

闻一多新诗理论的正名旧诗倾向

李 巍

(华南师范大学 文学院, 广州 510006)

摘要: 闻一多新诗理论在中国知识分子寻求全面欧化的情况下诞生, 其要纠正的自然是新诗发展的偏颇, 从而达到一种审美的自觉。但又不能否认的是自由诗也是诗, 不乏审美价值, 直到现在它依然是当代诗歌的主导形式。其新诗理论重新重视格律诗, 强调诗歌之建筑美, 必然导致旧体诗重新进入人们的视野。凭着对祖国深沉的爱, 再加上对西方有关格律和形式诗论的有意剪裁式借鉴, 不难看出他在有意无意中重新唤醒了中国古老诗歌的魅力, 找到古典诗歌和传统文化的当代价值所在。

关键词: 新诗理论; 闻一多; 旧体诗; 新诗

中图分类号: I207.22 **文献标志码:** A **文章编号:** 1672-349X(2016)04-0077-06

DOI: 10.16160/j.cnki.tsxyxb.2016.04.014

Justification of Traditional Poetry in Wen Yiduo's New Poetry Theory

LI Wei

(College of Liberal Arts, South China Normal University, Guangzhou 510665, China)

Abstract: Wen Yiduo developed a new poetic theory against the background of comprehensive Europeanization in Chinese intellectuals, so as to remedy the defect in the development of new poetry and achieve a kind of aesthetic consciousness. But it can not be denied that free poetry, as a kind of poetry, does lack aesthetic value but is still the dominant form of Chinese contemporary poetry. Wen's theory emphasizes metrical poetry and the architectural beauty of poetry, which inevitably leads to the return of classical poetry. With deep love for the motherland, coupled with the creative absorption of Western poetics concerning rhythm and form, Wen Yiduo reawakened the charm of Chinese ancient poetry and found the contemporary value of classical poetry and traditional culture.

Key Words: new poetic theory; Wen Yiduo; traditional poetry; new poetry

从晚清到五四,从黄遵宪、梁启超到胡适,从“诗界革命”到“新诗革命”,诗歌一直以来都是站在中国人图强变革的最前沿,诗歌蜕变的过程印刻着国人摆脱落后图强复兴的心路历程。中国新诗经历了新名词、新意境、新语言、新思想、新道德等等阶段。新文化运动之后,诸多中国古典文学样式(如章回小说、格律诗词等)的主导地位遭到挑战并迅速被后来居上的白话文学挤占。由于救国图存的时代环境所致,再加上文化界对西式文化的崇拜迷恋,致使新诗的发展和变革向全面欧化方向迅跑,当时整个中国

文化都有全盘西化之危险,即闻一多所谓的“欧化的狂癖”。旧诗词陨落,白话自由诗野草般疯长,诗不再像诗的文坛现状激起诸多学者的理论自觉,一场维护诗之为诗的理论激战打响,闻一多先生正是这场战争中的头号旗手。

一、闻一多新诗理论诞生的背景

1920年,胡适的《尝试集》发表,开启中国诗歌发展新纪元,宣布一种不讲格律、对仗、平仄、押韵和用典的新诗诞生,并迅速成为文坛的主流(实际上《尝试集》依然带着很大的古典诗词味道)。胡适等

倡导自由新诗始终不脱离其政治主张。他们认为文言及古典文学严重束缚国人精神和思想,文言本身甚至被斥之为封建之余毒,是要为民族衰落负责的。新精神新思想才是救国之根本,其表达自然须有新的文学形式,值此新旧变革之际,格律整饬的古典诗词自然首当其冲。胡适曾说:“我们做白话诗的宗旨,在于提倡诗体的解放。有什么材料,做什么诗;有什么话,说什么话;把从前一切束缚诗的自由枷锁镣铐,统统推翻:这便是诗体的解放。”^[1]在胡适眼里诗体解放与否不仅是文坛自家事,它还关乎民族兴旺国家复兴。

但白话新诗在形式上的过分自由容易导致其非诗化倾向。尤其是郭沫若《女神》问世之后,中国新诗走向极端自由。就此闻一多早在《〈女神〉之地方色彩》中便提出自己的两点批评:“一是‘过于欧化’,因而提出要写‘中国的新诗’;二是反对郭沫若关于诗只是一种‘自然流露’,只是‘写出来’的主张,提出‘自然的不都是美的,美不是现成的’。”^[2]

因与时代风气及当时中国急欲引进西方文化以图国富民强的浮躁心态契合,自由白话新诗容易获得广大青年知识分子的青睐。再加上新文化运动的领导者们急欲建立新文化否定旧文化,对新诗发展基本上持一种激进态度,所以造成新诗发展到后来越来越不像诗歌。诗歌没有了门槛,随便什么人都能涉足新诗领域,致使大量垃圾作品充斥文坛。无怪乎闻一多嘲弄说“难怪这年头儿的新诗比雨后的春笋多些”^{[3]137}。更重要的是诗歌传统被破坏殆尽,诗歌变成了分行的散文,甚至有消亡的危险,尽管这期间也不乏很多优秀的新诗问世。

闻一多新诗格律理论的提出恰逢其时,正面回击了中国新诗发展的严峻现实形态,对纠正发展严重偏向的中国新诗有重要历史意义。

二、闻一多新诗理论中正名旧诗倾向的具体体现

闻一多新诗理论中正名旧诗的倾向主要展现在两个方面:其一是他提倡的民族特色、地方色彩内在地要求古典诗歌的复兴。其二是对西方诗论的误解式借鉴显露了正名旧诗的倾向。接下来将对这两点进行一一地剖析。

想要了解闻一多所谓新诗的民族特色或地方特

色就有必要先对其新诗格律理论有一个大概的了解。其实闻一多的新诗理论并不深奥晦涩,其核心是要求诗人诗歌“带着镣铐跳舞”。他认为自然是美的,但不尽是美的,自然的终点便是艺术的起点,简言之美是要加工的。他主张诗人应该“戴着镣铐跳舞”,并指责那些不戴“镣铐”的人其实并不懂得如何作诗,实现这一目标的具体途径就是最为有名的“三美”原则。所谓“三美”是指音乐美、绘画美和建筑美。音乐美指诗歌应有铿锵的音节,绘画美指词藻优美,而建筑美指诗节的匀称和诗句的均齐。

正如闻一多所言“如果有人要问新诗的特点是什么,我们应该回答他:增加了一种建筑美的可能性是新诗的特点之一”^{[3]141}。在新诗本质界定上闻一多特别偏爱诗歌之建筑美。而建筑美恰恰是中国古典诗词的最大特点,乃方块汉字最独到的艺术之美。建筑美的介入让新格律诗更贴近传统的旧体诗,反倒离胡适以及郭沫若等人倡导的新诗远了。

闻一多此举固然出自本人的艺术自觉,一种审美自觉。仅仅在新诗发展这条短短历史轴线上考察,闻一多新诗理论的目的和意义实难逃脱上述论断。若将其置于更广阔的历史大背景下,即中国诗歌几千年发展的大系统之下,则不尽然。在这样一个宏大的背景下,再看闻一多新诗格律理论便不难发现,其理论多多少少有种对传统诗歌的“回归”,因为中国古典诗歌最大的特点正是整饬的形式、和谐的音韵。至于是不是要规范新诗在形式上所犯的错误,倒不一定必然确实,新诗本身有没有问题本身就是个有待商榷的问题。白话新诗存在的合法依据就在于形式自由不羁,脱离自由形式的新诗其新意何从体现?自由诗的形式对与不对、合法不合法的问题总有些伪命题的意味,不管承认与否,白话新诗到现在依然是自由诗占据主导。那么重建诗歌“三美”原则,纵然主观上偏在新诗,客观上却是提醒了古典格律诗词的价值存在。

除了这种客观的效果外,闻一多也曾确实地暗示过古典诗词的重要价值。他曾在《诗与批评》中论述到:“我们知道凡是能够永远流传下来的我们差不多可以说是好的,时间和读者会无情的淘汰坏的作品。”他认为:“诗应该是自由发展的。什么形式什么内容的诗我们都要,我们设想我们的选本是一个治病的药方,那末,里边可以有李白,有杜甫,有陶渊

明,有苏东坡,有歌德,有济慈,有莎士比亚。”^{[3]220}可见他并不反对自由体新诗,更不反对旧体诗,李白、杜甫、陶渊明等正是旧体诗歌的集大成者。他尤其提倡要融贯中西,这样才能出好作品,出好诗人。但当时的文坛却是一边倒地 toward 西方学习,提倡大众化、口语化,甚至有人叫嚣全盘西化。闻一多对当时文坛上的这种偏向十分厌恶,从闻一多对郭沫若《女神》的批判中便可窥见这种态度。显然他倡导格律新诗的初衷很难说只是为了构建一个赏心悦目的诗歌形式,其实也是在有意纠正人们对于传统文化及传统诗歌的过度撕裂,否则哪有所谓融贯中西呢?

比起诗歌艺术形式的过度自由化来说,传统断裂确实是闻一多更为担忧的事情。正如他所说:“真要建设一个好的世界文学,只有充分发展其地方色彩,同时又贯以一种共同的时代精神,然后并而观之,各种色料虽互相差异,却又互相调和。”^{[3]123}明确表示当今诗歌的发展必须建基在古典诗歌的基础之上,因为完全刨去古典诗歌的现代诗也便无处去找所谓地方色彩。不如此,我们的诗歌便不能在世界诗歌史上占据一席之地,我们的文学便不能在世界的文学之林占有自己的位置。

从整体上分析闻一多的新诗理论也能发现这种明显的类似倾向,总的来说闻一多的新诗理论可概括为三个方面:“第一,闻一多认为,诗应当富于时代精神和根植于社会生活的浓郁诗情。第二,闻一多认为,诗应当具有鲜明的民族特色。第三,闻一多还热情呼唤新诗应当有艺术形式规范,提出了新格律诗或者建立现代格律诗的理论主张。”^[4]新诗格律化只是他新诗理论的一部分。而这一部分也与其他两个部分紧密相连。如要求诗歌更注重民族特色,无疑古典诗歌严谨的格律就是我们的一大民族特色。所以不管是“地方色彩”还是“民族特色”,想在诗的领域里找到此二者的事实支撑,恐怕最后都免不了指向古典诗歌了。

后两点明显体现闻一多新诗理论重视传统的倾向,就连第一点其实也没有背离传统诗歌背景,富于时代精神根植于社会生活正是中国传统诗歌内在之义。时代精神仅从文体的变革中便可窥见其精髓,中国的文体分类是极为特殊的,它并不像西方的悲剧、喜剧、史诗等,一旦体裁确立,后世作者会始终如一。中国的文体以朝代为界以时代为准,一时代有

一时代之文学,如先秦散文、汉赋、唐诗、宋词、元曲等等无不鲜明地体现着文学之时代精神。每一时代之新精神都借助新的文学体裁张扬,每种体裁无不体现了自己时代的精神和根植于那个时代社会生活的浓郁诗情。关于文学要根植于社会生活这点,只要稍加考察中国诗歌两大源泉便知。《诗经》中充斥着不同人群的自我表达,风雅颂风格迥异,十五国风各具风骚。而《离骚》里的忧国忧民情怀则具有浓郁的楚味。哪一个不是根植于生活呢?

接下来对第二点的探讨还需回到新诗的形式到底需要不需要规范这个问题上来。因为要确定闻一多对西方诗论的误解式借鉴,我们首先要了解西方对于何为诗、诗歌形式的地位等等问题的看法。根据结构主义理论家雅各布森的理论,“他认为语言的基本运作可以分为‘选择’(selection)和‘组合’(combination)两轴,‘诗的作用就是把对等的原则从选择过程带入组合过程’”^{[5]118}。俄国形式主义和英美新批评发现的陌生化、张力、含混、悖论等等也主要是就文学语言本身而言,语言虽是形式的一部分,但此形式与闻一多的建筑美相差甚远,体现一种为语言而语言的特点。

西方关于诗之为诗的理论界定,很难做到对建筑美的限定,西方拉丁字母的建筑之美不可能达到中国象形文字的高度。即使西方有十四行诗这种看似整饬的形式和因素,但与我们古诗词中的平仄、对偶和押韵比起来有天壤之别。新文化运动中引进的西方诗歌及诗论不可能不体现西方语言的特点。西方对诗歌语言格外关注,对其建筑之美并不苛求。正因为西方诗歌的这个特点,胡适自由新诗理论才有牢靠的基础和根据。有没有格律这样一个特点并不构成诗之为诗的必要条件。

此外在中国新诗发展的几十年历史中,主要诗歌形式依然是自由诗,成就最大的也是自由诗。与此相对,国外许多诗歌流派也没有对诗歌建筑之美特别优待。除了十四行体以外,西方文学中鲜有建筑整齐严格的诗歌体裁,这一点闻一多有过论述。像当时流行的法国象征派、美国意象派,他们的诗都没有那么死板的形式要求。法国象征派诗歌甚至很讨厌有形式上的限制,他们追求的是一种自由诗体,这样才不至于限制思想的表达,留美三年并深受意象派影响的闻一多对此怎可能茫然不知。

他之所以倡导新诗格律是为了提高诗歌创作门槛,将新诗发展拉回古典诗歌的高雅轨道,不至于让诗歌沦落为任何人都可以随意挥洒的街头涂鸦,这关系到中国诗词能否在世界诗歌之林占有一席之地。古代的格律诗不仅是一种高门槛的艺术,也是新格律诗可以借鉴的重要榜样。

不仅西方所谓诗之形式与闻一多倡导的“三美”大异其趣,而且西方诗歌所讲的格律和我们也是有区别的,闻一多自己也在《诗的格律》一文中说到:“格律在这里是 form 的意思,格律两个字最近含着一坏的意思,但是直译 form 为形体或形式也不妥当。并且我们若想起 form 和节奏是一种东西,便觉得 form 译作格律没有什么不妥的了。”^{[3]137} 闻一多曾在指出阿瑟·魏来(Arther Walay)将中国诗的平仄与英诗的轻重音直接对应的错误时说过:“一个中诗底译家,说中诗的平仄等于英诗的浮切(stress),平为浮音(unaccented syllable),仄为切音(accented syllable)。但在英诗里,一个浮音同一个切音即可构成一个音尺,但在中诗里,音尺实是豆,不应当与平仄相混。平仄出于声,而浮切(指轻重音)属于音,声与音判若昼夜。”^{[6]261}

闻一多清楚地意识到西方所谓的格式和我们的格律是两码事,他们有自己的格式,我们有我们独到的格式。只不过闻一多想到了格式和节奏的联系所以就干脆直接把 form 翻译为格律,而事实是这两者区别极大。说到底闻一多只不过是利用这个概念来阐释自己的观点,好借此机会把公众注意力引向中国的古典诗词。其实中国的格律诗是我们独有的,这与我们汉字的特点有很大关联,每一个中国诗人包括闻一多自然都是深知此道。

在西方的诗歌理论中闻一多专门挑出了追求形式的诗歌理论来为自己的理论做支撑,而后又故意将两者混用。西方理论强调了所谓格式的重要,闻一多便强调我们自己格律的重要,其实这个格律就是我们古典诗歌的作诗规范。有押韵,有节奏,有句与节的整饬,也有华丽动人的词藻,这些都与古代作诗规则并无二致。

三、闻一多维护旧诗的内在动力及其诗歌创作中的外欧内中特征

闻一多对祖国及其灿烂文化深沉的爱也为其正

名旧诗提供了内在动力。在情感上价值上他都偏向古典诗歌。闻一多曾说:“律诗乃抒情之工具,宜乎约辞含意,然后句无余字,篇无长语,而一唱三叹,自有弦外之音。抒情之诗无中外古今,边幅皆极有限,所谓‘天地自然之节奏’,不其然乎?故中诗之律诗,犹之英诗之‘十四行诗’(sonnet)不短不长实为最佳之诗体。”^{[6]259} 闻一多把律诗的艺术价值推崇到了极致,由于中国旧体律诗的高超艺术品格,闻一多把“中诗独有的体制”宣布为“最艺术的体格”。

闻一多与其他的学者文人不同,在对待古典文化和古典格律诗上从未自卑,相反很是自豪。特别是在留美期间他发觉意象派对于中国古典诗词的喜爱和追捧,意象派两个代表性人物庞德和罗厄尔都宣称过,他们从中国古典诗歌中获得巨大启迪。闻一多在美三年,与罗厄尔有过直接接触,这更让他肯定了本民族诗歌的价值魅力。闻一多对当时文化界那种要求全盘欧化的倾向深恶痛绝,所以不断地强调中国文学要想走向世界成为世界文学首先要充分发展民族特色。

《死水》是闻一多继《红烛》之后的第二部诗集,也是最具代表性的诗集,在这本诗集里闻一多爆发了潜藏于内心的爱国主义激情。但在写完几本诗集之后,不管是理论上还是创作上,闻一多都不再执着于新诗,而是全心投入到中国古典文学的研究。《古典新义》《神话与诗》《楚辞校补》等大批著作相继问世,这些无不体现闻一多对祖国灿烂文化的深爱。

闻一多对于祖国的那种爱,不仅体现在他一生的行动中,也体现在他的诗歌之中。对于这一点表现最为生动的是《发现》。现将原文抄录如下:

我来了,我喊一声,迸着血泪,
“这不是我的中华,不对,不对!”
我来了,因为我听见你叫我;
鞭着时间的罡风,擎一把火,
我来了,不知道是一场空喜。
我会见的是噩梦,哪里是你?
那是恐怖,是噩梦挂着悬崖,
那不是,那不是我的心爱!
我追问青天,逼迫八面的风,
我问,拳头擂着大地的赤胸,
总问不出消息;我哭着叫你,
呕出一颗心来,——在我心里!^{[7]153}

开头一句“这不是我的中华,不对,不对!”以及最后一句“呕出一颗心来,——在我的心里”,铿锵有力、震撼呐喊,激烈的情绪中无不显示闻一多对祖国的爱是多么强烈深沉。诗里也体现了他对山河破碎的愤懑和悲伤,这破的不只是祖国的山河主权,破的不只是千万百姓的安居幸福,破的更是祖国几千年的灿烂文化。在整个文化界的欧化狂癖中,闻一多找不到自己的中华,我们不断失去“身体”更丢失“灵魂”。在这样深重的情感中,闻一多毅然举起了一面旗帜,这面旗帜不是去寻求西方神话的解救,而是重寻那个逝去的中华。闻一多对整个中华民族始终怀着一种发自内心的深深的爱,这种爱是对整个中华民族的爱,而不是个人建功立业的欲望,与之相反,这种急欲建功立业的思想却在其他改革者身上体现出来。闻一多正是怀着一种对整个中华民族的深沉之爱来谈自己的新诗理论的。

闻一多不仅有着正名旧诗的强大内在驱动力,而且也确实将这种愿望明显地流露在自己的创作实践中。除了上述的《发现》一诗,我们也能在闻一多的其他诸多诗歌中发现其诗歌创作中明显的外欧内中特征。闻一多新诗理论有西方印记这是毫无疑问的,他对形式之美的追求,深受欧美唯美主义和意象派的影响也是不争的事实。但细察闻一多的诗歌实践不难发现,其精神内核并无多少唯美主义成分,反倒是传统的“影子”在其中挥之不去。欧美的唯美主义运动,大家并不陌生,正如英国唯美主义理论家瓦尔特·佩特所说“为艺术而艺术”。它强调一种艺术本身的美,一种无关现实的形式之美或者说纯美。这种唯美主义思潮一直延续到二十世纪中期,围绕这一中心理念,相继又诞生了俄苏形式主义和英美新批评等一批颇具世界影响力的文学理论流派。但它们名下的形式并不等同于闻一多之“建筑”,其形式是围绕语言技巧这一核心概念展开的,意象派对于诗歌也有着类似的理解。他们主张一种高雅艺术,认为诗歌并非一件人人可为的事。他们强调艺术是本身的目的,作诗态度要认真严格,极为关注诗歌形式。

事实上,检索闻一多的诗歌就知道他并没有实践所谓“纯诗”,即“为艺术而艺术”的诗歌。中国自古以来的诗歌,尽管形式几经变化,但极少有诗人怀着为了艺术而艺术的目的去作诗,每种文体、每种诗歌形式,它们最为重要的价值在于要表达某种思想

内涵或情感,即刘勰所说的“志思蓄愤,而吟咏情性”“为情而造文”。这些都是强调文学要言之有物,要么借景抒情,要么托物言志,十分反对没有内容的空洞华丽描写,六朝时期的奢靡文风为历代文人所不屑。这是中国文学一个历来不破的传统。历代文人都是这么实践,很显然闻一多也强调这点,诗歌要反映时代,要有“根植于社会生活的浓郁诗情”。这一点跟西方唯美主义以及意象派的主张是完全不同的,他们强调诗是自足的,而不是外在依赖的。

闻一多诗歌创作和同时代西方诗歌相比有本质区别,与中国古典诗词精神内核一脉相承。中国古典诗歌强调言之有物,文以载道。闻一多也说过:“当这个民族历史进程的大转弯之中,我们得一鼓作气来度过危机,完成大业。这是一个需要鼓手的时代,让我们期待着更多的时代鼓手的出现。”^{[3]201} 他的诗歌实践从来不脱离“鼓手”身份,字里行间充斥着强烈的家国之情。这些诗歌大抵是古典诗歌“发愤著书”“不平而鸣”“国家兴亡匹夫有责”精神的延续。他的诗歌创作显然与古典诗歌的精神内核保持一致。其成名之作《死水》估计也没人敢指认其目的乃是“为艺术而艺术”,它暗含了对黑暗现实的痛斥,有强烈的“载道”倾向。闻一多的两部著名诗集《红烛》和《死水》的很多诗篇都充斥着“匹夫有责”的强烈呼喊。在此兹举两例。如在《忆菊》一诗中诗人反复吟唱着:“我要赞美我祖国底花!我要赞美我如花的祖国。”^{[7]94} 又如,在《洗衣曲》中诗人愤怒地喊着:“流了一身苦汗赚不了钱……你们还要骂我是支那人。好狠的心!好狠的心!”^{[7]166} 前者表达对祖国灿烂文化的自信,后者悲愤于国人低人一等的现状。试问,对生活对家国感情如此炙热的诗人,又怎么可能钻进“为艺术而艺术”的狭小圈子里。

若非要说当时的中国有谁在模仿同时代的西方,恐怕也只能是当时的所谓现代派诗人了。当时的西方文学已经步入现代主义阶段。法国象征主义以及美国意象派基本上都属于这一范畴。现代主义以一种现代人所拥有的独特情感和审美意识向内去捕捉人们内心的瞬间感受和感悟,它主要是指向人们内心的。“它不以道德承担的方式想象世界,也不像浪漫主义那样承诺未来,而是探讨人在现代时间之流的感觉。”^{[5]264} 法国诗人波特莱尔的诗集《巴黎的忧郁》就是明显的例子。在二十世纪三十年代,以

施蛰存和戴望舒为代表的现代派诗人所追求的正是这种现代性,表现的是人们在都市之中的种种微妙感受。这些向内心深挖的诗句与现代工业文明、现代城市发展密不可分,他们的文学创作才真正接近西方,而闻一多的诗歌创作与此差别甚大。

闻一多新诗格律理论所追求所表达的乃是中国古典诗歌内涵中本来就有一面。它不同于胡适的将诗歌工具化,仅仅为了社会改革而利用新诗这个文学形态;也不同于西方现代诗,在现代工业文明之下,在日新月异的社会环境下寻求现代人特有的内心感受。

四、结语

从闻一多对祖国和祖国灿烂文化的深沉之爱中可见,其新诗格律理论有着强烈续接已断裂历史文化的愿望以及扭转中华文化被全盘欧化倾向的愿望。从闻一多新诗理论的中西渊源上也不难看出他更多地是提醒我们关注自己的优秀传统文化,外国诗歌理论被他误解式拿来,也只不过作为自己理念的支撑罢了。从闻一多具体的诗歌实践中也可以看出其诗歌所蕴含的精神与我们数千年诗歌文化传统一脉相承,而与同时代西方的现代诗相比,二者在精神内核上有本质区别。最后从新诗到底需不需要一个限制的形式这一至今仍然开放的命题来看,闻一多倡导新诗理论的实践注定了正名旧诗的意义和效果要远远大于规范新诗的意义和效果。而后期的新月派以及 1930 年代的现代诗派都不自觉地转向传统诗词寻求养料,这不能说没有他的影响。

闻一多新诗格律理论特别是对“三美”的强调都有一种正名旧诗的冲动而不是规范新诗的急切(虽然闻一多声明了新格律诗和古典格律诗的差别,但古典格律诗毫无疑问完全符合闻一多的“三美”原

则)。旧体诗是我们民族几千年文化的结晶,我们不能像五四时期那样激进地将它们全部打入死牢。事实证明即使是在那样的时代,旧体诗的生命力依然旺盛,鲁迅的旧体诗“横眉冷对千夫指,俯首甘为孺子牛”,毛泽东的旧体诗“雄关漫道真如铁,而今迈步从头越”,陈毅的旧体诗“取义成仁今日事,人间遍种自由花”,等等,这些不都为我们所熟知且出口能诵吗?相反我们能记住的新诗又有多少?这些旧体诗一样能传达出时代的最强音。令人惋惜的是,我们如今的现当代文学史中旧体诗居然完全缺席。这不仅割裂了我们与传统的关系,同时也让我们宝贵的民族文化底蕴消失,想一想现在的人还有多少能够无障碍地阅读古诗和古文就明白了。所以,在那个时代,闻一多的新诗理论在衔接传统与当下方面可谓意义重大。

参考文献:

- [1] 胡适. 胡适文集(2)[M]. 北京:北京大学出版社, 1998:72.
- [2] 钱理群,温儒敏,吴福辉. 中国现代文学三十年[M]. 北京:北京大学出版社,1998:99.
- [3] 闻一多. 闻一多全集:第二卷[M]. 武汉:湖北人民出版社,1993.
- [4] 黄济华. 呼唤新诗艺术形式的规范[J]. 华中师范大学学报:人文社会科学版,1999(9):49-55.
- [5] 王光明. 现代汉诗的百年演变[M]. 石家庄:河北人民出版社,2003.
- [6] 闻一多. 闻一多讲国学[M]. 长春:吉林人民出版社,2009.
- [7] 闻一多. 闻一多全集:第一卷[M]. 武汉:湖北人民出版社,1993.

(责任编辑:白丽娟)

(上接第 52 页)

- [3] 本书编写组. 十六大以来党和国家重要文献选编:上[M]. 北京:人民出版社,2005:11.
- [4] 毛泽东. 毛泽东选集:第 2 卷[M]. 北京:人民出版社, 1991:534.
- [5] 马克思,恩格斯. 马克思恩格斯选集:第一卷[M]. 北

京:人民出版社,1995.

- [6] 列宁全集:第 30 卷[M]. 北京:人民出版社,1984:422.
- [7] 本书编写组. 中共中央关于深化文化体制改革推动社会主义文化大发展大繁荣若干重大问题的决定[M]. 北京:人民出版社,2006.

(责任编辑:白丽娟)