

第一辑 特别推荐

百年新诗的光荣与梦想

谭五昌

迄今为止，以追求现代性思想艺术价值为最高目标的中国新诗已经走过百年历程。谭五昌教授的这篇文章，结合对各个历史时段的重要诗人与诗歌群体的审美风格与创作特色的精要阐释与到位分析，对百年中国新诗的发展历程进行了准确、客观、富有学理性的宏观描述与艺术概括，为读者展开了一幅百年新诗的壮阔艺术画卷，在为我们充分展示百年新诗总体风貌与非凡成就的同时，也为中国新诗的未来发展提供了合理有益的建议与思考。谨以此纪念中国新诗百年！

——编者

源远流长的中国古典诗歌因其语汇、体式、规范不断丰富、完备与成熟而长期在中国文学史上享有一种君临一切般的荣耀，然而进入明清以来，它所享有的这种沉甸甸的荣耀却由于鲜有杰出创造者的持续加入，转而逐渐滑向一种几乎令人窒息的尴尬与窘困境地。19世纪末叶，清醒地意识到了古典诗歌面临严重危机的诗坛有识之士，如黄遵宪、梁启超、谭嗣同、夏曾佑等人，便积极倡导“诗界革命”运动。他们勇敢地喊出了“我手写我口”等在时人听来不啻是“异端邪说”的诗歌革命口号，同时提出了革新诗歌语言和内容的具体主张，并勇敢而积极投入到他们所欲创造出来的“新体诗”的创作实践之中，表现出诗界革命先驱者过人的胆识与艺术抱负。尽管由于当时的社会、政治、文化乃至诗歌环境的不利因素的影响而使“诗界革命”最终归于失败，未能冲破旧诗的藩篱，但“诗界革命”同仁们在诗歌改革意识上的超前性觉悟却给后来者提供了思想与精神上的有力支持。

时过二十年光景，到了五四运动前夕，以胡适为代表的一大批新文化及新文学运动的闯将再次高举诗歌革命的大旗，继续先驱者们未

竟的诗歌革命事业。鉴于当时的文学革命运动秉承着反帝反封建的光荣而沉重的文化启蒙使命，作为旧文学“核心堡垒”的旧诗是必须首先突破却并非容易突破的一道“文学难关”。为了达到对旧诗的有力颠覆与革新，胡适于1916年率先以“尝试者”的姿态写出了《蝴蝶》等8首努力革新旧诗语汇的“白话诗”，并在1917年2月的《新青年》杂志上集中发表出来，揭开了新诗革命的第一页。此后，胡适继续以拓荒者的过人气概用大量的口语、俗语入诗，创作出了一大批与旧诗风貌迥异的“白话诗”，毫不忌惮当时强大的诗坛保守势力对他的嘲笑、鄙薄、斥责与围攻。在胡适的大力倡导下，沈尹默、刘半农、刘大白、周作人、鲁迅、陈独秀等新文学运动的闯将们纷纷加入了“白话诗”创作的行列，汇成了一股不可阻挡的声势。与此同时，他们还以先进的眼光、激进的姿态在各种场合公开发表支持白话诗的言论与文章，从思想、理论上粉碎诗坛保守势力对于早期新诗（我在这里所使用的“新诗”概念，是指以现代口语为主要表达媒介的自由体诗，包括“白话诗”以及后来诗界通常所谓的“现代诗”在内；换言之，我把“白话诗”理解成“新诗”的初级形态，而把“现代诗”视为“新诗”的高级形态）的肆意“剿杀”，艰难地维护了新诗革命的成果，逐渐赢得了人们的理解、接受与认可。1920年，胡适的白话诗集《尝试集》正式出版，诗集很快销售一空，在社会上引起强烈反响。《尝试集》的成功，标志着中国古典诗歌时代的彻底终结以及中国新诗时代（也是中国新文学时代）的来临，这在整个中国文学史上堪称一个“开天辟地”式的“文学事件”，其意义和影响至为重大与深远。

“白话诗”的最终胜利为当时整个新文学运动的迅猛发展扫除了最大的障碍，使得新文学运动的“合法性”地位得以全面确立，也使得“新文学”的观念开始普遍深入人心。作为与中国传统诗发生深刻“断裂”而出现的一种新型诗，“白话诗”在诗艺方面的革新与贡献主要可以归结为两大点：其一，以清新、素朴、流畅的口语取代了当时陈腐、奥涩、板结的文言文；其二，以参差灵动、自然伸缩的自由句式取代了齐整划一、刻意雕琢的格律体制。概而言之，此即新诗论者通常所谓的语言与诗体的“大解放”。这种语言与诗体的双重“解放”所造就的新诗（初级形态为“白话诗”）在反映和表现当时人们日趋复杂、丰富的现代生活与思想感情方面具有古典诗词所无法比拟的艺术上的优越性，现特举

新文学运动闯将刘半农作于“五四”时期的一首白话短诗《落叶》为例，兹抄录如下：

秋风把树叶吹落，
它只能悉悉索索，
发几阵悲凉的声响。

它不久就要化作泥，
但它留得一刻，
还要发一刻的声响，
虽然这已是无可奈何的声响了，
虽然这已是它最后的声响了。

从题材和主题来看，刘氏的这首“悲秋”诗完全可以归入古典诗歌的行列，如果他采用传统诗的语言（文言）、体式（格律）来写作，他顶多也只能把“悲秋”的情绪铺叙得入骨三分，却难以跳出旧诗词内含的古典情感模式。然而当刘氏赋予这首“悲秋”诗以新诗形貌，诗形（语言、形式）的变化也最终导致了诗质（情感体验）的微妙变化：整首诗在语言上完全采用质朴、清新的白话入诗，格式上又选取了句子参差不齐、音节自然流转的自由体，使“落叶”的形象在给人一种熟悉的古典情感的审美体验的同时，更多地流露出让传统诗读者感到“陌生”的洒脱、奔放的美感，诗的结尾处诗人运用重复手法渲染的“悲秋”情绪，更透出通常只有现代人才可能具备的那种沉痛、深刻的生命体验。《落叶》一诗所拥有的崭新的审美质素和情感内容是此前的古典诗歌所无法提供的，由此足以见出新诗不容否认的魅力与价值所在。

由胡适等人共同造就的，旨在实行语言、诗体“大解放”的“白话诗”运动无论在思想内容还是艺术形式方面都具有古典诗歌所无法比拟的优越性价值，它使得绵延数千年的中国诗歌面貌焕然一新。究其实，这背后不能不归功于胡适们超越时人的先进的诗歌观念，以及在此种先进的诗歌观念指导下所进行的积极创作实践。胡适等人从“一时代有一时代之文学”的认识高度出发，提出了“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”（胡适《谈新诗》）等明确的“诗学革命”主张，为新诗在诗形、诗质上全面摆脱旧诗的束缚、踏入现代化进程奠定了坚实的理论基础。以胡适为代表的新诗缔造者们以其“叛

逆”的先锋姿态对传统诗歌观念和艺术方法进行了大胆革新与勇敢实践，直接为新诗领域的后来者们提供了典范与榜样。他们通常以诗潮运动、流派集结、理论宣言等具体方式来寻求诗歌观念和艺术方法的不断突破、创新与深化，同时用创作实践加以印证和推动，在新诗现代化的历程中留下了一长串值得珍视的深刻印迹。

20 世纪 20 年代中后期，针对白话诗倡导者们只重视诗形、忽视诗质从而导致作品浮于生活与生命表面所暴露出来的诗学观念的明显局限性，以李金发、穆木天、王独清等为代表的一批深受西方文艺熏陶的青年诗人勇敢地将国外象征主义诗学观念引入国内诗坛。他们不仅倡导运用象征、暗示、通感等表现手法来改进与丰富新诗的表现手段，更强调诗人要善于在日常生活境遇中捕捉与升华具有普遍的形而上意味的生命体验。作为“象征派”代表诗人之一的穆木天曾如此宣言：“诗的世界固在平常的生活中，但在平常生活的深处。诗是要暗示出人的内生命的深秘。诗是要暗示的，诗最忌说明的。说明是散文的世界里的东西。诗的背后要有大的哲学，但诗不能说明哲学。”（《谈诗》）“象征派”诗人们这些极其贴近诗之抽象本质的诗学主张及其相应的创作实践，标志着其时的中国新诗创作已经与西方现代诗潮遥相呼应并实现了最初的“对接”，正式启动了中国新诗现代化的进程。紧随其后，在 20 世纪 20 年代末至 30 年代初的诗坛上，以戴望舒、何其芳、卞之琳等为代表的“现代派”诗群继承了“象征派”诗学观念的精髓（他们因此而常常被视作“后期象征派”），同时又在诗学理论上作了局部的修正与补充。最明显的一点是“现代派”放弃了“象征派”强调音乐性（外在节奏）的诗学主张（比如戴望舒公开表示“诗不能借重音乐，它应该去了音乐的成分”），强调用视觉意象的组接来含蓄地传达诗人纷繁复杂、幽微精妙的内心感受和体验，以此扩大诗的印象（联想）与思考空间。卞之琳的《断章》只展示四个普通的视觉意象（日常生活画面），但这四个视觉意象经由诗人的精心组织与巧妙结构却令读者生发出对于人与人、人与世界关系的万千思绪，意味无穷，堪称“现代派”诗篇中的经典名作。“现代派”诗群对于“象征派”诗群创作理论上的合理修补与完善，以及与之紧密相连的活跃异常且成果颇丰的创作活动，无疑都标志着中国新诗现代化进程已进入一个迅猛发展的关键阶段。

令人遗憾的是，前景一片光明的新诗现代化进程突然被强大的诗之

外的外部力量所阻断。20世纪30年代中后期，由民族生存面临的严重危机所引发的社会动荡与时势艰险，使新诗的诗学建设和艺术“探险”工作不得不完全中断下来，诗人们基本上都投入到“诗歌抗战”运动中去了。至民族外患得以消除的20世纪40年代中后期，一批极具艺术抱负的青年诗人围绕着《中国新诗》刊物集结起来，自觉主动地探索新诗现代化的崭新途径。他们以良好的学养、先进的眼光对当时西方的现代主义诗潮进行了批判性地继承、改造与吸纳，形成了自足的诗学体系。在理论的宏观方面，他们倡导诗人应把忠于时代与忠于艺术高度统一起来，既追求诗的社会使命意识，又保证诗的审美品质；在理论的微观方面，他们强调感性与智性的互渗、表现的含蓄有力、思想的机智深沉，以达到“现实、象征、玄学”的有机组合。这批有着出色的诗学建构能力的青年诗人后来被命名为“九叶派”（成员包括穆旦、郑敏、杜运燮、辛笛、陈敬容、杭约赫、唐湜、唐祈、袁可嘉）。与早期的“象征派”“现代派”所发表的诗学主张相比，“九叶派”建构的新诗理论的视野更为开阔，也更显得成熟、稳健与深刻，并创作出了《旗》《森林之魅》（穆旦）、《金黄的稻束》《生的美：痛苦·斗争·忍受》（郑敏）、《追物价的人》（杜运燮）、《力的前奏》（陈敬容）、《最后的演出》（杭约赫）等众多出色的、可作理论印证的诗篇。毫无疑问，“九叶派”在理论和实践上出色的创造已足可使中国新诗现代化运动迈入成功、辉煌的境地。

历史仿佛故意给新诗的发展与成熟设置下重重障碍，“九叶派”手中现代诗的火焰刚点燃不久便被历史的暴风雨吹熄掉了。从20世纪50年代起至70年代后期，政治意识形态的有力支配和普遍笼罩，使得大陆的新诗现代化运动再次遭受到长久的困顿与挫折。当时，在一场关于新诗发展道路的大讨论中，人们所普遍认可的新诗必须走“民歌加古典”的发展道路所显示出来的理论上的偏误，致使大陆新诗在思想及艺术水准上长期陷于停滞不前甚至严重退化的局面。所幸的是，现代诗的火种并未被熄灭，而被转移到作为新诗重镇的台湾继续燃烧。20世纪50年代，以纪弦为代表的“现代派”，以覃子豪、钟鼎文等为代表的“蓝星”诗社，以洛夫、痖弦等为代表的“创世纪”诗社相继成立，共同发起了一场声势浩大的新诗现代化运动。“现代派”公开发表《现代诗》“宣言”，并由纪弦将之归结为“现代派六大信条”，力求建构完整的现代诗学体系。由纪弦等人所提出的“新诗乃横的移植，而非纵的继承”的诗学主

张尽管存在认识上的偏颇，但这种彻底革新的姿态无疑为加速台湾新诗的现代化进程作出了革命性贡献；针对“现代派”倡导“横的移植”与强调“主知”的主要诗学观点，“蓝星”诗社则反对新诗的全盘西化，也不赞同纯粹“主知”，转而主张融合智性的抒情倾向；“创世纪”诗社则在“现代派”的“主知”和“蓝星”诗社的“抒情”主张之外另辟新说，着力推崇“超现实主义”，强调诗以超现实的意象开掘人的直觉、幻觉、潜意识等深层生命体验的重要价值。“现代派”“蓝星”“创世纪”这三大台湾现代诗群表面互为对立，实质互相渗透、互相补充，它们的诗学观念与诗学主张，进一步丰富与深化了中国现代诗的内涵与特质，同时创造出了脍炙人口的新诗精品，其广泛而深刻的影响一直延续至二十世纪七八十年代，正好填补了大陆新诗此一时期诗学建设与创作成果方面的双重空白。

中国新诗史上从不缺乏革新者们活跃的身影，而且他们勇敢的革新行为总是与无所顾忌的青春激情联系在一起。20世纪70年代末，一批同样具有先进的世界眼光的青年诗人围绕着民间先锋诗刊《今天》集结在一起，发起了一场旨在全面革新三十年来（1949—1978）大陆新诗僵化的观念与形式的“新诗潮”运动。在思想内容方面，他们反对“假”“大”“空”的恶劣诗风，强调诗人应表现自己真实的思想感情，“不属于表现自我感情世界以外的丰功伟绩”（孙绍振语），同时又强调要在自我的情感体验里容纳深广的社会和历史内容；在艺术表现方面，他们提倡运用意象、隐喻、通感、变形、蒙太奇等现代手法、技巧来改革传统的诗艺。“新诗潮”的杰出代表人物北岛曾明确表示：“诗歌面临着形式的危机，许多陈旧的表现手法已经远不够用了”（见《青年诗人谈诗》）。由于他们在诗学观念及艺术话语形式上均对大陆1949年至1978年期间已成定型的“民歌加古典”型新诗构成了颠覆性的革命，使得他们的作品具有一种短时间内难以为人们所认识和接受的“陌生”面貌，他们的创作因而获得了“朦胧诗”的命名。简言之，由北岛、芒克、舒婷、顾城、江河、杨炼、梁小斌等“今天派”与“朦胧诗”的代表性诗人发起和倡导的“新诗潮”运动在20世纪70年代末至80年代中期的大陆诗坛引起了全方位的震荡，对许多诗歌爱好者（尤其是年轻人）进行了一场深刻的现代诗启蒙教育，影响至为深远。“朦胧诗”运动最终为人们所广泛接受与认可的诗歌事实，标志着中国新诗已经全面跃入了现代诗

的崭新阶段，促成了现代诗观念的普遍深入人心，尤其“朦胧”诗人们出色的艺术创造使得大陆新时期以来（1978年以来）的新诗创作具备了与西方现代诗进行对话与交流的资格。

秉承着“朦胧诗”的叛逆姿态与革新精神，一大批接受过“朦胧诗”启蒙教育的“后来”的诗人以迫不及待的心情对“朦胧诗”发动了一场更为猛烈的“诗学革命”，掀起了所谓的“后新诗潮”（或“后朦胧诗”）运动，他们自我命名为“第三代”诗人（以他们的逻辑，北岛等人被命名为“第二代”诗人，贺敬之郭小川等人被命名为“第一代”诗人）。“第三代”诗人人员众多，内部派别林立，主张歧异，呈多元化趋向，但在拒斥“朦胧诗”的诗学观念和艺术方法方面却表现出共同的针对性：针对“朦胧诗”在美学趣味与思想内容上的贵族化、理想化与意识形态化，它提倡美学趣味与思想内容上的平民化、世俗化与个人化；针对“朦胧诗”以意象、象征、暗喻等为主要表现手段，它主张直接以当代日常生活口语作为表达方式，强调“语感”的艺术效果。“第三代”诗人（“后新诗潮”诗人）的诗学观念和艺术方法与“朦胧”诗人（“新诗潮”诗人）相比更具“前卫性”，因为它与国际化的后现代主义文化及文学思潮存在着精神气质上的“亲缘”关系。其艺术上的优越性表现在：它的题材表现领域空前扩大，而且更能切近现代人的日常生活状态、生存本相与生命体验。其中，“非非主义”“莽汉主义”“他们”是“后新诗潮”运动中三个具有代表性的诗派与团体，他们不仅贡献了有思想价值的理论文本（如非非主义理论宣言），同时也贡献了《尚义街六号》（于坚）、《有关大雁塔》（韩东）、《中文系》（李亚伟）、《我想乘上一艘慢船到巴黎去》（胡冬）以及欧阳江河的《玻璃工厂》、西川的《在哈尔盖仰望星空》、翟永明的《女人》、陆忆敏的《美国妇女杂志》、潇潇的《另一个世界的悲歌》等具有新思想艺术价值的现代诗文本。

进入20世纪90年代，由于社会文化的深刻转型，“后新诗潮”作为一场诗歌运动其群体性质日益模糊与淡化起来，诗学观念与创作实践更呈多元化格局，从总体而观呈现为一种无序的“混乱”。但是许多有抱负的诗人仍能自觉地运用自身的诗学构想来规范、引导他们的写作实践。西川、欧阳江河、王家新、臧棣、孙文波、西渡、姜涛、冷霜等诗人先后倡导过“知识分子写作”与“个人化写作”等诗学主张。“知识分子写作”（“知识分子”在此不是指其社会“身份”概念）强调诗人应

该在作品中表现深沉的人文关怀与崇高的生命信念，“个人化写作”则强调诗人独特的个体经验、开阔的精神视野以及语言修辞技巧对于文本构筑的重要意义。于坚、严力、伊沙、韩东、杨克、侯马、徐江、中岛等诗人则大力提倡“口语化写作”与“民间写作”，主张用“原生态”的口语来直接表现现代人凡俗本真的生存状态与精神风貌，在美学趣味上体现出平民主义，在诗学理论上明显接近后现代主义。而莫非、树才、车前子等诗人则提出了“第三条道路写作”的诗学主张，意在“知识分子写作”与“民间写作”的对峙性写作姿态中寻找一条更为广阔的艺术创造道路。这些诗学观念的对立、冲突与微妙互渗，也促成了诗歌文本风貌的千姿百态，在良好、正常的诗生态环境中呈现了一份“混乱的美丽”。

以上对于 20 世纪中国新诗发展历程的描述只是宏观性的、粗线条的，而且存在一些人为的“遗漏”与“忽略”，这是与我本人把现代诗（美学意义上的）视为新诗（语言形式意义上的）发展的价值目标这一诗学理念紧密相关的。因为中国社会乃至世界各国的现代化是不可阻挡的历史潮流，因而新诗的现代化也是一种不可阻挡的艺术潮流。因此，我只选择那些对推进新诗现代化进程具有较大影响的诗潮、流派与群体进行重点叙述，阐明其诗学观念在新诗发展的特定阶段所做出的历史性贡献。这种历史性贡献主要表现在这些诗潮与流派的诗学观念能根据其处身其中的历史文化环境创立新说，达到诗学与历史的有机结合，具备高度的历史合理性（比如“后新诗潮”对“新诗潮”的来势迅猛的“诗学革命”）。正是诗坛上众多革新者广纳同仁，以集体的力量不断勇敢地开拓诗途，才促成了 20 世纪中国新诗富有阶段性特征的繁荣局的持续形成。

20 世纪中国新诗的繁荣与兴旺离不开一批批诗苑开拓者们集体力量的推动，但真正将中国新诗提升到一种高端的思想与艺术水准，更离不开一批优秀与杰出诗人的个体潜能。出色的诗人依凭其超越性的诗艺与诗质上的双重创造，对诗史的纵横时空造成辐射性的深刻影响，从这一意义上而言，一部厚重的中国新诗史就是一部杰出诗人的艺术创造史。在 20 世纪新诗史上，郭沫若、李金发、徐志摩、戴望舒、何其芳、艾青、冯至、卞之琳、纪弦、穆旦、郑敏、李瑛、罗门、洛夫、余光中、昌耀、任洪渊、食指、北岛、舒婷、顾城、杨炼、多多、于坚、欧阳江河、翟永明、王家新、吉狄马加、西川、臧棣、海子等在时序上大体相

继涌现（或同时出现）的诗人名词，基本上构成了 20 世纪新诗史的主力阵容。毋庸置疑，他们在或自觉或潜藏的先进诗学理念驱动下所进行的风格各异的出色诗艺创造及其独特贡献，构筑了 20 世纪中国新诗的真正辉煌。

从艺术方法、创作风格、美学趣味等方面综合起来所表现出的某种相似与共通性来看，郭沫若、徐志摩、艾青、纪弦、食指、顾城、翟永明、王家新、吉狄马加、海子等诗人大体可归为一类。这些诗人创作的精神风貌与浪漫主义思潮（主要受西方近代文学的启发和影响）存在着较多的“亲缘”关系，他们的作品整体上有较多的抒情成分，可以把他们归入“泛抒情”写作的范畴，同时他们又加入了各自的创造，因而他们的作品呈现出个性鲜明的思想艺术特色。

在早期新诗（白话诗）因诗艺、诗质的双重匮乏而停滞不前的关键时刻，郭沫若以雄浑、豪放的浪漫主义诗风将新诗全面推进到一个崭新的阶段，他的作品以奔放不羁的想象与夸张等艺术手法将“五四”时期“狂飙突进”式的时代精神做出了深刻有力的生动传达，令人感受到一股强烈的“阅读震撼”，其杰作《凤凰涅槃》标志着早期新诗在思想和艺术水准上所能达到的“极限”性高度，其诗集《女神》（1921 年出版）则成为新诗发展史上一座极其重要的里程碑。郭沫若的主要成就在于他以超人的气概对语言、诗体实施了彻底的解放，进行了多元化的创作实践，以其自由、大胆的艺术创造精神给予后来者们以有益启发，具有开拓性的贡献（郭沫若艺术创造力的退化另当别论）。

被视为二十世纪二三十年代诗坛上“新格律”派、“新月派”主将的徐志摩，则明显缺乏郭沫若的开阔视野与精神气度。徐志摩诗作取材比较狭窄陈旧，大体不脱旧式文人风花雪月的范围，但他仍获得了艺术上的极大成功，其主要奥秘在于：徐志摩擅长于以清新、典雅的现代口语入诗，同时采用句式大体整齐的“新格律”体，创造出流畅、悦耳的音乐美感效果（如《再别康桥》）。徐志摩诗中的意象通常单纯、明朗而又含蓄丰厚，造成其诗歌回味悠长的艺术境界（如《云游》）。徐志摩的浪漫气质表现在他敢于将他的真实灵魂放飞于诗的天空，并呈现出飘逸、空灵、华美的艺术风格。徐志摩的成功为发展期的中国新诗增添了一道独特的风景。