

中国现代新诗 抒情方式研究

——以林庚、穆旦为中心

ZHONGGUO
XIANDAI XINSHI
SHUQING FANGSHI
YANJIU

谭 梅 陶永莉 高博涵 著



四川大学出版社

中国现代新诗 抒情方式研究

——以林庚、穆旦为中心

ZHONGGUO
XIANDAI XINSHI
SHUQING FANGSHI
YANJIU

谭 梅 陶永莉 高博涵 著



四川大学出版社

责任编辑:徐 凯
责任校对:孟庆发
封面设计:墨创文化
责任印制:王 炜

图书在版编目(CIP)数据

中国现代新诗抒情方式研究:以林庚、穆旦为中心 / 谭梅,陶永莉,高博涵著. —成都:四川大学出版社, 2013. 10

ISBN 978-7-5614-7170-8

I. ①中… II. ①谭… ②陶… ③高… III. ①新诗—抒情性—诗歌研究—中国—现代 IV. ①I207.25

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 231871 号

书名 中国现代新诗抒情方式研究 ——以林庚、穆旦为中心

著 者	谭 梅 陶永莉 高博涵
出 版	四川大学出版社
地 址	成都市一环路南一段 24 号 (610065)
发 行	四川大学出版社
书 号	ISBN 978-7-5614-7170-8
印 刷	四川永先数码印刷有限公司
成品尺寸	148 mm×210 mm
印 张	7.25
字 数	167 千字
版 次	2013 年 10 月第 1 版
印 次	2013 年 10 月第 1 次印刷
定 价	20.00 元

◆读者邮购本书,请与本社发行科联系。

电话:(028)85408408/(028)85401670/
(028)85408023 邮政编码:610065

◆本社图书如有印装质量问题,请
寄回出版社调换。

◆网址:<http://www.scup.cn>

版权所有◆侵权必究

目 录

绪 论	(1)
第一章 诗人的自我言说：抒情方式理论探索	(21)
第一节 郭沫若：“绝端自由”的自我放纵	(21)
第二节 穆木天：“诗美规范”的无心之“失”	(28)
第三节 戴望舒：“外在音乐”的欲“罢”不能	(35)
第四节 林庚：“弃旧图新”的折戟之旅	(41)
第五节 废名：“以文入诗”的规范错位	(47)
第六节 艾青：“散文美”的绝处逢生	(53)
第二章 “呈现性抒情”：林庚诗歌的抒情方式	(61)
第一节 林庚诗歌的抒情文法	(68)
第二节 林庚诗歌的情感控制	(92)
第三节 林庚诗歌抒情方式的变化与原因	(114)
第四节 林庚诗歌抒情方式的价值	(135)
第三章 “智性抒情”：穆旦诗歌的抒情方式	(151)

第一节	诗是经验：穆旦诗歌抒情文法的源头 …	(151)
第二节	穆旦诗歌抒情方式的表现与支点 ………	(159)
第三节	穆旦诗歌抒情方式形成的原因 ………	(188)
结 语	………	(217)
参考文献	………	(219)
后 记	………	(223)

绪 论

一、研究对象：现代新诗的抒情方式

诗歌是感情的产物。纵观中外古典诗学，无论是中国古老的“诗言志”“诗缘情”“志情一也”之说，还是源自西方亚里士多德古老诗学或柏拉图的“诗言回忆”说，古典诗学处处标举和遵循着一个“情”字。诗情是“从人的情感在人类的生存与搏斗和交往中对世界本质的感悟，这是突出诗歌内容的主要方式。一般表现为常见的喜、怒、哀、乐或满与不满等的人类情绪式的表露”^①。对于诗歌来说，诗情具有本体论的意义，而抒情则是诗歌的品质。

在欧洲古典诗学中，抒情（lyric）一词是从古希腊语的七弦琴“里拉”（lyre）一词演变而来的。“lyre”原指一种由七弦琴伴唱的抒情短歌，后来发展为意指一种偏于表现个人内心感情的文学。在中国古典诗学中，虽然很少直接用“抒情”一词，但是抒情表意是其突出特质之一：屈原《九章·惜诵》中的“惜诵以致愍兮，发愤以抒情”之“抒情”

^① 参见吕进、梁晓梅主编：《二十世纪中国现代诗学手册》，巴蜀书社，2010年版，第40页。

意指表达情思；《毛诗序》中的“情动于中而形于言”，意指文学抒情；陆机《文赋》中的“诗缘情而绮靡，赋体物而浏亮”，强调诗歌与赋的区别即抒情与状物陈述；严羽《沧浪诗话》中的“诗者，吟咏性情也”，强调诗歌的本质在于抒情；元好问《杨叔能小亨集引》中的“诗与文特言语之别称耳。有所记述之谓文，吟咏性情之谓诗，其为言语则一也”，强调诗歌与文章的区别即抒情与记述等等。由此可见，中外古典诗学都重视诗歌的抒情品质。

“五四”文学革命以后，新文学家也都重视诗歌的抒情品质。例如，鲁迅说：“诗歌是本发抒自己的热情的，发讫即罢。”周作人说：“新诗的手法我不很佩服白描，也不喜欢唠叨的叙事，不必说唠叨的说理，我只认抒情是诗的本分。”陈梦家说：“真实的感情是诗人最紧要的原素，如今用欺骗写诗的人到处是，他们受感情以外事物指示。”^①

然而，随着 20 世纪 90 年代诗歌叙事性讨论的增多，出现了叙事性取代抒情性、叙事性优于抒情性的观点。这种诗学观念促使人们重新思考诗歌的抒情品质，使以何其芳为代表的强调抒情性的经典诗歌定义显得尤为尴尬：诗是一种最集中地反映社会生活的文学样式，它包含着丰富的想象和感情，常常以直接抒情的方式来表现，而且在精炼和和谐的程度，特别是在音节的鲜明上，它的语言有别于散文的语

^① 参见杨匡汉、刘福春编：《中国现代诗论》（上），花城出版社，1985 年版，第 90 页、129 页、148 页。

言。^① 在我们看来，无论叙事性带来多大的冲击，都不能改变诗歌的抒情品质。

在本书中，与诗情一样，抒情具有本体论的意义。也就是说，本书首先是在本体论的层面上来讨论抒情，即将抒情看作诗歌的品质与本质。无论是抒情诗还是叙事诗等诗歌体裁，都要具有抒情品质，诗才为之诗。这样做的目的在于：第一，肯定诗歌的抒情本质，将本体层面与写作层面区分开来；第二，写作层面主要涉及抒情技巧、方式或策略，在这个层面上，抒情方式成为核心术语，它下面还包含直接抒情方式、间接抒情方式、内在韵律、内形式、外形式、叙事性、智性等诗学术语。因此，本书首先在本体论层面上充分肯定诗歌的抒情本质，然后在写作层面上探讨诗歌的抒情方式。

二、理论视野：直接抒情与间接抒情

晚清，黄遵宪等人逐渐意识到古典诗歌传统不足以充分反映日益复杂的社会生活和文化知识，提出诗歌应与时俱进。他们倡导“熔铸新理想以入旧风格”，将新事物、新名词以及时代风貌、异域景物、社会理想，尤其是将当时重大的政治事件与旧体诗的意境和表现方法结合起来，做到“独辟异境”，其诗歌“持律不严，选韵尤宽”，形式上比较自由；此外还采用以文为诗的写法。夏曾佑、谭嗣同和梁启超等人倡导“诗界革命”，要求“以旧风格含新意境”，并

^① 参见何其芳《关于写诗和读诗》。何其芳关于诗歌的定义影响广泛，比如童庆炳在文学体裁论中就直接采用了何其芳的诗歌定义，参见童庆炳主编：《文学理论导引》，高等教育出版社，1988年版。

具体提出“第一要新意境，第二要新语句，而又须以古人之风格入之，然后成其为诗”^①，且以黄遵宪的诗歌作为“诗界革命”的一面旗帜。但是，“诗界革命”并没有脱离旧文化的轨道，没有打破传统的诗词格律。不能打破旧的格律，则在诗歌的音乐美感上不能形成新异感。由于诗歌在吟诵方面的传播优势，反过来造成的困境就是没有新的格律之美，则在传播方面，排除印刷技术等方面的介入，至少在旧传统的口头吟诵方面不会得到长足的进步和可喜的成就，正如朱自清所说是“旧瓶里装新酒”，只能是有限意义上的旧文学阵营内部的改良而已。所谓“旧风格含新意境”，难免使诗蹈入旧典故、旧语词、旧句法的窠臼，最终只是“捋扯新名词以自表异”，如同后来钱钟书所讥笑过的，说话里嵌的英文字还比不得嘴里嵌的金牙，因为金牙不仅妆点，尚可使用，只好比牙缝里嵌的肉屑，表示饭菜吃得好，此外全无用处。“五四”时期，胡适的认识已经有所革新和进步，事后他回忆自己当时的观点说：“文学革命全是文学工具的革命。”^②他指出“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放”，“这一次中国文学的革命运动，也是先要求语言文字和文体的解放。新文学的语言是白话的，新文学的文体是自由的，是不拘格律的”。^③胡适认为“文的形式”和内容有密切的关系，形式上的束缚使精神不

① 参见梁启超：《饮冰室诗话》，时代文艺出版社，1998年版。

② 胡适：《逼上梁山》，载《东方杂志》，1934年第21卷第1期。

③ 胡适：《谈新诗》，见杨匡汉、刘福春编：《中国现代诗论》（下），花城出版社，1985年版，第2页。

能自由发展，所以要先打破那些束缚精神的枷锁镣铐。在胡适看来，文学的内容决定形式，当内容发生变化时当改变形式以适应内容的表现需要。因此他倡导“诗体的大解放”，即“我们现在有什么诗料，用什么诗体；有什么话，说什么话；并不一面顾诗意，一面顾诗调”^①。由此可见，胡适反对古典格律，认为作诗全凭自然，追求语气的自然节奏，每句内部所用字的自然和谐，有什么题目作什么诗，诗该怎么作就怎么作，“作诗如作文”一样无须顾虑形式规则。对比前代成例，晚清“诗界革命”是在传统的诗的格律和文言语法结构中引入新事物、新名词的，对古典汉诗的格律之既有的外形式缺乏有效的根本性的突破，因此前进的成绩甚微。“五四”时期“诗体大解放”打破了古典格律的束缚，在形式上比“诗界革命”走得更远更彻底，但是他们都停留在诗歌的形式上。“诗界革命”还停留在古典格律的范围之内；而“诗体大解放”虽然破除了古典格律，只是宣告了传统格律的“理论死缓”，并没有催生新的诗歌格律之美。从创作实绩上看，晚清“诗界革命”仅仅创作了一些“扞扯新名词以自表异”的新旧杂糅的诗歌；而“诗体大解放”在抛弃古典格律的同时又没有形成新的诗律之美，从而放逐了“诗”歌的内在与外在的双重美感，只留下一些被称为白话诗的作品一度流行着。

康白情初步意识到诗歌情感波动的问题，他说“感情底内动，必是曲折起伏，断续不断的。他有自然的法则，所

^① 胡适：《答任叔永》，载《新青年》，1918年第5卷第2期。

以发而为声成自然的节奏”^①。到了郭沫若才将重点放在诗歌的情感上，提出了“内在韵律”说。众所周知，近体诗作为古典诗歌形式之美的集成者，将形式的重点放在了格律上，也就是固定的句式与稳定的平仄相间的音韵之美。由于格律与古代汉语尤其是古代文言书面系统具有高度的一致性，因此在古典诗歌中，格律不仅起到物化内形式的作用，还往往具有独立的形式美，并表现为吟诵等诗歌传达或者传播时的声情顿挫之美，这可以从古人诵诗多摇头晃脑、前俯后仰得到佐证。诗情、文情、声情的演进，往往要求在传达时具有形体的相应动作作为与内在思想协调的一种机制。这种形式美在中国传统诗歌的作者和读者那里积淀为坚固有力的审美心理模式和审美习惯。当现代汉语要求诗歌扬弃格律，追求自由的形式时，许多人提出了质疑。因为如此一来，传统的读者会说看不懂，一旦摆脱了传统那种摇头晃脑以传达宣泄声情的吟诵接受传统，他们将无所适从。为了解决这个问题，郭沫若将格律从古典诗歌的重要特征的地位降级为诗歌的外在形式，而使先前被隐蔽的诗歌的内在形式即“情绪的潮流”扶摇直上，确认为诗歌的重要本质特征。他一再强调：“外在的韵是语言文字的音乐性，认真说，这是附加于诗上的一种东西，而不是诗的本身，诗的本身乃是情绪的潮流，它是有抑扬起伏，轻重急徐，回旋反复的。这和言语文字的音乐性容易合拍，故尔古代的诗都有外在的韵。

^① 康白情：《新诗短论》，见《康白情新诗全编》，花城出版社，1990年版，第220页、222页。

不过这两者究竟是两种东西。”^①在他看来，古诗自有其“情绪的潮流”之内在形式与“外在的韵”之外在形式，他认为：“诗愈朝现代走，外在音韵的成分愈见稀薄，古人所遵守的严格的平仄规律与韵脚逐渐地遭了扬弃，竟达到了现代的散文诗的时代。诗是更加自由，更加裸体化了。”^②也就是说，这个时候，传统的音韵已无法与诗歌内在情感进行完美、和谐、高度的统一。郭沫若甚至说，诗歌不需要外在形式也能成其为诗，只要心中有诗意，就算是在诗歌的工作坊里“裸奔”也无所谓。他于是重申了这个意思：“我相信有裸体的诗，便说不借重于音乐的韵语，而直抒情绪中的观念之推移，这便是所谓散文诗，所谓自由诗。”^③

“内在韵律”说适应了以双音节词为主的现代汉语在诗歌形式方面的新要求。可以说，从晚清“诗界革命”坚持古典格律的前提下引入新事物、新名词，到“五四”时期“诗体大解放”扬弃古典格律而追求“自然音节”，到郭沫若转向内形式方面，这些进步来得实属不易，“内在韵律”说也只有在这样的诗歌发展过程中才能充分显示出它的历史意义及价值所在。

郭沫若提出“内在韵律”说后，在诗歌理论发展历程中，这个概念又被赋予新的名目和内容而再现江湖，例如徐志摩的“内在的音节（Internal Rhythm）”，戴望舒的“诗

① 郭沫若：《诗歌底创作》，见《郭沫若谈创作》，人民文学出版社，1979年版，第47页。

② 郭沫若：《诗歌底创作》，见《郭沫若谈创作》，人民文学出版社，1979年版，第47页。

③ 郭沫若：《论节奏》，见《文艺论集》，人民文学出版社，1979年版，第236页。

情说”，蒲风的“自由律”（又称为“内面律”），柳南的“内形的韵律”，艾青的“内在旋律”等。到了新时期，尽管共时层面的理论构建得到了很多人的响应，但是，在这个时候，郭沫若等人关于诗歌内外形式的理论遗产再次得到了重视和启用，以此激活了新的诗歌理论研究，表现出郭沫若等前辈的文学思想对于当前文学理论尤其是诗学理论建设的实践意义。其中比较重要的研究了内在韵律的论著有这样一些：袁忠岳在《浅议诗歌的内形式》中涉及重提内形式的必要性，内形式与内容、外形式的关系，以及内形式研究的两大方面（视角研究与运思方式研究）等；吴思敬在《诗歌内形式之我见》中对内形式的含义、意义以及与外形式的关系进行了研究；张桃洲在《现代汉语的诗性空间——新诗话语研究》中指出现代诗歌的诗形不是靠外在的音响引人注目，而是以其内在的律感而撼动魂魄。^①

关于诗歌的内形式，有的学者认为，审美观点是诗歌的内形式^②，或者音乐结构为诗歌的内形式^③，又如意象、意境、象征、隐喻为诗歌的内形式^④，郭沫若等早期诗论家则认为内在韵律、内在节奏等为诗歌的内形式。内在韵律、内在节奏、内在音节、内在旋律与内形式成为“家族相似”概念。那么，到底什么是诗歌的内形式呢？

① 分别参见袁忠岳《诗学心程》（山东文艺出版社，1999年版）、吴思敬《诗学沉思录》（辽海出版社，2001年版）、张桃洲《现代汉语的诗性空间——新诗话语研究》（北京大学出版社，2005年版）。

② 参见吕进主编：《中国现代诗体论》，重庆出版社，2007年版。

③ 参见沈亚丹：《寂静之音——汉语诗歌的音乐形式及其历史变迁》，上海人民出版社，2007年版。

④ 参见王耀辉：《文学文本解读》，华中师范大学出版社，1999年版。

就诗歌来看，诗歌的内形式是诗歌内容的内在结构方式与组成方式。由于诗歌是主情文学，那么诗歌的内容以抒情为主。诗歌的内形式的核心就是情感。现代心理学研究成果表明，人们的情绪体验是不断运动、变化的绵延过程，因此情绪的基本存在状态并不是静止的。从生理体验角度来看，情绪的变化有类似于物理运动的特征，充满了快慢、强弱、趋近、消退、聚合、离散等律动的因素。从情感的认知评价角度来把握，则可以发现情感随时间演进、飘荡、徘徊，直到消散的运动程序。在这个情绪流动的过程中，我们可以清晰地感受到纠结着现在、过去与未来的独特情感。情绪的波峰、波谷交替出现，人们或者从兴奋中走出转入沉静，摆脱紧张趋向松弛；或者不显示出具有力度的两极变化而选择在其间的相对平稳的摆动，表现出淡淡的忧伤或是恬淡的心境，这一切都表明情感具有天然的韵律与节奏，正是它们不断拍击着人们的感受，激励人们去捕捉某种稍纵即逝的韵味。^① 诗歌的内形式就是这种充满律动与节奏的情感的内在组成方式与结构方式。而且诗歌的内形式与情感具有异质同构的特征，诗歌内形式的韵律与节奏便是情感的波动的反应。首先，从诗歌创作活动来看，诗歌的内形式以组合、整理情感的表达为主。其次，从诗歌作品最终完成的角度看，诗歌形式中凝聚着以情感波动为主的内形式。再次，从诗歌文本欣赏的角度来看，欣赏者由外形式走向内形式来体验情感。诗歌内容除了情感之外，还有与情感紧密相关的意象、审美视点等要素，诗歌的内形式同时也是它们的结构方式与

^① 参见南京师范大学顾颖的博士学位论文《艺术意味的生成》。

组成方式，相对于情感来说，它们处于次要地位。

内形式关涉“诗之为诗的本质问题”。举个例子，水的外在特征之一是无形状的液体，将它盛在方形的容器中，就呈现为方形；将它盛在圆形的容器中，就呈现为圆形。水的这种外在特征源于水的内部结构，即水分子 H_2O 的组成要素和组成方式，也就是内形式。在诗歌中，内形式像水分子一样直接关系到诗歌的本质。进入这种诗歌“分子”中，它就成为诗歌，这也就是诗歌内形式的最根本意义所在。例如，日常生活中的情感进入诗歌“分子”中——也即是说采用诗歌内形式的方式组合、整理日常生活中的情感——它就成了诗歌的情感，而不再是日常生活中的情感。诗歌内形式在巴赫金那里被称为“诗学结构”。巴赫金在《诗歌中的形式主义方法》一文中，在谈到“诗歌语言”与普通语言的区别时提出“诗学结构”的概念，进一步说明诗歌语言与普通语言的区别不在语言材料上，而在语言的组织方式和结构方式中；普通语言进入“诗学结构”，即采用诗歌语言的组织方式和结构方式，它就成了诗歌语言。“根本谈不上有任何诗歌语言的体系。诗歌的特征不属于语言及其成分，只属于诗学结构。”^① 简而言之，巴赫金认为，诗歌存在的最终可能性是其“诗学结构”。由此可见，只有被纳入诗学结构中的语言，才可能升华为诗歌。不仅语言如此，情感也只有被纳入诗学结构中才能升华为诗歌的情感。诗歌的内形式正是这样的诗学结构。情感、意象等诗歌的内容要素只有

^① [俄] 巴赫金：《文艺学中的形式主义方法》，见《周边集》，河北教育出版社，1998年版，第221页。

进入诗歌的内形式中，以诗学结构的方式组合、整理，它们才成为诗歌。所以，内形式直接关涉“诗之为诗”的本质问题。

内形式之于诗歌具有重要的意义。“内形式是诗人创造性的标志，它体现了人的自由本质，人的需要和目的。内形式不仅是诗人对客观事物各种形式的反映与观照，而更重要的是对诗人乃至人类的经验的一种重构。”^①

如前所述，在文艺创作过程中，内形式处于作家的头脑中，以心理形式、心理结构的方式存在，也即是说内形式是一种观念上的形式，它需要物化为现实世界中的物质形式。外形式就是内形式的物化形式。诗歌的外形式往往表现为韵律、节奏、分行排列等。内形式与外形式的关系受到较多学者的重视。^② 大致而言，从诗人创作角度来说，是先有内形式，后有外形式。从内外形式存在的状态上说，内形式是观念性的形式，是一种心理形式、心理结构。外形式是内形式的物化形态，是对诗歌的存在状态的规定，它是静态的、定型的，作品一旦完成，就不再变化。内形式则是流动的、不稳定的，不仅在诗人的创作过程中，而且在读者的阅读过程中，都作为一种运动性因素而存在。从内外形式的主次关系看，内形式是外形式的灵魂，涉及对诗歌的本源和本质的规定，而外形式则受制于内形式，服务于内形式。内形式又不能离开外形式，需要外形式显现自身。此外，外形式还具有

① 吴思敬：《诗歌内形式之我见》，见《诗学沉思录》，辽海出版社，2001年版，第56~57页。

② 例如吴思敬《诗歌内形式之我见》、袁忠岳《浅议诗歌的内形式》、陶东风《文学史哲学》等。

独立的形式美。从诗歌品类看，不同的诗歌品类，内外形式的结合方式与紧密程度不同，例如“格律诗因字句而造格律，字句的安排会调制情绪；自由诗凭情绪而生韵律，字句的组织依傍于情绪。当然，这种区分不能绝对化”^①。从读者接受的角度说，则是先接触外形式，然后才有可能进一步把握内形式，读者在接受诗歌时得到的审美感受，最早便是来自外形式的感性魅力。

相对来说，古典格律诗偏重格律等外形式，现代新诗偏重内在韵律等内形式。内形式在现代诗学中得到了凸显，这为本书奠定了研究现代新诗抒情方式的基石。或者说，“内在韵律”、内形式成为直接抒情的理论依据。这是因为“内在韵律”说的核心是破除一切已有的形式，而专挹诗的神髓以便于感情的自然流露，只要将情绪的节奏表现出来即可，至于文字、语言上形成的音韵节奏则可以忽略——从抒情方式的角度看，这也是在强调直抒胸臆的直接抒情方式。如果说“内在韵律”说主要是从诗歌内容与形式的角度论述直抒胸臆，那么直接抒情则是从抒情方式的角度出发论述直抒胸臆，虽然二者的出发点不同，但是它们论述的对象与内容却是相同的。而且，在现代诗人的诗论中，新诗诗人往往在采用“内在韵律”、“内在的音节”（郭沫若）、“诗情说”（戴望舒）、“自由律”（又称为“内面律”，蒲风）、“内形的韵律”（柳南）、“内在旋律”（艾青）等诗学术语表达他们的关于新诗形式“自由”与“格律”观点的时候，

^① 李怡主编：《中国现代诗歌欣赏》，高等教育出版社，2004年版，第169页。