

新诗体艺术论

於可训 著



7.25

武汉大学出版社

新诗体艺术论

於可训 著

图书在版编目(CIP)数据

新诗体艺术论/於可训著·——武汉:武汉大学出版社,
1995.8

ISBN 7-307-02004-1

I. 新…

II. 於…

III. 新诗—文学研究—中国

IV. I207.25

武汉大学出版社出版发行

(430072 武昌 珞珈山)

武汉市汉桥印刷厂印刷

1995年8月第1版 1995年8月第1次印刷

开本:850×1168 1/32 印张:9.75

字数:249千字 印数:1—1000

ISBN 7-307-02004-1/I·178 定价:6.25元

序

陆耀东

序

要出十几年前，可训同志进入武汉大学中文系学习，我就很赞赏他的扎实的学风和颇为突出的才华。大概是他读二年级时，曾鼓励他本科毕业后继续读研究生。后来，他留校任教，专攻中国现当代文学，我们是同事了，但他对我们这一辈教师，仍以师礼相待。他经常在全国报刊上发表关于当代文学的评论文章，我为之高兴。后来知道他也在研究中国新诗，更为之高兴。因我也有志于此，有亲近感。但不知他写下了《新诗体艺术论》这本专著，直到付梓前他嘱我写几句话时，才知他默默地耕耘，且已取得了丰收。我乐意作为这部专著的最初读者之一，写下点滴印象。

众所周知，诗体理论，外国在亚里斯多德时即具雏形；中国古代，诗作为广义的文学组成部分之一，理论从《诗大序》到刘勰的《文心雕龙》也渐趋系统化，到明代，更出现了《文章辨体》、《文体明辨》这样的专著。对新诗体的研究，70多年来，单篇论文和专著中部分论及者为数甚多，且有过几次就某体或诗体的某一问题展开的讨论和争论，但专著的出现是新时期的事，如吕进先生有《新诗文体学》、《中国现代诗学》问世，更多的学者是在论新诗流派或诗人论中论及。可训同志的专著，绪论三章，着力于探讨新诗体的发生，内篇是本书的主体，分三体（即自由体，格律体，民歌体）选14位代表性诗人诗作，以诗人名字命体，分别进行研究，基本上囊括了新诗体的诸种体式。切入角度新颖，分析有一定深度，分量甚重。外篇专论“天安门诗歌”和新时期的诗。

关于新诗诗体,一向有不同的分类原则和方法,如以叙事为主或以抒情为主可分为叙事诗与抒情诗;从格律角度考察,可分为自由体与格律体;从诗与其他文体结合来看,有散文诗、诗剧、寓言诗;用韵律衡量,可分为有韵诗与无韵诗;从篇幅上看,又有长篇叙事诗、抒情长诗与短诗之别;从艺术流派研究,至少可以分为现实主义、浪漫主义、现代主义三大派,此外还有相对应的如朗诵诗与默读诗、讽刺诗与严肃诗,等等。各种分类都有其合理性和优越性,又都有难以处理的尴尬。应该说,这是正常的。因为现象总是比理论、观点、概念要丰富得多。将新诗诗体分类,即要分,又不要过于拘泥。有些诗人,一家多体,论者就不能不有取舍,不能不有偏至,如冯至先生,在自由体抒情诗和叙事诗、十四行三种诗体中,均有上佳之作,难以取舍;中国现代派诗的成熟的标志,是卞之琳先生的诗,还是戴望舒先生的诗,学术界有不同看法;而戴望舒先生,他的《雨巷》,叶绍钧先生“称许他替新诗的音节开了一个新的纪元”,应该说是精当之见。但诗人自己在写了此诗后不久,即另辟蹊径,抛弃了“音乐的成分”而写自由诗。如讲戴望舒先生而不论及《雨巷》,不能不是遗憾,但如用《雨巷》代表戴先生的全部诗作,则更不准确。又如“楼梯式”诗体,在中国 30 年代已产生,如田间先生的《中国·农村的故事》,是典型的“楼梯式”,且影响较大,茅盾先生在 1937 年写的《叙事诗的前途》曾将它作为三部“最可注意的”长篇叙事诗之一加以评论。贺敬之先生和郭小川先生在 50 年代分别在《放声歌唱》、《致青年公民》等诗集中采用过。但我以为,贺敬之先生诗作成就更高的是《回延安》、《三门峡——梳妆台》、《桂林山水歌》,这都不是“楼梯式”。郭小川先生诗最有个性风格的,还是可训同志说的“新赋体”。(本由自明)本三代,本主附在本篇内,主

《新诗体艺术论》论述的“诗体”,并非只注意于诗的形体,而是着力于把握和发掘其艺术整体风格上的特征。这样,难度甚大,创获也较多。但此书不以惊人之论见长,也就绝无哗众取宠之弊。实

事求是，言必有据；独到见解往往隐于朴素的论说之中。

王国维在总结中国古代诗体变化时说：“四言敝而有《楚辞》，《楚辞》敝而有五言，五言敝而有七言，古诗敝而有律绝，律绝敝而有词。盖文体通行既久，染指遂多，自成习套。豪杰之士，亦难于其中自出新意，故遁而作他体，以自解脱。一切文体所以始盛终衰者，皆由于此。”（《人间词话》）从古到今，无千年不变之体，但也不是说，历史上已出现过的诗体，都已宣告死亡，不可能再复活。在现代新诗中，自由体诗、格律体诗、小诗、十四行、民歌体等，均有不朽之作。各种诗体既有独特的长处，又有难以避免的局限。没有绝对的好和绝对的劣。我以为无论是诗体，诗歌流派，以“百花齐放”最妙。我们的新诗再也不能重蹈独尊某一体某一派的复辙。诗人采用哪一诗体，除了诗人自己的爱好外，还决定于诗人在各方面是否有驾驭这一诗体的能力和才华，因此，别人不能也不应在这个问题上向诗人发号施令。艾青先生是大诗人，他擅长写自由体诗，而试验用民歌体则不成功。田间先生的《给战斗者》曾激励一代人投入抗日战争，但他后来的格律诗几乎都失败了。冰心女士最适宜于采小诗体，而郭沫若先生则最“宜于做雄浑的大诗”，如有人要求他们二位采用对方的诗体，那无异于剥夺了他们的艺术生命。

对可训同志的这本专著，如果苛求的话，我觉得略嫌拘谨了些。我知道他曾发表过不少生机勃勃的文章，而现在似乎变得老成持重了。也许有人认为这是学术上成熟的表现，对这，我不完全同意。窃以为既应坚持严谨的学风，同时又不屑顾流言，勇于奋进，追求真理。愿以此和可训同志共勉。

1995年5月6日

目 录

序 陆耀东

• 绪论 新诗体的发生 • 15

第一章 从“诗界革命”到“诗体解放” 3

第二章 新诗体的滥觞(一):旧体的利用 14

第三章 新诗体的滥觞(二):新体的草创 23

• 内篇 新诗体的流别 • 51

自由体十家·小引 35

第四章 早期白话诗与胡适体 36

第五章 浪漫主义的“异军”与沫若体 48

第六章 小诗的兴起与冰心体 62

第七章 象征主义的“异军”与金发体 74

第八章 现代派诗潮与望舒体 87

第九章 从新月派“出轨”与克家体 99

第十章 对象征派的“融合”与艾青体 112

第十一章 “时代的鼓手”与田间体 129

第十二章 “楼梯式”与敬之体 140

第十三章 “新赋格”与小川体 151

格律体二家·小引	162
第十四章 “创格”论与志摩体	163
第十五章 “三美”说与一多体	175
民歌体二家·小引	187
第十六章 “方言歌谣”与半农体	189
第十七章 “顺天游”与李季体	202

· 外篇 当今新诗潮流与诗体趋势 ·

小引	217
第十八章 “天安门诗歌”与新诗艺术的觉醒	220
第十九章 “归来的歌”与新诗传统的复苏	240
第二十章 “朦胧诗”与新潮诗歌的涌起	261
第二十一章 “新生代”与前卫诗人的选择	282
后记	299

28	· 小· 案十村雨白
30	· 章四第
31	· 章五第
39	· 章六第
47	· 章七第
78	· 章八第
90	· 章九第
112	· 章十第
131	· 章十一第
141	· 章二十第
151	· 章三十第

绪 论

新诗体的发生

永 泰

主文印本資祿

第一章 从“诗界革命”到“诗体解放”

自《诗经》以降，有着2000多年传统的中国诗歌，到了20世纪初年，完全变了一个样子。不但外在的体形、体态变了，而且内部的质素和整体格调也发生了变化；变得人们几乎认不出它的面目来了。中国自有诗以来，代有新变，但未有如这一次这般剧烈者：这便是本世纪初那一场轰轰烈烈的诗歌革命所引起的诗体的解放的结果。

说起这一场诗歌革命，人们自然忘不了在上个世纪末发生的另一场诗歌革命。那一场诗歌革命是由维新党人发动的，结果自然也给中国诗歌带来了许多变化。但是这场被称为“诗界革命”的运动，毕竟未对中国诗歌施行伤筋动骨的整形手术，故而革命后的中国诗歌，免不了还是旧时装束、旧日模样，以至于在这场革命流产后不过20多个年头，另一批人又要将这件事重新做过。世界上的事有了个开头必然要有个结果，只不过这后来的结果与先前发动者的初衷，已大不相同，是所谓发生了本质的变化罢了。

这样说，丝毫也不意味着当年维新党人的“诗界革命”是作了一件多余的事。朱自清后来有一个很权威的评价：“这回‘革命’虽然失败了，但对于民七（1918年）的新诗运动，在观念上，不在方法上，却给予很大的影响”，^①足见维新党人的功夫没有白费。朱自清对“诗界革命”的这个总体评价，大约其他人也能同意，但他在说了“观念上”的影响之后，为何还要特别强调一下“不在方法上”呢，这就要说到这两次诗歌革命对中国诗歌文体的

① 朱自清《中国新文学大系·诗集·导言》，良友图书公司，1935年版，第1页。

变化所发生的不同作用上了。

清末维新党人的“诗界革命”使用的“方法”，黄遵宪有一段话作了比较集中的概括：“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”。^①这四种方法，都直接或间接地涉及到诗体问题，都是针对当时诗坛一味拟古的风气的。但究其实，这四种方法仍然没有脱出“托古改制”的传统诗文革新的路数。所谓“复古人比兴之体”，“取《离骚》、乐府之神理而不袭其貌”，大有唐宋古文家复兴古代散文的气概，只不过这儿说的是诗而不是文罢了。所谓“以单行之神，运排偶之体”，“用古文家伸缩离合之法以入诗”，亦即是自韩愈以后至宋人而大张其帜的“以文入诗”之法。这种方法不但拟古的旧派诗人不会反对，而且他们当中尊崇宋诗的一派也练这种招数。无奈黄遵宪本人也是受“宋诗运动”影响的过来人，故而他虽举“诗界革命”之义旗与“宋诗运动”的余响“同光体”诗人为“敌”，但终究因为是从一个师傅门下出来，少不了也要领受这一路看家的拳脚。

但黄遵宪毕竟比“同光体”诗人伟大。他的伟大之处就在于，他的复古人之体，用古人之法，不是像“宋诗派”那样，只是刻意变换宗主，要与尊崇盛唐的前朝诗人作对，或与本朝宗派区别门户，也不是要以写诗涵养性情，标榜学问，扶持纲常名教，而是取古人之体、古人之法中切近现实之精神和自由表达之形式，来写“今人所见之理，所用之器，所遭之时势”。^②所以黄遵宪在“诗界革命”中最为人称道的，一是以诗写新事物，新理想，新意

^① 黄遵宪《人境庐诗草·自序》，《近代文论选·上》，人民文学出版社，1959年版，第169页。

^② 黄遵宪《与梁启超》，转引自敏泽《中国文学批评史》，人民文学出版社，1981年版，第1098页。

境，所谓写“古人未有之物，未辟之境”，^① 扩大了诗的题材和主题的范围。二是追求自由的表达，除“以文为诗”外，更倡言文合一，主张“我手写我口”，引“流俗语”入诗，采山歌民谣为体，又以诗代史，作述事长篇（即今长篇叙事诗）。这些，都使黄遵宪创作的“新派诗”在旧体诗歌中独标一格，比其他新派诗人也高出一筹。明明写的是旧体诗，却打出“新派”的旗号，这正是黄遵宪等新派诗人立意革新旧体的一种道义上的标帜。但这种名实相乖的旗号也表明清末维新党人的“诗界革命”仍然是在旧体诗歌的躯壳之内腾挪变化，走的仍然是一条在传统中求变通的老路。关于这一点，梁启超后来在总结“诗界革命”的经验教训时说得更为明白。他说：

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，斯可以举革命之实也。^②

梁启超在这里批评当时的新派诗人“喜得摻新名词以自表异”是对的，但他说诗歌革命当革其精神非革其形式，原则上也是不错的，但他忽略了一个基本的事实，倘若这种束缚人的旧形式、旧风格不改，又怎么能自由地容纳新事物、新意境，自由地表达新思想、新精神呢。他推黄遵宪为“近世诗人能熔铸新理想以入于旧风格者”，恰恰是黄遵宪最大限度地对旧体诗歌的风格、形式作了革新的努力的结果。梁启超以反对形式主义的诗歌革命

① 黄遵宪《人境庐诗草·自序》，《近代文论选·上》，第169页。

② 梁启超《饮冰室诗话》，《中国历代文论选》第四册，上海古籍出版社，1980年版，第136页。

论始，却不意把刚刚过去的“诗界革命”的一点新鲜意思又纳入了旧形式的惯性轨道。对这个问题的再次觉悟，直到胡适才重新萌芽。但斯时斯世，已非康、梁维新的时代，却又容不得胡适细究形式革命的学理。如果说胡适的形式革命论，难免要被时人讥为违时悖理的话，那么，梁启超的反对“革其形式”，也免不了是一种悖理违时之论。是所谓此一时也，彼一时也，天下的道理总不是空对空讲的，总要以切合时势为度。斯时也，在“革其精神”的同时亦当“革其形式”，梁启超却主张“熔铸新理想以入于旧风格”，故而此次维新党人的“诗界革命”对中国古典诗歌文体革新，未有实质性的贡献。其结果不但是当时的诗体模样未曾大变，而且此后20多年，旧体诗歌依然故我。以至于以诗歌“鼓吹革命”的南社，在创作中“依然笃古”，恰如他们保存种族的革命一样保存旧体，竟未有多少革新的意思。这不能不说是清末维新党人的“诗界革命”做得不够彻底，致使后来者失其前导，未得浸染“诗体解放”的风气的缘故。

所有这一切，都是朱自清所说的清末“诗界革命”以其“观念”而不是以其“方法”影响“民七的新诗运动”的意思。所谓“观念”，无非是关于诗歌革命的基本观点和看法，用梁启超的话说，是“支那非有诗界革命，则诗运殆将绝”，^①这是讲的必要性；用黄遵宪的话说，则是“今之世异于古，今之人亦何必与古人同”，故而要用今日之诗述今日之事，以“我手写我口”，“不失乎为我之诗”，^②这是讲的理由和根据。这些，后来的人都能同意，也都是基于这样的观念去发动新一轮诗歌革命的。但是，他们实际进行的方法，却是在旧体内求改良维新，不去触动旧体的根本，这是“民七的新诗运动”所不能接受的，故而后起的革命一俟发

① 梁启超《夏威夷游记》，《饮冰室合集·专集》，第五册。

② 黄遵宪《入境庐诗草·自序》，《近代文论选·上》，第169页。

动，便“从诗体解放下手”，一切重新做过，不落维新党人的窠臼。

本世纪初爆发的新一轮诗歌革命是“从诗体解放下手”的，这还是朱自清的话。朱自清同时还引了胡适的话说：“胡氏以为诗体解放了，‘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’”。^①这其实是胡适 1916 年在海外与他的朋友们为“文学革命”问题打笔墨官司时就持有的看法，不过，那时的主攻对象是作为广义的文学工具的语言文字，而限于诗歌文体。针对他的朋友认为：“文学革命”“徒从文字形式上讨论，无当也”的看法，胡适说：

这种说法，何尝不是？但他们都不明白“文字形式”往往是可以妨碍束缚文学的本质的。“旧皮囊装不得新酒”，是西方的老话。我们也有“工欲善其事，必先利其器”的古话。文字形式是文学的工具；工具不适用，如何能达意表情？^②

这简直同时也是针对梁启超的“革命者当革其精神，非革其形式”的批评。胡适正是由此出发对“文学革命”问题“起了一个根本的新觉悟”，即认为中外“历史上的‘文学革命’全是文学工具的革命”，“中国今日需要的文学革命”，同样是“用白话替代古文的革命”，是“用活的工具替代死的工具的革命”。^③朱自清所说的“从诗体解放下手”，不过是胡适将他的“文学工具的革命论”具体移用到“诗国革命”上来的表现罢了。这同样可以引用胡适的一段话作为证明，他说：

① 朱自清《中国新文学大系·诗集·导言》，第 2 页。

② 胡适《逼上梁山》，《中国新文学大系·建设理论集》，第 9 页。

③ 胡适《逼上梁山》，《中国新文学大系·建设理论集》，第 10 页。

文学革命的运动，不论古今中外，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。……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。……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“诗体的大解放”。^①

对1918年的新诗运动究竟作怎样的评价才算科学，可另当别论，胡适的这一段话至少明白地指出了这次革命的一个开头和由此带来的一种结果：即由要求诗体解放始；到最后确实带来了“诗体的大解放”，毕竟是一个不容否认的事实。因而“诗体的大解放”无疑是这一次诗歌革命在艺术上的一个纲领性口号。而且这一次诗体解放的步骤，就其自身来说，是由争取白话文学的正宗地位始，到试做白话诗成功止，即开始了诗体的解放，尔后则由于内外潮流的冲击，诗体解放的成果渐次扩大。这与清末维新党人的“诗界革命”比，似乎是走了一条相反的道路：即后者是先求“革其精神”，前者却先求“革其形式”。究竟孰是孰非，当然不能仅就字面立论，也不能单看最后的成功和结果，事实上，胡适在进行“文学革命”和“诗国革命”，争取诗体的解放的过程中，由“要须作诗如作文”，以“文之文字入诗”，到“不避俗字俗语”，再到完全以白话作诗，大抵上还是重复黄遵宪的“以文为诗”和“不避流俗语”的试验，但为何胡适一试成功，黄遵宪等却走了一段弯路呢？除了二者进行的步骤有上述差别外，更重要

^① 胡适《谈新诗》，《中国新文学大系·建设理论集》，第295页。

的是时势的造就。陈独秀有一句话说得好：“适之等若在 30 年前提倡白话文，只须章行严（士钊）一篇文章便驳得烟消灰灭”。^①然则这毕竟已经不是 30 多年前盛行“同光体”的时代了，故而胡适等求白话文学、诗体解放，不但旧派势力无力抗拒，且自家眼界也大为开阔，以至“登高一呼，四方响应”，诗歌革命——诗体解放，才得以大功告成。

那么，胡适所说的“诗体的大解放”究竟是什么涵义呢？他在决心全力试做白话诗的时候，解释“诗体的大解放”说：

若要做真正的白话诗，若要充分采用白话的字，白话的文法，和白话的自然音节，非做长短不一的白话诗不可。这种主张可叫做“诗体的大解放”。诗体的大解放就是把从前一切束缚自由的枷锁镣铐，一切打破：有什么话，说什么话；话怎么说，就怎么说。^②

这一段话总的意思是要“做长短不一的白话诗”，只有这样，才能充分容纳白话的词句、白话的文法、白话的音节，才能真正做到“我手写我口”、“信腕信口，皆成律度”（袁中郎语），才是真正的白话诗。可见，诗体的大解放是为创作真正的白话诗开路的。他在另一处更具体地说明了诗体大解放的意思是：“不但打破五言七言的诗体，并且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；诗该怎样做，就怎样做”。^③这显然都是针对古典诗词的音韵格律和整齐划一的句式

^① 陈独秀《科学与人生观序》，转引自《中国新文学大系·建设理论集·导言》，第 15 页。

^② 胡适《尝试集·自序》，《胡适研究资料》，北京十月文艺出版社，1989 年版，第 402—403 页。

^③ 胡适《谈新诗》，《中国新文学大系·建设理论集》，第 299 页。