

* [中国现代诗学]

主持人: 吕进

主持人语:中国新诗走过了近百年的路程。在这百年中,许多长期缠绕新诗的问题,诸如大我与小我、贵族化与平民化、散文化与音乐性、本土化与西化,等等,都可以从新诗的发生里觅到最早的缘由。从这个视角看,现代诗学许多基本问题几乎都是未决问题,一直在盼望着后来者的开拓与开创,盼望着后来者“发前人之已发”和“发前人之未发”。现在人们普遍关心的诗体问题也是如此。许霆教授的《新诗发生与百年诗体建设》就是从新诗的发生来研究新诗诗体建设的一篇文章。他从新诗的

源头出发,从对待旧体诗的偏狭、对待定型诗的片面、对待自由化与格律的对峙的定势思维,研究新诗的诗体问题,比较客观地完成了自己的论题。从方法论的角度,这篇论文给了我们这样的启示:现代诗学的研究要寻求历史的厚度。现代诗学要克服思维定势,超越理论惰性,更新知识结构,调整感觉系统,才能具有锐气和明慧。《电子媒介时代语境下新诗发展的前景》是一位博士生研究新问题的论文。对新媒介带给新诗的机遇与挑战,作者做出了自己的言说。

新诗发生与百年诗体建设

许霆

(常熟理工学院 人文社会科学系,江苏 常熟 215500)

摘要:百年中国新诗诗体建设中的许多问题,都可以从中国新诗发生之中寻找到深层的答案。新诗的发生,把旧诗推向对立面,造成百年旧体诗创作始终没有得到公正评价,造成百年诗体建设的偏狭;发生期新诗在体式上的特征就是“自由”,造成百年自由诗体的强势地位,制约着其他诗体的发展,始终没有形成定型或准定型诗体;新诗发生期对外在格律形式的轻率否定,成为一种定势思维,制约着新诗格律的探索,百年中国走过了一条新诗自由化把律化推向边缘的诗体建构道路。

关键词:新诗;诗体;格律

中图分类号:I207.25 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-9841(2007)05-0018-07

百年中国新诗发展的很多重要问题,都深深地植根于新诗的发生之中,其中诗体建设就是一个这样的问题。中国新诗发生始于19—20世纪之交,大致经过了20年左右到五四新诗运动时,中国诗歌终于完成了由古典型到现代型的转变。这种转变最重要的内涵是诗质、诗语和诗体的现代化,其中诗体的现代化最具审美价值和发生意义。我们反思新诗发生的诗体转型,有助于找到百年新诗体式发展中一些重要问题的答案。

梁启超在《饮冰室诗话》中告诉我们,“新诗”这一概念出现在19世纪末诗界革命前夕。梁启超在《饮冰室诗话》第60则中说:“盖当时所谓新诗者,

颇喜捋扯新名词以自表异。丙申、丁酉间,吾党数子皆好作此体。提倡之者为夏穗卿(曾佑),而复生(谭嗣同)亦慕嗜之。”由此可见,“新诗”即后来文学史所称“新学诗”,其基本特点是以“新名词以自表异”,包括新的不成熟的宇宙观、人生观的表述,以及自创译音外来词语,提倡者是资产阶级改良派重要人物梁启超、夏曾佑和谭嗣同等,“非常在一块的人不懂”。陈子展的评价是:“他们这种新典故的诗,取材既然狭窄,人家又不容易懂得,他们的‘诗界革命’自然要受番挫折。可是我们要了解他们是生在外来学术输入中国,不过一点半滴的时候,尽其最善之力,只能做到如此。同时我们还得佩服他们革新的精神,向诗国冒险的精神!”^[1]这种“新学诗”诞生不久,黄遵宪、梁启超等人倡导新派诗,基

* 收稿日期:2007-06-01

作者简介:许霆(1951-),男,江苏太仓人,常熟理工学院人文社会科学系,教授,主要研究中国现当代文学。

本的主张是新意境、新语句,又须以古人之风格入之。从新学诗到新派诗再到后来的歌体诗,大致就是晚清诗界革命的情形,它是中国新诗发生的起点。在这一时期的“新诗”,是相对于传统诗歌而言的,其“新”主要是新的意境和新的语句,并由此引起向白话化、通俗化和自由化的诗体渐变。对这类诗的定位,可以考虑三点:一是“新诗”是资产阶级改良派抒写政治理想和进行政治宣传的产物,诗界革命本身就是资产阶级革新运动的重要组成部分,因此不具有独立的诗歌文体革新的价值;二是“新诗”倡导以古人风格入之,本身没有超越传统旧诗,倡导者没有想要用新诗去取代旧诗,整个诗界仍然维持旧诗的统治天下;三是“新诗”的出现只是在旧诗的范围增加了新品种,但这品种所代表的趋向却是同五四新诗运动相一致的。

应该承认,受那时社会进化论和文学进化论的影响,求新求异成为那一时代的时尚,“新诗”的出现本身体现了诗界革新的要求,体现了变革旧诗创造新诗的要求。其实,这时期的诗界,无论是新派或旧派,都有求新倾向,求新是他们一种共同的倾向。不过旧派所求之新,都是闹的“字面问题”,而新派所求的新,则是以新事物新意境为内容;从诗体上看,两者其实都局限在传统诗体范围,而这种局限一直持续到五四新诗运动前夕(虽然其间也有新因素增加的渐变)。到五四时期,反对旧文化旧道德,提倡新文化新道德,依然遵循进化论的观念。五四是伟大的,这伟大是由“精神的五四”和“形式的五四”共同创造的。“精神的五四是以巨人的力度为中华民族开辟新的文化生机和文化境界;而形式的五四则是它在特殊的情境中开拓文化生机和文化境界时,所采取的中外新旧两极对立的思维原则,以及利刃快刀的行动哲学。”^[2]作为这场运动的重要组成部分和开路先锋的新诗运动,典型地体现了这种伟大的五四精神与形式。这场运动的先驱胡适就多次表明,新诗革命所遵循的是“历史的文学进化论”,而且这是被《天演论》因误译而误导的进化论,“新则壮,旧则老;新则鲜,旧则黯;新则活,旧则败;天之道也”,以时间发生、发展的顺序来判定诗歌的价值和选择的取向。首先认为“新”就意味着进步,其次是将新旧古今对立,再次是有意忽视新旧古今之间连续性。这样,“新诗”这一内涵不清、定性不准的名称,就成了新诗运动所要追求的诗体创造目标。胡适倡导白话新诗,就是依据着这种进化论,具体的说明就是:“自《三百篇》到现在,诗的进化没有一回不是跟着诗体的进化来的。”他

认为,在中国诗歌发展史上,有过几次大的诗体进化历程。由《三百篇》不曾脱去“风谣体”的简单组织,到东方的骚赋长篇韵文,这是一次解放;由骚赋用兮些等字煞尾,停顿太多又太长,到汉后五七言诗的贯穿篇章,这是二次解放;由五七言不合语言之自然的歌吟体,从整齐句法的诗到比较自然的参差句法的词曲,这是三次解放;而近来的新诗发生则是第四次解放:“新诗发生,不但打破五言七言的诗体,并且推翻词调曲谱的种种束缚;不拘格律,不拘平仄,不拘长短;有什么题目,做什么诗;诗该怎样做,就怎样做。这是第四次的诗体大解放。这种解放,初看去似乎很激烈,其实只是《三百篇》以来的自然趋势。自然趋势逐渐实现,不用有意的鼓吹去促进他,那便是自然进化。自然趋势有时被人类的习惯性守旧性所阻碍,到了该实现的时候均不实现,必须用有意的鼓吹去促进他的实现,那便是革命了。”^[3]这就是用历史的文学进化论所看到的诗体进化史。对这种进化,胡适在《建设的文学革命论》中的结论是:现在的中国人应该用现代的中国话做文学,不该用已死了的文言做文学;用死了的文言决不能做出有生命的文学来;文学革命是用白话替代古文的革命,是用活文学来正式替代古文学的正统地位。这就又把文言的旧诗推到了自己的对立面去,认为从旧诗体到新诗体是诗歌进化的标志。在五四时期,“新诗”的概念既体现时间的现代性要求,又体现审美的现代性要求。闻一多称赞郭沫若的诗才配称“新诗”,就是因为“不独艺术上他的作品与旧诗词相去最远,最要紧的是他的精神完全是时代的精神——二十世纪底时代的精神”^[4]。郭沫若则说:“古人用他们的言辞表示他们的情怀,已成为古诗,今人用我们的言辞表示我们的生趣,便是新诗。”^[5]^[6]这样,新诗的诞生,就代表着时间观念和审美品格的现代性,而旧诗则体现的是相对的保守性,新诗代替旧诗就被认为是诗体进化的必然趋势。

在此问题上,目前学界有种新论,即用“新的诗歌品种的倡导者”来代替传统的“新诗取代旧诗正宗地位的倡导者”来评价胡适^[6]。我们欣赏这种研究成果,因为在五四时期胡适确实对中国古典诗歌传统有所扬弃,也有所继承的,他的新诗理论的基本方面都是来自对传统诗歌经验的借鉴。但是这里三点应该明确:第一,找出一些根据去说明胡适尝试新诗的初衷,是要创造一种他认为比文言更好的用白话写作的新的诗歌品种,这是可以的,但胡适更多的言论是把旧诗和新诗作为对立的地位

展开论述的。第二,认为胡适那时对旧文学(诗歌)否定是针对着“今日文学”,即晚清文学,这也是有一定根据的,但是这种言论被更多的新诗取代旧诗论所淹没,而且在五四特定文化背景下无法显示其学理价值。第三,精神的五四和形式的五四的文化背景,体现的破旧立新的两极对立的利刃断铁的思维和哲学,在客观上推动着人们认同直线进化论,认同以新代旧的诗歌的进化论。处于新旧剧烈变动的特定时期,强调新时代催生诗歌新体的必然性,而不易注意到已有诗歌样式自身运动、发展的复杂过程,有意无意地忽视传统诗词样式在新的条件下所可能发挥的积极作用,这种态度在新文学运动的兴奋期有着普遍性和必然性。在五四新诗运动中,新诗的发生就是对旧诗的破坏,新诗体的发生是以打破旧诗体为代价的。这种代价具体表现在两个方面:一是新诗在剧烈变化时代通过革命的方式催生的,缺少一个新旧诗歌并存以利于新诗吸收消化旧诗成果的必要过程和新旧诗歌衔接过程,从而把旧形式推向对立面,推向边缘;二是有意无意地使新诗体同旧诗体之间形成断裂,忽视新诗体的建设基础,这样,中国诗歌发展的链条没有实现顺利的连结而可能出现断裂,新诗就可能从较低的起点向前发展。这些都给百年中国诗歌发展尤其是诗体建设带来长远的消极影响。后一代价在新诗的发展中不断地被人提起,并努力予以弥补,在新诗发展途中许多诗人反顾传统诗歌,予以吸收融合,推动中国新诗在中外诗艺的融合中走向成熟。相对而言,前一代价却始终没有在学理上予以纠正,百年旧诗形式始终没有得到公正的评价。事实上,新诗发生年代及以后,旧诗体的创作仍然存在,根据在于:新诗发生期南社等诗人大量创作旧体诗,并非新诗独立支撑诗坛;新诗运动先驱 1920 年代以后有大量的旧体诗词发表,成为新诗和旧诗的两栖诗人;新诗发生以后到建国,旧体诗社陆续成立,在新文学的潮流中继续活动;建国以后旧诗写作诗人很多,终于到 1980 年代以后产生广泛影响^[7]。但是尽管如此,发生期排斥旧诗仍然造成了百年诗体建设的偏狭,也影响到新诗本身的建设。纵观中国古典诗歌发展历史可以发现,始终存在着多样并存、各体竞相发挥作用的格局。任何一种新的诗体产生之后,以前的其他样式一般都继续发挥作用,而不迅速退出,仅由“新诗”一体单独承担繁荣的任务。新旧诗体并存竞争发展,有利于改变诗歌艺术形式过分单一带来的结构性风险,有利于实现新旧诗歌的发展链条的连接,有利于激活传统诗

词样式的活力与创造性,有利于控制新的诗体潜在负面因素膨胀而对文体造成损害,有利于推动中国当代诗歌走向繁荣,也推动新体诗歌更加稳健地发展。百年新诗发展中存在的许多问题,如新诗发展中始终存在的非诗化倾向、始终存在诗体建设中忽视“律化”问题等,都可以由此得到说明。因此有人提出现代文学史中应该列入旧体诗内容,有人更是干脆提出严格区分“现代诗史”和“新诗史”两个概念,以纠正新诗发生以来诗坛存在的诗体偏狭的观念。这是值得我们高度重视的。



现在我们从新诗发生来看“新诗”本身所指。在新诗发生期,“新诗”也是个含混的概念。大致说来,新诗是同旧诗相对的,康白情在《新诗底我见》中就这样给“新诗”界定:“新诗所以别于旧诗而言。就诗大体遵格律,拘音韵,讲雕琢,尚典雅。新诗反之,自由成章而没有一定的格律,切自然的音节而不必拘音韵,贵质朴而不讲雕琢,以白话入行而不尚典雅。新诗破除一切桎梏人性底陈套,只求其无悖诗底精神罢了。”^[8]³³ 这里从精神表达、格式运用、审美品格等方面界定新诗,基本的特征是“自由”。这是五四新诗运动中非常有影响的概念界定,其内涵已经同 19 世纪末的“新诗”概念有着很大的差异了。可以这样说,五四新诗运动中人们大致就是这样理解“新诗”的。那时“新诗”的所指大体有四:一是指胡适等人尝试的白话诗,胡适有长篇诗论《谈新诗》,没有给白话新诗定义,但在回答做新诗的方法时说:“做新诗的方法根本上就是做一切诗的方法;新诗除了‘诗体解放’一项之外,别无他种特别的做法。”倒是他在《尝试集》的自序中说得具体点,即“若要做真正的白话诗,若要充分采用白话的字,白话的文法,和白话的自然的音节,非做长短不一的白话诗不可。这种主张,可叫做‘诗体大解放’。”^[9]²⁹ 二是指郭沫若为代表的自由诗。“自由诗”的名称最早在 1919 年 7 月田汉的《平民诗人惠特曼百年祭》中提出,以介绍美国诗人惠特曼的自由诗来声援新诗运动,认为该诗体“破弃从来一切的规约与诗形,自辟新领土”。郭沫若在自己创作自由诗的同时也说:“自由诗、散文诗的建设也正是近代诗人不愿受一切的束缚,破除一切已成的形式,而专掘诗的神髓以便于其自然流露的一种表示。”^[5]⁶⁰ 三是指康白情等人的无韵诗。刘半农在新诗运动初期,就提出“于有韵之诗外,别增无韵诗”。旧诗有韵,新诗也多数有韵,“无韵诗”不只是

用韵问题,而是破除旧诗格律问题。刘半农在《我之文学改良观》中提出无韵诗,就是基于“诗律愈严,诗体愈少,则诗的精神所受的束缚愈甚,诗学决无发达之希望”,要求“打破此崇拜旧文体之迷信”,历来人们把俞平伯、康白情那些诗体解放的诗称为“无韵诗”。四是指刘半农等人的散文诗。散文诗概念也来自西方,刘半农最早在《我之文学改良观》中说:“英国诗体极多,且有不限音节不限押韵之散文诗”,表明其思想自由和形式自由的特征。后来郭沫若则说:“我相信有裸体的诗,便是不借重于音乐的韵语,而直抒情绪中的观念之推移,这便是所谓散文诗,所谓自由诗。”^[10]从以上发生期“新诗”所指,我们清楚地看到“新诗”作为诗体是同旧诗相对的,其基本特征是思想自由、表达自由和形式自由。事实上,由于有着这一共同特征,所以在新诗发生期以上诗歌体式概念往往是交错使用的,所指对象也常常出现重叠。如1918年1月《新青年》发表胡适、刘半农、沈尹默的9首新诗,总题是“白话诗”,但有人把其中的诗称为自由诗或散文诗。

“新诗”发生期在体式上的特征就是“自由”,这是有许多评论为据的,而且,“自由”也成为“新诗”价值论的核心。胡适在《蕙的风》序言中说到,他和刘半农等人的《新诗》只是一些乐府式、词式、曲式的白话诗,到俞平伯、康白情登上诗坛,推进了“新诗”创作,再到汪静之等更年轻的诗人才真正做到自然的“新诗”,贯穿其中的就是“诗体解放”的自由与自然,这是新诗的进化。文学史评价郭沫若的诗比胡适的诗更好地满足了人们对“现代诗”的期待,其核心也在于其更具有自由解放的品格。这种诗学观念的形成有深刻的根源。最直接的根源就是旧诗大体“遵格律,拘音韵,讲雕琢,尚典雅”,同现代生活、现代人生、现代感情表达产生了深刻的矛盾。对此,刘半农、胡适等先驱在倡导新诗时有精彩的论述。如胡适就说:“形式上的束缚,使精神不能自由发展,使良好的内容不能充分表现。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。因此,中国今年的新诗运动可算得是一种‘诗体大解放’。因为有了这一层诗体的解放,所以丰富的材料,精密的观察,高深的理想,复杂的感情,方才能跑到诗里去。”^{[3]2-3}这里概括了整个新诗运动的基本取向就是追求诗体自由,并由此达到精神自由和表达自由。另一深刻的根源就是西方现代诗体解放的潮流的影响。在19世纪中后期到20世纪初,西方诗歌由于社会的进步、文明的提高、人的自我意识的觉醒和文体自身的革命潜能的

增强,诗歌文体革命变得频繁,经历了由严格的格律诗向韵律相对自由的诗体转变的过程。主要有三大标志:19世纪中后期的散文诗潮,19世纪中期的浪漫自由诗体和19—20世纪之交的现代派诗歌。新诗发生的20年间,中国社会发生激烈的变革,自由民主革命带来国人自我意识的觉醒,政治上要求的自由平等导致文体上的自由多元,最终导致文体的自由与解放的渴望和追求。这就是中国新诗运动发生的社会背景和心理条件。在西方诗体解放的诗潮的推动下,中国新诗运动自然地趋向诗体自由和解放,西方的自由诗体、散文诗体、无韵诗体、现代派诗都直接地被介绍到国内,并成为中国新诗运动的直接资源和推动力量。康白情在《新诗底我见》中说到这样的情形:“‘自由诗’输入中国而中国底留洋学生也不免有些受了他们底感化。看惯了满头珠翠,忽然遇着一身缟素的衣裳,吃惯了浓甜肥腻,忽然得到几片清苦的菜根,这是怎么样的惊喜!由惊喜而摹仿;由摹仿而创造。”^{[8]35}这就是新诗诞生的重要动因,也是新诗形成自由品格的重要原因。

这样,我们就不难理解五四新诗运动诗体自由和解放的现象的必然性。应该说,五四新诗运动是一场自由诗运动,它同世界诗体自由运动是取同一步调并成为这一运动的重要组成部分。对此,我们应该给予肯定,没有这种诗体解放,中国诗歌难以实现现代转型。但是其中包含的偏颇同样应该予以重视。最重要的偏颇就是造成百年中国新诗发展中自由诗体的强势地位,相对忽视和压抑了其他诗体的健康发展。百年新诗发展过程中的自由诗发展经历了几个重要阶段。一是五四时期,诞生了以胡适为代表的白话诗体、以郭沫若为代表的自由诗体。二是30年代的《现代》诗派创造了“现代诗”,那是“现代人在现代生活中所感受到的现代情绪用现代的词藻排列成的现代的诗形”^[11]。三是30、40年代艾青和七月诗人的自由诗,立足现实土地和民族传统,追求诗的散文美,“诗的形式是走向自由奔放的方面来”;四是建国后一段时间的政治抒情诗和生活抒情诗,试图用更加自然的语调和强调的内律去表达新的生活。五是80年代后先锋诗人的诗体实验,走向宣叙调性,走向反讽文本,走向语感诗体,走向叙事形态,在更加开放的思维中走向包含的宽容的综合文本。经过百年的发展,自由诗体呈现着多彩面貌和生机活力。

相对而言,新诗发展中的诗体自由解放成为一种强势的观念,制约着其他诗体的发展,百年新诗

发展还没有形成真正的现代的民族的定型或准定型诗体。美国诗学教授劳·坡林在《怎样欣赏英美诗歌》中,把现代诗体划分为连续形式、诗节形式和固定形式三类。“连续形式”没有固定的外在结构,重视内在律,图案形式成分较少,按其性质来说是自由诗体。“诗节形式”的特点是“诗人写出一系列诗节,它们是重复单位,具有固定诗行量数,相同节奏模式,和相同的韵脚图案”。在这种诗中,形式基础是“诗节”,它们在诗中以“重复”的方式再现,从而构成全诗。“固定形式”,指的是“应用在整首诗中的传统体式”,诗人在写作时必须把内容纳入这一形式中去,写出来的诗就具有固定的格律特点^[11]。现代世界诗歌仍然是连续形式、诗节形式和固定形式并存,即使在19世纪中期以后的诗体自由化诗潮中也是如此。我国新诗发生,在特定的社会思潮和创造欲望的支配下,有意无意地掩盖起重视诗体艺术和传统诗体一面,在译介和创造中“误导”我国诗界。尽管如此,我国的诗节形式和固定形式仍然在压抑中曲折地发展着。诗节形式在20年代中期掀起的新韵律运动中,尤其是新月诗人借鉴英美诗体作了重要的探索,提出了新诗“节的匀称和句的均齐”的原则,从音节到音组,再到诗行诗节,再到诗篇,从外在形式构建新诗体式,最终诞生了中国最早一批新格律诗。《晨报副刊·诗镌》11期共发表新诗86首,《新月诗选》收入18家80余首诗,基本都是采用诗节形式,其诗节具有节奏图案,是诗人自己选来的或自己创造的。闻一多等人从理论上说明诗节形式的特征。他在《诗的格律》中列出诗节形式同传统律诗形式的区别:第一,律诗永远只有一个格式即四联八句,而新诗的格式是层出不穷的;第二,律诗的格律与内容不发生关系,即不论表达何种思想情绪,其格律都是早就规定的,而新诗的格式是根据内容的精神制造成的,是相体裁衣;第三,律诗的格式是别人替我们定的,新诗的格式可以由我们自己的意匠来随时构造。这就从理论和创作上为我国诗节诗体的发展奠定了基础,以后大量的新格律诗发表,重要体式如闻一多的《死水》式、朱湘的《采莲曲》式、林庚的五四体、郭小川的新辞赋体、闻捷的花环体、何其芳的现代格律诗、丁芒的自由曲、黄淮的自律体等。这些诗体的基本特点是诗节形式,黄淮对此的解释是一诗一格,创作时根据诗思诗情的需求,从每首诗的萌生时自然产生的基调出发,来确定这首诗的格律形态,它可以是独创的新的格律,也可以是借用或改造原有的旧形式。我国的固定形式探索,重要

成果就是在移植中创作汉语十四行体诗,至今已经有数百位诗人写出数千首十四行诗,形成了具有特色的三种类型:对应移植的格律十四行体诗,局部变格的变格十四行体诗以及大胆改造的自由十四行体诗,这是中国诗人对世界现代诗的重要贡献。中国诗人写的汉俳也被认为是固定形式的格律体新诗,参与创作的诗人有公木、晓帆、纪鹏、莲曼等,作品有《卧游吟》、《晓帆汉俳选集》、《纪鹏汉俳》、《莺啼及其他》等。

三

诗体重要的特质就是节奏、格式和韵律,新诗发生期对此的探索主要是两条线索。一是胡适一路的探索,强调诗的“自然音节”。胡适在《谈新诗》中把“节”说成是“诗句里面的顿挫段落”,即我们今天所说的节奏单元。胡适认为,五七言诗两个字为一“节”,而新诗往往三字、四字,甚至五字为一“节”。关于“音”,胡适把它说成是“诗的声调,其中包括着韵”。新诗的“音节”应该有什么要求?胡适主张“自然”,具体包括:外在声韵的自然,主要是语气的自然,同句内用字的自然和谐一致;内律情调的表达,即外在声韵能够准确地反映诗的内在情调。胡适说:“凡能充分表现诗意的自然曲折,自然轻重,自然高下的,便是诗的最好的音节。古人叫做‘天籁’,译成白话,便是‘自然音节’。”^{[9]40}这种“自然音节”实际上是一种说话的音节,是一种散文的音节。二是郭沫若一路的探索,强调诗的情绪内律。郭沫若等人的诗律论的核心是“自我表现”说,强调诗情的自然流露和自由抒发,“专挹诗的神髓以便于其自然流露的一种表示”。郭沫若推崇情绪节奏,说“情绪本身具有音乐与绘画二作用”,“情绪的律吕,情绪的色彩便是诗。诗的文字便是情绪自身的表现”^{[12]243}，“内在的韵律便是‘情绪的自然消涨’”^{[12]234}，这种内在律外化出的自由诗格式彻底摆脱了旧诗形式对思想和感情的束缚,使繁密的意象、自由的思想、浓烈的感情、丰富的生活内容进入新诗,拓开一代诗风,奠定了中国现代自由诗的发展道路。胡适和郭沫若的创作论,代表着新诗发生期诗歌创作的基本倾向。

胡适一路的“自然音节”说,强调的是语调的自然,趋向的是说话,因此胡适主张写诗去“说”:有什么话,说什么话;话怎么说,就怎么说。郭沫若一路的“情绪内律”说,强调的是情调的自然,趋向是直抒,因此郭沫若主张写诗去“写”:“我们的诗只要是我们心中的诗意诗境之纯真的表现,生命源泉中流

出来的 Strain,心琴上弹出来的 Melody,生之颤动,灵的喊叫,那便是真诗,好诗。”^{[5]54}“只要把它写了出来,它就体相兼备。”^{[5]55}两者的共同倾向都是忽视(甚至反对)诗的外在节奏、格式和音韵。胡适提出“诗体解放”,其要点就是冲破旧诗体的束缚,冲破一切诗则的束缚。在新诗发生期,有人写信给胡适,提出“白话诗应该立几条规则”,“要想白话诗发达,规律是不可不有的”。胡适对此极不赞成,说我们做白话诗的大宗旨,就是诗体解放:“有什么材料,做什么诗;有什么话,说什么话;把从前一切束缚诗神的自由枷锁镣铐拢统推翻;这便是‘诗体大解放’。”^[13]郭沫若同样轻视诗的外在律,主张新诗形式“绝端的自由,绝对的自主”,“诗应该是纯粹的内在律,表示它的工具用外在律也可,便不用外在律,也正是裸体的美人”^{[12]234}。出现这种倾向,原因也是深刻的。基本的是:新诗发生是以打破旧诗为已任的文体革命,不是纯正的文体。新诗革命成为政治革命的先锋,破除格律的极端行为正是由政治革命和思想革命所引出的必然要求,而当此时,旧诗格律形式对自由表达思想感情的束缚和西方诗体自由解放的诗潮的介绍,就推动着诗体自由成为新诗发生的潮流。其结果就是造成了非诗化的倾向,导致1923年前后新诗的极度萧条。1923年5月由俞平伯、朱自清、刘延陵创刊于1922年1月的《诗》月刊停刊,是发生期的结束,是新诗第一个萧条期到来的重要标志。

其实,在新诗发生期有人就注意到新诗应该注重形式格律。1918年6月5日,朱经农于美国给胡适写信说:“想想‘白话诗’发达,规律是不可不用的。此不特汉文为然,西文何尝不是一样?如果诗无规律,不如把诗废了,专做‘白话文’的为是。”^[13]这是一种诤言,也符合诗歌审美规律。1920年初,宗白华发表《新诗略谈》,把诗定义为“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”;田汉在《诗人与劳动问题》中也给诗下了定义,强调“有音律”和“诉之情绪”两个基本要件。终于,在新诗进入萧条期后,一批诗人自觉地把探索新诗格律,由陆志韦开始而由新月诗人推向高潮的新韵律运动的推进,创作了大批诗节形式的格律体新诗,从此新诗史上始终有人在进行新诗外在格律形式的探索,取得重要成果。但是由于发生期对新诗外在的格律形式的轻率否定,它成为一种定型的思维方式始终在制约着新诗格律化的探索,因此王珂在《百年新诗诗体传统建设研究》中认为,百年中国新诗走过了一条“自由化与律化始终对抗多和

解少的诗体构建之路”。他把五四以后的新诗诗体建设分成四个时期。第一期是激进的草创期,具体为20年前后,这是一次“政治运动式的诗的文体革命”,“破”大于“立”,浮躁的风气流行,散文化差点成为新诗发展的方向;第二期是全面建设期,大致是20年代中后期到抗战前,这是“文人化的审美的诗体建设”期,初步建立起新诗的基本形态;第三期是特殊的改革期,以抗战诗歌为代表对诗体建设及唯美倾向矫枉过正,让已有的自由诗体更加自由,但也有人继续在探索新诗格律的探索,使文人诗歌的文体更加成熟;第四是偏激的重建期,对已有的诗体进行较大的改革,有的甚至是偏激重现,出现了新的幼稚诗体,使文体始终停留在自发阶段。这时期有三个阶段:1950—70年代大陆的何其芳和台湾的现代蓝星诗社重视汉诗传统,使新格律诗及新民歌盛极一时;70年代末到80年代中期,出现了反对律化、诗体重新“自由化”的诗潮;1980年代中后期到世纪末,求新求异成为流行思潮,加上外国自由诗的大量译介,导致不定型的自由诗流行^{[14]43-46}。在此基础上,“百年新诗文体建设中存在的许多问题,特别是偏激的革命思潮,都是在新诗革命时期及新诗的草创期就留下了‘隐患’,在一个‘新’字号、‘反’字号大旗飘扬的偏激的‘革命’时代,是不利于必须重视和继承传统的净化的诗体建设的”^{[14]49}。这种分析大致符合新诗文体建设实际,同我们的分析结论是相同的。

尽管如此,百年新诗格律形式的建设还是取得重要成果。主要表现在三个方面。首先,在节奏方面,形成了三种节奏体系。一是自由诗的旋律化节奏,骆寒超在《论现代自由诗》中把它归纳为四条:落实到诗行群的组合上,即当情绪的内在律动特强的那一段外化为旋律是,对应诗行群用对称或排比的;落实到诗行组合上,即诗行组合中对诗行长短作有机的搭配,对增强旋律表现有某种决定作用;落实在押韵上,即把无韵改为有韵,能起一种辅助的作用;落实在收尾上,它表现为一种激越、壮烈或深沉情调的诗,应以双音组煞尾为主,凡表现一种轻快、飘忽或欣喜情调的诗,应以三言音组煞尾为主^[15]。自由体的形式规律不应有固定模式,只需某些行之有效的共同原则,就能尽兴尽善地传达思想感情。二是格律诗的节拍式节奏,主要是通过音节的存在、音节的延续和音长的变化来形成形式化节奏,其基本的节奏单元是音组,组合方式是一定的音节结合成音组,形成基本等时段落;音组规则排列形成行内声音断续起伏;诗行重复排列,节

奏进展、循环形成诗节和诗篇；三是格律诗的对称式节奏。诗人把一组意顿规律排列，让等长的意顿间隔反复，在行间对比中形成逼近口语的节奏。这种节奏的构成因素主要是意顿间的停顿和意顿在行间对比有规律地排列。其次，在格式方面，主要是两种格律形式，一是均行式，二是长短句，其形成格式的基本原则就是“节的匀称和句的均齐”，这里的“匀称”和“均齐”可以是连续的，也可以是交叉的，可以是节内的，也可以是节间的，这样就形成了新格律诗的丰富的形体格式。为了达到“节的匀称和句的均齐”，新诗人探讨新诗的建行问题，形成了多种建行方式，开辟了新诗格律探索的广阔的道路。“格式”在诗中的意义，首先是形成听觉意义上的音乐美，其次是形成视觉意义上的建筑美。再次，在音韵方面，主要有两种趋向，一种是传统式，主要特征是用韵简单，沿用五七言诗歌的用韵方式，表现为一个韵部到底和一种韵式到底（主要是逢双句押韵，或四行诗的一、二、四行句末用韵），一般来说自由体用传统式韵法。一种是现代式，主要特征是繁杂繁富，借用了西方诗律试用到新诗中，表现为频繁地换韵，韵式多变，除了随韵外，还有交韵、抱韵、复合韵、阴阳韵等，而且多种韵式在一首诗内同时使用或交错使用，一般来说格律体新诗多用现代韵式。以上格律形式的大量探索，为我国新诗解决诗体结社和形式规范奠定了坚实的基础，也为我国新诗的定型诗体和准定型诗体的发展展示了光明前景。

参考文献：

- [1] 陈子展. 中国近代文学者变迁·最近三十年中国文学史[M]. 上海:上海古籍出版社,2000:9.
- [2] 杨义. 五四运动与现代中国人文建设[J]. 新华文摘,1999(8):117-122.
- [3] 胡适. 谈新诗[G]//中国现代诗论(上). 广州:花城出版社,1985:1-17.
- [4] 闻一多.《女神》之时代精神[M]//闻一多论新诗. 武汉:武汉大学出版社,1985:56.
- [5] 郭沫若. 论诗三札[G]//中国现代诗论(上). 广州:花城出版社,1985:50-61.
- [6] 钟军红. 胡适新诗理论批评[M]. 北京:人民文学出版社,2005:13-19.
- [7] 朱少璋. 重视旧体诗,开拓新领域——新文学背景下的旧体诗[J]. 香港:诗网络,2005(5):49-61.
- [8] 康白情. 新诗底我见[G]//中国现代诗论(上). 广州:花城出版社,1985:32-49.
- [9] 胡适. 自序[M]//尝试集. 合肥:安徽教育出版社,1999:15-33.
- [10] 郭沫若. 论节奏[G]//中国现代诗论(上). 广州:花城出版社,1985:117.
- [11] 劳·坡林. 怎样欣赏英美诗歌[M]. 北京:北京出版社,1985:115-117.
- [12] 郭沫若论创作[M]. 上海:上海文艺出版社,1983.
- [13] 朱经农致胡适[G]//中国新文学大系·文学论争集. 上海:上海良友出版公司,1935:51.
- [14] 王珂. 百年新诗诗体建设研究[M]. 上海:上海三联书店,2004.
- [15] 骆寒超. 论现代自由诗[M]//中国现代诗歌论. 南京:江苏人民出版社,1984:387-396.

责任编辑 韩云波

The Origin of Modern Poetry and A-Hundred-Year Poetic Style Construction

XU Ting

(Department of Humanities and Social Sciences, Changshu Institute of Technology, Changshu 215500, China)

Abstract: The key to the problems in Chinese a-hundred-year poetic style of modern poetry construction can be found in the emerging process of Chinese modern poetry. The emergence has offered opposition to archaic poetry, resulting in unfair judgment of archaic poetry composition and biased construction of modern poetry. Due to the “free” characteristic of modern poetry in the emerging period, the free poetic style has maintained a hundred-year dominance, preventing the development of other poetic styles. As a result, no fixed or quasi-fixed poetic style has been set up. Furthermore, the neglect of metrical form of poetry is also a hindrance to the exploration of modern poetry meter. The modern poetry construction over the one hundred years has experienced the liberalization of poetic style and marginalization of metrical form.

Key words: modern poetry; poetic style; meter