



新诗研究丛书



中国现代新诗 与古典诗歌传统(增订版)

Zhongguo Xiandai Xinshi Yu Gudian Shige Chuantong

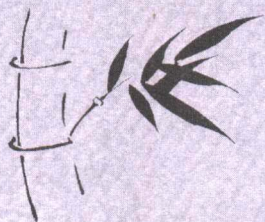
李 怡 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

I207.22/217

2008



中国现代新诗 与古典诗歌传统(增订版)

Zhongguo Xiandai Xinshi Yu Gudian Shige Chuantong

李 怡 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

中国现代新诗与古典诗歌传统(增订版)/李怡著. —北京:北京大学出版社,2008.4

(新诗研究丛书)

ISBN 978-7-301-13016-2

I. 中… II. 李… III. ①新诗-文学研究-中国②古典诗歌-文学研究-中国 IV. I207.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第192278号

书 名: 中国现代新诗与古典诗歌传统(增订版)

著作责任者: 李 怡 著

责任编辑: 张雅秋

封面设计: 奇文云海

标准书号: ISBN 978-7-301-13016-2/I·1996

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路205号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 电子邮箱: pkuwsz@yahoo.com.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962

编辑部 62752022

印 刷 者: 三河市新世纪印务有限公司

经 销 者: 新华书店

650mm×980mm 异16开本 21.75印张 314千字

2008年4月第1版 2008年4月第1次印刷

定 价: 38.00元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话:010-62752024;电子邮箱: fd@pup.pku.edu.cn

《新诗研究丛书》· 出版说明

推动中国新诗研究的深入开展,出版相关的有一定学术质量的研究成果,是北京大学中国新诗研究所的工作重点之一。为此,在北京大学出版社的支持下,拟定了组织出版《新诗研究丛书》的计划。丛书的选题主要是:

- 一、新诗理论研究;
- 二、新诗史,包括断代史、流派史、诗刊史等;
- 三、诗歌文本阅读和重要诗人研究;
- 四、新诗文化问题研究;
- 五、有价值的新诗研究资料;
- 六、其他。

北京大学中国新诗研究所
《新诗研究丛书》编委会
2005年4月

序

王富仁

当上帝把我定格在现代文学研究领域的时候，我已经过了爱读诗、爱写诗的年龄，粗糙的人生已经磨钝了我的敏锐的诗感，所以现代诗歌研究领域我一直不敢问津，现代诗论著作也读得很少。但就我有限的经验，我敢说，李怡这部《中国现代新诗与古典诗歌传统》是我迄今为止读到的一部极好的现代诗论著作。虽然已经耽误了李怡该书出版的时间，但我还是一口气读完了李怡寄来的全部文稿，几乎它的每一个章节都使我感到震动，感到一种求知的喜悦。可以毫不夸张地说，他的全书从开头到结尾，到处都有闪光的论述。这是我所始料不及的。

诗歌研究有个困难，即诗歌欣赏要求诗论家要像诗人一样敏感，一样易于被一个具体的对象所感动，一样富有想象力，但这样的诗论家则往往让人感到有些小家子气，有些钻牛角尖，这当然首先是由我们这些感觉较迟钝的读者造成的，他们感受到的我们感受不到，他们想象得出的我们想象不出，所以我们感到他们对着芝麻粒大的一首小诗，对着其中的一个意象、一个词语说了那么多的话，就把这微末的东西当成整个大世界，有些小，不大气，有些怪，难以让人理解。但与此同时，诗论家也不能不负着一点责任，因为诗论总是给不那么懂诗的人看的，你得让他感到意义，感到真确的内容。假若你在任何一个微末的细节上都有超常的感动，见月伤心，见花流泪，在任何一个平淡无奇的诗句中也能引申出全部人类的全部感情，读者也就难以跟得上你的思路了。在这时，他感到你诗论家太小家子气，太有些罗曼蒂克也就不是毫无道理的了。诗论还是论，它总得有点理论深度，有个居高临下的气势，有个囊括一切而又能分辨其不同等级、不同个性的框架。我认为，迄今为止，

中国新诗研究的这个框架还是没有建立起来。论郭沫若便用郭沫若的标准,论冯至便用冯至的标准,其结果还是无法把他们放在一个统一的现代新诗的框架中,越研究越零碎,越说越杂乱,不是抓住一个丢掉一切,就是对每个人都讲一大堆好话,这样便失去了研究的价值了。李怡这部书的最大贡献就是给中国新诗的研究建立了一个宏大的现代诗学的框架,虽然它不是一个唯一合理的框架,但却是一个有自身合理性的框架。这个框架不是任意加诸对象的,而是反映着中国新诗发展特点的一个框架。中国新诗发展的一个显著的特点就是它是在中国古典诗歌传统、西方诗歌传统、现代诗人的个性追求这三种不同力量的综合运动中进行的。李怡一旦把全部中国新诗纳入到这个历史的框架中,就使他的研究有了宏阔的气势,有了博大的胸怀,不再使人感到那么小家子气。但这宏观的气度并没有使他失去对诗歌的敏锐感受,反而使他对现代诗的感受更细致、更具体了。我认为,每个读完全书而又不怀有偏见的人,都会与我有相同的感受。

任何一个诗人的创造都离不开自己的传统,但在我们过去的理解中,传统似乎仅指中国古典诗歌的传统,实际上,传统是一个浑融的整体,是诗人所赖以创造的全部基础。对于中国现代诗人,中国古代的诗歌和西方的诗歌都是他赖以起步的诗歌传统,只是它们在各个不同的历史时期所起的作用有所不同,诗人自身对它们的意识有所不同。在新诗初建的时候,新诗作者在西方诗歌的传统中看到发展中国新诗的契机,所以他们提倡向西方诗歌学习,介绍西方诗人的创作和理论,努力把西方诗歌的经验和理论运用于自己的诗歌创作,但他们这样做的时候,并不能完全摆脱中国古代诗歌的传统,更不能完全摆脱传统思想和中国语言特点的束缚,西方的传统到了中国的诗歌中,发生了变异,有了不同的特质,当向西方诗歌学习成了一种定势,人们就感到自己仍然无法离开中国古代诗歌的传统,并且中国古代诗歌的成就仍然对于发展新诗有着不可忽视的重要作用。在这时,诗人们就会重点转向中国古代诗歌传统,用中国古代诗歌的创作和理论改造中国的新诗,但在这时,中国新诗的作者却已经接受了西方诗歌的影响,他们已经无法完全洗净也不想洗净这些影响了,不但古代的文化传统已经不可能原封

不动地搬进现代,就是古典诗歌的文言基础也与现代白话语言有了根本的不同。古典诗歌的部分美学特征已经随文言格律诗形式的改变而不可挽救地丧失了。我认为,这两种传统在现代诗人意识中正像红绿灯一样一个亮起来,一个暗下去,暗下去的又亮起来,亮起来的又暗下去,轮番发挥着自己的作用,导致了中国新诗的不断演变和发展。但在这一亮一暗当中,又构成了东西方诗歌的各个不同的对应点,因为亮也不是整个传统的亮,暗也不是整个传统的暗,当西方浪漫主义诗歌传统,当惠特曼、华兹华斯、泰戈尔这些外国诗人的创作在郭沫若的意识中亮了起来的时候,中国古代的诗歌传统就从整体上暗了下来,但屈原、陶渊明、李白、王维的古典诗歌传统却在整体暗下去的背景上显得愈加突出,这就构成了东西诗歌传统的对应点,郭沫若的诗歌就在这两个对应点间移动,有时更近于西方诗歌传统,有时又更近于中国古代诗歌传统。而在选择这对对应点时,又随着诗人自身的个性和当时中外诗歌发展的不同情势有所变动。我认为,李怡该论著对中国现代新诗这一发展脉络的缕述格外精细,常常发人所未发,见人所未见,很多有才华的论述都建立在这样一个脉络的缕述过程中。他的诗人论颇见功底,这当然与他的诗歌审美感受力之强有着直接关系,但若不在这样一个发展脉络中感受具体的诗人创作,恐怕也是不可能达到现有的成就的。

中国新诗在东西两种诗歌传统的基础上起步,但最终起关键作用的还是中国现代诗人的精神发展状况。诗歌是最纯粹的语言艺术,所以说它最纯粹,并不因为以前诗论家所说的诗人可以不食人间烟火,诗人可以完全脱离社会人生、现实政治和物质实利关系,那只不过是一些诗人和诗论家的错觉,是自己无力正视现实社会和人生痛苦的一种遁词。诗歌之所以是纯粹的,只是因为它应当或尽量多地摆脱掉除语言之外的中间环节而直接呈现诗人自己的精神感受,小说、戏剧、散文都要多多少少地借助情节和人物,都要借助非语言自身的力量,而诗歌则是更纯粹的的语言的艺术,在语言的意蕴与形式的张力关系中实现精神感受的传达。正是由于诗歌的这一特点,诗人自身精神的特点便起着更直接的巨大作用。诗人的精神较之小说家、散文家、戏剧家更是精赤

裸裸的,尽管他的语言更朦胧、更模糊,但他对世界、对人类、对周围世界的各种具体事物的感受在诗中则是更加无所遮拦的,否则,他就不能创作出好的诗歌。小说家、戏剧家、散文家可以用别人的语言说话,可以把自己埋藏在别人的语言里,但诗人只能自己说话,用自己的语言说话,除了他的语言什么都不能成为他内在感受的遮蔽物。正是在这样一个意义上,李怡着重揭示了中国现代诗歌与中国古代诗歌在审美特征上的千丝万缕的联系。读完他的这部著作,你不能不相信他的论断,不能不认为整个中国现代诗歌与其说更接近西方诗歌,不如说更接近中国古代诗歌,虽然在表面特征上恰恰相反,它在表面特征上更接近西方诗歌,而与中国古代格律诗截然不同。

在很多人的观念中,认为直观、直感是不受社会文化的制约的,是人类中人人相同、没有任何本质差别的东西。大概正是在这样的认识基础上,像梁实秋这类的文艺理论家建立了自己的人性论,并在人性论的基础上把东西方文化和东西方文学沟通起来,认为找到了评价东西方文学和文化的统一的标准。实际上,越是直观和直感,越是反映着不同文化乃至不同个体之间的巨大差别。直至现在,我们黄种人还很难在直观和直觉中觉得出一个黑人美女的美,我们的眼睛更易接受杨贵妃、林黛玉式的美女形象。直观和直感是长期的审美经验积累起来的,是在完全自然的情况下的文化观念的呈现,倒是理性更能帮助我们进入到别人的和别种文化的直观、直感体验中去。对于自己的直观和直感,是不须理解,不用思考的,它在刹那间呈现,在一瞬间实现,是整体的,不必重新组装,一眼就能感受到对象的整体特征。在东西方文化数千年的独立发展中,彼此因对世界和人类自身的理解不同,从而形成了绝不相同的感受方式,它不但凝结在人们的心灵中,而且凝结在各自的语言中。在西方,世界万物都是具有超验特征的上帝所创造的,因而世界万物都体现着超验的上帝的创造意志,体现着它的精神,但这种精神、这种创造意志又不是直接呈现的,它包含在世界万物的物质性的外壳中。物质性的外壳不但自身不具有精神性的特征,而且它把那种超验的精神禁锢在自己的物质外壳中,以物质的外壳掩盖着它的超验的精神。这样,世界万物便都同时具有两个层次的意义:物质性的和精神

性的。物质性的外壳是人间的、世俗的、实利的，具有现世的实利性的价值，但它却不是精神性的价值，精神性的价值是超验的、非人间的、非实利的，具有非现实实利的精神意义。物质的和精神的共存于同一事物之中，但二者不是统一的，各自有不同的内涵，物质的外壳仅具有相对性，精神性的价值才是绝对的，但这绝对又永远只以相对的形式体现着，只有上帝这个非人间的、彼岸的创世主才以绝对性呈现其绝对性，但它却因不具有相对性的形式而无法用我们的直观和直感而感知，它只存在在我们的精神性的感受中。直观和直感只能感知具有相对性的物质的形式，内在精神才能感知具有绝对意义的内在精神。人也是上帝的一种创造物，它也具有上帝的精神素质，但上帝的创造意志同样不是直接呈现出来的，而是在有限的、粗俗的、人间的肉体中禁锢着，所有属于人的欲望、智慧、道德观念都是人的现世特征，都是与上帝的创造意志不同而又禁锢着超验的精神的东西。人无法仅从对自身的理智认识中把握自己内在的精神，只有在心灵的精神感受中才能与它接近。人永远是不纯粹的，人生而有罪，人的精神永远禁锢在自己的肉体的、物质性欲望中的有限形式中。人要找到自我的内在精神，就必须超越自己的物质存在的形式，而只在心灵中呈现出它的存在。中国人的文化观念中不存在完全超验的精神，我们不认为世界的万物除了物质的特征外还有不属于物质的另一种精神性的东西。我们面前的世界是单层面的，物质和精神不相分离，精神是物质的精神，物质是体现着特定精神的物质，你肯定了它的物质也就同时肯定了它的精神，你肯定了它的精神也就意味着肯定了它的物质，美的就是美的，丑的就是丑的，牡丹花是美的，它的物质和精神就都是美的，它自身不具有任何禁锢美、限制美的粗糙物质性外壳，因而人直观中的牡丹花本身就是美的；乌鸦是丑的，它的丑既是物质性的也是精神性的，它自身不具有任何被禁锢着的美，人在直观中便能感受它的丑。人自身也是这样。西方人从物质和精神的二元对立中不认为在此岸世界的人会是至善至美的人，而中国的文化则告诉我们，人在现世就可以成为圣人或真人，你不能做到这一点是因为自己努力不够，因为自己没有严格约束自己，因而你的任何不属于真善美的东西都应由自己负责，都是应当感到羞耻的事情。

必须看到,中外这种不同的文化观念也凝结在彼此的语言中。在西方的那种文化观念中,任何一个语言概念都不是绝对真的、善的、美的,也不绝对是假的、恶的、丑的,它们都有物质的、现世的、粗俗的、实利的、形式的特征,也有精神的、超验的、非人间性的特征,而在中国的语言中,即使多义词也都处于一个平面上,而没有外与内的差别,通过现象我们就能发现它的本质,现象与本质是同一的。这一切,都使中国古代诗歌与西方诗歌的审美特征有着本质的不同。这种不同甚至表现在关于诗人和诗歌的根本观念上。在中国,诗人就是能够驾驭诗歌这种语言形式的人,诗歌就是一种表情达意的语言形式。你也热爱祖国,我也热爱祖国,但你不会写诗,无法借助诗歌这种语言形式表达自己对祖国的热爱之情,我会作诗,也就可以用诗表达出来。在西方,诗人的观念与我们不同,诗人是与普通人有所不同的人,诗人有一种与平常人不同的能力,他能通过世界的物质性外壳感受到它的内在的精神,在相当长的历史阶段,诗歌被认为是上帝的声音,是诗人在上帝的启示下创作出来的。诗歌不但是超越于平常人的,同时也是超越于诗人自己的,它只是在一刹那间、在内在心灵中上帝的(或绝对精神的)自身呈现。所以,诗歌是诗人的精神追求,是自我精神的升华,而不是诗人思想情感的现实性平面展示。诗歌不是平凡的,诗人不是平庸的,诗歌是人类的精神追求,诗人是不断超越于自我和现实而进入另一个更完美的精神世界的人。当然,他们进入这个世界的方式各不相同。但在中国,诗歌就是诗人的现实思想感情的表现,诗歌完全代表着诗人自身的道德品貌。他不是世界的猜谜人,而是世界的描述者;不是精神领域的探险家,而是停留在某种精神高度的有修养的人。我认为,如果我们在东西文化这种根本不同特征上理解李怡该书对中西诗歌审美特征的比较,便可发现它们是相当深刻,相当精确的。为了篇幅的关系,我就不一一引述他对中西诗歌不同审美特征的具体论述了。

假若本书还稍有欠缺,除了任何一部学术著作都可挑剔的小的不足外,我认为作者对古典格律诗与现代白话诗的不同审美特征分析得还不够深入具体,它远远不如中西诗歌不同特征的归纳和梳理。我之所以提出这一点,是因为只有把这一方面也做得十分充分,才会使读者

感到,不但中国现代诗人根本不可能走出自己的文化而完全进入西方的文化,而且也不可能走出现代而完全走向古代。在诗歌创作和在文化上一样,全盘西化是不可能的,全盘复古也只是一种幻想。我们被推到了现代中国,不论怎样,都只能是一个现代的中国人,彼此的差别也只能是现代中国可能有的差别。洋与古都只是我们的文化参照物,而不是我们选择的本身。闻一多的新格律诗的主张不是为了替古人写诗,冯至的十四行诗也不是代洋人作诗,他们都是为了作好中国现代人的现代诗。

1994年4月10日于北京师范大学中文系

目 录

序	王富仁(1)
导论 中国现代新诗与古典诗歌传统	(1)
一 中国新诗:创作和阐释的艰难	(1)
二 进入新诗本体	(5)
三 传统:百年中国新诗发展的一个关键词	(7)
四 中国现代新诗与古典诗歌传统	(11)
五 旧传统与新传统	(16)
第一章 物态化与中国现代新诗的文化特征	(20)
一 兴与中国现代新诗的生成	(20)
二 比与中国现代新诗的修辞	(32)
三 比兴传统与中国现代新诗的物态化特征	(41)
四 意志化与物态化的消长	(49)
第二章 中国现代新诗的历史形态	(58)
一 屈骚与中国现代新诗的自由形态	(58)
二 魏晋唐诗宋词与中国现代新诗的自觉形态	(69)
三 宋诗与中国现代新诗的反传统趋向	(81)
四 《国风》、《乐府》与中国现代新诗的歌谣化趋向	(95)
第三章 传统文化与中国现代新诗的本文结构	(114)
一 辨与忘:中国现代新诗的文法追求	(114)
二 协畅与拗峭:中国现代新诗的音韵特色	(128)
第四章 文化传统中的个体	(151)
一 胡适:两种诗歌文化的慢流	(152)
二 郭沫若:中国诗文化的自由形态与自觉形态	(165)
三 闻一多:传统心理结构的自我拆解	(176)

四 徐志摩:古典理想的现代重构	(189)
五 李金发:沟通与不通	(201)
六 戴望舒:中国灵魂的世纪病	(212)
七 何其芳:欧风美雨中的佳人芳草	(223)
八 卞之琳:楼下的风景	(232)
九 梁宗岱:意志化的辉光与物态化的迷醉	(246)
十 艾青:中国传统的“弃儿”与叛逆	(257)
十一 穆旦:反传统与中国新诗的新传统	(266)
十二 任洪渊:当代学院派诗人的选择	(281)
十三 鲁迅:面对传统的“打边鼓”	(297)
附录 中国现代诗论的现代特征问题	(315)
初版后记	(329)
台湾新版后记	(331)
增订版后记	(333)

导论 中国现代新诗与古典诗歌传统

一 中国新诗:创作和阐释的艰难

即便是到了新世纪的今天,大概也没有人会从历史事实上否认中国现代新诗之于整个中国现代文学的“首开风气”之功,没有人会漠视在响应 20 世纪世界艺术种种潮流之时,中国现代诗人所一再呈现出的果敢、敏捷和热情。不管人们持怎样的评价,这个事实显然也能获得普遍性的认可:中国现代诗人在思想和艺术方面的探索是十分广泛的,从思想到艺术,从自我表现到大众化,从西方到东方,从散文化到纯诗化,从浪漫主义、现代主义到现实主义,可以说,在现代艺术这块土地的每一个角落,都留下了中国诗人勤奋耕耘的足迹。

与之同时,新诗从它诞生的那一天起,就不得不踏上一条崎岖坎坷的道路,所有的耕耘似乎都不足以使它能够在世界诗坛上昂首天外,从整体上看,似乎也不足以与它试图超越的中国古典诗歌相媲美。连续不断的责难贯穿了现代诗史,时时昭示着新诗创作的尴尬处境。胡适 1919 年评价他的同代人(初期白话诗人)说:“我所知道的‘新诗人’,除了会稽周氏弟兄之外,大都是从旧式诗,词,曲里脱胎出来的。”^①胡适的感慨还余响未绝,穆木天、王独清等人就在 1926 年把批判的矛头对准了他:“中国人现在作诗,非常粗糙……”“中国的新诗运动,我以为胡适是最大的罪人。”“中国人近来做诗,也同中国人作社会事业一样,都不肯认真去做,都不肯下最苦的工夫,所以产生出的诗篇,只就 tech-

^① 胡适:《谈新诗》,《中国新文学大系·建设理论集》第 300 页,良友图书公司 1935 年版。

nique 上说,先是些不伦不类的劣品。”^①1931 年陈梦家编选《新月诗选》,他也回顾着“新诗在这十多年来”的成就:“中国的新诗,又比是一座从古就沉默的火山,这一回,突然喷出万丈光芒沙石与硫磺交杂的火焰,只是焯亮,却不是一宗永纯的灿烂。”^②左翼的中国诗歌会同样在感叹:“中国的诗坛还是这么的沉寂;一般人在闹着洋化,一般人又还只是沉醉在风花雪月里。”(《缘起》)30 年代中期,孙作云谈论“十年来新诗的演变”,他认为:“若苛薄一点说,便是在这十年中的新诗,尚没有使我们永久不忘的好诗。”^③此后不久,鲁迅在会见美国记者斯诺时提出了一个更加严厉的判断,他认为,即便是最优秀的几个现代诗人的作品也“没有什么可以称道的,都属于创新试验之作”。“到目前为止,中国现代新诗并不成功”。^④李广田则在 40 年代如是描述:“当人们论到五四以来的文艺发展情形时,又大都以为,在文学作品的各个部门中以新诗的成就为最坏。”^⑤上世纪 90 年代中期郑敏著名的“世纪末的回顾”引发了余响不绝的争论,而郑敏对中国新诗所表达的质疑其实不过就是穆木天、王独清当年判断的一种继续。^⑥

的确,应当正视的事实是:在中国现代文学诸种体裁当中,新诗的实绩往往引起了更多的怀疑。在许多人的眼中,《呐喊》、《彷徨》和《野草》大概已经证明了现代小说与现代散文的独特价值,而《雷雨》、《原野》显示了现代戏剧的生命力,它们都初步确立了一种区别于中国古典文学的现代形态,并从世界文化的“边缘”出发,开始了与“中心”的对话,相对而言,那么,新诗的成就似乎却充满了更多的不确定性。我们对新诗的喜爱总是混杂着另外一些人吵吵闹闹的意见分歧,无论是在草创期还是在成熟的三十年代,也不管是以什么样的派别为基准,都不约而同地、连续不断地传来对新诗的指摘、抱怨和叹息,这说明,中国现代新诗甚至还不曾

① 穆木天:《谭诗——寄沫若的一封信》;王独清:《再谭诗——寄给木天、伯奇》,原载 1926 年 3 月《创造月刊》第 1 卷第 1 期。

② 陈梦家:《新月诗选·序言》,原载《新月诗选》,新月书店 1931 年版。

③ 孙作云:《论“现代派”诗》,原载 1935 年 5 月《清华周刊》第 43 卷第 1 期。

④ 《鲁迅同斯诺谈话整理稿》,《新文学史料》1987 年第 3 期。

⑤ 李广田:《论新诗的内容和形式》,《诗的艺术》,开明书店 1943 年版。

⑥ 郑敏:《世纪末的回顾:汉语语言变革与中国新诗创作》,《文学评论》1993 年 3 期

完全征服一个基本的读者群落。这样的结果比照先前的种种探索、种种热情,我们确乎可以感到中国现代新诗的发展是何等的艰难了!

艺术发展本身的艰难性亦将显示为艺术阐释的艰难性。

对一种基本上趋于价值“稳定”的艺术形态的阐释和对一种价值“尚未稳定”的艺术形态的阐释是非常不同的两种情形,趋于“稳定”的艺术形态都有一种自足性、完整性,它充分吸收了历史和现实的文化信息,并恰当地完成了对这些信息的融化和组合,当同样带着历史和现实信息的阐释者走近它时,阐释者和被阐释者的“视界融合”是很容易实现的,阐释似乎是没有多大阻碍就能切中肯綮,同时也完成了阐释者的自我释放。我们说,对中国现代文学其他品种(如现代小说)的阐释就要略为“方便”一些,这并不意味着这些艺术形态是简单透明的,而是说作为被阐释者,它们较为成型,便于主客体的叠合,当然,也有利于文学批评家们扬长而避短。在这些容量丰富的客体面前,我们似乎获得了某种“自由”感。相对来说,中国现代新诗这一尚在艰难中摸索前进的艺术形态就并不那么“稳定”,也就是说在我们公共性的艺术价值标准中,它自身充满了不确定性,满腹疑窦的阐释者不得不瞻前顾后,左支右绌。这个时候,批评家那些丰富的历史经验和现实感受都不大容易能够“自由”地释放和投射了,主体和客体的错位很容易发生,或者扭曲了被阐释者,或者委屈了阐释者自身。回顾中国现代新诗阐释史,我们可以清清楚楚地看到这种艰难性。

比如,以蒲风等左翼诗人在30年代对新诗的一系列阐释为先导,我们逐渐形成了一套思路:20年代前期的绝大多数诗歌都深受资产阶级思想的影响,郭沫若的《女神》“真正反映了中国新兴资本主义向上势力的突飞猛进”,徐志摩等人的作品则属于封建贵族、资产阶级的脱离现实的滥调,随着20年代后期无产阶级文学的出现及30年代中国诗歌会的诞生,中国新诗才走上了一条崭新的“新现实主义”(社会主义现实主义)的道路。^①无产阶级意识同封建贵族意识、资产阶级意识在矛

^① 参见蒲风:《五四到现在的中国诗坛鸟瞰》,原载1934年12月~1935年3月《诗歌季刊》第1卷第1~2期。

盾斗争中发展,这似乎就是中国新诗走向光明的历程。但是,以蒲风为代表的中国诗歌会诗人的创作,还有40年代的抗战诗歌,是不是就符合“客观、冷静”的现实主义原则呢?其中那些鲜明的情感性因素不也是浪漫主义的特征吗?如果说“新现实主义”本身就兼有写实性与情感性的两重因素,那么这本身就意味着我们必须对“现实主义”重新定位了。况且三四十年代诗坛本身十分复杂,中国诗歌会的“现实主义”和七月诗派的“现实主义”就是两码事,当我们笼统地冠以“现实主义”的名目时,这不是让阐释的对象变得清晰明了,让阐释的过程变得轻快顺利,倒是让我们陷入了一系列的新的困惑之中。^①

又比如,经由二三十年代沈从文、梁实秋、余冠英等人的阐述,产生了一个迄今为止仍有着广泛影响力的诗歌史判断:新诗从草创到相对成熟,总的规律是,旧诗的格调愈来愈少,现代的色彩愈来愈浓,或者说,草创期是“无意识的接收外国文学的暗示”,成熟期则“认清新诗的基本原理是要到外国文学里去找”。^②这种判断显然是将新诗纳入到中国文学“走向世界”这一总体进程中来加以观察、分析的结果。的确,20世纪中国文学从总体上看是显示为从一个封闭的封建角落走向一个开放的现代世界的过程,中国新诗当然也置身其中,不过,文学的发展总有它出人意料的部分,当我们抛开一切外在的历史概念,平心静气地梳理新诗的历程时,却又不难感到,中国现代新诗在由草创向成熟的演变当中,外国文学的浓度固然还在增加,但古典诗歌的浓度却同样有增无减。比如在新月派、象征派和现代派这一比较“纯粹”的艺术探索的轨道上,本土与外来两相比较,我们自身的传统的影响力恐怕还更引人注目一些。石灵就说,新月派是在“旧诗与新诗之间,建立了一架不可少的桥梁”^③,现代派诗人卞之琳更是总结说:“在白话新诗获得了一个巩固的立足点以后,它是无所顾虑的有意接通我国诗的长期传统,来

^① 多年前,有的诗家针对这一阐释的窘境,曾提出,诗歌中本来就没有“现实主义”一说,可惜并没有引起学术界足够的重视。参见蓝棣之:《关于诗歌中的现实主义问题》,《贵州社会科学》1987年第2期。

^② 梁实秋:《新诗的格调及其他》,原载1931年1月《诗刊》创刊号。

^③ 石灵:《新月诗派》,原载1937年1月《文学》第8卷第1号。