

# 中国新诗的现代性

龙泉明 著

武汉大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国新诗的现代性/龙泉明著. —武汉:武汉大学出版社,2005.4  
(红烛学术丛书)

ISBN 7-307-04501-x

I. 中… II. 龙… III. 新诗—文学研究—中国 IV. I207.25

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 033768 号

责任编辑:陶佳培 周善斌 责任校对:程小宜 版式设计:支 雷

出版发行:武汉大学出版社 (430072 武昌 珞珈山)

(电子邮件:wdp4@whu.edu.cn 网址:www.wdp.whu.edu.cn)

印刷:湖北恒泰印务有限公司

开本:880×1230 1/32 印张:9.625 字数:276千字 插页:1

版次:2005年4月第1版 2005年4月第1次印刷

ISBN 7-307-04501-x/I·287 定价:21.00元

版权所有,不得翻印;所购教材,如有缺页、倒页、脱页等质量问题,请与当地图书销售部门联系调换。

# 综 论

---

## 一、中国新诗对传统的承传与变异

中国新诗的现代化建设，一方面是如何把外国的资源充分内化，成为我们的资源，使得中国诗歌能够冲破传统的枷锁，走向世界；另一方面，我们必须看到，现代性中的传统是不可消解的，现代化又有各种不同的文化形式，每一种不同的文化形式又和它各自不同的传统有着深厚的密切关系，那么，如何发掘传统资源，就成为中国新诗进一步现代化必须考虑的重大课题。

中国现代诗人在新诗的建设与发展中，是始终注意把握它在中外古今融合中的现代化转换的方向的。朱光潜当年就指出：“我们的新诗运动正在开始，我们必须郑重谨慎，不能让它流产。当前有两大问题须特别研究，一是固有传统究竟有几分可以沿袭，一是外来影响究竟有几分可以接收。这都是诗学者所应虚心探讨的。”事实上，“固有传统的沿袭”和“外来影响的接收”怎样才能在中国诗歌走向现代化的途程中融通无阻、化育新生，一直是中国现代诗人焦思渴虑的问题。反思传统，回应西方；沟通古今，融会中外，构成了中国新诗建设的思想资源和内在动力。当然，新诗对传统与西方的看取，在各个时期，各个诗派与诗人那里，常常是有条件，有其选择的侧重点的。例如，在五四新诗创建过程中，对西方诗歌的看取是主要的、全面的；而当新诗站住脚跟以后，对传统的看取则由不自觉转向了自觉；各个诗派与诗人对西方与传统的看取也是复杂和多变的，但从总体上看，传统与西方对新诗所产生的作用是综合性、整体性的。但在以前乃至现在的新诗研究中却存在这

---

朱光潜：《诗论·抗战版序》，《朱光潜全集》第3卷，安徽教育出版社1987年版，第4页。

样一种观点，认为中国新诗的建设主要受西方影响，照搬西方的模式，甚至将中国新诗的现代化完全等同于西化。事实并非完全如此。在中国新诗现代化转换的过程中，尽管西方诗歌是一个重要的参照，西方诗歌中很多特有的历史经验和文化经验及其基本技能都成为中国新诗创建中非常活跃的因素，但中国诗歌的传统思想和形态仍然是中国新诗现代化的根基，是中国新诗现代化之保持民族特色的一个重要因素。应当说，中国新诗的现代化并不都是西方式的，而是保持了中国特色的。

在中国诗歌转型过程中，对传统的重新审视、重新估价是一个不可回避的问题。如果说近代“诗界革命”已开始把矛头指向传统诗歌的某些层面，那么五四新诗运动则是以“重新估定一切价值”为旗帜的，正因为如此，才使中国传统诗歌真正受到了冲击，使中国诗歌模式开始了革命性的变化。但是，诗歌模式的转换与重构既必然与传统相冲突，又必须与传统相承接。所以，中国新诗的先驱者对待传统是有所否定，也有所肯定的。例如，五四时期的胡适选择“明白易懂”作为白话新诗的美学标准，是以“元白”所代表的白话诗的潮流为源头和正路的。在他看来，五四以来的白话新诗乃是“三百篇”以来“元白”代表的中国诗的必然趋势，对这种“必然趋势”的看法，成为五四白话新诗建设的一股内在推动力量，由此，他对于难懂的“温李”一派的诗歌趋势则作了排斥性的评价。而到了20世纪30年代，废名、戴望舒、卞之琳、何其芳等则不满于白话新诗的“晶莹透彻”而推崇晚唐“温李”一路诗风，因为“温李”诗的朦胧含蓄的传统风格正满足了他们在“表现与隐藏之间”的审美追求，而他们也正从“温李”诗中获得了新诗现代性追求的一种依据和信心。这种对传统诗歌的两种趋势前后迥然不同的选择与认同，并非是矛盾的，而是与不同时期新诗建设的具体目标相适应的。五四以后，中国诗歌走向现代，尽管存在一定的历史距离，但与过去的传统诗歌之间并没有明显的断裂。无论是现实主义诗歌、浪漫主义诗歌，还是唯美主义诗歌、象征主义诗歌、现代主义诗歌，都与中国传统诗歌有着深层的内在联系。一些重要的诗人的诗歌创作虽有浓厚的西化色彩，但其深层仍然渗

透着传统诗歌的养分，流贯着传统诗歌的血脉。中国现代新诗广泛接受西方种种诗潮和创作的影响而又逐步实现其民族化、现代化，其根本原因也正在于此。

从中国诗歌的整体变革来看，虽然旧诗与新诗相去甚远，但它的一些基本因素仍存活于新诗框架中。古代诗歌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审美追求，以赋比兴为一般表现手段，以格律美为最高形式追求，等等。现代诗人在创造新诗的过程中，既接受了外国诗歌的影响，也包含了对传统诗歌艺术在现代意义上的改造与融会，这至少可从以下五点得到确证：

第一，中国新诗从整体上否定了古代诗歌“思无邪”、“温柔敦厚”、“怨而不怒、哀而不伤”、“止于礼义”的儒家传统诗教，而进一步承传了古代诗歌以抒情言志为本的优良传统，把诗歌当作抒发内在思想情感，传达人生态度、社会理想的工具。抒情言志既是手段，又是目的，用郭沫若的话说就是“诗的本质专在抒情”。以郭沫若为代表的浪漫主义诗人主张“情感的自然流露”，强调对自我情感的自由表达。以艾青、臧克家、田间等为代表的现实主义诗人虽然注重对现实生活的描写，但也不是赤裸裸地再现生活，而是着重诗人对现实的情感态度，对生活的真切感受的抒写。以李金发、戴望舒为代表的象征派、现代派诗人也重视诗的情感表达，只不过他们主要表达的是一种潜意识的隐秘的内在感受，一种朦胧的难以捉摸的情绪。以穆旦为代表的现代派诗人也注重情绪表达，但是他们追求的是情绪的意象化或情感的诗化，其诗情中蕴涵着智性化的思想体验或人生经验的传达。象征派、现代派诗人或以“感觉的表现”抵制“情感的泛滥”，或以“经验的传达”代替“热情的宣泄”，或用“智性的诗化”削弱传统的感情主宰。这其实正是对中国传统诗歌观念的补充、丰富与发展。也就是说，中国现代诗歌不但承传了抒情言志的诗歌传统，还以“感觉的表达”、“经验的传达”和“智性的诗化”来扩大了诗的内涵，革新了诗歌的本质观念。

第二，中国新诗不但承续了古代诗歌的主情主义，而且发扬了

古代诗歌重社会功能的传统。古代诗歌重教化，即《毛诗序》所说的，诗可以“经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗”。儒家看到了诗可以由人的心灵，在某种程度上作用外在现实，于是，净化诗的内容，使诗实现补察时政、讽上化下的作用，就成为儒家诗教的核心。五四时期，新诗先驱者们对“文以载道”和儒家诗教大加鞭笞，使诗人从封建的统治和束缚中解放了出来，诗歌由此获得了新生，但“文以载道”和“重教化”所包含的实用功能观念仍存留于现代诗人的意识之中，而且赋予了新的时代内涵。他们这种实用功能观念体现于诗歌的价值尺度，便是推崇诗歌的社会政治教育功能，使之成为推动社会改革和社会进步的有力武器。虽然现代诗歌史上曾经出现过“为艺术而艺术”、“以诗为诗”的“纯诗”潮流和着意于艺术经营的诗歌流派和诗人，但诗歌的实用性并没有因此减弱许多，而且在民族解放和社会解放斗争中，几乎一切诗人都自视为民族的代言人，都以笔作刀枪，以诗为武器，“诗是旗帜，是炸弹”，以此完成时代所赋予诗人的使命。从这时期诗歌所起的作用来看，“未尝不是‘载道’；不过载的是新的道，并且与这个新的道合为一体，不分主从。所以从传统方面看来，也还算是一脉相承的。一方面攻击‘文以载道’，一方面自己也在载另一种道，这正是相反相成，所谓矛盾的发展。”可以说，中国传统诗歌意识中，功能观念是最难变异的“常量”，它对中国新诗所起的传导作用是最大的。

第三，中国古代诗歌最高的审美追求就是美的意境的创造，这也是古代诗歌获得艺术魅力的重要原因。古代诗论家几乎都把它视为诗的命脉，袁枚的“镜中花，水中月”，王国维的“能写真景物、真感情者，谓之有境界”，可说是对这种诗歌审美特征的精当概括。中国新诗也坚持和发展了这种审美特征，许多现代诗论家也对它作了新的阐发，如艾青说“意境是诗人对于情景的感兴，是

---

朱自清：《论严肃》，《朱自清全集》第3卷，江苏教育出版社1988年版，第140页。

诗人的心与客观世界的契合”；朱光潜认为“诗的境界”（即意境）是“意象与情趣的契合”形成的一个“独立自主”的艺术世界。现代诗人对意境的重视已明显地反映在他们的诗歌创作中，许多优秀诗人都是以独特的意境创造使诗焕发出艺术的魅力。如郭沫若的《星空》，宗白华的小诗，冯至的《我是一条小河》，戴望舒的《雨巷》，徐志摩的《再别康桥》，闻一多的《忆菊》，艾青的《北方》、《雪落在中国的土地上》，臧克家的《难民》等优秀诗歌，都是以意境取胜的。在创作中，他们的主体情感借助外在物象和情境来表现，注意通过想象和幻想使诗的意境得到升华，这种主客体的审美意境创造，使诗歌避免了情感抒发的直泻与直露。象征派、现代派诗人既从外国意象派那里获得借鉴，又从晚唐诗歌那里获得启示而注重诗歌的意象创造，他们实际上是把古代诗歌中意境构造的因素或手段——意象，提升到了最高层面，从而使中国新诗的最高审美追求由“意境”转向了“意象”。因此，他们诗歌的意旨很少是以抽象的方式呈现的，而更多借助于意象去暗示，意象便延展或深化了诗人的意旨的界域，使之具有了不确定性和多义性，因而就为不同读者引入自己的体验提供了空间。象征派、现代派以诗歌的整体的意象之美，变革了中国诗歌的面貌，而九叶诗派则在诗歌审美境界的追求上提出了“新诗戏剧化”的主张，他们把“客观化”与“间接性”作为新诗戏剧化的两个主要原则，将传统诗歌的意境变为“戏剧性处境”，尽管这种“戏剧性处境”与古代诗歌的意境大异其趣，但其中又有一定的暗合之处，而一些现代诗人的诗歌创作则是在自觉地寻求这种暗合性中开拓着中国新诗的崭新境界的。

第四，古代诗歌所惯用的赋比兴手法，现代诗人也继承了下来。例如五四时期刘半农、刘大白的一些白话新诗，留下了杜甫和白居易诗歌影响的痕迹，李季、阮章竞、王亚平、袁水拍的诗也善用铺陈的手法，具有民歌之风。一般诗人对比兴手法都能运用自如，他们写诗往往借景抒情、托物言志，因而比兴尤为擅长，诗人

---

艾青：《诗论》，人民文学出版社1980年版，第201页。

们创造意境、营构意象，也多借助于比兴。特别是当西方象征主义诗歌被李金发引进中国之后，周作人看到了其象征、暗示的方法与比兴的内在联系，发现了相互沟通交融的可能性，所以他特别指出新诗的写法，以中国传统诗歌中所谓的“兴”最有意思，它“用新的名词来讲或可以说是象征”，“这是外国的新潮流，同时也是中国的旧手法；新诗如往这一路去，融合便可成功，真正的中国新诗也就可以产生出来了”。这种认识，为后来许多诗人所认同，因而这一中国传统诗歌艺术经验就在中西的结合点上被大大地发扬光大了。中国新诗人不断地从世界诗歌宝库中“拿来”更新式的武器，并与中国的旧手法综合运用，从而扩大了中国新诗的艺术表现力。

第五，中国古典诗歌传统主要是格律诗传统，现代诗歌是在突破古典诗歌的文言和格律的形式束缚之后建立起来的以白话为工具的新诗体，大都是自由诗，虽然中国古典诗歌严格的外在形式被现代诗人革除了，但古代诗人所具有的创作的严谨性、追求诗语的精炼性、讲究艺术的节制的作风被现代诗人自觉不自觉地接受了下来。例如闻一多主张“戴着脚镣跳舞”，就是提倡一种严谨的创作态度，重节奏、重韵律、重苦练是闻一多写诗的精神，他的诗是不断地熔炼、不断地雕琢后成就的结晶。还有宗白华、冯至、卞之琳、穆旦、臧克家、艾青等讲究艺术的节制，注重语言的锤炼，都是为了用最恰当最经济的字句和最简练的篇章结构把思想情感表达出来，这都体现了他们对艺术苦心孤诣的追求。中国古代格律诗的许多艺术优长并没有被现代诗人抛弃。正如朱自清所说，新诗一开始就注意押韵，这押韵自然首先是现代生活和外国的影响，但“也曾在我们的泥土里滋长过”，足见写作新诗“不能完全甩开它”，这可算“新诗独独的接受了这一宗遗产”。中国文字里有一种极有效力的对偶和均衡的技巧，它在古代格律诗里用得很多，但在新诗里，它仍很有用处。再有，古代律诗的“起承转合”的

---

周作人：《扬鞭集·序》，《语丝》第82期，1926年5月30日。

朱自清：《诗韵》，《新诗杂话》，作家书屋1949年版，第148页。

结构规律，使现代诗人很自然地对方十四行体诗产生了兴趣。一批现代诗人为寻求新诗形式规范的建构自觉地从古代格律诗中吸取营养，并且在中西参照中探索着新诗的道路，所以闻一多称他们的新格律诗，是“中西艺术结婚后产生的宁馨儿”。尽管新格律诗只是中国新诗的一部分，并没有成为新诗形式的主流，但是它的存在，正说明优良的传统诗学规律是不可能被人为地割断的，它永远是我们民族诗歌建构中的“活水”和“精灵”。

以上关于现代诗歌对传统的继承和发展的简略描述，说明传统既是一种消逝了的过去，又是一种活着的现在，它无时无刻不对中国新诗发生着影响。中国新诗是在接通传统诗歌的基础上，又能对外来诗歌营养有所吸纳，同时在吸取外来诗歌的优长的基础上，又能从本民族诗歌传统中获得一种有机发展，即在中外古今的珠联璧合中产生出新的合成品，创造出一种崭新的诗歌模式，这种诗歌模式虽与古典诗歌模式和外国诗歌模式有着一定的内在逻辑联系，但它必定是一个新的产儿，有着自己的内在机制与存在方式。这里不妨对中国现代诗歌与古典诗歌作一总体的粗略的比照，以说明新诗所发生的变化。

第一，在诗歌的文体模式上，古典诗歌一开始就很快完成了从记事（叙述）到抒情的转变，以抒情为主导模式，形成了悠久的诗骚传统；而现代新诗则始终综合抒情和叙事两种因素，以抒情、叙事的互补结构为主导模式。第二，在诗人的审美标准上，古代诗人以和谐为内在结构，寻求人与自然（社会）的和谐与统一（“天人合一”），其诗歌以抒发感情、陶冶性灵、平衡内心为审美的标准和规范；而中国现代诗人则以冲突性为内在结构，注重人与社会（自然）的矛盾与统一，所以其诗歌融“叙述历史”与“体验历史”于一炉，即以内部世界与外部世界的相互搏斗相生相克为审美的标准和规范。第三，在诗歌的表现对象上，古代诗歌重内轻外，注重对“乡愁”、“别情”、“爱”、“醉”、“失意”、“自然”、“闲适”等的表现，把社会生活的内容淡化在个人情感的框架内，因而更趋内向性、情绪化；而现代诗人则既向内，又向外，一部分诗人注重对“国家”、“民族”、“时代”、“人民”等外在社会生活

的反映，即把“自我”的表现统一于“大我”的框架中，也有一部分诗人注重表现“自我”，即把“大我”统一于“自我”的框架中，因而前者更趋外向性、客观化，后者更趋内向性、主观化。第四，在诗人观照世界的视点上，古代诗人主要是“以物观物”，即不强加自己的心灵于物，而是将自己忘掉，化入事物之中，让物象得到自身的呈现，所以古诗中的客体，基本上以其原生的方式存在，它与主体精神相映衬而又独立存在；而现代诗歌观照世界的视点主要是“以我观物”，诗人不满足于对自然界认同，而是以重建世界秩序为己任，他们不注重纯然地感知外物，而是注重将自我的意志和力量强加在物象之上，所以诗中的客体的独立性不存在了，它被主体精神意志强烈地干预、征服，为主体所主宰。第五，在诗歌的构思方式上，古代诗人讲求感兴，诗作往往油然而生；而现代诗人讲求感受，诗作往往在心灵的痛苦搏斗中凝铸。古代诗人讲求天籁，讲求由对象引发的触动；现代诗人注重过程，注重情感与理性交织难分的心灵思辨。古代诗歌大都注重“滋味”和情趣，醉心于得意忘言，得鱼忘筌，对所谓画面和境界的营造，这种画面和境界并非有多少深意，但它却能使人形而下的沉浸中获得美的欢愉与净化；而现代诗歌则更注重形而上的指向，注重对具体事物与经验中蕴涵的理性因素的深入挖掘，注重内在生命的呈现和对真理的追逐，这就造成现代诗歌结构的多重性和内涵的丰富性与多义性及其解读的歧义性与反复性。第六，在诗歌的审美类型上，古代诗人强调整体的认同、和谐、守衡的审美心理，使他们在诗歌审美方式上恪守传统，合于惯例与规范，因而其诗歌始终抒写着大致相近的内容和长期局限于一个统一的封闭的模式之中；而现代诗人强调以同为耻、竞异争奇的审美心理，使他们始终保持创新意识和艺术个性，用多样化的创作方法和艺术形式表现多彩的社会生活、丰富的个人情感和深邃的思想认知，因而现代新诗的境界比古典诗歌更阔大，更具有历史的和诗意的容量。现代新诗的宏大、雄伟、动荡、自由的诗歌精神，与小巧、宁静、规整、拘谨的诗歌传统适成对照。古代与现代诗歌模式的这种总体的差异，也是与中国历史的巨变和社会的发展相适应的。

从上可知，中国诗歌实现从古典到现代转换，并非全是外在因素作用的结果，也不主要是照搬外国诗歌的结果，而是其自身嬗变和面向世界双向发展的趋势所致，它既包括中国诗歌内部冲破传统桎梏，寻求自身解放的趋势，也包括中国诗歌面向世界，寻求自我更新的趋势。中国现代新诗的建构，形成于对传统诗歌的继承与优化，对西方诗歌的借鉴与归化之间的张力。也就是说，中国现代新诗是在古今中外文学思潮的交汇中，在不断撞击、对流、互渗中实现其自身的调整与重构的。

## 二、中国新诗“发展论”概评

中国新诗发展论，是指中国现代诗学家关于中国新诗发展问题的论述。其中包括中国新诗发展的内在动因、发展方向、发展途径和发展动力等问题。它关系到诗歌革命是由形式的变革开始，还是从内容的变革开始，旧诗变为新体诗，合不合乎历史“进化”的程序，中国新诗可不可以“还原”到“民间化”状态，“西化”是不是一条可行的道路，只在“古典加民歌”的基础上可不可以发展新诗，“中西融合”在实践上究竟能否行得通等问题。对这些问题的回答，构成了中国新诗发展的种种观念形态。对这些观念形态的梳理与总结，有利于我们对中国新诗发展规律的深入认识，也有助于我们发掘中国新诗在新世纪进一步发展的内在资源与动力。

### —

诗的“进化”说，是由胡适提出来的。他在《尝试集·自序》中说：“那时影响我个人最大的，就是我平常所说的‘历史的文学进化观念’。这个观念是我文学革命论的基本理论。”“进化”说不仅揭示了中外诗歌发展的内在规律，并且也是中国新诗能够建立之理论基石。

#### （一）中国诗歌史是一部不断进化的历史

“进化论”本是英国生物学家达尔文关于生物进化的重要学

---

胡适：《尝试集·自序》，《胡适学术文集》，中华书局1993年版，第373页。

说，在晚清时期传入中国，引起了中国人思想与感情上的很大震动。可以说，达尔文“进化”论不但影响了现代中国一大批思想家、政治家，也影响到了现代中国一大批作家、诗人，它甚至成为胡适考察文学、诗歌现象的独特方式，并由此提出了“历史的文学进化观念”。他指出：“文学革命，在吾国史上非创见也。即以韵文而论，三百篇变而为骚，一大革命也。又变为五言七言，二大革命也。赋变而为无韵之骈文，古诗变而为律诗，三大革命也。诗之变而为词，四大革命也。词之变而为曲，为剧本，五大革命也。”后来，他在《谈新诗》一文中，又以“进化论”考察中国诗歌变迁的历史，认为新诗的产生，是中国诗歌“第四次诗体大解放”的结果。

胡适认为文学是随历史的进化而不断发展的，“愚惟深信此理，故以为古人已造古人之文学，今人当造今人之文学”。中国诗歌发展的历史就是一部不断地演变发展的历史，中国新诗代替旧诗而为中国诗歌的主体是合规律合目的的历史现象，胡适的目的不只在揭示这种规律，而是要为中国新诗的发展找到理论基础和历史根据。

## （二）“诗体大解放”符合历史进化规律

胡适通过中国诗歌发展历史的考察，认为历史上历次诗歌革命都是“形式”、“体式”的革命，而不是“内容”的革命。于是，提出了“诗体大解放”的口号，并把它作为“诗歌革命”的旗帜。他说：“文学革命的运动，不论古今中外，大概都是从‘文的形式’一方面下手，大概都是先要求语言文字文体等方面的大解

---

胡适：《尝试集·自序》，《胡适学术文集》，中华书局1993年版，第373页。

胡适：《历史的文学观念论》，《胡适学术文集》，中华书局1993年版，第32页。

放。” “诗体大解放”主要表现在两个方面：一是语言文字由“文言”变为“白话”；二是文体由固定的“格律”体变为不固定的“自由”体。在胡适看来，历史上的“诗歌革命”基本都是“形式”的革命。因此，诗体形式的演化与进步，当是中国诗歌“进化”的标志。

### （三）诗歌“进化”中的“人力”因素

胡适认为，历史的进化是“自然的进化”，但如果有人人为地阻碍它，那就非要“革命”来推动不可。20世纪初，旧诗已经走进“死胡同”。近代诗歌多次变革，基本上只变革其“精神”而不变革其“形式”，结果成效甚微。胡适提出要容忍诗人们进行新诗的尝试和实验。他在为汪静之诗集《蕙的风》作序时说：“现在这些少年新诗人对社会要求的也只是一个自由尝试的权利。”胡适所说的“进化”并不是被动的，而是主动的、积极的，有人称它为主动的“进化论”思想。“进化论”作为一种认识论、方法论，自有它的局限，但在当时却不失为一种先进的科学武器，它被一般作家和诗人所信奉，因而在其文学（包括诗歌）的变革中发挥了积极的作用。

## 二

诗的“还原说”，是五四初期俞平伯在其《诗底进化的还原论》中提出来的。他说：“从胡适之主张用白话来做诗，已实行了还原的第一步。现在及将来的诗人们，如能推翻诗的王国，恢复诗

---

胡适：《谈新诗——八年来一件大事》，《胡适学术文集》，中华书局1993年版，第385页。

胡适：《蕙的风·序》，《胡适学术文集》，中华书局1993年版，第459页。

的共和国，这便是更进一步的还原了。我叫这个主张为诗的还原论。” 他所说的诗的“还原”，不是要求诗人们回去写旧体诗词，或者去模仿古代某一时段的诗，而是指诗歌的“平民化”与“民间化”，也就是要求诗歌“还淳反朴”。他认为，只有既强调诗的“进化”，又强调诗的“还原”，中国诗歌才有可能得到真正的、全面的复兴。

### （一）新诗要发展，就要“还淳反朴”

康白情在《新诗底我见》中提出诗是“贵族的”观点。俞平伯对此表示反对，并提出诗歌“平民化”的口号。他说：“艺术本来就是平民的。”“平民性是诗的主要素质，贵族的色彩是后来加上去的，太浓厚了有碍于诗的普遍性。故我们应该取别一个方向，去‘还淳反朴’，把诗的本来面目，从脂粉堆里显露出来。”他所谓的“还淳”，就是还民间诗的淳厚之风；所谓“反朴”，就是要返回到“民间化”状态，获得朴实与朴素的风致。

俞平伯认为中国原始社会的诗歌多是民间创作，没有所谓的“贵族”气息。那些诗歌是那么平凡而真实，真诚而真挚，远不像后来有的“文人化”作品那样无病呻吟，面孔呆板，令人生厌。中国宋以前的旧体诗歌，总体说来应是有“平民性”的，但到了后来，诗则普遍缺少“平民性”。既不是“平民”生活与情感的写照，也不是一般“平民”能够理解与欣赏的。原始的诗歌的“平民性”是中国新诗人理应向往的。如果能够将诗歌创作“还原”到那种“平民化”状态，复归它的民间性，获得朴实的风致，让人感到它和人民的的生活息息相关，和人民的情感息息相通，那么中

---

俞平伯：《诗底进化的还原论》，《诗》第1卷第1期，1922年1月25日。

俞平伯：《诗底进化的还原论》，《诗》第1卷第1期，1922年1月25日。

俞平伯：《诗底进化的还原论》，《诗》第1卷第1期，1922年1月25日。

国新诗就有前途了。

## （二）新诗的内容和品质问题

俞平伯认为，诗的“还原”，也包括诗的“进化”在内。既有形式方面的“还原”，即由文言“还原”为白话，也有内容方面的“还原”，即诗人创作应直接表现平民的生活和情感。如果说胡适的“进化”论只是着重于新诗的“形式”变革问题，那么俞平伯的“还原”论则是着重新诗“内容”变革问题。他自己也这样说：“诗底还原，并不是绕圈子一样，丝毫没有进步的。诗底还原，便是诗底进化的先声。若不还原，决不能真正的进化，只在形貌上改变；或者骨子里反有衰老的象征。——我们想要挽救这危难，只有鼓吹诗底素质底进化。”“诗底素质底进化”，就是俞平伯所强调的“诗底还原”，即解决诗的内容和精神品质的建立的问题。

## （三）诗的“民间化”和“散文化”途径

俞平伯在《诗底进化的还原论》中说，要实现诗的“还原”，就要求诗人到“民间”去获取“平民”的生活材料，学习“平民”的生活方式，研究民间故事歌谣。旧诗以表现“文人化”生活、“贵族化”情感为主，这正是旧诗走向末路的内在原因。新诗要代替旧诗、得到大的发展，只有向“民间”吸取养料。所以，“还原”就是“还原”到民间，“还原”到自然，“还原”到生活，“还原”到原初的粗朴本色。

中国新诗的“还原”，不只是民间诗歌形式的还原，同时也是“散文化”的还原。闻一多在《文学的历史动向》中说，诗的“还原”，应尽量向散文“还原”。在20世纪40年代，他强调要把诗写得“不像诗，而像小说戏剧，至少让它多像点小说戏剧，少像

---

俞平伯：《诗底进化的还原论》，《诗》第1卷第1期，1922年1月25日。