

“文”与中国古典“新诗”派的价值取向

赵黎明^{*}

〔摘要〕 现代古典诗派是介乎新旧之间的诗人群落。他们不乏自己的“新诗”愿景,但这种愿景深受古典“文”传统的制约:以“音节”为文体规训,追求“新诗”的普遍形式;以“文字型文学”为标准,批评“语言型文学”白话新诗等,并由此形成了其强烈的文化本位观念、坚固的“中文”意识以及诗学排外心理。“文”传统是一柄双刃剑,它在打开传统门窗的同时,也阻塞了通往未来的道路。新诗建构需要一次继承传统而又超越传统的新综合。

〔关键词〕 古典派;“文”;“新诗”;价值导向

一、现代古典诗派与古代“文”传统

现代中国古典诗派是指近代以来对古典诗文传统有着相近认同、既不同于传统诗派,又与白话新诗派保持一定距离的诗人群落。就其构成来说,至少包括这样几个群落:一是传统诗派中的改良者,如“南社”中的胡怀琛等;二是近代“诗界革命”派的遗党,如梁启超等;三是新文学运动刺激而生的反对者,如学衡派中的吴宓、胡先骕、梅光迪、吴芳吉等;四是新文学中的新格律派,如新月派中的闻一多、梁实秋等,此外还有朱光潜、林庚等新格律主张者。这些流派文化观念不尽相同、诗学主张也有很大差距,但他们之间也存在不小的交集:其一,坚持走调和主义改良路线,“采取新旧两体之长,淘汰新旧两体之短”^①的折中策略,希望在新诗与旧诗之间找到一条更新之路;其二,主张对传统诗歌进行某种变通,也有一幅“新诗”愿景,但多把“新材料旧格律”奉为“文学创造之正轨”。^②

新文学阵营中的格律派,虽然也是新诗运动的实践者,但对新诗格律失范却持激烈批评态度,主张用传统形式(如“固定格律”、“普遍形式”)予以修正。总之,不论是“旧格律”,还是“新格律”,其要旨不外是依据汉语文特点,建立起以几言、骈偶等为基础的诗歌“民族形式”。这个构成复杂、光谱多样,有着大体相近的文化态度和美学趣味的人文主义诗学流派,我们称之为现代中国的古典“新诗”派。

古典“新诗”派何以念念不忘于“民族形式”?过去人们常常笼统地归因于“文化认同”,至于是何种认同,大多语焉不详。实际上,不管是“旧格律”,还是“通套形式”,无一不打上“文”传统的深深烙印,易言之,诗歌格律论无非是“文”之古典趣味在新人文主义者身上的延伸。

古代的“文”不同于今日“文学”的指称。其含义有广中狭之分,从最广义来说,是天地万物相杂

^{*} 文学博士,安徽大学文学院“皖江学者”特聘教授,230601。

^① 胡怀琛:《新派诗话》,《白话诗谈》,上海:上海广益书局,1921年,第27页。

^② 吴宓:《论今日文学创造之正法》,《吴宓诗话》,北京:商务印书馆,2005年,第97页。

之纹，《易》曰：“物杂故文”。其次，“凡书以文字，著之竹帛者，皆谓之文”^①。最后，专指“奇偶相生，音韵相和”的有韵之文。

除此三义之外，“文”还用作动词，含“修饰”之义，即用和韵、对偶之言装饰，黄侃说，“言语有修饰，文章亦有修饰，而皆称之文。”^②在动词的意义上，它是一种物感的过程，也是一种对事物命名的过程，钱基博把这种“文”的过程分析为“契象”、“模效”、“选择”、“思化”、“创作”等五个环节，“综斯五者，可以成文矣。然而未尽美也，夫文之至者，不必执迹以求之，若感兴一至，惛然有动，则出之洸洋而不可遏”。^③显然，这种原理与诗人的感兴十分相似，因此称之为诗的运思创作过程也无不妥。

在传统语境中，“文”的范围十分宽广，不仅包括礼乐，还涵括一切文化活动，甚至所有立言的方式，“（知识分子）这一类属，视‘文’为其存在的方式，赋予‘文’以存在论（ontological）的价值，藉‘文’这一特殊的语言，进可参与现实，退可抚慰心灵。这是知识分子安身立命其中，并藉此去表述存在的感受的一个语言体系。同时，‘文’这一特殊的语言体系，始终是处在某一历史关系性中的。”^④近代具有古典情怀的知识分子，其文化认同首先就体现在对这种“文”的认同上。就诗歌而言，“文”既是一种诗词规范，也是一种生存寄托。作为一种诗歌体规范，“文”制约着古典派的文体创造；而作为一种存在方式，“文”影响着其“新诗”建设的价值导向。

二、“音节”与古典派对“普遍形式”的执著

如前所述，“文”的最基本含义是有韵之文，而有韵之文的要义在于“韵”即所谓音节。“音节”是由诗歌音乐性派生的诗歌话语，在传统诗学中是处于诗歌本体地位的。古典诗学家曾这样描述其逻辑生成：“诗成于音，音成于声，声成于言，言成于志。”^⑤这里的“声”或“音”，有时候又被叫作“格律”，与音节、节奏具有通约性，都是诗歌音乐形式的文字实现。它有时候又被称作“音韵”、“节律”，所指也是一样，都是“诗之乐”。当然，有人也把“韵”与“节”做了细分，认为音韵是节奏的符号作用，《文心雕龙》说：“同声相应谓之韵。”必须同声，才得相应。相应，于是有节奏，于是成音节，节奏的表现，即在相当距离上能有规则的重复。重复，故须同声。有相当距离，才显得出相应。这即是韵的作用。因此，韵，可以看作是节奏的符号作用。”^⑥本文采取模糊策略，把“音节”、“格律”、“节奏”等当作一事物看待。

在古人眼里，“音节”于诗歌的作用非同小可，是诗之为诗的根本所在。中国素有辨体传统，而辨体的核心要素则是音节。“有文有笔，以为无韵者笔也，有韵者文也。”^⑦刘勰的观点反映了传统诗学较普遍的认识，即文笔之分的根据在于音节的有无。嗣后文体家大致认同了这一观点。他们常把“音节”视为诗歌文体的第一标识，李东阳说，“诗与诸经同名而体异。盖兼比兴，协音律，言志厉俗，乃其所尚。后之文借出诸经。而所谓诗者，其名固未改也，但限于声韵，例以格式，名虽同而体尚亦各异。”^⑧甚至认为，诗与文是两种不可兼容的文体，“诗与文异体，不可相兼。”^⑨

这一套衣钵被现代古典派完全继承，并成为其判断诗文是非的价值尺度。新文学之初，梅光迪与胡适争锋，涉及内容不少，但焦点问题则是诗文之辨，梅氏不信没有格律的白话诗能够称得上诗，其驳

①黄侃：《与友人论古文书》，见黄侃《文心雕龙札记》，北京：中国人民大学出版社，2004年，第8页。

②黄侃：《文言说》附言，见《文心雕龙札记》，第6页。

③钱基博：《国文研究法》，《戊午暑期国文讲义汇刊》，桂林：广西师范大学出版社，2010年，第5页。

④林少阳：《“文”与日本的现代性》，北京：中央编译出版社，2004年，第11页。

⑤[清]刘大槐：《刘大槐集》，上海：上海古籍出版社，1990年，第84页。

⑥郭绍虞：《照隅室诗谈》，《照隅室杂著》，上海：上海古籍出版社，2009年，第358页。

⑦周振甫：《文心雕龙今译》，北京：中华书局，1986年，第385页。

⑧[明]李东阳：《镜川先生诗集序》，见吴文治主编《明诗话全编》（2），南京：凤凰出版社，1997年，第1664页。

⑨[明]黄廷鹄：《诗治序》，《明诗话全编》（7），第7699页。

难胡适的根据正是古典诗学的音节规范。他搬出祖宗规训,“文章体裁最须分辨”^①,对胡适“作诗如作文”的“诗国革命”方案“颇不以为然”,“诗文截然两途,诗之文字(poetic diction)与文之文字(prose diction),自古以来(无论中西)已分道而驰。”^②胡先骕也批评《尝试集》破坏了诗体规范,进而强调“诗之有声调格律音韵。古今中外。莫不皆然。诗之所以异于文者。亦以声调格律音韵故。”^③而吴宓则反复申说音律之于诗歌的重要性,“诗与文之差别,仅诗用(一)切挚高妙之笔,(二)具有音律之文,而文则无之耳。”^④早年闻一多断言,抛开传统词曲格律,中国新诗将无路可走,“我们若根本地不承认带词曲气味的音节为美,我们只有两条路可走:甘心作坏诗——没有音节的诗,或用别国底文字做诗。”^⑤可以看出,现代古典派诗论家所据以言说的理论依据,正是“文”传统重要的韵文成规。

基于对诗歌“音节”的本体性认识,现代古典派诗论家产生了两个强固的观念,首先是诗歌格律具有先天性和不可更易性。章太炎就非常武断地说,“诗之有韵,古今无所变。”^⑥闻一多、朱光潜则把格律视作一种“种族记忆”或形式原型,认为它们世代相袭,具有基因性质,不可随意更改。闻一多说,原始人因为感情激荡而发出“啊”“哦”之类声音,这既是音乐的萌芽,也是诗歌的诞生。朱光潜说“诗有固定的音律,是一个传统的信条”。^⑦他坚持认为,“这些模型是每个民族经过悠久历史所造成的,每个民族都出诸本能地或出诸理智地感觉到叫做‘诗’的那一种文学需要经过这些模型铸就。”^⑧

其次,强调格律具有强烈的民族性。朱光潜认为,由于不同民族文字读音迥异,所以异国之间的诗歌节奏最难把握,即使是同一文字内部,由于古今变异、个性差异等因素,声音节奏也是最难懂的一部分,“中国人读外国诗,或是英国人读法国诗,无论是修养如何深厚,在声音上总有一层隔阂。读惯旧诗的人一读诗就期待五七言的音的模型,对于本有音乐性的新诗总觉得不顺口不顺耳。这只是就粗浅的说。如说得更严密一点,每个诗人甚至于他的每一首诗,因为是一种特殊个性与特殊情趣的表现,都有他的特殊的声音节奏。……诗的最难懂的——一部分就是它的声音节奏。”^⑨吴宓断言,“韵律格调,属于文字之本体,不能以他国文字表出。”^⑩颇有文字民族主义的意味。胡先骕则将这种文字格律的民族性具体化为五七言定则,“总而论之。中国诗以五言古诗为高格诗最佳之体裁……尤无庸创造一种无纪律之新体诗以代之也。”^⑪在他看来,这种五七言格式已经固化定型,没有再行探索的必要了。

在这种传统观念的驱动下,现代古典派的诗人们大多有一种重建汉诗“普遍形式”的冲动。朱光潜坚信,中国诗歌随着语言的变迁,音律形式不可能一成不变,如从四言到五言、由五言到七言、九言等,“但是变来变去,总还有一些东西没有变,例如讲四声,讲韵脚,讲字组的顿之类。这些历时较长,变动得较少的东西可以说是一国诗的音律的基础。”^⑫他还相信诗歌在起源时期留下的两个遗传基因,即伴乐伴舞和集体活动,总会在后世诗歌得以显现,“这两个特征注定了诗要有通套的形式。”^⑬不过他也注意到,一首诗应具有一首诗的特殊形式,这特殊形式是个人将生命意趣灌注到普遍形式(如七律)之后获得的个性化呈现,任何诗的形式都是个性与共性的有机统一。^⑭尽管他极力强调了个性的重要性,但还是承认个性与共性的共生关系。到了1957年,他进一步要求建立诗歌的“典型形式”,然而他

①②梅光迪:《致胡适信》,罗岗等编《梅光迪文录》,沈阳:辽宁教育出版社,2001年,第169—170、159—160页。

③⑪胡先骕:《评尝试集》,张大为等编:《胡先骕文存》(上卷),南昌:江西高校出版社,1995年,第27、33—34页。

④吴宓:《诗学总论》,北京:商务印书馆,2005年,第63页。

⑤闻一多:《〈冬夜〉评论》,《闻一多全集》(2),武汉:湖北人民出版社,1993年,第64页。

⑥章太炎:《与曹聚仁》,马勇编:《章太炎书信集》,石家庄:河北人民出版社,2003年,第796页。

⑦朱光潜:《诗与散文》,《朱光潜全集》(3),合肥:安徽教育出版社,1987年,第312页。

⑧朱光潜:《给一位写新诗的青年朋友》,《朱光潜全集》(3),第269页。

⑨朱光潜:《谈晦涩》,《朱光潜全集》(8),第535页。

⑩吴宓:《英文诗话》,《吴宓诗话》,北京:商务印书馆,2005年,第49页。

⑫朱光潜:《新诗从旧诗能学习得些什么》,《朱光潜全集》(10),第52页。

⑬朱光潜:《谈新诗格律》,《朱光潜全集》(10),第166页。

⑭朱光潜:《给一位写新诗的青年朋友》,《朱光潜全集》(3),第269页。

也注意到,文言旧诗与白话新诗的形式还是不同的,“我们如果还继续写文言诗,那么旧诗词的形式显然还是最相宜的;可是无奈我们今天要写的是白话诗,那么旧诗词的形式就显然是不相宜的了。”^①

林庚是有意识地建立新诗“普遍形式”的又一论家。1935年,他用统计的办法,把新诗诞生以来的成功诗句进行摘选,发现“五字音组”最占优势,“我就把‘五字音组’作为‘节奏单位’。”^②从1935到1950年,经过十五年的创作实践和理论探索,他发现十一言(六·五)、十言(五·五)是两种可行的典型诗行,“在这漫长的十五年的摸索、创作、体会中,我所得关于建立诗行的理论不过两条,一是‘节奏音组’的决定性,二是‘半逗律’的普遍性。”^③他认为“半逗律”是汉语诗歌的普遍的民族形式,“中国诗歌形式从来都遵守着一条规律,那就是让每个诗行的半中腰都具有一个近于‘逗’的作用,我们姑且称这个为‘半逗律’,这样自然就把每一个诗行分为近于均匀的两半;不论诗行的长短如何,这上下两半相差总不出一字,或者完全相等”。^④基于这一认识,他得出新诗建设的两个结论:一是西方的音步或顿的方式在中国行不通;二是新诗节奏必须继承传统形式“半逗律”。

三、“字本位”与古典派对白话诗的批评

如所周知,古汉语是以字为本位的书写系统,字处于绝对核心地位。“中国古代的书面语言中,字是根本,它与句子的语音、语义、语法的关系是‘振本而末从,知一而万毕’。所以中国古代的语言学以汉字的研究为核心,《说文解字》之学始终处于小学的主导地位。”^⑤在此系统中,每个字不仅要有独立的秉性,有音、形、义及词性的特别要求,还要瞻前顾后,与其他字密切配合。这种文字属性造就了一种独特的诗歌艺术:文字简洁,以一当十;节奏鲜明,声调铿锵;文字对仗,追求空间的对称效应。郭绍虞把这种由单字构成,“宜于短句,而不适于长句”的文学称为“文字型文学”。^⑥陈仲义则把此类“字本位”的诗体称为“文言诗”,并对其晶体状结构进行了细致描绘,“文言诗歌是种晶状体的诗歌(类似水晶),内部的分子结构排列十分匀称密切,有型式、周期性和方向感,相互投射,晶莹剔透,圆润照人。”^⑦“文字诗”的独特要求,不光体现在结构排列方面,也体现在字音、语法、词汇、修辞诸方面。

与“文字型文学”不同,新文学运动走的是一条“语言型文学”之路。它以“我手写我口”相号召,以“言文一致”为目标,表面看起来是对西方拼音文字的借鉴,实际上是把分途发展的中国言、文统一到“言”上,且赋予“言”以更大的支配权,从而使中国语文“言随文转”的传统发生了彻底翻转。这一翻转意义非同小可,从某种意义上讲,它是中国文学从传统到现代转型的语言枢纽。把握不了这一枢机,就容易发生批评标准与评价对象不相吻合的严重错位。

现代古典派在批评白话新诗时就发生了这种错位——本来该用“语言型文学”标准来衡量的,却使用了“文字型文学”的标尺,结果出现新旧两派“鸡同鸭讲”无法对话的尴尬局面。五四前后吴芳吉驳斥胡适文学八事之“不讲对仗”,违背了中国古文字的“孤立语”的特质:“中国文字,本属孤立。惟其孤立,故长短取舍,至能整齐,言乎对仗之用,可谓与文字而俱来者也。”^⑧晚年梁实秋也以“字思维”为思维语言,而对新诗发展方向多加批评。他认为白话诗运动尽管功不可没,但是在某些方面存在严重偏颇,最重要一点是忽略了中国语言文字的特殊性,完全照搬了西洋文字的“文法”,“最大的缺失是他忽略

①林庚:《关于新诗形式的问题和建议》,《林庚文选》,北京:北京大学出版社,2010年,第215页。

②③林庚:《从自由诗到九言诗(代序)》,《新诗格律与语言的诗化》,北京:经济日报出版社,2000年,第20、25页。

④林庚:《关于新诗形式的问题和建议》,《林庚文选》,第222页。

⑤申小龙:《汉字人文性反思》,见谢冕、吴思敬主编:《字思维与中国现代诗学》,天津:天津社会科学出版社,2002年,第38页。

⑥郭绍虞:《语文学与文学》,《照隅室语言文字论集》,上海:上海古籍出版社,2009年,第344页。

⑦陈仲义:《现代诗:语言张力论》,武汉:长江文艺出版社,2012年,第49页。

⑧吴芳吉:《再论吾人眼中之新旧文学观》,贺远明等编《吴芳吉集》,成都:巴蜀书社,1994年,第468—469页。

了中国文字的特性。中国的单音字,有其不便处,也有其优异处,特别适于诗,其平仄四声之抑扬顿挫使得文字中具备了音乐性,其字词之对仗又自有一种匀称华丽之美。”^①那么新诗应该选择的正确道路是什么呢?他认为首先需要坚持的原则,是不能仰仗外国语言文字解决中国诗歌的形式问题,而应寻求利用汉字的特殊性,来奠定新诗形式基础的新路径,“要解决新诗的形式格律的问题,大概不能不顾到中国文字的特性。中国文字是单音字。天然的宜于对仗,而对仗即是一种美;中国的文字讲究平仄,而平仄即是中国文字的节奏之基本原则。”^②显然,这段论述存在着逻辑和历史的错位。不错,中国诗歌当然“不能不顾到中国文字的特性”,问题是中国语文已经发生了从“文”到“言”的蜕变,如果不顾这个历史事实,仍以先前的语文标准来范围当今的语言事实,那就不仅仅是枘凿方圆之谬,而是开历史的倒车了。

实际上,古典派对“新诗”的相关言述,是在古汉语封闭体系内进行的;其对白话新诗的批评也是用“字本位”的古典标准衡量的。如胡先骕所要守住的,就是中国古代单音字传统:“至吾国之文字。以认形故。不易随语言之推迁而嬗变。虽国家数为异族所征服。然吾国之语言。属单音之中国语系。与入主中国之民族之多音系语言大异。且虽偶用其字与辞。必以认形之字译其音……印度文化影响吾人之思想极大。且使我国文字语言增加无数之名词。……然不能使吾国文字之形状与文法有所改变。彼入主与杂居之民族。但有舍弃其语言文字以同化于吾国。故吾国能保存数千年来文学上不断之习惯与体裁。”^③古典派指摘新文学最大的口实,就是新文学忽略了中国文字的特性。

针对古典派的批评指责,胡适当年有所辩解,他说新诗之所以要打破格律对仗等“枷锁镣铐”,主要是因为“五七言八句的律诗决不能容丰富的材料,二十八字绝句决不能写精密的观察,长短一定的七言五言决不能委婉达出高深的理想与复杂的感情。”^④显然,胡适只注意了文言诗的局限与白话诗的优长,尚未触及文体的实质。傅斯年则一针见血地指出了这些论家的要害,是把“把文字和语言混为一谈”,结果造成了对语言、文字、文学的多重危害,“语言学的概念不和文字学弄清楚,语言学永远不能进步;且语、文两事合为一谈,很足以阻止语的文学之发展,这层发展是中国将来文学之生命上极重要的。”^⑤郭绍虞更为明确地点出新诗与旧诗无法沟通的语文症结,认为二者的讨论并非在一个语文前提之下,因而无法沟通在所难免:“新诗人们骂旧诗人们所谓‘他们底诗因为有了什么什么,所以不行’,不过因为他们底诗只重在文字的技巧,尚对偶,讲声律,有时且忽略了内容,所以不成为诗而已。旧诗人们骂新诗人们所谓‘你们底诗,因为有了什么什么,简直都不是诗’,也不过因为你们底诗,不太重吟的音节,觉得不能长吟密咏而已。实则吟的音节与诵的音节可以不相一致,所以旧诗与新诗的外形也不必蕲其相同。新诗旧诗各有其领域,所以也各有其生命。”^⑥他进而总结,“以前的文学,不论骈文古文,总之都是文字型的文学,不过程度深浅而已。现在的白话文学,才是真的语言型的文学。”^⑦把白话新诗纳入“语言型文学”范围加以辩护和保护,这是对新文学语言本质的精准概括,也是对新文学各种诘难者的有力回击。

中国诗歌从古代向现代的转型,本质上是一种语言的革命,也是一种文体的革命。中国诗学的这次转型,被人称作是一次“由‘文’到‘语’的大翻身”,可谓一语中的,“过去既有由音乐到文学的革命性改变,未来也未必没有另一次革命性改变的可能。甚至语与文的关系,亦不是如此稳定的,五四白话文学运动,应该就可以看成是一次由‘文’到‘语’的大翻身。”^⑧同一种汉文书写,不一样的语言结构,文体属性也会发生根本性变化,因此不宜再用一套过时的文体标准要求新型文学。

①梁实秋:《新诗与传统》,《梁实秋文集》(1),厦门:鹭江出版社,2002年,第729页。

②梁实秋:《文学讲话》,《梁实秋文集》(1),第585页。

③胡先骕:《评胡适五十年以来中国之文学》,张大为等编《胡先骕文存》(上卷),第211—212页。

④胡适:《谈新诗》,《胡适文存》(一集),合肥:黄山书社,1996年,第123页。

⑤傅斯年:《泛论·语言和文字》,《傅斯年全集》(二),长沙:湖南教育出版社,2003年,第16页。

⑥郭绍虞:《〈中诗外形律详说〉序》,《照隅室杂著》,第474页。

⑦郭绍虞:《语义学与文学》,《照隅室语言文字论集》,上海:上海古籍出版社,2009年,第344—345页。

⑧龚鹏程:《文化符号学》,上海人民出版社,2009年,第73页。

四、“文”传统与古典新诗派的价值导向

对“文”传统的坚守,还深刻制约了古典派的诗学立场。首先是造成了强烈的文化本位意识。早年闻一多就是一个显例。具有强烈保守色彩的青年闻一多,曾批评新诗人得了“西化的狂热病”,“正在为着摹仿某国或某派的作风而忙得不可开交”;^①批评其作品仿佛是“西洋人说中国话”或“翻译的西文诗”。^②具体到中国新诗建设,闻一多态度比较复杂,一方面呼吁旧诗不可做,即使做了也不可发表,号召人们“要做新诗”,但另一方面又号召中国诗人“恢复我们对于旧文学底信仰”,“更应了解我们东方底文化”,“在旧的基石上建设新的房屋”。^③他特别强调了诗学领域坚持“中国本位文化”的问题,“无论新到什么程度,总不能没有一个民族的本位精神存在于其中”。在他看来,如果对本国历史与文化缺乏“普遍而深刻的认识”,进而缺少“由这种认识而生的一种热烈的追怀”,那么这个作家,“决不足为他的文化的代言人……不足称为一个作家。”^④

其次,造成了对“中文性”的过度强调。胡先骕认定五七言为中国诗最佳选择,“故综而观之。中国诗之单句。以四五七言为最宜。而舍四言外。单数字所组成之句较双数者为宜。至四五七言与单数字句之所以宜于诗之故。则有关于中国人心理之研究。惟心理家乃能辩之。予惟本综合之经验。以得此推论耳。”^⑤梅光迪认为,文学革命的前提是精研中国文字,“吾辈言文学革命须谨慎以出之,尤须先精究吾国文字始敢言改革。”^⑥林庚自述通过半个世纪的摸索,形成了若干最主要的经验,一是找到了语言发展中的新音组,二是找到了“中国民族语言在诗歌形式上普遍遵循的‘半逗律’”。^⑦郑敏晚年对古诗词赞不绝口,“古典诗词中的汉语因为它跳出日常口语的固定搭配,大大地发挥了上述所说的汉字的感性魅力与智性的深邃;而且它发挥了汉字四声的音乐美。所以,古典诗词可以吟诵。字的搭配又能引起强烈的感性审美和内涵的深邃、境界的超远。”^⑧

最后,造成了诗学问题上的“排外”心理。对纵向继承的过度执着,一种自然倾向就是对横向移植的排拒。当年章太炎就根本怀疑白话诗是不是诗的问题。按照传统诗的定义,他力主将白话诗移出诗林,或以别名自处。^⑨学衡派也认定白话诗的宗亲在国外,“西洋体”这样一个外来物种,^⑩不宜混在中国诗歌队伍。在古典诗人眼里,新诗与旧诗不仅没有时间联系,而且没有“质”的关联,因此,他们怀着历史悲情,要与白话文学一争高下,力图“在古旧的诗体范围中创造出诗的新生命”。^⑪林庚也有这种趣向,他研究诗学问题,不大注重域外的经验,而单侧重中国文学的“发展规律”。他认为诗歌就像某种物种,移植必须成功必须满足足够的气候土壤等外在条件,“‘移植’某种植物要看气候、土壤,而且,并不是什么植物都可以任意移植。这在诗坛上也是一样。诗坛的‘土壤’乃是历史的累积,是语言、文字、文化信仰等根性的东西。”^⑫他不相信音步能在中国土壤上成活,“汉语却显然缺少这种普遍而明确的轻重音,也没有类似轻重音的长短音。要在这样的土壤上建立所谓的‘音步’,岂不是有如无米之炊吗?”^⑬虽然也没有完全否定借鉴西方诗艺,但过分强调了中西方诗歌的异质因素,把西方诗

①④ 闻一多:《悼玮德》,《闻一多全集》(2),第186页。

②③ 闻一多:《〈女神〉之地方色彩》,《闻一多全集》(2),第120、123页。

⑤ 胡先骕:《评尝试集》,张大为等编《胡先骕文存》(上卷),第28页。

⑥ 梅光迪:《致胡适信四十六通·第三十四函》,《梅光迪文录》,第164页。

⑦ 林庚:《〈问路集〉序》,《新诗格律与语言的诗化》,第5页。

⑧ 郑敏:《中国新诗与汉语》,《郑敏文集·文论卷》(下),北京:北京师范大学出版社,2012年,第906页。

⑨ 章太炎:《与曹聚仁》,马勇编《章太炎书信集》,石家庄:河北人民出版社,2003年,第796页。

⑩ 吴芳吉:《提倡诗的自然文学》,贺远明等编《吴芳吉集》,第381页。

⑪ 陈子展:《中国近代文学之变迁》,上海:上海古籍出版社,2000年,第16页。

⑫⑬ 林庚:《新诗断想:移植和土壤》,《新诗格律与语言的诗化》,第1、2页。

艺的移植简单地比为“器官移植”，完全忽略了中西两种“诗歌体系”水乳交融的历史事实。

结语

“文”传统对古典诗派的影响是全方位的，不仅主导了其文体建设路径，而且制约了其价值建构方向，这样的结果当然是一柄双刃剑，它在打开了朝向传统门窗的同时，也多少阻塞了通往现实的道路——这个现实就是中国语文已经成功实现与外国语文联姻、中国文学已经实现从文字型向语言型的嬗变。无视这一事实，将永远在古文字封闭体系内打转，永远找不到中国诗歌解放的道路。

新文学自诞生至今已有百年历史，在这一个多世纪的探索之中，小说、戏剧、散文等白话文体各擅其长，文体地位得到广泛认同，唯独白话新诗最受诟议，“谬种”阴云无法驱散，新诗前途令人堪忧。闻一多当年慨叹，“在这新时代的文学动向中，最值得揣摩的，是新诗的前途”，^①而新诗前途中最不确定的因素，则是它与旧语言的关系。如何处理这种关系？古典派提出的策略是一种选择，但这种“敢叫旧树开新花”的策略到底有多大的效能，其前仆后继的百年探索其实已经露出了答案的某些端倪。

当然，这样说并不意谓新诗是天外来物，要完全斩断与传统的关系。恰恰相反，新诗无法也不可能脱离汉语诗歌传统，问题是以什么精神、用什么方式继承。传统是活的有机体，不是死的堆积物，继承的精义在于生命的延续，而不是旧壳的保存。至于古语今语的关系，也需要一种以我为主、以今化古、以中化欧的能动精神。余光中曾说，“诗人经过现代化的洗礼之后，应该炼成一点点金术，把任何传统的東西都点成现代，他不必要绕着弯子去逃避传统，也不必武装起来去反叛传统。我认为反叛传统不如利用传统。狭窄的现代诗人但见传统与现代之异，不见两者之同；但见两者之分，不见两者之合。对于传统，一位真正的现代诗人应该知道如何入而复出，出而复入，以至自由出入。”^②余氏试图在传统与现实、中国与西方、文言和白话、散文与韵文之间做最大限度的“调和”，但是这种“调和论”对口语是宽容的、对欧化是开放的、对传统是进取的，少了现代各色古典派身上的那股国粹味与方巾气。

（责任编辑：邓晓东）

Wen and the Value of Chinese Classical New Poetry School

ZHAO Li-ming

Abstract: The school of classical poetry in modern China was such a poet community that straddled the old poetry and the new one. People belonging to this school had their own vision of new poetry, which was deeply influenced by the traditional notion of *wen* 文. They attempted to build a general form for new poetry according to the stylistic principle of requiring poems to meet the prosodic patterns based on the syllable. Taking the ancient literature as the criteria, they severely criticized the new vernacular poetry. On this basis, they formed their outlook on poetry which was deeply rooted in traditional Chinese culture and can even be regarded as sort of poetic xenophobia. The tradition of *wen* was actually a double-edged sword, which opened the door and window leading to the tradition but at the same time blocked the road to the future. In this sense, the construction of new poetry needs a new synthesis of inheritance and transcendence of the tradition.

Key words: classical school; *wen*; new poetry; value orientation

① 闻一多：《文学的历史动向》，《闻一多全集》（10），第19—20页。

② 余光中：《从古典诗到现代诗》，《余光中集》（七），天津：百花文艺出版社，2004年，第148页。