诗探索 7

POETRY EXPLORATION

理论卷

主编 / 吴思敬

2017年 第3辑

京文版社

诗探索 7

POETRY EXPLORATION

理论卷

主编 / 吴思敬

2017年 第3辑

作家出版社

图书在版编目（CIP）数据

诗探索．7 / 吴思敬，林莽主编．—北京：作家出版社，2017.9
ISBN 978-7-5063-9724-7

Ⅰ．①诗… Ⅱ．①吴… ②林… Ⅲ．①诗歌—世界—丛刊
Ⅳ．①I106.2-55

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2017）第 236532 号

诗探索．7

主　　编：吴思敬　林　莽
责任编辑：张　平
装帧设计：刘营营
出版发行：作家出版社
社　　址：北京农展馆南里 10 号　　邮　　编：100125
电话传真：86-10-65930756（出版发行部）
86-10-65004079（总编室）
86-10-65015116（邮购部）
E-mail：zuojia@zuojia.net.cn
http：//www.haozuojia.com（作家在线）
印　　刷：北京盛兰兄弟印刷装订有限公司
成品尺寸：165×260
字　　数：426 千
印　　张：26
版　　次：2017 年 9 月第 1 版
印　　次：2017 年 9 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-5063-9724-7
定　　价：75.00 元（全二册）

作家版图书，版权所有，侵权必究。
作家版图书，印装错误可随时退换。

主　管：中国当代文学研究会
主　办：首都师范大学中国诗歌研究中心
　　北京大学中国诗歌研究院

《诗探索》编辑委员会
主　任：谢　冕　杨匡汉　吴思敬
委　员：王光明　刘士杰　刘福春　吴思敬　张桃洲　苏历铭
　　杨匡汉　陈旭光　邹　进　林　莽　谢　冕

《诗探索》出品人：北京人天书店有限公司
社　长：邹　进

《诗探索·理论卷》主编：吴思敬
通信地址：北京市西三环北路83号首都师范大学
　　中国诗歌研究中心《诗探索·理论卷》编辑部
邮政编码：100089
电子信箱：poetry_cn@163.com
特约编辑：王士强

《诗探索·作品卷》主编：林　莽
通信地址：北京市丰台区晓月中路15号
　　《诗探索·作品卷》编辑部
邮政编码：100165
电子信箱：stshygj@126.com
编　辑：陈　亮　谈雅丽

目 录

// 诗学研究
2 从声音的角度看新诗……陈太胜
14 中国新诗的“代际”书写及其存在的问题……余文翰

// 新媒体视野下的诗歌生态
26 新媒体诗歌：“硬币”的两面……罗振亚
32 新媒介视域下二十一世纪新诗创作生态研究……孙晓娅
46 论新媒体视野下诗歌思想性写作的突围……刘 波
56 探析新媒体时代的诗歌传播途径……金石开

// 纪念公刘诞生九十周年
65 两度发光的诗星
——重读公刘诗作……吴开晋
76 革命现代性文化阈限下诗歌主体性的确立和颂歌与悲歌的范式转型
——公刘诗歌创作论……苗雨时
83 历史激流中的礁石
——论公刘后期诗作……陈 亮
90 诗比人长寿
——《公刘文存》编后代序……刘 粹
100 我自海来 我回海去
——送父亲公刘回归大海……刘 粹

// 赵丽宏研究
104 把生命放在诗里……褚水敖
113 赵丽宏：在疼痛中涅槃再生……杨志学
121 诗歌是我的心灵史
——吟余答问……赵丽宏

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

// 结识一位诗人
132 西娃诗歌“藏密”元素在现代生活的转化……陈大为
138 摧毁的世界
——读西娃的《两人世界》……灯 灯
141 基于宗教情结的两个诗性亮点
——评西娃的诗《“哎呀”》……张无为
144 诗相：一切有为法，如幻如泡影……西 娃

// 中生代诗人研究
152 诗歌与真实
——论谷禾……王士强
160 触摸现实与超越现实
——读谷禾诗作《坐一辆拖拉机去耶路撒冷》……李文钢
164 看树的诗人
——由《树疤记》谈及新诗意象的能量流转……冯 强
170 向杜甫致敬……谷 禾

// 姿态与尺度
176 理性精神——何来诗歌的基石……师 棨
182 诗意地栖居于北平原……徐 晓

// 外国诗歌研究
188 《嚎叫》之后金斯堡的创作倾向……李嘉娜

诗学研究

新媒体视野下的诗歌生态

纪念公刘诞生九十周年

赵丽宏研究

结识一位诗人

中生代诗人研究

姿态与尺度

外国诗歌研究

从声音的角度看新诗

陈太胜

一

从声音的角度看新诗，是我新出版的书《声音、翻译和新旧之争——中国新诗的现代性之路》（湖南人民出版社，2016）中最为重要的一部分内容。我的这本书以众多不同的个案，从不同的角度，对新诗通向现代性道路的几个重要方面，即“声音”“翻译”和“新旧之争”三个问题做了探讨。我在这本书的第二至八章，以1915—1950年间有代表性的胡适、郭沫若、闻一多、徐志摩、戴望舒、梁宗岱和卞之琳等七位诗人、学者为个案，从不同角度讨论了新诗在其通往现代性之路上的两个重要问题，即新诗的“声音”与“翻译”。由“翻译”问题入手，我重点考察了中国新诗作为一种新的文类的文体状况（“声音”），并延伸到对中国现当代争论不休的“新旧之争”问题的探讨。在此过程中，通过翻译外文诗及相关诗学的介绍和接受，西方诗学与中国古典诗学由不同的时空都汇聚到了中国现代文学这一现代的时间和空间上来了。这也正是新诗在其现代性之路上的现实处境。

中国新诗的形式问题，包括新诗的分行、押韵、节奏、格律、语调等问题。我将这些问题都放到新诗的“声音”这一问题中加以讨论。

在讨论文学时，人们往往容易“得意忘言”，即忽视文学的“言说”本身（“能指”），直接或间接地、有意或无意地直取其“意义”（“所指”）。因此，无论怎样高超的读者或文学批评家，多少都是文学阅读中的“内容至上主义者”。这无论是在一般的文学阅读，还是专业的文学批评中，其实都相当普遍。因为我们一般还是信奉“言”是为了表达“意”而服务的。但是，即使按照最为先锋的理论，确立起“言”的中心地位，用种种方法去分析“言”，并挖掘“言”背后复杂和不确定的“所指”，难道不也是为了去定义“意义”的多元和各种可能吗？因此，

这里的关键并不是“内容至上”，或“形式至上”。在有关新诗的各种讨论中，上述问题其实仍然非常重要。因为我看到，对田间、郭小川和贺敬之的书写方式不屑一顾的人（有可能是批评家，也有可能是诗人），其实自己拥护和拥有的写作方式，在根本的结构上与他们并没有什么差异，尽管他们认为自己表达的东西，（在内容上）与上面这些诗人非常不同。他们心安理得地拥护或采用与自己在意识形态上相左的诗人相同的“结构”，根本不去反思自己的表达方式本身其实即表达了某种令人厌恶或厌烦的意识形态。正是基于这种考虑，我仍然要先为某种“形式”至上的理论辩护。确实，恰恰是我们的写作方式、言说方式本身决定了我们表达的东西。在这个意义上，我这里讨论的新诗的“声音”将会表明，这是我们在讨论新诗时最为关键的词语。它确实最大限度地表征着诗人的情感和思想，即什么样的“声音”表现了什么样的情感和思想。在我看来，这是让文学成为浅显的道德呼吁，还是真正的人性表达的关键。我这里说的“声音”一词，称得上是有关新诗的形式的“代称”，包括了属于新诗形式和语言中的所有因素，它代表的是新诗在文体层面上的全部东西。

新诗自二十世纪十年代中后期在中国诞生以来，接受了外国诗的影响，努力达成了自己与古典诗歌的区分。它所起到的实际效果，即是立足于中国当时的本土语境，使自己有了不同于旧诗的新的形式、新的声音、语调和思维方式。其中，新诗新的声音和语调的形成，确实是新诗之所以成为新诗的关键性因素。

俄罗斯思想家巴赫金在讨论小说这一叙事文体时，提纲挈领地谈到过“声音”这个概念：“声音的定义。它包括音高、音域、音色，还有审美范畴（抒情的声音、戏剧的声音，等等）。声音还指人的世界观和命运。人作为一个完整的声音进入对话。他不仅以自己的思想，而且以自己的命运、自己的全部个性参与对话。”[①] 巴赫金不仅恰切地把“声音”阐释为文学“形式”本身，也恰切地揭示了“声音”作为艺术形式与人深层的关系，真正的“声音”确实承载着人自身的“命运”及其“全部个性”。在一般的诗歌批评的语境中，与“声音”有关的另一个词是“语调”。所谓“语调”，英文中称为“tone”，就其一般的意义而言，就像伊格尔顿在《如何读诗》中的定义那样：“意为表达特定的情调（mood）

① [苏]巴赫金：《关于陀思妥耶夫斯基一书的修订》，晓河译，《巴赫金全集》（第五卷），河北教育出版社1998年版，第387页。

或情感（feeling）的声音的韵律特征（modulation）。它是符号和感情相交叉的地方。”[①] 而我使用的“语调”一词，也是叶公超在其讨论新诗的论文中常用的用法，大概与“声音”一词同义。

总而言之，“声音”一词实际上意指了诗在形式方面的东西，包括了一般讨论诗歌时关注的“语调（tone）、音高（pitch）、节奏（rhythm）、措辞（diction）、音量（volume）、格律（metre）、速度（pace）、情调（mood）”[②]。如果说，我们一般称为文学作品的内容（所指）的东西，最简单的说法是指它说了什么，而形式（能指）是指如何说它，那么，“声音”或“语调”则尤其指如何说它的语言自身在声音上的特点。“语调”这个概念在叶公超的说法中，是区分新旧诗的关键性概念。但实际上，它也可以是一个有关文体特点的概念，我们可以说徐志摩的诗有徐志摩的语调，戴望舒的诗有戴望舒的语调，卞之琳的诗有卞之琳的语调。一个诗人不同时期的作品，其语调也可能不同。

二

从声音的角度看新诗，其立足点当然还在于新诗人及其创造的文本。下面以胡适、郭沫若、徐志摩和戴望舒四位诗人为例做简要说明。

中国新诗的开创者，即胡适，将自己的译诗《关不住了！》作为他个人新诗写作史上的一首“原作”，并将之称为他自己新诗写作“进化”至最高一步的“纪元”。这样看来，在新诗这种新文类的发生和发展的语境中，这首译诗甚至可以被视作新诗这种新文类可以成立的标志性作品。它对译诗，即用中文翻译英文诗的意义尽管非常重要，但对新诗这种新文类的成立的意义，则更为重要。

在我看来，作为一首白话诗，与胡适本人之前采用文言体式翻译的译诗（像采用“骚体”翻译的《哀希腊歌》及还不能逃脱文言文法影响的白话诗原创作品，像著名的《蝴蝶》）相比，《关不住了！》的独创性，是采用白话与胡适自己所谓的不拘长短，努力实现了文体大解放的“新诗体”来做中国新诗写作的工具与形式。这首译诗以特有的声音、语调与体式显现了新诗不同于旧诗的特出之点，它完全摆脱了旧诗的影响，是“充分采用白话的字，白话的文法，和白话的自然音节的诗”。

---

① Terry Eagleton, *How to Read a Poem*, London: Blackwell Publishing, 2007, p.116.

② 同上，p.65.

我相信，在胡适的心目中，《关不住了！》一诗的成功，不仅仅是文字（白话）与体式（新诗体）的成功，更为关键的一点，是新诗这种新文类显现出了表达现代生活、情感和经验的新的可能性。毫无疑问，这才是新诗这一新出现的新文类存在的合法性依据。换言之，旧诗这一旧有文类已被证明无法充分地表达现代生活、情感和经验。对此，胡适自己有很清晰也很深刻的认识，在《谈新诗》（1919）一文中，他说：

> 近几十年来西洋诗界的革命，是语言文字和文体的解放。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。初看起来，这都是“文的形式”一方面的问题，算不得重要。却不知道形式和内容有密切的关系。形式上的束缚使精神不能自由发展，使良好的内容不能充分表现。若想有一种新内容和新精神，不能不先打破那些束缚精神的枷锁镣铐。因此，中国近年的新诗运动可算得是一种“诗体大解放”。因为有了这一层诗体的解放，所以丰富的材料，精密的观察，高深的理想，复杂的感情，方才能跑到诗里去。五七言八句的律诗决不能容丰富的材料，二十八字的绝句决不能写精密的观察，长短一定的七言五言决不能委婉达出高深的理想与复杂的感情。①

正是出于要表达“新内容”和“新精神”的强烈愿望，胡适才将文字体裁的大解放，提到非常高的高度。在胡适心目中，“文的形式”的问题，即是“文的内容”的问题，而且前者是要优先于后者考虑的问题。在胡适身上，这种省悟在实际的效果上，确实体现出了与现代思想相符的对“形式”或“语言”问题的某种革命性自觉。这也正是胡适的文学改良主张及相关的文学实践了不起的地方。在另一个地方，他还说：

> 我们认定文学革命须有先后的程序：先要做到文字体裁的大解放，方才可以用来做新思想新精神的运输品。我们认定白话实在有文学的功能，实在是新文学的唯一的利器。②

只有透彻地理解了胡适的上述言论，我们才可以明白：这首译诗之所以被胡适本人称为自己新诗成立的“纪元”，后来的评论者也对其评

① 胡适：《谈新诗》，《胡适全集》第2卷，安徽教育出版社2003年版，第134页。

② 胡适：《尝试集·自序》，《胡适全集》第10卷，安徽教育出版社2003年版，第31页。

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

价颇高，其最根本原因，即在于它真正以自己新的文字和相应的体式，实现了胡适本人文学革命的主张，使文字和体裁的变革承担起了传播“新思想新精神”的功能。无论是就“文的形式”一面而言，还是就“文的形式”对“新思想新精神”的表达而言，《关不住了！》一诗都恰当其时地被胡适本人命名为他个人新诗成立的“纪元”，并承担起了为新诗这一新文类的合法性“辩护”的功能。新诗新的声音、语调和形式，在这类新诗中成形，并承担起了表达“新思想新精神”的功能。它也代表了新诗由旧诗至新诗的真正转变。

伊格尔顿在《如何读诗》中分析英文诗时，说到我们在讨论诗歌时可以谈论“诗的声音的音高”，即指“它听起来是高、低或中等的”，它与诗的形式的其他大多数方面一样，“是与我们对词语的意义的理解联系在一起的”，我们“甚至可以讨论诗的音量（volume），它意为听起来有多大或多柔和”[①]。向来被作为中国现代浪漫主义诗人代表的郭沫若（1892—1978），就写出过大量高音，或音量很大的诗，像他的标志性作品《天狗》《立在地球边上放号》《晨安》等就是如此。这类作品往往被认为是体现了“五四”的“时代精神”的。但不可否认的是，在郭沫若的诗中，还有另一类音量不大的诗，它们似乎更是个人沉思的产物。相信稍有文学常识的读者，都不会用读《天狗》一样的方式来读《夜步十里松原》和《天上的市街》这样的诗。在上述两类诗之间，似乎有着相当不同的声音，甚至也因此体现出非常不同的艺术形态与精神指向。这称得上是郭沫若诗中两个不同的面相。

为人所熟知的诗人郭沫若的形象，是一个以《凤凰涅槃》《天狗》《晨安》和《立在地球边上放号》等作品为代表的激进的“五四”时期“革命”诗人的形象。这个形象与“创造社”诗人、诗集《女神》（1921）的作者叠合在一起。“狂飙突进”这种带有某种煽动性的标识，便也成了这样的诗人、作品和所处的时代的最好概括。这类高音的诗，其声音往往非常高昂，很适合广场朗诵，其艺术效果追求的是万众齐诵的共鸣和交响的效果。或者说，诗的作者本来就是要呼吁这样一种可以被极度夸大的艺术效果的。这种吁求或者就深深地藏在浪漫主义诗学内部。这类诗人无法忍受平庸，他生来就是想成为先知，成为黑暗的夜（经常是世界的隐喻）里明亮的“灯”。因此，他一直无法拒绝这样的“妄想”：艺术最好的效果就是万众齐鸣。而为了达到这样一种艺术效果，这类高

① Terry Eagleton, *How to Read a Poem*, London: Blackwell Publishing, 2007, p.116.

音的诗，在语言表现的方式上，与非常容易辨识的一些特定的修辞方式联系在一起。这些修辞方式后来在同类热衷于宏大叙事的诗中被一再地使用，尤其是在所谓的“革命浪漫主义”的诗中。这些修辞方式包括重复（经常是叠字、叠词、叠句、排比，也包括整个诗节结构性的重复），大量使用感叹词、短句和感叹号等。

郭沫若上面这类高音的诗，都是闻一多说的“压不平的活动之欲”的产物，也是废名说的“诗情泛滥”的产物。这种高音也塑造出了一个那个时代特有的，具有闻一多所说的“时代精神”的抒情自我形象。就像《浴海》一诗中鼓吹的太平洋“男性的音调”一样，这个形象是具有某种夸大狂、自大狂色彩的诗人的自我形象。它显然不是一个素朴的生活中的人的形象，而是借由某种艺术的夸张，把自我情感放大到无限倍数的自我形象。这是一个巨人，他有男性主义的、世界主义的豪情，他也有一般所谓的泛神论的哲学精神。

在郭沫若的新诗写作中，而且就在与上面讨论的那些高音的诗写作的同时，还存在另外一类声音有所不同的诗，即低音的、音量不大的诗。这类诗以《静夜》《雨后》《夜步十里松原》等为代表。如果说，上面这样一个高音的诗人是时代精神的产儿，更具有闻一多说的“世界精神”与“时代精神”，那么后一个低音的诗人形象，则更具有某种传统文人的特点，他在较低沉的相对有节制的声音中，不是去大声地呐喊与赞美，而是热衷于怀古、伤怀与沉思。

郭沫若诗中的两种声音，代表了两种不同的形式特点，也确实表达了不同的意识形态、不同的文学政治。郭沫若诗中那类高音的诗，称得上是后来所谓“革命浪漫主义”的诗的滥觞，无论怎样，它是一种传播“强制性”“压迫性”的声音的典范。在这类高音的诗中，夸张的、盛气凌人的修辞，与其宏大的进步叙事、英雄主义的主题是相对应的，其核心的形象则是《凤凰涅槃》中受难者与新生的形象。这类诗的声音也是一种“外向”的声音，向公众世界发言和呼吁的声音。从特定的某一方面来说，如果不论其传播的意识形态是否“正确”或符合时代潮流，这种文学称得上是高音喇叭式的，不那么民主的文学形态。它的高音营造出了强要人听的感觉，它立意要做文学的传教士或先知，要以高高在上的精英态度教诲人。这是郭沫若新诗写作中的一个面相，后来流播甚广，从者甚众。

郭沫若诗中的另一面相，就是我所说的低音的诗。这些诗形式精致，多怀古、伤怀与深思。这类诗是克制的，相对来说更为谦恭一些的诗，

代表的是节制和理性。它与上面高音的诗强要人听不同，似乎只是沉浸在个人的情思和想象世界里，在放弃了强烈要人认同和呼应的要求之时，却获得了某种为真正的读者所认可的理性力量。与上面那类高音的诗相比，这类低音的诗是内向、私人和个人化的。

在郭沫若式的浪漫名士型的诗风里，有一种无法避免的困境，即：一个以精英、以黑暗世界中的“凤凰”或“灯盏”自喻的诗人，如何又能将普通大众等量齐观，希望他们都觉悟到如诗人一样，个个成为他们的诗的共鸣者。因此，在这样的浪漫主义的诗歌风行的年代，下面两者必居其一：要么是他们的诗本身精妙，但被大众彻底误解了，才会受到本来不应该有的这么多人的喜爱；要么是他们的诗太不像真正的文学了，太像那些容易打动人的流行歌曲了，所以获得了这么多的听众。

徐志摩的诗集《志摩的诗》1925 年由现代评论社出版第一版时，诗人朱湘提出了一些意见，认为其中最好的诗是《雪花的快乐》，而《默境》最差。徐志摩的反应也有意思，在 1928 年由新月书社重印此书时，他做了较大的增删，把《雪花的快乐》放在全集第一首，并把《默境》删去。这一方面反映了诗人从善如流的态度，另一方面也反映出诗人对自己的写作还没有多少“必然如此行之”的信心，若用卞之琳引徐志摩本人的诗来说，则是自己也还不知道风是往哪一个方向吹。朱湘认为《默境》一诗“一刻用韵，一刻又不用，一刻像旧词，一刻又像古文，杂乱无章”，卞之琳赞同这一说法，但卞之琳同时认为，非议这首诗“一刻叙事实，一刻说哲理，一刻又抒情绪”，则“未免迂阔”[①]。卞之琳的评价确实非常精到。诗未必不能叙事实，也未必不能说哲理，也未必不能抒情绪，关键在于怎么做。事实上，一般读者和评论者提到徐志摩时，最喜欢的恰恰是以《再别康桥》《我不知道风是在哪一个方向吹》为代表的那些“抒情绪”的诗，而对于其他类型的诗（尤其是“叙事实”的诗）则没有加以充分的注意，或干脆忽视其存在。

“抒情绪”的诗往往被视作徐志摩的标志性作品，其典范是《再别康桥》《我不知道风是在哪一个方向吹》一类。一般公众也认为，这类诗是新诗还称得上有点成就的标志性作品。徐志摩的这类诗，与戴望舒的《雨巷》一样，似乎证明了白话语言本身也可以具有文言那种婉转的音乐性。这恰恰也是一般公众基于自己的古诗欣赏趣味，高评这类新诗

① 卞之琳：《〈徐志摩选集〉序》，《卞之琳文集》（中卷），安徽教育出版社 2002 年版，第 320 页。

最为重要的一个理由。在徐志摩这类“抒情绪”的诗中，基本的修辞策略是“重复”。它既包括音韵上非常明显的叠音、叠韵、双声等，也包括行尾的押韵。同时，它还可以是一首诗基本的结构技巧。在徐志摩这儿，通过章句的反复，甚至还可使一首诗近似于更为通俗的“歌词”。“歌词”的基本修辞策略恰恰也是重复。在徐志摩“抒情绪”的诗中，“辞”（外在的音乐性）更胜于“义”，体现的是“义”（所指）与“音”（能指）的不相称，即上面说的音的“丰盛”与义的“单薄”。

一般公众遵循古诗词的阅读习惯，只认为徐志摩诗中吟唱性较强的诗，如《再别康桥》《我不知道风是在哪一个方向吹》是好诗，是新诗中的好诗，殊不知这是对新诗本身的现代特性的误解，同时也是对徐志摩诗中另一类“说话的”，或许也是更应受重视的诗莫大的忽视。甚至可以说，正是“抒情绪”与“叙事实”两类诗的共同存在，才更充分地证明了徐志摩诗艺的丰富与高超。就徐志摩最好的一些诗看来，像《火车擒住轨》《献词》，乃至《再别康桥》，其实都很好地将“抒情绪”与“叙事实”结合在了一起。大概地讲，“抒情绪”与“叙事实”这两类诗，代表了徐志摩诗中两种不同的声音，即两种不同的音乐性：“吟唱的”和“说话的”。这颇类似于下面要讨论的戴望舒诗中以《雨巷》和《我底记忆》为代表的两种不同的音乐性。

卞之琳曾很有见地地认为：“徐后期，随了思想感情的日益消极、消沉，写诗技巧日益圆熟。”[①] 在另一篇文章中，他还说“若天假以年，在现实里经过几个更大的‘波折’，大难不死，可以期望有一个新的开端。”[②] 对识见精深，且持论公允的卞之琳来说，上述这样的话不是一般的客套（他与徐志摩有师生之谊），确是某种不为一般人所能认识到的真知灼见。

1927 年，是戴望舒（1905—1950）新诗写作道路上具有转折意义的一年。正是在这一年，戴望舒完成了由《雨巷》到《我底记忆》的转变。在我看来，这是戴望舒之所以成为戴望舒的关键。深入地认识这种转变，可以避免不少评论和阅读新诗时的浅见。戴望舒的这种转变，与他译诗上的转变恰好同时发生。戴望舒本人和后来的诸多评论者，将这种转变解释为从诗的音乐性到非音乐性的转变。我则将这种转变界定为

① 卞之琳：《〈徐志摩选集〉序》，《卞之琳文集》（中卷），安徽教育出版社 2002 年版，第 320 页。

② 卞之琳：《徐志摩诗重读志感》，《卞之琳文集》（中卷），安徽教育出版社 2002 年版，第 309 页。

由“唱”到“说”的诗的声音（语调）的转变。我认为，这种转变对戴望舒本人来说是诗艺的一大进展，而对中国新诗的发展来说，也代表了由穆木天、王独清等人过分注重音韵，具有浪漫主义诗风特点的早期象征主义到真正注重诗的特质的现代诗的转变。这是中国新诗在其现代性之路上重要的进展。

准确地讲，戴望舒由《雨巷》到《我底记忆》的转变，不是抛弃诗中的“音乐性”的转变，亦即不是他自己与一般论者所说从“借重音乐”到“去了音乐的成分”的转变，而是实践诗中的“音乐性”的不同方面的转变。亦即是说，诗中的音乐性可以理解为这样两个方面：一方面，是戴望舒自己说的由“整齐的字句”，即文字上的押韵、排列形成的音乐性；另一方面，则是戴望舒所说的，由诗中独特的“情绪”而形成的“诗的情绪的抑扬顿挫”，我们可以称之为“节奏感”。这样，从《雨巷》到《我底记忆》的转变，就成了从诗的音乐性的前一方面向后一方面的转变。卞之琳在谈到徐志摩时，尤其注意到他用白话写诗，即便是自由诗和散文诗的时候，也不同于散文，言其“音乐性强”。他说：“诗的音乐性，并不在于我们旧概念所认为的用‘五七唱’、多用脚韵甚至行行押韵，而重要的是不仅有节奏感而且有旋律感。”[①] 卞之琳这里说的旧概念中的“音乐性”，即是上面说的音乐性的前一方面；而更被卞之琳看重的“节奏感”与“旋律感”，便正是上面说的音乐性的后一方面。

戴望舒由《雨巷》到《我底记忆》的转变，其意义相当深远。就其本人的写作道路来说，这一转变是早熟的。戴望舒似乎以个人的才华和识见，极快地在几个月内跨越了柔弱的青春期写作，走向了丰盈的成熟。同时，这一转变即使是对整个新诗史来说，也不能不说具有非同寻常的意义。在这一转变中，戴望舒将诗的音乐性从字句表层“美丽的辞藻、铿锵的音韵”中解放出来，转而寻求一种只为诗内在的质而存在，并与之相适应的现代形式。对戴望舒本人来说，这是诗艺上的一大进展；对中国的新诗史来说，则代表了由穆木天、王独清等人（他们往往过分注重外在音韵）具有浪漫主义诗风的早期象征主义，到真正注重诗质的中国现代派诗的转变。在我看来，这是中国新诗的现代特质，即现代性的一大拓展。

新诗的这种现代性的拓展，为新诗在二十世纪二十年代后期和三十

① 卞之琳：《徐志摩诗重读志感》，《卞之琳文集》（中卷），安徽教育出版社2002年版，第312页。

年代的发展开辟了新的可能性。这种拓展不仅仅是艺术形式上的，肯定也因此涉及新诗全新的现代感受方式的变化。在艺术表现上，简单地说，这种现代性的拓展，促使新诗由浪漫主义“滥情”的抒情方式（其典型的艺术形态就是像《雨巷》这样的），转向强调现代感受性的现代主义抒情方式。对此，与戴望舒同为现代派诗人的卞之琳有相当深入的见解：

> 《雨巷》读起来好像旧诗名句“丁香空结雨中愁”的现代白话版的扩充或者“稀释”。一种回荡的旋律和一种流畅的节奏，确乎在每节六行，各行长短不一，大体在一定间隔重复一个韵的一共七节诗里，贯彻始终。用惯了的意象和用滥了的词藻，却更使这首诗的成功显得浅易、浮泛。相反，较有分量，远较有新意的《断指》却在亲切的日常说话调子里舒卷自如，锐敏，精确，而又不失它的风姿，有节制的潇洒和有工力的淳朴。日常语言的自然流动，使一种远较有韧性因而远较适应于表达复杂化、精微化的现代感应性的艺术手段，得到充分的发挥。所有这种诗里的长处都见之于从《我底记忆》（1928？）这首诗开始以后所写的诗里，而且更有所推进……①

读卞之琳上述这一段话，我们不得不承认，“同者唯同者知之”，同样作为李健吾赞赏的二十世纪三十年代的“前线诗人”，卞之琳对戴望舒的这种转变，才会评述得这样深入、精到。卞之琳将戴望舒的这一转变定位在《雨巷》和《断指》的交界处，说这种转变是由“一种回荡的旋律和一种流畅的节奏”，转向“亲切的日常说话调子”，这与我上文说的由“唱”的语调到“说”的语调的转变基本相同。卞之琳也非常认同戴望舒诗中这种“日常说话”的调子，认为它更有“韧性”，因而是更适于“表达复杂化、精微化的现代感应性”的艺术手段。尽管同样是在这篇文章中，卞之琳对戴望舒写于《断指》之后的一些诗过分散文化略有微词，但就总体倾向而言，卞之琳毫无疑问还是高度肯定戴望舒的艺术实践的。在另一篇文章中，他更是认为梁宗岱在二十世纪三十年代的译述论评，与戴望舒二十世纪二三十年代“已届成熟时期的一些诗创作实验”一道，“共为中国新诗通向现代化的正道推进了一步”②。可见，对于戴望舒新诗写作上这一转变的现代意义，卞之琳有非常充分

① 卞之琳：《〈戴望舒诗集〉序》，《卞之琳文集》（中），安徽教育出版社2002年版，第350页。

② 卞之琳：《人事固多乖：纪念梁宗岱》，《卞之琳文集》（中），安徽教育出版社2002年版，第169页。

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com