

中国现代诗“行”的理论*

孙 立 尧**

<目次>

I. 引言	V. “行”的关系之一：节奏
II. “分行”与现代诗的构成	VI. “行”的关系之二：联缀与多义
III. “韵”的艺术与现代格律诗	VII. “行”的关系之三：现代诗句法
IV. “行”与诗的空间	VIII. 结 论

I. 引 言

现代诗的创作早就陷入一种无序的困境之中，而其主题以及风格都呈现出多元化的趋势，虽然有人试图将它们从总体上概括为“日常经验想象力”的单纯语义写作以及“灵魂超越想象”的隐喻、象征式写作两种趋势，但其中的变化还是相当复杂的。¹⁾再加上网络诗歌写作的盛行，“诗人”本身也已经成为了一个无法定义的称谓。

在这样的情形下来谈诗的“形式”或者与“格律”相关的内容，未必不是一种侈谈。然而，一种文学体裁的存在，不管它是当下的，还是历史的，却都不妨成为学术探讨的对象。相对于古体诗而言，现代诗是诗歌语言的革新，但同时也带来了形式的困惑。不少早年极意经营现代诗的诗人，晚年

* 이 논문은 2011년도 동국대학교 교내 연구비 지원에 의해 이루어졌음.

** 东国大学校 中语中文学科 教授

1) 唐晓渡、陈超、耿占春，《辩难与沉默：当代诗论三重奏》，北京：作家出版社，2008年1月第1版，pp.13-42。

却纷纷转写古体诗，则现代诗之形式未臻完善，于此可见一斑。

与现代诗的主题、风格、语言等内容的发展并不相应的是，在新诗的发展史上，除了少数诗人以较大的热情对现代诗的形式做出探讨外，现代诗的形式在近五、六十年以来并没有发生重大的变化，似乎形式本身已经是一个无法深论的问题了。

事实上，现代诗之成为现代诗，现代诗之有别于古典诗、现代散文，仍是有其特殊的形式特点的。它最根本的形式特征不是别的，就在于它的“分行书写”。本文即试图以现代诗的“行”为切入点，对现代诗的形式技巧问题作一探讨。

II. “分行”与现代诗的构成

“分行”作为现代诗最突出的形式特征，自现代诗诞生不久，诗人们就已经注意到了，但并未作实质性的探讨。有的学者在论述现代诗格律之时甚至认为，现代诗之所以成为诗，“分行”的有无并不重要，王力的意见可以作为代表：

自由诗之所以成为诗，只在于诗的境界，不在于分行书写。因此，散文分行书写并不能变为诗；反过来说，诗不分行仍不失其为诗。所谓散文诗(prose poetry)或诗的散文(poetic prose)，就是不讲音步的无韵诗。²⁾

诗的境界，自是诗人最重要的追求，这本来无可非议；但是如果仅仅从境界来论诗，实际上等于是取消了诗的形式，因为我们也可以说：一切诗歌之所以成为诗歌，只在于诗的境界。那么古体诗和律诗也没有分别，四言、五言和七言都没有分别。

2) 王力，《汉语诗律学》，上海：上海世纪出版集团、上海教育出版社，2002年9月第1版，p.895。

因此,有的学者提出一种折衷的意见。如朱光潜认为,就西方的自由诗而论,其节奏虽似无规律而寻,却仍然与散文不同:

但是它尚非散文,因为它究竟还是分章分行,章与章,行与行,仍有起伏呼应。它不像散文那样流水式地一泻直下,仍有低徊往复的趋势。它还有一种内在的音律,不过不如普通诗那样整齐明显罢了。散文诗又比自由诗降一等。它只是有诗意的小品文,或者说,用散文表现一种诗的境界,仍偶用诗所习用的词藻腔调,不过音律就几乎完全不存在了。³⁾

这种意见当然也可以移用到中国的现代诗上。无论如何,诗和散文,仅仅从它们的形式上讲,仍有一个基本的分别。从现代诗的发展来看,王力之说并不全面。王力所论的诗歌,尚处于现代诗发展的最初阶段,对它的认识尚不完全,而那时诗歌中“行”的重要性也没有得到充分体现。

也有个别诗人或学者意识到这种“行”的重要性,如林庚认为,自由诗在成功地构成自己的新格律之前,“除了分行之外更别无任何阵地”。⁴⁾这种认识是相当重要的。时至今日,尽管诗的形式已经体现出了各种特征,但现代诗并没有成功地塑造出为所有诗人都遵循的新格律,它能够拥有的最重要的形式特征,仍然只在于“分行”而已。

当然,随着现代诗的发展,其形式也在发生着许多重大的变化。有的已经超越了语言本身,甚至运用一些现代科技手段来营造现代诗,这种情形,已经很难从“诗”或者语言分析的角度来论述了。

一般而言,现代诗可以按形式分为三种,即分行诗、分段诗、图像诗。⁵⁾其中分行诗是主流,分段诗即是散文诗,而图像诗则是现代诗中较为特殊的形式,实际上大部分也与“行”的关系颇为密切。

3) 朱光潜,《朱光潜全集》(第3卷),合肥:安徽教育出版社,1987年8月第1版, p.114。

4) 林庚,《新诗格律与语言的诗化》,北京:经济日报出版社,2000年1月第1版, p.19。

5) 罗青,《从徐志摩到余光中》,台北:尔雅出版社,1978年12月初版, p.9。

图像诗的表达方式不仅是文字意义上的，也是图形意义上的。在中国传统的诗歌中，如写成圆形的回文诗、宝塔诗或“神智体”的诗歌，也许可以算是这类意义上的作品，但其中绝大部分都不脱文字游戏的性质。⁶⁾

现代诗中，图像诗的形成却主要是受到西方诗歌的影响。如英国十七世纪的诗人赫伯特(G·Herbert)题名《教堂》(The Church)的组诗中，《圣坛》(The Alter)即将诗行排成对坛的形状，《复活节双翼》(Easter Wings)即排列成天使双翼的形状。这一类诗与“行”的关系颇为密切，因为文字的长短、高低排列必须符合图案的要求。但也有与“行”无关的作品，如近代法国诗人阿波利奈尔(G·Apollinaire)将一句诗“Mon coeur pareil à une flamme renversée”全部用大写字母排列成一颗心的形状，当然无从分行。

中国现代诗里，较早从事这方面试验的有穆木天，五十年代在台湾诗坛有林亨泰、詹冰，其后纪弦、管管、王润华、白荻、叶维廉诸家皆有类似的作品。如白荻的《流浪者》，即以文字的排列形状来象征起伏的山以及“一株丝杉”。

因为受到图形本身的限制，有一些图形诗，类似于一种特殊的格律，在其格调确立以后，每行的字数一般是比较确定的，如宝塔诗或相近的排列形式：

我们结识了。岩石
用大海翡翠的语言交谈
用坦白得象沙滩一样的语言
雪花似的水鸟栖息在我们的肩头
飞去又回来，我们就这样和天空对话
——江河《让我们一块儿走吧》

这里的一节诗，组成了梯形，显然是诗人有意的建构。姑不论这种形式对于诗歌意义的影响如何，但这里的排列也不得不通过“行”的分布来体

6) 罗青，《从徐志摩到余光中》，台北：尔雅出版社，1978年12月初版，p.56。

现。

无论如何，散文诗和图像诗在现代诗的构成中仍然是次要的，其主流仍旧是“分行诗”。事实上，从今天的诗歌创作来看，很多作品，正是因为有了“行”的存在，其诗意才得以存在或者延伸。也就是说，缺少了分行，这种诗的意义便不复存在，因为形式本身已经是内容的一部分了。比如威廉姆斯(W·C·Williams)有一首诗 *This Is Just to Say*，经常入选各种选本，它看上去很像是一张留言条：

I have eaten
the plums
that were in
the icebox

And which
you were probably
saving
for breakfast

Forgive me
they were delicious
so sweet
and so cold

张隆溪认为，这首诗之所以成为诗，应该归功于“读者的作用”，并引乔纳森·卡勒在《结构诗学》中的评论说：

这张便条一旦分行排列，页边留出很宽的空白，一切都按诗的方式排印，它就不再是一张便条而要求人们把它当成诗歌来读，……人们与其说是这一文字制品本身使自己成了一首诗，不如说是读者的态度使它成了一首诗。⁷⁾

7) 张隆溪，《道与逻各斯》，南京：江苏教育出版社，2006年5月第1版，p.238。

读者的态度固然重要，可是从另一方面来说，“分行”也是关键性的一点，读者之所以会用一种读诗的心态来读它，正是因为它采用“分行”这一现代诗的基本形式，才让它产生了诗意的空间。⁸⁾

这首诗本身，诗人还是将它当作诗来创作的；艾青在《诗的散文美》举过另一个例子，在一家印刷厂的墙上，有一个工友给他的同伴写了一个通知：

安明！
你记着那车子！

艾青举这个例子只是为了说明“最散文的”口语是美的，并说：“写这通知的应是有着诗人的禀赋。这语言是生活的，然而，却又是那么新鲜而单纯。这样的语言，能比上最好的诗篇里最好的句子。”⁹⁾在这里，这位工友并无心将这个通知写成诗，但它之所以有“诗意”，或者变成艾青所谓的“最好的句子”，除了读者本人的心理之外，同样也有分行所造成的诗意空间。

因而，现代诗在其发展过程中，接受了西方诗歌的影响之后，“分行”作为现代诗的核心特征，已经超越了形式本身，成为现代诗中不可或缺的因素了。袁可嘉说：

在内容与形式的关系上，现代派作家大都是有机形式主义者，认为内容离不开形式，形式即是内容的延伸，离开了形式无所谓内容。¹⁰⁾

形式在现代诗的发展中既然变得如此重要，那么对于形式的经营自然也会成为诗人创作时最为关注的内容之一。然而，在现代诗的发展过程

8) 吴晓东，《二十世纪的诗心》，北京：北京大学出版社，2010年3月第1版，p.254。

9) 艾青，《诗论》，上海：复旦大学出版社，2005年5月第1版，p.52。

10) 袁可嘉，《欧美现代派文学概论》，桂林：广西师范大学出版社，2003年1月第1版，p.14。

中,诗人们所热心构建的现代诗的格律,却都未曾以“行”作为理论的核心,因而与“行”相关的理论建构,实际上也付之阙如。造成这种情况的原因,仍然是与中国传统诗学的影响密切相关的。

III. “韵”的艺术与现代格律诗

现代诗最明显的特征是“分行”,这大体上是和古典诗歌和散文相对而言的。古典诗歌所讲求的内容很多,尤其是律诗成熟以后,平仄、押韵、粘对、句法、章法等等,莫不法度谨严,细密入微,但古典诗唯独不讲究“分行”。

中国古典诗歌传统上论“句”、论“韵”而不论“行”,古典诗歌排印之际,尚不必断句,遑论“分行”?因而,古典诗歌之有别于散文,在于其有“韵”,是一种韵文;现代诗之有别于古典诗及散文,则在于其“分行”。当然,这里的“韵”可以作一种宽泛的理解,如果将平仄、押韵、粘对等诗法都归入古典诗的“韵”之中,那么不妨说,古典诗歌以“韵”为其艺术支点,而现代诗歌则以“行”为其形式核心。质言之,古典诗歌乃是一种“韵的艺术”,与之相对,现代诗则是一种“行的艺术”。

事实上,这种情形也通于中外,例如,古罗马的诗卷中也常常没有标点,甚至在词与词之间也无空隔,这样的诗歌与中国古典诗歌一样,显然也是由于其六音步长短格等基本格律的限制,而不必对其进行分行的诗。

古典诗之所以不必断句,不必论“行”,因为自四言诗、五言诗以至七言诗,诗句的字数基本固定;而自律诗成为古典诗歌的主流之后,它的韵式更是恒定的,依其格律,句子自然就可以断开;至于“行”,古人似乎从来没有考虑过,即使现代人排印的古典诗集,一般也不会用分行的方式来处理。王力《汉语诗律学》中用过一种处理方法,即一韵为一行,他的理由是:

韵文的要素不在于“句”，而在于“韵”。有了韵脚，韵文的节奏就算有了一个安顿；没有韵脚，虽然成句，诗的节奏还是没有完。依照这个说法，咱们研究诗句的时候，应该以有韵脚的地方为一句的终结，若依西洋诗式，就是一行的终结。¹¹⁾

这只是将古典诗与西方诗歌相对应时采取的一种权宜措施，当然与古人的本意无关。而古典诗歌中的杂言诗，以及词、曲等形式，常常被用来和现代诗相比拟，它们都是参差不齐的长短句。这些形式看起来有一定的自由度，但与现代诗的长短句并不相同。

词在其初期虽有字数不定的情况，但很快就被定型，字数不能再有增减，变式也不多，词谱上的断句和语法上的断句有时也会有差异，但并不影响意义的理解。如苏轼《水龙吟》中的末尾：“细看来不是，杨花点点，是离人泪。”这是依词谱断句的。但如果依语法断句，则当是：“细看来不是杨花，点点是、离人泪。”

曲虽然也有曲律的限制，但其字数却是不定的，其中可以添加许多衬字，比词有更多的自由度。如《西厢记·长亭》中[尾声]的最后两句(加点处都是自由添加的衬字，并不反映在曲谱之中)：“遍人间烦恼填胸臆，量这些大小车儿如何载得起？”

杂言诗的字数不确定，而且并没有平仄、长短的限制，在所有的古典诗歌形式中，似乎是最自由的。正因为如此，杂言诗往往会出现断句的疑难，或者断句的不同。有时是因为对于诗义的理解不同，如李白《蜀道难》中的一句“又闻子规啼夜月，愁空山”，有人断作“又闻子规啼，夜月愁空山”；有时这是因为诗句本身的不可解，如汉乐府《饶歌十八曲》，萧涤非称：

有半可解半不可解者，如《朱鹭》、《思悲翁》、《芳树》等篇；有绝

11) 王力，《汉语诗律学》，上海：上海世纪出版集团、上海教育出版社，2002年9月第1版，p.16。

不知所云者,如《雉子班》、《石留》等篇。尤以《石留》为甚,至全篇不可句读。¹²⁾

不过,所有这些因素,都并没有影响古人对“行”的漠视。最重要的原因就在于,这三者仍然是以“韵”为其最根本的支点,即使将它们分行排列,也必然在其有韵脚的地方分行。例如黄永武和黄维樑都曾将李白的《蜀道难》分行排列,黄永武说:

诗中句型长短的安排,完全是有意,试将诗句分行排列,长长短短,一看就是高低不平的山路。¹³⁾

黄维樑甚至认为这是一首“超越时代的诗”,并刻意将它作为一首现代诗来读。他将其重新排列之后,认为:

从这刻意的安排,读者仿佛看到蜀地峰峦起伏,忽高忽低,绝岭横空,峭壁削地。诗行作这样的安排,极具图像诗的特色。而图像诗对我们的现代诗人来说,一点也不陌生。¹⁴⁾

李白当然不会想到要将这首诗分行排列,他也不会去追求“图画诗”的视觉效果,因为古典诗歌在形式的追求基本上是一种“听觉艺术”(诗歌自其起源之初,作为一种口头文学,显然只可能是一种“听觉艺术”,古代诗歌中这一传统的传承当然有相当的延续性。与诗歌有关的书画作品是另一种艺术形式),而不是“视觉艺术”。所以《蜀道难》这样的诗与现代诗的其他种种区别姑且不论,即使要将它分行排列,黄永武和黄维樑都毫无例外地以

12) 萧涤非,《汉魏六朝乐府文学史》,北京:人民文学出版社,1984年3月北京第1版,p.51。

13) 黄永武,《中国诗学·设计篇》,台北:巨流图书公司,1977年4月第1版,pp.170-171。

14) 黄维樑,《新诗的艺术》,南昌:江西高校出版社,2006年6月第1版,pp.59-60。

其“韵”为分行的标准。易言之，它仍旧是一种“韵的艺术”。

值得注意的是，现代格律诗在很大程度上是古典诗歌格律的延续。闻一多是较早进行现代诗格律研究的诗人之一，并总结了具体的诗律理论。他在《诗的格律》一文中，提出了诗的“音乐美”(音节)、“绘画美”(词藻)、“建筑美”(节的匀称和句的均齐)三个要素，并将它们分别归入“听觉”(音乐美)和“视觉”(绘画美、建筑美)两个方面。¹⁵⁾

在闻氏所讨论的“听觉”方面的形式，显然是古典诗歌的延续，包括其中的韵脚、平仄、音尺，都属于这一类。平仄和押韵属于古典的韵式，是毫无疑问的；即便以他所说的“音尺”而论，如他所认为的“音节上最满意的试验”，即《死水》中的句子：

这是 | 一沟 | 绝望的 | 死水，
清风 | 吹不起 | 半点 | 漪沦。
不如 | 多扔些 | 破铜 | 烂铁，
爽性 | 泼你的 | 剩菜 | 残羹。

实际上还是将古典的五言诗换作四个音步，由字数的整齐换成音步的整齐，与古典诗歌的美学追求上，显然还是一致的。

至于闻氏所说的“绘画美”和“建筑美”两方面，都是属于“视觉”方面的形式要求，但是他把“词藻”作为“绘画美”的内容，却是欠妥的，因为词藻显然不是单纯的视觉所能够把握的，而必须经过想象才能完成。闻氏的理由是：

我们的文字是象形的，我们中国人鉴赏文艺的时候，至少有一半的印象是要靠眼睛来传达的。¹⁶⁾

15) 闻一多，《闻一多诗全编》，杭州：浙江文艺出版社，1995年12月第1版，pp.351-358。

16) 闻一多，《闻一多诗全编》，杭州：浙江文艺出版社，1995年12月第1版，

这也是想当然罢了,用来写作现代诗的字形,即使它是象形文字,也与原事物的形状相去甚远,何况纯粹的象形文字只不过是现代汉字中很少的一部分。理解诗歌在很大程度上还是要依靠想象的力量。从想象这一点出发,古今中外的诗在“词藻”上并没有很大分别,苏轼说“味摩诘之诗,诗中有画”,完全得力于诗歌自身的意境,和读者的想象。

至于“建筑美”所要求的“节的匀称和句的均齐”,则是闻氏在现代格律诗的建设中颇有创见的一部分,他指出,“新诗的形式是层出不穷的”,但这种形式应该既不同于“印板式的律诗”,也不同于“乱杂无章,参差不齐,信手拈来的自由诗”,实际上所指的仍是诗句在某种程度上的整齐,也就是说,其形式可以是有很多种,但是在一首诗中,其格式却是有规律可循的。节与节之间的形式应该一致,而句与句之间也是有规律地均齐(即相同的音尺数)。这样一来,即使每一行诗的音尺数目并不一样(如朱湘《采莲曲》),但在很大程度上,这类诗的格律不啻是新的词牌和曲牌。尤其是格律诗人们对于“韵”的坚持,无疑昭示了他们对于古典诗歌格律的继承性。

后来对现代格律诗进行探讨的诗人,基本上在闻一多的理论基础上进行拓展和深化,如卞之琳是其中较为讲求的一位。卞之琳以“顿”的提法来取代“音尺”,每一“顿”的字数并不一样,可以由一个字到四个字(当然,一顿中的字数多了之后,会出现划分上的分歧),并追求“顿”法中的“参差均衡”(如二字顿与三字顿的交错使用)以及收尾顿中的“吟调”和“诵调”;至于其韵式,也有多种变化,如抱韵、交韵、无韵等等,有不少是从西方诗歌中借用来的,其应用比闻一多的诗法更加复杂。¹⁷⁾

总体而言,如闻一多、卞之琳等诗人所提出的新诗的格律,由于其在韵、音尺(顿)等多方面的考究,基本上是在继承古典诗歌对于韵式以及字数限定的基础上,结合现代诗的多音节词的语言特征以及西方诗歌的格律,总结出来的种种新的格律,在本质上仍属于古典诗歌“韵的艺术”之余响,仍

p.355。

17) 江弱水,《卞之琳诗艺研究》,合肥:安徽教育出版社,2000年12月第1版, pp.145-166。

然是主要集中在“听觉艺术”的范畴。

IV. “行”与诗的空间

在押韵和字数限定日益变得可有可无的现代诗之中，诗已经不再是一种纯粹的“听觉艺术”，因为通过听觉人们已经无法辨认一首诗的形式。现代诗必须通过视觉才能够得以呈现，“视觉艺术”的重要性已经逐步在现代诗之中体现出来了。

现代诗歌在其视觉上，除了其字句的排列之外，实质上也可以包括其印刷、装帧等，比如说，它是以繁体还是简体排印，是横排还是竖排，以其字体及行数的疏密影响着一首诗的整体美观，只不过这种影响要靠不同的读者体会罢了。当然，纯粹的“看”的诗歌几乎是不存在的，因为看诗的时候，仍有读诵之相。除非诗歌本身没有任何意义，只是一堆无法将它读出来的文字或图形排列，但这样的诗歌只具备观念的意义，不具备“诗”的意义。所以，现代诗实质上乃是“视觉”与“听觉”相结合的艺术。

现代诗之所以能够成为一种与视觉相关的艺术，“分行”的重要性不言自明；但是它作为现代诗的技巧，却并未引起足够的重视。以至于与“行”相关的理论描述，也并不多见，更遑论以“行”为中心的诗歌技巧了。

现代诗中的每行诗在节奏上相对独立，每一行诗构成一个天然的停顿。这种停顿不仅仅是声调上的，同时也是意义上的。意义的停顿自然地造成了一种不连贯性，构成了行与行之间的疏离效果。这样，一行诗本身就构成了一个自足的意义空间。在散文中，这种意义是连续的、不间断的，但是在分行的现代诗中，却成了疏离的、隔断的。

追求诗意的跳跃感，在某种程度上也是诗人的天职，诗人必定会努力拓展诗意的空间，诗之有别于散文，这一点往往是其核心。即使是最浅易的现代诗，这一点也经常可以发现。如绿原《小时候》，其第一段是：

小时候
我不认识字
妈妈就是图书馆

罗青在分析这三行时便充分注意到了这一点：

第一段，开始两行，诗人说“小时候/我不认识字”，到此为止，一切都是写实的，散文的，诗的意味并不浓厚。但接下来的一句“妈妈就是图书馆”，却把散文化的第一段变成一个绝妙而诗意盎然的整体。¹⁸⁾

这里所说的，除了意象上和跳跃，也是第三行与前两行之前的疏离感。这种疏离感的表达，一般情形下，在一行诗中很难体现；在这种情形下，诗人对于“行”的经营，起到了重要作用。

绿原的诗在意义上连接清楚，但是现代诗人所追求的，往往是更远的疏离效果，诗的空间更加拓展，如张枣的《镜中》：

只要想起一生中后悔的事
梅花便落了下来

很显然，这里“行”之间的跳跃性、疏离性远过于绿原的诗，句意似乎全不相关，但蕴含的内容却是丰富的。无论是“梅花”作为古典诗歌意象中的丰富含义，还是读者在联想之时所增添的其它含义。

现代诗人对于这类手法已经是十分熟稔了，但早期的诗人和读者也许对这种“视觉”与“行”的艺术尚未十分措意，因而在其理解上很可能便缺少这种空间感。但事实上，从当代读者的角度来看，即使是当初极力提倡诗的“散文美”的艾青，在他的《大堰河——我的保姆》中也有不少地方，便因为

18) 罗青，《从徐志摩到余光中》，台北：尔雅出版社，1978年12月初版，p.117。

分行而使得其敘事的空間得到擴展：

你用你厚大的手掌把我抱在懷里，撫摸我；
在你搭好了灶火之後，
在你拍去了圍裙上的炭灰之後，
在你嘗到飯已煮熟了之後，
在你把烏黑的醬碗放到烏黑的桌子上之後，
在你補好了兒子們的為山腰的荊棘扯破的衣服之後，
在你把小兒被柴刀砍傷了的手包好之後，
在你把夫兒們的襯衣上的虱子一顆顆的掐死之後，
在你拿起了今天的第一顆雞蛋之後，
你用你厚大的手掌把我抱在懷里，撫摸我。

假如這裡只是不分行的散文，那麼這種寫法會顯得很拙劣，只描寫一個婦人在一陣忙亂之後來抱孩子。但一經分行之後，儘管其詩藝上未必沒有可議之處，但其中所記的每件事就相對獨立，每件事都能給讀者以遐思的空間，整段詩行顯得充實飽滿。所以，即使是散文化的詩，分行之後，與純粹的散文，仍然有相當大的區別。單純的散文，它的想像空間就不會太大，甚至顯得單薄，因為其中沒有詳明的敘事性；但是相反，假如這種敘事或者抒情分行書寫，它的空間就會變大，簡單的敘事反而成為精煉的語言，其藝術整體也會因此變得豐滿。

這種並列的意象或者事件，彼此之間或有關聯，或沒有關聯，但全詩的實際張力，在於分行以後的每一行詩所顯示出的詩意空間的綜合，並不僅僅是一種排比的修辭。又如鄭愁予《賦別》中的句子：

風箏去了，留一條線斷了的錯誤；
書太厚了，本不該掀開扉葉的；
沙灘太長，本不該走出足印的；
雲出自岫谷，泉水滴自石隙，
一切都開始了，而海洋在何處？

这样的诗句，虽然其连贯性比艾诗要弱，每行诗所表达的，是不同的事件或者意象，但全诗的意绪是一贯的，因此理解起来并不困难。

这样的手法在当代诗人手中，往往更强调其疏离的效果。“行”的相对独立，客观上削弱行间意义的联缀，从而扩大诗行跌宕的空间。因此，疏离几乎是现代诗的一致倾向。这样，诗的张力空间增大，诗意也开始变得晦涩：

一只打翻的酒盅
石路在月光下浮动
青草压倒的地方
遗落一枝映山红

——舒婷《往事二三》

这一节诗里，第一、二行各自独立，三、四行句意连贯，如果从诗人对于“往事”的感觉来理解，这节诗并不难懂，但由于其事件的不确定，以及读者感悟力的差异，显然难以用确切的语言将它描述出来。有时诗人运用一种更为疏离的效果，每行之间的意义跳跃性更强一些：

他们在浅酌，秋阳里的苹果
慌乱的烟吹满你的院子
闲望，好寥落的风
发辫轻扰着一枝竹叶
点破了湖心，带小舟疾逝

——杨牧《暗香十行》

这五行诗几乎每行独立，但每一行中的意象清楚，理解起来困难不大；然而将整个一节诗连起来理解，却仍是有一定困难的，更多地只能从其情绪上去理解。这样的诗，行与行之间有足够的遐思的空间，不失为

现代诗的基本品格之一。

此类诗如果更进一步，除了行与行之间的不连贯之外，其意象或者情绪也不甚连贯，再加上一些隐喻或者象征的使用，每一行诗本身也有一种晦涩存在的话，那么理解的难度会更大一些：

前额的历险
触及背向空气的手指
点点滴滴，甜蜜的火焰
夜的盲目拱顶
水漫过天空
少女赤裸而多腰

——欧阳江河《聆听》

这种诗在时下诗人的创作之中占据了相当大的一部分，诗人本身也在营造更多的阐释空间。艾略特认为诗的读者在理解诗歌时“可能不同于作者的解释并同样有效——甚至可能比作者的解释更好”，他也同样相信：

一首诗的内涵也许比作者自己知道的更多。不同的解释也许都是对同一事物的局部表述；种种歧义也许来自这样一个事实：诗的内涵多于(而不是少于)日常话语所能传达的意思。¹⁹⁾

假如这种歧义本身出于诗人的经营，那种它的多种解释则成为一种必然。林庚论及诗的空间跨度也说：

主题既朦胧，诗句又不太连属，写得是什么，很难完全说清楚，但却可以感受到它的自由空间的存在与想象的新鲜气氛；并也可以在想象的启发下参加它的再创造，从而获得一种精神上的解放和享受。²⁰⁾

19) 张隆溪，《道与逻各斯》，南京：江苏教育出版社，2006年5月第1版，p.243。

20) 林庚，《新诗格律与语言的诗化》，北京：经济日报出版社，2000年1月第1版，p.18。

从技巧的层面来说,行与行之间的这种疏离,在一定程度上决定了诗歌的晦涩程度,如果诗歌的每一行都达到完整的疏离,那么这首诗会相当晦涩。当然,这种晦涩仍然有程度的差别,如果这种疏离之间仍有比喻、象征或者一些情绪以及感觉上的联系,那么这样的诗仍是可解的,如果这种疏离的程度达到了完全切断诗句之间的联系,那么整个诗歌就会变成一堆零乱的碎片,则诗歌本身也成为一种观念的表达,或者纯粹的文字游戏。诗人在运用的时候,一定会考虑到这种疏离,从而经营行与行之间的关系。

V. “行”的关系之一：节奏

行与行之间的“疏离”是一种天然的诗意空间,诗人可以通过一行中的语法、意象乃至情绪与另一行之间关系的远近,造就诗的完整或者零碎,如上文所举《大堰河》,每一行以并列的结构将事件统一起来,《赋别》则以相同的句式、意绪使得诗章的意境浑然,《暗香十行》和《聆听》则以意象的疏离造成诗意的晦涩。但这种关系,是在每一行诗可以独立的基础上产生的;现代诗中更有一种以“跨行”(enjambment)的方法来经营行与行之间关系的手段,而这种手段无论在节奏上、句法上、诗境上都对于现代诗的创作有极大的影响,是每一个刻意锤炼诗句的诗人所必然匠意经营的重要诗法。

“跨行”在现代诗中的运用,虽然借自西方诗歌的传统,但中国古典诗歌中并非没有,只是传统上中国诗歌并不注重“行”,而更注重“韵”而已。如王力所说的“十字句”及“十四字句”,以及“词”中更多的断句等等。²¹⁾但中国古典诗歌既然不分行,那么也就谈不上真正的“跨行”,故可存而不论,而独将“跨行”看作注重“视觉”的现代诗的 necessary 权利。

21) 王力,《汉语诗律学》,上海:上海世纪出版集团、上海教育出版社,2002年9月第1版,p.291。

“跨行”的基本效果是对重要的词语进行强调，同时也影响节奏的变化。²²⁾这两种效果同样被移用到中国现代诗之中，成为“跨行”被引入的基本理由之一，试举一两例，即可明了。例如为了强调句中词语的：

我们是沧州今夜最焦灼的
风雪，扑打他微明的
竹叶窗。

——杨牧《林冲夜奔》

这里的“风雪”、“竹叶窗”等词语，当然是诗人着意要强调的。有时诗人则是为了寻求一种节奏的变化，如：

我从Café中出来
身上添了
中酒的
疲乏，
我不知道
向那一处走去，才是我底
暂时的住家……
啊，冷静的街衢，
黄昏，细雨！

——王独清《我从Café中出来……》

前面几行显然是寻求一种节奏的变化而进行跨行的。在音乐性上，前几行的短促和后几行的舒缓，打破了诗行前后的均衡。这一类情形在现代诗发轫之时，就已经被诗人广泛运用，毋庸赘述。至于“跨行”的类型，如连续跨行、句子在次行中间终结、跨段等情形，由来已久，²³⁾况且已为今天的

22) 王力，《汉语诗律学》，上海：上海世纪出版集团、上海教育出版社，2002年9月第1版，p.878。

23) 王力，《汉语诗律学》，上海：上海世纪出版集团、上海教育出版社，2002年9

诗人所习用，亦不须细论。

现代诗的节奏性多种多样，寻求节奏的变化是注重诗歌音乐性的诗人所关注的一面，现代诗中出现了许多打破诗歌自然节奏的跨行。然则“跨行”之所以引起的节奏变化，更在于完整诗句的句意在何处分行。如：

多寺的江南，多亭的
江南，多风筝的
江南啊，钟声里
的江南

——余光中《春天，遂想起》

第一行中“多寺的江南”本与“多亭的江南”并列，但诗人为求其节奏的变化，乃将“多亭的”与“江南”分在两行；“多风筝的江南”则与此同例，而最末一行中连接词“的”字的处理与前面又不同，这也是诗人为了避免“……的”这样的节奏一再出现而故意求得的节奏变化，同时也打破了诗句的自然节奏。这样，此处，修饰语与名词之间的节奏变化了三次，给人以音乐上的顿挫。再如一例：

蜈蚣的毒液，荆棘的
荫凉布满了退潮后的肤色

——杨牧《流萤》

同样，第一行诗本来是两个并列的短语，而诗人将后一短语分列于两行，这样，诗句的平衡被破坏，造成诗句的不稳定感，同时也强调“荫凉”一词。有时，一个双音节词也可以分在两行：

……我们从

月第1版，pp.879-880。

灰烬上苏醒
鸟逸入云。寂
静

——杨牧《流萤》

此处“寂静”一词分在两行，与我们的语言习惯并不符合，但是这样一来，反而能够取得一种特殊的诗意效果，诗人的本意正是为了强调“寂静”这一状态，以与“鸟逸入云”相映照。分成两行的效果在于，前行的“寂”作为一个停顿，已经有了强调的意味，而次行却独拈一个“静”字，更显得此“寂静”的耐人寻味，这种一个词中的停顿在散文之中是绝不会出现的，“寂”和“静”之间既不会有任何标点，在读诵之时也不会有任何停顿。

自形式批评发展以来，诗人对于形式的重视日趋明显，诗的特殊形式固然须与“行”发生联系，否则这一种诗将无法表达。有时，诗人也可以将现代诗的节奏完全打破，求取一种“瘦硬生新”的效果。这里，“跨行”的作用也在于打破诗的自然节奏，其实际的效用是音律上的。其艺术未必可取，而形式则是至上的，如：

每当吾看见那种远远的天边的空原上
在风中
在日落中
站着
几株
瘦瘦的
小树
吾就恨不得马上跑到那几株小树站的地方
望

——管管《草原上之小树呀》

而这种形式所能带来的艺术效果无疑在视觉上占据一个重要的地位，

但而在诗的韵味上也取得一种特殊的成就，而其形式也不得不通过“跨行”来表达，这自三十年代田间《致战斗者》等诗以来即已有所表现。

现代诗人在其形式上刻意创新，这样的诗进一步发展，便很容易成为图像诗，或者是要借助于其它媒介方式才能得以展现的，如叶维廉《放(混合媒体的诗)》中的一节：

让我们爱
让我们磨擦
肌肤的
纯白的音乐
 让
 我
 们
 抚

诗的注释中说：“以下的几句决不能以传统的方式视为待配音乐的词，以下的单字、片语、句子或以平读，或以唱读或重复，或夸张，或叠音，或拉长以求其成为音乐肌理的一部分。此诗只供起点，全诗犹待音乐与舞蹈完成，故不应断章取义。”²⁴⁾这里虽与“跨行”仍有关联，但根据作者的提示，显然也超出了语言媒介本身的范围。

VI. “行”的关系之二：联缀与多义

在现代诗的发展过程中，就行与行的关系而论，逐渐演变出两种必要的技巧，一种是连缀行与行之间的关系，将这种疏离感削弱，虽然它仍旧

24) 叶维廉，《叶维廉文集》(第6卷)，合肥：安徽教育出版社，2002年8月第1版，p.196。

是分行的，但给读者的感觉是诗人想将其联成一体，这可以视为对疏离的一种补救法，即特意以一种绝不可割断之词而割断，以示其不可分割性。如痲弦《如歌的行板》：

草一般飘起来的谣言之必要。旋转玻璃门
之必要。盘尼西林之必要。暗杀之必要。晚报之必要
——痲弦《如歌的行板》

有时诗人在诗歌有某种特殊格调时，也会有意要取消这种疏离，比如回旋曲的格调，其行与行之间也会使用一种似断不断的风格：

像拨开重重的芦苇杆，在夏天末尾
空气里飘着柴火穿过烟囱的香气以淡漠
随小风向我匍匐的低洼传来，一种召唤
轻巧地展开又仿佛就在眼睑里外，是浮萍拥挤
当水塘上鼓荡片断缅怀的色彩，摇摆着
当孤单的长尾蜻蜓从正前方飞来飞来
犹豫抖动，盘旋于吸纳了充分霞光的涟漪
并且试图在颖竖的一根刺水芒草上小驻
点碎了粉末般的花蕊致使暮色折回那遽然
变化的时刻，我拨开重重的芦苇杆当我
像拨开重重要芦苇杆在那遥远的夏天的末尾

——杨牧《霜夜作》

这里每行诗的诗句都比较长，当然完全可以处理为每一行都是完整句意的诗句，但诗人在处理行与行之间关系的时候，在一行意义完整的句子之后，在不加标点的情况下缀上几个词语以连接下一行(如文中加点处)，这样诗行的疏离感便被缩小，假如将加点的地方都移至下一行，那么诗的回旋格调就几乎就完全变了。

另一种技法是诗人刻意利用诗行的疏离性，造成诗的多义性、晦涩性，“跨行”的诗句之间既然没有标点，也就更易造成一种语法上的多义性，而这种多义性恰好也可以看成是诗歌的一种成就。事实上，晦涩的层面是广泛的，甚至延伸到对词汇的最微细的理解区别，William Empson指出：

晦涩(ambiguity)可展现在三个层次中：逻辑或语法的不规范；有意地理解晦涩；心理的复杂性。²⁵⁾

这种晦涩对于散文而言也许是一种损害，但运用到诗歌之中，却恰恰丰富了诗歌的涵义。而将其运用在行与行之间，则正可以体现诗人的匠心。

现代诗中构成句意的句子越长、越复杂，则其产生晦涩的可能性也就越大。“在每一种可能的解释里，较隐晦的语法都是因标点符号造成的。”²⁶⁾而现代诗行与行之间多是没有标点的，其歧义更易发生，因此行与行之间的关系乃显得微妙：

……一些词汇短语既可以和前面的句子发生联系，也可以和后面的句子发生联系，同时又不会造成思想意义的中断。²⁷⁾

这一种意义上的“晦涩”可以视为现代诗的一种创作方法，诗人有意要造成这一情形，以增加诗义的丰富性。如白荻《雁》的第一节：

我们仍然活着。仍然要飞行

25) William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, New Directions, New York, 1966, p.48.

26) William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, New Directions, New York, 1966, p.79.

27) William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, New Directions, New York, 1966, p.50.

在无边际的天空
 地平线长久在远处退缩地引逗着我们
 活着。不断要追逐
 感觉它已接近而抬眼还是那么远离

第二行“在无边际的天空”一语，既可以修饰前一行中“飞行”这一动词，也可以作为第三行的状语。而第四行“活着”既可以是前行“引逗”的补语，而同时也可以视为一句独立句，以回旋的方式呼应第一行的“我们仍然活着”，而将第三行也作为一个独立的句子。这样，这一段诗几乎每一行都存在着一种多义性，这一结果都可归因于没有标点的“跨行”。

诗之所以有别于散文，“分行”之外，更在于经营其行与行之间的无限空间，在其意象与意象的取舍排列之际给人跌宕的遐思。因此，“跨行”所造成的另一种情形是，全诗的意义是清楚的，但由于诗行的相对独立，这行诗本身已经构成了一个单独的意象，而这一意象在某种程度上正是诗人想要营造的；然而连缀全诗来读，此意象又非诗的本义。这使得诗句的意义变得繁复起来，这种多义性，在现代诗人的创作中颇为普遍，如：

屋子里有一种秋叶
 燃烧的气味，像往年
 对窗读书在遥远的楼上
 檐角听见风铃
 若有若无的寂寞

——杨牧《却坐》

第一行意义上已自完足，但通过第二行，才知道屋里所有的并不是“秋叶”，而是一种“气味”。第四行“檐角听见风铃”，从现代汉语的句式上来说，似乎“檐角”可以作为拟人化的主语，但实际上却是一种古典句法的运用，以名词来作状语，相当于“在檐角”。这里所“听见”的本是下行中所说的

一种“寂寞”，但从第四行的独立性来讲，也不妨理解为听见风铃声，这种意义正是在“跨行”的技法下才得以实现。又如：

我们挪向七里香下
衣上沾满秋天
脱落的草子

——杨牧《在学童当中》

此句第二行看似一个完整的句子，“秋天”可作为“沾满”的宾语，“衣上沾满秋天”本已是一个成形的优美意境。然而读至次行方知，“沾满”的宾语是“草子”，“秋天”却是修饰语。但又不能不说第二行诗是诗人刻意的创作，从而造就这一意境。再如：

何其悲凉的宇宙啊，何其遥远
的传说！

——余光中《遥》

这里包含了诗人对于“遥远”一词的强调，从前行看来，此词似乎是在描述“宇宙”的遥远，而从次行我们得知，诗人是要说“传说”的遥远，然而又何尝不暗含宇宙的遥远。这些都可以视作诗人有意造就“晦涩”的“跨行”。

上述这种借用行的独立而造成“晦涩”情形的诗例甚多，兹再举数例如下(加点处为为诗人的着意处)：

在微微摇晃的倒影中
我找到了你
那深不可测的眼睛

——北岛《迷途》

春天，遂想起遍地垂柳
的江南，想起

太湖滨一渔港……

——余光中《春天，遂想起》

总之，现代诗中，“跨行”的作用并非如“强调词语”及“改变节奏”这么单纯，而是包涵了更多的现代意义，随着诗歌技巧的发展，作为“行的艺术”的现代诗，必然也会在“行”的发展上有更多的变化。

VII. “行”的关系之三：现代诗句法

语言的传统支持诗歌的传统，诗歌的传统可以吸纳其它传统中的因素，而语言的传统则具有更大的稳定性，非他种语言在短期之内所能同化，尤其是汉语这样与西方语言差异甚大的语言。因此，欲深入探究现代诗的形式问题，关于语言的探讨是尤其必要的。

现代诗的句法，就每一行诗来说，只是现代汉语的句法。这种句法可以是普通的，也可以是特殊的。但诗人也可以通过几行来构成一个完整的句意，如果诗人刻意在句法上经营的话，这种句法便很可能是普通现代汉语句法之中所不具备的，从而使它成为“诗的”，而不是“散文的”。

就句法构成来说，现代诗本有两种倾向。一方面，现代诗是在西方诗歌的直接影响之下产生的，因而会有语言上的“西化”；另一方面，它也不能出于汉语句法的限制范围之外，因此通过对于古代诗歌的继承，它也可以是“古典化”的。

由于现代汉语的语法体系本身有很多是从西方借用来的，因此一些西化的句子或句式，逐渐也就为现代汉语所吸纳，而成为现代汉语发展中的有机构成。下文中加点的例子，虽然有“西化”的特色，但在现在，已经不是什么新奇的句法了：

但是,聪明的,你告诉我,我们的日子为什么一去不复返呢?

——朱自清《匆匆》

我是风,为他揭起
一张雪的帘幕,迅速地
柔情地,教他思念,感伤

——杨牧《林冲夜奔》

插入语是引进西方句法的一个较为显著的特色,而在现代诗歌之中也得到了较为广泛的运用。西方诗歌中善造长句,因而插入语会比较多,而汉语中的长句则相对较少,但插入语在现代诗中却是常见的,如:

背上有一种善变的花纹
那是,我知道,他族类的保护色

——杨牧《孤独》

这是在一行之内的插入语,在语言上造成一种颇为奇异的风格。但这一情形通常可以用括号形式来标注:

听浅湖的芦苇
(头也白了)
告诉你旧事
(近事吧)
渐渐的溶进黄昏去……

——卞之琳《白石上》

用括号来标示的,一般以跨行的形式比较多。这种插入语的运用,便将诗意疏离得更远一些,有时也会引申出一些戏剧化的效果,应该说,这都是散文之中所不具备的。有时候也可以通过诗行的伸缩来表现:

阳光自一月餐室的酒台上
那饮酒的男子掷下铜币
潇洒地到第五街去了
到我的脸上来

——杨牧《那个年代》

此处的第一行实应连到第四行来读，表明日影移动的一段时间。中间两行则是插入成份，但同时也是一个完整的叙事。

这些句法，对于体现诗歌语言的“现代性”，乃至诗行的“现代性”，都有明显的效果。但在另一方面，中国古典诗歌给予现代诗在句法上的启示，更不容忽视。

古代汉语具有高度地精炼性、浓缩性，而古典诗歌中对于古代汉语句法的突破，使得大部分古典诗歌明显具有一种弹性和多义性。这样，在现代诗之中运用一些具有古典句法的诗句，便使它具有明显的“古典性”，从而成为现代诗中的特殊格式，但很多情形是通过“行”的关系而实现的。

古典诗歌受格律的限制，不得不在句法的营造上突破前人。尤其是律诗的句法，大大扩充了诗歌语法的自由度。这一点，王力论之甚详：

古诗的语法，本来和散文的语法大致相同；直至近体诗，才渐渐和散文歧异。其所以渐趋歧异的原因，大概有三种：第一，在区区五字或七字之中，要舒展相当丰富的想像，不能不力求简洁，凡可以省去而不至于影响语义的字，往往都从省略；第二，因为有韵脚的拘束，有时不能不把词的位置移动；第三，因为有对仗的关系，词性至相衬托，极便于运用变性的词，所以有些诗人就借这种关系来制造“警句”。²⁸⁾

古典诗歌中的这几种情况在现代诗中并不一定非要出现，但注重炼字

28) 王力，《汉语诗律学》，上海：上海世纪出版集团、上海教育出版社，2002年9月第1版，p.261。

的诗人大多也会在不同程度上延续古典律诗中常用句法,如词的变性、倒装、省略、不完全句等等。这种句法在一行诗内当然也可以实现,兹略举数例。词的变性如:

据说回国以后,这人不酒不烟
甚至也不太诗了

——杨牧《酒壶二题》

这种例子很多,也极为常见,无须多举。省略法也很常见,有的是承上而省,有的是承下而省,以下数例足以说明:

夏季随台风飘去,秋季随雨
惟遗恨皑皑屹立

——余光中《诀》

强盗的帆向手臂张开,岩石向胸脯,苍鹰向心……

——杨炼《诺日朗》

你有你的,我有我的,方向

——徐志摩《偶然》

不完全句(没有谓词)在律诗中常见,现代阐释者往往将其释读为一种独特的美学效果。叶维廉《比较诗学》中对此有较多的讨论,兹不多述。²⁹⁾现代诗注重意象,而且意象的罗列有时是现代诗的必然风格,如:

一幅色彩缤纷但缺乏线条的挂图
一题清纯然而无解的代数
一具独弦琴,拨动檐雨的念珠

29) 叶维廉,《叶维廉文集》(第1卷),合肥:安徽教育出版社,2002年8月第1版。

一双达不到彼岸的桨橹

——舒婷《思念》

这里的意义是清晰的，既可视作“思念是……”或“思念如……”的省略语，也可视作意象的陈列，类似于古典诗歌中“枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马，断肠人在天涯”这样的句子。当然，这也可以看作自西方句法中引进的内容，但古典诗歌的句法传统为这样的句式在诗中的出现提供基本的语言支撑。

倒装法的运用在现代诗中常见，在一行之中实现的倒装，如郑愁予《错误》中的名句：

恰若青石的街道向晚
跫音不响，三月的春帷不揭
你底心是小小的窗扉紧掩

这里“向晚”及“紧掩”两词的后置，可视作古典诗歌的传统，它在构造特定音响效果的同时，也改变意象的秩序。杨牧曾评论说：

一句无可回换的“恰若青石的街道向晚”，使愁予赫然站在中国诗传统的高处。“青石的街道向晚”绝不是“向晚的青石街道”，前者以饱和的音响收煞，后者文法完整，但失去了诗的渐进性和暗示性。诗人的观察往往是平凡的，合乎自然的运行，文法家以形容词置于名词之前，诗人以时间的嬗递秩序为基准，见青石街道渐渐“向晚”，揭起一幅寂寞小城的暮景，意象转变：你底心是小小的窗扉紧掩。³⁰⁾

短语倒装则更为常见，如果诗句不长，则可以在一行中表现，如余光中《一月之夜》：

30) 杨牧，《传统的与现代的》，台北：志文出版社，1977年8月3版，p.161。

夜刺杀了冬日，以新月的土耳其弯刀。

如果句子较长，而诗人刻意要用倒装这一方法，则只有通过“跨行”来完成，此亦为现代诗中习见，如：

年轻的一九五七年来叩我多梦的窗，
以犹怯的鸟啼，以犹欲避人的草木清芬。

——余光中《四月》

而灵魂的花岗岩里有原始的雕刻，
以最初的怀念凿成。

——余光中《钟乳石》

或者为了特定的艺术效果而将其倒装，倒装在这时如同跨行的基本要求一样，也是一种意象的强调，如郑愁予《残堡》：

趁夜色，我传下悲戚的《将军令》
自琴弦……

对于这两句诗中所用的句法，杨牧评论说：

倒装句法的使用，造成悬疑落合的效果。愁予继承了古典中国诗的美德，以清楚干净的白话，又为我们传达了一种时间和空间的悲剧情调。³¹⁾

或者为了句式的整齐以及押韵的需要(当然，这里的韵与古代的韵部并不一样，也不一定是诗人刻意的追求)而将其分行，如覃子豪《追求》：

大海中的落日

31) 杨牧，《传统的与现代的》，台北：志文出版社，1977年8月3版，p.169。

悲壯得像英雄的感叹
一颗星追过去
向遥远的天边

此诗一、三行分别强调“大海落日”及“星”两个意象，所以最后一行倒装，而同时也使“边”和前面的“叹”相韵。

如果受到现代语法的限制，一些特殊的古典句法在一行诗内难以完成，诗人便常用“跨行”来表达，如杨牧《林冲夜奔》中所用的句法：

宛然是童年
大朵牡丹花
在你园子里开放
是浮沉的水莲仲夏
开满山池塘，是你
读书的朱砂

这里，“童年”及“仲夏”都指示时间，是将名词用作状语，其意为“在童年时代”、“在仲夏时节”，同时，“夏”字也与“花”、“砂”相韵。表示地点的状语也可以用这种方法，如同一首诗中的：

我是风，卷起沧州
一场黄昏雪

“沧州”即表示“在沧州”。这些句法，如果将其并在一行之内，由于语法关系，往往不能成立，而一经跨行，则不但显得简省有力，而且还可以构成另一种特殊的效果。这句诗在初读之下，本以为风烈，可以将“沧州”卷起，及读至下行，方才知道这里只是表示一个地点，这样实际上也构成前文所说的一种“晦涩”，而这一点，若不通过“跨行”，则更是无法表达的。

“跨行”所带来的行与行之间的关系,有时影响诗句的修辞法。如以重复字句所造成的跨行,在现代诗中习见。字句的重复在散文中虽然也可以见到,可是并不多用,但是在诗中更能表达一种语意的喃喃,表达诗中低徊的情调,而这些情况在跨行的情况下发生的尤为明显:

爱脸红的陆谦,你何苦
何苦来沧州送死?

——杨牧《林冲夜奔》

还有一种行与行之间的连续回环的重复,如:

莫为雄辩的睡意感到惭愧
惭愧疲劳在渡头等你
等你沉默地上船苍白地落水
落水为西土定义一名全新的孀妇
孀妇
莫为凯归的队伍酿酒织布

——杨牧《武宿夜组曲》

这种情形既不同于古典诗中“休休,这回去也”、“念去去、千里烟波”中的叠词用法,也不完全同于修辞中的“顶针法”。类似这样的跨行,在大部分诗中,都不能在一行中使用,而必须通过“跨行”这一方法来表达。

VIII. 结 论

“行”,从其实际意义来说,谈不上是对诗歌有约束作用的“格律”,但它的确是现代诗能够独立于其它文体或者古典诗歌的核心特征;现代诗诗艺的发展,在相当大的程度上也有赖于对“行”的经营。从这个意义上来说,现

代诗必然是一种“行的艺术”。

“行”的独立性，也就导致了其疏离感，由此产生现代诗的诗意空间，这种空间的深度与广度在一定程度上决定于“行”与“行”之间的关系。“跨行”的运用，更对于现代诗的节奏、诗意的联缀与多义、句法的特殊性等诸多方面产生了深刻的影响。

<参考文献>

- 唐晓渡、陈超、耿占春，《辩难与沉默：当代诗论三重奏》，作家出版社，2008年1月第1版。
- 王力，《汉语诗律学》，上海世纪出版集团、上海教育出版社，2002年9月第1版。
- 朱光潜，《朱光潜全集》(第3卷)，安徽教育出版社，1987年8月第1版。
- 林庚，《新诗格律与语言的诗化》，经济日报出版社，2000年1月第1版。
- 罗青，《从徐志摩到余光中》，尔雅出版社，1978年12月初版。
- 张隆溪，《道与逻各斯》，江苏教育出版社，2006年5月第1版。
- 吴晓东，《二十世纪的诗心》，北京大学出版社，2010年3月第1版。
- 艾青，《诗论》，复旦大学出版社，2005年5月第1版。
- 袁可嘉，《欧美现代派文学概论》，广西师范大学出版社，2003年1月第1版。
- 萧涤非，《汉魏六朝乐府文学史》，人民文学出版社，1984年3月北京第1版。
- 黄永武，《中国诗学·设计篇》，台北：巨流图书公司，1977年4月第1版。
- 黄维樑，《新诗的艺术》，江西高校出版社，2006年6月第1版。
- 闻一多，《闻一多诗全编》，浙江文艺出版社，1995年12月第1版。
- 江弱水，《卞之琳诗艺研究》，安徽教育出版社，2000年12月第1版。
- William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, New Directions, New York, 1966.
- 叶维廉，《叶维廉文集》(第1卷、第6卷)，安徽教育出版社，2002年8月第1版。

杨牧,《传统的与现代的》,台北:志文出版社,1977年8月3版。

<中文提要>

现代诗在形式上的核心特征是“分行书写”,但这一现象并未得到学界的充分重视。中国古典诗歌以平仄、押韵、粘对等内容为其基本的形式特征,可以视为一种“韵的艺术”,对于现代格律诗有较大的影响。而随着现代诗的发展,它作为“行”的艺术也逐渐显示出与传统诗歌相异的特质。“分行”本身为现代诗提供了一种天然的“诗意空间”,并由此产生了现代诗“行”的独立性以及“行”与“行”之间的疏离性;这种疏离效果在诗中运用的差异,有时成为衡量一首诗“晦涩”程度的标尺。而现代诗“跨行”技巧的经营,更是对现代诗的节奏、风格以及其联缀性、多义性等内容有深刻的影响。就现代诗的句法而论,由于“行”的技巧的使用,也使得现代诗在很大程度上可以延续中国古典诗歌的诸多特征。

关键词:行的艺术, 诗意空间, 连缀性, 多义性, 句法

