

中国新诗总论

③ 1950—1976

中国新诗总论

1950—1976

3

总主编 谢冕

本卷主编 吴思敬



黄河出版传媒集团
宁夏人民教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国新诗总论. 3, 1950—1976 / 谢冕主编; 吴思敬
本卷主编. -- 银川: 宁夏人民教育出版社, 2019.5
ISBN 978-7-5544-3547-2

I. ①中... II. ①谢... ②吴... III. ①诗歌理论 - 诗
歌评论 - 中国 - 当代 IV. ①I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2019)第 086070 号

中国新诗总论 3 1950—1976

ZHONGGUO XINSHI ZONGLUN 3 1950—1976

总主编 谢冕
本卷主编 吴思敬

特邀编审 陈文军
责任编辑 虎雅琼 贾珊珊
装帧设计 康健
责任印制 殷戈



黄河出版传媒集团
宁夏人民教育出版社 出版发行

地 址 宁夏银川市北京东路 139 号出版大厦(750001)
网 址 www.yrpubm.com
网上书店 www.hh-book.com
电子邮箱 jiaoyushe@yrpubm.com
邮购电话 0951-5014284
印刷装订 北京雅昌艺术印刷有限公司
印刷委托书号 (宁)0013216

开本 880 mm × 1230 mm 1/32
印张 23.25 字数 687 千字
印数 3000 册
版次 2019 年 5 月第 1 版
印次 2019 年 5 月第 1 次印刷
书号 ISBN 978-7-5544-3547-2
定价 880.00(全六册)

版权所有 侵权必究

导言 在政治纠缠中行进的诗学

吴思敬

1949年10月,中华人民共和国的诞生标志着历史掀开了新的一页。百年来中国人民遭受的屈辱、苦难终于过去了,中国人民站起来了。诗人和广大人民群众一起都沉浸在对美好未来的憧憬之中,胡风在其长诗《时间开始了》中也发出了热烈的、庄严的呼唤:

诗人但丁
当年在地狱门上写下了一句金言:
“到这里来的,
一切希望都要放弃!”
今天
中国人民底诗人毛泽东
在中国新生的时间大门上面
写下了
但丁没有幸运写下的
使人感到幸福
而不是感到痛苦的句子:
“一切愿意新生的
到这里来罢
最美好最纯洁的希望
在等待着你!”

胡风不仅是热情奔放的诗人,而且是见解深邃的诗歌理论家。他有句名言:诗人和战士是一个神的两个化身。他对“第一义”的诗人的强调:“有志于做诗人者须得同时有志于做一个真正的人。无愧于是一个人的,才有可能在人字上面加上‘诗’这一个形容性的字,一个真正的诗人决不能有‘轻佻地’走近诗的事情。……只有人生至上主义者才能够成

为艺术至上主义者。”^① 吊诡的是，身兼诗人与诗歌理论家的胡风，在满怀激情写下《时间开始了》不久竟然被他歌咏的对象打成“反革命集团”的首领，锒铛入狱，二十余年后才得以平反，恢复了他诗人和文艺理论家的身份和应有的荣誉。胡风的遭遇，无疑给那个时代的诗人和诗论家的心中投射下长长的阴影，有形无形地制约着中国当代新诗理论的发展。

—

1949年6月，郭沫若在新政治协商会议筹备会上做了充满激情的发言：“我感觉着，今天的新政协筹备会的开幕，正好像在黑暗中苦斗着的太阳，经过了漫漫长夜的绞心沥血的努力，终于吐着万丈光芒，以雷霆的步伐，冒出地平线上来了”，“这是规模宏大的新民族形式的史诗的序幕，是畸形儿的旧民主主义转换到新民主主义的光荣的开始”。^②

1949年7月2日至19日，中华全国文艺工作者代表大会在北京举行，来自国民党统治区与解放区的长期被分割开的两支文艺大军胜利会师了。朱德代表中国共产党中央致辞，周恩来在大会上做了政治报告，毛泽东也亲临会场向与会者致意：“你们都是人民所需要的人，你们是人民的文学家、人民的艺术家、或者是人民的文学艺术工作的组织者。你们对于革命有好处，对于人民有好处。因为人民需要你们，我们就有理由欢迎你们。再讲一声，我们欢迎你们。”^③ 大会还成立了中华全国文学艺术界联合会及其所属的中华全国文学工作者协会等其他协会，作为党领导下的全国性的文艺组织。

在这次会议上，毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》被确定为新中国文艺的方向。周扬在大会报告《新的人民的文艺》中斩钉截铁地指出：“毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》规定了新中国的文艺的方向，解放区文艺工作者自觉地坚决地实践了这个方向，并以自己的全部经验证明了这个方向是完全正确，深信除此之外再没有第二个方向

① 胡风：《关于人与诗，关于第二义的诗人》，《胡风全集》第3卷，武汉：湖北人民出版社，1999年，第74—76页。

② 郭沫若：《郭沫若在新政治协商会议筹备会议第一次全体会议上的讲话》，《人民日报》1949年6月15日。

③ 毛泽东：《毛主席讲话》，《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》，新华书店，1950年，第3页。

了,如果有,那就是错误的方向。”^①

《在延安文艺座谈会上的讲话》对50—70年代中国新诗理论的影响是深远的,是决定性的。此外,毛泽东在延安时期以及新中国成立后,在其书信、谈话和会议发言中,也曾多次谈过他对诗歌的看法,这同样对50—70年代的中国诗坛产生了重要影响。1938年,毛泽东指出:“诗的语言,当然要以现代大众语为主,加上外来语和古典诗歌中现在还有活力的用语。大众化当然首先是内容问题,语言是表现形式。要有民族风味,叫人爱看、爱诵、百读不厌。”^②1942年1月31日,毛泽东在给“路社常务委员会”的信中说:“问我关于诗歌的意见,我是外行,说不出成片段的意见来。只有一点,无论文艺的任何部门,包括诗歌在内,我觉得都应是适合大众需要的才是好的,现在的东西中,有许多有一种毛病,不反映民众生活,因此也为民众所不懂。适合民众需要这种话是常谈,但虽常谈却很少能作到,我觉得这是现在的缺点。”^③1957年1月14日,毛泽东在与臧克家、袁水拍谈话中,谈及新诗太散漫,记不住,应该精练,大体整齐,押大体相同的韵并建议搞一本专为写诗用的较宽的韵书“新诗韵”。^④1958年3月,在成都召开的中央工作会议上,毛泽东指出:“中国诗的出路,第一条,民歌,第二条,古典,在这个基础上产生出新诗来,形式是民歌的,内容应是现实主义和浪漫主义对立的统一。太现实了就不能写诗了。”^⑤毛泽东的成都讲话在全国范围内掀起了前所未有的新民歌运动并随之引发了关于诗歌发展道路的讨论。1965年7月,毛泽东写信给陈毅再次强调自己对新诗的看法:“用白话写诗,几十年来,迄无成功。民歌中倒是有一些好的。将来趋势,很可能从民歌中吸引养料和形式,发展成为一套吸引广大读者的新体诗歌。”^⑥

《在延安文艺座谈会上的讲话》和毛泽东的新诗主张,总体上确立了1949—1976年间新诗创作与新诗理论的大致走向:要为无产阶级政治服务、为工农兵大众服务,诗人和文艺工作者要加强思想改造,要深入工

① 周扬:《新的人民的文艺》,《现代文学史参考资料》,上海:上海教育出版社,1979年,第683页。

② 臧云远:《亲切的教诲》,《新文学史料》1979年第2期。

③ 毛泽东:《致路社常务委员会》,《新诗歌》1942年第8期。

④ 陈晋:《毛泽东与文艺传统》,北京:中央文献出版社,1992年,第326页。

⑤ 陈晋:《毛泽东与文艺传统》,北京:中央文献出版社,1992年,第322页。

⑥ 毛泽东:《致陈毅》,中共中央文献研究室编《毛泽东诗词集》(附录),北京:中央文献出版社,1996年,第267页。

农兵的生活,与人民群众密切结合。反映在创作上就是应该坚持革命现实主义和革命浪漫主义相结合,走民族化、大众化的道路,新诗要在民歌与古典诗歌的基础上发展。

二

中华全国文艺工作者代表大会的精神在诗歌界很快就得到了反响。1950年1月,有两家诗歌刊物,一家在北京,一家在上海,一北一南,同时创刊。

在北京创刊的是《大众诗歌》,其前身是1948年8月由北京大学学生赵立生发起创办的《诗号角》。在赵立生执笔的发刊词《前奏》中,有这样的话:“让我们在号音里,循着人民的道路进军。让我们在号音里,对准我们共同的目标射击。”^①这一刊物在北京和平解放前出版了4期,其作者以北京大学、北京师范大学的学生为主体,冯至、李瑛、青勃等曾为刊物撰稿。北京和平解放后,田间、苏金伞、沙鸥等参加了《诗号角》编辑工作,又出版了4期。“在中华人民共和国成立后出版的这四期中,可以明显看出当时一些诗人在创作中的困惑。苏金伞在《诗号角》第六期《编后》的一开头就说:‘不少的诗歌工作者目前正感到痛苦。原因是:一方面想面向广大工农兵,但对于工农兵的生活,思想,感情又体会不深;一方面对于自己的语言,形式等,早就发生了怀疑,于是,造成了当前一部分诗人的沉默。这种痛苦我们也正在身受。’”^②1949年11月出版了《诗号角》第八期以后,“有些诗人(主要是沙鸥)甚至认为《诗号角》这个刊名也不够大众化,不易为工农兵所理解,于12月改组,成立《大众诗歌》社”,“由艾青、田间、臧克家、王亚平、沙鸥、晏明、马丁、赵立生等十人组成编委会,王亚平和沙鸥主编”。^③

《大众诗歌》的创刊号,编者在《大众诗歌创刊了》一文中说:“我们知道写一首被群众喜爱的通俗诗歌,或者说是大众化诗歌,是极其不容易的事情。诗人们多半是知识分子出身,对工农兵大众的生活、思想、情感、语言,懂得不多,体验不够,这里就必须深入地认识他们,了解他们,向他们学习,懂得他们怎样用恰当的有光彩的语言表达思想、情感,

① 赵立生:《前奏》,《诗号角》创刊号,1948年8月1日。

② 赵立生:《我与〈诗号角〉》,《诗探索》1999年第3期。

③ 赵立生:《我与〈诗号角〉》,《诗探索》1999年第3期。

进一步去提炼一番、加工一番,才能够创造出新形式、新风格。这正是本刊和广大诗歌写作者、爱好者共同努力的一个目标。”^①郭沫若在创刊号上发表了《关于诗歌的一些意见》,指出:“诗歌应该是犀利而有效的战斗武器,对友军是号角,对敌人则是炸弹。因此,写诗歌的人,首先便要求他有严峻的阶级意识,革命意识,为人民服务的意识,为政治服务的意识。有了这些意识才能有真挚的战斗情绪,发而为诗歌也才能发挥武器的效果而成现实主义的作品。”^②郭沫若还在文中讨论了诗歌的形式问题:“形式可以有相对的自由,歌谣体,自由体,甚至旧诗体都可以写诗,总要意识正确,人民大众能懂。但如所谓商籁体,豆腐干式的方块体,不遵守中国的语言习惯分行分节,则根本是脱离大众的东西,是应该摒弃的。”^③如果我们对照一下郭沫若“五四”时期给宗白华信中的话:“我想我们的诗只要是我们心中的诗意诗境之纯真的表现,生命源泉中流出来的 Strain,心琴上弹出来的 Melody,生之颤动,灵的喊叫,那便是真诗,好诗,便是我们人类欢乐的源泉,陶醉的美酿,慰安的天国。”“他人已成的形式是不可因袭的东西。他人已成的形式只是自己的镣铐。形式方面我主张绝端的自由,绝端的自主。”^④不难发现,在新的形势下,郭沫若对诗的内容与形式的看法已发生了根本的改变。

在上海创刊的是《人民诗歌》,由上海诗歌工作者联谊会编辑,中华书局印行。创刊号上发表了劳辛的诗论《写什么与怎样写》,可视为编辑部同仁诗歌观念的理论表述:“这是诗的时代。一切进军的命令,劳动的热忱,和土地改革运动,这些斗争性的社会活动,都充分表现着诗底内容和诗底韵律的震动。由于广大的劳动群众变成了历史命运的主人,开拓了诗人笔触的领域。过去只抒写个人身边琐事或悲欢离合的东西;今天该要歌唱群众的意志,情感与行动了。”“写什么是诗作者的宇宙观和人生观的问题,是创作的思想问题。它决定我们怎样写的一切方法。怎样写是表现的手法,写作的技巧;固然也是思想的问题。就是我们所说的创作的方法。……我们曾接受过西洋诗的一切流派,像自然主义,浪漫主义,与象征主义等等。现在我们的新诗歌是属新民主主义的艺术,是属于新现实主义范畴的。我们的新诗要具有整洁,明确与朴素的因素。

① 《大众诗歌》1950年1月1日创刊号。

② 郭沫若:《关于诗歌的一些意见》,《大众诗歌》1950年1月1日创刊号。

③ 郭沫若:《关于诗歌的一些意见》,《大众诗歌》1950年1月1日创刊号。

④ 郭沫若:《论诗》,《文艺论集》,上海:光华书局,1925年,第330页,第343—344页。

要忠实地反映与描写现实；但切忌流入自然主义的陷阱。要思想明朗与深刻，克服形式主义的概念化的倾向。要把握正确的主题，藉着合理的想像来塑造形象，体显诗的思想性，以一种信念和哲学来教育群众。这是积极的浪漫主义与现实主义结合的创作方法。”^①劳辛这些论述，相当准确地阐释了毛泽东诗学思想的主要观念。尤其是这里提出的“积极的浪漫主义与现实主义结合的创作方法”，可视为1958年才正式提出的“革命现实主义与革命浪漫主义相结合”创作方法的滥觞。

《大众诗歌》和《人民诗歌》均是诗人自发或诗歌工作者联谊会办的刊物，而且持续的时间不长，前者在1950年底停刊，后者在1951年8月停刊。但是从我们引用的相关文章中，能看到诗人们力求把自己的写作与时代融合起来，刊物的色彩明显地在向当时主流意识形态靠拢。

如果说《大众诗歌》和《人民诗歌》的倾向反映了当时的诗人们在新形势下，调整自己的创作思想和创作方向所做出的努力，那么作为中华全国文学工作者协会机关刊物的《文艺报》，则有意识地贯彻毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》精神，对当时诗歌创作与诗歌理论的发展予以引导。

1950年3月10日，《文艺报》第1卷第12期刊出专栏《新诗歌的一些问题》，发表了萧三、田间、冯至、马凡陀、邹荻帆、林庚、贾芝、彭燕郊、王亚平、力扬、沙鸥等11位诗人的文章。在《编辑部的话》中，编者声称：“诗歌的创作与运动，目前是存在着很多问题的。这人民解放和走向建设的伟大时代，同样冲击着诗歌这一战斗阵地。在运动进展中，在各种形式的诗歌作品多量发表的情况下，提供出来的问题——关于内容、形式、诗人的学习和修养等等，都引起了广泛的注意。”这组文章中，邹荻帆、王亚平、力扬、沙鸥等人对当时诗歌中偏离《在延安文艺座谈会的讲话》的现象予以了尖锐的批评。萧三在《谈谈新诗》一文中则指出：“我总觉得，现在我们的新诗和中国千年以来的诗的形式（或者说习惯）太脱节了。所谓‘自由诗’也太‘自由’到完全不像诗了。和中国古典的诗脱节，和民间的诗歌也脱节，因此，新诗直到现在还没有可能在这块土壤里生根。”^②当然在这场诗歌讨论中也有些文章还是立足于建设，有相当的学术内涵的。如冯至的《自由体与歌谣体》，对当时流行的自由体与歌谣体做了较为客观的评价：“目前的诗歌有两种不同的诗体在并行

① 劳辛：《写什么与怎样写》，《人民诗歌》1950年1月15日创刊号。

② 萧三：《谈谈新诗》，《文艺报》1950年3月10日第1卷第12期。

发展：自由体和歌谣体。这两种诗的形式，歌谣体容易被工农兵接受，诗歌的对象是工农兵，当然以采取他们易于接受的形式为合宜。可是自由诗，近十年来向广大的知识青年发生过很大的鼓舞作用，尤其是在诗歌朗诵的时候；我听过不少年青的文艺学习者说，‘我们读歌谣体的诗总觉得不能满足，我们还是爱自由体的。’”“歌谣体的诗是有它优良的成绩的，最显著的例子是王希坚的翻身民歌，作者采取了人民朴素的语言，表现新的内容，通过民歌形式而不受这形式的限制。但是有一部分歌谣体的诗作者并没有做到这一点，只把一些旧社会里产生的歌谣不加选择当作范本去模仿，有时甚至把其中落后的成分也连带着承袭过来，不知不觉蹈入作旧体诗的故辙。所不同的是内容空虚陈腐之外又加上语调的油滑。”“至于自由体，它向作者的要求是很大的。它要求作者要有充分把握语言的能力，要有高度的从实生活里锻炼得来的思想和情感（当然，一切诗都是这样要求着，不过自由体的诗要求得更为迫切）。它没有束缚，适于表现新的事物。现在它对于一般的人民大众却还是生疏的，但我们不能因此就怀疑它和人民的接近。如今工人中已经有人用自由体写诗，朗诵自由体的诗，它影响的范围已渐渐扩大。不过它的语言应力求精练，结构应力求紧凑，因为诗行过长，形式过于散漫，读起来总是不很自然的。”^①在当时高度肯定民歌、民谣，而自由体新诗屡受指责的大背景下，冯至的判断无疑是公允的、实事求是的。何其芳稍后也在《文艺报》上发表文章指出：不能“因某些新诗的形式方面的缺点而就全部抹杀‘五四’以来的新诗，或者企图简单地规定一种形式来统一全部新诗的形式”，“他们忘却‘五四’以来的新诗本身也已经是一个传统”。^②不过在当时的大背景下，冯至、何其芳等的声音是微弱的，很快就被在古典和民歌的基础上发展新诗的主潮所淹没。

三

1950年《文艺报》组织的诗歌讨论所涉及的对自由诗与格律诗特征的理解，以及相关评价等，在诗歌界一直是有着不同看法的。有鉴于此，1953年12月到1954年1月，中国作家协会创作委员会诗歌组召开了三次关于诗歌形式问题的讨论会。与会者围绕自由诗与格律诗问题各抒

① 冯至：《自由体与歌谣体》，《文艺报》1950年第1卷第12期。

② 何其芳：《话说新诗》，《文艺报》1950年4月第2卷第4期。

己见。倡导格律诗的人或者认为应继承与发展五七言的古典诗歌形式，或者认为格律体主要应从民谣中汲取养分。倡导自由诗的则认为不应对新诗的形式有任何外在的规定，只要达到和谐统一的要求就可以了。这期间以及此后，对新诗的格律建设探讨、思考得最为充分的是何其芳、卞之琳与林庚。

何其芳在1954年发表的《关于现代格律诗》，是中国新诗格律诗的重要文献。该文先论述了建立现代格律诗之必要，他指出并非一切生活内容都必须用自由诗来表现，也并非一切读者都满足于自由诗，因此，如果没有适合它的现代语言规律的格律诗，这是一种不健全的现象、偏枯的现象。这种情况继续下去，对于诗歌的发展也是不利的。那么，该如何建立现代格律诗呢？何其芳认为现代格律诗的建立不是向古典五七言诗的“倒退”，而是要结合现代汉语自身的特点。从五七言诗借鉴的主要是它们的顿数和押韵的规律化，而不是硬搬它们的句法。作者提出了顿的概念：“我说的顿是指古代的一句诗和现代的一行诗中的那种读时可以略为停顿一下的音节上的基本单位。每顿所占的时间大致相等。”^①何其芳所说的“顿”与新月诗人所说的“音尺”“拍子”等有相近的含义。他不主张用五七言体建立现代格律诗，他认为，从五七言诗可以借鉴的只是顿数整齐和押韵这样两个特点，而不是它们的句法。它们的句法是和现代口语的规律不适应的。他给现代格律诗提的要求可简单地归结为：按照现代的口吻写作，每行的顿数有规律，每顿所占时间大致相等，而且有规律地押韵。从顿数上说，可以有每行三顿、每行四顿、每行五顿这样几种形式。在短诗里面，或者在长诗的局部范围内，顿数也可以有变化，只是这种变化应该是有规律的。从押韵上说，只是押大致相近的韵就可以，而且用不着一韵到底，可以少到两行一换韵，四行一换韵，以用有规律的韵脚来增强其节奏性。

何其芳的现代格律诗理论，吸取了“五四”以来格律诗派的创作经验，继承了中国古代格律诗的内在精神，却又不盲目搬用旧体诗词的格式与句法，是基于民族传统、诗坛现状及诗歌未来的发展方向而提出的。同时，何其芳的现代格律诗理论是开放的，他不是把格律诗与自由诗对立起来，而是认为民歌体、现代格律诗和自由诗都可以存在，都可以成为民族形式。这对新诗格律诗理论的建设是很有意义的。不过，正如何其

① 何其芳：《关于现代格律诗》，《关于写诗和读诗》，北京：作家出版社，1958年，第56—57页。

芳自己所说：“我们应该以作品来建立新诗的形式。”^①建立现代格律诗，不但有一些理论问题需要解决，而且更重要的是必须写出许多成功的作品。何其芳的现代格律诗理论的最大的遗憾是缺乏有力的创作实践来印证。何其芳自称：“我对于这种格律诗的实践，除了已经发表的四首而外，另外偶尔练习写而没有发表的也不过几首。这实在太少太少了。”^②何其芳本人尚且如此，更何况他人。缺乏成功的作品来印证，使现代格律诗理论成了一座虚幻的空中楼阁。

与何其芳站在同一边的是诗人卞之琳。他在中华人民共和国成立初期就曾在《文艺报》发表文章，提出：“每一个写诗的人现在在普及基础上提高的原则下，都面对着一些问题，首先是：受过西洋资产阶级诗影响而在本国有写实训练的是否要完全抛弃过去各个阶段发展下来的技巧采取为工农兵服务，纯从民间文学中长成的是否完全不要学会一点过去知识分子诗不断发展下来的技术？”^③这在实际上是提出要客观对待“五四”以来新诗已形成的自身传统，而不应一笔抹杀。也正出于这个考虑，卞之琳大致同意何其芳以有规律的“顿”和押韵为基础建立新格律的主张，但着重点有所不同。在1953年12月到1954年1月由中国作家协会创作委员会诗歌组召开的三次关于诗歌形式的讨论会上，卞之琳提出了他的新体格律的主张，即诗歌有“哼唱型节奏”（吟调）和“说话型节奏”（诵调）^④。卞之琳着重从顿法上分出五七言调子和非五七言调子，五七言一路韵语调子便于信口哼唱，四六言一路韵语调子倒接近说话方式，便于照说话方式来念。卞之琳这样表述他与何其芳在分类提法上的不同：“我不着重分现代格律诗和非现代格律诗，我着重分哼唱式……调子和说话式调子。只要摆脱了以字数作为单位的束缚，突出了以顿数作为单位的意识，两种调子都可以适应现代口语的特点，都可以做到符合新的格律要求。而只要突出顿数标准、不受字数限制、由此出发照旧要求分行分节和安排脚韵上整齐匀称、进一步要求在整齐匀称里自由变化、随意翻新——这样得到了写诗读诗论诗的各方面的共同了解，就自然形成了新格律或者一种新格律（一种格律不等于一种格式或者体式，因为主要以顿数为单位的这一种格律可以如上面所说的容许各样的格

① 何其芳：《关于诗歌形式问题的争论》，《文学评论》1959年第1期。

② 何其芳：《关于诗歌形式问题的争论》，《文学评论》1959年第1期。

③ 卞之琳：《开讲英国诗想到的一些体验》，《文艺报》1949年11月1日第1卷第4期。

④ 卞之琳：《哼唱型节奏（吟调）和说话型节奏（诵调）》，《作家通讯》1954年第9期。

式;而我不想排斥可能从别的标准出发而形成别种格律体系)。”^①卞之琳提出的哼唱式和说话式两种调子的区分是十分新颖而独到的见解,其意义在于是以“顿”数而不是简单地以字数作为格律诗的基本单位。这一说法符合现代汉语的实际,既容纳了以五七言为基础的哼唱型的节奏,又容纳了自由体的说话型的节奏,拓展了新格律体的声律基础。

在1958年的关于新诗发展道路问题的争论中,卞之琳和何其芳都强调民歌体和旧格律诗都是有限制的,而应该建立起新的现代格律诗体,而这与当时毛泽东提倡的中国新诗的出路是在古典和民歌的基础上产生出新诗显然是相悖的,因而招致了不少人的批评。

对于新诗的形式进行执着探讨的还有林庚。1950年3月,林庚在《文艺报》上发表《新诗的“建行”问题》,指出:“问题的存在是很明显的,文言发展为白话既是一个客观事实,在这个事实面前,过去的传统我们是要接受的,但必然是批判的接受。我们知道五七言是秦汉以来以至唐代的语言文字最适合的形式,而今天我们的语言文字显然不同了,这语言文字上的逐步变化其实从宋元以来就已开始,从那时候起五七言诗的表现所以也就远不如前了。今天我们要接受这一个民族形式就得要把五七言形式的传统同今天语言文字(也即口语或白话)的发展统一起来,我想这就是当前存在的一个问题。”^②这里提出的也正是林庚,以及何其芳、卞之琳探讨新诗格律问题的出发点。1950年7月12日林庚又在《光明日报》发表《九言诗的“五四体”》一文,此文是对《新诗的“建行”问题》一文的深化与扩充。文中对九言诗的“五四体”做了明确的阐释:“九言诗的‘五四体’是指一种九言诗行,而在一行之中它的节奏是分为上‘五’下‘四’的。……五与四各代表着白话与口语的一般性,这便都统一在口语的发展上。”^③林庚认为“五四体”的九言诗可能在传统的五七言诗之后为当代诗歌提供一种新的形式。在此基础上林庚进一步思考,在《关于新诗形式的问题和建议》和《再谈新诗的建行问题》等文中,提出了“半逗律”和“典型诗行”的理论。他认为讲求音步(或顿数),这是西洋诗的基本规律,但是不宜把西洋诗歌中的音步(或顿数)强加之于中国诗行上,因为中国诗行原不是用音步或顿数来构成格律的。林庚认为,中国诗歌的民族形式集中表现在“半逗律”与“典型诗行”上。所谓“半逗律”,

① 卞之琳:《谈诗歌的格律问题》,《文学评论》1959年第2期。

② 林庚:《新诗的“建行”问题》,《文艺报》1950年3月1日第1卷第12期。

③ 林庚:《九言诗的“五四体”》,《光明日报》1950年7月12日。

就是说“中国诗歌形式从来就都遵守着一条规律,那就是让每个诗行的半中腰都具有一个近于‘逗’的作用,我们姑且称这个为‘半逗律’,这样恰好就把每一个诗行分为均匀的上下两半;不论诗行的长短如何,这上下两半相差总不出一字,或者完全相等”^①。“半逗律”可以理解为是一种扩大了“顿”,它不是以单词为基本单位划分“顿”,而是兼顾意义与单词,因而点出了汉语诗行构成的一个特征。但是把无论多么长的诗行全划为相对均匀的两半,这种对诗歌格律构成的解释也未免失于笼统与大而无边。所谓“典型诗行”,指的是四言、五言、七言这些曾经在中国诗歌史上被普遍使用,产生过无数优秀诗篇的诗行。“一个理想的诗行它必须是特殊的又是普遍的,它集中了诗歌语言上的最大可能。这就是典型诗行。它不是偶然的能够写出一句诗或一首诗,而是通过它能够写出亿万行诗、亿万首诗;这样的诗行,当第一个诗行出现的时候,就意味着亿万万个同样的诗行的行将出现,诗歌形式因此才不会是束缚内容,而是作为内容的有力的跳板而便于内容的涌现。”^②按照这一说法,在中国诗歌史上产生过普遍作用的四言、五言、七言均属于典型诗行。林庚希望新诗也能建立自己的典型诗行,比如他所推荐的“九言诗行”。

林庚的“半逗律”和“典型诗行”理论,在借鉴传统诗歌形式的同时,也照顾到现代汉语自身的特点,既没有沿袭传统的五七言格式,也没有套用西方诗歌的格律。对于新诗格律的探究自有其重要意义。不过,林庚的探讨更多的是在学理层面上展开的,他设计的“九言诗”等,也和何其芳的“现代格律诗”一样,属于空中楼阁,少有人尝试,故影响甚微。

四

1956年4月28日,毛泽东在中共中央政治局扩大会议的总结中指出:“艺术问题上的百花齐放,学术问题上的百家争鸣,我看应该成为我们的方针。……讲学术,这种学术也可以讲,那种学术也可以讲,不要拿一种学术压倒一切。你讲的如果是真理,信的人势必就会越来越多。”^③毛泽东提出的“双百”方针给知识分子以巨大的鼓舞,给文学创作带来了一

① 林庚:《关于新诗形式的问题和建议》,《新建设》1957年第5期。

② 林庚:《再谈诗歌的建行问题》,《文汇报》1959年12月27日。

③ 毛泽东:《在中共中央政治局扩大会议上的总结讲话》,《毛泽东文集》第七卷,北京:人民出版社,1999年,第54—55页。

定程度的自由。作家方纪曾这样描写自己的感受：犹如小草感受到阳光、春风和水一样——全身舒畅，跃跃欲试。一些诗人突破禁区，大胆探索，写出了一批干预社会生活、揭示人的情感世界的复杂性和隐秘性的诗篇。正是在“双百方针”的鼓舞下，两个在新中国成立后有重要影响的诗歌刊物诞生了。

1956年11月30日，《文艺报》刊出了《诗刊》创刊的预告：“‘诗刊’是一个诗歌月刊，定于1957年1月在北京出版。它的任务主要是在‘百花齐放’的方针指导之下，繁荣诗歌创作，推动诗歌运动。它的内容包括：诗创作，诗翻译，诗的理论批评，诗歌活动报导等等。它将是全国诗歌作者和诗歌爱好者的共同园地。”1957年1月25日《诗刊》创刊号在北京出版，刊出了毛泽东《旧体诗词十八首》和《关于诗的一封信》。毛泽东在《关于诗的一封信》中说：“诗当然应以新诗为主体，旧诗可以写一些，但是不宜在青年中提倡，因为这种体裁束缚思想，又不易学。”毛泽东“以新诗为主体”的意见与他的旧体诗在《诗刊》创刊号上同时发表，似乎预示着旧体诗不会被新诗所取代，而是在相当长的时间里将与新诗并存。

1957年1月《星星》诗刊在成都创刊。创刊号上的《稿约》表明了编辑部的办刊宗旨：“我们的名字是‘星星’。天上的星星，绝没有两颗完全相同的。人们喜爱启明星、北斗星、牛郎织女星，可是，也喜爱银河的小星，天边的孤星。我们希望发射着各种不同光彩的星星，都聚到这里来，交映成灿烂的奇景。所以，我们对于诗歌来稿，没有任何呆板的尺寸。”“我们欢迎各种不同流派的诗歌。现实主义的，欢迎！浪漫主义的，也欢迎！”“我们欢迎各种不同风格的诗歌，‘大江东去’的豪放，欢迎！‘晓风残月’的清婉，也欢迎！”^①

“双百”方针的提出迎来了50年代短暂的“百花时代”。《诗刊》和《星星》诗刊，尽管以发表新诗创作为主，但是也辟有理论版面，再加上《人民文学》《文艺学习》等刊物对诗歌理论的关注，诗歌理论在这一阶段也繁荣起来，其中探索富有学理性且影响较大的有沈仁康、叶橹等关于抒情诗的探讨，以及安旗关于叙事诗的探讨。

关于抒情诗，周扬在1956年说过一段很权威的话：“我们的抒情诗，不是单纯的表现个人感情的，个人情感总是和时代的、人民的、阶级的情感相一致。诗人是时代的号角——抒情是抒人民之情，叙事是叙人民之

^① 《星星》诗刊1957年1月1日创刊号。

事。这就是我们的抒情诗的基本特点。”^①对于这一时代主流观点，沈仁康也好，叶橹也好，安旗也好，都只能是认同的。与此同时，他们又在这大的框架之内，又有些独自的发挥，从不同角度阐释了抒情诗与叙事诗的特点。

沈仁康高度强调抒情诗要有诗人独特的发现。在《谈抒情诗的写作》一文中，他指出：“抒情诗中，需要有诗人自己发现的独特的构思、诗人自己发掘的新的生活内容、诗人自己的别具风格的艺术表现方法、诗人自己独有的想像、形象、比喻等等。”^②这几个“诗人自己”，不是简单的重复，而是在强调那个时代很少说的诗中的“自我”。他还借巴尔扎克的话生发道：“巴尔扎克说过这么一句话：‘艺术的任务不是在抄袭自然，而是表现它。你不是个可怜的抄袭者，却是一个诗人。’对了，诗人同自然抄袭者有着严格的界限，诗人的诗篇不是照相机里的感光片。诗人的任务不是抄袭现成的表面现象，不能满足于浮光掠影的记录，却是要用自己的思考力去发掘现象后面的、生活中内涵的、看来也许并不显眼的东西。”^③基于此点，沈仁康对当时抒情诗中千篇一律的、空泛的、标语口号的现象提出了尖锐的批评：“尤其是一些描写大的政治运动及节日的诗篇，往往缺乏艺术性。读了第一行，就没有读第二行的愿望；读到后面，前面就从记忆中消失了。不受欢迎。”^④沈仁康对当时抒情诗公式化、概念化现象的批评是在50年代，可是即使在60年代、70年代，乃至今天，他对诗坛的这些针砭都并不过时。

此外，沈仁康还写了《抒情诗的构思》《抒情诗的意境》《抒情诗的概括》《抒情诗的含蓄》《抒人民之情》等系列文章，发表在《人民文学》上，后来编成《抒情诗的构思》一书，由长江文艺出版社1959年出版。在这本书中，沈仁康对抒情诗的构思，以及在构思过程中所牵涉的灵感、想象、联想，以及意境等问题都做了较为详细的阐述。在当时诗坛多数论者强调生活而回避谈灵感的情况下，他阐述了构思过程中灵感的作用，这是很有勇气和见地的。他强调意境的重要性：“抒情诗因为有了意境

① 周扬：《建设社会主义文学的任务——在中国作家协会第二次理事会（扩大）会议上的报告》，《文艺报》1956年3月25日第5—6号。

② 沈仁康：《谈抒情诗的写作》，《人民文学》1956年12月号。

③ 沈仁康：《谈抒情诗的写作》，《人民文学》1956年12月号。

④ 沈仁康：《谈抒情诗的写作》，《人民文学》1956年12月号。

才有了艺术氛围、艺术感染力和艺术境界，才有了抒情诗的存在。”^①沈仁康还指出抒情诗情感的抒发，不应流于直白的叫喊，而应该是含蓄而富有诗意的：“含蓄总是和丰富、深厚联系着，总是和单薄、浅陋对立着。”^②这些论述在今天看来近乎常识，但在当时的历史条件下，对抒情诗人的写作却不无启示意义。

在抒情诗理论探讨中提出有价值意见的，还有叶橹。1956年他在《人民文学》上发表的《关于抒情诗》，显示了一个青年诗评家的见解与胆识。叶橹指出：“正如小说、戏剧、叙事诗等文学形式具有它们本身的特点一样，抒情诗当然也具有它本身的特点。抒情诗的这一特点在于：诗人的主观世界在诗中表现得比任何文学形式都更直接、更突出，诗人总是通过自己的主观感受，以这种或那种的方式来反映现实生活的。”^③这种对抒情诗主体性的描述是十分到位的。同时他也指出，诗人在描写自己的主观感受的时候，不能不受到现实生活的影响和制约。他巧妙地引用别林斯基的话并加以发挥：“‘伟大的诗人谈着“我”的时候，就是谈着普遍的事物，谈着人类……因此，人们能在诗人的忧郁中认识自己的忧郁；在他的灵魂中认识自己的灵魂，并且在那里不仅仅看到诗人，还看到“人”，是兄弟般和他们互通的“人”。人们尽管看出来这个“人”的生存是无比地高于自己，但同时，他们也会意识到自己和他的血族的关系。’伟大的批评家的这一段话，为我们找到了正确地体会抒情诗所描写的诗人自己的感情的秘诀。”^④叶橹借别林斯基的话，表现出对“人”的尊重与对人与人互相沟通的渴盼，在空前强调人的阶级性的大环境下，是难能可贵的。

叶橹在文章中还指出，抒情诗人应该有自己的艺术个性。这是由于每一个诗人都是带着他自己的独特的生活经验走进诗歌创作领域的，诗人的这种独特的生活经验决定了他们在观察生活、体验生活上的各自不同的情况，这就会带来诗人的不同的艺术风格与个性。为了强调这一点，他特别在文中引用了马克思《关于普鲁士最新审查条例的备忘录》中的一段话：“法律允许我写作，但是有个条件，就是我须用别人的而不是我自己的风格去写；我有权利露出我的精神面貌，但是我首先须把它安排

① 沈仁康、黄佩玉：《抒情诗的构思》，武汉：长江文艺出版社，1959年，第19页。

② 沈仁康、黄佩玉：《抒情诗的构思》，武汉：长江文艺出版社，1959年，第38页。

③ 叶橹：《关于抒情诗》，《人民文学》1956年5月号。

④ 叶橹：《关于抒情诗》，《人民文学》1956年5月号。