

闻一多诗学的当代性

肖学周

内容提要 闻一多诗学的当代性主要体现在诗歌语言、诗歌形式与诗体演进三方面：在诗歌语言方面，闻一多诗学的当代启示在于诗歌要艺术地整合现实，而非孤立的语言操练；在诗歌形式方面，闻一多诗学的当代意义在于对诗歌形式的必要坚持与积极建设，而不只是满足于单纯地抒情写意；在诗体演进方面，闻一多一直致力于以“非诗化”的方式拓展诗的境界，创生诗的新质。所有这些在中国当代诗里都有所发展，体现了闻一多诗学的生命力和当代性。

关键词 闻一多诗学；整合式写作；诗歌形式；非诗化

从诗歌创作实绩来看，闻一多的新诗创作时间不到10年，基本上在30岁以前就停止了创作。好在他才分极高，而且对诗歌异常热忱，创作了不少被人传诵一时或影响深远的诗歌。在我看来，闻一多的意义不仅在于他创作了什么作品，更在于他的创作在新诗早期有力地推动了诗歌形式的建设。帕斯认为：“对诗歌来说形式是实质性的，因为这是我们对死亡与岁月消耗的手段。形式是为了持久而采取的。有时是一种挑战，有时是一座堡垒，有时则是一个纪念碑，但永远是一个持久的意志。”^[1]在自由诗初创的时代里，闻一多的诗歌创作确实起到了纪念碑的作用，对抗着“死亡与岁月消耗”。总体而言，也许闻一多并非中国新诗史上的大诗人，却是一位影响至今的重要诗人。1987年，汪曾祺在美国耶鲁大学和哈佛大学演讲，一开始就提到了闻一多的语言观：

中国作家现在很重视语言。不少作家充分意识到语言的重要性。语言不只是一种形式，一种手段，应该提到内容的高度来认识。最初提到这个问题的是闻一多先生。他在很年轻的时候，写过一篇《庄子》，说他的文字（即语言）已经不只是一种形式、一种手段，本身即是目的（大意）。我认为这是说得很对的。语言不是外部的东西。它是和内容（思想）同时存在，不可剥离的。语言不能像橘子皮一样，可以剥下来，扔掉。世界上没有没有语言的思

想，也没有没有思想的语言。^[2]汪曾祺是闻一多的学生，也是现代著名作家，他勾勒的这条线索突出了闻一多的语言观对后来作家的影响。在中国新诗史上，闻一多诗学的影响是迅速见效的，也是持久深远的。即便现在也没有过时，也不会过时。因为闻一多诗学触及新诗发展的根本问题，即诗歌语言的特质、诗歌形式与格律建设、诗歌与现实的关系，以及诗歌与其他艺术形式融合的可能性等问题。只要诗歌还存在着，这些问题都不能回避，因为它们既涉及诗歌自身的特点，也关系到不同境遇中的诗歌发展前景。闻一多提出了这些问题，并做出了相应的探索，但并未把它们真正解决。事实上，这些问题也很难从根本上得以解决，因为诗歌并非孤立之物，它始终是一种社会性的存在。不同的时代总会出现这样那样的新问题，这势必渗透到诗歌中。因此，谁也不可能一劳永逸地解决诗歌问题，但重要诗人总能在诗歌问题上有所推进或扭转局势，并因此使诗歌获得或多或少的新质。闻一多的意义在于他提出了新诗的一系列关键问题，并在此后的诗歌发展中不断得到回应。就此而言，研究闻一多诗学就意味着探讨中国诗歌的发展之道。

一 诗歌语言：在文本与现实之间

尽管闻一多并非一个纯粹的现实主义诗人，但他始终关注现实。对闻一多而言，现实既包括社会

现实,也包括内心现实;既包括时代现实,也包括历史现实。这就使闻一多的作品与现实形成了丰富的对应关系。在闻一多诗歌语言的4种模式中,显然以抒情语言与象征语言为主,以再现语言与智性语言为辅。而在当前的新诗发展中,这4种语言的位置发生了变化:抒情语言与象征语言的地位貌似衰落,而叙事语言(再现语言)与反讽语言(智性语言)的地位有所上升,同时出现了话语自我指涉的新型诗歌语言,即“语言的诗学”:

与知识语言中发生的事态相似,描述个人感受性和感知经验的诗歌话语,在象征衰落之后,经历了古典再现式的话语的支配,而现代诗歌的兴起则采用了自主性、封闭性或者说是不及物的语言策略。它们使得对感知经验进行描述的语言自身成为描述的对象。语言越来越多地成为自我描述的对象。新的象征法则以能指形式再度出现在描述的语言中,就像在知识话语中的情况,诗歌话语从再现模式的“没有概念作为中介的知觉”,变成了以语言自身为对象的“没有知觉作为中介的概念”。话语的自我参照成为诗歌话语的特征,对象征的参照、对事物的参照并没有彻底消除,它们变成了依赖于语境的次级参照物。语言中固有的象征模式彻底解体,语言变成了自身的象征。^[3]

这段文字主要谈到了两种变化:从象征语言转向再现语言,以及词与物的关系让位于词与词的关系。在我看来,这并非完全出于诗人的有意选择,也是当代世界图景与诗人的感受力在语言中相遇的结果,尤其是受了马拉美以来的西方诗歌语言理论与语言学转向的影响:“在兰波和马拉美的作品中,语言已转向自身,它终止了它的所指。它既不指向外部现实,也非外部现实的一种象征。这里的外部现实包括物质的或超感觉的客体。”^[4]不过,我认为语言本体论并不完全成立,准确的说法也许是语言具有独立性、自主性,甚至是主体性,但它并不凌驾于人的主体之上,至多是一种“主体间”的关系。同时还必须看到,富于主体性的语言未必有益于诗歌,因为它仅仅停留于语言本身,与现实缺乏对应关系:既不反映社会现实,也不揭示内心现实,这决定了它只能逞能于一时,而难以对诗歌产

生持久而有益的影响。

用口语叙事,是闻一多诗歌的特色之一。早在1926年,闻一多就表明自己并不反对用土白做诗,但他强调必须对土白进行“一番锻炼选择的工作然后才能成诗”^[5]。值得注意的是,闻一多的口语叙事已成为当代新诗的一个显著特点。但是叙事性并非叙事的最终目的,正如萧开愚在评价张曙光诗歌时所说的:“这批诗作包括了《给女儿》、《为柯奇》和《纪念博尔赫斯》,这是一批心智成熟、写作从容不迫,各个方面恰到好处的杰作。它们把叙事与抒情交织起来,看上去是叙事,其实是抒情。它们拓宽了抒情诗的视野。”^[6]事实上,萧开愚也写了不少具有叙事性的诗歌,而且大多深沉动人。其中有一首《我如此幸运,同友人到大兴安岭旅行抵达漠河,并于哈尔滨游览太阳岛》。这个题目本身就体现了抒情与叙事的结合。对于诗人来说,叙事与抒情的交织其实就是语言的一种小型综合化。对此,臧棣有过精当的概括:“在90年代,诗人对叙事性的运用,特别是在一些优秀的诗人那里(比如翟永明、陈东东、钟鸣、张曙光、孙文波等人),主要不是把它作为一种表现手法来运用,而是把它作为一种新的想象力来运用的。……叙事性,在一些优秀的诗人那里,它显形为一种新的诗歌的审美经验,一种从诗歌的内部去重新整合诗人对现实的观察的方法。从文体上看,它给当代诗歌带来了新的经验结构。”^[7]事实上,这个概括对闻一多的诗歌也是适用的。《李白之死》就是一首充满想象力的虚拟叙事,如臧棣所言,它体现了“一种新的诗歌的审美经验”,并且是闻一多从诗歌内部整合现实的一首长诗。但是,叙事性的局限也很明显。正如耿占春指出的:“在现代社会语境中,显现的诗学对现实或真实的要求越来越无法得到满足。显现的诗学置身于这样一种批判性和否定性的语境之中:世界不再能够体现为自足的意义,而世界作为整体存在的显现也越来越不可能。”^[8]因此,即使在诗歌叙事中采用虚构手法,也只能写出现实的“瞬间的和片段的形式”。而且,诗人在叙事过程中往往受到事的牵引,容易丧失主体性或疏离诗歌的本质。

在闻一多的诗歌中,反讽倾向最突出的无疑是

《死水》，其他作品中也不乏智性语言。从总体来看，以理智节制情感是闻一多诗歌的一贯倾向，特别是《死水》时期。以反讽为主的智性语言之所以呈现出上升的局面，这是由现代人的生活境遇决定的。诗歌是映照现实的镜子，通过它可以看出人与现实的冲突与和解关系。闻一多与现实生活长期处于紧张状态，因而他的抒情诗很少有赞美的成分，越是到后期，他的诗歌越呈现出抽象化和讽喻性的倾向，前者如《奇迹》，后者如《死水》。对于现代诗歌的这种特征，耿占春曾做过精当的表述：“作为赞美的诗歌正在变为作为批判的诗歌，因为，现代文化的主导原则，不是表现美好的事物，而是理性的批判。”^[9]不难看出，抒情者往往被他要赞美的对象所吸引，因而难免依附性；而反讽者则是超脱的，至少要比他所写的对象站得高些，独立性强些。当然，超脱者有时也难免有眷顾之情，这就使作品在反讽中呈现出一丝温情。

尽管抒情语言和象征语言貌似有所衰落，但它们仍是维护诗歌本质的核心要素和重要方法。北岛在接受唐晓渡的访谈时表示：“我确实只喜欢短诗，因为在我看来这才是现代抒情诗的‘载体’，即在最小的空间展现诗歌的丰富性。现代抒情诗没有过时，它的潜力有待人们发现。当今‘抒情’几乎已经成了贬抑词，那完全是误解。”^[10]同样，象征语言仍然是维持诗歌魅力的基本方式，抛弃或拒绝它无疑是不明智的、离诗愈远的。佐藤普美子在采访王家新时问到这样一个问题：“闻一多当年曾提出诗歌的绘画美、音乐美、建筑美，你对诗歌的形式问题注重吗？”对此，王家新做了如下回答：

写到今天，应在形式问题上投入更多的关注。但我想对我这样的人来，今后对形式的探索不会是“单向度”的，即在某一方面刻意发展，而很可能是“整合”式的。这种整合式的写作我已谈到过了，这是和复杂的心智及经历、和艺术的包容性、凝聚力与艺术的锤炼有关的一种写作。对一个具有多年写作经验的诗人来说，这往往还是一种“后期写作”或“晚期写作”，也就是说，一种总结式的写作。我感到只有经过这种整合式的写作，才能把复杂的、矛盾的、多样的东西“锤炼成一个整体”。^[11]

事实上，无论怎么融合，诗歌的核心都应该是抒情，任何无情可抒或与情无关的写作都是可疑的。王家新的整合式写作正是以抒情语言为核心的。在当代诗人中，他是少有的仍能给人带来感动的诗人之一：

滚滚波涛仍在到来 / 人们离去，带着盐的苦味，消失在宇宙的无穷里 / 仍有人驱车前来，在松林间支起帐篷 / 仍有孩子伸出手来，等待那些飞来的鸥鸟 / 海边的岩石，被海风吹出了洞……^[12]

这是《带着儿子来到大洋边上》的最后一节，大洋的波涛一次次涌上岸边，有人离去，有人到来。人的来来去去貌似应和了海波的节奏，其实人与海截然不同。通过岩石“被海风吹出了洞”的意象可以看出，海水与海风是恒久的存在，而岸边的人与石都是脆弱的造物，岩石被海风洞穿，游人也会被岁月洞穿。在诗人令人震动的描述中，风与石以及海与人之间形成了对应关系，并融合了诗人的悲情和沉思。西渡也是“整合式”写作的代表人物。他保持着对诗歌形式的敬畏和迷恋，而且对各种诗歌资源都有良好的吸收能力。西渡首先是个注重声音的抒情诗人，同时又是个多面手，叙事、沉思、反讽无所不能。而且所有这些圆熟的技术性因素无不服务于他的内心感受和诗歌主旨，从而使他的诗歌日趋完美，呈现出走向大家的气象。

事实上，这种“整合式”写作体现的正是闻一多的“杂语式”诗歌语言观。这种写作不无难度，但非常有效。它一方面致力于不同诗歌语言的融合，另一方面强调用不同类型的语言表达当前复杂的现实生活。坚持把诗歌语言与现实生活以多种方式对应起来，这正是闻一多诗歌语言的核心。尽管闻一多后期提倡“鼓点式”诗歌语言，但那毕竟是“战时”，是他在特殊时期对诗歌语言的调整，并非对诗歌语言丰富性的根本否定。由此可见，闻一多诗歌语言的意义就是坚持诗歌语言的“杂语性”，并在语言与现实之间形成丰富的对应关系。因此，写作需要整合的不仅是语言，更包括语言与现实的关系。在我看来，优质而富于弹性的诗歌语言应该以抒情语言为核心，同时结合诗人的个性和表达对象的特点充分运用并合理调配多种语言：再现语

言、象征语言以及智性语言，口语方言、书面语言以及翻译语言，如此等等，从而在文本与现实之间形成丰富的对应关系。

二 诗歌形式：在格律与自由之间

谈到泰戈尔的诗，闻一多认为存在两个缺憾：“没有把捉到现实”和“没有形式”。关于后者，他说：“我不能相信没有形式的东西怎能存在，我更不能明了若没有形式艺术怎能存在！固定的形式不当存在；但是那和形式的本身有什么关系呢？我们要打破一种固定的形式，目的是要得到许多变异的形式罢了。”^[13]这段话集中表明了闻一多的辩证形式观：诗歌必须有形式，但形式应不断更新，力求多样化。同时，闻一多认为诗歌形式的核心是格律：“本来诗一向就没有脱离过格律或节奏。”^[14]也就是说，诗歌形式可参差可整齐，格律可自由可严谨，但它们都不可或缺，否则就不成其为诗。纵观中国诗史，自由诗与格律诗并非20世纪的产物，其实是历史现象。以诗歌发达的唐朝为例，杜甫有《茅屋为秋风所破歌》这样的自由体诗，更多的却是《春望》之类的格律诗；李白有《登金陵凤凰台》这样的格律诗，更多的却是《蜀道难》之类的自由体诗。事实证明，在诗歌写作方面并不存在唯一正确的道路，多元并存才是促进新诗繁荣的最佳格局：自由诗、格律诗、半格律半自由诗，如此等等，都无不可。闻一多的意义在于他在特定的历史时期对自由诗进行了有力的纠正，为新诗的写作提供了一种新的维度，即新格律诗。这种做法貌似保守，其实是一种更高层次的融合。它意在使新诗的自由与旧体诗的节制融为一体。

这里不妨简单回顾一下新格律诗的传统。朱自清认为新诗形式运动的观念源于刘半农和赵元任，第一个有意创新格律的是陆志韦。但影响最大的是闻一多：

十五年四月一日，北京《晨报诗镌》出世。这是闻一多、徐志摩、朱湘、饶孟侃、刘梦苇、于赓虞诸氏主办的。他们要“创格”，要发见“新格式与新音节”。闻一多氏的理论最为详明，他主张“节的匀称”，“句的均齐”，

主张“音尺”，重音，韵脚。他说诗该具有音乐的美，绘画的美，建筑的美；音乐的美指音节，绘画的美指词藻，建筑的美指章句。他们真研究，真实验；每周有诗会，或讨论，或诵读。梁实秋氏说“这是第一次一伙人聚集起来诚心诚意的实验作新诗”。虽然只出了十一号，留下的影响却很大——那时候大家都做格律诗；有些从前极不顾形式的，也上起规矩来了。“方块诗”“豆腐干块”等等名字，可看出这时期的风气。^[15]

事实上，任何一个熟悉艺术规律的人都不难理解形式之于诗歌的合理性。尽管闻一多的有些诗受到了形式的限制，尽管新格律诗在30年代遭到了抵制。但是，其格律精神已深入新诗之中，对新诗的发展发挥着有益的影响，并促使那些对诗歌形式心存困惑的人对新诗的现状和前景进行反思。正如叶公超所说的：

我们现在的诗人都负着特别重要的责任：他们要为将来的诗人创设一种格律的传统，不要一味羡慕人家的新花样。一种文字要产生伟大的诗，非先经过一个严格的格律时期不可。格律的观念成立之后，也许就有反格律的运动起来。这不要紧，因为那时格律已存在，已在那文字的诗的传统中了，它对于以后的诗人是有用的。^[16]

从某种意义上可以说，闻一多之后，形式和格律如果不在诗歌中明显体现出来，至少已经成为当代诗人的潜意识。《新诗协会》中的写作观念很有代表性。不难看出，这首内涵丰富的诗其实是和闻一多进行的一次潜对话。尽管闻一多没有在诗中出场，但诗中的核心词“镣铐”和“舞蹈”分明源于闻一多的名言“带着脚镣跳舞”，这正是最能体现闻一多诗歌语言精神的两个词。在《新诗协会》中，臧棣沿用了闻一多的诗歌语言：“舞蹈”即写诗，“镣铐”即诗的格律。臧棣是个形式感很强的诗人，但他并不完全赞同闻一多的观念，他认同“诗是一种舞蹈”，但对镣铐的位置做了纠正：“制作它，并不一定要戴上它”，而是把它“放到柜子顶上”。也就是说，创造格律是必要的，但未必把它直接用于诗歌，然而又必须使诗歌处于格律的诱惑下，使它

们形成潜在的呼应关系：“当我跳舞，它就在一旁静静地观摩着。”^[17]由此可见，诗歌不可能脱离格律和形式，而是处于永恒的格律场和形式感之中。

1985年，诗人邹绛编选出版了一部《中国现代格律诗选》，收集了1919至1984年间的新格律诗作品350余首，展示了新格律诗的阵容和发展轨迹^[18]。新诗发展将近百年之际，王光明对新格律派做了如下总结：“像何其芳、卞之琳关于‘现代格律诗’的理论和实践，就是对早期闻一多、朱湘，中期的吴兴华、林庚等人的形式探索的延续与深化，这种探索后来又延伸到周策纵‘定型新诗体’的提议中。虽然这方面的探索被视为‘形式主义’，被主流诗歌长期遮蔽，呈现出断断续续、欲断还续、欲续又断的状态，却是现代汉语诗歌发展非常值得重视的追求。”^[19]从王光明的话中不难看出，长期占据新诗主导地位的是自由体诗，而且涌现了艾青、北岛等重要诗人。但他们也并非纯粹的自由体诗人，因为他们的诗也比较讲究形式，而且有些诗格律性很强。因此，对于当代诗歌而言，健康的发展之道也许应该是处于格律与自由之间，一味的格律无疑是作茧自缚，而全然的自由只能离诗愈远。对此，九叶诗人陈敬容的总结具有一定的普遍性：“根据自己的新诗创作实践，逐步得出了一点自以为是的体会：即凡属较为广阔的、较为新鲜活泼的内容，格律体往往不容易容纳；而凡属较为深沉或细致的思想感情，自由体有时也不易表达，因而我主观地认为，最好以每首诗所要表达的内容，作为选取形式的标准。”^[20]

至于能否还会形成一种接近于律诗的新诗体，人们看法不一。艾青对此持否定态度：“在生活内容越来越丰富的时代，人们的爱好也越来越丰富，无论从为了表现生活的需要出发，还是从满足人们的爱好出发，都不可能达到形式上完全的统一；要求形式上完全的统一是天真的想法。”^[21]而冯雪峰却认为这是可能的：“根据我们中国人民的语言的性质，我觉得我们新诗要建立完全新的格律，是完全可能的。我们一般地坚持新诗的自由创造的原则和精神，但绝对不是不可以建立某种或某几种相当有一定规律可寻的格律。三十多年来新诗的摸索过程，就是时时在要求这类格律，并且为了不能建立

这类格律而苦闷。”^[22]在我看来，否定新诗会形成统一形式和新诗格律的看法可能是贸然的。在《诗经》时代，甚至到了汉代，人们还不可能看到律诗的影子；而新诗还不足百年，能否形成一种新诗体可能还处于人们的预料之外。人只能生活在历史的中途，难免受到现实语境的制约。唯一可行的方法也许是通过历史预见未来。通过考察楚辞对七言诗形成的曲折影响，林庚得到如下认识：

这个历史经验告诉我们说，诗坛在经过散文文化的洗礼之后，就必须进行语言形式的再度诗化。楚辞的形式只是一个半诗化的过程，它只能成为介于诗文之间的赋体，还不能满足诗坛的要求。而从半诗化达到完全诗化的成熟阶段，并不是垂手可得的。任其自为的慢慢发展，也总有一天会成熟的，而时间上却往往是几百年的漫长的岁月。五言诗在四言诗之后的出现是这样，七言诗在楚辞之后的出现也是这样的。^[23]

本来楚辞中就已经出现了七言诗的雏形，为什么七言诗迟迟没有形成呢？林庚认为其原因是诗歌散文文化的程度还不够。林庚认为“新诗在彻底的散文文化之后要形成它自己的成熟的诗歌形式”还需要一个过程。由此可见，林庚不仅相信新诗终将出现新的诗体，而且试验了“九言体”“十言体”以及“十一言体”等不同方式，以争取早日促成新诗的定型化。古人云：“分久必合，合久必分。”诗歌也是这样：自由之后必趋于格律，格律形成后又会出现自由化的倾向，并促使格律走向解体，随后会再次探求新的格律。从无到有，从定型到打破，再从打破到重建，总之，诗歌永远围绕格律而运动，格律是存在于诗歌中的永恒冲动，而自由只不过是达成新格律的中介。因此，在新格律形成之前，诗人普遍处于形式的焦虑中，只有等新格律形成之后，诗歌才有可能成熟，并产生伟大的作品。这就是格律与形式对于诗歌的重要意义。对此，林庚做了很好的总结：

一切艺术形式归根结蒂，都无非是为了更有利于某种特殊的艺术性能，为了充分发挥某种特殊艺术性能而具备的特殊手段（或工具），否则一切艺术形式都是不必要的。作品的高下

并不决定于形式，而是最后决定于其艺术性能之发挥得如何。形式的存在因此也必正是一种便利而不是束缚，更不是因为自由得不耐烦了故意找个桎梏。但形式既是一种手段（或工具），在还没有充分掌握自如之前也可能带来一定的束缚和桎梏。这好比初次穿上冰鞋在冰上行走，它可能还不如不穿冰鞋走得更痛快些，甚至于还不免要摔跤。可是在跌过几次跤之后，最后得到的却是更大的痛快与自由。更大的自由往往正是在掌握了某种规律才获得的，而掌握规律又总是需要过程和代价的。也许正是由于这个缘故，古代五七言诗的成熟才需要那么漫长的时间。^[24]

不过，即使真能形成新的格律，也不否定自由诗的存在。正如辉煌的唐诗是由近体诗和古体诗共同构成的一样。根据冯雪峰对新诗的展望，将来新诗的形式存在着3种可能：自由体，民歌体和格律体。民歌体大多是半自由半格律的，因此，未来的新诗应该主要是自由体、半自由半格律体和格律体3种。不过，可以确定的是，诗歌始终围绕着一个核心，即闻一多探寻的诗歌形式感。

三 诗体演进：在诗歌与非诗之间

新诗所用的语言更是向小说戏剧跨近了一大步，这是新诗之所以为“新”的第一个也是最主要的理由。其它在态度上，在技巧上的种种进一步的试验，也正在进行着。请放心，历史上常常有人把诗写得不像诗，如阮籍，陈子昂，孟郊，如华茨渥斯（Wordsworth），惠特曼（Whitman），而转瞬间便是最真实的诗了。^[25]

这段话集中表述了闻一多的“非诗化”观点。此处的“不像诗”只是说这种诗不同于以往的诗，或者说不同于那种已被公认的诗，但并非“非诗”。“非诗”是对诗的否定，因而是不可取的。但“非诗化”是可以成立的，因为它“非”的不是诗歌本身，而是此前的诗歌。就此而言，“非诗化”正是推进诗歌向前发展的重要途径。诚如闻一多所言，诗歌的发展过程就是不断扩展边界的过程。因此，“非诗化”是诗歌发展的必然之道，它集中体现了

后一代诗人的创新意识。值得注意的是，闻一多一方面提倡诗歌的“非诗化”，一方面又将非诗文本纳入诗的范畴。典型的是他的《易林琼枝》研究。他认为：“《易林》是诗，它的四言韵语是诗；它的‘知周乎万物’的内容尤其是诗。”^[26]这种观点得到后世学者的认可，陈良运据此写成了专著《焦氏易林诗学阐释》^[27]。这无疑表明了闻一多诗体观念的辩证性。

在诗歌与其他艺术的关系方面，闻一多一直致力于将其他艺术语言的优势融入诗歌，起初他提倡“绘画的美”“音乐的美”和“建筑的美”，后来又提出诗歌要向小说和戏剧学习，但他始终没有提及诗歌的散文化问题，因为诗歌的散文化会导致诗体的自由，有悖于他的新格律诗追求。在国外，华兹华斯和惠特曼都是将诗歌散文化的代表诗人。惠特曼就不用说了，华兹华斯同样坚持诗歌的散文化：“我以为很容易向读者证明，不仅每首好诗的很大部分，甚至那种最高贵的诗的很大部分，除了韵律之外，他们与好散文的语言是没有什么区别的，而且最好的诗中最有趣味的部分的语言也完全是那写得很好的散文的语言。”^[28]中国当代诗人昌耀则主张“大诗歌观”，并把它归结为中年写作的一种倾向。他说：“我并不贬斥分行，只是想留予分行以更多珍惜与真实感。就是说，务使压缩的文字更具情韵与诗的张力。随着岁月的递增，对世事的洞明、了悟，激情每会呈沉潜趋势，写作也会变得理由不足——固然内质涵容并不一定变得更单薄。在这种情况下，写作‘不分行’的文字会是诗人更为方便、乐意的选择。但我仍要说，无论以何种诗的形式写作，我还是渴望激情……”^[29]

下面以陈先发、西川和于坚为例分析一下当代诗的“非诗化”问题。陈发先是最近颇受关注的诗人，其代表作《丹青见》如下：

桤木，白松，榆树和水杉，高于接骨木，
紫荆 / 铁皮桂和香樟。湖水被秋天挽着向上，
针叶林高于 / 阔叶林，野杜仲高于乱蓬蓬的
剑麻。如果 / 湖水暗涨，柞木将高于紫檀。鸟鸣，
一声接一声地 / 溶化着。蛇的舌头如受电击，
她从锁眼中窥见的桦树 / 高于从旋转着的玻璃
中，窥见的桦树。 / 死人眼中的桦树，高于生

者眼中的桦树。/被制成棺木的桦树，高于被制成提琴的桦树。^[30]

这首诗采用了大量的再现语言，诗中铺陈了十多种植物的名称，并在各种植物之间形成了比较关系。起初是不同植物之间的高低比较，后来转向相同植物的比较，比较也由客观（具体、现实、物质）逐渐转向主观（抽象、虚拟、文化）。尤其是诗歌的后半部分写到桦树，同一种树在不同人眼里以及在不同处境下获得了不同的价值。此外，这首诗还写到湖水、鸟鸣和蛇的舌头等物象，它们构成了以各种树木为中心的外在语境，这不仅使作品显得更真实，而且变换了诗歌的结构，调节了读者的视野，并深化了作品的主旨。这种写法不仅大胆，而且简直前无古人。

从诗歌形体来看，陈先发的诗歌也存在着“非诗化”倾向。他的诗歌在形体上非常自由。很少对诗进行分节，大多一气呵成。诗行一般较长，但其间停顿颇多，散文化倾向十分明显。也许最值得注意的是，陈先发的诗歌普遍存在着跨行现象。跨行有时固然可以创造一种中断与联结的诱人效果，从而增强诗歌语言的表现力。但应谨慎使用，因为跨行太多就会破坏诗歌形体的稳定性，使作品陷入破碎松弛的窘境。尽管陈先发的诗歌常常贯穿着一种强大的情感激流，使整首诗处于节奏的有效控制之下，这在一定程度上克服了跨行的局限性。但仍有些跨行显得刺人耳目，至少我觉得并非非此不可。如《丹青见》全诗八句，前六句跨行，后两句不跨行，前六句形成了悬置与组接的对应关系，但我感觉后两句更好，这并非完全因为后两句是作品的高潮或重心。不跨行也是一种优势，它使这两句诗看起来显得完整严谨庄重。这里不妨做个还原，如果全诗都不跨行，结果如下：

桤木，白松，榆树和水杉，高于接骨木，紫荆，铁皮桂和香樟。/湖水被秋天挽着向上，针叶林高于阔叶林，/野杜仲高于乱蓬蓬的剑麻。如果湖水暗涨，柞木将高于紫檀。/鸟鸣，一声接一声地溶化着。蛇的舌头如受电击，/她从锁眼中窥见的桦树高于从旋转着的玻璃中，窥见的桦树。/死人眼中的桦树，高于生者眼中的桦树。/被制成棺木的桦树，高于被

制成提琴的桦树。

这样一来，全诗只有7句。尽管在形体上错落度更大一些，但原诗也是不整齐的，其实都是自由诗。当然，这只是表面现象。值得追问的是，跨行在形体上的作用是什么？是为了求得诗行的大致整齐，还是在诗行之间制造韵律感、张力感，或兼而有之？我相信诗人们大都倾向于追求总体效果。如果“兼而有之”可以成立的话，我觉得原诗第3行在“如果”后面跨行就不太合适，因为它不具备上述的任何一种功能，也无助于增强诗歌的表现力。也许在“湖水暗涨”后面断行效果更好，因为它不仅使诗行更整齐，而且突出了“涨”字的重要性，并在声音上与前一行的“香樟”和“向上”形成呼应关系。更重要的是，“湖水暗涨”提供了一种情景，可以在一瞬间唤起读者对下文的想象。另一处值得讨论的是第4行，在“鸟鸣，一声接一声地”后面断开有无必要，可不可以把“溶化着”跟上去，使这一句不跨行？而且，这样会使诗行更整齐。闻一多的诗歌很少跨行，我认为跨行首先要考虑是否有必要，其次要看跨行之后是否能增进诗歌的表现力，否则最好不要跨行，特别是孤立的字词跨行，就像第3句中的“如果”。当然，词组跨行或句子跨行是不得已的，因为诗歌的每一行不可能过长。

在对待诗歌的散文化方面，西川经历了一个变化的过程。他在一篇访谈录中说：

我92年写《致敬》的时候，看到别人写的跟我写的都差不多，我也并不比别人好到哪里去，那个着急呵！就有了一种自己要埋葬自己的愿望，所以就开始尝试写一种东西，也就是你一开始说的，开始有一种散文化的句式。散文化这种东西，我以前是很警惕的，后来慢慢地放松了。华兹华斯认为诗歌与散文没什么区别，当然有些人就特别较这真，比如瓦雷里。但实际上你对这问题的任何看法，全是你当时觉得合适就行，任何人说的都不是真理……^[31]

在我看来，西川的这种改变并非普通意义上的散文化，而是一种文体压缩，或诗文的一体化，类似于尼采所写的那种格言体诗歌。特别是《鹰的话语》很容易令人想到《查拉图斯特拉如是说》。用西川

自己的话说，这种文体是“诗歌的变种”：“1992年以后，我对悖论和伪造的寓言发生了浓厚的兴趣。相应地，我的诗歌变成了诗歌的变种。它们有了一种模糊性和不确定性。我希望它们走出以往的稳定和封闭，在向物的世界敞开的同时，也向形而上或伪形而上的世界敞开，并且在物与形而上或伪形而上之间形成互相破坏和互相激发的关系。总的来说，我现在的诗歌介于诗歌与另一个精神之源之间。”^[32]由此可见，西川的创作倾向并非出于单纯的形式探索，而是与当代世界的变化以及他的哲学思考具有潜在的对应关系。就此而言，西川的探索同样是对诗歌语言弹性的实验。正如他说的：“就诗歌的语言来讲，诗歌分三种：歌唱性的，叙述性的，戏剧性的。能够综合此三种诗歌的人堪称集大成者。”^[33]

也许，任何一种语言都不足以表达当代人的复杂生活经验，诗歌语言终将走向综合化。百年新诗积累了许多宝贵经验，在不违背诗人个性的前提下，多吸收一种语言技能就意味着增加一种写作的可能。对于诗人来说，大型的综合化往往是在戏剧性中体现出来的。因为戏剧可以融合多种艺术样式：“属于舞蹈的动作，属于绘画建筑的布景，甚至还有音乐。”^[34]而且作者可以设置多个人物，让他们在复杂的关系中展开冲突。因此，闻一多的诗歌戏剧化观点在新诗史中得到延续是必然的。1948年，闻一多的学生袁可嘉写了《新诗戏剧化》，总结并发展了闻一多的以理性节制情感的戏剧化观点：

当前新诗的问题既不纯粹是内容的，更不纯粹是技巧的，而是超过二者包括二者的转化问题。那末，如何使这些意志和情感转化为诗的经验？笔者的答复即是本文的题目：“新诗戏剧化”，即是设法使意志与情感都得着戏剧的表现……尽量避免直截了当的正面陈述而以相当的外界事物寄托作者的意志与情感：戏剧效果的第一个大原则即是表现上的客观性与间接性……^[35]

在新诗诗体实验方面，于坚也许是走得最远的中国当代诗人之一。其典型文本是《O档案》。全诗分5卷，前面以档案室为引子，后面附有卷末。每一

部分均不分节，每行分成若干词组，不用标点。语言极其精确写实，诗人如同档案中自己的名字，处于层层封锁和看管之下，因而在无奈中不免时而流露出一丝反讽意识。诗中贯穿了人生不同时期的各种感情，它不仅是诗人的自传，也可以说是许多当代人的自传：

他那30年1800个抽屉中的一袋被一把钥匙掌握着 / 并不算太厚 此人正年轻 只有50多页 4万余字 / 外加十多个公章 七八张相片 一些手印 净重1000克 / 不同的笔迹 一律从左向右排列 首行空出两格 分段另起一行 / 从一个部首到另一个部首 都是关于他的名字定义和状语 / 他一生的三分之一 他的时间 地点 事件 人物和活动规律 / ……抄写得整整齐齐 清清楚楚 干干净净 被信任着 / 人家据此视他为同志 发给他证件 工资 承认他的性别 / 据此 他每天八点钟来上班……^[36]

可以说，这首诗的语言处于诗歌语言与非诗歌语言之间。单独拿出来其中一个句子，很难说它是诗；但是，从整体来看，它作为一首诗是成立的。闻一多对这种倾向十分赞赏，他在评价孟浩然时就称道过其整体性：“全篇字句是不可分割的，不像盛唐好些作品有佳句可摘，使一篇的其他字句而变成空白。”并追溯其根源：“诗有佳句当自曹子建（植）开始，至唐而有‘诗眼’之说，往往使用一字而全篇皆活，有人说这是诗的退化，倒也不尽然。”^[37]

尽管《O档案》在“如何说”上比较前卫，但在“说什么”上很保守。不过它的“说法”给人留下的印象很深，以至于使读者忽略了它在“说什么”。因过于先锋而遭到误解，甚至被视为非诗、坏诗，也许这是先锋诗歌的当代境遇。当然，先锋诗歌被认可常常需要时间，正是在这段时间里，诗歌的先锋气质与传统势力完成了交融互渗。总之，谁也不能轻易否认诗与非诗之间存在着界限，但也不能坚持诗与非诗的界限一成不变。真正富于创新精神的诗正是游动在临近非诗的地方，以不断扩大诗的地盘，更新自身的形象。就此而言，闻一多的“非诗化”观点因富于预见性而获得了当代性。

[1] 帕斯：《另一个声音》，赵振江译，《帕斯选集》上卷，

- 赵振江等编译,第537—538页,作家出版社2006年版。
- [2] 汪曾祺:《中国文学的语言问题》,《汪曾祺全集》第4卷,第217页,北京师范大学出版社1998年版。
- [3][8] 耿占春:《失去象征的世界——诗歌、经验与修辞》,第12—13页,第46页,北京大学出版社2008年版。
- [4] 帕斯:《变之潮流》,郭惠民译,《帕斯选集》下卷,赵振江等编译,第139页。
- [5][14] 闻一多:《诗的格律》,《闻一多全集》第2卷,第138页,第140页,湖北人民出版社1993年版。
- [6] 萧开愚:《一位持怀疑论的诗人》,《此时此地:萧开愚自选集》,第462页,河南大学出版社2008年版。
- [7] 臧棣:《记忆的诗歌叙事学——细读西渡的〈一个钟表匠的记忆〉》,《诗探索》2002年第1—2辑。
- [9] 耿占春:《一场诗学与社会学的内心争论》,《改变世界与改变语言》,第395页,社会科学文献出版社2000年版。
- [10] 唐晓渡:《我一直在写作中寻找方向——北岛访谈录》,《山花》2009年第2期。
- [11] 王家新:《王家新访谈录:回答普美子(节选)》,《先锋诗歌档案》,西渡、郭骅编,第37页,重庆出版社2003年版。
- [12] 王家新:《带着儿子来到大洋边上》,《先锋诗歌档案》,西渡、郭骅编,第43页。
- [13] 闻一多:《泰果尔批评》,《闻一多全集》第2卷,第128—129页。
- [15] 朱自清:《〈中国新文学大系·诗集〉导言》,《中国现代诗论》上编,杨匡汉、刘福春编,第244页,花城出版社1985年版。
- [16] 叶公超:《谈新诗》,《中国现代诗论》上编,杨匡汉、刘福春编,第322—323页。
- [17] 臧棣:《新诗协会》,《沸腾协会》,第168—169页,广西师范大学出版社2019年版。
- [18] 《中国现代格律诗选》,邹绛编,重庆出版社1985年版。
- [19] 王光明:《现代汉诗的百年演变》,第18页,河北人民出版社2003年版。
- [20] 陈敬容:《学诗点滴》,《诗探索》1981年第2期。
- [21] 艾青:《诗的形式问题——反对诗的形式主义倾向》,《中国现代诗论》下编,杨匡汉、刘福春编,第18页。
- [22] 冯雪峰:《我对于新诗的意见》,《中国现代诗论》下编,杨匡汉、刘福春编,第7页。
- [23][24] 林庚:《谈谈新诗 回顾楚辞》,《新诗格律与语言的诗化》,第102页,第103页,经济日报出版社2000年版。
- [25] 闻一多:《文学的历史动向》,《闻一多全集》第10卷,第20页。
- [26] 闻一多:《易林琼枝》,《闻一多全集》第10卷,第61页。
- [27] 陈良运:《焦氏易林诗学阐释》,百花洲文艺出版社2000年版。
- [28] 渥滋渥斯:《〈抒情歌谣集〉序言》,《十九世纪英国诗人论诗》,刘若瑞编,第10页,人民文学出版社1984年版。
- [29] 昌耀:《〈昌耀的诗〉后记》,《昌耀诗文总集》,燎原、班果增编,第681页,作家出版社2010年版。
- [30] 陈先发:《前世》,第1页,复旦大学出版社2005年版。
- [31] 西川:《视野之内》,《深浅:西川诗文集》,第280页,中国和平出版社2006年版。
- [32] 西川:《答米娜问》,《深浅:西川诗文集》,第289页。
- [33] 西川:《我的诗观》,《中国先锋诗歌档案》,梁晓明、南野、刘翔主编,第114页,浙江文艺出版社2004年版。
- [34] 闻一多:《戏剧的歧途》,《闻一多全集》第2卷,第148页。
- [35] 袁可嘉:《新诗戏剧化》,《中国现代诗论》上编,杨匡汉、刘福春编,第500页。
- [36] 于坚:《O档案》,《于坚的诗》,第342页,人民文学出版社2000年版。
- [37] 《闻一多论古典文学》,郑临川述评,第126—127、135页,重庆出版社1984年版。

[作者单位:湖南文理学院]

责任编辑:罗雅琳