

喻园语言文学论丛

新诗节奏和意象的 理论与实践(~~吴苑~~ ~~吴苑~~)

王书婷摇著

摇

华中科技大学出版社
中国·武汉

摇

摇

学术研究，有两种境界。孟子言：“学问之道无他，求其放心而已矣。”此是学术研究的一种境界，在于“学问乃为己之学”，以学识和学术研究充实自我。又王阳明言：“夫道，天下之公道也；学，天下之公学也，非朱子可得而私也，非孔子可得而私也。天下之公也，公言之而已矣。故言之而是，虽异于己，乃益于己也；言之而非，虽同于己，适损于己也。道固自在，学亦自在。天下信之不为多，一人信之不为少。”此是学术研究的另一种境界，在于“学术乃天下之公器”。欲至两种境界之一，应在学术研究中坚守宁静致远，以免荀子所谓“为学大病在好名”之病。然当前的学术研究，因了各种现实的欲望与制约，不无躁动喧嚣与过分功利。

秀美的喻家山阳，有一群默默耕耘于语言与文学圣殿的学术中人，有资深教授，也有青年学俊，教书之余，或以研促教，培英育才，或以研自娱，陶情冶性。不能言皆臻学术澄静之胜境，幸未染追名逐利之流风，宁静遨游，沉潜于思，自有心得，形诸文字，“成一家之言”。此“喻园语言文学论丛”编纂出版动力之所在

也。本丛书,或论文结集,或学术专著,大体论析深微,新见屡现,自成体系,有裨学界。

“衣带渐宽终不悔,为伊消得人憔悴”。丛书出版,只是起点,回顾留存,意后后来,寻幽探胜,学无止境。

丛书得以顺利出版,应衷心感谢华中科技大学出版社的大力支持,尤其总编姜新祺先生及编审室诸位责编倾注了满腔热忱,在此一并致以深深的敬意和诚挚的谢意!

华中科技大学中文系‘喻园语言文学论丛’编委会

内 容 提 要

现代新诗是在与古典诗歌传统发生彻底断裂、西方文化强大的压力渗透的双重因素影响下产生的。它在对古典诗歌传统的批判与传承之中,以及西方近现代诗歌的影响之下,为现代诗人们的“诗情”苦苦寻觅着一种恰切的“诗形”,并因此建立了不同于古代汉语诗歌的、全新的属于新诗自己的节奏系统和意象系统。这两个系统不是孤立地、静态地存在的,而是有千丝万缕的联系,并且这种联系也在不停地变化发展。正是在节奏和意象这两个方向上所做出的或单向或交叉的努力,让现代诗人们一次次在传统和非传统之间为现代情感赋形做出了有益的探索,建立起了属于新诗自己的语言形式的“现代之美”。

前摇摇言

关于新诗的语言形式，自新诗诞生至今的八十余年，是被学术界反复提及、讨论的话题，也取得了不少相关的学术成果。但是由于某种原因，尤其是学术研究中的历史惯性的滑移，以及整体性研究视角的匮乏，对于新诗语言形式的研究始终存在着一些混乱和空白。究其根本原因，是长期以来对于“文学”和“语言”这两个概念之间人为制造的隔阂，使文学和语言学常常被割裂开来加以讨论。讨论“文学”，可能会更多地关注文本本身的问题，创作论的问题，或是思想文化背景层面的问题，把语言仅仅看成是一种工具；讨论“语言”，更多的是从语法结构、语言功能、修辞技巧等角度来探讨问题，而忽略文学语言本身所具有的“文学”特性和自足性、自为性。语言不是静止的、固态的工具，它本身存在着演变和发展的生命活力。文学语言是形式但不是单纯的形式，而是与内容混凝相连的“有意味的形式”。尽管关于新诗语言形式的研究成果不少，但目前的情况大体如是——或者围绕着形式谈形式，或者就具体的某种现象、某个流派或单纯的某种诗歌元素谈内容与形式之间的关系，或者在试图回答诗歌本质、回归诗歌本体问题上已经迈出了脚步，但在结合具体实践、解决实际问题还不够全面、深入和详尽。新诗语言形式的研究仍旧是一个有待开发的、有着许多未知地带的丰富矿藏。而所有这些新诗语言形式的研究所面临的问题都同新诗本身一样，既在行进之中又在不停徘徊，需要更直接、更敞亮的回答。对于新诗的语言形式这个课题，我们仍旧面临着这样的挑战：如何把握语言而又穿透语言，如何挖掘形式而

又超越形式——以便我们能够同时展开文学和语言的双翅，飞向诗歌本体、语言本体的诗意国度。

基于以上思考，笔者选取了一个较为新颖的视角来考察新诗的语言形式。在借鉴前人研究成果的基础上，在反复考察古典诗歌传统、西方诗歌艺术思潮及新诗自身之后，针对一些尚未解开的疑惑展开了一种另辟蹊径的研究思路，攫取了“节奏”和“意象”这一对既是诗歌艺术的本质特点、关键因素，同时又与诗歌语言形式密切相关的研究对象，并以诗情、诗形、节奏、意象四者之间的相互关系为切入点，建立了一个较为新颖的艺术方程式和一种有别于以往的研究范式，来重新审视新诗语言形式历时的发生、发展，以及在此过程中共时的分裂与衍变。有关新诗语言形式的理论探讨和创作实践都将被编织进此考察过程，并尽可能地辨析二者之间的印证与同构，以及差异与位移。在此视角的考虑之下，古典诗歌传统与西方诗艺思潮也将双双褪去时代、国度、语言、流派的外衣，裸露出直接与诗歌节奏和意象相关的种种相同或相异的影响力量，共同为新诗语言形式的变迁从暧昧晦涩中烛照出一条路径。由于篇幅的关系，笔者将考察的时段限定在 1917 年到 1949 年这二十年间。

必须要指出的是，笔者所做的这一切努力也只是诸多尝试中的一种，对于一路走到今天还不能气定神闲、容色分明的新诗来说，也许总结任何规律、得出任何结论都言之尚早。就像笔者试图去把握的这二十余年新诗语言形式的变迁的粗略线索，也并不像我们预期的那样严正规范：文学史本身也不是一个“增之一分则太长，减之一分则太短；著粉则太白，施朱则太赤”的“标准”佳人，更多的时候我们看到的是她粗服蓬头的模糊姿态或是豆蔻初开的懵懂情怀。在那个“惊鸿一瞥”时刻到来之前，有多少尝试、摸索、忍耐、等候和坚持，就有多少插曲、歧路、退让、犹疑和徘徊。

更无论‘标准’本身，也是一个令人疑窦丛生的字眼，在历史与当下、传统与个性之间，它究竟有多少变幻莫测的分身和暗影？我们又该如何在诸多的分身和暗影之中，捕捉那像喷泉在瞬息之间涌现出晶莹水珠一样的美丽光线？从这个意义上说，这注定是一段长途跋涉、曲折蜿蜒的旅程，但谁又说那开始的一小段，不能够带给人探索与发现的兴奋和快乐呢？

导论摇一个多解的艺术方程式

——新诗的诗情、诗形、节奏与意象 (员)

第一章摇溯源 古代汉语诗歌的节奏观与意象观 (圆)

摇摇第一节摇古代汉语诗歌的节奏观 (圆)

摇摇第二节摇古代汉语诗歌的意象观 (猿)

摇摇第三节摇古代汉语诗歌节奏和意象之关系 (源)

第二章摇颠覆与想象 现代新诗初期的诗形开创 (缘)

摇摇第一节摇从梁启超到胡适：“关不住了”的“诗体大解放” (缘)

摇摇第二节摇郭沫若“从新诗情”到“新诗形” (苑)

第三章摇化古与化欧 新月派与象征派的交响 (愿)

摇摇第一节摇新月派：“为新诗创格”的冲动与反思 (愿)

摇摇第二节摇概念的提起与介入 兴、象征主义、纯诗 (员园)

摇摇第三节摇象征派 初谈“纯诗” (员园)

第四章摇沉淀与结晶 现代派的“纯诗”艺术探索 (员园)

摇摇第一节摇现代派 再谈“纯诗” (员园)

摇摇第二节摇戴望舒 节奏与意象之间的舞者 (员源)

结语摇在焦虑中寻找语言的家園

——新诗永恒的艺术使命 (员远)

参考文献 (员园)

后记 (员愿)

导 论

一个多解的艺术方程式 ——新诗的诗情、诗形、节奏与意象

现代新诗在短短的数十年内经历了从无到有和初步建立起现代诗歌艺术特征的艰难过程。从一开始以彻底批判的态度与古典诗歌传统划清界限,到一步步在诗歌形式的探索中对西方诗歌的模仿、对古典诗歌传统的“融化”,新诗关注最多的是语言形式的问题。然而,这个问题似乎一直没有得到令人满意的答复。在新诗诞生数年以后的 1925 年,鲁迅在《诗歌之敌》中用“如冬花在严风中颤抖”的比喻来形容“诗歌却已奄奄一息了”^①;1926 年他在给窦隐夫的信中又说道:“新诗直到现在,还是在交倒霉运!”原因是:“诗歌虽有眼看的和嘴唱的两种,也究以后一种为好;可惜中国的新诗大概是前一种。没有节调,没有韵,它唱不来,唱不来,就记不住;记不住,就不能在人们的脑子里将旧诗挤出,占了它的地位。”^②可见,鲁迅对现代汉语诗歌在语言形式尤其是节奏方面的建设有着近乎严苛的批评。类似于这样的批评之音此后如影随形地寻觅着新诗的历史脚步延续下来,不但没有削弱的态势,似乎还有加强的趋向。冯雪峰在写于 1935 年的《我对于新诗的意见》一

① 鲁迅《集外集拾遗·诗歌之敌》,见《鲁迅全集》第 7 卷,北京:人民文学出版社 1983 年版,第 230 页。

② 鲁迅《致窦隐夫》,见《鲁迅书信集》下卷,北京:人民文学出版社 1983 年版,第 235 页。

文中对新诗的形式发表看法：“越是没有规律的束缚，越是注重自然和自由，如果不是同时以最大的积极精进的精神和努力去实现建树，那么，流弊就一定非常的大，结果一定会内容浅薄、形式散漫无组织的东西，多于内容深刻充实、形式也相当有组织有创造的东西了。实际上我们三十多年来新诗的情形是这样的……”冯雪峰进一步指出：“现在根据关心新诗问题的大多数人的意见，可以得出一个结论，就是‘现在新诗的各种各样的形式是都还不能满意的，而那最中心的问题是语言问题。’”^①

新诗的语言艺术究竟该如何体现？新诗究竟该具备何种语言形式？这是所有新诗创作者和批评者所面临的首要问题，也几乎是一个“终极问题”。如果能解决这个问题，我们的新诗一定会拥有强大的生命力，放射出耀眼夺目足以和旧诗相媲美的光芒而不会是如鲁迅所说的“奄奄一息”了。现代新诗经过几十年的岁月磨炼难道真的还没有找到一双“合自己脚的鞋子”吗？现代新诗一直是徘徊在诗形美的门外吗？

要回答这些问题或者说面对这些苛责，不是一件容易的事，它涉及许多更隐蔽更复杂的背景问题和次问题——比如究竟该以怎样的批评标准来面对新诗，究竟该如何面对新诗对古典诗歌传统的传承与反叛，以及如何看待在新诗成长过程中一直不断涌现的西方艺术思潮……更重要的是，现代新诗本身虽然只拥有短短数十年的生命，但它似乎并不是一个“整体”，它本身就存在着矛盾、分裂、不止一次的反动，以及在变化的文化和历史背景下的不同倾向性的淬炼与演化。这是一道不容易解出答案的艺术方程式，确切地说，是一道多解的艺术方程式。

然而，“多解”并不等于“无解”。“多解”的魅力就在于它提供了一种让我们多方面思考问题的思路，而最终我们会惊奇地发

^① 冯雪峰《我对于新诗的意见》，见《雪峰文集》第4卷，北京：人民文学出版社1983年版。

现——所有的方向都指向一个终点——诗歌的本质。诗歌的本质究竟是什么？从古至今有无数的外中诗人和学者回答过这个问题，其答案也都因各有侧重而呈现出不同面貌。

在西方诗歌理论中，对诗歌本质的探讨有一个由笼统到细致、由抽象到具体的演变趋势。

亚里士多德在《诗学》中提出了“天性模仿”说，认为诗歌的起源出自于人类模仿的天性，而其中“音调感”和“节奏感”的形成则是在这些方面“生性特别敏锐的人”点滴积累的结果^①。显然，这种诗歌本质的概念建立在两个抽象的语汇——“天性”和“天赋”上。两百多年后贺拉斯在《诗艺》中关于诗歌本质的观点与亚里士多德一脉相承，他认为诗歌是对生活的模仿和天才的创造的结合体：“一首诗仅仅具有美是不够的，还必须有魅力，必须能按作者愿望，左右读者心灵”，譬如“忧愁的面容要用悲哀的词句配合，盛怒要配威吓的词句，戏谑配嬉笑，庄重的词句配严肃的表情”^②，要达到这种境界，“苦学”和“天才”二者应“相互为用，相互结合”^③。到了16世纪的法国新古典主义诗人布瓦洛那里，对古希腊古罗马经典作品的模仿成为一种逐渐强壮、不容打破的标准——在他的诗体论文《诗的艺术》里面，他一再强调这种古典的、崇尚理性和规范性的标准及精神。譬如在诗歌的语言形式上有如此这般的要求：“必须里面的一切都能够布置得宜，必须开端和结尾都能和中间相配，必须用精湛的技巧求得段落的匀称，把不同的各部门构成统一和完整。”^④同时这样严格的艺术形式是要求建立在“配合”理性的思想内容基础之上的，因为布瓦洛对“内容”和“形式”有着严

① [古希腊] 亚里士多德《诗学》，陈中梅译，北京：商务印书馆，1984年版，第1页。

②③ [古罗马] 贺拉斯《诗艺》，见《西方文论选》上卷，伍蠡甫等编，上海：上海译文出版社，1984年版，第151页，第152页。

④ [法] 布瓦洛《诗的艺术》，见《西方文论选》上卷，伍蠡甫等编，上海：上海译文出版社，1984年版，第151页。

格的区分：“不管写什么主题，或庄严或谐谑，都要情理和音韵永远互相配合，二者似乎是仇敌，却并非不能相容。音韵不过是奴隶，其职责只是服从。”^①

19世纪法国浪漫主义诗人雨果则认为诗歌（文学）是在美丑对照基础上自由展现真实的艺术：“他所创造的不是美，而是特征。”^②因此，“诗人只应该从自然和真实以及既自然又真实的灵感中得到指点。”^③与这种诗歌本质观相对应，雨果提出了一种打破古典主义的规则和典范、将内容和形式紧密地结合在一起的语言形式观：“我们希望一种自由、明晓而忠实的韵文……就其总体而言，既有艺术加工也有灵感成分，既深邃悠远又出人意表，既宽宏大度又真实入微。它善于适当地断句和转移停顿以掩饰亚历山大体的单调，它爱用延长句子的跨行句而不用意思含糊的倒装句。它忠于韵律这一位受制约的王后，我们诗歌的至高无上的天恩、我们诗歌格律的母亲。这种韵文其表现方法是无穷无尽的，它的美妙和它结构的奥秘是无从掌握的。正如普洛透斯一样，在形式上千变万化而又不改其典型和特性……”^④艺术并不存在统一不变的法则，如果一定要有法则，那么这最终的法则应是自然或真实。艺术的内在规律存在于对自然和真实的自由追寻之中。显然，这样的形式已经不是单纯的形式：“这种形式是青铜的形式，它把思想嵌在它的格律中……思想，在诗句中得到冶炼，立刻就具有了某种更深刻、更光辉的东西。铁，变成了钢。”^⑤

到了19世纪后期，法国象征主义诗人马拉美进一步把诗歌从“典范”的束缚中解脱出来，把诗歌看成是个性的、心灵的、象征

① [法] 布瓦洛《诗的艺术》，见《西方文论选》上卷，伍蠡甫等编，上海：上海译文出版社，1989年版，第100页。

②③④⑤ 摇[法] 维克多·雨果《〈克伦威尔〉序》，见《雨果文集》第1卷，柳鸣九主编，柳鸣九译，石家庄：河北教育出版社，1996年版，第137页，第138页，第139页，第140页。

的、神秘的语言艺术,诗人们‘有史以来第一次’公然‘在自己所处的一隅,用自己的笛子,吹奏自己喜爱的乐曲’。^① 诗歌的要务是表达诗人个体的心灵感受,以及洋溢着独创精神的个性语言形式的追求。它包括了暗示的、神秘的诗歌意象营造和对自由、新颖、轻灵的诗歌音乐性的追求等多种艺术手段,以此来细腻入微地表达现代人独特的思想、情绪和心灵状态。他指出这种诗歌创新正如音乐领域内的变革一样:“在音乐的领域中其实也发生了同样的演变,继过去那种刻画得清清楚楚的旋律之后,出现了片段的旋律的无限性,这种旋律丰富了音乐织体而不使人感到有十分显著的节拍划分。”^② 形式不再有标准,但形式却前所未有的重要——马拉美彻底突破了内容和形式之间的鸿沟,而把二者看成是一个完整的、不可分割的统一体。他认为,人们不是用思想来写诗而是用词语来写诗:“语言里本来就有诗存在。”^③

在 20 世纪韦勒克、沃伦的新批评派代表论著《文学理论》中,对诗歌语言形式的重视被抬到了一个新的高度。韦勒克认为:“真正的诗必然是由一些标准组成的一种结构。”^④ 这种“标准结构”与语言密切关联:“如果诗歌组织得非常严密,就与语言的声音和意义发生了联系。”^⑤ 再具体一点,这些标准也好,严密的组织也好,大体上包含两方面的内容:“格律和隐喻”,而且“格律和隐喻还是属于一体的,只有包含这两个因素并解释它们的紧密关系,我们给诗歌下的定义才能获得足够的普遍性。”^⑥ 前者为诗歌作品的声音层面,包括谐音、节奏和格律等;后者可谓是诗歌的最核心部分,又可以细分为意象、隐喻、象征、神话等(这些在书中细分的

①②③ 摇[法] 马拉美《关于文学的发展》,见《西方文论选》下卷,伍蠡甫等编,上海:上海译文出版社 1984 年版,第 100 页,第 100 页,第 100 页。

④⑤⑥ 摇[美] 雷·韦勒克,奥·沃伦《文学理论》,刘象愚等译,北京:生活·读书·新知三联书店 1984 年版,第 15 页,第 15 页,第 15 页。

概念有彼此重复的部分)。著者虽然对这两方面的内容分章介绍,但却几乎在相关内容的每一章结尾处都不厌其烦地强调二者的不可分割性,如:“声音和格律必须和意义一起作为艺术品整体中的因素来研究”,^①“像格律一样,意象是诗歌结构的一个组成部分。按我们的观点,它是句法结构或者文体层面的一个组成部分。总之,它不能与其他层面分开来研究,而是要作为文学作品整体中的一个要素来研究。”^②

在中国现代诗论中,我们可以粗略地把对诗歌本质的认识成与上述西方诗歌理论演变相对应(这种对应并不严格,却有线索可循)的一个过程:胡适从写实主义的角度出发,认为诗歌应“但求不失其真,但求其能状物写意之目的”^③,呼应这种诗歌本质观,关于诗歌形式胡适认为“新诗除了‘新体的解放’一项以外,别无他种特别的做法”^④。浪漫主义诗人郭沫若则认为诗歌最重要的是“自我表现”,在形式方面他主张“绝端的自由”,“绝端的自主”,因为“诗之精神在其内在的韵律”^⑤。新月派认为诗首先应该是“美”的,这种美用闻一多的话来说是“三美”——音乐美、绘画美、建筑美,用徐志摩在《诗刊放假》、《诗刊并言》中的话来说是“一首诗的秘密也就是它的内含的音节,匀整而流动”;“完美的形体是完美的精神唯一的表现”。象征派诗人李金发、穆木天认为诗歌是个人灵感的记录表,是潜意识的世界,要达到这一点,诗歌的

①② 拙[美] 雷·韦勒克,奥·沃伦《文学理论》,刘象愚等译,北京:生活·读书·新知三联书店,1984年版,第152页,第153页。

③ 胡适《文学改良刍议》,载1917年1月15日《新青年》第4卷第5号。

④ 胡适《谈新诗——八年来一件大事》,载1922年12月15日《星期评论》纪念号。

⑤ 郭沫若《论诗三札》,《郭沫若论创作》,上海:上海文艺出版社,1984年版,第103页。

要务是‘将所感到所想象用美丽或雄壮之字句将刹那间的意象抓住’^①。现代派则提出了‘纯然’的‘现代’的诗的观点。戴望舒认为诗歌不单是真实，也不单是想象，是由真实经过想象而来的，具体到诗歌形式，戴望舒认为‘每一首诗应该有它自己固有的‘完整’，即不能移植的它自己固有的形式，固有韵律’^②；何其芳则将诗歌概括为‘一种最集中地反映社会生活的文学样式，它饱和着丰富的想象和感情，常常以直接抒情的方式来表现，而且在精炼与和谐的程度，特别是在节奏的鲜明上，它的语言有别于散文的语言。’^③

就像我们看到的那样，所有这些答案都在不同程度上和不同角度上回答了‘诗的本质’的问题，比如大部分观点认为诗歌是包含强烈或是深刻情感的，诗歌应该具有美的或者说独具‘特征’的、不同于散文的形式……或许对于‘诗的本质’的提问，无论回答有千百种，但都脱离不了对‘情感与形式’，或者说对‘诗情’与‘诗形’两个永恒绞缠的因素的审问与剖析。

的确，对于诗歌来说，‘情感与形式’是一个永恒的命题。尽管从广义上来说，‘一切艺术都是创造出来的表现人类情感的知觉形式’^④，并且，‘艺术是这样的一项人类活动：一个人用外在的符号有意识地把自已体验过的情感传达给别人，而别人为这些感情所感染，也体验到这些感情。’^⑤但相对于其他的艺术形式，诗歌

① 杜灵格，李金发《诗问答》，载《文艺画报》第 1 卷第 1 期，1932 年 1 月 1 日。

② 戴望舒《诗论零札》，载《华侨日报·文艺周刊》，1932 年 1 月 1 日。

③ 何其芳《关于写诗和读诗》，见《何其芳文集》第 1 卷，北京：人民文学出版社 1983 年版，第 1 页。

④ [美] 苏珊·朗格《艺术问题》，北京：中国社会科学出版社，1986 年版，第 1 页。

⑤ [俄] 托尔斯泰《什么是艺术》，《列夫·托尔斯泰文集》第 1 卷，陈燊，丰陈宝译，北京：人民文学出版社 1980 年版，第 1 页。

的“情感”与“形式”，以及诗歌的“情感与形式”二者之间的关系，都来得更为强烈更为特殊一些。一方面，就像诗人们自己说的那样：“一切好诗都是强烈情感的自然流露”^①，对于一个真正的诗人而言，只有当他内心自发地充溢了不可遏制的诗情而不是由外界强加的某种力量的驱使，才能够写出有艺术感染力的动人诗篇；另一方面，“诗人观察一切，理解一切，思考一切，无不通过这个语言的眼睛，通过语言的这个内部形式”^②，而且，情感与形式之间绝不是主客二分的，正如瓦雷里（又译作瓦莱里，引者注）所说，诗歌是一种语言的艺术，是将语言用各种奇特的方式创造、改变，整编原有规则以达到捕捉独特诗情的目的，“诗人的任务，是使我们感觉到单词与心灵之间的一种密切的结合。”^③

诗歌是情感与形式的艺术，是将“诗情”熔铸在“诗形”之中的艺术。那么，现代新诗是如何在“诗情”与“诗形”的复杂关系中蹒跚前行的呢？我们不妨先回顾一下现代诗歌史上的几个片段。

第一个片段来自于胡适。1917年，他在《尝试集·自序》中，明确地提出“诗体大解放”的观点：“认定一个主义：若要做真正的白话诗，若要充分采用白话的字，白话的文法，和白话的自然音节，非作长短不一的白话诗不可。这种主张，可叫做‘诗体的大解放’。”^④一言蔽之，作为中国现代白话诗和现代诗论的肇始人，胡适关于诗歌的核心观点是：打破旧体诗的一切成规，用口语化的现

① [英] 华兹华斯《抒情歌谣集·一八〇〇版序言》，见伍蠡甫、胡经之主编的《西方文艺理论名著选编》中册，北京：北京大学出版社，1984年版，第186页。

② [俄] 巴赫金《长篇小说话语》，《巴赫金全集》第3卷，石家庄：河北教育出版社，1986年版，第127页。

③ [法] 瓦雷里《诗与抽象思维》，见《现代西方文论选》，伍蠡甫编选，上海：上海译文出版社，1984年版，第147页。

④ 胡适《尝试集·自序》，《胡适学术文集》，北京：中华书局，1981年版，第146页。

代汉语写现代新诗。

第二个片段来自于周作人。1918年，周作人在《扬鞭集·序》中对新诗的“自由过度”的现状进行批评之后，指出了一条解决的方法：“新诗的手法，我不佩服白描，也不喜欢唠叨的叙事，不必说唠叨的说理，我只认抒情是诗的本分，而写法则觉得所谓‘兴’最有意思，用新名词来讲可以说是象征。”周作人设想：“新诗如往这一路去”；“真正的中国新诗也就可以产生出来了。”^①这是中国现代诗论上第一次明确地把中国古典诗歌传统中的“兴”隆重地提到新诗创作的平台上来，并将其与西方文化的“象征”联系起来。“兴者，先言它物以引起所咏之词也。”^②简言之，就是“以物起兴”。其实古人早就对“兴”有着极为透彻的分析，指出“兴”的本质就是对“象下之意”^③的追求。这就要求诗歌在创作中要建立起丰富的意象群落，让读者去进一步产生联想，而不是简单的直抒胸臆和直白说理。

第三个片段来自于徐志摩和其他新月派诗人。也是1918年，徐志摩、闻一多和朱湘等人在北京《晨报副刊》上创办了《诗镌》，他在《诗刊弁言》中说道：“要把创格的新诗当一件认真事情做。”所谓“创格”，就是要为新诗寻找“新格式”和“新音节”。因为“完美的形体是完美的精神唯一的表现。”^④在他看来，“诗的生命是在它的内在的音节”；“一首诗的秘密也就是它的内含的音节，匀整而流动。”^⑤所谓的诗的“格式”与“音节”，我们可以将之统称为诗歌的节奏。徐志摩的创作比他的论述更有力地说明，新诗可以有、也应该有自己的和谐的节奏，以至于1920年代的卞之琳称许徐志摩

① 周作人《扬鞭集·序》，载《语丝》，第184期。

② 朱熹《诗集传》。

③ 皎然《诗式》。

④ 徐志摩《诗刊弁言》，载《晨报副刊·诗镌》第1期，1918年9月1日。

⑤ 徐志摩《诗刊放假》，载《晨报副刊·诗镌》第1期，1918年9月1日。