

“中西诗艺的融合”： 一种新诗史叙述的生成与嬗变

冷 霜

内容提要 “新时期”以来，从王瑶开始，学界对新诗与古典诗歌之间关联的研究日益增多，在文学“现代化”的研究诉求下，主要通过梳理和考察中国现代主义诗歌的艺术探索，逐渐形成了“中西诗艺的融合”这一新诗史叙述。在这一叙述被广泛接受、运用的过程中，也产生出将新诗与古典诗歌的关联视为一种无中介的继承性关系，认为古典诗歌“传统”在这一联系中更具支配性地位的理解，新诗自身的实践对于生成这种联系的重要性则变得相对模糊。一些较晚近的研究显示出对这一叙述框架的突破，但曾经内含在这一新诗史叙述中的辩证性认识方式也有所退化乃至解体。

关键词 新诗史；“现代派”诗歌；现代性；古典诗歌；传统

在新诗历史上，关于新诗如何借鉴古典诗歌，自20世纪20年代起，一直存在着各不相同的思考和论述，也出现过一些相关的艺术探索。而在新诗研究中，将此作为一个现象加以分析和探讨则是晚近的事。“新时期”以来，有关新诗与古典诗歌之间关联的研究日益增多，并逐渐形成了一些新的文学史叙述。在这一过程中，对新诗与古典诗歌之间关联的讨论常常是和新诗接受西方现代诗歌影响的问题联系在一起展开的，但它们所依托的话语结构却发生了变动，另一方面，对于何者为生成新诗与古典诗歌之间关联的主体性因素，在相关研究的不断展开中，认识倾向也有所变化。本文要考察的正是这一过程。如果说，早期新诗史上的一些诗人和批评家曾对新诗与古典诗歌的关系做出纷纭各异的诠释，也生发出一些独特的写作实践，那么，后来的新诗研究者如何理解这些诠释和实践，分别是以何种观念与话语框架认识和梳理它们？在此基础上生成了怎样的新诗史叙述及知识，其间又有何变动？这些新诗史叙述及知识有哪些值得反思的地方？置于今天的现代文学史研究总体趋势下，这种变动又传达出什么意味？这是本文想要分析和揭示的。

—

在现代文学学科史上，对新文学与文学传统关系的系统性论述是由王瑶开启的。作为古典文学研究出身的学者，王瑶在中华人民共和国成立之初转向现代文学研究时，二者之间相关联的一面成为他所关注的问题之一。1950年，正在撰写《中国新文学史稿》上册的王瑶发表了《鲁迅对于中国文学遗产的态度和他所受中国古典文学的影响》一文^[1]，1956年，其长篇论文《论鲁迅作品与中国古典文学的历史联系》分两次在《文艺报》连载，这两篇文章既是他的鲁迅研究的开端，也与《中国新文学史稿》共同成为其现代文学研究的奠基之作。王瑶的古典文学研究在思路方法上深受鲁迅影响，选取这一论题既是长期揣摩的结果，也很具学术的匠心，后一长文通过详尽的论证提出，在鲁迅所接受的各种影响中，“中国古典文学的影响是更为显著的，是形成他作品中风格特色的重要部分”^[2]，也点明了此文的命意所在，“发掘鲁迅作品在这些方面的特点不只对了解这一伟大作家的独特成就有重大的意义，并且可以由之明确中国现代文学与古典文

学的历史联系”^[3]，可以说，王瑶的现代文学研究从一开始就显示出在这一问题上独特的自觉。

20世纪七十年代末以后，王瑶继续展开对这一问题的思考，正如钱理群所概括的，“将近10年的研究中，王瑶先生始终把他的关注集中于现代文学与传统文学的内在联系”，而成为这一时期“最能体现王瑶先生的研究个性，影响最大”的两个方面之一^[4]，他就此先后写出《现代文学中的民族传统和外来影响》《中国现代文学和民族传统的关系》《中国现代文学与古典文学的历史联系》《“五四”时期对中国传统文学的价值重估》等多篇论文，其中《中国现代文学与古典文学的历史联系》一文尤其重要，此文论述了现代文学与古典文学在体裁上的联系，并将这种联系概括为“自然形成”：“现代文学中的外来影响是自觉追求的，而民族传统则是自然形成的，它的发展方向就是使外来的因素取得民族化的特点，并使民族传统与现代化的要求相适应。”^[5]这一观点显然受到鲁迅、尤其是朱自清的影响^[6]。

在王瑶关于这一问题的论述中，直接涉及新诗与旧诗或古典文学关系的内容并不多，但前后有一些值得注意的变化。在《论鲁迅作品与中国古典文学的历史联系》一文中，他认为“在创作收获比较单薄的部门如诗歌和话剧中，这种历史联系也就比较薄弱一些”^[7]，这一看法一直持续到“新时期”之初^[8]，而到了1986年发表的《中国现代文学与古典文学的历史联系》中，王瑶专门用了一节篇幅详细梳理新诗与古典诗歌之间的历史联系，以说明新诗虽然是直接借鉴外国诗歌的产物，但从“五四”白话诗一直到40年代的新诗，都没有完全割裂与古典诗歌或传统文化的联系。他在文中特别谈到“现代派”诗歌在这方面的探索，“到了三十年代，以戴望舒与何其芳、卞之琳诸人为代表的现代派诗人，不仅通晓外国文学，而且有着较高的中国古典文学修养……他们从法国象征派诗人那里接受了现代诗歌的观念，再去反观中国古典诗歌，从而发现了它们之间内在的一致”，进而总结道：

西方现代派诗歌与中国古典诗歌中的某些流派（如晚唐的温、李诗派）在诗的艺术思维方式、情感感受与表达方式之间存在着某种内

在的相似，是一个很有意义的现象；正是这种发现使得中国的现代派诗人（从戴望舒到以后的《九叶集》诗人）能够逐渐摆脱早期象征派诗人那种对于外国诗歌的模仿和搬弄的现象，而与自己民族诗歌的传统结合起来，逐渐找到了外来形式民族化的道路。^[9]

这些论述，也构成了此后学界对于“现代派”诗歌与古典诗歌美学之间关联研究的认识起点。

王瑶对于现代文学与古典文学历史联系的论述，在观念构造的层面前后也存在一定的变动。中华人民共和国成立之初，他对鲁迅作品与古典文学历史联系的讨论呼应了毛泽东《新民主主义论》中关于新民主主义文化的论断，将这一讨论建基于鲁迅作品与爱国主义、人道主义等“民族的优秀传统文化”和“历史上的战斗传统”的精神联系之上。“新时期”以后，他仍延续了这样一种论说方式，但认识的重心却逐渐调整为文学的“民族化/现代化”这对范畴，对从戴望舒到“九叶派”的现代主义诗人的重新评价正是在这一话语背景下展开的。没有变化的是“历史联系”这一分析论述角度。与其他认识视角相比，这一视角更为宽泛，可以容纳现代文学与古典文学之间存在的更多关系层次。从王瑶的具体论述来看，这一分析论述框架包含了如下几层内涵：首先，它反对将现代文学与古典文学割裂看待，将它视为中国文学史新的发展部分，“它与古典文学的关系应该是继承与革新的关系，它们之间有着不可分割的历史联系”^[10]，也就是说，作为中国文学整体的一部分，现代文学与古典文学的关系与它所受外国文学的影响相比是更深层和内在的，也是“影响”等描述方式不能充分容纳和准确对应的。其次，这种历史联系体现在极为广泛的诸多层面，既体现于作家思想情操、作品思想主题等精神意识层面的承传，也体现于表现方法、艺术技巧的借鉴，既源于现代作家（尤其是“五四”一代作家）所受到的古典教育和文学修养，也涉及文学表现对象、题材的历史沿承性，以及读者欣赏习惯、美学爱好的民族特点，等等。它不仅限于文学的内部，更与民族文化强大的延续性相关。再次，与外国文学的影响相比，现代文学与古典文学的这种联系常常是隐形的，不易被发现，在那些持有鲜明反

传统文化立场的作家那里尤其如此。

正是基于“历史联系”的认识视角，王瑶提出“现代文学中的外来影响是自觉追求的，而民族传统则是自然形成的”这一论断。不过，这更多是他就现代文学整体状况所做的总结，当他讨论“现代派”诗歌与古典诗歌之间的联系时，他的分析显然突破了“自然形成”的观点，而注意到“现代派”诗人对于古典诗歌美学资源的主动发掘。对这一问题更为具体深入的研究，在后辈学者中得以展开，其中，孙玉石的研究尤其分量。

从“新时期”之初着手初期象征派诗歌的研究开始，孙玉石一直致力于中国现代主义诗歌的研究，先后出版了《中国初期象征派诗歌研究》《中国现代诗导读（1917—1938）》《中国现代诗歌艺术》《中国现代主义诗潮史论》等著作。“新时期”以来，在现代文学研究界逐渐形成的反拨性地高扬文学审美特性的氛围中，越来越多的研究者开始关注中华人民共和国成立之后长时间受到贬抑的早期新诗中的现代主义诗歌脉络。孙玉石是先行者之一，并且很早就在他的研究中确立了一些基本的问思线索，其一是从朱自清的有关论述获得起点，建设“中国现代解诗学”理论和开展具体实践，将诗潮流派的宏观研究与具体作品的微观分析结合起来，以缩短现代主义诗歌作者的审美追求与读者的审美心理的差距^[11]。其二即是接续王瑶的前述核心研究思路，即现代文学的“现代化”如何通过“民族传统文化的现代化”与“外来文化的民族化”二者的有机统一得以实现^[12]，在孙玉石这里，这一思路进一步深化为对中国现代诗歌艺术探索中“中西诗歌融汇点”的发掘与考辨：“中国新诗是在接受各种外来诗歌潮流影响下发展壮大起来的。这种接受不是无选择的吞咽，不是依葫芦画瓢的照搬，从诗歌观念、审美价值标准、诗情传达手段等方面，都有一个立足于本民族传统的基础上的文化选择意识在起作用。这种选择意识的结果也就是多少诗人努力追求的中西诗歌融汇点的产生。”^[13]

在《中国现代主义诗潮史论》一书中，他详尽论析了从初期象征派诗歌到“中国新诗”派为止的现代主义诗歌的艺术探求，着力梳理和探讨它们在“寻找中外诗歌艺术的融汇点”上的表现，并由

此进一步提出“东方现代诗”的概念，认为构想和建设“具有民族特色的东方象征诗和现代诗”，是“五四”以来新诗的一个必然的历史追求^[14]。这事实上成为孙玉石新诗史观的核心表达，被论者认为既是“一个具有创造性的理论构想”，又是“对中国现代主义诗歌的历史实践的客观总结”^[15]。不难发现，30年代“现代派”一些诗人的艺术实践与观念论述在很大程度上构成了这一理论构想的原点。在孙玉石对“东西诗艺融合点”的阐述中，可以清楚地看到他以卞之琳、戴望舒等人的诗论为基础做出的更具原则性和学理化的提炼，不仅如此，他对“东方现代诗”艺术审美特征的归纳和展望也显然是以这些诗人作品所表征的“现代派”诗歌为原型的。具体而言，他将“现代派”诗人的思考与实践概括为两个方面，首先是寻求东西诗艺融合点，“所谓融合点，即西方现代主义思潮与中国传统诗歌在美学范畴对话中呈现的相类似的审美坐标，也就是相互认同的嫁接点。在现代诗中这种寻求表现得最突出的是：意象的营造，含蓄与暗示的沟通，意境与‘戏剧性处境’的尝试”^[16]。其次是对诗歌“传达情绪隐藏度恰适的追寻”，他认为，西方象征主义诗学注重含蓄与暗示的艺术理念与中国古典诗歌美学中的重要范畴“隐”相合，可以被视为一个跨越了东西方诗艺的具有普遍性的艺术准则，“现代派”诗人所追求的介于表现自己与隐藏自己之间的恰适的“隐藏度”，乃是对二者予以创造性的吸收与融会，从而构建民族现代诗之路上珍贵的美学思考^[17]。就此，他在新诗研究领域将王瑶的“历史联系”论从历史与理论的维度均做出了新的拓展。90年代后期，他通过对废名《谈新诗》的研究，进一步提炼出“现代派”诗歌中的“晚唐诗热”现象^[18]，由此撰写的一系列论文尤其体现了王瑶从鲁迅那里发现而反复强调的抓取“典型现象”的研究方法，和他对于新诗与古典诗歌“传统”之间关联，或者对新诗如何吸收“传统诗歌艺术营养”问题的关切，“没有真正的承继传统，就没有真正的走近现代，也就没有巨人的产生，更没有诗的再度辉煌”^[19]。可以看到，支撑孙玉石新诗史研究的，是一种对新诗发展现状具有相当关切的新诗观。而“中西诗艺的融合”作为一种新

诗史叙述^[20]，在他这里较之其他同辈学者形成更清晰的面貌，并在新诗史研究领域产生了显著的影响。而新一代学者吴晓东、罗振亚、陈旭光、江弱水、曹万生、张洁宇、陈太胜、王泽龙等在不同层面或特定论题上推进了这一叙述，使其更为细致和深化^[21]。

二

依托着“历史联系”和“中西诗艺融合”等认识线索，80年代中期以降，关于新诗与古典诗歌关系的研究不绝如缕，并由此逐渐生成了一些新的文学史知识，我们可以借助三个时期有代表性的中国现代文学史教材的新诗部分观察这一过程。

在王瑶《中国新文学史稿》上卷第二编的《“新月派”与“现代派”》一节中，对卞之琳、戴望舒、林庚的诗做了概略的介绍，但并无新诗与古典诗歌关联这一角度的任何描述与分析^[22]。这种情形到了钱理群等人合著的《中国现代文学三十年》初版的相关章节中已经有了明显的改观。书中论及“现代派”诗人和“《汉园集》诗人”戴望舒、何其芳、卞之琳等人的诗歌艺术特征与成就之际，已对他们结合西方现代主义诗歌与中国古典诗歌观念与技巧方面的思考与实践做了着重的阐述，既反映了这些诗人在现代文学研究中评价的变化和地位的提升，也明显吸纳了“新时期”以来王瑶、尤其是孙玉石等较前沿的新诗研究者的研究成果。书中一个较有意味的处理是将卞之琳、何其芳归之于“《汉园集》诗人”，认为是“沿着戴望舒开辟的道路继续摸索，并形成了自己独特风格”的年青一代^[23]，认为就融合中西诗艺的表现而言，二者具有历时性的、渐进的关系：“如果说新月派与现代派诗人主要是从西方汲取艺术养料，《汉园集》诗人就是西方文学与中国文学结合后的新生一代。”^[24]这种理解到了《中国现代文学三十年》修订版中有所调整，修订版将“《汉园集》诗人”归入“现代派”诗人的范围。出现这一变动，应源于在文学思潮流派研究模式的推动下，“现代派”诗人的概念外延从最初主要指围绕《现代》杂志编者形成的南方诗人群体，逐渐扩展至“新月派”以后30年代具有现代主义

倾向的新一代诗人。另一显著变化，即把废名列入“现代派”诗人的一员新加绍述，也是这一概念扩展的结果^[25]。

此外，修订版在“现代派”诗歌与古典诗歌美学的联系上，也做了更加明确的阐述，例如，在分析了戴望舒诗歌的艺术追求与美学特征之后，书中有如下申论：

人们由此发现的是30年代现代派诗歌与中国传统诗歌主流的深刻联系。这里，无论是对主客体交融的“意象”的注重、意象原型的选用……以及意象叠加的诗的组合方式，还是“人”与“自然”的和谐与交融的追求，贯注于（人与自然）意象中的感伤情调，都显示出对传统的回归，这也正是30年代的典型的现代“诗情”。^[26]

这些分析和叙述，一方面体现出学界对“现代派”诗歌与古典诗歌联系的研究不断深化，另一方面，顺应了“新时期”以来文学意识形态的变化，无论是对“中国传统诗歌主流”的理解，还是对文学之“现代”的阐释，它们与王瑶当年那些根植于左翼思想传统的认识和论述也已拉开了愈益显著的距离。

与初版相比，《中国现代文学三十年》的修订版的新诗部分更重要的变化，体现在有关新诗与古典诗歌“传统”联系的论述已从30年代的“现代派”诗歌向早期新诗的各个阶段、各种流派扩展。这表明新诗研究界对这一问题研究兴趣的持续增长，而就其中一些论述而言，也凸显出认识方式、角度上的微妙变化，试举两例：

新月派的这些理论主张，显然受到了同样是力主“无我”、“不动情感”与倡导艺术形式的工巧的西方唯美的巴那斯主义的影响；但同时也是与中国传统的“哀而不伤，乐而不淫”的抒情模式，特别是与将情感消解于自然意象之中，追求情景交融、物我合一的唐诗宋词传统相暗合……^[27]

“以暗示代替说明”，把感情、倾向性凝聚、隐藏在诗的形象里……讲究诗的节奏、韵律：在臧克家这里，是可以更清楚地看到中国传统诗歌（特别是“苦吟”派）的影响的。^[28]

这些论述，和从新诗人对新诗与古典诗歌关系的具体思考与相关写作实践中进行辨析、归纳和概括的做法不同，带上了更多阐释的意味，而且，在认识方式和阐释向度上，似乎也更多地将中国古典诗歌、诗学及文化而不是新诗自身的实践与探索视为生成两者之间联系的主体因素。

90年代以来，在王瑶、孙玉石等开辟的前述问题方向上做出集中开掘的学者是李怡，他的《中国现代新诗与古典诗歌传统》是新诗研究中第一部以新诗与中国古典诗歌“传统”关系为研究对象的专著，前引《中国现代文学三十年》中的一些论述（如对“新月派”诗歌的分析）就吸收了此书中的部分观点。李怡在书中提出，他所着眼的是“在传统文化的阐释视野里，探讨中国古典诗歌与中国现代新诗的关系”，和“古典诗歌传统在中国诗歌‘现代’征途上的种种显现、变异和转换”，属于一种“原型批评”^[29]，在此出发点上，他开创性地选取了一些古典诗学范畴来考察新诗不同层面的特征，并从“历史形态”的角度将新诗史上的一些流派与古典诗歌不同脉络联系起来，如“新月派”“象征派”“现代派”之于“魏晋唐宋词”，早期白话诗、“九叶派”之于“宋诗”，等等，显示出相当宏阔的学术视野和超越一般性的文学史实证研究的阐释努力。

与此同时，这种从文化原型的理论视野出发的研究也显示出一种观念上的内在紧张。当传统文化的“文化原型”被当作阐释的立足点，而古典诗学范畴被用以统摄新诗的文化特征和修辞风格时——尽管此书也提及，古典诗歌原型在现代复活“很可能同时接受了种种的改造和重组”——但仍然无形中给人这样的印象，古典诗歌与传统文化是生成新诗与古典诗歌关联的主体性因素，乃至是新诗自身展开的基体，其阐释客观上也形成了一种“无边的传统”的状况。这也带来李怡论述上的一些摇摆，比如，一方面他表示，“中国古典诗歌作为一个整体对现代新诗造成全面的影响已经是不可能的了”^[30]，并且提出，“纵观中国现代新诗史……古典诗歌影响的负面意义似乎更让人忧虑”^[31]，但又认为，“正是中国诗人对古典诗歌理想的自觉继承推动了中国新诗的成熟”^[32]，在概括新诗接

受古典诗歌影响的“中西交融特征”时，认为“中国现代新诗移植西方诗艺的基础还是在古典诗歌传统内部”^[33]。今天看来，这种认识上的张力和矛盾源于对“传统”这一现代认识装置的构造尚缺乏足够的省察^[34]，忽略了新诗与古典诗歌之间任何积极的联系都已经过了现代性的认识中介^[35]。例如，对屈原《离骚》“个性自由”精神的理解，是基于某种文学现代性观念阐释的结果，当书中以此为基础来分析新诗的“自由形态”，并由此展开新诗在“历史形态”上所受屈骚影响的阐说时，实际上就构成了柄谷行人所说的“认识的颠倒”^[36]。

90年代中期以后，有关中国现代主义诗歌的研究，已普遍地将“中西诗艺的融合”作为认识和阐释的基点，并进一步发展出一些新的论述。如龙泉明《中国新诗流变论》一书以专节评述了30年代“现代派”诗人在这方面的表现，并将戴望舒作为其中最具代表性的诗人加以分析，进而将其“诗艺的中西借鉴与融合”分为“西方现代诗歌艺术与民族现实生活的结合”和“西方现代诗歌艺术与民族传统诗歌艺术的融合”两个层面予以梳理^[37]。书中也讨论了“中国新诗对传统的承传与变异”，认为“中国诗歌的传统思想和形态仍然是中国新诗现代化的根基，是中国新诗现代化之保持民族特色的一个重要因素”，“中国现代新诗的建构，形成于对传统诗歌的继承与优化，对西方诗歌的借鉴与归化之间的张力”^[38]。张同道在其《探险的风旗——论20世纪中国现代主义诗潮》一书中提出，“假如不是古典诗的辉煌背景，仅仅西方诗的借鉴，中国现代诗不可能在短期内迅速成熟，几乎每个现代诗人的成功作品都暗中获取了古典诗的支持”^[39]，等等。龙泉明、邹建军合著的《现代诗学》还将“中西融合说”作为新诗诗学的一种加以论列^[40]。这显示出，在新诗研究领域，新诗在其发展历程中与古典诗歌和诗学所形成的联系已得到了广泛的关注，而在这方面的研究不断推进的过程中，将这种联系视为一种无中介的继承性关系，并认为古典诗歌“传统”在这一联系中更具支配性地位的理解似乎也越来越多地渗透进来。这既是文学史研究体制自身发展的结果，曾经被王瑶认为与古典文学的历史联系最为薄弱的新诗，在注重联系、讲求承传的

文学史叙述机制下逐渐被阐发和讲述出越来越丰富的与古典诗歌相关联的“知识”，而新诗自身的实践对于生成这种联系的重要性却变得相对模糊；更深一层，这种变化应该也与“新时期”以来现代文学学科在不断扩展“现代文学”的观念边界、淡化现代文学研究原有价值立场的过程中，历史观内在紧张感的松懈和主体性的流失有关^[41]。

从一个更开阔的视域里，我们也可以把这种认识上的变化与中国越来越深地卷入全球化进程时一种文化价值立场的变动联系起来。90年代初，“九叶派”老诗人郑敏批评近一个世纪的新诗创作由于自开端起即从语言到内容“自绝于古典文学”因而成就不够理想^[42]，是一个较为人熟知的例子。而同为“西南联大诗人群”成员之一的王佐良提供了另一个看似判断有异实则立场相类的例子，40年代后期，他曾以坚定的口吻评价穆旦：“他一方面最善於表达中国智识份子的受折磨而又折磨人的心情，另一方面他的最好的品质却全然是非中国的”，“穆旦的胜利却在他对於古代经典的澈（引者注：应为彻）底的无知”^[43]，而到了晚年，在回顾包括穆旦在内的中国现代主义诗人时，他却认为：

除了大城市节奏、工业性比喻和心理学上的新奇理论之外，西方现代诗里几乎没有任何真正能叫有修养的中国诗人感到吃惊的东西；他们一回顾中国传统诗歌，总觉得许多西方新东西是似曾相识。这足以说明为什么中国诗人能够那样快那样容易地接受现代主义的风格技巧，这也说明了为什么他们能够有所取舍，能够驾驭和改造外来成分，而最终则是他们的中国品质占了上风。^[44]

如果说，前一个论断服务于批评的针对性而出之以修辞的极端，后一回顾性的看法或许也因时间的迁移而多少忽略了新诗接纳、熔融美学异质这一过程的艰难。新诗人对西方现代主义的接受的确有其古典文学修养的参与，但这一参与能够实现为一种鲜活有力的“中国品质”，却仍有赖于新诗人在创作实践中对古典文学修养的有效转化，有赖于新诗在现代诗歌观念与技巧上的积累、语言的成熟和中国社会、文化发展的现代历程所造就的经验、情绪与认知方式。正如吴晓东指出的，90年代兴起

的回归传统的文化思潮对传统的理想化和简单化，和此前一个时期思潮对西方/现代性的理想化和简单化一样，都表现出一种本质主义的理解和二元对立的逻辑，而未意识到它们所言说的传统和西方/现代性已被“深深地植入20世纪中国历史和社会实践土壤甚至根基”，而且“已经在20世纪的历史叙述中经历了一次次的阐释与建构”^[45]，这一认识同样可以帮助我们反思有关新诗与古典诗歌之间关系的研究。

三

在“中西诗艺融合”这一新诗史叙述被广泛接受、运用的过程中，很多具体的研究成果通过精细的探析和思辨无疑促进了我们对新诗与古典诗歌关系问题的认识，与此同时，这一叙述框架所内含的某些特定理解方式在新诗研究中也不同程度地呈现出一些有共性的症候。比如，一些研究者在这一框架下梳理和建构具有民族特性的现代诗的谱系时，很明显受到“二十世纪中国文学”等理论范式的影响，也受制于“新时期”以来现当代文学研究中对“文学性”的逐渐制度化的理解，而把这一谱系的建构建立在将“五四”至40年代末的现代文学视为一个封闭区段的基础上，因此会将“中国新诗”派的诗歌阐释为这种民族化现代诗走向成熟的阶段，实际上是把它看成了近一个世纪新诗实践的顶峰（同时也很大程度上把现代主义当作了现代诗的终极形态）。与此有关，不少以思潮流派研究模式展开的新诗史论著，尽管会把早期新诗划分为“现实主义”“浪漫主义”“现代主义”等不同潮流（这里暂不讨论这种概念划分本身的问题），但也越来越多地将“现代主义诗潮”叙述为新诗发展的主潮或价值等级、艺术成就最高的潮流，这自然反映出80年代中期以后新诗研究界对新诗现代性的一种日益普遍化的理解。回头来看，这种叙述和理解除因应了一个时期内人们对旧有文学意识形态的逆反、把西方现代文学进程视为标准的文学史想象外，也缘于一些现代主义诗人在转化古典诗歌美学资源方面的写作实践，偶合性地满足了研究者建立在这一时期更偏重于审美和文化维度的“民族化/现代

化”认识框架的双重期待。

而在这种期待视野下，当研究者将“现代派”诗歌视为“民族现代诗”的某种样板，进而指向对新诗前景的思考和想象时，也一定程度上显露出“中西诗艺融合”的新诗史叙述在观念结构深层存在的一些问题。一方面，由于这一叙述背后的研究关切是从文学现代化的视角重新给予新诗史一种结构性的把握，而对文学现代化的理解又更多放置在审美层面，因此，尽管也会在研究中涉及这种沟通融合实践得以产生的社会、历史、文化因素，但往往只是将其作为必要的背景来看待，而缺少更深入的语境化分析；与此相关的是，很多研究者在将“中西诗艺融合”的叙述接受为研究出发点时，由于更注重不同新诗实践中的这一“共相”，在论述操作时也更多用力于如何把它们加以牵连，因而可能对此类写作实践中某些具体的差异性认识不足。而这种差异性，有时恰好来源于写作者个体的独特历史境遇，当他将此一境遇中的现实感受作用于其美学、诗学兴趣，就会使他的“融合”实践形成生动独特的创构。有时，这种差异性还关联着对新诗前景的不同认识和想象，即使在通常被认为是同一艺术潮流的内部，也会因此生发出隐含了争辩意味的诗学建构与写作路线^[46]。

另一方面，当研究者试图从早期新诗的相关实践出发抽绎出某些有关新诗发展的原理性认识时，也容易由于上述特定理解方式和观念结构等深层问题的限制，而对新诗的美学现代性和民族文化传统形成固定化的理解。与此相伴随的，则是对中国古典诗歌不同脉络缺少细致辨析的化约式“传统”理解。王瑶曾以历史唯物论的认识方式谈到传统本身的流动性，“所谓中国人的欣赏习惯、美学爱好，都是一个历史性的范畴，它在发展中也有变化”，“民族特点是历史范畴，是发展的”^[47]，这种对传统的流动性的认识也是和他的“历史联系”论中对民族文化传统的丰富性和广延性的理解关联在一起的。而回置于新诗发展的历史场景中，我们也会看到，很多成功的“融合”实践都是写作者在特定的多重语境因素碰撞下得以实现的，在新的诠释中激活的也是古典诗歌、文学和传统文化里某些具体的“矿脉”或“矿点”，一旦将它们收摄到那种固

定化和化约式的理解中，就往往会丧失掉这些独特的实践与诠释所包蕴的更为内在和动态地体认新诗历史的契机。

在较晚近的一些研究中，部分学者也已显出对“中西诗艺融合”的新诗史叙述框架的突破或质疑，而更着重于对中西诗学诗艺异质性的分析。例如，陈旭光在他对中国现代主义诗学的研究中认为，现代主义诗歌的兴起意味着对古典诗歌传统的“二次革命”，是对古典诗学传统更深刻的反叛，就其美学诉求而言，两者呈现出对立的面貌，而所谓“融合”只是文化基体带来的客观后果。他将现代主义诗学相对于中国古典诗学的“转换”概括为从“意境化”到“戏剧化”，认为在20世纪的中国现代主义诗歌流派中，“意境”作为一种审美理念虽然仍不时有所表现，但在现代主义诗学观念逐渐深化的过程中，这种“意境化”的追求不断被突破，而趋向于强调矛盾、冲突、张力的“戏剧化”诗风。由这一认识出发，他认为卞之琳的诗歌中着重追求“意境”的“戏剧化”手法虽然“比较注意营造出一种浑融完整的境界，在场景的设置上又注意内部的呼应和连贯，客观化、间接化效果较强，但矛盾冲突性却似乎不够”，认为穆旦的诗更具“戏剧化”的实质^[48]。这种分析和论述着重凸显现代主义诗学之于古典诗歌美学的异质与对立，在其立论背后，是将欧美现代主义诗歌和诗学作为衡量新诗现代化的基本尺度，因而也更为青睐40年代袁可嘉对“新诗现代化”的观念阐发和穆旦等诗人的写作风格。

同样持西方现代诗学与中国古典诗歌美学存在根本异质性的观点的是邓程，在邓程的新诗研究中，他以古典诗学（实际已经过现代的古典文学研究的建构）一些范畴如“实”与“虚”、“意象”与“意境”等入手来检视新诗诗论，在梳理和比较了早期新诗人和批评家有关象征与“兴”之关系的阐述之后，他对很多具有求同倾向的看法提出批评，认为直到40年代，批评家唐湜、袁可嘉才真正理解和正确阐释了象征主义。“新诗人们之所以把象征主义与中国古诗词联系在一起，是因为混淆两类不同的朦胧的缘故，而这显然与对意象的理解密切相关”，“中国诗与象征诗都用意象，但有明显的区别，而新诗人们的理解则显然没有顾及这一点”^[49]，“废

名、卞之琳、何其芳对晚唐诗的推崇，对象征与兴的融合的意见与实践是另一场误会”^[50]。总的来说，他认为象征与“兴”基本无关，后者是中国古典诗歌独有的手法，是从中国文化自身的土壤中生长出来的，牵其略为相似者成说，反而会阻碍新诗的出路。与这一观点相表里的，是他鲜明地表达了新诗应从对西方现代诗学的吸取转为向中国古典诗学传统学习的立场。

可以看到，这些研究通过更深入的辨析，突破了以往某些泛泛而论和似是而非的看法，从一些不同的侧面推进了我们对新诗历史及相关理论问题的认识。但另一方面，在新诗与西方现代诗歌和诗学、新诗与古典诗歌之间关系的理解上，曾经内含在“历史联系”和“中西诗艺融合”论述中的那种辩证性的认识方式却也有所退化乃至解体了。不管是更强调西方现代主义诗学在新诗现代化进程中的本源地位，还是更多将中国古典诗学、美学作为认识和评价新诗的标准，都意味着，以往研究论述所关切的——现代文学的“现代化”如何通过“传统文化的现代化”与“外来文化的民族化”的有机统一得以实现——这一问题的两个层面在不同程度上已被分割开来加以认识。从认识的出发点上，充分体察到西方现代诗学与中国古典诗歌美学的相异性自然有其必要，丸山真男批评日本现代思想中出现的“东西文化融合”论时说：“在理解异文化背景下的精神作品时，我们非常缺乏首先把它看成与自己彻底不同的东西来对待的心理准备，从在这种意义上表现出的良好的事物理解力所产生的与异文化轻易接合的‘传统’，反而阻碍着任何外来文化形成传统。”^[51]此论也可以移用来观照新诗历史上（及新诗研究中）一些认识和论述存在的问题，然而，从这种相异性中寻求可以化合的不同质素，也已成为新诗自身的传统中不乏成功案例的经验。而正如这些成功的实践不能封闭在美学内部层面得到有效的理解，孤立地从诗学范畴看待两种传统的相异性，也难以在新诗与古典诗歌关系问题上真正突破既有的认识格局。

新诗与古典诗歌的关系问题，每每涉及到新诗的评价，和对新诗道路、方向问题的讨论，这使得相关的新诗研究不同程度上连通着诗歌批评。在现

当代文学研究领域，新诗研究与诗歌批评、创作之间一直有着较之其他文类的研究—批评—创作这三者更为密切的联系，这某种意义上也是它的活力所系。新世纪以来，在当代诗歌创作和批评领域，关于新诗与古典诗歌关系的话题被越来越多地谈论，与之连带出现的也常是对古典诗歌、古典文化的理想化、本质化和化约式理解。以上对“中西诗艺融合”的新诗史叙述生成与嬗变过程的剖析正是想表明：只有通过对新诗历史上相关实践的生成过程与语境的具体把握，把这些艺术探索放回到写作主体所身处的历史、社会、政治、文化、地域、人伦网络中去认识，充分体认到它们的“当代性”、实验性和独异性，对新诗与古典诗歌关系问题的研究才有可能通向有效的、有建设性的批评。

[1] 文载《小说》1950年10月1日第4卷第3期，后收入《关于中国古典文学问题》，上海古典文学出版社1956年版。

[2][3] 王瑶：《论鲁迅作品与中国古典文学的历史联系》，《文艺报》1956年10月15日。

[4] 钱理群：《王瑶先生的研究个性、学术贡献与地位》，《先驱者的足迹——王瑶学术思想研究论文集》，第278页，河南大学出版社1996年版。

[5][9][10] 王瑶：《中国现代文学与古典文学的历史联系》，《北京大学学报》（哲学社会科学版）1986年第5期。

[6][12] 参见钱理群：《王瑶先生现代文学史研究概述》，《先驱者的足迹——王瑶学术思想研究论文集》，第181页，第180页。

[7] 王瑶：《论鲁迅作品与中国古典文学的历史联系》（续完），《文艺报》1956年10月30日。

[8] 如他在《中国现代文学和民族传统的关系》中仍认为“新诗和民族传统的联系就小一些”，见《上海师范大学学报》（哲学社会科学版）1982年第1期。

[11] 他在这方面较早的思考可参见其《重建中国现代解诗学》（孙玉石主编：《中国现代诗导读（1917—1938）》，北京大学出版社，1990年）一文中的阐述，其研究最终结为《中国现代解诗学的理论与实践》（北京大学出版社，2007年）一书。

[13] 孙玉石：《中国现代诗歌艺术》，“后记”，第423页，

人民文学出版社1992年版。

[14] [16] [17] 孙玉石:《中国现代主义诗潮史论》,第457页,第467页,第472页、第476—477页,北京大学出版社1999年版。

[15] 吴晓东:《历史、审美、文化的统一——评孙玉石先生的新著〈中国现代主义诗潮史论〉》,《北京大学学报》(哲学社会科学版)2000年第1期。

[18] 他关于这一论题的论文主要有《废名的新诗观》,《野草》(日本“中国文艺研究会”会刊)1996年8月第58号;《对中国传统诗现代性的呼唤——废名关于新诗本质及其与传统关系的思考》,《烟台大学学报》(哲学社会科学版)1997年第2期;《新诗:现代与传统的对话——兼释20世纪30年代的“晚唐诗热”》,陈平原主编:《现代中国》第1辑,湖北教育出版社2001年版,等等。

[19] 孙玉石:《新诗与传统关系断想》,《诗探索》2000年第1—2辑。

[20] 在使用这一叙述时,不同学者的概括语汇上略有差异,分别有中西/东西/中外、诗歌/诗艺/诗学、融合/融汇/会通/契合等,本文采用的是其中较为常见的一种。

[21] 具体可参见吴晓东《象征主义与中国现代文学》、罗振亚《中国现代主义诗歌史论》、陈旭光《中西诗学的会通——20世纪中国现代主义诗学研究》、江弱水《中西同步与位移——现代诗人丛论》、曹万生《现代派诗学与中西诗学》、张洁宇《荒原上的丁香——20世纪30年代北平“前线诗人”诗歌研究》、陈太胜《梁宗岱与中国象征主义诗学》和《象征主义与中国现代诗学》、王泽龙《中国现代主义诗潮论》等著作中的相关讨论。

[22] 1982年上海文艺出版社修订版的这一部分章节内容与1951年北京开明书店初版在文字上虽略有改动,但就这一问题而言并无变化。

[23] [24] 钱理群、吴福辉、温儒敏、王超冰:《中国现代文学三十年》,第356页,第356页,上海文艺出版社1987年版。

[25] [26] [27] [28] 钱理群、温儒敏、吴福辉:《中国现代文学三十年》(修订本),第369页,第365页,第129页,第357页,北京大学出版社1998年版。

[29] [30] [31] [32] [33] 李怡:《中国现代新诗与古典诗歌传统》,第8—9页,第13页,第15页,第14页,第14页,西南师范大学出版社1994年版。

[34] 拙文《新诗史与作为一种认识装置的“传统”》对

此问题有专门的分析,见《文艺争鸣》2017年第8期。

[35] 对此问题较早的分析参见臧棣《现代性与新诗的评价》,《文艺争鸣》1998年第3期。

[36] 可参见柄谷行人《日本现代文学的起源》(三联书店,2006年)一书对文学现代性的认识装置的分析。

[37] [38] 龙泉明:《中国新诗流变论》,第344页,第626页、第627页、第638页,人民文学出版社1999年版。

[39] 张同道:《探险的风旗——论20世纪中国现代主义诗潮》,第56页,安徽教育出版社1998年版。此外如金钦俊《新诗研究》、罗振亚《中国现代主义诗歌史论》等著作中也都做出了近似的论述。

[40] 参见龙泉明、邹建军:《现代诗学》,第302—307页,湖南人民出版社2000年版。

[41] 可参见姜涛《思想方法的内在支援——重读王瑶1980年代有关现代文学学科重建的论述》(《现代中文学刊》2014年第3期)一文中对此问题的讨论。

[42] 参见郑敏:《世纪末的回顾:汉语语言变革与中国新诗创作》,《文学评论》1993年第3期。

[43] 王佐良:《一个中国新诗人》,《文学杂志》1947年第2卷第2期。

[44] 王佐良:《中国新诗中的现代主义——一个回顾》,《文艺研究》1983年第4期。

[45] 吴晓东:《现代中国文学的“传统”与“现代”问题》,《江汉论坛》2003年第2期。

[46] 详见拙文《分叉的想象:重读林庚1930年代的新诗格律思想》(《新诗评论》2006年第2辑)、《废名新诗观念的形成与1930年代中期北平学院诗坛氛围》(《中国现代文学研究丛刊》2011年第6期)对此所做的个案性讨论。

[47] 王瑶:《中国现代文学和民族传统的关系》,《上海师范大学学报》(哲学社会科学版)1982年第1期。

[48] 陈旭光:《中西诗学的会通——20世纪中国现代主义诗学研究》,第109页,北京大学出版社2002年版。

[49] [50] 邓程:《论新诗的出路》,第203—204页,第201页,中国社会科学出版社2004年版。

[51] 丸山真男:《日本的思想》,区建英、刘岳兵译,第16—17页,三联书店2009年版。

[作者单位:中央民族大学文学与新闻传播学院]

责任编辑:费冬梅