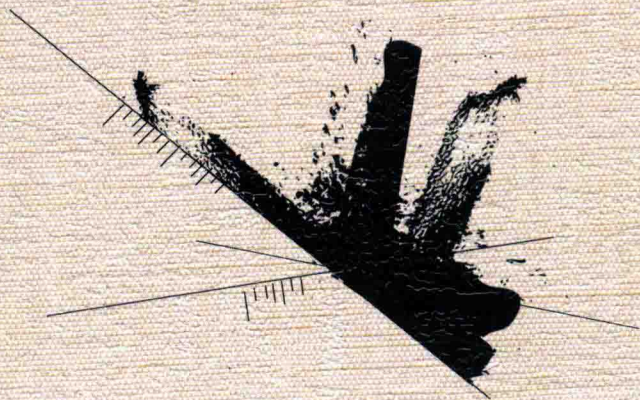
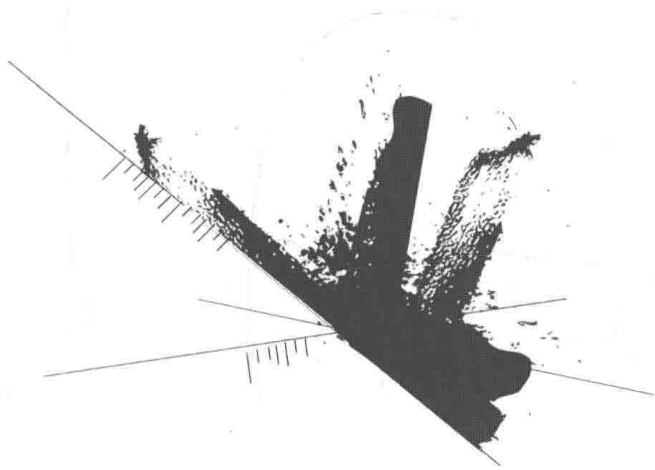




20世纪 中国新诗论纲

彭卫红◆著

中国社会科学出版社



20世纪 中国新诗论纲

彭卫红◆著

中国社会科学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

20 世纪中国新诗论纲/彭卫红著. —北京:
中国社会科学出版社, 2017. 5

ISBN 978 - 7 - 5161 - 9908 - 4

I. ①2… II. ①彭… III. ①诗歌评论—中国—20 世纪
IV. ①I207. 22

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 038100 号

出 版 人 赵剑英
责任编辑 郭晓鸿
特约编辑 席建海
责任校对 周 昊
责任印制 戴 宽

出 版 中国社会科学出版社
社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号
邮 编 100720
网 址 <http://www.csspw.cn>
发 行 部 010 - 84083685
门 市 部 010 - 84029450
经 销 新华书店及其他书店

印刷装订 北京君升印刷有限公司
版 次 2017 年 5 月第 1 版
印 次 2017 年 5 月第 1 次印刷

开 本 710 × 1000 1/16
印 张 20.5
插 页 2
字 数 259 千字
定 价 88.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书, 如有质量问题请与本社营销中心联系调换

电话: 010 - 84083683

版权所有 侵权必究

本书由湖北社会科学基金资助出版

目 录

第一章 绪论	1
第二章 新诗地位的确立	14
第一节 社会的转型与古典诗的式微	14
第二节 济世致用的文学观与胡适的尝试	21
第三节 早期白话诗的贡献与局限	27
第三章 新诗的崛起	35
第一节 自我的扩张与浪漫主义的腾飞	35
第二节 小诗的流行与“新女性”镜像构建	45
第三节 冲破藩篱的爱情诗	49
第四章 新诗的拓展与分野	54
第一节 新诗群体的持续分化	55
第二节 严峻政治生态下的左翼诗歌	57



第三节 抒情与节律并重的新月派	63
第四节 以奇为美的象征派	78
第五章 随时代流变的现代派诗歌	87
第一节 五个“现代”指标	88
第二节 书房与囿圉：戴望舒的诗	90
第三节 云下坠成树：何其芳的诗	98
第四节 从楼阁到广场：卞之琳的诗	105
第六章 时代主潮下的多元并进	114
第一节 感时幽愤的诗歌时代	115
第二节 血与火的洗礼：七月派的诗	126
第三节 哲思与情怀的融合：冯至的诗	131
第四节 现代主义的新变：九叶派的诗	137
第五节 左翼诗歌的延续：延安诗歌	147
第七章 艾青与 30 年代后期的诗歌走向	151
第一节 呼应时代的选择	152
第二节 “救亡”的现实主义	161
第三节 太阳和它的反光	170
第四节 从精英化向大众化的蜕变	176



第八章 颂体诗歌的昌盛与迷失	183
第一节 诗歌传统的延续与断裂	184
第二节 “老”诗人的普遍性失落	189
第三节 红旗下的新诗人	195
第四节 桂冠诗人：贺敬之与郭小川	200
第五节 不同类型的潜在写作	205
第九章 诗歌的归来与复兴	214
第一节 从一体化到多样化的转变	214
第二节 劫后余生：“归来”的诗人	220
第三节 入世与出世：公刘与昌耀的诗	227
第四节 与时代思潮共振的诗人	232
第十章 异质与反叛：朦胧诗	240
第一节 “朦胧诗”命名的话语论争	241
第二节 决绝的反叛：北岛的诗	244
第三节 温婉的抒情：舒婷的诗	250
第四节 致命的童话：顾城的诗	256
第五节 历史的神话：江河和杨炼的诗	262
第十一章 喧哗与骚动：第三代诗歌	265
第一节 第三代诗歌运动	265



第二节 口语化、世俗化趋向	271
第三节 书面化、纯诗化趋向	276
第四节 她们的声音：女性诗歌	283
第十二章 90 年代的诗歌	291
第一节 式微的诗歌时代	291
第二节 知识分子写作	297
第三节 民间写作和下半身写作	303
第四节 网络诗歌的兴起	309
参考文献	316
后 记	319

第一章 绪论

何为诗？古今中外的诗论家都试图给诗下一个准确而完整的定义，但所给出的定义却无法涵盖诗的所有特征，诗似乎有一种只可意会不可言传的品质，诗与其他文体的区别似乎就在于它具有某种含混、暧昧、无法言说的特质。在《诗经》流传的时代，孔子就注意到诗的特殊品质，他对诗的社会功能加以概括，提出了“诗可以兴观群怨”的著名论断，但何为诗，孔子却没有给它下定义，似乎诗具有某种不言自明的不凡的品质。现在人们大都以《毛诗序》对诗的定义来谈论中国古代对诗的看法，《毛诗序》言：“诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。”这段话所表达的基本含义是，诗是人的主观心志外化的结果，它对诗从何而来，因何而生作了简明的阐释，但是对什么是志，哪些志最可能产生诗，志如何转化成诗，诗应该具有何种特质，并未给出详细的说明。直到魏晋时期，刘勰的《文心雕龙》、钟嵘的《诗品》等的出现才对诗的性质有一个比较详细、准确的阐释。而西方对于诗的概念同样很模糊，“诗”一词源于古希腊语 *poesis*，意思是以韵文或非韵文形式“制作”，诗通常是指“以语言为材料的制成品”，并未区分韵文和非韵文，后来逐渐演化为“任何用韵文体写作的



作品”^①，这种概念与我国古代把文体简单划分为韵文与非韵文有某种相似之处，但显然诗是韵文中特别的一类，诗在用韵的精妙、比喻的新颖和文本的独特性上显然与其他韵文有质的区别。到了文艺复兴时期及以后，西方对文体、文类意识进一步自觉，人们才从本体上对诗进行概括，出现了不少经典的论断。近现代以来，东西方学者对诗的观念日益趋近，虽然时代及艺术思潮在不断变化，但有关诗的基本特质并未有多大争议，人们普遍地把饱含强烈思想情感、具有非凡想象力的、由一定的音乐性节奏所构成的文本当作诗加以对待。

我们在谈论诗的时候，首先应注意到诗的强烈的抒情性特质。众所周知，诗缘情而生，诗是激情的艺术，激情是诗的灵魂，只有激情才能成就诗人。英国诗人拜伦说：“诗歌是感情激动的表现，诗本身就是热情。”他认为，热情是诗的粮食，诗的薪火。诗歌是强烈的情感性文体，是生命的内在冲动的体现，人的强烈的情感作用于内心，通过语言得以外化，表现为诗。诗中的情感必须强烈、饱满、纯粹，这种情感达到极限时，就和音乐、舞蹈融为一体了。一般而言，浪漫主义诗人是以直抒胸臆的方式直接表现自己的情感，现代主义诗人以冷凝的、间接的方式进行抒情，前者显得过分张扬直露，后者呈现出外冷内热、似冷实热的特点。

诗歌是人类情感最杰出的载体，但诗中的情感不能等同于人们在日常生活中的情感。日常生活中的人的情感是芜杂的、混合的，带有某种功利化、世俗化的倾向，而诗中的情感是一种非功利的、纯粹的、没有杂质的审美情感，甚至是超越生活经验，宗教般的情感，并非属于人的所有情感体验都可以并值得进入诗行，那些

^① [英] 罗吉·福勒主编：《现代西方文学批评术语词典》，袁德成译，四川人民出版社 1987 年版，第 208—209 页。



卑下、奴颜、鄙俗的意念无论用何等华丽的文字包装，都是低级的、非诗的。诗中的情感不仅充分形式化了，而且具备某种向形而上世界靠近的品质，认为诗中的情感是现实生活情感的直接反映，这种观念至少是一种偏颇的机械论，因为人们在现实生活中有太多的私心杂念、功利化的欲求（特别是那种升官发财之类的物质欲求），但诗在某种程度上是对这种世俗欲求的拒绝、抵抗甚至反叛，诗抒发的是一种超越于、摆脱了世俗功利的心灵和精神获得心身自由、解放的情感体验。

其次，诗是想象性的艺术，没有想象和幻想，就没有诗歌。诗天生是人类所特有的一种生成幻想、创造幻想、传递幻想、满足幻想的重要方式。诗比其他任何文学式样都强调想象，强调想象的奇幻性，因为诗是一种在异想天开的境界中感受激情和真理的极限的艺术。所谓想象是一种在不同的事物之间找出暗含的相似性并将它们巧妙地、有机地联系起来融为一体的能力，它具有跨越时空、物我阂限的无限延伸的性质，它用一种无限深入的感性的方式，甚至可以达到理性难以达到的深度、广度和力度。它是诗人必须具备的至关重要的天赋和才能。如果没有丰沛、深邃的想象力很难成为一个杰出的诗人。

想象不仅仅是将具体的事物变形、铸造成另一种具体的事物，也包括将一些抽象的、虚空的概念具体化、形象化。想象促使一切存在的或不存在的事物都以鲜明的轮廓和可感的另一种新的形象呈现出来。想象的变形功能可以使同一种事物幻化为千差万别的事物，也能使根本毫不相干的两件或几件事情亲密无间地融合在一起，从生活中的实体演化为诗中活灵活现的意象，几乎无一例外地需要经过诗人的变形处理。想象是诗人点石成金的魔杖，诗的形象实质上是对事物的创造性的变形和重构，它使该事物脱离生硬的物质属性，诗人将生命



的精华灌注于事物的体内并赋予它新的形式和外表，使这种事物异变成一个无处不在、无迹可求的精灵，一个诗人心灵世界的象征体。有些诗人的想象力远远超过他曾经拥有的实际情感体验和感官经验，单凭这种非凡的想象力诗人就可以摆脱、超越个人经验、知识、环境的局限，在无限的联想和类比中把握隐藏于现象之后的精神意义，借助想象创造出一个高于现实存在的新世界。想象毫无疑问与存留在意识、潜意识中的表象记忆有密切的关系，在诗人强烈的情感的感召、呼唤下，那些沉睡的带有某种情绪的记忆的碎片被唤醒、激活，并迅速聚集，听从诗人的调遣、分派和重构，主动地参与、协助诗的意象的营造，以一种新的整合的情感的符号形式浮现在诗人脑海里，诗人通过文字把它们捕捉、收获于自己的囊中。在想象过程中不排除非理性、潜意识、幻觉、直觉等因素的作用，有时它们的作用还非同小可，但总体上看，想象过程是在潜在的理性、情感的逻辑的制约、掌控下的一种自觉活动。有些未受潜在理性约束的、未经深刻的感情渗透的想象往往呈现出一种无限夸张的荒诞和浮肿的狂妄，具有某种类似神话中所表现的那种过于浮夸、幼稚的特点。

想象力的丰富与贫乏的确有天生的一面，但后天自觉的培养、强化也能弥补想象力的某些不足，经常寻找新颖别致的比喻词，培养自己的直觉思维的习惯，有意识地将某一物体替换成另外的事物，或由一件事自由联想出与之有关的另一些事，诸如此类，都有助于想象力的提高，当应用想象成为一种习惯之时，想象就会内化成为一种创造性的能力。

诗无疑是音乐性强的艺术，在某种程度上可以说抒情是诗歌的生命，音乐是诗歌的灵魂，诗歌的音乐性与音乐所追求的节奏、旋律等具有一致性。无论东西方，很早都把诗划归在韵文一类，这说明人类在诗诞生之初就很直观地把握了诗的音韵节奏这一特点。诗歌特别注



重节奏和韵律，有效的节奏和韵律可以使诗在声音上悦耳动听，也可以激起心灵上的共振共鸣。在所有的文学文体中，音乐性是诗歌艺术独有的特性，散文、小说等样式对此没有过多的要求。古代许多诗歌可以谱曲吟唱，后来诗歌与歌曲分离，逐渐独立出来，但仍然保留了其音乐特质。有人认为小说是一种叙事（说故事），一般需要客观、冷静居多；散文是一种谈话，一般是以一种闲散的姿态信马由缰、侃侃而谈；诗歌是一种歌唱，一种以激情、抒情的方式的吟唱。这种说法是有道理的。不过，浪漫主义诗人或讲究格律的诗人更注重以外在的韵律来增强诗的音乐效果，现代主义诗人或追求自由体的诗人更注重以内在的情感的律动来传达诗的音乐效果。

诗的分行、分节排列是诗区别于其他文体的最显著的外在形态，这种特殊的排列形式从诗人方面来说，有利于诗人用最凝练的字词去表达自己的思想感情，发挥每一个字、词、句所蕴藏的巨大潜能，在有限的范围内去苦心经营意象、意境，因为诗歌的意义就蕴含在这些巧妙安排、组织的字里行间，“诗歌的意义与上下文是紧密相关的：一个字不仅具有字典上指出的含义，而且具有它的同义词和同音异义词的味道。词汇不仅本身有意义，而且会引发在声音上、感觉上或引申的意义上与其有关联的其他词汇的意义，甚至引发那些与它意义相反或者相互排斥的词汇的意义”^①。对于读者而言，这种形式也有利于读者沉潜于阅读之中，一首排列得体的诗如同一封简短而意味深长的情书，恋人展开情书时会被它波浪般捉摸不定的形式所吸引，情思也因信的内容让他（她）心游万仞，浮想联翩，诗的分行、分节排列有利于读者字斟句酌地去仔细分析、玩味字句包含的意蕴，展开无限的

^① [美] 勒内·韦勒克、奥斯汀·沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，江苏教育出版社2005年版，第197页。



想象和幻想，获得审美愉悦。

另外，诗在内在形态上也具有其他文学文体所不具有的跳跃性，诗中的一切都可以按照诗的情感、感觉、幻想的需要重组，诗可以消解时间、空间、语法对它的约束，可以不遵从时空顺序，在时空上任意伸缩，突如其来，飘摇而去，天马行空，无迹可求，可以打破语法规则的束缚，可以省略过程、过渡及关联词，留下大量的空白和省略，甚至断裂，因为诗歌只需遵循情感和想象的逻辑，其他一切戒律可以忽略不计，无论中外，诗人自古以来就被赋予打破语言、语法常规，超越散文的严谨之外的特权。

诗与其他文学样式相比，最具超前性、探索性的品质，这是由它的本性使然。因为诗是最具个人化的、最能代表个人独创性的艺术形式，它天生拒绝平庸的安宁、持重的保守，它试图用自己内在的最大热能证明自己别具一格的个性。诗不像叙事性文体那样讲述一个完整的事件，它只提供某些情绪、感觉、幻想的藕断丝连的片段或意象，通过巧妙的组合，以局部暗示整体，以瞬间暗示无限，以个体经验印证人类普遍的情绪，使读者沉浸其中又浮想于外，最终忘怀诗和语言本身，达到一种渺无边际的玄想和感悟的境界。一般来说，诗的题材范围比散文狭窄，能用散文写成的最好用散文，将一篇不错的散文改写成诗的尝试是一种错误的冒险。

诗与其他文学文体的区别是明显的，在某种程度上说，诗是比小说更值得信赖的文体，诗人是比小说家更真诚、更富有激情的一种人。诗的主观性、表现性特质似乎注定即使在最写实的诗中也能窥见诗人自我的影子。小说家的精神面貌往往是模糊不清的，小说家善于虚构，在各种叙事策略、花招的遮掩下可以将他的自我化为乌有。与小说相反，诗天然地忽视、省略叙事和描摹客观世界，小说越主观化时越接近诗，小说越情节化、故事化时越远离诗。当然随着时代的变



化,诗的表现形式也日趋多样化,除了抒情之外,适度的叙事成分、戏剧化场景甚至夹叙夹议等也被诗所接纳,这些表现方式丰富了诗歌技巧,拓展了诗歌的表现空间,现代的诗无论内容还是形式上越来越呈现出综合性、杂糅性、多样化的特点。

我们常常把诗和歌并称,在古代它们都属韵文的范畴,通常把歌词也看成诗的一种形式,但诗与歌侧重点各有不同,诗主要诉诸视觉并内化为发人深省的意象,歌更多地作用于人的听觉并停驻于感官享乐的层面,诗内敛,歌外倾,歌受到曲调的约束,部分地损失了它的文字表现的深度、广度和力度。诗可以自由地呈现人与语言的各种关系和结构,从而获得比歌更持久、更深刻、更远大的影响。歌可迎合某一时尚而流行一时,诗却因透穿某种真理而永生,到了现代、后现代社会,诗与歌词的差异更显著,尤其是流行歌曲的歌词更多会考虑商业的、娱乐的、流行的社会性因素,极易被大众娱乐市场所操纵、所挟持,以致完全丧失艺术的创造性和纯粹性,沦为大众娱乐消费的商品。

诗的语言是艺术语言的顶峰,诗人是永远也达不到顶点也永远不肯放弃攀登的跋涉者。诗人应该成为他所属民族语言的最高的代表,他必须通过自己的精心创造使本民族的语言变得明晰、纯粹、丰富、深刻,充满新鲜旺盛的生命力。诗人有义务提高本民族应用语言的水平,更新民族语言的表达方式,使本民族的思想情感获得准确、细腻、丰富的表达。每一个诗人对他所应用的语言应该有一种近似崇拜的心理,每一个单词不是一个腐朽的骷髅,而是一个完整的饱含思想感情的活跃的生命,诗人借助于语言表现自我,实际上是凭借语言固定、留存自己的生命,是借语言使自我永生,语言是诗人能获得永恒生命的上帝。在相对稳定的创造环境中,诗人应尽可能地关注诗的本质,关注语言本身,关注生命与语言怎样达到



一种合而为一的顶峰状态，从而使诗人个体生命在诗中获得永恒的生命形式。

诗的语言不同于日常生活语言，日常语言大多是松散、残缺不全、杂乱无章的，诗的语言是对日常语言的提高和调整、精练和提纯，它是诗人按照某种情感和意念，将语言组织成完整、有序、有机的结构，使语言具有一种内在的张力和磁性。日常生活中我们也常常用各种比喻，但这些比喻已经泛用为一种陈旧的熟语，再也感受不到它们的活生生的姿态和旺盛的力量，它们变成了语言的惰性和惯性的支持者。诗人必须尽量选择独创、新颖、强健的比喻，对那些腐朽的陈词滥调来一次语言上的革命。

诗与其他文体相比，对语言创新的追求更加突出。之所以要强调诗的语言必须新奇、独创，是因为日常生活的平庸、机械的语言以整齐划一的方式规范、约束着人的心理和行为，自我常常处于一种普遍的沉沦、昏昧、麻木的状态。诗作为人的一种精神自由的表现形式，必须以它新颖独特的方式唤醒、激活甚至震撼人们习惯于平庸的心灵，给沉闷乏味的日常生活灌注新鲜、强劲的活力。一个成熟的、有创造力的诗人应警觉地意识到，自己绝不能以前人同样的语言形式制造某些仿制品，只有另辟蹊径才可能创造出独具一格的诗品，以另一种姿态与那些杰出的诗人并驾齐驱。诗人必须以个体的具有开拓性的语言实践使自己获得独一无二的存在，甚至在某种程度上使整个诗的秩序发生某种不可逆转的变动，这种推陈出新的冲动往往使诗的嬗变比其他文体更剧烈、更迅疾，同时也更喧哗、更浮躁。

我们研究中国新诗在 20 世纪的发展历程和嬗变的规律，首先要意识到中国新诗的诞生和发展与中国历史剧烈转型的关系。1840 年鸦片战争以后，西方列强的持续侵略，使整个中国陷入空前的危机之



中，在危机中逐渐觉醒的知识分子意识到改良和变革中国的必要性和迫切性，而通过文化、文学的方式改变中国人的精神状态，唤醒民众的民族意识成为当务之急。那些怀抱变革和启蒙理想的先驱们意识到白话文在表达、传播、宣传现代文化、现代精神上的直接性和便利性，发动了声势浩大的新文化运动，以白话代替文言，以白话创作新文学成为势不可当的时代主潮，中国新诗也成为新文化运动的急先锋，以胡适为代表的白话诗人敢为人先，最先尝试白话诗创作，为新文化取代旧文化、新文学战胜旧文学作出了筚路蓝缕的贡献。众所周知，中国新诗不是中国古典诗歌的自然、合理、自由的延伸和发展，反而是在对中国古典诗歌传统和规则的某种程度的颠覆和断裂中，在对西方诗歌的模仿、学习中发展起来的。1917年开始新文化运动以后，一种以白话口语为基本语汇、以传达现代人的思想情感的新诗取代了古典诗的地位，以某种强攻硬占的方式矗立于诗坛，虽然引起巨大的争议和呵责，但在一批新诗人的努力创造下，以诗歌实绩逐渐赢得人们的认可和喜爱，特别是郭沫若的诗、以冰心为代表的小诗，以及稍后出现的闻一多、徐志摩等人的诗，在很大程度上改变了人们对新诗的看法，新诗也因此在此文坛站稳了脚跟。

中国新诗虽然与中国古典诗歌有明显的不同，但它们之间的联系类似一种遗传基因是无法割舍的。中国古典诗歌被认为，“最突出的传统就是以抒情言志为本，以教化为功，以意境的创造为最高美学追求，以赋比兴为一般表现手段，以格律美为最高形式追求，等等”^①。这些品质被中国新诗人部分继承并发扬光大。中国新诗部分吸收了中国古典的传统和精华，并加以现代化改造，虽然从整体上否定了古代“思无邪”，“温柔敦厚”，“怨而不怒，哀而不伤”，“发乎情，止于礼

^① 龙泉明：《中国新诗流变论》，人民文学出版社1999年版，第632页。