



猫头鹰学术文丛



蓝棣之 著

现代诗的情感 与形式



人民文学出版社



(京)新登字 002 号

图书在版编目(CIP)数据

现代诗的情感与形式/蓝棣之著. -北京:人民文学出版社,2002.8

(猫头鹰学术文丛)

ISBN 7-02-003869-7

I. 现… II. 蓝… III. ①诗歌-文学研究-中国-现代②诗歌-文学研究-中国-当代 IV. I207.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 043267 号

责任编辑:王培元

责任校对:刘光然

责任印制:张文芳

现代诗的情感与形式

Xian Dai Shi De Qing Gan Yu Xing Shi

蓝棣之 著

人 民 文 学 出 版 社 出 版

<http://www.rw-cn.com>

北京市朝内大街 166 号 邮编:100705

北京新魏印刷厂印刷 新华书店经销

字数 240 千字 开本 880×1230 毫米 1/32 印张 10.625 插页 3

2002 年 8 月北京第 1 版

2002 年 8 月北京第 1 次印刷

印数 1-3000

ISBN 7-02-003869-7/B·243

定价 16.00 元



第一辑 现代诗的脉络与走向

- 一 郭沫若：以高潮的生命感突破形式…………… (3)
- 二 闻一多：纯粹形式与诗的意义…………… (19)
- 三 徐志摩：诗化生活与分行的抒写…………… (34)
- 四 戴望舒：象征派的形式，古典派的内容…………… (45)
- 五 艾青：从欧洲带回了一支芦笛…………… (51)
- 六 冯至：用原始的眼睛来观看…………… (71)
- 七 卞之琳：一颗水银掩有全世界的色相…………… (85)
- 八 何其芳：倾听飘忽的心灵语言…………… (95)
- 九 穆旦：用身体思考…………… (110)
- 十 牛汉：长期凝聚，瞬间爆发…………… (130)
- 十一 纪弦：从逻辑的世界到秩序的世界…………… (137)
- 十二 当代诗歌：用东西方两种眼光审视…………… (153)

第二辑 现代诗的三次浪潮

- 一 巴那斯主义浪潮：新月派…………… (185)
- 二 意象象征主义浪潮：现代派…………… (241)
- 三 新现代主义浪潮：九叶派…………… (274)
- 四 从巴那斯主义到象征主义…………… (310)

第 一 辑

现代诗的脉络与走向

一 郭沫若：以高潮的生命感突破形式

中国新诗在五四时期刚兴起的时候，尝试者胡适之注意的中心，是诗的形式、语言，还顾不到创作方法问题。待到局面稍稍打开，所谓“新诗三巨头”胡适之、刘半农、沈尹默在《新青年》上出现，后来，康白情、俞平伯等也崛起，胡适之这时在阐述新诗创作方法时，用了“写实主义”这一概念。活跃在文学研究会成员所办的《诗》刊上的诗人，如朱自清、郑振铎、王统照、徐玉诺、刘延陵、叶圣陶等，他们所提倡的也是写实主义。当时流行的这个写实主义，是带有浓重自然主义色彩的现实主义。郭沫若当时在日本，对国内文艺界知之甚少。他第一次看见新诗是1919年9月发表在《时事新报》的《学灯》副刊上的康白情的一首送别诗。于是他把1918年写的几首诗从箱底翻出，修改寄去发表。从此郭沫若开始了他的新诗创作生涯，在《学灯》上崭露头角。而诗集《女神》一出，更使举世为之注目。与当时流行的写实主义不大一样，郭沫若是异军突起，《女神》给文坛带来一股奇异的浪漫主义雄风。只就新诗而论，郭沫若的创作高峰在前，开端就是顶峰。这不等于说《女神》之后无诗，不能说郭诗停止了发展，不能说丧

失了浪漫主义雄风，郭诗就不屑一顾了，这种看法既不客观公正，也不利于总结文学发展的经验教训。

《女神》不是一本编年诗集，所收的诗包括在“五四”前后五六个年头的作品，有三四个阶段的变化。从郭沫若所自述的这三四个阶段的变化，可以寻出郭诗创作方法演变的踪迹。第一段泰戈尔式，是在“五四”以前。从《维纳斯》、《别离》、《死的诱惑》与《新月与白云》等诗看，自我中心的感伤气息，忧郁的情调，内心生活的描绘超过客观世界的反映，爱情主题，主观幻想性，多愁善感和长于想像，这些特征构成了浪漫主义倾向。与此相联系，泰戈尔对郭沫若的影响，还表现为诗歌恬淡清新的风格，追求诗味和诗美，帮助郭沫若逐步摆脱崇尚格律的中国旧诗的束缚。泰戈尔诗中那种超人间性的影响要小些，但从他把死的诱惑写得那么幽然超脱，把对维纳斯的热烈的爱引向醉死之境看，这种影响还是隐约可见的。不过，他的生性并不接近死寂的境界，因此当他稍后接触到海涅的恋情诗之后，立刻感到海涅的丰富的人间性是比泰戈尔更接近自然的。这时写的《鹭鸶》、《春愁》和《新月与晴海》等，如果与前面所列《维纳斯》几首稍加比较，尽管仍然还是主情的，感伤的，同样着意于诗美诗味，可是要稍稍客观些了。海涅诗中丰富的人间性启迪了他，他似乎在挣扎着，想从纯粹个人内心生活和主观幻想中走出来。郭沫若当然是很有些浪漫气质的人，但同时也是那个时代以及具体社会环境哺育了他的浪漫主义，看看《三叶集》就知道了。第二段是惠特曼式，正值“五四”高潮时期。19世纪中叶的美国，浪漫主义文学主宰文坛。惠特曼从19世纪50年代开始创作诗歌，他的早期创作浪漫主

义色彩很浓，以奔放真挚的感情写了不少颂歌，同时，描绘河山的绚丽多姿，抒发强烈的爱国主义热情。南北战争前后，惠特曼减弱了浪漫主义情调，增强了现实主义精神，歌颂革命战争，斥责蓄奴主，悼念林肯，关注欧洲的革命。南北战争以后，美国浪漫主义文学逐渐衰退了，现实主义文学愈加发展了。在美国文学由浪漫主义潮流演变到现实主义潮流的背景上，惠特曼发生了这种变化。郭沫若谈他所受惠特曼的影响，主要是从诗歌风格谈的。他说惠特曼的那种把一切旧套摆脱干净的诗风和五四时代狂飙突进的精神十分合拍，他为那雄浑、豪放、宏朗的调子彻底地动荡了，于是一个本来喜欢冲淡的人，像火山一样爆发起来，“个人的郁结，民族的郁结，在这里找到了喷火口，也找到了喷火方式”^①。可是，艺术风格的变化也联系着创作方法的变化。惠特曼创作方法的变化，也在郭沫若这时期的创作中表现出影响，《晨安》、《炉中煤》、《立在地球边上放号》、《心灯》、《天狗》有浓重的浪漫主义情调，而《凤凰涅槃》、《匪徒颂》、《巨炮的教训》、《地球，我的母亲》则包含有相当丰富的现实生活内容。较之上一时期的浪漫主义，是很有些不一样了，现实主义成分的增加是很明显的。《匪徒颂》是为反对日本新闻界对中国青年的诬蔑而作，内容上的现实性很突出。《凤凰涅槃》从传说取材，象征的手法，汪洋恣肆的笔调，炽烈的情调，当然都是浪漫主义的，但诗篇中那种对“地狱”般现实的谴责，那种交融在谴责里的郁结在诗人心头的民族悲愤和人民苦难，对丑恶和庸俗的鞭挞，不都有很鲜明的现实生活面貌吗？这个现实面貌正是前一时期的作者对“人间性”的追求的继续，这里的变化是隐微深藏的，但它

是存在的和合乎逻辑的，既有惠特曼创作方法变化的不自觉的影响，更是诗人生活面开阔了之后的自然结果。郭沫若是很重视这个《凤凰》的，在《创造十年》中不厌其详地讲过它的创作过程。他后来创作的《女神之再生》和《棠棣之花》，实际上就是《凤凰涅槃》主题的重现。凤凰涅槃就是女神再生，也就是棠棣之花，都是象征民族的复兴，祖国的再生，个性的觉醒。可是，若是看看郭沫若对这几个作品的评价，会感到他对《凤凰》失之过誉，而对《女神》、《棠棣》失之苛严，其中原因值得深思。正在孕育和逐步增加的郭诗中的现实主义因素加强了他的浪漫主义的艺术力量。郭沫若诗歌的艺术风格从冲淡变到“粗暴”，显然地与他的创作中现实主义因素的增加相联系着。第三段是歌德式，照郭沫若的说法，是惠特曼解放了他，歌德又把他软禁了起来，《浮士德》的翻译使他刚解除了镣铐的心灵，又戴上了新的枷锁。他失掉了第二期的热情，而成为韵文的游戏者。歌德对郭沫若的影响是复杂的，专家们还有不同看法，这里不能详论。而且不能只看到歌德的影响，更重要的是，那正是“五四”落潮的年代，落潮的社会环境使郭转向歌德。有一点是确定无疑的，这时期郭沫若从惠特曼的“把一切旧套摆脱干净的诗风”转向了歌德的诗剧。艺术形式的变换反映出作家内在情绪的消长，热情消失了，就没有力量来冲破形式的束缚，因此郭沫若把写诗剧说成是韵文的游戏。值得注意的是郭沫若自己对这几个诗剧的评价。他说《女神之再生》主题很好，象征着建设一个美的中国，但作者的力量太薄弱了，所表现的只是一副空架子。《湘累》是“夫子自道”，屈原所说的话全是作者实感。郭沫若说他自己那个时候有些狂

妄浮躁，有着夸张的伤感。这些话也许过一点，但空泛和感伤确是浪漫主义容易带来的毛病。在“五四”高潮过去之后，郭沫若浪漫主义所表现的空泛和伤感与他的创作中现实性因素的削弱很有关系，相比之下，《凤凰涅槃》充实多了，《晨安》、《匪徒颂》雄浑磅礴，风格是刚健的。可以认为，郭沫若对两个诗剧中所表现的空泛和感伤的不满，正是对他的浪漫主义的弱点的不满，不满的感觉驱遣他寻求别的路子。但在当时，在《女神》編集时，他还沉浸在歌德的《浮士德》中，没有能够看到这些不足，这一方面是革命在趋向落潮，诗人也没有更多的磨难和阅历。因此，这几个诗剧被编选在《女神》第一辑里，以《女神之再生》打头阵，诗集还以“女神”命名；假如诗集当初是在“五四”高潮中出版，那么新诗史上第一部划时代的作品也许就叫《凤凰》了。

沿着“热情消失”的情形过来，1923年出版了《星空》，所收诗多数为1922年的作品。作者自己说技巧或许要高明一些，但《女神》那种内发情感是没有了。从某种意义上说，《星空》表现出歌德和泰戈尔的双重影响。星空远古，新月白云，很少有人间世的热气，触目皆是寒星的幽光。诗人怀着深沉的苦闷，向星空寻求安慰和逃避。他尽量在太空中寻找美，“太空中只有闪烁的星和我”，沉醉于自然风光，恬淡无为的太古，个人的情事。另一方面，又很感伤，“禁不住滔滔流泪”，美丽的幻景灭了，苦味之杯不得不倾饮，在黄海中哀歌，在无际的海上彷徨、惆怅。总之，全是个人的苦闷和感伤，没有一首接触到现实生活，与惠特曼时期的作者相比判若两人。我们只好说《星空》是消极因素较多的浪漫主义。作者称《星空》

是退潮后的微波甚至是死寂。这个“潮”就是五四运动的客观现实，可见郭诗在这时表现为消极因素较多的浪漫主义，是与时代社会很有些关系的。时代潮声已远，诗人也就沉溺于个人的内心生活了。作为在思想感情上有所失的补偿，《星空》在艺术上要细腻一些，韵律、章法讲究一些，语言含蓄，境界清新。诗集《前茅》主要收入作者发表在《创造周报》（1923年5月—1924年5月）上的诗，他说那些诗有第二期惠特曼式恢复的形势。《前茅》的现实主义因素是显而易见的，水泥路面上劳动人民的血汗，失业的悲哀，赁家的狭窄，人间的怆恼，排字工的辛劳，以及要一笔勾销对大自然的赞美，从这些都可以看出它的现实内容。可是《前茅》的主要倾向仍然是浪漫主义的，诗人告别了低回的情趣和虚无的幻美，拿着刀剑一柄，在呼唤马路中央火山爆喷，在号召打碎魔宫，叫喊到民间、兵间去，不再自伤孤独，深信黎明已经不远，举着赤诚的火炬往前走。但是，他说，因当时周围的局势沉闷，与诗的英雄格调不相称，自己嫌其空叫，只做了几首便又消失了。这里所说英雄格调的喊叫，就是《前茅》的浪漫主义，可是只喊了几句便消失了。看来，诗的成败不取决于诗人主观的愿望或兴趣，决定的因素还是时代和读者，所说周围的沉闷局势，正与郭沫若在《学灯》发表诗歌时的“五四”高潮形成对比。在以前，他差不多每天都有诗兴猛袭，在诗的陶醉里“就如一座作诗的工场一样，诗一有了销路，诗的生产便愈加旺盛起来。”当郭沫若从《创造周报》上的叫喊撤退下来，可以想像他是很苦闷的。惠特曼既然不合时宜，于是他又转向歌德。写于1925年的爱情诗《瓶》，直接继承了《湘累》中的感伤，并受到《少

年维特之烦恼》的深刻影响。《瓶》是青年沫若的烦恼，与《维特》一样也是写婚外情的，故事的“核”也是因苦恋别人的妻子而感伤，诗不是没有现实主义因素，它集中在对于女主角的刻画上。她喜爱一位名诗人，但并不失礼失身，有教养，把感情埋在心灵深处，痛苦、折磨甚至凌辱她都独自忍受着。但当她的人格受到侮辱时，她起而捍卫自己，矢志独身。这是典型的东方女性的形象。但《瓶》毕竟是浪漫主义的，抒情主人公感情外露，幼稚而脆弱，感伤过头，有时疯疯癫癫的，还不如一个年轻女性懂事，不大考虑后果，缺乏理性，有些轻浮。《瓶》在创作方法上的突出特征，是主情的，主观幻想的，以自传方式倾诉性地表现了一个浪漫的爱情故事。《瓶》反映了作者思想和人格的二重性。这样的作品在中国本有诲淫之嫌，但却获得了成功，甚至还使好些人陶醉。《瓶》当然是一种独创的形式，郭沫若说那是他“五卅”之前的一段插话。那个时候新的革命高潮还没有到来，无论作者还是读者，都感到有些孤独感伤，甚至空虚。《瓶》的成功也是“五四”以后倾诉性、自传式、主情作品的成功，带有浓重感伤的浪漫主义文学的成功。在个性解放旗帜下，那个时期的创作常有感伤、浪漫的特征，“飘泊”，“零余”，日记，书信，情书，自传等，带有普遍性，并非郭沫若一人如此。《瓶》的成功，正如《少年维特之烦恼》在中国轰动，主要的因素是时代潮流和文学潮流所使然。

五卅运动一起来，那个《瓶》也就真如“一个破了的花瓶倒在墓前”了。此后郭沫若成了“戎马书生”，亲自参加北伐战争和南昌起义。一个有了革命实感的知识分子，在这之前文

艺观又曾有很大转变，这时他对自己过去那些浪漫感伤作出于严格的批判，是很自然的事。他要寻求别种艺术途径，更是理所当然的。《恢复》（1928年出版）没有如《星空》那样在落潮时寻找安慰和逃避，没有如《瓶》那样沉溺于儿女情事，也没有《前茅》那么多的空喊。《恢复》中叙事性和议论性成分显著增加，现实生活内容丰富，但一般都写得平实，心境淡漠。他说，“我的诗歌要变换情调，不必常是春天”，要变成肃杀秋风，流沙烈火。如果说“春天”象征浪漫主义，那秋风烈火就是切实的战斗的现实主义了。因此诗人说，要“如暴风一样怒吼”，要“如鞞鼓声浪喧天”。但诗人也一再诉说孤独，漂泊，苍凉，迷茫，他自己说《恢复》气魄单薄并时带悲抑气味。可是，问题正在这里：恰恰是表现了悲抑情怀的诗，如《峨眉山上的白雪》、《巫峡的回忆》堪称好诗。这不也说明时代的氛围决定了诗的情调吗？为了分析《恢复》真正的毛病所在，我们拿《恢复》中的《梦醒》、《我想起了陈胜吴广》与《女神》中的《凤凰涅槃》、《匪徒颂》作些比较。《凤凰涅槃》写旧中国的毁灭和新中国的诞生，周扬后来称郭沫若是新中国的预言诗人，但这篇作品并没有直接叙述五四运动的过程，而是以神话传说作素材，采取了象征的艺术手段，这样，诗歌对于现实就有了一种透视和一定的距离，避免了过分的粘滞。就作品的深度说，由于个人和民族的郁积深厚，忧愤深广，体验深刻，因此，表现出民族觉醒的内在要求。在艺术上，多种境界交织在一篇之中，汪洋恣肆，雄丽清新，既有惠特曼诗歌和瓦格纳歌剧的启发，又继承了民族诗歌传统，独特的艺术形式与诗所表现的时代精神十分合拍。相比之下，《梦醒》中所描

绘的南昌起义完全是平铺直叙，写了些表面的过程，为逃脱了命而欢喜不止，其境界其气象都比《凤凰涅槃》差了。《梦醒》过于“实”了，粘滞于表面的细节，缺乏历史的透视，而且也没有从深处发掘“八一”起义这个主题。艺术形式也较板滞，缺乏活力。《匪徒颂》是为抗议而作，但并没有过多议论，而是把愤怒的抗议化为一种正面的独特的艺术构思，出之以海阔天空上下古今的联想和磅礴的气势，成为奔放的祖国颂歌。《我想起了陈胜吴广》本是一个很好的诗题，但并没有深入地刻画陈胜吴广的形象，也没有把历史上那一段因果关系挖出来，以启示当世，而只简单地平面地叙了几笔起义过程，然后是对当时农村状况的分析说理，最后是政治鼓动。我想，《梦醒》和《我想起了陈胜吴广》等诗的略逊一筹，并不是使用现实主义方法必然带来的过失，并不意味着现实主义对于郭沫若就是天生的陷阱。现实主义最基本的一个特征是客观性。人的年龄大了，阅历丰富了，思想总要较年轻时客观些，这就具备了一些转向现实主义的条件，倾向现实主义是很自然的现象。无论如何，现实主义并不意味着平铺直叙地再现生活场景，并不意味着从表面新闻报道式地表现生活，不是不要艺术构思，更不是不要创作激情。《恢复》的毛病提醒了人们注意正确理解和处理创作方法问题。

通过《女神》深刻地反映了五四时代精神的郭沫若，却没有直接参加五四运动，甚至已有四五个年头没在国内了。这就很能说明郭沫若浪漫主义的性质：从精神上把握时代，同时也缺乏实感。《女神》时期作者的经历没有充满“外部事件”，但作者对时代精神很能感受，社会在转折期出现的思想要求、审

美要求和社会需要强烈地吸引住诗人，并在他的创作中获得了鲜明的表现。这时他的整个心理状态和思想倾向，是跟时代潮流有机地结合着的。一个本来喜欢王维、陶渊明，沉醉于泰戈尔的人，一个本性冲淡的人，忽然之间爱上了惠特曼，为五四潮流激荡得不能自己，可见作家个人的这些或那些极重要的特征是怎样让位给时代思潮了。在《女神》中，诗人的自我表现和巨大的人民主题结合在一起，体现在创作中，正是所谓个人的郁结和民族的郁结找到了喷火口。这些因素是《女神》成功的关键所在。至于说到技巧，郭沫若本人并不注意，无心惨淡经营，在当时和稍后，朱湘、陈西滢都挑过不少毛病。如果说《女神》的成功在于对新诗形式的建树，那它的建树就是突破一切樊篱。这话也就等于说，郭沫若对新诗形式的贡献乃是新诗不要形式。晚年的歌德说过，当诗人表达自己少数主观感触的时候，他还算不得是诗人，可是当他能够掌握世界并为之找到表现的时候，他才成为诗人。^②郭沫若在《星空》、《瓶》之后转向社会，写作《恢复》，应该说是更高层次的追求。当时的文学潮流也从浪漫主义转向现实主义。郭沫若转向现实主义并没有错。作者亲身参加了北伐战争和南昌起义，可是轰轰烈烈的历史过程却没有在诗人心中产生诗的触动。这并不是现实主义创作方法不好，而是作者掌握生活素材的规模和体会到的东西的深度在这里发生了矛盾。有了生活实感，眼界打开了，空洞的毛病有所克服，可是深度差了，艺术想像消失了。郭沫若亲自目睹了很多生活事实，可以写出几本引人入胜的回忆录，但是，一个诗人只有摆脱掉这些事实而突入艺术想像的广阔天地中，才能产生真正的诗，打动读者心灵的诗，真正把握

时代的诗。1925年前后，郭沫若在世界观和文艺观转变的时候，难免有些观点是过头的、偏颇的，对于个性解放和浪漫主义的过头的批评，也许是他的作品丧失鲜明个性、缺乏艺术想像、单调乏味和带上某些自然主义的一个原因吧。就是说，他在提倡集体主义、反对个人主义的时候，不恰当地忽略了文学创作中作家的作用和创造性能动反映的作用，忽略了文艺内部规律。因此，《恢复》没有达到《女神》的高度。

如果从郭沫若诗歌创作方法的发展过程看，在写《恢复》之前，他作过很曲折的探索。《女神的再生》那样的空架子，《湘累》那样的感伤，《星空》的逃避现实，《瓶》的沉醉于婚外情，甚至《前茅》的那种英雄格调，诗人是不想再重复了。郭沫若费不少力气才从歌德那里摆脱出来，他转向新俄诗人，如布洛克、叶赛宁、马雅可夫斯基等，转向这些诗人后期的现实主义诗歌。从创作方法看，《恢复》有了新的特点：明显的客观性，现实内容充实，个人感伤少多了，眼光从个人转向社会，兴趣从大自然转向人间世，题材从头上的星空、身边的爱情转向社会问题，内心生活的描述让位给客观世界的反映，主观幻想和绚丽色彩消失了，不切实际的空喊减少了，艺术方面由倾诉性、自传式变为叙述和议论，艺术形式也由不拘一格变为大体整齐。其结果，弥补了他过去浪漫主义的不足，可又带来了新的问题。避免了空喊，但气魄单薄，客观性甚至带来了作品的悲抑情调，克制了感伤，但感情也冷肃平缓了，激不起波澜，现实内容增加而又以叙述、议论为基本表现方法，使《恢复》过于平实粘滞，激动人心的艺术力量削弱了。应该看到，这些问题的出现，是任何一个创造性的探索者都难以完全

避免的。从另一角度看,《恢复》是郭沫若对自己的可贵突破,又是对中国新诗革命现实主义的开创,——当然,要讲这个开创,还得包括他主要写于1923年的《前茅》;从韩侍珩的评论看,《前茅》还是引起过认真注意的。《恢复》可指摘之处甚多(尤其在今天的读者看来),但它在文学史上的地位是抹不掉的。对开创性的东西求全责备是没有道理的、不公道的。特别要指出,《恢复》呈现这样的特征、长处和不足,这并不是郭沫若跟风趋时的表现,而是他思想和文艺观发展的必然结果,尤其是他以十载以上的时光所从事的诗歌创作历程发展的结果。《恢复》之后,他也还没有停止对新诗创作方法的探索。《战声集》是在“战争的强烈刺激,多少压倒了一般的对于文学的要求”^③的年代创作的,比较缺乏文学特色,政治鼓动说理多了一些,到《蜩螗集》就好些了,接触到抗战中的现实问题,是可以作为“时代记录”看的,但《恢复》中有的毛病大体上还在继续。好在作者已经说明,作为诗没有什么价值。作者当时也没有时间来注意诗歌本身的问题。《新华颂》之后,在“百花齐放”的气氛中,从1956年5、6月间写的几首诗里,我们看到郭沫若的文学要求、文学兴趣的抬头,也见到他创作方法演变发展的线索。《赞红岩》、《郊原的青草》和《骆驼》连续写成,恐怕不能看做只是偶然的命笔。这几首诗,既有社会生活的反映,又是象征性的,现实和艺术想像交融在一起。《赞红岩》、《郊原的青草》是实中有虚,《骆驼》虚中有实,都对现实有一层透视,不再那么平实粘滞了,有洒脱的情趣,尤其《骆驼》堪称佳作。在走过了漫长的道路之后,如所周知,郭沫若赞同了毛泽东在1958年提出的革命现实主义和