

* [中国现代诗学]

主持人: 吕进

主持人语:80多年了,许多出世之初就出现的问题,至今依旧困扰着中国新诗,这些问题制约了新诗的发展,影响了新诗在中国读者中的定位。新诗的逐渐淡出现代人的生活,旧体诗词的重新活跃,都在发出警告:这些问题再也拖不下去了。它们关涉到新诗的兴与衰,乃至存与亡。概括地说,这些问题无非是在“破格”之后如何“创格”,无非是如何在民族性与世界性、艺术性与时代性、自由性与规范性中找到平衡,在这平衡上寻求发展空间。谈到自由性与规范性,争论就特别大了。许多诗人早就习惯了跑野马,对于提倡诗体建设、提倡形式感和分寸感一概反对和反感,认为这是在妨碍他的创作自由,在给他制造麻烦。野马拒绝笼头。但不知他们想没想过,艺术总是有限制的。艺术的美、艺术家的才华正是在巧妙地运用这些限制中得到发挥。像现在这样下去,会不会妨碍读者的读诗兴趣,会不会取消新诗在艺术领域里的生存。读者都没有了,新诗都没有了,你要那自由有何用?其实,

诗就是一种言说方式吧。“我爱你”这个主题在诗里写了几千年仍不见尽头,因为诗的言说方式不见尽头:从“关关雎鸠”到“我是天空的一片云,偶尔投影在你的波心”。有如散文的基础是内容,诗的基础是形式。对于诗来说,形式就是内容。没有形式,就没有了内容。没有形式感的人,可以去干别的,但绝对不能做诗人。回望中国新诗的发展之路,在形式上可以清楚地看到新诗从“裸体”到“着装”的发展。不少早期新诗人曾经有意识地排斥新诗的形式因素,其实,后来许多诗人都在艺术实践中改弦更张了。就是主张“抒情的文字便不采诗形,也不失其为诗”、“形式方面我主张绝端的自由”的郭沫若,后来也有所变化,他不是曾经说过“假如说是惠特曼解放了我,那便是歌德又把我软禁了起来”吗?本期我们推出的张中宇教授的论文,正是有这方面的思考。另外,徐润润教授的文章也有可读之处。在现代社会里,有些人不是对诗的生存权持有怀疑吗?

近30年新诗形式流变与诗性流失

——以傅天琳前后期诗歌创作为例

张中宇

(重庆师范大学 文学与新闻学院,重庆市 400047)

摘要:重视声韵与文体属性相对规范的诗歌,及以“废韵”为特征强调自由灵活的“无韵诗”,构成了中国新诗的两种基本形态。二者的互动消长,反映出新诗形式发展的基本走向。受近30年整体环境影响,傅天琳在前、后期的创作中,对这两种形式都进行了尝试。因此,透过傅天琳的诗歌,大致可以窥见当代新诗形式的流变轨迹。考察这两种新诗形态的差异及其影响,对中国诗歌的方向选择及稳健发展,具有重要意义。

关键词:中国新诗;形式;诗性

中图分类号:I207.25 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-9841(2009)03-0024-05

20世纪80年代,重庆的傅天琳与福建的舒婷并称为中国当代新诗界两大才女,与北岛、顾城、李钢等同为当代新诗的重要诗人。傅天琳诗歌创作已历经约30年。在这30年中,中国社会发生了巨大变化,中国新诗走向也发生了深刻的变化。本文拟通过傅天琳诗歌风格的演变,从一个个案来透

视中国新诗形式的嬗变,以及这种嬗变对中国诗歌可能产生的影响。

一、早期诗歌的相对精谨及影响

傅天琳诗歌从形式上看,具有某种“两极”特征。一方面是精心锤炼的“严谨”,另一方面是无拘

* 收稿日期:2009-03-03

作者简介:张中宇(1964-),男,重庆市人,重庆师范大学文学与新闻学院,教授;重庆抗战文史研究基地,研究员,主要研究中国诗学。

无束、不加雕饰的“随意”^[1]，构成傅天琳诗歌艺术形式上的两种形态，显示出前后期诗歌的不同特征。我们可以作一个大致的划分：20世纪70年代中后期进入诗歌的时候具有明显的文体规范性，基本上没有形式过分“随意”的“无韵诗”；从80年代后期至今，比较自由、“随意”的内心独白式诗歌逐步增多，诗歌创作趋于“无韵化”，长篇之作也增多。

规范的有韵诗可吟可歌，由于发而为声，需要考虑听觉效果。独白式诗歌则是趋于散文化的描述，对接受者而言是以体验、感受为主的阅读，不一定依靠声音。前者在创作方面要考虑音韵的调整，声、情并茂。独白式诗歌比较自由，于畅达中更易以思想感情的深沉与丰富见长。在傅天琳的早期创作中，基本上都是前一类诗，而极少看到后一类。例如《青春的星》：“我背着干粮，淌着汗/ 寻至海角，又绕到天边/ 用一条自家编的粗布袋子/ 拾满我无限珍贵的梦幻。”《早落的果子》：“我还没成熟哩/ 我应该长在树枝上/ 是风把我吹掉的吗/ 还是缺乏光和水的滋养。”《要》：“我向春天要儿时的天真/ 我向秋天要青春的快乐/ 我向烟水要一叶归帆/ 我向山雀要一枝恋歌// 春是那样孤傲/ 秋是那样吝啬/ 烟水是那样匆忙/ 山雀是那样寂寞。”早期诗歌选择较单纯的意象表现成长历程及特定时期的际遇，显然不是要传达某种深刻的思想，而是承袭“诗缘情”的传统。这些诗大多用韵规范，形式相对整齐或诗句内的“顿”整齐，内在感情与外在形式统一，创造出一种特有的诗美。在傅天琳创作的第一个十年，也是她名声大振、中国诗歌受到改革开放初期富于激情的民众广泛欢迎的时期，傅天琳的诗大都具有这种形式上较为精谨、内容偏重于感情抒发的特征，一直延续到80年代前期。

随着时代的推移与社会发生巨大变革，个人际遇及内心也发生了变化，傅天琳倾诉不幸（她的坎坷的文革经历也代表一代人的不幸）的诗篇减少，诗风更为明快、热烈，形式上也更自由，如《牧歌》：“草原的草是没有遮拦的/ 漫不经心就走过克日伦河/ 草原的牧歌是没有遮拦的/ 风一吹就开出遍地花朵// ……每一棵草都走来走去/ 老是变换牧歌的方向/ 牧歌走过的地方黄了又绿/ 黄与绿之间夹着一片草原。”《西风红柳》：“我匆匆地来又匆匆地去/ 唯你绵绵无期// 光年在此/ 天与地终有不可企及的距离/ 我是一瞬，你是永恒/ 沙枣树不再流动/ 无涯无际的麦田漫过我的身躯。”以用韵而论，这些诗不管是押韵的位置还是换韵的灵活性，和传统诗词偶句押韵的较严格的规则相比，都有很大不同。这表明她更加自信并进行更大胆的尝试。

同时，这和中国诗歌进入80年代后强调自由抒发的发展趋势是一致的，表现出她受到社会大环境的显著影响。但是，傅天琳诗歌的形式还没有发生质变，形式的相对精谨与诗歌内在感情的抒发具有一致性。如果从更大的范围看，70年代后期至80年代前期中国诗歌的形式大致如此，尽管不同诗人之间存在个性差异。这是中国社会拨乱反正、走向改革开放的关键转型期，也是中国当代诗歌的一个高潮期，诗与时代情绪相通，诗歌文体与诗人都受到明星般的拥戴，与目前诗歌的冷落截然不同。

不少人把当前诗歌的冷落归结为经济发展、社会更重视物质需求而不再看重精神成果的必然结局，未必准确。只要看一看中国诗歌的几个黄金时期，其实大都是社会稳定、经济发达、民众生活相对富足的时期。《诗经》是西周初年到春秋中叶约500年间的诗歌，这是周代最稳定和繁荣的时期，《诗经》中大量描写生活、爱情的诗篇提供了有力证明。其后进入社会极不稳定、人民十分困苦的战国时代，200余年的诗歌相对冷落，直到战国后期屈原与楚辞的出现，而众所周知，楚国是南方的大国，也是当时经济比较发达、比较富足的诸侯国。唐宋诗歌仍然可以提供有力证明。盛唐诗是最能代表唐代诗歌精神与艺术水平的，李白、杜甫都是这一时期的大诗人，这和开元盛世封建经济繁荣达到顶点是同步的。北宋比南宋社会更加稳定、经济更为发达，北宋诗词的成就也超过南宋。

实际上，发达的经济环境更有利于教育和文化水平的普遍提升，为诗歌艺术提供广阔的空间和各种必备条件。繁荣的经济提供坚实的物质基础，不但有利于诗人的孕育、成长，社会也有更为充裕的时间和精力，诗歌艺术的创造、流传、“消费”才更为可能。关于文学艺术起源，中国广为流传的一种观点认为起源于劳动，如鲁迅的“杭育杭育”说。除非对“劳动”一词作极为宽泛的理解，否则，这种观点恐怕太过狭隘。文学艺术当然与生产劳动有关，直接产生于生产劳动的艺术作品也不少，不过，属于消费性的生活领域及其他人类活动（如婚恋）同样产生大量文学艺术，其数量与质量远甚于前者。因此，如果从文学艺术创造的目的来看，非生产劳动的人类活动与文学艺术的关系可能更为密切。因为劳动的主要功能是物质生产，而文学艺术却属于精神文化的创造。文学艺术的起源应该是广泛的人类活动而非仅仅生产劳动或者宗教、巫术，其中，生活性（包括婚恋、娱乐等）、社会性（包括国家、氏族的重大活动）活动是文学艺术的主要发源地。当然，只有经济的繁荣与发达，才能提供进行精神文

化创造的充分条件。传统绘画、雕塑、建筑艺术及音乐、影视艺术在今天的繁荣,可以提供有力证明。香港是中国经济的南方重镇,不但催生了海内外影响极为广泛的以金庸为代表的武侠文学,而且金庸一再修改而向着经典化推进的努力^[2],其实也缘于经济繁荣(包括市场)为文学提供的强大动力与支撑。有一种意见认为,诗歌是原始农耕时代的艺术样式,工业化、后工业化及信息时代注定要走向衰落。当然,工业化、后工业化及信息时代诗歌的生存环境发生了巨变,文字的创立,造纸术、印刷术的发明,现代影音与传媒技术的巨大变革,都相当程度地终结了诗歌的“独尊”局面。但预言诗歌的衰落,则如同20世纪80年代预言计算机时代汉字由于输入困难必将被淘汰一样,汉字今天反而成为输入速度最快的文字之一。只要看一看今天的“歌”,无论何种地位、何种身份、何种年龄,甚至是否识字,都可多少吟唱,不亚于“凡有井水处皆歌柳词”的黄金时期。“歌”向为诗之源(亦诗之一体),源头既沛,诗何以亡?实际上,现代影视、互联网等为诗歌提供了前所未有的新机遇。

经济发达或物质生活的发达并非文学艺术或诗歌之敌。诗歌今天的冷落,或许更值得反思的是,它本身出现了什么问题。同时,也有必要看一看最近几十年相对兴盛时期诗歌具有什么特征,文体艺术形式的与艺术内涵方面的,都需要总结。

二、后期诗歌“散文化”倾向与诗性流失

80年代后期以来,受整体环境包括社会思潮与文艺思潮的影响,傅天琳诗歌趋向“散文化”。1992年至1994年完成的长篇诗歌《结束与诞生》,在形式上具有明显的“独白”性质。这篇长诗从一次重大挫折切入,探索人生的复杂与世事的沧桑:“在这样嘈杂的下午/破碎的旧事情悄悄聚拢/我又该怎样对付那些丑陋的鳞片/它们来自我体内的哪一部分过失//……从一片折断的羽毛上/你可以看见人类的善良/是多么美丽而无奈/可听见最结实最稳定的信念/在无从察觉的声音里/在潜入骨子的高贵里,宣布/沉钟尚未敲响/大海尚未诞生。”这一时期傅天琳诗歌大多无韵,除偶尔例外,一般也不刻意追求诗句的工整或相对整齐。

“在这样嘈杂的下午/破碎的旧事情悄悄聚拢”这类诗句的出现,表明傅天琳放弃了单纯、优美的意象组合——重视审美意象的选择与精心组合是中国古典诗歌的重要特征之一,增加了琐碎的叙述成分。这其实也是80年代后期以来中国诗歌的共性:形式上放弃作为诗歌的高度精练,向相对平易

的散文的叙述靠近;内涵方面则放弃诗歌的优雅个性,向世俗的生活延伸。这种走向对新诗极具风险。在这首“向痛苦告别”的长诗的结尾,傅天琳直接呼唤自己的名字:“天琳,路的结束/方是人的诞生。”这表明傅天琳已改变前期可吟可歌的抒情方式,而是娓娓叙来,把内心的感受倾诉给读者,甚至倾诉给自己,具有“独白”的特征。简单地说,傅天琳这一时期的诗歌,从形式到内涵都“散文化”了。

不过,傅天琳远不是这一时期最为“散文化”的,甚至相反,她似乎是力拒“散文化”的诗人之一。当然,傅天琳也不是完全拒绝“散文化”的诗人,仅从《结束与诞生》就可以看出她受到的巨大影响及其诗歌发生的重大变化。在近20年新诗汹涌的“废韵”、“散文化”浪潮中,坚拒“散文化”的诗人要首推舒婷。首先,舒婷的诗大多用韵较密,基本上没有“无韵”诗——这在目前有影响的诗人中几乎是仅有的^[3]。其次,按照舒婷自述的履历,1990年以后,便主要“写散文随笔,只敢于无声处想想诗”^[4],这似乎表明,她宁愿放弃诗歌创作,也不走所谓诗歌“散文化”道路,这样坚守诗歌的文体属性,也是罕见的。

与舒婷固执的坚守不同,傅天琳似乎更容易受国内外大环境影响,尤其是中外交流大环境及世界性的消弭诗歌与散文界限的潮流影响。傅天琳的选择一方面更有利于表达丰富的、无拘无束的感受,另一方面也导致诗歌文体特质的流失或部分流失,进而导致诗美、诗歌魅力的某种流失。

随着独白形式的增多,90年代以后,傅天琳诗歌进一步向“散文化”方向发展,如《平静时回忆疼痛》:“你的面孔犹如一幅现代派绘画/在一个夜里/模糊地飘走//被滞重的色彩困扰/痛苦从麻木的四肢/移动到心//玻璃碎了,不能用手去捡/一切伤害都可以致命/挤在绘画般的人群中/你再也认不出/那么熟悉的歌声//永永远远/许多东西是学不会了/最学不会的是仇恨/在弱者的姿态里/只有撤退/退到没有时间的地方……”这首诗第三节是有韵的歌吟,第一、二、四节直到全诗结束,则是大段散文般的独白或无韵的描述。如果对“现代诗歌”的形态进行整理的话,基本上有三种情形:有韵诗歌,韵、散结合的篇章,无韵篇什。其中,韵、散结合这一部分,在文体的界限方面较为模糊,应是诗与散文的融合,是新诗在创作方向上的一种尝试,也是诗歌趋向散文化的一种过渡状态。仅从这首诗来看,有理由认为,“韵”极可能是诗歌文体不可或缺的构成要素——所谓“有意味的形式”,而并非可有可无的形式上的简单特征,或如一

些人所贬低的那样，仅仅是“低级”的音乐性。第三节从内容来看，与一、二、四节的“无韵”文字是一致的，并无更多特别之处。但由于第三节有“韵”，散的诉说由“韵”艺术地组合成浑然一体的诗歌表达方式。一、二、四节没有“韵”，则仍然保持散文的叙述特征。由于“韵”的呼应作用，第三节节奏明显更为鲜明，两个“韵”加强了两部分的“均衡”的美学效果，互相的呼应关系强化了诗的结构的整体性，“韵”的平仄关系也构成一种审美效应，此即“形式”的“意味”——其本身的审美价值与“增美”作用。因此，“韵”实际上具有一种十分特殊的艺术组合作用，有助于构建出其他文体难以具有的特殊表现力与艺术魅力，形成诗歌文体的“独有性”优势。

这一时期趋于散文化的另一个典型标志是放弃尾韵。例如《咖啡之歌》：“整个夜晚泡进咖啡杯里/ 走进一面奶质的粉墙(△)/ 留下王子在石雕上受冻/ 留下郁金香继续忧伤(△)/ 另一种文化的异香(△)/ 全都融进杯子里。”《西部老人》：“啊，西部老人/ 戈壁的火种(△)/ 满额风声，哗哗的皱纹流淌/ 在皱纹之间，一丝/ 难以觉察的笑容(△)/ 压住了老人一生一世的痛(△)// 天苍苍，人是一个永恒的字/ 难以钉进这片辽阔的空白。”中国古典诗歌历来重视韵，尤其重视诗末的尾韵，一般要求尾韵清亮悠远，具有余音袅袅的效果。宋元时期用于歌唱的词和曲，尾韵甚至相当严格，一些词牌、曲调的尾韵不但有平仄规定，甚至要求只能用上声韵、去声韵或入声韵，比格律诗规定用平声韵还要苛细。古典诗词的苛严规定固然增加了创作的难度，从表面上看可能不利于自由表达丰富的情感，但实际的情况恰恰相反，与精细、严格的诗韵同步，中国古典诗词取得了极其辉煌的成就；反过来说，3 000 年中国诗歌史从来没有一个时期，在无韵或韵律水平较低的情况下繁荣过，唐宋诗词都提供了重要证据^[5]。如果追溯一下，中国诗歌从发生时起就是有韵的，“无韵诗在中国为绝少的特例”^[6]。诗歌废韵之后，创作的难度减低了，自由度增大了，诗歌创作似乎应该有更大收获，水平达到更高的高度，并获得更多读者的接受，但实际的情况也恰恰相反。新诗早期文体建设的主将闻一多说：“诗之有藉于音节格律，如同绘画之有藉于形色线。”^[7]“形色线”是绘画艺术必须依凭的表现手段，不借助“形色线”即不可能有绘画艺术，不借助“音节格律”也必危及诗歌文体赖以存在的基本形式。

傅天琳部分诗歌故意放弃尾韵，可能和西方现代诗歌的影响与有意尝试相关。此外，还有一部分完全无韵，如《生命寒流》：“八面来风，雨来雪弹子

来/ 摧心折骨的悲凉/ 自颈椎/ 汨汨而下// ……痛苦，这黑脸小妖精/ 它不易杀死/ 它静静活着/ 活在骨头里，不露声色/ 它的小嘴唇不会亲吻/ 只会从里往外——咬!”这样，除了分行排列，诗歌文体与散文的界限完全消解，诗歌实现彻底散文化，诗人挣脱一切束缚思想的形式，获得了最大的自由度。但诗歌不是获得巨大的繁荣，而是走向相当程度的冷落。很多人把这种冷落仅仅归因于时代、社会发生的变化，而始终拒绝就诗歌本身进行有效的批评。前已指出，经济繁荣、物质文化的昌盛并非诗歌之敌，因而这种归因是值得商榷的。再提供一条证据，人民文学出版社 1994 年 11 月出版的诗集《舒婷的诗》，到 2004 年 5 月为止，10 年之内重印 10 次，基本上每年重印，总印数达 10 余万册，这还未计算其他出版社出版的舒婷诗集销量。如果经济繁荣、物质文化的昌盛真的是今天诗歌冷落的根本原因，何以会出现这样的景观？更不用说各家出版社大量翻印的中国古典诗集，这些诗集不断出版，甚至多家出版社争相出版类似的唐宋诗集，无疑表明诗歌实际上拥有巨大的市场与相当广泛的接受者。按理说，当代诗歌更能表现当代人的生活与感情，它们恰恰被冷落，不得不反思当代诗歌本身的问题，包括当代诗歌的形式——尤其是严重的“散文化”倾向，是否背离了诗歌文体的内在要求？

在一片“废韵”声中，吕进先生有一段论述颇有意思：“韵又称辙，即车轮自然碾出的轨迹。当这轨迹反过来成为一种规范时，它就是火车开行的铁轨了。脱轨就会出车祸。”^[8]吕进先生也是最早研究傅天琳诗歌的学者，可以追溯到傅天琳第一部诗集《绿色的音符》刚出版甚至更早，傅天琳诗歌创作的成就证明了吕进先生的敏锐。吕进先生近年的诗论尤其重视诗歌文体的重建。关于新诗的极端自由化问题，他说：“这和新诗诞生时世界诗歌的语境、中国诗人对外国诗歌的误读、“五四”新文化运动在对待传统文化上的激进态度等有关。”^[9]“新诗与西方诗歌关系甚密。西语有重音，故看重声(轻重、长短)；汉语无重音，故看重音(韵辙、韵式)。新诗对音韵的排除，实在是对西诗的不成功的模仿，正是新诗出世已近一个世纪仍立足不稳的重要原因。”^[8]基于对新诗诞生环境、中国诗歌传统及中西诗学的比较分析，吕进先生强烈反对毫无限度的自由化，重视形式建设^[10]，提出了规范化问题。

如果傅天琳固守以诗歌的形式去表现随着人生更加成熟而获得的丰富性，或许她的后期诗歌会有所不同。杜甫“老来渐觉诗律细”，大量优秀作品实际上是在他人生的后期，随着“诗律”的高度熟练

与得心应手的应用才创作出来的。盛唐人殷璠选编的《河岳英灵集》是迄今可以看到的最早唐诗选本,选诗自开元二年(714)至天宝十二载(753),收录24家诗200余篇,包括盛唐主要诗人的诗篇,而独不见杜甫诗,这令不少学者不解。其实,尽管到天宝十二载杜甫已经42岁,但只有《望岳》等很少篇章尚有特色,即便选家不是殷璠,也未必收录杜诗。两年后杜甫44岁创作的长诗《自京赴奉先县咏怀五百字》,尽管思想达到前所未有的高度,但从艺术上看,其诗律及语言运用还是比较生硬的,这多少可以解释为何杜甫前期的创作难以得到盛唐人的认同。杜甫广为流传的大量名作正是产生在他人生最后十余年,即“老来渐觉诗律细”之后,由此杜甫才成为“诗圣”。如果“诗律”束缚思想,于诗无补,何以如此?为何杜甫前期“诗律”未细、相对宽松成就相当有限,甚至无法得到盛唐人认可?何以杜甫“诗律”苛严精细之后反而名作迭出?

不过,需要指出,这并不意味着傅天琳完全忽视诗歌的形式。在90年代诗歌趋于极度散文化的思潮中,在外在的韵被视为“低级”的音乐性,甚至推论到有韵的诗歌几乎就是“低级”诗歌的特殊时代,傅天琳仍有自己的坚持。例如《最后的瞬间》:“我无法把握这一望无垠的时光(△1)/ 默默的黑暗与光亮(△1)// 仿佛一片落叶/ 一只无法落地又无法高飞的鸟/ 来自时空之外/ 飘落在大地心灵的寒冷// 仿佛欲启未启的嘴唇/ 仅仅暗示生命的神秘(△2)/ 运动和静止(△2)/ 顺从和叛逆(△2)// 在深红的背景下(△3),在一刹那(△3)// 静。充满预言的静(△4)/ 唯思维可以靠近它,抚摸它(△5)/ 忽略已久的旅行(△4)/ 就要静静到达(△5)/ 天空竦竦作响(△6)/ 生命最悲凉(△6)最灿烂的景色/ 在地平线,在季节消失/ 在秋天巨大的脸庞(△6)。”1994年创作的这首诗用了6个韵,距离太远、不能构成音韵效果的除外,邻近的、明显

的用韵达14次,全诗共19句,用韵密度很大,仅第2节完全无韵。尽管这些诗韵的运用似乎过分自由而有些零乱,但傅天琳在90年代“废韵”潮中的创作实践,具有重要价值。至少,对无所顾忌的“废韵”或非诗倾向,是一种重要的制约。

大致可以说,延续传统重视声韵与文体属性、相对规范的诗歌,及以“废韵”为特征、强调自由灵活的“无韵诗”,构成当代新诗尤其是近30年来中国新诗的两种基本形态。这两种形态的互动消长,反映出新诗形式发展的基本走向。与舒婷不同,傅天琳在前、后期的创作中,对这两种形式都进行了尝试(舒婷基本上拒绝尝试后者)。因此,以傅天琳的诗歌为个案进行透视,大致可以窥见当代中国新诗形式的流变轨迹。考察这两种新诗形态的差异及其创作,在比较中谨慎地作出选择,对中国诗歌的方向选择及健康发展,可能会具有重要意义。

参考文献:

- [1] 傅天琳. 自序:果树的方式以及水的方向[M]//傅天琳诗选. 重庆:重庆出版社,1998:1.
- [2] 韩云波. 金庸小说第三次修改:从“流行经典”到“历史经典”[J]. 西南大学学报(社会科学版),2008(1):41-44.
- [3] 张中宇. 舒婷诗歌的理想倾向与当代诗歌的选择[J]. 西南师范大学学报(人文社会科学版),2004(1):156-159.
- [4] 舒婷. 沦陷于文学[M]//舒婷诗文集. 桂林:漓江出版社,1997:345.
- [5] 张中宇. 韵律与中国诗歌繁荣的相关度分析[J]. 重庆大学学报(社会科学版),2003(1):87-90.
- [6] 朱光潜. 诗论[M]//朱光潜美学文集:第2卷. 上海:上海文艺出版社,1982:172.
- [7] 闻一多. 诗的格律[M]//闻一多全集:第3卷. 北京:三联书店,1982:411-419.
- [8] 吕进. 一部长诗半本诗韵[N]. 人民日报,1998-03-22.
- [9] 吕进. 从文体看中国新诗[J]. 西南师范大学学报(哲学社会科学版),1999(1):88-94.
- [10] 吕进. 论中国现代诗学的三大重建[J]. 文艺研究,2003(2):48-54.

责任编辑 韩云波

30 Years' Development of the Form of Chinese Modern Poetry and Loss of Poeticalness

—A Case Study of the Early and Late Stage of Fu Tianlin's Poetry Creation

ZHANG Zhong-yu

(School of Literature and Journalism, Chongqing Normal University, Chongqing 400047, China)

Abstract: Chinese modern poetry has two basic forms: rhymed poetry with relatively regular style and flexible “blank verse” featuring “freedom from rhyme”. Their ebb and flow reflects the basic orientation in the form of Chinese modern poetry. Influenced by such a tendency, Fu Tianlin attempted at both forms in her early and late stage of creation. Hence, the development of her creation can roughly show the development of Chinese contemporary poetry. The study of difference between the two forms and their mutual influence is of significance to the choice of orientation for Chinese poetry and its stable development.

Key words: Chinese modern poetry; form; poeticalness