

现代诗人风格论

夏爵蓉 著

四川大学出版社

1994年·成都

现代诗人风格论

夏爵蓉 著

四川大学出版社

1994年·成都·

(川)新登字 014 号

责任编辑:陈丽莉

封面设计:唐利民

现代诗人风格论

夏爵蓉 著

四川大学出版社出版发行 (成都市望江路 29 号)

四川省地矿局测绘队印刷厂印刷

850×1168mm 32 开本 6.5 印张 2 插页 160 千字

1994 年 10 月第 1 版 1994 年 10 月第 1 次印刷

印数:1—1000 册

ISBN 7-5614-0834-X/I·123

定价:4.50 元

目 录

“美色不同面”、“悲音不共声”

——写在《现代诗人风格论》前面…………… (1)

胡 适——新的诗体建构,新的写意方式…………… (13)

“诗体大解放”的尝试…………… (13)

“诗味在骨子里,在质不在文”…………… (20)

“诗需要用具体的做法”…………… (24)

郭沫若——时代狂飙,笔底波澜…………… (30)

1919 “五四”时代的肖子…………… (31)

革命转变、思想转变的记录…………… (38)

民族解放的鞞鞫 鼙鼓…………… (43)

冰 心——“爱”与“美”的柔婉和弦…………… (50)

唱给社会人生的真挚歌调…………… (50)

母爱、童真、自然美的礼赞…………… (56)

自然、凝炼的哲理化抒情…………… (61)

邓均吾——用心灵的眼睛凝视世界…………… (65)

长夜里的诅咒与吁求…………… (65)

将心象寄寓于物象…………… (69)

个性化的想象空间…………… (73)

李金发——将情思嵌入象征的框架…………… (78)

“与人迥异”的“个人牢骚之言”…………… (79)

“爱秋梦与美女”的“公开谈心”…………… (84)

“象征”中寻找美的“诗怪”…………… (89)

徐志摩——从“单纯信仰”到苦闷象征	(95)
标举性灵的理想之歌	(96)
生活枯窘后的哀叹	(102)
诗艺向象征主义倾斜	(108)
于赓虞——吟唱“病”与“魔”的诗人	(115)
用热血和悲泪浇铸爱憎	(117)
命运屠场里的痛苦呼号	(121)
为灵魂寻找个性化躯壳	(126)
戴望舒——用巧妙笔触,拨动心灵琴弦	(133)
细致把捉“幽微”的去处	(134)
精妙写出“现代人”的情绪	(137)
制作“最合自己脚的鞋子”	(142)
何其芳——寂冷梦境的悄语,火热现实的礼赞	(148)
幼稚的伤感,青春的梦幻	(148)
“姣妍、圆融、精深”的诗中画	(152)
“让我的歌唱变成鞭槌”	(159)
陈敬容——逼视现实的象征主义之歌	(165)
年轻的心皈依象征主义诗神	(165)
知性与感性、幻想与现实交融渗透	(170)
景、心契合中的乐观预言	(174)
附录一:论鲁迅的主客体统一的诗美观	(179)
附录二:论茅盾“为人生,为社会服务”的诗美观	(192)

“美色不同面”、“悲音不共声”

——写在《现代诗人风格论》前面

生活的大海，浩淼无垠，涌波叠浪，变幻无穷，气象万千；弹奏生活旋律，描绘生活音符的诗歌，繁富多彩，缤纷多姿。它象澄澈天宇里闪烁的群星，滋华焕彩，旖旎争辉；它象浩瀚海滩上的万千珠贝，斑斓绚丽，竞奇斗妍；它象春天众香园中吐艳的百花，叠香拥翠，姹紫嫣红。

林林总总不同光华、色泽、馨香的诗篇，是不同诗人的不同风格的反映，是他们心智与激情的结晶。

什么是诗的风格？历来有多种解释和认定。有人称它是作品所特具的风骨、格调、气势；有人称它是作品所表现的神采、韵致、味外之味；有人认定它是诗人立场、观念、阅历、禀赋、素养、气质的总和；有人强调它是艺术所能企及的最高境界，是生活特征和感情特征的突破性创造。其实，诗的风格就是诗人在创作中，通过内容、形式诸种因素，所体现出的个性特征，是其诗歌艺术走向成熟的标志。

从总体看，诗的风格因时代、阶级（阶层）、民族、流派而异。一个时代有一个时代的风格，因而中国诗史上有楚辞的繁富奇丽，汉赋的华美浩博，唐诗的清雄婉壮，宋词的新丽精妙。亦如刘勰《文心雕龙·通变》篇所说：“黄唐淳而质，虞夏质而辨，商周丽而雅，楚汉侈而艳，魏晋浅而绮，宋初讹而新。”一个阶级（阶层）有一个阶级（阶层）的风格。所以诗经有“风”、“雅”之分，后世有贵族文学、市井文学，应制诗、民谣之别。一个民族有一个民族的风格，于是植根于蒙古族生活土壤之中，吮吸本民族精神、文化、艺术精华的蒙古族

史诗,以雄健激越的风格,讴歌勇敢剽悍、建立统一大业的盖世英雄江格尔;诞生于藏民族生活土壤之中,吮吸藏民族精神、文化、艺术精华的藏族史诗,以奇丽绚美、开阔恣肆的笔调,颂赞驱邪除魔、为民造福的“天神之子”、藏区之王格萨尔,成功了世界上篇幅最长的英雄史诗。一个流派有一个流派的风格,因此新诗史上有自由诗派、格律诗派、象征诗派等等的区别。

然而,时代、阶级(阶层)、民族、流派的总体风格,均不能抹去诗人的个性风格。因为,从个体而论,“风格即人”。不同的诗人,有不同的生活经历、思想认识、艺术修养、兴趣爱好,创作中就呈现出不同的风格特征、艺术倾向。所以,不仅不同时代的诗人,以各自不同的风格色彩装点诗歌殿堂,使其缕金错彩,金碧辉煌;而且,同一时代的不同诗人,也以各自不同的风格特色,铸造自己的缪斯,装点神圣的殿堂。鲁迅说得好:“风格和情绪、倾向之类”“因人而异”^①。严羽《沧浪诗话》也举唐代诗人李白、杜甫为例,指出:“子美不能为太白之飘逸,太白不能为子美之沉郁。太白《梦游天姥吟》、《远离别》等,子美不能道;子美《北征》、《兵车行》、《垂老别》等,太白不能作。”

因此,仅在唐代就有张若虚的清丽浑灏,陈子昂的苍劲慷慨,王维的明洁浑融,岑参的奇峻悲壮,李白的雄奇飘逸,杜甫的沉郁精警,白居易的朴实蕴藉,刘禹锡的清新平易,李贺的曲奥新颖,李商隐的幽婉瑰奇,杜牧之的鲜活俊爽……真是云蒸霞蔚、绚丽多彩。所以,中国传统美学推崇诗歌风格多样化,讲究“美色不同面”,“悲音不共声”。袁枚《随园诗话》认为:“诗之奇、平、艳、朴,皆可取”,“无庸拘见而狭取之”。姚鼐《惜抱轩文集》也指出“阴阳刚柔”“皆可以为文章之美”,“其得于阳与刚之美者,则其文如霆,如电,如长风之出谷,如崇山峻崖,如决大川,如奔骐驎;其光也,如杲日,

^① 鲁迅:《准风月谈·难得糊涂》。

如火,如金鏐铁”;“其得于阴与柔之美者,则其文如升初日,如清风,如云,如霞,如烟,如幽林曲涧,如沦,如漾,如珠玉之辉,如鸿鹄之鸣而入寥廓”。他主张“阴阳刚柔并行”,反对“偏废”、“绝亡其一”。

可见,雄浑如大海奔涛涌浪是美,秀拔如孤峰峭壁横空是美,古雅如瑶瑟朱弦清响,明净如高原覆冰叠雪还是美。总之,应该“无古无今独逞”,各自倾注自己的智慧与激情,在思想与形式的密切融汇中,按下自己个性与精神的印记,用独特的风格,展示独具风姿的缪斯,做到不俯仰随人,“作家各自一风流”。

问世于“五四”文学革命中的现代新诗,发展至建国前夕,虽然仅有三十一年历史,但却诗人辈出,诗作万千,流派纷呈,成绩斐然。众多的诗人,以多姿多彩的风格艺术,为中国诗史写下了壮丽的一页。胡适、郭沫若、冰心、邓均吾、李金发、徐志摩、于赓虞、戴望舒、何其芳、陈敬容,就是其中的十人。他们在新诗史上或有开山奠基之功,或是潮流派别的代表;尽管影响、地位各不相同,却都以各自独具的风格特征为现代诗歌增色添彩。

作为新诗开路三健将之一的胡适,适应新时代对新文学的需要,在中国诗歌史上第一个尝试用白话写诗,力求创造新的诗体结构和新的表意方式。虽然他的尝试之作尚有许多不足(作为尝试者在所难免),但是他以多种试验,在无路的荒野为白话新诗开辟道路,并且在较短的时间内形成以反封建为题旨,“以乐观主义入诗”^①,注重说理与写实,形式上偏向散文化,讲求具体描绘的创作风格。这种风格对初期白话诗的创作产生一定的影响,正如朱自清所说:“《新潮》、《少年中国》、《星期评论》,以及文学研究会诸作者,大体上也这般作他们的诗”^②。

① 朱自清:《中国新文学大系·诗集导言》。

② 朱自清:《中国新文学大系·诗集导言》。

强调“每个时代都有每个时代的精神,时代精神一变,革命文学的内容便因之而一变”^①的新诗奠基者郭沫若,始终站在时代的前列,在诗中展现时代的风云,激扬时代的波涛。尽管作为一位杰出的浪漫主义诗人,他从不忽视情感在诗歌创作中的重要地位,认为“诗人是感情的宠儿”,“情绪的律吕,情绪的色彩便是诗,诗的文字便是情绪自身的表现”(《论诗三札》);“文学的本质是始于感情终于感情的”(《革命与文学》);但是,他的感情的潮水,始终追随时代浪涛而奔泻、起落。当大时代的壮潮奔腾激荡之时,诗人的感情潮水亦随之激越狂放,在纵情歌赞、热烈憧憬之中,以大波大浪的洪涛,成就一批“雄浑”豪放的诗歌,如《女神》、《前茅》、《恢复》、《战声集》的诸多篇章;当大时代的壮潮趋向冷寂之时,诗人的感情潮水亦注入低谷,在痛苦思索和幻美遐想之中,以小波小浪的涟漪,成就了一批“冲淡”清新的诗歌,如《星空》、《瓶》中的作品。总之,无论其敲响时代的鞀鞀鼙鼓,或者抒写时代的沉郁苦闷,郭沫若始终为时代而歌唱,“他的精神完全是时代的精神”^②,鲜明强烈的时代特征,始终是郭沫若诗歌最显著的特色之一。

诗歌既是时代精神的折光,也是诗人生活的投影,个性的反映。同为创造社成员,邓均吾由于命笔在“五四”退潮之后,兼之只身流寓在上海,举目无亲,生活狭窄、困顿,性格纯朴内向,所以他的诗篇失去了郭沫若诗歌那种激越、雄浑、豪健、奔放;而以苦闷矛盾的心境,愤世嫉俗的情绪,针砭冷冰冰、险崢嶸的人生,在抨击阴沉窒息的现实、吁求光明与新生的同时,注重向内心世界开拓,寻找自己灵魂的恰当载体,写出一批风格婉曲蕴藉、清醇优美的诗章,成为创造社诗歌于豪放、雄奇之外的另一派诗风的代表(亦是浅草社诗风的代表)。

① 郭沫若:《革命与文学》,《沫若文集》第10卷第319页。

② 闻一多:《〈女神〉之时代精神》,《创造周报》第4号,1923年6月3日。

同样成诗于20年代初叶的冰心,由于生活经历、教养和个性气质的不同,其诗歌风格与郭沫若、邓均吾大相径庭。成长于“五四”大潮之中的冰心,虽然有反帝爱国、憎恶黑暗、同情受苦人、反对人性异化的强烈愿望;但是她既没有郭沫若流徙国外,作为弱国小民,长期遭受民族歧视的经历,也没有邓均吾蛰居国内,忍受孤独、贫困折磨的痛苦。美满和谐、充满挚爱的家庭生活,顺利坦畅的人生道路,温柔贞静、擅长思索的个性气质,使她不可能以炽热火爆的情感,写出猖狂激扬或郁愤悲怒的宏篇巨制,而是标举平等博爱的旗帜,钟情于清新、流丽、淡远、活泼的小诗,以真挚的情、款款的意,呼唤美和爱,用温馨的颂赞、睿智的提示,给黑暗中的人们送去一些慰安、激励与希望,从而成功了一批温婉、柔美、清丽、恬雅的短章,形成独具特色的“繁星格”、“春水体”,引起不少人的摹仿,致使数行之内的小诗,转瞬间在中国新诗坛蔚成风尚。

在中国现代诗歌史上,独树一帜的“恶魔”诗人于赓虞,是一位长期在忧郁、凄苦中挣扎的“悲哀诗人”。尽管大革命之前他于个人的痛苦生活中,也曾有过新的中国的梦想,并且倾心于雪莱诗歌的奔放激扬,以年轻人灼热的情感,呼唤着光明和未来。但是大革命失败后,现实的严冷转瞬将他的美幻憧憬冻结。从此,个性孤傲、不满现实的他,始终趑行在暗惨、狭窄的生活甬道,用象征主义的琴弦,弹奏病与魔的歌调,抒写痛苦灵魂的激越震颤,表现“从生存中发出的厌倦与幻灭的情调”(沈从文语)。由于他在象征主义诗歌中,融进了传统诗歌和浪漫新诗的手法和情调,因此其诗风蕴藉而不晦涩,凝美而不深奥,和谐而少做作,在当时“曾被许多人模仿”,被人誉为“艺术上所用的功夫”为人们“所不及”^①，“各首各节各句的格式美、韵美,和有说不出的灵之美”，“是痛苦者的圣经，痛苦者

^① 《华严》月刊第1卷第1期。

的宝贝”^①。尽管这些评语有偏颇谀美之嫌,但是足见其在诗坛的反响。

不同的经历、教养、个性、气质等,固然是现代诗人形成不同风格的重要原因;不同的审美追求、外来影响,也是诗人不同风格形成的必不可少的条件或催化剂。鲁迅先生曾经指出:“新文学是在外国文学潮流的推动下发生的”^②,诗人卞之琳也说:“外来的影响是催化剂。不从西方‘拿来’,不从西方‘借鉴’,就不会有‘五·四’以来的新文学的面貌”^③。

诞生于“五四”革新开放时代的现代新诗,一起步就受到东西方文化巨大撞击,东西方文学相互交流、融汇的影响。新诗人们从各自的审美需求出发,有意或无意地师从一位或几位外国诗人,学习一种或数种诗歌流派,在借鉴中创个性、谋发展。

白话新诗的倡导者胡适,深受美国意象派诗歌的影响。胡适留学美国时,正逢美国文学史上所谓“诗歌文艺复兴”时期,意象派诗人所发起的新诗运动正如火如荼。其提倡者庞德、希尔达·杜立特尔、奥丁顿等人有感于诗坛上感伤、颓废、无病呻吟、陈词滥调、注重形式等弊病泛滥,决意试验一种与浪漫主义传统有明显区别的诗歌。1912年春末,他们的意象主义新诗“三原则”面世。其内容是:一、直接处理无论是主观的还是客观的“事物”;二、绝对不用任何无益于表现的词;三、诗的节奏应是连续的音乐性短语的节奏,而不是节拍器的节奏。他们反对诗歌作品的“模糊的、混乱的……感伤主义的矫揉造作”和空洞、抽象,主张用富于感性的形象来表达思想,许可题材选择的绝对自由。

这些原则和主张使立志于文学改良的胡适深受震撼。他在倡导白话新诗时,提出了一系列与这相似的文学主张。如象反对无病

① 《鹭》1929年第18期。

② 鲁迅:《〈中国杰作小说〉小引》,《鲁迅全集》第8卷第399页。

③ 卞之琳:《新诗和西方诗》,《人与诗:忆旧说新》第186页

呻吟，雕琢粉饰，主张“言之有物”；反对束缚精神的格律镣铐，主张废骈、废律，“诗体大解放”；反对空洞、抽象的写法，主张用“具体的做法”，细腻的观察、真实的描画，扩大创作题材等等；并且将这些主张运用于白话新诗的创作实践。虽然胡适的诗作与意象派的诗歌相去尚远，但是从《老鸦》、《江上》、《一颗星儿》、《一颗遭劫的星》、《四月二十五日夜作》等作品中，仍能或多或少看到意象派诗歌强调用寓于感性的形象来表达思想的影子。

认为诗歌是“人类欢乐的源泉、陶醉的美酿、慰安的天国”，“人格创造的表现”的郭沫若，自称每逢读到好诗，无论中国的或外国的，“总恨不得连书带纸把它吞咽下去”，“恨不得连筋骨也把它融化下去”^①。他的诗歌深受惠特曼、歌德、泰戈尔诗风的影响。他仰慕“如朝日之初升，光熊熊而气沸沸；高唱决胜之歌，以趋循其天定之轨辙”^②的歌德；他从泰戈尔那“清新和平易”的诗中，“感受着诗美以上的欢悦”^③；他更为惠特曼雄浑激越的诗风所感动，他说：“惠特曼的那种把一切旧套摆脱干净了的诗风和五四时代的狂飙突进的精神十分合拍，我是彻底地为他那雄浑的豪放的宏朗的调子所动荡了”^④。同时，他还杂取“真正的诗人”^⑤雪莱、具有“丰富的人间性”^⑥的海涅、象征派诗人梅特林克、波斯诗人莪默·伽里谟以及但丁、弥尔敦等人之所长，在融铸中外诗艺的基础上，形成或雄浑豪壮、或酣畅奔放、或飘逸潇洒、或恬雅隽美的多姿多彩的风格。

以清新优美的小诗著称的冰心，虽然倾慕易卜生、歌德、托尔斯泰、纪伯伦等人的创作和主张，但是更应膺泰戈尔的思想和诗

① 引文见郭沫若：《论诗三札》。

② 郭沫若《文艺论集·〈少年维特之烦恼〉》序引。

③ 郭沫若《文艺论集·泰戈尔来华之我见》。

④ 《我的作诗经过》《沫若文集》11卷143、141页。

⑤ 《雪莱的诗·小引》，《创造季刊》第1卷第4期。

⑥ 《我的作诗经过》《沫若文集》第11卷第143、141页。

作。泰戈尔诗作的热恋祖国、强调泛爱、主张梵我合一、颂扬女性、赞美儿童等均受到冰心的青睐,并在她的诗中衍化成对宇宙人生的探索,对自然美、母爱、童真的讴歌。泰戈尔诗歌的清新幽婉的抒情,凝炼含蓄的说理也使冰心深受启迪。不过与之不同的是冰心的诗少了些哲理的缠渺、玄妙,多了些积极的人生追求和平易亲切的安慰劝诫,而且笔调更温柔、细腻,有鲜明的女性特征。

才气横溢的“新月”盟主徐志摩,其诗风之“杂”,同其“思想之杂”^①一样,受到国外多种流派、多个诗人的影响。在其前期,他既钟情于带有强烈西方色彩的湖畔诗人华兹华斯的华美、超脱、清隽、谐和的诗风,又中意于具有浓郁东方色彩的印度诗人泰戈尔的淡远、流丽、清逸、巧倩的田园诗情调。他既赏识拜伦的狂放恣肆、冷傲不群,又钦羨雪莱的热烈、激扬、真挚、豪放,以及济慈的纯美缱绻、幽静缠绵。在其后期,由于悲观失望堵塞胸怀,他崇敬“对于生命本体的嘲讽与厌恶”的悲观主义者哈代^②,激赏奇谲、幻美,飘渺、朦胧、阴郁、厌世的象征主义诗歌,对开拓丑恶美的象征主义大师波特莱尔推崇备至。因此,有人称徐志摩的诗“受到了西方浪漫派、唯美派、悲观派以及象征派诗人多方面的影响,再加上他对‘性灵’的标举和尊崇,使他诗的血缘格外复杂”^③。

留学法国,独在异乡为异客的李金发,致力于印象派美术研究的同时,从风靡一时的法国象征主义诗歌中,找到了渲泄个人情绪的绝妙手段。他师承波特莱尔、魏尔伦,自称诗歌“受鲍特莱的影响,很有这个趋向”^④。他将充满异国情调的新奇怪异、朦胧幻美的象征主义诗歌,奉献给中国现代诗坛,成为一支突起的异军。虽然

① 徐志摩:《落叶·自序》。

② 徐志摩:《哈代的悲观》,《新月》第1卷第1期。

③ 《走向世界文学—中国现代作家与外国文学》第343页,湖南人民出版社1985年版。

④ 李金发、杜格灵:《诗问答》,《文艺画报》第1卷第3期。

他十分欣赏浪漫主义诗人海涅、歌德、华兹华斯、拉马丁、缪塞等人的作品，其创作亦被称为“兼有浪漫主义和象征主义两种倾向”^①，但是其主导风格，仍然是象征主义诗歌的重暗示，求新颖，奇诡、晦涩、阴郁、感伤。

活跃于30年代诗坛，同样取法于法国象征派的戴望舒，其诗歌风格却与李金发有很大差异。诗怪李金发将牢骚与爱情放在象征的框架中，力图在调和中西诗艺、追新逐奇中，塑造自己的诗神。但是由于他对象征主义诗歌缺乏含咀默化，过多的亦步亦趋，使其诗歌留下较深的斧凿痕迹，有生涩、朦胧“教人象读着翻译”^②之弊。戴望舒则不然。他反对照搬、模仿，摒弃法国象征主义诗人所醉心的“神秘的冲动”、怪异的梦幻，及其对理智和意志的故意削弱；否定魏尔伦所谓“音乐性应是第一位”的论断。他强调“诗当将自己的情绪表现出来，而使人感到一种东西，诗本身就象是一个生物，不是无生物”；认为“诗的韵律不在文字的抑扬顿挫上，而在诗的情绪的抑扬顿挫上，即在诗情的程度上”；“诗不借重音乐，它应该去了音乐的成份”；所以，诗歌“不是某一感官的享乐，而是全官感或超官感的东西”。因此，他并不盲目借鉴，机械移植，瞩目于西方象征派诗歌时，也学习中国传统诗歌的长处，注重中西诗艺的融汇，不削足适履，而“为自己制作最合自己的脚的鞋子”^③。其“所采用的题材，都是自己亲身所感受的事物，抒发个人的遭遇与情怀”^④，并且“把捉那幽微的精妙的去处”^⑤，在形式、技巧、艺术性方面独树一帜，以浓厚的民族韵味，轻清、流丽、绚美、蕴藉的格调，形成中国化的象征主义诗歌风格。虽然他的诗也带点朦胧气氛，但

① 苏·契尔卡斯基：《论中国象征派》。

② 朱自清：《中国新文学大系·诗集导言》。

③ 引文均见戴望舒《诗论》。

④ 艾青：《望舒的诗》。

⑤ 朱自清：《中国新文学大系·诗集导言》。

“让人可以看得懂”^①，而不是文字魔术。

“九叶”诗人陈敬容，也是一位向外采撷象征主义诗歌菁华的诗人。尽管她的诗写于阴森黑暗的国统区，但是诗人锐敏地感受到了人民革命的春潮，聆听到黎明的跫音。其作品没有现代西方文艺家常有的唯美主义、自我中心主义和虚无主义情调，洗刷了老一辈象征派诗人从波特莱尔等人那里承接的“世纪末”的厌世颓唐；在重视内心发掘的同时，力图逼视现实，与人民情感息息相通，将直观感觉、抽象观念、灼热情感、闪光思想融进鲜活丰美的诗歌意象，于浩阔的想象空间里驰骋诗情，通过象征、暗喻、烘托、映照、对比、反衬等多种技法获取诗美效果。因此，其抒情隽永而不直露，说理精辟而不枯燥，重视感官的愉悦却不落俗套，在知性与感性的溶和，象征与现实的渗透之中，体现鲜明的时代特色和个性风格。

诗歌历史证明，每个诗人的风格并非始终固定、一成不变，它将随着诗人生活实践、艺术实践中种种主客观因素的变更而演变。

郭沫若在“五四”时期，适应狂飙突进、砸破一切封建镣铐的时代潮流，以高昂的英雄主义格调，汹涌澎湃不可遏制的革命激情，生动地表现了一代新人破旧立新、改天换地的壮美情怀，在新诗坛树起了浪漫主义的大旗。但是，随着时间的推移，革命的深入，思想认识的转变，执著于对现实孜孜以求的他，遵循时代脉搏的律动而调整自己的审美性格，用理智代替激情，求实代替幻想，使诗风逐步向现实主义转化，从而告别了青年时期那激越浪漫的诗歌情调。

徐志摩早期也疾走在浪漫主义道路上。他以奔突恣肆的热情，赞美生命，讴歌爱情，抒写资产阶级平等、自由、博爱的社会理想，奉献出一批热烈、浓丽、倾诉性灵的浪漫主义诗章。然而当黑暗现实的冰山，撞碎了他浪漫的梦想之后，冷冽虚无的悲观便代替了灼热昂奋的激情。这时的他，以怀疑、忧郁、悲愤的冷眼来观察现实人

^① 朱自清：《中国新文学大系·诗集导言》。

生,见到的是阴暗、污秽,尝到的是苦涩,感到的是幻灭;于是,创作风格随之擅变,由浪漫主义滑向象征主义。他从挖掘痛苦灵魂、揭示病态社会的象征派诗歌那里,找到了情绪的寄寓所,从而用恶魔般的想象力和新奇的象征手法,写出对罪恶社会、丑陋人生的失望与怨愤,使后期诗歌呈现出鲜明的象征主义色彩。

戴望舒开始涉足于诗坛时,正逢大革命失败后的政治低气压时期;理想的幻灭,前途的渺茫,生活的苍白和孤独,使他的诗歌充满忧悒、怅惘、凄清、哀婉的情调,带着浓厚的悲哀色彩。抗战爆发后,他投入轰轰烈烈的爱国运动,思想感情发生大的变化,尤其被敌人逮捕入狱后,残酷的现实斗争既锻炼了诗人不屈的意志,也激发了昂扬壮美的诗情。他的诗心不再在小我的悲伤中呜咽、震颤,而以高昂的爱国主义精神,充满战斗色彩的意象,明朗、激越、乐观、高亢的格调,发出时代的强音,抒写民族的愤怒与希望,表现必胜的信念,用崇高而浑朴的诗意美,显示出其象征主义诗风因现实主义因素的注入,焕发出新的色彩,获得了新的生命。

“对于法国象征主义派的作品入迷”^①,又深爱晚唐五代李商隐、温庭筠、冯延巳等人的“象征味”诗歌的何其芳,早年用象征主义诗歌渲泄郁结的情思,以轻婉的节奏、和谐的韵律、飘忽不定的形象、含蓄缱绻的柔情,抒写爱与美,营造如梦似幻的诗境,带有唯美主义的倾向。后来,当他投入如火如荼的抗日战争,走进革命队伍的行列时,自认为过去走的只是一条“非常可笑”的“迷离的道路”。因此,他不再画梦、写云,抒发一己的幽思;而是适应革命斗争的需要,把诗和歌变成“炸弹和旗帜”^②,当作斗争的武器,以新的思想高度,观察现实,将革命斗争生活中的色彩、音响、节奏和人们的思想情感,融进诗的意象和境界,用明朗、朴素、乐观、昂扬的格

① 何其芳:《论工作》,《何其芳文集》第2卷第142页。

② 何其芳:《马雅可夫斯基和我们》,《何其芳文集》第4卷第433页。

调放声歌唱,抒写时代的诗意美,要“以自己的火点燃旁人的火”,“以心发现心”(《生活是多么广阔》);从而体现出与前期迥然不同的革命现实主义的风格特色。

这不同时期的不同风格,不仅显示出诗人在不同时期,对艺术创造的崭新把握,而且也使整个现代诗坛的诗歌风格更加丰富绚烂、多姿多彩。

在历史的长河中,中国现代诗歌史仅仅三十二年——一个短暂的瞬间!然而,在这时光匆匆流逝的“瞬间”里,现代诗人们却倾注着自己的智慧与激情,以各自不同的风格,塑造着“美色不同面”的俏丽诗神,将现代诗歌圣坛点缀得华光熠熠、异彩纷呈、群星璀璨;从而使中国诗歌出现了前所未有的诗人、诗作层出不穷,风格流派丰富多样的繁荣期,给后世提供了一批可供学习、研究、比较的文学瑰宝。马克思主义文艺观从来重视文学创作中个性化风格的确立,主张应构成“精神个性体的形式”,强调多样化风格对文学繁荣的作用,马克思认为“给作家指定一种风格”“是错误的”^①。历史的经验告诉我们,如果犯了马克思所说的“错误”,诗坛就会冷冷清清,百花凋残;反之,则欣欣向荣,百花争妍。随着新的文艺繁荣期的已经到来,基于对历史经验的反思,相信我国诗坛今后不会有这种“错误”发生,而且还将步入风格流派更加绮丽夺目、斑斓多彩,创作成就更加辉煌灿烂的新时期。——这或许不是梦想。

^① 《马克思恩格斯全集》第1卷第8页。