

[首页](#) >> [专题研究](#) >> [理论前沿研究](#)

散文诗论

谢冕

谢冕先生是当代知名诗评家，现任北京大学中国诗歌研究院院长、博士生导师，湖州师范学院中国散文诗研究中心学术委员会主任。长期以来，他一直关注着散文诗的发展和理论建设，先后发表《北京书简·散文诗》《散文诗的世界》等重要论文。此文系谢冕先生在“新世纪以来散文诗的创作与发展”学术研讨会上的发言整理稿，经作者同意予以首发。

一对连体婴

一般谈论新诗的历史，都从《新青年》四卷一号发表白话诗9首算起，时间是1918年1月。我们通常说的新诗百年，其实是一种约莫的算法。其中包括了胡适在美国留学期间的一些思考和试验的时间，甚至也包括了新诗的准备阶段清末的诗界革命的时间，这样加起来，新诗的历史就不止是百年了。但正式发表白话诗却是1918年，刘福春的《中国新诗编年史》和其他一些新诗史，就是以1918为纪年的开始。我在这里不是讨论中国新诗的问题，我的话题是中国散文诗的问题。之所以一开始就把新诗和散文诗扯在一起谈，是因为二者联系极为密切，几乎是不可分的。

《新青年》四卷一号发表的9首诗，分别是胡适的《鸽子》《一念》《人力车夫》《景不徙》，沈尹默的《月夜》《鸽子》《人力车夫》和刘半农的《相隔一层纸》《题女儿小蕙周岁日造像》。我们细加辨析就发现，这9首最早的新诗中，至少有6首接近于我们今天认可的散文诗体式。我这里所谓的散文诗体式，大体是指不讲格律，散体，不分行，当然用的是白话。我说的6首“近似体式”其实就是今天认为的散文诗体式。《新青年》从此时起，几乎每期都有新诗发表，其中也有相当的诗是散文体的。可以看出，在初期的白话诗试验中，人们在打破旧有的诗歌格局之后，寻找新的道路，想象中的新诗的蓝图，就是这种冲破五七言格律的、以散文写作的、自由而不受约束的诗歌样式，其实也就是散文诗的样式。由此不妨推论，新诗是从散文诗那里获得了最初的灵感的。

所以在初期，人们想写新诗，不觉中就写出了散文诗。很明显，二者在诗学的理念上有一个自然的重叠。散文诗的形式应和（或者“迎合”）了新诗设计者的最初构想，它们是“不约而同”。一般认为散文诗的初始形态，例如沈尹默的《三弦》：“谁家的破大门里，半院子绿茸茸的细草，都浮着闪闪的金光，旁边有一段低低土墙，挡住了个弹三弦的人，却不能隔断那三弦鼓荡的声浪。”刘半农的

《晓》：“太阳的光线，一丝丝透出来，照见一片大平原，罩着层白蒙蒙的薄雾；雾中隐隐约约，有几墩绿油油的矮树；雾顶上，托着些淡淡的远山，挤出炊烟，在山坳里徐徐动荡。”说它们是散文诗的代表作，而在新诗界，它们同样被公认为是新诗的代表作。所以我断言，在五四新文学的发轫期，新诗和散文诗是一对连体婴，它们最初是一体的。

由此可知，中国新诗的诞生，也意味着中国散文诗的诞生。的确，它们是不约而同的。它们有太多的同——同样的诗的意蕴，同样的诗的构思，同样的自由的语言和节奏。但细加分析，二者却也是同中有异。说到它们的异，我以为是：新诗一般坚持分行，一般不承诺连写，而散文诗则否；再就是，新诗在当时不仅要求破格，而且要求去韵，而散文诗则没有这要求（大量无韵，但不反对有韵，如《三弦》）。只不过，随着各自的走向成熟，逐渐地形成了各自独立的品性。

《新青年》是综合性的刊物，但是该刊六卷二号却以前所未有的形式在开卷的头条位置发表了周作人的《小河》。这首诗被普遍认为是新诗的成熟之作。周作人自己认为这诗在形式上“摆脱了诗词歌赋的规律，完全用语体散文来写，这是一种新表现”。（《苦茶庵打油诗》，载《杂志》第14卷第1期，1944年10月10日出版）胡适认为《小河》“是新诗中的第一首杰作”。（《谈新诗——八年来的一件大事》，载1919年10月10日《星期评论》纪念号）关于这首诗的格式，周作人在诗前缀了一个小序：

“有人问我这首诗是什么体，连自己也回答不出。法国波特莱尔提倡起来的散文诗，略略相像，不过他是

收藏文章



周访问排行	月访问排行	总访问排行
杜甫《望岳》赏析	杜甫《春夜喜雨》赏析	白居易《长恨歌》赏析
阳光下的罪恶 (3)	柳永《雨霖铃·寒蝉凄切》赏析	杜甫《春望》赏析
民国时期自然灾害下的人与社会	杜甫《客至》赏析	宋代家族与文学【第二章】
辛弃疾《青玉案·元夕》赏析		

用散文格式，现在却一行一行地分写了。内容大致仿欧洲的俗歌；俗歌本来要押韵，现在却无韵。或者算不得诗，也未可知；但这是没有什么关系。”（《小河·序》，载《新青年》第6卷第2号，1919年2月1日出版）周作人证实这诗用了散文诗的格式，不过又按新诗的要求用了分行体，可以认为，这首新诗的奠基之作，其实就是一首分行写成的散文诗。这事实印证了我们“连体婴”的判断。

两棵枣树在秋夜

从最初的新诗试验到周作人的《小河》的创作，新诗在它成功的每一步，几乎都伴随着散文诗的影子。它们竟是这样地难解难分。究其原因，就在于在本质上二者都追求拥有内在的诗意以及诗性的表达，而在形式上，新诗当时为着创新，竭力要摆脱格律的羁绊，而散文诗在形式上所展现出来的语体的和散文的自由与洒脱，不觉间竟成了新诗取法的“榜样”。这就造出了中国新文学史的一道奇观：在一个相当的时段里，两种文体不仅一路同行，而且是不离不弃地互为表里。

结束这种局面的象征性事件，是鲁迅《野草》的出现。《野草》对于这对难以分解的文体，是一种标志性的切割。这种切割并不关涉二者内在的诗学特性，也不关涉二者共有的精炼简约的追求，更多的是在形式上强化了它们的差异，即一般说来，诗必须分行，而且不排斥、甚至提倡它的韵律（节奏）感，而散文诗依然沿着无拘束和清浅、潇洒的路径前行。诗更诗化了，散文诗依然坚守它散文的外在特征。

《野草》是散文诗文体成功的纪念碑式的作品，它在宣告散文诗的独立的同时，也宣告了散文诗的经典化。关于《野草》已有许多专门的研究，这些研究全面地阐述了这部散文诗经典的成就、贡献和影响。这里要说的是，《野草》一出现就显示出有别于一般散文诗的自有特征。它不是叙事，也不是抒情，当然更不是说理，它一开始就表现出一种综合的深邃的别样的叙事、别样的抒情以及别样的说理的特征，此其一。再就是，题材的新发现与新占领，不是《呐喊》和《彷徨》中的具体人物故事，也并非《从三味书屋到百草园》那样借物抒情，而是诗一般的抽象与幻觉。

《野草》创造了独特的语言风尚，这些语言已被认为是仅仅属于《野草》的，而且也被公认为散文诗文体的经典性语言，这种语言是介乎诗与散文、具象与抽象、抒情与梦幻之间的。例如我们耳熟能详的：“在我的后园，可以看见墙外有两株树，一株是枣树，还有一株也是枣树。”“他知道小粉红花的梦，秋后要有春；他也知道落叶的梦，春后还是秋。”（引自鲁迅《秋夜》）凡此等等。《野草》所体现的文体特征，正如一位评者说的：“这个过程由远及近，由高到低，正显示了整个‘野草式’写作的这样一种‘走向内心’的方式。”“它并不具有非常严格的象征性意象，而是介乎象征与拟人之间的一种方法，同时也有些类似托物言志或借景抒情的方式。”（张洁宇：《天高月晦秋夜长——细读〈秋夜〉》，见《独醒者与他的灯——鲁迅〈野草〉细读与研究》，北京大学出版社2013年4月版）

《野草》奠定了散文诗的根基，使它具有了文体独立的意义。《野草》完成了中国具有独立形态的散文诗体式，散文诗从此从散文里分了出来，也从诗里分了出来。散文诗从此拥有了文学共同的世界，也拥有了属于自己的世界。

从三弦到叶笛

《野草》开启了散文诗的新路。尽管散文诗在很多时候、很多场合都被视作不分行的诗予以确认和发表，但它已经稳定的文体特征，是鲜明地区别于诗歌以及其它文体而不易混淆的。此后的散文诗创作，大体上沿着鲁迅开辟的道路前行，但在它的发展中逐渐消除初期的混沌和晦涩，从而形成一种纯粹、明丽而轻灵的文体。这种文体在何其芳、丽尼、陆蠡，特别是在何其芳的《画梦录》中发挥到了极致。他继续了《野草》的幻梦和迷蒙的风格，他要“画”出那一个一个的美丽的梦境。由此开始直至郭风和柯蓝的创作，一直延续并展开着何其芳畅行的散文诗风格：散文诗被自然地约定为一种清新、秀丽、婉约、潇洒，而且一般说来都讲究精约的文类。郭风把自己的作品叫做“叶笛”（郭风有《叶笛集》），柯蓝把自己的作品叫做“短笛”（柯蓝有《早霞短笛》），由此可见一斑。

从那个烈日中午的三弦，到潺潺流过田埂的小河，从奇怪而高的秋夜的天空，到吹响在木兰溪旁的叶笛，经过几代散文诗作者的坚持和锤炼，近百年的实践已经形成了散文诗别有新意的、无可替代的文体特征，这就是：诗式的散文，散文式的诗。通常都把散文诗称之为两栖的文体，这并不错，它介乎诗与散文之间。把它说成诗，它比诗灵动；把它说成散文，它简约而轻松，却又充盈着诗的精神。散文是它的形态，但它要比散文更精炼；诗是它的灵魂，但它要比诗更自由而随性，它把诗从格律的桎梏中解放了出来：它使散文具有了诗美，又使诗具有了散文美。

散文诗是用诗的语言写成的散文，正如人们已经体认的，它的形态是散文，而它的精神是诗。这种

最精炼、最轻巧的文体，是三弦，是小河，是野草，是短笛，却能表现并不轻巧的丰富的人生，驳杂的社会，无边的万民的哀乐，无边的时代的风云。散文诗是中国文学家族的一个成员，尽管它没有小说或诗歌那么“强大”，但它从诞生之日起就和那些传统的文类一道承载了中国新文学、新文化的庄严使命。

诚然，三弦的声音是“微弱”的，小河也并没有长江大河那般的浩荡，野草生于丛莽之间，也没有乔木大树那般的魁梧，至于叶笛，原是村童的野吹，也不能跻身正式的乐器。但是这些作品的名称却蕴含着这一文类的隐喻。三弦也好，小河也好，野草也好，叶笛也好，它以微小的声音承载了全部的人生和时代的重量。三弦、叶笛、还有短笛，这些小小的“乐器”，却能吹奏出大时代、大人生、乃至大宇宙的潮音。

青春总也不老

诗是有点老了。诗的老在于它的“变”。诗变动得太快，太频繁，幅度也太大，追赶潮流的结果，是诗离它抒情言志的本质越来越远，相当多的原先痴迷于诗的人们，已经在不甘情愿地拒绝他们的热爱。究其原因，岂止是“审美疲劳”所能概括？那些充斥着今日诗坛的废话和垃圾能有美感吗？散文也有点老了。散文的老在于它的几乎“不变”，总是令人厌倦的即物抒情，托物言志，总是那副几十年一以贯之的老套路，就此说散文的“审美疲劳”也许近是。而介乎这两种文体之间的散文诗却是青春依旧——它总也不老。

这里套用白先勇的话。“尹雪艳总也不老”，这是小说《永远的尹雪艳》开篇的第一句话，也是这篇名作的“诗眼”。尹雪艳从上海滩来到台北，战争风云，人事沧桑，她依旧充满了青春的魅力。周围的人都老了，她依然周旋于上流社会的社交场合，依旧有爱她、慕她、被她倾倒的人。以此来形容散文诗是很有趣的。鲁迅以后至何其芳，至柯蓝和郭风，人们总觉得散文诗的写作过于轻盈，人们希望它像别的文类那样“沉重”一些，“深刻”一些，希望它能为中国的艰难时势有更多的承载。

长期以来人们所谓的散文诗的尴尬，其实并非是基于它的“两栖文体”的尴尬，而是它的有局限的形式与内容上与时代的、社会的、民族命运的重大题材之间的表达与承诺的矛盾造成的尴尬。散文诗有自己的个性化的形式，有它自有的表达关心与关怀的场域与方式。散文诗区别于所有的文类而自成一格。要求它与长篇或短篇小说，与写实或非写实的报告文学，与其他在题材方面游刃有余的文类做同等的事，这种要求显然有悖于事实。

世界很大，人事很复杂，欣赏的趣味又因人而异，文类的分工正好适应了这种多元的供需关系。小说擅长于说故事，戏剧擅长于演人生，诗歌擅长于抒情性，这些文类，可以庄严，可以诙谐，可以轻松，可以诗情画意，原是为适应人间生活的方方面面而设的。前已说过，散文诗是三弦之类的“小乐器”，它不是大锣大鼓，来不得惊天动地。它有自己的擅长，它所擅长的，未必别人能做到。说到当下，人们对有的文体失望了，而钟情于这个原先并不起眼的“小摆设”。好比吃腻了浓郁的肉食，转过来喜欢清淡的菜蔬。人们开始钟情于散文诗自有他们的道理——这是紧张之后的放松，疲劳之后的休息。

其实，散文诗尽可以我行我素。它可以、也应当适应环境的变迁而变迁，也可以顺应潮流的涌动而涌动，但散文诗也可以坚守，它可以不变。不变并非它的过错，不变是因为有人喜欢，有人喜欢就是坚持的道理。这是青春的文体，优美，轻盈，灵动，隽永，还有始终如一的高雅，以及始终拒绝粗鄙化的坚守。从主要的表现形态来说，散文诗是一幅一幅的水墨山水，淡淡的，浅浅的，如山间的云雾。

“花开无异色，刚刚沐浴过晨露。此时春风化雨，小溪漫过百里浅草，跨过唐诗宋词，在线装卷帙中与你春风一顾。”（爱斐儿：《百合》，引自《非处方用药》，中国青年出版社2011年9月版）“我的思想埋在土里是记忆中的地瓜，长在田野上是金黄的麦穗，它其实就是关于人间的温饱；我的思想还可以是苜蓿、是牡丹、是草原上茂盛的青草，是冰山上的雪莲，它其实就是关于世界的美丽。”（周庆荣：《我能否点燃这天鹅绒般的思想》，引自《有理想的人》，中国青年出版社2011年7月版）你读这些清清浅浅、婉婉约约的文字，你的心灵不能不被它所化解而保留了难得的一份清纯，一份温馨，一份甜蜜。有了这些，足以慰困顿繁杂的人生。

一百年的美丽

好的散文诗，当然是好的诗。散文诗被邀请加入诗的行列，是散文诗的光荣，是诗的光荣。它们原先是一家，谁也不能拒绝谁。

散文诗是一个文体形成、完成并获得独立的过程。文体的自觉从鲁迅开始。坚持自身特点，继续为

完善文体而努力。

保持原样，不设边界，可以拓展，可以深刻，也可以凝重、厚重、沉重，但永远的清浅不是它的耻辱。重申一句，这是青春的文体，青春的感受是所有人的永远的需要。

为散文诗祝福，祝福坚持了一百年的美丽。

2013年7月20日于承德枫水湾森林温泉

[关于我们](#) | [联系方式](#) | [意见反馈](#) | [投稿指南](#) | [法律声明](#) | [招聘英才](#) | [欢迎加盟](#) | [软件下载](#)

永久域名: literature.cass.cn E-Mail: wenxue@cass.org.cn

版权所有：中国社会科学院文学研究所 京ICP备05084176号 