

中国新诗30年

旧典重温

夏元明 著

中国文联出版社

中国新诗
30年

旧典重温

夏元明 著

中国文联出版社

图书在版编目(CIP)数据

旧典重温/夏元明 著.-北京:中国文联出版社,2003.5

ISBN 7-5059-2905-4

I. 旧… II. 夏… III. 诗歌评析-作品集-中国-当代

IV. I 267

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 084155 号

书 名	旧典重温
作 者	夏元明
出 版	中国文联出版社
发 行	中国文联出版社 发行部
地 址	农展馆南里 10 号(100026)
经 销	全国新华书店
责任编辑	沙 雁
责任印制	白 诚
印 刷	北京海淀海丰印刷厂
开 本	850×1168 1/32
字 数	169 千字
插 页	2
印 张	7.0
版 次	2003 年 5 月第 1 版第 1 次印刷
印 数	1-3500 册
书 号	ISBN 7-5059-2905-4/1·2177
定 价	132.00 元(全 10 册)本册定价:16.80 元

本书如有印装质量问题,请直接与出版社联系

序

龙泉明

夏元明副教授的新诗研究专著《旧典重温》即将付梓，嘱我作序。尽管近期很忙，我还是感到不可推辞。因为他曾两次来武大作访问学者，一次是1997年师从陈美兰教授研究中国现当代小说，出了不少成果；二次是2002年从我研究新诗，写出了《旧典重温》一书。他两次在武大就学，我们交流甚多，比较熟悉，亦师亦友，感情笃深。

夏元明是地道的鄂东人。鄂东地灵人杰，多才子，多伟人，特别是近代史上出现了熊十力、黄侃、闻一多、废名、胡风等著名学者和文人，他们学蕴渊深，泽润后人。夏元明生于斯，长于斯，是不可能不受其影响和感染的。在他的身上是可以感受到鄂东人的品性和气质的：大度、倔强、富有才气。他于77年恢复高考制度后考上华中师范学院中文系，毕业后回到家乡浠水师范学校工作，93年调到黄冈师范学院中文系中国现当代文学教研室任教。在大学从教十年，尽管科研条件并不太好，但他不废科研，勤于思考和动笔，执著地从事着他感兴趣的研究课题，特别对周作人、废名、沈从文、孙犁、汪曾祺以及新感觉派的研究，用力甚勤，创获颇多。他具有很强的创新意识，所撰文章，开放洒脱，如《周作人与佛教文化关系初探》、《一源三水：〈桥〉、〈边城〉、〈受戒〉比较略论》、《论〈莫须有先生传〉的用典》、《汪曾祺近作透视》、《汪曾祺与归有光》、

《论孙犁小说妇女形象塑造的思维局限》，等等，论题范围虽小，却常常是努力见别人之所未见，发别人之所未发，显示出较厚实的专业功底与鲜明的学术个性。

夏元明从我访学后，开始把兴趣转向新诗研究，并且相当投入。他在阅读了中国新诗前30年大量的史料与作品，对中国新诗有了比较全面的了解和整体把握后，写出了这本《旧典重温》。这可说是一本新颖、独特的中国新诗史研究专著。作者写这本书，并不拘泥于既有的述史体例，而是另辟蹊径，别创新体。本书在对新诗发展历程作了整体宏观透视的基础上，选取各种流派与倾向的代表性诗人进行重点论述，真正做到以“点”带“面”，即通过对这些代表性诗人的创作的“细读”与综合考察，具体呈现中国新诗历史发展的阶段性特征，深入揭示中国新诗的历史演进轨迹及其内在流变规律，充分展示中国新诗的多样性、复杂性与丰富性。作者把对新诗经典的“重温”和对新诗历史的叙述有机地结合起来，以“经典”呈现“历史”，将“历史”融入“经典”，这二者互为印证，互相渗透的方法，是可取的，它不失为一种具有创造性的新的述史模式。作者由于注重把代表性诗人置于整个新诗的历史坐标系上进行考察与审视，因颇多独到的见解，特别对代表性诗人的经典作品的精神与艺术价值的深入发掘与评析，新见迭出，不乏敏锐的艺术眼光。可以说，这是一本既有较高学术价值，又有教材性质的著作，它的出版，是有着重要的意义的。

严格说，夏元明的学问之路才刚刚开始，他今后将会有更大的发展。他现正当学术的盛年，才华与精力俱佳，我希望他保持这样的势头，循序渐进地写出好文章、好著作，在学问之途上拾级而上，达到理想的高度。是为序。

2003年5月1日于珞珈山

目 录

- [1] 序 / 龙泉明
- [1] 绪论:反叛传统:中国新诗的三次跨越
- [8] 《尝试集》:第一个吃螃蟹的人
- [20] 胡适诗选
- [23] 《女神》:神话世界和生命原欲
- [35] 郭沫若诗选
- [48] 《繁星》、《春水》:小诗王国里的多样景观
- [60] 冰心诗选
- [62] 《志摩的诗》:跳着溅着的生命水
- [75] 徐志摩诗选
- [81] 《死水》:格律背后
- [95] 闻一多诗选
- [101] 《微雨》:20 年代诗坛上的“另类”
- [113] 李金发诗选
- [119] 《望舒诗稿》、《灾难的岁月》:从“自恋”到“受难”
- [133] 戴望舒诗选
- [144] 《烙印》、《罪恶的黑手》:永远的乡土
- [157] 臧克家诗选
- [164] 《大堰河》、《北方》:画者的行吟
- [177] 艾青诗选
- [188] 《穆旦诗集》:中国新诗的压卷之作
- [203] 穆旦诗选
- [214] 后记

反叛传统：中国新诗的三次跨越

中国新诗自 1917 年在《新青年》首次亮相，迄今已有近一个世纪的历史。一个世纪以来，中国新诗取得了长足的进步，成绩骄人，产生了一大批优秀的诗人和作品。纵观中国新诗发展史，我以为中国新诗经历过三次重大的跨越。第一次是文学革命之初，胡适倡导白话作诗，实现了诗歌工具的革新；第二次是 30 年代，戴望舒等人提出新诗散文化的主张，实现了诗与歌的分离；第三次是 40 年代，穆旦等诗人接受西方现代派诗歌的影响，注重新诗的知性色彩和戏剧化处理，实现了新诗与国际诗潮的接轨。三次跨越，建立起新诗的审美规范，新诗才得以成为能够与传统格律诗分庭抗礼的形式，这是新文学的一大胜利。

新诗的第一次跨越，胡适功不可没。胡适倡导以白话作诗，“诗国革命何自始？要知作诗如作文”，表面看是模糊了诗文界线，实际是对诗体的一次大解放。诗坛衰敝之风久矣，希望改革的大有人在，如梁启超辈早就提出过“诗界革命”的口号，然而收效甚微。究其原因，是“旧瓶装新酒”的思路不对。旧诗是适应文言而生的诗体，与口语相扞格，企图将口语纳入旧诗格律的轨范，那只能是削足适履，黄遵宪的失败就是教训。黄出使国外，有许多新的感受要表达，而要表达这些新的体验，就不能不用到一些外来词，但这些外来词被硬塞进律诗绝句中，

不仅不能产生新的审美效应，相反显得不伦不类。黄遵宪的经验告诉我们，只有破除旧诗的格律，像现代欧美的诗歌一样，完全以新鲜的口语入诗，诗歌面貌才可焕然一新。这里要紧的是观念的改换，观念更新了，诗国就会别有洞天，否则在旧的形式上修修补补，难成大器。如此看来，胡适的眼界究竟令人钦佩，他能顺应历史发展的趋势，大声疾呼“文学革命”，勇敢地实验白话新诗，这是一般小巧文人所望尘莫及的。所以穆木天批评胡适是新诗发展的罪人，实乃缺乏历史感的偏激之论，胡适在新诗发展史上的贡献是无人可替代的。

白话成为诗歌的工具，其意义是多方面的，概而言之，有如下几点。第一，可以使诗言之有物。传统格律诗有一个突出特点，就是通过形式包装极易获得诗的形态，而内容可以很苍白，一些好写应酬诗的人，即使没有诗的冲动，也能写出音调铿锵的诗来，让人读得摇头晃脑，击节叹赏。新诗就不是这样，新诗不便作伪，有诗情可以写，没有诗情不能勉强，敷衍地写来，也会招人耻笑，这恐怕是有过新诗创作经历的人共有的体会，也是新旧诗最大的分野。第二，拓展了诗歌的表现空间。不同的诗体有不同的适应范围，新诗的适应范围比起旧诗来要广泛得多，许多不能进入旧诗的题材，在新诗里都可以得到生动表现。比如胡适的《蝴蝶》：“两个黄蝴蝶，双双飞上天；不知为什么，一个忽飞还。剩下那一个，孤单怪可怜。也无心上天，天上太孤单。”像这样的题材在旧诗里是不可能出现的。第三，可以避免陈词滥调。胡适不满旧诗，其中重要的方面，就是旧诗往往少不了陈词滥调。旧诗有严整的格律，为了适应格律的要求，一些才赋不高的人，难免用滥调套语或僵死的典故填充其间，以谋求表面的和谐。即使声望很高的诗人，有时也未能免俗。比如清代袁枚的两句诗：“月下竹成千个字，霜高

梅孕一身花。”后一句是受园丁的启发而得的活句，颇有生气。但前一句是为了对仗强加上去的，不但意境狭小，用语也俗不可耐。袁枚尚且如此，一般冬烘岂不更加不堪？所以不要小看工具的革命，它的确可以起到推陈出新的作用，而这个功劳首先应该归到胡适身上。

胡适的《尝试集》之后，刘半农、刘大白、俞平伯等人竞相仿效，一时之间，“胡适之体”大行其道，一种写实的，朴素的小诗颇赢得人们的喜爱。但正如后来的学者所批评的，胡适们更多注意到了“白话”，而忽视了“诗”，所以胡适等人的诗，清新自然有余，但回味不足。胡适过后，郭沫若奔放的浪漫主义诗歌席卷诗坛，但郭诗的粗砺和缺乏节制，却也为许多人所诟病，比如闻一多就批评郭诗民族意味不浓，有一种洋化倾向。为了校正诗坛的这一偏弊，当时有两种思路，一种是李金发对法国象征诗的引进，但李走得太远，一般人难以跟上，就连胡适、梁实秋都讥笑李诗为难解的笨谜，所以李诗在当时的影响实属有限。另一种思路是新月派新诗格律的提倡。特别是闻一多，提出了新诗“三美”的主张，认为新诗应该具有音乐的美、绘画的美和建筑的美。闻一多的用意是在以理节情，借助外在的形式规范，给诗的情绪以适当约束，以达到“发而中节”的目的。这种观点实际带有文化保守主义倾向，因为“以理节情”、“发而中节”等诗歌观念，其理论渊源是儒家传统。儒家讲中庸之道，讲宇宙和谐，讲“过犹不及”，闻一多的诗论与这种传统思想相吻合。固然闻一多等人的努力起到了一定的纠偏作用，但这种思路却尚未与传统划清界限。对闻一多等人的突破，其主要代表应该是戴望舒。戴氏原来也是追随新月派的，他早期的诗歌音乐性也很强，比如《雨巷》，就是一首以旋律见长的诗。但1927年前后，戴望舒因为受到法国象征派

诗的影响，诗歌观念发生了很大的转变，再不以音乐和绘画等非诗因素来强化诗歌美质，而举起新诗散文化的大旗。戴望舒的《诗论零札》可以说是向新月派发难、提出新诗散文化主张的宣言书，其对音乐性和绘画性的否定，语气十分斩绝。戴望舒的这种理论，在新诗进程中也是富于革命意义的，这个意义就是实现了诗与歌的分离。

关于诗与歌的区别，我很赞同吴晓在《意象符号与情感空间——诗学新解》一书中的见解。吴晓说：“诗与歌的分离不仅在于‘音乐性’的摒弃，还表现于诗与歌在情感品格、思维方式上的截然不同。诗表现的是深层情感，歌表达的是表浅情感。诗更具有‘内省’的品质，表达的是个体对生命世界的凝神静思。歌则倾向于既有思想的纳受、反映与传布。”“诗人与歌手是两种具有完全不同性格的人。诗人的灵魂无法安宁，歌手的内心是平静而自足的；诗人的背景是荒原，是涵盖一切的孤独，歌手则心绪常满，歌声可以反复制作，且声调铿锵，所过之地歌的叶片纷纷飘落。真正的诗人无法轻松，没有歌手的浪漫潇洒，他以整个心灵体味人类的苦难，去攀越人生的终极高度……”^① [p248] 吴氏的观点有点绝对，但启发性是显而易见的。我对吴氏的观点还有两点补充。第一，我以为音乐性虽然可以使诗歌悦耳动听，朗朗上口，但音乐性有时也会破坏语言的力度，显得过于“圆润”，过于“老熟”，而“圆润”和“老熟”并不是艺术语言的最高境界。古人说“话到生时是熟时”，艺术语言要有一定的粗糙感和陌生感。周作人认为语言应该有简单味和涩味，我认为周氏的见解值得重视。第二，歌之所以注重音乐性，是因为歌与“群体”相联系，如果没有音乐性相辅助，歌是歌不起来的。而诗则是个体的内心独白，其个人化成分相对于歌要突出得多，所以诗与歌的分离实际也是个性觉

醒的产物。在古代诗歌里，凡是个性化极强的作品，歌唱性也很有限，比如屈原的《离骚》，就很难说可歌可诵。所以诗与歌的分离也与个性觉醒的程度成正比。

新诗的第三次跨越是由穆旦等人完成的，尤其是穆旦，功劳最大，是决定性的人物。前些时看到一篇文章，将新诗分为“新诗”和“现代诗”，认为胡适等人所写的白话诗只能称之为“新诗”，而穆旦等人写的诗却是“现代诗”，因为穆旦等人的诗表现了一种现代性，不是白话所能包蕴的。事实上，新诗的现代性转型，从李金发就开始了，李诗中“窗外之夜色，染蓝了孤客之心”之类的句子，就颇富现代色彩。李氏之后，现代派的进程有所放缓，但到了戴望舒等人出现后，现代派又重整旗鼓，加紧了新一轮的探索。经过戴望舒等人的努力，中经废名、冯至、卞之琳等人的推进，到了穆旦，新诗的现代化宣告完成。现代派新诗有许多特点，但突出的我以为有三个方面。第一是精神。我们读戴望舒的诗，虽然可以感受到某些现代气息，但戴氏的思想观念还比较传统，较少现代式的人文关怀。后来冯至、卞之琳、穆旦等人就不同，他们关心的不是一般性的生存主题，而更多表现出一种现代性的生命意识、宇宙意识和历史意识。比如穆旦，他对现实是深恶痛绝的，但这种与现实的对立，不是批判现实主义作家通常所具有的对现实的社会政治层面的否定，而是生命主体与现实的根本对立，是生命陷入现实困境后的挣扎，其形而上色彩更加浓厚。第二是对传统意境理论的突破。中国旧诗十分讲究意境，意境几乎是中国旧诗的最高审美范畴，但这种理论却被现代派新诗所突破。现代派新诗不以意境见长，阅读现代派新诗产生的不是愉悦，而是一种理性思考。所以知性色彩是现代派新诗与传统诗歌最大的区别，也是与初期白话新诗最大的区别。对知性的追求，使得现代派

新诗在意象营造方面，不是从感性到感性，从具象到具象，而是将感性与理性结合在一起，力求“肉体感觉”与“玄学思考”相统一。传统诗歌的意象一般是从具象到具象，“长安一片月，万户捣衣声”，“捣衣砧上拂还来”，将月色与捣衣联想到一起，不能说不新颖，但这种联想，还是具象的，跨越性不大。而现代派新诗就不一样，它的意象营造因为加进了更多的知性因素，所以跨越性更大，大到匪夷所思的地步。比如我的一位朋友的诗：“我在船之头/看那红衣女子/在乌柏树下的青石漂上/用芒槌/细细敲打我世俗的情怀。”“敲打世俗的情怀”就不是具象的，但又能引起关于具象的联想，并且联想的内容比具象更加丰富。这就是知性与感性的结合，是从具象到抽象，抽象中又包含着具象的成功例证。这样的诗句在穆旦等人的诗中可以说俯拾即是，如穆旦《赞美》一诗中有这样的句子：“他只放下了古代的锄头，/再一次相信名词，溶进了大众的爱。”锄头是古代的，看来很具体，但恰恰带有“抽象”性，“古代的锄头”不是将锄头看作文物，年代久远，而是指农民与锄头的关系悠久，与土地的关系悠久。“再一次相信名词”，在读惯初期白话新诗的人看来，简直莫名其妙，因为他们无法理解“名词”到底指什么。事实上，“名词”在这里可以解释为“主义”之类的宣传，是一种漂亮的话语，是空洞的能指。正是这些空洞的“名词”将农民鼓动到前线去流血牺牲，而被他们保卫的却是“自私的城”。穆旦的这类诗就是对意境的超越，它给人的不是画面感，而是思想的冲击，是理性的满足，这就是通常所说的知性。第三是戏剧化。戏剧化最突出的特点是间接性，“表现的间接性，就是用‘感觉曲线’的传达替代感觉的‘直线运动’。”^② [p56] 绕着圈子说，这是现代派新诗突出特征之一，朱自清曾经概括李金发的诗在表现方法上的两个特点，一是“省珠

串”，一是“远取譬”，两个方法均是实现戏剧化的具体手段。现代派新诗之所以被认为晦涩难懂，“曲线”表达可以说是至关重要的因素。

以上是我对新诗发展历史的粗浅认识，我认为新诗不是毛泽东所说的“迄今没有成就”，而是始终在进步着，并且成就斐然。我希望循着新诗的这条发展线索，有重点地解读若干新诗“经典”，给我的认识以实证。

注释

①吴晓《意象符号与情感空间——诗学新解》，中国社会科学出版社1990年版[京]。

②王泽龙《中国现代主义诗潮论》，华中师范大学出版社1998年版[汉]。

《尝试集》：第一个吃螃蟹的人

—

《尝试集》出版于1920年，是中国新诗史上第一部诗集，胡适是第一个吃螃蟹的人，他对新诗发展有着特殊贡献。

胡适的第一首新诗作于1916年，其时他正在美国留学。这一年的7月12日，任叔永给他寄了一首《泛湖即事》的诗，因为其中有“言棹轻楫，以涤烦疴”和“猜谜赌胜，载笑载言”等句，胡适认为“诗中‘言棹轻楫’之言字，及‘载笑载言’之载字，皆是死字。又如‘猜谜赌胜，载笑载言’两句，上句为二十世纪之活字，下句为三千年前之死句，殊不相称也”^① [p141]。胡适的回信被梅迪（颢庄）看见了，梅写信驳斥胡，说“足下所自矜为文学革命真谛者，不外乎用‘活字’以入文；于叔永诗中，稍古之字，皆所不取，以为非‘二十世纪之活字。’……夫文字革新须洗去旧日腔套，务去陈言，固矣。然此非尽屏古人所用之字，而另以俗语白话代之之谓也。……足下以俗语白话为向来文学上不用之字，骤以入文，似觉新奇而美，实则无永久价值。因其向未经美术家锻炼，徒委诸愚夫愚妇无美术观念者之口，历世相传愈趋愈下，鄙俚乃不可言。足下得之，乃矜矜自喜，炫为创获，异矣。如足下之言，则人间材智，选择，教育，诸事皆无足算，而村农伧父皆足为诗人美术家矣。”

② [p141] 胡适认为梅误解了他，做了一首一千多字寓庄于谐的白话诗作答。

文字没有雅俗，却有死活可道。

古人叫做欲，今人叫做要；

古人叫做至，今人叫做到；

古人叫做溺，今人叫做尿；

古来同是一字，声音少许变了。

本无雅俗可言，何必纷纷胡闹。

至于古人乘舆，今人坐轿；古人加冠束幘，今人但知戴帽：

若必叫帽作巾，叫轿作舆，岂非张冠李戴，认虎作豹？

.....

这首诗寓庄于谐，不是游戏，而是对食古不化者的有力鞭策。本来是诗歌发展的必然趋向，却招来任、梅两位的“大骂”，谓之儿时常听之“莲花落”，但朋友的反对，更加坚定了胡适用白话作诗的信念，从今以后不再作旧诗了。“更不伤春，更不悲秋，以此誓诗。任花开也好，花飞也好；月圆固好，日落何悲！我闻之曰，‘从天而颂，孰与制天而用之？’更安用，为苍天歌哭，作彼奴为！文章革命何疑！且准备拏旗作健儿。要前空千古，下开百世；收他臭腐，还我神奇！为大中华，造新文学，此业吾曹欲让谁？诗材料，有簇新世界，供我驱驰！”（《沁园春·誓诗》）毅然走上新诗实验之路。陆游曾说“尝试成功自古无”，胡适偏说“自古成功在尝试”，他把实验主义的主张贯彻到诗歌创作中来，终于闯出一条血路，彻底改变了中国诗歌的面貌，成为中国新诗的奠基人。

二

胡适所以要花费那么大的精力探索一条用白话作诗的新途径，其原因是多方面的。

首先是对文坛现状不满。

惜乎，五百余年来，半死之古文，半死之诗词，复夺此“活文学”之席，而“半死文学”遂苟延残喘以至于今日。……文学革命何可更缓耶！何可更缓耶！③ [p140]

胡适不满明代以来的文学，认为是“半死文学”，因为这种文学不能“以我手写我口”，言文脱离，不能表现活人的生活，一味雕琢词章，应在颠覆之列。这个意思钱玄同说得更痛快。

唐朝的韩愈，柳宗元，矫正文选派之弊害，所作的文章，略能近于语言之自然。要是继起的人能够守住韩、柳矫弊的意思，渐渐的回到白话路上来，岂不甚好。无如宋朝的欧阳修，苏洵这些人，名为学韩学柳，却不会学韩、柳的矫弊，但会学韩、柳的句调间架，无论作甚么文章，都有一定的腔调。这种可笑的文章，和那《文选》派相比，真如二五和一十，半斤和八两的比例。明清以来，归有光，方苞，姚鼐，曾国藩这些人拚命作韩、柳，欧、苏，那些人的死奴隶，立了甚么‘桐城派’的名目，还有甚么“义法”的话，闹得乌烟瘴气。全不想想，作文章是为的甚么；也不看看，秦、汉以前的文章是个甚么样子。分明是自己作的，偏要叫作“古文”，但看这个名称，便可知其人之一窍

不通，毫无常识。那曾国藩说得妙，他道，“古文无施不宜，但不宜说理耳。”这真是自画供招，表明这种甚么“古文”是毫无价值的文章了。^④ [p128—129]

钱玄同的话见于《尝试集》序，此序一定会得胡适的赞同，可以看作胡适的意思。只是钱的火力更猛，胡适比较温文尔雅，但拯救文坛的意思是共同的。

第二是提倡白话文的需要。

胡适提倡白话文，朋友们并未一概否定，而是有所保留。梅光迪在给胡适的信中说：“文章体裁不同。小说词曲固可用白话，诗文则不可。今之欧美狂澜横流，所谓‘新潮流’‘新潮流’者，耳已闻之熟矣。诚望足下勿剽窃此种不值钱之新潮流以哄国人也。”^⑤ [p143] 小说词曲可以用白话，诗文不可用白话，这是当时一般有保守倾向的人的共同看法。若要白话取代文言，就必须用白话写出优美的诗文来，以塞保守者之口，胡适尝试白话诗正是出于这一目的。

古人说，“工欲善其事，必先利其器。”文字者，文学之器也。我私心以为文言决不足为吾国将来文学之利器。施耐庵，曹雪芹诸人已实地证明作小说之利器在于白话。今尚需人实地试验白话是否可为韵文之利器耳。^⑥ [p145]

中国是一个诗的国度，不能用白话占领诗国领土，白话就不可能真正得到承认，白话不能得到彻底承认，则文学革命云云便成为一句空话。所以表面看来是作白话诗，实际意义却比诗重大得多，于此也可看出胡适铁肩担道义的抱负。

第三是胡适文学趣味发展的必然。