

绪论 中国现代诗歌与当代中国读者的需要

诗歌是灵魂的记忆，是我们与世界的私人联系，它刻写下我们面对外部世界时留下的伤痕、苦痛、欢乐和思考。只要人类还与动物存在区别，只要人类还有灵魂，只要我们还有希望、憧憬和激情，还有生活的打击留给我们的孤独、绝望和感伤，诗歌将继续伴随我们，她是我们最执著、最忠诚的知音。一首诗记录下的可能是我们某一时刻的心情，但一个民族的诗歌历史，留下的则是一长串民族精神的脚印。一部诗歌史就是一部民族思想史。正因为如此，艾略特才说：“没有任何一种艺术能像诗歌那样顽固地恪守本民族的特征”。^①

我们今天是否还需要诗歌？答案是肯定的，因为我们灵魂的河流始终还在流动。只是它可能越过河床，流向其他方向：面对生活对灵魂的挤压，有人热爱上帝，也有人热爱人民币的“诗意”和魔力；面对心灵的创伤，有人遗忘，也有人疯狂。这就是今天的中国现代诗歌不能不面对的“问题”——人们似乎不再需要诗歌了，这个最忠诚的知音如今也似乎带上了一层难以识破的面具，让人不敢轻易信任。

我们的灵魂依旧需要诗歌。现代诗歌今天出现的问题，人们也许会拿出各种各样的解释，但是我们都不能忽视一个现代灵魂和诗歌之间出现的断裂，

艾略特：《诗歌的社会功能》，见《西方现代诗论》，花城出版社1988年版，第87页。

现代诗歌的危机，从某种意义上说其实是信任危机，人们需要的是一座走向诗歌的桥梁。这正是本书力图解决的问题。

第一节 中国读者已不需要诗歌？

诗歌语言的凝练，它的想像制造的广阔空间，它充满音乐性的节奏韵律等等，它的这些魅力依然存在吗？现代诗歌是否依旧忠实于我们民族的精神历程？它是否依旧聆听我们灵魂的震动？在我们需要抚慰的时候，它究竟说了些什么？难道现代诗歌真的从一开始就选择了一步步远离我们？或者，所有问题都不是，而是读图时代的中国读者的确抛弃了诗歌？要回答这些问题，我们有必要先简要回顾一下现代诗歌本身的艰苦旅程。

一、中国现代诗歌运动远离了读者？

新诗 这一术语的运用最早见于胡适的《谈新诗》（1919）一文，指的是与古典旧诗（即文言律诗）相对立，用白话而非文言，用自由体而非格律体创造的诗歌，有时也称白话诗。

五四新诗是文学革命最初的实践领域。无论我们今天怎样看待这一场革命，我们都不能否认五四知识分子在面对当时的国家、民族和个人状况时所承受的灵魂阵痛。传统诗词的“镜花水月”，空灵的“意境”，它的淡远的感伤、忧愁已经难以描摹中华民族在脱胎换骨中的撕裂感，它对宇宙人生和社会前景的痛苦的思索，必须要有新的方式来适应胡适所说的“高深的思想和复杂的情感”。于是才有了胡适于1920年出版的、现代文学史上第一部新诗集：《尝试集》，才有了同时期刘半农、周作人、沈尹默、康白情、俞平伯、傅斯年等人的早期白话诗实践。它也许是稚嫩的，但它是一个新的充满希望的生命。伴随郭沫若诗歌创作的崛起，新诗迎来了“开一代诗风”的时代。《女神》等作品所体现出的强烈的自我意识、狂放的自由精神和个性主义的诗歌观念，其形式方面的“绝端的自由、绝端的自主”都使得新生的自由体诗传达出那个时代的人们追求新生活的豪情和破旧立新的决心。然而，对有着深厚的诗歌文化背景的中国读者来说，自《诗经》时代开始，诗歌的韵律感就已成为我们的一种心理积淀、一种集体无意识，他们对新诗在形式上的不拘一格、汪洋恣肆不可能不产生一种陌生感和本能的抗拒。当中国新诗在自由体的道路上继续探索时，以闻一多、徐志摩为代表的“新月派”（前期）于是提出了“新诗格律化”的要求。闻一多提出的音乐美、绘画美、建筑美的“三美论”，戴望舒提

出的“内在音乐美”等概念，在诗歌外在规范和内质两个方面开始第一次考虑传统诗歌欣赏方式在新时代尚可延续的生命力。闻一多的《死水》、徐志摩的《再别康桥》等作品中或铿锵或优美的旋律，现代派诗人戴望舒的《雨巷》中意境的营造与节奏的协调都给几代读者留下了深刻的印象——使我们似乎又回到了古典诗歌那清淡而恬静的“丁香一样的忧愁”中去。但是正如戴望舒当时所受到的批评一样，他们或多或少与自己内心的伤痛，与民族的呻吟、呐喊这一时代深处的声音之间存在某种程度的游离。直到艾青及“七月诗派”、穆旦及“九叶诗派”的创作崛起时，中国现代诗歌才开始渐渐走向成熟：艾青的忧郁和深沉的情怀、穆旦的理性和丰富的痛苦以及冯至冷静中激烈交锋的对生命和时代的沉思……正是他们的创作，让我们以一种与古典诗歌迥异的述说方式中看到那个时代的特有的生活万象，听到整个民族内心繁复的声音。如果我们今天依然对现代诗歌有些隔膜的话，那也首先应该考虑一下这种声音本身的复杂性，考虑一下处于中西文化碰撞、古今文化嬗变以及家仇国恨等各种力量作用下的人们的心灵颤动，只有如此，我们才能真正了解这些声音织就的深邃的乐章。

以上回顾可以看到，现代诗歌的诞生和发展都是不断适应人们的需要的，并且和整个民族一起，一直在走一条现代化的道路。这种现代化自然是伴随人类社会现代化的步伐而出现的。现代诗歌按袁可嘉的观点来看，至少在正反两个层面上表现了诗自身的变化。其一，“在反对的方面，现代诗否定了工业文化底机械性而强调有机性”。^②其二，“在肯定的方面，现代诗接受了现代文化底复杂性、丰富性而表现了同样的复杂与丰富。”

古典诗歌强调“诗言志”，强调诗的社会性，而现代诗歌无论是从肯定方面还是否定方面，都释放出丰富的信息，呈现出一种复杂性和丰富性。古典诗歌重视清晰的画面造就的“意境”，而现代诗歌已越来越重视“意象”的非常规的组合；古典诗歌就已经存在大量空白，具有跳跃性，而现代诗歌则更注重意义的空白、时空的跳跃、意识在瞬间之中完成的各种转换；古典诗歌重格律，现代诗歌则更重视诗的情绪律动，语言的押韵平仄已不是诗歌音乐性的唯一体现。总之，从诗歌自身的形态所发生的变化来看，现代诗歌主要是以哲理性、象征性和意象的非理性化组合等与古典诗歌不同的方式来实现对现代生活的深度表现的，这不仅顺应了现代社会复杂的精神流动，而且也同样适应了这个时代读者潜在的需要。

因此，中国现代诗歌并没有远离我们民族的内心生活，尽管它也经历了严重的挫折，即使这一挫折本身也是与民族生活的磨难共生共振的。朦胧诗远离

② 袁可嘉：《论新诗现代化》，生活·读书·新知三联书店 1988年版，第50页。

我们了吗？没有。今天的诗歌远离我们了吗？也没有。在我们的伤口急需需要抚慰的时候，当我们认真思考自身、真实面对，而不是回避自己和整个民族灵魂的时候，我们不但听清了，而且理解和感动了，因为这就是来自我们内心的和我们置身其中的时代深处的声音。

那么，问题究竟出在哪里呢？

二、读图时代的读者不再需要诗歌？

当下中国诗歌所受的“冷遇”的确是一个事实。因为我们至少可以看到几种“远离”的情况：有人说，当下人们的生存方式越来越趋于现实，伴随人类的文明进程，人们对物质层面的需求也更繁多，并且层出不穷，市场制造产品的同时也制造着人们不断变换的欲望。而诗歌是一种不关乎吃穿的东西。也有人认为，今天这个时代，由于科技的进步，传媒的发达，加之人们快节奏生活的需要而成为一个“读图时代”，网络、报纸、广告宣传以及影视，它们不仅提供了人们需要简便快捷的感观信息，而且也同时占据了人们的业余的娱乐休闲生活。还有人说，从当代流行歌曲的创作来看，其铺天盖地的创作已代替了人们对诗歌的需要，等等。

但我们仔细分析就会发现，以上各个方面与诗歌之间并不存在根本的冲突。物质需求的变换和满足并不能代替灵魂的平和与充实，快感不等于快乐，幸运不等于幸福，虚荣与光荣也相去甚远。财产、名誉、地位并不能消泯一个人现实的悲欢、苦痛和他对外部世界的思索，这是两个不能互相取代的领域，但常常被人们混淆和遗忘。因此，读者对诗歌的需求并没有消失，只不过由于这种需求与诗歌之间的沟通问题而一方面处在潜在的地位，另一方面这些需求也被另外的艺术形式在某种程度上“分流”并在某些层面上被其替代。

在这些替代形式中，当代歌（词）曲的诗意保留最为明显。摇滚乐的宣泄和呐喊直击着人们灵魂深处的苦闷，描绘着人们挣扎的痛苦形状以及面对未知前途时的忧伤和迷茫：《一无所有》的执著、“指南针”乐队的痛苦和对现实生活的质问、《梦回唐朝》的历史回忆和对现实的讽喻、《姐姐》的心酸和孤独、《垃圾场》的责骂、《钟鼓楼》的“天问”等等。20世纪80年代的校园歌曲和90年代的校园民谣作为“诚意音乐”的另一部分，同样给我们留下了极为诗意的回忆。罗大佑的《童年》、《光阴的故事》，高晓松《同桌的你》、《睡在我上铺的兄弟》，等等，以一种情绪记忆和特有的意象深深唤起人们对年少时期的回忆，青春期淡淡的感伤，年少时莫名的忧郁。而一般商业性的流行音乐作品，其中同样不乏优秀之作：《白天不懂夜的黑》，《我很丑，可是我很温柔》；《牵手》的温馨、《狼》的孤独和执著、《朋友》的真诚……更是细腻地刻画了爱情、友情等心理的各个层面，春雨般抚慰着人们的心灵。

有的歌词饱含情感的张力，思想尖刻、冷峻，甚至是诗歌也有所不及的。张楚的“孤独的人是可耻的”，仅一句就足以表现一个时代人们的精神状态，人群之中那种荒荒之感涌上心头；而洛兵的“生者依旧习惯地擦去泪水，逝者已矣，请返回你们的天堂”则字字于平静中透露出人世的心酸和苍凉。现代歌词中的不少作品，某种程度上说，就是诗。

当代歌（词）曲的状况说明，当代读者依旧需要心灵的安慰，需要在诗歌中找到灵魂的回音，需要诗歌对现实生活的思考和对人生问题的解答。但是否歌（词）曲作为一种诗意的保留形式将会完全取代诗歌的存在？对于这个问题，简单说来，答案是否定的。因为，这是两种各具特点的艺术形式，都存在对方力所不及的地方。

写到这里，实际上我们已经比较清楚的注意到，诗歌今天面临的问题，一个最为重要的方面就是欣赏，欣赏才是诗歌和读者之间的桥梁，而一旦欣赏成了问题，我们就无法消除横亘在现代诗歌和读者之间的屏障。

那么，今天的诗歌欣赏究竟是怎样的一种状况呢？

第二节 欣赏的问题

从艺术心理学角度看，“欣赏，是基于欣赏经验的，欣赏主体通过欣赏经验去发现、判断对象的艺术价值，并通过欣赏经验在欣赏中能动地创造艺术价值。在这个过程中，欣赏经验也就进一步得到丰富与发展。”^①这种欣赏心理，在文学理论上被归纳为一种文学接受过程，经过读者的接受，形成审美对象并实现作品的价值。这种接受过程，可分为文学接受的发生、文学接受的发展与文学接受的高潮三个阶段。

欣赏经验是我们进行文学欣赏的前提。这里的经验，既包括一个人的生活、情感、思想的经历，同时也包括文学阅读和接受的经历以及在此基础上形成的文学接受方式、路径。前者来自于我们现实的生活，而后者则来自于我们的文化培养——前人经验的继承和发展。中国不仅是一个诗的国度，同时也是一个诗歌鉴赏的国度。几千年来，诗歌与每一个古代文人的现实生活息息相关，不仅创造了无数的作品，同时在诗歌理论和欣赏方面也形成了十分深厚的文化传统。一个古代文人自小接触文字时开始，就不断接受着这一文化传统的熏染。诗歌的历史、理论，诗歌创作中的意象、词汇、音律、平仄、对仗等等，不仅是他们接受教育时的必修课，甚至也是他们一生都不断面临的事情。

在这样的文化传承过程中，他们不仅知道如何写诗，同时也很清楚如何读诗和论诗，于是，在产生一代又一代优秀诗人的同时也产生了一代又一代优秀的鉴赏家和理论家。因此我们说，古典诗歌时代同时也是一个鉴赏的时代，创作与欣赏相得益彰，形成了一种十分协调的关系，而这对于现代诗歌来说，正是它所缺乏和有待建设的——它不仅没有适应于自身的完整的欣赏体系，同时还得抵制来自传统欣赏习惯的压力。

一、古典诗歌创作与鉴赏之间的协调

从古典诗歌作品本身来看，它的表现对象和创作方法都为鉴赏打下了良好的基础。在表现对象方面，古典诗歌坚持现实性的原则；而在创作方法方面，主要坚持的则是可感性原则。它们共同构成了古典诗歌由浅入深的完整的欣赏结构。

1. 表现对象的现实性原则

“诗言志”和“诗缘情”是古典诗歌的两大根本原则。它规定了古典诗歌的表现对象。一方面，诗歌反映现实的社会，强调“言志”、“载道”的社会功能；另一方面，在情感上古典诗歌主要抒发的也是现实的人伦道德情感。

屈原执著于“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”；杜甫会深切体会到“朱门酒肉臭，路有冻死骨”的悲哀；杜牧发出“商女不知亡国恨，隔江犹唱后庭花”的慨叹，而这一切，都与当时的社会紧密相连，息息相关。事实上，从《诗经》开始，这种鲜明的现实性就表现出来。《诗经·国风》中的《七月》、《伐檀》、《硕鼠》，汉乐府中的《妇病行》、《白头吟》等作品所表现的强烈的怨愤与反抗，都是十分现实的情感，自然也是那些具有相似社会经历的读者内心的声音。

还有一方面，古典诗歌中表现的人伦道德情感，既是一种现实的情感，同时也是一种普遍的情感，本身具有广泛的认同性和民间化倾向。因为这种情感本身就是注重群体性的产物。“劝君更进一杯酒，西出阳关无故人”，“海内存知己，天涯若比邻”中的旷达的友情；“日暮乡关何处是？烟波江上使人愁”的乡情；“每逢佳节倍思亲”，“慈母手中线，游子身上衣”的亲情；“知君用心如日月，事夫誓拟同生死”的哀怨和忠贞等等，更不用说国恨家愁，山水闲情。这些情感既有同封建时代的现实生活相适应的普遍性，同时也有同整个人类生活历史相伴随的普遍性和永恒性。

具有现实性特点的古典诗歌描写人们普遍关心的事件和经常出现的情感经历，使得欣赏具有了广泛的认同基础。而与这个基础相协调的，则是古典诗歌在创作上的可感性原则。

2. 表现方法的可感性原则

现实性要求下的古典诗歌经常直接描写具体的事件和行为。在具体的事物与抽象的感念之间，它更侧重于具体；在婉曲的抒情与直接的叙述之间，它更侧重于直接的叙述。无论是农家劳作，士卒征战，还是爱情婚姻，大多首先描写事件本来的情况，坦率，不伪饰，不造作，绝不遮遮掩掩，吞吞吐吐，欲语还休。^①如《送元二使安西》、《逢雪宿芙蓉山主人》、《春夜喜雨》、《月下独酌》等，我们甚至从其题目中就能直接了解事件的情况。对具体事件的直接描写，使读者较为容易把诗歌内容还原为生活表象，从而很大程度上与读者期待视野中的情感体验与人生经验直接相适应，因而获得不同的读者群在最大程度上的认识统一。

另外，可感性原则也表现在古典诗歌清晰、优美的画面感上。古典诗歌无论其意味有多么深远，都极少是直接通过议论和述说来完成，而是有清晰的画面，有“画”有“说”，甚至有相当多的作品完全是“画”而没有明显的“说”。“关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。”这是先画后说；“京口瓜州一水间，钟山只隔数重山。春风又绿江南岸，明月何时照我还？”三句是“画”，一句是“说”；而《敕勒歌》、《枫桥夜泊》、《江雪》等名作，几乎全是画。中国古典诗歌的画面造就了无数的通用意象和悠远的山水意境。这种诗中之画本身就是明确的欣赏对象，并且它们不是意象的非常规组合造就的抽象画，而是我们司空见惯的大自然的本来模样，因此在欣赏时，几乎每一吟诵者都能轻易地把它还原为我们感同身受的经验。

除此之外，在听觉上，中国古典诗歌韵律所形成的音乐性，也同样拉近了诗歌同读者之间的距离。这一点我们比较熟悉，在此略而不论。

3. 欣赏结构的层次性和完整性

现实性和可感性原则并不说明中国古典诗歌都是些浅显之作，相反，说明的是古诗作品在此基础上形成了较为完整的欣赏结构。由浅入深，我们可以把这个欣赏结构整体分为感性结构、言说结构和言外结构，它们可以形成各自相对独立的欣赏领域。

感性结构是指诗歌中字面上直接述说的事件、情感和直接描写的感性画面以及音乐性等，是读者走向深度欣赏的第一个入口。从以上的例子可以看到，正是这一结构首先迎得了读者的直接认同和亲和感。

言说结构指的是诗歌中出现的议论和情感抒发的部分，是我们通常所说的作品的思想内容。对这一欣赏结构，画面和事件都不直接提供，而是通过画面和作者的议论述说而获得。试以《春江花月夜》为例：“春江潮水连海平，海上明月共潮生。滟滟随波千万里，何处春江无月明？”这一景色本身可以作为

独立的感性结构欣赏，但还不提供言说结构的内容。“江天一色无纤尘，皎皎空中孤月轮”，一个“孤”字，让整个画面的中性特征开始出现变化，抹上情感色彩。“人生代代无穷已，江月年年只相似……此时相望不相闻，愿逐月华流照君……”，根据作者的述说，我们于是理解了整个画面情景中的离人相思之情和悠长的人生感慨，并在此基础上引发我们自身在生活中的情感经验，产生情感共鸣。

而言外结构是古典诗歌的深层欣赏结构，对作品描绘的事件或者画面就事论事是无法把握这一结构的精髓的。读者不仅需要自己融入到作者的处境中去分析体会，而且还必须了解作者的具体情况、作品诞生的历史文化环境，从而在深层次上把握诗歌表现出的时代精神和美学、哲学内蕴。“人闲桂花落，夜静春山空。月出惊山鸟，时鸣春涧中”一诗，感性结构欣赏的是一幅画，言说结构欣赏的是悠悠闲情。而作者的隐逸的苦涩，融入大自然的空灵，对生命图景和自然之道的体悟等等，则常常成为人们探索该诗言外结构的中心。这就要求读者必须具备一定的程度的相关知识，准确地说，就是从一般的欣赏跨越到鉴赏的层次。

实际上，中国古典诗歌雅俗共赏的秘密，正在于这种欣赏结构的丰富性和完整性。它可以满足不同层次的读者。而对于言外结构这一深层鉴赏对象，中国古代诗歌理论恰恰为读者提供了最为有力的支撑。

4. 诗歌鉴赏理论的丰富性

从中国古典诗歌理论的发展来看，从孔孟、老庄开始，不仅诗人论诗，思想家论诗，并且还出现了刘勰、陆机、钟嵘、司空图等一大批以论诗而著称于世的文论家和不计其数的文赋、诗品和诗话著作，从而形成了丰富的、体系十分完备的诗歌鉴赏理论，它不仅提供了相应的诗歌品评语汇、概念，同时也打开了读者走进诗歌欣赏结构的各种有效路径。

《诗大序》作为较为完备的早期诗论，较为全面地阐述了诗歌的性质、作用、内容、体裁和表现手法等问题。在《诗大序》中不仅提出了“言志说”，还提出“诗六义”的重要理论，即认为诗有风、雅、颂、赋、比、兴六义，前三者论述诗的体裁，后三者说明诗的艺术表现手法，其中，起兴手法为诗歌走上主观思想感情客观化、物象化起了相当重要的作用。在欣赏方面，它不仅指明了言说结构的欣赏性质，同时也指出了这一结构同感性结构之间的关系，为日后的诗论奠定了基础。

汉代“缘情说”为欣赏的言说结构开辟了新的领域，从此同“诗言志”一起构成了欣赏中国古典诗歌言说结构的两大主要方向。宋代的“理趣”出现以后，这一结构领域已逐渐趋于完备。

魏晋时期的“言意之辨”和陆机、刘勰等人的著作，将“元气论”、老庄

的“自然之道”、“虚静无为”和佛教“万法皆空”的观念融入诗论，较为全面地探讨了作品风格、作家个性、创作心理和诗歌的审美旨归等各个领域，在欣赏方面则比较明确地开始注重诗歌深层的言外结构和内在机制。同是在感性结构和言说结构方面不仅进一步讨论了物象、言说之间的关系，同时也把言外结构的“意”联系起来，从而使得三大欣赏领域连成一个由浅入深、相互关联的整体，并且由于佛学的影响，诗歌的“声律”问题开始补充进感性结构之中。至此，中国古典诗歌的欣赏框架已基本完整地建立起来，后来者所做的工作基本上是在此基础上的不断深入。

就感性结构而言，“天人合一”一直是中国人最深层的文化根基，从《易经》中的“立象尽意”说以来，物象在诗歌中的重要地位在各种诗论中并无多少争议。

从钟嵘的“滋味”、司空图的“韵味”到宋代的“余味”、严羽的“兴趣”和清代王世祜的“神韵”，从横贯唐代的“意境”到王国维的“境界”，无一例外都围绕诗歌的言外结构，形成了古典诗歌深层欣赏的深厚悠远的传统和可供选择的众多的欣赏指向。

而宋代以后的张戒、陆游、朱熹和王夫之、袁枚等的诗论，“前后七子”与“公安派”、“竟陵派”之间的“复古”与“反复古”之争等，则主要是对言说结构中的“言志”、“抒情”问题的进一步强调和阐发。

中国古代诗论在鉴赏理论方面的丰富成果还来自于诗歌与诗歌创作之间的特殊关系。众所周知，中国的诗歌批评是在创作的高度成熟之后出现，中国古代的诗论家不是与诗歌的生长而是与诗歌的介绍、传播和鉴赏联系在一起的。中国古代诗话的大兴是在有宋一代，而在这个时候，中国的知识分子倍感压力的是唐代诗歌那难以企及的艺术高峰。“读古人诗多，所喜处，诵忆之久，往往不觉误用为己语。”（叶梦得《石林诗话》）对于崇尚独创性的艺术家来说，无法跳出前人的窠臼这是多么可怕的事啊！“唐人精于诗而诗话少，宋人诗离于唐而诗话乃多。”^①这话移作对于宋代文人的无奈心态以及无奈中的写作转换的说明，倒也是颇为恰切的。的确，当前人的艺术创造的高峰一时难以逾越之际，诗人何为？诗论家又能何为？恐怕积累知识，积累关于诗歌的五花八门的知识，摸索阅读诗歌的一些经验就成了一件理所当然的事情。

我们的中国古代诗论的特色就在这里：它们并不是以直接思考主体创作规律、揭示艺术创作的奥妙、探讨创作者复杂精神活动为目标的；关注“成品”的阅读、汇集“成品”的知识、传达个人的鉴赏心得才是其主要的特色。从这个意义上说，中国古代诗论可以说就是一种读者对于诗歌的“鉴赏论”。

总之，古典诗歌时代丰富的诗歌理论储备无疑为当时的诗歌鉴赏奠定了坚实的基础。正是如此，古典诗歌时代也可称之为鉴赏的时代。然而，现代诗歌出现的则是完全不同的情形。总体来看，现代诗歌时代是一个作者的时代，鉴赏在一定程度上被忽略，而古典诗歌的鉴赏传统又无法适应新的需要，创作与欣赏之间出现了断裂。

二、现代诗歌与欣赏之间的断裂

相对于古典诗歌而言，现代诗歌走过的百年历程其实是弹指之间的事情，况且这一过程还经历了相当长时间的非正常发展。诗歌要从几千年传统中痛苦地脱胎转型出来，决定了如何创作有自身特点的、适应新的时代精神状况的现代诗歌才是首要的任务。只有在现代诗歌本身的特点成型以后，才具备发展与其相应的鉴赏理论的基本条件。现代诗歌与欣赏之间的断裂面临的正是这样的状况：一方面，现代诗歌以自己独立于古典诗歌的新品质，正在走向定型和成熟；另一方面，现代诗歌的新品质形成的是一种新的欣赏结构，古典欣赏理论不能适应，较为成型的新的欣赏理论还没有建立。

1. 现代诗歌的新品质

首先，经历晚清一系列诗文界革命之后，早期白话诗歌逐步脱胎文言而形成，这体现在批判与建设两个维度上，有一个破与立的过程。破的目标当然是旧体文言诗，其矛盾焦点是文言与白话。梁启超认为：“古人文字与语言合，今人文字与语言离，其利病既缕言之矣”。^①希望人们对当时言文分离的情况引起重视。而其时白话文运动高举“崇白话废文言”的大旗，将白话的普及与国民的整体素质紧密联系在一起。诗界革命强调“我手写我口，古岂能拘牵？”（黄遵宪）这为白话诗歌建立了一个新标准，使其在诞生之初便承载起启发民智的启蒙功能和“新道德”、“新政治”的社会功能。虽然这也有古典诗歌“言志、载道”的意味，但所言之“志”与所载之“道”却具有完全不同的新指向，与儒家诗教正好相反，它承载的是“科学、民主、个性解放”的新时代精神。

其次，新的时代生活内容进入诗歌，对创作产生了深远的影响。伴随资本主义萌芽的产生及外来文化的影响，特别是帝国主义列强的入侵，中国这个古老的封建社会，逐步突破了其封闭的保守的束缚，艰难地向工业化、商业化迈进，由此产生的工业文明、商业文明、都市文明等等使中国社会呈现出异常丰富的复杂的情形，例如，冯至的《蛇》中所体现的“热烈的乡思”与冰冷的“蛇”的形象的极大反差来自诗人一次偶然的观画经历；穆旦的《森林之魅》

^① 梁启超：《变法通议·论幼学》，见《时务报》第8册，1897年。

来自 1942 年他加入中国远征军赴缅甸作战时的特殊经历等特殊历史情形；城市的灯火、高楼、桥梁，乃至飞鸟、太阳、麦地等等意象所积累的现代文化底蕴，都需要新的欣赏机制的阐释。

再次，在深度上，现代诗歌注重的是“高深的思想”和“复杂的情感”（胡适）。新诗朝向深度的容量方向发展，就这一发展过程来看，新诗的内在空间不仅超出了中国文化提供的儒释道资源，以一种全球的眼光容纳中西思想，更重要的是超出了传统的情感范式，走向以独立的个人为基点的、没有具体约束的全方位的情感体验：有传统的注重群体精神的伦理情感，也有张扬个性的反叛的情感；不仅包括理性的喜乐悲欢，同时也包含了非理性的情绪流动；体会现实人生苦痛的同时，也承载人类整体的关切和慨叹；诗人的创作在一定程度上呈现出个人化，隐秘化的倾向，尤其是现代主义诗歌。现代诗歌踏入的是一条个性化和意志化的道路。这是古典诗歌很少涉及的，也是它简洁、严格的形式无法包容的新内涵。

2. 现代诗歌欣赏结构的特点

新诗不仅具有了与古典诗歌极为不同的精神空间，相应地，在创作上也出现了越出现实性和可感性原则的状况，从而形成了它特有的欣赏结构。

第一，清洗古典诗歌意象身上的文化沉淀，造成了感性欣赏结构的陌生化和模糊化。古典诗歌“立象尽意”的深远传统，使中国诗歌意象浩浩荡荡，几乎穷尽了能见到的一切自然物象；同时，几千年来，经过无数文人的使用，又有了厚重的文化积淀，形成了欣赏的定式。从落日、明月、青山、河流到梅、兰、竹、菊，都积累了较为固定的美学含义。所以才有了“一切诗歌到唐代已经做完”的感慨。生活在同一个天空下的现代诗人除了开掘新的意象外，不得不以一种新的意象组合方式来洗除这些意象身上的传统美学旨趣，传达新的情感体验、思想精神和美学追求。由于古典诗歌的意象组合是保持自然原态为特征的，所以，新的意象组合方式首先想到的就是超越这种“客观化”的现实性和可感性原则。例如，古诗中的月亮这个意象常常是同乡愁、思念连在一起的，而现代诗歌中呈现出的则是多姿多彩的新模样：“半死的月下，/ 载饮载歌，/ 裂喉的音，/ 随北风飘散。”（李金发《有感》）“明月装饰了你的窗子，你装饰了别人的梦”（卞之琳《断章》），“炊烟上下/ 月亮是掘井的白猿/ 月亮是惨笑的河流上的白猿”（海子《月》），这几首诗中，“月亮”通过与“半死的”、“装饰”和“掘井的白猿”等词语联系，使它与其余意象一起组合成了几幅我们在古典诗歌中从来没有见过的画面，古典诗歌白描式的风景画，由于意象之间的跳跃转换变成了抽象画，使诗歌欣赏的感性结构呈现出陌生化和模糊化的特征，通过这种组合后的“月亮”，传达出的再也不是古典诗歌中出现的“月亮”的意味。

第二，意志化倾向造成了现代诗歌言说结构对感性结构的扭变。中国古典诗歌主要是在保持自然物象和物态的本来模样的条件下使用意象，从而形成了空灵的意境和清晰的画面。“孤帆远影碧空尽，唯见长江天际流”、“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去”，都是把作者的意绪融入物景之中，以保留物景的客观状态为前提。古典“诗歌游刃有余地呈示着物态化的自我所能感受到的世界本来的浑融与韵致，这就是中国古典诗歌艺术的基本文化特征”。而现代诗歌初创的动力来自西方文化及文学的影响，而西方诗歌的文化特征就是“意志化”。自我意识在诗歌中不断被强化，使艺术世界成为“一个为自我意识所浸染的世界”，诗人们着力于自然的“人化”而不是自我的“物化”。^①因此，新诗中的言说结构很少独立于感性结构，而是通过把作者的主观意志加在意象之上，形成相互纽结的状况，并且使自然的、原态的物象产生变形，使之服从于一种复杂微妙的意绪传达。这可以分为几种情况：一是诗人自我意志侵吞了感性物象，使言说结构直接淹没感性结构的自然状况，如郭沫若的《天狗》，“我要把那日来吞了，我要把那月来吞了”，“我便是我”，“我是全宇宙底 Energy 底总量”一类的诗句宣泄的是诗人自我的情绪，主体意识十分鲜明，正是“外物于我何加焉！”。二是直接把抽象的自我意识实体化，言说结构感性化。如刘大白的《淘汰来了》、闻一多的《一个观念》、穆旦的《裂纹》等诗歌都在以一种抽象意念叩击世界、追问人生，似乎他们就是某种自然事物。三是在描述客观世界的同时，又为诗人的自我意志所掌控。上述的几种“月亮”的意象就是如此，在貌似客观描写的同时，被诗人的情绪和想像变形，欣赏的感性结构被言说结构所扭曲，这也是现代诗歌的普遍状况。

第三，现代诗歌的欣赏结构还出现了言外结构的形而上学化趋向，这也是造成欣赏断裂的一个重要原因。就言外结构的性质本身而言，现代诗歌与古典诗歌是一样的，但在指向的内容上，与古典诗歌言外结构中相对稳定的、并且在某种意义上是相互补充和相互协调的儒、释、道精神不同，现代诗歌一直是在西方各种不断变换的哲学、宗教、思潮流派的影响下成长起来的，这些影响形成了现代诗歌驳杂的言外结构，使之呈现出形而上学化的倾向，为现代诗歌的深层欣赏带来新的问题。例如，郭沫若的泛神论宇宙观，卞之琳的相对性观念和英国玄学，废名的佛学思想，冯至的存在主义，穆旦的拯救意识和基督教思想，以及 20 世纪 80 年代以来的后现代主义诗歌、女性主义诗歌，等等。（例证可以参见《智慧的力量》一章）诗歌创作走向个人化体系，这使得言外结构的深层欣赏必须具有复杂的各种作者的、时代的和西方思想的相关知识。

中国现代诗歌除了以上这些反映在文本当中的“结构性”变化之外，更

重要的情况还在于，对这些诗歌文本进行概括的中国现代诗歌理论也发生了重要的变化，过去的以“鉴赏”为中心的诗歌理论传统不复存在了。

中国现代诗论的新变、中国诗论现代性意义的建立实际上就源于一种诗歌生态环境与知识分子的特殊文化心态的根本变化，就是说，20世纪的中国诗论家们再也无法在对固有的经典文本的“有距离”的阅读中表达自己的心得了。因为，几乎所有关于中国古典诗歌的背景知识都已经为前人所道尽，几乎所有经典阅读的体验也不断被古人所阐发，而他们也未必能说得比前人更仔细、更独到，更重要的是，中国诗歌界的现实已经发生了翻天覆地的变化，一种全新的诗歌样式——现代白话新诗占据了历史的舞台，而这一足以唤起人们莫大兴趣的新的韵文文体还正在成长之中，诗论家与它的关系再也不是那种“有距离”的，这些看起来远未成熟的新的文本还不足以以一种“经典”的姿态对他们形成莫大的压力，迫使他们在艺术的仰视中小心地表述自己的阅读体会。现代诗歌作为中国现代文人集体参与、集体建设的一种文学活动，新的诗歌创造与诗歌发展的命运常常就联系着众多文化人自己的生存与艺术事业的选择，也就是说，在这些现代新诗的批评者提出对他人作品的评论之前，他们本人很可能就首先是一位新诗运动的积极倡导者，是现代新诗写作的那少数的先行者，对于诗歌，他们是休戚与共、命运相融，对于诗歌的评说，自然也就不再是一个超脱的“品味”与“鉴赏”的问题，而是自身的价值和生命展开的过程与方式。

这样深刻的历史情景的变化最终就决定了中国诗论的现代转换，而转换的一个重要的方面便是从“读者”诗论向“作者”诗论转换。

尽管中国古代诗论的写作者也都可以被称作是“诗人”，但是从他们写作诗论的立场来看，却分明属于欣赏诗歌的读者心态，也就是说，这些本也作诗的诗论家不是以创作诗歌而是以阅读诗歌的体会来从事诗论活动的。于是便出现了前文所述的那种情形：绝大多数有影响的诗歌论著都不是出自创作成就突出的诗人之手。到了现代，由于新诗的实际创作经验成了众多文人普遍关心的问题，而且首先就是诗歌创作者自己需要对此发言和讨论的问题，所以其写作现代诗论的立场和态度也就自然发生了翻天覆地的变化：愈是创作成就突出、创作经验丰富的诗人愈有参与诗论写作的欲望和条件，胡适、郭沫若、康白情、闻一多、穆木天、王独清、戴望舒、梁宗岱、废名、艾青、胡风、田间、袁可嘉等等在中国现代诗论发展史上留下名篇杰作的诗论家同时也是卓有成就的诗人。新诗作者们的创作自述构成了中国现代诗论中最主要的部分，此情此景与中国古代相比，已经有了根本的不同。中国现代诗论在超越古代诗论的鉴赏传统，转而借心理学、哲学为自己开拓道路的选择中逐渐建立起了一套更具有思辨性和严密性的理论体系，从而也与中国古代诗论的概念的模糊含混有

了根本的差异。然而同时也失去了像中国古代诗论那样精细地感受诗歌文本的能力。如果说中国现代诗论在进入当代后有什么失落的话，那么这失落之一就是中国传统诗论阅读艺术作品的“兴味”越来越少了，特别是加上后来的政治话语霸权的影响，我们对所有作品的解释都不得不纳入到既定的政治思想模式中。在“文化大革命”结束之后的很长一段时间里，我们都不得不面对这一零落惨苦的现实。新的思想的认同平台需要重新建立，与此同时又丧失了艺术感受的能力与习惯，这是多么糟糕的局面！

那么，当前可以调动的欣赏理论资源究竟还有哪些呢？

3. 当前诗歌欣赏理论的资源状况

第一，古典欣赏理论已不能满足现代诗歌欣赏的需要。当然，对于现代诗歌的复杂状况而言，古典诗歌欣赏理论并未完全失去它的作用。比如，对于传统意象较多、意境性强、画面感较为清晰、欣赏结构层次较为分明的诗歌，由于其较强的物态化特征而仍旧可以在一定程度上运用传统资源进行欣赏。例如徐志摩的《再别康桥》，全诗所使用的河岸的“金柳”、飘摇的“水草”和荡漾的“柔波”等中心意象，其轻盈、柔软、摇摆的外部特征恰如作者心中伤感惆怅和依依惜别、一步三回头的柔情。作者较为清晰地保留了诗歌感性结构的客观性和完整性，“轻轻的我走了，/正如我轻轻的来”，言说结构十分分明。

然而，正如上文的分析，对于物态化特征不够鲜明，而意志化特征相对突现的诗歌，由于其独特的新的欣赏结构，传统诗论已无能为力。一方面，随着意境的消失，传统的“意境”概念失去了作用；另一方面，传统的意象所具有的文化内涵也不能对这种新的情感意志倾向作出解释。

第二，西方诗论处于驳杂和表层状态。如前面所述，由于新诗与西方思想和西方文学的特殊关系，因此，利用西方诗论资源来弥补新诗的欣赏裂痕完全是题中之意。例如，法国象征诗学之于中国象征派、现代派和“九叶诗人”的诗歌；马克思主义文论之于“七月派”诗歌，存在主义文论之于冯至、穆旦和海子诗歌，等等。但问题在于，这些资源本身不是统一的和协调的，任何一种资源都没有普遍适用的可能。另一方面，除了马克思主义文论在中国有较为充分的研究之外，其余文论在中国的探讨都有待进一步深入，尤其是20世纪80年代以来涌入中国的各种西方文论思想。这种状况在中国学界已是共识，在此不再展开。

第三，新诗的理论依然存在对鉴赏的忽略。如前所述，现代诗歌的时代是一个作者的时代，虽然在理论上除了研究传统诗论、引进和探讨上述西方理论思想外，自身的理论也在中西理论资源的基础上不断地进行建设，但这种理论建设却主要集中在诗歌的创作论和本质论上，而鉴赏论缺乏。当代中国诗歌理

论的发展也在很大的程度上强化了这一特点。当代诗歌理论尤其是新时期以后的理论，逐渐形成了两条道路，一是学院派的诗歌史研究，一是作家协会的诗歌现象批评，无论哪一种理论都将作家的创作遭遇与选择作为“问题”的中心，惟独缺少对作为读者所需要的诗歌文本耐心的关注，如何写作新诗和新诗的文体本质就一直是理论探讨的重心，而鉴赏问题，相对来说，由于现代诗歌的激烈变换而处于滞后和被忽略的状态。这不能不说是一个亟待解决的问题。

如何整合以上三种资源，对传统诗论进行改造、对西方诗论进行整合，同时从现有的诗歌理论中转换总结出成型的鉴赏论，成为解决现代诗歌欣赏问题的根本任务，也是编写此书的长远目标和提出欣赏的意义所在。

第三节 现代诗歌走近读者的原则

任何一个人，只要不是生活在真空之中，那么，他那作为对外界的一种反映的思想和情感，就不可能不打上外界的印记。事实上，诗人与读者的关系正是处在各种层次的共同性之中。有作为人类的共同性，面对同样的自然；有作为中国人的共同性，承续同样的历史和文化积淀；有作为当代中国人的共同性，浸浴同样的时代生活和社会潮流、家庭悲欢、人生挫折、价值趋向等等。只有在这些不同层次的共同性基础之上，才有我们自己的个性。从这个意义上说，诗人与读者并不是水与火的关系，也不是制造商和消费者的关系。诗人的特殊性在于，他不仅领受自己的内心波动，同时也承担他人、社会乃至整个人类的灵魂冲击。因此，站在诗歌的情感本质这一根底上看，诗人与读者首先是一种同甘共苦的手足关系，而诗歌，是这种关系的表现和见证。

不过，诗歌作为这种密切关系的表现，除了纯真和一见钟情式的直接外，更重要的是，它也追求古典爱情式的委婉，以及在这种方式下产生的情感的纯厚和久远。不过，困难就在于此：当诗歌的这种隐藏特征减弱，它就失去了纯厚和久远的效果；当这种隐藏特征过度，读者就可能怀疑诗人的真情，这就是今天的诗歌欣赏面临的问题。恰如“九叶”诗人袁可嘉当年分析新诗弊病时所说，新诗的病态，即对诗之性质的误解存在三种现象：一是现代诗的政治感伤性，“指作者在某些观念中不求甚解地长久浸淫，使他对这些观念的了解带上浓厚的感伤色彩，而不择手段地作传达与表现”^①，亦即过分强调诗中政治观念及其所可能产生的社会意义或宣传价值和因而引致的自弃式伤感倾向；二是过分依赖主题，凡是诗之主题能表现一种作者意识，尤其是政治意识，那就

一定是一首好诗，作为读者，你不必问情景是否交融，节奏张弛或意蕴如何，只有被感动的义务；三是把诗当做观念的衣架，过于重视诗的抽象哲理性，将诗作为表现哲学的载体。这三种病态表现，会使对于新诗有一份眷爱与关注的人们，面对这类诗歌徘徊迟疑，裹足不前，甚至丧失对诗的热爱！

因此，要密切现代诗歌与读者的关系，并不是说他们存在关系本身的距离，而是如何表现识别这种关系。基于以上讨论，应该从两个方向来考虑一些要坚持的基本原则：一是新诗要体验读者的心理期待，二是总结现有的欣赏经验。

一、诗歌创作上体验读者的心理期待

读者需要怎样的诗歌？这个问题本身无法具体地回答，所谓萝卜青菜，各有所爱。过分强调读者需求，诗歌就会沾上量体裁衣的匠气，但是读者的心理期待并非没有合理的共同性。

首先，读者需要的是真诚。无论诗歌怎样隐曲地表达对这个世界的看法，但是情思应当是真诚的。只有忠实于自己的时代，忠实于自己的内心生活，诗人与读者的同甘共苦的密切关系才有了基础。诗人的矫情一旦识破，失去的可能是读者永久的信任。当代小说家叶兆言的一段话耐人寻味：“唐诗宋词太遥远，老惦记着有些像迂夫子。不像新诗，一伸手就能摸到它血淋淋的心跳。新诗更能让人感到活生生的现实，当然，我说的这个现实，不是俗世的现实，是诗人的现实。诗无所谓新旧，好坏却有共同标准。……新诗不仅能够对付无聊，打倒无聊，更重要的是让人类在难堪的俗世里获得拯救”。^② 叶兆言所说的“诗能对付无聊”，正是诗歌真实性的体现，也是读者心理期待的一个重要层面，读者在好诗那里获得对现实的真实感受，获得对现实的诗性表现，正如作家毕飞宇所说：“我们热爱诗，说到底热爱的还是真本性——语言的真本性，人的真本性”。

除却真实，诗歌另一个让我们期待的层面是表现上的自由。千百年来，对诗的定义非常之多，但诗的本质是自由的，尤其在今天这个日趋多元的社会中，复杂的社会形态决定着人个体意识的丰富多样，而这种丰富的个体意识也就决定着诗歌读者审美趣味的多元与自由。语言的自由，形式的自由，格律的自由，节奏的自由，情感的自由，想像的自由，以及一切现实社会中无法大胆实现的自由与梦想，等等。当代作家张炜曾这样比较唐诗和《楚辞》：“唐诗

蓝棣之：《现代诗歌理论与走势渊源》，清华大学出版社 2002 年版，第 247 页

叶兆言：《小说家谈诗》，见《诗选刊》2003 年第 5 期，第 86 页。

毕飞宇：《小说家谈诗》，见《诗选刊》2003 年第 5 期，第 87 页。

的精美，它的完整性，……会将生命感动的形式导向某种简单化，……感动的复杂与过程给一起滤掉了，完全与粗砺激越的现代生活脱节。比起《楚辞》无可遏止的生命感动、形式上的无拘无束，唐诗更像一种刻意制作，一个走向封闭的系统”^①且不论唐诗、《楚辞》之间的区别，至少我们注意到“生命感动”、“形式上的无拘无束”指的就是诗的自由。同时，张炜更喜欢《楚辞》，这也是一种自由。从读者角度来看，只要符合他的欣赏趣味并从中感受到美和感动的，就是一首好诗。今天再用某种统一的标准去规定现代诗歌及其读者的取向，已是一种自欺欺人的做法。

当然，自由不是随随便便，诗歌真情的传达不能一句“我爱你”或者“我恨你”就完事，它得讲究合理的爱法和恨法，这已是复杂的诗歌创作问题了。

二、总结现代诗歌既有的欣赏经验

中国现代诗从其草创到相对成熟，走过了一条异常艰难的道路。其所有的耕耘似乎都不足以使它能够世界诗坛上昂首天外，从整体上看，似乎也不足以与它试图超越的中国古典诗歌相媲美。连续不断的责难贯穿了现代诗史，时时昭示着现代诗歌创作的尴尬处境。同时，现代诗歌在其发展过程中，至少存在以下一些矛盾：本土的与外来的，社会性与主体性，自由与格律，纯诗化与散文化，明白与朦胧。创作的艰难和矛盾造就了阐释的艰难，中国现代诗歌的欣赏自然也无法抛开这些矛盾而进行简单的阅读。因此，有必要对现有的欣赏经验进行总结。

第一，把握现代诗歌的形态特征。相对于古典诗歌而言，中国现代诗歌有以下几种形态特征：一是时代性。相对古典诗歌来看，现代诗歌具有鲜明的时代性，其“新”，既是指相对于旧体文言诗歌在形式与内容上的新，又是指相对于后代的诗歌在社会背景、思想情感方面的独特。不把握、不关心现代历史的变迁和时代的精神走向，欣赏就会造成困难。二是多元化。从五四白话诗、“九叶派”到朦胧诗、先锋诗、后现代诗，现代诗歌流派纷呈，不了解这种多元化的基本状况，欣赏就会失去一定的针对性，造成一定程度的错位。三是不成型特征。相对古典诗歌在诗歌流派、表现手法、艺术风格等方面的丰富完整，现代诗歌显然是不成型的。它有完整的历史流脉，却缺乏自成系统的诗学体系。这种不成型特征使我们进入诗歌时会遇到一些困难。回到诗歌本体，对诗歌从多种文化的价值标准进行探究，恢复诗的立体的面目，以此来弥补整个现代诗歌的不成型特征，这是诗歌欣赏一个重要的内容。