

论胡乔木对新格律体诗的理论探索与创作实践

李 晓

(盐城幼儿师范高等专科学校 学前教育学院,江苏 盐城 224000)

摘要:胡乔木同志提倡新格律体诗,既对其创作成败得失的教训、经验与启示等进行了科学的总结,也对其进行了积极而有益的理论探索,同时还创作了大量脍炙人口的优秀诗歌作品,进行了富有成效的创作实践,故而从理论探索与创作实践两个方面,为新格律体诗的改革、发展和创新作出了自己的重要艺术贡献。

关键词:胡乔木;新格律体诗;理论探索;创作实践;研究

中图分类号:I226.1 **文献标识码:**A **文章编号:**1008-5092(2018)01-0006-06

胡乔木(1912—1992),江苏盐城人,是我党历史上著名的马克思主义理论家,百科全书式的杰出学者,同时也是当代诗坛上一位新、旧体诗兼擅的重要诗人。作为“中共中央一支笔”的他,不仅提倡创作新格律体诗,而且经常与创作新体诗的著名诗人及诗歌理论研究专家进行切磋与探讨,对新格律体诗的改革与发展提出了富有真知灼见的见解,还亲自创作了许多为人称道的精品佳作,在理论探索和创作实践两个方面,为新格律体诗的改革、创新和发展,作出了其重要而杰出的艺术贡献^[1]。卞之琳曾说:“乔木同志,从不反对写自由体诗,同时也总希望,新诗,象旧体诗(词、曲)一样,也有一种约定俗成,能为一般读者接受的多样新形式规范,所以他也深为了解‘五·四’以来白话诗的各种格律试验的成败、得失。现在《诗六首》表明了他也是在探索而得出了大足以开新风的成果。”^[2]本文试就此作一粗浅的探讨,以表达对这位盐阜乡贤的崇高敬意。

从《胡乔木诗词集》来看,新体诗的创作,由始至终地伴随了胡乔木同志的一生。早在1946年6月,胡乔木在发表于《解放日报》上的《诗三首》的“附记”中云:“我尊敬自由诗,但我同样尊敬今天还生存着的既整齐又自然的七言调、十言调乃至五言调、六言调、八言调、九言调等等,并且

以为它们比之西洋的自由诗以及西洋的律体诗在中国人民中间都有更多的活力。”^{[3]6}故其创作新体诗,“都试图运用和提倡一种简易的新格律,其要点是在以汉语口语的每两三个字自然地形成一顿,以若干顿为一行,每节按各行顿数的同异形成不同的节奏,加上适当的韵式,形成全诗的格律。这种努力由来已久,我的试验也只是对前人的探索稍有增益,以便于运用而已。”^{[3]174}显然,胡乔木提倡新格律体诗,既是因为其看到了自五四运动以来,尽管有很多诗人对新体诗进行了探索和实践,也付出了很大的努力,但正如毛泽东所指出的那样“至今迄无成功之作”,同时又从中国的古典诗歌和民歌中看到了新体诗改革与发展的方向,即努力形成富有鲜明新时代特色的中国新格律体诗。探索新体诗的格律,目的是使得新格律体诗的创作既能有约定俗成的格式或规则,由此供大家执行和遵从,又易于为大众所学习、掌握而喜闻乐见,借此增强新格律体诗感染力、影响力和生命力。但新体诗的格律最根本最主要的目的是在诗歌创作时“便于运用”。因此,新体诗的格律不能过于复杂繁琐,一定要“非常简明”,“一说便知”,“让大家都容易领会和接受”^[4],即努力做到简明化大众化,使其最大程度地面向大众、服务大众。如果新格律过于复杂繁琐,不利于大众学习

收稿日期:2017-11-16

基金项目:盐城幼儿高专课题项目(YYZ-C-2017-11)

作者简介:李晓(1990—),女,江苏盐城人,助教,硕士生,研究方向:中国文学与语文教学研究。

和掌握的话,就会重蹈近体诗那种“带着镣铐跳舞”的窘境与覆辙,显然是没有社会出路的,也是没有长久的艺术生命力的。胡乔木同志所强调的新格律体诗的格律主要体现在音顿、诗行、押韵等要素方面,而这又都是基于并统一于诗歌的节奏特征的。

一、音顿

新格律体诗的基本(最小)单位是“音顿”。新格律体诗,一般都是由音顿组成诗行,由诗行组成诗节,再由诗节组成诗篇。那么,就音顿来说,其是组成诗行和诗篇的基本(最小)单位。

1. 组成诗行的基本(最小)单位是音顿,而不是字、词。所谓音顿,也叫音步、音尺、音节、节拍等。虽然其名称、叫法各异,但其内涵与实质基本相同或相近。通俗的说,音顿既是组成诗行的基本(最小)单位,也是形成诗行(歌)节奏的重要元素。音顿是由字、词组成的,但与字、词并不等同。通常,一个音顿是由二、三个字或音节所组成的。诗行,少于两个音顿,会显得较急促,而多于三个音顿则会显得较繁杂。因此,音顿既是诗行中由字或词所组成的最小单位,也是由音节与音节结合而成的体现诗行内部节奏的基本单位,即人们常说的所谓“顿”,即吟哦、朗诵时一种自然而然的停顿。古代的五言诗、七言诗基本上是由三个音顿和四个音顿所组成,如:“大漠|孤烟|直,长河|落日|圆”;“无边|落木|萧萧|下,不尽|长江|滚滚|来”等等。

2. 从创作方面说,新格律体诗音顿的组成应有其规律性。正如胡乔木所言,音顿,“其要点是在以汉语口语的每两三个字自然地形成一顿”^{[3]174}。在诗人看来,音顿一般由两、三字组成为宜。因为古代汉语和文言文,多以文字为单位,而现代汉语则多以词为单位,相对来说,又以两字的词为多为主;再加上一些副词、连词、语气词等,就会很自然地形成一种三字式的音顿。如《秋叶》:“旋转|低回|依依地|眷顾|秋叶|落下来|夹着些|絮语|在人间|人迹|稀疏的|去处|随雨雪|消融|化成了|沃土//”这样吟诵起来,每个音顿所占用的时间基本等长或相差不大,就会感到朗诵、吟哦时的抑扬起伏,富有节奏韵味。其不仅与现代语和口语更加接近,显得较为自然,而且也易于人们的朗诵和吟哦,由此而形成诗歌特有的一种节奏感和音韵之美,同时也就形成新格律体诗

的格式化特征,即格律。

3. 从读者方面言,音顿,是人们朗诵、吟哦诗歌时的一种自然而短暂的临时性停顿。虽无需用标点符号如顿号、逗号等来作标示,但就如同文章阅读时的“句读”中的“读”一样是客观存在而又不可缺少的。虽然对具体诗行中音顿的划分或认定,可能会因人而异,但其总体上或基本上还是有约定俗成的通用规则和规律的。虽然“音顿”原本是一种诗歌创作或朗诵、吟哦时体现的一种自然的节奏单位,但新格律体诗所讲的音顿,与我们平常所说的“字”“词”是不能等同的。我们既要注意两者间的内在联系性(一致性),又要看到两者间的差异性。

4. 从诗歌的节奏方面讲,“音顿”对诗歌节奏的表现有着重要的作用。即其可避免出现诗行朗诵、吟哦时在节奏上的单调与呆板。这种诗行阅读、朗诵中的“停顿”主要有“行尾停顿”和“行中停顿”两种。“行尾停顿”比较长,因为在行尾即使没有意义上的停顿,也有其在节奏上的自然停顿。“行中停顿”主要体现在音顿上,虽然其的长短会随着个人的习惯或语气的变化而不同,或急促、或缓慢,或切音、或拉长,但其并没有固定不变的时长标准。因此在阅读、朗诵诗时要特别注意“行中节奏”,形成一种快慢结合、舒缓交替、抑扬起伏的变化,以避免出现把诗读成散文的笑话。

二、诗行

从新格律体诗来说,诗行的建立有其特别的重要性和规律性。

1. 强调新格律体诗建立诗行的重要性。在诗歌的形式方面,诗与文的最主要、最突出、最明显的区别就是分行,这是诗歌的重要标志之一。其不能像散文(除散文诗外)那样将所有的句子连在一起。新诗分行,既是形式美方面的一种要求,也是为了加强诗歌内容的表达,更是为了增强诗歌的节奏感和旋律感,以达到音乐美的效果。我国古代对诗歌虽从不采取分行排列的写法,但由于五、七言诗和词体有其固有的诗歌格律(格式与规范),尤其是其对诗行字数的规则限定或通行做法,再加上读者在对字义、词义的习惯性理解的共识基础,是很容易对古诗词进行断句的(即句读),故即使古代诗词不分行排列也不影响读者对其诗句、词句和诗行的判断、领会与理解。国外西洋诗歌则一贯采取分行排列的做法。诗人认

为,新格律体诗采取分行的做法,既继承发扬了古代诗歌断句明显的鲜明特点,又借鉴、采用了西洋诗歌分行排列的做法,既古为今用,又洋为中用,可谓是一种中西诗歌在形式上优势互补的最佳结合。因此,新格律体诗采用分行的做法得到了时人与今人普遍的欢迎、肯定、遵从和采用。

2. 诗行应主要由四音顿组成。每一诗行的音顿组成数量应有相对的规律性或规定性。否则其就难以形成所谓的一定的格式与规律。诗人先前所说组成诗行的所谓“若干顿”,指每行诗的顿数并不固定,既可以是一顿、两顿,也可以是三顿、四顿,甚至五顿、六顿甚或更多,但后来诗人在总结他人与自己的创作实践经验后遂修改了这一说法,强调在自己诗行中采用最多的也是最常见的是每行四顿。“我写的一些新诗除一首外每行都是四拍的,每拍两三个字,有时把‘的’放在下一拍的起头,拿容易念上口做标准。作者自认自己在习作中对于这些要求是严格遵守的。”^[4]这可能与诗人认为古代诗歌中七言诗的四顿是最基本的形态有关,诚然也与诗人长期的新格律体诗创作实践的经验有关,因为诗行的顿数少于两顿,或多于五顿,则会在呼吸、发声等方面,影响和破坏朗读与吟诵时的一种自然节奏感,体现不出诗歌应有的节奏感、音韵美。

胡乔木同志的新体诗,在格律的探索和实践上,是颇有讲究的。首先,从诗行的音顿构成来看,除个别篇章外,其最多、最常见的还是每行四顿的诗。如《在陡河电厂》“受你的|恩惠|已是|多年/今天|才拜见|你的|慈颜/你的心|多么|慈祥|大度/变出光|照耀|千家|万户//你的手|操作得|井井|有条/紧张的|劳动|紧依着|轨道//”再如《秋叶》等諸多诗篇也都是每行四顿,这在胡乔木的诸多诗作中都得到了充分而广泛的验证。卞之琳在评论胡乔木的《诗六首》时也说:“在以格(音组或顿)建行方面还给了我们一个证明,在我国汉语新诗格律里,每行不超过四音组或四顿,比较自然”^[2]。胡乔木颇为同意这一看法,但对其关于一些具体诗行音顿的划分则持不同的意见,认为音顿不能完全依据语义或按照语法来划分,如《秋叶》中“在城市的公园和人行道上”一句就不宜分成“在城市的|公园|和人行道|上”的形式,而是按照二、三字的节奏单元划分成“在城市|的公园|和人行|道上”而较为合理、适当。而且诗的分拍或顿并不必与词义或语言规律完全一

致,因为诗的吟哦究竟不同于说话,但仍然要容易念上口,如“以‘的’字归入下拍为例,作者认为这是符合我国古来许多诗歌所习惯的,人们念起来并不觉得拗口。”^[4]诚然,音顿最好能与词义、语法等保持一致,但当其难以达到一致时,还应该像胡乔木所指出的那样,首先是要保持吟诵的“自然”,让“人们念起来并不觉得拗口”就好,因为其只是在吟哦、朗诵时的一种“句读”式的临时应用而已,并不妨害诗行的意义表达。

要求每一诗行基本上为四顿,并非严格要求在字数上的一致和句式长短上的相同。因为每一诗行中各音顿中音节的多少不一,会使其在基本的均齐中又有所变化而显示出不同,故朗读吟哦起来并不会显得僵化呆板。即使其在每一诗行上都是四顿,但其音顿,有的为两个音节,有的为三个音节,况且音顿内的结构也有疏密之分,吟诵起来时急时缓,起伏变化,故显得饶有韵味。

3. 诗行和诗句既有联系又有区别。诗句并不等于诗行。因为有些诗行并非通常所说的单一的诗句组成。换言之,一个诗行可以由一个诗句组成,也可以是由两个以上的多个诗句组成;或者,一个原本具有完整意义的句子因音顿和韵脚的安排需要等原因而被切分在两个诗行之中。因此,诗行和诗句既有联系,更有区别,故其间虽没有严格的界限和规定,但绝不可将两者简单等同起来。如其《凤凰》:“不知道。多谢往古的巨匠/让多情的仙鹤歌舞在苍穹/飞下去,你五彩缤纷的翅膀/向天高地远,地久天长//”显然,诗人笔下的诗行与诗句并不相等。因为这几行诗都是由几个诗句所组成。如果从诗意或表达上来理解,“没有谁”,“不知道”,正是针对上面问话的回答。如果将其独立成行,既顺理成章,又显得斩钉截铁,但是却由此破坏了诗行建立上的基本的整齐与匀称的要求,又破坏了诗章在整体上的押韵。而将这两诗句合组成一诗行,既显得诗意上的连贯,使得表达更为顺畅,又显得诗行的相对整齐与匀称,且韵脚响亮,更加易于朗诵和歌唱。再如《专业户》:“关掉电视机,叫小孩快照应/话匣打开了。水也开了锅//”《蚕》:“谢谢你。我吐丝只是要学习/那些从蚕种养大我的人/……吐下去,我的丝/但愿他真能使/全人类的的身心都披上锦绣//”很明显,在《专业户》诗中,其诗行如“关掉电视机,叫小孩快照应。”“话匣打开了。水也开了锅”,都是由两个诗句所组成。而在《蚕》诗中,

既有一诗行由两个或多个诗句所组成,也有原本一个表意完整的诗句因音顿的组合与诗行的排列需要而被切分在两个诗行中,如“我吐丝只是要学习/那些从蚕种养大我的人”,“但愿他真能使/全人类的的身心都披上锦绣!”在这里,诗行与诗句两者间的区别是明显的,故而诗行与诗句是不能简单地加以等同的。再看诗人晚年的诗作《无题》:“谁让你掏出剑匣,谁让你/割伤我的好友的手指/血从他手上流出,也从/我的心头流出,就在同时/请原谅!可锋利不是过失/伤口会愈合,友情会保持/雨后的阳光将照见大地/更美了:拥抱着/一对战士//”显然,“谁让你/割伤我的好友的手指?”,“也从/我的心头流出”,这两句诗本来完全可以单独成句、成行,但朗读、吟诵起来却没有现在这种跨行排列所表现出来的难以抑制、奔涌而出的急迫语气、强烈语感,以及期望对方能以理解的恳切心情,你不得不为诗人采用“跨行”的这一巧妙安排而击掌称妙。显然,诗人有意识地将原本的一个诗句分切在上下、前后两行的诗行中,既有在结构上的转折、对比的作用,又有着重要的承上启下、诗意联通的作用,同时也是采用西洋诗的常见的“跨行”的形式来达到诗行的基本整齐。

我们还应注意的是诗行的划分与语意表达的关系。在新格律诗的探索者眼里,“诗行”并非一个完整的语意单位,而是一个体现诗歌节奏的重要单位。从所引胡乔木同志的这几首诗里,都存在这样的现象。再如《桃花》“桃花谢了,美没有消亡/多迷人,熟果的色,形,味,香/母亲的春天的明媚,依旧在/孩子的欢笑蹦跳里回荡/红颜化成爱,悄悄地滴落到/心底,再不见风,雨,阳光//”有的一诗行中,包容着几个句子,而“依旧在/孩子的欢笑蹦跳里回荡”,“悄悄地滴落到/心底”,本为完整的一句话又被切割分在了两行之中。显然,诗句的分行与诗意的营造,情感的表达、语义的跳跃、结构的跨越、节奏的显现,韵律的构成等密切相关,绝非一种可有可无的东西^[5]。

4. 强调诗行建立规则上的灵活性。在诗行建立方面,诗人采取了颇为灵活的方式,并未对诗行的顿数、长短等作一种严格的规定和限制。从一首诗来说,诗行既可以有多有少,句式上也可以有长有短,即诗的篇幅、诗行的字数并未要求整齐、统一、固定。

就诗行音顿、字数的多少或句子的长短而言,

在胡乔木的新体诗创作实践中,既有整齐划一的,如:《人比月光更美丽》“晚上立在月光里/抱着小孩等着妻/小孩不管天多远/伸手尽和月亮玩/忽见母亲悄悄来/欢呼一声投母怀/月光美丽谁能比/人比月光更美丽//”《小车》“小车不倒只管推/老汉推车出如归/上坡下坡慢慢走/百里平川看鸟飞//”《希望》“贞洁的月亮,吸引着海洋/热烈的希望,吸引着心房/月下了又上,潮消了又长/我的心一样,收缩又舒张//”另如《车队》《歌行》《西蒙士诗抄》等诗篇,或四顿一行,或五字一句,极为整齐,颇具整齐美、形式美;也有长短不一、体现参差美的诗行形式,如《挑野菜》“挑野菜哟/来呀,大姐没空/跟我来呀,别提腿痛/挑野菜哟//”《河水》“谢谢你日夜不息的蜿蜒的小河/送给我一桶盈盈的流水//你是透明的,又有多变的色彩/你有天的蓝,草的绿/山和树的青/山和树的黄/山和树的褐/山的洁白、火红、暗灰和浓黑//”其字数或多或少,句式也有长有短,基本上是参差不齐、长短相间,可谓是富于变化,不求统一,既不显僵化死板,又见其灵活变化。另如《虹的传说》《青春曲》等诗篇,也都是这样。在诗行的字数上,在句子长短上,体现出其规则上的灵活性。

三、诗节

排列上,诗节多以空行来作标志。诗人认为“每节按各行顿数的同异形成不同的节奏”^[4],强调了诗节组成规则的灵活性。一般说来,由诗行组成诗的自然节、段,再由自然节、段组成诗篇。所谓诗节,是由诗行组成诗的自然节。节,有时也称为段、章,其既是构成诗篇的重要单位,也是诗歌节奏的重要体现和反映。

在胡乔木看来,诗篇是否分自然段、节,应根据诗篇的内容与诗意表达的需要来决定,即形式应为内容服务,内容决定形式。诗节,在诗人的诗作中是多种多样的。如既有分节的,如《莛萝》《秋叶》《车队》《心跳》《钟声》等诗,也有像《中国女排之歌》《歌者》《给叛徒》和《希望》等诗篇是没有分节的,当然也可以把它看成一个诗节。而在由多个诗节所组成的诗篇中,有的少至两节,如《人比月光更美丽》《凤凰》《红帽》《小车》等诗;有的为三节,如《快乐的女工》《希望》等诗;有的为四节,如《莛萝》《秋叶》《金子》《心跳》等诗;有的为五节,如《红帽》《松林》《一对父母》《临别前的聚会》等诗;有的则为六节,如《怀旧》等诗;而

像《挑野菜》《感谢》《枣园即事》《怒吼的风》等则多至八节。在这些多诗节的诗里,无论是两节诗,还是八节诗,诗节内的诗行数基本一致,其押韵方式也基本相同,故其格律显得十分的严整,极具新格律体诗的特征。因此,新体诗是否分节,完全是根据诗歌内容的表达、情感的抒发、诗行的美观、音韵的安排等方面的具体需要来作决定的。

胡乔木的新体诗创作,就诗篇长短而言,既有较长篇幅的,如《中国女排之歌》《金子》《感谢》《仙鹤》《虹的传说》《悲和乐的争讼》《河水》等,也有篇幅短小精炼的,如《如果》《钟声》《桃花》《祝中国律师协会成立》等等。在诗节的安排上,同样也是具有多样化、丰富性的鲜明特征。

四、押韵

诗人认为作为新格律体诗,应强调必须押韵。因为押韵也是格律体诗歌的基本要素之一,否则就不能成为新格律体。是否押韵,正是人们区分新格律体诗和自由体诗的重要标志之一。这已成为诗界的共识,并为大众所认可。其新格律体诗,在押韵方面较为灵活多样。

一是全诗句句押韵,且一韵到底。如《凤凰》诗上节的结字“翔,唱,想,王,望,上”;下节的结字“象,章,匠,苍,膀,长”,全诗一韵到底,再加上押的是开口韵,故其声韵特别响亮,表现出诗人一种热烈奔放、激越昂扬的火热诗情,以及那样一种奋发向上、积极进取的时代精神,给人以鼓舞和激励的前行力量。其《车队》《仙鹤》《小车》等诗也都属于这种类型。

二是全诗为每节中两行一押韵,再两行一换韵的,如《人比月光更美丽》《歌者》《松林》等诗。其押韵也只要求韵尾的音相同即可,故其显得既较为宽泛,又简明易行,极易为大众所学习、掌握和应用。

三是全诗每节四行诗,其中一、二、四行押韵,全诗一韵到底的。如《无题》等诗。

四是全诗每节四行诗,其中一、二、四行押韵,分节时便换韵。此种形式较为常见,如《怒吼的风》《临别前的聚会》等等。

五是全诗每节诗押同一韵,然后下节则实行换韵的。如《金子》《钟声》《蚕》《小鸟天堂》《枣园即事》《悲和乐的争讼》等诗。

六是全诗采用隔节押韵的形式。每节四行诗,采用行行押韵,而且一韵到底;到第二节时则

实行换韵,同样也是行行押韵,一韵到底;而第三节、第四节则恢复采用与第一节、第二节相同的韵。这样就形成一种在诗节之间,两种不同的韵交替进行,使得同韵、异韵在诗节之间既相间(隔)又远续的奇特现象。如《莛萝》《秋叶》《怀旧》等诗即如此。其在押韵上既大胆创新,又富于变化,由此而形成一种既高低起伏、富于变化,又前后呼应、循环往复的诗歌节奏与韵律之美。

七是全诗采用隔行押韵,即单行诗与双行诗之间分别押韵,同时换韵。如《专业户》“听说有几位客人来访/主人忙离开金黄的果园/让姑娘留下,带着看鱼塘/就赶回彩釉房顶的楼前/拍拍土,擦擦汗,请来客进前厅/大伙儿在两旁沙发上对坐/关掉电视机,叫小孩快照应/话匣打开了。水也开了锅//”虽然也是两行一押韵,但其不是那种常见的双行押韵的形式,因为其在双行押韵的同时,单行与单行之间也同时押韵,形成其特有的隔行押韵并换韵的罕见情况。其虽似简单实为复杂,故颇为难得。因此这种形式在其新格律体诗中较为少见。

八是同为每节五行,既有前两行押一韵,后三行换另一韵的,如《感谢》;也有每节五行,其中一、四、五行押一韵,而二、三行则换另一韵的,如《一对父母》等诗。

九是在类似于每节四行诗(即全诗不分节、段)的格式中,采用的却是一、四行押一韵,而二、三行则换为另一种韵,而且有意识地在诗行的排列上,让第二、三行的首字缩后一格,这样就形成了一四、二三诗行分别对齐的形式,如《窗》的前半部分:

打开窗户,不用奔走操劳,
就能见浪拍海岸,云起长天,
楼房拔地,道来延伸到广远,
自然和人类一切神奇的创造。

这样就使得诗行的排列形式与押韵方式达到了巧妙结合,形成了一种相得益彰的诗美,其变化、创新之处也能让读者由此而感到一目了然,极具艺术匠心。

十是在每节五行诗中,其第一、五行押韵,而第二、三、四行则换韵,在行式的排列上,也采取一种第一、五行退后两字,第二、三、四行则顶格排列,这样既在整齐中显变化,又与其的押韵方式保持一致。如《中国在燃烧》:

看啊,中国在燃烧!
凭着这股神奇的火焰,
大地的生灵都回春转天,
奇迹在人间接地地涌现。
从没见过的燃烧!

这种诗行因排列形式与押韵方式的明显变化,既使得读者由此而一目了然,还使得诗行形式与押韵方式作巧妙的配合而相互映衬,以收相得益彰的独特审美艺术效果,再加上其全诗采用重章叠句、反复咏唱的艺术手法,更由此而形成全诗往复循环的鲜明节奏感与强烈的韵律之美。而其变化与创新之妙,颇令人称道。

在胡乔木的新格律体诗中,采用双行押韵,或实行一、二、四行(句)押韵的方式较为常见、多见,从中既可发现近体诗影响的影子或痕迹,又能发现其间的传承关系与血脉联系,此正说明其对古代诗歌艺术传统和技巧的“取其精华、去其糟粕”的大胆继承与发展。上述之“七、八、九、十”的押韵方式并辅以诗行形式的探索,极具创新性。尽管其篇目不多,但其对新格律体诗创新的

启迪、示范、影响作用不可低估。“在胡乔木的新诗中,我们看到了内容与形式的统一,共产主义的真挚情怀与新格律诗的艺术情韵的相当完美的结合。”“富有中国作风和中国气派,深得广大读者的喜爱。”^[6]此评堪称精当。

综上所述,胡乔木同志能顺应和遵循新格律体诗的正确发展趋势、规律和方向,因而其对新体诗的格律要求是明确和精当的,更是相当宽松而灵活的,这对新体诗格律的早日形成和建立是大有帮助和促进作用的。这既体现了党的“百花齐放,百家争鸣”的文艺、文化的正确发展方针,又反映了当前时代和民众对新格律体诗的改革发展的强烈要求,更表现出其“大众化、民族化、特色化”鲜明特征,因而更易于为大众学习和掌握,故而受到诗歌理论研究专家和新诗歌创作者的好评与欢迎。因此说,胡乔木同志从新格律体诗的理论探索和创作实践两个方面,为新格律体诗的改革、创新和发展指明了前进和努力的正确方向,并作出了其重要的艺术贡献,也由此而奠定了其在新格律体诗发展史上的重要地位。

参考文献:

- [1] 许霆,鲁德俊.胡乔木躬身实践新诗格律[J].淮阴师专学报(哲社版),1989(4):39-43.
- [2] 卞之琳.读胡乔木《诗六首》随想[J].诗探索,1982(4):3-13.
- [3] 编写组.胡乔木诗词集[M].北京:人民出版社,2002.
- [4] 胡乔木.随想读后[J].诗探索,1983(4):1-2.
- [5] 李晓.论胡乔木的新体咏物诗[J].盐城工学院学报(社会科学版),2016(4):63-65.
- [6] 程中原.不知疲倦的歌者——胡乔木诗词论[J].文艺理论与批评,2002(9):27-34.

On The Theoretical Exploration And Creative Practice of Hu Qiaomu's New Poems

LI Xiao

(Yancheng Preschool Teachers College, Yancheng Jiangsu 224000, China)

Abstract: Comrade Hu Qiaomu respected and advocated the new poems. He made a scientific summary of the experiences and inspirations of his creation, and he made a positive theoretical exploration of his creation. At the same time, he also produced a great number of excellent poems and carried out productive practice. Therefore, he has made important contributions to the new poems' reform, development and innovation, from two aspects: theoretical exploration and creative practice.

Keywords: Hu Qiaomu; new poem; theoretical exploration; creative practice; study

(责任编辑:陆 勇)