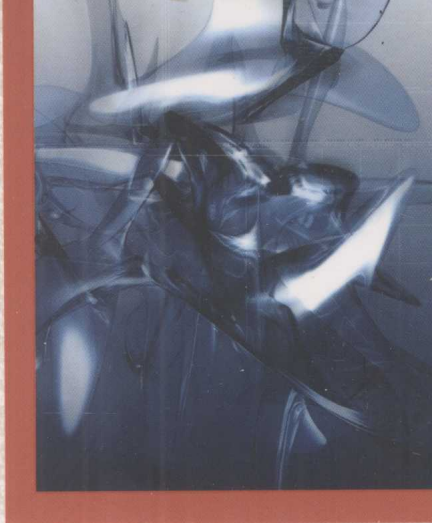


屏峰文丛  
PINGFENGWENCONG

□子  
张  
著




# 新诗与新诗学

X I N S H I Y U X I N S H I X U E

在民国时期的三十余年中，尽管新诗学的名目暂付阙如，而白话诗学、格律诗学、象征诗学、普罗诗学、现代诗学实在已经搭起了民国以来新诗学的大框架。



全国百佳出版社  
中央编译出版社  
Central Compilation & Translation Press



浙江工业大学文理科建设项目资助

# 新诗与新诗学

X I N S H I Y U X I N S H I X U E



全国百佳出版社  
中央编译出版社  
Central Compilation & Translation Press

**图书在版编目(CIP)数据**

新诗与新诗学 / 子张著. — 北京:中央编译出版社, 2010.4

(屏峰文丛)

ISBN 978-7-5117-0227-2

I. ①新… II. ①子… III. ①新诗—文学评论—中国  
IV. ①I207.25

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 055412 号

**新诗与新诗学**

---

出版人: 和 龚

著 者: 子 张

责任编辑: 曲建文 林 为

出版发行: 中央编译出版社

地 址: 北京西单西斜街 36 号 邮编: 100032

电 话: 010-66509360(总编室) 010-66509353(编辑室)  
010-66509364(发行部) 010-66509618(读者服务部)

网 址: [www.cctpbook.com](http://www.cctpbook.com)

经 销: 全国新华书店

印 刷: 北京振兴源印务有限公司

开 本: 710 毫米×1000 毫米 1/16

字 数: 247 千字

印 张: 16.25

版 次: 2010 年 6 月第 1 版第 1 次印刷

定 价: 35.00 元

---

本社常年法律顾问: 北京大成律师事务所首席顾问律师 鲁哈达

凡有印装质量问题, 本社负责调换, 电话: 010-66509618

## 自序

写完了“跋语”，回头再来写序。

本书内容虽不出“新诗与新诗学”范围，实际写作过程却并非从精密、严格的体系出发，而往往是机缘凑巧的结果。1999年我在《冷雨与热风——现代诗思问录》后记中曾谈到自己与新诗学接近的缘由，如今十年过去，又一些故事陆续发生，自然也就随手绘制出一些自己喜欢的新图案。新诗的家底尚不丰厚，新诗学也正年轻，想到自己竟然还能够与冰心、施蛰存这样的第一代、第二代新诗人直接对话，可以与另一些新诗界的前辈来来往往，就不能不陡然生出一份感慨：新诗的路，新诗学的路，都还长呢！

《1940年代：“新的抒情”或“新诗现代化”》原题《“新的抒情”——40年代现代主义诗歌论》，是我当年读南京大学的硕士毕业论文，曾收入《冷雨与热风——现代诗思问录》，当年撰写时颇为用力，某些提法今天看来似乎可以调整一下了，某些提法却似乎还有意义，所以还是收进来了。与此情况相同的还有《新诗文体流变》部分，这是我从事新诗研究最早接受的“重大课题”，原为青岛大学冯光廉、刘增人先生“中国近百年文学体式流变史”项目中的“新诗体式”子项目，我与鲁原先生合作撰写，成书后由人民文学出版社出版。我负责撰写“初期象征派”、“新月派”、“现代派”、“七月

派”、“归来者诗人”和“第三代诗人”六章的内容，现在分别收入本书第三、四、五部分。

“吕剑”这个题目，我陆续写过一些文章，但较为正式的论文是来杭州后写的，即《归来者吕剑和他的抒情诗》一文，连同另外几篇文章和牛汉、吕剑的通信，一起发表于2004年《诗探索》“秋冬卷”的“吕剑研究”专栏（发表时题为《吕剑论》）。关于穆旦、戴望舒、蔡其矫、余光中、王伟明以及“中间代”的文章，均为在杭州新写，亦曾先后发表于《文艺理论研究》、《山东师大学报》、《西南大学学报》、《香港文学》和香港《诗网络》，或由人大报刊资料复印中心转载。另外，《综合·转换·衍生：新诗修辞》一文，为诗友西果先生原作，经我略作调整共同署名发表于《诗探索》，这次收入本书，特作说明。

“新诗”之后，陆续有“现代诗”、“现代汉诗”等等新名称出现。记得2000年我到上海访问施蛰存先生，他在讲到自己是“第二代”新诗人之后，接着就当面提到“新诗这个说法应该换一换了”。我当时应答：“叫现代诗比较合适。”老人点头认可。余光中也曾认为“新诗”这个说法“内容驳杂，定义含糊”（《现代诗的名与实》），而在另一场合又认为：“从新月出发，我这一代开创了现代诗，正如新月诸贤从古典诗出发，而竟开创了新诗一样。”（《天国的夜市》后记）但近来我倒是反而更倾向于用“新诗”这个概念，以为这个概念可以涵盖“新诗”、“现代诗”、“现代汉诗”、“汉语现代诗”所有这些不同的叫法，是一个本源性的概念，“现代诗”、“现代汉诗”则应该视为“新诗”发展史中的延展性概念。

再者，近些年学人之书，书名有越来越“大”、越来越“洋”、越来越奇凸深奥之势。敬佩之余，又觉读来滞重费力，遂要求自己若有出书机会，一定不这样做。书名亦如人名，怕还是简洁明了些好。

故斟酌再三，书名就取《新诗与新诗学》六字。

2009年10月8日，农历己丑年八月  
二十日，寒露，子张于朝晖楼

## 《屏峰文丛》编委会

顾 问：肖瑞峰

主 编：孙力平

编 委：（以姓氏笔画为序）

万润保 王福和 左怀建

李剑亮 张 欣 姚莫诒

## 目 录

## CONTENTS

引 言 .....	1
<b>第一章 戴望舒：新诗寻梦</b>	
一、早期诗作与“新诗”传统 .....	5
二、“替新诗的音节开辟了一个新的纪元”：象征主义（一） .....	9
三、“诗不能借重音乐……”：象征主义（二） .....	14
四、“金色的贝吐出桃色的珠……”：象征主义（三） .....	21
五、“机械将完全地改变了……”：未来主义与左翼诗 .....	24
六、“我用残损的手掌……”：超现实主义 .....	28
<b>第二章 1940年代：“新的抒情”或“新诗现代化”</b>	
一、尚待深化的课题 .....	32



二、40年代现代诗之历史地形成 .....	34
三、知性抒情 .....	40
四、现实主题与生命主题 .....	47
五、戏剧性抒情 .....	54
六、小结 .....	62

### 第三章 新诗文体流变

一、初期象征派、李金发及其他 .....	65
二、现代格律诗 .....	79
三、《现代》诗人群与自由诗 .....	93
四、《七月》诗人群与现代自由诗 .....	104
五、综合·转换·衍生：新诗修辞 .....	113
六、余光中初期诗艺与现代格律诗 .....	126

### 第四章 归来或开始

一、穆旦：“新的抒情”与战时诗学 .....	132
二、穆旦：不合时宜的诗学 .....	142
三、唐湜：唤起人生最高的一致与和谐 .....	154
四、归来者吕剑和他的抒情诗 .....	160
五、归来者：归来或开始（一） .....	178
六、归来者：归来或开始（二） .....	188

### 第五章 新诗在当代

一、《今天》：从潜隐到显在 .....	197
二、“第三代”：躁动与超越 .....	208
三、“中间代”或“中生代” .....	218



四、王伟明：《诗人密语》及其它 .....	225
五、蔡其矫：生活在路上 .....	229
<b>参考文献</b> .....	<b>241</b>
<b>跋</b> .....	<b>244</b>



## 引 言

学科建设日益成为衡量中国高等教育建设和科技发展的一项重要指标，而学科的内涵和外延随着社会和学术发展的延伸也更加趋于深化与细化。从学科这一概念的当代西方意义看，有人概括了两个方面的含义：“其一，学科是特定研究领域走向成熟的产物，称一个研究范围为一个学科，即是说它并非只是依赖教条而立，其权威性并非源自一人或一派，而是普遍接受的真理或方法；其二，学科是研究领域制度化与建制化的结果，在此种意义上，学科的形成也就在于它成功地界定了自身的研究边界，并规划了本学科研究学者的学术规范，即所谓的学科结构成了话语生产的一个控制体系，它通过同一性的作用来设置其边界。”（杨兆芳，陆根书：《国外高校学科建设问题概述》，《陕西师范大学学报》）这种界定相对于商务印书馆《现代汉语词典》（修订本）“按照学问的性质而划分的门类”或1993年开始实施的《中华人民共和国国家标准学科分类与代码表》“学科是相对独立的知识体系”的定义显然要丰富、复杂得多。一方面是“特定研究领域走向成熟”，成熟的标志则是其权威性建立在普遍接受的真理或方法；另一方面又是“研究领域制度化、建制化的结果”，在这一过程中，学科为自己界定了研究的边界，规划了学术规范。

不过将“学科”与“建设”构成一个新的词语，却被认为是一个“中国化的专有名词”，特别是在近十几年中国高等教育发展战略中，学科建设成

为发展高等教育的核心内容，学科发展水平成为衡量高等学校在国内外地位的主要标志。在这种背景下，如何进行“学科建设”也就自然成了学者们思考、研究的重要问题。而如何“突出重点”，如何“突出优势和特色”似乎逐渐成为大家在借鉴世界一流大学经验的基础上加强学科建设的共识。

那么，按照目前国家学科制度的规定和前述学科形成的基本条件，“新诗学”这一中国现代文学研究领域内更为专门的一个科目，是否已经具备了“学科”的性质呢？

从学科为“研究领域制度化、建制化的结果”看，国家学科制度的分级制中一、二、三级学科均没有“新诗”或“现当代诗歌”这一科，而只有“中国现当代文学”二级学科和“中国诗歌文学”三级学科（分别见国务院学位委和教育部《授予博士、硕士学位和培养研究生的学科、专业目录》及国家技术监督局1992年批准的《中华人民共和国国家标准学科分类与代码表》），也就是说，目前在学位点建设中涉及到“新诗”或“现当代诗歌”只有“方向”而尚没有专业与学科建制。

另一方面，从学科自身“特定研究领域走向成熟”的角度考察，“新诗学”之作为一门独立的学问是否已建立起自身的“权威性”以及这种权威性是否具备“普遍接受的真理或方法”基础，相对于制度层面建设的滞后，倒应该说是可以讨论的时候了。

学问总是伴随着研究对象的发生而发生的。对于新诗学来说，自然也是随着民国初年新诗之第一阶段的白话诗的发生而发生的。胡适的《谈新诗》以及同时期俞平伯、宗白华、康白情、郭沫若、周作人诸人关于新诗的论文应视为新诗学的奠基之作。在整个民国时期的三十余年中，尽管新诗学的名目暂付阙如，而白话诗学、格律诗学、象征诗学、左翼诗学（或可称作大众诗学）、现代诗学实在已经搭起了民国以来新诗学的大框架。1949年以后海峡两岸三地的诗学理论并未出现真正的突破，大体说来，大陆这边是沿着左翼诗学或大众诗学的路子走，台湾那边则沿着现代诗学的路子发展。当然，也可以借用西方文学理论的术语把民国以来的新诗学表述为现实主义诗学、浪漫主义诗学和现代主义诗学，那么对于人民共和国以来的两岸新诗学，就也有着各自相对不同的表述。大陆这边只能说是现实主义、浪漫主义诗学的



某种变异，台湾则是现代主义诗学与现实主义诗学的平行交错。

在1980年代大陆新诗与新诗理论的“复兴”热潮中，将“新诗学”与“学科”结构为一个新的学术概念的说法也出现了。就我所知，较早这样提的是杨匡汉、刘福春两位新诗学者，他们在1984年11月撰写的《中国现代诗论·编者弁言》中表达了“建造中国新诗学科的宏伟楼台”的愿望。也就在同时，随着新诗的再度振兴，新诗学也出现了少有的争鸣局面，众语喧哗，也有学者试图概括为“传统、崛起、上园”诸派。至1990年代末，关于新诗学或现代诗学的学术会议、理论整合更为人所瞩目，西南师大（今西南大学）、首都师大、人民大学、华中师大、北京大学等高等院校先后成立的新诗研究机构也越来越多，尽管没有独立的学位点，但在“中国现当代文学”名目下培养的新诗学硕士、博士实在已经不少，海内外老中青三代新诗学者有关新诗学的论文、专著、教材林林总总，《诗探索》、《中外诗歌研究》、《当代诗坛》、《新诗研究》以及《江汉大学学报》“现当代诗学研究专栏”这些新诗和新诗学研究专刊的支撑作用也日益彰显。种种迹象表明，新诗学在学术建设层面的“学科化”似乎已是不争的事实。

大致说来，在我个人印象中，1990年代以来的新诗研究和新诗学研究的路径是开阔的，一方面是对当下诗学现象的追踪，一方面是对刚刚过去的八十年新诗史和新诗学不断的再发现与再思考，还有一方面则是在更开阔的背景中考量新诗与中国诗歌传统和世界诗歌传统的关系。有关字思维、现代汉诗、新诗的传统、诗体重建、新诗与古典诗关系等问题的提出都在较大范围和较长时间内引发热议，标志着新诗学的新进展。

种种努力，或者正与一些学者所意识到的相互呼应：“现代诗学的建设，不能是悬空的、教条的、隔着实践的演绎、推理，而恰恰应该建立在活生生的原创经验积累上，不应该是依恋于西方诗学的简单验证和稍加改造的工作，而应该加速转化它的‘中国化’进程；同时激活古典诗学在现代向度的潜力，尤其是要善于从八十年来板块错动变迁中，总结属于新诗诗学自身的东西。”（陈仲义：《寻找：中国现代诗学各具活力的部位》）

即是说，新诗学学科在学术层面上的突破并不意味着要凭空构建一个幻境中的体系，而是仍然要回到现象，回到新诗之为“新诗”的动态性发展上

来。包括本人在内，近些年一度认为“新诗”这个概念似乎早已完成了它的指称功能，应该让位于“现代诗”或“现代汉语诗”或“现代汉诗”这些新概念了，表面上看似有理，仔细想想却又不对。因为新诗这个概念作为民国初期以来发生的新体诗，其内涵是随着自身的成长而不断丰富、不断生成着的，从初期与旧体诗相对的白话诗，到相继出现的现代格律诗、自由诗，施蛰存等人倡导的“现代诗”，一直到1980年代以来的“后现代主义”诗，都并没有超逸出“新诗”的范围，所谓“现代汉语”也罢，“现代性”也罢，本来就是“新诗”的题中应有之义，有什么必要另立名目、喧宾夺主呢？因此我主张，首先理清概念，回到“新诗”的原点上来，相应地放弃“现代诗学”、“现代汉语诗学”等提法，而以“新诗学”作为学科正式名称。

同时，或许比理论上的“突破”更紧迫的是进一步打破20世纪50年代以来两岸三地和海外形成的新诗与新诗学的自我隔绝状态，而代之以在新诗与新诗学共同基础上的观念沟通、经验交流、资源共享以及诗学整合。这些工作，虽然近二十年来已经在做，且已取得不少成绩，但似乎远远不够。阻隔仍然存在，从新诗学学术研究的角度出发，全球范围内的新诗学者应该在哪些方面达成更多的共识并进行有效的合作。

## 第一章 戴望舒：新诗寻梦

### 一、早期诗作与“新诗”传统

根据戴望舒早年诗友戴杜衡的说法，戴望舒开始诗歌写作“大概是1922到1924那两年之间”<sup>①</sup>，也就是离开杭州考入上海大学的1923年。当然，这里说的仅仅是“开始写新诗”，如果说到留存下来的戴望舒早期诗作，比如第一个诗集《我的记忆》中“旧锦囊”那一辑诗作，其写作时间恐怕就不一定限于“那两年之间”，而也应当包括此后的一两年，即转到震旦大学之前的三四年时间。整个这段时间，戴望舒身在上海大学，似乎还没有直接接触外国文学的机会。如果说诗歌写作方面有所参照，也只能参照当时正趋于兴盛的“新诗”作品。那么，戴望舒会对哪些新诗人的作品感兴趣呢？

还是根据戴杜衡的回忆，第一，“当时通行着一种自我表现的说法，做诗通行狂叫，通行直说，以坦白奔放为标榜。我们对于这种倾向私心里反叛着”。第二，“可是在当时我们却谁都一样，一致地追求着音律的美，努力使

<sup>①</sup> 杜衡：《望舒草·序》，见《戴望舒诗全编》，浙江文艺出版社1989年版，第50—51页。

新诗成为跟旧诗一样地可‘吟’的东西。押韵是当然的，甚至还讲究平仄声”<sup>①</sup>。

杜衡的回忆显示：反对“坦白奔放”的“自我表现”而倾向于“吞吞吐吐”，认为诗的“动机是在于表现自己与隐藏自己之间”，这种态度，显然是针对郭沫若式的自由诗风的。而追求“音律的美”，似乎与徐志摩、闻一多主张的“音乐的美”也不尽相同，因为他们追求的目标是“跟旧诗一样地可‘吟’的东西”，不但押韵，“还讲究平仄”。也就是说，戴望舒及其诗友们所努力的目标，在风格上是接近于“婉约”，在韵律上是接近中国的传统“诗词”的。

不妨对现存戴望舒早期作品进行一些分析。

人们通常将戴望舒第一个诗集《我的记忆》中“旧锦囊”一辑视为其早期作品，但是若从发表时间和抒情方式看，这一辑跟“雨巷”一辑中的作品似乎也没有明显的差异。比如《雨巷》是与 *Spleen*、《残花的泪》、《静夜》、*Fragments*、《自家伤感》同时发表在1928年8月《小说月报》第19卷第8号上的，发表时间略早一些的是《回了心儿吧》、《不要这样盈盈地相看》、《十四行》（同时发表在1927年12月的《莽原》第2卷第20期），再早一点的是《可知》、《凝泪出门》（发表在1926年4月、3月的《瓔珞》旬刊第3期和第1期），另外，1999年出版的《戴望舒全集·诗歌卷》第一次收入了《御街行》（发表在1923年5月26日《波光》旬刊第2期）和《夜坐》（发表在1926年12月1日《新上海》第2年第3期）两首诗。这些作品，只有1926年以前发表的几首才可以确认为诗人的最初作品，即直接从法文阅读象征派诗歌作品以前的作品。其它的若干首恐怕应视为与《雨巷》同一时期的实验性作品。

发表时间最早的《御街行》实际上就是一首“词”，《夜坐》则是以白话改作的“词”。情感是婉约的，语言除一句“亲爱的啊”，其它仍旧是文言句式，讲究的是“平仄”。比如第二段：“独自对银灯，悲思从衷起。无奈若个人儿，盈盈隔秋水。亲爱的啊！你也相忆否？”

---

<sup>①</sup> 杜衡：《望舒草·序》，见《戴望舒诗全编》，浙江文艺出版社1989年版，第50—51页。

发表时间稍晚而又收集到“旧锦囊”中的诗作，想来应是戴望舒自己较为满意的作品。自然，这里面仍然看得出对“平仄”的重视。如《夕阳下》中的“晚云在暮天上散锦，溪水在残日里流金”就是典型的对偶句（按照杜衡所说不算“衬字”，则“晚云暮天散锦，溪水残日流金”恰好是“仄平仄平仄仄，平仄平仄平平”）。类似的例子还有不少。

不过从诗的语言、节奏、体式角度看，此时的戴望舒显然已经对20年代初期已经初步形成的“新诗”形式比较熟悉，并能按照自己的审美趣味写作“新诗”。

从诗歌语言和意象选择角度看，戴望舒这个时期的作品尽管还不能完全摆脱旧诗词的文言词汇以及旧的意象词（如“荒冢”、“残叶”、“寒风”、“残月”、“我无奈踟蹰徘徊，独自凝泪出门”等），但毕竟已在大面积地使用“白话”，语言节奏也基本以多音节的“词”而非单音节的“字”为单位（即新月诗人提出的“音尺”或“音组”的概念）。不过这种“白话”属于一种书面语言，还不是真正的口语；节奏上暗含着以单音节的“字”为节奏单位的“五言”、“六言”、“七言”句式或者“词曲式长短句”。

典型的“五言句式”如：“独自对银灯，悲思从衷起。”（《夜坐》）

新式的“五言句式”（也可以看作“词曲式长短句”）如：“泪珠儿已抛残，悲思偏无尽。”（《生涯》）“我是失去了欢欣，愁苦已来临。”（《凝泪出门》）“寂寞的古园中，明月照幽素。”（《残花的泪》）

“六言句式”如：“在这世间寂寂，朝朝只有呜咽。”（《生涯》）

“七言句式”如：“否则悲苦难排解，幽暗重重向我来，我将含怨沉沉睡，睡在那碧草青苔……”（《可知》）

“六言与七言混合句式”如：“我的娇丽已残，我的芳时已过，今宵我流着香泪，明朝会萎谢尘土。”（《残花的泪》）

“词曲式长短句式”如：“希望今又成虚，且消受终天长怨。看风里的蜘蛛，又可怜地飘断/这一缕零丝残绪。”

尽管以上各种类型的旧式诗句也可以按照“音尺”“音组”的方式划分节奏，比如“否则悲苦难排解，幽暗重重向我来”可以读成“否则/悲苦/难排解，幽暗/重重/向我来”，但是感觉还是一种旧式诗词的味道。





真正具有现代白话式节奏的是这一类的诗句：

“我瘦长的/影子/飘在/地上，像山间/古树底/寂寞的/幽灵。”（《夕阳下》）

“微雨飘落/在你/披散的/鬓边，像小珠/碎落在/青色的/海带草间/或是/死鱼/飘翻在/浪波上，闪出/神秘/又凄切的/幽光。”（《十四行》）

也有类似于闻一多式的“豆腐干体”，如：

枯枝在/寒风里/悲叹，  
死叶在/大道上/萎残；  
雀儿在/高唱/薤露歌，  
一半儿/是自伤/自感。

这些诗中的大多数诗行较短，一般只有三个停顿，也有短至两个停顿，长至五个停顿的。不过这些具有“白话诗”传统的作品还是少数，表明戴望舒此时还处在从旧诗到现代新诗的过渡地带，对于探索新型的现代诗还缺乏自觉。

再从“韵”的角度看。正如杜衡所说，他们开始写诗时“押韵是当然的”。从“旧锦囊”所保存的作品分析，可以知道戴望舒对押韵十分讲究但也不呆板。四行一节的诗通常都是“aabb”或“abcb”的韵式，但并不一定整首诗都使用相同的韵式，中间换韵的情况较多，比如 *Fragments* 共两节，第一节韵式为“abca”，第二节韵式改为“defe”；《静夜》共三节，韵式分别为“abcb”、“ddde”、“ffff”。三行一节、五行一节、六行一节以及“十四行体”也都有相应的韵式。

最后再看戴望舒早期诗作的体式。“旧锦囊”之前的零星几首如《御街行》、《夜坐》完全是词曲的体式，不必多说。“旧锦囊”中的12首作品以四行一节的诗体最多，共6首（《夕阳下》、《寒风中闻雀声》、*Fragments*、《静夜》、《山行》、《残花的泪》），其次为五行体，共3首（《自家伤感》、《凝泪出门》、《可知》），再其次为三行体（《流浪人的夜歌》）、六行体（《生涯》）、十四行体（《十四行》）各1首。这些诗体形式，大多为欧洲古典诗歌