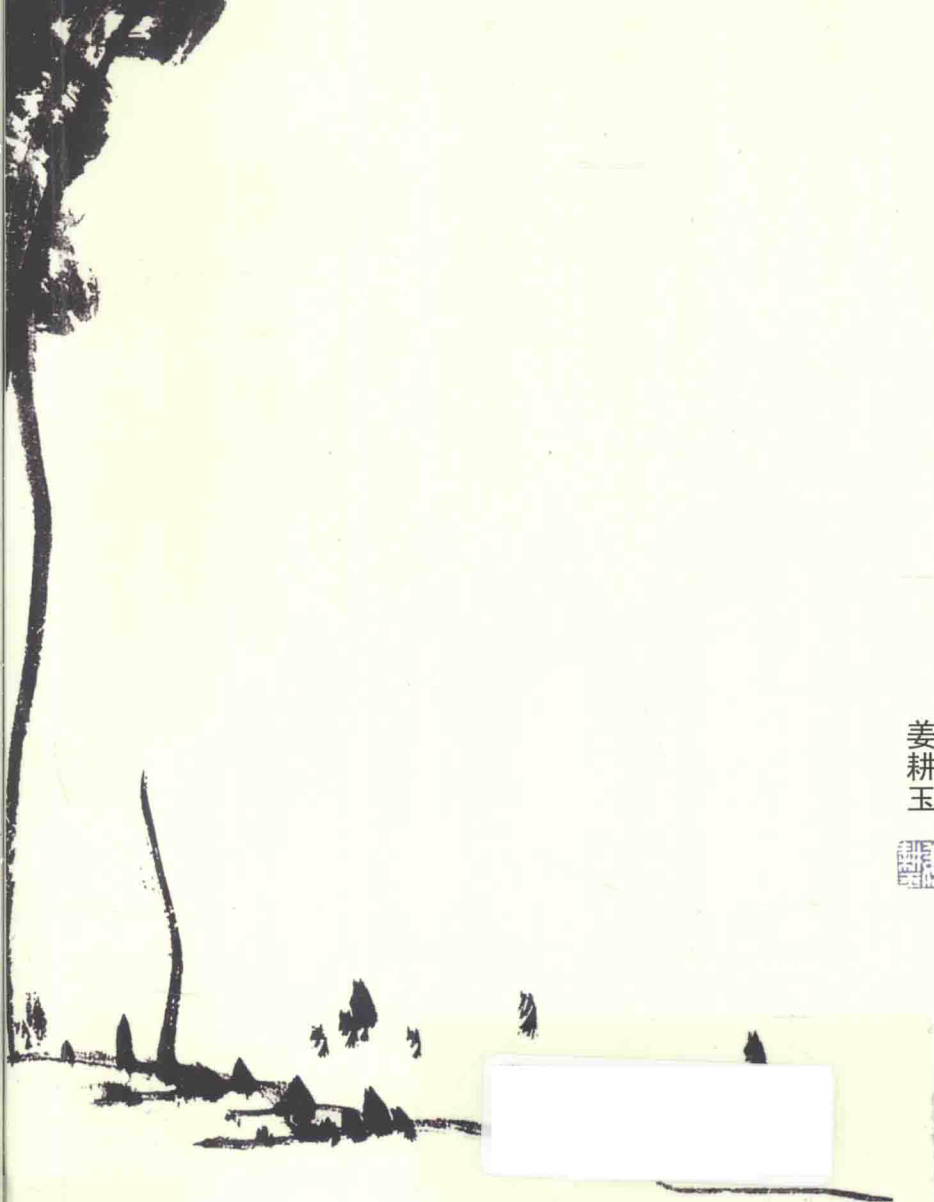


新诗与汉语智慧

姜耕玉



汉语诗性，是一个民族语言艺术的几千年的积淀，是汉诗语言品质的昭示，它总是处于不断的创造之中而彰显活力与灵气。

东南大学出版社

新诗与汉语智慧

姜耕玉 著

东南大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

新诗与汉语智慧/姜耕玉著. —南京:东南大学出版社,2013.12

ISBN 978-7-5641-4684-9

I. ①新… II. ①姜… III. ①新诗—诗歌研究—中国—20 世纪 IV. ①I207.25

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 296524 号

新诗与汉语智慧

出版发行:东南大学出版社

社 址:南京四牌楼 2 号 邮编:210096

出 版 人:江建中

网 址:<http://www.seupress.com>

经 销:全国各地新华书店

印 刷:南京玉河印刷厂

开 本:700 mm×1 000 mm 1/16

印 张:22

字 数:418 千字

版 次:2013 年 12 月第 1 版

印 次:2013 年 12 月第 1 次印刷

书 号:ISBN 978-7-5641-4684-9

定 价:58.00 元

本社图书若有印装质量问题,请直接与营销部联系。电话:025-83791830

汉字精神与诗意形式(代序)

20 世纪末,新诗进入全球化语境以后,显露自身语言的缺失。新诗现代性的实现,离不开汉语性之母体。“五四”诗体革命的负面影响,导致汉语诗歌艺术的断裂,新诗语言因失去源远流长的汉语诗美资源、失去汉语诗性的特质而显得粗糙散漫,也是因母语基因匮乏而显得苍白无华。革命性几乎成了新诗的动力,80 年代改革开放以来,从朦胧诗走向反朦胧,“革命”即“先锋”,极端即“革命”,非此即彼,你死我活,延续了几十年,谢冕先生称之为“一路爆破过来”。新诗革命性及其自由精神对自身所遮蔽的,正是其语言弊端及其潜伏下的危机。

新诗语言弊端突出表现为两个关键词,一个是散漫无纪,一个是无法,新诗由无规则而造成没有门槛。自原始人的游戏开始,就讲游戏规则,没有不讲规则的行当与艺术门类。在一张白纸上诞生的初期白话诗,不受汉语音节制约,自由随意,白开水似的大白话,诗坛先哲们已有洞彻:“白话诗的难处,正在他的自由上面”,“白话诗的难处,不在白话上面,而在诗上面”。俞平伯所说“难处”,正点到了初期白话诗幼稚的要害。失去诗的艺术的自由,是诗的悲哀。维纳斯是自由的,而她的姿势是美丽的。李白那种落拓不羁的自由灵魂,不也从森严壁垒的古典格律中获得天马行空式的飞翔么?诗人的自由表达,不会被规则影响。我曾以“破坏性的魅力”,肯定七八十年代新诗先锋对僵化保守的思想文化批判与旧的诗歌观念的颠覆与解构,然而,在解构之后没有建

构,仍坚守虚无主义的“无法”,语言、技巧、意象、隐喻乃至诗,一律成为禁忌,只能使新诗落入非诗的陷阱。古人讲过“有法无法”,是说“有法”之后才达到“无法”。这种出神入化的“无法”乃是“大法”,是艺术创造的最高境界。现代画家齐白石到了67岁,悟出“画在似与不似之间”,而突入他艺术生涯的巅峰期,成为艺术大师。难道写诗真的就这么容易,对古典诗词艺术不甚了了,单靠模仿西方诗,或者靠小聪明,冲冲杀杀,没有点儿少林功夫,就能写好新诗?百年诗坛为什么出现不了语言艺术大师?

新诗并不排斥外来形式,但反对背离母语的形式。对汉语诗性的特质的失落,主要因为新诗的汉语修辞的薄弱所致,包括用词炼句、音节、节奏、韵律、语境、意象、喻义、体式、结构诸方面。20世纪二三十年代新月社的新格律试验,没有取得成功,原因仍在对汉诗自身特点的疏忽与背离。梁实秋在写给徐志摩的信中,称《诗刊》诸作“其结构节奏音韵又显然的模仿外国诗”,“你们对于英国诗是都有研究的,你们的诗的观念是外国式的,你们在《诗刊》上要试验的是用中文来创造外国诗的格律来装进外国式的诗意”。当然,新月社也有像徐志摩《再别康桥》这样写出汉语韵味的作品,只是新月社诗人还没有把英国近代诗格律改造为汉语格律的自觉。闻一多倡导诗的“格律”本身是由“form”翻译过来,是从中外诗歌的普遍规则立论,尽管“绘画的美”、“建筑的美”更切入汉语象形文字。西洋格律与汉语格律,差异很大。汉诗模仿西洋格律,难免削足适履或貌合神离。台湾诗家林以亮曾作过批评:“整齐的数字不一定产生调和的音节。新月派诗人有时硬性规定某一个中国字等于英文的一个音节,所以英文中的五拍诗到了中文就变成了十个字一行。”汉语与英语是迥然不同的两种语音体系,不入汉语音节的格律与汉字词汇组合的诗意效应,怎能形成独特的汉语诗意结构及审美空间?新诗“格律”的西化,大概才是其站不稳脚跟的主要原因。

汉语词汇丰富,语言简洁,韵律微妙,是世界各种语言中最富有诗美因素的语种之一。汉字不同于拼音文字的关节点,是一个汉字一个音,并表示一个音义结合体,而拼音文字是通过几个音形拼合体表示一个词。在汉语诗歌中,一个字用得恰到好处,就能使诗意油然而生,趣味独出。汉字多达6000多个,

构成词汇不计其数,这就使诗人有了筛选和洗炼的可能。在西方诗人中大概不会发生“僧敲月下门”还是“僧推月下门”的反复推敲的故事,因为在大多数外语中“推”和“敲”是同一个单词。汉字象形表意的独特功能,汉字四声的字调变化,都是外语所没有的。汉字是最适于写诗的文字。萨丕尔提倡“艺术家必须利用自己本土语言的美的资源”,并说,“我相信今天的英语诗人会羡慕中国即兴凑句的人不费力气就能达到的那种洗炼手法。”20世纪初,美国意象派诗创始人庞德迷恋于汉语诗歌,与其说他改作《刘彻》中“一片贴在门槛上的湿叶”,成了意象派的经典之句,不如说汉语表意的诗性浸染了西方意象派诗歌。

清人袁枚说,写诗“总需字立纸上,不可卧纸上”(《随园诗话》),以及宋代严羽所说“下字贵响”,不单单指用词简练准确,同时要求独到精致,如“春风又绿江南岸”(王安石)中的“绿”字,“人比黄花瘦”(李清照)中的“瘦”字,因炼字而成为点铁成金的千古传诵之句。这即是林语堂所称汉语词汇的“凝练的风格”,包括汉诗对字词的洗炼与音节铿锵的双重要求。按我理解,汉字精神正体现在诗的语言结构中字词组合所达到“立”与“响”的创造境界,产生视听两个方面的诗意效果。汉字的形、音、义一体的特点,使汉语具备“凝练的风格”的可能性,而作为汉语言艺术皇冠的诗歌,理当凸显这种汉字精神。

现代诗意结构,属于现代汉语的创造性范畴。现代汉语诗意,是现代诗性体验与汉语诗性特质的融合,仍然要通过汉语音节及词语组合的凝练性而表现出来。新诗打破了旧诗格律,不可连汉语音节与词汇组合的凝练性都抛弃了。汉字精神,应视为血脉相连的汉语基因,为今古诗家薪火相传。

现代诗人写作大都借助于文本结构的整体效果,而疏忽了汉语修辞,即对字词组合的汉语诗性的发掘,这何以言汉语诗性与感觉经验的寓意的融合?汉语词汇结构具有本义(字面义)、转义(引申义)与暗示义三个意义层面,汉语诗歌的词语组合,因其凝练与修辞而具有达成的汉语诗意空间的可能性。这种入乎汉语音节的词汇结构所特有的诗意的创生性与增值性,可以理解为汉语诗性智慧。它同样提供了现代诗意的自由空间创造的可能性。事实上,李清照《醉花阴》中自喻“黄花”,只是一个隐喻,而一旦有了“黄花”与“瘦”字的精到组合,才使之“销魂”,凸显女词人玉肌消减、形容憔悴之神伤。“黄花瘦”以

追魂摄魄之笔，直逼心像，诗人的痛苦体验藉瘦菊临风的汉语结构诗意蕴生，着实销魂。可见，汉语诗歌中的词语，离不开诗情与精神的向度，亦是借助情感和精神而发生“立”与“响”的诗意效果。诗意汉字，亦是汉语诗歌精神的符号。

虽然，现代诗性体验带来了汉语写作的难度，但当汉语词汇成为诗人的生存困境与生命体验的本质显示，当消除和摒弃了言说过程中因掩饰而出现虚假的词汇，更应当珍惜与善待每一个汉字，犹如珍惜每一颗种子，一旦从笔端蹦出，应当饱满而有成色，使其灵性十足地立着，构成对灵魂或生命瞬间感悟的诗意境界。清代庞恺说：“汉字无字不活，无字不稳，句意相生，缠绵不断。”这是对汉语的诗性特征的生动描述，也准确揭示了汉语诗意生成过程中对字词组合规则的要求。这种切入汉字本性的诗意要求，大概不会因为用现代汉语写作而过时。诗人在选取、提炼表现诗性体验的语词及其组合中，唯有“活”，即真正使语词从生命灵魂里拖出，赋予词语精神的张力；唯有“稳”，方能造成语言节奏的和谐和平衡，使其成为现代诗性体验的内在结构的审美载体。

新诗无疑需要探索与建构具有现代汉语诗性特质的语言形式，而“活”与“稳”仍可理解为现代汉语修辞的关键词，它使现代汉诗能够发生看与听的审美功能。现代汉诗有着自身的词语意象、节奏、体式，并且处于不停的新变之中。其“活”字，大概也有这一诗美流变的意味。现代诗性体验与感觉，诉诸语言表达之中形成特有的方式，新诗的汉语修辞及诗性并非一成不变，而总是在新鲜的语言感觉意象中体现出来。现代诗歌注重文本结构的语言整体效果，但汉语诗性主要还是见诸语境之中，仍依靠词语连缀中的汉语修辞。比如，覃子豪的《追求》：“大海中的落日/悲壮得像英雄的感叹/一颗心追过去/向遥远的天边//黑夜的海风/刮起了黄沙/在苍茫的夜里/一个雄健的灵魂/跨上了时间的骏马”。这首诗所抒写的悲壮的精神力度与汉字精神融而为一，于浓厚的汉语诗意底蕴中回荡着不屈的大英雄的气概。“大海中的落日/悲壮得像英雄的感叹”，这个比喻所表现出的汉语之美，使人想起王维的“长河落日圆”。从这首诗中亦可看出，现代诗汉语的凝练，不是表现在字上，而是表现在物的意象符号上。“一把古老的水手刀/被离别磨亮”（郑愁予），“乡愁是一枚小小的

邮票”(余光中),比喻中物的情感化或情感的物象化,也是要靠主词与宾词的搭配。这种主宾词搭配越是碰撞出汉语诗性的火花,并被诗人的内心情感、情致所浸染所折射,就越能加大物的意象的内涵力及汉诗美学特征。洛夫的《午夜削梨》可谓达到了这一境界:“那确是一只/触手冰凉的/闪着黄铜肤色的/梨//一刀剖开/它胸中/竟然藏有/一口好深好深的井”。诗人以层层递进的汉语叙述,构成现代体验的“梨”的隐喻,其层层加码的张力,给人以纯粹直觉的快意与痛感。一个凝练的精到奇妙的意象符号,往往会照亮整个诗篇。卞之琳的《断章》,则是在中国式的场景转换中显现汉语修辞智慧。“你站在桥上看风景,/看风景的人在楼上看你。//明月装饰了你的窗子,/你装饰了别人的梦。”“你”既在景外,也在景内。角度是一种诗意,距离是深度与美。在看与被看、装饰与被装饰中出现的,“桥上”、“风景”、“楼上”、“明月”、“窗子”、“梦”,无不浸染着汉语文化的痕迹,由此包蕴的汉语诗情,回荡于诗的哲理境界之中。现代诗虽不着眼于字句锤炼,但在用语中同样要求简练,如《断章》做到的,没有一个多余的字。

汉语字词或音节的凝练,是汉语诗歌的基本要求。如果新诗建行不讲究汉语音节与韵律,只能如韩寒所说,现代诗是散文的组装,只要会敲电脑,能打回车的人,都会写诗。只有入乎汉语音节凝练美的精到的建行,达成诗的语言节奏的和谐与韵味,才能产生汉语的诗美效应。现代汉诗的节奏单位,不可能再像古诗那么单纯,对平仄那么严格的限制,但也不能没有最起码的“格律”因素,否则,就失去汉语凝练性特征。长期以来,新诗创作以内在韵律代替外在韵律致使汉语诗意流失。韦勒克在阐释诗歌创作原理时说:“格律和隐喻还是属于一体的”。只要汉语音节和语词切入诗人内在情绪与生命律动,就会使汉语韵律的跌宕之间引起读者内在直觉的倾听。“长亭外,古道边,芳草碧连天。/晚风拂柳笛声残,夕阳山外山。”这首诗在凄美的古韵中把远处写得很美,却是诗人生命灵魂所依,传递出出家之意。新诗当融入现代口语与现代生活节奏,主要由二三个音节成音组,构成多重节奏单位。卞之琳关于由音节平仄转移到音组上来的“顿”说,具有切入现代汉语节奏、韵律的可能。从现代倾听意识层面提出韵律或格律概念,建立现代汉语词汇组合中的凝练性诗意机

制,确是有待深入实践与探讨的课题。

新诗写作在入乎汉语音节及凝练性规则中,不拘一格,自由创造。每一种体式都应是现代汉语言艺术的创造力的展示,每一次创新也是对现代诗的汉语流韵的寻找和张扬。古典诗歌由《诗经》到五言七言、由诗到词到曲,呈现了不断突破与创新的艺术风貌。现代汉诗期待语言艺术的成熟与多元的形式创造。当诗人涉足汉诗资源,当美妙的汉语之音从内心灵魂里飘出,当新的渴望在中西语言文化的碰撞中自由飞翔时,新诗必将廓开自己美丽的天空。

姜耕玉

2013.5.9 于南京中华门外

目 录

20 世纪汉语诗歌的艺术转变	001
“西部”诗意	019
80 年代诗歌艺术的嬗变:语言形式的强度	034
沉寂中的诗神	046
新诗“革命性”对自身的遮蔽	056
新诗的汉语诗性传统失落考察	063
关于对非诗化倾向的批评及论争	077
“看”的视角:诗与思	077
关于批评的“语境”、“立场”及文本真实	082
“西安”诗变	090
诗“回到能指”:汉语诗意及精神生态的消失	096
寻找:新诗体文本与母语的批评方式	103
台湾现代派诗的母语情结	114
新诗的文本意识与形式重建	122
口语化叙述与汉语音节	133
“松开鞋带”与“新诗标准”	140

精神之巢与修辞·····	148
新诗的语言意识与汉语诗性智慧·····	153
汉语诗性智慧相续相生之基因·····	169
资源与转换:现代汉语诗意结构形式的可能 ·····	178
现代诗的隐喻结构·····	196
模糊体验:诗的意象性语言 ·····	212
奇妙的联觉意象·····	223
抽象的美丽幻象·····	238
品或异义:诗意的不确定性 ·····	246
汉语诗歌之源及经验·····	262
诗的生命意识·····	272
诗人:从“感受者的人”到“创造者的心灵”的实现 ·····	282
诗人档案:从战士身份突入诗人的个体化抒情 ·····	288
诗,为自己吟唱 又为人们吟唱 ·····	304
诗形变化:俗而非俗的美学原则 ·····	309
附录 诗歌作品 18 首 ·····	317
后 记·····	342

20 世纪汉语诗歌的艺术转变

20 世纪汉语诗歌发生了重大变化,新诗,即是执意区别于旧诗的特定概念。但,新诗的特征是什么?新诗与旧诗有哪些联系?什么是新诗传统?却是困扰着我们的诗学问题。

当我们挥别 20 世纪的落日的时候,诗坛显得沉沦,似乎有一种危机感。新诗作为人类精神和语言艺术精粹的存在,不会消亡,但也不要指望哪一个早晨会突然成熟起来。古典诗歌经过两千余年才完成了自己的演变和发展的进程。新诗拥有了举世瞩目的古典诗歌的雄厚基础,本当可以取得比较满意的生长周期,但由于新诗在与旧诗的决裂中诞生,致使新诗“先天贫血”,加之历经困扰,因而延缓了本世纪新诗的发展进程。然而,作为一种新生诗体,又总是以潜在的生命力,寻找一切复苏和健全自身的可能。伴随着每一次对新诗的重新认知和艺术建设,都有利于新诗向现代汉语诗歌方面的艺术转变。

本文运用“汉语诗歌”的概念,旨在切入百年来中国新诗发展的基本规律,追寻新诗的汉语言艺术的本性。

一、“新诗”的猝然实现:中国诗歌的自由精神的张扬与汉语诗意的流失

19 世纪,西方科学文化的迅速兴起,构成对中国古老文化的严峻挑战,“诗国”便渐渐有了闭关自守的顽固堡垒的意味。中国诗坛的先觉们走出国门,睁开

眼睛看世界,引起了对“诗国”的反省和变革,“别求新声于异邦”(鲁迅语)。梁启超第一次打开国门论诗,黄遵宪提出革新诗体形式的具体意见。新诗派提倡有心,创造无力,又缺乏革新的力度,并未促使新诗的诞生,却也打破了数百年诗坛被“鹦鹉名士占尽”的沉闷局面,影响了世纪初诗词创作。“诗界革命”并不割断与古典诗词艺术的内在联系的理论主张,对于实现汉语诗歌的艺术转变,具有一定的诗学意义。

新诗作为“五四”诗体解放的产儿,是背叛传统汉语诗歌的逆子。“五四”先驱出于要改变几千年形成的根深蒂固的“诗国”面貌的良好愿望,便采用了“推倒”的简单化的方式。胡适所说“诗国革命何自始,要须作诗如作文”,表明了这种“革命”——“推倒”的决心。他们疏忽了一个事实:古代诗歌的格律化与白话化,几乎在同步演变。至唐代产生的格律诗又称为近体诗、今体诗,从“白话”的角度理解这一命名,似乎更为贴切。即使“古体”,也发生从“文言”到“白话”的演变。李白的《蜀道难》、杜甫的《石壕吏》、岑参的《白雪歌》等,可视为半“自由”、半白话诗。唐诗宋词得以在民间流传,乃至成为今日儿童背诵的启蒙课本,岂不正是其白话格律或白话古体的原因?“五四”变革者对白话或半白话的近体诗与文言散文及其他韵文不加区别,打破“格律”,同时也将充满诗意的白话口语的炼字、炼句、意象、意境等一起“推倒”了。这种在“短时期内猝然实现”的新诗,使凝聚了中国人几千年审美感知的诗性语言在一夜之间流失殆尽。“五四”先驱们让对“诗国”的叛逆情绪,掩盖了对古典诗歌艺术价值的认识,他们以惊慕的目光投向西方,而没有注意到国门打开之后,中国几千年的诗歌库藏同样对西方产生着新异感和吸引力。譬如,美国现代意象派诗歌大师庞德十分推崇中国古典诗歌语言的神韵,在译著《神州集》(1915年)中突出移植创造了汉语诗歌的新奇动人、富有意象的意象。

几乎在一张白纸上诞生了新诗,一切都回到了小孩学步的幼稚状态。“诗该怎样做”呢?胡适自己也说不清楚。所谓“变得很自由的新诗”,“有甚么话,说什么话”,“话怎么说,就怎么说”^[1],虽在提倡很自由地说真话,写口语,却没有划清诗与文的界限。胡适提出关于新诗体音节的“自然节奏”、“自然和谐”^[2],也因宽泛而难以作诗的把握,当时诗坛处于茫然无措之中。有趣的是,变革家们虽然执意要“推倒”旧诗,但写起诗来却“总还带着缠脚时代的血腥气”(胡适),脱不了古体词曲的痕迹。只是光顾得模仿古典诗词的意味音节去保持“诗样”,却忽视和丢掉了诗意

空间建构的方式,致使专说大白话,诗味匮乏。俞平伯试验用旧诗的境界表现新意。他曾作切肤之谈:“白话诗的难处,正在他的自由上面”,“是在诗上面”,“白话诗与白话的分别,骨子里是有的”^[3]。刘半农得力于语言学家的修养,他驾驭口语的能力、大胆的歌谣体尝试,及其“重建新韵”、“增加无韵诗”、“增多诗体”等主张^[4],对于草创期诗歌的转型、特别是新诗体建设,起有倡导性意义。

胡适等先行者在一片荒芜中矗立起新诗的旗帜,难免显得创造力的贫乏,便不得不从西方诗歌中汲取灵感。伴随 20 年代始,郭沫若的诗集《女神》出现在诗坛,意味着新诗的长进。与其说是从西方闯入的“女神”,不如说“五四”时代呼唤的“女神”。郭沫若从西方浪漫主义诗歌中汲取了诗情,在感应和效法美国诗人惠特曼那种摆脱一切旧套的博大诗风中,把自由体连同西方现代诗歌惯用的隐喻和象征的诗意方式一起引进来了,这就增强了自由的新诗的形式内涵,弥补了草创期新诗的不足,具备唱出“五四”时代最强音的可能。郭沫若感到“个人的郁结民族的郁结,在这时找到了喷火口,也找出了喷火的方式”^[5]。那种“天狗”式的绝唱,“凤凰涅槃”似的再生,“炉中煤”燃烧般的感情……一个个形象感人的博大隐喻,凸现着思想解放和“人的觉醒”的狂飙突进的“五四”时代精神。郭沫若可称为“中国的雪莱”,“是自然的宠子,泛神宗的信者,革命思想的健儿”^[6],将诗视为自己的自由的生命。然而“抒情的文字便不采诗形”,诗人任其情感随意遣发,无拘无束,让自由精神之马破除了一切已成的形式,越出了诗的疆界,导致诗体语言的失范、粗糙、散漫无纪。郭沫若对“裸体美人”的比喻,不尽妥帖。因为“裸体美人”本身首先是人体美的展示,而“不采诗形”,岂不丧失了诗美传达的媒体?

新诗自由体的匆匆登场,决定了汉语诗歌的命运。可以说,“五四”“诗体解放”并不属于自觉的文体革命。但“诗国革命”作为“五四”新文化运动的突破口,却实现了文学思想的解放和转变。先驱们致力于使诗和文学从森严壁垒、保守僵化的封建意识王国里突围,回到人性复苏、个性解放、人格独立自由的现代精神家园中来。

新造的葡萄酒浆

不能盛在那旧了的皮囊,

我为容受你们的新热、新光,

要去创造个新鲜的太阳!

(郭沫若《女神之再生》)

郭沫若对新诗的贡献,不在于引进自由体,而是为高扬新诗的自由精神,创造了现代隐喻的诗意方式。这个“新鲜的太阳”的诞生,揭开了20世纪诗歌的黎明的天空,使汉语诗歌进入了现代精神的家园。

作为舶来品的“自由体”,如何植根于中国诗苑?回答很简单:要契入中国诗体艺术,成为现代汉语诗歌的自由体。郭沫若的大多数自由体诗是激发型的,伴随“五四”浪潮而起落,缺乏汉语诗性语言那种不可磨灭的光芒。“五四”以后,他明显重视了汉语诗歌的音节和“外在的韵律”,甚至趋向半格律体创作,出现了《天上的街市》、爱情诗集《瓶》中的《莺之歌》等具有汉语特色的作品。但后来多数篇什已经意味着他的诗力不足而失去了艺术探索的能力。

宗白华曾从诗的“形”与“质”的统一方面,给新诗定义:“用一种美的文字——音律的绘画的文字——表写人底情绪中的意境。”^[7]只是当时诗坛在郭沫若式的自由体诗的喧哗中,这一声音显得微弱。后来诗坛出现“小诗热”与汪静之等湖畔诗人的情诗,注意诗的音节和格式,讲究诗美,初步显出短小的自由体诗的生机和优势。只是小诗非讲究字句的简练和经济不可,更需要具备汉语诗歌的炼字、炼句、炼意的工夫和因小见大的意境的创造。因此,何谓现代汉语自由体诗?仍是有待于探索的问题。

旧诗体在“五四”诗体变革的大潮中并未消亡,并更带有个人化写作的性质。在背叛诗国的新诗面前,旧体诗是一种汉语诗歌存在的意味。它在新诗体发育成熟之前,仍负有过渡时期“旧瓶装新酒”的积极意义。创造社郁达夫一方面肯定和称赞中国新诗“完全脱离旧诗的羁绊自《女神》始”^[8],一方面又有对“诗国”的眷恋,表现了运用旧体诗创作的兴趣和才情。他和田汉形成与郭沫若之间新旧体诗互比互补的“创造”景观。这一典型个案,构成了第一次汉语诗歌转变的窘迫情境。鲁迅的《自嘲》、《无题》(1934)等篇什,意气非凡,名句迭出,仍为今人所传诵。毛泽东诗词不仅“熔铸新理想以入旧风格”,更突出表现在用语通俗鲜活,炼字炼句,入格律而无附会之处,读起来顺口流畅,易诵易唱。其形式的美学价值,表明“旧瓶”仍是具有创新意义的概念。旧体诗仍停留传统的比兴阶段,特别是旧体格律对诗意

是一种无形的杀手,随着新诗艺术的发展,新旧体诗在意象、意境创造的深度上愈来愈拉开了差距。

二、从“模仿”到“融化”:二三十年代 形成汉语诗歌艺术转变的契机

任何民族的新旧语言文化之间有着不可割断的内在联系。新诗与母体的隔膜是暂时的,终究要返回对母体追认的道路上来,不过历经了一个浪迹天涯的过程。

中国新诗的“贫血症”,注定要去寻求西方的药方和营养品。以西法治疗滋补,尽管不能“治本”,但也会“活血强身”,拓宽视野,达到诗的生气和充实。李金发在1923年2月出版的《微雨·导言》中说:“中国自文学革新后,诗界成为无治状态。”百无禁忌,是诗人敢于试验和探索的年代,“无治”之中孕含“有治”。走出国门与留在国内的诗坛有识之士,纷纷向西方现代派诗歌寻找新诗的出路,20年代中国新诗逐渐形成了由单一向丰富的全方位的开放态势。尤其是象征主义诗歌艺术——那种富有内涵力的迷离色彩的诗意方式,似乎成了拯救新诗的灵验秘方。这一时期的新诗明显向内在、含蓄、浑沌方面转变,虽未很快转化为汉语诗歌自身的特色,而往往是一种高仿或复制,新诗仅仅充当了接纳的载体。然而,新诗即使作为西方现代诗歌艺术的“拿来文本”,也会为汉语诗歌带来新异感,进而反观自身,达到对异质语言艺术的汲取和融化,激活现代汉语诗歌文本。这是世纪初诗体变革的负面作用带给汉语诗歌转化的曲折境遇。

一位优秀诗人不管接受多少外来诗歌艺术的影响,都离不开深厚的民族语言文化和诗歌传统的支撑。20年代中后期中国诗人从“打开国门看世界”进入到了“从世界回首故国”。创造社的穆木天的《谭诗——寄沫若的一封信》(1926年1月4日)^[9],及稍后周作人的《〈扬鞭集〉序》(1926年5月30日)^[10],颇能表明这一历史性转折,也可以理解为新诗开始对母语的追认。穆木天留学日本,从熟读法国象征派诗歌和英国唯美派王尔德的作品开始新诗创作,但他没有一味陶醉于“异国熏香”,而是审视和反思新诗自身,主张“民族色彩”。他认为“中国人现在作诗,非常粗糙”,批评胡适“是最大的罪人”,“作诗如作文”的主张是“大错”。周作人明确提出建立新诗与汉语诗歌传统之间的联系,“如因了汉字而生的种种修辞方法,在我

们用了汉字写东西的时候总摆脱不掉的”。并认为汉语诗歌的字词组合及修辞方法具有超越时间的延续性。被认为“欧化”的诗人李金发,也批评文学革命后“中国古代诗人之作品”“无人过问”的倾向,主张在创作中对东西方的好东西进行“沟通”和“调和”^[11],而体现在他的诗作中则是欧化句法与文言遣词兼而有之。穆木天认为李白的诗歌“有一种纯粹诗歌的感”。他从对“诗国”艺术的勘探中,提出“纯粹诗歌”的要义有四:(一)要求诗与散文的清楚的分界;(二)诗不是说明而是表现,诗的世界是潜在意识的世界;(三)诗是要有大的暗示能,明白是概念的世界;(四)诗要兼造型与音乐之美。这显然是对胡适的新诗理论的反拨。如果说穆木天的“纯粹诗歌”已找到西方现代主义诗歌与中国古典诗歌艺术的契合点,那么周作人特别强调的“融化”概念,则是实施创造性转化的内在机制。他认为“把中国文学固有的特质因了外来影响而益美化,不可只披上一件呢外套就了事”。“新诗本来也是从模仿来的,它的进化在于模仿与独创之消长,近来中国的诗似乎有渐近于独创的模样,这就是我所谓的融化”。“融化”,是实现汉语诗歌的艺术转化的必不可少的中心环节。新诗由于发生了诗歌语言传统之力与现代诗歌艺术方式的双重危机,因而“融化”意味着新诗向民族化、现代化的双向转化。新诗从“模仿”到“独创”的实现,是一个寻根和创新的过程。一方面从“诗国”中汲取母乳,恢复和增强汉语诗歌的固有特质,一方面使“拿来”的西方现代派诗歌艺术真正为汉语诗歌艺术所汲取和消化。新诗彻底摆脱“模仿”的印记,表现为回归母语的自我消解。“独创的模样”,固然要使汉语诗歌的特长和优势得到充分的展示,但也透视着世界诗歌潮流的艺术折光。“融化”发生的基因,在于中西诗艺的相通之处。譬如,19世纪末西方开始流行的象征手法,在中国古代诗歌中也包含有象征因素。穆木天称杜牧的《秦淮夜泊》是“象征的印象的彩色的名诗”。周作人认为“象征实在是其精意。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”。“真正的中国新诗”正是以复苏汉语的本性与孕发更多的诗意为目的,与以前的“新诗”划清了界限。

二三十年代诗人并未普遍形成明确的现代汉语诗歌意识,即使突入“融化”的创作状态,也并不意味着有了实现汉语诗歌转变的艺术自觉。我们只能从各路诗家勇于求索、自由发展的扑朔迷离的态势中,去辨析和描述新诗向现代汉语诗歌方面转化和发展的轨迹。