

二十世纪汉语诗歌的艺术转变： 迷惘与前景

(序言)

姜 耕 玉

传统既是探照灯，也是礁石。

——梁宗岱

二十世纪汉语诗歌发生了重大变化，新诗，即是执意区别于旧诗的特定概念。但，新诗的特征是什么？新诗与旧诗有哪些联系？什么是新诗传统？却是困扰着我们的诗学问题。

当我们挥别二十世纪的落日的时候，诗坛显得沉沦，似乎有一种危机感。新诗作为人类精神和语言艺术精萃的存在，不会消亡，但也不要指望哪一个早晨会突然成熟起来。古典诗歌经过两千余年才完成了自己的演变和发展的进程。新诗拥有了举世瞩目的古典诗歌的雄厚基础，本当可以取得比较满意的生长周期，但由于新诗在与旧诗的决裂中诞生，致使新诗“先天贫血”，加之历经困扰，因而延缓了本世纪新诗的发展进程。然而，

作为一种新生诗体,又总是以潜在的生命力,寻找一切复苏和健全自身的可能。伴随着每一次对新诗的重新认知和艺术建设,都有利于新诗向现代汉语诗歌方面的艺术转变。

本文运用“汉语诗歌”的概念,旨在切入百年来中国新诗发展的基本规律,追寻新诗的汉语言艺术的本性。

一、“新诗”的猝然实现:中国诗歌的自由精神的张扬与汉语诗意的流失

20世纪,西方科学文化的迅速兴起,构成对中国古老文化的严峻挑战;“诗国”便渐渐有了闭关自守的顽固堡垒的意味。中国诗坛的先觉们走出国门,睁开眼睛看世界,引起了对“诗国”的反省和变革;“别求新声于异邦”(鲁迅语)。梁启超第一次打开国门论诗,黄遵宪提出革新诗体形式的具体意见。新诗派提倡有心,创造无力,又缺乏革新的力度,并未促使新诗的诞生,却也打破了数百年诗坛被“鹦鹉名士占尽”的沉闷局面,影响了世纪初诗词创作。“诗界革命”并不割断与古典诗词艺术的内在联系的理论主张,对于实现汉语诗歌的艺术转变,具有一定的诗学意义。

新诗作为“五四”诗体解放的产儿,是背叛传统汉语诗歌的逆子。“五四”先驱出于要改变几千年形成的根深蒂固的“诗国”面貌的良好愿望,便采用了“推倒”的简单化的方式。胡适所说“诗国革命何自始,要须作诗如作文”,表明了这种“革命”——“推倒”的决心。他们疏忽了一个事实:古代诗歌的格律化与白话化,几乎在同步演变。至唐代产生的格律诗又称为近体诗、今体诗,从“白话”的角度理解这一命名,似乎更为贴切。即使“古体”,也发生从“文言”到“白话”的演变。李白的《蜀道难》、杜甫的《石壕吏》、岑参的《白雪歌》等,可视为半“自由”、半白话诗。唐诗宋词得以在民间流传,乃至成为今日儿童背诵的启蒙课本,

岂不正是其白话格律或白话古体的原因？“五四”变革者对白话或半白话的近体诗与文言散文及其他韵文不加区别，打破“格律”，同时也将充满诗意的白话口语的炼字、炼句、语境、意象等一起“推倒”了。这种在“短时期内猝然实现”的新诗，使凝聚了中国人几千年审美感知的诗性语言在一夜之间流失殆尽。“五四”先驱们让对“诗国”的叛逆情绪，掩盖了对古典诗歌艺术价值的认识，他们以惊慕的目光投向西方，而没有注意到国门打开之后，中国几千年的诗歌库藏同样对西方产生着新异感和吸引力。譬如，美国现代意象派诗歌大师庞德十分推崇中国古典诗歌语言的神韵，在译著《神州集》（1918年）中突出移植创造了汉语诗歌的新奇动人、富有意味的意象。

几乎在一张白纸上诞生了新诗，一切都回到了小孩学步的幼稚状态。“诗该怎样做”呢？胡适自己也说不清楚。所谓“变得很自由的新诗”；“有甚么话，说什么话”；“话怎么说，就怎么说”^①，虽在提倡很自由地说真话，写口语，却没有划清诗与文的界限。胡适提出关于新诗体音节的“自然节奏”、“自然和谐”^②，也因宽泛而难以作诗的把握，当时诗坛处于茫然无措之中。有趣的是，变革家们虽然执意要“推倒”旧诗，但写起诗来却“总还带着缠脚时代的血腥气”（胡适），脱不了古体词曲的痕迹。只是光顾得模仿古典诗词的意味音节去保持“诗样”，却忽视和丢掉了诗意空间建构的方式，致使专说大白话，诗味匮乏。俞平伯试验用旧诗的境界表现新意。他曾作切肤之谈：“白话诗的难处，正在他的自由上面”；“是在诗上面”；“白话诗与白话的分别，骨子里是有的”^③。刘

① 胡适《建设的文学革命论》《中国新文学大系》第一集。

② 胡适《谈新诗》《中国新文学大系》第一集。

③ 俞平伯《社会上对新诗的各种心理观》《新潮》猿卷 员号。

半农得力于语言学家的修养,他驾驭口语的能力、大胆的歌谣体尝试,及其“重建新韵”、“增加无韵诗”、“增多诗体”等主张^①,对于草创期诗歌的转型、特别是新诗体建设,起有倡导性意义。

胡适等先行者在一片荒芜中矗立起新诗的旗帜,难免显得创造力的贫乏,便不得不从西方诗歌中汲取灵感。伴随 1919 年代始,郭沫若的诗集《女神》出现在诗坛,意味着新诗的长进。与其说是从西方闯入的“女神”,不如说“五四”时代呼唤的“女神”。郭沫若从西方浪漫主义诗歌中汲取了诗情,在感应和效法美国诗人惠特曼那种摆脱一切旧套的博大诗风中,把自由体连同西方现代诗歌惯用的隐喻和象征的诗意方式一起引进来了,这就增强了自由的新诗的形式内涵,弥补了草创期新诗的不足,具备唱出“五四”时代最强音的可能。郭沫若感到“个人的郁结民族的郁结,在这时找到了喷火口,也找出了喷火的方式”^②。那种“天狗”式的绝唱;“凤凰涅槃”似的再生;“炉中煤”燃烧般的感情……一个个形象感人的博大隐喻,凸现着思想解放和“人的觉醒”的狂飙突进的“五四”时代精神。郭沫若可称为“中国的雪莱”;“是自然的宠子,泛神宗的信者,革命思想的健儿”^③,将诗视为自己的自由的生命。然而“抒情的文字便不采诗形”,诗人任其情感随意遣发,无拘无束,让自由精神之马破除了已成形式,越出了诗的疆界,导致诗体语言的失范、粗糙,散漫无纪。郭沫若对“裸体美人”的比喻,不尽妥帖。因为“裸体美人”本身首先是人体美的展示,而“不采诗形”,岂不丧失了诗美传达的媒体?

① 刘半农《诗刊》创刊号。

② 郭沫若《序我的诗》《凤凰》重庆明天出版社 1983 年 1 月版。

③ 郁达夫《女神之生日》,1919 年 1 月 1 日《时事新报·学灯》。

新诗自由体的匆匆登场,决定了汉语诗歌的命运。可以说,“五四”诗体解放并不属于自觉的文体革命。但“诗国革命”作为“五四”新文化运动的突破口,却实现了文学思想的解放和转变。先驱们致力于使诗和文学从森严壁垒、保守僵化的封建意识王国里突围,回到人性复苏、个性解放、人格独立自由的现代精神家园中来。

新造的葡萄酒泉

不能盛在那旧了的衣囊,
我为容受你们的新热、新光,
要去创造个新鲜的太阳!

——郭沫若《女神之再生》

郭沫若对新诗的贡献,不在于引进自由体,而是为高扬新诗的自由精神,创造了现代隐喻的诗意方式。这个“新鲜的太阳”的诞生,揭开了 20 世纪诗歌的黎明的天空,使汉语诗歌进入了现代精神的家园。

作为舶来品的“自由体”,如何植根于中国诗苑?回答很简单:要契入中国诗体艺术,成为现代汉语诗歌的自由体。郭沫若的大多数自由体诗是激发型的,伴随“五四”浪潮而起落,缺乏汉语诗性语言那种不可磨灭的光芒。“五四”以后,他明显重视了汉语诗歌的音节和“外在的韵律”,甚至趋向半格律体创作,出现了《天上的市街》、爱情诗集《瓶》中的《莺之歌》等具有汉语特色的作品。但后来多数篇什已经意味着诗力不足而失去了艺术探索的能力。

宗白华曾从诗的“形”与“质”的统一方面,给新诗定义:“用一种美的文字——音律的绘画的文字——表写人底情绪中的意

境。”^①只是当时诗坛在郭沫若式的自由体诗的喧哗中,这一声音显得微弱。后来诗坛出现“小诗热”与汪静之等湖畔诗人的情诗,注意诗的音节和格式,讲究诗美,初步显出短小的自由体诗的生机和优势。只是小诗非讲究字句的简炼和经济不可,更需要具备汉语诗歌的炼字、炼句、炼意的工夫和因小见大的意境的创造。因此,何谓现代汉语自由体诗?仍是有待于探索的问题。

旧诗体在“五四”诗体变革的大潮中并未消亡,并更带有个人化写作的性质。在背叛诗国的新诗面前,旧体诗是一种汉语诗歌存在的意味。它在新诗体发育成熟之前,仍负有过渡时期“旧瓶装新酒”的积极意义。创造社郁达夫一方面肯定和称赞中国新诗“完全脱离旧诗的羁绊自《女神》始”^②,一方面又有对“诗国”的眷恋,表现了运用旧体诗创作的兴趣和才情。他和田汉形成与郭沫若之间新旧体诗互比互补的“创造”景观。这一典型个案,构成了第一次汉语诗歌转变的窘迫情境。鲁迅的《自嘲》、《无题》(灵鹫)等篇什,意气非凡,名句迭出,仍为今人所传诵。毛泽东诗词不仅“熔铸新理想以入旧风格”,更突出表现在用语通俗鲜活,炼字炼句,入格律而无附会之处,易诵易唱。其形式的美学价值,表明“旧瓶”仍是具有创新意义的概念。旧体诗仍停留在传统的比兴阶段,特别是旧体格律对诗意是一种无形的杀手,随着新诗艺术的发展,新旧体诗在意象、意境创造的深度上愈来愈拉开了差距。

二、从“模仿”到“融化”：二三十年代 形成汉语诗歌艺术转变的契机

任何民族的新旧语言文化之间有着不可割断的内在联系。

① 宗白华《少年中国》灵卷 愿期。

② 郁达夫《女神之生日》,灵鹫年 愿月 愿日《时事新报·学灯》。

新诗与母体的隔膜是暂时的,终究要返回对母体追认的道路上来,不过历经了一个浪迹天涯的过程。

中国新诗的“贫血症”,注定要去寻求西方的药方和营养品。以西法治疗滋补,尽管不能“治本”,但也会“活血强身”,拓宽视野,达到诗的生气和充实。李金发在 1924 年 1 月出版的《微雨·导言》中说:“中国自文学革新后,诗界成为无治状态。”百无禁忌,是诗人敢于试验和探索的年代;“无治”之中蕴含“有治”。走出国门与留在国内的诗坛有识之士,纷纷向西方现代派诗歌寻找新诗的出路,1920 年代中国新诗逐渐形成了由单一向丰富的全方位的开放态势。尤其是象征主义诗歌艺术——那种富有内含力和迷离色彩的诗意方式,似乎成了拯救新诗的灵验秘方。这一时期的新诗明显向内在、含蓄、浑沌方面转变,虽未很快转化为汉语诗歌自身的特色,而往往是一种高仿或复制,新诗仅仅充当了接纳的载体。然而,新诗即使作为西方现代诗歌艺术的“拿来文本”,也会为汉语诗歌带来新异感,进而反观自身,达到对异质语言艺术的汲取和融化,激活现代汉语诗歌文本。这是世纪初诗体变革的负面作用带给汉语诗歌转化的曲折境遇。

一位优秀诗人不管接受多少外来诗歌艺术的影响,都离不开深厚的民族语言文化和诗歌传统的支撑。1920 年代中后期中国诗人从“打开国门看世界”进入到了“从世界回首故国”。创造社的穆木天的《谭诗——寄沫若的一封信》(1924 年 1 月 1 日)^①,及稍后周作人的《扬鞭集序》(1924 年 1 月 1 日)^②,颇能表明这一历史性转折,也可以理解为新诗开始对母语的追认。穆木天留学日本,从熟读法国象征派诗歌和英国唯美派王尔德的作品

① 《创造月刊》1 卷 1 期(1924 年 1 月)。

② 《语丝》1 卷 1 期。

开始新诗创作,但他没有一味陶醉于“异国熏香”,而是审视和反思新诗自身,主张“民族彩色”。他认为“中国人现在作诗,非常粗糙”,批评胡适“是最大的罪人”,“作诗如作文”的主张是“大错”。周作人明确提出建立新诗与汉语诗歌传统之间的联系,“如因了汉字而生的种种修词方法,在我们用了汉字写东西的时候总摆脱不掉的”。并认为汉语诗歌的字词组合及修辞方法具有超越时间的延续性。即被认为“欧化”的诗人李金发,也批评文学革命后“中国古代诗人之作品”“无人过问”的倾向,主张在创作中对东西方的好东西进行“沟通”和“调和”,而体现在他的诗作中则是欧化句法与文言遣词兼而有之^①。穆木天认为李白的诗歌“有一种纯粹诗歌的感”。他从对“诗国”艺术的勘探中,提出“纯粹诗歌”的要义有四:(一)要求诗与散文的清楚的分界;(二)诗不是说明,而是表现;(三)诗是大的暗示能,明白是概念的世界;(四)诗要兼造型与音乐之美。这显然是对胡适的新诗理论的反拨。如果说穆木天的“纯粹诗歌”已找到西方现代主义诗歌与中国古典诗歌艺术的契合点,那么周作人特别强调的“融化”概念,则是实施创造性转化的内在机制。他认为“把中国文学固有的特质因了外来影响而益美化,不可只披上一件呢外套就了事”。“新诗本来也是从模仿来的,它的进化在于模仿与独创之消长,近来中国的诗似乎有渐近于独创的模样,这就是我所谓的融化”。“融化”,是实现汉语诗歌的艺术转化的必不可少的中心环节。新诗由于发生了诗歌语言传统之力与现代诗歌艺术方式的双重危机,因而“融化”意味着新诗向民族化、现代化的双向转化。新诗从“模仿”到“独创”的实现,是一个寻根和创新的

^① 李金发《食客与凶年·自跋》,北新书局 1934 年 7 月版。

过程。一方面从“诗国”中汲取母乳，恢复和增强汉语诗歌的固有特质，一方面使“拿来”的西方现代派诗歌艺术真正为汉语诗歌艺术所汲取和消化。新诗彻底摆脱“模仿”的印记，表现为回归母语的自我消解。“独创的模样”，固然要使汉语诗歌的特长和优势得到充分的展示，但也透视着世界诗歌潮流的艺术折光。“融化”发生的基因，在于中西诗艺的相通之处。譬如，20世纪末西方开始流行的象征手法，在中国古代诗歌中也包含有象征因素。穆木天称杜牧的《秦淮夜泊》是“象征的印象的彩色的名诗”。周作人认为“象征实在是其精意。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，真正的中国新诗也就可以产生出来了”。“真正的中国新诗”正是以复苏汉语的本性与孕发更多的诗意为目的，与以前的“新诗”划清了界限。

二三十年代诗人并未普遍形成明确的现代汉语诗歌意识，即使突入“融化”的创作状态，也并不意味着有了实现汉语诗歌转变的艺术自觉。我们只能从各路诗家勇于求索、自由发展的扑朔迷离的态势中，去辨析和描述新诗向现代汉语诗歌方面转化和发展的轨迹。

一种是从诗形切入，试验作汉语形式的新诗。1925年源月，新月社闻一多、徐志摩等创办《晨报·诗镌》，提倡“诗的格律”，无疑是对初期新诗的散文化弊端的匡正，造成了对新诗形式重建的氛围。然而闻一多所说的“格律”，是英文 meter 的译意，具体指“视觉方面的格律有节的匀称，有句的均齐”；“听觉方面的格式，有音尺，有平仄，有韵脚”^①。中外诗歌在视、听觉方面的格律因素，固然有相通之处，但汉语方块字有着自身独有的

① 闻一多《诗的格律》《晨报副刊·诗镌》苑号（1925年 缘月 缘日）。

组织结构和美学特征,也更易于造成诗的视觉方面的建筑美的效果,并表现了与字母文字不同的语境方式和操作程序。闻一多提倡的“新格律”,并非如有些论者和教科书中所说是“中国古诗传统与外来诗歌形式的结合”。考察当时在《诗镌》、《诗刊》上流行的四行成一节的“豆腐干块诗”,包括被认为“新格律”范式的《死水》,很难说体现汉语诗歌的“格律”,更谈不上与汉字词汇的诗意方式融于一体。光图有词句的整齐排列,而缺乏炼字炼句炼意的工夫,就建构不起汉语诗歌意义生成系统的优化结构和诗意空间。这种不能发挥听、视觉方面的汉语诗歌特长的“格律”,难免有西洋“格律”的汉译化之嫌。朱自清评论“他们要创造中国的新诗,但不知不觉写成西洋诗了”^①。梁实秋称他们“是用中文来创造外国诗的格律来装进外国式的诗意”^②。当然,他们有些作品,如闻一多的《一句话》、《收回》,徐志摩的《再别康桥》、《偶然》、《沙扬娜拉》第十八首等,比较切入现代汉语的音乐节奏,自然流畅,在自由中求均齐,在整饬中求变化,避免了因对字词相等、格式对应的刻意追求而出现的滞留感。

在新月派的新格律试验中,朱湘的作品在一定程度上体现着现代汉语的特色。这位对西方诗体和诗律学研究颇深的诗人,具有鲜明的民族语言意识,自觉发掘古典词曲和民歌的形式结构的美。如《采莲曲》,即是从六朝骈散和江南民歌中脱出来的。《摇篮曲》、《催妆曲》、《春风》、《月游》等,是将英国近代格律体、歌谣体与我国现代民歌民谣相融合而创造出的歌谣体,音节的流转起伏、韵律的回荡优美,并构成整体匀称的现代汉语方块

① 朱自清《中国新文学大系·诗歌》,上海良友图书印刷公司 1935年 5月版。

② 梁实秋《新诗的格调及其他》《诗刊》创刊号(1932年 1月 1日)。

字排列的形式美(建筑美)。如何增大“新格律”的现代汉语诗意的空间?仍处于探索之中。如果说徐志摩的《再别康桥》创造了人类自由性灵所依恋的“康桥世界”这一意味弥深的音乐境界;那么朱湘的《有一座坟墓》、《废园》等篇什,则在对某种情绪和灵魂的深度显示中造成了较大张力的诗意场。这对于汉语诗歌的传统形式的开拓作出了独特的贡献。新月派作为“第一次一伙人聚集起来诚心诚意的试验作新诗”,客观上沟通了诗人对新诗汉语艺术形式的重视,影响了一代人的创作。1920年代中期,林庚的四行诗、九行诗,对诗行节奏和口语化的追求,也是现代汉语格律诗的新品种之一,有人称为“现代绝句”。

十四行诗(杂体诗),作为从西方引进的特殊的格律体形式,为不少诗人所喜欢、试验着写过。但真正能够切入现代汉语的音节和诗意的方式,试验出色者,当数早年沉钟社的冯至。他的《十四行集》,主要利用十四行体结构上的特点,并不严格遵守十四行的传统格律,融汇古典汉语诗词格律的有益成分,旨在追求现代汉语的音节和语调的自然,体现了浓郁婉转的东方抒情风格。在诗意表达上,虽明显受里尔克的影响,却完全是从自身的艺术体验出发,以精妙含蓄的汉语文字,抒写内心真实。可见,冯至的十四行诗,不是一般的移植和仿造,而是不同诗歌语言之间的转化,是对西方十四行的一种变奏体。

再一种是从诗意结构切入,运作现代汉语诗歌的象征艺术表现。象征诗派与新月诗派大体上是平行发展的。从李金发最早对法国象征派诗的移植,以“诗怪”出现在诗坛,到戴望舒被称为中国的“雨巷诗人”,表明象征派诗的演变,以汉语诗意质素的增长为标志。考察演变过程的整体,李金发的诗,既是异端,又是垫脚石。“异端”相对于传统而言,带有“革命性”意味。李金发诗的深层的内心体验的个人象征意象,以几

分生涩而又十分耐味的神秘感、浑沌感、深厚感,显示了突破和发展传统的比兴和象征手法,给个体生命内陆赋形的可能。然而,这与现代汉语诗歌还相距甚远,仅是汉语诗歌转化中的特有场景。有论者认为,后来王独清、穆木天、冯乃超等象征派诗“走出了难懂的误区”,然而他们由创造社转向象征派,虽有对“纯诗”的理论追求,也有韵律、色彩等形式试验,创作实践中却仍未脱尽浪漫主义情感直泻的陋习。“好懂”,有时也说明诗的乏味。

戴望舒、卞之琳的诗,推动了象征派诗的汉语化进程。他们熟悉波德莱尔、魏尔伦、艾略特、叶芝、里尔克等象征派、现代派大师的作品,但不再像李金发横的“移植”,而是着眼于发掘汉语诗歌传统的艺术因素,寻找西方诗歌与汉语诗歌传统的契合点;做“化古与化欧”结合的创造性转化的工作”。卞之琳甚至认为戴望舒开始写诗,“是对徐志摩、闻一多等诗风的一种反响。他这种诗,倾向于侧重西方诗风的吸取倒过来为侧重中国旧诗风的继承”^①。戴望舒的前期代表作《雨巷》(1928年),将法国早期象征派诗人魏尔伦对诗的音乐性、意象的朦胧性等艺术追求与我国晚唐的婉约词风相融合,使“中国旧诗风”发生了现代意义上的“创造性转化”。《雨巷》的现代汉语意味:一是独创性。包括诗人对社会人生体验的独特发现和现代汉语诗歌文本的独创,突出表现在“雨巷”这一富有民族情结和充满汉语诗意的象征体的成功创造。二是朦胧美。象征成为汉语诗意的方式,构成东方美的意象(“丁香姑娘”)、意境(“雨巷”),包孕了深幽微妙的意蕴,飘逸而不轻浮,朦胧而不晦涩。三是韵律感。《雨巷》讲究汉语音节、押韵,形成了诗人情绪的抑扬顿挫和诗的旋律的起

① 卞之琳《戴望舒诗集·序》,四川人民出版社 1984年 4月版。

伏回荡。叶圣陶称赞《雨巷》替新诗的音节开了一个新的纪元”^①。另外在诗形上,也体现了汉语诗歌在建行中的规则性和排列美。自《我的记忆》始,戴望舒受法国后期象征派的影响,不再讲诗的音乐性,追求诗的情绪的自由表达的口语化。这诚然更有利于诗人“隐秘的灵魂”的“泄露”,但汉语诗歌失去了用语的凝炼和音律的节制,也容易失去与散文的界限。

卞之琳步入诗坛曾受过新月派诗风的影响,有着对自由体诗的“行云流水式”的追求,表现了他的口语化象征诗的现代汉语的音韵节奏的效果。诗人注重汉语音节,并不影响向内心开拓及诗意发掘,因为音节安排服从并巧妙融入象征的诗意方式之中。卞之琳将中国古典诗歌的含蓄与西方象征主义诗歌语言的亲切和暗示、中国传统的意境与西方的“戏剧性处境”、“戏拟”相沟通和融合,形成了汉语诗歌的独特而富有表现力的现代口语方式和具有深层象征蕴涵的诗境建构方式。诗的口语化叙述方式的戏剧化、小说化的非个人化倾向,决定了诗中的“我”、“你”、“他”互换的特点,有利于达成曲径通幽的诗意传达和多方位、多层次的诗意结构空间。如《断章》、《几个人》、《鱼化石》等篇什中,一个个平常而又独创的意象,在整体境界构成中十分富有暗示力,而且往往是多向的亲近和暗示,将人们带入深邃的哲理境界。这即是卞之琳诗歌的现代汉语的智性结构,也是他对现代汉语智慧诗的创立。

象征派诗歌艺术更切入新诗的艺术本质,它对于丰富新诗的艺术表现力,拓深意境,实现汉语诗歌的现代化进程,具有重要的艺术实践意义。在后来民族救亡和长期战争的背景下,多数诗人转向爱憎分明的激情歌唱,以艾青、臧克家为代表的现实

^① 杜衡《望舒草·序》中引语,见《望舒草》,上海复兴书局 1934 年版。

主义诗歌崛起。但从此象征的表现手法,像有缘之鸟在诗人手中不翼而飞,成了各路新诗艺术的创新和发展的最活跃的因子。如臧克家的《老马》,艾青的《雪落在中国的土地上》、《吹号者》等抗战诗篇,正是以象征手法,赋予不同凡响的艺术力量。值得一提九叶诗人穆旦,在投身争取民族解放的抗争中建构了他的诗歌的“荒凉的世界”——博大的苦难境界。他正面他所热爱的天空、大地和受苦受难的人民,善于把艰难跋涉中触及肉体、深入灵魂的痛苦体验和自我拷问,提炼升华为陌生独特的意象和深邃完善的精神形式。这种象征体的完美创造,极大地拓展了现代诗的内涵和表现力。在诗风趋向明朗化,甚至使诗成为“投枪和炸弹”的战争年代,这不能不视为中国新诗发展史上的奇迹和丰碑。

为什么对新诗的现代汉语形式的创造和探索,未能成为后来诗人们的自觉?主要原因在于对诗的自由体形式的理解的偏颇。譬如认为“假如是诗,无论用什么形式写出来都是诗;假如不是诗,无论用什么形式写出来都不是诗”。“口语是最散文的”;“很美的散文”就是诗”,因而提倡“诗的散文美”^①。这是猿年代后期开始流行的观点,实质上也是郭沫若自由体诗风的延续。当时萧三、李广田等有识之士曾对新诗形式的欧化倾向、“散文化风气”提出过批评。“因为在一般人看来,诗是最容易的甚至比散文小说都容易,因为诗写起来似乎不必费力,因为只是把所要说的话分了行或分了节写出来就行了。也许正因为这样,诗的产量才这样大,也许正因为这样,好的诗才这样少。我们不能说现在的作品中没有好诗,我们却可以说,在这种风气之下坏诗的生产机会确很多,针对了这一风气,我们愿提出一个要

^① 艾青《诗论》(猿年—猿年),人民文学出版社猿年版。

求,要求诗人们去创造(或尽量利用)那比较完美或最完美的形式”^①。李广田对新诗的“完美的形式”的具体建构,虽未说清楚,但他的分析切入新诗创作的弊端,至今仍有深刻的现实意义。

三、五六十年代海峡一隅风景看好 ——汉语诗歌转变的延续

当 1949 年代中后期“左”的政治笼罩诗坛,大陆诗人的内心真实封闭起来,失去了自由的歌喉,海峡那岸却异军突起;“现代”、“蓝星”、“创世纪”、“笠”等诗社,展现着台岛现代诗歌的实力和风貌。从这些诗社的升降沉浮中,不难发现一条重要线索——台湾现代诗歌对母语的回归和探寻。

这些诗人大都是从大陆抵台湾,有着良好的传统文化的涵养和对二三十年代新诗艺术传统的选择。其中纪弦、覃子豪、钟鼎文等本来就是三四十年代的现代派诗人。纪弦以笔名路易士活跃于诗坛,并与戴望舒创办《新诗》月刊,1956 年在台湾创办《现代诗》,继续倡导和发展现代派诗。他在现代派诗社的纲领中提出“新诗乃横的移植,而非纵的继承”^②。这一“西化”主张,对于输入西方现代主义诗歌流派的观念和技巧,打破台湾威权政治禁锢文艺的僵化局面,使诗人获得创作自由,无疑发生了重要作用;但由于背离了民族文化传统,理当受到覃子豪等诗家的批评。在西方文化无遮拦地进入台湾的特殊文化环境中,骨子里有着炎黄语言文化意识的台湾诗人,在西方现代主义诗潮与

① 李广田《论新诗的内容和形式》,《诗的艺术》,开明书店 1936 年版。

② 纪弦《现代派的信条》,台湾《现代诗》第 1 卷第 1 期。

中国古典诗歌、现代诗歌传统的撞击中站稳脚跟，以诗人的良知，探寻现代汉语诗歌的艺术轨迹。这就使汉语诗歌的艺术转变并未因为大陆的政治运动而中断，中国新诗在海峡一隅获得了生存环境和艺术发展。

有人说：“台湾诗歌不如大陆”。但在中国当代诗歌发展史上，台湾诗歌不单填补了“文革”期间诗苑的空白，同时也最早进入与西方诗歌的对话和融合，在处于新诗发展的“前沿”充当了承上启下的角色。倘若对这一特殊角色的重要性缺乏认识，就会疏忽汉语诗歌转变的内在逻辑。台湾五六十年代诗歌在变动的多元格局中呈现着生机，运用现代技巧进行自由的精神创造，已成为诗坛风尚。所谓“台湾新诗长达近 20 年的论战”，表面上看是围绕传统的“离心力”与“向心力”之间的冲突，实质上“离心力”也受着传统之力的制约。创世纪诗社一成立就提出“新民族之诗型”的要旨，而他们在创作实践中却像游向大海的鱼，因对新异感的热恋而表现了对传统的远离，但飘泊的游子最终心系本土的语言和诗歌艺术。从洛夫的《石室之死亡》（1958 年）到《魔歌》（1959 年）就是这一过程的深刻体现。台湾现代派诗歌探索免不了带有试验性，但实现汉语诗歌转变需要在充满探险精神的试验中实现，关键在于这种试验能否催促汉语诗歌艺术特征的形成和成熟，那种“无根”的试验，必然带来诗歌的“失血”，并因“飘泊无依”而生命孱弱。

台湾诗人深受艾略特等 20 世纪现代诗人的口语叙述的影响，形成了自由舒展的口语化诗风，与卞之琳的现代诗风一脉相承。现代汉语自由体诗的口语化，是一个动态的诗学概念，不仅使诗性言说处于不断变化的时代语境之中，同时还能注入和激活诗的现代汉语的质素和精神，消解新诗创作中挥之不去的译诗化印记或模仿痕迹。