

中国现代诗人谱系

王淑萍 著

ZHONGGUO XIANDAISHIREN PUXI

中国现代诗人谱系

王淑萍 著

河南大学出版社
开封

图书在版编目(CIP)数据

中国现代诗人谱系/王淑萍著. —开封:河南大学出版社,2010.9
ISBN 978-7-5649-0184-4

I. ①中… II. ①王… III. ①诗歌—文学研究—中国—现代
IV. I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 102355 号

责任编辑 陈 珩
责任校对 徐丹丹
封面设计 马 龙

出 版	河南大学出版社	
	地址:河南省开封市明伦街 85 号	邮编:475001
	电话:0378-2825001(营销部)	网址:www.hupress.com
排 版	郑州市今日文教印制有限公司	
印 刷	河南郑印印务有限公司	
版 次	2010 年 9 月第 1 版	印 次 2010 年 9 月第 1 次印刷
开 本	690mm×960mm 1/16	印 张 13
字 数	233 千字	定 价 26.00 元

(本书如有印装质量问题,请与河南大学出版社营销部联系调换)

目 录

导论 由抒情到经验

——中国现代诗学发展综述

- 一、诗体大解放 (1)
- 二、抒情——新诗世界面向之一“情性世界” (3)
- 三、经验——新诗世界面向之二“知性世界” (9)

中国现代诗人研究

- 一、梁宗岱 (20)
 - (一) 梁宗岱与西方象征主义 (21)
 - (二) 象征主义界说 (25)
 - (三) “纯诗”主张 (31)
 - (四) 象征与象征主义 (33)
- 二、戴望舒 (38)
 - (一) 基本创作状况 (39)
 - (二) 散文化的无韵自由体诗 (43)
 - (三) 戴望舒诗论:从《望舒诗论》到《诗论零札》 (49)
- 三、冯至 (54)
 - (一) 早期孤独寂寞的最初直觉 (56)
 - (二) 浪漫精神历程的沉思 (59)
 - (三) 相遇里尔克与《十四行集》 (64)
- 四、卞之琳 (73)
 - (一) 迷茫困惑的倦行者 (75)
 - (二) 主知诗的转向 (80)
 - (三) 奔赴延安,《慰劳信集》的完成 (85)
 - (四) 知性、非个人化、戏剧化特征 (91)
- 五、穆旦 (98)
 - (一) “现代化”的诗艺 (102)
 - (二) 穆旦诗歌的人称意识 (117)

(三) 穆旦对西方现代诗论的接受	(121)
六、杜运燮	(125)
(一) 中外诗人对杜运燮的影响	(125)
(二) 于战争中关注生命价值	(129)
(三) 知性与感情相融合	(138)
七、郑敏	(143)
(一) 意象的流动美与雕塑美	(144)
(二) 观察与沉思相结合的玄学品格	(150)
八、袁可嘉	(158)
(一) “新诗现代化”的诗论	(158)
(二) 内心思索与都市文明批评的诗作实践	(166)
附录 西方现代主义诗学资源	
一、注重日常性的里尔克型诗学	(173)
(一) 里尔克生平及主要创作	(173)
(二) 里尔克的美学原则	(178)
(三) 诗的经验物象化	(180)
(四) 走向内心, 忍耐寂寞	(180)
二、以玄学思辨为特征的艾略特型诗学	(183)
(一) 艾略特生平及主要创作	(183)
(二) 艾略特的历史意识	(185)
(三) 非个人化理论	(194)
(四) 客观对应物	(197)
后记	(203)

由抒情到经验

——中国现代诗学发展综述

中国新文学的实践可以说是从新诗运动开始的,新诗对新文学的建立功不可没,而中国诗学在五四时期实现了从古典到现代的转换。作为对传统诗学的一种反叛而出现的中国现代诗学,是以西方文化和诗学为根本动力而实现现代转换的,中国现代新诗是“西化”的结果。中国三四十年代的现代诗人在西方诗歌理论的话语背景之下,将西方的诗论、现代风格充分内化,发掘中国传统资源,并与中国现实性融合统一。中国现代诗人突破传统诗歌以和谐为内在结构和“以物观物”的藩篱,以冲突性为内在结构,注重人与自然、社会的矛盾与统一,其观照世界的视角主要是“以我观物”,将物拟人化,对物赋予主体的本性,而人的主体则从另一面被胁迫甚至被消解,这正是现代主义诗歌的追求。其艺术特性表现在语言的坚实而晦涩,意象断裂,没有逻辑关联,诗歌的象征性隐喻丰富。回顾中国新诗的发展,我们发现其诗学大概经历了由抒情到经验的变化,走向一条通过自身的艺术否定而向前发展的路,其间诗人们的奔放讴歌、低吟抒怀、隐喻叙说、知性沉潜及诗学理论家的努力艰辛的建构,确立了中国新诗的文类规范与诗歌传统,为中国新文学的实绩注入了新鲜、生动、富有朝气的活力。

一、诗体大解放

1917年初发生的文学革命是中国文学史上的一个鲜明界碑,标志着古典文学的终结,现代文学的开端。白话新诗作为新文学的急先锋,掀起了“诗体大解放”运动。其实,早在19世纪末维新运动的直接促动下,就出现了突破传统的观念和形式,以适应改良社会与变革要求的尝试,其中包括黄遵宪提出“我手写我口,古岂能拘牵”的新派诗,使诗歌“适用于今,通行于俗”的“诗界革命”。要建立一个现代的民族国家,语言实现“言文一致”的变革也是一个前提。然而,晚清的诗界革命始终限制在传统诗歌的范围内,止步于宋诗派的模

仿风气之中。在创作实践上“五四”文学革命是以新诗创作为突破口,而新诗运动则是从语言和形式上的解放入手。以胡适为代表的“五四”新诗运动正是超越了梁启超的“以旧风俗含新意境”,把语言和形式作为理论的出发点与前进方向。胡适在纲领性的《谈新诗》里明确提出,必须“推翻词调曲谱的种种束缚;不拘格律,不拘平仄,不拘长短;有什么题目,做什么诗;诗该怎么做,就怎么做”^①。后来,他又将上述主张概括为“作诗如作文”^②。从宋诗对唐诗的变革,“五四”新诗运动从中取得自身的变革与创作的历史依据与启示。《中国现代文学三十年》中说,“作诗如作文”包括了两个方面的要求:一是打破诗的格律,换以“自然的音节”(“顺着诗意的自然曲折,自然轻重,自然高下”);二是以白话写诗,不仅以白话词语代替文言,而且以白话(口语)的语法结构代替文言语法,并吸收国外的新语法,也即实行思维方式与语言形式两个方面的散文化。

胡适考察中国诗歌发展历史,发现历史上历次诗歌变革都是“形式”“体式”的变革,而不是“内容”的变革。于是提出了“诗体大解放”的口号,亦是“新诗的方法”^③,并把它作为新诗的旗帜。他说:“文学革命的运动,不论是古今中外,大概都是从‘文的形式’一方面下手,大概都是先要求语言文字文体等方面的大解放。”^④于是语言由文字的“文言”变为“白话”;文体由固定的“格律体”变为不固定的“自由体”,便成为“新诗大解放”的主要内容。在胡适看来,历史上的“诗歌革命”基本上都是形式的革命,因此,诗体形式的演化与进步,当是中国诗歌“进化”的标志。《新青年》、《新潮》、《少年中国》、《星期评论》、《学灯》、《觉悟》等不仅是“五四”新文化运动的重要阵地,而且是发展初期新诗发表的主要刊物。胡适无疑是第一个“白话诗人”,他“还带着缠脚时代的血腥气”的《尝试集》成为“沟通新旧两个文艺时代的桥梁”^⑤。和胡适一样“从旧式诗、词、曲脱胎出来”的第一批白话诗人,还有刘半农、周作人、沈尹默、俞平伯、康白情、唐俟、陈独秀等。沈尹默的《三弦》、《月夜》,俞平伯的《冬夜》集及康白

① 胡适:《谈新诗》,载杨匡汉、刘福春编《中国现代诗论》上编,花城出版社1985年版,第6页。

② 胡适:《逼上梁山》,载《胡适学术文集·新文学运动》,中华书局1993年版,第198页。

③ 胡适:《谈新诗》,载杨匡汉、刘福春编《中国现代诗论》上编,花城出版社1985年版,第13页。

④ 胡适:《谈新诗》,载杨匡汉、刘福春编《中国现代诗论》上编,花城出版社1985年版,第2页。

⑤ 康林:《〈尝试集〉的艺术价值》,载《文艺评论》1990年第4期。

情的《草儿》集分别是初期新诗的代表作和当时最有影响的诗集。早期白话诗的“过渡性”表现在旧文学的意象与新思潮的哲理,旧诗词格律的影响与欧化的文法杂糅。最能反映代表了早期白话诗中“欧化”一路的,则是俞平伯的诗。而鲁迅、周作人兄弟,则是真正打破旧诗词的“镣铐”的诗人。在形式上,他们彻底抛弃了旧诗词旧格律体,追求自然的节奏,周作人的被胡适评为“新诗中的第一首杰作”的《小河》便是代表作^①。鲁迅的《梦》、《人与时》直接表现某个抽象的意念,虚化意象与寓言意象出现,且表现了强烈的主观意志,这也是中国传统诗歌里并不多见的,从普通人的平凡生活中去发现诗的眼光也是全新的。

经过早期白话诗人的努力,新诗基本上站稳了脚跟。然而,同时也暴露了明显的弱点和缺陷,那就是只重“白话”不重诗的“非诗化”倾向。1921年6月周作人在一篇题为《新诗》的文章里指出“现在的诗坛”的“消沉”现象后,又急切地说:“诗的改造,到现在实在只能说到了一半,语体诗的真正长处,还不曾有人真正地完全将它表示出来,因此根本并不十分稳固。”^②从1923年开始,成仿吾、闻一多等先后发表文章,从不同的艺术角度,充分发挥“语体诗的真正长处”的各种可能性,他们不约而同地选择了早期的白话诗当做批评的目标。“如果说胡适一代新诗的创建者对旧诗的批判是一次整体性的摧毁,这一次艺术的反叛,却是对新诗内部进行结构性的调整,中国新诗也从此走上了一条通过自身的艺术否定向前发展的路。”^③

二、抒情——新诗世界面向之一“情性世界”

1923年5月,《创造周报》第一期发表了成仿吾的《诗的防御战》,这被郭沫若形象地称之为投向诗坛的“爆击弹”。文章认为“诗也要人去思考,根本上便错了”,对早期白话诗的理性色彩展开了猛烈的抨击。同时也反复强调了文学与诗的抒情本质:“文学始终是以感情为生命的,情感便是它的始终。”^④郭沫若的诗歌观“诗的本职专在抒情”^⑤则以明确的语言作以概括。早期白话诗

① 胡适:《谈新诗》,载杨匡汉、刘福春编《中国现代诗论》上编,花城出版社1985年版,第3页。

② 周作人:《新诗》,载《周作人批评文集》,珠海出版社1998年版,第233页。

③ 钱理群、温儒敏、吴福辉主编:《中国现代文学三十年》,北京大学出版社2006年版。

④ 成仿吾:《新诗的防御战》,载《成仿吾文集》,山东大学出版社1985年版,第86页。

⑤ 郭沫若:《论诗三札》,载杨匡汉、刘福春编《中国现代诗论》上编,花城出版社1985年版,第60页。

“不重想象”的平实化倾向也遭到了创造社诗人的挑战,当时自视与创造社“同调”的闻一多,曾撰文尖刻地批评早期白话诗“很少浓丽繁密而且具体的意象”,陷入了“抽象”与“琐碎”,不能“跨在幻想底狂姿的翅膀上遨游”^①。郭沫若在《论诗三札》中把“诗的艺术”概括为一个公式:“诗=(直觉+情调+想象)+(适当的文字)。”^②创造社把“情感”与“想象”作为诗歌的基本要素加以突出和强调,这对于调整新诗的内部艺术结构,自然是一个新的推进。郭沫若1921年出版的《女神》充分体现了创造社诗人的理论主张,并在新诗的发展上作出了突出贡献:它一方面把“五四”新诗运动的“诗体解放”推向极致;另一方面使诗的抒情本质与诗的个性化得到充分重视和发挥,奇特大胆的想象让诗的翅膀真正飞腾起来。这样,不仅“五四”时代的自由精神在新诗里得到了更为充分的发展,而且诗人也更加重视诗歌的艺术规律。正是在这两个意义上,《女神》成为中国现代新诗的奠基作。^③

除郭沫若之外,其他一些诗人如“湖畔诗人”汪静之、冯雪峰、潘漠华、应修人等人于1922年出版了他们的合集《湖畔》及汪静之的个人诗集《蕙的风》,1923年又出版了合集《春的歌集》。这些诗集的出版在当时造成了很大的影响。湖畔诗人不同于早期白话诗派的新诗先驱者,不是新旧时代的过渡人物,而是由“五四”所唤醒的一代新人;他们在写作湖畔诗时,基本上是“五四”高潮时期,还没有“五四”落潮时的苦闷与彷徨,他们的诗是真正意义上的“五四”的产儿,他们的爱情诗与自然景物诗都带有历史青春期的特色,特别是爱情诗,创造了现代文学史上并不多见的爱情女主人公形象。抒情在他们的诗作中得到了充分的发挥与流露。在新诗发生期,将“抒情”当做新诗的文类规范,从当时的诗歌选本分类中可窥见一斑,甚至在朱自清选编《中国新文学大系·新诗》时,以抒情、叙事划分而以“抒情诗为主”,“抒情”被推为选诗的原则。特别是《蕙的风》体现了“诗体解放”后展现的“新鲜”的表意活力,尽管胡梦华对《蕙的风》直白自由、无所拘束的表达极为不满,但汪静之“赞美自然歌咏爱情”,为“爱与美”争夺一种权利,新诗“情”的本色期待到此而凸现出来。“五四”新文化时期为什么会大盛抒情诗?抒情诗一定是出现在一个崭新时代的开端。德

① 闻一多:《〈冬夜〉评论》,载《闻一多全集》第2卷,湖北人民出版社1994年版,第52页。

② 郭沫若:《论诗三札》,载杨匡汉、刘福春编《中国现代诗论》上编,花城出版社1985年版,第55页。

③ 钱理群、温儒敏、吴福辉主编:《中国现代文学三十年》,北京大学出版社2006年版,第97页。

语诗人里尔克说得很生动：“抒情诗的伟大意义，或许是最具威力的意义在于，它让艺术家能够不受束缚地表白自我及自我与世界的关系，只有当一个时代感到自己想有所表白的时候，这个时代才会认识到抒情诗的这个意义。这样的时刻既非一般时期的中段，亦非末期，而一向是充满希望的心直口快的开端。”这就告诉我们立于时代开端的抒情诗人们：“正处在一个从多种意义上都是崭新的时代的边缘，他在朝气蓬勃地等待着它的开始，他们在歌中唱出了对未来目标的预感。”^①

“诗的本职专在抒情。”“情”如何抒发，诗人在新诗创作中表现了各自的观念。稍晚于湖畔诗人出现于诗坛上的重要抒情诗人冯至，鲁迅曾经把他誉为“中国最杰出的抒情诗人”^②，这与鲁迅关于“感情正烈的时候，不宜作诗，否则锋芒太露，能将‘诗美’杀掉”^③的观点是紧密联系在一起的。冯至抒情诗的最大特色正是处处表现出艺术的节制，内心的激情不采取直接倾泻的方式，而是或外化为客观的形象，或蕴涵于简单情节的娓娓叙述中，并且诗人有意追求诗情的哲理化，使他的抒情诗具有一种“沉思”的调子，决定了他创作的下一阶段是向“哲理抒情化”发展的方向。

前期新月派在“新诗与旧诗之间建立一架不可少的桥梁”^④，他们以北京《晨报副刊》“诗镌”为基本阵地，把创作的重心从早期白话诗人关注“白话”（“非诗化”）转向“诗”自身，并提出了“理性节制情感”的美学原则。为此新月派诗人在诗歌艺术上进行了有益的尝试。《中国现代文学三十年》把这种尝试归纳为三点。首先是客观抒情诗的创造，即变“直抒胸臆”的抒情方式为主观情愫的客观对象化。闻一多虽然也主张诗歌创作要有激情，但写诗不再只是倚重灵感，不要求直接宣泄激情，而主张激情要通过艺术想象进行加工、提炼。他相信王尔德的信条：“自然的终点便是艺术的起点。”“自然并不尽是美的。自然中有美的时候，是自然类似艺术的时候。”^⑤他批判五四以“自我表现”为信条的创作，认为：“严格一点讲起来，这是一种伪浪漫派的作品，当它作把戏

① 里尔克：《永不枯竭的话题——里尔克艺术随笔》，东方出版社 2002 年版，第 49 页。

② 鲁迅：《中国文学大系·小说二系·序》，载《鲁迅全集》第 6 卷，人民文学出版社 1981 年版，第 141 页。

③ 鲁迅：《〈两地书〉三二》，《鲁迅全集》第 11 卷，人民文学出版社 1981 年版，第 97 页。

④ 石灵：《新月诗歌》，载《文学》第 8 卷 1 号，1937 年 1 月 1 日出版。

⑤ 闻一多：《诗的格律》，载杨匡汉、刘福春编《中国现代诗论》上编，花城出版社 1985 年版，第 122 页。

看可以,当它作西洋镜看也可以,但万不能当它作诗看。”^①如闻一多著名的诗篇《口供》,表现了一个现代知识者勇于自剖的精神,表达曲折隐晦,把诗人内心感情的矛盾,幻化为具体可触的客观形象:“青松和大海”,“鸦背驮着夕阳”,“黄昏里织满了蝙蝠的翅膀”,“一壶苦茶”,“苍蝇”在“垃圾桶里爬”。这种主观情感的客观化,使情感的表达蕴藉而含蓄,具有鲜明的形象性,并能激起读者更丰富的联想,积极参加审美再创造过程。这在新诗抒情艺术上是一个发展,同时,也预示了新诗发展的方向。第二,新月派诗人在艺术上的另一种尝试,是加强诗歌中的叙事成分。他们进行了现代叙事诗的试验,朱湘的《王娇》、《还乡》等就是其最初的成果。第三,新月派还做了“新诗戏剧化、小说化”的努力,闻一多的《罪过》、《天安门》、《飞毛腿》;徐志摩的《大帅》、《一条金色的光痕》、《罪与罚(二)》,把戏剧中的对话与独白引入新诗中,诗中的“我”不再是诗人自己,而是“克服对自身的某种附着力,摆脱开自己以便取得我自称的权力”^②,使人物戏剧化,以把诗人的主观情感深藏在人物的自白里,尽可能地表现不露声色的客观态度。

1926年5月在《晨报副刊》“诗镌”发表的《诗的格律》,可视为新格律诗的经典理论。闻一多提出:“诗的实力不独包括音乐的美(音节),绘画的美(词藻),并且还存在建筑的美(节的匀称和句的均齐)。”^③试图通过格律化的努力,建立“中国式”的新诗。这种新的探索虽然是在“遥继着上一轮语言较量中失败者的衣钵”^④,但毕竟是借鉴了中国传统格律、根据现代汉语的特点所进行的新的创造。闻一多《诗的格律》一文中集中体现关于格律建设的“带着脚镣跳舞”的著名论断,对艺术形式的能动作用,是十分准确的阐发。这种新诗格律化的倡导,纠正了早期新诗创作由于过于散漫自由、创作态度不严肃造成的一定程度的混乱局面,使新诗趋于精炼和集中,具有了相对规范的形式,巩固了新诗的地位。

总之,新月派强调格律,标榜形式,对否定旧诗格律的自由体新诗做了某种意义上的反拨,它标志着中国新诗已经由初期的注重新旧的对立转入注重美丑的艺术追求,标志着对新诗的艺术本体性的追问已由内容转向形式,诗的

① 闻一多:《诗的格律》,载杨匡汉、刘福春编《中国现代诗论》上编,花城出版社1985年版,第123页。

② 热耐特:《叙事话语》,王文融译,中国社会科学出版社1990年版,第176页。

③ 闻一多:《诗的格律》,载杨匡汉、刘福春编《中国现代诗论》上编,花城出版社1985年版,第125页。

④ 葛兆光:《从宋诗到白话诗》,载《文学评论》1990年第4期。

本体论实质便成了“语言形式”的本体论^①。

随着新月派诗人“新诗格律化”的主张与实践,格律诗对早期白话诗“非格律化”进行了一次历史的有效的反拨,同时也随着新诗自身的发展,胡适的“作诗如作文”的理论也受到了越来越多的质疑。其实,对这一理论的质疑早已产生,而正面向胡适提出挑战的,是1926年早期象征派诗人穆木天的《谭诗——寄沫若的一封信》,信中说:“中国的新诗的运动,我以为胡适是最大的罪人。胡适说,作诗须得如作文,那是他的大错。”早期象征派诗人从法国象征主义诗派那里找到了对抗坦白直说、过分的感情倾泻和缺乏深沉含蓄的艺术缺陷的出路,穆木天说,“诗不是说明,诗是得表现的”,“把纯粹的表現的世界给了诗歌做领域,人间生活则让给散文担任”。穆木天又从诗之物理学的角度,提出“我们要求的诗是——在形式方面上说——一个有统一性、有持续性的时空间的律动”,“我们要求的是纯粹的诗歌(The pure poetry),我们要住的是诗的世界,我们要求诗与散文清楚的分界。我们要求纯粹的诗的 Inspiration”,“诗的世界是潜在意识的世界。诗是要有大的暗示能”,“诗是要暗示的,诗最忌说明的”。^② 另一位同为早期象征派诗人的王独清的诗歌观念和穆木天“相似”,在与穆木天的讨论中,又突出了“感觉”的因素:“诗,作者不要为作而作,须要为感觉而作,读者也不要为读而读,须要为感觉而读。”“我很想学法国象征派诗人,把‘色’(Couleur)与‘音’(Musique)放在文字中,使语言完全受我们底操纵。”“我理想中最完美的诗便可以用一种公式表示出:(情+力)+(音+色)=诗。”“我以为最好的诗,第一先须要求诗人去努力修养他的‘趣味’”,“向‘朦胧’中去寻‘明瞭’”。^③ 从穆木天和王独清的诗论可以看出,早期象征派诗人所提出的“纯诗”的概念,从更深层面上看,意味着一种诗歌观念的变化:从强调诗歌抒情表意的“表达(沟通)”功能转向“自我感觉的表现”功能。这一功能的变化不仅显示了新诗与旧诗的根本区别,而且还巧合了“五四”时期的两种不同风格的散文。前者颇类似于“五四”时期“谈话风”的散文,追求“自我”与“他者”间的交流,强调“明白、易懂、亲切、感人”;而后者则类似于“独语”,有诗人主体性的介入,是对内心感觉世界、内在生命中潜意识的自我观

① 龙泉明:《中国新诗的现代性》,武汉大学出版社2005年版,第72页。

② 穆木天:《谭诗》,载杨匡汉、刘福春编《中国现代诗论》上编,花城出版社1985年版,第99页,98页。

③ 穆木天:《谭诗》,载杨匡汉、刘福春编《中国现代诗论》上编,花城出版社1985年版,第109页,104页,106页。

照,强调朦胧、新奇,以“情感”与“想象”代替形式上的规约,追求“陌生化”的效果。^①同时,这一功能的变化,也反映了“诗的平民化”要求和“诗的贵族化”的不同诗学追求。所以,当年康白情在强调诗具有不同于散文的思维时,就同时提出了“诗是贵族”的命题,并再三说“诗是主情的文学”,“新诗并不就是白话诗”^②。现在,初期象征派诗人更把它发展到极端,强调诗的领域是“一般人找不着不可知的远世界,深的大的最高生命”,它就不可能是“大众(平民)的”,而只能是少数、个人的精神探索,艺术试验的领地。穆木天还强调诗人以“以诗去思想”,完全划清了诗歌与散文的界限,显示了对诗歌本体的自觉意识。从“以诗去思想”的观点出发,他提出了“诗的思维术”、“诗的逻辑学”、“诗的构成法”^③,强调诗对世界感知方式和表达方式的独特性,使得对世界的把握艺术化,这一基本观点正是对象征派的诗学原则的集中概括。初期象征派诗人诗歌观念与表现的“内转”显然是受到西方象征派思想的影响,而且是一种完全自觉的转借:穆木天的主张与以瓦雷里为代表的法国象征主义诗学,李金发的创作与波德莱尔等法国象征派诗人的关系,前者对后者的学习、借鉴,在他们的作品中都有鲜明的映现。然而中国新诗人们也并不是一味习洋,他们也有自己的诗学文化,这种“内转”也是向中国传统的诗歌主流、特别是晚唐诗与宋词的靠拢。所以早期象征主义诗人明确提出了将东、西方诗歌“沟通”的理想,李金发在他的诗集《食客与凶年》的“自跋”里,指出“东西作家随处有同一之理想、气息、眼光和取材”,应“于他们的根本处”,“把两家所有,试为沟通,或即调和之意”;周作人在《〈扬鞭集〉序》里也提出“象征”作为东西方诗歌的联结点:“这是外国的新潮流,同时也是中国的旧手法;新诗如往这一路去,融合便可成功。”^④

后期新月派是前期新月派的继承和发展,一改前期新月派之“理智节制情感”的美学原则,在诗歌创作中强调抒情性的创造,主张要“从乌烟瘴气的现实社会中逃避过来”,回到自我内心世界,回到诗的艺术世界中。后期新月派诗人陈梦家说,抒情的重心是在揭示“灵魂的战栗”。于是在后期新月派的诗歌里,引人注目地出现了大都市的病态、现代人的精神异化,如陈梦家的《都市的

① 钱理群、温儒敏、吴福辉主编:《中国现代文学三十年》,北京大学出版社2006年版,第105页。

② 康白情:《新诗底我见》,载杨匡汉、刘福春编《中国现代诗论》上编,花城出版社1985年版,第32页,48页,40页。

③ 穆木天:《谭诗》,载杨匡汉、刘福春编《中国现代诗论》上编,花城出版社1985年版,第98页,101页。

④ 周作人:《〈扬鞭集〉序》,载《谈龙集》,岳麓书社1989年版,第40页。

颂歌》，展现了现代都市风景线。同时闻一多所坚持的“格律是艺术的必须条件”的立场也出现了松动，徐志摩在1926年10月的《晨报副刊》“诗镌”停刊时说，他“发现了我们所标榜的‘格律’可怕的弊病”：“单讲外表的结果只是无意义乃至无意义的形式主义。”徐志摩由此得出结论：“一首诗的字句是身体的外形，音节是血脉，诗感或原动的诗意是心脏的跳动，有它才有血脉的流转。”^①所以后期新月派年轻诗人的创作，出现了向自由诗发展的趋向。

新诗在20世纪上半叶的探索中，对“抒情”的“情”的理解一直存在着“情绪”与“情感”的分野。创造社的诗人们致力于追求情绪的抒发，而新月诗派则主张感情的冷却，即追求情感的节制。因审美理想要求的不同，创造社诗群被人讥为“滥情主义”，而新月诗派则被看成“寡情主义”。郭沫若对“诗哲”徐志摩颇不以为然，而梁实秋则在《现代中国文学之浪漫的趋势》一文中对“滥情主义”大加挞伐。这种在抒情问题上极端化的分野，其实正是情性诗歌世界构筑中情绪与情感二元对立的必然反映。

三、经验——新诗世界面向之二“知性世界”

其实，在抒情世界中，20世纪20年代早期新月派诗人就已有“理智节制情感”美学原则之提出，20年代初期象征派诗人则强调潜在意识的感觉。20年代新月诗派的艺术渊源主要来自以英国19世纪浪漫诗派为主的西方诗歌传统，尽管该派诗人的某些诗作在格调上带有现代派色彩。同一时期李金发的诗歌创作，虽然有意识地向法国象征诗派学习、借鉴，但他在创作上的明显不成熟性制约了早期象征派诗的影响。这两者逐渐促成30年代现代派的发生。被称为现代派“诗坛的首领”的戴望舒于1927年所写的、给诗人带来不虞之誉的《雨巷》已经显示了由新月派向现代派过渡的倾向，直到1929年，作为新诗现代派起点的《我的记忆》才完成了“为自己制最合自己的脚的鞋子”^②的工作。1931年是新月派最后辉煌的一年，许多诗集的出版给新月派诗歌做了一个总结。而徐志摩的空难，又正式宣告了新月派的终结。作为30年代现代诗派旗手的戴望舒，尽管引人注目地引进西方现代诗风，但公平地说，他的理论主张其实是比较简单的，主要强调诗应该表现情绪，特别是抓住瞬间掠过的微妙的情思，悉心体验，并以此造成现代诗的节奏与旋律。

① 徐志摩：《诗刊放假》，载杨匡汉、刘福春编《中国现代诗论》上编，花城出版社1985年版，第133页。

② 闻一多：《谈商籁体》，载《闻一多全集》第2卷，湖北人民出版社1994年版，第168页。

现代派诗学的探索既是对新月诗派和象征诗派的承继,又是对他们的改造与反叛。同时,时代的发展也给他们提供了历史的机遇。在当时,世界范围内以象征主义为开端的现代主义思潮逐渐加强,对传统文学的态度已不像五四时期那样极端,在这种情势下,诗坛对西方现代主义诗潮就有了更强的认同感。

现代派诗论家梁宗岱当时所写的《关于象征主义》等一系列讨论文章,已表明现代派对象征主义的认识的深化,较李金发、穆木天等人基本停留于介绍阶段的理论是一个突破。梁宗岱关于“象征即兴”和“契合论”说的提出,明确揭示了象征主义的主要特征,为现代派诗艺理论提供了有益的启示。《关于象征主义》对于现代派的诗学理论建设的作用和影响,与胡适的《谈新诗》之对于初期的白话诗、闻一多的《诗的格律》之对于格律诗学的作用及影响颇有相似之处。

也许是巧合,新月派刚刚在1931年谢幕,现代派就在1932年登场。1932年5月,施蛰存主编的《现代》杂志创刊,宣告了现代派的正式登场,“现代派”也因此刊物而得名。此后,戴望舒主持的《现代诗风》,戴望舒、卞之琳、梁宗岱、冯至主编的《新诗》月刊先后出版,进一步扩大了现代派诗的影响,约在1936~1937年间达到了创作的极盛期。其代表诗人除戴望舒外,还有施蛰存、何其芳、卞之琳、废名、林庚、李白凤、金克木等。

如何理解现代派诗?施蛰存给了我们这样的解释:“《现代》中的诗是诗,而且是纯然的现代诗。它们是现代人在现代生活中所感受的现代情绪,用现代的词藻排列成的现代的诗形。”^①从中我们可以看到30年代的现代派诗的主要特征:一是要是纯然的“诗”;二是写“现代”的诗。这样我们就不妨把现代派诗理解为“纯然的”、“现代的”诗。这不仅体现了现代派对象征派的纯诗——贵族化的诗的承接,而且还体现了新的时代精神对现代性的追求。施蛰存把“现代性”分析为对“现代生活”的“现代(感受与)情绪”及由“现代词藻(语言)”所决定的“现代诗形”两个方面。其实,“现代性”亦即表现为“现代生活”与“现代诗形”。关于“现代生活”施蛰存也有明确的界说:“这里面包含着各式各样独特的形态:汇集着大船舶的港湾,轰响着噪音的工厂,深入地下的矿坑,奏着Jazz乐的舞场,摩天大楼的百货店,飞机的空中战,广大的竞马场——甚至连自然景物也与前代的不同了。”^②和同在《现代》杂志上登场的以穆时英、刘呐鸥为代表的新感觉派小说一样,现代派诗也为中国新诗坛提供了“现代都市风

① 施蛰存:《又关于本刊中的诗》,载《现代》第4卷第1期,1933年出版。

② 施蛰存:《又关于本刊中的诗》,载《现代》第4卷第1期,1933年出版。

景线”。30年代的现代派诗人的典型“现代情绪”(诗绪)是“都市怀乡病”。这些中国的现代诗人们,原本从农村或小城镇来到大城市,寻求理想的梦,开始了自己的选择与追求,外来文化和本土文化的纠结,传统与现代的冲突,城市文化的对峙,势必造成诗人们在价值判断与选择上的两难与彷徨,并导致人们的两种觉醒:一方面是对古老的乡村文化的觉醒,一方面是对畸形的现代都市文化的觉醒。同时又形成两种极大的文化反差,理想与现实的矛盾使他们回到内心世界,在这内心世界中体味“乡愁”,这“乡愁”既是对自己出生的田园、传统文化的皈依,也是对精神家园的追慕。最典型地表现了这种诗情的,自然是被视为现代派诗人代表的戴望舒,他的许多诗作都写出了中国现代诗人身处理想失落的现代社会,不愿舍弃却又无力追回的挣扎的无奈与哀伤。施蛰存对所说的“现代词藻”这样解释:“《现代》中有许多诗的作者曾在他们的诗篇中采用一些比较生疏的古字,或甚至是所谓‘文言文’中的虚字,但他们并不是有意地‘搜扬古董’。对于这些字,他们没有‘古’的或‘文言’的观念。只要适宜于表达一个意义,一种情绪,或甚至是完成一个音节,他们就采用了这些字。所以我说他们是现代的词藻。”^①文言词语已逐渐融入现代诗的语言中,这自然是影响深远的。就“现代诗形”而言,应是在诗的情绪中建立起“诗的韵律”。戴望舒在发表于《现代》上的《望舒诗论》里对诗的“音乐性”的观念提出了挑战:“(1)诗不能借重音乐,他应该去了音乐的成分。”“(5)诗的韵律不在字的抑扬顿挫上,而在诗的情绪的抑扬顿挫上,即在诗情绪的程度。”“(7)韵和整齐的字句会妨碍诗情,或使诗情成为畸形的。倘把诗的情绪去适应呆滞的、表面的旧规律,就和把自己的足去穿别人的鞋子一样。愚劣的人们削足适履,比较聪明一点的人选择较合脚鞋子,但是智者却为自己制最合自己脚的鞋子。”^②这样现代诗派在30年代似乎又回归了“诗的散文化”的道路。然而,强调打破诗的格律,虽然是对提倡“作诗如作文”的早期白话诗的一个回应,但却有着不同的意义:追求“平民化——非诗化”与“贵族化——纯诗”是其诗学分野。如早期的白话诗是主张诗的思维与形式的彻底散文化,从而达到“非诗化”,并追求明白、易懂、实现诗的“平民化”;而现代诗派却仍然坚持“纯诗”的观念,强调现代诗是诗,因此仍然重视诗的思维,诗的情绪,以及“诗的韵律”,仍然追求诗的朦胧美,走的还是“诗的贵族化”^③那一路。1943年9月废名又

① 钱理群、温儒敏、吴福辉主编:《中国现代文学三十年》,北京大学出版社2006年版,第281页。

② 杨匡汉、刘福春编《中国现代诗论》上编,花城出版社1985年版,第161页。

③ 废名:《谈新诗》,人民文学出版社1984年版,第24页。

作《新诗应该是自由诗》一文,重申“如果要做新诗,一定要这个诗是诗的内容,而写这个诗的文字要用散文的文字。……我们写的是诗,我们用的文字是散文的文字,就是所谓自由体”^①。也许我们正可以从这一角度去理解废名对现代新诗的评价,它们的内容是诗的,形式却是散文的。

尽管“新月”、“象征”、“现代”的诗学系统是不相同的,其视角和话语也有差别,但从他们各自对艺术的社会作用、艺术与现实的关系、艺术的内容与形式等见解来看,他们的“纯诗”诗学具有一致的内涵,即强调艺术创作的执着态度,注重对艺术美的探求。而在那政治风云激荡,社会动乱不已的时代,所谓“纯艺术”、“纯诗”的追求只是一种态度,一种愿望,距实际目标相差甚远。正如瓦雷里所说:“纯诗的概念是一个达不到的类型,是诗人的愿望,努力和力量的一个理想的边界。”^②瓦雷里把它比喻为科学上的“净水”和“绝对零度”,实际上是不存在的。事实上,瓦雷里的导师马拉美建立“纯诗”的工作既高贵又悲壮,终其一生都没有实现他的目标。身处中国社会的这一代诗人,不得不面对中国的具体现实社会。朱自清说得好:“诗钻进了老家,访问就少了。”刘西渭也说,“纯诗”的追求“离开大众之所,或许将是一个不可避免的趋止”。到了抗战时期,“纯诗”诗学走到了一个物极必反的转折点。不过,他们的“纯诗”梦,虽然存在逃避现实、看轻诗歌内容的倾向,但他们在抵制诗坛的“非诗”倾向、革除新诗弊端、提高诗歌艺术水平方面的成就是不可轻估的。到了40年代,一群自觉的现代主义者适应时代,致力于将现代诗学与中国本土相结合,取得了令人惊喜的成就。

其实,30年代现代派诗人就此曾做过很大的努力。戴望舒的代表作《我的记忆》,全诗纯用日常生活中的口语,选取了大量生活中最常见的意象,于串串的排比中贯注了低回而感伤的情调,于不同的意象中低吟流转着诗人受伤灵魂的痛苦歌唱,并致力于把“象征派的形式与古典派的内容”统一起来。所谓“古典的内容”,即是针对早期象征派对异域情调的炫弄,要求真实地表现中国深厚的历史文化背景,真切传达处于传统的重负与现实的动荡夹击中的读书人的心境、情绪,从中取得真实的诗情。^③

将现代诗学与中国本土相结合,不仅表现在其与“古典派内容”的结合,而且还表现在其与中国现实建立的密切而真实的联系。汉园三诗人中的卞之琳

① 杨匡汉、刘福春编《中国现代诗论》上编,花城出版社1985年版,第422页。

② 瓦雷里:《纯诗》,载《现代西方文论选》,上海译文出版社1983年版,第27页,29页。

③ 钱理群、温儒敏、吴福辉主编:《中国现代文学三十年》,北京大学出版社2006年版,第282页。