

[中国现代诗学]

主持人:吕进

主持人语:本期我们推出《新诗的‘变’与‘常’笔谈》之二。笔谈仍处在无“常”的状态,这是一种正常的学术状态。浙江大学的江弱水标举了几位现代诗人在1930年代通过古典意境来表达现代诗情的事例,肯定了他们使中国古典诗学获得新生的努力。他认为,这些诗人当年对传统与现代的兼容与有机转化是值得我们今天注意的。北京师范大学的谭五昌提出,要在求“变”和守“常”中寻求动态平衡。他认为,“变”表现为一种现代性焦虑,包括语言形式和技艺手法等的“常”则表现为对诗之为诗的传统价值的认可与持守。陈卫否定“常”在诗的形式因素中的存在,认为“常”就是诗意。来自现代山水诗人孔孚的家乡山东的曹丙燕从山水诗的视角论述了她对“变”与“常”的关系的看法,她说,面临古诗的巨大成就及由此培养起来的读者的文化心理和审美习惯,

现代诗人要立足于变化了的现实,才能更好地实现“变”与“常”的接通。这个笔谈我们还会继续下去,欢迎各方神圣各抒己见,踊跃赐稿。从新时期到新世纪,中国现代诗学都取得了一定的收获。回归本位,从诗的外部研究扩展到内部研究,从社会学的推进到美学的推进,这是新时期起始的现代诗学的一个发展倾向。因此,探讨新诗技巧的论文或论著在现代诗学占据了显眼的位置,就不足怪了。近30年,这方面的有影响之作,还是不止两三部的。而且,新诗的理论 and 创作实现了某种程度的互动,技巧论对于新诗创作的确有所推动。当然,站在今天的高度回顾既往,也可以感到技巧论存在的局限,甚至理论误区。张德明博士对近30年的技巧论著述进行了全面梳理与研究,提出了作者的视角与见解,难能可贵,建议读者对他的论文认真一读。

新诗的“变”与“常”笔谈(之二)

中图分类号:I207.25 文献标识码:A 文章编号:1673-9841(2010)03-0021-08

从三首旧题新咏的现代诗谈传统的转化

江弱水*

(浙江大学 传媒与国际文化学院,浙江 杭州 310058)

今日中国诗歌中的传统与现代的关系,问题太广泛而复杂,我想从一个具体的角度切入,来谈论这一问题。先来看一组旧题新咏的中国现代诗,分别是戴望舒的《妾薄命》、何其芳的《休洗红》与卞之琳的《妆台》。它们显示了30年代的诗人接通古典传统并加以创造性转化的意图是多么强烈,努力也相当成功。

戴望舒说过:“旧的古典的应用是无可反对的,在它给予我们一个新情绪的时候。”他的确实践了自己的想法。《望舒草》中,有一些诗的制题古意盎

然,如《少年行》、《有赠》、《游子谣》等,还有一首《妾薄命》,发表于1932年10月《现代》第1卷第6期:

一枝,两枝,三枝,/床巾上的图案花,/为什么不结果子啊!/过去了:春天,夏天,秋天。

明天梦已凝成了冰柱;/还会有温煦的太阳吗?/纵然有温煦的太阳,跟着檐溜,/去寻坠梦的丁冬吧!

唐人吴兢《乐府古题要解》于《妾薄命》题下谓:“曹植‘日月既逝西藏’,盖恨燕私之欢不久。如梁简文帝‘名都多丽质’,伤良人不返,王嫱远聘,卢姬

* 收稿日期:2009-11-26

作者简介:江弱水(1963-),男,安徽青阳人,浙江大学传媒与国际文化学院,教授,博士生导师,主要研究中国现代诗学。

嫁迟。”郭茂倩《乐府诗集》卷六十二引此数语，收曹植与梁简文帝诗外，尚有刘孝威、刘孝胜各1首及唐13人15首。戴望舒此篇以“花”喻“丽质”，而良时易逝，足见容姿之不可恃。弃妇的形象本来并不适合现代诗歌，但李金发也曾写过“衰老的裙裾发出哀吟”的《弃妇》。戴望舒大概想试一试以传统的题材来表达现代人的感性有没有可能，结果是相当令人满意的：女主人痴问床巾的图案里虚妄的花、梦冻结成为冰柱、与“跟着檐溜，去寻坠梦的丁冬”，这样的诗思既切合闺怨的主题，又非古人所曾有。

何其芳本来就喜欢模仿戴望舒的诗风，诗集《预言》里相邻的两首写于1933年的诗，可以证明这一点。《月下》结尾说：“但眉眉，你那里也有银色的月波吗？/即有，怕也结成玲珑的冷了。/梦纵如一只顺风的船，/能驶到冻结的夜里去吗？”意象与声调不能不叫人联想起戴望舒《妾薄命》第二节。大约何其芳看见戴望舒能够借乐府旧题来写新诗而且写得很别致，自己也想一试，于是，紧接着就有了一首《休洗红》：

寂寞的砧声散满寒塘，/澄清的古波如被捣而轻颤。/我慵慵的手臂欲垂下了。/能从这金碧里拾起什么呢？

春的踪迹，欢笑影子，/在罗衣的变色里无声偷逝。/频浣洗于日光与风雨，/粉红的梦不一样浅褪吗？

我杵我石，冷的秋光来了。/它的足濯在冰样的水里，/而又践履着板桥上的白霜。/我的影子照得打寒噤了。

晋“杂曲歌辞”有无名氏《休洗红》二首：“休洗红，洗红红色淡。不惜故缝衣，记得初按茜。人命百年能几何？后为新妇今为婆。”“休洗红，洗多红在水。新红裁作衣，旧红翻作里。回黄转绿无定期，世事反覆君所知。”李贺同题诗：“休洗红，洗多红色浅。卿卿骋少年，昨日殷桥见。封侯早归来，莫作弦上箭。”何其芳以第一人称代拟罗衣褪色的少妇的哀怨，诗中迟暮的美人形态酷似而情思逼肖花间词的女主角，而那极度精细的感觉，恍然不辨其为角色还是作者所有，属于典型的阴性书写。

仿佛是有意与同行争胜，卞之琳也打算通过古典意境来表达现代感性，不过他没有沿用乐府旧题，而是直接写了类似新乐府的现代诗，这就是1937年写作的《妆台》，副题标为“古意新拟”，更明确了自已推陈出新的意图：

世界丰富了我的妆台，/宛然水果店用水果包围我，/纵不费力而俯拾即是，/可奈我睡

起的胃口太弱？

游丝该系上左边的檐角。/柳絮别掉下我的盆水。/镜子，镜子，你真是可恼，/让我先给你描两笔秀眉。

可是从每一片鸳瓦的欢喜/我了解屋顶，我也明了/一张张绿叶一大棵碧梧——/看枝头一只弄喙的小鸟！

给那件新袍子一个风姿吧。/“装饰的意义在失却自己”，/谁写给我的信呢？别想了——/讨厌！“我完成我以完成你。”

比诸戴望舒与何其芳，卞之琳此诗更富新意。他以“游丝”、“柳絮”、“盆水”、“镜子”、“鸳瓦”、“碧梧”的古典道具，与始而慵懶、继以欢喜、结于薄嗔的现代丽人，来演出一折心理戏剧。诗中女子的心理不断有起伏变化，诗的声音也断续而复杂，不是单一的直线叙述，而是充满了祈使、感叹等语气，虽然是独语，却像是对话。这种双声或复调的写法，乃是鲜明的现代性的表现。全诗触目皆是古典诗词里习见的意象，但凸现在文本之中的，却是“装饰的意义在失却自己”与“我完成我以完成你”这一正一反的现代思辨。

以上三位现代诗人的旧题新咏只是偶一为之。到了40年代，吴兴华变本加厉地多方拟古，仿杜甫《白丝行》作《素丝行》，效王安石等《明妃曲》作《明妃诗》，又袭李商隐旧题作《锦瑟》，更大写特写《无题》与《绝句》之类。问题是，正如卞之琳所批评的，“无论‘化古’‘化洋’，吴诗辞藻富丽而未能多赋予新活力，意境深邃而未能多吹进新气息”，其古意盎然的篇什谈不上有多少现代敏感。古典诗的题目若不能花样翻新而注入新的感性，就大可不必进行这样的尝试了。

30年代中国现代派诗人的写作，古典素养与西方影响结合得非常均衡。卞之琳哪怕提到自己的颓废情调，也绝不迟疑地联系起晚唐南宋的诗词与西方世纪末的诗歌。何其芳也说：“我读着晚唐五代时期的那些精致的冶艳的诗词，蛊惑于那种憔悴的红颜上的妩媚，又在几位班纳斯派以后的法兰西诗人的篇什中找到了一种同样的迷醉。”戴望舒呢？西方学者都认得出他调和中西的努力：“在诗人的作品中，西化成分是显见的，但压倒一切的是中国诗风。由此而产生了非常精巧的合金，兼有两者的长处。”由于从小就有中国旧的词章之学基础，日后又往往掌握不止一门西方语言，他们的“欧化”与“古化”或者说“化古”与“化欧”，是从未偏废的。在这方面，他们在20年代的先行者李金发，虽然中

文和西文的修养都并非上佳，他那兼容中西古今的态度比胡适却要清醒高明得多。李金发在《食客与凶年·自跋》中说：“余每怪异何以数年来关于中国古代诗人之作品，既无人过问，一意向外采辑，一唱百和，以为文学革命后，他们是荒唐极了的，但从无人着实批评过，其实东西作家随处有同一之思想，气息，眼光和取材，稍为留意，便不敢否认，余于他们的根本处，都不敢有所轻重，惟每欲把两家所有，试为沟通，或即调和之意。”新诗人既然写的是现代主义诗歌，他们着眼于“东西作家”的“同一”之处，当然更倾向于从中国古典诗的现代化传统中汲取营养。卞之琳情有独钟的是晚唐诗与南宋词，尤其是温庭筠、李商隐诗与姜夔词。何其芳则偏爱晚唐诗与五代词。戴望舒没有自认师承哪些古典作家，但从他偏于柔赋华美的诗风可以见出，他离韩、白、苏、黄远而与温、李颓废的美丽接近。因此，我认为中国新诗之所以很快就完成了现代性的转化，是因为新诗人所拥有的那个传统本身即富有可资转化的多种资源。

从闻一多所谓新诗应该是“中西艺术结婚后产

生的宁馨儿”这一中心视角来看，30年代是中国新诗写作极富现代性的时刻，一边向西方现代主义学习，一边也有意接通中国古典诗的传统，尤其是其中可以称为现代性写作的传统。白话文运动时期那种对古典文学中骈文与律诗的片面甚至错误的态度被扭转了。如果不是战争与革命，我们完全可以想象新诗的后来有多么辉煌。我们不会在“横的移植”与“纵的继承”之间张皇失措，也不会有说教主义的文学观、实用主义的语言观的长期统治。

30年代诗人的成就当然不能与中国古典或西方现代的大师们媲美，但他们融会中西的视野是广阔的，对西方现代诗学的了解是深入的，使中国古典诗学获得新生的努力也是明确的。与今天的诗人不一样的是，他们对旧诗词能够娴熟征引，巧妙转化，古典文学遗产不是外在于、而是内在于他们的血脉中。说到底，所谓现代性写作的传统，本来就是属于我们自身的传统。钱钟书说：“东海西海，心理攸同；南学北学，道术未裂。”这才是通人之言。30年代中国现代诗人对传统与现代的兼容和有机转化，至今仍不失为我们学习的典范。

我看新诗的“变”与“常”

谭五昌*

(北京师范大学 文学院,北京市 100875)

随着新诗创作中各种问题的积压，以及新诗创作本身所面临的整体性困境，新诗理论研究界的回应之声日益自觉与迫切。近年，西南大学吕进先生连续发起举办三届华文诗学名家论坛，对新诗创作所暴露的各种弊端及时予以理论上的清算与探讨，其理论建构的积极意义不言而喻。此次，由吕进先生所设计的探讨新诗“变”与“常”关系的诗学命题，再次彰显出诗学理论建构的积极意义，其内含新诗与中国诗歌传统关系之题义，具有极为开阔的理论探讨与言说空间，对新诗创作也具有极强的现实针对性。

讨论新诗的“变”与“常”，首先要厘清“常”与“变”的涵义。据我理解，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。该命题是要探讨在当下语境中如何继承“常”，如何使“常”进行现代化转换，如何在“常”的基础上“变”等相关诗学理论问题。在此，还要对“常”的涵义进行一些讨论，“常”通常指中国诗歌传统，但这个“诗歌传统”又是值得进一步探讨的话题。近年诗界关于“诗歌传统”话题的探讨已屡见不鲜，但尚未形成广泛共识。就古典诗歌而论，在长期的历史发展过程中，它在诗的体式、格律、语言方式以及表现手法等方面，确乎形成了一套相对稳固、恒常的诗歌规范，这可视为汉语诗歌的传统。与“旧诗”相比照，新诗在很大程度上已实现了现代性的转换。例如，新诗用自由体取代了古典诗歌的格律体，用节奏取代了

* 收稿日期：2009-11-26

作者简介：谭五昌(1968-)，男，江西永新人，文学博士，北京师范大学文学院，副教授，主要研究中国现代诗学。

韵律,用现代汉语的句式与语法取代了古代汉语的句式与语法,用繁多变的现代派手法与技艺取代了古典诗歌相对单纯与单调的表现手法与技艺,这就是新诗的“变”。但它并不意味着新诗与古典诗歌传统实现了彻底断裂,在大量的新诗文本中,依然可以鲜明地感受到古典诗歌影响的存在,在戴望舒、徐志摩等现代诗人的代表性文本中,其中所使用的一些关键性词语、意象、表现手法、诗节排序等,均直接源于或明显脱胎于古典诗歌,形成对古典传统的有效继承。这体现为新诗的“常”。但是,新诗整体上仍是与古典诗歌有别的诗歌形态,在性质上属于现代汉诗,换句话说,新诗已成功地完成了对“常”的转换与超越,达到了“变”的阶段与境界。这也是旧体诗(古典诗歌)向新诗(现代诗)的转型。

关键性的问题还在于古典诗歌为什么会发生现代化转换,转变为秩序自由而相对混乱的新诗(现代诗)形态?要回答这个问题,便须触及汉语诗歌由“常”走向“变”的内在机制。古典诗歌之所以发生现代化转型,“变”为新诗(现代诗)的形态与特质,其内部根源与动力还是人们审美情感的现代性诉求,原有的诗歌语言、表达、审美方式滞后,跟不上时代变化过程中人们内心情感、价值观念的变化。从这个意义上说,“变”是汉语诗歌的“常态”(中国几千年的诗歌发展史已证明了这一点)。就新诗本身而言,“变”表现为诗歌创新的现代性焦虑,“常”表现为对诗歌传统价值的认可与持守,二者之间分寸的把握非常重要。

古典诗歌是表达古人思想情感的恰切艺术载体,新诗则是有效传达现代人思想情感的合理艺术载体,两者之间的“裂变”有其不可抗拒的内在规律性。现代人以自由为最大特征的思想情感状态,新诗在外在及内在形式上也相应地呈现出自由无序的面貌与特点,加之现代人生活节奏的变快以及思想情感、价值观念的快速嬗变,许多现代诗人在追求诗的新形式、新风格的过程中,一味求新求变,导致诗质的大面积流失与诗歌品位的持续下滑,新诗创作的严重“失范”现象已是当下诗歌不争的事实。新诗创作“失范”现象的背后,实质上也是新诗评价标准的相对混乱,是人们只看重“变”而忽视“常”的偏颇思维与诗歌价值取向的体现。新诗与古典诗歌传统之间存在“变”与“常”的关系,新诗内部也存在“变”与“常”的关系,新诗在近百年的发展历程中形成了自身的传统,如对 21 世纪的现代诗人而言,发生在 20 世纪的重要诗歌流派、群体乃至个体诗

人的创作方式与美学原则,均构成他们创作中可资借鉴的传统诗歌资源。由此看来,新诗在其自身的发展历程中,既离不开求“变”也离不开守“常”。不求“变”,只守“常”,新诗将日趋僵化而深陷困境;但一味求“变”求创新,而完全否定“常”抛弃传统规范,则新诗有可能走向浅薄、混乱之境地,同样大大不利于新诗的健康发展。

正确的态度应该是辩证地看待与处理好新诗的“变”与“常”。就新诗而言,无论是创作者还是研究者均应放弃现代性思维方式(至少应该对之保持高度审慎与警惕态度),不能唯“新”是瞻,将诗的“先锋性”(其诗的形态则是所谓的“先锋诗”)看作评判现代诗艺术价值优劣的最高准则(事实上,这种评判标准正在误导着很多诗人与研究者)。相反,应把诗所传达的经验的有效性看作重要的评判尺度。对于一位新诗创作者来说,他在作品中所传达的经验一定是个人的生存体验与美学经验。而从宏观上看,处于全球化语境中的中国当代诗人在其创作中必然会触及与呈现本土经验(中国经验),这是他们区别于外国诗人的根本立足点。从这个角度来看,新诗不可能彻底割断它与诗歌传统的联系,新诗本土经验的呈现促使其必须保持“中国身份”。这种文化身份的认同也会促使新诗对传统诗歌资源的汲取逐渐走上自觉自愿的道路。对新诗与诗歌传统关系的认识与反思,在此前提下才能将其意义彰显出来。对新诗“变”与“常”关系正确无误的诗学理论把握以及在正确理论指导下的创作实践,将对 21 世纪新诗的前途与命运产生重要影响。“九叶派”代表诗人之一郑敏先生自 1990 年代以来,对中国新诗的语言及相关诗学问题作了系统而深入的思考与探讨,发表了一系列有深度的诗学论文。郑敏先生在现代性诗歌舆论颇为喧嚣的历史语境中,强调新诗对古典诗歌传统必要的承继关系,对五四以来激进的新诗观念与创作实践进行了学理性的反思,表达了对新诗守“常”的理性认同。郑敏先生并不是真正的保守主义者(尽管她被人误解为“文化保守主义者”),而是她在洞察新诗一味求“变”导致的破坏性后果之后,对新诗发展的必由之路与可能性前景所作出的具有深刻历史智慧的清醒思考,值得我们高度重视与认真借鉴。

简而言之,在对待新诗的“变”与“常”的问题上,必须放弃偏激态度,采取理性、辩证的立场。新诗对诗歌传统的继承必须坚持“表达的有效性”原则,那些传统的诗歌元素被吸纳进新诗系统之后,依然能够有效地表达人们的当下生命体验。至于

对诗歌传统进行现代性转换,则必然要求创作主体实现思想情感由古典形态向现代形态的转变,这就体现为诗歌内在形式(而非外在形式)的现代性转型(戴望舒由早期的“雨巷”阶段向“我的记忆”阶段的转变,即是典型例证)。进一步说,新诗要在“常”的基础上求“变”,则完全是因为社会生活的变化引起创作主体思想情感与精神结构的变化,这样才能使

诗歌的形式面貌产生相应的变化,否则,在创作主体文化心理结构未发生变异的情况下,试图强行求“变”,则会造成新诗的情感与形式相脱节,新诗创作“失范”的现象也会随之出现。由此而言,新诗的求“变”与守“常”有其内在规律,非人力所为,我们需要做的只能是相机而动,理智地把握两者之间的动态平衡关系,努力掌控好评判的标准与尺度。

由新诗发展史谈诗的“变”与“常”

陈 卫*

(福建师范大学 文学院,福建 福州 350007)

佛家认为世间一切无常。用变与常估量世间万物,“变”显而易见,“常”难以指认。要辨析新诗的“变”与“常”,不妨将其置于新诗发展史中考量。

诗歌之“常”是诗歌与其他文类相区别的特征,也可视作诗歌写作者的共同倾向,或是在一定时间内具有稳定性的诗歌特性,写作者或接受者普遍遵从的一种写作规则或标准,在此简称诗道。“变”则是对常规写作的一种解构,或曰革新性写作。

在古代诗歌写作中,文体范式、平仄规则、音尺节奏、押韵方式的形式规范以及思乡、离愁、爱情、战争、言志等主题,是常;至于体式,采用五言、七言格律体或是古体,则是变。至现代自由诗诞生后,诗歌体式不再有格有调,无“常”起来,平仄规律为现代汉语所破除,押韵和音尺不再是形成节奏的主要方式,字数与节奏为自然语气所趋,诗歌之“常”发生动摇。

中国新诗诞生伊始,是沿着胡适所指出的“八事”开始迈步的。胡适认为新诗要“言之有物”,不要程式化,用现代的语法和新鲜的词语,“须讲求文法”、“不讲对仗”是针对古代格律诗要求而言。古代诗歌的意象叠加,动词可以省略,对仗押韵成为一种常用方式,所以,在《笠翁对韵》等规约下,古典诗歌逐渐成为格式化写作,与生活实感相去甚远。胡适首先破除了诗歌之“常”。在胡适的观点中,“变”的是内容:“不用典”、“言之有物”、“不做无病之呻吟”;语言上“务去滥调套语”,“不避俗字俗语”。在他看来,诗歌写作的方式要变(简单化),内

容随之也要变(俗)。

当胡适自己带着变革意识在新诗道路上行进时,遇到了来自传统一时无法去除的常性束缚。《尝试集》虽然成了现代文学史上第一部现代白话诗,但是“变”终究有限。当时的学者章士钊、黄侃们在胡适诗中看到了爱情、思乡的常规题材,也看到一堆松散的文字,因诗的规范化形式(原有的“常”)的缺失,胡适被调侃为“黄蝴蝶”。

郭沫若是大胆打破“常”规的第一个诗人,从诗歌的体式(彻底的自由)、内容(闻一多赞为具有“时代精神”与“地方色彩”)狂野扩展,体现出一种与自我决裂、创造新世界的现代性风范。

可以说,在新诗出现的第一个十年中,正是传统诗歌之“常”最为尴尬而遭到最大质疑的时期。闻一多在1926年发表的《诗的格律》,应是想在这种诗歌大“变”(自由至泛滥)发展态势中建立一种新的“常”规。

闻一多认为“棋不能废除规矩,诗也就不能废除格律”,闻一多应是格律视为诗歌之“常”。闻一多还指出格律属于“视觉”和“听觉”两方面,“属于视觉方面的格律有节的匀称,有句的均齐;属于听觉方面的有格式,有音尺,有平仄,有韵脚。但是没有格式,也就没有节的匀称,没有音尺,也就没有句的均齐”。匀称的节,均齐的句,固有的格式、音尺、平仄、韵脚、节奏等被闻一多认为是格律中不可缺少的成分,也应是“常”所具有的要素。闻一多重视情感抒发与节奏的作用,“诗之所以能激发情感,

* 收稿日期:2009-11-26

作者简介:陈卫(1970-),女,江西萍乡人,文学博士,福建师范大学文学院,副教授,主要研究中国现代诗学。

完全在它的节奏；节奏便是格律”。他并不以为讲究形式会影响诗歌，“恐怕越有魄力的作家，越是要戴着脚镣跳舞才跳得痛快，跳得好。只有不会跳舞的才怪脚镣碍事，只有不会做诗的才感觉得格律的束缚。对于不会作诗的，格律是表现的障碍物；对于一个作家，格律便成了表现的利器”。所以在此基础上，他提出诗要具备“三美”：“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）。”这可以看作是闻一多所概括的诗歌之“常”，即含：情感、格律、格式、音尺、节奏、绘画、建筑等概念。但这是否就是诗歌的写作真理——“常”理呢？

闻一多运用现代汉语重建了新诗的常规形式，指出新格律诗比古代格律诗的形式更为自由，可谓“常中求变”。闻氏做法有其道理，研究者们早有充分论述。但我认为，这种“常”必须建立在对格律有基础认识的作者和读者群中才行。在今天，格律诗创作成为小众化的自娱自乐活动，尽管如今也有《中华诗词》等格律诗词刊物，诗歌权威刊物《诗刊》也开辟古典诗词写作一栏，创作者和研究者多为自发的爱好者，以古典文学修养甚好的老人居多，部分曾经写新诗的作者也因“老去渐于诗律细”加入其中。格律诗创作真正是一种民族性的写作，更表现出诗歌的“常”性。但是，新诗的创新要求，使年轻一代的作者与读者，或许本来就缺少古典诗词的基本教育，或许因为追求新奇，更偏好自由体诗。我们可以查阅当代诗歌杂志，《诗刊》、《星星》、《扬子江》和网络诗歌网站，自由体新诗更为年轻受众所接受。他们从接受诗歌教育开始，格律诗词就意味着古代、过去、旧式，自由体对于他们来说，就是“常”（习以为常），也是“变”（现代性探索）。

朱光潜曾认为“诗为有音律的纯文学说比其他各学说都较为稳妥”，外国诗人也把“善于用韵看作诗人的最大能事”，但是他后来觉得这“并没有严谨的逻辑性”，所以他指出“从前人对它向不怀疑，不过从自由诗、散文诗等等新花样起来以后，我们对于它就有斟酌修改的必要了”。的确，从1930年代的现代诗歌写作开始，如果我们要肯定诗歌的“常”，那么多为描写人生体悟的主题，存在之孤独，战争之艰苦，人民之伟大。在戴望舒的诗歌中，音乐性并不是他诗歌之“常”，他的创作经历了有音乐性和去音乐性的过程。如果说戴望舒的诗歌存在“常”的话，那是他诗歌的抒情形象，始终在个人性的想象中抒发隐秘或公众情感。

随着社会制度的变化，主题上的“常”经过意识

形态的加工改造，若干年后，不得不“变”。诗歌的乡土题材少了，个人情绪减弱了——围绕社会公众事件展开诗题，抗美援朝、三反五反、三面红旗、文化大革命等成为建国后到“文革”常见的主题。现代格律诗讨论虽然开展过，但都限于个人性的探索，并未形成一定规模，政治抒情诗在这一段时间内可谓为“常”（模式化的象征意象和直抒胸臆的表情方式）。到朦胧诗写作，诗歌写作再次生“变”。押韵与平仄或格式的整齐不再是诗歌的“常”性，个人主义、反思意识继英雄主义、爱国主义之后成为新的主题。在写作上，意象叠加或者象征暗示之法成为普遍性的创作方式。80年代中期，第三代诗人群体出场，朦胧诗所建立的常性范式再一次遭到解构。“变”和“常”的面目更加复杂。何为变？何为常？我们暂且不去讨论当下诗歌的具体特征，但完全可以从于坚的《零档案》、李亚伟的《中文系》、西川的《虚构的家谱》等不同风格的文本中感受今天诗歌和五四诗歌的不同在哪里。这其中就有“变”，有“常”。

不排除“常”性在牵连过去与现在的诗歌文字。但新诗不是古诗，就如废名曾言“旧诗的内容是散文的”，“新诗的内容则要是诗的”。当我们一旦注意到“变”其实是诗歌发展创新的一条规律，那么，就不应拿古诗的标准去要求新诗，也不能用当下诗歌风范鄙薄五四新诗，反之亦然。

有必要树立明确的诗歌文体观念。诗歌与其他文体的区分并不是分行，不像回车键那样操作简单。新诗的排行虽然与格律诗方法不一，但仍有其排行的要求：突出重要意象或是调整语气、节奏。新诗虽不着意押韵，内在节奏依然能够感知。

还有一种情形让读者迷惑：当我们阅读翻译诗歌时，明白原诗的韵律、音步、轻重音在汉化过程中大约都丢失了，有些优秀作品我们为什么还能品味出其中之美？的确，翻译诗歌，打动读者的不一定是它原来的形式，更多的是内涵的触动。也就是说，自由诗、翻译诗，虽有违格律诗规范，但是它们把住了诗歌的根性——“诗意”，使诗为诗。诗意，才是真正的诗歌之“常”。因此，我们评论当下，特别是口语化的诗歌时，并不要总是企求找到格律诗的形式美。当代诗并不乏诗意。它可能来自作者对生活的感悟，也可能来自“三美”，也许是词语的推陈出新、诗歌技巧的陌生化、内涵的多义性，甚至来自对互文性文本的充分理解。

总之，诗歌的“变”与“常”是一组动态性的关系。“变”是诗歌创新的必然走向，“常”并非永久性

标准。假如说诗有穿越古今时空、跨越民族的“恒常”，那一定是永远充溢在文字当中的诗意。

从山水诗的转换看新诗对传统继承的立场问题

曹丙燕*

(山东科技大学 文法学院, 山东 青岛 266510)

百年新诗一提到建设与发展问题,传统与西方总是一个绕不开的话题,这种反复探讨也说明了新诗对自身成就的不自信和诗体建设的成熟。值得欣慰的是在新诗招来更多非议的新世纪,现代诗学却表现得越来越成熟和理性,一个表现就是对新诗和诗学“中国风格”的倡导。传统的力量存在于民族的集体无意识中,无论新诗和传统诗歌存在怎样的差异,长久以来传统诗歌形成的审美范式都会影响现代人的情感抒发、审美趣味和价值判断,所以继承传统是一个不可回避的命题。新诗的中国风格既包括横向坐标上的民族性,也包括纵向坐标上的时代性,所以继承传统不是倡导新诗仿古,也不是要与古诗一争高下,而是让新诗作为现代人不可或缺的艺术形式更具创造力、表现力和感染力。由此,新诗必须选择一个立场作为对传统合理取舍的依据,为了不至于让论述太空泛,笔者从山水诗的现代转换说起。

山水诗是古典诗歌的大宗,创造了辉煌成就。朱光潜曾说,在中国“由唐宋到明清,几乎没有一位重要的诗人没写过大量的山水诗”^[1]。在古代诗歌中,山水诗远远超越了题材意义上的诗歌样式,成为“代表了中国文人审美理想的典范”^[2],但山水诗在新诗史上的缺失却也是一个不争的事实。当我们得出这样一个结论时,已经不自觉地选择了古代山水诗的美学标准来衡量现代山水诗,尤其是以王维、孟浩然为代表的唐代山水诗。

笔者认为,古代山水诗至少在三个方面的特点是新诗难以实现的,即描摹状物的能力、以物观物的审美方式、目击道存的山水意识,而这三者又是古代山水诗最核心的美学特征。“诗中有画”是对古代山水诗描摹状物的能力的经典评价,如王维《山居秋暝》之“明月松间照,清泉石上流”,孟浩然《宿建德江》之“野旷天低树,江清月近人”,每一句

诗都是一幅色彩明晰的画,这种效果在新诗里是很难实现的,以贺敬之的《桂林山水》为例:“云中的神呵,雾中的仙,/神姿仙态桂林的山!/情一样深呵,梦一样美,/如情似梦漓江的水!”我们能够感受到诗人澎湃的情绪,却很难有明晰的视觉感。造成这种不同的原因,首先是来自语言的差异。诗是语言的艺术,语言的特点直接影响了诗歌的运思方式和表达方式,从而成就了诗歌的特点。现代汉语与古代汉语既有着千丝万缕的传承关系,又有着巨大的差别。与现代汉语相比,古代汉语空间性、灵活性更强而逻辑性稍弱,名词、动词、形容词运用较多,虚词、抽象词运用较少,语法限制较少,句子结构灵活,活用、倒装、省略在古汉语诗歌中是非常自然的现象。以“明月松间照,清泉石上流”为例,“明月”、“松间”、“清泉”、“石上”没有任何修饰,但词语的组合便是意象的组合,与动词“照”、“流”的组合又赋予了意象空间性、流动性和生命感,两组意象的叠加构成了一幅清晰可视、意蕴丰富的画面。现代汉语逻辑性加强,虚词、抽象词、多音词增加,意象之间的整体感和关联性被破坏,可视性效果大大降低,这极大地影响了新诗在景物描摹上的表现力和感染力,所以我们很难见到有谁会用“诗中有画”来评价新诗。其次,贺敬之的诗中大量运用比喻,修辞强化了诗歌的主体性,而在王维的诗中一切都是自然呈现。凡有古代文论知识的人都知道并不是所有写山水的诗都是山水诗,山水诗的叙述者是潜在的,景物在诗中有独立的本体意义和审美意义。之所以如此,是因为诗人采取了“以物观物”的审美方式,让景物在诗中物态化呈现,而非诗人情感意志的寄托。“五四”开启的新文学是在拯救民族危亡、重塑国民性的使命中发展起来的,强调人的主体性是新文学的特点,而且现代人的生存环境和价值观念与古人相去甚远,很难再有古人那种

* 收稿日期:2009-11-26

作者简介:曹丙燕(1977-),女,山东泰安人,山东科技大学文法学院,讲师,主要研究中国现代诗学。

“行到水穷处，坐看云起时”的悠闲自适，新诗失去了“以物观物”的历史语境，所以，自然山水很难在新诗中物态化呈现，按照古代山水诗的标准，新诗中的山水诗只是托物言志的抒情诗。古代山水诗“以物观物”审美方式的形成，还有赖于传统文化对自然山水赋予了“道身佛性”：目击道存、山水即道，正是在这一点上古代山水诗实现了对物态化自然的超越，具有了宗教情怀，成为诗人们灵魂栖息的精神家园。现代的自然物象失去了原有“道身佛性”的神圣性和超越性，又未被赋予新的民族性独立审美意识，自然山水在新诗中如何实现超越性就成了一个有待解决的问题。

在语言方式变化、审美方式变化、山水意识变化的条件下，新诗很难创作出古代风格的山水诗，这是新诗史上山水诗缺失的根本原因。但这并不是说新诗没有写山水的能力了，只是它要以不同于古代的姿态呈现在现代诗歌中。孔孚是新诗史上第一个致力于山水诗创作的诗人，他最让人称道的作品是《大漠落日》：“圆/寂”。诗题的重要性不次于正文，离开题目，“圆”、“寂”便不可琢磨，但与题目组合在一起就能调动读者的种种联想：一轮落日 在空旷寂寥的西部原野，凄美绚丽，渊默静谧，镇古如斯；一位与落日相应的老人，在历经沧桑后静默与旷达的智慧；这一切让人油然而起一种铅华落尽、生命沉淀的哲学感悟和宗教情怀。孔孚一直倡导“减”字美学，这是他最短的作品，也是最成功的作品，它显然不同于“以物观物”的古代山水诗，也不同于一般的借景抒情，主体与客体完美交融，又充满生命体验。这是孔孚为山水诗的现代转换提供的新的经验。但孔孚这样成功的作品并不多，孔孚希望在他的诗歌中继承并发扬古典诗歌隐秘含蓄的特点，有时为了营造这种特点而给人一种很隔的感觉，例如同样被作者视为得意之作的《春日远眺佛慧山》：“佛头/青了”。诗中的佛理禅机因远离现代人的生命体验而给人一种不足之感。山水诗表现的是人与自然的联系，主体与客体同时存在，不过在古代诗学语境中偏重于客体，而今天更偏重于主体。山水诗的现代转换重要的并不是如何达到或超越古代山水诗的成就，而是在今天的诗学语境下，如何处理主体与客体的关系，让自然山水获得现代人的心理深度，表现现代人的生命体验。

在山水诗上绕了这么大一个圈子，其实要说明的问题很简单，新诗对传统的继承要立足于变化了的现实。首先，要立足于现代汉语。诗歌是语言的

艺术，它比其他文体更依赖语言本身，不同的语言有不同的表现潜能和限制，现代汉语和古代汉语也是一样。新诗对古代诗歌经验和诗学理论的继承必须考虑到现代汉语与古代汉语的差异，以及由此带来的运思方式、表达方式和表现力的不同，以充分发挥现代汉语的潜能为前提，让新诗语言更具表现力和感染力。其次，要立足于现代人的生命体验和哲学观念。诗歌是心灵化的艺术。诗人用心灵感受世界、感受人生，并把这种日常的生命体验提高到普通人无法达到的高度，给人以震撼和共鸣。在新诗诞生的近百年里，中国经历了从农业社会到工业社会、从传统到现代的巨大变迁，从日常生活到社会制度再到文化观念都与古代相去甚远，这是古代人不曾有过的体验，却是新诗精神的生长点。吕进先生强调中国现代诗学建设需要解决两个问题：“古代诗学的现代化和西方现代诗学的本土化。”^[3]新诗对传统的继承是一个不需要论证的命题，实现“古代诗学的现代化”是继承的内容也是继承的意义。不容忽视的是，古代诗歌的巨大成就和由此培养起来的文化心理和审美习惯，对于新诗的成长也是巨大的挑战，在这种情况下，对古代诗歌的沉潜研究和新诗的创作实验显得尤为可贵，否则继承只是皮相。“诗充满危险和陷阱，是一种冒险的实验，但却是一种必冒的风险，在这里勇气比成功更重要。”^[4]新时期以来诗歌的实验并不少，但更多的是在西方诗歌和理论启示下亦步亦趋的盲目追随，而在传统启示下的实验却不多。理论引导创作是新诗自草创以来的重要特点，当下诗评者对新诗中国风格的倡导最终还要付诸于诗人的创作实践，但是长期以来诗人的文学修养和创作经验更多来自于西方，传统文学修养明显不足，所以加强诗人的传统文学修养对于新诗中国风格的形成尤为重要，让新诗与传统血脉相连，也许新诗成熟的因素就在被遗忘的传统里。

参考文献：

- [1] 朱光潜. 山水诗与自然美[G]//伍蠡甫, 主编. 山水与美学. 上海: 上海文艺出版社, 1985: 205.
- [2] 葛晓音. 山水田园诗派在中国美学史上的地位[M]//中国山水田园诗派研究. 沈阳: 辽宁大学出版社, 1993: 349.
- [3] 吕进, 岩佐昌璋. 中国与日本——中国现代诗学的昨天和今天[J]. 文艺研究, 2007(6): 61-71.
- [4] 弗里德列希·胥果. 现代诗歌结构[G]//孔孚山水诗研究论集. 济南: 山东文艺出版社, 1991: 190.

责任编辑 韩云波