

论现代新诗的文体建设

王珂

(福建师范大学 文学院, 福建 福州 350007)

摘要:现代时期是新诗文体建设最有成效的时期,新诗由草创逐渐走向成熟。但是由于革命、战争等原因,现代新诗的文体建设道路曲折,仅仅初步建立起音乐美和建筑美两大诗形以及小诗、长诗、新格律诗三大准定型诗体,经历了激进的草创期、全面的重建期、局部的建设期的流变轨迹。五四激进的政治改革和文化革命思潮极大地影响了新的文体建设。现代新诗的文体建设受到外来诗歌、民间诗歌和古典诗歌三大影响。

关键词:现代新诗;文体建设;诗体

中图分类号:I207.25 **文献标识码:**A **文章编号:**1000-5315(2003)02-0086-09

自19世纪末“诗界革命”开始,到1949年中华人民共和国成立,可以称为中国新诗的“现代时期”。这是新诗(现代汉语诗歌)的文体建设最为重要的时期,其成就远远大于当代。这一时期主要确定了新诗的两大形成特质:音乐美与建筑美,特别是诗的视觉形式(shape of poetry)逐渐受到新诗人的高度重视。百年新诗的主要诗体,如散文诗、小诗、长诗、新格律诗都在二三十年代初具形态。还出现了新月派、现代派等多种诗派,文人诗歌与大众诗歌、唯美的抒情诗和实用的政治诗等不同体裁、不同风格的诗歌都各有力作。这一时期真正是新诗百花齐放、各领风骚的时期。由于受到革命、战争时局的影响,尽管这一时期新诗的文体建设在20世纪最有成效,但很多建设都是匆忙的甚至急功近利的,因此没有建立起真正相对规范的诗体,导致了当代新诗文体的混乱,至今都还有人否认它的成功甚至存在价值。

一 现代新诗的文体建设轨迹:革命者的散文诗—文人的审美诗—抗战者的宣传诗

可以大致勾勒出现代时期新诗文体建设的轨迹。“诗界革命”和五四时期的“白话诗运动”是以打破旧诗为己任的文体革命期,不是纯正的文体革命,新诗革命还成为政治革命的先锋,破除格律的极端行为使作诗如作文的诗学观流行。既是文体革命者和文体先锋,更是政治革命者和思想先锋的诗人大力提倡散文体的“白话诗”和“自由诗”,导致散文诗流行,成为新诗的代名词。五四后随着革命思潮的渐渐平静,政治力量渐渐淡化,文人的、艺术的、审美的纯诗渐成主流,出现了20年代文体的大建设和诗体的大涌现,五四时期对旧诗的激进的文体改革变成改良。抗战使文人诗人进行纯正的文体建设成为不合实际的梦想,诗人们纷纷承担起救国的责任,为了宣传抗战,二三十年代新诗的文人化、唯美化和个人化被通俗化、实用化和大众化代替,只有极少数诗人还在进行文人化的纯诗创作。

新诗初期的文体革命与政治革命及思想革命休戚相关。“诗界革命”的主将黄遵宪,在诗的形体上实行了他的“我手写吾口,古岂能拘牵”的诗体改

收稿日期:2001-11-07

作者简介:王珂(1966—),男,重庆市人,福建师范大学文学院副教授,文学博士,现为首都师范大学中国诗歌研究中心博士后。

革,他在《入境庐诗草》自序中说:“仆尝以为诗之外有事,诗之中有人;今之世异于古,今之人亦何必与古人同。”[1](120页)胡适1958年在台北“中国文艺协会”的演讲中总结说:“我说我们在北京大学的一般教授们,在四十年前——四十多年前,提倡一种所谓中国文艺复兴运动。那个时候,有许多的名辞,有人叫做‘文学革命’,也叫做‘新思想新文化运动’,也叫做‘新思潮运动’。不过我个人倒希望,在历史上——四十多年来的运动,叫它做‘中国文艺复兴运动’。多年来在国外有人请我讲演,提起这个四十年前所发生的运动,我总是用 Chinese Renaissance(中国文艺复兴运动)这个名词。”[2]俞平伯道出了五四时期新诗诗人崇尚创作自由的普遍心态:“我对于做诗的第一个信念是‘自由’诗的动机只是很原始的,依观念的自由联合,发抒为词句篇章。我相信诗是个性的自我——个人心底心灵底总和——一种在语言文字上的表现,并且没条件没限制的表现。……我最讨厌的是形式。……我不看轻知识,更不看轻科学底知识;不过以为做诗只是做诗,不是要卖弄学问。把真率的诗趣变成机械的,这不是件‘两败俱伤’可叹息的事吗?老实说罢,做诗本没甚希奇,不用装出一副嘴脸,绕弯儿说话。做诗原是自己发抒所要说的,不得不说的话,博心理上一种痛快安慰;不是戴顶高帽子,给自己受罪。所以要写就写,写得出就写;若写不出或不要写就算了。我平素很喜欢读民歌儿歌这类作品,相信在这里边,虽然没有完备的艺术,却有诗人底真心存在。诗人原不必有学问,更不是会弄笔头,只是他能把他所真感着的,毫无虚饰毫无做作的写给我们。”[3]《新潮》由北京大学新潮社编,1919年1月创刊,1922年3月终刊,共出12期,责任编辑为傅斯年、罗家伦等。当时虽然没有《新青年》那么有影响,但是新文化运动及新诗运动的先锋及主将几乎都在上面发表诗文,如李大钊、胡适、康白情、俞平伯、仲密(周作人)、唐俟(鲁迅)、朱自清、叶绍钧、俞平伯、孙伏园等。现代新诗史上很多优秀的诗作和诗论都刊发在《新潮》上,如仲密(周作人)的诗《京奉车中》(1919年5月1日第1卷第5号)、康白情的诗《雪后》(作于1919年1月11日,刊于1919年3月1日第1卷第3期)等,这两首诗都实为散文诗;还有俞平伯的诗论《社会上对于新诗的各种心理观》(1919年10月第2卷第1号)和《诗底自由和普遍》(1921年10

月1日第3卷第1期)等。《新潮》当时也很有影响,在1919年10月30日出版的《新潮》第2卷第1号公布的《新潮》的代卖处共有国内外14个城市:北京、上海、日本东京、天津、苏州、南京、武昌、长沙、广州、绍兴、杭州、梧州、济南、开封[4]。从第2卷第1号扉页的《本刊事启》中更可窥见一斑:“本志的销数,超过了期望;每号出版,总在几天之内卖完;以致顾客要买而不得的很多。屡次接到来信,要求重版。本社现已托上海亚东图书馆将第一卷全卷一律三版;不久便可以出书,请大家看亚东的广告罢。”[5]由此可见《新潮》的影响力。曾是黄侃学生的俞平伯应该是“文人诗人”,却在中国最高学府北京大学学生办的刊物上发表诗人不需要学问甚至形式的主张。这显示出当时新诗人的试图割裂传统进行极端的反叛已成时尚,以他成名诗人的身份写这样的激进文章,也会误导本来就讨厌知识和形式的青年诗人更加极端。这种诗与读书无关、特别是与学问或与中国书无关的言论常常出自知名文人之口。甚至鲁迅也在1928年2月21日《京报副刊》以《青年必读书——应〈京报副刊〉的征求》为题写道:“我看中国书时,总觉得就沉静下去,与实人生离开;读外国书——但除了印度——时,往往就与人生接触,想做点事。中国书虽有劝人入世的话,也多是僵尸的乐观;外国书即使是颓唐和厌世的,但却是活人的颓唐和厌世。我以为要少——或者竟不——看中国书,多看外国书。少看中国书,其结果不过不作文而已。但现在的青年最要紧的是‘行’,不是‘言’。只要是活人,不能作文算什么大不了的事。”[6](394页)

这种新诗与学问无关,诗人甚至可以不学无术,也可以依靠自以为是的天赋写诗的思想流行于现代诗坛,导致很多青年诗人无知而狂妄,导致新诗坛“弑父”式写作流行。如中夏(邓中夏)在1923年12月22日《中国青年》第10期上发表《贡献于新诗人之前》中说:“我们不反对新诗,我们不反对人们做新诗人,我们是反对人们这种不研究正经学问不注意社会问题专门做新诗的风气,我在本刊上两期《新诗人的棒喝》里已经申明了。不仅如此,只要是新诗人不专门做‘欣赏自然’、‘讴歌爱情’、‘赞颂虚无’这一类没有志气的勾当,我们除希望他们研究正经学问和注意社会问题以外,还希望他们真能做一个有价值的新诗人。”[7](394页)他为新诗人指

出了三条出路:须多做能表现民族伟大精神的作品、须多作描写社会实际的作品、新诗人须从事革命的实际活动。40年代初施蛰存在《文学之贫困》中说:“文学家仅仅是个架空的文学家。生活浪漫,意气飞扬,语言乏味,面目可憎,全不像一个有优越修养的样子。”[8](50页)

“在作诗如作文”等激进口号的误导下,加上早期外国散文诗的大量译介,使很多白话诗人误认为散文诗是新诗创作的出路,诗体解放即是用白话的散文诗体代替文言的格律诗体。如俞平伯在1919年10月30日出版的《新潮》第2卷第1号发表《社会上对于新诗的各种心理观》所言:“至于诗在中国文学上久已占极重要的位置,几千年的各家著作已‘汗牛充栋’,而且都是句法整齐韵脚严重的文言作品。今天忽然有人要用他们一向视为‘搢绅先生难言之’的白话,来代替他们‘师师相承’的正宗文言;一方面又讲什么诗体解放呵,要做无韵的散文诗,一方面又改换他们的材料,来描写社会上种种的生活状态和群众运动——罢工示威等等。”[9]很多诗人都把散文诗当诗写。如俞平伯把诗集《忆》的序也命名为“散文诗”。有的诗人走上诗路还是从写散文诗开始的,如穆木天最早发表的是散文诗《复活日》,载于1922年11月25日《创造》季刊第1卷第3期。他最早发表的诗是《心欲》,载于1923年10月27日《创造》第95期。但是,人们很快发现作诗不能如作文,散文诗也不是新诗的出路。1922年爆发了散文诗是否是诗的大讨论,讨论结果还是坚持散文诗是诗,诗可以用韵文也可以用散文写,这实质上有些强词夺理地为新诗的“自由”写作辩护。但是尽管口头上不承认散文诗不是诗,却为散文诗的创作制定了虽然没有诗的形体,但是应该有诗的内容、诗的情感的界定,为后来散文诗与诗分开及纯诗的出现打下了基础。1922年1月1日《时事新报》的《文学旬刊》发表西谛(郑振铎)的《论散文诗》指出:“在形式方面,许多人都以为不大重要;因为由历史观察,诗的形式是常常的变革……但无论他们的形式怎么变革,诗的情绪与诗的形象丝毫没有消失掉。决不能说用五古来表现的是诗,用七言律来表现的就不是诗;或是用有规律的韵文来表现的是诗,用‘自由诗’体来表现的不是诗。”[10]1922年1月11日发表了王平陵的《读了〈论散文诗〉之后》,该文一开始就说:“散文诗和韵文诗的争执,已

是文学史上过去的陈迹了,不料在现今文艺复兴的文坛上,还有人走还原路,在这个问题上滔滔不休,真是文坛上的厄运。”[11]发表于1922年1月21日的腾固的《论散文诗》指明了作散文诗的态度:“暂时说明散文诗,是‘用散文写的诗’。诗化的散文,诗的内容亘于散文的行间;刹那间感情的冲动,不为向来的韵律所束缚;无所顾忌的喷吐,舒适的发展,而自成格调。这便是作散文诗的态度。”[12]

五四时期的激进诗人“作诗如作文”一段时间后,很快感觉到诗文有别,但是有的诗人迫于激进局势,明知已有行为极端不利于汉语诗歌的发展,却又不愿意回到旧诗的路子上去,即使有的诗人想回到过去,也不愿意被反对新诗的人嘲笑,更害怕被革命者们视为落伍逃兵而苦苦撑着。恰逢外国散文诗和自由诗运动也比较繁荣,散文诗从1915年起就大量译介进中国,新诗人们都视散文诗为新诗的体裁甚至出路。尽管散文诗比散文有诗味,更接近诗的本体,但是随着人们对新诗的艺术要求日渐提高,新诗人创作技巧的增加,也随着散文诗以外的外国诗歌,特别是有很多不是自由诗,如歌德、海涅的有韵诗作的大量译进,再加上一批从海外归来的学者诗人,如闻一多、宗白华、梁宗岱、朱光潜、穆木天、王独清、李金发等人的强调艺术性的诗论文章和具有唯美色彩的诗体规范的诗歌创作,否认了国内诗坛对自由诗、特别是散文诗是同时期外国诗歌的主流诗歌、外国也在进行如中国同样大规模的“自由诗运动”的流行观念。那些极端观念流行并主导诗坛的主要原因是,无论19世纪末期的“诗界革命”还是20世纪初期的“白话诗运动”都不是真正的文体革命,而是被渴望政治革命的革命者利用,成为了政治革命的“前驱”和工具。如“白话诗运动”就是五四新文化运动的“前驱”,“新诗革命”是文学革命的先锋。如1920年9月1日出版的《新潮》第1卷第5期封底为胡适《尝试集》作的广告称:“诸君要知道胡适之先生个人主张文学革命的小史吗?不可不看胡适之先生的《尝试集》。”[13]因此“诗界革命”的倡导者和“白话诗运动”的主将大多成了中国革命的领袖,如梁启超、陈独秀。当然也不能否认最早的新诗运动的主将中没有不为政治而为诗革命的,如牛半农、沈尹默、俞平伯等文人诗人,但是受时代潮流的影响,他们无力扭转“白话诗运动”承载的过多的非诗的功能。当狂风暴雨似的五四新文化运动渐趋平缓

以后,“白话诗运动”由政治的、思想的、文化的运动渐渐转向汉语诗歌的“文体运动”,甚至由“激进的文体改革”向“渐进的文体改良”发展。要求诗写得像诗及诗人写的应该是诗而不是散文、甚至不是散文诗的诗观渐渐形成共识,作诗如作文、把散文诗当散文作甚至作诗如作散文诗的诗风得到适度纠正,出现了散文诗与诗的分流,特别是以“分行”等形式来确定新诗与散文、新诗与散文诗的差别。文人的审美的艺术的诗风开始主导诗坛,出现了“新月”等艺术性较强的诗派,诗的文体建设,特别是诗的音乐形式和排列形式建设得到了重视。

由于五四时期“白话诗运动”的偏激,特别是破除旧诗体没有建设起白话诗诗体,导致1924年前后白话新诗的极度萧条,如1923年5月,文学研究会同人俞平伯、朱自清、刘延陵创办于1922年1月的《诗》月刊的停刊。

新诗选本《时代春秋》的编者卢冀野认为早期新诗的普遍缺点有六:“一,不讲究音节,二,无章法,三,不选择字句,四,格式单调,五,材料枯窘,六,修辞掺杂。”[14]针对新诗无“体”导致的创作“无章法”,一些具有文体自觉性的诗人开始进行以诗体为重心的新诗文体建设。如,刘大白认为中国诗篇外形律的中心就是整齐律,认为“偶然采用一点旧诗底的外形律,只消用得恰好,也仍然不失其为新诗”[15]。宗白华主张新诗的“形”得有图画的形式的美。他在《新诗略谈》(刊于1920年2月《少年中国》第1卷第8期)中说:“近来中国文艺界中发生了一个大问题,就是新体诗如何做法的问题,就是我们怎样才能做出好的真的新体诗?(沫若君说真诗好诗是‘写’出来的,不是‘做’出来的,这话自然不错。不过我想我们要达到‘能写出’的境地,也还要经过‘能做出’的境地。因诗是一种艺术,总不能完全没有艺术的学习与训练的。)现在我们且研究怎样才能做出或写出新体诗。我想诗的内容可分为两部分,就是‘形’同‘质’。诗的定义可以说是:‘用一种美的文字……音律的绘画的文字……表写人的情绪中的意境。’这能表写的、适当的文字就是诗的‘形’,就是诗中的音节和词句的构造;诗的‘质’就是诗人的感想情绪。……所以我们对于诗,要使他的‘形’能得有图画的形式的美,使诗的‘质’(思想情绪)能成音乐的情调。”[16]宗白华的这段为新诗定“体”的话是当时很多文人诗人的心声。

20年代中期新诗由草创期的粗糙向建设期的精致转变,诗的艺术性及诗体建设,特别是诗的音乐形式和排列形式都得到百年新诗史上最大的重视。很多诗人或诗派都进行了卓有成效的形体实验。如“新月”派诗人重视诗的格律形式和诗的排列美,渐渐形成一种新的主流诗体——新格律诗。1926年,闻一多在《诗的格律》中说:“在我们中国的文学里,尤其不当忽略视觉一层,因为我们的文字是象形的,我们中国人鉴赏文艺的时候,至少有一半的印象是要靠眼睛来传达的。原来文学本是占时间又占空间的一种艺术。既然占了空间,却又不能在视觉上引起一层具体的印象——这是欧洲文字的一个缺憾。我们的文字有了引起这种印象的可能,如果我们不去利用它,真是可惜了。所以新诗采用了西文诗分行写的办法,的确是很有关系的一件事。姑无论开端的人是有意还是无心的,我们都应该感谢他。因为这样一来,我们才觉悟了诗的实力不独包括音乐的美(音节),绘画的美(词藻),并且还有建筑的美(节的匀称和句的均齐)。这一来,诗的实力又添上了一支生力军,诗的声势更扩大了。所以如果有人要问新诗的特点是什么,我们应该回答他:增加了一种建筑美的可能性是新诗的特点之一。”[17]

由于新诗革命以打破“无韵则非诗”为目的,俞平伯、郭沫若等诗人都强调自然的节奏,主张用内在的音乐形式取代表面的韵律。加上受到外国诗歌重视诗的外形的风气影响,新诗自己又处在破除了古代汉诗形体需要重建的特殊时期,因此诗的建筑形式(外形律)受到了比音乐形式更大的重视。很多诗人还想通过诗的建筑形式呈现出诗的内在的音乐性。如刘梦苇就写过错落安排的诗和铁道式的诗。“现代”派诗人们主张用现代的词藻排列成现代诗形。“创造社”诗人穆木天主张诗应当是暗示的,不是说明的,应当兼有造形与音乐美。他追求在形式上有统一性的和持续性时空的律动的“纯粹诗歌”。为此目的,他主张用空白取代标点:“韵以外,我对‘句读’有一点意见。我主张句读在诗上废止。句读究竟是人工的东西。对于旋律上的句读却有害,句读把诗的律,诗的思想限狭小了。诗是流动的律的先验的东西,决不容别个东西打搅。把句读废了,诗的朦胧性大,而暗示性因越大。”[18]他写出了最能呈现他的唯美诗歌观的、也是百年新诗史上最要音形皆备的诗作——《苍白的钟声》。

穆木天是重视诗的文体建设的现代诗人中颇具代表性的诗人。第一阶段穆木天写的是偏向散文的散文诗,如1922年11月25日《创造》季刊第1卷第3期刊载了他的散文诗《复活日》。1923年10月27日在《创造》发表第一首诗《心欲》,放弃了作诗如作文、以散文诗为诗的创作观,开始追求诗的纯正。他早期受散文的影响极大。他1926年1月4日自述习诗经历:“在前年(一九二四)的六月以前,我完全住在散文的世界里。……实在是我的诗的改宗,自去年二月算一个起头,以前,虽作了一二,究竟是尝试中之尝试。”[18](94—95页)到了1926年,他的散文诗观念也有改变,由偏向于散文偏向于诗:“散文诗是旋律形式之一种,是合乎一种内容的诗的表现形式。”[18](98页)1927年4月上海创造社出版部出版的诗集《旅心》,收录了《苍白的钟声》、《苏武》等极富有形体创意的诗,使他成为现代新诗史中最重视诗的形体的诗人。1926年1月14日,他给郭沫若的信中提出“纯粹的诗歌”的概念:“我们的要求是‘纯粹的诗歌’。我们的要求是诗与散文的纯粹的分界。我们要求‘诗的世界’。”[18](94页)他的诗越来越追求诗的艺术性,实验多种诗体和诗形,如1927年3月16日在《幻洲》第1卷第10期上发表《小诗——呈灵凤》。1927年出版的诗集《旅心》中的《苍白的钟声》等诗,更是他重视诗形的典范。但是到了30年代,由于时局已经不允许诗人躲进象牙塔中作文体实验写“纯粹的诗歌”,穆木天和很多诗人一样,主张写关注现实参与生活的“新诗歌”。1934年,他还在《现代》第5卷第3期上发表《诗歌与现实》的论文,一开笔就说:“文学是社会的表现,诗歌是文学中的一个分野,自然,也是不能例外。真实的文学,须是现实之真实的反映;自然,真实的诗歌,也须是现实真实的反映了。”[21](144页)在文中,他主张:“真实的诗人,是须在其诗中,表现出他的独特的崇高的情绪。那种独特的情绪,代表着该时代为本质的情绪,而在得以领导该情绪的那种历史的进步性之中越发地卷起波浪,那么,那位诗人则越发地是上乘的诗人。”[21](145页)为了让诗歌贴近现实,穆木天成了大众诗歌特别是朗诵诗的主要倡导者。他抗战暴发后发表的诗论足以呈现出他的诗风的大转向:1934年6月1日在《新诗歌》第2卷第1期发表《关于歌谣之创作》,1936年6月在《青年界》第10卷第1号发表《现实是你伟大的

教师》,1937年8月在《国民周报》第11卷第15期“民族抗战专号”上发表《抗战声中的文艺样式》,1937年8月在《开拓者》上发表《目前新诗歌运动的展开问题》,1937年10月15日在《大公报》(汉口版)发表《展开我们的诗歌战线》,1937年10月23日在《大公报》(汉口版)发表《诗歌朗诵和高兰先生的两首尝试》,1937年11月16日在《时调》第2号发表《民族叙事诗时代》,1937年12月11日在《时调》第3号发表《诗歌朗诵与诗歌大众化》,1938年4月20日在《战地》第1卷第3期上发表《关于通俗文艺》,1938年5月15日在《文艺》上发表《抗战文艺的明朗性》……仅他1937年发表的诗作也能呈现出诗风的巨变:《把强盗打回老家去》载1937年8月《开拓者》,《全民族总动员》载1937年8月22日《立报·言林》,《好男儿歌》载1937年8月28日上海《救亡日报》文艺副刊第5号,《打强盗》载1937年8月29日上海《救亡日报》文艺副刊第6号,《东方的堡垒》载1937年9月5日《高射炮》第2期,《全民族的生命开始了——黄浦江空军抗战礼赞》载1937年9月8日《光明》“战时号外”第2号,大鼓词《伪国兵王顺反正》载1937年《高射炮》第3号“通俗诗歌特辑”,《武汉礼赞》载1937年11月1日《时调》创刊号,《今天我真是欢喜得若狂》载1937年11月8日《大公报》(汉口版),《八百个壮士》载1937年11月16日《时调》第2号。

抗战时期,大众化通俗形式得到倡导,正如1942年萧三在延安写的《号召》所言:“诗人,今天是什么时候,谁还能作香甜的春梦?你看,战火烧红了全地政治协商会议!谁还肯坐在家里不动。/暂时丢下你的万言长篇。诗人,你去到街头战壕歌唱!人类遭受着空前的危险;法西斯野兽到处猖狂。/今天我们要大声喊叫,没多少功夫作字眼的推敲。让冷血者说你粗暴;让胆小鬼对你讥诮;你肩起人民的旗、号,去和他们走在一道。/诗人!我们都是歌手。我们都是讲坛。我们的每字、每句,都是刺刀、子弹。让它们烧起人民的仇恨!让它们打中敌人的心坎!”抗战时期的新诗,由于宣传的需要,更因为提倡“通俗化”,所以数量虽然很多,质地却并不高。再有一个现象,那就是诗人尽管写诗,而非诗人的诗却占了极大的比重[19]。抗战时期,无论是在国统区还是在延安等地区,都出现了用民歌体写抗战诗歌的热潮。延安出现了山歌小调等民歌体为主的街

头诗。中国诗歌会的机关刊物《新诗歌》还出版了“诗歌大众化”专号和“歌谣专号”，穆木天还写了《关于歌谣的创作》。肖三指出诗歌民族形式的两个泉源：“一是离骚，诗，词，歌，赋，唐诗，元曲……”，“二是广大的民间所流行的民歌，山歌，歌谣，小调，弹词，大鼓，戏曲……”[22](45页)。1940年2月5日，昆明的《云南日报》副刊《南风》的《诗歌特刊》发表了“诗歌的民族形式”座谈纪要，取得了共识：外国诗歌比中国古典诗歌的表现更生动、更具象、更典型，但是在强调学习外国诗歌的同时，要在本民族土壤上加以创造新形式。2月19日的《诗歌专刊》上发表了建立民族形式的更深入的讨论——“怎样开展地方性诗歌”的座谈纪要，认为地方诗歌是发展全面大众化诗歌的最基本条件，要采用大众的山歌、歌谣、小调、道情等形式，用活生生的地方口语和通俗易懂的地方性音韵。

但是抗战时期新诗的形体建设并没有消失，即使在新诗出现严重的大众化倾向，在诗的形式，特别是唯美主义诗歌被轻视的情况下，也有人重视文体建设。如穆木天在1938年6月30日写的《诗歌创作上的表现形式的问题》一文结论：“诗，是要凭藉语言的形象和声音，去表达它的内容的。诗的语言中的音响的考察，是一个诗歌工作者所要注意的。诗人能运用合乎他的感情的波动的语言的节奏，他的诗就会发出声音的有力的效果。”[20](218页)还有诗人醉心艺术，创作出了形体优美的新诗。“抗战时期的诗坛，虽说以朗诵诗为其主流，但以人生、自然为主题的纯诗人亦不是绝无仅有，……张秀亚女士便是其中之一”[19](129页)。“民国二十九年，她写了《水上琴声》，这时她已无意依傍前贤，独自脱颖而出，创造了一种新的形式和内容。在这首长长达五百行的叙事诗中，她以琴声的高低和水波的起伏，形成文字的排列，诗韵以模仿琴声和水声为主。这样的叙事诗，好像还很少有人尝试过。所以当这首长诗最初在辅大校刊上发表后，在当时北方许多爱国的大学中形成了一阵轰动”[19](13页)。还有少数人致力于文人抒情诗体的建设，特别是重视诗的语言形式。“四十年代是一个动荡的社会，到街上去，街上有太多的社会事物等待诗人去写，战争、流血，和‘逻辑病者的春天’。但四十年代的诗人并没有排斥语言艺术世界所提供出来的语言的策略……”[23](236页)昆明西南联大在战火纷

纷的年代仍然是一块纯诗的净土，有闻一多、卞之琳、冯至等组成的教师诗人群和由穆旦、王佐良、郑敏、杜运燮、袁可嘉等人组成的学生诗人群，特别是学生诗人群深受奥登、瑞恰兹（当时在西南联大任教讲现代诗歌）等域外诗人的影响。1942年在桂林，鸥外鸥写了一组副题为“桂林的裸体画”的诗，其中多首采用了未来派的排列方式，重视诗的视觉感，将诗中的字体大小不等地印刷，格外能够突出主题。《被开垦的处女地》是其中的代表作。其他的诗作还有《军港星加坡的墙》、《第三帝国国防的牛油》、《传染病乘了急列车》、《食纸币而肥的人》、《精神混血儿》、《乘人之危的拍卖》等。

二 现代新诗文体建设成就：三大诗体的初步建立

20世纪前半叶，特别是二三十年代，由于一批文人诗人，包括那些主情的“内容至上”的大众化诗人的文体自觉性逐渐增强，从初期的为了打破旧诗词而否定一切的极端中走了出来，边破边立地探索作诗的必要规则，试图从外国诗歌、古典诗歌和民间诗歌中获得更多的有助于诗体建设的方法，重视新诗的体式结构，加强新诗的形体构建。小诗、长诗、新格律诗等诗体开始在艰难中建立。

长诗是新诗中定型较早、较完整和较长期稳定的诗体。汉语古典诗歌虽然没有宏大的史诗，叙事诗却较发达，有《木兰辞》、《孔雀东南飞》等，有一些抒情诗中也含有较浓的叙事成分，民间诗歌中更有较多的叙事诗文体（如弹词、鼓书、快板书等）也较稳定和发达。民族传统极大地影响了长诗创作。初期新诗普遍较短。如胡适《尝试集》里的诗多在20行以内，较长的诗有《赠朱经农》（作于1916年8月31日）14行34句；《乐观》（作于1919年9月20日）26行（但分五个诗节，实际上是由五首小诗组成）；《四烈士冢上的没字碑》27行。但是胡适译了拜伦的长诗《哀希腊歌》分16节118行。这首长诗极大地影响了中国新诗的长诗的文体建设。1920年3月，俞平伯作的《仅有的伴侣》（刊于1920年5月1日《新潮》第2卷第4号）是初期新诗中较长的诗，共6节118行。20年代初，小诗的流行使新诗越来越短。一些诗人认为长诗更能进行诗体实验和呈现诗艺，更有助于新诗的发展，特别是在借鉴民族诗歌传统、建设民族化的诗歌方面很重要，大力倡导长诗。“在几年来的诗坛上，长诗底创作实在太少

了,可见一般作家底情感底不丰富与不发达!这样下去,加以现在那种短诗底盛行,感情将有萎缩、干涸底危险!所以,我很希望有丰富的生活和强大的力量的人能够多写些长诗,以调剂遍枯的现势!”[24](83页)朱自清1922年写了抒情长诗《毁灭》,发表于次年2月的《小说月报》第14卷第3期上。闻一多也热心于长诗,他认为长篇抒情诗要有完整、精严的布局:“我觉得布局 design 是文艺之要素,而在长诗中尤为必要。因为若是拿许多不相关属的短诗堆积起来,便算长诗,那长诗真没有存在底价值。有了布局,长篇便成一个多部分之总体, a composite whole,也可视为一个单位。宇宙一切的美——情绪的美,艺术的美,都在其各部分间和睦之关系,而不单在其每一部分底充实。诗中之布局正为此和睦之关系而设也。”[25](80页)他认为布局和谐、有机和完整的律诗正是代表着中国艺术的特质。《园内》的布局,也受律诗的启发。作者认为这首共314行的长诗的八个部分联系紧密、相互呼应,是一首律诗的放大。他说为了写《园内》花了两个多月没有作短诗,用了两个多月力气,恐怕还预支了两个多月的力气。他对自己的这次诗体实验很自豪,在1923年给闻家驊的信中甚至认为这是新诗中的第一首长诗(实际比《毁灭》的发表晚一年)。叶绍钧受杜甫“三吏”、“三别”的影响,致力于长篇叙事诗的创作,在1924年写了300来行的长诗《浏河战场》,为长诗创作开辟了道路。随后出现了一股长诗热。王统照写了共19节300来行的长篇叙事诗《独行者的歌》。立志在叙事诗上下功夫,想用叙事诗的体裁来称述华族民性的朱湘用现代手法写传统题材,交织使用四行、五行、十行三种章法,写出了用韵讲究、结构精致的七大大段近千行的《王娇》,使新诗中的长篇叙事诗文体更加成熟。反对新诗不用韵和不讲究平仄的饶孟侃写出了28节112行的叙事诗《莲娘》。还出现20年代(有韦丛芜的《君山》、玄庐的《十五娘》等),30年代(有臧克家的《古树的花朵》、艾青的《火把》等),40年代(田间的《戎冠秀》、阮章竞的《漳河水》、玉泉的《大渡河支流》等)长诗创作热。

尽管小诗在诗坛上出现了作者自己都不认为是诗却被人“强说为诗”的事情,但是在20年代初期却是新诗坛最流行的诗体。以冰心为例,1921年6月23日,她将一篇题为《可爱的》的小文(实具散文诗的文体特征)投给《晨报副刊》,编辑孙伏园却以

小文很有诗趣为由放在诗栏中分行排列发表了。冰心自认为自己写的是诗的作品如《十年》较讲究音韵。她甚至不认为当时以及现在都被很多公认的不但是诗,而且是小诗体的代表作的《繁星》和《春水》是诗。她1919年冬天就写好了《繁星》,却因为自己不认为是诗,只在几个弟弟中传阅,直到1921年9月1日发表了《可爱的》的第4天才决定将它们发表。这一事例也反映出优秀诗人常有的文体自觉性和文体创造性。正是这种作者不认为是诗的文体被当作诗发表,并受到众人仿效。仅《繁星》后出现的主要的系列小诗就有刘大白的《旧梦》101首(连载于2月6日至19日上海《时事新报·学灯》)、王统照的《小诗》76首(连载于3月5日至18日北京《晨报副刊》)、刘大白的《泪痕》141首(连载于5月21日至6月12日上海《民国日报·觉悟》)、宗白华的《行云》48首(连载于6月5日至1923年《时事新报·学灯》)、汪馥泉的独句小诗《妹嫁》29首(载于《诗》1卷4期)……小诗是在古今中外诗歌史上都存在的微型诗体,如古希腊的“诗铭”(断章或短歌)、印度的“伽陀”(偈)、日本的俳句、中国的绝句等,本来很适合于现代国人的生活,如周作人所言:“如果我们‘怀着爱惜这在忙碌的生活之中浮到心头又复随即消失的刹那的感觉之心’,想将它表现出来,那么数行的小诗便是最好的工具了。”[26](62页)由于还没有进行认真细致的诗体建设,就运动式大发展,特别是被有些人当作最易偷懒的诗体粗制滥造,从1921年秋天俞平伯作《忆游杂记》2篇14首,刘半农1921年9月在巴黎以“小诗”为题作一组4句的短歌寄回国内发表,到1923年宗白华《行云》小诗的载完,小诗流行时间不过一两年。1926年以后北京海音文艺社发起出版“短歌丛书”,出版了谢采江的《荒山野唱》、《梦痕》、《不快意之歌》和张秀中的《清晨》、《晓风》、《动的宇宙》等一批小诗集。但是此时的小诗体已渐趋衰落。

建设格律诗是现代时期最大的文体建设行为,却很艰难。以闻一多为代表的“新月”诗人在理论和创作上都颇有建树,共在《晨报副刊》上发表了《诗的格律》(闻一多)、《论诗的音节》(饶孟侃)等重要论文和著译诗作86首。闻一多认为诗应该有音乐美(音节)、绘画美(词藻)和建筑美(节的匀称和句的均齐),他还创作了近20种现代格律形体。朱湘主张诗的内容、外形和音乐应该并重。刘梦苇

甚至还主张要有一定的平仄。徐志摩在1926年4月1日的《诗刊弁言》中“要把创格的新诗当一件认真事情做……再说具体一点,我们几个人都共同着一点信心;我们信诗是表现人类创造力的一个工具,与音乐与美术是同等同性质的;我们信我们这民族这时期的精神解放或精神革命没有一部像样的诗式的表现是不完全的,我们信我们自身灵里以及周遭空气里多的是要求投胎的思想的灵魂,我们的责任是替它们构造适当的躯壳,这就是诗文与各种美术的新格式与新音节的发见;我们信完美的形体是完美的精神唯一的表现;我们信文艺的生命是无形的灵感加上有意识的耐心与勤力的成绩;最后我们信我们的新文艺,正如我们的民族本体,是有一个伟大美丽的将来的”[27](333页)。他在同年6月10日的《诗刊放假》中却很无奈地说:“说也惭愧,已经发现了我们所标榜的‘格律’的可怕的流弊!谁都会运用白话,谁都会切豆腐似的切齐字句,谁都能似是而非的安排音节——但是诗,它连影儿都没有和你见面!所以说来我们学做诗的一开步就有双层的危险,单讲‘内容’容易落了恶滥的‘生铁门笃儿主义’或是‘假哲理的唯晦学派’;反过来说,单讲外表的结果只是无意义乃至无意义的形式主义。就我们诗刊的榜样说,我们为要指摘前者的弊病,难免有引起后者弊病的倾向,这是我们应分时刻引以为戒的。”[27](336页)甚至到1979年,还有人指出:“在理论上提出现代格律的是学者兼诗人闻一多先生,与他同时在创作实践中作出了努力的有徐志摩、朱湘等人。……毫无疑问,这种努力没有成功。”[28](236页)当然也有学者较公正地指出:“自格律诗派风行诗坛之后,其对新诗演进上的贡献可得而述者,一是由于这一派的人才辈出,写作精严,不但诗中完全洗脱了旧诗词的影响,即自由诗的漫无拘束,也由此受到严格的限制。二是由于格律诗不仅以讲求形式的整齐和音节的铿锵为其特色,即以其意境与风格而论,也深具蕴藉幽玄之致,而绝少浅露粗率之弊,此则亦既足以匡救初期新诗的缺失,至其情感的真挚、

词藻的华赡与想象力的丰富,则尤有非初期的新诗所可比拟者。三是格律诗派既深受西洋各种格律诗的影响,于是他们的作品当然也就由于形式上的欧化而带来了内容上的欧化。至此,所谓‘新诗’,凡是中国传统诗歌中所缺乏的,遂都以新的姿态出现了。这就不但使新诗的描绘对象日益繁复,而同时也使它的活动领域更为扩大了。虽然如此,但这个诗派却也有其缺点。这当然是由于其过于讲求形式与过于重视格律而有以使然。所以它的末流之弊,不仅无异于又给新诗套上了新的枷锁,驯至因而招致了所谓‘方块诗体’、‘豆腐干派’和‘带着镣铐跳舞’这一连串的讥嘲;而且还由于其作者及其作品一味只注意形式而忽略内容之故,虽然仿效者很多,而可观可诵者则日益减少,于是这种外来的格律诗遂又渐趋于没落了。”[29](39—40页)

未定型的自由体新诗在中期也并非不重视形式,只是对诗形式的理解与传统的格律形式差异较大。30年代的现代派诗人虽然突破了新月派的格律束缚,在诗的形式上一般不用韵,句子、段落常参差不齐,他们仍想建立用现代的词藻排列成的现代诗形。戴望舒虽然认为诗不能借重音乐、绘画的长处,认为韵和整齐的字句会妨碍诗情或使诗情成为畸形,不寻求某一感官的享乐,却追求全感官和超感官的东西。他虽然想放弃对音乐性的追求,但他诗中的音乐性,甚至表现形式上的,如韵律,也是显而易见的。如八行小诗《旅思》的韵式是ABBBCDDE。“汉园三诗人”是其代表,也较重视韵律形式,以致后来何其芳、卞之琳成为现代格律诗(比闻一多倡导的新格律诗的格律宽松,形式多样)的主要倡导者。卞之琳在30年代用口语写了较多的格律诗,如《寒夜》就有严谨的格式和韵律,每行三个顿七个字。何其芳发表在《现代》第1卷第6期上的《有忆》的韵式是AABBCCDEFGGHHH。由此,不但可见现代时期格律诗建设对新诗诗体建设的巨大影响,还可以看出现代时期新诗的两大形体建设音乐美和建筑美也初见成效。

参考文献:

- [1]黄遵宪. 人境庐诗草自序[A]. 中国近代文学作品系列文论卷[C]. 张正吾, 陈铭选注. 福州: 海峡文艺出版社, 1992.
- [2]司马长风. 中国新文学史: 上卷[M]. 香港: 昭明出版社有限公司, 1980.
- [3]俞平伯. 诗的自由和普遍[J]. 新潮, 1921, 3(1).
- [4]新潮代卖处如下[Z]. 新潮, 1921, 2(1). 上海: 上海书店, 1986.

- [5]本刊启事[Z].新潮,1919,3(1).上海:上海书店,1986.
- [6]鲁迅.青年必读书——应《京报副刊》的征求[N].京报副刊,1928-2-21.北京大学,北京师范学院中文系中国现代文学教研室(主编).文学运动史料选:第一册[Z].上海:上海教育出版社,1979.
- [7]中夏.贡献于新诗人之前[J].中国青年,1923,(1).北京大学,北京师范学院中文系中国现代文学教研室(主编).文学运动史料选:第一册[Z].上海:上海教育出版社,1979.
- [8]施蛰存.文学之贫困[Z].中国新文学大系:第二集:文学理论卷二[A].上海:上海文艺出版社,1990.
- [9]俞平伯.社会上对于新诗的各种心理观[J].新潮,1919,2(1).
- [10]西谛.论散文诗[N].时事新报,1922-1-1.
- [11]王平陵.读了《论散文诗》以后[N].时事新报·文学旬刊,1922-1-11.
- [12]滕固.论散文诗[N].时事新报·文学旬刊,1922-2-1.
- [13]尝试集广告[Z].新潮,1920,1(5).
- [14]新诗年选·1919年诗坛记略[A].中国新文学大系·诗集(1917—1927)[Z].朱自清选编.上海:上海文艺出版社,1981.
- [15]朱自清.中国新文学大系·诗集导言[A].中国新文学大系·诗集(1917—1927)[Z].朱自清选编.上海:上海文艺出版社,1981.
- [16]宗白华.艺境[M].北京:北京大学出版社,1987.
- [17]闻一多.诗的格律[N].晨报副刊,1926-5-13.杨匡汉,刘福春.中国现代诗论:上编[C].广州:花城出版社,1985.
- [18]穆木天.谭诗——寄沫若的一封信[J].创造月刊,1926,1(1).中国新文学大系·诗集(1917—1927)[Z].朱自清选编.上海:上海文艺出版社,1981.
- [19]舒兰.抗战时期的新诗作家和作品[M].台北:成文出版社,1970.
- [20]穆木天.论诗歌及诗歌运动[A].穆木天文学评论选集[C].北京:北京师范大学出版社,1985.
- [21]穆木天.诗歌与现实[A].穆木天文学评论选集[C].北京:北京师范大学出版社,1985.
- [22]龙泉明.诗歌研究史料选[M].国统区抗战文学研究丛书[Z].成都:四川教育出版社,1989.
- [23]叶维廉.中国诗学[M].北京:生活·读书·新知三联书店,1992.
- [24]朱自清.短诗与长诗[A].刘焯.闻一多评传[M].北京:北京大学出版社,1993.
- [25]刘焯.闻一多评传[M].北京:北京大学出版社,1993.
- [26]仲密(周作人).论小诗[N].觉悟,1922-6-29.杨匡汉,刘福春.中国现代诗论:上编[C].广州:花城出版社,1985.
- [27]中国新文学大系·文学论争集(1917—1927)[Z].郑振铎选编.上海:上海文艺出版社,1981.
- [28]刘再复,楼肇明.关于新诗形式问题的质疑[A].杨匡汉,刘福春.中国现代诗论:下编[C].广州:花城出版社,1985.
- [29]陈之敬.中国文学的由旧到新[M].台北:成文出版社,1970.

On Form Development of Modern Poetry

WANG Ke

(Literature Institute, Fujian Normal University, Fuzhou, Fujian 350007, China)

Abstract: The modern time is a time of great achievements in the form development of modern poetry, during which modern poetry grows from its initial stage to maturity. Owing to revolutions and wars, however, the course of its development has twists and turns, and consequently there exist two major forms of musical beauty and architectural beauty and three quasi-forms of short poem, long poem and poems of new metrical patterns. Its development is affected by foreign poetry, folk poetry and classic poetry.

Keywords: modern poetry; form development; poetic form

[责任编辑:唐 普]