

新诗史上的朱湘

郭小聪

水样清的月光漏下苍松，
山寺内舒徐的敲着夜钟，
梦一般的泉声在远方动，
梦罢，
月光里的梦呀趣味无穷！

——《梦》

在月光和泉声中做着如此恬美的梦的，是朱湘；被生活逼得走投无路的，也是朱湘；朱湘是新诗史上一位最自负气盛而又身世悲惨的诗人。据当时人回忆，这位诗人性情孤僻，急躁，自视甚高，笃信通过个人奋斗而能崭露头角；但在旧中国弱肉强食的生存竞争中，恃才傲物的朱湘却注定成了失败者。他极力在诗歌中为自己描画幻想的天国，而穷困潦倒的生活却始终象毒蛇一样纠缠着他。他患有脑充血病而又长期失业，不得不辗转漂泊，卖文为生；他的一个孩子出世不到一岁，就因缺乏营养而夭折。朱湘曾悲哀地感叹道：“文人生活实在是说不出的困难。……文坛上不仅为贫穷，并为不公道所盘踞”。生活的艰辛和精神的苦闷使他从自负气盛到自弃绝望，寻求解脱，1933年，在由上海开往南京的轮船上，朱湘读着德国诗人海涅的原文诗纵身投江，死时年仅29岁。

朱湘创作生涯大约十年，共为后世留下了四本诗集——《夏天》、《草莽集》、《石门集》、《永言集》，前三本诗集基本上代表了诗人创作的三个阶段。处女作《夏天》于1925年问世，诗人自述题名“夏天”是“取青春已过，入了成人期的意思”，但这本薄薄的诗集洋溢着一位少年诗人的天真和稚气，情调自由轻快而又有些纤细，带有某种摹仿痕迹，属于诗人创作尝试期的作品。仅仅两年以后，《草莽集》的出版奠定了朱湘在新诗史上的地位，标志着诗人创作已走向成熟，当时文学界一些同仁认为：“《草莽集》能代表作者在新诗一方面的成绩，于外形的完整与音调的柔和上，达到了一个为一般诗人所不及的高点”。^①《石门集》和《永言集》均是在诗人死后出版的，其中《石门集》可以看做是朱湘后期最惨痛的生活经历的折光反映，诗人的万花筒终于摔碎在地上，变成支离破碎、晦涩阴暗的形象，惨然的哀叹代替了梦一般的歌吟。在诗歌艺术形式的探索方面，《石门集》也不再象《草莽集》那样充满进取心和创造力，主要偏重于对西洋格律诗的直接引进与大量摹仿，其中仅英意商籁体诗就多达70余首。就艺术价值而言，《石门集》属于琴弦的不和谐变音，在诗坛上没有多大反响。

最令人们惊异的是，朱湘怪僻的性格和悲惨遭遇在他的诗中很少留下什么痕

迹，他的诗歌大多远离现实生活，“缺少那种灵魂与官能的苦恼，没有昏瞀，没有粗暴”。《草莽集》全部 34 首诗中，这类很少时代气息的诗占了 80%，而取自现实题材的诗作仅有《哭孙中山》一首。这种极大地限制了诗人发展的创作倾向，来自其偏执的唯美主义美学追求。

作为新月派诗人，他也反对新诗中所谓“浅尝的倾向和抒情的偏重”，认为“抒情的偏重，使诗不能作多方面的发展，浅尝的倾向，使诗不能作到深宏与丰富的天地”^②。在评论胡适《尝试集》时，他也坚决反对在诗里谈什么主义，说“这是一个大笑话”。但令人惊愕的是，他把这种唯美主义的观点推向极端，甚至对闻一多、徐志摩诗歌中反映现实题材的作品也颇有微词；他直言不讳地申明“我们如想迎合现代人的心理，就不必作诗，想作诗，就不必顾及现代人的嗜好”^③。他力主用一种全盘的、镇静的态度观察人生，使诗歌具有一种客观抒情的效果和冲淡平和的风格。

在上述这种唯美主义观点的指导下，朱湘的诗远离了时代，也被时代所疏远。如《草莽集》中有一首诗题为《热情》：

我们发出流星的白羽箭，
射死丑的蟾蜍，恶的天狗。
我们挥慧星的笤帚扫除，
拿南箕撮去一切的污朽。

这首诗实际上缺少那个时代青年诗人所特有的炽烈情感，既感受不到郭沫若火山爆发式的激情，也没有徐志摩诗中与五四时代相呼应的自由潇洒的旋律。“热情”本身过于抽象，甚至不知所云，想象也就无所附丽，诗中又过多化用堆砌古典诗歌意象来比附热情，既不自然也不生动，这种“热情”的客观化反而给人以一种枯燥和造

作感。《月游》一诗也存在类似弱点，超然的镇定和固定的格式把主观情愫紧紧地禁锢起来，令诗缺少诗情的流动感，倒象是月游过程的客观描摹。

偏执的唯美主义追求，不仅造成了朱湘诗歌与时代精神的远离，而且影响到他对自然与人生的深刻感悟和把握。他的诗歌似乎只偏重于艺术情境的精心营造，文辞优美而又缺乏深度，这在很大程度上损害了其作品的艺术价值。请看他有关“死亡”的一组抒情诗，这是早期诗集《夏天》中的一首诗《死》：

油没了，
灯一闪，熄了，
蜿蜒一线白烟，
从黑暗中腾上。

诗人与其说是在神秘的死亡面前凝神思索，若有所悟，还不如说是在借题发挥，勾勒出一个单纯的意象、一幅冷静的白描。《草莽集》中的《葬我》一诗音韵和美，诗形整饬，诗人甜美地吟唱着“葬我在荷花池内”，“在马樱花下”，“在泰山之巅”，“作芬芳的梦”，“与落花一同漂去”等等，也是同样犯了辞气浮露而意趣肤浅的毛病。从这些诗句中，很难真切地体味到死的悲哀与寓意，只能感觉到诗人似乎是带着会心的微笑，得意洋洋地铺陈一系列典雅华美而略带忧郁的情境意象。直到《石门集》中《招魂辞》等诗，死神的真实阴影才开始透露出来，不过，当诗人再也无法躲避现实生活的重轭，再也不能安下心来耽于幻想时，他的诗笔却反而显得生疏而无力；意气消沉的变态情绪，夹杂在晦涩阴暗的形象中，使人有不堪卒读之感。

无论艺术追求和美学观点如何，思想与艺术的协调，内容与形式的融合始终是

一篇优秀文学作品取得成功的最重要条件。与时代精神和社会审美心理背道而驰的创作倾向，只能是极大地限制了自己取得更大艺术成就的努力和发展；在社会上产生巨大影响的诗人，总是那些敏锐地感受到时代脉搏跳动，全身心地拥抱生活并给予完美艺术再现的诗人，郭沫若、闻一多从正面印证了这一点，而朱湘则从反面印证了这一点。

二

1925 年至 1926 年间，朱湘做了一件在新诗史上具有开创意义的工作，这就是创作了叙事长诗《王娇》、《还乡》和讽刺长诗《猫诰》，率先扩展了新诗的体裁领域。

从文学史上看，中国可以称做是抒情诗的国度，叙事文学则较不发达。在五四时期的新诗创作中，抒情诗依然占了绝对的比重，而叙事诗和讽刺诗领域则基本上是尚待开垦的处女地。因此，朱湘在这方面所做的努力，一开始就受到了新诗坛的重视。

在题材选择方面，朱湘的叙事诗与 40 年代的叙事诗《王贵与李香香》、《漳河水》有着显著区别，这就是诗人不是从现实生活中，而是从古典故事里化用题材，再以白话诗形式敷衍成篇。同时期冯至的几篇小叙事诗《蚕马》、《帷幔》等也具有这一特点。叙事长诗《王娇》所讲述的故事是直接化自《今古奇观》中《王娇莺百年长恨》，而《还乡》则是写一个戍边二十载的士兵还乡后，只见到老父妻儿的荒冢和哭瞎双眼的老娘的悲惨故事，从中明显见出《诗经》中《东山》及《汉乐府》中《十五从军征》这类题材作品的影响。这一时期的叙事诗在主题思想方面相对缺乏鲜

明的时代感和现实感，似乎游离于五四新诗的主潮之外。这种现象的产生，主要原因在于叙事诗发展初期所呈现的不平衡状态。新诗虽已积极地向叙事诗领域扩展，但诗人尚不具备从现实生活中选取故事题材、凝炼思想主题所必须的开掘和认识深度及艺术把握能力，而朱湘的唯美主义艺术追求就使他更难企及这一点。

朱湘在叙事诗和讽刺诗方面的贡献，主要是在富于探索性的艺术表现上。朱湘表现出了善于驾驭鸿篇巨制和巧妙地结构故事的才能，他的叙事长诗《王娇》长达 925 行，讽刺长诗《猫诰》也有 122 行，这在同时期同类作品中是绝无仅有的。朱湘在结构篇章时显然更多地借鉴了中国古典小说的写作方法，叙述故事有头有尾，情节发展有张有弛，基本上按照故事发生的来龙去脉展开描写，因而具有很强的故事性，很象是一篇诗体小说。诗人从王娇看花灯路遇歹徒写起，经周公子挺身搭救而产生感情，周公子先是乔装书吏，闺房偷情，继而始乱终弃，酿成王娇含恨死去的爱情悲剧。其中除第二章以王娇父亲回忆女儿幼年生活作为故事背景的必要铺垫外，全诗基本上是线索清晰，严谨绵密的。同时，在情韵格调上，诗人也能根据情节起伏而适当调度。前三章的情调明朗疏缓，而经由四、五章，至第六章达到动人心魄的悲剧高潮，短短的第七章则又将这一悲剧迅速收束为哀音不绝如缕的尾声。相比之下，冯至的叙事诗代表作《蚕马》则表现出抒情性较强，叙事跳跃幅度大的特点，并且显然较多地借鉴吸取了西洋诗歌的写作手法。诗中那个忧郁的青年在姑娘窗下唱出一个古老的故事，这一情境本身就是从西洋诗歌中借取而来，并带有浓郁的抒情色彩；而每章开头的“当着那天边才染

上了春霞……”，这种语言句式的复沓回环，也具有某种西化特点。因此，朱湘的叙事诗在借鉴中国古典文学传统方面显然更加彻底，也更为娴熟。

朱湘还充分发挥了中国古典诗歌中注重情景交融的艺术特点，善于在叙事诗中渲染气氛、烘托情境，从而给读者以身临其境之感。《还乡》一诗，篇首就以暮秋的苍凉景色来暗示、衬托这个故事的惨淡氛围，“干枯了的叶子风中叹息，飘落上还乡人旧的军装。”而《王娇》第二章，则是在凄迷的梅雨时节里徐徐道出老父怀念妻子的绵绵雨丝般的无尽哀思。第七章又以树枝间风的颤动悲吟来应和老父失去女儿后的泣血悲愁。而随着情节的自然发展，情境气氛也象布景似的随之变幻。如《王娇》第三章将梅雨散后的景致点染的清丽可爱，以衬托王娇此时的心境，“鸟在林内齐声歌唱，豆花的香随了暖风”，“竹帘上绿影往来游，只偶尔有蜂向窗櫺上投”。笔势转换灵活，语言也优美。

朱湘的叙事诗，虽然多方面地吸收了中国古典诗歌的艺术营养，但它至少有三点新的气象，体现出白话新诗的生命活力。

一是白话诗在篇幅上不限字数行数的自由度，使叙事体新诗有相当的余地来塑造人物形象，展开对人物心理的描写和刻画。《王娇》第四章以一个富于浪漫色彩的梦，来揭示王娇盼望能与自己的心上人喜鹊桥上相会的潜意识活动，醒来后，又呈现出王娇“心在胸口蓬蓬的跳，她要知道牛郎是谁”的微妙心理。第六章周公子一去不归，王娇在参加姨妹婚礼后依窗默想的大段心理描写也相当精彩，真挚感人。这种细致入微的静态心理刻画在古典叙事诗中是很难充分展现的。

二、新诗革命的一个重要成果是导致

了生活口语与诗歌语言的重新接近，这就使叙事诗中不同人物的个性化语言更加自然生动，富于生活气息。《王娇》第四章中，丫环春香将周公子带入闺房，受到小姐斥责，她便噘起嘴埋怨周公子道：“这都是你闯祸，少爷。如今好了：唉，我的腿，到明天一定要打瘸……”这一段对话，将这位“红娘”俏皮娇嗔，嘴硬心软的善良个性活脱脱地再现出来。值得注意的是，在对话时，每行虽限于八个字，但断句却随人物情绪语调的变化而自由伸缩，具有戏剧独白的效果，这也是古典诗歌所不及的。

三、朱湘的叙事诗句式工整，韵脚谨严，尝试着建立新格律，但显然要比古典诗歌具有更大的灵活性。这是因为，白话新诗可以根据内容的需要来灵活地选择形式，而不是在固定格式里安排内容。《王娇》前五章分段书写，每段含四至五行。及至第六章，随着悲剧推向高潮，诗人便不再分段书写，而是放纵开去，以二百四十六行诗一气贯之；犹如急促拨动的琴弦，极力烘托出那一种紧张压抑、不能喘息的悲剧气氛。诗人自己创造的格律，并没有约束他对于故事情节发展的灵活处理，这正是新体叙事诗独有的特点。

在新诗史上，朱湘的《猫诰》可以说是第一篇讽刺长诗，据作者自称，其体裁是采自外国。从全篇内容上看，似乎是讽刺道貌岸然、骄傲自大而实际又怯懦贪婪的正人君子一类的人物，而不是象有些人所认为的反动军阀势力。诗中写老猫正神色庄严地向小猫训话，满嘴都是大道理，但突然“他停住了口不再朝下讲，他的两眼中放射出光明”，他迅雷不及掩耳地“跳去了箱子边，一条老鼠已衔在牙缝间，等到整条老鼠已经吞尽，他又向着仁儿开始教训。”结尾处，老猫尽管对前来抢夺食物的

狗很气愤，但“他一壁向狗呼，一壁退身”，还恬不知耻地向小猫告诫：“有一句话终身受用不竭，便是老子说的大勇若怯。”总的看来，这首讽刺长诗寓意模糊不清，有时流于恶趣，似乎只是一篇文字游戏。但是一篇训话竟长达 122 行，且又风趣独特，勾勒出老猫这么个滑稽可笑的形象，从中可以看出诗人的机智幽默和讽刺才能，特别是这位诗人生活坎坷，性情怪僻，能够率先涉猎尝试讽刺诗创作就更是难能可贵了。

三

20 年代新月诗派的一个著名主张就是强调以音乐美和建筑美来建立新诗格律，并在艺术实践方面做了大量工作。在这方面，朱湘一直是一个热心的倡导者和执着的实践者。

朱湘不只一次地指出音乐美的重要性，认为想象、情感、思想这三种诗的成分是彼此独立的，惟有用音节表达出来，这三种成分才能融合起来，成为一个浑圆的整体。他特别欣赏 19 世纪英国诗人柯勒律治的一句话：“看一个新兴的诗人是否真诗人，只要考察他的诗中有没有音节”。朱湘颇具历史眼光地洞察到，新诗之所以需要音乐美，是因为：“我虽然作的是新诗，作诗时所用的却依然是那有千年以至数千年之背景的中文文字，古代音律学的影响（用古韵除外），我相信，新诗是逃避不了并且也不可逃避的”^④。即是说，纵然新诗与旧诗有着千差万别，但在运用中文文字这一点上却有着共同点，因而在音韵处理上也就有着不可分割的内在联系和承继关系。同时，朱湘也充分考虑到新诗与旧诗在语言基础方面的重大不同，进而指出：

“新诗内平仄的律法是要新诗作者自家去规定的；旧诗以及西诗的音律学习可以拿来作参考，至于律法的创造，决不能用摹仿来搪塞。平仄是新诗所有的一种珍贵的遗产，且看新诗作者在将来是怎样的利用它”^⑤。

古体律诗包含着三个要素：字数合律，对仗合律，平仄合律。词虽然主要采用长短句，也不严格对仗，但是字数和平仄却是固定的。以拼音文字为基础的西洋格律诗也具有固定的格式，如商籁体，但每行以一定的音步为单位，每个音步一般包含二至三个音节，通过音节的长短相间或轻重相间来造成抑扬顿挫的韵律感。朱湘及新月派同仁在尝试建立新体格律诗的过程中，试图既保留旧体诗词字数合律的特点，使新体格律诗每行字数大致相等或长短句式循一定规律，又摈弃了旧体诗森严的平仄规则，转而向西洋格律诗学习借鉴，强调新诗各行间的音步应大致相等，以造成在双音节现代口语基础上的新诗的圆美和谐的音韵效果。朱湘在这方面倾注了很大的热情和精力，他的《草莽集》基本上就是体制的输入和音节的试验。如《王娇》中的两句诗：

麦田/里边/翻着/金浪，
四周/绕着/青的/远峰。

每行均为四个音步，每个音步所含的两个音节又大致有轻重之分，因而具有较为鲜明的节奏感，同时也导致了诗形的整饰。朱湘大体上是以两种方式着手试验的，或是采用“豆腐块式”，如《热情》、《葬我》等诗；或是一段之内每行字数富有变化，而各段之间却又循着一定的规则，如《残灰》、《婚歌》、《采莲曲》等。相比之下，后一种方式的运用更为灵活多变、切实可行。

朱湘在尝试建立格律体新诗方面所遇到的一个问题是，新诗既然不是靠对仗和固定的平仄来增强音乐感，它所强调的音步的长短和变化就更需与诗人的内在情绪节奏趋于一致，这一点是与古代格律诗有很大区别的。近体诗由于要在有限的字句里简洁地表现丰富的内容，同时还要受到韵脚和对仗等的制约，所以，近体诗诗句的音韵节奏与意义上的节奏有时并不相符，如“味岂同金菊，香宜配绿葵”这句五言近体诗，本应为“二二一”的节奏，但实际上其意义上的节奏却是“一四”，韵律上的节奏和意义上的节奏发生错位。新诗由于直接产生自现代口语基础之上，可以较为自由地将诗的意义上的节奏与语法上的节奏完美巧妙地结合起来，以经过锤炼的自然音节来对应和表现诗人的内在情绪节奏，从而有效地渲染和增强了诗歌的韵律感。在这方面，朱湘有着一些成功的尝试，譬如他的《摇篮歌》：

春天的花香真正醉人，
一阵阵温风拂上人身，
你瞧日光它移的多慢，
你听蜜蜂在窗子外哼：
 睡呀，宝宝
 蜜蜂飞的真轻。

全诗共有四节，每节的前四句均为四个音步，平缓轻扬的旋律与母亲吟唱谣曲时的情绪波动相和谐，但每节最后两句却分别转为两个和三个音节；音节上的这种收束变化，把母亲充满柔情的喃喃低语和诗情的重点准确地传达和突现出来，就好象是应和着感情节奏的波动而随口流出的。《采莲曲》也是采用这种长短相间的音步处理方式，使得全诗既韵律和美而又不觉单调平淡。

朱湘的诗讲究音乐美，十分重视韵脚的和谐；而在押韵方式上，朱湘的处理也是灵活多样的。有时沿用近体诗 aaba 的通常韵法，如《情歌》，而这在西洋诗中是较为罕见的。有时句句押韵，如《昭君出塞》，力图造成一种绵延不绝的音乐感，恰似琵琶声一路流到大漠孤烟处。西洋诗的押韵方法也是令朱湘很感兴趣并自觉试验的，如《答梦》一诗是 abcbdd，交韵随韵相间。有时则是采用富于变化的韵脚，如《葬我》三段未统一韵脚，《猫谐》则二句一换韵脚，使轻快灵动的音节与活泼多变的诗情相吻合。朱湘非常重视自己在这方面所做的尝试，他曾经很认真地解释自己是怎样精心选择韵脚的：“我在《婚歌》首章中起首用‘堂’的宽宏韵，结尾用‘箫’的幽远韵，便是想用音韵来表现出拜堂时热闹的锣鼓声，撤帐后情调的温柔”^⑥。朱湘很注意利用不同韵脚所暗示的不同情绪气氛来渲染和凸现不同的场景和情境，如《采莲曲》以“左行，右撑”，“拍紧，拍轻”等先重后轻的韵律表现出莲舟划动时随波上下的感觉，就给人以身临其境的感觉。

朱湘认为：“新诗内努力于创造新腔的人，应该拿词的原本的精神来作基础而深恶痛绝摹仿者的按谱填字”。他的这种创新精神集中表现于《草莽集》中，但即使在这本诗集里，每首诗的音乐美感也是高下不等，既有象《采莲曲》、《摇篮曲》这样音韵优美的成功之作，也有一些尽管遵循一定规则却仍然平淡无味的作品，不能一概而论。到了《石门集》中，朱湘在音韵形式方面的探索可以说是完全失败了，其最大的毛病是只有摹仿，缺少创造。诗集中的大量作品都是亦步亦趋地摹仿西洋格律诗的韵律形式，因而显得呆板、枯燥。任

何一种新诗格律的建立和尝试，必须照顾到中国语言文字自身的特点，必须以外在诗形与内在情绪的和谐统一为目的，对于这一点，朱湘并不是没有意识到，那么他在《石门集》中的失败，应该说是悲惨的现实生活终于给诗人的创作造成了灾难性的影响，使他已不可能有充分的信心和精力去保持和提高《草莽集》中所显示的较高的艺术水准和创新精神。

四

朱湘一向抱着反对把线装书扔进茅厕里的态度，他的诗歌受中国古典文学传统的影响很深，这不仅表现在叙事诗的题材方面，更突出地表现在情调和意境的脱胎化用上。《催妆曲》、《采莲曲》长短参差有些象旧词的调子，《晓朝曲》又象是从初唐诗中套用而来，当时苏雪林等文学界同仁在评论中都曾注意到这一点^⑦。

总的看来，当朱湘刻意化用古典诗歌的意象情境时，就显得匠气十足，如《热情》一诗即是。但当他在吸取古典诗词的长处、又注意以新意为之时，他就有可能取得成功。特别是一些描写自然景色的诗句，很有些古代田园诗的风格，往往是寥寥几笔就勾勒出新鲜动人的艺术情境，具有很强的画面感。如：

秧田边一阵田鸡叫
小二倒骑着牛，高唱着秧歌的回
来了。

—《夏天·春》

一个“倒”字的出现，就使整个画面生动恬美得多了。再如：

阴阴春雨中，
远处的泉声活活了。

—《夏天·小河之二》

并且从云气中，不知哪里，
飘来了一声清脆的鸟啼。

—《草莽集·雨景》

诗人善于将声光色融为一体，试图同时诉诸读者的视觉和听觉，追求一种绘画难以企及的艺术效果。这种艺术手法的确给读者留下了更大的艺术联想和想象的天地。

值得指出的是，在《草莽集》中，《雨景》一诗的表现手法别具一格，有人认为，这首诗可以称作是中国早期印象派新诗。

我心爱的雨景也多着呀：
春夜梦回时窗前的淅沥；
急雨点打上蕉叶的声音；
雾一般拂着人脸的雨丝；
从电光中泼下来的雷雨——
……

《雨景》与戴望舒的代表作《雨巷》在艺术处理上有很大不同，它不是旨在创造一种细雨微愁的境界，来暗示、烘托诗人内心的惆怅，而是敏锐地捕捉住大自然景象在诗人心目中留下的瞬间印象和感受，并活泼、本色地呈现出来。各个意象情境本是片断零碎、各不相干的，淅淅沥沥的细雨与电光闪耀的大雷雨也不可能同时出现，但是诗人用一个“雨”字将这些鲜明生动的片刻印象串联起来，巧妙地表达了他在灰色透明的雨天来临时那种莫名而优美的期待心情。

一般来说，朱湘在艺术表现方面的长处主要集中于对自然景色的恬美情境的精心描绘上，他的偏执的唯美主义艺术观点，以及对时代生活的冷漠疏远，使他不可能以丰富多彩的诗笔去表现无限宽广的生活画面。他总是在田园诗般的梦境里自吟自

唱，一旦残酷的现实把他抛回到生活中来，他的诗笔就象贾宝玉丢了通灵玉，便失去灵气了。《石门集》的许多诗作在艺术处理方面不仅显得生硬粗疏，有时简直就给人以拗口晦涩，不堪卒读之感。如《招魂辞》：

不怕巨灵般的薄暮云霾，
天际引来，
将径封埋，
荒郊之内我们燎起神柴，
照英魄归来！
.....

诗句半文半白，韵律呆板生硬，意象破碎而情境全无，其艺术美感较《夏天》、《草莽集》相去甚远。

注释：

- ① 沈从文《论朱湘的诗》，《文艺月刊》2卷1期，1931年。
②③ 朱湘《中书集》第13页至15页，上海生活书店1934年出版。
④⑤ 朱湘《诗的产生》，《文学闲谈》第122页

在新诗发展历史的链条上，朱湘是一个不可忽视的环节，他在扩展新诗体裁领域、探索新诗韵律形式、以及融会借鉴中国古典诗歌艺术表现手法等方面，都做出了独特的贡献。但是，朱湘注定不能成为一个大诗人，问题不仅仅在于他是否富有才情和艺术热忱，而是主要在于他对现实生活和时代精神的冷漠和疏远上。他试图超脱时代生活的粗暴和繁杂，最终却使自己囿于狭小的艺术天地里。他高高地躲在象牙之塔中，却重重地摔在十字街头上。因此，诗人悲剧性的一生比他的艺术创作更引人注目，更令人感叹；毁灭了诗人艺术前程的，不仅是那个黑暗的社会，从某种意义上说，还有诗人自己。

至124页。台北洪范书店有限公司，1978年。

- ⑥ 《朱湘书信集》第51页，天津人生与文学社，1936年。
⑦ 苏雪林《论朱湘的诗》，《青年界》5卷2号，1934年。