

分行与五四时期新诗形式的建构

王泽龙

内容提要 分行是中国现代诗歌的一个重要形式标志，是现代诗歌取代连书型书写传统的古典诗歌最为直观的形态特征之一。现代诗歌分行的滥觞，接受了西方科学思潮与现代媒介传播的影响，借鉴了西方现代诗歌书面呈现形式，新式标点符号的使用，参与了现代诗歌分行的形式建构；分行与现代诗歌节奏的形成密切相关，诗行的变化是诗歌节奏变动的形象图谱；分行是现代诗歌视觉图像美感的主要呈现形态，拓展了诗歌艺术视觉感官空间；分行顺应了现代汉语主谓结构的叙事形态，是体现现代诗歌结构意义的重要手段，是现代自由体诗体建构的主要方式，是诗歌现代转型，走向形式自由与思想解放的重要途径。对五四时期新诗分行的理论考察与艺术实践的探讨，有助于我们深入认识中国诗歌形式现代变革的路径选择，对中国新诗艺术发展具有不可忽视的意义。

关键词 五四新诗；分行；节奏；图像；形式建构

近百年来，中国现代诗歌诗体形式的建构和艺术变革都与诗歌分行呈现紧密相关。闻一多指出：“新诗采用了西文诗分行写的办法，的确是很有关系的一件事。”^[1]自五四时期开始，现代诗歌各种诗体，除散文诗之外，分行排列的形式延续至今。新时期以来，诗歌分行问题的研究开始受到学界与诗坛的关注。较早专文谈论新诗分行的是吴思敬的《谈新诗的分行排列》，他认为新诗采取分行排列的形式，并非就只是对西洋诗的简单模仿，从根本上说是由诗的内在特征决定的，新诗分行“引起读者的审美注意”，“行与行的组合获得新的意义”^[2]。孙立尧把现代诗歌“分行”形式提到与古典诗歌“押韵”对举的地位，他把以平仄、押韵、粘对等为基础特征的古典诗歌描述为一种“韵的艺术”，把以“分行”为主要形式特征的现代诗歌称之为一种“行的艺术”^[3]。可以说，在中国诗歌形式的现代转型中分行起到了至关重要的作用，它是现代诗歌形式建构不可或缺的基本手段。现代诗歌分行实践所涉及的诗歌形式问题错综复杂，对这一问题的研究涉及与诗歌诸多形式问题的关系，目前整体上处在一种零散状态，缺少较为深入的学理阐释与较系统的探讨。鉴于此，本文将分别从分行的缘起与内涵，分行与现代诗歌节奏的形成，分行与

现代诗歌视觉图像呈现的美感形态，分行与现代自由诗体的建构等方面，探讨分行与五四时期^[4]新诗形式建构以及现代诗歌变革的关系，为现代诗学研究与新诗形式建设提供新的启示。

一 现代诗歌分行的缘起与内涵

在汉语诗歌律化前的古体诗歌时代，《诗经》、楚辞、古乐府、四言诗、五言诗以及七言诗等，均以押韵为诗的主要特征。中国诗歌从永明体到初唐，是近体诗蜕变成形的关键时期。从永明时期到清末民初，这1400多年的时段，在诗歌发展史上称之为近体诗的时代。近体诗无论诗歌内容如何千变万化，但它们始终在近体诗格律的法度中运行，遵守平仄、押韵、对仗以及固定句式等基本规范。与古典诗格律相伴随的是延续上千年的连书书写系统，古典诗文的句读符号并不是诗文作者的创造，它们是出版者或文人读者在阅读过程中添加的具有断句功能的标记，在竖排连书书写制式下，这些句读符号以“旁注”的形式添加在诗文的右侧，不改变诗文文字的外在形式与内在表意。古典诗歌论“句”不论行，没有“行”的意识^[5]。即使我们把古典诗歌按照现代的分行形式书写或排印，所体现

出来的最本质的特征仍然是古典诗歌押韵的艺术规制，而非现代意义的分行。如五七言古诗按照现代分行的印刷或书写，无论是篇幅短小的绝句，还是排律，其呈现的书面形式都是一律的，即使是具有“长短句”之称的“词”，由于词牌的限定，分行后同一词牌的形式并无差异。胡适《文学改良刍议》中“八事”之“不讲对仗”的诗歌主张，就是要打破古典诗歌齐言对句结构，形成现代诗歌的句分离，为诗行的自由组合变换开疆破土。

分行的现代诗歌形式取代连书型书写传统的古典诗歌，是古典诗歌向现代诗歌形式变革中最为直观的形态特征之一。现代诗歌分行发生，经由了书写系统由右起竖排到左起横排的现代书写制式变革阶段。19世纪与20世纪的科学思潮，直接影响了中国社会现代化历史进程，带来了中国诗歌观念与形式的现代变革。为了适应西方现代科学知识传播的需要，模仿西方文字排版方式，实现横排，让汉语文字适应于西方数理化等自然科学公式的书写方式与排列样式。首先付诸实践，开风气之先的是《科学》杂志。1915年1月创刊的《科学》杂志在使用横行书写和新式标点符号时做了说明，“本杂志印法，旁行上止，并用西文句读点之，以便插写算数及物理化学程序，非故好新奇，读者谅之”^[6]。1915年第1卷2期《青年杂志》，刊发了由陈独秀翻译的两首英文诗歌，一首是泰戈尔的《赞歌》，一首是美国诗人史密斯的《亚美利加》，英文原文与翻译文字采用了对照横排样式，《赞歌》用五言四句形式，分段不分行；《亚美利加》横行分句排列，长短不一，两首诗歌翻译文字皆半文半白。文学革命中对横行书写主张最积极是钱玄同，1917年5月1日在《新青年》3卷3号中与陈独秀通信讨论西文译名时，他说：

“十九世纪初年，France有Napoleon其人。”如此一句写时，须将本子直过来，横过去，搬到四次之多，未免又生一种不便利则当以何法济之。曰。我固绝对主张汉文须改用左行横迤，如西文写法也。人目系左右相并，而非上下相重，试立室中，横视左右，甚为省力，若纵视上下，则一仰一俯，颇为费力。以此例彼，知看横行较易于直行。且右手写字，

必自左至右，均无论汉文西文，一字笔势，罕有自右至左者，然则汉文右行，其法实拙。若从西文写法，自左至右横迤而出，则无一不便。我极希望今后新教科书从小学起，一律改用横写，不必专限于算学理化唱歌教本也。既用横写，则直过来横过去之病可免矣。此弟对于译音之意见，足下以为何如？^[7]

同期《新青年》陈独秀答钱玄同道：“仆于汉文改用左行横迤，及高等书籍中人名地名直用原文不取译音之说，极以为然。”^[8]在1917年8月1日《新青年》3卷6号，钱玄同再次致信陈独秀讨论横行书写时提出，“即使不纯粹讲科学，或完全和科学不相干的（小说诗歌之类）。也是用横式比用直式来得便利。”陈独秀在同期《新青年》答复钱玄同说：“《新青年》改用左行横迤，弟个人的意思，十分赞成。待同发行部和其它社友商量同意即可实行。”^[9]胡适对横行书写虽然没有钱玄同热心，但是他在诗歌创作中开始带头谨慎尝试。

1917年2月《新青年》（1916年9月《青年杂志》改名《新青年》）第2卷第6号，首次刊发胡适《白话诗八首》，诗句全用竖排样式，其中有的分行排列（《朋友》采用了两句一行），有的采用分节排列（如《月》三首）。《白话诗八首》中，标点符号使用还是传统的句读样式，主要在竖行文字断句处的右边标注“、”“。”两种符号。到了1918年1月《新青年》4卷1号上的“白话诗9首”，实行竖行排列，新式标点的主要符号被普遍使用（如胡适的《老鸦》《一念》、刘半农的《相隔一层纸》、沈尹默的《月夜》等），不过标点符号不在行文中占位，仍标注在竖行断句文字右边。1918年2月第5卷第2号的《新青年》，刊发了刘半农翻译泰戈尔的两首无韵诗《恶邮差》和《著作资格》（没有刊印英文原诗），全用白话，采用横向分行排列，第一次采用新式标点，并在行文中占位。至此，新诗分行排列的基本样式初现规范。此后，白话新诗横行排列，新式标点占位入诗，逐渐开始流行。

新式标点的使用，为新诗的形式注入了新的元素，参与了现代诗歌分行的形式建构。伴随文学革命运动的展开，白话文逐渐取代文言文，各种白话报刊繁荣发展。据统计，仅1919年就有400多种

白话报刊,白话文写作者人数逐渐增多,新式标点的使用越来越普遍。现代标点符号的运用,是西方逻辑语法体系科学规范的产物。新式标点符号在新诗中的使用,直接起到了切割词语、划分诗行、显示节奏、表达语气、强调表意等方面的作用。随着白话语体地位的提高,白话新诗创作的推广,标点符号成为新诗分行的主要标记,并且具有了较丰富的表意作用与修辞功能,成为现代诗歌形式不可分割的部分,在构建现代诗歌形式中常常与分行互动。

现代诗歌如何分行,与向西方诗歌诗体形式借鉴密切相关。梁实秋曾指出,我们所谓的新诗,“大多数采用的‘自由诗体’。写法则分段分行,有一行一读,亦有两行一读。这是在新诗的体裁方面很明显的露出外国的影响”^[10]。现代诗歌的分行接受外国诗歌的影响,首先来自翻译的诗歌,译诗虽然是由一种语体转化为另一种语体的过程,但在形式上仍保持着原诗分行排列的诗形。如胡适翻译的 Sara Teasdale(蒂斯黛尔)的《Over the Roofs》(《关不住了》),译诗虽然是按照竖排的方式,但是在分行的样式上,却保持了原诗的形态,如原英文诗作的排列方式奇数行与偶数行交错,偶数诗行低一格,以突出诗歌的押韵特色,胡适的译诗也作如是处理。胡适在1917年2月《新青年》第2卷第6期上发表的白话诗《朋友》(又名《蝴蝶》),在诗题下方说明,“此诗天怜为韵、还单为韵、故用西诗写法、高低一格以别之”^[11]。这种分行降格安排诗行的方式,成为早期现代诗歌形式建构的一种重要方式,尤其是在突出现代韵律的诗歌中较多被采用,如徐志摩的《再别康桥》《雪花的快乐》《为要寻找一颗明星》等就是采用了高低格句式来突出韵脚排列的分行形式。

西方诗歌形式对现代诗歌分行形式的突出影响是现代诗歌的“跨行”,跨行(enjambment),又称“回行”。王力先生在《汉语诗律学》中解释说:“跨行法就是一个句子分跨两行或多行”,“有一种最短的跨行,叫做抛词法。”“中国新派诗人对于抛词法虽然罕用,他们对跨行法却是大量地运用”^[12]。跨行这样一种分行形式成了现代自由体诗歌最鲜明的形式之一。跨行技巧在现代诗歌中

的形态轨迹和表现功能,经台湾学者丁旭辉的考察,指出现代诗歌跨行,是“由朱自清、梁实秋等人开始产生自觉意识,直接引入,并大量使用此一西方诗的重要技巧,又透过新月派诗人,尤其是徐志摩,及当时众多新诗人们的实验与摸索,终于在缺乏理论导引的情况下,建立跨行技巧的成熟法则,并发展出增强、灵活节奏、酿造情绪、廓深意境、增加诗语言弹性、丰富诗语言内涵、突显诗意、加强诗意联系、节制诗行长度与数目、完成格律要求,与制造视觉暗示、塑造诗形外观的诸多功能”^[13]。闻一多在谈及新诗的格式与旧体格律诗的格式时指出了三点区别:“律诗永远只有一个格式,但是新诗的格式是层出不穷的”;“律诗的格律与内容不发生关系,新诗的格式根据内容的精神制造成的”;“律诗的格式是别人替我们定的,新诗的格式可以由们自己的意匠来随时构造”^[14]。古代格律诗与现代诗歌的格式主要区别体现在句式组合的不同,现代诗歌按照内容的表达自由分行,灵活造型,每一首诗都有自己的格式,实现了对传统格律诗固定格式的突破。

现代诗歌分行是一个针对中国传统诗歌连书书写模式而产生的诗歌形式术语。它有两个层面的内涵,一是指印刷制式,是现代诗歌一种句子切分后的书面排列样式,是现代诗歌艺术呈现的空间样态。古典诗歌连书的书写形式变为分行排列的书写样式的现代转换,为现代诗歌作了“形”的规定。如诗人于坚指出:“诗是什么,没有定论,诗言志,是说这些特殊的分行存在的词语的内容。唯一可以把握的,就是分行。这是诗的基本存在方式。取消了分行,关于诗歌,我们就将陷入本质主义的深渊。”^[15]二是诗歌创作过程中诗人对句子的切分行为,是诗歌创作中的艺术表达方式,它与诗思酝酿、诗意表达、节奏安排、标点运用、艺术修辞、诗体建构等形成有机结合,是现代诗歌形式建构的重要途径。我们关于现代诗歌分行的讨论,是基于以上两重意义范畴来展开的。

二 分行与现代诗歌节奏的形成

诗歌是语言的艺术,也是节奏的艺术。闻一多

认为：“盖节奏实诗与文之所以异，故其关系于诗，至重且大；苟一紊乱，便失诗之所以为诗。”^[16]朱光潜说：“节奏在时间绵延中最易见出，所以在其他艺术中不如在诗与音乐中重要。”^[17]与讲究押韵的古典诗歌艺术相比，现代诗歌更重视节奏的建构，现代诗歌的节奏形式灵活多变。古典诗歌主要依据音韵形成节奏，形式相对固定，固定的句子音节构成句末休音，起到延停作用。朱光潜指出：“旧诗的顿完全是形式的，音乐的，与意义常相乖讹。凡是五言句都是一个读法，凡是七言句都是另一个读法。”^[18]现代诗歌则字数不定，诗句长短不限，节奏形态丰富，分行方式多样：或按自然的语气停顿，或按照现代汉语音韵停歇，或按意义的表达分行，或按照语义结构建行；分行可以使用标点作为标记，也可以使用排比、层递、顶针、重复、对称等修辞格来建构诗行，变化多端的诗行中都包含了对应的节奏形式。

繁复多变的诗行形态营造出多样的节奏效果，分行成为现代诗人建构诗歌节奏艺术的重要方式之一。汉语诗歌的现代节奏，是以现代汉语语言形态为依托的一种开放性的有规律变化的重复形式，不同的诗歌句式与诗行，在形式上一般呈现为不同的节奏组合关系，不同的节奏由不同的句式与行式呈现；节奏功能只有在句子与诗行中才能得以实现。比如：胡适的《鸽子》：

云淡高天，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，鲜明无比！

诗歌的第一、二行，分别都是由两个句子组成，构成句式上的对称节奏；第一个句子，共五个音节（22，322），第二个对应句子也是五个音节（122，22），形成音节错落变化、整体对应效果，结尾双音节押韵，采用口语自然节奏，两句连续成一行，风格平实，描述性地交代鸽子出场的背景。接下来的三行短句与一个长行（四个短句组成一行）的句式变化，动态的描述了鸽子自由飞翔的欢快情景。该诗平行对称而又变化的节奏是借诗歌的分行排列的组合变化实现的。新月派诗人朱湘在谈到节奏与分行关系时指出：“我们要是作‘诗’，以行为

单位的‘诗’，则我们便不得不顾到行的独立同行的匀配。行的独立便是说每首‘诗’的各行都得站得住，并且每个从头一个字到末一个字是一气行走，令人读起来时不至于生疲弱的感觉，破碎的感觉；行的匀配便是说每首‘诗’的各行的长短必得按一种比例，按一种规则安排，不能无理的忽长忽短，教人读起来时得到紊乱的感觉、不调和的感觉。”^[19]他把行内节奏和谐作为行的独立性要求，诗行之间分配也要体现和谐原则，诗歌的和谐要依靠恰当的分行来保证。

现代诗歌分行与现代汉语词汇特征互为一体，共同体现分行的节奏功能。现代汉语诗歌分行离不开大量现代汉语虚词一类弱音节词的参与，虚词一类弱音节词在诗行中特定的位置安排，能够形成特定的听觉间隔和视觉美感效果。如郭沫若的诗歌《天狗》《立在地球边上放号》《梅花树下醉歌》《晨安》《我是个偶像崇拜者》等诗歌就使用了大量的虚词入诗，其中《晨安》一诗的38个诗行行末都使用了感叹词（37个“呀”和1个“吧”），高密度的虚词使用，形成激情涌动的情绪节奏效应。行末的每一个叹词，在语音上标志着一个诗行节奏的停顿，在视觉上，对称平行，为每一个诗行的分行划出标界。此外，诗行行末使用弱音的字，成为押阴韵分行的一个明显标志，也是形成诗行语气节奏的关键。王力指出：“在汉语里，适宜于外加律的字不多，只有了、着、的、呢、吗（么）、儿、子等字。有些诗人使用这些字来造成阴韵。”^[20]“现代汉语虚词的大量入诗也调节了声调的高低升降和语调的抑扬顿挫变化，形成散文化的自然声调和口语化的日常语调，这与现代汉语诗句的增长及对西方英语诗歌语调的接受有关。如胡适强调自然音节的形成，多用大量口语化的虚词，如句末常用轻音虚词‘了’等，形成了自然舒缓的内在节奏和近乎自然的散文形式。”^[21]余光中也曾说：“‘的’和‘了’等字，绝对占不了旧诗中一字的长度。现在仍然有人在大嚷什么中国字是一字一音，宜于押韵和对对子的艺术。他们似乎忽略了，口语才是文字的脊椎骨，而且现代中国人的口语已经有很大的变化。”^[22]可见，在诗行行末使用弱音节词“的”“了”等，能够营造出鲜明的口语节奏效果。

比如胡适翻译的美国诗人蒂斯黛尔的诗歌《Over the Roofs》(《关不住了》):

我说:“我把心收起, / 像人家把门关了, / 叫‘爱情’生生的饿死, / 也许不再和我为难了。”// 但是五月的湿风, / 时时从屋顶上吹来; / 还有那街心琴调, / 一阵阵的飞来。// 一屋里都是太阳光, / 这时候“爱情”有点醉了, / 他说:“我是关不住的, / 我要把你的心打碎了!”

胡适使用现代汉语虚词来构成诗歌的押韵效果,如“关了”与“难了”、“吹来”与“飞来”、“醉了”与“碎了”分别采用了偶行阴韵押韵方式,句尾音节双双押韵,把韵脚停顿作为诗歌分行的突显标志,既遵守了英语原诗的音节对应特点,又突出了现代汉语双音节词语节奏的特点,起到了音节变化中求和谐的效果。胡适认为这是自己较为满意的新诗形式实践。新诗分行在借鉴外来诗歌音节组合特征时,必须结合汉语自身的特点。

突破古代诗歌单句分割,连续书写的固化程式,早期新诗分行自觉尝试由多个句子组成诗行。如刘半农的《题小蕙周岁日照相》:“你饿了便啼,饱了便嬉, / 倦了思眠,冷了索衣。”“你有你的小灵魂,不登天,也不坠地。 / 阿阿,我羡慕你,我羡慕你, / 你是天地间的货神仙! / 是自然界不加冕的皇帝!”这种多句一行,分行押韵的舒缓节奏,较贴切地传达出对儿童真切怜爱的父女亲情。“五四”新诗的分行通常为了呈现或强化汉语诗歌的现代音韵节奏特征。汉语新诗突破了古典诗歌平仄韵律规范的限制,又遵循汉语语言韵律和谐之美的特征,自由多向的探寻新诗的音韵节奏规律,通过诗歌的分行彰显新诗的节奏之美,形成新诗动态多元的听觉美感效果。胡适《尝试集》中的《一念》《一颗星儿》《“应该”》等诗歌,均具有这样特色。

分行在自由体诗歌中常常通过跨行呈现节奏功能。这一类分行除了对诗歌较长句子的切割外,常常与特定的语气词配合,突显节奏,强化表意功能。周作人是五四时期最早尝试散文化自由体新诗的探索者,他的诗集《过去的生命》具有鲜明的散文化特征,诗歌较多采用叙述性句子和自然语气,分行成了他散文体诗歌营造节奏的有效手段。比如

“这过去的我的三个月的生命,哪里去了? / 没有了,永远的走过去了! / 我亲自听见他沉沉的缓缓的一步一步的, / 在我床头走过去了。 / ……我仍是睡在床上, / 亲自听见他沉沉的他缓缓的,一步一步的, / 在我床头走过去了。”(《过去的生命》)诗歌中“过去的我的三个月的生命”是主体意象,后面的短语和句子(“除了我仍是睡在床上”)都是对“他”的描述,第一个句子,是一个完整的句子结构的停顿,中间的标点停顿,是突出追问语气节奏“哪里去了”;第三行“我亲自听见他沉沉的缓缓的一步一步的, / 在我床头走过去了。”是一个完整句子切割后的跨行书写,进一步突出“走过去了”,与第一二句“哪里去了”“走过去了”隔行对应,又与诗歌结尾同样采用跨行构成的句子形成重复的咏叹节奏,渲染了对“过去生命”的叹息感怀。

通常说来,诗行越长,受生理呼吸机制的限制,读者在阅读接受过程中所形成的情绪节奏相对缓慢,诗行越短,所形成的节奏相对快速。但是,因受诗行承载的语义和文法、标点符号与外文字母、修辞与倒装等因素的影响,诗行的长短与诗歌节奏变化之间充满灵活的弹性空间。有学者指出:“现代诗原来以形式自由为号召,不押韵已成为现代诗的特色之一,因此,除了押韵之外,现代诗人还要有其他方法来安排诗的节奏。最重要的一点是:现代诗的句子长短,可以任意调整,虽然‘词’与‘曲’也以长短句的形式出现,却必须拘守一定的调谱,填词的人不能随意增引或缩减,现代诗人则有绝对的创作自由,而且,现代诗采用西洋诗分行的形式,如何分行、如何断句,也成为诗人可以利用的一种控制节奏的法宝。”^[23]既然“分行”或“断句”是诗人控制节奏的重要技巧,在何处分行、何处断句,诗人常常会根据修辞或表意的需要安排,形成相应的诗歌节奏。

现代诗人中,郭沫若是情绪节奏的主张者之一,在《论节奏》中,郭沫若指出:“抒情诗是情绪的直写。情绪的进行自有它的一种波状的形式,或者先抑而后扬,或者先扬而后抑,或者抑扬相间,这发现出来便成了诗的节奏。所以节奏之于诗是它的外形,也是它的生命。”^[24]这种情绪节奏的实现取决于时间的关系和身心的感知。疾快的节

奏在身体生理上体现为语流的加速、注意力的集中、情绪的高昂状态，在诗歌形式上表现为诗行短促，文法简单，修辞上多用排比或重复造成情绪的连绵不断气势。正如叶维廉所描述的，“一首诗是由诗人感触到的‘气’，通过了诗，一口气转送到读者；诗本身必然是，每一分钟、每一点都是一个高度的‘气的建构’，每一分钟、每一点都同时是‘气的发放’，也就是诗的语句的句断语断的单元要反映眼前情感生变的转折。”^[25]如郭沫若的《天狗》就是这种典型的情绪节奏句式。《天狗》中由“我”的情绪主导，每一句用“我”开头，全诗39行，诗行除个别句子外，其余均为短促的诗行；整首诗的诗行起始使用“我是”“我把”“我便”“我剥”“我食”“我啮”等主谓词序构成同位排比句式，每一个诗行的起始都是对读者心理的一次撞击，同时也是注意力的强化，节奏快速在短促诗行间奔突，诗情一路高涨，气势如大江奔流，不可遏止，彰显了“五四”年轻一代青春昂扬的激情，体现了张扬“五四”个性解放，高歌自我，破旧立新、狂飙突进的时代精神。自由体新诗节奏的变化与诗歌的分行是密切相关的。“将句子分割后给予分行处理、表面文字排列、标点符号的运用、外语的渗入、冗长句的刻意经营等，这些具有深厚理论基础的修辞方法，可以提供节奏感乃是毋庸置疑的，它们业已成为约定俗成而又极富弹性的规则，为新诗作者所乐于遣用不弃。”^[26]

诗行长短与节奏的变化之间存在着密切的关系，诗行的长度不同，其节奏性能差别较大，“由于自由诗分行采用主动组合法，有着较大的自由度，从而能够较好地表达诗人情绪波动起伏的旋律化节奏。”^[27]诗行的长短显然是影响诗歌节奏变化的重要因素，诗行长短的和谐变化可谓是诗人情绪节奏波动的形象图谱。

三 分行与现代诗歌视觉图像的美感呈现

诗歌不仅是视觉的艺术，也是看的艺术。受传播媒介的限制，以韵律为中心的中国古代诗歌主要是一种作用于听觉的艺术，口头传播成为古代诗

歌传播的重要途径。随着现代传播媒介的兴起与发展，现代报刊、书籍成为主要传播途径。现代诗歌成了主要通过视觉观看的艺术，在现代诗歌传播中，与视觉功能传播作用不可分割的空间形式变得越来越重要。因此，最能呈现诗歌空间美感意义的现代诗歌分行成了建构现代诗歌空间视觉图像与观审审美的重要手段。叶公超曾从接受的角度，比较新诗与旧诗之间的差异，指出新诗的视觉接受先于听觉反应。

新诗是为说的、读的，旧诗乃是为吟的、哼的。……读新诗的时候，我们的视觉仿佛是我们听觉的先锋，而我们听觉的内在反应是完全为我们各个人的语言习惯所支配的，所以新诗的读法应当限于说话的自然语调，不应当拉长字音，似乎摹仿吟旧诗的声调。^[28]

现代诗歌“看”的视觉功能增加的重要因素，首先是现代白话语体作为诗歌的载体，为丰富多变的句式和自由多样的分行创造了条件，诗歌获得了空间形式的开放形态，白话语体与自由诗体打开了动感多变的视觉形式空间。西方美学家指出，艺术的单调“挫伤着我们的快感。当重复性的印象变得越来越尖锐，而且在无数的重复性中变得难以忘记时，这种单调就会令人痛苦不堪。永远只诉诸于一种感觉，永远要求得到同一种反应，神经系统就会感到疲惫，我们就会希望来点变化解脱一下。”^[29]当现代白话语体取代言语体后，打破了古典诗歌近体诗严谨整饬的诗律规则与相对固定单一的诗歌样式，结合表意的需要，在诗歌建行上，自然口语音节成为白话语言重要节奏单位，双音节词汇、多音节词汇的大量入诗，虚词的普遍使用为新诗松动自由的建行提供了条件，诗行的建构突破了传统诗歌固定格式的限制后，给读者带来的则是灵活多变、自由舒展的审美快感。

现代诗歌吸收了古代诗歌音韵对仗，句式对应的和谐审美原理，又突破传统诗歌固化的格律形式，在听觉上节奏更加多变，由固化呈现为流动之美，在外部视觉形态上变整齐单一为丰富多样的图像的直观之美。这种变化中的统一性常常体现为对称的空间结构，符合一种部分之间互相关联的秩序美学原则。对称的直观性为艺术带来了空间结构上

的丰富美感，在对称的布局中，“非常简单的基本单位却组成了复杂的群体结构，形成在严格对称中仍有变化，在多样变化中又保持统一的风貌”^[30]。

有学者认为：“从哲学的高度讲，对称是指事物通过某种中介变化时出现的同一性，是包含差异的同一；非对称则是事物通过某种中介而变化时出现的差异性，这种差异也不是绝对的差异，是包含同一的差异。对称和非对称，变化中的同一和变化中的差异，互相依存和互相转化，构成了自然界的生动图景，也构成了现代科学技术中的奇妙方法和富有启迪性的理论思考。”^[31]现代诗歌分行建构的“变化中的同一”和“变化中的差异”的自由诗体形态，正是现代诗歌从空间形态上作用于人们感官的生动图影，是从视角变化的张力上契合现代视觉艺术的一种审美样态。我们以郭沫若《凤凰涅槃》序曲为例：“除夕将近的空中，/飞来飞去的一对凤凰，/唱着哀哀的歌声飞去，/衔着枝枝的香木飞来，/飞来在丹穴山上。”这一节分为五行，第一行、第五行分别为三个音节，中间三行为四个音节，形成节奏的变化与对应。在描述凤凰点燃香木时采用了交错变化，隔行对应、平行对称的诗行：“风啄香木，/一星星的火点迸飞。/凤凰火星，/一缕缕的香烟上腾。//风又啄，/凤凰又扇，/山上的香烟弥散，/山上的火光弥漫。”诗行的平衡从容的对应变化，表现了凤凰赴汤蹈火的坚定决心。诗歌结尾采用短促诗行，构成激昂欢快节奏，描述凤凰涅槃更生图景，把情绪推向高潮：“我们欢唱，我们翱翔。/我们翱翔，我们欢唱。/一切的一，常在欢唱。/一的一切，常在欢唱。/是你在欢唱？是他在欢唱？是火在欢唱？/欢唱在欢唱！/欢唱在欢唱！/只有欢唱！/只有欢唱！欢唱！/欢唱！/欢唱！”这里的分行不仅呈现了对应变化的视角和谐图像，又有节奏参差变化的乐感之美，整首《凤凰涅槃》依据凤凰集香木自焚、涅槃新生的诗歌情节与情绪变化的诗性逻辑，在分行的交错变化中呈现出视角与听觉感官的和谐之美，从听觉流动的时间维度与视觉再现的空间维度，沟通人的心观，呈现出一种的立体美感，营造了一种宏大壮美的艺术气象。

现代诗歌的分行与建立在分行基础上跨行、

空格、分节等呈现的空间建构行为，常常具有一种场景再现的形象化直观视觉功能，可以起到辅助叙事、协同描写、强化抒情、突出表意的修辞效果。像朱湘的《采莲曲》就采用了短行“左行/右撑”“拍紧/拍轻”，描述江南青春少女荡舟采莲、芳心荡漾的生动图景。穆木天的《落花》利用空格与跨行，描写细雨中落花飘零的情景：“啊不要惊醒了她 不要惊醒了落花/任她孤独的飘荡 飘荡 飘荡 飘荡在/我们的心头 眼里 歌唱着 到处是人生的故家”。再如王独清的诗歌《我从Café中出来……》：“我从Café中出来，/身上添了/中酒的/疲乏，/我不知道/向哪一处走去，才是我底/暂时的住家……/啊，冷静的街衢，/黄昏，细雨！”王独清在给穆木天的信中解释说：“这种把语句分开，用不齐的韵脚来表作者醉后断续的、起伏的思想，我怕在现在的中国底文坛，还难得到能了解的人。”^[32]这首诗歌采用的句子切割、词语长短交错的分行，是诗人内心情绪视觉化后展示出来的外在结构形式。其外在视觉节奏与内在情绪节奏十分契合，分行长短、疏密、参差的形态变化，呈现醉酒后在街上蹒跚行走的姿态，体现了诗人落寞的情绪变化与感伤的抒情氛围。“分行则使诗歌语言取得了超媒体的功效，通过构筑有意味的图像大大补足与促进了诗作意蕴的再现，也极大地提升了诗作的感兴意味。”^[33]“有一种诗，读来仿佛是一张画或一件雕塑正欲发言为诗。”^[34]五四时期的新诗人，较普遍地利用了白话语言的叙事性、自由体诗歌的灵活多样性，探索新诗分行的多种样态，调动长期被封闭的视觉感官，拓展了诗歌艺术空间的新天地，让解放的心灵得以自由飞翔。

现代诗歌借用报刊的现代传播途径，在阅读欣赏中“看”的层面的凸显，适应了左行横迤的书写制式的视觉欣赏习惯，现代诗歌分行形式建构契合了人们的生理机制与心理机制。钱玄同在与陈独秀讨论汉文须改用左行横迤的书写形式的主张，体现了科学的视觉感知功能。1921年的《新青年》9卷4号发表了张东民的《华文横行商榷》，提倡左行横迤书写观点，也是从符合人的视觉生理习惯的角度予以解释的。作者归纳了横行书写四个方

面的优点：1、合眼睛的卫生，可以延长目力的寿命。2、减少眼睛的运动，读者可少头痛之虑。3、新圈点法和横行法须相联取用，不可去此用彼。4、可添白话诗的美观，并且增他的自由活泼精神^[35]。阿恩海姆的《艺术与视知觉》关于“左与右”的论述，较集中说明了艺术左行横迤的生理、心理学依据，“人们在观赏一幅画时总是习惯于从左向右依次扫描过去”；人们在欣赏舞台艺术表演时，“当幕布从舞台刚刚升起时，观众的眼睛总是首先盯住舞台的左半部”。^[36]根据阿恩海姆的解释，在视知觉中，左半部与右半部存在不对称的现象，左半部具有中心吸引力，易成为观赏者主观经验的中心。现代诗歌分行横排、左行横迤的形式，具有和欣赏画作或舞台艺术一样的科学道理，符合视知觉生理与审美心理特征。现代诗歌欣赏过程中，眼球由第一个诗行左起为视点，随着诗行的左右行进，在特定的知觉广度内捕捉信息，然后传送给大脑进行认知加工。每当读完一个诗行，眼睛跳动便得到一次短暂的休息。诗行作为一种节奏，诗行之间的分行（即换行）也符合人的生理呼吸机制，人的呼吸需要一呼一吸，有循环往复，有高低起昂。现代诗歌分行的功能正符合了生理呼吸机制变化调节的原理，增强了现代诗歌阅读的心理愉悦与视角感官的审美效果。

四 分行与现代诗歌自由诗体的建构

诗体是一种诗歌呈现样式，不同诗体样式是与相关诗歌形式要素紧密联系的。古代近体诗就有平仄对仗的韵式、句式的固定规则要求，中国现代诗体中的自由体诗，是一种没有固定新诗规则，建立在以白话为媒介，分行为标志基础上的，依照诗意的表现而形成的符合一定艺术规则的开放型的诗体。尽管现代诗歌有相对整齐严谨小诗体诗，十四行体诗等，但是，整体上现代诗歌主导形式是自由体诗歌。尽管自由诗体没有像古代格律诗要求的鲜明规则，但是分行却是自由诗体共同的形式要素（除散文诗外），而分行又与自由体诗歌其他形式要素紧密联系、互相作用，实现对现代诗歌形式的建构，体现出诗歌形态、功能、价值的现代变革

要求。

分行顺应了诗歌白话语言形态的叙事性特征，造成了一种散文化的自由体诗。“白话从本质上说就是一种叙事语言”。^[37]胡适倡导用白话作诗，就是要践行文言一致的观念，尝试“用一种说话的调子”，“造成一种说话的诗体”^[38]。与这样一种说话的诗体密切关联的说话的语气，自然的口语节奏，散文化的句子，成了分行的自然单元结构。五四时期的白话新诗人在尝试新诗的分行时，基本遵循了“说话的诗体”的特点，依据白话语言自然音节节奏顿歇，顺应叙事性说话语气切分句子，作为叙事性语句成分的语气词、感叹词、助词等大量现代汉语虚词入诗，成了新诗断句分行的标志。胡适的《湖上》：“水上一个萤火，/水里一个萤火，/平排着，/轻轻地，/打我们的船边飞过。/他们俩儿越飞越近，/渐渐地并作了一个。”诗歌前面的一个描述性句子，被分割为五行，表达语气的词“着”“地”“打”“儿”成了全诗叙述性语气的鲜明标记，也是构成诗歌口语节奏的主要因素。康白情的诗：“燕子，/回来了？/你还是去年的那一个么？”（《疑问》）；俞平伯的诗：“一所村庄我们远远望到了。/‘我很认得！/那小河，那些店铺，/我实在认得！’”“走着，笑着。/我们已到了！”（《游皋亭山杂诗·相识》）时态词、语气词成为了诗歌分行的重要符号，体现了现代白话鲜明的叙事性特点。

白话自由体诗歌的叙事性分行特征，除了与包括语气词在内的虚词大量入诗，并作为诗行停顿的因素外，还与大量的人称代词入诗成为分行原因有重要联系。如果说现代汉语虚词入诗，较多作为分行句式的断句标记，那么人称代词入诗常常是领导句子的开始符号，叙事句子中的主谓结构在自由体诗歌中成为主要分行样式。有学者指出，在汉语的现有词汇里，人称代词与虚词是最能体现白话文与文言文差异的词类，也是阅读者判定文白之分的最主要依据^[39]。傅斯年曾认为作为标准的白话文，首先应该是，“逻辑的白话文。就是具逻辑的条理，有逻辑的次序，能表现科学思想的白话文”^[40]。现代汉语句式，是建立在主谓结构为主干基础上的叙事性句子，现代汉语句子的表达，一

般要求句式趋于完整，表达力求严密，指义趋向明确，人称主体代词在现代诗歌中一般是不可缺位的。比如：“霜风呼呼的吹着，/月光明明的照着。/我和一株顶高的树并排立着，/却没有靠着。”（沈尹默《月夜》）“我喜欢你这颗顶大的星儿，/可惜我叫不出你的名字。/平日月明时，月光遮尽了满天星，总不能遮住你。”（胡适《一颗星儿》）与现代诗歌主体占位凸显不同，古代诗歌格律诗的主体人称代词常常是缺位的，诗句中可以被省略，也可以被置换，像“举头望明月，低头思故乡”（李白《静夜思》），“欲穷千里目，更上一层楼”（王之涣《登鹳雀楼》）句中的人称代词既是省略的，也是不确定的，既有含混空濛之美，也是人生普遍经验的表达。甚至古代格律诗大量采用名词并置组成诗句，“鸡声茅店月，人迹板桥霜”（温庭筠《商山早行》），“楼船夜雪瓜州渡，铁马秋风大散关”（陆游《书愤》）；“赤壁风月笛，玉堂云雾窗”（黄庭坚《子瞻诗句妙一世……》）“秦时明月汉时关，万里长征人未还”（王昌龄《出塞》）等，与上述名词性的意合结构不同，现代白话逻辑性表述要求的语义结构的完整清晰，决定了现代汉语诗歌主谓结构作为句子划分的基本单元，因此带来的叙事性分行逻辑，一方面改变了古典诗歌不确定的审美指向，另一方面也消解了古代诗歌含蓄朦胧的诗美意蕴，但是分行顺应了现代汉语主谓结构的叙事形态，对散文自由诗体的形成产生了直接影响。人称代词作为句子中占位主体，直接成了书写对象的观察者或体验者，诗歌主体的个性更能得到自由表现，诗歌形式与文体风格也更加不拘一格。

现代白话自由体诗歌的诗体特征是与现代诗歌逻辑化的语义结构密切关联的。傅斯年认为，白话文是“哲学的白话文。就是层次极复、结构极密、能容纳最精思想的白话文”。^[41]现代白话文接受了西方科学思潮与语法体系的影响，其中语法组织和语义规则的逻辑化，改变了古代诗歌的思维方式与书写形式，现代汉语诗歌与建立在字思维基础之上的古代诗歌一句一顿的排列书写形式比较，发生了根本变化，分行更多依据的是现代诗歌整体思维，按照诗歌的逻辑化语义结构，依照叙事性词语的语法关系组合诗歌语言，划分句子结构，实行建

行分段，更加适应了多样现代生活的书写，更加丰富了现代人复杂的思想表现。科恩在《语义学》中对“语义”做出这样的解释：“词语的字面意义以及词语组合方式的意义，二者一起构成意义的核心或者构成对某特定话语完整理解的起点。”在此基础上，“一个复杂的语言表达（如句子），其意义由词汇意义（lexical meaning）和结构意义（structural meaning）构成。词汇意义是单个词语的意义，而结构意义是词语组合方式的意义。”^[42]如果说古代诗歌以平仄韵律为中心，按照固定韵律规则作为句子顿歇，那么现代汉语诗歌除了词汇意义的组合方式以外，结构意义的组合方式与特点，成了影响现代诗歌分行的重要原因，现代诗歌的分行，是体现现代诗歌结构意义的重要手段。诗歌中按照结构意义的分行成了一种意义的节奏，与外部形式的其他节奏一样在诗歌中互为作用，互为影响。有学者指出，“诗作中有意义的节奏与一般读者释读诗作语义内容时的自然节奏有所不同，它是诗人精心组织、艺术安排的结果，形式主义者将此称之为‘程序’。诗歌的这种‘程序’既体现在语义内容整体的艺术化的编排与表达上，也体现在诗作内在节奏与外在节奏的艺术创制与分布中。”而诗作中的这种“程序”实现，“最为直接而显在的手段就是分行，分行时艺术地对诗行长短的选择与控制、对韵式的选择与编排等，直接映射着创作主体诗情的统一或变化，因而也直接就决定着诗作有意义的内在与外在节奏的形成”^[43]。叶维廉也同样看到了分行与意义结构的关系：“诗行的内在情状就不只是声音的音乐，而是声音和意义展开的桥段：击、止、缓、急、长顿、断顿的部署，或可以这样描述：思想、意象（包括视觉的、电影影像的，庞德的诗中尤其丰富）事件的驱行、脉搏的跳动不同程度谱曲式的切入转折。”^[44]自由体诗歌体式的丰富性与不确定性，很大程度上是与现代诗歌语义结构的复杂多样性联系为一体的，然而，每一首诗的语义结构又有着自身的统一性。比如闻一多的《口供》：“我不骗你，我不是什么诗人，/纵然我爱的是白石的坚贞，/青松和大海，鸦背驮着夕阳，/黄昏里织满了蝙蝠的翅膀。/你知道我爱英雄，还爱高山，/我爱一幅国旗在风中招展，/自

从鹅黄到古铜色的菊花，/记着我的粮食是一壶苦茶！//可是还有一个我，你怕不怕？——/苍蝇似的思想，垃圾桶里爬。”全诗按照语义结构分为三个部分：开头一行总起，是自我表白，“我”是一个诗人的“我”与非诗人的“我”的矛盾体；接下来七行是诗人表达的作为诗人的“我”之所爱，采用的是一系列平行的排比句式，节奏前三行与后四行略有变化；最后两行，诗意突转，诗行短促，情绪生变，坦露非诗人的“我”的思想——“苍蝇似的思想，垃圾桶里爬。”在这种矛盾的语义结构中的人格祛魅，呈现了一个知识分子自我剖析的坦荡襟怀，诗歌中语义结构形成的有规则变化了的分行书写，形成了一种具有反讽效果的审美张力。闻一多的《玄思》《一句话》《荒村》《天安门》等诗歌的分行形式，都体现了语义结构整体性、语义关系逻辑化的变化要求，也呈现出了闻一多在诗体探索上对早期严谨新格律诗体的自觉突破倾向。

五四时期现代诗歌分行，是汉语诗歌现代变革滥觞期，向西方诗歌形式借鉴的形式革新。这种形式的变革首先是为了打破束缚思想、禁锢心灵的固有格律限制，在艺术形式的开放中，获取新鲜气息，从形式的革新中解放思想。康白情指出新诗与旧诗之别就在于：“旧诗大体遵格律，拘音韵，讲雕琢尚典雅。新诗反之，自由成章而没有一定的格律。切自然的音节而不必拘音韵。贵质朴而不讲雕琢，以白话入行而不尚典雅。新诗破除一切桎梏人性底陈套。只求其无悖诗的精神罢了。”^[45]“五四”新诗的分行形态建构，适应了“五四”新潮的历史召唤，是中国诗歌现代思想变革与审美变革的重要路径。

现代诗歌的开拓者们的实践探索，给我们留下了宝贵的经验，也有不少教训值得总结。我们看到，现代诗歌在打破古典诗歌的律度准则之后，标榜自由的现代诗歌并没有取得真正意义上的符合人们审美理想的“自由”。台湾诗人向明指出：“发现诗的分行难，是写自由诗的人。自由诗摆脱了一切限制，但也失去了可以依循的规范，一切都得诗人智慧的拿捏，分行拿捏不稳的，就成了乱流，造成了自由诗杂乱得不像诗，也不像散文，散文根本不分行。乱分行，没有理想的回行，甚至不分行也不

分句的一行到底，是目前诗的最普遍乱象。”^[46]在新诗形式建构中，随意性的乱分行，散漫无序的组合，自由无度的排列，消解艺术规则的叛逆“创新”，在新诗实践过程中长期存在。这种新诗分行的乱象，是对分行的误解。当代诗人昌耀对新诗分行的失序状态曾尖锐指出：“没有诗性的文字即便分行也终难称作诗”，“我并不贬斥分行，只是想留予分行更多珍惜和真实感。”^[47]诗形必须与诗性互动，分行要与诗意兼容。分行不仅仅是一种外在于诗歌的形式特征，它也是一种关联着诗意生成、诗思酝酿、文字推敲、节奏安排、诗体建构、视觉美感等众多本体性元素的外部形态与书写行为。可以说，只有诗歌众多元素与分行构成有效的联动，诗形与诗意的高度契合才是诗歌分行的理想状态，分行在新诗创作过程中具有“质”的意义，我们必须尊重新诗的分行书写。新诗分行实践如何与诗意建构结合，与诗性其他元素联动，规避分行实践中的散漫无序，自由无度状态；如何从理论上深入探究现代诗歌分行的诗学内涵，遵守现代汉语诗歌现代传播接受的特点等，都是需要我们进一步探讨的话题。

[本文系国家社科基金重大项目“中国新诗传播接受文献集成、研究及数据库建设（1917—1949）”（项目批准号 16ZDA240）的阶段性研究成果]

[1][14] 闻一多：《诗的格律》，《闻一多全集》第2卷，孙党伯、袁睿正主编，第141页，第141—142页，湖北人民出版社1993年版。

[2] 吴思敬：《谈新诗的分行排列》，《诗刊》1985年第3期。

[3][5] 孙立尧：《“行”的艺术：现代诗形式新探》，《学术月刊》2011年第1期。

[4] 本文所言的“五四时期”，采取学术界较普遍的认定，即自1917年文学革命至1927年这一时间段，这个时期内的现代诗歌形式建构基本上奠定了现代诗歌的形式走向。

[6] 《科学》第1卷第1期，1915年1月。

[7][8] 《通信》，《新青年》第3卷第3号，1917年5月1日。

[9] 《新青年》第3卷第6号，1917年8月1日。

[10] 梁实秋：《现代中国文学之浪漫的趋势》，《晨报副刊》1926年3月25日。

[11] 胡适：《白话诗八首》，《新青年》第2卷第6号，1917

年2月1日。

- [12][20] 王力:《汉语诗律学》,第829页、第830页,第863页,中华书局2015年版。
- [13] 丁旭辉:《早期新诗跨行研究》,《台湾文学三十年菁英选评论30家》(下),李瑞腾主编,第650页,台湾九歌出版社2008年版。
- [15] 于坚:《分行》,《当代作家评论》2009年第6期。
- [16] 闻一多:《律诗底研究》,《闻一多研究四十年》,季镇淮编,第43页,清华大学出版社1988年版。
- [17][18] 朱光潜:《朱光潜全集》第3卷,第122页,第181页,安徽教育出版社1987年版。
- [19] 朱湘:《评徐君“志摩的诗”》,《小说月报》第17卷第1号,1926年1月10日。
- [21] 王泽龙、钱韧韧:《现代汉语虚词与新诗形式变革》,《中国社会科学》2014年第9期。
- [22] 余光中:《余光中集》第7卷,第38页,百花文艺出版社2004年版。
- [23] 萧萧:《现代诗学》,第298页,台湾东大图书公司2006年版。
- [24] 郭沫若:《论节奏》,《创造月刊》第1卷第1期,1926年3月。
- [25][44] 叶维廉:《气的建构和气的发放、气的实践美学》,《台湾文学研究集刊》2015年第17期。
- [26] 陈启佑:《新诗缓慢节奏的形成因素》,《中外文学》1978年第1期。
- [27] 许霆:《基于行顿的自由诗体节奏论》,《东吴学术》2018年第3期。
- [28] 叶公超:《论新诗》,《叶公超批评文集》,陈子善编,第53页,珠海出版社1998年版。
- [29] 桑塔耶纳:《美感》,杨向荣译,第80页,人民出版社2013年版。
- [30] 李泽厚:《美的历程》,第64页,文物出版社1981年版。
- [31] 王德胜:《对称和对称方法》,《东南大学学报》2003年第3期。
- [32] 王独清:《再谭诗——寄给木天、伯奇》,《创造月刊》第1卷第1期,1926年3月。
- [33] 张保红:《论英诗中分行的功能及其在诗歌翻译中的应用》,《天津外国语学院学报》2005年第3期。
- [34] 叶维廉:《中国诗学》,第163页,生活·读书·新知三联书店1992年版。
- [35] 张东民:《华文横行的商榷》,《新青年》第9卷第4号,1921年8月1日。
- [36] 鲁道夫·阿恩海姆:《艺术与视知觉》,滕守尧,朱疆源译,第33页、第34页,四川人民出版社1998年版。
- [37] 雅罗斯拉夫·普实克:《中国现代文学中的主观主义和个人主义》,《普实克中国现代文学论文集》,李燕乔等译,第29页,湖南文艺出版社1987年版。
- [38] 胡适:《逼上梁山——文学革命的开始》,《胡适全集》第18卷,季羨林主编,第105页,安徽教育出版社2003年版。
- [39] 王风:《文学革命与国语运动之关系》,《文学语言与文章体式:从晚清到“五四”》,夏晓虹等著,第63页,安徽教育出版社2005年版。
- [40][41] 傅斯年:《怎样做白话》,《中国新文学大系·建设理论集》,第225页,第225页,上海良友图书印刷公司1935年版。
- [42] 科恩:《语义学》(第2版),陈丽萍译,第1页、第4页,四川大学出版社2015年版。
- [43] 张保红:《诗歌翻译探索》,第144页,清华大学出版社2016年版。
- [45] 康白情:《新诗底我见》,《少年中国》第1卷第9期,1920年3月15日。
- [46] 向明:《新诗百问》,第57页,尔雅出版社2008年版。
- [47] 昌耀:《昌耀诗文总集》,第681页,作家出版社2010年版。

[作者单位:华中师范大学文学院、
诗歌研究中心]
责任编辑:何吉贤