【 文献号 】1-2681

【原文出处】武汉大学学报：哲社版

【原刊期号】199605

【原刊页号】136-137

【分 类 号】Z1

【分 类 名】出版工作、图书评介

【 作 者 】陈琦

【复印期号】199611

【 标 题 】诗体的演变与新诗体的出路――读《新诗体艺术论》

【 正 文 】

无可讳言，诗歌的生命历程，已步入她有史以来的最低谷，人们对诗歌的态度，冷漠得令人心颤。究其原因，自然可以列出种种，但诗歌要

想再度复兴，则还在“自己救自己”。

然而如何“自救”？或者说新诗努力的方向何在？有了於可训先生的《新诗体艺术论》，似乎可以窥见诗歌前途的一缕曙光。

作为国内第一部论述新诗文体艺术的专著，其开创性的价值已无庸多说，更重要的乃在于它探索出了一条诗歌发展变化的定律。

这部专著的理论构架可说是以胡适的“诗体解放论”为基础。胡适归纳了中国诗歌从诗经到辞赋、到五七言古诗、到词曲再到自由的白话诗

的四次大变化，然后总结出一条定律：“我们若用历史进化的眼光来看中国诗的变迁，方可看出自《三百篇》到现在，诗的进化没有一回不是跟

着诗体的进化而来的。”他的理论，曾被当作“形式决定论”而屡遭批判，因而连同其合理内核也被人们抛弃。其实，作为一种外部规律，文学

的发展由生活决定，而要考察文学自身的发展，则必须以新文体的出现与成熟（定型）为标志。从这个意义上说，胡适所归结的诗体演变规律，

确乎是不可移易的。

但又绝不能说胡适的理论是完美无缺的，他虽然看出了“诗体的进化”规律，却未能看出更显性的诗体演化模式，这无疑又限制了他的理论

的实际指导意义。

其实，要真正追索诗体的演变流程，就不能不以《诗经》为起点，那些原始歌谣是不能不纳入考察范畴的。那么，相对于原始歌谣，《诗经

》才是第一次诗体解放。增加了这一次，诗体演化的模式就显得更清晰：由原始歌谣的自由化到诗经的初级格律化、到骚赋的自由化、到五七言

诗的高度格律化再到白话诗的自由化。即诗体不管是如何地变化无常，均不脱“自由――格律”的模式。

新诗体在自由化发展方面已走过了近百年的历程，现在是否该向格律方向发展呢？不妨先看看於可训先生对“自由体十家”的分析，然后再

下结论。

於先生所分析的第一家自然是文白夹杂的“胡适体”，它对旧诗体的冲击是功不可没的，但成效却远不及后来居上的“沫若体”。“沫若体

”摆脱了一切旧形式的束缚，仅以“内在的韵律”构篇，任由情感的起伏成句。新诗到了郭沫若手中，才算成为真正的自由体。

“沫若体”之后，新诗体便朝着更自由的方向，分成不同的支流，呈放射性地发展。于是，接下来的三家，便有了不同的探索不同的流程：

受泰戈尔影响的“冰心体”，自由地运用着“语录式”语言，抒写着散文化小说；受象征主义影响的“金发体”，则又将“欧化”与“拟古”并

用，而且任意地省略和跳跃，使其作品自由得如“一盘散沙”；受现代主义影响的“望舒体”，不仅要摈除一切格律的束缚，还要抛弃一切“华

丽、精致、娇美”等诗化语言而力求“口语化”，这便使新诗体不仅在体式上而且在言词上也更自由化了。

如果说前五家的全部努力均是极力要把新诗体推向自由化、散文化，那么到了“克家体”则有一个停顿，臧克家将自由与严谨统一起来，对

前期的自由放射之势有了点收束的意味。

自由体的典型代表是“艾青体”，它是新诗体的第一高峰。而艾青的成功，又恰在于他的善于“融合”，而这种融合又恰好是新诗演变的转

折。尔后，自由放射之势便基本结束，而转向了以学习民歌为主潮并慢慢趋向整齐――或曰格律化的回归。

“艾青体”之后的“田间体”，学习民歌而以“鼓点式”的节奏著称，这至少在语言上已不是散文化而是诗化了；其后的“敬之体”，“梯

形其外，排偶其中”，已能明显见出格律化的趋势；到了以“新辞赋格”著称的“小川体”，明确地提出诗要重“韵律”、“四化”（即“革命

化、典型化、群众化、格律化”），则无论是从理论上或创作上均自觉地趋向了格律化。

自由体发展到后来之所以转向民歌，这除了大众化的政治要求外，更主要的还是诗体发展的自身规律所致。因为民歌的形式其实是格律化的

，即使是“信天游”，不管其内容的转换是如何地自由随便，但两句一节的基本格式却是不可变更的。这种于自由中隐格律的形式，恰好适应了

自由诗趋向格律化时的特殊需要。而且，即使是文人创造出新的格律诗，也难很快得到社会的普遍认同，因而中国文学史上各种文体的演变，几

乎无一例外地均是首先来自民间，然后再经文人的加工改造成为定体，这也可说是一种不可移易的定律。也许正是这一定律的作用，使得徐志摩

、闻一多他们在２０年代所倡导的“新格律体”归于失败。

由是观之，中国新诗体的发展，若能步着贺敬之、郭小川的路子走下去，新格律诗或可早日定型，中国的诗歌或许又可复兴起来。可惜的是

，这条正确的探索之路中断了。到了８０年代，又有一大批青年诗人试图找到新诗的出路，但他们尽管做出了极大的努力，而最后仍不免归于失

败，其原因乃在于他们的方向性失误。他们以为，只是“文革”的标语口号式内容将诗歌引向了衰落，于是便一反直露而一味地朦胧起来。而其

实，直露与朦胧作为内容表达的两个极端，貌似“殊途”而其作用却是“同归”的。其后的“新生代”，发起对朦胧诗的挑战，说要进行“创造

还原”，回归到“前文化”，这同样只是内容的更换，与诗体本身无涉，此种探索要想成功亦不可能。

鲁迅先生曾说：“革命之所以于口号，标语，布告，电报，教科书……以外，要有文艺者，就因为它是文艺。”同样道理，文学之所以于小

说、散文之外还要诗歌者，就因为它是诗歌。诗歌如果要“散文化”，要把自己消溶在散文之中或成为散文的附庸，也就失去了独立存在的价值

。而诗歌要想占据自己的位置，就必须使自己成其为诗歌，就必须有自己确定的形貌和体式，那么，作为诗歌最突出特征的格律化，就是不可或

缺的。通常的观点认为，格律诗束缚思想，不利于情感的表达，这其实是一种误解。唐诗格律的谨严在中国诗歌史上空前绝后，但唐诗在思想感

情的表现上所达到的成就同样空前绝后；就个人创作而言，杜甫的诗作同样如此。那么，导致格律诗解体的根本原因是什么呢？这其实是因于喜

新厌旧的审美心理，人们并不是一般地厌恶格律诗，而是厌恶旧格律诗；而且，只要是“旧”的，则无论格律诗、自由诗均厌恶。而今，旧体格

律诗早已过时，新体自由诗也已不新，那么，人们对诗歌的冷漠便在所难免。

因此，就“新诗体”当前所面临的命运看，只有当新格律诗炼成之时，才有诗歌的复兴之望。然则新格律诗当定型于何种体貌？至今却又难

有定评，若结合贺敬之、郭小川与徐志摩、闻一多他们的路子走下去，或许可望早臻成功，这恐怕是《新诗体艺术论》给我们的最大启示。

（责任编辑 张炳煊）＊