

闻一多

新诗艺术

【许霆·著】



上海社会科学

闻一多

新诗艺术

【许 霆·著】



上海社会科学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

闻一多新诗艺术/许霆著. —上海: 上海社会科学院出版社, 2010

ISBN 978 - 7 - 80745 - 657 - 5

I. ①闻… II. ①许… III. ①闻一多(1899~1946)-新诗-文学研究 IV. ①I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 041445 号

闻一多新诗艺术

著 者: 许 霆

责任编辑: 董汉玲

封面设计: 闵 敏

出版发行: 上海社会科学院出版社

上海淮海中路 622 弄 7 号 电话 63875741 邮编 200020

<http://www.sassp.com> E-mail: sassp@sass.org.cn

经 销: 新华书店

印 刷: 上海新文印刷厂

开 本: 890×1240 毫米 1/32 开

印 张: 10.25

插 页: 2

字 数: 250 千字

版 次: 2010 年 4 月第 1 版 2010 年 4 月第 1 次印刷

ISBN 978 - 7 - 80745 - 657 - 5 / I · 036

定价: 22.00 元

版权所有 翻印必究

目 录

导论：开辟中国新诗发展的自觉时代	001
第一章 诗史地位	014
第一节 总结：新诗理论由初创到成熟	015
第二节 开端：新诗理论由传统到现代	026
第二章 艺术思维	040
第一节 从非诗到诗化：主体意识的觉醒	041
第二节 从无序到有序：整体观念的确立	044
第三节 从单纯到圆满：辩证思想的发展	046
第四节 从否定到扬弃：开放精神的张扬	049
第五节 从破坏到创新：艺术发展的规律	051
第三章 抒情基调	055
第一节 热烈——冷静	055
第二节 浪漫化——现实性	061
第三节 个体性——普遍性	065
第四节 演变的动因分析	070



第四章 艺术构思	075
第一节 进展的圆形结构	075
第二节 自由的散句结构	081
第三节 现代的矛盾结构	087
第四节 高层的立体结构	094
第五章 幻象特征论	101
第一节 幻象是诗的内在原素	101
第二节 意象和意象特征	107
第三节 形象和形象类型	115
第六章 化丑为美论	124
第一节 美丑对举	124
第二节 丑的象征	128
第三节 丑得精致	132
第四节 审丑价值	136
第七章 戏剧化例释	141
第一节 新诗戏剧化理论	141
第二节 戏剧独白体诗例释	145
第三节 戏剧对白体诗例释	151
第八章 韵律特点论	156
第一节 对闻一多诗律论的考察	157
第二节 对徐志摩诗律论的考察	160
第三节 闻一多、徐志摩诗律论比较	164

第四节	韵律的诗和旋律的诗评价比较	169
第九章	音乐美新论	173
第一节	新诗的节奏	173
第二节	新诗的格调	180
第三节	新诗的用韵	190
第十章	脚镣说新论	196
第一节	理论依据：游戏说	197
第二节	核心内容：遵循艺术规律	199
第三节	美学追求：征服工具的快乐	203
第四节	艺术指归：在限制中完成艺术	205
第五节	实践评价：提高新诗艺术水准	208
第十一章	绘画美新论	212
第一节	词藻：新诗绘画美的传达工具	212
第二节	色彩：新诗绘画美的构成要素	219
第三节	线条：新诗绘画美的重要媒介	225
第十二章	建筑美新论	233
第一节	构形的基本原则	233
第二节	构形的组织规律	237
第三节	诗节的形神关系	240
第四节	诗节的形音关系	245
第五节	诗形的内在矛盾	247



第十三章 语言特征论	250
第一节 杂糅的词汇	250
第二节 浓密的词藻	256
第三节 复杂的句式	262
第四节 诉说的调子	268
第五节 锤炼的工夫	273
第十四章 体式革新论	279
第一节 连续形式的创造	279
第二节 诗节形式的创造	288
第三节 固定形式的倡导	296
附录：闻一多新诗创作(发表)系年	304
后记	319

导论：开辟中国新诗发展的自觉时代

闻一多(1899—1946),湖北浠水人,中国现代诗学和诗艺的奠基者。从1919年11月写作《雨夜》、《月亮与人》开始,到1930年底写作《奇迹》,整个20世纪20年代闻一多创作了包括《真我》集(1920年暑假手抄编辑)、《红烛》集(1923年9月出版)、《死水》集(1928年1月出版),以及没有能编集的其他新诗,数量在180多首。同时,20世纪20年代前中期,闻一多发表了一系列诗学论文,重要者如《评本学年〈周刊〉里的新诗》(1921年6月)、《冬夜评论》(1922年11月)、《〈女神〉之时代精神》(1923年6月)、《〈女神〉之地方色彩》(1923年6月)、《诗的格律》(1926年5月)等。闻一多的新诗理论和创作是中国现代诗歌发展史上无法忽视的重要环节。他所作出的独特贡献就是奠定了中国现代诗学和诗艺发展的基础,开辟了中国现代诗学和诗艺探索的自觉时代。

一、融合中西的自觉

新诗革命的先驱者如胡适、郭沫若等人的诗学和诗艺属于初创期的产物。虽然其中潜在地隐含着中国传统诗学和诗艺的影响,但在其宣示和理性的层面则是反传统的,作为其核心观念的“诗体解放”论就是要冲破旧诗体和旧诗则。胡适尝试新诗,主张



打破传统诗歌的枷锁镣铐,“有什么话,说什么话;话怎么说,就怎么说”,并把自己的译诗《关不住了》作为新诗成立的纪元。郭沫若则主张新诗创作的绝端自由和绝端自主,认为“自由诗、散文诗的建设也正是近代诗人不愿受一切的束缚,破除一切已成的形式,而专挹诗的神髓以便于其自然流露的一种表示”^①。在反传统的同时,新诗大胆地面向西方借鉴。正如康白情在《新诗底我见》中所描述的,“辛亥革命后,中国人底思想上去了一层束缚,染了一点自由,觉得一时代底工具只敷一时代底应用,旧诗要破产了。同时日本英格兰美利坚底‘自由诗’输入中国而中国底留洋学生也不免有些受了他们底感化。看惯了满头珠翠,忽然遇着一身缟素的衣裳,吃惯了浓甜肥腻,忽然得到几片清苦的菜根,这是怎么样的惊喜!由惊喜而摹仿;由摹仿而创造”。“在新诗初建的时候,新诗作者在西方诗歌的传统中看到发展中国新诗的启机,所以他们提倡向西方诗歌学习,介绍西方诗人的创作和理论,努力把西方诗歌的经验和理论运用于自己的诗歌创作”^②。草创期新诗“无意识的接受外国文学的暗示”。梁实秋就曾使用极端的语言说:“我一向以为新文学运动的最大的成因,便是外国文学的影响;新诗,实际就是中文写的外国诗。”^③直到20世纪20年代初,宗白华、康白情和田汉分别在《少年中国》上发表诗学论文《新诗略谈》、《新诗底我见》、《诗人与劳动》,不约而同地给诗定义,在理论上才开始注意传统诗学与诗艺,涉及“想象”、“意境”、“音律的绘画的文字”等诗学范畴。到20世纪20年代中期新月诗派登上诗坛,真正开始自觉地调整

① 郭沫若:《论诗三札》,《中国现代诗论》(上),花城出版社1985年版,第60页。

② 王富仁:《〈中国现代新诗与古典诗歌传统〉序》,西南师大出版社1994年版,第3页。

③ 梁实秋:《新诗的格调及其他》,《诗刊》创刊号,1931年1月20日。

西方现代诗学和诗艺的作用,使之较好地为我所用,通过“融合”顺利地完成了向古典诗歌传统的折返。石灵就认为“新月派的努力,是属于有功绩的一面的,因为他在旧诗与新诗之间,建立了一架不可少的桥梁”^①。

而闻一多正是新月诗派理论与创作的代表。早在 20 世纪 40 年代,胡乔木在哀闻一多时就指出:“要在中国现代诗人中,找出能像他这样联结中国古代诗、西洋诗和中国现代诗,并不容易的。”^②从二月庐读书单子和《律诗底研究》的写作看,闻一多在青少年时代就大量阅读了中国传统诗歌和诗论,“读诗自清明以上,溯魏汉先秦。读《别裁》毕,读《明诗综》,次《元诗选》,次《宋诗钞》,次《全唐诗》,次《八代诗选》”。从《诗歌节奏的研究》的演讲看,闻一多在青少年时期又大量地参考着西方现代诗学和诗歌,尤其是与异质的英美文化之间有着千丝万缕的联系。闻一多在 1921 年 6 月发表的《评本学年〈周刊〉里的新诗》中,把诗的元素划分成幻象、情感、音节和绘藻,分别使用随园老人的“其味适口”、“其言动心”、“其音悦耳”、“其色夺目”来予以说明,从而打开现代诗艺与传统诗艺的通道。到 1923 年 6 月评郭沫若《女神》时,他更是明确地提出新诗创作的“时代精神”和“地方特色”问题,对时代精神的忠实感受和对地方色彩与民族传统的苦苦迷恋,成为两种特色的感觉方式呈现在他的新诗创作中。正是在这基础之上,闻一多在新诗史上首次明确地提出了“对于新诗的意义”的理解,即:“我总以为新诗径直是‘新’的,不但新于中国固有的诗,而且新于西方固有的诗,换言之,它不要作纯粹的本地诗,但还要保存本地的色彩,他

① 石灵:《新月诗派》,《中国现代诗论》(上),花城出版社 1985 年版,第 291 页。

② 乔木:《哀一多先生之死》,延安《解放日报》1946 年 7 月 18 日。



不要做纯粹的外洋诗,但又尽量的吸收外洋诗的长处,他要做中西艺术结婚后产生的宁馨儿。”^①由此,他针对“当今诗坛之名将莫不皆然”的忽视传统而强烈欧化倾向,认为“若求纠正这种毛病,我以为一桩,当恢复我们对于旧文学底信仰,因为我们不能开天辟地(事实与理论上是万不可能的),我们只能够并且应当在旧的基础上建设新的房屋。二桩,我们更应了解我们东方底文化。东方底文化是绝对的美的,是韵雅的”^②。这在当时是具有解放思想的理论创见,而闻一多自身的新诗创作则是这种创见的成功实践。在新诗冲破旧诗束缚而诞生成形以后,闻一多正面提出借鉴外来艺术和继承民族传统关系问题,显示了融合中西诗学和诗艺建设新诗的自觉意识,自觉地在新诗与旧诗之间建立起桥梁,推动新诗在西方诗歌传统和民族传统结合的基础上走向成熟,具有重大诗史意义。从新月诗派到初期象征诗派,再到《现代》诗派,“在白话新体诗获得了一个巩固的立足点以后,它是无所顾虑的有意接通我国诗的长期传统,来利用年深月久、经过不断体裁变化而传下来的艺术遗产”^③。众所周知,白话新诗体初创时期反对者甚众,正如俞平伯所说,“从新诗出世以来,就我个人所听见的和我朋友所听见的社会各方面的批评,大约表示同感的人少怀疑的人多”^④。这表明中国读者从固有的审美心理对新生的新诗艺术的陌生和抗拒。而中国读者开始普遍认可新诗则正是在闻一多、徐志摩等创作以后,“才感到白话新体诗也真象诗”^⑤。中国读者就是因着自觉融合中西诗学和诗艺的新诗而最终认同了新诗的价值,从而确

①② 闻一多:《〈女神〉之地方色彩》,《创造周报》第5号,1923年6月10日。

③ 卞之琳:《〈戴望舒诗集〉序》,《人与诗:忆旧说新》,三联书店1984年版,第64页。

④ 俞平伯:《社会上对于新诗的各种心理观》,《新潮》三卷一号,1919年10月。

⑤ 卞之琳:《〈徐志摩诗集〉序》,《人与诗:忆旧说新》,三联书店1984年版,第34页。

立了中国新诗在社会上的稳固地位。而且，闻一多在诗学理论和诗歌创作中实现了中西两种文化、两种诗艺的融合与整合，这种意识为我国现代诗歌比较文学研究提供了宝贵的经验，贡献了现代诗坛一般诗人无法比拟的精神价值，在今天全球化文化交流、对话的趋势下，更加值得我们珍视。

二、建设新诗的自觉

如果对胡适投身五四文学革命的过程作全面审视，我们发现，胡适介入中国现代新诗创造绝非深思熟虑的自觉选择，其行动带有一定的偶然性。他曾为某青年彻底改革中国文字的偏激之论大动肝火，自己则以一种超越于幼稚青年的、博古通今的学者姿态进入汉语文化研究，以维护汉语研究之严正传统。正是在同朋友的争议中，他才形成了“诗国革命何自始，要须作诗如作文”，决心尝试白话诗。他的“诗歌主张的形成，诗歌实践的趋向都并非出自他全面的策划与思考，他甚至缺乏更多的更从容的准备，就被一系列始料不及的事件推到了历史的前台”^①。郭沫若创作新诗是在1915年夏秋之交的日本，“有和她（安娜）的恋爱发生，我的作诗的欲望才认真的发生了出来”。直到1919年夏秋读到上海《时事新报·学灯》上国内的新诗，才“不觉暗暗惊异”：“这就是中国的新诗吗？那么我从前作过的一些诗也未尝不可以发表了。”于是把1918年以前的几首诗寄到上海发表，而这些诗的发表则刺激形成了他的“诗的创作爆发期”。叶维廉在《中国诗学》中具体分析了新诗的诞生及其文本特征。他认为白话诗的兴起，表面看是文言已经变得僵死无力，事实上它的兴起是负有任务的，那就是要把旧文

^① 李怡：《中国现代新诗与古典诗歌传统》，西南师大出版社1994年版，第174页。



化旧思想的缺点和新思想的需要“传达”给更多的人。“白话负起的使命既是把新思潮(暂不提该思潮好坏)‘传达’给群众,这使命反映在语言上的是‘我有话对你说’,所以‘我如何如何’这种语态(一反传统中‘无我’的语态)便顿然成为一种风气”^①。新诗诞生期的这种状态,其结果必然缺乏建设新诗的自觉意识。事实上,初期新诗的诗学和诗艺都存在着非诗化倾向。具体表现在:一是取消诗同文、诗情与感情的差别,极端自然一自发主义,收了散文和自由的形式,放逐了诗歌形式的真元;二是创作上偏执绝端的自由和自然主义诗艺主张,取消艺术自律和审美规范,把新诗创作引向率性任意的粗制滥造的安其那状态;三是偏执诗必须明白清楚、坦白直说的通俗化和平民化,缺少“余香与回味”的深沉含蓄。这种倾向的意义是以五四新文学观念冲破精致美丽的旧诗宫殿催促新诗诞生,但同时也造成了初期新诗“审美薄弱和创作粗糙”。梁实秋曾用尖锐的语言指明了这一点:“新诗运动最早的几年,大家注重的是‘白话’,不是‘诗’,大家努力的是如何摆脱旧诗的藩篱,不是如何建设新诗的根基。”^②这大致符合新诗发展的历史事实。

闻一多有过短暂的写旧诗过程,但到1921年初,就在《敬告落伍的诗家》中奉劝诗人“若要真做诗,只有新诗这条道走,赶快醒来,急起直追,还不算晚呢”^③。但他又自觉地看到初期新诗的不足,在同友人的通信中表达了对胡适、俞平伯、康白情、汪静之,甚至郭沫若的新诗的不满。尤其是闻一多在《冬夜评论》等诗学论文中,通过对初期新诗“自然音节”说的批评,提出新诗应创造“兼有自然

① 叶维廉:《中国诗学》,三联书店1992年版,第216页。

② 梁实秋:《新诗的格调及其他》,《诗刊》创刊号,1931年1月20日。

③ 闻一多:《敬告落伍的诗家》,武汉大学闻一多研究室编《闻一多论新诗》,武汉大学出版社1985年版,第2页。

与艺术之美的音节”，通过对初期新诗“自我表现”说的批评，强调新诗内在和外在节奏的统一。对于新诗创作，他在胡适的“说”和郭沫若“写”的基础上提出“做”；对于诗的抒情，他在胡适“直白”和郭沫若“直抒”的基础上提出艺术表达；对于诗的质素，在胡适偏向具体理智和郭沫若倾向生命美学的基础上强调丰富幻象和美化情感；对于诗的形式，他在胡适自然音节和郭沫若纯粹内在律的基础上提出“三美”理论。这些诗学和诗艺探索，都立足在建设新诗的基础之上，坚定地坚持从“诗本身”的艺术本体方面去努力探索规律，是在新诗经历了破坏旧诗的狂热以后立足于建设新诗的冷静，体现了自觉地导引新诗发展的历史由向旧诗进攻阶段转变为建设新诗阶段。这使闻一多早期的诗学批评在当时显得十分独特，也显得十分孤立，因为当时无论是新文学主流派还是保守的复古派，无论是处于“破”的还是处于“立”的地位的任何一方，对文学都更多地从道德价值上而非艺术价值上言说的。闻一多等新月诗人的这种努力俨然上升为一种清醒的自觉，是有意识地以自己的实践来匡正时弊。当破坏旧诗体任务完成以后，提高诗艺的任务就摆在新诗人面前。如果说新诗初期破坏旧诗是一次否定的话，那么闻一多等人在20世纪20年代建设新诗是对初期否定的再否定，两次否定连续才能完成创造新诗的任务。尤其是闻一多诗学和诗艺在“态度”上无意间与当时新文学主调相偏离，它对于整个新诗创作风气的整肃作用意义重大。针对初期新诗创作普遍存在着的“容易”或“随意”的观念，闻一多在《冬夜评论》中批评俞平伯的“民众化的艺术和为善的艺术”诗学观念，是“只是得了平民的精神，而失了诗的艺术”，是“得不偿失”的，明确地指出：“‘作诗永远是一个创造庄严底动作。’诗本来是个抬高的东西，俞君反拼命底把他往下拉，拉到打铁的抬轿的一般程度。我并不看轻打铁抬轿的底人



格,但我确乎相信他们不是作好诗懂好诗的人。不独他们,便是科学家哲学家也同他们一样。”^①这相对于初期新诗观念,具有振聋发聩的意义。闻一多自己的新诗创作就倾心苦练,他的诗是不断的锻炼不断的雕琢后成就的结晶,无论是前期还是后期创作,始终如一的是严谨庄严的创作态度。这种诗学和诗艺,诚如文学史家所说,“在当时起了一种澄清的作用,使大家认为诗并不是那么容易作,对创作应抱有一种严肃的态度。就这种意义讲,闻氏正是一位忠于诗与艺术,引导新诗入了正当轨范的人”^②。中国新诗在1917年诞生,到1921年,周作人认为“诗的改造,到现在实在只能说到了一半,语体诗的真正长处,还不曾有人将它完全的表示出来,因此根基并不十分巩固”^③。而从那时起,闻一多等后起的诗人提出开辟新诗发展第二纪元,重视解决新诗本身的艺术问题,不仅巩固了初期新诗革命的成果,而且把新诗发展推进到全面建设的新阶段,使现代新诗在经历了白话诗、自由诗阶段后快步发展到现代诗的阶段。到20世纪30年代初,梁宗岱就认为“新诗,在这短短的期间,已经和传说中的流萤般认不出它腐草底前身了”^④。这充分说明新诗进入自觉建设阶段取得的重要实绩。闻一多是由新诗发展的历史酿成的,在新诗发展的链条上,闻一多的贡献是历史性的。在新诗发展的关键时刻,闻一多站出来反对新诗的“自杀”,对致力于“破格”的新诗进行否定之否定,将新诗从诗体的“爆破”推向诗体的“建构”,为新诗开辟第二纪元,其功绩今天无论如

① 闻一多:《冬夜评论》,武汉大学闻一多研究室编《闻一多论新诗》,武汉大学出版社1985年版,第44页。

② 王瑶:《中国新文学史稿》,上海文艺出版社1982年版,第88页。

③ 周作人:《新诗》,《晨报副刊》1921年6月9日。

④ 梁宗岱:《新诗底纷歧路口》,《诗与真·诗与真二集》,外国文学出版社1984年版,第167页。

何评价都不为过。

三、美丑之分的自觉

推动新诗进入全面建设期，关键是提出了“美丑之分”的诗学观念，而闻一多的诗学和诗艺为确立这一观念作出了重要贡献。新诗运动初期，人们注重的是“新旧之别”，即新诗和旧诗的分别。胡适从进化论的观点出发，在1915年撰写的《如何可使吾国文言易于教授》中，就提出“活”与“死”的概念，即古文是半死的文字，白话是活的文字，文言是死的语言，白话才是活的语言，活与死作为一种基本的文化价值尺度进入了胡适的思想系统。因此，胡适竭力把诗的语言从脱离日常口语的书面化、雕琢中解放出来，注定他不可能从正統的成熟状态的中国古典诗歌中寻找到的活样板，其结果必然是与中国古典诗歌的成熟化道路背道而驰。这样，胡适自然地把白话诗同文言诗，把新诗同旧诗，尤其是把白话新诗同正統的成熟状态的中国古典诗歌对立起来。刘半农倡导白话新诗，也从批评假诗世界入手。而其所指的“假诗”即“专讲声调格律，拘执几乎几仄方可成句，或引古证今，以为必如何始能对得工巧的”^①。这正好指的又是在唐代臻于成熟的中国古典诗歌传统。“新旧之别”体现的是“五四形态”的思维方式，渗透于文化思辨过程中的两极对立逻辑和进化论逻辑，没有注意到新旧之间内在的联系，在现实中采用的是“利刃断铁，快刀理麻”的文化行动哲学。导引中国新诗发展由破坏期进入建设期，开辟新诗发展的第二纪元，就需要从根本上突破这种简单化的两极对立逻辑和进化论逻辑。

① 刘半农：《我之文学改良观》，鲍晶编《刘半农研究资料》，天津人民出版社1985年版，第117页。



辑,实现文化思辨哲学和诗学核心观念的根本转变。

新的变革出现在 1923 年前后。这就是那时不少人不约而同地提出了用“美丑之分”来代替“新旧之别”的诗学要求。创造社的成仿吾在 1923 年 5 月发表《诗之防御战》,在对新诗现状表示强烈不满后提出“文学只有美丑之分,原无新旧之别”的全新的诗学观念,在超越新旧之别的基础上,提出“诗的本质是想象,现形是音乐”的诗学要求。稍后的饶孟侃发表《谈新诗的音节》和《再谈新诗的音节》,认为从音节上看“诗不但不能判分新旧,就是中外的分别也不能十分确定”。1922 年前后,针对俞平伯等人重诗之善的社会作用而轻诗之美的艺术规范,周作人、杨振声、梁实秋等倡导“为诗而诗”的唯美论,认为“艺术没有善恶,只有美丑,美即是真,真即是美,丑就是恶,恶就是不善”^①。这里说的“诗”就是诗的艺术,诗的美质;“为诗而诗”论就是要突破原有的新旧进化论观点,突破善恶的社会学观点,把评价新诗的标准拉回到本体即诗本身,去向新诗创作要求“诗”,要求诗的美。在这新诗发展观念实行重大转变过程中,闻一多又充当了观念革新的先锋。闻一多对五四白话新诗最大的不满,就是五四白话新诗因追求通俗和平易而忽略了艺术的典雅与神圣,因之他称白话新诗为“畸形的滥觞的民众艺术”。在读《冬夜》时,他本能地以“完美”的尺度,用“诗”与“新诗”的美学要素去衡量作品。在理性的求全责备面前,《冬夜》在音节、意象,乃至标点诸方面的不足都彰显无遗,最后只能在“诗”的面前自惭形秽,彰显出初期新诗的非诗化倾向。闻一多在《〈女神〉之地方色彩》中则强调“东方底文化是绝对的美的,是韵雅的。东方的文化而且又是人类所有的最彻底的文化”。在《律诗底研究》中,他肯定

^① 梁实秋:《读〈诗底进化的还原论〉》,《晨报副刊》1922 年 5 月 27 日。