

中国新诗总系

1917-1927

总主编 谢冕

本卷主编 姜涛



NLIC 2970719169

人民文学出版社

中国新诗总系

1917-1927



总主编 谢冕

本卷主编 姜涛



NLIC 2970719169

人民文学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国新诗总系. 第1卷, 作品. 1917~1927/谢冕主编;
姜涛分册主编. —北京: 人民文学出版社, 2009

ISBN 978-7-02-007553-9

I. 中… II. ①谢…②姜… III. 新诗-作品集-中国-
现代 IV. I 207.25

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 113238 号

责任编辑: 杨 柳 装帧设计: 康 健

责任校对: 常 虹 责任印制: 王景林

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

北京瑞古冠中印刷厂印刷 新华书店经销

字数 7000 千字 开本 880×1230 毫米 1/32 印张 218.25 插页 10

2010 年 9 月北京第 1 版

2010 年 9 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-02-007553-9

定价 600.00 元(全 10 卷)

如有印装质量问题,请与本社图书销售中心调换。电话:01065233595

编 选 说 明

1.《中国新诗总系》总后记对全书编选原则做了说明;各卷编后记分别对本卷具体编选情况及体例等做了说明。

2.《中国新诗总系》所选作品原则上采用最初发表的版本,并尽量保持发表时的原貌,只将繁体字改为简体字;原版本如有错字或误排,只要不影响对作品的理解,均不做改动。

3.百年来一些汉字的用法和写法多有变化,如“的”“地”“得”“底”、“象”“像”、“甚”“什”、“唯”“惟”、“著”“着”、“沈”“沉”、“拚”“拼”、“份”“分”等等,均从原稿;标点符号及阿拉伯数字使用不合规范处,以及写作日期的表示方法等,亦从原稿,不做改动。

4.台湾、香港诗人及特殊年代大陆个别诗人的作品,有些不是最初发表的版本。凡此,2、3两项均从所选版本。

5.《中国新诗总系》中的注文均为原注,个别篇目的个别注文因版式原因做了技术性调整。编者必要的说明放在作品的出处后。

6.第十卷所选史料,是为新诗研究者提供参考之用。按照《中国新诗总系》的编选原则,对所选史料(包括台湾地区)原则上亦保持历史原貌,不做删改;其观点和表述方式为原作者持有,不代表编者及出版者的意见。

7. 由于《中国新诗总系》涉及作者众多且有些作品年代久远，各卷编选者虽经努力，仍未能联系到所有作品的著作权人，特此致歉，并对作者们为中国新诗所做的贡献表示衷心感谢。

(本书电子邮箱 zhgxinshi@126.com)

《中国新诗总系》编者

2010年8月

论中国新诗

——《中国新诗总系》总序

谢冕

—

这是中国历史上规模最大、影响最深的一次诗学挑战，这也是对中国传统诗学质疑最为深切、反抗最为彻底的一次诗歌革命。它取得了划时代的成功，当然，可能也留下了一些未能如愿、至今仍待解决的遗憾。这里所说的诗学挑战，即指发端于五四新文学革命的新诗运动对中国古典诗歌的挑战，这是一个跨越整个二十世纪、迄今尚未终结的古与今、新与旧的诗学转换的重大事件。胡适曾为他写于一九一九年的《谈新诗》这篇文章加了个副题：“八年来的一件大事”。他认为包括新诗革命在内的新文学革命，是自辛亥革命迄于当时的八年间，较之任何事件都更为重要的“大事”：“与其枉费笔墨去谈这八年来的无谓政治，倒不如让我来谈谈这些比较有趣味的诗吧。”^①从那时到现在，时间过了将近一个世纪，这一诗歌事件作为中国现代史上的“一件大事”的意义，依然呈现着跨越时空的不可替代的重要性。

这不是一般意义上的诗歌革新。那种一般意义上的诗歌革新，在中国历史悠久的古典诗歌史上，曾经有过无数次壮丽的演出。每一次的演出最终都推进了古典诗歌的进化，每一次的推进都使古老的中国诗歌焕发出新生命的光辉。但是，所有这样的演出或推进，尽管曾经造出了惊人的诗歌奇观，例如唐诗之取代魏晋南北朝诗、宋词之取代唐

^① 胡适《谈新诗》，《星期评论》纪念号，1919年10月10日。《胡适文存》第一集第一卷，第122—123页，黄山书社，1996年12月。

诗,都有惊天动地的效果,却都没有从根底上动摇伟大的中国诗歌传统的基石。

从中国诗的源头上看,展示了远古辉煌的《诗经》时代——它所反映的历史大约自公元前一千一百年到公元前六百年、即西周初年至东周春秋中叶这段时间——过去之后,紧接着是受到文学史家赞许的漫长的散文时代。在这个时代里,人们把理性思辨的才情发挥到了极致。许多才俊之士把抽象思维的能力,运用在对政治、经济、法律、哲学乃至军事学的思考上,从而开展了一个彪炳千秋的诸子百家争鸣的动人局面。

但是散文的辉煌并没有、也不可能代替诗歌的革新与发展。《诗经》以后大约三百年间,在铺天盖地的散文对中国文化的遮蔽之下,中国古典诗歌的第二个春天来了,这就是以成熟的诗人屈原的出现为标志的楚辞时代。植根于楚文化丰厚土壤中的屈原的代表作《离骚》,可谓是一块亘古未有的诗歌瑰宝,它通体散发着诡异的奇光。“昔楚国南郢之邑,沅湘之间,其俗信鬼而好祠,其祠必作歌乐鼓瑟以乐诸神”。^①正是这块神奇的土地,它的特有的历史、宗教、音乐、民歌和乡俗,造就了楚辞的奇幻的想象、华丽的辞藻、特别是丰富的情感和新颖而华彩的节奏。司马迁对屈原的人品与诗品评价极高:“国风好色而不淫,小雅怨诽而不乱,若离骚者可谓兼之矣”,他称赞屈原的作品“其文约,其辞微,其志洁,其行廉,其称文小而其指极大,举类迥而见义远”。^②

中国早期的诗歌有过无数次像楚辞替代《诗经》这样的诗歌变革。例如充满民间气息的汉乐府诗的兴起、五言诗在文人实践中的形成,以及讲究形式的南北朝诗歌的特有风气——骈偶和声律特别受到重视。诗歌表达情感的空间的扩大和细致化,诗歌韵律的探讨及实践的逐步成熟,这些,都为古典诗歌黄金时代的到来做了充分的准备。唐诗虽然到达了古典辉煌的顶峰,但依然不是中国诗歌发展的终极。词的出现开创了有别于传统诗艺的不齐整中的齐整的新的律化局面。它以更为自由、活泼、华丽和更宜于吟唱的艺术特性,为古典诗歌的表现力

① 王逸《九歌序》。

② 司马迁《史记》卷八十四《屈原贾生列传》。

做出了别开生面的贡献。宋词在已经到达极限的、看似难以超越的诗的顶巅上实现了新的超越。

中国诗史上这些层出不穷的艺术革新,不仅使诗的内在表现力得到增广,而且在它历时性的发展中致力于情感传递方式的丰富性,使诗的形式美也得到极大的显扬。中国古典诗歌在它数千年的发展中,创造了人类艺术史乃至人类文明史上的无可比拟的业绩。它是中华古老文明永在的骄傲。但仍要特别指出的是,所有上述的那些艺术变革,都是在不质疑固有的审美传统及其传达方式的前提下进行的。用一句比较陈旧的话来形容中国古典诗歌的这种变革,就是“万变不离其宗”。也许,从《诗经》到元人小令,诗歌的外在形式发生了令人惊诧的变化,但它的内在精神以及艺术思维则是相当稳定的、一贯的,甚至可以说未曾有过根本性的改变。

这就是说,五四新文学运动之前所有的诗歌思想艺术上的革新,都是在不怀疑——当然更谈不上否定——固有规范的前提下进行的。尽管在它数千年的发展中,产生过许多次重大的艺术嬗变,但是,它的充满静态的田园情趣的内涵、它的基本上是表现较为狭窄的文人心态的抒情性质,以及多半是在有限的小圈子中进行交流的传播方式,则一直从远古延续到近代。诗歌的语言虽然随着社会生活的发展产生了变化,但它的脱离日常口语、基本停留于书面语言的方式,也一直得到超稳定的遗传。

中国对自己一直引以为骄傲的诗意世界产生怀疑,只是十九世纪中叶以后的事。当然,这种怀疑的产生,有着非常深厚而宏阔的社会历史的、哲学的、文学的和美学的背景,以及更为重要的诗歌自身的原因。这原因,要而言之即是,中国古典诗歌的极为辉煌的成就,推动着诗歌走到了发展的极限。诗到了唐代,词到了宋代,已是至善至美之物,它极致的发展也造出了发展的极致。古典诗歌的无以复加的巅峰状态,使后来者在它的令人炫目的光华面前睁不开眼睛。

这就是说,当一种完美的诗歌形式成为永远不可企及的规范,这种规范同时也造出了它自身的美学危机。所有的后来者的想象力都在这种辉煌面前失去了自信。创造精神的萎缩是一种可怕的传染,人们只能在前人的惊人的幻想中、华丽的词语中陈陈相因。当创造成为一种

奢侈,那么,摹仿就是唯一的可能。这种诗美因处于极限而产生的危机感,前人曾有过充分的表述。王韬说过,“窃见今之所为诗人矣,扯捋以为富,刻画以为工,宗唐祧宋以为高,摹杜范韩以为能,而于己之性情无存也,是则虽多奚为?”^①他看到了诗至当时,“难乎继矣”的困窘:“慨自雅颂降为古风,古风沦为律诗,时代既殊,人才亦变。自汉、魏、六朝迄于唐、宋、元、明,以诗名者,殆不下数千家,后之学者,难乎继矣。诗至今日,殆不可作。”^②

今人启功对此也有评说。启功风趣地说:“唐以前诗是长出来的,唐人诗是嚷出来的,宋人诗是想出来的,宋以后诗是仿出来的。嚷者,理直气壮,出以无心;想者,熟虑深思,行以有意耳!”^③他的见解是精辟的,唐人做诗是出以无心的“嚷”,有一种自然的、感性的神采,到了宋人,人为的、理性的成分增多了,诗闪烁着智性的光芒。所谓的“熟虑深思”虽是为诗者的必需,但若过度则有失灵性的玄机。这样看,宋诗大体还过得去,宋以后就惨了,只剩下一个“仿”字。这也就是此前我们说到的诗人创造力的丧失,以及毫无新意的重复和摹仿。

中国诗在唐、宋高潮之后的致命问题是,它仿佛是走到了尽头,除了在前人智慧的缝隙里讨生活,几乎没有新路可走。到了清代,虽然也有把诗做得很有才气的,例如顺治年间的王士禛、康熙年间的纳兰性德、乾隆年间的黄仲则,他们无疑都是一时的才俊,他们的诗,有的得唐人神韵,有的有宋人意趣,大体都有着无懈可击的技巧,但毕竟缺乏一种气象。而这种关于一个时代的气象,却是“仿”不出来的,它可期而不可求。做不下去了,但仍在做,而且还做得很像那么回事。中国文化有着非常强旺的生命力,就诗来说,自宋以后,都说是做不下去了,但是一“仿”就“仿”了一千年。要是没有十九世纪以后来自国门之外的强刺激,这局面恐怕还会无限期地延长下去。

十九世纪中叶是清王朝由盛而衰的转折点,中国社会处于内忧外患之中。社会危机的突现,特别是近代工业文明所带来的震撼,迫使中国人开始从社会的政治、经济、军事和文化的各个层面全面地反省自己

①② 王韬《蘅花馆诗录自序》,《弢园文录》外编卷七。

③ 见《启功韵语》所收墨迹,北京师范大学出版社,1989年。

的现实处境。进入十九世纪,列强虎视下的中国处于风雨飘摇之中。对来自西方的威逼,中国先是抗拒,后是屈从,统治阶层的丧权辱国使中国先知先觉的志士思考并探求富国强民之路。

这里有一段文字记述了中国当时的处境:“中国未能理解西方大国提出的新挑战。直至十七世纪,中国在很多方面一直比西方优越。十八世纪,清帝国达到繁荣安定局面的顶峰。同时,它的军队征服了亚洲内陆一个幅员辽阔的新帝国。但是就在取得巨大成功的这个时期,中国被欧洲的迅速发展所超过。尽管帝国仍是自给自足的,它此时被迫去对付扩张主义的西方大国,这些大国享有技术优势,财富,以及工业革命带来的组织能力。随着十九世纪的岁月的流逝,在一种中国文化当然至高无上的传统中教养出来的中国统治阶级,证明自己不能理解这一新挑战,也不能使这个国家现代化。结果,中国落后得越来越远。”^①此种现实的处境在中国保守的统治者那里是一个盲点,却激起了一批志在改造社会的先觉者的良知。他们在强烈的使命感的驱使下,积极寻找救国救民的药方。文化和文学——当然包括诗歌——改革的命题,就这样提到了中国知识界的面前。

二

中国的诗歌变革道路上,存在着很多矛盾。其长远的、带有根本性的症结,即在于前面论及的关于艺术发展的可能性的困惑。这种困惑是深层次的,属于审美范畴和艺术本体意义的矛盾。关于这种矛盾的思考由来已久,但是始终没有成为引发一场彻底的艺术革命的燃点。若是没有特殊因素的击发,它有足够的耐力可以使自己在因袭的重负下持久地存活。中国艺术、文化的韧性和惰性都表现在这里。而现实的、社会的外在于艺术的矛盾,则可能是,事实上也的确是诗歌艺术变革的最直接的触发点。

事情到了十九世纪中叶,从第一次鸦片战争开始,接连不断的外国

^① 杰弗里·巴勒克拉夫主编《泰晤士世界历史地图集》的文字部分,《世界史便览》,北京三联书店,1982年9月。

入侵,彻底打消了中央帝国的自尊和自信。中国人在近代的悲剧遭遇中开始了警觉与反省。以往那些关于诗的艺术的绵延与承继的思考,变得非常的不重要了。重要的是生存,是内忧外患中的救亡图存。在这样的实际处境下,关于诗歌本体的那些长远性的、也有点抽象的思考,让位于诗歌如何接近中国苦难现实的、眼前的、比较实际的思考,则是必然的趋势。

苦难是中国诗歌革命的真正出发点。近代以来包括诗歌变革在内的文学变革,都是把这种变革置放在社会变革的总的格局之中。它从属于社会变革,成为社会变革的一部分,但又反过来服务于、并推进了社会变革的进程。在一些更为激进的论者那里,文学——诗和小说——在社会变革中的作用简直就是决定性的。所谓“欲新一国之民,不可不新一国之小说。欲新道德,必新小说;欲新宗教,必新小说;欲新政治,必新小说;欲新风俗,必新小说;欲新学艺,必新小说;乃至欲新人心,欲新人格,必新小说”^①的论断,就很有代表性。

这种把文学的改革和社会的改造紧紧捆在一起的思路,体现一种明确的意识,那就是把文学定位于经世致用的价值观上。这当然不是近代文学的新发明,而是植根于深远的儒家文学理念,诸如“文章合为时而著,歌诗合为事而作”的言说^②,就是此种理念的体现。这就是当时盛行的“文学有用”或“有用文学”的原由,国难当头、生死存亡,侈谈风月或空言性灵,都是可耻的。立足点在于要用文学或诗歌去唤醒民众,重铸民魂,以挽狂澜于既倒。对比之下,那些传统的所谓学问或诗歌,就是一种等而下之的事物了。

当时那批先进人士尽管对于诗的改造发表了很多意见,但他们的看法也有一个渐进的过程。在前文援引的王韬对当时诗界竞相摹仿的倾向的批评中,他说自己,“余不能诗,而诗亦不尽与古合。正惟不与古合,而我之性情乃足以自见”^③。他的立论也只在于强调诗人按照自我的愿望来表现,认为诗人“原不必别创一格,号称始祖,然后翘然殊

① 梁启超《小说与群治之关系》,《新小说》第1号,1902年。

② 白居易《与元九书》,《白氏长庆集》卷四十五。

③ 王韬《蘅花馆诗录自序》,《莠园文录》外编卷七。

与众也”。这种认识与后来出现的诗界革命的主张相去甚远。即使是诗界革命的领袖人物如黄遵宪,他早先的见解也与此相类。黄遵宪在早年的《与朗山论诗书》中也有类似王韬那样的“诗已做尽”的看法:“诗之兴,自古至今而其变极尽矣,虽有奇才异能之士,率意远思,无能出其范围者。”但还是认为“苟能即身之所遇,目之所见,耳之所闻,而笔之于诗,何必古人?我自有我之诗者在”。^①言论至此,也还是强调诗人一般的自我发现与自我表达的创造特性,并没有改造旧诗的思想。

明确地对绵延了几千年的旧诗产生怀疑,是发生在前面提及的清末社会危机日益严重、社会改革的思想萌兴之后的事。由于要改变中国的积弱状态,想到以诗和文学作为唤醒民众的工具。而当人们满怀希望地一旦面对这些“古旧”的“武器”时,却猛然发现了它与现实世界之间的间隔是那样的遥远——它无法装载新的知识,它不能表达新的思想,它甚至无法沟通日益复杂的日常生活和普通人的情感。这时,那些敏感的诗人们真正地感到了中国传统诗歌的痼弊——它成了中国改变现状的障碍。

这时的旧诗改革的思路,开始触及传统诗歌自身存在的问题。这种“触及”,一是想把诗从遥远的天边拉回到普通民众的身边来,缩短诗与社会忧患和日常生活的距离。黄遵宪的著名诗句“我手写我口,古岂能拘牵?即今流俗语,我若登简编,五千年后人,惊为古斓斑”^②即属于此类。值得特别重视的是“我手写我口”这五个字,一下子把诗从庙堂的高贵和山林的深幽拉到了现时的和俗世的平凡上面来。它顷刻间消解了古典的神圣,纠缠了多年的古今之争一下子得到弥平。黄遵宪这些看似平淡的诗句,着实发出了诗歌新时代的最初的信息。

也许传递这一信息的最主要的文献是黄遵宪为《人境庐诗草》所写的自序。这是黄遵宪比较全面地阐述他的诗学思想的一篇文章。他说:“仆尝以为诗之外有事,诗之中有人;今之事异于古,今之人又何必

① 黄遵宪《与朗山论诗书》,《岭南学报》第2卷第2期,1931年7月。转引自钱竞、王颀《中国二十世纪文艺学学术史》第一部,399页,上海文艺出版社,2001年3月。

② 黄遵宪《杂感》,《人境庐诗草笺注》卷一,第15—16页,古典文学出版社,1957年。

与古人同？尝于胸中设一诗境：一曰复古人比兴之体；一曰以单行之神，运排偶之体；一曰取离骚乐府之神理，而不袭其貌；一曰用古文家伸缩离合之法以入诗。”在这篇文章中，他为扩展诗的表现内容提出了建议：“凡事名物名切于今者，皆采取而假借之”；“古人未有之物，未辟之境，耳目所历，皆笔而书之”；他的明确目标是“不名一格，不专一体，要不失为我之诗”。^①可以看出，在这篇被认为是他最重要的诗学文献中，黄遵宪依然没有对传统诗歌提出根本性的质疑，他的基本思路是在不抛弃原有框架的前提下扩展诗的内容，使之能够容纳更多的新事物。

黄遵宪的这篇自序写于光绪十七年，即公元一八九一年，那时他在伦敦使署任职。尽管诗歌改良的实践已进行多年，但从事的人并不多，实际收效也不大。明确提出“诗界革命”主张的是梁启超。他在《夏威夷游记》中说：“余虽不能诗，然尝好论诗，以为诗之境界，被千年来鹦鹉名士（余尝戏名词章家为鹦鹉名士，自觉过于尖刻）占尽矣，虽有佳章佳句，一读之，似在某集中曾相见者，是最可恨也。故今日不作诗则已，若作诗，必为诗界之哥伦布、玛赛郎然后可。犹欧洲之地力已尽，生产过度，不能不求新地于阿米利加及太平洋沿岸也。欲为诗界之哥伦布、玛赛郎，不可不备三长：第一要新意境，第二要新语句，又需以古人之风格入之，然后成其为诗。”^②

梁启超无疑有着前无古人的气概。他呼唤的是诗界发现并开辟新大陆的哥伦布和麦哲伦。他同样看到了中国原有诗歌生态的“满”，看到了在原有的基础上已没有发展的余地。他热烈地期待着：“要之支那非有诗界革命，则诗运殆将绝。虽然，诗运无绝之时也，今者革命之机渐熟，而哥伦布、玛赛郎之出世必不远矣。”正如那一批维新主义者的社会改革思想存在着明显的缺陷一样，梁启超的“诗界革命”的主张也难以摆脱自身的局限。他和清末所有从事诗歌改良的人一样，共同面对着一个不可逾越的障碍，那就是古典诗歌传统。梁启超“诗界革命”的“不可不备”的“三长”的核心理念，不论是“新意境”也好，“新语句”也好，都“需以古人之风格入之”。在他们未来的蓝图中，“古人的

① 黄遵宪《人境庐诗草》自序，第1页，古典文学出版社，1957年。

② 梁启超《夏威夷游记》，《饮冰室合集·文集之二十二》，上海中华书局，1936年。

风格”不仅不可抛弃,而且不可挑战。

从一八九一年黄遵宪的《人境庐诗草》自序到一八九九年梁启超的《夏威夷游记》正式提出“诗界革命”,都是发生在十九世纪最后十年的事。虽然我们从这两个文献中同样看到了中国传统诗歌无所不在的强大的影响,但是从黄遵宪所想象的“设一诗境”看,从诗体、取材、述事到炼格,他对古诗的接纳几乎是全面的。而在梁启超那里,这种羁绊显然要少,但他依然要把“新大陆”置于“古人风格”的阴影之下。从这里可以看到,中国诗歌改革的艰难步履,十九世纪最后十年的“移动”依然是缓慢的。而在实践上,诗界革命所能有的进展就相当可怜了,大体上只停留于新名词对旧形式的“装填”上——它几乎是在原地踏步。其结果连梁启超也不满意,他对此有很多的批评:“当时所谓新诗者,颇喜捋扯新名词以自表异。丙申、丁酉间,吾党数子皆好作此体”,“此类之诗,当时沾沾自喜,然必非诗之佳者,无俟言也”。^①

可以看出,清末那些提倡诗歌改革的人们,已普遍感到了旧诗对新事物的阻挡。他们的做法是,急切地要把当时已经流行的新语词装进旧格式中。梁启超说过,“过渡时代,必有革命。然革命者,当革其精神,非革其形式。吾党近好言诗界革命,虽然,若以堆积满纸新名词为革命,是又满洲政府变法维新之类也。能以旧风格含新意境,斯可以举革命之实矣。苟能尔尔,则虽间杂一二新名词,亦不为病。”^②这主张很清楚,要在保存旧形式的前提下实行诗的改革——“新意境”的加入。

这种不彻底的改革计划在实施过程中遇到了困难。他们未曾料到的是,旧的形式与新的语词之间有一种天然的排斥和拒绝。中国已经固化的以五、七言为骨架的古典诗歌,对那些来自西洋和东洋的新名词,仿佛就是先天的抗体。新名词只能是被生硬地“镶嵌”在旧的框架中,而没有、也不能与原有的“风格”融成一体。那么,究竟什么是它们之间的难以逾越的障碍呢?究其实,正是与日常口语相脱节的文言,以及由文言构成的、非常稳定的形式,造成了现今这样的格格不入。当时的一些改革者都想在保留旧有的形式和风格的前提下做出“新”的诗

① 梁启超《饮冰室诗话》六十、六二,人民文学出版社,1959年4月。

② 梁启超《饮冰室诗话》六三。

来,结果,他们都落空了。

于是,人们只能以无可补偿的惆怅告别了十九世纪,而把期望的目光寄托在二十世纪的一批更具想象力、也更有实践的勇气的人们身上。

三

十九世纪,在欧洲大地开展如火如荼的工业革命之时,东方的大清帝国还沉醉在它绵延了数千年的农耕经济的梦境中。强大的西方看上了这片沉睡的大地,它们的产品需要这个广大的市场。而中国却不能接受这种它认为的强加的交易。“清政权主要关切的是维持它所统治的和赖以取得主要生计的农村社会秩序。对外关系似是不关痛痒的事情”,“幅员广大、自给自足、统治阶级的麻木不仁和漠不关心,所有这一切使清帝国在与西方国家接触时毫无应变的准备。更确切地说,当这种接触在近代成为事实时,导致中国衰落的一个原因恰恰就是中国文明在近代以前已经取得成就本身,要理解中国的衰落,就必须懂得中国早先取得的成就,因为这种成就之大竟使得中国的领袖人物对于灾难的降临毫无准备。”^①

就是在这样的背景下,开始了近百年来中国的苦难史。中国当时的统治者愚昧而又固执地想维持它昔日的繁华和神圣——他们无法理解、甚至也不准备理解当日世界的进化。而中国文人和官吏中的一些有识之士,已深重地感到了中国潜在的危机。中国的积弱使他们痛心疾首,面对列强毫无阻挡的长驱直入,面对中国当时普遍的麻木,他们开始思考中国的病症、寻找疗救这些病症的药方,这种思路从旧文化而及于旧文学和旧诗歌。报国无门、救民无方的可怜的知识分子们,只能在这些他们“可把握”的角落寻找启发民智、改造国民性的药方。

在思考这一切时,他们的着眼点是如何使这些旧的诗歌形态奇迹般地起死回生,从而使之在实际的生活中起作用。近代那些主张诗歌改良的人们,他们考虑的是如何使这些旧形式承担起传达新思想、扩展新内容、表现新意境的可能性。而思考的核心则是如何使文学和诗于

^① 费正清编《剑桥中国晚清史》上卷,第9页,中国社会科学出版社,1985年2月。

实际的社会改造中“有用”。一旦这些诗能够对改造社会人心起作用，他们的目的也就达到了。

但是，他们在做这一切的时候似乎忘了诗的基本特性。他们这种无视诗歌内在规律的新名词、新概念、新思想的充填，本意在于通过这种方式使新名词、新概念、新思想得到传播和普及，结果却是事与愿违。诗歌是一种通过令人愉悦的形式作用于人的情感的艺术。诗歌若失去了愉悦性，而且不能诉诸人的情感，当然就无法到达“有用”的目的。应当说，要求诗歌“有用”并没有过分，但它显然不应以牺牲诗的审美性为代价，而在当时的实践中，诗的艺术特性却普遍被忽视。

有些诗界革命的倡导者不是没有看到这点，在他们提出的“复古人比兴之体”和“古人之法”，以及“须以古人之风格入之”主张中，我们依稀看到了他们对于古人的艺术方式的牵念。但是他们对这种牵念的表述是模糊的而缺乏明确性的。而且，更为重要的是，他们当时都不可能看到旧诗所用的“运载工具”的局限性，根本不可能消解旧的语言与他们所说的“新意境”之间不可调和的根本性矛盾。这是清末的诗界革命给予二十世纪的历史遗留。清理并解决这一历史遗留的问题，在等待着一批能够唤起全社会的巨大热情的新诗革命的新人。历史就这样把期待的目光投向了新世纪。

新诗的出现及试验的成功，为二十世纪中国文学革命的胜利写下了决定性的最后一笔。它是中国新文化建设中的一件惊天动地的大事。二十世纪的文化变革留给中国许多记忆，而新诗的从无到有的轰轰烈烈的行进，却是最激动人心的、永远值得纪念的事件。中国二十世纪的新诗建设，是在十九世纪末叶诗界革命诸多并不成功的实验基础上重新起步的。它是中国新文学革命的一个组成部分，而且是其中最重要的一个部分。

胡适是中国新文学革命的领袖式的人物，他对新文学革命的贡献是全面的，而他对新诗的理论建设和实践却付出了最多的心力。他是一位颇有战略眼光的先行者。胡适说过，“白话文学的作战，十仗之中，已胜了七八仗。现在只剩下一座诗的壁垒，还须用全力去抢夺。待到白话征服这个诗国时，白话文学的胜利就可说是十足的了。所以我当时打定主意，要作先锋去打这座未投降的壁垒；就是要用全力去试做

白话诗。”^①他的新诗的“尝试”获得的成功,以及为数甚多的新诗实践者获得的成功,宣告了中国以白话为运载工具的新文学革命的成功。事情非常清楚,当白话新诗以崭新的姿态出现,并取代了中国古代文学中发展极为充分、极为完美的古典诗歌的时候,旧文学的卫道者们,再想否定已经出现的事实就是非常困难的事了!

胡适究竟是从什么地方攻进旧诗这一坚固的壁垒,从而达到了他的前辈龚自珍、魏源、黄遵宪、梁启超不能到达的目的呢?他的与众不同之处在于,他对包括旧诗在内的整个旧文学不抱幻想。以胡适为代表的新诗革命的先行者们,最先把目光投向了旧诗(和旧文学)的幽深之处,这就是它在极完美的形式掩盖下的与时代精神的严重脱节,即内容的陈旧和思想的空虚,以及它与民众的阅读之间的距离。

一九一五年,当时正在美国留学的胡适,在与友人的通信中写道:“诗国革命何自始?要须作诗如作文。”^②这“作诗如作文”五个字在当时掀起了轩然大波。他的朋友如梅光迪,认为“诗文截然两道”,“吾国求诗界革命,当于诗中求之,与文无涉也”。胡适的话的确容易引起误解。但他所针对的是他感到的旧诗和旧文学的通病:“今日文学大病在于徒有形式而无精神,徒有文而无质,徒有铿锵之韵,貌似之辞而已。”他要革除的是这样的积弊,而他的制胜之方则是不无偏激的“作诗如作文”!

这是胡适对中国诗歌长期观察得出的结论。他由旧诗的文胜于质的问题深入寻找诗歌变革的突破点。他终于决心向着中国传统诗歌的“立命之基”的传统形式开刀。胡适认为中外古今的所有文学革命,“大概都是从文的形式方面下手”,“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”。他对此有着非常感人的坚定:“我也知道光有白话算不得新文学,我也知道新文学必须有新思想和新精神。但是我认定了:无论如何,死文字决不能产生活文学。若要造一种活的文学,必须有活的工具。”

① 胡适《逼上梁山》,《东方杂志》第3卷第1期,1934年1月1日。《中国新文学大系·建设理论集》第19页,上海良友图书印刷公司,1935年10月;《胡适文集》第1卷,第155页,北京大学出版社,1998年11月。

② 《胡适文集》第1卷,第144页。