

本刊特稿

编者按：《新文艺理论体系论》是王锺陵先生费时十五年撰写的篇幅达四百五十万字的巨著《二十世纪中西文论史》的结语，除引论与尾声外，计分六编。本刊征得王锺陵先生同意，特予连载。此期所载为：第四编《文学体裁与戏剧类型》之第三章。

新文艺理论体系论(八)

王 锺 陵

(苏州大学,江苏 苏州 215006)

摘 要：从发生学的角度看，诗性与散文性的交织，乃是诗的最本质的属性。中国古代诗论在其开端期，即已鲜明地表现了一种不同于西方诗歌传统的内在矛盾，社会功能的要求与其文体特征的矛盾：诗承担的社会功能过于广泛，然而，其个体性的言志抒情的特征又使它往往缺乏与此种广泛的社会功能相符合的政治的、社会的、历史的广阔内涵。中国诗的特征构成了不仅是古代诗歌史，而且是新诗史运动的内在根据。诗的抒情性与群体性的结合，涉及一个小我与大我的问题。一个世纪的经验教训告诉我们，不要过于功利地看待与人民的相通问题，我们应该深入到文化—心理结构这一层次上，从其同构性与相异性上，既沟通小我与大我，又区别小我与大我，这样才能找到走出怪圈的途径。从总体上说，无论旧诗、新诗都要将赋比兴结合起来。赋以吸收现实内容，比兴以增强诗味。只要能够充分发挥以“长波段”语言营造意象的优势，新诗将能获得自己不同于古代诗词的诗味。将活泼自如、既能容纳现代口语而又具有明显的音乐性的格律化追求，与避免了其弊病的现代派技巧，以及古典诗词曲的韵味这三者结合起来，是中国新诗史上还未曾出现过的、创造具有民族特色的现代新诗的一条大有希望的道路。

关键词：诗的本质属性；中国诗歌的内在矛盾；小我与大我；建立新诗格律的构想；发展新诗的新道路

作者简介：王锺陵(1943—)，男，江苏南京人，苏州大学教授、博士生导师，主要从事原始意识、神话思维、中国文学史与方法论以及中西文论的研究。

中图分类号：I0 文献标识码：A 文章编号：1001-4403(2015)03-0001-07 收稿日期：2015-04-12

第四编 文学体裁与戏剧类型

第三章 诗歌论

一、诗的最为本质的属性

诗之所以为诗，便在于它对人的种种复杂的感情、情绪的表现。虽然叙事诗与抒情诗在内容

及艺术手法上有着重要区别，但仍是表现人的内在心理为主要目的的。

而从发生学的角度看，诗性与散文性的交织，乃是诗的最本质的属性。中国赋比兴的诗学理论，便是对诗的这一属性的最简明、切实的概括。赋比兴所显示的是与寓言故事化同一的进程。赋是铺展了的因而也是明晰了的意象，比兴则是未展开或不够展开的意象。赋走到了比兴的前头，

被置于第一位置,是意义化进程的胜利。比是意义向明朗化方向发展的意象,兴是意义还比较隐约的意象。赋比兴,对诗的本质做出了最准确的揭示。文学理论界一直仅将它解释为三种作诗的方法,这真是见乎小者而遗其大。进而言之,在赋比兴三项中,还隐含着中国文学初期的发展道路:从兴到比到赋,是从诗性向散文性发展的过程。赋代诗而起成为主要的文体,是这一过程的结束。“赋者,古诗之流”^{[1][21]}的古老说法,如果从这一角度加以理解,就会展现出那因隐含得很深而从未为人们所认识的宏阔的历史意蕴。

二、中国诗歌的内在矛盾

中国古代诗论在其开端期,即已鲜明地表现了一种不同于西方诗歌传统的内在矛盾,社会功能的要求与其文体特征的矛盾:诗承担的社会功能过于广泛,然而,其个体性的言志抒情的特征又使它往往缺乏与此种广泛的社会功能相符合的政治的、社会的、历史的广阔内涵。为了弥补此种不足,于是汉儒乃以美刺说诗,穿凿附会、曲折枝蔓地硬派给《诗经》以许多为汉代政治所需要的意义。此外,言志抒情这两者之间,有时虽能统一,但时而也会产生冲突。因为并非任何“志”都是为“情”所不能已者,在“志”与“情”两者间,还会显现出社会性与个体性的不协调。而中国古代诗歌所承担的广泛的社会功能,又加剧了言志与抒情之间的此种不协调。诗在“志”与“情”之间的畸轻畸重,又会发展为不同写作道路——外向与内向、现实与心灵——的矛盾与斗争,也会产生出作品抒情性强弱以至有无的分别。

中国诗歌的这样两个方面的特征:广泛的社会功能与更强的诗性,使得中国古代诗歌既广被社会,又峰峦高耸,并在广泛的群众基础上,呈现出汪洋万汇的艺术的丰富性,这是一方面。另一方面,中国诗歌的这两个方面的特征,也使得中国古代诗歌史上充满了复古与唯美的种种运动,它们各自趋向一边,当其达到极点时,便使诗承受着扭曲的痛苦。诗史乃像蛇行。

三、新诗史运动的内在根据

中国诗歌所具有的强烈的抒情性及言志的传统,同样强烈地影响着新诗的发展,它是现实主义诗潮成为这一世纪占主导地位的流派及自由诗成为这一世纪主要诗体的母体依据;另一方面,

基源于中国文字的特征,中国古代诗歌所具有的视觉优长和突出的意象性,又必然启动着对于格律整齐的追求,奠定出接受西方现代主义的基础。无论是闻一多,还是戴望舒,他们在诗歌上的努力,虽然从浅表层次上看,都有他们异国经历的背景在起作用,但其真正的原因,还在于中国诗的特征提供了他们得以努力的可能。对于理解纵贯了这一世纪新诗史的现实主义与现代主义、自由体与格律体之间的矛盾,其实也应该透过西洋影响,而从中国诗的特征上去予以更深的把握。中国诗的特征是一个包容多样性于自身之内的统一,它本身便是一个力场,各种要素之相互矛盾,构成了不仅是古代诗歌史,而且是新诗史运动的内在根据。

四、意境诗与非意境诗

自觉的意境诗的初步形成,是文学发展中两大历史趋向的交织:一是意与景的浑融,一是因气格缺乏而来的对婉曲远韵的追求。这两种趋势在永明诗人着意巧思的历史支点上交汇了,从而为中国诗歌合铸出了一种新类型的诗歌——意境诗。

意境诗比之非意境诗,其审美情趣要纤弱淡泊得多。非意境诗中那浓烈深沉的感情倾泻,以扣人心弦、震撼人心为效果,自然是抒情强烈而不婉曲的。永明诗人相反,他们在抒情婉曲上着力。情不直露,婉以出之,悠然远之,即为韵。言外之韵,正是意境诗的一个重要特色。其艺术效果,便是诗境比较空灵。从某种意义上说,对言外之韵的追求,正是玄言诗以理性开拓一个深远空间的努力之情思化、艺术化。

意境诗与非意境诗,在新诗中也存在,并将长久存在下去。

五、叙事诗

从文体的本质上说,小说是叙事的艺术,诗是抒情的艺术。但是,诗与小说也有缠杂,诗歌中有短篇及长篇叙事诗的悠久传统,小说中也有—种诗化的写法。不过,有一点是明白的,即使是叙事诗,也是以一种咏叹的调子来写事的。

若用诗来处理小说或戏剧的题材,要注意过于纷繁的事件和众多的人物,有可能窒息了诗所应有的感情及其应有的悟性。所以叙事诗对于情节的勾勒,务必有其情境性和跳跃性;要侧重对

于情感与心理的揭示。也就是说,用诗来写事,以至写小说或戏剧,成了诗体小说或诗剧,也有诗本身自己的写法。

六、文化积累与文学艺术的发展

从文化人类学的角度说,人类的整个进程就是一个文化的累积、加深、革新的过程,包括审美情趣在内的民族文化—心理结构,正是在这种累积、加深和革新的过程中形成和发展的。使事用典的风气,诗歌的走向格律化,都是文化积累的表现。问题的关键在于,文化的这种累积要以一种恰当的方式融入文学创作之中,应有助于而不是妨碍对情性的抒发。一个民族的文学要恰当地处理好这两者(文化累积和抒写情性)的关系,不是一件容易的事情,需要数百年的努力。中国诗歌的格律化,一直到初唐方才完成。近体诗的形式,正是文化累积的成果。

文学艺术的发展,存在着外部和内部两种关系:外部关系便是文艺与政治、经济、哲学、宗教、社会风尚等方面的矛盾统一;内部关系就是抒写情性与文化累积的矛盾统一。文学艺术正是在内外部关系的错综矛盾中向前发展的。在一定的历史时期,如何处理好文化的累积和抒写情性这一组矛盾,往往成为一个民族文学艺术发展的突出的课题。

既然整个人类发展的过程可以说就是一个文化累积、加深和革新的过程,那末在这一过程中就存在着两个方面:一是人,二是文化。文学的发展正是在这样两个因素的相互斗争和统一中发展的。诗文的产生本来就是文化累积的产物,发抒情性又正是人高度文化化的表现。人类走过了十分漫长的道路,方才走到了自觉地要求发抒情性的地步。每一个时代人们发抒情性的方式,以及发抒的广度和深度,都是为一定阶段的文化累积所历史地规定的。更深一层说,包括“情性”在内的人类本身,也是一种文化的积累物。不同文化的累积,构成不同质的人。从宏观上说,文化的累积是一个比阶级性、民族性远为本质的概念。

但是,文化的累积既在人之内,又在人之外。一方面人是文化累积的产物,另一方面文化的累积又表现为人之外的一种客观存在(如书籍、历史知识、生产工具及工艺等)和一种具体的形式(如诗文的体裁、格律等),因此掌握它有相当的困难,需要一个逐步摸索、熟练的过程。它不像

思想感情之于人,总是自然而然地无时不生的,所以,要以一种困难的需要花费相当精力方能掌握的手段,来表达这种似乎油然而生的思想感情,确乎无异是戴上了镣铐的跳舞,特别是当形式的追求过分烦琐苛细时,抒写情性不是成为不可能,就是十分困难了。然而,每一个民族的文学总在某一个或某几个历史阶段上,必然要经历比较集中地追求掌握表达形式的阶段。在这些阶段上,文艺创作中淹没以至桎梏情性的现象,便会弥漫开来。于是,就会有理论家们出来呼吁反对这一倾向。虽然呼吁者在主观上往往并不明白文艺正是必须经过这种阶段才会前进,但在客观上,却有利于作者们加速对于表达手段的圆熟掌握。

七、优秀文学家对于语言潜在优势的发掘

闻一多戴着脚镣跳舞的口号,是一个有缺陷的口号。在诗歌创作中,使人钦佩的不仅应是作者使自己适应韵律格式的技能,更应是他使韵律格式符合内容需要的技能和才艺。大而言之,优秀的文学家,不仅能在语言的显性层面上发挥其已有之长,而且能在创造性的运用中,发掘其潜在的优势,使人对这一语言的魅力有一种全新的感受,甚且开辟出一条能够提高民族语言表现力的发展道路。

比如,曹植诗因为细腻表现的需要,辞极赡丽。由于语多致饰,形成了“句颇尚工”^{① 2129}的语言特征。曹植由此而完成了从汉诗向魏晋诗发展的转折,形成了一种明显不同于两汉古诗的崭新风格。明人王世懋说:“古诗,两汉以来,曹子建出而始为宏肆,多生情态,此一变也。”^{② 3174}所谓“始为宏肆,多生情态”者,指因风力情感之充实而造成的艺术表现之铺展和细腻。“一变也”,正是说的语言潜能的发掘所给予人们的那种全新的感受。并且,由细腻而藻采,由藻采而工致,中国古代诗歌语言艺术的发展,又正是在这种相对浑成的包孕之中,萌生出一条通向未来的曲折而漫长的道路:在曹植诗对字句之工的追求之中,已然孕育着向六朝诗风发展的先兆。因为依据汉字单音节的特点和音、形、义相联系的内在规律,句颇尚工的倾向,必然导致对语言形式美和音韵美的讲究。

语言形式美的追求,主要表现为对骈偶的逐步自觉的运用。情兼雅怨的子建诗,由于俳句的运用,形成了体兼骈散的特征,这一趋向发展到

陆机,中国诗歌就骈仗大作了。清人毛先舒说:“文至魏氏,渐启俳体,典午以后,遂为定制。”平原骈整,时发隽思,一变而为康乐侯,遂辟一家蹊术。亡论对偶精切处,肇三谢之端。^{④ 39,40}这段话说到了曹植、陆机在开启、发展俳体中的作用,说到了陆机对三谢的影响。谢灵运在运词之板重上和陆机有一脉相通之处,而陆机诗骈仗大作的风气又成为颜延之对偶诗的前导。

另外,句颇尚工的追求,还导致了对警句的注意,曹植往往以气宇阔大的警句置于开头。子建诗善于发端的特征,对于后世的小谢诗有着很深的影响。

曹植诗在音韵上颇为用心,不仅他的诗中多见双声叠韵之词,而且他押韵亦极为谨严,常根据情绪之变化来变换用韵。在陈思对音韵的研求中,甚至产生了暗合于后世平仄的句子。谢榛说:“建安之作,率多平仄稳帖,此声律之渐;而后流于六朝,千变万化,至盛唐极矣!”^{⑤ 1137}

综上所述,我们对于以曹植为代表的建安诗歌的意义就可以有较为深入的认识了,仅就艺术形式方面说,不仅词采、骈偶、警句,而且成为这一时期最为重大成就之一的声韵之研求,都是由建安诗歌发端的。所谓发端,即是说在对语言的创造性运用中,将其潜在优势转变成了一条现实的提高民族语言水准的发展道路。子建的例子,可以使理解一个优秀诗人在语言艺术的创造上所能达到的高境界。

八、人民力与作家主观力的争论

社会学模式由于它的政治性,在理论上具有向着社会、人民绝对倾倒的内在趋势。从20世纪30年代的大众文艺到20世纪40年代的人民文艺,“人民”这个概念,借助于多难的国势之深广而持久的需要,愈益被抽象化为一种否认个人的力量。文艺家们自觉地或不自觉在向着它倾倒。

于是,产生了关于人民力与作家主观力的论争。

胡风是主张作家要有主观力的。他的《置身在为人民的斗争里面》一文的中心论点,即是要求主观力量坚强起来,以深入感性的对象,而深入对象的过程,也就是自我从思想情感的斗争中提高和丰富自己的过程。胡风对于“人民”没有采取一味歌颂的态度,而是指出它的复杂性及其缺陷,提出不要被淹没,这同其时要求作家融合于

人民之中的时代声调是不一样的,同严辰之认为要先融化于大众中,再来努力,才能得救,否则就要没落的看法,更是背道而驰:一个要作家放弃自我,一个要作家加强自我。甚至可以说,胡风的态度中不无一种作家高于人民生活的意味。

胡风不仅看到了所深入对象的复杂性及其缺陷,而且也看到了深入之主体者本身的复杂性及其缺陷。因此,在胡风看来,艺术创造的源泉不是生活,而是主客观的整合。因此,胡风提出要与没有思想力光芒的客观主义,亦即形象的平庸性进行斗争。能够从主客观的整合上看待创作,是一个深刻的见解,但胡风所注目的还是作家个体,所以他一再使用“自我”一词,他未能从个体与集体的互动上来把握问题,这是胡风理论的缺陷。从整个时代文艺理论向着集体方向的变化上说,毋宁说胡风的立场在个体上还有点滞留。尽管因为这种滞留,而使他的理论更加辩证,但在当时及此后相当一段时间中,却使他显得是在顶逆潮流,特别是他使用了“自我扩张”这一类并不准确,却又十分碍眼的词语。

冯雪峰的《现实主义在今天的问题》一文,有相当多的篇幅就是批评胡风强调作家的主观力的理论的。

冯雪峰将个人放置在社会斗争中说明其主观的产生、变化,这是他比胡风正确的地方,但冯雪峰运用存在决定意识、客观决定主观的理论,却是走到了否认主观的地步。因为将人民及与之一一起作战这样一种客观情况视为主观,则主观就完全被客观所取代了。主观应是一种认识、一种态度,行为则是主观的客观化。主观确是由于斗争的要求和逼迫,而改造、锻炼、生长出来的,但需通过个人的选择,正因为个人的选择,而使这种“生长”可以有許多不同的方向,并呈现为多种形态。冯雪峰忽视了客观是通过主观的中介及其作用,而转化为一种新的主观的,两者并不是一种简单的决定和被决定的关系,也不是简单的作用和反作用的关系。

冯雪峰从简单的决定与被决定论出发说:“人们都说:没有强大的主观力又怎能拥抱强大的人民力?这其实是倒过来的说法。作家如果已经有强大的主观力,则他分明已经在现实的历史的斗争中而握住了强大的人民力或历史力。”^{⑥ 168-169}“作家的主观力不是先在的,也不是和人民力对等地分离的。”^{⑥ 169}这样说来,主观力即人民力。

胡风既然旨在反对客观主义,那末他自然不会强调客观的决定作用,而是张扬主观力。冯雪峰采用追本溯源的方法对于克服胡风的缺点是有针对性的,但他又倒向了另一边,取消了主观力的相对独立性。虽然,人的本质是社会关系的总和,但不同成分的构成,就形成难以重复的个体。这些不同成分,除了后天的外,也还有先天的。主观力从根本上说虽是人民力、历史力的表现,但人民力、历史力是一个十分丰富的综合体,人的个性、气质、学养、经历的区别,对于取得人民之力的成分与深度,都不会一样。显然,问题是被极端地简单化了。取消了主客观的整合,同时也就取消了个人与社会的互动。个人与社会的互动,从个人对于社会的作用方面说,并非仅是“促进”或“阻碍”二词所能涵括的。历史道路的开辟与其特殊的色彩,往往都和个人的作用及其特殊性紧密相联。

九、小我与大我

诗的抒情性与群体性的结合,涉及一个小我与大我的问题。公刘称这个问题“是一个听得耳朵都磨起了茧子的题目”^[7]。“五四”白话文学运动本然地有一种平民化倾向,因此文学家与民众的关系对于新文学史来说,是一个基本问题。社会政治学模式的一项主要内容,便是要将文学家个人融合于群体之中。上节所说人民力与作家主观力的争论,便是由此而产生的。到了新时期,个人虽重新抬头,但论者大多仍承认它应与人民相通。当然,新诗史上也多次出现诗人们只管开掘自我,表达自己琐屑的感情,从而丧失读者的情况。

一个世纪的经验教训告诉我们,不要过于功利地看待与人民的相通问题,历来对于小我与大我的说明,都还只是停留在政治学、社会学的层面上。我们应该深入到文化—心理结构这一层次上,从其同构性与相异性上,既沟通小我与大我,又区别小我与大我,这才能找到走出怪圈的途径:既避免空廓大我对于小我的泯灭;又避免如同在台湾现代诗潮中影响很大的超现实主义的失误所显示的那种情况——在弗洛伊德个体心理学的影响下,走进幽闭的、混沌的生物心理中去。

本《结语》第二编第三章《文学与艺术的功能》之第一节已经说明,整个社会科学研究的重要

的价值之一,乃在于为民族构建一个文化—意义的世界。文学在构建文化—意义世界中,无疑有着特殊的地位。基源于文化—心理上的相通与相异,这种文化—意义世界的建构,在人类的共同性下,又有民族的差异性;在民族的共同性下,还会有地域、阶层、集团以至个人的种种差异。从这样一种层面上去看待小我与大我的问题,诗就不仅成为人的心灵、人的存在的表现了,而且它还进入到人的心灵之建构、人的存在之塑造中了,因此诗也就成为人的存在的一种方式。这样,诗就在最高意义上同人及人生融成了一片,并发挥其提升人生的超越性作用。

十、新诗更要注意维护诗美本体并营造自己的优势

认识了诗的本体,它的最本质的属性,我们就可以明白,从总体上说,无论旧诗、新诗都要将赋比兴结合起来。赋以吸收现实内容,比兴以增强诗味。仅有比兴,过于凌空,则诗未免过于贵族化;没有比兴,则诗成为散文。从新诗来说,由于采用白话,它的散文性因素就空前地加强了,过强的散文性因素,将彻底消解诗性。因此,新诗之加强诗性因素就成了能否维持诗的一件十分严重的事情。新诗是向着散文化方向大步迈进了的一种诗体,因此它应该特别注意于维护其本体,否则新诗将会迷失其本质。

诗回到本体,就是要使读者从形象的世界中去悟解一个内在的意义世界。过多地使用直接的、明晰的陈述性句法,甚至是推理性的表达,对于诗、特别是新诗,是不适宜的。隐喻是诗性表达的一种方式,应在隐喻中展现出更多的感性,引发人产生更多的感悟,进而使本真的生命气息通过隐喻的交织,深入到生命的流转之中:一种大化流行的境界,可以使诗具有更高的灵性。诗性有赖于诗人心灵的丰盈,诗人心灵的丰盈应该体现为诗具有高度的灵性。通感、变形意象、联觉意象的运用,都有助于增强诗的灵性,进一步说,这也正是对于诗所由而来的神话思维本源之返回。抽象的具象化,具象的抽象化,也是可以增强诗性的表现方法。

再从新诗不同于古代诗歌的特点上说,新诗

有关新诗的相关论述,参见王锺陵:《对20世纪新诗史的总概括及对诗本体、新诗特点与其发展道路的思考》,载《社会科学辑刊》2014年第2期。

由于使用口语,它的意象的密度有一定的稀释,但句子长了,行与节多了,可以写得更细致、舒展,因此它的意象的“波段”比较长。这是新诗的缺点,也是它的优点。只要能够充分发挥这种以“长波段”语言营造意象的优势,新诗将能获得自己不同于古代诗词的诗味。而尽可能将句子写得紧劲一些,加强意象的密度,对于新诗语言的诗化也十分必要。

十一、对建立新诗格律的构想

从诗的本体论上说,诗的抒情性乃是同群体性结合着的。没有群体性的传诵,诗就只能存在于纸上,它就必定会萎缩。因此,自由体应该存在,格律体更应试验、创造,特别是短诗的格律,具有广泛的适用性。一种体式的确立,需要一批优秀作品的示范作用,这需要诗人、选家之协力共振于社会性的读解之中。不能够做到这一步,新诗的前景就难以乐观。

新诗应以顿为节奏的单位,每行的顿数应大致相同,即使变化也应是有规律的。在篇幅较长的情况下,过于整齐的顿数会产生单调的重复感,因此应使其具有行与行相互映衬下的适度变化,或是将全诗划分为若干个单元,使每个单元在韵律上各有其特性,至少也应互有区别。新诗应该押韵,回环的旋律感能增加诗的效果,这是诗在形式上区别于散文的一个重要特征。韵式可以也必须多样化,并应以自然语序押韵,避免趁韵。韵部的选择应和内容的要求相一致。用韵也应疏密有间,适应诗情的起伏,不能过于短促峻利、一泻到底,特别要避免单调呆板的押韵。双声叠韵等汉语言的特性,都应加以运用,还应注意发挥现代汉语口语的音乐性潜能。排比、对称、重叠、复沓等方法,也都有利于造成一种回环的音韵效果。句末的收尾,二字顿与一字顿都可以用,应根据内容的需要,选择相应的调性。交叉运用这两种收尾法,常常是必要的,但在转换中,最好有所铺垫,以有利于音节的流畅。新诗在建行上,应允许有一定的宽度,但诗比之于散文的特点,就在于句子短,二十多字一行是并不相宜的。一首诗应该有一种整体性的韵律感,特别对于短诗来说,就更是这样。

在新诗格律的讨论中,体式问题是被忽略的。然而,诗以分节为好,每节的行数也以固定为好。四句一节,是一种有着悠久民族传统的分节方法。

新诗在总的格律规范中还应形成种种体式,我以为最有希望成为一种独立诗体的,是四句一节、四节一首这样一种格式,它的容量正好适合短小的抒情诗的要求,并具备诸如起承转合之类篇章变化的余地。三句一节、三或四节一首,以及六句一节、三节一首的格式,也能形成一种诗体。当然,也还可以形成其他种种体式。像五句一节、两节一首的诗,公刘就写过好一些,不过这样一种格式的容量似乎过小了一些,并且两节在章法上也缺少变化的余地。抒写现代生活及其思想感情,体制过短是不行的;但过长的格律诗写起来,也很麻烦。因此,无论具体体式如何形成,篇幅的适中是一个必然的要求。中等篇幅的诗,以四句节与六句节按适合情感抒发的恰当方式交错起来,也可以形成一种有变化的体式。新诗格律中的变化,不仅如上文所说表现于用韵的多样化、一字与两字收尾的错综上,也还应该表现于诸如四句节、六句节的交错使用上。在形成种种体式的基础上,才可能增加一些较细的格律讲究,甚至平仄四声之某种运用也并非不可能,而且也将是有益的。这当中,将会有大量属于个人技巧性的东西,它们可能转化为一般的格律要求,也可能仅仅作为个人的诗律特征而存在。别人可以借鉴它,也可以只是欣赏它。

经过一个长时期的积累后,便可以出现一些为大家所共同承认接受的,从而具有一般意义的技巧性规定。这样就可以形成一些流行的体式和共同的适度的格律要求。达到这样一步,格律诗试验就至少是在某些体式上取得了阶段性的成果。当适应抒写现代生活与情感之多种要求的若干种诗体定型后,中国新诗的格律化就大体上完成了。在这个过程中,向民歌、外国诗歌,特别是向词曲的借鉴、发掘,是完全必要的。

十二、创造具有民族特色的现代新诗的一条大有希望的道路

总结八十多年新诗史的得失,我以为:将活泼自如、既能容纳现代口语而又具有明显的音乐性的格律化追求,与避免了其弊病的现代派技巧,以及古典诗词曲的韵味这三者结合起来,是中国新诗史上还未曾出现过的、创造具有民族特色的

有关新诗的相关论述,参见王锺陵:《对20世纪新诗史的总概括及对诗本体、新诗特点与其发展道路的思考》,载《社会科学辑刊》2014年第2期。

现代新诗的一条大有希望的道路。

这里有两点值得注意：一是古典诗词曲的韵味，要化入到现代感觉、现代感情之中；二是对于现代派技巧要有正确的吸收。

所谓古典诗词曲的韵味，是个宽泛的概念，它是诗人长期沉潜于中国古典诗词曲中自然焕发出来的那样一种内涵与气息，它体现的是中国新诗的民族特色，这其中不仅可以有意象的化用及改造，而且应该有对于灵活错综句式、多种抒情风格与境界以及奇思曲喻等种种技法的借鉴。中国古代诗词曲汪洋万汇的艺术蕴藏，尽多可足新诗加以吸引转化的技巧。要有韵味，就要化，它应体现为具有悠久的民族诗歌传统的现代人之审美情趣中的一项重要组成部分，也就是说，它是渗透于现代人的情思之中的。它是化古为今，而不是化今为古的。像戴望舒那样的古色斑斓，只能说是肤浅的食古不化，是思想贫乏、艺术力薄弱的表现，这样的错误不能再重复。因此，重要的是要有思想力、感受力、现代感及深厚充沛的民族感情。

关于正确吸收现代派技巧的问题，其实即是上文所说诗回到并维护其本体并防止产生偏向的问题。亦如同上文所说，过多地使用直接的、明晰的陈述性句法，甚至是推理性的表达，对于诗、特别是新诗，是不适宜的。然而，在增加诗在感性中的悟性、直觉性、灵性的同时，也要注意防止因追求多义所可能带来的暗昧与荒唐。要注意语言的规范性、一定的逻辑性和清晰性。意象之间的联结可以是隐微的、曲折的，却应是能够曲径通幽的，一定的散文性的渗入是必要的，诗应有其必要的明晰度。应从整体上着眼，多注目于整体境界的圆融，不要仅着眼于用生峭尖新的字词句式。

我想强调的是，圆融的整体境界中完全可以充满隽永的诗味，正不必如中国20世纪30年代的现代派诗人及新时期朦胧派诗人以造语的佻巧小碎、尖新诡异、怪诞晦涩来取得诗意也。现代派诗是节制感情的，因此现代派诗常常存在感情缺乏的毛病。感情可以内敛，但诗必须是抒情的，否则就不成为诗。

参考文献

- [1]班固.两都赋序[M]//文选：卷一.北京：中华书局，1977.
- [2]胡应麟.诗薮·内编：卷二[M].上海：上海古籍出版社，1979.
- [3]王世懋.艺圃撷余[M]//何文焕.历代诗话.北京：中华书局，1981.
- [4]毛先舒.诗辩坻[M]//清诗话续编.郭绍虞，编选.富寿荪，校点.上海：上海古籍出版社，1983.
- [5]谢榛.四溟诗话：卷一[M]//丁福保.历代诗话续编.北京：中华书局，1983.
- [6]冯雪峰.雪峰文集：第2卷[M].北京：人民文学出版社，1983.
- [7]公刘.关于新诗的一些基本观点[J].文学评论，1983，(4).

[责任编辑：欣杰]