

20th 世纪 全球文学经典珍藏

20shiji quanqiu wenxue jingdian zhencang

钟敬文 启 功 主编

20th 世纪
**中国诗歌
经典**

王富仁 主编



北京师范大学出版社

ZOSHUI QUANQIU WENXUE JINGDIAN ZHENCANG



钟敬文 启 功 主编
北京师范大学中文系 组编



二十世纪全球文学经典珍藏



中国诗歌经典

王富仁 主编
李 怡 杨 志 副主编

北京师范大学出版社
2004 · 北 京

致作者、译者

尊敬的作者、译者：

为了回顾和总结 20 世纪百年世界范围内文学创作的成果，给我国大专院校中文系师生、文学爱好者、广大青年提供一套可资借鉴和学习的重要参考书，经报国家新闻出版总署和国家教育部批准，特决定出版一套《20 世纪全球文学经典珍藏》丛书。该丛书共 17 册，约 1000 万字。由于时间紧迫，我们虽经广泛联系，在中国作家协会有关部门、丛书主编和广大作者、译者的支持下已与该丛书中约 98% 的作者、译者取得了联系，但由于有的作者、译者出国、搬迁等原因，有一部分作者、译者仍然无法取得联系。为了充分尊重作者、译者的权利，望未联系上的部分作者、译者见书后与本社文科编辑室马朝阳先生联系，我社将付作者、译者样书及薄酬。

联系地址：北京新街口外大街 19 号北京师范大学出版社文科编辑室
邮政编码：100875

最后再次感谢广大作者、译者对我社的支持和厚爱。

北京师范大学出版社

《二十世纪全球文学经典珍藏》丛书编辑委员会

名誉主任：钟敬文 启 功

主 任：刘象愚 刘 勇 张 健

编 委：（按姓氏音序排列）

陈 惇 程正民 傅德林 高东风 何乃英
景 宏 匡 兴 李复威 李 岫 刘铁梁
刘锡庆 刘象愚 刘 勇 陆建德 马新国
马朝阳 启 功 童庆炳 王富仁 王泉根
张 健 张美妮 钟敬文 周启超

策划编辑：马朝阳

总 责 编：马朝阳

装帧设计：李 强

图片资料：隋 琦



序 言

王富仁

—

中国的新诗，严格说来，就是中国现代白话诗歌。我说它是中国“现代”白话诗歌，因为它有别于中国古代的白话诗歌。“五四”以后，胡适写了一部《白话文学史》，是为了说明他所提倡的白话文学不是没有根据的，按照他的说法，中国文学从产生之日起，就是白话文学占着统治地位，是几千年中国文学发展的主流，所有有价值的文学作品，几乎都是白话文学作品。我认为，这并没有给他的白话文的提倡带来多大的好处，也没有给他的白话新诗的试验提供有益的帮助，因为他所提倡的白话文已经不是中国古代的白话文，他所试验的白话诗也已经不是中国古代的白话诗，而是中国现代的白话文，中国现代的白话诗。这个“现代”到底包括哪些具体内容，我们是说不清的，恐怕永远也说不清，但郭沫若、闻一多、徐志摩、戴望舒、冯至、艾青、穆旦、郑敏直到中国当代那些著名诗人的诗，从根本上不同于胡适在其《白话文学史》中所叙述的那些所谓中国古代的白话诗，则是任何一个诗歌的读者都能清楚地感受得到的。我说它是中国现代“白话”诗歌，是说它已经不建立在中国古代的文言文的基础之上，而是建立在中国现代“白话”



的基础上。什么是中国现代的“白话”，也是一个说不清的问题，但文学的读者靠的是感受，而不是理论。中国古代，有两套语言，一套是口头说的，一套是书面上写的，这两套语言当然不是完全脱节的，但说和写各有自己的一套语言则是不言而喻的。到了“五四”以后，这两套语言逐渐融合成了一套语言，虽然现在这个融合过程还远没有最终完成，但这个大趋势却是人人都能感受得到的。说的也可写出来，写出来也并不感到多么粗俗，多么难登大雅之堂；写的也可说出来，只要是对这个领域比较熟悉的人，说出来他也能听得懂。像中国古代那种专用于写作的“文言”，已经不存在了，所以中国新诗是白话诗，而不再是文言诗。中国古代的那些格律诗是在中国古代“文言”语法的基础上建立起来的，中国新诗还会有各种不同的“格律”，但这种“格律”也不再是在文言语法的基础上形成的，而是在现代白话语言的基础上形成的。所以，我认为，我们所说的中国新诗就是中国现代白话诗歌。

我们说中国新诗就是中国现代白话诗歌，是相对于中国古代诗歌传统而言的，而对于“中国新诗”自身，实际上还是没有什么意义的，因为谁也说不清中国现代白话诗歌到底应该是一种什么样子的诗歌。任何的文学传统，都不是在一个概念的演绎中完成的，而是由一些特定的文学家在各自特定的条件下进行的各种不同的文学创作共同构成的。他们未必是为了发展某一种文学传统，而是为了各不相同的创作愿望和要求。传统是我们文学史家从他们未必自觉地表现出来的共同特征而发现出来的。这正像我们中国人，都不是商量着怎么长而长成自己这个样子的，而是按照各不相同的意愿成长起来的，但到了人类学家那里，我们中国人还是中国人，并且中国人有了与美国人、英国人、德国人、法国人、俄国人、日本人、埃及人等世界各国的人都不相同的独立特征。我们现在中国人的特征就体现了中国人的特征吗？也不是，因为我们的子孙后代很可能与我们是很不一样的，但他们也还是中国人，也还是与其他国家的人不相同。所以，要了解中国新诗的传统，必须从中国新诗诗人的



具体创作入手，揣摩它，体会它，并且不把这种传统当做僵死的、一成不变的教条，而是看做一种尚不完全的、需要今后的中国诗人不断发掘、不断创造才得以逐渐丰富、逐渐完善的东西。未来人的创造我们是很难预见的，一个孩子还没有生下来，你是无法预料他将会是怎样的一个人的，未来中国新诗的发展只能由未来的诗人去创造，我们只能从过往作品的感受和理解中感受和思考中国的新诗传统。直至现在，围绕新诗创作问题还有很多不同的意见，这些不同意见的尖锐程度恐怕是在所有中国现代文体形式中最高的。所以，在这里，我想按照我的感受和理解，重新回顾一下中国新诗的发展历史，并在此基础上提出我对中国新诗发展问题的若干意见。它不是对所有诗人及其作品成就的评价，只是中国新诗发展的一个轮廓，这个轮廓是为了说明问题的。

二

中国新诗同中国古代诗歌传统和西方诗歌传统都有一个完全不同的特点，这个特点在表面上看来是十分荒诞的，那就是它不是由一个伟大的诗人开创的，而是由一个不是诗人的人开创的。胡适就是这样一个不是诗人的伟大诗人。可以说，现在任何一个诗歌爱好者都会写出比胡适的新诗好的新诗来，但迄今为止的任何一个杰出的中国新诗诗人都没有胡适对中国新诗的贡献更加伟大。

我们如何认识中国新诗诞生时的这种荒诞现象呢？

任何一个事物，都有其独立性，但任何事物的独立性，又都与其他事物联系在一起，仅仅从一个事物的独立性考察一个事物是不能说明它的全部问题的。地球上的人类是有独立性的，但它的独立性是在地球存在和发展的过程中形成的，地球没有产生之前，就不会有地球上的人类存在，更莫说人类的独立性。中国的新诗也是这样。中国的新诗是中国新文学中的一种文体形式，而中国新文学又是中国新文化中的一个文化领域，中国新文学是伴随着中国新文化的产生而产生的，中国的新诗是伴随着中国新文学的产生而产生



的。当胡适开始创作新诗的时候，他实际进行的不是新诗革命，而是文化革命，并且是书面文化的语言载体的革命。中国古代的文言文诗文有没有自己的历史作用？这个问题几乎是不用回答的，只要我们读一读至今令我们感到震撼的中国古代那些光辉灿烂的诗文名篇就说明了一切问题。中国是一个幅员辽阔广大的国家，交通的不便，彼此来往的稀少，使各地区的语言是按照自己的轨迹进行发展演变的，其中不但有各个不同民族的语言，就是汉族的语言在不同的地区也有各不相同的发展趋向，它们不是趋向于统一，而是趋向于分裂，但中国又是一个统一的国家，国家凌驾于彼此隔离的不同地域之上，它要有一个统一的语言，各个不同地域是由这个统一的国家联系起来的，各个不同地域的语言是通过这种统一的语言联系起来的。这种统一的语言不是像现在的普通话一样是以一个地方的语言为基础形成的，而是以中国古代的典籍为基础形成的，一个地区的语言本身就在不断地流动的过程中，而中国古代的典籍则是具有固定形态的东西，它也可以不断吸收各个地区的方言土语，但这种吸收是极其有限的，它不能撑破中国古代典籍的基本语法形式和基本语汇系统。儒家的文化永远是以仁、义、道、德、忠、孝、节、义为基本语汇的，脱离开这些基本的语汇，就不再是儒家文化，其语法形式也是这样。这样，中国古代就形成了一种与各个地区语言不同的语言形式，这种形式受到中国古代文化典籍语言的限制，是由中国古代知识分子、特别是官僚知识分子运用并发展着的一种语言形式。我们说民族语言，在中国古代，这种语言形式才是真正的民族语言。“老百姓”用的是白话，但白话的交流功能仅限于一个地区的内部，不是全民性的，具有全民性的语言只有这种以中国古代文化典籍的语言为基础、以书面语言为主要形式、并且是由中国古代知识分子特别是官僚知识分子实际运用并丰富着的语言形式，这种形式就是中国古代的文言文。它一方面适应着跨地域语言联系的需要，另一方面也像一根缰绳一样牵制着各种不同的汉语区地方语言的发展，使其不致完全脱离汉语语言的统一性。不难看



出，在交通不便、联系松散的中国古代社会上，这种语言形式的作用是巨大的，甚至比中国古代统一的国家形式对中华民族的维系力还要大。国家可以分裂，统一的国家形式可以转化为列国争雄，但这种语言形式却始终保持着自己的统一性，并把中华民族维系为一个虽然松散但却没有导致根本分裂的统一体。胡适说，在中国古代文学史上最优秀的文学作品都是白话的文学，我认为，这恰恰把事情弄颠倒了。至少在唐宋之前，中国文化包括中国文学的最优秀的作品都是在这种语言形成过程中创造出来的，并且对这种统一的语言的形成起到了关键的作用。但是，也正是因为如此，中国古代的语言发生了言文的严重分裂，并且越到后来，这种言文分裂的现象越加严重。在《诗经》的时代、《论语》的时代、《离骚》的时代，言文还是相对统一的，先秦文学家、思想家完成的还是把自己的地区的白话上升到统一的民族语言、国家语言，使其具有普遍可接受性的高度的过程，但越是到了后来，由于这些文化典籍自身的恒定性和口头语言的变动性，这两种语言形式的距离就越大，中国古代的“老百姓”用的是白话语言，只有中国古代知识分子才同时接受两种不同的语言形式，这种语言把社会截然分成了两个不同的阶级，一个是没有文化的阶级，一个是有文化的阶级，同时也把同一个知识分子分裂成了同时具有两种不同的思维方式、感受方式和话语方式的人。平时说话用的是一种语言形式，写文章用的则是另外一种语言形式，一俗一雅，虽然很多中国古代知识分子也努力把俗、雅这两种不同的语言形式结合起来，但这种结合的程度是有限的，否则，文言就不是一种独立的交流方式了。白话无法代替文言，而文言也无法完全代替白话，因为经过漫长历史过程的发展，白话已经具有了为正统的文言诗文所根本无法包容的内涵。这种情况，到了宋元以后，发生了一个根本的变化，这种变化是由小说和戏剧的发展带来的。小说和戏剧不是在先秦知识分子的严肃的社会要求中产生的，而是在社会娱乐的基础上产生的，它利用的是特定地区白话语言的发展，并像先秦文学家、思想家那样把这种白话语



言上升到了普遍可接受的高度，形成了与文言诗文不同的另一种统一的民族语言。这种语言形式带有比文言诗文更大的包容性，并形成了与文言诗文不同的审美特征。事实上，一部《红楼梦》包容了中国古代的诗词歌赋所创造的大部分文言语汇和表现方式，但中国古代的诗词歌赋却无法包容《红楼梦》所运用的大量语汇和表现方式。文言诗文即使作为一种全民族统一语言形式的作用也在开始消失，它在宋元以前的绝对统治地位受到了严重的挑战。也就是说，在宋元以前，能够跨越白话口语的地方性、以书面语言形式实现全社会交流的几乎只有中国古代的文言诗文，而在这时，除了文言诗文之外还有另外一种书面文化形式，那就是白话的戏剧小说的语言。这种社会语言形式带有更强烈的平民色彩，但却不再是地方性的。中国文言诗文的作者继续坚守着中国古代文化典籍的语言形式，而宋元以后的戏剧小说的作者则更是以白话语言为基础的，它把大量文言诗文所无法容纳的思想内涵和语汇都纳入到自己的语言系统中来，并形成了与之不同的审美形态。但这时的戏剧和小说还没有得到与文言诗文平等的社会地位，它们的社会性还具体表现为民间性，它们还不是一种严肃的社会语言形式，不论其作者还是其读者，还是将其视为正常的社会追求之外的“闲书”看的。在这时，中国社会实际上存在着三种不同的语言形式：一是作为严肃的社会文化语言载体的文言诗文，它是以中国古代文化典籍的语言形式为基础逐渐演变发展起来的，它几乎主要是一种书面语言形式，而不是包括知识分子在内的中国社会群众口头上说的语言，适用于看而不适用于听，是知识分子在学校教育中习得的，而不是在社会交流中习用的；二是作为非严肃社会文化载体的戏剧、小说的白话语言，它是在当时社会群众口头语言的基础上并容纳了在文言诗文基础上形成的大量语汇形成的另一种书面语言，这种语言是由说的语言直接转换成的看的语言，它既适用于听，也适用于看，但不具有严肃文化的性质，无法通过学校教育普遍地提高这种语言的素质，它几乎能够包容在文言诗文发展过程中创造出来的所有汉语语



汇和话语形式，但它的丰富和发展对文言诗文自身的促进作用则是极其有限的，文言诗文无法包容它所能包容的所有汉语语汇和话语形式；三是仅仅停留在口头的白话语言。这种语言主要是说的语言，其表现形式是各种不同的地方语言，其中也包括中国境内的各少数民族的语言，它们继续发生着各种不同的变化，但没有普遍交流的性能，不具有广泛的社会性质，它只能通过戏剧、小说的书面语言的吸纳并使之规范化才能转化为一种全社会的语言，并为全社会的人能够了解和接受。当鸦片战争之后的中国知识分子开始接触到西方文化的时候，中国的语言状况基本属于这种状态。

鸦片战争之后，中国知识分子不但面临着中国固有的文化，同时还面临着西方文化。西方文化在当时的中国是作为一种严肃的社会文化而接受的，它不是为了地域性的口头交流，也不是为了纯粹的个人娱乐，而是为了中华民族的整体发展，就其作用和意义是与中国古代的文言诗文相同的，但是，每一个学过外语的人都能知道，中国知识分子对西方语言的掌握和对西方文化的了解都是首先通过口头白话语言的形式而实现的，即使林纾、严复的文言翻译也是把口头的白话语言重新翻译成文言。也就是说，鸦片战争后中国知识分子对西方文化的接受迅速地丰富和发展着他们的白话语言，而这种白话语言既不是在中国古代文言诗文的基础上产生和发展起来的，也不是中国古代老百姓在口头交流中实际使用的白话语言，同时也不等同于在中国古代社会娱乐需要的基础上形成的白话语言，而是一种严肃的社会白话语言，它是在中国古代戏剧、小说的白话语言的基础上大量接纳西方严肃的社会话语后迅速丰富发展起来的。西方这些话语的社会性质和严肃性质使它具有了与中国古代文言话语几乎相同的严肃性和社会性，但它又不是中国古代文言话语形式自身发展的结果，而是与中国的白话语言更紧密地结合在一起的。它和中国古代在戏剧、小说的基础上形成的白话语言紧密地结合在一起，但却已经不是一种娱乐性质的民间话语，而与社会整体的发展有了直接的联系，具有了与中国古代文言诗文同等的严肃



性质和社会性质。正是这种话语形式，具有了同时向中国古代文言诗文、向在中国古代戏剧小说的基础上形成的白话语言、向中国汉语区仅仅在口头上流传的各种地方语言、向在外国产生的各种不同于或不完全等同于中国固有语言概念和表现形式的开放的性能。所谓开放，就是它能把所有这些语言中的语汇和表现形式都纳入到自己的基础上来，而实现更广泛的社会交流。不难看到，我们现代的汉语，主要指的就是这样一套语言。直到现在，我们在学校教育中接受的，通过报刊杂志、广播电视进行广泛传播的，能够在中国全社会担当着语言交流功能的，就是这样一套语言。中国现代最高的科学文化成果是通过这样一套语言在中国社会上得到流传的，中国各地区的地方语言是通过这样一套语言的吸收而转化为全社会的语言的，中国古代的诗文也是被纳入到这个语言体系中来感受、理解和具体运用的，外国的科学文化成果是通过翻译成这样的语言而被更广大的中国人所接受的。在现代，这套语言就是中国社会的语言，就是中华民族的民族语言。它已经不是文言的，而是白话的；它已经不是纯地方性的，而是能够起到全社会的交流作用的；它已经不仅仅是娱乐性的，而同时具有了严肃的社会语言的性质。文学是语言的艺术，中国文学是中国语言的艺术，中国现代的文学当然也就是中国现代这套白话语言的艺术了。直至现在，还有很多学者因为中国古代诗文的成就而轻视现代白话文学、特别是现代白话诗歌，但必须看到，一个民族的语言不是专门为文学家准备的，而首先是为全民族的生存和发展而存在、而发展的，文学家只有在自己民族语言的基础上进行自己独立的创造，才能为自己民族语言的发展做出自己的贡献。中国古代的诗文确实取得了为各民族所无法取代的伟大贡献，但中国现代的文学家的贡献却必须首先是对中国现代民族语言的贡献，而不再是对中国古代文言文的贡献。时至今日，我们已经能够清楚地感受到，虽然像鲁迅、胡适、周作人、郭沫若、郁达夫等一大批现代文学家也写了很多优秀的古代格律诗，但真正丰富和发展了我们民族语言的却是他们的白话文学作



品，而不是他们的文言诗文。胡适所重视的，也就是这个语言基础的变更。它是中国现代的民族语言，也理应是现代中国文学、其中也包括现代诗歌的语言基础。不能不说，这个变更对于中国现代诗歌是具有关键意义的，它实际上是把中国现代诗歌的发展转移到了具有更大量语汇、更丰富内涵、更多样的表现形式的中国现代民族语言的基础上来，从而也给中国诗歌的发展开辟了新的更远大的前景。正是在这样一个意义上，我们说胡适对中国新诗发展的贡献是无与伦比的，只要我们尊重中国新诗发展的历史事实，我们就会看到，没有胡适，就没有中国的新诗。此后所有新诗诗人的创作，都是在他开创的这个诗歌创作的领域取得了自己的艺术成就的。我们无法无视中国诗歌这个伟大的转变，因而也无法否认胡适对中国新诗的伟大贡献。他第一个尝试在现代白话文的基础上写诗，从而开创了中国诗歌发展的一个全新的时代。

文学是语言的艺术，但却不是语言的自身。什么是语言的“艺术”？语言的艺术就是更充分地利用一种语言的内在潜能以表现一般的社会群众所没有或很难进行表现的一种情感的或情绪的感受，使这种语言具有更深厚、更丰富的内涵，更隽永、更浓郁的意味。所以，文学的本质是创造的，而不是记录式的。它的创造的基础是一个民族平时用于实际生活交流的语言，但却不是这种语言的本身。林纾曾经用“引车卖浆者流”都成了诗人的话攻击白话文革新，就是因为他把现代白话文自身与在现代白话文基础上进行的新的文学创造完全等同了起来。但是，不能不说，在胡适专注于白话文革新的时候，首先重视的也不是“文学”，更不是“诗歌”，而是书面语言与口头白话语言的关系。他之所以用尝试写作白话诗的形式实现书面语言形式的革新，就是因为在古代文学中诗歌的成就最大、地位最高，他认为只有诗歌的创作也能建立在白话语言的基础上，白话文的革新才能取得最后的胜利。但是，假若仅仅停留在这样一种考虑上，它还只是一个文化革新、文学语言革新的理论问题，而不是诗歌创作的问题。不论新诗还是旧诗，它首先得是



“诗”。什么是“诗”？“诗”就是一种独立的文体，一种独立的表达方式，它能够表达的不是其他的文体也能表达的。为什么诗人能够创造出“诗”来？因为诗人有一种用其他的文体无论如何也无法表达或无法更好地表达的世界感受、社会感受或人生感受。假若没有这种感受，或者有这种感受而不需要表达，他就创作不出真正的诗歌来，他不知道怎样重新调整流行话语之间的关系，并使之具有诗歌的韵味和特征。人人都会说话，但不是人人都是诗人，甚至连那些精通中外诗歌的学问家也不一定能够创作出真正的好诗来。诗人是能够感受到多数人所感受不到的东西的人，是能够表达别人想表达而表达不出的感受的人，并且这种感受只有用诗的形式才能得到最好的表达。胡适没有这样的感受，他只是认为诗可以用白话写，但这还不是“诗人”。他的新诗，几乎没有一首不可以改写成散文，并且用散文的形式比用诗的形式更能传达他所要传达的思想和感情。他是一个优秀的散文家，特别是他的学术散论，能用朴素亲切平易近人的语言申述自己对人生、对社会、对文学的看法和意见，但他却不是一个优秀的诗人，甚至就不是一个诗人。就这样，中国的新诗就由这样一个不是诗人的人创造了出来。他实现的是诗歌语言基础的根本转换，但没有创造出优秀的新诗作品来。他用诗的形式表达的是一个散文家的感受和认识。他是一个勘探家，而不是一个开采家，他指出了在哪一个地段还能开采出矿产来，但他自己却没有开采出来。

正像开采家不能忘记、更不能鄙夷勘探家一样，后来的新诗诗人也不能忘记、更不能鄙夷胡适。

三

胡适之后，沈尹默、刘半农、周作人、鲁迅、傅斯年、康白情、刘大白、王统照、俞平伯、叶圣陶、郑振铎、朱自清、汪静之、冯雪峰、应修人、潘漠华等一大批人都曾经进行过新诗的创作，在新诗发展史上也应有自己的地位，但所有这些人，都没有成



为中国现代文学史上最优秀的诗人。但在这里，我们需要注意的却是，在这些没有成为中国现代文学史上的优秀诗人的人之中，却有中国现代最杰出的文学家鲁迅，中国现代最杰出的小品散文家周作人，中国现代著名的小说家叶圣陶、王统照，中国现代著名的散文家朱自清，中国现代著名的文艺理论家冯雪峰，中国现代著名的学者傅斯年、俞平伯。在后来的一些诗人或文学史家那里，把这时期新诗成就的薄弱视为胡适领错了道路，但他们恰恰忽略了，像鲁迅、周作人这样一些新文化的创始人向来不是被别人的鼻子牵着走的。胡适写了怎样的诗，对他们并无关重要。重要的是他们需要表达的不是诗的情思。他们的创造性是通过其他的文体形式表现出来的。在这里，存在的是中国新文学体裁重心的转移问题以及诗歌、散文、小说、戏剧四种文学文体形式的关系问题。要讨论中国新诗发展的问题，脱离开这个问题是说不清楚的。

我们经常用中国古代诗歌的伟大成就比照中国现代诗歌，并以此鄙薄现代白话诗人及其白话诗歌，似乎白话诗歌不是对中国古代诗歌的一种发展，而是对中国古代诗歌的一个毁坏。但我认为，人们普遍忽略了文学发展的一个基本的规律，那就是它不是直线上升的，不是历史上成就最大的将永远是成就最大的，历史上成就最小的将永远是成就最小的，文化的发展是在各个不同文化领域的参差交错的关系中实现的，文学的发展是在各种不同文体之间的参差交错的关系中实现的。情况往往是这样，一种文体当在历史上取得了突出的成就，当在现有语言的基础上充分发掘了当时民族语言的各种潜能，后来的人不是更容易做出自己独立的创造，而是更难以突破历史上的成就。在这时，恰恰是其他的文体形式可以利用这种文体形式带给民族语言的整体变化，实现在自己的文体形式内尚没有实现的新的表达，从而引发本文体内的革新和创造。当其他的文体形式更充分地发掘了或发掘着自己的内在潜力，促进了民族语言的发展和变化，丰富了民族语言的内涵和底蕴，这种文体形式才有可能在变化发展了的民族语言的基础上获得新的发展。我们说中国古



代是一个诗的国家，但我认为，恰恰因为中国古代是一个诗的国家，中国现代的诗歌发展才遇到了较之小说和散文更大的阻力。一方面，中国知识分子在一般的人生经历中所能够产生的诗思情语已经有丰富的中国古代诗歌进行了有力的表现，中国新诗诗人再写春花秋雨、离情别绪、民间疾苦、报国壮志已经很难超越中国古代那些诗歌名篇；另一方面，能够给新诗诗人带来新的感受和情思的新的事物或新的词语，还没有成为诗人生活中的有机组成成分，也不是诗人生命中不可或缺的因素。这些从西方引进的新的事物和新的词语还像放入中国语言中的坚硬的冰块，没有和中国固有的语言融为一个和谐的整体，诗人还没有用情感暖热它们，它们也还没有暖热诗人的心灵。中国的新文化、新文学是在西方文化的启发下通过革新中国传统文化、传统文学产生的，而西方文化、西方文学对中国散文、小说、戏剧的影响更带有直接性，而对诗歌的影响则更带有间接性。诗歌是语言中的语言，它的艺术更依赖语言自身。它必须建立在一个民族常见、常用的语言习惯的基础上，正因为这个民族最熟悉这些语言，所以当诗人将这些语言以诗的形式组织起来、并使之呈现出意想不到的艺术效果的时候，人们才感到一种惊异乃至惊喜。真正的诗人必然是民族的，因为他的艺术是民族语言的艺术。他使本民族的人常常感到本民族语言的魅力，把本民族语言当做一种常用常新的神秘但不可怕的整体，从而把自我更紧密地融入到本民族的整体之中去。一个民族语言的干燥化，意味着一个民族是一盘散沙，一个民族语言的丰润则标志着一个民族人与人精神的融洽。不同民族的诗歌是不同民族语言的艺术，二者之间是无法直接兑换的。好的小说、散文和戏剧直译成另一个国家的文字基本上还是一部比较好的小说、散文和戏剧，它们的成功更多地取决于原作的题材、结构、故事或情节。诗歌却不行。诗歌的翻译实际等于重新的创作，它的成功与否主要不取决于原作者，而取决于翻译家。西方小说、散文、戏剧的影响使中国新文学的小说、散文、戏剧有了一个长足的进步，西方诗歌的影响却不可能起到如此大的作



用。我们看到，上述这些诗人，在创作白话诗歌的时候，所运用的诗歌意象主要还是中国古代生活中已有的意象，但构成现代世界和现代诗人精神世界的新的意象还没有充分纳入他们的诗歌，因而它们也不可能较之中国古代诗歌更独特的艺术魅力。我们说周作人的《小河》表现了小河流水的流动感，但这种流动感却远远不如“汴水流，泗水流，流到瓜洲古渡头”（白居易）那么具有灵动感；我们说刘半农的“相隔一层纸”反映了贫富的对立和劳动人民的苦难，但它的艺术效果却远远不如杜甫的“朱门酒肉臭，路有冻死骨”。在这里，不仅仅是思想内容的问题，还是一种诗的韵味的问題。在中国，贫富两个世界不是“相隔一层纸”，而是被一道厚障壁隔开的两个不同的世界。皇宫的墙是厚厚的，高高的，豪门大宅的门普通人是不进去的，王侯将相出门是有持枪的兵卒清道的，下级官僚向上级官僚或皇帝报告的情况是按照他们的意愿进行编造的。贫民百姓只能想像而无法真正了解豪门贵族的生活，豪门贵族也无法真正在精神上感受到贫民百姓的苦难。它们在杜甫的诗中是被诗人的思维并列地组织在一起的，这两个世界没有亲近感，它扯裂了这个世界，也扯裂了诗人的心灵，我们从这两句简单的诗中就能感到杜甫的心灵的被扯裂的痛苦。所有这一切，都给杜甫这两句诗带来了意想不到的效果。而刘半农的诗虽然加强了彼此的直接对照，但却也增加了这两个世界的亲近感。它的诗的形式无法使我们感到两个世界的对立，也使我们感觉不到刘半农内心的痛苦。他似乎是在平静地看着这个社会画面。他知道社会是不公平的，但内心还是完整的。诗就是这样，只有现象的真实是不行的，还得是各种意味的综合体。这种意味是用诗人的心灵感到的，是通过语言形式表现出来的，不能仅仅是在理性上“考虑”到的，不能仅仅用文字说出来的。鲁迅在这些人中更是一个伟大的语言艺术家，是一个真正用心灵感受世界、感受人生的人，但他明确说他的新诗是为新诗打边鼓的，他并无意成为一个诗人。他的有些诗与其说是对诗的肯定，不如说是对诗的消解，他感到自己的感受已经无法用诗的形式