朱光潛與何其芳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：

新詩格律化，是新詩詩藝現代化的探險之一。詩的邊界充滿無窮的可能。這是新詩現代性的必然表徵。

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朱光潛、何其芳這兩位先生的新詩格律理論；探述二人在新詩的格律實驗、固定模型、民族性等方面的問題。進而思考他們在詩史上的定位，瞭解新詩格律詩論在現代的意義及轉換的價值。

關鍵詞：朱光潛、何其芳、新詩、格律

1. 前言

本文採用比較參照的方式，就朱光潛（1897-1986）與何其芳（1912-1977）兩位先生的新詩格律理論之選擇與建立，考察其歷史的面目及現代的價值，以達詩史研究之目的。

朱光潛的新詩格律理論，主要見諸1984年北京三聯版《詩論》一書。《詩論》的成書經過與學術評價，可參考《詩論》的〈作者自傳〉、〈抗戰版序〉、〈增訂版序〉、〈後記〉及彭鋒《中國美學通史》（第八卷）的介紹。[[1]](#footnote-1)歷來多以美學的視野研究朱光潛《詩論》，如彭鋒《中國美學通史》（第八卷）評價為「中國現代美學史上第一部創造性的美學著作。」[[2]](#footnote-2)近來，研究朱光潛音律批評者有逐漸增多的趨勢。有學者稱許為「古今詩學貫通的一種帶有建構性的試驗。」[[3]](#footnote-3)或定位為「對於中國新詩實踐的關注。」[[4]](#footnote-4)

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。1956年《關於寫詩與讀詩》由作家出版社出版。[[5]](#footnote-5)

對於何其芳的新詩格律理論之評價，有學者認為是「對當代詩學建構，最有理論價值。」[[6]](#footnote-6)是繼聞一多之後，格律詩理論影響較大的「第二個里程碑」，[[7]](#footnote-7)是「中國新詩格律詩的重要文獻」。[[8]](#footnote-8)是以討論朱光潛、何其芳的新詩格律理論，在詩史及詩式的研究上有其重要的意義。本文即以朱光潛與何其芳新詩格律的理論為觀察重點，參照討論兩人新詩格律理論的現代性相關問題。

1. 新詩格律化的實驗與探索

古遠清指出，自五四以來，為了使新詩有較固定的形式，也為了使自由詩與散文區別開來，有一些人進行新詩格律方面的嘗試。「其中胡適、田漢等人，為了尋找適合於中國的新格律詩，從異域詩人那裏尋求借鑑；劉大白、劉半農從中國民間歌謠中吸取營養；俞平伯等人則從中國古典詩詞中學來一些體式結構和用韻方法，為新詩形式的格律化作出了一定的貢獻。」而「在現代詩史上，除了創造性地運用舊格律外，還旗幟鮮明地主張在舊格律的基礎上創造新格律者，首推新月派的代表詩人聞一多。」[[9]](#footnote-9)1926年，聞一多(1899-1946)發表〈詩的格律〉，提出新詩三美的主張，特別是「音尺」概念和「節的勻稱和句的均齊」的看法[[10]](#footnote-10)，在詩史上有其重要的地位。

後來，朱光潛與何其芳的現代格律詩理論，則是在前人的基礎上有進一步的思考及探索。

1933年，朱光潛留學歸來，與梁宗岱(1903-1983)合租在北平地安門慈慧殿三號。在1934到1935年之間，每月舉行一到兩次的「讀詩會」。這是「京派」方式的另一個文藝沙龍。[[11]](#footnote-11)沈從文(1902-1988)回憶說：「這個集會在北平後門慈慧殿三號朱光潛先生家中按時舉行，參加的人實在不少。北大有梁宗岱、馮至、孫大雨、羅念生、周作人、葉公超、廢名、卞之琳、何其芳諸先生，清華有朱自清、俞平伯、王了一、李健吾、林庚、曹葆華諸先生，此外尚有周煦良先生等等。」[[12]](#footnote-12)真是群賢畢至，少長咸集。

慈慧殿三號「讀詩會」的活動有文人雅集的性質，「這些人或曾在讀詩會上作過有關於詩的談話，或曾把新詩、舊詩，當眾誦過，讀過，說過，哼過。大家興致所集中的一件事，就是新詩在誦讀上，有多少成功的可能？新詩在誦讀上已經得到多少成功？新詩究竟能否誦讀？差不多集所有北方系新詩作者和關心者於一處，這個盛會可以說是極難得的。」[[13]](#footnote-13)是以朱光潛慈慧殿三號「讀詩會」，有新詩傳播、批評、傳承、實驗的功能，這場文學因緣，對於時為北大教授的朱光潛、哲學系學生的何其芳兩人容或會有各自的感受。但「讀詩會」這些研究新詩應怎麼作及關於朗誦詩歌的活動，對朱光潛與何其芳等人新詩格律的認知與之後的探求應有值得注意的影響。

新詩格律理論的生發建構，是基於認知格律節奏於新詩創作的重要性，朱光潛與何其芳對此各有獨到的看法。

朱光潛《詩論》比較東西方詩作的發展，詩與散文的區別，提出「詩是具有音律的純文學」的定義。詩之所以為詩的原因，是因為「詩的形式起於實質的自然需要」，就在於非音律形式不能表現詩的實質，是以「詩必有固定的音律，是一個傳統的信條。」。[[14]](#footnote-14)

朱光潛看重「音律本身的價值。」我們可以歸納為4點：（1）音樂性：「音律的大價值自然在它的音樂性。音樂自身是一種產生濃厚美感的藝術。」（2）寓變化於整齊：「藝術的基本原則在『寓變化於整齊』」。詩的音律好處之一，就在給你一個整齊的東西做基礎，可以讓你去變化。」（3）藝術創造的樂事及鍛煉的功能：「就作者說，牽就已成規律是一種困難，但是戰勝技術的困難是藝術創造的樂事」，而且，「情感想像本來都有幾分粗野性，寫在詩裏，它們卻常有幾分冷靜、肅穆與整秩，這就是音律所鍛煉出來的。」（4）製造距離的工具：「詩所用的語言，不全是日常生活的語言，所以讀者也不至以日常生活的實用態度去應付它，他可以聚精會神地觀照純意象。……音律是一種製造『距離』的工具。」[[15]](#footnote-15)

朱光潛認為：「詩是一種語言，語言生生不息，卻亦非無中生有」，詩的音律是種「習慣」，「在各國都有幾個固定的模型，而這些模型也隨時隨地在變遷」，「詩的音律有變的必要，就因為固定的形式不能應付生展變動的情感思想」，「不過變必自固定模型出發，而變來變去，後一代的模型與前一代的模型仍相差不遠」。[[16]](#footnote-16)因此，朱光潛對詩的音律習慣及固定模型的研究，提供了新詩格律化的理據，這是他的新詩格律理論的重要成果。

而何其芳1944年〈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。」[[17]](#footnote-17)1953年何其芳對詩的特點，有如下的定義。「詩是一種最集中地反映社會生活的文學樣式，它飽和著豐富的想像和感情，常常以直接抒情的方式來表現，而且在精煉與和諧的程度上，特別是在節奏的鮮明上，它的語言有別於散文的語言。」[[18]](#footnote-18)何其芳探索新詩的形式問題，是因為格律可以滿足讀者的習慣，及避免新詩流於散文化的問題。

現代詩史上自由詩派主張自然的節奏（內在律），格律詩派主張人為的節奏（外在律），聚訟紛紜。兩派各有獨特的見解，何其芳提出「大家從研究與實踐中來解決」，並堅持自己「節奏的鮮明」這一論點，似可以做為兩派對話的基礎。

朱光潛與何其芳等人在新詩格律理論的建構過程中，帶有探險及實驗的現代精神。朱光潛認為：「詩從不可歌之後，西方有誦詩的藝術的起來，而中國則對此太缺乏研究了，沒有誦詩的藝術，詩只是啞文字；有誦詩的藝術，詩才是活語言。」但是詩究竟該用怎樣的節奏去誦呢？

1. 「頓」與「韻」建構基本形式後的理論彈性
2. 朱光潛：
3. 「頓」與「韻」規律的節奏之討論

朱光潛《詩論》的中心論述，即在於重新建立詩的歷史事實，及提出解決新詩問題的方法。朱光潛指出：「中文詩的音樂在聲與韻」、「西洋詩的節奏偏在聲上面，中文詩的節奏偏在韻上面」、「韻在中文詩中是必要的」[[19]](#footnote-19)：中國歷史上第二次廢韻運動就是現代白話詩運動。「我們現在只討論韻在以往的中國詩裏何以那樣根深蒂固。也許這個問題解決了，我們對於將來中國詩韻的關係如何，也可以推知大概。」[[20]](#footnote-20)「韻的最大功用在把渙散的聲音聯絡貫串起來，成為一個完整的曲調。」「中文詩大半每『句』成一單位，句末一字在音義兩方面都有停頓的必要。」[[21]](#footnote-21)「頓」他在《詩論》第九章「中國詩的節奏與聲律的分析」（中）特列「白話詩的頓」一節。認為：「節奏不很能跟著情調走，這的確是舊詩的基本缺點。」「補救這個缺陷，是白話詩的目的之一。它要解除傳統束縛，爭取自由與自然，所以把舊詩的句法、章法和音律一齊打破。這麼一來，『頓』就根本成為問題。……白話詩如果仍分『頓』，它應該怎樣讀法呢？」他認為用語言的自然節奏，根本無異於散文的節奏，而如果照舊詩一樣拉調子去讀，使它有一個形式的音樂節奏，那就有更多的問題。[[22]](#footnote-22)朱光潛對以『頓』來解決新詩節奏的問題，是持著保留的態度。

2、探討詩形的固定模型概念

朱光潛不寫新詩，是以較偏向讀者詩論，以讀者的立場和心態提出「固定模型」的看法。朱光潛〈給一位寫新詩的青年朋友〉云：「我講授過多年的詩，當過短期文藝刊物的編輯。」「做詩的人應該真正感覺到自己所感所想的非詩的方式決不能表現。……我讀過許多新詩，我深切地感覺到大部分新詩根本沒有『生存理由』。」又云：「我喜歡讀英文詩，我鑑別英文詩的好壞有一個很奇怪的標準。一首詩到了手，我不求甚解，先把它朗誦一遍，看它讀起來是否有一種與眾不同的聲音節奏。如果音節很堅實飽滿，我斷定它後面一定有點有價值的東西；如果音節空洞零亂，我斷定作者胸中原來也就很空洞零亂。我運用這個標準，失敗時候還不很多。」[[23]](#footnote-23)是以朱光潛以較傾向讀者的立場、心態來立論。

朱光潛共同模型的概念，是因為詩的內容和形式不可分。他說：「詩的『生存理由』是文藝上內容和形式的不可分性，每一首詩，猶如任何一件藝術品，都是一個有血有肉的靈魂，血肉需要靈魂才現出它的活躍，靈魂也需要血肉才具體可捉摸。……每一首詩有每一首詩的特殊形式，而這特殊形式，是叫做七律、商籟那些模型得著當前的情趣貫注而具生命的那種聲音節奏。……一首詩有凡詩的共同性，有它特有的個性，共同性為七律、商籟之類模型，個性為特殊情趣所表現的聲音節奏。這兩個成分合起來才是一首詩的形式。」[[24]](#footnote-24)這是內在律與外在律的合一成為詩的形式的觀點。

朱光潛進一步提到：「這些模型是每個民族經過悠久歷史所造成的，每個民族都出諸本能地或出諸理智地感覺到叫做『詩』的那種文學需要經過這些模型鑄就。」「模型的功用在節奏的規律化，或者說語言的音樂化。」[[25]](#footnote-25)這誠然是相當有見地的觀點。「新詩的固定模型還未建立，而一般新詩作者在技巧上缺乏訓練，又不能使每首詩現出很顯著的音節上的個性，結果是散漫蕪雜，毫無形式可言。」[[26]](#footnote-26)

1. 何其芳

1、「頓」與「韻」等規律的節奏之主張

何其芳新詩格律理論，有幾個主要討論的問題：節奏單位的定義與安排；押韻的相關問題；新詩的分行、分節規律問題。

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。」[[27]](#footnote-27)「頓」的定義是：「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。」[[28]](#footnote-28)

他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。」[[29]](#footnote-29)

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。他再三說明，「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。」

何其芳對於「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。」[[30]](#footnote-30)他對頓數規律和句尾頓二字的主張，是提出基本的形式，而又容許一些的變化。

至於押韻相關問題，何其芳主張「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」。

何其芳認為：「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」。他認為，「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。」[[31]](#footnote-31)在新詩格律形式的探究上，確實有其特色。

2、民族形式的論述

何其芳新詩格律理論是二十世紀40年代「民族形式」討論之延續。何其芳是以較偏向作者詩論，以作者的立場及心態論述新詩格律形式成為「民族形式」之可能性。

何其芳〈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。

1936年，何其芳在他的詩集《夜歌和白天的歌》的初版「後記」說：「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「總是感到彆扭，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。

1938年，何其芳到了延安之後，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〉[[32]](#footnote-32)。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。」[[33]](#footnote-33)因此，在延安的經歷，「從根本上轉變了何其芳的文化立塲和文藝觀念，同時也轉變了他的詩歌創作的藝術方向。」[[34]](#footnote-34)

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，他指出已有五七言詩存在的局限，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。」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。[[35]](#footnote-35)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，至於詞與民歌則採保留的態度。

何其芳進而說到：「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。[[36]](#footnote-36)何其芳認為新詩形式與格律的原則，是適應現代語言的結構特點，要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」。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。」[[37]](#footnote-37)「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。」[[38]](#footnote-38)他是從詩歌傳統、詩歌內容、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。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。

可知，何其芳新詩格律理論有其發展演變的過程，從早期追求唯美的觀點，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」。[[39]](#footnote-39)

1. 結論

新詩的現代格律化，即是新詩的現代性與民族性，這是朱光潛與何其芳長久的探索之後的主張。

新詩音樂美是新詩格律理論的重要原則，在這個基調上，討論有規律的「頓」與「韻」的問題，兩人的看法有一些不同的結論。但朱光潛所主張的共性與個性的合作，與何其芳「不定於一」的論述，他們在探索新詩現代化、格律化的同時，仍尊重創作的各種可能性，顯現可貴的實事求是的態度，值得肯定。

新詩格律理論的出現，代表著關心新詩的人們在探索詩藝的各種可能性，因著他們的努力大大地開展並增加了我們對新詩的現代性的認識；而經由更多的相關研究，亦必有益於我們評價朱光潛與何其芳在詩史上的地位。

【參考書目】

【專書】

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：國文天地雜誌社，1990年)

朱自清：《新詩雜話》(長春：吉林出版公司，2016年)

高恒文：《京派文人：學院派的風采》，(上海：上海教育出版社，2002年)

何其芳：《何其芳文集》(北京：人民文學出版社，1983年)

潘麗珠：《現代詩學》(台北：五南圖書出版公司，1998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：萬卷樓圖書公司，2007年)

於可訓：《中國大陸當代詩學》(台北：秀威資訊科技公司，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》(台北：爾雅出版社，1989年)

張曼儀編：《卞之琳》，收錄於《中國作家選集》，10(台北：書林出版公司，1992年)

曹萬生：《30年代現代派詩學與中西詩學》，(台北：秀威資訊科技公司，2013年)

陳芳明：《台灣新文學史》(台北：聯經出版公司，2012年)

沈從文：《沈從文全集》(太原：北岳文藝出版社，2009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》(台北：成文出版社，1980年)

覃子豪：《論現代詩》(台中：普天出版社，1971年)

聞一多：《聞一多全集》三(台北：里仁書局，2000年)

蕭蕭：《現代詩學》，(台北：東大圖書公司，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)

【論文】

王永：〈謭議何其芳「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

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)

陳均：〈「內容與形式」之論與朱光潛詩學觀念的建構〉，《江漢大學學報》（人文科學版）第27卷第3期(2008年6月)，頁20-26

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

趙黎明：〈格調詩學傳統與朱光潛現代「聲律批評」〉，《中山大學學報》（社會科學版）第51卷第4期(2011年4月)，頁51-56

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

1. 《詩論》是朱光潛留學英法時期的著作，約在1931年前後完成初稿。1933年回國後，在北京大學、武漢大學講授並進行修改。1943年，抗戰版由重慶國民出版社出版單行本。1948年中正書局出版時，增補〈中國詩何以走上「律」的道路〉（上、下），及〈陶渊明〉三章。1984年北京三聯版增加了〈中西詩在情趣上的比較〉、〈替詩的音律辯護〉，本文所引台灣國文天地雜誌社《詩論》所用的就是這個版本。參見朱光潛：〈作者自傳〉，《詩論》(台北：國文天地雜誌社，1990年)，頁1；葉朗主編：《中國美學通史》（第八卷），(南京：江蘇人民出版社，2014年)，頁210。 [↑](#footnote-ref-1)
2. 葉朗主編：《中國美學通史》（第八卷），頁210。 [↑](#footnote-ref-2)
3. 趙黎明：〈格調詩學傳統與朱光潛現代「聲律批評」〉，《中山大學學報》（社會科學版）第51卷第4期(2011年4月)，頁51。 [↑](#footnote-ref-3)
4. 陳均：〈「內容與形式」之論與朱光潛詩學觀念的建構〉，《江漢大學學報》（人文科學版）第27卷第3期(2008年6月)，頁20。 [↑](#footnote-ref-4)
5. 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。 [↑](#footnote-ref-5)
6. 於可訓：《中國大陸當代詩學》(台北：秀威資訊科技公司，2013年)，頁110-123。 [↑](#footnote-ref-6)
7. 許霆、魯德俊：《新格律詩研究》(銀川：寧夏人民出版社，1991年)，頁174。 [↑](#footnote-ref-7)
8. 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。 [↑](#footnote-ref-8)
9. 古遠清：《詩歌分類學》(高雄：復文圖書出版社，1991年)，頁163-164。 [↑](#footnote-ref-9)
10. 聞一多：《聞一多全集》三(台北市：里仁書局，2000年)，頁249。 [↑](#footnote-ref-10)
11. 京派文人聚會的文藝沙龍另有梁思成(1901-1972)夫人林徽因(1904-1955)在北京東總布胡同的「太太的客廳」。高恒文：《京派文人：學院派的風采》，(上海：上海教育出版社，2002年)，頁54。 [↑](#footnote-ref-11)
12. 沈從文：〈談朗誦詩〉，《沈從文全集》第17卷(太原：北岳文藝出版社，2009年)，頁247。 [↑](#footnote-ref-12)
13. 沈從文：〈談朗誦詩〉，《沈從文全集》第17卷，頁238。 [↑](#footnote-ref-13)
14. 朱光潛：《詩論》，頁137、138、139。 [↑](#footnote-ref-14)
15. 朱光潛：《詩論》，頁146-148。 [↑](#footnote-ref-15)
16. 朱光潛：《詩論》，頁145-146。 [↑](#footnote-ref-16)
17. 何其芳：〈談寫詩〉《何其芳文集》(北京：人民文學出版社，1983年)，頁62。 [↑](#footnote-ref-17)
18. 何其芳：〈關於寫詩與讀詩〉，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307-308。 [↑](#footnote-ref-18)
19. 朱光潛：〈替音律辯護〉《詩論》，頁292、293、295。 [↑](#footnote-ref-19)
20. 朱光潛：《詩論》，頁229。 [↑](#footnote-ref-20)
21. 朱光潛：《詩論》，頁233。 [↑](#footnote-ref-21)
22. 朱光潛：《詩論》，頁222-224。 [↑](#footnote-ref-22)
23. 朱光潛：〈給一位寫新詩的青年朋友〉，《詩論》，頁332、333。 [↑](#footnote-ref-23)
24. 朱光潛：〈給一位寫新詩的青年朋友〉，《詩論》，頁333。 [↑](#footnote-ref-24)
25. 朱光潛：〈給一位寫新詩的青年朋友〉，《詩論》，頁334。 [↑](#footnote-ref-25)
26. 朱光潛：〈給一位寫新詩的青年朋友〉，《詩論》，頁335。 [↑](#footnote-ref-26)
27. 何其芳：〈關於現代格律詩〉，頁331。 [↑](#footnote-ref-27)
28. 何其芳：〈關於現代格律詩〉，頁332。 [↑](#footnote-ref-28)
29. 何其芳：〈關於現代格律詩〉，頁333。 [↑](#footnote-ref-29)
30. 何其芳：〈關於現代格律詩〉，頁340-343。 [↑](#footnote-ref-30)
31. 何其芳：〈關於現代格律詩〉，頁340-341。 [↑](#footnote-ref-31)
32. 在1930年代之後，左派文藝界廣泛討論的「民族的形式」這一概念，亦是後來何其芳論述格律詩時常提及的用語。而這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。」程光煒、劉勇、孔慶東、郜元寶合著《中國現代文學史（下編：1937—1949年）》(台北：爾雅出版社，1989年)，頁8、10。 [↑](#footnote-ref-32)
33. 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。 [↑](#footnote-ref-33)
34. 於可訓：《中國大陸當代詩學》(台北：秀威資訊科技公司，2013年)，頁110-111。 [↑](#footnote-ref-34)
35. 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》，頁115。 [↑](#footnote-ref-35)
36. 何其芳：〈關於現代格律詩〉，頁327-344。 [↑](#footnote-ref-36)
37. 何其芳：〈關於現代格律詩〉，頁329-331。 [↑](#footnote-ref-37)
38. 何其芳：〈關於寫詩和讀詩〉，頁325。 [↑](#footnote-ref-38)
39. 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。 [↑](#footnote-ref-39)