

LUO HAN CHAO

SHI XUE

WEN JI

骆 寒 超 诗 学 文 集

诗学散论 (下)

11



人 民 文 学 出 版 社

I207.22
L990

骆 寒 超 诗 学 文 集

诗学散论 (下)

11

I207.22
L990

人 民 文 学 出 版 社

图书在版编目(CIP)数据

诗学散论.下/骆寒超著. —北京:人民文学出版社,
2009

(骆寒超诗学文集;11)

ISBN 978-7-02-006941-5

I. 诗… II. 骆… III. 诗歌-文学研究-中国
IV. I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 005279 号

责任编辑:王一珂

装帧设计:柳 泉

责任印制:董文权

目 录

论新诗的本体规范与秩序建设	1
论反传统的新诗传统	27
论新诗创作原则的综合化传统	53
论中国新诗 80 年来诗思路子的拓展与调控	99
论二十世纪中国新诗的形式探求及其经验教训	123
论中国现代叙事诗	150
论中国现代抒情小诗	179
论域外诗歌引进对成长期新诗的作用	198
论现代吴越诗人的文化基因及创作格局	225
论 1930—1940 年代中国新诗的流程变轨迹	251
论“东海诗群”	264
论诗歌世界的把握方式	281
论“真意”及新诗中的真意追求	301
论生活、想象与诗歌真实世界的关系	320
论诗的意象艺术	331
论现代诗歌的抒情方式	347
论新诗中谬理母题能指系统类陈情结构	367
论现代自由诗	384
法国诗性文化对中国新诗建设的影响	
——2004 年 3 月 20 日在巴黎国际图书沙龙	
中国厅的演讲	404
一曲越地新潮歌	
——《浙江诗典》(1976—2006 卷)序	415

论新诗的本体规范与秩序建设

中国新诗已走过 86 年漫长岁月,论者褒贬异词,原属正常;但孰轻孰重,倒是值得回顾思考的。鲁迅早在 1934 年《致窦隐夫》一信中就说过:“新诗直到现在,还是在交倒楣运。”^① 到本世纪初,西川在《二十世纪诗歌的回顾与反思》中也总括说“我对二十世纪的中国新诗评价不高”,并认为“二十世纪中叶以前,中国诗在道德上不及格,中叶以后,道德、艺术都不及格”^②。诸如此类的贬抑语中当然不乏偏激的因素存在,但至少也反映着对新诗的成绩不容高估。令人遗憾的是:目前诗学理论界奢谈观念成风,却疏于对新诗的本体规范作具体思考,而当下走红的一些诗人中,许多人正忙于学院、民间派别之争,难得顾及诗坛的秩序建设,以致大家对新诗愈来愈诗情枯涩、诗体失范的现象视之漠然。这种局面如果再持续下去,预言新诗将会从历史的地平线上消失,当并非纯属杞人之忧。可见,本体规范与秩序建设是当前新诗坛极为重要却尚未引起足够关注的问题。为此,本文即分“更新诗歌世界”、“调整情理关系”、“规范诗体原则”、“重建价值体系”这四个方面,来阐明对上述问题的看法。

① 杨匡汉、刘福春编:《中国现代诗论(上编)》第 181 页,花城出版社 1985 年版。

② 《诗潮》,2001 年第 1—2 号。

一、更新诗歌世界

新诗是“五四”文化启蒙的产物。“五四”那一代新诗探求者在对人的发现中,是把人性抒情作为构筑诗歌世界的核心内涵的。人性的外显是个性解放,内现是灵肉结合。个性解放体现为对个人意志的发扬,自我价值的尊重。而个性解放精神只有提升为“个人对于自己所行所为都负责任”^①,才是至真的人性体现。灵肉结合中的肉性即欲望。人性中欲的追求主要体现为权欲与爱欲。权欲在很大程度上具现为政治欲,而政治欲只有升华为博爱人生、平等社会、自由境界,才是至善的人性体现;爱欲在很大程度上具现为性欲,而性欲只有升华为情的交融、灵的契合、美的相谐,才是至美的人性体现。个性解放与灵欲结合的“五四”人性抒情原系新诗创作应被承继的传统,但 86 年来新诗的人性抒情,无论是个性解放型抒情或者政治型、性爱型抒情,都有畸变的迹象。

新诗草创期伴随人的觉醒而来的是大力张扬个性解放,这对冲决封建伦理道德对人性的禁锢是起了很大作用的,却因而也隐含着—股无政府主义情绪。个性解放必须建基于个人对社会担干系、负责任,亦即个性精神必须与民主相结合。可惜这个命题从 20 世纪 20 年代起不仅被淡化,甚至在日趋隐失。徐志摩等脱离社会现实人生、只求个人自由意志、热衷于抒唱爱与美之诗风就盛行一时;高长虹等扩张自我以驾凌一切、傲视众生的狂飚气概也颇为走红。但从 20 世纪 30 年代国难家仇高涨之日起,出于万众一心共赴国难这一斗争的需要,由人民、民族、党所组合成的“大我”被提到至高无上的地位后,个体的“小我”抒情不仅受到压制,且一

^① 胡适:《易卜生主义》,见《中国新文学大系·建设理论集》第 191 页,良友图书公司 1935 年版。

步步被群体的“大我”抒情所取代。作为特定时期的策略现象,这是正常的,但超过了度,把它作为诗学追求永恒不变之规律来提倡,那就不合适了。而共和国建立后的 50—70 年代,这种提倡却到了登峰造极的地步,反之,个性解放的人性抒情在大陆诗坛则竟然成了非法的存在。鲁藜有一首广为传诵的小诗《泥土》:“老是把自已当成珍珠/就时时有怕被埋没的痛苦//把自己当作泥土吧/让众人把你踩成一条道路。”它写于 20 世纪 40 年代那个民族大抗争、社会大解放高潮期提倡群体至上的社会语境中,如此写自然是可以理解的,但建国后还把它作为张扬献身精神、进行集体主义教育的代表性诗篇,不断推崇,就使人不禁要问:难道一个人不可以为自己作出“珍珠”一样的价值定位吗?当自我价值被“埋没”时,难道就不应该痛苦吗?这种貌似提倡高尚情操的抒情,内中隐藏着的恰恰是对个性主义精神的排挤、自我尊严意识的压制。新诗中这样一个诗歌世界在 20 世纪 50—70 年代不少诗人的创作中还可以见到,如贺敬之那首颇显才情的长诗《雷锋之歌》,也令人遗憾地成了缺失个体自由意志、自我独立价值的典型。但从 20 世纪 80 年代迄今,个性解放型人性抒情又出现了新一轮的畸变:不仅返回当年徐志摩、高长虹的原点上,且在脱离社会现实、漠视时代人生、一切唯我至上的轨道上跑得更远。有人说:“诗就其本质……是心灵的秘语”,“它原本是为自已写的”^①;有人说:“我的诗,是我内心的历程,至于写了些什么,怎么写,都不重要。”^② 诗写的是“人”,“人”是“生命”,“生命”属于“自我”,而“自我”就是诗所追求的终极,与“人民”无关。因此体现个性的“自我”如何对社会担干系、负责任,已全然不挂于心,诗人们钟情的乃是在人性抒情中

① 邵邑语,转引自刘家骥《论诗的审美标准——兼评“第三代诗人”的诗与论》,《中外诗歌研究》2004 年第 2 期。

② 晓桦语,见《青春诗话》,《诗刊》1986 年第 11 期。

表现对社会所采取的“美丽的遁逸”的态度,对生活所担心的“肉体的在场感”——下半身趣味的追求。这种种都是对“五四”个性解放型人性抒情这一神圣传统的亵渎。新诗 86 年历程中,个性解放型人性抒情不仅一再畸变,且在否定之否定中深化了这场畸变。而由这样畸变了的人性抒情所构成的诗歌世界,乃是对“五四”新诗革命传统的背离,必须更新。

再看政治型人性抒情。在 1942 年的延安文艺座谈会上,文艺要为政治服务的口号公开提出,这以后诗坛也把诗视为一种手段,且明确要求它去为特定时期的政治宣传服务。在全国同仇敌忾的抗日救亡高潮中,这样提既是必要也是正确的,因为抗战本身就是人性与兽性搏斗的最真实的显示。晋察冀派诗人陈辉堪称以生命写了一首诗,叫《为祖国而歌》,抒发了他誓死保卫祖国的战斗激情,而他后来真的实现了诗中的誓言,牺牲于抗日战场,这不就是最富于人性的政治抒情么!但文艺为政治服务的口号毕竟只是策略性的,若把它看成放之四海而皆准,那就不对了。因为,这样做在更多情况下只能是为政治现实作图解,既谈不上抒情,更谈不上人性抒情。然而,在那样的文艺方针的惯性引导下,从 20 世纪 40 年代后期起,在中国共产党领导的根据地诗坛,“五四”人性抒情的传统首先被淡出;到新中国成立后,大陆诗坛整整 30 余年时间,这个传统竟遭到全面的扬弃!略显人性感受、带上点人情味的诗均遭到批判,如对何其芳的《回答》、艾青的《双尖山》、绿原的《雪》、蔡其矫的一批抒情诗如《雾中汉水》、《南曲》等的批判,就是典型例证。与此同时,大量不讲人性感应、不涉主体性灵的诗应运而生。这些诗或者心造政治现实的幻象,或者配合政治运动的宣传,或者将诗作为道德教育的工具。田间长达七卷、粗制滥造得惊人的《赶车传》,就是图解三面红旗的典型。郭小川的《青松歌》中,“青松”意象游离了对青松的实体依附,内中的“斗争品格”是主体硬塞进去的。当寄托直接而明显地表现出来时,寄托就会失去感兴的魅

力与智慧的隽永,当怪诞联想变成传声筒式的寄托时,文本也就失去人性真实的感应,矫揉造作,成了政治实用的印证。这样做发展下去只会把诗歌世界打扮得庸俗。闻捷的诗《种瓜姑娘》,写天山脚下有位因种瓜而闻名远近的姑娘枣尔汗,引得不少小伙子前来唱情歌求爱。她后来向每个求婚者回敬了这样的歌:“枣尔汗愿意满足你的愿望,/感谢你火样激情的歌唱;/可是,要我嫁给你吗?/你衣襟上少着一枚奖章。”看来拨动姑娘爱情心弦的是“一枚奖章”。人性抒情被思想教育的工具价值所取代,新诗的诗歌世界可不是彻底庸俗化了?以上种种怪现象是出之于“文以载道”这一陈腐诗学观经过乔装后的复辟,反映着新诗对旧诗革命的不彻底,因此就要在重建新诗秩序中进行清算。

再看性爱型人性抒情。从20世纪20年代中后期起,新月诗派和后期创造社的“小伙计”们中,有部分人已把“五四”初期确立的性爱型人性抒情改换成对官能刺激的追求。对此我们认为只要这改换能通向两心相契、灵肉和谐的生命境界,也未尝不可。但像邵洵美的《花一般的罪恶》、《洵美的梦》之类专“以官能的颂歌”来显示“唯美派的享乐”^①,则已显出人性抒情的畸变迹象。到30年代,曾今可在《爱的三部曲》、汪蔚云在《青年》等诗中,则以过多的刺激性描写来表达肉欲的狂欢,并以此作为抒情追求的最高层次,那就转向了下三路。这种新诗中官能刺激的追求趣味,在国难家仇的大动荡时代淡化过一段时间,又在20世纪50年代以后的台湾诗坛和80年代以后的大陆诗坛浓了起来。我们并不认为写过一些高境界爱情诗如《碧潭》、《等你,在雨中》的台湾诗人余光中在《鹤嘴锄》中所追求的性操作隐示含有多少微言大义。大陆诗坛在

① 沈从文:《我们怎样去读新诗》,杨匡汉、刘福春编《中国现代诗论(上编)》第138页,花城出版社1985年版。

20 世纪 50—70 年代有过一个在爱情诗创作上的禁欲主义时代，到改革开放以后，现代人文思潮理所当然地把禁欲主义冲垮了，但随矫枉过正而来的就是提倡下半身写作。有一首叫《渴望爱情的女人》的诗，其性挑逗意味十分明显，庸俗无聊，却公然出现在重要刊物上，还被转载，诗歌世界中欲的泛滥由此可见一斑。历来女诗人在爱情的抒唱上总是委婉含蓄、温柔敦厚的，但大陆 20 世纪 80 年代以后出现的女诗人中颇有一些抒唱爱欲十分大胆的。如有人写《年轻的褐色的植物》，其中有不少性骚动的刺激性描写，肉欲气息颇浓。有的女诗人走得更远，其诗作有些是性欲望亢奋到无所顾忌的表现，是“原我”的大释放，如《我的肉体》、《暴雨之夜》、《我就是水》、《我的禁区荒芜一片》等，这就使得人性抒情被官能刺激所取代了。还有些男性诗人竟模拟性行为中的声音，并拿这个拟声字的不同字体作出不同排列来构成一首“诗”的图形节奏，作官能刺激的表演。如果我们新诗所拥有的诗歌世界竟和这类表演联系在一起，那该是新诗的堕落。出现这种怪现象是新诗革错了旧诗的命，把“诗缘情”、“诗言志”、“温柔敦厚”等传统诗教也丢掉，而变为赤裸裸的“诗言欲”了。这可是对中华诗歌大国高雅的性爱型人性抒情传统的令人痛心的扬弃。

二、调整情理关系

新诗中的情理关系始终没有处理好。

作为诗，情中无理是允许的，无情有理却不行；有“感”无“识”是允许的，有“识”无“感”却不行。令人遗憾的是新诗坛多年来爱高谈经验、表现知性，至于经验与感性的关系如何，知性与理性能不能当一回事，等等，则一直是语焉不详。这正是新诗情理关系没有调整好的反映。

“诗的本职专在抒情”。^① 回顾新诗 86 年历程,真正可以传诸后世的,都是以抒情为本之作。当然,人在激动状态中是不宜写诗的,若硬要写,会出现两个弊病,一是显得语无伦次,有激情而无实感,如柯仲平的抒情长诗《海夜歌声》、田间的叙事诗《中国,农村的故事》;二是出现滥情主义,如梁实秋当年指责的创造社诗群的抒情倾向,徐志摩指责的郭沫若那首《泪浪滔滔》。更有甚者是由滥情发展到矫情的感伤主义,如王独清的一些诗。为了避免这些由激情抒发带来的弊病,节制情感的主张曾由新月诗派中人提了出来。梁实秋在《文学的纪律》中甚至说须按古典主义强调理性节制情感的“内在制裁”原则,来建立新诗抒情纪律。^② 这种矫枉的后果是:新月诗派出现了一种硬把热情冷却的创作倾向。闻一多说自己始终是一座没有能爆发的火山,就是一例。节制情感和淡化主体投入是相辅相成的,这一美学追求对新诗以抒情为本的性质的改换埋下了危险的伏笔。

于是,临到抗日战争的高潮时期,徐迟读厌了充满战斗激情的诗,竟以《抒情的放逐》^③ 为题,干脆提出要在新诗中放逐抒情。此文一出,曾遭到过许多批评,提倡主观战斗精神的七月诗派中人胡风、亦门等,反对之声尤烈,胡风在《一个要点备忘录》中据此提出了“我们反对客观主义”的口号。但建国后的大陆诗坛,在 20 世纪 50—70 年之间,由于竭力提倡诗要为政治服务,要图解某一政治意念,多数诗人真的做到“抒情的放逐”了,他们罗列事象,或者用一段小情节来印证一点政治意念,这种现象蔚然成风。在李季、严辰等的作品中,这风气得到了普遍体现。与“抒情的放逐”相类,还有一个从国外舶来的理论,那就是“零度写作”。当诗人把情

① 郭沫若:《论诗三札》,见《文艺论集》第 213 页,人民文学出版社 1979 年版。

② 《梁实秋论文学》第 117 页,台湾时报文化出版公司 1981 年版。

③ 戴望舒、艾青主编《顶点》创刊号,1939 年版。

感冷却到零度时来写诗时,势必会让一些毫不动容、一无感觉的诗作涌现,如韩东的《有关大雁塔》,竟然还颇得一些诗评家创新的美誉。我们不明白“零度写作”何为,只觉得这是新月诗派节制情感的极端发展。如果说新月诗派节制情感导致诗人主体投入对象的淡化,那么零度写作则更进一步否定了主体个人投入的价值。所谓诗歌创作的“非个人化”也就这样被提出来了。这样的理论主要来自于艾略特。艾略特认为:“诗不是放纵感情,而是逃避感情;不是表现个性,而是逃避个性”,诗“是许多经验的集中”。^① 艾略特的理论其实类似于戏剧中布莱希特所提倡的间离法,目的也就是抑制创作主体在角色表现中的主观投入。戏剧以情节冲突为主,这样做是可以的;诗以抒情为主,这样做则不可以。以此回观新诗,新诗中的抒情,确已被放逐了,被一批诗人及评论家看成只“是许多经验的集中”了。

那么这“经验”究竟是什么呢?在艾略特的《传统与个人才能》一文中的“experience”可以译为“经验”,也可以译为“体验”。把它译为“经验”而非“体验”,会把新诗的诗学观念引入误区,因为“经验”在汉语语义中是特定主体对对象世界经过分析和演绎而提炼出来的具有规律性的理性认识。因此,新诗中放逐抒情、表现经验实在就是理性取代情性。当然,在诗中让无情而有理的现象堂而皇之地存在行不通,这已是众所周知的常识,于是又从西方舶来一个代替理性而称呼诗中经验的专用术语:知性。知性在诗中是存在的。诗人在生活中由感觉而引起或强或弱的情绪感应,并在潜意识作用下形成为对这种情绪感应的体验而得的感兴境界,这境界经多次感应联想的展开而促使主体对对象加深体验而感悟到某种“真意”,这就有了知性。所以知性应该是介于情性与理性之间,

① 艾略特:《传统与个人才能》,见戴维·洛奇编《二十世纪文学评论(上)》第138页,上海译文出版社1987年版。

是感兴境界升华为理性经验这一过程中的中介——体悟的结果。诗是感兴境界的产物，但如若只停留于这片感兴境界，是一般的诗；能从感兴境界中体悟到“真意”式的知性，则是高层的诗。新诗因为文本是否提升为知性而产生层次的不同，这样的例子很多，如艾青的《他死在第二次》和穆旦的《赞美》，二者同样写抗日战争中中国农民的命运，后者就因为对农民在中华民族历史中必然的悲壮遭遇作了深层次的命运领悟，显出了知性的深度，从而有了比前者更高层次的价值。又如同样是写暮色中主体仰望天空的感受，郭沫若的《夕暮》虽也想象奇特动人，艺术上韵和音雅，是好诗，但和西川的《在哈尔盖仰望星空》比较，后者显然要高出一大层次。西川在仰望星空的刹那幻感出来的一片感兴境界竟使他把握到自己已成为“过去”与“未来”之间的“某个人”，使现实的“空间”被超越，“时间”被克服，自己也仿佛进入了宇宙运行转化的轨道，出现了一个新的生命境界；而《夕暮》虽也有一片感兴境界，感发出来的却只是停留于人世的幻想，而没有体悟到知性“真意”。然而，那些积极地想放逐抒情、让理性在新诗中取代情性的人，一方面把新诗中的“知性”抬得特别高；另一方面却把“知性”等同于“理性”，让哲理在新诗中有至高无上的地位。余光中在《现代诗的名与实》中、郑敏在《中国传统的古典与现代》中很明确地把属于理性产物的“概念”等同于“知性”。于是挂着“知性”牌子推销理性的诗，从 20 世纪 30 年代起不断地出现也不断地被称颂，直到今天。最典型的莫过于卞之琳了。这位诗人也写过一些从感兴境界中提升出来的知性“真意”诗，如《一块破船片》，但更多的是一些出于经验理性的诗。卞之琳对对象世界的分析、演绎十分周密、精致，他特别擅长寻找和确立事物之间的微妙关系，以此写成的诗，用心不在对对象世界的情性感应而着意于用分析——演绎去寻找和确立事物之间微妙的关系，且把这当成是写诗走向“知性”的途径。这不能不使人感到卞之琳寻找和确立事物之间微妙关系的目的，是在为一种

观念的联络寻求印证,对象世界只不过是用作印证的符号而已,而通过符号印证而获得合于逻辑的观念联络,当然只能依靠理性联想了。这里有一个例子很能说明问题:卞之琳的《圆宝盒》发表后,刘西渭“经过迷藏一样的捉摸”,认为理解这首诗得定位在人生都是“装饰”这一点上,故有“说不尽的悲哀”,因此他对此诗大为称颂,结果卞之琳自己却说这样的理解“显然是‘全错’”,因为他自己的意思“是着重在‘相对’”上。看来读这种“知性”诗只能先了解创作主体自定的观念是什么,然后像抓住一条珍珠项链的串连线,才能把一颗颗“珍珠”之间的关系理清楚。这当然没有了审美鉴赏中的感兴韵味可言。而求得一颗颗“珍珠”之间微妙的关系后,我们所能发出的也只能是会心的苦笑吧!如此《圆宝盒》!真是一个玩观念游戏的典型!但决非仅此而已,《白螺壳》、《鱼化石》等何尝不是如此!卞之琳的诗如此,废名的诗更是如此——那简直是偈语。南星、穆旦、郑敏等的部分诗——尤其是郑敏近些年来写的诗,也都如此。冯至的《十四行集》情况好一些,读它们不会发出会心的苦笑。不过《十四行集》也实在太枯瘦,没有丰润的光泽,说到底也还是理性入室为尊之故。

为了让理性登堂入室,还有人从西方舶来诗歌“戏剧化”的理论。在这个理论的名目下,还出现“思想知觉化”、“‘客观对应物’论”(即“思想找到了它的客观联系物”)、“抽象的肉感论”,等等。袁可嘉就认为“没有一种理论危害诗比放任情感更为厉害”,因此,“诗只是激情流露的迷信必须击破。”^①为此他写了《新诗戏剧化》。这一个口号效果新鲜的“新诗戏剧化”理论,其实也只是“思想知觉化”、“抽象肉感化”等说法的翻版,说穿了只不过是抽象的具象表现而已,主题先行而已,理念图解而已——就像我们前面所说的政治宣传的图解一样,别出新花样。需要澄清的一点是:艾略

^① 袁可嘉:《新诗戏剧化》,见《诗创造》第12期,1948年6月版。

特在《哈姆雷特》一文中,是这样提出“客观对应物”理论的:“用艺术形式表现情感的唯一方法是寻找一个‘客观对应物’;换句话说,是用一系列实物、场景,一连串事件来表现特定的情感;要做到最终形式必然是感觉经验的外部事实一旦出现,便能立刻唤起那种情感。”^①但这个理论传到中国后,却被说成是“思想”而非“情感”寻找客观对应物。这一调换可是原则性问题。看来中国诗坛那些要放逐抒情者排挤情感而让理性登堂入室,比艾略特走得更远。艾略特虽然也的确把经验理性当成知性,但他也还是在《传统与个人才能》中说:这些经验的显示“最终不过是结合在某种境界中”^②。具体点说:作为经验理性的那类“知性”,在他看来也还是要从“某种境界中”感发出来——这同中国传统的“真意”生成有很大相似性。但中国诗坛那些主张放逐抒情、尊奉理性的所谓知性追求者,却对艾略特的这种见解充耳不闻,一味强调“抽象肉感化”、“思想知觉化”,让新诗中的“知性”即经验理性用具象来化一化。这证明他们不仅要放逐抒情,也要放逐中国诗学中的一项核心内容——“境界”(或“意境”)的追求。

令人困惑的是,被一些中国诗人、诗学理论家竭力推崇的西方从里尔克、瓦雷里、艾略特到奥登的那种以“抽象肉感化”追求为能事的冗长而累赘的诗,真的比出之于感兴境界的中国传统诗——如张若虚的《春江花月夜》要好吗?卞之琳的《圆宝盒》、废名的《妆台》,真的比昌耀的《慈航》、张烨的《隐显在长城上的面孔》要好吗?种种高下颠倒的评说反映着新诗中的情理关系已临到非调整不可的时候了;丢弃民族诗学传统、唯西方至上的现象不能再继续下去了;理性再不能在新诗中唯我独尊了!

① 王恩衷编译:《艾略特诗学文集》第13页,国际文化出版公司1989年版。

② 戴维·络奇编:《二十世纪文学评论》(上),第138页。

三、规范诗体原则

诗体包括语言和体式两个方面。由于多年来诗坛奉行想怎么写就怎么写的原则,使得一谈新诗定型化就会被视为落后、保守、天外奇谈。这不正常。新诗诗体再不能无政府主义地听之任之下去,必须定出一些已约定俗成的大的规范原则,来节制不负责任的各行其是、杂乱无章。

新诗用以传达诗思的语言,其构成成分颇为复杂。在“五四”时期的那一场新诗革命中,西方人文主义思潮的汹涌而入,使得那一代新诗探求者充分地吸纳了西方的个性主义意识,也使得抒情对象在他们的灵思视野中,已从旧诗中的自在变为新诗中的他在——即以创作主体以主观的理性分析——演绎态度对待抒情对象,使对象在意象化中形成一个逻辑推延的意象组合体,而这也决定了作为意象载体的新诗语言体系必然是线性陈述性的。线性陈述本来就单调、板滞,特别是其意象功能,也和旧诗的不同:在陈述过程中意象往往作为印证式具现用,并不像旧诗很看重兴发感动。为了打破这个格局,新诗非得强化意象及意象流动的刺激性的不可。如此也就带动了新诗词法、句法、章法的活跃,以强调修饰成分,特别是强化反约定俗成的谬理修饰的组接。于是,新诗语言出现了和旧诗很不相同的情况:句式膨胀、结构复杂、语法规范、逻辑周密,充分体现出分析——演绎的线性陈述特性,而这特性的所有权原本属于散文。

这反映了这一代诗人没有把属于诗歌的语言观念确立起来,他们对新诗语言的认识基本上还停留于以之为陈述某种事件、表达某点“意思”的符号,而漠视了它的意象化要求,尤其是在强调用口语写诗,注重明白、易懂、简洁后,语言更变得一览无遗、高度透明。这决非好事,只表明其所容纳之诗意信息十分贫乏与单调。

除此以外,还反映了其他三个问题:

其一是意象化词语还没有充分获得诗性文化的历史定位,而一用再用,变成一点理性意思的套语,迅速钝化。在大陆的当代新诗里,为了以诗来展开革命传统教育和展现时代风貌,寻求并确立一些意象定位的词语很有必要,如“井冈山”、“延河”、“红旗”、“梭标”、“风雷激荡”、“万里风云”,等等。但从20世纪50年代起,一时间大家争着用,以致用滥而钝化了。如“红旗”,仅以《贺敬之诗选》第四辑《放歌集》的8首诗作统计,就用了30多次。它们分开来看,大多用得好,但8首诗合在一起的高密度出现,就使人有弹性疲劳之感。还有意象化词语构成思路的滥用,情况也颇为严重。如矛盾语的构成,当年徐志摩在《沙扬娜拉》中创造了“蜜甜的忧愁”,何其芳在《花环》中创造了“美丽的夭亡”,很有新鲜感;后来郑愁予有“美丽的错误”也不坏。这一来,众人竞相仿制,“美丽的忧伤”、“美丽的交通事故”等等,不胜枚举。损伤原创性活力最大的该是这种意象词语构成思路的一再重复。这反映了新诗语言建设中原创性活力之不足。

其二是意象化词语构成中谬理拟态性语言操作走了取巧的极端。正是这极端,使新诗容易而顺畅地走上了理念图解或玩弄语言之路。臧克家在《自己的写照》中有句:“黑暗的肥料容易催革命抽芽。”这是意象浮现的语言结构中取巧的句法构成,它虽还和谐自然,却也埋藏着一个隐患:图解理念方便。不能不说:理性取巧即使最妙也是走的“魔道”。穆旦在《轰炸东京》中有句:“因为一个不合理的世界就要投下来,/我们要把你们长期的罪恶提醒,/种子已出芽,每个死亡的爆炸/都为我们受苦的父老炸开欢欣。”这全是一些理性意念用拟态的谬理化句子结构来作图解的做法,比臧克家那句更具有理性联想特色。不错,这显得新奇,能给人以具体而深刻的印象,但讨巧得也实在过分了。这种谬理的拟态化句子构成,从新诗意象化语言的要求看,不仅存在着理性联想过分活跃的