

## [中国现代诗学]

主持人:吕进

**主持人语:**本刊“中国现代诗学”专栏在2009年举办了“中国现代诗学学科建设笔谈”。原计划3辑,但欲罢不能,最后共推出4辑,朱德发、李怡、古远清、袁忠岳、周晓风、子张、曹万生、向天渊等诸多先生都参与其中,《新华文摘》等也有所转载。在今年,从第2期开始,由澳门大学朱寿桐教授打头,我们又举办了“新诗的‘变’与‘常’笔谈”,到本期已是第5辑,张炯、王珂、江弱水、张中宇、张全之和许多新锐都发表了不少精彩之见。我们以为,笔谈是一个活跃原创性思维、让更多人有机会发表意见的好方式。中国的人文知识分子都在体制内生存,不可能游离于现有的学术评价体制、学术管理体制、学术发表出版体制、人才选拔体制之外。这些以行政思维和理科思维为基础

的体制的力量往往限制了人文学科学术研究原创性的发挥。一些人为职称、为学位、为获奖、为当官“做”学问,形成浮躁、急功近利的学术氛围。一说到学术失范,有人就爱拿抄袭剽窃说事。这当然也是问题。但在我们看来,原创性是学术的最高规范。丧失原创性、丧失净化和提升自己的努力,这才是人文学科的最大失范。我们必须善于跳出庸人思路而提出新问题,打破习惯定势而提出新见解,避免炒陈饭而运用新材料,摒弃学术八股而提供新表达。“通中求变”地“发前人之未发”,“接着讲”地“发前人之已发”,把学科推向前进,这就是我们喜爱笔谈的原因。本期我们推出向天渊、张全之、李祖德、童龙超、王强的文章,这也是“变常”笔谈的“闭幕式”了。

# 新诗的“变”与“常”笔谈(之五)

中图分类号:I207.25 文献标识码:A 文章编号:1673-9841(2010)06-0025-10

## 新诗之“变”与“常”的若干阐释维度

向天渊

(西南大学 中国诗学研究中心,重庆市 400715)

众所周知,新诗是中外文化大碰撞的产物。如此出身,决定了她与中外诗歌、文学、文化之间错综复杂的关系。辨析这些关系,是认识其形式、理解其内涵、引导其发展的重要途径。长久以来,对此问题的探讨,主要在“外来影响”与“民族风格”两大层面上展开。如何将此二者交集起来,进行更加深广的探究,是1990年代以来学界不断努力的新方向。“20世纪中国文学的世界性因素”、“比较文学‘变异学’”、“中国文学古今演变”等,是不同学科在此取向中涌现出来的几个重要命题。吕进先生经多年思考提出的“中国新诗的百年之‘变’与几千年之‘常’”<sup>①</sup>,则是这种学术取向在新诗研究领域的集中体现。恰如论者指出的那样,这是一个“高水平的学术话题”,它“将新诗

发展现象中的某些价值思考甚至这些现象的合法性问题纳入这种‘常’与‘变’的逻辑关系中进行审视”,“可以得出一些富有启发性的结论”<sup>[1]</sup>。诚然,就像已经发表的多篇笔谈一样,我们可以通过具体案例来展开这一命题,但也可以先对此命题的若干阐释维度简单剖析,为具体而深入的研究做一番探路的工作。

第一,文体的“变”与“常”。由胡适开启的中国新诗,首先是文体上的革新,主要表现在语言的白话化、格律的自由化两个方面。这种言文一致与散文化的诗歌文体,既可视作西方(包括日本)近现代文学尤其是诗歌影响的结果,也可以看作中国传统白话文学的创造性发展与转化。胡适所谓“放脚鞋样”、“洗刷过的旧诗”,沈尹默、俞平伯、康白情、傅斯年的“词曲化

<sup>①</sup> 2009年11月,吕进先生主持的“第三届华文诗学名家国际论坛”将“新诗的百年之‘变’与几千年之‘常’”列为三大主题之一。

新诗”，以及周作人、刘半农、刘大白、陶行知的“歌谣体新诗”，都可作如是理解。前期新月派的“格律体新诗”，也“是借鉴西洋与中国传统格律，根据现代汉语的特点，所进行的新的创造”<sup>[2]131</sup>。由此看来，从“变”与“常”的视角，结合社会文化、文艺思潮、审美风尚以及语言文字等各方面的现代变迁，去考索自由体、民歌体、格律体三种主要诗体的发生与发展，揭示彼此之间争奇斗艳与相互补充的多元关系，无疑会为新诗文体学的研究开拓出一个相当广阔的话语空间。

第二，技巧的“变”与“常”。新诗体格之变与技巧之变可谓相伴而生，对体格之变与常的探讨必然牵涉技巧的变与常。中国古代诗歌具有强大的“修辞”传统，诸如炼字锻句、对偶声律、比兴夸饰等，不一而足。自从胡适“八不主义”借鉴美国“意象派”开始，新诗就大胆走上了学习外国诗歌观念与技巧的道路。有趣的是，这一看似颇具偶然性的文学事件，由于意象派与中国古典诗歌的那段奇特因缘，却充分地展示了一种回旋镖（飞去来器）似的文化逻辑，对其所蕴涵的变与常的诗学原理的探讨，已经成为现代文学研究的一个亮点。除此之外，新诗中的浪漫主义、象征主义、现代主义以及后现代主义等各种诗潮，都取法了西方近现代诗歌的创作技巧，比如象征、通感、转喻、隐喻、戏仿、反讽、变位、跨行、跳跃、剪贴、弹性等。但这些新技巧大都能从中国古代诗歌中找到理论与实践上的对应物。如果结合汉语的诗性特质，从“变与常”的诗学立场，对新诗在创作技巧上的继承与创新、借鉴与转化、影响与变异等进行比较与分析，将不仅有利于新诗的创作与鉴赏，也能促进现代汉语诗学的建构与发展。当然，在如此阐释的同时，不应忘记，貌似客观的诗歌技巧是与诗人的文化立场、艺术理想、生活体验等诸多主观因素紧密相关的。

第三，内容的“变”与“常”。如果说诗的外在规定性表现为诗体与诗艺等形式特征的话，诗的内在规定性则体现为内容层面的诗情与诗意。考察诗歌发展史，我们会发现，无论中外，诗的内容总是在情性与理性两极之间滑动与跳跃，或偏于情，或重于理，或以情达理，或以理节情。新诗的直接先驱是晚清的诗界革命。虽然那场革命怯于打破旧诗体格，“最终止步于宋诗派的模仿风气之中”<sup>[2]119</sup>，但它在维护旧诗体格的同时，又通过创作古风与乐府，尤其是对宋诗的模仿与改造，再次开启了诗歌散文化的方向。于是，在内容上自然地倾向于理趣化，从而背离了在中国诗歌史上占主导地位、具有恒常特征的抒情传统。接续晚清诗界革命的新诗，其开端也显得理过于情，但当创造社的浪漫主义诗歌逐步走上感伤、滥情之路并被斥为“伪浪漫主义”之时，新月派就有针对性地提出了

“理性节制情感”、“抒情客观化”等诗学主张，这既有对西方巴纳斯主义“不动情感”、“取消人格”等诗歌理论的借鉴，也有对中国古代“乐而不淫，哀而不伤”、“以礼节情”等伦理诗学原则的继承，当然也在某种程度上呼应了晚清的诗界革命与宋诗运动。自此之后，情与理的纠结贯穿着新诗的发展历程，冯至的沉思的诗，后期新月派对“抒情性”的强调，现代派诗人卞之琳、废名的“智慧诗”，徐迟的“放逐抒情”以及九叶诗人的客观化、戏剧化等，都可谓变中有常、常中寓变，在开拓创新的同时体现出对新旧传统的呼应与回归。除了情理之辨，在内容层面，新诗发展过程中还面临过如何处理个体与集体、小我与大我、主观与客观、贵族化与平民化、人性与阶级性、民族性与世界性等多种矛盾关系，其理论探讨与创作实践的“变”与“常”值得深入探究。

第四，诗人的“变”与“常”。毫无疑问，一个诗人尤其是创作生命漫长的诗人，其风格总是发展变化的，但大多数诗人却在变化中保持着较为稳定的志趣与原则，这种相对恒常的风格因素往往是诗人个性的标志。诗人创作中历时性的变与常具有相当的普遍性，不过，这种看似无需阐释的自明现象，仍然暗含诸多值得深入探讨的话题，比如，促成诗人发生转变的根本原因，究竟是个人的自觉、时代的需要、还是艺术的牵引，怎样认识三者的关系；又比如，诗人是如何在变中保持其不变之常的，这种常的内涵与价值究竟是个人性、偶然性的，还是普遍性与必然性的，等等。当然，还可从其他层面考察诗人风格的变与常。比如，风格是形式与内容的结合体，有的诗人在内容层面不断探索，但其采用的诗歌形式却相对稳定，有的则刚好相反，其中潜藏着的诗学信息值得重视与发掘；再比如，在较长一段时期，有相当一部分诗人既写新诗也写旧诗，这种新旧诗歌创作集于一身的现象，使得诗人风格的变与常显得格外复杂，旧诗之变中有常，新诗之变中也有常，彼此又会相互影响与制约，对这种复杂关系进行辨析也是一个有趣的研究领域。

第五，流派的“变”与“常”。一般而言，流派研究远比诗人研究更为复杂与困难。从“变与常”的角度对流派进行研究，同样是一个颇具挑战性的命题。相对统一与稳定的风格特征，是流派形成的前提，即此处所谓的流派之“常”，但同一个流派中的诗人必然具有各自鲜明的个性，这些个性特征往往是突破流派之常、导致流派之变的根本原因。当这种“变”达到一定程度，流派就会分解，或者重新组合成新的流派。再者，流派大多有自己的宣言，其诗学主张，可谓是一种想象共同体，可视之为“虚拟之常”，在实际的创作中，这种虚拟之常也会发挥某种规范与制约作用，但往往

是有限度的,这又出现一种形式之常与实质之变的关系。描述现代诗歌流派多种多样的变与常,进而对其进行细致的分析与阐释,同样是一个有待深化与开拓的学术领域。

除了上述几个方面之外,新诗之变与常的课题还有其他一些阐释维度。比如,可以从新诗发展史的角度探讨某一时期整体之常与局部之变或者整体之变与局部之常的关系,此种研究,需要宏大的历史眼光,应该属于宏观维度;又比如,可以从译介学的角度,探讨具体的诗歌翻译与中国新诗变与常的关系,对此,有学者已经看到“译诗成了中国新诗自身传统的有机组成部分,并给中国新诗带来了有别于传统诗歌的创作资源和创作经验”<sup>[3]</sup>,将此研究向前推进一步,就进入“译诗与中国新诗之变与常”的新课题,这应该属于中观一些维度;当然,还有更加微观的维度,比如,

探讨某一类型诗歌在意象选择或意境营造方面的变与常,就属于此种研究。

总之,正如吕进先生所言:“‘变’就是‘常’,而且是一种永恒的‘常’。”<sup>[4]</sup>新诗之变无疑就是这样一种永恒的常。我们有理由相信,对此课题进行研究,也将成为一种常态现象。本文虽然论及若干阐释维度,但在实际的研究中,往往需要多种维度同时展开,只有这样,新诗之“变”与“常”的话题才会弥久常新。

#### 参考文献:

- [1] 朱寿桐. “常”、“变”逻辑关系中汉语新诗的价值审视[J]. 西南大学学报:社会科学版, 2010(2): 32-33.
- [2] 钱理群, 温儒敏, 吴福辉. 中国现代文学三十年(修订本)[M]. 北京: 北京大学出版社, 1998.
- [3] 熊辉. 五四译诗与早期中国新诗形式观念的确立[J]. 西南大学学报:社会科学版, 2008(3): 30-34.
- [4] 吕进. 新诗的“变”与“常”[N]. 人民日报, 2010-03-26(24).

## 无“常”而“变”:新诗作为一种“流浪文体”的命运

张全之\*

(重庆师范大学 文学院, 重庆市 400047)

提到新诗的“常”与“变”,人们很容易想到一个老问题:新诗与古代诗歌传统的关系。有论者指出:“新诗的‘常’是指中国诗歌传统,它是恒定不变的诗歌元素;‘变’则指新诗创作对诗歌传统规范的不断突围、超越与改写,是追求‘无限创新’的现代性诗学理念的具体呈现。”<sup>[1]</sup>在这一论述框架内,“常”与“变”的关系演变为新诗“该不该”和“该如何”继承旧诗传统的问题,这是自五四以来人们一直在思考的问题,今天重新思考,也不乏现实意义。但我更愿意在“新诗”近百年发展史这一时间框架内来讨论新诗的“常”与“变”。这里的“常”是指新诗在近百年发展历程中积累下来的那些恒定的形式和精神,那些能够被新诗共同体成员广泛接受并自觉遵循的一些规则和规范,有时也可能就是被当作范本受到广泛追慕的一个人,或一篇作品。而“变”则是指新诗不断打破规范、求新、求异的姿态和进路,是新诗的生命力之所在。一旦将问题限定在这一论域内,那么有关“常”与“变”的问题就显现出了另一种维度,可以使使我们看清新诗演变过程中遭遇到的种种问题。

新诗的“常”与“变”各自有着不同的意义。“常”并不等于传统。传统是一个动态的发展过程,而“常”

是指静态的内在规定性,是新诗在发展过程中的艺术积淀,它比传统更具有稳定性,内容更具体,也更为重要,因为它表征着一种文体的成熟,是某一文体在演变过程中积聚的思想与艺术上的遗产。一种文体如果经过了近百年的发展,尚未积淀为“常”,就证明这一文体尚处于探索期和尝试期,还没有走向真正的成熟。“变”则是在“常”的基础上求变,当“常”达到一定的厚度,“变”就会试图将其彻底推翻,但“常”是无处不在的,它一旦形成,就像生命的基因一样,代代相传。所以“变”是相对的,“常”是永久的,激进的“变”一旦没有了“常”的规制,就成为无根的游谈,各种翻新的花样也只能是昙花一现。而在我看来,中国现代新诗正陷入这样一种无根的尴尬状态——一种无“常”的变化状态,这充分证明了新诗近百年尝试与探索的未完成性和开放性。

曾经有一阵,诗歌研究界开始了有关诗歌有无传统的讨论。有人认为新诗没有形成自己的传统,有人则持相反的意见。我认为,传统作为一个历时性概念,与“发展过程”有相似性。新诗历经近百年,当然有自己的传统,只不过这个传统的核心是“变”,而不是“常”。这就是我把“常”与传统相区别的原因。新

\* 收稿日期:2010-08-27

作者简介:张全之(1966-),男,山东沂南人,文学博士,重庆师范大学文学院,教授,主要研究中国现当代文学。

诗自诞生的时候起,就像一只无处栖身的鸟儿,不停地寻找着安身立命的枝头,但到今天为止,已经疲乏了,飞不动了,还没有找到立身之地。所以它的传统就是寻找,就是不停止地跋涉,是“变”。无“常”而“变”的状态,就像没有河床的水流,随地势而动,没有规范和规则,没有方向和目标,更没有人知道它明天会流向哪里,这就是新诗近百年所历经的命运。

新诗无“常”的一个基本表现,在于人们对什么是“新”诗,至今没有形成一个接近统一的、相对稳定的看法。闻一多当年曾经困惑地问道:“什么是诗呢?我们谁能大胆地说出什么是诗呢?我们谁能大胆地决定什么是诗呢?不能!”<sup>[2]</sup>这个问题至今没有得到很好的回答。不仅如此,对诗歌的评价,也缺乏一些基本的尺度。当今一位诗评家就说过这样的话:“人们一时难以辨清,到底何谓‘好诗’、何谓‘坏诗’?诗的‘标准’、新诗存在的‘价值’究竟在哪里?”<sup>[3]</sup>这些困惑不是个别现象,而是带有普遍性。与新诗同时诞生的现代小说、散文、戏剧,都走出了这种困惑,但新诗依然在为自己的身份和属性迷惘,至今没有积淀出自己的“成规”。没有找到归宿的新诗,注定了流浪的命运,我称之为“流浪文体”。有人指出了新诗文体建设存在的四大误区<sup>①</sup>,但这些误区的根源,存在于诗人的思维方式之中。这主要表现在:第一,每一代诗人都以否定前人作为自己的出发点,所以新诗至今没有出现堪称楷模的标志性人物,也失掉了自己的根。这其实是一种破坏性掘进。胡适作为新诗的最初尝试者,很快就成了一个笑柄,被戏称为“黄蝴蝶”。郭沫若横空出世,开一代诗风,但在新月派和象征派那里,那种自由体没有得到很好的继承。“格律”也好,“象征”也好,到30年代成为明日黄花;到40年代解放区,五四以来的艺术探索和积累几乎被全盘抛弃。到了新时期,朦胧诗在继承50、60年代部分诗人优良传统的基础上,为新诗创造了一个高峰,也只有在那个时代,诗歌才获得了和小说并驾齐驱的地位。朦胧诗也许并不完美,但它对时代的敏锐感受、对政治与个人命运的沉痛思考,以及它对诗歌语言和形式的精心营构,都为新诗开辟出了新的领地,为新诗赢得了荣誉。我个人始终认为,在整个20世纪新诗史上,值得人们反复品读的作品,除鲁迅的《野草》之外,就是北岛、顾城和舒婷等人的朦胧诗了。但遗憾的是,朦胧诗的成就很快就被“pass”了,一部分自命不凡的所谓诗人,清泉濯足,焚琴煮鹤,将朦胧诗的艺术成就弃若敝屣。没有了前人的艺术经验,没有对前人成

就的敬畏和继承,新诗之“常”就成了一句空话。

第二,新诗发展到今天,已经到了以取消和亵渎诗意为时尚的状态,也就是以扼杀诗歌的方式来写诗。现代诗人从胡适到阮章竞,无论创作成就相差多少,风格的差异有多大,但都在苦心经营着诗意,都在借助于现代汉语,营造美的诗意空间,表达诗人对时代、政治和日常生活的感受和理解,所以作为诗人,他们是值得尊敬的。如果说诗歌之“常”有一个最基本的内涵或底线的话,那就是“诗意”。但20世纪90年代以来的很多诗歌,专与诗意作对,以消解和亵渎诗意为荣,这类写作,我们可称之为“诗歌的自杀式写作”。韩东的《大雁塔》已经成为经典,进入了很多文学史教材,有人尊之为“后现代诗歌”。我想无论现代还是后现代,诗歌首先要有诗意,不能因为冠上“后现代”的名号,就身价倍增了。还有一位著名女诗人,将“我CAO你妈的B”也写入诗中,还被奉为这种主义那种主义。我想诗歌评论界分不清“好诗”“坏诗”还可以理解,如果连“诗”和“非诗”都辨不清的话,那就让人焦虑了。所以这所谓的“变”,所谓的“创新”,其实是个人的为所欲为,是街头艺人的即兴表演,是厚厚的窗帘背后的想入非非。他们对诗歌这一神圣的文体,完全没有了一点敬畏之心和爱惜之情,对读者也没有丝毫的顾念,更不要说文人的担当和责任了。

第三,当前写诗的人善于树大旗、喊口号,以新鲜的名词和概念来故弄玄虚,没有高质量的创作实绩。诗人都变成了诗歌理论家,有时比理论家说得还玄妙,唯独写不出好诗来。这种风气,自80年代就开始了。1986年,有两份报纸推出了“中国诗坛1986年现代诗群体大展”,无数流派纷纷出笼,很多人将这看作是诗歌繁荣的标志,现在很多诗歌教材也提到这一事件。但在我看来,这是新诗衰落的一次生动演示,是各种怪胎、畸形儿的一次大聚会。翻开整版的报纸,只见旌旗招展、口号喧天、大话满纸、各种怪异的论调堆积,就是读不到一首好诗。其后这样的活动形式被继承了下来,各种新诗“联展”像商家举行的促销会一样,此起彼伏,为新诗制造了很大的声势。但是,声势不等于成就。如果没有名作,没有脍炙人口的诗句,那么所有的旌旗与口号都不过是虚张声势,无法掩饰创造力的衰退与萎缩。

诗歌界存在的种种问题,都显示了这一文体的流浪状态:诗歌像一个无家可归的孤儿,四处游荡。但悲哀的是,它还不甘寂寞,就只好靠自虐、自残、自辱

<sup>①</sup> 谢向红在《新诗文体建设的四大误区》(《西南师范大学学报》社会科学版1999年第1期)中指出新诗的四大误区:(1)新诗拒绝音乐性;(2)新诗拒绝外在音乐性;(3)韵律就是刑具;(4)民族诗歌传统的断流。这只是就现象而言,其根源存在于诗人的思维方式中。

的方式来吸引人们的目光:

哎 再往上一一点再往下一点再往左一点再  
往右一点

这不是做爱 这是钉钉子

噢 再快一点再慢一点再松一点再紧一点

这不是做爱 这是扫黄或系鞋带

……

为什么不再舒服一些 嗯 再舒服一些嘛

再温柔一点再泼辣一点再知识分子一点再

民间一点

为什么不再舒服一些

这种“叫床体”诗歌一时被奉为杰作,被广泛评说。但仔细品读就不难发现,这样的诗毫无想象力、毫不含蓄,也没有丝毫美感,与古人的“香囊暗解,罗

带轻分”相比,诗意相去甚远。这样的诗竟然获得广泛赞美,不知道他们是在赞美诗,还是在赞美诗人,也许他们在“温柔”与“舒服”中忘记了诗歌应有的特性。

如今,流浪的新诗已经远离了广大民众,远离了日常生活,远离了仰慕它的读者,放弃了应有的担当,独自远行了。它留给人们的是一个萎缩黯淡的背影。这样下去,新诗早晚会死在诗人的手里,死在评论家温柔的爱抚下。

参考文献:

- [1] 谭五昌. 我看新诗的“变”与“常”[J]. 西南大学学报:社会科学版,2010(3):23-25.
- [2] 闻一多. 诗与批评[M]//闻一多全集:第2卷. 武汉:湖北人民出版社,1994:217.
- [3] 张桃洲. 近二十年新诗研究述评[M]//个人神话:现时代的诗、文学与宗教. 武汉:武汉出版社,2009:169.

## 本质建构与历史实践:新诗“变常”略辩 ——兼谈新诗“诗体重建”与“精神重建”

李祖德\*

(重庆师范大学 文学院,重庆市 400047)

自白话新诗以降,几乎每个时代都有论者不断发出“新诗将死”的论调,这就是中国新诗面临的那个“永恒危机”:何为新诗?新诗何为?毫无疑问,这种危机感源于中国古典诗歌和西方诗歌遗产的强大压力,以及新诗文体自足性、表意策略(语言、形式与方法)和诗意精神(思想、经验与情感)等方面的自我焦虑。但历史的吊诡之处恰恰在于:直到现在,中国新诗不但没“死”,竟然还一次又一次地度过了“危机”,尽管它仍然会面临着同样的质问和同样的“危机”。中国新诗发展史表明,正是诗歌与时代,以及新诗这一文体自身的“变”与“常”的辩证关系,造就了并演绎着这一历史吊诡。

“诗体问题关涉到新诗的文化身份和民族归属。”<sup>[1]</sup>中国新诗的文体问题始终是新诗研究的基本问题,也是前沿问题。文体特征和文体的自觉性,是新诗“自主性”建构的重要维度。尽管胡适早就提出了“诗体大解放”的命题,但新诗似乎一直都跋涉在寻找自己“肉身”的历史之途中。自草创初,中国新诗就一直深陷于文体的焦虑。正因如此,“诗体重建”才浮出历史地表,成为当今新诗研究的基本命题。

事实上,正是在这一点上,体现出了中国新诗史中最重要的一种“变常”关系:文体与文体意识。无论是20世纪中国新诗史上自由诗和格律诗等外在体格的实践,还是新世纪随着新兴媒体的诞生而出现的各种诗体实验,都体现出诗歌文体之“变”的历史轨迹。但就在这“变”之中,又蕴含着一种“常”的恒量,那就是新诗写作的“文体意识”。无论是“新韵说”(刘半农)、“内节奏”(郭沫若)、还是“散文美”(艾青)、“创格论”、“三美论”(闻一多)以及“现代格律诗”(何其芳)等理论构建与写作实践,都表明了新诗文体的历史之“变”。正是“何为新诗”这种恒常性的“问题意识”在不断推动各种文体的实验与更新。新诗该是什么样子?新诗文体和其他文类相比,有何自身的特性?诗歌作为一种以形式美学为显著特征的艺术,它如何建构自身的文体特质?这不仅仅是“形式”和技巧的问题,而是关乎诗歌文体的“自足性”和“自主性”。其中,音乐性便是新诗的“常”量之一。吕进先生的“外节奏论”<sup>[2]</sup>便为新诗的“诗体重建”提供了有效的改革路径。尽管围绕这一问题,新诗史一直都在持续争论,但无论是“外节奏论”还是“内节奏论”,都基于中

\* 收稿日期:2010-08-27

作者简介:李祖德(1976-),男,四川大竹人,文学博士,重庆师范大学文学院,副教授,主要研究中国现当代文学。

国新诗建构文体自主性的这种恒常的“文体意识”。这可以说明,新诗自诞生伊始,就一直在探求自身的形式特质,追寻诗之所以成为诗而区别于其他文类的属性,“何为新诗”的追问,即是探寻诗歌的本质特性、诗歌的内在规定性。正是在这一“变常”的逻辑关系和历史关系中,“从‘诗体解放’到‘诗体重建’是合乎逻辑的发展”<sup>[1]</sup>,也是新诗变革的历史方向。

作为外在的体格,新诗文体的“常”体现出新诗自身的特质,而诗歌的情感、经验或“诗性”也蕴含着诗歌区别于其他艺术的质素。因此,新诗的第二种“变常”关系体现在诗歌的情感与文体形式、情感与时代这两种共时性和历时性的关系当中。不过,对于这一点,首先要区别“诗性”与“文体意识”,“文体意识”仍然还是基于新诗文体和形式的“常”量,而“诗性”则更多地基于诗歌内在的“质素”。

在第一个方面,诗歌自身的情感与形式也体现出一种“变常”的逻辑关系。文体的不断试验和更新,诗歌情感经验自然会受到形式的影响,但诗歌始终会致力于寻找属于自身的特殊经验与情感。亚里斯多德说:“写诗这种活动比写历史更富于哲学意味,更受到严肃的对待;因为诗所描述的事带有普遍性,历史则叙述个别的事。所谓‘有普遍性的事’,指某一种人,按照可然律或必然律,会说的话,会行的事,诗要首先追求这目的,然后才给人物起名字。”<sup>[2]</sup>所谓诗歌所追求的“普遍性”,正在于它能敞开多种可能性。也诚如席勒所言:“诗的精神是不朽的,它也不会从人性中消失。除非人性本身消失了,或者人作为人的能力消失了,诗的精神才会消失。”<sup>[3]</sup>

尽管古今中外的诗学理论都未能说清到底何为“诗性”,但这一被悬置的“常”量仍然是诗歌最重要的内在质素和写作动力。无论是自由诗、格律诗,还是叙事诗,乃至今天的多媒体诗,这些文体形式无论如何变革和试验,都会强调诗歌要表达属于自身的那些特殊情感和体验。布拉德雷说:“诗的本质并非真实世界(像我们通常所理解的真实世界)的一个部分,或一个摹本,而是独自存在的一个世界,独立的、完整的、自己管自己的;为了充分掌握这个世界,你必须进入这个世界,符合它的法则,并且暂时忽视你在另一真实世界中所有的那些信仰、目标和特殊条件。”<sup>[4]</sup>同样,在诗人雪莱看来:“一首诗则是生命的真正的形象,用永恒的真理表现了出来。一篇故事不同于一首诗。一篇故事一次罗列若干孤立的事实,它们仅仅在时间、地点、形势、因和果等上面联系起来;一首诗则依照人性的一些不变的形态来创造情节,这些形态原存在于创世主的心灵中,而创世主的心灵本身正是一切其他心灵的形象。一篇故事是局部的,只适用于特

定的一段时间和若干永远不能重现的事件的组合;一首诗则是全体的,人性可能的种种变化所允许的任何动机和行为,形成一种关系,这关系的萌芽就包含在这一首诗中。”<sup>[5]</sup>布拉德雷的“独立的世界”与雪莱的“生命形象”和“不变的形态”,就是诗歌有别于其他艺术的内在质素,这也体现了诗歌的一种“常”量。

在第二个方面,“变常”关系也体现于诗歌情感经验与时代语境的相互映照。诗歌总是脱离不了一定的时代,甚至,可以说一个时代的诗歌就是一个时代的精神镜像,无论多么“纯”的诗,总是和社会时代息息相关,无论有多少政治的、社会的因素在“干扰”诗歌,诗歌写作总是力求获取“诗性”的质素。无论是现实主义、浪漫主义,还是象征主义、现代派、后现代主义,乃至“政治抒情诗”,可以说是诗歌史和诗歌流派与风格的“变”态,但其中也隐藏着“常”态的因素——即如何以“诗性”去容纳和表征时代和社会。在这一点上,“诗”与“史”构成了双向的精神投射关系。或者说,作为一种“本质”,诗歌的诗性,其实也是在“史”的变迁中被不断发掘、敞开和建构的。

新诗第三种“变常”关系体现在诗歌精神与时代社会的互动关系上。这里的诗歌精神,并不完全同于文本内在的情感经验或者诗性,而是指诗歌对时代和社会的“介入”与“承担”。诗歌作为时代的精神症候,会潜在地受制于一定的时代和社会的文化、道德价值观和知识境况。不断变化的时代和语境,促使诗歌内在精神不断变革。从现代性的宏大叙事,到后现代的小叙事,从民族国家到个人的日常生活,从“大我”的时代抒情,到“小我”的内心独语,表征着诗歌内在精神的蜕变。但在这时代和诗歌精神之“变”中,也隐含着诗歌精神的“常”量,那就是诗歌作为人类精神、思想与情感的症候,它同时又是一种时代和历史的承担。无论是呼唤时代激情的“政治抒情诗”,还是重建主体与个人的“朦胧诗”,还是消解意义和价值的“第三代诗”,从诗歌——作为一种症候,以及它对时代的反应/反映来说,百年新诗的历史书写中始终隐藏着一种“承担”,无论主动与被动,积极或者消极,诗歌都无法真正逃离和回避时代和社会的精神症状。2008年随着汶川地震而掀起的“地震诗歌”热潮就说明了这一点。当然,诗歌与时代和社会的关系,受制于两方面的制约:一是诗歌文体和诗性质素的内在规定性;二是诗歌的时代和社会条件。或者说,它们之间更应该是一种“若即若离”的关系,既要遵循诗歌的内在规定性,又要有效地表达时代和社会,正如吕进先生所说:“诗不应当充当政治和政策的工具,但是也不应与社会和时代隔离,更不应该将此种隔离当作作诗的‘纯度’。”<sup>[1]</sup>重建诗歌和时代社会的关系,或者新

诗的“精神重建”，已成为当下诗学研究的重要命题。

何为新诗？新诗何为？这两个伴随并纠结于诗歌史和诗学研究史的命题，实则隐含着新诗的本质与功能问题。中国新诗的百年历程说明，这两个问题中隐藏着诗歌“变常”的逻辑关系和历史关系，“常”的维度，体现出对诗歌本质的探寻与建构，“变”的因子则体现出诗歌与时代、历史和社会的动态关系。历史地看，诗歌的变革与实验之“变”则是一种“常”态，但正是在这“变”的历史中则又隐藏着新诗的“常”态——文体问题、诗性问题、诗歌对时代的精神承担等诸多问题。但在历史分析和知识考古学的视野中，我们也应该注意到，它们既是“本质”的，也是“建构”的，因为诗歌作为人类的一种自我创造和精神产品，和我们追寻世界、生命与历史的“意义”和“本质”的行动有关。

新诗的“常”体现了人类探求未知世界和创造世界的孜孜不倦的生命意志，它的“变”则体现了人类经验与想象的丰富性和可能性。诗歌的“常”与“变”，既是本质建构，同时也是一种历史实践。

参考文献：

- [1] 吕进. 三大重建:新诗,二次革命与再次复兴[J]. 西南师范大学学报:人文社会科学版,2005(1):130-135.
- [2] 亚里斯多德. 诗学[M]. 罗念生,译. 北京:人民文学出版社,1962:29.
- [3] 席勒. 素朴的诗和感伤的诗[G]//伍蠡甫,主编. 西方文论选:上卷. 上海:上海译文出版社,1979:489.
- [4] 布拉德雷. 为诗而诗[G]//伍蠡甫,主编. 西方文论选:下卷. 上海:上海译文出版社,1979:102-103.
- [5] 雪莱. 诗辩[G]//伍蠡甫,主编. 西方文论选:下卷. 上海:上海译文出版社,1979:53.

## 文字的与音符的:谈诗、乐关系的起源和基础

童龙超\*

(西南大学 中国新诗研究所,重庆市 400715)

讨论新诗的“变”与“常”，有关诗、乐关系的问题，是其中的关键问题。在当前语境之下，倡导新诗的“革命”与“重建”，推动中国诗歌的“振衰起弊”与“再次复兴”，诗、乐关系的问题更不能不摆上议事日程。吕进先生多次著文，对此大声疾呼。学界到目前为止，在有关中国诗、乐关系的历史和现状，诗、乐结合的可能和必要，诗、乐结合的表现和形式，中国诗歌的音乐特征等方面，都进行了探讨。不过，一些深层次的理论问题还没有解决，一些溯源的工作还要去做，比如诗、乐关系的起源在哪里？基础在哪里？等等。

对诗、乐关系的起源和基础，中外学者曾尝试从发生学、人类学、心理学、哲学美学等多方面进行解释，不过，各种解释都没有抓住要害，忽略了艺术符号的问题，不能从根本上揭示诗乐关系的根源。诗、乐同属于艺术，却不是同一种艺术。诗是语言的艺术，乐是声音的艺术。诗以文字作为记录符号，乐以音符作为记录符号。文字、音符是构成诗、乐这两种艺术最基础的符号形式。不从文字、音符这一符号基础出发，参照诸家学说，而仅作外围、侧围的一些比较和分析，将不能抵达诗、乐关系的核心和关键。

文字、音符都不是天生的。在人类文明之初，既没有独立的文字艺术，也没有纯粹的声音艺术。“歌

谣”作为诗、乐融合的形式，是当时最常见、最古老的艺术。在歌谣中，诗附着于乐，乐融化于诗，或者说，诗就是歌，歌就是诗，诗、乐同在口耳之间，以声音的形式进行生产、传播和接受。在英语世界中，单词 Poetry 被解释为 poems and songs，也是诗乐一体的证据。古代诗、乐一体，歌谣之所以普遍，是因为在人类基本的“物质生产——生存需要”之外，在“精神需要——艺术创造”的活动中，诗、乐同源于人的内心，同样用以表情达意，在“内心——表达”的基础上能够达成统一。《乐记》说：“凡音者，生人心者也，情动于中，故形于声；声成文，谓之音。”<sup>[1]1527</sup> 又说：“诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也；三者本于心，然后乐器从之。”<sup>[1]1536</sup> 《毛诗序》也说：“诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗，情动于中而形于言。”<sup>[2]</sup> 这里“生人心”、“情动于中”、“本于心”等说法，都道出了“内心——表达”这个诗乐一体的基础。

不过，随着社会的发展，人们逐渐认识到语言所独有的诗性，认识到由语言的音响、形象、情感等因素造成的审美性；同时也逐渐认识到独立的声音美化和乐音组织的可能，认识到由声音的序列、高低、长短与组织等造成的审美性，于是，诗、乐一体的歌谣形式开始破裂，语言部分与旋律部分分离，各自沿着自己的

\* 收稿日期:2010-08-27

作者简介:童龙超(1973-),男,重庆黔江人,文学博士,西南大学中国新诗研究所,讲师,主要研究中国现当代文学。

道路前行。语言部分朝着纯文学方向发展,成为诗;旋律部分朝着纯音乐方向发展,成为乐。于是,诗、乐各自承担着不同的功能,产生了有如“诗言志”、“歌永言”<sup>[3]</sup>这样的分别。由此,记录各自艺术形式的符号形式成为可能,也成为必要。诗作为语言的艺术,以文字作记录的符号,由单字始,组成词汇、句子、段落、篇章,将有关信息、思想、情感、形象的内容组织起来,构成一个文字符号的体系。与此类似,乐作为声音的艺术,以音符作记录的符号,由单个音符始,组成乐汇、乐句、乐段、乐章,将有关音高、音长、音强和音质等物理元素,有关节奏、旋律、和声、力度、速度、调式、织体等乐音要素组织起来,构成一个音符的系统。于是,诗、乐关系转换成为文字、音符关系。

文字符号以其形,一以表音,一以表义,文字即为音、形、义的统一体。音乐的符号——音符不表示实在的义,只表音,它是形、音的统一体。文字惟其表义,则其符号的体系致力于义的构建。文字对相对确定、理性的内容,对有如认知、情感、意志等心理活动中“意识”的内容,在它的能力范围以内,它的表现很有优势。不过,文字有它的限度。人体在“意识”领域之外,还有一大片被遮蔽的领域,各种本能、欲望、梦呓等非理性的生命形式充斥其间,捉摸不定,变动不居,这是心理世界中“潜意识”的领域。对这个领域,文字的表现显得苍白、无力了,生活中常有“言之不足”、“言有尽而意无穷”、“无法用语言来表达”等说法。不过,“潜意识”的表现还是找到了恰当的方式,那就是音乐的方式。借助在时间中延续的声音,组织声音的发生、变化、流动与中止,建造起一个类似于人体生命之流的“时间的幻象”<sup>[4]172</sup>,可以表现它,反映它,直观和体验它。在语言终止的地方,音乐的表现开始了。《毛诗序》说:“言之不足,故嗟叹之;嗟叹之不足,故歌咏之。”<sup>[2]</sup>惟其文字重义,音符重音,文字的系统致力于“意识——表达”,音符的系统致力于“潜意识——表达”,诗不是乐,乐不是诗,诗、乐各成为两种不同的艺术。

在文字、音符基础之上,诗、乐又建立了沟通,反映在两个方面。一在表音的方面。不只是音符表音,文字也表音,尽管文字的表音比音符的表音要贫乏得多。文字利用自己的一些音响要素,比如音节的声韵、轻重、音调等,以及音节的重复、再现、节奏、语调等,可以美化其声响,造成类似于诸如旋律、节奏、和声的效果,从而接近于乐。诗学界有诗的“音乐性”,特别如“外在音乐性”的提法,某种程度上,正是文字、音符在表音的方面诗、乐沟通的一种体现。二在表义的方面。文字长于表义,这是无疑的,不过,文字的表义没有绝对的确定性,它总有某种概括性、灵活性和

模糊性。文字的结构和系统不例外,也常见表义的疏松、空白和断裂之处。尤其作为诗,更是自觉利用了这种表义的非确定性。常说诗贵含蓄和委婉,忌讳直露和直接,正是这样的体现。由于文字这个特点,使得文字在表现心理活动中相对确定、理性的“意识”内容的同时,也具有表现相对模糊、非理性的“潜意识”内容的可能,从而使诗接近于乐。从乐的方面讲,音绝非与义无关。尽管一个音符不具有实在的义,然而,人生活于一个音的世界,音总与人的生存、生产和生活相关,与人的利害得失相关。从人体的脉搏和心跳、肌肉的紧张与松弛,到自然界的鸟语花香、电闪雷鸣,一种声音往往激起人某种心理的波澜,而附上某种认知、情感、想象、意志等方面的内涵。于是,音也进入了“意识”的领域,可以表义,具有表情达意的功能,从而接近于诗。这样,诗有了音乐性,乐有了诗性。“真正的诗,在最显著的意义,都是音乐的,是以纯一语言的音乐为作品之生命的。”<sup>[5]</sup>“依照世界的诗学和作曲法来说,只有书写人们内在的情感生活的诗,才可以拿来唱。”<sup>[6]</sup>

落实到具体的层面,诗、乐关系最集中的体现莫过于歌曲中的歌词了。同样,从文字、音符这一范畴着手,可以达到对歌词的认识。歌词的一面是文字,连接着诗;另一面是入乐歌唱,连接着乐。歌词成为承载诗、乐关系的一个关键。一方面,作为文字的歌词,利用文字表义的功能,传导信息,表达意义,可以获得对内在生命活动的认识。不过,歌词作为歌曲的组成部分,使命是入乐歌唱,是充实音乐艺术的审美性。《乐记》说,“夫乐者,乐也,人情之所不能免也。”<sup>[1]1544</sup>歌词作为音乐范畴,“乐”(le)的原则不可不讲。如果一首歌词片面地追求所谓表义,而没有诗意的美感,没有节奏韵律的乐感,没有生命更深处的弹性,那么,它必定会妨碍歌曲旋律的表现力,妨碍音乐对内在生命的直观和体验,从而削弱音乐的艺术性。应该说,歌词对于文字诗性、弹性和乐感的追求,是诗、乐结合一个必要的艺术基础。另一方面,作为音乐,充分利用音符表音的优势,由听觉的愉悦开始,带给人以极大的精神享乐。不只是感官的愉悦,音乐还利用音所携带的有关认知、想象、情感或意志的成分,可以塑造形象,表达思想,抒发情感。音乐不依赖于文字,只凭借音,完全能够自立自足。所以,音乐中有独立的器乐。不过,声音的表义有明显的局限,那就是模糊不清,似是而非,飘忽不定,难以把握,音乐因此成为最抽象的一种艺术。当然,音的这一特性有利于对内在生命之流,特别是有利于对潜生命状态的直观和把握,不过,这无疑也会造成对音乐理解和把握的困难。交响乐(特别是无标题的交响乐)之所以成



为精英化的音乐,又之所以曲高和寡远离大众,道理就在这里。对音符的表达来说,它迫切地需要文字的支持,需要文字的表义性,需要发挥文字表情达意的功能。器乐之外之所以有声乐,歌曲之所以比交响乐易于普及,道理就是如此。苏珊·朗格评价歌词只用一个标准,衡量一首好的歌词的尺度就在其转化为音乐的能力<sup>[4]</sup><sup>182</sup>,这是值得商榷的。如果一首歌词完全附庸于音乐,完全以音韵的悦耳为尚,以追踪乐曲的旋律为尚,无视文字表情达意的作用,无视文字的表义性、诗性和伸缩的弹性,那么,它必将影响到音乐旋律的表现力,妨碍音乐对内在生命的直观和体验,而无益于对音乐的理解和把握。在笔者看来,成功的歌词,当自觉处于“诗歌—音乐”的场域之中,恰当地处理文字表音与表义的关系,统筹文字、音符两种符号的优劣长短,在文字的诗性与音乐性之间求得某种兼顾与协调。

探讨诗、乐关系的问题,不能忽略艺术符号的问题。诗、乐关系的问题,溯本求源,是文字与音符关系的问题。从诗乐关系讨论新诗的“变”与“常”,新诗的发展与音乐的关系,不妨从这里开始。

#### 参考文献:

- [1] 乐记[M]//礼记正义:卷37.十三经注疏本.北京:中华书局,1980.
- [2] 毛诗序[M]//毛诗正义:卷1.十三经注疏本.北京:中华书局,1980:269-270.
- [3] 尧典[M]//尚书注疏:卷2.景印文渊阁四库全书本.台北:商务印书馆,1986.
- [4] 苏珊·朗格.情感与形式[M].刘大基,等译.北京:中国社会科学出版社,1986.
- [5] 朱谦之.中国音乐文学史[M].上海:上海世纪出版集团,2006:27.
- [6] 萧友梅.国立音乐专科学校发刊诗歌旨趣[M]//青主.诗琴响了:序.上海:商务印书馆,1931.

## “变”中守“常”:中国现代诗学体系的一种建构

王 强\*

(苏州大学 文学院,江苏 苏州 215123)

中国新诗自发端起,就在“变”与“常”的碰撞和纠缠中探索进路。时至今日,众声喧哗之下的诗坛积弊丛生,处境尴尬。如何处理“变”与“常”的关系,困扰着新诗的理论 and 创作实践。在新的时代语境下,让这一历久弥新的话题再次出场,将其纳入现代诗学理论建构的高端视野,重新激活并赋予新意,展现出为中国新诗振衰起弊进行理论突围的努力,具有重大的现实意义。

对新诗“变”与“常”关系的观照,是辨认和清理纷繁庞杂的中国现代诗学观的一个重要理论枢纽。百年新诗从来就不缺少“破格”甚至“破坏”的力量。从胡适“作诗如作文”到郭沫若“裸体美人”,新诗走上了一条破旧立新、狂飙突进的道路。中国新诗与讲究声韵、格律等形式技巧的古典诗歌传统实现了断裂。在获得“绝端的自由”同时,也导致自由诗只有“自由”没有“诗”。由“破格”造成的先天不良,给中国新诗的日后发展埋下隐患,到新月派登上新诗坛,诗学界开始纠偏。“理性节制情感”美学原则的确立和诗的形式格律化主张,使中国新诗接通传统的血脉,步入了一个诗艺探索的“自觉”时期。总体来看,中国新诗肇始

至今,一直交织着爆破与建设、破格与创格、先锋与传统等对峙的线索。“破”和“立”、“新”和“旧”、“变”和“常”纠结对立,推动着新诗艺术的演进和流变。艺术创新永无止境,这两种力量的交替拉锯永不停歇。80年代朦胧诗潮涌起之后,爆发了一场著名的诗学论争。力主横向移植的“崛起派”和固守民族传统的“传统派”针锋相对,各执一词。这两派都有各自立论的依据,也有其存在的历史合理性,但偏颇和失当之处也显而易见。“上园派”则吸取了二者的合理因素,摒弃了偏执一端的诗学体系建构模式,提出“坚定地继承本民族的优秀诗歌传统,但主张传统的现代转换;大胆地借鉴西方的艺术经验,但主张西方艺术经验的本土化转换”<sup>[1]</sup>,在二元对立的诗学格局中开辟新路,令人豁然开朗。有论者形象地指出,“先锋派——中锋派——传统派,三分诗坛”,而中锋理论圈就是“上园派”<sup>[2]</sup>。中国新诗处于古今交会、中西碰撞的历史坐标系中,必须承接传统、取法西方,任何偏执地固守一端的做法,都将被证明是没有前途的。古远清指出:“这三大诗论群体两头小中间大。上园派人数较多,……他们的看法较为客观、公正。”<sup>[3]</sup>“上园派”持

\* 收稿日期:2010-08-27

作者简介:王强(1979-),男,山西大同人,苏州大学文学院,博士研究生,主要研究文艺学。

论稳健求实,为建构一个科学、完备和成熟的中国现代诗学体系提供了独特视角和有益启示。

1991年,吕进的《中国现代诗学》问世,该书开宗明义指出:“创构中国现代诗学体系的重要前提,是在与西方诗学的比较中把握中国传统诗学的精髓,以便在开放中建立中国诗学的民族性框架。……中国现代诗学应当保持‘通’中求‘变’,同时又不拒绝在艺术的探险精神上向西方诗学有所借鉴。”<sup>[4]</sup>在诸如诗的观照方式、诗的艺术媒介、抒情诗的生成、新诗的使命感与生命意识等一系列重大诗学理论课题上打开了新思路,建构起一个以新诗文体学为基础架构的独特完整的中国现代诗学体系。有论者指出:“辩证法思想是吕进诗学研究的哲学基础(尤其是方法论基础)。他既注重诗学研究的原创性,也注重诗学发展的继承性,……在开放的文化环境下,他的诗学体系以中国现代诗歌作为主要研究对象,同时也不忽略对外国(尤其是西方)诗学主张、诗歌艺术经验的借鉴,从而形成了独特的学术品格。”<sup>[5]</sup>可以说,“变”中守“常”是吕进建构的中国现代诗学体系的逻辑原点。

2004年兴起的“新诗二次革命”,致力于中国新诗“破格”后的“创格”,引起诗学界震动,成为学界持续关注 and 聚焦的热点话题。“新诗二次革命”旨在破解三大诗学前沿问题:“实现‘精神大解放’以后的诗歌精神重建、实现‘诗体大解放’以后的诗体重建和在现代科技条件下的诗歌传播方式重建。”<sup>[6]</sup>体现出诗歌本体意识的高度自觉和引导新诗健康发展的切实努力。“新诗二次革命”论进一步丰富和发展了吕进的中国现代诗学体系,它所突出标举的“三大重建”切合了中国新诗否定之否定螺旋式上升的发展规律,秉承了论者一贯的辩证、创新和求实精神,与“上园派”诗学观念一脉相承,成为中国现代诗学体系建构“变”中守“常”的又一生动范例。当下,“新诗,新其形式需是诗。在‘变’中继承‘常’是非常重要的”<sup>[7]</sup>。“变”中守“常”的理论呼吁,贯穿着论者的辩证思维,是其现代诗学观的延续和升华。

在2009年举办的第三届华文诗学名家国际论坛上,吕进首创“新来者”的提法,对20世纪新时期以来受到矮化和遮蔽的“新来者”诗人群落给予历史定位,使之进入现代诗学史的理论视野,得到与会学者的高度认同和肯定。需要指出的是,1980年吕进就在《星星》诗刊发表《令人欣喜的归来——读艾青〈归来的歌〉》,首次在新时期诗歌研究中使用“归来者”一词。归来者和朦胧诗人一度成为受到重视的诗歌群体,二者在美学精神和艺术追求等方面构成潜在对话,为新时期新诗的复苏和发展起到了各自的作用。如今,

“新时期诗歌”已定格成历史。在尘埃落定之时,吕进独出机杼地为“新来者”正名,之所以如此,或许可以归结为:吕进的诗学观与新来者的审美取向存在着某种沟通和暗合之处,即“化古为今,化外为中”,概括起来就是“变”中守“常”。在《论新时期诗歌与“新来者”》一文中,吕进指出:“在新时期诗坛上其实还有一个‘第三者’:新来者诗群。在双峰对峙的时候,‘第三’往往具有重要的诗学意义和哲学意义。‘第三’可以活跃全局,可以开拓空间,可以探寻新路,带来新的生态平衡。……新来者属于新时期。他们的歌唱既有生存关怀,也有生命关怀。化古为今,化外为中,这是新来者共同的审美向度。……新来者是时代的守望者,因循守旧,拒绝探索,或者躲避崇高,全盘西化,都不是他们的美学追求。”<sup>[8]</sup>新来者诗歌创作的成功实践,为吕进建构的中国现代诗学体系提供了绝佳的实证和参照,进一步印证和检验了其诗学观的科学性和深刻性。而且,值得反思的是:“现在回过头来看历史,三个合唱群落中新来者的实绩其实不小,艺术生命其实非常持久。新来者到了新世纪已经属于老诗人,但是他们中间的多数人还在歌唱,他们对中国诗坛仍然保持着影响。”<sup>[8]</sup>在归来者和朦胧诗人步入历史深处、渐行渐远之际,新来者却魅力不减、影响深远,证明了吕进现代诗学观的超越性和前瞻性。

有论者曾指出:“求实、创新与多元化,可以说是吕进诗论的总体倾向。吕进作为当代诗论的一个实体,其意义将远远超过其诗论本身——诗论本身很难超越时代,它总有这样那样的局限——作为学派主体的吕进之精神更具价值,它很可能超越时空,波及后代。”<sup>[9]</sup>

#### 参考文献:

- [1] 吕进. 中国新诗研究:历史与现状[J]. 理论与创作,1995(4):9-13.
- [2] 毛翰. 话说“中锋”[J]. 诗探索,1996(4):118-125.
- [3] 古远清. 中国当代文学理论批评史[M]. 济南:山东文艺出版社,2005:515-516.
- [4] 吕进. 吕进文存:第2卷[M]. 重庆:西南师范大学出版社,2009:286.
- [5] 蒋登科. 吕进与中国现代诗学的体系建构[J]. 西南师范大学学报:人文社会科学版,2000(5):33-41.
- [6] 吕进. 三大重建:新诗,二次革命与再次复兴[J]. 西南师范大学学报:人文社会科学版,2005(1):130-135.
- [7] 吕进. 新诗的“变”与“常”[N]. 人民日报,2010-03-26(24).
- [8] 吕进. 论新时期诗歌与“新来者”[J]. 文艺研究,2010(3):43-50.
- [9] 邹建军. 中国新诗理论研究[M]. 武汉:长江文艺出版社,1993:79-86.