

诗歌之敌

周良沛 著

有感于《新的美学原则》之《崛起》
刺激生产效应：新诗艺乱谈之四
在诗的信息面前：为戴天《『新诗潮』评话》一和
薪与火，新诗与传统

诗歌之敌

周良沛著

 人 民 出 版 社

责任编辑:李 惠
装帧设计:雅思雅特

图书在版编目(CIP)数据

诗歌之敌/周良沛 著. —北京:人民出版社,2015.12
ISBN 978-7-01-015276-9

I. ①诗… II. ①周… III. ①诗歌评论—中国—当代—文集
IV. ①I207.22-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 235100 号

诗歌之敌

SHIGE ZHI DI

周良沛 著

人民出版社 出版发行

(100706 北京市东城区隆福寺街 99 号)

北京毅峰迅捷印刷有限公司印刷 新华书店经销

2015 年 12 月第 1 版 2015 年 12 月北京第 1 次印刷

开本:710 毫米×1000 毫米 1/16 印张:37

字数:548 千字 印数:0,001-1,500 册

ISBN 978-7-01-015276-9 定价:78.00 元

邮购地址 100706 北京市东城区隆福寺街 99 号

人民东方图书销售中心 电话 (010)65250042 65289539

版权所有·侵权必究

凡购买本社图书,如有印制质量问题,我社负责调换。

服务电话:(010)65250042

题记

“我们谁能大胆地决定什么是诗呢？不能！”闻一多（1899—1946）先生一九四四年在《诗与批评》中所说的“有许多人是曾经对于诗发表过意见，但那意见不一定是合理的，不一定是真理，那是一种个人的偏见，因为是偏见，所以不一定是对的。但是，我们怎样决定诗，我以为，来测度诗的不是偏见，应该是批评”。此处所说“发表过”的“意见”，可能具体有所指，否则，也应看作批评。不过，闻先生往后由此而道的“诗的标准就是批评的标准，人们在发现不是诗的时候才知道什么是诗”之名言，正是这位同是诗人的学者历经诗的艺术探索的甘苦之言。

之前，鲁迅（1881—1936）先生早在一九二五年就在《诗歌之敌》阐发了他从诗之“敌”以识“诗”的诗观，之后，闻先生不论事先是否关注到鲁迅先生此前的这一学术思想，实际上，都是人们所敬仰的二位对这一问题的共识和对应。

这多年，后人也是循先贤所开之道以识诗。

这本小册子之书名，也是鲁迅先生的名篇《诗歌之敌》之借用。

应该说，此处所言的“诗歌之敌”，仅是从认识诗的方法而言。聂鲁达（Pabl Neruda, 1904 - 1973）一九七一年接受诺贝尔文学奖时所说的“诗人之敌，莫过于他自己没有与同时代的最被忽视、最受剥削的人们找到共同语言的能力。”在我国现有的体制下，应该是与劳动人民“找到共同语言”方为诗人，诗才能成为他所说的“建设生活的钢铁与面包”。这更是我们这个时代，我们这个国家与诗之根本的根本。所以如此，是因为近百年的新诗运动，无论是创作实践或理论，每向前一步，都因时因地无法不遇不同之“敌”的干扰、破坏，



不正视它就无法向前，今日也不例外；

所以如此，是各种理念、理论的确立、成形，常常是无法避免与其异见的相左、摩擦、对立、论争所丰富、强壮自身生命力；

所以如此，是二十世纪七八十年代之交，随着十年动乱结束的狂热，接承《天安门诗歌》强有力的振奋，新诗新的高潮迭涌，许多过去对新诗并无兴趣，同诗无什关联的各行各业人士，都津津乐道地议诗，为此时的诗所道出他心里的话而兴奋，从它，不仅是看，是实际感受到时代未来于希望的震颤。刚复刊的《诗刊》发行超过百万份。泱泱诗国的浓浓诗氛，达到空前。

不短时期的热闹之后，“伤痕文学”即功不可没地恢复了文学的现实主义传统，现实主义的历史真实也引向反思过往教训的思想深度。可一拥而上，一些没有真切体验，靠编故事的公式、概念之“伤痕”难以为继，千篇一律的啼哭反而哭乱了严肃反思的思想深度。一声“一九八六年前中国没有诗”之说一出，诗坛舆论空气变色。复杂、混乱于现实的思潮所提出的诸多问题，虽然不像眼下，如新闻出版总署原署长柳斌杰在《新京报》所说“目前中国文艺作品百分之九十属于重复、复制和模仿，创新作品不多”时，重霾威胁生存质量，也有人在《人民日报》提出文学的“阴霾”，那么勇敢、有力，彼时彼地，我等也该有总结以往经验教训的冷静和思考。

过来人，难忘过往，庸俗社会学一味要求艺术承受不了非艺术地“配合”某一“任务”的重载时，也不该忘记诗对社会该有的担当之提醒。虽然宣传不等同艺术，但也要有闻一多先生所言的“Society of Individual, Individual of society（既然社会属于个人，个人为了社会）”，就是要做“宣传”，也要做“负责的宣传”，这也是鲁迅先生的“一切宣传并非全是文艺，而一切文艺固是宣传”的必然。

为此，涌现离开人世烟火的“纯艺术”，它所营造回到象牙塔去的理论囿围，则让新诗从“五四”开创时的平民意识，又倒退了十万八千里。

其实，任何“革命”都不可能仅仅是形式上的，“新诗革命”所以是以“白话诗”出场，正是考虑到诗的普及，远远不是形式问题。

诗可以兴、可以观、可以群、可以怨，但任何一位真格的诗人，要写出像样的作品，即便不是那么自觉，也无法离开他民族、哲学、文化的基础。任何“配合”得远离文学自身特质的“任务”之分行文字固不可取，那远离人世烟火之颓废的、虚无的、纯以自慰的诗之梦呓，总不该授奖。

当时的“拨乱反正”，对过去持批评态度从而否定它客观存在的“新月”派诗，反正于历史唯物史观，新版徐志摩（1896—1931）等人的诗集，对此，我们的同志在新版中并未忘记提醒今日的年轻读者，不要从过去的一个极端走到另一个极端。果然，不是“年轻的读者”，是在讲台颇有话语权的人物，由此竟扬言中国新诗是以徐志摩为首的只有三个半诗人。何其芳（1912—1977）只是他纯自我化的《预言》让他成了“半个诗人”，对他后来的《夜歌》，不论有什么不同的看法，个人喜欢前者的情调，绝对是个人自由，认为后者没有前者写得精致，也很正常，同时总该看到其作品的倾向，总比前者更趋于人民，趋于进步。不能正面对此，反被轻贱地将它扫入诗的垃圾，思想“开放”也不是这样“开放”的吧？在此，所谓“诗”的分界线完全意识形态化了，怎么可能不让人从意识形态来看这一诗态。

为此，之前普遍认同的，新诗开创以来的思想和艺术、理论和创作实践中的原有史实，即便对它还有何种存疑，也是更科学地予以修正、充实、完善的问题。若另起炉灶，以另一种史观，更意识形态地排斥原有的史实，以“艺术”虚构一部新诗史，那已不是诗的问题了。折腾这些的，跟“炒”徐志摩的，是一伙人。由此，艾青（1910—1996）早已有言在先，他是指名道姓地挑明，新诗的旗帜，在那些人的心里也不是徐志摩，乃是借“炒”徐志摩为幌子，以“炒”本人举旗当旗手。此事得逞，自居正统，以衔接现实诗坛之思想所领军，那么，史的颠覆，必然另有治诗之纲，明眼所见，则是推销西方诗坛各种思潮所延伸出来的“主义”。

那是西方所自得的“消费时代”，他们以资本为基础的各种“主义”，哪能不随他们极力倾销的洋货“消费”过来？当年，内地才几

百块钱一平方的房产，“消费”一盆据说是“外来”的“君子兰”，竟然炒卖到上万乃至数万的传奇，那么，此中“消费”的“主义”之交易，还能不热闹？交易中利益、利害、虚荣的诱惑，自然各自大显身手。

此时，诗坛山头林立，旗号各异，不论从那个角度看，都不能不为此“消费”的奇妙、混乱的热闹深思，也不难看到新诗被干扰、破坏、阻挠健康发展的现实。

笔者有幸于一九四九年新中国成立前在革命队伍中开始学习新诗，在圈内滚爬至今。“五四”新诗开创的元老，只要健在到新的共和国二十世纪五十年代，都有不同的接触、了解，尤其长寿到新时期，并在新诗运动中有他们历史贡献的俞平伯（1900—1990）、冯至（1905—1993）、艾青、田间（1916—1985）等，以同他们不同程度的，乃至几十年的忘年之交，帮我了解、熟悉了新中国成立前二十多年新诗运动进程的状况，填补了我的年龄所不可能经历的历史，新中国成立后，又有幸见证了新诗发展的整个过程，也就自信有一份当事者的发言权。

新时期新诗第一题的“朦胧诗”，本是一个诗的美学问题，却引出非诗的不休之争；突破概念化、公式化，本属当然地强调诗的个性时，有的竟以“大我”为罪魁，等同概念、公式的元凶，从而展现以“小我”的“理论”，则成了诗的社会担当之对立……

这些言论一张扬，问题自然更复杂。不仅“五四”，是中外古今能流传下来的名篇，都有回答“大我”与“小我”辩证关系的实例。总结过去对此负面影响的教训，一旦被这么搅和，也就无法拨乱，而是多方面否定了诗的基本规律，并以“现代”兴诗。

过去，我们对“现代派”和抽象艺术，更多是对它与人们习惯的，也被视为正常的审美要求逆向而行之反感，忘了它是西方社会生活所决定其存在的认知，无视人们为摆脱“实”于高度物质化所狭隘、琐碎、异化的社会生活所作出的，也可能达到形而上的艺术品格之所谓“抽象”的对应和关照，自然片面。我们可以用坚持的艺术观，以具体的作品互比优劣，同时可以取长补短，若以另一社

会、体制及民族文化背景要求对方，则有违存在决定意识的基本唯物史观。

新时期，“现代派”也是逆过去思想混乱地笼统排斥它的上述所为而登场的。这么一来，他们对过去有艺术个性的诗人与作品，全都以“现代派”贴上标签，囊括在其旗下赐以桂冠，授年轻人唯“现代派”为诗，无“现代”不成诗之教，留下的问题，自不待言。正如闻一多先生评论郭沫若的《女神》时所言，诗坛又时髦“西化”。

此中的民族感情，同样是诗的坚持。正似闻先生所言：“真正要建设一个好的世界文学，只有各国文学充分发展其地方色彩”，否则，则无诗；为诗的发展，对外来的借鉴、“拿来”，也非以数典忘祖为投靠；与“世界主义”，更是天南地北。

即便从纯艺术而言，诗若一统于不论任何模式中的“现代”，还有“百花齐放”“百家争鸣”吗？还有诗之所以谓之于诗吗？

这伙人登峰造极地以 A、B、C、D、E、F 六项现代“手法”以崛起其“以象征手法为中心的诗歌新艺术”，完全无视艺术与生活 and 作者所要表达的内容，或内容所想达到的艺术效果，营造六种囹圄它的技艺模式，对于一些少经世故的文学青年，鼓动他们“崛起”的，自非等闲之辈，若随其崛起于弃其表现感受于生活或心灵所应具有的艺术探索和创新，如此这般，不是推他们坠入陷阱么？

这些为其得意者所狂放之论，它的负面影响本身，也为持异见者提供了更大的空间和话语权。尤其他涉及新诗发展过程中的具体人事，有各取所需，为我所用，以其思想、艺术倾向解读，毫不为怪，怪的是肆无忌惮地歪曲、篡改和强加于历史的臆想，则使旁人无法沉默。如将过去的文学社团统统当作文学流派，大多都是与事实不符的。如著名的“创造社”就是如此。之后，如新中国成立前根本没有的一个社团或诗的流派“九叶”，也不例外。此一“九叶”的九位，并非互相都相识之诗友，正像有人将外国某处评议到七位中国大陆诗人，也有人将这七位诗人选了一本《七人集》一样，新时期选一本九位诗人的《九叶集》，也是新诗新事。将这九位的艺术个性、创作成

就以展示，无疑是件好事，重要的，是将九位“拉郎配”地“炒”出一个奉它为“五四”后新诗“现代”传统在四十年代所兴旺的史证，则是反历史的，是某些人自制新诗现代梦的神话。

若说一九三四年一本《汉园集》的出版，为“北大”的三位诗友——李广田（1906—1968）、何其芳、卞之琳（1910—2000）获得“汉园三杰”之誉，但他们从不认为自己是一个新诗流派，只是能够“互相欣赏”的同学、诗友。与之相比，“九叶”则“互相欣赏”的时空、机遇都不曾有过，其中视为成就最高的穆旦（1918—1977），从笔者“反右”之前与他本人的来往所知，他的创作情况同某些人为其所需的“炒”作之语，相距太远。凡此等等，过来人、知情者，总该对那些臆想之语、不实之词，以史实对证，以正视听，以尽自己对诗、对历史能尽之责。

我自己，无理论修养，不通此道。少时开始读诗、学诗、写诗，受圈内熏陶，与诗家来往，尤其这三十几年，遇到诗坛某些现场现实的热点问题，有些自己的看法和想法，也极自然。其间，不乏研讨“放炮”，报刊约稿。既成不了理论，也非多余。事后梳理这一过程，将当时和现在仍可独立成篇的文字，同时缀连成流动于诗坛的诗潮之侧影，不论说得对与否，在鼓动文化“多元”时，它是诗的思潮之一元，也是学术民主的历史旁证。不过，在过去“不争论”的气氛中，你说你的，我说我的，在公众之间的公众话题，既有于争辩之中动情得缺乏修养的鲁莽，也有诗友间（既有大家，也有初学学诗者）的信札或对话述旧侃艺的淡定、温馨，分列上下，各有所言。它们写出、发表之时序，也是我对这些问题的参与、认识过程的时序。二三十年过去，由于当时定无居所，生活不太安定，许多之前的剪报难以保全，个别篇章已记不清，查不到它写作的日期和刊发的报刊，只能将就现状。刊发时的一些错漏之处，趁此机会作了些修正。当中，不少是现场发言，有的事先也写了发言稿或提要，虽然在此还有别用，可是当时一到现场，派不上用场，更多的，还是现场的即兴发言，别人代为记录、稍作整理之稿。当时，年皆半百，依然气盛，不善言辞，又费辞滔滔，不乏凌乱，不乏水词，不乏遗憾。有些确为报刊版面所

限，或借此而另有意见，在发表时被删去的文字，今日看来，除了一些可删可不删的，在认真地考虑下，也慎重地予以不少复原，但对原持的论和据，绝无任何更改，保持它的历史原貌，以证自己的坚持。其中，有部分文稿曾收入人民文学出版社一九八三年五月出版的《灵感的流云》，一九九〇年一月出版的《诗就是诗》，前者还印制了专供中国书店出口的精装书，责任编辑罗君策、杨国良、李昕在出版中的辛劳、对我个人的帮助，让一个理论的门外汉的文学随想成文蒐集出版，此后才有上下卷一百三十万字的《中国现代诗人序集》面市。它对我，已不是个人的鼓舞，而是对我命运的转折的动力，对此，终身不忘，对他们仨也是永远的感激。

承蒙人民出版社看了书稿，审定可以出版之后，为它划定于“学术著作”之类，按照目前纸质出版、发行的市场评估，则要求作者申请“哲学科学著作出版资助”，因此，云南省社会科学规划办资助了三分之一强，云南省文联资助了近三分之二，才使此书得以出版，在此，对他们热情、诚挚的支持一并致谢。

二〇一五年夏于西山

代前言

——九十年后回头看

—

今年，不少报刊皆有纪念“中国新诗九十年”的专栏专稿，作为在新中国见证了新诗运动近一个甲子的中国人，为之振奋，感慨万千。本来，九十年就是九十年，正像话剧百年一样，是据史实的推断，无法挪前推后。但是，若照这些年份仅仅以当年那股“打倒孔家店”对儒学带有简单、粗暴之处也同样简单、粗暴地否定“五四”的思潮看，新诗诞生是否为九十年，则可能参有变数了。

远在千年前，“新诗”一词早已出现于古代诗人的诗行之中，清末，黄遵宪（1848—1905）也早已举起“诗界革命”的大旗。这也包括当时一代文化精英梁启超（1873—1929）、夏曾佑（1865—1924）、康有为（1858—1927）、谭嗣同（1865—1898）积极参与的，反对厚古薄今，要求表现“古人未有之物，未辟之境，耳目所历，皆笔而书之”的“革命”，提倡“我手写我口”的主张，“五四”时也同样被人提出，但不同的历史背景，影响自然不同。前者高涨在当朝一场被扼杀于摇篮的政治改良运动，一腔诗的热情，自然只能留在那一代人的历史遗憾之长叹中。这就不像留学日本的李叔同（1880—1942）、欧阳予倩（1889—1962）等所组织的“春柳社”，随着演出《黑奴吁天录》的大幕一拉开，中国的话剧运动也就迈出了他成长的第一步。按照目前我们普遍所认同而名之的“新诗”，历史未为黄遵宪备好他“革命”的条件，却选择一九一七年，也是《新青年》号召“文学革命”之时，绝非偶然。当年，辛亥革命虽然推翻了中国最后一个封建

王朝，可是几千年积下的封建沉疴，却不可能随之扫尽。各地的封建割据、袁世凯（1859—1916）复辟称帝；一九一七年，北京段祺瑞（1865—1936）解散国会；广州孙中山（1866—1925）组织护法军政府，誓师北伐，都显示着中国反封建之艰难。一九一七年《新青年》刊载胡适（1891—1962）的《文学革命刍议》，是当时文学革命的第一篇文章，是针对封建“科举制度延长了已死的古文足足两千年的寿命”之革命，也就是“贵族文学”与“平民文学”之对立所提出的。对此，当时虽然也曾直接称之为“白话运动”，但它是明确针对相对立的“古文”之封建文化背景而来。在特定的历史时期，是与反封建复辟、复古与提倡民主相关，因此，也该看到，它对致使南北动荡不安的封建余孽，也是政治、军事之外的文化的助战，对两年后，一九一九年五月四日，震惊中外的北京大学等十三所学校的三千多学生，高呼“外争国权，内惩国贼”的口号集会天安门，火烧赵家楼之“五四”运动，同样是种文化备战。这一“诗界革命”的大旗，不在黄遵宪揭起的诗竿，而在此时飘扬，实乃顺应时代的产物：时代精神，已是紧系他生命的脐带。若以《新青年》四卷一期公开发表胡适、沈尹默（1883—1971）、刘半农（1891—1934）三位的九首白话（新）诗之日看作新诗起步之时，那么，它的出版之日，其实已是西历一九一八年一月十五，也是全刊全用白话文之日始。所以说它始于一九一七年，可能那时人们依然约定俗成地以旧历计，或是这组稿不仅策划，就是发稿之日也在年前。何况，从刊物的编排看，编者并未预计到此事竟成了“五四”那个时期具有标志性的运动之一载入史册，刊首的目录，只用了一个“诗”字，九首诗的篇名与三位作者的姓名，概未上榜，相当低调。

对此，胡适是不容忽视的。他在一九二〇年三月初版的《尝试集》，是中国第一部新诗集，一印再印，广为传阅，手执一册，已是时尚。其中的《蝴蝶》写于一九一六年，也就是说，在他公开自己的主张前，已经尝试用白话写诗，对此还是费过心思。过去，随着批判他论《红楼梦》的唯心论，也是随着对他一概否定，可是随着又一股风来，似乎他又成了一位我们民族的文化尊神。撇开他与历史上许多

特定的政治状况中的一些是非不说，他一生之为人、治学都显出他是一位非常复杂、充满矛盾、不乏争议的一个人物。所以，海外对他也有“价值重估”（transvaluation of values）之说。仅从他在新诗的历史地位看，几十年间我始终认为“《尝试集》并不是新诗成就的反映：却是新诗开路的碑记”。任何一位诗人，对他最好的说明，都是他自己的作品。然而，他自己都无法不说它“带着缠脚时代的血腥气”。或以“打油”“莲花落”而戏之，是些顺口溜。尤其他“诗体解放”的主张，在实践中互比谁“变得快”以示“解放”，并以他当时的影响用以示范的诗例，将一种本来不错的主张推行到极处，自然不可能科学，致使“诗体”不是从旧的束缚之中所“解放”出来的“诗体”，而是在其“解放”之中丢弃了“诗”之本“体”，使之陷入散文化而失去诗之体的劣变。行文书写的思维方式严重地非诗化。他没有意识到，不论“白话诗”怎么以“白话”取代过去的诗体所运用的语言，但，它既然还要名之为“诗”，那么，它的语言也必然有个“语言艺术”的问题。时至今日，九十年后，某些时髦得仅从文体看，已不具有诗形的非诗之诗症，即使他们时髦得不知胡适为何许人也，从诗脉上看，也不应排斥它的遗传性和后遗症。因此，看胡适与新诗的关系，也不容太简单化了。这还完全不涉及意识形态来谈他。

二

若从当时新诗运动的蓬勃发展在群众中的影响看，刘大白（1880—1932）一经赵元任（1892—1982）谱曲而唱得家喻户晓的《卖布谣》，还有他那《渴杀苦》《成虎不死》等一系列表现中国农民生存状态的诗，既运用流畅上口，诸如谣曲之形式，更有反映底层大众生活的平民化，他写《成虎之死》所揭示的中国农民问题，更使平民化本身同时所具的民族性得到深化。刘半农的《相隔一层纸》，以窗里窗外，一纸之隔，两重天地，人世之不公，已以文学的平民化道出一个社会问题之根本所在。但他远在英伦，遥望祖国而《教我如何不想她》的心情之抒情，已非简单地将“白话诗”之口语以取代旧体诗词所用的古汉语，而将外来诗之形式的“自由”为其情感的民族性

做内核了。同样，一经赵元任谱曲，在海内外唱了八十多年，是词、曲的双经典。它形式自由，语言却有诗的韵律，以虚实结合的手法，创造了情景交融、形神兼备的，也是诗学、美学上我们民族独称的“意境”。

还有，朱自清（1898—1948）“你要光明，你自己去造”的时代精神的追求，还有闻一多说俞平伯“中国式的词调及中国式的意象”于新诗探索对古典诗词之传统的艺术继承，都是那一代先辈，为开拓新诗立足于人民大众之间的空间，为后来者辟荆棘所开之路。陆志韦（1894—1970）是当年已看准了胡适的“诗体解放”之“解放”无度之弊，是提倡格律的先行，可惜，他单人匹马，更没有拿出有品质可以证实自己理论的作品而扩散他主张的影响，结果，后来者往往将他这一提倡之功，轻松地送与了提倡唯美的“新月派”。

三

郭沫若（1892—1978）在诗坛的亮相稍晚两年，他是看到当时胡适颇为捧场的康白情（1896—1945）的作品，才恍然大悟于之前所不知其究竟的“白话诗”之“秘密”，一声这“就是白话诗吗？”可能对它有不屑之态，这既为他写“白话诗”壮了胆，也为他看前者不过如此而找到自己迈步的新起点。随之，遇到上海《时事新报》编副刊《学灯》的年轻美学家宗白华（1897—1986）和钟子期，郭沫若后来辑集名之《女神》的诗稿，则先后大量于《学灯》刊出，反应强烈。这时，读者从它看到作者从前两年“白话诗”一拥而上的稚嫩、杂芜而相对成熟于新诗的艺术和思想。他那“不断的毁坏，不断的创造，不断的努力”之诗情，强烈地体现了“五四”狂飙突进的时代精神，那些他自称为“男性的粗暴的诗”，借鉴了惠特曼（W. Whitman, 1879—1892）将一切旧套摆脱干净的诗风，迸发着飞扬蹈厉的气概。虽然他自己也曾主张文学“原不必有什么预定的目的”，鲁迅批评其“为艺术而艺术”的倾向，但他“自我表现”的锋芒所向，毕竟是“毁坏”“创造”那个时代的进步之所需。同时也将当时的新诗提高到一个新的水准、新的境界，也将新诗扩展出新的影响。闻一多充分

肯定《女神》“时代精神”的同时，以“真正要建设一个好的世界文学，只有各国文学充分发展其地方色彩”所批评文学的世界主义，对《女神》“的精神还是西方的精神”，也是批评的、中肯的、惋惜的、必须的，也是对新诗“似乎有一种欧化的狂癖”所提出的。可惜的是新中国成立后一直将郭沫若誉为新诗的旗手，为贤者讳，只说好话，这也是新诗历史的遗憾。按照这多年人们习惯以当时某个文学社团作为某个艺术流派的划线来看，郭沫若无疑是“创造社”代表性的人物，可是“创造”四诗人的另三位：王独清（1898—1940）、穆木天（1900—1971）、冯乃超（1901—1983），则不像他飞扬那浪漫主义，而是沉醉于象征主义的低吟，与郭沫若南辕北辙。比这早些，包括许多小说家的“文学研究会”，其中刘延陵（1894—1988）、朱自清、叶圣陶（1894—1988）一九二二年元旦在上海创办了“‘文学研究会’定期出版物之一”的《诗》，也是中国第一份新诗的诗刊。之后又有一本“‘文学研究会’新诗集”《雪朝》，除以上三位诗人，还包括周作人（1885—1963）、俞平伯、徐玉诺（1894—1958）、郭绍虞（1893—1984）、郑振铎（1898—1958）共八位。他们，有的后来与新诗分手，新文学史也从未将他们列入诗人论述。但“文学研究会”稍后一些的冰心（1900—1999），她那些躲在母亲怀里写母爱的“小诗”，且不说与王统照（1897—1957）尊“文学研究会”的宗旨，作“人生的镜子”的诗风迥异；与那同样写“爱”，倾向自我，且有外国文学修养和一些情怀，十九岁时就受茅盾之邀入会的梁宗岱（1903—1983）所写的《微笑的颤动》之象征意味也不搭调；与当时叶圣陶、郑振铎、周作人、闻一多诸多名家推崇，被称之“绝大的天才”的徐玉诺（1894—1958）相比，冰心与他那乡土诗所写故乡河南的兵、匪、旱、涝之天灾人祸中的“醉汉、娼妓、大衙门里的老官僚、赌棍、烟鬼、土匪……”的题材、诗风，同样可谓“南辕北辙”。结谊于西湖之滨的，也是中国第一个新诗社团“湖畔诗社”的应修人（1900—1933）、潘漠华（1902—1934）、汪静之（1902—1996）、冯雪峰（1903—1970），他们那篇幅不长的“小诗”，与冰心、宗白华所受影响于印度诗人泰戈尔（R. Tagore, 1861—1941）那一丝飘动

灵感的哲思、诗情之片断不同，它清新、亲切于青春梦幻的悠游，一事一情的完整表达，起始于这种美的追求，应修人成为“冲上街头像逃出监牢”的革命者，壮烈牺牲于受敌包围时的自尽，汪静之因“一步一回头瞟我意中人”在当时的惊世骇俗，引来“堕落轻薄”“有道德的嫌疑”之责难，是鲁迅先生站出来说话，怒斥那些伪道学的。至此，不能忘记鲁迅所誉为“中国最为杰出的抒情诗人冯至”，他是“沉钟社”的成员，也是该社留在新诗史上唯一的诗人单干户，鲁迅誉之“幽婉的名篇”之“幽婉”二字，已充分概括了其他诗风之貌。这位德国文学、歌德研究的专家，跟同是历史学家的孙毓棠一样，是学者诗人。他俩各自的《十四行集》，则以“层层上升而下降，渐渐集中而又解开，错综而又整齐，韵法之穿来而又插去”的形式，表达他相应的诗情与诗构，而那以民间传说为题材的长诗，冯至则与孙毓棠（1911—1985）也是颇有影响的《宝马》不同，冯至既吸收了民间说唱艺术娓娓道来的自然与亲切之抒情，又严谨于学者缜密的构思与形式结构，明朗又含蓄而“幽婉”于古典诗词之典雅。日前讲“沉钟社”，他似诗的单干户，但他能与诗界诗观并不一致的诗人保持诗谊。正如“汉园三杰”的李广田、何其芳、卞之琳所称，他们仨的诗风并不一致，却能“彼此欣赏”。那一时期，正是他们以我们民族传统方式以诗会友，有金兰之好，又“彼此欣赏”地保持了各自的艺术个性这一不容怀疑、损害的艺术规律，自觉和不自觉地维护了新诗生存的生态，才可能有他在特定的历史条件下自一九一七年后的发展、壮阔。研究这一历史的后来者，对这些文学社团的成员，千万莫贴上标签，以人站队划线。

四

说到当时的文学社团，自然不可忘记“新月社”和“《现代》派”。“新月社”，胡适是创建人，可“新月”诗却与他挂不上钩，加以该社的人事涉及二十世纪初叶许多政事，所以，若讲诗的“新月”，一般只是讲朱自清所称的，以闻一多、朱湘（1904—1933）、徐志摩、饶孟侃（1902—1967）、刘梦苇（1901—1926）、孙大雨（1904—

1997)、陈梦家(1911—1966)、林徽因(1903—1955)、方玮德(1908—1935)为代表的“格律诗派”，并非“新月”的全貌。臧克家(1905—2004)早期也是该社同仁，抗战的炮火，轰得他同他们分道去写那“根植于泥土的诗”，成了另一路的代表诗人。当年，他的“格律”，正好迎对“诗体”的“解放”无度之弊而来，自然有它的现实效应，何况，在一部分人中，其诗艺，已为诗之一时之时尚。

“《现代》派”是指围绕于施蛰存主编的《现代》之诗人群。有戴望舒(1905—1950)为首的林庚(1910—2006)、金克木(1912—2000)、徐迟(1914—1996)、李白凤(1914—1978)、南星(1910—1996)、玲君、侯汝华(1910—1938)、陈江帆等，《现代》后期有个只在刊物上发表过十二行诗的小青年路易士(1913—2012)，抗战胜利后改名纪弦，一九四八年到台湾是高举“现代”大旗的领袖人物。他的“现代派信条”所主张的“新诗乃是横的移植”“反共救国”，无论从时段，从人生，从对诗的信仰讲，都绝对不容与前述的“《现代》派”混为一谈。而这些诗人所认为的“现代”诗是“现代人在现代生活中所感受到的现代情绪用现代的辞藻排列成的现代的诗形”。其中辞藻、诗形所谓之“现代”，皆指从借鉴、引进外来诗艺之创新。而“新月”的闻一多，影响过他的，既有济兹(J. Keats, 1795—1821)，也有李商隐；徐志摩则更直接表达了他对哈代(T. Hardy, 1840—1928)“高擎着理想”之追随，当时，他们在理念上，唯美多于形式。但徐志摩是趋于形式的西式，朱湘则趋于形式的民族化，同一个“新月”，对同一个问题，状况还是相当复杂的。但在当时还相当闭塞的中国，他们大多留过洋，外语好，受异域文化的影响深浅不一，审美趣味趋于西化。

可是，“新诗乃是横的移植”，可以是纪弦个人的诗之信条，绝不是新诗历史的说明。毋庸讳言，新诗的形式，正如艾青所说：“是从外国（主要是欧、美）移植来的。就像和葡萄、番茄是外来的一样。”它既是适应现代社会变革的必然，自然也是对诗的传统之挑战。对传统，若是虚无主义的，自有自食其果之苦；但在新旧交替的时代，传统中那些惰性的惯力不能适应，乃至成为时代向前的阻力时，一时