

徜徉在诗性空间

——许霆现代诗学著作导论集



许霆 / 著



苏州大学出版社
Soochow University Press

徜徉在诗性空间

——许霆现代诗学著作导论集

许霆 / 著



苏州大学出版社
Soochow University Press

图书在版编目(CIP)数据

徜徉在诗性空间:许霆现代诗学著作导论集 / 许霆
著. —苏州:苏州大学出版社,2014.6
ISBN 978-7-5672-0866-7

I. ①徜… II. ①许… III. ①诗学—诗歌研究—中国—现代 IV. ①I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 129283 号

书 名	徜徉在诗性空间
著 者	许 霆
责任编辑	巫 洁
出版发行	苏州大学出版社 (苏州市十梓街 1 号 215006)
印 刷	苏州工业园区美柯乐制版印务有限责任公司
开 本	700 mm×1 000 mm 1/16
印 张	12.5
字 数	238 千
版 次	2014 年 6 月第 1 版 2014 年 6 月第 1 次印刷
书 号	ISBN 978-7-5672-0866-7
定 价	32.00 元

苏州大学版图书若有印装错误,本社负责调换
苏州大学出版社营销部 电话:0512-65225020
苏州大学出版社网址 <http://www.sudapress.com>

目 录

Contents

关于新诗格律研究的几个问题

——《新格律诗研究》引论/ 1

1917—1927 年新诗理论鸟瞰

——《新诗理论发展史(1917—1927)》导论/ 7

十四行体移植中国概说

——《中国百家名诗赏析》代前言/ 21

新诗现代品格的几个问题

——《中国新诗的现代品格》绪论/ 39

观念的联络与嬗变

——《中国现代诗学史论》导论/ 49

从纯诗化到现代化

——《中国现代主义诗学论稿》绪论/ 60

百年中国现代诗体流变及叙述

——《旋转飞升的陀螺：百年中国现代诗体流变史论》导论/ 80

新诗发生与百年诗体建设

——《新诗格律与格律体新诗》导论/ 98

关于中国现代诗体的思考

——《趋向现代的步履：百年中国现代诗体流变综论》导言/ 110

开辟中国新诗发展的自觉时期

——《闻一多新诗艺术》导论/ 126

20 世纪中国现代诗学的演进史

——《中国现代诗学论稿》导论/ 136

新诗发生的时限、动因和内涵

——《中国新诗发生论稿》导论/ 150

直面新诗格律研究现状的几个问题

——《中国新诗韵律节奏论》导论/ 166

附录：许霆现代诗学论著章目/ 188

后记/ 193

关于新诗格律研究的几个问题

——《新格律诗研究》引论

在叙述新格律诗的发展历程之前,我们想就以下三个问题谈点看法。

一、提倡新诗体“百花齐放”

“五四”新诗运动发轫于1917年。从那时到现在的七十多年中,新诗坛流派纷呈,诗人辈出,杰作迭现。许多诗歌工作者呕心沥血,贡献了一批各具风采的诗作和见解各异的诗论,积累了宝贵的创作经验。

从诗体形式看,新诗包括自由体、新格律体、半格律体、民歌体等多种。应当承认,七十多年来称雄新诗坛的是自由体,但新格律诗的创作也颇引人注目。新诗史上曾经出现过十多次关于新诗格律问题的大讨论,出现过数十种各具特色的新诗格律主张和实践,一批优秀诗人主要是以富有特色的新格律诗而奠定其诗坛地位的。七十多年间,有的诗人主要写作新格律诗,但更多的诗人则各种诗体都写。即使是自由诗体的鼓吹者艾青也这样说:“对于文学体裁,我没有太多的成见,只要好,民歌体也行,格律体也行,只要写得好,我都赞成。有人以为我只写自由诗,其实我很多诗是不自由的,有的非常严格。”〔1〕我们认为,一个民族在一个时代的诗歌,如果仅有自由诗,全无格律诗,那么无论自由诗拥有多少杰作,从中产生出多少优秀的诗人,也是不够的。欣喜的是,在我国新诗史上,新格律诗已经完成从诞生到成长的阶段,并逐步地跨入创新的发展时期,新诗格律探索取得了丰硕的成果。本书试图承担的任务是:勾勒新格律诗的发展轨迹,评述一些重要诗人和流派在新诗格律理论、实践方面的贡献。

我们讨论并提倡新格律诗,绝不是把它“当作新诗改革的方向”。一种诗论和诗体不会成为方向,诗论的“百家争鸣”和诗体的“百花齐放”,才是方向。任何一种文学形式、文学题材、文学风格和文学流派,都只能在百花园中争妍斗奇,竞放异彩,而绝不能成为方向。我们提倡新格律诗,并不反对自由体、旧诗体和民歌体等。郭沫若、臧克家、艾青、田间、郭小川、贺敬之等写出了许

〔1〕 艾青:《艾青谈诗及长篇小说的新计划》,载香港《开卷》1979年第2期。

多优秀的自由诗,我们有什么理由反对呢?毛泽东、陈毅、朱德、董必武、叶剑英等老一辈革命家写出了许多出色的旧体诗,我们有什么理由非议呢?李季、阮章竞、田间以及民间歌手写过许多好的民歌体,我们又有什么理由指责呢?

复杂的生活和丰富的感情,需要多种诗体去表现。冯至吟着自由诗登上诗坛,特定的情景却促使他写出了格律严格的十四行诗。他在《十四行集》的序言中这样说:

1941年我住在昆明附近的一座山里,每星期要进城两次,十五里的路程,走去走回,是很好的散步。一人在山径上、田埂间,总不免要看,要想……有一次,在一个冬天的下午,望着几架银色的飞机在蓝得像结晶体一般的天空里飞翔,想到古人的鹏鸟梦,我就随着脚步的节奏,信口说出一首有韵的诗,回家写在纸上,正巧是一首变体的十四行。^{〔1〕}

相反,朱湘写作了大量的新格律诗,有的诗情却“逼”着他用自由体的形式写出。我们在《朱湘书信集》中读到这样的话:

《洋》的诗是我在无韵体上第一次正式的试验……因为当时的情感觉得非此不足以达。作完之后,颇觉满意——我从前一直是主张中文不宜作无韵体的诗的。^{〔2〕}

因此,我们十分赞同艾青在诗体问题上的宽容态度:“社会生活很复杂,思想感情也很复杂,不同的社会生活所赋予的不同的题材和不同的思想感情,不可能凭藉仅只一种形式来表现;就连相同的题材和相同的思想感情也可以出现不同的表现形式。”^{〔3〕}既然各种诗体都有自己独特的表情达意的作用,都有自己的审美价值,我们有什么理由让新格律诗定于一尊呢?

从人们的欣赏要求来说,诗体形式更需要丰富多彩。《当代诗歌》连续数年调查读者对各种诗体的接受情况,证明当代新诗的各种不同诗体都有自己的读者群,任何诗体想独霸诗坛是不可能的。即使同一读者,在不同时期,对诗体的选择也是不同的。唐弢说过:“个人的选择是自由的。我年轻时喜欢徐志摩,中年以后醉心于臧克家,还有戴望舒和卞之琳,如今齿发脱落,垂垂老矣,而我却更爱好艾青。”^{〔4〕}对于这种个人自由选择的审美要求,我们应该予以充分的尊重。

我们讨论新格律诗的目的,是想从历史的回顾中,为最终建立既具民族

〔1〕 冯至:《〈十四行集〉序》,见《中国新诗集序跋选》,湖南文艺出版社1986年版,第445页。

〔2〕 朱湘:《致凯岚、林率、念生》,见《朱湘书信集》,上海书店1983年版,第115页。

〔3〕 艾青:《诗的形式问题》,载《人民文学》1954年第3期。

〔4〕 唐弢:《我观新诗》,载《文艺报》1988年5月7日。

特色、又有时代精神的中国新格律诗体作出努力,同时也促进新格律诗同其他诗体相互交融,繁荣祖国的新诗坛。

二、讨论新诗格律很有必要

我们讨论和研究新格律诗,拟把着眼点放在它的格律探索方面,着重评述七十多年来新诗格律理论和实践的发展轨迹。格式和韵律,当属于诗歌的形式范畴。我们深知,要创作出真正为人喜爱的好诗,涉及思想感情、生活内容、构思方法、表现手段、语言形式等多方面的问题。着重讨论新诗的格律问题,绝不意味着轻视诗歌构成的其他因素。

我们认为,诗是精纯度很高的语言艺术,其格律形式对于完成一首诗意义极大。卞之琳早就说过,所谓“思想的节奏”、“感情的节奏”,要形成诗,并不能代替语言的节奏。正因为如此,贺拉斯要求我们注意以不同的诗格去适应不同的内容:

帝王将相的业绩、悲惨的战争,应用什么诗格来写,荷马早已作了示范。长短不齐的诗句搭配成双,起先用来作为哀歌的格式,后来也用它表现感谢神恩的心情……阿喀罗科斯用他自创的“短长格”来表达激情;(演员穿着平底鞋的)喜剧,(演员穿着高底鞋的)悲剧,也都采用了这种诗格,因为这种诗格用于对话最为适宜,又足以压倒普通观众的喧闹,又天生能配合动作……如果我不会遵守、如果我不懂得这些规定得清清楚楚的、形式不同的、色调不同的诗格,那么人们为什么还称我为诗人呢?〔1〕

伟大的诗人歌德还说诗的格律会改变诗情:

不同的诗的形式会产生奥秘的巨大效果。如果有人把我在罗马写的一些挽歌体的内容用拜伦在《唐·璜》里所用的语调和音律翻译出来,通体就必然显得是靡靡之音了。〔2〕

既然诗的格律形式能够强烈地反作用于内容,能够直接影响到诗美的完成,我们就无法对它掉以轻心了。

除此以外,新诗形式本身也具有独立的审美价值,这就是闻一多所概括的“音乐的美”和“建筑的美”。在朗读诗的过程中会形成声音的起伏波动,而依据一定格律来组织语言秩序,就能使新诗在被朗读中产生出符合形式规律的美感。诗在被阅读中会产生视觉印象,在分行书写的情况下,依据一定的格律组织语言图式,就能使写在纸上的格式给人以美感。

〔1〕 贺拉斯:《诗艺》,见《诗学 诗艺》,人民文学出版社1962年版,第130页。

〔2〕 歌德:《歌德谈话录》,人民文学出版社1978年版,第29页。

正因为如此,一些诗人不满足于对自由诗体形式的追求,如何其芳坚信“一个国家,如果没有适合它的现代语言的规律的格律诗”,“这是一种不健全的现象,偏枯的现象。这种情况持续下去,不但我们总会感到这是一种缺陷,而且对于诗歌的发展也是不利的”。〔1〕由于新诗格律是个扑朔迷离的“谜”,所以数代新诗人为之付出了辛勤的劳动。

我们把七十年新诗格律探索分为四个时期。新诗诞生至20世纪20年代末为开创期,从初期白话诗人不自觉的新格律尝试,到“少年中国”之群、陆志韦等人的自觉为新诗创格,再到新月诗人的卓有成效的实践,为新诗格律探索奠定了基础。30年代初到新中国成立为多元期,新诗人从西方古代和当代诗律中,从中国古代诗词歌赋中,从中国现代的民间形式中汲取营养,多途径地讨论和实践新诗格律,为新诗格律探索开辟了广阔的道路。新中国成立至“文革”前的十七年为繁荣期,在理论方面开展了多次大讨论,提出了种种建立新诗体的主张,创作上更是丰收,出现了众多的各具特色的新格律诗形式,显示了新格律诗的诱人发展前景。“文革”以后开始了新诗格律探索的新时期,一批诗人形式意识觉醒,以开拓的精神更大胆地改造固定形式,创造诗节形式,探索新韵律节奏,呼吁建立新诗体,获得了可喜的成果。

本书将对以上七十年的新诗格律探索进行讨论和评述,我们认为这项工作极有意义。首先,七十多年新诗格律探索构成了我国新诗史的重要组成部分。如果认为文学史只能表现为形式史,自然是片面的,但形式史是文学史本体的一个重要组成部分,则是无可置疑的。文学形式有其独特的价值领域,有其自主自足的自律功能。但是,目前的新诗史却有意或无意地忽视了这一点,我们试图以自己的工作予以弥补。其次,七十多年新诗格律探索史,对新诗艺术形式的诸多方面都进行了认真而严肃的理论讨论,积累了宝贵经验。“一个民族的诗在历史过程中有一种连续不断的日渐发扬光大的生命,后一阶段的发展总是建筑在前一阶段的基础上。”〔2〕为了科学地认识和解决新诗艺术发展中所遇到的问题,有必要对前人经验进行总结。再次,一种艺术形式的成熟是非常缓慢的,因为它不仅是一种程式,其中还融汇着形式发展过程中积累起来的美感经验、审美规范和艺术技巧等。目前,我国新格律诗体尚处在探索阶段,讨论新诗格律问题,能促进我国新格律诗体的成熟形式尽早建立。

三、新诗格律体和自由体

我们将要讨论的新格律诗,如何来界定呢?在20世纪50年代末格律诗

〔1〕何其芳:《关于现代格律诗》,选自《关于写诗与读诗》,见《中国现代诗论》下册,花城出版社1986年版,第54页。

〔2〕朱光潜:《新诗从旧诗能学习得些什么》,载《光明日报》1956年11月24日。

和自由诗的讨论中,王力曾经给格律诗和自由诗下过一个定义。王力说:“只要是按照一定的规则写来的诗,不管是什么诗体,都是格律诗。”“凡不依照诗的传统格律的,就是自由诗。”〔1〕这种定义是以是否“依据一定的规则”来区别格律诗和自由诗的,这“一定的规则”甚至包括韵脚。王力这样说过:“有了韵脚,就构成了格律诗。”显然,王力的这种定义,把格律诗的范围划得很大,而把自由诗的范围划得很小,似乎无助于从形式上来区分两种诗体。这里,重要的是要区别格律和格律诗两个概念。不错,韵脚之类确实属于格律范畴,但仅有某种格律还不能称为格律诗。

何其芳在提出他的“现代格律诗”理论时,认为格律诗和自由诗的“主要的区别就在于格律诗的节奏是以很有规律的音节上的单位来造成的,自由诗却不然”,认为现代格律诗的要求是“按照现代的口语写得每行的顿数有规律,每顿所占时间大致相等,而且有规律地押韵”。〔2〕何其芳主张以有规律安排顿数和押韵作为新格律诗的主要特征,并着重突出了节奏单元在新格律诗中的地位。无疑,何其芳以“有规律地组织”来界定新格律诗的思路是正确的,但若进一步考察其理论,就发现他所要求的“每行的顿数有规律”就是在一首诗中每行顿数完全或大体一致,这样就在无意中把新格律诗的范围划得很小,即除了类似闻一多的《死水》《静夜》之类“行的均齐”的诗以外,其余诗都被排斥在新格律诗的范围之外。这种界定,不利于我们对丰富多彩的新格律诗作和诗论作出正确的评价。

我们在本书中讨论的新格律诗,主要是依据艾青的界定。艾青在《诗的形式问题》中说:“‘格律诗’总的解释是:无论分行、分段,音节和押韵,都必须统一;假如有变化,也必须在一定的定格里进行。”〔3〕由此可知,凡是全诗在分行、分段、音节和押韵方面统一或有规则地变化的诗,都可以称为新格律诗,反之则不是。基于以上论点作出的理解,也就决定了本书将要讨论的格律内容,即包括在分行、分段、音节和押韵方面的格式规则,主要是节奏构成、建行原则和押韵规律等。

自由诗和新格律诗,是新诗史上两大重要诗体。数十年来,人们对这两种诗体褒贬不一。其实,两种诗体各有自身的诗界地位和审美价值。我们在书稿“结束语”中分析了自由诗和新格律诗这两大诗体的美学特征,并指明了它们发展的光明前途。我们期望这两种诗体在发展途中相互学习,不断地完善自己。

〔1〕 王力:《中国格律诗的传统和现代格律诗的问题》,载《文学评论》1959年第3期。

〔2〕 何其芳:《关于现代格律诗》,选自《关于写诗与读诗》,见《中国现代诗论》下册,花城出版社1986年版,第54、64页。

〔3〕 艾青:《诗的形式问题》,载《人民文学》1954年第3期。

附：《新格律诗研究》后记

前人云：“十年磨一剑”“十年辛苦不寻常”，信非虚言。我们这部诗论，从动笔到付梓，直至终于呈现在读者面前，已十年有余了。

最初是1979年，我们读了《社会科学战线》杂志上一篇对现代格律诗颇有微词（诸如“削足适履”“空中楼阁”“缘木求鱼”之类）的文章，深感持论殊欠公允。新诗的形式问题至今尚悬而未决，作为新诗的两种基本体式——自由体与格律体，何由厚此薄彼？如果说过去人们对自由体新诗的关注较多的话，那么对格律体新诗的研究不能说不是一个薄弱环节。我们有感于系统地研究新格律诗的专著几乎是一个空白，于是决计携手并肩，甘愿做拓荒者，去填补它。

那时，我们都在中文系执教“现代文学”，对面而坐，新诗的过去、现状和未来，是我们经常谈论的话题。共同的志趣把我们结成了学术研究上的挚友。

春来秋去，寒来暑往，多少个不眠之夜，灯下窗前，我们促膝抵掌，切磋琢磨，几易其稿。从提纲到文字，从观点到材料，无不是我们两人共同研讨、亲密合作的结晶。

感谢第一位看过部分初稿的著名诗人卞之琳先生。他是新格律诗的积极提倡者。1983年4月初他来苏州，在下榻的东吴宾馆，亲召我们当面教诲，提出许多宝贵意见。

感谢第一位通读全部书稿的著名诗人丁芒先生，书稿上留有他辛勤修改的笔迹。他是近年来力主建立新格律诗体的呼吁者。他多次写信鼓励我们，并亲自为本书作序。

感谢给我们很大支持的著名诗人屠岸先生。他是十四行诗专家，对中外诗的格律有精深的研究。他也是积极热情的鼓动者。

感谢最终使本书得以出版的何光汉先生和宁夏出版社的其他同志。何光汉先生对我们的诗论给予很高的评价，并多方张罗，使之尽快问世。

感谢出版界的许其民先生，他以最高的效率，最快的速度，将此书排印出来，给我们以很大的支持。

感谢为这部书设计封面和版式的钱伟明先生，他不厌其烦，前后设计了近十种方案，直到我们满意为止。

尽管本书半数以上的章节已在国内各刊物发表过，但由于我们探索的新诗格律这个专题尚属草创，所以不当之处在所难免，望求一切关心新诗发展的专家、诗人和读者不吝斧正。

许霆、鲁德俊 于1991年3月

1917—1927 年新诗理论鸟瞰

——《新诗理论发展史(1917—1927)》导论

1917 年至 1927 年,是我国新文学发展的第一个 10 年,也是我国新诗由突破重围而诞生,并结出丰硕成果汇入世界现代诗潮的 10 年。导论从三个角度来鸟瞰这 10 年新诗理论的基本面貌和发展线索。

10 年新诗理论的基本特征

把握某一对象的基本特征,应从分析其内部和外部的关系入手。新文学第一个 10 年新诗理论的基本特征,是由以下关系决定的。

就其同近代诗学理论的关系说,具有承继性,10 年新诗理论既立足近代文学观念之上,又是对近代文学观念的革命。1920 年秋,康白情在《新诗底我见》中,从社会、时代、思想、外部影响和内部规律等方面分析了我国新诗及其理论产生的种种逼迫,指出了新诗及其理论产生是近代自庚子拳变以来社会变动和思想革命综合因素互动的必然结果,尤其是在近代中西文化碰撞中,文学观念变革的历史发展。这种分析是正确的,朱自清早就说过,中国近代的诗界革命对于民国七年的新诗运动在观念上给予很大的影响^{〔1〕}。变动的近代文学观念对五四新诗理论的影响,主要表现在三方面:一是对文学功能的认识;二是对文学本体的认识;三是对文学语言形式的认识。当然,新诗理论相对于晚清文学观念来说,是一种质变,是历史性变革。就文学功能的认识说,晚清仍囿于改良主义的思想,五四知识分子具有“彻底的革命意识”,从而使文学功能在为社会改革和进步服务的前提下,具有更多的对精神文化包括对文学的独立价值的自觉,具有个性主义和社会主义的思想特点。就文学本体认识说,晚清文学观具有脱离现实的抽象性特点,而新诗理论中的自律本体观注意把“自我”“个性”同“人生”“社会”联系起来,因而是具体的、现实的。就语言形式认识说,新诗理论更是突破了晚清那种“语言——内容的载体”的观念,建立了“语言——文学的有机构成”的新观念,开辟了新诗及其理论发展的广阔道路。

〔1〕 朱自清:《中国新文学大系诗集导言》,见《中国现代诗论》(上),花城出版社 1985 年版,第 240 页。

就其同国外诗学理论的关系说,具有借鉴性。10年新诗理论既移植东西方文学观念,又使它本土化。鲁迅早就说过,新文学是在外国文学潮流的推动下发生的。朱自清也说外国文学的影响是新诗运动的导火线。新诗运动在当时有三条路可走:一是向中国古典诗歌借鉴,从原有诗式中解放出来;二是从民歌民谣中汲取养料,获得新形式;三是接受外国影响。当时新诗主要选择了第三条路。新诗运动对西方诗歌的借鉴体现在两方面:一是艺术(包括形式)的借鉴;二是观念(包括思潮)的引进。艺术方面的借鉴是大量的,如最流行的自由体和散文诗就是由外国输入的,后来闻一多、徐志摩等反对自由体而代之以新格律诗体,其实也是西洋货色。梁实秋在《新诗的格调及其他》中说:“《诗刊》诸作类皆讲究结构节奏音韵,而其结构节奏音韵又显然是模仿外国诗。”^{〔1〕}新诗的借鉴更重要的是体现在观念方面。在10年中,西方自然主义、写实主义、浪漫主义、古典主义、现代主义诗论都被介绍到我国新诗界,被我国诗人改造消化并引入自己的理论体系之中,文艺观念不同,导致表现手法各异。正是西方诗论流派、观念的引入,推动了我国新诗理论多元化和新诗创作手法多样化。可以说,我国多数新诗观念和创作手法都可找到借鉴来源。新诗理论借鉴西方文学观念和形式是必要的,但又必须注意“融化”。现实主义诗论被介绍到中国,但用欧洲的眼光看,我国诗人中没有一个是称得上是纯粹的现实主义诗人,他们一般从文艺“为人生”出发,保持了与生活的高度一致,但创作上包容了各种艺术流派主张。浪漫主义诗论和现代主义诗论在中国的命运,也大致如此。中国诗人注意接续传统诗论,或用中国诗论去解释西方诗论,如周作人用“兴”释象征,闻一多用音顿释音尺理论。

就其同后续诗论的关系说,具有奠基性。10年新诗理论自身呈现一个发展过程,同时又为第二、三个10年以至今今天的新诗理论的发展奠定了基础。奠基性,首先是新诗冲破重围而诞生,因为新诗及其理论都建立在这个基础上。从旧诗走向新诗,大致经历了以胡适为代表的带有旧诗词曲痕迹的初期白话诗阶段,以康白情、周作人《江南》《小河》为代表的无韵自由诗阶段,以郭沫若、汪静之为代表的新体诗阶段。初期诗人“尽了开路的责任”。奠基性还表现在展开了研究并取得丰硕成果,回答了新诗建设中的一系列问题。开展新诗理论建设的争论,在这过程中虽然不少见解幼稚,却为新诗建设开辟了道路。奠基性还在于10年新诗理论建设中所体现的精神品质对新诗发展的重要意义。新诗人的使命意识、开放意识、创造意识、战斗意识,对后来者是重要启示。朱自清诗批评的学者学术品格,梁实秋诗批评的客观审视为风,周作人诗批评的独到创造精神,都是新诗理论建设成果。在新诗运动中形成

〔1〕 梁实秋:《新诗的格调及其他》,载《诗刊》创刊号,1931年1月20日。

的现实战斗精神,贯穿于中国新诗史,“五四”开创了新文学的优良传统。

就其内部关系说,10年新诗理论呈现多元发展的丰富性。各流派、思潮及各诗人从不同角度进行的探索,为诗论的丰富性做出了贡献。丰富性的呈现表现为:首先,新诗是在同旧传统斗争中诞生并在曲折中发展的,伴随这一过程的诗论必将呈现丰富性;其次,五四是中西文化、新旧观念撞击期,处此期的新诗理论必然是多元的;再次,在五四开启的开放和宽容精神指导下建设新诗,百家争鸣促使新诗理论呈现丰富性。10年诗论就其荦荦大端可分为《新青年》时期、创造社时期和新月诗派时期。《新青年》时期是诗体解放时期,诗论代表是胡适的《谈新诗》,主要内容是:反对无病呻吟,提倡说理诗,主张“自然音节”,强调“具体的做法”。这似乎为《新青年》诗人所共信,《新潮》《少年中国》《星期评论》及文学研究会诸作者,大致也这般作诗。创造社时期诗论代表是郭沫若。在20世纪20年代初,其诗学体系可以概括为“自我表现”的艺术本质观,“自我创造”的艺术生成观,自律自主的艺术功能观,自由开放的艺术形式观。随他走的,除一批创造社诗人外,还有文学研究会的一些诗人,即如后来转向象征主义新诗理论者如穆木天、王独清等,也与他的诗论有千丝万缕的关系。新月诗派的理论代表是闻一多,主要内容是美化情绪、“三美”主张、调和中西诗艺以及化丑为美的主张等,不但为当时而且为以后新诗的发展奠定了基础。10年新诗理论的丰富性还在于以上三时期之中与之之外的大批诗人的创造。在胡适期,在新诗发生中有建树者还有刘半农、钱玄同,稍后的俞平伯接续了早期诗论和文学研究会诗论的联系。文学研究会诗论代表是郑振铎、周作人、朱自清、刘延陵、刘大白、朱湘等人,他们共同讨论了“人生的艺术”和“艺术的艺术”、“血和泪的文学”与“美和爱的文学”、诗是贵族的还是平民的、真实和自由、再现和表现、普遍的兴味与个人的风格等新诗理论范畴。康白情、宗白华、田汉等“少年中国”诗人群的诗论,在初期新诗创作中提出了属于“诗”的重要问题,为中国新诗成长解决好自身的美学品质开辟了道路。他们的诗论同时奏响了早期创造诗论的序曲,成仿吾、邓均吾、王独清、楼建南等同郭沫若一起构筑了新的诗学体系。与此同时,一批诗人开始探索新诗格律形式,如陆志韦、刘大白、湖畔诗人,一直到新月诗派的徐志摩、梁实秋、饶孟侃、孙大雨、陈梦家等。10年新诗理论就是这样由胡适、郭沫若、闻一多诗论为构架,并以大量诗人富有创造的理论成果为血肉的丰富的有机整体。

10年新诗理论的发展线索

承继性、借鉴性、奠基性、丰富性,是新文学第一个10年新诗理论从横的方面理出的基本特征,但要全面深刻地把握这10年新诗理论的特征,还需从纵的方面找出贯穿始终的基本问题,理清基本发展线索。10年新诗理论的基础

本问题是三对关系,它们各自进展并相互交织,构成了10年新诗理论的发展线索。

一、理智与情感

胡适把新文学运动之中心理论概括为要建立“活的文学”和“人的文学”。前者是文学工具的革新,后者是文学内容的革新。因此,新文学就其发生的动因说,从内容到工具都是为了“唤起那最大多数民众”,“那便是要把旧文化旧思想的缺点和新思想的需要‘传达’到更多的人”。叶维廉认为这种“使命”反映在语言上,“是‘我有话对你说’,所以‘我如何如何’这种语态(一反传统中‘无我’的语态)便顿然成为一种风气,惠特曼《草叶集》里‘Song of Myself’的语态,事实上,西方一般的叙述语法,都弥漫着五四以来的诗。”〔1〕这风气弥漫在新诗创作和理论中。“我有话对你说”的“话”就是文学革命中胡适等人提出的“言之有物”的“物”,具体说就是“情感”和“思想”。其中的“情感”包括情绪和美感等,而“思想”则包括见地、识力和理想等。10年新诗理论发展贯穿的中心线索之一就是情感与思想的关系。

初期新诗理论主智。胡适曾说:“思想必不皆赖文学而传,而文学以有思想而益贵,思想亦以文学的价值而益贵也。”这是《文学改良刍议》(1917年1月《新青年》2卷5号)中的话,影响深远。由于文学革命先驱者有这理论,更由“唤起那最大多数民众”的使命意识,所以正如朱自清所说,“‘说理’是这时期诗的一大特色”,“说理的诗可成了风气,那原也是外国影响。直到民十五止,这个风气才渐渐衰下去”〔2〕。胡适在《尝试集自序》中也承认那时说理诗成风。我们可以把初期新诗大致划分为三种类型:一是直接说理的,又被称为“写意类”,如胡适的《死者》;二是实写社会的,又被称为“写实类”,诗人一般用具体的做法,如刘半农的《相隔一层纸》;三是描写知觉的,也用具体的做法,如胡适的《乐观》。直接说明的诗,后来被人称为“教训主义”。实写社会的诗,一般可视为批判社会的文学,诗中渗透着诗人感情,但诗虽保留着人类生活体验,却情感受理智驱遣。第三种作品写的是诗人的感觉,朱自清认为“不过用比喻说理,可还是缺少余香与回味的多”〔3〕。

当五四个性主义思潮和浪漫诗潮相契合时,诗论就在情感与理智二律中开始向情感倾斜。最早把情感摆到新诗核心地位的是一批“少年中国”诗人,田汉在《诗人与劳动问题》(1920年2月15日《少年中国》1卷8期,1920年3

〔1〕 叶维廉:《语言的策略与历史的关联》,见《二十世纪中国文学史论》(1),东方出版中心1997年版,第28页。

〔2〕 朱自清:《中国新文学大系诗集导言》,见《中国现代诗论》(上),花城出版社1985年版,第241页。

〔3〕 朱自清:《中国新文学大系诗集导言》,见《中国现代诗论》(上),花城出版社1985年版,第242页。

月15日《少年中国》1卷9期)中说:“诗歌者,托外形表现于音律的一种情感文学。”康白情在《新诗底我见》(1920年3月15日《少年中国》1卷9期)中宣布:“诗是主情的文学。”几乎是同时,郭沫若等人关于诗是“自我表现”的理论在诗坛响起,而自我表现即在自我情绪的审美表现中。这时的文学研究会成员也在诗学体系中确立了情感的地位,周作人明确说文学“是作者的感情的表现”(《新文学的要求》)。那时不同诗学观点的人都视情感为艺术之根本。即使创造社由前期转到后期,也没改变把情绪视为诗学灵魂的核心,那只是用革命情绪替代了自我情绪。新诗理论主情发展过程对于初期主智理论,是一种反拨。

强调诗的抒情性是正确的,但极端者即走向“滥情”。创造诗人就提出防止滥情,成仿吾把它叫做感伤主义。郭沫若认为头脑不精密,感情又太无节制,这是我们中国人的一种通病。但他们的创作其实即是滥情,因此对于情绪表现中问题的清算并予以理论说明的,要靠新月诗派,代表者是闻一多和梁实秋。闻对滥情的否定,是从否定“自我表现”入手的,在《诗的格律》(1926年5月13日《晨报副刊·诗全集》7号)中强调诗创作目的不只在披露自己的原形,诗应把个人性和普遍性结合起来,诗人应通过艺术加工以修饰自然的粗率,以渗渍人性。这是一种全新的诗美观。梁实秋在《文学的纪律》(1928年3月《新月》创刊号)中提出“以理性驾驭情感,以理性节制想象”。新月诗人并不反对诗的抒情,主张用理性节制情绪,达到美的抒情。新月诗人主张不在热烈的情感中倾诉思想,而在美的形象中凝聚感情。这样,新月诗人完成了情感与理智的合成。

这样,10年诗论在情和理这二律中,完成了一个偏重理智——偏重情感——情绪和理智协调的正反相合的发展过程。

二、形式与内容

德国麦克杜戈尔在《中国新文学与“先锋派”文学理论》中指出:“中国现在作家全都是形式革新的追求者,因为毫无疑问,对文学革命至关重要的,毕竟是推翻旧的文学形式,并以新的文学形式取而代之,这新形式是建立在文言文学与现代西方文学基石上的。”〔1〕虽然胡适、刘半农等的新诗革命包括内容和形式的要求,但一致主张从形式入手,在他们看来,只有打破旧形式,实现诗体大解放,“丰富的材料,精密的观察,高深的理想,复杂的感情,方才能跑到诗里去”〔2〕。因此,新诗运动初期重点在解放诗体。但在形式变革中,新诗内容自然扩大,较好地反映了时代和社会。

进入20世纪20年代,尤其是郭沫若的自由诗大量发表,标志着新诗解放

〔1〕〔德〕麦克杜戈尔:《中国文学与“先锋派”文学理论》,见《中国现代文学研究丛刊》1985年第3期。

〔2〕胡适:《谈新诗》,载《星期评论》纪念号,1919年10月10日。

诗体的历史任务基本完成。因此,发表在1920年前后的一批文章,开始从善的角度去考察新诗形式的建设问题,但可惜,初期那破坏形式的风气仍统治诗坛,“诗体解放”中存在的“非诗化”得到恶劣发展,“做诗的人要做怎样的诗,什么形式,什么内容,什么方法,只能听他自己完全的自由”〔1〕的主张,实质要破坏一切新诗形式,由此,新诗愈来愈滥了。这时期诗人注重新诗内容的扩大,尤其在20世纪20年代后,诗人突出情感要素,导引新诗向内心挖掘。由此,诗的题材突破狭小范围,开辟了大片新天地。

20世纪20年代中期以后,新月诗派领袖诗坛,之前还有象征诗派异军突起。在形式上,新月诗派创造新形式,提倡新格律,倡导音乐美、建筑美和绘画美,是对初期新诗理论的反拨。这种反拨是一种否定,是对新诗发生以来诗论否定格律形式的否定之否定。它不是复古而是进步,因为新月诗人的格律是“自我创造”,是“相体裁衣”。穆木天、王独清也认为“中国现在诗坛底诗大部分还不成为形式。我以为诗底形式固不妨复杂,但每种形式都必须完整”〔2〕。在语言形式上,象征诗派重暗示,新月诗派重锤炼,都使新诗语言形式获得进步。在内容上,新月诗派和象征诗派更注意向生活的深处和人心的秘处开掘,所以使新诗题材更扩大,他们不但在“平淡的日常生活里发现了诗”,而且在“微细的琐屑事物里发现了诗”,在丑的一面发现了诗。新月诗派和象征诗派的诗美学体现了“完美的精神”,在推动新诗形式和内容发展方面做出了贡献,但他们的创作出现了艺术形式追求和抒情内容厚度的不平衡,又推动着后来者从形式的束缚中寻求新的解放。

初期诗人从形式革新入手,同时也扩大了新诗表现内容,20世纪20年代后的诗人重视扩展新诗的表现领域,却忽视了对于新诗形式美的追求,造成流弊,新月诗人和象征诗人试图使内容和形式两全其美,虽取得成果,但在创作中存在失衡现象。这大致就是内容和形式这对关系在新文学第一个10年中的发展过程。

三、人道主义和个性主义

朱自清说:“民七以来,周氏提倡人道主义的文学,所谓‘人道主义’,指‘个人主义的人间本位主义’而言。这也是时代的声音,至今还为新诗特色之一。”〔3〕它透露一个信息:新诗特色之一是人道主义,具体说是“个人主义的人间本位主义”。它包括两个向度,即人道主义和个性主义,而这二者又正是“五四”高举的民主主义大旗的基本内容。10年新诗及其理论的精神特征正

〔1〕 周作人:《论小诗》,见《中国现代诗论》(上),花城出版社1985年版,第168页。

〔2〕 王独清:《再谭诗》,载《创造月刊》1卷1期,1926年3月。

〔3〕 朱自清:《中国新文学大系诗集导言》,见《中国现代诗论》(上),花城出版社1985年版,第241页。