

# 五月現代詩選

南子主編

5

五月詩社文叢 13 · 五月詩社出版

五月诗社文丛13

# 五月現代詩選

南子主編

五月诗社出版

五月诗社文丛13

五月现代诗选

主 编：南 子

题 签：杨伟群

封面设计：林 莹

出 版：五月诗社

印 务：七洋出版社

初 版：1989年8月

国际统一书号：ISBN 981-00-0548-2

定 价：S\$ 15 M\$ 20

版权所有

# 斑兰叶包扎的粽子

——序《五月现代诗选》

· 林 方 ·

人类之勇于破旧立新，世界赖以不断向前推进。在艺术的领域，当时空令一切新奇快速转为陈腐，这种推进显得格外迫切。文学批评家提到“传统”时，普遍贬多于褒，正由于它意味着一种亦步亦趋的因袭观念，一种故步自封的模仿方式，阻碍了文学的向前发展，如 T. S. Eliot 所说：“如果传统的方式，仅限于追随一代，或仅限于盲目或怯弱地墨守前一代成功的地方，则‘传统’自然不足称道了。”因此，相对地“创新”的行为，就成为无比时髦而大受欢迎，它象征“突破传统”、“走出传统”，甚至于“背离传统”、“切断传统”，不只发挥个人的才能，同时承担历史的意义。本世纪甫一开始，世界诗坛出现了前所未有的激变，几乎在同一时期，美国展开新诗运动，法国强调一切必须现代化，中国则进行诗的彻底革命，说明了对传统不约而同的厌倦。而摆脱传统的羁绊，毋庸置疑成了这个时代的特色，探索、试验、冒险、征服等创新的冲击，毕竟产生了长远的影响。

美国新诗运动始于 Ezra Pound 对中国古典诗的译介及创立“意象派”(Imagism) 所掀起的一场中国狂热。他的中国译诗选《神州集》(Cathay) 被誉为历来以英文写成的至美之书，语言精练、明确，给美国诗带来了意象和技巧上的

新鲜气息。Pound 本身也极度惊喜地宣称中国诗是个宝库，并扬言今后的一个世纪，美国将从中寻找推动力，一如文艺复兴自希腊那儿寻找推动力。而对新诗运动造成巨大影响的意象派诗人群，根据在运动中举足轻重的《诗刊》(Poetry) 主编 Harriet Monroe 的说法，他们是在不断追寻中国魔术，费尽心机挖掘这个长期隐藏着的遥远宝石库，其成果是产生无数美妙的诗卷。Wallace Stevens《瓶之轶事》(Anecdote of the Jar) 一诗暗示了中国诗在美国新诗运动中扮演的角色：一只瓶子被置放在田纳西州的荒野上，结果零乱的荒野终被驯服，秩序化而不复野了，瓶子则巍峨矗立，气象万千，跟田纳西的一切迥然不同，指的显然就是“中国花瓶”。无论如何，新诗运动起了振聋发聩的作用，英国传统的巨大阴影，在一夜之间宣告崩溃，那些长时间沉溺于维多利亚式浪漫主义情调中的“绅士派”(The Genteel Tradition)，从此消失得无影无踪，取而代之的是一股别开生面的创新潮流。当历时十年的新诗运动平息后，其回响依然不绝，Joseph Washington Hall 在回顾时表示“应归功于中国这个最古老的文明大师，她在默默地教导我们怎样写诗。”W. S. Merwin 干脆说：“不考虑中国诗的影响，美国诗就不可想像。这种影响已经成为美国诗传统的一部分。”①

美国诗人对中国诗着迷的原因，主要在于发现表意的、单文独义的象形文字的奥妙，惊异于“用象形构成的中文永远是诗的，情不自禁的是诗的，相反，一大行的英文都不易成其为诗。”造成 Pound 如此斩钉截铁的结论，纯粹基于两种不同类型文字，经过对译后所出现的客观性比较结果。当 Pound 尝试将李白的“荒城空大漠”直译成“Desolate castle, the sky, the wide desert”以求忠实原诗，显而易见他是有意进行语言技巧的大胆实验，虽然甘冒传统英文规范化语

法之大不韪，却强烈传达了中国诗里独具的意象并置特色，逼使原诗的美感经验再度呈现。而 Amy Lowell 跟风译杜甫的“丛菊两开他日泪”为“*The myriad chrysanthemums have bloomed twice, Day to come — tears.*”则是毫不迟疑的认同。这种调整印欧语系的固有性质，以迁就中国诗的特殊表现，也暴露了西方语言那些语格变化、时态规定、连结媒介等语法与词性的硬性限制，环环紧扣之下，使思维性“趋于抽象意念的镂述，趋于直线追寻的细分、演绎的逻辑发展。”尽管其句子长于说明和剥解，却拙于表现的弱点。相形之下，中国诗那种富有弹性的跳跃式句法，词组或意象孤立并置，联系环节表面上被省略，底子里逻辑发展并不中断的灵活形态，使象形文字理所当然地成为诗的语言，恰如音符之为音乐语言。从象形文字出发的思维系统，是“以形象构思，顾及事物的具体显现，捕捉事物并发的空间多重关系的玩味，用复合意象提供全面环境的方式来呈示抽象意念。”它绝非不能做到同样偏重实用的细分限指式的说明和剥解，中文翻译西洋作品的准确度至少说明了这个事实，只是中国诗人在美感的运思过程中，巧妙地利用自由的词性，超脱呆板分析性的语法，以完成具体事物的活动存真，保持多面暗示性及多元关系，加强独立性、视觉性及空间玩味，达到“在一种互立并存的空间关系之下，形成一种气氛，一种环境，一种只唤起某种感受但并不将之说明的境界，任读者移入、出现，作一瞬间的停驻，然后溶入境中，并参与完成这强烈感受的一瞬之美感经验。”②

Pound 尝自诩：“我对文学批评的贡献，就是介绍了象形文字体系。”这倒一点不夸张，虽然是 Ernest Fenollosa 的论文首先引起美国诗人对中国诗的关注，Pound 却是不折不扣的实践者。不但他那种模仿中国诗汉语句法，向 English

Grammar and Composition 挑战的摘去冠词、动词、系词等连结媒介的方式，在诗坛上蔚为风气，形成 Lawrence W. Chisolm 所谓的 Disembodiment，以致 Kenneth Rexroth 后来不得不指称美国语言逐渐背离印欧语源与拉丁语法，转向汉语的句法逻辑靠拢，同时，中国诗特色的并置结构、意象叠加、省略环节等特征，也因他的不断努力，渐渐成为现代诗写作上压缩句法、隐藏逻辑的新技巧，其风靡程度，如个中佼佼的 William Carlos Williams 甚至在他的诗里这样肯定的宣示：“In my head the juxtapositions/impossible otherwise to accomplish”。据估计在美国新诗运动中，受中国诗影响的诗人人数超过三十位，即连一般认为在过程中始终靠边站的 T. S. Eliot，由于自承“只是在重复 Pound 诗中的某些东西”，也就难免有像《序曲》(Pruludes) 一类的如法炮制，并从中获益，最终发展为《荒原》(The Waste Land) 的大单元并置。更有意思的是：苏联电影大导演 Eisenstein 认识了一位日语教师，由此进入汉字而获得启迪，把并置结构搬上银幕，结果发明了“蒙太奇”(Montage) 技巧。此后蒙太奇流布其他艺术领域，成为惯用的表现方法。中国诗对美国新诗运动的另一重大影响，是促使自由诗的抬头。在这之前，诗人大都躲在英国传统的格律之中，纵然 Walt Whitman 的勇气也不曾打动他们。直至意象派诗人发觉所有英国格律形式皆无法传中国诗之神，对中国诗格律也确实所知有限，权衡之下不得不采用自由的形式来翻译中国诗而意外取得最佳效果，才开创自由诗盛行的局面，这却是始料不及的。

二十世纪是一个波动文学的时代，法国无疑处在其漩涡的中心。法国诗人的一贯作风，就是不太斤斤计较民族性的特征，反之刻意偏向全人类的论点。他们老是觉得今是而昨非，要反的传统正是刚反的传统，宁愿永远保持实验的阶段，

不惜集外国一切诗律大全于本国，然后几乎每隔十五年就否定一种诗派。这种情形，固然给天才诗人带来无形的束缚，断送了他们成其为伟大诗人的前途，但放诸四海而皆准的那一套，却让他们赢取领导整个欧洲诗坛的荣誉。尤其是十九世纪末崛起的象征主义（Symbolisme），不仅长期在国内维持主流的姿态，同时引发现代主义所有新兴诗派的产生，最终酿成气势澎湃的世界性文学运动。

美国诗人Edgar Allen Poe对传统诗观假定诗的最终目的即是真理，每首诗都应该教诲一种道德，并由这种道德判定它的价值的看法，提出质疑。他表示为诗而写诗的目的，绝非缺乏真确的诗的尊严与力量，如果我们探视本身灵魂的深处，就可以立刻发现，在光天化日之下没有任何其他东西比这首诗更为高贵尊严。他也给诗下了这样的定义：“音乐与一种可悦的观念结合，便是诗”，“我们在诗与音乐的联合里，找到发展诗的最广大场所”。这些理论及存在于其作品中的神秘色彩被 Charles Baudelaire 转移到法国后，进入一个在哲学方面流行“交灵说”、在空间艺术方面出现 Puvis De Chavannes 及 Gustave Moreau 等的特殊绘画表现与 Auguste Rodin 震撼视觉的力学雕塑、在音乐方面 Richard Wagner 才华横溢所交错构筑而成的温床，自然萌茁了象征主义。本质上，象征主义企图在作品中表现一种生命的律动性，醉心于神秘世界和理想主义，摈弃客观塑型而着重内心活动的刻划，意欲展示一种“不可识”的意境和“无意识”的感觉。见诸于其技巧者，则依意象把思想和感情加以“隐喻之连续”或“比喻之扩展”，亦即利用暗示手法、联想作用及不明确的意义表现一种恍惚迷离的情调，一反传统中连系的观念。为了达到这种幽秘朦胧的特色，Paul Verlaine 认为诗即音乐，因为只有和谐的声音才能引人走向梦幻世界。



Jean Arthur Rimbaud 则主张“通感”，由于神经中枢的沟通，可以达到“音画”与“视乐”的反常结合，通过这种技巧，不但“诗中有乐”，也达到“诗中有画”。象征主义理论大师 Stephane Mallarme 一开口就对传统表示不耐烦，他说：“让我们的眼睛不再有那些连续的、反覆的、前前后后的运动，从上一行到下一行，并且又从头开始。”他对诗的见解是：“诗是神秘的，读者应该设法寻觅它的钥匙。”因此，他宁可把诗看成是“谜语”，读者必须细心咀嚼与揣摩他的暗示，才能体会他诗中的意趣所在，而同享他在创作时所获得的一刹那的美感。在同一目标之下，他的特色偏重语言方面，去冗赘而取省略，提倡暗示辞，语意颠倒，比喻体，类推法及抽象拟人法等，形成法国文坛上的“暧昧说”。其实，象征主义诗人所追求的，不外是“纯诗”（La poesie pure），到了后期象征主义，这个概念就逐渐明朗化并引起争论。Paul Valery 不失一脉相传，且在诗言诗，Abbe Henri Bremond 则有点走火入魔，他特别强调诗中的神秘魔力，把它跟释放灵魂的咒语相提并论，最后归结到幻术与祈祷，他本身是天主教神父，算是三句不离本行。但不管怎样，象征主义那种重组归秩序，消灭时空限制的富于戏剧性的观念，已不期而然衍为现代主义的“时间压缩”、“高潮压缩”及“价值压缩”等技巧的普遍发展。

意象派的 S. F. Flint 指象征主义也不过是在“努力发掘生活中的潜意识成分，用巧妙意象并置来使我们心中无限的东西振荡起来。”Pound 说得更为直截了当：“法国诗人追求中国象形字的力量而不自知。”在中国人心目中，诗与散文的确壁垒分明，诗就是诗，“诗言志”，诗是表现情意的，叙事、说理、评论等，并非本份。因此，中国诗的含蓄、压缩、简练，确令西方诗人感到惊叹，认为是充满“现代意识”的“超

越比喻的语言”，Pound 美其名为“化简诗学”（Reductionist Poetics），好比数学的化简过程，惜墨如金但该说的都说了。反观西方诗歌传统，由于固有语言逻辑的限制，造成叙事的大幅度倾向，不论英雄史诗或是骑士文学，均以故事为骨干，舍此便一无所有，一旦摆脱叙事的干扰，那种再现式的语法又使诗人堕入非理性则伤感的两极围困。站在同样反对 Pound 所谓的“一个滥情主义与装腔作势的时代，因过多激情而趋于腐烂”的浪漫主义基调上，较之淋漓尽致的赤裸感情的宣泄与告白，中国诗那种千言万语，化作淡淡的轻愁一片，相思一缕的若即若离而又余味无穷的美感表现典型，实是欧美诗人所梦寐以求者。如此看来，象征主义追求纯诗的动机，跟 Pound 的向往如出一辙，换句话说，从 Poe 到 Mallarme 汲汲于追寻的，也无非是存在于中国诗的那种标准纯诗模式。然而，Pound 接着又指出意象主义与象征主义的不同，他批评象征主义的依靠联想与暗示，使诗类似寓言，而把故意赋予意义的象征强加于读者，也将使他们迷失，言下之意，意象主义的“象形字比喻”比起象征的手段犹胜一筹。实际上，Pound 模拟中国诗的语法切断以达到时间切断与空间切断的技巧，较诸 Mallarme 调动物象、颠倒语法以营造一个诗的绝对美与纯粹境界，显然更为精彩。Mallarme 之患，在于把物象从实有中抽离之后，就成了他私有的独特用意物象，读者不易接纳，难免呈现一片晦涩。立体主义（Cubisme）将外界一切物象抽象化，使自实在中游离，再予自由重组的“造型意识”理论，即源于此，结果是 Guillaume Apollinaire 的绘画诗的出现，他把诗句排列成心形、皇冠形、扇形、花瓶形等，英国诗人批评家 Stephen Spender 曾斥之为无聊。而 Apollinaire 的“人们为了模仿步行，所制造出来的车轮是不像脚的”的论调，又影响超现实主义（Surrealisme）的创立。

Andre Breton 在其宣言中说：“超现实主义就是灵魂的一种机动性，凭藉它，人们企图用口头的、书写的，或任何其他方式来表达思想的真实活动，是不受任何产生的理性所控制，也不在任何审美观或道德的考虑之内的思想的默写。”这种不依靠经验，不诉诸思考，仅凭藉本能与直觉的机动性、梦幻和下意识所给予的印象，不论美丑全部原样传真，等于把传统与规律的价值舍弃，而令一种不可思议的、纵或怪诞不经的妙语，在远离理论、不合逻辑的情况下产生。所谓“机动书写法”，就是超现实主义者为：在人类精神深处，蕴藏着一股奇特的力量，只有人们处于无意识状态时，始能产生。因而，当它出现时，我们不能横加遏止，应让它自由发挥，在半睡眠状态的朦胧间，振笔疾书于纸上，有如扶乩，把混沌不清的印象记下，这种缺乏原理的组合，才是真正的创造。这大概就是 Mallarme 寄望于文字的另造世界，那种表现至上理想的极端。

当美国诗人忙于在中国诗里淘金的同时，年青的中国留学生胡适，也正在他们的国境之内，遥控一场改变历史的“新诗革命”。在致友人的书信中，胡适表明他的立场：“施耐庵曹雪芹诸人已实地证明作小说之利器在于白话，今尚需人实地实验白话是否为韵文之利器耳。”又说：“文学革命的手段，要令国中之陶谢李杜敢用白话京腔作诗。”无疑就此宣布：中国诗人必须改弦易辙，尝试以白话文从事写诗，将是这一场革命的高潮。所谓“白话”，即是“口语”，以口语入诗，不消说能够达到俚俗浅显，容易理解的普及效果，符合“大众化”精神的要求，它既是生活的语言，也便是文学的根本语言。其实，“白话化”决非零的突破，而是反传统的一个经验总结，胡适本人就曾在《文学改良刍议》一文中谈到白话文的历史。在象形文字体系中，白话与文言早已

长期并存，唐代佛学入传时，译者嫌文言不足以达意，遂改用白话翻译，宋明人讲学，也以白话为语录，大约取其通俗。韵文方面，唐诗宋词本就言文合一，所以现代人读来并无费解之处，而到了元曲杂剧，白话差不多已成为文学语言。至于其他“在野”的“刍蕘狂夫之议”、民间歌谣、说唱形式等，更不在话下。胡适慨叹这种难得的发展趋势，到明代突受阻于八股取士及“前后七子”复古思想的影响，造成中道夭折，委实令人扼腕。但是，五四诗人对白话诗的认可，不仅是“与其用三千年前之死字，不如用二十世纪之活字”的文学进化理想的实现而已，更积极的意义是：完全跟传统脱钩，彻底埋葬那些模仿因袭的陈腔滥调和无病呻吟，从旧格律的桎梏中解放出来。因为，诚如鲁迅所言：“好诗到唐已被做尽”，而其末流，刘半农形容为“诗不像诗，偈不像偈”。然则把传统化整为零之后，白话就只剩语言上的价值，它必须从头开始，设法提升为诗，正是五四诗人所面临的最大挑战。

胡适自嘲其过渡时期沾有传统色彩的作品为“放大的小脚”，意指白话新诗不能仅是浅白化的古典诗词，那么，如假包换的“天足”应该是一个什么模样呢？他推出一首译自当时美国女诗人 Sara Teasdale 的短诗《关不住了》（原题 *Over the roofs*）来标志白话新诗成立的纪元，替中国新诗树立了典范。在美国女诗人中，Teasdale 只是次要诗人，比起同时代的 Amy Lowell, Elinor Wylie, Vincent Millay 等，实有不及；她眼界不高，是个保守的浪漫主义者，尽在英诗的传统格律中兜圈子。这首四行体押双韵的 *Over the roofs* 节奏既平板，语意又单调，是一首缺乏创意的平凡恋歌，在普通英诗中随处可见。胡适选择此诗，显然仅是看中它的浅白通顺，以便他用同样浅白通顺的白话翻译过来，而取得浅白

通顺的效果，目的在于跟传统划清界线。于是乎，穿上“洋鞋”的“天足”出现了，中国新诗从此走向世界，造成始于“胡适”而终于“适胡”的历史事实。这一个转变，使象形文字的思维系统，失掉了存在于传统诗中的原有特色，而堕入印欧语系固有的“趋于抽象意念的镂述，趋于直线追寻的细分、演绎的逻辑发展”的巢臼，去面对西方诗人始终感到苦恼而力谋突破的老问题，共同咀嚼法国人的口头禅：“一大堆诗句而毫无一点诗意。”五四诗人眼见新诗的解放精神加速，完全脱离旧诗词而“和散文相近”，“用散文底写法”，“作出西洋气味的诗”，不禁感到欢欣雀跃，多少说明了他们由于过份热情而显露轻佻与肤浅的一面。③

明白易懂是一回事，“诗”到底有别于散文，不能一个劲儿张口见喉尽说“白话”。“口语”必经基本修辞的润饰始能进一步成为“书面语言”，而“书面语言”尚须艺术加工以一窥“诗”的堂奥，那正是“诗人”的职责所在。为此，中国诗人在诗体解放后，别无选择的余地之下，不得不权充“过河卒子”，穷逾半个世纪之功，劳劳碌碌地在外国诗的传统领域中追寻、探索、模仿、学习，“横的移植”终究压倒“纵的继承”，浪漫主义的“抒情”与古典主义的“理性”成为转移阵地、易族而争的焦点，现实主义与现代主义的对垒又显示诗已超载，太多额外任务令其臃肿、膨胀、扭曲。在形式方面，十四行 Sonnet 体固使中国诗人趋之若鹜，欣然接受 ABBA, ABBA, AAB, ABA 的押韵方式，新月派的特别讲究格律，主张“带起手镣脚铐跳舞，才显出本领”的论调，不免也招来“脱离了中国的旧镣铐，带上外国的新镣铐”的讥嘲。新月成员陆志韦为否定“平仄”而模仿英诗的抑扬五步格 (Iambic Pentameter)，在象形字旁加圈，有圈则扬，无圈则抑，尤其在大钻洋化的牛角尖。其实，任何语言均由

发音的长短（音长）、高低（音高）、轻重（音势）形成声调，声调错落应和即生节奏，而不同性质的语文与使用者的习惯，对声调的要求都各有偏重。同是“表音”的英法诗，就存有基本上的差异，英诗原来模仿古希腊和拉丁诗，以长短规律制造节奏，后以字音分步（foot），规定轻重（Iambic），并无高低固定，法文因轻重分别不显著，故其诗以顿（Cesura）为单位，一顿之间，声调随之出现长短、高低和轻重。“表意”的象形文字，以发音为“声”（子音），收音为“韵”（母音），声的清浊错杂与韵的阴阳洪细，加上双声、叠韵，使中国诗节奏起伏，充满音乐感；“四言”的一句两顿，“五言”的五字三顿及“七言”的七字四顿，诵读起来长短、高低、轻重自然流露无遗。白话诗虽摆脱了旧的诗词格律，但它仍然保有象形文字的特色，一字一音，不必拆开，只管组合，更有利于音乐性的灵活设计，况且四声之别，本就寓有抑扬顿挫的效果，令语言骨子里潜伏自然节奏，平仄的配合呼吸，遂决定诗句声调的和谐顺畅。所谓废止平仄，应该是指不刻意的讲究，一切但凭习惯，在习惯上诗人往往不自觉使句子平仄交错相间，它是不可能一股脑儿消失的。所以，强迫象形文字追随西方语文的读法，必欲把中国诗念成洋洋调而后快，非实事求是态度。在技巧方面，当李白的“荒城空大漠”从 Pound 处回译成白话的“荒芜的城堡/天空/广袤的沙漠”，或杜甫的“丛菊两开他日泪”从 Amy Lowell 处回译成白话的“无数菊花开了两次/日子到来——眼泪”，那种意义含糊但颇饶意味的暧昧格调，确实使中国诗人怦然心动而且肃然起敬。外国诗人从中国传统诗中获得的意象并置、迭加，脱体、化简、省略、压缩、切断、割裂等技巧，表现在他们诗中，在在使中国新诗人感到扑朔迷离、莫测高深，认为这种新鲜的表现技巧，使诗接近其真正的本质，焉

有不加以效法之理？但是，一些中国诗人宁可让背后站着一个甚至一群洋诗人的阴影，竖起象征主义、意象主义、超现实主义、现代派等旗帜在诗坛出现，标新立异、故弄玄虚，差不多把诗变成呓语，非此不足以表达自我深度或思想的进步。关于 Pound 早在 1918 年就对李白“玉阶生白露，夜久侵罗袜，却下水精帘，玲珑望秋月”这首《玉阶怨》的分析：“仔细观察，一切俱在，不仅暗示，且是数学的化简。你可以扮演 Arthur Conan Doyle (大侦探 Sherlock Holmes 的塑造者)：第一、‘玉阶’指出地点是在宫殿里；第二、‘罗袜’表明人物是嫔妃，不是仆女，也非偶然到宫里的人；第三、‘玉阶生白露，夜久侵罗袜’，妃子已久等，不是才来；第四、‘玲珑望秋月’，男子失约，不能以天气不好为借口；第五、你可能会问我，怎么知道她在等一个男人？——你瞧，题目说‘怨’，我们还能不知道她在等什么吗？”的精彩镜头，中国诗人不是茫然无知，就是置若罔闻。周作人在译介日本的俗歌、俳句时，举出这样的理由：“它们言简意赅，富于含蓄，能在寥寥的两三句话里，包括一个人生的悲喜剧。”又说：“别国的短诗只是短小而非简省，俳句则往往利用特有的助词，寥寥数语，在文法上不成全句而自有言外之意，这更是它的特色。法国麦拉耳默 (Mallarme) 曾说，作诗只可说到七分，其余的三分应该由读者自己去补足，分享创作之乐，才能了解诗的真味。”先受日本俳句影响而后进入中国诗的 Pound 早就说过：“中国是基本的，日本不是”，John Gould Fletcher 体会得更为深刻：“我们意识到日本文学长期受惠于中国文学，我们也意识到这些日本形式——它们对日本诗来说也是个障碍，无法促使其发展——对于意象派了解东方诗来说帮助不大。”而中国诗人在反传统声中，似乎极端不愿意他们的传统具有任何优点。甚至，到了六十年代，

中国人对美国新诗运动的努力，竟出现这样的评语：“至于罗威尔和艾丝考女士合译的中国诗（指Amy Lowell跟Florence Ayscough合译的《松花笺》[Fir-Flower Tablets]）也是失败的尝试。欧美学者和诗人，到现在为止，介绍和翻译中国诗的尝试，以失败居多，成功者虽然不能说绝无仅有，但至少也可以说是凤毛麟角。在我们中国人看来，罗威尔和另一位诗人庞德（Ezra Pound）在他们诗中，注入中国诗的风格，味道和技巧，不免有些荒唐可笑，就像欧美的中国饭店卖‘炒杂碎’来代表中国菜一样。”④轻描淡写，表面上指的是外国诗人“荒唐可笑”，底子里恐怕在说西方传统是神圣的，而中国诗还没有资格受到如此抬举。说到“荒唐可笑”，中国诗的进行西化，象形文字罗马化的一度甚嚣尘上，宁非更其“荒唐可笑”？自从西方对中国展开一系列无所不包的军事、政治、外交、文化、宗教等的打击和渗透，而中国人始终逆来顺受后，中国人的骄傲已经荡然无存，取而代之的是“自我抹黑”的心态，到今天为止，那一颗失落的自尊心还无法捡拾回来。⑤

五四时期较为年轻一辈的诗人穆木天，在给郭沫若的一封信中，曾指胡适为中国新诗运动的“最大罪人”。但新诗的西化，在新诗人不断努力的结果，要说一无可取，确也是违心之论。最低限度，语言的丰富化，技巧的多样化以及内容的广度、视野的扩大，都是新诗不容抹煞的成就。提倡“新现代主义”的台湾诗人纪弦，尝发表其宣言谓：“向国际水准看齐，进而超越国际水准；向世界诗坛学习，进而影响世界诗坛。”诚然是充满抱负与战斗的理想。问题在于：中国诗人假如一味唯西方主义的马首是瞻，无休无止地尾随追逐，把自己搞得筋疲力尽，经已封堵了超越的可能性；对西方诗人而言，倘若远来的和尚念的也是同样的圣经，肯定



不会引起他们多大的兴趣，遑论影响。中国诗人必须反思：艺术的美学结构是万古常新的，此所以 Pound 认为一千多年以前的唐诗技巧“出奇地现代化”。而现代西方诗人对诗的本质的理解，宋朝时代严羽早已三言两语说尽：“不涉理路，不落言筌”、“其妙处透彻玲珑，不可凑泊；如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象，言有尽而意无穷。”在中国诗人一方面继续保持发展的规律，一方面对怀疑已久的传统诗学进行寻根的回归，积极发挥民族的光辉思想，则超越与影响，决非痴人说梦。⑥

同样以象形文字为表现媒介的新华文学，长期以来都在接受中国的影响，因为五千年文化是我们深厚的传统，七十年的新文学发展，我们也跟着一齐成长。基于浓厚的民族感情，加上特殊的环境因素，我们抗拒了更具充分理由的洋化趋势，择善固执地处身社群的语言岛上，栽花、莳草、植树，齐为共同的使命感而努力耕耘。在漫长的殖民地时代，我们的前辈，曾经拥有“热带儿女”的形象，曾经讴歌“椰风蕉雨”的情怀，作品中充满热爱生活、歌唱明天，极具地方色彩的坚实与朴素格调。新加坡共和国成立以后，随着时代的变迁，国家的发展，乡土气息已日益淡薄，年轻一代面对的，是完全城市化的社会结构，价值观念与意识形态有所改变，取代的国际思潮与异国情调，使我们丧失了原有的面貌。但是，做为一个独立国家多元文化结构的一部分，新华现代诗必须更鲜明地自我塑造，不仅摆脱那种“断脐”而不“断奶”的依赖关系，同时大胆尝试改用斑兰叶包扎粽子，配合崭新的局面建设属于自己的特色与风格。既然美国人有勇气切断跟英国的传统联系，而中国人敢于背离传统，向西方全面看齐，我们对独树一帜的要求，便显得顺理成章。我们所能具备的优越性，就是前人走过的路，给我们留下了许多可资殷鉴