



浙江省哲学社会科学规划
后期资助课题成果文库

新诗“戏剧化”论说 兼诗艺研究

Xinshi “Xijuhua” Lunshuo
Jian Shiyi Yanjiu

胡苏珍 著

中国社会科学出版社



浙江省哲学社会科学规划
后期资助课题成果文库

新诗“戏剧化”论说 兼诗艺研究

Xinshi “Xijuhua” Lunshuo
Jian Shiyi Yanjiu

胡苏珍 著

中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

新诗“戏剧化”论说兼诗艺研究 / 胡苏珍著. —北京: 中国社会科学出版社,
2019. 6

(浙江省哲学社会科学规划后期资助课题成果文库)

ISBN 978-7-5203-4406-7

I. ①新… II. ①胡… III. ①诗歌研究-中国-当代 IV. ①I207. 22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2019)第 085106 号

出 版 人 赵剑英
责任编辑 宫京蕾
特约编辑 李晓丽
责任校对 秦 婵
责任印制 李寡寡

出 版 中国社会科学出版社
社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号
邮 编 100720
网 址 <http://www.csspw.cn>
发 行 部 010-84083685
门 市 部 010-84029450
经 销 新华书店及其他书店

印刷装订 北京君升印刷有限公司
版 次 2019 年 6 月第 1 版
印 次 2019 年 6 月第 1 次印刷

开 本 710×1000 1/16
印 张 17
插 页 2
字 数 289 千字
定 价 78.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书, 如有质量问题请与本社营销中心联系调换

电话: 010-84083683

版权所有 侵权必究

内容简介

本书整体探讨新诗发展中的“戏剧化”论说及诗艺效应。在考察跨语际影响和耙梳史料的基础上，从类似“小说诗化”等文类融合层面观照新诗发展中几个集中阶段的“戏剧化”诗学话语和诗人文本策略，厘清新月诗派、九叶诗派和20世纪90年代诗歌“戏剧化”的内涵形态、异域影响和诗学机制等方面的纵向关联或异同，并在保留性地提出“戏剧化”非诗歌本体追求的前提下，层析出“戏剧化主体”“冲突性诗思”“戏剧化场景”三种“化戏剧”诗艺内涵，以优秀诗人的代表性文本为依据，阐释新诗“戏剧化”写作在间离或延展主体意识、凝聚矛盾性情思体验、激活日常语言三个层面的诗性效度。

本书获宁波大学中国语言文学学科建设经费资助

序

吴 晓

本书是胡苏珍在其浙江大学博士毕业论文基础上完成的。百年的中国新诗史，是创作上不断探索、理论上不断丰富历史。其间产生多种流派与思潮，演绎多种主义与主张，从而不同程度地推进了中国新诗创作及诗学理论的建设与发展。其中一些时显时伏的诗学主张或命题，在中国新诗发展史上留下或深或浅的影响。“新诗戏剧化”论说就是这样一个贯穿几代新诗而概念至今不明的话题，是一个需要系统梳理、阐释的新颖学术课题。胡苏珍多年在高校从事中国现当代文学教学和研究，有着良好的理论基础和审美直觉，对诗歌认真致敬。因此，当她选择以新诗戏剧化研究作为博士论文题目时，我作为导师是非常支持的。

史上各种“新诗戏剧化”创作及理论，有其诗学的合理性及古今中外的理论渊源。在新月诗派，有不少诗人做过创作方面的实践探索，涉及徐志摩、闻一多、卞之琳等。然而作为诗学主张集中加以倡导，则是20世纪40年代后期的事，诗人兼诗论家袁可嘉更是提出“新诗戏剧化”方向。他针对当时诗坛存在的说教与感伤两个通病，结合英美新批评诗学理论和40年代西南联大诗人实际创作，倡导“生活经验”与“诗经验”须有一个“转化”的过程，“设法使意志与情感都得着戏剧的表现”，这种“戏剧的表现”最大的特点就是“客观性与间接性”；并结合现代人经验、情感的复杂矛盾特质，提出一首诗要融合各种“相反相成”的戏剧性思想和情绪。这就是他的立论基础。到20世纪90年代，许多知名诗人都谈到自己诗歌创作的“戏剧化”追求，又不同于袁可嘉的说法。总之，新诗戏剧化论说的出现和实践，涉及的不仅仅是诗歌艺术表现的问题，更在于对丰富现代诗精神的理解。当然，袁可嘉把它作为实现“新诗现代化”总体目标的一种途径来看待，其中有无本质化嫌疑值得讨论。

古人说，“诗缘情”。诗作为情感的艺术，是用来抒发情感的，但诗却不宜直接表露情感，也不只是表达感情。中国古人也有一句话，叫作“一切景语皆情语”。这里的“景语”其实就是“情语”的“形式化”，是情感的“客观对应物”。因此这句话或者应该倒过来说：“一切情语须景语，”也即“情语”必须通过“景”来表达。在我看来，新诗戏剧化的提法，从根本上说，与上述说法是相通的，但又不能看作雷同。袁可嘉反对的诗界弊病，说教、赤裸的陈述、宣泄无余的呐喊等等，确是“非诗的质素”，离诗甚远；袁可嘉提出“客观化”“复杂化矛盾经验”，符合诗歌本质规定和现代语境；20世纪90年代以来的“戏剧化”写作包含了诗人对以往个人抒情的调整，把情感变为“意识”和“经验”，从自我扩大到他人，容纳情境、场景、细节、对话、冲突等等，深入时代和语境，并兼顾诗美境界，无疑应该是行之有效的途径。

正是从上述史实和诗学基本原理出发，胡苏珍对新诗戏剧化论说及写作，从源头到演变、从美学形态到理论思路等各个层面展开了整体梳理和全面阐释。

更可喜的是，胡苏珍透过某些现象，进一步探索戏剧化理论的实质及其内在的价值。作者根据近百年新诗实践，把新诗戏剧化方式分解为下述三个层面：一是言说主体的戏剧化，二是诗思的戏剧性，三是表现手法的戏剧化。作者以此建构了一个相对较完整的体系，有益于我们对此问题的深入思考。

面对“新诗戏剧化”说，也许会出现质疑的声音，这其中涉及“戏剧化”这个概念的问题。不过，不论是“戏剧化”，还是“化戏剧”，大可不必计较“戏剧”这个名称。在我看来，倡导者未必一定是要诗家向戏剧家看齐、要前者向后者取经。倡导者只不过是借“戏剧”这个名称来表述某种意思，概括诗歌的某种表达方式、路径而已。

因此胡苏珍在文中强调：

现代汉语诗人的“戏剧化”写作并非导向“戏剧”的激烈事件冲突或在一个一定长度的动作过程中展现人物的命运，而是仍留在了“诗”的园地，存有诗的抒情性、主体性、想象性及语言的非陈述性等内在的文类特征。从戏剧化写作三种内涵形态来看，包含诗人由“自我”向“角色”生命意识拓展，由单线情思向“矛盾复杂经验”

的包容，由戏剧化“场景”推进诗思和创新语言的生成，因此，戏剧的角色、矛盾、场景等美学理念与要素只是帮助诗歌拓展文类表现范围和表现深度的策略或途径。

这可以说是作者对于戏剧化理论的实质的揭示，也是作者的基本态度和评断，当是十分准确。显然，诗中的“冲突”“对话”不等同于戏剧中的“冲突”“对话”，二者虽是同一概念，却不会是同一种状态或程度。所以，本书探究“新诗戏剧化”，并不是停留在外围讲“文类融合”，而是探讨几类戏剧化形态对“诗”的丰富，建立在对诗歌本质的思考基础上，并结合了大量的文本细读。总之，本书的思维亮点很多，有待深化的问题自然也存在。

我向来认为，对任何一个学术话题，研究者不仅需要准确精细地还原它产生的历史、发展的历程，准确描述其基本形态、表现特征等，更应该探究其内在机理，从更深层次的意义上对其作出本质的把握。看待一个诗学命题，不在于其“说了什么”，也不在于前人为什么说，意图是什么，更重要的是，要把所有的历史陈述，重新加以激活，以你当代人的眼光，以你独特的观点去加以解释，加以重组，建构你自己的理论体系。也就是说不是历史牵着你走，是你引领着“历史”走；不是材料主宰你，是你主宰所有的材料。这似乎是一个矛盾，是历史重要，还是你的认知重要？是该相信历史，还是该相信你？尊重历史“真实”固然重要，那是前提；揭示历史资料的本真，才是更为要紧的。这篇博士论文，作者做到这个程度，的确也体现了这一主张。胡苏珍聪慧专注，思维敏捷，感悟力强，本书的完成显示了作者的理论素养和学术研究特点，在纵深探索中实现了自我建构。

是为序。

2018年12月 杭州

目 录

导论	(1)
一 研究对象	(2)
二 研究现状	(5)
三 问题逻辑	(8)
四 章节观点	(13)
第一章 跨语际实践：中西诗学交汇中的“戏剧化”论说	(17)
第一节 新诗“戏剧化”论说的中西视域	(18)
一 古代诗歌中的戏剧化因子	(19)
二 新诗中自觉建构的“戏剧化”论说	(23)
三 现代跨语际实践的结果	(27)
第二节 近现代本源语中的“戏剧化”诗学	(32)
一 “戏剧”与“抒情”话语的此消彼长	(33)
二 从“非自我中心”到“戏剧化声音”	(35)
三 包含“冲突”“综合”取向的审美原则	(39)
第三节 借鉴、误读和内化：“戏剧化”诗学的“理论旅行”	(46)
一 抑制感伤之风的“戏剧化”借鉴	(47)
二 戏剧主义的诉求：综合矛盾经验	(50)
三 适用性考量：信息接受中的放大与误读	(54)
四 异域理论的本土化	(56)
第二章 新诗戏剧化写作的历时考察	(60)
第一节 “体式”建设意识下的戏剧化尝试	(61)
一 吸收一切可能：新诗体式建设意识的成形	(61)
二 结缘于维多利亚“戏剧化”诗歌	(65)

三 对称于表达的需要：新月诗人的“戏剧化”实践	(69)
第二节 现代化诉求下的戏剧化写作	(72)
一 在场的诱引：英美现代主义诗歌的“戏剧性”	(72)
二 从意境化到冲突化：九叶诗人的现代审美转向	(78)
三 事件化抒情和机智修辞	(82)
第三节 知识型构变化中的戏剧化诗艺	(85)
一 跨文体写作大潮中的戏剧化“综合”	(86)
二 “介入”写作的有效性考量	(89)
三 和戏剧化交叉的“叙事性”	(93)
第三章 自我的隐遁或拓展：戏剧化角色的言说方式	(97)
第一节 戏剧化角色与戏剧化声音	(98)
一 不是诗人本人的声音——戏剧性独白、对白与旁白 （引文）	(98)
二 自我的间离、隐藏与丰富	(103)
三 并未放逐的抒情	(108)
第二节 他即“我”：自我意识的“面具”化呈现	(111)
一 自我情感、意识的“面具”	(111)
二 民间、神秘“面具”的特殊效应	(115)
三 “面具”言说人类普遍处境	(121)
第三节 “我”非我：突入他者的别一种意识世界	(124)
一 戏剧化口吻：“发明”他者的经验和意识	(125)
二 探幽虚拟角色“灵”的颤动	(128)
三 角色言说对修辞、语吻的丰富	(133)
第四章 异质冲突经验或戏剧性修辞	(139)
第一节 新诗综合矛盾经验的“繁复”追求	(140)
一 现代经验“综合”之必要	(141)
二 综合异质经验的个人化方式	(146)
三 智性和想象：化合矛盾经验的“白金丝”	(151)
第二节 新诗假叙述情境中的对立冲突	(155)
一 隐含的冲突：新诗“情境”建构的一种指向	(155)
二 可能的尖锐：假叙述中的事境冲突	(159)

三 必要的“戏剧化”：日常经验的情境化策略	(162)
第三节 言语与结构的反讽：戏剧性诗思的助动器	(166)
一 表层喜感与深层悲感的嵌合：反讽在新诗中的生成	(166)
二 克制陈述与悖论：新诗不断提升的话语反讽	(171)
三 悖论反讽和结构反讽：异质意义的并置	(176)
第五章 形式即意味：推动诗思和语言生成的戏剧化场景	(183)
第一节 进行时戏剧化场景的虚化与转换	(184)
一 “刻刻在眼前发生”的在场性场景	(185)
二 虚化戏剧化场景对诗思的建构	(188)
三 戏剧化场景转换中的“多声部”	(192)
第二节 戏剧化言说中口语的诗化途径	(196)
一 口语化、戏剧化、格律化的共震	(197)
二 交融于意境的戏剧化口语	(202)
三 口语语义的重新编码	(207)
结语 价值及限定	(213)
附录一 自我的分化：穿行于角色的戏剧化主体	
——穆旦的戏剧化写作	(218)
一 本体自我的分裂：穆旦对布莱克的接通	(219)
二 角色化言说与变形的自我	(223)
三 拟诗剧：自我与超验角色的交互与冲突	(226)
附录二 张枣元诗写作中的戏剧化技艺	(231)
一 自我化身或分身带来的奇妙调式	(231)
二 作诗意策源地的戏剧性处境	(237)
三 变换琳琅的戏剧化人称	(240)
参考文献	(245)
致谢	(263)

导 论

对于有着纯正抒情诗美学情结的中国读者来说，谈论诗歌的戏剧化似乎是一件败坏胃口的事情。尤其在晚近，“抒情”二字几乎作为“有情”的同义词，用以治疗中国人被现代化、工业文明减损并降格至实用功利主义的生硬、单面人性。文学研究上，王德威在萧驰等学者的研究基础上，于新世纪初从沈从文、陈世骧、高友工的“抒情”追求中提炼，认为中国现代文学中存在广泛、开阔意义上的“抒情”^①，引领了抒情诗学研究的大面积回潮^②。但新诗作为中国现代文学革新最急峻的文类，的确长出过一些奇异树，新诗史上一些严肃于诗艺探寻的诗人，在常态的诗歌审美理念、范式之外还自觉实践并开拓出别样的诗观，“戏剧化”“戏剧性”即为新诗史上涉及诗学主张和文本实践的探索，若从正统的“诗”观看，可谓一种旁逸斜出。

新时期来，新诗研究轮流凸显着现代性与本土化、现代主义与浪漫主义的争辩话语。20世纪80年代，“去意识形态”的纯文学观念引导一批批学者在象征派、现代派、九叶诗派、朦胧诗派的线性历史中寻绎出一条富含意象、隐喻、语言张力等纯诗质素的“新诗现代性”脉络。各种蔚为大观的“现代主义诗歌”“先锋诗潮”论著，透出某种共同的潜本文意味，即“现代化”是观照新诗审美品性的一大主要视角。但另一方面，

^① 王德威：《抒情传统与现代性：在北大的八堂课》，生活·读书·新知三联书店2010年版，第3—8页。

^② 主要有萧驰著“中国思想与抒情传统”全三卷，台北联经出版事业公司2011—2012年版；蔡英俊主编《中国文学的情感世界》，黄山书社2012年版；吕正惠著《抒情传统与政治现实》，华中师范大学出版社2011年版；陈国球著《抒情中国论》，香港三联书店2013年版；吴盛青、高嘉谦主编《抒情传统与维新时代》，上海文艺出版社2012年版；张松建著《抒情主义与中国现代诗学》，北京大学出版社2012年版；等等。

90年代掀起的本土化思潮，首先就从五四文学革命追根究源，新诗的合法性身份遭逢系列发难，部分学者质疑了白话诗革命割裂、弃绝古典诗歌传统的偏激倾向，竭力呼唤当下诗人尊重本土传统，重塑新诗形象。在这一本土化潮流的导向之下，新诗研究也出现了新的转向，一些学者潜入新诗历史场域中的细节，细探现代诗人不同形态的文本，打捞其中的“古典”因素，力证古今诗歌并未断裂的暗流。同时，发生学和场域学理论也启发了青年学者回到新诗的策源地，理出了新诗革命何以发生、怎样发生的枝枝蔓蔓。近年来，浪漫主义被还原出思潮的复杂性、抒情的正统性和想象的崇高性，新诗经典语象和格律声韵受到关注。在这些过程中，当代新诗多元发展、形态各异的文本，使“诗歌标准”数度成为一个纠缠不清的话题，晚近略归于平寂。

新诗研究历史及格局表明，对现代汉语诗歌作出是与非的二元价值判断显然是虚妄的。新诗发展的道途，有其历史规定性的必然，也难以排除多元的可能，“戏剧化”涉及新诗不同阶段中的审美开拓、功能建构、语境选择、主体气质和形式探索，值得深察和辨析。

一 研究对象

一般来说，新诗的本体性话语无外乎语词、意象、隐喻、象征、想象力、格律或声音等等，大体对应上中国古典诗歌话语中的意象、意境、声律和赋比兴诗学。但特异的是，“戏剧化”及其相关提法曾分别以诗学观念或写作策略的形式，出现在现当代具有较大影响的诗人、诗家的论述中。其中，被余光中称为“一流的诗人”的卞之琳有意识地进行过“戏剧化”探索，他曾道明自己“从闻一多《死水》处习得不少技巧……常倾向于写戏剧性处境，作戏剧性独白或对话”^①。这意味着他的师辈闻一多与新月同人在20世纪20年代探索过戏剧性写作。对应性的是，闻一多在40年代初曾发表对文学动向的思考：“在一个小说戏剧的时代，诗得尽量采取小说戏剧的态度，利用小说戏剧的技巧。”^②这包含了明显的“化戏剧”诗观。而后，作为“自觉的现代主义者”——九叶诗人之一的袁

^① 卞之琳：《人与诗：忆旧说新》，生活·读书·新知三联书店1984年版，第10页。

^② 闻一多：《文学的历史动向》，《闻一多全集》第10卷，湖北人民出版社1993年版，第20页。

可嘉，在40年代中后期辨识出了穆旦、杜运燮具有“现代主义”意味的革新型创作，并自觉引入英美新批评派的诗学原理阐发本土诗歌的“新方向”，提出“从浪漫主义到现代主义的诗底发展无疑是从抒情的进展到戏剧的”^①，把“戏剧化”与诗歌“现代化”联系起来。在当代，台湾的痲弦、商禽等诗人也实践了“戏剧化”效应，痲弦曾自言写诗“使用一些戏剧的观点”^②，余光中亦在《诗话痲弦》中说：“痲弦的抒情诗几乎都是戏剧性的。”大陆当代新诗发展自20世纪90年代以来，“戏剧化”论说也进入了部分诗人关于构思、传达策略的个体经验诗学当中。例如陈东东言明自己“从诗的‘非抒情化’看到了戏剧化的需要”^③；西川提出诗歌应向“经验、矛盾、悖论、噩梦”的世界敞开，兼容“戏剧性”成分^④；萧开愚则分析了“戏剧独白式抒情诗”对中年写作的节制意味，以及当时不少诗中很多人物出场的“戏剧性”^⑤。在诗艺自觉探索层面，翟永明在90年代一改以往的自白风格，探索“戏剧性”叙述和“戏剧化结构”^⑥；王家新在具体文本中意识到综合“多种不同的相互冲突的经验”^⑦；青年诗人韩博则这样介绍自己的诗艺：“我需要现实性的场景、细节与结构来帮助我完成超现实的主题。”^⑧还有一些没有亮出戏剧化诗观但透出明显戏剧化探索意识的，如张枣、欧阳江河、朱朱、臧棣、胡续东等诗人。总之，种种不约而同的个体“戏剧化”论说、策略和诗艺，使“戏剧化”被梳理进了“1990年代部分诗学词语”^⑨的序列当中。

① 袁可嘉：《诗与民主——五论新诗现代化》，《论新诗现代化》，生活·读书·新知三联书店1988年版，第47页。

② 痲弦：《痲弦自选集》，台北黎明文化事业公司1977年版，第251页。

③ 陈东东、木朵：《诗跟内心生活的水平等高》（陈东东访谈），《诗选刊》2003年第10期。

④ 西川：《〈大意如此〉自序》，湖南文艺出版社1997年版，第2页。

⑤ 萧开愚：《90年代诗歌：抱负、特征和资料》，载陈超《最新先锋诗论选》，河北教育出版社1999年版，第338—339页。

⑥ 陈超：《中国先锋诗歌论》，人民文学出版社2007年版，第303—304页。

⑦ 王家新：《回答普美子的二十五个诗学问题》，《诗探索》2003年第1—2辑。

⑧ 转引自敬文东《没有终点的旅行》，《被委以重任的方言》，中国人民大学出版社2010年版，第211页。

⑨ 参见王家新、孙文波编《中国诗歌九十年代备忘录》，人民文学出版社2000年版，第402页。

上述线索显示，“戏剧化”“戏剧性”以及类似提法，分别出现在新诗史上不同时期一些严肃探索诗艺者的写作经验论或诗学家的观念表述中。在常识中，“戏剧诗”“叙事诗”“抒情诗”三大文类的亲缘关系总是圈定在具体范畴之内。戏剧文学大都围绕摹仿、动作、角色、表演、冲突、情境、在场、舞台诸要素；叙事文学由事件、人物、环境、情节等构成；抒情文学则离不开自我、表现、情感等关键词，具体到诗歌，多以自我抒发、意象隐喻、语言创新等为写作动力。因此，戏剧类和叙事类有着内在的可通约性，而一般的抒情类诗歌，则似乎与戏剧相去甚远。但上文提及的这些现当代诗人，既是自觉、严谨探索诗艺的诗人，但都探索过“戏剧化”策略。这些现象表明，关于“戏剧化”的论说虽然看似不具备意象、格律、纯诗等这类诗学关键词的核心本体地位，却已然形成一条时显时隐的线索。重要的是，卞之琳、张枣、西川、陈东东、萧开愚、朱朱等诗人的“戏剧化”写作，并非指向郭沫若的《湘累》《三个叛逆的女性》那样充满外部戏剧冲突的诗剧，也不是艾青的《火把》那样在夹叙夹议中塑造人物和情节的叙事诗，而是仍围绕抒情主体意识的丰富、现代诗歌想象和语言的发明等本体，这就显示出特别的意义。

从“戏剧化”论说及诗人的艺术实践来看，撇开台湾当代诗人，撇开其他散见个体诗人零星文本中无意识的戏剧化技术，“戏剧化”话语自觉和策略自觉的探索集中性出现的时段主要是20世纪20年代新月诗派、40年代九叶诗派和90年代以来这几个不同阶段。根据新诗史常识，这几个阶段分别是初步形式建设、“现代化”自觉和诗歌知识重新“构型”^①的时期，所涉及诗人大都是诗艺的严肃追求者，他们也熟悉西方诗歌资源。这就自然引发下述疑问：严肃于诗艺的人缘何提出“戏剧化”或实践某些戏剧化策略？新诗中的戏剧化、戏剧性的形态及本质是什么？不同时期、不同个体的“戏剧化”探索有何关联和差异？新诗中的戏剧化探索是否与西方诗学影响有关？“戏剧化”说的存在，对一直争议的“新诗标准”问题，有何参照或启发价值？融入了戏剧化、戏剧性，诗歌是得到了丰富拓展，抑或导致了对立面的“非诗”情形？这些涉及历史性、本体性以及比较层面的疑难，需要整体、集中地辨析。

^① [法] 福柯：《词与物：人文科学考古学》（前言），莫伟民译，上海三联书店2001年版，第12页。

二 研究现状

从现有研究看来,学者一般注重单个诗人、诗家的“戏剧化”主张或某一诗群的戏剧化创作,现代时期的关注点普遍为袁可嘉的“新诗戏剧化”理论,卞之琳、穆旦的戏剧化手法,当代时期的研究基本是枝节性阐释张枣、翟永明、朱朱的戏剧化文本,具体如下。

由于袁可嘉在20世纪40年代将戏剧化和“新诗现代化”直接对应起来,加上他在当代对外国文学研究的引领和推动,他的“新诗戏剧化”理论相应成为最大的关注点。一些现代诗学集合性研究专著,普遍对袁可嘉的“新诗戏剧化”理论作专节介绍,如龙泉明、邹建军的《现代诗学》(2000),潘颂德的《中国现代新诗理论批评史》(2002),重点展述袁可嘉的戏剧主义诗学观,包括“客观性”“间接性”“客观对应物”“矛盾戏剧地展开”,前者还将“戏剧化”阐释为“经验中的戏剧性”,即“强调情节性和生活原生态保存”^①。其他论述现代诗潮或专题性研究的专著也绕不开“戏剧化”,如孙玉石的《中国现代主义诗潮史论》(1999),龙泉明的《中国新诗流变论》(1999)、《中国新诗的现代性》(2005),蓝棣之的《现代诗的情感与形式》(2002),李怡的《中国现代新诗与古典诗歌传统》(1994),陈旭光的《中西诗学的会通——20世纪中国现代主义诗学研究》(2002),不同程度地论述了袁可嘉的戏剧化诗学观念,兼及卞之琳、穆旦诗歌文本的戏剧化手法,诸如戏剧化角色、戏剧性场景。蓝棣之在专著中还指出了新月诗人的戏剧化手法与维多利亚诗风的关系。这些论述逐渐成为关于现代时期新诗“戏剧化”的基本认识,专著之间的相关观点具有延续性、承继性关系。诗派研究专著方面,游友基的《九叶诗派研究》(1997),蒋登科的《九叶诗派的合璧艺术》(2002)、《九叶诗人论稿》(2006),马永波的《九叶诗派与西方现代主义》(2010),都论及了九叶诗人的“戏剧化”。还有个体诗人诗艺解读专著,如香港张曼仪的《卞之琳著译研究》(1989),江弱水的《卞之琳诗艺研究》(2000),对卞之琳复杂细腻的戏剧化角色和人称作了专业阐释,后者展开得更为全面而深入。此外,王毅结合徐志摩、闻一多个别诗篇提出新诗

^① 龙泉明、邹建军:《现代诗学》,湖南人民出版社2000年版,第63页。

中“戏剧独白”形式的发展问题^①；刘燕则论析了艾略特对穆旦戏剧性场景和戏剧化角色的影响^②。

在另一些研究当中，学者对所涉及的现代时期的“戏剧化”内涵作了更个人化的理解。如臧棣论述袁可嘉“现代化”诗学时，就发现了其背后的英美新批评中的“戏剧性”和综合矛盾、冲突的“包含性”的逻辑关系^③；蓝棣之也论及袁可嘉“戏剧化”诗学的具体西方来源^④。对于袁可嘉的理论背景，一直专攻新批评诗学的学者赵毅衡，认为新批评的“戏剧化”意指将抒情文学“看作一出戏，里面包含着戏剧结构”^⑤。也有大胆质疑的，青年学者张松建在《现代诗的再出发——中国四十年代现代主义诗潮新探》中就提出，袁可嘉“戏剧主义”诗学具有夹生性，未能“语境化”^⑥，这的确是至今仍须面对又颇难辨析的疑障。较为特殊的是刘方喜一文，他认为九叶诗人的“戏剧化”、新月诗人的“声情化”和现代派的“意象化”，合成了现代诗歌史上针对白话诗本体特质的三种“功能性”建构^⑦。他的古典诗学背景决定其对“声情”的重视，对“戏剧化”的阐释有个人建构意图。另外，陈卫从朗诵、表演层面上的“戏剧化”讨论闻一多诗歌的节奏^⑧，属于舞台表现的“戏剧化”观照。

相对有关现代时期新诗“戏剧化”的研究局面，当代诗歌中的“戏剧化”论说较少得到非诗人型研究者关注。90年代诗歌出现了不同于以往“意象”“象征”等诗学概念的新知识谱系，如热议许久的“叙事性”。杨匡汉甚至提出，这一阶段“诗学明显走在小说学、散文学的前面，并给后者影响性的启迪”^⑨。程光炜以系列文章阐释了诗人的“知识型构”，

① 王毅：《论新诗戏剧化》，《武汉大学学报》1996年第4期。

② 刘燕：《穆旦诗歌中的“T. S. 艾略特传统”》，《外国文学评论》2003年第2期。

③ 臧棣：《袁可嘉：40年代中国诗歌批评的一次现代主义总结》，《诗探索》1994年第2期。

④ 蓝棣之：《九叶派诗歌批评理论探源》，《作家》2001年第1期。

⑤ 赵毅衡：《重访新批评》，百花文艺出版社2009年版，第62页。

⑥ 张松建：《现代诗的再出发——中国四十年代现代主义诗潮新探》，北京大学出版社2009年版，第187页。

⑦ 刘方喜：《“戏剧化”“意象化”与“声情化”——中国新诗音节理论的历史重构》，《北方论丛》2007年第1期。

⑧ 陈卫：《论闻一多诗歌的戏剧化》，《东方丛刊》1998年第2期。

⑨ 杨匡汉：《多种途径和选择的可能性——〈九十年代文学观察〉丛书总序》，转引自刘士杰《走向边缘的诗神·总序》，山西教育出版社1999年版，第8—9页。