

今社

NOW & THEN

Estd 2024

NOW

POETRY
Pathfinder

THEN

创刊号

关于

联络

今社创立于甲辰白露，发行「今社」诗刊。旨在服务华文诗坛，探索华文诗歌之路。

赐稿惠电
info@eirya.org
www.eirya.org/nowandthen

投稿说明

本刊以文摘形式刊载中文诗歌、翻译作品、
及诗学研究和诗人学者访谈
选诗标准请参阅「发刊词」及「附录资料汇编」
版面主体为简体字
部分旧体诗和引文使用繁体字
所投稿件简繁体均可
请注明原创首发或原载刊物

今社 | 第一期 | 2024年10月

发刊词

新诗已走过百余年之路。这期间的探索，有关观念、有关内容、也有关形式。「今社」将以诗刊和文摘的方式，着重关注有关新诗的形式——或曰诗体——的探索。

由于时代、历史、政治等原因，内容和观念在之前的讨论中占有较为主导的位置。本刊编辑也认同，内容和观念，可能是关于诗的定义和关于新诗走向现代化的更为本质的问题，形不能离开质。但同时，质也不能离开形。对于一种艺术形式来说，形式不应被忽略。故此，本刊在选取诗作时，着意于考量诗作是否在诗体上有所思考、探索和突破。

几点说明：

其一、限于能力和体量，本刊专注于诗体的探索。这不表示，不着意于诗体探索或者未对诗体作出开拓的作品就不好。那其中有大量优秀且重要的作品。

其二、探索诗体并不意味着倡导格律体新诗、或者任何特定的形式。新诗如何发展形式、是否应有特定的形式，这些都是在探索诗体时所需要回答的问题。

其三、自由体也是诗体。选择自由体也是对于诗体的思考。诗人可以不因袭某种特定格律规则，自己去建构，但自由体不是没有格式，更不是没有形式。如苏珊·朗格所说，“当一个诗人创造一首诗的时候，他创造出的诗句不单纯是为了告诉人们一件什么事情，而是想用某种特殊的方式去谈论这件事情。”

其四、本刊主要关注“既破且立”的诗作，但不排除某些“只破不立”的实验。如果一个“打破”的实验，有意或无意推动了诗体的探索，那么也值得被记录和讨论。诗人在创作中，可能有意探索形式，也可能无意。还有一种可能，诗人在理论上反对形式和诗体建设，但在实践中，他的作品对诗体的探索有意义，客观上实验了新样式、推动了新疆界、启发了后人。这样的作品，本刊也会将其选入，而无关乎诗人本人在理论上对于诗体的态度。如王力所说，诗的格律不一定是诗人特意‘创造’出来的，可能是实践在先，之后再根据语言的语音体系的特点，加以整理、并逐渐形成规范。

其五、旧体诗也是诗体。今天人写作的旧体诗，如对诗体探索有意义，也将收入。如有值得参考的古诗词，例如语言重构、句式建构等方面的比较研究，也可收入。

拿体育比赛来打个不恰当的比方：格律体旧诗仿佛是在比赛规则之内尽量发挥到最佳，偶尔地渐进地修改规则；而自由体新诗则仿佛是一边打比赛、一边发明（或发现）规则，这是困难的，也颇具魅力。不仅高水平“赛事运动”本身值得欣赏，“比赛规则”的实验和创造也值得关注。

本刊所讨论的诗体的范畴，是宽的。我们关注的，不是如何创造、倡导或固化某个特定的诗体，而是探究诗体的可能性。对于任何有关诗体的可能性的理论和实践，我们充满好奇心，旨在形成一个包容的宽和的“论坛”，展现百余年以来、尤其是近年以来诗人们对诗体的讨论和实践。

为讨论之方便，我们总结前人的讨论，对诗体之所涵盖做以下仍不完备的概括：

一、**旋律**：诗的旋律虽不像音乐的旋律那么复杂，但四声或者平仄的语调高低及其走向，可以看作是吟诵中的旋律线，或者是一种起伏。

二、**韵式**：包括是否选择押韵；选哪一个韵脚，选平声韵还是仄声韵，可以类比音乐中调和调式的选择；所使用的押韵方式，如内韵、行间韵、首韵、尾韵、叠声、叠韵、叠词等。

三、**节奏**：节奏的本质是重复和变化（或曰再现和变奏）。节奏，既可以是字词之间的、句子之中的顿挫节拍；也可以是句子之间、段落之间的回环往复、一唱三叹。

重复和变化，可以由字数、字音长短、音尺/音组长短、行止（顿数）、快慢的规律性变化来实现；可以由字句的重复、复沓来实现；可以由声音的高低、强弱、抑扬的起伏（或旋律）的再现和变奏来实现；还可以由押韵的规律和变化来实现。由此可见，旋律、韵式、节奏并不是割裂的，而是互相作用的。

四、**造型**：包括外观上字数、行数、段式上的对称、重复等，以及标点使用等。区分在于，节奏主要是听觉上的构成，而造型表示视觉上的排列方式——比如齐言诗、阶梯诗等。

五、**语言**：包括白话文、书面语、俗语、雅言、古汉语、外来语等的使用，以及部分修辞和表现手法，也可以涉及。（在这里，内容与形式的界限有所模糊）

不仅前三个方面互相联系，这五个方面都是互相联系、共同作用、有所交叠的，而不是各自割裂的。之所以这样区分，只是为了讨论的方便，也是为了选诗的方便。

这五个方面大致可以对应闻一多在二十年代提出的诗歌的「三美」：前三个偏重于听觉——音乐美，第四个偏重于视觉——建筑美，第五个偏重于语言和文辞所营造的绘画美。

一首诗，可能五个方面都具备，也可能只实践了某个方面；又或者，作者主观关注于某个方面，而客观上实现了多个方面的美。狭义的“诗歌的内在音乐美”和广义的“诗歌的美”都是复杂的命题。对于诗体的范畴及其五个方面，我们不需要机械地理解，而是可以将这个当作起始点，再不断探索、修正其内涵和外延。

本刊将回顾过去百年以来的新诗诗体探索之路，对资料进行汇编；分类刊载较有代表性的诗作；再着重刊载当代诗人的新作，以及新近的理论研究。同时，也将留意新诗和音乐、歌唱的关联，以及其他跨界形式，如诗画、诗剧等。

希望这些努力，纵然挂一漏万，也许会给今天和未来的诗人们带来一些参考。

「今社」编辑部

甲辰寒露2024年10月7日于西山房

附录 | 新诗诗体探索的回顾暨资料简编

本篇先简要回顾百余年来新诗诗体的探索之路，对资料进行汇编。在后续的刊物中，本刊将陆续分类登载较有代表性的诗作，当代诗人的新作，以及理论研究。

一、诗体解放与格律的初步探索（1917-1937）

清末，黄遵宪有诗云，“我手写我口，古岂能拘牵？即今流俗语，我若登简编。五千年后人，惊为古斓斑。”（1891）

梁启超提出“诗界革命”的主张，要新意境和新语句，同时不可全然抛弃古人之风格。“余虽不能诗，然尝好论诗，以为诗之境界，被千余年来鹦鹉名士占尽矣，虽有佳章佳句，一读之，似在某集中曾相见者，是最可恨也。故今日不作诗则已，若作诗，必为诗界之哥伦布、玛赛郎然后可……欲为诗界之哥伦布、玛赛郎，不可不备三长：第一要新意境，第二要新语句，又需以古人之风格入之，然后成其为诗。”（1899）

胡适说，“诗国革命何自始？要须作诗如作文。”“合乎语言的自然。”“死文字决不能产生活文学。若要造一种活的文学，必须有活的工具。”（1915）

胡适将这种“诗探索”，称为“诗体的大解放”的“尝试”。我们在序言中提到了，诗体的范畴可包涵五个层面。胡适选取了语言——白话这一个层面，作为革命的旗帜、运动的抓手。新诗的首要标志是语言载体的改变——现代白话。

胡适和“初期白话诗派”的尝试，从某种程度上来说，是一次破而不立的尝试。除了白话以外，并没有在诗体的其他方面迈出脚步，或者放任自由、或者沿用旧诗的习惯。已有的艺术规范被撕开口子，新的规范却没有建立起来。这期间，有不少划时代的作品，但大部分不免粗糙。

几乎在白话诗产生的同时，反思也开始了……

俞平伯认为白话“词汇贫乏”，“缺乏美术的培养”等。他说，“白话诗的难处，不在白话上面，是在诗上面；做白话的诗，不是专说白话。白话诗和白话的分别，骨子里是有的，表面上却不很显明，因为美感不是固定的，自然的音节也不是拿机器来试验的。”（1919）在语言之外，俞平伯提到了诗体的另一方面——音节，并强调了诗歌的审美。

王独清说，“近来做诗，都不肯认真去做，都不肯下最苦的工夫，所以产生出来的诗篇，只就technique上说，先是些不伦不类的劣品。”（1926）

闻一多说，“白话诗必须先‘诗’，至于白话不白话倒是次要的问题”。打比方说，“我们尽可拿下棋来比作诗，棋不能废除规矩，诗也就不能废除格律。假如你拿起棋子来乱摆布一气，完全不依据下棋的规矩进行，看你能不能得到什么趣味？游戏的趣味是要在一种规定的格律之内出奇制胜。做诗的趣味也是一样的。”“偶然在言语里发现一点类似诗的节奏，便说言语就是诗，便要打破诗的音节，要它变得和言语一样——这真是诗的自杀政策了”，“（俗语）须要一番锻炼选择的工作然后才能成诗。”（1926）

周作人也说，“经过了许久时间，我们才渐渐觉醒，诗先要是诗，然后才能说到白话不白话，可是甚么是诗，这问题在七八年前没有多少人讨论的。”“新诗运动的起来，侧重白话的一方面，而未曾到诗的艺术和原理的一方面。一般写诗的人以打破旧诗的范围为唯一的职志，提起笔来固然无拘无束，但是甚么标准都没有了，结果是散漫无纪。”“我们已经有了新的自由，正当需要新的节制。”（1929）

梁实秋说，“偌大的一个新诗运动，诗是什么的问题竟没有多少人讨论。”“白话诗必须先要是诗。”“一切艺术品总要有它的格律，有它的形式。形式可以改变，但是不能根本取消。我们的新诗，三十年来不能达于成熟之境，就是吃了这个亏。”（1931）梁实秋在此强调，我们不是要固化于某种特定格律，而是要讨论艺术的形式、范式以及审美规范。

叶公超说，“对于诗人自己，格律是变化的起点，也是变化的归宿”，“以格律为桎梏，以旧诗坏在有格律，以新诗新在无格律，这都是因为对于格律的意义根本没有认识。”（1937）

《鸽子》

云淡天高，好一片晚秋天气！
 有一群鸽子，在空中游戏。
 看他们三三两两，
 回环来往，
 夷犹如意，——
 忽地里，翻身映日，白羽衬青天，十分鲜丽！

（胡适，1918）

《月夜》

霜风呼呼地吹着，
 月光明明地照着。
 我和一株顶高的树并排立着，
 却没有靠着。

（沈尹默，1917）

诗人们开始思考如何在新语境下定义诗和诗的审美……

宗白华在《新诗略谈》中给诗下了定义，“我们对于诗，要使他的‘形’能得有图画底形式的美，使诗的‘质’（情绪思想）能成音乐式的情调。”“用一种美的文字——音律的绘画的文字——表写人底情绪中的意境。”“这能表写的，适当的文字就是诗的‘形’，那所表写的‘意境’，就是诗的‘质’。”（1920）

田汉也认为诗歌是“以音律的形式写出来而诉之情绪的文学。”“‘有音律’和‘诉之情绪’两件事情，是诗歌定义中不可缺的要件。诗歌之目的纯在有情绪，诗歌的形式不可无音律。有此二者谓之诗歌，无此二者自为别物。”（1920）

成仿吾说，“诗的本质是想象，诗的现形是音乐。”（1923）

在《诗镌》创刊号上，主编徐志摩说，“我们的大话是，要把创格的新诗当一件认真的事情做”，而具体的途径就是“搏造适当的躯壳”，即“诗文与各种美术的新格式与新音节的发见。”（1926）

闻一多提出了诗的“三美”说，即音乐的美、建筑的美、绘画的美。（1926）

《诗镌》聚集的一批新月派诗人，试图对早期白话诗的“散文化”倾向进行了反拨，强调诗歌形式的醇正、技巧的周密、格律的谨严，并主张以理性节制情感。

穆木天提出“纯诗”（Pure Poetry）的讨论，强调诗歌内容与形式的统一性。“诗的律动的变化得与表现的思想的内容的变化一致。”他既支持诗歌应有一定的形式，从而避免过度散文化；同时，他和格律派的观点不同，强调格律不应当外在于或者割裂于诗歌的内容。穆木天说，“一首诗是一个先验状态的持续律动”。“中国现在的诗是平面的”，需要“立体的，运动的，在空间的音乐的曲线”，构成“一切动的持续的波的交响乐”，使新诗在形式方面生成“一个有统一性有持续性的时空间的律动”。（1926）

梁宗岱借鉴法国象征主义诗学，提出用音乐性来彰显诗的纯粹性和艺术性，“所谓纯诗，便是摒除一切客观的写景、叙事、说理以至感伤的情调，而纯粹凭籍那构成它底形体的原素——音乐和色彩——产生一种符咒似的暗示力，以唤起我们感官与想象底感应，而超度我们底灵魂到一种神游物表的光明极乐的境域。像音乐一样，它自己成为一个绝对独立，绝对自由，比现世更纯粹，更不朽的宇宙。它本身的音韵和色彩的密切混合便是它的固有的存在理由。”（1928）

刘大白说，“我是主张诗体解放的，并不主张诗篇非受外形律底束缚不可，同时也承认诗篇并不能完全脱离律声。有些人觉得诗篇中有时要相当地采用一点外形律，我并不反对。并且我自己底作品，因为吃了中途放脚的亏，常常不自觉地把旧式外形律的姿态露出来；所以我虽然主张诗体解放，却对于外形律能增加诗篇底美丽的功用，是相对地承认的。”（1929）

鲁迅在三十年代总结说，“诗歌虽有眼看的和嘴唱的两种，也究以后一种为好；可惜中国的新诗大概是前一种。没有节调，没有韵，它唱不来；唱不来，就记不住，记不住，就不能在人们的脑子里将旧诗挤出，占了它的地位。”“诗须有形式，要易记，易懂，易唱，动听，但格式不要太严。要有韵，但不必依旧诗韵，只要顺口就好。”（1934）

那么，具体用什么方法来实现新诗的形式美——尤其是音乐美呢……

关于新诗诗体的第一轮讨论……

关于节奏，胡适在早期已提出“自然音节”的概念，保持白话自由的同时应当协调声音的和谐。“音”是平仄用韵要自然，“节”是句子之中的“顿挫段落”要自然。虽然有过尝试，但总体来说，初代白话诗在追求“自然的音节”的时候，让渡了诗的形式美，不免粗糙。

诗人们借鉴西方诗歌的形式和古代诗词，“汲古化欧”，再结合现代汉语的特点，梳理“节奏”、“韵律”、“音尺”、“音组”、“顿”等概念。这些概念和名词的建立，正是探索诗体的不可缺少的步骤。

郭沫若用“韵律”对译“rhythm”，后来直接使用“节奏”一词。

徐志摩认为音节=rhythm，并认为音节化即诗化，换言之，节奏化即诗化。

陈梦家认为，从概念外延上看，音节（rhythm）<节奏<格律（form）。

饶孟侃把音节分解为格调、韵脚、节奏和平仄几个部分，做了初步的较为全面的研究。

陆志韦认为，口语与诗的语言并非处于同一层面，口语的天籁并非都有诗的价值，有节奏的天籁才算是诗。自由诗有一危险，便是丧失节奏的美。他说，“节奏千万不可少，押韵不是可怕的罪

恶。”他提出，“舍平仄而求抑扬。”“语调的节奏的整理前途大有可观。每行诗不必定有几节，每节不必有绝对划一的长短，一节之中轻音的多少，重音的位置，也不必太拘。”（1923）

在具体的诗歌创作中，陆志韦指明，四音节一组、一轻一重的节奏乃是汉语诗歌最自然的结构。他还说，“我的诗不敢说是新诗，只是白话诗”；长短句可“有词曲之长，而没有词曲之短；有自由诗的宽雅，而没有他的放荡。再能破了四声，不管清浊平仄，在自由人的手里必定有神妙的施展。”（1923）朱自清四十年代回顾时说，“第一个有意实验种种体制，想创新格律，是陆志韦氏。”

闻一多在《诗的格律》中，主张在横向移植并借鉴英美格律诗学的基础上，纵向结合古代文言的传统视同，再结合现代白话的语言特征，提出关于新诗的格律诗学。他曾使用“音节”对译“rhythm”，又将“节奏”做了宽泛的引申，认为form=节奏=格律。他借用英诗的基本单元“音尺”（meter）来称呼新诗的基本节奏单元。根据汉语的特点，他将轻重尺改成二字尺或三字尺，从字数着眼。他说，“格律可从两方面讲：属于视觉方面和听觉方面的。这两类其实不当分开来讲，因为他们是息息相关的。譬如属于视觉方面的格律有节的匀称，有句的均齐。属于听觉方面的有格式，有音尺，有平仄，有韵脚；但是没有格式，也就没有节的匀称，没有音尺，也就没有句的均齐。”（1926）

徐志摩也认为诗应有音节。与闻一多的不同之处在于，他认为诗的音节是内含的“匀整与流动”，“音节是由诗感或诗意驱动的，是随着内容而变的。”对于字数的“匀齐”，徐志摩并不赞同。“谁要是拘拘的在行数字句间求字句的整齐，我说他是错了。行数的长短，字数的整齐或不整齐的决定，全得凭你体会到的音节的波动性；这里先后主从的关系在初学的最应得认清楚，否则就容易陷入一种新近已经流行的谬见，就是误认为字句的整齐（那是外形的），是音节（那是内在的）的担保。”（1926）

戴望舒因《雨巷》而成名。（1928）《雨巷》是一首典型的象征主义诗作，也是音乐性方面的成功的实验。这首诗有考究的韵脚和节奏，营造了外在的旋律。其音乐性体现在单数（基数）音节、自由音节数、辅音与元音的回旋、叠词叠句、诗句断裂分行、大量使用跨行、抛词法等方面。这种非格律化的音乐节奏对新诗诗人自由相当的吸引力。（金丝燕论述，见文末参考书目）

徐迟在1934年左右提出“顿”。顿跳出了字数的限制，着眼于意群或者音群的重复（这里他主要指音群）。他对顿的解释是，顿不是停顿，是相等、整齐的意思，即一些东西的重复，是均衡的次数。他强调顿的概念能跳出音步藩篱，把汉语诗歌的节奏建立在自然语音基础之上。

叶公超也认为，汉语诗歌主要是通过“顿歇”来呈现节奏效果的。由于汉语的语调、长调、轻重高低都不明显，所以不能直接使用希腊式或者英德式的音步概念，而应当注重“停顿”、或“停逗”。停顿不仅代表语气的顿挫，还有情绪的蕴含。他主张中国诗歌的节奏关键在于“停逗”，“停逗”是新诗节奏的基础。（1937）

罗念生对节奏下的定义，也和顿挫有关。他认为，节奏专指不同字音有规则排列形成的韵律，并主张用朗读的方式调整诗歌节奏，使轻短音和重长音交替出现。（1937）

朱光潜也把“顿挫”作为新诗节奏单元，也可以称为“逗”或“节”。不同之处在于，他认为中国诗歌的顿歇“同时在长短、高低、轻重三方面见出。每顿中第二字都比第一字读得较长、较高、较重。就这一点说，中诗顿所产生的节奏很近乎法诗顿”。

（1933）朱光潜还强调了新诗和旧诗的顿的区别，比如旧诗五言的音顿一般诗2-3，但句法意群可以不是2-3，而新诗应当更为自然，将音顿和意顿匹配起来。（1942）

关于韵式，由于比较直观，争议不大，因此讨论的篇幅较小。穆木天指出，诗的造型美与音乐美体现在用韵、句读和语法三个方面：其一，“关于诗的用韵”，“越复杂越好”，多尝试句中韵，“在句尾以外得找多少地方去押”。其二，主张“句读在诗上废止”，因为这种人工的东西会“把诗的律，诗的思想限狭小了”；“把句读废了，诗的朦胧性愈大，而暗示性因越大”。其三，“直接用诗的思考法去思想，直接用诗的旋律的文字写出来（用诗的句法和语法，而不是散文的语法，增强诗歌句法的暗示性、多义性和旋律性。）”。（1926）（转引自陈历明论述，见文末参考书目）

关于旋律，王独清略微有所涉及。他将拉马丁的“情”、魏尔伦的“音”、兰波的“色”和拉福格的“力”整合为一个公式来表示“理想中最完美的‘诗’”： $(情+力) + (音+色) = 诗$ 。他认为，中国文字属于“单音的语言”，“结构不细密”，“最难运用的便是‘音与‘色’”。经过晚清和民初的欧化侵袭后，汉语变得过于松散直白，难以适用追求凝练、含蓄而隽永的诗歌语言。因此，他提倡活用“叠字叠句”、用“长短的分行表出作者高低的心绪，但读起来终有一贯的音调。”利用音步排列（跌宕中的统一）、韵律设计（跨双行押韵和末尾两行重复双韵、行内韵与尾韵交替）、对称结构，加上叠词叠句（类似音乐动机）的再现或回旋，综合起来“用很少的字数奏出和谐的音韵”。无论是视觉上还是听觉上，有一种持续的音乐的波动。（1926）（转引自陈历明论述，见文末参考书目）

关于造型，以闻一多的《死水》为代表的齐言诗，通过2-3音尺来调控字数和句长，以同时满足节奏和造型的多个考虑。

关于语言，新诗人主要以白话、口语入诗，以体现生命力，于是需要尽量口语中寻找内在的乐感和韵律。如卞之琳对徐志摩的诗的评价，“吐出‘活’的、干脆利落的声调，很少以喜闻乐见为名，行陈词滥调之实。”（1931）当然，也有诗人尝试在白话诗中镶嵌文言词藻，以加强语言美（绘画美）。

当胡适提倡白话诗也推崇唐朝“元白”诗风诗的时候，新月派诗人推崇“温李”的风格，认为后者在形式和内容上，都更接近诗歌的本质，二十年代兴起了一阵“晚唐热”。

在“汲古化欧”之外，诗人们也尝试借鉴方言或白话的民歌。1918年，刘半农、沈尹默、钱玄同、沈兼士、周作人等发起了向全国征集近世歌谣的活动。1920年，成立歌谣研究会。刘半农曾用江阴方言以及“四句头山歌”的声调写出的《瓦缶集》。他的广为传颂的《教我如何不想她》也借鉴了民歌托物起兴、反复咏叹的表现手法。1926年至1930年春，顾颉刚、容肇祖等人南下广州，和中山大学的钟敬文、杨成志等发起成立“民俗学会”，创办了《民间文艺》周刊，从而将北大以歌谣收集、整理和研究为中心的民俗学活动带到了中山大学。顾颉刚指出了圣贤文化与民众文化的不同，讨论了继承旧文化与建设新文化的关系。在《歌谣》复刊词中，胡适也指出，“中国新诗的范本，有两个来源：一个是外国的文学，一个就是我们自己的民间歌唱。”（1936）

新月派在二十年代的新格律诗热大约持续了五六年，这是对早期白话诗“非诗化”倾向的一种扭转。朱自清在四十年代回顾说：“闻徐两位先生虽然似乎只是输入外国诗体和外国的格律说，可是同时在创造中国新诗体，指示中国诗的新道路。他们主张的格律不像旧诗词格律这样呆板；他们主张‘相体裁衣’，及创格式。”闻一多十分精密和冷静，而徐志摩像是“跳着溅着不舍昼夜的一道生命水”。“抗战以前新诗的发展可以说是从散文化逐渐走向纯诗化的路。”

《死水》

这是一沟绝望的死水，
清风吹不起半点漪沦。
不如多扔些破铜烂铁，
爽性泼你的剩菜残羹。

也许铜的要绿成翡翠，
铁罐上锈出几瓣桃花；
再让油腻织一层罗绮，
霉菌给他蒸出些云霞。

让死水酵成一沟绿酒，
漂满了珍珠似的白沫；
小珠们笑声变成大珠，
又被偷酒的花蚊咬破。

那么一沟绝望的死水，
也就夸得上几分鲜明。
如果青蛙耐不住寂寞，
又算死水叫出了歌声。

这是一沟绝望的死水，
这里断不是美的所在，
不如让给丑恶来开垦，
看他造出个什么世界。

(闻一多，1925)

二、双重反思及诗体问题的边缘化 (1932-1949)

新月派对新诗格律的实践也有一些流弊，例如有人认为“齐言诗”过于强调诗歌的外在形式的严整。在思考诗歌本质的过程中，有的现代派诗人提出纯诗应当“去音乐化”、甚至“去形式美”。

在《雨巷》之后，戴望舒开始了艺术上的转向。1932年，他编的《望舒诗草》，并未将《雨巷》收入其中。在《诗论零札》中，他提出，“诗不能借重音乐，它应当去了音乐的成分。”“诗不能借重绘画的长处。”这些都直接针对闻一多提出的诗歌“三美”。(1932)

针对格律派探索的均匀“音尺”或“拍子”以及协调的“平仄”来形成诗的节奏，戴望舒认为，“诗的韵律不在字的抑扬顿挫上，而在诗的情绪的抑扬顿挫，即在诗情的程度上。”“韵和整齐的字句会妨碍诗情，或使诗情成为畸形的。倘把诗的情绪去适应呆滞的、表面的旧规律，就和把自己的足去穿别人的鞋子一样”。(1932)

艾青后来也用了类似的比喻。他说，“不要把人家已经抛撇了的破鞋子，拖在自己的脚上走路”，“宁愿裸体，却决不要让不合身材的衣服来窒息你的呼吸。”(1938)

这些对于早期白话诗和新月派新格律诗的双重反思和批驳，对后来的自由体新诗影响很大。

在三四十年代的战略硝烟里，中国诗坛无法延续精致的“纯诗”写作。象牙之中的无论“新月派”、“现代派”、“象征派”，都几乎淹没于现实之洪流中。文以载道的工具性既是自古以来的传统，也在特定时代将诗的意识形态属性和社会政治功能发挥得更显著。

在这种情况下，诗体探索，不仅被认为是可有可无的，而且是多余的，乃至于是缺陷。蒲风曾说，“很显明的，‘九一八’以后，一切都趋于尖锐化，再不容你伤春悲秋或作童年的回忆了。要香艳，要格律，……显然是自寻死路。现今唯一的道路是‘写实’，把大时代及他的动向活生生地反映出来。”（1934）艾青也说，“诗人主要的是要为了他的政治思想和生活感情，寻求形象。”“诗不但教育人民应该怎样感觉，而且更应该教育人民怎样思想。”“同时也是斗争的忠实的伙伴。”（1941）朱自清在四十年代初对抗战初期诗歌总结道，“抗战以来的诗，注重明白晓畅，暂时偏向自由的形式，这是为了诉诸大众，为了诗的普及。”

但在这一时期，即便是为了实现诗歌的传播功能，人们也在实践中意识到，形式有其必要，尤其是能够为大众所接受的形式。左联领导下的“中国诗歌会”试图寻找一条出路，“一方面要尽可能地利用活在大众中的旧形式；一方面要极力创造能够被大众所了解，至少要能够被大众的前卫所了解的新形式”。（1933）

由臧克家、蒲风、王亚平、艾青等诗人所代表的“大众诗歌”道路，得到普遍认同。诗人们着意弱化诗艺的美，创造了适合街头诗、诗朗诵等宣传形式的新诗体，同时伴随着民歌体新诗以及伴歌伴舞的剧诗的兴起。

仍有诗人在延续纯诗的进程……

冯至的十四行诗，九叶派诗人的尝试等等，都是对于“纯诗化”进程的延续。

梁宗岱进一步阐释“纯诗”。他提出，诗的语言形式并非只是一种工具，其本身就是目的。要“彻底认识中国文字和白话底音乐性”，“发见新音节和创造新格律”，以实现新诗“有无穷的发展和无尽的将来的目标”。（1935）他强调诗体的重要性：诗的形与质不可截然分离。他说，“我不相信艺术上有一种离开任何工具而存在的抽象的表现。……文字之于诗，声音之于乐，颜色线条之于画，土木石之于雕刻和建筑，不独是传达情意的工具，同时也是作品的本质。”“要用文字创造一种富于色彩的圆融的音乐。”（1944）梁宗岱的具体方法可以大致归结为“节奏”、“音韵”和“均齐”三个方面。（转引自陈历明论述，见文末参考书目）

吴兴华力图探索新诗的形式，试图寻找新的秩序。他在《现在的新诗》中说，新诗“没有固定的形式，现代的诗人下手时就遇到好几重困难。”“形式仿佛是诗人与读者之间一架公有的桥梁，拆去之后，一切传达的责任就都是作者的了。”吴兴华认为，诗的本体是结构，古诗词的格律精严，但并不妨碍抒情诗的产生；新诗在获得“自由”的同时，也消解了作者与读者之间的形式的纽带。（1941）吴兴华的诗学理论采取“汲古化欧”的方法，主要基于西方诗学和现代理论，并以此重新诠释、采用古诗词的传统。而林庚和朱英诞则选择主要从古诗词寻找新诗的可借鉴处。（下一章详述）

三、现代格律诗与现代派论辩（1950-1979）

五十年代初的讨论，大致将新诗形式的出路分为两种：一是向本土民歌靠拢，继续发展格律的“新民歌运动”；一是模仿古典诗词的体制、句式、韵律和境界，但要注入新的内容。

周扬《新民歌开拓了诗歌的新道路》中说：“群众不满意诗读起来不上口，特别不满意那些故意雕琢、晦涩难懂，读起来头痛的诗句，总之，群众厌恶洋八股。有些诗人却偏偏醉心于模仿西洋诗的格调，而不去正确地继承民族传统。”（1958）

关于新诗诗体的第二轮讨论……

五十年代，“现代格律诗”这个术语流传开来。何其芳发表了《话说新诗》、《关于现代格律诗》等文章。卞之琳发表了《对于新诗发展问题的几点看法》等文章。徐迟发表了《谈格律诗》。王力出版了《汉语诗律学》。孙大雨发表了《诗歌底格律》。《文学评论》在1959年第3期列出了“关于诗歌格律问题讨论专辑”，王力、朱光潜、罗念生、周煦良等诗律学家发表了文章。这是继二十年代新月派之后的第二轮对于新诗格律的比较深入的讨论。可惜的是，这一轮讨论大多是在学理层面，诗作的实践比较有限。

何其芳主张，“并非一切生活内容都必须用自由诗来表现，也并非一切读者都满足于自由诗。如果没有适合它的现代语言的规律的格律诗，这是一种不健全的现象，偏枯的现象。”他认为，现代诗不应当继承五七言的整齐的定言体，也不应当继承古诗的句法。对于现代诗的形式要求，何其芳认为，应当大体用白话，有规律的押韵，在格式上寻求顿数的整齐。（1954）

孙大雨提出音组应为时长相同或相似的语音单位（1956）。“音组乃是音节底有秩序的进行。”他主张的“音组”比闻一多的“音尺”更灵活，对字数和音节数并没有严格要求。他主张从意思出发，“在新诗里不应当再有等音计数主义，而应当讲究能产生鲜明节奏感的、在活的语言里所找到的、可以利用来形成音组的音节。”（1957）

王力在《中国格律诗的传统和现代格律诗问题》中提出，构成节奏的三种因素是音高、音长和音重。（1959）

卞之琳也赞同追求每行顿数相同或者有规律，而不是字数上的相同。顿数相同时，字数往往并不相同，这是由于现代汉语每顿的字数是变化不定的。这时如果强行要求各行字数相同，就可能会导致“字数划一了，更基本的节奏反而不整齐了”。卞之琳反对追求音尺（二字、三字）或每行的字数。他虽然早期写过一些豆腐块，但后来他反对“节的匀称和句的均齐”，认为写诗、译诗的“致命弱点”就是“硬要搞‘方块诗’”。（1959）

当时有人指责卞之琳，一心只想“新格律”和“创造新格律”，不肯运用“新民歌的体裁、格律或样式，同群众一起写作新民歌”。对此，卞之琳发表《谈诗歌的格律问题》长文，阐述他主张的新诗格律是以“顿”和“押韵”两个标准为基础的，这是旧诗歌里由来已久的，合乎传统的，西方诗歌也有这样的要求。而根据现代口语的特点，顿法、押韵办法有所不同，那就是“推陈出新”。（1959）

在此之前，卞之琳还曾提出分五七言调子和非五七言调子。五七言便于信口哼唱，四六言更接近说话方式。他认为汉语古代诗歌存在四、六言诗句的“诵调”和五、七言诗句的“吟调”，而这两种诗句的差异就在于“二字尾”和“三字尾”的不同。“一首诗以两字顿收尾占统治地位或者占优势地位的，调子就倾向于说话式（相当于旧说

的‘诵调’), ‘说下去’; 一首诗以三字顿收尾占统治地位或者占优势地位的, 调子就倾向于歌唱式(相当于旧说的‘吟调’), ‘溜下去’或者‘哼下去’。“卞之琳说: “我不着重分现代格律诗和非现代格律诗, 我着重分哼唱式调子和说话式调子。只要摆脱了以字数作为单位的束缚, 突出了以顿数作为单位的意识, 两种调子都可以适应现代口语的特点, 都可以做到符合新的格律要求。” (1953)

林庚也很重视“字尾”的问题。他认为, 从四言诗到五、七言诗的发展本质上是“二字尾”向“三字尾”的发展。而且, 散文向诗转变和“二字尾”向“三字尾”转变的两个过程是并行的, 正如他所说: “事实上从二字尾发展到三字尾并不是一个简单的事情, 这之间经过好几百年的酝酿才逐渐成熟, 而且中间还经过楚辞这样一个比较散文化的阶段, 有便于推动二字尾的打破而向三字尾发展。”

林庚根据中国传统诗律的研究, 提出新诗形式建设的重要任务是“建行”。林庚从三十年代开始就坚持认为诗歌须得有固定的音乐形式。他强调, 一个固定的诗歌形式并不是对诗歌内容的束缚, 相反, 形式是诗歌的必要组成部分。散文和自由诗的界限含混不清的状况下, “诗若是有了质而做不到文, 则只是尚未完成的诗”。(1935) 四十年代, 林庚研究《楚辞》, 发现了“兮”在诗行中的顿歇作用, 犹如一个休止符。他分析中国古诗和自由体新诗的语句, 试图发现字句的组合规律。

根据“顿”的概念, 他先提出5音组和4音组作为基本单元的新诗的“五四体”九言诗句, 后来又提出“半逗律”。这里的“逗”就是音顿的意思。例如, 四言诗是2-2, 五言诗是2-3, 七言诗诗4-3。《楚辞》诗行虽长, 句法看起来不整齐, 但依然符合“半逗律”的规则。(1950)

以“半逗律”为核心, 林庚提出了“典型诗行”理论, 即一种诗歌建行模型, 是诗行普遍性的集合。“一个理想的诗行它必须是特殊的又是普遍的, 它集中了诗歌语言上的最大可能性: 这就是典型诗行。它不是偶然的能够写出一句诗或一首诗, 而是通过它能够写出亿万行诗、亿万首诗; 这样的诗行, 当第一个诗行出现的时候, 就意味着亿万个同样的诗行的行将出现; 诗歌形式因此才不会是束缚内容的, 而是作为内容的有力的跳板而便于于内容的涌现。” (1959)

“典型诗行”似乎走向了闻一多“建筑美”和朱湘过度强调字数均齐的老路。为了保持一种“五四”结构, 往往需要有意地增减某些语气助词、副词, 以符合字数要求。由于诗行内部节奏过度追求“半逗律”, 完全趋于一致, 整首诗就节奏看来不免显得呆板, 没有起伏。

林庚认为六言诗衰退是由于不符合“半逗律”。而卞之琳则认为, 六言诗的本质问题在于“无法把二音节组重重连接下去”, 六言诗“二二二”的诗歌节奏太过均齐, 缺少参差的变化, 故而走向了衰落。同样的理由可以用来解释四言诗的衰落和五、七言诗的兴起。“五言以至七言诗体, 在文本内部自行调节, 自给自足……再以四声交错呼应的适当调节来强化节奏的自然变化, 别领风骚, 到盛唐达到了尽善尽美的高度”。

如果说林庚的“半逗律”强调节奏整饬、可能流于僵硬, 那么卞之琳对诗的音乐性的看法则是“松动中求整饬, 整饬中求松动”, 他认为均衡中的差异性语言发展的自然倾向, 也是长短句流行的原因之一。

大陆以外关于新诗诗体的讨论……

吴兴华仍居于北京，但在五十年代初，他曾以梁文星为笔名，在香港《人人文学》发表诗论。他与林以亮一起，继续关于新诗格律的讨论，在港台地区引起反响。吴兴华强调诗歌写作“固定的”、“恰好的”形式的必要，说“所谓‘自然’和‘不受拘束’是不能独自存在的；非得有了规律，我们才能欣赏作者克服了规律的能力，非得有了拘束，我们才能了解在拘束之内可能的各种巧妙表演”。他还在香港《今日世界》发表过一些整饬的作品，如《十四行诗》。

夏济安的《白话文与新诗》一文，反思白话文运动的成果，主张不要在新旧这个二元框架内讨论，而应该寻找其他维度，而建立的新标准之一就是白话文能否成为文学的语言，其中诗歌是重中之重。沿着梁文星与周弃子对形式的强调，夏济安将形式归结为结构、节奏和用字三个要素。关于结构，他说，“一首诗不但在思想方面和音调方面是一个整体，连譬喻意象(images)，都要有系统的组织起来。照这个标准来写诗，诗人除了灵魂、心和敏锐的感觉之外，还需要一幅供制衡、选择、判别、组织之用的头脑。没有这样的头脑(或者用梁文星先生的字:intellect)，他仍旧可能有诗灵感，但是很难写出好诗。”

夏济安还提出中国“未来的大诗人”的必备条件，是在精通各种旧有形式的基础上，创造“中国新的诗体”，以为后来人“预备好了形式和规律”。

台湾的三大诗社中，以纪弦为代表的现代派较主张“横的移植”，也就是“化欧”。这与吴兴华(梁文星)、夏济安的以西方现代主义理论为资源的主张较为接近。不过吴兴华、夏济安也将传统视为不可或缺的资源。现代派则比较激进。纪弦(路易士)说，“用白话或口语写了的本质上的唐诗宋词元曲之类，我们不要。”“凡是贩卖西洋古董到中国市场上来冒充新的……我们也一概拒绝接受。”“惟有向世界诗坛看齐，学习新的表现手法，急起直追，迎头赶上，才能使我们的所谓新诗到达现代化。”

覃子豪、余光中为代表的蓝星诗社则略保守，在追求现代主义风格的同时也“汲古”，因而被文学史家称为“新古典主义”。但覃子豪主张情感先于形式，他对吴兴华的固定形式并不赞同。

周弃子呼吁“新的诗体的建立”，认为有了现代的内容，还要有合宜的，固定的形式。

余光中翻译艾略特的《论自由诗》，指出只有“以人为的限制”才算是真正的自由，来支援梁、周二人的观点。

萧三说，“现在我们的新诗和中国千年以来的诗的形式(或者说习惯)脱节了，所谓的‘自由诗’也太‘自由’到完全不像诗了。和中国古典诗脱节，和民间的诗歌也脱节，因此新诗直到现在还没有能在这块土壤里生根。”

田间曾是自由诗的实行者，但也开始主张“注意格律，创造格律”。他说，“五四以来，我们曾经反对过格律，认为它是枷锁，它是牢狱，而主张自然的韵律，这在当时不能说完全错。当时我们是不甘心做庸俗的绣花匠，不同意格律即等于诗的看法。现在我们对于我们过去的那些血汗，不必一笔抹杀。……我们要把自己所声明不要的东西，再拣一部份回来重新研究。”

在这场“现代派实验”与“新古典主义”的论争中，主要篇幅集中在新诗的总体评价、新诗的西化与民族化、新诗与传统、新诗与现实等方面。诗体问题有所涉及，但不是最关键的议题。

尽管论争之后对阵双方的分歧并未完全消除，但论争无疑拓展了现代诗的生存空间与发展视野，并促使诗人们开始反思和调整自己的写作路向，比如纪弦提出了“从自由诗的现代化到现代诗的古

典化”的主张。也许重点并不在于是否应从“传统”中获取现代诗创造的要素，更重要的是如何处理“现代”的持续的现代性的困境。“现代主义必须不断奋斗，永远也不可能取得完全的胜利。当他自己觉察到自己已经成为一个新的传统或者说权威的形式，则只好继续奋斗。”（Irving Howe）。

痲弦后来回顾这几次论争，表述了对新诗与传统之关系的重新认识，“唯有根植在旧有广袤的泥土里，吸取传统的精华，再对现阶段有所自觉与体认，才有可能从而创造出新而现代的作品。”“对于传统，我们决不能硬生生拿来袭用、套用，而是要在学习过程中转化它，常常读它、神往它、思索它，活在传统的精神里，执笔行文之际，这平常不易察觉、渐渐累积形成的‘感情历史’，便都呼风唤雨，一齐涌向笔尖。”

四、对诗与音乐性的新探索（1980-2016）

六七十年代以后，大陆较少有诗人和学者再对新诗格律进行探讨了。“文革”之后，卞之琳出版诗集《雕虫纪历》。他在自序中总结了他此前对格律的探索。

卞之琳说，“我们用白话写新诗，自由体显然是最容易，实际上这样写像诗，也最不容易，因为没有轨迹可循。格律却又必然从实践中来，由不自觉到自觉，逐渐为大家意识到，习惯了而所谓‘约定俗成’。”

关于节奏，“我们说诗要写得大体整齐（包括匀称），也就可以说一首诗念起来能显出内在的像音乐一样的节拍和节奏。我们用汉语说话，最多场合是说两三个单音字作一‘顿’，少则可以到一个字（一字‘顿’可以归附到上边或下边两个二字‘顿’中的一个而合成一个三字‘顿’），多则可以到四个字（四字‘顿’就必然有一个‘的’‘了’‘吗’之类的收尾‘虚字’，不然就自然会分成二二或一三或三一两个‘顿’）。这是汉语的基本内在规律、客观规律。”这可以看作是他对于自己在五十年代反对音尺（二字、三字）、反对“节的匀称和句的均齐”的一个补充。当然，他对于“硬要搞‘方块诗’”还是反对的。

“基本格律因素的‘顿’或‘音组’本身——我想既不能再调平仄，也不能照排轻重，可能还用得着以二字‘顿’和三字‘顿’为骨干，进一步在彼此间做适当安排。”之后，他从基本要素“顿”或“音组”，到行、节、篇章等问题，一一阐明。（1979）

关于押韵，卞之琳认为，押韵是古诗的传统方式，但也有例外；多一韵到底，但换韵也不稀罕，交错押韵也常见。今天，我们既习惯于有韵自由体，也习惯于无韵自由体，外国诗也如此。我国旧诗较。

他还说，“这是为了我们既不是随意来‘吟’或‘哼’，也不是按曲谱来‘唱’，而是按说话方式来‘念’或‘朗诵’白话新体诗的时候，不致显不出像诗本身作为时间艺术、听觉艺术所含有的内在因素、客观规律，而只像话剧台词或鼓动演说，使朗诵者无所依据，就凭各自的才能，自由创造，以表达像音乐一样的节拍、节奏以至于旋律。”

“文革”期间的“地下诗歌”开启了八十年代至九十年代的新探索。八十年代，从“归来的诗人”到“朦胧派”，主体上延续了自由诗写作的传统。他们继承了郭沫若发端、艾青集大成的自由体，以及冰心、周作人的哲理小诗。这里有对于西方诗体的移植，也有对于印度、日本和中国古代诗体的借鉴。而格律体的传统，从闻一多，到冯至的十四行、贺敬之的民歌体、林庚的典型诗行、林林的汉俳，再到郭小川体——总体来说，发展较为缓慢。

关于新诗诗体的第三轮讨论……

九十年代，新诗诗体的问题又浮现出来。仍然有学者不同意对新诗的形式进行规范。比如叶橹认为，“诗从根本上还是一个精神问题，而不在形式，如果重形式，必然降低诗的品格。一些胡作非为的诗歌，也不是诗体的问题，而是诗人的素质问题，也有读者的问题。诗体不能规范，一规范，诗就死掉了。”

而吕进认为，应当促进“新诗诗体的规范”。“一是完善自由诗；二是倡导格律诗；三是增多诗体。自由诗的第一规范是音乐性规范，音乐性是诗体建设的本质。自由诗还得有篇幅规范，若就诗美本质而言，诗总是对短小篇幅更钟情。”吕进还认为，“格律诗应该成为一个民族诗歌的主流诗体。”（1997）

郑敏说，“白话新诗却至今没有解决它的音乐性问题。每当写诗时，我多少总有点为此遗憾。”（1998）

中国现代格律诗学会总结，现代汉语格律诗应当具有“鲜明和谐的节奏，自然有序的韵式”。

张桃洲认为，“现代汉语的特点，一定程度上制约了某种外在的‘固定’格律的确立”，他进而提出新诗格律内在化的观点——“不是靠外在的音响引人注目，而是以其内在的律感（节奏）而撼动魂魄”。他提出了“音响效果”、“声音的意味”、“内在化格律”“内在情绪的律动”等概念，都触及到新诗音乐性理论变革的边界。从研究新诗的音乐性的角度出发，诗体的研究就不再局限于格律了。张桃洲举了三个内在化格律的例子：

从屋顶传过屋顶，风
这样大岁月这样悠久，
我们不能听见，我们不能听见。
——穆旦《在寒冷的腊月的夜里》

要开作一枝白色花——
因为我要这样宣告，我们无罪，然后我们凋谢。
——阿垅《无题》

在白头的日子我看见岸边的水手削制浆叶了，
如在温习他们黄金般的吆喝。
——昌耀《冰河期》

江荫以余光中的三联句举例。三联句虽然不是对仗，但有其“重复或部分重复的部分，在音律上则造成显明的节奏。”第一、二句的明板击节，第三句较长，较舒缓，抑扬跌宕。

月在江南，月在漠北，
月在太白的杯底。
——《莲的联想》

云里看过，雨里看过
隔一弯浅浅的淡水，看过
——《观音山》

佛在唐，佛在敦煌
诺，佛就坐在那婆罗树下
——《圆通寺》

（余光中）

李章斌认为，在古希腊语中，韵律（rythmos）的本意是某种有规律的重复的运动。自由体的新诗亦有其内在的节奏、韵律，或曰音乐性。这表现在时间性，而不在于整齐的格律，不应该局限于传统意义上的格律——平仄、对仗、行末押韵。

师力斌认为，音乐性不局限于格律。这些诗的节奏和韵律感，与其说是内在化的格律，不如称作为音乐性形式。

孙则明认为，现代汉语四声没有明显的长短、轻重、高低，因此难以适用于“轻重律”或“长短律”等程式化的音步或音尺。前人提出的“顿”的概念，正是新诗的节奏支点，也就是长度不固定的意群决定的音顿（也是意顿）。顿能够打通古今汉诗音律、自由体与格律体音律之间的联系。从顿的角度来看，新诗的音乐性存在于行内、行间、节内、节间的流转：位置灵活的句内韵、多字句末词韵感、复沓、排比、回旋、重复、对仗、对称、分行、跳行、跳节、参差、标点、空格等技术都可以实现也韵律和节奏的美。

王珂提到了造型的方面。他说，诗体不仅指诗的音乐形式即韵律，还指诗的排列形式。“在不同诗行中，通过视觉形象记录印象的方法。”自由诗的韵律和诗的排列都可以呈现诗的音乐性。说到这里，我们似乎又回到了宗白华和闻一多所提出的关于诗歌的音乐美、建筑美、绘画美的思考。

很多当代诗人认为不能在整齐的格律模式下写作新诗，并提出了有关节奏和诗人创作心理以及时空感之间关联的感受。

西川认为，一些创造力匮乏、趣味良好、富有责任感的好心人，以十九世纪以前的西方诗歌为参考系，弄出些音步或音尺，这没什么太大的意思。将“为什么我的眼中常含泪水”划分成“为什么/我的/眼中/常含/泪水”五个音步或者“为什么我的眼中/常含泪水”两个音步，这没什么太大的意思。难道五个音步就比两个音步更经典吗？现代汉语诗歌当然有它内在的根由，有它的音乐性、它的轻重缓急、它的绵密和疏松、它的亮堂和幽暗、它的简约和故意的饶舌、它的余音、它的戛然而止、它的文从字顺、它的疙疙瘩瘩、它的常态、它的反常，所有这一切，是使用语言的人绕不开去的。

骆一禾说，“（诗歌的音乐性）是一个语言的算度与内心世界的时空感，怎样在共振中形成语言节奏的问题，这个构造纷纭叠出的意象带来秩序，使每个意象得以发挥最大的势能又在音乐节奏中互相嬗递，给全诗带来完美。这个艺术问题我认为是一个超于格律和节拍器范围的问题，可以说自由体诗是一种非格律但有节奏的诗，从形式惯例（词牌格律）到‘心耳’，它诉诸变化但未被淘汰，而是艺术成品的核心标志之一。”

陈超说，“一般地说，现代诗弃置了传统诗歌的形式和格律。这并非艺术上的‘无政府主义’所致。在现代诗人看来，诗歌重要的不是视觉上的整饬和听觉上的旋律感、节奏感。决定诗之为诗的重要依据是诗歌肌质上的浓度与力度，诗歌对生命深层另一世界提示和呈现的能量之强弱。”

入诗的语言仍需要辨析……

“第三代”新生代诗人们大体上不太重视诗体的声律格式，而更看重语言自身。“他们”诗派提出“诗到语言为止”，“非非主义”强调“诗从语言开始”，“海上诗群”认为“语言发出的呼吸比生命发出的呼吸更亲切、更安详”。由此，繁衍出一系列诸如“语感”、“语晕”理论。新生代倡导用口语作为反叛的手段，对前一代诗歌的精英化、恒久性、庄重性进行消解。

他们主张诗歌具有原创的、自由的活力，以及自然的语言效果。他们主张用口语化、生活化的语言代替人工“陌生化”的知性语言，不强求暗示性、内涵、张力、弹性、音乐性等语言效果，否定诗歌语言与日常语言的界限；追求结构的自然、灵活；拒绝象征、隐喻等复杂技巧。

于坚在《1998中国新诗年鉴》的序中认为新生代诗人对语言的关注，探索了“汉语的更丰富的可能性。”他提出一个颇有争议的观点，即“拒绝隐喻”。“诗是一种消灭隐喻的语言游戏。对隐喻破坏得越彻底，诗越显出自身。”他认为，“拒绝隐喻”之后理想的诗歌语言，是“原生态”的剔除了文化冗赘的、柔软、具体的口语。口语是对心灵世界的直接摹写，因其当下性（在场性）、鲜活性，优于经过转换与凝定、显得滞后与固结的书面语。

但是，口语的无限“扩张”和不恰当的运用，亦可能造成即时的、粗糙的文字积木。对于口语和书面语的褒贬取舍仍然是一个议题。在口语之内，仍然存在对口语的“甄别”乃至“提纯”的问题。

西川说，“时至今日，我一直认为，口语是今天唯一的写作语言，人们已经不大可能运用传统的文学语言写作崭新的诗歌。不过，这里有一个对口语进行甄别的问题：一种是市井语言，它接近于方言和帮会语言；一种是书面口语，它与文明和事物的普遍性有关。”

臧棣说，“在现代诗歌的写作中，技巧永远就是主体和语言之间相互剧烈摩擦而后趋向和谐的一种针对存在的完整的观念及其表达。技巧也可以视为语言约束个性、写作纯洁自身的一种权力机制。”“写作就是技巧对我们的思想、意识、感性、直觉和体验的辛勤咀嚼，从而在新的语言的肌体上使之获得一种表达上的普遍性。”“诗歌在本质上总想着要重新发明语言。”“诗歌的特性也是由在使用语言的过程中所触及的某种特殊的行为来完成的。”这种“重新发明语言”的意图，使得臧棣的一些诗作，如《咏物诗》，表现出一种对诗歌写作本身的反思，成为某种意义的“元诗”。（张桃洲）

诗人们也仍在尝试新民歌体，乃至流行歌曲、国风歌词等诗与歌的交汇点上的探索。诗人们还在尝试突破语言艺术的“限制”，将平面艺术因素引入到语言想象的“视觉诗”；“构成空间”或“以图示诗”——包括分行诗、分段诗和图像诗三类。还有艺术家将其他媒介与诗结合，包括戏剧、影像、音响、装置等，尝试诗的艺术的跨界，由静到动、由平面到立体、由无声到有声。

“图画本是空间中静的美，音乐是时间中动的美。而诗恰是用空间中闲静的形式——文字排列——表现时间中变动的情绪思想。所以我们对于诗，要使他的‘形’能得有图画底形式的美，使诗的‘质’（情绪思想）能成音乐式的情调。”

- 宗白华（1920）

“一切艺术总是以趋近音乐为旨归。”“与其说在诗歌中，不如说在音乐中，能够发现完满艺术的真正典型或尺度”

- Walter Pater（1888）

五、小结

如果用一条坐标轴来看，有的新诗几乎完全自由，像是分行散文，有的新诗则遵循较为严格的格律范式，例如十四行诗、汉俳。在两极之间，还有或松或严的许多选择。有的体现出较为显性的韵律，有的则比较隐性。

「今社」诗刊的目的，是保持着好奇心，包容而宽和地收集、展现、分析百余年以来尤其是近年来的创作实践和理论研究，以此来探索诗体的发展，以及华文诗歌之路。

诚然，诗体，终究只是诗的一个向度而已。自五四以来，外国诗歌之现实主义、浪漫主义、现代主义等等主义，一股脑儿摆在我们的诗人面前。此后百余年的探索，从二十年代的尝试派、新月派，到三十年代象征派，到六七十年代台湾现代诗派和蓝星诗社，到八十年代大陆的朦胧诗，再到九十年代以后的后朦胧诗、新生代……反思和反叛从未间断。关于新诗应当走一条什么样的道路，讨论主要着眼于内容和观念。在“不拘格律，不拘平仄，不拘长短”的诗体解放的背后，诗人成为自由表达、自我反思的现代主体。本刊认同内容和观念的重要性，并不会特意回避这些问题。在选诗时，如果涉及到这些问题，将保持开放的态度。

同时，如发刊词中所述，由于前人和其他刊物已在内容和观念方面多有讨论，故本刊将重点落在有关诗体的可能性的探索。

《断章》

你站在桥上看风景，
看风景人在楼上看你。
明月装饰了你的窗子，
你装饰了别人的梦。

(卞之琳，1935，《鱼目集》)

《十四行诗》

从一片泛滥无形的水里，
取水人取来椭圆的一瓶，
这点水就得到一个定形；
看，在秋风里飘扬的风旗，

它把住些把不住的事体，
让远方的光、远方的黑夜
和些远方的草木的荣谢，
还有个奔向远方的心意，

都保留一些在这面旗上。
我们空空听过一夜风声，
空看了一天的草黄叶红，

向何处安排我们的思、想？
但愿这些诗像一面风旗
把住一些把不住的事体。

(冯至，1942，原载于《十四行集》)

《现实》

这是温和，不是温和的修辞学
这是厌烦，厌烦本身

呵，前途、阅读、转身
一切都是慢的
长夜里，收割并非出自必要
长夜里，速度应该省掉

而冬天也可能正是春天
而鲁迅也可能正是林语堂

(柏桦，1990)

《咏物诗》

每个松塔都有自己的来历，
不过，其中也有一小部分
属于来历不明。诗，也是如此。
并且，诗，不会窒息于这样的悖论。

而我正写着的诗，暗恋上
松塔那层次分明的结构——
它要求带它去看我拣拾松塔的地方，
它要求回到红松的树巅。

(臧棣，2001)

「参考」

- 《新诗鉴赏辞典》，上海辞书出版社，1989初版，2013重编
《百年中国新诗史略》，谢冕等，北京大学出版社，2010
《二十世纪的诗心》，吴晓东，北京大学出版社，2010
《中国现代诗体论》，吕进，重庆出版社，2007
《中国现代诗学丛论》，孙玉石，北京大学出版社，2010
《新诗格律与语言的诗化》，林庚，经济日报出版社，2000
《新诗的语言和形式》，赵彬，光明日报出版社，2014
《在语言之内航行》，李章斌，人民文学出版社，2014
《格律体新诗论纲》，万龙生，名家出版社，2007
《文化接受与文化过滤》，金丝燕，中国人民大学出版社，1994
《声音的意味：20世纪新诗格律探索》，张桃洲，人民文学出版社，2014
《论郑敏在中国新诗史上的位置》，张桃洲，《文艺争鸣》，2022
《新诗的音乐性及形式创造》，师力斌，《中国文艺评论》2017年第4期
《重审新诗的音乐性》，陈历明，《华侨大学学报》，2021第3期
《音乐化：徐志摩的诗歌美学》，陈历明《文艺理论研究》2018年第6期

「今社」编辑部
甲辰寒露于西山房

