

中国现代格律诗的回顾与前瞻

陈 敢¹, 林莹秋²

(1. 广西师范学院 文学院, 广西 南宁 530001; 2. 广西政法学院 基础部, 广西 南宁 530003)

摘 要:现代格律诗与自由诗共同创造了百年现代汉诗的辉煌。现代格律诗诞生于草创期白话新诗过于散漫随意、放纵情感泛滥而彰显诗艺粗疏的20年代初期,它是自觉从诗的本体出发重新面对诗歌的形式和语言要求的现代性追求和诗艺提升的探索。其产生发展演变的漫长历程,伴随着几代诗人和诗论家的艰辛跋涉和拓殖,他们肩负着新诗艺术建设的责任,提出独到诗观并以卓有成效的艺术实践,使现代格律诗在今天获得广泛认同并在新诗史上占有重要的地位。

关键词:现代格律诗;“新月诗派”;自由体;格律化;“三美”理论

中图分类号:I207.25 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-9841(2009)01-0028-07

新诗几乎可以说是世纪的同龄人,它是在20世纪初经过一场诗体和诗学的革命而蜕变诞生的。自由体新诗和现代格律诗,是“新诗的两条腿”:自由体新诗是“五四”新文化运动彻底反传统的产物,现代格律诗是对自由体新诗散漫无依的非诗化倾向的纠偏和反思,因而较之自由体新诗显得更加冷静和客观。何其芳就曾这样表达过他的现代格律诗观:现代生活更适于自由诗表现,但不是一切生活都必须用自由诗来表现,更不是一切读者都满足于自由诗。如果没有适合现代语言规律的格律诗,将是一种偏枯现象。这是通过两种诗体的比较,从内容和形式的关系上来说明现代格律诗的特质。

一、中国现代格律诗的界定

就形式而言,诗歌的发展历程也可以认定为是诗歌格律化的过程。古代的诗,从魏晋南北朝到唐初,渐渐完成了由乐府诗到古体诗再到近体诗的演进,其间齐梁诗人的重音韵,唐初诗人的重词语、重对仗,是促使近体诗萌生的重要推动力。而演进的内容和结果,就是诗歌格律的日趋严密,并最终产生了标志唐诗鼎盛的七律和绝句。发展到了由文人来创作的宋词和元曲,格律日臻完善,更为成熟。作为诗歌形式美质的格律对于提高诗歌的表现力,在诗的本质方面和在诗歌发展的历史上起到了不可替代的作用。

在“五四”文学革命时期,为打破传统的桎梏,解放诗体、追求自由成为当时诗歌发展的总体要求。但是诗歌总还是语言的艺术,追求节奏铿锵和谐的音乐性,词语组合上整齐匀称的建筑性,以及画面明丽传神的绘画性等,以求得在声、形、色这几方面来增强诗歌的形式美,与诗体解放的趋势并不矛盾。所以,在当时自由体新诗创作兴盛的时期,也依然有着要求诗歌格律化的声音。直到“新月社”的成立,使得闻一多、徐志摩、朱湘、刘梦苇等大批倡导创作格律诗的诗人聚集在了一起,形成了真正意义上的第一个中国现代格律诗派,并产生了广泛而持久的影响。后来“新现代诗派”中的一些诗人,十七年诗歌、“归来的诗人”以及80年代中后期提倡格律诗创作的众多诗人,可以说都是受到了“新月社”诗人的影响。

中国现代格律诗,也就是我们常说的新格律诗,指的是“五四”以来继承古典诗歌的格律传统,借鉴外国诗歌格律的长处,在现代汉语的基础上和新诗特定的格律条件下,经80多年的创作实践和理论研究,逐步发展起来并日趋成熟的一种新的格律诗。简而言之,就是不再按照旧体诗韵,而是按照白话口语的内在节奏来创作的新的格律诗。这里的“现代”或“新”,都是同“五四”之前的格律诗相对而言的。何其芳也曾给中国现代格律诗下了一个简明扼要的定义:“我们说的现代格律诗在格律

* 收稿日期:2008-10-07

作者简介:陈敢(1958-),男,广西北海人,广西师范学院文学院,副教授,主要研究中国现当代文学。

上就只有这样一点要求：按照现代口语写得每行的顿数有规律，每顿所占的时间大致相等，并且有规律地押韵。”^{[1]17}可以说这个界定是符合新诗语言特点的。现代格律诗不能像古代的律、绝、词、曲那样严格地限定句数、字数、平仄、韵律等，而是要在现代汉语的基础上，就其语言的节奏韵律和文字的整齐有序而言。所以我们认为，现代格律诗应具备这样一些特点：

(1) 诗歌每行的字数不一定相等，即不要求句的均齐，但每行的顿数应该一样，或者呈对应有序的状态。“顿”是何其芳率先启用的概念。他说“顿”指的是“古代一句诗和现代一行诗中那种音节上的基本单位”，“顿是音节单位，但它和意思上的一定单位（一个词或者两个词合成的短语）基本上也是一致的”^{[1]13}。每顿的字数，从一字到四字皆可，多音节词可以细分为若干个二、三字顿，由于现代汉语以双音节词为主，因此，二字顿居多，并多为尾韵，每顿时间大致相等。现代格律诗的基本规则是每行的顿数和押韵有规律。同时，他着重强调这仅仅是基本形式而已，无论长诗短诗，内部顿数均可以变化，前提是变化必须有规律。

(2) 双行押韵，不谐平仄，可以换韵，也可以偶尔不押韵，但押韵是总的要求：“押大致相近的韵就可以，而且用不着一韵到底，可以少到两行一换韵，四行一换韵。”^{[1]17}

(3) 一般情况下是双音节词结尾，但有时候尾顿也可以不是两字顿，只是忌两字尾和三字尾交叉，以免影响节奏韵律的和谐。

(4) 每节诗行的数目相等或者相互对应，表现出整齐有序的建筑美。和闻一多的“三美”理论比起来，何其芳对现代格律诗的界定是比较宽泛的，已不像前者所要求的那么严谨。

总之，凡是追求诗歌的音乐美和建筑美，并且达到了严格、整齐的作品，就可称其为现代格律诗。现代格律诗不一定要像古代的五言、七言、七律等，有固定的要求和形式，但就一首诗来讲则必须是整齐有序的。现代格律诗是诗的音乐美和建筑美的严整体现。在早期，闻一多提倡现代格律诗最力，他和徐志摩、朱湘等人写了很多严整的格律诗。到了“新现代诗派”，诗人们一方面上承中国“象征派”诗人和已成为英美主流诗体的自由诗体，从而把自由诗推向成熟的境地，另一方面又师法西方古典诗律，乐于像中国“新月社”诗人那样创作英美式的格律诗特别是十四行体诗，又将现代格律的发展推进了一步。十七年诗歌创作的格律化追求也是

很明显的，在民歌和古典诗歌的基础上发展新诗，必然带来诗体上的格律化。十七年诗人们创作了许多格律诗、半格律诗，如田间、闻捷、贺敬之、郭小川、张志民等诗人，积累了许多格律化、半格律化的新诗体式，这时候可以说是新诗体式“成型”的时代。接着的“文革”时期，现代格律诗虽然被迫停止了发展的脚步，但在后来的“归来”之风中，现代格律诗又得到了全面的复兴，“归来的诗人”中的唐祈、屠岸、吕剑、公刘、流沙河等诗人对现代格律诗实践与创作所进行的努力都是很有创造性的，这样的创作对后来80年代中后期的诗人如胡乔木、黄淮等人的现代格律诗创作是很有启发性的。

二、中国现代格律诗的发展历程

格律诗是一种传统的诗体。在自由体新诗崛起兴旺的新时期，又有格律、半格律体新诗的产生和发展，这证明了格律诗的审美属性有可承袭的因素，格律体的新诗更是有着不可低估的审美价值。现代格律诗在篇无定节、行无定字、不讲究平仄等方面区别于旧格律诗；在节有定行、行有定拍、换韵有序等方面区别于自由体新诗。用历史的眼光看，现代格律诗的语言排列组合方式已完全不同于旧格律诗，从而实现了一场从内容到形式的革命。

作为诗的国度，中国古代留下了丰富的诗歌遗产，形成了严整的诗歌体式，主要是以律诗、绝句和词牌、曲牌为体现的诗词格律。这种格律以古代汉语的声调、音韵和构词方式为基础，以古人和谐、恬淡的审美心态为依据，因而创作出了众多音韵优美的诗篇。这种诗歌体式一直沿袭到了清朝末年。1919年，“五四”新文化运动为反对封建士大夫的贵族文学，也必然将革命的巨斧抡向为其反动思想内容服务的文言文，旧的诗词格律自然要受到破除，自由体新诗成为新诗开创期间的主要诗体。

从诗体发展的意义上讲，“初期白话诗”是以对传统格律诗体的否定来确立了自己的文学史意义的。但由于当时的倡导者只注重对旧诗歌体式的突破，热衷于用“自由”的新形式写诗，而忽视了诗歌所特有的形式美，对新诗的语言特质及诗性品格缺乏应有的重视。初期白话诗形式上的散乱无序在一定程度上偏离了我国传统文化心理结构对于诗的审美习惯，当时许多诗作者就处于无规律可寻的状态，致使诗歌创作出现了严重的非诗化倾向。到了20年代中期，一些不满自由体创作的诗人，如闻一多、朱湘、徐志摩、刘梦苇等人聚合在“新月社”，开始了现代格律诗的创作实践。如果说初期

白话诗的意义是在于废文言而崇白话,并试图建立一种新的白话自由诗体节奏形式,那么在这个时候出现的“新月诗派”的意义就在于在白话自由诗体尚不成熟的基础上转而探索建立以现代汉语为基础的现代格律诗体的可能性,从而为年轻的中国新诗开拓一条新的体式发展之路。从这个意义上说,“新月诗派”也可以说是“应运而生”。

但是我们也应该注意到,其实在新月诗人开始他们的诗学探索之前,从诗形角度确立新诗的诗性规范,已成为诗界讨论的重要议题。许多诗人已发出格律化的呼声,提议新诗“第一要有格律,第二要有韵脚”^[2]。为了重构类似于古典诗歌的新诗诗性,探索新诗规范化和经典化的可能途径,一些诗人纷纷转向古典诗词和民歌民谣,或从西方诗歌汲取有益于新诗艺术的艺术技巧。两种转向都不约而同地把视点放在诗的音节和节奏方面,即体现出对新诗语言形式的注重。刘半农、宗白华、康白情等都不同程度地进行过对新诗格律的探索性艺术实践。刘半农一方面创作出《人力车夫》等白话诗,另一方面又从古典诗词曲和民歌民谣中寻求格律因素,创作出一些格律较严整的民歌体。宗白华在《新诗略谈》中认为诗有“形”和“质”两个方面,认为诗的“形”就是诗中的音节和词句的构造,“质”就是诗人的思想情绪。只有注意到这两个方面,才有可能写出好诗来。他还提出,诗形的凭借是文字,而文字恰恰具有音乐和绘画两种作用。从宗白华的这些观点中,可以看到与闻一多“三美”理论有异曲同工之处。而第一个有心实验各种诗歌体制、创造新格律的是陆志韦。1923年陆志韦在为自己的诗集《渡河》所作的序言中,指出“自由诗有一个极大的危险,就是丧失节奏的本意”,并认为应纠正自由诗忽视形式美的流弊。他还为创建新的格律作了种种实验,被称为“徐志摩氏等新格律运动的前驱”。只是当时为白话自由诗的兴盛时期,他的这些现代格律诗理论及《渡河》并未受到人们的重视。初期白话诗的过分散文化与直白化,必然导致对它的诗学反思。刘半农、宗白华、陆志韦等人的探索便是一种有意识的反拨,其意显然在于通过建立某种诗歌艺术规范,以滋润新诗的本质生命。

虽然当时宗白华等人颇有见地的见解因为时代原因没有受到应有的重视,但还是有一些诗人支持他们的观点。从1923年开始,汪静之、闻一多、徐志摩、朱湘、刘梦苇等开始创作有规律的新诗。这些诗韵律严整,押韵有规律可寻,每节之间行数相等,有着严密的创作规律,评论界将之称为“新格

律诗”。1926年4月1日《晨报副刊·诗镌》出版后,一大批致力于“格律”的诗人集合到了一起,开始新诗艺术上更高的探索。他们认为新诗要打破旧诗的格律与程式,但必须用新格律取而代之,他们要发现“新格式与新音节”。他们主张“节的匀称、句的均齐”,主张讲究“音尺、重音、韵脚”。这样看来,初期白话诗人们注重的是白话,而注重格律的“新月社”诗人们则强调的是诗为一种艺术,更注重的是对诗本身的建设。

“新月社”诗人们是在对白话自由体新诗扬弃的过程中对现代格律诗体建设规律进行探索的。1926年4月《晨报副刊·诗镌》的创刊,成为新格律运动起步的标志,它实际上也是这些倡导“格律”创作的诗人们在长期探索基础上一次更为自觉的集合。正是这次集合使得新诗坛出现了一个崭新的、在理论和创作两方面均产生了广泛而持久影响的现代格律诗派,这是新诗体式发展史上一次新的、富有建设性的突破。

《诗镌》创刊伊始,徐志摩就宣称“要把创格的新诗当一件认真事情做”^[3]。其后,许多诗人纷纷发表诗论,阐述其建立现代格律诗体的主张与理论。饶孟侃连续在《晨报·诗镌》发表的《新诗的音节》、《再论新诗的音节》和闻一多发表的《诗的格律》构成了较为完整、系统的理论体系。核心是闻一多提出的“三美”主张。所谓“三美”,内涵等同于“新月”诗人们常讲的“格律”(包括诉诸听觉的格律,即音乐美;诉诸视觉的格律,即绘画美和建筑美)。在“三美”理论的指导下,闻一多、徐志摩、饶孟侃等人对新诗格律进行了创作方面的尝试。除此之外,梁实秋、陈梦家、朱湘、孙大雨乃至梁宗岱或撰文或通过书信也申述了大体一致的意见^{[4]406}。

“新月社”诗人受英语格律诗的影响,根据现代汉语词语的音节特点,提出以“音尺”为诗歌语言节奏单位的说法。所谓“音尺”,指的是有规律的音节,又称为音步,就是孙大雨所谓“整齐的语体韵文底节奏所赖以体现的音组”^{[4]406},何其芳后来称之为“顿”。闻一多显然强调了这种节奏形式给新诗带来的音乐美,但是他也十分重视与音乐美融为一体的“建筑的美”和“绘画的美”,其代表作《死水》每四行成一节,每一行都是用三个“二字尺”和一个“三字尺”构成,而且词藻色彩绚丽,诗型整齐划一,就很好地体现了他这一理论主张。“新月社”其他诗人的一些作品,如徐志摩的《再别康桥》,朱湘的《采莲曲》、《泛海》等,也很鲜明地体现了闻一多的“三美”主张,但他们较之闻一多某些过于僵滞的“方块

诗”在形式上要显得更为灵活一些，他们的诗行排列力图丰富多变，长短诗行错落有致地互相搭配。徐志摩较多采用诗行交错的方式造成参差感，以避免“整齐划一”造成的僵滞。朱湘更多地从传统词曲的长短句中获得启示，在民族化的风格中，诗歌的意象、情调和长短诗行的象形排列，出现“一叶扁舟”的视觉图像，使诗节呈现出一种图像的感应。

如上所述，“新月社”诗人在长期实验的基础上确立了以“音尺”作为现代汉语格律诗基本节奏单位的做法。除此之外，在新诗的韵律、建行和诗型建设上也多有创新，并在模仿英语格律诗的基础上，创作出了二至十行体及英雄联句体、十四行体、“戏剧独白体”、民谣体、回旋体等多种多样的诗型，丰富了中国现代格律诗的创作。尽管“新月社”诗人在诗式、句式等方面主张欧化，但在意象的选择和文字的使用方面却大多倾向民族化。他们更喜欢使用传统意象善于渲染浓郁的东方情调，在审美倾向上侧重于古典主义的富丽堂皇和凝重端庄。在语言上，他们注重对词藻的选择和充分利用中国象形文字状形绘声的特点，塑造出一系列色彩斑斓、光彩夺目的意象，如闻一多的《死水》，全诗就都用形象的词藻，语言雕绘满眼，像死水、丑恶、滴沦、残羹、翡翠、桃花、罗绮、云霞等语词，安排妥帖，缕金错采，在视觉上令人目眩神摇。在抒情方式上，新月社诗人并不排斥西方现代主义诗潮给予他们的启示，在他们的格律诗中，既长于比兴与铺陈，又兼善意象呈现、暗示象征和抽象剖析，如朱湘的《早晨》、徐志摩的《两个月亮》、闻一多的《奇迹》等。现代格律诗这种表现手法的拓展，造就了一批更为年轻的诗人，也把自己过渡到了一个更为开阔的地方，在那里，他们将与另一个诗人群体“现代”合流。而传统的现实主义创作手法在中国现代格律诗的发展道路上，则在臧克家那里得到了继承。在臧克家《烙印》时期的诗作中，不难看出他在诗艺方面对新月社现代格律诗歌艺术的秉承，特别是对闻一多那种音乐美、建筑美的呼应，如《老马》、《洋车夫》等。但臧克家从一开始就倾向于现实主义，语言凝练质朴，大量使用乡土意象，使现实主义创作手法在中国现代格律诗中也得到了发展。

在探索现代格律诗的过程中，“新月社”诗人清醒地意识到：建设现代格律诗并不是恢复传统诗律，也不是要建立一种“定型新格律诗”，中国现代格律诗的建设原则只能是根据诗的内容和个人的文体选择“量体裁衣”。因此，他们在理论探索和实践创作中不断地根据这一原则修正自己的观念，以

避免形式主义。如闻一多的“三美”理论就在徐志摩、卞之琳、何其芳等诗人的继承和不断修正中，适应了不断发展的社会。这种不断对自我扬弃的开放态度，使得新月诗人的现代格律诗理论和实践保持了进步和发展的态势，而没有成为保守、机械的形式主义。新月派诗人的这些努力，在沈从文那里，被理解为新诗的“共通标准”即在具有“诗意”的前提下，“韵律、节奏、形式是诗歌文体的基础”^[5]。

总之，以闻一多、徐志摩等为代表的新月社诗人和受他们影响的部分年轻诗人，作为一个庞大的诗人创作群体，其突出特点和贡献就在于选择了一条探索现代格律诗的道路。这样的选择既是时代的必然，也是诗体发展的需要。现代格律诗的发展与探索不是一次性的，“新月社”诗人们创造的韵律与格律诗体将以某种方式存活下去。在另一些时代和另一些诗人身上，它们必将复活并将继续得到新的发展，而这正是诗歌历史发展的潜在规律。

作为对“新月派”恪守古典诗律的反动，“现代”派诗人在诗形方面大都选择自由体，并在自由诗体的发展、创新方面做了多方的探索，如林庚的《破晓》、戴望舒的《断指》、废名的《飞尘》等，都是当时自由诗体的杰作。不过到抗战爆发后，戴望舒似乎感觉到自由诗的某些局限，于是在《元旦祝福》以及这前后的诗作里又开始向格律诗做出了某种程度的回归。他的最后一本诗集《灾难的岁月》就出现了这种倾向，如既有押韵的格律诗和半格律诗《过旧居》、《偶成》，也有押韵的半自由体《我用残损的手掌》。而卞之琳和何其芳在形式方面更是保留着“新月”诗派的一些影响，如卞之琳在诗的外形上更守格律，寻求一种玲珑完整的外形将极为丰富复杂的诗意装进去，形成极大的诗意与诗形的反差，即小巧圆整明丽的框架和巨大错综朦胧的诗歌内涵，比如他的代表作《断章》。何其芳的诗也十分注重形式上的格律化，而他在50年代提出的现代格律诗理论，更是为中国现代格律诗的发展做出了巨大的贡献。

抗日战争全面爆发以后，上海“现代派”诗人与冯至、穆旦及更年轻的一些诗人汇成了40年代的“新现代诗派”。“新现代诗派”在诗型的建构上呈现出一种明显的综合性，这些诗人一方面创作自由体诗，另一方面师法西方古典诗律，创作了许多十四行体诗，推进了现代格律诗的发展。穆旦、杜运燮、唐祈都擅长写格律体和半格律体，如英雄双行、三行体、四行体、无韵体等一些诗体他们都应用自如，只是在运用格律方面已更为熟练、洒脱，不像闻

一多那样矜持了。在音步式节奏和押韵方面倾向于自然,因此常有“破格”之笔,这就使他们的格律体渐渐变成了半格律体,往往使读者意识不到格律的存在。袁可嘉的诗格律化倾向更强一些,但因其风格的活泼、外向、流动,诗中常常以“机智”流露幽默、反讽,故格律并没有束缚诗情,反而在形式的严谨和诗情洒脱之间造成一种坚韧的张力场,令人感觉到作者艺术手腕的不凡。40年代新现代派诗人都热衷于十四行诗的创作,并以冯至的《十四行集》为标志,将十四行诗体的探索推向了顶峰。而且40年代之后的一些诗人乐此不疲,又写出了许多的十四行诗。由此可见,“新现代派”在对新诗体式的探索过程中,特别是在形式方面所体现出来的矛盾,反映出了它既有对自由诗体过于散漫的反拨,又有对格律诗认同。这种“矛盾”的“综合”特征,显示了新诗成熟的一个方向。但遗憾的是,这种发展没有能持续下去。

1949年新中国的建立实现了各路诗人的大会师。在新的历史时期,诗歌如何发展也必然引起人们的关注,所以建国初期就开展了轰轰烈烈的关于诗歌形式问题的讨论。1950年3月10日出版的《文艺报》就组织了诗歌形式问题的笔谈。田间、萧三等主张建立诗的格律。田间说:“我们写新诗的人,也要注意格律,创造格律。”萧三说:“所谓‘自由诗’也太‘自由’到完全不像诗了。”马凡陀也说:“新诗应该做到能够被人记住,背念得出。新诗歌最好要建立起一个形式来。”^{[4]501}1953年12月至1954年1月,中国作家协会也组织了三次关于诗歌形式问题的讨论会,众多诗人都提倡创作格律诗,并形成了众多具有建设性的意见。其中,诗人、理论家何其芳的意见比较集中,也比较有代表性。他发表了多篇文章,如《话说新诗》、《关于写诗与读诗》、《关于现代格律诗》、《关于诗歌形式问题》、《再谈诗歌形式问题》等,专论诗歌形式问题,提出并阐述了他建立“现代格律诗”的基本构想。

何其芳首先肯定了格律这一诗歌形式是符合历史发展趋势的。中国和外国古代诗歌,几乎都是以一定的格律形式出现的。他认为诗歌的内容和形式是紧密联系在一起的,所以,“诗的内容既然是饱和着强烈的或者深厚的感情,这就要求它的形式便于表现出一种反复回旋、一唱三叹的抒情气氛”^{[1]4}。而作为诗歌形式之一的格律就有助于营造这种气氛。何其芳还肯定了五四以来新诗人们关于格律的不懈努力,盛赞闻一多是“其中最有影响的一位”^{[1]17}。同时他又批评他的格律诗理论具

有形式主义倾向,格律繁琐僵滞,而且不是很适合现代汉语特点,它的主要缺陷表现在苛求字齐、模仿英诗轻重音格式、讲究平仄等三条。因而何其芳的现代格律诗理论是在对前辈理论的继承和扬弃之后所建立的。他认为格律诗的基本特征是“格律诗最主要的因素,节奏的规律化”。在这里,何其芳对现代格律诗的界定比起闻一多的“三美”理论要宽泛得多了。从宏观上讲,二者都把节奏规律化当作新诗格律的首要命题,都抓住了格律的音乐性本质。但是闻一多始终强调音乐美与建筑美相辅相成,认为绝对调和的音节,字句必定整齐,这显然把字齐作为衡量节奏和谐的标准。而何其芳只围绕节奏有规律这一中心,单从音乐美的角度向纵深方向细心掘进。宏观面的异同在微观面得到具体的印证。首先在基本要素方面,50年代的现代格律诗剔除了早期现代格律诗关于平仄的尝试,何其芳还把“音尺”换称为“顿”。虽然二者的基本含义相同,但在具体构成上存在细微的差别。音尺多以二三字尺为主,顿则不限字数,也不要求平仄调格式。另外,从语体色彩而言,顿的称谓较音尺更中国化。其次,在格律的基本规则方面,它们均要求押韵和节奏遵循规律,但在闻一多看来,格律诗还须句节整齐划一,而到了何其芳这里,现代格律诗则无此形体规定。再次,在节奏规律化方面,它们都要求每行音尺数或顿数相等,但新格律诗以此为唯一形式,而现代格律诗则以此为基本形式,此外还有无数种每行顿数多少不等,整体上规律变化的形式。另外,何其芳已经深入探讨了每行顿数、尾顿字数、押韵方式等细微环节。最后,50年代现代格律诗的样式比早期的现代格律诗的格式丰富活泼。早期的现代格律诗虽比律诗格式丰富,但它依然恪守律诗整齐划一的外形特征,而50年代的现代格律诗顿数变化丰富,即使每行顿数一致,也可能诗行参差不齐,因此,它的类型更多样,形体更自由,洋溢着自由多变的形体美感。

何其芳的这些观点清楚地体现了现代格律诗的发展趋势,同时也形成了他自己系统的现代格律诗观。我们可以看出,他的现代格律诗观纠正了闻一多泥古不化、盲目西化的失误,他既考虑了诗歌形式的特点,又考虑了现代语言的特点,将现代格律诗扎根于现代民族语言的土壤中,为其格律更加科学化、民族化和现代化奠定基础。与此同时,卞之琳、林庚、王力等人也纷纷发表了自己关于现代格律诗建设的宝贵意见,从而形成了现代格律诗建设的又一个高潮。

何其芳对新诗体式进行规范的主张,既反映了诗歌发展的内在规律,也反映了和平盛世的时代要求,尽管在当时遭到了一些人的反对,但十七年诗歌基本还是沿着这种规范的方向进行着诗体的沉淀。十七年诗人按照自己的方式探索着新诗体式,形成了各种格律体和半格律体,如田间的格律体(虽然他的创作实践是不成功的)、闻捷的半格律体、郭小川的新辞赋体、贺敬之的新楼梯诗、严阵和沙白的新词曲体、张志民的新民歌体等,都是十七年新诗体式的沉淀,这些诗人的格律化追求都是值得肯定的。

建国以后新诗格律化的趋势,既有新诗发展的内在要求,又为时代的文化思想所决定。这种格律化的趋势到了“文化大革命”,便走向了形式主义,格律化向恶性方面发展。此时的诗,讲求工整、押韵,内容抽象、空洞,语言满篇是流行的官话、套话、标语口号,如《红色大印歌》、《学习理论评〈水浒〉》等,虽然有明显的格律化倾向,但是已经丧失了诗质,只剩下诗形,那么它对诗的整齐、押韵也就更为注重。此时的格律化追求已走向形式主义,这是诗体格律化的歧路,所以它就必然会受到后来朦胧诗的反拨,并被时代所扬弃。

中国现代格律诗经过半个世纪的探索,积累了丰富的经验,产生了诸多典型的具有启发性的格律范式。但在“文革”时期,这一悠久的文化传统被断然否定,经半个世纪积累起来的现代格律诗遭到了毁灭性的打击,众多优秀的格律诗人被迫停止创作。直到70年代后期,被逐出诗坛的诗人们才陆续归来。在现代格律诗领域,唐祈、杜运燮、吕剑、公刘等诗人纷纷登台亮相。他们的复出象征着中国新诗传统的恢复,也是中国现代格律诗的一次重整,一次深刻的总结。

“归来的诗人”在历史的衔接中继续着对现代格律诗的探索。其中的一些诗人,如唐祈、杜运燮、屠岸等,偏重于对英美格律诗的借鉴和改革,他们既上承“新月派”诗人的诗体实验,也是40年代“新现代派”诗风的延续。如杜运燮《晚稻集》中的作品就大多是格律诗和半格律诗,还有唐祈、屠岸创作的十四行体诗等;另外的一些诗人,如吕剑、流沙河、公刘等中老年诗人,则是从中国古典诗歌和民歌传统中探寻民族化格律形式,他们继承了民歌的节奏形式和结构经验,形成了较为成熟的风格,对以现代口语创作民族化格律诗作出了贡献。

“文革”结束以后的诗坛,百花吐艳,现代格律诗创作一片繁荣景象。在理论方面,卞之琳又一次

宣传“白话新体诗格律”,丁芒呼吁建立社会主义时代的“近体诗”……林庚、邹绛、唐湜、万龙生、黄淮等人刻意尝试现代格律诗,都有专集出版。特别是胡乔木一直在思考并实践着现代格律诗的创作。他针对先前的格律诗行的顿数过多或过少,提出了每行统一为四拍(四顿),每拍二字或三字,而不采取一字拍和四字拍的主张,他针对白话里“的”字较多,容易构成四字拍的现象,提出了以容易念上口为标准,有的时候可以把“的”字放在下一拍起头的意见。他在新时期发表的近20首现代格律诗,都严格遵守自己的理论主张,我们称之为胡乔木的“简明”格律体,如其代表作《仙鹤》,就形式别致,格律严谨,此诗除了完全符合他的“非常简明”的格律诗的要求外,还做到了“音组等时停顿节奏”与“意群对称停顿节奏”的结合,其节奏与韵律十分鲜明和谐,达到了内容与形式的高度统一,是极讲究艺术形式美与艺术构思的杰作,是对何其芳限“顿”不“限字”理论的一种积极的修正,又是对以《死水》为代表的方块体的一种合情合理的发展。还有当代诗人黄淮自1997年开始,历经三年时间才创作完成的长篇微型格律组诗《点之歌》,可以说是中国现代格律诗创作的又一里程碑。它的出现,不仅是把现代格律诗的创作推进到一个新的阶段,而且是在诗贵短小、精练这一层次上把现代格律诗的创作提高到一个新的艺术水平。此外还有丁芒的一些“自度曲”,林庚的“九言体诗”《光之歌》等,这些诗人所进行的创作,都体现了现代格律诗具有可承袭的审美特性以及永久的艺术生命力。

三、中国现代格律诗的展望

中国现代格律诗经过了半个多世纪的理论探索和创作实践,逐步建立、发展、成熟。回顾中国新诗发展的历史进程,诗应该有一定的节奏、韵律和建筑结构,这是诗歌体式的基本要求,也是符合诗歌历史的实际和诗歌艺术的自身特点的。突破诗歌体式规范的理论 and 创作,虽然在特定历史时期有它形成的理由或进步的意义,但终究又被新的体式规范所替代。唐湜在《新诗的自由化和格律化运动》中就曾表述:“诗从自由化到格律化是个运动、发展的过程。寻求新的格律、新的样式来巩固、提高自由化的突破成果是必要的,从自由化的奔突到格律化的凝练是一个辩证的探索和巩固的过程,一个自由与必然的矛盾又统一的过程。”^[6]因此,在回顾中国新诗发展的历程时,我们可以思考这样一个问题:诗歌要不要格律化?面对这样一个问题,新

诗发展的历史似乎已经做出了回答。

第一,诗歌艺术的自身特点决定了它有格律化的要求。这主要是指源于诗意表达需要的语言的音乐美和诗形的建筑美。但这种音乐美和建筑美必须基于诗歌情绪的内在要求。片面追求诗歌的音乐美和建筑美,企图建立一种固定的现代格律诗体式,带有形式主义的倾向,也是不现实的。如文革时期那些格式单调,内容“假、大、空”的所谓的“格律诗”,就是不成功的,当然也不能将之称为现代格律诗。

第二,由于内容决定形式,诗歌的形式美也是基于诗意美。而现代人的情绪是复杂多变的,现代汉语的表达方式也是丰富多样的。所以,企图建立像古代律诗、绝句、词、曲那样固定的格式,是不可能的,也是束缚诗意表达的。

第三,建立新诗固定格律格式的企图是不现实的,但这并不否定新诗有强烈的格律化要求。

第四,新诗虽然不会被格律所束缚,但新诗却潜在地有着一种格律化要求。中国现代格律诗虽然不会定型为固定的格式,但它已经形成有几种较为成熟的体式,如格律体、半格律体(包括新辞赋体、新楼梯诗、新词曲体、新民歌体)、民歌体等。

四、结 语

从1926年“新月诗派”的出现,真正揭开了中

国新诗史上创作现代格律诗的序幕,经过近一个世纪的探索,现代格律诗在历史的舞台上,不断地表演着一场场精彩的剧目。直至今日,中国现代格律诗已经汲取了诸多的教训,积累了丰富的创作经验,已经拥有一支阵容相当可观的创作队伍,已经创造出了近百首现代格律诗的精品以及一批论文与著作……可以说已经完成了创造现代格律诗这一系统工程的基础工程,我们由此坚信,现代格律诗的前景是光明的,相信现代格律诗这座高楼大厦的建成是完全有希望的。正如世纪诗翁林庚老先生所展望的那样:“在今天诗坛上,格律诗已取得了广泛的认同。21世纪将可能会成为格律诗的世纪。”^[7]

参考文献:

- [1] 何其芳. 关于现代格律诗[M]//何其芳文集:第5卷. 北京:人民文学出版社,1983.
- [2] 齐志仁(鲁侗)致沈雁冰信[J]. 小说月报,13(7),1922-07.
- [3] 徐志摩. 诗刊弁言[N]. 晨报·诗镌(第1期),1926-04-01.
- [4] 冯光廉. 中国近百年文学体式流变史[M]. 北京:人民文学出版社,1999.
- [5] 蒋登科. 沈从文新诗理论述评[J]. 西南大学学报(社会科学版),2007(1):27-32.
- [6] 唐湜. 新诗的自由化和格律化运动[J]. 诗探索,1980(2).
- [7] 林庚. 新诗格律与语言的诗化[M]. 北京:经济日报出版社,2000:158.

责任编辑 韩云波

A Review and Preview of the Modern Chinese Metrical Poetry

CHEN Gan¹, LIN Ying-qiu²

(1. School of Literature, Guangxi Normal Institute, Nanning 530023, China;

2. Guangxi Institute of Politics and Law, Nanning 530003, China)

Abstract: The modern metrical poetry together with the free verse achieved the great brilliance in one-hundred-year Chinese poetry. Modern metrical poetry originated in the early 20th century when the vernacular poetry was characterized by a free style and rough poetic effect in the overuse of feelings. It symbolizes the modernity seeking and the poetic promotion in terms of form and language. Its long evolving history involves the painstaking efforts of several generations of poets. Bearing the responsibility of new poetic art construction, they put forward unique poetic ideas and gained the modern metrical poetry widespread recognition and important status in Chinese poetry history though their fruitful artistic practice.

Key words: modern metrical poetry; the Crescent Moon Poetry School; free style; metricalization; the theory of “Three Beauties”