痼弦与现代诗歌的“音乐性”问题

李章斌

内容提要 对于新诗而言，“诗”与“歌”（音乐性）的分离是一个颇为棘手的难题，甚至“诗歌”一词能否成立都成了问题。单纯地模仿民谣、歌曲的节奏形式现在看来并不可行，新诗应该立足于自身的特点创造自身的“音乐性”。台湾诗人痼弦在这方面是一个典范。痼弦诗歌立足于现代诗歌同时作为朗诵艺术与阅读艺术的双重传播—接受特性，敏锐地捕捉语言的实际节奏，以“流动的统一性”给语言带来韵律，并保持丰富的悬念和张力。他在使用书面形式表达具体节奏特征上也很有创造性，可以称为“具象节奏”，这是新诗节奏探索上可喜的收获。探讨痼弦诗歌的形式机理可以为思考现代诗歌的“音乐性”问题带来方法论上的启发，由此进一步开展诗律学上的范式变革。

关键词 痼弦；音乐性；重复与差异；时间；“具象节奏”

一 “诗”与“歌”的关系： 新诗的一个难题

自从新诗诞生起，“诗”与“歌”的关系一直萦绕于这一文体的核心，并成为新诗的一个难解的“心结”。在胡适等早期新诗探索者废除了传统的格律，改用白话写自由体诗歌之后，新诗是否还具有“音乐性”就成了一个难题。在20年代，郭沫若明确地提出“诗”应与“歌”分离的观点：“诗自诗，而歌自歌。歌如歌谣，乐府词曲，成为感情的言语之复写，或不能离乐谱而独立，都是可以唱的；而诗则不必然。”^[1]在当时的郭沫若看来，诗有“内在韵律”即可，外在的形式与音乐性则并非必要的。虽然这一理论现在看来尚有疑点^[2]，但是却成为了自由诗节奏理论的风向标。戴望舒在30年代进一步宣称：“诗不能借重音乐，它应该去了音乐的成分。”^[3]这种观点出于以音乐性强的《雨巷》成名的戴望舒口中，无疑是极显眼而又令人疑窦丛生的^[4]。艾青也曾明确地提出：“所有文学样式，和诗最容易混淆的是歌；应该把诗和歌分别出来，犹如应该把鸡和鸭分别出来一样。”^[5]作为新诗一支的台湾诗坛，在“诗”“歌”分离的道路上走得更为彻底。台湾当代诗的奠基者纪弦在

50年代明确反对新月派的格律追求，反对以“韵文”写诗，他在《现代诗》杂志上发表了以《诗是诗，歌是歌，我们不说诗歌》为题的社论^[6]。这篇社论产生了很大的影响，中国台湾诗坛也确实走向了他展望的道路。有学者指出：“台湾近40年来，不管是诗人、批评家，还是一般读者，均习惯称新诗为‘现代诗’而不称‘现代诗歌’（或‘当代诗歌’），有别于中国大陆。这应该归功于纪弦和《现代诗》的大力推动。”^[7]总体上，尽管对于“诗”“歌”的分离至今仍有不少批评与反对意见^[8]，但是这已然是一个客观存在的总体趋势。

当然，百年以来试图重新弥合“诗”与“歌”之间的裂痕的努力也一直没有停歇。早在20世纪20年代，以北京大学歌谣研究会为中心形成了一个颇具声势的歌谣运动，参加者有胡适、周作人、刘大白、刘半农等众多新诗的开创者^[9]。30年代，则有“中国诗歌会”的蒲风、任钧、王亚平等鼓动和实践歌谣创作，50、60年代有声势浩大的新民歌运动，等等。即便在“诗”“歌”分离已成定局的70、80年代中国台湾诗坛，也曾有过一场民歌运动，参与者有余光中、夏宇等诗人和杨弦、罗大佑等音乐人。然而，和新诗史上的多次格律诗探索一样，这些努力并没有对新诗发展的大势产生决定性的影响，这其中的原因值得深思。一方面，正如有的学

者已经注意到的那样：“不能简单以歌词的思维写诗，降低诗的格调和水准，纯粹模仿民歌写诗，历史证明很难成功，远的如‘五四’诗人的拟民歌创作，近的如十七年诗人的民歌体诗歌，几乎未留下传世之作。”^[10]确实如此，民歌中使用的重章叠句的节奏，如何以诗的方式呈现出来，至今仍然是个棘手的难题。另一方面，更为根本的是，在很多论者与诗人眼里，“诗”与“歌”（音乐性）的结合的问题经常被简单地化约为格律、押韵的有无问题。于是，自由诗这一新诗的主流体裁就被有意无意地当作是一块音乐性上的“蛮荒之地”，而成为一种无法摆脱的“根本性缺陷”，这种看法从闻一多开始^[11]，到现在依然有论者坚持，比如有学者称：“现代诗的主流——自由诗——便可以说基本上丧失了音乐性，而这恰恰是现代诗一直不能被底层大众接受的一个根本性的缺陷；换句话说，诗的音乐性就只有一种，即‘歌谣的音乐性’。”^[12]然而，问题恰恰在此：君不见，当今流行歌曲的歌词其实在体裁上大都是“自由体”，也并不一定押韵，谁能否认它们具有“音乐性”？其次，以可不可以“唱”来作为诗歌是否具有音乐性的标准其实并不可靠，因为从理论上来说，新诗中的很多作品也是可以“唱”的，自由体诗诸如海子的《九月》《远方》，郑愁予《错误》，都曾被不同的音乐人多次改编为歌曲，且取得了很不错的反响。区别只在于有没有人愿意去“唱”，而不在于可不可以“唱”。实际上，自由体这种体裁不仅可以具有特定的音乐性，而且也可以汲取包括民谣在内的多种音乐形式的节奏因素。在这方面，台湾著名诗人痖弦是一个典范。

有趣的是，痖弦曾经明确提出要学习传统的《诗经》、民谣等与音乐紧密相连的形式（详后），他本人的诗作也经常命名为“歌”或者“曲”，如《歌》《一般之歌》《无谱之歌》《夜曲》《协奏曲》等。痖弦的好友、诗人、学者杨牧曾经指出：“关于绘画和音乐的比重的的问题，我认为痖弦诗中的音乐成份是浓于绘画成分的。”^[13]但是，杨牧的论断一直没有得到很好的论证。由于痖弦诗歌大都采用自由体甚至散文诗的形式，也很少押韵，其“音乐性”也经常让论者感到无从下手。在我们看来，痖弦实际上在有意地定义一种现代诗“歌”的形式与路

径。对于这样的诗“歌”，我们的分析视角与路径也需要从过去那种格律、押韵模式的机械分析中解脱出来，而更多地考虑诗歌与音乐在结构和本质上的相通之处。从痖弦的创作中可以窥见现代诗歌为何需要形成自身的“音乐性”，却又不能简单地挪用民谣、歌词的缘故，否则依然容易落入过去那种仿民歌的老路上去。因此，对于痖弦之诗是如何成为“歌”的思考，或许也可以为整体上思考现代诗“歌”的“音乐性”问题带来一些方法论上的启发。

二 “不感觉有格律存在”的音乐形式

痖弦对新诗的形式问题一直有很强的自觉认识和危机感，在其论著《中国新诗研究》中，痖弦认为：“一开始，新诗便扬弃了旧诗的严整格律，在新秩序尚未建立之前，这点相当危险，直到今天，‘形式’仍然是现代诗中最被忽视的一环。”^[14]他对于形式问题的解决办法是：“最理想的方式是具备一种形式感——形式的约束感（法国诗人梵乐希认为形式之于诗人正如钢索之于走索人）；叶公超在《论新诗》中说：‘好诗读起来，无论自己读或听人家读——我们都并不感觉有格律的存在，这是因为诗人的情绪与他的格律已融成一体，臻于天衣无缝的完美’……这种‘不感觉有格律存在’的格律，也就是诗人自觉的形式感。”^[15]这段话既是启发性的，又令人困惑：一般所言的“格律”意味着一种明确的约束，若感觉不到它的存在，那在诗歌中存在的又是什么呢？格律过去有“法律”之意，它是一种外在的、固定的规范，故此才有“带着脚镣跳舞”的说法^[16]；但新诗早已废弃了格律，痖弦诗作也很少使用闻一多等所提倡的“新格律”，这里提出形式的自我“约束”又从何说起呢？

痖弦所引用的叶公超《论新诗》一文是一篇颇有影响的文章^[17]。由于叶公超本身是“新月派”成员，再加上文中明确提出“格律是任何诗的必需条件”^[18]，因此，叶公超也一般被当作是新月派的格律路线的支持者。但是细读此文的具体论证，却可以发现他的主张与闻一多、饶孟侃等实际上有根本区别，甚至他所提倡的形式是不是“格律”都是一个问题。首先，他主张新诗的节奏是一种“说

话的节奏”，而不是旧诗那种吟唱的节奏。其次，叶公超明确提出新诗的数字乃至音组数目都不必每行相同，他甚至批评闻一多的诗行过于整齐，造成的效果过于急促，与诗的情绪并不相宜^[19]。再次，叶公超也和闻一多一样强调重复的作用，他提出：

“格律的功用是要产生种种不同的节奏的模型。它必然包括某种音段之重复条件”^[20]，但是他所提倡的却不是闻一多、饶孟侃、朱湘等人所主张的以相同的字数、音组数来组成均齐的诗行，而是“对偶和均衡的技巧”，他为此举的两个诗例（分别是金克木的《抒情诗》和徐志摩的《我等候你》）都不是诗行整齐、押韵规则的格律诗，而是自由诗；他着重分析的是其中的各种重复与“对偶”。比如“怨风，怨雨，怨无情的露滴”，他称“怨风”与“怨雨”是“均衡”的，而“怨无情的露滴”与前两者相比是“较大的均衡”^[21]，这实际上就是简单重复和略有变化的重复。再如他注意到徐志摩的《我等候你》一组有趣的对比，即第5—6行“希望/在每一秒钟上允许开花”与四行之后的“希望在每一秒钟上/枯死——你在哪里？”他指出：“‘枯死’在一行的开始，使人在抬头转行之间突然发见它，记忆中却仍存着‘希望在每一秒钟上允许开花’的回音。这几行中的情绪的转变可以说是完全靠均衡与对偶的力量产生的。”^[22]叶公超说的“均衡与对偶”，在我们看来，其实就是以重复（同一性）为框架的对比（差异性）原则，而这是节奏原理的一个关键。叶公超敏锐地注意到这一点，他指出：

“均衡的原则是任何艺术中最基本的条件，而包含对偶成分的均衡尤其有效力。重复律一方面增加元素的总量（massiveness），一方面产生一种期待的感觉，使你对于紧跟着的东西发生一种希望，但是趁你希望的时候又使你失望。”^[23]叶公超观察到重复（均衡）的普遍性意义，还注意到重复在读者心理可以造成一种期待，而期待落空往往也可以造成特别的效果。有趣的是，叶公超30年代在清华大学的同事瑞恰慈也曾指出：“节奏，以及作为其特殊形式的格律，都取决于重复和期待”，“显然，没有期待就不会有惊奇和失望，而且大多数节奏既是由简单的满足，也是由失望、延缓、惊奇和背叛所组成的”^[24]。确实，重复（期待）与差异对比（落

空）是现代诗歌的一条重要节奏原则，而痼疾对此原则的运用可谓得心应手。

可见，如果一定要说叶公超、痼疾这里提倡的是“格律”的话，那么这种“格律”也与过去闻一多、饶孟侃等人的“格律”的含义有根本区别。考虑到“‘不感觉有格律存在’的格律”这样的说法颇有自相矛盾的意味，甚至有概念混乱的危险。若从明确概念定义的角度出发，不妨将其称为“‘不感觉有格律存在’的韵律”，或者用笔者过去提出的“非格律韵律”来称呼这种“形式感”^[25]。

“不感觉有格律存在”其实强调的是这种形式感并非是那种明确、固定化的规范，就像叶公超所云，形式的追求应避免“过于显著（英文所谓 cheap effects）”，而是一种潜在的同一性原则，即韵律。

“韵律”一词没有“格律”那么强的规范性与固定性的含义，不过它背后指向的正是节奏规律的基石，即重复与同一性。古人很早就认识到“韵”的本质涵义，恰恰在叶公超的这篇文章中，就引用了《文心雕龙》声律第三十三篇的话：“异音相从谓之和，同声相应谓之韵。韵气一定，故余声易遣。”^[26]这实际上也是对韵律原则中的同一性与差异性的一种认识。这种形式感与格律那种外在、固定规范不同，是一种以同一性（均衡）为原则，依照诗歌情绪发展所进行的自我约束，而这一点正是自由诗的节奏的本质，也是痼疾诗歌的音乐形式的关键。来看一首看起来似乎没有“韵律”的散文诗《庙》，其前二节是：

耶稣从不到我们的庙里来；秋天他走到宝塔的那一边，听见禅房里的木鱼声，尼姑们的诵经声，以及菩提树喃喃的低吟，掉头就到旷野里去了。

顿觉这是中国，中国底旷野。^[27]

这里写的是现代人信仰缺失的荒芜境况，这是痼疾诗歌的一个常见主题，而这首诗中还突出了基督教在异文化中的疏离状态，耶稣成了一个与本地文化格格不入的外乡人……在此诗的最后一节，这种反讽到达顶点^[28]。敏锐的读者马上就会意识到，这里所发生的事情几乎与叶公超在徐志摩《我等候你》中观察到的所谓“均衡与对偶”完全一样，甚至更为微妙。“梦到龙，梦到佛”构成一种“均衡”（重

复)，而“梦着大秦景教碑，梦着琵琶和荆棘”构成一种更大尺度的“均衡”。这也会让我们形成一种期待，以为往下“梦到”的肯定依然是某种“中国特色”的景象，但是症弦接着梦到的居然是“无梦之梦”？“无梦之梦”到底是何许梦也？这与徐志摩《我等候你》那几行的效果相似，而且更复杂，最后一句又带有梦中之梦、戏中之戏的意味，而且颇有“元叙事”的特色：这也就意味着，前面三节所描述种种其实也是一个“梦”，而这个“梦”为何又是“无梦之梦”？难以确凿言之。实际上，这种荒诞的感觉正暗示着在现代性与异文化背景下，宗教信仰所面临的种种窘境与反讽。从整体来看，这首诗第三节与第一节构成一种“均衡”与“循环”，而通过节奏的反复推进全诗，在结尾冲向一个“惊讶”与“悬疑”的顶点。首尾循环结构在症弦诗歌中可以说俯拾皆是，比如《乞丐》：

不知道春天来了以后将怎样
雪将怎样
知更鸟和狗子们，春天来了以后
以后将怎样

依旧是关帝庙
依旧是洗了的袜子晒在偃月刀上
依旧是小调儿那个唱，莲花儿那个落
酸枣树，酸枣树
大家的太阳照着，照着
酸枣那个树

而主要的是
一个子儿也没有
与乎死虱般破碎的回忆
与乎被大街磨穿了的芒鞋
与乎藏在牙齿的城堞中的那些
那些杀戮的欲望

每扇门对我关着，当夜晚来时
人们就开始偏爱他们自己修筑的篱笆
只有月光，月光没有篱笆
且注满施舍的牛奶于我破旧的瓦钵，当夜晚
夜晚来时

谁在金币上铸上他自己的侧面像
（依呀喏！莲花儿那个落）
谁把朝笏抛在尘埃上
（依呀喏！小调儿那个唱）
酸枣树，酸枣树
大家的太阳照着，照着
酸枣那个树

春天，春天来了以后将怎样
雪，知更鸟和狗子们
以及我的棘杖会不会开花
开花以后又怎样^[29]

这首《乞丐》写的是乞丐衣食无着、穷困潦倒的生活，因为“一个子儿也没有”，所以难免担心吃了上顿没有下顿。第一节的几个“将怎样”其实流露的就是这种担忧。这个“将怎样”的句式在最后一节又复现了，但又有所区别，区别在于末两行：“以及我的棘杖会不会开花/开花以后又怎样。”这里实际上暗示着一种微妙的心理变化：“棘杖”的开花暗示着乞丐的死亡，但“开花以后又怎样”则带有一种无奈与无所谓的语气，可以说是典型的“乞丐式”的达观与绝望：生活已经最坏，再坏又能怎样？可见，这首诗首尾二节的循环暗示着丰富的心理内容，这是重复与差异对比的节奏原则带来的。

实际上，这首诗也是现代诗化用民谣的一个典范。民谣里经常使用的复沓、复叠，在这首诗里也比比皆是，比如：“酸枣树，酸枣树/大家的太阳照着，照着/酸枣那个树。”这一点与贺敬之那些模仿民谣的诗作是类似的^[30]。此外，诗中也大量使用各种民谣中的俚语、俗语：“依呀喏！莲花儿那个落”“依呀喏！小调儿那个唱”，这给诗歌带来一股浓厚的泥土气息。但是，此诗并不是一首纯粹的民谣，它的泥土气息又混杂着浓厚的现代气息。在第二节“酸枣那个树”这曲小调接着的是第三节，这些完全“现代”的诗行的出现几乎令读者猝不及防。稍稍回过神来，才发现这首诗不仅在写乞丐的穷酸窘迫，而且也在写人一旦陷入极度饥饿困乏之中，就难以避免变得“穷凶极恶”：“与乎藏在牙齿的城堞中的那些/那些杀戮的欲望”

就暗示着一种“每个人都是所有人的敌人”那种存在主义式的极恶之境。后面的“每扇门对我关着，当夜晚来时/人们就开始偏爱他们自己修筑的篱笆”也在暗示着这种困境^[31]。

值得注意的是，此诗第三、四节的措辞与比喻明显与前面两节不同：一是书面语与文言语辞的大量使用，比如“与乎”“芒鞋”“城堞”等；二是大跨度比喻的使用：“牙齿的城堞”“死虱般破碎的回忆”“月光没有篱笆”，这给诗歌带来了很大的张力，也是极其典型的“现代诗”的写法，与前面的民间小调构成反差。而在接下来的第五节，“民间”与“文明”这两种语言势力开始合流：“谁在金币上铸上他自己的侧面像/(依呀嘴!莲花儿那个落)/谁把朝笏抛在尘埃上/(依呀嘴!小调儿那个唱)”，这里，两种声音的共同出场构成了一种奇妙的“多声部”效果，也暗示着一种反讽：即乞丐们潦倒的世界与达官显贵们荣华富贵的世界之间的互相反讽。概言之，痼弦这首诗为如何将民谣形式带进现代诗树立了一个典范：他并不强行将两者“融合”在一起，而是容许这两股力量各自存在，通过矛盾性的并置使得两者成为一个富含张力的整体。

在世界各国文学发展“初级阶段”普遍存在的民谣可以说是诗歌与音乐最原始的结合方式。痼弦一直有意识地思考和实践如何在现代诗歌中实现民谣的继承与创新。他指出，“过去《诗经》、说部、民谣的形式，在纪弦、杨牧、洛夫的笔下重新流出鲜活的生命力，这些是传统的，也是现代的”^[32]。有意思的是，痼弦所说的值得借鉴的传统形式，并不是五言、七言这些最成熟的传统诗歌形式，而是《诗经》、民谣一类较为原始、古朴的形式，这恐怕不是毫无缘故的。因为这些形式实际上也可以说是诗歌“格律化”（定型）之前的“自由诗”，它们往往基于语言中最根本、最简单的节奏原则，这也是为什么它值得重新走向自由诗之路的现代诗歌关注的原因之一。《诗经》与民谣极其亲近，甚至大部分作品也可以说是民谣，因此陈世骧才用原来英国民谣研究中的术语“反复叠增法”（incremental repetitions，或译“反复回增法”）来概括《诗经》中的节奏方式^[33]。民谣与现代的自由诗——尤其

是那些讲求“形式感”的自由诗——能够互通声息之处，首先就是叠词叠句乃至重章叠句的大量使用，这也是痼弦的“歌诗”接通传统的重要路径。痼弦诗歌中有很多带有民谣节奏特点的作品，比如《歌》《西班牙》《巴比伦》《在中国街上》等。这些作品大都如《乞丐》一样，同时也具有较强的语言张力、跳跃性以及悬念，不过，也有少数诗作是较为简单地模范歌谣体的习作，其问题与20年代的刘大白、刘半农等人的歌谣类似，比如《协奏曲》：

在小小的山坡上
一群牛儿在吃草
他们吃着红地丁
他们吃着紫地丁
他们吃着白地丁

在静静的小河滨
小风车们在做梦
他们梦着北风
他们梦着西风
他们梦着南风

在丛丛的林子里
一些情侣在偷吻
他们吻着蔷薇唇
他们吻着玫瑰唇
他们吻着月季唇
……^[34]

这首诗让我们想到了《诗经》中的那些“反复叠增”的诗句：“七月流火，九月授衣。一之日觶发，二之日栗烈。无衣无褐，何以卒岁……”（《诗经·豳风》）但是若以现代诗歌的标准来看，痼弦这首诗并不算太成功的作品，它读起来“太顺”，语言缺乏内在紧张，而且会让读者有不耐烦的冲动。这也典型地反映出传统民谣在现代诗歌中复生所遭遇到的问题：它们固然可以建立较为明快的节奏，但是却缺乏现代诗所要求的张力与“硬度”，而且过多的重章叠句往往容易陷入“轻”与“滑”的路数里。用前面叶公超与瑞恰慈的理论来说，它们只建立了“期待”，却没有突破期待之后的“失望、延缓、惊奇和背叛”。而前面所论的《乞丐》

的实验却显然更为可取，它并不满足于“复制”传统形式，其节奏除了差异对比之外，还有强大的张力。关于“张力”与现代诗歌的关系，痖弦说：

“在我们流行的思想和日常言语中，散文的侵蚀性是很严重的。现代诗人的艺术之一，或者就是在于排斥此种侵蚀和保持作品的‘张力’上。”^[35]换言之，张力让现代诗歌保持诗性语言的特质，并将其与散文区别开来。

痖弦诗歌与音乐发生联系的方式不仅限于民谣。实际上，当诗歌语言中重复性的因素大量增加时，它就不可避免地走向音乐的性质。正如坡林（Laurence Perrine）所观察到的：“音乐的本质是重复。”^[36]在他看来，“节奏”（rhythm）一词指的本来就是“任何声音或者动作的波动性重复”^[37]；因此重复因素的增加也必然导致节奏感的增强，这也是诗歌与音乐在结构上的统一性。实际上，诸如首尾循环结构，至今是流行音乐普遍使用的手段，而相同或者近似旋律的反复，更是一个乐段的基本构建原则。若我们观察痖弦的诗作，会发现他大量使用不同形式的重复，比如字音、字词、词组、句式、意象等，这些重复甚至已经变成其诗歌的一条重要的结构原则。比如《红玉米》（前两节）：

宣统那年的风吹着
吹着那串红玉米

它就在屋檐下
挂着
好像整个北方
整个北方的忧郁
都挂在那儿^[38]

如果单独地看这首诗歌的每一行，是看不出它们有什么韵律感的。但是通读下来，却能感觉到一种流动的韵律感萦绕其中。如果说韵律感实际上是对同一性的追求的话，那么这里的韵律则可以说是一种“流动的统一性”，它们与格律诗中那种相对固定的同一性有别。实际上，这两节诗是靠两个动词的重复“结构”起来的，分别是“吹”和“挂”。两者萦绕于整首诗，后面又不断出现，比如第六节：“就是那种红玉米 / 挂着，久久地 / 在屋檐低下 / 宣统那年的风吹着”，还有最后一节：

“犹似现在 / 我已老迈 / 在记忆的屋檐下 / 红玉米挂着 / 一九五八年的风吹着 / 红玉米挂着。”^[39]词语反复摆荡于现实与记忆之间，给人以余音绕梁，三日不绝之感。对于痖弦诗歌而言，重复的意义不仅在于给文本提供结构和秩序，更在于，有了这重“秩序”，就有了进一步立体化与复杂化的可能。第二节先写红玉米挂在屋檐下，紧接着就笔锋一转，说：“好像整个北方 / 整个北方的忧郁 / 都挂在那儿”，这里视角骤然放大，从“红玉米”到“整个北方”，而且从具象的“红玉米”一步就迈入抽象的“北方的忧郁”，这一切都是在3行18个字之内瞬间完成的，令人叹服。比照之下，第二个“挂”字显得不同凡响。若我们说：“这让我想起了整个北方 / 和整个北方的忧郁”，这种比照就感觉不到了。与20世纪二三十年代郭沫若、戴望舒大部分作品里的那些简单重复或者排比堆砌不同的是，痖弦诗歌的重复暗含着剧烈的跌宕和跳跃，这正是其诗艺中关键的一个特点，它完全解除了重复排比给读者带来的厌倦与疲惫感，让读者对眼前发生的事情保持持续的关注。

在很多时候，痖弦诗歌中重复与韵律结构的使用甚至到了违背日常的语言习惯乃至语法的程度，实际上，这不仅是古典诗歌中经常出现的情况^[40]，也是包括当下的流行歌曲在内的歌词创作中经常有的情况^[41]。比如《如歌的行板》：

温柔之必要
肯定之必要
一点点酒和木樨花之必要
正正经经看一名女子走过之必要
君非海明威此一起码认识之必要
欧战，雨，加农炮，天气与红十字会之必要

散步之必要
溜狗之必要
薄荷茶之必要
每晚七点钟自证券交易所彼端

草一般飘起来的谣言之必要。……^[42]

这种“之必要”结尾的句式几乎统治了整首诗歌，而且很多“之必要”句让人看了有啼笑皆非的感觉，

比如“正正经经看一名女子走过之必要”“懒洋洋之必要”，等等。这些“之必要”在细读之下，其实是完全不必要的，这种反讽背后流露的是对琐碎日常生活的无奈与绝望。实际上，若没有“之必要”这个简单“暴力”的韵律装置的使用，整首诗歌就成了一团乱麻了——这首诗歌的优点恰好在于它的语言“暴力”。这种“暴力”地折腾语言的风格也让我们想起了另一个同样讲究音乐性的当代诗人多多的作品，比如《忍受着》：“在几条大河周围封冻的河岸上 / 忍受着矗立，在后人的尿里忍受着 / 物并不只是物，在曾经 / 是人的位置上忍受着他人 / 也是人……”^[43]实际上，与《如歌的行板》中的“之必要”一样，多多的“忍受着”一词也在“暴力”的折腾中几乎“金蝉脱壳”，变成了一个充满歧义的语词，有时是“忍耐”，有时是“坚忍”，有时是“不得不承认”，等等。另外，痼弦与多多都有较强的超现实主义风格倾向，他们之所以如此重视诗歌音乐性的营造，原因之一在于，超现实主义诗人所打破的不仅是意象的现实性，也是词语的现实性，因而句与句、词与词之间的联系就变得相当松散或者跳跃，这时诗人就需要一根“纽带”来把这些看起来凌乱的部分“连接”起来，这根纽带就是音乐结构。

但是，痼弦与多多诗歌中韵律结构的运用却与诗歌的语义、语法保持着一种紧张的关系，两者似乎在相互反对对方，又在反对中构成一个整体，它们不停地在制造期待与突破期待的矛盾中推进。这其实是现代诗歌与歌曲或者民谣之间不得不承认的一个分野；如果说大部分民谣或者歌曲中的韵律结构是为了满足听众的期待的话，那么诸如痼弦与多多这些较有现代气息的诗歌则更多是为了在期待之后突破期待，是一种“惊讶的（韵律）诗学”。这种差别来源于诗歌和歌曲不同的传达、接受方式。歌曲、民谣是用来唱和听的，或者是用来吟诵、口耳相传的，这种路径不能容纳太多的多义性、思维上的跳跃性。而诗歌既是用来朗读的，也是用来阅读的（而且其分量越来越大），前者要求一定的音乐性，而后者要求具有一定的多义性乃至“悬念”，可供读者反复玩味，一时不明白还可以停下来继续思考。正因为如此，艾青说：“歌是比诗更属于听

觉的；诗比歌容量更大，也更深沉。”^[44]这就是为什么包括民谣在内的各种传统韵律形式需要被新诗所吸纳，又需要进行“诗化”改造的原因。归结到底，现代诗歌是一种阅读与朗读的综合艺术。

三 流动的“感觉”与变动的“时间”

上文我们从重复与韵律结构的角度讨论了痼弦诗歌与歌和音乐之间的“亲缘性”，这可以说是两者之间在结构上的相似，不过，这一点还不足以说明诗歌与音乐的统一性。应该看到，诗歌中的“音乐性”并不同于音乐中的“音乐性”，诗歌中并不存在严格意义上的音乐旋律以及对位和声等形式。韦勒克、沃伦在其《文学理论》中甚至认为“音乐性”这个概念在诗歌中是不成立的：“实际上，二者之间存在相当大的差异，讲出的一句话调子抑扬起伏，音高在迅速变化，而一个音乐旋律的音高则是稳定的，间隙是明确的”，“浪漫派与象征派诗人竭力要将诗歌与歌曲和音乐等同起来，这样的做法只不过是一个隐喻而已，因为诗在变化性、明晰性以及纯声音的组合模式方面都不能与音乐相抗衡”^[45]。我们同意韦勒克等的看法，即从物理（声学）角度来说，诗歌的语声与音乐差异甚大；而且也同意他们关于研究节奏的建议，即不能“完全脱离意义去分析声音”^[46]。不过，诗歌的“音乐性”也并非是一个牵强的隐喻，它背后包含着对于诗与音乐之间在本质上的趋同关系的体认，“诗歌”这个名称同样也暗含着这种体认。然而，这种本质上的趋同关系究竟如何具体体现的，却一直被当作一个“理所当然”的问题，或存而不论，或顾左右而言他，语焉不详。

在我们看来，探索“音乐性”这个“隐喻”如何在诗（学）中立足是一个有真正意义的诗学问题，也是对杨牧关于痼弦诗歌的“音乐成分”的观点的一个回应。要解开这个问题的症结，必须从“时间”这个概念入手。时间是音乐的本质维度，因其曲调与旋律只在时间中行进；而绘画与建筑艺术的本质维度则是空间。这本是常识，无须赘述。当然，诗歌与音乐都以“声音”工作，而声音自然是有时时间性的。问题在于，一切文学艺术的语言都有“声

音”的面相（从理论上说），那么，诗歌声音为何可以称为“音乐性”呢？这个问题还必须回到节奏这个老问题上。过去大部分学者对于节奏的定义强调的是周期性的复现或者“波动”^[47]，但是正如韦勒克等所认识到的，这种认知“显然将节奏与格律视为一体，因而必然导致否定‘散文节奏’的观念，把散文节奏视做与之相矛盾的，或者视做一种比喻”^[48]。在我们看来，格律固然包含着一种典型的对时间的认知，即周期性，但这并不是语言之时间性的唯一认知，在周期性之外，还包含着非常丰富的“时间性”。前文我们提到坡林将“节奏”视为一种波动性的重复（wavelike recurrence），其实这种定义依然只是定义了节奏的规律性、同一性面相，即韵律；但是“节奏”还有非规律性、差异性的面相，即具体的高低、起伏、停顿，这些特征甚至在每一行诗中的表现都是各有不同的，而且诗人们的语感和强调也是各有差异的，因此需要一种更宽泛的节奏定义。

唐孔颖达在《礼记·乐记》中曾这样给“节奏”作“疏”：“节奏，谓或作或止，作则奏之，止则节之。言声音之内，或曲或直，或繁或瘠，或廉或肉，或节或奏，随分而作，以会其宜。”^[49]实际上，古人已经很清楚地认识到“节奏”所描述的声音之丰富多彩，而且还用“曲”“直”“繁”“瘠”等具象化的词语来形容它——这也启发了后文提出的“具象节奏”概念——而绝非只是整齐的模式。著名诗人帕斯将节奏（rhythm）定义为一种“具体的时间性”，以区别于格律中那种抽象的、模式化的时间性^[50]，这也认识到节奏是一种具体的声响特征。因此，我们认为，节奏是语言元素在时间中的具体分布情况，它就是语言之时间性的具体化。

“节奏”与时间性的联系是本质性的，甚至是相互定义的。格罗斯等人认为：“正是节奏赋予时间一个有意义的定义，一种形式。”^[51]他们指出：“节奏结构是有表现力的形式，有认知意义的元素，它们交流着只有节奏意识才能交流的经验：即人类对于流逝中的时间的强化反应。”^[52]在节奏意识的背后，是人们的时间意识。传统诗律学中所强调的种种周期性的重复、对称，固然也是一种典型的“强化反应”，其背后的时间意识，在帕斯看来是一种

“原型时间”^[53]。不过，在现代诗歌中，周期性与固定模式的瓦解已然是世界性的趋势，时间已变成“变动的时间”，或“流动的时间”，甚至其重复与同一性因素，也是“流动的”。症弦诗歌的节奏就鲜明地体现出节奏的变动性与具体性，并将其充分利用。比如《远洋感觉》，就善于以变动的节奏捕捉变动的“感觉”：

哗变的海举起白旗
茫茫的天边线直立，倒垂
风雨里海鸥凄啼着
掠过船首神像的盲眼
（它们的翅膀总是湿的，咸的）

晕眩藏于舱厅的食盘
藏于菠萝蜜和鲑鱼
藏于女性旅客褪色的口唇

时间
钟摆。秋千
木马。摇篮
时间

脑浆的流动，颠倒
搅动一些双脚接触泥土时代的残忆
残忆，残忆的流动和颠倒^[54]

这里写的显然是在海上晕船的感觉。第二节的3个诗行是“藏于……”的平行排比句式，“晕眩”已渐有弥漫之势，从“食盘”漫上“褪色的口唇”。而第三节变成了对称性摆动的节奏，“钟摆。秋千”与“木马。摇篮”各自对称，而前后首行和末行的“时间”又形成对称。第二、三行全是由一个名词单独成句，这些孤悬于空中摆荡的名词，通过对称性的节奏，尽写行船中的摆荡之感。这不仅令人联想到“钟摆”等摆荡之物，甚至感觉连“时间”也开始“摆荡”起来了，让人觉得度日如年。到了第四节，节奏模式又为之一变。从上一节的对称摆荡变成了颠倒循环。“脑浆的流动，颠倒”已让人无法忍受，而这节中的3行本是一个整句，到第三行居然主谓颠倒循环，成了“残忆，残忆的流动和颠倒”，连“残忆”也颠倒了；而且此中“残忆，残

忆”的停顿与复沓，仿佛人呕吐前的一声哀叹，可谓“苟延残喘”！可见，这里通过巧妙的节奏变化，从平行重复到对称摆荡再到颠倒循环，把晕眩的一步发展写得入木三分，登峰造极。此中的节奏虽然也要依靠过去的重复、对称、排比等形式，但被运用得极其灵活多变，体现出鲜活的具体性。

痼弦的诗歌节奏让我们想起了20世纪自由诗的开创者之一庞德的“绝对节奏”（absolute rhythm）理念，即“与想要表达的情感或者情感的影子精确地相互呼应”的节奏^[55]。实际上，20世纪初英美自由诗变革的一个根本缘由，就是想追求一种更为灵活、也更为贴近诗歌表达内容的节奏形式。对于痼弦而言，如何精密地以节奏的方式表现“感觉”，是其诗艺的一个核心，即“从感觉出发”^[56]。由于“感觉”是随时千变万化的，因而节奏也不可能是完全整一化的格律式节奏，而是随着情绪与感觉的需要不断变化、发展。从整个世界诗歌发展历史来看，这种企图精确地描述具体情感的节奏趋势之所以变得可能，跟现代诗歌的主要表现与传达形式——书面形式——有着颇为密切而又悖论性的联系。应该看到，紧接着庞德、艾略特的自由诗变革，就有威廉斯（William Carlos Williams）等人的“具象诗”（concrete poetry）运动，即以诗歌的书面形式、视觉上的排列效果来表现特定的意涵^[57]，这种方式实际上对60年代之后的台湾诗坛也有深刻的影响（详后），但痼弦诗歌总体上却止步于诗歌由听觉入视觉的边界线上——这是微妙而又关键的区别。来看《那不勒斯——1943年所见》一诗前四节^[58]：

似一株茶梨树	……	没有姓氏	孩子们，很多	为一罐青豆而争吵	在尼古拉市场的清晨	有时整个意大利	外国兵士使流行的言语变色	断锡一般	飞起	天使们，惊呼而且	火酒树的尖梢	在重磅烧夷弹的	而当长长的画廊外，	刺藤与瓦砾之间	甚至整个前额陷在	微笑	总爱那样	不知为什么，她们	一些石膏做成的女子	被钢铁肢解了的，这城市中
--------	----	------	--------	----------	-----------	---------	--------------	------	----	----------	--------	---------	-----------	---------	----------	----	------	----------	-----------	--------------

这里我们之所以恢复其诗集原有的竖排右起的排版方式，是因为其排版等书面形式实则与其节奏有密切的联系。让我们从右开始从头读这首诗。前五节显然是一个诗行长度逐渐收缩的形式，节奏也逐渐放缓，我们的目光逐渐由整体上的“城市”聚焦到“女子”的脸部表情（“微笑”），但是从第6—7行却陡然换了一个节奏形式（以空出首格的形式

排列），句首的“甚至”这两个急促的去声字也暗示着情绪的转折。而画面也突然一转，告诉我们这个“女子”的脸部是陷在一堆废墟之中！这里的节奏与画面转变颇似悬疑电影中的画面突变，而且也同样让人疑窦丛生：微笑的女子的“前额”怎么会陷在废墟之中？读到后面的战火描述，我们才恍然明白这些“石膏做成的女子”原来是毁于战火的石膏塑像。“甚至”领起的两行的陡然一转的节奏实际上也隐含着诗人看到被凌夷的塑像的心理波澜。再看这首诗的第四节，“没有姓氏”的“孩子们”委婉地暗示战争中妇女被士兵凌辱奸淫的现象，这些孩子在后来又成了一种耻辱而且尴尬的存在，就像种子不经意飘落在废墟上长出的“茶梨树”一般。实际上，首行的分行就很微妙，在“很多”一词后分行，仿佛在说一件难于启齿的事情时那种迟疑与停顿，若写成“孩子们，很多没有姓氏”，就体现不出这种语气与节奏了。

可见，痼弦诗歌中书面形式的安排（包括分行、空格、标点）与上文的各种韵律结构一样，也与语言中具体的节奏进程（快慢、行止、转折等）有着微妙的直接联系。仿佛乐谱与乐曲的关系一样。当然，我们也必须承认，有少部分形式的安排，其实与语音上的节奏关系已经不太密切了，而更接近“具象诗”。比如第二节的“天使们，惊呼而且/飞起”中的“飞起”，在竖排形式之下就仿佛在模拟“天使”由低向高的“飞起”之状。不过，这样的现象在痼弦诗歌中并不多。在大部分情况下，痼弦诗歌中的书面形式与诗歌声音的关系，仿佛电影的画面与台词、配乐的关系一般，相互配合形成一个紧密的整体。不妨借用“具象诗”（concrete poetry）的名称，将这种以视觉形式辅助形成的节奏称为“具像节奏”（concrete rhythm），这也呼应了帕斯对“节奏”的认识：即“具体的时间性”。

虽然现代诗“歌”需要构建自身的“音乐性”，然而这一时间性的艺术却又是必须得通过空间性的文字排列来最后传达与实现的，这是其中的悖论之处。但是，这里绝非是在宣扬诗歌写作的视觉化。实际上，痼弦这些以书面形式“模仿”声音节奏的作品与后来台湾诗坛流行的“具象诗”写作是有微妙却本质性的区别的。痼弦的“具像节奏”并没有

脱离语言的时间性,相反是对其时间性的一种模拟。首先是模拟语言在时间中行进的过程,即人是逐字逐句、一行一行地向前读的。这就与后来的具象诗有根本区别了。试拿上面的这些作品与洛夫的《长恨歌》(第四章)、陈黎的《战争交响曲》或者白荻的《流浪者》对比,便可见分晓:

望着远方的云的一株丝杉

望着云的一株丝杉

一株丝杉

丝杉

在

地

平

线

上

一株丝杉

在

地

平

线

上

他的影子,细小。他的影子,细小
他已忘却了他的名字,忘却了他的名字。

……

孤单的一株丝杉。^[59]

(白荻《流浪者》)

虽然这些诗歌的形式排列也有其自身的暗示与意涵,比如上面第一节诗的诗形实际上是在模仿“丝杉”站在地平线上望云的形貌,而最后一节单独成句则是在暗示它的孤独。但是这些形式其实是很难体现出节奏的起伏高低的。而且,我们并不需要逐字逐句地“读”完每个字,而是整片整片地“看”诗,也正因为如此,我们把“具象诗”看作是一种逾越文体边界的跨界艺术,而不再是“诗歌”,因为其作为“歌”的性质(时间性)已经不明显了。这些具象诗很难与语言活生生的实际发声结合在一起,因此读诗往往变成了看诗乃至“想诗”。

格罗斯等人认识到:“一旦诗歌变成一种图画

写作,它就不再需要作为声响层的韵律了。进一步的情况是,诗歌将脱离语言,脱离整个听觉方面的符号特征(韵律是其一部分)。”^[60]实际上,不仅具象诗,整个自由体诗歌写作都有这种慢慢丧失与语声节奏的紧密联系的危险。帕斯曾意识到这个问题的严重性:“智性和视觉对于呼吸日盛一日的凌驾反映出我们的自由诗也有转化为一种机械量度的危险,就像亚历山大体和十一音节体一样。”^[61]然而,应该记得,汉语新诗的诞生本身就有自觉的回到语言的实际节奏的目的,胡适“自然音节”的倡导就是这种追求的结果。若自由体的形式安排反而脱离了与语言实际节奏的联系,那么就与原来的出发点背道而驰了。但是,从另一方面来说,现代诗歌很难完全摆脱视觉因素,因为就连分行,其实也是一种视觉手段,而且基本上是与现代诗如影相随的手段(中国古典诗歌在印刷上其实是不需要分行排列的,往往是句与句之间首尾相接排版)。考虑到以上两方面,痖弦这种以视觉手段辅助声音节奏的“具象节奏”的独特意义就凸现出来了。痖弦的诗之所以依然能被称为“诗歌”,是因为它们依然是以时间性为中心的,包括书面形式的安排。他对语言之时间性的敏感甚至要高于很多看起来有“韵律”的诗人。在很多时候,他往往有意“展示”语言在时间中展开的过程,仿佛要给语言的行进本身“放慢动作”一样,比如前文讨论的《乞丐》中的两句:

与乎藏在牙齿的城堞中的那些

那些杀戮的欲望

在跨行而且空格后陡然出现的“那些杀戮的欲望”带有一种惊悚效果:让读者猝不及防遭遇到人性之恶。之所以在“那些”一词后跨行且在下行复沓,实际上也是暗示说出“杀戮的欲望”前的迟疑。此诗最后两句“以及我的棘杖会不会开花/开花以后又怎样”其实也是同样的手法。实际上,穆旦的名作《出发》也有异曲同工的一句:“让我们相信你句句的紊乱/是一个真理。而我们是皈依的,/你给我们丰富,和丰富的痛苦。”末句其实有着巧妙的节奏转折,前半句“你给我们丰富”是褒义的,仿佛是在颂赞“你”(神),而后半句“和丰富的痛苦”又告诉我们,这种“丰富”是令人痛苦的,

或者这种痛苦也是“丰富的”。在短短的一行之内，就有着语气与节奏上的曲折变化。若省略行中的停顿（逗号），这种转折就被掩盖了。

在痼弦诗歌中，分行、空格等书面形式的使用，与乐谱中的休止符颇为相似，两者都是一种标示时间性的方式。而下面这首《故某省长》，则让人想起音乐中比例的设置问题：

钟鸣七句时他的前额和崇高突然宣告崩溃
在由医生那里借来的夜中
在他悲哀而富贵的皮肤底下——

合唱终止。^[62]

这首写“某省长”去世的诗歌是颇具反讽性的，前三行的措辞已经流露出这种意味。最微妙的是最后一句“合唱终止”。这句诗本来可以和上一行合并为一行，但却被“暴力”地分到了最后一节，与前面三行长句对比，在视觉上显得形单影只，而在节奏声响上则有戛然而止之感。这既暗示着这首诗歌“合唱”的“终止”，也暗示着“某省长”生命之歌的“终止”，可谓曲终人“丧”，双重反讽。

从这些诗作可以看出痼弦诗歌之时间性的关键：即语词（“内容”）出现的时间顺序乃至具体的“时间点”都是相当重要的节奏因素，而且可以构成诗歌“意涵”（signification）的一部分——诗歌不是抽象、干瘪的“意思”（meaning）的堆积，它的言说方式本身（即节奏开展过程）就是“意涵”之一部分。而这一点，同样也是音乐的本性和长处。不管是诗歌节奏还是音乐旋律，都要求我们对声音之进行过程予以足够的关注，就像舞蹈动作一样，本身就是艺术欣赏的对象。从本质上说，正是在让声音本身——当然是包含着意义的声音——成为语言的目的这个意义上，诗歌与音乐才获得了本质上的同一性，这也是谈论现代诗歌的“音乐性”的真正意义。

从上文对痼弦诗歌的讨论可以看到，新诗中的“诗”与“歌”（音乐性）的关系问题涉及到声音与语义、阅读与诵读、视觉与听觉等多方面的复杂关系，也关系到整个新诗的本质与未来发展方向。这并不是简单的评判或者号召就能迅速解决的问题；而是要充分地立足于百年来新诗写作的成功经验与失败教训，深入到诗人写作的“内核”中去，去分

析其“不得不如此”的缘由。鉴于诗与歌的传播与接受方式并不完全一样，对于新诗而言，“诗”与“歌”的结合并不能停留于表面上的形式挪用，而更多要从结构与本质方面考虑。从根源上来说，现代诗歌已经是一种朗读和阅读的综合艺术，诗歌中的“音乐性”的营造要综合考虑两方面的因素。痼弦诗歌的典范性在于，它敏锐地捕捉语言的实际节奏，并以“流动的统一性”给语言带来韵律，还能保持丰富的悬念和张力。而且，他在使用书面形式表达节奏特征上，也有相当的创造性，以“具象节奏”来为声音“赋形”，既适宜朗读，也适宜阅读。在我们看来，痼弦与多多一样，都是当代新诗史上具有开创性的诗人。由痼弦诗歌可以看出，现代诗歌不仅在吸纳民谣、歌曲的节奏因素，也在努力创造适宜自身条件的独特形式，由此定义一种“新诗歌”。

[本文系国家社会科学基金项目“比较诗学视野下的中国新诗节奏研究”（批准号17CZW069）阶段性成果]

[1] 郭沫若：《论诗》，收入《文艺论集（汇校本）》，黄淳浩校，第253页，湖南人民出版社1984年版。

[2] 关于郭沫若的韵律理论的疑点与局限的讨论，参见王毅：《试论中国自由诗的音乐性》，《西南师范大学学报》（哲学社会科学）1996年第3期；李章斌：《韵律如何由“内”而“外”？——谈“内在韵律”理论的限度与出路问题》，《文学评论》2013年第6期。

[3] 戴望舒：《望舒诗论》，《现代》第2卷第1期，1932年11月。

[4] 余光中曾对此有质疑：“我认为这两句话完全不负责任，因为中外古今的诗，都不能没有节奏和意象。”（余光中：《评戴望舒的诗》，《名作欣赏》1992年第3期）

[5] [44] 艾青：《诗论》，《艾青全集》第3卷，第24页，第24页，花山文艺出版社1991年版。

[6] 参见纪弦：《诗是诗，歌是歌，我们不说诗歌》，《现代诗》1955年第12期。

[7] 奚密：《反思现代主义：抒情性与现代性的相互表述》，《渤海大学学报》（哲学社会科学版）2009年第4期。

[8] 如公木：《歌诗与诵诗——兼论诗歌与音乐的关系》，《文学评论》1980年第6期；高小康：《在“诗”与“歌”之间的振荡》，《文学评论》2002年第2期；吕周聚：《被

遮蔽的新诗与歌之关系探析》，《文学评论》2014年第3期；等等。

[9] 相关讨论可参：傅宗洪：《“音乐的”还是“文学的”？——歌谣运动与现代诗学传统的再认识》，《中国现代文学研究丛刊》2011年第9期。

[10] 罗振亚、侯平：《诗与歌的“合流”——论现代歌词与新诗的关联》，《文学与文化》2015年第4期。

[11] 在闻一多看来，没有“格律”，根本就不能算是诗歌，见闻一多：《诗的格律》，孙党盾等主编：《闻一多全集》第2册，第140页，湖北人民出版社1993年版。

[12] 傅宗洪：《“音乐的”还是“文学的”？——歌谣运动与现代诗学传统的再认识》，《中国现代文学研究丛刊》2011年第9期。

[13] 叶珊（杨牧）：《〈深渊〉后记》，收入萧萧主编：《诗儒的创造：痲弦诗作冲论集》，第20页，中国台北文史哲出版社1994年版。

[14] [15] [32] [35] 痲弦：《中国新诗研究》，第12页，第12页，第13页，第53页，中国台北洪范书店1982年版。

[16] 闻一多：《诗的格律》，《闻一多全集》（第2册），第139页。

[17] 此文原刊《文学杂志》1937年创刊号，后收入《叶公超散文集》（中国台北洪范书店1979年版）。

[18] [19] [20] [21] [22] [23] [26] 叶公超：《论新诗》，《文学杂志》1937年创刊号。

[24] I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*. London: Routledge & Kegan Paul, 1967, p.103, p.106.

[25] 李章斌：《在语言之内航行：论新诗韵律及其他》，人民文学出版社2014年版。

[27] [28] [29] [34] [38] [39] [42] [54] [58] [62] 《痲弦诗集》，第274页，第274—275页，第62—64页，第276—277页，第56页，第58—59页，第194—195页，第70—71页，第120—122页，第146页，中国台北洪范书店2010年版。

[30] 比如贺敬之《桂林山水歌》：“水几重啊，山几重？/水绕山环桂林城……”。

[31] 参见痲弦：《现代诗短札》（1960），原刊《创世纪》第14、15期，收入《中国新诗研究》，第49页。

[33] 参见陈世骧：《原兴：兼论中国文学特质》（1970），收入陈世骧著，张晖编：《中国文学的抒情传统：陈世骧古典文学论集》，张晖编，第107—109页，生活·读书·新

知三联书店2015年版。

[36] [37] Laurence Perrine, *Sound and Sense: An Introduction to Poetry*, New York: Harcourt, Brace Jovanovich, 1982, p.155, p.158.

[40] 参见赵敏俐：《中国早期诗歌体式生成原理》，《文学评论》2017年第6期。

[41] 如方文山作词的周杰伦歌曲、唐映枫作词的陈鸿宇歌曲，都有很多类似的现象。

[43] 《多多诗选》，第235页，花城出版社2005年版。

[45] [46] [48] 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，第169—170页，第168页，第175页，文化艺术出版社2010年版。

[47] 如雅各布森，中国的朱光潜、陈本益，相关讨论参见：李章斌：《新诗韵律认知的三个“误区”》，《文艺争鸣》2018年第6期。

[49] 吕友仁整理：《礼记正义》中册，郑玄注，孔颖达正义，第1559页，上海古籍出版社2008年版。

[50] [53] [61] Octavio Paz, *The Bow and the Lyre*, trans. R. L. C. Simms, Austin: University of Texas Press, 1987, pp.49—58, p.51, pp.60—61.

[51] [52] [60] Harvey Gross & Robert McDowell, *Sound and Form in Modern Poetry*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996, p.9, p.10, p.126.

[55] Ezra Pound, *Literary Essays*, ed. by T. S. Eliot, New York: New Directions, 1968, p.9.

[56] “从感觉出发”是痲弦一首诗的名字，也是其诗集的第七卷的名字，此外，他还曾提出：“一首不可解的诗并不一定是首坏诗，除非它是不可感的。”（痲弦：《中国新诗研究》，第47页）

[57] “具象诗”或者“视觉韵律”（visual prosody）在西方其实有着悠久的历史，只是到了20世纪才变成一场诗歌运动，参：John Hollander, *Vision and Resonance: Two Senses of Poetic Form*, New York: Oxford University Press, 1975, pp.245—287.

[59] 洪子城、奚密等主编：《百年新诗选》上册，第414—415页，生活·读书·新知三联书店2015年版。洛夫《长恨歌》、陈黎《战争交响曲》亦可见于此书。

[作者单位：南京大学中国新文学研究中心]

责任编辑：刘艳