

# 越文化视域下的诗歌新变

## 与中国文学现代转型

鲁雪莉 王嘉良<sup>1</sup>

**【摘要】**中国文学的现代转型，以诗歌领域的变革最具典型性。越文化的深厚积淀，曾崛起由鲁迅领衔的新文学作家群，又涌现徐志摩、艾青、戴望舒等一大批引领中国新诗潮的著名诗人，他们发起对旧诗的全面冲击，为诗歌新变促成文学转型提供了范例。越地新诗取得了不同凡响的成就：通过对世界文学新潮的吸纳，实现了新诗学理论的建构；灌注清新的时代性色调，体现了审美现代性崛起；在传统与现代、中西艺术融合中，拓展了新诗创作深化路径；在多维诗美形态探索中，开启了新诗体式完善的多种途径。从越文化视角透视诗歌新变，当能从一个侧面阐释中国文学现代转型的必然性、可能性及有效路径。

**【关键词】**诗歌新变 越文化 文学转型

中国的新诗开创，如果从1917年胡适在《新青年》2卷6号发表《白话诗八首》算起，迄今已历百年。百年成就映现出中国诗歌的演进历程，也昭示着文学的现代转型意义；而诗歌领域的变革，是对中国传统诗学及其诗体、诗型的全面颠覆，是文学转型的典型呈现。此种转型的发生，受世界文化新潮广泛影响，但中国传统文化的內源性因素亦不能低估。论及內源性因素，“五四”前后越文化区域内崛起由鲁迅引领的新文学作家群，率先表现出文学观念的革新与新文体意识的觉醒，新诗领域表现尤甚。中国新诗发展各个阶段涌现的旗帜性诗人，如徐志摩、艾青、戴望舒等，都出于越地。从这个意义上说，积淀深厚的越文化传统是促成文学转型的重要內源性因素。本文阐述由地域文化精神滋生的越地新文学作家的新诗创造精神，从一种重要文体转型，揭示越文化之于中国文学现代转型的重要意义。

### 一、新诗学理论建构：对传统诗学的更新和再造

中国文学历经数千年未有之变局，在新旧文学转换之际，诗歌革新面临的是转型期最剧烈的阵痛。一方面，中国是个诗歌大国，传统文学以诗文为“正宗”，古典诗词有深厚积累，发展已极为成熟，突破固有格局已殊不易。诚如鲁迅所言：“我以为一切好诗，到唐已被做完，此后倘非能翻出如来掌心之‘齐天大圣’，大可不必动手”。<sup>①</sup>这说明，诗歌突破原有规范固难，改革依循固有路数，亦不可取。另一方面，积累也成为一种负赘，以文言写作的旧诗体式格律谨严，不独曲高和寡，更严重束缚人们的思想表达与情感抒发，显然不能胜任新文学要求，诗体改革势在必行。如何从精神上去除旧诗桎梏，建构一种全新诗学理论以实现旧诗的超越，是新文学作家必须首先考量的。

新诗学理论建构，主要通过世界文学新潮的自觉认同，及其自身蕴含的浓烈变革意识来确证其现代性。前一层因素暂置不论，后一层“传统内”质素却与地域文化精神密切相关：某些形态完备、积淀深厚的特定地域文化/文学，总是引领潮流之先，往往具有观照整体文学的意义。越地积淀深厚的文化传统，以及“面海”的富于生机的地理区位优势，早就显现出“小传统”地域的文化创造性，此地宋明以来就开启的启蒙文化思潮，及“心学”“人学”思想的发达，已在相当程度上主导了当时的思想文化潮流，这势必会影响文学创作中诗歌观念的转变。例如南宋时期，在“浙东学派”批评程朱理学思潮的影响下，涌现出

<sup>1</sup>作者简介：鲁雪莉，绍兴文理学院人文学院副教授；（绍兴 312000）王嘉良，浙江师范大学人文学院教授。（金华 321004）  
基金项目：2017年国家社会科学基金重点项目“越文化与中国文学的现代转型”（17AZW019）；2019年浙江省哲学社会科学重点研究基地课题“越地乡土叙事的现代传统与新世纪创作转型研究”（2019YWHJD08）；2020年浙江省哲学社会科学重点研究基地重点课题“新世纪小说越地乡土叙事转型研究”（20JDZD048）的阶段性生活成果

一批无意仕途、起于草根的诗人，崛起了“永嘉四灵”及“江湖诗派”，“自吐性情，靡所依傍”<sup>(2)</sup>，实现对理学诗的一大反动，使宋诗在山穷水尽之际，又出现一派新气象，便是典型例证。又如，越地的个性主义思潮甚炽，此种精神的驱动发而为诗，便有诗作中个性气质的强烈彰显，明代诗人徐渭形成奇崛狂怪的诗文风格，堪称典型。至近代的启蒙思想家龚自珍，更以先进思想打破了清中叶以来诗坛的模式套路与沉寂局面，不独呼喊出“不拘一格降人才”的激越改革呼声，具有振聋发聩的意义，还直斥封建衰世的无可救药，其诗作俯仰时世、吐纳心声，所表露出的诗学观念更新已显出相当程度的近现代意识，许多诗歌作品已在直逼中国诗学的现代转型。

“小传统”地域的文学变革精神与诗学传统的现代传承，融入剥离封建意识的现代性内涵，便会焕发出一片生机。在19世纪末20世纪初中西文化大碰撞之际，越地领风气之先，崛起一支声势浩壮的文学新军，在新世纪到来之际有所作为。《浙江潮》同仁“发大声于海上”：“浙江者文明之中心点也，吾浙人其果能担任此言乎，抑将力不胜任，徒为历史羞乎？”<sup>(3)</sup>从中显示的便是：作为长期浸淫于我国文明中心点的后学，在审视文化、文学思潮时怀有深沉的历史感，于此遂有其打破旧文学体系的坚执努力。中国新文学诞生前夜，多种文体改革已经启动，诗歌改革是重要一途，越地诗人在近代“诗界革命”中就已崭露头角，显露出他们承续前贤精神获得改革的先机。“近世诗界三杰”中，越地占其二：夏曾佑、蒋智由。

夏曾佑是近代“新学诗”的首倡者之一，主张融“新学”知识和学理、名词入诗，提倡在诗歌中表达自己的宇宙观、人生观，就已见出颇得世界文化新知的识见。其以旧风格含新意境，熔铸新理想以入旧风格，“为人们接受西方思想开了风气”。<sup>(4)</sup>蒋智由力求打破旧诗束缚，诗作颂扬民主自由，为中国诗歌的现代化蜕变提供了借鉴。时人有评论道：“就‘新诗’论‘新诗’，当以蒋观云的成绩最可惊异”，“诗固不佳，而已成为了时代的信号”。<sup>(5)</sup>

不过，近代“诗界革命”并未产生真正意义上的新诗，创建一种旷古未有的“新诗”革命，还有待文学革命高潮的到来，实现对我国传统诗学的更新与再造。这当中，与长于变革的越文化思潮形成强烈精神对应的新文学先驱鲁迅和周作人等，起了至关重要的作用。正如朱自清所说，“多数作者急切里无法丢掉旧诗词的调子”，“只有鲁迅氏兄弟全然摆脱了旧镣铐”，<sup>(6)</sup>新诗才得以走上健康发展之途。

从新诗理论谱系考察，奠定中国现代诗学基石的当首推鲁迅于新文学前夜发表的长篇诗学论文《摩罗诗力说》。鲁迅受越文化的影响至深，“身为越人，未忘斯义”，<sup>(7)</sup>遂有其用启蒙言说推崇越文化的启蒙精神，也为中国新诗变革提供了最典型的启蒙文本。这篇诗学论文，透过介绍西方摩罗诗人，赞赏其“立意在反抗，指归在动作”的叛逆精神，热情呼唤“精神界之战士”出世，明显含有改造民族文化、振奋国民精神的意蕴，但更重要的是为中国诗歌的现代转型提供了一个坚实的理论起点。

鲁迅写作此文，旨在通过输入异域的“新源”和“新泉”为中国民族创造“新力”，以此逻辑起点出发，他认为必须打破传统诗学理念，主张诗歌必须以“人”为中心，通过审美实现其“撷人心”“益人生”职责；揭示传统诗学的弊端是以平和为正宗，道家推崇“高蹈之人”，儒家倡言“温柔敦厚”，都被“诗无邪”弄得无个性、无理想、无斗志，中国的诗歌改革特别需要借鉴“摩罗诗”精神。<sup>(8)</sup>鲁迅在此文中介绍西方的摩罗诗人数十位，包括近世闻名的拜伦、雪莱、歌德、济慈、普希金、裴多菲等，重点阐述诗歌的现代精神特征，如重视诗人的精神主体性，看重诗人的个性、意力和心理品格，以及诗歌的功用在于达致“撷人心”的目标等，从精神启蒙角度提出了诗歌改革的方向，至今仍不失指导中国新诗前行的独特价值。

论及转型期越地文人的新诗理论建构，另一位新文学理论卓越建树者周作人功不可没。作为早期白话诗人代表之一，他对诗歌改革似有更多关注，因而其新诗发展理论也更为具体和体系化。其首创“人的文学”观，被视为指引了中国新文学发展的方向。从人学思想出发，他认为作为“人”的文学，应该充分表现诗人之为“人”的自由，“诗本是人情迸发的声音”，<sup>(9)</sup>提出了新诗的重要准则。论述新诗本质，他提出“完全的自由”原则，“但有一个限制的条件，便是须用自己的话来写自己的情思”，<sup>(10)</sup>同样强调了诗写真情实意的必要性。

针对早期新诗创作中“作诗如作文”而导致的诗味缺失，他第一次提出中西诗学融合的观念与实现路径，认为诗歌应多一

点“余香和回味”，采用象征手法是可取的，“象征”既是外来新潮，亦为中国传统，中国新诗“如往这一路去，融合便可成功，真正的中国新诗也就可以产生出来了”。<sup>(11)</sup>尤其值得指出的是，基于其厚重的越文化积累，“这四百年间越中风土的影响大约很深，成就了我的不可拔除的浙东性”，<sup>(12)</sup>他特别推崇越地文化风尚，力主诗歌表现“土气息、泥滋味”，诗歌创作应“自由地发表那从土里滋长出来的个性”。<sup>(13)</sup>就此而言，中西融通、兼及乡土艺术等，是周作人为中国新诗发展指出的有效路径，也由此确立了其新诗运动先驱者的地位。

中国新诗学理论的创建，是诗人们不断加深对诗自身认知的过程，其中出于越地的诗人建树最多。新诗初创期，促成从白话诗到新诗突变的是越地诗坛巨子徐志摩，其重要贡献是致力于新诗创造的艺术提升，使之朝纯诗方向前行，徐志摩是中国新诗初创期最有成就的新诗人。越地超一流诗人着实太多，交相辉映在中国现代诗坛30年的新诗人几乎都出自越地：徐志摩后，有艾青、戴望舒、穆旦等，他们不断开拓新诗发展的新路径，不断提升中国新诗的新高度，显示的正是越地厚重文化积淀造就的新诗学理论变革之功。

## 二、创作实践：越中新诗的审美现代性崛起

中国诗歌的新变，语言、型制、体式的嬗变，是迥异于旧诗的显在表征。但新旧诗歌之别，更重要的是内容的更新，即新诗须抛弃陈腐的封建性内核，灌注清新的时代性色调，产生出有别于旧诗的审美现代性。越地诗人开创阶段的改革之功，从各个时期的发展脉络看，大至诗派领衔人物，小至诗歌创作经验，无异于中国新诗发展的一个缩影，于中国诗歌内容转型最具观照意义。这里，历史承传的精神与近代新思潮的积累不可忽视，这使得越地诗人在时代转型之际，能够迅速完成意识观念上的近、现代转换与递进，确立自觉的现代诗学观念和诗体意识。他们努力拓宽诗歌的表现主题与内涵，不断创造和更新审美追求与抒情方式，因而总是能够持续引领中国新诗潮。大略言之，在中国新诗开创阶段，其审美现代性的崛起经历了三大步跳跃历程。

首先是初期白话诗的初展风姿。越地诗人的新诗创作实践，起始于早期白话诗。早期白话诗人中，越地诗人占比最大，周作人、沈尹默、刘大白等皆为翘楚，他们的诗作都传颂一时。尤其周作人的《小河》，被首作新诗“尝试”的胡适誉为“新诗中的第一首杰作”，<sup>(14)</sup>朱自清甚至断言：此诗一出，“新诗乃正式成立”。<sup>(15)</sup>从中可见，越中早期诗作并非只是以白话诗取代旧诗的语言形式革新，更重要的意义在于诗歌内涵显出新诗审美现代性的初次崛起。

这里有两个特点非常鲜明：一是诗歌主旨与“五四”时代主潮的吻合，从中最能反映出鲁迅领衔的新文学作家群的最早崛起，于此也就有越地诗人最早的新文学意识自觉。周作人的《小河》，写小河冲决拦截的堤坝得以自由流淌，表达了强烈的个性解放愿望，是“人的自觉”思想在新诗中的集中映现。正如茅盾所说：“我们在《小河》里看到了对于压迫自由思想和解放运动者的警告”。<sup>(16)</sup>

二是将“土气息、泥滋味”引入诗歌文本，注入新诗全新的美学意蕴，显出与传统诗学的大异其趣，尤为引人瞩目。越地作家素来重视乡土艺术，小说和散文多表现越文化植被下的乡土叙事，已见出特色，新诗创作亦然。刘大白的《田主来》《卖布谣》等，以俗体诗歌表达底层乡民的苦难，可为代表。越地新诗尽情展现故土的民俗、风情，这为此后新诗的民族化大众化提供了有益经验，而诗歌重在对农民和土地的关注，引人注目地从关注“英雄豪杰的事业，才子佳人的幸福”转向“记载世间普通男女的悲欢成败”，<sup>(17)</sup>这是新诗建设走出的一步。新诗现代性审美质素的生成，很大成分当归因于地域文化风尚的经久熏染，新诗由此开创走向民间的有效路径。

其次是“湖畔诗人”的群体性呈现。“五四”初期“湖畔诗社”在杭州西子湖畔出现，标志越地新诗的发展已跃上一个新层次。其重要价值在于：作为浙江本土展现的第一个新诗社团，同时也是中国新诗史上最早的新诗社团，它以开创社团、流派凸显于中国新诗坛，最能见出越文化所秉有的开辟草莱精神。从具体创作内涵看，湖畔诗社是一群“真正专心致志做情诗”的年轻人的聚合，“情诗”写作是其标志性品牌。

在“五四”浓郁的个性解放思潮氛围中脱颖而出湖畔诗人群，已超越了“情诗”只是个人感情剖白的一般意义，而赋予其更为开阔的内涵。他们的“情诗”虽内涵不一，表现形态各异，却具有共同的精神指向：透过个人情感的诉说，传达一代青年共同的心理诉求，反映了“五四”时期人们要求心灵自由、个性解放的时代精神脉动，这是任何古代“情诗”都不曾具有的。汪静之《蕙的风》诗集中，直白地说出“一步一回头地瞟我意中人”，这是青春期诗人情感的自然流露；冯雪峰《山里的小诗》写普通的青年男女恋情，用青鸟传情表达对爱人的情思；潘漠华的情诗，不是写爱情之乐，而是写爱情之痛，所以其情诗“最凄苦”，有“不胜掩抑之致”；<sup>(18)</sup>应修人偏重于田园牧歌抒写，年青人酷爱自然、钟情乡野的一面得到清晰呈现。综观“湖畔诗”，不难发现此类新诗更清新可读，其审美取向烙刻着青春诗的印记，又与时代思潮保持整体的一致，显然比初期白话诗有更高审美价值。

再次是“新月”诗的艺术价值提升。新诗的成熟，与借助西方诗艺不无关联。越文化的流动性特质，驱使一大批作家走出国门经受异域新风，这是浙江新文学作家群形成的直接动因。从剑桥归国的徐志摩心怀改革中国诗歌热忱，吸纳借鉴形式精致的英诗传统，融会中国古典诗歌的精练含蓄、韵律和谐与西方格律诗追求主客体内在神韵及外在形态之间的契合，实现中西诗艺的成功整合，对新诗艺术有着极大提升，日后他还被冠以“技巧专家”的美誉。<sup>(19)</sup>由其领衔的“新月诗派”，还包括从越地走出的陈梦家、孙大雨等新月诗人，诗作多带有吴越文化的余风遗韵，构成鲜明的地域文化特色，是其他新月诗人很难混淆的。

最能体现此种特色的当首推徐志摩，其诗作鲜明表现了柔情似水的江南柔性文化情调，显得清丽柔美，婉转动人，而欧风美雨的熏陶，更激发了他对爱、自由、美的单纯的信仰，注定了其真诚抒写性灵的诗歌会在文学史上留下艳丽的一笔。别的不论，单就其描叙越地自然风情诗篇言，足见出格外的灵动、唯美与纯净。试看《乡村里的音籁》：“小舟在垂柳荫间缓泛/一阵阵初秋的凉风/吹生了水面的漪绒/吹来两岸乡村里的音籁。”此诗写音籁，只写其景，不闻其声，但秋风在乡间吹动的声音依然可感可闻，使人领略到秋风初起时乡村的动态感应，是一幅江南乡村动静相间的动人画面。还有《沪杭车中》：“一卷烟/一片山/几点云影//一道水/一条桥/一支橹声//一林松/一丛竹/红叶纷纷//艳色的田野/艳色的秋景//梦境似的分明/模糊，消隐。”此诗抒写一闪而过的烟、山、云、水，是自然景致的全景透视，接踵而至的桥、橹、松、竹，则是江南独有的风物描绘，两者的融合，构成了梦境似的江南美景，诗作对故土的赞美之情已卓然显现。当中国新诗需要艺术提升的时候，徐志摩的出现无疑具有跨越时代的意义，其诗作呈现更为丰富的审美意象，超越了湖畔诗人抒写爱情的稚嫩，使越地诗人的现代性审美追求上升到一个更高层次。

### 三、创作深化：多维视野中拓展新诗发展路径

中国新诗样式的建构，是在较多吸收外来艺术之后日渐成型的，但传统文化的积淀与影响仍不能低估。从内容更新角度阐述新诗嬗变，因中国传统文化的价值观念、思维方式、艺术表现等不可能轻易转变，新诗在传统与现代、本土化与现代化之间的冲突与纠结，就一直存在，至今仍是人们不竭探讨的话题。经历了开创期长足进展的越地新诗，此后的发展路径是寻求新的突破与深化。越地新诗发展期经验证明，这一地域的新诗仍有发展中日益增长的现代性因素，但深化并不意味着对传统文化的背离，创新也并非从根本上改变民族化路子，现代越地新诗在承续传统基础上的发展，应该是新诗寻求突破与创新的一种重要内源性机制，值得细加评说。综合来看，在发展阶段的越地新诗显现出多维视野下对新诗发展路径的拓展与创新，特别在下述两个融合中有突出表征。

一是在传统与现代的融合中深化新诗创作内涵。

在越文化视域下新诗样式的递变，尽管其语言、体式的演化格局清晰可见，但就整体而言，越地新诗仍在传统与现代并存的格局中运行，诗歌内涵所呈现的价值观念、思维方式依然烙下传统文化的印记，大多易于为人们理解与接受，所以新诗的流行一直成为本地域一道亮丽的文学风景线。在诗歌内涵上，越地新诗作为深潜地域文化标记呈现的，是浙东乡土风情的现代书写，这在初期白话诗阶段将“土气息、泥滋味”引入诗歌文本已见出特色。诗人们将表现视点移向日夕关注的平民生活，透过他们所熟知的乡土生活表现越中风情，应是文学表现现实人生最传统的书写视角，由此见出文学现代性与文学传统的紧密关联。

浙东作家的土性思维形成的显著创作特色，是在乡土领域的深层开掘，从中最能看出地域文学传统经久不衰的生命活力。正因此故，以擅长俗体新诗著称的白话诗人刘大白，湖畔诗人中来自乡间、体现农民本色的诗人冯雪峰等，就一直驰名中国新诗坛。

值得注意的是，在越地新诗的发展阶段中，善于运用传统本身催发一个地区的现代化因素，并在社会文化传统自身的变革中寻找发展契机的是 30 年代被称为卓越“乡土诗人”的艾青。艾青不但是越地乡土诗的代表，甚至也是中国现代乡土诗的集大成者。其对越地新文学作家惯常表现土地、乡村、农民的突破与超越在于：“土性”视野的拓展与延伸，“土性”思维的坚实与厚重。就地理环境而言，以浙东为主要地理范围的越文化区域，群山环绕，多山地、黄土，呈现出明显的“土性”特征。

作为紧紧黏贴于土地的诗人，艾青的诗歌创作几乎一生都与土地结缘。他唱着“大堰河”之歌走出越地，走向北国，走向延安，从未停歇过对于土地的歌赞，写下了几百首土地诗，对越文化的重“土”个性作了挥洒自如的表现。与早期白话诗描叙乡土时有点缀不同，艾青自觉地将诗歌沉于土地，于是就有土性视野的大为拓展。他几乎是为土地而生，诗作描叙对象也始终不离土地，其诗歌的意象簇大都围绕着“土地”而展开。艾青土地诗的意象簇大抵可分三大类：“田野”类的“水田、池沼、田塍、水车”，“山峦”类的“斜坡、悬崖、岩石、山涧”，村舍类的“茅屋、牲畜、石井、炊烟”。这些承载着越地乡村山野典型物象的意象群，既是诗人挚爱土地、眷恋乡土的真切写照，同时也是诗歌表现乡土的艺术提升。

地域文化的魅力不仅在于山川风物，更蕴含在一方水土的集体习俗与世袭风情，一种世代相传、亘古凝定的生活模式中。其对“土性”思维的超越表现在：艺术思维沉实于地面，又聚焦于坚硬、厚实、沉重的意象中寻找兴奋点，着力表现越文化精神质素的土性与刚性，从中透射出抗争的力度与激越的民族精神。这些诗作大抵表现诗人因“悲哀的国土”而产生的悲哀之情：例如“雪落在中国的土地上/寒冷在封锁着中国呀”（《雪落在中国的土地上》）；“为什么我的眼里常含泪水/因为我对这土地爱得深沉”（《我爱这土地》）。由土地而生发的悲哀，上升到对于国家、民族的忧伤，彰显出其诗作独具的思想与艺术价值。

中国传统诗歌也不乏表现土地的诗篇，如传颂至今的名句：“锄禾日当午，汗滴禾下土。谁知盘中餐，粒粒皆辛苦”（李绅《悯农》），表达对农人劳作的艰辛和珍惜其劳动成果的意愿，但很少将农人的劳作与民族的命运联系在一起。艾青将诗思根植在人民群众的忧郁土壤中，与时代同呼吸、共命运，这是传统诗歌很难做到的，于此可见诗歌表现地域文化个性的独特魅力，特定地域的山川风物、文化传统是诗人创作绵绵无尽的影响力，大地母亲的赐惠是诗人创作进取不竭的原动力。

二是在中西艺术的融合中拓宽新诗表现疆域。

中国新诗的全面改造，使之更合于现代生活、现代情绪、现代节奏，创造出迥异于传统诗歌的新诗样式，是在现代主义诗潮崛起之后。此中，出自越地的中国新诗“最高的整合者”<sup>(20)</sup>戴望舒功不可没。其诗歌理论与实践，实现了中国与西方、传统与现代的整合，几乎规范了中国现代派诗的创作路径和走向。其亦成为当时中国现代主义诗潮无可争议的领军人物。施蛰存在致戴望舒信中，曾称他“以《现代》为大本营，提倡象征派诗”，不啻为“诗坛的领袖”，“徐志摩而后，你是有希望成为中国大诗人的”。<sup>(21)</sup>现代主义诗潮的引入，的确给新诗改革带来剧烈震荡，戴望舒诗作所表现的现代情绪、现代意味，使人产生忧郁、感伤和颓废诸种情调混合的“矛盾结合体”，交织着中西融合的独特审美感受。但基于越地诗人不弃传统的坚执信念，引进西方艺术并没有从根本上改变传统与现代的融合，其诗作依然显露出鲜明的“中国风”色彩，恰如法国学者苏珊娜·贝尔纳评价戴诗所说的：“作品中，西化成分是显见的，但压倒一切的是中国诗风。”<sup>(22)</sup>所以就总体而言，越地新诗对外来艺术的汲取，依然保持着在传统与现代融合的格局中运行的态势，其成功之道在于诗作内容和表现方式更切近民族化特质。

这位出于越地的新诗人，对西方现代主义思潮借鉴与吸纳外，又融入民族化、本土化色彩，特别是融越地风土人情、人文神韵入诗，创造了具有鲜明中国特色的现代主义诗作，为中国新诗增添了另一种审美现代性。其传世名作《雨巷》，用简洁而气韵生动的意象勾勒出一幅江南小巷的文化风情，抒写自己寻觅一位像“丁香一样的姑娘”而不得的朦胧美，分明让人感受到那种江南气息的温馨与多愁善感的情绪质素。戴诗对后世产生最大影响的还是这首传颂至今的《雨巷》，其“雨巷诗人”的称谓也一直得以流传，就是明证，从中也可概见“传统内”的文化与艺术积淀。正由于大量传统元素的介入，对其诗作的“中国风”

评价，当是对越地新诗承续文学传统的最有力说明，也概述了浙籍现代作家群创作的共同艺术风貌，他们大多只秉承了西方现代技巧，而象征系统、意象体系及至情感表现，都在融汇与冲突中铭刻着东方传统文化印记。在外来现代文化与民族传统文化碰撞中，作家能在双向借鉴中发展自己，这是他们为中国现代诗学更新提供的成功经验，必将对后世产生持续影响。

#### 四、形式创造：中国新诗体式的完善路径

新诗体式建构，是完成诗歌现代转型不可或缺的环节。骆寒超先生论述中国新诗的诗体大解放，有三个特点，即：树立新诗的白话标志与确定白话的诗性规范，打破外在的格律禁锢与提倡内在的音节自然，创造格式的自由局面与翻出体裁的新鲜花样。<sup>(23)</sup>以此论之，诗歌转型的具体表征是建构符合诗性规范的新诗体式。但文体的革新，并非单指“表层”的“语言秩序、语言体式”，“从里层看，文体负载着社会的文化精神和作家、批评家的个体的人格内涵。”<sup>(24)</sup>就此而言，新诗体式的建构，也是一项系统工程，包含了多方面要求。越文化所蕴含的文学创造精神，也使得越地诗人在新诗体式的创建中见出优势。

中国新诗体式的创造，没有成法可依，这给新诗体式的创建增加了难度，同时也有了更多的自由开拓空间。来自于“小传统”地域的越地作家素以开创新文体著称，宋明以来越地戏曲、话本独占鳌头，晚明小品引领潮流，都显出此地敢为人先、勇于创新的文化质素。新文学发端，在新文学体系的创建中，许多越地作家皆为新文体创制先锋，鲁迅首创现代白话小说，周作人开创“美文”，堪称范例。新诗形式创造亦然，他们在新诗开创阶段即取得显著成效。

许多越文化圈诗人都被称为“文体诗人”：沈尹默的《三弦》是新诗史上第一首分段不分行的新诗，周作人突破传统诗歌韵律限制抒写具有真情实感的“自由体诗”，刘大白创作“民歌体”新诗等，奠定了“五四”新诗的第一块基石。而鲁迅在“五四”落潮后即开始的散文诗写作，则更是前无古人、后启来者之举，《野草》是中国新诗史上第一本散文诗集。此外还应提到湖畔诗人创造的抒情体小诗。

抒情体短诗，在“五四”初期曾有冰心等诗人的诗作，但尚未形成创作风气，湖畔诗人勇于探索，创造出一种可以名之为“情诗”的抒情体小诗，就颇有建树。朱自清说，中国向来缺少情诗，有的只是“忆内”“寄内”，“但真正专心致志做情诗的，是‘湖畔’的四个年轻人。”<sup>(25)</sup>其“情诗”侧重抒写青春期的苦闷和内心欲求，诗体形式大抵是抒情短诗，或三五行，一般不超过十行，达致情感的自由抒发，不失为一种重要艺术创造。这些诗人领风气之先，革故鼎新，在改革旧诗体、创造新诗体方面自有不可低估的意义。

新诗体式的改革，重要的使命是实现诗性规范，呈现出新诗的多样美学形态。随着创作的深入，越地诗人创造出充分体现新诗特质的多种体式，且多以集群式形态显现，对新诗建设产生了更显著效应。标志着新诗人从理论和创作实践上，对中国新诗体建构作出更大建树的是下述三种诗体。

一是徐志摩开创的“新格律诗体”。初期白话新诗在彻底扬弃旧诗的重音韵、格律后，也显出诗歌形式艺术上的欠缺，即摒弃旧诗格律而尚未建构“有意味的形式”，以致出现诗不成为诗的弊端，因而重新确立诗美规范至关重要。于此遂有徐志摩把“情感的节制”“本质的醇正”“格律的谨严”作为基本原则，创建“新格律诗”的主张。但此种“创格”主张，并非只是旧体格律的翻版，为此徐志摩曾清醒地指出，新诗的“创格”是“新格式与新音节韵的发现”，既然“诗的生命是在它的内在的音节”，因而“一首诗的字句是身体的外形，音节是血脉，‘诗感’或原动的诗意是心脏的跳动，有它才有血脉的流转”。<sup>(26)</sup>

既注重诗歌“内在律”的灵动，又侧重“外在律”的适度规范，既不失新诗品性，又使之具有形式美、韵律美，应是徐志摩诗体理论的独创性建树，也是其诗作广受读者喜爱又得以长期流传的原因所在。朱湘评价徐志摩“冒全国的大不韪而来试用大众所鄙夷蹂躏的韵的精神”，认为此举足以引起“热烈的敬意”，<sup>(27)</sup>此说信然。在弃绝旧诗格律后，又倡导新诗格律，的确需要勇气。茅盾评价徐诗最可取的是“形式上的美丽：章法很整饬，音调是铿锵的”，<sup>(28)</sup>证明徐志摩的“创格”主张不失为一种有益的探索与尝试。

二是艾青完善的“自由体诗”。新诗体式建构，徐志摩提供的范式有其可行性，但毕竟因其提出的规范限制，非有深厚艺术功力者实难为之，所以新格律诗没有被广泛接受。30年代在诗坛崛起的新诗人艾青承续新诗初创期的自由诗风与散文化倾向，从理论和创作实践上加以改革，成为中国新诗“自由体诗”的典型代表，再次显示越地诗人的新诗体创造精神。

艾青是一位新诗体式的不懈探索者，曾尝试过多种诗体：民歌体、格律体、自由体等，其中力倡自由体诗，着力追求诗歌的散文美，是他对诗体建设作出的重要贡献。有鉴于新诗运动中诞生的自由体诗未臻成熟，他提出新诗语言的散文性，并进而探讨自由体诗的诗化途径，最值得称道。他指出，注重散文的美感，而不是体裁的“散文化”，是把诗体对于“散文美”的追求落实在诗所要求的美感特征上。由此，他对“自由体诗”的理解是，诗行长短没有定式，可押韵也可不押韵：“‘自由诗’没有一定的格式，只要有旋律，念起来流畅，像一条小河，有时声音高，有时声音低，因感情的起伏而变化”。<sup>(29)</sup>简言之，其自由体诗的理论主张是：用韵随意，随情赋体，不刻意追求平仄、押韵，但诗中自有一定的旋律起伏，在散文化的自由奔放与诗艺所要求的规范之间保持恰当平衡。此种主张显然更得新诗创作者的青睐，所以自由体诗创作在中国新诗坛一直葆有开阔前景。

三是戴望舒创建的“现代派诗”。在中国现代新诗坛上，现代主义诗潮的发育虽未臻完善，其气势却也已颇为壮大，鼎盛时期的现代主义诗潮几乎可与当时处强势地位的现实主义诗潮分庭抗礼。此种诗体的领军人物是引进西方象征主义诗歌的戴望舒，其创作与理论基本规范了现代派诗歌创作的路径与走向。从《我的记忆》开始，其诗作全面反叛与超越了新月派“三美一体”的诗学观念，提倡“反音乐、反绘画、反建筑”的诗美理念：“诗不能借重音乐，它应该去了音乐的成分”，“诗不能借重绘画的长处”，“韵和整齐的字句会妨碍诗情，或使诗情成为畸形的”，“新的诗应该有新的情绪和表现这情绪的形式”。<sup>(30)</sup>

这些诗学理念，几乎都是针对新月诗派理论提出的，也与朴素、自然、明朗的自由体诗有显著区别。不过，戴望舒创建新的诗体形式，尽管较多吸收了西方象征主义诗艺，但其营构的意象体系，并不追求意象的太过朦胧，诗作中擅用比喻和暗示增强表达的可理解性，所以其建构的无韵自由体并不晦涩难懂，而为多数诗歌爱好者喜读。这与戴望舒深厚的古典文学素养，对古典诗词钻研颇深有一定关系。他把传统意象作为诗歌的审美信息载体，注入新的情感内涵使之演变为兼具时代和个人特征的现代意象，从而使诗既有古典美又具现代性，其现代主义探索明显呈现出别一种格调。之后戴望舒诗歌创作的发展，还表现为对现代主义和现实主义的兼收并蓄，其创建的新诗体式，无疑在中国现代诗歌史上担负过重要角色，值得后来者珍视。

应该说，越地新诗人创建的多种新诗体式，是对于“诗”本质的各具特色的深切领悟与艺术表达。新诗体式的建构，并不只是体式问题，实际上包蕴了不同文学思潮制约下的不同审美追求。上述新诗体式的营构，是由领衔不同文学思潮的代表人物提出的，这恰恰形成了中国新诗的三种主要文学思潮——浪漫主义（徐志摩）、现实主义（艾青）、现代主义（戴望舒）并存的格局，因而就显出各有千秋、各显本真的形态。从这个意义上说，讨论新诗的体式，实在也是对一部中国新诗史的有效体认。从中可见的，不但是越地新诗人引领中国新诗潮的卓越建树，更重要的是藉此可以加深对转型期中国新诗路径与走向的认知。

#### 注释：

1 鲁迅：《致杨霁云》，载《鲁迅全集》第13卷，人民文学出版社2005年版，第307页。

2 纪昀：《四库全书总目提要》第4册，河北人民出版社2000年版，第4155页。

3 公猛：《浙江文明之概观》，《浙江潮》1903年第1期。

4 姜德明：《鲁迅与夏穗卿》，载《书叶集》，花城出版社1981年版，第100页。

5 杨世骧：《诗界潮音集》，载《文苑谈往》第1集，中华书局1946年版，第26页。

---

6(18)(25)朱自清：《〈中国新文学大系〉诗集导言》，载《朱自清全集》第4卷，时代文艺出版社2000年版，第1524、1525、1525页。

7 鲁迅：《致黄莘荪》，载《鲁迅全集》第14卷，人民文学出版社2005年版，第24页。

8 鲁迅：《摩罗诗力说》，载《鲁迅全集》第1卷，人民文学出版社2005年版，第68～71页。

9 周作人：《情诗》，载《周作人散文全集》第2卷，广西师范大学出版社2009年版，第583页。

10 周作人：《论小诗》，载《周作人散文全集》第2卷，广西师范大学出版社2009年版，第561页。

11 周作人：《〈扬鞭集〉序》，载《周作人散文全集》第4卷，广西师范大学出版社2009年版，第637页。

12 周作人：《〈雨天的书〉序二》，载《周作人散文全集》第4卷，广西师范大学出版社2009年版，第346页。

13 周作人：《地方与文艺》，载《周作人散文全集》第3卷，广西师范大学出版社2009年版，第102页。

14 胡适：《谈新诗》，载《胡适文集》第2卷，北京大学出版社1998年版，第134页。

15 朱自清：《选诗杂记》，载《朱自清全集》第4卷，时代文艺出版社2000年版，第1533页。

16 茅盾：《论初期白话诗》，载《茅盾全集》第21卷，黄山书社2014版，第264页。

17 周作人：《平民的文学》，载《周作人散文全集》第2卷，广西师范大学出版社2009年版，第103页。

18 凡尼：《徐志摩简论》，《诗探索》1980年第1期。

19 龙泉明：《中国新诗流变论》，人民文学出版社1999年版，第324页。

20 孔另境编：《现代作家书简》，花城出版社1982年版，第79、78页。

21 苏珊娜·贝尔纳：《生活的梦》，《读书》1982年第7期。

22 骆寒超：《论“五四”时期的诗体大解放》，《文学评论》1993年第5期。

23 童庆炳：《童庆炳谈文体创造》，河南大学出版社2008年版，第3页。

24 徐志摩：《〈诗刊〉放假》，载《徐志摩全集》散文卷，浙江人民出版社2015年版，第390、391页。

25 朱湘：《评徐君志摩的诗》，载《朱湘全集》散文卷，安徽文艺出版社2017年版，第153页。

26 茅盾：《徐志摩论》，载《茅盾全集》第19卷，黄山书社2014年版，第426页。



---

27 艾青：《诗的形式问题》，载《艾青全集》第3卷，花山文艺出版社1991年版，第345页。

28 戴望舒：《诗论零札》，载《望舒诗稿》，百花文艺出版社2018年版，第148、149页。