

引论 中国新诗流变规律与特征

当我们快要跨进 21 世纪的门槛的时候，回顾和反思即将逝去的 20 世纪的中国文学，感受良多。20 世纪，对于中国社会来说，是崭新的社会；对于中国文学来说，是前所未有的文学。在 20 世纪里，中国文学真正冲破了几千年的古典模式，开始了现代化的历史进程；中国文学真正打开了通向世界的大门，形成了与外国各民族文学对流、互补与融合的格局。可以说，20 世纪中国文学确实走了一条与中国传统文学迥然不同的道路，即在艰难与曲折的探索中重建新的文学的道路。

20 世纪中国文学的变化，以诗的变化程序最早，革新幅度最大，行进的步履最艰难。

大家知道，中国是一个诗的国度，诗歌在民族的艺术创造特别是文人活动中，占据重要地位，因而它的求变求新就显得更为强烈。还有就诗的形式本身而言，一向比小说、散文、戏剧等艺术形式要求严格，故而对诗美的探讨，也就更为频繁。王国维在《人间词话》中说出了一个不无道理的观点：“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。”新诗的重要职责不但在于净化文体，而且在于发展文体，推掉“习套”，推出“新意”，在文体的净化与革新中求得与民族生活情感相适应的诗的艺术的建构。

中国新诗是一个演进着的生命之流。自从中国新诗在中国的大地上萌生之后，它就一直处于不停地转换、更替的运动过程

中使其难以凝聚为一个统一的模式。正可谓“变则通，通则久”，变是可喜的，变便是进步。新诗的发展正是以不断的流变为规律的，任何凝固都意味着死亡。

中国新诗的发展必有一定的过程性、阶段性，不可能离开过程、阶段去谈论其发展。不论是从发生学的意义去理解，还是着眼于诗歌与社会历史进程之关系，都说明中国新诗的成长和发展走过了一段相当长的路。可以说，各个历史时期的诗歌都是一个不可忽视的发展过程和阶段——它凝结着过去，连接着未来，这并不是一个凝固不动的封闭的时间概念！在中国现代 30 年间，新诗经过草创——奠基——拓展——普及与深化四个发展阶段和分别以郭沫若、戴望舒、艾青为代表的三次整合过程，真正完成了它的第一个自律运动期。“五四”前期以胡适为代表的白话诗作为中国诗歌转型的开端，乃是传统与现代之间的历史联结点。之后，写实诗派、浪漫诗派、湖畔诗派和小诗派等，乃是在白话诗的基础上进一步实行对旧诗的扬弃和新诗的重建，从而奠定了中国新诗的第一块基石。郭沫若的诗歌是中国新诗成立的标志。此后新诗进一步拓展，以闻一多为代表的格律诗，以李金发为代表的象征诗，以戴望舒为代表的现代诗，以及先后以普罗诗派、中国诗歌会和“密云期”新诗人为代表的革命现实主义诗歌，乃是中国新诗进入建设时期的多种诗歌形态的交错演进，然而又在总体上形成两种并立、对峙的发展趋势。最后，诗坛又由对峙转入历史的大汇合，新诗的发展进入普及与深化的阶段。新诗的主要流向——朗诵化运动、民间化运动、散文化运动、形象化运动和意象化运动；新诗的重要流派——延安诗派、七月诗派和九叶诗派，以及本时期代表诗人艾青的诗歌创作，都呈现出艺术创新精神与历史使命感的统一，民族化与现代化的融合的总趋势。最初 30 年的中国新诗历史，循环着由

合——分——合的规律，即肯定——否定——肯定的辩证发展过程。新中国成立之后，颂歌成为唯一的诗歌浪潮，在颂歌浪潮持续了相当长的时间之后，又有“干预生活”诗浪潮、民歌浪潮、生活赞美诗浪潮、政治抒情诗浪潮的迭涌。到“文革”时期，新诗则走入低谷。自1976年以后，中国新诗又进入了一个新的历史时期，不但现实主义开始复兴，而且现代主义、后现代主义诗潮不断涌现，新诗的发展呈现出多种可能性和前所未有的自由状态。中国新诗经过若干嬗变蜕替即经过若干正反合之后，在这80多年里完成了它的若干个自律运动期。

从对立走向融合，从交叉达到互补，从趋异直至趋同，几乎成为新诗发展的内在律动模式。每一个诗歌潮流或诗歌形态，作为一个历史的“定在”，都不是孤立的存在。历史赋予每一阶段的诗歌流派或诗人规定性任务。草创阶段的白话诗派和开拓、奠基阶段的写实诗派、浪漫诗派负荷的任务不同，前者是在“辟荒”、“尝试”中争得新诗的“正宗”地位，而不论是承接白话诗派的写实派，还是异军突起的浪漫派，都是沿着“诗体大解放”路子，把新诗提升到新的阶梯。浪漫派主张“绝端的自由，绝端的自主”，写实派主张“绝对自由地驱遣成章”。至于小诗体式的创造，也还是承接着“增多诗体”的思路。写实诗派、浪漫诗派的历史功绩之一，是丰富、发展了自由体。与此同时，新诗内部又酝酿着新的流派的诞生和随之而来的诗歌变革：要求划开诗与散文的分界，倡导“戴着脚镣跳舞”。新月派的崛起，标志着新诗从自由到规范的位移。当新月诗人在格律的强调上达到极致后，又会有新的诗人做新月派诗人们开初时的工作，戴望舒等要求以内在节律为诗歌形式的要素的主张，进一步调整了前二者的得失短长。可以说，从自由诗到格律诗，再到自由诗，是新诗不断发展和扬弃自身的历史过程。事实上，在中国新诗发展史上，

“格律和自由这一对矛盾，始终以辩证的形式运动着、发展着。格律化走到了极端，诗歌就向比较地自由化方向转变；自由过分了，格律就又被强调，新质的格律又应运而生”^①这就是中国新诗形态的历史运动所显示的纵向轨迹。同时，新诗自产生以后，为了改变初期的幼稚面目，继续成长，“主要在创作实践中，基本上就在完善自由体与格律体两方面，随了时代精神与时代意识的变化，不断或平行探索了成熟的道路。”^②但是格律与自由又常常同时存在一个时代的诗歌里，平行而又交叉，严格的格律诗常常与比较自由的诗并存，而且互相渗透，格律中常渗入比较自由的成分，而比较自由的诗体中却又保存着不少格律的成分。这是格律与自由在同一空间所呈现的横向关联状态。中国新诗就是从这种自由化与格律化的相互对立、相互渗透、相互转化的辩证道路走过来的。格律与自由，都因对方的存在而存在，都向各自的对立面转化，这就构成了中国新诗艺术形式发展史。

新诗的发展，是各种诗潮和各种流派动态组合，交错递进，多元互补，多元推动的过程。如比之于早期写实派和浪漫派的自由体 新月派匀称均齐、节制隽永的格律更为规范、精炼 象征派则克服了白话诗“晶莹透彻得太厉害”和新月诗那“浓得化不开”的“豪华”与“艳丽”以感觉的微妙和语言的精致给人以深邃的余香和回味；而现代派又摈弃了象征派的欧化倾向，将“象征派的形式，古典派的内容”^③结合在一起，显得亲切、含蓄、温和。每一个诗潮或流派都在历史运作的链条上起着承前启后的

① 丁芒《新格律诗研究·序》宁夏人民出版社，1991。

② 卞之琳《翻译对于中国现代诗的功过》，《中国现代作家选集·卞之琳》，239页，人民文学出版社、三联书店（香港）有限公司，1995。

③ 杜衡《望舒草·序》上海复兴书局，1932。

作用，每一个诗潮或流派都在其发展中已包孕着下一个诗潮或流派的发展因素，或者下一个诗潮或流派在矫正前一个诗潮或流派的缺失（局限）中开拓了新的发展路向。各种诗潮或流派在嬗变过程中不是一个被另一个完全取代“永远‘作废’”而是此一个所强调的恰是被彼一个所轻视的创作构成某因素，或者此一个所轻视的恰是被彼一个所强调的创作构成某因素，因此在历时的嬗变和共时的并存中或隐或显地实现着扬弃、互补、共融和蜕变。因此，诗歌流派与诗潮的沉浮与聚散，是有一定的规律可循的。任何一个诗歌流派的兴起，总是以融汇前者的艺术资源为特征的。即使流派间的对立也并非水火不容。如普罗诗派与新月诗派、象征诗派的对立，中国诗歌会与现代诗派的对立，不论如何尖锐，同时又都表现出互相融合、互相渗透、互相濡化的趋势。因此，就诗歌本身的发展而言，各个历史时期的诗歌流派与诗潮之间，往往远姻近缘，后果前因，此伏彼起，互相勾连。张载《正蒙·太和篇》里说：“有象斯有对，对必反其为，有反斯有仇，仇必和而解。”以此解释现代诗歌流派与诗潮的隆替与变迁，同样可以找到契合之处。从历时性的角度看，诗歌流派与诗潮的更替与发展是以互相补充、互相吸收为条件的。例如“现实主义”的反“浪漫主义”是反后者的脱离现实的情绪化和情感的过分浮泛与颓伤，强调生活内容的客观性和情感表现的真实与深沉；“现代主义”的反“现实主义”是反后者“语言——所指”的过分明确性和切近性，强调其多义性、歧义性和淡远性。现实主义、浪漫主义和现代主义的发展始终处在相对体系的有机循环之中，即一种艺术特征的削弱是对另一种艺术特征的合理更新的因果序列，其内在对立始终是内在因素调整的动因。从共时性的角度看，并非某种文化与历史语境只要求一种“创作方法”的生存，而只能是多种共存，一种居主而已。例如 20 年代

(1917—1925 是浪漫主义、现实主义与现代主义共存 而浪漫主义成就更大一些 ;30 年代(1925—1937)则是现实主义、浪漫主义与现代主义共存,而现代主义成就更大一些 ;40 年代(1937—1949)是现实主义、浪漫主义与现代主义共存,而现实主义成就更大一些。所以中国新诗 30 年间 浪漫主义、现实主义、现代主义三大诗潮此伏彼起地呈现于诗坛,而就其主导趋向而言, 20 年代是浪漫主义的时代 ,30 年代是现代主义的时代 ,40 年代是现实主义的时代。这三种诗歌形态的趋向成熟,都是相互对立与竞争的结果,都是其内在联系中的矛盾运动的结果。从有成就的诗人来看 在其创作中 虽然有一种主要“方法”可寻 却往往不乏其他“方法” 诗人的面貌既是清晰的 又是模糊的 从一定角度看 你是你 我是我 几乎不容混淆 但从另一角度看 你中有我,我中有你,几乎是互相牵连不可分割的,就在这种分得清与分不清的瓜葛中荣辱共存着 如闻一多、徐志摩、冯至、穆木天、王独清、冯乃超、李金发、戴望舒、卞之琳、艾青等的诗就是如此。同时这种共存局面,也体现在对西方文艺思潮或“方法”的接纳中,它们作为西方某种特定文化语境的原物,若与本土文化语境完全异质,则定被拒斥;接纳的是其中可与后者契合的东西 例如,40 年代中后期,本土“人文理性”的矛盾、破裂,导致“现代主义”的被接纳 而一经接纳 便被本土文化语境改造而失其原貌,所以人们称九叶诗派为中国式的“现代主义”。中国现代 30 年间 是中国新诗最具戏剧性的时刻 诸创作方法、诗歌思潮、诗学观念的历史嬗变与共时共存都集中于此。诗歌在短短的 30 年里,仿佛把西方近现代以来的诗歌历史重演了一番。50 年代以后的中国新诗,其实主要是在前一阶段的基础上的延伸和发展 这之中 有回复 有曲折 有前进。概括地说 新中国成立至“文革”时期的诗歌,基本上是沿着解放区革命现实主义

诗歌的一端急剧推进的，而且在某些方面还达到了一定的高度（例如政治抒情诗创作），涌现了不少杰出的诗人和优秀的诗作。与此同时，“大跃进”的浮夸之风也浸入新诗机体之中，特别是“文革”期间的“高、大、全”模式和“大众化”的极端片面性，使新诗的发展走入了低谷。而到新时期以后，中国新诗又开始重新审视它的主体价值和本体意义，其对西方现当代诗歌的广泛借鉴，使新诗有了很大的改观。诗歌浪潮此伏彼起，从“反思”到“朦胧”，从“现代”到“后现代”……一浪盖过一浪，特别是先锋性的大力推进，使诗歌不断地开出新路径，创出新形式、新格局、新境界。新时期以来的诗歌发展之迅猛，面貌之奇异，使许多新诗人几不堪回首。刘半农在 1932 年为《初期白话诗稿》作序的时候，曾十分感慨地指出，五四初期的白话诗已变成了“古董”，而他们的这批白话诗的倡导者也被人们视为“三代以上的人”了。这话用到现在来评说新时期以前的诗歌，也许大体适当。尽管新时期以来的诗歌存在不少问题，新诗运动离最后的成功还很远，但在这短短十几年间已经有了惊人的发展却是不容掩盖的事实。我们借用梁宗岱在 30 年代的新诗评论的一段话来说明现在的新诗，是再准确不过的了，他说：“如果我们平心静气地回顾与反省，如果我们不为‘新诗’两字的表面意义所迷惑，我们将发现现在诗坛一般作品——以及这些作品所代表的理论（意识的或非意识的）所隐含的趋势——不独和初期作品底主张分道扬镳，简直刚刚背道而驰：我们底新诗，在这短短的期间，已经和传说中的流萤般认不出它腐草底前身了。”^①的确，新时期以来的诗歌的新异，使我们对此前的新诗有了某种陈旧感和隔膜感，但我们

梁宗岱《新诗底纷歧路口》，《诗与真·诗与真二集》，167页，外国文学出版社，1984。

又不能不指出，新时期以来的诗歌又确乎是对此前中国新诗的回归与超越、承传与变异的结果。

30年代的诗论家孙作云曾经指出：“文学流派的发展，或互相嬗递，是循着曲折的道路进行着，向来没有走过一直的路径，或恰到好处的路径。某一派在盛时校正了前人的错失，而此派的余流又变本加厉地进行着，不知自己也走歪了道路；于是又有新的派别出来校正。这样互相更迭着，形成了一部文学史。文学的发展，无疑地也是辩证法地进展着，没有一成不变，没有止于至善之境。”^① 纵观中国新诗史，几乎任何一种诗歌潮流（流派），都是为了克服此前一种创作形态的危机应运而生的，前一种创作形态之所以产生危机，是因为它存在艺术上的某种历史的片面性，而当新的潮流去反拨这种片面性的时候，又常常以一种绝对正确的姿态出现，这就不可避免地带着另一种艺术的片面性。新诗的历史就是在这样曲折的道路上前进的。同时，新诗的历史还证明：一种诗歌形态（流派）形成以后，人们总是努力地发现和认识其优点，由此被大家认同，从而有了存在的基础，但同时，如果仅仅停留于“认同”，诗歌也就会日益僵化，失去活力，因而“求变”与“超越”也就势所必然了。这种“认同”与“求变”的不断推演，就构成了诗歌发展的一环扣一环的运动“链”。其实诗歌的每一次新变，都是在认识到诗歌的某种缺失后而作出的某种改变，或为满足某方面的要求而作出某种革新；诗歌的每一次变革，只不过都是对诗歌因素的某方面的调整与发展，它始终不能达至终极的圆满。中国新诗的每一个流派或思潮，都有创造历史的积极意义；创造历史的每代诗人都或多或少被他所创造的东西局限。这样，新诗流变的抽象性质便在这众多的

^① 孙作云《论“现代派”诗》，《清华周刊》第43卷第1期，1935.5.15。

不乏相似又迥然相异，既有历史贡献又不无缺陷的一个又一个流派或诗潮的不断推演中化为具体。

20 世纪是个崭新的时代，一切都向旧世界告别，一切都支离破碎，一切都动荡不安，一切都失去了准绳。诗人们也都思考着，试探着自己的诗歌道路，以各自不同的方式对这令人眩目的变化着的世界作出自己的反应。因而中国新诗变化较快，有时变化周期也相当短暂。特别是一些诗潮与流派的更替也过于迅速，过于频繁，有些诗派刚刚有了初步的发展就受到了限制，有些诗派还没有来得及成熟便消散了。这种更替往往不是自然生存的，而是人为的条件所致。当然，这种流派的频繁更替不可能不导致艺术的损失，不可能不付出一定的代价。但是，它也在一定程度上刺激了诗人不断探索、不断创新的激情，使新诗能够充满生机 保持增殖的状态。

历史不会死亡“因为它永远把它的开端和它的结尾联结起来”^①。所以，我依然以浓厚的兴趣探寻着在历史选择中艰难行进的中国现代新诗的历史。而我把新诗流变规律作为本书研究的切入角度，而不是写史，就是所谓“从倒行的杂乱的作品里寻出一条进行的线索来”^②。可以确信，在人类的社会文化活动中，无论是物质文化还是精神文化的创造，不论这种创造活动最初带有怎样偶然的的目的和动机，当这种创造按照历史所提供的条件进行的时候，它的总的结果都是系在历史的必然性这条链带上的，体现了一种发展、变化的普遍规律性。我们对中国新诗流变规律的探讨，就是要理清中国新诗发展的历史线索，揭示各

克罗齐《历史学的理论和实际》，70页，商务印书馆，1982。

鲁迅《中国小说的历史的变迁》，《鲁迅全集》第9卷，301页，人民文学出版社，1981。

种重要诗歌现象的种种内在联系及其发展、变化的客观规律。一部现代新诗流变史 纷繁复杂 现象众多 流派丛生 我的考察只能以在新诗发展史上起了重要的起承转合作用、或在新诗发展的某一环节或过程中扮演了重要的角色的诗歌流派和诗人为主线，梳理其流变脉络，探寻其发展规律。考察的重点是，每一个重要的流派与诗人贡献了前人没有贡献的东西，发展或补充了新诗的某种因素，或为新诗的发展提供了正反两方面的有益经验和教训，等等。考察的主要方法是，以宏观整体把握与微观透视相结合，以外部历史研究与诗歌本体分析相结合，以史实与史论相结合，以此探寻一个能反映新诗历史发展的新的述史框架。当然，历史是连续性的，我们感兴趣的并不是确定一个明确的年代界限，而是随时间推移出现了哪些新的流派现象和创作倾向，且在流派的相互关系、形态特征方面，又有哪些新的迹象出现。为此，尽管一些叙述过的流派或倾向仍在发展，但是我也不得不匆匆从它们身边走过，而把更多的注意力放在一些新的流派现象上，描述它们的艺术面貌和发展线索。我试图在忍痛割舍掉大量丰富的意味深长的局部细节之后，在对原有的新诗史料重新进行整理、构建与阐释之后，为中国新诗的发展演变勾勒出一个大致的轮廓。当然，这种勾勒的终极目的，并非只是希望再现或重建过去，也许我们最感兴趣的还是现在与过去的一种“对话”在这种对话中 我们并非只是寻求满足一种知识欲，而是寻求某种精神的充实感或吸取某种教训。我们渴望在对过去作出新的理解的同时，也对未来作出新的展望。

正因为如此，本书与其说是一部中国新诗流变史，不如说是一部中国新诗流变论。也就是说，本书虽然重史的描述，但更重史的论析，即是建立在诗史基础上的史论性著作。我之所以这样做，是因为我们过去一些诗歌史著作由于太固执于史实，缺乏

理论的观照，缺乏思想的提炼和升华，因而给人感觉总是在地上爬行，不能给人以太多的思想的超越感。我们写诗史不仅是重述历史，而且要总结历史经验，发掘宝贵的思想资源，获取新的借鉴与启示。要达于此，没有思想的洞察力不行，没有创造性思维不行，没有理论观照不行。因而，我在本书的写作中，孜孜追求的是诗史的发现，思想的提炼，理论的阐发；力求在每一具体问题的研究中，走向思想的深处，并由此把握到洞悉历史、放眼未来的理性之光，使人读了本书后，能获得更多的思想的感悟与启迪，这就是我写作本书的奢望。

第一章 新诗的草创：白话化运动

从 1917 到 1921 年间，中国文学最终完成了从古典向现代的历史过渡，表现在诗歌领域，则是旧体诗的迅速衰微和白话新诗对诗坛的垄断。中国新诗的先驱者们，认准诗歌革命的首要任务是推倒文言文，实行白话文，推倒格律的束缚，实现诗体大解放，这几乎被他们视作中国诗歌由旧转新的唯一选择、唯一途径。中国新诗的先驱者们，把白话新诗运动看作一种革命，“一种玉石俱焚的破坏，一种解体”^①，他们的大胆探索和尝试把旧诗送上了末路，传统诗歌中一些僵化的偶像也因此被破坏了，一度被正统束缚成教条和自满自足的诗歌开始焕发出新的生命。“五四”白话新诗运动真正开创了中国诗歌发展的新纪元。

第一节 历史的合力 诗歌 观念变革的动因

中国诗歌发展到近代，已经“陈陈相因”，传统诗人已经如“鸚鵡名士”失掉了创造活力，正所谓“诗界千年靡靡风，灵魂销尽国魂空”，旧诗已经成为“陈设之古玩”对于民气国运已没有积极影响。于是，在甲午战争以后不久到戊戌变法前夕，伴随着

^① 梁宗岱《新诗底歧路路口》，《诗与真·诗与真二集》，167 页，外国文学出版社，1984。

资产阶级改良主义思潮的日益高涨，谭嗣同、夏曾佑、梁启超等人探索“新学”，提倡“新诗”。他们把传统诗歌视为“旧学”的附庸，予以否定，在向西方寻求救国真理的同时，努力探求诗歌的出路，自创“新诗”。不过，由于对“新学”的急切和热情，他们在事实上已使“新诗”变成了“韵文化的新学”，它与思想界的关系，远比诗界的关系更为密切。他们的“新诗”在一定程度上打破了古典诗歌的封闭系统，注入了一些新的内容，尽管这种新内容的表现大多局限于“寻扯新名词”，但它却为“诗界革命”的到来吹响了前奏曲。紧接着在戊戌变法时期，维新派代表梁启超等倡导“诗界革命”，提出诗歌“能以旧风格含新意境，斯可以举革命之实矣”^①；“取泰西文豪之意境风格，熔铸之以入我诗，然后可为此道开一新天地。”^②黄遵宪是“诗界革命”的旗帜，长期的外交活动使他的文学观念发生深刻变化，他把域外的思想文化、奇异风物大量引入诗歌领域，使中国诗歌焕发出了生机。但他所追求的是使传统的诗歌形式与新内容和谐，使严谨的韵律与散文文化的笔法和谐，使“流俗语”、“新名词”与旧格调和谐，典型地体现了梁启超的“旧风格含新意境”的新诗理论，所以他的诗在形式方面的突破就受到了限制。其诗用典过多，相当难读。梁启超、黄遵宪等虽想“别创诗界”，但其“新意境”、“新语句”与古风格常相背驰”的矛盾，最终决定了他们不可能抛弃掉旧形式，创造出新诗体。辛亥革命时期，以南社革命诗人为主体的“新诗派”表现出更为激烈的革命情怀，立志以诗“兴邦”、“救国”。但他们对诗歌形式本身的革新却几乎毫无所成，甚至表现出较之

梁启超《诗话》，《饮冰室合集·饮冰室文集之四十五（上）》，41页，中华书局影印，1989。

梁启超《新中国未来记·总批》，《饮冰室全集·饮冰室专集之八十九》，56页，中华书局影印，1989。

维新派更为严重的守旧倾向。他们尚未意识到，离口语腔调更远的死文字，更趋僵化的旧格律，已经成了表现新时代、新生活、新思想感情最无情的枷锁。到“五四”前夕，有着悠久历史的中国旧体诗已经走到了它的尽头，它似乎只剩下一副精致的躯壳，而在艺术上却再也翻不出什么新花样了，诗坛上虽然依旧热闹，但吟唱的仍是旧文人的老调。刘半农斥“五四”前夕的旧诗坛为“假诗世界”，专讲声调格律，拘执着几乎几仄方可成句，特别‘郑所南’一派，死抱了那‘但教大宋在，即是圣人生’的顽固念头，便摇头摆脑，说是有肝胆有骨气的爱国诗，亦是见理未真之故”，此等没有价值的诗，“尚无进古物院资格，只合抛在垃圾桶里。”^①这样，对传统诗歌真正变革的伟大历史使命，也就只能留待新一代诗歌工作者去完成了。

“五四”白话新诗运动顺应这种历史要求而兴起，给千年诗国带来了最深刻的变革。它的意义在于：彻底改变了传统的诗的观念；表示了一个新的诗的观念^②；提示出一个新的作诗的方向^③。

作为“五四”新文化运动的重要组成部分的文学革命，在理论上是以诗歌为突破口的。胡适在美国留学期间，受意象派诗人反传统和创新思想的影响，写出倡导文学革命的《文学改良刍议》一文，提出文学改良的“八事”，主要针对居中国传统文学正宗地位的古典格律诗词，指斥“律诗乃真小道尔”，公开反对旧诗词的无病呻吟、滥调套语，反对用典对仗，主张废止格律，提倡用俗语俗字实写今日之社会情状。陈独秀在《文学革命论》中也提出，雕琢阿谀、铺张空泛的贵族古典律诗，没有什么文学价值，必

① 刘半农《诗与小说精神上之革新》，《新青年》第3卷第5号，1917.7。

② 梁实秋《新诗的格调及其他》，《诗刊》创刊号，1931.1。

须废除。在陈、胡的发难文章中，都揭示出诗歌应实现诗体解放、语言解放，彻底打破旧格律诗的镣铐。其后，胡适在他著名的《谈新诗》一文中更进一步明确提出：“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”。胡适的关于诗歌革命的理论成为“五四”新诗运动的重要指导思想。

这种诗歌观念的变革，受到多种因素的刺激，也就是说，历史的合力是促成这场诗歌观念的巨变的动因。正如俞平伯当年所说的：“大凡文学的变迁，一方面有世界的关系，一方面有历史的影响，换言之，就是受空间和时间的支配。中国诗的改造，可以把西洋近代文学的新精神做旁证，可以把历史上变迁的痕迹做直证。现在的新诗，虽不是新文艺的‘中坚’，总是个‘急先锋’。将来诗的发展，一定要跟这条路慢慢的向前去。”

一 传统诗歌的滋养与教训

“五四”新诗运动是以反传统的姿态出现的，但饶有兴趣的是，它却得到过传统文学的滋养与启迪。1915至1916年间，留美的胡适跟梅光迪、任叔永讨论诗歌改革的问题时，曾写下《戏和叔永再赠诗却寄绮城诸友》一首诗：“诗国革命何自始？/ 要须作诗如作文。/ 琢镂粉饰丧元气，/ 貌似未必诗之纯。/ 小人行文颇大胆，/ 诸公一一皆人英。/ 愿共戮力莫相笑，/ 我辈不作腐儒生。”这首表达胡适“诗国革命”的言志诗，提出了一个“作诗如作文”的新的诗的观念。据胡适自己表示，这一观念受了宋诗的影响。胡适在《逼上梁山》中说：“中国诗史上的趋势，由唐诗变到宋诗，无甚玄妙，只是作诗更近于作文，更近于说话。宋朝的大诗人的绝大贡献，只在打破了六朝以来的声律的束缚，努力造成

近于说话的诗体。我那时的主张颇受了宋诗的影响。”

宋诗在中国诗史上的一个重要变化就是“一反唐人规律”，也就是说宋诗与作为格律诗的正宗的唐诗是根本不同的。从诗歌形象性的角度看，宋诗‘一反唐人规律’的弊端是显而易见的，其‘以议论为诗’和‘做诗如说话’的倾向的抬头，确实削弱了诗歌形象，读来味同嚼蜡。但是，若从“打破了六朝以来的声律的束缚”以迎合文言一致的发展趋势的角度而论，宋诗‘一反唐人规律’的积极影响也是不容忽视的。胡适还从中国诗歌的历史演变中，看到了“五七言成为正宗诗体以后，最大的解放莫如从诗变为词”的重大变革，看到了宋词“由五七言之整齐句法变成比较自然的参差句法”的积极作用，进而认为新诗则不但要打破五七言的诗体，更要推翻词调曲谱的束缚，“不拘格律，不拘平仄，不拘长短”最终形成新诗，是自由的，是不拘格律的，新的诗的观念。^①这后来被茅盾和朱自清称之为初期新诗观念的“一根大柱”和“金科玉律”。

胡适的‘作诗如作文’的诗的观念，显然是以“文”式的自由表达为美，以“琢镂粉饰”为丑。这种诗歌审美尺度是与古典诗歌相对应的产物。胡适认为古典诗歌没落的标志就是陈腐雕琢、虚假造作。他说：“凡人用典或用陈套语者，大抵皆因自己无才力，不能自铸新辞。”纵观文学堕落之因，盖可以‘文胜质’一语包之。文胜质者，有形式而无精神，貌似而神亏之谓也”。^②胡适以诗国革命之旗手的姿态出现，必然一反陈腐雕琢、虚假造作，把真实朴素、自然清新作为第一面新诗美学的大旗高举起

胡适《谈新诗》，《胡适学术文集·新文学运动》，385页，中华书局，1993。

② 胡适《寄陈独秀》，《胡适学术文集·新文学运动》，16—17页，中华书局，1993。