

# 何其芳與孫大雨新詩格律理論之比較

文藻外語大學應用華語文系助理教授

陳文豪

摘要：

關於新詩格律化之嘗試，自聞一多、徐志摩等人開始，到 30 年代有朱光潛、羅念生等人的討論，到 50 年代由何其芳、孫大雨等人引起了更大範圍的論辯，到目前依然有人進行相關的主張或探討。然而，時至今日仍沒有一個新詩格律理論為大家所公認，也沒有一個新詩格律詩體為作者及讀者所接受。為什麼新詩格律形式如此難以建立並為眾人所支持，這是值得思考的問題。

回顧新詩格律理論發展史，進行必要的現象描繪及緣由解釋，是研究者必然需要面對的課題。本文試圖比較及討論何其芳、孫大雨這兩位詩人的新詩格律理論；探述二人在場域、主張、關係等方面的問題。進而思考二人在詩史上的定位，瞭解新詩格律詩論在當代的意義及轉換的價值。

關鍵詞：何其芳、孫大雨、新詩格律、節奏、頓、音組

## 一、前言

新詩格律理論，是新詩史上重要的課題之一。上世紀 50 年代，是新詩形式討論的一個重要時期。何其芳（1912-1977）是以「音頓說」為新詩格律理論的核心，影響較廣大；孫大雨（1905-1997）則是以「音組說」為的核心，則人們較為陌生。因何、孫二人的主張有其相近之處，且同為研究者視為上世紀 50 年代重要的理論，是以本文進行多方面的比對，以達詩史研究之目的。

本文以公開表述，形諸文字為主要材料。雖然孫大雨出生較早，且比何其芳更早投入新詩創作<sup>1</sup>，且按照孫大雨自己的說法，早在 1930 年即提出「音組」這個名稱，1940 年左右寫的〈論音組〉已有系統論述。但從公開表述的時間先

---

<sup>1</sup> 詩史上常以詩歌派別區分詩人，如視孫為新月派，何為現代派。原因是 1926 年 4 月 1 日創刊的《晨報副刊詩鑄》，周圍聚集了聞一多（1899—1946）、徐志摩（1897—1931）、朱湘（1904—1933）、饒孟侃（1902—1967）、孫大雨等人。是以有人視孫大雨為新月派的代表詩人之一。而 1932 年創刊至 1935 年 5 月停刊的《現代》，是現代派詩歌早期的主要園地，代表詩人有戴望舒（1905—1950）、何其芳、徐遲（1914—1996）等。是以有人視何其芳為新月派的代表詩人之一。

後來看，何其芳「音頓說」比孫大雨「音組說」較早發表。何其芳的格律詩理論是以〈關於寫詩和讀詩〉、〈關於現代格律詩〉兩篇文章為主。兩篇文章的發表時間相近，〈關於寫詩和讀詩〉是「1953年11月1日在北京圖書館主辦的講演會上的講演」。後在《中國青年》發表。1954年4月11日，何其芳又寫了〈關於現代格律詩〉這篇文章，1954年第10期《中國青年》發表。<sup>2</sup>至於孫大雨的格律詩理論，最早的公開表述的是寫於1954年12月的〈詩歌的內容與形式〉。之後孫大雨在復旦大學科學研究討論會外文系的小組做了一次關於詩歌格律的簡報。〈詩歌的內容與形式〉其中的第4節「詩歌的格律」這一部分，分別在《復旦學報·人文科學》1956年第二期和1957年第一期發表。<sup>3</sup>

對於何其芳、孫大雨的新詩格律理論之評價，有學者認為何其芳的新詩格律理論，是「對當代詩學建構，最有理論價值。」<sup>4</sup>是繼聞一多之後，格律詩理論影響較大的「第二個里程碑」。<sup>5</sup>〈關於現代格律詩〉是「中國新詩格律詩的重要文獻」。<sup>6</sup>孫大雨的新詩格律理論，對新詩格律有其特殊的價值。學者則普遍肯定孫大雨的「音組說」在論證、分析方面的努力。如西渡云：「孫大雨的『音組』理論可以說是新詩格律建設上理論論證最嚴密，具體方案又最具有可操作性的一種設計；它既提供了格律形式上所應遵守的規範，同時又為新詩容納『更為複雜、廣大、強烈、豐富和致密』的內容預留了足夠的空間。」<sup>7</sup>是以討論何其芳、孫大雨二人的新詩格律理論，在詩史及詩式的研究上有其重要的意義。

本文即以何其芳的「音頓說」與孫大雨的「音組說」為觀察的重點，進行兩人新詩格律理論的對比及探討相關的問題。

## 二、場域的變遷

何其芳、孫大雨新詩格律理論的提出，都不滿意於當時新詩的表現，表達出對新詩發展的關心。他們二人在新詩格律理論的探討，特別是新詩節奏的形成原因及建立的方法，二人有高度一致的地方。何其芳云：「我認為沒有很成功的普遍承認的現代格律詩，是不利於新詩的發展的緣故。」<sup>8</sup>孫大雨云：「『五四』以

<sup>2</sup> 藍棣之、龔運會編：《何其芳作品新編》（北京：人民文學出版社，2010年），頁307、344。

<sup>3</sup> 孫大雨〈詩歌的內容與形式〉，孫大雨：《詩詩論》（上海：上海三聯書店，2014年），頁150、169。

<sup>4</sup> 於可訓：《中國大陸當代詩學》（台北市：秀威資訊科技股份有限公司，2013年），頁110-123。

<sup>5</sup> 許靈、魯德俊：《新格律詩研究》（銀川：寧夏人民出版社，1991年），頁174。

<sup>6</sup> 葛紅兵主編：《20世紀中國文藝思想史論（第二卷：論爭·文類）》（上海：上海大學出版社，年2006），頁222。

<sup>7</sup> 西渡：〈孫大雨新詩格律理論探析〉，《江漢大學學報》第27卷第3期（2008年6月），頁17。西渡批評孫大雨的格律詩理論，「暴露出他本人詩歌觀念上的一些褊狹之處」，「在他的意識中，有一種將格律本質化，也就是把格律和詩歌的本質聯繫起來的傾向。」「他拒絕承認自由詩是詩」，「把格律看作詩歌必然的、絕對的要求。這實際上還是墮入形式主義。」西渡：〈孫大雨新詩格律理論探析〉，《江漢大學學報》第27卷第3期（2008年6月），頁17-18。而這正是孫大雨格律詩論在新詩寫作上未有相應影響的原因之一。

<sup>8</sup> 何其芳：〈關於現代格律詩〉，藍棣之、龔運會編：《何其芳作品新編》（北京：人民文學出版社，

來每有人講到詩歌藝術，總要提到節奏；不過節奏到底是怎麼一回事，卻總是依稀隱約，囫圇吞棗，或『王顧左右而言他』，依佛大家都知道得十分清楚，毋須多費筆墨加以說明似。不過實際上對於節奏一詞的涵義可說始終是一個悶葫蘆。」<sup>9</sup>二人探討詩形的目的何在？對各自的理論的生成有何影響。何、孫在當時政治語境之下，各自理論的基本路向及關注角度的差異有何不同：

### （一）何其芳新詩格律理論的基調——「民族的形式」

1936年7月19日，何其芳發表了第一篇詩論〈論夢中的道路〉。曹萬生云：「何其芳是現代派中埋頭創作很少文論的詩人。何其芳專為《大公報·文藝·詩特刊》寫作的也是他自己第一篇發表的詩論〈論夢中的道路〉回顧了《燕泥集》創作悲哀而寂寞的心理，「有一種純形式性和唯美性」，「徹底淡化現實人生的是非曲直和任何內容的意義」，「在形式中，醉心的是形式表現的精美。」<sup>10</sup>而這正是何其芳早期詩歌的特色。何其芳在〈關於詩歌形式問題的爭論〉回憶創作經歷時說：「我初學寫詩的時候，寫的是小詩。後來又寫了一個時期每行字數整齊或有規律並且押韻的詩。再後就是寫自由詩了。因為愛讀我國的古典詩歌，自己又寫過每行字數整齊或有規律並且押韻的詩體，所以我的自由詩也並非徹底自由的，我仍然比較注意自然的節奏，而且也並不避免自然地碰上的韻腳。」自身的創作經驗和閱讀愛好，對他的新詩形式主張是有一定的影響。1938年，何其芳到了延安之後，他的創作及文藝的觀念有了轉變，受到左派文藝美學：「社會主義的內容，民族的形式」這一觀念的影響。特別是1942年的延安整風和毛澤東〈在延安文藝座談會上的講話〉<sup>11</sup>。何自言：「整風運動以後我對於自己過去的詩作了批判，認識到無論在內容上還是在形式上都不能照那樣寫下去了。我認為首先應該改造自己的思想感情，然後是改造自己的詩的形式。」<sup>12</sup>因此，在延安的經歷，「從根本上轉變了何其芳的文化立場和文藝觀念，同時也轉變了他的詩歌創作的藝術方向。」<sup>13</sup>

---

2010年），頁328。

<sup>9</sup> 孫大雨：〈詩歌的內容與形式〉，頁113。

<sup>10</sup> 曹萬生：《30年代現代派詩學與中西詩學》，（台北：秀威資訊科技股份有限公司，2013年），頁190-191。

<sup>11</sup> 在1930年代之後，在左派文藝界廣泛討論的「民族的形式」這一概念，亦是後來何其芳格律詩論述時常提及的用語。而這也與毛澤東的文藝思想有關。「『民族形式』作為一個口號，是1938年毛澤東在中共六屆六中全會上作〈中國共產黨在民族戰爭中的地位〉報告中提出的。」1942年，毛澤東〈在延安文藝座談會上的講話〉，「是馬克思主義文藝理論『中國化』的產物，是共產黨制定文藝政策的權威性方針，以後隨著共產黨在全國的勝利，……成為1949年後文學的基本線索。」程光輝、劉勇、孔慶東、郜元寶合著《中國現代文學史（下編：1937—1949年）》（臺北市：爾雅出版社，1989年），頁8、10。

<sup>12</sup> 何其芳：〈關於寫詩和讀詩〉，藍棣之、龔運會編：《何其芳作品新編》（北京：人民文學出版社，2010年），頁325。

<sup>13</sup> 於可訓云：「真正促使何其芳的創作轉向，最終走上探索現代格律詩道路，並非詩人自身這種先在的條件和必然的趨勢發展的結果，而是民族解放戰爭的洗禮和在這期間所接受的新的文化和文藝的影響。」於可訓：《中國大陸當代詩學》，頁110-111。

1944年，何其芳〈談寫詩〉云：

中國新詩我覺得還有一個形式問題尚未解決。從前，我是主張自由詩的。因為那可以最自由地表達我自己所要表達的東西，但是現在，我動搖了。因為我感到今日中國的廣大群眾還不習慣這種形式，不大容易接受這種形式。而且自由詩本身也有其弱點，最易流於散文化。恐怕新詩的民族形式還需要建立。這個問題，只有大家從研究與實踐中來解決。<sup>14</sup>

同年，何其芳在他的詩集《夜歌和白天的歌》的初版「後記」中，就表示過這樣的思考：「我擔心那種歐化的形式無法達到比較廣大的讀者中間去」，而試用五七言體寫詩，結果「總是感到驚扭，不自然」，「自己很不滿意」。既是對歐化的自由詩的形式產了動搖，不滿意流於散文化的自由詩，又不滿意五七言體舊詩形式，因此，詩歌的創作遇到了困境。或許正是何其芳在40年代經歷這些主客觀的困擾和苦惱，因未解決寫詩所面臨的問題，1949年後，何其芳較少發表新作，轉向學術研究，從創作轉向探索新詩形式和格律的理論思考。

1950年，何其芳參加《文藝報》「關於新詩歌的一些問題」的筆談。首先，提出「讀者更習慣格律詩」的見解。「至今為止，自由詩雖然已經成為一種誰也否認不了的形式，但就整個世界的詩歌說來，仍然是格律詩佔優勢。這就可以看出還有一個讀者習慣問題。」其次，他指出已有格律詩存在的局限，認為「五言七言雖說曾經是中國舊詩裏面的一種比較優良的形式，但打算主要依靠它們，或者完全依靠它們來解決今天中國新詩的形式問題，恐怕還是把問題看得太簡單了。」「要反映豐富的新社會的生活，要反映複雜的人民群眾的鬥爭，恐怕五言七言並不是一種很適宜的形式。」就是民歌體的形式，「未必就可以用它來統一新詩的形式，也不一定就會成為支配的形式。民歌體也有限制。」因此，他提出創建新格律詩的過程中，應重視五四以來的新詩這個「新傳統」，認為「這個傳統距離我們很近，或者說就一直連接著我們自己，我們就更必須細心地領取它的經驗教訓。」再者，提出新詩形式與格律的原則，即適應現代語言的結構特點，有較鮮明的節奏和韻腳。認為「不可能定於一，也不必定於一。」「將來也許會發展到有幾種主要的形式，或者也可能有一種支配的形式」。

於可訓指出：何其芳在這期間對新詩的形式所作的這些初步思考，因為沒有形成「具體的主張」，一般論者都認為無關緊要，在研究中往往一筆帶過。但正是這些並不十分具體的「原則」性的看法，卻是何對新詩的形式問題長期思考和探索的理論結晶的邏輯起點。<sup>15</sup>在這次討論過後一、二年內，他逐漸有一個比較確定的看法。他認為，「一個國家，如果沒有適合它的現代語言的規律的格律詩，我覺得這是一個不健全的現象，偏枯的現象。」<sup>16</sup>「雖然自由詩可以算作中國新詩之一體，我們仍有必要建立中國現代的格律詩。」<sup>17</sup>何是從詩歌傳統、詩

<sup>14</sup> 何其芳：〈談寫詩〉《何其芳文集》（北京：人民文學出版社，1983年），頁62。

<sup>15</sup> 於可訓：《中國大陸當代詩學》，頁113-114。

<sup>16</sup> 何其芳：〈關於現代格律詩〉，頁329-331。

<sup>17</sup> 何其芳：〈關於寫詩和讀詩〉，頁325。

歌內容、讀者習慣、新詩發展幾個方面進行此一建立中國現代格律詩之原因。於可訓認為，何其芳如此抉擇的「真正重要的，實際上也是唯一重要的理由」，「是著眼於繼承和發揚中國古代詩歌的格律傳統。」<sup>18</sup>這個說法，可再商榷。因為何認為古代詩歌的格律傳統，適合表現社會生活，符合讀者的習慣，所以要繼承發揚古代詩歌傳統。事實上，這是以「民族的形式」的角度，來期待中國的新詩有更多的作用。

從上可知，何其芳新詩格律理論有其發展演變的過程，從早期追求唯美純形式的觀點，改變為考慮「廣大群眾」、「廣大讀者」的習慣的「民族的形式」，因而提出「建立中國現代的格律詩」。其中，不可否認存在著他探索新詩形式的渴望；但在政治掛帥的時代壓力下，何不得不一次又一次地自我修正或否定自己的觀點，是以他的格律詩理論有向主流文藝理論靠攏的傾向。<sup>19</sup>

## （二）孫大雨新詩格律理論的基調——韻文的形式

孫大雨自言很早就進行新詩格律的探索，「1922年夏考上北京清華學校後，我的興趣朝詩歌方面發展，特別是英文詩歌。」「在清華時，在西單梯子胡同的住所，我們所謂的『清華四子』，常常熱烈討論或甚至爭論新詩的發展和形式問題。我極力主張新詩也必須有韻律，從那時起我就致力於探討語體文詩歌格律的創建，並形成了初步的構想。」是以孫大雨的格律詩論，與所喜的英文詩歌有其關聯。「完全可以借鑑外國詩歌文學的格律作為參考，以創建我國新詩的格律。」

1925年夏天，清華畢業後，留學美國前，申請在國內游歷一年，在浙江「耽了兩個來月，想尋找出一個新詩所未曾有而應當建立的格律制度。結果被我找到了，那是以兩個或三個漢字為常數而有各種不同變化的『音組』結構來實現。翌年（1926年）4月10日我發表在北京《晨報副刊·詩鐫》上的十四行體詩〈愛〉，可謂運用『音組』有意識地撰寫格律體新詩的首次實踐，這首詩每行均有規範嚴整的五個音組」。「早年我所寫的〈論音組〉一文和五十年代發表在《復旦學報》上的長篇論文〈詩歌底格律〉可說是我的詩歌理論和實踐的總結。總之，我回顧自己一生的創作活動無不與詩歌聯繫在一起。」<sup>20</sup>由此可見孫大雨格律詩理論的脈絡。

依據孫大雨的說法，他是在1930新月《詩刊》第2期所刊莎劇〈黎琊王〉

<sup>18</sup> 於可訓：《中國大陸當代詩學》，頁115-116。

<sup>19</sup> 譚桂林認為：「20世紀50年代中國詩壇曾就新詩形式問題展開了一場聲勢浩大的爭論，爭論吸引了不少很有詩學修養的詩人學者參與。這次爭論應該說是建國初期最具學術性最有專門性的一次論戰，討論的理論層次也比較深入。」又云：「這次有關現代詩歌形式問題的論爭雖然學術的意味是很濃厚的，論戰者對問題的探討也是從詩歌本身出發，並不涉及到具體的政治和人事問題，但這次詩歌形式問題的論戰背景是很鮮明的，這就是40年代末以來毛澤東等一批革命家的舊體詩詞的公開發表。正是這一背景促使人們以一種認真的態度來審視中國詩歌傳統對中國新詩的意義所在。」譚桂林：〈論中國現代詩學的詩式理論及其發展〉，《汕頭大學學報》（人文社會科學版）第21卷第4期（2005年5月），頁25。這其實亦可視為政治的影響，並非純然只是一場學術意味濃厚的論爭。

<sup>20</sup> 孫大雨：〈詩韻自述〉，孫大雨：《詩·詩論》（上海：上海三聯書店，2013年），頁176-178。

一節譯文的說明裏最早提出「音組」這個名稱。<sup>21</sup>按羅念生(1904-1990)的回憶，孫大雨提出「音組」的名稱是在1934年，初名「音節小組」，後與羅念生磋商，更名為「音組」。<sup>22</sup>孫大雨〈論音組〉一文，寫作於上世紀30年代，約在1940年之左右，原擬附錄於莎譯〈黎琊王〉書內，後因故未收入。原稿部分在香港淪陷時被焚毀。收入河北教育出版社1996年出版的《孫大雨詩文集》。1997年孫大雨逝世後，整理遺物時發現該文商務印書館的鉛印清樣，後收入上海三聯書店2013年出版的《詩·詩論》。但這篇論文仍有缺佚，尚缺正文後面一小部分及注釋1-84前面部分。<sup>23</sup>

〈論音組〉雖是莎譯導言之一，已可見其格律理論之早期面貌。其中論述的觀點，如以節奏為韻文之普遍規律，以音長推定音組，以音組為節奏齊整的單位已然成形。但此時並未專門討論到中國古典詩歌及新詩的格律問題。

至於上一世紀50年代，孫的長篇論文〈詩歌的格律〉，1956年、1957年發表於《復旦學報》，原是〈詩歌的內容與形式〉的第四章。是什麼原因，令孫大雨這篇論文無法全文刊出？是篇幅的考量，抑或是文字的激烈，我們無從確知。未刊出的前三章，篇名及要旨分別是：一、情感的傳達。反對新詩變成「僅僅是作者個人強烈情感的揮灑宣泄。」二、語言的性質、詞彙的來源、語言與文學的關係。提出「文字應當向口語學習」，「強調了向大眾學習語言，不應對吸收外國語言中有生命的東西，加以無原則的反對或武斷的抹煞，結果便造成了一種庸俗的『大眾化』的偏向。」三、詩歌的詞彙、句法。提出語言的精煉加工問題<sup>24</sup>。其中有段憤激之言：

如果寫作了比口語較為精煉些的文字，或在遣詞用字上與時下的報章文字或幹部的講話有所不同，便要被視為語言文字，甚至思想意識有問題，那麼，作家只應當記錄員、抄寫手或炒冷飯的專家了，還有什麼創造性可言？

<sup>25</sup>

這般的言論確實不易在當時的語境中生存。當然，在〈詩歌的內容與形式〉這篇論文中仍可見到一些主流政治語言，這是難免的事。而對於「民族形式」的問題，孫並不多談，而只談與文藝方面之內容相輔相成的「形式」。「形式包括表現媒介(語言文字)和節奏(格律為造成詩歌裏整齊的節奏的方法)。」<sup>26</sup>孫從討論韻文的形式為基調，認為詩是「出之於韻文」，只要是韻文必須有「整齊的節奏」。<sup>27</sup>這個形式，既是世界的，也是民族的。以此來化解新詩格律的民族性問題。

<sup>21</sup> 孫大雨：〈格律體新詩的起源〉，孫大雨：《詩·詩論》(上海：上海三聯書店，2013年)，頁175。

<sup>22</sup> 羅念生：〈格律詩談〉，羅念生：《羅念生全集》第8卷(上海：上海人民出版社，2004年)，頁434-435。

<sup>23</sup> 孫大雨：〈論音組〉，孫大雨：《詩·詩論》(上海：上海三聯書店，2013年)，頁35-87。

<sup>24</sup> 孫大雨：〈詩歌的內容與形式〉，頁89-99。

<sup>25</sup> 孫大雨：〈詩歌的內容與形式〉，頁96。

<sup>26</sup> 孫大雨：〈詩歌的內容與形式〉，頁105、109。

<sup>27</sup> 孫大雨：〈詩歌的內容與形式〉，頁101。

### 三、新詩格律理論的比較

#### (一) 理論內涵

新詩格律理論，有幾個主要討論的問題，第一是節奏單位的定義與安排；第二是押韻的相關問題；第三是新詩的分行、分節規律問題。

#### 1、節奏單位的定義與安排

##### (1) 音節單位的命名：

何其芳沿襲許多研究詩歌的人的意見，將音節單位命名為「頓」，是傳統誦讀中國詩歌的用法；孫大雨自創以「音組」為音節單位的名稱，與聞一多的「音尺」，較多來自西方詩歌的概念。

##### A、何其芳的主張

何其芳認為，「格律詩的節奏是以很有規律的音節單位來造成的，」「中國古代格律詩的節奏主要是以很有規律的頓造成的，這已經是許多研究詩歌的人所共有的看法。」<sup>28</sup>關於「頓」的定義，何如此表述：「我說的頓是指古代的一句詩和現代的一行詩中的那種音節上的基本單位。每頓所占的時間大致相等。」<sup>29</sup>可見，何對「頓」的表述較為空泛。

##### B、孫大雨的主張

孫大雨認為節奏產生的具體因素，是來自語音中「音長」這個特質。孫大雨從韻文形式的角度解釋「格律」和「節奏」的定義。他對「音組」的論述則較何對「頓」的解釋更為詳盡。

孫大雨〈詩歌的內容與形式〉云：「格律是形成整齊的節奏、從而發揮表現媒介（語言文字）的性能的方法或工具。」<sup>30</sup>「音長是音波在時間上保有持續的那種現象。」而詩乃時間的藝術、其「節奏為時間段落之序列」，於是孫引出了「音組」概念，「我們運用音組——一些在時間上相等或近乎相等的單位底規律性的進行，去體現以及感覺到節奏。」形成節奏最基本的因素既在於獲得佔有一定時間的音量長度，「當然無法把沒有時值的音高、音勢、音色這三種現象或因素底任何一種當作造成詩歌底音組的材料了」，此三者的作用「只在供我們於構成音組時用作劃分音步或音段或音節的標誌記號罷了」而「並非絕對的必要」，因此他認為那種輕重或高低（輪換出現而形成詩律節奏）的「相間說」是「一個誤解」。<sup>31</sup>

<sup>28</sup> 何其芳：〈關於現代格律詩〉，頁 331。

<sup>29</sup> 何其芳：〈關於現代格律詩〉，頁 332。

<sup>30</sup> 孫大雨：〈詩歌的內容與形式〉，頁 104。

<sup>31</sup> 另外，孫大雨也反對晚出於其「音組說」的「頓說」。在文後的注〔43〕中，孫指出：如果把「頓」解釋為一個語音的延長以成為節奏單元的分界，則在中國古詩中可能是一種現實，但那是

## (2) 音節單位數量整齊勻稱

### A、何其芳的主張

何其芳主張的是頓數整齊和雙音節為句尾的基本形式。認為「用口語來寫詩歌，要顧到頓數的整齊，就很難同時顧到字數的整齊。」並且，「為了更進一步適應現代口語的規律，還應該把每行收尾一定是以一個字為一頓這種特點也加以改變，變為也可以用兩個字為一頓。」他對此的說明是，「基本上以兩個字收尾」，「『基本上』就是說主要是這樣，大多數是這樣，並非說完全不能以一個字的詞收尾。」這樣的好處是，「為了更適應現代口語中兩個字的詞最好這一特點，就是為了寫詩的人更方便。」<sup>32</sup>

何其芳主張，「頓是音節上的單位，但它和意思上的一個單位（一個詞或者兩個詞合成的短語）基本上也是一致的。只是有時為了音節上的必要，也可以不管意思上是否可以分開。」他引聞一多的〈靜夜〉為例，說「這首詩的每一行最後一頓，絕大多數都是兩個字的詞，只有兩行是三個字。」還引用聞一多〈祈禱〉這首詩，以此印證每行的收尾應該基本上是兩個字的詞，換言之，每行的最後一頓基本上是兩個字。何再三說明，「我並不是說我們寫詩只能選兩個字的詞來作為每行的最後一頓，而是我們的口語中本來以兩個字的詞為多，把新詩的句子按照口語那樣寫，它自然就會多數的行都以兩個字收尾了。」何對於「每行的頓數一樣」這個主張，特別說明這是就「基本形式」說的，「並非在頓數的多少上完全不可有些變化」。「我們的格律詩可以有每行三頓、每行四頓、每行五頓這樣幾種基本形式。」如果有必要，「在短詩裏面，或者長詩的局部範圍內，頓數也可以有變化。只是這種變化應該是有規律的。」<sup>33</sup>何對頓數規律和句尾頓二字的主張，是提出基本的形式，而又容許一些變化，並未具體列出現代格律詩的樣式和細微的規範。

### B、孫大雨的主張

孫大雨在音節劃分這個部分，主張語言中存在「通常一個詞或一個語式往往凝結兩三個字(語音)在一起的那個意義或文法所造成的語音關係」，寫作者便是「利用了這語音之間的粘著性，把語音們組織成一個個時長相同或相似的單位以造成聽者讀者底整齊有度的節奏之感」，由此便得到了「音組」的定義——「我

---

音樂化的吟哦，而在只宜誦讀的新詩中這種延長就不可能存在；如果把「頓」理解為無語音的休止，「則不論在文言詩或白話詩裡，在每一個音節底終了時，語音之流便得停止一下——這樣把一行韻文斷成不相銜接的一撇撇，豈不變成笑話？」孫又指出，用 *caesura* 來說明「頓」，也不準確，因為西詩中 *caesura* 是一行內一處且只有一處的(如法詩亞歷山大體每行十二音四個「音段」，「切斷」只在第二、三音段間即第六音後；十音體之「切斷」則在每行第四音後)，與白話新詩目標在於形成拍節節奏的節奏單元無法等同；而若全照原意理解則「把新詩每一行都斷成兩撇，也不成體統」。孫大雨：〈詩歌的內容與形式〉，頁 109-115、168。

<sup>32</sup> 何其芳：〈關於現代格律詩〉，頁 333。

<sup>33</sup> 何其芳：〈關於現代格律詩〉，頁 340-343。



們所習以為常但不太自覺的、基本上被意義或文法關係所形成的、時長相同或相似的語音組合單位。」孫主張，其「音組」中的音數主要是 2、3，間有 1、4；不同字數的「音組」在朗讀時的處理是「依音組底原理把字少的音節裡的字念得慢些長些，把字多的音節裡的字念得快些短些，則貫串各節的節奏便會顯得十分爽朗。」<sup>34</sup>

## 2、押韻的相關問題

### A、何其芳的主張

何其芳除了主張以頓數的不同變化以建立格律詩的種種樣式，還主張「從分節和押韻的差異上又可以派生出多種不同的樣式。」「由於押韻很有規律，格律詩的每節的行數自然也是規律的了。」「我們寫現代格律詩，只是押大致相近的韻就可以了，而且不用一韻到底」。

何其芳主張「我們的現代格律詩要押韻」，理由有三，一是「我們的語言裏面同韻母的字比較多」；二是「我們過去的格律詩有押韻的傳統」；三是「我們新詩的格律的構成主要依靠頓數的整齊，因此需要用有規律的韻腳來增強它的節奏」。何認為，「我們寫現代格律詩，只是押大致相近的韻就可以，而且用不著一韻到底，可以少到兩行一換韻，四行一換韻。」<sup>35</sup>

### B、孫大雨的主張

孫大雨主張有五級節奏，如「押腳韻的韻文裏節與節、章與章之間」都有各自的四級與五級節奏。並主張「以我們的民族傳統來說，絕大部分詩歌都是押韻的。所以我們的新詩歌大體上也應當押韻，上千行的長詩則可以押，可以不押，須視作品的性質和內容而定。」另外，孫大雨強調韻律和音組機構須得有秩序，有計劃，要善於運用，不要死板地規定。<sup>36</sup>

概而言之，何、孫在用韻方面並無較大差異，只是孫所提五級節奏的觀點較為特殊。

## (二) 材料與理論之資源

### A、何其芳的選擇

何其芳主張，當採用古代五七言詩的「頓」的方法，但因語言的改變，現代格律詩應有所改變。他認為無論是「中國古代的詩歌」，或是「外國的格律詩」在頓數上的都有變化。「寫格律詩的人，應該對中國和外國的格律詩的種種樣式具有知識。」但何其芳在討論新詩格律理論時，並沒有依托外國的詩歌作品或理論。<sup>37</sup>何其芳所看重的是中國古代詩歌，特別是五七言體詩歌的頓數整齊和押韻，

<sup>34</sup> 孫大雨：〈詩歌的內容與形式〉，頁 137-150。

<sup>35</sup> 何其芳：〈關於現代格律詩〉，頁 340-341。

<sup>36</sup> 孫大雨：〈詩歌的內容與形式〉，頁 109、147。

<sup>37</sup> 何其芳在闡述「現代格律詩」的理由時，其參照系統不是當時各國的詩歌潮流，而是中國古

至於詞與民歌則採保留的態度。

何其芳認為「古代的詩歌的優良傳統我們是一定要繼承的」，但是「我們的文學語言既然起了很大的變化，詩歌的形式就不能不隨著發生變化。」何其芳對傳統的詩作，特別把五七言體的頓數和押韻視為典範，並討論中國現代格律詩論的得失，特別是反對聞一多每行字數整齊的看法。<sup>38</sup>

## B、孫大雨的選擇

孫大雨新詩格律理論，在所選材料及理論方面，較注重東西方韻文相關著作的討論。特別是西方希臘的節奏理論、中國古典對韻文的看法及五四以來格律詩理論，特別是從語言學角度談「音長」的觀點，最為特殊且有重要的價值。所使用的材料從古典希臘拉丁語詩歌、十二世紀法語韻文詩中的亞歷山大詩體、莎翁的詩作，談到《詩經》、《楚辭》、古詩、樂府，白話格律詩，及自己實踐的作品等。在中國古典詩歌的選擇上，以五七言近體過於嚴格，是以不建議視為格律的典範。孫大雨對五七言近體詩格律的否定，與何其芳的態度是有很大的不同。

39

大抵而言，聞一多的「音尺說」理論和朱光潛的「論頓」<sup>40</sup>，兩位曾經倡導的格律詩觀點，與何其芳與孫大雨的新詩格律理論有緊密的聯繫。何、孫二人接受與轉化的地方，就是認為詩歌應有音樂之美，詩行的「長短有伸縮」，而詩行中的每個頓或音組是「長短有定量」，由於形成他們各自的新詩格律理論。孫有歐美理論及作品方面較何為熟悉。二人對五七言體的看法，則有明顯的不同。

### (三) 節奏標示法<sup>41</sup>

民國以來，格律詩倡導者學習西方以符號標示格律詩的習慣，來進行格律理論的論證。何其芳的採用的格律標示法，是目前常見的方法，用「——」橫線插在詩行中。何其芳這樣標示杜甫〈贈衛八處士〉的節奏<sup>42</sup>：

---

代的詩歌傳統。雖然在陳述理由的過程中，也提到政治關係較為密切的蘇聯和東德的極少數詩人的作品，而且是他們「比較注重詩歌的格律化和格律詩的一面」。對同時期國際流行的自由詩，尤其是西方「以現代主義詩歌為主的自由詩的創作潮流，卻缺少應有的關注」，甚至由於政治原因而有排斥的態度。「自覺不自覺陷入了在這期間的詩學中普遍流行的一種古典主義的理論偏向。」何其芳論文所提及的「政治關係較為密切的蘇聯和東德的極少數詩人的作品」，確實僅是論著的需要，未視為學習的典範。於可訓：《中國大陸當代詩學》(台北市：秀威資訊科技股份有限公司，2013年)，頁115。

<sup>38</sup> 何其芳：〈關於現代格律詩〉，頁327-344。

<sup>39</sup> 孫大雨：〈詩歌的內容與形式〉，頁89-169。

<sup>40</sup> 聞一多〈詩的格律〉有「節的勻稱和句的均齊。」而朱光潛主張「每頓長短有伸縮」，反對有人把頓看成拍子，因拍子有「長短有定量」。聞一多：《聞一多全集》三(台北市：里仁書局，2000年)，頁249；朱光潛：《詩論》(台北市：國文天地雜誌社，1990年)，頁218。

<sup>41</sup> 關於節奏標示法之討論，參見丁魯：《中國新詩格律問題》(北京：昆侖出版社，2010年)，頁171-173。

<sup>42</sup> 何其芳：〈關於現代格律詩〉，頁332。

人生——不相——見，  
動如——參與——商。  
今夕——復何——夕，  
共此——燈燭——光。

## B、孫大雨的節奏標示

孫大雨採用的是「|」豎線來分隔節奏單位。如孫大雨標示自己試驗寫作的長詩〈自己的寫照〉的節奏<sup>43</sup>：

有色的|朋友們！|讓我問：|你們  
祖先|當年|的嘯傲|自由，  
到那裡|去了|？你們|的尊嚴  
是否被|大英|西班牙|底奸商

這首未完的長詩共 380 行，每行有 4 個音組，劃分時多以意義或文法有關，為考慮時長的相同或相似，則有彈性的調整。另外，孫大雨為表示「淹滯」或延長、無聲的「休止」時，會採用特定符號。<sup>44</sup>這是何、孫二人在節奏標示上顯著的不同。

以上討論，是因比較的進行而認識雙方理論的特色。在新詩節奏的產生及節奏單位的劃分上，何其芳與孫大雨並無太大的不同。但是，兩人的理論各有不同的脈絡及系統性的論述，如理論內涵、理論資源，標示方法等方面都有不同的選擇。從整體表現而言，何簡白而易明，孫繁複而細密。兩人的理論容或有相同或是相似之處，但彼此相異的地方仍值得做更多的觀察。

## 四、關於何其芳抄襲孫大雨格律理論的討論

周策縱曾寫過一篇文章，名為〈我和孫大雨先生認識的經過〉，刊在《中國文哲研究通訊》上，同時刊出的附錄一是 1986 年 10 月 3 日孫大雨自寫的〈孫大雨先生生平〉，附錄二是 1985 年 12 月 6 日〈孫大雨致卞之琳信〉。<sup>45</sup>編者將這三篇文章並列，或許會讓讀者有一種直接的印象，以為孫大雨在政治上受苦，同樣在學術上也遭受不公的漠視。其中孫大雨有關何其芳新詩格律理論抄襲孫大雨之說的想法，是尚有可參酌的地方。

從〈孫大雨先生生平〉可知，在歷次政治運動中，孫大雨飽經苦難。如 1952 年 2 月中旬思想改造運動；1955 年 5 月肅反運動，特別是 1957 年 7 月開門整風運動中，被毛澤東點名批鬥；1958 年 6 月被判刑六年勞改；1966 年文革被造反

<sup>43</sup> 孫大雨：〈詩歌的內容與形式〉，頁 138。

<sup>44</sup> 孫大雨：〈詩歌的內容與形式〉，頁 129、132。

<sup>45</sup> 周策縱：〈我和孫大雨先生認識的經過〉，《中國文哲研究通訊》第 14 卷第 1 期(2004 年 3 月)，頁 227-236。

抄家、掃地出門，拘留審查，1984年7月才獲得平反。這樣的遭遇，令人同聲扼腕。在過去有段時期，甚而到現在，許多人對詩史上的孫大雨的認識是相當陌生的。今天我們重新正視、肯定孫大雨新詩格律理論的貢獻及其在詩史上的地位，有幸可以補足詩史上的一段空白，進而對孫大雨的作品及理論有更多的理解，確實是難能可貴的事。平心而言，我們不僅同情孫大雨的被批被鬥，也同情何其芳曾在幹校養豬的辛酸。回歸學術的討論，在認知上，我們仍可以有更謹慎的態度來看待何其芳新詩格律理論抄襲孫大雨這種說法。

### （一）孫大雨的回憶

在〈致卞之琳信〉中，孫大雨有這樣的回憶：「一九五六年二月初我到北京開會，帶了我的論文〈詩歌的格律〉手稿，給我的朋友念生看。我沒有跟他說不要給旁人看，那是我的疏忽。他為人天真，看完後覺得好，就給他的『領導』何其芳去看。何當即竊取了我的造意。花大約兩個月時間，趕寫他那篇〈關於現代格律詩〉。寫作日期倒填為一九五四年四月十日，並且趕緊以他任文學研究所所長的身分，要作家出版社（即人民出版社）在當年（1956）出版他收有此文的《關於讀詩與寫詩》那本小冊子，趕在我發表我的論文之前。……當時特別是北京的知識分子，比較年青的，都以為倡建和首先提倡新詩格律制度的是何其芳。」

周策縱〈我和孫大雨先生認識的經過〉記述1986年11月7日他到孫大雨上海住處訪談，周與孫的對話紀錄稿也提到這件事：「一九五六年孫大雨一文論meter，由羅念生交給何其芳看，何即花了一個半月時間，寫了《中國的格律詩》」一長文，偷孫意，提前二年，說是一九五四年所寫，時何為中國文學研究所所長，共產黨員，延安座談會會員，收入《讀詩與寫詩》小冊子，有文五、六篇，一九五六年十二月出此書，孫的文章於回滬後由《復旦大學》分為兩期（1956年第2期及1957年第1期發表），孫有信卞之琳談此。」這是周策縱所記的孫大雨的回憶。

孫大雨這位當事人的回憶，是否絕對可靠可信？會不會記錯了？研究詩史，或許會遇到這類的困擾。而何其芳早已離世，未能對此有所回應。從資料來看，何其芳自言他的格律理論是他長年累月的思考所得。何其芳〈關於寫詩與讀詩〉是1953年11月1日在北京圖書館的講演稿，這是何其芳在1956年以前就公開提出的新詩格律理論，其中提到的兩個主要觀點，與後來的〈關於現代格律詩〉的關點是一致的。第一個觀點是「每行的頓數一樣，而且每行的收尾應該基本上是兩個字的詞。」第二個觀點是「我們的格律詩應該是押韻的。」根據何其芳在〈關於寫詩與讀詩〉中的說法，自從1942年延安整風之後，他就思考新詩的形式問題，只是「由於沒有時間去研究和實踐，詩的形式問題也長期得不到解決。一直到最近一二年我才有了了一個比較確定的看法。」<sup>46</sup>是何其芳直到1952年到1953年「最近一二年」才有比較確定的看法。卞之琳認為何其芳的「格律主張是以

<sup>46</sup> 何其芳：〈關於現代格律詩〉，頁343。

『頓』和『押韻』兩個標準為基礎的」。<sup>47</sup>在這一二年間，何其芳新詩理論的基礎已經確立下來了。

## （二）羅念生的回憶

孫大雨的好友羅念生，這位見證者撰文時回憶說：「筆者曾將此文手稿給何其芳看，並同他討論過格律詩問題。何其芳隨即提出他的格律詩理論，而孫大雨的長篇論文直到 1956、1957 年才在兩期《復旦學報》上發表。因此有人認為何其芳的格律詩見解創於孫大雨之前，這是錯誤的判斷。」<sup>48</sup>從這段引文來看，可以知道：1.何其芳曾看過孫大雨的手稿；2.何其芳曾與羅念生討論過格律詩問題，何其芳隨即提出他的格律詩理論；3.孫大雨的格律詩見解早於何其芳之前。這三點都可以採信。但羅念生未如孫大雨一樣清清楚楚說出何其芳如何如何盜用的細節。眾所周知，在何其芳之前討論新詩格律者多矣，何其芳的新詩格律理論亦不可能只受到孫大雨一個人的影響。而且，依上文討論可知，何其芳新詩格律理論的主要觀點並非來自於孫大雨，兩者仍存有相當的差異。可批評的是，何其芳引用或駁論別人的言論時，有沒有交待清楚的情形。但是，若武斷地認為何其芳沒有個人的觀點<sup>49</sup>，則或有失公允了。

## 五、結論

本文討論何其芳與孫大雨格律詩理論，進行二人格律詩理論脈絡的掌握，試圖說明二人在詩學觀點的轉折與建構，以認識他們在史上的定位。

1949 年之後，「歷史造成的隔絕，使台灣與大兩岸詩壇血脈淤塞，互不交流，已達數十年之久。」<sup>50</sup>對何其芳與孫大雨格律詩理論的討論，或有他山之石的參考價值。

何其芳與孫大雨的格律詩理論，是新詩形式化道路上值得注目的風景。他們的理論，既是新詩規範化的努力，也是對新詩可能性的探索，對新詩的理論建構有其深遠的意義。無論現代人對格律詩理論有何看法，在寫詩與讀詩的時候重視「節奏」，已是常見的事實。<sup>51</sup>何其芳、孫大雨的新詩格律理論，誠然是新詩理

---

<sup>47</sup> 卞之琳：〈談詩歌的格律問題〉，張曼儀編：《卞之琳》，收錄於《中國作家選集》，10，（台北市：書林出版有限公司，1992 年），頁 157。

<sup>48</sup> 羅念生：〈格律詩談〉，羅念生：《羅念生全集》第 8 卷（上海：上海人民出版社，2004 年），頁 435。

<sup>49</sup> 李章斌：〈有名無實的「音步」與並非格律的韻律-----新詩韻律理論的重審與再出發〉，《清華學報》新 42 卷第 2 期（2012 年 6 月），頁 312。

<sup>50</sup> 洛夫：〈《大陸當代詩選》序〉，洛夫、李元洛編《大陸當代詩選》（臺北市：爾雅出版社，1989 年），序之頁 5。

<sup>51</sup> 如結構與節奏，參見蕭蕭：《現代詩學》，（台北市：東大圖書股份有限公司，1995 年），頁 324-340。如新詩的內在節奏與表現技巧，參見李翠瑛：《雪的聲音：台灣新詩理論》，（台北市：萬卷樓圖

論建構的重要成果之一，為新詩發展的可能性，提供一條可試驗和探求的目標。他們二人的理論在技巧方面的探索有其存在的意義。

現今我們不囿於自由詩、格律詩的立場，實事求是地把「頓」或「音組」的概念當作一種寫詩的技巧，如同比喻、頂真、類疊一類，在作者自認為必要的情況下實踐到作品中，這對營造新詩的音樂美也是有利的。

不可諱言，格律詩理論有時過於理想，甚而有「名不副實」之譏<sup>52</sup>。特別是，缺乏更多的實踐證明。何其芳云：「不但有一些理論問題需要解決，而且更重要的是必須寫出許多成功的作品。」「我苦於至今還不能用實踐來證明我這些看法是否正確，談多了近乎空談。」<sup>53</sup>這確實是詩人作家及詩學史上的老問題。譚桂林云：「如果說自由詩脫離了中國傳統，讀者不習慣，不喜歡；新格律詩無疑在繼承傳統，為什麼讀者也不習慣，不喜歡呢？這是值得深思的。」<sup>54</sup>對於詩的節奏格律的定位與理解，尚有待今後詩界在理論和創作上繼續探索和努力了。

#### 【參考書目】：

#### 【專書】：

#### 【論文】：

- 丁魯：《中國新詩格律問題》(北京：昆侖出版社，2010年)  
朱光潛：《詩論》(台北市：國文天地雜誌社，1990年)  
何其芳：《何其芳文集》(北京：人民文學出版社，1983年)  
李怡：《中國現代新詩與古典詩歌傳統》(增訂版)，(北京：北京大學出版社，2008年)  
李翠瑛：《雪的聲音：台灣新詩理論》，(台北市：萬卷樓圖書股份有限公司，2007年)  
於可訓：《中國大陸當代詩學》(台北市：秀威資訊科技股份有限公司，2013年)  
洪子誠：《中國當代文學史》(修訂版)，(北京：北京大學出版社，2007年)  
洛夫、李元洛編：《大陸當代詩選》(臺北市：爾雅出版社，1989年)  
孫大雨：《詩·詩論》，(上海：上海三聯書店，2014年)  
張曼儀編：《卞之琳》，收錄於《中國作家選集》，10(台北市：書林出版有限公司，1992年)  
曹萬生：《30年代現代派詩學與中西詩學》，(台北：秀威資訊科技股份公司，2013

---

書股份有限公司，2007年)，頁187-217。

<sup>52</sup> 李章斌：〈有名無實的「音步」與並非格律的韻律-----新詩韻律理論的重審與再出發〉，頁302。

<sup>53</sup> 何其芳：〈關於現代格律詩〉，頁343-344。

<sup>54</sup> 譚桂林：〈論中國現代詩學的詩式理論及其發展〉，《汕頭大學學報》(人文社會科學版)第21卷第4期(2005年5月)，頁25。

年)

許霆、魯德俊：《新格律詩研究》(銀川：寧夏人民出版社，1991年)

舒蘭：《北伐前後的新詩作家和作品》(臺北市：成文出版社，1980年)

覃子豪：《論現代詩》(台中市：普天出版社，1971年)

聞一多：《聞一多全集》三(台北市：里仁書局，2000年)

蕭蕭：《現代詩學》，(台北市：東大圖書股份有限公司，1987年)

簡政珍：《台灣現代詩美學》，(北京：北京大學出版社，2014年)

藍棣之、龔運會編：《何其芳作品新編》(北京：人民文學出版社，2010年)

王永：〈譏議何其芳「現代格律詩」理論〉，《石家莊學院學報》第9卷第4期(2007年7月)，頁38-43

李章斌：〈有名無實的「音步」與並非格律的韻律-----新詩韻律理論的重審與再出發〉，《清華學報》新42卷第2期(2012年6月)，頁301-343

周策縱：〈我和孫大雨先生認識的經過〉，《中國文哲研究通訊》第14卷第1期(2004年3月)，頁227-236

林美欽：〈「何其芳現象」新探〉，福建師範大學中國現當代文學碩士論文(2007年8月)

金道行：〈論現代格律詩〉，《荊楚理工學院學報》第25卷第10期(2010年10月)，頁30-36

湯惠蘭：〈何其芳與一九五〇年代台灣現代抒情詩〉，政治大學中國文學系碩士論文(2013年6月)

雷洋：〈1938年-1942年何其芳創作主體意識削弱原因探究〉，《荊楚理工學院學報》第24卷第12期(2009年12月)，頁41-44

盧志娟：〈略論何其芳早期詩歌的體式〉，《集寧師專學報》第30卷第1期(2008年3月)，頁14-18

薛亞紅：〈徘徊於理性與審美之間-----談西方詩歌影響下的中國新詩發展之路〉，《高等函授學報》(哲學社會科學版)第21卷第10期(2008年10月)，頁41-43

譚桂林：〈論中國現代詩學的詩式理論及其發展〉，《汕頭大學學報》(人文社會科學版)第21卷第4期(2005年5月)，頁21-26