

中国现代文学论丛

教育部人文社会科学重点研究基地
南京大学中国新文学研究中心 主办

第七卷 第2期



论第二次“诗界革命”的发生与新诗的草创

论文学史上的“个体意识”与“类意识”

往昔之“光”的自觉点亮

后五四时期边缘知识青年的“孤独”体验与现实主义转型

周作人1930年代谈论“国难”之偏颇

孙席珍评传

赵树理小说与农民文化本位

《秧歌》与自在的乡村空间

《马尔特手记》在华沉浮记

“十七年”历史剧创作结构形态论

《古炉》的象征手法

“现实”的压力与辛笛诗歌的转型

中国现代文学书写中的青春象征



南京大学出版社

中国现代文学论丛

Modern Chinese Literature Research

第七卷 第2期

教育部人文社会科学重点研究基地 主办
南京大学中国新文学研究中心



南京大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国现代文学论丛. 第7卷. 2 / 胡星亮主编. —南京: 南京大学出版社, 2012. 12

ISBN 978-7-305-10833-4

I. ①中… II. ①胡… III. ①中国文学—现代文学—文学研究 ②中国文学—当代文学—文学研究
IV. ①I206.6

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 284600 号

出版发行 南京大学出版社
社 址 南京市汉口路 22 号 邮编 210093
网 址 <http://www.NjupCo.com>
出 版 人 左 健

书 名 中国现代文学论丛(第七卷第 2 期)
主 编 胡星亮
责任编辑 施 敏
责任校对 李志珍 王雅静
封面设计 赵 秦

照 排 江苏南大印刷厂
印 刷 盐城市华光印刷厂
开 本 890×1240 1/16 印张 12.5 字数 237 千
版 次 2012 年 12 月第 1 版 2012 年 12 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-305-10833-4
定 价 32.00 元

发行热线 025-83594756 83686452
电子邮件 Press@NjupCo.com
Sales@NjupCo.com(市场部)

* 版权所有, 侵权必究

* 凡购买南大版图书, 如有印装质量问题, 请与所购
图书销售部门联系调换

目 录

【现代论坛】

论第二次“诗界革命”的发生与新诗的草创

——《中国新诗史论》之一 骆寒超/1

论文学史的“个体意识”与“类意识”

——百年中国文学史学科发展论析 朱首献/41

【文学史透视】

往昔之“光”的自觉点亮

——鲁迅·朝花夕拾·藤野先生 彭小燕/52

后五四时期边缘知识青年的“孤独”体验与现实主义转型 施 龙/70

周作人 1930 年代谈论“国难”之偏颇 陈帅锋/80

孙席珍评传 王 姝/96

赵树理小说与农民文化本位 张谦芬/107

《秧歌》与自在的乡村空间 李 佳/115

《马尔特手记》在华沉浮记 陈 芸/125

【文学现场】

- “十七年”历史剧创作结构形态论 温潘亚/134
- 《古炉》的象征手法 王春林/149

【博士论文选粹】

- “现实”的压力与辛笛诗歌的转型 李章斌/160
- 中国现代文学书写中的青春象征 李 一/178

CONTENTS

On the Initiation of New Poetry During the Second “Poetry Revolution”	
— A Critical History of Chinese New Poetry (1)	Luo Han-chao / 1
On the Individualistic Consciousness and Generic Consciousness in	
Literary History	
— the Development of Chinese Literary History as a Discipline From	
the 20 th to the 21 st Century	Zhu Shouxian / 41
The Ignition of the Past Light: Lu Xun, <i>Dawn Blossoms Plucked</i>	
<i>at Dusk</i> and Mr. Fujino	Peng Xiaoyan / 52
The Loneliness of the Marginalized Educated Youth in the Post	
May-fourth Period and Their Change to Realism	Shi Long / 70
Zhou Zuoren’s Slanted Opinions on the “National Calamity” in 1930’s	
.....	Chen Shuaifeng / 80
Sun Xizhen: A Critical Biography	Wang Shu / 96
Rural Culture in Zhao Shuli’s Novels	Zhang Qianfen / 107
A Distinct Country in Eileen Chang’s <i>Rice Sprout Song</i>	Li Jia / 115
A Study on the Introduction and Reception of <i>The Notebook of</i>	
<i>Malte Laurids Brigge</i> in China	Chen Yun / 125

On the Structure of Historical Drama From 1949 to 1966	Wen Panya / 134
Symbolism in Jia Ping-wa's <i>Gulu Village</i>	Wang Chunlin / 149
The Transformation of Xin Di's Poetry Under the Pressure of Reality	Li Zhangbin / 160
The Symbol of Youth in Modern Chinese Literary Writing	Li Yi / 178

论第二次“诗界革命”的发生与新诗的草创

——《中国新诗史论》之一

骆寒超*

(浙江师范大学 人文学院,浙江金华 321000)

内容摘要: 本文是对新诗的发生及草创过程中的经验与教训所作的考察,认为胡适当年发动的这场新诗运动其实是黄遵宪、梁启超等的“诗界革命”的延伸,所以新诗运动其实是第二次“诗界革命”,并且是取得了成功的。成功的原因在于它不仅继承了第一次“诗界革命”提出的“革其精神”的主张,还能从白话取代文言进行“诗体大解放”入手展开,这不仅超越了第一次“诗界革命”的策略高度,并且符合语言变革正是诗歌史演变根本依据的科学论断。然后又以“诗体大解放”为逻辑起点,对“新青年”诗群、“新潮”诗群、“少年中国”诗群、“星期评论”诗群作了比较性的论断,从中总结出新诗草创期随着“诗体大解放”使新诗正式得以确立后,虽没有紧接着提出诗体大规范,导致新诗在发生时就已种下了难以定型的历史后遗症,却也为郭沫若等诗人表现新诗新境界打下了基础。

关键词: 诗界革命;胡适;诗体大解放;新境界

从19世纪末期起,中国社会开始由近代向现代转型,作为时代晴雨表的中国文学,也很快地把这场转型反映了出来。于是,诗坛就有了黄遵宪、夏曾佑、谭嗣同、梁启超等发动的“诗界革命”,黄遵宪提倡“我手写我口”的新派诗,谭嗣同等用西方新名词入诗,如“纲伦惨似喀和德,法会盛于巴力门”之类,梁启超则提出“以旧风格含新意”的主张,强调他们的“诗界革命”是“革其精神,非革其形式”。如果说黄遵宪、谭嗣同他们的追求很快就被证实在实践上行不通,那么梁启超的主张在那时还是有一定

* 作者简介:骆寒超,浙江师范大学人文学院特聘教授兼中国诗学研究中心主任。

影响力的。不过梁启超等强调保持旧风格,又束缚了手脚,使得这种“诗界革命”只不过是“旧瓶装新酒”的改良主义行为,所以随着改良派在政治大潮中的沦落,这第一次“诗界革命”到20世纪前十年期间,已悄悄地降下了旗帜。

时代毕竟在前进,中国文学向现代转型的潮流已不可阻挡。于是,就有王国维在《人间词话》中提倡释迦、基督那样以人类命运为己任的新精神,鲁迅在《摩罗诗力说》中提倡浪漫主义的反叛传统、张扬个性解放的生存新境界,为第一次“诗界革命”必须转变路线呐喊了一阵子。这时,独有远在美国留学的胡适异想天开,提出用白话取代文言入手来进行第二次“诗界革命”。

胡适的首倡和一批人的响应,使第二次“诗界革命”从1916年起轰轰烈烈地搞起来了,而且最后竟然取得成功,从此,中国诗坛有了新品种——新诗。

这场新诗取代旧诗的第二“诗界革命”为什么终于会大爆发呢?历来的看法都归之于20世纪初欧风东渐之势日盛,古老中国有了人的意识的觉醒,而在诗歌领域则因为大力开辟“人荒”而波及一种新觉识的出现:必须扫除千百年来已写烂了的那些风花雪月意境、唱麻木了的那种文以载道腔调,而诗坛正是凭这些才把这场“革命”逼出来了。这当然对,这样的见解也无疑是第二次“诗界革命”发生的根本动因,但充当导火线的直接动因,我们认为要归之于语言的变化,中国诗歌的语言此时已临到非变革不可了。那么语言变革又何以能成为导火线呢?当年胡适就看得远,悟出了一些东西,他在《逼上梁山——文学革命的开始》中有这么一段话:

……历史上的“文学革命”全是文学工具的革命……若没有各国的活语言作新工具,若近代欧洲文人都还须用那已死的拉丁文作工具,欧洲文学的勃兴是可能的吗?欧洲各国的文学革命只是文学工具的革命。中国文学史上几番革命也都是文学工具的革命,这是我的新觉悟。^①

这番话在相当长时间里,能接受者不多,有人还认为这只不过是胡适为了维护自己的一个目的,即让我们书面交流的文字用白话来替代文言的私心,才作出这番夸张言词的。其实这样的思考,不只是胡适一个人的事,西方也出现了类似的说法。韦勒克、沃伦在写于20世纪40年代的《文学理论》一书中,引用了贝特森在《英诗与英语》中的一句话:

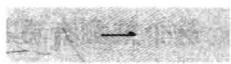
真正的诗歌史是语言的变化史。^②

① 《中国新文学大系·建设理论集》,上海良友图书公司1935年版,第10页。

② [美]韦勒克、沃伦:《文学理论》,刘象愚等译,三联书店1984年版,第186页。

对这句话,韦勒克、沃伦很赞同,看来西方学者的看法和胡适的“新觉悟”是相通的,观点是一致的。平心而论,从历史提供的实践经验看,胡适也好,那几位西方学者也好,他们的说法都值得重视。只不过说到头来我们还得辩证地说,引起一代诗歌的向前发展,时代思潮是根本动因,语言的变化则是直接动因。

新诗取代旧诗是中国诗歌的一次大发展,而把时代思潮从近代向现代转型所提供的新内容,作为这场大发展的根本性动因,在新诗史研究中已经谈得够多了,这里就不再过多涉及,我们只想探讨一下作为第二次“诗界革命”发生和新诗得以成立的直接动因——语言变化的问题。可以说白话取代言言不是件小事情,而是问题的一切,是贯穿五四新诗运动全局的大事情。



主张用白话取代言言来写诗,第一个明确提出的是胡适,这个主张其实也是他发动“文学革命”一整套想法的逻辑起点。胡适对自己那套想法形成的全过程,在《逼上梁山》中讲得很具体,可惜内容太多太杂,难以摘引,在《中国新文学大系·建设理论集·导言》中他概括地讲过一番话,内容差不多倒可引述一下。他这样说:“从清华留学学生监督处一位书记先生的一张传单,到纽约嘉湖上一只小船的打翻,从进化论和实验主义的哲学,到一个朋友的一首打油诗,从但丁(Dante)、却叟(Chaucer)、马丁路得(Martin Luthier)诸人的建立意大利、英吉利、德意志的国语大学,到我儿童时代偷读的《水浒传》、《西游记》、《红楼梦》——这种种因子都是独一的、个别的;它们合拢来逼出我的‘文学革命’的主张来。”^①这些话从现象上看都合乎事实。

不过,这样一条倡导“文学革命”的核心主张用之于新诗革命,却不能忽视还有胡适个人对诗歌创造更内在的意识在起制约作用,这就是诗要写得具体。在《谈新诗》中,他论及“做一切诗的方法”时曾有如下的话:“我说,诗须要用具体的做法,不可用抽象的说法。凡是好诗,都是具体的;越趋向具体的,越有诗意诗味。凡是好诗,都能使我们脑子里发生一种——或许多种——明显逼人的影像。这便是诗的具体性。”^②从一般诗歌创作的认识而言,所谓具体的写法基本上指的是提倡意象抒情,这很对,不过并不显得有多少新鲜内容,使人产生新鲜感的,只是胡适那句“越趋向具体的,越

① 《中国新文学大系·建设理论集》,上海良友图书公司1935年版,第17页。

② 《中国新文学大系·建设理论集》,上海良友图书公司1935年版,第309页。

有诗意诗味”的话,但不能不说他把具体写法的问题提得过高了,这样说只不过反映着他个人的偏好。我们说他有一种更内在的诗歌创造意识在起制约作用,指的就是这种特别强调具体的写法。

诗确实要写得具体,但太具体了,具象物太多了,作为媒介的语言也就非得扩展其容纳量不可。诗中的具象物,大致说可以分两类:一类是绝对具体的,另一类则是经过抽象概括成为准具体的。旧体诗中的佳作大都用“逼人的影像”构成,不过都是一些经过抽象概括成准具体的“影像”,具象的具体内容算不得多,所以凭简约的文言就可以容纳。但胡适所要求的“逼人的影像”是绝对具体的,文言就很难适应用作媒介了,看来,采用散文句式并且是严守语法规范的白话才能容纳。所以我们有理由推测:胡适主张采用白话取代言言来展开第二次“诗界革命”,隐秘的动因恐怕就来自于他要求写诗须绝对具体这个念头。这个推测有更具体的根据吗?有的,就在《谈新诗》一文中他谈到“写实的描绘”,认为如果所写的对象稍微写得复杂细密一点,使用旧诗中的文言“就不够用了”。以此为话题,他于是引了傅斯年《深秋永定门晚景》一诗中的一节:

……那树边,地边,天边,
如云,如水,如烟,
望不断——一线。
忽地里扑喇喇一响。
一个野鸭飞去水塘,
仿佛像大车音浪,漫漫的工——东——当。
又有种说不出的声息,若续若不响。

他认为这里用白话来写,显出了好处,若用旧诗的文言腔来写,“绝做不到这种完全写实的地步”^①,这无疑可作明证。的确,从近代转向现代,物质文明创造的繁复、人们对这个文明世界感受的日趋敏锐与细腻,都要求着诗歌创作中既须强调具体、细致、敏锐的写法,更须大力起用白话而摒弃文言的传达媒介来写。这也可以证实:语言的变化反映出了时代文明的进展。

而时代文明的进展也在汉语语言变革上反映出来。

应该看到:汉诗演变到19世纪末20世纪初的中国社会从近代向现代转型的时刻,出现用白话取代言言写诗的倡导,以及使这一倡导成为新诗取代旧诗的新一轮

^① 《中国新文学大系·建设理论集》,上海良友图书公司1935年版,第297页。

“诗界革命”的核心策略,决非凭胡适个人的行为所能达到的,而是时代文明提出的要求,是通过胡适的文学革命追求事业反映出来。不过,这种时代文明提出的要求在别的文明建设对象上也同样获得了反映:汉诗的写作必须让白话取代文言。

这样的文化建设对象我们还可举出两个:一个是学堂歌曲的歌词写作,另一个是西方诗歌的汉译。

19世纪中后期起我们一方面受西方教育制度影响,开办学校以取代私塾教育,且已成大势,特别是作为文化普及的初等教育以办小学的形式在全国普遍展开,另一方面还接受教会唱诗班以唱诗宣传宗教教义的经验,使寓教于乐的音乐课程纷纷开出,也已成一时风尚,于是学堂歌曲创作应运而生,办法是借用西洋乐曲填上汉语歌词。从某种意义上说,这种学堂歌曲的歌词创作也就成了中国诗歌向现代转型的先声。因为这种照谱填的歌词不同于唐朝已出现的曲子词及由此发展出来的宋词,宋词是文人雅士在秦楼楚馆填词教歌伎即席演唱的一项享乐追求,寓教于乐纵或有之也是淡薄的,反映在传达媒介上,也是追求典雅、含蓄,以适合于文人雅士的文化教养层次和美学趣味为准,所以传承近体诗的语言是其本色,虽有向口语靠近的浅白趋向,如柳永的词,也是个别现象,并不占主导地位。对学堂歌曲来说,接受对象是中小學生,这些学生正处于文化启蒙的教育阶段,这就决定了学堂歌曲作为一项美育工程,审美地培养未成年人精神品格的目的性很明确,但限于中小学生的文化层次,对作为传达媒介的语言须简洁、明朗、朴实,疏离文言而向口语靠的要求也很明确。音乐教育家萧友梅在《歌社成立宣言》中提出要创造一种“新体歌词”,开列了六点主张,其中对内容的要求上,认为“宜多作愉快活泼沉雄豪壮之歌,以改造国民情调”;对语言的要求上则主张“歌词以浅显易懂为主”,“各种新名词,均不妨采用”,因为“既作新歌,即应为现代人而作,不必专为唱于古人听也”^①。这些提法,以“为现代人而作”为目标,“改造国民情调”为纲,“不必专为唱于古人听”为探求方向,由此决定的语言选择,“以浅显易懂为主”固然是极重要的方面,但更大的意义恐怕在于“新体歌词”须把古典诗词的语言表述摆脱掉,而这就隐含着一种思维趋向:“新体歌词”须以更近于现代口语化的白话来取代文言。看来学堂歌曲中的歌词创作想要摆脱文言作传达媒介的念头已经萌动了,虽然他们并没有明确提出以白话取代文言的主张。

当然,学堂歌曲中歌词创作新路的开成,是一场潜移默化的探求过程。因为这类歌词的作者并不像胡适那样有明确的理论,他们只是在实践中摸索。就现有材料看,

^① 萧友梅:《歌社成立宣言》,《萧友梅音乐文集》,上海音乐出版社1990年版,第318—321页。

早在19世纪中后期,山东登州的教会学校登州文会馆编有《文会馆唱歌选抄》,收十首乐歌,被学界看成“首次向人们展示了19世纪末叶中国学生在教会学堂中自己编制爱国歌曲、抒情歌曲和宗教赞颂歌曲的原貌”^①。不妨拿其中一首由周书训作词的《赏花》来看看:“雪消冻解/东风报到花开/园丁扫径/等那赏花人来/排闼人逍遥/迈唤来美酒乐举杯/锦绣场中共徘徊/牡丹开富贵/芍药红一色/蜂蝶纷纷过墙去而不复回/依无柳/几声丝竹皆弦谐/对春光诉出衷怀。”这歌词半文半白,但“文”得易懂,“白”得近于日常交流用语,如“东风报到花开”、“等那赏花人来”,已有点口语意味了。由沈心工作曲、杨度填词的《黄河》,作为学堂歌曲在1905年已广为传唱,其歌词共八行,后四行有点古风意味,近于浅显的文言用语,前四行是这样:

黄河黄河,出自昆仑山,
远从蒙古地,流入长城关。
古来圣贤,生此河干。
独立堤上,心思旷然。

可以看出基本上已摆脱文言腔,更近似白话了。再说五四前就一直活跃在音乐界的歌词作家易韦斋,他为萧友梅的音乐创作写过不少咏唱风花雪月的歌词,大都采用半文半白的语言,但等到写《问》这首抒发忧国情感、感喟人生心怀的歌词时,出自心灵的语言使他摒弃了古典诗词中那些陈旧的辞藻、迂腐的腔调,直接选择了近于口语的语言媒介来表述。只要引一下该作的第一节就可见出它已彻底超越了旧诗词的文言腔,成为流畅自然的白话腔了:

你知道你是谁?
你知道年华如水?
你知道秋声,
添得几分憔悴?
垂垂!垂垂!
你知道今日的江山
有多少凄惶的泪?
你想想呵
对,对,对。

^① 刘再生:《我国近代早期的“学堂”与“乐歌”——登州〈文会馆志〉和〈文会馆歌唱选抄〉之史料初探》,《音乐研究》2006年第3期。

胡适大概没有想到,比他倡导要早的学堂歌曲的歌词创作早已促成白话取代文言了。怪不得前些年钱仁康在《学堂乐歌考源》中敢于提出一个很新颖的见解:中国音乐史上最早的“学堂乐歌”是“新诗的萌芽”。在他看来,“许多乐歌的歌词作者苦心突破旧体诗的格律,试图开创新的歌词语言和形式,所以从他们所作的歌词中,可以看到新诗发展史的轨迹”^①,这实在是很具有建设性的见解。

再来看西方诗歌的汉译对白话取代文言所起的促进作用。

随着欧风东渐,大量西方学术著作和文学作品被译介到中国,其中以西诗汉译起步最早,但在相当长一段时间里,这一类译介的成绩却最不尽如人意。为什么?诗歌语言的艺术化转述中存在的问题特别难解决。谁都明白:文学是语言的艺术,而诗是最具有语言艺术特征的,过不了语言的艺术化转述这个关,译诗的败迹会比译小说更显著。朱自清在《译诗》一文中从翻译的立场说诗有不可译的和可译的两类:“一类带有原来语言的特殊语感”,不可译;可译的往往是原来语言中那些“字音、词语的历史的风俗的涵义等”显示的特殊语感带得比较少的那一类。可译之作译成的诗文本中保存的部分在朱自清看来既可以给读者提供“新的意境和语感”,又可以“增富用来翻译的那种语言,特别是那种诗的语言”。他还特别强调“对于译成的语言”是“还可以给我们新的语感”^②的,这番话大概可以看成是译诗成功的一个标准,以这个标准来衡量清末民初的那些西诗汉译,在朱自清看来,由于“语言不解放,译作中能够保存的原作的意境是有限的,因而能够增加的新的意境也是有限的”^③。朱自清这番话似乎也从反面的角度为清末民初的西诗汉译得出了一个经验:语言不解放就译不好诗。不是吗?他认为清末民初“第一个注意并且努力译诗的苏曼殊”,由于为严格的文言旧诗体所限,“似乎并没有多少新的贡献”^④。这是合乎事实的。

苏曼殊在20世纪初就译过拜伦、雪莱等人的诗,尽管他凭着“天才的文学家”的才能在译作中还能保存一点原作的情绪,但他大多采用严格的五言古体诗形式和古奥的文言词语来译述,特别是不少译作经过章太炎、黄侃这两位古文字学家的润色,所用的文言词语就不仅仅是古奥,而是到了艰涩的地步了,所以朱自清要说他的这份努力“没有多少新的贡献”。这里不妨举苏曼殊对苏格兰诗人彭斯的《Red Red Rose》的译述来讨论一下,为求简单扼要地说明问题,我们就拿全作第一节前两行来谈,以

① 钱仁康:《学堂乐歌考源》,上海音乐出版社2001年版,第3—4页。

② 《朱自清选集》第2卷,河北教育出版社1989年版,第303页。

③ 《朱自清选集》第2卷,河北教育出版社1989年版,第305页。

④ 《朱自清选集》第2卷,河北教育出版社1989年版,第304页。

求能窥其全貌,原诗这两行是这样:

O, my love's like a red, red rose,
That's newly sprung in June.

苏曼殊的译文是这样:

颀颀赤墙藟,
首夏初发葩。

对这样的译述我们有如下几点看法:一、苏曼殊用五言句译,容量很有限,不得不把“O, my love's like”这些词语及其重要的表达内容(“我的爱人像”)省略了,这一省略使本来以花喻人的喻本失去,以致从情调意境角度看,本来极亲昵贴切的意味也被淡化,用“信达雅”的要求衡量,有令人难“信”之嫌。二、第一行是四音步,第二行是三音步,彭斯以参差的形体格式来显示其抑扬有度的追求,被译成一律的二顿,使体式太规整,而失去了原作节奏的轻灵流转、活泼明快,变得相当呆板。三、如果说上面两点从体式上着眼的不足,问题还不算很大,那么采用特别古奥陈腐的文言词语,使原作很亲切的人情味在转述中丧失,则是更大的问题:“rose”是“玫瑰”,对表达爱情有隐喻意味,当然译成“蔷薇”也可以,但那种隐喻意味就淡多了,现在又把“蔷薇”写成了“墙藟”,那就一点美感的联想趣味也没有了;“a red, red”,是“红而又红”——对“红”作进一层的表达或强化“红”的意思,也可译成“红红的”,这里把它译成“赤”当然不是不可以,但“红”的色彩绝没有得到进一层表达,虽然为弥补这一点而在前面凭空添上“颀颀”也可以,但以光线的“亮”度来修饰“赤”的色彩觉,和原作提供的强化“红”的意味不符,更何况“颀颀”是怪僻词,美感的联想功能也不强;再说第二行中的“in June”,译成“首夏”也可以,但内中的替代,以及省却介词“在……”(“in”)形成的句式,总让人感到一派中国传统的意趣,很不自然,和原作抒情主人公的情感不贴切,不能提供“新的意境和语感”。这就需要译者突破古典诗词的文言词语结构,按原作提供的语感寻求一种与原作意境情调能相适应的白话来译述。今天对彭斯这首诗的几种汉译,就是采用白话来做的。袁可嘉的译文,上述两行是这样:

啊,我爱人像红红的玫瑰
它在六月里初开

如果把它和苏曼殊的译文比一比,显然袁可嘉的汉译,能提供给我们“新的意境和语感”。

西诗汉译就这样悄悄地把白话必须取代文言这事儿逼出来了,如同学堂歌曲的歌词创作逼得文言退位、白话登场,旧诗退位、新诗登场一样。

根据以上所述,当可表明以白话取代言文为突破口,展开第二次“诗界革命”,并不纯粹是胡适个人的行为达到的,而是那个新旧转型过程中特定的时代语境与多种文化因素组合成的一股合力推出来的。

二

当然,不管怎么说,五四新诗运动发生的第一位功臣该是胡适,这谁也否定不了,不过也不能忽略另一位功臣刘半农。如果说在第二次“诗界革命”中胡适举起了一面白话取代言文的大旗,那么刘半农则紧跟而上,举起了另一面体式破旧立新的大旗。

已进入历史的往事总得实事求是地讲。自胡适 1916 年打出白话取代言文的旗帜欲发动第二次“诗界革命”后,到 1917 年他就出了乱子,这一年伊始,他紧接着《文学改良刍议》的发表之后,以“自古成功在尝试”的气概,“尝试”了一批用白话写的诗,名《白话诗八首》,在 1917 年 2 月出版的《新青年》第 2 卷第 6 号上发表,又在 4 月出版的《新青年》第 3 卷第 2 号上发表了一组《白话词》。坦率地讲,这两批“尝试”是迷失了方向的,它们表明胡适走上了黄遵宪、梁启超等的老路。这批“尝试”出来的诗,虽然,标明用白话写,体式却仍是五、七言近体古风,或者长短句的词,可见他这种做法同第一次“诗界革命”一样,还是立足于旧瓶装新酒,只不过黄遵宪、梁启超他们用“法会盛于巴力门”这样的新名称装入旧体诗的格律模式中,而胡适则是用白话装入旧体诗词的格律模式中,所以说胡适这场“尝试”等于走了黄遵宪、梁启超的老路并不过分。不妨引《白话诗八首》中的第一首《朋友》(收入《尝试集》时改题为《蝴蝶》)来看看:

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。

这的确是一首用白话装入旧诗格律中的五言体“白话诗”,如果这一轮新的“诗界革命”取得的是这样一种胜利成果,能算是新诗吗?这里暴露出了 1917 年的胡适还只满足于白话取代言文,却并没有觉悟到随之而来的体制格式也必须变,因为在诗歌中语言和体式是双向交流地结合在一起的,所以,既然白话取代了文言,那么也必须打破旧诗词格律的束缚,探求能与白话相适应的新体式,这一点刘半农首先觉悟到了。

是的,这一轮“诗界革命”不能走老路。刘半农在胡适发表《白话诗八首》之后两

个月,即1917年5月出版的《新青年》第3卷第3号上,发表了长篇论文《我之文学改良观》,这实在是在新一轮“诗界革命”中的一篇极力主张在白话取代言文的同时体式也破旧立新的战斗檄文,并且他还针对胡适在《文学改良刍议》中的某些说法发起了挑战,来为体式必须破旧立新鸣锣喝道。胡适的《文学改良刍议》第二条是“不摹仿古人”,刘半农这样说:“胡君仅谓古人之文不当摹仿,余则谓非将古人作文之死格式推翻,新文学决不能脱离老文学的窠臼。”^①这番挑战性的言说充分反映着刘半农继胡适白话取代言文的主张之后必须进一步对旧诗的格律作彻底破坏的远见卓识;他还让人感到他对胡适通过《白话诗八首》反映出来的那种迷恋旧诗体式的不满,进一步发出了挑战:“吾辈欲建造新文学之基础,不得不首先打破此崇拜旧时文体的迷信,使文学的形式上速放一异彩也。”^②这两点向胡适叫板的话,我们不妨称之为体式破旧。刘半农在该文中还进一步提出了体式的立新,主张“增多诗体”,他这样大发挥了一番:

……尝谓诗律愈严,诗体愈少,则诗的精神所受之束缚愈甚,诗学决无发达之望。试以英法二国为比较,英国诗体极多,且有不限音节不限押韵之散文诗,故诗人辈出……若法国之诗,则戒律极严,任取何人诗集观之,决无敢变化其一定之音节,或作一无韵诗者,因之法国文学史中,诗人之成绩决不能与英国比……此非因法国诗人之本领魄力不及英人也,以戒律极其手足,虽有本领魄力终无所发展也。故不佞于胡君白话诗中《朋友》、《他》二首,认为建设新文学的韵文之动机,倘将来更能再造或输入它种诗体,并于有韵之诗外,别赠无韵之诗……则在形式一方面,既可添出无数门径,不复如此前之不自由;其精神一方面之进步,自可有一日千里之速率。^③

这段话除了主张新一轮“诗界革命”必须自选或从国外输入诗体,以求体式立新外,也委婉地表达了刘半农对于胡适《白话诗八首》所反映出来的那种只求以白话取代言文为满足而无视体式上同样要有一场革命性行动的不满。

胡适提倡白话取代言文写诗,作了“白话诗”的“尝试”,有了《朋友》那样的成果,而刘半农提倡体式破旧立新,作了用白话又自造新体的“尝试”,有了《相隔一层纸》等成果,如果说这时胡适“尝试”的只是用白话写旧体诗,那么刘半农“尝试”的则是用白话写新体诗了。所以在新诗史上,胡适虽然名声比刘半农响亮,但无论怎么说在这新一轮“诗界革命”正式发动起来了的1917年,刘半农实在大有走在胡适前头的趋势。

① 《中国新文学大系·建设理论集》,上海良友图书公司1935年版,第66页。

② 《中国新文学大系·建设理论集》,上海良友图书公司1935年版,第67页。

③ 《中国新文学大系·建设理论集》,上海良友图书公司1935年版,第70页。