



国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

赵敏俐 吴思敬 主编

中国诗歌通史

现代卷

王光明 主编

人民文学出版社





国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

赵敏俐 吴思敬 主编

中国诗歌通史

现代卷

王光明 主编

撰稿

王光明 张桃洲 荣光启 伍明春
陈芝国 邓庆周 赖彧煌 黄雪敏

人民文学出版社



图书在版编目(CIP)数据

中国诗歌通史. 现代卷/赵敏俐, 吴思敬主编; 王光明等著. —北京: 人民文学出版社, 2012

ISBN 978-7-02-009056-3

I. ①中… II. ①赵…②吴…③王… III. ①诗歌史—中国—现代 IV. ①I207.209

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 047044 号

责任编辑 徐文凯

装帧设计 何 婷

责任校对 徐文凯

责任印制 史 帅

出版发行 人民文学出版社

社 址 北京市朝内大街 166 号

邮政编码 100705

网 址 <http://www.rw-cn.com>

印 刷 北京新华印刷有限公司

经 销 全国新华书店等

字 数 619 千字

开 本 710×1000 毫米 1/16

印 张 38 插页 2

印 数 1—3000

版 次 2012 年 6 月北京第 1 版

印 次 2012 年 6 月第 1 次印刷

书 号 978-7-02-009056-3

定 价 90.00 元

如有印装质量问题, 请与本社图书销售中心调换。电话: 01065233595

国家社会科学基金重点项目（04AZW001）

北京市哲学社会科学“十一五”规划项目（04BJWY037）

北京市教委重点项目（SZ20041028006）

首都师范大学中国诗歌研究中心重大攻关项目

目 录

绪言:现代中国的“新”诗运动	1
一 20 世纪初中国的“新”诗运动	2
二 “新”诗求索的两个阶段	11
三 “新”诗运动的基本问题	15
第一章 “新筑诗中大舞台”	20
第一节 古典形式符号的物化	21
第二节 面对经验与语言的变化	33
第三节 黄遵宪与晚清的“新派诗”	55
第四节 梁启超与“诗界革命”	81
第五节 丘逢甲与“日据”后的台湾诗坛	100
第二章 晚清至“五四”前夕的翻译诗歌	110
第一节 早期外国诗歌译介与中国古典诗式	110
第二节 “五四”前夕的外国诗歌译介及其 “自由诗”转向	140
第三章 从“白话诗”到“新诗”	157
第一节 胡适和他的《尝试集》	158
第二节 郭沫若和他的《女神》	187
第三节 “浪漫的诗”与“具体的诗”	205

第四章 形式秩序的寻求	231
第一节 从诗歌节奏问题出发	231
第二节 新月诗派:探讨格律的重镇	234
第三节 闻一多与他的《死水》	238
第四节 徐志摩的转变	247
第五节 “音组”、“诵调”与诗体实验	252
第六节 “格律诗派”以后	262
第五章 现代诗意的求索(一)	272
第一节 象征主义的“微雨”	272
第二节 破土而出的《野草》	297
第三节 “创造社”诗人的转变	314
第六章 左翼诗歌:另一种潮流	335
第一节 初期普罗诗歌	335
第二节 革命话语及其限制	339
第三节 “粗暴的抱不平的歌者”	345
第四节 殷夫诗歌的“别一性”	350
第七章 现代诗意的求索(二)	356
第一节 戴望舒诗歌的转变	356
第二节 《现代》的诗歌	379
第三节 卞之琳、何其芳的创作	395
第四节 林庚、废名等诗人的追求	422
第八章 关怀时代的写作	450
第一节 抗战诗与高兰、田间等人的创作	450
第二节 艾青的诗	461
第三节 “七月”诗人	474

第九章 “新的抒情”的探索	486
第一节 冯至和他的《十四行集》	489
第二节 穆旦的诗	500
第三节 学院派诗人	512
第四节 边缘诗人	542
第五节 吴兴华的求索	552
第十章 面向不同的诗歌资源	564
第一节 民间歌谣与“新诗”	568
第二节 新歌谣和《王贵与李香香》	578
第三节 台湾新诗的“两个根球”	589
后 记	601

绪言：现代中国的“新”诗运动

中国现代诗歌是20世纪中国文学的主要组成部分,而20世纪中国文学是从传统社会向现代社会转型的变革的文学。对于这种历史的变革,文学史研究有过不同的判断与描述:有人说是新民主主义文学,有人说是反帝反封建的文学,自费正清主编的《剑桥中华民国史》的汉语译本出版后,不少学者比较认同李欧梵“寻求现代性”的文学的观点。最近,严家炎则从媒介变化与交流关系的视野,提出了更为明确的论断:“所谓中国现代文学史,是指主体由白话文写成,具有现代性特征并与‘世界的文学’(歌德、马克思语)相沟通的最近一百二十年中国文学的历史。换句话说,中国现代文学之所以有别于古代文学,是由于内含着这三种特质:一是其主体由白话文所构成,而非由文言所主宰;二是具有鲜明的现代性,并且这种现代性是与深厚的民族性相交融的;三是大背景上与‘世界的文学’相互交流、相互参照。”^①

严家炎的着眼点,一是语言的变化,二是文学场域中国与世界关系的变化。这种着眼点体现了文学史研究摆脱思想史框架的历史进展,用更贴近文学的方式处理文学史的问题。它也呼应了朱自清早年在《中国新文学大系·诗集·导言》中提出的一个重要判断:启蒙时期中国新诗人“努力的痕迹”是“怎样从旧镣铐里解放出来,怎样学习新语言,怎样寻找新世界”。^②

《中国诗歌通史·现代卷》认同这些观点和原则,努力追寻现代中国诗人学习新语言、寻找新世界的历史过程。

① 严家炎:《中国现代文学起点在何时?》,《社会科学辑刊》,2010年04期。

② 朱自清:《中国新文学大系·诗集·导言》,上海良友图书印刷公司,1935年版。

— 20 世纪初中国的“新”诗运动

变革传统中国诗歌的想像方式和文类秩序的 20 世纪中国现代诗歌,依照历史的习惯,称之为中国新诗。但“新”这个词在近现代中国的语境中,虽然有名词的性质,也是可以作为具有心理意义的动词来看的。“新诗”这一名称的历史渊源可追溯到晚清黄遵宪等人提倡的“诗界革命”。黄遵宪在少年时代就有“别创诗界之论”^①,丘逢甲也提出“新筑诗中大舞台”的主张^②,而梁启超,则在他的《饮冰室诗话》中,直接使用过“新诗”这一名词:“盖当时所谓新诗者,颇喜捋撻新名词以自表异。”不过,这时的新诗,还不是“五四”之后普遍使用的“新诗”概念,它是当时“新派诗”的另一种表述,就其性质而言,也只是传统中国诗歌的“改良”,而不是后来另起炉灶的“革命”。无论是梁启超他们提倡“以旧风格含新意境”也好^③,或是南社的柳亚子他们“革在理想”的主张也好^④,本质上都是旧瓶装新酒,是“捋撻新名词以自表异”的“革命”。这种革命当然是有意义的,它是 20 世纪中国诗歌革命和整个文学革命的前奏。

晚清那批变法维新的志士仁人,无论在实践上或是从理论上,都称得上是“新”诗运动的闯将。他们都看到了束缚思想的文言与旧意识形态权力架构的关系,都在自觉或不自觉地接纳“白话”作为开启民智的工具。这个大变革的时代也是语言变革呼声最高的年代,一些语言变革的关键主张,如创立以口语为基础的“新文体”、在全国推行“字话一律”、尝试汉语的拼音化等,都在这个年代提出;广为流传的严(复)林(纾)的翻译,梁启超的政论,以及各种各样的小说,也都与语言变革相关。特别是传播载体在变化,作为这一变革的直接载体,上海申报馆 1876 年就出版了“字句皆为寻常说话”的《民

① 黄遵宪:《与丘菽园书》,见《中国历代文论选》(第四册),上海古籍出版社,1980 年版,第 131 页。

② 丘逢甲:《论诗次铁庐韵》,见《中国历代文论选》(第四册),上海古籍出版社,1980 年版,第 132 页。

③ 梁启超在《饮冰室诗话》中说:“能以旧风格含新意境,斯可以举革命之实矣。”见《中国历代文论选》(第四册),上海古籍出版社,1980 年版,第 136 页。

④ 柳亚子《寄杨杏佛书》:“文学革命所革在理想,不在形式,形式宜旧,理想宜新,两言尽之矣。”引自《胡适留学日记》(三),上海商务印书馆,1947 年版,第 1163 页。

报》，1897年章伯初、章伯和主编了文艺性的小报《演义白话报》，1898年则有裘廷梁创办的《无锡白话报》出版（第5期起改名为《中国官音白话报》）等，裘廷梁在1898年正式发表了《论白话为维新之本》的理论文章。

在诗歌变革的先行者中，最值得注意的自然黄遵宪。这位“人境庐”的主人，早在1887年定稿的《日本国志》中就明确提出过言文分合的问题：“语言与文字离，则通文者少；语言与文字合，则通文者多。”^①

在诗歌写作中，则是打破传统诗歌孤芳自赏、自我循环的小世界，让诗做到“诗之外有事，诗之中有人”。所谓“诗之外有事，诗之中有人”，就是让诗歌面向现实生活和创作个性：题材可以不论，雅俗可以不分，方法技巧可多方借助，只要是“人境”的诗、“不失乎为我之诗”。黄遵宪的诗，是当时“新派诗”的代表。这种诗所追求的不是传统意义上的诗歌美学，而是诗歌功能的现代性。它把诗歌从山林和庙堂世界，带到了嘈杂喧闹的人间现实世界，体现了诗文“适用于今，通行于俗”的重要性。他的《日本杂事诗》“吟到中华以外天”，写的是异邦的政治、风物和民俗，可说是他《日本国志》的补充；而整部《人境庐诗草》，则被许多人称为近代中国社会的“诗史”。

当然，黄遵宪的诗歌，从根本上看还是社会与文学转型时期一种过渡的写作，充满矛盾的写作。这种过渡性与矛盾性，既有钱锺书等人指出的新名词与“性理”的矛盾，古风格与新内容的矛盾，也有旧意象与新生活、口头语与旧形式的矛盾。而其中最明显的矛盾，是一方面主张“我手写我口，古岂能拘牵”，另一方面却仍然袭用传统的诗歌形式。然而，正是这些实践中的矛盾，驱使黄遵宪提出和尝试了一些根本性的诗学问题：一是语言与文字的矛盾统一问题，出路就是追求言与文的一致，必须本着“适用于今，通行于俗”的精神，不断创造新词语和新文体。二是提出了“弃古籍而采近事”的更新题材主张，同时构想了不拘一格的建行建节方案，希望诗歌革新能从丰富的说唱和歌谣文学中得到启发，“斟酌于弹词粤讴之间，或三或九，或七或五，或长短句”，从而找到新的诗体。三是有作为诗人长期的写作实践和对诗歌艺术规律的深入认识，对诗歌传统的弊端和对诗歌革新的方向比一般人认识得更透

^① 黄遵宪：《日本国志·学术志二·文学》，光绪富文斋初刊本《日本国志》卷三十三。

彻,也更尊重文化和诗歌创新的规律。在此方面,最明显的标志莫过于他1902年在诗界、文界革命口号甚嚣尘上之际,坚持文学“无革命而有维新”的观点,这一观点不仅与严复“文界无革命”的保守思想划清了界限,也与梁启超激进的、社会化的文学观点相区别。他向旧诗挑战,主张“别创诗界”和提倡“新派诗”,强调诗歌与“今日”现实生活的密切联系,希望诗歌有“左右世界之力”,却始终坚持诗歌的立场,自觉以现实世界的物质性冲击旧诗的形式主义教条,而不是把社会政治要求凌驾于诗歌之上。他的文学“无革命而有维新”的观点,实际上是一种既注意到文学与现实的密切关联,又考虑到它有自己的历史的尊重文学规律的变革主张。

正是由于以黄遵宪为代表的维新变革者彰显的危机与悖论,使胡适感到文学革命的“新潮之来不可止”^①,在“思想上起了一个根本的新觉悟……一部中国文学史只是一部文字形式(工具)新陈代谢的历史,只是‘活文学’随时起来替代了‘死文学’的历史。文学的生命靠能用一个时代的活的工具来表现一个时代的情感与思想。工具僵化了,必须另换新的,活的,这就是‘文学革命’”。^②并明确提出了“具体的方案,就是用白话作文,作诗,作戏曲”。^③这样就有了“白话诗运动”。白话诗运动既是晚清“诗界革命”的延续,又是“五四”“新诗”运动的开端。它与晚清诗歌变革的区别,一是明确提出了以“白话”作为表现的媒介,二是弃“维新”而主“革命”,因此显得激进,引起的争议也更大。

白话能否作诗,或者说怎样用白话写诗,是当时颇有争议,今天也仍需要辨析的问题,这个问题我们在中国现代诗歌的尝试过程中将得到进一步讨论。这里首先要指出的是,胡适的白话文、白话诗运动,之所以不同于清末的文学改革思潮,具有社会感召力和展开的可能性,就在于他在清末以来社会变革的心理要求与文学变革要求的契接点上,找到了一种“说法”,一个“具体

① 胡适:《送梅觐庄往哈佛大学诗》,《胡适留学日记》(三),上海商务印书馆,1947年版,第784页。

② 胡适:《逼上梁山——文学革命的开始》,《中国新文学大系·建设理论集》,上海良友图书印刷公司,1932年版,第9页。

③ 胡适:《逼上梁山——文学革命的开始》,《中国新文学大系·建设理论集》,上海良友图书印刷公司,1932年版,第13页。

的方案”。这就是，他认定了：“无论如何，死文字决不能产生活文学。若要造一种活的文学，必须有活的工具。那已产生的白话小说词曲，都可证明白话是最配做中国活文学的工具的。我们必须先把这个工具抬高起来，使他成为公认的中国文学工具，使它完全替代那半死的或全死的老工具。”^①“先要做到文字体裁的大解放，方才可以用来做新思想新精神的运输品。”^②这里“死文字”与“活文学”的问题，被转换为“工具”与“运输”的问题，让人们意识到不能单从学理、语言或文学问题中寻找答案。当时文学缺乏活力的问题，既不仅仅是黄遵宪提出的“语言与文字合，则通文者多；语言与文字离，则通文者少”的问题，也不只是梁启超所言的在旧风格中包含“新意境”的问题（虽然它也不是与这些方面无关），而是语言和言说方式就是民族的历史、文化，游戏与娱乐，信仰与偏见的问题。正是由于这一点，无论胡适当时对语言本质的认识是深刻还是肤浅，他从语言、文体下手的革命方案的确触及到问题的实质。语言即存在这一事实，在乔姆斯基（Noam Chomsky）看来就是某种“心智状态”（mental state）。^③

今天回头重读胡适的《尝试集》和《分类白话诗选》等集子，或许人们都会获得一种强烈的印象：1920年以前的白话诗，其主要的成就并不在诗，而在于那种强烈的寻求现代性意识支配下，作为白话文运动的一部分对语言革命的贡献。虽然胡适文学革命的核心是“以质救文胜之弊”^④，但他具体的做法却在“作诗如作文”。^⑤结合胡适的白话诗尝试过程，这个“作诗如作文”早期以包含“不避文之文字”和“言之有物”两个方面。即让大量的白话和事理进入诗歌。他最早赞赏的白话诗试验是杨杏佛的《寄胡明复》和赵元任的和诗，大体上是五言式的述事，是被朱经农称作“日来作诗如写信，不打底稿不查

① 胡适：《逼上梁山——文学革命的开始》，《中国新文学大系·建设理论集》，上海良友图书印刷公司，1935年版，第19—20页。

② 胡适：《尝试集·自序》，上海亚东图书馆，1920年版。

③ Noam Chomsky, *Rules and Representations*, New York; Columbia UP, 1980, P. 48.

④ 《胡适留学日记》（三），上海商务印书馆，1947年版，第844页。

⑤ 胡适曾在诗中写过：“诗国革命何自始？要须作诗如作文。”又在早年日记中写写道：“然不避文之文字，自是吾论诗之一法。”见《胡适留学日记》（三），上海商务印书馆，1947年版，第789—790、844—845页。

韵”那类传统诗歌形式的散文,而胡适自己第一首白话诗《答梅觐庄——白话诗》则是一篇分行的议论文。下面是其中一节:

老梅牢骚发了,老胡呵呵大笑。
“且请平心静气,这是什么论调!
文字没有古今,却有死活可道。
古人叫做‘欲’,今人叫做‘要’。
古人叫做‘至’,今人叫做‘到’。
古人叫做‘溺’,今人叫做‘尿’。
本来同是一字,声音少许变了。
并无雅俗可言,何必纷纷胡闹?
至于古人叫‘字’,今人叫‘号’;
古人悬梁,今人上吊:
古名虽未必不佳,今名又何尝不妙?
至于古人乘舆,今人坐轿;
古人加冠束帻,今人但知戴帽:
这都是古所没有,而后人所创造。
若必叫帽作巾,叫轿作舆,
何异张冠李戴,认虎作豹?

实际上,白话诗时期的尝试,重心是白话,而不是诗。当时两个作诗最多,影响最大的诗人——胡适和康白情,主要的功绩是把口语带入到诗歌中,而形式上,还是传统形式的袭用,胡适大量袭用“大传统”里律诗与词的格式,康白情则以民间“小传统”的谣曲为形式。因此,这还只是“工具”新,不是体式新,尚未“做到‘新诗’的地位”。^①这样说,也符合当时白话诗的“原则”:

^① 胡适自己也认为他早期的白话诗“实在不过一些刷洗过的旧诗……一个自由变化的词调时期。自此以后,我的诗才渐渐做到‘新诗’的地位。”(《尝试集·再版自序》,上海亚东图书馆,1920年版。)”“很像一个缠过脚后来放大的妇人……总还带着缠脚时代的血腥气。”(《尝试集·四版自序》,上海亚东图书馆,1922年版。)

“要晓得白话诗的‘原则’是‘纯洁’的，不是‘涂脂抹粉’，当作‘玩意儿’的；是‘真实’的，不是‘虚’的；是‘自然’的，不是‘矫揉造作’的。”^①与这三条原则相关均是语言和“内容”，而不是形式。

“新诗”与白话诗不同之点，正在于它体式上的新。它当然是以白话为基础的，但它不像白话诗那样“胀裂”传统的形式，而是“诗体的大解放”，——这才是新诗“地位”的确立和“纪元”。^②实际上，无论在胡适下“新诗运动可算得是一种‘诗体的大解放’”这种判断之前或之后，不少人也是以“新体诗”称之的^③。所以，在“差不多成为诗的创造和批评的金科玉律”的胡适《谈新诗》一文中^④，“新诗”意味着“不但打破五言七言的诗体，并且推翻词调曲谱的种种束缚；不拘格律，不拘平仄，不拘长短；有什么题目，做什么诗；诗该怎么做就怎么做。”^⑤而可以互参互见的，是康白情《新诗底我见》的阐述：“新诗所以别于旧诗而言。旧诗大体遵格律，拘音韵，讲雕琢，尚典雅。新诗反之，自由成章而没有一定的格律，切自然的音节而不必拘音韵，贵质朴而不讲雕琢，以白话入行而不尚典雅。新诗破除一切桎梏人性底陈套，只求其无悖诗底精神罢了。”^⑥

“新诗”的“新”，在诗形方面是体式与写法的自由，在诗质方面是“破除桎梏人性底陈套”，追求个性的表现。前者，在后来渐就确立了“自由诗”这一主导形式；后者，以“自我”为内核建立起了新的话语据点。但如果我们同意朱自清的意见，把“新诗最兴旺的日子”定在1919至1923这四年间^⑦，我们会发现，在早期“新诗”的主张中，在白话诗与“新诗”之间，甚至在胡适《尝试

① 许德邻编：《分类白话诗·自序》，上海崇文书局，1920年版。

② 胡适在《尝试集·再版自序》中说：“我做白话诗，比较的可算最早，但是我的诗变化最迟缓……六年秋天到七年年底，还只是一个自由变化的词调时期。自此以后，我的诗方才做到‘新诗’的地位。《关不住了》一首是我的‘新诗’成立的纪元。”上海亚东图书馆，1920年版。

③ 在胡适《谈新诗》（1919年10月）之前，俞平伯《白话诗的三大条件》（1919年3月）一文有“独以新体诗招人反对最力”的说法；之后，宗白华《新诗略谈》（1920年2月）文中也有“近来中国文艺界中发生了一个大问题，就是新体诗怎样做法的问题。就是我们怎样才能做出好的新体诗？”等等。以上三文均见《中国新文学大系·文学论争集》，上海良友图书印刷公司，1935年版。

④ 朱自清：《中国新文学大系·诗集·导言》，上海良友图书印刷公司，1935年版。

⑤ 胡适：《谈新诗》，《中国新文学大系·建设理论集》，上海良友图书印刷公司，1935年版。

⑥ 康白情：《新诗之我见》，《中国新文学大系·建设理论集》，上海良友图书印刷公司，1935年版。

⑦ 朱自清：《新诗》，《朱自清全集》（第四卷），江苏教育出版社，1990年版。

集》与郭沫若《女神》之间,除了一致要求体式更解放,形式更自由,从大处着眼还有表现现实与抒发感情、“具体的做法”与“纯真底自我表现”的区别:胡适曾提出“诗要用具体的做法,不可用抽象的说法。凡是好诗,都是具体的;越是偏向具体的,越有诗味”^①,还能把主体与文本的美学要求分开,未曾要规范诗的题材。而到了郭沫若,则不仅主张诗的本职专在抒情,在自我表现,而且认为“诗不是‘做’出来的,只是‘写’出来的”。他说:“只要是我们心中的诗意诗境底纯真的表现,命泉中流出来的 Strain,心琴上弹出来的 Melody,生底颤动,灵底喊叫;那便是真诗,好诗,便是我们人类底欢乐底源泉,陶醉底美酿,慰安底天国。”^②有趣的是,被胡适称为“我的‘新诗’成立的纪元”《关不住了》是美国诗人 Sara Teasdale “Over the Roofs”(《在屋顶上》)一诗的翻译。胡适看重这首诗,显然是由于诗中强烈的自我感情,以及说话语气的直接表达的力量。而这些,正是郭沫若后来在《女神》中强化的东西:整部《女神》都是自我欲望与能量的转喻,华美而又空泛,情感、经验、想像与结构没有距离,具有即兴性和词语狂欢的特点。

郭沫若的诗歌观点和《女神》的美学成就,几十年来颇有争议。但在白话文运动取得胜利,“工具”的观念确立之后,的确是郭沫若完成了中国诗歌的“脱胎换骨”。“自我”成了“新诗”区别于“旧诗”的旗帜,“纯真底自我表现”也为“自由诗”提供了一元论的理论依据。由此,“新诗”的基本原则得以确立。

“新诗”基本理念的确立,反映了历史和时代的合理要求,“新”不仅成了诗人致力的方向,也成了阅读与批评的尺度。在为总结新文学头一个十年的成就编选《中国新文学大系》时,朱自清的编选原则非常的明确:“为了表现时代起见,我们只能选录那些多多少少有点儿新东西的诗。”“‘新东西’,新材料也是的,新看法也是的,新说法也是的;总之,是旧诗里没有的,至少是不大有的。”^③而它与传统中国诗歌的差异,大到美学功能,小至意象系统。譬如传统诗歌强调言志,而“新诗”希望济世;传统诗人喜欢自然意象,现代诗人偏爱

① 胡适:《谈新诗》,《中国新文学大系·建设理论集》,上海良友图书印刷公司,1935年版。

② 见田汉、宗白华、郭沫若:《三叶集》,上海亚东图书馆,1920年版,第6页。

③ 朱自清:《中国新文学大系·诗集·导言》,上海良友图书印刷公司,1935年版。

社会生活意象。而语言与形式上的分野,前面已经有过许多辨析,已经成为历史的共识。然而,必须引起注意的是,在中国现代诗歌求变求新的行程中,“白话诗”时期,追求的是“白话”,“新诗”时期追求的是“新”,两个时期的重点往往都在诗的外部而不在诗歌本身价值的追求上。

首先从语言的角度看。长期以来,文言完全在文人和官方系统里自我循环,造成了书写语言与口头语言的严重脱节,未能在民间流通语言中不断获得活力。因此到了清末,汉语变革已蓄就一种趋势,向白话(日常语言)寻求活力是一种必然。这时胡适揭竿而起,以提倡白话写作作为文学革命的突破口,为形成现代“言文一致”的书面语作出了贡献,但把白话“抬高”到神话的高度,在肯定其新意义和新价值时,把它弄到与文言“生”“死”对立的地步,既经不起语言本质的分析也无根本的诗学意义。一个民族的语言作为沉淀着这个民族的历史和文化的符号或记号系统,当然会在种种社会因素的作用下发生变化,但这种变,无论是“习非成是”或是有意识地改革,都得从语言的性质和规律出发。著名的语言学家赵元任认为:汉语社会有个很强的传统,文盲跟识字人有相当多的口头交际,“很不容易将文盲的言语分离出来作为一个言语社团”,倒是那些受过教育的人“不仅能从构成复合词的音节词追溯到它较古的意义(即使不是最古的),而且还能相当自由地利用自己的音节词词库来制造新的复合词”。^①事实上“五四”前后的语言革命主要是由受过教育的人来承担的,也没有谁真正用“白话”写出过一首诗或一篇小说,因为“白话”太杂、太狭,因为说话和文章,无论如何接近总还是有区别。“笔写的白话,同口说的白话断断然不能全然相同。”^②更不用谈通讯语言与文学语言,文学语言与诗还有区别了。因此,“白话诗”这种提法,在理论和实践上难以成立,甚至连“言文一致”的主张,也只能是程度上的,而不是本质上的。至于当时钱玄同等人“废弃汉字”的激进口号,就更是幼稚可笑了。

“白话文”、“白话诗”运动中诸多激进的、二元对立的理论主张,从理论的角度看,表现出当时语言认识上的许多局限。实际上,胡适在谈及语言问

^① 赵元任:《汉语词的概念及其结构和节奏》,《中国现代语言学的开拓和发展——赵元任语言学论文选》,清华大学出版社,1992年版。

^② 朱经农致胡适信,《新青年》,第5卷第2号。

题时,就常常混淆了语体与语用的区别^①,认为语言是人们任意使役的“工具”,没有看到它是一种超主体的、具有自己历史的现象,而只是从历史进化论的简单信念出发,把一切东西都一刀切成“新”与“旧”、“活”与“死”两种水火不容的世界。

这自然不是因为胡适他们没有思想和学问,而是与近代以来在内忧外患的现实中形成的急切“求解放”的情结有关。事实上是这种认识论上的局限与“求解放”情结的共同作用,使胡适“误读”了美国包括意象派诗在内的新诗运动,把深刻的诗歌变革变成了“言文一致”的文体改革运动的组成部分。美国意象派变革传统诗歌是要让诗极力摆脱散文式表达的松散与沉闷;而胡适“白话作诗不过是我主张的‘新文学’的一部分”,目的是推倒旧文学,提倡白话文,因而在内容方面主张言之有物,不摹仿古人、不作无病之呻吟,在形式方面提出须讲究文法、不避俗字俗语、不讲对仗、不用陈套语、不用典。^② 这样,在语言的运用上,庞德从意象呈现的原则出发,追求“不要用多余的词”,“不要沾抽象的边”;而胡适则提出“须讲求文法”,走了“以文为诗”的偏锋。在诗的作法上,胡适提出的“具体性”与庞德直接“呈现”的观点,也只有表面上的相似。因为胡适屡举《诗经·伐檀》、杜甫《石壕吏》所阐述的是情境的具体描写,而非意象派诗歌呈现刹那间视觉感受的具体性。

理论认识的局限、“求解放”的情结和对诗本体要求的轻视,使整个的白话诗运动带上了极明显的实用主义色彩。“提高工具”是为了“运输”,就免不了成为“运输工具”。这几乎成了“新诗”难以逃脱的命运。事实上,随着白话文的胜利,“白话诗”的提法便逐渐为“新诗”所替代。^③ 而“新诗”,也的确承担起了“破除桎梏人性底陈套”,表现个性,“运输”新思想新精神的使命。当时“新诗”最流行的是情诗(宽泛的与狭义的两者兼具)和印象式的小诗,而最为时人和后人推崇的,则是郭沫若的诗集《女神》,闻一多说它“不独

^① 如胡适 1917 年 11 月 20 日《答钱玄同》论及“白话”的语言特点,就将“说白”、“土白”(语体)和“明白如话”、“没有堆砌涂饰”(语用)混为一谈。

^② 胡适:《文学改良刍议》,《中国新文学大系·建设理论集》,上海良友图书印刷公司,1935 年版。

^③ 1919 年后,“新诗”的提法开始正式取代“白话诗”,胡适《谈新诗》一文也在本年写出。

艺术上他的作品与旧诗词相去最远,最要紧的是他的精神完全是时代的精神”。^① 这种时代精神最集中的体现,则是渗透着“泛神论”、“动的和反抗的精神”的“自我”^②;《女神》通过“自我”混杂身份的揭示,包括对“自我”的颠覆,从内部拆解了传统诗歌的话语秩序,使“新诗”不像白话诗那样只是符号系统的更换(以“白话”代替文言),而且也表现了古典诗歌无法说出的新内容:世界必须打破和重建,自我与语言也必须更新。同时,随着“自我”的确立,个人的立场、感觉和想像方式,成了诗歌写作的先决条件。这一切成了一个新的诗歌时代的标志。但倘若进行深入的文本分析,其“自我”又是游移的、浮泛的,无法界定和无处安放的。在许多诗作中,言说者的身份既无法确定,话语的界限也动荡不定,从而无法进行意义和美学结构的营建,不能不流于自我符码的复制。这其实是“自我”无根状态的一种反映:闻一多、梁实秋、朱自清都曾指出《女神》主要受的是西方的影响,其实这种影响也是浮泛的,在根本上“不知道他到底是个什么主张,……只觉得他喊着创造、破坏、反抗、奋斗的声音”。^③

二 “新”诗求索的两个阶段

作为一种历史变革,20 世纪中国的“新”诗运动改写了中国诗歌的运行轨迹。这是一个重新创造它的作者与读者的历史过程,一串迂回探寻的脚印、一个在实践中寻求认同和修改的梦想。

寻找现代诗歌之梦的第一个阶段,是起自晚清的“诗界革命”,至“五四”前后的“新诗”运动,可以称之为古典诗歌体制的破坏阶段,或者说是诗歌语言与体式的解放阶段。它最大的特点是把诗歌纳入了世界现代化的视野,把诗歌变革当作了建构现代民族国家的有机组成部分。先是经由黄遵宪、梁启超等先行者把诗引入“人境”,呈现了“新意境”、“新词语”与古典诗歌符号、形式的矛盾紧张关系,后是胡适在与朋友的讨论和美国的意象派宣言中得到

① 闻一多:《〈女神〉之时代精神》,《创造周报》,1923 年 6 月 3 日第 4 号。

② 朱自清:《新诗》,《朱自清全集》(第四卷),江苏教育出版社,1990 年版。

③ 闻一多:《〈女神〉之地方色彩》,《创造周报》,1923 年 8 月 10 日第 5 号。

了启示,找到了从语言形式下手的革新方案。从“白话诗”到“新诗”的运动彻底动摇了古典诗歌赖以延续的两个根基,改变了中国诗歌近千年来在封闭的语言形式里自我循环的格局,让诗歌写作重新面向了长期淡忘的口语资源和陌生的西方语言形式资源。但第一,“白话”作为一种现代的语言体系还不成熟,它本身如何发展和如何用它去写诗是一个需要漫长的实践才能明了的问题。第二,胡适的革新方案是一个直取要塞的破坏方案,但破坏者往往很难同时成为一个很有成就的建设者,他那种深受宋诗影响的“作诗如作文”的方案,虽然可以推进白话文运动,但由于混淆了诗歌与散文在语言运用上的文类界限,绝对谈不上是一个完善的诗歌建设方案。第三,“时代精神”的强力牵引,急切的“求解放”和社会现代转型的要求,不仅让许多人忽略了中国诗歌传统中诸多可以转化与再生的资源,普遍把目光投向了西方,而且对西方文化精神、形式的理解非常情绪化和简单化,在相当大的程度上把它们浪漫化了。郭沫若的《女神》及其诗歌主张,就是这种浪漫化和简单化的代表,其中“自我表现”的精神和“自由诗”的形式,在不断把“五四”神话化的现代历史语境中,几乎成了判断“新诗”的两大指标,很少人愿意承认,它们也是造成20世纪中国诗歌写作与阅读的简单化,妨碍人们认同“新诗”具有语言与形式美的根源。

把晚清至“五四”时期(大概到1923年左右)的“新诗”看作“破坏时期”,是想强调这一阶段的诗歌有很多反思的空间,却没有降低它的意义的意思。在一座座宏伟庄严的历史纪念碑前,挑战延续千年的诗歌趣味和写作习惯,开辟新的诗歌场地,这是何等艰难的工作!重要的不是已经建造好了什么,而是目光已经不在固定的一点上停留,有了更多的参照,有了规划和建造的可能。包括语言形式上的“欧化”和诗歌观念的浪漫化倾向,固然是“五四”激进主义思潮的反映,带来一些负面的影响,但它的贡献是巨大的,尤其是,它拉近了诗歌与现实生活的联系,改变了中国诗歌语言与形式的参照体系,解放了诗歌的感受力和想像力。从此,中国诗歌的观念、语言、意象与形式技巧,再也不能在自己的封闭体系中加以理解了。

破坏时期的功绩主要是开放了中国诗歌的语言、形式体系,接纳了西方诗歌的精神和艺术资源,但它的注意力主要在语言、形式、自我的解放,而不

是诗歌想像世界的艺术规律。比较自觉从本体立场出发把现代诗歌文类的建设提上议事日程,是20世纪20年代开始并延续到40年代的“诗形”与“诗质”的双向寻求。这个时期可以称之现代汉语诗歌的建设时期。

“建设时期”与“破坏时期”的对话关系,一方面是承接了前一代诗人反叛古典传统的“新”诗理想,继续从西方诗歌中寻求革新和建设的资源;另一方面,他们又与前代诗人有很大的不同。前一代诗人是努力把诗写得不像诗,准确地说的不像传统的古典诗,他们急于要摆脱“旧诗”,只要有“时代精神”,语言上使用白话,形式上不讲格律就都是“新诗”。而这一代诗人却不同意诗歌就是这样简单直接,他们认为诗不是感情的泛滥而是对情感的驾驭,应有艺术的自觉,有形式和诗意的尊严。

建设时期的诗歌重新关注诗歌特殊的说话方式,重新面对诗的形式和语言要求。先是有陆志韦探索“有节奏的自由诗”,紧接着是“新月诗派”的诗人在闻一多、徐志摩的感召下“第一次聚集起来诚心诚意的试验作新诗”(梁实秋语),引导诗歌在建行建节的方面走上轨道。这就是被朱自清在《中国新文学大系·诗集·导言》中命名的“格律诗派”,他们希望在视觉与听觉两方面协调考虑诗歌的形式问题,在视觉方面做到诗节的匀称和诗句的齐整,在听觉方面注意音节、平仄、押韵的节奏意义。“格律诗派”在它的早期也有一些局限,一是比较强调语言的节奏,却对诗情内在节奏兼顾不够;二是在倡导视觉形式与听觉的协调时,注重的是它们的制衡性,没有把声音(节奏)当作一种优先原则来考虑,因此遮蔽了现代汉语诗歌在形式上的弹性和张力,被人讥为“豆腐干诗”。不过,“格律诗派”的实践和理论的意义是巨大的,它的典范作品、理论思路和不少概念术语(如诗的“音乐美”、“绘画美”、“建筑美”、“音节”、“音尺”、“音组”),不仅直接启示了卞之琳对现代汉语诗歌“说话的调子”的意识,冯至对西方十四行诗的改造与转化,林庚九言诗的实验,吴兴华对稳定的形式结构的追求,而且对诗歌翻译中形式与节奏的考虑起了非常积极的作用(像梁宗岱、卞之琳、孙大雨、吴兴华的译诗,就非常讲究传达原作的形式与节奏)。尤其值得重视的,是这种具体到诗歌建行建节的形式探索,深化了对现代汉语节奏的认识:大约经过了十年时间,到了1937年,叶公超的《论新诗》已经能够在理论上很明确地分辨现代汉语与文言的不同,根

据现代汉语复音词大量增加的现象,提出从“音组”出发考虑现代汉语诗歌节奏的组织了。节奏是诗歌的灵魂,它生存的基础就是词的音节,认清了现代汉语在音节上的特点,形式秩序的建构才可能从盲目走向自觉。

与形式秩序的探索同步,但稍后才产生广泛影响的,是现代“诗质”的寻求。如果说,前者的努力是想从现代汉语中探求一种诗歌语言的组织规律,让诗摆脱以不讲形式为形式所导致的混乱,建立写作与阅读共同的桥梁;那么后者是要弥合工具语言与现代感性的分裂,探索感觉意识的真实,调整诗歌的象征体系,找到现代诗歌的想像机制,更换“新诗”的血液。这方面的建设,往前可以追溯到鲁迅的《野草》和李金发为代表的象征派诗。鲁迅写的“新诗”不多,他讨厌“白话诗”那种廉价的感情和单调的韵律,在《野草》中,通过对个人经验的深度内省,作者以隐喻与象征情境改造了语言,在“白话”的透明性和文言的优美原则之外,展示了获得现代诗意的可能。不过,鲁迅使用的是散文诗形式,像流动的、不定型的金属,缺少诗歌的凝聚力和稳定感,而留学法国的“诗怪”李金发,虽然从象征派诗歌中得到了直接启发,但母语根基不深,有“文字障”,因而只留下许多新奇的意象,却无法形成一个整体。

真正以现代中国诗人的体温融化西方象征主义的色调,将其改造成中国诗歌的想像方式的,是戴望舒、何其芳、卞之琳、艾青、冯至、穆旦等人的诗歌。戴望舒、何其芳诸人用中国的抒情传统嫁接了西方的象征主义诗歌,找到了一条以“返回”的方式抵达诗歌现代性的道路:在象征主义内外和应的本体论诗学的启示下,一方面,他们从“写实”返回到内心感觉和记忆的表现,另一方面重新接通了古典诗歌以象写意的抒情传统。而卞之琳、艾青、冯至则在将它们进一步中国化、现实化方面作出了贡献:卞之琳通过“距离的组织”带来了诗意的戏剧性和形而上的效果;艾青则以大诗人的胸襟提升了中国现代诗歌的境界,并让西方的象征主义滚上了中国土地的泥巴,他把实境转化为诗境的才能,只有冯至质量整齐的《十四行集》可以并提。不同的是,艾青是抒情的,而冯至是“沉思”的,冯至能从一粒砂里见世界,从最平凡的现象中发现存在的真谛,不仅在取材上,而且在想像理路上,既在美学情调方面,也在结构和技巧方面,体现了中国气质对外来诗歌的融化改造。还有穆旦为代表的

40年代“中国新诗”诗人群，他们以“新的抒情”同西方非个人化的现代主义诗学对话，通过矛盾分裂的“自我”的探寻和“现实、象征、玄学的综合”，展示了诗歌既介入时代又超越时代的可能性。

现代“诗质”的探寻过程，是从“主体的诗”到“本体的诗”的美学位移的过程。它强调诗歌文本的独立性，主张诗歌对“诗想”的依赖、对内在节奏的追求，而不看重外部形式的力量。这是在社会重心由乡村转向城市，现代汉语也基本成型的背景下，中国诗歌现代性的一次由外而内、由表及里的“建设”。在内容上，它把以城市为背景的现代经验，纳入了“新诗”的话语系统，改变了传统诗歌以自然意象为主的象征体系；在表现上，意象的暗示性和多义性，词性的活用，具体与抽象的结合，结构的繁复和情境的陌生化等，成了主要的语言策略和组织情境的手段。它极大地丰富了“五四”“新诗”的艺术表现力，也修正了“五四”时期形成的诗歌观念和阅读成规。“诗形”与“诗质”两个向度的自觉探寻，体现了“现代经验”、“现代汉语”、“诗歌文类”三者的互动，是现代汉语诗歌形成与发展的一个重要阶段，也是涌现了比较多的重要诗人和提出了许多重要诗歌理论问题。在这个时期，由于城市的发展和现代“社会动员”的达成，传统社会的诸多成规被抛弃，新的行为和文化逐渐被接纳，现代汉语体系在逐渐形成，因而现代汉语诗歌的建设有可能被提上议事日程。当然，问题也与此有关，由于社会转型的巨大压力，加上抗日战争和国内战争的爆发，诗歌也必然要接受“产生意义和价值的社会经验层次”的意识形态的影响，这就使得现代汉语诗歌的本体建设，一方面，承接着“五四”而来，内容的考虑始终优先于艺术的考虑；另一方面，“诗形”与“诗质”的不是兼顾的，而是分开的，甚至是对立的。无论“格律诗派”专注于形式与音节，还是“现代诗派”强调“诗是诗”和内在的音乐性，对内容与形式的辩证关系都有不同程度的忽略。

三 “新”诗运动的基本问题

从黄遵宪革故鼎新，别创新境，梁启超号召“诗界革命”，胡适在自己的实验室里尝试“白话诗”，开拓出一片新的天地；到格律诗派和现代诗派进行“诗

形”、“诗质”的探索,标示出建设的两个向度;现代中国的“新”诗运动,在现代经验、现代汉语和本体要求三者的互动中,面对打破与重建、自由与秩序、流动与凝聚、新与旧的矛盾,展开了艰苦卓绝的探索,涌现了不少杰出的诗人,留下了许多足以传世的佳作。这些诗歌,一方面,见证了现代中国人的精神生活,体现了现代中国诗人的感觉和想像力,强化了现代汉语的美和表现力;另一方面,也是中国寻求现代性过程中最激进、最“前卫”、最具活力和问题、最复杂的文学实践。

中国现代诗歌是一种在诸多矛盾与问题中生长,在变化、流动中凝聚质素和寻找秩序的诗歌。它面临的最大考验,是如何以新的语言形式凝聚矛盾分裂的现代经验,如何在变动的时代和复杂的现代语境中坚持诗的美学要求,如何面对不稳定的现代汉语,完成现代中国经验的诗歌“转译”,建设自己的象征体系和文类秩序。它始终绕不开的矛盾是:现代性要求割断历史,让渡过去,行色匆匆奔赴未来;诗却要求挽留、停驻,让精神和想像有更多回旋的余地。现代时间在不断地伸延、加速、扩张,诗歌的美学建构却要求回望自己的历史,反刍美好的记忆,在经验与语言的互动中得到美学的凝聚。

这种矛盾既是中国现代诗歌求索的动力,使许多中国诗人从中获得了新的灵感,重塑了中国诗歌的抒情形象和意境;但也暴露出一些值得探讨的问题。

历史地看,基于语言变革与“时代精神”的双重要求,在20世纪,中国的“新”诗运动是一定会发生的。在这一点上,大概无论有没有胡适与郭沫若,白话诗与“新诗”都是要出现的。当然,这并不意味着既成现实的东西是无须反省的。今天看来,在白话文运动明显的功利主义倾向与“新诗”的“本质”之间,存在着一种呼应与强化的关系:语言革命认识上的局限为个性主义时代的功能化诗歌及其理念的形成提供了基础,而功能化诗歌话语权威的确立,又使当年的迷思演化为历史的沉积。“新诗”必须以“白话”作表现工具,内容必须反映“时代精神”,形式以自由诗为主体,这些理念被日益地体制化了。这样,从维护诗歌的立场出发,虽然在“新诗”的发展史上,也出现过诸多卓有成效的实验,提出过种种建设性理论,诸如形式上从徐志摩、闻一多、朱湘等人的格律寻求,冯至十四行诗的移植转化,到林庚的九言诗和吴兴华新

古典诗歌的摸索;诗质上从“现代”诸诗人“诗是诗”的提倡,《中国新诗》诗人群对现代经验、现代美感的关注;以及语言和技巧上,对口语与白话诗文区别的意识,通过意象化、隐喻、象征、戏剧化丰富诗歌内涵的追求,等等,都促进了“新诗”的发展并留下了一些杰出诗篇。但“新”与“旧”、内容与形式、“大我”与“小我”、传统与现代、民族化与西化、懂与不懂等问题的纠结始终存在。

这些纠结从根本上看,仍然是朱自清在《中国新文学大系·诗集》导言中提出的“怎样学习新语言,怎样找寻新世界”的问题,但被体制化了的“新诗”理念事实上阻碍了20世纪中国诗歌面对现代语言与现代经验的特质展开自己的本体建构。朱自清在1927年的文章中认为“1919年来新诗的兴旺,一大部分也许靠着它的‘时式’。”^①这个观点反映了自梁启超到闻一多等诸多诗人的看法,触及到“新诗”的某种病根。这种“‘趋时’的意味”,认识论上来源于“进化史观”对传统的“循环史观”的取代,实践上则有反抗传统专制和求解放的“五四”精神作动力,它经由“新诗”基本原则的体制化过程,逐渐演变为唯“新”是举的历史情结。它最大的特点是对“时代精神”的膜拜,在现代性的寻求中衍生出两种表面相克、实质相通的现象。一是对新现实的迷思,诗歌不仅反映而且作为促使“行动”的力量,直接参与了20世纪中国革命的历史进程,在革命中完成了自身的换位:这就是批判与抒情的分离和诗歌革命到革命诗歌的转移。二是“现代化”的迷思,对西方意识形态、语言形式和表现策略缺乏从自身经验和语言根性出发的深刻反思,在西方现代主义思潮的影响下,片面追求意思的复杂性和表达的复杂性。这两种现象,集中体现了“五四”时期无根的自我在“新诗”追求现代性过程中陷入迷思的进程,一是在将自我提升为产生意义与价值的社会经验层面时,泯灭独立性和美感方面的追求,二是将自我“世界化”的过程中丧失了对西方文化和语言形态的反思能力,造成了汉语诗歌的失真现象。因此,陈敬容在40年代提出:“中国新诗虽还只有短短一二十年的历史,无形中却已经有了两个传统:就是说,两个极端,一个尽唱的是‘梦呀、玫瑰呀、眼泪呀’,一个尽吼的是‘愤怒呀、热血呀、光明呀’,结果呢,前者走出了人生,后者走出了艺术,把它应有的将人生和艺

^① 朱自清:《新诗》,《朱自清全集》(第四卷),江苏教育出版社,1990年版。

术综合交错起来的神圣任务,反倒搁置一旁。”^①或者,可以拿郑敏的几行诗来象喻:“深隽的一双黑眸子/醒悟了的意识又被/世纪初西方的迷惘催眠/怔怔地半垂着的视线/然而眼睑却没有松弛/时间的脱节引起了肌理的失调”(《戴项链的女人》)。

这种“肌理的失调”现象最醒目的表现,反映在创作上,是在“时代精神”的追逐中远离了真实经验和汉语特质的追寻。由于近代以来我们参与现代化进程中面临的传统与西方文化的双重宰制,由于诗歌在重塑自己的“新”形象过程对许多问题的认识相当的情绪化,“新诗”在革命之后只好游离在一个崩离破裂的空间里求索。因为一切支离破碎,美学上缺乏根本的认同,便把本土的新现象和西方的新思潮都当作追求目标,实际抓住的都只是当前的一些幻像,像舞台上的角色一样不真实。套用一位诗人的话:他们扮演不同的角色,出发点是寻找认同,但根本上看,不过是想归类到时兴的戏份中去,以便免去自我正视、自我寻找的苦痛。实际上,真正优秀的现代中国诗歌,并不是那些趋时之作,而是自觉面对现代中国经验和现代汉语的矛盾生成状态,用“诗想”和语言去反抗内心矛盾和文化焦虑的个人创造,如鲁迅散文诗和穆旦诗歌对矛盾复杂的现代经验的把握,艾青用现代汉语表现现代中国生活与情绪的努力,冯至十四行诗从中国经验出发对西方诗歌的超越,等等。然而,这些更内在的现代中国人的内心经验和语言经验,包括闻一多、吴兴华、林庚等人寻找新形式、新趣味的有益追求,并没有引起人们足够的重视,相反,由于前述的理由,“新诗”的探寻往往游离经验与语言的真质而陷于二元对抗的恶性循环中。

自然,“新诗”渴望战胜“旧诗”,写出新的情感、主题、内容、趣味,运用新的语言、技巧和形式,但新的经验是什么?如何用新的语言(发展成形的现代汉语)写好一首诗?我们是要写一首“新的诗”,还是要在现代经验与现代汉语的应答和鸣上写好一首诗?如果我们只是要一首与“旧诗”区别的“新诗”,事情当然好办得多,因为这样既可以向“自我”寻求,向时代生活寻求,或者向西方的新思潮寻求。但倘若我们要求的是一首好的诗,就得放弃任何单

^① 默弓(陈敬容):《真诚的声音》,《诗创造》,1948年6月第12期。

向度的追求,就得包容和超越上述的一切并最终将其交给诗的本体要求去评判。

因此,回顾中国现代诗歌求索的历史行程,或许可以得到如下启示:(一)尽管胡适他们从语言、形式革命下手的诗歌革命策略是对的,但语言认识上的局限和急切“求解放”的时代语境的共同作用,却使诗歌写作产生了诸多意识形态上的迷思,游离了本体向度的建构而误入了“新”神话的编织。从理论上讲,“新诗”是与“旧诗”相对的概念,不能标示诗的本质与价值;从实践的历史看,“新”与“旧”、现代与传统,实际情形并不是那样势不两立、互相排斥,而是可以异同互勘、吸纳转化、寻求“通变”。(二)现代中国诗歌的发展存在着许多问题,包括现代汉语规范的不稳定和语言发展向度受商业主义时代工具理性的宰制(这样导致了诗人写作目的过于明确而背景又很模糊的矛盾),但对这些问题的阐述需要超越传统与反传统的二元对立模式,不能简单以意境、形式、语言的不完美来否定现代的中国诗歌,而是要理解诗歌功能与美感的现代特点,在现代经验、语言和诗歌要求三者关系的互动中发现现代诗歌的新质及其他持护汉语的美和扩展其表现力的特殊意义。(三)现在和未来中国诗歌的写作,不能不认真面对远非完美、稳定的现代汉语型态,不能不探讨现代汉语诗歌凝聚现代经验的特点和规律,不能不顾及外在形式与内在形式的共同要求,寻找最切近现代汉语特质的形式和表现策略,让诗歌的创作规则及手段在诗歌文类(它可能是多种的)的意义上稳定下来,建立起诗人与读者共同的桥梁。

第一章 “新筑诗中大舞台”

现代汉语诗歌是打破中国传统的诗歌格式,在 20 世纪产生与成长的一种新的诗歌体制。今人的各种文学史教科书一般都称其为“新诗”,并多从“五四”前后开始叙述它的“起源”。如果能从语言与体式考虑,这种叙述也不失为一种正确的选择,但这些文学史看重的偏偏是其内容的革命性或现代性。这就产生了问题:“新诗”这一名词既不是在“五四”时期才有,有关诗歌革命的论述,梁启超等人的主张也不见得比胡适更守旧,晚清诗界革新、实验的冲动也非不如“五四”强烈,何以“新诗”史不能从晚清,而非得从“五四”写起?

即使“新诗”运动从“五四”时期开始,也不能忽略晚清的“诗界革命”,文学变革有一个从量变到质变的过程,文学运动有一个“蓄势”的过程。没有晚清“诗界革命”的创作实践和理论倡导,哪有胡适发动“白话诗”运动振臂一呼,应者云集的局面?连胡适自己也说:“我要大家知道白话文学不是这三四年来几个人凭空捏造出来的;我要大家知道白话是有历史的,是有很长又很光荣的历史的。我要人人都知道国语文学乃是一千几百年历史进化的产儿。国语文学若没有这一千几百年的历史,若不是历史进化的结果,这几年来来的运动决不会有那样的容易,决不能在那么短的时期内变成一种全国的运动,决不能在三五年内引起那么多的人的响应与赞助。”^①

胡适这里说的是整个的白话文学,自然包括了早期被称为“白话诗”的“新诗”。而它与古典诗歌,特别是与晚清诗歌的血肉关联,实在有重新梳理的必要。

^① 胡适:《白话文学史·引子》,上海新月书店,1928 年版。

第一节 古典形式符号的物化

一、诗歌符号体系的问题

中国古典诗歌自齐梁开始探索汉语诗歌写作的声律和形式,大约经过一个半世纪的求索,终于在“初唐四杰”(王勃、杨炯、卢照邻、骆宾王)手里成熟了被称为“绝句”和“律诗”的诗歌体式,它们分别指每首四句或八句,每句五言或七言,有约定的韵律与辞律的严格形式。这些体式后来被群星灿烂的唐代诗坛广泛采用,不仅被证明是主体抒情最有力的形式,而且有着丰富的可能性:它既是思维与想像获得旋律的一种方式,又是一条从外部感觉抵达内心状态的途径,它让诗的写作有效避免了散文的铺陈和感情的泛滥,同时打破了时空关系突出了意境的魅力。

形式规范的确立既意味着某种规律的发现,也意味着写作与阅读中介的形成。这当然是长期实践的结果,但毕竟是从偶然到规律、从盲目到自觉的一种飞跃。它重要的诗学意义在于:一、强调了形式对内容的转化,诗不能直接以再现内容来获得价值,而必须通过形式来显现;二、彰显了汉语独特的美学潜能,体现了单义单音的汉语诗歌形式在美学意境上的自足性;三、形式规范的确立体现了一种诗歌法则的形成,当然也意味着约束、限制和禁令,但与其说它限制了诗歌的自由,不如说它提供驾驭自由的方式,提供了一座诗歌作者与读者共同的桥梁。

唐代是中国诗歌史上最引人自豪的诗歌时代,如同春日般明丽旷远的“盛唐气象”,充分展示出汉语诗歌各种可能性,并把它推到了巅峰。然而,正如钱锺书在《宋诗选注》中所说的那样,前代诗歌的成就是后来者的产业,也是对后人的挑战,有唐诗是后人的大幸,也是后人的不幸。^① 因为榜样太伟大了,高山仰止,很难破除“影响的焦虑”。从这个角度看,林庚着眼于唐诗的“气象”胜过于它的抒情美学,拈出盛唐诗中开朗、解放的“少年精神”^②,可谓

① 钱锺书:《宋诗选注·序》,人民文学出版社,1958年版。

② 参见林庚《中国文学简史》(第十一章),北京大学出版社,1988年版。

独具慧眼。中国古典诗歌从五言到七言的演变,是语言与形式的解放,又是一个从散文化走向诗化的过程;而此一过程从“古体”到“律诗”的变化更是一种诗歌自足性的追求。也许,这种诗的自觉和自足性的追求才是唐诗繁荣更根本的原因,才是“少年精神”的核心。在诗歌的意义上,大唐帝国的励精图治、文治武功,就在培育了这种疏远功利而重感觉、想像和完美的“少年精神”。有了这种精神,张若虚的《春江花月夜》才会一扫宫体诗的萎靡,把我们带到一个宁静爽朗的月夜,在旷天远地的宇宙时空中感怀生命与爱情。这种精神也表现为对诗歌自身价值的自信,“言志”就是目标和目的,重要的是以“意在言外”来克服“言不尽意”的语言局限,而不是外借他物为自己增值:虽然那时“文以载道”的口号已经提出,但诗歌不仅在精神上而且在形式上已经形成相当健全的机制,能有效抵制功利主义的影响。这是一个精神上非常自由、放松的时代,因此也是诗歌实验与技艺磋商开展得最充分的时代。他们吟花弄月,遣兴饮酒,对答酬唱,甚至朋友相聚,咏物对诗,也玩出了名堂。^①

然而后人却往往忽略了唐诗的伟大正在于内在气象与艺术自觉的互动。面对一个伟大的诗歌帝国,人们乐于俯首称臣,乐于像守财奴那样一遍遍翻晒和擦拭祖先的遗产。他们常常忘记了,任何一种诗歌话语,其实都在遵循选择与合并的基本法则,而这种法则,既受个人性格、民族气质和时代气象的影响,也受文类因素的制约,因而有可师法的部分和不可师法的部分,因而在艺术中发扬传统,并不是原地的坚守,而是以它为动力,不断拓展和创新。唐诗之后的宋、元、明、清各个朝代,不能说没有杰出诗人和好诗,为何人们普遍对这些朝代的诗都评价不高?为何像陆侃如、冯沅君的《中国诗史》,叙至五代以降,至少在章目上,竟给人国中无诗之感?^②就在于这几代诗人大多生活在唐诗的阴影下不敢开风气之先,只会小修小补;不是以发展变化了的生活和语言气象与已经形成的伟大传统对话,而只是像孩子堆积木那样玩得烂

^① 已经有不少研究者注意到,格律诗的产生与发展与咏物诗有关,而咏物诗又常常与诗人聚会时的游戏与消遣联系在一起,因为主题是指定的,形式与技巧就成了参与者关注的中心,表现模式便逐渐形成与流传。

^② 陆、冯的《中国诗史》分上、中、下三卷(古、中、近代诗史)，“下卷 近代诗史”共四篇，分叙“唐五代词”、“北宋词”、“南宋词”、“散曲及其他”。(《中国诗史》，山东大学出版社，1996年版)

熟。唐诗自然是很好的,在意象的凝聚、格律的严整以及典故的运用和诗眼的推敲等方面,形成了一套完整的写作机制,但学会了意象、典故的运用和炼句、炼“眼”,懂得四声对仗之巧、平仄音韵之妙,就能写出好诗么?只思学习仿制,一流的东西马上沦为二流,更不用说世袭的模仿了。唐诗那种含蓄与充满张力的意象是怎样变得含混晦涩的?作为声音模式的格律,又怎样为那些没有创造力的学徒开了填字趁韵的口子?而典故的运用本来是丰富内容和增强历史感的有效手段,不想却成了挂在诗歌脖子上的沉重书袋。还有诗句诗眼的过度推敲,最终也常常像一个喧宾夺主的演员那样,让诗变得有句无诗或成为个别词语的孤立表演。

这自然不是唐诗的错,也不能说之后的几代诗人全是唯唯诺诺的顺民。还在唐诗的峰颠时期,就有人意识到语言的过度诗化和形式体制化所隐藏着的危险,越轨的迹象就出现了。其中《后山诗话》提出“韩以文为诗,杜以诗为文”^①,就是一例。杜甫是唐诗的集大成者,律诗的圣手。白居易称他“尽工尽善”,但杜甫也比别人更早大胆冲破声律的束缚,并把日常交流中的“粗俗语”带入了典雅的诗歌王国。^②而韩愈则更是想叫唐诗改弦更张,让诗变得自然流利一些。^③于是便有了被人指责的“唐末五代,俗流以诗名者,多好妄立诗格,取前人诗句为例,议论蜂出”的现象^④;而它在宋代发展蔓延,“以文为诗”也成了后人代代都给宋诗贴的标签。不过,钱锺书说得好,“瞧不起宋诗的明人说它学唐诗而不像唐诗,这句话并不错,只是他们不懂这一点不像之处恰恰就是宋诗的创造性和价值所在。”^⑤这种价值体现在哪里?当代学者葛兆光认为:

① 陈师道:《后山诗话》,见《历代诗话》,中华书局,1981年版。

② 宋人胡仔《苕溪渔隐丛话》云:“诗破弃声律,老杜自有此体,如《绝句漫兴》、《黄河》、《江畔独步寻花》、《夔州歌》、《春水生》,皆不拘格律。”(《苕溪渔隐丛话》,人民文学出版社,1962年版)而宋人张戒的《岁寒堂诗话》则以“高古”为杜甫诗中的“粗俗语”辩护:“世徒见子美诗粗俗,不知粗俗语在诗句中最难,非粗俗,乃高古之极也。”(《历代诗话续编》,中华书局,1983年版)

③ 清人叶燮《原诗》云:“韩愈为唐诗一大变,其力大,其思雄,崛起特为鼻祖。”见《清诗话》,上海古籍出版社,1978年版。

④ 胡仔:《苕溪渔隐丛话》前集卷五引《蔡宽夫诗话》。

⑤ 钱锺书:《宋诗选注·序》,人民文学出版社,1958年版。

从诗歌观念的变化的角度看。一方面,传统的“言志”、“美刺”的诗歌观念的沿袭及现实中自“安史之乱”以来变乱的刺激,使诗人不能不重新调整诗歌的任务,从元结到白居易,从柳冕到韩愈,一种强烈地要求文学承担社会义务的思潮使得诗人不得不思考个人内心之外的世界,使得诗歌不得不肩负社会伦理道德甚至政治方略的宣传重任。另一方面,愈来愈深入而细腻的哲理思索与人生体验,伴随着愈来愈浓重的宗教——如道、禅——影响使人们逐渐形成了一种冷静、细微而形上的思维习惯,不仅仅是理学家,就是一般诗人,也常常善于“自一毫毛处认大千世界”或“自平常歇脚处悟入”,内在的胸襟与气质,外在的翠竹黄花,触得着的万事万物,触不着的理念天道,在他们的头脑中都打得通,由格物而入,由悟道而出,“定乱两融,心如明镜,遇物便了,故纵口而笔,肆谈而书,无遇而不贞也”(谢逸《溪堂集》卷一),所以他们希望诗歌语言能担负起更深入而细腻地传递与表现的功能,所谓“不著一字,尽得风流”的说法及“言有尽而意无穷”的说法,不仅蕴含了诗人对语言的期望也充满了诗人对语言的失望,所以他们把更多的注意力放在了语言对“意”的传递能力上。^①

葛兆光从现实与思维的诉求论述了宋诗“以文为诗”倾向所蕴含的历史合理性及其意义,给人以诸多启发。当然,以此两方面的诉求作背景,从诗歌内部观察步入艺术高峰后中国诗歌面临的“内容”的物质性与形式的物质性的矛盾,还可以更进一步地探讨宋代诗人诊断与药方之间的龃龉。

无论从理论还是从文学史的角度看,诗歌作为一种结合了感性经验与美学要求的符号实践,必须适当保持与抽象“真理”与生活经验的距离,就像齐白石说的绘画必须处于似与不似之间一样。因为无论过分强调它“反映”功能追求表现内容的物质性,或过分强调形式的独立性和符号的象征性,最终都可能因文化言理中心的影响而失去弹性,走向各自的专制:过分强调“内容”的反映,把语言和形式视为工具,会产生符征萎缩、符旨独霸的问题,使诗

^① 葛兆光:《从宋诗到白话诗》,《文学评论》,1991年第4期。

人的感受力和创造欲望无法顺畅运作,因而必须以符征的物质性冲击内容的物化现象,让它们形成对话与互动;而过分强调形式和符号的力量,则会产生符旨萎缩、符征独霸的问题,丧失了感受力和创造欲望发挥的基础,必须以“内容”的物质性来冲击它,使之重新获得接纳新鲜经验的能力。由于文学不与社会同步却不能不受众多因素的影响,在一个作家或某篇具体作品中获得两者平衡容易,一个时代或一种文类获得这种平衡却是千载难逢,即使获得了它走向成功之后,这种平衡也很容易被破坏。唐诗就是这两方面获得了平衡的千载难逢的黄金时代:一方面,五言到七言的变化,大大增强了诗歌对经验与想像的接纳能力,另一方面,恰当的格律及其起承转合结构,又提供了诗的转换机制。然而,律诗成熟之后,一方面是艺术的生产力得到了大解放,另一方面又面临自造樊篱,自我复制的危机。这种危机在创作上的突出表现,是逐渐演化为形式与符号独尊的现象。而在诗在接受方面,是不知不觉中形成了一种与真实经验脱节的“现成的反应”机制,无论什么样的题材,都有现成的处理模式,无论如何复杂的情思,都以一定之规加以接纳。杜甫的“以诗为文”和韩愈的“以文为诗”,都是冲破符号独霸、“现成的反应”的尝试,避免以“格”害意,让诗歌符号保持弹性与活力。然而,同样在“文”中看到了可供诗歌吸取、转化的因素,杜甫是希望诗歌向更广大的包容性敞开,破声律之格和把粗俗语迎进诗歌是为了接纳新鲜经验,从而以现实世界的物质性冲击诗歌形式的物化。而韩愈看重散文,既在它语言形式上的开放性,更在它传达深奥义理的透明性。更本质地说,杜甫是站在诗的立场,韩愈则是站在散文的立场;杜甫期待的是诗歌感性和情境的开放性,而韩愈希望诗歌能像散文一样深入浅出传达观念。从现代理论的角度看,杜甫追求的是“内容”的物质性与形式符号物质性的平衡,体现了艺术的自觉;而韩愈则受了理言中心主义的宰制,要求以古文的“道”与“雅”预防诗歌形式上的僵化——这实际上还是在符号系统内的自我循环,不仅不能纠正形式符号的物化,反而加剧了这一进程。事实上,不是别人而是韩愈开了“资书以为诗”和用古字押险韵的坏风气。这种风气发展到崇尚理学的宋代,自然是变本加厉,王安石选四家诗时,对李白的诗极不满意,说诗中尽是歌咏醇酒美人,清楚不过地说明了那个时代的文学趣味,已不是有血有肉的人生;而欧阳修《六一诗话》记述的离

开了习惯意象“诸诗僧皆阁笔”的故事^①，也表明诗歌意象和想像方式受到了多么严重的束缚。不关怀生命感性的诗歌，偏向形式的古典主义，本是题中之义。

如果说“少年精神”成就了伟大的唐诗，宋代以后，可以说中国文学步入了他的中年阶段。“少年”是活力、理想化的象征，是新鲜的感性、幻想和无限的可能性，因而天然地属于诗歌。而中年，是理性精神占上风，稳重、从容、深思熟虑，这本质上是散文的。也许这就是为什么宋人刘克庄说“本朝则文人多诗人少”的原因。^②实际上，宋代以降，诗都不再是文坛的主角，格律诗更在形式符号的霸权统治下，耗尽了各种活力与可能性，就像一件穿旧了的衣裳。需要以内容的物质性冲击几百年来形式符号的霸权，面向不断更新的经验 and 语言，重新建构一种更有弹性与活力的诗歌符号体系。

二、古典诗歌内容与形式的封闭性

古典诗歌形式符号的僵化与要求变革的呼声一直是互相伴随的，但真正以内容的物质性强有力地冲击形式符号的僵化，使之松动并最终走向解体的，是晚清维新派的诗人。

晚清仍然是一个散文的时代而不是诗的时代，但却是一个充满诗性冲动、有眺望精神而不是沉湎于文化记忆的年代。尽管这种冲动与眺望，在相当程度上是基于本土专制与外部侵略的双重压抑，不像生命内部生发的要求那样自然、健全，而是有点扭曲变形，甚至必须支付未来的代价。但清末民初的几十年，毕竟是除旧布新的几十年，一个给人们带来“少年精神”的亲切回忆的年月^③，而在诗歌方面，正如南社发起人高旭在《答胡寄尘书》所言：

^① 《六一诗话》云：宋初进士许洞久闻九僧诗名，“因会诸诗僧分题，出一纸，约曰：‘不得犯此一字’。其字乃山、水、风、云、竹、石、花、草、雪、霜、星、月、禽、鸟之类，于是诸僧皆阁笔。”

^② 《刘克庄诗话》，《宋诗话全编》（第八卷），江苏古籍出版社，第8565页。

^③ 有这样的情怀，梁启超才更“哀时客”之名为“少年中国之少年”，作《少年中国说》。这是一篇充满激情和朝气的文章，生动有力地论述了作者心目中的少年中国。作者认为，历史中老大的中国是中国老朽的冤业，而一个少年的中国必将在中国少年的手中诞生，“天戴其苍，地履其黄；纵有千古，横有八荒；前途似海，来日方长。美哉我少年中国，与天不老！壮哉我中国少年，与国无疆！”“自今以往，弃我‘哀时客’之名，更自名曰‘少年中国之少年’。”（见梁启超《饮冰室合集》文集第二册，中华书局，1936年版）

“惟三十年来,则千奇万变为汉唐后未有之局,世风顿异,人才飙发,用夷变夏,推陈出新,故诗选之作,以三十年为断,亦以见文字之鼓吹,足以转旋世界,发扬国光,其力之大为未有也。窃尝谓:诗之奇,莫奇于此三十年;诗之正,莫正于此三十年。”^①

尽管高旭过分夸大了文字“转旋世界”的力量,但从“人才飙发,用夷变夏,推陈出新”的勃勃生气而言,的确是“汉唐后未有之局”。鸦片战争以来几次战争的失败,不仅动摇了读书人一直固守的世界观、价值观和文化理想,也改变了中国就是世界的狭隘视野和崇尚传统经典的态度;不仅产生了深刻的危机感,也激起了狂热的求索激情。这是一种视界宽阔、充满豪情的求索,虽然不像汉唐文化那样充满自信、博大和旷远,具有文化上超越性和建设性,但这是中国从传统社会向现代社会转型的起点,现代社会的许多基本观念,像人权、平等、自由、独立等社会观念,像进化论的历史观念,以及科学、民主和重物质的思想,都是在晚清提出的。只有置身于这样的时代,梁启超才会有“亚洲大陆有一士,自名任公其姓梁”这样的视野与豪情。^②而诗,也充分地分得了这个转型时代的光芒和活力,找到自己的变革方向。

说“分得了这个转型时代的光芒和活力”,是说晚清诗歌时代的意义大于作为一种成型的和独立的诗歌美学型态的意义,并不像楚辞、唐诗那样形成了自己的诗歌规范,出现了大量的典范作品和具有里程碑性质的伟大诗人。然而,从诗歌史的角度,没有晚清的诗歌变革,就没有20世纪汉语诗歌的全面转型。正是晚清诗歌打破了影响诗坛近千年的古典主义风气。这是一项从根本上改变中国诗歌长期在言理符号内恶性循环局面,面向新的经验和语言现实,“新筑诗中大舞台”的拆建工程。^③

晚清诗歌最大的特点是以内容和语言的物质性打破了古典诗歌内容与

① 高旭:《答胡寄尘书》,《南社丛选》(卷七)。

② 梁启超:《二十世纪太平洋歌》,写于1899年12月31日,当时作者在赴美国的轮船上,这是19世纪与20世纪交替的时刻。诗见《饮冰室合集》第十六册,《诗》。

③ “新筑诗中大舞台”是丘逢甲《论诗次铁庐韵》中的诗句,这首写于1898年的诗,再现了当时的诗歌革新气氛,其中两首是:“迩来诗界唱革命,谁果独尊吾未逢。流尽元黄笔头血,茫茫词海战群龙。”“新筑诗中大舞台,侏儒几辈剧堪哀!即今开幕推神手,要选天绝代才。”(《岭云海日楼诗钞》,广州培英印书局)

形式的封闭性,是一种物质性的反叛。如前文所述,宋代诗歌也曾反叛过古典诗歌形式符号的僵化,但“以文为诗”的反抗,虽然期待能通过“文”的流利、具体、细密带入更多的生活内容,同时接纳日常现实中流通的语言,但由韩愈提出而在宋代蔓延的“以文为诗”的风气,与杜甫“以诗为文”的实践在本质是不相同的。杜甫所持的是以诗歌为本的开放策略,以便接纳生动活泼的现实经验和语言,无意改变诗歌把握世界的方式;而“以文为诗”则是借助另一种文类的话语规则,忽视了诗歌文类的语言方式,目标也不是向新的经验和语言开放(这里的“文”是有其复兴古文的背景的)。由于只是运用符号方式的变通,采取的又是向后看的姿态,因而只能在典籍和书写语言中自我循环,很难分享日常语言的感性和活力^①,谈不上诗歌内容和符号的更新。而晚清诗歌的革新与宋诗“以文为诗”的革新的最大不同,是晚清诗歌不是在另类旁求上做文章,而是面对经验和语言变化的现实,把诗歌活动的基础语言的变革提上了议事日程。

在传统的中国社会,人们并不怎么留意语言问题,尽管孔子很早就说过“言之无文,行而不远”,但那是在修辞学的意义谈论语言。实际上,语言并不仅仅是思维与交流的工具,它是本体性的,语言即存在,即如乔姆斯基(Noam Chomsky)说的是某种“心智状态”(mental state)。^② 语言背后是有东西的,任何言说性的语言本身都反映着一个民族的历史、文化、游戏和娱乐、信仰与偏见。因此,萨丕尔(Edward Sapir)提出:“语言是了解‘社会现实’的向导,虽然社会科学家通常并不认为语言有什么重要意义,但是语言却强有力制约着我们对社会过程的所有看法。人类并不仅仅是生活在客观世界中,也不像一般人所理解的那样仅仅是生活在一个社会活动的世界中,而是在很大程度上受制于已经成为他所属的那个社会的表达工具的特定的语言。认为我们适应现实主要并不靠使用语言,认为语言仅仅是解决交际和思考方面的特殊问题

① 在传统中国社会,全国官方文牍、仪式和选拔官员使用的正规汉语,主要体现在书面语中,其语言规范主要依据文学和哲学典籍,因此是权力化的语言(“经国之大业,不朽之盛事”)。它不仅与民间日常交流的方言是脱节的,甚至与官员口头交流的“官话”也不一致;而“白话”作为方言体系中某种有代表性的书面文学语言,根据语言学家的研究,虽起迄唐宋,但在明清之际才得到较大发展,而且也主要在叙事文类中使用。

② Noam Chomsky, *Rules and Representations* (New York: Columbia UP, 1980), P. 48.

的一种偶然用到的工具,这实在是一种错觉。事实是‘现实世界’在很大程度上是由有关集团的语言习惯不自觉地建立起来的。从来没有两种语言相似到可以认为代表同样的社会现实。不同社会所生活的世界是不同的世界,而不是相同的世界只是使用不同的标签而已。”^①

实际上,没有什么东西能比语言这个“向导”更能带领我们了解晚清社会的文化危机和要求变革的呼声。晚清那批变法维新的志士仁人,无论从实践上或是从理论上都看到了束缚思想的文言与旧意识形态和权力架构的关系,都在自觉或不自觉地接纳“白话”作为开启民智的工具。^②这个大变革的时代也是语言变革呼声最高的年代,一些语言变革的关键主张,如创立以口语为基础的“新文体”、在全国推行“字话一律”、尝试汉语的拼音化等,都在这个年代提出;广为流传的严(复)林(纾)的翻译,梁启超的政论,以及各种各样的小说,也都与语言变革相关。而作为这一变革的直接载体,上海申报馆1876年就出版了“字句皆为寻常说话”的《民报》,1897年章伯初、章伯和主编了文艺性的小报《演义白话报》,1898年则有裘廷梁创办的《无锡白话报》出版(第5期起改名为《中国官音白话报》),接踵而来的又有《苏州白话报》、《杭州白话报》、《绍兴白话报》、《宁波白话报》、《中国白话报》、《国民白话报》、《扬子江白话报》、《初学白话报》、《上海新中国白话报》、《安徽俗话报》、《江西新白话报》、《潮州白话报》、《北京白话报》、《伊犁白话报》、《蒙古白话报》相继问世。至于各种新词,更是伴随着派出外交官、留学生和商人的游记、日记和诗文大量出现。仅以诗人黄遵宪19世纪90年代初出版的《日本国志》为例,意大利学者马西尼(Federico Masini)就提出了如下来自日语的“原语借词”(original loan,指日本人根据西方语言创造的词)和“回归借词”(return loan,指见于早期的汉语著作,经日语使用后回归中国的词):教育与

① Selected Writings of Edward Sapir in Language, Culture and Personality, edited by David Mandelbaum. Berkeley and Los Angeles: University of California press, 1949. (《萨丕尔论文化、语言和个性》)

② 例如诗人黄遵宪在《日本国志·学术志·文学》中明确提出过言文分合的问题(“语言与文字离,则通文者少;语言与文字合,则通文者多。”)梁启超也在《沈氏音书序》中提出:在西方,有96—97%的人知道他们的文字怎么读,在日本,知道日语汉字读音的有80%,但“在中国以文明呈于五洲,而百人中识字者,不及二十人”,他认为只有缩小文字与口语的距离才能让更多的人掌握文字。(《沈氏音书序》,载《时务报》1896年第4期)

学术方面有“物理学”、“生物学”、“政治学”、“历史”、“宗教”、“体操”、“农学”、“艺术”；政治、法律及贸易方面有“宪政”、“投票”、“商法”、“民法”、“司法”、“法庭”、“商务”、“保释”、“规则”、“刑法”；军事方面有“兵事”、“预备役”、“常备兵”、“后备兵”、“海军”、“陆军”；其他方面有“电信机”、“改进”、“干事”、“工场”、“广场”、“联络”、“马铃薯”、“农场”、“破产”、“汽船”、“消防”、“邮政”、“政党”、“证券”、“植物学”、“传播”、“方法”、“进步”、“意见”、“营业”等。^①

显然,这些翻译、语文形式、传播媒体和新词,不仅仅是新的意识形态现实,也明确指向了新的社会组织结构和物质现实。这一点,当时的语言变革者是一点不含糊的,裘廷梁 1898 年发表在《苏报》上的《论白话为维新之本》,不仅从八个方面论述了白话文的优越性,而且“一言以蔽之”道出了它的及物性:“文言兴而后实学废,白话行而后实学兴;实学不兴,是谓无民。”尽管,裘廷梁用文言文写倡导白话文的论文,不能不说具有反讽性,但从另一角度看问题,却正说明了文言文的符号形式与近代思想和物质现实的严重矛盾,而这些变革者的变革要求有多么强烈。

三、要求变革的呼声

一半是因为诗歌更敏感,一半是近千年诗歌因为形式和符号的僵化更压抑,因而它更早就发出了语言变革的呼声。早在 1868 年(同治七年),黄遵宪就在诗中抨击了“六经字所无,不敢入诗篇”的资书以诗的陋习,明确提出了“我手写我口”的主张,他写道:

俗儒好尊古,日日故纸研。六经字所无,不敢入诗篇。古人弃糟粕,风之口流涎。沿袭甘剽盗,妄造丛罪愆。黄土同抔人,今古何愚贤?即今忽已古,断自何代前?明窗敞流离,高炉爇香烟。左陈端溪砚,右列薛涛笺。我手写我口,古岂能拘牵。即今流俗语,我若登简编,五千年后

^① Federico Masini: The Formation of Modern Chinese Lexicon and its Evolution toward a National: The Period from 1840 to 1898, Journal of Chinese Linguistics Monograph Series No. 6, 1993, Berkeley, U. S. A.

人,惊为古斓斑。^①

他不仅把“古人未有之物、未辟之境,耳目所历,皆笔而书之”^②,把俗语和民歌带进了诗歌殿堂,而且“吟到中华以外天”^③,接纳了许多新事物、新词语、新意象,诸如共和、议院、市场、商业、博物馆、博览会、学校、医院、火轮船、警察、报纸等。典型如“缩地补天皆有术,火轮舟外又飞车”这样的诗句。

黄遵宪是个开风气之先的人物,许多诗人走得比他更远。譬如让梁启超“拍案叫绝”的诗《奉题星洲寓公风月琴尊图》(郑藻常),几乎每行都有新名词:

太息神州不陆浮,浪从星海狎盟鸥。
共和风月推君王,代表琴尊唱自由。
物我平权皆偶国,天人团体一孤舟。
此身归纳知何处,出世无机与化游。

这里的新名词像黄遵宪诗文中的新词语那样,已在日本转化过一次,人们能够理解。但也有“玫瑰战”、“蔷薇兵”之类的词语和典型如“纲伦惨以喀私德,法会盛于巴力门”的诗句^④,一时成为一种风气。比如马君武是个“朝读布家人杰传,夕翻达氏种源书”(指布尔特奇的《英雄传》、达尔文的《物种起源》)的诗人,诗中许多新事物、新名词都是西文的音译,又如“昨别时披垒,今来斗恼河。君为克考舞,妾唱拜伦歌”之类。^⑤

① 黄遵宪:《杂感》,钱仲联笺注:《人境庐诗草笺注》,上海古籍出版社,1981年版,第42—43页。

② 黄遵宪:《人境庐诗草·自序》。

③ 黄遵宪《奉命为美国三富兰西士果总领事留别日本诸君子》中有“草完明治维新史,吟到中华以外天”的诗句。钱仲联笺注:《人境庐诗草笺注》,上海古籍出版社,1981年版,第340页。

④ 谭嗣同诗《金陵听说法·其三》中的句子。“喀私德”是 Caste 的音译,意为印度世袭等级制度;“巴力门”是 Parliament 的音译,意为议会。

⑤ 马君武《游拜伦(南德王国)》中的句子。夏晓虹曾作诠释如下:“‘时披垒’(Spree)今译‘施普雷河’;‘斗恼(Donau)河’今译‘多瑙河’;‘克考(Krakauer)’今译‘克拉科夫夫人’,克拉科夫舞是一种起源于克拉科夫的二拍子波兰集体舞;‘拜伦(Byron)’今译‘巴伐利亚’。”(夏晓虹:《诗界十记》,浙江文艺出版社,1994年版,第72页。)

这样的诗句给人一头雾水,连当时不遗余力提倡“新意境”、“新语句”梁启超也很不满意,说“盖当时所谓新诗者,颇喜捋撙新名词以自表异。丙申、丁酉间,吾党数子皆好作此体。提倡之者为夏穗卿(夏曾佑),而复生(谭嗣同)亦慕嗜之。”“此类之诗,当时沾沾自喜:然必非诗之佳者,无俟言也。”^①这话自然是不错的,但对于旧形式与符号资源已经耗尽、板结僵化的中国古典诗歌来说,非有“新”、“异”及其自我张扬的个性和惊世骇俗的表现,不足以冲破其封闭体制和程式化阅读习惯。那些新的语句,虽然很多未曾经过转化和提炼,确实不合诗歌的美学要求,但它有一个最大的好处,这就是它没有故纸堆的陈腐气息,充满着现实感和流动感,指涉着新的经验和新的世界,直接连接着现代意识形态现实和物质现实,让人展望新的天地。这是符合诗歌话语的规律的,简·穆卡洛夫斯基(Jan Mukarovsky)认为,诗歌是标准语言的叛逆,“对诗歌来说,标准语是一个背景,是诗作出于美学目的借以表现其对语言构成的有意扭曲、亦即对标准语的规范的有意触犯的背景。……正是对标准语的规范的有意触犯,使对语言的诗意运用成为可能,没有这种可能,也就没有诗。一种特定语言中标准语的规范越稳定,对它的触犯的途径就越是多种多样,而该语言中诗的天地也就越广阔。另一方面,人们对这种规范的意识越薄弱,对它的触犯的可能性就越小,而诗的天地也随之狭窄。”^②在这个意义上,晚清诗歌对古典诗歌形式符号的反叛,不仅使我们得以在现代语境之中来理解语言,而且也能让我们在诗歌话语的本质上看到它更新符号系统的意义。

事实上是,正是那些当时人们还不习惯的口语和新词,成了“新筑诗中大舞台”的砖瓦,也正是它们使中国诗歌疏离主要由自然意象构筑的符号世界,开始注目风云变幻的人间现实世界,——当时最杰出的诗人黄遵宪按照读书人的惯例把书舍取名为“人境庐”,将诗集称之为《人境庐诗草》,该是有象征性的吧?

① 梁启超:《饮冰室诗话》,《饮冰室合集》,第十六册。

② 简·穆卡洛夫斯基:《标准语言与诗的语言》,《西方文艺理论名著选编》(下册),北京大学出版社,1987年版,第415页。

第二节 面对经验与语言的变化

晚清以来的知识分子,深感传统中国文学、中国古典诗歌在形式符号体系上的物化所带来的言说现实经验上的困难,作为应对经验、语言之间的分裂的根本期望——“言文一致”,也是白话文运动、新文学、新诗之发生的源头。

20 世纪中国诗歌的革命是从语言和形式的革新下手而得以成功的。新文学的先驱们(如胡适)基本上是从这两个方面着手,来实践中国诗歌的现代变革:他们一方面竭力“尝试”以“白话”来作诗,另一方面,也汲取中国“以文为诗”的诗歌传统和借鉴西方“自由诗”的形式。

语言问题可能是探讨“新文学”、“新诗”的发生的重要路径。应该说,新文学的诞生是从倡导“言文一致”(有时也被称为“文言一致”、“言文合一”等)的白话文运动为出发点的,先驱们也由此找到了革新中国文学、中国诗歌的突破口。但事实上,白话文运动早在晚清的时候就已经开始了,包括诗歌革新在内的中国文学的革新,首先是一场自晚清开始的中国现代知识分子寻求一种新的思想和言说方式的现代性运动,人们寻求新的言说方式的具体策略和实践影响着文学、诗歌形式的革新。

一、语言与经验的分裂

晚清以来,面对西方世界的冲击,中国社会和文化出现了“千年未有”的变局,这种变局不仅改变了传统的典章制度,也改变了我们持护文化记忆的语言习惯。而“诗文”与这种变局微妙复杂的对话关系,莫过于主与仆、被迫承受与主动追求的互动相生:一方面是帝国主义的坚船利炮逼着你进入现代化的宏大叙事,另一方面是人们对中国传统制度的宰制早已图谋反抗,这也许就是近代以来国人弃旧图新,新国新民新思想新文化新文学新小说新诗的主要动因。

费正清先生曾将 1890 年视为西方对华侵略(改造、影响)的关键阶段的开始,19 世纪 90 年代也是中国几千年思想文化“风云激荡过程”的开始,“预

示了一个社会文化变化的新时代的到来”，随着西方的扩张，“在那些和外部世界市场有密切关系的城市的经济中产生了程度不同的‘现代’部分。和这种经济发展有关的是，社会发生了变化，产生了诸如买办、工资劳动者和城市无产阶级这样一些新的集团。而且，由于西方制度的‘示范影响’以及和外部世界交往的增长，社会变动的过程必然在本地居民中发生，它逐渐破坏了他们传统的态度和信仰，同时提出了新的价值观、新的希望和新的行动方式。”^①这是一个新旧交替的时代，“新的价值观、新的希望和新的行动方式”在起着“示范影响”，但还决不能这么快被接受。这个时代，“现代”的文化因子已在萌生发芽，但本土的政治、文化专制还异常严重，中国固有的文化传统仍然具有巨大的吸引力，在本土专制和外部侵略、文化传统和初生的“现代”景观的多重逼迫下，知识分子似乎面临着难以自由言说的民族危机感、文化上的心理焦虑和语言上言说困境。

“别造清凉新世界，遥伤破碎旧山河”，这是世纪初一位中国诗人在《清议报》上的对日本的新文明的惊羨和对旧中华的感伤。^②许多对于世界和文化非常敏感的诗人，痛感汉语几千年的言说方式与时代的不适，以至有人长叹曰：“周秦以后无新语。”^③1915年，著名记者黄远庸在致《甲寅》编者章士钊的信中还有这样的感叹：“愚见以为居今论政，实不知从何处说起……选事立词，当与寻常批评家专就现象为言者有别。至根本救济，远意当从提倡新文学入手。综之，当使吾辈思潮如何能与现代思潮相接触，而促其猛省；而其要义，须与一般之人生出交涉，法须以浅近文艺普遍四周……”^④

黄远庸这种文学“须与一般之人生出交涉”的看法，在胡适看来，是“中国文学革命的预言”^⑤。1916年7月13日，胡适在《留学日记》中也提出：“吾以为文学在今日不当为少数文人之私产，而当以能普及最大多数之国人为一大

① [美]费正清、刘广京：《剑桥中国晚清史（1800—1911年）》（下卷），中国社会科学出版社，1985年版，第322—323页。

② 青木森：《题星洲寓公风月琴尊图》，《清议报》，第43册，1900年4月1日。

③ 星洲寓公：《寄怀梁任公》，《清议报》，第33册，1899年11月21日。

④ 《甲寅》第1卷第10号“通讯”，黄远庸来信，1915年10月。

⑤ 胡适：《五十年来之中国文学》，《胡适文存》（二集），上海亚东图书馆，1924年版，卷二，第164—165页。

能事。”^①这种“不知从何处说起”、如何“说”的感叹与寻思,恐怕是自19世纪90年代这个剧变的时代以来很多中国知识分子都有的。以胡适来说,作为白话文运动的先驱,其终极之意并不在“新”诗、“新”文学,而是通过具体的文学实践来切近他心目中的“国语”目标——更新传统的汉语言说方式。这一言说方式的意义并不仅仅在于文言变成了白话,格律诗变成了自由诗……其重要的意义还在于通过语言规范的变化也改变了汉语文化的思维方式、从而使汉语成为了汉语文化与西方思想、文化之间的现代性通道,使汉语作为一种语言,能够适应历史需要,言说流动、变化的现实经验,或者说,汉语才开始渐渐显得能将流动、变化的现实经验“言说”出来。

二、言文相“离”的焦虑

晚清时期较早指出汉语语言和文字存在“离”、“不相合”现象的是诗人黄遵宪。1887年5月,黄遵宪五十万余言巨著《日本国志》书成,在《学术志》卷中的“文学”部分,他从日本、英、法的语言文字的变化而论到中国的语言文字,他认为日本的文字曾经是“天下万国”当中“最不相合”的,但是日本人“穷则被,变得通,假名之作,借汉字以通和训”而使人民识字成为普遍;而英文、法文都是在拉丁文基础上加以改革而言文“相合”,“文学始盛”。他由此感叹:“文字者,语言之所从出也。虽然,语言有随地而异者焉,有随时而异者焉;而文字不能因时而增益,划地而施行。言有万变,而文止一种,则语言与文字离矣……盖语言与文字离则通文者少,语言与文字合,则通文者多……泰西论者,谓五部洲中,以中国文字为最古,学中国文字为最难。亦谓语言与文字之不相合也。然中国自虫鱼云鸟,屡变其体,而后为隶书,为草书。余乌知夫他日者,不又变一字体,为愈趋于简愈趋于便者乎!自《凡将》、《训纂》逮夫《广韵》、《集韵》,增益之字,积世愈多,则文字出于后人创造者多矣?余又乌知夫他日者,不有孳生之字,为古所来见今所未闻者乎?周、秦以下,文体屡变,逮夫近世,章、疏、移、檄、告、谕、批、判,明白晓畅,务期达意。其文体,绝为古人所无。若小说家言,更有直用方言以笔之于书者。则语言文字,

^① 胡适:《胡适留学日记》(下),安徽教育出版社,1999年版,第355页。

几几乎复合矣！余又乌知夫他日者，不更变一文体，为适用于今通行于俗者乎？嗟乎！欲令天下之农工商贾，妇女幼稚，皆能通文字之用，其不得不于此求一简易之法哉！”^①

黄遵宪在这里从汉字不随口语变化而变化、汉字的象形特性导致字体衍变复杂繁多等特点，指出了汉语“言文不相合”的原因。这一原因也导致民众不能通文字之用。稍后，他还以他的家乡嘉应客家人为例，来说明“语言与文字合”与文明的昌盛、乃至“恢我先绪、保我邦族”的息息相关。黄遵宪在这里实际上提出了汉语的一个问题：由于“言”与“文”的脱节，也产生了民众的思想与当下现实的分离，这种分离最可怕的地方是导致了“邦族”的危机，如何解决这一危机呢？黄遵宪指出其出路在于——“语言与文字合”：

语言者，文字之所以出也。语言与文字合，则通文者多，语言与文字离，则通文者少……五部洲文字，以中国为最古。上下数千年，纵横数万里，语言或积世而变，或随地而变，而文字则亘古至今，一成而不易。父兄之教子弟，等于进象胥而设重译。盖语言文字，扞格不相入，无怪乎通文字之难也。嘉应一州，占籍者十之九为客人。此客人者，来自河洛，由闽入粤，传世三十，历年七百，而守其语言不少变。有《方言》、《广雅》之字，训诂家失其意义，而客人犹识古义者；有沈约、刘渊之韵，词章家误其音，而客人犹存古音者。乃至市井詬谇之声，儿女噢咻之语，考其由来，无不可笔之于书。余闻之陈兰甫先生，谓客人语言，证之周德清《中原音韵》，无不合。余尝以为客人者，中原之旧族，三代之遗民，盖考之于语言文字，益自信其不诬也。里人张榕轩观察，少读书，喜为诗，钞存先辈诗甚富。近出其稿，托仙根明经广为搜集，重加编订。余受而读之，中如芷湾、绣子两太史，固卓然名家，其他亦雅驯可诵。嘉、道之间，文物最盛，几于人人能为诗。置之吴、越、齐、鲁之间，实无愧色。岂非语言与文字合易于通文之明效大验乎？自物竞天择，优胜劣败之说行，种族之存亡，关系益大。凡亚细亚洲古所称文明文物之邦，均为他族所逼处，微特蒙

^① 黄遵宪：《日本国志》卷三十三《学术志二》，上海古籍出版社，2001年版，第346—347页。

古族、鲜卑族、突厥族，茶然不振，即轰轰然以文化著于亚洲，如吾辈华夏之族，亦叹式微矣！文章小技，于道未尊，是不足以争胜。凡我客人，诚念我祖若宗，悉出于神明之胄，当益惊其远者大者，以恢我先绪，以保我邦族，此则愿与吾党共勉之者也。^①

就是在这里，我们发现，黄遵宪虽然敏感于汉语“言文不相合”的问题，但他对汉语的理解和提出的解决方案值得商榷。他认为“语言者，文字之所以出也”，这实际上拼音文字的特性，文字从言说、声音出，但这并不是汉语的全部特性。他首先就认为语言都应该是这样，然后以此批评汉语“语言或积世而变，或随地而变，而文字则亘古至今，一成而不易”，导致言文分离。而嘉应人的言文相合是如何得来的呢？“来自河洛，由闽入粤，传世三十，历年七百，而守其语言不少变。有《方言》、《广雅》之字，训诂家失其意义，而客人犹识古义者；有沈约、刘渊之韵，词章家误其音，而客人犹存古音者。”黄遵宪说嘉应之地“嘉、道之间，文物最盛，几于人人能为诗”，其根本原因在于此地历时七百年“语言不少变”，人民谨守祖宗文化遗产，深谙中国古典文化，语言“意”与“音”在这里一直被保存、被记忆。也就是说，几百年来嘉应人的言文相合，是因为口音没变；语词的意思训诂家都忘了，他们还记得。从文中我们还看出，这种言文相合的秘方其实就是“守”、“少变”。

从晚清文人为适应现代性的历史变迁和个体经验的变化而寻求言文趋向“合一”的言说方式来看，黄遵宪寻求言文相合的方法其实是非常矛盾的：在西方语言体系的参照下，他敏于汉语的言文分离，提出了言文应相合的问题，但他的解决方案却是要在传统的语言系统（语音和语义）当中去寻求、去持守。这一点，和他的诗歌创作也有类似之处，面对新的世界和新的语词，在诗歌的革新上，他主要精力不是在语言符号系统的表面更新上花功夫（像夏曾佑等“扞扯新名词以自表异”），而是寻找以旧的诗歌形式来接纳“新名词”、“新语句”。这也是黄遵宪和目标直取时代性思想精神的“新意境”的梁

^① 黄遵宪：《梅水诗传序》，吴振清、徐勇、王家祥编校整理：《黄遵宪集》，天津人民出版社，2003年版，第390—391页。

启超等“诗界革命”同仁的区别。黄遵宪虽早有“别创诗界”之论，但他在诗歌方面的革新主张与梁启超的“诗界革命”说法始终保持距离，认为诗界“无革命而有维新”。他在意的仍然是“诗法”，是如何细心地在丰厚的传统文化资源中剥离出能够以“手”写“口”的新的诗法，是如何在保留“古人之风格”的情况下写出“新意境”的问题，尽管他这样做生出了“现代”经验、语言与古典诗歌体制的重重矛盾。

黄遵宪确实是清末较早意识到汉语“言”、“文”分离的人。1868年，21岁的他写下了“我手写我口，古岂能拘牵。即今流俗语，我若登简编，五千年后人，惊为古斓斑”这样的诗句。“我手写我口”，在浩荡的古典文化典籍和丰厚的文化记忆面前，如何用诗歌传达出“今日”的“我”的声音？这是黄遵宪表达的“手”（文）与“口”（言）之间的矛盾，这实际上是一个文化传统与当下个体经验言说的矛盾。怎样解决这个矛盾呢？黄遵宪当时作了一种回答，求之于“流俗语”。并且，黄遵宪的流俗语经常是和他作为客家人的文化背景紧密联系的，并不是普遍的汉语口语中的通俗之语。他的诗歌精彩的篇章通常有山歌体、粤讴之风。从他的诗歌创作看，他羡慕的“明白晓畅、达意”可能只是一种通俗活泼的文风，不是语言本身的问题。

更值得注意的是，以通俗流畅、活泼生动的靠近口语的浅显文言来写诗作文，其实这也不是黄遵宪终身要坚持的艺术目标。今人甚至以为，以“我手写我口”的提法来理解黄遵宪一生的诗歌作风甚至是肤浅的。钱仲联在《人境庐诗草笺注发凡》就说：“黄先生自许其诗，谓自群经三史逮于周秦诸子之书，许郑诸家之注，凡事名、物名切于今者，无不采取而假借之。故其诗奥衍精赡，几可谓无一字无来历。今悉为拈出，知先生杂感诗所谓我手写我口者，实不过少年兴到之语。时流论先生诗，喜标此语，以为先生一生宗旨所在，浅矣！”^①黄遵宪晚年在编辑《人境庐诗草》之时，甚至将自己年轻时所作大量的近乎口语的作品删除，像《诗五大舅之西宁诗以志别》、《到家哭仲叔墨农公》、《为小子覆端寄翁翁》等诗，都只能在《人境庐集外诗辑》中才能见到，可

^① 转引自黄海章：《黄遵宪的诗歌理论及创造实践》，《学术研究》，1979年第2期。

见其在晚年对以流俗语为诗的作风看法已有所改变。^①

和黄遵宪努力在“古人之风格”之中写出“新意境”的诗歌作风一致,黄遵宪虽然倡导“我手写我口”、好以流俗语为诗,但这不是他对语言本体层面的关注,他关注的实际上是这一种语言在“内容”的层面上对晚清诗歌的语言意象符号化和形式秩序僵化的冲击。黄遵宪一方面渴求在诗歌中能够写出“今日”之“新意境”,另一方面却挣扎在对旧风格的努力调整和新的语言、形式的试验中,在“新语句”和“旧风格”之间,他努力以“风格”的调整来化解诗歌语言更新对旧形式的压力,这是他诗歌写作始终很矛盾的地方。他的流俗语入诗只是暂时性的、策略性的、“内容”层面的语言认识,尚不足以达到冲击既有诗歌言说方式的效果,更不是要提倡“白话”。

纵观黄遵宪的一生,他虽然在面对西方世界拼音文字的优越性的参照下看到了汉语言文“不相合”的现象,在诗歌创作里也有“手”与“口”相矛盾的焦虑,但是他缓解这种言文不合的焦虑的办法更多是回到传统当中寻求弥合的资源。在语言文字方面,他甚至有为求“语言与文字合”而建议人们多寻求“古意”、“古音”的意思;在诗歌革新方面,他关注的是如何在“旧风格”当中创出“新意境”。他虽然有过汉语“言”“文”不相合的焦虑,但他并没有明确的改革方案。^②他虽然有过诗歌言说方式上的“手”“口”冲突的矛盾,但后来他似乎并没有从语言本身的角度来寻求解决之道。所以说晚清以来的白话文运动中,虽然黄遵宪在行文中似乎没有出现“言文一致”的这样的字眼或具体提法,但他可能是最早将这一问题提出来正式讨论的人,并且,在具体怎样“一致”的问题上,他给人们呈现了许多文学实践上的矛盾。

黄遵宪的语言文字观也影响了比他小 25 岁的梁启超,后者曾多次在论及汉语改革、文学革新时引用黄遵宪的言文“离”、“合”的观点。1896 年,24 岁的梁启超在上海第一次结识黄遵宪。此后,黄遵宪的语言观、文学观(诗歌

① 据胡先骕云,晚年黄遵宪对自己在诗歌写作上的标新立异其看法似有改变,“黄之旧学根柢深,才气亦大,故其新体诗之价值,远在谭嗣同、梁启超诸人上。然彼晚年,亦颇自悔,尝语陈三立,‘天假以年,必当敛才就范,更有益也’。”胡先骕:《评胡适〈五十年来中国之文学〉》,《学衡》1923 年第 18 期。

② 黄遵宪虽切慕欧美、文字的“相合”而欲为汉语“求一简易之法”,甚至曾萌发“造新字”之念,但没有具体主张(不过我们可以肯定他不会建议将汉字改为拼音文字)。

创作所表现出来的诗学追求)对梁启超影响甚大。这年,在给沈学的速记式汉语拼音方案(以“吴音”为标准语音的双拼制速记符号)《盛世元音》作序(《沈氏音书序》)时,梁启超表示出对这种使汉字拼音化的试验的肯定和支持,他认为:“吾乡黄君公度之言曰:‘语言与文字离,则通文者少,语言与文字合,则通文者多’……今之文字,沿自数千年以前,未尝一变;而今之语言,则自数千年以来,不啻万百千变,而不可以数计。”古时候言文并不相离,“古者妇女谣谚,编为诗章,士夫问答,著为辞令,后人皆以为极美之文字,而不知皆当时之语言也”;只因为“后之人弃今言不屑用,一宗于古”,才造成言文相离的恶果。他认为类似于沈氏拼音方案的试验有益于“文与言合”。

这年8月《时务报》创刊,梁启超任主笔,开始发表《变法通议》。在《论幼学》一章中他主张应以歌谣、俚语等通俗文体教授学童,不要对儿童“未尝识字,而授之以经”、“未尝造句,而即强之为文”、开学不足一月,即授以“大学之道,在明明德”之类。他认为中国古时候的教育状况不是这样,“古人语言与文字合,如《仪礼》、《左传》所载辞令,皆出之口而成文者也”。古人“学言即学文也”。“古人之文字与语言合,今人之文字与语言离,其利弊既屡言之矣。今人出话,皆用今语,而下笔必效古言,故妇孺农氓,靡不以读书为难事,而《水浒》、《三国》、《红楼》之类,读者反多于六经。夫小说一家,《汉志》列于九流,古之士夫,未或轻之。宋贤语录,满纸‘恁地’、‘这个’,匪直不事修饰,抑亦有微意存焉。……今宜专用俚语,广著群书,上之可以借阐圣教,下之可以杂述史事,近之可以激发国耻,远之可以旁及彝情,乃至宦途丑态,试场恶趣,鸦片顽癖,缠足虐刑,皆可穷极异形,振厉末俗。其为补益,岂有量耶?”

1902年梁启超作《新民说》,其时也是诗界革命如火如荼的时候,他意识到汉语“言”“文”相合也是“新名词”、“新意境”产生的关键。在《论进步》一章中,他说:“社会之变迁日繁,其新现象新名词必日出,或从积累而得,或从交换而来,故数千年前一乡一国文字,必不能举数千年后万流汇沓群族纷拏时代之名物意境而尽载之尽描之。”他认为,“言文合,则言增而文与之俱增,一新名物新意境出,而即有一新文字以应之,新新相引而日进焉;言文分,则言日增而文不增,或受其新者而不能解,或解矣而不能达,故虽有方新之

机,亦不得不窒。”在这里,过去与“古言”对立的“今语”变成了“新文字”,“古言”与“今语”的对立还是汉语内部的问题,而“新文字”似乎已逸出了汉语的问题之外。

同年,在《小说丛话》中,他又从文学进化的角度指出:“文学之进化有一大关键,即由古语之文学变为俗语之文学是也。各国文学史之开展,靡不循此轨道。中国先秦之文,殆皆用俗语,……故先秦文界之光明,数千年称最焉。寻常论者,多谓宋元以降为中国文学退化时代。余曰不然。夫六朝之文,靡靡不足道矣。即如唐代韩柳诸贤,自谓起八代之衰,要其文能在文学史上有价值者几何?昌黎谓非三代两汉之书不敢观,余以为此即其受病之源也。自宋以后,实为祖国文学之大进化。何以故?俗语文学大发达故。宋后俗语文学有两大派,其一则儒家、禅家之语录,其二则小说也。小说者,决非以古语之文体而能工者也。本朝以来,考据学盛,俗语文体生一顿挫,第一派又中绝矣。苟欲思想之普及,则此体非徒小说家当采用而已,凡百文章,莫不有然。”

“言”“文”相合确实是“新名词”、“新意境”、新思想产生的关键,但怎样相合呢?在这个问题上梁启超没有明确的意识。赞同沈学的拼音方案和《新民说·论进步》中的看法似乎表明他也会萌生黄遵宪曾经的想法——“造新字”;但在《变法通议·论幼学》中将“古言”与“今语”特别是“俚语”的对立、在《小说丛话》中“古语之文学”与“俗语之文学”的对立,这已经不是语言本身的问题,而是以什么样的“风格”的语言、文体来接近当下现实的问题。尽管梁启超多次引用黄遵宪的“语言与文字离,则通文者少,语言与文字合,则通文者多”,但他和黄遵宪一样,提出了问题之后,解决问题的方法就逸出了语言问题之外,他们往往是在语言之外的语言风格、文体当中寻求。

事实上梁启超尽管多次提出“文与言合”、“言文合”等类似的看法,但他在语言问题上并没有很自觉地要“言文一致”的意识。就在1897年,他一方面赞赏沈学的方案,一方面提倡“文字与语言合”,但同时他在《湖南时务学堂学约》却区分“传世之文”与“觉世之文”。他说:“《传》曰:‘言之无文,行而不远’。学者以觉天下为任,则文未能舍弃也。传世之文,或务渊懿古茂,或务沉博绝丽,或务瑰奇奥诡,无之不可;觉世之文,则辞达而已矣,当以条理细

备,词笔锐达为上,不必求工也。温公曰:‘一自命为文人,无足观矣。’苟学无心得,而欲以文传,亦足羞也。”在梁启超看来,以文人的身份自命、以文传世是不足取的,这在那个风云激荡的时代之于梁启超这种血质的人,无可厚非。但是他区分出的两种文体恰恰可以对应于他所要反对的“古言”与所要倡导的“今语”、“俚语”。也就是说,梁启超在作“传世之文”时,他并不追求语言与文字相合;而在作“觉世之文”时,则追求言文一定程度的相合。

梁启超的一生,作的文字多是“觉世之文”,他自言“夙不喜桐城古文,幼年为文,学晚汉魏晋,颇尚矜练。至是自解放,务为平易畅达,时杂以俚语、韵语及外国语法,纵笔所至不检束,学者竞效之,号‘新文体’。老辈则痛恨,诋为‘野狐’。然其文条理清晰,笔锋常带情感,对于读者别有一番魔力焉”。^①“魔力”固然有,但梁启超的“新文体”并没有达到“言文一致”的效果,其实是一种夹杂着“俚语、韵语及外国语法”的情感充沛的浅显文言。胡适后来就评价说:“议论的文字不是完全走情感的一条路的。经过了相当时期的教育发展,这种奔放的情感文字渐渐的被逼迫而走上了理智的辩驳的文字的路。梁启超中年的文章也渐渐从奔放回到细密,全不像他壮年的文章了。……(严复林纾梁启超章炳麟章士钊)他们都有革新国家社会的热心,都想把他们的话说给多数人听。可是他们都不懂得为什么多数人不能读他们的书,听他们的话!严复说的最妙:理本奥衍,与不佞文字固无涉也。”^②

胡适在严复这十三个字里听到了“古文学的丧钟”(“奥衍”之“理”表明古文学已死),我们也可以看见,思想上已有“新境界”的严复、梁启超诸人,他们在更新言说方式上的失败的原因:他们始终没有太在意语言文字本身的问题。对黄遵宪来说,他看到的矛盾是汉语表意符号系统内部“说话”与“书写”、“音响”与“形象”脱节的问题,一度想到参照日文“造新字”,但他并没有(不愿意?)这样做,而是将言说的困厄转移至语言的风格、文章的体式上的变化上;而梁启超,虽也有对于汉语“言”“文”不相合的觉察,但语言的问题没有构成他启蒙话语得以言说的障碍,他将“古(语)言”与“今语”特别是“俚

① 梁启超:《饮冰室文萃·清代学术概论·儒家哲学》,天津古籍出版社,2003年版,第77页。

② 胡适:《导言》,《中国新文学大系》第一集《理论建设集》,上海良友图书公司,1935年版,第6页。

语”、“俗语”对立,实际上是混淆了语言本体状态和语言在实际情境中具体的表现风格。借以“俚语、韵语及外国语法”,他的情感充沛、语词铺排的意在传达“觉世”之“新思想新意境”的“新文体”掩盖了汉语“言”“文”不相合的矛盾。

三、“言文一致”的寻求

(一)与“文言”对立的“白话”

一个值得注意的现象是,至少是在1902年之前,梁启超在论述文界革命、诗界革命、“新文体”等涉及到文学、语言的改革时,没有提到“白话(文)”的字眼,类似的意思往往以“今语”、“俚语”和“俗语”表述。如果说黄遵宪写《日本国志》时没有“提倡白话”,是因为“白话”这一概念可能当时尚未出现,而梁启超作《新民说》、《小说丛话》时则不会不清楚“白话”这一与“文言”“对立”的概念,但为什么他没有使用?

近代第一个正式将“白话”和“文言”作为对立的一对语言概念提出来的 是裘廷梁,他的《论白话为维新之本》是于1898年维新运动的高潮中发表的^①,此文第一次明确地提出了“崇白话而废文言”的口号:

呜呼!文言之害,靡独商受之,农受之,工受之,童子受之,今之服方领习矩步者皆受之矣;不宁惟是,愈工于文言者,其受困愈甚。二千年来,海内重望,耗精敝神,穷岁月为之不知止,自今视之,靡靡足自娱,益天下盖寡。呜呼!使古之君天下者,崇白话而废文言,则吾黄人聪明才力无他途以夺之,必且务为有用之学,何至闇没如斯矣?……

愚天下之具,莫文言若;智天下之具,莫白话若。吾中国而不欲智天下斯已矣,苟欲智之,而犹以文言树天下之的,则吾前所云八益者,以反比例求之,其败坏天下才智之民亦已甚矣。吾今为一言以蔽之曰:文言

^① 《中国官音白话报》(《无锡白话报》,1898年8月第19、20期)。《中国官音白话报》原名《无锡白话报》,于清光绪二十四年闰三月廿一日(1898年5月11日)在无锡创刊。为五日刊杂志,木活字毛边纸印线装本,每期十数页不等。《无锡白话报》自第五期起改名《中国官音白话报》,共出了26期,于当年八月十一日(9月26日)停。

兴而后实学废,白话行而后实学兴;实学不兴,是谓无民。

是梁启超自觉其“俗语”等与“白话”有区别? (“俗语”既可以是“文言”,也可以是“白话”。)还是他并不认同将“白话”与“文言”完全对立、崇白话而废文言的做法?梁启超的心态我们不得而知,但有一个问题我们似乎要追究:“白话”与“文言”这一对在今人看来颇为“对立”的语言概念到底出现于何时?是怎么来的?

今人对近代史上第一篇旗帜鲜明的鼓吹白话文、废除文言文的《论白话为维新之本》一文恐怕都很熟悉。认为“裘文全面阐述了维新派的白话文理论,成为这一运动的纲领”。^①但这篇纲领性的文字,通篇都在论述文言的危害、白话的好处和效果(其语言启发性和历史意义自不必说),而之于命题本身(何谓“白话”、何谓“文言”),并未作清楚的界定。“文字之始,白话而已矣。”这其实混淆了“白话”与“口语”的分别。之于“文言”,作者只简略地解释了其产生的方式,颇类似于此前黄遵宪的观点,“文字不变而语变也。”

不过我们也不能苛求裘廷梁,“文言”和“白话”历来就没有本质的区分。商务印书馆版的《辞源》对于“文言”的解释是“一、‘易’十翼之一,孔子所作,专释乾坤二卦之义者;二、今人以别于白话者谓之文言。”^②第一条与语言无关,第二条表明“文言”、“白话”的命名是以相互之间的差异而成立的,并无明确的界限。而“白话”一词在《辞源》里则没有条目,在《辞源》较早的版本里,“白话”和“文言”的概念就是以二者之间的区分来定义的,似乎既然“文言”乃“今人以别于白话者谓之”,则“白话”乃“今人以别于文言者谓之”,^③不言自明。而语言学家吕叔湘的解释是:“周秦以后,中国的文字和语言就脱节,写文章的人要摹仿周秦文,这就是所谓‘文言文’;通常又称为‘古文’。至于现代语写在纸上,那就称为‘语体文’或‘白话文’。……口语成分较大的通俗文言,也就可以算做语体,最显著的是由和尚们开始而宋明理学家继踪的‘语录体’,和由唐五代的‘变文’开始,后来流为弹词和鼓儿词,以及由

① 夏晓虹:《晚清社会与文化》,湖北教育出版社,2001年版,第113页。

② 《辞源》第三册,商务印书馆,1981年12月修订版。

③ 《辞源》,商务印书馆,1964年版。

宋词元曲开始,后来衍为旧剧的戏词以及小曲的种种语体韵文。这些里面都还搀杂许多文言成分。比较纯粹的语体是宋人的评话,我们可以称之为‘平话体’。旧小说一直沿用这个文体,从前所说白话一般也就指的这个。”^①“白话”一词的“白”与“话”似乎还可以追根溯源,“文言”何时成为专用于一种特定的文学或语言的词汇则不得而知。^②从一些语言学家和其他学者的著述看,“文言”与“白话”作为一对对立的概念的正式出现,似乎正是在裘廷梁这个时期。近代“文言”和“白话”的明确区分可能不是从语言本体的形态出发的,而是来自于历史转型期意识形态对语言运用的要求,这只是一种“新”“旧”意识形态对立的相对划分,突出的是“白话”所代表的言说方式和思想内容的“新”,反对的是“文言”所代表的言说方式和思想内容的“旧”。^③至于什么才是“白话”,到底怎样的语言文字才不属“文言”,似乎难以在语言的学理上清楚说明。

当然,裘文的价值不在于其在语言上的学理依据,而在于他的结论。裘廷梁对语言改革的呼吁:“文言兴而后实学废,白话行而后实学兴,实学不兴,是谓无民。”这是一篇建议如何“维新”的宣言书,指出了语言变革的方向(从提倡白话文入手,“口”与“手”不能差得太远。),但没有出示具体策略,同时也留下了值得人们思考的问题。“文言”和“白话”是否有清晰的界限?裘文呼吁废文言崇白话,却是用文言写的,他所呼吁的白话在哪里、是什么样的白话?“文言”和“白话”本不是很科学地区分语言种类的概念,将两者严格对立也就成了从意识形态的急切需求中产生的革命策略。但自此以后这一对概念却越来越为人所普遍解释,这也反映出晚清以来中国语言(文学)变革的一个特征:处在一个社会转型的历史关口,语言(文学)的变革往往和社会文

① 吕叔湘:《中国语法要略》,商务印书馆,1982年版,第4—5页。

② 在王力先生的语言学著作中,笔者也未发现对“文言”和“白话”的来源的具体论述。

③ 汉语里对“白话文”、“白话”概念的解释通常是:“白话文”——“‘五四’新文化运动时,为了反对旧思想、提倡新思想,反对旧文学、提倡新文学,提出反对文言文、提倡白话文的口号。”“白话”——“汉语书面语的一种。中国古典文学中,如唐代的变文,宋、元、明、清的话本、小说以及其他通俗文学作品大都采用白话。宋元以后,部分学术著作和官方文书也有用白话写的。其特定是基本上以北方话为基础,与一定时代的口语相接近,容易为当时及以后的广大人民群众所接受和运用。‘五四’新文化运动时,一方面肯定了那些文学作品的历史地位;一方面提倡以现代口语为基础的白话,以表现新思想、创作新文学创造了有利条件。”见《辞海》,上海辞书出版社,1989年版,第4023、4607页。

化心理、意识形态纠缠不清。言说思想、意义的启蒙心态的急切,使人们往往不能对变革的对象作细致的学理上的分析,以至于使变革对象处在非常模糊的语言背景当中。

(二)“白话”对“现实”的分担

裘廷梁之后,1900年,康有为的弟子陈荣衮发表《论报章宜改用浅说》^①,他将文言和“祸亡中国”联系在一起,认为文言徒有“美观”,将中国大多数人置于无法参与国事的境地(“不议不论”),由此他质问:“惟曰演其文言以为美观,一国中若农、若工、若商、若妇人、若孺子,徒任其废聪塞明,哑口瞠目,遂养成不痛不痒之世界,彼为文言者曾亦静思之否耶?”由此他提倡报刊宜用接近口语的“浅说”。事实上,自1897年11月7日《演义白话报》在上海诞生,1898年5月《无锡白话报》发表《白话为维新之本》以来,白话文运动已经在全国逐渐推广,标明为“白话”(或“俗语”或各地方言)的报刊竞相面世。据统计,1897—1911年出版的完全采用白话的报刊,就有130余种。^②白话文运动的影响层面也非常复杂,不仅维新派倡导白话,“革命家”(章太炎、刘师培等)甚至古文家(林纾)都曾热忱地提倡白话。不过,正如一位学者所指出的,大家各有企图:“改良派视‘白话为维新之本’,革命派以白话为政治宣传的载体,守旧派当作保存封建专制残余的一种可资利用的手段。”^③

动机不一,但有一点是共通的,那就是大家都看到了白话与文言相比的“及物性”,即白话虽不比文言雅驯,但更容易触及现实。这也是白话“可资利用”的原因。虽然大家提倡白话的目标不尽一致,但态度大体是一致的,我们注意到黄遵宪的“明白晓畅”之文是为“天下之农工商贾,妇女幼稚”的,陈荣衮的“浅说”也是为“若农、若工、若商、若妇人、若孺子”之人,梁启超还区分“传世之文”与“觉世之文”。至于那些革命家、古文家,更是如此:尽管知道白话的重要性,自己也写写报刊文章为普及教育而介绍新思想,但在作正规的政论文、述学文章及应用文时,仍用谨严、雅驯的文言。周作人三十年代评

① 《知新报》,第111册,1900年1月。

② 参阅蔡乐苏:《清末民初的一百七十余部白话报刊》(《辛亥革命时期期刊介绍》,人民出版社,1987年版)及史私、姚福申、叶翠娣:《中国近代报刊名录》(福建人民出版社,1991年版)。

③ 夏晓虹:《晚清社会与文化》,湖北教育出版社,2001年版,第118页。

价“五四”和晚清白话文运动的区别时就说：“现在我们作文的态度是一元的，就是：无论对什么人，作什么事，无论是著书或随便地写一张字条儿，一律都用白话。而以前的态度则是二元的：不是凡文字都用白话写，只是为一般没有学识的平民和工人才写白话的。因为那时候的目的是改造政治，如一切东西都用古文，则一般人对报纸仍看不懂，对政府的命令也仍将不知是怎么一回事，所以只好用白话。但如写正经的文章或著书时，当然还是作古文的，因此我们可以说，在那时候，古文是为‘老爷’用的，白话是为‘听差’用的。总之，那时候的白话，是出自政治方面的需求，只是戊戌政变的余波之一，和后来的白话文可说是没有多大关系的。”^①说“五四”的白话文和晚清的白话文“没有多大关系”，这样的判断值得商榷，但晚清文人在做白话时的“二元”态度却是事实。

（三）“二元态度”的问题

正如胡适后来所说，从文学的角度，晚清的白话文并非是“有意的主张”：“二十多年以来，有提倡白话报的，有提倡白话书的……这些人难道不能称为‘有意的主张’吗？这些人可以说是‘有意的主张白话’，但不可以说是‘有意的白话文学’。他们的最大缺点是把社会分作两部分，一边是‘他们’，一边是‘我们’。一边是应该用白话的‘他们’，一边是应该做古文古诗的‘我们’。我们不妨仍旧吃肉，但他们下等社会不配吃肉，只好抛块骨头给他们吃去罢。这种态度是不行的。1916年以来的文学革命运动，方才是有意的白话文学。……这个运动没有‘他们’‘我们’的区别。白话并不单是‘开通民智’的工具，白话乃是创造中国文学的唯一工具。”^②

胡适认定只有“白话”才是“创造中国文学的唯一工具”，就是要“有意的”、一心一意地把白话文学抬高到“中国文学之正宗”的地位，可以说是一种“一元”态度；晚清知识分子也提倡白话，但是他们在写“开通民智”的文章时用白话，自己做正式文章用文言，这是种“二元”态度。胡适为什么一定要这样似乎是凭意志力的一意孤行——以“白话文学”的试验来整体上革新中国

① 周作人：《中国新文学的源流》，人文书店，1932年版。

② 胡适：《五十年来中国之文学》，《胡适文存二集》，亚东图书馆，1924年版，第192—193页。

文学,他自己恐怕一时也不能说清。维新派或复古派承认“白话”之作用,以“白话”来分担部分“现实”的语言诉求,而对于属于文化传统的部分,还是用古文来表述,这也可以理解。但问题是,在同一种语言内部,能否存在只能用一部分语言来分担一种“现实”、而另一部分语言只能分担另一种“现实”?如果这两种态度可以共存的话,那后来胡适“有意的”“以白话代替古文”的文学革命也就意义不大;这两种态度对晚清文人寻求新的汉语言说方式到底意味着什么?

20世纪著名的法国思想家罗兰·巴尔特在论及“古典时期”的语言和“现代诗”的语言的区别时,认为“古典时期”的语言存在一种想像中的“统一性”:“……语言的统一性则是古典时期的一个信条。人们按照不同的社会情境来分配不同的说话方式,有时是散文或雄辩术,有时是诗或打油诗,它们都是社会中各种表达方式,但不论在哪种情况下只有惟一种语言,它反映着精神的各种永恒范畴。”^①在“古典时期”,由于人与世界的关系是想像的“统一”,所以语言也具有相应的“统一性”。以什么样的“说话方式”来说话显得并不重要。所以“古典时期”的语言具有某种稳定性:虽是“惟一种语言”,但却可以“反映着精神的各种永恒范畴”。罗兰·巴尔特说的虽是法语,对于汉语似乎也适用。但问题是,随着晚清时期西方资本主义文化和现代性器物在中国的不断侵入以及中国民众新的个体经验的发生,人与世界的想像的“统一”关系被逐渐打破,所谓“精神的各种永恒范畴”也在不断坍塌,旧有的“说话方式”和“惟一种语言”已经很难面对这个新的经验不断生成、旧的观念面临难题的世界。随着“现实”的裂变,其语言诉求也不能不发生变化,这大约也是晚清无论是改良派、革命派还是守旧派都要被迫面对以什么语言来“说话”(其深层是汉语“说话方式”面临现代性的境遇的挑战)这一问题的根本原因。

周作人说晚清的白话文运动“是出自政治方面的需求……和后来的白话文可说是没有多大关系的”。但事实上晚清的白话文运动和“五四”的白话文

^① [法]罗兰·巴尔特著,李幼蒸译:《符号学原理——结构主义文学理论文选》,三联书店,1988年版,第85页。

不可能“没有多大关系”，因为它既是胡适倡导白话文运动的必不可少的背景，其过程中的经验与教训对胡适也构成了宝贵的启示。不过，强调晚清的“白话”与后来胡适等人的“白话”有区别，这是非常值得重视的。胡适似乎是只高举“白话”，晚清知识分子是要以“白话”来分担他们感到业已变化的部分“现实”，这里看起来是两者对待“文言”和“白话”态度上的区别，或者汉语书面语改革的全面与局部的区别——实质上反映的是双方对语言的认识和目的上存在差异：晚清的白话文运动是讲求语言的实用性，是与政治意识形态的“启蒙”、“宣传”密切相关的，很少有人像王国维那样将语言认识上升到“言语者，代表国民之思想”的层次（言语行为的差异反映了民族的思维习惯）^①；而胡适，虽也是在语言的工具性层面来提倡白话文运动，但胡适的追求并不是语言的短期行为和速成效果，他是将语言改革看成是一个民族传统的言说方式在现代境遇内必需的革命，他的宏大目标是“文学的国语”，他的白话文运动中“以白话替代古文”实际上是实现汉语言说方式转变的一个阶段性策略，在这里，一种语言的存在与转换，其意义不就是思想的工具，而是与特定民族言说方式联系在一起，要改变这个民族的言说方式，就必须改革这“工具”本身，它不是一种相对于思想用完就丢的东西。

① 在晚清知识分子对“新名词”、“新学语”的论争中，很多人批判新的语言词汇与汉语风格的不协调，在行文风格的“雅”“俗”上辩论。似乎只有王国维看到了这不是用什么语言词汇、造成什么风格的问题，而是不同的语言体现了不同的思维方式、言说方式，新的语言词汇的意义不在于输入了实体性的西方思想精神，而是带来了新的“思想”方式，汉语言说需要新的“思想”方式：“近代文学上有一最著之现象，则新语之输入是已。夫言语者，代表国民之思想者也，思想之精粗广狭，视言语之精粗广狭以为准，观其言语，而其国民之思想可知矣。周秦之言语，至翻译佛典之时代而苦其不足；近世之言语，至翻译西籍时而又苦其不足，是非独两国国民之言语间有广狭精粗之异焉而已，国民之性质各有所特长，其思想所造之处各异，故其言语或繁于此而简于彼，或精于甲而疏于乙，此在文化相若之国犹然，况其稍有轩輊者乎！抑我国人之特质，实际的也，通俗的也；西洋人之特质，思辨的也，科学的也，长于抽象而精于分类，对世界一切有形无形之事物，无往而不用综括（Generalization）及分析（Specification）之二法，故言语之多，自然之理也。吾国人之所长，宁在于实践之方面，而于理论之方面，则以具体的知识为满足，至分类之事，则除迫于实际之需要外，殆不欲穷究之也。夫战国议论之盛，不下于印度六哲学派及希腊诡辩论学派之时代。然在印度，则足目出，而从数论声论之辩论中抽象之而作因明学，陈那继之，其学遂定；希腊则有雅里大德勒自哀利亚派诡辩论之辩论中抽象作之而名学；而在中国则惠施、公孙龙等所谓名家者流，徒骋诡辩耳，其于思想辩论之法则，固彼等之所不论，而亦其所不欲论者也。故我中国有辩论而无名学，有文学而无文法，足以见抽象与分类二者，皆我国人之所不长，而我国学术尚未达自觉（Selfconsciousness）之地位也。况于我国夙无之学，言语之不足用，岂待论哉！……言语者，思想之代表也，故新思想之输入，即新言语输入之意味也。”参阅王国维：《论新学语之输入》，《王国维论学集》，中国社会科学出版社，1997年版，第386—387页。

晚清知识分子意识到普及教育、开启民智的重要,提倡“白话”,但他们对“白话”的认识是停留在一种接近口语的书面语上面,注重的是它的实用性。“白话”在他们看来,可以和正式的书面语“文言”相安无事。甚至,由于“白话”分担了开启民智的现实任务,还起到了“保圣教”等存留民族文化精髓的作用。他们追求的“言文一致”只能说是在提倡和使用“白话”时候的“言文一致”,而不是追求整体上的汉语符号系统之于“新世界”的言说诉求的“一致”。他们在做正式文章、写信札公文之时,却又沉迷那“言”“文”并不“一致”的“以为宇宙古今之至美”的古文。他们没有意识到或不认为汉语言说方式与当下现实的阻隔正与此古文有关。“文言”和“白话”,在此仍是一体一用的关系。

尽管胡适的“白话文运动”是从唐宋词、宋元话本、明清小说等传统文化典籍的“白话”特征受到启示,但他的“白话”观念并不就停留在“古白话”、宋元明清的“白话”上,他的“白话”实际上渐渐指向理想状态中的汉语书面语,后来这个观念发展为“国语”。“国语”是汉语书面语的理想形态,它处在一个不断生成的过程当中。所谓“国语的文学,文学的国语”,表明“标准”的“国语”惟有通过具体的文学实践才能发生。胡适的提倡“白话”,真正目标不是为了废除“文言”,而是为了实现“文学的国语”,也不是仅仅拿“白话”作为开启民智的实用工具,而是看到了从“白话”出发更新汉语言说方式的可能。虽然他对待“白话”也是工具性的态度,但他对汉语的认识明显比晚清多数人要深刻:汉语与“现实”之间的紧张关系不是用“白话”来分担一部分“现实”就可以缓解,而是要从根本上更新整个汉语的言说方式。而要更新汉语言说方式,就必须解决汉语书面语的主体——“文言文”的问题。“文言文”作为古代汉语的主要成分,自然有很多优点和作用,“但发展到晚清,它最大的缺陷就是书面语与口语语言的严重脱节,书写语言完全在文人和官方系统内自我循环,不能分得大社会流通言语的活力。反映在诗歌上,只在意象的密集、格律的严格、典故的运用及诗眼的推敲上作文章,诗更根本、更内在的要求反而被忽略了。”^①不仅是诗歌上的问题,“文言文”整个陷人与当代经验

① 王光明:《面向新诗的问题》,学苑出版社,2002年版,第170页。

相隔绝的境况。在汉语与对于“现代”世界的言说诉求之间,“文言文”不得不面临被改革的命运,要么就是“文言”能够成为意义顺畅流通的管道,变得“容易教授”,要么就让位于一种新的能够适应“现代”的汉语书面语。

再者,从另一个方面说,晚清的“白话”提倡者,多是深谙文言、熟练文言写作的知识分子,在他们做“白话文”的时候,本身就面临着矛盾。面对“新世界”,“白话”也存在许多问题,譬如没有适当的词汇、没有合适的表现方法。这时如果没有后来者胡适那样的一心要把“白话文”试验到底的“实验精神”甚至冒险精神的话,很容易就滑入已有的“文言”文本和表达习惯当中,其结果仍然只是形成了一些文言程度稍浅、文白夹杂或不文不白的东西,像梁启超的“新文体”、裘廷梁以“文言”写《论白话为维新之本》等事例就是明证。这样的提倡“白话”,之于“言文一致”的语言期求,实在路途尚远。很有意味的是,认为“白话”的一大益处在于很好地保“圣教”的裘廷梁^①,当初创办《无锡白话报》极力鼓吹白话之时,其友邓似周就不能同意他的看法,认为“白话兴,文言废,文学必亡”,裘廷梁不以为然,认为他的倡导白话不过是为普及教育,并非要废除文言,并且认为文言白话是可以并存于世的。邓似周则曰:“文白必不能共存。”^②邓的言语虽是为捍卫文言的正宗地位,但却也言中了文言和白话相安无事、长久并存的两难。

可以说,“二元”态度只会使像黄遵宪等人觉察到的汉语的“言”“文”相离的状况更加严重,不可能使汉语趋向“言文一致”的言说状态。

(四)“言文一致”的提法

作为一种有具体的语言目标和实施方案的“言文一致”提法,较早正式出现在清末的切音字运动时期的文献中。1900年王照的《〈官话合声字母〉原序(一)》里有:“今夫朝野一体,未易言也。国家与社会之关系,国家与个人之关系,社会与个人之关系,公德与私利之关系,以及人生必需之知识,其理非奥而其绪至繁,主治者欲使人人明共大略,非有自幼渐渍之术,不易收尺寸之效。世界各国之文字,皆本国人人通晓,因其文言一致,拼音简便,虽极钝

^① 裘廷梁曰:“《学》、《庸》、《论》、《孟》,皆二千年前古书,语简理丰,非卓识高才,未易领悟。译以白话,间附今义,发明精奥,庶人人知圣教大略。”《论白话为维新之本》,《可桴文存》,裘翼经高,1942年。

^② 裘廷梁:《弊庵集序》,《可桴文存》,裘翼经高,1942年,第57—58页。

之童,解语之年,即为能读文之年。以故凡有生之日,皆专于其文字所载之事理,日求精进,即文有浅深,亦随其所研究之事理渐进于深焉耳,无论智愚贫富老幼男女,皆能执编寻绎,车夫贩竖,甫定喘息,即于路旁购报纸而读之。根基如此,故能政教画一,气类相通。”^①王照是维新党人,戊戌变法失败后逃往日本期间,他受日文“假名”启示,拟作“官话合声字母”来使汉语容易为大众认识、掌握。他的拼音体制仍然沿袭中国传统的反切法声韵双拼制,但他不再用字,而是用“字母”,这字母实际上简体汉字或汉字的部首、笔画。王照认为欧美、日本的教育发达与这些民族的语言文字是音标文字大有关系,他从民族国家的团结、振兴出发,倡导“文言一致”的教育方法。在此文中,也出现了“言文为一”的提法,意思与“言文一致”相同。在《〈官话合声字母〉原序(二)》中,他再次强调:“今各国教育大盛,政艺日兴……改变之速,亦各有由,而言文合一,字母简便,实其至要之原。”^②不过我们在这里可以看出王照的“言文一致”是汉字书写符号与口语的一致,他的改革,是以西方音标文字为参照,从汉字的能指系统的相合下手,他的语言改革的目标应该是比黄遵宪等人清楚了一些。

其实使汉字向拼音文字靠拢,成为普及文化教育、沟通朝野的想法在王照之前,已有人提出。1892年,厦门人卢懋章写成了第一个中国人自己创制的字母式(他的字母是拉丁字母的变体)的拼音文字方案《一目了然初阶》(中国切音新字厦腔)，“言文一致”的意思在卢懋章那里被表述为“字话一律”。他将欧美、日本教育的普及归功于拼音文字的“字话一律”：“窃谓国之富强，基于格致，格致之兴，基于男妇老幼皆好学识理，其所以能好学识理者，基于切音为字，则字母与切法习完，凡字无师能自读，基于字话一律，则读于口遂即达于心……欧美文明之国，虽穷乡僻壤之男女，10岁以上，无不读书……何其然也，以其以切音为字，字话一律”。^③他也竭力在中国倡导他的

① 王照：《官话合声字母·序(一)》，据1906年北京“拼音官话书报社”翻刻本影印，文字改革出版社，1957年版，第1页。

② 王照：《官话合声字母·序(二)》，文字改革出版社，1957年版，第1页。

③ 卢懋章：《〈中国第一快切音新字〉原序》，《一目了然初阶》(中国切音新字厦腔)，1892年版，第3页。

切音之法,努力使中国 19 省的语言文字皆从一律。卢懋章的方案以“南腔”南京话为标准的,“以南京话为通行之正字,为各省之正音”。^① 王照的方案则不同,是采用了“官话”(当时的“京话”),所以时人对其效果评论颇高:“尽是京城声口,尤可使天下语音一律。”(吴汝纶:《上张管学书》)最重要的是,王照的拼音方案特别声明:“此字母专拼白话”,“若以拼文话则读音有混淆误解之弊,是必不可。”可能也是推行官话字母和专拼白话的原因,在清末切音字运动中,王照最有成绩,据说“各地私相传习,一人旬日而通,一家兼旬而遍,用以读书阅报,抒写议论,莫不欢欣鼓舞”。^②

清末切音字运动中,在王照之后,其他倡导者在行文中“言文一致”、“文言合一”提法的已很常见。^③ 不过,值得注意的是后来者胡适的评价。胡适在《中国新文学大系·建设理论集·导言》里专门叙述了从卢懋章到民国十七年(1928)国民政府正式公布“国语罗马字拼音法式”这“三十多年的音标文字运动”,他评价最高、也最为同情的还是王照。他认为“最明白的主张‘言文一致’”的人就是王照。^④

之所以最同情王照,乃是胡适作为后来者,他从自己由白话入手、掀起文学革命并最终成功的经验出发,看到了王照的方案比同时代人独特的地方。那就是王照的方案既涉及到汉语的能指系统的分裂问题,又没有要求汉语完全效法西方的拼音文字,他是用简单的字母来拼汉语中的“白话”、“俗话”;他从他的拼音方案的可行性入手,主张拼音要用来拼白话,决不能用来拼古文:“此字母……专拼俗话,肖之即无误矣。今如两人晤谈终日,从未闻有相诘曰:‘尔所说之晚为早晚之晚耶?为茶碗之碗耶?尔所说之茶为茶叶之茶耶?为查核之查耶?’可知全句皆适肖白话,即无误会也。若用以拼文词,则使读者在在有混淆误解之弊。故万不可用此字母拼文词。”^⑤

① 卢懋章:《〈中国第一快切音新字〉原序》,《一目了然初阶》(中国切音新字厦腔),1892 年版,第 6 页。

② 倪海曙:《清末汉语拼音运动编年史》,上海人民出版社,1959 年版,第 119 页。

③ 吴汝纶、王用舟、何凤华、朱文熊等人的文章均有这类提法。参阅《清末文字改革文集》,文字改革出版社,1958 年版。

④ 胡适:《导言》,《中国新文学大系·理论建设集》,第 7 页。

⑤ 王照:《官话合声字母·凡例》,第十二条,文字改革出版社,1957 年版。

王照的方案主要在语言的层面,还没有触及文学,但他从“白话”入手来改革汉语言文不一的状况的方案,无疑和后来胡适的语言革新方案有相似的地方。胡适也并不赞同废除汉文,改汉语为拼音文字,从汉语之外寻找国人新的言说方式;但胡适也不赞同“古文”、“文言文”占据汉文的主体地位,他最终的革新办法是从汉语内部,从废除汉语的“文饰”性,以“白话”、俗语、俚语等较容易触及现实的汉语形态为文入手,力图在汉语的“言”与“文”之间寻找一种容易趋向一致的内在理路。胡适从汉语最坚固的“壁垒”——诗歌入手,以白话做诗,改变的不仅是诗歌的语言形态,而是突破了汉语的传统的“文法”(语法)。胡适实际上在汉语的语言符号系统和意义之间,以一种新的语法改变了汉语“言文不一”的状况。他从“白话”入手,赖以爆破“理本奥衍”的文言文,复活“死文字”、“死文学”的手段是“作诗如作文”等新的“文法”。前者是语言文字的更新问题,后者是语法结构的更新的问题。

不过王照的语言改革方案与胡适的初衷和目标差别甚大。“此字母虽为贫人及妇女不能读书者而设”,“然若读书人习之以备教人,且与下等人通书信亦甚便也。”在士大夫和“下等人”之间,其语言变革的“二元”态度溢于言表。王照本是维新派,他和其他一些革命派甚至古文大家的态度一样,对文言的危害性缺乏清楚的认识。他的官话字母可以和汉文互为补充。“汉文和俗语互有长短,不特吾国旧书终古不废,以后翻译西书用汉文俗语并存,互为补助,为益更多。”并主张“勿因有捷法而轻视汉文”。胡适后来惋惜地说:“王照的字母是要用来拼写白话文的。后来提倡‘读音统一’的人,不懂得这个道理,竟把他们制定的字母叫做‘注音字母’,用来做‘读音统一’之用,那就是根本违背了当年创造官话字母的愿意了。”王照的字母是以通过拼白话、俗语达到汉语的日常交流上的“言文一致”,按照这个主张实行下去,若白话早日成为国人普遍的交流语言,那中国的现代性计划的实践、文学的发展恐怕又是另外一种情状。胡适遗憾后来的“读音统一会”(1913年)忽略“白话”而注重字母,简直主次不分。不过,胡适说“王照的字母是要用来拼写白话文的”,似乎说王照是有意识地提倡白话文的意思,这恐怕是他作为后来者的同情和猜想,不一定符合历史实际。胡适的提倡白话文其目的是为了通过白话文在文学中的广泛实践建设一种“文学的国语”,实现汉语言说方式的根本

变革。而王照等清末切音字的提倡者们,其拼音文字、拼白话的主张的目的更多是为开启民智的考虑,而文言文(“汉文”),则是当然要保留的。这种对待语言的二元态度,导致的其实是语言文字的分工:以白话文达到现代性实践的实用目的,以文言文来保存国学精粹。

第三节 黄遵宪与晚清的“新派诗”

晚清诗歌是过渡的、转型时期的诗歌,就像正在翻耕播种的田野,上年的收成早进了粮仓,新种则刚刚撒下,或许嫩芽正拱出坚硬的地壳,但离收成却还非常遥远。对于过渡性的事物和人物,历史学家大都一笔带过。这也难怪他们,虽然它是新事物的先兆,但毕竟也是旧时代的尾声;新的生命,尚未成型;旧的躯壳,也未能完全脱去。因而从理想诗歌的标准看,难免显得半旧不新,猥杂生硬。在晚清诗歌革新运动中,一般认为,最重要的诗人无疑要数“人境庐主人”黄遵宪。

一、“读我连篇新派诗”

黄遵宪(1848—1905),字公度,号人境庐主人。别署东海公、法时尚任斋主人,水苍雁红馆主人、布袋和尚等。广东嘉应(今梅县)人。光绪二年(1876)中举人,次年出使日本任参赞,后又分别出使美国旧金山、英国、新加坡等。光绪二十年(1894)奉调回国,主持江宁洋务局,参加强学会。1896年与人在上海创办《时务报》,以梁启超为主笔,风动一时。第二年,任湖南长宝盐法道,署湖南按察使,与湖南巡抚陈宝箴实行新政。光绪二十四年(1898)奉使日本途经上海,时维新变法失败,黄遵宪被解职归乡,直至1905年逝世。平生主要著作有诗集《人境庐诗草》、《日本杂事诗》和介绍日本明治维新的通志《日本国志》。

在谈到诗界维新时,近人钱锺书对黄遵宪诗歌的评价很值得关注,在《谈艺录》中,他提出:

近人论诗界维新,必推黄公度。《人境庐诗》奇才大句,自为作手。

五古议论纵横,近随园、瓯北;歌行铺比翻腾处似舒铁云;七绝则龚定庵。取径实不甚高,语工而格卑;伧气尚存,每成俗艳。尹师鲁论王胜之文曰:“瞻而不流”;公度其不免于流者乎。大胆为文处,亦无以过其乡宋芷湾。差能说西洋制度名物,揜声光电化诸学,以为点缀,而于西人风雅之妙、性理之微,实少解会。故其诗有新事物,而无新理致。譬如《番客篇》,不过胡稚威《海贾诗》。《以莲菊桃杂供一瓶作歌》,不过《淮南子·俶真训》所谓:“槐榆与橘柚,合而为兄弟;有苗与三危,通而为一家人”;查初白《菊瓶插梅》诗所谓:“高士累朝多合传,佳人绝代少同时”;公度生于海通之世,不曰“有苗三危通一家”,而曰“黄白黑种同一国”耳。凡新学而稍知存古,与夫旧学而强欲趋时者,皆好公度。盖若辈之言诗界维新,仅指驱使西故,亦犹参军蛮语作诗,仍是用佛典梵语之结习而已。^①

钱锺书觉得黄遵宪的诗赶的是俗流,触及的是西方制度名物的表象而不是内质,“老辈惟王静安(王国维),少作时时流露西学义谛,庶几水中之盐味,而非眼里之金屑。”^②这是有见地的,从表现的精神本质而言,黄遵宪表现得更多的是政治经济制度现代化的现象,是社会化的;而王国维则在康德、叔本华、尼采哲学美学的启发下进入到心灵和文化的现代性景观,是精神化的。但文化的跨国、跨语种旅行,归根到底是一种语言的实践性运作,而非“使之正确”的认识与复原,它在不同脉络中产生不同效应也是一种正常现象。正是由于它必遭变形扭曲的命运,无法“原汁原味”地变成另一种脉络和另一种语言,才获得了另一种转变与作为资源被重新生产的可能。值得注意的是,黄遵宪固然“语工而格卑”,存在境界气象与语言形式的矛盾;王国维也不是尽善尽美,他的诗也存在“文秀质羸”的问题^③,在内容(或境界)与形式(或风格)的矛盾上,他们殊途同归了。这就向人们表明,不只是个人才情和修养问

① 钱锺书:《谈艺录》,中华书局,1984年版,第23—24页。

② 钱锺书:《谈艺录》,中华书局,1984年版,第24页。

③ “其《观堂丙午以前诗》一小册,甚有诗情作意,惜笔弱词靡,不免王仲宣‘文秀质羸’之讥。古诗不足观;七律多二字标题,比兴以寄天人之玄感,申悲智之胜义,是治西洋哲学人本色语。”钱锺书:《谈艺录》,中华书局,1984年版,第24页。

题,而是古典诗歌的形式和韵律已经难以接纳现代生活中出现的新名词和新理致,它们之间的紧张关系已经变得无法调和。

语与格、文与质的矛盾是转型时代文学的普遍现象。半明半晦的时刻,光明与黑暗在这里交汇,新与旧在这里冲撞,错综复杂的矛盾都聚集在这里,新事物的优长与局限也在这里孕育。这是问题性研究更关注过渡阶段的原因。因此,无论历史的如椽之笔要一笔带过多少过渡时代人物的努力与挣扎,无论其作品是怎样的半旧不新,猥杂生硬,黄遵宪“新派诗”的实践和理论是不能不单独提出来讨论的:不仅仅由于他是生前死后备受推崇的诗人,受到梁启超、胡适等人的高度评价^①,更因为他革新诗歌的创作实践和理论主张,是中国诗歌从传统到现代转型的头一个驿站,不论是梁启超“诗界革命”口号的提出,还是胡适发动“白话诗”运动,都可以在这里找到直接的源头,中国新诗的许多特点和局限,也在这里露出了端倪。

“新派诗”体现了黄遵宪及其晚清维新诗人变革中国诗歌主题和趣味的强烈要求。这一名词初见於黄遵宪《酬曾重伯编修并示兰史》一诗,发表在《新民丛报》第三年第四号上,前有自序云:“重伯序余诗,谓古今以诗名家者,无不变体,而称余善变,故诗意及之。”诗曰:

废君一月官书力,读我连篇新派诗。

风雅不亡由善作,光丰之后益矜奇。

文章巨蟹横行日,世变群龙见首时。

^① 梁启超说:“生平论诗,最倾倒黄公度,恨未能写其全集。”“近世诗人能熔铸新理想以入旧风格者,当推黄公度。”“吾重公度诗,谓其意象,无一袭昔贤,其风格又无一让昔贤也。”“公度之诗,独辟境界,卓然自立于二十世纪诗界中,群推为大家。”(《饮冰室合集》,第十六册,《诗话》,第2页、第3页、第7页、第20页)在为黄遵宪写的墓志铭中也说:“自其少年稽古学道,以及中年阅历世事,暨国内外名山水,与其风俗政治形势土物,至于放废而后,忧时感事,悲愤伊郁之情,悉托之于诗,阳开阴阖,千变万化,不可端倪,于古人诗中,独具境界。”(《嘉应黄先生墓志铭》,《饮冰室合集》,第十五册)被梁启超称为晚清“诗界革命一巨子”的丘逢甲在《人境庐诗草》的题跋中认为:“四卷以前为旧世界诗,四卷以后为新世界诗。茫茫诗海,手辟新洲,此诗世界之哥伦布也。变旧诗国为新诗国,惨淡经营,不酬其志不已,是为诗人中嘉富洱;合众旧诗国为一大新诗国,纵横捭阖,卒告成功,是为诗人中俾思麦,为哥伦布,伟矣!足以豪矣!而究非作者所自安。”(钱仲联:《人境庐诗草笺注》,上海古籍出版社,1981年版,第1088页)胡适除高度赞扬黄遵宪面向民间和以白话写诗的成绩外,还认为黄“以古文家的抑扬变化之法作古诗的方面成绩最大。”(《五十年来中国之文学》,《胡适文存》二集,黄山书社,1996年版)

手撷芙蓉策虬驺,出门惘惘更寻谁?

诗不算好,但既道出了诗歌生命与传统延续的原因正在于变(“风雅不亡由善作”句在《新民丛报》发表时“作”为“变”),也揭示了道光、咸丰以来诗歌与世事的变局。而黄遵宪诗歌实践和理论的意义就在于他在诗歌求变的内在要求与时代和社会转型的方向上,找到了自己的道路。在《人境庐诗草》自序中,他说:

余年十五六,即学为诗。后以奔走远方,东西南北,驰驱少暇,几几束之高阁。然以笃好深嗜之故,亦每以余事及之,虽一行作吏,未遽废也。士生古人之后,古人之诗号专门名家者,无虑百数十家,欲弃去古人之糟粕,而不为古人所束缚,诚戛戛乎其难。虽然,仆尝以为诗之外有事,诗之中有人;今之世异于古,今之人亦何必与古人同。尝于胸中设一诗境:一曰,复古人比兴之体;一曰,以单行之神,运排偶之体;一曰,取离骚乐府之神理而不袭其貌;一曰,用古文家伸缩离合之法入诗。其取材也,自群经三史,逮于周、秦诸子之书,许、郑诸家之注,凡事名物名切于今者,皆采取而假借之。其述事也,举今日之官书会典方言俗谚,以及古人未有之物,未辟之境,耳目所历,皆笔而书之。其炼格也,自曹、鲍、陶、谢、李、杜、韩、苏讫于晚近小家,不名一格,不专一体,要不失乎为我之诗。诚如是,未必遽跻古人,其亦足以自立矣。然余固有志焉而未能逮也。《诗》有之曰:“虽不能至,心向往之。”聊书于此,以俟他日。^①

晚年(1902年)在谈论梁启超主编的《新小说》上发表的诗时又说:

报中有韵之文自不可少。然吾以为不必仿白香山之新乐府、尤西堂之明史乐府,(西堂以前,有李西涯乐府甚伟,然实诗界中之异境,非小说

^① 黄遵宪《人境庐诗草》自序写于1891年。钱仲联《人境庐诗草笺注》“发凡”云:“其《自序》一篇,集中不载,今于《学衡》杂志中录出。”钱仲联:《人境庐诗草笺注》,上海古籍出版社,1981年版。

家之支流也。)当斟酌于弹词粤讴之间,或三或九,或七或五,或长短句,或壮如陇上陈安,或丽如河中莫愁,或秣至如《焦仲卿妻》,或古如《成相篇》,或俳如俳伎辞(即“骆驼无角,奋迅两耳”之辞也),易乐府之名而曰杂歌谣,弃史籍而采近事,至其题目,如梁园客之得官,京兆尹之禁报,大宰相之求婚,奄人之纳职,候选道之贯物,皆绝好题目也。此固非仆所能为,公试与能者商之。吾意海内名流,必有迭起而投稿者矣!^①

黄遵宪的这些言论,正如他的诗歌,存在新旧交替时代常有的自我矛盾,但有一点是非常明确的,这就是必须根据诗的规律和时代现实的双重要求来变革诗歌,而这种变革,最重要的是要打破传统诗歌孤芳自赏、自我循环的小世界,让诗“诗之外有事,诗之中有人”。所谓“诗之外有事,诗之中有人”,就是诗歌要面向现实生活 and 创作个性:题材可以不论,雅俗可以不分,方法技巧可多方借助,只要是“人境”的诗、“不失乎为我之诗”。

二、《今别离》解读

从《人境庐诗草笺注》看,总体上黄遵宪的诗虽接纳了许多来自域外(西洋及东方的日本、东南亚)的新事物、新名词,但具体在每一首诗作中,新名词、新语句却并不多。可以说,他的诗不是“新”在“新名词”上,也不是“新”在用诗歌转述西方新精神新思想上,而是在他的诗歌以传统的形式接纳新的事物、个体经验的一种充满“张力”的状态上。

(一)对《今别离》的不同看法

袁祖光夸奖“黄公度作《今别离》,分咏汽车、汽船、电信及东西半球昼夜相反,古意沉丽”^②,吴芳吉则说“黄公度《今别离》气象薄俗,失之时髦。”^③何

① 《黄公度先生手札》,转引自黄霖:《中国近代文学批评史》,上海古籍出版社,1993年版,第399页。

② 袁祖光:《绿天香雪簪诗话》,转引自吴天任:《黄公度先生传稿》(一、二),沈云龙主编:近代中国史料丛刊续编第六十八辑,台北:文海出版社有限公司,1967—1985年版,第482页。

③ 吴芳吉:《四论吾人眼中之新旧文学观》,转引自吴天任:《黄公度先生传稿》,台北:文海出版社有限公司,1967—1985年版,第482页。

藻翔也说“《今别离》四章，以旧格调运新理想，千古绝作，不可有二。”^①而李渔叔根本不承认陈伯严、何藻翔这种论断，他对《今别离》进行细读，对黄遵宪诗极为遗憾：“今以此篇论之，除末句用‘轻气球’三字外，不见有何新事物及字句，更无论新理想矣。‘岂无打头风’至‘烟波杳悠悠’六句，辞意凡冗，诗境稍深者，即已不肯如此落想。至‘今日舟与车’、‘去矣一何速’二句下，似应有新意出，以振起全篇，乃亦草草承接，意象皆尽，使人失望之甚。”^②对一首诗的评价有如此差异，其中确有意思。

别肠转如轮，一刻既万周。
眼见双轮驰，益增心中忧。
古亦有山川，古亦有车舟，
车舟载别离，行止犹自由。
今日舟与车，并力生离愁。
明知须臾景，不许稍绸缪，
钟声一及时，顷刻不少留。
虽有万钧柁，动如绕指柔；
岂无打头风，亦不畏石尤。
送者未及返，君在天尽头，
望影倏不见，烟波杳悠悠。
去矣一何速，归定留滞不？
所愿君归时，快乘轻气球。

朝寄平安语，暮寄相思字。
驰书讯已极，云是君所寄。
既非君手书，又无君默记。

① 何藻翔：《岭南诗存》，转引自吴天任：《黄公度先生传稿》，台北：文海出版社有限公司，1967—1985年版，第482页。

② 李渔叔：《鱼千里斋随笔卷上》，转引自吴天任：《黄公度先生传稿》，台北：文海出版社有限公司，1967—1985年版，第482页。

虽署花字名，知谁籍缙尾？
寻常并坐语，未遽悉心事。
况经三四译，岂能达人意，
只有斑斑墨，颇似临行泪。
门前两行树，离离到天际。
中央亦有丝，有丝两头系。
如何君寄书，断续不时至！
每日百须臾，书到时有几？
一息不相闻，使我容颜悴。
安得如电光，一闪至君旁。

开函喜动色，分明是君容。
自君镜奁来，入妾怀袖中。
临行剪中衣，是妾亲手缝。
肥瘦妾自思，今昔将毋同？
自别思见君，情如春酒浓。
今日见君面，仍觉心忡忡。
揽镜妾自照，颜色桃花红。
开篋持赠君，如与君相逢。
妾有钗插鬓，君有襟当胸。
双悬可怜影，汝我长相从。
虽则长相从，别恨终无穷。
对面不解语，若隔山万重。
自非梦来往，密意何由通。

汝魂将何之？欲与君追随。
飘然渡沧海，不畏风波危。
昨夕入君室，举手搴君帷。
披帷不见人，想君就枕迟。

君魂倘寻我,会面亦难期。
恐君魂来日,是妾不寐时。
妾睡君或醒,君睡妾岂知?
彼此不相闻,安怪常参差。
举头望明月,明月方入扉。
此时想君身,侵晓刚披衣。
君在海之角,妾在天之涯。
相去三万里,昼夜相背驰。
眠起不同时,魂梦难相依。
地长不能缩,翼短不能飞。
只有恋君心,海枯终不移。
海水深复深,难以量相思。^①

钱仲联先生在笺注中曰:此诗“以乐府的形式,描述了行人思妇车站送别,别后寄信、寄照,日夜思念的情景。涉及了轮船、火车、电报、照相、东西半球昼夜相反等近代科技知识,被誉为‘以新事而合旧格’的诗界革命的代表之作。”^②“以新事而合旧格”乃陈伯严语,陈伯严(三立)曰:“以至思而抒通情,以新事而合旧格,质古渊茂,隐恻缠绵,盖辟古人未曾有之境,为今人不可少之诗,作者神通至此,殆是天授。”^③陈伯严的评价有此诗来自作者创作灵感突发、偶然天成的意思。但我们仔细考察这首诗的本文结构和文本在历史中的脉络就会发现,此诗绝不是“神通”、“天授”而成,乃是作者一次蓄意试验的产物。

据吴天任先生考证,《今别离》乃黄遵宪供职伦敦驻英使馆参赞时期所作。^④由于语言不通、官为闲职等原因,黄遵宪这段时间实际上是非常孤寂

① 钱仲联:《人境庐诗草笺注》,上海古籍出版社,1981年版,第516—521页。

② 黄遵宪:《人境庐诗草》(钱仲联笺注),北京:中国青年出版社,2000年版,第392页。

③ 钱仲联:《人境庐诗草笺注》,上海古籍出版社,1981年版,第517页。

④ 据吴天任:《黄遵宪先生传稿》第八章第七节“人境庐诗谱”,台北文海出版社有限公司,1967—1985年版。

的。也正是这段时间黄遵宪开始自辑诗稿,整理四十岁以前随手散佚的诗作,与《今别离》时期相近的,是一系列寄怀亲友的诗作。其中最引人注目的是组诗《岁暮怀人》,36首诗写的是对丘逢甲、王韬、乡里女友等人的追忆,最后一首则是对诗人自身境况的怜惜:“悲欢离合无穷事,迢递羁危万里身。与我周旋最怜我,寒更孤独未归人”,^①由此可见诗人当时心情的寥落孤寂。《今别离》正是诗人此种心情下的作品。诗歌的情感动力极有可能就是怀念家乡的妻子。

不过,诗歌的情感动力并不能完全代表诗人写作的真正目的。从诗歌本文的意义结构看,诗作主要以车船、电报、相片、东西半球昼夜相反四种事物(包括“轻气球”,实际上涉及六种)为契机,来写别离之情及别离后的相思情状。并且,诗人是以被思念的对象为叙述者,诗歌的情境是在对对方的想像中完成的。四首诗的情境层层递进,连成一个完整的想像性叙事。诗歌是在明显地接纳“近代科技知识”等“新事”,但“新事”之“新”在诗中并不明显,惟有一处直接的“新名词”,乃是与题旨关系不大的“轻气球”。“车”、“舟”的意象,古典诗歌中也是有的,但诗人以“别肠转如轮,一刻既万周……钟声一及时,顷刻不少留”、“虽有万钧柁,动如绕指柔”的描述使人意识到这不是古典诗歌作为农耕文明时代的意象的“车”、“舟”,而是机器工业时代的“火车”和“轮船”。“今日舟与车,并力生离愁”,诗人提醒我们他写的是“今日”的事物;“今日见君面,仍觉心忡忡”,诗人所要言说的是当下的复杂情感。车船、电报、相片、东西半球昼夜相反等对于大多数中国人都是新鲜事物,诗人以诗歌接纳“新意境”本无可厚非,但一首诗接纳这么多新事物,且不见新名词、新语句,着实有着刻意为之的意思。

值得注意的是,车船、电报、相片、东西半球昼夜相反等新事物在想像性的叙事中可以连缀在一起,构成完整的意义链条,但在现实生活中鉴于当时的社会情况则不可能如此经历。有论者指出,当时“黄氏之赴英虞任,由家乡出发,到广州后转往香港乘船赴欧。当时其故乡至广州尚未铺设铁路,则何来‘眼见双轮驰,益增心中忧’”?还有电报的情况也不符合实际情况,“电报

^① 钱仲联:《人境庐诗草笺注》,上海古籍出版社,1981年版,第563页。

自来极少用以递送一般信件,一则无法保密,一则按字计费,费用太高,那末何来‘况经三四译,岂能达人意,只有斑斑墨,颇似临行泪’”?^①由此看来,诗人只是将这些自己所熟悉或知道的现代性器物在想像中聚合在一起,完成的是一次想像中的具有现代性意味的别离与相思。诗歌实际上是一次刻意试验的写作。诗人是在考验诗歌接纳新事物、不徒见“新名词”而重在创造“新意境”的能力。诗歌的情感动力虽是思念亲人,但其写作的目标并不就是一次通常的情感的文字释放,而是要有意试验出一种新的诗歌文本。

(二)《今别离》与“古别离”

从这个诗歌文本的历史脉络看,作者就是蓄意要在传统的意义序列中来陈述出新的意义。以“别离”为题材、写离别之情的诗作在古典诗歌传统中极为丰盛。诗人既然定意题为“今别离”,其隐在的对称对象应该是“古别离”。中国古典诗歌中的汉乐府民歌除了其音律上的民歌特色之外,最大的特色在于其接纳现实的叙事性(“缘事而发”、人物形象的塑造)、和接近口语的诗歌语言及以五言诗为主体的诗歌形式。黄遵宪以乐府的形式写诗,一方面是为了想像性叙事的需要,另一方面也是为了与古典诗歌的形式秩序进行对话,蓄意要在“古风格”中生“新意境”。钱仲联先生说《今别离》第一首其用韵与句意俱自唐代诗人孟郊的《车遥遥》而来。“车舟载别离,行止犹自由”本孟郊诗“舟车两无阻,何处不得游”;“并力生离愁”本孟郊诗“无令生远愁”;“送者未及返,君在天尽头”本孟郊诗“此夕梦君梦,君在百城楼”;“望影倏不见,烟波杳悠悠”本孟郊诗“寄泪无因波,寄恨无因辔”;“所愿君归时,快乘轻气球”本孟郊诗“愿为驭者手,与郎回马头”。^②不过,这样以一二诗句之间的相似性来比附,难以看出两人诗作在意象和整体情境上差别。况且《今别离》四首诗作意义连贯,当是一个整体,第一首只是全诗的开端,后面三首写分别之后围绕新事物、新经验的想像更是诗的重要部分,似乎不宜分开解析。

“古别离”也是古乐府写相思的一种曲调,《青青河畔草》、《冉冉生孤竹》、《长相思》、《自君之出矣》、《车遥遥》、《古别离》等等皆是。郭茂倩《乐

① 魏仲佑:《晚清诗研究》,台北:文津出版社,1995年初版,第94页。

② 钱仲联:《人境庐诗草笺注》,上海古籍出版社,1981年版,第517页。

府诗集》收《古别离》自梁代诗人江淹以下共十九人的作品,句法多为五言,抒情的角度多为家人想念游子(其中多为妻子想念远游的夫君,而作者皆是男子)。我们以唐代诗人沈佺期的一首《拟古别离》来看:

白水东悠悠,中有西行舟。
舟行有返棹,水去无还流。
奈何生别者,戚戚怀远游。
远游谁当惜,所悲会难收。
自君间芳屣,青阳四五道。
皓月掩兰室,光风虚蕙楼。
相思无明晦,长叹累冬秋。
离居分迟暮,驾高何淹留。^①

这首诗很能体现乐府诗《古别离》的特征。五言句式,主题是妻子思念远游的夫君,是“君”写的“妾”在与“君”离别后对“君”的思念。这种将主观情感尽量“客观化”,为对自然景物的描述和思念对象的陈述,可能是为了符合中国诗歌传统的“温柔敦厚”的诗教作风。上半阙写别离时的情景:“白水东悠悠,中有西行舟”起兴,喻游子的生命状态;“舟行有返棹,水去无还流”,喻游子归期的不可知。下半阙写别离后的相思情景:“皓月掩兰室,光风虚蕙楼……”写想像中“妾”的相思之苦。沈氏设身处地,想像自己的妻子对他的怀念,诗的情思不可谓不真切,但是,《拟古别离》的形式成规在这里却造成一个问题,那就是诗歌中的“我”的情思的消失,诗中无“我”,正如有论者指出的:“诗中全看不出沈氏与其妻的特性,它可以是李白之妻想念李白,也可以是杜甫之妻想念杜甫,或者其他妻子想念夫君。总之,这种作品,不管谁作的,都只写别离相思的共通性,而不表现其个别性。”^②其实此“古别离”,不仅是作为具有独立的经验、意识的个体“我”的空缺,而且作为与个体经验密切

① 《全唐诗·卷九五·沈佺期一》,《全唐诗》(第二册),中华书局,1999年版,第1017页。

② 魏仲佑:《晚清诗研究》,台北:文津出版社,1995年版,第91页。

相关的“时间”也是模糊的,诗作所描述的情景其实放在古代历史的任何时段都适用。

正是在当下性的“时间”而具有独立的经验、意识的个体“我”上,黄遵宪的《今别离》和“古别离”形成了明显的差异。“古亦有山川,古亦有车舟,车舟载别离,行止犹自由。今日舟与车,并力生离愁”,黄遵宪首先突出的是“别离”这一被严重符号化的古典抒情形式的当下性:别离是“今日”的别离。“今日”的特征在哪里呢?在于这是一个已经变化了的时代,别离的情景也已经改变了。古人的别离是“车舟载别离,行止犹自由”,行者和送者还可以走走停停,依依惜别,宋代词人柳永的名作《雨霖铃》即描述了这种情景:“正留恋处,兰舟催发,执手相看泪眼,竟无语凝噎。”而今日的离别却情况迥异。现代性的观念与人对时间和空间的认知有关,当人将时间和空间从生活实践中分离出来并将之划分为不同的类型、单位并做出不同的解释,现代性的观念就出现了。从前的离别从空间上看,是可以“行止犹自由”的;从时间上看,是可以“欲走还留”、依依惜别的。而“今日”的离别,划分空间的是“一刻既万周”的火车轮,划分时间的是机械的钟表,在时间和空间上,机械化的时代显得比农耕文明时代要无情得多,“钟声一及时,顷刻不少留”,根本不给行者和送者任何缠绵悱恻的机会。别离的感受在“今日”应当是非常不一样的。

“门前两行树,离离到天际。中央亦有丝,有丝两头系。如何君寄书,断续不时至!每日百须臾,书到时有几?一息不相闻,使我容颜悴。安得如电光,一闪至君旁”,由于是想像对方的思想情感,黄遵宪用传统的自然意象来写“电报”这一新事物,有可能是有意的。对方(“妾”)由于对“电报”的不了解,以为是通过门前的电线传递信息,所以才有这种女子无知而可爱的想像和嗔问。“安得如电光,一闪至君旁”更是显出相思的真切和情感的大胆流露,作为一个传统女性的口吻,发出这样的声音,依通常的评诗尺度,实在不够“温柔敦厚”。

现代器物使人在时间、空间上的隔离是如此的迅速,但也能使人的相逢变得容易,电报、照片使人的言语和容貌能够快速到达对方的眼前,解决暂时的相思之苦。但现代器物也不是万能的,譬如照片,尽管能够在照片上见到对方,但心灵的秘密话语仍然不能相互交通:“今日见君面,仍觉心忡忡……

对面不解语，若隔山万重。自非梦来往，密意何由通”，实在的器物之于情感，其实不如虚幻的梦境能够给人安慰。“今日”的别离并没有因为新事物就变得欢天喜地，离别双方的信息往来方式不一样，但人的沉痛和感伤仍然是存在，不同的是这沉痛和感伤更加具体而深刻。

古人的“别离”之诗，能够缓解叙述者的相思之苦的经常是梦境里的魂魄相见，叙述者期望在一个梦幻的想像之地双方能够重逢。如“此夕梦君梦，君在百尺楼。”（孟郊《车遥遥》）“天长路远魂飞苦，梦魂不到关山难。”（李白《长相思》）“汝魂将何之？欲与君追随”，这里黄遵宪延续了古意，但却又发出了与古意不同的感叹：由于“相去三万里，昼夜相背驰”，双方各处在东西半球，生活作息时间不一致，各自的生活时空的差异太大，恐怕即使是梦里重逢也不大可能——“眠起不同时，魂梦难相依”！

（三）王闳运之《今别离》

在本文的意义结构上，黄遵宪的《今别离》是蓄意要安排多种新事物进入诗歌，考察古典诗歌形式接纳新事物、呈现新经验的能力；在本文的历史脉络上，黄遵宪的《今别离》是蓄意要与《古别离》对话，试验古典诗歌的形式秩序接纳新事物、创造“新意境”的可能性。所以这首诗决不是作者一时心血来潮的随机之作，它之所以写得有新意，乃是作者有意的经营，绝不是“神通”、“天授”的结果。诗人从诗歌与当下现实的接通、个体经验的当下性呈现、诗歌形式秩序的当代应变等几个方面来试验一种“新派诗”，突出这种诗歌的面向“今日”与呈现独特的经验个体“我”的特性。应当说，之于黄遵宪要写“古人未有之事，未辟之境”的“为我之诗”的理想，这首诗一定程度上是实现了。我们不仅可以从《今别离》自身的意义结构及其这个文本与中国文学历史中的“潜文本”之关系等角度来考察，我们还可以在共时性上看它与同时代人的同类作品的差别。“别离”的意象、乐府诗的形式一直是中国古典诗歌的一种传统，历代文人沿袭这种传统抒情言志亦在情理之中。这是同时代诗人王闳运（1832—1916）一首同样题为《今别离》的作品：

别来五月春水生，桃枝成碧花欲明。
开帘望东风，远近伤我情。

君肠断，妾身老，绣衣罗裳著春早，
愁如细雨连烟草。
去年离别莺始啼，今年啼莺别处飞。
垂杨复何心，从风飘絮来。
天涯浮云皎月意，不尽绝思还空帷。^①

王闳运这首《今别离》虽诗体、句法与黄遵宪的《今别离》有些差异，但是同样处理“别离”这一经验性的题材，我们还是能见出二诗的分别：王闳运诗则虽然风味雅驯，但显得和古典诗歌序列中的许多“怨妇诗”没有多大差别，在诗歌意象意境的营造上见不出作者的独特匠心。和黄遵宪诗突出现实历史的当下性和个体经验的独特性相比，《今别离》之“今”是相当模糊的，作者的个体经验也被掩埋在符号化的虽然优美却很空洞的境象之中。王闳运是清诗流派中“汉魏派”（或称“汉魏六朝派”）的代表。同光体诗人宗宋，汉魏派诗人则反对宋诗，着力以汉魏六朝以下及初唐诗风来反对当时稍前一点的宋诗运动。但无论是宗宋、宗唐还是宗汉魏，其实都是在中国古典诗歌的语言、意趣、诗法上的不断效仿，就如在诗歌写作上自视颇高的王闳运自己所宣称的那样：“学诗当遍观古人之诗，唯今人之诗不可观，今人诗莫工于余，余诗尤不可观。以不观古人诗，但观余诗，徒得其杂凑慕傲中，愈无主也。总之，非积三四十年不能尽知古人之工拙，以三四十年之工力，治经学道必有成，因道诵诗，诗自工矣。”^②后来的胡适就很对王闳运不满，说他作为“一代诗人”，生在十九世纪后半期这样一个“大乱的时代”，但他的诗集，“我们从头读到尾，只看见无数拟鲍明远、拟傅休奕、拟王远长、拟曹子建……但竟寻不出一些真正可以纪念这个惨痛时代的诗。”胡适认为这种现象的原因在于他们对于前人的“模仿”。^③“模仿”是诗人们的主观表现，其实这里也有客观上中国古典诗歌在

① 王闳运：《湘绮楼诗集》卷三，《湘绮楼诗集》（光绪丁未年八月刊于东州讲舍），收入近代中国史料丛刊第六十辑，沈云龙主编，台北：文海出版社，1970年版，第109页。

② 转引自王森然：《近代二十家评传》，沈云龙主编：近代中国史料丛刊续编第九十辑，台北：文海出版社有限公司，1967—1985年版，第8页。

③ 胡适：《五十年来中国之文学》，《胡适文存二集》，亚东图书馆，1924年版，第103页。

审美鉴赏上的程式化对诗人写作观念的制约,特定的诗歌观念导致的模式化创作方式已经不能使诗人的个体经验借着语言、形式真正触及现实。

由此我们也看出黄遵宪诗歌写作的独特性,正是他立足于诗歌传统内部的“善变”,在既存的诗歌形式秩序当中有意地试验新语句的融入和“新意境”的创造,以诗歌自身的方式来接纳他所处的“今日”——一个处在历史、文化转型期的特定现实世界,力图呈现出作为个体生存的“我”在“今日”的独特情思。虽然他的试验并不能说多么成功,但正是这种试验有力地冲击着中国诗歌符号化的语言模式和僵化的形式秩序,使晚清诗歌写作的“困难”不得不醒目地暴露出来。

三、黄遵宪的意义

(一)诗歌接纳变动时代的新事物

可以说,黄遵宪的“新派诗”所追求的不是传统意义上的诗歌美学,而是诗歌功能的现代性。现代性当然可以从不同的层面来谈,在社会形态方面是以城市化世俗化为特点的“现代化”,在个体和群体心性结构而言则是个人自由和权利的强调。黄遵宪诗歌最重要的意义,就是把诗歌从山林和庙堂世界,带到了嘈杂喧闹的人间现实世界,强调了诗文“适用于今,通行于俗”的重要性^①,用诗歌接纳变动时代的新事物、新理致。《日本杂事诗》“吟到中华以外天”,写的是异邦的政治、风物和民俗,可说是他《日本国志》的补充^②,而《人境庐诗草》的作品,则被许多人称为近代中国社会的“诗史”,接纳了近代诸多的历史事件,用的也是古典诗歌中比较开放的五古和七古的形式。这些诗歌,从思想史的角度而言,也许不是很深刻的^③,既未

① 黄遵宪:《日本国志·学术志二·文学》,光绪富文斋初刊本《日本国志》卷三十三。

② 黄遵宪《日本杂事诗自序》云:“余于丁丑之冬,奉使随槎。既居东二年,稍与其士大夫游,读其书,习其事。拟草《日本国志》一书,网罗旧闻,参考新政。辄取其杂事,衍为小注,弗之以诗,即今天所行《杂事诗》是也。”《日本杂事诗广注》,湖南人民出版社,1981年版。

③ 黄霖的《中国近代文学批评史》认为黄遵宪“对于革新诗歌思想内容方面的要求不够鲜明、直接和大胆。……他既没有将思想内容的革新加以强调,又从未直接号召诗中输入当时先进的西方文化精神,只是借用一些古老的命题、含混的提法来达到革新诗歌的目的。”上海古籍出版社,1993年版,第400页。

接近西方思想文化之“本义”，境界趣味也不够高远，不过是“举今日之官书会典方言俗谚，以及古人未有之物，未辟之境，耳目所历，皆笔而书之”而已。但从另一方面言之，这又是一种真正面向“今日”的诗，而无论从社会还是诗歌语境方面看，也许没有什么比面向“今日”更为重要的了。因为当时的“今日”不再是一个凝然不变的经验世界，而是急剧变动的世界，用诗接纳这个世界，实际上是敞开了一个长期被僵化守旧、自我循环的传统诗歌所拒斥的另一个世界，而正是这“另一个世界”反过来有力地冲击了古典诗歌符号形式的物化与抽象性。

事实上，黄遵宪标新立异，迎入西洋制度名物和声光电化，既给诗歌带来新的视野，又更换诗歌的符号系统，只是一个方面。更深刻的方面是，这些面对现实经验带入的新事物、新名词和新趣味，醒目彰显了现代诗歌与古典诗歌的矛盾与紧张，从而启示了新的诗歌革新方案。从根本上说，黄遵宪的诗歌是一种矛盾的诗歌，这种矛盾既有钱锺书等人指出的新名词与“性理”的矛盾，古风格与新内容的矛盾，也有旧意象与新生活、口头语与旧形式的矛盾。这些矛盾不仅影响了黄遵宪的诗歌成就，使他虽然成就了“新派诗”，却难以写出堪称典范的作品，甚至有时还颇带有反讽色彩，如以五古写“我手写我口，古岂能拘牵”之类。然而，正是这些实践中的矛盾，驱使黄遵宪提出和尝试了一些根本性的诗学问题。

（二）黄遵宪关注的诗学问题

一是语言与文字的矛盾统一问题。他认为中国最大的问题是言语与文字的严重脱节，“语言有随地而异者焉，有随时而异者焉；而文字不能因时而增益，画地而施行。言有万变而文止一种，则语言与文字离矣。……语言与文字离，则通文者少，语言与文字合，则通文者多，其势然也。”^①以不变应万变，文字成为权力的化身，必然与流动的现实和普通人的生活脱节，因而语言与文字的分离也就是思想与现实的分离。黄遵宪提出，改变这种局面的出路就是追求言与文的一致，必须本着“适用于今，通行于俗”的精神，不断创造新

^① 黄遵宪：《日本国志·学术志二·文字》，上海古籍出版社，2001年版。

词语和新文体。^①

二是不仅提出了“弃古籍而采近事”的更新题材主张,同时构想了不拘一格的建行建节方案,希望诗歌革新能从丰富的说唱和歌谣文学中得到启发,“斟酌于弹词粤讴之间,或三或九,或七或五,或长短句”,从而找到新的诗体。这种方案,作者虽说“固非仆之所能为”,实际上是学习民歌(特别是客家山歌)的经验总结,他明确提出不必仿新乐府,“易乐府之名而曰杂歌谣”,或许不只看到古诗的局限,也感到了民歌的某些局限性,直觉到新事物、新词语需要更为开放的诗歌形式。

三是有作为诗人长期的写作实践和对诗歌艺术规律的深入认识,对诗歌传统的弊端和对诗歌革新的方向比一般人认识得更透彻,也更尊重文化和诗歌创新的规律。在此方面,最明显的标志莫过于他1902年在诗界、文界革命口号甚嚣尘上之际,坚持文学“无革命而有维新”的观点^②,这一观点不仅与严复“文界无革命”的保守思想划清了界限,也与梁启超激进、社会化的文学观点相区别。他向旧诗挑战,主张“别创诗界”和提倡“新派诗”,强调诗歌与“今日”现实生活的密切联系,希望诗歌有“左右世界之力”^③,却始终坚持诗歌的立场,自觉以现实世界的物质性冲击旧诗的形式主义教条,而不是把社会政治要求凌驾于诗歌之上。因此,他革新诗歌,最着力的是它的“物质”形态,诸如题材、意象、语言和体式,并在实践中有意强化诗歌的述事功能,写了不少具有史诗风格的作品。他的文学“无革命而有维新”的观点,实际上是一种既注意到文学与现实的密切关联又考虑到它有自己历史的现实主义的文

① “然中国自虫鱼云鸟屡变其体,而后为隶书为草书,余乌知夫他日者不又变一字体为愈趋于简、愈趋于便者乎?自《凡将》《训纂》逮夫《广韵》《集韵》,增益之字,积世愈多,则文字出于后人创造者多矣。余又乌知夫他日者不有孳生之字,为古所未见、今所未闻者乎?周、秦以下,文体屡变,逮夫近世,章疏移檄,告谕批判,明白晓畅,务期达意,其文体绝为古人所无。若小说家言,更有直用方言以笔之于书者,则语言文字几乎复合矣。余又乌知夫他日者不更变一文体为适用于今,通行于俗者乎?”黄遵宪:《日本国志·学术志二·文字》,上海古籍出版社,2001年版。

② 光绪二十八年壬寅(1902)6月致严复信,见钱仲联:《人境庐诗草笺注》,上海古籍出版社,1981年版,第1245页。

③ 黄遵宪1902年11月在致邱炜萋(菽园)的信中说:“少日喜为诗,谬有别创诗界之论。然才力薄弱,终不克自践其言。譬之西半球新国,弟不过独立风雪中清教徒之一人耳。若华盛顿、哲非逊、富兰克林,不能不属望于诸君子也。诗虽小道,然欧洲诗人出其鼓吹文明之笔,竟有左右世界之力。”见钱仲联:《人境庐诗草笺注》,上海古籍出版社,1981年版,第1249—1250页。

学变革观点。

(三) 彰显矛盾的诗歌写作

黄遵宪力图在传统诗歌形式的延续下通过“善变”来创造出新的意境,但是中国古典诗歌的形式秩序能够提供的更新语言方式、变通诗体的空间其实非常小,在具体的写作中,我们也不难看到传统诗歌的意趣与形式和新事物、新的语词、具体化的个体经验的种种矛盾。

《今别离》是一次在古典诗歌形式传统的延续中来展现新经验,而更多的时候,面对现象、经验纷繁变化的新世界,诗歌要接纳“新事”,就不得不在语言、诗体和审美趣味上寻找新的可能。黄遵宪诗,多次被人誉为“诗史”^①,就是梁启超的夸奖,也多半因为他的诗多有鸿篇巨制。古诗《孔雀东南飞》一千七百余字,就号称中国诗歌“古今第一长篇”,而黄遵宪一首《锡兰岛卧佛》,煌煌二千余言。《人境庐诗草》中百言以上的诗颇为常见,逾千言的诗也不是独有《锡兰岛卧佛》。梁启超对《锡兰岛卧佛》一诗大加赞赏:“吾敢谓有诗以来所未有也。以文名名之,吾欲题为《印度近史》,欲题为《佛教小史》,欲题为《地球宗教论》,欲题为《宗教政治关系说》;然是固诗也,非文也。有诗如此,中国文学界足以豪矣。”^②从梁启超对《锡兰岛卧佛》的易名来看,我们知道黄遵宪欲在诗中接纳多么庞杂的关于宗教、政治、世界文化等多方面的“新事”,之所以有这么长的“诗”,乃是传统的诗歌体式根本不能接纳这么多“新事”,诗歌是被新语句、新经验所胀破的,已经根本不像“诗”,成了“史”,以至梁启超曾如是概括黄遵宪诗——“公度之诗,诗史也。”^③

“诗”成为“史”其实反映的是黄遵宪诗在意象、意境、书写方式上的变化,他不是追求以诗来写史,而是要以诗来直接呈现变动的“今日”世界。这也是黄遵宪最受人瞩目的诗多为纪事诗的原因。陈衍在《石遗室诗话》中说:“公度诗多纪写时事。”^④王庚则说,正是这种“纪写时事”的作风使黄遵宪的

① 陈柱曰:“黄公度诗……网罗广博,自铸伟词,亦诗亦史”(钱仲联:《人境庐诗草笺注》,第1页);后人冯振曰:“有清一代称诗史者,前曰吴梅村,后惟黄公度。”(钱仲联:《人境庐诗草笺注》,第1页)

② 梁启超:《饮冰室文集之四十五(上)·诗话》,中华书局,1989年版,第3页。

③ 梁启超:《饮冰室文集之四十五(上)·诗话》,中华书局,1989年版,第51页。

④ 陈衍:《石遗室诗话·卷七》,《石遗室诗话》(一),辽宁教育出版社,1998年版,第89页。

诗在晚清诗界成为一种新的“变体”：“嘉应黄公度京卿人境庐诗，多纪时事，且引用新名词，在晚清诗格中良为变体。”^①确实，自《人境庐诗草》开篇之《感怀》叙及太平天国起义，《羊城感赋六首》叙及鸦片战争，到《大狱四首》、《流求歌》、《朝鲜叹》叙及清朝政府在外交上的接连失策，到《罢美国留学生感赋》、《逐客篇》、《番客篇》叙及留学生、华工、华侨在海外的悲惨境遇，到他在太平洋、日本、香港、伦敦、巴黎、新加坡等地的旅行经历，到他在甲午战争期间，所作的《悲平壤》、《东沟行》、《哀旅顺》、《哭威海》、《马关纪事》、《降将军歌》、《台湾行》、《度辽将军歌》等一系列感时纪事之作，我们看到黄遵宪诗在接纳现实上的努力，他的诗歌可能因此会没有那些仍以山水田园等自然意象为抒情符号的诗作显得温和、圆润、“气韵生动”，相反却显得有些“粗犷瑕累，过欠剪裁”、“谬戾乖张，丑怪已极”。^②但正是在这里我们觉出了黄遵宪的苦心，这种诗作与他的写“古人未有之物，未辟之境”是不冲突的，他以改变传统诗歌美学的方式将诗歌带出了田园、山林和庙堂的单一世界，使诗歌能触及当下的纷繁复杂的现实。这是黄遵宪对传统的诗歌功能的一种试验。

当然，从诗歌本身的特质来说，以“史”来评价“诗”固然指明了诗歌追求接纳现实世界的事实，但客观上也反映出这种诗歌的问题。钱锺书就曾指出“诗史”的说法的偏颇：“也许史料里把一件事情叙述得比较详细，但是诗歌里经过一番提炼和剪裁，就把它表现得更集中、更具体、更鲜明，产生了又强烈又深永的效果。反过来说，要是诗歌缺乏这种艺术特性，只是枯燥粗糙的平铺直叙，那末，虽然他在内容上有史实的根据，或者竟可以补历史记录的缺漏，它也只是押韵的文件……因此，‘诗史’的看法是个一偏之见。”^③诗是以感觉、想像的方式说话，具有丰富、生动的表现力，“史”可以作为“诗”的取材对象，但“诗”不能仅仅成为“史”。《锡兰岛卧佛》也试图以想像和感觉说话，但五言体的诗歌终不能容纳这么宏大的主题和庞杂的题材，黄遵宪也就不得不将诗歌的体式一再延伸、扩展，终于成了梁启超夸为“空前之起奇构”的像“诗”像“文”亦像“史”的东西。其实在其他的长诗里，黄遵宪也处在这

① 王庚：《今传是楼诗话》，《石遗室诗话》（一），辽宁教育出版社，1998年版，第89页。

② 吴天任：《黄公度先生传稿》，香港中文大学出版社，1972年版，第484页。

③ 钱锺书：《宋诗选注·序》，人民文学出版社，1958年版，第3页。

种困难之中,为了容纳更多的“新事”,他不得不把传统的诗歌体式拉得很长,诗歌篇幅缺乏必要的节制和凝练,使人在阅读中极易丧失耐心。如此宏大的叙事诗,在想像和感觉的方式上也不可能是传统诗歌意趣的温和、隽永,诗的意趣有时显得“谬戾乖张,丑怪已极”也就在所难免。

对新思想新精神的接纳,往往使黄遵宪的诗不仅处在与传统诗歌体式、意趣的矛盾中,也使他的诗歌在诗行与句法上面临着矛盾。无论是五言还是七言的古典句式,一定的字数和情感、意义的节奏对于复杂涌动、急促流动的经验表达诉求,往往显得力不从心。于是,黄遵宪的诗中还出现了句法不为五七言所限,可以任意伸缩的现象,完全破坏了古典诗歌的传统句法和固定形式。《以莲菊桃杂供一瓶作歌》一诗,七言、九言至十一言、十五言,句式不一。《赤穗四十七义士歌》一诗,最长的句式达到二十八字,实在已经是现代汉语中普遍的长句式。

不过,黄遵宪的出“格”不是无意的,他在写作中常有试验新诗体的意图。晚年在与梁启超论及《新小说》报^①上的“有韵之文”的通信中他说:“报中有韵之文,自不可少。然吾以为不必仿白香山之《新乐府》、尤西堂之《明史乐府》。(西堂以前,有李西淮乐府甚伟然,实诗界中之异境,非小说家之支流也)。当斟酌于弹词粤讴之间,或三、或九、或七、或五,或长短句,或壮如陇上陈安,或丽如河中莫愁,或浓至如焦仲卿妻,或古如《成相篇》,或俳如俳枝伎辞。(即骆驼无角,奋迅两耳之辞也),易乐府之名而曰杂歌谣,弃史籍而采近事。至其题目,如梁园客之得官,京兆尹之禁报,大宰相之求婚,奄人之纳职,候选道之贡物,皆绝好题目也。此固非仆所能为,公试与能者商之。吾意海内名流,必有迭起而投稿者矣!”^②除了一贯的写“今日”之诗的主张外(“弃史籍而采近事”),黄遵宪这里说的主要是诗歌的语言和形式的取法问题,他建议诗歌的形式不必仿古,而要向民间的“弹词粤讴”学习,在诗体和句法上都可以不拘成规。黄遵宪实际上是欲从传统诗歌的内部来改变其基本的说话

① 《新小说》(1902—1905),梁启超主持,月刊,不定期出版,共出24期,主要发表小说,也发表通俗的诗歌,创刊号即有“杂歌谣”专栏。

② “李西淮”之“淮”疑当作“涯”。明李东阳号西涯。吴振清、徐勇、王家祥编校整理:《黄遵宪集·文集·书函》,天津人民出版社,2003年版,第494页。

方式,是要通过变革“诗法”来试图撼动传统诗歌中那“可以视为读者业已吸收同化、然而自己却并不自觉意识的‘语法’”。

也正是在具体的诗歌写作中认识到古典诗歌与“现代”经验、意趣的言说诉求之间的分裂与冲突,使黄遵宪能够提出一些针对汉语诗歌写作的根本问题。黄遵宪较早地提出了汉语书面语非常严重的“语言与文字离”的现象,强调汉语写作应当“语言与文字合”。汉语言说方式的“言文一致”的期求,也是他文学写作的目标。在具体的文学实践中,黄遵宪经常取法俗语、民间山歌、粤讴等多种语言形式,创造出系列语言清新、明白,形式活泼的诗作(但晚年的“军歌”是以高超的古典诗艺宣扬极端自尊的民族意识形态,实在是走了以艺术形式发挥诗的社会功能的老路)。如长诗《拜曾祖母李太夫人墓》,钱仲联认为其语言如同说话,真情流露、诚挚感人,实在是“我手写我口”的典范之作:“……余最爱其拜曾祖母李太夫人墓长篇,曲折详尽,语皆本色,真公度所谓我手写我口者,运用乐府之神理,而全变其面貌,不足与皮相者道也。此诗清空似话,叙事如绘,与送女弟三首同一风格,凡亲情世态,家务凌杂,儿时旧事,以至土俗俚语,邻里烦言,一一活现,末以自伤其母之早逝,不及同来拜见作结,更见哀哀不匮之思,先生自序谓取乐府神理,而不袭其貌者,此诚得之。”^①

此外,在诗歌的内在结构上,黄遵宪经常似乎是率意为之,突破了传统诗歌的章法。最典型的例子是《赤穗四十七义士歌》、《以莲菊桃杂供一瓶作歌》、《降将军歌》、《度辽将军歌》、《聂将军歌》、《逐客篇》、《番客篇》等长诗,行文极为自由,兹以其中的《聂将军歌》第三部分为例——

将军日午战罢归,红尘一骑乘风驰,
跪称将军出战时,闯门众多倭罗儿,
排墙击案抢旌旗,嘈嘈杂杂纷指挥。
将军之母将军妻,芒笼绳缚兼鞭笞,
驱迫泥行如犬鸡,此时生死未可知,

^① 钱仲联:《梦苕盦诗话》,吴天任:《黄公度先生传稿》,台北:文海出版社有限公司,1987—1985年版,第408—409页,着重号为笔者所加。

恐遭毒手不可迟,将军将军宜急追。
将军追贼正驰电,道旁一军路横贯,
齐声大呼聂军反,火光已射将军面,
将军左足方中箭,将军右臂几化弹。
是兵是贼纷莫辨,黄尘滚滚酣野战。
将军麾军方寸乱,将军部曲已云散。
将军仰天泣数行,众狂仇我谓我狂。
……^①

此部分从“将军日午罢战归”句至“众狂仇我谓我狂”句,6个完整句、24个七言单句中竟有13个“将军”,诗歌在战争的情境描述上,为追求一种将军浴血奋战、战场上风云突变的逼真的现场感,将作为主语、定语和宾语的“将军”多数标明出来,像电影的镜头特写一样将“将军”的形象、动作一再放大、拉近。诗的意义结构一气呵成,情绪结构非常急促,完全不同于古代边塞诗写战场写战争的那种审美效果上的距离感(如唐代诗人王昌龄句“大漠风尘日色昏,红旗半卷出辕门。前军夜战洮河北,已报生擒吐谷浑”等等)。钱仲联先生不仅赞曰:“连用将军字,此史汉文法,用之于诗,壁垒一新。”^②吴天任亦曰:“此诚连用词语之奇作,而余意造句长短变化之奇,殆无以过赤穗义士之歌矣。”^③其实此诗除了这种一反古典诗歌主词消隐的抒写方式,还多次使用“之”、“已”等虚词作为实词之间的联结或突出事物的情况,实是以“文法”在写诗。

除此诗之外,黄遵宪的诗作中“全诗以文为诗,用古文家伸缩离合之法叙事写人”的还有很多。^④不过,黄遵宪虽努力“以单行之神,运排偶之体”、“取离骚乐府之神理而不袭其貌”、“用古文家伸缩离合之法入诗”……但总是在中国古典诗歌的“旧风格”内部左冲右突,恰似“在旧瓶里装进新酒”,^⑤难以攻破古典

① 黄遵宪对于“聂将军”的态度与评价是历史、政治领域的问题,本文暂不作讨论。

② 钱仲联:《梦苕盦诗话》,转引自吴天任:《黄公度先生传稿》,第407页。

③ 吴天任:《黄公度先生传稿》,第408页,着重号为笔者所加。

④ 见《西乡星歌》之《题解》,黄遵宪:《人境庐诗草》,钱仲联笺注,第155页。

⑤ 朱自清:《论中国诗的出路》,《朱自清全集》(四),江苏教育出版社,1990年版,第293页。

诗歌形式秩序的禁锢。“虽是驰骋于旧格律之中而不失其为我之诗,可惜仍未能跳去旧格律之外另成新格。”^①这种既不是“新格”又破坏了“旧格律”的半成品肯定不会受到沉浸在既存诗歌美学秩序的读者的欢迎。时人对黄遵宪的指责主要包括:“有新名词而无新理致,忽略于诗之本体,务外遣内,惟竞末技”、“格卑薄俗,流于冗滥”、“粗犷瑕累,过欠剪裁”、“谬戾乖张,丑怪已极”等,^②若将对“诗之本体”的认识就固定在对既存诗歌美学“程式”的反应上,说黄遵宪的诗“新名词而无理致”、“格卑薄俗,流于冗滥”都是可以理解的;不过,若能理解黄遵宪诗为了创造真正的“新意境”而在古典形式秩序内部左冲右突的挣扎与牺牲,我们就可以认为“粗犷瑕累,过欠剪裁”、“谬戾乖张,丑怪已极”等特征其实并不是什么缺点,而正是黄遵宪诗值得注意的地方。

(四) 汉语言说方式的“维新”

黄遵宪为什么在诗歌写作上要这样付出这样的挣扎和牺牲?其目的是为了写“古人未有之物,未辟之境”、写“为我之诗”,其动力恐怕在于汉语书面语“语言和文字离”的状况和古典诗歌形式秩序对个体“现代”经验的言说诉求的阻碍。黄遵宪诗歌写作的最终目标在哪里?还是钱仲联先生对黄遵宪诗的解读对我们有所提示,在上述两处钱仲联先生对黄遵宪诗的赞叹中,一是黄遵宪诗的语言“清空似话”,一是形式上的“史汉文法”,这多少是符合黄遵宪在诗歌的语言和形式上的追求的,前者的目标是“言文一致”,后者实际上是在寻求类似于胡适后来以“讲求文法”为特征的改变汉语句法、语法结构的新的作诗之法。

晚年的黄遵宪其实已经触及到胡适后来所追求的“文法”问题。也正是在这个思路黄遵宪提出了一个著名的观点:文界“无革命而有维新”。光绪二十八年(1902)在一封信中黄遵宪与严复论及如何以汉语翻译西方著作。^③

① 陈子展:《中国近代文学之变迁·最近三十年中国文学史》,上海古籍出版社,2000年版,第160页。

② 吴天任:《黄公度先生传稿》,第484页。

③ 此事的源头先是梁启超在《新民丛报》上介绍严氏所译亚当·密斯的《原富》一书,赞严复“于中学、西学,皆为我国第一流人物”,但是严氏的文笔“太务渊雅,刻意模仿先秦文体”,由此梁启超叹曰:“夫文界之宜革命久矣!”(《新民丛报》,1902年2月8日第1号,第113—115页。)严复在答书中坚守古文派家法,回击梁氏曰:“文界复何革命之与有?……若徒为近俗之辞,以取便市井乡僻之不学,此于文界,乃所谓凌迟非革命也!”(《与新民丛报论所译原富书》,《新民丛报》,1902年5月8日第7号,第109—113页。)

黄遵宪其实不满意严复以古意译今著,他说严复的翻译,如《名学》的翻译^①,“隳永渊雅,疑出北魏人手,于古人书求其可以比拟者,略如王仲任之《论衡》,而精深博远则远胜之。”^②一本二十世纪初的译著读起来比东汉的哲学著作还要“隳永渊雅”,很难说这是汉语的胜利。严复译书的问题也是如何以汉语书面语来接纳一个新的世界的问题。对于西方近代文明的学说、思想、新名词,严复为了追求翻译的古雅,坚持“用汉以前字法、句法”,黄遵宪不免生疑:“以四千余岁以前创造之古文,所谓六书,又无衍声之变,孳生之法,即以书写中国中古以来之物之事之学,已不能敷用,况泰西各科学乎?”黄遵宪的立足点还是这个经验、意识急遽变化的“今日”世界,即这样一个“新”的世界,“旧”语言是否能够胜任新的言说诉求?

今日已为二十世纪之世界矣,东西文明,两相接合,而译书一事,以通彼我之怀,阐新旧之学,实为要务。……仆不自揣,窃亦有求于公。第一为造新字,……次则假借,……次则附会,……次则连语,……次则还音,……又次则两合。……第二为变文体。一曰跳行,一曰括弧,一曰最数,(一、二、三、四是也。)一曰夹注,一曰倒装语,一曰自问自答,一曰附表附图。此皆公之所已知已能也。公以为文界无革命。弟以为无革命而有维新。如《四十二章经》,旧体也,自鸠摩罗什辈出,而内典别成文体,佛教亦盛行矣。本朝之文书,元、明以后之演义,皆旧体所无也,而人人遵用之而乐观之。文字一道,至于人人遵用之乐观之,足矣。^③

“造新字”这里不是指重新造出新的汉字,而是指在翻译中可以根据外来语的音、意等具体情况来形成新的汉语词汇。这是在语言上要更新符号系统以接纳“今日”世界的问题,不过黄遵宪的意见不同于提倡“废灭汉文”“用万国新语”者,而是强调在汉语内部以汉语词汇的新造来使“东西文明,两相接

① 严复翻译的《名学》原书名为《逻辑学体系:演绎和归纳》(伦敦,1896年版),作者是英国19世纪的科学家穆勒。

② 黄遵宪:《黄遵宪全集》,中华书局,2005年版,第434页。

③ 黄遵宪:《黄遵宪全集》,中华书局,2005年版,第435—436页。

合”；而“变文体”，黄遵宪其实谈论的是后来胡适所追求的“文法”的问题。“跳行”、“括弧”、“最数”等关涉汉语语句的停顿、汉语句读及文字符号的问题；“括弧”、“最数”、“夹注”、“自问自答”、“附表附图”则是为了汉语书面语在意义上的条分缕析，强调表意的准确性。“倒装语”则是西洋文法。1915年，胡适早已开始关注、研究“文法”的问题，也开始试验在汉语里实行各种“符号”（最与黄遵宪的建议相关的有：“住。或。”、“豆[逗]，或。”、“括（）”、“问？（‘发问’、‘反问’、‘疑’）”等），他认为汉语“无文字符号之害”有三：“（1）意旨不能必达，多误会之虞。（2）教育不能普及。（3）无以表示文法上之关系。”^①胡适开始思虑汉语语义如何从“文法上之关系”的清晰来改变的问题。鸠摩罗什的“文体”其实是汉语里较早的系统的白话文，胡适曾高度评价其对汉语的影响：“在中国文学最浮糜又最不自然的时期，在中国散文与韵文都走到骈偶滥套的路上的时期，佛教的译经起来，维祇难，竺法护，鸠摩罗什诸位大师用朴实平易的白话文体来翻译佛经，但求易晓，不加藻饰，遂造成一种文学新体。”^②元明之后的演义，也是胡适所称道的白话文。

黄遵宪这里的“变文体”其实是变通汉语言说方式，他虽然没有明确地提出“文法”的概念、也不一定就是要提出“白话”的问题，但在自己的文学实践中所遇到的困难和矛盾使他不得不思考古代汉语、古典诗歌作为一种言说方式的根本问题，这个问题恐怕就是这种言说方式与“现代”经验意识的言说诉求之间的不能接通。胡适认为黄遵宪在诗歌试验上的真正意图就是为了追求表意上的“通”：

《赤穗四十七义士歌》……此外如他的《降将军歌》，《度辽将军歌》，《聂将军歌》，《逐客篇》，《番客篇》，……都是用做文章的法子来做的，这种诗的长处在于条理清楚，叙述分明。做诗和做文都应该从这一点下手：先做到一个“通”字，然后可希望做到一个“好”字。^③

① 1915年7月，胡适作《论句读及文字符号》约一万字的长文，8月2日，将其节目记入日记。全文原载1916年1月《科学》第2卷第1期。

② 胡适：《白话文学史》，《胡适文集》卷八，北京大学出版社，1998年版，第252页。

③ 胡适：《五十年来中国之文学》，《胡适文存二集》，亚东图书馆，1924年版，第141页。

诗歌的意蕴当然不是“通”可以表达的,但是在特定历史语境中,当中国古典诗歌的言说方式与现代经验的言说诉求之间已经到了不能接通的地步,当既有的语言资源和形式规则已经使人不能与流动的现实经验相碰触,更新语言符号和诗歌的“语法”来打通二者的隔阂就是必要的。正是在这一点上,黄遵宪较早意识到必须更新语言符号系统,后来在诗歌写作上也试验改变传统诗歌的句法、章法。梁启超将“文界”的“革命”基本定位为新语词的更换、新精神的输入;严复则认为那些新名词、新语句不过“近俗之辞”“文界复何革命之与有?”坚持以旧的汉语言说方式来呈现新的“世界”,“世界”在他的言说中也就变得“古雅”、“非多读古书之人,殆难索解”^①,黄遵宪则在梁启超和严复之间,既不认为文学“内容”上的革命就能言说出新的现实、就能代替言说方式的变革,也不认为既有言说方式能够胜任新现实的言说诉求,认为文界“无革命而有维新”,肯定的是汉语写作作为一种言说方式的必须变革,但要明确的是:这种变革不是在文学的外部发生的,不是“内容”层面的物质性的彻底翻转,而是在自身传统的延续上的变革。这也正是他和梁启超等“维新”人士的区别。

当然,由于古典诗歌形式秩序强大的规约力量,黄遵宪的诗歌写作虽然多方试验,但并未取得多大的成功,诗作也多为时人、后人诟病。人们对黄遵宪诗的批评和不适应,其实反映的是古典诗歌阅读“程式”对读者的影响和人们对古典诗的语言、形式的习惯性反应。黄遵宪诗歌写作的意义也正在这里,正是他在具体诗歌写作实践中的挣扎和牺牲,凸现出古典诗歌体制与现代语言、经验之间的重重矛盾,使人意识到古典诗歌成为一种艺术“成规”之于现代经验言说诉求的难能、使人意识到作为一种相当成熟的阅读与欣赏的“程式”的古典诗歌观念之于新的现代经验的言说的阻隔。不过,正如一位理论家所言,“文学效果取决于这些阅读程式,而文学革命也正是从新的阅读程式取代旧的阅读程式开始的。”于是,寻求一种对待诗歌的新的阅读“程式”,更换新的语言与形式、寻求一种新的诗歌言说方式成为汉语诗歌在特定历史语境下的内在要求。可以说,晚清诗人的文本试验乃是后来者探寻汉语诗歌写作如何“现代”的不可忽视的起点。

^① 黄遵宪:《黄遵宪集》,天津人民出版社,2003年版,第479页。

这是中国诗歌面向新的生存条件开拓新的想像方式和存在空间的努力,如果把近代以来中国诗歌变革潮流作为现代性寻求的过程的话,黄遵宪可以说是直接的起点。现代性最大的特点是现世化和世界化,是强调当前与传统的差异,强调变化与创新的意识,重述与否定的辩证,是各种各样的矛盾与冲突。黄遵宪的丰富性正在这里。至于以现实世界的物质性纠偏形式主义的物化的追求,演变为内容至上的功利主义倾向,并以“革命”精神重塑中国诗歌形象,是后来者的事。

第四节 梁启超与“诗界革命”

如果说黄遵宪是晚清诗歌革新运动中最重要的诗人,那么,这一运动中影响最大的诗歌理论就是梁启超的“诗界革命”纲领和《饮冰室诗话》。

梁启超(1873—1927),字卓如,号任公,别署饮冰室主人,广东新会人。青年时期追随他的老师康有为倡导变法维新:1895年3月随同康有为发动“公车上书”;8月,任变法维新刊物《中外纪闻》主笔;强学会成立,任书记员;1896年,任上海《时务报》总撰述;1897年任长沙时务学堂总教习,并与谭嗣同办《湘报》、《湘学新报》。1898年“百日维新”后亡命日本,广览洋学,“思想为之一变”,开始摆脱康有为的影响,先后主办了《新民丛报》与《新小说》杂志,发动和领导了“诗界革命”、“文界革命”、“小说界革命”和戏剧改良运动。晚年的梁启超主要致力于思想、学术史的研究。著作结集为《饮冰室文集》,最早有1902年的自编版,后又有数十种不同版本,较全的有1932年林志钧编的《饮冰室合集》,它由上海中华书局1936年1月初版。

梁启超是晚清思想文化运动中光芒万丈的风云人物,主要是一个社会政治家、思想文化启蒙家,对诗歌是比较隔膜的,不过是为了社会变革的需要和感受到诗歌变革的社会意义后,才开始涉猎并参与的。^①然而,梁启超的“诗界革命”口号,可以说是晚清文学变革最激动人心的口号之一,他所提出的诗

^① “丙申,丁酉间,其《入境庐诗》稿本,留余家两月余,余读之数过,然当时不解诗,故缘法浅薄。”“余向不能诗,自戊戌东徂以来,始强学耳。”(见梁启超《饮冰室合集》,第十六册,《诗话》,上海中华书局,1936年版,第2页,第43页。)

歌革命纲领和目标,也是二十世纪中国诗歌成就与局限的源头。

一、“新名词”入诗

在黄遵宪已经能很好地将新的语言和新的事物融入古典诗歌体式,写出了《今别离》(四首)这样的具有典范意义的作品之后至少五六年,晚清诗歌革新运动的另一位主角梁启超(1873—1929)以大量“新名词”入诗的“新学之诗”才开始实践。^① 光绪二十一年乙未(1895),二月梁启超入京会试,三月康梁等人“公车上书”,六七月间协助南海先生(康有为)在北京创办《万国公报》(即《中外纪闻》)和强学会,竭力倡导西学。梁启超由此在北京先认识夏曾佑(1863—1924),然后是谭嗣同(1865—1898)。夏、谭二人对梁启超的人生、学术均极有影响。三人聚集,厌旧学,喜新学,谈学论道的同时,也诗情洋溢,实践所谓的“新学之诗”、“新诗”,即当时那些在古典诗歌体式中镶嵌“新名词”的诗作。^② 兹举几例比较典型的:

而为上首普观察,承佛威神说偈言。

一任法田卖人子,独从性海救灵魂。

① 据《人境庐诗草笺注》,《今别离》作于光绪十六年至十七年,即1890—1891年。而从梁启超对“新学之诗”的回忆看,晚清诗歌中“新名词”的盛行,当是在甲午战争稍后的丙申、丁酉间,即1896—1897年。也有人认为正是受黄遵宪诗歌写作的影响才有夏曾佑等人的“新诗”。“穗卿……迨甲午以降,喜读章实斋、刘申受、魏默深、龚定庵之书,又与康南海、黄嘉应、谭浏阳、文萍乡诸君游,浸淫于西汉今文家言,究心微言大义,尝学为新派诗。”叶景葵:《卷庵书跋·“志庵诗稿”跋》,转引自张永芳:《晚清诗界革命论》,漓江出版社,1991年版,第21页。

② 梁启超所言的“新名词”,简而言之就是从域外输入汉语的外来词。在晚清,这一名称还有别的说法:有的称作“新字新语”、“新学语”、“新言语”(王国维:《论新学语之输入》);有的称作“新词”(柴萼:《梵天庐丛录》,上海中华书局,1926年版);有的称作“日本文体”、“东籍之文”(刘师培:《论近世文学之变迁》,《国粹学报》1906年第26期);意义相当的还有:“日本新词”(李肖聃:《星庐笔记》,岳麓书社,1983年版);“日本文法”(胡蕴玉:《中国文学史序》,《南社》丛刊第8集);“新法语文”(康有为:《中国颠危误在全法欧美而尽弃国粹说》,《不忍》杂志第6—7册);“外国语法”(梁启超:《清代学术概论》第二十五)等等。尽管说法不一但指的均是从日本或欧美(主要是那些经由日文的转译,即由日本译成日文中的汉文,然后直接输入我国的词汇)等西方国家输入的外来词语,包括自然科学、社会科学以及政治、伦理、文学等方面的名词、术语。“新名词”的“新”,主要在两个层面:一是这些词语是汉语当时的词汇系统中所没有的;即使汉语里原有,但新舶来的词语已经不是原来的意思。二是这些词汇是西方近现代文明的产物,其携带的是西方近现代的文化、思想,即“西学”、“新学”。

纲伦惨以喀似德,法会盛于巴力门。
大地山河今领取,庵摩罗果掌中论。^①

大成大辟大雄氏,据乱升平及大平。
五始当王讫麟获,三言不识乃鸡鸣。
人天帝网光中见,来去云孙脚下行。
莫共龙蛙争寸土,从知教主亚洲生。^②

冰期世界太清凉,洪水茫茫下土方。
巴别塔前分种教,人天从此感参商。^③

佛教、基督教(前两首涉及《新约》、后一首涉及《旧约》)的典故,印度、西方的政治制度……这样的“新名词”充斥的诗作实在让人一时摸不着头脑。梁启超感叹这样的诗,若不是“非常在一块的人不懂”、^④“苟非当时同学者,断无从索解”。他在后来的《诗话》中也给了我们一个粗略的解释:“复生自喜其新学之诗……盖当时所谓新诗者,颇喜捋扯新名词以自表异。丙申、丁酉间,吾党数子皆好作此体。提倡之者谓夏穗卿,而复生亦褻嗜之。此八篇中尚少见,然‘寰海惟倾毕士马’,已其类矣,其《金陵听说法》云:‘纲伦惨以喀似德,法会盛于巴力门。’喀似德即 Caste 之译音,盖指印度分人为等级之制也。巴力门即 Parliament 之译音,英国议院之名也。又赠余诗四章中,有‘三言不识乃鸡鸣,莫共龙蛙争寸土’等语,苟非当时同学者,断无从索解,盖所用者乃《新约全书》中故实也。其时夏穗卿尤好为此。穗卿赠余诗云:‘滔滔孟

① 谭嗣同《金陵听说法》四首之三,《新民丛报》,1903年4月11日第29号。也见梁启超:《饮冰室合集》五,《饮冰室文集之四十五(上)·诗话》,中华书局,1989年版,40—41页。

② 谭嗣同《赠梁卓如诗》四首之一,载谭嗣同:《秋雨年华之馆丛书卷之一》,见蔡尚思、方行编:《谭嗣同全集》,中华书局,1981年版,第224页。谭嗣同主要诗作可参阅其诗集《莽苍苍斋诗》,《莽苍苍斋诗》卷一、卷二和补遗均收入《谭嗣同全集》。

③ 《夏曾佑诗·无题》,《清议报》(第十八册)光绪二十五年五月十一日。夏曾佑诗见《夏曾佑诗集校》(赵慎修校,存录无题诗“七绝”二十六首),刊于《近代文学史料》(中国社会科学院文学所《近代文学史料》编辑组编),中国社会科学出版社,1985年版。

④ 梁启超:《亡友夏穗卿先生》,《晨报副刊》,1924年4月29日。

夏逝如斯，亹亹文王鉴在兹。帝杀黑龙才士隐，书飞赤鸟太平迟。’又云：‘有人雄起琉璃海，兽魄蛙魂龙所徙。’此皆无从臆解之语。当时吾辈方沉醉于宗教，视数教主非与我辈同类者，崇拜迷信之极，乃至相约以作诗非经典语不用。所谓经典者，普指佛、孔、耶三教之经。故《新约》字面，络绎笔端焉。谭、夏皆用‘龙蛙’语，盖时共读约翰《默示录》，录中语荒诞曼衍，吾辈附会之，谓其言龙者指孔子，言蛙者指孔子教徒云，故以此徽号相互期许。至今思之，诚可发笑，然亦彼时一段因缘也。穗卿有绝句十余章，专以隐语颂教主者。余今不能全记忆，忆其一二云。‘冰期世界太清凉，洪水茫茫下土方。巴别塔前分种教，人天从此感参商。’此其第一章也。冰期、洪水，用地质学家言。巴别塔云云，用《旧约》述闪、含、雅弗分辟三洲事也。……其余似此类之诗尚多，今不复能记忆矣。当时在祖国无一哲理、政法之书可读，吾党二三子号称得风气之先，而其思想之程度若此。今过而存之，岂惟吾党之影事，亦可见数年前学界之情状也。”^①不过，从梁启超的语气看，“余”和“吾党”还是有分别的，他总是把自己作为似乎与己无关的旁观者来叙述。对于这样的诗，他自己并不满意，“此类之诗，当时沾沾自喜，然必非诗之佳者，无俟言也。吾彼时不能为诗，时从诸君子后学步一二，然今既久厌之。”

从梁启超的不满意我们也可以看出“新学之诗”对既存的诗歌美学秩序的冲击，这同时也正表明这些接纳“新名词”的诗作不是无意义的。中国古典诗歌自齐梁时期开始探索汉语诗歌写作的声律而形式，到了唐代，无论是在诗的语言、意象还是形式、格律方面，都发展到美学的极至，达到了一种高度成熟的状态：一方面，五言到七言的变化，大大增强了诗歌对经验与想像的接纳能力，另一方面，恰当的格律及其起承转合结构，又提供了诗的转换机制。然而，律诗成熟之后，一方面是艺术的生产力得到了大解放，另一方面又面临自造樊篱，自我复制的危机。这种危机在创作上的突出表现，是逐渐演化为形式与符号独尊的现象。而在诗在接受方面，是不知不觉中形成了一种与真实经验脱节的“现成的反应”机制，无论什么样的题材，都有现成的处理模式，

^① 梁启超：《饮冰室文集之四十五（上）·诗话》，《饮冰室合集》五，中华书局，1989年版，第40—41页。

无论如何复杂的情思,都有一定之规加以解难。

这种对于诗歌的认识的现成“机制”,其实就是结构主义诗学所认为的被“读者吸收内化了的某种阅读程式系统”^①,这种“程式系统”一方面解释着什么才是“好”的诗歌,一方面也引导着诗歌写作的方向和创造潜能。中国诗歌发展至晚清时期,无论是语言还是形式,都已经因极致的成熟而导致形式的僵化和语言表现力的枯竭。这样,新奇甚至“丑陋”、拗口、“生涩”的“新名词”固然不是雅驯的诗歌语言,未经过美学的修正、提炼,不能说是“诗”的。但是,它们是来自“新”的现实的,连结着新的意识形态现实和物质现实;有的是直接来自现实感受,没有经过诗歌写作程式的转化,充满着语言和经验的现场感,这种“陌生化”的语言可以说乃是真正的“诗”——因为诗歌语言的一个特性就是对陈腐的文学语言、规范化的日常语言的蓄意反叛,刺激人们的意识、向人们出示一个新的意义空间。

这些人们还不习惯的日常语言和外来的词汇,不仅是从“内容”上给晚清诗歌带来了物质性的更新^②,将晚清诗歌带入一个现代性的历史语境当中,也吸引我们从现代语境来理解它们;更重要的是,从语言符号的意义上说,“理解一个语句意味着理解一种语言。而理解一种语言意味着掌握了一门技艺”^③,在结构主义理论家看来,人们对诗歌的审美与鉴赏是因为在接受者的内心已经存在着一个关于诗歌的“程式”,而当一种新的“语言序列被转变为文学结构和文学意义”^④,这种新的语言序列所建立的“程式”的介入,就会对那个“阅读程式系统”起新的作用,使“它的潜在意义范畴不同”,从而改变人们对诗歌的审美与鉴赏^⑤。也就是说,由时代的新的言说方式的需求所带来的“新名词”、新的语句构成的“新诗”,蕴涵着更新晚清诗歌符号系统、冲击

① [美]乔纳森·卡勒:《结构主义诗学》(盛宁译),中国社会科学出版社,1991年版,第177页。

② 有论者认为,夏穗卿和谭嗣同“提倡多用新典……让人们摆脱了传统以为作诗非得用古典不可……从此,诗歌里便出现了外国地名、人名,以及外国的教义和典故,至少扩大了眼界,为接受西方思想开了风气。”姜德明:《鲁迅与夏穗卿》,《文汇报增刊》,1980年第4期。

③ 维特根斯坦语,转引自[美]乔纳森·卡勒:《结构主义诗学》,中国社会科学出版社,1991年版,第173页。

④ [美]乔纳森·卡勒:《结构主义诗学》,中国社会科学出版社,1991年版,第174页。

⑤ [美]乔纳森·卡勒:《结构主义诗学》,中国社会科学出版社,1991年版,第177页。

着旧有的诗歌审美鉴赏“程式”的质素,潜在着改变晚清诗歌形式僵化、符号资源枯竭、不能真切地与现实经验相触的状况的可能性。梁启超、夏曾佑等人的这种“新诗”的试验,后来被朱自清先生视为近现代以来中国知识分子寻求“中国诗的出路”的第一个阶段^①,也许在这个意义上我们更能理解。

二、“诗界革命”

“诗界革命”口号,最早见于梁启超的1899年12月27日的日记(农历己亥十一月二十五日),发表于1900年2月10日《清议报》。^②而《清议报》是戊戌(1898)变法失败后梁启超逃亡日本时在横滨创办的,11月创刊,梁启超自任主笔。从第一册起就辟有“诗文随想录”栏目,发表了谭嗣同、杨深秀等变法烈士的遗诗,以及康有为、梁启超、章炳麟、唐才常等维新志士的作品,此后又发表了南方诗人丘炜萇、丘逢甲、潘飞声、林鹤年、萧伯瑶、王思翔等人的作品。梁启超的这篇日记发表时题为《汗漫录》(后又改名为《夏威夷游记》),其中写道:

予虽不能诗,然尝好论诗。以为诗之境界,被千余年来鹦鹉名士(余尝戏名词章家为鹦鹉名士,自觉过于尖刻)占尽矣。虽有佳章佳句,一读之似在某集中曾相见者,是最可恨也。故今日不作诗则已,若作诗,必为诗界之哥仑布、玛赛郎然后可。犹欧洲之地力已尽,生产过度,不能不求新于阿美利加及太平洋沿岸也。

欲为诗界之哥仑布、玛赛郎,不可不备三长。第一要新意境,第二要新语句,而又须以古人之风格入之,然后成其为诗。不然,如移木星、金

① “近代第一期意识到中国诗该有新的出路的人要算是梁任公夏卿穗等几位先生。他们提倡所谓‘诗界革命’;他们一面在诗里装进他们的政治哲学,一面在诗里引用西籍中的典故,创造新的风格。但诗不是哲学的工具,而新典故比旧典故更难懂,这样他们便失败了。”朱自清:《论中国诗的出路》,《朱自清全集》(第四卷),江苏教育出版社,1990年版,第287页。

② 由于胡适在《五十年来中国之文学》中引述了梁启超《饮冰室诗话》关于维新派诗歌的批评,后人对“诗界革命”的倡导多有误解:或以为是夏曾佑、谭嗣同诸人之功,或认为黄遵宪“我手写我口,古岂能拘牵”是“诗界革命”的宣言。陈建华根据多种材料,考定“‘诗界革命’是由梁启超在己亥(1899年)11月提出的”。(《晚清“诗界革命”发生时间及其提倡者考辨》,《中国古典文学丛考》第一辑,复旦大学出版社,1985年版)

星之动物以实美洲，瑰伟则瑰伟矣，其如不类何！若三者具备，则可以二十世纪支那之诗王矣！宋明人善以印度之意境语句入诗，有三长俱备者，如东坡之“溪声便是广长舌，山色岂非清静身。夜来八万四千偈，他日如何举似人”之类，真觉可爱。然此境至今日，又成已旧世界。今欲易之，不可不求之于欧洲。欧洲之意境语句，甚繁富而玮异，得之可以陵车乐千古，涵盖一切，今尚未有其人也。

时彦中能为诗人之诗，而锐意欲造新国者，莫如黄公度。其集中有《今别离》四首，及《吴太夫人寿诗》等，皆纯以欧洲意境行之，然新语句尚少，盖由新语句与古风格，常相背驰。公度重风格者，故勉避之。夏穗卿、谭复生，皆善选新语句。其语句则经子生涩语、佛典语、欧洲语杂用，颇错落可喜，然已不备诗家之资格。……复生本甚能诗，然三十以后，鄙其前所作旧学。晚年屡有所为，皆用此新体，甚自喜之，然已渐成七字句之语录，不甚肖诗矣。吾既不能为诗，前年见穗卿复生之作，辄欲效之，更不成字句，记有一首云：“尘尘万法吾谁适？生也无涯知有涯。大地混元兆螺蛤，千年道战起龙蛇。秦新杀翳应阳厄，彼保兴亡识轨差。我梦天门受天语，玄黄血海见三蛙。”尝有乞为写之且注之，注至二百余字乃能解，今日观之，可笑实甚也，真有以金星动物入地球之观也。其不以此体为主，而偶一点缀者，常见佳胜。文芸阁有句云：“遥夜苦难明，它洲日方午。”盖夜坐之作也，余甚赏之。丘仓海《题无惧居士独立图》云：“黄人尚昧合群义，诗界差争自主权。”对句可谓三长兼备。邱星洲有“以太同胞关痛痒，自由万物竞生存”之句，其境界大略与夏、谭相等，而遥优于余。郑西乡自言生平未尝作一诗，今见其近作一首云：“太息神州不陆浮，浪从星海狎盟鸥。共和风月推君主，代表琴尊唱自由。物我平权皆偶国，天人团体一孤舟。此身归纳知何处？出世无机与化游。”读之不觉拍案叫绝，全首皆用日本译西书之语句，如共和、代表、自由、平权、团体、归纳、无机诸语，皆是也。吾近好以日本语句入文，见者已诧赞其新异；而西乡乃更以入诗，如天衣无缝。“天人团体一孤舟”，亦几于诗人之诗矣！吾于是乃知西乡之有诗才也。

吾论诗宗旨大略如此。然以上所举诸家，皆片鳞只甲，未能确然成

一家言,且其所谓欧洲意境语句,多物质上琐碎粗疏者,于思想精神上未有之也。虽然,即以学界论之,欧洲之真精神真思想尚且未输入中国,况于诗界乎?此固不足怪也。吾虽不能诗,惟将竭力输入欧洲之精神思想,以供来者之诗料,可乎?要之,支那非有诗界革命,则诗运殆将绝。虽然,诗运无绝之时也。今日者革命之机渐熟,而哥仑布、玛赛郎之出世,必不远矣。上所举者,皆其革命军月晕础润之征也,夫诗又其小焉者也。^①

梁启超提出“诗界革命”主张,既由于千余年来古典诗歌陈陈相袭,也受到黄遵宪和维新派诗歌运动的启迪,但在这个纲领性的主张中,最重要的方面,还是梁启超“欲造新国”扭转乾坤的“诗界革命”抱负,以及新意境、新语句、旧风格“三者具备”的诗歌理想。

关于“诗界革命”的“革命”含义及意义,陈建华的新著《“革命”的现代性——中国革命话语考论》一书曾作深入的探讨。该书认为,这一口号及其互动的诗歌变革运动,与民族主义兴起及叙事模式的形成相关,他说:“在传统的汤武革命话语的思想背景里,在当时革命派重构革命历史的具体情景中,‘诗界革命’的提出和展开,带有强烈的异质性和挑战性。这个‘新名词’也得之于日本人的翻译。梁氏于戊戌变法流产之后流亡日本,不久便发现,‘明治维新’与‘明治革命’是同义语。他说:‘日人今语及庆应明治之交无不指为革命时代,语及尊王讨幕废藩置县诸举动无不指为革命事业,语及藤田东湖、吉田松阴、西乡南洲诸先辈,无不指为革命人物。’他也发现日人将英语 revolution 译成‘革命’,其意义不限于政治方面,也指‘群治中一切万事万物莫不有’的‘淘汰’或‘变革’。‘诗界革命’一语多半出于梁氏自创,从日人使用‘思想革命’、‘宗教革命’等语化出。将‘革命’与‘诗界’相搭配,已包含新的语法结构,在中国传统‘革命’的语境之外另辟新大陆,和改朝换代、暴力以及天命等观念无关。这个‘革命’指一般意义的变革,毋宁说却含有进化论色

^① 该文在林志钧编《饮冰室合集》中题为《夏威夷游记》(旧题《汗漫录》又名《半十九录》),为《新大陆游记节录》(《饮冰室专集之二十二》)之附录二。原载《清议报》,第36—38册。梁启超:《饮冰室合集》之七,中华书局,1989年版,第189—191页。

彩的历史命令。如果说在本世纪里革命意识形态几乎主宰了中国社会和中国人的日常生活,梁启超首先引进的这个‘革命’观念构成了现代动力。”^①

可以进一步探讨的是,梁启超把“革命”引入“诗界”,并不仅仅是让一个社会政治概念作跨越边界的旅行,而是基于一个前提性的判断:社会历史的变革必然引起包括诗歌在内的革命性变化。他不久之后在《饮冰室诗话》中对“诗界革命”作进一步论述时说:

过渡时代,必有革命。然革命者,当革其精神,非革其形式。吾党近好言诗界革命。虽然,若以堆积满纸新名词为革命,是又满洲政府变法维新之类也。能以旧风格含新意境,斯可以举革命之实矣。苟能尔尔,则虽间杂一二新名词,亦不为病。不尔,则徒示人以俭而已。^②

在梁启超看来,“诗界革命”是由传统向现代转型这一过渡时代决定的,黄遵宪等人的诗歌革新虽然是“革命军月晕础润之征”,尚不能“举革命之实”。这种论断具有某种程度的真理性,因为诗歌确实与社会历史存在着非常密切和复杂的联系,黄遵宪等人的作品也的确表现出过渡性诗歌的矛盾和问题。但问题在于,诗歌与社会历史相关又与自己的历史传统相关,它必须以自己的方式对外部的社会历史过程作出反应又不为其所决定,这就使它既难以采用社会政治的革命方案,又无法简单服务于社会革命的目标。而梁启超,不仅是从社会历史决定论的立场提出“诗界革命”的,而且革命的方案、目标也是社会性的,他的“新意境”,并不是王国维《人间词话》中讨论的诗歌美学意境,而是“欧洲之真精神真思想”。

既然“诗界革命”的目标在于为配合维新运动传输“欧洲之真精神真思想”,“新名词”、“新语句”自必不可少,而现在梁启超却认为这样的诗歌写作只是“堆积满纸新名词”,算不上“革其精神”,徒“形式”尔,而惟有“能以旧风格含新意境,斯可以举革命之实”,经梁启超这么一解释,原来“三长”中最重

① 陈建华:《“革命”的现代性——中国革命话语考论》,上海古籍出版社,2000年版,第40—41页。

② 梁启超:《饮冰室诗话》,《新民丛报》,1903年4月11日第29号。收入《饮冰室合集》(第十六册),《诗话》,第41页。

要的一条——“新语句”成了极不重要的东西。“三长”只剩下“二长”。

关于这一点,有学者认为导致梁启超对“诗界革命”的理解发生转向的原因,在其“革命”问题上政治立场的转变:

1912年梁启超在《鄙人对于言论界之过去及将来》中言及他这时期的思想转变时说:“辛丑(1901年)之冬,别办《新民丛报》……当时承团匪之后,政府疮痍既复,故态旋萌,耳目所接,皆增愤慨,故报中论调日趋激烈。壬寅秋间,同时复办一《新小说》报,专欲鼓吹革命,鄙人感情之昂,以彼时为最矣。”“其后见留学界及内地学校因革命思想传播之故,频闹风潮,……又见乎无限制之自由平等说,流弊无穷,惴惴然惧。……于是极端之破坏,不敢主张矣。故自癸卯、甲辰以后之《新民丛报》,专言政治革命,不复言种族革命。”1902年秋冬间是梁启超思想又一重要转变时期,不过这次是转向反对革命。在此之前,他在宣扬“暴动”、“破坏”时,也提到“教育”、“建设”,甚至“馨香而祝”“无血的破坏”。这些论调虽不是他当时思想的主流,但也反映了他对革命的态度具有软弱性。

该年十一月,《新民丛报》刊出梁启超《释革》一文,与“诗界革命”的转向直接有关。文中通过对“改革”、“变革”、“革命”等词的解释,表明他政治立场的转变。他说英语“Revolution”意指“人群中一切有形无形之事物”“从根柢处掀翻之的”“变革”;日本人泽之为“革命”,“非确译也”。因为“革命”一词“始见于中国者”,“皆指王朝易姓而言,是不足当Revolution之意也”。梁启超声言他所赞成的“革命”,即“Revolution”,指一般的“变革”,而非“王朝易姓”的“革命”,即所谓“改革”“为今日中国独一无二之法门”。并攻击革命派:“只能谓数十盗贼之争夺,不能谓之一国国民之变革,昭昭然也。”经过这番解释,凡梁此后言论中出现“革命”一词,在政治上均指“变革”,而否定了先前带有暴力、流血、破坏的成分。这也就是他自己说的“专言政治革命,不复言种族革命”的立场转变的开始。

……于是,当梁启超声明他反对“种族革命”后,他所主张的“政治革命”实质上变成保护清朝统治的政治“改良”。同样,“诗界革命”由于其

领导者的立场转向,也丧失了其革命的神魂而成为改良政治的躯壳。

……“三长”只剩下“二长”,而且抽掉了最重要的一条——“新语句”。这种变化虽微妙,却意味着方向性的转变。实际上说明梁启超由于政治上的退步,已不再要“诗界革命”表现新思想、新精神了。

……

这种转变还体现在对黄遵宪诗歌创作的评价上。在《汗漫录》里,梁启超没有推许黄为“诗王”,认为他虽具备“新意境”和“古风格”,然而批评他“新语句尚少”。现在既然否定了“新语句”后,善于以“新意境入旧风格”的黄遵宪的作品自然能“举革命之实”,成为“诗界革命”新原则的体现者。这期间,梁启超在《诗话》中对黄遵宪的评价也越来越高:“近世诗人能熔铸新理想以入旧风格者,当推黄公度。”“生平论诗,最倾倒黄公度。”^①

就个人思想发展而言,“诗界革命”的理论体现了梁启超对西方资产阶级科学民主思想的认同,而从晚清诗歌革新的历史过程来看,则体现了从以现实世界的物质性偏正形式的物质性,到试图以新思想、新理念改造传统诗歌的努力。实际上,梁启超论诗,不像黄遵宪那样重视诗歌的现实经验和个人感受,关注诗歌的语言和形式。虽然黄遵宪与梁启超都提倡“新”,但黄遵宪的“新”,是相对于古典诗歌形式主义的不及物性,因而主张“诗之外有事,诗之中有人”,至于具体的时代精神,并不作为评价诗歌的标准;而梁启超则反复强调“以旧风格含新意境”,但他的论述重点并不在被称之为“风格”的语言形式,而在标志欧洲现代文明的“新意境”。这一点在《饮冰室诗话》中表现得更为明显,仅以论及黄遵宪方面为例:他表扬《今别离》,是由于这首诗写到了轮船、火车、电报等现代工业化的事物;他盛赞《以莲菊桃杂供一瓶作歌》,是由于“半取佛理,又参以西人植物学、化学、生理学诸说,实足为诗界开一新壁垒。”^②他几乎放弃了中国古代诗论家对意境、形构和技艺的具体关注,不仅

① 陈建华:《“革命”的现代性——中国革命话语考论》,上海古籍出版社,2000年版,第209—211页。

② 梁启超:《饮冰室合集》,第十六册,《诗话》,第25页。

重视的全是社会内容或民族意识,而且谈论方式也是武断的、情感化的。^①可以说,梁启超的诗歌主张,是有极强的社会功利色彩的,如同他1902年提出“欲新一国之民,不可不先新一国之小说”一样^②,所看重的并不是诗歌、小说本身的价值,而是它们“不可思议”的影响力,其根本目的,无非是通过“欧洲之精神思想”的输入来改造文学,进而改造中国社会,以至于在高度专注于“精神思想”时,不仅忽略了诗歌回应新思想的艺术规律,也无暇顾及“新意境”与“旧风格”间的龃龉。虽然后来在《饮冰室诗话》中,他也意识到“以堆积新名词为革命”并不能“举革命之实”,将新名词、新意境、旧风格“三长”兼备的标准更改为“以旧风格含新意境”。然而,接纳现代思想观念是晚清中国社会的思想文化问题,虽然诗歌不在这个问题之外,但具体到诗歌,却是形式的僵化和语言的板结问题,长时间的作茧自缚使它已经无法接纳和展望正在变化的生活现实与语言现实。

三、诗学追求上的差异:梁启超与黄遵宪

因此,借用当时人们对梁启超诗歌主张“旧瓶装新酒”的比喻,可以认为,这既是“酒”的问题,又是“瓶”的问题,更准确地说,是一个酒与瓶的关系问题:梁启超看到了黄遵宪的诗“新意境尚少,盖由新语句与古风格,常相背驰”,却不明白“古风格”正是“新意境尚少”的原因,因而无从体会黄遵宪用旧形式接纳“新意境”时的挣扎与牺牲,反以为是坚持旧风格的胜利。他也没有搔到谭嗣同的痒处:如果说,黄遵宪以“今日”现实经验和诗人的个性,顽强地与“旧风格”搏斗,甚至不惜把诗歌的篇幅拉得很长,从而勉强达到了梁启超“以旧风格含新意境”的标准;那么,谭嗣同的问题既不在“鄙其前所作为旧学”,也不在爱用“新语句”,其“已不备诗家之资格”,以至于“渐成七字句之语录,不甚肖诗”,主要是不像黄遵宪那样重视内心经验与个性对新思想新精神的转化,而是把尚未在现实中生根的新理念、新名词和革命激情直接当成

① 典型如对《出军歌》的评论:“读之狂喜,大有‘含笑看吴钩’之乐。……其精神之雄壮活泼沉浑深远不必论,即文藻亦二千年所未有也。诗界革命之能事,至斯而极矣。吾为一言以蔽之曰:读此诗而不起舞者,必非男子。”(《饮冰室合集》,第十六册,《诗话》,第24—25页。

② 梁启超:《论小说与群治之关系》,《饮冰室合集》,《文集》之十,第6页。

了诗。

这里显出了黄遵宪与梁启超诗歌变革主张的区别,这种区别是“维新”与“革命”的区别,又是面向现实与面向理想的区别,在某种程度上,也是诗人的思维方式与社会变革者的思维方式的差别。在晚清中国社会的剧烈动荡中,从精神或艺术上考虑文学的问题显然不如在社会、政治方面考虑更具有感召力。因此,虽然梁启超的诗论对诗歌本身并没有多少独特的贡献,但他的“革命”口号和求“新”精神,强化了人们向西方寻求参照的意识,加速了诗歌追求现代性的进程。

仅以诗歌的翻译为例,在梁启超提出以“三长兼具”的“诗界革命”目标之前,不仅很少,而且是自发的、偶然的,也往往是寄生性的。除第一首译诗《人生颂》(A Psalm of Life)是个例外^①,其他如王韬与张芝轩同治十年(1871)合译的《法国国歌》(Chant Marseilles,即《马赛曲》)和德国的《祖国歌》、马安礼光绪十六年(1890)译的阿拉伯诗人蒲绥里的《袞衣颂》(今译《斗篷颂》)、严复光绪二十四年(1898)在《天演论》中译的英国诗人朴伯(Pope,今译蒲伯)的《人道篇》(Essay on Man)等,都不是作为诗歌独立翻译的,要么,是社会科学著作中的引文(如《法国国歌》、《祖国歌》之于《普法战纪》,《人道篇》之于《天演论》);要么,是为了宣扬宗教(如《袞衣颂》是一首宗教颂诗)。但在“诗界革命”提出后,外国诗歌译介大大增多。在1900年至1910年间,就有如下国家的诗歌被翻译过来:美国除朗费罗的诗(Henry Longfellow, 1807—1882)的《人生颂》外,还有叶仿村、沙光亮译的《爱情光阴诗》、胡适译的《晨光篇》。英国拜伦(George Gordon Byron, 1788—1824)的《哀希腊》分别有梁启超、马君武、苏曼殊、胡适四人的译文,以及苏曼殊译的《赞大海》、《去国行》等;雪莱(Percy Shelley, 1792—1822)的《冬日》(苏曼殊译)、《云之自质》(叶中冷译);柯伯(William Cowper, 1731—1800)的《痴汉骑马歌》(辜鸿铭

^① 《人生颂》是美国诗人朗费罗(Henry Longfellow, 1807—1882)的作品,是我国的第一首汉语译诗,于同治三年(1864)由英国使臣威妥玛(Thomas Francis Wade, 1818—1895)以汉语译出,威氏的汉语只是粗通,译文并不准确,也不合当时的诗歌格式,因而后来又有总理衙门官员董恂(1807—1892)题为《长友诗》的译本。关于这首译诗有关情况,钱锺书曾在《汉译第一首英语诗〈人生颂〉及有关二三事》一文中作过详细探讨(见钱锺书:《七缀集》,上海古籍出版社,1985年版)。

译);彭斯(Robert Burns, 1759—1796)的《颍颍赤墙靡》(苏曼殊译);丁尼生(Alfred Tennyson, 1809—1892)的《六百男儿行》(胡适译);康培尔(Thomas Campbell)的《军人梦》(胡适译)等。这些诗作的翻译介绍,与“诗界革命”倡导“新意境”、“以欧洲意境行之”有着密切的关系,而实际上,像《法国国歌》,不仅被梁启超录入《饮冰室诗话》,作为“新意境”的范本,而且有好些译诗,也是在他主办的《新民丛报》上发表的。至于这些外国诗歌对中国人的精神生活和诗歌写作的影响,也许鲁迅1908年以“令飞”的笔名发表的《摩罗诗力说》是一个可以参照的文本^①,虽然主要材料和观点出自日本人木村鹰太郎的《拜伦——文艺界之大魔王》,但这也是一篇“别求新声于异邦”的宣言:鲁迅提出裴伦(拜伦)、修黎(雪莱)、普式庚(普希金)、来尔孟多夫(莱蒙托夫)、密克威支(密茨凯维支)、裴彖飞(裴多菲)为“摩罗诗人”,表扬他们“争天拒俗”的精神,无非是“立意在反抗,指归在动作”。

值得注意的正是这种诗歌参照体系的改变和“立意在反抗,指归在动作”的革命性诉求。“诗界革命”之后,人们不再像黄遵宪那样有耐心从传统诗歌中剥离出诗歌变革的资源,也很少考虑形式与内容的关系。不仅诗歌的翻译中普遍存在只重视内容的民主性倾向却很少考虑西方诗歌与中国古典诗歌语言形式的尖锐冲突,形式上大都遵循中国古典诗歌的体制;创作上也是革命精神和反抗内容压倒一切,所谓“山人独立观天演,诗界新编革命军”^②,好像诗界全被进化论武装组织起来,成了一支为社会进步而斗争的队伍一样。中国诗歌正逐渐游离“行有余力,则以学文”,静观人与自然关系,面向个人记忆和内心世界,面向想像和语言,在不洁的现实之外追求另一种人生意境的传统,去实践自身之外另一个更为伟大的理想:这是一种诗歌趣味与理想的现代性位移,一种诗歌语言功能的时代性变化,由思维与想像的语言转向行动的语言,由审美的媒介变成了社会解放的工具。晚清的诗歌从诗歌话语方式的变革出发,通向了社会变革的大目标。

当然,“诗界革命”时期梁启超的诗歌主张并不是他始终坚持的诗歌观

① 令飞(鲁迅):《摩罗诗力说》,《河南》月刊,1908年第2号、第3号。

② 林谔存赠潘飞声诗中的句子,见潘飞声《山泉诗话》卷二。

点,急剧变化的晚清社会,梁启超的思想文化观点是“与时俱进”的,“善变”是他的特点。到了晚年,他在《中国韵文里头所表现的情感》、《情圣杜甫》、《陶渊明》等著作中,提出了更尊重艺术规律的情感与技艺并举的诗歌观点。^①不过,这种观点及影响,已在学术范畴而不在诗歌革新运动方面了。“诗界革命”蔚成风潮,既由于作者的倡导,也由于读者把诸多的革命要求带进了这种口号的理解与实践。

四、古典诗的“程式”与“归化”

为什么一直崇尚“少年中国”之精神、“新精神思想”的梁启超对中国诗歌的“风格”却没有标新立异的意思呢?梁启超对诗歌的革新为什么在这里就显得十分保守?如前所言这里其实还有诗歌、语言、形式等文学内部的问题。

梁启超的“旧风格”并不是“旧”、“古老”的风格的意思,应当是“古人之风格”,是一种诗之所以为诗的东西。这是梁启超对于诗歌这一文学体裁的阅读“程式”的问题,是他坚守的一种“文学惯例”,^②用结构主义诗学的观点,这种“程式”或“文学惯例”“可以视为读者业已吸收同化、然而自己却并不自觉意识的‘语法’或文学能力”。^③“文学能力”指的就是一个人“阅读文学文本的一套程式”。

与此“程式”相应的是它的“归化”力量。“所谓一种体裁的程式,或一种书文,其实就是意义的种种可能性,就是将文本归化的各种方法,以及给予文本在我们的文化中所界定的世界中以一定的地位。所谓把某一事物吸收同化,对它进行阐释,其实就是将它纳入由文化造成的结构形态”。^④“‘归化’强调把一切怪异或非规范因素纳入一个推论性的话语结构,使它们变得自然

① 晚年梁启超评价诗歌的标准不再是“以旧风格含新意境”,而是优美情感与美妙技艺的并重,“自己腔子里那一团优美的情感养足了,再用美妙的技术把他表现出来,这才不辱没了艺术的价值。”(梁启超:《中国韵文里头所表现的情感》)这显然更接近中国诗歌吟咏性情、面向精神和想像自由的传统。

② [美]乔纳森·卡勒:《结构主义诗学》,中国社会科学出版社,1991年版,第186页。

③ [美]乔纳森·卡勒:《结构主义诗学》,中国社会科学出版社,1991年版,第185页。

④ [美]乔纳森·卡勒:《结构主义诗学》,中国社会科学出版社,1991年版,第179页。

入眼。”^①

也正是由于维新派诗人对于古典诗歌“风格”的“程式”化接受,他们即使看到“新名词”与“古风格”之间的龃龉,也无法胜过这种“程式”的“归化”的力量,并在创作上表现出总是想方设法使前者进入后者的体制之中,将前者的破坏性减少至最小甚至无有。在“新名词”与“古风格”的冲突中,往往以后者的优胜告终,古典诗歌强大的形式秩序掩盖了语言符号更新的潜能,虽然诗歌中确有“新名词”,但诗歌的意境并没有多么“新”,于是,“新名词”与“古风格”之间的冲突,在多数诗人的创作中看起来也就并不怎么明显。

从“新名词”的角度说,由于其自身的不稳定,在汉语诗歌的“程式”面前,它的被“归化”的命运是非常明显的,于是仅从美学的层面说它对汉语书面语的“风格”很难说构成多大的“破坏”。“新名词”一旦进入汉语语境,就处在不断变化的过程当中,无论是欧美词汇还是日语词汇,都面临着一个被选择、被修改和渐渐适应的过程。戊戌到“五四”期间,正是外来词在汉语语境中由极不稳定到渐渐稳定的过渡阶段。至少在三个方面这些“新名词”其实被想方设法地为汉语所接纳^②,一是“音译词极不统一极不固定的现象”:英美或日本语词,在汉语里为了不同的需要,可以译成不同的“音”和音节。二是“词的单音、双音、多音未定现象”:“汉语词的双音化,在这个时期受到翻译的影响,本来大大加快了,多音化的倾向也十分明显了。但是一方面由于一些词正处在凝定的过程,结构还不十分固定;另一方面由于‘文言’的作怪,任何词都可以根据所谓‘文气’和句子的排偶等等,被人随意拆减。”为了适应文言文写作的需要,“新名词”是可以变化的,譬如“哲学”也可以译为“哲学家”,“蒸汽船”可以译为“汽船”,“火车”可以译为“火轮车”,等等。最典型的是“竞争”一词,在不同的诗歌形式要求下可以变通为“竞存”、“竞争存”、“竞生存”、“竞争以存立”等多种样式。三是“词素次序不固定现象”:“这个时期有许多正在凝定过程当中的词,它们的词素已经固定,可是词素的次序还是不固定。它们的词素次序之所以固定得慢,主要原因是这时的文体是文言,

① [美]乔纳森·卡勒:《结构主义诗学》,中国社会科学出版社,1991年版,第206页。

② 《五四以来汉语书面语语言的变迁与发展》(北京师范学院中文系汉语教研组编著,中国语文杂志社编),商务印书馆,1959年版,第89—92页。

一些文人爱拟古,而这些词在古汉语中还是词组,组合的词序是自由的。”像前面的“竞争”和“争竞”可以互用,类似的还有“战争”与“争战”、“权利”和“利权”等等。“新名词”被汉语书面语——“文言”所吸纳,尽管意义在“旅行”当中可能已经改变不少,但是经过一个被修改的过程进入汉语符号体系之后,在汉语写作范式中运用起来慢慢也就不怎么别扭。

这些词素、语音和意义都不稳定的“新名词”,待到它成为汉语里一个稳定的语言符号,它就会为汉语书面语所吸收,其实就成为了新的文言词。最明显的例子是,胡适在1919年底作《国语的进化》时就说,“国语”对于“文言”,“除了一些完全死了的字之外,都可尽量收入”,他尤其提到晚清以来的那些“新名词”,但这些“新名词”并没有进入口语和“白话”,却被“文言”很好地吸收,——“国语”要用“文言”,至于“复音的文言字,如法律,国民,方法,科学,教育,……等字,自不消说了。”^①胡适说的这些“复音的文言字”,也正是时常出现在晚清“诗界革命”和“文界革命”的文本中的“新名词”,但是,对于汉语言说方式的根本变革,这些词语没有克服旧的形式秩序,虽然也给旧的形式秩序带来许多问题,但最终还是没有突破这一秩序,反而被其“归化”。

很明显的是,“新名词”多为汉语书面语所“改造”性的吸收,成为又一种大家司空见惯的语言符号,而它所携带的思想意识、西方语言思维的言说方式却并没有多大程度地进入汉语,这与汉语的书面语尤其是诗歌特定的“风格”(形式韵律)的功能是大有关系的。郑西乡的《奉题星洲寓公风月琴尊图》,如此多的“新名词”,都与“旧风格”“配合”得“天衣无缝”,何况那些只有一两个“新名词”点缀其间的诗作了。《清议报》“诗文辞随录”之后,《新民丛报》“诗界潮音集”情况相对显得复杂一些:一方面由于梁启超已经竭力倡导他从黄遵宪诗作中看到的“以旧风格含意境”,部分诗作其实比“诗文辞随录”上的作品在“新名词”的运用上更加娴熟,“风格”也更加契合古典诗歌的形式秩序。有论者认为,此时维新派诗人“对西方的政治制度和民主思想有了较多了解,且直接针对中国的社会现实抒发感慨,故诗中的新学理、新词语

① 胡适:《国语的进化》,《新青年》,1920年2月2日第7卷第3号。

渐与诗意融为一体,不那么突兀生硬了。”^①另一方面由于黄遵宪加入进来,黄遵宪的主要长诗作品,几乎都是在《新民丛报》上发表,但梁启超看中的似乎是长诗的“长”和“新理想”。另外,《新民丛报》的诗歌更注重“革命”的宣传,第二号设“棒喝集”专栏,刊发日本、德国的爱国诗歌,直接以外国的榜样惊醒国人。这种以楚辞体译的歌词,极讲究汉语诗歌的韵律,音节整齐,铿锵有力,充满着一种慷慨激昂的“尚武精神”。《新小说》上的“杂歌谣”专栏上的诗也有这样的特点,包括黄遵宪的《军歌二十四章》,尽管梁启超极力推举、黄遵宪自己对此诗也颇为看重,但总体看来似乎就是一种浪漫主义的爱国情绪、民族情绪借着民歌、语体的流畅、慷慨的宣扬,基本上属于政治上的东西,没有为诗歌增添多少有意义的新质。有论者干脆认为这是“诗界革命”“理论上的退步”和“创作实践上的退步”。^②在古典诗歌形式秩序的强大力量面前,“新名词”对“旧风格”的顺服是显而易见的。这似乎在客观上歪打正着地体现了梁启超对“诗界革命”的要求:“革命”要的是“精神”,不是“形式”。“新名词”带来的就是新的时代精神意义上的“新意境”,根本就没有触动中国古典诗歌的形式秩序。

梁启超的诗学尽管最终放弃“新语句”保全“旧风格”,但毕竟还在“新语句”和“旧风格”的龃龉面前犹豫了一下,而“诗界革命”之后南社诸诗人则高举“旧风格”将他们的“革命”鼓吹得有声有色,将传统诗歌的语言、形式演绎到“淫滥”的地步,进入汉语的新的语词对他们只是“新思想”的符号而已,根本不在意其之于传统诗歌美学的矛盾性。南社诸诗人利用诗歌这种“韵之文”更容易触动人之“脑筋、志愿”、“刺激力尤深”的特点,将诗歌的社会功能发挥至极致,竭力借助诗歌来宣扬他们的革命目标。^③“新名词”在南社诸诗

① 张永芳:《晚清诗界革命论》,漓江出版社,1991年版,第48页。

② 陈建华:《“革命”的现代性——中国革命话语考论》,上海古籍出版社,2000年版,第211页。

③ 南社诗人高燮曰:“自近八年(1895—1902)中,适当十九世纪之末以至二十世纪之初,其文字变迁之速率,至于不可思议,而影响恒及于政治界。诗也者,其刺激力尤深者也。”(高燮:《漱铁和尚诗序》,《高燮集》第一部分《序·跋·启》)邓实的《风雨鸡声集序》云:“人之所以高于动植物者,贵有其精神也。精神何自见?见之于文字。文字者,英雄志士之精神也。虽然,文字之具有运动力,而能感觉人之脑筋,兴发人之志愿者,唯有韵之文易入焉。然则诗者,亦二十世纪新学界鼓吹新思想之妙音也。呜呼!潇潇风雨,嵒嵒鸡鸣,曙光杲杲,天将开幕,当亦乱世诗人所相望不已乎?”(《政艺通报》癸卯第1号)

人的诗歌中运用得更加普遍、更加自然,它不仅没有和传统诗歌的形式格律相冲突,相反,借助于传统诗歌形式之于读者的“现成的反应”机制,“新名词”所承载的新精神新思想很容易被读者表面化地接受。诗歌的社会功能被浪漫化到极致。^①

无论对“诗界革命”还是南社的诗人,这样的“新名词”的写作所带来的“新意境”,根本不是诗歌美学上的“意境”,只是梁启超一心追求的“欧洲之真精神真思想”,只是诗歌社会性的“内容”层面而已。而那些“新名词”,其实也只是成了代表“新意境”而镶嵌在旧的形式序列中的“符号”,仅仅是“符号”而已。它并没有触动诗歌当中那被晚清诗人“已吸收同化、然而自己却并不自觉意识的‘语法’”,这种语言符号的更新所带来的新的诗歌“语法”和对新的文本的阅读“程式”的生成并没有发生。相反,新的语言符号还被旧的诗歌“语法”和阅读“程式”所降伏,成为旧的形式序列中的有待陈旧的符号,那些“新名词”看起来是汉语里新的语言符号,但实质上可能在意义上是空洞的或模糊的。从这个意义上说,若不改变中国古典诗歌的内在“语法”和“程式”,冲击现成的诗歌形式秩序,仅仅依靠语言层面的意义更换要想获得“诗界”的真正“革命”是不可能的。即使“革命”了,也只是收获了诗歌“内容”层面时代性的更换,而作为一种言说方式的根本的诗歌本体(感觉和想像方式、形式秩序)方面仍是旧的状态。问题是,若是诗歌本体方面的因素没有变革,诗歌所接纳的“内容”也未必是真正“新”的内容,诗歌写作与主体对自我与世界的认识、体验也许仍处在旧的范式所造成的隔膜之中。

也正是从这个意义上说,梁启超对黄遵宪的判断——“皆纯以欧洲意境行之,然新语句尚少,盖由新语句与古风格,常相背驰。公度重风格者,故勉强避之”是极需要辨析的。如果说梁启超和黄遵宪都看到了“新语句”和“古风格”之间的冲突,那么在梁启超那里,由于对于“古风格”的“程式”化认识,客观上是将“新语句”削足适履地纳入“古风格”,胜利的其实是古典诗歌形式

^① 曹聚仁评价南社说:“南社的文学运动,自始至终,不能走出浪漫主义的一步”,见曹聚仁:《纪念南社》,《南社诗集》第一集,中学生书局,1936年版。“胡适之博士论南社,以‘淫滥’两字”概之,南社主力柳亚子对胡适如此批评更是愤愤不平。见柳亚子:《关于〈纪念南社〉——给曹聚仁先生的公开信》,《南社诗集》第一集,中学生书局,1936年版。

秩序的力量,诗歌的“境界”并没有真正的“新”;那么在黄遵宪那里,他看到的不仅仅是“新语句与古风格,常相背驰”这一表面上的现象,而是“新语句”太容易被古典诗歌形式秩序所“归化”,而成为又一种体制化的“古风格”的内在的矛盾。于是,在诗歌境界“新”的诉求与既有形式秩序的强大阻力之间,黄遵宪的诗被迫要做出许多艰难的试验和挣扎。黄遵宪的诗歌境界可能也没有真正的“新”,但他出示了晚清诗歌在新的语言符号进入汉语之后古典诗歌写作继续以旧形式接纳新语言、新经验的困难。他的诗歌写作可能还是不能令人满意,但它将晚清诗歌带入了一个充满矛盾、冲突的境地,向后来者提供了继续探索问题的有效路径。

第五节 丘逢甲与“日据”后的台湾诗坛

“诗界革命”发动时,黄遵宪已入晚年,谭嗣同已牺牲,除梁启超以其诗歌写作与理论主张体现“革命”之精神外,当时自觉于此诗歌革命的诗人,比较重要的诗人还有丘逢甲、康有为等人。

由于甲午之役惨败,台澎被迫割让给日本,这个巨大的变局给台湾的诗人和诗歌生态带来了极其深远的影响。一批在中国近代文学史和思想史上有着独特位置的诗人在乙未年纷纷内渡,如丘逢甲、许南英、施士洁、林朝崧、王松、蔡玉屏等,这些诗人在甲午前即有诗名,内渡之后,不少人写出了别具一格的伤时怀乡以及抒发个人性情、志趣之作。他们给诗歌史的重要启示是,一方面,如何借助诗歌对离散空间下的家园进行想像,另一方面,如何与大陆的各种诗歌写作意趣保持对话与互动。从两个方面均作出了深度开掘和探索的内渡诗人其实并不多,更多的人以岛外写作抒发对台湾的追怀,仅仅在这一方面给人留下了深刻印象,这其中,丘逢甲在两个向度都有令人瞩目的表现。

一、丘逢甲的诗歌写作

作为最值得关注的内渡诗人,丘逢甲历来为人们所称道。丘逢甲(1864—1912),又名仓海,字仙根,号蛰仙,台湾苗栗人,广东镇平籍(今蕉岭

县),24岁中举,25岁中进士。他早岁即有文名,“六岁能诗,七岁能文,十三冠童军,十四补廪膳”。^①1877年参加台湾府童子试,即受丁日昌赏识。1883年,三日内作成《台湾竹枝词》百首,文名遍传台岛。不过,他的重要篇章几乎都写在内渡之后,主要收在《岭云海日楼诗钞》中,而如果对比存留其早期诗作的《柏庄诗草》,人们的突出印象是,在台期间,固然丘逢甲已颇有诗名,但不外乎以酬酢之什居多,而内渡之后的作品则无论是风格、题材还是趣味均有重大转变。^②钱仲联将丘逢甲和黄遵宪并称为“诗坛都头领”,以“天罡星玉麒麟卢俊义”比譬前者。习常的观点往往认为,故土沦陷的悲哀铸就了他离台之后苍凉悲壮的诗风,使得他进入内地之后的诗作和早期迥然有别。不过,除了个人经历中的重大变故,丘逢甲的诗风转变也和他与大陆各种诗歌写作保持富于活力的接触有关。

丘逢甲恐怕是和台岛之外的重要诗人交游最深最广的一个。譬如他与黄遵宪有非常密切的联系,两人比较深入地交流过诗歌观念^③;他在1900年到东南亚诸地游历,与华侨诗人丘炜萆过从甚密^④;他还在梁启超主编的《清议报》发表过诗作,并与“诗界革命”发生关联。在《饮冰室诗话》中,梁启超对丘逢甲评价甚高:“若以诗人之诗论,则丘仓海其亦天下健者矣。尝记其《乙亥秋感》八首之一。盖以民间流行最俗最不经之语入诗,而能雅驯温厚乃尔,得不谓诗界革命一巨子耶?”作为“诗界革命”的主要阐发者,梁启超之所

① 丘瑞甲:《先兄仓海行状》,转引自丘铸昌:《丘逢甲交往录·前言》,华中师范大学出版社,2004年版。

② 事实上,即使从数量上看,丘逢甲内渡后的诗也远远胜过内渡前的诗,据统计,《柏庄诗草》之前的诗包括诗钟、竹枝词等五百来首,而《岭云海日楼诗钞》凡一千八百五十八首。(《丘逢甲集》,岳麓书社,2001年版,第1页)

③ 查丘逢甲和黄遵宪的诗文集,可以发现,他们有着密切的书信往来或诗歌酬唱。就《丘逢甲集》中看,关涉黄遵宪的重要诗篇有《寄怀黄公度》二首(1899)、《用前韵赋答人境庐主见和之作》二首(1900)、《三用前韵奉答》二首(1900)、《四用前韵奉答》二首(1900)、《寄怀黄公度》二首(1900)等,此外,还著有影响很大的《黄公度人境庐诗草跋》(1900)。

④ 查丘逢甲年谱,他于1900年3月往南阳诸地调查侨情、联络侨民,历时三月,期间曾多次会见丘炜萆。(《丘逢甲年谱简编》,《丘逢甲集》,岳麓书社,2001年版,第981—982页。)此外,两丘之间时有唱和之作,丘炜萆曾将丘逢甲写进他的《诗中八友歌》,此八友分别为康有为、黄公度、林鹤年、唐景崧、潘飞声、丘逢甲、王晓沧、梁启超,其中写丘逢甲的诗云:“吾家仙根工悲歌,铁骑突出挥金戈。短衣日暮南山阿,郁勃谁当醉尉呵。”

以推崇丘逢甲或许主要因为他们一定时期的政治抱负有共通之处。^① 有论者在举丘逢甲脍炙人口的《论诗次铁卢韵》时,认为诗中“迩来诗界唱革命,谁果独尊吾未逢。流尽元黄笔头血,茫茫词海战群龙”乃是“把这一文学革命譬作政治革命”。^② 的确,内渡之后的丘逢甲,除了密切关注台岛的命运和现状外,很大的精力都放在兴办教育、推动社会政治改革等方面。

不过,并不能过度依赖“诗界革命”的视野来考量丘逢甲内渡之后的作品。他和“诗界革命”的关系其实比较松散,尽管很早就在《清议报》发表诗作,但他的《论诗次铁卢韵》迟至1902年才写出^③,到那时才对“诗界革命”作出了明确的呼应,此后就看不到丝毫参与的迹象,甚至自始至终也见不到他在《新民丛报》露面。^④ 固然,从诗歌革新的层面,丘逢甲似乎和黄遵宪等诗人的趣味比较接近,如在诗中使用新名词,书写新事物,像他的《汕头海关歌寄伯瑶》,对海关、关税等现代事物均有很到位的刻画。又如《七洲洋看月放歌》,内中对地球自转、月球吸收太阳反光等天文知识均有生动刻画:

……地球绕日日一周,日光出地月所收。此时月光照不到,尚有大地西半球。

然而,在诗中使用新名词,书写新事物,在丘逢甲那里值得考量的还是词与物本身的意识形态内涵,他对诗歌形构、运思方式并无多少自觉的变更意识。正如这首诗,更值得注意的是它与古典诗歌的关系,它虽采用比较自由的歌行体,但在意象的组织、诗旨的呈现上和张若虚、李白的书写月亮的名篇构成了奇妙的互文关系。例如,丘逢甲在诗中借月之阴晴圆缺表达山河大地

① 在梁启超、康有为、唐才长在庚子年紧锣密鼓地谋划“勤王运动”时,丘逢甲曾积极参与策划。1900年梁启超在《致君力二兄书》中写道:“现时刚团已开练,紫云、翼亭在南关大开门面,丘仙根进士倡率屋闸,而佛臣在上海联络长江一带豪杰,条理具备,所欠者饷与械耳。”(《梁启超年谱长编》,上海人民出版社,1983年版,第189页)

② 陈建华:《“革命”的现代性——中国革命话语考论》,上海古籍出版社,2000年版,第225页。

③ 《论诗次铁卢韵》列于“岭云海日楼诗钞”卷八即辛丑(1901)、壬寅(1902)稿中。据李尚行考证,该诗作于1902年(参阅《岭云海日楼诗钞》篇目编年校订,载吴宏聪等编《丘逢甲研究——一九八四年至一九九六年两岸三地学者论文集》,台北:世界河南堂丘氏文献社印行,1998年版)

④ 丘逢甲在“诗界革命”发表阵地露面的诗都集中在《清议报》,署名沧海君,共计10首。

之永恒,对比张若虚《春江花月夜》中的“人生代代无穷已,江月年年只相似”,实乃反其意而用之。也许,思想观念的新颖、现代和艺术观念的新颖要区别对待。丘逢甲在1900年致信丘炜萇就思想和社会组织的变革有非常深入的讨论,可见其观念之新,但诗歌观念上却是比较守成的:“尊论谓诗贵清、贵曲,弟再参一语,曰贵真。自《三百篇》以至本朝诗,其可传者,无论家数大小,皆有真气者也。诗之真者,诗中有人在焉。”^①这种论调和古往今来强调诗歌写作的真挚、真诚并无二致。事实上,在一些可以称作是论诗诗的作品中,丘逢甲的诗歌意识以及参照系不是指向未来,而是向过去回溯的。很多时候,他心目中典范的诗人是唐宋诸子,认为诗至前辈杰出者即已足矣,如《挈斋世丈以西园述怀集苏六十韵诗见示为赋五古四章》:

东坡谪岭外,诗境益奇绝。公虽渡岭来,非谪乃持节。诗境与之同,意态雄且杰。有时用苏语,骤读无能别。……

全诗充满溢美之词,将挈斋的诗比譬苏轼的诗歌成就,甚至推崇其模仿至以假乱真的程度,这种模仿之功之所以得其赞赏,主要是丘逢甲心目中的好诗即如苏轼一路的。固然汪辟疆为丘逢甲的诗歌成就张目,认为“仙根诗本负盛名,惟鲜与中原通声气,至有不能举其名者,功力最深,出入太白、子美、东坡、遗山之间,又能自出机轴,不拘拘于绳尺间,固一时健者也。”^②但是,放置在晚清以降的诗歌演进脉络中看,丘逢甲的诗歌观念应该说并没有指向如黄遵宪等人萦怀于心的诗歌革新。

如果转换视角,检视丘逢甲书写台岛的诗篇,则它对离散空间的想像颇有意味。《春愁》一诗尤其脍炙人口,不过,像“四万万人同一哭,去年今日割台湾”,纯以情胜,更多悲愤之情的宣泄式抒发,较之同样书写春愁的杜甫,后者在《春望》中对国破城深之想像显然更具有诗歌的具体可感性。事实上,丘逢甲书写台湾诗篇的价值并不在于它们艺术性的高低,而在于这些诗作体现

^① 丘逢甲1899年复丘炜萇信,《丘逢甲集》,岳麓书社,2001年版,第793页。

^② 《光宣诗坛点将录》,《汪辟疆说近代诗》,上海古籍出版社,2001年版,第84页。

了一种独特的诗歌想像类型,即身在台岛之外的“眺望”式想像,由于空间的阻隔,这种想像对比居留台岛的写作更接近于“横向空间的写作”,它的特点就是空间想像。

在《岭云海日楼诗钞》中,与台湾相关的诗作贯穿始终,这部集子以《离台诗》六首打头,集中如“送友人之台湾”、“得友人台湾书”、“某君述及台事叠韵答之”、“寄怀某君台湾”的篇什不胜枚举,诗中的台湾因此常常是自己冥想的台湾、别人书信中的台湾,所书所写仅是台湾投射而来的“心像”,如《四月十六夜东山与台客话月》:“万事应教付酒杯,眼看云合又云开。中天月色雨余好,大海潮声风送来。人物只今思故国,江山从古属雄才。飘零剩有乡心在,夜半骑鲸梦渡台。”需要指出的是,全诗弥漫了一种颓唐的有心无力的悲哀。其实,丘逢甲在此前后的不少诗,均是对自己光复台湾之宏愿有心无力的境地的描绘,如与门人谢颂丞往来诗作均是如此,像《与颂丞话台事》中“梦中雄鬼哀相吊,劫后顽仙笑独逃”,对保台失败之后避难内地的自嘲,个中的情感是百感交集的。

二、其他内渡诗人

事实上,内渡诗人书写台湾的诗篇大体上是,要么抒发对当局割地的愤慨、枕戈待旦他日光复台湾的豪情,要么抒发回天无力的悲伤。如许南英的《丙申九月初三日有感(去年此日日人登台南)》:“凉秋又是月初三,往事回思只自惭。汉代衣冠遗族恨,顺昌旗帜老生谈。血枯魂化伤春鸟,茧破丝缠未死蚕。今日飘零游绝国,海天东望哭台南。”在这里,蛰伏欲起重振光复大业的雄心跃然纸上。但是,随着时间的推移,这种豪情逐步消磨,仅仅剩下一腔愤怒,如1912年许南英曾返台三月有余,亲炙故土,其《游台北基隆杂咏》中“有客自知亡国恨,厌闻人唱《后庭花》”表露了其悲愤之情。而在《寄台南诸友》中,他更多将自身的流寓和故土的丧失紧密地联系在一起:“徒死亦何益,余生实可哀。纵云时莫挽,可恨我无才。身世今萍梗,图画旧劫灰。家山洋海隔,乡梦又归来。”此前的豪情、悲愤逐渐为一种颓丧所代替。

值得注意的是,许南英长期寓居内地,其一些诗中也热中使用当时已成热议的新名词,如《癸卯复奉调簾之役,有感而作》:“社会浪滔滔,风潮学界

高。群嗤先进野，自命少年豪。思想主冲突，言词擅褒贬。寄言社会党，人试尔徒劳。”在诗中密集地使用“社会”、“学界”、“思想”、“社会党”等新名词。在另一首诗《留别阳春绅士》中，也可以看到类似的情况：“欧铅亚槩日输将，学界从今亟改良。后起青年勤淬厉，前途黄种卜灵长。”

如果说，丘逢甲、许南英在念台之作中表达悲愤、颓唐，那么，另一个诗人施士洁则不仅仅停留在悲愤的表达上，而且对空间阻隔下徒然地翘首台湾表达了自惭的心情，这种自惭、羞赧的情怀在内渡诗人的作品中比较少见。如《和同年易哭庵观察〈寓台咏怀〉韵》“两字头衔署弃民，避秦羞见武陵春。……纷纷霸棘都星散，凄绝田横岛上人。”在另一首诗《赠林肇云孝廉》中，感叹的是飘零的余生而复兴无望的无奈，“匣底龙泉不敢鸣，乱离奔走可怜生”。而在《鹭门午日次何劲臣貳尹韵》中，则干脆表露壮志消磨殆尽的愧赧：“寓公苦忆避兵年，今日狼烽静不烟。投笔已无戎马志，乘槎或有斗牛缘。灰飞池上愁经劫，颖脱囊中愧荐贤。妄拟九州骋游辔，淳于炙毂衍谈天。”不过，从另一层面看，施士洁的颓唐其实代表了相当一部分内渡文人回天乏力之后的心情，无论他们在友朋之间的惆怅，甚至书写隐逸的愿望与表面的放达，其实可以视为内渡人士的一种颇有代表性的心路历程。因为毕竟漫长的“念台”在他们有生之年均不过是“往劫空谈纸上兵”（施士洁《别台作》），对于“日据”后又不愿返台为官、谋生的许多人，从内渡的一刻起即注定了未来的念台只能是“满目山河空念远”的伤怀、无奈与颓丧。内渡诗人中的绝大部分均永久滞留内地，或游历东南亚诸地，绝大部分的内渡者均被迫或主动悬于故土之外，他们的想像故土所体现的空间诗学，无论从文化的、政治的还是诗歌史的角度看，均有其特殊的价值。

与丘逢甲、施士洁等人选择内渡最后在异乡终老不同，有一部分内渡诗人选择了日后返台，如蔡玉屏、林朝崧等，或在日人政府为官，或在台定居。这些诗人由于甲午之前即颇有诗名，返台后与居留台湾的诗人交往频繁，在一定程度上带动了岛内的诗歌写作，尤其是影响了岛内年轻一代的诗歌趣味、风格。如林朝崧于1898年返台后组织了颇有影响的栢社^①，他除了组织

^① 林朝崧在1898年返台后组织栢社，参与者有林南强等，不久旋又离台，栢社的组织活动因而暂停，1902年林朝崧再度返台，重组栢社，会员增多，被称为栢社的重振。

诗社,带动了台湾本土的诗歌写作外,其本人的诗歌也颇有可观,他的诗歌主要收在《无闷草堂诗存》中。林朝崧内渡后几年返台,尔后往返于大陆和台湾,主要时间在台湾居留。这种穿梭于岛内外的视角一方面使得林朝崧可能染上内地颇盛一时的写作风气,如书写新名词,另一方面,对于研究者则可供窥见其在岛内外往来的另一种“台湾想像”。就前者而言,林朝崧内渡不久即写有《电线》一诗,非常生动地写出了现代的通信工具电话:

通信遐荒顷刻间,泰西电学盖区寰。铁绳横海神龙避,铜线传声驿马闲。问答全非凭笔墨,往来似不隔河山。钟杯路管功夫巧,从此欧洲有鲁班。

当然,林朝崧的诗最值得注意的是,空间关系的变化(阻隔与重返)对于他的台湾想像有何影响。通读其《无闷草堂诗存》,可以看到,林朝崧很少在诗中书写失地、光复之类的话题,台湾往往被具化成可触可感的家园,如书写重返台湾故园所见时,他并未以此“隐喻”台湾的现实境遇,而直指自我安身立命的寓所,在《观园中花木杂咏七首》中写道:

离家才三年,故园遂将芜。……开时君不来,荏苒葳将晚。

一花一木却没有寄以故土沦陷之哀,而指向自我赏花爱花的情趣,这种书写显然迥异于丘逢甲、许南英等人。不涉世事时局的心态则在林朝崧的另一首重要诗篇中表露无疑,这首诗题为《归里书怀,答赖二、悔之、绍尧,即次原韵》:

避地四五年,转徙江湖间。落拓愧书剑,风尘凋玉颜。游子念旧国,高堂系家山。进退辄触藩,去留两为难。飞蓬寻本根,目前虽苟安。伤哉鱼跃渊,将为鸟入樊。神州又破碎,瓜剖议早传。既无中流柱,何以回狂澜。戟冠食肉人,大抵袖手看。徙令草茅士,痛哭无步艰。沉吟复沉吟,五噫归故关。直将蓬莱岛,视作武陵源。轩冕非吾愿,世事誓不言。

夸叔久绝踪,黄绮犹可攀。已矣跌蹊马,从此解征鞍。愿言采紫芝,分与同心餐。

这首诗在书写方式上极具代表性,从雄心无处实现(“落拓愧书剑”)着笔,回溯至乙未离台乃至后来几度往返于内地与台岛的矛盾心情(“进退两为难”),而后以离析分崩的家国为背景,书写其最终选择返台并定居下来的决意(“沉吟复沉吟”),有意味的是,最后落定台岛却不是为了蛰伏待起,而是归隐(“视作武陵源”)。

与林朝崧以隐逸的心态书写自己的归台不同,洪弃生作为一名在甲午前即成名,并与内渡诗人多有交游的诗人,他在阅历诸方面均不同于居留台岛的年轻一代诗人,他并未像丘逢甲离台内渡终老内地,也不同于林朝崧往返两岸,更不同于蔡玉屏内渡之后返台在日人公所为官,而是从乙未年诸诗友大迁徙的时候固执地选择居留台岛,并与日人采取不合作态度。其《自赋》写道:“我自倔强风尘外,习气不为时世除,褐衣皂帽欲千古,金石之声出草庐”。这种“拒绝”或“自闭”指向的是对日人的反抗,而非如林朝崧的“世事誓不言”。在行动上,他参与“莲社”、“台湾文社”,为抵抗日人的文化殖民、保存汉文化不遗余力。其诗篇则是对世事开放的,如在《老妇哀》中书写日军对台岛平民的屠杀:“有室无可归,残年丧子儿。”又如对日人苛捐杂税有十分到位的刻画:“千家渔市归枯肆,百顷盐田壅晚潮。关吏例苛难出海,估船税苦尽停桡。”可以说,作为一名息影于动荡年代的诗人,其诗作并不是指向内心,而是指向对现实经验的承担与表现,尽管其记事的、实录式的诗在艺术性上不高,但作为对乙未之后的台湾现实情状之把握则自有其价值。

洪弃生是居留台岛的年长一辈的诗人,而岛内年轻一代者如连横、林南强等也颇有值得注意之处,他们积极组织或参与诗社,用汉语写作,乙未之后努力为“延一脉斯文于不坠”,在这方面,连横的影响是多方面的。连横,字武公,号雅堂,又号剑花,编撰影响至广的《台湾通史》,著有《剑花室诗集》及续编等,后结集有《连雅堂先生全集》,在诗歌方面,还编有《台湾诗乘》,该书被目为台湾的第一部诗史。尤为值得提及的是,连横大力组织或参与诗社,这点在反抗日本的文化同化方面具有重要意义。连横和台湾的三大诗社均有

密切的联系或渊源。^①

有意味的是,乙未之后,连横和内地颇有关联。1897年入上海圣约翰大学求学,1905年在厦门创办《福建日日新闻报》。最值得注意的是,和内渡诗人眺望台湾不同,连横在内地期间写下不少与内地史事、时事密切相关的诗作,如《明孝陵》以过去之史事浇心中的台湾这个块垒,他还有不少咏史诗值得一观,像《题荷人约降郑师图》:“殖民略地日观兵,夹板威风撼四溟。莫说东方男子少,赤嵌城下拜延平。”借写荷兰军之受降而翘首今日台岛之光复。连横的咏史诗并不限于国人,对西方先哲也有很多书写。如他的139首《咏史》诗中写卢梭:“一篇民约论,革命涌全球。专制余威死,西欧热血流”。这首诗明显从蒋智由的《卢骚》获得灵感:“世人皆欲杀,法国一卢骚。民约倡新义,君威扫旧骄。力填平等路,血灌自由苗。文字收功日,全球革命潮。”需要指出的是,连横通过写西方先哲所体现的思想观念其实和内地许多新派人士相差无几。再如其歌颂赫胥黎的进化观,“尘尘人物界,天演日开张。优劣无分别,吾生贵自强。”此外,他还为秋瑾罹难写下《秋风亭吊镜湖女侠》,为广州起义七十二烈士写下《黄花祭》,等等,作为主要居留台岛短期游历内地的诗人,连横许多诗作均和作为文化与政治之象征的母地中华有关,这不妨视作岛内诗人对内地(国家)的一种别有意味的想像。

视域的开阔,紧随当时思想界的热点、热议,使得连横在诗歌观念的认识上比岛内的诗人来得深刻。譬如对盛行于台湾诗坛的“击钵吟”,连横的认识就较林朝崧来得犀利和一针见血。作为一种游戏之风,“击钵吟”固然在联系诗社社友,开展诗歌写作(尤其在日人据台后)有其价值,不过,其蹭字蹭韵的游戏之风也极大地彰显了诗的言之无物、内容空虚。连横尝言:“夫击钵吟之诗非诗也,良朋小集,刻烛摊笺,斗捷争奇,以咏佳夕,可偶为之,而不可数,数则诗格日卑,则诗之道寒矣,然而今之诗人非作击钵吟之诗非诗,是则变态之诗学也,可乎哉?”^②批评“击钵吟”非诗,这点和林朝崧截然不同,后者甚至自得于对击钵吟的力倡而对其弊病不自知:“尝以击钵吟号召,遂令此风靡于全

^① 台湾三大诗社是台北的瀛社、台中的栎社、台南的南社。其中连横联合诸人将成立于1891年的浪吟诗社更名为南社最值一提。

^② 连横:《雅堂文集》,台湾经济银行研究室编,台湾银行,1964年版,第262页。

岛。”对类似于“击钵吟”的游戏之风的抨击,其实构成了连横所谓的“台湾诗界革新论”的主要内容。不过如果揆诸连横的诗歌观念,则可发现,他对诗歌(文学)的新与思想观念的新是持二元观的,所谓“文章尚古,学术尚新。”这点和梁启超提出的“以旧风格含新意境”并无二致。

第二章 晚清至“五四”前夕的翻译诗歌

近代以来,西力东侵,西学东渐,在此大变局中,包括文学在内的中国社会的各个领域、诸多方面都开始发生了前所未有的嬗变和转型。在中西文化交流的大背景下,西学对中国文学的强烈冲击与中国文学自身的创造性转化这两种力量形成合力,共同推动着中国古典文学逐步走向近代化的发展道路。在此过程中,外国文学的译介起到了直接的助推器和催化剂的作用。

一般认为,近现代西方文学的东渐,其主要渠道:一是西方传教士的译介(主要是圣经文学),二是中国留学生从欧美(部分取道东洋)带回先进的文化、文学,另外还有一个容易被淡忘的渠道——“早期走出国门的使外人员和一部分民间文化使者的传播。”^①

晚清至“五四”前夕的外国诗歌翻译,经历了一系列的转变过程:从残章散句的零星翻译到完整诗篇乃至专门诗人诗集的集中译介;从自发的、附属的诗歌作品译介到自觉、独立、系统的诗人诗作诗论翻译;从侧重诗歌的社会功能(如政治鼓动)到追求诗歌的本体艺术品格;译诗的形式也从传统的中国古典诗式逐渐走向白话自由诗。与此同时,翻译诗歌的诗形、诗质的发展变化对中国“新诗”的孕育和发生产生了莫大的影响,两者相生互动,共同构成了该时期中国诗坛的独特景观。

第一节 早期外国诗歌译介与中国古典诗式

中国的早期外国诗歌译介,以片断的、寄生性的居多,大多散落在其他文

^① 郭延礼:《近代西学与中国文化》,百花文艺出版社,1999年版,第83页。

类如布道辞、说理文、格致(科技)文章或学术著作之中。在形式上,无论原诗是格律诗还是自由诗,几乎全部被翻译成中国古典诗式。在措词炼句和意象译译等方面归化(Demestication)色彩也很浓重。诗歌主题大都与劝世、反抗、爱国等有关。

一、《弓歌》、《论失明》等近代早期外国诗歌译介

中国近代最早的外国诗歌译介可追溯到圣经诗歌。圣经诗歌主要包含在《旧约全书》中,《约伯记》(Job)、《诗篇》(Psalms)、《箴言》(Proverbs)、《传道书》(Ecclesiastes)、《雅歌》(Songs of Solomon)、《耶利米哀歌》(Lamentations)六部书本身就是诗歌。加上散见于别处的诗歌,总量几乎占《旧约》的三分之一,题材和体裁也多种多样。^①研究表明,早在唐初就出现了《圣经》的汉译活动,景教徒净景在中国文人的帮助下,翻译过《诗篇》^②,但未见流传。18世纪末出现的中文译本《古新圣经》(未付梓)已包括《旧约》。^③新教来华传教士马礼逊(Robert Morrison, 1782—1834)从1810年开始把圣经的《新约》译成中文,后又在中国文人的帮助下翻译了《旧约》,1823年新、旧约合一的完整的文言圣经译本出版,取名为《神天圣书》。这是公开出版的“第一本中文圣经”^④,对后来的圣经翻译影响甚大。自《神天圣书》的出版到1919年白话文圣经译本“和合本”的问世,期间先后出现了9部包含《旧约》的深文理(文言)、浅文理(浅文言)、官话(白话)的完整圣经译本^⑤,圣经诗歌也被翻译成3种语体、10余种不同的中文文本。^⑥也因此,圣经诗歌随着宗教教义文本得以在中国信徒中译介传播。

① Metzger, Bruce M. & Michael D. Coogan. 2002. The Oxford Essential Guide to Ideas & Issues of the Bible (American Edition). New York: Berkley Books. P. 323. 参见任东升:《圣经诗歌翻译的文学化》,《山东外语教学》,2005年第3期,第84页。

② [韩]李前宽:《中国基督教史略》,社会科学文献出版社,1998年版,第16—17页。

③ 马祖毅:《中国翻译简史——五四以前部分》,中国对外翻译出版公司,1984年版,第204页。

④ [英]迈克尔·基恩著,张雅萍译:《圣经概况》,北京大学出版社,2005年7月版,第89页。

⑤ 庄柔玉:《中文圣经译本权威现象研究》,香港:国际圣经协会,2000年版,第128页。

⑥ 参见赵维本:《译经溯源——现代五大中文圣经翻译史》,香港:中国神学研究院,1993年版,第33页;朱维之:《基督教与文学》,上海书店,1992年版,第70页;也见任东升:《〈圣经〉汉译的文学化趋向》,《解放军外国语学院学报》,2003年第2期。

王韬^①早年也曾帮助英国传教士麦都思用文言翻译过《圣经》，《新约》、《旧约》分别于1852年与1854年出版，（马祖毅，1984；林煌天，1997^②）被称作圣经的“代表译本”或“委办译本”（Delegates' Version），^③这个版本译笔流畅典雅，文采斐然，成为“19世纪最有影响力的中文《圣经》”。^④其中的《旧约全书·弓歌》、《旧约全书·雅歌》很可能是西方诗歌在中国近代的最早中文译本。

“弓歌”（Song of the Bow）是大卫为悼念扫罗和约拿单的死而作的哀歌，之所以被称为“弓歌”，是因为它主要是歌颂约拿单的弓箭的。弓是约拿单最钟爱的武器，是他赤诚爱国、勇敢无畏的象征。弓也是约拿单送给大卫的友谊纪念品。所以这是一首爱国之歌，用以教训以色列人毋忘国耻，要永远记住血的教训，并怀念为国捐躯的英雄人物。这歌也是友谊之歌，反映大卫和约拿单之间真挚的友谊。歌的意境和文词都显得崇高、大气，从中可看出作者的爱国精神、哀痛心情和宽宏的心胸气量。

《弓歌》文言译文1896年美华书局版（很可能是王韬、麦都思用文言翻译的1854年版的重印^⑤）的诗节如下：

以色列之显者，见杀于崇邱兮，
勇士竟倾仆哉！

毋告知于迦特邑，
毋传之于亚实基伦之衢；
恐非利士人之女忻喜，

① 王韬（1828—1897），中国近代著名政论家和社会活动家。其主编的《循环日报》（香港，1874创刊）曾风靡一时。

② 林煌天：《中国翻译辞典》，湖北教育出版社，1997年版，第692页。

③ 贾立言、冯雪冰：《汉文圣经译本小史》，广学会，1934年版，第38页。

④ 尤思德：《和合本与中文圣经翻译》，蔡锦图译，香港：国际圣经协会，2002年版，第363页。

⑤ 因为王韬版圣经在现代白话版圣经出现之前一直是“19世纪最有影响力的中文《圣经》”，1894年还由上海部分传教士发动全国的女基督徒募捐特制大字“皇帝版”献给慈禧作为其六十大寿的贺礼。马积高也持此见。参见马积高：《清代学术思想的变迁与文学》，湖南出版社，1996年1月版，第311、312页；任东升：《〈圣经〉中文译本考》，《解放军外国语学院学报》，2006年1月第29卷第1期，第57页。

恐不受割礼之女凯乐兮。

吉破山坎，
愿无雨无露，降于尔上，
愿尔无有礼物之田！
盖在彼勇士之干见弃，
即扫罗之干，犹若其未受膏者然。

由于见杀者之血，
由于勇士之脂，
约拿单之弓不退，
扫罗之剑不徒然而归兮！

……

勇士，其仆矣哉！
战具其坏矣哉！^①

译文采用离骚体，尽显慷慨悲壮的情怀。

《旧约》中还有一卷清新明丽的诗歌书《雅歌》。这是一卷精选的爱情诗集，通篇都以优美的词藻和丰富的联想描写男女恋人的美貌及其彼此倾慕愉悦的情思，充满欢快、健康的人间乐趣。^②《雅歌》有着独特的文学价值，是“歌中之歌”（Song of the Songs）。周作人在其散文《〈旧约〉与恋爱诗》中也认为《雅歌》的价值“全是文学上的，因为他本是恋爱歌集，那些宗教的解释，都是后人附加上去的了。”^③

1854年在香港的中文期刊《遐迩贯珍》第9期上发表了一首翻译成中文

① 选自美华书局出版于1896年的《旧新约全书》。参见施蛰存：《中国近代文学大系·翻译文学卷三》，上海书店，1990年版，第95—96页。

② 梁工、郭晓霞：《诗歌书·智慧文学解读》（圣经文化解读书系），宗教文化出版社，2003年11月版。

③ 周作人：《周作人散文》（第二集），中国广播电视出版社，1992年版，第347页。

的英语诗歌——约翰·弥尔顿(原译名“米里顿”)的商籁体诗《论失明》(On His Blindness)^①,这也是中国近代最早的译诗之一。译者未直接署名,据考证很可能是《遐迩贯珍》的编撰者外国传教士麦都思^②,这首汉译英诗的全文如下:

世茫茫兮,我目已盲,
静言思之,尚未半生。
天赋两目,如耗千金,
今我藏之,其责难任。
嗟我目兮,于我无用,
虽则无用,我心郑重。
忠以计会,虔以事主,
恐主归时,纵刑无补。
嗟彼上帝,既闭我瞳,
愚心自忖,其责我工。
忍耐之心,可生奥义,
苍苍上帝,不较所赐。
不较所赐,岂较作事,
惟与我辄,负之靡暨。
上帝惟皇,在彼苍苍,
一呼其令,万臣锵锵。
驶行水陆,莫敢遑适,
彼侍立者,都为其役。^③

① 原诗本无标题,现在通用的英文标题是后来由编辑托马斯·纽顿(Thomas Newton)加上去的,诗题与内容也并不相符。

② 沈弘、郭晖:《最早的汉译英诗应是弥尔顿的〈论失明〉》,《国外文学》,2005年第2期,第50—52页。

③ 麦都思等编撰:《遐尔贯珍》,香港,1854年9月1日,第2卷第9期,第3页。参见沈弘、郭晖:《最早的汉译英诗应是弥尔顿的〈论失明〉》,《国外文学》,2005年第2期,第45页。

这首译诗是作为译者的说教性的布道文章《体性论》的论述延伸或论点的例证而附在后面的。《体性论》主要表达人生哲理,即灵与肉之间的关系。弥尔顿诗歌《论失明》里浓郁的基督教色彩(“主”、“上帝”的意象就出现多次)和劝世思想与译者的观点颇为契合,这是译者选择和译这首诗的主要原因。译诗以四言古诗的形式来译西方十四行体格律诗,以每行八字(即两个四字句)译原诗每行五步抑扬格的十音节。译诗可分九个小节,每小节逢二、四押韵。

同治三年(1864)英国使臣威妥玛(Thomas Francis Wade, 1818—1895)初译,中国清朝官员董恂润色的美国诗人朗费罗(Henry Longfellow, 1807—1882)的《人生颂》(A Psalm of Life),曾被普遍认为是汉语译西方诗第一首。(细节与出处都相同,源自钱锺书《七缀集》)其前两节为——

威妥玛译诗

勿以忧时言
人生若虚梦
性灵睡即与死无异
不仅形骸尚有灵在

人生世上行走非虚生也总期有用
何谓死埋方至极处
圣书所云人身原土终归土
此言人身非谓灵也

董恂润色诗

莫将烦恼著诗篇
百岁原如一觉眠
梦短梦长同是梦
独留真气满乾坤

天地生材总不虚
由来豹死尚留皮
纵然出土仍归土
灵性长存无绝期

威妥玛的译诗各句长短不一,所用汉语也似通非通,并且不押韵。经董恂润色后则变成字数整齐的七言绝句诗。原诗作者朗费罗是美国十九世纪最负盛名的诗人之一,其诗主题豁达乐观、积极向上,或许这也是《人生颂》传入中国的基本原因。后来,朗费罗(署“龙飞罗”)的另一首诗《爱惜光阴诗》由沙光亮口译、叶仿村笔录,刊载在1897年10月的《中西教会报》第34

册上。

1871年,王韬、张芝轩合译了《法国国歌》、德国《祖国歌》,这是早期中国翻译诗歌(由中国人翻译)的代表。1873年王韬所译的鲁实·棣·厘士《法国国歌》(Des Deutschen Vaterland)刊载在中华印务总局活字本《普法战纪》上。本诗歌原是一首歌曲,题为《莱茵军战歌》,充分表达了法国人民与封建势力视死战斗、争取民族独立、民主自由的革命热情和复仇意识。歌词共四章,第一章为:

法国荣光自民著,爰举义旗宏建树。
母号妻啼家不完,泪尽词穷何处诉?
吁王虐政猛于虎,乌合爪牙广招募。
岂能复睹太平年,四处搜罗囚奸蠹。
奋勇兴师一世豪,报仇宝剑已离鞘。
进兵须结同心誓,不胜捐躯义并高!

其后二、三、四章都以以上第一章后四句“奋勇兴师一世豪,报仇宝剑已离鞘。/进兵须结同心誓,不胜捐躯义并高!”作结,反复吟咏高歌,表现了法国人民志在必得、大义凛然、慷慨赴死的革命斗志和不屈精神。王韬译的《法国国歌》采用整齐的七言形式,译文流畅,音韵铿锵。

王韬所译德国的《祖国歌》在形式上则为句式长短不一的“骚体”,字数也从四、五、七、九到十一字不等,参差错落,跌宕起伏,增加了音韵的丰富色彩。《祖国歌》共六章,第一、二章为:

谁是普国之土疆兮?
将东顾士畏比明(Shwabenland)兮,
抑西瞻礼吴(Rhine)河旁?
将礼吴河红萄悬纠结兮,
抑波的海白欧飞翱翔?
我知其非兮,

我宗邦必增广而无极兮，
斥远而靡疆。

谁为日耳曼之祖国兮？
将士底利羸(Steyerland)之腴壤兮，
抑巴华里亚(Bayernland)之崇岗？
将摩辰(Marsen)牛羊游牧兮，
抑麦介(Maker)物产藩康？
我知其非兮，
我宗邦必增广而无极兮，
斥远而靡疆。^①

这首诗译入中国后受到读者的欢迎，引起了较大的反响。1902年，蔡锷把它收入其所编辑的《军国民篇》。并附评论：“吾读其《祖国歌》，不禁魄为之夺，神为之往也。”“德意志之国魂，其在斯乎！其在斯乎！今为录之，愿吾国民一读之。”^②

光绪十六年(1890)，云南的回族学者马安礼(字敬斋)翻译了埃及著名诗人蒲绥里(1212—1296)的《袞衣颂》(Qasida al—Burda, 今译《斗篷颂》)。马安礼用诗经体把这部优美的颂赞诗篇翻译出来，所以又称《天方诗经》。此诗是中国翻译诗歌中的第一首阿拉伯语诗歌，1890年译诗和原诗一同在成都刊行。译诗共分10篇161章。每篇标题以两个字归纳诗之旨要，分别为《笃慕第一》，共12章；《克己第二》，共16章；《大赞第三》，共30章；《先徽第四》，共13章；《感应第五》，共16章；《宝命第六》，共17章；《登宵第七》，共13章；《道征第八》，共22章；《真悔第九》，共12章；《慈云第十》，共10章。马安礼还在译诗注释中交代了《天方诗经》的主要内容：“首思思慕之诚，忧伤之至；次言欲性之愚，克治之要；次言圣德之全，奇征感应之神；次言悔过归真之切；

① 马祖毅：《中国翻译简史——五四以前部分》(增订版)，中国对外翻译出版公司，1998年版，第356页。

② 参见郭延礼：《中国近代翻译文学概论》，湖北教育出版社，2001年版，第87页。

终言忧惧希望,祈祝吁告之诚。”由此也可知这首长诗具有浓重的宗教色彩。《天方诗经》的艺术性很高,想像丰富、比喻巧妙生动,语言雅洁、洗练、流畅,富于音乐节奏美。也因此成为阿拉伯——伊斯兰世界流传最广的一首宗教颂歌,是阿拉伯诗歌中的经典之作,并不断被译为各国文字出版。此录马安礼所译《笃慕第一》诗一章:

岂汝怀怜,厥有色兰。
泪流于仁,其血阑干。
或风飘兮,科蕊墨方。
或自迤冉,昏夜电光。
尔目何情?汝曰止之。
涕泪纷如,尔心何伤。
汝曰惺之,忧思焚如。

马安礼的译诗是仿诗经体,凸显了宗教颂诗的典雅特点,由于采用文言和整齐划一的四字句,也限制了这首长诗丰富的意蕴和民族风格的表达。^①

二、严复、梁启超、应时的外国诗歌译介

光绪二十四年(1898),严复在其著名译著《天演论》中翻译了原作者赫胥黎(T. H. Huxley)所引用的英国诗人蒲伯和丁尼生的诗歌各一节。严复(1854—1921),初名体乾,后改名宗光,字又凌,后又更名复,字几道,福建侯官(今福州)人,是清末民初系统译介西方哲学、社会学著作“第一人”。严复出身于中医世家,但早年失父,依靠母亲艰难度日,也因此养成了奋发自强的性格。14岁入福州船政学堂学习,以优异成绩毕业。23岁被派往英国留学,除学好专业课程军事和数理化之外,严复还系统了解、钻研了西方的社会科学。1879年学成归国后,被聘为船政学堂教员,后李鸿章又把他调到天津,担任北洋水师学堂总教习。尽管严复学贯中西,但连续四次参加科举考试均告

^① 郭延礼:《中国近代翻译文学概论》,湖北教育出版社,2001年版,第88—89页。

失败,他痛感科举制度的腐败,尤其是1895年甲午战争的失败对他刺激很大,他决心致力翻译西学以开启民智,救亡图存。1896年他所译的《天演论》脱稿,1898年出版。严复所译赫胥黎的《天演论》(Evolution and Ethics),在当时的思想界、学术界引起来了极大的影响。书中宣传的“物竞天择,适者生存”,“优胜劣败”成为当时进步的知识分子与封建顽固派进行斗争的思想武器,也成为日后进行变法维新、救国图强的理论基础。

在《天演论·天难》中严复翻译了英国诗人蒲伯的《人道篇》(Essay on Man)的片断,译文为五言体古典诗,原诗和译诗分列如下:

All nature is but art, unknown to thee;
All chance, direction which thou canst not see;
All discord, harmony not understood;
All partial evil, universal good;
And spite of pride, in erring reason's spite,
One truth is clear: whatever is, is right.

元宰有秘机,斯人特未悟;
世事岂偶然,彼苍审措注。
乍疑乐律乖,庸知各得所?
虽有偏沴灾,终则其利溥。
寄语傲慢徒,慎勿轻毁诅;
一理今分明,造化原无过。

两相对照,严复的这节译文可有些佶屈聱牙,措词用字归化色彩很浓厚(如“元宰”之于 nature,“斯人”——第三人称之译 thee(“你”,第二人称)等等),但精神实质的传达却很到位,曾被王佐良称赞为“颇见功力”。原诗每一行有一正一反两个意思,“译文也照样,对照分明,干净利落”。^①

① 王佐良:《严复的用心》,《严复研究资料》,海峡文艺出版社,1990年版,第311页。

在《天演论·进化》中,严复还翻译了英国桂冠诗人丁尼生(A. Tennyson, 1809—1892)的著名长诗《尤利西斯》(Ulysses)中的一节:

挂帆沧海,风波茫茫;
或沦无底,或达仙乡。
二者何择?将然未然;
时乎时乎!吾奋吾力;
不揀不懣,丈夫之必。

此外,严复还从文学角度用文言翻译了《马可福音》的第一至四章,1908年在上海发表^①,开创了中国翻译家介入圣经翻译的先例。^②

光绪二十八年(1902)梁启超在其第一部政治小说《新中国未来记》中用中国古典曲牌的形式节译了英国著名诗人拜伦的《渣阿亚》(Giaour)和《哀希腊》十六节中的一、三两节,后者名为《端志安》(Don Juan,今译“唐璜”)。《渣阿亚》的译文为:

葱葱猗,郁郁猗,海岸之景物猗!
呜呜,此希腊之山河猗!呜呜,如锦如荼之希腊,今在何猗?
.....

《端志安》中的两节诗为:

[沉醉东风]

咳!希腊啊,希腊啊!/你本是平和时代的爱娇,/你本是战争时代

① Chan Sin-wai and David E. Pollard. An Encyclopedia of Translation. I-Jin Loh. Chinese Translations of the Bible [A]. 1995. Hong Kong: The Chinese University Press. P. 58; 朱维之:《基督教与文学》,上海书店,1992年,第72页;李炽昌,李天刚:《关于严复翻译的〈马可福音〉》,《中华文史论丛》,2000年总第64期,第51至75页。

② 任东升:《〈圣经〉汉译的文学化趋向》,《解放军外国语学院学报》,2003年第2期。

的天骄。/撒芷波歌声高,/女诗人热情好,/更有那德罗士、菲波士(两神明)荣光常照。/此地是艺文旧垒,技术中潮。/即今在否?/算除却太阳光线,/万般没了!

〔如梦忆桃源〕

玛拉顿后啊,山容缥缈。/玛拉顿前啊,海门环绕。/为此好河山,/也应有自由回照!/我向那波斯军墓门凭眺,/难道我为奴为隶,今天便了?/不信我为奴为隶,今天便了!

在早期外来诗歌的译介中,英国诗人拜伦的《哀希腊》(The Isles of Greece)是最受青睐的诗歌之一,先后有梁启超(1902)、马君武(1905)、苏曼殊(1907)、胡适(1914)等四人的译本,“五四”时期还有胡怀琛、柳无忌(白话译)等人的译文,可谓众望所归、影响深巨。这与当时的社会期待视野一致,也就是《哀希腊》反抗异族侵略、呼唤独立自由、反对封建专制的主题,让处在清王朝统治下的中国人民在拜伦诗中找到了精神上的寄托和感情上的共鸣。但从翻译文本的忠实角度看,梁启超的译诗不仅意义上与原诗迥异,而且语气也相差悬殊。原诗句为陈述句,译文转换成了感叹句和修辞反问句,并使用排比结构,所表达的情感之强烈也远非原文所能相比。^①此外,“荣光常照”、“此地是艺文旧垒,技术中潮”、“缥缈”、“环绕”、“爱娇”、“天骄”等等,均与原诗的意义有较大出入。两节仅有12诗行,不论从再现、对等还是忠实的角度,梁启超的翻译都不能称作“善译”。^②可以想见,作为政治家和启蒙思想家的梁启超是有意放弃译诗的准确性,力图使其成为警示国人的号角,以达到“读此诗而不起舞必非男子”的效果。^③

梁启超对外国诗歌的介绍还集中体现在《饮冰室诗话》。它连载于1902年至1905年在日本横滨出版的《新民丛报》半月刊,不仅是对“诗界革命”的

① 邓庆周:《拜伦〈哀希腊〉在近代中国的四种译本及其影响》,人大复印报刊资料《外国文学研究》,2009年第1期,第14页。

② 廖七一:《梁启超与拜伦〈哀希腊〉的本土化》,《外语研究》,2006年第3期。

③ 陈引驰:《梁启超学术论著集》(文学卷),华东师范大学出版社,1998年版,第368页。

历史总结,而且以面向世界的开阔视野纵论诗歌。《诗话》评论了欧洲大诗人荷马、莎士比亚、弥尔顿、田尼逊(今译丁尼生)和德国《祖国歌》、《法国国歌》,以及日本、越南的诗歌,开启了中国诗话评论外国诗歌的新风,具有“鲜明的开放性和中西文化交流的特色”。^①1902年,梁启超在其主编的《新民丛报》第2号“文苑”栏目下以《棒喝集》为题(中文译者不详),辑录四首外国诗歌:德国格拿活的《日耳曼祖国歌》,日本中村正直的《题进步图》,日本志贺重昂的《日本少年歌》以及转译自日本内田周平所译的《德国男儿歌》。此录《日耳曼祖国歌》前三章:

吁嗟美哉神圣国!莱江西横东海碧。葡萄满原互相殖,有宝如金烂其色。纠结恰是同气脉,日耳曼兮我祖国。

吁嗟美哉神圣国!莱江西横东海碧。小川悦流不肯逆,大川似骄势崩溃。大川小川争相悦,日耳曼兮我祖国!

吁嗟美哉神圣国!莱江西横东海碧。爱此山林气秀特,岩为城兮铁为壁。雄风凛凛敌可吓,日耳曼兮我祖国!^②

这些“雄风凛凛”的爱国战歌,虽然披上了中国传统的骚体诗外衣,但“莱江”、“日耳曼”、“葡萄”、“祖国”等表现异域风物的外来词及其中蕴含的丰富想像,还是给传统田园诗词乳汁喂养大的中国诗人和民众以强烈的新鲜感,更有那饱满的爱国热情正是呼吁广大民众团结抗敌的宣传利器。因而不断有人加入到这类诗歌的译介中来。

另一首《德国男儿歌》在韵式上也如译者所言“隔句互韵用原诗体”,保留了原诗 abab 交韵的特色,前四句为:

膂力强兮心志雄,
阿爹盍赐一口剑。

^① 郭延礼:《中国近代文学发展史》,高等教育出版社,2001年7月版,第12页。

^② 《棒喝集》,《新民丛报》第2号“文苑”栏目,原标点为圈点。

谁言乳臭不奏功，
满腔已蓄丈夫念。^①

这些有意识的引入异域诗质的译介努力，客观上也为中国诗体韵式的丰富与变革提供了经验。

1914年元月，中国第一部德诗汉译合集在浙江印刷公司印刷发行。翻译者是应时（1886—？），字溥泉，浙江吴兴人，在法国巴黎大学获得博士学位。他所翻译的《德诗汉译》，共收德语诗十一首，几乎囊括了德国最优秀的诗人和最著名的诗篇。译诗中有歌德的《鬼王》、乌郎（Uhland，1787—1862，今译乌兰德）的《乐师诅咒》（今译《歌手的诅咒》），好夫（Hauff，1802—1827，今译豪夫）的《骑士朝歌》等。应时大多采用七绝或五律的形式来翻译，有时也采用五言古风外加七言或九言句，或通篇用骚体的形式，中国传统诗形在应时的译诗中穿插杂揉，不拘一格。如哈因南的《兵》，其第一与第九首分别为：

1

两兵偕徙法兰西，彼俘于俄反旄倪。
邮亭出宿德意志，俯首无语各凄凄。

9

御马若经墓田里，刀响砰訇电光起。
坐冢行尸亦跃然，保护皇帝兮，保护皇帝！

裴尔格的《义士歌》：

6

沙淘两岸仄，滚滚自去来。
梁柱当其冲，欲撼山岳摧。
税吏一家都战栗，叫号水上惊春雷。

^① 《棒喝集》，《新民丛报》第2号“文苑”栏目，原标点为圈点。

11

义士果为谁,我欲呼之出。
伯爵仗义非寻常,别有一人迈流俗。
壮哉真英雄,救此一家哭。

应时的译诗内容广泛,触及了德国社会的方方面面。《德诗汉译》是该时期汉译德语诗歌的集大成者,“把随意译诗提高到集中地、有选择译诗的高品味”。^①

三、张德彝对西方诗歌的译介

前文曾提到,早期走出国门的使外人员的传播也是近现代西方文学东渐的途径之一。主要载体是官员、文人的传记、日记、游记等。除了因“文以人传”而较为知名的梁启超的《新大陆游记》、康有为的《欧洲十一国游记》、曾纪泽的《使西日记》外,记录国人更早期的旅外行踪的还有容闳的《西学东渐记》、林鍼的《西海纪游草》、斌椿的《乘槎笔记》、张德彝的《航海述奇》系列(包括《欧美环游记(再述奇)》、《航海三述奇》……《航海八述奇》),等等。在这些中国近代早期的纪实性作品里,包含了众多反映异国情景的诗作,也有不少西方诗歌或诗歌片断的译介。这些早期译诗除了能作为窥视西诗景观的窗口外,也在翻译的对话中以中国传统的诗式,输入了不少西方诗质。张德彝对西方诗歌的译介是其中的典型。

张德彝(1847—1919)是中国近代第一个外语学校——同文馆的第一届学生,属于中国自己培养的第一批外语翻译人员,担任过总理各国事务衙门的英文正翻译官和光绪帝的英语教师。他是中国的第一代外交官,从学生、随员、译官、秘书、参赞,一直做到出使英、意、比国大臣。^②

张德彝的《航海述奇》系列出游日记总数达一百多万字,在著述里他对中西语言、文化差异加以关注和比较,并对西方诗歌进行了译介,后者对他同时

① 郭长海:《试论中国近代的译诗》,《社会科学战线》,1996年第3期,第185页。

② 参见《清季中外使领年表》,中国第一历史档案馆、福建师范大学历史系合编,中华书局,1985年10月第1版,第4页。

期的诗歌创作也产生了不可忽视的影响。

同治五年(1866),张德彝等三位同文馆学生随清朝官员斌椿父子组成中国近代第一个由政府派往欧洲的访问使团出游欧洲,在欧洲旅行游览了一百一十天,先后游历了法、英、比、荷、酣博尔(汉堡)、丹尼(丹麦)、布鲁斯(普鲁士)等十个国家,虽说是走马观花,却也饱览了异邦风物,并记下大量的观感材料。使团成员的日记、游记中有不少自觉不自觉翻译介绍的异国诗文。张德彝在“五月初十”的日记里便记录了访问使团一行在英国上峰岭北林村看到的众女孩表演射箭等游戏。随后说“又众人在树下互相跳舞,鼓琴作歌,乐甚。末有四童女相随,转圈排势,以手提裙兜,作种种之状而歌”^①,张德彝还详细记下了这首英文歌谣的汉译。其译文为:

你可知? 你可知?
如何种? 如何种?
随我来,随我来。
大家种,大家种。

并点明“此盖童曲也”,“按英文还汉音”则是“顿攸奴欧? 顿攸奴欧? 好都搜? 好都搜? 佛娄密,佛娄密。类得搜,类得搜。”^②歌毕,“众皆击掌称妙”。

这是最早由中国人翻译介绍进来的诗歌之一,是一首歌谣。张德彝的汉语译文浅显生动,明白晓畅,饶有童谣意趣,可以称之为“纯然天籁”了。

此后,张德彝在《欧美环游记(再述奇)》等记载海外游历的日记里陆续

① 张德彝:《航海述奇》,钟叔河点校,湖南人民出版社,1981年1月第1版,第88—89页。

② 根据以上汉译诗句的音义提示,可回译成英文,应该是:

Do you know,
Do you know,
How to sow?
How to sow?
Follow me,
Follow me.
Let us sow,
Let us sow.

记载了一些西方诗歌或其片断的汉语译文。如同治七年(1868)六月二十六的日记便记有一首题于瀑布石壁上的诗歌。张德彝先叙述这一瀑布壁峭水急,游客容易出事故。接着说:“又有女名洛美萨者,同其兄洛格来游于此。女在河边拾花,忽失足而灭其顶,顺急流而下,其兄无法救援,遂投于水而逝。后人留诗一首,勒石于岸,以传后世。”^①张德彝把这首诗汉译为:

美萨年方一十六,
梅妆出众心尤淑;
不意踏险去拾花,
失足同兄入飞瀑。

比较前面的散文体叙事文字,这首七言绝句更为简洁,但同时也省略了一些关键性细节,比如最后一句“失足同兄入飞瀑”不免给人以兄妹因不慎失足同时落入激流中的错觉,把“其兄无法救援,遂投于水而逝”的动人情节也淹没了,这是翻译中因形式的限制而导致内容意义流失的典型案列。中国古典诗歌的体式,经由外国诗歌的汉译所遭遇的现代经验,在表情达意上已显得急促乃至削足适履。从翻译的角度看,要把源语(Source Language)信息(包括音、形、意等)大体等值地再现于译入语(Target Language)中,已困难重重(尤其是诗歌中的声音几乎不可译),现在再次受到译入语诗歌通行范式的限制,原诗内容和意义的流失就更是在所难免了。从另一个角度看,中国古典诗歌尤其是格律谨严的近体诗(如律诗、绝句),面对将来急速转型的社会生活带来的全新经验,已开始一步步陷入表达的困境。这在带着天朝帝国的迷梦走出国门的第一批仕人们身上已初露端倪。

如果说,以上介绍的张德彝对外国歌谣、童谣等的汉译还主要是自发的翻译行为,译介的目的也不乏猎奇的因素,那么随着外国诗歌的阅读和翻译,人们逐步发现和认同外诗的异质之美,从而开始走向自觉的译介,不仅关照外国诗歌的别样形式,同时也关心其主题内容,并从自己的期待视野出发作

^① 张德彝:《欧美环游记(再述奇)》,钟叔河点校,湖南人民出版社,1981年1月第1版,第97页。

出选择,在译诗中抹上中华文化的色彩。^①

如张德彝在同治八年十八日(1869年9月23日)的译诗日记就是这种自觉意识的见证。日记云:“见英人贺乐持西贡新闻纸一张,系英法文,无汉字。内有著名安南大夫诗一章,语有可采,姑译其略云:

堪怜世上人,梦里度光阴。夭寿穷通判,都关一点心。既无登仙意,营营求名利。日夜逐纷华,费尽三寸气。欺人人恒欺,伤人亦伤己。为人第一宜讲求,正直道德与仁义。世风日下心不古,事事皆思己有益。心机耗尽不遑恤,名利到手而已矣。所谓人子孝亲今有几?人臣忠君今有几?骨肉视如秦越人,结纳更难得知己。同室有异心,一片怀私意。人不我轧我倾人,千秋万古伊胡底?如此世界为人难,难难难难难又难。既得杖头有馀钱,沽酒且学醉中仙,尚可安常守分度馀年。”^②

显然,这是一首杂言体古诗,如果对其中的句式作一些统计分析更可见其“杂”:按顺序分别是五言10句,七言6句,九言1句,七言3句,五言2句,七言6句,九言1句。五、七、九言揉杂,字数由少至多后又由多至少再由少至多,有一种节奏上的由急到缓又由缓到急的对称和循环,也暗含某种表达上的美学规律。这种经由语言翻译而带来的对中国传统诗式的不自觉的改良和突破,把汉语诗歌传达现代经验的部分潜能激发出来了。比如诗中的两句九言,其实只是在七言的基础上分别加上“所谓”、“尚可”连接词(很可能是英语“so-called”、“so that……”的对应翻译)。前者引起新话题,后者表述结果(“既得杖头有馀钱,沽酒且学醉中仙,尚可安常守分度馀年”)。第一个九言句同时也打破了诗中七言10句联排的单一节奏和模式,变为“七言6句+九言1句+七言3句”,除了引起新话题也起到缓冲节奏刷新美感定势的功用。

既要传达原诗的信息,又要选用中国传统诗式,折衷的或许也是最好的

① 谢天振:《译介学》,上海外语教育出版社,1999年版,第170—172页。

② 张德彝:《欧美环游记(再述奇)》,钟叔河点校,湖南人民出版社,1981年1月第1版,第251页。

方法就是五、七、九等多言杂用。有些无法用一句移译的就用跨句,如“为人第一宜讲求,正直道德与仁义。”有些表强调的句式就用近乎白话的汉语叠字来传达,比如“如此世界为人难,难难难难难又难。”这些在中国传统诗歌里是很少见的(李清照的词里有著名的叠字句如“寻寻觅觅,冷冷清清,凄凄惨惨戚戚”,那是一种有意的修辞,纵观整个传统诗词史,也是个别现象)。换言之,早期中国翻译诗歌里已零散地同时也不无醒目地显露出数十年后才正式亮相的中国“新诗”的一些指征和质素。

四、苏曼殊的翻译诗歌和编译诗集

苏曼殊(1884—1918),近代著名的诗人、小说家和翻译家。他原名戡,字小谷,小名三郎,后改名元(玄)瑛,法号曼殊。原籍广东香山县。

继佛教经典的大规模译介以后,中国历史上的第二次翻译大潮涌入晚清。因为经世济用的功利目的,这个时期的译介更多的是实用的格致机械类书籍,文学作品较少,文学中的诗歌则因翻译难度大、更由于“格致我不如人,辞章人不如我”的士大夫夜郎自大的遗风,从外国译介的诗歌数量尚稀。苏曼殊是最早自觉地翻译拜伦、雪莱等欧洲浪漫派诗人的作者之一。译入最多的是拜伦等人的西方浪漫主义诗作。苏曼殊在西方浪漫主义诗歌译介上可谓独步译林,因此,Ramon Woon(翁聆雨)、Irvingy(罗郁正)合撰的 *Poets and Poetry of China's Last Empire*,以严复、林纾、苏曼殊为清末三大翻译专家。^①

1906年后,苏曼殊进入文学译介高产期,先后出版了四个翻译诗歌选集。第一部是以英译汉诗为主同时也收录汉译英诗的英汉诗互译合集《文学因缘》,1908年东京博文馆印刷,上海群益书社翻印时改名为《汉英文学因缘》。这本译诗集“为中人之通英文及英人之通中文者,杂译中国及英国极优美之诗词而成。中国之诗词,上溯周秦,下迄近世,皆有选录,悉英译之;英人之著作,则又以汉文译之,都七十余首。中国译界,得未曾有。”^②它是近现代以来

^① 参见柳无忌《苏曼殊研究的三个阶段》注41,柳亚子编:《苏曼殊研究》,中国书店据北新书局本影印,1985年9月第一版。

^② 《青年杂志》,1916年1月15日第1卷第5号,目录前广告页。

中国最早的中英诗歌合集,搜集英译汉诗非常广泛^①,集中的内容第一项是曼殊的《阿输迦王表彰佛诞生处碑译文》,英诗汉译有盛唐山民译拜伦诗《留别雅典女郎》四首、曼殊译的《星耶峰耶俱无生》^②和“拜伦诗一截”,重译 Eastwick 用英文所译歌德的《题沙恭达罗诗》一章,及曼殊的自序。后来由上海群益书社翻印时改名为《汉英文学因缘》的版本在同一家出版社印行的《新青年》上得到广泛的流播,仅在《新青年》七卷之前就已刊登广告 13 次。^③

1911 年东京神田印刷所出版了苏曼殊的《潮音》,之后由湖畔诗社翻印,在上海创造社出版部寄售。《潮音》主体第一部分为英汉诗曲互译,第二部分为英吉利闰秀诗选。书中有拜伦遗像一幅,曼殊自己的小像两幅。由佛莱蔗(Fletcher)作英文序。收入该选本的既有汉译英诗也有英译汉诗,既收曼殊自己的译作也收他人译作,译者中既有中国人也有外国人。《潮音》集内,收有盛唐山民译拜伦的《留别雅典女郎》,曼殊译拜伦的《去国行》、《赞大海》、《答美人赠束发带诗》、《哀希腊》,师梨的《冬日》,豪易特(Howitt)的《去燕》,彭斯(Burns)的《颀颀赤墙藤》,以及梵土女诗人陀露哆的《乐苑》诗,等等。另还有英吉利诗人佛莱蔗为曼殊修订的《拜伦年表》。书后附《英吉利闰秀诗选》英文诗一卷 42 篇。此外苏曼殊还为《潮音》作序两篇,一英文^④,一汉文,后序收入 1914 年《拜伦诗选》时又被称为《〈拜伦诗选〉自序》。在《潮音》集英文自序中,苏曼殊精当地概括、比较了拜伦和雪莱的身世、思想、诗学造诣,尤其是“如南北两极遥远地离弃着”而又各具千秋的表达方式以及殊途同归的“崇高的恋爱”的诗意主题。这篇文辞优美表达流畅的英文序言也是苏曼殊语言表达极富才情的明证。

曼殊的第三部也是最重要的翻译诗歌集是《拜伦诗选》。这是我国翻译

① 包括 Candlin、James Legge(理雅各)所译《诗经》全部和伯夷、叔齐、百里奚、箕子等的大量诗作,还收集了 Middle Kingdom、Francis Davis 的译本,“以证异同”;Giles 翻译的李白、杜甫、班固、王昌龄、张籍、文天祥的名篇,Mercer 的《采茶诗》等;另有诸篇取于群集,没有传译者姓名。参见黄轶:《苏曼殊〈拜伦诗选〉几个问题考述》,载 2006 年 4 月《文艺报》(总 2521 期)。

② 1908 年在《民报》发表的《娑罗海滨遁迹记》中已有其所译《星耶峰耶俱无生》一诗。

③ 详见邓庆周:《外国诗歌译介对中国新诗发生的影响研究》,首都师范大学博士学位论文,2007 年 6 月,第 58—60 页。

④ 现有公开发表的汉语译文两种:一为柳无忌的《汉译〈潮音〉自序》,见《苏曼殊文集》(上)第 306—308 页;一为王晶珪的《潮音·自序》,载《社会科学战线》1984 年第 4 期。

史上第一本外国诗歌翻译集,苏曼殊也因之成为将拜伦、雪莱诗集中译介到中国来的第一人。这本诗集包括上述《潮音》集中的《哀希腊》、《赞大海》、《去国行》等四十多首抒情诗杰作,在当时(1909)确实是“石破天惊的创举”。^①现存最早的《拜伦诗选》版本为1914年出版,署“日本东京三秀舍印刷,梁绮庄发行”。柳亚子曾言“这一部《拜伦诗选》销路最好”^②,因为1908年初版后,到1914年已出三版。

1914年8月,曼殊再将他人翻译的英译汉诗编成《汉英三昧集》(原诗从《诗经》到李白、杜甫、张九龄等都有)交由东京三秀舍出版,泰东书局翻印时改为《英汉三昧集》。

苏曼殊在外国诗歌译介方面的贡献,不仅在于他首先系统地向中国译介拜伦,值得称道的是他还译介了西方其他浪漫主义诗人如彭斯、雪莱、豪易特、歌德等的诗作,范围之广,译作之精,一时无两。特别是《汉英文学因缘》、《拜伦诗选》等的出版拓宽了晚清翻译文学的路子,使读者能在广阔的视野上了解西方诗歌,影响深远。鲁迅在日本准备创办《新生》时曾邀约已负盛名的苏曼殊作为同人,虽在后来的《杂忆》中有不赞成苏译笔“古奥”之意,但联系上下文,实际上他强调的是曼殊译诗对他的影响:“就自己而论,也还记得怎样读了他的诗而心神俱往;……可惜我不懂英文,所看的都是译本。……苏曼殊先生也译过几首,那时他还没有做诗‘寄调筝人’,因此与 Byron 也还有缘。”而且,他还清楚地记得曼殊把译诗编入“绿面金签的《文学因缘》中”。民国时文学史家张定璜在《苏曼殊与 Byron 及 Shelly》中评价:“苏曼殊还遗下了一个不太容易认的,但确实不太小的功绩给中国文学。是他介绍了那位《留别雅典女郎》的诗人 Byron 给我们,是他开初引导了我们去进一个另外的新鲜生命的世界。在曼殊后不必说,在曼殊前尽管也有曾经谈欧洲文学的人。我要说的只是,唯有曼殊才真正教了我们不但知道并且会悟,第一次会悟,非此地原来有的,异乡的风味。……唯有曼殊可以创造拜伦诗。”1923年,杨鸿烈在《苏曼殊传》中把曼殊推为“介绍拜伦文学给中国的第一人”并用近

^① 余杰:《狂飙中的〈拜伦之歌〉——以梁启超、苏曼殊、鲁迅为中心探讨清末民初文人的拜伦观》,《鲁迅研究》,1999年第9期,第19页。

^② 柳亚子编:《苏曼殊研究》,中国书店据北新书局本影印,1985年9月第1版,第347页。

八页的篇幅以英—中文逐段对照的方式来研究《去国行》，并得出结论“曼殊的译诗一经和原诗排比标点起来，就显见他兼‘按文切理，语无增饰’直译的长处和‘陈义悱恻，事辞相称’意译的妙处”。还说：“中国这几十年介绍欧洲诗歌成绩非常之坏！……现在白话诗盛行，……但介绍欧美诗歌是目前最迫切的事，我希望大家在译诗上面都要以曼殊的信条为信条。”^①

这些文字给予曼殊的译诗以无保留的褒扬，也代表了当时知识青年的共同感受。从1902年梁启超在《新中国未来记》中首开译介拜伦之风，到苏曼殊系统翻译其诗和1907年鲁迅在《摩罗诗力说》中从理论上阐发拜伦的“摩罗”精神，再到1924年《小说月报》发行“诗人拜伦的百年祭”专号，拜伦以其跨越时空的叛逆精神，成为青年追慕的精神偶像。^② 曼殊的译介功当头筹。

下面且看苏曼殊所译拜伦的爱情诗 *To a Lady* 中的一小节以及与此相关的曼殊的一首创作诗：

拜伦原诗 *To a Lady*：

The dew I gather from thy lip,
Is not so dear to me as this;
That I but for a moment sip,
And banquet on transient bliss.

苏曼殊译诗《答美人赠束发带诗》：

朱唇一相就，沟液皆芬香；
相就不几时，何如此意长！

苏曼殊创作诗《水户观梅有寄》：

① 柳亚子编：《苏曼殊全集》（第四册），中国书店据北新书局本影印，1985年9月第1版，第371页、194页。

② 黄轶：《苏曼殊〈拜伦诗选〉几个问题考述》，载2006年4月《文艺报》（总2521期）。

偷尝天女唇中露,几度临风拭泪痕。
日日思君令人老,孤窗无语正黄昏。

原诗第三节第一句“The dew I gather from thy lip,”直译为“从你唇中汲取的露液”,曼殊的译诗作了符合民族传统接受心理的“含蓄化”处理,用“朱唇”之美作铺垫,再引出西诗中已经使用喻体但还嫌直白的中心词“The dew”,又以“芬香”加以美化。或许这是那个年代中西文化心理碰撞时不自觉的归化反应。若再以曼殊的创作诗相比较,可以断定,其诗句“偷尝天女唇中露”纯出于此。诗中有“香艳”的意象,但整首诗蕴含的人生悲情的升华却与民国初年流行的香艳诗迥然有别,如此坦荡诚挚而又缠绵忧伤的爱情表白自然是“以老的形式始创近世罗曼主义文艺”的先驱了。^①

五、马君武的翻译诗歌

马君武(1881—1940),原名道凝,字厚山;后改名和,字贵公,号君武。君武原籍湖北蒲圻,至其祖父马光吴开始移居广西桂林。

马君武幼年失怙,靠其母教养、亲戚扶助成人。他自小早熟早慧,发愤攻读,师从戴毓训先生,遍读历代史书和古今文集(马君武《诗文集自序》)。马君武先后留学日本、德国,通英、法、德、日等多种外语,是我国第一位获得外国博士学位的留学生。他博闻强识,编成我国第一部《德华字典》,先后翻译了多部西欧资本主义国家的社会科学和自然科学专著。曾任民国实业部次长、广西大学校长等职,对我国近代科学技术的发展多有贡献,并为祖国培养造就了众多人才,著名学者胡适就曾师从于他。马君武善于译诗,所译拜伦、雨果等诗人的作品,号称“马式”。他是中国近代仅次于苏曼殊的著名诗歌翻译家。他是民主革命时期的政治活动家、教育家、爱国诗人。

1902年12月他和马一浮、谢无量共同创办《翻译世界》,马君武任主编。该刊介绍西方各种学说和思想,对传播西学起到了积极的作用。

^① 陶晶孙:《急忙说三句曼殊》,《牛骨集》,上海:太平书局,1944年版,第81页。也见《陶晶孙选集》,丁景常选编,人民文学出版社,1995年5月版,第122页。

马君武的译诗，主要收在《马君武诗稿》中，共计 38 首，较著名的有拜伦的《哀希腊歌》、胡德的《缝衣歌》、歌德的《阿明临海岸哭女诗》、《米丽容歌》以及雨果的《重展旧时恋书》等。

1905 年马君武译《哀希腊歌》全诗，此录第一章：

希腊岛，希腊岛，诗人沙孚安在哉？爱国之诗传最早。战争平和万千术，其术皆自希腊出。德娄飞布两英雄，溯源皆是希腊族。吁嗟乎！漫说年年夏日长，万般销歇剩斜阳。

之后每章最后一句都用“吁嗟乎！”开首的相同句式：

.....

吁嗟乎！漫说年年夏日长，万般销歇剩斜阳。

.....

吁嗟乎！琴声摇曳向西去，昔年福岛今何处？

.....

吁嗟乎！白日已没夜已深，希腊之民无处寻。

.....

吁嗟乎！欲作神圣希腊歌，才薄其奈希腊何？

马君武以七言诗体第一次完整译出拜伦诗《哀希腊》十六章，载本年《新文学》，后来收入 1914 年上海文明书局版《马君武诗稿》。他也深受拜伦及其诗作的影响。他的诗“于拜伦为近者较多，如其《华族祖国歌》六首、《去国辞》五首、《自由》等诗就都有拜伦诗中那种反抗邪恶、追求独立自由的浪漫精神。”^①现举其《自由》一首：

西来黄帝胜蚩尤，莫向森林问自由。圣地百年沦异族，夕阳独自吊

^① 马积高：《清代学术思想的变迁与文学》，湖南出版社，1996 年版，第 503 页。

神州。为奴岂是先民志，纪事终遗后史羞。太息英雄浪淘尽，大江呜咽水东流。

在《自由》一诗里，诗人用我国古代神话传说黄帝战胜蚩尤的故事，劝勉人们切莫逃避现实斗争，而要迎难而上。这与拜伦《哀希腊》第一章的意境颇为相似。具体到诗句，创作诗（《自由》）中“太息英雄浪淘尽，大江呜咽水东流。”与译诗《哀希腊》中“吁嗟乎！漫说年年夏日长，万般销歇剩斜阳”的深沉悲怆的历史喟叹是一脉相承的。

在1904年左右马君武翻译了歌德的著名诗篇《米丽容歌》（Mriyuou），原诗中每章首句、结尾的反复吟咏形式也激发他开始使用中国古诗和民歌中连章半重体的形式（每章开头“君识此，是何乡？”“君识此，是何家？”“君识此，是何山？”以及每章结尾的“归欤！归欤！愿与君，称此乡。”“归欤！归欤！愿与君，归此家。”“归欤！归欤！愿与君，归此山。”），在数年后（1907年）他创作的《惜离别赠陆女士》四章就再次使用这种连章半重体的形式，如每章开头：“惜离别，再见恐无期。”“惜离别，再见恐无期。”“惜离别，身世总茫茫。”“惜离别，我又适天涯。”

1907年6月22日，由留法学生主办在巴黎出版的《新世纪》创刊号上，刊发了马君武（署名“欧化”）用五言体翻译的英国诗人虎特（Thomas Hoob，1798—1845，今译胡德）的《缝衣歌》（Song of the Shirt），译文“流畅妥帖，而且比较忠实原作”^①，迅速传回国内广泛流传，《繁华》、《神州》等报相继转载过这首诗。其第一、二、十节如下：

美人蒙弊衣，当窗理针线。
眼昏未敢睡，十指既已倦。
不辞缝衣苦，饥穷可奈何！
愿以最悲音，一唱缝衣歌。

^① 张伟：《胡德名篇〈缝衣曲〉的早期汉译》，《尘封的珍书异刊》，百花文艺出版社，2004年1月第1版，第142—144页。

缝衣复缝衣,鸡声起前厨。
缝衣复缝衣,星光当窗帷。
窃闻回教国,女罪不可赎。
耶教复如何?为奴几时毕。

.....

暂时停针线,悠悠何所思?
无爱复无望,百忧忽来罹。
有泪不敢滴,泪痕盈眼窝。
泪滴衣裳湿,恐碍针线过。^①

马君武因为自身早年的贫苦身世,对虎特的《缝衣歌》感同身受,对缝衣女日夜劳作、衣食不保艰难谋生、处在青春年华而“无爱复无望”的悲苦境地无限同情,并借译诗对当时中国的黑暗现实加以控诉,译笔真切细腻,哀婉动人。

有人在论及苏曼殊与马君武的诗作和拜伦之间关系的远近时,认为“他们的译诗,其实也是一种创作,是借拜伦等的浪漫主义诗歌来抒发他们自己的感情。”^②即所谓“借取他人杯酒,来浇块垒胸襟”。^③在诗歌艺术的追求上,马君武继承了从龚自珍以来“诗界革命”的进步传统,不因袭旧内容形式,而是立意创新,不拘一格。正如诗人在诗中所言:“唐宋元明都不管,自成模范铸诗才,须从旧锦翻新样,勿以今魂托古胎。”(《寄南社同人》)表达了自己对新诗革命的主张。在诗歌翻译和创作实践上,一些诗运用了民歌形式,某些旧诗体裁容纳了一些新词、俚语,通俗化了,对旧形式也有了一定突破。

马君武的译诗形式灵活多变,有五言诗、七言诗、杂言诗,各小节诗句数

① 谭行等编注:《马君武诗注》,广西民族出版社,1985年7月第1版,第189页。

② 马积高:《清代学术思想的变迁与文学》,湖南出版社,1996年1月版,第503页。

③ 侠民:《菲猎滨外史》,《新新小说》第1年第1号,上海:新新小说社编,光绪三十年八月(1904年9月)。

也不等。如他所译贵推(Goethe, 即今歌德)的《阿明临海岸哭女诗》,各小节形式均有不同,其第四、五、六节为:

死者含哀目未瞑,只今独余老阿明。
阿明早岁百战身既废,而今老矣谁复论婚姻。

海波莽泻涌千山,怒涛飞起落吾前。
此时阿明枯坐倚危石,独望沧溟一永叹。

风若有情呼我醒,风曰:“露珠覆汝,此非汝眠处。”
噫!吾命零丁复几时,有如枯叶寄高枝。
或者明日旅人从此过,见我长卧海之湄。
吁嗟乎!海岸寥空木叶稠,阿明死骨无人收。^①

在七言诗中插入九言句、象声词、感叹句等,使整首译诗的节奏驰缓相间,增加了情感表现力,较好地再现了歌德原作的凄婉意境和风格。

六、辜鸿铭、王国维的诗歌翻译

辜鸿铭(1875—1928),原名汤生,字鸿铭,号立诚,别署汉滨读易者,后以字行。他祖籍福建同安,生于马来西亚的槟榔屿,其母是葡萄牙人。辜鸿铭是中国近代翻译文学史上一位早期翻译家,也是早期向外国介绍中国传统文化的人士之一。他曾在外国留学多年,精通英、德、法、俄、日、拉丁文、希腊文等九门语言,是一位学贯中西的学者。出于爱国之心,辜鸿铭极力向西方宣扬中国的优秀文化传统,曾把《论语》、《中庸》等典籍译成外文,驰名欧洲,至今还被当作经典。他曾在北大任教,为人耿直,洒脱不羁,从不媚俗。辛亥革命后以遗老自居,保留头上的发辫。“五四”运动时属于保守派,坚决主张保

^① 选自1914年版《君武诗集》。参见施蛰存:《中国近代文学大系·翻译文学卷三》,上海书店,1990年版,第156—157页。

存国粹,推崇儒家学说,宣扬封建思想和文化。^①

辜鸿铭所译英诗数量不多,却很有特色。现存的有译自英国的柯勒律治(Coleridge, 1772—1834)的《古舟子咏》(The Rhyme of Ancient Marriner)和威廉·柯伯(W. Cowper, 1731—1800)的《痴汉骑马歌》。后者原题为《布贩约翰·基而宾的趣事》(The Diverting History of John Gilpin, Linen Draper),后由商务印书馆出版,题为《华英合璧:痴汉骑马歌》。诗歌描述的是伦敦一位布贩子约翰·基而宾为庆祝自己的二十周年结婚纪念日,而乘坐朋友的马车偕全家外出郊游的事。不料布贩无法驾驭那匹马,他骑上马后,马受惊飞跑狂奔,全家失散,马跑过了目的地又转过头跑回家里,始终不能参加宴会,一路上闹出许多让人啼笑皆非的事情,最后布贩终于气喘吁吁地回到出发地伦敦城。译诗采用五言诗体,每节四句,二、四句尾押韵,与原诗韵式相同。全诗语言活泼风趣,很好地表达了原诗的讽刺幽默风格。全诗共63节,其中第21、22、31、32、37、40节的译诗为:

21

行到康庄道,
渐觉马蹄忙,
马既适所意,
那顾人张皇。

22

呼马缓缓行,
无奈马不听,
缰辔勒不住,
长驱莫与竞。

31

低首伏马上,
汗流竟浹背,
背后双玉壶,
一时尽破碎。

32

酒流满道路,
美酒最可怜,
马身灌美酒,
气蒸如出烟。

① 孟昭毅、李载道:《中国翻译文学史》,北京大学出版社,2005年7月版,第37页。

37

齐声呼停马，
午餐已过时，
富翁远回答，
晚餐未有期。

40

富翁气喘喘，
狂奔不回顾，
直到主人家，
马足始停驻。^①

辜鸿铭的这首译诗得到著名翻译家伍光建的赞赏，认为“颇有《陌上桑》的神情”^②，辜氏“把诗人的风趣和诗中布贩子的天真烂漫特别是那股痴呆味都译出来了”。^③ 苏曼殊在《致高天梅》的信中谈及“译事之难”时也举辜鸿铭为例，称赞他的《痴汉骑马歌》译得“可谓辞气相副”。^④ 不过即使生活放荡不羁、译笔诙谐幽默如辜鸿铭者也不忘在译诗之末标上“天子万万年，富翁寿且康”句，以彰显其译诗旨在“保皇”而非纯诗艺计^⑤，这也是译者在自己的视域或译学思想下对原作的有意“叛逆”或无意识的“归化”处理。

此外，辜鸿铭还对德语作家歌德、席勒、海涅等有过译引或品评，尤其醉心于以钩稽歌德来阐释孔子。1898年，辜鸿铭的《论语》英译本在上海别发洋行出版，副标题即为“引用歌德及其他作家举例说明的独特译文”。在其后的《论语》英译的注释里果然直接引用或英译了不少德国诗人歌德的诗句或箴言。在1915年出版的另一部英文著作《春秋大义》里也较集中地引用或英译了歌德诗句，扉页除中英文书名外，还有横排的歌德诗句两行，今译为：“世上有两种和平力量，公理和礼义”。^⑥ 他对歌德等人的德语诗歌也有过汉文译引。在其现存两本汉语著作之一《张文襄幕府记闻》（1910年铅印）《卷下·自强不息》中，他写道：

① 郭延礼：《中国近代翻译文学概论》，湖北教育出版社，1998年版，第330—338页。

② 施蛰存：《翻译文学的输入——〈翻译文学集导言〉》，《中国近代文学的历史轨迹》，上海书店出版社，1999年版，第299页。

③ 马祖毅：《中国翻译简史——五四以前部分》（增订版），中国对外翻译出版公司，1998年版，第451页。

④ 苏曼殊：《致高天梅》，《苏曼殊文集》（下），花城出版社，1991年8月第1版，第556—557页。

⑤ 苏曼殊：《致高天梅》，《苏曼殊文集》（下），花城出版社，1991年8月第1版，第557页。

⑥ 参见卫茂平：《德国文学汉译史考辨：晚清和民国时期》，上海外语教育出版社，2003年版，第3—10页。

辜鸿铭部郎曾译德国名哲俄特[歌德]《自强不息箴》，其文曰：“不趋不停，譬如星辰，进德修业，力行近仁。”彼卓西哲，其名俄特，异途同归，中西一辙。勖哉训辞，自强不息。可见道不远人，中西固无二道也。^①

出自《浮士德》的一句箴言今译为：“凡是不断努力的人，我们能将他搭救。”^②通过对比可看出，辜鸿铭的译文是明显的译述或“改编”了。但他以“天行健，君子以自强不息”中的“自强不息”来表达这句歌德箴言，却也点到了浮士德精神的一个要点，并建立了西哲“不趋不停”、“力行近仁”与东方儒学“道不远人”的功能“对等”关联。^③

王国维也曾在其作品中引用或翻译过西方诗歌。1904年，王国维在他的著作《红楼梦评论》的第二章“红楼梦之精神”里，一开头就引用德国浪漫主义诗人“哀伽尔之诗”：

Ye wise men, highly, deeply learned,
Who, when and where do all things pair?
Why do they kiss and love?
Ye men of lofty wisdom say
What happened to me then?
Search out and tell me where, how, when,
And why it happened this.

随后附上自己的译文(以归化律译无韵)，对世间欢情的来由、为情所困的男女发出叩问与感慨：

嗟汝哲人，靡所不知。

① 辜鸿铭著，黄兴涛等译：《辜鸿铭文集》（上），海南出版社，1996年版，第474页。

② 杨武能：《歌德与中国》，三联书店，1991年版，第94页。

③ 参见卫茂平：《德国文学汉译史考辨：晚清和民国时期》，上海外语教育出版社，2003年版，第10—11页。

靡所不学,既深且跻。
粲粲生物,罔不迅俦。
各嚟厥唇,而相厥攸。
匪汝哲人,孰知其故?
自何时始,来自何处?
相彼百昌,奚而熙熙?
愿言哲人,诏余其故,
自何时始,来自何处?^①

王国维(1877—1927),字静安,是我国著名的国学家、美学家和文学家。他曾翻译过《西洋伦理学概要》(1903)、《叔本华与尼采》(1904),从英国尤特的英译本转译过丹麦海甫定的《心理学概论》(1907)。他虽然不从事文学翻译,但在其作品中也引用或翻译过西方诗歌,对文学翻译理论也有所探索,^②。上述“攻玉他山”的外诗引用与翻译活动即是一例。

第二节 “五四”前夕的外国诗歌译介及其“自由诗”转向

晚清至“五四”时期的后半期,外国诗歌译介的形式逐渐由中国文言古典诗式向西方白话“自由诗”形式过渡,出现了“散文诗”等新诗体。诗歌主题也由原来的抗暴抵辱等民族国家宏大叙事转向“五四”时期的关注底层民生、情感等,由政治模式向文艺、爱情模式转化,主题多元化,题材多样化。

这一阶段的英诗汉译者不仅仅翻译诗歌作品,同时也注意了对诗人的生平、思想、艺术观点等方面作全面的介绍,因此还翻译和发表了数量不少的评

^① 《王国维文集》(第一卷),中国文史出版社,1997年版,第5—6页。

^② 马祖毅:《中国翻译简史——五四以前部分》(增订版),中国对外翻译出版公司,1998年版,第452—453页。

论、介绍性文章。^①

另一显著特点是,这一时期的诗歌翻译者大都兼具诗人身份,不过他们往往是先有翻译后有创作、译作结合甚至译作不分。胡适、陈独秀、刘半农等是这个时期的主要代表。

一、《圣经》白话译诗

据研究,外国诗歌的最早白话译本已经在 19 世纪后半叶的圣经诗歌中文译本中出现。西方传教士在翻译基督教赞美诗时,为了帮助信徒快速理解,提高在中下层普通民众中的普及率,有不少传教士就把它翻译成白话诗。有学者从 19 世纪 70 年代的出版物中举出若干例证(原文无标点,只有句逗):

“有位朋友,别人难比,爱何等大,胜似兄弟,疼爱兄弟,爱何等大;世上朋友,有时离你,今日爱你,明日恨你,只有这位,总不误你,爱何等大!”

“早起看见轻霜薄雪,没到日中已经消灭。花开满树眼前富贵,一阵风来忽然吹卸。”^②

这些诗已经开始把古代白话诗的以单音节为主转变为现代白话诗的以双音节为主,不讲平仄,不讲古诗格律,它们数量众多,在白话文的运用上已开始贴近普通老百姓。

我们再看 1908 年圣书公会刊行的《旧约全书》官话本里的《雅歌》:

^① 早在 1908 年,刘半农就在《学报》上发表长文全面介绍了英国浪漫派诗人拜伦的生平与创作;1917 年 7 月,田汉在《少年中国》上撰文《平民诗人惠特曼的百年祭》,首先全面介绍美国诗人惠特曼。而后发表的同类文章有:《诗》刊上刘延陵的《先代的平民诗人买丝翡耳》、《文学季刊》上滕固的《爱尔兰诗人夏芝》、《创造季刊》上介绍拜伦的系列文章以及集中介绍诗人雪莱其人其诗的“雪莱纪念号”,等等。

^② 狄就烈:《圣诗谱序》,1873 年潍县刻印。参见袁进:《中国文学的近代变革》,广西师范大学出版社,2006 年 6 月版,第 80 页。袁进:《重新审视欧化白话文的起源——试论近代西方传教士对中国文学的影响》,《文学评论》,2007 年第 1 期,第 126 页。

这是所罗门作的歌中的歌。

愿他与我接吻，
因你的爱情胜于酒醴。

你的膏，香味甚美，
你名如倾出的香膏，
因此众女子都爱慕你。

.....

我的良人，
我愿你回归，
等到风凉气爽，日影已长，
你必如獐、如母鹿越过层峦叠嶂的山。^①

这已是令人惊喜的白话诗歌了——一百年前的文本，泛着语言的俊美：洁净、温润，文白交融，明朗而又蕴藉。

晚清至“五四”期间，《雅歌》、《弓歌》等圣经诗歌随着圣经得到不断的微调重译并为后来的一些现代作家所喜爱。^② 熟悉《圣经》的周氏兄弟也很推崇圣经诗歌。鲁迅在《摩罗诗力说》一文中赞许过“耶利米(Jeremiah)之声”。^③ 但圣经诗歌在很长一段时间里主要遵循“以散文译诗”的传统，并随圣经教义和布道文主要在中下层社会信徒中流行，因此对士大夫阶层的文学尤其是诗歌创作影响可能有限，但为“五四”前后新文学尤其是欧化白话文(包括白话

① 选自《旧约全书》官话本里的《雅歌》，圣书公会，1908年版。参见施蛰存：《中国近代文学大系·翻译文学卷三》，上海书店，1990年版，第97—102页。

② 如许地山早在20年代翻译了《雅歌》，刊于《生命杂志》上。

③ 鲁迅：《鲁迅全集(二)·摩罗诗力说》，人民文学出版社，1982年版，第63页。

新诗)的接受和推广提供了潜在的资源,奠定了良好的受众基础。^①

二、胡适的诗歌翻译

胡适是“五四”新文化运动的主要成员之一,也是“中国新诗的老祖宗”(唐德纲语)。其实,胡适的自由体白话译诗实践更早于他的新诗创作。他的诗歌创作与其诗歌翻译有着千丝万缕的关系。为他“暴得大名”的中国第一部个人新诗集《尝试集》里就有多首译诗被视为自己的创作诗而一同归入其中。胡适一生翻译过数十首英语诗歌,主要集中于1908年至1925年之间,大致可划分为三个阶段。第一阶段从1908年至1910年。胡适自15岁考入上海中国公学后,先后在竞业学会的白话刊物《竞业旬报》上发表了十几篇白话文章和小说,为他的白话文写作实验积累了最初的经验。《竞业旬报》在出版二十四期以后,基本上由胡适主编,在同时期,胡适在中国公学又刚好受教于辜鸿铭的学生、英文水平很高的姚康侯,姚先生经常要求他的学生做英汉诗互译的练习,《竞业旬报》也因此成为胡适发表诗歌翻译作品的园地。他在《竞业旬报》上先后发表了丁尼生(Alfred Tennyson, 1809—1892)的《六百男儿行》(1908. 10)、康培尔(Thomas Campbell, 1777—1844)的《军人梦》(1908. 10)、《惊涛篇》(1908. 11),胡德(Thomas Hood, 1799—1845)的《缝衣歌》(1908. 10)和朗费罗(Henry Longfellow, 1807—1882)的《晨风篇》(1909. 1)等译诗。第二阶段为留美学习期间,译诗主要集中于1914年至1915年间。主要译诗有《大梵天》(1914)、《乐观主义》(1914. 1)、《哀希腊》(1914. 2)、《康可歌》(1914. 7)和《墓门行》(1915. 4)。在留学期间他还对意大利十四行体等西方诗体加以研究,并直接用英文创作了几首相应体式的诗歌。第三阶段为胡适回国以后。1918年至1919年是胡适诗歌翻译生涯中最重要里程碑。译诗包括《老洛伯》(1918. 4)、《希望》(1919. 2)、《关不住了》(1919. 3)和《奏乐的小孩》(1919. 11)等。1920年以后译诗则不多见,主要集中于1923年至1925年。

^① 参见周作人:《圣书与中国文学》,《艺术与生活》,岳麓书社,1989年版,第45页;袁进:《中国文学的近代变革》,广西师范大学出版社,2006年6月版,第80页;袁进:《重新审视欧化白话文的起源——试论近代西方传教士对中国文学的影响》,《文学评论》,2007年第1期,第126页。

在向西方文学取经,尤其是自由诗体引进方面,胡适堪称“拿来主义”的自觉之士。他在《论译书寄陈独秀》中说:“今日欲为祖国造新文学,宜从输入欧西名著下手,使吾国中人士有所取法,有所观摩,然后乃有自己创造新文学可言。”胡适在白话文的实验室里试验新诗,对试验途径和文学“模具”也是心中有数。他说:“怎样预备方才可得着一些高明的文学方法?我仔细想来,只有一条法子:就是赶紧多多的翻译西洋的文学名著做我们的模范。”^①

胡适诗歌翻译主题、语言和文体的变化与其诗歌创作的变化密切相关。胡适译诗的语体经历了一个从五七言古体、骚体到白话自由诗的过程,为白话新诗创作提供了借鉴,促进了新诗向语言白话化、文体的通俗化和内容平民大众化的转变。^②

《老洛伯》(Auld Robin Gray)是胡适翻译的第一首自由体白话诗(1914年1月译,1918年3月1日改^③),原载1918年4月15日《新青年》第4卷4号,诗后有跋。^④1920年3月收入初版《尝试集》。原作者为苏格兰女诗人 Lady A. Lindsay。胡适所译全诗如下:

一

羊儿在栏,牛儿在家
静悄悄地黑夜
我的好人儿早在我身边睡了
我的心头冤苦,都迸作泪如雨下

二

我的吉梅他爱我,要我嫁他

① 胡适:《建设的文学革命论》,《胡适说文学变迁》,上海古籍出版社,1999年版,第56页。

② 廖七一:《胡适诗歌翻译研究》,清华大学出版社,2006年4月版,第87页。

③ 郭延礼:《中国近代翻译文学概论》,湖北教育出版社,1998年3月版,第340页。

④ 诗后跋云:“我七年前在美国做 Freshman(大学一年级学生——引者注)时曾读此诗。今年在北京大学教一点钟的英国诗,一日重读此诗,至八九两章,几乎掉下泪来。那天晚上遂把它翻成白话。只可惜译诗大不容易,我费了多少心思,总觉得有些辜负了原文之处。我只好把原文刻在下面,请列位懂英文的看官自己去赏鉴罢。”

他那时只有一块银圆，别无什么
他为了我渡海去做活，
要把银子变成金，好回来娶我

三

他去了没半月，便跌坏了我的爹爹，病倒了我的妈妈；
剩了一头牛，又被人偷去了。
我的吉梅他只是不回家！
那时老洛伯便来缠我，要我嫁他。

四

我爹爹不能做活，我妈她又不能纺纱
我日夜里忙着，如何养的活这一家
多亏得老洛伯时常帮衬我爹妈
他说，“锦妮，你看他两口儿分上，嫁了我罢。”

五

我那时回绝了他，我只望吉梅回来讨我。
又谁知海里起了大风波，
人都说我的吉梅他翻船死了！
只抛下我这苦命的人儿一个

六

我爹爹再三劝我嫁
我妈不说话，只眼睁睁地望着我，
望得我心里好不难过！
我的心儿早已在那大海里，
我只得由他们嫁了我的身子！

七

我嫁了还没有多少日子
那天正孤孤凄凄地坐在大门里
抬头忽看见吉梅的鬼! ——
却原来真的是他,他说,“锦妮,我如今回来讨你。”

八

我俩人哭着说了许多言语
我让他亲了一个嘴,便打发他走路
我恨不得立刻死了,——只是如何死得下去
天呵,我如何这般命苦

九

我如今坐也坐不下,那有心肠纺纱?
我又不敢想着他
想着他须是一桩罪过
我只得努力做一个好家婆
我家老洛伯他并不曾待差了我

胡适所译的《老洛伯》曾被称为“中国第一首白话译诗”。诗行长短不拘,用语质朴自然,非常贴近小百姓的日常口语。在形式和韵律方面已完全抛弃了中国古体诗的定式,读起来让人耳目一新。该译诗的平民化主题与当时的社会变革思潮一致,极易引起共鸣。译诗发表后影响广泛,有人在给《新青年》记者的信中表示赞赏^①,甚至有读者模仿译诗中的情节,写了一篇名为《人道主义》的小说。^②

胡适在白话译诗《老洛伯》中多处使用了内心独白,如:

① 张寿朋:《文学改良与孔教》,陈子善编:《周作人集外文》(上集),海南国际新闻出版中心,1993年版,第282页。

② 姜义华编:《胡适学术文集·新文学运动》,中华书局,1993年版,第488—489页。

我爹爹再三劝我嫁
 我妈不说话,只眼睁睁地望着我,
 望得我心里好不难过!
 我的心儿早已在那大海里,
 我只得由他们嫁了我的身子!①

三个多月后,他在创作《你莫忘记》一诗时,也自觉地运用了这种内心独白的写作技巧。在此后的诗歌创作中也多有借鉴和实践。苏雪林在《胡适的〈尝试集〉》文中也说“胡适译苏格兰女诗人的《老洛伯》亦为世界有名的哀情诗,与这首《应该》情调意境有些相似”。其实在创作《应该》一诗之前,胡适的译诗《关不住了!》和《希望》也都分别使用了独白。这种时序上的先后在一定程度上暗示了独白本土化的路径,表现了译诗与创作的关系。在此之后,不论是创作还是翻译,使用“独语”的诗歌都占了相当大的比例,如《一颗星儿》、《戏代慰慈作》、《追悼许怡荪》、《一笑》、《我们的双生日》、《别赋》等。

胡适作为“旧伦理中新思想的师表,新文化中旧道德的楷模”②,“母命难违”的包办婚姻与两情相悦的自主爱情始终是交织在他心中的未了情结,他的译诗主题也一度曾关注旧礼教影响下社会民众(尤其是底层妇女)的不幸的爱情(如《惊涛篇》③、《老洛伯》等),同时也聚焦新时代对自由恋爱、炽热情感的追求表白,如译自美国女诗人梯斯黛尔(Sara Teasdale)的《关不住了!》(Over the Roofs)。纵观胡适的翻译诗歌及其同时期或稍后时期的诗歌创作,我们不难发现,胡适的乐观主义诗学观的形成、西方诗形的引入(分行建节、句式参差)、西方诗歌韵式的本土化(抱韵、交韵、随韵、阴韵及三句转韵体的重新“发现”与激活)以及诗歌创作中“对话与独白”、说理诗的尝试与推广等等——无一不是经由外国诗歌的翻译而模仿移植,进而在诗歌创作中尝试推

① 胡适:《老洛伯》,原载《新青年》,1918年4月15日第4卷第4号。

② 此系蒋介石献给胡适的挽联,参见闻纪宇、胡晓选编:《胡适:人生坦言·导言》,安徽人民出版社,1995年12月版,第30页。

③ 《惊涛篇》原题为《厄林公爵的女儿》(Lord Ullin's Daughter),胡适的改造是为了表达对惊涛骇浪般的旧礼教的抗议。

广然后又反过来与译诗实践构成互动的。外国诗歌译介对胡适诗歌创作的影响是全面而深刻的。

三、陈独秀的诗歌翻译

陈独秀(1876—1942),是“五四”新文化运动的倡导者和主要领导人之一。他原名乾生,字仲甫,安徽怀宁人。1915年,陈独秀在上海创办了《青年杂志》(后改名《新青年》),提倡民主与科学,成为进步青年向封建文化战斗的重要阵地。1917年,他在《新青年》第2卷第6号上发表了《文学革命论》,正式提出了“文学革命”的口号,揭开了“五四”新文化运动的序幕。

陈独秀“五四”之前也翻译了一些外国诗歌。《青年杂志》第1卷第2号上发表了陈独秀译^①美国国歌《亚美利加》(America. American National Hymn);在同期发表的还有他所翻译的达噶尔(Tagore)的《赞歌》(The Gitanjali),两首诗和原诗都用英汉对照横排的形式。^②

陈独秀所译达噶尔即印度伟大的作家、思想家,东方第一个诺贝尔文学奖获得者泰戈尔(1861—1940)。泰戈尔在中国的译介始于他在1913年获得诺贝尔文学奖后。本年的《东方杂志》第10卷第4号上发表了署名钱智修的文章《台峨尔之人生观》,介绍了泰戈尔的思想。1915年10月陈独秀以五言古体的形式翻译了泰戈尔的获奖的英文版散文诗集《吉檀迦利》中的四首诗,把标题“The Gitanjali (Song Offering)”译为《赞歌》。通过注释,他还介绍了诗歌的原义以及作者泰戈尔的简况:“R. Tagore (达噶尔),印度当之诗人,提倡东洋之精神文明者也。曾受 Nobel Peace Prize, 驰名欧洲,印度青年尊为先觉。其诗文富于宗教哲学之思想, Gitanjali 乃歌颂梵天之作。”陈独秀所译《赞歌》第四首为:

远离恐怖心,矫首出尘表。慧力无尽藏,体性遍明窃。
语发真理源,奋臂赴完好。清流径寒磧,而不迷中道。

① 目录上为陈独秀,未标明“译”字,下同。

② 同时期还有《少年中国》等译诗仍延用竖排,如第2卷第6期王独清所译 Tagore 的《末尾》(The end)。

行解趣永旷,心径资灵诏。摩临自在天,使我常皎皎。

《赞歌》是译介到中国的泰戈尔诗歌的第一首。虽是五言古体,陈独秀的译文还是比较明白晓畅的,这也反映了作为《青年杂志》创办人在创刊号《社告》上所宣扬的“以平易之文,说高尚之理”办刊理念。^① 1918年在《新青年》第5卷第2、3号上发表了诗人刘半农用白话翻译的泰戈尔《新月集》中的两首诗,1920年后则迎来了泰戈尔在中国的译介高潮。

陈独秀还翻译了美国 Samuel F. Smith (1808—1895) 所创作的《亚美利加》(未在译诗题名下注明原作者),随后所附的是带五线谱的四段歌词,在注释中标出了作者的生卒年份,并用中文注释了部分英语词汇短语。陈独秀用离骚体译成四首,很好地表现了原诗中爱国、民主、自由、快乐的格调和主题,第一、三首为:

其一

爱吾土兮自由乡,
祖宗之所埋骨,
先民之所夸张。
颂声作兮邦家光,
群山之隈相低昂,
自由之歌声抑扬!

其三

萧管作兮交远风,
飞声振响群林中,
自由之歌乐其雍。
众口相和声融融,
含生负气皆从同,
巉岩破寂声宏通。

这也是迄今为止所发现的美国国歌《亚美利加》在中国的第一个汉文译本。联系《新青年》创刊号上刊登的《社告》:“……然不可不放眼以观世界,本志于各国事情、学术、思潮,尽心灌输,可备攻错”^②,读者不难推知陈独秀不仅是想借他人的酒杯来浇胸中块垒,以表达自己对自由民主、家国富强的强烈愿望和追求,更旨在唤醒“处蛰伏研求之时”的广大青年,放眼世界,勇担责

① 《社告》,《青年杂志》1915年9月15日第1卷第1号,扉页。

② 《社告》,《青年杂志》1915年9月15日第1卷第1号,扉页。

任,以改变“国势陵夷,道衰学弊”的现状^①,可谓用心良苦。

四、刘半农的诗歌翻译

刘半农(1891—1934),原名彭寿,字半侬,后改名复。“五四”之前他常用的署名是“半侬”、“瓣侬”、“半”等;新文学革命后又改名刘半农。籍贯为江苏江阴。刘半农是我国近现代著名的翻译家、诗人、语言学家,“五四”新文化运动的闯将。

早在1908年,他就署名“仲遥”,在1908年的《学报》上发表了一篇长文《摆伦》,全面介绍了英国浪漫派诗人拜伦的生平与创作。

1915年7月,《中华小说界》第2卷第7期发表了刘半农翻译的俄国作家屠格涅夫的四首散文诗(《乞食之兄》、《地胡吞我之妻》、《可畏哉愚夫》、《嫠妇与菜汁》),总题为《杜谨讷夫之名著》。这是外国散文诗在中国的最早译介。

从1916年10月至1917年8月,在《新青年》第2卷第2、4、6号和第3卷第2、4、6号上,刘半农以堂号“灵霞馆”的名义开辟专栏“灵霞馆笔记”,发表了一组对外国诗人诗歌的译介文章,依次为《爱尔兰爱国诗人》、《拜伦遗事》、《阿尔萨斯之重光 马赛曲》、《咏花诗》、《缝衣曲》、《倍那儿》等。先后译介的诗人、诗作有爱尔兰爱国诗人约瑟·柏伦克德及其《火焰诗七首》、《悲天行三首》;麦克顿那及其《咏爱国诗人三首》;皮亚士及其《割爱六首》、《绝命词两章》;英国诗人拜伦及其诗作《吊希腊》、胡德的《缝衣曲》、法国国歌等。在《拜伦遗事》里以英汉对照的形式翻译了拜伦长诗《异教徒》(Giaour)中的一节《吊希腊》(Greece),并与拜伦的《哀希腊》(The Isle of Greece)作了比较,认为“其《吊希腊》一诗,尤悲壮恳切。盖《哀希腊》系自哀,《吊希腊》则直呼希人而正告之。为振聩发聋,唤醒灵魂计。遂不觉其言之激也。”^②译诗的前数行为:

① 《社告》,《青年杂志》1915年9月15日第1卷第1号,扉页。

② 刘半农:《拜伦遗事》,《新青年》1916年12月1日第2卷第4号,第8页。

思勇士兮不能忘，
慕遗风兮吊旧邦，
平原如锦兮直抵山之岗。
是自由之故乡，
荣名沉没兮塚中藏，
庙堂遗迹何堂皇。
览此遗迹兮，
物是人非我涕滂！
嗟尔奴僇之民兮，
局促辕下如牛羊。
奴来语我兮，
宁瘦马披离之险今已亡。

译诗基本遵从了原诗 aaabba 韵式，但以“ang”韵统领，显得感慨悲壮，动人衷肠。

就像不少“五四”时期的作家诗人一样，刘半农除了关心抗暴抵辱等民族宏大叙事主题外，同时也很关注底层民生、情感，因而“人道主义”是他译诗的重要选题，他继马君武之后，也翻译了英国诗人胡德(T. Hood)的“Song of the Shirt”，名为《缝衣曲》，载《新青年》第3卷第4号“灵霞馆笔记”。译诗的第一章、第四章分别为：

指痛无人知，
目肿难为哭。
贫女手针线，
身上无完服。
一针复一针，
将此救饥腹。
穷愁难自聊，

姑唱《缝衣曲》。

人亦有姐妹，
更有母与妻。
乃取生人命，
当作身上衣。
百我针线力，
无补寒与饥。
直如自缝裘，
庸裹贫女尸。

刘半农在译文之前对原作者胡德及其《缝衣曲》的介绍文字里，对原诗推崇备至，评价说：“就其命义言，实为鼓吹人道主义最力之作。虽篇幅甚短，仅十有一章，而语意之沉痛，刻画贫女心理之周至，视史托惠夫人（Mrs. Stowe）之《汤姆之小屋》（Uncle Tom's Cabin）以洋洋十数万言为黑奴描写苦况者，实无多让也。”在译文的后注里则对各小节的关键或易混字句详加解释。刘半农译诗是相当认真的，译作多建立在对原诗的精细解读基础上。在《新青年》第2卷第6号，刘半农在《灵霞馆笔记·阿尔萨斯之重光 马赛曲》一文中更以法文原诗、英文释文加中文译诗逐段对照的形式详加推介。

刘半农是一个“在诗的体裁上是最会翻新花样的”人，他说：“当初的无韵诗，散文诗，后来用方言拟民歌，拟‘拟曲’，都是我首先尝试。至于白话诗的音节问题，乃是我民国九年以来无日不在关心的事。”^①所以他在选择、翻译外国诗歌时也着意于那些能“增多诗体”的诗人诗作。

除《缝衣曲》外，在同一年（1917），他还翻译了瓦雷氏（Edmund Waller）的《寄赠玫瑰四章》、摩亚（Thomas Moors）的《最后的玫瑰三章》、陶德（Emmad Dowd）的《同情一首》、无名氏的《不忘我三章》以及史密斯（Horace Smith）的《颂花诗十五首》，刊载在《新青年》第3卷第2号的“灵霞馆笔记·咏花诗”

^① 刘半农：《扬鞭集·自序》。

专栏。本期对咏花诗的译介以英汉对列,并详加注释,尤其是对史密斯的《颂花诗十五首》分别用浅显的英文释义,再“用华文直译其意”,并采取了加“()”补译等翻译传达策略,以照顾到原诗意象的忠实逐译,又符合中国诗歌的句式特点。如《颂花诗》第四首:

Neath choistered boughs each floral bell that swingeth,
And tolls its perfume on the passing air,
Makes Sabbath in the fields, and ever ringeth
A call to prayer.

刘半农的英文释义:

Each flower - bell, that swings beneath the boughs that bend like the vault of cloisters and spreads (like the sound of the bell) its perfume on the passing wind, brings the stillness of a sabbath - day in the fields and always calls need to prayer (just like a church - bell ringing)

刘半农的译诗:

花枝(斜挂),
状若寺门。
枝下有花,
倒悬如钟。
微风偶动,
花展瑞香。(有如寺钟既鸣)
(清声)入野(吾当人安息之日),
(闻钟)必祷。(今闻花香,亦应如是)

在译诗中,刘半农通过文中注释和语义的衔接、意象的延伸作了诗体变

革的努力。

在刘半农的众多译诗中,散文诗这一崭新的新诗品种是最值得称道的。1918年5月,刘半农在《新青年》第4卷第5号发表了译自印度歌手的作品《我行雪中》(I Walked through Manhattan in the Street),在“译者导言”中引述了原刊的“记者之导言”,指出它是一篇“结撰精密之散文诗”。^①这是“散文诗”这一文类名称,第一次在中国报刊中出现。^②由文言古体译诗转为白话自由无韵体诗,尤其是对于屠格涅夫和泰戈尔的散文诗的连续译介,刘半农给当时的中国诗坛带来了全新的空气,进一步强化和推进了由胡适等人倡导的新诗运动,促进了新诗创作。而他的诗歌翻译的方法也由晚清以来一度流行的译述、意译走向直译,保留了更多的来自异域的诗歌质素。诗歌外在形式也由原来右起竖排改为左起横排:1918年8月在《新青年》第5卷第2号上发表的译自泰戈尔的散文诗《恶邮差》、《著作资格》,同年9月在《新青年》第5卷第3号发表的译作《译诗十九首》均为左起“横排”,在整期竖排的文字方阵里显得异常醒目。此外,半农已全面采用西式标点。有论者称他“是近代译诗的结束者,又是现代译诗的先行者。”^③

刘半农在《新青年》发表的译作《译诗十九首》,包括印度泰戈尔的《海滨五首》、《同情二首》;印度奈都夫人的《村歌二首》、《海德辣跋市五首》、《倚楼三首》;俄国屠格涅夫的散文诗二首(《狗》、《访员》)。如此集中地推出个人译诗,尤其是其中的白话自由体诗,赢得了读者的广泛关注。

且看他译自泰戈尔的散文诗《海滨》的第一、二节:

(一)

在无尽世界的海滨上,孩子们会[汇]集着。

无边际的天,静悄悄的在头顶上;不休止的水,正是喧腾湍激。在这无尽世界的海滨上,孩子们呼噪,跳舞,会[汇]集起来。^④

① 刘半农:《我行雪中·译者导言》,《新青年》,1918年第4卷第5号,第433页。

② 参见王光明:《散文诗的世界》,长江文艺出版社,1987年版,第91页。

③ 郭长海:《试论中国近代的译诗》,《社会科学战线》,1996年第3期,第185页。

④ 见《译诗十九首》,《新青年》,1918年9月第5卷第3号,第299页,下同。

原文为：

1

On the seashore of endless worlds children meet. The infinite sky is motionless over head and the restless water is boisterous. On the seashore of endless worlds the children meet with shouts and dances.

(二)

他们用砂造房子,用蛤壳玩耍,用枯叶做船,笑弥弥的把他漂浮在大而且深的海里。在一切世界的海滨上,小孩子自有他们的游戏。

原文为：

2

They build their houses with sand, and they play with empty shells.

With withered leaves they weave, their boats and smilingly float them on the vast deep. Children have their play on the seashore of worlds.

与原文对照可看出,刘半农的译文堪称忠实。译诗的语言与今天所使用的的也没有什么明显差别了。台湾诗人痖弦在《早春的播种者》中也对刘半农的白话译诗给予很高的评价。他认为在这些译诗中,“旧语言的羁绊似乎一点也看不出来”,“白话文那样子好法,至少在那个时期除了胡适之外,恐怕找不到第二个人。”^①这是切合当时实际的。刘半农以实际行动来践行他在《我之文学改良观》中提出的“破坏旧韵,重造新韵”的主张,通过翻译,引进和移植了域外新诗体,“于有韵之诗外,别增无韵之诗”,散文诗的字数、篇幅不限,韵律要求也宽松,正好用来解放旧诗体,再造新诗体,因而颇受他的青睐。

1918年8月15日,在刊载译自泰戈尔的散文诗《恶邮差》、《著作资格》的《新青年》的同一期,刘半农发表了散文诗《晓》,这是中国最早的散文诗作

^① 转引自郭延礼:《刘半农与散文诗翻译——纪念刘半农逝世70周年》,《中华读书报》,2004年4月21日。

品之一。一如首句“火车——永远是这么快——向前飞进”，又一崭新的诗体得以在中国文坛闪亮登场。

晚清至“五四”前夕的外国诗歌翻译，从自发的零星译介发展为自觉的群体努力；译者队伍走向诗人化、专业化。内容主题既有前期的对社会宏大图景的描摹、对全民的政治鼓动，也有后期的对个人细微情感欲求的彰显。译诗的体式日渐丰富，由谨严的传统律、绝、词曲而至相对宽松的骚体、古风，而自由诗后来居上成主角；译诗的语言也由深文言、浅文言转变为现代白话，终以白话为尊。

“没有晚清，何来五四”？晚清至“五四”前夕的外国诗歌翻译，为中国新诗的发生和发展提供了可资借鉴的样本和互动对话的资源，为“五四”后新诗的诗形、诗质的全面探索开辟了前行的道路。

第三章 从“白话诗”到“新诗”

晚清诗歌的意义不在于“诗界革命”同仁在文化层面上多大程度地为中国输入了“欧洲之真精神真思想”，也不在于《清议报》、《新民丛报》等报刊上的诗作是否成功地“以旧风格含新意境”，更不在于南社的干将们将古典诗艺发挥至多么娴熟的境界，而在于类似于黄遵宪那种在“旧风格”和“新意境”之间彰显各种内在矛盾的诗歌写作。晚清诗歌面对的是诗人之于新现实的言说诉求，但是在旧有语言符号系统和形式秩序的规约下，这种言说诉求的实现显得极为困难。这是晚清诗歌最大的矛盾，它表现在具体的写作中是“新意境”（现代经验、意识）与“旧风格”（传统诗歌体式）的冲突，是“有新事物”与“无新理致”的不协调，是以流俗语口语为诗和“以文为诗”与古典诗的阅读“程式”、句法、章法之间的矛盾。这些矛盾使晚清诗歌怎么看起来都是“旧瓶装新酒”，不能给人真正的“新”的感觉，与真实的现代经验，还是很隔膜。

“五四”前后的胡适等新一代知识分子，正是站在晚清诗歌的矛盾性的起点上，认定了“用白话替代古文”的语言革命目标^①，认定必须真正地更换诗歌的语言符号系统，由此甚至不惜偏激地将文言定为“死文字”（以胡适等人对于文言文的认识，这当然只是策略性的革命主张）。但是，更新诗歌的语言符号系统，这在晚清时期诗人们也曾努力过，用流俗语、口语、“白话”不一定就能写出“新”的诗，因为制约晚清诗歌写作的还有一个内在的古典诗歌艺术成规。这个成规既使梅光迪、任叔永等人坚守什么是诗、什么不是诗的古典诗

^① 胡适：《逼上梁山》，原载《东方杂志》，1934年1月1日第31卷1期。后收入《中国新文学大系·建设理论集》，1935年10月15日良友图书印刷公司出版，第10页。

歌审美“程式”，也使胡适看到了更新汉语诗歌言说方式的突破口：那就是胡适从白话诗词中确立了新的诗歌阅读“程式”，并立志以“作文”的方式“作诗”^①，以讲求“文法”等手段从诗歌内部真正更新汉语诗歌的传统规则。^②由此我们可以说，晚清诗歌由于受到自身审美“程式”和形式成规的制约，虽在局部上接纳了许多新事物、新名词，但只是部分地更新了诗的语言符号系统，没有触及诗歌整体的言说方式；而胡适的以白话为诗、以“作文”的方式写诗，却是触动了汉语诗传统的语法结构。胡适力求以“说话”的方式做诗，虽使汉语诗歌的传统韵味大大丧失，负面意义不可避免，但却建构了一种新的诗歌语言体系和言说方式。由于诗是传统文学中最坚固的“壁垒”，诗的言说方式的更新，对更新汉语的言说方式这一现代性的宏伟目标自然意义重大。

晚清的诗歌革新运动催生了“新诗”这一概念，开拓了中国诗歌面向现实和向西方寻求参照的先河，这在后来始终成了现代中国诗人寻求现代性的重要指标，有着持久广泛的回响，因而是中国探寻现代诗歌型态的第一个驿站。它醒目地彰显了古典诗歌体制与现代语言经验的矛盾与紧张，但语言形式体制还是旧的，不过是“旧瓶装新酒”，因而“新诗”成立的纪元并不由它开始。

真正从诗歌内部找到一种可行的解决方案，建构一种新的诗歌型态的，是“五四”前后的一批诗人，其中胡适的“尝试”最具建设意义。

第一节 胡适和他的《尝试集》

一、文学革命的新潮

胡适(1891—1962)，原名嗣糜，学名洪骅，字适之，参加庚子赔款留学考试时更名为适。生于安徽绩溪，1904年到上海，先后就读于梅溪堂、澄衷学堂、中国公学和中国新公学等学校。在学期间接触了严复翻译的《天演论》，

① “诗国革命何自始，要须作诗如作文”，胡适：《依韵和叔永戏赠诗》，《胡适留学日记》，商务印书馆，1947年版，第790页。

② 1915年6月6日，胡适在日记里首次以“文法”来谈论中国诗歌（胡适：《词乃诗之进化》，《胡适留学日记》，商务印书馆，1947年版，第660页）。至此，从胡适的文章里可以看出，有无“文法”一直是他对待语言和文学的一种重要尺度。

同时受到梁启超学术思想的影响。1910 年赴美留学,先在康乃尔大学学农科,1912 年转入文科,1915 年又入哥伦比亚大学师从实用主义哲学家杜威攻读博士学位,博士论文题为《中国古代哲学方法之进化史》。1917 年夏,胡适离美回国,被聘为北京大学教授,主讲中国哲学史,同时积极投身于新文化运动和文学革命,成了“五四”时期的风云人物。抗战时期任驻美大使,后任北京大学校长。著有《中国哲学史大纲》、《白话文学史》和《胡适文存》等。

胡适是新文化运动的弄潮儿,他继承了晚清“诗界革命”面向现实和向西方寻求参照的积极遗产,但又比他的前辈更具有实验精神。他自己认为这种实验精神是在哥伦比亚大学留学时,受了他的老师杜威(John Dewey, 1859—1952)的影响:“从此以后,实验主义成了我的生活与思想的一个响导,成了我自己的哲学基础。我写《先秦名学史》,《中国哲学史》,都是受那一派思想的指导;我的文学革命的主张也是实验主义的一种表现。《尝试集》的题名就是一证据。”^①

值得注意的是,在他尚未赴美留学之前,就在 1906 年创刊的《竞业旬报》陆续发表了几十篇白话文章和小说^②,而后又翻译过英国和美国诗人的诗歌,如丁尼生(Alfred Tennyson, 1809—1892)的《六百男儿行》(1908 年);康培尔(Thomas Campbell, 1777—1844)的《军人梦》(1908 年)和《惊涛篇》(1908 年);朗费罗(Henry Longfellow, 1807—1882)的《人生颂》(1910)等。到美国留学之后,在康乃尔大学念农科时,还拿着自己写的两首英文诗 To the Mars(《告马斯书》)和 On the Cornell Cosmopolitan Club(《康乃尔世界学生会十周年》)向农学院院长贝利(Hyde Bailey)请教过^③,其中 To the Mars 就是一首以西方战神为题的自由诗;后来又写了好几首英文诗^④,其中 Crossing the Harbor

① 《胡适留学日记·自序》,商务印书馆,1947 年版。该日记为胡适 1910—1917 年留美期间所写,1939 年由上海亚东图书馆初版。

② 在《四十自述》中,胡适回忆这段经历时曾说:“我不知道我那几十篇文字在当时有什么影响,但我知道这一年多的训练给了我极大的好处。白话文从此成了我的一种工具。七八年之后,这件工具使我在能够在中国文学革命的运动里做一个开路的工人。”(胡适:《四十自述》,亚东图书馆,1923 年版,第 135 页)

③ 参见《胡适留学日记》(二)(1915 年 1 月 5 日),商务印书馆,1948 年版,第 512 页。

④ 根据《胡适留学日记》,他写的英文诗还有 Dreaming of Going Home、Farewell to English 1、On the Tenth Anniversary、To Mars、Crossing the Harbor、Absence 等。

(《穿过港口》)也是一首自由诗。

胡适的翻译和写作实验,可以视为晚清维新派们办新报、变革语言和输入“欧洲之真精神真思想”等改革努力,已经在胡适这一代人中发生实质性的影响。但与晚清也与同时代许多社会改革家不同的是,胡适不像一般革命家那样专注于社会政治体制等上层建筑问题的根本解决,他始终站在自由知识分子的立场,不那么急功近利,甚至当袁世凯政府与日本签订《中日协定》引起一片公愤时,胡适也不认为解决问题的办法是立即和日本人开战或寻求别的列强干涉,反而在自己编辑的《中国学生月刊》上发表《致全体中国同学的一封公开信》提出:“最后真正的答案,必须向其他地方寻求——也许比我们现在想像的答案要深刻些。我并不知道答案在哪里,我只知道答案不在这里。我们必须冷静客观地去把它找出来。”^①胡适一直在寻找答案,最后找到的答案是“从底层做起”^②,而这个“底层”就是文化与教育。^③这一点,在胡适1915年9月17日写的《送梅觐庄^④往哈佛大学诗》中表现得非常明显,其中写道:

梅生梅生毋自鄙。神州文学久枯馁,百年未有健者起。新潮之来不可止,文学革命其时矣。吾辈势不容坐视,且复号召二三子,革命军前杖马箠,鞭笞驱除一车鬼,再拜迎入新世纪。以此报国未云菲,缩地戡天差可儼。梅生梅生毋自鄙。^⑤

这是一首七言诗,全诗共60行,用了11个音译词,重提了晚清维新派“革命军”一词,显然继承了晚清诗歌变革的一些做法。但值得注意的是:一、胡适在此第一次提出了“文学革命”的口号,并以为正是时候;二、认为文学革命也是“缩地戡天差可儼”的伟业,我们完全可以以此报效国家,不必为此感

① Hu Shih(胡适)“A Plea for Patriotic Sanity, an Open Letter to All Chinese Students,” The Chinese Students' Monthly, X, 6(March 1915), P. 425—426.

② 《胡适留学日记》(三),商务印书馆,1947年版,第843页。

③ “国无海军,不足耻也。国无大学、无公共藏书楼、无博物馆、无美术馆,乃可耻耳。我国人其洗此耻哉!”(胡适1915年2月21日日记,《胡适留学日记》,商务印书馆,1947年版,第566页)

④ 梅觐庄即梅光迪(1890—1945),当时他从西北大学毕业后,正要转哈佛大学深造。

⑤ 《胡适留学日记》(三),商务印书馆,1947年版,第783—786页。

到自鄙。这后一点非常重要,是胡适区别于梁启超的地方,虽然他也非常重视文艺的意义,但梁启超看到的是它具有推动社会变革的意义^①,而胡适却认同了它自身的意义和价值,可以作为一个独立的事业来追求。

也许胡适自己并未意识到,把文学作为对国家有意义的崇高事业而不只是作为自我慰藉、进退的方式,作为独立的而无须依附的文化形态,实际上也是新的知识分子对于人格独立和新的事业格式的意识。必须强调的是,正是由于有这种意识,胡适才不像当时一般的文艺革新家那样普遍关心思想内容的革命,而是更关心语言形式问题。就在写《送梅觐庄往哈佛大学诗》后4天,即1915年9月21日,胡适又写了一首七律,提出了诗歌革命的方案:“诗国革命何自始?要须作诗如作文。”^②而后,又于1916年7月22日,写出了中国新文学中的第一首白话诗:《答梅觐庄——白话诗》。

这首诗涉及胡适自《送梅觐庄往哈佛大学诗》以来与梅光迪近一年关于“文学革命”争论,直接的诱因却是任叔永一首《泛湖即事》的四言诗:1916年7月8日,《留美学生季刊》在纽约开会,会后任叔永、陈衡哲、梅光迪、杨杏佛、唐钺几人一起在康乃尔大学附近的恺游迦湖划船,不料遇上大雨,船也在靠岸时翻覆。为此,任叔永写了《泛湖即事》一诗记趣,并寄给胡适看。胡适看后认为诗中“言棹轻舟,以涤烦疴”、“猜谜赌胜,载笑载言”里“言”、“载”都是死字,“载笑载言”则是死句,只有“猜谜赌胜”是20世纪的活字。这就引来梅光迪为之打抱不平,他给胡适写信说:“足下所自矜为‘文学革命’真谛者,不外乎用‘活字’以入文,于叔永诗中稍古之字,皆所不取。以为非‘二十世纪之活字’。此种论调,因足下所恃为哓哓以提倡‘新文学’者,迪又闻之素也。夫文学革新,须洗去旧的腔套,务去陈言,固也。然此非屏古人所用之字,而另以俗语的话代之谓也。”^③于是胡适就写了《答梅觐庄——白话诗》作答,这首诗有打油诗的味道,其中写道:

① 如梁启超提出“诗界革命”的《汗漫录》中,在陈述他的诗歌变革主张后,却说:“上所举者,皆其革命军月晕础润之征也,夫诗又其小焉者也。”(见《清议报》,1900年第2月10日)

② 《胡适留学日记》(三),商务印书馆,1947年版,第789页。

③ 见《胡适留学日记》(四),商务印书馆,1947年版,第956页。

老梅牢骚发了,老胡呵呵大笑。

“且请平心静气,这是什么论调!

文字没有古今,却有死活可道。

古人叫做‘欲’,今人叫做‘要’。

古人叫做‘至’,今人叫做‘到’。

古人叫做‘溺’,今人叫做‘尿’。

本来同是一字,声音少许变了。

并无雅俗可言,何必纷纷胡闹?

至于古人叫‘字’,今人叫‘号’;

古人悬梁,今人上吊:

古名虽未必不佳,今名又何尝不妙?

至于古人乘舆,今人坐轿;

古人加冠束帻,今人但知戴帽:

这都是古所没有,而后人所创造。

若必叫帽作巾,叫轿作舆,

何异张冠李戴,认虎作豹?

总之,

‘约定俗成谓之宜’,

荀卿的话很可靠。

若事事必须从古人,

那么,古人‘茹毛饮血’,

岂不更古于‘杂碎’? 岂不更古于‘番菜’?

请问老梅,为何不好?”

.....①

胡适的激烈态度与嘲笑口吻,激怒了梅光迪,因而“闯下了一场大祸,开

① 《答梅觐庄——白话诗》,《胡适留学日记》(四),商务印书馆,1947年版,第965—974页。

下了一场大辩论”。^①梅光迪对胡适反唇相讥,说读这首诗“如儿时听《莲花落》,真所谓革尽古今中外诗人之命者!……诡立名目,以眩骇世人之耳目,而已则从中得名士头衔以去焉。”又认为此种作法无非是剽窃西洋诗界不值钱之新潮流“以哄国人”,而这种“新潮流”包括“文学:Futurism, Imagism, Free Verse. 美术:Symbolism, Cubism, Impressionism. 宗教:Bahaism, Christian Science, Shakerism, free thought, Church of Social Revolution, Billy Sunday.”^②梅光迪断言:“‘新潮流’者,乃人间之最不祥物耳,有何革新之可言!”胡适则回答:“老夫不怕不祥,单怕一种大不祥。大不祥者何?以新潮流为人间最不祥之物,乃真人间之大不祥已。”

辩论由诗而展开,焦点却是能否用白话写作文学作品。尽管人们普遍对胡适的主张很不以为然,胡适却在辩论中逐渐形成了自己建设新文学的主张。这就是他1916年8月19日写信给朱经农提出的新文学的“八事”,信的原文已无从查考,但胡适1916年8月21日的日记有如下记载:

我主张用白话作诗,友朋中很多反对的。其实人各有志,不必强同。我亦不必因有人反对遂不主张白话。他人亦不必都用白话作诗。白话作诗不过是我所主张的“新文学”的一部分。前日写信与朱经农说:

新文学之要点,约有八事:

- (1) 不用典。
- (2) 不用陈套语。
- (3) 不讲对仗。
- (4) 不避俗语。(不嫌以白话作诗词。)
- (5) 须讲究文法。——以上为形式的方面。
- (6) 不作无病之呻吟。

^① 关于这场辩论中各方的通信,《胡适留学日记》均有摘录,见《胡适留学日记》(四),商务印书馆,1947年版,第981—994页。

^② “Futurism”即“未来主义”,“Imagism”即“意象主义”,“Free Verse”即“自由诗”。“Symbolism”即“象征主义”,“Cubism”即“立体主义”,“Impressionism”即“印象主义”。“Bahaism”即“巴哈主义”,“Christian Science”即“基督精神”,“Shakerism”即“震教主义”,“free thought”即“自由思想”,“Church of Social Revolution”即“社会主义革命联盟”,“Billy Sunday”即新约福音主义传教士“比利·孙德(1862—1935)”。

(7) 不摹仿古人。

(8) 须言之有物。——以上为精神(内容)的方面。

能有这八事的五六,便与“死文学”不同,正不必全用白话。白话乃是我一人所要办的实地试验。倘有愿从我的,无不欢迎,却不必强拉人到我的实验室中来,他人也不必定要捣毁我的实验室。^①

一个多月后,他又给陈独秀写信,重申“今日欲言文学革命,须从八事入手”,并在第三条“不讲对仗”后面加上了“文当废骈,诗当废律”,在第七条后增加了“语语须有个我在”。^②接着,又进一步以此八点主张为核心,写成了《文学改良刍议》,一份在胡适自己主编的《留美学生季刊》发表;一份寄给陈独秀,发表在《新青年》杂志1917年1月1日出版的第2卷第5号上。

值得注意的是,在著名的《文学改良刍议》中,胡适不仅为了缓和与反对派的矛盾,对“文学革命”这一提法作了策略性的调整,将“文学革命”换成了“文学改良”,而且对八条原则作了删削和次序上的重新排列,变为:“一曰,须言之有物。二曰,不摹仿古人。三曰,须讲求文法。四曰,不作无病之呻吟。五曰,务去烂调套语。六曰,不用典。七曰,不讲对仗。八曰,不避俗字俗语。”^③李欧梵认为,这种次序重排和在行文时加重对新文学“实质”的论述,是胡适接受了陈独秀的意见,以免“文以载道”的传统解释得以容身。^④实际上,胡适对新文学的构想,虽有“形式”和“精神(内容)”两方面的内容,但一直考虑的大多是语言形式问题,因为他从进化论的立场出发,相信“白话文学之为中国文学之正宗,又为将来文学必用之利器”。^⑤而陈独秀随后声援胡适的《文学革命论》^⑥,则高张“革命军三大主义”:“曰,推倒雕琢的阿谀的贵族文学,建设平易的抒情的国民文学;曰,推倒陈腐的铺张的古典文学,建设新

① 胡适:《胡适留学日记》(四),商务印书馆,1947年版,第1002—1003页。

② 胡适:《寄陈独秀》(1916年10月),《胡适文存》卷一,上海亚东图书馆,1921年版,第4—5页。

③ 胡适:《文学改良刍议》,《新青年》,1917年1月1日第2卷第5号。见《胡适文存》卷一,上海亚东图书馆,1921年版,第7—24页。

④ 费正清主编:《剑桥中华民国史》(第一部),章建刚等译,上海人民出版社,1991年版,第501页。

⑤ 胡适:《文学改良刍议》,见《胡适文存》卷一,上海亚东图书馆,1921年版,第23页。

⑥ 陈独秀:《文学革命论》,《新青年》,1917年2月1日第2卷第6号。

鲜的立诚的写实文学；曰，推倒迂晦的艰涩的山林文学，建设明瞭的通俗的社会文学。”

胡适的《文学改良刍议》和陈独秀的《文学革命论》，可说是后来轰轰烈烈的“五四”新文化运动的号角。然而无论在立场还是在目标上，胡适与陈独秀并不相同。陈独秀的立场和目标是革新政治，“今欲革新政治，势不得不革新盘踞于运用此政治者精神界之文学”；而胡适要的是言文一致的“国语”。从内容上看，无论陈独秀要推倒的“贵族文学”、“古典文学”、“山林文学”，还是胡适要改良的“精神（内容）的方面”，并未超出晚清文学变革运动中黄遵宪、梁启超反对的范畴，也与王国维在《文学小言》中痛斥的“殆为羔雁之具”的“铺缀的文学”、“文绣的文学”、“模仿之文学”并无二致。^① 其独特之处并不在这里，而在经过多年的实验之后，胡适终于“思想上起了一个根本的新觉悟”，并找到了明确的改革方案：一、第一个步骤是革新工具，“工欲善其事，必先利其器”，必须以言文一致的国语作新文学的工具，“用白话作文，作诗，作戏曲”^②；二、第二步是要在方法上革故求新，“赶紧多多的翻译西洋的文学名著做我们的典范。”^③就是因为提出了这两个明确可行的现代方案，中国新文学的助产士才是胡适，而不是晚清的黄遵宪、梁启超或王国维。因为这两个方案，既是可供实践的途径，又是重估中国文学传统的尺度。胡适就是以此为尺度诠释中国文学传统，写《白话文学史》的。

二、以语言革命为目标

不过，虽说胡适在诗歌的实验室里领悟到了文学革命的方向，但“白话”能否作诗，或者说如何用白话作诗，却是当时最有争议，甚至今天也仍然需要继续探讨的问题。对于胡适的《答梅觐庄——白话诗》，当时任叔永认为是“完全失败”，他给胡适写信说：“盖足下所作，白话则诚白话矣，韵则有韵矣，

① 王国维：《文学小言》（1906年），《王国维遗书》，上海古籍出版社，1983年版。

② “……一部中国文学史只是一部文字形式（工具）新陈代谢的历史，只是‘活文学’随时起来替代了‘死文学’的历史。文学的生命全靠能用一个时代的活的工具来表现一个时代的感兴思想。工具僵化了，必须另换新的，活的，这就是‘文学革命’。”（胡适：《逼上梁山——文学革命的开始》，见《中国新文学大系·建设理论集》，上海：良友图书公司，1935年版，第19页。）

③ 胡适：《建设的文学革命论》，《胡适文存》卷一，上海亚东图书馆，1921年版。

然却不可谓之诗。盖诗词之为物,除有韵之外,必须有各谐之音调,审美之辞句,非如宝玉所云‘押韵就好’也。”^①就诗论诗,任叔永的意见不是没有道理的,但他显然忽略了与提倡“白话”写作相关联的历史语境,忽略了那些新文学倡导者顺应现代潮流的“心智状态”(mental state),乔姆斯基(Noam Chomsky)认为:“要了解一种语言,就要处于某种心智状态之中,要处于这种心智状态,必须持有某种心智的结构,此结构为一种包有规则与原则的体制,这种体制能产生各种典型的心智样本,并能结合这些不同的样本。”^②“白话”作为“典型的心智样本”,不能单依据学理、语言和文学规则予以评判。它实际上受制于一个更大的“规则与原则之体制”,这就是现代性的寻求:因为以言文一致的统一国语取代单一的书写文字,是建立近代民族国家的前提。所以,当胡适主张“国中人士能平心静气与吾辈同力研究此问题。讨论已熟,是非自明”时,陈独秀斩钉截铁地回答:“以白话为正宗之说,其是非甚明,必不容反对者有讨论之余地;必以吾辈所主张者为绝对之是,而不容他人之匡正也。盖以吾国文化倘已至文言一致地步,则以国语为文,达意状物,岂非天经地义?尚有何种疑义必待讨论乎?其必欲摒弃国语文学,而悍然以古文为正宗者,犹之清初历家排斥西法,乾嘉畴人非难地球绕日之说,吾辈实无余闲与之作此无谓之讨论也。”^③而文学,原也不是胡适“革命”的最终目标,他说:“我们所提倡的文学革命,只是要替中国创造一种国语的文学。有了国语的文学,方才可有文学的国语。有了文学的国语,我们的国语才可算得真正国语。”^④

胡适、陈独秀与任叔永(以及前面提到过的梅光迪等“白话”的反对者)的不同,是后者只重视文学(特别是诗歌)的理念,而忽略了与语言问题对应的现实意识形态,他们想的是诗歌语言与散文语言的区别(他们并不反对用

① 参见胡适:《胡适留学日记》(四),商务印书馆,1947年版,第986页。

② Noam Chomsky: Rules and Representations(New York: Columbia UP, 1980), P. 48.

③ 参见胡适:《逼上梁山——文学革命的开始》,《中国新文学大系·建设理论集》,上海:良友图书公司,1935年版,第27页。

④ 胡适:《建设的文学革命论》,《胡适文存》,卷一,上海亚东图书馆,1921年版。

“白话”写小说写散文)^①,并不像胡适、陈独秀那样要通过工具的革新运输新思想新精神,最终重建一个现代的民族国家。当然,如前面已经提及的,这与语言理论的深刻性无关,制约的因素在语言之外。但问题的探讨仍然必须从文学内部进行:既为“文学革命”,就须遵循文学的基本规律,把“革命”要求内化,而不可以革命替代文学。而在这里,又显出了胡适与陈独秀的区别。应该说,胡适与陈独秀都未曾以本体的立场看待语言,他们都还是语言的工具论者;但胡适比陈独秀诚实之处在于,他并不像当时的思想革命家那样认为批判的武器可以替代武器的批判,认为“思想革命”能解决包括文化在内的一切问题。相反,胡适认为文学革命远不像改朝换代那么容易,必须分工具革新、方法引进、创造三个步骤进行,而当时的中国,“还没有做到实行预备创造新文学的地步,尽可不必要空谈创造的方法和创造的手段,我们现在且先去努力做那第一第二两步预备的工夫罢!”^②因此,即使在“五四”前后思想、政治革命呼声日益高涨的情形中,胡适仍然在《谈新诗》中坚持从语言形式下手的主张:

文学革命的运动,不论古今中外,大概都是从“文的形式”一方面下手,大概都是先要求语言文字文体等方面的大解放。……这一次中国文学的革命运动,也是先要求语言文字和文体的解放。新文学的语言是白话的,新文学的文体是自由的,是不拘格律的。初看起来,这都是“文的形式”一方面的问题,算不得重要。却不知道形式和内容有密切的关系。形式上的束缚,使精神不能自由发展,使良好的内容不能充分表现。若想有一种新内容和新精神,不能不先打破那些束缚精神的枷锁镣铐,因此,中国近年的新诗运动可算得是一种“诗体的大解放”。因为有了这一层诗体的解放,所以丰富的材料,精密的观察,高深的理想,复杂的感情,

^① 在1916年,还在胡适提出“要须作诗如作文”时,梅光迪就争辩说:“诗文截然两途。诗之文字(Poetic diction)与文之文字(Prose diction)自有诗文以来(无论中西),已分道而驰。足下为诗界革命家,改良‘诗之文字’则可。若仅移‘文之文字’于诗,即谓之革命,则不可也。……一言以蔽之,吾国求诗界革命,当于诗中求之,与文无涉也。”(转引自胡适《逼上梁山——文学革命的开始》,《中国新文学大系·建设理论集》,上海良友图书公司,1935年版,第8页。)

^② 胡适:《建设的文学革命论》,《胡适文存》卷一,上海亚东图书馆,1921年版。

方才能跑到诗里去。^①

这并不意味着胡适认为新的语言形式就是新文学,而是认为用“老工具”根本就无法创造新文学,——他把晚清梁启超“以旧风格含新意境”的主张颠倒过来了。他不无争辩意味地回敬那些主张重“道”轻“器”的反对者:

我也知道光有白话算不得新文学,我也知道新文学必须有新思想和新精神。但是我认定了:无论如何,死文字不能决不能产生活文学。若要造一种活的文学,必须有活的工具。那已产生的白话小说词曲,都可证明白话是最配做中国活的文学的工具的。

我们必须先把这个工具抬高起来,使他成为公认的中国文学工具,使他完全替代那半死的或全死的老工具。有了新工具,我们方才谈得到新思想和新精神等等其他方面。^②

在这里,不必拘泥胡适对文字死活关系的论断,那是激进主义时代的表述特点和有意识“抬高工具”的结果。需要认真对待的,是晚清诗歌革新思潮中,何以黄遵宪用存在世界的物质性偏正古典诗歌形式的物质性,并未开出一条新路;而梁启超主张“以旧风格含新意境”,不仅当时被认为是“旧瓶装新酒”,而且最终也被古典诗歌形式所慑服^③;反而是胡适从语言形式下手的理论与实践,改写了中国诗歌的历史?其中当然有文化积累与渐变的过程,但更重要的还是胡适意识到语言形式问题与“内容”的密切关联,在文化符号体系中找到了一条通向现代性的通道,把它置于文化变革的中心,从而让语言形式不再被当成是稳定孤立的符号系统或个人创作的结果,而是在历史、社会脉络中对话生成的东西。这样,语言与现实世界就建立起了真正的互动

^① 胡适:《谈新诗——八年来一件大事》(1919年10月),《胡适文存》卷一,上海亚东图书馆,1921年版。

^② 胡适:《逼上梁山——文学革命的开始》,《中国新文学大系·建设理论集》,上海良友图书公司,1935年版,第19—20页。

^③ 晚年的梁启超运用西方文学理论研究中国古典诗歌颇有建树,对古典诗歌的美妙技艺更是赞赏有加。

关系。

三、“‘新诗’成立的纪元”

也许,这就是为什么胡适的《白话文学史》不怕理论上的破绽和方法上的牵强,也要最终将白话文学落实到“率真”的写实主义的原因^①,这也就是为什么他自己并不把《答梅觐庄》当作新诗的奠基之作,而认为《关不住了》才是“我的‘新诗’成立的纪元”的原因。^②虽然胡适提出:“中国近年的新诗运动可算得是一种‘诗体的大解放’。因为有了这一层诗体的解放,所以丰富的材料,精密的观察,高深的理想,复杂的感情,方才能跑到诗里去。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。”^③但当时的诗人,有旧文学根基的人,所做的“白话诗”仍然像胡适说的如同放大了的小脚,有明显的旧诗词的影响,反倒是旧文学根基不深的诗人,写得较为自然活泼,就像20世纪的50年代,许多现代的著名诗人反而变得不如工农兵作者的诗受欢迎一样。胡适自己的诗体还是在袭用中国主流诗歌中律诗和词的“大传统”,实际上并没有体现新的感觉和想像力,只是做到了他自己说的两点:消极的不作无病呻吟,积极的以乐观入诗。譬如叶维廉曾提出,胡适的《寄给北平的一个朋友》不过是文言诗的白话化,只要把如下括进括号内的词删除就是一首不严格的律诗^④:

藏晖先生(昨夜)作一梦,
(梦见)苦雨斋中吃茶(的老)僧。
(忽然)放下茶钟出门去,
飘萧一杖天南行。

① 胡适的《白话文学史》有浓重的今文经学派托古改制的味道,既未能从理论上划清白话与文言的界限,也无法对白话的语体与语用有所分辨,而是将白话简单理解为“明白晓畅”。

② 胡适:《再版自序》,《尝试集》(再版),亚东图书馆,1920年版。

③ 胡适:《谈新诗》,《中国新文学大系·建设理论集》,上海良友图书公司,1935年版,第295页。

④ 叶维廉:《中国诗学》,三联书店,1992年版,第228页。

天南万里岂不(太辛)苦?
(只为)智者识得重与轻。
醒来(我自)披衣开窗坐,
谁人知我(此时一点)相思情!

又如比较清新的《鸽子》:

云淡天高,好一片晚秋天气!
有一群鸽子,在空中游戏。
看他们三三两两,
回还来往,
夷犹如意,——
忽地里,翻身映日,白羽衬青天,十分鲜丽!

胡适的大多数“白话诗”,趣味是旧的,构建诗歌情境所使用的意象,大多是传统的自然意象,而诗歌形式,也大部分是从古典诗词中蜕变而来,因此还很难说体现了丰富的材料、精密的观察、高深的理想和复杂的感情,因此胡适自己也是不满意的。

然而《关不住了》不是胡适自己创作的作品,而是一首译诗,它是美国女诗人梯斯黛尔(Sara Teasdale)发表在美国《诗刊》(Poetry)1916年第3卷第4期的作品,胡适将其翻译后发在《新潮》杂志1919年4月1日出版的第1卷第4号上。原诗 Over the Roofs 如下:

I said, "I have shut my heart,
As one shuts an open door,
That Love may starve therein,
And trouble me no more."

But over the roofs there came

The wet new wind of may,
And a tune blew up from the curb
Where the street – pianos play.

My room was white with the sun
And Love cried out in me,
“I am strong, I will break your heart
Unless you set me free.”

胡适的译文《关不住了!》如下:

我说“我把心收起,	A
像人家把门关了,	B
叫‘爱情’生生的饿死,	A
也许不再和我为难了。”	B

但是五月的湿风,	A
时时从屋顶上吹来;	B
还有那街心的琴调	C
一阵阵的飞来。	B

一屋里都是太阳光,	A
这时候“爱情”有点醉了,	B
他说:“我是关不住的,	C
我要把你的心打碎了!”	B

原诗每小节四行,分别押 ABCB 韵。译诗也是每节四行,大体押 ABCB 韵。值得注意的是译诗中“关了”与“难了”、“吹来”与“飞来”、“醉了”与“碎了”分别押阴韵。卞之琳对此有很高的评价:“……也可以说开了一个纪元,

后来,直至今日,只有陆志韦,闻一多等少数人了解这个道理,并也试用过。”^①

胡适为什么要把这首译诗作为“我的‘新诗’成立的纪元”?胡适自己并没有说明。倒是有不少海外学者认为这是新诗受外国影响,特别是受美国意象派诗歌影响的显证。譬如20世纪50年代方志彤的论文《中国新诗的意象主义到惠特曼主义——一个失败了的诗学探索》^②,就提出胡适《文学改良刍议》中的“八不主义”是受了美国意象派诗歌宣言的影响;而70年代王润华的论文《从“新潮”的内涵看中国新诗革命的起源——中国新文学的一个脚注》也根据胡适留学时期美国诗坛的状况,认为“美国诗运的确曾经对胡适的文学革命思想提供过直接的启发和影响”。^③这些见解对研究白话诗运动是很有启发的,事实上梁实秋1626年就指出过:“……在美国英国有一部分诗家联合起来,号为‘影像主义者’,罗威尔女士,佛莱琪儿等属之。这一派唯一的特点,即在不用陈腐文字,不表现陈腐思想。我想,这一派十年前在美国声势最盛的时候,我们中国留美的学生一定不免要受其影响。试细按影像主义者的宣言,列有六条戒条,主要的如不用典,不用陈腐的套语,几乎条条都与我国倡导白话文的主旨吻合,所以我想,白话文运动是由外国影响而起。”^④然而,固然胡适留美时期正是美国意象主义运动鼎盛时期,固然在胡适1916年12月25日的那页日记里,贴了一则从《纽约时报》书评版剪下来的《意象派宣言》,固然梯斯黛尔的《关不住了》就发表在意象派的《诗刊》,但胡适为什么选择的是这一首诗而不选择别的?他如此看重的这首诗究竟是一首什么性质的诗?

也许分析这首诗的翻译多少能够回答这些问题,因为翻译既是一种阅读和选择活动,又是把一种语言脉络中的文本转换为另一种语言脉络的

① 卞之琳:《五四以来翻译对于中国新诗的功过》,收入王克非编:《翻译文化史论》,上海外语教育出版社,1997年版,第219页。

② Achilles Fang, "From Imagism to Whitmanism in Recent Chinese Poetry: A Search for Poetics that Failed", Proceeding of Indiana University Conference on Oriental - Western Literary Relations, Horst Frenz and G. L. Anderson eds., (Chapel Hill: North Carolina University Press, 1955), PP. 177—189.

③ 王润华:《从“新潮”的内涵看中国新诗革命的起源——中国新文学的一个脚注》,台北:《诗学》,第2辑,1976年10月版。

④ 梁实秋:《现代中国文学之浪漫的趋势》,《浪漫的与古典的》,新月书店,1927年版。

文本的再创造活动。而那些不忠实于原文的翻译,则如普拉兹(M. Praz)所说“译本愈糟糕愈有趣”,更能见出译者的思想趣味和语言能力,它或许并不忠实于原作,不能起到好的传达功能,但从文化旅行的角度看,也有另一种兴味和研究价值。钱锺书正是这样来评价林纾的前期译事的,他说:“一个能写作或自信能写作的人从事文学翻译,难保不像林纾的手痒;他根据个人的写作标准和企图,要充当原作者的‘诤友’,自信有点铁成金、以石攻玉或移桔为枳的义务和权利,把翻译变成借体寄生的东鳞西爪的写作。在各国翻译史里,尤其在早期都找得着可和林纾作伴的人。”^①

胡适的诗歌翻译大多都有这种“借体寄生”、或借别人的酒杯浇自己胸中块垒的特点,《关不住了》更是。首先,梯斯黛尔的 *Over the Roofs* 虽然发表在意象派诗刊上,但从诗本身来看却只能算是表现爱情的强烈与自由的浪漫主义作品,大概胡适也是把它作为浪漫主义作品来读的,不然就不会将“*Over the Roofs*”(“在屋脊上”)译成“关不住了”。他在当时好诗如林的意象派诗刊中独挑选出这首诗进行翻译,收在自己的诗集里,视为“我的‘新诗’成立的纪元”,或许一方面是由于对诗所表现的自由强烈感情的认同(这正与他在1916年10月给陈独秀信中所说文学革命“八事”中第七条“语语须有个我在”^②相呼应),另一方面则是能寄托自己的诗歌主张。其次,更重要的,是胡适在翻译这首诗时,是有所强调与隐瞒的:将“*Over the Roofs*”(“在屋脊上”)译成“关不住了”既是强调感情,也是对主题的强调。而在第二个诗节,胡适淡化风吹过屋脊的情境(按原诗理应先出现屋脊的意象,譬如将此节前两行译成:“但是屋脊上吹来/五月新鲜湿润的风”)。第三节则删改更多,既未将色彩词“white”译出,却又无中生有把“cried”(“哭喊”)变成“醉了”。看来,胡适译这首诗,所看重的,不是这首诗的意象、情境和诗的说话者的心理感受,以及构成多重对比的写作技巧,而是率真强烈的感情个性和“白话”的流畅感(这是一首以说话口吻写的独白诗),——这一点,如果我们将它与同一首诗的文言翻译《爱情》相对照就看得更清楚了:

① 钱锺书:《林纾的翻译》,《七缀集》,上海古籍出版社,1985年版。

② 胡适:《寄陈独秀》,《胡适文存》卷一,上海亚东图书馆,1921年版。

摄心如闭门,防彼情来袭。
春风不解事,又送琴声入。
春晖淡荡中,爱情为我说:
不让我自由,便使你心裂。^①

由于对古典诗歌形式风格的确认,很多中国诗人对外国诗歌的认识往往非常片面,在他们看来,“中国诗和外国诗,在形式上,当然不同……就是在实质上,也是有些不同。”这“不同”便是“中国诗里的感情是温柔敦厚的,是含而不露的”,而“外国的言情诗,便不是这样了。他既有了热烈的感情,而又一直说出来,说得毫无余蕴。”^②将中国诗含蓄的抒情传统认为是中国诗的“实质”,并以之来评判外国诗,这确实是中国诗人的偏见。引用这首以五言形式翻译 *Over the Roofs* 的研究者,就是认为“这首诗里的实质”和当时其他新诗一样,“比较好的新诗,都是渊源于旧诗,其由西洋诗变化而来的,实在不当”。^③虽然《爱情》一诗形式整齐,韵律还算优美,但原诗中浪漫主义式的激烈的情爱冲突却在古体诗的形式中变得不温不火,另外,“春晖”之类的陈言套语和“摄心”、“防彼”等生硬的自造词组也使那个为爱情挣扎的“我”的个性化特征消失殆尽。

在胡适缺乏古典诗歌语言、形式、境界之美的尝试之作中,感觉和想像方式的蹩脚是明显的,但其接近口语的语言、形式以及情感经验的当下性却是值得我们关注的。正是这种情感经验言说的“曲折”和当下性,诗歌中显露出一个艰难挣扎、试图凝聚新质显现出来的新的“自我”形象,一种新的情感形式也在慢慢凝聚、积淀成形。“白话的文学可能性”、白话的诗歌问题也都是从此开始的。不过白话诗作为“新诗”的初期,整体上这个“自我”的品性还是没有脱离中国诗歌“温柔敦厚”的传统,无论是多么炽烈的情感,诗人们的表现大多还是很节制,往往是对情感的反思大于情感的充分、直接地表现,见不出多少区别于传统诗歌的那个“抒情自我”的新质。

① 胡怀琛:《小诗研究》,商务印书馆,1924年版,第12页。

② 胡怀琛:《小诗研究》,商务印书馆,1924年版,第12页。

③ 胡怀琛:《小诗研究》,商务印书馆,1924年版,第29页。

“诗体的大解放”虽然变革了诗歌的句法,但诗歌的句法决不是五言七言变成了自由诗、由整齐的句式变成“长短不一”的句式那么简单,它牵涉的是主体经验与艺术形式相互牵制的复杂问题。初期白话诗面临的问题是,由于诗体的“解放”,但旧的抒情方式没有脱离,新的抒情方式尚未建立,实际上诗歌中的“自我”还是在旧形式的束缚之中。初期白话诗其实处在除操练口语之外诗意难以为继的状态。很多诗作实际上是散文的分行,一些颇有韵味的诗作也往往篇幅短小。虽然诗歌的好坏不是以长短来区分,但诗歌太短小,流于瞬间印象的记录、缺乏复杂经验的形式转化毕竟不是好事。

“五四”前后,中国诗坛就流行一种“小诗”的诗歌形式,这是一种讲究即兴抒发瞬间感觉、印象、领悟的短小诗体,实际上也是自由诗的一种。胡怀琛的《小诗研究》讲了“小诗”在中国诞生的原因,除了“日本短歌”和“泰戈尔的诗”的外在影响之外,第三个原因似乎更值得我们重视(尽管在他本人这只是并列的原因):“因为从诗体解放以来,一切的束缚都没有了,自由自在做诗,而一刹那间所得的零碎的感触,三五句便说完了,而在新诗里,又不容多说许多无谓的话;所以这三五句写了出来,自然而然成了一首小诗。”^①既然是“新诗”,没有格律束缚,就不应当做一些类似格律诗里为了格式完整而硬凑诗句的事,但是其抒情方式还是属于那种“突发的思绪或意象一下子抓住了一个人的注意力而产生的突发的感应或敏锐的洞见”,这种抒情方式与篇幅、形式限定的律诗形式相结合便显得自然,而在接近口语、以说话的方式作诗的现代诗的写作中,则显得不适应。现代诗里自由的语言、松散的形式可能更适宜于个人化的感觉、想像的抒写,凸现个人对“现实”更细致、更复杂、更敏锐的洞见。它将古体诗对意象、意境的要求转移到诗歌整体境界的营造,并非强调突发、顿悟、一两个精妙的意象或诗句的写作方式,形式上要求的也不是对仗、押韵方面的语音之美,而是自由诗的无韵、但又注重情感“节奏”的内在“形式”(情感思想的“节奏”是现代诗的灵魂)。在不能脱离旧诗词做法的影响,又尚未学会适应口语、自由诗的新的写作方式之时,许多诗人自然又退缩到旧的写作方式当中。旧体诗有“寻章摘句”的传统,一首诗常常以一二句为

^① 胡怀琛:《小诗研究》,商务印书馆,1924年版,第46页。

人称道,“到了律诗和绝句的格式规定以后,一首诗中,硬装上去的句子越多。在作者往往只得了绝句的三四句,然不得不凑两句,以便成一首全诗;或只得了律诗的一联,不得不凑六句,以便成一首全诗”。^①可以说,“小诗”在“新诗”初期的盛行,反映的是“新诗”写作的内在困窘。难怪梁实秋批评冰心“小诗”集的《繁星》和《春水》时说:“……一首长点的诗总是多数单纯诗意联贯而成的。诗的艺术也就时常在这联贯的工作里寻到发展之所。我说像《繁星》《春水》那样的诗最容易作,就是因为那些‘零碎的篇儿’只是些‘零碎的思想’经过长时间的收集而已。……‘零碎的篇儿’,也不是绝对不可作的,但是我们应该知道,这是一种最易偷懒的诗体,一种最不该流为风尚的诗体。”^②

初期白话诗中的叙述者还游离在旧体诗的非个人化视角和现代经验言说诉求之间、旧词曲的格调影响和自由诗的形式解放之间,诗歌感言说的话语据点和形式特征还不明确。初期白话诗主要的成就大概是操练了“白话”,以做诗的方式促进了“白话”的普及。但作为“诗”,它迫切需要的是突破在取材和趣味、抒情方式上的旧诗词曲调。胡适的译诗《关不住了》,不仅以“白话”译出了原诗中的激越的浪漫主义情感,诗中“自我”的形象与声音也比旧诗中趋于消隐、对所有人说话的那个“我”要鲜明、要暴烈。“白话”的语言,针对的是“中国文字的特长”——“意丰词约”;情感激越、内心快要被爱情爆破的“自我”形象也破坏了“中国诗的本色”——“温柔敦厚”。^③胡适所言的“诗体的大解放”,其实只是诗歌句法的不整、形式的解放,“新诗”在感觉、想像方式上并未显得多“新”,到了《关不住了》时期,胡适以白话写出了一种“新”的时代精神(尽管是借着英文诗的翻译),这时候“新诗”才有真正“新”的迹象。或许正是这个原因,胡适才把这首诗称作他的“‘新诗’成立的纪元”,并认为“新诗”也从此逐渐迈向“进化”的高处。^④

胡怀琛的《爱情》可以说是雅驯的,但对于既然连译者也认为原诗“非常

① 胡怀琛:《小诗研究》,商务印书馆,1924年版,第58页。

② 梁实秋:《〈繁星〉与〈春水〉》,《创造》周报第12号,1923年。

③ 胡怀琛:《小诗研究》,商务印书馆,1924年版,第77页。

④ 胡适:《尝试集·再版自序》,上海:亚东图书馆,1920年版。

的热烈”的感情来说^①，正是这种雅驯带来了无可补救的损伤。如果说《关不住了》是胡适按“个人的写作标准和企图”增删了 *Over the Roofs*；那么，《爱情》却是为了古典诗歌的语言和形式牺牲了这首诗的现代感情与风格：为了满足五言律诗的要求，译者不得不硬组诸如“摄心”、“防彼”、“解事”等凝炼却生硬的动宾词语，甚至不惜借助“春晖”、“淡荡”之类的陈言套语，这样，说话的口吻消失了，特定情境与个性也不存在了。虽说译者意识到最后两行的感情最为热烈，在原诗中具有爆发性，但在译诗中，却不能体现囚禁与爆发的关系，把本来最好译为“我是暴烈的，给我自由/不然就把你的心砸碎了！”的诗句，译成了软弱无力的“不让我自由，便使你心裂”。因此，两首译诗比较，虽然《关不住了》没有很好地忠实原诗，有明显的主观性，未能全面体现诗中的美感和微妙心理，但在风格上还是比较接近的。

这不是胡适翻译水平的胜利，甚至不是诗歌感受力理解力的胜利，而是“白话”的胜利，更准确地说是用现代口语传达现代思想感情风格的胜利。《爱情》的失败不在别处，在语言形式的僵化与非常自由、个性化的情感存在着尖锐的矛盾；而《关不住了》则通过在现实中流动的“白话”和自由诗的形式解决了这种矛盾与对立，它使诗歌变得与现代感情经验可以和平共处了，——这，是否就是胡适“‘新诗’成立的纪元”的根本标志？

四、经验对古典诗歌形式美学的冲决

胡适在《尝试集》初版自序里所提到的几首诗，《关不住了》和《应该》最为他看重，那说明这两首诗的写作当中蕴涵着他“尝试”建构诗歌新质的理想。《关不住了》虽是译诗，竟能作为“‘新诗’成立的纪元”，其重要性和可阐释性非同一般，本文最后一章还有较详细的阐述。这里我们可以先看看《应该》一诗：

他也许爱我，——也许还爱我，——

^① “诗里的感情，都非常的热烈，而《爱情》一首的末两句更甚。这样热烈的感情而这样质实地说出来，在中国诗里，是没有的。”胡适：《尝试集·再版自序》，上海：亚东图书馆，1920年版，第17页。

但他总劝我莫再爱他。
他常常怪我；
这一天，他眼泪汪汪的望着我，
说道：“你如何还想着我？
想着我，你又如何能对他？
你要是当真爱我，
你应该把爱我的心爱他，
你应该把待我的情待他。”

他的话句句都不错：——
上帝帮我！
我“应该”这样做！^①

“用一个人的‘独语’写三个人的境地”，胡适的意思是此诗以“我”的内心独白反映出了一段复杂的爱情纠结：^②“我”爱着“他”（女性），但又有一个“他”（女性）爱着“我”，“我”所爱的那位女子不忍伤害那爱“我”的那一位，奉劝“我”“应该”以爱她的心来爱那另一位，这可怕的“应该”！——“我”知道她说得对，可是“我”陷入了痛苦与绝望，以至于呼告上帝，最终我不得不屈服于这“应该”二字！在坚硬的伦理道德面前，情爱的心陷入失败的呢喃。胡适在《谈新诗》里曾援引自己这首诗，他以此来说明“诗体的解放”的必要和旧体诗对现代经验的传达的束缚：“因为有了这一层诗体的解放，所以丰富的材料，精密的观察，高深的理想，复杂的情感，方才能跑到诗里去。五七言八

① 胡适：《尝试集》（附《去国集》），上海亚东图书馆，1920年版，第56—57页。

② 此诗作于1919年3月20日，原有一个“前记”：“我的朋友倪曼陀死后，于今五六年了。今年他的姊妹把他的诗文钞了一份寄来，要我替他编订。曼陀的诗本来是我喜欢读的。内中有奈何歌二十首，都是哀情诗。情节很凄惨，我从前竟不曾见过。昨夜细读几遍，觉得曼陀的真情被词藻遮住，不能明白流露。因此我把这里面第十五、十六两首的意思合起来，做成一首白话诗。曼陀少年早死，他的朋友都疼惜他。我当时听说他是吐血而死的，现在读他的未刻诗词，才知道他是为了一种很为难的爱情境地而死的。我这首诗也可以算是表彰哀情的微意了。”见胡适：《尝试集》（附《去国集》），上海亚东图书馆，1920年1月初版，第56页。

句的律诗决不能容丰富的材料,二十八字绝句绝不能写精密的观察,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。”

很明显,胡适的自诩是在针对近体诗。近体诗严格的形式规范和“独立”的词语、意象给人以一种凝练、精致、和谐的视觉之美和音乐之美,在阅读感受上给人以自由的想像空间,有一种独特的“魅力”。但是同时,近体诗由于所选择的词语往往具有“性质”、“类型”的“非事物”倾向,这种美学机制所产生的美感很特别——“在传达生动性质的意义上”,“是具体的”;但在指向“事物本身”(“这些事物的各个部分及其与其他事物的关系是较为确定的”),又是非常“抽象”、“朦胧”的。古典诗并非没有“高深的理想,复杂的情感”,而是由于古典诗人的人与世界的想像性关系、作者与读者之间(对“对仗”、“隐喻”、“用典”等方式)的默契,这些复杂的情思借着并置的意象和韵律化的声音在想像中可以“体会”的,而不是靠细致的话语来“言传”的。古典诗的美感的根源至少在于:一,人与世界之间的关系(“神与物游”、“天人合一”的想像);其次,它的言说角度(主体消隐、“以物观物”);再次,语义的生成上,古典诗主观上依靠独立性的意象给人的想像力,客观上很大程度依靠语词、意象在历史传统中的“互文”关系,“隐喻”、“典故”的作用很重要。还有一个重要的语义生成方式就是雅克布森所说的“对等原则”在语音和词语选择、组合上的普遍运用。

古典诗的美学合法性在这些意义上都是极为重要的,也是不容置疑的。但是在“现代”阶段,随着人与世界的关系的急速变化和作者、读者群体的分裂,传统的诗歌美学机制也面临着问题。一个最起码的事实是:许多新的经验、意识,其在诗歌中的表达不是既有的语词、典故可以与之“对等”的,诗歌的隐喻轴上没有过多词语可以与新的经验、意识相“对等”,诗人被迫要在转喻轴上寻找可以替代的语词(以避免“失语症”)。在诗歌史上,每一次言说方式的更新,往往是从诗的隐喻轴着手,语词拒绝已经陈腐的隐喻集合,在转喻的语义链条上寻求出路。诗歌的风格和美学效果也由此产生变化。罗兰·巴尔特说“现代诗摧毁了语言的关系”,“意味着我们对自然的认识发生了逆转。”在这种新的人与世界的关系中,言说方式也在发生变化,“在古典语言中,正是关系引领着字词前进”,而“在现代诗中,关系仅仅是字词的一种延

伸,字词变成了‘家宅’,它象一粒种籽被植入功能的诗律学中,这些功能可被理解但不实际存在了。”现代诗中,“字词以无限的自由闪烁其光辉,并准备去照亮那些不确定而可能存在的无数关系。一旦消除了固定关系,字词就仅仅是一种垂直的投射,它象是一个整块、一根柱石,整个地没入一种意义、反射、意义剩余的整体之中:存在的是一个记号。在这里,诗的字词是一种没有直接过去的行为,一种没有四周环境的行为,它只提供了从一切与其有联系的根源处产生的浓密的反射阴影。”^①

胡适当然没有这种之于“现代诗”的语言自觉,但他对于古典诗的言说方式的拒绝却是有意的,甚至有意地将之偏执化。《应该》也不是一首感受和想像很丰富的诗作,为了追求对一种矛盾冲突的情感的曲折述说,诗歌连最起码的比喻、意象营造都没有,情感的呈现流于表面化。但值得注意的是它试图“具体”呈现“曲折的心理情境”的抒情方式,正是在这里,胡适常常判定旧体诗“言之无物”。“这首诗的意思神情都是旧体诗所达不出的。别的不消说,单说‘他也许爱我,——也许还爱我’这十个字的几层意思,可是旧诗能表得出的吗?”“他也许爱我,——也许还爱我——”虽仅十个字,但结合全诗,它陈述的是一种对恋人的怀疑、绝望与确信,“他”这样劝“我”,以至于使“我”怀疑“他”是否真的爱过“我”;“他”这样劝“我”,也许正表明“他”真的爱“我”,现在还在爱“我”。这里尽管缺乏诗歌陈述事物的形象性,但是诗歌所要呈现“我”的“曲折的心理情境”的意图还是达到了,“我”作为一种处在极度矛盾的爱情苦痛中的形象,读者还是能强烈感受到的,可以说,已有一点现代诗“抒情自我”的雏形。

有论者对此提出质疑:“固然这十个字有些心理内涵,如何和‘此情可待成追忆,只是当时已惘然’、‘妻孥怪我在,惊定还拭泪’、‘苔深不能扫,落叶秋风早’等信手可以拈来的古典诗句相并列,就觉得古典诗在凝练、强度和层次复杂方面不下于最好的白话诗。而在胡适时代还没有能和《锦瑟》、《姜村》、《长干行》相比的白话诗,主要是白话诗人在完全抛弃了古典诗词

^① [法]罗兰·巴尔特著,李幼蒸译:《符号学原理——结构主义文学理论文选》三联书店,1988年版,第88页。

的精湛艺术后,一时又还没有发展出自己的独特诗艺。胡适对‘白话’的表达能力盲目的夸张令人难以信服。”^①确实,单从诗句看,胡适的这十个字哪有李商隐的“此情可待成追忆,只是当时已惘然”精彩。不过,人们往往容易记住《锦瑟》的这个尾联,前面三联均印象不深。这也反映出近体诗的美学效果在单句或某一联上的独立性。但对于现代诗,却不是这种读法,我们必须注意到它的整体,作为现代诗的初期形态,白话诗也不纯粹在局部字词上追求隐喻链条上的语义相似或相反的“对等”,它不是靠单个字词、意象取胜,而是追求一种整体的说话方式,整体的语言组织之于现实的表现力和意义深度。更值得注意的是,如果仍以古典诗的说话方式来要求现代诗,势必会消灭现代诗之于现代时间、空间的真切体味,使主体的经验又回复到古典诗由于时空的绝对性导致主体心志普遍化、难以凝聚成现代新质的状态。即使是《锦瑟》——

锦瑟无端五十弦,一弦一柱思华年。
庄生晓梦迷蝴蝶,望帝春心托杜鹃。
沧海月明珠有泪,蓝田日暖玉生烟。
此情可待成追忆,只是当时已惘然。^②

由于前面六句没有任何真实时空的指称,诗歌中的情感经验具有一种不确定性、普遍化的特征,到了尾联,诗人也不得不以一个“此”,将当下现实与“当时”分裂出来,从而“把诗从幻觉的朦胧自由带到对不可回避的确定现实的自觉”。^③近体诗中追求情感经验的当下性的这个“此”的用法其实非常普遍。这个“此”实际上相当于英语里的“the”和“that”,就是为了使古典诗的绝对时空(也是缺乏当下性)的境界过渡到主体所深切体味的当下时空中来。这既是句法上由“非连续性”到“统一性”的变化,也是诗歌在客观现实图景与主体情思之间所寻求的美学效果的“统一”。同时也是诗歌写作中具体经

① 郑敏:《结构—解构视角:语言·文化·评论》,清华大学出版社,1998年版,第114页。

② 《全唐诗·李商隐一》(第八册),中华书局,1999年版,第6194—6195页。

③ [美]高友工、梅祖麟:《唐诗的魅力》,李世耀译,武非校,上海古籍出版社,1989年版,第73页。

验与形式规范的具有互动效应的常见范例。

这样看来,以意象和语言的“凝练、强度和层次复杂”来比较古典诗和白话诗的美学效果显然不是对待诗歌问题的有效方式。汉语诗歌自晚清以来,随着现实世界的巨大变化,诗人一直试图使诗歌成为真正的呈现“今日”经验的“为我之诗”。白话诗的尝试也是在这一背景上产生的,是试图以改变语言符号和说话方式来陈述出一个新的经验“自我”。虽然都是“自我”的“独白”,但《应该》的“独白”方式和效果与近体诗是有差别的。

近体诗由于严格的形式规范,在“自我”情感经验的呈现上,也有一定的局限。古体诗作为一种抒情诗,在律诗规范形成之前面临的问题往往是:“当一种形式扩展至无限的长度时,抒情主体会逐渐失去对内容的整体控制;抒情的瞬间被无限拓展,无法使人继续保持那种攫人心魄的幻觉。抒情诗这种拓展,像谢灵运的山水诗一样,助长了为描写而描写的倾向。”律诗的规则成为抒情的一种需要,当律诗规则形成之后,“在一个只有四联的紧凑的诗歌形式中……描写与表现之间的二元区分更经常地暗示着一种二元结构:前者用于前三联,后者用于最后一联。简明的形式和精密的结构使客观外物的内在化和内在情感的形式化二者在新的美学之中得以和谐相处”。“当形式压缩至四联,只有三联描写诗人的感觉印象时,‘抒情的声音’重新取得对全诗的控制力,诗歌行为因而被赋予了其特有的功能;在这种情况下,诗人的职责就是观察外部世界,通过将外部情景内在化以表达他的内心状态,包括内在化了的外部印象。与‘抒情自我’(the lyrical self)的复活一起,‘抒情瞬间’(the lyrical moment)同样有力地得以重新回归。”律诗规则确实对抒情诗的“抒情自我”和“抒情瞬间”的凝聚与凸现起到了重要的作用,使中国诗歌达到了情感与形式的一次完美统一。但是,它的局限也是明显的:

这种短形式适于对诗人内心做短暂的一瞥;在“抒情自我”内在世界这个新的语境中,物理时间和空间,无论是诗中的还是它所指涉的外部世界的,都完全无关紧要。前三联中作为心灵状态之内容的每一要素,都没有时空的维度,它属于传统的“抒情瞬间”。任何更复杂的東西可能都无法为此形式所接纳。漫长的细致描述,情节的复

杂展开,或痛苦的内心自省——所有这些都需要比律诗更长、更充分、结构更松散的形式才能实现。只有在突发的思绪或意象一下子抓住了一个人的注意力而产生的突发的感应或敏锐的洞见中,这种形式才显得自然。^①

律诗的言说方式采用的是一种“非个人的视角”,“在这种视角中,诗歌行为变得更加内向。其结果是——最亲密的朋友之间情感交流的送别诗除外——一种‘独白’的视角取得主导地位;结尾更多地成为诗人与现实而不是与朋友之间的相互交流。……这种表白基本上面对的是整个听众,而不是某个个人。”^②律诗里这种“独白”并不是诗人要面向“整个听众”,而是诗歌的艺术形式使个人化的声音失去了个体经验的细致与深刻性,而显得似乎是面对整个听众的普遍言说,这里可以看出经验的真实呈现在特定艺术形式面前的一种困难。而白话诗的尝试正是要改变这种艺术形式,“诗体的大解放”正是从句法着手。无论《应该》多么没有诗味,但它“说”个人的“话”的意图应该说还是达到了。《应该》中的“独白”还是有一定的个人性的,与近体诗的尾联里的“独白”还是很有区别。尽管若我们拿它们与古典诗的形式与意蕴比较,《应该》、《关不住了》这些诗确实缺少“余香与回味”,但胡适之所以对这些诗的写成按捺不住兴奋之情,恐怕还是因为在这些诗的写作中蕴涵了他的文学理想,他是在尝试他要看到的“白话的文学可能性”。

五、“自古成功在尝试”

从 *Over the Roofs* 这首译诗就不难看出,胡适的诗歌感受力和领悟力并不算高,因此他的《尝试集》,就诗歌艺术成就而言,也不应作过高的评价。《尝

① [美]高友工:《律诗美学》,载乐黛云、陈珏编选:《北美中国古典文学研究名家十年文选》,江苏人民出版社,1996年版,第87—88页。

② [美]高友工:《律诗美学》,载乐黛云、陈珏编选:《北美中国古典文学研究名家十年文选》,江苏人民出版社,1996年版,第86—87页。

试集》是中国“新诗”第一部个人诗集^①，由上海亚东图书馆1920年3月初版，同年9月再版，1922年10月经增删后出第4版，而到1929年8月重新排印出版时，已是第13版了，可以说影响是巨大的。

《尝试集》有《钱玄同序》与《自序》，收作者1916年至1919年的诗作74首，分为两编与附录。第一编收诗有：《尝试篇》、《孔丘》、《蝴蝶》、《赠朱经农》、《他》、《中秋》、《虞美人》（戏朱经农）、《江上》、《黄克强先生哀辞》、《十二月五夜月》、《寒江》、《赫贞旦》（答叔永）、《生查子》、《景不徙篇》、《沁园春》（新俄万岁）、《朋友篇》（寄怡荪经农）、《文学篇》（别叔永杏佛觐庄）、《百字令》（七月三夜太平洋舟中见月有怀）等23篇。第二编收诗有：《一念》、《鸽子》、《人力车夫》、《老鸦》、《三溪路上大雪里一个红叶》、《新婚杂诗五首》、《老洛伯》、《四月二十五夜》、《看花》、《你莫忘记》、《如梦令》、《十二月一日奔丧到家》、《关不住了！》、《希望》、《应该》、《送叔永回四川》、《一颗星儿》、《威权》、《小诗》、《自题〈藏晖室札记〉十五册汇编》、《我的儿子》、《乐观》、《上山》、《周岁》、《一颗遭劫的星》等29首，其中《老洛伯》、《关不住了》和《希望》系译诗。

附录《去国集》有《自序》，收旧体诗词22首：《去国行》（2首）、《翠楼吟》（庚戌重九）、《水龙吟》（绮色佳秋暮）、《耶稣诞节歌》、《大雪放歌》、《久雪后大风甚作歌》、《哀希腊歌》、《游影飞儿瀑泉山作》、《自杀篇》、《送许肇南归国》、《墓门行》、《满庭芳》、《水调歌头》（今别离）、《临江仙》、《将去绮色佳叔永以诗赠别作此奉和即以留别》、《沁园春》（别杨杏佛）、《送梅觐庄往哈佛大学》、《相思》、《秋声》、《和柳》、《沁园春》（誓诗）等。其中《哀希腊歌》、《墓门

^① 胡适不仅是第一本新诗集的作者，也有新诗研究专家认为，他也是“中国第一首新诗”的作者。对于胡适在1914年用白话文翻译的苏格兰女诗人Ann Lindsay夫人（1750—1825）的《老洛伯》（《新青年》第4卷第4号，1918年4月15日）一诗，陆耀东先生认为，“虽系翻译，但从用白话译诗和诗的形体格律而言，是中国第一首新诗。全诗三十八行，这里录第一节：

羊儿在栏，牛儿在家，
静悄悄地黑夜，
我的好人儿早在我身边睡了，
我的心头冤苦，都迸作泪如雨下。

从词语到声调到押韵以及形体、标点符号，全无旧体诗异趣，具有明显的白话新诗品格。”参见陆耀东：《中国新诗史（1916—1949）》（第一卷），长江文艺出版社，2005年版，第11页。

行》为译诗。

《尝试集》的问题和成就都是很明显的,陆耀东先生评价道,“《尝试集》题材广泛,有的是抒写感时愤世情怀,有的是赞扬烈士、领袖、英雄的动人之曲,有的宣扬时代主潮,有的吟咏自然,有的玩味个人情感,也有应酬之作。诗的形体,未脱旧体诗词框架的不论,真正的新诗,都是自由体,语言基本是纯粹的白话。可以说,中国的白话新诗是胡适‘实地试验’成功的。”^①但是,《尝试集》中有些诗作,“似政论,似标语,似口号;无诗思,无诗味,也无诗韵,无诗的语言,总的说,不像诗,不是诗。这已是新诗诞生后的第四年了,即使用1919年新诗的水平衡量,也属下品。不顾诗的品性,强行用作说理、宣传的工具,胡适确起了很大的负面作用。如果说,别人也写了同样的诗,那在很大程度上是对新诗把握不准,自己艺术功力又不足所致,而胡适则是急功近利造成。尽管胡适借用龚自珍诗句说自己也是‘但开风气不为师’,然而其消极影响也不可低估。因为别的诗人会如是想:‘新诗开山祖师’的胡适,他作为权威,尚且可如是写,并且发表;我辈无名小卒,岂不可起而效尤?新诗后来的概念化、非诗化,不能说与胡适《尝试集》的这一毛病毫无关系。”^②

包括在形式格律上未脱旧诗窠臼、内容上的写实主义等等,《尝试集》自然问题不少,但是,《尝试集》最大的意义,却是敢开风气之先的“尝试”精神,如同该书四版“代序二”所说:

“尝试成功自古无”,放翁这话未必是。我今为下一转语:自古成功在尝试。莫想小试便成功,那有这样容易事!有时试到千百回,始知前功尽抛弃。即使如此已无愧,即此失败便足记。告人此路不通行,可使脚力莫浪费。

我生求师二十年,今得“尝试”两个字。作诗做事要如此,虽未能到颇有志。作“尝试歌”颂吾师,愿大家都来尝试!

① 陆耀东:《中国新诗史(1916—1949)》(第一卷),长江文艺出版社,2005年版,第31页。

② 陆耀东:《中国新诗史(1916—1949)》(第一卷),长江文艺出版社,2005年版,第33页。

就诗歌成就而言,《尝试集》不仅遭到“白话诗”的反对者如梅光迪、胡先骕的激烈非议^①,一些诗人、学者也有不同看法。如后来新月派诗人朱湘在《尝试集》一文中,将四编作品中旧诗词、译诗和表现平庸经验的诗排除后,认为算得上新诗的只有17首,而这17首又“没有一首不是平庸的”。他特别提出,这17首诗竟用了33个“了”字作韵尾,认为这是作者“艺术力的薄弱”的见证。^②这种观点在后来也得到海外学者周策纵的响应,在《论胡适的诗——论诗小札》这封给唐德刚的长篇通信中,他从1922年第3版中找出作韵尾的“了”字比朱湘找出的更多。周策纵认为胡适是个欠缺热情、太冷静、太“世故”的人,本身不能以情动人,加之立志追求“明白清楚的诗”和没有宗教信仰的虔诚,因而他的诗“可用江淹的‘明月白露,光阴往来’一语作评,也可用他自己的两行诗作注:‘蓝蓝的天上,这里那里浮着两三片白云。’……白云变幻,蓝天深黝,但适之只重其蓝与白,故其成就也往往只是在‘这里那里浮着’罢了。”^③就诗歌成就本身而言,这些见解不能不说是深刻的,但不可忽略的是,“国语的文学,文学的国语”乃是胡适的根本主张,^④而在当时,“白话文学在小说词曲演说的几方面,已得梅(光迪)任(叔永)两君的承认了。……现在我们的争点,只在‘白话是否可以作诗’的一个问题了。白话文学的作战,十仗之中,已胜了七八仗。现在只剩一座诗的壁垒,还须用全力去抢夺。待到白话征服这个诗国时,白话文学的胜利可说是十足的了,所以我当时打定主意,要作先锋去打这座未投降的壁垒:就是要用全力去试做白话诗。”^⑤胡适本来就是把白话诗作为白话文运动的一部分(最难的部分),为实现“国语”的宏大目标去追求的,这一目标,无疑是达到了,而就诗而言,也确实解决了传统语言形式与现代经验的脱节问题。至于这种新形态的诗叫白话诗合适

① 参见梅光迪:《评提倡新文化者》,胡先骕:《评尝试集》,两文均发表于《学衡》1921年1月第1期,同时收入《中国新文学大系·文学论争集》,上海良友图书公司,1935年10月初版。

② 朱湘:《尝试集》,《中书集》,上海:生活书店,1934年初版。

③ 周策纵:《论胡适的诗——论诗小札》,见陈金淦编:《胡适研究资料》,十月文艺出版社,1989年版,第500—510页。

④ 胡适:《建设的革命文学论》,《胡适文存》卷一,上海亚东图书馆,1921年版。

⑤ 胡适:《逼上梁山——文学革命的开始》,《中国新文学大系·建设理论集》,上海良友图书印刷公司,1932年版,第18—19页。

不合适,如何用“白话”才能写出好诗,就不是胡适个人之力能完成的了。

胡适的“尝试”之功在彻底动摇了古典文学赖以生存的基础,展现了用言文一致的语言创作新文学的可能性。同时,他的实验主义方法也启迪人们,包括“新诗”在内的各种现代文化,并不完全是从传统内部自然生成或裂变出来的,而是在诸多矛盾冲突和磋商对话中建构起来的。

第二节 郭沫若和他的《女神》

新诗的“新”,在诗形方面是体式与写法的自由,在诗质方面是“破除桎梏人性底陈套”,追求个性的表现。前者,在后来渐就确立了“自由诗”这一主导形式;后者,以“自我”为内核建立起了新诗的话语据点。如果说新诗的成立,胡适的工作主要是完成了语言符号体系的革新(汉语诗歌从文言文顺利过渡到白话文),那么另一位极为重要的新诗写作者——郭沫若则为初期白话诗提供了形式上的范本:一种以“自我”形象为抒情基点的言说方式;一种不讲究格律、甚至声音、节奏的“自由诗”的体式。胡适的《尝试集》和郭沫若的《女神》是新诗之所以成立的奠基石。

郭沫若(1892—1978),原名郭开贞,生于四川乐山,1913年赴日本留学,1919年因在《时事新报·学灯》上读到康白情的诗作,开始写诗并向此报投稿,为宗白华所赏识。宗白华在该年11月主编“学灯”后,发表了郭沫若包括《凤凰涅槃》在内的大量诗作,这些诗作后于1921年结集为《女神》由上海泰东图书局出版。1921年7月,郭沫若与张资平、成仿吾、郁达夫等在日本成立“创造社”,1922年3月15日开始出版《创造》文艺季刊。1923年大学毕业回国,在上海编辑《创造周报》等。1926年出任广州“广东大学”文学院院长,4月参加北伐,任宣传部长。1928年重赴日本,主要从事经学、史学和甲骨文等方面的学术研究。1937年回国参加抗战以后,主要从事文化与政治活动,担任过许多要职。郭沫若的诗歌成就主要在早期20年代出版的诗集除《女神》外,还有《瓶》(1927)、《前茅》(1928)、《恢复》(1928)等。

《女神》(剧曲诗歌集),作为“创造社丛书第一种”,于1921年8月5日由上海泰东图书局初版。它收有诗人从1918年初夏至1921年5月所写的

诗篇——包括《序诗》在内,共64首,分为三辑。第一辑包括《女神之再生》、《湘累》和《棠棣之花》;第二辑分为《凤凰涅槃之什》(包括《凤凰涅槃》、《天狗》、《心灯》、《炉中煤》、《无烟煤》、《日出》、《晨安》、《笔立山头展望》、《浴海》、《立在地球边上放号》),《泛神论之什》(内有《三个泛神论者》、《电火光中》、《地球,我的母亲》、《雪朝》、《登临》、《光海》、《梅花树下醉歌》、《演奏会上》、《夜步十里松原》、《我是个偶像崇拜者》),《太阳礼赞之什》(内有《太阳礼赞》、《沙上的脚印》、《新阳关三叠》、《金字塔》、《巨炮之教训》、《匪徒颂》、《胜利的死》、《辍了课的第一点钟里》、《夜》、《死》);第三辑有诗30首,也分为《爱神之什》(《venus》、《别离》、《春愁》)、《司健康的女神》、《新月与白云》、《死的诱惑》、《火葬场》、《鹭鸶》、《鸣蝉》、《晚步》),《春蚕之什》(《春蚕》、《“蜜桑索罗普”之夜歌》、《霁月》、《晴朝》、《岸上三首》、《晨兴》、《春之胎动》、《日暮的婚筵》);《归国吟》10首为《新生》、《海舟中望日出》、《黄浦江口》、《上海印象》和《西湖纪游》(包括《沪杭车中》、《雷锋塔下》、《赵公祠畔》、《三潭印月》、《雨中望湖》、《司春的女神歌》等6首)。

郭沫若的诗歌观点和《女神》的美学成就,长期以来一直颇有争议。但在白话文运动取得胜利,“工具”的观念确立之后,的确是郭沫若完成了中国诗歌的“脱胎换骨”：“自我”成了“新诗”区别于“旧诗”的旗帜,“纯真底自我表现”也为“自由诗”提供了一元论的理论依据。由此,新诗的基本原则得以确立。郭沫若的诗学观和诗歌写作对20世纪中国诗歌史而言,不可谓不重要。

一、“自我”：新诗的话语据点

(一)《女神》之“时代精神”

“白话诗”时期的主要成就是促进了“白话”的普及,而不是更新了诗歌的感觉、想像方式,表面上看,它打破了传统的格律与韵律,实现了诗体的大解放,但取材和趣味基本上还是传统的,形式上也是传统形式的放大,并没有越出文人诗歌的“大传统”与民间谣曲“小传统”的大体框架,因而“很像一个缠过脚后来放大的妇人……虽然一年放大一年,年年的鞋样上总还带着缠

脚时代的血腥气。”^①它只是“工具”新与形式新,尚未触动观念与趣味等更深的层面。而当时的人们普遍相信,“新诗”是与“旧诗”对立的,“新诗”之新,必须从外到里,包括语言形式与思想趣味。——康白情正是这样看待“新诗”的,他说:

新诗所以别于旧诗而言。旧诗大体遵格律,拘音韵,讲雕琢,尚典雅。新诗反之,自由成章而没有一定的格律,切自然的音节而不必拘音韵,贵质朴而不讲雕琢,以白话入行而不尚典雅。新诗破除一切桎梏人性底陈套,只求其无悖诗底精神罢了。^②

而作为“别于旧诗而言”的“新诗”,这种“诗底精神”当然也必须是新的。或许正是由于《关不住了》兼具表达的自由与强烈的感情,与中国传统温柔敦厚、以理节情的诗风大异其趣,胡适才把不高明的译作也当作了“我的‘新诗’成立的纪元”。而闻一多也大致出于同样的理由推荐郭沫若的《女神》:“若讲新诗,郭沫若君的诗才配称新呢,不独艺术上他的作品与旧诗词相去最远,最要紧的是他的精神完全是时代的精神——二十世纪底时代的精神。”^③

如果从精神实质看“新诗”,在“白话诗”确立了符号形式的现代体制后,的确是郭沫若以《女神》为代表的诗歌改变了中国诗歌的取材、想像方式和美学趣味。

闻一多认为,《女神》的“新”主要体现在表现了20世纪“动”与“反抗”上,“动的本能是近代文明一切的事业之母”,“反抗”则是近代“革命”的一个特色,郭沫若能够将这种精神与“将全世界人类底相互关系捆得更紧”的工业文明意象统一起来,让“真艺术与真科学携手进行”,在血泪与黑暗中喊出自焚中新生的热情来,这是在特质上完全相异于古诗的地方。他举《笔立山头展望》为例:

① 胡适:《尝试集·四版自序》(增订四版),亚东图书馆,1922年版。

② 康白情:《新诗底我见》,《少年中国》,1920年第1卷第9期。

③ 闻一多:《〈女神〉之时代精神》,《创造周报》,1923年6月3日第4号。

大都会的脉搏呀！
生底鼓动呀！
打着在，吹着在，叫着在，……
喷着在，飞着在，跳着在，……
我的心脏呀，快要跳出口来了！
哦哦，山岳底波涛，瓦屋底波涛，
涌着在，涌着在，涌着在，涌着在呀！
万籁共鸣的 symphony，
自然与人生底婚礼呀！
弯弯的海岸好像 Cupid 的弓弩呀！
人的生命便是箭，正在海上放射呀！
黑沉沉的海湾，停泊着的轮船，进行着的轮船，数不尽的轮船，
一枝枝的烟筒都开着了朵黑色的牡丹呀！
哦，哦，二十世纪的名花！
近代文明的严母呀！

诗取材于大都市的喧嚣，把都市的脉动比喻为“symphony”（交响曲），题材是现代的，“世界”性的，构成诗歌的意象也不再是传统诗人热衷的自然意象。同时，《女神》中的许多诗篇，还带入了不少现代物理学、生理学、社会学的名词术语和镶嵌了好几种语言。更重要的，当然是组织与驱遣这一切的亢奋、激越地拥抱新世界的情感，——这，不但是传统诗歌中没有的，也是黄遵宪等人的晚清“新派诗”所不具备的，虽然黄遵宪等人的诗歌也接纳了不少的西方新名词，但既没有郭沫若那种鲜明的“有史以来世界之大同的色彩”（闻一多语），更没有从自我出发的破坏与憧憬互动的想像力。你读他的《天狗》，看它不但要吞日月，还要吞食宇宙，获得所有能量的自我形象，似乎整个宇宙都容不下那个无限扩张的自我。这里的自我已经无法在世界与宇宙中定位（“我把全宇宙来吞了”），“我”已经没有飞跑的空间，如同烈火、大海、电气一样的“我”，只能在“我”的边界中驰骋（“我在我神经上飞跑/我在我脊髓上飞跑/我在我脑筋上飞跑”），“自我”已经无法扩张，然而“自我”又必须扩张，因

而诗只能在毁灭世界与自我毁灭中让感情升向峰巅(“我便是我呀! / 我的我要爆了!”)。

火车、轮船这些新名词、新意象,在晚清诗中早已出现,但诗人们从未像郭沫若这样亢奋、欢喜跳跃,全诗涌现出一种难以遏制的“动”的精神。与古典诗的“静态”的美学效果(一些动词都是“静态动词”)相比,这首诗的时代精神构成了一种新的“动态”美学效果:连平静的海湾都被想像成一只正在紧张蓄势的弓弩,而人的生命正是那要放射的箭!在诗人对西方基督教文化背景中所产生的泛神论的接受和对近代工业文明的理想化想像中(工业化的烟囱盛开“黑色的牡丹”……),人与世界万物、人与自然达到了一种奇妙的合一境界。诗人的抒情自我与世界真的是达到所谓“一”与“一切”相融的境地。正是在这种对西方近代文化、文明的浪漫化理解当中,中国诗歌凸现了一种新鲜的“时代底精神”和《凤凰涅槃》中那种在毁灭中更生的激情与想像,中国诗歌中一直处在形式规范下难以尽情言说自身的“自我”开始凸现出来——“飞!飞!飞!我的‘自我’融化在这个磅礴雄浑的 Rhythm 中去了!”^①这个“自我”像那只在火中自焚而后再生的凤凰一样,在“融化”、毁灭中获得了新生。

这种以“自我”为抒情原点的抒情方式也成了现代汉语诗歌的一种模式。这个“自我”从古典诗的形式规范中脱离出来,也改变了古典诗的观物方式和表意策略。诗中的“我”或其他主词往往是抒情的出发点,“自我”对世界说话(抒情、宣泄)成为诗歌言说的唯一方式。在古典诗中由独立性句法形成的意象与意象之间的自由的想像空间和无人称的叙述视角所形成的人与世界想像性的和谐关系也被打破。这个“自我”的挣脱形式束缚的能量也冲击着汉语诗歌的传统句法。“打着在,吹着在,叫着在……”、“涌着在,涌着在,……”这种宾语被省略的语句在汉语正式书面语里很少见,缺少宾语本不能成为完整的汉语语句,诗人运用的其实是英语的(现在)分词结构:Pulse of the great city, surge of life, beating, panting, roaring, the whole sky covered with a pall of smoke……诗人在汉语里也直接将谓语动词并列出来,使独立的意义

① 闻一多:《〈女神〉之时代精神》,《创造》周报,1923年6月3日第4号。

陈述变成了一种修饰性的表状态的短语,这种宾语被省略的一连串急促语音段落,造成了一种新的美学效果:它生动地展现了诗人面向“大同”世界以至没有具体目标或者说目标无处不在的情感宣泄。若是诗中的“……”是代表宾语的话,“两个或两个以上的动词共用一个宾语的结构”也是在“五四”以后才“普遍应用”的句式,^①将西方浪漫主义自由诗里大量的“O”、“Ah”以“啊”、“哦”、“呀”的方式频频搬用在汉语诗里,也是一种一改从古典诗“含蓄”之美的新的抒情方式。《立在地球边放号》(“……/啊啊!不断的毁坏,不断的创造,不断的努力哟!/啊啊!力哟!力哟!/力的绘画,力的舞蹈,力的音乐,力的诗歌,力的 Rhythm 哟!”)、《晨安》、《我是个偶像崇拜者》等诗,完全是一种发高烧式的喊叫或梦呓,已经顾不上诗歌意象、境界的营造,完全是一种“魔颂式的顿呼,完全是情绪的倾出,是属于沉入自然神圣的和谐以后的一种祷告颂赞的语调,假定参与者(读者)已完全信赖这个世界的完美以后所发出的一些充满狂喜的声音。”“完全是诗人自我的沉醉,因为这个世界并未来临。”^②

这种“自我”对世界的想像和宣告,改变着传统诗歌的说话方式,如果说古体诗的说话方式往往是“以物观物”、自我消隐、不涉理路、不落言筌,那么这种以“自我”为抒情原点的说话方式则是“我有话对你说”、“我如何如何”,主体意志强行投射外物,不再是物我合一、神与物游,而是主体占据着世界的中心,企图以“自我”的意志力来改变世界。尽管郭沫若认为他的诗是感情的“直写”,他“最厌恶形式”,“我所著的一些东西,只不过尽我一时的冲动,随便他乱跳乱舞罢了。”似乎这样的诗歌只是有了激越的情感就自然而然地“流”了出来。不过,任何现实经验都是借着语言来表征的,事实上若不是借着句法结构在“现代”的“转换”和西方浪漫主义诗歌的自由体式,这种“自我”在传统的汉语诗歌里也无法凸现出来。

(二)在独特句法中奔突的“我”

《女神》第二辑在《凤凰涅槃》之后便是《天狗》,此诗应是汉语诗歌一个

① 王力:《汉语史稿》,中华书局,2004年版,第545页。

② 叶维廉:《中国诗学》,三联书店,1991年版,第218页。

新鲜的异类。这首诗以及那首《我是个偶像崇拜者》等诗作,恐怕是汉语诗歌中“我”的密度最大的,至少每一行不少于一个“我”,完全是一种“自我”情思的自由迸发,印证着郭沫若说“真诗”、“好诗”是“命泉中流出来的 Strain, 心琴上弹出来的 Melody, 生底颤动, 灵底喊叫”的说法^①,其情感的暴烈、思绪的扩展、形式的不羁已是号称“解放”了的胡适的《关不住了》远不能比拟,对于一向温柔敦厚的汉语诗歌,无疑是一种全新的美学效果:

我是一条天狗呀!
我把月来吞了,
我把日来吞了,
我把一切的星球来吞了,
我把全宇宙来吞了。
我便是我了!

我是月底光,
我是日底光,
我是一切星球底光,
我是 X 光线底光,
我是全宇宙底 Energy 底总量!

我飞奔,
我狂叫,
我燃烧。
我如烈火一样地燃烧!
我如大海一样地狂叫!
我如电气一样地飞跑!
我飞跑,

^① 《郭沫若致宗白华信》,田寿昌、宗白华、郭沫若:《三叶集》,上海:亚东图书馆,1920年版,第6页。

我飞跑，
我飞跑，
我剥我的皮，
我食我的肉，
我吸我的血，
我啮我的心肝，
我在我神经上飞跑，
我在我脊髓上飞跑，
我在我脑筋上飞跑。

我便是我呀！
我的我要爆了！^①

有人认为这首诗完全是一种“自我夸大狂(megalomania)”的情绪分泌：“诗人把自然世界和工业世界都溶化入‘自我’爆发的狂暴语态里。这首诗和传统中国诗之不同是很显著的，我们只要和陶潜的‘结庐在人境，而无车马喧’，王维的‘空山不见人’，柳宗元的‘江雪’一比，便可发现后者代表的平静、安详、和谐的世界完全被动力的、狂乱的爆炸性的世界所代替，而这个‘自我爆发’的世界又是完全被激情所推动，其中甚少语言艺术的考虑。”^②不同的诗歌美学效果与不同的语言方式有关。人的生存经验也蕴藉在语言方式之中。诗人这种动态的、狂乱的经验是中国诗的语言方式所不能表达的，说诗人没有考虑语言方式也不尽然，即使是他不自觉地选择一种语言方式，他选择这种没选择那种其实已经是对语言艺术的考虑。郭沫若的诗作为一种“浪漫化”的自由诗，内在的语言机制是以西方语言的句法结构冲决了传统汉语

① 上海《时事新报·学灯》，1920年2月7日。发表时注明写作时间为“一月三十日”。《天狗》的句法出奇的“简单”，选择此诗正是考察初期白话诗句法相对于古典诗的独立性句法的新变化，在向“新诗”的过渡中，白话诗的句法自然也会慢慢变得“复杂”的。并且，这里谈论的“白话诗”指的是1919、1920年之前“新诗”还处在刚刚更换语言系统时期的形态，是“初期白话诗”。

② 叶维廉：《中国诗学》，三联书店，1996年版，第215页。

诗歌的独立性和统一性句法:在这里,传统诗歌注重名词独立、词与词之间关系非常灵活、意象并置的句法结构被彻底打破,诗歌的句法结构变得非常简单、确定。我们不妨以《天狗》为例,以现代语言学家诺姆·乔姆斯基的转换生成理论来考察一下白话诗的句法结构大致有哪些特征。

1. 从整首诗来看,诗人抒写的是一个似乎整个宇宙都容不下他以至要吞食一切日月星辰的极度扩张的“自我”形象,“我飞奔、我狂叫、我燃烧、我飞跑……”是一种基本句式。这是表明这个“自我”的状态。

2. 诗人以能吞食日月星辰的“天狗”来想像自身,寻求对自我身份的认同,“我是一只天狗”、“我是全宇宙底 Energy 底总量”、“我如烈火一样地燃烧”、“我在我神经上飞”等等也是一种基本句式。

3. 整首诗的“喊叫”是欲表明:①“我是谁”,其基本句式为“我是 N……”;②“我怎样”,其基本句式为“我 + V……”,而无论是哪一种句式,《天狗》一诗每一句的“基本核心句”(“也就是没有复合动词或复合名词组的简单主动语态陈述句”^①)都非常明显,语义极为清晰。诗人最后的回答是“我便是我”,在自我与自我所想像的另一个“自我他者”(self other)之间,诗人经过一番想像性的陈述,确定地告诉人们:诗人与那个想像性的“我”是同一的。在这里,诗人的自我与他者之间,没有现代主义式的精神分裂,而是达到了自我与“自我他者”的同一,完成了一次自我认识的幻觉性和浪漫化,这也决定了这首诗的情感和想像完全是浪漫主义式的。

在 1. 中,“我飞奔……”这一简单句,其实相当于英语里“有限状态语法”所生成的一种语言,这是语言最简单的形式。按照乔姆斯基的举例,“有限状态语法”基本模式为“the man comes”和“the men come”,这种语法也可以生成无数的句子,譬如:“the old man comes, the old old man comes, …… , the old men come, the old old men come, ……”^②

按照“词组结构”的推导式,“欧化”的汉语的句式在变得越来越长,名

① [美]诺姆·乔姆斯基:《句法结构》,刑公畹、庞秉均、黄长著、林书武译,中国社会科学出版社,1979 年版,第 108 页。

② [美]诺姆·乔姆斯基:《句法结构》,刑公畹、庞秉均、黄长著、林书武译,中国社会科学出版社,1979 年版,第 12 页。

词、动词的属性越来越倾向于细节特征的罗列。(名词前有无尽的形容词,这一句法转换也带来了一定的负面效应:这不仅使汉语的表意既失去简洁,也使被形容的名词负担过重,受英语句法影响的中文在一些学者看来实在是“中文之式微”。余光中先生就曾指出汉语的这一句法结构的变化,“中文句法负担不起太多的前饰形容词,古文里多是后饰句,绝少前饰句”,而“早期的新文学作家里,至少有一半陷在冗长繁琐的‘前饰句’中,不能自拔。”^①)

这样便有了类似2.中的句式,如:“我飞跑”——“我[在(我)神经上]飞跑”、“我是(月底)光”——“我是[(全宇宙底)Energy底]总量”、“你是{[(贫富、贵贱、美恶、贤愚]一切)}乱根苦谛的}}大熔炉”(《夜》)、“(一枝枝的)烟筒都开着了[(朵)黑色的]牡丹”、“{([云霞中]隐约地)一团}白光,恐怕是{(将要)西下的}太阳”(《金字塔》),等等。

词组结构语法具有明确的形式性,能自动生成语句。但即使是词组结构的规则(也被称为“短语结构规则”)仍然不能说明许多复杂的语言形象,其生成复杂语句的能力也很有限。特别是当面对诗歌语言时,“有限状态语法”和词组结构的规则均不能说明问题,因为诗歌语言的特征在于其多义性,诗歌语言的表面往往看起来是一种句法结构,但其背后还潜在多种句法结构。这就牵涉到语言的另一种规则——“转换规则”。转换规则与语言的“深层结构”和“表层结构”之间的不吻合性(造成歧义、多义、反义等现象)有关:“句法部分由一个基础和一个转换部分组成,基础生成深层结构,而转换部分则把深层结构转化为表层结构。为了进行语义解释,一个句子的深层结构服从于语义部分,而该句子的表层结构则进入语音部分并解释语音。”^②句子的深层结构指的是包含了解释句子意义所必需的一切信息。在这里,句法特征和语义之间保持着一种张力,因为句法的变动影响着语义的阐释。高友工、梅祖麟在分析唐诗时也曾谈论到句子的“表层结构”和“深层结构”,他以杜甫

① 参见余光中:《论朱自清的散文》,见黄维樑、江弱水编选:《余光中选集》,安徽教育出版社,1999年版,第四卷《语文及翻译论集》,第49—50页,该集与《文学评论集》(第三卷)多篇文章论及汉语受西方文法结构影响的后果,很值得关注。

② [美]诺姆·乔姆斯基:《句法理论的若干问题》,黄长著、林书武、沈家煊译,中国社会科学出版社,1986年版,第134页。

《秋兴》八首第六首的第二联“花萼夹城通御气/芙蓉小苑入边愁”的下联(上联没有歧义)为例,这一联在深层结构上至少有三种解读方式:

1. 芙蓉小苑边愁入
2. 边愁入芙蓉小苑
3. 芙蓉小苑使边愁入

在表层结构上,“芙蓉小苑入边愁”是一个 NP + VP 的短语结构:“这个短语结构大致是这样的:‘芙蓉小苑’是名词性主语,‘入边愁’是它的动词性谓语,其中‘入’是动词,后接名词‘边愁’。但值得注意的是,即使这种短语结构被固定,仍有产生多种语义的可能,因为通过不同的变化,不同的潜在句子都可以推衍出这种短语结构。比如,如果我们选择了第一种句式,所涉及的变化是动词与紧接其后的名词互换;如果是第二种选择,互换的是动词两边的名词;而按照第三种选择,则是删去‘使’并把‘入’同‘边愁’互换。”^①在这里,无论是名词性短语“芙蓉小苑”和动词性短语“入边愁”,其相互之间的关系是非常自由的,我们至少可以做出三种理解。在这里我们可以看到,古典诗的句法即使作为一种 NP + VP 的短语结构,其语义解释的空间也是相当丰富的。

不过,古典诗的问题也正是在这里,我们也可以看到现代诗的句法转换的合法性:古典诗这种在深层结构上的语义丰富性,在一定的历史语境下也成为它的弊病,对于急切的现代性思想意义的言说诉求而言,这种丰富性在现代知识分子那里成了“抽象”性、“言之无物”、“文胜质”,于是,现代知识分子在寻求新的说话方式时,某种意义上是符合了现代语法学所说的“转换规则”——“转换规则的一个主要功能,乃是把一个表达句子内容的抽象的深层结构变换为一个表示该句子形式的相当具体的表层结构。”^②

古典诗由于独立性的句法,其语句表层结构的词组标记之间,其关系是

① [美]高友工、梅祖麟:《唐诗的魅力》,上海古籍出版社,1989年版,第14—15页。

② [美]诺姆·乔姆斯基:《句法理论的若干问题》,中国社会科学出版社,1986年版,第134页。

各自独立的,留给读者的想像空间是非常自由的,但转换语法的“总原则”却是:“转换对语义解释的唯一贡献便是它们(转换)使词组标记相互之间发生联系(即把已经用某种固定方式加以解释的各词组标记的语义解释结合起来)。”^①上面之所以以《天狗》一诗为例,是因为这首诗在句法上的极为“奇特”(似乎不是“简单”、“明了”就可以概之),似乎就是后来的现代诗许多语句的“基本核心句”的组合范本。诗歌里的现实经验都是在语言显现的,事实上若没有句法结构在“现代”的“转换”和西方浪漫主义诗歌的自由体式,新诗的一个抒情基点——“自我”,在古典诗歌的语言板结和传统诗歌形式(句法、章法)的束缚中也无法挣脱出来。

(三)以“自我”为抒情基点

从根本上说,《女神》在“新诗”中的特殊意义,就在提供了一个中国诗歌中从未有过的“自我”形象,从而为“新诗”建立了新的话语据点。这是一个既通向破坏旧体制又通向新的感情表达方式的据点:从诗歌话语的角度看,前者,是对传统价值与话语秩序的颠覆,通向“革命”,通向“破坏偶像崇拜”,通向《凤凰涅槃》式的旧世界与旧我的自焚;而后者,则建立一种以“自我”抒情为出发点的诗歌话语交流机制,通向“抒情诗是感情的直写”这一元论的诗学主张,认定“诗不是‘做’出来的,只是‘写’出来的”,提出“我们的诗只要是我们心中的诗意诗境底纯真的表现,命泉中流出来的 Strain,心琴上弹出来的 Melody,生底颤动,灵底喊叫,那便是真诗,好诗,便是我们人类底欢乐底源泉,陶醉底美酿,慰安底天国。”^②通向如下的诗歌公式:

诗 = (直觉 + 情调 + 想像) + (适当的文字)^③

Inhalt

Form

这种以“自我”抒情为出发点的诗歌话语交流机制,改变了传统诗歌对情境关系的重视。在诗歌“说话者”、“听者”、“说的事物”三重关系中,强调的

① [美]诺姆·乔姆斯基:《句法理论的若干问题》,中国社会科学出版社,1986年版,第131页。

② 田寿昌、宗白华、郭沫若:《三叶集》中郭沫若致宗白华信,上海:亚东图书馆,1920年版,第6页。

③ 田寿昌、宗白华、郭沫若:《三叶集》中郭沫若致宗白华信,上海:亚东图书馆,1920年版,第8页。

已不是言说者的感情对事物的融入,追求物我关系的和谐;诗人考虑的也不是在“言不尽意”的宿命中,面对语言与事物亲和与疏离的辩证,如何言说事物,如何进入、分辨诗歌的“有我之境”或“无我之境”,而是把“说话者”的主观感情抬高到了压倒一切的高度。

在“五四”的历史语境中,由于这个“自我”在求解放的社会进程里同时兼任了批判与抒情的双重职能,无疑有着重要的时代意义。

.....

足足!足足!足足!

足足!足足!足足!

五百年来的眼泪倾泻如瀑。

五百年来的眼泪淋漓如烛。

流不尽的眼泪

洗不净的污浊,

浇不熄的情炎,

荡不去的羞辱,

我们这缥缈的浮生

到底要向哪儿安宿?

.....

啊啊!

有什么意思?

有什么意思?

痴!痴!痴!

只剩些悲哀,烦恼,寂寥,衰败,

环绕着我们活动着的死尸,

贯串着我们活动着的死尸。

啊啊!

我们年青时候的新鲜哪儿去了?

我们年青时候的甘美哪儿去了？
我们年青时候的光华哪儿去了？
我们年青时候的欢爱哪儿去了？
去了！去了！去了！
一切都已去了，
一切都要去了。
我们也要去了，
你们也要去了，
悲哀呀！烦恼呀！寂寥呀！衰败呀！
.....
啊啊！
火光熊熊了。
香气蓬蓬了。
时期已到了。
死期已到了。
身外的一切！
身内的一切！
一切的一切！
请了！请了！
.....^①

就像《凤凰涅槃》所描写的死亡与新生的神话一样，这是一个价值上有过去、有未来而无现实的想像空间，充满着阔大新鲜的宇宙、自然和神话意象，充满着“自我”对未来世界的憧憬与追求。郭沫若的诗开创了新诗表现大历史、大时代、大境界的先河，他的“自我”不仅重构了人与自然、历史和现实的各种关系，而且改变了言说这些关系的立足点，——“凤凰更生歌”向我们表明，一次次“自我”的重逢与再现，不是简单的自我复制或单调的节奏性蔓延，

^① 郭沫若：《凤凰涅槃》，《女神》，上海泰东图书局，1921年初版，第51—57页。

而是“自我”的不断发现：“一切的一，更生了！/一的一切，更生了！/我们便是‘他’，他们便是我！/我中也有你，你中也有我！/我便是你！/你便是我！/火便是凰！/风便是火！”似乎宇宙间的一切都可以化约为“一”，而抽象单调的“一”也可以代表宇宙中的一切。由于“自我”的集权化与泛化，诗歌话语跨越了传统诗歌的种种边界，使“新诗”不再停留在符号形式层面的革新，而深入到了观念与想像方式的领域。随着“自我”作为感情的核心被接受下来，同时被理解为诗歌语言交流的基础，“自我”的认同与讨论成了新诗人的基本文化姿式，以及定义异己和想像“他者”的一个重要指标，成了20世纪中国各种诗歌思潮反复提起的话题。

二、“自由诗”的确立

这种以“自我”为话语据点的摆脱了“白话诗”时期对于现实过分粘滞的“新诗”，带来了诗歌想像力的解放，同时更远地疏离了中国古典诗歌“天人合一”的宇宙观和不涉理路、不落言筌，以物观物，反对主观干预的表现传统。它的突出特征不再是将主体融入物象世界，而是把主观意念与感受投射到事物上面，与事物建立主客分明的关系并强调和突出了主体的意志与信念。

这本质上是近代西方浪漫主义的诗学观念，郭沫若的《女神》实际上体现了20世纪中国诗歌革命在资源上的转变：不再只是从改变语言和“增多诗体”着手，局限于在乐府、词曲、民谣中等本土资源的再生产，而是外求一种更为贴近时代的、内容与形式没有矛盾的榜样。事实上，根据郭沫若自述，唤醒他诗的意识，有“好象第一次才和‘诗’见了面”感觉的诗，是美国诗人朗费罗的《箭与歌》；后来则喜欢上了泰戈尔清新、平易和明朗的诗风，以及歌德的博大与智慧，与之“结了不解缘”；而唤起他作诗胆量的是“白话诗”，直接启发他诗风的是惠特曼，“惠特曼的那种把一切的旧套摆脱干净了的诗风和五四时代的暴飙突进的精神十分合拍，我是彻底地为他那雄浑的豪放的宏朗的调子所动荡了。”^①而闻一多几乎在肯定《女神》的“新”的同时，也指出“《女神》不独形式十分欧化，而且精神也十分欧化的了。……《女神》中所用的典故，

^① 郭沫若：《我的作诗的经过》（1936年），《郭沫若论创作》，上海文艺出版社，1983年版，第204页。

西方的比中国的多多了,例如 Apollo, Venus, Cupid, Bacchus, Prometheus, Hygeia,……是属于神话的;其余属于历史的更不胜枚举了。《女神》中底西洋的事物名词处处都是,数都不知从那里数起。《凤凰涅槃》底凤凰是天方国底‘菲尼克斯’,并非中华的凤凰。诗人观画观的是 Millet 底 Shepherdess, 赞像赞的是 Beethoven 底像。他所羡慕的工人是炭坑里的工人,不是人力车夫。他听鸡声,不想着笛簧的律吕而想着 orchestra 底音乐。地球底自转公转,在他看来,‘就好像一个跳着舞的女郎’,太阳又‘同那月桂冠儿一样’。他的心思分驰时,他又‘好像个受着磔刑耶稣’。他又说他的胸中像个黑奴。”^①

不仅仅是《女神》为代表的自由诗,也包括当时风靡一时的小诗。这是一种受印度诗人泰戈尔与日本俳句的影响,又汇通了中国诗歌传统中的绝句、小令的某些特色,即兴抒发一时感兴、一时印象、一时领悟的单纯而紧凑的诗体,在“五四”时期非常风行,实际上也是自由诗的一种。周作人在 1920 年就曾把日本的一些短歌和俳句翻译到中国来,认为这是一种真实与简练的诗歌体裁。后来,他在《论小诗》一文中又说:“所谓小诗,是指现今流行的一行至四行的新诗。这种小诗在形式上似乎有点新奇,其实只是一种很普通的抒情诗,自古以来便已存在的。……如果我们‘怀着爱惜这在忙碌的生活之中浮到心头又复随即消失的刹那的感觉之心’,想将它表现出来,那么数行的小诗便是最好的工具了。”^②不过,那种捕捉“浮到心头又复随即消失的刹那的感觉”特点,并没有真正支配当时小诗作者的想像力,日本俳句中那种与中国古典诗歌相通的“以象写意”的创作方法,泰戈尔的睿智与飘逸,也没有在当时的小诗创作中得到真正的回响。当时冰心的小诗《繁星》与《春水》有广泛的影响,诗风清新单纯,思想晶莹纯洁,却缺乏独特的感觉和深远的意境,喜爱表现浅白的哲理,因而梁实秋说读她的诗“只能遇到一位冷若冰霜的教训者”,还嫌“句法太近于散文”。^③倒是宗白华的《行云》中的一些作品更耐读一些,犹如他的这首《小诗》:

① 闻一多:《〈女神〉之地方色彩》,《创造周报》,1923 年第 5 号。

② 仲密(周作人):《论小诗》,《觉悟》,1922 年 6 月 29 日。

③ 梁实秋:《〈繁星〉与〈春水〉》,《创造周报》,1923 年第 12 号。

生命的树上
凋了一枝花
谢落在我的怀里，
我轻轻的压在心上。
她接触了我心中的音乐
化作小诗一朵。

宗白华小诗比当时一般小诗的优长，是能以生命体认自然，从身边事物进入自然与宇宙的广袤与神秘，小中见大，单纯中有丰富。比如《夜》：“一时间，/觉得我的微躯/是一颗小星，/莹然万星里/随着星流。/一会儿/又觉着我的心/是一张明镜，/宇宙的万星/在里面灿着。”不过，即使如此，它们毕竟无法与经典的日本短歌和俳句相比，例如这样感觉、心境与景象完全融合的俳句：“枯萎的枝桠/乌鸦停驻在上面——/秋天的黄昏。”（松尾芭蕉）它们也不同于稍早同样受日本俳句和中国古典诗歌启发的美国意象派的“小诗”，譬如庞德（Ezra Pound, 1885—1972）著名的《地铁车站》：

人群中这些面庞的魅影，
湿漉漉黑色枝头上的花瓣。

日本的俳句和美国意象派“小诗”追求的是瞬间感觉和意象经营的美学情趣，而我国“五四”时代的小诗，主要流于抒情与说理一途。它不仅在特质上属于表现“自我”感情为中心的自由诗，而且还给人以新诗容易作的错觉，助长了粗制滥造的倾向，因此梁实秋当时就提出警告，认为小诗“是一种最易偷懒的诗体，一种最不该流为风尚的诗体”。^①

“白话诗”是“新诗”前驱，“新诗”是“白话诗”的发展与作为一种新的诗歌体制的基本定型。“新诗”是与“旧诗”相对而言的，“新诗”的新，在诗形方面是体式与写法的自由，在诗质方面是追求个人感情的表现。前者，是“自由

① 梁实秋：《〈繁星〉与〈春水〉》，《创造周报》，1923年第12号。

诗”这一主导形式的确立;后者,是以“自我”为内核建立起了诗歌言说的话语据点。而“白话诗”向“新诗”演变的过程,又从自己寻求现代性的诉求出发,不断强化了对外国诗歌的学习与借鉴。除了在接受了西方近代人文主义和科学主义的价值观念,相信进化论,崇尚主体性外,还接受了西方语法的影响,从而进入语言内部,改变了中国诗歌传统的修辞方式。

在“白话诗”时期,主张“自然的音节”,追求的是表达现实的明白清楚,诗人们也大多模拟口语写作且摒弃押韵,希望把诗歌表达的“人工”性降到最低,因而近于散文;而到了“新诗”时期,诗人们强调“自我”的抒发,文化的价值取向已趋向西方,“白话”随之“欧化”也似乎是题中之义的事。欧化的媒介主要是翻译文学,许多作家本身就从事译述,即使自己不从事译述,也乐于从翻译作品中受益。“新诗”时期的“白话”,已不单纯是胡适《白话文学史》追溯的中国白话,不是宋元小说、元曲、《水浒传》、《红楼梦》里的白话,也不全是日常生活交往所用的白话,而是融汇了西方语法强调主体、强调思维的因果逻辑关系的“白话”。如郭沫若的《〈女神〉序诗》第一节:

我是个无产阶级者:
因为我除个赤条条的我外,
什么私有财产也没有。
《女神》是我自己产生出来的,
或许可以说是我的私有,
但是,我愿意成个共产主义者,
所以我把她公开了。

这首诗去掉分行就成了说理散文,是赤条条的“我”的强行干预决定了它的诗情。突出的是诗歌说话主体的直接参与,这在中国古代诗歌修辞中是极为罕见的,在语法的层面上也是西方式的,即先指出事物的性质,再说明它的原因。“是”、“因为”、“或许”、“但是”、“所以”这些语序的欧化特点就更明显了。自“新诗”成为一种大多数人接受的现代诗歌体制以来,一是“我”泛滥成灾,到处是“我是”、“我像”、“我爱”、“我愤怒”、“我悲哀”之例的直白句

式,在语言方面助长了滥情主义(英雄主义与感伤主义是它的两面)倾向;二是语法上受西方逻辑化修辞的影响,单复数、代词、虚词、因果词、时态词,以及形容词加主语的修辞格大量进入了诗歌,即加剧了诗歌的散文化倾向。

第三节 “浪漫的诗”与“具体的诗”

从“白话诗”到胡适在《谈新诗》一文里所确立的“新诗”,中国诗歌最大的变化一在于语言的变化(用“白话”替代了“古文”),二在于诗人们力图以“文法”为诗,试图以此为更新汉语诗歌言说方式的捷径。不过,尽管“文法”是白话诗的诗意生成机制的一个重要的“形式”策略,但另一方面,在诗歌的语言机制中,语法和“诗的意味”的关系是极为复杂的,就像乔姆斯基所说的:“不能把‘符合语法’这个概念跟任何语义上的‘有意义’或‘有意味’这个概念等同起来。”^①符合语法的语句,不一定是有“意义”的,更不一定是诗歌里说的“有意味”;而不符合语法的语句,不一定就无“意义”,它也许恰恰能生成“诗的意味”。作为在西方语法参照下的现代汉语语法意义上“文法”,是否完全适应于现代汉语诗歌的写作,还是值得探讨。“五四”一代人被称之为“浪漫”的一代,做人、作文、写诗常常取“新”,而“诗”的特质,往往被忽略了,在“诗”的“具体性”和“五四”一代人的浪漫特质之间,在“诗法”与“文法”之间,还有诸多问题需要探讨、需要克服。新诗不仅要“新”,还要是“诗”,而真正的诗,不是以浪漫主义式的求新求异姿态取胜的,而是以感觉、经验和想像上的“具体性”取胜的。

一、“五四”文人:“浪漫一代”

李欧梵先生认为“中国现代作家”是“浪漫一代”,“五四”文学的“浪漫”特征不仅是文学的问题,更是特殊历史语境中知识分子的命运问题、文人的生命姿态:“中国知识分子把自己与国家相隔绝,高深的教育如今变得无用:现代中国知识分子参政的传统渠道已被剥夺,除非他们愿意把自己出卖给军

^① [美]诺姆·乔姆斯基:《句法结构》,中国社会科学出版社,1979年版,第8页。

阀,或者接受蒋介石南京政府的高压统治,否则的话,他们已经没有政治作用。因此,郁达夫心灰意冷的源头,藏在他颓废的外表之下。他故意堕落的幌子背后,可能是受良心谴责的思想,寻求适当的环境来承诺义务:‘活在世上,总要做些事情’。因此,文学界就替不少现代中国知识分子提供了这样的适当的环境,作为替代政治服务的上佳选择。这也是把注意力从国家转移到社会上。梁启超写的一篇开创性文章《论小说与群治之关系》,提供了关于文学的社会功能的新准则,并引起鲁迅回应:要改变社会风俗,必须破除中国的守旧观念和风俗习惯。文学研究社把文学创作正式确定为严肃的实践,被疏离的知识分子于是找到新的舞台来付出承诺、发挥影响力和谋生。文人在现代中国社会中,成为新社会有地位的一群,以阔气的生活方式和美化的道德观念来维持他们在大城市中心疏离的存在。”^①

对现代作家而言,“浪漫”有时是刻意的、自觉的,是一种自我形象的塑造:“对现代文人来说,身份问题和疏离可以成为个人强项,以苏曼殊为例子,注定‘难以言喻的痛苦’的一生,可以有某种难以抗拒的魅力。被疏离的现代典型文人认为自己与众不同。这种感觉也来自他们发现个人生活经验的珍贵和独特——他们感到自己人生的无穷变化和各种苦难遭遇,并不能充分获得国人理解和欣赏。他们从社会政治的较广阔角度探究,与其自我检讨不足之处,还不如放纵于自怜,采取妄自尊大的夸张态度,在个人的自我作品中加以美化。换句话说,这种自我陶醉的态度所依据的不是社会政治而是浪漫:20世纪的中国文人,就像19世纪的法国艺术家一样,因为自己‘比常人有更强烈的感受’而感到不同。这种使他们注定一生受苦的高度敏感,也可以说是一种幸运,一种常人没有的天赋感觉。因此,这种怀才不遇的浪漫态度成为现代文人自欺欺人的姿态,用来减轻他们对疏离的存在的忧虑。”^②这也是为什么像郁达夫这样的文人更愿意将自己当做时代的“零余者”的原因。

“五四”作家的浪漫主义倾向首先是一个过渡时代知识分子的内在反应,他们对社会、历史的反应/认识往往有偏差,要么过度、要么沉湎于自我:

① 李欧梵:《中国现代作家的浪漫一代》,新星出版社,2005年版,第254页。

② 李欧梵:《中国现代作家的浪漫一代》,新星出版社,2005年版,第254—255页。

……1920年代在中国的浪漫主义……这看法认为生活不是以理性的次序客观反映的既定方案,而是个人和主观经验的过程。现实不被视为有系统地运用人类智力来把握既定的结构或方案,而是没有条理的流动,从来不会静止,也从来不能被完全理解,只能凭直觉和暗示来感受和瞥见。因此,这种看法强调的是一时冲动而不是结果,是动机而不是目的,是创意的愿望而不是回顾的分析;是感觉和敏感而不是理智和仪式。社会被视为混乱的,要被毁灭或彻底革新为婴儿,而不是可以补救的碎片。乌托邦这灿烂未来的天堂,即使渴望描绘,最终也是笔墨不能形容的。因此,浪漫主义乌托邦的幻想形象,往往用含糊丰富的词汇来表达,例如“完全重生”、“整个人类”、“解放”、真、善、美、自由、快乐。

从历史的角度来看,这种看法往往反映了一个过渡时期:“什么是浪漫主义?最重要的,是对过渡时期的内在反应,混淆了之前的所有行为和价值、混合所有阶层,摧毁所有信仰,所有恰当的确立立场。”(拉夫林:《欧洲文艺研究》,第16页)这种过渡时期往往产生一些不能有机地属于社会任何确定阶级的个人。缺乏与整个社会的有机接触,这种个人被迫依赖自己,以自我的价值来与社会其余部分相对抗。在他眼中,他离乡别井和疏离,成为他想像中伟大的证明。就是在这种过渡背景下,我们浪漫文人的生活故事悲惨地结束了。在歌颂爱情、吹捧个性和庆祝解放时,他们似乎没有时间或情绪来分析时代的复杂性和他们作为疏离的知识分子的改变角色。他们消灭了传统之后,却留下文化真空,并企图用西方的万灵药——科学、民主、无政府主义、社会主义、浪漫主义——来填满这真空。他们为来自西方的奇事奇物而兴奋发狂,从来不认真地考虑现代中国文化特征的问题。他们的基本看法(可能在转变和不稳定的历史背景下出现的),是一点也不现实的。他们的理想形象和越来越忧郁的现实之间的冲突,并不能令他们重新评估自我,反而重新肯定自我。^①

① 李欧梵:《中国现代作家的浪漫一代》,新星出版社,2005年版,第299—300页。

一个很典型的例子是“五四”作家对“人力车夫”题材的偏爱,当时许多人都写过这一题材:小说有鲁迅的《一件小事》等多篇,剧本有陈绵的《人力车夫》,新诗除胡适外,有沈尹默的《人力车夫》、陆志韦的《某车夫言》等。胡适的那首诗,通过“客”和车夫的对话,表现了已拉车三年而仅十六岁的少年车夫,在又寒又饥中急切盼望客人坐他的车;而客人见此情状,“忽然中心酸悲”,但不坐,亦“我心凄惨”。在小车夫的哀求与解释下,最后:“客人点头上车,说‘拉到内务部西!’”^①胡适等人诗作中普遍的“人道主义”的“同情”,被很多人所称道,但在梁实秋看来,却是“五四”一代人“浪漫的趋势”的一种表现,是情感不加节制的结果:

情感在量上不加节制,在作者的人生观上必定附带着产出“人道主义”的色彩。人道主义的出发点是“同情心”,更确切些应是“普遍的同情心”。这无限制的同情在一切的浪漫作品都常表现出来,在我们的新文学里亦极为显著。近年来新诗中产出了一个“人力车夫派”。这一派是专门为人力车夫抱不平,一位神圣的人力车夫被经济制度压迫过甚,同时又以为劳动是神圣的,觉得人力车夫值得赞美。其实人力车夫凭他的血汗赚钱糊口,也可以算得是诚实的生活,既没有什么可怜恤的,更没有什么可赞美的,但是悲天悯人的浪漫主义者,觉得人力车夫的生活可怜可敬可歌可泣,于是写起诗来张口人力车夫、闭口人力车夫,普遍的同情心由人力车夫复推施及于农夫、石匠、打铁的、抬轿的,以至于倚门卖笑的妓娼。浪漫主义者,对于妓娼往往表示无限的同情,以为她们“同是天涯沦落人”,以为她们职业虽是卑下,心地却仍光明。近年小说中常把妓娼理想化的。普遍的同情心并不因此而止,由社会而推及于全世界,于是所谓“弱小民族的文学”,“被损害民族的文学”,“非战文学”,应运而生。^②

① 此诗刊于《新青年》,1918年1月15日第4卷第1号。

② 梁实秋:《现代中国文学之浪漫的趋势》,《晨报副刊》,1926年3月25日。

这种在情感上不加节制、缺乏一定的理智的文学趋势在梁实秋看来很有问题：“情感的质地不加理性的选择，结果是：（一）流于颓废主义（二）假理想主义……新文学家大半都是多情的人。其实情不在多，而在有无节制。许多近人的作品……到处情感横溢。情感不但是做了文学原料，简直的就是文学。……浪漫主义就是不守纪律的情感主义。”“浪漫主义者的唯一的标准，即是‘无标准’。所以新文学运动，就全部看，是‘浪漫的混乱’”。^①

后来提倡“新格律”的诗人闻一多也认为：文坛上对新诗“格律”的反对亦于这种浪漫主义趋势有关：“有一种打着浪漫主义的旗帜来向格律下攻击令的人。对于这种人，我只要告诉他们一事实。如果他们要像现在这样的讲什么浪漫主义，就等于承认他们没有创造文艺的诚意。因为，照他们的成绩看来，他们压根儿就没有注意到文艺的本身，他们的目的只在披露他们自己的原形。顾影自怜的青年们一个个都以为自身的人格是再美没有的，只要把这个赤裸裸的和盘托出，便是艺术的大成功了。你没有听见他们天天唱道‘自我的表现’吗？他们确乎只认识了文艺的原料，没有认识那将原料变成文艺所必须的工具。他们用了文字作表现的工具，不过是偶然的事，他们最称心的工作是把所谓‘自我’披露出来，是让世界知道‘我’也是一个多才多艺，善病工愁的少年；并且在文艺的镜子里照见自己那倜傥的风姿，还带着几滴多情的眼泪，啊！啊！那是多么有趣的事！多么浪漫！不错，他们所谓浪漫主义，正浪漫在这点上，和文艺的派别绝不发生关系。这种人的目的既不在文艺，当然要他们遵从诗的格律来做诗，是绝对办不到的；因为有了格律的范围，他们的诗就根本写不出来了，那岂不失了他们那‘风流自赏’的本旨吗？所以严格一点讲起来，这一种伪浪漫派的作品，当它作把戏看可以，当它作西洋镜看也可以，但是万不可当它作诗看。”^②“浪漫”的文学收获的往往不是文学，而是写作者某种不真实的自我形象。

总的来说，“五四”文学的不成熟、新诗初期的写实主义、情感过度、缺乏诗意等问题虽表现在文本上，但不止是文学文本的问题，其中还有作家个体

① 梁实秋：《现代中国文学之浪漫的趋势》，《晨报副刊》，1926年3月25日。

② 闻一多：《诗的格律》，《闻一多全集》（第三卷，丁集），上海：开明书店，1948年版，第247—248页。

经验与更深的社会、文化、历史语境之间的纠葛,了解这一点,能帮助我们认识到:文学的问题既在文学之中,亦在文学之外。也许最好的理解新诗的方法,是体会新诗作者之普遍经验与个体经验、过渡中的汉语、过渡中的诗歌形式等多种因素的纠缠、互动。但不管怎么样,新诗在初期的不成熟是显而易见的,既然是诗,就必须有诗在感觉、经验和想像上的“具体性”,胡适自己也说“诗须要用具体的做法”,但具体的情形,又是怎样呢?

二、“诗须要用具体的做法”

在胡适的文学革命策略中,“文法”的重要性是毋庸置疑的。但有意思的是,在“答辩”式的“文学改良刍议”里,其他七条均长篇大论(最详细的是“不用典”),唯一“须讲文法”一条却很简短:“今之作文作诗者,每不讲求文法之结构。其例至繁,不便举之,尤以作骈文律诗者为尤者。夫不讲文法,是谓‘不通’。此理至明,无待详论。”^①虽然胡适确实很早(至少从“辛亥”始)就开始注意汉文的“文法”问题,也多次撰文思虑汉语诗歌当如何“讲求文法”,似乎这个问题甚大,此处没有必要再细说。但其他条目,如“不摹仿古人”(“文学进化之理”)胡适也曾详细论述,这里仍不吝赘述,为何重要的“文法”一条只有寥寥数语?给人一种难以说清,聊以搪塞之感。

胡适的《谈新诗》^②一文是为“近来新诗的发生”从多个方面寻求其历史和美学的合法性的。其中“新诗的方法”则是“总结的收场”(值得注意的是这里胡适认为“做新诗的方法是根本上做一切诗的方法”,以“新诗”代替“一切诗”,此种观点可以看出胡适对古典诗的“方法”的否定态度)。这个根本的方法就是他说的区别与古典诗之“抽象”的“具体性”:

诗须要用具体的做法,不可用抽象的说法。凡是好诗,都是具体的;
越偏向具体的,越有诗意诗味。凡是好诗,都能使我们脑子里发生一

^① 胡适《文学改良刍议》,最早发表于《新青年》1917年1月。引自《中国新文学大系·建设理论集》,第37页。

^② 胡适:《谈新诗》,原载1919年10月10日《星期评论》纪念专号,后收入1935年10月15日良友图书印刷公司出版《中国新文学大系·建设理论集》。

种——或许多种——明显逼人的影像。这便是诗的具体性。

其实,“具体”一直是胡适的一个重要的文学审美标准。1918年,他就认为“文学的美感有一条极重要的规律曰:说得越具体越好,说得越抽象越不好。更进一层说:凡全称名辞都是抽象的;凡个体事物都是具体的。”^①次年6月又云:“凡文学最忌用抽象的字(虚的字),最宜用具体的字(实的字)。例如说‘少年’不如说‘衫青鬓绿’;说‘女子’不如说‘红巾翠袖’;说‘春’不如说‘姹紫嫣红’;说‘秋’不如说‘西风红叶’、‘落叶疏林’。”胡适认为“……初用时,这种具体的字最能引起一种浓厚实在的印象”(不过,“把这些字眼用得烂熟了,便成了陈陈相因的套语。成了套语,便不能发生引起具体意象的作用了”)。^②“具体性”是胡适评价诗歌成功与否的标准,他把“五四”诗坛新诗的遭非议的原因归结为“抽象的题目用抽象的写法”,指出“抽象的议论是不会成为好诗的”,即缺乏“具体性”。他在《谈新诗》一文里以诸多例证来认真区分诗的“抽象”和“具体”:

李义山诗“历览前贤国与家,成由勤俭败由奢”,这不成诗。为什么呢?因为他用的是几个抽象的名词,不能引起什么明了浓丽的影像。

“绿垂红折笋,风绽雨肥梅”是诗。“芹泥垂燕嘴,蕊粉上蜂须”是诗。“四更山吐月,残夜水明楼”是诗。为什么呢?因为他们都能引起鲜明扑人的影像。

“五月榴花照眼明”是何等具体的写法!

“鸡声茅店月,人迹板桥霜”是何等具体的写法!

“枯藤老树昏鸦,小桥流水人家,古道西风瘦马,夕阳西下,——断肠人在天涯!”这首小曲里有十个影像连成一串,并作一片萧瑟的空气,这是何等具体的写法!

以上举的例都是眼睛里起的影像,还有引起听官里的明了感觉的。

① 胡适:《追答李濂堂君》,《新青年》,1918年10月15日第5卷第5号。

② 胡适:《读沈尹默的旧诗词》,《每周评论》,1919年6月29日第28号。

例如上文引的：“呢呢儿女语，灯火夜微明，思冤尔汝来去，弹指泪和声”，是何等具体的写法！

还有能引起读者浑身的感觉的。例如姜白石词，“暝入西山，渐唤我一叶夷犹乘兴。”这里面“一叶夷犹”四个合口的双声字，读的时候使我们觉得身在小舟里，在镜子的湖水上荡来荡去。这是何等具体的写法！

再进一步说，凡是抽象的材料，格外应该用具体的写法。看《诗经》的《伐檀》：

坎坎伐檀兮，置之河之干兮，
河水清且涟漪，
不稼不穡，胡取禾三百廛兮！
不狩不猎，胡瞻尔庭有县貆兮！

社会不平等是一个抽象的题目，你看他却用如此具体的写法。

又如杜甫的《石壕吏》，写一天晚上一个远行客人在一个人家寄宿，偷听得一个捉差的公人同一个老太婆的谈话。寥寥一百二十个字，把那个时代的征兵制度，战祸，民生痛苦，种种抽象的材料，都一齐描写出来了。这是何等具体的写法！

再看白乐天的《新乐府》，那几篇好的——如《折臂翁》，《卖炭翁》，《上阳宫人》——都是具体的写法。那几篇抽象的议论如《七德舞》，《司天台》，《采诗官》——便不成诗了。

旧诗如此，新诗也如此。

现在报上登的许多新体诗，很多不满人意的。我仔细研究起来，那些不满人意的诗犯的都是一个大毛病，——抽象的题目用抽象的写法。

那些我不认得的诗人做的诗，我不便乱批评。我且举一个朋友的诗做例。傅斯年君《新潮》四号里做了一篇散文，叫做《一段疯话》，结尾两行说道：

我们最当敬重的是疯子，最当亲爱的是孩子。疯子是我们的老师，孩子是我们的朋友。我们带着孩子，跟着疯子走，走向光明去。

有一个人在北京《晨报》里投稿，说傅君最后的十六个字是诗不是

文。后来《新潮》五号里傅君有一首《前倨后恭》的诗，——一首很长的诗。我看了说，这是文，不是诗。

何以前面的文是诗，后面的诗反是文呢？因为前面那十六个字是具体的写法，后面的长诗是抽象的题目用抽象的写法。我且抄那诗中的一段，就可明白了：

倨不由他，恭也不由他！——

你还赧他。

向你倨，你也不削一块肉；向你恭，你也不长一块肉；

况且终究他要向你变的，理他呢！

这种抽象的议论是不会成为好诗的。

再举一个例。《新青年》六卷四号里面沈尹默君的两首诗。一首是《赤裸裸》：

人到世间来，本来是赤裸裸，

本来没污浊，却被衣服重重的裹着，这是为什么？

难道清白的身不好见人吗？那污浊的，裹著衣服，就算免了

耻辱吗？

他本想用具体的比喻来攻击那些作伪的礼教，不料结果还是一篇抽象的议论，故不成为好诗。还有一首《生机》：

刮了两日风，又下几阵雪。

山桃虽是开著，却冻坏了夹竹桃的叶。

地上的嫩红芽，更僵了发不出。

人人说天气这般冷，

草木的生机恐怕都被摧折；

谁知道那路旁的细柳条，

他们暗地里却一齐换了颜色！

这种乐观，是一个很抽象的题目，他却用最具体的写法，故是一首好诗。

我们徽州俗话说人自己称赞自己的是“戏台里喝采”。我这篇谈新诗里常引我自己的诗做例，也不知犯了多少次“戏台里喝采”的毛病。现在且再犯一次，举我的《老鸦》做一个“抽象的题目用具体的写法”的

例罢：

我大清早起，
站在人家屋角上哑哑的啼。
人家讨厌我，
说我不吉利：
我不能呢呢喃喃讨人家的欢喜！

胡适认为“文学的美感”一个重要规律是：“凡全称名辞都是抽象的；凡个体事物都是具体的”，但事实上，他所举“绿垂红折笋，风绽雨肥梅”、“鸡声茅店月，人迹板桥霜”等诗例，其中的名词如“绿”、“红”、“笋”、“风”、“雨”、“梅”、“鸡声”、“月”、“人迹”、“霜”等，要么是事物的“性质”，要么是事物的“类”名，正是一种“全称名辞”。中国古典诗歌由于句式的五七言和句法的独特性，使大量的词语（多是名词）省略了具体细节特征，只能以“类”名和“抽象”的“性质”化的词语入诗。中国诗句中多的是“全称名辞”。但既然“全称名辞都是抽象的”，何以胡适又惊叹“鸡声茅店月，人迹板桥霜”是“何等具体的写法！”

诗要用“具体”的词语，因为“具体的字最能引起一种浓厚实在的印象”，这确实不错。不过，胡适竟然对“绿垂红折笋，风绽雨肥梅”、“鸡声茅店月，人迹板桥霜”的“具体”竟然和《石壕吏》、《卖炭翁》的“具体”都不作区分，可见问题之大。以“鸡声茅店月，人迹板桥霜”句为例，若此句都是“具体的字”，它的“具体性”的获得，也与近体诗的一种“若即若离、若定向、定时、定义而犹未定向、定时、定义的高度的灵活语法”有关，正是这种独特的句法、语法使诗歌阅读产生了独特效果，^①“读者在字与字之间保持着一种自由的关系……一种‘若即若离’的解读活动，在‘指义’与‘不指义’的中间地带，而造成一种类似‘指义前’物象自现的状态。……仿佛是一个开阔的空间里的一些物象，由于事先没有预设的意义与关系的‘圈定’，我们可以自由地进出其间，可以从

① 如“无需人称代名词所引起的‘虚位’，如没有时态变化所提供的‘刻刻发生的现在性’，如无需连接元素所开出的‘自由换位’，及词性复用及模棱所保留语字与语字之间的多重暗示性”等，参阅叶维廉：《言无言：道家知识论》，《中国诗学》，三联书店，1992年版，第58页。

不同的角度进出,而每进可以获致不同层次的美感。我们仿佛面对近似水银灯下事物、事物的活跃和演出,在意义的边缘上微颤。”^①这种在“在意义的边缘上微颤”并不试图获取事物的(哪怕是象征、隐喻的)思想、意义的“具体性”,和《诗经》里的《伐檀》通过“具体”事例来写“社会不平等”的“具体性”,和《石壕吏》、《卖炭翁》以具体的写实场景和选择一个叙述视角来反映社会现实和某种政治制度的罪恶的“具体性”,其实差别甚大,而对于胡适,似乎并没有分别。

诗歌不能“抽象的议论”是对的,不过胡适所举一首不是“抽象的议论”的“好诗”——《生机》,固然是通过细致的景物描写写出了“生机”,不过这种写法还是给人感觉像是用多一点的细节来证明“生机”的没有消灭,给读者的感觉和想像的丰富性似乎微乎其微。而胡适“自己称赞自己的”一首《老鸦》,问题就更大。此诗初刊于《新青年》时作者还附了说明:“六年十二月十一日,重读伊伯生之《国民公敌》戏本,欲作一诗题之。是夜梦中作一诗,醒时乃并其题而忘之。出门,见空中鸽子,始忆梦中诗为《咏鸦与鸽》然终不能举其词。因为补作成二章。”另外一章如下:

天寒风紧,无枝可栖,
我整日里飞去飞回,整日里挨饥。——
我不能替人家带着鞘儿嗡嗡央央的飞,
也不能叫人家系在竹竿头,赚一撮黄小米!^②

“老鸦”是一个“抽象的题目”? 胡适的意思大概是要借着“老鸦”的意象

① 参阅叶维廉先生的解读:“……在真实世界里,一所茅屋,一个月亮,如果你从远处平地看,月可以在茅屋的旁边;如果你从高山看下去,月可以在茅屋下方;如果从山谷看上去,月可以在茅屋顶上……但在我们进入景物定位观看之前,这些‘上’、‘下’、‘旁边’的空间关系是不存在的;事实上,景物的关系会因着我们的移动而变化。文言文常常可以保留未定位、未定关系的情况,英文不可以;白话文也可以,但倾向于定位与定关系的活动。‘鸡声茅店月,人迹板桥霜’就是没有决定‘茅店’与‘月’的空间关系;‘板桥’与‘霜’也绝不只是‘板桥上的霜’。没有定位,作者仿佛站在一边,任读者直观事物之间,进出和参与完成这一瞬间的印象”。叶维廉:《中国古典诗中的传释活动》,《中国诗学》,三联书店,1992年版,第17页。

② 胡适:《老鸦》,《新青年》,1918年2月15日第4卷第2号。“……《咏鸦与鸽》”与“然”之间原文即无标点。

表现一个复杂的思想。这个思想是什么呢?即使没有胡适的近百字的说明,人们联想“五四”时期那种追求“个性解放”的历史情境,也能够明白作者大概是借着乌鸦和鸽子形象来隐喻“‘我’宁可……也一定要争取‘个性’自由”的意思。胡适的解释使人们更加明白,原来这首诗的产生与易卜生的戏剧《国民之敌》当时在中国掀起的“个性解放”风潮密切相关。^①老鸦与鸽子的形象均与《国民之敌》中争取个性自由、不甘做社会和家庭的“傀儡”的女主人公有关。诗歌这种单纯、实际的情感思想与两种动物形象之间形成了直接的对应,这种“具体”的写法怎么能使人产生更丰富的想像呢?

由此可见,胡适的《老鸦》的具体,只是相对于傅斯年的《前倨后恭》、沈尹默的《赤裸裸》的具体。他所谓“诗的具体性”,还只是一种要纠正在诗中“抽象的议论”的具体性,是一种与“写实”手法混淆不情的“具体性”。是在“诗体的解放”的条件下,在诗歌中大量接纳“丰富的材料,精密的观察,高深的思想,复杂的情感”的“具体性”。

三、“白话诗”的资源

新诗不仅要“新”,而且必须有诗歌的“具体性”。“白话诗”,作为“新诗”的初期形态,必须为自身的诗性、“具体性”多方寻求资源。

最早发表“白话诗”的刊物是当时陈独秀主编的《新青年》杂志。该刊1917年1月出版的第2卷第5号,在发表胡适的《文学改良刍议》的同期,也发表了胡适的“白话诗”《蝴蝶》。一年之后,1918年1月15日出版的第4卷第1号,又刊出3位诗人的9首“白话诗”,分别是胡适的《景不徙》、《一念》、《鸽子》、《人力车夫》,刘复(半农)的《相隔一层纸》、《题女儿小蕙周岁的造像》,沈尹默的《鸽子》、《人力车夫》、《月夜》。一年之后的1919年,在“五四”前后思想文化运动的互动中,“白话诗”运动已经开展得如火如荼了:《新青年》、《星期日》、《觉悟》、《星期评论》、《工学月刊》、《学灯》、《少年中国》、《新

^① 胡适与易卜生戏剧关系密切。1918年6月15日,《新青年》第4卷第6号推出“易卜生专号”,刊登了胡适的长篇论文《易卜生主义》、胡适与他的学生罗加伦合译的《娜拉》、陶履恭译的《国民之敌》,其中胡适的文章对当时青年人的思想解放的追求影响甚大。胡适是借易卜生来谈中国的社会问题。诗歌不过是这种说“理”方式的形象化。

生活》、《新潮》、《平民教育》等杂志或报纸副刊都大量刊载“白话诗”，而到了1920年，已有3部诗集出版，它们分别是：《新诗集（第一编）》（新诗社编辑部编，上海新诗社出版部1920年1月初版，同年9月再版），《尝试集》（胡适著，上海亚东图书馆1920年3月初版，同年9月再版），《分类白话诗选（一名《新诗五百首》）》，许德邻编，上海崇文书局1920年8月出版）。

胡适从现代民族国家的立场，认为诗歌革命是辛亥革命至1919年“八年来一件大事”。自1916年胡适写《答梅觐庄》，到1920年《尝试集》、《分类白话诗》出版，后来也统称为“新诗”，它属于中国现代诗歌的拓荒时期，可以称之为“新诗”的“白话诗”时期。这个时期最大的意义并不是建构一种新的诗歌美学，而是试图建构一种新的诗歌言说方式。在这种新的诗歌言说方式的建构中，胡适、沈尹默等人利用“白话”的自由和灵活胀裂了传统诗体的桎梏，是一种倾向；而刘半农等人以民间谣曲等“小传统”为资源，又是另一种倾向。民间谣曲从本源上说是一种在“口里活着”的文学，语言上是口语化的，内容上不太受正统道德规范和文人价值规范的约束，因而能给“白话诗”注入清新活泼的意趣和口语化、现实化的品格，顺应了“新诗”从文人化向平民化转变的时代要求。^①

刘半农是一个“在诗的体裁上是最会翻新花样的”人，他说：“当初的无韵诗，散文诗，后来用方言拟民歌，拟‘拟曲’，都是我首先尝试。至于白话诗的

① 当时北大歌谣研究会出版的《歌谣》周刊就有文章提出：

“本会蒐集歌谣的目的共有两种，一是学术的，一是文艺的。我们相信民俗学的研究在现今的中国确是很重要的一件事情，虽然还没有学者注意及此，只靠几个有志未逮的人是做不出什么来的，但是也不能不各尽一分的力，至少去供给多少材料或引起一点兴味。……从这学术的资料之中，再由文艺批评的眼光加以选择，编成一部国民心声的选集。意大利的卫太尔曾说‘根据在这些歌谣之上，根据在人民的真感情之上，一种新的“民族的诗”也许能产生出来。’所以这种工作不仅是在表彰现在隐藏着的光辉，还在引起将来的民族的诗的发展。”（常惠：《刊词》，《歌谣》，1922年12月17日第1号）

“现在文学的趋势受了民间化了，要注意的全是俗不可耐的事情和一切平日的人生问题，没有工夫去写英雄的轶事，佳人的艳史了。

“歌谣是民俗学中的主要分子，就是平民文学的极好的材料。我们现在研究他和提倡他，可是我们一定也知道那贵族的文学从此不攻而破了。

“有一句谚语是：‘男要俏，一身皂。女要俏，一身孝。’还有什么‘清水脸’，‘小寡妇’，等，这些都是轻描淡写的‘写实主义’。但是这些材料若是不上歌谣里边去找，那里还能找得出真正的民众的艺术呢？”（常惠：《我们为什么要研究歌谣》，《歌谣》，1922年12月31日第3号）

音节问题,乃是我民国九年以来无日不在关心的事。”^①他在北京大学任教时就主持歌谣研究会,并与沈尹默、周作人从事歌谣征集与编辑工作,1918年5月北大日刊就有他编的“歌谣选”揭载。当时,他认为诗歌园地里“黄钟”太多,应该把地狱中呻吟的“瓦釜”之声表现出来,民歌正是传达这种声音最直接的形式,为此他把自己以“拟民歌”体诗为主的创作称为《瓦釜集》。1921年5月,在寄《瓦釜集》给周作人时,他在所附的信中说,民歌比较能传达出诗中说话者真实的语言和声调,“我们做文做诗,我们所摆脱不了,而且是能于运用到最高等最真挚的一步的,便是我们抱在我们母亲膝上时所学的语言;同时能使我们受最深切的感动,觉得比一切别种语言分外的亲密有味的,也就是这种我们母亲说过的语言。这种语言,因为传布的区域很小(可以严格的收缩在一个最小的地域以内),而又不能独立,我们叫它方言。从这上面看,可见一种语言传布的区域的大小,和他感动的大小,恰恰成了一个反比例。这是文艺上无可奈何的事。关于声调,你说过:‘……俗歌——民歌与儿歌——是现在还有生命的东西,他的调子更可以拿来利用’(《新青年》八卷四号“诗”)。这是我们两人相隔三万里一个不谋而合的见解。”^②

由于有这种自觉,他的不少诗作深得民歌亲切自然的韵味,在音调上更是具有民歌讲究重复、一唱三叹的特点。譬如那首写于1920年9月4日,创造了“她”字并被赵元任谱曲,流传甚广的《教我如何不想她》:

天上飘着些微云,
地上吹着些微风。
啊!
微风吹动了我的头发,
教我如何不想她?

月光恋爱着海洋,

① 刘半农:《扬鞭集·自序》,北新书局,1926年版。

② 这封信1921年5月20日写于伦敦,后作为《代自叙》收入《瓦釜集》(北新书局,1926年版)。

海洋恋爱着月光。

啊！

这般蜜也似的银夜，

教我如何不想她？

水面落花慢慢流，

水底鱼儿慢慢游。

啊！

燕子你说些什么话？

教我如何不想她？

枯树在冷风里摇，

野火在暮色里烧。

啊！

西天还有些儿残霞，

教我如何不想她？

这首诗具有民歌那种因物起兴和情境相生的特点，它非常单纯，内容很浅显，感情是朴实的、直率的，但由于情意的缠绵和情境的开阔和谐，又与“胡适之体”白话诗的“明白清楚”、“意境平实”不同。^① 胡适认为“胡适之体”诗有三条戒约：“第一、说话要明白清楚。古人有‘言近而旨远’的话，旨远是意境问题，言近是语言问题。一首诗尽可以有寄托，但除了寄托之外，还须要成一首明白清楚的诗。意旨不嫌深远，而言语必须明白清楚。古人讥李义山的诗‘苦恨无人作郑笺’，其实看不懂而必须注解的诗，都不是好诗，只是笨谜而已。我们今日用活的语言作诗，若还叫人看不懂，岂不应该责备我们自己的技术太笨吗？我并不是说，明白清楚就是好诗，我只要说，凡是好诗没有不明

^① “胡适之体”是陈子展在《略论“胡适之体”》一文中提出的，该文发表于《申报·文艺周刊》1935年12月6日第6期，曾引起一场关于“胡适之体新诗”的讨论。

白清楚的。至少‘胡适之体’的第一条戒律是要人看得懂。第二、用材料要有剪裁。消极的说,这就是要删除一切浮词凑句;积极的说,这就是要抓住最扼要最精采的材料,用最简练的字句表现出来。……第三、意境要平实。意境只是作者对某种题材的看法。有什么看法,才有什么风格。……在诗的各种意境之中,我自己总觉得‘平实’,‘含蓄’,‘淡远’的境界是最经得起咀嚼欣赏的。‘平实’只是说平平常常的老实话,‘含蓄’只是说话留有一点余味,‘淡远’只是不说过火的话,不说‘浓得化不开’的话,只疏疏淡淡的画几笔。这几种境界都不是多数少年人能赏识的。但我早说过,我只能做我自己的诗,不会迎合别人的脾胃。”^①

胡适的诗歌“戒约”,虽然面对的是诗歌,但移用所有的文学创作同样适用。他并没有真正从诗歌感受和想像世界的特殊方式来讨论问题,哪怕连诗歌最基本的曲折喻写或托物言志的特点也有所忽略。诗歌并不是一种透明的语言,“言近旨远”也是一种相互关系,“近”与“明白清楚”不是一回事,而且“明白清楚”也绝对不可能是一切人的,正如“平实”、“含蓄”、“淡远”不是少年人能赏识一样,它也不可能凡是识字的人都能读懂的。这当然不能说胡适对诗是隔膜的,而是根基于他“以质救文胜之弊”的文学革命主张^②,以及强调接纳散文语言与事理的“作诗如作文”诗歌创作方法论。^③在早期“白话诗”试验中,他最赞赏的是杨杏佛的《寄胡明复》和赵元任的和诗,大体是上是五言式的述事,是被朱经农称作“日来作诗如写信,不打底稿不查韵”那类诗歌形式的散文,而前面已提及的胡适自己第一首“白话诗”《答梅觐庄——白话诗》,则是论辩性很强的诗歌形式的议论文。即使胡适自己认为“意思神情都是旧诗所达不出的”《应该》一诗,也是在讲道理,只不过是面对一种矛盾冲突的情感,比冷冰冰的道理具体亲切而已。

“胡适之体”的白话诗在追求语言与事理的明白清楚时,有意无意地忽略了文类的界限与语言运用上的不同,走了“以文为诗”的偏锋。这时候,反而

① 胡适:《谈谈“胡适之体”的诗》,《自由评论》,1936年第12期。

② 《胡适留学日记》(三),商务印书馆,1948年版,第844页。

③ 胡适除了写过“诗国革命从何始?要须作诗如作文”的诗句外,还在早年的日记中说过:“然不避文之文字,自是吾论诗之一法。”见《胡适留学日记》(三),第844—845页。

是那些从民歌、民谣等“小传统”诗歌资源中寻求借鉴的诗人,由于直接面向诗歌的本源,语言上又出自民间活泼流动的口语,更重视诗歌意象、情境、节奏等方面的经营。不过,“白话诗”时期的新诗,不论是在“大传统”中寻求突破,还是从“小传统”中开拓新路,本质上都还是“工具”和外在形式的变化,以及题材的时代性迁移,而不是诗歌思维、感觉和想像方式的现代转变。1920年出版的《分类白话诗》明显地反映了这一点,这部按“写景类”、“写实类”、“写情类”、“写意类”编选的诗选,“写景类”、“写意类”的取材和意象可以说基本上与传统诗歌变化不大,仍然沿袭着历代诗人面向自然意象的传统嗜好,而“写实类”与“写情类”也只是反映了转型时代社会的不平等和感情的压抑,不过是晚清以来以内容的物质性偏正符号形式物质性的更普遍的实践,如果说它有什么诗歌意义的话,那就是以“具体性”的写作避免程式化和陈言套语的写作。

这种“具体性”的诗歌主张也是胡适一个非常重要的革新诗歌的主张,是当时“差不多成为诗的创造与批评的金科玉律”^①的《论新诗》一文中重点提出的,举了很多的诗例进行论证。胡适提出:“诗须要用具体的做法,不可用抽象的说法。凡是好诗,都是具体的;越偏向具体的,越有诗意诗味。凡是好诗,都能使我们脑子里发生一种——或许多种——明显逼人的影像。这便是诗的具体性。”^②在这里,“具体性”不仅是做诗的标准,也是一切好诗的标准,这的确是一个很好的诗歌见解,因为“具体性”才能节制空幻感情和凌空蹈虚,才能使诗拥有“丰富的材料”、“精密的观察”、“高深的理想”、“复杂的感情”,才能让诗的语言与情境具有坚实的质感。不过,根据胡适举例的具体讨论,这里的“具体性”主要指的是显明的形象感、以个别事物体现普遍现象以及将抽象的道理具象化三个方面,总之是材料和描写的具体性,而不是诗歌感觉、想像世界的具体性;是内容实在性和可感性,而不是意象组织与美学效果的具体性。胡适的这种“具体性”,与他强调内容上“以质救文胜之弊”、语言表达上要明白清楚是相关联的,实际上走的还是韩愈那种“以文为诗”的路

① 朱自清:《中国新文学大系·诗集·导言》,上海良友图书公司,1935年版。

② 胡适:《谈新诗》,《中国新文学大系·建设理论集》,上海良友图书公司,1932年版,第308页。

线,只不过韩愈是“资书以为诗”,而胡适是要求诗在面向白话时必须同时面向具体的现实材料罢了。这就是为什么,在“白话诗”时期,会有那么多人觉得它没有诗意诗味的原因:不仅仅由于“白话”拆除了人们习惯的诗歌形构,无法通过传统的桥梁走进诗歌的世界,也由于这个世界的构造“原则”从感觉和想像的世界转向了“真实”世界。《分类白话诗》的编者提醒人们:“要晓得白话诗的‘原则’是‘纯洁’的,不是‘涂脂抹粉’,当作‘玩意儿’的;是‘真实’的,不是‘虚’的;是‘自然’的,不是‘矫揉造作’的。有了这三种精神,然后有做白话诗的资格。”^①

“白话诗”运动本来是要通过语言和诗体的解放实现精神和美学的自由的,但与传统的经典诗歌相比,却反而给人们狭隘、拘束的印象,这既有“白话”本身的不成熟和运用一种新语言开始还不熟练的问题,更有语言运用的观念和意识问题,诗歌是追求语言自身的“纯洁”、“真实”与“自然”,还是追求语言指涉事物的“纯洁”、“真实”与“自然”?如果着眼于后者,强调诗歌反映现实和启蒙的功能,相信语言与“现实”的同一,诗歌感受与想像的翅膀就只能在现实经验与义理的天地里扑腾。在这种情形中,那些没有明确的社会功利心的诗人,在追求一种新的写法时,反而挽住了些具体细微的感觉和想像力,写得较有诗意诗味,如康白情、俞平伯的一些作品。

四、“文法”与“诗法”

“新诗”不断强化向西方诗歌寻求借鉴的倾向,既可以从中国社会追求现代化的语境由“外”向“里”看,也可以通过语言现象从“里”朝“外”看。因为,“语汇单元之间语言上的关系,实际是句法式的逻辑;而以联想的方式,由一个单元移向另一个单元,则是心理生活中固有的情况。”^②“新诗”语言“欧化”的倾向,实际上也是当时许多知识分子向西方寻求现代性的“心理生活”的反映:从胡适认为文言是“死文字”,钱玄同喊出“废除汉字”的口号,到“新诗”语言的“欧化”,并不是更换了汉字这一符号系统,而是改变了汉语组织文字

^① 许德邻编:《分类白话诗·自序》,上海崇文书局,1920年版。

^② Jan Mukarovsky, *On Poetic Language* (Lisse: the Peter de Ridder Press, 1976), trans. And ed. by John Burbank and Peter Steiner, P. 64.

的句法结构。这种改造,对于通过教育与启蒙推进中国社会的现代转型,对于一种新的语言体系的形成,甚至对于“新诗”本身,是必要的,有历史意义的;而郭沫若通过“自我”建立新诗的抒情据点,也为新诗提供了新的动力。

问题是,无论胡适主张用口语和散文方法改造诗歌的言说方式,还是郭沫若用“自我”改变诗歌的言说内容,反映的都是西方自启蒙主义至今的科学主义意识形态:他们借助“德先生”和“赛先生”挑战传统中国文化的权力架构,接纳西方语法和严密的思维逻辑,以便获得丰富的材料、精密的观察、曲折的理想、复杂的感情;但他们并没有看到西方现代文化的多元复杂性,更没有把怀疑和反思精神同样应用于外来的意识形态。他们混淆了社会政治、经济的现代化,与作为个体、群体精神结构和文化制度的现代性两者之间的联系与区别:看到的往往只是高度工业化的、“进步”与理性的西方,却没有或不大愿意看到西方对现代性的其他向度的探求和反思。这就使当时的诗歌运动,不仅忽略了本土一些有识之士的卓见,也对西方人对自身语言与文化的反思视而不见。

从根本上看,中国“新诗”的观念并不与20世纪西方文学中的现代性观念相对应。西方文学的现代性观念是以完成农村田园式传统社会到充满黑暗与光明的城市社会的历史转变为背景的,不仅把城市经验作为内容、意象的主要来源和背景,而且在认识论上表现出对理性、实证主义和进化论的怀疑,因而强调艺术的独立性,期待独立的艺术世界与庸俗守旧的现实世界相抗衡。但中国的“新诗”革命(乃至整个文学革命),强调的恰恰是面对现实或为新的现实开路的社会功能。虽然他们也对现实不满,激烈地批判现实,但他们普遍同意,现实的腐朽落后是传统文化造成的,西方的理性、科学、民主可以挽救日渐式微的中国,工业文明可以带领中国走出落后与贫困。因此,人们疏远了对自然、宇宙和内心世界的聆听,疏远了对诗歌言说方式和技巧的关怀,更关心表现具有“时代精神”的社会现实与未来。这就是为什么,即使在“白话诗”、“白话文”运动的热潮中,语言学家赵元任一些很有意义的见解被新诗界视而不见、听而不闻的原因^①;这也就是为什么,我国新诗史上

^① 当年胡适在美国构想他的“白话诗”运动时,与他同时留学的语言学家赵元任就曾提出汉语音标拼音的可行性,但胡适却一直在文字的“死”“活”问题中纠缠;后来,鉴于“白话诗”的自由散漫和改革后的“白话”与输入的外国韵律无法协调,赵元任于1923年又编写了《国语新诗韵》,新诗界也反应寥寥。

第一部新诗总集会开创“写实类”这一诗歌分类学先河的原因。还有郭沫若的“自我”，表面看来是面向个人的内心生活，实际上也是外在化的，并不通向心灵的内省，因而这种“自我”是无根的、浮泛的、游移的、无法界定身份的，只能不加区别地把古今中外的“匪徒”集合起来笼统地高喊破坏、反抗、死亡与新生的声音，或者凭着对工业化的简单了解，把工业的浓烟比喻为“黑色的牡丹”，憧憬美好世界的来临。

李欧梵认为：“五四文学中的‘现代主义’最突出的特点是，中国现代作家不是转向自身和转向艺术领域，而是淋漓尽致地展示他的个性，并且把这种个性色彩打在外部的现实上面。在这个意义上来说，五四文学在某种程度上与西方现代主义的第一个阶段相像，在欧文·豪看来，那时现代主义——用不着掩饰它的浪漫主义来源——‘宣称自己是自我的一种膨胀，是事物乃至个人活力一种超凡的、狂放的扩张。’……但是中国现代文学基本上避开了（这种情况直到60年代在台湾才结束）西方现代主义的中期和晚期：‘到了中期阶段，自我开始从外部退回来，并且把自己几乎像是当作世界本身那样投到对自身的内心动力——自由，强迫，突变——做一种精细考查中。进入晚期阶段，出现了一种自我的虚空，从对个性和心理的增益的厌倦中摆脱出来。’”^①这种见解强调中国现代文学与西方早期现代主义的某些相似性，但最有价值之处却是指出这种现代性寻求的外向性：由于这种现代性在相当大的程度上是被迫承受的，是被西方船坚炮利威逼的境遇中向往的现代性，所以从开始接受西方文化时就有意识或无意识地包含着抗争，存在着既爱犹恨、说恨还爱的复杂心理。这种状况，倒是更用得上詹明信（Fredric Jameson）分析第三世界文学具体历史轨迹的理论。他提出：

我们从一开始就必须注意到一个重要的区别，即所有第三世界的文化都不能被看作是人类学所称的独立或自主的文化。相反，这些文化在许多显著的地方处于同第一世界文化帝国主义进行生死搏斗之中——

^① 李欧梵：《文学潮流（一）：追求现代性（1895—1927）》，见费正清主编：《剑桥中华民国史》（第一部），章建刚等译，上海人民出版社，1991年版，第541页。

这种文化搏斗的本身反映了这些地区的经济受到资本的不同阶段或有时被委婉地称为现代化的渗透。……所有第三世界的文本均带有寓言性与特殊性:我们应该把这些文本当作民族寓言来阅读,特别当它们的形式是从占主导地位的西方表达形式的机制——例如小说——上发展起来的。可以用一种简单的方式来说明这种区别:资本主义文化的决定因素之一是西方现实主义的文化 and 现代主义的小说,它们在公与私之间、诗学与政治之间、性欲和潜意识领域与阶级、经济、世俗政治权力的公共世界之间产生严重的分裂。……它们之间的关系在第三世界文化中是完全不同的。第三世界的文本,甚至那些看起来好像是关于个人和利比多趋力的文本,总是以民族寓言的形式来投射一种政治:关于个人命运的故事包含着第三世界的大众文化和社会受到冲击的寓言。^①

詹明信通过鲁迅等第三世界作家作品的分析提醒人们,“这样的文化结构和态度首先本身就是对现实的基础结构(例如经济和地理结构)的极重要的反应。它企图解决更为基本的矛盾——企图战胜产生基本矛盾的环境,作为实在的文化形式生存下来。”^②詹明信的这些观点,可以启发我们从历史语境中去理解从“白话诗”到“新诗”的“外向”性和矛盾性:它本质上“臣属”于一个更大“求解放”的历史结构,关于“白话”与“自我”的神话实际上也可以当作民族“求解放”的寓言来解读。因为寻求大于文学和美学的意义,所以它也就在许多方面走出了文学,淡化了“诗言志”的传统而重视其抒情与批判的功能,更强调诗歌“群”与“怨”的意义而弱化了其“兴”与“观”的言说方式与美学效果。它的一个好处是走出了忘情于意境、形式、技巧的玩味,以艺术的超越性实现心灵和语言的自由的传统,同时也在一定程度上避免了西方浪漫主义的消极感伤色彩和现代主义的颓废成分,但在“怎样学习新语言,怎样找寻新世界”、怎样协调自身文化传统与西方思想的关系时,无论对于西方文

① 詹明信:《处于跨国资本主义时代中的第三世界文学》,《晚期资本主义的文化逻辑》,三联书店,1997年版,第521—523页。

② 詹明信:《处于跨国资本主义时代中的第三世界文学》,《晚期资本主义的文化逻辑》,三联书店,1997年版,第533页。

化,还是对自身的传统,都在急切求解放的感时忧国精神支配下,采取了简单粗暴的激进主义态度,从而在语言的变革和运用上,呈现出明显的功利主义倾向,——用“自我”的视野去分割世界,限制全面的经验,以表现因果逻辑的西方语言法则安排浑然一体的感觉和情趣。

这种状况集中体现在西方语法对汉语句法结构的影响中。罗兰·巴尔特认为:“在人类长存的整个历史中,权势于其中寄寓的东西就是语言,或者再准确些说,是语言必不可少的部分:语言结构(la langue)。语言(langage)是一种立法。语言结构则是一种法规(code)。我们见不到存在于语言结构中的权势,因为我们忘记了整个语言结构是一种分类现象,而所有的分类都是压制性的:秩序既意味着分配又意味着威胁。雅克布逊曾经指出过,一个习语与其说按照它允许去说的来定义,不如说是按它迫使人说的来定义。”^①实际上,在文化与文学的领域内,现代化作为一种世界性的宏大叙事,对中国内在化的改变,就是经由汉语语法结构的改变,影响到人们思维方式与价值观念的改变。这种改变可以说是前所未有的,即使中国在两度“亡国”的情况下,也未曾出现语言“蒙化”与“满化”的现象,而印度佛教虽然影响了我国近两千年,也只是留下了一些名词而未能进入语法。但西方文法(特别是英文文法)却在中国文化除旧思变,现代汉语尚在咿呀学语的时刻乘虚而入,形成了一股“欧化”之风。

梵文两千年未能影响汉语的语言结构,是由于佛教传入中国之初,中国文化正处于繁盛时期,有强健的胃进行消化吸收,而西方语法“殖民”汉语,是由于中国社会的落后与保守,语言与文化也因长期在文人的系统中自我循环产生了板结与萎缩现象。当时“五四”许多知识分子都认为西方的科学、哲学和文学能够挽救日渐式微的中国,而学习西方,中国文字和文法是最大的障碍。与科举制度相连的八股文,以及“桐城谬种选学妖孽”,自然是语言革命的有力理由;而林琴南误将西方小说中“女儿怀了孕,母亲为她打胎”译成了“其女珠,其母下之”,更成了文言不能传达新思想的铁证。钱玄同在给陈独

^① [法]罗兰·巴尔特著,李幼蒸译:《符号学原理——结构主义文学理论文选》,三联书店,1988年版,第4页。

秀的信《中国今后之文字问题》中提出：

中国文字，论其字形，则非拼音而为象形文字之末流，不便于识，不便于写；论其字义，则意义含糊，文法极不精密；论其在今日学问上之应用，则新理新事新物之名词，一无所有；论其过去之历史，则千分之九百九十九为记载孔门学说及道教妖言之记号。此种文字，断断不能适用于二十世纪之新时代。

我再大胆宣言道：欲使中国不亡，欲使中国民族为二十世纪文明之民族，必以废孔学，灭道教为根本之解决，而废记载孔门学说及道教妖言之汉文，尤为根本解决之根本解决。

至废汉文之后，应代以何种文字，此固非一人所能论定；玄同之意，则以为当采用文法简赅，发音整齐，语根精良之人为的文字 Esperanto。

唯 Esperanto 现在尚在提倡之时，汉语一时未能遽尔消灭；此过渡之短时期中，窃谓有一办法：则用某一种外国文字为国文之补助，——此外国文字，当用何种，我毫无成见；照现在中国学校情形而论，似乎英文已成习惯，则用英文可也；或谓法兰西为世界文明之先导，当用法文，我想这自然更好；——而国文则限制字数，多则三千，少则二千；（前于《新青年》二卷四号中致先生一书，云“以五千为度”，今思未免太多。）以白话为主，而“多多夹入稍稍通行的文雅字眼”；（此是先生答玄同之语，见《新青年》三卷六号。）期以三五年之工夫，专读新编的“白话国文教科书”，而国文可以通顺。凡讲述寻常之事物，则用此新体国文；若言及较深之新理，则全用外国文字教授；从中学起，除“国文”及“本国史地”外，其余科目，悉读西文原著。如此，则旧文字之势力，既用种种方法力求减杀，而其毒焰或可大减；——既废文言而用白话，则在普通教育范围之内，断不必读什么“古文”：发昏做梦的话，或可不至输入于青年之脑中；——新学问之输入，又因直用西文原著之故，而其观念当可正确矣。^①

① 钱玄同：《中国今后之文字问题》，《中国新文学大系·建设理论集》，上海良友图书公司，1932年版，第144—145页。

胡适的学生傅斯年倒是不像钱玄同那样认为中国文字是“末流”，但在文法的“欧化”方面却非常彻底。在1918年12月26日，他写了一篇耳提面命教人们《怎样做白话文》的文章，直截了当提出：“白话文的凭藉——一，留心说话，二，直用西洋词法”。他认为“留心说话”是作白话文的基本条件，但要是想作“超于说话”的文章，就得再找出一宗“高等凭藉物”：

这高等凭藉物是什么，照我回答，就是直用西洋文的款式，文法，词法，句法，章法，词枝，(Figure of Speech)，……一切修词学上的方法，造成一种超于现在的国语，欧化的国语，因而成就一种欧化国语的文学。^①

这些激进主义观点，在今天看来自然是简单幼稚，但在“五四”前后，却代表了很多人的意见。胡适的“八不主义”中的一条，就是“须讲求文法”，在《文学改良刍议》中，对作诗作文不讲文法的倾向多有指责，说“今之作文作诗者，每不讲求文法之结构。其例至繁，不便举之，尤以作骈文律诗者为尤甚。夫不讲文法，是谓‘不通’。此理至明，无待详论。”^②鲁迅也是欧化的赞同者：朱自清在《鲁迅先生的中国语文观》中，说鲁迅“赞成语言的欧化而反对刘半农先生‘归真返朴’的主张。他说欧化文法侵入中国白话的大原因不是好奇，乃是必要。要话说得精密，固有的白话不够用，就只得采取些外国的句法。这些句法比较的难懂，不像茶泡饭似的可以一口吞下去，但补偿这缺点的是精密。”^③

他们异口同声地认为西方语言“精密”，因为它本质上是一种知性的、演绎性的语言，主体突出，时空观念强，充满了分析性与转移性，这种语言与西方科技文明的进步是相关联的。“五四”时期的知识分子，许多人都存在着语言能与真实世界对应的幻觉，存在着语言工具论的局限。他们不仅对传统语

① 傅斯年：《怎样做白话文》，《中国新文学大系·建设理论集》，上海良友图书公司，1932年版，第223页。

② 胡适：《文学改良刍议》，《中国新文学大系·建设理论集》，上海良友图书公司，1932年版，第37页。

③ 朱自清：《鲁迅先生的中国语文观》，转引自余光中：《论中文之西化》，《中外文学》，1979年第8卷第4期。

言采取了全盘否定的态度,而且大多从工具理性的向度建构新的语言体系。咿呀学语的“白话”要成为言文一致的“国语”,要不要吸收包括西方语法在内的长处,这本不是一个问题,后来现代汉语的成型与发展也充分说明,一个民族的语言,必须从自己的基本特点出发和多种语言体系的进行交往与对话。问题是,西方语言是不是真的就是一种“精密”的语言^①,在什么场域它是“精密”的?退一万步说,即使它是精密的,这种精密是否是诗歌追求的目标?

这里涉及到诗歌话语运用语言的向度问题。诗对语言的运用,跟日常交流是不一样的。我们在日常生活中使用语言,是表情达意;而诗歌使用语言,是要“托物言志”,因而必须“引譬连类”、欲彰还盖。日常语言的目的是达意,一般人听一句话,看一篇文章,关注的是言说背后的意义而非语言本身,而“诗最重要的技巧——特别是押韵、节奏与隐喻——其本质及其最基本的功用,都或多或少是把文字从意义或纯粹的指涉束缚中解放出来,并赋予或者归还其血肉之躯。……诗人能在文字与意义之间打进一个三角樁(意即阻碍、延宕或破坏两者之间的“直通”——引者),同时也尽可能减低文字的指称力量,防止读者从文字表面,不加思考即跃至所指称的事物上。”^②《诗大序》说“诗有六义:一曰风,二曰赋,三曰比,四曰兴,五曰雅,六曰颂”,但为什么作为诗体分类的风雅颂不再流传,而作为诗歌修辞学体系的赋比兴却被后人一再探讨?就是因为赋比兴是诗歌修辞的基本法则,是任何时代的诗歌都绕不开的基本问题。诗歌语言组织,从最基础的层面而言,遵循的就是这一基本的修辞规则,而不是散文的语法规则。这就是为什么20世纪初美国的“意象派”诗人对自己所持的“精密”语言极不满意,反而对汉语的表现力大加赞赏的原因。在他们看来,汉语才真正是一种人性的语言,一种让事物在空间自呈的语言,不只是文字本身的象形特征表现了对事物自身完整性的尊重,而且语法相当灵活,没有“主体”的强行干预,因而避免了单线因果关系的限制。

① 余光中认为英文文法的“精密”是当时的一种幻觉,“英文文法的所谓‘精密’,恐怕有一大半是虚字造成的印象。……英文‘文法机器’里,链条、齿轮之类的零件确是多些,但是功能不一定就比中文更高。”(《论中文之西化》,《中外文学》,1979年第8卷第4期)

② Morton W. Bloomfield, "The Syneategorematic in Poetry: From Semantics to Syntactics", To Honor Roman Jakobson (The Hague: Mouton, 1967), P. 313.

然而,当西方现代诗人尝试通过诗法超越文法的局限时,我们却走了对逆的方向。无论胡适强调“须讲究文法”,还是郭沫若强调“自我”的主体性,实际上都倾向于散文的修辞方式,走的是“以文为诗”的偏锋。

正由于不仅轻“诗法”而重“文法”,且要照着西方文法的路数走,“新诗”便很快“有了两个新的特质”,——1922年有文章这样评价“新诗”的“进化”:

第一,诗底音调与形式已完全和“词”不同而和散文相近,有些新诗并且连分行写法也弃而不用,而用散文底写法。现在谁还能找到一首铿锵悦耳如合节奏的新诗,谁还能找到一首字华美而句整炼如六朝文的诗呢?除此之外,新诗底意境也已和旧诗与早年的新诗不同;他底对象增多:所歌咏的已不限于爱情与自然,就是歌咏爱情与自然的,其抒写的方法与传给的印象也与以前不同而和西洋诗相似。^①

值得注意的是,这是一篇完全肯定这种“特质”的文章,毫无批评之意。

^① 延陵:《前期与后期》,《诗》,中华书局,1922年第1卷第4号,第50页。

第四章 形式秩序的寻求

自由诗的认同和发展,是“新诗”寻求现代性的一个重要环节,是中国诗歌历史上一次精神和形式的大解放。胡适、郭沫若他们是破坏的一代,他们“尝试”种种可能,千方百计摆脱旧诗的束缚,终于开拓了一个崭新的天地。但从古典诗歌在形式上的僵化,让思维与情感迁就固定的形式,到早期的自由诗与浪漫主义联姻,不要形式的约束,任凭情感的泛滥,又使诗流于简单和容易一途,作者与读者不仅失去了共同的桥梁,也没能很好体现出用语言与技巧征服题材的智慧。

于是初创时期的“新诗”,既是现代中国诗歌的摇篮,也是后代诗人的反思对象。而对“新诗”有意识的反省与纠偏,先是有“新月”诗派诸诗人格律方面的考虑,后又有“现代”诗派“诗质”角度的探寻。

第一节 从诗歌节奏问题出发

诗歌是形式感最强的文类,早期的“白话诗”,倡导诗体的大解放,也不是不要形式和技术的考虑。胡适在《尝试集》就曾作过“二三十种音节的试验”;^①刘半农则提出了改良韵文的两项主张:“重造新韵”和“增多诗体”(包括自造和输入);^②语言学家赵元任还于1923年编写了《国音新诗韵》。因此,当自由诗只要自由而轻视诗的形式技巧之际,出现格律诗的种种探索,可说是诗歌发展的题中之义。

① 胡适:《尝试集·再版自序》,上海亚东图书馆,1920年版。

② 刘半农:《我之文学改良观》,《中国新文学大系·建设理论集》,上海良友图书公司,1932年版,第68—70页。

最早自觉探讨“新诗”格律体制的诗人是陆志韦(1898—1970),他是浙江吴兴人,曾任燕京大学校长。他的第一本诗集《渡河》出版在自由诗还比较兴盛的1923年,朱自清曾感慨它“也许时候不好吧,却被人忽略过去”。^①这里所说的“时候不好”,大概一方面是作者不肯认同当时诗坛的浪漫与写实两种潮流^②,另一方面,是在大家都在写自由诗的时代,他却进行格律诗的试验,认为“节奏万不可少,押韵不是可怕的罪恶”,提倡“有节奏的自由诗”^③,并主张在声韵方面舍弃中国的“平仄”而采用西方的“抑扬”。如1920写的《摇篮曲》一诗:

宝宝你睡吧,
妈妈为你摇着梦境的树,
摇下一个小小的梦儿来。

宝宝你睡吧,
妈妈为你拣两朵紫罗兰,
送灵魂儿到你笑窝里来。

宝宝你睡吧,
妈妈为你留下些好辰光,
你醒来,月光送你的父亲来。

陆志韦不以诗为工具,又有形式韵律的自觉追求,所写的诗自然冲淡,有艺术上的讲究。《摇篮曲》虽是一首“穷教员”写给将为人之父母的朋友的“汤饼之歌”^④,但很有意境,形式与声韵也很整饬,与当时流行的自由诗大异其趣。因此,《渡河》虽为时人忽略,但也有人认为开创了诗坛的新倾向。当

① 朱自清:《中国新文学大系·诗集·导言》,上海良友图书印刷公司,1932年版。

② 陆志韦曾在《渡河·自序》中说:“我的诗必不能见好于现代的任何一派。……第一呢,我对于种种不同的主义,可一概置之不问。……第二呢,我决不敢用我的诗做宣传任何主义的工具。”(《渡河》,上海亚东图书馆,1923年7月版)

③ 陆志韦:《我的诗的躯壳》,《中国现代文论选》(第一册),贵州人民出版社,1982年版。

④ 该诗后面有个小注:“交游中有几位要在年前做父亲母亲了,预先为他们唱这个歌。就算是‘穷教员’的‘汤饼之歌’。”

时一篇题为《诗底新律》的未署名文章说：“近来诗坛上似乎有一种倾向，就是作家们有意于制造新格律。最明显的莫如陆志韦君底《渡河》，其他如田汉君徐志摩君等底作品亦然。”^①从《渡河》中，这篇文章的作者不仅感到“诗律底凝成，如果不碍我们心灵底活跃，决不是一件可怕可嗟的事”，而且得到了新诗律的五点启示：“(1)句中之和当与句末之韵并重。(2)句法的参差须有一个限度。(3)诗一面有格律，一面仍能适合语法之自然。(4)用韵处不可过多，押韵时不可牵强。(5)造句不可拗涩，不当规定平仄四声。”

不过，陆志韦重视“新诗”的形式和声韵，出发点是好的，实践上却存在不少问题。其中最重要的一点，是他输入的西洋格律和“抑扬”理论，不大符合汉语的特点，反导致了诗意的晦涩和节奏上的混乱。这一点，在他留学外国回来仿照英诗五步抑扬格(iambic pentameter)写的《杂样的五拍诗》，反映得非常明显。比如其中的这一首：

是一件百家衣，矮窗上的纸
苇子杆子上稀稀拉拉的雪
松香琥珀的灯光为什么凄凉？
几千年，几万年，隔这一层薄纸
天气暖和点，还有人认识我
父母生我在没落的书香门第

诗中的重点号是原有的，按作者的要求是有重点号的念重音(扬)，无重点号则念轻音(抑)。这样念下来，每行都是五步音节，恰像英诗中的抑扬五步格。这种规定轻重音的念法在英语中是很自然的，但在汉语音节上却不自然。比如诗的第一行“是一件百家衣，矮窗上的纸”，在节奏上，只能分为“是一件 || 百家衣，|| 矮窗上的 || 纸”四个音组，而语气的轻重，也主要由感情来决定，硬套英诗的抑扬格，难免削足适履。

但当时的诗人都还沉浸在反抗旧语言旧形式的冲动中，“白话”的运用尚

^① 《诗底新律》，作者未署名，《我们的七月》(1924年)，第172—176页。

不熟练,研究就更谈不上了。况且,“新诗革命”一开始,骨干大多是留洋的学生,主要借助的也是西方资源,这在短短几年里,已经形成一种传统,自由诗是这样,格律诗也是这样:陆志韦是单枪匹马,到新月诗派则形成了一股潮流。

第二节 新月诗派:探讨格律的重镇

对于“新诗”格律的探寻,最有贡献与影响的,是新月诗派。他们的主要特点也是借鉴西洋(特别是英诗)的格律来纠正自由诗不讲究艺术经营,放任感情泛滥的倾向。对于这一诗派在新诗中的地位,曾有文学史著作认为:“二十年代的四大诗人中,有三人是属于新月诗派的。”^①这三人指的是徐志摩、闻一多、朱湘,另一人是指20年代初就名声大噪的郭沫若。

新月诗派与泛指的“新月派”是一个不能混淆的名称,虽然它们都可以追溯到1923年在北京松树胡同取泰戈尔《新月集》之名成立的“新月社”。但中国现代文化史上是否存在着“新月派”,学界还有不少争论^②;中国新诗史中的新月诗派,却不存在什么非议:他们原先是“新月社”和“清华文学社”的一些诗人,因为有相同的思想和艺术上的倾向,由于历史的机缘,走到了一起。

这里说的“相同的思想和艺术倾向”,是指他们大多受过英美教育,有相近的知识背景,思想上也都信奉自由和民主;而在诗歌主张上则对不讲究格式与音节的“自由诗”普遍不满,希望建立格律的约束机制。而所谓“历史的

^① 李一鸣:《中国新文学史讲话》,上海:世界书局,1945年11月版,第64页。

^② 泛指的文化史意义上的“新月派”,主要指围绕《新月》月刊及相关杂志的作者群,他们大多是留学英美归来的自由知识分子,思想见解相近,风格趣味相通。但从事的职业并不相同,文化上担负着不同角色。在主要人物如徐志摩、闻一多、饶孟侃、梁实秋、潘光旦、叶公超、胡适、余上沅、罗隆基、邵洵美、沈从文等人中,虽然在大范畴上都可归入思想人文领域,但徐、闻、饶、邵是诗人,余是中国新戏剧的开山人物,沈从文是小说家,梁、叶是文学批评家,潘、罗从事社会科学研究,而胡适则是“有历史癖”的哲学家。作为“新月派”的重要当事人之一梁实秋并不同意有“新月派”的存在,他说:“《新月》不过是近数十年来无数的刊物中之一,在三、四年的销行之后便停刊了,并没有什么特别值得称述的。不过办这杂志的一伙人,常被人称为‘新月派’,好像是一个很有组织的团体,好像是有什么共同的主张,其实这不是事实……胡适之先生不止一次的述说:‘狮子老虎永远是独来独往的,只有狐狸和狗才成群结队!’办《新月》杂志的一伙人,不屑于变狐变狗的。‘新月派’这一顶帽子是自命为左派的人所制造的,后来也就被其他的人所使用。”(梁实秋:《忆〈新月〉》,台北:《文星》,1963年第13卷第3期)

机缘”，则指的是：当徐志摩正为新月社俱乐部成了“俱不乐部”而苦恼^①，接手主编《晨报副刊》之际^②，汇聚了从原清华文学社出来的一批诗人，并创办了《诗镌》。

蹇先艾曾回忆过《诗镌》问世的情形：“在徐志摩先生主编的《晨报副刊》上，前几期曾登过闻一多、朱湘、饶孟侃、朱大枬、刘梦苇诸先生和我的新诗。隔了几天，梦苇便发表了他的《新诗坛的昨今明》一文，作为中国新诗的一次总清算，他一方面约集朋友们在北河沿震东公寓谈了一次话，当时赴会的除了二朱一闻一饶和我之外，还有于赓虞先生。梦苇拿出他的一本格律整齐的新诗集《孤鸿》的原稿来给大家传观。朱湘先生也给我们看了几首他的近作。后来，大家便提议既然有这么些人在努力，不如在什么地方办一个诗刊吧。他们便托我去向晨报的徐志摩先生接洽，一多也去吹嘘了一下，《诗镌》第一期便以一个‘纪念三一八专号’出世了，并推定徐志摩先生负责集稿。第一次集会是在沟头三十一号闻一多先生的黑纸裱糊的，美术意味很浓的书室里。以后每星期六聚会一次，随便谈话并且互相观摩作品。地点改在中街志摩先生寓所。《诗镌》一共出了九期（实际是十一期，可能是记忆之误，——本书作者注），除了上述的几位之外，加入的会员有杨世恩、孙大雨先生。后来梦苇一死，《诗镌》便停刊了。但是新诗的字句趋向整齐，着重音律，这可以说梦苇开的头，大家跟着试验，于是才形成了一个风气的……”^③

《诗镌》创刊于1926年4月1日，每逢周四出版，共出11期，于6月10日停刊，共发表诗作83首，译诗2首，英文诗1首，诗歌评论与诗论17篇。《诗镌》虽然只存在了两个多月，但在它在中国现代诗歌史上具有特殊的意义：因为这个阵地，把有相近思想艺术倾向，在混乱中寻求秩序的诗人集合到了一起，切磋诗歌艺术，探讨诗歌的形式规范，从形式方面反省了草创时期“新诗”的许多问题。从《诗镌》出发，不仅成长了一批非常优秀的诗人，形成了现代

① 见徐志摩《剧刊始业》一文。此外，徐志摩在1925年3月给陆小曼的一封信中也说：“假如我新月社的生活继续下去，要不了两年，徐志摩不堕落也堕落了。我的笔尖再也没有光芒，我的心再没有新鲜的跳动，那我就完了。”（转引自梁锡华《新月社的问题》，香港：《明报月刊》，1980年第15卷第4期）

② 徐志摩于1925年10月1日开始主编《晨报副刊》，当日该刊刊出启事：“本刊从十月一日起改订今式，以期阅读两便。总目录内容，分为讲演、译述、论著、文艺、诗歌、杂纂等，归徐志摩君主编。”

③ 蹇先艾：《乡谈集》，贵阳：文通书局，1942年版。

诗歌史中一个非常重要的诗歌流派,在理论与实践的紧密结合上提出和实践了“新诗”形式和语言的基本问题,而且创造了沙龙性的“读诗会”这样共同切磋诗艺的形式。^①至于《诗镌》在诗歌史上的意义,于赓虞认为:它的出版意味着“在中国诗坛上放了异彩的诗刊出现了。‘五四’以后,这之前,中国的‘新诗’,没有严肃的气氛,没有艺术的锻炼,任何人都可以写诗,所以好诗还只是一页白纸。诗刊的六七个作者,有意识地揭起诗乃艺术的旗帜,在音节,形式上极力讲求。在诗刊作者的读诗会里,听到了抑扬缓急的声音,看到了诗体谨严的计划,但是,不曾有过诗人生活的叙述。诗刊所表现的,正如读者所计议的一样,在形式上给读者一个刺激,给其他作者一个思考的机会。从此,使一般作者,知道写诗非易事,知道形式在诗上的美的成分,这是诗刊唯一的功绩。诗刊,不但使人了解形式是一个严重的问题,且使人益觉内在生命的必要。”^②

自然,《诗镌》时期并没有“新月诗派”这个名字,诚如30年代一篇文章所说:“新月诗派这个名字,……是由于《新月》月刊,因为在《新月》的第一期《我们的态度》那篇文章里,他们告白了《新月》月刊的出版,既非因书店叫新月,也不为他们有过新月社的组织。同时新月社没有诗,《新月》月刊才有诗。可见新月诗派的得名,系由《新月》月刊了。”^③但显然,没有《诗镌》对诗人的集合作用,没有它的诗作和诗论的基础,“新月诗派”这一流派的名字便难以

① 《诗镌》作者们在闻一多家每星期一次(另一种说法是两星期一次)的观摩作品、切磋诗艺的聚会,实际上就是“读诗会”。这种沙龙式的“读诗会”在30年代中期得到了继承。这是规模更大,持续时间更长,参与者更多的“读诗会”,每月举行一至两次,地点在北平慈慧殿三号朱光潜家,经常参加的人有:北京大学的梁宗岱、冯至、孙大雨、罗念生、周作人、叶公超、废名(冯文炳)、卞之琳、何其芳等,清华大学的朱自清、俞平伯、王了一、李健吾、林庚、曹葆华等,以及冰心、林徽因、周煦良、沈从文、萧乾等。沈从文1938年写《谈朗诵诗》一文中说:“这些人或曾经在读诗会上作过关于诗的谈话,或者曾把新诗、旧诗、外国诗当众诵过、读过、说过、哼过。大家兴致所集中的一件事,就是新诗在诵读上,究竟有无成功的可能?新诗在诵读上已经得到多少成功?新诗究竟能否诵读?差不多集所有北方新诗作者和关心者于一处,这个集会可以说是极难得的。”(《沈从文文集》第11卷,花城出版社1984年版,第251页。)这种“读诗会”的形式后来长期中断,直到80年代中期,方有北京大学中文系一些教授主持的类似“读诗会”的活动出现,如谢冕主持的“朦胧诗导读”,孙玉石主持的“中国现代诗导读”(孙玉石还著专文倡导“重建中国现代解诗学”),洪子诚主持的“90年代诗歌精读”,参加者主要是在读博士生、硕士生,有时也邀请一些校外的诗人、学者参加。

② 于赓虞:《世纪的脸·序语》,上海:北新书局,1933年版。

③ 石灵:《新月诗派》,《文学》,1937年1月1日第8卷第1号。

成立。可以认为,正是有了《诗镌》的第一次合作基础,才会有《新月》月刊的二度合作,才会有后来的《诗刊》。《诗镌》是“新月诗派”的基础;《新月》月刊是它得名的原因,同时《新月》月刊和《诗刊》又是它成长发展的基地,而《新月诗选》则是这一诗派的总结和诗歌成就的集中体现。

《新月》月刊是综合性刊物,创刊于1928年3月10日,1933年6月1日停刊,由徐志摩、闻一多、饶孟侃、梁实秋、叶公超、潘光旦、胡适、罗隆基、余上沅及邵洵美先后担任主编。《诗刊》创刊于1931年1月20日,1932年7月停刊,共出4期,由孙大雨、邵洵美、徐志摩负责编辑(第4期出版于徐志摩遇难8个月之后,由邵洵美主编)。《新月诗选》由陈梦家编选,由新月书店1931年9月初版,主要汇编《诗镌》、《新月》、《诗刊》上发表的作品,收入徐志摩、闻一多、饶孟侃、孙大雨、朱湘、邵洵美、方令孺、林徽因、陈梦家、方玮德、梁镇、卞之琳、俞大纲、沈祖棻、沈从文、杨子惠、朱大枏、刘梦苇等18人的诗作80首。在《新月》、《诗刊》上发表过作品的诗人还有李惟健、曹葆华、孙毓棠、孙洵侯、臧克家、何其芳(荻荻)等。

新月诗派被朱自清在《中国新文学大系·诗集·导言》中称为“格律诗派”的重镇。不同于胡适他们为推广白话文而作新诗,也不同于郭沫若他们为感情的自由解放作新诗,新月诗派的诗人是“第一次聚集起来诚心诚意的试验作新诗”(梁实秋语),不是在内容上而是在形式和语言上,对新诗艺术的第一次自觉和深刻的探讨。晚清以来的诗歌革新,所强调的都是诗歌内容方面的新,甚至连积极主张从语言形式下手的胡适,也是把语言形式的革新当作一个工具,思想的出发点和最终目的,还是“运输”新思想新精神。他们强烈感受到谨严的古典诗歌形式的压抑,普遍同意打破这种失去活力的旧形式,却又把“打破”本身当成了目的,沉溺于破坏的激情和“创新”的疯狂,结果是诗人不是为诗而存在,而是诗为诗人而存在,“诗人”不再是一个与语言和形式搏斗的人,而是一种“激情”与“自由”的姿态。他们要充分表现诗人的“个性”,抛弃了古典诗歌把个性隐身于“意境”的传统,很少有人意识到个性对于诗歌来说,并不是最重要的,“诗歌不是表现个性,而是逃避个性,……诗人没有个性可表现,他只掌握了一种特殊的媒介而非个性,通过这种媒介

把印象和经验以其特有的、意想不到的方式组合起来。”^①

新月诗派在“新诗”史中的独特意义,是“新诗”经过语言与内容的革命之后,第一次自觉地从诗的本体要求出发重新面对诗歌的形式和语言要求,关心诗歌特殊的说话方式。尤其是,作为“新诗”史上的第二代诗人,第一,激情破坏的时代已经过去,“白话诗”运动以来的成就与局限都已呈现出来,他们可以从容地反思与建设;第二,此时白话文运动进行了差不多十年时间,一方面,他们旧学根底尚存,另一方面,对西方的了解也比前代诗人充分,在学养上沟通中西、磋商对话已成为可能。

第三节 闻一多与他的《死水》

新月诗派的诗人,在精神气质上也大都可以归入浪漫主义的谱系,但他们与“五四”时期浪漫主义诗人一个最大的不同,是懂得诗歌不只是感情的宣泄而是对感情的驾驭,重视形式对感情的节制,强调诗歌这一想像世界的方式和把握经验与日常语言的特点。在这派诗人中,闻一多的理论与实践,有着特殊的历史与现实的意义。

闻一多(1899—1946),原名闻家骅,生于湖北浠水,1912年考入清华学校,就读10年。在清华期间开始写诗作文,并任《清华周刊》编辑和发起成立清华文学社。1922年赴美国留学,先后就读于芝加哥美术学院、珂泉科罗拉多大学美术系等,认识了美国意象派诗人尤妮斯·娣简丝(Eunice Tietjens, 1884—1944)、芒罗(Harriet Monroe, 1861—1936)、桑德堡(Carl Sandburg, 1878—1967)、洛威尔(Amy Lowell, 1874—1925)等。1925年回国后曾先后任教于北京艺术专科学校、南京国立第四中山大学、武汉大学、青岛大学、清华大学、西南联合大学,1946年7月15日在出席李公朴死难报告会后归家途中被暗杀。闻一多是新月诗派最重要的诗人和理论家,曾与徐志摩等人一起编辑《晨报副刊》的《诗镌》和《新月》杂志,著有诗集《红烛》、《死水》等,对神话、《诗经》、《楚辞》、庄子、唐诗等的研究也有突出建树。《闻一多全集》有新

^① 参见艾略特:《传统与个人才能》,《艾略特诗学文集》,国际文化出版公司,1989年版。

旧两种版本,旧版4卷本由朱自清等人编辑,上海开明书店1948年8月出版;新版12卷本由孙党伯、袁睿正主编,湖北人民出版社1994年1月出版。

作为“新诗”第二代的代表性诗人,闻一多与胡适不同,胡适的意义是证明了白话也能写诗,而闻一多认为白话不白话是次要的问题,“新诗”首先必须是“诗”才是根本的。早在1922年,他就在《〈冬夜〉评论》中提出:

胡适之先生自序再版《尝试集》,因为他的诗由词曲的音节进而为纯粹的“自由诗”的音节,很自鸣得意。其实这是很可笑的事。旧词曲的音节并不全是词曲自身的音节,音节之可能性寓于一种方言中,有一种方言,自有一种“天赋的”(inherent)音节。声与音的本体是文字里内含的质素;这个质素发之于诗歌的艺术,则为节奏,平仄,韵,双声,叠韵等表象。寻常的言语差不多没有表现这种潜伏的可能性底力量,厚载情感的语言才有这种力量。诗是被热烈的情感蒸发了的水气之凝结,所以能将这种潜伏的美十足的充分的表现出来。所谓“自然音节”最多不过是散文的音节。散文的音节当然没有诗的音节那完美。……

……《冬夜》自序里讲道:“我只愿随随便便的,活活泼泼的,借当代的言语,去表现出自我,在人类中间的我,为爱而活着的我。至于表现的……是诗不是诗,这都和我的本意无关,我以为如要顾念到这些问题,就可根本上无意于作诗,且亦无所谓诗了。”俞君把作诗看作这样容易,这样随便,难怪他作不出好诗来。……诗本来是个抬高的东西,俞君反拼命地把他往下拉,拉到打铁的抬轿的一般程度。我并不看轻打铁抬轿的底人格,但我确乎相信他们不是作好诗懂好诗的人。不独他们,便是科学家哲学家也同他们一样。诗是诗人作的,犹之乎铁是打铁的打的,轿是抬轿的拍的。^①

闻一多认为俞平伯的失败,主要是诗歌观念上有问题,诗歌是崇高的、审

^① 闻一多:《〈冬夜〉评论》,原载《冬夜草儿评论》,“清华文学社丛书第一种”,1922年版。此引自《闻一多全集》(第二卷),湖北人民出版社,1994年版,第64页、81—82页。

美的,不能把它往下拉,让其降格,“不作诗则已,要作诗决不能还死死地贴在平凡琐俗的境域里!”梁实秋在《谈闻一多》的文章中说:“这一篇文字虽然是一多的少作,可能不代表他的全部的较成熟的思想,但是他早年的文学思想趋势在这里显露无遗。他不佩服胡适之先生的诗及其见解,对于俞平伯及其他一批人所鼓吹的‘平民风格’尤其不以为然。他注重的是诗的艺术、诗的想像、诗的情感,而不是诗与平民大众的关系。……他不能忍耐《冬夜》的琐碎平庸。他说:‘不幸的诗神啊!他们争道替你解放,“把从前一切束缚你的自由的枷锁镣铐打破”,谁知在打破枷锁镣铐时他们竟连你的灵魂也一齐打破了呢!’”^①

闻一多这种重视诗歌艺术要求的思想,后来在他留学美国后写的评郭沫若诗歌的《〈女神〉之时代精神》、《〈女神〉之地方色彩》两篇文章中得到了进一步的深化。一方面,他激赏《女神》通过自由的想像带入了诸多的现代诗歌意象,表现了动的挣扎和反抗的精神,打破了古典诗歌内容上的陈旧和形式上的僵化^②;另一方面,他又不满其混乱与浮泛,认为这种感情并不植根于生命和传统的深处,因而让人“不知道他到底是个什么主张。但我只觉得他喊着创造,破坏,反抗,奋斗的声音”。他认为《女神》的精神与形式都十分欧化,只是抽象地表现了爱国感情,对中国文化本质上是隔膜的,这样的“新诗”只是“新”的诗,并不是中国的新诗,他提出“我总以为新诗径直是新的,不但新于中国固有的诗,而且新于西方固有的诗,换言之,它不要做纯粹的本地诗,但还要保存本地的色彩,他不要做纯粹的外洋诗,但又要尽量的吸收外洋诗底长处;他要做中西艺术结婚后产生的宁馨儿。我以为诗同一切的艺术应是时代的经线,同地方底纬线所编织的一匹锦,因为艺术不管它是生活的批评也好,是生命的表现也好,总是从生命产生出来的,而生命又不过时间与空间两个东西底势力所遗下的脚印罢了。”^③

闻一多的这三篇诗评,检讨了早期“新诗”的成就与局限,希望“新诗”融会中西艺术的优长,在时代与本土经纬的交叉点上寻求自己的发展。

① 梁实秋:《谈闻一多》,《梁实秋散文》(第一集),中国广播电视出版社,1990年版,第367页。

② 闻一多:《〈女神〉之时代精神》,《创造周报》,1923年第4号。

③ 闻一多:《〈女神〉之地方色彩》,《创造周报》,1923年第5号。

正是从这种认识出发,闻一多开始了现代汉语诗歌理论的探讨和身体力行的写作实践。他的《诗的格律》可以说是“格律诗派”的理论纲领,不仅影响了新月诗派在诗歌形式美学方面的追求,在诗歌理论史中也具有重要意义。这篇文章首先清算了早期“新诗”中的两种迷思:膜拜“自然”的写实主义和表现“自我”的浪漫主义。五四时期许多诗人崇尚“写实主义”,主张诗歌表现“自然的音节”。然而,自然能否等同于艺术的美?闻一多认为,自然并不尽是美的,“自然界的格律不圆满的时候多,所以必须艺术来补充它。这样讲来,绝对的写实主义便是艺术的破产。……偶然在言语里发现一点类似诗的节奏,便说言语就是诗,便要打破诗的音节,要它变得和言语一样——这真是诗的自杀政策了。”至于主张不要形式的浪漫主义,闻一多认为,“他们压根儿就没有注意到文艺的本身,他们的目的只在披露他们自己的原形。顾影自怜的青年们一个个都以为自身的人格是再美没有的,只要把这个赤裸裸的和盘托出,便是艺术的大成功了。你没有听见他们天天唱道‘自我的表现’吗?他们确乎只认识了文艺的原料,没有认识那将原料变成文艺所必须的工具。他们用了文字作表现的工具,不过是偶然的事,他们最称心的工作是把所谓‘自我’披露出来,是让世界知道‘我’也是一个多才多艺、善病工愁的少年;并且在文艺的镜子里照见自己那倜傥的风姿,还带着几滴多情的眼泪,啊!啊!那是多么有趣的事!多么浪漫!”^①

不能用新的建设替代破坏了的事物,就很容易走老路,这也是胡适那一代不少诗人在用“白话诗”打倒旧诗后不再写诗或回头作旧诗的原因。闻一多这篇文章的意义,既触到了“新诗”的病根,又提出了建设“新诗”格律的具体主张。他认为,“新诗”的格律可以从视觉与听觉两方面的协调上去考虑:视觉方面有节的匀称和句的整齐,听觉方面有格式、音尺、平仄和韵脚。总之,“新诗”的格律“不独包括音乐的美(音节),绘画的美(词藻),并且还有建筑的美(节的匀称和句的均齐)”。闻一多认为,“新诗”寻求格律的原则不是像旧诗那样以固定的格式裁剪内容,而是“相体裁衣”,节制情感的泛滥:

^① 闻一多:《诗的格律》,原载《晨报·诗镌》,1926年第7期。此引自《闻一多全集》(第二卷),上海:开明书店,1948年版,第138页,第139页。

(一)“新诗”的格式不是只有一个,它是层出不穷的;(二)“新诗”的格式是根据内容的精神制造成的;(三)“新诗”的格式可以由我们自己的意匠来随时构造。

闻一多提出的格律诗方案,当然有待于创作实践的检验,在具体方法和步骤上,也有可以商讨的问题(这方面我们后面还要讨论)。但作者的出发点,本不是要提供固定的“新诗”形式,而是期待回到诗歌的基本问题,共同追求理想的诗歌。这一点,可以用他几年后发表的《奇迹》一诗来比喻:

我要的本不是火齐的红,或半夜里
桃花潭水的黑,也不是琵琶的幽怨,
蔷薇的香,我不曾真心爱过文豹的矜严,
我要的婉变也不是任何白鸽所有的。
我要的本不是这些,而是这些的结晶,
比这一切更神奇得万倍的一个奇迹。^①

从“新诗”的发展道路看,格律的倡导是一种把新的现代经验形式化的追求,体现了从个人意识的觉醒到诗歌本体意识觉醒的重大转变,给“新诗”带来了诗情的内敛和艺术独立的价值。在此方面,闻一多的诗集《死水》自然是最好的例证。像著名的爱国主义诗篇《发现》,它的效果就不仅仅是忧愤情感的强烈和集中,更有把情感凝聚在针尖上,从一个“发现”通向另一个“发现”,从现实的发现到心灵的发现的曲折与别致。又如《也许》,是闻一多为一早夭的爱女写的一首葬歌:

① 《奇迹》是最能体现闻一多的感情特点和想像风格的杰出诗篇之一,充满对心灵记忆中美好事物的亲切缅怀,在意象的中国化和色彩的丰富性方面类似他另一首诗《忆菊》,但更深沉,结构上更考究。梁实秋认为写的是爱情,“实际是一多在这个时候在情感上吹起了一点涟漪,情形并不太严重,因为在情感刚刚生出一个蓓蕾的时候就把它掐死了,但是在内心里当然是有一番折腾,写出诗来仍然是那样的回肠荡气。”(《谈闻一多》,《梁实秋散文》第一集,中国广播电视出版社,1990年版,第419页)这或许是可信的。但闻一多从来就重视诗的超越性,主张个人经验的终点是艺术的起点,因而完全可以理解为是一首追求文化理想的诗,剖白的是艺术追求者的心迹。

也许你真是哭得太累，
也许，也许你要睡一睡，
那么叫夜莺不要咳嗽，
蛙不要号，蝙蝠不要飞，

不许阳光拨你的眼帘，
不许清风刷上你的眉，
无论谁都不能惊醒你，
撑一伞松阴庇护你睡，

也许你听这蚯蚓翻泥，
听这小草的根须吸水，
也许你听这般的音乐
比那咒骂的人声更美；

那么你先把眼皮闭紧，
我就让你睡，我让你睡，
我把黄土轻轻盖着你，
我叫纸钱儿缓缓地飞。

人生的悲苦也许莫过于坐看儿女夭折，但巨大的悲恸却用一种催眠曲的形式表现出来，那样深，却又那样“淡”，就像清澈无底的深潭。它表现的是一种不信、不忍、不能接受的现实，如果按照浪漫主义的抒情逻辑，不知会有多少鼻涕眼泪。但在这里，无法面对的陌生的死，变成了死者生时熟悉的睡。不是以死当睡，不是以其生若浮、其死若休的虚无主义抹平生死的界限，而是抓住神情恍惚时的幻觉，节制、疏导、超越强烈感情的题材，避免浪漫主义感情淹没美学的倾向，避免流行的滥情主义和感伤主义。

这是一种把诗歌题材转化为诗歌艺术的努力，它给中国诗歌和中国诗人带来的积极影响，不只是风格和趣味的转变，而是“使诗的内容及形式双方表

现出美的力量,成为一种完美的艺术”^①,从而把中国“新诗”的水平大大推进了一步。

诗要成为一种完美的艺术,就不能没有形式的考虑。诗歌讲究形式和韵律,不是妨碍诗意的表达,而是诗意的解放和规律化。因为形式与韵律是一种结构手段,它帮助作者控制情感与意义的运行速度和旋律的有规则变化,同时也使读者有规律地不断期待和寻觅。正是在这个意义上,闻一多认为:“越有魄力的作家,越是要戴着镣铐跳舞才跳得痛快,跳得好。只有不会跳舞的才怪镣铐碍事,只有不会做诗的才感觉得格律的缚束。对于不会作诗的,格律是表现的障碍物;对于一个作家,格律便成了表现的利器。”^②

闻一多提倡“新诗”的格律,主要是从视觉与听觉两个方面考虑的,并将其落实到了建行与建节的具体探讨。他在《诗的格律》提出的“三美”,“绘画的美”是由词藻唤起的,并不诉诸直接的视觉效果,只能是文字和意境的个人追求(如闻一多《忆菊》那样具有丰富色彩的诗);而对“音乐的美”,之前饶孟侃在《论新诗的音节》一文作过探讨,因此闻一多主要考虑的是句与节的“建筑”,即“节的匀称和句的均齐”。他主张“新诗”诗节与诗句能够整齐,并从字数与音节的关系提出了诗歌建行的主张。他认为,诗行与诗行间音节的调和要兼顾字数的整齐和音尺的整齐,但字数的整齐不等于音尺的整齐,只有音尺相等字数才会齐整。因此,音尺是诗行整齐的关键。闻一多举如下四行诗为例:

说到这儿,门外忽然灯响,
老人的脸上也改了模样;
孩子们惊望着他的脸色,
他也惊望着炭火的红光。

他认为这就是用“二字尺”和“三字尺”构成“音尺”的诗例。“孩子们 ||

^① 于赓虞:《志摩的诗》,《晨报·学园》,1931年12月9日。

^② 闻一多:《诗的格律》,《闻一多全集》(第三卷,丁集),上海:开明书店,1948年版,第247—248页。

惊望着 || 他的 || 脸色”与“他也 || 惊望着 || 炭火的 || 红光”两行诗,“每行都可以分成四个音尺,每行有两个‘三字尺’(三个字构成的音尺之简称,以后仿此)和两个‘二字尺’,音尺排列的次序是不规则的,但是每行必须还他两个‘三字尺’两个‘二字尺’的总数。这样写来,音节一定铿锵,同时字数也就整齐了。”

闻一多认为他的《死水》“这首诗是我第一次在音节上最满意的试验”。它每行就是用三个“二字尺”和一个“三字尺”构成的。这首诗一共五节,每节四行,每行四“音尺”九字,“音尺”数目相同,字句绝对齐整,最符合“三美”的要求,因而一直被认为是格律化新诗的典范。当然,《死水》之所以成为典范性的作品并不全是由于格律的严谨,而是内容与形式的高度统一,更准确地说是禁锢封闭的形式与要求解放的情感之间矛盾生成的一个艺术奇迹。“这是一沟绝望的死水”,“死水”是事物的一种状态,它是凝止、死寂、毫无生气;而“绝望”是一种心情,一种内心状态,是活的、动的、甚至是接近燃点的感情。两者是“水火不容”的。这样的题材在浪漫主义诗人手里,必然是水被白热的火蒸发成水汽,变成激越的控诉或转化为感伤,然而《死水》却由于深刻的辩证法和形式技巧的控制,发展出一个物极必反的主题。凝止与死寂便渴望流动与鲜活(也可以说流动与活力必然要“激活”死水),那怕是开出“恶之花”也好(事实上这里充满了波德莱尔《恶之花》式的想像),有一种“病”的热闹也好,也要比麻木冷漠不识清风的死水世界强些。《死水》这种以美写丑的展开方式,流露出某种“恶意”的快感,无论在精神上还是在形式上都体现了艺术的“游戏”品格。^①正由于此,诗歌通过充分发展畸形、病态的美,有声有色地抵达了让丑恶早点“恶贯满盈”,把绝望转化为希望的主题。

《死水》的成就是多种因素的综合作用,有形式与技巧的原因,也有情致与意境方面的独特性,它们正好汇合到一个平衡的相交点,致使严谨得毫无松动余地的格式正好成了“死水”这一凝固不变的世界的象征,而有不同“字尺”调剂的相同“音尺”(都是短“音尺”)又恰能对应强烈感情的起伏跌宕,从

^① 闻一多《诗的格律》一文是从游戏与规矩的关系出发来探讨诗歌的格律的。游戏的趣味是高度放松又高度专注的统一。

而把主体与世界的矛盾紧张关系形式化了。不过,闻一多虽然强调“音尺”与字数两方面的整齐,但双重的整齐也就意味着双重的镣铐,兼顾起来并不容易。就《死水》而言,“不如多扔些破铜烂铁/爽性泼你的剩菜残羹”,是读成“不如 || 多扔些 || 破铜 || 烂铁, || 爽性 || 泼你的 || 剩菜 || 残羹”好呢,还是读成“不如 || 多扔些 || 破铜烂铁, || 爽性 || 泼你的 || 剩菜残羹”好?如果把“破铜烂铁”与“剩菜残羹”看成是两个对应的词组,是否也可以成立?又如“飘满了珍珠似的白沫”,按照每行四“音尺”的预设,或许应当读成“飘满了 || 珍珠 || 似的 || 白沫”,但“似的”一词能否单独成一“音尺”?是否读作“飘满了 || 珍珠似的 || 白沫”更顺当些?但这样一来,双重兼顾的原则就得有所变通了。实际上,字数的整齐是为了顺从“建筑的美”,而“建筑的美”是视觉上的。《死水》的形式能够回应所写的对象,本诗的外在形式也成了象征,但这种形式是否适用于一切题材,尤其非情境性的题材?在视觉与听觉这两方面,什么是最基本的?

闻一多是把听觉作为优先原则来考虑的,但他对“建筑的美”过于迷恋,在两者无法兼顾的时候,往往宁愿牺牲“音尺”合理性来保全字数的齐整,因而被人讥为“豆腐干”诗。这当然是一种片面看法。历史地看,格律理论的提出和认真实验,标示了“新诗”的一个发展阶段,开了“新诗”形式探讨的先河。即使是不无片面性的“豆腐干”格式,也有正面的意义,不仅启发了人们对诗节和诗行的匀称问题的考虑,而且启发了一些诗人利用汉字的非粘连性特点,强化空间形式的象征性。^①更不用说他所提出的“音尺”和“字尺”类型了,它成了讨论“新诗”的节奏和建行问题谁也绕不开的话题。闻一多以《死水》命名的诗集是“新诗”史中格律化写作的典范,沈从文认为:“这诗集为一本理知的静观的诗。……在文字和组织上所达到的纯粹,那摆脱《草莽集》为词所支配的气息,而另外重新为中国建立一种新诗完整风格的成就,实较之国内任何诗人皆多。……由于《死水》风格所暗示,现代国内作者向那风格努

^① 在50年代以来的台湾和香港,80年代以来的中国大陆,均有这种象形诗的实验,台湾诗歌评论家甚至把“图象诗”作为一种与“分行诗”、“分段诗”并列的诗体进行讨论(参见《从徐志摩到余光中》,台湾:尔雅出版社,1978年版,第53—70页)。象形诗的背景比较复杂,也受“意象派”运动以来欧美现代主义诗歌的影响,但本土的源头无疑可以追溯到闻一多诗歌建筑学的理论。

力的,已经很多了。”^①实际上,后来在形式探讨上较有成就的人,如朱湘、叶公超、林庚、吴兴华、何其芳、卞之琳等,都从闻一多的理论与实践中得到过启发。

第四节 徐志摩的转变

对格律的探讨是一种把诗歌题材转化为诗歌艺术的努力,它给中国诗歌和中国诗人带来的积极影响,不只是风格和趣味的转变,而是“使诗的内容及形式双方表现出美的力量,成为一种完美的艺术”^②,从而把中国“新诗”的水平大大推进了一步。在这方面,徐志摩后期诗歌的转变也是很能说明问题的。

徐志摩(1897—1931),原名徐章垿,在美国留学时更名志摩。生于浙江海宁。1916年就读于天津北洋大学预科,第二年随该校并入北京大学后成为北大学生,拜梁启超为师。1918年赴美国留学,先后就读于克拉克大学、哥伦比亚大学。1920年转赴英国在伦敦大学政治经济学院学习,后经英国学者狄更生(G. L. Dickinson)介绍进入剑桥大学皇家学院,先是作为特别生,后转为正式研究生。在英期间,认识陈源(西滢)、林徽音等,并与哲学家罗素、作家曼殊斐儿相识。1922年8月回国,先后在北京大学、清华大学、平民大学、光华大学、东吴大学、大夏大学任教,印度诗人泰戈尔访华时他曾作翻译。编辑过《晨报副刊》、《新月》、《诗刊》等。与胡适等人发起和成立“新月社”。1931年11月19日因飞机失事遇难。徐志摩是新月诗派的重要诗人,他在留学英国期间开始写诗,主要诗集有《志摩的诗》(中华书局,1925年版)、《翡冷翠的一夜》(新月书店,1927年版)、《猛虎集》(新月书店,1931年版)、《云游》(新月书店,1932年版)等。

在1930年代前后的中国诗坛,徐志摩的才情是非常著名的,他早年受浪漫主义的影响,是拜伦、雪莱、济慈、罗曼·罗兰和哈代的中国学生,热爱美和

① 沈从文:《论闻一多的〈死水〉》,《新月》,1930年第3卷第2期。

② 于赓虞:《志摩的诗》,《晨报·学园》,1931年12月9日。

自由,具有维特式的气质,开始几乎不能对文学的方式和行动的方式作出区分,而是狂热地渴望着行动(不仅一次又一次地陷在爱情的纠葛里,还投入过泰戈尔支持的山西乡村复兴试验)。这样的情怀诉之他早期的诗,自然是自由潇洒,才气横溢,充满活力又不免有些泛滥。因此朱自清既赞美他“是跳着溅着不舍昼夜的一道生命水”,又对其“只是想像着自己保举自己作情人,如西方诗家一样”对感情的沉迷有所保留。^①才情和天赋使他充满着好奇和实验精神,能够融化材料和语言,但倚才傲物又使他的诗太缺乏约束。看来,他的朋友陈源是比较了解他的,对他早期写的《志摩的诗》,评价相当准确:

《志摩的诗》几乎全体制的输入和试验。经他试验过有散文诗,自由诗,无韵体诗,骈句韵体诗,奇偶韵体诗,章韵体诗。虽然一时还不能说它们的成功与失败,它们至少开辟了几条新路。可是徐先生的供献不仅仅在此,他的最大的供献在他的文字。他的文字是受了很深的欧化的,然而它不是我们平常所谓的欧化的文字。他的文字是把中国文字,西洋文字,融化在一个洪炉里,炼成的一种特殊而又曲折的工具。它有时也许生硬,有时也许不自然,可是没有时候不流畅,没有时候不达意,没有时候不表示它是徐志摩独有的文字。再加上很丰富的意象,与他的华丽的字句极相称,免了这种文字华而不实的大毛病。可是徐先生虽然用功体制的试验,他的艺术的毛病却在太没有约束。在文字方面,有时不免堆砌得太过,甚至叫读者感觉到烦腻,在音调方面,也没有下研究的功夫。^②

《志摩的诗》是徐志摩最早出版的一本诗集,显示出作者英国式的自由主义思想倾向——诗人就是《雪花的快乐》中的那一朵雪花:

假如我是一朵雪花,

① 朱自清:《中国新文学大系·诗集·导言》。

② 陈源:《新文学运动以来的十部著作》,《西滢闲话》,上海:新月书店,1928年版,第342—343页。

翩翩的在半空里潇洒，
我一定认清我的方向——
飞扬，飞扬，飞扬，——
这地面上有我的方向。

不去那冷寞的幽谷，
不去那凄清的山麓，
也不上荒街去惆怅——
飞扬，飞扬，飞扬，——
你看，我有我的方向！

徐志摩虽然欣赏英国式的资产阶级政治，但他终究“是一个信仰感情的人”（《落叶》）。他追求的“明星”是自由与美。因此，他的诗不是直接地承担我们这个生存世界的实在生活，而是探索语言所支配的整个感觉领域，既包容又超越，最终以一个独立的艺术与美学的秩序呈现在人们面前。这一点在《为要寻一个明星》这首诗中表现得非常明显：

我骑着一匹拐腿的瞎马，
向着黑夜里加鞭；——
向着黑夜里加鞭，
我跨着一匹拐腿的瞎马！

我冲入这黑绵绵的昏夜，
为要寻一颗明星；——
为要寻一颗明星，
我冲入这黑茫茫的荒野。

累坏了，累坏了我胯下的牲口，
那明星还不出现；——

那明星还不出现，
累坏了，累坏了马鞍上的身手。

这回天上透出了水晶似的光明，
荒野里倒着一只牲口，
黑夜里躺着一具尸首。——
这回天上透出了水晶似的光明！

不是现实世界的摹写，而是感觉领域的探索；不是粘恋，而是超越；不是理念与说教，而是追求词与词关系间产生的情感共鸣和美感；——这就是徐志摩的《为要寻一个明星》。在这首诗里，拐腿的瞎马、骑手、明星、荒野、天空、黑暗，这些具体的意象全不指向实在的生活内容。凡非诗的语言总会在被理解后就消失，被所指事物替代；但在这首诗里，情形恰恰相反，它使我们言词本身保持着持久的兴趣，在言词的经验之内留连。它让我们相信诗人真正钻进了语言，把握住词语功能的生长性，到达了通常文字难以达到的境界，——让你感到词语与心灵之间融洽的应和，让你体会灵魂悲凉而又美丽的挣扎。“为了寻一个明星”，这“明星”是什么？意象的隐喻是不确定的。但你可以感受到它与寻求者之间的严峻关系，黑绵绵的昏夜是对明星的一种严丝密缝的遮蔽，而执著的骑手却寻求它的敞亮，这中间隔着的是黑茫茫的荒野，骑手的胯下却是匹拐腿的瞎马。想往和可能之间的紧张关系就这样构成了。至于这种意象关系中的终极所指，人们去意会好了，根据自己的经验去“填充”好了：理想，美，信仰或者爱情，甚至现代诗人的自况，等等，均无不可。它可囊括其中任何单个的内容，但任何单个的释义却无法囊括，——诗已经从个别经验里飞腾、超越出来了。这里是一种诗的抽象，建构成为一种人性经验的“空筐”，装得下丰富的人生表象。

徐志摩算得上是现代比较纯粹的抒情诗人，他才华横溢，光芒四射。但倚才傲物和受“五四”新诗散文化风气的影响，也使他早期的一些诗作显得“华而不实”，缺乏节制与约束。其中最能说明问题的例子是1922年写的《康桥再会罢》一诗，不仅泥实、散漫，平铺直叙，而且是记忆的钩沉是感情的直

写,缺少想像力,因此《时事新报》副刊《学灯》的编者误以为是散文,竟把它分行的句子连接起来,当成散文发表了。^①

“新诗”格律化的追求的意义,正在于把诗人的才情疏导向艺术的方向,使之转化为美的形式和韵律。它对徐志摩的影响,也许可以认为是让他从一个自发的诗人,变成了一个自觉的诗人,——这一点,徐志摩自己也是承认的,他在1931年出版的诗集《猛虎集》序言中写过:

在这集子(指《猛虎集》)里初期的汹涌性虽已经消减,但大部分还是情感的无关拦的泛滥,什么诗的艺术或技巧都谈不到。这问题一直要到民国十五年我和一多、今甫一群朋友在《晨报副镌》刊行《诗刊》时才开始讨论到。一多不仅是诗人,他也是最有兴味探讨诗的理论 and 艺术的一个人。我想这五六年来我们好几个写诗的朋友多少都受到《死水》的作者的影 响。我的笔本来是最不受羁勒的一匹野马,看到了一多的谨严的作品我方才憬悟到我自己的野性……^②

从情感的泛滥走向情感的约束,以诗的形式与技巧平衡像野马一样不受羁勒的情绪,是感情与艺术内敛的表现,在批评家刘西渭看来是一个天才成熟的标志。^③。这一点,收在《猛虎集》中的《再别康桥》非常能够说明问题:

轻轻的我走了,
正如我轻轻的来;
我轻轻的招手,

① 《康桥再会罢》最初被编辑当作散文不加分行发表于1922年3月12日《时事新报》副刊《学灯》,后经指出,该报又于同月25日重新分行排版发表。

② 徐志摩:《猛虎集·序文》,上海:新月书店,1931年版。

③ 刘西渭(李健吾)在谈到徐志摩后期诗歌时曾说:“他已经过了那热烈的内心的激荡的时期。他渐渐在凝定,在摆脱夸张的辞藻,走进(正如某先生所谓)一种克腊西克(英语 classic 的音译,意为“古典”——本书作者注)的节制。这几乎是每一个天才必经的路程,从情感的过剩到情感的约束。伟大的作品产生于灵魂的平静,不是产生于一时的激昂。后者是一种戟刺,不是一种持久的力量。”(见《鱼目集——卞之琳先生作》,《咀华集》,文化生活出版社,1936年版)

作别西天的云彩。

在这首著名诗篇中,徐志摩通过整饬的形式和节奏来提炼内容,使主题非常单纯而意境又非常曲折幽深,以至于使人完全相信,诗歌讲究形式和韵律,不是妨碍诗意的表达,而是诗意的解放和规律化。因为形式与韵律是一种结构手段,它帮助作者控制情感与意义的运行速度和旋律的有规则变化,同时也使读者有规律地不断期待和寻觅。正是在这个意义上,闻一多认为:“越有魄力的作家,越是要戴着镣铐跳舞才跳得痛快,跳得好。只有不会跳舞的才怪镣铐碍事,只有不会做诗的才感觉得格律的缚束。对于不会作诗的,格律是表现的障碍物;对于一个作家,格律便成了表现的利器。”^①

第五节 “音组”、“诵调”与诗体实验

“新月诗派”对于现代汉语诗歌的历史贡献,还在于他们一方面努力探讨现代诗歌节奏的特点,另一方面进行了大量的诗体引进与实验。

一、“音节”与“音组”

诗歌形式空间的美感是重要的,但它更强调感情与意识流动的规律性的把握,因此莱辛说诗歌不同于绘画,“诗运用在时间中明确发出的声音”^②,倾向于“声音模式”。饶孟侃(1902—1967)是较早自觉探讨新诗节奏的人之一,他的《新诗的音节》一文先于闻一多《诗歌的格律》发表在《诗镌》上,稍后又写有《再论新诗的音节》,主要探讨的就是新诗的声音模式问题。饶氏认为新诗步入正轨的标志应是对音节的自觉,他所说的“音节”包含“格调,韵脚,节奏,和平仄等的相互关系”。^③“格调”就是格式,“韵脚”是行尾用韵,“节奏”是诗行的“拍子”问题,相当于闻一多说“音尺”,“平仄”是字音的抑扬轻重。他认为诗不能没有诗段格式的整体制约,但格式的谨严须依赖韵脚,这样才

① 闻一多:《诗的格律》,《闻一多全集》(第三卷,丁集),上海:开明书店,1948年版,第247—248页。

② 莱辛:《拉奥孔》,朱光潜译,人民文学出版社,1979年版,第181页。

③ 饶孟侃:《新诗的音节》,《晨报·诗镌》,1926年第4期。

能“把每行诗里抑扬的节奏锁住,而同时又把一首诗的格调缝紧”;而节奏是对格调的回应,不仅应该从自发走向自觉,从情感暗示的节奏走向规律化的节奏,还应结合平仄的考虑,避免节奏的单调。饶氏自己的诗,对这些问题都比较讲究,如下面这首《无题》:

就是世上认不出真面目,
我们也不含糊的过一天;
问他们从海岛逃到山谷,
可有谁逃出了这个牢圈?
那么你为什么还要悲叹?

既然世上容不得真面目,
我们爽兴热闹的做一场,
让你做歌女背一面大鼓,
我来扮作个琴师的模样——
拨起了三弦便摇着板唱。

此诗格式上两个诗节完全均齐对称,意思从“认不出”而“容不得”,从悲叹转为歌唱,也有内在的呼应。诗的节奏一律采取“四音尺”的建行方式,以“二字尺”和“三字尺”相间调节。在押尾韵方面,一诗节“目”、“谷”相押,“天”、“圈”、“叹”同韵,是“ABABB”韵式;二诗节“目”、“鼓”相押,“场”、“样”、“唱”同韵,是“ACACC”韵式;两个诗节有四个互相唱和的韵,且第二节的第一行基本上是第一节第一行的复句。只有平仄方面不大讲究(第二诗节均为仄声)。

饶氏提出“新诗的音节”这一话题,启发了闻一多的“音尺”、“字尺”理论,带动了“新诗”形式上的自觉实践,也带来了新诗节奏问题的持续探讨。自《诗镌》创刊开始,格律的试验在新月诗派已成风气,其中又以闻一多、朱湘、饶孟侃、孙大雨他们最为身体力行。但这时的创作实验和理论探讨,主要

是参考西洋的诗歌原则。饶孟侃当时就指出过他们“一大半是模仿外国诗音节”。^① 孙大雨强调自己是格律诗最早的实践者之一,“早在 1926 年 4 月 10 日,……公开实践了我以语辞音组的进行造成诗歌节奏的具体行动。”但他承认不是个人的独创,“是我从观摩英文名诗作品里所借鉴引进来的一首意大利式或称媲屈拉克体的商乃诗(Italian or Petrarchan sonnet)。”^② 前述闻一多《诗的格律》一文,也明言“格律”就是“form”的意思,之所以不译成“形式”是考虑到诗歌的节奏。而文章中作为度量单位的“音尺”,显然也是对英语诗歌中“音步”(“foot”)概念的转借。

“五四”“白话诗”运动之后,传统的格律被打破,口语化的“白话”取代了文言,人们无法再用旧诗的格律写诗了。在形式真空的状态中,向西方借助诗歌的形式资源是极自然的事,也是很有意义的事。但西方的诗歌形式面对的是西方的语言体系,很难直接移到汉语语言体系中来(更何况汉语自身又正处在急剧变化的时代,现代汉语体系尚不稳定)。因此,无论是闻一多,还是饶孟侃,不仅都存在理论与实践之间的一些错位现象,理论本身也多有粗疏之处。不过,他们探索的成就和问题,都是重要的财富,指引了后来更成熟的思考。其中最值得注意的,是“音组”的探讨。

诗歌节奏最终都要落实到各个诗行节奏的组织上,这是诗歌格律要解决的关键环节。闻一多的重要贡献,是把饶孟侃对“音节”问题虽然全面却不免笼统的倡导,具体化作了“音尺”和“字尺”的考虑。但“尺”作为长度的考量对于语言来说,不免单一和拘谨,照顾不到声音的抑扬,同时反映不出以口语为主的现代汉语由单音到复音的发展,不如“音组”概念准确自然。

孙大雨(1905—1997)认为“音组”概念是他的发明,“我作出‘音组’(字音小组)那个定名那是……1930 年在徐志摩所编新月《诗刊》第 2 期上发表莎译《黎琊王》一节译文的说明里。总之,‘音组’一词在我国语文文字里,据我所知,从来还没有过,乃是我为了要区别西方古希腊文、拉丁文及近今英文、德文诗歌文字里相当规范化格律单位‘音步’,专为说明我自己诗行里的

① 饶孟侃:《再论新诗的音节》,《晨报·诗镌》,1926 年 5 月 6 日第 6 期。

② 孙大雨:《格律体新诗的起源》,《文艺争鸣》,1992 年第 5 期。

节奏单位,而由我首创的。”^①但真正把“音组”放在现代汉语的特点中进行阐述,从而在“新诗”语言的特性上呈现“音组”一词的特殊诗学意义的,还是叶公超《论新诗》一文。^②

叶公超(1904—1981)的《论新诗》对“新诗”格律的探讨与以往探讨的一个重要区别,是在情感与形式关系的维度上,增加了当前语言的一维。文章说:“我们新诗的格律一方面要根据我们说话的节奏,一方面要切近我们的情绪的性质。西洋的格律决不是我们的‘传统的拍子’,我们自己的传统诗词又是建筑在另一种文字的节奏上的,所以我们现在的诗人都负着特别重要的责任:他们要为将来的诗人创设一种格律的传统,不是一味羡慕人家的新花样。一种文字要产生伟大的诗,非先经过一个严格的格律时期不可。格律的观念成立之后,也许就有反格律的运动起来。这不要紧,因为那时格律已存在,已在那文字的诗的传统中了,它对于以后的诗人是有用的。对于诗人自己,格律是变化的起点,也是变化的归宿。”这里不仅提出要创造不同于自身传统也区别于西洋的格律,而且第一次提出“要根据我们说话的节奏”来考虑格律问题。作者认为,新诗的节奏与旧诗在节奏上是不同的,“新诗”的节奏是“说话的节奏”,旧诗是“吟哼”的节奏:

新诗是用最美、最有力量的语言写的,旧诗是用最美、最有力量的文言写的,也可以说是用一种惯例化的意象文字写的。新诗的节奏是从各种说话的语调里产生的,旧诗的节奏是根据一种乐谱式的文字的排比作成的。新诗是为说的、读的,旧诗乃是为吟的、哼的。我感觉,新诗的字都可以当作一种音标看,但旧诗里的字是使我们从直接视觉到意象的;换言之,读新诗的时候,我们的视觉仿佛是我们听觉的先锋,而我们听觉的内在反应是完全为我们各个人的语言习惯所支配的,所以新诗的读法应当限于说话的自然语调,不应当拉长字音,似乎摹仿吟旧诗的声调。

① 孙大雨:《格律体新诗的起源》,《文艺争鸣》,1992年第5期。

② 叶公超:《论新诗》,《文学杂志》,1937年5月创刊号。

那么,是什么因素决定新旧诗的不同节奏?作者认为是由于汉语口语化运动带来了单音到复音的变化:“在文言里,单个字的势力比较大,但在说话的时候,语词的势力比较大,故新诗的节奏单位多半是由二乃至四个或五个的词语组织成功的,而不复是单音的了,虽然复音的词语中还夹杂着少数的单音。这些复音的词语之间有虚字,或有语气的顿挫,有标点的停逗,而同时在一个词语的音调里,我们还可以觉出单音的长短、轻重、高低,以及各个人音质上的不同。这些长短、轻重、高低的距离在一段平常的会话中大致是相等的。”“新诗”节奏是否从说话的基础上考虑,这是可以讨论的,但“新诗”的语言不同于旧诗的语言以单音为主,词组的大量增加已成不争的事实,现代汉语诗歌的节奏与形式应当面对复音的词语就是题中之义了。单音词为主时好讲平仄,讲对仗,语法自由度也大,在复音词为主时就少了这些优势,当然也有了一些新的优势,比如准确、严密和细致。在考虑用复音词组织诗歌节奏时,平仄的地位必然下降,让位于词组语词因素的考量。这样,“音组”概念就走进了“新诗”格律理论体系。对用“音组”组织“新诗”的节奏,叶公超提出:

中国语言的音组(即词语的字音)是很短的,大概五个字的音组已是不多听见的。在每个音组里,至少有一个略微长而重,或重而高,或长而重而高的音,除了单音的长短轻重高低之外,差不多同等轻重的连续字音也常见,类似希腊诗的双长或双短的音步。……(我用音组替代音步,因为音步的联想很复杂,除非我们指定西洋那一种音步。论新诗我们最好能不用西洋名词则不用)。……总之,音步的观念不容易实行于新诗里。我们只有大致相等的音组和音组上下的停逗做我们新诗节奏的基础。

由于把“新诗”节奏的建构,带入了已经和正在发生变化的现代汉语领域,能从现代汉语的特点来考虑“新诗”的节奏问题,一些比较合理可行的建行建节原则也就浮出了地表,也扬弃了早期格律诗一些不甚合理的构想。“新诗”的格律从比较外在、主观的规约,走向了比较自然而又自觉的建设。

关于从“音组”出发组织诗歌节奏的理论探讨,后来孙大雨还在《论音组》等论文中作了更为细致的讨论。^①

二、诗体的引进与实验

应该说,西方诗体的引入与参考伴随着整个的“新诗”运动,胡适所谓“我的新诗成立的纪元”《关不住了》从内容到形式全是外国的,后来盛行的自由诗、散文诗,也是外国的体式,再后来的政治抒情诗和象形诗也是如此。当然,开始进行诗体内部组织和节奏特点的揣摩玩味的,还是格律诗派的那批诗人。这方面,尤其以十四行诗最为典型。

综合相关的论述,可以说,十四行诗(sonnet)是西方发展得非常完美的一种诗体。这种完美指的是它既标准化又有变化的弹性,既是诗歌规则与技巧练习的范型,又是一种能体现最伟大的创造性的诗体。莎士比亚、弥尔顿、华兹华斯等都在这种诗体中驰骋过自己的才华。十四行诗以彼得拉克体(the Petrarchan)和莎士比亚体(the Shakespearean)两种基本类型包含许多变体。彼得拉克体是16世纪从意大利传入英国的,全诗分两部分,前面部分八行押两个韵(ABBAABBA),后面部分六行押三个或两个韵(CDECDE或CDC-CDC);莎士比亚体全诗分为三个四行的诗节加一个两行的结句,韵式一般为ABAB, CDCD, EFEF, GG。“诗人在创作十四行诗时必须遵从的惯例包括使用特殊的词汇和形式手段,以及语言的一般规则。这种对创作规则心甘情愿的服从,使诗人获得了高度精确地表达思想感情的能力,以及一种新的、似是而非的自由:‘韵律给诗人增添了羽翼,它使他翱翔,飞腾,尽管未能使他脱离轨道,却使他获得了超乎寻常的能力。’”^②

尽管1920年以前就有人翻译过英国诗人的十四行诗,但它作为诗体为人所瞩目,却由闻一多1928年在《新月》上发表白朗宁夫人(E. B. Browning,

① 主要是《论音组》、《诗歌的格律》两篇长篇论文。《论音组》写于1941年,原拟作莎士比亚《黎琊王》的导言,但因太平洋战争爆发原稿与清样被焚,清样的残篇几十年后才意外发现。《诗歌的格律》发表于《复旦学报》人文科学版1956年第2期、1957年第1期。两文均收入《孙大雨诗文集》,河北教育出版社,1996年版。

② 《十四行诗》,罗吉·福勒主编,袁德成译:《现代西方文学批评术语词典》,四川人民出版社1987年版,第258页。

原名 Elizabeth Barrett, 1806—1861) 的十四行情诗开始。^① 闻一多给了十四行诗以“商籁体”的新译名,让人们更留意这种典型诗体驯化题材、组织和转化感情的方式。随后他自己也用这种诗体写了一首题为《回来》(《新月》1928年5月10日第3期)的诗,通过进入家门的瞬间情境,用十四行诗的起承转合结构出色地表现了从满怀期待到困惑彷徨,终而认识了“孤臣孽子”处境的心理过程。闻一多对十四行诗的出色翻译和尝试,再现了这种典范诗体的节奏和旋律,在新诗人普遍寻求格律的气氛中,为许多人所赏识,因而引来了更多的翻译介绍和尝试。也许可以说,十四行诗是仅次于自由诗在中国新诗中有广泛影响的外国诗歌形式,如果自由诗也算是一种诗歌形式的话。

30年代初不少诗人尝试过十四行诗的写作,其中朱湘是最受人瞩目的一个。

朱湘(1904—1933),字子沅,曾用名董天柱,安徽太湖人。1919年考入清华学校,加入了清华文学社,开始诗歌创作。1923年因抵制学校早餐点名制度被校方开除,于1926年重回清华修读。1928年公费赴美留学,1929年9月回国曾任教于安徽大学外文系,后因与校方意见不合而愤然离去。1932年投江自杀。著有诗集《夏天》、《草莽集》、《石门集》、《永言集》,文集《中书集》、《现代诗家评》等,同时还翻译出版了一些外国诗人、小说家的作品。朱湘是“新诗”史上第一个自杀的诗人,有非常鲜明的个性,生活窘困潦倒,也与不少人闹翻过。但在创作上,却没有什​​么个人生活的芜杂与粗糙。这一点曾让沈从文非常感动和钦佩:“作者在生活一方面所显出的焦躁,是中国诗人中所没有的焦躁,然而由诗歌认识这人,却平静到使人吃惊。把生活欲望、冲突、意识安置于作品中,由作品显示一个人的灵魂的苦闷与纠纷,是中国十年来文学其所以为青年热烈欢迎的理由。只要作者所表现的是自己那一面,总可以得到若干青年读者最衷心的接受。……但(朱湘的)《草莽集》中却缺少那种灵魂与官能的烦恼,没有昏瞋,没有粗暴。生活使作者性情乖僻,却并不使诗人在作品上显示纷乱。”^②相反,《草莽集》的“全部调子建立于平静上面,整个

^① 见《新月》1928年3月10日第1卷第1号、4月10日第1卷第2号,共20首。该刊第1卷第1号还同时刊登了徐志摩的长文《白郎宁夫人的情诗》。

^② 沈从文:《论朱湘的诗》,《沫沫集》,上海:大东书局,1934年版。

的平静,在平静中观照一切,用旧词中属于平静的情绪中所产生的柔软的调子,写成他自己诗歌,明丽而不纤细。”^①沈从文认为这是对于传统美学的深情,通过诗歌实现生活中不能实现的梦想。^②这确是一个方面,但另一个非常重要的方面,应是朱湘重视艺术形式的净化作用的结果。诗歌不是个人状况的记录,而是作为整体的人类技巧活动的形式之一,“诗的真正的父亲或使之成形的精灵是诗本身的形式,这个形式是诗歌的普遍精神的宣言;莎士比亚十四行诗的‘生身之父’既不是莎士比亚本人,更不是那个令人讨厌的 W. H. 先生,而是莎士比亚所选择的创作形式,它是他感情的主人兼情妇(master-mistress)。”^③这从朱湘诗歌的变化可以看得特别的明显。如果说,在《草莽集》(上海:开明书店,1927年版)时期,朱湘诗歌的意义体现为“在保留到中国诗与词值得保留的纯粹,而加以新的排比,使新诗与旧诗在某一意义上,成为一种‘渐变’的联续”,但也不免染上了一些旧诗词的情调,较多世外桃源的气息(如常为世人激赏的《采莲曲》:“小船呀轻飘/杨柳呀风里颠摇/荷叶呀翠盖/荷花呀人样娇娆”),与现代经验有些“隔”。那么,十四行诗的大量尝试却使他的诗歌迈向了一个新的高度,找到一种整合矛盾复杂的现代经验的有效形式。

朱湘的十四行诗共有 73 首(其中英体 17 首,意体 56 首),是当时用这种诗体写作最多的诗人,更值得注意的,是这些诗极少失败之作。是由于这种诗体韵律上的严格防止了写作者的粗制滥造,还是这种诗体的结构正好契合了抒情美学的某种基本结构?久经考验的艺术形式自然有其历久不衰的道理,值得我们深入研究。就朱湘的写作而言,不以简短为简单,不以严格为约束,追求简短与丰富之间的张力,贴近节奏所暗示的诗思有规则的运动,恐怕

① 沈从文:《论闻一多的〈死水〉》,《新月》,1930年第3卷第2期。

② “友谊的崩溃,生活的威胁,人生的卑污与机巧,作者在同样灾难中领受了他那应得的一份。然而作者那灾难,却为‘勤学’这件事所遮盖,作者并不完全与‘人生’生疏,文学的热忱却使他天真了。一切人的梦境的建设,人生态度的决定,多由于物质的环境,诗人的梦,却在那超物质的生活各方面所有的美的组织里。他幻想到一切东方的静的美丽,倾心到那些光色声音上面。”(沈从文:《论朱湘的诗》,《沫沫集》,上海:大东书局,1934年版)

③ 弗莱(Northrop Frye):《批评的剖析》(Anatomy of Criticism Four Essays),百花文艺出版社,1998年版,第98—99页。

是他十四行诗写作留给“新诗”最重要的启迪。比如下面这两首都是写人生题材的十四行诗,一首是英体:

只是一个醉,虽说酒有千种……
热带的葡萄与寒带的高粱;
酸,甜与浓、淡;白与绿,黄与红……
反正是一团热在肚里,头上。
有多种的热。战争便是屠杀;
不凝滞于物的爱世间少有;
权位要高,需要更多的骨架……
纯洁的热只有艺术,只有酒。
在一切的热里唯有酒最好:
一醉,你便涤清了肮脏,痛苦;
醒来时,你像蝴蝶在天上飘,
虽说是冬天,听到风在狂呼。
用不着坟墓,只须一只酒坛,
封起我的灰,连了我的诗卷。

另一首是用意体十四行写的:

并不曾征求同意,生到世上……
号码已经印好的一张彩票
便是遗传;环境呢,已经排好——
多半的时候,命运有车在将。
听从摆布,童年是没有话讲;
学徒时代的光阴多半虚耗;
独当一面的还算时来运到,
虽说有的是口舌、劳苦、强梁。
黄金的情感、思想,快点藏起!

社会,撑着踉跄迟慢的民船
 来载人的船户,他惯会谋财。
 侥幸,没有被他,被风浪谋害
 得你吃够了鱼腥,“死”在江岸
 又等候着……他也不征求同意!

这两首诗,都是以简短的篇幅处理戏剧性的人生题材,虽然语言比较生涩,一些地方押韵不严或为了趁韵造成用词与节奏的生硬,但它们有两个难得的好处:一是提炼得非常集中而意蕴又很丰富,有很大的艺术张力;二是诗脉有起承转合的特征,展开与凝聚很有规律却又不给人程式化之感,就像脉搏的跳动。前一首诗从酒的意象展开推衍,由酒带出不同种类的“热”(狂热、利欲熏心的热与酒神之热),由热转向醉与醒,最后以兼有反讽与自嘲的清醒的醉话作结:“用不着坟墓,只须一只酒坛/封起我的灰,连了我的诗卷”,既深刻又有幽默的情趣。后一首处理的是人生不由自主、“命运有车在将”的主题,虽然不像前一首有个核心意象贯串全诗,却通过起承转合完成了回归原地的象征结构:人生的出发就是原本的回归(无论出生与死亡均为“不征求同意”),而出生、成长、成熟与死亡的四个阶段则与起承转合的结构脉络丝丝入扣。

朱湘在十四行诗中所取得的成就,并不完全意味着移植外国诗歌形式的胜利,有些诗为了趁韵或趋齐,也扭曲了汉语的组词习惯。但他的成就和局限从一个侧面反映了20年代和30年代“新诗”格律探索的意义和问题:(一)诗歌的形式和节奏,是探索和发展题材的重要手段,是写诗的基础,重视这一点,至少可以最大可能地避免低水平的粗制滥造。诗歌的写作,首先是诗与非诗的问题,然后才是创造好诗与伟大的诗的问题,不解决基础的问题,更高层次的创造根本无从谈起,就像不打地基无法建设高楼大厦一样。“新诗”虽“新”,但即使把它当作一个新生儿,也是诞生于已经存在的诗歌话语世界,成长于“诗的社会”,小孩子时不讲交往规则尚可原谅,永远做一个顽童则是幼稚可笑。(二)在“新诗”形式的探求中,来自外国和古典传统的形式都可以学习借鉴,但由于语言系统不同的原因,都不可完全照搬,而是应努力促使它

们磋商对话,寻找融合与汇通的可能。这种可能是存在的,像朱湘的十四行诗,就显示了这种形式与中国古典律诗起承转合的结构原则,在精神上是相通的。而实际上,后来的冯至,正是重视其汇通之点,从汉语的特点出发对十四行形式进行变通和改造,取得了更高的成就。(三)“新诗”格律的探索一定要与对汉语特性的认识相结合,不仅要重视汉语“共时性”特征的探讨,还要在“历时性”变化的现代汉语形态的探索上下功夫。后者在“新诗”格律探索的早期显然重视不够,一方面现代汉语本身的发展还不很充分,对它的特性和诗歌可能性的认识还比较表面,另一方面较关心其声形方面的“建筑”,对其所体现的文化精神和思维特性注意不够。这一切显然影响了借鉴西方诗歌形式时从汉语出发的创造性转化,因而被有人幽默地形容为丢掉了传统的缠脚布却穿上了西方的高跟鞋。尽管有如前面说到的叶公超从成败得失中理出了思路,提出了比较切近现代汉语特点的思考方向,但由于时代和风气的变化,格律的探讨再没有像新月诗派那样成为一种群体的追求,只在少数有识之士中得到延续和推进。

第六节 “格律诗派”以后

1931年,新月诗派的许多骨干离开上海,分赴北平、南京、青岛、汉口教书,加上其灵魂式的人物徐志摩因飞机失事遇难,这个诗派便从鼎盛走向衰落^①,格律的追求渐渐不再具有流派的声势和影响力。不过,前文谈到的叶公超的《论新诗》说得对,“格律的观念成立之后,也许就有反格律的运动起来。

^① 1931年的新月诗派可谓如日中天:1月20日,《诗刊》创刊号出版,不仅刊出了闻一多“三年不鸣,一鸣惊人”的杰作《奇迹》、朱湘的力作《美丽》、梁实秋的重要论文《论诗的格调及其他》,还推出了卞之琳、陈梦家、方玮德、方令孺、李惟健等一批实力雄厚的新人。而到了第3期,更是雄心勃勃,不仅篇幅增至一百多页,还预告孙大雨、胡适、闻一多、梁实秋、梁宗岱将在下一期发表诗歌论文,以后还将出版诗论专号,从八个方面讨论诗歌的问题:“(一)作者各人的写诗经验;(二)诗的格律与体裁的研究;(三)诗的题材的研究;(四)新诗与旧诗、词、曲的关系的研究;(五)诗与散文;(六)怎样研究西洋诗;(七)新诗词藻的研究;(八)诗的节奏与散文的节奏。”(徐志摩:《叙语》,《诗刊》,1931年7月第3期)9月,陈梦家编选的《新月诗选》由新月书店出版。但到11月徐志摩死后,《诗刊》只出一期便停刊,而且这一期(第4期)也是隔了一年之后(1932年7月);《新月》也于1933年终刊。虽然之后叶公超主编的《学文》、朱维基主编的《诗篇》可视为新月诗派的后继刊物,但维持的时间都极短,各自都只出了4期。

这不要紧,因为那时格律已存在,已在那文字的诗的传统中了,它对于以后的诗人是有用的。”这种“有用”,既体现在坚持诗歌形式规律所取得的创作成就上,也体现在理论探讨的进展上。

就诗歌创作坚持形式规律的意义而言,卞之琳、何其芳、冯至等诗人所取得的艺术成就比较有代表性。虽然他们更多接受了现代主义的影响,但由于能把现代主义对诗质的追求,自觉纳入诗歌的形式秩序之中,就比单纯追求内容现代性的诗人,更具有诗歌的本体意义。卞之琳曾说:

平心而论,只就我而说,我在写诗“技巧”上,除了从古、外直接学来的一部分,从我国新诗人学来的一部分当中,不是最多的就是从《死水》吗?例如,我在自己诗创作里常倾向于写戏剧性处境,作戏剧性独白或对话、甚至进行小说化,从西方诗里当然找得到较直接的启迪,从我国旧诗的“意境”说里也可以找得到较间接的领会,从我的上一辈的新诗作者当中呢?好,我现在翻看到闻先生自己的话了,“尽量采取小说戏剧的态度,利用小说戏剧的技巧”等等(《全集》卷首朱序22页)。而以说话的调子,用口语来写干净利落、圆顺洗炼的有规律的诗行,则我们至今谁也还没有能赶上闻、徐的旧作……^①

“倾向于写戏剧性处境”和“以说话的调子,用口语来写干净利落、圆顺洗炼的有规律的诗行”,可以说是卞之琳诗的两个基本特点。喜欢处理戏剧化的场景是现代主义诗歌的特色,也是卞之琳诗歌的主要倾向。从诗歌的感觉和趣味上说,卞之琳与何其芳均可归为30年代的现代诗派,何其芳^②的《预

① 卞之琳:《完成与开端:纪念诗人闻一多八十生辰》,《人与诗:忆旧说新》,三联书店,1984年版,第10页。

② 何其芳(1912—1977),原名何永芳,生于四川万县,1930年同时被清华大学、北京大学录取。进入清华大学半年后,于1932年改上北京大学,在哲学系就读。1935年秋大学毕业后曾在天津、山东的中学任教。1938年去延安,任教于“鲁艺”。1949年后先后在中国作协、中国科学院文学研究所任职。1931年开始在《新月》、《现代》杂志发表诗作。主要诗集有《汉园集》(与卞之琳、李广田合集)、《预言》、《夜歌》、《夜歌和白天的歌》等;诗论集《诗歌欣赏》、《关于写诗和读诗》等。《何其芳文集》(六卷本)于1984年由人民文学出版社出版。

言》接近现代主义的早期象征派的风格,拿他自己的话说是:“我倾听着一些飘忽的心灵的语言。我捕捉着一些在刹那间闪出金光的意象。”^①而卞之琳^②的《鱼目集》中表现的“倦行者”心态,“是现代派诗中突出的主调”。^③同时,他们的早期作品也发表在施蛰存、戴望舒编辑的现代派杂志《现代》和《新诗》上。

但在诗歌的“技巧”上,更准确地说是凝聚诗情和感觉想像的格式上(或者说在“用口语来写干净利落、圆顺洗炼的有规律的诗行”的追求方面),他们显然又受益于新月诗派的启迪并在他们一生的诗歌活动中产生了良好的影响。何其芳 1931 年就曾以“荻荻”这一笔名在《新月》上发表过 168 行的长诗《莺莺》(《新月》,1931 年第 3 卷第 7 期),卞之琳则有 4 首诗被陈梦家选入《新月诗选》。他们早期的作品在诗行诗节的匀称和韵脚的安排上,明显受到“新月”诗风的影响。可以说,这种影响是一种非常良好的诗歌技艺上的磨练,又是一种严肃的诗歌态度的形成。这就是为什么,1942 年卞之琳出版《十年诗草》,会把这本重要的诗集献给去逝已有 10 年的徐志摩的原因^④,这也就是为什么,何其芳、卞之琳后来在 50 年代提出和推动现代格律诗,坚持肯定闻一多他们的开拓之功。

因为经由新月诗派的影响,他们懂得了怎样“用口语来写干净利落、圆顺洗炼的有规律的诗行”,怎样保持形式与节奏的调和;因为又经过现代诗风的洗礼,他们又用独特的“现代”经验和感觉改变了新月诗派比较外在和拘谨的格律追求,使新诗的形式变得更加内在化,更加自然,也更符合现代汉语的特

① 何其芳:《梦中道路》(1936 年),《何其芳文集》(第二卷),人民文学出版社,1984 年版,第 62—63 页。

② 卞之琳(1910—2000),生于江苏海门,1929 年入北京大学英文系就读。大学毕业后曾在中学和四川大学任教。1938 年曾与何其芳同赴延安,1939 年回成都,1940 年赴昆明西南联合大学任教。1949 年后分别在北京大学、中国科学院、中国社会科学院工作。主要诗集有《三秋草》、《汉园集》(与何其芳、李广田合集)、《鱼目集》、《慰劳信集》、《十年诗草》、《雕虫纪历》等;诗论集《人与诗:忆旧说新》及译诗集《西窗集》等。

③ 唐祈:《卞之琳与现代主义诗歌》,见袁可嘉、杜运燮、巫宁坤编《卞之琳与诗艺术》,河北教育出版社,1990 年版,第 29 页。

④ 卞之琳在这本诗集的题记中写道:“为了私人的情谊,为了他对于中国新诗的贡献——提倡的热诚和推进技巧于一个成熟的新阶段的功绩,而把我到目前为止的总集(我不认为《十年诗草》是我的诗选集)作为纪念徐志摩先生而出版吧。”(《十年诗草》,桂林:明日出版社,1942 年 5 月出版)

点。所以他们虽然都是产量不高的诗人,但在取得的艺术成就和影响上,既高出一般的新月诗人,也高出单纯追求内容现代性的诗人。像何其芳的《预言》,写沉溺于爱情梦幻的青年的心情,可说是一首非常能够体现现代汉语的细密与从容的诗,而结构的严谨、音组的整齐和押韵(包括转韵)的讲究,非一般的作品能够相比。这是它具有持久生命力的重要原因。而像卞之琳 30 年代的许多诗作,尽管格局不大,但大多是用心经营的诗歌晶体,尤其在“新诗”的格式和韵法方面,李广田曾给予很高的评价,认为格式与韵法是诗的要害,而卞之琳“在格式与韵法方面也许贡献得更多,更可贵”。^① 如《白螺壳》的第二节:

请看这一湖烟雨
水一样把我浸透,
像浸透一片鸟羽。
我仿佛一所小楼,
风穿过,柳絮穿过,
燕子穿过像穿梭,
楼中也许有珍本,
书页给银梭穿织,
从爱字通到哀字——
出脱空华不就成了!

从诗的章法上讲,李广田认为“表现为层层剥脱,步步推衍,也就是渐透核心的形式”,指的大概是诗所抒写的感悟过程:纤尘不染的白螺壳是一个摒弃一切身外身内之累的存在(所以本诗第一节便以“空灵的白螺壳”起句),回看那么多风雨的磨洗,真是一条“从爱字通向哀字”的道路,然而“出脱空华不就成了”,放弃负累便获得空(“空灵”)。由“壳”而想到“空”,由“空”

^① 李广田:《诗的艺术——论卞之琳的〈十年诗草〉》,《诗的艺术》,上海:开明书店,1943 年 12 月初版。

又悟到“灵”，诗原来是这样“推衍”得来。不过，难得的是作为人生象征的推衍不离白螺壳的特点与环境，不离对象却又不粘滞，若即若离才是这首诗的妙处。而在诗行节奏的组织上，主要以现代口语的两音音组为主，间或用三音音组作调节，出色地配合了诗意诗情的表现：特别是“燕子 || 穿过 || 像穿梭”“出脱 || 空华 || 不就成了”两行，行尾均为三音的音组，与要表达的情境非常地默契（由于相对于二音音组，三音音组每一个音的音长要短些），因而显得轻灵洒脱。由于章法与音节的讲究，卞之琳的诗经得起多方面的玩味。他的诗虽然格局不大，却首首都像是细心经营的盆景。

同样经得起反复玩味的是冯至的《十四行集》。^① 它与卞之琳的《十年诗草》同于1942年5月由桂林明日出版社出版，收十四行诗27首，附录杂诗6首，共33首，75页。初版封面除“十四行集”四个红色的宋体字外别无装饰，而扉页背后，则有“本书初版用上等重纸印三十册，号码由一至三十，为非卖品；用浏阳纸印二百册，号码由一至二百”的说明。《十四行集》可能是20世纪中国诗歌史上质量最整齐的一本诗集，纸质的粗糙可以让人想到战争年代的窘迫，然而又非常贴近这本诗集朴素无华、深沉内敛的风格。

对《十四行集》，李广田曾有《沉思的诗：论冯至的〈十四行集〉》进行过深入细致的讨论，文章认为冯至狭小的心里有一个大的宇宙，“他是沉思的诗人，他默察，他体认，他把他在宇宙人生中所体验出来的印证于日常印象，他看出那真实的诗和哲学于我们所看不到的地方。”而诗人所采用的“十四行体”，就像是《十四行集》里写的定型“思，想”的容器：

而十四行体，也就是诗人给自己的“思，想”所设的水瓶与风旗，何况，十四行体，这一外来的形式，由于它的层层上升而又下降，渐渐集中而又渐渐解开，以及它的错综而又整齐，它的韵法之穿来而又插去，……

^① 冯至（1905—1993），原名冯承植，生于河北涿县。1921年入北京大学预科，1927年在德文系毕业；1930年赴德国留学，1935年回国后曾先后在同济大学附中、西南联合大学、北京大学任教。1949年后先后任职于北京大学外语系、中国社会科学院（原中国科学院社会学部）外国文学研究所任职。1923年开始在《创造季刊》上发表新诗，曾参与成立“沉钟社”。主要诗集有《昨日之歌》、《北游及其他》、《十四行集》、《西郊集》、《十年诗草》等。有《冯至全集》（十二卷），由河北教育出版社1999年12月出版。

它本来是最宜于表现沉思的诗,而我们的诗人却又能运用得这么妥帖,这么自然,这么委婉而尽致,叫我们不能不相信诗人在他一篇文章里引用过的,歌德在一首十四行里所写的,如下的句子:

“谁要伟大,必须聚精会神,
在限制中才能显出身手,
只有法则能给我们自由。”^①

李广田的这种看法,得到冯至本人的肯定。冯至在再版这本诗集的序言中说:“至于我采用了十四行体,并没有想把这个形式移植到中国来的用意,纯然是为了自己的方便。我用这形式,只因为这形式帮助了我。正如李广田先生在论十四行集时所说的,‘由于它的层层上升而又下降,渐渐集中而又渐渐解开,以及它的错综而又整齐,它的韵法之穿来而又插去’,它正宜于表现我所要表现的事物。它不曾限制了我活动的思想,只是把我的思想接过来,给一个适当的安排。”^②

《十四行集》可以说是“新诗”的一个里程碑,而对冯至自己的创作,也是一个飞跃。它多少意味着这时候的中国诗歌,经过了新月诗派对形式秩序和现代诗派对现代诗质两个向度的寻求之后,中国诗人已经具备了用现代汉语的特点转化现代经验和外来形式的能力。想一想冯至早期的诗,虽然也显示出很高的才华,甚至被鲁迅誉之为“中国最为杰出的抒情诗人”,但在语言和形式上,却不那么成熟精到。胡菊人就曾以《北游》第八节“中秋”里的几行诗为例,指责其语言的拖沓和文法的西化。这几行诗是:

正如一人游泳在大海里,
一任那波浪的浮沉,
我坐在一只小艇上,
它把我载到了江心。

① 李广田:《沉思的诗:论冯至的〈十四行集〉》,《诗的艺术》,上海:开明书店,1943年12月初版。

② 冯至:《十四行集·序》,上海:文化生活出版社,1949年版。

我像是一个溺在水里的儿童，
心知这一番再也不能望见母亲。

胡菊人引出这几行诗后提出：

按照中国白话语法习惯，“我坐在小艇上”，已经充分表达是坐在一只艇，不会坐两只艇。有个“我”字，何来两人，一人不会坐两只艇以至许多只艇。“我像是一个溺在水里的儿童”，这“一个”也属多余。京剧里“我本是、卧龙岗，散淡的人”，既有我字，就不必加“一个”，诸葛亮一人乃自明之理。其次应该注意的是，西方文法极多的“我”、“他”“你”之类，一句话中就频频出现。在中文里可省则省。这几句诗，其实在第三句的“我”字出现以后，就可以不必再用，也晓得全是指我。又次该注意的是，中文白话，说到“这一个”“这一番”时，总将“一”字舍去的。“这番”“这个”已经充足，正像英文 This time, this man, 不会 this one man, this one time。若我们说“这一个人”，就是连英文文法也不通的。

……五四以来的白话诗大都可以删掉许多字，而于意思无损，反而更浓缩。西化，主要是“不必要的文法冗字”造成的。

冯至一连用了五个“一”字，假定我们删去这些数目字，是否好一点：

正如游泳在大海里
任那波浪的浮沉
我坐在小艇上
它把我载到了江心
我像是溺在水里的儿童，
心知再也不能望见母亲……

这样一比较，我们感觉到，把“一人”“一”“一只”“一个”“这一番”都删去，句子突然变得更简洁、更有力、更鲜明。不用这些数目字，并没有损害原来的意思。一样能表达孤身单人在大海里任波浪

浮沉的意境。除了表量数的“一”可删外,其他字亦可删:“似于大海任波浪浮沉,小车载我到江心,像溺于水的儿童,再不能望见母亲”,也成。^①

胡菊人以精炼的原则批评冯至的这几行,过于苛责,也并不完全懂诗,不怎么了解现代汉语的特点。因为诗最重要的特点是有规律的节奏而不是最大限度的精炼,即使像唐代张若虚《春江花月夜》那样的名篇,也是不能用精炼来批评的,如果说诗歌体现了精炼,那也是以诗的思维和诗法写作产生的一种自然效果,而不是追求的出发点。至于这里所说的“中文”,也是过于笼统,现代的“中文”已经不是文言,而是一种以口语为基础,融会了中西古今语言的某些长处的现代汉语体系。正因为胡菊人的诗歌趣味和语言标准是现代以前的,所以删后的诗,就近乎传统的七绝了,只不过没有七绝的韵律感罢了。

当然,胡菊人对冯至早期诗歌受西方文法影响的批评是有道理的,尽管问题的根源在“新诗”革命初期“要须作诗如作文”的倡导和当时现代汉语本身的不成熟,而新诗又明显受到翻译语言的影响。即使从这个诗例也不难看出,冯至早期诗歌的不足,一是流于浪漫主义的感伤,二是形式和语言上没有约束,这两者互为因果:浪漫主义的感伤放任了语言和形式的散漫,散漫的语言和形式又怂恿了感伤情绪的泛滥。而《十四行集》的不同寻常之处,正在于通过情感与形式的双重约束抵达了一个高远的诗歌境界。一方面是里尔克的启迪、对战争苦难的感受和趋近中年的沉稳,使他沉思平凡生命的尊严和美;一方面是十四行诗“这种形式帮助了我……把我的思想接过来,给一个适当的安排”。

自然,冯至的十四行诗,按彼得拉克体或莎士比亚体的标准来衡量,是不甚严格的,但这种不严格又正是诗人根据自己语言转化外来形式的成功尝试:它抓住的是十四行诗的灵魂,以现代汉语的诵读节奏,支配思想感情的运

^① 胡菊人:《论新诗的几个问题》,《文学的视野》,台北:远景出版事业公司,1986年11月版,第4—6页。

动和发展,最终完成一个顿悟或荡出一个新境。像第二十三首:

接连落了半月的雨,
你们自从降生以来,
就只知道潮湿阴郁。
一天雨云忽然散开,

太阳光照满了墙壁,
我看见你们的母亲
把你们衔到阳光里,
让你们用你们全身

第一次领受光和暖
日落了,又衔你们回去。
你们不会有记忆,

但是这一次的经验
会融入将来的吠声,
你们在深夜吠出光明。^①

这首诗的体式是意大利十四行体的变体,分为 4433 四个诗节,诗行大致按四个音步组建,韵式为 ABAB ACAC DAA DCC,其中 D 韵不甚严格,但因“光和暖”与“经验”都是诗中的关键词汇,不大好变通,因此宁愿破韵,而不愿伤意趁韵。而在结构上,诗起笔于“潮湿阴郁”的天气,通过一个生活情境,最终抵达黑暗与光明关系的领悟,展现了一个完整的情感发展转变过程。翻

① 这首引诗采用的是《冯至选集》第一卷(四川文艺出版社,1985 年版)中经作者修改过的版本,与初版《十四行集》的版本略有不同。作者的修改在最后六行,初版时为:“第一次领受光和暖,/等到太阳落后,它又/衔你们回去。你们没有/记忆,但这一幕经验/会融入将来的吠声,/你们在深夜吠出光明。”修改克服了语句的跨行现象,使每个诗行的意思相对独立,更符合汉语诗歌的表达习惯。

译家方平认为:“一首好的十四行诗往往要求能描绘一个思想感情的转变过程(或是发展过程),多少和我国旧体诗的七绝、五绝相类似。绝句讲究构思和布局,要求在四行诗句中写出起、承、转、合,这样诗歌就有一个深度,就有回味,耐人咀嚼。十四行诗诗体更是讲究构思与布局,要写出层次,写出深度,写出饱满的立体感来;开头的起句和最后的结句,不应处于同一思想感情的平面上。从起句到结句,已经历了一个起承转合的过程。”^①冯至的《十四行集》,大部分都有这个特点。

当然,这里说卞之琳的诗讲究节奏和技巧,说冯至根据现代汉语特点转化了外来的诗歌形式,并不是说诗都得按他们的方法和形式去写,而是强调形式和技巧把“思想接过来,给一个适当的安排”的意义。肖勒(Mark Schorer)认为,面对艺术作品,只关心“内容”实际上不是在关心艺术,而是关心经验,内容(或经验)与“完成的内容”(或艺术)之间的差距就是技巧,“技巧是作家用以揭示题材的意义,并最终对它作出评价的唯一手段。……技巧确实是T.S.艾略特所指的‘程式’:任何选择、结构或曲解变形,任何强加于行为世界的形式或节奏;通过这种手段,我们对于行为世界的理解变得更加丰富,或引出新的意义。”^②新月诗派闻一多他们对形式的强调和试验,朱湘他们对十四行诗移植的意义正在于此。卞之琳、冯至30年代后期和40年代初期的诗歌成就,虽然不能单方面归结为20年代后期以来诗歌形式秩序寻求的胜利,它的另一个重要背景是现代诗质的追寻,但无论对“新诗”而言,还是对他们自身而言,是否经过了形式秩序寻求这一个环节,情况是大不一样的。

遗憾的是,虽然冯至、卞之琳诗歌的现代主义质素对40年代“诗创造”、“中国新诗”诗人群产生了良好的影响,但他们形式上的自觉只在吴兴华、王佐良等少数人中得到了坚持,而在50年代后期那场关于诗歌发展问题的讨论中,能够内行地谈论现代汉语诗歌形式问题的还是林庚、何其芳、卞之琳等不多的几个老诗人。这不能不使人感到不安。

① 方平:《两首优美的抒情十四行诗——兼谈十四行诗的艺术特点》,《名作欣赏》,1982年第2期。

② 肖勒:《技巧的探讨》,见伍蠡甫、胡经之主编:《西方文艺理论名著选编》(下卷),北京大学出版社,1987年8月版,第221—235页。

第五章 现代诗意的求索(一)

朱自清曾把中国新诗的基本问题,形象地概括为“怎样从旧镣铐里解放出来,怎样学习新语言,怎样寻找新世界”^①,这个基本问题其实也就是如何实现新诗现代化的问题。以徐志摩、闻一多等人为代表的第二代新诗人开始在第一代诗人破坏的废墟上建设新诗。如果说,格律诗派重在现代“诗形”的探讨,从西方诗体的韵律理论中寻求借鉴,找到了一些切合现代汉语特点的方案,在形式和音节等方面为后来的诗歌写作和翻译提供了不少有益的参考;那么,从象征派到现代派所致力,则是对于现代诗意的不倦求索。

这种现代诗意的求索,一方面,是体认现代经验的性质,寻求诗歌感觉、想像方式的现代性,另一方面,也是一种把诗歌外部形式内在化的追求,从而使新诗有效地弥合现代语言与现代意识之间的分裂,真正成为新的感受世界和想像世界的艺术形式。

第一节 象征主义的“微雨”

一、早期新诗与象征主义

在欧美诗歌发展史上,象征主义是第一个现代文学流派,它的出现,构成了对浪漫主义的有力反动。1886年是象征主义诗歌的一个具有标志性的年份。在这一年,法国诗人勒内·吉尔(René Ghil, 1862—1925)发表诗论《言词研究》,诗人马拉美(Stéphane Mallarmé, 1842—1898)热情地为它撰写了前言。这部诗论系统地描述和肯定了自波德莱尔(Charles Pierre Baudelaire,

^① 朱自清:《选诗杂记》,《中国新文学大系·诗集》,上海良友图书印刷公司,1935年版,第17页。

1821—1867)以来在诗歌艺术上陆续出现的新倾向和新成就。就在同一年,年轻的诗人让·莫雷亚斯(Jean Moréas, 1856—1910),在《费加罗报》上发表了一篇文学宣言,主张用“象征主义者”这一新概念来命名当时的前卫诗人。从19世纪70年代至20世纪30、40年代,象征主义诗歌运动跨越了大约三分之二个世纪。19世纪90年代象征主义诗歌从法国向欧美各国传播扩散。19世纪70、80年代至20世纪初为前期象征主义,以魏尔仑、兰波、马拉美三大诗人为代表;20世纪20年代之后为后期象征主义,主要代表诗人有瓦雷里、里尔克、叶芝和勃洛克等。

诞生伊始的中国早期新诗,就和西方象征主义诗歌发生了一些联系。最早在汉语文献里提及法国象征主义诗歌先驱波德莱尔的,可能是周作人。1919年2月,他在《新青年》第6卷第2期发表的白话诗《小河》的序语中,认为自己的这首诗,与“法国波特莱尔(Baudelaire)提倡起来的散文诗,略略相像,不过他是用散文格式,现在却一行一行地分写了”。^①1921年,周作人又在波德莱尔散文诗译文前的“附记”中,高度评价《恶之花》的作者“在近代文学史上造成一个新时代。他用同时候的高蹈派的精炼的形式,写他幻灭的灵魂的真实经验,这便足以代表现代人的新心情。”^②不过,这个陌生的法兰西诗人的名字,在当时的中国读者那里并没有引起多大反响。1920年11月,周作人在《新青年》第8卷第3期发表了他所翻译的果尔蒙(Remy de Gourmont, 1858—1915)的诗《死叶》,这是最早的法国象征主义诗歌作品的汉译。

在1920年至1921年间,少年中国学会主办的《少年中国》杂志,曾在两期“诗歌研究号”专刊上发表了不少介绍法象征主义诗歌的文章和译诗。其中评介性的文章有吴弱男女士的《近代法比六大诗家》、易家钺的《诗人梅德林》、田汉的《新罗曼主义及其他》、周无的《法兰西近世文学的趋势》、李璜的《法兰西诗之格律及其解放》、黄仲苏的《一八二〇年以来法国抒情诗之一斑》、田汉的《恶魔诗人波陀雷尔的百年祭》等;译诗有周无译法国诗人爱米尔·德司巴克斯的《幸福》和凡尔勒伦(魏尔仑)的《秋歌》、《他哭泣在我心

① 周作人:《小河》,《新青年》,1919年第6卷第2期。

② 波特莱耳原作、仲密译:《散文小诗》,《晨报副镌》,1921年11月20日第2版。

里》等。这些评介文章综合相关的外文资料,向中国读者介绍了波德莱尔、魏尔伦(Paul Verlaine, 1844—1896)、马拉美、耶麦(Francis Jammes, 1868—1938)、果尔蒙、兰波(Arthur Rimbaud, 1854—1891)、梅特林克(Maurice Maeterlinck, 1862—1949)、凡尔哈伦(Emile Verhaeren, 1855—1916)等具有代表性的象征派诗人,并对这些诗人的生平和创作作了初步的评价。譬如,田汉很早就较为充分认识到波德莱尔的重要地位,称其为“法国十九世纪罗曼主义的殿将,象征主义的先锋”,认为“近代的象征诗人鲜有不汲波陀雷尔之流者”。^①周太玄(周无)则在他所翻译的魏尔伦诗作《秋歌》前的小序中,称魏尔伦是“法兰西最近一个最可爱最有名的诗人”,并引用了法郎士对魏尔伦的评价:“他创造一个新的艺术;抽出一些新的意象,却是法兰西近代一个最有价值的诗人”。^②而象征主义诗歌作品的翻译,虽在当时尚属零星,却也为早期新诗写作者提供了一种艺术上的有益参照。譬如,周作人的《小河》、沈尹默的《月夜》、周无的《夜雨》、《一件事》、《黄蜂儿》、田汉的《东都春雨曲》、《黄昏》等早期新诗作品,都在不同程度上染上了象征主义诗歌的某种色彩。

此后,《小说月报》、《文学周报》、《创造周报》、《语丝》、《沉钟》等刊物,都先后对象征主义诗歌做过不同形式的介绍。特别值得注意的是,张闻天1922年翻译的英国批评家史笃姆(F·P·Sturm)作《波特来耳研究》的长篇文章,刊于1924年《小说月报》第15卷号外“法国文学研究”专刊上。该文对波德莱尔的诗作了全面、深入的分析,富有见地地将波德莱尔以丑为美的诗歌特质概括为:“很甜蜜地说出腐败与死,而且细话他们底坟墓的秘密到美底耳朵内。”^③如此高质量的域外研究文章的翻译,无疑为中国读者更充分地了解波德莱尔提供了十分重要的参考。

不过,就整体而言,上述新文学界关于象征主义诗歌的译介活动,主要还停留在对作为一种背景的西方文学思潮的横向介绍阶段,这种译介活动对诗歌创作实践层面的影响,还显得十分有限。而后来出现的李金发,是将西方象征主义诗歌自觉地引进现代汉语诗歌写作实践的第一人。他在留学法国

① 田汉:《恶魔诗人波陀雷尔的百年祭》,《少年中国》,1921年第3卷第4、5期。

② 凡尔勒伦(魏尔伦)著、周太玄译:《秋歌》,《少年中国》,1921年第2卷第9期。

③ 史笃姆著、闻天译:《波特来耳研究》,《小说月报》,1924年第15卷号外。

期间(1919—1925),一方面受到国内新文学思潮的刺激,另一方面,他阅读了拉马丁、缪塞、波德莱尔、魏尔仑、保尔·福尔等诗人的作品,深受他们的影响,并由此开始自己的诗歌写作。与李金发同时或稍后,王独清、穆木天、冯乃超等诗人的诗歌写作,也从法国象征主义诗歌中吸取了不同的养分。

二、异军突起的李金发

李金发(髮)(1900—1976),广东梅县人,原名李金發,又名李淑良,曾用笔名金髮、兰帝等。1919年赴法勤工俭学,先后就读于第戎国立美术学校和巴黎国立艺术学院。1920年开始诗歌写作。1925年初回国执教,同年加入文学研究会。1925年2月以李淑良的本名在《语丝》首次发表诗作,此后《文学周报》、《小说月报》、《黎明周刊》等报刊也纷纷发表他的诗作。李金发出版的诗集主要有三种:《微雨》(1925)、《为幸福而歌》(1926)、《食客与凶年》(1927)。1929年选编客家山歌集《岭东恋歌》。另有诗文集《异国情调》(1942)印行。曾创办《美育》(1928)和《文坛》(1940)杂志。

当然,李金发作为当日新诗坛一支“异军”(朱自清语)的出场,并在短短两年内接连推出三部诗集,与周作人对他的大力提携有很大关系。周作人是当时文学界颇具影响力的名家,以他日隆的声望和充足的资源,要让一位无名作者在诗坛崭露头角自然并非难事。而正是出于急于成名的某种心理,1923年,正远在德国游学的李金发把编好的两部诗稿寄给与自己素昧平生的周作人,很快就得到周的热烈回应。李金发此举的目的明确而单纯,就是希望这些诗能经由周氏之手,介绍给国内读者,以期在当时的新诗坛获得一席之地。李金发在一篇作于1942年的回忆文章中对此曾有详尽的叙述:

我与周作人无“一面之缘”,但与他通过好几次的信,且可以说是他鼓励我对于象征派诗的信心。记得是一九二三年春天,我初到柏林不满两个月,写完了《食客与凶年》,和从前写好的《微雨》两诗稿,冒昧地(那时他是全国景仰的北大教授,而我是一个不见经传二十余岁的青年,岂不是冒昧点吗?)挂号寄给他,望他“一经品题声价十倍”。那时创作欲好名心,是莫可形容的。……

两个多月果然得到周的复信,给我许多赞美的话,称这种诗是国内所无,别开生面的作品。(那时人家还不会称为象征派)即编入新潮社丛书,交北新书局出版。我这半路出家的小伙子……得到这个收获,当然高兴得很。

到一九二五年,我回国来,《微雨》已出版,果然在中国“文坛”引起一种微动,好事之徒,多以“不可解”讥之,但一般青年读了都“甚感兴趣”,而发生效果。象征派诗从此也在中国风行了。^①

暂且不论周作人对李金发的评价是否过于主观,从这几段叙述文字中不难看出,文坛前辈周作人在当时能如此放下名人身段,热心于为一位青年作者的崭露头角创设种种条件,堪称长者风范。事实上,在《微雨》出版之前,周作人就已先行将李金发的《弃妇》、《给蜂鸣》等诗作拿到自己参与编辑的《语丝》杂志发表。这种种举荐行为对于一位诗坛新人而言,无疑具有极大的鼓舞作用。因此,尽管李金发在1940年代写作这篇文章的主要目的,是要批判周作人当日的投敌失节行为,然而也不难看出,在上引不乏自得之意的叙述话语中,仍隐约流露出作者的某种感念之情。

《微雨》是李金发正式出版的第一本诗集,经周作人推荐,被列为“新潮社文艺丛书之八”,于1925年11月由北新书局出版。《微雨》共收诗作99首,这些诗作大多创作于1922—1923年间。这部诗集的第一首作品《弃妇》^②,就表现出一种迥异于当时新诗坛的抒情风格:

长发披遍我两眼之前,
遂隔断了一切羞恶之疾视,
与鲜血之急流,枯骨之沉睡。
黑夜与蚊虫联步徐来,

^① 李金发:《从周作人谈到“文人无行”》,中国现代文学馆编:《李金发代表作》,华夏出版社,2009年版,第246页。

^② 该诗在诗集出版前就发表于1925年2月16日出版的《语丝》周刊第14期,署名“李淑良”(李金发本名),是李金发最早公开发表的作品之一。

越此短墙之角，
狂呼在我清白之耳后，
如荒野狂风怒吼：
战栗了无数游牧。

靠一根草儿，与上帝之灵往返在空谷里。
我的哀戚惟游蜂之脑能深印着；
或与山泉长泻在悬崖，
然后随红叶而俱去。

弃妇之隐忧堆积在动作上，
夕阳之火不能把时间之烦闷
化成灰烬，从烟突里飞去，
长染在游鸦之羽，
将同栖止于海啸之石上，
静听舟子之歌。

衰老的裙裾发出哀吟，
徜徉在丘墓之侧，
永无热泪，
点滴在草地
为世界之装饰。

全诗充斥着鲜血、枯骨、黑夜、蚊虫、游蜂、灰烬、游鸦、丘墓等颠覆古典诗意的意象，呈现出一种突兀、另类的抒情风格，与当时国内流行的新诗作品大相径庭。更值得注意的是，这些意象烘托了一个十分突出的“弃妇”形象。关于“弃妇”这一形象的象征意味，曾有论者指出，“这一象征性的形象……深刻蕴含着诗人自己对被冷落而痛苦的人生的感慨和不平”，“诗人在一个象征性

的弃妇形象中熔铸进了强烈的内心世界的感受”。^①换言之,诗人通过对“弃妇”这一“客观对应物”的表现,来暗示内心深处的某种强烈感受。这正是象征主义诗歌常用的抒情方式。这种另类抒情策略的运用,在《有感》一诗里也得到充分的体现:

如残叶溅
血在我们
脚上,

生命便是
死神唇边
的笑。

半死的月下,
载饮载歌,
裂喉的音
随北风飘散。
吁!
抚慰你所爱的去。

开你户牖
使其羞怯,
征尘蒙其
可爱之眼了。

此是生命
之羞怯
与愤怒么?

^① 孙玉石:《中国现代诗歌艺术》,人民文学出版社,1992年版,第211页。

如残叶溅
血在我们
脚上

生命便是
死神唇边
的笑

由“残叶”、“血”、“半死的月”、“裂喉”、“死神”等灰黑色意象编织而成的诗歌情境,与《弃妇》可谓异曲同工。诗人对这些意象的选择与经营,显然受到波德莱尔“以丑为美”诗歌观念的影响。不过,更值得注意的是这首诗形式上的特点。它借鉴了魏尔伦《秋歌》一诗的结构,其最大的特点就是充分运用一种法国诗歌特有的音乐节奏法——两种跨行技法(rejet 和 enjambement),这一特点在开头两节和结尾两节中表现得尤其突出:作者有意“将句子依节奏分开成行,前后首尾两段诗重复,造成音韵节奏的跌宕与循环。……将同属一个意群的词断开……造成节奏的断裂,以强调‘血’和‘笑’的效果。”^①作者在这里较为成功地将法语诗歌的形式要素移植到新诗中,并获得了一定的艺术效果。这种堪称大胆的借鉴,对羸弱的新诗形式建设而言,无疑是一次有益的探索。不过,需要指出的是,李金发的这种形式探索还缺乏足够的自觉性,因此未能在更多诗作中得到体现。

在李金发的诗里,常常会出现几个突出的抒情主体形象。赵景深很早就《在微雨》的评论中注意到这一特点:“他的诗中常爱用‘傲慢的诗人’一类的词。”^②这些主体形象,有时是诗人自我形象的直接呈现:

我愿长睡在骆驼之背,
远游西西利之火山与地上之荒漠;

① 金丝燕:《文学接受与文化过滤——中国对法国象征主义诗歌的接受》,中国人民大学出版社,1994年版,第182页。

② 博董(赵景深):《李金发的〈微雨〉》,《北新周刊》,1927年第22期。

无计较之阳光，将徐行在天际，
我死了多年的心亦必再生而温暖。

(《给蜂鸣》)

人若谈及我的名字，
只说这是一秘密，——
爱秋梦与美女之诗人，
倨傲里带点 méchant。

(《自挽》)

我不懊悔一切寻求的失败，
但保存这诗人的傲气。

(《春城》)

有时却经由异域诗人的形象的勾勒来对自我形象作一种暗示或比附：

你，海岛之暴主，
拥了野人之贡献物，
倪视四周，
并厌倦女人之旋舞。

(《诗人魏伦(P. Verlaine)》)

法兰之人！但我们终得半面之识，
噫吁，你婉转之喉音，
如大河之 Sirène，
临舟子而歌。
我，长发临风之诗人，
满洲里之骑客，
长林中满贮着我心灵失路之叫喊，
与野鹿之追随。

(《给 X》)

无论是直接呈现还是间接暗示,李金发的这些诗都显示了主体形象强健的一面,然而,在这种高昂的姿态背后,还隐藏着诗人主体性低沉,甚至绝望的一面:

“亲爱的诗人,
我希望你的生命终久比我荣耀,
我们再见罢!”
我残忍之笔竟如此写,
我惟有流我心头之冷血为池沼,
炎夏来时,任你去游泳,
但希望不再唤我名字,
只稀弱的小桥,任我们的灵魂儿往返。

(《给 X》)

再如,对于他所心仪的法国大诗人魏尔伦,李金发在一首诗里以这样一种特殊的方式发出致敬:

你倦卧于情爱之凹处,
低声唱人类之命运,
迨稍微疲乏了,
遂在日之尽处徐来。
呵,你斗大之头,如帚之须,
我仅能在画图上认识;
时给我泥污之气。
我迷离于你之章句,与朋辈之笑声。
惜夫,黑色之木架,
我们既失其 Sens。

(《诗人魏尔伦(P. Verlaine)》)

“凹处”是一个颇值得推敲的意象。它曾在李金发诗中多次出现,似乎表明诗人的某种低调的情感姿态,与上述“倨傲”的主体形象可谓大相径庭:

我踞坐于岩石之凹处,
侧这奇形之头。
大神之美酒,直醉我清晨之倦睡。
既往之春,吹动枝儿哭泣;
玫瑰在阳光下变色。
一切强暴,使我鲜血停流,
终曳着木屐,过此泥泞之世!
柔媚,自欺,残暴与多情,
舞者长袖,终无回答。

(《岩石之凹处的我》)

但终久
歌唱在我心的凹处,
如流落之犹太人,
或蹲伏在桥阴下
如死神之假寐。

(《黄昏》)

而在《戏与魏尔伦(Verlaine)谈》一诗里,李金发试图与魏尔伦展开低声细语的心灵对话,以寻求一种内心深处的共鸣:

魏尔伦说:Vous connaissez tout cela,tout cela. ①
——最喜欢肝胆相照,更愿他听我心
拍的全部,——呵仅为他的拍,——
纵为大道张惶为青春兴叹,最喜欢肝胆相照。

① 法文,意为“您熟识这一切,这一切”。

李金发诗中的主体性形象显然具有一定的矛盾性。与之相呼应,李金发在沉迷诗歌写作的同时,也清醒地认识到诗歌对于现实人生的无力感。在他看来,诗人写诗不过是“他的视听常观察遍万物之喜怒,/为自己之欢娱与失望之长叹,/执其如椽之笔,/写阴灵之小照,和星斗之运行。/何处是他的温爱与期望?/宁蜷伏在 Notre Dame 之钟声响处/‘Comme un Blessé qu’on oublie.’”^①(《诗人》)他还曾对访问者公开表示:“世界任何美丑善恶皆是诗的对象。诗人能歌人咏人,但所言不一定是真理,也许是偏执与歪曲。我平日做诗,不曾存寻求或者表现真理的观念,只当它是一种抒情的推敲,字句的玩意儿。”^②这里所谓“抒情的推敲”、“字句的玩意儿”,一方面把握了诗歌的本质特征,另一方面也流露出某种对于诗歌无力感的无奈。这种无奈,在李金发在《一段纪念》一诗里表达得十分充分:

你,无情之歌女,
污浊了
无数神之忠告。
我,所谓诗人,
流尽了一切心泪,
终未溅湿你彩色之裳。
只感到
Dear friend, I am sorry!

李金发堪称新诗发展历史上最具争议性的诗人之一。《微雨》刚一出版,就招致一片质疑和否定之声。诸如“太神秘”、“太欧化”、“晦涩”、“意识散漫”、“很难索解”之类的批评和责难的声音不绝于耳。其中赵景深对李金发诗歌的评论颇具代表性。不过,他不像一般批评者那样泛泛而论,而是将自己的批评性意见落实到诗艺层面的一些具体问题:

① Notre Dame, 法文, 即巴黎圣母院; “Comme un Blessé qu’on oublie.” 法文, 意为“就像被遗忘的殉难者”。

② 杜格灵、李金发:《诗问答》,《文艺画报》,1935年第1卷第3期。

凭心说来,李金发的诗艺术上的修饰是很好的,但文法上终嫌文白夹杂,好好的几句白话,忽然加上一个“吁”字,“矣”字,或是“也”字,登时全文的统一就破坏了。这在钦佩他的人说来,或者要称他笔态奇恣,但在一个无成见的人看来,总觉得看不大惯。

不仅如此,作者还在该文中亲自“捉刀”,为李金发改诗:将《不幸》一诗中的“把你的琴来我将全盘之不幸诉给他,/使他游行时到处宣布”,改为“把你的琴来我将全盘之不幸诉给他,/在你游行时好使他到处宣布”,并对这一处改动作出颇为得意的自我评价:“字虽多了几个,意思却明了得多了。”^①且不论这个修改是否高明,单从这种居高临下的话语姿态,就不难看出作者对李金发诗歌所流露的某种不信任感。

值得注意的是,赵景深对《微雨》的评论,不仅指出了这些诗晦涩难解的特点,还发现了其中的某些优长:“他的诗也有好的地方。倘若把他的诗一节一节分开来看,我们便可以看出他有一个特点:异国情调的描绘,这是近代我国新诗人不曾发展过的径路。”^②赵景深在这里所说的“异国情调”,还主要着眼于诗歌的内容层面,如指出《给蜂鸣》写到西西利的火山,《神秘地来了》写到富士山巅的冷雪,《给 Doti》写到阿拉伯人的舞蹈,《夜起》写到西班牙的女子,等等。后来苏雪林的评论进一步描述了李金发的诗“富于异国的情调”:“李氏发表《微雨》后大多数读者即说:‘他的诗我们虽不大了解,但我们总爱他那一种移人的异国情调。’真的,李氏作品大半产于法国的地雄、百留吉、巴黎,德国柏林等处,所叙之情事,所写之风景以异国为多,所以他的诗也就天然变成异国的了。”^③这里谈论的重点,仍然是诗歌的内容要素而非形式层面的诸问题。

事实上,从整体上考察,不难发现,李金发诗歌的想像方式、语言风格、形式结构等层面同样也染上了某种“异国情调”。

以外文为诗题,或在诗中嵌入法语、英语、德语等外文单词或诗句,是李

① 博董(赵景深):《李金发的〈微雨〉》,《北新周刊》,1927年第22期。

② 博董(赵景深):《李金发的〈微雨〉》,《北新周刊》,1927年第22期。

③ 苏雪林:《论李金发的诗》,《现代》,1933年第3卷第3期。

金发诗的一大特点。这些外文单词,有些是专有名词,在当时的白话文中一时难以找到对应的语词,如《少年的情爱》中的“Sirène”(法文,美人鱼)、《夜起》中的“colibri”(法文,蜂鸟)等;但更多的单词虽在汉语中已有对译的词汇,李金发却故意存而不译,如《哀吟》、《夜之来》中的“sanglot”(法文,哭泣)、《小诗》中的“baiser”(法文,吻)、《秋》中的“saluent”(法文,致意)、《生》中的“merci”(法文,谢谢)、《Spleens》中的“Spleens”(法文,忧郁)、《Chanson》中的“Amour”(法文,爱),等等。后一种做法,显然是有意为之,至少在视觉效果上造成了一种“异国情调”。

废名则将李金发诗的这一显著特点与李氏的艺术家身份联系在一起,认为“异国情调”造成的驳杂性破坏了艺术的整体性:“李金发的诗,其文字之驳杂又是一个极端的例子,他大约如画画的人东一笔西一笔,尽是感官的涂鸦,而没有一个诗的统一性,恐怕还制造不成一首完全的诗了。”^①

与那些指责李金发诗歌晦涩难懂的观点不同的是,当时有不少青年读者对李金发的诗却高声欢迎,流露出一种由衷的好感,如钟敬文曾在当时表达了这样的阅读感受:

那时,诗坛的空气消沉极了……我读了李先生《弃妇》及《给蜂鸣》等诗,突然有一种新异的感觉,潮上了心头。

……

的确的,像这样新奇、怪丽的歌声,在冷寞到了零度的文艺界里,怎不教人顿起很深的注意呢?……觉得虽每一篇作品,重读过两三次,还是不能大懂。可也不知为何的,只是愿意拜读,绝不生出一点憎恶来。而且每度读后,脑子里总有一股凝重的情味,在那里悠然地浮动着,浮动着,经时而始消失。

但这种以色彩,以音乐,以迷离的情调,传递于读者,而使之悠然感动的诗,不可谓非很有力的表现的作品之一。^②

① 废名:《谈新诗·冰心诗集》,王风编:《废名集》(第四卷),北京大学出版社,2009年版,第1789页。

② 钟敬文:《李金发底诗》,《一般》,1926年第12月号。

作者在这里实际上道出了象征主义诗歌的某些特质,所谓“新奇、怪丽的歌声”、“迷离的情调”,其实正是象征主义诗歌所追求的某种艺术效果。毋庸置疑,李金发的诗为这些青年读者提供了阅读象征主义诗歌的惊羨体验。

关于诗歌的晦涩问题,李金发本人也曾不同时期、不同场合作过多次自我辩护。《微雨》刚出版不久,面对外界的批评,他祭出法国老师魏尔仑的大旗,为自己的诗歌解围:“有极多的朋友和读者说:我的诗之美中不足,是太多费解之处。这事我不同意。我的名誉老师是魏崙,好,现在就请他出来。这诗是其集中最易读者之一,看诸君作何感想。”^①后来则干脆以一种浪漫主义的作者观来应对批评者:“诗是一种观感灵敏的将所感到所想像用美丽或雄壮之字句将刹那间的意象抓住,使人人可传观的东西;它能言人之所不能言,或言人之所言而未言的事物。诗人是赋予哲学意识,自以为了解宇宙人生的人;任何人类的动象,大自然的形表,都使他发生慨叹,不像一般人之徒知养生送死而毫无所感。有时,诗人之所想像超人一等而为普通人不能追踪,于是诗人遂为人所不谅解,以为他是故弄虚玄。”^②换言之,在李金发看来,诗人是高于一般读者的,他写的诗有些读者读不懂也是正常的。

1929年,李金发主编的《美育》杂志的第3期,以不小的篇幅发表了三位青年作者写给李金发的信文和附上的诗作。三位作者在信中不约而同地表达了对李金发诗歌的赞赏,并恭敬地奉上自己的诗歌习作,恳请李金发“赐评”、“斧削”。其中一位作者这样写道:

拜读大作——《为幸福而歌》与《微雨》——之后,极其佩服,这样不多得之作品,实是我国文坛之一大明星,也不知给我国文坛以若干幸福哩!所可憾者:这一朵秀丽之 rose,而生于此荆榛茂盛之荒园里。惟钟敬文之于《新女性》一评价值,其许多人实如瞽者但见宇宙之常黑也。^③

这里不仅对李金发的诗作出高度的评价,还批评了当时那些误读李金发

① 李金发译魏尔仑诗《巴黎之夜景》的后记,《小说月报》,1926年第17卷第2号。

② 杜格灵、李金发:《诗问答》,《文艺画报》,1935年第1卷第3期。

③ 林松青:《致李金发》,《美育》,1929年第3期。

的读者。

从表面看,对这些读者来信,李金发并没有直接在杂志上做出回应。不过,他发表这些信件的良好用心却昭然若揭,即希望通过发表这些追随者热情的拥趸话语及其相似度极高的诗歌仿作,为自己诗歌的合法性寻求一种侧面的支持。

李金发大多数新诗写于国外,自然主要受到外国诗歌尤其是法国象征主义诗歌的影响。在谈及外国诗歌的影响时,李金发曾主要指认了波德莱尔和魏尔仑两位大诗人:“雕刻工作之余,花了很多时间去看法文诗,不知什么心理,特别喜欢颓废派 Charles Baudelaire 的《恶之花》及 Paul Verlaine 的象征派诗,将他的全集买来,愈看愈入神,他的书简全集,我亦从头细看,无形中羡慕他的性格,及生活。”又说,“那时已开始写新诗,积了不少,同时喜欢雨果(V. Hugo)的拉马丁的诗,浪漫派的各大家作品,但法国文学浩大如瀚海,时间精神究竟有限。”^①由此可见,李金发诗歌写作所受到的影响,除象征主义外,还有浪漫主义。

李金发也曾承认自己的新诗写作受到国内新文学思潮的刺激,他自述在国外留学时,除阅读外文作品外,“一方面订了不少中国的书报,如东方杂志,新青年,新潮,少年中国等,故对于中国的文艺运动,并不隔膜。”^②不过对新诗同人的作品的态度则显得比较暧昧:“我不大看本国同人做的诗,因为怕无形中受他们不好的影响。觉得过去可读的有郭沫若徐志摩韦丛芜的诗,现在可读的是林庚戴望舒侯汝华等的诗。”^③这种暧昧实际上也从一个侧面提示了李金发诗歌游离于当时新诗坛主流之外的某种特质。

《微雨》还收录了李金发的 26 首译诗。其中包括波德莱尔、保尔·福尔(Paul Fort, 1872—1960)、魏尔仑、泰戈尔、拜伦等诗人的作品。其中以法国诗人的作品为主。据诗人自述,“附录中为各家之译诗。因读书时每将所好顺笔译下,觉得弃之可惜,故存之。”^④这些译诗的原作者、篇目选择等信息,都为

① 陈厚诚编:《李金发回忆录》,东方出版中心,1998 年版,第 53 页。

② 陈厚诚编:《李金发回忆录》,东方出版中心,1998 年版,第 53 页。

③ 杜格灵、李金发:《诗问答》,《文艺画报》,1935 年第 1 卷第 3 期。

④ 李金发:《导言》,《微雨》,上海:北新书局,1925 年版,第 1 页。

研究李金发所受到的外国诗歌尤其是象征主义诗歌的影响,提供了重要线索。譬如,据一位研究者考证,李金发所译的6首保尔·福尔的诗,大多出自后者的诗集《法国巴律》(Les Ballades Françaises),而李金发当时也写了一首题为《Ballade》的诗(收入诗集《为幸福而歌》),这位研究者进而指出,二者在形式上存在着某种影响关系:“这首题为巴律的诗,其自由音数、韵式、节奏之停顿起伏,与古典巴律相去甚远,但似有法国诗人保尔·福尔(1872—1960)的当代巴律,即自由体的巴律抒情诗的影响。”^①

值得注意的是,诗集《食客与凶年》收入两首作者写的法文诗:《L'impression》(法文,印象)和《Printemps va》(法文,春天去了)。作者对此作了如下说明:“成法文诗数十首,呈之友人,悉被嫌弃,独爱此二者,欲藉作纪念,勉强存之。”从这个说明不难看出,李氏所写的法文诗歌,尽管数量不少,然而不仅朋友不看好,自己也认为并不成功。不过,对于他的诗歌写作整体而言,法文诗的写作,可能更直接地体现出他所受到的法国诗歌的影响痕迹。

尽管李金发的诗歌为当时的诗坛带来一场富有异国情调的“微雨”,但他似乎并不满足于此,而是提出一个关于新诗写作的更为宏大的规划:“余每怪异何以数年来关于中国古代诗人之作品,既无人过问,一意向外采辑,一唱百和,以为文学革命后,他们是荒唐极了的,但从无人着实批评过。其实东西作家随处有同一之思想,气息,眼光和取材,稍为留意,便不敢否认,余于他们的根本意识不敢有所轻重,惟每欲把两家所有,试为沟通,或即调和之意。”^②对中外诗歌两大诗歌传统的继承和融合,被李金发当作一个重要命题。这一命题在他的一些诗作中,也有所体现。譬如,在《诗人》一诗里,作者在第一节引用了《红楼梦》中《葬花词》的一句“他年葬侬知是谁”,而在诗的结尾部分,又引用波德莱尔《裂钟》中的一句诗“Comme un Blessé qu'on oublie”(意为“似被遗忘的伤者”)。这种试图将中西诗歌元素“杂糅”为一体的创作手法,显然与上述李金发的诗歌观念相呼应。不过,就整体而言,此规划所流露出的勃勃野心,与其具体写作实践的效果之间存在着较大的差距。

^① 金丝燕:《文学接受与文化过滤——中国对法国象征主义诗歌的接受》,中国人民大学出版社,1994年版,第272页。

^② 李金发:《自跋》,《食客与凶年》,上海:北新书局,1927年版,第235页。

在中国新诗发展史上,李金发无疑是一位重要的诗人。朱自清在 1935 年编选《中国新文学大系·诗集》时,选入李金发的 19 首诗,这一入选诗作的数量,只少于闻一多(选 29 首)、徐志摩(选 26 首)和郭沫若(选 25 首),位列第四。从这一数字对比中足见编者对李金发重要性的肯定。而在该诗选的导言中,朱自清对李金发诗歌的特质做了十分准确的概括:“他的诗没有寻常的章法,一部分一部分可以懂,合起来却没有意思。他要表现的不是意思而是感觉或情感;彷彿大大小小红红绿绿一串珠子,他却藏起那串儿,你得自己穿着瞧。这就是法国象征诗人的手法;李氏是第一个介绍它到中国诗里。许多人抱怨看不懂,许多人却在模仿着。他的诗不缺乏想像力,但不知是创造新语言的心太切,还是母舌太生疏,句法过分欧化,教人像读着翻译;又夹杂着些文言里的叹词语助词,更加不像——虽然也可以说是自由诗体制。”^①朱自清在这里对李金发诗的独特魅力及其局限性都作了较为全面和中肯的评价。李金发的诗具有其不可替代的价值。尤其是李金发诗中独特意象的创造,丰富了新诗艺术的可能性,为后来的写作者提供了多方面的启示,正如后来一位评论家所言,“李金发先生仿佛一阵新颖,过去了,也就失味了。但是,他有一点可贵,就是意象的创造。”^②

三、王独清、穆木天、冯乃超等人的诗

与李金发同时或稍后,受到西方象征主义诗歌影响的,还有后期创造社的王独清、穆木天、冯乃超等诗人。

王独清(1898—1940),陕西蒲城人,1920 年留学法国。他的早期诗作主要受拜伦、缪塞、雨果等浪漫主义诗人的影响,如《吊罗马》、《哀歌》等诗,后来的诗歌写作转向象征主义的风格,正如穆木天描述的,“他在过去同贵族的浪漫诗人相结合(缪塞,拜伦),而在现在同颓废派象征派诗人起了亲密的联系。”^③王独清先后出版有《圣母像前》(1926)、《死前》(1927)、《威尼斯》(1928)等诗集。

① 朱自清:《导言》,《中国新文学大系·诗集》,上海良友图书印刷公司,1935 年版,第 8 页。

② 刘西渭:《鱼目集——卞之琳先生作》,《咀华集》,人民文学出版社,第 77 页。

③ 穆木天:《王独清及其诗歌》,《现代》,1934 年第 5 卷第 1 期。

王独清的诗歌观念一度深受法国诗人拉法格的影响,他认为拉法格是一位“最爱用叠字叠句的诗人,”受其启发,王独清声称:“我们现在唯一的工作便是锻炼我们的语言。我很想学法国象征派诗人,把色(Couleur)与音(Musique)放在文字中,使语言完全受我们底操纵”,^①主张诗歌写作应追求“色”、“音”感觉的交错,达到一种“音画”的效果。这种效果在王独清的《玫瑰花》一诗中得到初步的体现:

在这水绿色的灯下,我痴看着她,
我痴看着她淡黄的头发,
她深蓝的眼睛,她苍白的面颊,
啊,这迷人的水绿色的灯下!

而王独清自己比较满意的另一首诗《我从 Cafe 中出来》,则更多地受到魏尔仑诗歌形式的影响:

我从 Cafe 中出来,
身上添了
中酒的
疲乏,
我不知道
向哪一处走去,才是我底
暂时的住家……
啊,冷静的街衢,
黄昏,细雨!

我从 Cafe 中出来,
在带着醉

① 王独清:《再谭诗——寄给木天伯奇》,《创造月刊》,1926年第1卷第1期。

无言地
独走，
我底心内
感着一种，要失了故国的
浪人底哀愁……
啊，冷静的街衢，
黄昏，细雨！

关于这首诗，作者曾作过如下自我评价“这种把语句分开，用不齐的韵脚来表作者醉后断续的，起伏的思想，我怕在现在中国底文坛，还难得到能了解的人。”^①而穆木天则认为这首诗的形式和内容两者间达到和谐一致的效果：“就律动的完成上说，《我从 Cafe 中出来》很好地表出来醉酒者的动作”。^②

穆木天可以说是王独清诗歌的最权威研究者。他曾这样概括王独清所受的外国诗歌影响及其艺术特色：“诗人独清在法国深受了浪漫主义和象征主义的影响。从象征主义他获得了旋律和情调(Nuance)来。他有的时候，使用着浪漫的音律，而有的时候，则唱着象征派的哀歌。”并进而具体地指出王独清一些代表性诗作的法国诗歌渊源：“独清深受了法国的影响，所以他的诗是表露着模仿的痕迹来。然而，那种模仿不是奴隶的模仿，而是有其 Originalité 的。……譬如在《最后的礼拜日》中，深受地反映出来他在模仿拉佛哥(Jules Laforgue)的。而《最后的礼拜日》更是 Laforgue 所受用的题目。如果把独清的那首诗同 Laforgue: ‘L’Hiver Qui Vient’ 比较一下就可以知道了。又如在《动身归国的时候》那首诗中，很多栾豹(Arthur Rimbaud)的模仿。……而《动身归国的时候》的末段……显然是拷贝魏尔林(Verlaine)的《巴黎夜曲》。”^③

而王独清对这种影响的自我指认，则通向一个综合法国四大诗人各家之优长而为我所用的“公式”：

① 王独清：《再谭诗——寄给木天伯奇》，《创造月刊》，1926年第1卷第1期。

② 穆木天：《王独清及其诗歌》，《现代》，1934年第5卷第1期。

③ 穆木天：《王独清及其诗歌》，《现代》，1934年第5卷第1期。

……我在法国所有一切的诗人中,最爱四位诗人的作品,第一是 Lamartine,第二是 Verlaine,第三是 Rimbaud,第四是 Laforgue。Lamartine 所表现的是“情”(emotion),Verlaine 所表现的是“音”,Rimbaud 所表现的是“色”,Laforgue 所表现的是“力”(force)。要是我这种分别可以成立时,那我理想中最完美的“诗”便可以用一种公式表出:

$$(\text{情} + \text{力}) + (\text{音} + \text{色}) = \text{诗}^{\text{①}}$$

这个“公式”中包含的诸种要素,涵盖了形式、内容多个层面的问题,显然要比几年前郭沫若提出的那个“诗=(直觉+情调)+想像+(适当的文字)”的“算式”丰富得多。从中也反映了新诗的一种进步。

穆木天(1900—1971),吉林伊通人,曾留学日本,1926年毕业于东京大学,回国曾任中山大学、吉林省立大学教授,1921年加入创造社。1925年开始在《语丝》杂志发表诗作。1931年在上海参加左联,负责左联诗歌组工作,并参与成立中国诗歌会。著有诗集《旅心》(1927)、《流亡者之歌》(1937)、《新的旅途》(1942)等。

由于受到象征主义诗歌理论的影响,穆木天十分强调诗歌的象征性和暗示性,认为诗歌应以一种富有律动感的语言,来表现诗人隐秘内心对于外部纷繁世界的多重呼应:

诗的世界是潜在意识的世界。诗是要有大的暗示能。诗的世界固在平常的生活中,但在平常生活的深处。诗是要暗示出人的内生命的深秘。诗是要暗示的,诗最忌说明的。说明是散文世界里的东西。诗的背后要有大的哲学,但诗不能说明哲学。……用有限的律动的字句启示出无限的世界是诗的本能,诗不像化学的 $\text{H}_2 + \text{O} = \text{H}_2\text{O}$ 那样的明白的,诗越不明白越好。明白是概念的世界,诗是最忌概念的。诗得有一种 Magical Power。^②

① 王独清:《再谭诗——寄给木天伯奇》,《创造月刊》,1926年第1卷第1期。

② 穆木天:《谭诗——寄沫若的一封信》,《创造月刊》,1926年第1卷第1期。

其代表作《苍白的钟声》一诗可以说是对穆木天所主张的“纯诗”理念的一个极佳注脚：

苍白的 钟声 衰腐的 朦胧
疏散 玲珑 荒凉的 濛濛的 谷中
——衰草 千重 万重——
听 永远的 荒唐的 古钟
听 千声 万声

古钟 飘散 在水波之皎皎
古钟 飘散 在灰绿的 白杨之梢
古钟 飘散 在风声之萧萧
——月影 逍遥 逍遥——
古钟 飘散 在白云之飘飘

一缕 一缕 的 羶香
水滨 枯草 荒径的 近旁
——先年的悲哀 永久的 憧憬 新觞——
听 一声 一声的 荒凉
从古钟 飘荡 飘荡 不知哪里 朦胧之乡

古钟 消散 人 丝动的 游烟
古钟 寂蛰 入 睡水的 微波 潺潺
古钟 寂蛰 入 淡淡的 远远的 云山
古钟 飘流 入 茫茫 四海 之间
——暝暝的 先年 永远的欢乐 辛酸

软软的 古钟 飞荡随 月光之波
软软的 古钟 绪绪的 人 带带之银河

——呀 远远的 古钟 反响 古乡之歌
渺渺的 古钟 反映出 故乡之歌
远远的 古钟 入 苍茫之乡 无何

听 残朽的 古钟 在灰黄的 谷中
入 无限之 茫茫 散淡 玲珑
枯叶 衰草 随 呆呆之 北风
听 千声 万声——朦胧 朦胧——
荒唐 茫茫 败废的 永远的 故乡 之 钟声
听 黄昏之深谷中

这首诗最大的一个特点,就是以人为截断的诗行,试图用精心选择的词语和调动重复、叠声、对称、押韵等艺术手段,来表现钟声的断断续续、若有若无的朦胧感,创造声音的一种播散和萦绕效果,进而揭示人心中与之相呼应的衰败感和虚无感。这种衰败感和虚无感正是19世纪末期象征主义诗人笔下常见的主题,他们对这个主题的抒写强烈地吸引着穆木天,并深刻地影响了他的诗歌写作:

我耽读古尔孟(Remy de Gourment),莎曼(Samain),鲁丹巴哈(Rodenbach),万·列尔贝尔克(Charles Van Lerberghe),魏尔林(Paul Verlaine),莫里亚斯(Moreas),梅特林(M. Maeterlinck),魏尔哈林(Verhaeren),路易(Pierre Louis),波多莱尔(Baudelaire)诸家的诗作。我热烈的爱好着那些象征派,颓废派的诗人。当时最不喜欢布尔乔亚的革命诗人雨果(Hugo)的诗歌的。特别地令我喜欢的是莎曼和鲁丹巴哈了。从这里也可以看出来我那种颓废的情绪罢。^①

穆木天的《雨丝》、《薄光》、《薄暮的乡村》等诗,也具有与《苍白的钟声》

^① 穆木天:《我的诗歌创作之回顾》,《现代》,1934年第4卷第4期。

相近的语言特点和抒情风格。

冯乃超(1901—1983),祖籍广东南海,生于日本,先后就读于京都帝国大学哲学系、东京帝国大学哲学系社会学科,后改学美学与美术史。后弃学归国参加创造社,曾任《创造月刊》、《文化批判》编辑。1926年开始在《创造月刊》上发表诗作,1928年出版诗集《红纱灯》。

冯乃超早期的诗特别讲究形式的整饬和音韵的和谐,其中《消沉的古伽蓝》一诗无疑最具代表性:

一

树林的幽语,嗡嗡;
暮霭的氤氲,朦胧;
远寺的古塔,峙空;
沉潜的残照,暗红;
飘零的游心,哀痛;
片片的乡愁,晚钟。

二

消沉的情绪,苍苍;
天空的美丽,凄怆;
禱堂的幽寂,渺茫;
黄昏的气息,颓唐;
万籁的律动,衰亡;
消沉的古寺,深藏。

三

万古的飞翔,沉沦;
夜静的信仰,身殉;
无言的缄默,巡逡;
苍茫的怀古,无尽;
传奇的情热,灰烬;

墓坟的纪念,青春。

这首诗的建行方式显得十分独特:每行诗分为两部分,前半部分五言,后半部分二言,中间以逗号分隔。全诗共 18 行,每行的结构都完全一致,自然给读者造成一种单调之感。而这种刻意营造的单调感,与古寺那种死水一般的刻板生活互为表里,而每行诗中机械的停顿,让人想起敲木鱼那种极其单调的声音。在这里,外部形式和内在主题得到较为和谐的统一。这种和谐统一也体现在《红纱灯》一诗中:

森严的黑暗的深奥的深奥的殿堂之中央
红纱的古灯微明地玲珑地点在午夜之心。

苦恼的沉默呻吟在夜影的睡眠之中
我听得魑魅魍魉的跫声舞蹈在半空

乌云丛簇地丛簇地盖着蛋白色的月亮
白练满河流若伏在夜边的裸体的尸僵

红纱的古灯缓缓地渐渐地放大了光晕
森严的黑暗的殿堂撒满了庄重的黄金

愁寂地静悄地黑衣的尼姑踱过了长廊
一步一声怎的悠久又怎的消灭无踪

我看见在森严的黑暗的殿堂的神龛
明灭的惆怅地一盏红纱的灯光颤动

冗长的诗行,缓慢的节奏,正好契合神秘幽深的寺院生活,而红纱灯隐秘的光线,不仅没有照亮什么,反而在强调黑暗的存在。这种朦胧的意象效果,

正是象征主义诗歌所钟爱和追求的。

1928年,在其诗集《红纱灯》的序言里,冯乃超称这部早期诗作合集是一个“畸形的小生命”,“这是我的过去,我的诗集,也是一片羽毛,一个蝉蜕。”^①此时冯乃超已经致力于“普罗诗歌”的鼓与呼,其诗歌风格和文学观念都发生了巨大的变化,对自己过去堪称“颓废”的诗歌作品,自然要决绝地加以否定。

尽管同样受到象征主义诗歌的影响,与李金发相比,王独清、穆木天、冯乃超等人的诗作更重视诗歌的音乐性和形式美,在艺术方法上,他们在创作中融入了一些浪漫主义的活力因素,与象征主义的因素相得益彰。朱自清曾对他们诗歌特点的异同作了精确的概括:“王独清氏所作,还是拜轮式的雨果式的为多;就是他自认为仿象征派的诗,也似乎豪胜于幽,显胜于晦。穆木天氏托情于幽微远渺之中,音节也颇求整齐,却不致力于表现色彩感。冯乃超氏利用铿锵的音节,得到催眠一般的力量,歌咏的是颓废,阴影,梦幻,仙乡。他诗中的色彩感是丰富的。”^②从某种意义上说,王独清、穆木天、冯乃超的诗歌创作匡正了李金发诗歌的某种偏向,丰富了中国初期象征主义诗歌的艺术可能性。

第二节 破土而出的《野草》

一、散文诗与中国新诗

在“五四”新文学运动中,散文诗的出现具有一种微妙的意味。一方面,它是由引进的西方新近的诗歌资源的一部分,为“新诗”提供某种新的可能性;另一方面,它又与早期新诗的散文化倾向一拍即合,大大支持了“新诗”的“形式解放”。

散文诗在中国的引进,几乎与“新诗”的发生同步,正如刘延陵所言,“白话诗在中国还未被一般人承认为诗,而散文诗的名辞又已自东西洋传来。”在刘延陵看来,散文诗是“新诗”的一个组成部分:“是的,我们要白话诗,要散

① 冯乃超:《红纱灯》,上海:创造社出版部,1928年版,第1页。

② 朱自清:《导言》,《中国新文学大系·诗集》,上海良友图书印刷公司,1935年版,第8页。

文诗,“要打破一切形式的束缚而能自由表现精神的一切自由诗呢!”^①而在外国散文诗作品的译介方面,早在1915年7月,《中华小说界》第2卷第7号刊载俄国作家屠格涅夫四章散文诗的文言译文,总题为《杜谨纳夫之名著》,译者为刘半农。这可能是外国散文诗在中国的最初翻译介绍。而“散文诗”这一文类名称,在中国第一次出现于1918年5月出版的《新青年》第4卷第5号。该期杂志发表的刘半农译诗《我行雪中》前,译者所引述美国某月刊编辑的评论中有“结撰精美之散文诗”等语。^②后来随着“新诗”运动的进一步展开,本土的散文诗创作也得到一种鼓励与激发。像早期新诗作者刘半农、鲁迅等人,同时也是用白话写作散文诗的最早尝试者。刘半农的《晓》(1918)、鲁迅的《自言自语》(1919)等是中国散文诗第一批较为成熟的出品。

在“五四”时期,就有人把散文诗当作“新诗”的一种典型“体裁”加以谈论:“最初自誓要作白话诗的是胡适,在一九一六年,当时还不成什么体裁。第一首散文诗而具备新诗的美德的是沈尹默的《月夜》,在一九一七年。继而周作人随刘复作散文诗之后而作《小河》,新诗乃正式成立。”^③这里所说的“散文诗”,与外国波德莱尔、屠格涅夫等人的散文诗有所不同,更多是指早期新诗作品的某种“散文化”特征。后来废名对这个观点也表示认同,并进而将“散文诗”理解为“新诗”的某种区别性的文体特征:“这个评语很有识见,也无非是人同此感而已,这一首《月夜》确是新鲜而别致。不过他所谓‘散文诗’。我们可以心知其意,实在这里‘散文诗’三个字恐怕就是‘新诗的美德’。”^④

值得注意的是,在关于早期新诗的一些谈论中,“散文诗”和“自由诗”这两个概念常常纠缠不清。譬如,在当日的一篇文章里^⑤,有论者以自由诗的形式排列“道学派”诗人邵雍的“几篇散文诗”,如《风霜吟》:

① Y L(刘延陵):《论散文诗》,《时事新报·文学旬刊》,1921年第23号。

② 以上论述依据王光明先生撰写的中国第一部散文诗理论专著考证。参见王光明:《散文诗的世界》,长江文艺出版社,1987年版,第91页。

③ 《一九一九年诗坛略记》,北社编:《新诗年选:一九一九年》,上海:亚东图书馆,1922年版,第215页。

④ 废名:《沈尹默的新诗》,废名:《论新诗及其他》,辽宁教育出版社,1998年版,第37页。

⑤ 郭绍虞:《邵雍的自由诗》,《时事新报·文学旬刊》,1922年第38期。

见风而靡者,草也;
 见霜而陨者,亦草也;
 见风而鸣者,松也;
 见霜而凌者,亦松也。
 见风而靡,
 见霜而伤,
 焉能为有!
 焉有为亡!

显而易见地,以上例子不过是一些长短不一的骈句的分行排列而已,无论在语言还是在形式上,都几乎看不出作者所标榜的“诗坛革命的精神”。然而,通过对这些诗例的考察,该文作者却做出这样的结论:“他的自由诗和现在的散文诗不同。现在的散文诗,是别于韵文——有韵的诗——而言。他的作品却依旧有韵,而不受旧的韵律所支配,正如现在的自由诗。”该文隐含的目的,正如作者在文中所声称的,“硬要引出一个自由诗(Free Verse)的鼻祖,以助现时提倡自由诗者张目了。”而另一位论者在参考了一些外国理论后,提出这样的观点:“散文诗的诗形,比较自由诗还要新些,也可以说是自由诗以上的自由诗。”^①这个观点试图区分散文诗与自由诗,却在无意间使两者的界线更加模糊。

郭沫若在当时也有与此类似的表述。他在写给李石岑的一封信里声称:“……诗应该是纯粹的内在律,表示它的工具用外在律也可,便不用外在律,也正是裸体的美人。散文诗便是这个。我们试读太戈儿的《新月》、《园丁》、《几丹伽里》诸集,和屠格涅夫与波多勒尔的散文诗,外在的韵律几乎没有。惠迭曼的《草叶集》也全不用外在律。我国虽无‘散文诗’之成文,然如屈原《卜居》、《渔父》诸文以及庄子《南华经》中多少文字,是可以称为‘散文诗’的。”^②这里不仅指出了散文诗的外国来源,也在本土传统经典中“发现”了散

① 路易译述:《新诗的话》(三),《时事新报·学灯》,1922年2月18日。

② 郭沫若:《论诗三札》,见《郭沫若全集·文学卷》(第十五卷),人民文学出版社,1990年版,第338页。

文诗的存在。而在写给宗白华的信中,他也写道:“近来诗的领土愈见窄小了。便是叙事诗,剧诗,都已跳出了诗域以外,被散文占了去了。诗的本职专在抒情。抒情的文字便不采诗形,也不失其诗。例如近代的自由诗,散文诗,都是些抒情的散文。自由诗散文诗的建设也正是近代诗人不愿受一切的束缚,破除一切已成的形式,而专挹诗的神髓以便于其自然流露的一种表示。”^①在郭沫若看来,散文诗和自由诗几乎是同一个概念。后来王任叔更是直截了当地把“分行的杂诗”当作是“散文诗”,其理由很简单,就是“因为他也没有押脚韵的”。^②

造成这种混淆文类名目、对散文诗文类特性认识不清的现象,其重要原因之一,是早期新诗的过分追求所谓“自由”和散文化的倾向。对于这种倾向,沈从文曾不无讽刺地批评道:“新诗既毫无拘束,十分自由,一切散文分行写出几乎全可以称为诗,作者鱼龙百状,作品好的好,坏的坏,新诗自然便成为‘天才努力’与‘好事者游戏’共通的尾闾。”^③沈从文这个看法是在1930年代提出的,虽难免带点理论“后设”的苛责意味,却也不无道理。

事实上,早在1920年,就有人从正面角度来肯定白话诗与散文之间的文类“越界”问题:“诗呢,他自从摆脱了音律、形式以来,他的发展,是向散文里面侵略。一面保存他的实体,——音律形式以上的,音律形式并非诗。——一面却又渗用了散文的技术。”^④在早期新诗的语境里,这种观点无疑是相当乐观的。不过它显然将白话诗的形象刻画得过于强大了。其实,当白话诗向散文“侵略”时,更大的可能是被散文“同化”,而难以“保存他的实体”。关于这一点,我们可以在早期新诗作品中找到不少例证。后来孙俚工对这个观点作了一种发挥:“诗歌侵入散文领域所发生的散文诗,如朱自清底《毁灭》,俞平伯底《迷途底鸟的赞歌》等冥冥中已潜伏有一种伟大的势力在里面等待爆

① 郭沫若:《致宗白华》(1920年2月16日),见田寿昌、宗白华、郭沫若:《三叶集》,上海:亚东图书馆,1920年版,第46页。

② 王任叔:《对于一个散文诗作者表一些敬意》,《时事新报·文学旬刊》,1922年第37号。

③ 沈从文:《新诗的旧账——并介绍〈诗刊〉》,《沈从文文集》(第十二卷),花城出版社、三联书店香港分店,1984年版,第180页。

④ 周无:《诗的将来》,《少年中国》,1920年第1卷第8期。

发……”^①在他看来,散文诗无疑是出于发展低潮期的“新诗”的“解困”策略之一。后来有人在谈论徐志摩的诗时,把这种看法表达得更为具体:“志摩的诗……在新诗坛也创造出几种奇格;这几种奇格,是几首大胆写下的散文诗——《婴儿》,《毒药》,《常州天宁寺闻礼忏声》等,都算是新诗坛的异帜。”^②

有意思的是,周作人曾将散文诗比喻为“诗与散文中间的桥”^③,这个观点显然受到厨川白村的影响。后来周又把自己的“新诗”作品称为“别种的散文小品”:“这些‘诗’的文句都是散文的,内中的意思也很平凡,所以拿去当真正的诗当然要失望,但如算他是别种的散文小品,我相信能够表现出当时的情意,亦即是过去的生命,与我所写的普通散文没有什么不同。”^④这个模棱两可的说法,实际上道出了早期新诗高度散文化的事实:尽管加上了“别种”的限定语,也难改“新诗”面目的“散文小品”化。或者说,不少早期新诗都被写成了“散文诗”。沈从文后来对这个问题作了进一步论述。他把周作人等“北方几个诗人”的诗,与郭沫若的诗所引起的不同的读者反应情况相比较,对此评价道:“在第一期诗人中,周作人是一个使诗成为纯散文最认真的人,译日本俳句同希腊古诗,也全用散文去处置。使诗朴素单一仅存一种诗的精神,抽去一切略涉夸张的词藻,排除一切繁冗的字句,使读者以纤细的心,去接近玩味,这成就,实则就是失败。……因为读者还是太年青,一本诗,缺少诱人的词藻作为诗的外衣,缺少悦耳的音韵,缺少一个甜蜜热情的调子,读者是不会欢喜的,不能欢喜的。”^⑤

从某种意义上说,作为“新诗”文类种属之下的一个亚文类,散文诗的引进,实际上构成了对“新诗”合法性的一种支持。在最初的倡导中,散文诗就是被当作“新诗”的一个部类而加以谈论的:“我国新诗,大部分是自由诗;散文诗极少,周作人的《小河》他自己说不是散文诗;在此我不得不希望有真的散

① 徂工:《最近的中国诗歌》,文学研究会编:《星海》(上),上海:商务印书馆,1924年版,第172页。

② 周容:《〈志摩的诗〉》,《晨报副刊》,1925年第1291号。

③ 子严(周作人):《美文》,《晨报》,1921年6月8日第3版。

④ 周作人:《过去的生命·序》,上海:北新书局,1929年版。

⑤ 沈从文:《论刘半农〈扬鞭集〉》,《沈从文文集》(第十一卷),花城出版社、三联书店香港分店,1984年版,第132页。

文诗出现;于诗坛上开一新纪元。”^①郑振铎则有意识地把散文诗当作“新诗”中与自由诗等诗体平行的一种诗体。^②而《时事新报》副刊《学灯》的“新诗”、《晨报副镌》的“诗”等发表“新诗”作品的专栏里,也都发表过散文诗作品。^③

中国倡导者们关于散文诗的观念,与此前胡适提出的“诗体大解放”的观念存在着一种内在的关联。正如梁实秋在1930年代所指出的,“十几年来一般人都似乎隐隐约约的有一种共同的观念,以为我们现在写白话诗了,什么形式技巧都不必要了,我们要的是内容,诗和散文的分别不在形式。于是‘散文诗’大为时髦,因为散文诗是解放到家的诗体。”梁实秋还对郑振铎论述散文诗的观点提出严厉批评,认为后者“明显的是有意要为当时散文诗的时尚寻理论上的根据和例证。但是很不妥当。”^④梁氏在这里所持的显然是一种新古典主义的文学立场,一味为作为艺术纪律之一的诗歌形式辩护,因此忽略了散文诗艺术发展的可能空间,不免有点矫枉过正的嫌疑。与之相比,王光明对于这个问题的论述,显得更为中肯和精当:

质言之,早期新诗人所理解的散文诗,与外国散文诗不尽相同。英法的散文诗与自由诗一样,与象征主义的关系非常密切,而中国初期的散文诗只是想在语言的自然和诗行的排列形式上,打破古典形式的约束,至于这一文类的感觉方式和美学精神,只有极少数的几个作家能够心领神会。这就是为什么,我国散文诗后来的发展,既以东方人的沉思和悟性给散文诗带来了新的趣味和境界,又走着一条独特道路的原因。^⑤

这里对散文诗的引进之后在中国语境中里发生的微妙变化,作了一种深

① 滕固:《论散文诗》,《时事新报·文学旬刊》,1922年第27期。

② 郑振铎认为,“散文诗在现在的根基,已经是很稳固的了”。他在列举世界各国散文诗作者的成绩后说:“中国近来做散文诗的人也极多,虽然近来的新诗(白话诗)不都是散文诗。”参见西谛:《论散文诗》,《时事新报·文学旬刊》,1922年第24号。

③ 例如,《学灯》1920年3月12日发表的黄仲苏的《春天来了》,就是一首散文诗;《晨报副镌》1923年1月15日发表了周作人的散文诗《昼梦》。

④ 梁实秋:《现代文学论》,见徐静波编:《梁实秋批评文集》,珠海出版社,1998年版,第164页。

⑤ 王光明:《现代汉诗的百年演变》,河北人民出版社,2003年版,第172页。

刻的辨析。

本着一种认为“我们对诗的形式力求复杂,样式越多越好”的诗歌观念,穆木天从诗歌音韵结构的整体性角度分析,把散文诗当作丰富“新诗”形式多样性的特殊途径之一:“中国一般人对散文诗,是不是有了误解我不知道。……在我自己想散文诗是自由句最散漫的形式。虽然散文诗有时不一句一句的分开——我怕他分不开才不分——他仍是一种自由诗罢?所以要写成散文的关系,因为旋律不容一句一句分开,因旋律的关系,只得写作散文的形式。但是他是诗的旋律是不能灭杀的。”^①事实上,穆木天当时的《北山坡上》、《落花》、《我愿》等自由诗作品就带有散文诗的某种形式特征。

二、《野草》的文体创造

从散文诗在我国的最初翻译、尝试到鲁迅《野草》的诞生,是散文诗的第一个发展阶段。尝试时期的我国散文诗在刘半农、徐玉诺、郭沫若、冰心、郑振铎、王统照、许地山、焦菊隐等作者的努力下,取得了一定的成绩,也积累了经验教训。这些经验教训昭示人们:中国现代散文诗从幼稚走向成熟,必须自觉地把现代生活的感觉和情感纳入自己的艺术视野,以现代人的眼光和心态来面对现实人生;同时必须在形式和语言上奋力挣脱传统的影响,从而获得真正的现代风貌。这是时代的要求,也是散文诗这一艺术形式成长发展的本体要求。这些要求后来在鲁迅的散文诗集《野草》中得到了充分的实现。

鲁迅是中国散文诗写作最早的实践者之一。他的第一组散文诗作品总题为《自言自语》,最初连载于1919年8月至9月间的《国民公报》“新文艺”栏,作者署名“神飞”。这组散文诗共七章,初步显现了鲁迅散文诗写作的艺术特质,可以看作是《野草》的前身(如《自言自语》中的《我的兄弟》被改写成《野草》中的《风筝》,《火的冰》也可看作是《死火》的草稿),《火的冰》是其中最为出彩的一章:

流动的火,是熔化的珊瑚么?

^① 穆木天:《谭诗——寄沫若的一封信》,《创造月刊》,1926年第1卷第1期。

中间有些绿白,像珊瑚的心,浑身通红,像珊瑚的肉,外层带些黑,是珊瑚焦了。

好是好呵,可惜拿了要烫手。

遇着说不出的冷,火便结了冰了。

中间有些绿白,像珊瑚的心,浑身通红,像珊瑚的肉,外层带些黑,也还是珊瑚焦了。

好是好呵,可惜拿了便要火烫一般的冰手。

火,火的冰,人们没奈何他,他自己也苦么?

唉,火的冰。

唉,唉,火的冰的人!

从“火”到“冰”,从“烫手”到“冰手”,几乎在一瞬之间发生,构成了一种强大的矛盾张力,更值得注意的是,这种矛盾张力不是向外释放而消解的,而是被置于“人”的主体之中:“火的冰的人”,也就是说,这种张力在主体的内部左冲右突,揭示了现代人的精神焦虑和心灵苦痛。而这正是鲁迅作品中最常见的主题之一。

作为一位文体家,鲁迅在小说、散文、杂文、诗歌等文类的写作上均有令人瞩目的建树。他的诗歌写作,包括旧体诗和新诗两个部分。散文诗集《野草》可以被当作鲁迅的新诗写作部分加以考察。

《野草》共23篇,1924年9月至1926年4月之间写于北京,陆续发表于《语丝》周刊,《题辞》写于1927年4月26日,1927年结集,由北新书局出版。《野草》的出现,是中国散文诗走向成熟的重要标志。

鲁迅曾称这些散文诗为“大半是废弛的地狱边沿的惨白色的小花,当然不会美丽”^①,事实上,正是这“小花”和“地狱”的绝望而坚韧的对峙,构成了鲁迅作品中的一道独特的风景。这种绝望与坚韧的交织,可以说是贯穿《野草》的主题,就像作者在《题辞》所写的:

^① 鲁迅:《〈野草〉英文译本序》,《鲁迅全集》(第四卷),人民文学出版社,2006年版,第365页。

生命的泥委弃在地面上,不生乔木,只生野草,这是我的罪过。

野草,根本不深,花叶不美,然而吸取露,吸取水,吸取陈死人的血和肉,各各夺取它的生存。当生存时,还是将遭践踏,将遭删刈,直至于死亡而朽腐。

但我坦然,欣然。我将大笑,我将歌唱。

我自爱我的野草,但我憎恶这以野草作装饰的地面。

地火在地下运行,奔突;熔岩一旦喷出,将烧尽一切野草,以及乔木,于是并且无可朽腐。

但我坦然,欣然。我将大笑,我将歌唱。

天地有如此静穆,我不能大笑而且歌唱。天地即不如此静穆,我或者也将不能。我以这一丛野草,在明与暗,生与死,过去与未来之际,献于友与仇,人与兽,爱者与不爱者之前作证。

为我自己,为友与仇,人与兽,爱者与不爱者,我希望这野草的死亡与朽腐,火速到来。要不然,我先就未曾生存,这实在比死亡与朽腐更其不幸。

去罢,野草,连着我的题辞!

“野草”和“地火”的紧张关系,呼应了“小花”和“地狱”的对峙,而“明与暗,生与死,过去与未来”、“友与仇,人与兽,爱者与不爱者”,这些密集的矛盾主题在《野草》的各篇作品中得到不同形式的表现。

《影的告别》以一种独白的方式,来表达现代人徘徊于希望与失望之间的心理绝境:

人睡到不知道时候的时候,就会有影来告别,说出那些话——

有所不乐意的在天堂里,我不愿去;有所不乐意的在地狱里,我不愿去;有所不乐意的在你们将来的黄金世界里,我不愿去。

然而你就是我所不乐意的。

朋友,我不想跟随你了,我不愿住。

我不愿意！

呜呼呜呼，我不愿意，我不如彷徨于无地。

我不过一个影，要别你而沉没在黑暗里了。然而黑暗又会吞并我，然而光明又会使我消失。

然而我不愿彷徨于明暗之间，我不如在黑暗里沉没。

然而我终于彷徨于明暗之间，我不知道是黄昏还是黎明。我姑且举灰黑的手装作喝干一杯酒，我将在不知道时候的时候独自远行。

呜呼呜呼，倘是黄昏，黑夜自然会来沉没我，否则我要被白天消失，如果现是黎明。

朋友，时候近了。

我将向黑暗里彷徨于无地。

你还想我的赠品。我能献你什么呢？无已，则仍是黑暗和虚空而已。但是，我愿意只是黑暗，或者会消失于你的白天；我愿意只是虚空，决不占你的心地。

我愿意这样，朋友——

我独自远行，不但没有你，并且再没有别的影在黑暗里。只有我被黑暗沉没，那世界全属于我自己。

这里的“影”，显然可以看作是诗人的另一个自我形象。这个自我分裂的过程似乎在一种平和气氛中展开（被作者设置为朋友之间的告别仪式），其结局却是一种深深的绝望——“被黑暗沉没”。而黑暗和空虚，成了出走的自我承担世界的唯一方式，这也是鲁迅面对他那个时代的一种独特姿态，正如孙玉石所指出的，“‘影’的充满矛盾的声音，深刻地展示了鲁迅所处的时代与生活环境中内心深处所有的黑暗与虚无的一个方面，同时也展示了一个先驱者

在矛盾四伏中而进行的‘绝望的反抗’的悲凉色彩。”^①

《墓碣文》借用现代小说的叙述技巧,将绝望主题处理得更为尖锐:

我梦见自己正和墓碣对立,读着上面的刻辞。那墓碣似是沙石所制,剥落很多,又有苔藓丛生,仅存有限的文句——

……于浩歌狂热之际中寒;于天上看见深渊。于一切眼中看见无所有;于无所希望中得救。……

……有一游魂,化为长蛇,口有毒牙。不以啗人,自啗其身,终以陨颠。……

……离开!……

我绕到碣后,才见孤坟,上无草木,且已颓坏。即从大阙口中,窥见死尸,胸腹俱破,中无心肝。而脸上却绝不显哀乐之状,但蒙蒙如烟然。

我在疑惧中不及回身,然而已看见墓碣阴面的残存的文句——

……抉心自食,欲知本味。创痛酷烈,本味何能知?……

……痛定之后,徐徐食之。然其心已陈旧,本味又何由知?……

……答我。否则,离开!……

我就要离开。而死尸已在坟中坐起,口唇不动,然而说——

“待我成尘时,你将见我的微笑!”

我疾走,不敢反顾,生怕看见他的追随。

如果说《影的告别》写的是自我分裂,那么,《墓碣文》表现的是一种自我毁灭或自我牺牲。尽管“我”和“死尸”之间隔着梦和坟墓双重屏障,却又真切地感受到来自后者的威胁。这种威胁,与其说是身体上的,不如说是精神上的。换言之,“抉心自食”的死尸(墓主),其实构成了对“我”的严厉拷问。因此,有人认为《墓碣文》“是从《野草》的各种各样的暗影中抽取出来的绝望

^① 孙玉石:《现实的与哲学的——鲁迅〈野草〉重释》,上海书店出版社,2001年版,第36页。

与怀疑之精灵的墓表似的东西,或者在这个意义上应该说是《野草》中的《野草》。”^①

同样是表现矛盾主题,《死火》却不像《影的告别》、《墓碣文》那样充满悲观、绝望的情绪,而是显现出几分亮色。这篇作品采用了一种对话的形式,写“我”(诗人主体)和“死火”形象的对话:

“唉,朋友!你用了你的温热,将我惊醒了。”他说。

我连忙和他招呼,问他名姓。

“我原先被人遗弃在冰谷中,”他答非所问地说,“遗弃我的早已灭亡,消尽了。我也被冰冻冻得要死。倘使你不给我温热,使我重行烧起,我不久就须灭亡。”

“你的醒来,使我欢喜。我正在想着走出冰谷的方法;我愿意携带你去,使你永不冰结,永得燃烧。”

“唉唉!那么,我将烧完!”

“你的烧完,使我惋惜。我便将你留下,仍在这里罢。”

“唉唉!那么,我将冻灭了!”

“那么,怎么办呢?”

“但你自己,又怎么办呢?”他反而问。

“我说过了:我要出这冰谷……”

“那我不如烧完!”

尽管该篇的结局也是悲剧性的——“我终于碾死在车轮底下”,却始终有希望的火光在跳跃闪动。不过,就整体而言,《死火》所呈现的,仍然是一个矛盾交织的情境,正如一位研究者所指出的,“‘死火’隐喻着鲁迅的内心状况,陷入自己心中那冷的、荒芜的深处是一种受难,他并不愿永远蛰伏下去,因而呼唤一种有行动的生活。但是按照诗中矛盾的逻辑,这行动又终将导致死

^① 木山英雄著、赵京华编译:《文学复古与文学革命》,北京大学出版社,2004年版,第338页。

亡。……诗人一方面是消极的,抑郁的,一方面又悸动不安地要求行动。”^①

《我的失恋》分行排列,可谓是《野草》中在外在形式上与新诗最为接近的一篇。《我的失恋》被鲁迅称为“拟古的新打油诗”:

我的所爱在山腰;
想去寻她山太高,
低头无法泪沾袍。
爱人赠我百蝶巾;
回她什么:猫头鹰。
从此翻脸不理我,
不知何故兮使我心惊。

我的所爱在闹市;
想去寻她人拥挤,
仰头无法泪沾耳。
爱人赠我双燕图;
回她什么:冰糖壶卢。
从此翻脸不理我,
不知何故兮使我胡涂。

我的所爱在河滨;
想去寻她河水深,
歪头无法泪沾襟。
爱人赠我金表索;
回她什么:发汗药。
从此翻脸不理我,
不知何故兮使我神经衰弱。

^① 李欧梵著、尹慧珉译:《铁屋中的呐喊》,岳麓书社,1999年版,第113页。

我的所爱在豪家；
想去寻她兮没有汽车，
摇头无法泪如麻。
爱人赠我玫瑰花；
回她什么：赤练蛇。
从此翻脸不理我，
不知何故兮——由她去罢。

这首诗是对汉代张衡《四愁诗》的一种解构性的戏拟。为方便二者的对比起见，现照录张衡的原诗如下：

我所思兮在大山，欲往从之梁父艰。侧身东望涕沾翰。美人赠我金错刀，何以报之英琼瑶。路远莫致倚逍遥，何为怀忧心烦劳。

我所思兮在桂林，欲往从之湘水深。侧身南望涕沾襟。美人赠我琴琅玕，何以报之双玉盘。路远莫致倚惆怅，何为怀忧心烦快。

我所思兮在汉阳，欲往从之陇阪长。侧身西望涕沾裳。美人赠我貂襜褕，何以报之明月珠。路远莫致倚踟蹰，何为怀忧心烦纡。

我所思兮在雁门，欲往从之雪雰雰。侧身北望涕沾巾。美人赠我锦绣段，何以报之青玉案。路远莫致倚增叹，何为怀忧心烦惋。

鲁迅在诗中首先把张衡笔下指代远方的四个地名分别改为“山腰”、“闹市”、“河滨”和“豪家”，这是第一层解构；接着将回赠的四种礼物换成“猫头鹰”、“冰糖壶卢”、“发汗药”和“赤练蛇”，这是第二层解构；第三层解构是情感内容的解构：《四愁诗》里的情感是递进的，而《我的失恋》的情感则是递减的。作者正是以这种层层解构的方式来推进他所要表达的讽刺性主题。

此外，《过客》采用了诗剧的形式，剧中共三个人物，其中“过客”“约三四十岁，状态困顿倔强，眼光阴沉，黑须，乱发”，这一形象让人很容易联想起鲁迅本人。不过，这个诗剧具有很强的象征性，剧中的人物、时间、地点都高度符号化：“过客”不知道自己的名字，不知道从哪里来，不知道要到哪里去；时

间是“或一日的黄昏”;地点是“或一处”。这种象征性和不确定性有利于作者对现代人存在的荒诞感这一主题的表现。

总之,《野草》中多样的文体形式和丰富的艺术手法的运用,不仅是成就鲁迅作为一位文体家的重要方面,也为新诗的艺术发展提供了不少有价值的参照。

三、《野草》的艺术价值及其影响

散文诗是有机化合了诗的表现要素和散文描写要素的某些方面,使之生存在一个新的结构系统中的一种抒情文学样式。它首先是作为现代人类深沉感应社会人生和自我意识的新形式而存在的,既体现着现代人的感觉、想像方式和美学精神,也体现着语言与形式的自由民主要求。“五四”时期的民主精神和个性解放的时代土壤,以及面对世界现代潮流冲击我国知识分子内心的敏感、矛盾和紧张,契合了散文诗的内在要求,因此及时被“拿来”,很快在我国土壤上生根、发育并走向成熟,出现了鲁迅《野草》这样的散文诗典范作品。

散文诗独特的艺术精神和美学魅力,并不来自生活现象本身的自然美感,而是来自生活感触提示下心灵世界极深的内省,是通过审视和开发内心生活的宇宙来为文学世界带来新的审美空间和美学魅力的。如果说波特莱尔的《巴黎的忧郁》处理的是现代经验的恐怖和渴望,那么,鲁迅的《野草》所探索的是作者在“五四”运动落潮后,心灵彷徨于“一个已死,另一个却无力出生”情境中的矛盾和紧张,不仅表现了意识的世界,还深入到了潜意识的世界。正如夏济安所指出的那样,《野草》中多篇作品都以“我梦见”开头。这些梦具有奇特的美和怪诞的恐怖,它们是内心幻觉中真正的梦魇。其实即使那些未写梦幻的篇章也有一种不连贯的梦魇的性质,作者把内心经验转化成了一种半幻想半现实的情境,充满着强烈感情的形象以奇形怪状的线条在黑暗的闪光中或静止或流动。鲁迅之后,这样独具魅力的散文诗作品极为少见,即使面对“文化大革命”这样充满神圣的怪诞和荒唐的真实梦魇,我国散文诗也表现得过于苍白无力,究其原因,很可能就在我们的许多作者缺乏鲁迅那样的艺术心态和散文诗观念的现代性,缺乏那样极深的内省精神,未能

把解剖刀伸向自我这个半明半晦的世界。我们常常为了生活五光十色的表象,忘记了像鲁迅那样捕捉瞬间转变如云雾中山水的内心消息,真正表现现代生活在内心引起的矛盾和紧张,我们注意到散文诗必须作为一根感受神经感受生活的足音,却忘了其不可模拟的妙音正来自心灵琴弦本身的颤抖,因而不能像鲁迅那样通过展开与剖析自己内心生活的深层结构来象征时代和历史的生活。

《野草》是我国现代散文诗一座光辉的里程碑,鲁迅以深刻的思想和天才的创造,赋予了这座里程碑以独特的高度,正如叶维廉所指出的:“如果我们说,波特莱尔和马拉美等人的散文诗,通过他们所处的社会空间的批判,最后呈现的是‘美’与‘理想’,偏向于‘纯诗’的追求;则鲁迅在关怀上无法与波、马认同,他写的是中国在外来文化与本土文化争战中的一种废然绝望,最后虽然希望较理想中国文化再现,但绝对没有想到‘纯诗’和‘美即宗教’。然而在语言策略上,他却完全掌握了象征主义特有的散文诗典范中散文活动与诗活动互为推展的演现方式。在超然与介入之间,法国象征主义的诗人和鲁迅,在散文诗这个文类里找到了最適切、最有效的传达。”^①综合地看,《野草》有如下特点:(一)作者真正以现代意识支配散文诗的感觉和想像方式,创造了一个独特的艺术世界。这是一个有着独特的心理深度和美学魅力、象征着现代中国人内心生活的世界,在“小感触”中体现着时代和人生真谛的深沉感悟:既有20世纪初一个“未经革新的古国”觉醒了的战士如入无人之境的孤独和悲凉,又有新我在交替时代夹缝中蜕变的矛盾和紧张,同时还有作者切身体验到的人类生命与生俱来的苦闷和抗争。(二)《野草》体现了我国现代散文诗形式和语言的成熟。可以说,作者真正把握了散文诗这种新形式所体现的现代美学精神,把握了它所沉淀的心理内容和艺术观念的现代性,完好实践了这种文体的艺术处理原则。《野草》主要不是依靠对象的自然美感,而是重视主体的赋予;不是依靠对现实生活的描绘,而是通过象征和暗示;在内心思想情感世界与现实生活世界的双向同构关系中,建立起了一个有机、完整的艺术象征世界。在作品中,现实的描写有深刻的寓意,梦境的表现又暗

^① 叶维廉:《解读现代·后现代》,台北:东大图书股份有限公司,1992年版,第208—209页。

示着现实。其语言也在作品的整体结构中获得了意之内、言之外的内涵和外延,有了远远超出语言符号本身的“意味”和表现力。(三)《野草》体现了形式的多样性和艺术手法的丰富性,技巧上相当成熟。

鲁迅的《野草》是不朽的,在中国散文诗漫长的历史发展行程中,也许还没有别的作者的作品可以和它匹敌。作者真正从艺术哲学精神和形式本体结构两者要求的一致上把握了散文诗的神髓,以散文诗所体现的现代美学意识、感觉和想像方式,从沉淀了无数现代经验的心灵感触中提取灵感,创造了一个卓然独立的艺术世界。遗憾的是,《野草》所奠定的中国现代散文诗传统和艺术经验,未能在散文诗后来的发展中得到更自觉的继承和发扬。

总之,在中国现代散文诗的发展历史中,《野草》具有承前启后的特殊意义:于之前的散文诗,意味着历史性的综合和建树性的开拓;于之后的发展,提供了楷模和颇多的启示。《野草》丰富的主题和艺术经验,永久的思想与艺术魅力,体现了散文诗写作新的可能性,构成了我国散文诗向前发展的多条泉源,同时也为新诗写作提供了多方面的启示。

《野草》之后,散文诗创作曾出现了一个短暂的活跃期,《莽原》和《语丝》杂志当时几乎每期都发表多篇散文诗作品,培养了一大批散文诗作者和读者。高长虹、韦丛芜、朱大枏、于赓虞等作者都出版了散文诗集。在这些作者中,值得注意的是韦丛芜的一些散文诗作品,它们在一定程度上继承了鲁迅《野草》的某种精神气质。譬如《冰块》:

婴儿心中的冰块,本为母亲的热血融化而且和鲜血混合了,也自然地渐渐地重新凝结起来,而且体积更加倍地扩大。

自从离开母怀直到如今,我日日以我的热血融化我心中的冰块,冰块却夜夜和新的血液凝结起来,扩大它的体积。

它夜夜凝结的密度正和我日日融化它的热度成正比例。

全部的青春的沸腾的热血,凝结成整个的立体的冰块。

在冷的世界上,热血融化着,冰块凝结着。

死的象征的冰块在我的心的深处永远有增无已地扩大,热血已渐渐失去融化的作用了。

唉唉,冷啊,冷啊!

冷的世界的冷的尊神啊,你请得意地,默默地,倾听着“冷啊,冷啊!”
的音乐。

在这里,世界的冷漠内化为人心中不断扩大的冰块。个人和世界以内心为战场,展开激烈的搏斗,最终个人遭遇惨败,而“冷的世界”大获全胜。其中流露的尖锐的绝望感和矛盾性深深地染上了《野草》的色彩。

继从幼稚走向成熟的第一个发展阶段后,以茅盾、丽尼、何其芳、陆蠡等为代表的散文诗创作,巩固了鲁迅《野草》为散文诗带来的成就和影响。当时,经历了大革命的失败后,作者们都处于“曾经想要写,但是不能写,无从写”的内心苦闷时期^①,一些作者的作品难免有一股“回荡起伏的怅惘的滋味”,但正如阿英在评介茅盾某些散文和散文诗时所说的那样:“茅盾的《叩门》、《雾》一类小品,当然是还不够那样的精湛伟大,但这些小品,正象征了一个时代的苦闷。”^②正象征了一个时代的苦闷,而这种苦闷又是以满心想挣扎,可是无从着力为基本特征的,——以此为主流的第二个阶段的散文诗创作,为我们展示了当时一大批中国青年知识分子探索道路、寻找光明的心灵历程。不过,由于当年“五四”运动所提出的许多思想文化问题已为现实问题所冲淡,大多数作者已不像鲁迅那样清醒地正视现实的“黑屋”与内心世界的紧张关系,同时正视一个现代文类的深沉美学要求,因此他们也不能像鲁迅那样在经验、文类、语言的磋商对话中铸造散文诗的艺术世界。这个阶段的散文诗,抒写得更多的是个人与黑暗现实的对立和由此产生的孤独感,比较多“个人的眼泪,与向着虚空的愤恨”。这样,在美学面貌上就主要体现为感伤的浪漫主义,表现上也由鲁迅式的象征转向主观的抒情。

第三节 “创造社”诗人的转变

创造社在其十年的发展历程当中,逐渐形成了一个强大的诗人群体。它

^① 鲁迅:《怎么写》,《鲁迅全集》(第四卷),人民文学出版社,2006年版,第18—19页。

^② 阿英:《现代十六家小品·茅盾小品序》,上海:光明书局,1935年版,第2页。

不仅有“开一代诗风”的核心诗人郭沫若,有一个重要的诗歌流派“初期象征诗派”(穆木天、王独清、冯乃超),还有一大群年轻的诗人,如田汉、成仿吾、邓均吾、洪为法、倪貽德、黄药眠、柯仲平、龚冰庐等。他们先后在《创造》季刊、《创造周报》、《创造日》、《创造月刊》、《洪水》、《幻洲》、《文化批判》等刊物上发表了大量的诗歌作品,讨论了诗歌的“自我表现”、“纯诗”要求和“革命文艺”的开展。创造社诗人在转变诗风、改变诗歌观念的过程中呈现了新诗自身美学范畴的难题,更呈现了新诗在社会、历史、文化语境中的诸多压力。

一、诗风的转变

以胡适为代表的初期白话诗实现了新诗语言符号系统的更新,同时也凸显了新诗想像的贫弱和诗味的淡薄。内容的单调,意境的平实,感情的冲淡,想像力的缺乏,使初期白话诗无法展示现代人繁复的精神世界,无法唤起青年人的感情共鸣。新诗的发展突出地表现为对于一种新的时代精神和新的表现方式的寻求,以此确立新诗的合法性地位,拓展新诗的领域。在这个时候,以郭沫若为代表的创造社群体,摆脱了初期白话诗在“新/旧”层面的纠缠,以一种崭新的诗歌风格,将新诗的“革命”由工具层面推进到精神层面和美学层面,在批判与抒情的互动中为新诗打开了一个新局面。

“五四”时期,郭沫若以诗人的气质敏锐地感应了“狂飙时代”反抗破坏和自由创造的精神和社会要求,在诗集《女神》中借由吞并全宇宙的天狗和采集香木自焚更生的凤凰,呼唤“不断的毁坏,不断的创造,不断的努力”。《立在地球边上放号》、《凤凰涅槃》、《匪徒颂》、《晨安》等诗以其强悍狂暴、高昂明亮的调子震撼了“五四”青年,为尝试期的新诗带来了崭新、强大的风格,在当时被誉为“空谷足音”,日后更受到普遍的推崇,认为它“比谁都出色地表现了‘五四’精神,那常用‘暴躁凌厉之气’来概说的‘五四’战斗精神。”^①小河、小草、小船、鸽子、蝴蝶、月夜等传统意象,在郭沫若诗歌当中被都市、摩托车等现代意象所取代;电灯、交响曲、响炮、烟囱等现代物理学、生理学、社会学

① 周扬:《郭沫若和他的〈女神〉》,《解放日报》,1941年11月16日第3版。

的名词术语频频出现在诗中;自然不再是平面化、供观赏的传统自然界,而是一个被主体浓烈情感所浸润和投射的立体的大自然。诗人在探究星空、遨游宇宙、拥抱地球、歌颂大海时更表现了一种亢奋、激越地拥抱新世界的情感,为诗歌注入了振翅飞翔的想像力,打开了一扇开阔的境界。这种“二十世纪的动的和反抗的精神”以摧枯拉朽的气势冲破了初期白话诗的平实境界^①,带来了立体化的诗歌画面和粗犷豪放、壮美雄强的诗歌风格。诗作高昂的意绪、澎湃的激情、奔放的诗行、雄浑的旋律和自由的形式也启发了创造社初期的不少诗人,发表在《创造》季刊上的《火之洗礼》、《魔鬼的夜歌》等诗就延续了这种诗风。

《女神》典型地代表了“五四”时代对一切传统方式、价值观念和固有信仰、取向的抛弃,但这种亢奋、昂扬、乐观的个人浪漫主义在“五四”落潮之后,无法再成为支撑诗人个体生命体验的抒情美学,在时代氛围和个人生活际遇的影响下,激情开始回落,诗作的风格逐渐流露出感伤的弥漫,郭沫若的《星空》、《瓶》及成仿吾、邓均吾等人的诗作就是代表。在这些作品当中,生的悲哀和爱的苦闷、现实的悲愤,是大多数作家书写的重要内容;失望、悲哀、孤冷、惆怅、苦闷、感伤,是诗作中抒情主人公的精神特征,也是作品的情绪基调。

1926年,饶孟侃发表《感伤主义与创造社》一文,称“差不多现在写新诗的人,没有一个人没有沾染一点感伤的余味”,以致“差不多新诗的总数十成中就有八九成是受感伤主义这怪物的支配。”“近年来感伤主义繁殖得这样快,创造社实在也应该负一部分责任。”^②“五四”新文化运动唤醒了广大青年,现代意识促使他们追求人生价值和美好的理想,而黑暗现实的压迫又往往使他们感到苦闷与失望。觉醒后找不到出路、只能在十字街口彷徨的青年作家,在作品中抒写他们无法排遣的孤独感、苦闷感和彷徨感,“苦闷彷徨的空气支配了整个文坛”。^③感伤于是成了这时期新文学的一种精神标记,“这种文学上的感伤情调,跟新一代知识者自身的脆弱性及传统文人柔弱心理的

① 朱自清:《中国新文学大系·诗集·导言》,上海:良友图书印刷公司,1935年版。

② 饶孟侃:《创造社与感伤主义》,《晨报副刊·诗镌》,1926年第11号。

③ 茅盾:《导言》,《中国新文学大系·小说一集》,上海文艺出版社,2001年版,第12页。

习染也是有关的,但作为一种普遍的文学现象,却主要反映着中国知识者艰难地追求新生的精神历程。”^①强调“表现自我”的创造社作家,更是将这种情绪表现得淋漓尽致。在他们前期创作的以乐观主义为基调的浪漫诗篇中就孱杂着孤寂和悲哀的情绪,而这个时期革命的沉浮动荡更加重了感伤的气息。

一方面,在这些诗作当中,自然、宇宙仍然是表现的对象,但已经呈现出不同的面貌。

在《星空》中,郭沫若感叹“青春的时代去了”、“自由的时代去了”(《星空》),“群星消沉,/魅力的幻境灭了”(《苦味之杯》)。曾经是“无数的明星”、“无数的古松”赞美的“高超,自由,雄浑,清寥”的天宇(《夜步十里松原》);而今是疏星淡月、海雾模糊、鲛人“对月流泪”(《静夜》)。诗人的目光所及,是“可怕的血海,/混沌的血海,/白骨翻澜的血海,/鬼哭神号的血海,/惨黄的太阳照临着在”这一副“世纪末日的光景”(《吴淞堤上》);是“海水怀抱着死了的地球,/泪珠在那尸边跳跃。/白衣女郎的云们望空而逃,/几只饥鹰盘旋着飞来吊孝”的凄寂和彷徨(《冬景》)。少了吞食日月宇宙涨裂了感情的“天狗”,诗人们自比“白鸥”,但在“狂飙快到”之际,不是鹰击长空,却是“归来,归来,/莫尽在那冥漠之乡游翱!”(《白鸥》)

在创造社诗人这一时期的作品中,诗人在凄清的漫漫秋夜,聆听寂寞里呜咽的声音,感叹着青春的消逝,前程的渺茫:“失了的寻思,未来的希冀,可不和水中的云影一样?”(《云影》)“墟墓般的沉寂,冷铁般冷清,倦眼朦胧般的卧着。/一切都无有了!隐约触耳的音清,是‘悲哀’的微语。”(《深夜》)暮秋、孤雁、浮云、残月、落叶、枯萎的蔷薇、归鸦等意象大量出现,成为感情的对应物,浸染了诗人身世漂泊、归宿难觅的凄苦之情。

另一方面,感伤诗风也体现在这一时期表现社会题材的诗作中。

长诗《五卅悲歌》(K. T.)、《寒囚——致黄静源君之灵》(杨正宗)、《在黑夜里——致刘华同志之灵》(光赤)、《不朽的人豪——纪念孙中山先生》(成仿吾)等,以现实的“五卅”、“三·一八惨案”等社会运动为题材,再现事件的

① 钱理群等编:《中国现代文学三十年》,北京大学出版社,1998年版,第21页。

经过,表达了激昂愤慨之情和深切的追思怀念;更多的诗作则着重抒发个人的感伤情绪,表现了黑暗、丑恶的社会环境中诗人的矛盾与彷徨、痛苦与悲哀、忧郁与哀愁。有的诗作表达了黑暗社会和丑陋现实引发的沉重的悲愤:“我不是测度命运的星士,也不是低拒命运的战士。/在这生命的征途中,只用我全副的精力,/开掘成罪恶之渊;不去讴歌战胜的功绩,/不来诅咒战败的痛楚。”诗作透露的苦闷与烦恼,悲戚与压抑,正是大革命氛围中的小知识分子自我与现实无法调和,寻找又苦于找不着出路的内心写照。有的诗作,则抒发了年轻生命在时光的流逝中体会到的生命年轮的变化,以及一种现代的孤独和哀愁:“啊!梦一般的欢聚,/为甚匆匆如白驹过隙?/时间是作弄了我们,欺凌了我们,/他将我们欢乐的光阴流逝了,从此不再回程。//到如今只有迷离的幻影,/时来我的身旁依依温存,/如像那鸟语花香的春光之中,/白发的老人在想起他的少年时分。”(倪贻德《迷离的幻影》)在中期创造社的政论性文章形成的亢奋氛围中,这些感伤诗作成了一个微弱的和谐的声音。

此外,爱情诗作也沾染上浓重的感伤色彩。

在新诗的草创期,胡适、康白情、俞平伯等人也写了一些情诗,但多以说理为主;后来出现了“专心致志做情诗”的“湖畔”诗人,以对纯真自由的爱情的歌唱,冲击封建的道德礼教,展现“五四”的青春人格。他们的作品中充满了富于青春活力的生命流动和青春色彩的美,通过火热的诗句多侧面地表现年轻人获得爱情的愉悦和幸福。他们“所赞颂的又只是清新美丽的自然,而非神秘、伟大的自然;所歌咏的又只是质直、单纯的恋爱,而非缠绵、委屈的恋爱。”^①他们的爱情诗中,表现的多是爱情的芬芳,少有爱情的苦涩;多是热恋的欢乐,少有失恋的痛苦,诗作散发着他们对于青春时代的渴望。

创造社诗人也把追求爱情、婚姻自由,当作个性解放、自我觉醒的一部分,他们的诗作中也有不少是大胆表现爱情的。但与“湖畔”诗人的情诗相比,他们的诗作又有明显的不同。首先是诗作的篇幅普遍较长。例如成仿吾的《海上悲歌》,长达八十行,是新诗史上较早出现的爱情长诗,叙述一对青年

^① 朱自清:《蕙的风·序》,《朱自清全集》(第四卷),江苏教育出版社,1990年版,第52页。

男女反抗封建包办婚姻的爱情悲剧。“是他那理想主义的心儿，/ 把‘她’拒绝了。反抗一切的教条，把成文毁弃了。”然而“她”终究为世俗礼教所不容，抑郁而终，而“他”则深感负疚，也在海滨自戕。以新颖的想像和构思表现了没有着落的爱情。邓均吾的《遗失的星》、成绍宗的《露西的恋歌》都是五十行以上的长诗，洪为法的《他，她》更是将近二百行。其次是想像奇诡，富于浪漫激情。郭沫若《女神》中的《Venus》就是突出的例子：“我把你这张爱嘴，/ 比成着一个酒杯，/ 喝不尽的葡萄美酒，/ 会使我时常沉醉！/ 我把你这对乳头，/ 比成着两座坟墓。/ 我们俩睡在墓中，/ 血液儿化成甘露！”又如邓均吾的《遗失的星》，想像天上有一颗星座，被“挥洒爱情”的仙人放逐人间，化为萤虫，他同情病中的孤女，愿作她永远的伴侣。“女郎见了萤虫儿，/ 情泪似珍珠投落，/ 舒开她柔荑的双手，/ 将他拊在如雪的胸窝。”在奇诡的想像和丰富的比喻中，饱蘸着诗人的体验和情绪，用情绪的诗笔把凄婉的恋情渲染得淋漓尽致，表达了对纯真爱情的热烈、坦诚的追求。

创造社的爱情长诗，抒发情感已经从单线、外露、平淡趋于繁复、曲折、细腻，缠绵悱恻，婉转动人，侧重刻画人物的心理变化和感情的起伏。表达的感情更加多层次，更加复杂，抒写的是失望中的希望，痛苦中的愉悦，失落中的追求。不再仅仅是富于诗意的浪漫爱情，或经过不懈努力终于实现的幸福甜蜜，更有失恋奏出的忧伤而美丽的音符，以及爱情遭遇毁灭的悲剧美感。

最能体现创造社爱情长诗的抒情特征的，是郭沫若的《瓶》。《瓶》除“献诗”外，共42首，被蒲风称为“中国诗坛的空前的抒情长诗”。它生动地展示了一个热恋中的男子在焦渴的期待和美好的憧憬中复杂敏感的内心活动和起伏不定的情绪变化。郭沫若在1936年接受蒲风的访问时说：“《瓶》在写出的当时自己颇适意。全是写实，并无多少想像成分。踌躇发表者，怕的是对于青年生出不好的影响。”^①《瓶》可以用“苦闷的象征”来解释。诗中辗转反侧、纠缠不清、挥之不去、欲获不得的烦恼恋情，正是诗人的心理现实的艺术变形和写照。它以大量的象征意象，以对爱情甜蜜的怀念，憧憬、追念以至放

① 郭沫若：《诗作谈》，《郭沫若论创作》，上海文艺出版社，1983年版，第220页。

弃的过程来影射诗人对往日创作激情、青春生命的珍爱,以及在与现实困顿生活的抵牾中告别过去,面对现实、走向未来的艰难历程。在感伤主义的艺术表现中,诗人进一步展开了自己的艺术个性。在个人感伤情绪的哀咏中,包孕着一颗愤世嫉俗的反抗心灵,融合着浪漫情调。

中期创造社诗人传承“五四”新文化衰落而来的个人的感伤和内心的寂寞,有些作品甚至陷入了极端的感伤,诅咒人生,歌颂恐怖与死亡,现实的幻灭感与及时行乐的世纪末情调相契合,表现出消极悲观的思想情调,并由这种感伤主义接近了西方的象征主义诗歌,在风格上体现出颓废——唯美的特点。

初期象征诗派主张把人的外在生活的表现交给散文来承载,而诗歌,只用来表现自己的“内生活”,这样,诗歌的抒情内容就转向了作者本身,显示出向内心感情和审美经验的复归。人生的悲苦与寂寞,神秘的颓废与感伤,爱情的眷恋和创痛,梦境的幽冷和死亡的凄苦,就成为他们普遍歌咏的主题,诗作流露出感伤——颓废的气息。

穆木天《旅心》中的诗,大多反映的是诗人在留日期间对祖国和故乡的怀念和忧思,在异国他乡漂泊无着的寂寞和孤苦,以及一个游子希望祖国尽快富强起来的愿望。如《心响》:

几时能看见九曲黄河/ 盘旋天际/ 滚滚的浪! / 几时能看见万里浮沙/ 无边荒凉/ 满目苍茫?

啊! 广大的古国! / 人格的庙堂! / 啊! 憧憬的故乡呀! / 我对你,为什么现出了异国的情肠?

飘零的幽魂/ 几时能含住你的乳房? / 几时我能拥你怀中? / 啊! 禹域! 我的母亲! / 啊! 神州! 我的故邦!

啊! 死者的血炎! / 啊! 人心的叫响! / 地心潜在猛火的燃腾, / 啊! 云山苍茫! / 啊! 我对你为什么作异国的情肠?

啊! 几时能看见你流露春光? / 啊! 几时能看见你杂花怒放? / 神州, 禹域, 朦胧的故乡! / 几时人能认识你的灿烂的黄金的荣光! / 啊! 人格的庙堂! / 我为什么对你作异国的情肠!

啊! 落霞的西方,/啊! 无涯的云乡!^①

翻开冯乃超的《红纱灯》,“哀唱”、“悲哀”、“乡愁”、“死”是主题,他反复咏叹的是“悲我沉默的人生憔悴/ 哀我多感的青春告衰”:

昙花枯凋在瞬息间/脆弱的生命哟/ 脆弱的青春/青春与往昔俱逝了/我疲惫将殆的身心/ 疲惫的灵魂

愁苦与悲哀一生无时息/ 不分朝 不分夕/何处有安息墓茔/ 给我永眠的安息

荒凉有若罗马的丘墟/ 我生命的过去/万事只有凭吊的唏嘘/ 感伤的眼泪^②

而王独清,更是深深地沉浸在“对于过去的没落的贵族世界的凭吊”和“对于现在的都市生活之颓废的享乐的陶醉与悲哀”。作为“悲哀的寻求者”,他果然“看见了他寻求的对象。在他的那些哀歌里,我们可以时时发现出来各种代表悲哀的形象:‘枯叶’,‘冷风’,‘荒草堆’,‘灰土’,‘孤坟’,‘落花’,‘亡命的人’,‘腐败了的土块’,‘死’,‘长眠’等等。”^③用穆木天在《谭诗》中说的:“我们很想作表现颓败的诗歌”。^④而在这种颓败、颓废、感伤的气息中,又夹杂着浓厚的唯美情调。当穆木天面对东京大地震时,他却感到:

残垣破瓦,触目凄凄。可是,在当时我的眼睛中,反觉得那是千载不遇的美景。就是从那种颓废破烂的遗骸中出去,到了伊东。而从伊东归来后,也是在那种凌乱的废墟中,攻案着我的诗歌。我记得那时候,我耽读古尔孟(Remy de Gourmont),莎曼(Samain),鲁丹巴哈(Rodenbach),

① 穆木天:《心响》,《创造月刊》,1926年第1卷第1期。

② 冯乃超:《死》,《冯乃超文集》(上册),中山大学出版社,1982年版,第56页。

③ 穆木天:《王独清及其诗歌》,《穆木天文学评论选集》,北京师范大学出版社,2000年版,第252页。

④ 穆木天:《谭诗》,《创造月刊》,1926年第1卷第1期。

万·列尔贝尔克(Charles Van Lerberghe),魏尔林(Paul Verlaine),莫里亚斯(Moreas),梅特林(M. Maeterlinck),魏尔哈林(Verhaeren),路易(Pierre Louis),波多莱尔(Baudelaire)诸家的诗作。我热烈的爱好着那些象征派,颓废派的诗人。当时最不喜欢布尔乔亚的革命诗人雨果(Hugo)的诗歌的。特别地令我喜欢的是莎曼和鲁丹巴哈了。从这种也可以看出来我那种颓废的情绪罢。^①

感伤情调、唯美气息、象征手法,是这个时期象征诗派的三大元素。这三者共同构成了象征诗派朦胧、晦涩的总体特征。

然而,这股象征主义的唯美诗风很快就在革命浪潮的冲击下发生了激变,穆木天停止了他的诗歌创作和“纯诗”理论的思考,王独清、冯乃超则迅速地转向革命,诗风一改往昔的柔弱细腻,追求与革命相适应的特征——色彩明朗,感情奔放,强劲有力,气宇轩昂。此后的普罗诗歌集体转向了对历史现实斗争场景的描写,以人民代言人的身份表现时代的斗争激情,风格上更显激昂、紧张和粗暴。

自从1924年一些进步文人和早期共产党人,如邓中夏、肖楚女等,在文坛提出“革命文学”以来,“革命诗歌”的创作就被一些诗人自觉地实践着。但是,从诗坛实际的创作情况来看,1927年前,真正自觉地从“革命诗歌”写作的并不多。1927年“四·一二”反革命政变后,革命转入低潮,却刺激了“革命诗歌”的创作。在无产阶级革命文学理论的倡导下,无产阶级革命文学的创作也开始形成一股波澜壮阔的潮流,“普罗诗派”也逐渐形成。创造社后期的刊物《文化批判》、《流沙》、《畸形》等,就刊登了不少“普罗诗歌”。郭沫若在《力的追求者》一诗中道出了心声:“别了,低回的情趣! / 别要再来缠绕我白热的心曦!”“别了,虚无的幻美! / 别要再来私扣我铁石的心扉!”“别了,否定的精神! / 别了,纤巧的花针! / 我要左手拿着《可兰经》, / 右手拿着剑刀一柄!”在《上海的清晨》一诗中,出现了一个“我赤着脚,蓬着头,叉着我的两手, / 在马道旁的树荫下傲慢地徙行, / 赴工的男女工人们分外和我相

^① 穆木天:《我的诗歌创作之回顾》,《现代》,1934年第4卷第4期。

亲”的无产阶级形象。诗人有意将工人阶级的劳苦与富人阶级的安逸放在一起进行对照,视线已经从《女神》时期关注的大自然和神化故事转向了社会和人生——尤其是转向了“水平线下”的广大民众,流露出一种阶级情怀。但是诗作的感情却显得比较空洞,主人公不用深入到广大民众中接受磨炼,只要“赤着脚,蓬着头,叉着我的两手,/在马路旁的树荫下傲慢地行走,”就能感受到“赴工的男女工人们分外和我相亲”;就能和工人阶级“把伸着的手儿互相紧握罢”,这种乐观的革命情绪的获得显然过于简单,暴露出来的正是诗人生活实感的缺乏。

在后期创造社积极创作“普罗诗歌”的众多诗人当中,冯乃超、王独清、龚冰庐和邱韵铎在诗歌技巧上的探索,颇为值得注意。

曾经创作出朦胧晦涩的《红纱灯》的冯乃超,在参加革命活动之后,诗风发生了根本的转变。过去是梦花月夜、古塔残烛、感伤颓唐,而今是刀枪剑戟、斗志昂扬。过去在艺术上是过分的雕琢以至到了形式主义的地步,现在却主张作诗如写标语口号:“诗人们,/制作你们的诗歌,/一如写我们的口号!”不过,冯乃超后来创作的一些革命诗歌,开始注意通过热烈的呼告语言,将无产阶级苦闷的情绪,处理成革命情绪和反抗意志的煽动、激励,取得了一定的艺术效果。他后来的一些创作,发挥了诗人前期对语言的把握和选择能力,经常采用一些语感很重的词语,在急速的语句当中传达赤热的情感。如《今天的歌》:

捣碎吧,加上我们身上的铁链的桎梏!
我们正在血肉狼藉的榨取制度奴隶制度之下。
驱逐吧,君临我们头上的残虐的强盗!
啜吸我们的血汗成为他们唯一的嗜好。

诗作体现出比较明显的特征——色彩明朗,感情奔放,强劲有力,气宇轩昂。这在当时的“普罗诗歌”中是值得注意的。

年轻诗人邱韵铎的《低下去!》一诗,通过“合唱”——“独唱”的间隔,用文字和诗形制造出一种高低音相间的效果,以此来突出两个对立阶级的矛盾冲

突。全诗读起来错落有致,有诗歌的美感。而黄药眠的《五月歌》则在诗行的长短上显示了作者的有益探索。这首长诗诗行长短不一,最长的有二十几个字,最短的只有三个字,作者不是刻意将诗行打乱,而是根据情绪的起伏变动,有意识地将短小的诗行穿插在长诗行中,以此对应变化的感情和思想。全诗看起来如同几首精简的短诗镶嵌在一首长诗当中,读起来松紧有度,气势磅礴,颇能吸引读者的感情,在反复的渲染和酝酿中把一种浓厚的革命情绪推向了高潮。在这方面,龚冰庐的《汽笛鸣了》同样体现出难得的探索和试验的价值。

此外,王独清反映广州革命的长诗《I I Dec》,有意将诗歌中的字词放大成大小不等的字符,以此引起读者视觉上的注意。虽然这首诗在内容上十分空洞,全诗几乎就是一本标语的大集合,但是作为艺术上的一种尝试,它也留下了一些痕迹。

二、诗歌观念的转变

创造社诗歌从雷雳暴躁乐观昂扬转为低回沉湎,又由感伤神秘走向了慷慨激越,诗歌风格不断的变化,究其原因,是诗人的文学(诗歌)诉求在社会、时代的压力中发生变化的结果。早期的创造社诗人推崇诗歌对个人情感和个性精神的张扬,提倡“生命的文学”、“自我表现”的文学;后期则发生剧变,将诗歌作为革命宣传的工具,诗歌的社会功能逐渐压倒美学价值。在以诗歌反映革命斗争,推动社会改革的时代要求下,诗歌仓促而急剧地从前期的富于艺术创新色彩的想像的语言,转变到一种“行动的诗”,一种行动的语言,注重的是诗歌为现实“开路”的社会功能,而诗歌在语言和形式上的美学“革命”则悄然后撤了。

受西方浪漫主义诗歌观念的影响,加上“五四”时代精神的鼓动,以郭沫若为代表的创造社诗人把“情绪”当作文学的本质,认为“文学的本质是有节奏的情绪的世界”,诗是对环境的新鲜感觉产生出的“一种不可抵抗的情绪”。^① 郁达夫说,“诗的实质全在感情”。^② 成仿吾则强调“文学始终是以情

① 郭沫若《文学的本质》,《郭沫若文集》,上海:龙虎书店,1937年版,第342页。

② 郁达夫:《诗论》,《郁达夫文集》(第五卷),花城出版社、三联书店香港分店,1982年版,第208页。

感为生命的,情感便是他的始终。”^①对情绪的高度重视,使得创造社诗歌由早期新诗的“摹写自然”转向“表现自我”,将“个人主义”内化为一种积极的文学主体性原则,确立了“自我”在文学中的地位,充分肯定自我的欲求,大胆袒露自我的内心世界,将“五四”文学笼统的“人的发现”落实到新诗创作的精神层面和美学层面,由此带来了个人解放、社会革命和艺术创新的强大动力。

以《女神》为代表的新诗中矗立了一个巨大的“自我”的形象,这个“自我”从两个向度得到展开,第一个向度就是作为一种精神主体,通过个人革命、自我解放来达到反抗社会、改造社会的目的。“自我”代表的是个人的解放,但是由于特定的历史和时代赋予了“自我”民族启蒙和解放的历史重担,它不得不承担了一种现代性的社会诉求,其最后的途径就是通向社会革命。第二个向度就是这个自我的发现也引起了诗歌美学观念上的重大变革,具体的表现是:这一时期的诗歌超越了初期白话诗的文白对立和文字纠缠,直接面向诗歌的想像方式,张扬起诗歌想像的翅膀,开放了艺术感觉,从而实现了诗歌美学的创新。民族救亡和社会诉求对于创造社的成员而言,必须落实到诗歌自身的美学革新来实现。因此,诗歌中的“自我”形象又是一种美学主体,对它的关注带来了诗歌艺术的创新,带来了诗歌观念的变革,引发了“主情主义”对想像的重视。

从主体抒情方式看,郭沫若在其《女神》中对“自我”进行的建构和探索,无疑是非常值得关注的。在这方面,王光明在《现代汉诗的百年演变》中对郭沫若作了到位的评价,认为“从精神实质看‘新诗’,在‘白话诗’确立了符号形式的现代体制后,的确是郭沫若以《女神》为代表的诗歌改变了中国诗歌的取材、想像方式和美学趣味。”他相当敏锐地把握到了“《女神》在‘新诗’中的特殊意义,就在提供了一个中国诗歌中从未有过的‘自我’形象”,新诗因而真正“以‘自我’为内核建立起了诗歌言说的话语据点”。与此同时,论者还揭示了“自我”是和现代性纠缠在一起的,“它本质上‘臣属’于一个更大的‘求解放’的历史结构,关于‘白话’与‘自我’的神话实际上也可以当作民族‘求

^① 成仿吾:《诗之防御战》,《创造周报》,1923年第1号。

解放’的寓言来解读。”^①

“自我”的发现敞开了一个新的诗歌美学领域。当“自我”概念和形象在创造社诗歌中确立起来后,引发了一系列诗歌创作上的变化:首先是作者在构思的角度上,以“自我”为中心统摄万事万物,并将它放进一个统一的观念世界中,把自己的个性强烈地投射到事物身上,“移情”于所描写对象;其次,为了满足抒情和情感宣泄的表达需要,自由自在、随心所欲地驾驭和运用语言,也表现出诗人的主观能动性。在语法上,诗人主动使用西方的那些凸现主体位置的或者强调因果关系的表达方式,也即郭沫若经常说的“一元论”、“体相不可分”。从这个角度考察,“自我”带来了诗歌审美空间的拓展和变革。从构思到表达体现了一种强大的解放欲望、穿透力量,缔造了新诗鲜明的自由解放的品格。这一点就体现了郭沫若一代不同于胡适一代的诗歌观念,也体现了创造社时期的白话新诗不同于初期白话诗的诗歌理念。

在创造社诗歌从诗歌革命走向革命诗歌的过程当中,曾有过一次短暂的调整机会,那就是以初期象征诗派借由西方象征主义诗歌的引进,对诗歌本体意识的探寻。

初期象征诗派最为引人注目的是他们的“纯诗”理论。他们力求划清散文和诗的界线,提出“诗的世界是潜在意识的世界”。诗“是内生活的真实的象征”,要“把纯粹的表现的世界给了诗歌作领域,人的生活则让给散文担任。”他们最高的理论主张,就是穆木天在《谭诗》中概括的:

我要深汲到最纤纤的潜在意识,听最深邃的最远的不死的而永远死的音乐。诗的内生命的反射,一般人找不着不可知的远的世界,深的大的最高生命。我们要求的是纯粹诗歌(the Pure Poetry),我们要住的是诗的世界,我们要求诗与散文的清楚的分界。我们要求纯粹的诗的 Inspiration。^②

① 王光明:《现代汉诗的百年演变》,河北人民出版社,2003年版,第95页。

② 穆木天:《谭诗》,《创造月刊》,1926年第1卷第1期。

初期象征诗派的诗学观念,主要体现在“诗之物理学”的构成法、诗的思维法和诗的逻辑学三方面。穆木天认为一首好诗的标准是“应有一个有统一性的题,而有一个有统一性的作法”。他针对当时诗坛的“粗糙”、“平面”、“东鳞西爪”的无序散漫的状态,提出诗要兼造形与音乐之美,也即把统一性和持续性结合起来,造成“一个有统一性有持续性的时空间的律动”。这种主张其实就是要求诗人创作时,通过诗情的冶炼和形式的选择,来保持诗歌情绪的完整性和流动性。

在“诗的思维术”上,象征派诗人强调的是象征和暗示手法的运用,以此来寻找情感的客观对应物。他们重视诗歌的暗示功能,说“诗是要有大的暗示能。诗的世界固在平常的生活中,但在平常生活的深处。诗是要暗示出人的内生命的深秘。诗是要暗示的,诗最忌说明的。”要“用有限的律动的字句启示出无限的世界是诗的本能。诗不是像化学的 $H_2 + O = H_2O$ 那样的明白的,诗越不明白越好。明白是概念的世界,诗是最忌概念的。”为此穆木天还主张“把句读废了,诗的朦胧性愈大,而暗示性因越大。”^①象征诗派对于“暗示”的强调虽然不乏偏颇之处,但是他们力图在诗歌中建立一个纯粹的感觉世界,并以此对抗外部世界的纷争,这对诗歌的发展而言是有积极意义的。象征、暗示手法的运用使多层主题和复杂情感的传达成为可能,在虚实的相映中构成了诗歌独特的美。

此外,在“诗的逻辑学”方面,象征诗派最为强调的就是“诗歌”区别于“散文”的文法。他们要打破文法的限制和束缚,突破常规的诗歌语言法则,寻找更加自由的语言逻辑来对应多变的心理情绪,从而使象征诗歌多义复杂的特征得到发展。这一方面的追求,穆木天归纳为“以诗去思想”:

我希望中国作诗的青年,得先找一种诗的思维术,一个诗的逻辑学。作诗的人,找诗的思想时,得用诗的思想方法。直接用诗的思考法去思想,直接用诗的旋律的文字写出来:这是直接作诗的方法。因为用诗的逻辑想出来的文句,所以他的 *Syntaxe* 得是很自由的超越形式文法的组

① 穆木天:《谭诗》,《创造月刊》,1926年第1卷第1期。

织法。换一句话说,诗有诗的 Grammaire,绝不能用散文的文法规则去拘泥它。诗句的组织法得就思想的形式无限的变化。诗的章节构成法得流动,活软,超于散文的组织法。用诗的思考法去想,用诗的文章构成法去表现,这是我的结论。^①

从他们的诗作来看,注重自我的表现,注重内生活的挖掘,而又将这种内生活与潜意识联系在一起的,因而这种“内生活”的表现,就不是初期浪漫主义的那种向外的、宣泄的感情投射,而表现为通过返回到内心,观照内心的经验,捕捉个人的感觉,展开感觉与想像的写作。他们重视的不是诗歌参与对外部社会的功能,而是一种纯粹感觉的捕捉、想像和展现。它实现了诗歌功能由外到内的转变,开始从指涉外部世界转向诗歌的“内质”寻求,同时回到了诗歌本题问题的关注上,开始建构诗歌的新的审美形态。

创造社诗歌诉求的变化,是通过一种强烈的“自我否定”来实现的。1926年,《洪水》第2卷第21期上,刊登了一首诗《自我的觉悟》,这首诗传达了对于“自我”前期的艺术生涯的否定,以及打破“艺术之宫”走向社会革命的信号。初期象征派诗人王独清,在他和外国友人的通信中表示,他的诗集取名“死前”,用意正是“极力想使我一向趋于个人伤感方面的艺术完全死去,我在希望我底新生。”^②与此形成呼应的,是这个时期《创造月刊》上以“告别姿态”发表的穆木天和冯乃超的象征派诗歌。

冯乃超的诗集《红纱灯》中的部分诗作,从1926年3月开始在《创造月刊》刊登。1928年第8期刊登他的《凋残的蔷薇》一组诗,后面特别附上了作者的一段话:“这篇诗稿是去年十一月以前的旧作。现在我的心境和从前是两样,对于旧日的遗物除了怀古的情绪外,再没有别的兴趣。不过这是我过去的足迹,青春的古渡头;譬如我现在身在黑暗的荒海中,这是我偷闲的时刻望将天空去,那时的幽寂的远星。这是我旧稿的结束,也是一种可以微笑的墓碑。”^③

① 穆木天:《谭诗》,《创造月刊》,1926年第1卷第1期。

② 王独清:《致法国友人摩南书》,《洪水》,1927年第3卷第31期。

③ 冯乃超:《凋残的玫瑰》,《创造月刊》,1928年第1卷第8期。

抱着“送出我的过去,或许增加我前进的势力”的美好愿望^①,许多作家在这个时期都体现了一种告别姿态。郭沫若最早在《文艺论集序》中表示:

我的思想,我的生活,我的作风,在最近一两年之内可以说是完全变了。

我从前是尊重个性,景仰自由的人,但是最近一两年之内与水平线下的悲惨社会略略有所接触,觉得大多数人完全不自主地失掉了自由,失掉了个性的时代,有少数的人要来主张个性,主张自由,终不免有几分僭妄。

.....

这儿是新思想的出发点,这儿是新文艺的生命。

在我一两年前的文字中,这样的见解虽然不无一些端倪,然从大体上看来,可以说还是在混沌的状态之下。

如今“混沌”是被我自己凿死了,这儿所收集的只是它的残骸。^②

处在思想转变期的创造社同人,一面展望革命时代带来的新的生命,一面又对自己过往的青春、文字的痕迹念念不忘。这些“告别诗作”的发表,正典型地反映了这一时期创造社作家的矛盾心态。正是在这种一边“告别”,一边“革命”的姿态中,创造社同人进入了对他们前期尊崇的“个人主义”、“自我表现”的全面否定。但是,应该指出的是,从诗歌诉求上看,无论是粗犷豪放还是感伤悲凉之作,本质上都属于“自我表现”的诗歌,诗歌为诗人抒情而存在,由抒情而介入现实,以个性影响世界,诗歌语言形式上的创新也是为了诗人情感的抒发、个性的张扬。随着感情的抒发、个性的张扬作为时代精神被接受下来,这种新诗的理念也被确立下来,这种诗歌诉求也得到了肯定。而当时代发生了变化,自我、个性被质疑时,诗人也就失去了写诗的理由。只有当革命的浪潮再度席卷而来,诗人的诗情才会被重新鼓动起来。在这个转

① 冯乃超:《〈抚恤〉作者的话》,《冯乃超文集》,中山大学出版社,1986年版,第209页。

② 郭沫若:《文艺论集序》,《洪水》,1926年第1卷第7期。

变中,发生变化的是诗作表现的内容,而诗歌本身并没有变化,从郭沫若以来确立的新诗理念、想像方式、抒情方法也没有得到更新和推进。当所抒之情感由个人之情转向群体之情,作为抒情主体的“自我”、“个人”也必然要让位于“我们”了。这就是后期诗人为了时代的需要而牺牲艺术的需要的原因。

总的说来,诗人过分夸大了诗歌的宣传作用,放弃了诗歌艺术的自觉寻求,违背了审美的内在规律,偏离了“诗歌”的轨道。大多数作品不是通过潜移默化去感染读者,给读者以暗示,而是直接取消了诗歌的形象性,用诗歌直接演绎、图解政治,成为政治的传声筒,这就不可避免地造成了概念化、公式化的毛病。他们重视的是诗歌表现的革命内容而不是艺术形式,重视的是思想意义而不是美学价值,这样,诗歌就走出了诗歌,成为一种行动的语言。诗歌“革命”的内容最终被压缩到了机械反映现实生活的层面,艺术的创新成分大大缩水。普罗诗歌的创作弊端反映出来的正是革命时代中的诗人过分倾斜于诗歌的现实功利作用,“使命感”与“审美感”无法调和乃至断裂的结果。

三、“革命”的缩减

纵观创造社十年的发展历程,“变”是其最大的特点。创造社的“多变”、“善变”,既指诗作的风格变化,更是指诗人的诗歌诉求的变化。在创造社诗歌由“诗歌革命”转向“革命诗歌”的过程中,“革命”作为一种激进的姿态和创新的动力,成为创造社诗歌变化的内驱力。“革命”是破坏和创造的统一,它带给人的是冲破束缚的自由遐想和开天辟地的无尽欲望,而艺术,从本质上来说,是人的自由天性在想像的空间里无拘无羁的张扬,在这一点上,革命与文学(尤其是与诗歌)有着天然的亲合力。

郭沫若1926年就在《文学与革命》、《文艺家的觉悟》等文中就通过考察欧洲历史上社会变革与文学思潮的相互关系得出了文艺家每每是社会革命的“前驱”,每个时代的革命思想多半“滥觞”于文艺家的结论。他强调:“文艺每每成为革命的前驱,而每个革命时代的革命思潮多半是由于文艺家或者于文艺有素养的人滥觞出来的。”^①这就决定了他们以文艺介入革命,并通过

^① 郭沫若:《文艺家的觉悟》,《洪水》半月刊,1926年第2卷第16期。

文艺成为革命思想滥觞的“前驱”的特点。事实上,他们也正是以这种方式成为革命“前驱”的。文艺,成了革命的工具;提出并倡导“最新”、“最革命”的文学理论就成为他们介入革命事业的至关重要的方式和手段。

在中期创造社的《洪水》刊物上,曾经围绕“革命文艺”展开过讨论。洪为法提出了他对“革命文学”的看法:“其实所谓革命文学,决非那么狭窄。凡是伟大的文学作品,我们几乎可以说,都是含有伟大的革命性的。无论直接的写,间接的写,侧写反写,都一样是革命文学。不必定须在纸上写上许多奋斗,牺牲,革命,打倒军阀,打倒帝国主义;更不必定须口口声声说,我们须做革命文学!我们须做革命文学!”与周全平将“革命情绪的培养”看成“真的革命文学”产生的条件一样,洪为法也将“革命文学”的产生,归结到作者身上:“若是有文学上的修养,又对于人生有深切的了解,自会站在时代前面,写成不朽的革命文学,非然者,既破坏了文学的尊严,实际上亦与自己想望中的革命无补。”^①

在那个社会革命的时代,如何看待文学和革命的关系,是“投了画笔去从戎呢,还是仍旧安居在象牙之塔里描写那柔媚的女性肉体?改变了方向去画那打倒帝国主义的宣传品呢,还是仍旧表现那纯粹个人主义的艺术?”这是令大多数艺术家“苦闷”的难题。倪貽德在《艺术断片感想》中提出了艺术的“革命性”问题,称艺术是“是一部长时间继续不断的革命史,后者破坏前者而另创一个新的,而这种革命往往成了一种时代革命的反应”。在他看来,艺术的革命是区别于外在行动的“内心的革命”,这种革命与社会的革命并行不悖,因此“艺术家尽可加入于社会的革命,但同时不可忘了更重要的艺术!”^②

无论是洪为法的“思想上的革命”,还是倪貽德的“内心的革命”,着眼点都是文学对人的精神世界和内心情感的作用,而不是文学对社会现实斗争的直观呈现。他们评价文学的标准不在于文学是否写“革命”,而在于写的是不是革命“文学”。他们将“文学革命”从“社会革命”中区分开来,力图避免“文学”对“革命”的机械反映,这是建立在他们对文学审美特性的坚持和对文学

① 洪为法:《木兰歌,革命文学,及其他》,《洪水》,1926年第1卷第8期。

② 倪貽德:《艺术断片感想》,《洪水》,1927年第3卷第31期。

自身功能的认识之上的。

而蒋光慈则在浪漫与革命之间找到了共同点,将二者划上了等号。他说:“浪漫派?我自己便是浪漫派,凡是革命家也都是浪漫派。不浪漫谁个来革命呢?……有理想,有热情,不满足现状而企图造出些更好的什么的,这种精神便是浪漫主义。具有这种精神的便是浪漫派。”对此,郭沫若极为赞同,认为蒋光慈的这些话“就是作为我自己的话也是无妨事的”。^①在《死去了的情绪》一文中,蒋光慈意味深长地道出了“革命”与“罗曼谛克”的关系:“有什么东西比革命还有趣些,还罗曼谛克些?……革命的作家幸福呵!革命给予他们多少材料!革命给予他们多少罗曼谛克!他们有描写对象,有兴趣创造,有机会想像。”^②

可见,创造社诗人的文学诉求在革命浪潮中的变化也可以归结为诗歌“革命”内涵和外延的变化。从“诗歌革命”到“革命诗歌”,“革命”的内涵在意识形态的逐步规范下,由精神上的个人解放、社会革命和艺术上的美学创新,转变为对社会革命内容的自觉认同和对个人空间的否定。诗歌的话语空间被压缩,在诗的“言说方式”(包括语言和形式)上自觉地放弃了“革命”。

创造社诗歌“革命”内涵的缩减过程,典型地体现了中国作家在现代处境中的“社会承担”和诗歌的“美学要求”之间的矛盾。“革命”作为一种新的现实需要,代表了当时的意识形态要求,这种外部的社会诉求和内在的诗歌美学观念的纠缠,造成了“革命文学”的驳杂局面。对社会“革命”的青睐和自觉认同,体现了中国作家浓厚的感时忧国的情怀,一种“道义上的使命感”。^③李欧梵曾指出:

中国现代作家与他们同时代的西方作家不同,他们不能够否弃“现实”;因此,他们为了自己那种“爱国主义的地方观念”所付出的代价乃是一种深刻的精神上的痛苦感,这种痛苦负载着那种危机临头的“现实”压

① 郭沫若:《创造十年续编》,《沫若文集》(第七卷),人民文学出版社,1959年版,第244页。

② 蒋光赤:《十月革命与俄罗斯文学》,《创造月刊》,1926年第1卷第3期。

③ 夏志清:《现代中国文学感时忧国的精神》,《中国现代小说》,复旦大学出版社,2005年版,第357页。

力。……中国文学中那种对现代性的追求……从未“转向”那种“纯粹的唯美主义”的 *cul-de-sac* (绝境)。^①

中国社会现实越来越紧迫的革命需要严重挤压了文学的美学价值,以民族和国家为基本内涵的政治话语逐渐代替了浪漫主义自我的强烈个性。当“小我”遇到了“大我”,诗人甘愿抛弃具体的个人情怀,投入到革命的洪流当中,那种“忽隐忽现的伪英雄气概和滥而失真的中式浪漫主义高调”就再度掀起高潮。^②

从总体上看,创造社诗歌的艺术水平并不高,但它复杂多变的发展过程反映出中国新诗在面对新世界和新语言时所遭遇的诸多压力;暴露了中国新诗在追求“现代性”过程中陷入的双重“迷思”:一方面,由于过分追求诗歌对发展变化的新现实的贴近和反映,追求用诗歌来鼓动情绪、促进革命的发展,诗歌从一种想像的、思维的语言变成了行动的语言,直接参与了中国革命的历史进程,实现了从诗歌革命到革命诗歌的转移。另一方面,出于对西方“美学现代化”的片面追求,在吸收外来文化资源进行美学建构的过程中,无法从自身的本土经验和语言根性出发反思西方的语言形式和诗歌表现策略,无法在传统资源中找到创新的依据,因而出现了理论与创作的脱节,甚至走向了形式主义的极端。从“诗歌革命”到“革命诗歌”,这也是中国新诗“现代性”寻求的一个独特景观。

创造社诗歌从“艺术”的极端走向“政治”的极端,自觉不自觉地放弃了诗歌的艺术追求,“美学创新”被纳入“社会承担”的体系,成为它的一个组成部分,自觉地执行了文艺的工具性功能,并最终驯服在意识形态的控制下。这个问题其实是中国现代文学的一个症结性问题,从“五四”到三十年代,成为现代作家不得不面对的一个难题。它促使我们思考:在以诗歌写作这样一种语言实践介入现实的过程中,诗人应该致力于什么?诗歌所要寻求的“革

① 李欧梵:《文学潮流(一):追求现代性(1895—1927)》,费正清主编:《剑桥中华民国史》,上海人民出版社,1991年版,第543页。

② 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。

命”，应该是一种社会解放，还是一种美学创新？这两者有没有途径可以沟通？一个浮泛、空洞的“自我”及其背后所隐含的一种文化和思想上的无根状态，应该如何被看待？在“现代性”潮流的挟裹和推动下，一种立足并融合了传统文化、又致力于吸收外来资源的可能性和文学上的“根基”又应该如何被建构起来？这些，正是创造社诗歌的局限和经验教训给予我们的启示。

第六章 左翼诗歌：另一种潮流

普罗文学，即无产阶级文学。“普罗”是英语“Proletariat”（无产阶级）译音“普罗列塔利亚”的缩写。“普罗文学”是中国左翼作家当时为避免当局注意而采用的一个权宜性的命名，主要指以马克思主义文艺理论为指导，宣传无产阶级革命思想，为无产阶级革命斗争服务的文学。1928年的革命文学论争，正式提出了“普罗文学”的概念。1930年“左联”成立后，“普罗文学”得到更大规模的发展。活跃于1920年代中后期至1930年代初期的普罗诗歌，无疑是普罗文学的一个重要组成部分。

普罗派诗人群落的构成，以后期创造社诗人和太阳社诗人为主体的，包括我们社、前哨社、引擎社、汽笛社以及中国普罗诗社等文学社团的诗人，其中代表性诗人有郭沫若、蒋光慈（光赤）、钱杏邨（阿英）、殷夫、冯宪章、冯乃超、段可情、黄药眠、龚冰庐、周灵均、森堡（任钧）、洪灵菲等。郭沫若的《恢复》（创造社出版部1928年版），蒋光慈的《战鼓集》（北新书局1929年版）、《乡情集》（北新书局1930年版），钱杏邨的《暴风雨的前夜》（泰东图书局1928年版）、《荒土》（泰东图书局1929年版），冯宪章的《梦后》（紫藤出版部1928年版）等诗集，是普罗派诗人在创作上的重要收获。

第一节 初期普罗诗歌

在初期白话诗里，就出现了一些关注社会底层的作品，譬如，胡适、沈尹默的同名诗《人力车夫》、刘半农的《相隔一层纸》、《卖萝卜人》、周作人的《画家》、罗家伦的《雪》等，都是一些颇具代表性的例子。不过，尽管这些北大系诗人以底层劳苦大众的代言者自居，他们所抒发的情感，仍然主要是新潮知

识分子对于底层民众疾苦的某种浅薄的同情。这种同情背后隐藏的距离感是显而易见的,正如早期新诗亲历者朱自清曾指出的:“从新诗运动开始,就有社会主义倾向的诗。旧诗里原有叙述民间疾苦的诗,并有人象白居易,主张只有这种诗才是诗。可是新诗人的立场不同,不是从上层往下看,是与劳苦的人站在一层而代他们说话——虽然只是理论上如此。这一面也有进步。初期新诗人大约对于劳苦的人实生活知道的太少,只凭着信仰的理论或主义发挥,所以不免是概念的,空架子,没力量。”^①

而北大系诗人之外的早期新诗写作的后起之秀郭沫若,早在1919年就在《雪朝》一诗中对普罗诗人发出热情的欢呼:“哦哦!大自然的雄浑哟!/大自然的 symphony 哟!/Hero - poet 哟!/Proletarian poet 哟!”不过,需要说明的是,郭沫若这一时期的诗基本上采取浪漫主义的抒情方式,更多地强调个性解放,他对于普罗文学的概念还十分模糊。因此,这里出现的“Hero - poet”(英雄诗人)和“Proletarian poet”(普罗诗人)也不过是表面化的时髦标签。郭沫若作于1921年至1924年间、1928年结集为《前茅》出版的诗,已经开始显露出普罗诗歌的基本特征,正如作者在《序诗》中所言:“这几首诗或许未免粗暴,/这可是革命时代的前茅。/这是我五六年前的声音,/这是我五六年前的喊叫。//在当时是应者寥寥,/还听着许多冷落的嘲笑。/但我现在可以大胆地宣言:/我的友人是已经不少。”在论及郭沫若的诗集《前茅》时,钱杏邨指出,“普罗革命的鼓号,在中国的文艺里,最先是由郭沫若从他的诗里播送出来了。”^②

蒋光慈的早期诗集《新梦》,深受十月革命之后的苏俄诗歌的启发,堪称普罗诗歌的先声。这部诗集所收入的是作者在苏俄留学三年期间的诗作和译诗共四十余首。其创作时间与郭沫若《前茅》的创作时间基本重合,二者可谓遥相呼应。不过,从出版时间看,《新梦》早于《前茅》,作为早期普罗诗歌的代表似乎更为合适。

在《新梦》的序言中,高语罕对该诗集鲜明的普罗色彩做出了高度评价,

① 朱自清:《新诗杂话·新诗的进步》,三联书店,1984年版,第9页。

② 钱杏邨:《现代中国文学论·第一章》,《阿英全集》(第一卷),安徽教育出版社,2003年版,第539页。

认为这些诗“处处代表无产阶级大胆的、赤裸裸的攻击资本主义的罪恶”，进而指出：“仅就光赤同志的《新梦》集思想和情感方面立论。她的思想，是一个整个无产阶级革命的思想，有积极反抗精神的革命思想；她的情感是太阳般的热烈的义侠的，代表无产阶级的呼声的情感。”^①而诗人的自述也回应了上述评价：“我的年龄还轻，我的作品当然幼稚。但是我生适值革命怒潮浩荡之时，一点心灵早燃烧着无涯际的红火。我愿勉力为东亚革命的歌者！”^②诗集的扉页还赫然印着“这本小小的诗集贡献于东方的革命青年”的题词，无疑地，将青春激情全部投入革命大潮之中，是诗人无怨无悔的选择。《新梦》对十月革命、莫斯科、列宁等意象的抒写，为早期新诗带来了新鲜的空气。其中对于共产主义社会的想像，仍然带有一些浪漫色彩：

昨夜里梦入天国
那天国位于将来岭之巅。
它真给了我深刻而美丽的印象啊！
今日醒来，不由得我不长思而永念：

男的，女的，老的，幼的，没有贵贱；
我，你，他，我们，你们，他们，打成一片；
什么悲哀哪，怨恨哪，斗争哪……
在此邦连点影儿也不见。

也没都市，也没乡村，都是花园，
人们群住在广大美丽的自然间。
要听音乐罢，这工作房外是音乐馆；
要去歌舞罢，那住室前面便是演剧院。

① 高语罕：《〈新梦〉诗集序》，见蒋光赤：《新梦·哀中国》，人民文学出版社，1983年版，第15页。

② 蒋光赤：《新梦·哀中国·自序》，人民文学出版社，1983年版，第18页。

鸟儿喳喳,赞美春光的灿烂,
一声声引得我的心魂入迷。
这些人们真是幸福而有趣啊!
他们时时同鸟儿合唱着幽妙曲。

花儿香薰薰的,草儿青滴滴的,
人们活泼泼地沉醉于诗境里;
欢乐就是生活,生活就是欢乐啊!
谁个还知道死、亡、劳、苦是什么东西呢?

喂!此邦简直是天上非人间!
人间何时才能成为天上呢?
我的心灵已染遍人间的痛迹了,
愿长此逗留此邦而不去!

(《昨夜里梦入天国》)

诗里所描述的是一种理想化的“天国”景象:环境宜人,安乐和谐,人们快乐地工作,快乐地生活,如果借用美国学者路易斯·芒福德(Lewis Mumford)的概念,可以说是一种“重建性乌托邦”(utopia of reconstruction),而非“解脱性乌托邦”(utopia of escape)。从这首诗不难看出,与后期普罗诗歌相比,初期普罗诗歌的话语方式仍存在温和的一面。

中国早期马克思主义者之一的邓中夏,也是普罗诗歌写作的较早提倡者。1923年,正值早期新诗写作遭遇“信任危机”的时候,他就向新诗作者发出一声“棒喝”：“我们不反对新诗,我们亦不反对人们要做新诗人,我们反对的是这种不研究正经学问不注意社会问题,而专门做新诗的风气。”^①紧接着他又在《贡献于新诗人之前》一文中更具体地向“新诗人”提出三条建议^②:

① 中夏:《新诗人的棒喝》,《中国青年》,1923年第7期。

② 中夏:《贡献于新诗人之前》,《中国青年》,1923年第10期。

“第一,须多做能表现民族伟大精神的作品”,“第二,须多作描写社会实际生活的作品”,“第三,新诗人须从事革命的实际活动”。尽管邓中夏当时并未明确提出“普罗诗歌”的概念,但其文中出现的“注意社会问题”、“从事革命的实际活动”等内容,正体现了普罗诗歌的基本要求。

与邓中夏的理论倡导相呼应的,是当时发表在《中国青年》杂志上的诗和译诗。譬如,绍吾的鼓动无产阶级奋起反抗的诗《我站在喜马拉雅山的山巅》^①,为了突出呐喊的效果,作者别出心裁地让抒情主人公置身于世界最高峰:“我站在喜马拉雅山的山巅,/我还嫌它低了,/我垫起了我的两脚,/我轮转着我的双眼,/我引伸了我的喉咙,/大声地叫喊着:/我们被压迫的人们,/我们一齐起来吧!/世界的人造幸福,/是久已离弃了我们。/不管你是工人,/不管你是农夫,/不管你是兵士,/不管你是婢仆,/不管你是小民,/不管你是学生,/更不管你是上帝的子孙,/要认清你素以为恩人的对手,/十九都是你的敌人!”而译诗《少年日》^②则鲜明地凸显了无产阶级和资本家之间那种剑拔弩张的紧张关系:“无产阶级的兄弟们看呵!/我们的旌旗飘扬;/无产阶级的兄弟们听呵!/我们的歌唱高亢!//今日是少年日,/我们欣且庆,/我们劳苦于工厂矿山之中,/日与黑暗污浊为邻;/这是贪婪的资本家害我们的呵!/我们何以消灭他们的恶行?”发表于《中国青年》的这些诗和译诗,可以说是普罗诗歌的雏形。

第二节 革命话语及其限制

十月革命后的苏俄诗歌是中国普罗诗歌的重要参照。蒋光慈在介绍苏俄无产阶级诗人时,曾做出这样的评价:“当他们歌吟革命,描写革命的时候,他们自己就是被歌吟被描写的分子,因之他们是站在革命中间,而不是站在革命的外面。……在他们的作品里,我们只看见‘我们’,而很少看见这个‘我’来。”“我们无论在哪一个无产阶级诗人的作品中,都可以看见资产阶级

① 刊于《中国青年》1924年第41期。

② 刊于《中国青年》1924年第46期。

诗人以‘我’为中心的个人主义差不多是绝迹了。自然,他们有时也有用‘我’的时候,但是这个‘我’在无产阶级诗人的目光中,不过是集体的一分子或附属物而已。”^①在普罗诗歌里,最常见的抒情主人公不是“我”,而是“我们”。换言之,“我”融入“我们”之中,成为“我们”的一部分,是普罗诗歌抒情主人公常见的存在方式。抒情主体的共名化,正是革命话语的一个重要表征。

冯乃超的《诗人们》就是这种共名化抒情的一个典型例子:“诗人们,这个才是我们的诗歌,/才是我们合作的劳动歌。/我们的心胸就是千度的熔矿炉,/我们的创作就是钢铁的铸造。”在这里,诗歌的抒情已不再是一种个人化的行为,而成为一曲大合唱——“合作的劳动歌”。这样雄壮的大合唱,在普罗诗歌里四处回荡:“民众哟,民众!/世界革命的前夜中,/人类解放的前夜中,/我们的责任比较千钧还重,/世界的反动势力多么雄,/然而,我们的反抗必要勇!/一切先进国的普罗列搭利亚特分担我们的斗争,/一切的殖民地的革命民众分受我们的苦痛,/普罗列搭利亚特的国家当会支持我们的运动!”(冯乃超《民众哟,民众!》)“我们要坚持我们的罢业,/我们的坚决,是胜利的条件,/铁的隧道中流着我们的血,/皮带的机转中润着我们的汗水,/我们不应忍饥寒,/我们不应受蹂躏,/我们是世界的主人。/看,烟囱静默了,/死气笼住工场的全身,/这只是斗争时的紧张,/胜利时,/汽笛将歌咏我们的欢欣。”(殷夫《静默的烟囱》)这些诗歌所发出的声音,是一种群体的声音,作为抒情主体的诗人的个性已经消失殆尽。

为响应鼓动无产阶级革命的迫切需要,普罗派诗人无暇也无心在诗歌技巧上斟酌推敲,而是诉诸一种极具攻击性的暴力话语:“你们在我们这里或者不能发现你们爱看的风花雪月的小说,不能听见你们爱听的情人的恋歌——而所有的只是粗暴的叫喊!……我们所处的时代是暴风骤雨的时代,我们的文学就应该是暴风骤雨的文学。”^②在这种理念影响之下,标语、口号式的诗歌写作受到推崇:“诗人们,/制作你们的诗歌,/一如写我们的口号!”“诗人们,/

① 蒋光慈:《十月革命与俄罗斯文学》,《蒋光慈文集》(第四卷),上海文艺出版社,1988年版,第124页。

② 同人:《前言》,《流沙》,1928年3创刊号。

制作你们的诗歌,/一如写我们的怒号!/谁说干戈一动,/Muse 的女神失踪?/谁来反对我们的标语,/他就是彻底的反动!”“诗人们,/制作你们的诗歌,/一若写我们的 Placard! (标语)”不仅如此,“在这革命的战争的过渡期,/诗歌就是我们的一件武器!/呐喊,突击,巷战,炮火,雷声,/这里才有我们诗歌的生命!”(冯乃超《诗人们》)

在普罗派诗人看来,标语口号式的“粗暴的喊叫”不仅是革命的鼓呼,也是诗歌写作的正道。钱杏邨在《灯塔》一诗里宣告要驱逐“这些花月的诗歌”,“现在不是我们高谈 Romance 的时候,/兄弟们,现在是天色已将破晓;/不必再眷恋这些靡靡的哀音,/我们需要的全是战斗的鼓号。//我们的灯塔应该是革命的信标,/绚丽的歌词也得变成粗暴的喊叫;/我们要鼓动革命者的热烈情绪,/我们要在诗坛上燃起无边的火炬!……”

普罗派诗人写作的一个共同特点,就是他们的诗作都流露出介入现实政治的急切愿望。在他们的笔下,一些政治社会事件得到迅速的反映。如冯乃超的《民众哟,民众!》是为“五三济南事件”而作的,罗澜的《暴风雨之夜》反映的是“四·一二”事件,而殷夫的《血字》、戴伯晖的《血腥的五卅》、黄药眠的长诗《五月歌》等诗都以“五卅”运动为背景。而这个特点,也是革命话语的题中应有之义。

在革命话语的夹缝里,普罗诗人有时也抒发关于爱情幻灭的伤感:“这深夜温暖的咖啡室中,/白幔是低低的低低的下垂。/幻想中有一个艳丽的少女,/在轻颦的和我对饮了一杯。//这样的美梦已永远不能寻追,/当年她红晕的双颊又潮上心头几回。/今宵,我纵尽情的沉醉,/也只有空虚的影子伴我同归。/唉,永远也只有空虚的影子伴我同归。”(钱杏邨:《在 Cafe 中》)不过,这种爱情的伤感很快就被强大的革命话语主流淹没。

有意思的是,在一些普罗诗歌作品中,爱情话语被巧妙地镶嵌到革命话语之中。爱情有时也成为革命的加油站:“当我疲倦于革命的歌吟时,/我要饮温情的绿酒,/我爱!你替我斟注啊!/当我沉闷于人生的烦劳时,/我要听芳琴的细奏,/我爱!你给我低弹啊!/饮了绿酒,/听了细奏,/我又不得不高唱人生/在那革命的怒潮中飞舞。”(蒋光慈《与一个理想的她》)在这里,爱情不仅不是革命的累赘,还让革命者补充了斗争的巨大能量。而郭沫若的《歌

司迭里》则有意突出“革命”和“爱人”二者之间的暧昧纠缠关系：“姑娘，我不能爱你，/请你不要焦躁。/我就爱上了别的姑娘，/请你也不要懊恼。//你为甚么要造谣言，/说我和妻儿已成歧路？/说我是骄傲异常，/我所有的爱人无数？//我纵有无数的情人，/这于你有甚么紧要？/革命也是我的爱人，/你难道也要和她计较？”与之相类似，蒋光慈的《牯岭遗恨》也将爱人和革命并置，让二者相得益彰：“消逝了你那天生的美质，/存留着你那给予我的情义；/人生虽然就同幻梦一般，/但这幻梦里究有不可忘却的真实。//请你放心罢，我永不会忘情！/请你放心罢，我依旧的歌吟！/我歌吟，我勇敢地歌吟，/一半为着你，一半为着革命。”

然而，更多的时候，在面临革命和爱情的抉择中，诗人往往选择前者而牺牲后者。譬如，蒋光慈的《与安娜》一诗的前半部分抒写了对苏俄女子多少有点惶恐的暗恋之情：“若说你对我无情罢，/我决不肯相信！/若说你对我有情罢，/为甚你又这般庄静？/有几次我想放胆地向你说：/‘安娜啊！我爱你。’/但我都勉强忍住了，/我怕你说：‘不必。’”尽管饱受单向爱情的煎熬，诗人并没有去追求可能的爱，而是决意回到灾难深重的祖国去：“时间不能多留我了，/我要离开红色的莫斯科——/回到那灰色的中国做工去。/我的安娜啊！/我不愿意留恋你，——/留恋你徒增加我的失意。/但不知他年重游俄土的时候，/我能不能再与你重新相遇？”诗人在《怀都娘》中做出了同样的选择，即放弃可能实现的爱情而投身祖国的革命事业：“你常为我唱革命之歌，/你的歌声悲壮而苍凉；/你常为我唱失恋之歌，/你的歌声哀婉而悠扬。/但是现在我听不着你的歌声了，/空向那渺无涯际的云天怅望！”不同的是，这里的抉择得到了一位赤都女子的热情鼓励和支持，从而带有“革命加恋爱”模式的某种痕迹：“‘维嘉！回到那不自由的中国去，/好好把自己的热血搀合被压迫人们的酸泪！/去罢！我祝你的将来……’/这是你当我临行时的赠语。”

把爱情话语从革命话语中彻底剥离出来的，是冯宪章的诗：

我要静心潜修花月文章，
准备他日登象牙的官堂；
我要迷恋娇美的姑娘，

尽情地取乐于情场；
 我要保持我身体的健康，
 留待来日跑入飘渺的仙乡；……
 啊，朋友，你这般的幻想，
 是促你死亡的仙方；
 你这般的期望，
 只好把自己埋葬！

如锦似绣的花月文章，
 不能洗涤你抑郁的愁肠；
 恋爱给予穷人的恩赏，
 只有失望和沦亡；
 社会已成为修罗场，
 是谁的生命得以永常？……
 啊，朋友，要实现你的幻想，
 须先除去目前的屏障；
 要达到你的期望，
 须先跑入革命的疆场！

（《致——》）

在这里，诗人通过两节诗的鲜明比照，将不合时宜的恋爱与死亡划上等号，指出当务之急是投身革命。

标语口号式的文学写作方式在当时即遭致不少质疑和非议。譬如，鲁迅在谈及革命文学问题时，曾指出其弱点所在：“‘打，打’，‘杀，杀’，听去诚然是英勇的，但不过是一面鼓。即使是鼙鼓，倘若前面无敌军，后面无我军，终于不过是一面鼓而已。”而要解决这个问题，“我以为根本问题是在作者可是一个‘革命人’，倘是的，则无论写什么事件，用的什么材料，即都是‘革命文学’。”^①原本对

① 鲁迅：《革命文学》，《鲁迅全集》（第三卷），人民文学出版社，2006年版，第568页。

普罗文学颇有好感的茅盾则直指这种写作方式的弊端：“我们的‘新作品’即使不是有意地走入了‘标语口号文学’的绝路，至少也是无意的撞上去了。有革命热情而忽略于文艺的本质，或把文艺也视为宣传工具——狭义的，——或虽无此忽略与成见而缺乏了文艺素养的人们，是会不知不觉走上了这条路的。”^①鲁迅和茅盾的这些中肯观点，对普罗诗歌同样适用。

尽管出于一种姿态上的考虑，普罗派诗人最初根本不认同这些质疑和非议的声音，甚至对之做出过力度不小的反驳，如钱杏邨曾以一种毋庸置疑的口吻，为蒋光慈的诗做出如下辩护：“光慈的诗歌并不是标语口号，是极热烈极奔进的抒情诗歌，……引用一两个标语口号，诗歌就不成其为诗歌了么？老实说，这种见解完全是用资产阶级的眼光，用诗歌是单纯的抒情的，陶情悦兴的资产阶级的文学原理来看的，完全是错误的。”^②不过，后来随着时间的推移，在普罗派诗人那里，也隐约出现了一些反思的迹象。

关于这一点，我们可以在钱杏邨对冯宪章诗的评论中找到佐证。作为普罗诗派诗人群体中的最年轻的成员，冯宪章的诗受到钱杏邨等同人的高度肯定。在钱杏邨看来，冯宪章的诗尽管“技巧是没有成熟的，但是你有很健全的比谁都热烈的革命情绪，里面流动的热情，犹如一把烈火，丝毫不带病态。……这就是你的诗歌里面所有的潜在的力。这种力是极可宝贵的……”不过，他同时也指出这种热烈情绪的某种负面影响，并指出相应的对策：“从你的诗歌里所能看到的，只是热烈的情绪，没有充实的生活。果能把你的充实的生活糅杂你热烈的情绪表现出来，我想决不会使人感到单调，感到是口号，是标语。”^③再如，郑伯奇在一篇短文中也对当时诗歌作品中过多说理的倾向表示警惕：“诗要有内容。然而不是一大堆道理。诗的内容，就是情感，燃烧着的情感。”^④

《流沙》半月刊是普罗诗歌的重要阵地之一，它的编辑也曾对普罗诗歌写作的单调和雷同发出这样的抱怨：“‘诗太多了’。接到的投稿，十封有九封是

① 茅盾：《从牯岭到东京》，《“革命文学”论争资料选编》（下），人民文学出版社，1981年版，第691页。

② 钱杏邨：《蒋光慈与革命文学》，《阿英全集》（第二卷），安徽教育出版社，2003年版，第93页。

③ 钱杏邨：《冯宪章的诗》，《阿英全集》（第一卷），安徽教育出版社，2003年版，第225页。

④ 郑伯奇：《诗歌断想》，《大众文艺》，1930年第2卷第3期。

诗,而这些诗呢,又都是同样的格调,不管是长是短,总是三分之二笼统的叙说工农群众的痛苦,接着的三分之一就做鼓励煽动之辞,去反抗反抗,反抗。在作者个人,他只能有一首,而本刊上印出来却首首都是这一套,岂不嫌太单调吗!所以本刊想以后的诗,要是没有特别 strong 的风格的,或者在技巧方面有较好手腕的,或者描写而注重侧面的,将一概压置不登。”^①编辑的这种无奈之举,从一个侧面反映了普罗诗歌的一些内在的问题。

第三节 “粗暴的抱不平的歌者”

作为普罗文学的一位重要理论家,蒋光慈曾一面严厉地批判那些“旧作家”和“反动的作家”：“在行动方面,他们极力提出不良的,恶俗的,欧洲资产阶级的文化,处处与现代革命的潮流相背驰;在思想方面,他们极力走入反动的,陈旧的,反社会生活的,个人主义的道路。这批假的唯美主义者才真正是革命的敌人”,一面又为“新的作家”的出现而欢呼:“这一批新的作家被革命的潮流所涌出,他们自身就是革命,——他们曾参加过革命运动,他们富有革命情绪,他们没有把自己和革命分开……换言之,他们和革命有密切的关系,他们不但了解现代革命的意义,而且以现代革命为生命,没有革命就没有他们了。”^②

与此相呼应,作为普罗派诗人的蒋光慈也决绝地抛弃了昔日那“幻游于美的国度里”,“在象牙塔中漫吟低唱”的诗人形象,“从今后这美妙的音乐让别人去细听,/这美妙的诗章让别人去写我可不问;/我只是一个粗暴的抱不平的歌者,/我但愿立在十字街头呼号以终生!”(《〈鸭绿江上〉的自序诗》)而在《我是一个无产者》中,诗人干脆直接宣告自己是一个无产者:

朋友们啊!

我是一个无产者;

① 华民:《后语》,《流沙》,1928年第5期。

② 蒋光慈:《现代中国文学与社会生活》,《太阳月刊》,1928年1月号。

除了一双空手,一张空口,
我连什么都没有。
但是,这已经够了——
手能运动飞舞的笔龙,
口能作狮虎般的吼。

(《我是一个无产者》)

从某种意义上说,这里颠覆了传统诗人的形象,而重构的“粗暴的抱不平的歌者”和“无产者”的复合形象,正表明普罗诗人对自身文化身份定位的一种期待。

在回顾普罗诗歌写作时,郭沫若也曾宣称:“我要充分地写出些为高雅文士所不喜欢的粗暴的口号和标语。我高兴做个‘标语人’,‘口号人’,而不必一定要做‘诗人’。”^①郭氏在这里以“标语人”和“口号人”来置换“诗人”身份,实际上是在鲜明地宣示一种激进的革命者姿态,与上述蒋光慈的做法异曲同工。

当然,要真正重构普罗诗人的抒情主体形象,在普罗派诗人看来,还必须彻底清除自身残留的小资产阶级的某些气质,从而成为一个纯粹的“无产者”。譬如,在阅读郭沫若诗集《恢复》之后写的一篇随笔里,钱杏邨对自己的诗歌写作有所反思:“在抒情的诗歌中,要克服自己原来的阶级的情绪,是比任何方面都困难的。在自己检阅过去的诗歌的时候,我发现了这个原则。而且,在这原则上,我领悟到自己的情绪的不健全,我此后当更努力的克服它,因为事实上我已是一个无产者呵。……我希望以后不再有这样的不健全的情绪的抒情的诗歌,我们要站到群众的大队里歌唱去!”^②他还把这种反思具象化为一种诗歌表达:“去吧,你不健全的个人的情绪,/去吧,你残余的靡靡的绮语。/我要追寻未来的新生之路,/且把你这死去的遗骸埋入荒土。//让过去的遗骸从此在我心中死亡,/当前的只有群众的歌唱。/再不要拾起那些

^① 郭沫若:《我的作诗的经过》,《郭沫若全集·文学编》(第十六卷),人民文学出版社,1989年版,第221页。

^② 钱杏邨:《从归家说起》,《阿英全集》(第一卷),安徽教育出版社,2003年版,第231页。

畸形的印象,/无上的题材只有血的火山。”(《荒土·自序诗》)这种努力使自身纯洁化的情结,在普罗派诗人中是很普遍的。请看郭沫若的《诗的宣言》:

你看,我是这样的真率,
我是一点也没有甚么修饰。
我爱的是那些工人和农人,
他们赤着脚,裸着身体。

我也赤着脚,裸着身体,
我仇视那富有的阶级:
他们美,他们爱美,
他们的一身:绫罗、香水、宝石。

我是诗,这便是我的宣言,
我的阶级属于无产;
不过我觉得还软弱了一点,
我应该要经过爆裂一番。

这怕是我才恢复不久,
我的气魄总没有以前雄厚。
我希望我总有一天,
我要如暴风一样怒吼。

诗人希望“经过爆裂一番”,努力地要脱胎换骨,消除自身的软弱性,成为无产阶级的一部分。

当然,这不过是一种对阶级身份的自我纯洁化的想像,既带着创造社文人的浪漫派气息,也受到外力(主要是苏联“拉普”、日本“拉普”和世界性“红色三十年代”文艺思潮)的牵引,不少诗篇带着夸张与幼稚的激情,缺乏持久深沉的艺术力量。倒是一些革命者以生命为诗的言志之诗,显示出了惊天

地、泣鬼神的力量。他们大多数虽然没有直接参加过左翼文艺组织或在左翼刊物上发表作品,但在思想倾向和艺术上却同属中国现代诗歌的“另一种潮流”。其中为后人念念不忘的著名诗篇如夏明翰(1900—1928)的《就义诗》:

砍头不要紧，
只要主义真。
杀了夏明翰，
还有后来人。

这种大义凛然、舍生取义的精神气节,很容易让人想起传统爱国诗人的精神传统(譬如文天祥《过零丁洋》中“人生自古谁无死,留取丹心照汗青”)。而以叶挺(1896—1946)《囚歌》为代表的一些革命志士的诗作,则不仅具有崇高的人格力量,也营造了非常具体的艺术情境:

为人进出的门紧锁着，
为狗爬出的洞敞开着，
一个声音高叫着：
——爬出来吧，给你自由！

我渴望着自由，
但我深深地知道
人的躯体怎能从狗洞里爬出！

我希望有一天
地下的烈火，
将我连这活棺材一齐烧掉，
我应该在烈火与热血中得到永生！

血管里流出的是血。这样以生命为诗的作品,是个体人格精神的外化,

而非简单的纸上革命。普罗诗人们也意识到,要真正彻底消除原有的小资产阶级的软弱性,并不是一夜之间就能完成的。这也注定了普罗诗歌写作的某种先天性的不足,正如当时有人指出的,“中国还没有成熟的无产阶级文学。无产阶级文学的作家,虽不一定要出身无产阶级,但最低限度是要能把握无产阶级的意识的,接近无产阶级的,了解无产阶级生活现状的。目前的中国作家,没有真正出身无产阶级的。所谓现在的无产阶级文学,是仅止有了这一种倾向,是幼稚的。”^①在钱杏邨等普罗派诗人看来,这种先天性的幼稚和不足,“是劳动阶级革命初期文艺应有的现象,无足怪的”。^②

在为自身的阶级属性正名的同时,普罗派诗人也纷纷声讨那些非无产阶级的诗人。新月派干将徐志摩就多次成为他们的攻击目标。譬如,蒋光慈在一篇短文以讽刺的笔调讨伐徐志摩:“在诗哲的眼光中,什么打倒军阀,什么打倒帝国主义,什么救国……都是一些无理的举动,因为这些与诗的哲学太相背反了。诗哲大约从没说过救国等等的话,更不愿意听什么国民革命,社会革命,阶级斗争等等的口号——诗哲当然是要这样做,因为诗哲的责任在歌咏花月,在赞颂自然,在神游于美丽之宫,在徘徊于象牙之塔,除此而外的事情,是诗哲没有什么关系。”^③以己方的话语模式和价值取向来否定异己的作品,是普罗派诗人在文学论争中常见的思维模式。

后来,钱杏邨则更进一步,他以徐志摩的《一小幅的穷乐图》一诗为例,运用阶级分析的二元对立模式,来说明徐氏作为“文坛上的贵族,代表资本主义的作者”,与无产阶级之间存在着很深的隔阂,因为“他们不了解穷人,他们表现穷人是用他们自己阶级的意识……结果只是毫无同情心的,做作的,玩弄的。作者的阶级规定作者的意识,那么,资本主义的作家事实上不会有真正的劳动作品的。”并进而发出如下一系列的厉声追问,来彻底否定这首诗的价值:“作者的意识究竟是哪个阶级的意识?”“这一首诗究竟是那个阶级的诗?”“这一首诗究竟有没有热烈的情绪?”“这一首诗的态度是不是庄严的?”

① 《停刊宣言》,《太阳月刊》,1928年停刊号。

② 钱杏邨:《蒋光慈与革命文学》,《阿英全集》(第二卷),安徽教育出版社,2003年版,第93页。

③ 蒋光慈:《并非闲话》,《新青年》,1926年第4号。

“从这一首诗里所表现的看去,资产阶级是怎样的在同情无产者?”^①

对同为新月诗人的陈梦家的抗战题材诗歌,钱杏邨也曾发出这样的感慨:“可怜的诗人!自己感到自己阶级的没落与无力,只能‘安闲度日子’并且‘愤懑’,而且盼望(也是必然的)那‘不是甘愿的’日子的到来,‘还有什么比这更惨的’!”进而以一位普罗诗人的骄傲口吻宣布:“布尔乔亚的没落诗人哟!感谢你,从你的歌唱里,我是再听到一次资本主义社会坍塌的巨大的激急的声响了!”^②

1930年代初,由于外部的社会原因(白色恐怖日渐加剧、创造社被封、太阳社解散等)和自身内在问题日益突出,普罗派诗人逐渐淡出诗坛。

在那个狂飙突进的年代里,普罗派诗人以自己独特的话语方式,为现代汉诗写作提供了一种堪称“另类”的实践经验。尽管这种经验落实到诗歌艺术方面的收获显得较为微薄,却也在现代汉诗的历史进程中留下了一个深刻的印迹。

第四节 殷夫诗歌的“别一性”

因为国外有普罗派诗歌,国内有左翼诗歌,现代中国文学史的研究者一般从革命诗歌自身的历史去评价这群诗人的高下,而在中国现代诗歌专门史的描述中,也至多关心到从“诗歌革命”到“革命诗歌”的转变。至于中国现代诗歌“另一种潮流”的历史美学意义,只有个别像鲁迅这样独具慧眼的作家才有敏锐的洞察,——在一篇序言中,鲁迅这样评价一个年轻革命诗人的写作:

这《孩儿塔》的出世并非要和现在一般的诗人争一日之长,是有别一种意义在。这是东方的微光,是林中的响箭,是冬末的萌芽,是进军的第

^① 钱杏邨:《这一首奠定文坛的诗》,《阿英全集》(第一卷),安徽教育出版社,2003年版,第36—38页。

^② 钱杏邨:《上海事变与资产阶级文学》,《阿英全集》(第一卷),安徽教育出版社,2003年版,第644—645页。

一步,是对于前驱者的爱的大纛,也是对于摧残者的憎的丰碑。一切所谓圆熟简练,静穆幽远之作,都无须来作比方,因为这诗属于别一世界。^①

《孩儿塔》是年轻的革命诗人殷夫(1910—1931)的诗集,为诗人自己1930年编定并作“题记”:

我的生命,和许多这时代的智识者一样,是一个矛盾和交战的过程,啼,笑,悲,乐,兴奋,幻灭……一串正负的情感,划成我生命的曲线,这曲线在我诗歌中,显得十分明耀。

这里所收的,是我阴面的果实。

现在时代需要我更向前,更健全,于是,我想把这些病弱的骸骨送进“孩儿塔”去。因为孩儿塔是我故乡义冢地中专给人抛投死儿的所在。我不想说方向转换,我早知光明的去路,所以,我的只是埋葬病骨,只有这末,或许会更加勇气。^②

鲁迅所言的殷夫诗歌的“别一”性,必须结合殷夫的这篇“题记”才能得到更好的理解。鲁迅的这篇序言,最初以《白莽遗诗序》为题发表于1936年4月出版的《文学丛报》第1期。引文一段开头“这《孩儿塔》的出世”原为“这《遗诗》的出世”。由此不难看出:一,鲁迅对殷夫诗歌“属于别一世界”、“有别一种意义”的印象,并不限于殷夫自己编定的《孩儿塔》,而应包括殷夫生前创作和翻译的大部分诗歌。实际上,殷夫生前不仅与鲁迅有不少书信往来,拜访过鲁迅,一些诗作和译作还是经鲁迅而得以发表的。而鲁迅,也在《白莽作〈孩儿塔〉序》之前写的《为了忘却的纪念》中,用不少笔墨写过殷夫并引用殷夫所翻译的裴多菲的《格言》:“生命诚可贵,爱情价更高;若为自由故,二者

① 鲁迅:《白莽作〈孩儿塔〉序》,《鲁迅全集》(第六卷),人民文学出版社,1981年版,第494页。

② 《孩儿塔》是殷夫1930年初自编的诗集,署名白莽。其中收入诗作65首,加配女友白波画的9幅插图。作者编好后,于同年2月24日投给鲁迅,由鲁迅和他的夫人许广平保存。中华人民共和国成立后,许广平将这部诗集的原稿交给了人民政府。其“题记”(全称为《“孩儿塔”上剥蚀的题记》)最早刊登于《殷夫选集》,人民文学出版社,1958年版。

皆可抛。”其次,虽然殷夫自己认为《孩儿塔》是“阴面的果实”,“病弱的骸骨”,不能适应“更向前,更健全”的时代需要,但他并不认为告别它们意味着“方向转换”。相反,他认为这些诗是表现了“和许多这时代的智识者一样”的“矛盾和交战的过程”所划出的“生命的曲线”。如今“埋葬病骨”不过是为了超越自我,轻装前行。

事实上殷夫头一个值得注意的特点,就是用诗见证了20世纪二、三十年代中国一批向往革命的青年知识分子,告别旧的生活方式和价值观念,努力汇入革命洪流的心路历程。《孩儿塔》中不少为了革命压抑爱情的诗篇,由于展望未来的牺牲,“不敢、不忍亦不能”接受异性的感情,诗中抒情主人公矛盾而又崇高的感情,读来令人动容。而《别了,哥哥》简直可以说是殷夫对自己所译裴多菲《格言》一诗“生命诚可贵,爱情价更高;若为自由故,二者皆可抛”的生动注释。在这首阶级感情战胜兄弟伦理感情的诗篇中,殷夫将“我”与“哥哥”的“告别”,升华为庞大而抽象的阶级对立。不过,由于兄弟伦理情感的渗入,这种对立、决裂的意味就不再是单纯的二元对立,而是显得非常矛盾复杂:

别了,我最亲爱的哥哥,
你的来函促成了我的决心,
恨的是不能握一握最后的手,
再独立地向前途踏进。

二十年来手足的爱和怜,
二十年来的保护和抚养,
请在这最后的一滴眼泪里,
收回吧,作为噩梦一场。

你诚意的教导使我感激,
你牺牲的培植使我钦佩,
但这不能留住我不向你告别,

我不能不向别方转变。

一方面是兄弟情意,弟弟对哥哥的呵护充满眷念与感激,另一方面是阶级立场不同,弟弟选择了“想做个 Prometheus 偷给人间以光明”的另一种人生,因此,他们只能反目成仇,无法和解,只能对决:

别了,哥哥,别了,
此后各走前途,
再见的机会是在,
当我们和你隶属着的阶级交了战火。

殷夫诗歌的“别一性”,首先是这种想像世界的立场和思想感情上的独特性。不能仅仅从美学诗学的立场理解殷夫。的确,殷夫的诗如同鲁迅所说有别于简练含蓄、静穆悠远的中国诗歌传统;他诗中的感情,也不是华兹华斯所说的那种宁静回忆起来的感情;他写作的出发点,也不是像一般的诗人那样用语言探索晦暗不明的感觉世界。殷夫的诗,与时代的关系而言,就如同他的《血字》一诗所言:

我是一个叛乱的开始,
我也是历史的长子,
我是海燕,
我是时代的尖刺。

它就是楔入那个黑暗时代,让那个时代疼痛的尖刺。

殷夫诗歌的“别一”性,是人与诗的统一,抒情想像的语言与行动语言的统一。因为有这种统一,殷夫能够在中国诗歌传统之外,在中国现代诗歌主流之外,以另一种意识和眼光发现与想像中国人的现实生活,揭示现代中国的社会问题。

其中最值得留意的,是刊于1930年5月出版的《拓荒者》第4、5期合刊,

以《血字》为总题的7首诗,包括《血字》、《春天的街头》、《一个红的笑》、《别了,哥哥》、《意识的旋律》、《上海礼赞》、《都市的黄昏》。它可以说是一组出色的现代都市诗。不仅抒写立场是独特的,诗歌感觉和美学魅力也远远胜出当时一般的城市诗,最能体现殷夫诗歌的“别一”性。这种别一性,既相别于西方现代派诗歌那种反现代的现代性,也不同于中国现代诗歌激越拥抱工业文明的现代性。西方的现代派诗歌,从波德莱尔开始,一直作为现代城市的旁观者,对现代都市文明抱着冷眼的态度;而中国的现代诗人,则满怀热情拥抱工业文明,如郭沫若把工厂冒出的浓烟比喻为黑色牡丹,徐迟则把握网球拍子的二十岁人作为都市的象征。殷夫与这些诗人一个非常重要的不同,是不认为城市是有“原罪”的,或相反,认为它代表了现代生活的价值。殷夫关心的不是现代城市的“本质”,他关心的是城市与人的关系。在这些诗作中,殷夫非常细致地呈现城市生活的细节与情境,写春天的街景,写都市的黄昏,写赛马场,写女工、赌徒、富人与穷人,具体揭示城市的面貌。这些诗,不仅为中国诗歌带来了不少出色的城市诗歌意象,也展现了殷夫想像城市的过人才华。像《上海礼赞》:

上海,我梦见你的尸身,
摊在黄浦江边,
在龙华塔畔,
这上面,攒动着白蛆千万根,
你没有发一声悲苦或疑问的呻吟。

这种宏大而具体的想像力,生动体现了殷夫的诗歌才华。更让人难忘的,是他调动我们的视觉与听觉,创造了一个独特的都市形象:一个红色的狞笑——

在这都市的纷嚣之上,
牙齿与牙齿之间架着铜桥,
大的眼中射出红色光芒。

他的口吞没着整个都市，
煤的烟雾薰染着肺腑，
每座摘星的楼台是他的牙齿，
他唱的是机械与汽笛的长歌！

这是多么有气魄、有力度的想像。中国有伟大的诗歌传统，从来不缺少优美精致、技巧卓越的作品，缺少的是振奋人心的力量。

殷夫的诗是有活力的诗，人格与诗格一致的诗，想像的语言和行动的言合一的诗。如果有一种诗歌能让我们读诗时想到诗人，想到诗人时忆起他写的诗，也是诗歌的光荣和骄傲。

第七章 现代诗意的求索(二)

从1920年代后半期到1930年代,新诗对于现代诗意的求索,体现了多个向度,除前章所述李金发等人对法国象征主义的借鉴、鲁迅《野草》的文体创造、创造社诗人抒情姿态的转变以及普罗派诗人的革命话语演绎之外,戴望舒、《现代》诗人群、卞之琳、何其芳、林庚、废名等诗人也都通过自己的诗歌写作实践,以不同的方式、从不同的角度回应和丰富了关于新诗现代化的想像。

第一节 戴望舒诗歌的转变

戴望舒(1905—1950),原名戴朝窠,生于浙江杭州。1923年考入上海大学文学系,1925年转到震旦大学特别班读法文,翌年升入法科一年级。1932年赴法国留学,1935年回国后主要在上海从事文学活动。1938年赴香港,参加抗日宣传活动,香港沦陷后被日军逮捕,1942年5月被保释出狱。1946年回到上海,在新陆师范专科学校等校任教。1948年再赴香港,1949年到北平,1950年病逝于北京。

戴望舒一生主要从事写作和编辑活动。早在中学时代,他就和杜衡、施蛰存、张天翼等人成立文学社团“兰社”,并出版社刊《兰友》,戴望舒任主编。大学时代开始写作新诗,曾参与创办《瓔珞》旬刊、“第一线书店”(1928年,并出版《无轨列车》半月刊)、“水沫书店”(1929年,并出版《新文艺》月刊)、《现代》月刊(1932年)、《现代诗风》(1935年)、《新诗》月刊(1936年)、《顶点》(1939年)、《中国作家》(英文版,1940年)等。著有诗集《我的记忆》(上海水沫书店,1929年4月版)、《望舒草》(上海现代书局,1933年8月版)、《望舒诗稿》(上海杂志公司,1937年1月版)、《灾难的岁月》(上海星群出版社,1948

年2月版),译诗集《〈恶之华〉掇英》(上海怀正文化社,1947年3月版),另有施蛰存辑录的《戴望舒译诗集》,1983年4月由湖南人民出版社出版。

在中国新诗的发展历程中,戴望舒是继胡适、郭沫若、闻一多、徐志摩等人之后的又一位重要诗人。他的诗歌创作呈现出一种独特的艺术风格,为新诗开拓了新的话语空间。就整体而言,戴望舒的诗歌创作大致可分为三个时期,初期为1928年之前,代表作有《雨巷》等;中期为1929年至1937年,代表作有《我的记忆》、《寻梦者》、《乐园鸟》等;后期为1937年至1950年,代表作有《我用残损的手掌》、《狱中题壁》等。这个三个时期的更替体现了戴望舒诗歌写作的两次转变,这种转变既包括诗歌形式方面的变化,也有抒情风格、主题上的变化。

一、忧郁的“雨巷诗人”

戴望舒的早期诗歌写作,一方面在形式上受到徐志摩、闻一多等新月派诗人的不小影响,如《凝泪出门》、《可知》、《流浪人的夜歌》等诗,都十分讲究诗歌的节奏、韵律,具有一种相对整饬的诗形;另一方面,这些诗里所流露出的感伤情调,也鲜明地投下晚唐诗歌和英国唯美派诗人道生(Ernest Dowson, 1867—1900)等人的影子。在戴望舒的早期诗作中,最具代表性的《雨巷》一诗给诗人带来极大的声名:

撑着油纸伞,独自
彷徨在悠长,悠长
又寂寥的雨巷,
我希望逢着
一个丁香一样地
结着愁怨的姑娘。

她是有
丁香一样的颜色,
丁香一样的芬芳,

丁香一样的忧愁，
在雨中哀怨，
哀怨又彷徨。

她彷徨在这寂寥的雨巷，
撑着油纸伞
像我一样，
像我一样地
默默彳亍着，
冷漠，凄清，又惆怅。

她静默地走近
走近，又投出
太息一般的眼光，
她飘过
像梦一般地，
像梦一般地凄婉迷茫。

像梦中飘过
一枝丁香地，
我身旁飘过这女郎；
她静静地远了，远了，
到了颓圮的篱墙，
走尽这雨巷。

在雨的哀曲里，
消了她的颜色，
散了她的芬芳，
消散了，甚至她的

太息般的眼光，
丁香般的惆怅。

撑着油纸伞，独自
彷徨在悠长，悠长
又寂寥的雨巷，
我希望飘过
一个丁香一样地
结着愁怨的姑娘。

这首诗最初发表在1928年8月出版的《小说月报》第19卷第8号上，该刊彼时由叶圣陶代理编辑。根据杜衡的叙述，叶圣陶当时十分欣赏这首诗，“圣陶先生一看到这首诗就有信来，称许他替新诗底音节开了一个新的纪元。”^①诗人朱湘也曾从音节的角度对之作出高度评价：“《雨巷》在音节上完美无疵。我替你读出之时，别人说是真好听。近来课堂上教到Poe的Annabel Lee，你的《雨巷》与他的诗真是异曲同工。……《雨巷》兼采有西诗之行断意不断的长处。在音节上，比起唐人的长短句来，实在毫无逊色。”^②戴望舒因这首诗一举成名，从此有了“雨巷诗人”的美称。

《雨巷》的成功之处，一方面体现在作者运用现代诗歌的艺术手法（尤其是象征主义的手法）来释放某种古典诗意，使之成为新诗中的活力因子。所谓古典诗意，主要指的是来自杜甫、李璟等人作品中的某些诗歌元素。另一方面，诗人十分有效地挖掘了现代汉语诗歌节奏、韵律等诸种可能性。由于形式成规的限制，古诗中的押韵比较单调，而《雨巷》以声调开阔的江阳韵一韵到底，韵与韵之间的距离比较对称，营造出一种哀怨彷徨的情感氛围。曾有研究者细致分析了《雨巷》中充分运用鼻腔元音而获得的特殊效果：“《雨巷》中，除用‘ang’作为内外韵外，诗人还用‘ing’、‘eng’、‘ong’等鼻腔元音

① 杜衡：《序》，戴望舒：《望舒草》，上海：现代书局，1933年版，第8页。

② 朱湘：《寄戴望舒》，见罗念生编：《朱湘书信集》，天津：人生与文学社，1936年版，第35页。

作辅衬。似乎这仍不足以表现诗情,诗人又使用半鼻腔音‘an’与‘en’等加强鼻腔元音的效果。”^①而卞之琳也曾从另一个角度肯定《雨巷》的音乐性并指出其局限所在:“《雨巷》读起来好像旧诗名句‘丁香空结雨中愁’的现代白话版的扩充或者‘稀释’。一种回荡的旋律和一种流畅的节奏,确乎在每节六行,各行长短不一,大体在一定间隔重复一个韵的一共七节诗里,贯彻始终。用惯了的意象和用滥了的词藻,却更使这首诗的成功显得浅易、浮泛。”^②

忧郁、感伤是“雨巷诗人”最基本的情感特征。在戴望舒早期诗作中,“寂寞”、“忧愁”、“伤感”、“悲苦”、“憔悴”等词汇密集出现,而且几乎每首诗里都泪光闪闪,如《静夜》一诗就颇具代表性:

像侵晓蔷薇底蓓蕾
含着晶耀的香露,
你盈盈地低泣,低着头,
你在我心头开了烦忧路。

你哭泣嚤嚤地不停,
我心头反复地不宁;
这烦忧是从何处生
使你坠泪,又使我伤心?

停了泪儿啊,请莫悲伤,
且把那原因细讲,
在这幽夜沉寂又微凉,
人静了,这正是好时光。

这首短诗对于因爱情引发的“烦忧”情绪的抒写,从情感内容、抒情方式

① 金丝燕:《文学接受与文化过滤——中国对法国象征主义诗歌的接受》,中国人民大学出版社,1994年版,第327页。

② 卞之琳:《〈戴望舒诗集〉序》,《卞之琳文集》(中卷),安徽教育出版社,2002年版,第350页。

等层面看,都没有超越中国古代的闺怨诗或西方的唯美派诗歌,因此尚不足以真正建立诗人的艺术个性。其他如《夕阳下》、《生涯》、《流浪人的夜歌》等诗,也莫不如是。

然而,戴望舒本人后来很快就对《雨巷》时期的作品作出了一种彻底的自我否定。1927年,他写作了《我的记忆》一诗,颠覆了以往的语言风格。到了1932年,在编选诗歌自选集《望舒草》时,戴望舒更决然将《雨巷》及早期作品排除在外,而把《我的记忆》一诗放在了醒目的卷首位置。这种置换是耐人寻味的,它不仅意味着对“少作”的反思,更反映诗歌观念的深刻转变。作为戴望舒的密友和他诗歌写作的见证者,杜衡对戴氏这个转变的解释基本上是合理的:“望舒自己不喜欢《雨巷》的原因很简单,就是他在写成《雨巷》的时候,已经开始对诗歌底他所谓‘音乐的成分’勇敢地反叛了。”^①不过,这种“反叛”,在戴望舒后来的诗歌写作中,更多的表现为一种姿态性或策略性。

二、纷繁多姿的“记忆”

《我的记忆》曾被戴望舒自称为“杰作”,是他的诗歌写作风格发生转变的一个重要标志,也是他中期诗歌写作的开端。杜衡曾这样评价《我的记忆》一诗之于戴望舒诗歌写作发展历程的界碑性意义:“从这首诗起,望舒可说是在无数的歧途中间找到了一条浩浩荡荡的大路……”^②这首诗所采用的是一种典型的自由诗的形式:

我的记忆是忠实于我的,
忠实甚于我最好的友人。

它生存在燃着的烟卷上,
它生存在绘着百合花的笔杆上,
它生存在破旧的粉盒上,

① 杜衡:《序》,戴望舒:《望舒草》,上海:现代书局,1933年版,第8—9页。

② 杜衡:《序》,戴望舒:《望舒草》,上海:现代书局,1933年版,第10页。

它生存在颓垣的木莓上，
它生存在喝了一半的酒瓶上，
在撕碎的往日的诗稿上，在压干的花片上，
在凄暗的灯上，在平静的水上，
在一切有灵魂没有灵魂的东西上，
它在到处生存着，像我在这世界一样。

它是胆小的，它怕着人们的喧嚣，
但在寂寥时，它便对我来作密切的拜访。
它的声音是低微的，
但它的话却很长，很长，
很长，很琐碎，而且永远不肯休；
它的话是古旧的，老讲着同样的故事，
它的音调是和谐的，老唱着同样的曲子；
有时它还模仿着爱娇的少女的声音，
它的声音是没有气力的，
而且还挟着眼泪，夹着太息。

它的拜访是沒有一定的，
在任何时间，在任何地点，
时常当我已上床，朦胧地想睡了；
或是选一个大清早，
人们会说它没有礼貌，
但是我们是老朋友。

它是琐琐地永远不肯休止的，
除非我凄凄地哭了，
或者沉沉地睡了，
但是我永远不讨厌它，

因为它是忠实于我的。

《我的记忆》以一种絮叨的语调来揭示“我”和“记忆”之间的一种纠缠不清的关系。第二节中一系列具体的意象是经过充分感觉化的,如“燃着的烟卷”、“绘着百合花的笔杆”、“破旧的粉盒”、“喝了一半的酒瓶”、“撕碎的往日的诗稿”等等,流露出一种慵懒而略显颓废的“小资”情调。除了作为抒情主人公的“我”之外,诗人还把“记忆”设置成一个虚拟的主体,让它和“我”构成一种相互观照的关系。这个主体具有鲜明的女性化的特点,如“胆小”、“说话很长,很琐碎”,像老太太那样罗嗦,又“模仿着爱娇的少女的声音”。不管是老太太还是少女,都与记忆的某些特点相吻合,因为女性往往擅长珍藏回忆,擅长诉说如烟往事。而从形式方面看,这首诗的建行、建节方式运用散文化的语法结构,不像戴望舒此前的诗歌那样经常运用跨行、跨节的技法。此外,作者还运用了不少口语化的虚词,以契合该诗所抒写的主题的特点。从这首诗不难看出,戴望舒在刻意地践行他当时关于自由诗的某种理念。

从《雨巷》到《我的记忆》,从表面上看,戴望舒似乎决绝地放弃了诗歌的“音乐性”,正如他当时的诗论所声明的,“诗不能借重音乐,它应该去了音乐的成分”,具体而言,“诗的韵律不在字的抑扬顿挫上,而在诗的情绪的抑扬顿挫上,即在诗情的程度上。”^①然而,如果细读这首语言上高度散文化的自由诗作品,仍然可以感受到其中鲜明的节奏感和形式感,这种节奏感和形式感是诗歌文类特有的。换言之,我们在阅读它的时候,绝不会把它当作一篇分行的散文。对于这一问题,我们不能简单地下结论,应有所辨析。有一位研究者曾指出,“准确地说,戴望舒由《雨巷》到《我的记忆》的转变,不是抛弃诗中的‘音乐’的转变,亦即不是他自己所说的从‘借重音乐’到‘去了音乐成分’的转变,而是实践中的‘音乐性’的不同方面的转变。”^②这个观点应该说是比较中肯的。事实上,《我的记忆》之后,戴望舒的诗并不是一律采用自由诗的形式,相反

① 戴望舒:《望舒诗论》,《现代》,1932年第2卷第1期。

② 陈太胜:《象征主义与中国现代诗学》,北京大学出版社,2005年版,第139—140页。

地,有些诗还十分讲究形式和音律的推敲,譬如下面这首《烦忧》:

说是寂寞的秋的清愁,
说是辽远的海的相思。
假如有人问我的烦忧,
我不敢说出你的名字。

我不敢说出你的名字,
假如有人问我的烦忧:
说是辽远的海的相思,
说是寂寞的秋的清愁。

显然,这首诗不仅外形整饬,音韵谐和,还借鉴了古诗中的“回文诗”的形式,以环状结构来抒写一种愁肠百结、欲说还休的复杂心绪。

因此,戴望舒早期作品到中期作品的演变,更多地体现为想像方式的一种变化。如果说戴望舒早期作品拘泥于对当下情境的表达,那么,其中期作品则往往与对象之间拉开一定距离,以一种回望的视角来展开想像。这样就为诗歌的表达提供了更大的艺术空间。如,《对于天的怀乡病》所展现的想像空间,就比早期作品要开阔得多:

怀乡病,怀乡病,
这或许是一切
有一张有些忧郁的脸,
一颗悲哀的心,
而且老是缄默着,
还抽着一支烟斗的
人们的生涯吧。

怀乡病,哦,我啊,

我也许是这类人之一吧，
我呢，我渴望着回返
到那个天，到那个如此青的天，
在那里我可以生活又死灭，
像在母亲的怀里，
一个孩子欢笑又啼泣。

我啊，我真是一个怀乡病者：
是对于天的，对于那如此青的天；
那里，我是可以安憩地睡眠，
没有半边头风，没有不眠之夜，
没有心的一切的烦恼，
这心，它，已不是属于我的，
而有人已把它抛弃了
像人们抛弃了敝屣一样。

诗人所渴望回返的像母亲怀抱一样温暖的“那个如此青的天”，可以说是诗人试图逃离现代都市生活的一个情感避难所。但他并不像其他诗人那样直接以具体的乡村风景作为心灵的慰藉，而是诉诸某种心象化的符号。显然，这个高度象征化的意象已经超越了常见的城市与乡村二元对立的表达模式。

一边是渴盼回归的天涯浪子，另一边是期待主人的《深闭的园子》：

五月的园子
已花繁叶满了，
浓荫里却静无鸟喧。

小径已铺满苔藓，
而篱门的锁也锈了——

主人却在遥遥的太阳下。

在遥遥的太阳下，
也有璀璨的园林吗？

陌生人在篱边探首，
空想着天外的主人。

深闭的“园子”和遥遥的“主人”之间构成一种相互守望的张力关系，而“陌生人”的出场，仿佛是主人的化身，却又不得其门而入，因此加强了这种张力感。从某种意义上说，这个张力关系喻示了现代人远离精神家园而迷途难返的困境。

这种精神困境在《过时》一诗得到更为尖锐的展示：

说我是一个在怅惜着，
怅惜着好往日的少年吧，
我唱着我的崭新的小曲，
而你却揶揄：多么“过时”！

是呀，过时了，我的“单恋女”
都已经变作妇人或是母亲，
而我，我还可怜地年轻——
年轻？不吧，有点靠不住。

是呀，年轻是有点靠不住，
说我是有一点老了吧！
你只看我拿手杖的姿态
它会告诉你一切；而我的眼睛亦然。

老实说,我是一个年轻的老人了:
对于秋草秋风是太年轻了,
而对于春月春花却又太老。

“年轻的老人”,无法融入主流人群,是一个十分尴尬的存在。在他身上,我们看到的是一个茫然若失、无所适从的现代人形象。这个“过时”的现代人的形象又被诗人在《我的素描》中描写成一个“寂寞的生物”:

辽远的国土的怀念者,
我,我是寂寞的生物。

假如把我自己描画出来,
那是一幅单纯的静物写生。

我是青春和衰老的集合体,
我有健康的身体和病的心。

在朋友间我有爽直的声名,
在恋爱上我是一个低能儿。

因为当一个少女开始爱我的时候,
我先就要栗然地惶恐。

我怕着温存的眼睛,
像怕初春青空的朝阳。

我是高大的,我有光辉的眼;
我用爽朗的声音恣意谈笑。

但在悵郁的时候我是沉默的，
悵郁着，用我二十四岁的整个的心。

“年轻的老人”也好，“寂寞的生物”也罢，都是一个不能直面现代生活，不断地把目光转向回忆以寻求慰藉的抒情主体。

在编选《中国新文学大系·诗集》时，朱自清曾把戴望舒归入“象征诗派”，并与其他同派诗人进行比较：“戴望舒氏也取法象征派。他译过这一派的诗。他也注重整齐的音节，但不是铿锵的而是轻清；也找一点朦胧的气氛，但让人看得懂；也有颜色，但不像冯乃超氏那样浓。他是要捕捉那幽微的精妙的去处。”^①朱自清在这里以比较的方法准确地凸显了戴望舒诗歌的独特性。所谓“幽微的精妙的去处”，在戴望舒的诗中，常常和纷繁多姿的记忆联系在一起。

曾有研究者指出戴望舒对于“寂静”、“温柔”、“古旧”、“迢遥”等形容词的偏爱，认为其中主要原因，是“戴氏相当长时期游离于时代与社会的风潮之外，沉湎于极端个人化，或者说，私人化的情感小天地之中，他是拒绝一般新东西的”。而在动词运用方面，戴望舒的诗也独具特色，“几乎看不到什么强有力的动作”，“即使有所动作，也总是给予种种限制，尽量加以缩小和放慢……弱化的动作在集中俯拾皆是，它们与细心采撷的别的词一起，织成了戴望舒质地精美而柔软的大部分诗章。”^②这种鲜明的语言风格，是构成戴望舒独特的诗歌气质的重要部分。

与之相呼应，“怀念”一词在戴望舒第二阶段的作品也十分常见。在他这一时期的诗里，抒情主人公常常以“怀念者”的姿态出现：

辽远的国土的怀念者，
我，我是寂寞的生物。

（《我的素描》）

① 朱自清：《导言》，《中国新文学大系·诗集》，上海良友图书印刷公司，1935年版，第8页。

② 江弱水：《抽丝织锦》，北京大学出版社，2010年版，第148—150页。

而在我坚而冷的圈椅中,在日暮,
我将看见,在我昏花的眼前
飘过那些模糊的暗淡的影子:
一片娇柔的微笑,一只纤纤的手,
几双燃着火焰的眼睛,
或是几点耀着珠光的眼泪。

(《老之将至》)

一方面,诗人沉迷于咀嚼、玩味鲜活微妙的记忆细节,一方面又担心记忆的流逝使脆弱的心灵无所依凭而终归陷落:

是的,我将记不清楚了:
在我耳边低声软语着
“在最适当的地方放你的嘴唇”的,
是那樱花一般的樱子吗?
那是茹丽苔吗?飘着懒倦的眼
望着她已卸了的锦缎的鞋子?……
这些,我将都记不清楚了,
因为我老了。

我说,我是担忧着怕老去,
怕这些记忆凋残了,
一片一片地,像花一样,
只留着垂枯的枝条,孤独地。

(《老之将至》)

在戴望舒诗歌创作的三个时期中,中期作品是高潮部分。戴望舒在这一个时期对法国象征主义诗歌的多方面借鉴,也有力地提升了其诗歌写作的艺术水准。1935年,戴望舒在巴黎拜会了法国当代著名诗人茹勒·许拜维艾尔

(Jules Supervielle, 1884—1960)。据戴望舒的记述,两人相谈甚欢。当许拜维艾尔询问戴望舒喜欢哪几位法国诗人时,戴望舒罗列出一长串法国诗人的名字,“或许是韩波(Rimbaud)和罗特亥阿蒙(Lautréamont);在当代人之间呢,我从前喜欢过耶麦(Jammes),福尔(Paul Fort),高克多(Cocteau),雷佛尔第(Reverdy),现在呢,我已把我的偏好移到你和爱吕阿尔(Eluard)身上了。”^①这一份“驳杂”的法国诗人名单既透露出戴望舒接受法国诗歌的变化,也表明其中期作品接受象征主义诗歌的丰富性。

而施蛰存曾指出戴望舒的诗歌写作和他的诗歌翻译之间的对应性:“望舒译诗的过程,正是他创作诗的过程。译道生、魏尔伦诗的时候,正是写《雨巷》的时候;译果尔蒙、耶麦的时候,正是他放弃韵律,转向自由诗体的时候。后来,在四十年代译《恶之花》的时候,他的创作诗也用起脚韵来了。”^②譬如,《村姑》一诗明显受到耶麦的《少女》一诗的影响,《我的记忆》受到耶麦的《膳厅》的影响。而耶麦的这两首诗,戴望舒都曾翻译。

而被杜衡称之为“差不多灌注着作者底整个灵魂”的《乐园鸟》,可以看作是戴望舒这一时期诗歌的终结之作:

飞着,飞着,春,夏,秋,冬,
昼,夜,没有休止,
华羽的乐园鸟,
这是幸福的云游呢,
还是永恒的苦役?

渴的时候也饮露,
饥的时候也饮露,
华羽的乐园鸟,
这是神仙的佳肴呢,

① 戴望舒:《记诗人许拜维艾尔》,《新诗》,1936年第1卷第1期。

② 施蛰存:《〈戴望舒译诗集〉序》,《戴望舒诗集》,湖南人民出版社,1983年版。

还是为了对于天的乡思？

是从乐园里来的呢，
还是到乐园里去的？
华羽的乐园鸟，
在茫茫的青空中
也觉得你的路途寂寞吗？

假使你是从乐园里来的
可以对我们说吗，
华羽的乐园鸟，
自从亚当、夏娃被逐后，
那天上的花园已荒芜到怎样了？

诗人向乐园鸟发出了一系列的疑问，尤其是诗末那一声冷峻的质询，彻底消解了诗人曾在《对于天的怀乡病》中表述的“回返/到那个天，到那个如此青的天”的幻想。当这种向上的主体失去必要的动力之后，就有了向下的毁灭性坠落：

乐在其中，乐在空与时以外，
我和欢乐都超越过一切境界，
自己成一个宇宙，有它的日月星，
来供你钻研，让你皓首穷经。

或是我将变成一颗奇异的彗星，
在太空中欲止即止，欲行即行，
让人算不出轨迹，瞧不透道理，
然后把太阳敲成碎火，把地球撞成泥。

（《赠克木》）

值得注意的是,尽管身处上海这样的现代都市,戴望舒的前期和中期作品却并没有把他的诗歌触角伸向烟囱、汽车、摩天大楼等城市意象,相反地,他的诗鲜明地表现出对现代生活和现实人生的冷漠性和绝缘性,以致他的朋友刘呐鸥曾作出这样的善意提醒:“又因航空思想的普及,也产生了许多关于飞行的诗,我很想你能对于这新的领域注意,新的空间及新的角度都能给我们新的幻想意识情感。”^①

左翼诗人蒲风曾以阶级分析的方法来评判戴望舒的诗,认为这是一个“没落阶级”的低沉歌唱:“在戴望舒的《望舒草》(一九三三)里,他轻轻地唱出他的虚无,写出他的古旧的回忆,他诚有没落后投到都市里来的地主的悲哀呵!”^②而在另一篇评论中,蒲风又指出戴望舒诗中的女性形象不是现代都市中的摩登美女,而是一些面目模糊的旧式闺秀小姐形象。^③如果撇开其二元对立的思维模式,蒲风对戴望舒诗歌某种精神气质的把握应该说还是相当准确的。不过,蒲风的这个批判性意见将在戴望舒后期大多数作品中失效。

三、“只为灾难竖里程碑”

《灾难的岁月》是戴望舒的最后一本诗集,收入他1934年至1945年间的作品。其中前9首是第二时期作品风格的延续。1937年全面抗战爆发后,戴望舒曾搁笔一年多时间,直到1939年写作《元日祝福》一诗,才重新开始诗歌写作。面对民族的巨大灾难,每一位有良知的诗人都会调整自己的抒情姿态。戴望舒也不例外。诗人以自己的诗歌为这场灾难树立起一块里程碑,记录了民族的苦痛与坚韧。不过,戴望舒的转变不是像一些诗人那样以诗歌被动地去“反映”现实,而是坚持以一种诗歌的特殊方式去观照现实。在《关于国防诗歌》一文里,戴望舒表达了他关于新诗和社会政治主题关系的思考,他首先承认这种关系的存在,“诗中是可能有阶级、反帝、国防或民族的意识情绪的存在的,但我们不能说只有包含这种意识情绪的诗是诗,是被需要的,我们不能说诗一定要包含这种意识情绪,除非我们否定人的思想感情的存在,

① 刘呐鸥:《致戴望舒》(1932年),孔另境编:《现代作家书简》,花城出版社,1982年版,第186页。

② 蒲风:《五四到现在的中国诗坛鸟瞰》,《诗歌季刊》,1935年第1卷第2期。

③ 蒲风:《论戴望舒的诗》,《东方文艺》,1936年第1卷第1期。

否定人的存在”，不过，他也十分清醒地指出，“一首有国防意识的诗可能是一首好诗，唯一的条件是它本身是诗。”^①

事实上，戴望舒在1930年经冯雪峰介绍加入“左联”后，也曾创作过两首表现无产阶级革命主题的诗：《流水》和《我们的小母亲》。与诗人同一时期的其他诗作相比，如《八重子》、《百合子》、《烦忧》等，这两首诗与戴望舒的诗歌气质格格不入，不免显得有些“另类”。诗人的创作并没有从这两首诗开始出现明显的转向，而是在浅尝辄止之后，又回到原来的风格上，使得这两首诗成为其创作历程中的难以归类的“孤例”。值得注意的是，戴望舒生前自编的几本诗集都没收入这两首诗，由此可见他本人对它们也不满意。

而《元日祝福》这首在主题和抒情风格迥异于以往作品的诗作，是戴望舒诗歌写作的一个转折点，“在诗人的发展中，不仅仅在思想上，成了最后阶段的明确无误的前奏。接着陆续产生的诗篇是自由体和格律体并用，试图协调旧的个人哀乐和新的民族和社会意识，也试图使它的艺术适应开拓了的思想 and 感情的视野。”^②像《我用残损的手掌》一诗，更是这一时期最有代表性的作品：

我用残损的手掌
摸索这广大的土地：
这一角已变成灰烬，
那一角只是血和泥；
这一片湖该是我的家乡，
（春天，堤上繁花如锦障，
嫩柳枝折断有奇异的芬芳）
我触到荇藻和水的微凉；
这长白山的雪峰冷到彻骨，
这黄河的水夹泥沙在指间滑出；

① 戴望舒：《关于国防诗歌》，《新中华》，1937年第5卷第7期。

② 卞之琳：《〈戴望舒诗集〉序》，《卞之琳文集》（中卷），安徽教育出版社，2002年版，第352页。

江南的水田,你当年新生的禾草
是那么细,那么软……现在只有蓬蒿;
岭南的荔枝花寂寞地憔悴,
尽那边,我蘸着南海没有渔船的苦水……
无形的手掌掠过无限的江山,
手指沾了血和灰,手掌粘了阴暗,
只有那辽远的一角依然完整,
温暖,明朗,坚固而蓬勃生春。
在那上面,我用残损的手掌轻抚,
像恋人的柔发,婴孩手中乳。
我把全部的力量运在手掌
贴在上面,寄与爱和一切希望,
因为只有那里是太阳,是春,
将驱逐阴暗,带来苏生,
因为只有那里我们不像牲口一样活,
蝼蚁一样死……那里,永恒的中国!

首先,这首诗采用的是自由诗的形式,其中所呈现的阔大的视野和悲壮的情怀,是戴望舒此前的诗歌中看不到的。其次,诗人以一种细腻的笔法向我们尖锐地刻画了中国大地遭受到的巨大创伤以及其中蕴含的坚韧和希望。面对如此庞大的主题,诗人没有使用那些空泛的“大词”,而是通过一种个人化的想像方式来有力地推动诗歌情境的发展。这种个人化的想像方式同样在《狱中题壁》中得到运用:

如果我死在这里,
朋友啊,不要悲伤,
我会永远地生存
在你们的心上。

你们之中的一个死了，
在日本占领地的牢里，
他怀着的深深仇恨，
你们应该永远地记忆。

当你们回来，从泥土
掘起他伤损的肢体，
用你们胜利的欢呼
把他的灵魂高高扬起。

然后把他的白骨放在山峰，
曝着太阳，沐着飘风：
在那暗黑潮湿的土牢，
这曾是他唯一的美梦。

这里表现的是情感是对侵略者的痛恨和对胜利的展望，作者以一种含蓄而节制的抒情方式。这种节制既包括对情感内容的驾驭，也包括诗歌形式规范的制约。对表达效果而言，它不仅不会产生削弱作用，反而使之有所加强。

此外，《心愿》、《等待》、《等待》(其二)、《口号》等诗也具有类似于上述诗作的某些特点。

戴望舒在 1940 年代关于诗歌的音乐性问题的思考也发生了一些微妙的变化，他在一篇诗论中写道：

把不是“诗”的成分从诗里放逐出去。所谓不是“诗”的成分，我的意思是说，在组织起来时对于诗并非必需的东西。例如通常认为美丽的词藻，铿锵的韵音等等。

并不是反对这些词藻、音韵本身。只是当它们对于“诗”并非必需，

或妨碍“诗”的时候,才应该驱除它们。^①

这里的态度显然已经没有当年那种决绝。也就是说,诗人有条件地认可诗中音节、词藻的推敲。这种观念上的变化也反映在他的创作中。我们注意到,戴望舒的一些后期作品仍然葆有中期作品的抒情风格。如《白蝴蝶》(1940年作)对寂寞主题的抒写,显得利落而空灵:

给什么智慧给我,
小小的白蝴蝶,
翻开了空白之页,
合上了空白之页?

翻开的书页:
寂寞;
合上的书页:
寂寞。

而《在天晴了的时候》一诗,则让我们看到生命在灾难岁月的短暂间隙中得以伸展的动人场景:

在天晴了的时候,
该到小径中去走走:
给雨润过的泥路,
一定是凉爽又温柔;
炫耀着新绿的小草,
已一下子洗净了尘垢;

^① 戴望舒:《诗论零札》,原载香港《华侨日报》“文艺周刊”1944年第2期,此据梁仁编:《戴望舒诗全编》,浙江文艺出版社,1989年版,第703页。

不再胆怯的小白菊，
慢慢地抬起它们的头，
试试寒，试试暖，
然后一瓣瓣地绽透；
抖去水珠的凤蝶儿
在木叶间自在闲游，
把它的饰彩的智慧书页
曝着阳光一开一收。

到小径中去走走吧，
在天晴了的时候：
赤着脚，携着手，
踏着新泥，涉过溪流。

新阳推开了阴霾了，
溪水在温风中晕皱，
看山间移动的暗绿——
云的脚步迹——它也在闲游。

在战乱的年代里，小草、小白菊、凤蝶儿早已成稀世之物，它们的出现，自然蕴含了诗人对于胜利的坚定信念和殷切期望。而这种信念和期望，又让这首诗不同于诗人此前相近风格的作品。这种风格上的同中有异在《赠内》一诗里表现得最为突出：

空白的诗帖，
幸福的年岁；
因为我苦涩的诗节，
只为灾难竖里程碑。

即使清丽的词华
也会消失它的光鲜，
恰如你鬓边憔悴的花
映着明媚的朱颜。

诗人在这里让国家的苦难和爱人的憔悴紧紧联系在一起，大爱和小爱相互交织，令人读来不胜唏嘘。

四、“中介”的意义

戴望舒与李金发的不同，正在于他能立足于自己的感情和表达的需要去接受象征主义诗歌。李金发的诗是借中国人之手写的法国象征派诗歌，他的“弃妇”可以说是波特莱尔散文诗描写的巴黎寡妇的姊妹；戴望舒则以个人的体温融化了西方象征主义诗歌的一些色彩，把它改造成了一种个人的抒情形式，为对现代生活有着强烈的不适感的、患上郁郁寡欢的都市病的人提供了一条通向记忆和幻想的解脱之路。的确，戴望舒是一个优秀的抒情诗人而不是一个伟大的诗人，他的诗境界不大，质地柔弱，正如朱光潜所批评的那样，“视野似乎还太狭窄，……感觉似乎还太偏，甚至于还没有脱离旧时代诗人的感觉事物的方式。”^①但历史地看，戴望舒的诗通过返回个人记忆和梦想的方式，推进了现代汉语诗歌对现代诗意的探求。就近来看，如前所说，他不再像李金发那样移植西方诗歌，而是用中国的抒情传统嫁接了西方的象征主义诗歌，从而改变了外来的象征主义诗歌与现实中国经验和古典情调隔着一层的状态。就远一点看，经由个人记忆、梦想的“返回”和象征技巧的运用，更新了新诗的“自我”形象，使之少了许多早期新诗的浮泛色彩，而拥有更多的血肉感和真切感。

戴望舒是中国诗歌寻求现代性的一个重要的中介，无论在经验的意义上还是在技艺的意义上，现代汉语诗歌都需要戴望舒这样一条通过“返回”来抵达现代的道路。因为有了戴望舒，象征主义在中国文学的语境里变得可以被

^① 朱光潜：《望舒诗稿》，《文学杂志》，1937年第1卷第1期。

接纳了;因为有了戴望舒的诗歌,“新”与“旧”似乎不那么势不两立了;因为有了戴望舒对城市病象的一唱三叹,人们对以城市发展为标志的现代生活的感情变得复杂起来了。正如杜衡所说的,“在望舒之前,也有人把象征派那种作风搬到中国底诗坛上来,然而搬来的却正是‘神秘’,是‘看不懂’那些我以为是要不得的成份。望舒底意见虽然没有像我这样绝端,然而他也以为从中国那时所有的象征诗人身上是无论如何也看不出这一派诗风底优秀来的。因而他自己为诗便力矫此弊,不把对形式的重视放在内容之上;……望舒底作品,很少架空的感情,铺张而不虚伪,华美而有法度。倒的确走的诗歌底正路。”^①由此可见,戴望舒并不亦步亦趋地盲从西方诗歌,而是自觉追求西方影响的中国化。

通往现代的道路是多条的。并不是只有前瞻、眺望才能走向现代,以“回返”的方式同样也能抵达现代。很难想像,如果没有戴望舒这个中介,没有他记忆与梦想的“调剂”,现代主义诗歌实验会在1930年代的中国吸引那么多的诗歌作者与读者。

第二节 《现代》的诗歌

1932年5月,《现代》杂志在上海创刊,1935年5月停刊,历时三年,共出版34期。其中第1—2卷共12期由施蛰存一人主编;从第3卷第1期开始由施蛰存和杜衡共同主编,至第6卷第1期,共19期;之后的3期,书局换了老板,施蛰存和杜衡都辞去编务,刊物也变为并不专载文艺的综合性刊物了,继任主编是汪馥泉。

在《现代》杂志的《创刊宣言》中,施蛰存一面强调《现代》并非同人杂志,倡导一种更大的包容性:“并不预备造成任何一种文学上的思潮、主义或党派”,一面又不得不承认编辑个人艺术趣味对刊物风格的影响,“本志所刊载的文章,只依照着编者个人的主观为标准。至于这个标准,当然是属于文学

^① 杜衡:《序》,戴望舒:《望舒草》,上海:现代书局,1933年版,第7—8页。

作品的本身价值方面的”。^①从该刊的后来的实际运作看,二者不仅不矛盾,反而相得益彰。

从施蛰存主编和参与主编的31期《现代》杂志中出现的作者和发表的作品来看,的确具有兼容并包的特点,当日文坛上的大部分名家,虽然思想观点各异,分属不同的文学社团和文学流派,但都乐于在这本杂志上发表作品。其中发表诗歌的有戴望舒、施蛰存、朱湘、莪伽(艾青)、郭沫若、李金发、何其芳、臧克家、玲君、史卫斯、陈江帆、宋清如、林庚、金克木、钟敬文、欧外鸥、徐迟、金伞、厂民(严辰)、吴奔星、路易士、邵洵美、南星、吴汶等作者。由于众多优秀诗人的参与,《现代》杂志无疑成为中国新诗发展历程中的一个重要话语据点。

一、“纯然的现代的诗”

《现代》发表的诗歌,大多为象征主义之后的现代诗。这与戴望舒实际上是该杂志一位不具名的诗歌编辑有关,也与主编施蛰存本人对现代诗情有独钟有关。^②仅以第1卷为例,共发表本国诗人的作品26首,其中戴望舒后期象征派风格的诗11首,约占42%;施蛰存的意象诗5首,约占20%;而其他诗人的作品,艾青以“莪伽”的笔名发表的3首诗具有明显的印象派风格;何其芳2首其中一首的题目就是《季候病》;朱湘2首在形式上保持了格律诗派的谨严,但借鉴的已是法国诗的形式,意象与风格也让人联想到波特莱尔。^③在发表译诗方面,即使排除不分行的散文诗,也还有25首,数量上与本国诗人的创作大体相当:其中后期象征派诗人夏芝(现通译叶芝,William Butler Yeats)7首、核佛尔第(Piepre Reverdy)5首;美国意象派女诗人陶立德尔(H. D.)、史考德(Evelyn Scott)、罗慧儿(Amy Lowell)三人共7首;日本新感觉派诗人的诗6首。这些译诗几乎全是后期象征派以来的现代主义作品。

发表的创作和翻译对现代主义倾向如此偏爱,而戴望舒的创作和译诗又

^① 施蛰存:《创刊宣言》,《现代》,1932年第1卷第1期。

^② 在《现代》创刊号第68页,施蛰存还具名登过《诗集的征求》启示,其中表示:“近两年来,我对于中外现代诗很感兴趣。”

^③ 譬如发在第1卷第4期的《圈兜儿(Rodel)》等诗。

在其中占有如此大的份量,便难怪有人会说象征派诗是以《现代》为大本营,许多人都成了戴望舒的“党徒”。^①实际上,1930年代中国诗坛上“现代派诗”(或“现代诗派”)一名的由来,既由于这种诗风在当时成一时之盛,也由于大量发表此类诗作的刊物就叫《现代》。^②

事实上,新诗发展到1930年代,正面临着一次重要的转型,即从前现代的诗转型为真正意义上的现代诗。而《现代》杂志在这次转型中扮演了一个非常重要的角色。施蛰存曾这样阐述《现代》杂志的诗歌理念:

《现代》中的诗是诗。而且是纯然的现代的诗。它们是现代人在现代生活中所感受的现代的情绪,用现代的词藻排列成的现代的诗形。

所谓现代生活,这里面包含着各式各样独特的形态:汇集着大船舶的港湾,轰响着噪音的工场,深入地下的矿坑,奏着Jazz的舞场,摩天楼的百货店,飞机的空中战,广大的竞马场……甚至连自然景物也与前代的不同了。这种生活所给与我们的诗人的感情,难道会与上代诗人们从他们生活中所得到的感情相同的吗?

《现代》中有许多诗的作者曾在他们的诗篇中采取一些比较生疏的古字,或甚至是所谓“文言文”中的虚字,但他们并不是有意在“搜扬古董”。对这些字,他们没有“古”的或“文言”的观念。只要适宜表达一个意义,一种情绪,或甚至是完成一个音节,他们就采用了这些字。所以我说它们是现代的词藻。

胡适之先生的新诗运动,帮助我们打破了对于中国旧体诗的传统,但从胡适之先生一直到现在为止的新诗研究者却不自觉地坠入于西洋旧体诗的传统中。他们以为诗该是有着整齐的用韵法的,至少该有整齐

① 施蛰存在一封给戴望舒的信中说过:“有一个南京的刊物说你以《现代》为大本营,提倡象征派诗,现在所有的大杂志,其中的诗人大多是你的党徒。”孔另境编:《现代作家书简》,花城出版社,1982年版,第78页。

② 孙作云发表于1935年的《论“现代派”诗》(载《清华周刊》1935年第43卷第1期)是专门讨论这一诗风的较早的一篇文章,其中提出:“这派诗是现在国内诗坛上最风行的领域,特别是从一九三二年以后,新诗人多属此派,而为一时之风尚。因为这一派的诗还在生长,只有一种共同的倾向,所以只好用‘现代派诗’名之,因为这一类诗多发表于《现代》杂志上。”

的诗节的。于是乎十四行诗，“方块诗”，也还有人紧守着规范填做着。这与填词有什么分别呢？《现代》中的诗，大多数是没有韵的，句子也很不整齐，但它们都有相当完美的“肌理”（Texture），它们是现代的诗形，是诗！（有一部分诗人主张利用“小放牛”“五更调”之类的民间小曲作新诗，以期大众化，这乃是民间小曲的革新，并不是诗的进步。）^①

施蛰存执笔的这篇诗论几乎可以看作新诗“第二次革命”的宣言书。关于《现代》杂志发表的诗歌的特点，这里表述得比较明晰：首先，《现代》所倡导的诗，首先必须是诗，“并不是什么唯物文学，而作者在写诗时的 Ideology（思想方式）乃是作为一个诗人的 Ideology（思想方式）”，“必须要从景物的描写中表现出作者对于其所描写的景物的情绪，或说感应，才是诗。”^②就是说，诗所重视的不是客观材料多寡和描写的具体性，而是追求表现情绪与感觉的丰富性，体现诗之为诗的艺术思维方式。其次，《现代》的诗，不仅是诗，“而且是纯然的现代的诗”。这个“现代”一方面体现为“现代的情绪”，另一方面表现为“用现代的词藻排列成的现代的诗形”。什么是“现代的情绪”？在施蛰存看来是现代人对工业社会的复杂情绪反应，它像现代生活形态一样是“各式各样”的，然而又是不同于古代的。而“现代的诗形”，讲的是内在的“肌理”而不是句子的整齐和有规律的音节，从根本上看，就是主张自由诗的形式。第三，这种“纯然的现代的诗”不仅区别于传统的古典诗歌，而且把以往和当时探索其他道路的新诗也放进了“旧体诗”的范畴。文章的言外之意显然是：新月诗派外求形式是“坠入于西洋旧体诗的传统中”，而“中国诗歌会”利用中国民间歌谣等形式作诗是为了大众化的目的，当时这两种倾向虽然是一西一中，但都是“旧体”的，都不是真正“现代”的。

施蛰存这里表达的诗歌观点，与前一年《现代》上发表的戴望舒的《望舒诗论》非常接近，差异之处只在施蛰存强调了情绪的现代感。然而这种强调却是点睛之笔，昭彰了 1930 年代中国诗歌提出的新的课题。如果说，初期

① 施蛰存：《又关于本刊中的诗》，《现代》，1933 年第 4 卷第 1 期。

② 施蛰存：《关于本刊所载的诗》，《现代》，1933 年第 3 卷第 5 期。

“白话诗”,是“白话”与“文言”的对立,重心在语言的解放;“五四”时代的新诗,是旧思想旧道德与“自我”的对立,强调的是个性的张扬;1920年代中后期的新月诗派,是诗歌格律与“散文化”的对立,致力的是诗歌形式秩序的寻求;那么,1930年代《现代》的诗歌作者与编者,是把诗歌内质的现代感问题提上了议事日程,表现为“诗质”与“诗形”的对立。——从新诗的文类发展史看,这是一个由外而内、由表而里的过程。对于这一代诗人来说,他们已经不像早期新诗人那样在“古”与“新”或“文言”与“白话”之类的议题上纠缠不清,也不再只把注意力放在形式和音节等技术性层面,而是要面对一个更大的现代性命题,正如刘西渭所言:

我们的生命已然跃进一个繁复的现代;我们需要一个繁复的情思同表现。真正的诗已然离开传统的酬唱,用它新的形式,去感觉体味揉合它所需要的和人生一致的真淳;或者悲壮,成为时代的讴歌;或者深邃,成为灵魂的震颤。在它所有的要求之中,对于少数诗人,它所最先满足的,不是前期浪子式的情感的挥霍。而是诗的本身,诗的灵魂的充实,或者诗的内在的真实。^①

《现代》杂志上发表的诗,尽管作者众多,风格各异,但都遵循一个大的方向,那就是追求新诗的现代化。

二、都市想像空间的开拓

《现代》诗歌的现代品格的一个重要表征,就是都市想像空间的开拓。《现代》杂志发表的以现代城市生活为题材的诗,共有50多首。这些诗涉及到城市生活的方方面面。高楼大厦、挥舞着巨臂的起重机、闪烁的霓虹灯、嘈杂的廉价宾馆、醉醺醺的水手、铁窗内张望的囚犯、寂寞歌唱的歌女、濒死的肺结核病患者,等等,都在诗人的笔下得到表现。

关于诗人和现代城市的批判性关系,一位西方评论家这样写道,“诗人们

^① 刘西渭:《鱼目集——卞之琳先生作》,刘西渭:《咀华集》,人民文学出版社,2001年版,第79页。

既真正地、又象征性地居住在建筑物巨大门面背后的顶楼和阁楼里：不是梦想着一座美化的城市，一种新的秩序，而是力图向自己说明为什么在如此深信能够获得拯救的社会里他们却必然要毁灭。”^①尽管中国城市的发展进程要远远落后于西方国家，但就《现代》刊载的城市题材诗歌而言，移用上述描述基本上也是有效的。

不同于早期新诗中所呈现的模糊的城市形象——马路上只是飞跑着些人力车夫的身影，人们对声、光、电、气充满好奇与憧憬，《现代》杂志发表的诗的题材、意象已从“熟悉的社会”转向“陌生的城市”，并从城市的浮华走向内心的孤寂和荒凉。1930年代的现代诗中出现了大量的都市场景和意象，如街道、华灯、摩天大楼、咖啡馆、舞女和爵士乐，虽然也还有1920年代初郭沫若式的对工业文明的激情拥抱，如徐迟笔下的《二十岁人》，穿着雪白的衬衫，挟着网球拍子，边抽着烟边哼着英文歌曲，年青而又快乐，偶尔抬起头来望望高楼上的大钟，就生发了“都会之满月”的奇妙想像：

写着罗马字的

I II III IV V VI VII VIII IX X XI XII代表的十二个星；

绕着一圈齿轮。

夜夜的满月，立体的平面的机件。

贴在摩天楼的塔上的满月。

另一座摩天楼低俯下的都会的满月。

短针一样的人，

长针一样的影子

偶或望一望都会的满月的表面。

^① G·M·海德：《城市诗歌》，马·布雷德伯里、詹·麦克法兰编、胡家峦等译：《现代主义》，上海外语教育出版社，1992年版，第313页。

知道了都会的满月的浮载的哲理，
知道了时刻之分，
明月与灯与钟的兼有了。

(《都会的满月》)

“月亮”的意象在这里已不再具有古典诗歌里的内涵，它跟现代都市和机械文明联系在一切，也不再高悬于中天，而是低于摩天大楼的高度。徐迟向我们呈现的，其实是一个现代时间的形象。它的脚步声是紧张而急促的，在这种快节奏的运动中，人在不知不觉间就成了它的俘虏。

G·M·海德曾在论述现代城市诗歌时，曾以詹姆斯·汤姆森的《可怖的夜城》为例，作了如下描述：“朦胧地出现在诗歌内外的一个非常现代的形象，一个幽灵般的对话者说，即使取下时钟的指针，它还是跑个不停：

象一个被热切思想支配的人，
他冷冷地回答，拿一个时钟，抹掉
圆形的时间标记和数字；
拆下指针，揭去钟面；
机件仍将继续工作，直到发条停掉；
虽然失去目的，没有用处，却依旧走个不停。^①

海德在这里所描述的，实际上也是现代时间的形象。工业革命之后的现代世界，人们的生活节奏明显加快，古典时代的悠闲田园生活被彻底打破，时间的脚步因此变得更为急促。

在现代都市中，人不仅是时间的俘虏，同时还是物质、金钱和欲望的俘虏。苏俗的《街头的女儿》一诗，写的是一个在街头逡巡猎客的卖笑女子：

^① G·M·海德：《城市诗歌》，马·布雷德伯里、詹·麦克法兰编、胡家峦等译：《现代主义》，上海外语教育出版社，1992年版，第318页。

烦厌的是黄梅时节的阴雨天，
她喜欢月子飘上来的黄昏。
嘴角上衔着一根香烟，
提着空的皮夹子，
在水门汀的路上，
孤零地漫步，孤零地。

疲倦了的眸子，
勉强流出一点风骚；
一对飞眼，跟着
一个两个烟圈。
提着空的皮夹子，
等着买笑的男子。

路旁的小贩对她嘲弄：
“只要有一天我买到头奖，
只要有一天……”
这样的调笑她习惯了，
只自己冷落地想起：
“怎么这生意还会冷落？”

人们在街头浪似的翻着，
买笑的男子哪里去了？
年红灯一片一片的，
她的同伴一群一群的。
她夹着空的皮夹子，
烦忧地走在回家的路上。

诗中不仅有对风尘女子的怜悯与同情，也隐含了诗人对都市生活阴暗面

的批判。这个批判主题在吴汶的《七月的疯狂》一诗中得到更尖锐的表达：

纱窗，涨成大贾的腹，
夜叉的腮边，
黑夜的长蛇吮着明眸的祸水。

年红，浓烈地抓人
波动着爬过街头，
勾成七月的疯狂。

我敲开妖都第二扇门，
昂扬在衣角呐喊，
迈进接吻市场。

旋律，女人股间的臭，
地板上滚着威士忌的醉意，
棺盖开后的尸舞。

作者把城市想像成一个“妖都”，大腹贾、夜叉般的女人，在霓虹灯和威士忌的刺激之下，在七月的夜晚极尽癫狂之能事，然而，在诗人看来，他们之间是赤裸裸的金钱关系：他们的接吻是“市场”化的，他们跳的舞蹈如同“棺盖开后的尸舞”。

同样是对城市的批判，李金发的《忆上海》选取的是一个较为宏观的视角，抒写“我”和上海之间纠缠不清的爱恨情仇：

容纳着鬼魅与天使的都市呀！
古世纪的 chaos 将在你怀里开始了，
你犹装出乐观者之谄笑，
欠伸着如初醒之女儿。

你于我是当年之仇讎之祖先，
因为你使我呼吸人生之气息，
你于我是挽臂徐行之伴侣，
因为你示我如何吮取鲜果之液。

我曾在你怀里哭泣嬉笑，
使唯一的听者皱眉或魂荡；
我曾在人马丛集中张皇疾走，
致手足疲靡而心儿跳跃。

悠悠长夜的华屋之一角，
我紧抱着彼人漫舞，
乐声婉转如祈祷者之祝福，
我的心可是摇曳欲坠于幸福之梢。

我不说那是盛年之华，
歌唱时赞赏者的拍手，
但我的必能取胜的斗争之勇气，
得到如夜来梟声之威吓。

你已满足于我的不幸罢！
无灵如荡妇的诱惑者，
我将在南国的山川之垠，
宣唱你巫女似的不可宥之罪过。

李金发的这首诗对上海的种种“巫女似的不可宥之罪过”作了详尽的清算，让人很自然地联想起波德莱尔对于巴黎的批判性想像。而施蛰存的《桃色的云》一诗中的批判主题则隐含着某种社会政治性的诉求：

在夕暮的残霞里，
从烟囱林中升上来的
大朵的桃色的云，
美丽哪，烟煤做的，
透明的，桃色的云。

但桃色的云是不长久的，
一会儿，落日就疲惫地
沉下大西路去了。

鹊噪鸦啼的女织工
从逼窄的铁门中涌出来时，
美丽的桃色的云
就变做在夏季的山谷中
酿造狂气的暴雨的
沉重而可怕的乌云了。

“酿造狂气的暴雨的/沉重而可怕的乌云”让人不免联想到某些革命性的意象。

除尖锐的批判主题之外，有些诗人抒写的是一种都市里生发的寂寞和乡愁。这些诗主要表现来自乡村的诗人对于城市的“水土不服”的反应，以及由此引起的寂寞乡思。譬如，陈江帆的《小公寓》：

我流居在小小的公寓中，
在它上面是没有秋天的，
没有我家的秋天。

七月使鼯鼠营巢了，
八月使螽斯振羽了，

九月使蟋蟀入我床下，
我家的秋天也有古典的程序。

而这里的秋天也失了煽动力，
日月悠悠地寒了，
小公寓能悦耳些吗？
流行的老是市尘的调子？

小公寓永远要应和市尘的吧？
让自己喜喝的心耽溺着，
思秋病是我馥郁的混合酒。

这个蜗居于一个小公寓的主人公，苦苦寻找秋天而不得，因为在城市里，只有喧嚣的市声，没有季节的流转，秋天在这里自然就“失了煽动力”，于是这位主人公只好以酒浇愁，打发内心的寂寞。这种深深的寂寞同样也感染了一个初到都市的年轻人：

比漠夜的沙风更无实感的，
都市底大厦下的烟雾哟：

低压着生活之流动的烟雾，
也免不了梦的泡沫之气息；

溶化在第二十一层房顶上的
秋夜之天空，
在透露着青苍的幽郁。

也会遇见熟识的眼吗？
街灯之行列，

沉落在淆乱空间观念的
纵的与横的综错里了。

落叶也该有其萧瑟的，
然而行道树之秋，
谢绝了浪游者的寄情。

嚣骚，嚣骚，嚣骚，
嚣骚里的生疏的寂寞哟。

(宗植：《初到都市》)

在举目无亲的都市里，年轻人真切地感受到梦的破灭，感受到喧嚣中的无边的寂寞。这种寂寞感其实就是波德莱尔笔下的“人群中的孤独”。

有趣的是，一位诗人在表现初恋主题时，竟然一方面借助汽车引擎为爱情提供强大的动力：“这夏午的大道，/像一面镜子，反射着/炽火的炙热，/怒潮的狂奔，/与引擎的震动，/再有含着笑意的嘴，/和二道深藏在浓长的睫毛中/闪耀着热情的光。”（洛依：《夏午的大道》）另一方面又试图以城市的灯光和机器的轰鸣来掩饰求爱者的紧张与惊慌：“幸而有灯光的黄昏，/荫蔽了初恋的脸红；/幸而有机声的震响，/掩护了初恋的嚤呐；/但这车厢/为什么如此颤动呢？/在不经意中，/我的肩骤投入了他的怀里，/虽然有昏黄的灯光，/与震响的机声，/也难荫蔽这火烧的双颊，/与翕张的唇吻了。”

《现代》杂志上的城市诗的写作，无疑受到该刊一些相关的批评文章和译诗的推动。《现代》第3卷第1期发表了施蛰存和徐霞村翻译的《桑德堡诗抄》，共8首诗。施蛰存专门撰文介绍桑德堡：“他歌唱芝加哥摩天楼、雾、郊游的小舟、大旅馆窗外的夕阳、流氓；他歌唱炼钢工人，掘芋薯人，剥玉蜀黍人；他歌唱草碛，林莽，铁轨和马路。正如他以前的美国诗人惠特曼（Walt Whitman）一样，他突破了历来对于诗的题材之选择的传统的范畴，把一切与

日常生活接触的所见所闻都利用了。”^①这位诗人对于现代都市的想像无疑为当时的中国诗人提供了有益的参照。后来邵洵美在他的《现代美国诗坛概观》一文中,对美国的“城市诗”的概况作了专门的介绍:“机械文明的发达,商业竞争的热烈:新诗人到了城市里。于是钢骨的建筑,柏油路,马达,地道车,飞机,电线等便塞满了诗的字汇。”并引用一位美国诗人的话,来说明城市诗的特质:“以前的诗,音调与情感,都是温柔的。现在的诗是坚硬的了,有边缘,又有结构;又有一种勇敢的突出的思想的骨干。”^②这些评介文章和诗歌翻译,与城市诗的写作构成一种良好的互动。

三、新诗的重要话语据点

《现代》创刊后的第2期即发表了编者施蛰存自己的5首《意象抒情诗》,很容易让人们联想到胡适构想文学革命方案时,美国意象派诗歌宣言对他的启发。不过,当年胡适误读了意象派的主张,而施蛰存的这些诗则向诗坛发出了一个重新重视意象派诗的信号,也表现了新诗在现代性寻求时借鉴重心的又一次变化:最早是向西方的浪漫主义学习,后来曾对日本的小诗和印度的泰戈尔有过短暂的关注,再后来是花开两枝:一部分诗人向英美诗歌寻求形式上的启示(徐志摩、闻一多等),另一些诗人则带来了法国的象征派的风格(李金发、戴望舒等)。现在,经过了象征派的铺垫,更重视文本的独立性的意象派诗歌,在上海滩的杂志上重新登陆了。当然,《现代》的用意不在专门倡导意象派诗,而是要推进“纯然的现代的诗”,更新浪漫主义的想像方式,因此除了在第1卷第3期翻译几个意象派诗人的作品,在第4卷第6期发表徐迟《意象派的七个诗人》的介绍文章外,也翻译和介绍了不少意象派运动之后的现代美国诗人的作品,以及未来主义、立体主义、超现实主义的作品和理论。应该说,这种更“纯然”的现代诗是得到当时不少年轻的中国诗人的响应的。除施蛰存自己外,艾青、陈江帆、史卫斯、南星、玲君、金克木、林庚、徐迟、路易士等都在《现代》杂志上发表过有影响的现代诗作。

① 施蛰存:《芝加哥诗人卡尔·桑德堡》,《现代》,1933年第3卷第1期。

② 邵洵美:《现代美国诗坛概观》,《现代》,1934年第5卷第6期。

我们可以把新月诗派为代表的现代汉语诗歌的形式探索,看成是对“五四”新诗语言和形式解放运动带来的诗歌散文化倾向的反拨,却不应把《现代》杂志推动的“现代诗派”与“五四”新诗作二元对立的理解,因为它其实是一个重塑中国诗歌现代性的思潮。它的总体话题、概念是“五四”就提出来了的,但赋予了其新的内容和意识形态。就像当年胡适剪贴了意象派宣言却没有读懂它的内容,现在施蛰存可以把他的意象派抒情诗写得像模像样一样。历史地看,这是对“新诗”之“新”的一次定位:晚清以来,从黄遵宪写“新派诗”、梁启超倡导“新意境”,到胡适发动轰轰烈烈的“新诗”运动,中国诗歌一直要出传统之新,但“新”的内涵是什么,是新名词、新语言、新体式,还是新内容、新思想、新精神,不同年代不同诗人各有各的侧重,如今似乎找到了一个能够包容、整合的说法——“新”就是“现代”,就是“现代的情绪,用现代的词藻排列成的现代的诗形”。

当然,“新”是现代的灵魂,因为“现代”一词的出现,本身就是想显示自己不同于古代的姿式与精神品质。因此,“现代诗派”的诗人坚持“新诗”与“旧诗”的不同,既在语言与表达方式,更在内容的现代感。戴望舒认为不仅用文言写的古诗是旧诗,拿白话写古诗的意境同样是旧诗,“现代的诗歌之所以与旧诗词不同者,是在于它们的形式,更在于它们的内容。结构、字汇、表现方式、语法等等是属于前者的;题材,情感,思想等等是属于后者的;这两者和时代完全的调和之下的诗才是新诗。”^①而冯文炳(废名)则更为极端,要在“旧诗”与“新诗”之间划出一条清楚的界线,说旧诗的语言是诗的,内容却是散文的,新诗则完全相反,它的语言是散文的,内容却是诗的。

因为有姿式与精神上的相通,所以它们在“新诗”的名义上可以相安而不必相斥:“现代诗”也是“新诗”,或者说“新诗”可以包容现代诗。但明确的“现代”时空定位,却使他们大步越过了“五四”时代的启蒙主义诉求,直接与波特莱尔以来的现代主义相“接轨”;而“诗是诗”的强调,又使他们有足够的理由抗拒写实的“唯物文学”,专注于“现代的情绪”和感觉想像的运用,显示自己是精神的、美学的现代性,而不是器物 and 典章制度的现代化。

① 戴望舒:《谈林庚的诗见和“四行诗”》,《新诗》,1936年第1卷第2期。

《现代》的创刊推动了现代主义诗歌思潮的演进,一方面是戴望舒淡化了诗歌音乐性的外求(不再像《雨巷》之前的诗那样重视音节的玩味和倚重复句、复音、双声叠韵等修辞手段)而专注于聆听诗歌情绪本身的节奏;另一方面,是强调“知性”的作用,进一步淡化抒情而突出情境的张力和意象暗示的多重性,接纳矛盾复杂的现代经验。

对于《现代》杂志上的诗,当时也出现一些批判性的意见。曾有一位读者致信施蛰存,认为《现代》刊载的一些诗晦涩难懂,“明明像散文般的一首诗,又没有古典作弄读者,可是读上去丝毫没有诗的节奏,又起不起情感上的作用(请你不要以阅读能力来压倒我),简直可以说是一首未来派的谜子。……这一类未来派的新诗,使人玄妙,玄妙,玄妙——如入五里雾中!”施蛰存对此的答复是:“没有韵脚的诗,只要作者写得好,在形似分行的散文中,同样可以表现出一种文字的或诗情的节奏。所以,关于《现代》中所登的诗,读者觉得不懂,至多是作者技巧不够,以至晦涩难解,决不是什么形式和内容的问题。但读者如果一定要一读即意尽的诗,或是可以像旧诗一样按照调子高唱的诗,那就非所以语于新诗了。”^①

再如,左翼诗人蒲风曾把《现代》杂志视为当时中国诗坛“现代派”的重镇,认为《现代》上的诗是“五四”时期的小诗的变形,是与时代潮流相悖的:“说《现代》他是小诗的发展,这不是说他就不是诗,要不得。但我们要记起小诗时代业已过去,而这类类小诗的东西,在大时代的潮流中激荡中,终必被人遗忘的,他们的阵线的崩溃,也必迎在眼前。”^②不过,与上述读者来信不同的是,蒲风的这种批判是从社会政治立场出发的,因此并不构成一种实质性的冲击。

值得注意的是,小说家老舍在《现代》第5卷第5期发表了一首长诗《鬼曲》。按作者诗后附言中的解释,这首诗写的是一个“梦中的梦”,“在梦里,在见着很多鬼头鬼脑的人与事。我要描写他们,并且判断他们。……我不能叫这些鬼头鬼脑的人与事就那么‘人’似的,‘事’似的;我判定,并且惩罚。

^① 吴霆锐之施蛰存及施蛰存复信,《社中座谈·关于本刊所载的诗》,《现代》,1933年第3卷第5期。

^② 蒲风:《五四到现在的中国诗坛鸟瞰》,《诗歌季刊》,1935年第1卷第2期。

有点像《神曲》中的《地狱》。但只有‘地狱’而无‘天堂’等。”^①老舍的这种带有实验性的诗歌写作,同样也丰富了《现代》杂志的诗歌景观。

第三节 卞之琳、何其芳的创作

一、“汉园三诗人”的低吟浅唱

“汉园三诗人”是活跃于1930年代前期北平诗坛的一个诗人组合。这一组合的命名来自卞之琳、何其芳、李广田1936年出版的诗合集《汉园集》。这三位诗人在1930年代初期曾同窗于北京大学,经常聚在一起谈诗论艺,在文学趣味和艺术追求上多有共通之处。1934年,由郑振铎主编的“文学研究会创作丛书”拟出版一本卞之琳的诗集,卞之琳当时并未自己独享这一来之不易的盛情邀约,而是十分大方地将自己两位同窗诗友的诗作一并拿来,编成一本三人诗合集《汉园集》,以此作为彼此友谊之美好见证。该诗集1936年由上海商务印书馆出版。《汉园集》的内容编排次序如下:何其芳的《燕泥集》,收入写于1931—1934年的诗16首;李广田的《行云集》,收入写于1931—1934年的诗17首;卞之琳的《数行集》,收入写于1930—1934年的诗34首。

《汉园集》的出版,为当时的新诗坛注入了一股新鲜的活力。这部诗集甫一刊行,就有一篇评论对之做出高度评价:

打开《汉园集》,一个显明的步调,趋于一致的,便是几位作者,无论为捕捉人世间刹那感觉印象,掠取、变幻错综社会层各式光色,乃至复返各自内在心灵觅寻真挚的音籁,通过想像体会生命的纯粹,概皆极力在扩展新奇的意象,企求于文字言语所揉合的感觉样式的瑰丽与精绝。

在该文作者看来,“汉园三诗人”不仅仅给新诗读者带来这种“新奇”、“瑰丽与精绝”的阅读体验,他们的出现甚至被认为标志着“新诗在今日已然

^① 老舍:《鬼曲》,《现代》,1934年第5卷第5期。

进入了一个和既往迥然异趣的新奇天地。……新诗到如今方才符合了‘现代性’这一名词。”^①显然,这一判断并不是孤立地去看“汉园三诗人”的创作,而是将之置于新诗现代化进程的大背景之下考察,并以之作为其中一个重要节点,是富有见地的。

关于《汉园集》的出版缘起,卞之琳曾在该诗集的“题记”里交代道:“我们并不以为这些小玩意儿自成一派,只是平时接触的机会较多,所写的东西彼此感觉亲切,为自己和朋友们看起来方便起见,所以搁在一起了。”^②卞之琳在这里似乎重在强调三人作品合集的某种随意性,实际上也委婉地道出了三位作者在情感内容、抒情风格等方面的一致性。

“汉园三诗人”诗中呈现的城市,不约而同地,不是一个像上海那样光怪陆离的现代化大都市,而是一座让人易于生发遐思幽情的“古城”。这一特点显然与他们学习生活的所在地——古都北平的城市气质不无关系。他们打量城市的眼光,既不是一种艳羡的赞美,也非现代主义式尖锐的批判或质疑,而是逡巡其中,试图发现并品味某种荒凉的诗意。何其芳在《古城》一诗里这样写道:

逃啊,逃到更荒凉的城中
黄昏上废圯的城堞远望,
更加局促于这北方的天地。
说是平地里一声雷响,
泰山:缠上云雾间的十八盘
也像是绝望的姿势,绝望的叫喊,
(受了谁的诅咒,谁的魔法,)
望不见落日里黄河的船帆,
望不见海上的三神山……

① 李影心:《〈汉园集〉》,《大公报·文艺》,1937年1月31日第293期。

② 该题记最初被出版社漏印,后来由卞之琳另行自印,作为该诗集的活页书签。据卞之琳:《〈李广田诗选〉序》,《卞之琳文集》(中卷),安徽教育出版社,2002年版,第372页。

悲世界如此狭小又逃回
这古城：又吹湖冰成水，
长夏里古柏树下
又有人围着桌子喝茶。

与现代诗人逃离城市的一般方向相反，作者在这里却执意要“逃回”城市，不是因为迷恋城市的现代化景观，而是因为在这古城里有“黄色的槐花，伤感的泪”，适于做“一个阴暗的短梦”，以慰藉漂泊流离的心灵。与何其芳这种浪漫情怀相似，李广田同样也钟情于这种节奏缓慢的古城悠闲生活：

街道是崎岖的，
更没有多少行人，
多少喧哗，
或多少车马，
就在这冷落的街上，
不，就在古老的城中吧，
偶然地，我们相遇了，
相遇，又相识，
偶然地
却又作别了

（《那座城》）

古老的城市显得如此空空荡荡，仿佛只有一场又一场不经意的人生剧情在那里静静地上演，相遇、相识和别离都是显得那么了然和释然，全无那种执著的牵牵绊绊。而卞之琳诗中的古城意象，也鲜明地流露出诗人对于现代化都市的某种拒绝姿态，与何其芳和李广田的诗可谓异曲同工：

你可以听到自己的脚步声
在晚上七点钟的市场

(这还算是这座古城的心呢。)

.....

铺里面无人问的陈货，
来自东京的，来自上海的，
也哀伤自己的沦落吧？——

(《古城的心》)

在诗人眼里，那些来自东京、上海的时髦货品，在古城的心（其实也代表着诗人的心）中，已然失却了其原本突出的现代化优势，而成为一堆无用的废物。与之相呼应，以“汽车”等为显赫象征符号的现代城市生活景观，在他们的笔下自然也威风不再：

看汽车掠过长街的柏油道，
多“摩登”，多舒服！尽管威风
可哪儿比得上从前的大旗
红日下展出满脸的笑容！
如果不相信，可以问前头
那三座大红门，如今怅望
着秋阳了。

(卞之琳：《西长安街》)

诗人显然更愿意回望那些“从前”的人事，在秋天的阳光下静静地回忆往事，而不是加入现代城市喧嚣的大合唱。

需要指出的是，回到古城，并不意味着“汉园三诗人”的创作是一种逃避性的“复古”，事实上，在他们的诗中，“现代”以另一种方式得到表达与呈现。有一位研究者曾将这种“古城”意象和艾略特诗中的“荒原”意象相联系，进而指出：“‘古城’的意象在诗人的笔下得到了极度的拓展，它已不再是一个有

形的城市,而成为一个无形的、具体的隐喻体。它不仅象征着打破了地理概念和时间界限的‘古国’,也象征着包括古国在内的整个人类历史,更象征着全人类都无法逃脱的悲剧命运。北平诗人以‘古城’寄托自己对人类历史的宏大反思和现代性焦虑,这与‘荒原’精神的深层内涵实在是非常一致的。这‘古城’其实也就是一片具有东方民族色彩和历史意识的‘荒原’。”^①这一比较,既充分揭示了“古城”意象的深刻意涵,也较为准确地概括了“汉园三诗人”相近似的某种诗歌气质。

就整体而言,“汉园三诗人”的诗歌写作都带有一种青春期写作特有的幻想、感伤等情感特征。不过,相形之下,李广田的一些诗作显得更切近现实的脉动与时代的风云:

我在地上,
昂了首,望着天上。
望着白的云,
彩色的虹,
也望着碧蓝的晴空。
但我的脚却永踏着土地,
我永嗅着人间的土的气息。
我无心于住在天国里,
因为在天国时
便失掉了天国,
且失掉了我的母亲,这土地。

(《地之子》)

作者不仅强调“在地上”的姿态,更自称为“地之子”,刻意突出自己与土地之间的亲密关系,同时又高调宣告对于“天国”的疏离与拒绝。这种姿态在

^① 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》,中国人民大学出版社,2003年版,第116页。

卞之琳和何其芳早期诗作中是几乎看不到的。而在《秋灯》一诗里,李广田更是流露出某种中年写作的灰色调子,这一特点同样异于卞、何二人的早期诗作:

是中年人重温的友情呢,
还是垂暮者偶然的忆恋?
轻轻地,我想去一吻那灯球了。

灰白的,淡黄的秋夜的灯,
是谁的和平的笑脸呢?
不说话,我认你是我的老相识。

叮,叮,一个金甲虫在灯上吻,
寂然地,他跌醉在灯下了:
一个温柔的最后的梦的开始。

静夜的秋灯是温暖的,
在孤寂中,我却是有一点寒冷。
咫尺的灯,觉得是遥遥了。

诗中的抒情主人公以一种从容、节制的姿态品味着人生的冷暖。

当然,三位诗人的作品同样也呈现了各自不同的艺术个性。关于“汉园三诗人”作品风格的差异性,当时就有一位论者指出:“何其芳先生喜欢在梦中道路迷离,且有那分凋零或残败艳冶的沉迷与萦系;李广田先生尽自有他淡漠的忧伤与怀想,然却充溢深淳的温暖与热忱;卞之琳先生虽同样有人海苍茫的惆怅,但倒别有一种深湛的沉思与辽远的盼念,憧憬及生命与宇宙的融合。”^①这一评价可以说较为精准地抓住了三位诗人的不同艺术特质。

① 李影心:《〈汉园集〉》,《大公报·文艺》,1937年1月31日第293期。

二、卞之琳：“看风景的人”

卞之琳(1910—2000),江苏海门人。1933年毕业于北京大学英文系。历任西南联合大学副教授,南开大学、北京大学教授,中国社会科学院文学研究所、外国文学研究所研究员等职。1930年开始写作新诗,同年开始发表作品。著有诗集《三秋草》(1933)、《鱼目集》(1935)、《音尘集》(1936)、《慰劳信集》(1940)、《十年诗草》(1942)、《雕虫纪历》(1979)等,诗论集《人与诗:忆旧说新》(1984)等,译诗集《英国诗选》(1983)等。

卞之琳的早期诗作受到新月派文人尤其是徐志摩和叶公超的较大影响。徐志摩和叶公超都是卞之琳大学期间的业师,二人对卞之琳的文学才华都颇为欣赏。徐志摩曾把卞之琳的诗推荐给朋友阅读和杂志发表。徐志摩的这种提携,对于一位年轻的诗人来说,显然具有很大的激励作用。对于这段师生情谊,卞之琳自然心存感激,他曾这样自述道:“当时我写得很少,自行销毁的较多。诗是诗,人是人,我写诗总想不为人知。大概第二年初诗人徐志摩来教我们英诗一课,不知怎的,堂下问起我也写诗吧,我觉得不好意思,但终于老着脸皮,就拿那么一点给他看。不料他把这些诗带回上海跟小说家沈从文一起读了,居然大受赞赏,也没有跟我打招呼,就分交给一些刊物发表,也亮出了我的真姓名。这使我惊讶,却总是不小的鼓励。”^①徐志摩参与编辑的《诗刊》、《新月》等刊物,都发表过卞之琳的诗。

如果说徐志摩主要为卞之琳打开了一扇眺望19世纪浪漫主义诗歌风景的窗口,那么,接替徐志摩的英诗课老师叶公超则以一种富有个人魅力的方式,培养了卞之琳对于艾略特、叶芝、奥登等重量级的英美现代派诗人的兴趣:“叶师第一个使我重开了新眼界,开始初识英国30年代左倾诗人奥顿之流以及已属现代主义范畴的叶芝晚期诗。我特别记得他在堂上津津有味地教我们《在学童中间》一诗,俨然自充诗中已成‘头面人物’的叶芝督学,把我们当学童,在我们中间寻找变成当年幼小的女孩子茱德·甘(Maud Gonne)一

① 卞之琳:《〈雕虫纪历〉自序》,《卞之琳文集》(中卷),安徽教育出版社,2002年版,第445页。

副稚气的面貌而感慨系之。”^①

正因为与新月派文人过从甚密,早期卞之琳常被视为新月诗人群体的一员,早在1931年,新月诗人陈梦家编选《新月诗选》时,选入卞之琳的《寒夜》等4首诗,并给予颇高的评价:“他的诗常常在平淡中出奇,像一盘沙子看不见底下包容的水量。”^②这个评价可谓切中肯綮,概括了卞之琳早期诗作清新而内敛的艺术特点。

大学毕业之后到1937年,卞之琳的诗艺日渐成熟,写出了《圆宝盒》、《断章》、《距离的组织》、《鱼化石》、《无题》等代表性作品。纵观卞之琳一生的诗歌写作历程,这一阶段可以说是一个黄金时期,其诗歌艺术水准达到了高峰。如几乎成为卞之琳的“惟一代表作”的《断章》^③:

你站在桥上看风景,
看风景的人在楼上看你。

明月装饰了你的窗子,
你装饰了别人的梦。

看风景的人自身也成为风景,以“看”和“被看”、“明月”和“你”的互动相生,来展示主客体之间关系的微妙的相对性,从而超越了一般爱情诗狭隘的抒情视角,体现出一种清新隽永的风格。《鱼化石》一诗也具有相同的艺术风格:

我要有你的怀抱的形状,

① 卞之琳:《赤子心与自我戏剧化:追念叶公超》,《卞之琳文集》(中卷),安徽教育出版社,2002年版,第187页。

② 陈梦家:《序言》,《新月诗选》,上海:新月书店,1931年版,第28—29页。

③ 卞之琳曾在一篇文章中这样谈及《断章》:“这首诗,如大家公认的,明白如话,至今在我的诗作中最受人注意,俨然成了我的惟一代表作,几乎人人都懂,而评论起来,人各一说,引出我自己意识不到或深奥到令我自己觉得难懂的妙论。”参见卞之琳:《难忘的尘缘——序秋吉久纪夫编译日本版〈卞之琳诗集〉》,《卞之琳文集》(中卷),安徽教育出版社,2002年版,第555页。

我往往溶于水的线条。
你真象镜子一样的爱我呢，
你我都远了乃有了鱼化石。

这首诗有一个很值得推敲的副标题：“一条鱼或一个女子说”，也就是说，作者把诗中的说话者设置为一条鱼或一个女子，二者的关系显得十分暧昧：似乎可以互换，又似乎相互渗透。卞之琳本人曾对这首诗做过这样的解读：“鱼化成石的时候，鱼非原来的鱼，石也非原来的石了。这也是‘生生之谓易’。近一点说，往日之我已非今日之我，我们乃珍惜雪泥上的鸿爪，就是纪念。诗中的‘你’就代表石吗？就代表她的他吗？似不仅如此。还有什么呢？待我想想看。不想了。这样也够了。”^①爱情就像鱼化石那样鲜活而又令人倍感绝望，其中欲说还休的意味令人唏嘘。

另一首玄思意味更为浓厚的《圆宝盒》，发表后引起不少人的阐述兴趣：

我幻想在哪儿(天河里)?
捞到了一只圆宝盒，
装的是几颗珍珠：
一颗晶莹的水银
掩有全世界的色相，
一颗金黄的灯火
笼罩有一场华宴，
一颗新鲜的雨点
含有你昨夜的叹气……
别上什么钟表店
听你的青春被蚕食，
别上什么骨董铺
买你家祖父的旧摆设。

① 卞之琳：《〈鱼化石〉后记》，《卞之琳文集》（上卷），安徽教育出版社，2002年版，第123页。

你看我的圆宝盒
跟了我的船顺流
而行了,虽然舱里人
永远在蓝天的怀里,
虽然你们的握手
是桥——是桥!可是桥
也搭在我的圆宝盒里;
而我的圆宝盒在你们
或他们也许也就是
好挂在耳边的一颗
珍珠——宝石?——星?

从某种意义上说,“圆宝盒”是容纳了诗人丰富想像的一个微型世界。它无限小,又无限大,充分体现了卞之琳信奉的相对主义思想。

批评家刘西渭(李健吾)在1936年曾撰文评论《鱼目集》,其中谈及《圆宝盒》一诗时,认为“诗人想用《圆宝盒》象征现时”,并对“桥”、“舱里人”等意象做出阐释。^①对刘西渭的这一评论,卞之琳似乎并不满意,后来他干脆现身说法,对这首诗作了一番更为细致的解读:

……我自己以为更妥当的解释,应为——应为什么呢?算是“心得”吧、“道”吧、“知”吧、“悟”吧,或者,恕我杜撰一个名目,“beauty of intelligence”……

《圆宝盒》中有些诗行本可以低徊反复,感叹歌诵,而各自成篇,结果却只压缩成了一句半句。至于“握手”之“桥”呢,明明是横跨的,我有意地指感情的结合。前边提到“天河”,后边说到“桥”,我们中国人大约不难联想到“鹊桥”。不过我说的“感情的结合”不限于狭义的,要知道狭

^① 刘西渭:《鱼目集——卞之琳先生作》,刘西渭:《咀华集》,上海:文化生活出版社,1936年版,第86页。

义的也可以代表广义的。在感情的结合中,一刹那未尝不可以是千古,浅近而不恰切一点地说,忘记时间,具体一点呢,如里尔克(R·M·Rilke)所说,“时间崩溃了”,“开花在废墟以外”。然而,其为“桥”也,在搭桥的人是不自觉的,至少不能欣赏自己的搭桥,有如台上的戏子不能如台下的观众那样欣赏自己演戏,所以,说这样的桥之存在还是寄于我的意识,我的“圆宝盒”。而一切都是相对的,我的“圆宝盒”也可大可小,所以在人家看来也许会小到象一颗珍珠,或者一颗星。比较玄妙一点,在哲学上例有佛家的思想,在诗上例有布雷克(W·Blake)的“一砂一世界”。合乎科学一点,浅近一点,则我们知道我们所看见的天上一颗小小的星,说不定要比地球大好几倍呢;我们在大厦里举行盛宴,灯烛辉煌,在相当的远处看来也不过“金黄的一点”而已:故有此最后一语,“好挂在耳边的一颗珍珠——宝石?——星?”此中“装饰”的意思我不甚着重,正如《断章》里的那一句“明月装饰了你的窗子,你装饰了别人的梦”,我的意思也是着重在“相对”上。至于“宝盒”为什么“圆”呢?我以为“圆”是最完整的形象,最基本的形象。《圆宝盒》第一行提到“天河”,最后一行是有意地转到“星”。^①

按照作者的解释,《圆宝盒》一诗所要表达的核心理念是“一切都是相对的”,尤其是“大”与“小”的相对性。这里需要特别注意的是作者所说的“beauty of intelligence”,意为“理智之美”,正表明卞之琳诗作对智性因素的借重。从这一角度考察,可以说卞之琳的诗是一种“审智”的诗,即不同于传统诗歌重视对情感的把玩,而是擅长以丰富的感觉演绎来层层展现智性的魅力,传达某种思想或理念。这一特点在《距离的组织》一诗中表现得更为突出:

想独上高楼读一遍《罗马衰亡史》,
忽有罗马灭亡星出现在报上。

^① 卞之琳:《关于〈圆宝盒〉》,《卞之琳文集》(上卷),安徽教育出版社,2002年版,第120—121页。

报纸落。地图开,因想起远人的嘱咐。
寄来的风景也暮色苍茫了。
(醒来天欲暮,无聊,一访友人吧。)
灰色的天。灰色的海。灰色的路。
哪儿了?我又不会向灯下验一把土。
忽听得一千重门外有自己的名字。
好累呵!我的盆舟没有人戏弄吗?
友人带来了雪意和五点钟。

为了帮助读者理解这首诗,作者特意在诗后撰写了7条注释,其中第1条(对应第1、2行)、第2条(对应第4行)、第6条(对应第9行)、第7条(对应第10行)分别注明“涉及时空的相对关系”、“涉及实体与表象的关系”、“涉及微观世界与宏观世界的关系”、“涉及存在与觉识的关系”。短短的10行诗里,竟然承载了如此丰富的哲学命题,由此不难想见其中智性元素的密集程度。

与密集的智慧因素相呼应的,是卞之琳诗歌表达方式的内敛和克制:“人非木石,写诗的更不妨说是‘感情动物’。我写诗,而且一直是写的抒情诗,也总在不能自己的时候,却总倾向于克制,仿佛故意要做‘冷血动物’。规格本来不大,我偏又喜爱淘洗,喜爱提炼,期待结晶,期待升华,结果当然只能出产一些小玩意儿。”^①卞之琳总是在对诗歌语言、形式的锤炼、打磨中把自己的情感深深地隐藏起来。不过,就表达效果而言,这种隐藏不是降低,而是一种加强。这方面最典型的例子就是《无题》组诗:

隔江泥衔到你梁上,
隔院泉挑到你杯里,
海外的奢侈品舶来你胸前;
你想要研究交通史。

^① 卞之琳:《〈雕虫纪历〉自序》,《卞之琳文集》(中卷),安徽教育出版社,2002年版,第444页。

昨夜付一片轻喟，
今朝收两朵微笑，
付一枝镜花，收一轮水月……
我为你记下流水帐。

(《无题四》)

我在散步中感谢
襟眼是有用的，
因为是空的，
因为可以簪一朵小花。

我在簪花中恍然
世界是空的，
因为是有用的，
因为它容了你的款步。

(《无题五》)

两首诗中都出现了“你”，但都身份模糊，抒情主人公“我”似乎刻意地与之拉开一段距离。《无题四》中的“你”只是“流水账”里的镜花水月；《无题五》中的“你”则款步消失于空无的世界。换言之，这两首诗都表达了关于爱情的绝望感，只不过作者以一种轻描淡写的语言把这种绝望感隐藏得很深。按照卞之琳自己的解释，《无题》组诗的写作，缘起于“私生活的一个隐秘因素”，“在一般的儿女交往中有一个异乎寻常的初次相识，显然彼此有相通的‘一点’。由于我的矜持，由于对方的洒脱，看来一纵即逝的这一点，我以为值得珍惜而只能任其消失的一颗朝露罢了。不料事隔三年多，我们彼此有缘重逢，就发现这竟是彼此无心或有意共同栽培的一粒种子，突然萌发，甚至含苞了。我开始做起了好梦，开始私下深切感受这方面的悲欢。隐隐中我又在希望中预感到无望，预感到这还是不会开花结果。仿佛作为雪泥鸿爪，留个纪

念,就写了《无题》等这种诗。”^①

总之,卞之琳把对包括象征主义在内的西方现代诗艺的接受和中国古典诗歌传统结合在一起,形成了其1930年代诗歌写作的独特风格,正如一位研究者指出的,“对法国象征主义技法的汲取,使卞诗与‘现代派’诗呈现了一些共同的风格特色,但卞之琳笔下北平街头的小人物以及僻地小镇平凡孤寂的生活,虽然可能受到波德莱尔和阿索林的启发,却是道地的中国景象,沾染着作者淡淡的哀愁和对生活默然的接受。正如他认识到魏尔伦的‘亲切与暗示’正是中国旧诗词的特点,他是在中国传统文学固有的基础上有选择地取法西方现代诗并加以融会贯通,形成自己的风格。”^②对这种融汇中西之后形成的个人化风格,卞之琳自己的表述简洁得多:

当时由于方向不明,小处敏感,大处茫然,面对历史事件、时代风云,我总不知要表达或如何表达自己的悲喜反应。这时期写诗,总像是身在幽谷,虽然是心在峰巅。

当时以凭吊开端,我写诗总富于怀旧、怀远的情调。^③

这是诗人在1978年回顾总结自己1930年代的诗歌创作时写的一段话,难免受到时代语境的影响,不过它对卞之琳抗战爆发前的诗歌写作特点的概括无疑是十分到位的。

抗战爆发后,面对激烈动荡的国际国内形势,敏感的诗人自然也会以自己的方式迅捷地作出反应。1938年3月,卞之琳和何其芳、朱光潜、方敬等人在大后方的成都创办《工作》半月刊,该刊以“宣传抗战和支持社会正义”为共同目标,主要发表反映时事的杂文和随笔。尽管卞之琳参加的编务不多,在上面发表的作品也主要是法国作家纪德小说《新的粮食》的中译,不过这些活动也潜在地影响着卞之琳后来诗歌写作的变化。1938年暑假,卞之琳和何其芳等人奔赴延安,“其芳和我1938年暑假一同去延安,一同主要抱经延安

① 卞之琳:《雕虫纪历》自序,《卞之琳文集》(中卷),安徽教育出版社,2002年版,第450页。

② 张曼仪:《卞之琳著译研究》,香港大学中文系,1989年,第52页。

③ 卞之琳:《雕虫纪历》自序,《卞之琳文集》(中卷),安徽教育出版社,2002年版,第446页。

去前方一行的愿望,而他就留下来工作(虽然他在1942年延安整风以前,还在《夜歌》一类抒情诗里直率表达了当时青年男女知识分子残存的一些内心矛盾),而很少曲折的前进了,而我到了那里,虽然思想上也大有变化,在延安访问(和参加临时工作)并在前方主要是随军生活(和参加临时性工作)总共一年以后,以有‘后顾之忧’,还是坚持‘按原定计划’,回(原定暂回)‘西南大后方’。”^①延安紧张的工作和生活迥异于大后方,对诗人的情感和心灵产生了巨大的冲击。

尽管卞之琳没有像何其芳那样留在延安参加革命,不过延安之行让他收获了一部诗集——《慰劳信集》。显然,这是卞之琳诗歌写作的一次新尝试。更具体地说,是卞之琳以诗歌的方式“面对历史事件、时代风云”的一次尝试。这些诗作写于1938至1939年,先在香港《大公报》文艺副刊上连载发表,1940年由桂林明日社结集出版。在卞之琳自己看来,《慰劳信集》中的那些诗“与前期相反,现在是基本上在邦家大事的热潮里面对广大人民而写(和解放后偶尔有所写作一样),基本上都用格律体(也和以后一样)写真人真事(和以后又不大相同)。”^②从这段话我们不难看出,《慰劳信集》一方面调整了抒情姿态,即从内在的自我抒发转为外向性的介入,另一方面又在诗歌的语言和形式等层面保留着一些个人的风格特征。譬如:

要保卫蓝天,
要保卫白云,
不让打污印,
靠你们雷电。

与大地相连,
自由的鸢鹰,
要山河干净,

① 卞之琳:《何其芳与〈工作〉》,《卞之琳文集》(中卷),安徽教育出版社,2002年版,第287页。

② 卞之琳:《〈雕虫纪历〉自序》,《卞之琳文集》(中卷),安徽教育出版社,2002年版,第451—452页。

你们有敏眼。

也轻于鸿毛，
也重于泰山，
责任内逍遥，

劳苦的人仙！
五分钟死生，
千万颗忧心。

（《给空军战士》）

这首诗采用十四行诗的形式，语言内敛、情感节制，抒情风格完全不同于当时流行的以田间《给战斗者》等为代表的“抗战诗”。

《慰劳信集》出版后，受到文坛的较大关注。其中最值得注意的是诗人穆旦的批评。他认为卞之琳的《慰劳信集》的最致命缺点是“‘新的抒情’成分太贫乏了”，因为“这些诗行是太平静了，它们缺乏伴着那内容所应有的情绪的节奏”。针对这一问题，穆旦提出了他的解决方案：“这些‘机智’仅仅停留在‘脑神经的运用’的范围里是不够的，它更应该跳出来，再指向一条感情的洪流里，激荡起人们的血液来。诗人的善于把“机智”放在诗里，也许有时是恰恰麻木了情绪的节奏的，然而也并不是所有的时候都是如此。‘机智’可以和感情容受在一起，也有的时候，自然、顶好的节奏可以无须‘机智’的渗入，因为这样就表示了感情的完全的抒发。”^①简而言之，穆旦认为卞之琳这些诗作在介入现实的力度不够，应该有所加强。事实上，《慰劳信集》中的抒情主体仍然与对象之间拉开一定的距离，仍然在某种程度上保持着“看风景的人”的姿态。

三、何其芳：从独语到叫喊

何其芳（1912—1977），原名何永芳，四川万县人。1931年考入北京大学

① 穆旦：《慰劳信集——从〈鱼目集〉说起》，香港：《大公报》，1940年4月28日第8版。

哲学系。1935年大学毕业后,先后在天津和山东莱阳等地担任中等学校教员。抗日战争爆发后,一度回到家乡任教员。1938年和卞之琳等人一起奔赴延安,后留在鲁迅艺术学院工作,1944年后两次被上级派往重庆工作,曾任《新华日报》社副社长等职。1953年起主要致力于文学评论和文学研究的组织工作,曾任中国社科院文学研究所所长等职。1930年开始新诗创作,著有诗集《汉园集》(与他人合集,1936)、《预言》(1945)、《夜歌》(1945)、《夜歌和白天的歌》(1952)等,散文集《画梦录》等,诗论《关于写诗和读诗》(1956)、《诗歌欣赏》(1962)等。

何其芳早期诗作受到新月诗派的影响,这些作品主要发表在何其芳和杨吉甫合办的一个文学刊物《红砂磧》上^①,就其基本特点而言,正如卞之琳所说,这些诗作“堪称道地的《新月》派诗,形式上顺应了这派诗中较为合理的格律趋势,字数整齐匀称中顿数也整齐均匀”。^② 譬如《我要》一诗就十分突出地体现了这一形式特点:

我要唱一支婉转的歌,
把我的过去送入坟墓;
我要织一个美丽的梦,
把我的未来睡在当中。

我要歌像梦一样沉默,
免得惊醒昔日的悲咽;
我要梦像歌一样有声,
声声跳着期待的欢欣。

这首诗的诗歌形式、情感内容显然都受到了闻一多、徐志摩等人的启示。

当然,新月派诗人主要为何其芳的早期诗作提供了直接的文本形式方面

① 《红砂磧》是何其芳和同乡杨吉甫合编的小型文艺半月刊,1931年6月至7月,共出版3期,何其芳以“秋若”为笔名,在这个刊物上发表了《想起》、《那一个黄昏》等12首早期诗作。

② 卞之琳:《何其芳与诗派》,《卞之琳文集》(中卷),安徽教育出版社,2002年版,第282页。

的参照,而其更深层的诗歌写作艺术资源却主要来自两个方面,一是晚唐诗歌:“我记得我有一个时候特别醉心的是一些富于情调的唐人的绝句,是李商隐的《无题》、冯延巳的《蝶恋花》那样一类的诗词。这种趣味比我最初接触我国古代诗歌的时候反而狭窄了,反而不正常了。”^①二是19世纪欧洲浪漫主义诗歌。他曾在《梦中道路》一文中提及罗塞蒂(Christina Geogina Rossetti, 1830—1894)和丁尼生(Alfred Tennyson, 1809—1892)的影响。而在谈及早期诗作《燕泥集》的写作时,何其芳曾具体地指出其中所受到的双重影响:“这时我读着晚唐五代时期的那些精致的冶艳的诗词,蛊惑于那种憔悴的红颜上的妩媚,又在几位班纳斯派以后的法兰西诗人的篇什中找到了一种同样的迷醉。”^②这种所谓“同样的迷醉”的阅读接受效果,正表明何其芳对这两种诗歌资源的融会贯通,并使之成为自己诗歌中鲜活的血液。

与卞之琳同时期作品的内敛、克制不同的是,何其芳的早期诗作并不避讳青春时代的感伤、忧郁,而是把这种心绪抒发得淋漓尽致,同时注重营造一种轻盈、高蹈的表达效果。譬如,本时期的代表作之一的《欢乐》:

告诉我,欢乐是什么颜色?
像白鸽的羽翅? 鹦鹉的红嘴?
欢乐是什么声音? 像一声芦笛?
还是从簌簌的松声到潺潺的流水?

是不是可握住的,如温情的手?
可看见的,如亮着爱怜的眼光?
会不会使心灵微微地颤抖,
或者静静地流泪,如同悲伤?

欢乐是怎样来的? 从什么地方?

^① 何其芳:《写诗的经过》,蓝棣之主编:《何其芳全集》(第四卷),河北人民出版社,2000年版,第323页。

^② 何其芳:《梦中道路》,《大公报·诗刊》,1936年6月19日第1期。

萤火虫一样飞在朦胧的树荫？
香气一样散自蔷薇的花瓣上？
它来时脚上响不响着铃声？

对于欢乐，我的心是盲人的目，
但它是不是可爱的，如我的忧郁？

青春时代的欢乐往往处于一种丰富、变幻的情感状态，作者用白鸽、鸚鵡、松声、流水、手、眼光、萤火虫、花香等意象来全方位表现欢乐的声、形、色、味。就其语言而言，不可谓不铺张。此外，全诗运用一系列的问句，对“欢乐”与“忧郁”之间的微妙吊诡关系发出质询，堪称一大特色。欢乐和忧郁的这种多重情感纠缠交织的状态，在作者的另一首诗《赠人》里也体现得十分充分：

你青春的声音使我悲哀。
我忌妒它如欢乐的流水声
睡在浅浅的绿草里，
如群星的银声坠落到
梦着秋天的湖心，
更忌妒它产生从你圆滑的嘴唇。

对于梦里的一枝花
或者一角衣裳的爱恋是无希望的。
无希望的爱恋是温柔的。
我害着更温柔的怀念病，
自从你遗下明珠似的声音，
触惊到我忧郁的思想。

在何其芳看来，这种情感表达也构成自我认识的一种方式：“对于第一辑中那些短短的歌吟我有一点偏爱——我说偏爱，因为我现在几乎是一个

陌生人,我不敢自信我的谛视,然而我从他人的评语里找到了一个字眼,一个理由,快乐,读着那些诗行我感到一种寂寞的快乐,在我的记忆里展开了一个寒冷地方的热带,一个北方的夏夜,使我毫不迟疑得认识我自己……”^①寂寞、眼泪、快乐、甜蜜,都是旺盛的青春期力比多的分泌物,它们演绎出五彩缤纷的情感光谱,涂抹着这个特定时期的诗歌,尤其是那些抒写爱情主题的作品:

爱情是很老很老了,但不厌倦,
而且会作婴孩脸涡里的微笑。
它是传说里的王子的金冠。
它是田野间的少女的蓝布衫。
你呵,你有了爱情
而你又为它的寒冷哭泣!
烧起落叶与断枝的火来,
让我们坐在火光里,爆炸声里,
让树林惊醒了而且微颤地
来窃听我们静静地谈说爱情。

(《爱情》)

眉眉,当秋天暖暖的阳光照进你房里,
你不打开衣箱,检点你昔日的衣裳吗?
我想再听你的声音。再向我说:
“日子又快要渐渐暖和。”
我将忘记快来的是冰与雪的冬天,
永远不信你甜蜜的声音是欺骗。

(《罗衫怨》)

① 何其芳:《燕泥集后话》,《新诗》,1936年第1卷第1期。

这样的爱情是青涩、透明的,但如果像诗歌的表现仅仅停留于这一层面,则可能走入一条抒情的死胡同。何其芳当年对此就有所警觉:“当我们年青时候,我们心灵的眼睛向着天空,向着爱情,向着人间或者梦中的美完全张开的注视,我们仿佛拾得了一些温柔的白色小花朵,一些珍珠,一些不假人工的宝石,但这算得什么呢,真正的艺术家的条件在于能够自觉的创造。”^①事实上,他早期诗作中除了对于青春和爱情的梦幻的吟咏之外,也有一些作品把关注的目光转向纷乱的现实世界,正如诗人所言,“《汉园集》里我的那十几篇诗的分辑更明显地说出了这种变异。前一个时期,就称它为幻想时期吧,我只喜欢读一些美丽的柔和的东西;第二个时期,应该是苦闷时期了,虽说我仍然部分地在那类作品里找荫蔽,却更喜欢 T·S·爱略忒的那种荒凉和绝望,杜斯退盖夫斯基的那种阴暗。”^②譬如,作者在《失眠夜》一诗里写道:

病孩在母亲手腕上,
揉揉眼哭了,
白发人的呓语惊不醒
同坐的呼噜:
车啊,你载着各种不同的梦,
沿途检拾些上来
又沿途丢下去。

这里同样也是写“梦”,这里的梦不再是那种飘逸的梦,而是映照出现实世界的沉重的梦。

值得注意的是,何其芳这一时期的诗歌,与他同时期的散文构成了某种有趣的“互文性”。比如,他在一篇散文中写道:“最后我看见我自己是一个老人了,孤独的,平静的,像一棵冬天的树隐遁在这乡僻间。我研究着植物学或

① 何其芳:《燕泥集后话》,《新诗》,1936年第1卷第1期。

② 何其芳:《给艾青先生的一封信——谈〈画梦录〉和我的道路》,蓝棣之主编:《何其芳全集》(第六卷),河北人民出版社,2000年版,第472页。

园艺学。我和那些谦卑的菜蔬,那些高大的果树,那些开着美丽的花的草卉一块儿生活着。我和它们一样顺从着自然的季候。”^①这个孤独、平静的老人形象在精神特征上和他诗中的主人公是何其相似:“想我就是那故事里的老人,/无论是黄昏还是清早/瞑坐在窗前的靠背椅上。/你该来邀我出去走走了……”(《初夏》)

1936年前后,何其芳的诗歌写作开始出现了一些新变化,他的写于1936年11月的《送葬》一诗可以看作是这种变化的宣告:

燃在静寂中的白蜡烛
是从我胸间压出的叹息。
这是送葬的时代。

我听见坏脾气的拜伦爵士
响着冰冷的声音:“金钱。
冰冷的金钱。但它可以换得欢快。”

我看见讷伐尔用蓝色丝带,
牵着知道地中海秘密的龙虾走在大街上,
又用女人围裙上的带子
吊死在每晚一便士的旅馆的门外。
最后的田园诗人正在旅馆内
用刀子割他颈间的蓝色静脉管。

我再不歌唱爱情
像夏天的蝉歌唱太阳。

形容词和隐喻和人工纸花

^① 何其芳:《老人——还乡杂记七》,《文学杂志》,1937年第1卷第2期。

只能在炉火中发一次光。
 无声地啮食着书叶的蚕子
 在懒惰中作它们的茧。
 这是冬天。

在长长的送葬的行列间
 我埋葬我自己，
 像播种着神话里的巨蟒的牙齿，
 等它们生长出一群甲士
 来互相攻杀，
 一直到最后剩下最强的。

显然，诗人在这里不仅要告别田园风光，戒掉爱情，烧尽属于青春期的浮夸的“形容词和隐喻和人工纸花”，更要“埋葬我自己”，以期获得涅槃之后的新生。诗里要宣示的，无疑是诗人的一种决绝的自我否定姿态。

这种自我否定可以在何其芳 1937 年 5 月写作的一篇文章里找到呼应。该文首先用一个带有鲜明价值判断色彩的词——“坏诗”来清算自己此前的诗歌写作，认为那是“一条几乎走入绝径的‘梦中道路’”，继而得出这样的结论：“诗，如同文学中别的部门，它的根株必须深深的植在人间，植在这充满了不幸的黑压压的大地上。把它从这丰饶的土地里拔出来一定要枯死的，因为它并不是如一些幻想家或逃避现实者所假定的，一棵可以托根，生长，并繁荣于空中的树。”而具体到自己未来的诗歌写作，他还作出了这样的规划：“虽然我并不狂妄到自以为能够吹起一种发出巨大声响的喇叭，也要使自己的歌唱变成鞭子还击到这不合理的社会的背上。”^①何其芳认识到，要使歌唱变成具有进攻性和战斗力的“鞭子”，就必须改变以往像“云”、“月”和“星星”那样的轻逸姿态和

^① 何其芳：《刻意集·序》，蓝棣之主编：《何其芳全集》（第一卷），河北人民出版社，2000 年版，第 147—148 页。

柔软质地：

“我爱那云，那飘忽的云……”

我自以为是波德莱尔散文诗中
那个忧郁地偏起颈子
望着天空的远方人。

我走到乡下。
农民们因为诚实而失掉了土地。
他们的家缩小为一束农具。
白天他们到田野间去寻找零活，
夜间以干燥的石桥为床榻。

我走到海边的都市。
在冬天的柏油街上
一排一排的别墅站立着
像站立在街头的现代妓女，
等待着夏天的欢笑
和大腹贾的荒淫，无耻。

从此我要叽叽喳喳发议论：
我情愿有一个茅草的屋顶，
不爱云，不爱月，
也不爱星星。

(《云》)

与此同时，对抒情主体的彻底改造也是不可或缺的：

我在我嘲笑的尾声上

听见了自己的羞耻：
“你也不过嗡嗡嗡
像一只苍蝇！”

如其我是苍蝇，
我期待着铁丝的手掌
击到我头上的声音。

(《醉吧——给轻飘飘地歌唱着的人们》)

作者以带有明显否定意味的“苍蝇”自喻，并且期待着一种涅槃式的转变，其中的自我解构意味不言自明。

不过，何其芳诗歌观念的更为深刻的转变，发生在他奔赴延安参加革命之后。不同于卞之琳“过客”式的短暂停留，何其芳决定扎根延安，投身革命工作。在一个全新的环境里，何其芳一方面改变了阅读方向，马雅可夫斯基和惠特曼的诗、歌德的《浮士德》等作品进入他的视野，另一方面自觉地以来自苏联的革命现实主义来改造原有的文学观念。譬如，关于早期诗集《预言》，何其芳在当时曾这样评价道：“我的第一个诗集即《预言》。那是一九三一年到一九三七年写的。那个集子其实应该另外取个名字，叫做《云》。因为那些诗差不多都是飘在空中的东西……”自然是要加以彻底否定的。其中充分体现了“落后”的为艺术而艺术的文学观念：“我写我那些《云》的时候，我的见解是文艺什么也不为，只为了抒写自己，抒写自己的幻想、感觉、情感。”即使是在延安写的《夜歌》，何其芳也并不十分满意，他指出，从情感内容看，“这些诗发泄了旧的知识分子的伤感、脆弱与空想的情感”，“空洞地抽象地谈着快乐，美丽，纯洁，光明，人类，善良的人等等”，究其原因，何其芳认为，主要是残留的小资产阶级世界观在拖后腿：“还没有真正看见并理解新的生活，新的人的缘故。过去的书本的影响还浓厚地笼罩着当时的我。”^①

^① 何其芳：《〈夜歌〉（初版）后记》（1944年作），蓝棣之主编：《何其芳全集》（第一卷），河北人民出版社，2000年版，第516—522页。

事实上,从《预言》到《夜歌》,何其芳诗中抒情主体和抒情主人公的变化无疑是巨大的。如果说何其芳《预言》时期的早期诗作向我们呈现的抒情主人公,常常是一个独语者形象:“温柔的独语,悲哀的独语,或者狂暴的独语。黑色的门紧闭着:一个永远期待的灵魂死在门内,一个永远找寻的灵魂死在门外。每一个灵魂是一个世界,没有窗户。而可爱的灵魂都是倔强的独语者。”^①这是一个自我封闭的心灵世界,没有交流与对话,只有喃喃自语。那么,到了《夜歌》时期,这一形象演变为一个高声呐喊的诗人形象:

叫啊,喊啦!

你们在河边
拉着载满了货物的木船
走上险恶的滩的人,
叫啊,喊啦!

你们抬着石头
爬上高山
去建筑屋子的人,
叫啊,喊啦!

你们码头上的苦力,
叫啊,喊啦!

你们在战场上,
在倒下的尸首的旁边,
向敌人进攻的兵士,
叫啊,喊啦!

① 何其芳:《独语》,蓝棣之主编:《何其芳全集》(第一卷),河北人民出版社,2000年版,第91页。

你们在阳光下流着汗水的，
你们用自己的手争取生存的，
你们受了打击而不垂头丧气的，
你们遭遇了困难而不放弃斗争的，
你们担负着沉重的担子的，
你们为了人类的未来而进行着斗争的，
我在和你们一起叫喊！

(《叫喊》)

拉起警报来！
让我们呼喊
像飞驶过街道和广场的救火车，
让我们的呼喊更尖锐一些！

(《让我们的呼喊更尖锐一些!》)

这里的抒情主人公“我”不再流连于“梦中道路”，而是加入到“你们”/“我们”中去，成为“你们”/“我们”群体的一员，用“温柔的心”，发出“粗暴的声音”，从而“让我们的呼喊更尖锐一些”。而在《解释自己》一诗里，作者更是充分表达了个体要求融入新的阶级话语框架的急切和焦虑：

我忽然想在这露天下
解释我自己，
如同脱掉我所有的衣服，
露出我赤裸裸的身体。

.....

我并不把“我”大写
像基督教大写着“神”。
我只是把他当作一个具体的例子，

一个形象，
通过它
我控诉，
我哭泣，
我诅咒，
我反抗，
我攻击，
我辩护着新的东西，
新的阶级！

不可否认的是，如果从艺术性的角度看，与《预言》时期的作品相比，《夜歌》时期的作品显然略逊一筹，正如何其芳自己后来所反思的，“《夜歌和白天的歌》中的许多诗，在语言上也是有缺点的。我尽量要写得符合口头语言，而又采用了自由诗体，这样就使许多部分写得不够精炼，有些散文化。有些句子太长，或者句法过于复杂，这也是一个缺点。”^①尽管受到当日语境的局限，这一反思基本上还是准确的。

第四节 林庚、废名等诗人的追求

一、林庚的形式探索

林庚(1910—2006)，福建闽侯人，生于北京。1928年考入清华大学物理系，1930年转入中文系，1933年毕业后留校任助教，同时担任郑振铎主编的《文学季刊》的编委。此后曾先后在厦门大学、燕京大学、北京大学等校任教。1931年开始新诗创作，并在《现代》、《新诗》、《水星》等刊物发表诗作。著有《夜》(1933)、《春夜与窗》(1934)、《北平情歌》(1936)、《冬眠曲及其他》(1936)、《问路集》(1984)、《空间的驰想》(2000)等诗集，诗论集有《新诗格

^① 何其芳：《写诗的经过》，蓝棣之主编：《何其芳全集》（第四卷），河北人民出版社，2000年版，第345页。

律与语言诗化》(2000)等。另有九卷本《林庚诗文集》(2005)刊行。

值得注意的是,林庚在写作新诗之前,曾写过不少旧体诗词,并在清华大学出版的《清华周刊》、《文学月刊》等刊物公开发表过这些作品。这一早期写作经历,或许可以看作是后来林庚很快放弃自由诗形式而转向新诗格律试验的一个“伏笔”。1931年,林庚开始从旧体诗词转向新诗创作,关于这个转变的缘故,他曾追述道:“我最初写旧体诗,颇受好评,可是旧诗作为艺术已经死亡,它蜕化成日常生活的点缀、消遣和应酬的工具,于是我又改写新诗。”^①有意思的是,林庚的第一部新诗作品集《夜》写于毕业前夕,后来作者申请以此代替本科毕业论文,得到中文系主任朱自清同意,并委派叶公超为指导教师。

俞平伯在为林庚的第一部诗集《夜》作序时,以一位新诗坛老前辈的口吻这样评价后者的作品:“他的诗自有他的独到所在,所谓‘前期白话诗’固不在话下,即在同辈的伙伴看来也是个异军突起。他不赞成词曲谣歌的老调,他不赞成削足适履去学西洋诗,于是他在诗的意境上,音律上,有过种种的尝试,成就一种清新的风裁。”^②事实上,林庚的独到之处,不仅体现在意境和音律上,更体现在抒情姿态上:

在马上
看自己英雄的影子
马蹄丁得,停止在海边
海面无声息的微动
静蓝中有自由的风
波上的鸟
象征了人的意志
与许多不可解的事
同有可爱的容颜

^① 林庚:《林庚教授谈古典文学研究和诗歌创作》,《新诗格律与语言的诗化》,经济日报出版社,2000年版,第161页。

^② 俞平伯:《夜·序》,见《林庚诗文集》(第一卷),清华大学出版社,2005年版,第3页。

沉入海色里
天边的云,带来
不知什么的消息
远处的幻想
像时而的浪花,只一瞥
留下沙滩去

(《静眺》)

这里的抒情主人公策马扬鞭来到海滨,面向大海展开空旷的想像,其慷慨的英雄气质让我们很自然地联想到林庚一向推崇的“少年精神”。而这种“少年精神”在《风沙之日》一诗里得到另一种向度的呈现:

行人张皇走去,
渐觉得空寂。
路旁只见有石像矗立,
所象征的是什么呢?
十字路口踞着个獐头鼠目之人
“善观气象”!
我仰望天上的日影,
却在层云背后。
惨白的,
是二十世纪的眼睛。
房上的瓦一片一片吹落了,
乃听见屋里有清脆的笑声
永远为人所不能明白的!
我徘徊于大街上,
日头西沉时,
像一个卵黄,
晦涩而无光。

我们在这首诗里看到作者对象征权威的太阳意象的两次解构:一是把它比作惨白的“二十世纪的眼睛”,消解了它的耀眼光芒;二是把它比作“晦涩而无光”的蛋黄,使之变得弱小。这种“解构”,正是意气风发的少年挑战权威的一种姿态。不过,林庚诗中的少年精神并不总是挑战性或破坏性的,有时也流露出某种古典的温情,如1934年写的《沪之雨夜》:

来在沪上的雨夜里
听街上汽车逝去
檐间的雨漏乃如高山流水
打着柄杭州的油伞出去吧

雨水湿了一片柏油路
巷中楼上有人拉南胡
是一曲似不关心的幽怨
孟姜女寻夫到长城

诗人无心领略城市风景,而是大发思古之幽情,以一种古典诗意来消解现代都市的繁荣。废名(冯文炳)对这首诗的评价很高,称之为“一篇神品”,“上海街上的汽车对于沙漠上的客一点也不显得牠的现代势力了,只仿佛是夜里想像的急驰的声音,故高山流水乃在檐间的雨漏……”^①

耐人寻味的是,一度信奉象征主义的诗人穆木天在当时却如此激烈地批判林庚的早期诗作:“象征主义的要素,在林庚的《夜》里,是占有着支配的地位”,进而指出:“毫无疑义地,林庚的诗里,现实主义的成分,是相当地稀薄。”在这里,是否具有现实主义的成分,成为评判一首诗有无价值的标准,据此穆木天得出的结论是:“林庚是一位直观的诗人,在他里边,分析社会认识社会底理智,似还没有开始活动。”^②

① 废名:《林庚同朱英诞的新诗》,王风编:《废名集》(第四卷),北京大学出版社,2009年版,第1792页。

② 穆木天:《林庚的〈夜〉》,《现代》,1934年第5卷第1期。

林庚最初对自由诗体是颇为认同的,《夜》和《春夜与窗》两部诗集里的诗作都是自由诗。他曾经在一篇文章中指出,起源于法国的自由诗体“代表一个新的方向的追求,遂影响于全世界的诗坛”,对中国新诗而言,这种诗体具有很大的借鉴意义:“中国的诗坛,一直的是以传统的英国诗为模范而进行着,其中的进步至于《诗刊》时代是无可讳言的;而近年来也转向自由诗的方向了。这自由的诗体,似是仍在各方面的探索中,而尚未达到完全宣告成功的时候,故其生命力还是无穷的。在一种运动(Movement)的开展中,往往是杰作产生的时候,中国的诗坛如今正有意义的也加入了这个尝试……”^①林庚的早期新诗作品也对这种诗体作了大胆的尝试,并取得了不俗的成绩。但是他又很快放弃了这种诗体,转而寻求新诗格律的可能性。

林庚在写了几年自由诗后开始进行格律诗的实验。冯文炳曾如此赞赏他的自由诗:“在新诗当中,林庚的分量或者比任何人要重些,因为他完全与西洋文学不相干,而在新诗里很自然地,同时也是突然地,来一份晚唐的美丽了。”^②李长之对林庚《春野》一诗的评价,与冯文炳可谓异曲同工:“从本质上,林庚的诗是传统的中国诗的内容的,也是一个优美闲雅的中国气息的诗人,也很少有染到近代世界性的观感,这首诗就直然像五代人的词了。”^③

然而,林庚本人似乎并不特别珍惜这份“晚唐的美丽”,他固然重视意象的经营和超脱的想像力,但也对自由诗的偏激一直保持着某种警惕。他在1935年就提出:

自由诗好比冲锋陷阵的战士,一面冲开了旧诗的约束,一面则抓到一些新的进展,然而在这新进展中一切是尖锐的,一切是深入但是偏激的;故自由诗所代表的永远是警绝的一方面。然而人则永远不能满足于只得到一面的,正如有许多的人在打算着遥远的旅行,而游子却又整日在思乡呢。而且尖锐的,深入的,偏激的方式,若一直走下去必有陷于

① 林庚:《诗与自由诗》,《现代》,1934年第6卷第1期。

② 冯文炳:《林庚同朱英诞的诗》,王风编:《废名集》(第四卷),北京大学出版社,2009年版,第1789页。

③ 长之:《春野与窗》,《益世报·文学副刊》,1935年5月1日第9期。

“狭”的趋势。^①

他认为自由诗往往只是“警句”，有韵律的诗才更接近“天然”，因此自觉地放弃了自由诗，开始致力于现代汉语诗歌形式的探索。他后来说：

一九三四年后我又开始寻求新诗更鲜明的形式。作为一种具有特殊艺术性能的诗歌，是否需要与之相适应的特殊的艺术形式呢？诗歌语言的解放是否仅仅意味着散文化呢？……

……新诗语言既已在散文解放的浪潮中获得了自由，是否还需要再解放呢？诗不同于散文，它总要有个与散文不同的形式，自由诗必须分行，这也就是起码区别于散文的形式；但是仅止于此还是不够的。为了使诗歌语言利于摆脱散文中与生俱来的逻辑习性，还有待于进一步找到自己更完美的形式。^②

这里的两个观点非常值得注意：一是与胡适等人发起的“白话诗”运动把形式当作束缚相反，林庚认为形式是语言的“再解放”；二是认为诗歌形式是反抗散文的“逻辑习性”的必要手段。与前辈们相比，林庚对新诗形式的追求显然更为自觉。

值得注意的是，为了纠正自由诗过于尖锐和偏激的问题，林庚曾提出一个取而代之的新概念——“自然诗”：“自然诗所代表的便有如宇宙的自身，它是万有的，表现着人与宇宙的合一。故往往自然诗中说不清楚的在自由诗中却说来非常得力；而自由诗中所得不到的，自然诗也常不动声色的便得到了。自然诗的性质，自然诗的价值是资源，故其外形亦必自然，外形的自然则自由反不如韵律……”^③从这段话不难看出，对“自然诗”这一概念的阐述包含着格律的诉求。后来林庚更明确地把他的诗歌格律实验命名为“四行诗”：“为愿意追求这另一种的风格，我现在是试作四行诗了。四行不过是起码数，长

① 林庚：《诗的韵律》，《文饭小品》，1935年第3期。

② 林庚：《问路集·自序》，《林庚诗文集》（第一卷），清华大学出版社，2005年版，第3—4页。

③ 林庚：《诗的韵律》，《文饭小品》，1935年第3期。

了八行,十二行也无不可。至于何以以四行为基础,则因中国人对它最觉顺耳,正如日本人喜欢一行的俳句。欧洲人诗中常常用双行的 Couplet,中国人与四行的特别有缘古今诗篇均可证……”在此建节的基础上,林庚还进一步对建行的方式作出说明:“把五个字当做一大拍,三个字当做半大拍。因为五个字实际上本要占两拍的时间(相当于旧诗中四个字),三个字实际上要占一拍的时间(相当于旧诗中二个字)……”^①通过这种建行建节方式,演绎出八字诗、十字诗、十五字诗、十八字诗等四种诗体,例如:

一、八字诗

无风的秋深的蓝天
迢远的是幸福之恋
午饭时窗外的炊烟
午后已消失到不见

二、十字诗

冰凝在朝阳玻璃窗子前
冻红的柿子赛蜜一般甜
街上有疏林与冻红的脸
冬天的柿子卖最贱的钱

三、十五字诗

一片云吹开仍是青的天远的树与风
零落的是花那鸟的喉头自然的回声
黄昏有着它美丽的颜色永远无言的
明日的心上怀念着远方别意已深深

^① 林庚:《关于四行诗》,《文学时代》,1936年第1卷第5期。

四、十八字诗

仍想着冬晨小贩的唤声拖长过如梦的深巷
 墙外有不时陌生的语声路人多单调的歌唱
 乃惊醒案头滴落着的钟与昨夜未定的文章
 窗前黎明中徐风的蓝天独带着春宵的流浪

无论从观念还是实践看,林庚实验的“四行诗”显然都深受古典诗歌的启发。不过,我们不能简单地将之视为“复古”,因为他是在现代汉语的语境里来展开形式探索的。

林庚最初的形式试验之作,结集为《北平情歌》,于1936年由风雨诗社出版。周煦良曾给予它很高的评价:“这是万水千程后的归真返朴。在这里,新诗的音律第一次脱离平仄的拘律,而且降伏了字组法,使它成为音律的侍婢;后一点,我私意认为,不但是新诗音律的胜利,而且也是诗的胜利。”周煦良认为,尽管二、三十年代的格律诗也提出了根据音组来构建诗行的主张,比如闻一多、陆志韦等人也做了相关的实践,但“那就就文字的意义结成的字组以制定节拍的办法”,未能从声量上找出方法来代替平仄。要摆脱古典诗歌以平仄建行的阴影,就得“(一)增强三字音组的完整与(二)避免二二音组的衔接”,林庚的贡献在于“在能给原无绝对长短的单字音组以一个相对的或假设的长短,从量的不同上假定一种质的不同。他的方法所形容为小小豆腐干式,每两音组为一小豆腐干。每两组的字数合为五,可是两组各各的字数则可是二三或三二或一四或四一。”^①换言之,林庚对新诗音律的探索成效远远大于他的前辈。

与周煦良的肯定性评价不同的是,林庚的四行诗发表之后,很快就有人对这种诗歌体式提出质疑:“我最早是在去年的《现代诗风》上读了他的五首四行诗,这五首诗是带着我们所熟稔的气味的,当时没有想到这熟稔的气味,

① 周煦良:《新诗音律的新局面》,《文学杂志》,1937年第1卷第2期。

是寄寓在线装的古诗里的东西,当时更没想到这型态的诗,会成为他的定型。读过了《北平情歌》后,便肯定了那些诗是古诗,更肯定了,诗人林庚的在离开自由诗了。”最后,作者干脆断言:“林庚在以白话文做旧诗了。”^①此论将林庚的四行诗写作置于“新诗”与“旧诗”的对峙语境之中,并明确指出林庚诗的复古倾向。不难看出,作者在这里下了一个否定语气相当严厉的判断。林庚从新诗的形式与内容的辩证关系出发,对上文作者的质疑作了这样的回应:“我想说明形式的自由与不自由两者均是手段,不过在新的开展中,自由比较可以无阻碍地抓住新的感觉;故如果只是形式自由了而仍然抓不住一点诗的感觉,则虽然自由并不能算做新诗。然而反过来如果有新的感觉而形式仍很整齐,则虽在一定的形式中仍然是自由的新诗。”^②在林庚看来,判断一首诗是否是“新诗”的首要标准,并不在于形式是否自由,而在于是否表现了某种新感觉。《北平情歌》出版后遭到了不少人的批评,其中一位作者写道:“假如说林庚先生的诗歌有着过重形式的趋向,这本《北平情歌》便表示出那趋向已经进一步地定型化了。”^③

诗坛的一些前辈也纷纷向林庚开火。废名尽管颇为欣赏林庚的自由诗,却认为林庚后来的形式实验是失败的:“林庚后来的诗也有形式,他完全是旧诗的原则,只不过拿复音字代替了单音字,他却失败了。”^④戴望舒曾在一篇评论中将林庚的“四行诗”译成七言旧体诗,又将几首七言旧体诗译成“四行诗”,然后得出这样的结论:“这些所证明的是什么呢?它们证明了林庚先生并没有带了什么东西给现代的新诗;反之,旧诗倒给了林庚先生很多帮助。从前人有旧瓶装新酒的话,‘四行诗’的情形倒是新瓶装旧酒了;而这新瓶,实际也只是经过了一次洗涮的旧瓶而已。”而对于林庚诗歌形式的转变,戴望舒毫不讳言地批评道:“在许多新诗人之间,林庚先生是一位有才能的诗人,《夜》、《春野与窗》曾给我们一些远大的希望,可是他现在却多少给与我们一

① 钱献之:《〈北平情歌〉》,《新诗》,1936年第1卷第1期。

② 林庚:《关于〈北平情歌〉——答钱献之先生》,《新诗》,1936年第1卷第2期。

③ 庭棕:《读〈北平情歌〉》,《大公报·文艺》,1937年第293期。

④ 废名:《“十年诗草”》,王风编:《废名集》(第四卷),北京大学出版社,2009年版,第1771页。

些幻灭了。”^①对于这一批评意见,林庚显然并不接受,他在回应文章中答辩道:“自由诗在所有诗中乃是绝对的‘质’,这是自由诗之所以打破旧诗坛开辟新诗路的实力。但诗做到如此只是获得它的生机而尚未完成。……‘文质彬彬’的‘文’是由于质的消化而逐渐成功为文,乃是不可分的一物,那是质的再生,亦是诗的自然的结果。凡诗必在渐渐成熟后变成谐和均衡……”^②

在经历上述一系列批评之后,林庚似乎也感到不小的压力,他在第3期《新诗》(1936年12月)发表《夜之演奏曲》和《风》两首格律实验之作(每首5行,每行15字)时,题作“节奏自由诗”。这个命名至少在字面上让人感觉到某种妥协。不过,林庚的新诗形式探索并没有终止,而是越走越远。事实上,直到数十年之后的2000年,林庚的《门外》一诗,尽管在思想上呈现出“随时而来的智慧”,在形式方面却仍体现出诗人的探索与坚持:

邮车轻驶过绿荫的路上
夏季的好梦渲染了时空
你这时若是眺望着门外
有白色衣帽人来自日中

就在这门外岁月在奔流
各色贸易风吹起时代沟
远方的朋友请你留一留
为什么人生仿佛在街头

1937年之后,林庚基本转向古典文学的教学和研究,与新诗的关系主要表现为偶尔写一些阐述诗歌观念的短文。他在这个时期的新诗创作极少。大约十年之后,即1948年前后,林庚新诗作品的发表又渐趋活跃,同时,一系列重要的理论文章也见诸报端,如《诗的活力和诗的新原质》、《诗的语言》等

① 戴望舒:《谈林庚的诗见和“四行诗”》,《新诗》,1936年第1卷第2期。

② 林庚:《质与文——答戴望舒先生》,《新诗》,1937年第1卷第4期。

文。尤其在1948年发表《再论新诗的形式》，提出强调新诗形式的“半逗律”，这一概念既是对1930年代形式探索的推进，也成为其解放后一直延续到晚年均孜孜以求的“九言体”的一个重要理论支撑。

二、废名的“寂寞”想像

废名(1901—1967)，原名冯文炳，湖北黄梅人，1922年考入北京大学预科英文班，1929年毕业。历任北京大学讲师、副教授、教授，吉林大学教授等职。1930年和冯至等创办《骆驼草》文学周刊并主持编务。1922年开始在《努力周报》、《诗》等报刊发表新诗作品。出版有诗集《水边》(1944年，与开元合著)，诗论《谈新诗》(1944)等，另有《桃园》、《桥》、《莫须有先生传》等小说作品出版。

废名的文学创作以小说为主，新诗作品数量不多，却颇具个人特色。作为周作人门下最得意的四大弟子之一，废名的文学思想深受周氏的影响，他曾明确指出自己的创作与周作人之间的承传关系：“我自己的园地，是由周先生的走来”。^①1925年，在为废名的小说《竹林的故事》作序时，周作人曾说：“文学不是实录，乃是一个梦：梦并不是醒生活的复写，然而离开了醒生活梦也就没有了材料，无论所做的是反应的或是满愿的梦。”^②这个观点两年之后在废名的一篇文章里得到响应：“创作的时候应该是‘反刍’，这样才能成为一个梦。是梦，所以与当初的实生活隔了模糊的界。艺术的成功也就在这里。”^③文学应与现实保持一种若即若离的关系，显然是师徒两人彼此相通的理念。由此例不难看出周作人对废名的影响之深。而具体到新诗写作实践，废名诗中常见的晦涩特征，从某种意义上也是得周作人作品中常见的“苦茶味”之流风余绪。

早在1930年代，就有不少读者指责废名的诗晦涩难懂。废名老友卞之琳甚至在数十年之后也还不忘从语言、音律诸层面来描述废名诗中的晦涩特

① 废名：《竹林的故事·序》，王风编：《废名集》（第一卷），北京大学出版社，2009年版，第12页。

② 周作人：《竹林的故事序》，王风编：《废名集》（第六卷），北京大学出版社，2009年版，第3404—3405页。

③ 废名：《说梦》，王风编：《废名集》（第三卷），北京大学出版社，2009年版，第1154页。

点：“他的分行新诗里也自有些吉光片羽，思路难辨，层次欠明，他的诗，语言上古甚至中外杂陈，未能化古化欧，多数场合佶屈聱牙，读来不顺，更少作为诗，尽管是自由诗，所应有的节奏感和韵律感。”^①对此，废名自己的解释是：“诗是应该诉之于感官的，我的诗太没有世间的色与香了，这是世人说牠难懂之故。若就诗的完全性说，任何人的诗都不及牠。”^②也就是说，废名本人早已意识到这个问题，但他却不以为意，并且始终坚持这种写作风格。而朱光潜则为废名做了这样的辩护：“废名先生的诗不容易懂，但是懂得之后，你也许要惊叹它真好。有些诗可以从文字本身去了解，有些诗非先了解作者不可。废名先生富敏感而好苦想，有禅家与道人的风味。他的诗有一个深玄的背景，难懂的是这背景。”^③在朱光潜看来，要真正读懂废名的诗，应该“知人论世”，即先了解作者的思想背景，才可能发现朦胧文字背后的某种深意。

关于新诗写作，废名曾自谓：“我偶而而作诗，何曾立意到什么诗坛上去，那实在是一时的高兴而写了几句枝叶话罢了。”^④废名还曾将自己的诗与卞之琳、林庚、冯至等诗人的诗相比较，且不无自负地评价道：“我的诗也有他们所不能及的地方，即我的诗是天然的，是偶然的，是整个的不是零星的，不写而还是诗的，他们则是诗人写诗，以诗为事业，正如我写小说。……我的诗是天然的，是偶然的，是整个的不是零星的，故又较卞之琳林庚冯至的任何诗为完全了。”^⑤这里所强调的“业余”做派和“天然”、“整体”、“完全”的诉求，可以说是废名新诗理念的一种具体体现。废名在 20 世纪 30 年代的《新诗讲义》中这样阐述其关于新诗的核心理念：

我发见了一个界线，如果要做新诗，一定要这个诗是诗的内容，而写这个诗的文字要用散文的文字。以往的诗文学，无论旧诗也好，词也好，

① 卞之琳：《〈冯文炳选集〉序》，《卞之琳文集》（中卷），安徽教育出版社，2002 年版，第 341 页。

② 废名：《关于我自己的一章》，王风编：《废名集》（第四卷），北京大学出版社，2009 年版，第 1822 页。

③ 朱光潜：《编辑后记》，《文学杂志》，1937 年第 1 卷第 2 期。

④ 废名：《天马诗集》，王风编：《废名集》（第三卷），北京大学出版社，2009 年版，第 1505 页。

⑤ 废名：《关于我自己的一章》，王风编：《废名集》（第四卷），北京大学出版社，2009 年版，第 1821—1822 页。

乃是散文的内容,而其所用的文字是诗的文字。我们只要有了这个诗的内容,我们就可以大胆的写我们的新诗,不受一切束缚,……我们写的是诗,我们用的文字是散文的文字。就是所谓自由诗。^①

事实上,废名的新诗写作一直坚持采用自由诗的形式,他把更多的注意力集中在对某种独特“诗质”的不倦探求上。这种“诗质”的炼成,一方面来自对以“温李”为代表的晚唐诗歌资源的汲取,另一方面来自对“现代”的另类想像。

由于深受佛家和道家思想的影响,废名的诗常常把个人置于茫茫宇宙之中,突出个体生命的寂寞感和荒凉体验。《灯》一诗可以看做诗人天马行空的想像风格的自述:

人都说我是深山隐者,
我自夸我为诗人,
我善想大海,
善想岩石上的立鹰,
善想我的树林里有一只伏虎,
月地爬虫
善想庄周之龟神,
褒姒之笑,
西施之病,
我还善想如来世尊,
菩提树影,
我的夜真好比一个宇宙,
无色无相,
即色即相,

^① 废名:《新诗应该是自由诗》,王风编:《废名集》(第四卷),北京大学出版社,2009年版,第1629页。

沉默又就是我的声音

诗中呈现了一个冥想者的抒情主体形象:诗人的想像不仅跨越了时空界线,还延伸到超越于尘世之上的彼岸世界。这样的想像方式带有很浓的超验色彩,不可避免地是寂寞的。这种寂寞想像在下面这首诗中展开得最为充分:

行到街头乃有汽车驰过,
乃有邮筒寂寞。
邮筒 PO
乃记不起汽车的号码 X,
乃有阿拉伯数字寂寞,
汽车寂寞,
大街寂寞,
人类寂寞。

(《街头》)

从邮筒到阿拉伯数字、汽车,再到大街、人类,经过诗歌情境的逐级跳跃、提升之后,一种现代人内心深处特有的荒凉感和寂寞感弥漫了全诗。关于这首诗的创作经过,废名曾作了如下细致的叙述:

这首诗我记得是在护国寺街上吟成的。一辆汽车来了声势浩大,今(令)我站住,但牠连忙过去了,站在我的对面不动的是邮筒,我觉得牠与我很是亲切了,牠身上的 PO 两个大字母仿佛是两只眼睛,在大街上望着我,令我有一种寂寞,连忙我又觉得刚才在我的面前驰过的汽车寂寞,因为我记不得牠的号码了,以后我再遇见还是不认得牠了。牠到底是什么号码呢?于是我又替那几个阿拉伯数字寂寞。我记不得牠是什么数了。白白地遇见我一遭了,是我,很是寂寞,乃吟成这首诗。^①

① 废名:《关于我自己的一章》,王风编:《废名集》(第四卷),北京大学出版社,2009年版,第1828页。

在这里,诗人把内心的“寂寞”外化、投射到整个世界,使之构成无所不在的一种色调,一种氛围。这种在城市街头上遭遇的寂寞感让人想起了波德莱尔散文诗中表现的“人群中的孤独”,不同的是,后者带有一种强烈的批判性,而前者则是以独享的心态坦然承受:

诗人心中的巡警指挥汽车南行
出殡人家的马车马拉车不走
街上的寂静古人的诗句萧萧马鸣
木匠的棺材花轿的杠夫路人交谈着三天前死去了认识的人
是很可能的万一着了火呢
不记得号码巡警手下的汽车诗人茫然的纳闷
空中的飞机说是日本人的
万一扔下炸弹呢
人类的理智街上都很安心
木匠的棺材花轿的杠夫路人交谈着三天前死去了认识的人
马车在走年龄尚青蓬头泪面岂说着死人的亲人
炸弹搬到学生实验室里去罢
诗人的心中宇宙的愚蠢

(《北平街上》)

的确,废名的诗对于现代文明从不采取激烈的对抗姿态,而是运用一种柔性的话语去化解现代意象原本尖锐的硬度,如《理发店》一诗:

理发匠的胰子沫
同宇宙不相干,
又好似鱼相忘于江湖。
匠人手下的剃刀
想起人类的理解
划得许多痕迹。

墙上下等的无线电开了，
是灵魂之吐沫。

在这里我们看到了一种富有意味的并置：一方面是原本庸常、琐屑的生活场景，另一方面却是宇宙、人类、灵魂等形而上的大命题。二者构成一个富有张力的诗歌情境。废名对这首诗的自我解读是：“就咱们两人来说，理发匠与我，可谓鱼相忘于江湖。这时我真有一个伟大之感，而再一看，一把剃刀已经在我脸上划得许多痕迹了，而理发店的收音机忽然开了，下等的音乐，干燥无味，我觉得这些人的精神是庄周说的涸鱼，相濡以沫而已。”^①而废名的追随者朱英诞则认为，这首诗中“灵魂的吐沫”“其实还是时代的吐沫，灵魂是借词。废名向来对于所谓现代文明多所不喜，如不致诅咒也总算是绝不赞美，对山中的汽车曰‘唐僧念佛，什么妖怪！’看电影也只看蓝本于莎士比亚的，而结果又是‘不成东西’。”^②由此隐约可见废名对现代文明意象的拒绝。

与对现代文明的拒绝相呼应，废名诗中出现了大量指向某种虚幻性存在的意象，如梦、镜、灯等。从某种意义上说，这些意象构成了废名躲避现代文明和品味寂寞的最佳去处。譬如：

因为梦里梦见我是个镜子，
沉在海里他将也是个镜子，
一位女郎拾去
她将放上她的妆台。
因此地是妆台，
不可有悲哀。

（《妆台》）

就像作者所言，“当时我忽然有一个感觉，我确实是一个镜子，而且不惜

① 废名：《关于我自己的一章》，王风编：《废名集》（第四卷），北京大学出版社，2009年版，第1827页。

② 朱英诞：《废名及其诗》，陈均编：《新诗讲稿》，北京大学出版社，2008年版，第281页。

于投海,那么投了海镜子是不会淹死的,正好给一女郎拾去”^①,显然,这首诗诗中的抒情主人公不是“女郎”的追求者,而是化身为一面镜子,成为提示美丽的一种无言的存在。这种澹然的、不悲不喜的情感方式显然带有某种“禅意”,让人反复玩味。关于废名诗中的禅意,早在1947年就有人指出:“我感兴趣的还是废名在中国新诗上的功绩,他开辟了一条新路……这是中国新诗近于禅的一路。”^②这种禅意同样在《十二月十九夜》中得到流露:

深夜一支灯,
若高山流水,
有身外之海。
星之空是鸟林,
是花,是鱼,
是天上的梦,
海是夜的镜子,
思想是一个美人,
是家,
是日,
是月,
是灯,
是炉火,
炉火是墙上的树影,
是冬夜的声音。

关于这首诗,废名私淑弟子、哲学家汤一介曾做了如下颇为到位的解读:

我有一个感觉,废名是不是想在一首诗中把他喜爱的都一一收入诗

① 废名:《关于我自己的一章》,王风编:《废名集》(第四卷),北京大学出版社,2009年版,第1823页。

② 黄伯思:《关于废名》,《文艺春秋副刊》,1947年第1卷第3期。

中,“灯”、“海”、“花”、“梦”、“镜子”、“思想”、“美人”、“家”、“日”、“月”、“炉火”、“树影”、“声音”等等,如何由诗句把这些联系起来,这真要有一种本领,废名的本领就在他的眼睛和耳朵和心灵。你看,他开始用“灯”,结尾用“声音”,中间用“思想是一个美人”联系起来。我有另外一个感觉,这首诗表现废名的思想在自由的跳跃,无拘无束,信手拈来,“情景一合,自成妙语”。这是“真人”的境界,“真性情”的自然流露。^①

这一解读中的两个关键词“真人”和“真性情”,可以说很准确地概括了废名诗歌的独特气质。

与镜、梦、灯等这些意象相对应,“空”也成了废名诗中的一个关键词。表面反映世界上一切的镜子其实是空幻的:

对着镜子
忽然起杀像之意,——
我还是听人生之呼唤
让他是一个空镜子。

(《无题》)

镜子之空自然折射着世界之空。此外,即使那原本指向沉甸甸的果实和收获的花朵也是空无得令人绝望:

我含着泪栽一朵空华,
我还望空关照我一生,
死神因我的瞑目端去我的花盆,
爱神也打开他的眼睛
讶其新鲜茂盛
觅不见一点伤痕,

^① 汤一介:《“真人”废名》,《万象》,2002年第9期。

于是因了我的空华
生为死之游戏，
爱画梦之光阴。

(《空华》)

最后，整个宇宙都是虚空的，不仅人是宇宙间的一粒微尘，诗歌只是轻飘的纸灰，甚至连宇宙本身也不过是“一颗不损坏的飞尘”：

不是想说着空山灵雨，
也不是想着虚空足音，
又是一翻意中糟粕，
依然是宇宙的尘土，——
檐外一声麻雀叫唤，
是的，诗稿请纸灰飞扬了。
虚空是一点爱惜的深心。
宇宙是一颗不损坏的飞尘。

(《飞尘》)

于是，诗人的寂寞感充盈于内心，使他疏离于茫茫尘世之外，幡然领悟“空白”的终极性意义：

我走在街上，
心里惊讶着一个人类的记录，
这就是说诗人的诗，——
迎面来了一个朋友我不认识了，
这时我举目无亲，
百事皆非，
车水马龙
肩摩踵接

也正好不是一个空白，
我仿佛只有这个空白的是最能懂得的了。

(《出门》)

正是上述诗作中密集出现的“空”意象，构成了废名诗歌中最充实的意涵。在这些空幻、虚空、空无和空白的意象群之中，我们读到了废名关于人生、人类、世界和宇宙的深沉思考。

总之，作为 1930 年代诗坛的一个“另类”，废名的诗为丰富新诗艺术的可能性做出了一份独特的贡献，在新诗发展史自有其一席之地，正如一位论者所指出的，“废名是代表 30 年代现代派诗人群体，超越五四，超越胡适之所代表的新诗的审美原则的历史局限，也超越新月派诗人过分注重新诗的形式的美学追求，用全新的审美眼光与价值尺度，在晚唐‘温李’一派的诗人创作中，发现了自己的艺术创造所需要的东西，发现了新诗应该具备的本质的一条道路。”^①

三、其他诗人的创作

与林庚、废名风格相近的诗人，主要有生活在 1930—1940 年代的北平的朱英诞、南星等人。

朱英诞(1913—1983)，江西婺源人，1932 年考入北平民国学院，在学期间得到在此任教的老师林庚的赏识。1928 年开始发表新诗，出版有诗集《无题之秋》(1935)、《小园集》(1937)等。

作为深受林庚喜爱和欣赏的学生，朱英诞的新诗写作很自然地受到林庚较深的影响。据朱英诞自己的回忆，他曾一度追随林庚“格律诗”的主张：“一九三四年至一九三五年两年间”，“我还试写了一些韵律的诗”，“其中许多试作本都有以自由体写的原稿，我取来改写成韵律诗，却大抵失败了。废名先生所说：‘是作者帮助方块，并不是方块帮助作者’，但其实我倒是想追随静希

^① 孙玉石：《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》，见孙玉石：《中国现代诗学论丛》，北京大学出版社，2010 年版，第 93 页。

先生完成他的实验的”^①。如下面的“方块诗”，显然是借鉴林庚的“四行诗”的形式：

朱漆的门柱与古意的廊檐
是谁的幸福在友人的窗前
那同样的天却各自成一处
越野的一处多蝴蝶的林园

（《过燕大》）

热情时的林下找不着的风找不着宁静
塔上小小的人树外的楼台高高的心情
水边的细道上林隙的小景浅浅的颜色
轻轻的深呼吸不见有人来远远的语声

（《长夏小品四》）

破晓时我醒来想着梦仍枕着枕上的温泪痕
无力的伤心里又睡去在一个素艳的清晨里
飞来的群鸦的朝气中招来了似生命的原始
那赤日如一团严峻呈现了人间的色与声

（《破晓》）

前两首诗的建行方式分别为十一字和十六字，与林庚的十字和十五字略有不同，第三首同为十八字。废名对朱英诞的这类诗显然不怎么看好：“朱英诞的方块诗仍等于不方块诗，靠诗人的意境，只是作者聪明会写文章，能写出一个方块的样子罢了。”^②

在废名看来，朱英诞和林庚的新诗写作具有很大的共同点，那就是有意

^① 陈均：《朱英诞琐记——从〈梅花依旧〉说起》，《新文学史料》，2007年第4期。

^② 废名：《林庚同朱英诞的新诗》，王风编：《废名集》（第四卷），北京大学出版社，2009年版，第1801页。

地疏离欧美文学的影响,回归古典诗歌的美学趣味。不过,与林庚的诗“很自然地,同时也是突然地,来一份晚唐的美丽”不同的是,朱英诞的诗具有某种类似南宋词的韵味:“朱英诞也与西洋文学不相干,在新诗当中他等于南宋的词。”^①《雪之前后》、《红日》等诗正体现了南宋词人对语言的推敲和锤炼的特点。

经林庚引见,朱英诞和废名过从甚密,因此也从废名那里得到不少启发:“我常常找废名先生听他讲诗,温飞卿,李义山,庾信以及杜甫都是从废名先生那里获得‘真知’的”,“废名先生和我谈得更多的是现代诗,现代诗的作法;他很爱旧诗,但他以为新诗应该比旧诗更好,更是真诗。”^②而从废名为朱英诞诗集《小园集》所作序言的叙述中可以看到,废名当时是如何手把手地指导朱英诞:“来客就拿了主人给他的纸条动手写,说他刚才在我的门口想着做了一首诗,就写给你看看,这一来我乃有点惶恐,就将朱君所写的接过来看看,并且请他讲给我听,我听了他的讲,觉得他的诗意甚佳,知道这进门的不是凡鸟之客,我乃稍为同他谈谈新诗,所谈乃是我自己的一首《掐花》……”^③这个口传心授的动人场景,堪称新诗史上的一段佳话。而具体到写作实践层面,我们在朱英诞的不少自由诗作品中都可以看到废名隐约的影子,譬如《海》:

海是常有风浪孤舟的吗
巨涛是为了什么呢
珊瑚岛上有真珠
深深的

多年的水银黯了

① 废名:《林庚同朱英诞的新诗》,王风编:《废名集》(第四卷),北京大学出版社,2009年版,第1789页。

② 朱英诞:《梅花依旧——朱英诞自述》,陈均编:《新诗讲稿》,北京大学出版社,2008年版,第408页。

③ 废名:《小园集序》,王风编:《废名集》(第三卷),北京大学出版社,2009年版,第1338页。

自叹不是佼人
海水于我如镜子
没有了主人

以镜子自喻正是废名诗中常见的抒情姿态,而“没有了主人”的孤独感也是废名诗中常见的主题。再如《落花》:

走在无人之境里,
似过去前面就是座桃源,
一朵落花有影子闪下,
那翩翩的一闪,
觉出无声与无言;
仿佛落了满地的后悔,
寻不见一处回避的地方
与水面的不自然。

诗中流露的虚无之感叹和淡淡的禅意,自然也与废名同类诗歌相呼应。不过,就整体而言,朱英诞的诗也有一种不同于废名的晦涩与老成的清新的一面,如《少年行》:

如春华与秋月
珍藏着一半的生命
梦与夜
找不着的此外之行踪
像池花台上的空间
停眸与驻足
在一张图画里
那定形的风迹呢

南星(1910—1996),河北怀柔人,原名杜文成,还用过林檎、石雨等笔名,1932年考入北京大学西洋语文学系。出版有诗集《石像辞》(1937)、《离失集》(1940)和《三月·四月·五月》(1947)等。

南星是一位不谙世事、以生活为诗的诗人。其老友张中行曾这样描写南星:“南星则不然,而是生于世俗,不粘着于世俗,不只用笔写诗,而且用生活写诗,换句话说,是经常生活在诗境中。”^①这种人生状态使得南星能在日常生活中发现那些被常人轻易忽略的诗意:

那美好的小院子永远是你的:
记着无花的桃枝吧。
记着棕榈样的椿叶吧,
作客时且怀着主人的心。
一日如千万年,
千万年也如一日:
让诗句做终古的提示者,
莫说你有了“一生的怅惜”。

(《题赠》)

这首诗是和诗人辛笛的赠答之作。诗中的“小院子”指的是北京甘雨胡同六号,作者和辛笛都曾在这里租住,彼此结下了深厚的友情。正因为一颗纯净的诗心的观照,原本再普通不过的四合院也散发出一种迷人的魅力。也正因为怀着一颗诗心,诗人在荒街陋巷中巡游,捕捉那些被遮蔽的朴素而动人的鲜活细节:

我是喜好在小巷里巡游的人,
我可以对你述说它们的数目,
述说那最庄严最古老的门,

^① 张中行:《诗人南星》,见张中行:《负暄琐话》,黑龙江人民出版社,1990年版,第78页。

那懒惰善睡的高树
和小巷中美好的声音，
我是说那水车和叫卖者的。

在深夜，在不见月亮的时候，
我并不去寻找可厌的灯光，
只去私听巷里行人的歌吟
或已成自然之音乐的木柝声，
我觉得自己和小巷契合，
是它们的老住客或老行客了。

你从没有到过这些地方，
所以它们保守着单纯的历史。
但今夜我为甚么害怕呢，
怕着曾给我多少抚慰的黑暗，
而且第一次有了独行的自觉，
我爱的音乐也做出怪声了？

我疾走向那放出灯光的板窗，
我知道它是那卖杂货女人的居处，
我不是要做她的雇客，
只觉得你会正在那儿的，
或者她会告诉我你买了什么，
如果她不嫌厌我唐突的讯问。

(《巡游人》)

这些细节最后都通向“你”这一暧昧模糊的对象，也因为“你”而愈加鲜活起来。这种静静诉说的爱情表达显得从容、淡定，而又不失情感的力度。而同样以“你”作为倾诉对象，《守墓人》一诗的抒情主人公却显得更为另类：

让我去做一个守墓人吧，
因为那坟园遥对着你的住处；
因为荆棘与不成形的杂树，
代替了耸立的墙壁与白杨之林；
因为它任我的双脚逡巡不前，
正如它不拒绝乌鸦的栖止。

你指引给我那独特的碑石了，
但我要一一去探视的。
我并不惊异坟园与我之契合，
我更愿对过路人
喃喃地讲述落枝声与黄昏鸟语。

不说那坟园与我有了十载因缘，
也应说早住在记忆里吧，
我深信它是我的神秘的故居，
倘此时墓中有声，
必为我作真实之证语。

你在那儿寻找我的痕迹么？
我的气息留为墓地之风，
我的手泽是在每一方碑石上，
每一片枯叶上，第一棵树干上，
莫听你的眼睛虚妄的报告。

从此你称我为安定的守墓人吧，
你认识坟园前的老屋了，
我将在那儿鄙视着年华，
只替你夜夜私窥月色。

墓园这原本与死亡相关的所在,在诗里却和爱情联系在一起。二者之间的关联,不仅不显得牵强,反而显得颇为自然。换言之,是诗人那颗纯净、透明的诗心照亮了墓园。

正因为具有纯净、透明的特点,南星的诗被吴兴华当做“田园诗”而大加赞扬:“最近诗坛上的南星,可以说是一个最成功的田园诗人”,并做出这样的预言:“以他这几首诗,将来一定能开出一派田园诗人来”^①。作为一位诗人,吴兴华的眼光无疑是十分独到的,此论精准地抓住了南星诗歌最为突出的特质。

然而,在1930年代后期以降的时代语境中,南星这种田园风格的诗歌的生存空间越来越逼仄,诗人敏锐地感受到这一点,却不轻言放弃,而是仍然细心呵护着这些作品:

这一些零碎的诗篇能给我什么呢?两个月以前我想把它们扔掉或长久地搁置起来的,现在又珍重地收集在一起了。可怜的小东西们,无定的命运。可怜的它们的作者,无定的命运。当我抄看它们的时候,才觉得从前对它们太冷漠了,我们直到今天才能开始亲近,想来令人安慰而又悲伤。现在我才发现了人群中的自己,广大的世界上的自己,我应当隐瞒这事实吗:我所亲近的都向我没有原因的告别了,不,有我不知道的原因。于是我失去了生活,失去了“现在”,甚至失去了“将来”。忙碌远去了,余下空洞和闲暇。疑虑,悲哀,和怨恨也都没有久留,我当为此感谢。只有这些诗篇仍在身旁,我珍视它们,不因为它们的内容,只因为它们的本身。^②

甚至到了1940年代,身处沦陷区的南星的诗歌写作,仍然顽固地延续着前期的抒情风格。譬如《流水》一诗就是一个典型例证:

① 吴兴华:《谈田园诗》,《新诗》,1937年第2卷第2期。

② 南星:《〈石像辞〉后记》,《新诗》,1937年第1卷第4期。

无断无续的流水声
从早晨到晚上，
又从黑夜到天晓，
在梨树丛的荫蔽间，
黄昏的庭院，
却没有谁来倾听
这叠次演奏的古乐曲
或无终结的故事，
因为梨花开的日子远了，
月光照到别人家。

第八章 关怀时代的写作

从1937年7月7日卢沟桥事变到1945年8月15日日本正式宣布无条件投降,整整八年的时间中国都处在抗战的烈焰之中。当充满苦难的民族战争图景强行进入大多数中国人的视野时,30年代中期诗坛出现的现代主义大联合趋势瞬间烟消云散,战前围绕“国防诗歌”的激烈争论在抗战全面爆发的时刻也已无需再争。诗人们纷纷自觉地投身于时代的洪流之中,直面苦难现实,鞭挞侵略者的暴行,赞美坚韧顽强的中国人民,以诗的语言呼吟出民族的苦难与反抗的伟大时代之声。在朗诵诗运动中独领风骚的高兰,创制出鼓点式诗体的田间,尤其是作为诗歌时代象征的艾青,以及受艾青影响而以胡风“主观战斗精神”为根基的“七月”诗人,在大量涌现的抗战诗歌当中,无论当时抑或日后,都是非常重要的力量。

第一节 抗战诗与高兰、田间等人的创作

1931年“九·一八”事件发生以后,东北三省沦陷;1932年1月28日本以护侨为名进攻上海,以《淞沪停战协定》的签订而告终,侵略者的野蛮行径和嚣张气焰,在中国人民心中激起了空前的反日爱国情绪。诗人们在民族危亡的时刻,不仅成立了当时文艺界惟一全国性的抗日爱国大联合组织“中国诗歌作者协会”,^①还以他们手中敏于世事的笔,在中国文坛较早地发出了抗日爱国的呼声。这些直接体现抗日爱国情怀的诗歌大多数出于鼓吹“国防诗歌”的诗人之手,如任钧的《十二月的行列》,关露的《九月的太阳》,蒲风的

^① 封世辉:《中国沦陷区文学大系》(评论卷),广西教育出版社,1998年版,导言。

《钢铁的海岸线》、《武装田地山河》、《苦痛列车》与《我迎着风狂和暴雨》，穆木天的《歌唱呀，我们那里有血淋淋的现实！》、《黄埔江舟中》，身在齐齐哈尔的金剑啸根据抗联战士口述的故事以《兴安岭的风雪》真实地传达着东北大地上抗日武装斗争的历史风云，但也有几乎不参与诗坛论争的郑振铎以两首《我们的伤痕永不再背上》和《吴淞口的哨兵》为他亲眼目睹的“一·二八”战役留下了历史的印迹，而后期新月派的代表性诗人陈梦家则以诗集《在前线》抒写自己投身十九路军在上海南翔抗日前线的所见所闻所感。值得注意的是，当陈梦家在1932年出版《在前线》时，正是左联诗人提倡“普罗诗歌”之时，而陈梦家的这首诗还受到了北平左联人士的谴责，^①“国防诗歌”口号的出现则迟至1935年。

抗战全面爆发以后，诗人毋庸置疑地被赋予抗日救国的重任，正如穆木天所言：“一个抗战建国的诗歌工作者，必须认清，而且要彻底地去肯定诗歌的功利性。”^②当众多诗人为了时代的需要开始自觉地强调诗歌的功利性与工具性时，朗诵诗与街头诗便成了抗战初期主要的诗歌运动和诗歌体式。如果说抗战全面爆发前在京派文人圈子中出现的沙龙式的诗朗诵活动，其旨归在“诗”本身，是探索新诗艺术路径的重要策略之一，那么抗战爆发以后，在国统区和解放区风起云涌的朗诵诗运动，其落脚点则在“朗诵”，目的是为了最大限度地挖掘新诗这一文体在鼓舞中国人民抗战斗志方面的社会动能。在1937年10月19日于武汉召开的鲁迅逝世周年纪念会上，王莹朗诵了高兰的《我们的葬礼》，柯仲平也朗诵了一首挽诗。1938年1月26日，延安也举行了第一次诗歌朗诵会，柯仲平朗诵的《边区自卫军》虽然听众甚少，且中途退场，但毛泽东却自始至终听得兴致勃勃，且批示“此诗很好，赶快发表”。朗诵诗运动发轫于武汉，蔓延至全国，甚至在沦陷的北平也曾有人著长文给予支持，是抗战时期人们最早关注、尝试且持续时间最长的诗歌活动。在抗战时期的朗诵诗运动中，高兰无疑是最具影响的朗诵诗人。

高兰(1909—1987)，原名郭德浩，黑龙江省瑷珲县人。燕京大学国文系

① 陈均：《喋血的诗人陈梦家》，北平左联《文学杂志》，1933年第2期。

② 穆木天：《论诗歌朗诵运动》，《穆木天文学评论选集》，北京师范大学出版社，2000年版，第223页。

毕业,大学期间受朱湘诗风的影响,不多的诗歌习作中弥漫着愁闷忧郁的气息,“一·二九”运动以后,他从姜白石、晏几道的词中出来,以伤怀故国的李后主作为研究对象,写出了《李后主评传》。他不仅在诗歌朗诵方面天赋甚佳,而且擅长写朗诵诗,抗战爆发以后,积极地投身抗战文艺活动,创作了大量的朗诵诗,如《给姑娘们》、《向八百壮士致礼》、《我们的祭礼》、《武汉,你祖国的心脏!》、《展开我们的朗诵诗歌》、《放下你的那支笔》、《雾》、《哭亡女苏菲》、《走》、《我的家在黑龙江》等。

在《我们的祭礼》中,诗人在民族的危亡时刻,从历史中谛听“旷野呐喊者的声音”,从鲁迅那“与热泪俱下的皮鞭”中获得哺乳,受到教育。虽然“今天是你的一周年”,然而“没有一朵鲜花配放在你的墓前,/更没有一袭丰美的时馐之奠/使我们对于你的敬爱、崇仰、哀悼/得以充分地表现,/从去年的十月十八日一直有多少天。”因为,今年“距你死去的二百三十天,/卢沟桥的炮火,/燃起了整个中国的狼烟!/这狼烟使我们毫不犹豫,/一切不愿作亡国奴的人们,/都走上了抗战救亡的前线。”诗人接下来告诉我们:鲁迅在旷野上呐喊的声音在这个时刻唤起了更多的呐喊和反抗的呼声,而鲁迅“哀其不幸,怒其不争”的皮鞭也已使冥顽麻木者觉醒,克服了怯懦与屈服一变而为勇敢,从鲁迅掀起的黑暗的闸门下,正“挺起胸膛高歌向前”;抗战成了我们现在能献给逝者的最好祭礼,而鲁迅关于“路”的哲理则让我们如今不再徘徊留恋,因为“巨人的脚步走过的路/如一抹长虹/清晰地映在我们面前。”这首诗将鲁迅精神与时代风云巧妙地融合在一起,切合了青年知识分子在思想导师陨落和民族危亡时刻的复杂心理,引起了青年人的共鸣。高兰曾在1937年撰文认为朗诵诗应该具备三个特征:“文字通俗化”、“要有韵律”、“热烈与现实的情感”。^①他的这首诗除了“热烈与现实的情感”之外,文字通俗易懂,毫无晦涩朦胧之气,全诗以“an”音一韵到底,讲究利用排比句式在听众的心理和情感上造成逐渐加深的气势,如第三节的四个以“虽然”起始的诗句,第七节的四个以“这里有”起始的诗句,而最后一节四个以“我们”起始的诗句则将青年人继承鲁迅精神追求自由与解放的情感升华到最高点。

^① 高兰:《诗的朗诵与朗诵的诗》,山东大学出版社,1987年版,第21—25页。

柯可(金克木)在朗诵诗的潮流激荡之时,指出朗诵诗的特点“在其大众化”,“大众化的主要意义在:从个人的,自发的,改成大众的,有目的的,从由个人的改成为群众的”,并进一步指出“文艺大众化并不是偶然的孤立的事件,或突发的空间的口号,在文艺领域内的诗歌自然更要受这大趋势的支配,其表现之一,便是朗诵诗运动。”^①高兰的朗诵诗作为抗战时期流行时间最长流行范围最广的抗战诗歌,以“我们”的时代代言人身份进行集体性的抒情也是其在大众化方面的典型特征。抗战初期,朗诵诗潮风涌,有许多诗人纷纷进行朗诵诗的尝试,在数量庞大的朗诵诗作品中,也出现了许多仅剩标语口号式的作品,受到了许多持有纯诗学立场的人的批评,但高兰的朗诵诗似乎并不仅仅止于标语口号式宣传。对新诗一向比较关注的沈从文亦曾在《谈朗诵诗》中说到:“去年九月里我由北方跑到武汉,从武汉报纸上常看到一个高兰先生的‘朗诵诗’。诗大都是关于抗战的,文字排比都很好,有情感,有辞藻,比起一般刊物上用同样名目写的诗歌,似乎要高一筹。”^②高兰的朗诵诗在诗坛内外获得成功的另外一个的重要特质在于他能够很好地利用悼亡的悲哀主题,同时又不沉湎于悲哀之中,而总是能从悼亡的对象中获得解脱、希望和勇气,最后在读者和听众的内心激起一种为了自由和解放而奋发向上的激情。穆木天在赞扬高兰的朗诵诗时,就曾专门以他的《我们的祭礼》和《吊天照应》为例,先指出前者“不失为一篇很好的抗战诗歌,一篇颇有力的哀悼战士的朗诵诗”,而后者在他看来,“对着那位民族英雄的死亡的消息,作者是怀着多么沉痛的哀悼,而同时,是充满着光,是充满着力,是充满着强烈的希望。”^③

值得注意的是,高兰以悼亡为主题的朗诵诗,其悼亡的对象并不限于文化斗士和民族英雄,诗中的抒情人称也并非总是以时代代言人身份出现的“我们”,他的《哭亡女苏菲》就以抗战时期因病而逝的爱女为抒情对象,以悲哀沉痛的个体“我”为抒情人称,不仅是一时的佳作,而且流传久远,超越了一

① 柯可:《论朗诵诗》,香港《星岛日报》“星座”副刊,1938年8月10日第10期。

② 沈从文:《谈朗诵诗》,原载香港《星岛日报》“星座”副刊1938年10月1日至10月5日第62期至第66期,引自《沈从文全集》(第十七卷),北岳文艺出版社,2002年版,第250页。

③ 穆木天:《诗歌朗诵和高兰先生的两首尝试》,武汉《大公报》,1937年10月23日。

般朗诵诗的存在时限。^①《哭亡女苏菲》写于1942年,在抗战最艰苦的日子里,诗人以最个人化的哀痛体验感动了最大多数的中国人。诗人以“你哪里去了呢?我的苏菲!”这样一句哀痛的询问开始,在去年今日台上的活泼生命与今年今日坟头的绿草凄迷对比中,瞬间揪紧并刺痛了那些同处困苦中的听众的悲哀神经。当诗人用笔无法排解内心的哀伤时,他翻看爱女的遗物,睹物思人,不禁在存放衣物的箱篋上放声大哭,而三更醒来时,只看见孤独的月亮,只听见夜风里传来的孤独的老更人遥远的叹息。回忆往日的贫困与无能,诗人内心充满自责,只能哀痛地呼告:

告诉我!孩子!
在那个世界里,
你是否还是把手指放在口里,
呆望着别人的孩子吃着花生米?
望着别人的花衣服,
你忧郁的低下头去?

我知道你的魂灵漂泊无依,
漫漫的长夜啊!你都在哪里?
回来吧!苏菲!我的孩子!
我每夜都在梦中等你,
唉!纵山路崎岖你不堪跋涉,
但我的胸怀终会温暖
你那冰冷的小身躯!

诗人接下来以乳名“小鱼”呼唤爱女,“一字一流泪”,“一字一鸣咽”。然而,如前所言,高兰的朗诵诗佳作并不会沉浸在悲哀中不能自拔,抒情主体往

^① 据高兰自己所言,80年代初,曾有不少人向他索取《哭亡女苏菲》,并谈及他们怎样搜求而未得的情形,时隔40年,竟有人能一字不差地背诵这首长诗。见《高兰朗诵诗选·前言》,山东文艺出版社,1987年版。

往在篇末化悲痛为力量,使听众也能在悲痛中重新振奋起信心和勇气,这首悲悼亡女的诗亦复如此:

小鱼! 我的孩子,
你静静地安息吧!
夜更深,
露更寒,
旷野将卷起狂飙!
雷雨闪电将摇撼着千万重山!
我要走向风暴,
我已无所系恋,
孩子!
假如你听见有声音叩着你的墓穴,
那就是我最后的泪滴入了黄泉!

这首诗既运用了传统悼亡诗屡试不爽的手法,如今昔对比、睹物思人和细节追忆,又巧妙地在自由诗体中移植现代格律诗的经典悼亡诗句,如“我听见寒霜落地,/我听见蚯蚓翻泥”,同时不再一韵到底,而是在不同的诗节换用不同的诗韵,既凸现了朗诵诗的音乐美,又绝无单调板滞之感。简言之,这首诗在一定程度上溢出了朗诵诗的大众化囿限,使朗诵诗出现了新的因素。

如果说八年抗战的烽火使得高兰这样的诗人丰富和更新了朗诵诗,那么这烽火也造就了田间这样风格独特的诗人。

田间(1916—1985),原名童天鉴,安徽省无为县人。1933年考入上海光华大学外文系。次年加入“左联”,参加《文学丛报》、《新诗歌》的编辑工作。1935年任《每周诗歌》主编,创作并出版处女作《未明集》。1936年出版短诗集《中国牧歌》和长诗《中国农村的故事》。抗战爆发以后,投身抗战诗歌创作,并在延安发起街头诗运动,以《给战斗者》、《假使我们不去打仗》、《义勇军》、《她也要杀人》而闻名于诗坛,后又进行叙事长诗和小叙事诗尝试,著有

《戎冠秀》、《赶车传》(第一部)、《寡妇》、《贫农和酒》等诗。

田间抗战以前的诗,主要描绘半殖民地半封建中国的底层贫苦人民,有贫瘦的纺织女工(《机杼女》),有孤苦无依的农妇(《母亲的泪》),也有抛妻别子走上战场的士兵(《明天》)。然而,田间早期诗歌对于底层的描绘不是为了继承和发扬“五四”时期的人道主义,而是对于30年代左翼人士鼓吹的普罗主义的学习和模仿。这些诗歌显露出明显的左翼革命思想,如《机杼女》:“织机上曾经染着你的血,/皮套子曾经嵌着你的眼睛;/一把把的梭子,/棕色的梭子,/曾经冲破了你的心,/曾经骗走了你的青春!”《明天》则更是将变革时代的重任压在一个农民出身的士兵肩上:“明天,/天一定有太阳。/不吹风,/不落雨;/明天是两个时代/决斗的日子。”在《母亲的泪》中,失去儿子的母亲在“只有一口气”的时候,她悲愤地呻吟出来的也是充满革命性的话语:“世界该改变了!”此时的田间,未满二十岁,诗中偶尔也流露出苦闷与彷徨,他像一匹“栗色的马”,疲困和伤痛囚禁着他渴望跳跃的生命,唯有“九月的晚风一如野鬼的呼号,/那围绕着鬃毛的颈项上的铜铃,/从寂寞的悲哀里也作挣扎的呻吟。”这种“寂寞的悲哀”对于其他诗人来说,可能是他们诗歌创作历程中长存的体验,甚至是诗意的来源,然而,在田间这里,它只是处于青春期的少年人在生命受挫时发出的短暂呻吟。田间异于中国现代诗歌史上许多诗人的一个特质就是其诗歌中浓烈的乐观昂扬充满战斗气息的情调,这一点,在田间抗战以前的诗中已随处可见。这个“弱小的自己”,不会随波逐流过一种中国乡野和城市中的丑恶生活,因为他“是结实,/是健康,/是战斗的小伙伴。”(《我是海一个》)当中国的北方正遭受侵略者血腥的掠夺与蹂躏时,他以年轻的声音告诉我们“北方不永远是黑的”,因为即使北方的兄弟死了,“还有我们守在这里”。(《北方不永远是黑的》)田间的《中国牧歌》已笼罩在民族战争的阴影之下,已不再仅仅呈现出古典田园牧歌的安详宁静。因为“北方的夜”正从“沙漠的血腥/喷吐/祖国的愤怒!”当反抗侵略者的战斗开始以后,就会“从森林与草原,/升起/奴隶的歌声。”(《夜》)在他的牧歌里,有着“飞进的热情,新鲜的感觉,奔放的想象”。^①

^① 茅盾:《叙事诗的前途》,《文学》,1937年第8卷第2期。

田间从开始写诗,就选择了自由体,大多数作品有着明显的散文化痕迹。句式长短不齐,以诗人的情感节奏为诗歌的文本节奏,从不刻意地追求外在的韵律美。由于他对民谣的学习和借鉴,力图在诗作中采取民谣的长处,造句上力求简直,在抗战以前就已逐渐发展出了短行体,如《静静的扬子江》中就频繁地以两字为一行,而《夜》和《森林》也主要由一字、二字和三字的短行组成。形式上的简直追求与主题上的宏大取向,给他早期的诗带来了雄浑的气魄,“但作品内容底完整性在许多场合却没有获得。一节或一首诗里面的句子,像是一些闪光的金属片子搅在一起,读者底肚子里很难浮起一个饱满而明悉的意象。”^①这种刚刚步入诗坛的浅陋在田间早期的诗中非常明显,然而随着抗战的全面爆发,诗人将自己的创作的节拍调校到与战争的节拍一致时,这种大众化诗风难以避免的粗疏再也难以得到正视,诗人以刚健雄劲的战斗颂歌成了符合时代潮流的诗坛主力军。

《呈在大风砂里奔走的冈卫们》是田间在抗战全面爆发以后出版的第一本诗集。由于诗人的生活以抗战为中心,这本诗集也就主要描绘抗战中人民激昂的精神风貌,表现宏大的战争旋律。随后,在1938年初为自己的诗集《给战斗者》所写的序文中,他充满激情地呼吁:“在今天,作为一个殖民地诗人的任务,是应该赴汤蹈火的,是应该再把中国和他底人民推动向着神圣的民族战争的疆场,更进一步,更进一步,而中国和他底人民,会热叫着殖民地底诗人,再把中国和他底人民唤醒啊!……我们底诗人能够在混乱的状态里清醒过来吗?能够把诗人自己底武器——歌颂的笔尖,接触到人民生活的最紧张处,把歌颂的色彩涂染到人民生活的最切实处,把歌颂的调子唱到人民大众生活的最生动处吗?”^②他的《给战斗者》确乎如此,大众化、战斗性与歌颂性正是这本名噪一时的诗集的主要特点。

在这个系列中,诗人塑造了一批保家卫国浴血奋斗的英勇战士形象。这些诗作几乎都是以复数第一人称“我们”对“人民”进行抗战宣传与鼓动。其

① 胡风:《〈中国牧歌〉序》,《胡风全集》(第二卷),湖北人民出版社,1999年版,第445页。

② 田间:《论我们时代底歌颂》,唐文斌等编:《田间研究专集》,浙江文艺出版社,1984年版,第45页。

名作《给战斗者》先以诗序控诉“日本强盗”在东北的野蛮行径,第一部分则以卢沟桥事变“斥醒”了“亲爱的人民”,于是在伟大战斗开始的七月,诗人在不同诗节的起点处,重复“我们/起来了”,激情与愤怒于是随着诗人以质朴有力的诗句讲述祖国遭受欺凌的命运而逐步增强:

七月,
我们
起来了,
呼啸的河流呵,
叛变的土地呵,
爆裂的火焰呵,
和应该激励在这凄惨的地上的
复活的歌呵!

因为
我们是
生长在中国。

“因为我们是生长在中国”,这句话简短明晰,在当时却包容着诗人内心对于祖国对于民族无穷的深爱。一个人与生俱来难以割舍的国族属性就这样以世界上最简洁的语句得到了最明晰的传达。接着诗人以“麦酒”、“米粉”、“燃料”、“烟草”、“白麻”、“蓝布”、“扬子江”、“黄河”、“木船”等一系列象征物去进一步召唤人民的国族认同与爱国情感。这些将使“我们”——面对侵略而不得不成为战士的“人民”——“在斗争里,/胜利/或者死……”,因为“在诗篇上,/战士底坟场/会比奴隶底国家/要温暖,/要明亮。”于是,“人生自古谁无死,留取丹心照汗青”在20世纪民族战争的历史语境中得到了现代性重写。

1938年8月,田间到延安以后,与当地的一些文艺人士共同发起了街头

诗运动。田间发动街头诗运动,受到了马雅可夫斯基的影响。^①如果说朗诵诗是从国统区兴起,在武汉形成潮流,影响至全国各地的诗歌运动,那么街头诗则是在抗日民主根据地兴起,也仅限于根据地的一种诗歌运动。街头诗,又称为“墙头诗”,就是“把诗歌贴到街头上,写在墙头上,给大众看,给大众读,引起大众对诗歌的爱好,使大家也来写诗。这不仅是要利用诗歌作战斗的武器,同时也要在不断的实践中,来求得诗歌从学校里,课堂上,文人的会议席上,少数的知识分子中解放出来,使它真正的大众化,成为大众的诗歌。”^②街头诗虽然与政治口号和标语有着相同的意义,但往往比标语口号所起的宣传鼓动作用大,因为它比后者要“具体,生动”。^③对于街头诗的工具性色彩,边区文艺人士从不讳言,“街头诗,显然是为要即时达到宣传的效果,配合政治军事作战而产生的一种诗的形式。”^④边区纸张紧张且印刷困难是催生街头诗的另一个原因。田间在根据地的街头诗运动中无疑起着主导性的作用,他的《假使我们不去打仗》,格调昂扬激越,节奏急促明快,如警醒世人的钟声,召唤着世人去奔赴战场保家卫国。这些诗也大多以第一人称复数“我们”进行诉说,但相较《给战斗者》系列,多了一些以第三人称为视角进行的描绘。如他的名作《义勇军》就是以诗歌为抗战英雄铸就的纪念碑:

中国的高粱
正在血里生长。
在大风沙里
一个义勇军
骑马走过他的家乡,

① 1937年春,田间的《中国牧歌》和《中国农村的故事》被国民政府列为禁书,为躲避搜捕,被迫去日本东京。他在那里接触到裴多菲、拜伦、马雅可夫斯基的作品。日后,他曾回忆道:“当时看过一点有关马雅柯夫斯基的论文,对诗如何到广场去,诗如何在‘罗斯塔之窗’等等,其革命精神吸引了我。我们后来(一九三八年八月)在延安发动街头诗运动,和这有一些关系。”见《〈给战斗者〉重印补记》,引自唐文斌等编:《田间研究专集》,浙江文艺出版社,1984年版,第196页。

② 史塔:《关于街头诗》,《抗敌报》,1938年10月26日。

③ 钱毅:《盐阜区的墙头诗运动》,《江淮文化》,1946年创刊号。

④ 何洛:《四年来华北抗日根据地底文艺运动概观》,《文化纵队》,1941年第2卷第1期。

他回来了：

敌人的头，

挂在铁枪上！

在此，诗人的笔犹如电影的镜头，首先进入镜头是祖国东北遍野的正在鲜红的血里生长的红色高粱，无言的空镜头写尽侵略者对于中国的掠夺，正在生长的高粱沉默而有力地宣告：反抗侵略的力量在沦陷的国土上并没有被压倒，而是在蓬勃生长。这位骑马昂首回到家乡的义勇军，将敌人的头挂在铁枪上，在呼应高粱这一反抗力量象征的同时，无疑也在昭示着胜利的曙光即将出现。

田间的诗，犹如霹雳般横空出世，习惯了琴师的哀怨忧愁丝乐的读者，忽然碰到这样的声响，难免吃惊。为田间发表和出版诗作的胡风，既指出他雄浑有余，内容完整性不足，也对田间的短行体不无质疑，曾问道：“勇猛地打破了形式主义的作者会不会无意中被另外一种形式主义所迷惑呢？”^①即使在抗日民主根据地，亦有文艺人士指出其不足之处。张振亚以《呈在大风砂里奔跑着的冈卫们》为例，指出田间的诗“由于无韵和破断”，既失去了有韵诗音乐性的美，又乏无韵诗“藉语句的完整使思索单位昌沛地倾泄出来”而构成的“澎湃汹涌的力”，“诗人田间制作出的破断凝固的形式，渐渐僵化了”，“未能在单纯简练的形式里蕴蓄着博渊富厚的内容，诗人田间底作品，只是把简略的内容填充在简略的形式里，构成读者所不希望的，那种单薄的形式与内容底一致。”^②在诗坛惊讶、疑惑甚至责难之声出现之时，闻一多敏锐地注意到了田间的时代意义。闻一多以田间的《多一些》和《人民的舞》为例，认为田间的诗，“摆脱了一切诗艺的传统手法，不排解，也不粉饰，不抚慰，也不麻醉，它不是那捧着你在幻想中上升的迷魂音乐。它只是一片沉着的鼓声，鼓舞你爱，鼓动你恨，鼓励你活着，用最高限度的热与力活着，在这大地上。”并进而呼吁，“这是一个需要鼓手的时代，让我们期待更多的‘时代的鼓手’出现。”^③

① 胡风：《〈中国牧歌〉序》，《胡风全集》（第二卷），湖北人民出版社，1999年版，第445页。

② 张振亚：《评田间底近作》，《文艺战线》，1939年第1卷第2号。

③ 闻一多：《时代的鼓手》，《闻一多全集》（第三卷），三联书店，1982年版，第404页。

田间遂以“时代的鼓手”在诗史留名。

第二节 艾青的诗

朱自清在1941年说：“抗战以来，一切文艺形式为了配合抗战的需要，都朝普及的方向走，诗作者也就从象牙塔里走上十字街头。”^①有些诗人或许如此，比如高兰和田间，但艾青诗歌生涯的起点却并非象牙塔，而其抗战时期的诗歌写作也并不以十字街头的呐喊为限。作为抗战时期最著名的诗人，艾青其时的诗歌既是抗战诗歌最重要的组成部分，又以其广博丰赡超越了“抗战的需要”，成了20世纪中国现代汉诗体系中气象最为恢宏的存在。

艾青(1910—1996)，原名蒋正涵，字养源，号海澄，曾用笔名有莪伽、克阿、纳雍、林壁，生于浙江金华畈田蒋村。1925年毕业于金华省立第七中学，1928年考入杭州国立西湖艺术学院(中国美术学院)，1929年春在林风眠的建议下赴法勤工俭学学绘画。1932年初回国后加入“中国左翼美术家同盟”，参与组织“春地画会”，因“危害民国为目的加入组织而宣传与三民主义不相容之主义”被捕入狱三年。1937年赴桂林编《广西日报》副刊《南方》，并与戴望舒编诗刊《顶点》。1940年赴重庆，任育才学校文学系主任，亦任《文艺阵地》编委。1941年初赴延安，曾参加延安文艺座谈会。1949年后曾任职于中央美术学院、《人民文学》编辑部。抗战爆发前后出版的诗集有《大堰河》(1936)、《北方》(1939)、《他死在第二次》(1939)、《向太阳》(1940)、《旷野》(1940)、《火把》(1941)、《黎明的通知》(1943)、《反法西斯》(1943)、《雪里钻》(1944)、《献给乡村的诗》(1945)，此时期出版的诗论集有《诗论》(1941)。

艾青一生的诗歌创作历程，大致可分为四个时期：从《会合》的发表到抗战爆发；生活于抗战时期国统区的1937年至1941年；从1941年赴延安至“文革”结束；“文革”结束以后的归来期。^②艾青最初的诗作《游痕》(1927)是一

① 朱自清：《抗战与诗》，《朱自清全集》(第二卷)，江苏教育出版社，1996年版，第346页。

② 艾青在1950年对自己此前的创作生活有过分期：“大概可以划分成三个时期：国民党统治的白色恐怖时期；抗日战争初期；延安时期。”见《艾青选集》自序，《人民文学》，1950年第2卷第5期。

个为赋新辞强说愁的少年人对“五四”时期白话诗的模仿,不能视作他诗歌生涯的真正开始。他的诗歌生涯真正开始于其留法学习绘画时期创作的《会合》(1932)。1931年“九·一八”事变后,法国社会愈益歧视中国人,民族歧视刺激艾青在1932年初参加了“世界反帝大同盟”的集会,会后他以诗的形式记述了这次集会,即为《会合》。这首诗生动地刻画了旅居欧洲而深受歧视的东方民族青年集会时忧虑、思索与激愤的面影。由于父亲很快中断了给儿子的接济,艾青在巴黎的三年是“精神上自由、物质上贫困的三年”。其精神上的自由,不仅表现在他学习了欧洲印象派和现代派大师的绘画技艺,如莫内、马奈、雷诺阿、梵·高、高更、毕加索等人,也表现在他对欧美现代诗歌艺术的吸收,举其要者,有法国象征主义诗人阿波利奈尔和兰波,比利时诗人凡尔哈仑,俄国诗人叶赛宁和马雅可夫斯基,美国诗人惠特曼。这其中,尤以凡尔哈仑给予的影响最为深长。他曾说道:“我一生在诗上最喜欢或受影响最深的是凡尔哈仑的诗。”^①虽然艾青在国外没有上过大学,但他对欧美诗歌艺术的学习,表明他正走在“五四”以来大多数中国诗人成长的相似轨道上,即直接在原生地接受西方的影响。

1932年1月艾青由巴黎经马赛乘船回国,在归途中写了《当黎明穿上了白衣》、《阳光在远处》和《那边》。前两首分别以“当黎明穿上白衣的时候,田野是多么新鲜”和有如“阳光嬉笑”般的“旅客的心”写出了就要回归祖国的诗人内心的愉悦之情;当船靠近越南西贡的湄公河畔时,诗人却从船上看到《那边》的西贡是“人世的永劫的灾难”和“永远在挣扎的人间”。刚回国时,艾青以一个青年美术家的身份出现在上海文艺界,尚无以诗歌为志业的人生计划。然而,由于参加左翼美术活动而被捕入狱,在监牢自然无法作画,“借诗思考,回忆,控诉,抗议……诗成了我的信念、我的鼓舞力量、我的世界观的直率的回声”,^②自此以后,曾经只是兴趣的诗歌创作成了他一生最主要的志业。狱中三年,艾青共创作了25首诗作,其中大多数在他未出狱时已由朋友带出监牢在上海的文艺刊物上发表,如《大堰河——我的保姆》、《芦笛》、《叫

① 冬晓:《艾青谈诗及长篇小说的新计划》,原载香港《开卷》1979年2月号,引自海涛、金汉编:《艾青专集》,江苏人民出版社,1982年版,第49页。

② 艾青:《母鸡为什么下鸭蛋》,《艾青谈诗》,花城出版社,1982年版,第124页。

喊》、《一个拿撒勒人的死》、《老人》、《雨的街》、《画者的行吟》等。当他从狱中出来,他发现自己已成了诗坛热议的新秀,而诗集《大堰河》在1936年的出版,则立刻牢牢奠定了他作为当时中国诗坛最具实力和最有前途的左翼诗人的地位。

当艾青透过监牢冰冷的铁窗看见外面纷飞的大雪时,内心对于温暖的隐秘渴望,使得辛劳凄苦而又温暖深情的乳母“大堰河”的形象浮现在他眼前,热烈思念乳母之情从心底油然而生,遂一挥而就写出了传世名篇《大堰河——我的保姆》。《大堰河——我的保姆》以两节貌似平静的诗行开篇,然而随着第二节最后一行“大堰河啊,我的保姆”出现,诗人情感的激流终于冲破寒冷的天宇,喷涌而出。诗人在接下来的多数诗节频繁地采用排比句,造成一种极其强烈极具震撼性的情感气势,然而,这又不是早期“五四”浪漫主义诗歌自我膨胀式的夸张,也不同于同时期普罗诗人空洞的革命叫喊,诗人排山倒海般的深情始终贯穿他对大堰河苦难一生的书写。在以细节铺排深厚而浓烈的情感之后,诗人又以极其简洁的语言写道:“大堰河,/我是吃了你的奶而长大了的/你的儿子,/我敬你/爱你!”艾青作为一个诗人的天才也显现在他似乎天然地就知道如何去收束诗中激烈的情感。初期白话诗人描写底层社会的生活景况,如刘复(半农)的《学徒苦》和《一个小农家的暮》,大多数是站在旁观者的角度,缺乏深入的表现,又因他们深受中国古代诗歌敦厚含蓄的诗歌观念之影响,更是缺乏热烈的情绪。艾青对于中国古典诗词的隔膜,虽然使他无法分享传统的光芒,却也不用受传统的巨大压抑,因而能越过哀而不伤的羁绊在诗中直抒激烈而深沉的情感;此外,他在困厄之中书写的是自己真实的生活经验,对自己书写的对象饱含着一种挚爱的深情。就此而言,《大堰河——我的保姆》通过对苦难生活中平凡而伟大的爱的书写,完全超越了“五四”时期写实性诗歌的人道主义关怀,为中国乡村社会中凄苦的女性树立了一座雕像。

如果说他的这首诗以及其后的一些以“土地”为中心意象的诗作,“典型地体现了中国社会在现代转型的过程中,一个乡村青年被现代社会裹挟进城市社会后,对于中国土地和人民的命运的关怀。”^①那么,“从你彩色的欧罗巴,

① 王光明:《现代汉诗的百年演变》,河北人民出版社,2003年版,第304页。

带回了一支芦笛”的艾青,在他早期的诗中也极其自然地展开了一个从农村进入城市的文艺青年对于都市生活的现代性想像。艾青在殖民地上海的监牢里对现代城市展开的想像,主要是对作为 20 世纪初现代主义运动中心的巴黎的想像。他对于巴黎,“诅咒着但同时感到了爱恋”。^① 在《巴黎》一诗中,“黎明的,黄昏的,中午的,深宵的”的巴黎:

用手捶着自己的心肝
捶!捶!
或者伸着颈,直向高空
嘶喊!
或者垂头丧气,锁上了眼帘
沉于阴邃的思索,
也或者散乱着金丝的长发
澈声歌唱,
也或者
解散了绯红的衣裤
赤裸着一片鲜红的肉
任性的游荡……你!
尽只是朝向我
和朝向几十万的移民
送出了
强韧的,诱惑的招徕……
巴黎,
你患了歇斯底里的美丽的妓女!

在诗人的笔下,城市不仅仅成一个活生生的个体,而且是一个充满诱惑与危险的女性。为了巴黎的“嫣然一笑”,多少人“抛弃了,深深地爱着他们的

^① 胡风:《吹芦笛的诗人》,《文学》,1937 年第 8 卷第 2 号。

家园”，“怀着冒险的心理，奔向你，去爱你吻你，或者恨你到透骨！”诗人虽然身陷囹圄，然而，“从生活之沙场上所溃败了的决不只是我这孤单的一个！”这些巴黎的失败者，正磨练筋骨，等待时机，当他们如同征服一个女性一样终于征服巴黎时，他们将要“娱乐你/拥抱着你/要你在我们的臂上/癫笑歌唱！”因为巴黎是一个“淫荡的/淫荡的/妖艳的姑娘！”以往对于艾青早期书写城市的诗歌的诸多解读，往往从主流意识形态出发，止步于左翼文学青年对资本主义现代生活的批判。实际上，这是现代文学对于城市的“一种典型的性别构形”，最具典范意义的作品无疑是波特莱尔的《巴黎的忧郁》。城市作为一个有着强烈性别意味的现代文学形象，“引发了城市叙述中一个反复出现的模式：来自外省的一个年轻男子，被光怪陆离的城市生活引诱，在城市冒险中轮番体验快感与绝望。”^①艾青和其他来自乡村的中国现代作家一样，在诗歌中显现着他内心的道德困境：对于城市爱恨交织的矛盾心态。因而，艾青的巴黎也有它的另一幅面影。这就是《古宅的造访》中的巴黎，一个“中世纪的巴黎/——远离了喧嚣/蛰伏在圣经里的巴黎”。古宅中的波兰籍法语女教师，给艾青留下的不再是充满快感的邪恶欲望想像，而是美好而圣洁的回忆。

抗战爆发之前的艾青，在诗歌创作上并不局限于一个或两个方向，而是多向展开的。从诗的题材来看，有对中国乡村苦难的深情关怀（《大堰河——我的保姆》），有现代都市的性别构形（《巴黎》、《马赛》），有被歧视被侮辱者带有民族主义意味的反抗呐喊（《会合》），有对于私淑的象征派诗人阿波利奈尔的纪念（《芦笛》），有对于自我意识与自我命运的诗意建构（《叫喊》、《搏斗》、《我的季候》），有青春期的少年人对于朦胧爱情的幻想（《ORANGE》、《窗》），有对于城市贫民的油画式描绘（《老人》、《卖艺者》），有被压迫者起义的历史叙事（《九百个》），有宗教故事的汉语刻写（《一个拿撒勒人的死》、《马槽》），有送别友人之作（《ADIEU》）。从诗歌体式来看，虽然“大多是采用自由体的形式——篇无定节，节无定句，诗行不拘长短，不押韵，着重内在的节奏和‘散文美’”，但也不乏现代格律诗的探索。^②比如，每节两行的《辽阔》、

① 张英进著，秦立彦译：《中国现代文学与电影中的城市》，江苏人民出版社，2007年版，第9页。

② 周红兴：《艾青的狱中诗》，高瑛编：《艾青》，人民文学出版社，1983年版，第294页。

《路》、《黎明》，每节四行的《泡影》，全诗每行皆八个字的《ADIEU》。尤其值得注意是他融合中国律诗和西方十四行体的《监房的夜》：

像栖息在海浪不绝的海角上
听风啸有如听我自己的回想
心颠扑的陈年的破旧的船只
永远在海浪与海浪之间飘荡

看夜的步伐比白日更要漫长
守望铁窗像嫌厌久了的辰光
水电厂的彻夜的嚣喧震颤着
在把我那巨流般的生活重唱

昔日我曾寝卧在它的歌唱里
具有一副钢筋铁骨
而且也具有创造者的光荣

今宵它的歌像有意向我揶揄
——如爱者弃我远去
沉溺的浸淫在敌人的怀中

全诗排列形式虽为十四行中的意体，但“法国式模仿意大利式”，^①此乃法国象征派在诗体方面对艾青的影响。该诗前八行和第九、十一行，符合法国人常用的“亚历山大”式的十二音，但第十、十一、十三和十四行，少则七音，多则十一音，皆不够十二音；用韵方面，全诗为 aaba aaca bcd eed 既不符合十四行的正式，也不符合十四行的变式。从另一个角度，前两节起承转合的内在诗篇结构、均齐的诗行与严格的韵式，似乎不难令人想起七律。抗战爆发以

① 王力：《汉语诗律学》，上海教育出版社，2002年版，第946页。

后,艾青更钟爱的是自由诗,虽然1943年以后也曾一度民歌化和歌谣化,但像这种试图糅合东西方两种主要诗体的可贵探索却再也没有展开过。

1937年春天,时刻关怀着时代的艾青,梦见了敌机出现后人们惊慌失措的景象,在梦的最后亦即诗的结尾,诗人对逃难的人喊道:“让我们不再走了吧/也不要回到避难所去!/我们应该有一个钢盔/每人应该戴起自己的钢盔”,“天下兴亡,匹夫有责”的观念在侵略者步步紧逼战争一触即发的1937年初,就已经以集体无意识的方式进入了诗人的梦中。^①1937年7月6日,艾青在沪杭路的车里读着当天的报纸,看着窗外闪过的田野的妩媚的风景,他写下了《复活的土地》:

……我们的曾经死了的大地
在明朗的天空下
已复活了!
——苦难也已成为记忆
在它温热的胸膛里
重新漩流着的
将是战斗者的血液

这是诗人对于民族解放战争的预言,而这个预言在第二天就被卢沟桥反抗侵略的枪声证实了。国家不幸诗家幸,诗人从此跨进了其诗歌生涯最为重要的阶段——抗战时期,尤其是1937年至1943年这一段时间。相较于艾青早期诗歌中大量以“我”为对象的自我建构,他在抗战爆发以后几乎很少书写个体自我的情感和经历,即使“我”出现在诗中,那也是“我们”之中的“我”,是浓浓地沾染上时代意识之后的群体性的“我”,更多的时候,他将诗性的目光投向并融合在时代的洪流之中,诗中大量出现的是“我”之外的其他个体和群体,如“他”、“她”、“你”、“我们”、“你们”等。如《他起来了》、《我们要战

^① 在这首名为《梦》的诗后“附记”中,艾青说:“一九三七年春天的一个晚上,我在战争的预感里做了一个梦,这诗是完全依照着那梦记录下来的——连最后的尾巴都是。”见《艾青诗全编》,人民文学出版社,2003年版,第117页。

争——直到我们自由了》、《这是我们的》、《我们的田地》、《他死在第二次》等诗,从标题上即可见出此特征。然而,艾青这一时期诗作中“我”的减少,既没有因此降低作品的艺术力度和思想深度,又呼应了时代的要求。

艾青 1940 年底回顾自己抗战三年来的诗歌创作时,曾说道:“战争真的来了。这是说,原是在人民的忍耐中的,原是在诗人的祈祷中的,打碎锁链的日子真的来了。这时候,随着而起的是创作上痛苦的沉思:如何才能把我们的呼声,成为真的代表中国人民的呼声,”他为“这战争立下的一块最终极的界碑”就是《我们要战争——直到我们自由了》。^①在艾青这里,诗人为抗战而发出的呼声,既非狭隘的民族主义,更非侵略者的军国主义,而是为了民族独立解放与人民自由幸福而发出的正义呼声。诗人将自己对多灾多难的祖国大地的挚爱与对大地上艰辛奋斗的人民的深切关怀以及对民族解放独立、人民自由幸福的美好前景的坚定信念交织地渗透于自己的诗歌创作之中,发出了一个伟大诗人经过痛苦沉思之后的呼声。在艾青这里,“我们可以窥见那是怎样一种博大深厚的感情,怎样一种火热的心在消溶着牺牲和痛苦的经验,而维系着诗人的向上的力量。”^②艾青以象征着苦难的“土地”意象和寄托着光明的“太阳”意象,将这种感时忧国精神和理想主义情怀,表现得执著、深切而完美。

艾青对“土地”的象征性书写最典型地体现在 1937 年底的《雪落在中国的土地上》和 1938 年底的《我爱这土地》。抗战全面爆发初期,当很多人还沉浸因某些战役打破日军不可战胜的神话所产生的兴奋与激情,甚至幻想着战争将很快结束并取得胜利的不切实际的感觉中时,诗人从战争的阴影中,看到了危机。于是他以悲哀浸融于寒冬腊月战火轰击下的冰凉碎片,写成了《雪落在中国的土地上》。开篇即以“雪落在中国的土地上,/寒冷在封锁着中国呀……”两行诗独自成节,一股忧伤沉重的气氛顿时扑面而来,又随着诗人有意使用的省略号而无边无际地蔓延开来,从而奠定了整首诗的情感基调。我们首先感受到的是北方雪夜的寒风:“风,/像一个太悲哀了的老妇,/紧紧

① 艾青:《诗论》,复旦大学出版社,2005 年版,第 82 页。

② 穆旦:《穆旦诗文集》(第二卷),人民文学出版社,2006 年版,第 48—49 页。

地跟随着/伸出寒冷的指爪/拉扯着行人的衣襟,/用着像土地一样古老的话/一刻不停地絮叨着……”难以表现的“风”被诗人以悲哀的老妇形象丰富、细腻而生动地表现出来,于是我们不难从风中聆听到苦难土地上的悲哀。随后诗人的镜头具体地定位于祖国北方草原林间冒雪赶着马车的农夫身上。诗人想像着他“刻满了痛苦的皱纹的脸”,遂以“我也是农人的后裔”,“我也并不比你们快乐”,“苦难的浪涛”已使“我的生命/也像你们的生命/一样的憔悴呀”,感同身受地描绘了在苦难中挣扎的中国北方的农夫。此后,“雪落在中国的土地上,/寒冷在封锁着中国呀……”这一悲哀的主旋律再次响起,既加强了哀伤的气氛,又如同电影镜头一样将我们的目光摇向南方乌篷船里蓬头垢面失去男人保护的少妇和蜷伏在不是自己的家里的老母亲。蒙太奇镜头中出现的逃难的少妇,她的幸福温暖的家已被敌人烧毁,她“在死亡的恐怖里已经受尽敌人刺刀的戏弄”;在寒冷夜晚逃难的老母亲“就像异邦人不知明天的车轮要滚上怎样的路程”,而“中国的路是如此的崎岖如此的泥泞”。这时,悲伤的旋律再次从诗人胸中涌出,哀伤的气氛进一步加强,镜头又从江南摇回到北方雪夜的草原,在这片被烽火所啮啃着的土地上,无数土地的垦殖者,失去了他们的家畜和田地,他们:

拥挤在,
生活的绝望的污巷里:
饥谨的大地,
朝向阴暗的天,
伸出乞援的,
颤抖着的两臂。

诗人以阴暗的天空作背景完成了一座中国苦难农民的群体雕像,也就是完成了苦难中国的雕像。像雪夜一样广阔而漫长的中国的苦痛与灾难似乎在主旋律的最后复沓中,终于也像雕像一样凝冻成铁,难以溶化。艾青的确是忧郁的,当有人责难他的忧郁时,他说:“叫一个生活在这年代的忠实的灵魂不忧郁,这有如叫一个辗转在泥色的梦里的农夫不忧郁,是一样的属于天

真的一种奢侈。”^①但艾青也有着浓烈的理想主义的情怀,他不愿意让苦难的中国也不愿意让自己失去希望,于是他在最后一节要以不能直接作用于战争的“无力的诗句”去化开那凝冻的悲哀,给中国“些许的温暖”。

艾青执着地用“无力的诗句”去温暖苦难的中国,其原因就在于他像热爱大堰河一样热爱着祖国的土地:

假如我是一只鸟,
我也应该用嘶哑的喉咙歌唱:
这被暴风雨所打击着的土地,
这永远汹涌着我们的悲愤的河流,
这无止息地吹刮着的激怒的风,
和那来自林间的无比温柔的黎明……
——然后我死了,
连羽毛也腐烂在土地里面。

为什么我的眼里常含泪水?
因为我对这土地爱得深沉……

在艾青其他以“土地”为中心意象的诗中,画面中几乎都出现了他者的形象,也细致地描绘他们苦难的生活,但在这首诗中,这些苦难者的形象不再出现,而只是自我对土地的歌唱。这首纯粹的抒情诗虽篇幅短小,结构简单,但在简短中包涵着丰富的思想价值和震撼人心的情感力量。因为,在它里面集中地体现了中国现代忧国忧民的知识分子对苦难的国家和人民至死不渝、刻骨铭心的爱恋。作为知识分子的诗人,就像一只鸟一样,虽然心中郁结太多的悲愤,但也要用忧郁的声音歌唱那象征苦难的被暴风雨打击的土地、悲愤的河流和隐喻自由幸福的林间的黎明,即使他死了,也不愿离开土地。最后两句,简洁朴素而饱含深情,让我们体会到艾青式的忧郁是如何地有别那种

^① 艾青:《诗论》,上海:复旦大学出版社,2005年,第35页。

完全沉浸于自我小天地的多愁善感的感伤主义者的忧郁,同时又如何因为抗日战争而愈益丰富和提升了忧郁的内涵。他的有别于其他人,就在于他“把忧郁与悲哀,看成一种力!把弥漫在广大的土地上的渴望、不平、愤懑……集合拢来,浓密如乌云,沉重地移行在地面上……”^①由对土地的眷恋和挚爱而描绘生活在土地上的人们,对艾青来说是非常自然的诗歌写作行为。在这一时期,农民和士兵是其作品中的两类主要人物形象。

艾青的理想主义情怀既体现在他以诗句给苦难的中国些许的温暖,更体现在他的诗作中对于象征着光明的“太阳”的礼赞。抗战爆发了,“打碎锁链的日子真的来了”,当伟大的奔向解放与自由的历史车轮滚滚而来,诗人毫不迟疑地抛弃他那自以为“陈腐的灵魂”,自觉地跃进时代的洪流之中:

从远古的墓茔
从黑暗的年代
从人类死亡之流的那边
震惊沉睡的山脉
若火轮飞旋于沙丘之上
太阳向我滚来……
……
于是我的心胸
被火焰之手撕开
陈腐的灵魂
搁弃在河畔
我乃有对于人类再生之确信

这首《太阳》的第一节雄浑磅礴,自新诗发生以来,鲜有其匹,唯“五四”初期的浪漫主义诗人郭沫若的《女神》有此气魄。然而,郭氏有此气魄之诗,皆自我意识高涨的直抒胸臆,往往流于浮泛的喊叫。艾青说:“对于这民族解

^① 艾青:《诗论》,复旦大学出版社,2005年版,第35页。

放的战争,诗人是应该交付出最真挚的爱和最大的创作雄心的。为了这样,我们应该羞愧于浮泛的叫喊,无力的叫喊。”^①艾青在这里富于概括力的想像,将太阳穿越久远的时间和广袤的空间向人类奔涌而来的恢宏画面极富表现力地展现在我们面前。中间两节,以简洁而明朗的语言,用“生命”、“高树繁枝”、“河流”、“蛰虫”、“群众”、“城市”等似乎互不相关的意象,共同指向“太阳”使万物复苏的伟大力量。闻一多曾笑问:“艾青说‘太阳滚向我们’,为什么我们不滚向太阳呢?”^②此诗的最后一节,实际上回答了这个问题。当太阳/时代向“我”这个知识分子滚滚而来,眼见它那巨大的使万物复活的伟力,“我”的知识分子气的略显狭隘的心胸被时代的烽火激荡起来,知识分子终于搁弃自己的象牙塔情结。关于诗中的“我”,艾青认为:“诗人的‘我’,很少场合是指他自己的。大多数的场合,诗人应该借‘我’来传达一个时代的感情与愿望。”^③艾青这首诗中的“我”,也并非指他自己,而是所有像他一样的知识分子的指称。如果只是艾青一个人走出象牙塔,投入时代的洪流,他难以说出“对于人类再生之确信”,只有诗人看到像他一样的知识分子在时代精神的召唤下,纷纷投入洪流之时,诗人对于预示着解放与自由的再生的信念才是坚实的。后来他的《向太阳》、《吹号者》、《黎明的通知》、《火把》等诗,虽然在诗歌题材、意象、语言与技巧方面,各有差别,但都是这首《太阳》思想情感的延续和演进。

抗战时期的艾青不仅未曾涉足自己并不擅长的格律体,而且着力提倡自由诗,主张诗的“散文美”。“五四”以来的确有不少倾向于散文化大众化的自由诗,单纯依靠感觉进行分行,不押韵或用韵毫无规律,完全拒绝了形式上的约束,使作品美感粗糙和破碎,但这一时期的艾青之所以提倡自由诗并加以实践,既源于他早期自由诗写作的成功体验,更在于自由诗体与现代中国知识分子“求解放”的文化心态紧密地联系在一起,而且在他看来,抗日战争最终极的目的便是自由。因而,对于诗人艾青来说,“诗是自由的使者”,“在

① 艾青:《诗论》,复旦大学出版社,2005年版,第22页。

② 闻一多:《艾青和田间》,原载上海《联合晚报》1946年6月22日副刊《诗歌与音乐》第2期,引自《闻一多全集》(第二卷),湖北人民出版社,1994年版,第233页。

③ 艾青:《诗论》,复旦大学出版社,2005年版,第32页。

人类的心里,播散对于自由的渴望与坚信的种子”,“诗的声音就是自由的声音”。^①最主要的是,艾青以自己的自由诗实绩,全面提升了自由诗的内在品格,消除了“五四”以来关于自由诗的合法性的争论,在一定程度也为后来的汉语自由诗写作锻造了一块试金石。如《手推车》:

在黄河流过的地域
 在无数的枯干了的河底
 手推车
 以唯一的轮子
 发出使阴暗的天穹痉挛的尖音
 穿过寒冷与静寂
 从这一个山脚
 到那一个山脚
 彻响着
 北国人民的悲哀

在这里,艾青以一个中国农业文明中长期使用的生产工具来表现现代情境中的“悲哀”:古老的土地,与工业社会隔绝的生存方式,单调、重复、循环的生存状态等。海德格尔从梵高的油画《农鞋》想到了“世界与大地都为她而存在”的农妇,同样,《手推车》中虽未出现任何具体的中国农民,但也是诗中有画,弓腰屈身悲苦的他/她隐然可见,那“刻画在灰黄土层上的深深的辙迹”,似乎正饱蘸着他/她的血汗。然而,它的动态性又超越了一幅静止的画所能表现的意义。艾青之所以从绘画转变到诗,不仅因为监狱生活,还因为他认为“诗,比起绘画,是它的容量更大。绘画只能描画一个固定的东西;诗却可以写一些流动的、变化着的事物。”^②因而,《手推车》正是艾青思考诗画关系深层问题后给出的杰出回答。该诗不仅诗中有画,而且诗中有音乐,独轮车

① 艾青:《诗论》,复旦大学出版社,2005年版,第5页。

② 艾青:《母鸡为什么下鸭蛋》,《艾青谈诗》,花城出版社,1982年版,第124页。

发出的单调、重复的“尖音”，使天穹痉挛，令人心震颤。此外，虽然艾青采用的是自由体，但全诗前后两节，前一节书写独轮发出的“尖音”，后一节描绘独轮刻画的“辙迹”，无论节与行，建构方式皆无二致。这种形式上的重复，与重复的“尖音”和“辙迹”，互相配合，更深刻地体现出北国人民的单调、重复而悲哀的生存状态。

1938年底到1940年初，艾青深入中国南方的田野和山区，更深刻地体会到农民的悲哀是全国性的，并意识到“比什么都更迫切的：就是合理地解决土地问题”。^①正是这一认识激发了原本具有革命情结的艾青在1941年3月抵达延安，并逐渐开始在创作中借鉴民歌，创作了另外一批诗歌思想主题积极向上但艺术水准反而不高的诗歌，然而，瑕不掩瑜。整体而言，艾青抗战时期的诗歌，以现代性的眼光重新感受和想像了中国大地的苦难与希望，不仅是中国现代诗歌史上一座丰碑，也是中国诗歌史上自杜甫以后出现的又一“诗史”。

第三节 “七月”诗人

艾青这一时期的诗在当时的中国诗坛产生了广泛的影响力，其诗作被一群年轻诗人当作学习和模仿的对象，这群年轻诗人后来被统称为“七月诗派”。

七月诗派是抗战中期出现的影响最大的诗歌流派。在艾青的影响下，以理论家兼诗人胡风为中心，以《七月》、《诗创作》、《诗垦地》、《希望》、《呼吸》和《泥土》等杂志为阵地，以重庆、成都两地为主要活动中心，其主要代表诗人有阿垅、绿原、彭燕郊、曾卓、鲁藜、冀沅、芦甸、孙钿、牛汉、罗洛、方然等人，他们的诗作，大都收集在胡风主编的《七月诗丛》（第一集十二册，第二集六册）、《七月新丛》与《七月文丛》中的诗集中；1981年又编辑出版了《白色花》，收集七月诗派的20位诗人的作品（主要是解放以前的诗作）。他们提倡并实践现实主义与自由诗体，以战斗的、火热的人生为底色，具有战士与诗人的双

^① 艾青：《诗论》，复旦大学出版社，2005年版，第83页。

重身份认同,在抗日战争与解放战争时期的国统区青年读者中间产生了很大的影响。

绿原曾说,他们“始终欣然承认,他们大多数人是在艾青的影响下成长起来的”;而他们“努力把诗和人联系起来,把诗所体现的美学上的斗争和人的社会职责和战斗任务联系起来”,^①则有着强烈的胡风文艺观念的色彩。胡风不仅在编辑《七月》杂志及相关丛书,推举新人方面为“七月派”诗人群的形成方面不遗余力,他的“主观战斗精神”的文学观念也对这一流派的形成和发展起到了直接的作用,被他们中的大多数人当作诗歌创作的理论纲领。继承了30年代革命现实主义传统又面对民族解放战争的现实主义者的“第一义的任务是参加战斗,用他的文艺活动,也用他底行动全部”。^②为了完成这一任务,诗人要以“主观战斗精神”进行写作。这种精神首先要求诗人情绪饱满。胡风指出:“文学的路,现实主义的文学的路,一向是,现在是,将来也永远是要求情绪的饱满的。没有情绪,作者将不能突入对象里面,没有情绪,作者更不能把他所要传达的对象在形象上、在感觉上、在主观与客观的溶和上表现出来。”并且指出“我所提出的‘主观战斗精神’是指作家在社会生活中、在创作过程中应有的爱爱仇仇的感情。”^③胡风的现实主义文学理论有着浓厚的尼采主义影子,他的这种饱满的“爱爱仇仇的感情”,要求诗人拥抱客观,肉搏生活,突入到对象之中,即“文艺创造,是从对于血肉的现实人生的搏斗开始的”。^④他反对文学创作中的“主观公式主义”和机械反映论的“客观主义”,对于诗人主体性的强调自然成为“主观战斗精神”的题中之义。在胡风这里,这种主体性贯穿于诗人创作的全过程:“对于对象的体现过程或克服过程,在作为主体的作家这一面同时也就是不断的自我扩张过程,不断的自我斗争过程。在体现过程或克服过程里面,对象的生命被作家的精神世界所拥

① 绿原:《〈白色花〉序》,《白色花》,人民文学出版社,1981年版。

② 胡风:《论战争期的一个战斗的文艺形式》,《胡风全集》(第二卷),湖北人民出版社,1999年版,第510页。

③ 胡风:《关于〈七月〉和〈希望〉的答问》,《胡风全集》(第七卷),湖北人民出版社,1999年版,第218页。

④ 胡风:《置身在为民主的斗争里面》,《胡风全集》(第三卷),湖北人民出版社,1999年版,第188页。

人,使作家扩张了自己;但在这‘拥入’的当中,作家的主观一定要主动地表现出或迎合或选择或抵抗的作用,而对象也要主动地用它的真实性来促成、修改、甚至推翻作家的或迎合或选择或抵抗的作用,这就引起了深刻的自我斗争,经过了这样的自我斗争,作家才能够在历史要求的真实性上得到自我扩张。”^①很明显,这种强调主体性的“现实战斗精神”将“五四”以来现实主义文学观念的内在活力发挥到了极致,但仍在现实主义的限度之内。

这种突入生活,与现实搏斗的主体性观念在“七月”诗人这里首先表现为生活与诗的统一。抗战的烽火迫使“七月”诗人迅速地由多愁善感的少年走向战斗的生活,民族的灾难与个人命运的不幸共同锻造出他们热烈而充满战斗色彩的艺术个性。作为七月派最有代表性的诗人之一,阿垅从诗歌的风格层面提出了诗学一元论,认为“人,生活,风格,是一元的”,“人,和生活,和诗,和风格,是有机体,是统一物”。^②他曾在1937年参加上海的“八·一三”抗日战争,受伤入院治疗,1941年他在重庆就以1937年10月23日为“再生的日子”写诗纪念。在《再生的日子》中,他写道:

从母亲

从天、地间的大的爱
从母亲体现的大的爱我第一次诞生了,
沐着血,吐出第一声悍厉的男孩子的啼声。

从敌人

从生、死间的大的战斗,
从一团风暴那样猛烈的
灾蝗那样厚密的
那日本法西斯主义底火和铁,
我

^① 胡风:《置身在为民主的斗争里面》,《胡风全集》(第三卷),湖北人民出版社,1999年版,第188—189页。

^② 阿垅:《风格片论》,《阿垅诗文集》,人民文学出版社,2007年版,第480—488页。

第二次诞生了，
 沐着血，我和世界再见
 我是一个浑身上下红尽了的人！

第一次诞生与第二次诞生，诗人皆全身沐血，但第一次是从天地间最大的爱——母爱中得到诞生，第二次则是从瞬息之间生死变幻的“战斗”——“钢一样的仇恨”中得到诞生。这正是胡风所谓的“爱爱仇恨的感情”交织于同一首诗中，于爱恨对比中，诗人对侵略者的愤怒得到了更真切感人的书写。这里，生活与诗歌难以分开，诗歌的问题实际上等同于生活的问题。

该群体的另一位代表性诗人绿原在抗战初期仍痴迷于用童话诗的形式建构一个美丽的世界。痖弦就认为：“纵观《童话》这本集子，每一首诗都流溢一种年轻人的梦幻和憧憬，语言清澈，节奏明快，没有三十年代上海现代派文人有气无力的个人调子，也非田间那种捶胸顿足声嘶力竭的歌哭呐喊，而是流利自然的‘天籁’。”^①的确，绿原《童话》集中的许多诗，任何时候读来，都会让人感到亲切、质朴，叹服其天真烂漫晶莹剔透的美，然而，“七七”事变的爆发，将他诸多小布尔乔亚式的幻想一扫而光，心灵失去了平衡。深刻认识到“原来任何美妙的艺术都脱不了时间和空间的限制，不可能是普遍的和永恒的”。^②因为当时国统区的形势，正如他为自己的诗集所写的《前言》那样：“那时濒于崩溃和趋于疯狂的国统区，真不啻一座失火的森林：济慈的夜莺和雪莱的云雀早已飞走了，也见不到布莱克的虎和里尔克的豹，只剩下‘一匹受伤的狼，当深夜在旷野中嗥叫，惨伤里夹杂着愤怒和悲哀。’”^③于是，他忍不住存心“要用狰狞的想象，为娇贵的胃，烹一盘辛辣的菜肴”（《破坏》），在《给天真的乐观主义者们》中，他痛苦地质问：“呼吸在战争下面的中国人民，有多少个愉快，有多少个凄惶？”因为他看见的是：

① 痖弦：《溅了血的〈童话〉》，原载台湾《创世纪》第32期，引自《绿原自选诗》，人民文学出版社，1998年版，第444页。

② 绿原：《〈人之诗〉自序》，《绿原文集》（第四卷），武汉出版社，2007年版，237页。

③ 绿原：《〈绿原自选诗〉的冬春夏春》，《绿原文集》（第四卷），武汉出版社，2007年版，第257页。

扑克,假面会,赛璐珞,玻璃玩具……

坤伶,明星,交际花,肉感的猥亵作家,美食主义者,拆白党,财政敲诈者,肉体偶像……

茶会,午餐,鸡尾酒晚宴,接风,饯行,烹调术座谈,金融讨论……

勋章,奖状,制服,符号,万能的 pass,鸡毛文书……

赌窟,秘密会社,娼妓馆,热闹的监狱,疯人院……

鸦片批发,灵魂收买,自行失踪,失足落水,签字,画押,走私,拐诱,祈祷和忏悔

诗人希望能用内在的诗歌暴力来对抗现实生活的外在暴力,面对现实生活的沉重压迫,他发出了与现实的丑陋和罪恶短兵相接的呼号。以具象的短语转喻而成的直白的长句,急骤的节奏和粗悍的语言,愤怒、激烈而又焦躁的情绪,犹如滚滚而来的洪流,排山倒海,势不可挡,有一种与黑暗、邪恶和朽腐的现实同归于尽的精神气概。

“七月”诗人从艾青那里学会了如何去观察和描绘对象中最具生命力的特征,他们的诗中也表现出绘画和雕塑的意味。阿垅在其代表作《纤夫》中写道:

 伛偻着腰
 匍匐着屁股
 坚持而又强进!
 四十五度倾斜的
 铜赤的身体和鹅卵石滩所成的角度
 动力和阻力之间的角度,
 互相平行地向前的
 天空和地面,和天空和地面之间的人底昂奋的脊椎骨
 昂奋的方向
 向历史走的深远的方向,
 动力一定要胜利

而阻力一定要消灭！
这动力是
创造的劳动力
和那一团风暴的大意志力。

这里的语言是写实的，任何人读了它，眼前都会浮现一群身形非常清晰的纤夫，甚至听到他们喘息的声音。但这首诗又有着强烈的象征意味，诗人以嘉陵江上缓慢前行的大木船象征衰败疲弱的中国，这种同构关系在“中国的船啊！/古老而又破漏的船啊！”的悲吟中显露无遗；而嘉陵江边的纤夫则象征在民族解放战争中英勇顽强地搏斗着的中国人民，他们/中国人逆着顽固的风，拉着逆水的船/中国。即使“有角的石子往往猛锐地楔入厚茧皮的脚底”，“大大的岸岩权威地当路耸立”，“人半腰浸入洪怒的水沫飞漩的江水”，他们也“决不绝望”，而是用最大最后的力，“凝成钢铁的集中力”，去一寸一寸地去迫近“那一轮赤赤地炽火飞爆的清晨的太阳”，充满了一种崇高的悲壮美，体现出力与美的统一。“历史的深远的方向”与“那一团风暴的大意志力”，又体现出“七月”诗人在主体性观念影响下让诗歌承担深广历史内涵的艺术特点。绿原也在诗中为英勇顽强的民族英雄树立了一组群雕。在一首悼念敌后民族战士的诗中，他以颤抖的钢铁象喻他们临死的形象：“你的头我看见/被光圈像钻木取火般环绕着，/发出婴儿的呼吸，/破裂了的金属一样/落下来，落下来了啊，英雄！/一座攻陷了的城寨，/一阵电闪不能通知的迅雷，/一次造反的日蚀啊，你的死！/你的死/像正午十二点的影子一样正直，/你的死像塔高到最高，/监督着一片磷火乱滚的国土，英雄啊”（《颤抖的钢铁》）。在这首诗中，诗人是以雕刻家的眼睛在描绘民族英雄的殒难过程。当诗人以破裂了的金属落下来象征民族战士的牺牲的时候，也正是他将英雄的雕像逐渐清晰地矗立在我们面前的时候。曾卓的《铁栏与火》以简洁有力的诗句刻画一只在铁栏中旋转的老虎，它的“一团灿烂的斑纹”就是“一团火”：

站起来，
两眼炯炯地发光，

锋锐的长牙露出，
扑出去的姿势
使笼外发出一片惊呼！

.....

深夜
它扑站在栏前，
它的凝注着悲愤的长啸
震撼着黑夜
在暗空中流过，
像光芒
流过！

铁栏锁着
火！

这里的“铁栏”无疑隐喻着当时混乱与压抑的社会，而“老虎”与“火”则隐喻着在促狭压抑的社会中决绝悲壮地搏斗的青年。整首诗可以视作牛汉的《华南虎》的前奏。“七月”诗人往往在突入生活，与社会现实搏斗的过程中想像和建构他们的主体性，他们的诗作很自然地流露出悲剧性的英雄主义情调。

“七月”诗人与抗战时期其他诗人一样，他们也以对祖国大地上各种事物的热爱来表达他们深挚的爱国主义情感。“旗”作为国家民族的浓缩物和象征体，抗战时期诗学主张各不相同的诗人不约而同地选择了这一意象，甚至以之作为诗名或诗集名。如果说穆旦的《旗》在颂赞中夹杂着奥登式的反讽，冯至的《旗》是生命沉思的凝定，那么孙钿和辛克的“旗”则表现出“七月”诗人独有的血与火的战斗色彩。在孙钿（1917— ）的《旗》中，这面“给迫击炮弹的铁片划破了”的旗，“曾经在一个暴雨的晚上”，“执旗的同志/中了子弹/湿的旗倒了/吸着热的鲜血/旗/更美丽”。辛克的《我爱那一幅旗》截取历史与现实的二维场景，“那一幅旗呵/曾掀起了无比的灿烂和史绩”，“飘在海一

样的/狼藉着尸身的战场/飘在山丛的金色黄昏里”，而今从“腥风里/带来了温柔的黎明/带来了春的彩色”，深深地交织着血和爱。

在“旗”这一具有强烈象征意味的事物之外，“七月”诗人也善于用大地上平凡的事物来表达他们对祖国的热爱。在这方面，彭燕郊（1920—2008）的诗颇有独到之处。1939年10月，年仅19岁的新四军战地服务团成员彭燕郊在《七月》第4集第3期的头条发表了四首诗：《冬日》、《雪夜》、《夜歌》和《怀厦门》。这四首诗细致入微，借景传情，因物起兴，唱出了诗人含愤的歌声。彭燕郊曾回忆道：“整个战争，对我来说是悲壮的，人民既要从凶恶的侵略者手里夺取生存，同时又要从险恶的统治者手里夺得战斗权。奋激之中难免有沉痛。”^①他的《冬日》模仿艾青的《雪落在中国的土地上》，似乎未能表现出艾青式的历史概括力，但艾青的形象化手法在他笔下有了更进一步的表现：“被焚烧过的房舍底/孤立的墙垣/那乌黑干焦的躯体/像铅色的天宇/伸出无可奈何的臂膀/孑立于雪野中/老树/用枯槁的枝桠/向群队点首/用嘶哑的声音/低语着/这村落，居民的命运”。《冬日》正是用非常形象的笔墨控诉了侵略者的战争罪行。然而，他更多是一些如胡风赞赏的“清新流丽，流水似地呵成一气”的诗作。^②他写夜晚行军（《夜歌》），则是一帧帧美丽的音画呈现在读者的面前：

飘漾着层层夜雾
新月羞涩地闪耀
无声的
三月的春风吹拂着
夜的原野呀

像大海一样的永无止息
麦浪

① 彭燕郊：《投稿〈七月〉》，《湄洲日报》（海外版），2002年11月4日。

② 彭燕郊：《我对一切美的东西都很痴迷》，《南方都市报》，2006年4月4日。

悄然地在起伏着
我们底队伍潜行
像一条小溪
无声地
静默地流过

而“甜美的休息”被打断后鼓翅飞去的林间小鸟,洞黑的河水里摇晃的一星灯光,“受惊的田蛙”跃入池塘发出的声音,也陆续进入读者的眼睛和耳朵。恍惚之间,似乎重回了古典诗歌的田园意境,然而,这实际上是诗人以自然界的有声有色写出了战士行军的无声无息,也呼应了静默的“小溪”的比喻。不仅如此,诗人还请求闪耀在天际的“给我们带来微光”的星星“忘记那/来自村落的无知的野犬底吠叫/而来谛听/走过这凄苦的土地的/我们底脚步/所发出的沙沙的足音……”因为,“我们”正走向“黑色的城楼”,因为,“今夜/就在那儿/失去了自由的人们焦急地睁着眼珠/等待着/故国的旌旗”。随后的《冬青只是在开花》则从毫不起眼的冬青入笔,见证了严酷环境下生命力的顽强。1941年皖南事变后,彭燕郊流徙到桂林,创作了大量长诗和短诗,更是将笔墨倾洒于微小的事物。如《小牛犊》,从眼前欢快活泼、美丽可爱的小牛犊展开想像,遥想它成长后以“拖着笨钝的犁铧的肥大的背”去忍受性情暴躁的农人挥起的“细韧的柳鞭”,遥想它“命定中的事也终于来临了”,被屠夫杀死,被饕餮者流食肉,搬运夫的肩上也将扛起它被剥下来的皮。然而,“随着被委弃的骨/你将把你底整个灵魂/(那是刀所不能割,手所不能剥得)/化入到你所钟爱的土地里去……”这里与其说在写小牛犊的一生,不如说在认真地反思人的命运,诗中的象征意味从“灵魂”一词中漫溢而出。皮肉已无,灵魂仍难以摧毁,七月派对于人的主体性的高扬在这里得到了有力的体现。

“七月”诗人大多在20岁前就离开家乡,从此在外流浪与战斗。在他们20岁左右走上诗歌道路之时,对温暖的家庭和美丽的故乡的思念,使他们不由自主地想起母亲,如曾卓的《母亲》、彭燕郊的《妈妈,我,和我的歌》、雷蒙的《母亲》、又然的《女人之子》等。曾卓的《母亲》写于1941年1月的冷水场,全诗共170行16节分五个部分。孤独飘零的诗人在故乡千万里外的小山

村夜读母亲的来信,母亲对远方游子的牵挂使诗人进入触景生情的回忆:几年来,无论是捧起母亲手缝的冬衣,还是看到旁人慈祥勤劳的母亲,或者从报纸上得知母亲居住的小城被炸的消息,以及听闻其他女人悲惨的故事,都使诗人顿生思母之情。诗歌的第二部分是对母亲悲苦不幸的遭遇的叙写:破落的家庭出身,勤劳寂寞的少女生活,被在新潮流里打滚的丈夫遗弃,青春在孤独与讥嘲中暗暗地凋落。一座阴暗的小楼将母亲与喧嚣的大街隔绝开来,写出了传统文化对于女性生命的囚禁。第三部分写她含辛茹苦地拖着命运的犁铧,以严厉的慈爱束缚儿子的童年,儿子是她“希望的种子”,寄托着她生命的意义与价值,则表明她自身也是传统的一部分。至此,诗中的“我”一直都深深地陷在对母亲的思念与对自我的责备之中,诗人仍在沿着孟郊的《游子吟》以降的古代思母诗的意境理路与言说方式展开他的抒情与想像。然而,战争的车轮不仅使儿子走向战场,也将母亲虽辛苦而宁静的生活搅乱:

敌人的铁蹄驱使您
告别了那如一只小船
遮盖过您二十年风雨的故居,
您流落在远离故乡的
陌生的小城中,
您怀着过载的心
异地的风雨摧打您,
您乃渴念着
过去即使是腐朽的
静水的日子。

诗人不仅看到自己的母亲为战争的车轮裹挟,诗人还由此想到“为时代的风暴所卷起的/无数孩子们的母亲”;他不仅爱着自己的母亲,还深爱着“被时代的车轮轧伤了的母亲们”,而且他和这一代母亲的无数孩子都在为了后来母亲们的自由幸福在挥洒着血汗。这种意欲挣断“几千年来锁链”的求解放心态,这种以现实主义典型手法完成的双重升华,使这首诗终于溢出了

古典思母诗的抒情框架。

在思念母亲之余,正处于青年时期的“七月”诗人也歌唱爱情。在阿垅看来,爱情的声音并不是诗中多余的无聊的东西,因为,“爱情是感情底顶点之一。而且也正是给与新的人类的历史的重大事业。”而且“战斗以爱情为起点,又以爱情为终点,像那个圆场上的竞走。”^①阿垅创作了大量的情诗,这些诗的抒情对象都是其妻张瑞。“在这些诗中,痛苦与欢乐绞结在一起,血与泪流在一起。诗风凝重,深沉,体现出爱的严肃。生活的庄严,这是情诗中的异彩。”^②写于1944年9月9日的《无题》就是其中的佳作之一。虽然该诗当初只是写给张瑞的情诗,但最后一节:“要开作一枝白色花——/因为我要这样宣告,我们无罪,然后我们凋谢。”已成为“七月”诗人命运的整体性象征,后来被他们中的大多数人引以自喻。生活在延安的青年诗人胡征似乎也体会到了爱情的波动,他的《白衣女》中明言的“同志的爱”的确是真诚的,但其中“愿托出我最深的心事”,而且深沉地忆念着白衣的身影,似乎又在隐隐地流露出“我”对白衣女医生的爱慕。如果说在抒写爱情方面,阿垅的显和胡征的隐都还带有一定的战斗的色彩,爱情往往与同志式的友谊绞合在一起,那么彭燕郊则将爱情从战斗从分离出来,写出了耐人寻味的《恋歌》。诗人首先借他人之口唱一首辽远、荒唐而美丽的春之声,以少女怀春、少年做梦、农人播种、寡妇再嫁、尼姑返俗、猫高唱情歌、落花受孕、淫妇的订婚戒指、负心者煞有介事的宣誓等一系列表面奇特内里自然的事物明喻春天正在到来,然而,这些在诗人看来,还“完全不够”:

春天,在往日
曾经是我们——

避着教师和同学的耳目、而偷偷地
在人们看不到的课桌下用足尖传情的季节

① 阿垅:《箭头指向》,《阿垅诗文集》,人民文学出版社,2007年版,第353—354页。

② 曾卓:《情诗的异彩》,《文汇》月刊,1988年第3期。

而今天呢？
春天是——

教给我以大胆的鲁莽
给你以温柔的慷慨的

使我们两两双双地骑着好战马
到山那边的桦树林去幽会的季节……

在奇特而丰富的对于春天的想像之后，诗人并没有对孕育爱情与生命的春天进行意识形态的批判，也无意将其扭转成其他“七月”诗人笔下单纯的胜利的象征，而是更进一步地以自身的体验歌唱爱情的春天，连唯一透露出时代信息的“战马”在此也只是充任幽会的交通工具。彭燕郊从不讳言自己对现代主义诗歌的喜爱，他的一些诗歌以现代主义的技法为七月诗派带来了异质性，使七月诗派在其主导性的“现实战斗精神”之外，有了更加丰富的色彩。

“七月”诗人既是关怀时代的诗人，同时也在对时代的关怀中不自觉创造了战时新诗现代化的另一个浪峰。九叶诗人之一的唐湜在40年代就指出：“另一个浪峰该是由绿原他们的果敢的进击组成的，不自觉地走向了诗的现代化的道路，由生活到诗，一种自然的升华，他们私淑着鲁迅先生的尼采主义的精神风格，崇高、勇敢、孤傲，在生活里自觉地走向了战斗。气质很狂放，有吉诃德先生的勇敢与自信，要一把抓起自己掷进这个世界，突击到生活的深处去，不过他们却也突出地表现了孤特的个性，也有点夸大，也一样用身体的感官与生活的‘肉感’（Sensuality，依卞之琳的译法）思想一切。”^①唐湜在当时虽属另一诗歌群体，但他的这段话恰可用作对“七月”诗人的总体评价。

^① 唐湜：《诗的新生代》，《诗创造》，1948年第8辑。

第九章 “新的抒情”的探索

1946年5月的某一天,作家田汉有感于即将到来的诗人节,写了一篇“庆贺诗人节”的短文,其中谈到:

诗人是多情的,但以前的诗人常常是最个人的、最孤独的,他更多的关心自己,更多的诉说自己的痛苦,而不甚习惯于为广大人民而歌唱而呼号。他们总觉得这些呼号常常不免有些空洞而虚伪,或是有些“八股”,而八股不是诗。……

……新的时代要求新的感情,要求新的抒情诗。诗人走向人民中间,再由人民中间产生诗人。诗歌是人民生活感情最天真、最直接的吐露,民族灵魂最纯美的发挥,这样才会有“民主诗歌”,才会展开新的抒情时代!^①

可以说,田汉在文中表达的意见,在当时是一种相当普遍的对于诗歌的期待。事实上,这种“展开新的抒情时代”的要求和希望,进入1940年代伊始(以抗战爆发为标志)就在诗人和普通读者的心头滋生了,譬如老舍就说:“新诗遇到了抗战,这是千载难遇的机会”。^②从某一角度看,田汉紧接着上述议论对中国诗歌发展所做的简要回顾是符合实情的:“在抗战初期,民族感情普遍高涨,写诗歌的最多,形成抒情诗的洪流。其后,抗战进入艰苦阶段,一般情绪低落,作家趋于内省,诗歌产量减少,或转入冗长的叙述诗的时代。再入

① 田汉:《展开新的抒情时代——为庆贺诗人节》,原载上海《文汇报》,1946年6月4日。

② 老舍:《论新诗》,原载重庆《中央日报》,1941年5月30日。

抗战后期以迄胜利后的今日,如象剧坛流行《升官图》一类的政治讽刺剧一样,风靡诗坛的也是‘马凡陀’式的讽刺诗。”不过,田汉似乎忽略了,在另外的诗路上,还有另一些诗人,在尝试着别样的“新的抒情”,他们的努力极大地改变了田汉勾勒的(也是为多数人所熟知的)1940年代中国现代诗歌的总体流向。

早在1940年初,年轻的诗人穆旦在一篇关于艾青诗集《他死在第二次》的书评中写道:“我们终于在枯涩呆板的标语口号和贫血的堆砌的词藻当中,看到了第三条路创试的成功,而这是此后新诗唯一可以凭借的路子”。^①随后不久,穆旦又在评论卞之琳诗集《慰劳信集》的文章中提出:“为了表现社会或个人在历史一定发展下普遍地朝着光明面的转进,为了使诗和这时代成为一个感情的大谐和,我们需要‘新的抒情’。这新的抒情应该是,有理性地鼓舞人们去争取那个光明的一种东西”。^②这一“新的抒情”的提出具有深刻而明确的指向,为当时和后来的诗人们标划出了一条坚实的诗艺探索之路。

那么,什么是穆旦寄予厚望的“第三条路”和“新的抒情”呢?表面上,穆旦受到了那个时代普遍的“战争浪漫主义”情绪的影响,他的“新的抒情”是在对战争表示“认同”的前提下做出的诗学回应^③,他清醒地意识到战争的严酷——“我们所生活着的土地本不是草长花开牧歌飘散的牧野”——的同时,也怀抱着以战争来促动国家“新生”的憧憬:“‘七七’抗战使整个中国跳出了一个沉滞的泥沼,一洼‘死水’。自然,在现在,她还是不可避免地带着一些泥污的,然而,只要是不断地斗争下去,她已经站在流动而新鲜的空气中了,她自然会很快地完全变为壮大而年轻”。^④实际上,其“新的抒情”更内在隐含着—一个亟待反驳的对象,那就是在此前诗人徐迟提出的“抒情的放逐”的口号:“这时代应有最敏感的感应的诗人,如果现在还抱住了抒情小唱而不肯放手,这个诗人又是近代诗的罪人”,“战争的范围与程度之广大而猛烈,再三再

① 穆旦:《〈他死在第二次〉》,原载香港《大公报·综合》,1940年3月3日。

② 穆旦:《〈慰劳信集〉——从〈鱼目集〉说起》,原载香港《大公报·综合》,1940年4月28日。

③ 参阅段从学《穆旦对抗战战争的认同及其诗风的转变》,《社会科学研究》,2005年第4期;姚丹《“第三条抒情的路”——新发现的几篇穆旦诗文》,《中国现代文学研究丛刊》,1999年第3期。

④ 穆旦:《〈慰劳信集〉——从〈鱼目集〉说起》,原载香港《大公报·综合》,1940年4月28日。

“四地逼死了我们的抒情的兴致”，“轰炸已炸死了许多人，又炸死了抒情”。^①徐迟没有料到，他的“抒情的放逐”口号落实到1940年代的写作实践，未能真正地“放逐”“抒情”，反而催生了一种“抒情”性极浓的诗歌样式。^②穆旦显然并不满足于此，他对徐迟“抒情的放逐”表示了异议：“如果放逐了抒情在当时是最忠实于生活的表现，那么现在，随了生活的丰富，我们就应有更多的东西”。^③

毫无疑问，穆旦试图修正某种流俗的“抒情”观念而赋予之以更为丰富的内涵，他既不同意“抒情”就等于“牧歌情绪”加“自然风景”，也不赞成“抒情”最终流于一种“枯涩呆板的标语口号”。契合穆旦“新的抒情”理想的诗人是艾青，穆旦认为“他的诗里充满着辽阔的阳光和温暖，和生命的诱惑”；^④特别是艾青的《吹号者》，完全达到了“情绪和意象的健美的糅合”。以这首诗为例证，穆旦指出：“‘新的抒情’应该遵守的，不是几个意象的范围，而是诗人生活所给的范围。也可以应用任何他所熟悉的事物，田野、码头、机器，或者花草；而着重点在：从这些意象中，是否他充足地表现出了战斗的中国，充足地表现出了她在新生中的蓬勃、痛苦和欢快的激动来了呢？对于每一首刻画了光明的诗，我们所希望的，正是这样一种‘新的抒情’”。^⑤一言以蔽之，即是：

强烈的律动，洪大的节奏，欢快的调子，——新生的中国是如此，“新的抒情”自然也该如此。

“新的抒情”体现了1940年代诗人们超越以往诗歌抒情和想像方式、为中国新诗注入新质的努力，是中国现代诗歌在当时特殊历史语境下的一种策略选择，由此实现了诗歌技艺的调整和拓展。可以看到，在1940年代前期，

① 徐迟：《抒情的放逐》，原载香港《顶点》，1939年7月第1卷第1期。

② 姜涛论述道：“在某种意义上，四十年代诗歌的抒情性非但没有减弱，反而高亢了起来，一种新型的政治抒情诗就在此时诞生”（《一篇札记：从“抒情的放逐”谈起》，见肖开愚、臧棣、孙文波编：《中国诗歌评论：从最小的可能性开始》，人民文学出版社，2000年版，第321页。

③ 穆旦：《〈慰劳信集〉——从〈鱼目集〉说起》，原载香港《大公报·综合》，1940年4月28日。

④ 穆旦：《〈他死在第二次〉》，原载香港《大公报·综合》，1940年3月3日。

⑤ 穆旦：《〈慰劳信集〉——从〈鱼目集〉说起》，原载香港《大公报·综合》，1940年4月28日。

以西南联大为据点,通过冯至等诗人的创作;在1940年代后期,以《诗创造》、《中国新诗》等刊物为阵地,通过辛笛、穆旦、唐祈、陈敬容等诗人的创作,中国现代诗歌逐渐走向了宏阔与潜深。身处北方沦陷区的吴兴华、南星、朱英诞等诗人,也以积极的诗学探索加入到那条“新的抒情”之路的开拓中。正是这些诗人的不懈努力,为中国现代诗歌带来了崭新的气象。

第一节 冯至和他的《十四行集》

在1920年代以《我是一条小河》、《蛇》、《南方的夜》等极具抒情意味的诗篇闻名,而被鲁迅誉为“中国最为杰出的抒情诗人”的冯至(原名冯承植,1905—1993),在经过十余年的沉寂之后,终于在1942年向当时的诗坛供奉了一部堪称杰作的诗集《十四行集》。那时,他正在地处偏僻的昆明小城的西南联大任教。这部诗集既是冯至本人诗歌创作的巅峰,也是1940年代中国现代诗歌难得的佳构。冯至十余年的沉寂状态,就像他在《工作而等待》(1943)一文中所称赞的奥地利诗人里尔克那样,是一种“居于幽暗而自己努力”的累积过程。值得一提的是,1930至1935年间冯至曾留学德国,留学期间他的思想经受了歌德、海涅、尼采、基尔凯郭尔、雅斯贝斯特别是里尔克等诗人、哲学家的熏染,这潜在地构成了《十四行集》的精神资源之一。

《十四行集》的主体是完成于1941年的27首十四行诗,这27首诗犹如一粒粒既各自独立、又相互关联的珍珠,连缀起来共同构筑了一个探询生命、“沉思”存在的世界。关于这部诗集的缘起,冯至在为《十四行集》再版(1949)所写的序中说:

……有些体验,永远在我的脑里再现,有些人物,我不断地从他们那里吸收养分,有些自然现象,它们给我许多启示:我为什么不给他们留下一些感谢的纪念呢?由于这个念头,于是从历史上不朽的人物到无名的村童农妇,从远方的千古的名城到山坡上的飞虫小草,从个人的一小段生活到许多人共同的遭遇,凡是和我的生命发生深切的关联的,对于每

件事物我都写出一首诗……^①

多年以后,冯至对此进一步做了解释:

我那时进入中年,过着艰苦贫困的生活,但思想活跃,精神旺盛……从书本里接受智慧,从现实中体会人生,致使往日的经验和眼前的感受常常融合在一起,交错在自己的头脑里。这种融合先是模糊不清,后来通过适当的语言安排,渐渐显现为看得见、摸得到的形体。^②

这些自我表述敞露了冯至写作《十四行集》的背景和旨趣。当时,正值抗战最为艰苦的时期,在战争大后方的昆明,虽然听不见隆隆的炮声和悲壮的嘶喊,看不见激烈的格杀场面和毁灭场景,无法亲自触摸战争的残酷,但战争的阴影无时不刻笼罩在人们心头。不过,与同代许多诗人倾向于直接摹写现实、争作一名摇旗呐喊者相异,冯至更愿意将关注的目光投向身边的细小的事物,然后转回内心而沉入对宇宙、人生、战争的思索。也许,在冯至看来,作为诗人,与时代发生关联的最好方式是,通过内在的省思来实现对现实的更深刻的介入;只有来自生命体验深处的吟唱,才能够发出对“贫乏时代”的“诗意提问”(海德格尔语)。因此,除《十四行集》外,同一时期冯至写成并出版的散文集《山水》(1947)、历史小说《伍子胥》(1947),也都具有浓重的“沉思”意向。这三部作品在主题、意绪和技法上彼此趋近和应和,可以参照起来阅读和阐释。

的确,《十四行集》所抒写的多是一些不起眼的事物,如小昆虫(第一首和第二十四首)、有加利树(第三首)、鼠曲草(第四首)、驮马(第十五首)、小路(第十七首和第二十六首)、小狗(第二十三首)等;还有一些是歌咏历史人物的,如蔡元培(第十首)、鲁迅(第十一首)、杜甫(第十二首)、歌德(第十三首)、凡高(第十五首)等。可是,正是在那些微小事物和历史人物身上,隐含

① 冯至:《〈十四行集〉序》,见《冯至选集》(第一卷),四川文艺出版社,1985年版,第256—257页。

② 冯至:《我和十四行诗的因缘》,《世界文学》,1989年第1期。

着生命的秘密和伟大的品格。诗人如此赞叹以内心的沉静、严肃,对抗尘世之鼓噪和虚浮的有加利树:

你秋风里萧萧的玉树——
是一片音乐在我耳旁
筑起一座严肃的庙堂,
让我小心翼翼地走入;

又是插入晴空的高塔
在我的面前高高耸起,
有如一个圣者的身体,
升华了全城市的喧哗。

以及用谦恭、静默的品质,来彰显“高贵和洁白”的存在之名的鼠曲草:

你一丛白茸茸的小草
不曾辜负了一个名称;

但你躲进着一切名称,
过一个渺小的生活,
不辜负高贵和洁白,
默默地成就你的死生。

一切形容、一切喧嚣
到你身边,有的就凋落,
有的化成了你的静默:

这些默默地生长在大自然中的平凡事物,给诗人带来了生命的启迪和精神慰藉。在收录于《山水》集的一篇散文里,冯至也提到了鼠曲草和有加利

树,怀抱着尊崇的心情:“我爱它那从叶子演变成的,有白色茸毛的花朵,谦虚地掺杂在乱草的中间。但是在这谦虚里没有卑躬,只有纯洁,没有矜持,只有坚强。……这使我知道,一个小生命是怎样鄙弃了一切浮夸,孑然一身担当着一个大宇宙”;而那些在植物丛中高高耸立的有加利树:“我们望着它每瞬间都在生长,仿佛把我们的身体,我们的周围,甚至全山都带着生长起来。望久了,自己的灵魂有些担当不起,感到悚然,好像对着一个崇高的严峻的圣者,你若不随着他走,就得和他离开,中间不容有妥协。”^①。冯至还这样说:“多赖那朴质的原野供给我无限的精神食粮,当社会里一般的现象一天一天地趋向腐烂时,任何一棵田埂上的小草,任何一棵山坡上的树木都曾经给予我许多启示。在寂寞中,在无人可与告语的境况里,它们始终维系住了我向上的心情……我在它们那里领悟了什么是生长,明白了什么是忍耐。”^②

可以发现,“担当”是冯至在描绘那些谦逊、安详的景物时所用的关键词语之一,也是《十四行集》的重要主题之一。这里的“担当”,显然是指灵魂、心智上的承受与负担。与此主题紧密相关,诗人对于那些如有加利树、鼠曲草一般高洁的历史人物,也充满了由衷的崇敬之情:“你不知经验过多少幻灭, / 但是那‘一觉’却永不消沉。 / / 我永久怀着感谢的深情 / 望着你,为了我们的时代”(第十一首“鲁迅”);“你在荒村里忍受饥肠, / 你常常想到死填沟壑, / 你却不断地唱着哀歌 / 为了人间壮美的沦亡 / ……你的贫穷在闪烁发光 / 像一件圣者的烂衣裳, / 就是一丝一缕在人间 / / 也有无穷的神的力量”(《第十二首“杜甫”》)。这些历史人物身上所蕴藏的“担当”精神,在诗人的咏赞声中重放异彩。倘若联系冯至写作这些诗篇的背景,将不难体会“担当”被寄寓的特殊意义。这种趋于内敛、沉静的笔法为整部诗集奠定了基调,同时,冯至对质朴、敦厚、坚韧等品性的强调,似乎有着中国传统文人人格影响的印记。^③

① 冯至:《一个消逝了的山村》,《冯至全集》(第三卷),河北教育出版社,1999年版,第48—49页。

② 冯至:《〈山水〉后记》,《冯至全集》(第三卷),河北教育出版社,1999年版,第73页。

③ 这大概与冯至同时期开始进行的杜甫研究有关,这也是考察《十四行集》与中国古典诗学之关联的一个切入点。此处不拟展开讨论。可参阅陈桑:《冯至先生的杜甫研究》,见《冯至先生纪念论文集》,社会科学文献出版社,1993年版。

在《十四行集》中,始终渗透着一种明显的“蜕变”观念。这一观念的获得主要源于歌德:“蜕变论是歌德世界观中最主要的一部分,他不仅用以观察自然界的种种现象,也用它看待人与社会”。^① 歌德诗作《蛇皮》恰好表达了这样的观念:“‘敌人们威胁着你, / 一天比一天加剧, / 你怎么毫无畏惧!’ / 我看到这一切,不为所动, / 他们撕扯的 / 是我刚脱去的蛇皮。 / 下层皮若是成熟, / 我就立即脱去, / 又变得新生而年轻 / 在新鲜的神的领域。”^②《十四行集》的第十三首便是向歌德致敬之作,明确涉及了“蜕变”的主题:

从沉重的病中换来新的健康,
从绝望的爱里换来新的营养,
你知道飞蛾为什么投向火焰,

蛇为什么脱去旧皮才能生长;
万物都在享用你的那句名言,
它道破一切生的意义:“死和变。”^③

诚如高利克所言,“飞蛾扑火”的意象直接取自歌德的诗作《祝愿》,而且这一意象不时闪现在《十四行集》的很多段落。可以说,万事万物必须经历“蜕变”、并由“蜕变”而“新生”的质朴观念,成为贯穿这部诗集的主题线索之一:

……我们安排我们

① 冯至:《〈论歌德〉的回顾、说明与补充——〈论歌德〉代序》,《冯至全集》(第八卷),河北教育出版社,1999年版,第21页。

② 冯至:《浅释歌德诗十三首》,《冯至全集》(第八卷),河北教育出版社,1999年版,第153—154页。

③ 捷克学者高利克认为,这首诗“与歌德名作《祝愿》(此诗收在1814年的《西东合集》中)关系密切。冯至显然喜爱这首诗,因为他把它译成了中文。他把某些词句甚或整个思想‘移入’了自己的诗中,尽管大体上是歌德诗的翻版,但仍有着重大差别”(《冯至的〈十四行集〉:与德国浪漫主义、里尔克和凡高的文学间关系》)。见高利克《中西文学关系的里程碑》中译本(伍晓明、张文定等译),北京大学出版社,1990年版。歌德《祝愿》(冯至译为《幸运的渴望》)中相关的句子是:“飞蛾,你追求着光明, / 最后在火焰里殉身。”引自《冯至全集》(第八卷),河北教育出版社,1999年版,第148页。

在自然里,像蜕化的蝉蛾

把残壳都会在泥里土里;
我们把我们安排给那个
未来的死亡,像一段歌曲

歌声从音乐的身上脱落,
归终留下了音乐的身躯
化作一脉的青山默默。

(第二首)

在此,“蝉蛾”“蜕”“壳”与“歌声从音乐的身上脱落”形成对等关系,共同演绎着“向死而生”的进程。“蜕化的蝉蛾”凝结着生生不息的生命景观:“看那小的飞虫, / 在它的飞翔内 / 时时都是永生”(第二十四首)。而“有如一个圣者的身体”的有加利树和鼠曲草也同样如此:“你无时不脱你的躯壳, / 凋零里只看着你生长”(第三首);“这是你伟大的骄傲 / 却在你的否定里完成”(第四首)。“蜕变”意味着自我否定,人生正是通过不断的自我否定,褪掉过去岁月的尘埃,褪掉种种赘累、纷扰和杂芜,达到对自身有限性的超越,而获得自由和纯粹的新生。按照歌德的“蜕变论”,“每棵植物都向你宣示那些永恒的法则”,“最稀奇的形式也暗自保有原始的形象”:“在高级植物中看到原始植物(叶),在高级动物中看到原始形体(脊椎),在矿物中看到原始石(花岗石),在人的现象之后看见神的、原始的创造力(爱)”。^①从这一点来看,“钢炉在向往深山的矿苗 / 瓷壶在向往江边的陶泥”(第二十一首)也与“蜕变”的观念有关。

“蜕变”的观念重新设置了生与死的关系,这体现在《十四行集》中便是对死亡的自觉自知态度:“从一个阶段到另一个阶段并不是轻而易举的,必须

^① 冯至:《从〈浮士德〉里的“人造人”略论歌德的自然哲学》,见《冯至全集》(第八卷),河北教育出版社,1999年版,第58页。

要用前一个阶段痛苦的死亡换取后一阶段愉快的新生。”^①无疑,“蜕变”之中已经暗含着死亡,死亡不过是生命“蜕变”过程中的一种极端形式:

……那些小昆虫,
它们经过了一次交媾
或是抵御了一次危险

便结束它们美妙的一生。

(第一首)

死亡并不意味着生命的真正终结,而是一次辉煌的完成,它预示着新生命的开端;死亡成为走向更高的生命的途径。这一看待生与死的方式实际上超越了二者的界限,使二者构成交融与循环:“死背向我们,它是我们光线照不到的生命侧面。我们生存在生与死这两个无限的领域里,必须努力地克尽从这两个领域中摄取不尽的养分,这个最广大的自觉。真正的生命横跨这两个领域,贯穿这两个领域,进行着最大的血液循环。”^②由于受里尔克思想的影响,冯至在《十四行集》中显示了一种浑融的“生死观”:“我们把我们安排给那个/未来的死亡,像一段歌曲//歌声从音乐的身上脱落,/归终剩下了音乐的身躯/化作一脉的青山默默。”“安排”体现出主动担当死亡的从容,最终达乎“一脉的青山默默”的静穆境界。不仅如此,冯至还倡导要学会“正当的死生”(第十首“蔡元培”),如同17世纪的法国哲人巴斯卡尔,“在生前他的思想明透得像是结晶体,他死后留给人间的面型也十分明隽,有如智慧的象征,使人们觉得他不但深刻理解了生,却也聪颖地支配了死”。^③

正如从“蜕变”中悟出旧与新、死与生等的联结,冯至常常从一棵树、一丛草、一条路等日常景象想到宇宙万物的关联:

① 冯至:《〈论歌德〉的回顾、说明与补充——〈论歌德〉代序》,《冯至全集》(第八卷),河北教育出版社,1999年版,第7页。

② 林郁译:《里尔克如是说》,中国友谊出版公司,1993年版,第103页。

③ 冯至:《忘形》,见《冯至全集》(第四卷),河北教育出版社,1999年版,第13页。

我们站立在高高的山巅
化身为一望无边的远景，
化成面前的广漠的平原，
化成平原上交错的蹊径。

哪条路，哪道水，没有关连，
哪阵风，哪片云，没有呼应；
我们走过的城市、山川，
都化成了我们的生命。

我们的生长，我们的忧愁
是某某山坡的一棵松树，
是某某城上的一片浓雾；

我们随着风吹，随着水流，
化成平原上交错的蹊径，
化成蹊径上行人的生命。

（第十六首）

这种弥散在《十四行集》中的相互转化、相互关联的观念，有着里尔克、佛教等思想资源的影子。在冯至看来，不管是隔着时间的烟尘，还是空间上的纵横万里，不同的生命之间总会产生“意味不尽的关联”：“这里几千年前 / 处处好像已经 / 有我们的生命； / 我们未降生前 / / 一个歌声已经 / 从变幻的天空， / 从绿草和青松 / 唱我们的命运。”（第二十四首）所有经历的人或事，所有见识过的景或物，都被凝结为“充满生命的小路”而通向诗人的内心。“生命的小路”这一意象成为万物之关联最贴切的表述，诗人以此呈现了人与自然、生与死、过去与未来相互沟通的主题：“我们的生命像那窗外的原野， / / 我们在脉脉的原野上认出来 / 一棵树、一闪湖光；它一望无际 / 藏着忘却的过去、隐约的将来”（第十八首）。甚至，“第一次领受光和暖”的经验也体现

着生命的关联：“这一幕经验 / 会融入将来的吠声，/ 你们在深夜吠出光明”（第二十三首）。由于生命的关联，“空气在身内游戏，/ 海盐在血里游戏”，睡梦里，“天和海向我们呼叫”（第二十五首）；由于生命的关联，“一个寂寞是一座岛，/ 一座座都结成朋友。/ 当你向我拉一拉手，/ 便像一座水上的桥”（第五首），穿越了时空的关联，克服了生命个体的相互隔绝与自身的短暂。

与“蜕变”引发的生与死问题密切联系的，是《十四行集》从两个向度思索生命的价值：一是“生命的暂住”，一是生存的决断；前者表明诗人对生之脆弱的深切洞察，后者意味着诗人试图展示生命、存在的尊严。在战争年代，“生命的暂住”醒目地表现为生的悲苦与绝望：“一个村童，或一个农妇 / 向着无语的晴空啼哭”，他们“整个的生命都嵌在 / 一个框子里，在框子外 / 没有人生，也没有世界”（第六首），不尽的泪水洗净的是一个有限的、无望的宇宙；表现为生命的孤苦与无助：“我们听着狂风里的暴雨，/ 我们在灯光下这样孤单”，“狂风把一切都吹入高空，/ / 暴雨把一切又淋入泥土，/ 只剩下这点微弱的灯红 / 在证实我们生命的暂住”（第二十一首）；表现为生命的陌生与未知：“这林里面还隐藏 / 许多小路，又深邃、又生疏”，似乎“一切都已熟悉”，到死时却“抚摸自己的发肤 / 生了疑问：这是谁的身体？”（第二十六首）对于生之秘密的麻木和缺乏惊觉，必然会造成对自我的陌生感；还表现为生命的无名和不可把握：“我们走过无数的山水，/ 随时占有，随时又放弃”，“仿佛鸟飞翔在空中，/ 它随时都管领太空，/ 随时都感到一无所有”（第十五首），这种生之虚无感在于对生命本真的茫茫无知。

不过，在冯至那里，生命的价值更在于决断，因为“活，需要决断，不活，也需要决断”。^① 生命个体时时刻刻都要对自我的处境作出断然定夺和择取。决断显示了生命展开的方式、境界和走向，决定着生命个体能否抵达本真存在。在此意义上，决断的一刹那，危险与意义并存。但是，正是透过决断的瞬间，生命更崭露出崇高的旨意。由此决断也同“蜕变”联系起来：决断之后，生命个体仿佛抖落了一件重负，从晦暗不明的境遇中一下进入豁然开朗的谐和境界。所以，生命个体面对困境时必然会摒弃无谓的态度，全神贯注地做出

^① 冯至：《决断》，原载《文学杂志》，1947年8月第2卷第3期。

决断。冯至将决断视作生命的至高之举:决断是生之最艰难的课题,是最郑重的精神行动。他认同丹麦哲学家基尔克郭尔所说的“在‘决断’中才能体验到真实的生的意义”,^①并转述后者:“选择(决断)赋予一个人的本质一种庄严,一种永久不会完全失却的寂静的尊荣。”^②以表明决断的艰难性、严肃性与决断本身所体现的价值是对等的:“越是艰难的决断,其中含有的意义越重大”;^③越是艰难的决断,越能展现生命的珍贵和庄严。冯至的历史小说《伍子胥》在主题上正是表现了“一个孤独的个人如何通过自由决断,从非本真的存在状态跃向真实的存在,如何在死亡的考验中使自己的生命获得意义”。^④实际上,可以说整部《十四行集》都是冯至决断的反应和结晶,它以诗的方式,宣喻了那样的时代里一个诗人怎样执守信念,怎样思考存在,怎样对生命的意义作出决断。

从诗的形式来说,《十四行集》有效地运用了来自异域的“十四行体”(sonnet),全部采用的是4-4-3-3格式,但在韵脚的安排上较为灵活,大多是交韵或抱韵,由此产生了韵律的穿插或回旋的效果。在诗集的最后一首里,冯至如此表述:

从一片泛滥无形的水里
取水人取来椭圆的一瓶,
这点水就得到一个定形;
看,在秋风里飘扬的风旗,

它把住些把不住的事体,

.....

向何处安排我们的思、想?

但愿这些诗像一面风旗

① 冯至:《一个对于时代的批评》,见《冯至全集》(第八卷),河北教育出版社,1999年版,第243页。

② 冯至:《决断》,原载《文学杂志》,1947年8月第2卷第3期。

③ 冯至:《决断》,原载《文学杂志》,1947年8月第2卷第3期。

④ 参阅解志熙:《生命的沉思与存在的决断》(下),《外国文学评论》,1990年第4期。

把住一些把不住的事体。

李广田认为：“十四行体，也就是诗人给自己的‘思、想’所设的水瓶与风旗，何况，十四行体，这一外来的形式，由于它的层层上升而又下降，渐渐集中而又渐渐解开，以及它的错综而又整齐，它的韵法之穿来而又插去……它本来最宜于表现沉思的诗的，而我们的诗人却又能运用得这么妥帖，这么自然，这么委婉而尽致……”。^①应该说，冯至的让“泛滥无形的水”得到“定形”的想法多少暗含着某种针对性，一定程度上是对1920年代以降的自由诗“传统”的反拨（他的法则与自由的辩证观念仍然源于歌德）。《十四行集》的严谨、整饬的外形与其趋于内敛、沉潜的主题相得益彰。虽然冯至本人说：“我采用了十四行体，并没有想把这个形式移植到中国来的用意，纯然是为了自己的方便。我用这形式，只因为这形式帮助了我”，^②但他的成功实践体现了现代汉语诗歌容纳外来诗体的新的可能。

《十四行集》被李广田称为“沉思的诗”。朱自清在《诗与哲理》一文中也认为，“引起我注意的还是他诗里耐人沉思的理，和情景融成一片的理”，并说“闻一多先生说我们的新诗好像尽是些青年，也得有一些中年才好。冯先生这一集大概可以算是中年了”。^③这都是从哲理的角度理解《十四行集》，哲理确实是这部诗集的显著特征之一。不过，从另一方面来看，或许可以说《十四行集》标识的是中国现代诗歌抒情方式的转变。在这一阶段，受到西方现代主义诗学之启发的诗人们已经意识到：“诗是经验的传达而非单纯的热情的宣泄”；^④“诗应当是一种情绪和思想的综合，一种出于思想情绪重铸重范原则的表现”，“真正现代诗人得博大一些，才有机会从一个思想家出发，用有韵和无韵作品，成为一种压缩于片言只语中的人生观照，工作成就慢慢堆积，创

① 李广田：《沉思的诗——论冯至的〈十四行集〉》，李广田：《诗的艺术》，开明书店，1943年版。

② 冯至：《十四行集·序》，《冯至全集》（第一卷），河北教育出版社，1999年版，第214页。

③ 朱自清：《诗与哲理》，朱自清：《新诗杂话》，三联书店，1984年版，第25页、27页。

④ 袁可嘉：《诗与民主——五论新诗现代化》，袁可嘉：《论新诗现代化》，三联书店，1988年版，第47页。

造组织出一种新的情绪哲学系统”。^①。这些观念无疑促动了中国现代诗歌从诗思到诗艺的全面拓展。

第二节 穆旦的诗

《十四行集》于1942年由桂林明日社出版后,在当时的大后方产生了“轰动一时”的影响。就在冯至任教的西南联大校园内,一些青年诗人正同时沐浴着中国前辈诗人(朱自清、闻一多、冯至、卞之琳等)和西方现代主义诗风(艾略特、奥登等)的熏染,默默地进行着诗的创作。他们通过组织文学社团,以校内的《文聚》杂志和香港《大公报·星期文艺副刊》(杨刚主编)为主要园地,开始崭露头角。直到1940年代后期,这些诗人才会同其他同道的诗人,以群体的方式,借助于《文学杂志》(朱光潜主编)、《大公报·星期文艺副刊》(沈从文、冯至主编)、《益世报·文艺周刊》(沈从文主编)、《文艺复兴》(郑振铎、李健吾主编)以及《诗创造》、《中国新诗》等报刊,大力倡导并实践“新诗现代化”,引起了广泛的瞩目。这批诗人,除了在1980年代才被命名为“九叶诗派”(或“中国新诗派”)的辛笛、陈敬容、杜运燮、杭约赫、郑敏、唐祈、唐湜、袁可嘉、穆旦外,还有俞铭传、罗寄一、王佐良、马逢华、莫洛、方宇晨、林蒲、赵瑞蕓等,其中格外具有代表意义的是穆旦。

无论是在1940年代,抑或从中国现代诗歌的整个历程来看,穆旦(原名查良铮,1918—1977)都是一位独异的值得反复研读的诗人。穆旦的诗歌中包蕴着众多相互异质的元素:极端的现代体验与深厚的现实关怀相纠结,富于理性的自我内省与具有爆发力的情感扩张相叠合,犀利的历史意识与无限的质疑和探询相渗透,错杂的主题意向与高度的形式感相调协;此外,希望与绝望、赞美与控诉、光明与黑暗、创造与毁灭、完成与未知——仿佛无数矛盾交织在一起,这形成了穆旦诗歌中无所不在的张力。正如与穆旦同代的诗人王佐良所概括的:“穆旦的真正的谜却是:他一方面最善于表达中国知识分子

^① 沈从文:《新废邮存底》之“十七”、“二十六”,《沈从文文集》(第十二卷),花城出版社、三联书店香港分店,1981年版,第51页、76页。

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。在别的中国诗人是模糊而像羽毛样轻的地方,他确实,而且几乎是拍着桌子说话。在普遍的单薄之中,他的组织和联想的丰富有点近乎冒犯别人了。”^①这似乎是一种悖论,但恰好能够反映穆旦诗歌的异质性和创造性。

对于穆旦来说,他20岁那年与西南联大200余名师生从长沙徒步至昆明的经历,是相当重要的,他在途中写下了《三千里步行》组诗,其中一首写道:“多少年来都澎湃着丰盛收获的原野呵,/如今是你,展开了同样的诱惑的图案/等待着我们的野力来翻滚”(《原野上走路——三千里步行之二》)。而生命中的这些罕见的体验决不是可有可无的:“那是一九四二年的缅甸撤退。他从事自杀性的殿后战。……不知多少天,他给死去战友的直瞪的眼睛追赶着。在热带的豪雨里,他的腿肿了。疲倦得从来没有想到人能够这样疲倦,放逐在时间——几乎还在空间——之外,阿萨密的森林的阴暗和寂静一天比一天沉重了,更不能支持了,带着一种致命性的痢疾,让蚂蝗和大得可怕的蚊子咬着,而在这一切之上,是叫人发疯的饥饿。但是这个廿三岁的年青人结果是拖了他的身体到达印度……”^②这段被赋予了传奇色彩的惊心动魄的经历,不仅锻造了穆旦的心智而使之坚韧,而且使得他的诗歌写作无时不刻牵涉着个体的切肤感受,即从本己身体的感觉出发。这大概也可用于解释穆旦诗里频频出现“受难的形象”的原因。然而,穆旦从这一切中并没有产生“虚假的英雄主义”和炫耀式倾诉的冲动,而是将它们隐忍,变成某种更为内在的精神滋养:

在阴暗的树下,在急流的水边,
逝去的六月和七月,在无人的山间,
你们的身体还挣扎着想要回返,
而无名的野花已在头上开满。

^① 王佐良:《一个中国新诗人》,王圣思选编:《“九叶诗人”评论资料选》,华东师范大学出版社,1996年版,第311页。

^② 王佐良:《一个中国新诗人》,王圣思选编:《“九叶诗人”评论资料选》,华东师范大学出版社,1996年版,第308页。

那刻骨的饥饿,那山洪的冲击,
那毒虫的啮咬和痛楚的夜晚,
你们受不了要向人讲述,
如今却是欣欣的树木把一切遗忘。

过去的是你们对死的抗争,
你们死去为了要活的人们的生存,
那白热的纷争还没有停止,
你们却在森林的周期内,不再听闻。

静静的,在那被遗忘的山坡上,
还下着密雨,还吹着细风,
没有人知道历史曾在此走过,
留下了英灵化入树干而滋生。

(《森林之魅——祭胡康河上的白骨》)

毫无疑问,穆旦的诗歌源自他的独特生命体验,同时深深植根于1940年代的历史语境。一方面是个人的意志向历史、时代的强力突入而激起的热忱欢呼:“我们这时代现在正开放了美好的精神的花朵……无论是走在大街、田野、或者小镇上,我们不都会听到了群众的洪大的欢唱么?这正是我们的时代”^①，“突进!因为我看见一片新绿从大地的旧根里熊熊燃烧,/我要赶到车站搭一九四〇年的车开向最炽热的熔炉里”(《玫瑰之歌》);另一方面是在现实的强大挤压下个体产生的孤独感和“被围困”感:“我们已是被围的一群,/我们消失,乃有一片‘无人地带’”(《被围者》),“我们做什么?我们做什么?/呵,谁该负责这样的罪行:/一个平凡的人,里面蕴藏着/无数的暗杀,无数的诞生”(《控诉》)。这导致了穆旦诗歌的主题朝两个向度展开:一是在对历史、时代的思索与审视中充满强烈的民族意识和苦难意识,如《合唱》、《赞

^① 穆旦:《〈慰劳信集〉——从〈鱼目集〉说起》,原载香港《大公报·综合》,1940年4月28日。

美》、《活下去》、《不幸的人们》、《甘地》、《他们死去了》、《荒村》等；一是通过“丰富的痛苦”的展示和自我的反省来完成对社会现实的批判，如《童年》、《从空虚到充实》、《潮汐》、《控诉》、《五月》、《裂纹》、《时感》、《隐现》、《世界》等。当然，那些满含忧患与悲愤的“赞美”，也带着属于穆旦自己的特别的音调：

一样的这是悠久的年代的风，
一样的这是从这倾圮的屋檐下散开的
无尽的呻吟和寒冷，
它歌唱在一片枯槁的树顶上，
它吹过了荒芜的沼泽，芦苇和虫鸣，
一样的这是飞过的乌鸦的声音。
当我走过，站在路上踟蹰，
我踟蹰着为了多年耻辱的历史
仍在这广大的山河中等待，
等待着，我们无言的痛苦是太多了，
然而一个民族已经起来，
然而一个民族已经起来。

（《赞美》）

这样的“赞美”显然有别于同一时期、有着同样主题的“口号”诗，它囊括的感情更为质朴、凝重、深邃，因而也更加沉浑有力。此诗中貌似松散的长句子，在“风”、“冷”、“鸣”、“音”以及“待”、“来”等韵字的不经意的勾联下，显得十分紧凑而绵密，滋生了一种悠远、深长的节奏，加上“一样的”、“踟蹰”、“等待”等语词复沓引起的音调上的回旋与应答，深沉的诗意也由此生成。

不过，更值得注意的是诗人在表达一个民族“无言的痛苦”时所渗透的个体声音，亦即穆旦作为现代知识分子在历史漩涡中的心灵挣扎与搏求。其间的虚无感、荒诞感、易逝感、幻灭感以及怀疑主义等感受是异常

强烈的。既有背负着历史记忆的默默忍耐：“灯下，有谁听见在周身起伏的 / 那痛苦的，人世的喧声？ / 被冲积在今夜的隅落里，而我 / 望着等待我的蔷薇花路，沉默”（《童年》）；又有在荒芜的社会现实面前的内心焦灼与良知拷问：“我们希望我们能有一个希望， / 然后再受辱，痛苦，挣扎，死亡， / 因为在我们明亮的血里奔流着勇敢， / 可是在勇敢的中心：茫然。 / ……当多年的苦难以沉默的死结束， / 我们期望的只是一句诺言， / 然而只有虚空，我们才知道我们仍旧不过是 / 幸福到来前的人类的祖先， / 还要在无名的黑暗里开辟新点， / 而在这起点里却积压着多年的耻辱： / 冷刺着死人的骨头，就要毁灭我们一生， / 我们只希望有一个希望当做报复”（《时感》）；还有处于永恒的生命诱惑中的迷惘与空幻：“然而暂刻就是诱惑，从无到有， / 一个没有年岁的人站入青春的影子， / 重新发现自己，在毁灭的火焰之中”（《三十诞辰有感》）。这些诗句中的“痛苦”、“沉默”、“受辱”、“挣扎”、“茫然”、“黑暗”、“报复”、“毁灭”等语词十分醒目，它们相互缠绕与冲突，给人以阅读上的紧张之感。《从空虚到充实》在表现个体的虚无感和无所归依方面颇具代表性，它采用内心独白的方式，以一个个场景片断的组接，展示了在时代洪流中颠沛流离的知识分子的心路历程：“一个更紧的死亡追在后头， / 因为我听见了洪水，随着巨风， / 从远而近，在我们的心里拍打， / 吞噬着古旧的血液和骨肉！”正是这种噬心的紧迫感，促使穆旦深刻地写出了“中国知识分子的受折磨而又折磨人的心情”。

而最能体现穆旦关于生存之变动不居与易逝性的思考和他的怀疑主义的，便是那组“将肉体与形而上的玄思混合”（王佐良语）的《诗八首》。虽然人们一般认为这组诗有一条完整的“爱情”过程的线索，但它们显然不是一组普通的爱情诗，其主题实则涵盖了爱情、信仰、自我、人生、宇宙等诸多方面，爱情也许仅是诗人对这些命题展开形而上思辩的“框架”或引子。譬如，第一首中的“从这自然底蜕变底程序里， / 我却爱了一个暂时的你”，这既是一种爱的情境的表白，更是帕斯（O. Paz）所总结的“爱情的中心矛盾”，即“它的悲剧性关系”：“我们同时爱一个会死亡的身体，一个受时间及其偶然性控制的

身体,以及一个不朽的灵魂”^①;“一个暂时的你”包含了对永恒、持久的不信任,也显示了对某种“自然法则”的不屑(“那只是上帝玩弄他自己”)。在第二首中,“在无数的可能里一个变形的生命 / 永远不能完成他自己”与“不断地他添来另外的你我”,表明了自我的残缺和变幻多端(第五首也提到了“变更”),充满着种种或然性;“我们成长,在死底子宫里”再次提出了对“成长”法则的否定,隐隐透出宿命的悲哀。第三首的爱情意味较为明显,但其中夹杂了“大理石的理智殿堂”,缠绵、如火的激情被置于理性的天平上得到重估。及至第四首,对未知的期待与忧惧占据了诗人形而上玄思的核心,从而将这组诗的主题引向深入:

静静地,我们拥抱在
用语言所能照明的世界里,
而那未成形的黑暗是可怕的,
那可能和不可能的使我们沉迷。

在此,已知的只是“用语言所能照明的世界”,而包含世界秘密的“子宫”依旧处于闭锁的状态,并未完全向言说者敞开,因为“那未成形的黑暗是可怕的”。正如穆旦《我歌颂肉体》所表述的:“肉体是我们已经得到的,这里。 / 这里是黑暗的憩息”,“它的秘密还远在我们所有的语言之外”,凝结在身体内部的隐秘的“核”始终是未知的;面对爱情过程中灵与肉的缠绕,穆旦显示的更多是一种怀疑、不确定的态度。第六首以“相同和相同溶为倦怠, / 在差别间又凝固着陌生”为基调,将自我的分裂完全展示了出来:“他存在,听从我底指使, / 他保护,而把我留在孤独里, / 他底痛苦是不断的寻求 / 你底秩序,求得了又必须背离。”这里的“他”正是由“我”分裂的另一个“我”(“我制造自己”),表明自我正处于“不断的寻求”、“求得了又必须背离”的矛盾之中。

值得寻味的是《诗八首》中“我”、“你”、“他”诸人称的巧妙运用,“我”裂变为“他”体现了自我的内在分裂,“上帝”的概念也是为了映现“我”的处境

^① 帕斯著,蒋显璟、真漫亚译:《双重火焰——爱与欲》,东方出版社,1998年版,第111页。

而引入的。^①自我的破碎、困顿与短暂是这组诗的潜在主题之一,同时也是贯穿穆旦诗歌的中心议题之一。这种“残缺”的自我观与中国早期现代诗歌中的自我意识(如郭沫若狂飙突进的自我和徐志摩感伤哀怨的自我)区别开来。在一首题为《我》的诗篇中,“我”已经隐匿无踪:

从子宫割裂,失去了温暖,
是残缺的部分渴望着救援,
永远是自己,锁在荒野里,

从静止的梦离开了群体,
痛感到时流,没有什么抓住,
不断的回忆带不回自己,

全诗没有一个“我”出现,却处处闪现着“我”的情状。穆旦“省略了这个文法上的主词,一开始就强调了个体的被动性和易感性。诗中的‘我’是残缺的、孤立的,这是时间也是空间的隔绝,既没法溶入历史的整体,也没法汇入群众之中”。^②穆旦诗歌中将“我”以不同的面目呈现、通过不同的方式予以处置,为个体提供了进行自我反省的机缘。《防空洞里的抒情诗》的人称设置同样十分典型,其末节写道:“当人们回到家里,弹去青草和泥土, / 从他们头上所编织的大网里, / 我是独自走上了被炸毁的楼, / 而发见我自己死在那儿 / 僵硬的,满脸上是欢笑,眼泪,和叹息”,“我”被分割为不同声音、姿势的碎片。

从本己身体的感觉出发,不仅在主题上、而且在形体上强化了穆旦的诗歌。他的那首《我歌颂肉体》写道:“我歌颂肉体:因为它是大树的根, / 摇吧,

① 王佐良认为,“穆旦对于中国新写作的最大贡献……还是在他的创造了一个上帝。他自然并不为任何普通的宗教或教会而打神学上的仗,但诗人的皮肉和精神有着那样的一种饥饿,以至喊叫着要求一点人身以外的东西来支持和安慰”(《一个中国新诗人》,王圣思选编:《“九叶诗人”评论资料选》,华东师范大学出版社,1996年版,第312页)

② 梁秉钧:《穆旦与现代的“我”》,杜运燮等编:《一个民族已经起来:怀念诗人、翻译家穆旦》,江苏人民出版社,1987年版,第49—50页。

缤纷的树叶,这里是你坚固的根基”。事实上,沉浑的“肉感”(Sensuality)是穆旦诗歌所具有的显著特征,很多诗篇的词句间总是带着一层滞涩与凝重的色调。在一首较早的诗作里,语词似乎因跃起的野兽的肉体而获得了饱满的力量:

黑夜里叫出了野性的呼喊,
是谁,谁噬咬它受了创伤?
在坚实的肉里那些深深的
血的沟渠,血的沟渠,灌溉了
翻白的花,在青铜样的皮上!
是多大的奇迹,从紫色的血泊中
它抖身,它站立,它跃起,
风在鞭挞它痛楚的喘息。

(《野兽》)

这“野性的呼喊”展现了闻一多所呼唤的一个民族的“蛮性”：“我们文明得太久了……如今是千载一时的机会,给我们试验自己血中是否还有着那只狰狞的动物”。^①诗中野兽的纵身一跃,也被诗人唐湜准确地概括为生命的“投掷”,散发“强烈的灼人的浪漫的气质”：“在这吉诃德式的投掷过程里,全身筋肉震颤着,自觉的精神使他们习惯地把灵魂与肉体划分开来,而他们自觉的意图却又是重合二者,像约翰·邓(John Donne)那样用‘身体的感官去思想’,回到希腊人灵肉浑然一致的境界,用全生命的重量与力量向人生投掷。这是一种生命的肉搏,是在自觉的睿智照耀下筋肉与思想的一致表现”。^②穆旦的这首诗,显出鲜明的“用身体思想”的特征。^③不过,在这里,“用

① 闻一多:《西南采风录·序》(刘兆吉编),商务印书馆,2000年影印版,第3页。

② 唐湜:《搏求者穆旦》,《新意度集》,三联书店,1990年版,第89页。

③ 王佐良指出,“他总给人那么一点肉体的感觉,这感觉之所以存在是因为他不仅用头脑思想,他还‘用身体思想’”(《一个中国新诗人》,王圣思编选:《“九叶诗人”评论资料选》,华东师范大学出版社,1996年版,第310页)

身体思想”并不是简单地指明身体与思想的“溶合”，而是表明了二者在语词中相互交融、相互渗透的过程与结果：通过肉体的“震颤”和跃动，无形的思想变得厚沉而有力，抽象的表达变得具体可感；肉体改变了语词的质地、色泽，使之变得结实、细密、立体而丰盈，并获得了感性的、可触摸的质感。这种化无形为有形、于感性中渗透思想的写法，构成穆旦诗歌的一个显著特色。诗中大量充满“肉感”的语词表明，“穆旦的语言只能是诗人界临疯狂边缘的强烈的痛苦、热情的化身。它扭曲、多节，内涵几乎要突破文字，满载到几乎超载，然而这正是艺术的协调”。^① 即使那已经被写得滥俗的“春”，在穆旦的笔下也焕然一新：

绿色的火焰在草上摇曳，
他渴求着拥抱你，花朵。
反抗着土地，花朵伸出来，
当暖风吹来烦恼，或者欢乐。
如果你是醒了，推开窗子，
看这满园的欲望多么美丽。

蓝天下，为永远的谜蛊惑着的
是我们二十岁的紧闭的肉体，
一如那泥土做成的鸟的歌，
你们被点燃，卷曲又卷曲，无处归依。
呵，光，影，声，色，都已经赤裸，
痛苦着，等待伸入新的组合。

（《春》）

这是一首典型的充满“肉感”的诗。诗的第一节表面上写春天的景致，但

^① 郑敏：《诗人与矛盾》，杜运燮等编：《一个民族已经起来：怀念诗人、翻译家穆旦》，江苏人民出版社，1987年版，第33页。

重点其实在于对春天的感觉:首句“绿色的火焰在草上摇曳”是以动写静,以一种强烈的视觉感受和饱满的色块,呈现了春草的蓬勃生命力,“火焰”状“绿色”之盛与逼人眼目,“摇曳”则写出了“绿色”的活力;随后,“他渴求着拥抱你,花朵”中的“渴求”“拥抱”,准确地勾画了草与花的关系;紧接着的花朵“反抗”土地、从地里“伸”出来,则将花朵的顽强生长、挣扎的具有动感的形态,生动地展示了出来。此三行通过草、花、土地的描绘,展现了一派生机盎然的春色。接下来的笔锋忽然一转,写到了春天的“暖风”。“暖风吹来烦恼,或者欢乐”,大概吹醒了屋子里的人(这里的“你”并没有具体所指),他推开窗子,看到了满园夺目的春景。最末一行连续用了“满园的欲望”和“美丽”两个抽象的词语,写浓浓的春意和琳琅满目的春景,以抽象彰显具象,再次突出了前面描绘的此起彼伏地涌来的春色。与此相承接,诗的第二节表现生命的春天:在春的气息的催发下,青春正“为永远的谜蛊惑着”。“紧闭的肉体”突兀地显示了青春期独有的特征,肉体被禁锢而不到施展,与后面“卷曲又卷曲”相呼应。相比之下,“泥土做成的鸟的歌”更形象,一种为沉重感所牵制的轻盈和飞翔的渴望,一种“被点燃”、“却无处归依”的无奈、焦虑和迷惘——这些复杂的意绪被准确地传达出来。“泥土做成的鸟的歌”巧妙地展示了“歌”所负载的双重力量(轻盈与浑沉)。在此,“紧闭的肉体”与青春期蓬勃的活力、“泥土”的滞重与“鸟的歌”的轻盈以及“点燃”与“无处归依”等均构成了矛盾,这无疑增强了诗句的张力与密度,拓展了阅读的想像空间。这就是袁可嘉所说的:“敏锐的知觉和玄学的思维,色彩和光影的交错,语言的清新,意象的奇特,特别是这一切的融合无间”。^①

穆旦诗歌充满“肉感”的语言,体现了中国现代诗歌语言的趋于成熟。正如有论者总结的:“穆旦的诗歌全面清除了那些古色古香的诗歌语汇,换之以充满现代生活气息的现代语言……它们就是普普通通的口耳相传的日常用语,正是这些日常用语为我们编织起了一处处崭新的现代生活场景,迅捷而有效地捕捉了生存变迁的真切感受”;穆旦“充分利用了口语的鲜活与散文化

^① 袁可嘉:《诗人穆旦的位置》,杜运燮等编:《一个民族已经起来:怀念诗人、翻译家穆旦》,江苏人民出版社,1987年版,第15页。

的清晰明白,但却又没有像三四十年代的革命诗人那样口语至上,以至诗歌变成了通俗的民歌民谣或标语口号,散文化也散漫到放纵,失却了必要的精神凝聚”。因此,穆旦的诗歌为现代汉语的书面语表达注入了新的“活力”：“大量抽象的书面语汇涌动在穆旦的诗歌文本中,连词、介词、副词,修饰与被修饰,限定与被限定,虚记号的广泛使用连同词汇意义的抽象化一起,将我们带入一重思辩的空间,从而真正地显示了属于现代汉语的书面语的诗学力量”。^① 无疑,穆旦诗歌的极具活力的语言,对于处在生成中的现代汉语来说是一种补充、完善和重构的力量。

与那些尖利的思辩主题、“肉感”的语言形体相宜,穆旦的诗歌发展了一种富于独创性的现代诗艺——“反讽”。《从空虚到充实》、《还原作用》、《蛇的诱惑》、《华参先生的疲倦》、《城市的舞》、《时感》等诗篇中的反讽意味格外浓郁:如“只有你是我的弟兄,我的朋友, / 多久了,我们曾经沿着无形的墙 / 一块走路。暗暗地,温柔地, / (为了生活也为了幸福,) / 再让我们交换冷笑,阴谋和残酷”(《从空虚到充实》)的理性的对比与错位,“污泥里的猪梦见生了翅膀, / 从天降生的渴望着飞扬, / 当他醒来时悲痛地呼喊”(《还原作用》)的滑稽可笑,“去年我们活在寒冷的一串零上, / 今年在零零零零零的下面我们汗喘, / 像是撑着一只破了底的船,我们 / 从漏水的去年驶向今年的深渊”(《时感》)的自我嘲弄与冷幽默,以及“那里是眼泪和微笑:工程师、企业家和钢铁水泥的文明 / 一手展开至高的愿望,我们以渺小、匆忙、挣扎来服从 / 许多重要而完备的欺骗,和高楼指挥的‘动’的帝国”(《城市的舞》)的讥讽,等等。这些“反讽”往往通过戏剧性场景的设置而得以完成,多种异质的场景和意绪交错在一起,因强烈的反差而显出富有机趣的鞭挞色彩。而《五月》,戏谑地把旧体诗词穿插在极具现代感的诗句之中,将反讽的效果推向极致:

五月里来菜花香
布谷流连催人忙

^① 李怡:《论穆旦与中国新诗的现代特征》,《文学评论》,1997年第5期。

万物滋长天明媚
浪子远游思家乡

勃朗宁,毛瑟,三号式手提,
或是爆进人肉去的左轮,
它们能给我绝望后的快乐,
对着漆黑的枪口,你就会看见
从历史的扭转的弹道里,
我是得到了二次的诞生。

这种新旧并置确乎具有王佐良所说的“一种猝然,一种剃刀片似的锋利”。^① 此诗的主体部分(基本句式)是伸缩自如的长短句,自拟的旧体诗句只是相间其中,这样的安排形成了诗歌文本的一种“结构性反讽”,它以这一突兀方式强调了诗人所感受到的生存焦虑。显然,句式与主题之间的张力增强了诗歌语言的力度。“反讽”成为穆旦诗歌中不可或缺的一个元素,它调节着穆旦众多诗篇的语感、结构与意旨的流向。

另一方面,《五月》提供了一个绝佳的样本,令人猜测穆旦似乎有意借助于这种特别的句式排列,来表明自己的某种诗学态度,那就是对陈旧诗意的断然排斥。这是一个颇具争议的话题:穆旦诗歌与中国古典诗学的关系究竟如何?值得关注的是,穆旦曾在不同场合下明确表示对古典诗词的拒绝。例如《玫瑰之歌》一诗就透露了个中消息:“我长大在古诗词的山水里,我们的太阳也是太古老了”。穆旦晚年给诗人杜运燮写信说:“总的说来,我写的东西自己觉得不够满意,即传统的诗意很少。这在自己心中有时产生了怀疑。有时觉得抽象而枯燥;有时又觉得这正是我所要的:要排除传统的陈词滥调和模糊不清的浪漫诗意,给诗以 hard and clear front(原注:大意是:严肃而清晰的形象感觉)”。^② 他在给一位青年诗友的信里,称自己的《还原作用》“是一

① 王佐良:《一个中国新诗人》,王圣思编选:《“九叶诗人”评论资料选》,华东师范大学出版社,1996年版,第311页。

② 杜运燮:《穆旦诗选·后记》,人民文学出版社,1986年版,第151页。

种冲破旧套的新表现方式”，“其中没有‘风花雪月’不用陈旧的形象或浪漫而模糊的意境来写它，而是用了‘非诗意的’辞句写成诗。这种诗的难处，就是它没有现成的材料使用，每一首诗的思想，都得作者去现找一种形象来表达；这样表达出的思想，比较新鲜而刺人”。^①这无疑显示出一种可贵的“探险”精神，与穆旦对古典的背离似乎是相辅相成的。杜运燮说过，“他（穆旦）在写诗方面的‘探险’精神是坚强有韧性的”——确实如此！

第三节 学院派诗人

穆旦的诗歌显示了开阔的诗学视野，他不仅汲取了从布莱克到惠特曼等欧美前现代诗人的诗学营养，更为重要的是他成功地转化了20世纪西方现代派诗人叶芝、艾略特、奥登等诗歌中的某些因素。譬如，他的《从空虚到充实》受到了艾略特诗中戏剧性独白的影响，而《五月》里“那概括式的‘谋害者’，那工业比喻（‘紧握一切无形电力的总枢纽’），那带有嘲讽的政治笔触，几乎像是从奥登翻译过来的”。^②当然，穆旦对那些深入骨髓的外来影响进行了恰如其分的改造，糅合了深切的自我经验和丰富的现实场景。总之，穆旦的诗体现出高度“综合”的品质，而这恰恰是现代诗歌的大势所趋。事实上，在穆旦所属的后来被称为“九叶诗派”的诗人群体那里，“综合”的特征不同程度地显现了出来。正如“九叶”诗人之一袁可嘉所表述的：“现代诗人从事创作所遭遇的第一个难题，是如何在种种艺术媒剂的先天限制中，恰当而有效地传达大量的经验活动；过去如此丰富，眼前如此复杂，将来又奇异地充满可能；历史，记忆，智慧，宗教，对于现实的感觉思维，众生苦乐，个人爱憎，无不要想在一个新的综合里透露些许消息……”^③这也便是他所概括的“现实、象征、玄学的新的综合传统”，体现在：“突出于强烈的自我意识中的同样

① 穆旦：《致郭保卫的信（四）》，曹元勇编：《蛇的诱惑》，珠海出版社，1997年版，第229页。

② 王佐良：《穆旦：由来与归宿》，杜运燮等编：《一个民族已经起来：怀念诗人、翻译家穆旦》，江苏人民出版社，1987年版，第3页。

③ 袁可嘉：《新诗现代化的再分析——技术诸平面的透视》，袁可嘉：《论新诗现代化》，三联书店，1988年版，第11页。

强烈的社会意识,现实描写与宗教情绪的结合,传统与当前的渗透,‘大记忆’的有效启用,抽象思维与敏锐感觉的浑然不分,轻松严肃诸因素的陪衬烘托,以及现代神话、现代诗剧所清晰呈现的对现代人生、文化的综合尝试”^①,等等。“综合”成为这批诗人创作的首要特征。正是通过扎根于中国本土现实的书写,这批诗人开启了中国现代诗歌的新一页。

这里需要指出“九叶诗派”得以聚合的两个条件:一是当时远在大后方昆明的西南联大,一是1940年代后期创刊的《诗创造》和《中国新诗》。西南联大的意义不仅在于给予诗人们良好而系统的学院教育,而且体现在为处于诗学累积阶段的诗人们提供了一处难得的场所、一种可贵的氛围:“联大的屋顶是低的,学者们的外表褴褛,有些人形同流民,然而却一直有着那点对于心智上事物的兴奋。在战争的初期,图书馆比后来的更小,然而仅有的几本书,尤其是从外国刚运来的珍宝似的新书,是用着一种无礼貌的饥饿吞下了的。这些书现在大概还躺在昆明师范学院的书架上吧:最后,纸边都卷起如狗耳,到处都绉折了,而且往往失去了封面。但是这些联大的年青诗人们并没有白读了他们的艾里奥脱与奥登。……在许多下午,饮着普通的中国茶,置身于乡下来的农民和小商人的嘈杂之中,这些年青作家迫切地热烈地讨论着技术的细节。高声的辩论有时伸入夜晚:那时候,他们离开小茶馆,而围着校园一圈又一圈地激动地不知休止地走着。”西南联大校园内的诗歌空气十分浓厚,学生办起了各种诗社或文艺社,如“南湖诗社”、“冬青文艺社”、“新诗社”等,其中以“冬青文艺社”的活动时间最长,冬青社负责人之一林元等创办的《文聚》杂志十分有名,它成为西南联大的师生发表作品的重要园地。同时,西南联大的教师对学生的诗歌创作带动很大,时在西南联大任教的除了一些优秀的作家和诗人如朱自清、闻一多、冯至、沈从文、卞之琳、李广田等外,格外值得一提的是来自英国的现代派诗人燕卜苏。燕卜苏本人是一位天分极高的诗人和批评家,深受英美“新批评”浪潮的熏陶,他在为联大外文系学生开设的“当代英诗”课上,将英语世界的前沿诗人如艾略特、奥登等等悉数介绍进

^① 袁可嘉:《新诗现代化——新传统的寻求》,袁可嘉:《论新诗现代化》,三联书店,1988年版,第3—4页。

来,极大地激发了学生们的创作热情。赵瑞蕻如此回忆道:“燕卜逊先生的课更有一种引诱人的力量——那是除了敬仰之外,更有新鲜与好奇这两种潜力”。^① 王佐良则更是这样评价:“燕卜逊是位奇才:有数学头脑的现代诗人,锐利的批评家……他的那门《当代英诗》课,内容充实,选材新颖,从霍甫金斯一直讲到奥登”。^② 这种言传身教的影响显然是不可低估的,现代诗学的种子在经过多年的培育之后终于长成参天大树。

而作为“九叶诗派”围聚之重要阵地的《诗创造》和《中国新诗》,在1940年代后期的出现既是生不逢时,又可谓适得其所。《诗创造》于1947年7月由臧克家、林宏、沈明、郝天航、杭约赫(曹辛之)集资发起,杭约赫主持具体的编辑工作,出完12辑后,杭约赫和辛笛、陈敬容、唐祈、唐湜等另起炉灶创办《中国新诗》,共刊行5辑(改版后的《诗创造》又出版了4辑),两份刊物于1948年11月同时被查封。《诗创造》“奉行在大方向一致下的兼容并蓄的编辑方针,虽然作者面广,诗刊从内容到形式丰富多样,体现了诗歌的民主性”;“《中国新诗》的作者面较《诗创造》狭,但提高了选稿标准……逐渐形成一个具有鲜明特色的新诗流派”。^③ 尽管犹如惊鸿一瞥,这两份刊物却及时地为处于急剧变化期的中国现代诗歌,搭建了能够展示崭新诗学理念和丰厚创作实绩的舞台。众所周知,1940年代是中国社会、文化发生重大转型的过渡时期,这种转型时期的过渡性在于,新的事物尚未来临而旧的事物没有完全逝去,一切都处在动荡和飘摇中。而对于生存在这个年代的诗人来说,不仅他们的具体生活和精神世界受到了时代氛围的震荡,而且他们的诗学观念和写作方式要做出相应的调整。那么,1940年代“九叶”诗人置身的现实处境究竟是怎样的呢?借用《中国新诗》“发刊词”里的描述就是:“到处是迷人眼睛使人流浪的眼泪的烟幕,到处是浮嚣的泡沫与轰轰然的罪恶的毒雾;到处是市侩式的‘天真’与空洞无物,近于无知的可怜的乐观;到处是念经的偶像与顶着

① 赵瑞蕻:《怀念英国现代派诗人燕卜逊先生》,赵瑞蕻:《离乱弦歌忆旧游——从西南联大到金色的晚秋》,文汇出版社,2000年版,第27页。

② 王佐良:《穆旦:由来与归宿》,杜运燮等编:《一个民族已经起来:怀念诗人、翻译家穆旦》江苏人民出版社1987年版,第1—2页。

③ 曹辛之:《面对严肃的时辰——记〈诗创造〉和〈中国新诗〉》,王思圣编选:《“九叶诗人”评论资料选》,华东师范大学出版社,1996年版,第374页。

骷髅的圣人,到处是无聊的卑怯的迎合与大言不惭的纸花似的骄傲;到处是苍白贫血的理论与低劣的趣味主义……”^①而诗歌中的情景,则如袁可嘉所批评的,“今日有不少诗作者不幸地以诗艺的粗劣代替了力。任意的分行,断句,诗行排列的忽上忽下,字体的突大突小,成林的惊叹符号的进军,文字选择的极度大意,组织的松懈,意象的平乏无力,譬喻的抄袭,不确,都足以说明这些急欲显示伟力的诗作的奇异地无力的原因”。^②这些构成了“九叶”诗人展开诗学探索的基本境遇。

不过,在这些探求着中国现代诗歌之新变的诗人们看来,当时诗歌最致命的问题还在于穆旦所说的“枯涩呆板的标语口号和贫血的堆砌的词藻”,或如陈敬容描述的“两个极端”：“一个尽唱的是‘梦呀,玫瑰呀,眼泪呀’,一个尽吼的是‘愤怒呀,热血呀,光明呀’,结果是前者走出了人生,后者走出了艺术”。^③这也正是袁可嘉指责的普遍存在于当时诗歌中的“感伤”,具体来说突出体现为:“作者在某些观念中不求甚解的长久浸淫使他对这些观念的了解带上浓厚的感伤色彩,而往往不择手段地要求他们的传达与表现,基此而生的最显著的病态便是借观念做幌子,在它们高大的身影下躲避了一个创造者所不能躲避的思想与感觉的重担”。^④针对“感伤”的观念的空洞和对现实的逃避与惰性,“九叶”诗人以直面现实的积极书写和思想的勇于承担予以反拨,担负起了陈敬容所说的“将人生和艺术综合交错起来的神圣任务”,很大程度上呼应了沈从文对于文学的期望:“在作品中铸造一种博大坚实富于生气的人格,使异世读者还可以从作品中取得一点做人的信心和热忱的工作,使文学作品价值,从普通宣传品而变为民族百年立国的经典”。^⑤

在1940年代,“九叶”诗人的诗学探索和创作实践凸显了这样的命题:诗

① 《我们呼唤(代序)》,原载《中国新诗》第1辑,王圣思编选:《“九叶诗人”评论资料选》,华东师范大学出版社,1996年版,第366页。

② 袁可嘉:《论现代诗中的政治感伤性》,袁可嘉:《论新诗现代化》,三联书店,1988年版,第55页。

③ 默弓(陈敬容):《真诚的声音》,王圣思编选:《“九叶诗人”评论资料选》,华东师范大学出版社,1996年版,第61页。

④ 袁可嘉:《论现代诗中的政治感伤性》,见袁可嘉:《论新诗现代化》,三联书店,1988年版,第54页。

⑤ 沈从文:《文学运动的重造》,原载《文艺先锋》,1942年10月25日第1卷第2期。

歌如何在现实关怀与写作自由之间保持某种“平衡”？或者说，诗歌在面对时代语境压力时应该如何发言？或借用袁可嘉的说法：“当前新诗的问题既不纯粹是内容的，更不纯粹是技巧的，而是超过二者包括二者的转化问题。”^①这些诗人声称：“我们必须以血肉似的感情抒说我们的思想的探索。我们应该把握整个时代的声音在心里化为一片严肃，严肃地思想一切，首先思想自己，思想自己与一切历史生活的严肃的关连。……我们的工作要求一份真诚的原则，毅然不动的雕像似的凝聚，也要求一个份量恰当又正确无误的全局的把握。我们应该有一份浑然的人的时代的风格与历史的超越的目光，也应该允许有各自贴切的个人的突出与沉潜的深切的个人投掷。我们首先要求在历史的河流里形成自己的人的风度，也即在艺术的创造里形成诗的风格”。^②应该说，试图在繁复的现实生活和同样繁复的个人感觉之间找到某种切合点，是他们一以贯之的追求，如陈敬容提出：“生活自然是重要的，生活里就有丰富的哲学。但我想我们不能只给生活画脸谱，我们还得要画的背面和侧面，而尤其是：内面。所以，现实二字，照我看来是有引申意义的”。^③由此在他们的诗歌中发展出了一种“内在的现实”（心理现实）的趋向。与此同时，这些诗人坚持以“生命本位”和“艺术本位”为基本精神的“人的文学”，认为以“阶级本位”和“宣传本位”为准则的“人民的文学”，是“人的文学”“向前发展的一个部分，一个阶段”^④，从而体现出强烈的人本主义和本体意识。正是从上述理念出发，“九叶”诗人在选择性地借鉴前辈诗人成就和西方诗学资源的基础上，在对同代那种夸张的浪漫主义“感伤”和虚浮的口号式“感伤”的批评中，探索了“综合”、“平衡”、“戏剧化”、“反讽”、“思想知觉化”等诗学原则和技巧。其中最具理论体系和实践价值的是“戏剧化”，它的被提出、诠释和应用，既是对某一具体诗学症结的解决（出于对“感伤”的抵制），又具有相当的理论普泛性，显示了中国现代诗学形态的某种成熟。

① 袁可嘉《新诗戏剧化》，见袁可嘉：《论新诗现代化》，三联书店，1988年版，第24页。

② 《我们呼唤（代序）》，原载《中国新诗》第1辑，见王圣思编选：《“九叶诗人”评论资料选》，华东师范大学出版社，1996年版，第367页。

③ 成辉（陈敬容）：《和唐祈谈诗》，原载《诗创造》，1947年12月第6辑。

④ 袁可嘉：《“人的文学”与“人民的文学”——从分析比较寻修正、求和谐》，袁可嘉：《论新诗现代化》，三联书店，1988年版，第113页以下。

尽管中国现代诗歌的“戏剧化”试验在1920年代就已现端倪,例如朱自清《小舱中的现代》的开头,便以一大段方言对白呈现了一幅拥挤杂乱的生活场面,后来徐志摩、闻一多等在诗里掺入“土白”和对话,1930年代卞之琳开始将戏剧化作为一项重要手段引入新诗,他的成功尝试具有过渡作用,但“戏剧化”的真正实践只有在1940年代才得以大面积推行。袁可嘉认为戏剧化的首要之点是,“尽量避免直截了当的正面陈述而以相当的外界事物寄托作者的意志与情感”,即“表现上的客观性与间接性”。^①也就是说,戏剧化放弃对“我”的声音的直接传达,通过设置一个戏剧性情境或场景,将“我”的声音掩藏起来而分解为不同角色,“我”在内心争执、辩诉等复杂情状,以这种戏剧化形式得到淋漓尽致的表现。于是,诗不再是单一、平面的,而是综合、立体的,或者说是“多声部”的;更重要的是,诗通过这一形式与现实本身的戏剧性对接起来,容纳了更加丰富、驳杂的经验和厚重、稠密的信息,从而获得了“现实、象征、玄学的新的综合传统”。袁可嘉诘问道:“人生经验的本身是戏剧的(即是充满从矛盾求统一的辩证性的),诗动力的想像也有综合矛盾因素的能力,而诗的语言又有象征性、行动性,那么所谓诗岂不是彻头彻尾的戏剧行为吗?”^②他还区分戏剧化的内向、外向和诗剧这三种形式,展示了“新诗戏剧化”所具有的多种可能向度,比如郑敏《怅怅》属于内向型,杜运燮《追物价的人》属于外向型,而穆旦《神魔之争》、《森林之魅》等则采用了诗剧形式。这也能够解释“九叶”诗人偏爱诗剧的原因:“一方面因为现代诗人的综合意识内涵强烈的社会意义,而诗剧形式给予作者在处理题材时,空间、时间、广度、深度诸方面的自由与弹性都远比其他诗的体裁为多,以诗剧为媒介,现代诗人的社会意识才可得到充分表现,而争取现实倾向的效果;另一方面诗剧又利用历史背景,使作者面对现实时有一个不可或缺的透视或距离,使它有象征的功用,不至粘于现实世界,而产生过度的现实写法”。^③穆旦的《神魔之争》借助于诗剧样式,呈现了自我的内在分裂和冲突,将穆旦诗中的变动不

① 袁可嘉:《新诗戏剧化》,袁可嘉:《论新诗现代化》,三联书店,1988年版,第25页。

② 袁可嘉:《谈戏剧主义——四论新诗现代化》,袁可嘉:《论新诗现代化》,三联书店,1988年版,第34页。

③ 袁可嘉:《新诗戏剧化》,袁可嘉:《论新诗现代化》,三联书店,1988年版,第28页。

居、矛盾与毁灭等主题阐发得淋漓尽致。

“戏剧化”最显著的特点是它的“综合性”，它的“多声部”效果即来自对各种声音的融汇和集结，这种“综合”的特点显示了中国现代诗歌的包容性和开放性——对于异质因素的包容和繁复主题的开放。正如袁可嘉指出：“戏剧性的诗……十分着重复杂经验底有组织的表达，因为每一刹那的人生经验既然都包含不同的，矛盾的因素，这一类诗的效果势必依赖表现上的曲折、暗示与迂回”。^① 因此，在某种程度上，戏剧化修正或更新了人们头脑中已逐渐定型的关于现代诗歌的观念，把人们对于诗的理解由简单、浅层走向了复杂与深邃。这主要表现在两个方面：其一是对诗的完成过程的强调：“诗的唯一致命的要处却正在过程！一个把材料化为成品的过程；对于别的事物，开始与结束也许即足以代表一切，在诗里它们的比重却轻微得可以撇开不计”^②；一首诗，“从简单走向复杂，从直觉到立体的结构，从浮泛朦胧的情思的幌动到鲜明准确的刻划，从单纯的热情呼唤，历经心智的批评，选择，综合，安排而发展为表面光滑实质深厚的有机组织”^③，从而凸显了诗歌写作过程中心智的重要性。其二是对诗的内部复杂多样性的体认：“诗是许多不同的张力（tensions）在最终消和溶解所得的模式（pattern）；文字的正面暗面的意义，积极作用的意象结构，节奏音韵的起伏交锁，情思景物的撼荡渗透都如一出戏剧中相反相成的种种因素，在最后一刹那求得和谐”^④；“在正确的意义里，诗可以看作一个扩展的比喻，一个部分之和不等于全体的象征，一个包含姿势，语调，神情的动作，一曲接受各部分诸因素的修正补充的交响乐，更可看作一出调和种种冲突的张力的戏剧”^⑤——概而言之，即“现代化的诗是辩证的（作曲线行进），包含的（包含可能溶入诗中的种种经验），戏剧的（从矛盾到和谐），复杂的（因此有时也就晦涩的），创造的（‘诗是象征的行为’），有机

① 袁可嘉：《诗与民主——五论新诗现代化》，袁可嘉：《论新诗现代化》，三联书店，1988年版，第48页。

② 袁可嘉：《新诗戏剧化》，袁可嘉：《论新诗现代化》，三联书店，1988年版，第24页。

③ 袁可嘉：《对于诗的迷信》，袁可嘉：《论新诗现代化》，三联书店，1988年版，第61页。

④ 袁可嘉：《对于诗的迷信》，袁可嘉：《论新诗现代化》，三联书店，1988年版，第66页。

⑤ 袁可嘉：《诗与意义》，袁可嘉：《论新诗现代化》，三联书店，1988年版，第86页。

的,现代的”。^①

从更深层面来说,“戏剧化”是一种突破现代诗歌拘囿的努力,也就是把诗写得“不像诗”。这实际上体现了1940年代诗人们的困境意识。当卞之琳写诗“倾向于小说化”,当穆旦、杜运燮等人在诗里大量运用戏剧性对白,他们其实已经探入到现代诗歌的困境之中,试图从一个侧面、以“不像诗”的因素激活现代诗歌的创造力。正是在这一点上,闻一多在当时反复申明的观点——“要把诗做得不像诗……说得更准确点,不像诗,而像小说戏剧,至少让它多像点小说戏剧,少像点诗。……这是新诗之所为‘新’的第一也是最主要的理由”^②——才显出深刻的具有预见性的价值。这种“综合”的文体互渗的想法,不仅存在于诗歌创作领域,而且也得到一些小说家的青睐,譬如汪曾祺将短篇小说指陈为“一种思索方式”、“一种情感形态”,并“希望短篇小说能够吸收诗、戏剧、散文一切长处,可仍旧是一个它应当是的东西,一个短篇小说”^③,便是如此。

在诗歌的主题上,“九叶”诗人表现出充分的现代感应,他们诗思的触角主要沿着两个路向伸进:一是对历史、现实和以都市文化为背景的现代文明的审视与批判,一是朝向自我、内心的开掘与反思。前者如辛笛的《风景》,杭约赫的《复活的土地》、《火烧的城》,袁可嘉的《上海》、《南京》,陈敬容的《逻辑病者的春天》,穆旦的《控诉》,杜运燮的《月》,唐湜的《骚动的城》,唐祈的《时间与旗》等;后者如辛笛的《手掌》,陈敬容的《出发》,郑敏的《寂寞》、《树》,杜运燮的《井》,穆旦的《我》、《三十诞辰有感》等。像杭约赫《复活的土地》第二章“饕餮的海”对上海大都会堕落浮嚣的生存场景和空虚绝望的精神状态所作的全景式扫描,陈敬容的《出发》对于特定历史处境中自我命运的省思——“让我们首先/是我们自己;每一种蜕变/各自有不同的开始与完成”,都是十分突出的。他们对历史、时代的忧患往往同个人的自省交融在一起:

① 袁可嘉:《诗与民主——五论新诗现代化》,袁可嘉:《论新诗现代化》,三联书店,1988年版,第43页。

② 闻一多:《新诗的前途》,龙泉明编选:《国统区抗战文学研究丛书·诗歌研究史料选》,四川教育出版社,1989年版,第153页。

③ 汪曾祺:《短篇小说的本质》,原载《益世报·文学周刊》,1947年5月31日第33期。

我是静默。几片草叶，
小小的天空飘几朵浮云，
便是我完整和谐的世界。

是你们在饥渴的时候，
离开了温暖，前来淘汲，
才瞥见你们满面的烦忧。

但我只好被摒弃于温暖
之外，满足于荒凉的寂寞：有孤独
才能保持永远澄澈的丰满。

你们只汲取我的表面，
剩下冷寂的心灵深处
让四方飘落的花叶腐烂。

你们也只能扰乱我的表面，
我的生命来自黑暗的地层，
那里我才与无边的宇宙相联。

你们可用垃圾来使我被遗弃，
但我将默默地承受一切，洗涤
它们，我永远还是我自己：

静默，清澈，简单而虔诚，
绝不逃避，也不兴奋，
微雨来的时候，也苦笑几声。

（杜运燮《井》）

这首诗塑造了一个内敛、“静默”的自我形象,同时勾画了一种不事喧哗、甘于寂寞、默默承受的生命形态。全诗有七节,每节三行,诗的外形和句式显得比较整齐,如同“静默”的井。第一节的首句“我是静默”为全诗奠定了基调,突现了“井”的沉静与沉默的品质。从第二节起,在作为抒情主人公的“我”之外,忽然引入了一个对话者“你们”,此后的五节便是“我”与“你们”的对话。这里的“你们”,指来井边取水的人们,他们因“饥渴”而“前来淘汲”。诗人没有描绘“你们”取水的具体情景,而是以“瞥见你们满面的烦忧”,写出了取水人的愁苦、凄哀。这样,在“我”的“静默”与“你们”的“烦忧”之间,形成了鲜明的对照。诗人巧妙地利用水面的反射作用,写“井”的“瞥见”,其实是一种相互观看。第二节的“温暖”被带入了第三节:“我”“只好被屏弃于温暖/之外”。此处“只好”颇为得体,与“井”的坚韧品质一致;“温暖”与这节的“荒凉的寂寞”、“孤独”构成对比,使得“永远澄澈的丰满”——“井”的特性——更为有力。第四节更进一步,用了“表面”——“深处”这对相反的词,展示“井”的“冷寂”与沉静,一任“四方飘落的花叶腐烂”。因为取水人只汲取了井的“表面”,无法深入它的内心。这层意思在第五节里得到了强化,“也只能”一语充分显示了井的自信,这种自信源于:“我的生命来自黑暗的地层,/那里我才与无边的宇宙相联”。于是,“井”的“静默”品质获得了深厚的支撑:“黑暗的地层”与“无边的宇宙”。第六节仍然采用对比的方式(“垃圾”与“洗涤”),将“井”的品质进行了深化:“默默地承受一切”。这是一种“静默”中的忍耐与“承受”。同时,“洗涤”“垃圾”之后,“我将永远还是我自己”,显示了“井”的高洁、自持的品性。最后一节是全诗的总结和提升,再次强调了“井”的“静默,清澈,简单而虔诚”,这几个词语准确地概括了“井”的丰富而可贵的品质。此诗中的“井”无疑象征着一种坚韧、高洁的品格,诗人似乎借此表明一类知识分子对于当时民族灾难的态度:“绝不逃避,也不兴奋”,以一种诚实的、不卑不亢的姿态应对时代的喧嚣和现实的苦难。

在表达方式上,“九叶”诗人的作品具有鲜明的“思想知觉化”的特征。所谓“思想知觉化”,即感性向理性的渗透、智性与感性的相互协调,最为显著的便是穆旦诗的“用身体思想”取向。正如后来郑敏对这一诗学特征及其包含的技法所做的概括:“强调在客观凝聚中发挥主观的活力……深刻的主观

通过冷静的客观放出能量”，“离开模仿外形的路子，强调对表现中的客观进行艺术的解释，改造，重新组合以表现其深层的实质”，“打破叙述体通常遵循的时空自然秩序，代之以诗的艺术逻辑和艺术时空”，“在感情色彩上复杂多变，思维多联想跳跃，情绪复杂，节奏相对加快”，“避开纯描写，平铺直叙，采取突然进入，意外转折，从而扰乱常规所带给读者的迟缓感”。^①这些都体现了现代诗艺的某种进展。“思想知觉化”赋予了“九叶”诗人诗歌以坚实、隽永的风格品质，如唐祈《女犯监狱》中的“死亡，鼓着盆大的腹，/在暗屋里孕育”，将抽象的“死亡”的触目惊心通过具体可感的形象“盆大的腹”表现出来，同时与“孕育”（生命）形成了鲜明的对照，这就比一般的描写死亡有力得多；郑敏《金黄的稻束》把“金黄的稻束”在“秋天的田里低首沉思”的姿态与无数“疲倦的母亲”“那皱了的美丽的脸”对接起来，赞美了它们的充满韧性的“肩荷”、“静默”，此诗的诗思在雕塑般的形象中得到了高度的凝定。

“九叶”诗人非常重视诗歌语言的锻造。他们认为，“在艺术媒介的应用上，绝对肯定日常语言、会话节奏的可用性但绝对否定日常流行的庸俗浮浅曲解原意的‘散文化’；现代诗人极端重视日常语言及说话节奏的应用，目的显在二者内蓄的丰富，只有变化多，弹性大，新鲜，生动的文字与节奏才能适当地，有效地，表达现代诗人感觉的奇异敏锐，思想的急遽变化，作为创造最大量意识活动的工具”。^②因此，他们选择的语汇并不是一种“诗意词藻”（poetic diction），而是一种杂糅的、多重的、“复合”的词语，这种语汇夹杂着大量“非诗”语言和从日常生活“借来”的、经过转化的词汇。他们的诗歌中频繁地出现了诸如通货膨胀、银行、街道、咖啡店、监狱、电话等等呈现“现实”场景的混杂的语汇，这种语汇的混杂性显然是由他们所处时代的复杂性所决定的。他们直面生存的惨状，把目光更多地投向了现代都市里处于困境中的人与景：

^① 郑敏：《回顾中国现代主义新诗的发展，并谈当前先锋派新诗创作》，郑敏：《诗歌与哲学是近邻——结构—解构诗论》，北京大学出版社，1999年版，第228页。

^② 袁可嘉：《新诗现代化——新传统的寻求》，袁可嘉：《论新诗现代化》，三联书店，1988年版，第6—7页。

街上灯光已开始闪耀
 都市在准备一个五彩的清醒
 别尽在电杆下伫立
 喂,流浪人,你听
 音乐、音乐,假若那也算音乐
 那尖嗓子带着一百度颤抖
 拥抱着窒息的都市
 在邪恶地笑

(陈敬容《黄昏,我在你的边上》)

诗中语词的运用、节奏的安排和意象的择取,是同诗人对现实的关注紧密联系在一起,其略显急切的语气也与诗中展现的景象保持了一致。

当然,作为一个流派特征较为鲜明的群体,“九叶”诗人在诗学观念、诗艺等保持趋近的同时,各自的独特性特别是风格上的差异仍然是明显的。辛笛(原名王馨迪,1912—2005)是这批诗人中的年长者,他读中学时就开始发表诗作和翻译,1935年毕业于清华大学外文系,曾任《清华周刊》文艺编辑,1936年赴英国留学,其间与艾略特、史本德、刘易士等诗人过从并受到影响。大致以1937年为界,辛笛1930—1940年代的诗歌创作可分为前后两个阶段:1937年前的诗作(收入《手掌集》的“珠贝篇”和“异域篇”)具有浓郁的古典气息,语词纤丽,善于营造典雅的意境;1937年后的诗作渐渐由轻柔的抒情转变为夹杂着议论的思辩,加进了更多时代的因素,主题也发生了很大变化。辛笛曾自言最喜欢李商隐、姜白石、龚定庵^①,他早期的诗歌深受后者熏染而显出温婉、细密的风格。虽然唐湜指出由于“轻巧的华采与细腻的呼息”,辛笛诗“最大的缺憾似乎正是他所表现的中国传统文字风格的单薄与倩巧”^②,但古典诗学的滋养赋予了它们静谧的整体感和沉着的色调,也就是叶维廉所说的“气氛的掌握”。^③一些特定意象的选择,诸如《弦梦》里的“青的烟”、《夜别》

① 辛笛:《娉婷偶拾》,上海教育出版社,1998年版,第266页。

② 唐湜:《辛笛的〈手掌集〉》,唐湜:《新意度集》,三联书店,1990年版,第58—59页。

③ 叶维廉:《语言的策略与历史的关联》,叶维廉:《中国诗学》,三联书店,1992年版,第236页。

里的“帷灯”和“无声的露”、《印象》里的“蒲藻”和“草萤”、《怀思》里的“瑟瑟的芦花”、《冬夜》里的“花缎”、《FAREWELL》里的“笛吹”等,都显示了辛笛浸淫于古典氛围中的印痕。不过,更值得注意的是他在诗的情境设置上对古典的改造:

明月照在当头
青色的蛇
弄着银色的明珠
桅上的人语
风吹过来
水手问起雨和星辰

(《航》)

正如唐湜评价辛笛的诗:“圆润而晶莹,在在深沉的思想皆化为清新的精神风格与感情等价,和谐而中节,没有浮虚的伤感与过分的夸大”,“当生活的叶脉隐潜,而意象逐渐显色时,一种闪烁的光彩,像一阵透明的雾,便浮在我们的眼里,恬静,清淅”。^①这主要是就辛笛的前期诗作而言。从作于1937年的《对照》、《再见,蓝马店》、《RHAPSODY》等诗篇起,“在时间的跳板上/白手的人/灵魂/战栗了”、“一个风与火的世界”、“欧罗巴文明衰颓了/簇生着病的群菌”、“凄凉故国的关山月”之类的语句开始较多出现。尽管凝练、清新的风格仍然保留,但字里行间平添了不少现实的力度:“形体丰厚如原野/纹路曲折如河流/风致如一方石膏模型的地图/你就是第一个/告诉我什么是沉思的肉”(《手掌》)。于细腻中渗进了坚实,由个体的内心抒写转向纷繁的外部世界,辛笛的视野也逐渐开阔,其诗作中增加了许多现实场景和强烈的现代感受。在《布谷》、《文明摇尽了烛光?》、《夏夜的和平》等诗篇中,他的表达也变得更为直接:“文明摇尽了烛光/沙漠上不见‘人影’/蒸汽电气—霹雳进而为原子/原子 饥谨 金钱/这‘幸福连锁’里女巫的三姊妹

^① 唐湜:《辛笛的〈手掌集〉》,唐湜:《新意度集》,三联书店,1990年版,第58—59页。

/各有魔术的神通”。同时,也多了充满激愤的嘲讽的语气:

列车轧在中国的肋骨上
 一节接着一节社会问题
 比邻而居的是茅屋和田野间的坟
 生活距离终点这样近
 夏天的土地绿得丰饶自然
 兵士的新装黄得旧褪凄惨
 惯爱想一路来行过的地方
 说出生疏却是一般的黯淡
 瘦的耕牛和更瘦的人
 都是病,不是风景!

(《风景》)

这种嘲讽语气弥散在辛笛 1940 年代中后期的诗作中,类似的例子如《寂寞所自来》:“如今你落难的地方却是垃圾的五色海/惊心触目的只有城市的腐臭和死亡/数落着黑暗的时光在走向黎明”。在《风景》中,“风景”的涵义显然被置换了,首先是具象的“列车”(铁轨比喻为“中国的肋骨”)和抽象的“社会问题”并置在一起,紧接着是“茅屋”与“坟”、生与死(“终点”)、“绿”与“黄”、“新”与“旧”、“丰饶”与“凄惨”形成强烈的对比,引出了“生疏”与“黯淡”的复杂情绪,最后以“瘦的耕牛和更瘦的人”的醒目意象,运用否定句式道出了“都是病,不是风景”,虽然显得直白,但不乏震撼人心的力量。这首诗在色彩、层次和构型上体现了某种张力,显示了诗歌对于时代的穿透力。

与辛笛有些相似,陈敬容(原名陈懿范,1917—1989)1930—1940 年代的诗歌在主题和风格上也出现了较大的迁变。这多少同她的经历有关:她 1930 年代中期怀着美丽的梦流落到北平,大量阅读中外文学作品,并旁听清华、北大的课程,开始了诗歌创作;1940 年代初她转赴西北、西南,于 1946 年到上海专事创作和翻译,后来参与编辑《中国新诗》。这些颠沛流离的经历,都在她的诗歌中留下了丝缕痕迹,成为她默默进行创造的源泉,正如她在一首诗里

所写的,诗也许是蕴涵于生活之“蚌”的“珍珠”:

许多天的阳光,许多夜的月光
还有不时的风雨掀起巨浪
这一切它早已收受
在它的成长中,变作了它的
所有。……

(《珠和觅珠人》)

不过,陈敬容从一开始就为自己的诗歌确立了沉静、内敛的品格。她在《自画像》中如此描述:“在密密的黑发的森林, / 你的眼睛如像两颗寂静的夜星; / / 在寂静中灼燃, / 你是一支温婉的烛火 / 照彻五月的心”。这种沉静品格成为陈敬容诗歌的内在基调,贯穿她不同时期的创作:不管是早年以细腻笔触单纯地抒写个人感伤情绪的《夜客》、《哲人与猫》、《窗》等篇,还是1940年代初辗转于西北各地、带着一定地域风情的《回声》、《安息》、《创造》、《风暴》、《展望》等篇,都隐隐透出一种内敛的气质。

尽管1940年代中期以后个人遭际的变故和严峻的历史环境,使陈敬容褪掉了早年诗作中的凄迷、幽婉的色调,她的诗风开始变得厚重乃至粗砺,但她并未放弃对于语词的凝练、沉稳的要求,而通过收束后趋于内敛的语词使她的诗歌更为结实有力:

歌者蓄满了声音
在一瞬的震颤中凝神

舞者为一个姿势
拼聚了一生的呼吸

天空的云、地上的海洋
在大风暴来到之前

有着可怕的寂静

全人类的热情汇合交融

在痛苦的挣扎里守候

一个共同的黎明

(《力的前奏》)

在此诗中,作者的重心不在于“力”自身的展示上,而是对“力的前奏”的着力烘托与渲染。她先是连续用两个形象——歌者“在一瞬的震颤中凝神”和舞者“拼聚了一生的呼吸”——来凸显“力”爆发前万籁俱寂的情状,随后以云和海洋的“可怕的寂静”反衬“大风暴”所蕴藏着的巨大能量;前面三节作为铺垫是以静写动、以静制动,其关键落实为一个“蓄”字,旨在蓄势、蓄意、蓄情,是为了通往最后一节的“共同的黎明”(将这一短语与当时的历史情境联系起来不难理解全诗的主题)。“在痛苦的挣扎里守候/一个共同的黎明”的主题显然呼应了那个特定历史时期的普遍心态。不过,值得注意的是这首诗在表现宏大的历史主题时所采用的有别于同时代诗人的方式,正如有论者指出:“从诗歌的技艺上,我们得到的启示,也许比它的意味更有价值。这就是诗必须是诗,它的生命一定不是建立在某种背景上才有意义的;它不是什么号角、投枪之类的工具,而是活的灵魂的独立歌唱”。^① 潜隐于这首诗的核心姿式——“蓄”——其实体现了一种力量的收束,这种对收束的看重也表明了陈敬容的诗学态度:对语言的收束与锤炼。

1940年代中期以后,陈敬容步入了诗歌创作的成熟期。这一时期她的诗思主要从两个方面展开:对生命、自我的沉思与对历史、时代的审视。前者在《铸炼》、《律动》、《船舶和我们》、《划分》、《捐输》、《文字》、《陌生的我》等诗篇中表现得格外明显,“沉思”为她的诗注入了更多的哲理成分,如《船舶和我们》借船舶和船舶、船舶和人群的关系反思了人的生存状态和处境,“在熟悉的事物面前/突然感到的陌生/将宇宙和我们/断然地划分”(《划分》)表

^① 陈超:《中国探索诗鉴赏辞典》,河北人民出版社,1989年版,第145页。

达的是与冯至《十四行集》第二十六首相近的主旨——生命之熟悉与陌生的辩证；后者成为《黄昏，我在你的边上》、《逻辑病者的春天》、《抗辩》、《出发》等诗篇的重要主题，其中《逻辑病者的春天》将对历史的理性思考和对现实的辛辣嘲讽交织在一起，犀利的笔锋直指“我们是现代都市里 / 渺小的沙丁鱼， / 无论衣食住行， / 全是个挤！不挤容不下你”的病态的现实境况。不过，这些面向生命（自我）或历史（现实）的思索，却并不是以损害语词的纯净与内在锋芒为代价的：

雨后的黄昏的天空，
静穆如祈祷女肩上的披巾；
树叶的碧意是一个流动的海，
烦热的躯体在那儿沐浴。

（《雨后》）

正如陈敬容极力主张的：“现代的诗（以及一切艺术作品），首先得要扎根在现实里，但又要不给现实绑住。我们对于现代诗有太多的苛求，正因为这个时代对我们有太多的苛求。所谓诗的现代性（Modernity），据我个人的理解，是强调对于现代诸般现象的深刻而实在的感受：无论是诉诸听觉的，视觉的，内在和外在生活”的。^① 所有现实的浮嚣、纷乱的思绪在她的笔下，都化作了隽永的语词溪流，她所要做的就是：

你计数着宇宙的脉搏，
急急地写下
一些灵魂与灵魂的
秘密的语言。

（《自画像》）

^① 默弓（陈敬容）：《真诚的声音》，王圣思编选：《“九叶诗人”评论资料选》，华东师范大学出版社，1996年版，第62页。

不同的诗人以各自的方式探索着“诗的现代性”。对于杜运燮(1918—2003)来说,他的诗的起点就包含了明确的现代意识。其早期代表作《滇缅公路》发表在《文聚》创刊号上后,曾引起朱自清的注意而被赞誉为可予期待的“现代史诗”,联系朱自清提出“现代史诗”的上下文——“我们需要促进中国现代化的诗……也需要中国诗的现代化,新诗的现代化;这将使新诗更富厚些”^①——不难看出杜运燮实则是践行“新诗现代化”的“急先锋”：“看它,风一样有力,航过绿色的原野, / 蛇一样轻灵,从茂密的草木间 / 盘上高山的背脊,飘行在云流中, / 俨然在飞机座舱里,发现新的世界, / 而又鹰一般敏捷,画几个优美的圆弧, / 降落到箕形的溪谷,倾听村落里 / 安息前欢愉的匆促……”(《滇缅公路》),以坚实饱满而不乏轻盈的诗句楔入时代的土壤中,因而当时唐湜把他称为“不可忽略的最深沉最有‘现代味’的诗人之一”。^②后来,《滇缅公路》中浑沉而灵动的力量发展为杜运燮诗歌的两种类型或风格:咏叹诗和讽刺诗。前者如《滇缅公路》、《乡愁》、《月》、《夜》、《山》、《井》、《无名英雄》、《登龙门》、《雾》、《落叶》、《闪电》、《雷》等,后者如《追物价的人》、《季节的愁容》、《被遗弃在路旁的死老总》、《林中鬼夜哭》、《狗》、《善诉苦者》等。不过,有时二者是混合在一起的,咏叹中夹杂着嘲讽,融庄重与诙谐于一炉,比较典型的如《月》:

但贬抑并没有减少
对你的饥饿的爱情,
电灯只是电灯,惟有你
才能超越时间与风景
激起情感的普遍泛滥:

一对年青人花瓣一般
飘上河边的失修草场,

① 朱自清:《诗与建国》,朱自清:《新诗杂话》,三联书店,1984年版,第45页。

② 唐湜:《杜运燮的〈诗四十首〉》,唐湜:《新意度集》,三联书店,1990年版,第56页。

低唱流行的老歌,背诵
应景的警句,苍白的河水
拉扯着垃圾闪闪而流;

异邦的旅客枯叶一般
被桥栏挡住在桥的一边,
念李白的诗句,咀嚼着
“低头思故乡”、“思故乡”,
仿佛故乡是一块橡皮糖;

表面上,此诗在主题上属于千百年来无数文人墨客抒写过的“咏月”诗,但杜运燮一反已经俗滥不堪的写法,将“月”还原为一个寻常的对话者,并设置了以“月”作为“欣赏者”向下看的视角,由此展现了一幅杂乱、破败的现实场景。袁可嘉曾以此诗和杜运燮的另一首《夜》为例,分析“新诗现代化”的技巧即“感觉曲线”：“二诗给我们第一个不平凡感觉是为多数人所害怕的忠实,一个创作者对于自己所感所思的不可逼视的忠实;这种忠实在技巧的表现上颇有几个不同的平面,目的却都在准确地刻划出作者亲身感受,而又想完整传达的感觉曲线;这儿我们称之为‘曲线’,因为一个感性敏锐,内心生活丰富的作者在任何特定时空内的感觉发展必多曲折变易,而无取于一推到底的直线运动;因此要充分保持对于自己的忠实,此类表现手法也必须全部依赖诗篇所控制的间接性,迂回性,暗示性”。^①袁可嘉认为《月》和《夜》是表现“感觉曲线”的典范,理由是它们巧妙地运用了表达的“间接性”:其一,“以与思想感觉相当的具体事物来代替貌似坦白而实图掩饰的直接说明”;其二,善于“发现表面极不相关而实质有类似的事物的意象或比喻”,能够产生“惊人的离奇,新鲜和惊人的准确,丰富”的效果(如“一对年青人花瓣一般/飘上河边的失修草场”、“苍白的河水/拉扯着垃圾闪闪而流”);其三,“通过想像逻

^① 袁可嘉:《新诗现代化的再分析——技术诸平面的透视》,袁可嘉:《论新诗现代化》,三联书店,1988年版,第16页。

辑对于全诗结构的注意”，“集结表面不同而实际可能产生合力作用的种种经验，使诗篇意义扩大，加深，增重”；其四，“文字经过新的运用后所获得的弹性与韧性”^①。值得注意的是，《月》在结构和语句上渗透了某种微妙的反讽意味，如“低唱流行的老歌，背诵 / 应景的警句”、“咀嚼着 / ‘低头思故乡’、‘思故乡’， / 仿佛故乡是一块橡皮糖”，就暗含着诙谐的讥讽，诗中用四组动态画面的灰暗、凋敝与“月”的明亮、宁静形成强烈反差。这种“微讽”在杜运燮的诗里是随处可见的，如“伤风的吠声里 / 有人带疲倦的笑容回到家门”（《乡愁》）、“风从远处村里来，带着质朴的羞涩”（《夜》）、“你的满腔愤慨太激烈， / 被压抑的语言太苦太多， / 却想在一秒钟唱出所有战歌”（《闪电》）等等，但总是在戏谑的口气中蕴涵着特有的庄重。

上述于戏谑中蕴涵庄重、充满机智与幽默的诗篇，被杜运燮自称为“轻松诗”（Light verse），这类诗显示了他对语言的高度敏感和对事物的深刻洞察以及二者的巧妙综合。这是杜运燮之于 1940 年代中国诗歌的独特贡献。譬如，著名的《追物价的人》将“物价”比拟为“抗战的红人”：“从前同我一样，用腿走， / 现在不但有汽车，坐飞机， / 还结识了不少要人，阔人， / 他们都捧他，搂他，提拔他， / 他的身体便如灰一般轻”，既形象可感，又暗含讽喻的力度；《被遗弃在路旁的死老总》模仿“死老总”的口吻，以轻快、诙谐的语气道出了老总“被遗弃”的孤苦，实则潜藏着对冷酷无情的战争的控诉。这正是袁可嘉所说的奥登式的外向型戏剧化：“通过心理的了解把诗作的对象搬上纸面，利用诗人的机智，聪明及运用文字的特殊才能把他们写得栩栩如生，而诗人对处理对象的同情、厌恶、仇恨、讽刺都只从语气及比喻得着部分表现，而从不坦然裸露”。^② 这类诗，显然有别于同一时期直接描写现实的“时事诗”或“讽刺诗”，却比后者更加深透、有力。

杭约赫（原名曹辛之，1917—1995）的诗歌创作也经历了从单纯到繁复、从沉静到热烈的变化过程。他在抗战之初入山西民族革命大学，1938 年到延安，在陕北公学和鲁迅艺术学院学习，是“九叶”诗人中唯一喝过延河水的；

① 袁可嘉：《新诗现代化的再分析——技术诸平面的透视》，袁可嘉：《论新诗现代化》，三联书店，1988 年版，第 16—20 页。

② 袁可嘉：《新诗戏剧化》，袁可嘉：《论新诗现代化》，三联书店，1988 年版，第 26 页。

1947年他在上海参与创办《诗创造》和《中国新诗》，是两刊的核心编者之一；1949年以后他专攻装帧设计，成为著名的装帧艺术家，那时他已基本上搁笔不写诗了。杭约赫早年诗作的风格，如同他早已开始的装帧设计的风格一样，颇为素淡、清雅而含蓄。他在一组题为《撷星草》的爱情诗中这样写道：“因为爱上帝，你爱了我，/因为爱你，我爱了上帝。/你送我一架银十字，/钉在我心里的却是你”，直白而不失隽永，充满哲理意味。这正契合他此际的诗学理想：“生活在这朦胧的曙色里，我喜爱了那些掉落在草叶上的露珠。纵或它们的生命是那样的微弱而短暂，但当这春寒阴沉的季节，一滴清露，也会给一棵小草和一片叶子以些许滋润和慰藉”。^① 写于同一时期的《神话》，虽然题旨显得更阔大些，但语调仍然趋于沉静：

在那金色的高原上，
人们在创建自己的天堂：

像块巨大的宝石，
在金河的岸上放光。

不过，从第二本诗集《噩梦集》起，杭约赫诗歌中这一笔名的本意和特性开始展露出来：“我走到江边，/一群搬运麦粉的人在叫着我的名字：/‘杭约赫，杭约赫，杭约赫……’//我走到山上，/那些砍伐树木的人在叫着我的名字：/‘杭约，杭约，杭约——赫……’//我走到街头，/抬着石像的人在叫着我的名字：/‘杭，杭，杭约，杭约赫赫……’”（《世界上有多少人在呼唤我的名字》）。这多少显示了自兹之后杭约赫诗中相互关联的二重意向：对现实处境的关注和对朴实、粗砺风格的追求。他的《噩梦》、《严肃的游戏》、《丑角的世界》、《最后的演出》、《黎明之前》等诗篇，既有对当时黑暗社会的鞭挞与控诉，又有对现实政治的辛辣嘲讽，其中不乏理性的省思。在《感谢》一诗中，他以一种反讽的语气，喊出了“‘感谢’你给了我们法则，/转向你，夺取我

^① 杭约赫：《撷星草·后记》，重庆：读书出版社，1945年版。

们合理的生活!”的强烈吁求。

无疑,最能体现杭约赫的时代意识和他的诗歌抱负的,还是他的两部长诗:《火烧的城》和《复活的土地》。《火烧的城》借助于对一座江南城市之历史变迁的描绘,以全景式的视角勾画了近现代中国城市的演进历程,其间包含了相当驳杂的社会风俗和生存场景;“火烧的城”这个意象隐含着“毁灭”与“重建”的寓意,但偏重于对城市所代表的现代文明的批判。相对于《火烧的城》的平铺直叙,《复活的土地》更具思辨意味,全诗由“序诗”和《舵手》、《饕餮的海》、《醒来的时候》三章(既彼此独立又相互关联)组成,是一部体制宏阔、意象繁密的巨作,在1940年代后期的诗界显得格外醒目。《火烧的城》的“毁灭”与“重建”的主旨在《复活的土地》中得到了延续,全诗从“战争”和“战争”中人的生存状态写起,以令人惊悚的笔触展示了一幅“饕餮的海”的现代奇观,最后满怀热忱地表达了“解放”“被束缚的土地,复活新的伊甸园”的憧憬,虽然这一结构方式还带着明显的“线性”思维特点,但这部长诗对当时中国社会现实的揭示是十分深刻的。《复活的土地》糅合了奥登、艾略特、勃洛克等西方现代诗人作品中的某些因素,尤见功力的是《饕餮的海》这一章,其关于现代社会人性异化的主题,可被视为对1930年代孙大雨《自己的写照》等诗作的回应,显示了一种难得的现代意识。

由于其诗歌中鲜明的现实主题和强烈的批判色彩,杭约赫往往被看作一个外向型诗人。事实上,他非常注重语言的锤炼和对情绪的控制,他诗里不时闪现理性的光辉。譬如,长诗《复活的土地》尽管场景错杂,但其“序诗”为全诗奠定了一个有序的基调:“雷那样震动,电那样闪烁,/山洪那样一齐跃出地面//一齐举起颤栗的手,夺取‘人’的/位置,充实这多年空虚的躯壳”。在杭约赫的蓬勃热烈的语词潮水中,始终有一股显得冷静的潜流,使他的诗歌保有凝练的隽永品格,犹如:

记忆给我们带来慰藉,
把捉一线光,一团朦胧,
让它在这纸片上凝固。

(《题照相册》)

这种趋于内敛的沉思风格也为其他“九叶”诗人的作品所拥有,甚至在郑敏(1920—)的诗里成为一种主要的底色。对于学哲学出身的郑敏而言,她所要做的是跟踪那变幻莫测的诗思,然后赋予它静穆凝重的诗形,就像她所尊崇的德语诗人里尔克所做的:“使音乐的变为雕塑的,流动的变为结晶的,从浩无涯涘的海洋转向凝重的山岳。”^①让诗获具一种雕塑的质地,是郑敏一开始写诗就为之努力的方向。这一立意使得她善于捕捉在心底瞬间流过的情绪的音乐或思想的图画,她不是任那些情绪或思想恣意地流泻,而是将之在一刹那定格,刹那间获得“永恒”。袁可嘉曾恰切地指出:“‘雕像’是理解郑敏诗作的一把钥匙”,“深受德语诗人里尔克的影响,和西方音乐、绘画熏陶的郑敏,善于从客观事物引起沉思,通过生动丰富的形象,展开浮想联翩的画幅,把读者引入深沉的境界”。^②在郑敏那里,所谓雕塑的品质不单单给予诗一种外形的“美”,而更在于,它能成为诗的内在骨架,透射一种摄人魂魄的“真”——这种“真”是她在对事物的凝神沉思中获得的。在里尔克的名篇《豹》的影响下,郑敏写出了一批属于自己的“咏物诗”,例如《马》、《鹰》、《池塘》、《荷花》、《兽》等;特别是《马》,其观察与咏叹的姿态同《豹》如出一辙:

这混雄的形态当它静立
在只有风和深草的莽野里
原是一个奔驰的力的收敛
藐视了顶上穹苍的高远

这是对事物之内在真实的一次探掘。在她的引起广泛关注的诗作《金黄的稻束》中,“金黄的稻束”“肩荷着那伟大的疲倦”、在“秋天的田里低首深思”的静默姿势,让人体会到伟大的疲倦寄寓着伟大的忍耐和创造。透过这一外在的物象,观察者陷入面向内心的形而上之思:在其中,心灵与历史、自然、万物能够自由对话。

① 冯至《里尔克——为10周年祭日作》,《冯至学术论著自选集》,北京师范学院出版社,1992年版,第482页。

② 袁可嘉:《〈九叶集〉序》,作家出版社,2000年版,第9页。

通过对事物的细致观察,而后凝聚成隽永的诗行,这确乎是郑敏早年诗歌获得肃穆诗形的途径。这一诗思过程,就像她注视下的 Renoir 所绘的少女,“灵魂先怎样紧紧把自己闭锁 / 而后才向世界展开”(《Renoir 少女的画像》)。正由于此,郑敏偏爱在诗中处理一些艰深的哲学命题。譬如,在她的诗中,“寂寞”就被看作世间万物的“根本”而得到由衷礼赞。她有一首篇幅较长的《寂寞》,便对那浸透丰富内心体验的“寂寞”进行了思考,“寂寞”作为从宇宙众相和现实人生中抽绎出来的本真状态,被赋予了一种难以磨灭的美。正是在“寂寞”的无时不刻的围裹里,作者才忽然领悟到“寂寞”实在是“一个最忠实的伴侣”,“整个世界都转过他们的脸去, / 整个人类都听不见我的招呼, / 它却永远紧贴在我的心边”;因而她“将在‘寂寞’的咬啮里 / 寻得‘生命’最严肃的意义”。于是,“寂寞”具有了本体的意义。在郑敏的另外一些诗篇里,“寂寞”或指向了一种更高存在的“虚空”:“在林外,离我很远的世界上 / 这时是那比死更 / 静止的虚空在统治着”(《Fantasia[幻想曲]》);或等同于“时间”本身:“对于流逝的时间 / 一只驾驶的船只 / 只是它的勇敢的伴侣 / 一个呆立在岸上感系的人 / 它只能掠他而没入无穷”(《时间》)。应该说,郑敏喜欢在诗歌中渗透某种哲思,是与她所学的专业和她受到的诗学熏染(如里尔克)分不开的。

不过,沉思并非郑敏诗歌的唯一取向。虽然她在书写常见于那个年代诗人们笔下的主题——“死亡”——时,采用的是相对抑制的语调:“‘死’在黄昏的微光里 / 穿着他的衣裳”(《寂寞》);死“好像爱人智慧的注视 / 自人性的深渊,高贵的热情 / 将无限量生命的意义 / 启示给忠勇的理性”(《死》);“在长长的行列里 / ‘生’与‘死’不能分割”,因为“‘死’也就是最高潮的‘生’”(《时代与死》)。可是,从她写下的《时代与死》、《一九四五年四月十三日的死讯》、《死难者》等诗作的标题来看,郑敏的诗思视野没有拘囿于单纯的内在体验,而是扩展到了严峻的现实情景。例如《树》中表达的:“即使在黑暗的冬夜里, / 你走过它,也应当像 / 走过一个失去民族自由的人民”;《贫穷》以激愤的口吻陈说:“一天你明了什么是这一个战争, / 看,那褴褛的衣裳,痛苦的嘴唇, / 告诉你它的没有光荣,没有止终”;而《人力车夫》呼应了自“五四”以来新诗中的人道主义母题,《生的美:痛苦·斗争·忍受》在语调上

比那些沉思的诗激昂许多。这些表明,即便是像郑敏这样的学院诗人,也让他们的诗歌写作最大限度地与时代气息保持相通。

在“九叶”诗人中,唐祈(原名唐克藩,1920—1990)的经历有些特别,他1930年代后期至40年代初在西北联合大学历史系就读及毕业后,流连于甘肃、青海等“边陲”地带,其早年的诗作就打上了那里的地域烙印;后来他辗转重庆、上海等地(在上海曾参与《中国新诗》的编辑工作),大都市的喧嚣场景为他的诗歌写作增添了新的原料。因此,唐祈的诗歌从选材来说明显地分为两个系列:浸染了边地风情的诗和直面都市现实情境的诗,而后者的比重更大些。他较早的一首十四行诗《故事》,虽然写的是一个悲惨的故事,但行文却十分含蓄:“秋天,少女像忧郁的夜花投入湖底, / 人们幽幽地指着湖面不散的雾气”。这种幽婉的情调成为他早年写边地生活的诗篇的主要底色(如《游牧人》、《蒙海》、《拉伯底》、《仓漾嘉措的情歌》等),当然也渗透进他在重庆等地完成的部分诗作(如《别离》、《夜歌》)中,甚至在他写于1940年代后期的《蓝伽夜歌》里也得到了充分的保留:

谁会料想在这里过夜?
暗红月光的树林间印度奇幻的
旷野,一首永不能用文字构成的诗呵,
风向我们吹,向我们吹——

城市的中心远了,静夜想起
古堡下面那么多沉郁的印度人
像一群蛇,一个雨季,一座有火的森林,
低沉的思想,是圣甘地智慧的眼睛。

并且,这婉转的咏叹里还留有他早年《旅行》中虔敬的“沉思”。

正如唐祈在一篇追溯他诗艺道路的文章中所表述的:“诗人经常是带着敏锐的眼光,对世界怀着惊奇和新鲜的感觉的,他有自己思想的触角和感情的吸盘,善于感受形象、色彩、音乐和语言的韵律,用生动、准确的文字来表现

思想”。^① 不难看到,唐祈本人是自觉地践行了他的诗歌主张的。1940年代中期他到重庆后,耳闻目睹的惨状促使他写成了《老妓女》、《小女乞丐》、《女犯监狱》、《挖煤工人》、《雾》、《最末的时辰》等一批直面现实的诗篇。这些诗消褪了他早年诗歌略显清丽的抒情笔调,不过,它们并不完全是以写实的方式写出的,确如郑敏分析的:“唐祈表现抗战时期的重庆和战后的上海这样非常现实的都市主题时,能跳出通常所采用的口号腔、教诲调等露骨的宣传灌输风格……在这类诗中,诗人洞察的能力,敏锐准确的捕捉,真挚而沉着的声音,使诗中的现实出现在艺术的超现实的照明中,因而突出了它的真实性,给人以比现实更真实的艺术感受”。^② 在《老妓女》中,唐祈着意凸显现实的“夜”的本性:“夜,在阴险地笑”,“夜使你盲目”,“罪恶的/黑夜,你笑得像一朵罂粟花”,其间的意象给人以极大的震撼;在《女犯监狱》中,“死亡,鼓着盆大的腹,/在暗屋里孕育”,确实让人感受到如郑敏所说的“那女犯流产中的尖叫也是穿过那样透明的超现实主义的空间传到我的耳膜中来的”,这使得“让罪恶像子宫一样/割裂吧:为了我们哭泣着的这个世界”的呼喊格外有力;《最末的时辰》通过数个并置的悲哀场景,展现“四方绝望的/叹息,像风雨/震撼全城市的屋脊”的危机,是为了引出末尾的不无控诉色彩的“预言”——“最末的时辰终归来到”,整个构思相当精巧。

写于1948年的长诗《时间与旗》堪称唐祈的巅峰之作。这部长诗以时(“时间”)、空(“旗”)两个维度,全方位地展示了作者对以上海大都市为背景的现代文明、现实政治以及人的生存处境的审视与反思。此诗中的“时间”与“旗”并不是两个毫不相干的意象,而是相互穿插,共同织就置身于历史转型期都市里的现代人的困境和希冀:

斗争将改变一切意义,
未来发展于这个巨大的过程里,残酷的
却又是仁慈的时间,完成于一面

① 唐祈:《在诗探索的道路上》,《诗探索》,1982年第3期。

② 郑敏:《〈唐祈诗选〉序》,《唐祈诗选》,人民文学出版社,1990年版,第3页。

人民底旗——

在这样的二重框架中,作者一方面展开了关于时间的艾略特式的形而上玄思(在这点上此诗借鉴了艾略特的《四个四重奏》),另一方面借助纷繁的历史和现实场景,呈现了现代人深陷其中的“时间的焦虑”(这是唐祈另一首诗的标题)。最后,“通过时间,通过鸟类洞察的/眼,(它看见了平凡人民伟大的预言——)”,作者发出了《最末的时辰》里曾有过的“预言”：“一个巨大的历史形象完成于这面光辉的/人民底旗,炫耀的太阳光那样闪耀,/映照在我们空间前前后后/从这里到那里”。《时间与旗》同杭约赫的《复活的土地》有某些相似之处,比如它们都以上海大都市作为背景,都强烈地关注了某个重大历史时刻,除此之外,它们的结构中都隐含着“过去——现在——未来”的线索,并由此对“未来”充满了期待。可以说,这两部长诗以史诗般的构架和气势,一定程度上实现了“九叶诗派”关于“现实、象征、玄学的新的综合传统”的诗学理想。

唐湜(原名唐扬和,1920—2005)和袁可嘉(1921—2008)是“九叶”诗人中花费较多心力进行理论建设者。前者偏重于诗人剖解和作品分析,文风细腻、绵密且富于激情,他的《论〈手掌集〉》、《杜运燮的〈诗四十首〉》、《陈敬容的〈星雨集〉》、《穆旦论》、《郑敏的静夜里的祈祷》以及《诗的新生代》、《严肃的星辰们》、《论〈中国新诗〉》等论文,兼具理论深度和感性魅力;后者侧重于原理探讨和现象评析,他的关于“新诗现代化”的系列论文,总结性地表述了1940年代中国现代诗歌的现代性诗学,显示了敏锐的理论建构意识,在实践和理论上都富有启示意义。同时,他们的诗歌创作各有特点。

唐湜的诗歌道路是从两千多行的《森林的太阳与月亮》(后来成为六千多行长诗《英雄的草原》第一部《草原的梦》)开始的,那时他还只是浙江大学外文系二年级的学生。“梦”的奇幻预示了后来不断闪现于唐湜诗歌中的某些特征,唐湜自认这部长篇诗作是“一个罗曼蒂克的天真的寓言”,奠定了他早年诗歌的浪漫主义风格,如《海上》便展现了一个少年的梦境与幻想“驾一叶纯白的轻帆”翱翔的轨迹。从《沉睡者》起,唐湜的诗歌逐渐显出凝练的姿式,虽然尚未完全退却梦幻的印迹:

沉睡者从梦里欠身起来
 在沉寂的夜里来去徘徊
 眸子里流荡着虔诚的微笑
 苍白的颊上画着梦中的山河

而《骚动的城》显示了更为坚实的品格：“呵，骚动的城，混乱的城 / 生活的犁拖着每个人的足步 / 向城市的腹心奔去”。这也是唐湜诗歌另一路向的开始，《庄严的人》、《黄昏的星》、《手——敬悼朱自清先生》等诗篇中，具有现代风格的内在质感已经显现。尤其是《手——敬悼朱自清先生》，恰切地糅合了众多历史和现实的场景，将一个“敬悼”主题铺衍成富有历史和人性深度的主题，沉缓的语调中包含着强烈的思辨意味。在某种意义上，作于 1940 年代后期的《背剑者》中塑造的“背剑者”形象，既是严酷时代里唐湜作为诗人的自况，又寄寓着无比深沉的理想：

我站在这里，这里是我的
 岗哨，雾的光晕里有一幅
 永恒的图画，江水壮阔地
 向南方流去，渡头的腥红的
 阳光、树影间，背剑的
 复仇者兀然挺身，船桨
 拨起了沉默的花朵

囊括了 40 余首诗的《交错集》是唐湜诗作的一次较为特别的集合。他在谈到这些诗作的成因时有过一番介绍：“1948 年 6 月光景，我在西子湖畔一面参加当时大学中的反饥饿反内战游行，一面在自己的小象牙塔似的宿舍里写诗。一种柏拉图式的纯洁感情的激动给了我一次诗意的洗礼，一种完全没有想到的新鲜感受给了我一种猝然的惊喜，众多动人的意象纷纷向我飘来，仿佛有诗神在我的梦床前奏起了金色的竖琴，一周间就写出了——一个《交错集》，包括 40 多首抒情小诗与前后的序诗、《最后的歌》两章长诗抒说了当时自己

的‘感情错综’，以象征的语言表现了诗情的流荡，一种爱与诗的交错，夹杂着一些对艺术的沉思与领悟，也反映了当时的一些动乱景象与自己天真的幻想”。^① 这部集子仍然葆有唐湜早年温婉的诗风，但由于“交错”了种种关于生命、情感与艺术的思索，其间颇多哲理的感悟，显得视阈十分开阔，诗艺也较为成熟。

袁可嘉的诗的数量并不算多，他在诗艺上受他的老师卞之琳的影响较深，特别明显的是《沉钟》的整饬的行句、《岁暮》中的矜持的语气以及《空》的简洁的调式。例如《空》中的“水包我用一片柔，/ 湿淋淋浑身浸透，/ 垂枝吻我风来楼，/ 我底船呢，旗呢，我底手？”便极具卞诗风味，以至于有论者认为：“这首诗与卞之琳的《白螺壳》从象征的设置、诗的体制、句式乃至意象无不肖似”。^② 袁可嘉诗歌中格外引人注目的是那些以讽刺的笔调描写都市生活场景的诗篇，如《冬夜》、《进城》、《上海》、《南京》、《旅店》、《难民》等，其中最为成功的是两首直接以城市名为标题的诗：《上海》和《南京》。这两首诗都采用了十四行体，《上海》准确地勾画出了都市的贪婪与荒淫、冷酷与无聊：“绅士们捧着大肚子走进写字间，/ 迎面是打字小姐红色的呵欠，/ 拿张报，遮住脸：等待南京的谣言”；《南京》嘲讽了现实政治（当权者）的荒诞与空虚：“总以为手中握着一枝高压线，/ 一己的喜怒便足以控制人间，/ 讨你喜欢，四面八方都负责欺骗，/ 不骗你的便被你当作反动、叛变”，包孕着那个时代所特有的批判指向。此外，《冬夜》以戏谑的口吻描绘了“冬夜的城市空虚得失去重心”的情景，其技法确实具有袁可嘉本人后来解释的几个特点：“一，多处运用大跨度的比喻；二，突出机智和讽刺的笔法；三，运用强烈的对照，有时用正相反的词来渲染气氛”。^③ 这些诗的控诉主题与讽喻笔法，同杜运燮、杭约赫等人的某些诗有契合之处。

与“九叶诗派”的诗学取向趋近的诗人，还有同是西南联大毕业的俞铭传（1915—1979）、罗寄一（原名江瑞熙，1920—2003）、王佐良（1916—1995）、马逢华（1922— ）和被称为“九叶”之外的“第十叶”的莫洛（1916— ）等。俞

① 唐湜：《我在40年代的诗艺探索》，《诗探索》，1999年第4辑。

② 张同道：《探险的风旗——论20世纪中国现代主义诗潮》，安徽教育出版社，1998年版，第387页。

③ 引自公木主编：《新诗鉴赏辞典》，上海辞书出版社，1991年版，第613页。

铭传的诗有 1930 年代“现代派”的遗风,他是一位相当敏感于现代“都市的氛围”(《拍卖行》)的诗人,他的笔下出现了大量诸如“拍卖行”、“金子店”、“压路机”等都市景观,他擅长采用蒙太奇技法刻画这些景物:“细雨压黄昏。/穿过网球场/蠕动着—朵褐色的菌。/栉比的窗户里忽然间电灯亮了,/双层的寄宿舍/梦想着伏在海上的‘皇后号’。/雨大了。/院墙外的柏油路上/三五只水母游戏”,给人以视觉上的惊异之感。相比之下,罗寄一和王佐良的诗更内敛些,前者的《诗六首》和后者的《异体十四行诗八首》,均为充满自省的爱的告白,与同一时期穆旦《诗八首》中对爱情的富于思辩的拷问有异曲同工之妙。罗寄一的两首《月·火车》将静态的月景与动态的火车所代表的人间情景对照起来呈现,颇具“否定与肯定交错”的张力,他的长诗《序——为一个春天而作》囊括了驳杂的历史时代场景,体现了袁可嘉所说的“现实、象征、玄学的新的综合传统”特征。王佐良《诗两首》的体验色彩十分浓郁:“我们却有心里的一片黑暗,/稳住我们,安慰了我们,/使我们沉静,使我们听见/河水和时间”的声音”,其中不乏对生命与现实的思索;他的《他》更是将个体内心的挣扎、“撕裂”的情状展示无遗,《去国行,1947》则增加了许多现实场景,但仍然保持着收束的语调。学经济学出身的马逢华在《中国新诗》、《诗创造》、《文艺复兴》等刊上发表了少诗作,他的诗善于捕捉生活中不经意的细节,《春》尽管包含了“蜕变”的哲理,但生动的形象替代了说理:“那些年青的树林子,那些草地/都成了竞赛销路的报纸,/每天早晨,争着用最动人的花叶/刊载你底消息在第一行标题”;他的《猫》把猫的步履比喻为“暮春的花朵”,描绘“阳光下”猫的身体“像水的倾注”,显得十分新鲜动人。莫洛的文学创作开始于 1930 年代中后期,他的诗集《渡运河》出版后,唐湜将之评价为“一个斗士在运河周围的战斗旅程中的感情纪录”,和“新人类的的生活的河流的奔放,一种真实地单纯化了的新知识分子的生活史诗,一曲新人类的高歌”^①;他的诗有着昂扬的格调,长诗《渡运河》勾画了一段曲折迂回的心路历程,既有“横躺着

^① 唐湜:《严肃的星辰们》,王圣思编选:《“九叶诗人”评论资料选》,华东师范大学出版社,1996 年版,第 40 页。

的运河的堤岗 / 像庞大野兽的耸起的背脊”的浑朴,又有“我伸手 / 试探河水的温凉 / 像抚摸少女的面颊”的柔和,在结构上也张弛有度。

第四节 边缘诗人

正当偏于一隅的西南联大校园里,一批青年诗人在他们的师辈冯至、卞之琳等的引导下迅速成长之际,在北方沦陷区的校园里也有一些年轻的诗人,他们以燕京大学的《燕京文学》、《篱树》、《燕园集》,辅仁大学的《辅仁文苑》,北京大学的《文艺杂志》、《文学集刊》、《北大文学》等刊物为阵地,在坚韧地探索着属于自己的“新的抒情”的道路。这些诗人,包括先在燕京大学求学、后留校任教的吴兴华,以及沈宝基、查显琳、孙道临(孙羽)、张秀亚、黄雨等。他们的作品除发表在校内的刊物外,还大量载于《中国文艺》等当时有影响的文艺刊物上。与此同时,在1930年代开始诗歌创作并成名的诗人,如南星、朱英诞、沈启无等,也活跃于此际的北方沦陷区文坛,他们的不少诗作也发表在上述刊物上。此外,在已经沦陷的上海,曾积极投身于“现代诗”运动(先后参与《新诗》、《菜花诗刊》、《诗志》的创办)的诗人路易士,这时又发起成立“诗领土”社并出版《诗领土》月刊,一度引人注目;《诗领土》吸纳了南、北沦陷区部分诗人的作品(如北方的南星、沈宝基等人也在上面发表诗作),实则“在沦陷区现代主义诗风上有某种擎旗引路之功”。^①

一方面由于沦陷区的特殊环境,另一方面或许与诗人们接受的诗学影响有关,上述各路诗人在创作取向上有一个相当显明的共同点,那就是:通过向内心开掘,以低沉的充满哲思的“吟哦”和“沉重的独语”,展示现代人在严酷年代里所感受到的迷惑与孤苦,他们诗歌的诸多主题与西方“现代派”诗有很多相通之处,从而在沦陷区诗坛掀起了一股不小的现代主义诗潮。朱英诞表述的“诗是精神生活,把真实生活变化为更真实的生活”^②,大抵可以代表身处沦陷区的诗人们的诗学追求。

^① 黄万华:《诗领土诗人群和沦陷区现代派诗歌》,黄万华:《史述和史论:战时中国文学研究》,山东大学出版社,2005年版,第700页。

^② 朱英诞:《一场小喜剧》,《中国文艺》,第5卷第5期。

在古都北京,像沈宝基写都市荒凉感的“暮色涌来/城市的洪荒/我手足如翘尾/游入水雾弥漫/家家的门相视沉思/多时才由沉思中/闪出一个/心灵的影子”(《夕巷》),沈启无抒发淡淡忧思的“灯——独立如鹭之静/夜是没有忧愁的/明明如月隐而不见”(《白鹭与风》),孙道临描摹生命中刹那幻象的“举着金色火炬的骑队/快乐的摇着铃/从我失眠的眼皮上跑过去/我翻一下身,于是他们/就在田野间以激情挥着刀作战了”(《幻象》),查显琳借“海”来表达“悒郁”的“生活里升起一缕/淡淡忧烦的青烟/于是我奔向万里云天/去认识海/悒郁的海的影子落入我胸怀”(《悒郁海》),黄雨思索生命的“生命平静/在深邃的子夜的门外/春潮微透着凝视的脉息/庄严若古希腊神座的火炬/城头隐去了曲终的青山/我们勇敢的孩子/鼓棹去了”(《生命》),以及顾视的长诗《不连贯的故事》和组诗《听风诗草》等,均以细腻的笔触写出了幽微的生命感受。

而时在天津一所中学教书的刘荣恩,也加入了这一“吟哦”生命的行列:“经过死亡的幽谷,寂寞得要哭,/乡间风光,渡过江海,小池塘,/一滴一滴的恋意珠散在去程上,/要带回去的惦念给我心痛的”(《十四行》),其诗因富于冷峻的哲思,而被作家毕基称赞为“他犀利的眼睛透视了浮像的眩辉和器杂,摆脱了纵横的光影的交叉错综而潜入到单纯的哲学体系的观念里。他不仅仅是一个忠诚的艺术之作者,攫取了美丽的风景,美丽的情感,织成了他的诗。他更是一个哲学家,他所启示的是永恒的真谛”。^①而远在上海的路易士,他的诗偏于内在的玄思:“我必须以我之构成诸原子,/我之微小生命,/以及我之巨型心灵,/完成我之塔形计划”(《我之塔形计划》),他走的是智性写作的路子,这种路子一直延续到他后来的数十年诗歌生涯中。

对于现代诗艺的创造,这些诗人有着某种共同的自觉认识:“一方面应当承认新语言与新音节之创造,未臻完成,而努力在这方面进行,这是新诗作者应负的责任。我们另一方面,应当明了看不懂的语句,念不上口的音调原是新诗进程中应有的现象”,“新诗中原不妨容纳旧的,但必须使人不觉,易言之,也即是容纳而出之无意,容纳旧的以后依旧不妨碍新诗的风格与体制,那

① 毕基初:《〈五十五首诗〉——刘荣恩先生》,《中国文学》,1944年第8号。

才是成功。新诗中原不妨使之欧化,但必须先有运用母语的能力,必须对于国情先有相当的认识。欧化而不破坏母语的流利,欧化而不使读者感觉到是否中国的背景,那也是成功”。^① 可以看到,在诗艺探索上,这些诗人既倾慕于从波德莱尔到里尔克、艾略特、庞德直至奥登等西方“现代派”诗人的作品,并大胆地借鉴这些诗人的某些技巧;又对中国古典诗歌里的意境、情调乃至语汇等眷恋不已,因而他们的某些作品在气息上又显出与古典诗歌相通的一面。这是沦陷区诗歌颇值得玩味的一种现象,其中表现得尤为突出的诗人有南星、朱英诞、吴兴华以及深受废名影响的黄雨等。

在大学时代曾自印诗集《无题之秋》的朱英诞,这一时期因以“庄损衣”为笔名在多家刊物发表了数辑“损衣诗抄”,而颇为引人注目。^② 1930年代废名为朱英诞的未刊诗集《小园集》写序说:“这位少年诗人之诗才,不佞之文绝不能与其相称也”,他认为朱英诞的诗是“六朝晚唐诗在新诗里复活”。^③ 1946年废名重返北京大学任教时,在其续写《谈新诗》的讲义里,把朱英诞和林庚放在一起谈论,认为“朱英诞也与西洋文学不相干,在新诗当中他等于南宋的词”;他从朱英诞的《无题之秋》里选出12首诗逐一分析,并对此解释说,“为什么选这么多呢?当然由于爱惜这些诗思,而且叹息古今的人才真是一般的,读了朱君的诗,或者一个句子,或者用的一个字,不像是南宋词人的聪明么?”^④

的确,《无题之秋》、《小园集》沾染了普遍存在于1930年代现代派诗歌的“晚唐诗风”,柔和的语气、朦胧的色调、跳跃的意象,是这些诗作的总体特点。不难发现,这两部诗集是明显受到林庚及其同代诗人的影响的,如《雷之前后》:“无叶树开出花来/冬来才有的敦厚之路啊/门外朝行人的足迹/与人以薄命之感”,此处的“敦厚之路”、“薄命之感”即被废名视为“南宋词的巧

① 郭绍虞:《新诗的前途》,《燕园集》,1940年5月。

② 据说“损衣诗抄”曾被评为第一届大东亚文学赏“选外佳作”(1943年),参阅张泉:《抗战时期的华北文学》,贵州教育出版社,2005年版,第485页。

③ 废名:《〈小园集〉序》,原载《新诗》1937年1月第4期,引自废名:《论新诗及其他》,辽宁教育出版社,1998年版,第213、214页。

④ 废名:《林庚同朱英诞的新诗》,见废名:《论新诗及其他》,辽宁教育出版社,1998年版,第171、176页。

处”；至于像“朱漆的门柱与古意的廊檐 / 是谁的幸福在友人的窗前 / 那同样的天却各自成一处 / 越野的一处多蝴蝶的林园”(《过燕大》)这样的“方块诗”(废名语),更直接呼应着林庚“自然诗”的理念与实践。^①

诚然,由于废名谈论朱英诞所依据的《无题之秋》等是朱 1930 年代中后期完成的,他对朱英诞诗所做的“南宋词”的断语或许并不完全适于评价后者 1940 年代的诗,但事实上进入 1940 年代以后,朱英诞的诗在很大程度上承续了其早期诗的基调,并加进了更多冥想的成分。他的诗,总是于盎然的古意中散溢着奇崛的哲思:

细雨的声音里我想
风,应是美人的家门
而夜色离披的时候
蜘蛛又晒网在飞檐
美人有满月的伞
为了新晴又换一柄
伞
别有洞天

(《伞》)

“风,应是美人的家门”这一精妙的譬喻,无疑会给人惊异之感。他的名篇《归》,巧妙地将“温柔的足音”、“长林的甬道”、“穹门的光亮”等古典意象和“汽车的红箭”、“晚来的露台”、“码头的长笛”等现代场景并置,有效地呈现了“归”者千愁百结的复杂情绪;《散文诗》所描绘的情景是静中有动(“大雪 / 如一匹快马 / 天籁轻轻的 / 驰过夜间”)、动静结合(在无叶树的冷寂的背景下,“孩子们袅袅以竹竿来摇 / 大雪的散文诗”)的,全篇显得精巧而富于

^① “自然诗”的观念在林庚 1930 年代的诗学探索中占据突出位置,他认为“自然诗的性质,自然诗的价值是自然,故其外形亦必自然,外形的自然则自由反不如韵律”(林庚:《诗的韵律》,见《新诗格律与语言的诗化》,经济日报出版社,2000 年版,第 15 页),这使得他放弃早年的自由诗,倡导并“实验”“韵律”(而不仅仅是格律)写作,提出了“半逗律”等主张。

情趣。正如林庚后来评论说：“他（朱英诞）似乎是一个沉默的冥想者，诗中的联想往往也很曲折，因此有时不易为人所理解。”^①朱英诞是一位执著于自己诗歌信念的诗人，同他的师辈林庚、废名一样，他试图找到一种融会古今、涵纳天地万物之“自然”的诗歌写作形式。他曾自编诗集 20 余卷，囊括了其一生的诗作 3000 余首。

相较于朱英诞，南星的诗歌风格有所不同。他是 1930 年代就在《现代》、《文学季刊》、《水星》、《新诗》等刊物发表诗作，并出版了《石像辞》等诗集的成名诗人，各类著译成果相当丰厚。他曾自述“内心空漠”，所写的诗歌“狭窄”而“琐碎”^②；“有一个人喜好坐下沉思，/ 喜好散步从黄昏到夜，/ 喜好因窗纸响而叹息，/ 喜好凝望树枝或天空”（《遗忘》）可算是他的自画像。南星的 1930 年代的诗，属于在戴望舒《我的记忆》影响下的“现代派”的典型风格：采用散文化、口语化的自由句式（常用“呢”、“吗”、“吧”等语气词），较多书写日常生活中的事物和细微感受，带着一种淡然而略显抑郁的语调。他十分敏感于时间的消逝，如《城中》先分别写大街上商店、过路人、武装者、叫卖声的“年青”，随后的“夜色遮不住老树的裂纹”、“只有几个人影静立在门外”则勾画出一幅别样的情景，借此显现“永久与暂时”的“混合”；《河上》通过对“房舍”及其周边场景的描绘，映衬了岁月的空寂与现实的凋敝，末句的“千百年寂寞之祝福”包含着深长的意味；此外，《诉说》、《黎明》等均以细碎的笔法，写出了生活中不经意的瞬间。当然，他的诗也不乏“现代派”所特有的隐晦与难解：“门灯的火辉是诱人的么，/ 稳定的火焰，无声的火焰。/ 那只赤红的壁虎夜夜来，/ 灯罩上微薄的温暖 / 给它一些秘密的冬天的欢喜。/ / 到火可望而不可接的时候，/ 它就要因焦虑而褪色了。/ 门灯之熄灭是愉快的变更，/ 不然是何能制止自己呢，/ 可怜的孩子已惯于窥守”（《壁虎》），堪称用语奇特、诗思朦胧。

在“艰苦的日子”的 1940 年代，南星坚持着此前的写作习性（散文化的句式、沉思的调子），只不过诗风更加趋于内省，字里行间平添了几分“沉忧”的

① 林庚：《朱英诞诗选书后》，见朱英诞：《冬叶冬花集》，天津出版社，1994 年版，第 323 页。

② 南星：《石像辞·后记》，上海新诗社，1937 年。

意绪和更多古色古香的词汇。长诗《沉忧》中的“荒墟的气息”、“喃喃的怨恨”、“死的国度”等短语表明,作者对严酷的现实有了更强烈的关注。组诗《SAPPHICS》采用了古希腊女诗人萨福式的短小诗体,呈现的是幽微的记忆与想像中的一个个片断。在这时期的诗作中,南星一如既往地使用偏于冷色调的语词:“寒冷的午夜雨”、“暗色的天空”、“索索”的“枣叶”(《秋晚五章》),“枯槁的颜色”(《所遇》),“柔和的”“黑影”(《深院》)等等,将1930年代“现代派”诗歌的阴郁色调带到了沦陷区诗坛。另一方面,他对诗歌形式也讲究了不少:

细雨抚着不开花的山桃,
惺忪的钟敲了六下七下。
披着湿润的微尘的是你,
从声声杜鹃啼的郊外来。

淡红色的灯光由暗而明,
你的读书声是非尘世的。
我们的絮语停息的时候,
曙色中听几颗水滴飘堕。

(《春阴二》)

这种尝试在南星或许只是偶一为之,但也可窥见诗人们孜孜于诗艺探索之一斑。

与朱英诞、南星相比,学法文出身的沈宝基,其诗学来源和作品面貌显得更驳杂一些。早年他留学法国开始习诗时,受法国象征主义、超现实主义诗潮的影响很大(这种影响在他后来的写作里时有表现),同时他又对中国传统文化恋恋不已,写于1930年代中期的长诗《西游记》就表露了这一复杂心态:“老屋西风/摇曳年少的苦闷/古画无鲜色/静物太沉默/暗室不如坟墓/……/回去/遗物发古代的幽香/暗室散发淡淡的珠光/风中老屋依然稳固/剥落的门墙抹一层素粉/我感到自豪我感到幸福/惜日欲毁的故居

／重作归人的寄托”；他的诗既经受了自由诗风的熏染，始终保持着长短不一的句式，又努力寻求诗行间的内在格律，如《Intérieur》（1936）：“我是宇宙的一粒细沙／宇宙却在我心底幽暗里／我来幽暗的灯下／展开自己的天地……／……／这里的一切于我是亲切的／看画中的舞蹈／听画中的笑声／他们在时间里静止了／而我亦做了画中人／但明镜只留近内的影子／镜中人忆不起远外的身世”，其中“沙”与“下”、“里”与“地”、“声”与“人”、“子”与“世”的韵脚关联看似并非刻意而为，却增强了诗句和情绪的节奏感；他既善于处理现代人稍纵即逝的情思，又喜欢从中国古代传说和历史故事中掘取题材，如《哭城》、《塔下的呻吟》、《出塞》等，这有点类似于吴兴华的“古题新咏”诗。

关于现代诗与古典诗的龃龉，沈宝基有一个明确的观点：“根据诗的本然而言，无中外之别，无古今之分”。^① 这似乎可以理解为何他的诗里不时冒出一些古雅的字词和句法，像《西游记》中“摇震”、“且喜”、“徒感”、“重荷”、“犹忆”等词语，《雨中花》中“纵然是深闭门的黄昏／我似见晨海的云霞”，《暖石》中“由枝条疏处／见你飘入流云／像一声鸟鸣／啼过青空”，《雨的故事》中“四海的呼啸中／果落如急打的雨／大风回旋／乃魔鬼的舞蹈”，《姑妄言之》中“千里外见我的人可知谁梦／千里眼的客子时亦心地朦胧”等句子。应当说，这些用法使其诗思的跳跃性特征更加突出，使诗句显得更干练、简洁，并增添了一丝特别的古风。毫无疑问，“象征”是沈宝基诗歌一以贯之的核心技法，他并不担心由此可能引起的“晦涩”问题，他直言不讳地说：“所谓晦涩，有些因为灵智，情感，官能，有些不过因为文学，章句，典故……而已，表面看来，是矫饰，造作，然而总有真挚之情。它的产生是由于合礼的遮盖的官感，骤然的涌现，是由于羞怯，文雅，尊敬或愉快的迟疑”。^② 这一表述从发生学、文句表达和风格的角度解释了诗歌写作中“晦涩”的内涵，在一定意义上回应了中国现代诗歌自1920年代“象征派”

① 沈宝基：《艺术家与诗歌》（这是他1940年代所做的一次讲演），文见《中国诗歌研究动态》第1辑“纪念沈宝基”专辑，学苑出版社，2005年版。

② 沈宝基：《艺术家与诗歌》，见《中国诗歌研究动态》第1辑“纪念沈宝基”专辑，学苑出版社，2005年版。

出现以来所遭遇的诗学难题。沈宝基诗歌中的“象征”糅合了法国象征主义观念和中国古典诗歌的“意境”理念,既有“象征”所造就的朦胧感,又不乏清晰可辨的现实情景线索:

懂得摸索与祈祷
解得紧密
我的手
犹有明月的记忆
晨风里做了鱼鳍
.....
发里放出飞鸟
衣襟上一些暖
花枝上几点闪
晚睡的人亦应起炊烟了

(《晨郊》)

在此,暗喻、幻觉与实景交织在一起。正如沈宝基在《Intérieur》中所描述的,诗人仿佛“一粒细沙”,只有穿越无尽的“幽暗”后才能“展开自己的天地”,虽然“有些夜的寒冷”,但感受的是“孤独的幸福”。在其后的漫长岁月里,他始终没有放弃这种探求。

值得注意的是,身在北方沦陷区的南星、沈宝基等的相当一部分诗作,是在上海路易士主编的《诗领土》上发表的。南星实际上参与了《诗领土》的创办,南星、沈宝基被指定为华北地区的稿件收集人。这一南、北沦陷区诗人间密切的诗学关联表明,纷飞的战火并没有阻隔诗人们的交往,也无法湮没诗人们的诗艺探索。正是这些穿越了严酷环境的诗歌活动和创作,为新诗后来不同时期的发展积蓄了必要的养分。

路易士是一位热衷于创办诗歌刊物的诗人。早在1930年代初,施蛰存主编《现代》时路易士就与之过从甚密;随后,路易士与诗人韩北屏在苏州组织“菜花诗社”并出版《菜花诗刊》(后改为《诗志》);不久他又同“现代派”重

要诗人戴望舒等合资创办《新诗》月刊,一度成为“现代派”诗歌的重要阵地。^①在发起创办《诗领土》后,路易士延续了此前办刊的思路,一如既往地标举“现代派”(西方“现代派”和他曾经置身其间的中国“现代派”)的一些理论主张,声称“诗人不是米价的记录者”(《诗人》),并大力倡导“现代派”的核心理念之一——“纯诗”。

在路易士看来,所谓“纯诗”就是关注诗歌本身,“不谈它的内容意识,也不问其形式风格,我的自己批评的原则是这样的:诗本身的构成如何?换言之,诗情诗意诗境的组成,究竟严密与否,完善与否?”^②他并不看重诗歌可能引起的公众效应:“我决不以那些贩夫走卒园丁乳母工人农民以及囤货色炒股票今天天气哈哈的商人市侩老于世故的老狐狸居然读我的诗为一种荣幸。我决不以那些全然不知诗为何物文学是什么然而偏偏爱谈‘新诗的厄运’的通俗故事制造者以及平江不肖生或张恨水的爱读者之居然读我的诗为一种荣幸”,而是寄“热望”于更为纯粹的读者:“我有我的读者群,中学生,大学生,二十代的文艺青年,诗人群。他们是更青春的一代”。^③在《诗领土》的“同人信条”中更有如此宣言:

一、在格律反对自由诗拥护的大前提下之各异的个性尊重风格尊重全新的旋律与节奏之不断追求不断创造;

二、草叶之微宇宙之大经验表现之多样题材选择之无限制;

三、同人的道义精神严守目标一致步伐一致同憎共爱同进退共成败决不媚俗谄众妥协时流背弃同人共同一致的立场。^④

路易士的以诗本位和自我为中心的理论见解及其创作实践,随着他的创办刊物等一系列诗学活动,在上海沦陷区诗坛产生了不小的反响。

① 1950年代,已更名纪弦的路易士在台湾创办了《现代诗》杂志(后成立“现代诗社”),成为台湾诗界1950—1960年代“现代派”运动的主要力量之一。

② 路易士:《诗集〈出发〉——我的书》,《天地》,1944年第14期。

③ 路易士:《出发·自序》,上海太平书局,1945年版。

④ 见《诗领土》,1944年6月第3号。

在当时上海的特殊环境中,路易士这种极端个人化的诗学主张能得到认同,有其复杂的原因。这一方面与路易士含混的政治立场和身份有关,另一方面也受制于当时的政治、文化气候。正如时有论者在分析华北沦陷区的散文创作时所指出的:“以个人生活为主,不至于牵涉另外的事情。写的是自己生活中的琐事,用不着担心意外的麻烦”。^① 这其实也可用于分析沦陷区所有文类创作的情形,对于现实社会的规避一定程度上导致了向写作内部探掘的可能。在路易士的诗学信念里,可以说其核心动力就是创新——不断的创新:“内容形式上两者都新——这就叫做全新”;所谓“新”,就是“放弃了过去抒情的田园,来把握现代文明之特点,科学上的结论和数字”。^② 为说明创新的重要性,路易士提出了一个名为“诗素”的概念:“新诗追求新的表现,是以新的‘诗素’之认识、发掘与把握其必然之根据的……而新诗与旧诗的区别,可以说主要在于前者的‘诗素’是新的而后者是旧的这一点上”。^③ 这样,就从形与质两方面规定了创新的内涵,确立了新诗之“新”的“现代”性。

同他的理论表述一样,路易士的诗也表现出恣意狂放的张扬之势,如《我之出现》塑造了一个“十足的 Man”的不羁形象:“一组磁性的音响”,“一匹散步的长颈鹿/一株伫立的棕榈树”,这是交织着自信与困顿的现代人形象;《潮》犹如汹涌不息的“潮”:“我们举杯,/我们呼啸,/我们汹涌,/如潮,如潮,如潮”,那是“烦忧的潮。苦闷的潮。生命的潮”,上海大都会骚动不宁的气息跃然纸上。他的很多诗采用了长短不拘的句式,长到极致和短到极致的句子并陈在一起,在一种跨度的张力中挥洒着诗意的激情:

而在静寂了的夜晚,当孤独的时候,
听了!呼着口号哗然通过我的致命地疲惫了的孱弱的胸部之
平原
盆地
与夫丘陵地带的

① 楚天阔:《一九四〇年的北方文艺界》,《中国公论》,1941年第4期。

② 路易士:《什么是全新的立场》,《诗领土》,1944年12月第5号。

③ 路易士:《从废名的〈街头〉谈起》,《文艺世纪》,1945年2月第1卷第2期。

是一列不可思议的预感。

(《夏天》)

路易士的诗歌中不时散落着一些冷僻的譬喻、警句和夸张的议论：“在你的灵魂里飘海，/我是一艘倒霉的触礁船”(《触礁船》)；“大时代的轮子辘辘地辗过去。铜像沉默，而我心碎”(《五月为诸亡友而作》)；“剩下来的只是一支超现实派的手枪/忧郁地躺在地板上”(《幼小的鱼》)；“但我喜欢说六盏：五是平凡的数字，七是太忧郁了的数字，六才是恋和幸福的象征”(《灯》)……这使得他的诗表现出明显的知性，正如路易士在一首诗里告白的：“诗人亦须学习/置其情操之融金属于一冷藏库中，/俟其冷凝，/然后歌唱”(《太阳与诗人》)，知性即是感性和理性的高度融合与浓缩，赋予诗句以凝练、脆劲的质地。张爱玲曾评析说：“路易士最好的句子全是一样的洁净、凄清，用色吝惜，有如墨竹。眼界小，然而没有时间性、地方性，所以是世界的、永久的。”^①无论如何，路易士及其推动的“现代派”诗歌运动，成为沦陷区上海文坛的一道亮色，他的诗提供了一种新鲜的体验现代生存的方式。

综上所述，置身于历史和文化夹缝中的沦陷区诗人们，似乎找到了中国古典诗学与西方现代主义诗艺的契合之处；他们通过孜孜不倦的探求，试图在古典与现代的融汇、调协中为新诗开创一条新路。他们的理想和实践——以古典的严整诗形，表达现代人繁复错杂的情绪体验，并为新诗寻索出一种相对稳定的“范式”——构成了1940年代历史烟尘中一道别致而又悲凉的风光。

第五节 吴兴华的求索

在这些边缘诗人中，南星、宋悌芬、朱英诞、刘荣恩都写出了不少佳作，但尤以吴兴华的成就为最高。吴兴华(1921—1966)，笔名有钦江、星花、梁文星等，原籍浙江杭州，青少年时期随父母在津京度过。1937年考入燕京大学西

^① 张爱玲：《诗与胡说》，《杂志》，1944年8月第13卷第5期。

语系。他有着非凡的外语才能,熟读了大量欧美典籍;自幼喜读中国文史典籍的他,在大学期间和毕业以后更是博览中国古代典籍。1941年毕业后留校任教,珍珠港事件后,被迫离校,父母双亡的吴兴华为抚养年幼的弟妹而滞留北京,以编辑外语字典和翻译外国文学作品为生。抗战胜利后,重返燕京大学任教。他一生的成就主要在诗歌创作、外国文学作品与文论的翻译与文史研究。据笔者目力所及,从他在1936年8月出版的《小雅》第2期上发表《歌》伊始,到1957年8月号的《人民文学》上发表《咏古事二首》(《刘裕》、《弹琵琶的妇人》)为止,加上未曾发表而《吴兴华诗文集》中已收录的遗诗,共计200余首。自由体除外,吴兴华所尝试和采用的西方诗体主要有:十四行体、五音步无韵体、哀歌体、十一音节体、斯宾塞体、民谣体、抒情短诗体、阿尔凯斯体、六音步体、萨福体、英雄偶体、诙谐体等。在吴兴华所采用的这些西洋诗体中,留下作品最多的当属抒情短诗体,其中尤以十四行诗为最,前后至少有46首之多,而汉语无韵体则是到了他手里,才开始成熟并走向顶峰。同时,吴兴华还尝试运用正在变化的现代汉语改造中国古代诗体,这一方面,近体和古体都有,尤以绝句为多,前后共计十余首。

一般认为,以1941年珍珠港事件后燕京大学被封为界,吴兴华的诗歌写作可划分为前后两期,^①这种从历史事件出发的文学分期当然有很大的合理性。但如果从其诗歌观念的变化来看,吴兴华的诗歌历程则可以分为三个阶段:从他1936年的《谈诗选》到1940年的《现在的新诗》之前,可以视作他的诗歌历程的早期,在这一时期,浪漫的诗情、唯美的风格与象征的技法相互交织,已经开始显出他独有的特质;从1940年的《现在的新诗》到1944年的《黎尔克的诗》,可以视作他的诗歌历程的过渡期,在这一时期,他已经随意无碍地运用英美现代派的技法,并开始大量尝试里尔克式的写作;自1944年诗论《黎尔克的诗》发表,他达到了自己诗歌历程的巅峰期,在这一时期,他不仅完全超越了英美现代派的技法,而且他也将自己对里尔克的接受与中国诗歌传统创造性地结合起来。

^① 分别见[美]耿德华著,张泉译:《被冷落的缪斯》,新星出版社,2006年版,第224页;解志熙:《摩登与现代——中国现代文学的实存分析》,清华大学出版社,2006年版,第53页。

吴兴华早期深受欧美新浪漫派的影响,对他们诗中的神秘美瞩目甚多,尤其倾心于英国的德拉梅尔和美国的康拉德·艾肯。上大学以后的吴兴华,民族和家庭的双重灾难给他心灵造成了极大的痛苦。神秘的梦幻世界由于虚化和转移了醒后的痛苦,于他而言,往往是一双可以暂时飞越苦难现实的翅膀。吴兴华的早期诗歌,从《森林的沉默》到《老屋》,语言清幽而思致精深,是浪漫、唯美与神秘的交织物,流露出强烈的象征主义意味。

1936年,还未进入大学的吴兴华以《谈诗选》一文,不仅表达了他对中国现代诗选本的不满,还从诗的艺术价值的角度对1937年以前的中国新诗进行了评判。就此而言,吴兴华的诗歌起点并非完全与中国新诗历程无关,而是建立在对新诗发展历程的清醒认识之上。在《谈诗选》之后,他那一鸣惊人的《森林的沉默》旋即面世。周煦良在1945年介绍吴兴华时仍禁不住表露对这首诗的喜爱:“我最初读到吴兴华先生的诗,是在八年前的《新诗》月刊上:一首八十行的无韵体,《森林的沉默》,就意象的丰富,文字的清新,节奏的熟谙而言,令人绝想不到作者只是十六岁的青年。”^①吴兴华甚少为了方便读者,像卞之琳那样给出大量的注释。然而,吴兴华在1938年发表的《老屋》的附注中,说道:《森林的沉默》“就像勃郎宁的剧体告白诗一样,诗中的故事,全是一个人口中的话,而那本人的历史是更加有兴味的,不过只隐现在诗中,让读者自己凭自己的眼光去臆断。”^②要考证出《森林的沉默》的本事,现在看来已不太可能。吴兴华在《谈诗选》中认为“潘漠华的《若迦夜歌》,清幽如同康拉德·艾肯(Conrad Aiken)的《森林的挽歌》”,^③《森林的沉默》在诗体与题材方面虽与艾肯的《森林的挽歌》差异甚大,但受艾肯影响很深的吴兴华,其清幽的格调的确有过之而无不及。在吴兴华之前,尝试无韵体写作的现代中国诗人又能取得成功者,可谓凤毛麟角。《森林的沉默》甫一面世,即得方家赞扬,当可见出他在移植西方诗体方面的天赋。

吴兴华早期在接受新浪漫派影响写出《森林的沉默》的同时,又在一定程度上学习和借鉴艾略特式的现代主义技法,他的《老屋》便是如此。从字面上

① 周煦良:《介绍吴兴华的诗》,《新语》,1945年第5期。

② 吴兴华:《老屋》附注,《朔风》,1939年第8期。

③ 吴兴华:《谈诗选》,《新诗》,1937年第2卷第1期。

看,《森林的沉默》作为序曲,令人隐约地感觉到一个天使般少女的早夭;《老屋》作为尾声,则是幽灵的回家。《老屋》既有《森林的沉默》的唯美、清幽、朦胧,却又是非个人化的。正如他自己所说,这首诗“写的是这样 Vague 而且 Impersonal”。^①《老屋》虽然非个人化,但其主体部分无疑更近于新浪漫派。正如耿德华(Edward M. Guun)所言,吴兴华创作的早期诗“带有很浓的西方色彩,显示出其深受浪漫主义的影响,或许特别是康拉德·艾肯的影响。”^②艾肯和德拉梅尔之所以能吸引他,主要在于他们诗歌中观物取象的方式以及清空、典雅与唯美的情调一直以来就是中国诗歌传统中的主要特征。当然,吴兴华绝不会满足于从西方暗渡回中国传统,实际上他一直试图在中西会通与古今交融中,为中国诗歌的赓续与发展找到一条新的道路。周煦良就说,“从他的作品里,读者会看出,他和旧诗,和西洋诗深缔的因缘,但他的诗是一种新的综合,不论在意境上,在文字上。”^③

他的两篇短文《谈诗选》和《〈唐诗别裁〉书后》表明他对中国诗歌现实和传统的深刻理解,而他《谈诗的本质——想像力》则敏锐地从作为中国诗歌主流的抒情诗的核心问题——想像力出发,进行了理论的阐释。他认为:“事实上是中国人一提起‘诗’这个字来,就容易联想到抒情诗,这足以珍贵的、从中国人发展到极高峰的艺术。在抒情诗的领域里,丰溢的想像力是缺不得的。”^④当然,不仅吴兴华早期的诗歌几乎都是抒情诗,即使在其诗歌写作的过渡时期和巅峰时期,抒情诗也是他进行诗歌创作的首选。他的抒情诗从来就不缺乏想像力,而且充溢丰盈,呈现出“装饰的”想像逐渐减少而“高级的”想像愈益浓厚的趋势。“装饰的”想像是诗歌文本中“多出来可以不要只为好看的句子”,“高级的”想像是“字面与意义准确的平衡”,前者表达的是个体偶尔的平凡生活感触,后者显现的是个体持久的深刻生命感悟。他早期的《花香之街》、《室》、《九歌》、《深夜听瞽人弹弦子》、《晾衣》、《夕暮》等诗中的想像几乎都是装饰性的想像,也是他在《现在的新诗》中所谓的“直接的诗”,它

① 吴兴华:《老屋》附注,《朔风》,1939年第8期。

② 耿德华著、张泉译:《被冷落的缪斯》,新星出版社,2006年版,第224页。

③ 周煦良:《介绍吴兴华的诗》,《新语》,1945年第5期。

④ 吴兴华:《谈诗的本质——想像力》,《燕京文学》,1941年第2卷第4期。

们“仿佛是在时间的长流中,取出一个最小的单位,而把当时所见的情景,不假雕饰的描写出来”;^①而他的大部分诗作,如《森林的沉默》、《老屋》、《群狼》、《在黄昏里》、《西珈》、《给伊娃》、《吴王夫差女小女》、《盗兵符之前》、《吴起》、《刘裕》、《弹琵琶的妇人》等都是所谓“间接的诗”,其中的想像皆是追问生命存在意味的“高级的”想像。

他 1940 年发表的 29 行无韵体诗《群狼》并没有具体地涉及时代,但却以隐喻和象征细微地刻画了身处混乱时代的个体内在的心理创伤。女房东走后,房内独自一人的“我”在宁静中聆听到屋内耗子的叫喊,又听到门被使劲搔响:

闭上眼睛我想道,那多半是一群饿狼……
别以为这全是我的心理的幻象,不是,
几天来我已经觉出屋里空气的变异
往往有类似渴求着血腥的微笑布在
每人的脸上。
兀坐着,两手摆在膝盖头,
倾听那钢灰色的爪搔着门,像要撕裂
一群女子的心一样,当那饥饿的一群
垂着血色的舌,来往逡巡在过道里面。
一头白斑的踞坐在自己的尾上,傲然
睨视那聊胜于无的板门,满意的喘息……
寂静,寂静是人心灵最大的仇敌,他会
带来出意料之外的恐怖和新的欲望。
每一到河滨我总会想起爱利奥特的
腓尼基人,那样高大俊美而强壮,被水
把耳朵眼堵死,珍珠给镶上了独目镜。
垂着头,我不是明知如果我偷偷一望

① 吴兴华(署名“钦江”):《现在的新诗》,《燕京文学》,1941 年第 3 卷第 2 期。

会发觉一只眼睛在钥匙孔里窥视么？
 （灰的天，灰的月底下灰色狂噪的狼群）
 手扶着衣架老不敢取下围巾和帽子，
 但觉得寒冷的感觉侵入我的心，搔着
 搔着我紧闭未锁的板门……未知的欲望。

诗人以虚写实，从门板搔动的声响展开想像，以嗜血的饥饿狼群隐喻屋外无处不在的危险。短暂的寂静并非危险解除的信号，而是更大危险来临的前兆。最后两行，诗人以侵入心灵的寒冷隐喻渺小而孤独的个体面对强大而残暴的群体时内心产生的恐惧体验，“搔着”一词的重复，正表明危险的持续存在。括号中的一行令人想起卞之琳《距离的组织》中的“灰色的天。灰色的海。灰色的路”，虽然吴兴华也很欣赏《距离的组织》，但“灰色狂噪的狼群”一下子就标明了吴兴华与卞之琳的最主要的区别：与卞诗中无处不在的冷静相比，吴诗的诗情要饱满紧张得多。“寂静，寂静是人心灵最大的仇敌，他会/带来出意料之外的恐怖和新的欲望”，就已经不再是森林夜晚唯美的寂静，而是以现代主义诗歌常见的抽象议论，深刻地写出了沦陷区社会的恐怖气氛如何内化成个体心灵的恐惧。

由于受到以德拉梅尔和艾肯为代表的新浪漫和以庞德、艾略特、奥登为代表的现代派的影响，吴兴华前期和过渡期的诗作不仅有浪漫、唯美与象征的综合，也有庞德式的机智，艾略特式的非个人化和奥登式的反讽。比如他的《性格描写两篇》采用英雄双韵体，分别戏谑不学无术的大学生和演技拙劣的演员，与他的那些机智的四行短诗，一起表明诗人在沉重的生活面前偶尔以游戏笔墨寻求解脱的心理。大约在1940年，已经写出令人叹服之作的吴兴华在孤独的探索中，发现他的诗神生病了，除了“几首十四行、短歌及不足以称为作品的讽刺诗外，别的很少有什么可观的产品”。^① 接下来，他在《现在的新诗》中，从新诗粗制滥造的倾向出发，指出了新诗在形与质两个层面的欠缺。首先他从形式与表现手法方面指出新诗相对于旧诗的难处：“因为没有

① 吴兴华（署名“钦江”）：《记诗神的生病》，《燕京文学》，1940年第1卷第3期。

形式,现代的诗人下手时就遇到好几重困难。形式仿佛是诗人与读者之间一架公有的桥梁,拆去之后,一切传达的责任就都是作者的了。”进而批评“那些发表诗只愿自己看着好玩,不管整个新诗的局面及读者的诗人们”,希望“现在写新诗的人应该慎重的考虑一下,为了担负重大的责任自己的能力够不够。我们现在写诗和古人不同了,没有先人费尽脑汁给我们预备好了形式和规律。句法和题材的选择都随你便。你爱写十四行,三叠令,甚么全好;你写《荷叶杯》,《渡江云》,也没有人来干涉。可是,想起来也奇怪,越是自由,写作的人越要小心。我们现在写诗不是个人娱乐的事,而是将来整个一个传统的奠基石。我们的笔不留神出越了一点轨道,将来整个中国诗的方向或许会因之而有所改变。”他批评的另一种倾向就是“看了可以摸着一点大概意思,然而不能欣赏的”诗,他说:“我对于这种诗最反对的一点就是:它们的平凡无奇。它们没有深度,只有一个画面,这些诗好的也不过是如同明人所记的核工一样巧妙——事实上我还没看见好到这种程度的,坏的则与月份牌画,通俗小说毫无分别。艺术家 artists 和工匠 Artisans 的异点就是前者能引人的想像力到较高的一层平面上,而后者仅能给人的眼睛一种快感,达不到心。”为此,他认为最好的办法是“多读中外古人的诗歌”,使自己的诗具有知性的成分,只要诗中深邃的思想能成为“整篇诗气息相通的一部分”,就“不必避免晦涩和困难”;相应地,他反对“新诗大众化”,认为,“大众应该来迁就诗,当然假设诗是好的,值得读的,应当‘新诗化’;而诗不应该磨损自己本身的价值去迁就大众,变成‘大众化’。在这眼看就要把诗忘却的世界中,诗人的责任就是教育大众,让他们睁开眼睛来看‘真’,‘美’和‘善’,而不是跟着他们喊口号,今天热闹一天,不管明天怎样。”^①

在“自己对新诗的兴趣越来越减低的时候”,他并没有停下探索的脚步,不仅开始尝试古代诗体的现代性改造,这一点尤其体现在他的新体绝句,同时他继续拓展十四行体的汉语可能性,完成了绝美的十四行组诗《西珈》。无论就艺术水平抑或思想深度而言,他在过渡时期完成的《西珈》组诗都毫不逊色于同时期穆旦的《诗八首》和冯至的《十四行集》。《西珈》初次出现于1940

^① 吴兴华(署名“钦江”):《现在的新诗》,《燕京文学》,1941年第3卷第2期。

年11月,1942年已全部完成。^① 这组诗当然可以读作爱情诗,是“诗人试图在冥想的风格中赋予情爱以一种穿越时空的永恒品质”,^②诗人也的确在其中呈现了“复杂的爱情体验”,^③如“这爱情更真而专一,却不能使你满足”等诗句。但最早完整读到此组诗的友人郭蕊曾说第一首“展现了作者深沉的意境。末句的苍茫悲凉,宛若陈子昂的《登幽州台歌》”,又说这是一首“仿佛自悼的诗”。^④ 的确,这组诗中的爱恋似乎超越了人类的情爱,而是诗人内心在现代性语境下产生的缪斯之恋,或者说是诗人自我的内心对话,正如穆旦借助爱情诗探讨现代性自我的塑造与分裂,吴兴华也试图借助现代爱情体验的书写,在一个诗意和典雅逐步被贬损的时代以悲悼的方式重新反思和建构诗人的自我形象。

虽然吴兴华在1940年前后仍屡次提及许多英美现代派诗人的名字,但当历史的指针在混乱的时代拨到1943年,对于吴兴华来说,里尔克才是“在个人的诗的教育中挺然拔出其余之上,记载着进步的里程碑”。在一般人眼中,里尔克即使如何特异,但说到底他仍是一个现代的诗人。然而,在吴兴华这里,里尔克不仅是一个现代的诗人,他还足以与那些已经被深深地镌刻在西方诗史上的伟大诗人,如但丁、莎士比亚和歌德等同列,因为“和他一比起来,我曾一度心醉的现代英美诗是如何的浅薄而不值一顾?”吴兴华曾明确地反对只有一个画面而没有深度的新诗,而里尔克的出现,正好满足了他对深度的想像和追求。他说:“我对于黎尔克所以这样爱好,并且急切着想把他介绍给旁人,也就是因为他的诗有这样一种特殊的品质——一种足以为后进取法的深度。”他取法于里尔克的地方主要在“趋向人物事件的深心,而在平凡中看出不平凡”和在“一大串不连贯或表面上不相连贯的事件中选择出‘最丰

① 《西珈》首先发表于《中国文艺》1940年11月第3卷第3期时,共三首。另据其好友郭蕊回忆,“1942年他曾把一本题为《西珈》的十四行集拿来给我们看,厚厚的一本手稿,钢笔字写得整整齐齐。”(见郭蕊:《从诗人到翻译家的道路——为诗人吴兴华画像》,《人生·友谊·爱情——郭蕊诗文集》,群言出版社,1995年版,第121页。)后来又陆续发表于《新语》和《文艺时代》,《吴兴华诗文集》中的16首录自《文艺时代》,但并非《西珈》组诗的全部,这组诗至少共有20首。

② 吴晓东:《中国沦陷区文学大系·导言》(诗歌卷),广西教育出版社,1998年版。

③ 解志熙:《摩登与现代:中国现代文学实存分析》,清华大学出版社,2006年版,第57页。

④ 郭蕊:《从诗人到翻译家的道路——为诗人吴兴华画像》,《人生·友谊·爱情——郭蕊诗文集》,群言出版社,1995年版,第123页。

满,最紧张,最富于暗示性’的片刻”。^① 自此以后,正如他自己在《北辕适楚,或给人一个青年诗人的忠告》中所说的那样,他再也不愿“描头画角”,再也不愿做“伟人的跟班”,而是“立意想达到诗艺的绝顶”,他孤独而执着地将现代汉诗提升到了一个新的高峰。这主要体现在他的观物诗和古事新咏诗。前者代表性作品有《听〈梅花调·宝玉探病〉》、《长廊上的雨》和《刀》,后者可以《盗兵符之前》、《吴起》、《吴王夫差女小玉》、《岷山》、《明妃曲》这类诗为证。

《听〈梅花调·宝玉探病〉》是一首 62 行的无韵体,每行皆可自然地读作 5 顿。诗中出现在台上的歌者是一位普通平凡的弱女子,她以通俗的民间曲调演唱的也是“童时就熟知的故事,成年后嗤之以鼻的故事”:

她出现在台上,一个可怜的身形,
脸色黄黄的像冬日泥土隐没在
稀薄的雪下;两片板悠曳在手中,
走到鼓架前,让灯光流泻到身上;
瘦削的两肩与发育不全的胸部
仿佛禁不起观众们眼光的撕食。
突然我觉得鼓声如从世界深幽
不可窥探的胸怀里解放出,突然
神异的火焰生灭在她的纤指下,
苍白的发射在她的面颊上,使她
像是思想的孩子,当零落如雨点,
她的歌降落到男女老少的头上,
有时轻,有时重,无所不包像外面
展开的黑夜,却又似循一个圆心
急促的旋转,追寻不存在的终止。

两个“突然”引导的两个跨行一下子就跨过了平凡与神异的分野,趋向歌女的

^① 吴兴华:《黎尔克的诗》,《中德学志》,1943 年第 5 卷第 1、2 期合刊。

内心,在平凡的歌者身上发现了超越平凡的神圣性。令人想起吴兴华翻译的里尔克的《歌者在一个王室后裔的孩子面前歌唱》,但无论就诗体还是题材而言,两者都有着很明显的差异。而这里的歌女“她已经不再以眼波使别人沉醉,/不再是供人在掌心玩弄的偶人,/投进悲哀的海洋里,像是潜水者,/激动的白波立刻在她顶上合没。/战抖的手和沙哑而战抖的喉音,/如飞翔的梭在无数平行的线间,/穿出又穿入那才子佳人的遭遇,/使我们辨不出故事和她的分野。”诗人在这位歌女的身上寄托着自己对于典雅与神圣等崇高的理想,与他之前以奥登式的反讽手法刻画演员的诗歌路径相比已有了本质性的区别。

在从现实生活中的平凡人事看出其中深藏的不平凡之外,吴兴华还将大量的笔墨倾注于古代历史人物的事件,写出了大量独具一格的“古事新咏”类诗歌。梁秉钧在分析吴兴华翻译的《奥菲乌斯·优丽狄克·合尔米斯》时说:“这种现代抒情诗与传统叙事诗最大的不同,就是在不用一笔一笔把人物的外貌和行为作工笔的细密描写,而是追踪他们的心理,擅用跳跃和省略,以意象和场景的空间性连接,代替了时间性的叙事。这诗的现代性,也在体会死去重生的女子优丽狄克的心理,探入比较暧昧而难以界定的心理状态。”并说“由这种了解回头来看吴兴华写历史人物的新诗如《西珈》、《刘裕》、《柳毅和洞庭龙女》、《盗兵符之前》、《弹琵琶的妇人》等,可以见到他的作品与新诗中其它写历史人物的作品不同之处,正在那种企图在一瞬间突然进入人物的真心的做法。”^①吴兴华这类“古事新咏”诗虽然从古事出发,但也正是抓住古事“最丰满,最紧张,最富于暗示性”的时刻,用以展开诗人关于生命存在的现代性体验,故而,还是称之为抒情诗较宜。他的这类诗歌在诗体上非常多样,富于变化。有英雄双韵体如《柳毅和洞庭龙女》;哀歌体如《盗兵符之前》、《丁令威》;十四行体如《刘裕》;自由体如《明妃曲》。《盗兵符之前》全诗 66 行,奇数诗行,每行 15 字,可读作 6 顿,偶数诗行,每行 14 字,可读作 5 顿,奇偶相间。像里尔克在《奥菲乌斯·优丽狄克·合尔米斯》中选择那个希腊故事的

^① 梁秉钧:《翻译与诗学——对西方现代诗的挪用、取舍与转化》,《江汉大学学报》(人文社科版),2005 年第 6 期。

转折性片刻一样,吴兴华的这首诗也不是以现代汉语对《史记·信陵君列传》进行原封不动的搬演,而是“有意绕开其他一连串精彩故事,径自把焦点对准信陵君乞求如姬援手的那一瞬间”。^① 吴兴华在《盗兵符之前》这一首诗中,将生命的价值问题巧妙地放置在这样一个规定性的情境中,让诗中的对象自己发言和争辩,说出他们对于生命的思考与体验,呈现诗人对形而上问题的深层思考。

在中国诗歌史上,王昭君一直以来都是文人墨客倾诉自己郁郁不得志时的最好对象。杜甫的《咏怀古迹》和王安石的《明妃曲》,已是其中佼佼者,然而他们的笔几乎都是稍稍触及王昭君的内心世界,就马上自行荡开。整个古代中国诗歌中弥漫的精神上的感时忧国与美学上的哀而不伤对他们将自己的诗思向人心的更深处刺探形成了双重的束缚。如果说杜甫的七律《咏怀古迹》只在最后一联“千载琵琶作胡语,分明怨恨曲中论”才轻触王昭君内心的幽愤,那么吴兴华的《明妃诗》则通过窥探王昭君离开汉宫前往大漠时那一瞬间的复杂心理状态,凸现出被巨大历史洪流裹挟着的个体生命深藏的自我意识。这首诗将诗人对美的崇仰和对个体生命的拷问不分彼此地融合在一起:

他们说我已应该
脱离得失的心情
像脱离垂髻娇痴折花的心态
而当我转身走下时
我的背与圆柔的两肩
微微抽动泄露出我的情感——
只是为现在,这片时
揽不起在两掌之中
我储积着多年的力量与期待
不当众人中斗画入时的纤蛾
守视着一切的成长,朝晨,春天

① 张松建:《“新传统的奠基石”——吴兴华、新诗、另类现代性》,台北:《中外文学》,2004年第7期。

回转向大地,然而不向我回转
 活泼的勇气,让美充分的舒展开
 如画卷尽时使观者重足屏息
 多年泯没在暗里
 一颗不入表志的星宿
 如今轮到我前来抵御黑夜

吴兴华的《明妃诗》与杜诗和王诗的不同,是诗人观看和言说世界的方式截然的不同。中国古典诗歌几乎采用都是一种“未定位、未定关系、或关系模棱的词法语法,使读者获致一种自由观、感、解读的空间,在物象与物象之间作若即若离的指义活动。”^①在《明妃诗》中,诗人将自己完全“置入”他的抒情对象,以第一人称“我”诉说王昭君出嫁前的心理。第一人称“我”的使用,在使言说者完全进入抒情对象内心世界的同时,也极大程度地绕开了古代咏史诗中经常出现的借他人酒杯浇自己心中块垒的抒情圈套。诗人在对转折性时刻的把握中,使用的“现在”、“片时”和“如今”这样的标记现时性时间的词汇,也有助于将抒情对象从古典的氛围中放进读者熟知的现代性的世界。

梁秉钧认为:“吴兴华诗歌的现代性不在于现代主题的呈现或者形式的革新,而在于他诗中的心理洞察力、与众不同的人物刻画、对众所周知的题材加以陌生化的技法以及适宜形式内的微妙变奏。延长的诗行营造出紧张和惊奇。这些也很好地平衡着特定细节的生动呈现与人类状况的抽象沉思。”^②这一说法恰可用来评价吴兴华的“古事新咏”类诗歌。

① 叶维廉:《中国诗学》,三联书店,1992年版,第17页。

② Ping-kwan Leung(梁秉钧),1996. “Modern Hong Kong Poetry: Negotiation of Cultures and the Search for Identity” *Modern Chinese Literature* vol. 9, No. 2. P226.

第十章 面向不同的诗歌资源

如果说,1940年代“国统区”和“沦陷区”的部分诗人,以潜深的写作探索着一条“新的抒情”道路的话,那么,在以延安为中心的抗日民主革命根据地(解放区),对诗歌新路的寻求是通过另外的方式展开的,所呈现的是另一番景观。由于受特定的政治文化环境和特殊的阅读、接受群体的规约,解放区的诗歌同这一区域的其他文类一样,显示出鲜明的大众化(通俗化)和民族化的趋向。其核心议题和表现之一,便是对各种民间文艺形式的征用,具体来说就是借鉴以民间歌谣为主的地方小调、曲艺等形式,从而催生了许多新的诗歌型式和样态,其中最引人注目的是民歌体叙事诗。

事实上,文学的大众化和民族化是整个1940年代文学面临的主要问题。这一问题得以凸显的突出标志,是1939—1942年间涵盖解放区、“国统区”文艺界的“民族形式”讨论。“民族形式”的说法出自毛泽东的一篇讲话,他在于1938年10月召开的中共中央六届中全会上作了题为《中国共产党在民族战争中的地位》的报告,明确提出“国际主义的内容和民族形式”的结合:“使马克思主义在中国具体化,使之在其每一表现中带着必须有的中国的特性,即是说,按照中国的特点去应用它,成为全党亟待了解并亟须解决的问题。洋八股必须废止,空洞抽象的调头必须少唱,教条主义必须休息,而代之以新鲜活泼的、为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派”。^①“民族形式”作为一个口号的提出,直接推动和规范了规模盛大的“民族形式”讨论。对这一口号反应最迅捷的是延安文艺界,柯仲平、陈伯达、周扬、艾思奇等参与了讨论;随后,重庆、成都、昆明、桂林、香港等地的报刊相继发表了关于“民

^① 见《毛泽东选集》(第二卷),人民出版社,1966年版,第522—523页。

族形式”的讨论,前后发表的文章有近200篇之多。“这场讨论涉及了文艺的民族形式、民间形式、大众化等问题,而隐含在各种分歧的观点背后的,则是关于如何评价‘五四’文学运动,如何在民族战争的背景下重新审视‘五四’所确立的新/旧、现代/传统、都市/乡村的二元对立关系,……如何在语言和形式上具体地理解地方、民族和世界的关系,等等”。^① 这些必然会对诗歌创作资源的择取产生根本性的影响。

这场讨论的焦点集中在如何认识“民族形式”的来源上。以向林冰为代表的一方认为,“民族形式”的“中心源泉”应该是“民间形式”:“在民族形式的前头,有两种文艺形式存在着:其一,五四以来的新兴文艺形式;其二,大众所习见常闻的民间文艺形式。那末,民族形式的创造,究应以何者为中心源泉呢?这似乎是首先应该解决的根本大问题”,“民间形式的批判的运用,是创造民族形式的起点,而民族形式的完成,则是民族形式运用的归宿。换言之,现实主义者应该在民间形式中发现民族形式的中心源泉”。^② 他们所指认的“民间形式”在一定意义上就是“地方形式”:“民族形式应注意地方形式:应该好好研究各地方的歌、剧、舞、及一切文学作品的地方形式之特性”。^③ 在这些人的表述中,“民间形式”同“旧形式”、“地方形式”常常混淆难辨,这正是与上述意见相左的葛一虹等人所指出的:“所谓‘民间形式’是什么呢?是旧形式,‘如鼓词,评书,各地流行的土戏小调及章回小说之类’。这类东西,表现思想与感情上有着多少力量呢?”葛一虹据此认为,“旧形式将必归于死亡……这种形式‘习见常闻’,可是并不新鲜活泼。当我们已经有了比较进步与完整的新形式的时候,它仍然能拥有大量的观众和读者,这自然不是一件光荣可夸的事情”,“目前我们迫切的课题是怎样提高大众的文化水准,而不是怎样放弃了已经获得的比旧形式‘进步与完整’的新形式,降低水准的从‘大众欣赏形态’的地方利用旧形式开始来做什么,而是继续了五四以来新文

① 参阅《汪晖自选集》,广西师范大学出版社,1997年版,第342页。

② 向林冰:《论“民族形式”的中心源泉》,载1940年3月24日《大公报》(重庆)副刊《战线》。向林冰还提出,“要将都市化,文士化的民间文艺和本格的,农村的民间文艺区别开来”。见林向冰《关于民族形式问题敬质郭沫若先生》,载1940年8月6日—21日《大公报》(重庆)副刊《战线》。

③ 陈伯达:《关于文艺的民族形式问题杂记》,《文艺战线》,1939年4月16日第3期。

艺艰苦斗争的道路,更坚决地站在已经获得的劳绩上,来完成表现我们新思想新感情的新形式——民族形式”;^①;罗荪则坚持:“今日我们所要求的更为主要的是进步,我们就必须吸收进步的外来的活泼新鲜而丰富的营养,就必须把五四以来的新文学成果加以提炼,予以综合,就必须发扬我们历史的优良传统,使它在新的基础上,建立起我们民族的大众文学”。^②在这两种针锋相对的观点之外,尚有郭沫若的《“民族形式”商兑》、茅盾的《旧形式、民间形式与民族形式》、胡风的《论民族形式问题的提出和争点》等文章,着眼于文学的形式与内容、本土文学与世界文学的关系等问题的探讨。当然,所有这些理论探讨都最终被淹没在后来的取法民间形式的创作实践潮流中。

在看待诗歌的“民族形式”方面,萧三的观点颇具代表性。他在《论诗歌的民族形式》一文中率先提出了这个问题,他指责“中国的新诗直到现在还没有‘成形’”,“它只是欧化的,洋式的,这不能说是中国的新形式。它不是中国的民族形式”,而“唱本,弹词,大鼓词……之类是民间习惯了的调子,是‘老百姓所喜闻乐见的’,是大众文学形式之一种,是民族形式的东西,是‘成形’了的”;因此,他主张“发展诗歌的民族形式应根据两个泉源:一是中国几千年来文化里许多珍贵的遗产,《离骚》、诗、词、歌、赋、唐诗、元曲……二是广大民间所流行的民歌、山歌、歌谣、小调、弹词、大鼓词、戏曲……”^③萧三的意见,在很大程度上促动了日后(1950年代)“古典+民歌”模式的形成。实际上,早在抗战爆发之初,创刊于上海的《救亡日报》从第5期起,辟出版块刊载套用“唱春调”、“五更调”、“孟姜女调”、“凤阳歌”等曲调,填进宣传抗战内容的作品,穆木天、王亚平、辛劳、包天笑等参与了制作。随着1938年3月全国文协“文章下乡,文章入伍”号召的发出,一股以通俗易懂、宣传鼓动为目的,借助于谣曲、鼓词、唱本、快板等形式的创作浪潮蓦然高涨了起来,甚至出现了像柯仲平的《边区自卫军》、《平汉铁路工人破坏大队的产生》这样的长篇巨制。此际的借鉴民歌和旧形式具有很强

① 葛一虹:《民族形式的中心源泉是在所谓“民间形式”吗?》,《新蜀报》副刊《蜀道》,1940年4月10日。

② 罗荪:《谈文学的民族形式》,《读书月报》,1940年4月1日第2卷第2期。

③ 萧三:《论诗歌的民族形式》,《文艺突击》,1939年6月25日新1卷第2期。

的即时性,其重心在于宣传抗战、鼓舞士气,尚未上升到“民族形式”问题的高度。不过,当时何其芳即敏锐地留意到:“有一部分由于利用旧形式成功了,有一部分却因利用得不适当,成了缺点。最主要的是不经济。……其次是不现代化”,“过度地把民歌之类利用到长诗上有时是并不适当的:或者由于各种不同的形式的兼收并容和突然变换,使人感到不和谐,不统一(《边区自卫军》给我这种印象);或者是由于民间形式的调子太熟,太轻松,太流动得快,破坏了大的诗篇的庄严性(《平汉铁路工人破坏大队的产生》使我有这种结论)”。^①而萧三的“诗歌的民族形式”观点也引起了较多争议,如何其芳就认为:“目前所提出的民族形式,不过是有意识地再到旧文学和民间文学里去找更多的营养,无疑地只能是新文学向前发展的方向,而不是重新建立新文学。因此它的基础无疑地只能放在新文学上面”^②;对此黄药眠附和道:“应该把五四运动以来诗歌的收获,以及世界文学所给予我们的丰富遗产放在民族形式的泉源里面去”,“新的中国诗歌应该承继世界的优良的传统,同时也应该承继这十余年来已经中国化了的新文艺的传统”^③;力扬的表述更为坚决:“我以为我们的‘民族形式’是:继承中国文学里优良的传统——尤其是五四以后各阶段新文学运动的正确路向,同时吸取民间文学的适合于现代的因素,但决不是因袭,更需要接受世界文学的进步成分,当然不是模拟,而向前发展着的更进步的更高的形式”。^④这些不同意见体现了1940年代诗歌民族化进程中必要的省思与回旋。

然而,尽管理论探讨出现了某些异质的声音,但实践上的“走向民间”趋势却在迅猛地扩展。尤其在解放区,诗人们更服膺如下倡导:“鲜明的大众诗歌的旗帜,招展在华北迤迤的山坡和广漠的平原,……诗歌民族形式的创造,是今后敌后现实所给予我们诗歌工作者的任务。这就要求我们每个诗歌工作者,不去再弹老调,并且努力汲取与提炼大众语言的精

① 何其芳:《论文学上的民族形式》,《文艺战线》,1939年11月16日第1卷第5期。

② 何其芳:《论文学上的民族形式》,《文艺战线》,1939年11月16日第1卷第5期。

③ 黄药眠:《诗歌的民族形式问题之我见》,《救亡日报》,1940年1月5—6日。

④ 力扬:《关于诗的民族形式》,《文学月报》,1940年3月15日第1卷第3期。

华,学习西洋某些优秀成分,采用民歌民谣某些优美的情调,而创造出素朴的、自然的、口语化的、非矫揉造作的民族的新风格”。^①这里虽然也提到了“学习西洋某些优秀成分”,但无疑对于“大众语言”、“民歌”“情调”的借用,是更为迫切的原则和方法。在“文艺为工农兵服务”的口号作为方向性原则被提出后,诗歌的歌谣化更发展为一股群体性参与的浪潮,并成为新诗未来的主要方向。在这股浪潮的推动下,催生了一批民歌体新诗的果实,其中包括被茅盾誉为“卓绝的创造”、“‘民族形式’的史诗”的《王贵与李香香》。以《王贵与李香香》为代表的民歌体新诗,显示了中国现代诗歌面向不同资源进行择取的努力和可能性,无疑,这些努力的得与失会给后来的诗歌带来启示。

第一节 民间歌谣与“新诗”

从历史的角度看,在新文学诞生之初,歌谣就被视作一种重要的民间文化和文艺资源而受到重视。各种民间文化和文艺资源其实是新文学革命的动力之一,比如胡适就认定:“一切新文学来源都在民间,民间的小儿女、村夫农妇、痴男怨女、歌童舞妓、说书的,都是文学上的新形式与新风格的创造者”^②,难怪他的《文学改良刍议》所提出的“八事”中有“不避俗字俗语”一条。正如鲁迅所描述的:“旧文学衰颓时,因为摄取民间文学或外国文学而起一个新的转变,这例子是常见于文学史上的。”^③鲁迅本人也十分看重民间文化和文艺的作用,他在教育部任职时曾经提议:“当立国民文术研究会,以理各地歌谣,俚谚,传说,童话等;详其意蕴,辨其特性,又发挥而光大之,并辅翼教育。”^④不过,他的倡议得到真正响应,还是在“五四”新文化运动期间。这一时期,有组织、成规模并产生广泛影响地整理歌谣的,是刘半农、周作人等发

① 袁勃:《诗歌的道路》,《新华日报》华北版《新华增刊》,1941年7月7日。

② 胡适:《白话文学史》(上),新月书店,1928年版。胡适的观点其时为不少人所认同,如胡怀琛在其《中国民歌研究》(商务印书馆1925年)中开头就说:“一切诗皆发源于民歌”。

③ 鲁迅:《门外文谈》,见《鲁迅全集》(第六卷),人民文学出版社,1981年版,第95页。

④ 《拟播布美术意见书》,《编纂处月刊》,1913年2月第1卷第1期。

起的歌谣征集运动。^①

1918年2月,北京大学设立歌谣征集处,由沈尹默等四人“分任其事:沈尹默主任一切,刘复担任来稿之初次审订,钱玄同、沈兼士考订方言”;该征集处发布的《北京大学征集全国近世歌谣简章》,对征集歌谣的方法、资格、要求等进行了详细说明,要求“歌辞文俗一仍其真,不可加以润释,俗字俗语亦不可改为官话”。^②不久,周作人加入歌谣征集处,与刘复(半农)一起“担任撰译关于歌谣之论文及记载”。1920年冬,歌谣征集处改为歌谣研究会,并于1922年底开始出版《歌谣》(周刊)。^③

这场歌谣征集运动从发起之时起就明确了两方面的目的:一是对民间歌谣进行系统整理和学术研究,一是为新文学尤其是新诗提供某种滋养。对于后者,当时一些诗人、学者多有表述。郭沫若声称:“抒情诗中的妙品最是俗歌民谣”。^④虽然他的语气不免夸张,却也代表相当一部分人的观点。俞平伯应和说:“其实歌谣——如农歌,儿歌,民间底艳歌,及杂样的谣谚——便是原始的诗,未曾经‘化装游戏’(Sublimation)的诗”,“若按文学底质素看,并找不着诗和歌谣有什么区别,不同的只在形貌,真真只在形貌啊”。^⑤这也正是胡适感到颇为遗憾的原因:“做诗的人似乎还不曾晓得俗歌里有许多可以供我们取法的风格与方法”,“至今还没有人用文学的眼光来选择一番,使那些真有文学意味的‘风诗’特别显出来,供大家的赏玩,供诗人的吟咏取材”。^⑥

周作人在为《歌谣》周刊拟订的《发刊词》中,引用意大利学者卫太尔《北京歌唱》序言里的“根据在这些歌谣之上,根据在人民的真情感之上,一种新的‘民族的诗’也许能产生出来”,指出搜集歌谣的目的之一是“不仅是在表

① 对民间歌谣的征集(采集)与整理,是现代文化、学术和文艺等活动中一项重要内容,不同时期出现了规模不等、目的各异的歌谣征集(采集)活动。这里格外值得一提的是:1938年,西南联大学生刘兆吉在参加学校旅行团从长沙到昆明的迁徙途中(为期近三个月),独自搜集了二千多首歌谣,后整理其中数百首于1946年由商务印书馆出版。

② 《北京大学征集全国近世歌谣简章》(1918年2月1日)。

③ 该刊出至1925年6月停刊,共出97期,增刊1期;曾于1936年由胡适等主持短暂复刊。

④ 郭沫若:《致宗白华》(1920年2月16日),见《三叶集》,亚东图书馆1920年版,第45页。

⑤ 俞平伯:《诗底进化的还原论》,《诗》,1922年1月第1卷第1号。

⑥ 胡适:《北京的平民文学》,《努力周报》增刊《读书杂志》,1922年10月1日第2期。

彰现在隐藏着的光辉,还在引起当来的民族的诗的发展”。^①此前,周作人就已经意识到:“新诗的节调,有许多地方可以参考古诗乐府与词曲,而俗歌——民歌与儿歌——是现在还有生命的东西,他的调子更可以拿来利用”^②;在上述认识的基础上,他进一步提出:“民歌与新诗的关系,或者有人怀疑,其实是很自然的,因为民歌的最强烈最有价值的特色是他的真挚与诚信,这是艺术品的共通的精魂,于文艺趣味的养成极是有益的。吉特生说,‘民歌……有那一种感人的力,不但适合于同阶级,并且能感及较高文化的社会。’这个力便是最足供新诗的汲取的”。^③对于周作人等人看待歌谣的观点,当时就有人称之为“文艺派”:“他们见歌谣音节,颜色,神情,配合的美和别的好诗一样,以研究诗的态度,研究歌谣”。^④不管怎样,他们的观点在当时还是得到了较为普遍的认同的:“我们固不必把新诗建筑于民歌或童谣的基础上,但加以研究观摩,我更相信对于新诗的前途至少也有几分利益和帮助”。^⑤

可以说,对歌谣的文学价值的发掘和对新诗取法歌谣之可能性的探求,一直是这批新诗人极为看重的。以至《歌谣》于1936年复刊时,胡适仍这样说:“我以为歌谣的收集与保存,最大的目的是要替中国文学扩大范围,增添范本。我当然不看轻歌谣在民俗学和方言研究上的重要,但我总觉得这个文学的用途是最大的,最根本的。……我们深信,民间歌唱的最优美的作品往往有很灵巧的技术,很美丽的音节,很流利漂亮的语言,可以供今日新诗人的学习师法”;“我们现在做这种整理流传歌谣的事业,为的是要给中国新文学开辟一块新的园地。这园地里,地面上到处是玲珑圆润的小宝石,地底下还蕴藏着无穷尽的宝矿。聪明的园丁可以徘徊赏玩;勤苦的园丁可以掘下去,越掘的深时,他的发现越多,他的报酬也越大。”^⑥至于新诗如何借鉴民间歌谣,除了周作人提出的“节调”(“调子”)之说外,诗人们还在其他方面进行了深入讨论。譬如,何植三不大同意新诗过分倚重歌谣的“韵”:“现在做新诗的

① 《发刊词》,《歌谣》,1922年12月17日第1号。

② 周作人:《儿歌》“附记”,《晨报》,1920年10月26日。

③ 仲密(周作人):《自己的园地(十一)·歌谣》,《晨报副刊》,1922年4月13日。

④ 卫景周:《歌谣在诗中的位置》,《歌谣周年纪念增刊》,1923年12月17日。

⑤ 青柳:《读〈各省童谣集〉第一册》,《歌谣》,1923年5月27日第20号。

⑥ 胡适:《复刊词》,《歌谣》,1936年4月4日第2卷第1期。

人,不能因为歌谣有韵而主有韵,新诗正应不必计较有韵与否;且要是以韵的方面,而为做新诗的根据,恐是舍本逐末,缘木求鱼罢”,他认为“歌谣所给新诗人的:是情绪的迫切,描写的深刻”。^①所有这些表明,以《歌谣》为核心阵地的征集歌谣运动及相关探讨,并没有流于浮泛,而是颇具学理的深度和实践的意义。

当然,早期新诗人之所以重视歌谣,其取向是复杂的。虽说新诗人们普遍认同的是后来研究者所总结的一点:“民间谣曲从本源上说是一种‘口里活着’的文学,语言上是口语化的,内容上不大受正统道德规范和文人价值规范的约束,因而能给‘白话诗’注入清新活泼的意趣和口语化、现实化的品格”^②,但这种语言、风格的潜力还只是他们关注的一个方面,从另一方面来说他们或许更注重歌谣的“民间”特性,进而言之即是一种民众性、平民性。比如,当时孙俚工就如此评价歌谣征集运动:“这种运动的成绩很有客观……可以算是民众文学勃兴的福音,将来的成功不可限量”。^③孙俚工做出的“民众文学”的判定可谓颇具代表性,应和着当时调子不低的“诗是平民的”(如周作人、俞平伯等)的呼声。1922年12月31日出刊的《歌谣》第3号连载了常惠《我们为什么要研究歌谣》一文,开篇就说:“现在文学的趋势受了民间化了”,“歌谣是民俗学中的主要分子,就是平民文学的极好材料。我们现在研究他和提倡他,可是我们一定也知道那贵族的文学从此不攻而破了”^④,在这一表述的背后实则隐含着诗歌之平民与贵族的观念分野。

一直到1940年代,钟敬文在认定歌谣与诗的紧密联系(“歌谣不但是诗的母体,而且永远是它的乳娘”)时,仍然格外强调前者的“民间”性质:“我们诗歌史上,许多重要体式的来源,大都可以或必需追溯到民间的制作那里去。歌谣差不多是我们一切诗歌体式的发源地。在另一方面,民间韵语对于一般诗人作品在词语等方面的影响也是很深重的”,“现在,我们一部分先进的诗人和理论家正在想竭力造成一种真正的民族风格的诗篇。为要达到这种目

① 何植三:《歌谣与新诗》,《歌谣周年纪念增刊》,1923年12月17日。

② 王光明:《现代汉诗的百年演变》,河北人民出版社,2003年版,第84页。

③ 俚工(孙俚工):《最近的中国诗歌》,《星海》(上),商务印书馆,1924年版。

④ 常惠:《我们为什么要研究歌谣》,《歌谣》,1922年12月31日第3号。

的,深入地学习民间制作的表现法,甚至于摄取它的某些情趣或题材,是很必要的”;尽管钟敬文十分留意歌谣的艺术风格和形式特点(“在歌谣形式上那些优美的特征中,尤其值得我们注意的,是音节上的谐美……这一点,是值得今天的新诗人们特别注意的”),但他显然更看重歌谣背后的“民众”的生活状态和精神蕴涵:“歌谣是一种野生的诗。它是一种发散着特殊的光彩和芬芳的艺术”,“民众的一般诗作,跟他们的生活形式和精神态度相照应,跟他们的诗学传统和传递过程相关联,那形式上的主要特征,是质朴,是明快,是简练。它没有奢侈的装饰,没有故意的朦胧,没有那种厌人的拖泥带水,或可笑的忸忸怩怩”。^①

这实际上暗示着新诗人们在取法歌谣进行创作时的两种不同向度:或偏重于语言形式的借镜,或偏重于民间精神内涵的探掘与汲取。不过,在后来种种取法歌谣的实践过程中,对民间艺术形式的挪用或对民间精神内涵的诠释和发挥,均不同程度地出现了变异或转移。

在“五四”时期,积极投身于诗歌歌谣化实践或其诗歌有明显歌谣化倾向的诗人,有周作人、刘半农、俞平伯(代表作《吴声恋歌十解》)、刘大白(代表作《卖布谣》)、沈玄庐(代表作《十五娘》)等,其中以刘半农用心用力为最。

周作人向来重视儿歌的搜集、整理和制作,他的《儿歌》一诗便有着鲜明的儿歌特征:

小孩儿,你为什么哭?
你要泥人儿么?
你要布老虎么?
也不要泥人儿,
也不要布老虎。
对面杨柳树上的三只黑老鸹,
哇儿哇儿的飞去了。

^① 钟敬文:《诗和歌谣》,钟敬文:《兰窗诗论集》,北京师范大学出版社,1993年版,第126页及以下。

童稚的语气、简单的语词、反复的句式,活脱脱的一首“儿歌”。他为刘半农《瓦釜集》所作的序歌,就是一首地道的“用绍兴方言”写成的歌谣:“半农哥呀半农哥,侬真唱得好山歌,一唱唱得十来首,侬格本事直头大”,虽有戏拟的意味,却也显示了他们这群人对歌谣入诗的极大兴致。

刘半农的《瓦釜集》的确是当时新诗中的大胆之作。作为“五四”时期歌谣征集运动的主要推动者之一,刘半农对歌谣的价值有系统的认识:“研究歌谣,本有种种不同的趣旨:如顾颉刚先生研究《孟姜女》,是一类;魏建功先生研究吴歌声韵类,又是一类;此外,研究散语与韵语中的音节的异同,可以别归一类;研究各地俗曲音调及其色彩之变递,又可以另归一类;……如此等等,举不胜举,只要研究的人自己去找题目就是。”在此基础上,他明确提出:“我自己的注意点,可始终是偏重在文艺的欣赏方面的。”^①他还十分形象地描述歌谣的特殊意义:“我以为若然文艺可以比作花的香,那么民歌的文艺,就可以比作野花的香。要是有时候,我们被纤丽的芝兰的香味薰得有些腻了,或者尤其不幸,被戴春林的香粉香,或者是 Coty 公司的香水香,薰得头痛得可以,那么,且让我们走到野外去,吸一点永远清新的野花香来醒醒神罢。”^②这也正是刘半农勉力搜集其家乡江阴的民歌和创作《瓦釜集》的动机。

《瓦釜集》包括两个部分:前半部分是 22 首刘半农自己创作的歌谣,分为“情歌”、“农歌”、“悲歌”、“渔歌”、“船歌”、“牧歌”、“滑稽歌”等多种类型,每首之后有对歌中方言字句的详细解释;后半部分是 19 首“手攀杨柳望情哥词”,乃刘半农自认为所搜集民歌中“最有趣味的”,多为青年男女间表达“私情”的情歌。整部诗集从语汇到句式都散发着朴质的乡野之气,特别是刘半农“用江阴方言”创作的那些歌谣,近于原汁原味。《瓦釜集》出版后,虽然刘半农做好了“正对着一阵笑声,骂声,唾声的雨”的准备^③,但其实获得了相当积极和肯定的反应。其中有一位署名“渠门”的读者写信给予了极高的评价:“你是在中国文学上用方言俚调作诗歌的第一人,同时也是第一个成功者”,“你在江阴方言与‘四句头山歌调’两重限制之下,而能很自如的写一些使人

① 刘半农:《国外民歌译·自序》,北新书局,1927 年版。

② 刘半农:《瓦釜集》,北新书局,1926 年版,第 89 页。

③ 刘半农:《瓦釜集·代自序》,北新书局,1926 年版,第 4 页。

心动的情歌,使人苦笑滑稽歌,使人不忍卒读的女工歌,使人潇然神往的车夜水歌,你的颇大的文艺天才,使我不得不承认是一个‘诗人’”。^①

与《瓦釜集》同年面世的《扬鞭集》中,也收录了刘半农自己创作的十多首山歌和“拟儿歌”。此外,该诗集中还有不少诗作潜在地受到了歌谣的影响,如被赵元任谱曲的《教我如何不想她》,其情调、韵味无不浸润着歌谣的熏染;而《一个小农家的暮》展现的具有浓郁、纯朴乡村气息的景象,简直就是一曲舒缓宁静的牧歌:

她在灶下煮饭,
新砍的山柴
必剥剥的响。
灶门里嫣红的火光,
闪着嫣红的脸,
闪红了她青布的衣裳。

他衔着个十年的烟斗,
慢慢地从田里回来;
屋角里挂去了锄头,
便坐在稻床上,
调弄着只亲人的狗。

他还踱到栏里去,
看一看他的牛,
回头向她说:
“怎样了——
我们新酿的酒?”

^① 渠门:《读瓦釜集以后捧半农先生》,《北新》,1926年第1卷第9期。

门对面青山的顶上
松树的尖头，
已露出了半轮的月亮。

孩子们在场上看着月，
还数着天上的星：
“一，二，三，四……”
“五，八，六，两……”

他们数，他们唱：
“地上人多心不平，
天上星多月不亮。”

《扬鞭集》出版后也广受赞誉，赵景深、李荐依等写专文评介。以至 1930 年代沈从文总结说：“刘复在诗歌上试验，有另外的成就……他有长处，为中国十年来新文学作了一个最好的试验，是他用江阴方言，写那种方言山歌，用并不普遍的文字，并不普遍的组织，唱那为一切成人所能领会的山歌，他的成就是空前的……用微见忧郁却仍然极其健康的调子，唱出他的爱憎，混和原始民族的单纯与近代人的狡猾，按歌谣平静从容的节拍，歌热情郁悱的心绪，刘半农写的山歌，比他的其余诗歌美丽多了”。^① 借此沈从文还举出他本人搜集的湘西民间歌谣的例子，认为：“关于叠字与复韵巧妙的措置，关于眩目的观察与节制的描写，这类山歌，技术方面完成的高点，并不在其他古诗以下。对于新诗有所写作，欲从一切形式中去试验，发现，完成，使诗可以达到一个理想的标准，这类歌谣可取法处，或较之词曲为多的”。^② 这也促使沈从文沿着刘半农等人的路子，自觉地将民间歌谣引入新诗，成为 1930 年代新诗取法歌谣的有力践行者。

① 沈从文：《论刘半农〈扬鞭集〉》，《文艺月刊》，1931 年 2 月第 2 卷第 2 号。

② 沈从文：《论刘半农〈扬鞭集〉》，《文艺月刊》，1931 年 2 月第 2 卷第 2 号。

沈从文从1920年代中期开始,有计划地对其故乡湘西的民间歌谣进行收集和整理,寄居北京的他多次委托表弟代为搜集、抄录家乡镇筴(即凤凰县城)的山歌,并整理后以《筴人谣曲》、《筴人谣曲选》为题,先后连载于《晨报副刊》。这些歌谣发表时,沈从文不仅写了“前文”,详细介绍其对歌谣发生兴趣及搜集歌谣的过程,而且为每首歌谣配置了长短不一的说明文字。在沈从文看来,这些歌谣“类乎芹菜萝卜的不值钱的土仪”和“肥壮的”“大红薯”^①,包含了丰富的地方风俗和乡民天然质朴的情感。除搜集、整理民间歌谣外,沈从文甚至设想,“在一两年内能得到一点钱,转身去看看,把我们那地方比歌谣要有趣味的十月间还惟原时酬神的喜剧介绍到外面来。此外还有苗子有趣的习俗,和有价值的苗人的故事。我并且也应把苗话全都学会,好用音译与直译的方法,把苗歌介绍一点给世人”。^②

基于大量的歌谣搜集,沈从文认为:“在赞美裸着样自然的一切时,用朴质的谣曲较之更文雅一点的诗歌是尤其适当”。^③这样,对湘西民间歌谣满怀热情的搜集与整理,极大地影响了沈从文的诗歌创作,这种影响主要体现在两个方面:其一,湘西民间歌谣中浓郁的苗族风土人情,成为沈从文诗歌的题材、主题乃至情调的重要来源;其二,沈从文因受民间歌谣的耳濡目染,其诗作常常借用或转化歌谣的某些表达方式,从而形成了一种清新、别致的风格和笔法。

可以看到,沈从文在整理、发表《筴人谣曲》、《筴人谣曲选》期间所写的诗,受民间歌谣的影响最为明显。其中,《乡间的夏》这一“与诗约略相似(一律用中国字,一样的用了点韵)的东西”,被沈从文命名为“镇筴土话”,和《镇筴的歌》这首诗一道,确乎是以方言对乡村景象和对白的直录,其间还夹杂着镇筴山歌;《春》采用了类于山歌的男女对唱的形式,有些段落即是原汁原味的山歌;《还愿》系“拟楚辞之一”,《伐檀章今译》是用镇筴“土音”对《诗经·

① 沈从文:《筴人谣曲·前文》,《沈从文全集》(第十五卷),北岳文艺出版社,2002年12月版,第19—20页。

② 沈从文:《筴人谣曲·前文》,《沈从文全集》(第十五卷),北岳文艺出版社,2002年12月版,第20页。

③ 沈从文:《筴人谣曲·前文》,《沈从文全集》(第十五卷),北岳文艺出版社,2002年12月版,第17页。

伐檀》的“试译”，《黄昏》照搬了苗族男女在黄昏“分手时节对唱的歌”——这些，都是沈从文有意对歌谣的模仿或改写之作，诗中有不少是对苗人生活风习和场景的原生态的描绘。

与上述有意识的仿写或改写相应，沈从文这一时期诗中的乡村题材十分突出。沈从文一向自称“乡下人”，早年的乡村生活不仅是他小说素材的“仓库”，也成为他诗之思的不竭源泉。例如，《薄暮》以活泼的笔调、富于情趣的画面，写月下的乡野：“一块绸子，灰灰的天！ / 贴了小的‘亮圆’；—— / 白纸样剪成的‘亮圆’！ / 我们据了土堆， / 头上草虫乱飞”；《月光下》也是对月下乡村风景的生动刻画：“月儿穿上云的衣裳我便不动了， / 大家歇歇你不跑时我也不跑： / 我同蚱蜢愿自来静静的接禾上露水， / 老头儿鹭鸶却一翅飞去真是见神见鬼”，诗中的“接禾上露水”、“老头儿鹭鸶”、“见神见鬼”等说法给人奇异之感，押韵的长句式和戏谑的语气无疑沾染了歌谣的味道。而从诗的形式来说，沈从文的诗歌也留有民间歌谣的痕迹。湘西民间歌谣不管是“单歌”还是“对唱歌”，对话的特征都十分明显，这一点似可用来解释沈从文诗歌中对话（倾诉）语气、对话形式或对话段落大量出现的原因。还有湘西的许多方言词汇，如“亮圆”、“不有”、“横顺”、“当到”、“希奇”等，以及一些口语化表达的羼入，则为沈从文的诗歌平添了一丝拙朴的情趣。

值得一提的是，纵观新诗在前二十年的创作历程可以发现，因重视民间歌谣而兴起的“方言”入诗，几乎形成了新诗的一个小小的传统。不仅上述看重歌谣的诗人致力于此，而且一些文人化色彩较浓的诗人也多有尝试，如新月派诗人中徐志摩的硃石方言诗系列、蹇先艾早期带着浓重贵州方言的诗作、闻一多的夹杂鄂东方言的部分诗作，在当时从一个侧面补充了新月派诗人关于新诗格律（特别是语调）的讨论和实践，并开启了其后诸如卞之琳的“戏拟”（parody）等技法。当然，对于中国新诗而言，并不存在能够成为普遍法则的“方言”写作（实则直接用方言写作的局限很大），“方言”更多地是作为一种实现变化（缩减、削弱或重组）的方式被征用，潜在地形成了诗歌风格、音调的一道底色。很多时候，“方言”是在隐喻的意义上受到诗人们的青睐的，因为它首先意味着颠覆——对于以雅言为根底的诗学体系的颠覆。

第二节 新歌谣和《王贵与李香香》

如果说从刘半农到沈从文的取法于歌谣的诗歌创作,体现的是新诗中偏重于以歌谣丰富语言形式的一种努力^①,那么 1930 年代之后,还有另一种对待歌谣的态度和方式,表现出了强劲的态势。随着历史情势的变化,后者的影响逐渐扩大,直至 1940 年代中后期,一种新的诗歌体式——民歌体——得以最终确立,并在其后一个时期里占据了新诗诗体的主流。

成立于 1932 年、前后活动时间不到五年的中国诗歌会^②,无疑是 1930 年代在推行诗歌歌谣化方面最不遗余力、且产生了广泛影响的群体。该会成立后次年创办的会刊《新诗歌》,在创刊号的《发刊诗》(穆木天执笔)中如此倡议:

我们要用俗言俚语,
把这种矛盾写成民谣小调鼓词儿歌,
我们要使我们的诗歌成为大众歌词,
我们自己也成为大众的一个。

可以说这一倡议既是他们创作诗歌的标准,又是他们共同努力的方向。

① 这方面的突出例子还可举出朱湘,他的《采莲曲》、《摇篮歌》等留有歌谣的印迹。而在当代,或许仅有昌耀(曾编选青海民歌集《花儿与少年》)、海子(钟情于西班牙诗人洛尔加的谣曲)等少数诗人沿此路向汲取歌谣,如昌耀的《边城》(1957):“边城。夜从城楼跳将下来/踟蹰原野。//——拜噶法,拜噶法,/你手帕上绣着什么花?//(小哥哥,我绣着鸳鸯蝴蝶花。)//——拜噶法,拜噶法,/别忙躲进屋,我有一件/美极的披风!//我从城垛跳将下来。/跳将下来跳将下来踟蹰原野。”海子的《亚洲铜》(1984):“亚洲铜,亚洲铜/祖父死在这里,父亲死在这里,我也将死在这里/你是唯一的一块埋人的地方//亚洲铜,亚洲铜/爱怀疑和爱飞翔的是鸟,淹没一切的是海水/你的主人却是青草,住在自己细小的腰上,守住野花的手掌和秘密”。

② 关于中国诗歌会解散的时间,一说是 1936 年(“1936 年……春天,中国左翼作家联盟解散,中国诗歌会也随之解散”,见范泉主编:《中国现代文学社团流派辞典》,上海书店,1993 年版,第 85 页),一说是 1937 年(“一九三六年春,中国左翼作家联盟解散后,中国诗歌会并未宣告解散。……一九三七年四、五月间,经过筹备的中国诗人协会终于在上海正式成立了……中国诗人协会的成立,即宣告了中国诗歌会的解散”,见贾植芳主编:《中国现代文学社团流派》下卷,江苏教育出版社,1989 年版,第 832—833 页)。

对于这些积极投身于革命的诗人来说,以歌谣充实甚至取代诗歌的愿望是那么迫切:“时代的不住的变化,使我们感到诗歌之歌谣化是一天比一天必要了”,“歌谣的创作,总是我们的努力之主要的方向之一”。^①

中国诗歌会诗人们创作的主要目标和动力在于诗歌的“大众化”,包括诗歌内容和形式的“大众化”。他们将形式的“大众化”理解为对民间歌谣和旧形式的利用:“事实上旧形式的诗歌在支配着大众,为着教养、训导大众,我们有利用时调歌曲的必要……所以,不妨是:‘泗洲调’、‘五更叹’、‘孟姜女寻夫’……”他们认为:“采用歌谣的形式——歌谣在大众方面的势力,和时调歌曲一样厉害,所以我们可以采用这些形式”。^② 1934年6月,《新诗歌》还推出了一期“歌谣”专号,提出“借着普遍的歌谣、时调诸类形态,接受他们普及、通俗、朗读、讽诵的长处,引渡到未来的诗歌”的构想^③,由此更明确和强化了中国诗歌会诗人们“新诗歌谣化”的意愿。不仅如此,他们还从理论上探讨诗歌谣化的原理与方法,其中最为系统的是王亚平的长文《中国民间歌谣与新诗》,该文从“民间歌谣是新诗的摇篮”、“歌谣的音节美”、“民间歌谣的创作形式”、“中国歌谣与西洋歌谣之特色”、“中国新诗与歌谣的合流”五个方面^④,全面阐述了作者对民间歌谣与新诗之关系的看法,颇具代表性。

中国诗歌会的主要成员均积极投身于歌谣化诗歌的创作,产出了大量歌谣体或歌谣化特征十分明显的作品,如蒲风的《牧童的歌》、《摇篮歌》、《行不得呀哥哥》,穆木天的《外国士兵之墓》,任钧的《妇女进行曲》、《祖国,我要永远为你歌唱》,杨骚的《鸡不啼》,王亚平的《两歌女》、《车夫曲》,石灵的《现代民歌》、《新谱小放牛》,温流的《打砖歌》、《搭棚工人歌》,柳倩的《舟子谣》、《救亡歌》,林木瓜的《新莲花》,叶流的《国难五更调》,宋寒衣的《南洋谣》等。其中《现代民歌》、《新谱小放牛》、《新莲花》、《国难五更调》、《南洋谣》是典型的旧曲“新谱”或新唱。即便是一些没有采用歌谣之调的诗作,也因其整齐的句式、铿锵的节奏和通俗的语言而显出歌谣化倾向:

① 穆木天:《关于歌谣之制作》,《新诗歌》,1934年6月第2卷第1期。

② 同人等:《关于写作新诗歌的一点意见》,《新诗歌》(旬刊),1933年2月第1卷第1期。

③ 《我们底话》,《新诗歌》,1934年6月第2卷第1期。

④ 王亚平:《中国民间歌谣与新诗》,收入王亚平等:《新诗源》,中华正气出版社,1943年2月版。

青纱帐，
新的青纱帐！
咱们钢的城墙！
守住咱们的田地，
守住咱们的家乡；
咱们要用血，用肉，
让它长得坚固，久长；
……

（温流《青纱帐》）

不过，虽然穆木天曾希望“诗歌之歌谣化是要去采用活的歌谣形式”^①，但其实中国诗歌会诗人的很多作品，在总体上对歌谣的套用较为随意和表面，未能考量歌谣与主题的恰适与否，因而难免趋于简单化乃至公式化。诚如朱自清后来总结的：“歌谣以重叠为生命，脚韵只是重叠的一种方式。从史的发展上看，歌谣原只要重叠，这重叠并不一定是脚韵；那就是说，歌谣并不一定要用韵。韵大概是后起的，是重叠的简化。现在的歌谣有又用韵又用别种重叠的，更可见出重叠的重要来。重叠为了强调，也为了记忆”。^②然而，由于过分倚重歌谣的这些特点，中国诗歌会的歌谣化作品在形式上显得有些单调：无节制的复沓、铺排，直抒胸臆的宣泄和高亢的“歌唱”姿势（有不少作品的标题即带有“歌唱”字眼），由此某些看似有力的表达往往流于空泛，缺乏真正的震撼力。

另一方面，中国诗歌会诗人企求借歌谣来推动某种“新诗歌”产生的意愿，极大地受制于其诗歌的内容和主题。他们为自己“新诗歌”的内容规定了“三种要件：（一）理解现制度下各阶级的人生，着重大众生活的描写；（二）有刺激的，能够推动大众的；（三）有积极性的，表现斗争或组织群众的”。^③这些规定，在他们的相当部分作品中得到了实行。他们以歌谣着力表现底层民

① 穆木天：《关于歌谣之制作》，《新诗歌》，1934年6月第2卷第1期。

② 朱自清：《歌谣里的重叠》，《华北日报·俗文学》（周刊），1948年1月2日第27期。

③ 同人等：《关于写作新诗歌的一点意见》，《新诗歌》（旬刊），1933年2月第1卷第1期。

众深重苦难或展示革命斗争宏大场面的做法,似乎正合了同一时期胡适在《〈歌谣周刊〉复刊词》中所期待的:“现在高喊‘大众语’的新诗人若想做出这样有力的革命歌,必须投在民众歌谣的学堂里,细心静气的研究民歌作者怎样用漂亮朴素的语言来发表他们的革命情绪”;胡适还特地提到一首明代末期的革命歌谣,说“真不能不诚心佩服三百年前的‘普罗文学’的技术的高明”。^①不过,中国诗歌会诗人大多只是视歌谣为工具,缺乏对字句的锤炼,其作品中歌谣形式可能带来的语感意味,往往被强大的革命斗争主题所淹没,因此难掩直白、粗疏之弊。

作为当时左翼文学运动的一部分,中国诗歌会所推行的“新诗歌谣化”及其创作的颇具时效性的作品产生了很大的反响,并助长了诗歌大众化、通俗化趋势的蔓延。中国诗歌会解散后,部分成员以《高射炮》(王亚平等编辑)、《时调》(穆木天等编辑)、《中国诗坛》(蒲风等主编)等刊物为阵地,继续倡导歌谣化创作。譬如《高射炮》创刊号(1937年8月)的编者后记里说:“本刊打算运用鼓词、小调、唱本、民谣种种形式,写出抗战历程中新闻式的诗歌,贡献给鉴赏力较低的大众”。抗战爆发之初,创刊于上海的《救亡日报》从第5期起,辟出版块刊载套用“唱春调”、“五更调”、“孟姜女调”、“凤阳歌”等曲调,填进有关抗战内容的作品,穆木天、王亚平、辛劳、包天笑等参与了制作,各地以民谣、山歌、儿歌调子创作反映抗战的歌谣蔚然成风。1938年3月,全国文协发出“文章下乡,文章入伍”号召后,一股以通俗易懂、服务抗战为目的,用民歌和鼓词、唱本、快板等进行创作的浪潮蓦然高涨了起来,甚至出现了像柯仲平的《边区自卫军》、《平汉铁路工人破坏大队的产生》和老舍用鼓词写成的《剑北篇》之类的长篇巨制。

此际的借鉴民歌和鼓词、唱本等旧形式带有很强的即时性,其重心在于宣传抗战、鼓舞士气。这种“旧瓶装新酒”之举,在1940年代的“民族形式”讨论中受到了称赞:“将以大众为主体的抗战建国新内容与民间文艺的旧形式相结合,通过批判的运用道程而引出的,不是内容的被歪曲被桎梏,而是形式

^① 胡适:《复刊词》,《歌谣》,1936年4月4日第2卷第1期。

的被扬弃被改造”^①,并一直延续到1940年代解放区的诗歌创作之中。^②由于政策的引导以及各级政权的大力动员,解放区“用群众运动的方式,开展了工农兵群众性的新歌谣的创作运动。所谓‘新歌谣’就是在民间传统歌谣形式中注入革命的内容,以达到宣传、教育、普及革命思想的目的。歌颂革命、革命政党、政权、领袖与军队,就成为新歌谣的基本主题”。^③这些,与中国诗歌会及其后种种对待歌谣的态度和方式是一脉相承的。

这里有必要提及对解放区诗歌发展不可或缺的两个背景。一是一股新的搜集民歌风气的兴起:1939年3月,延安鲁迅艺术学院音乐系学生发起成立“民歌研究会”(后更名“中国民间音乐研究会”),其主要任务是民歌的采集、出版和研究;他们先是在延安周边进行民歌采集活动,随后采集范围扩大到河北、山西以及陕西各地,在数年间整理或出版了《绥远民歌集》等民歌集近20种。^④如此大规模的民歌采集活动,虽然其主旨在于保存民间音乐资料,但对推动解放区的歌谣化创作实在功不可没。另一个是新秧歌剧的演出:由延安鲁艺组织的秧歌队多次深入各地进行演出,他们采用当地群众所“喜闻乐见”的秧歌、花鼓、小车、旱船等形式,加入现实生活和革命斗争的内容,受到了普遍的热烈欢迎并带动了群众的积极参与,于是“秧歌成了既为工农兵群众所欣赏而又为他们所参加创造的真正群众的艺术行动”。^⑤自兹之后,“走向民间”便成为解放区文艺增强自身影响力、与时代主题结合的必然之途。李季的《王贵与李香香》正是在这样的背景下脱颖而出。

《王贵与李香香》是诗人李季在生活 and 创作共同“走向民间”的产物,甫一问世即得到交口称赞。这首诗最初以《太阳会从西边出来吗?——三边民间革命故事》为题发表在1946年夏的《三边报》上,同年9月在《解放日报》连载后不久,时任中共中央宣传部长的陆定一就在该报发表专文予以肯定,认

① 向林冰:《论“民族形式”的中心源泉》,《大公报》(重庆)副刊《战线》,1940年3月24日。

② 对此有所跟进但略为不同的是,在1940年代“国统区”,倍受关注的歌谣体讽刺诗集——袁水拍的《马凡陀山歌》(1944),辛辣嘲讽了当时荒诞、腐败的社会现实,其以歌谣反映和介入现实的路数与中国诗歌会的作品无异,但它的笔锋犀利而不失诙谐(有别于后者高亢的控诉语气),虽然难免有油滑之嫌。

③ 参阅钱理群等:《中国现代文学三十年》(修订本),北京大学出版社,1998年版,第454页。

④ 参阅王培元:《抗战时期的延安鲁艺》,广西师范大学出版社,1999年版,第142—146页。

⑤ 周扬:《表现新的群众的时代——看了春节秧歌以后》,《解放日报》,1944年3月21日。

为它“用丰富的民间语汇来做诗,内容形式都好的”,是一次“新民主主义文艺运动对于封建的买办的反动的文艺运动的胜利”,并以此呼吁“革命的文艺”“学会自己的民族形式”。^①随后,这首长诗的单行本被周而复收入其主编的“北方文丛”,由香港海洋书屋出版,郭沫若和周而复分别为之写了序言与后记。郭沫若在序言中称他从这首长诗“看出了天足的美,看出了文学的大翻身”,是“由人民意识中发展出来的人民文艺”^②;周而复指出该诗“从第一行起,到最后一行,洋溢着丰富的群众的感情,生动而有地方色彩,作者给我们描绘出一幅边区土地革命时的农民斗争图画”,把它赞为“中国土壤里生长出来的奇花,是人民诗篇的第一座里程碑”。^③钟敬文在稍后的评论中也高度评价了这首长诗,他将该诗的意义概括为几个方面:“它反映了中国历史转换期的伟大现实;它完成了我们多年来所期望的艺术和人民的深密结合;它创立了一种诗歌的新型范”。^④由此,人们期待已久的真正的民歌体新诗应运而生。

实际上,《王贵与李香香》取得成功的原因之一在于,它巧妙地将三种主题元素——爱情、复仇、革命斗争——糅合在一起,确切地说,就是将普通老百姓所“乐见”的爱情和复仇主题,恰如其分地融入到当时历史情势所需要的“革命”主题之中,前者的曲折最终通向后者的胜利并借此烘托后者的必然性。全诗共分三部十三章,展现了贫苦农民的解放和革命斗争胜利之间的血肉联系。正如钟敬文留意到的,这首长诗虽说是“道地的民谣”,但诗中“白军”、“革命”、“同志”、“平等”、“赤卫军”、“少先队”、“自由结婚”等等新词的运用,开辟了民谣的“新”境界。^⑤这也符合解放区一贯的对“新歌谣”创作的要求。

当然,这首长诗更值得关注的是它的体式,它通篇采用了流行于陕北民

① 陆定一:《读了一首诗》,《解放日报》,1946年9月28日。

② 此序言亦载1947年3月12日《华商报》。

③ 引自李季为编:《李季作品评论集》,时代文艺出版社,1986年版,第10—12页。

④ 钟敬文:《谈〈王贵与李香香〉——从民谣角度的考察》,原载香港《海燕》1948年5月号,引自《兰窗诗论集》,北京师范大学出版社,1993年版,第233页。

⑤ 钟敬文:《谈〈王贵与李香香〉——从民谣角度的考察》,引自《兰窗诗论集》,北京师范大学出版社,1993年版,第238页。

间歌谣中的“信天游”，这种两行一节的形式有效地将古老的比、兴手法吸纳到诗里并有机地结合在一起，从而极大地增强了诗感染力，同时其具有亲和力的民歌体式扩大了受众的范围：

山丹丹开花红姣姣，
香香人材长得好。

一对大眼水汪汪，
就像露水珠在草上淌。

二道糜子碾三遍，
香香自小就爱庄稼汉。

地头上沙柳绿葱葱，
王贵是个好后生。

身高五尺浑身都是劲，
庄稼地里顶两人。

玉米开花半中腰，
王贵早把香香看中了。

小曲好唱口难开，
樱桃好吃树难栽；

交好的心思两人都有，
谁也害臊难开口。

尽管钟敬文认为长于抒情的“信天游”被用在长篇叙事诗里存在单调的

弱点(“在必要的地方,突破只以两句为单位去安排语意和押韵的惯例,特别在整段叙事的地方要避免连用比兴法”),但他仍然觉得这首长诗“在词汇上、语句上,都是非常大众化而又艺术化的”,“各方面都跟自然的民谣那样神形毕肖”;他尤其盛赞了诗的音节:“它不但比那些欧化新诗的音节更自然,也比那些传统旧诗的音节更活泼。它没有固定的平仄,没有刻板的音步和抑扬,可是吟咏起来却使人感到一种奇异的美妙。它是作者灵巧地应用了许多能构成悦耳的音响元素创造出来的。叠音、半谐音、句尾韵、句中韵以及那些相当合理的传统腔调……这一切造成了这篇划时期的长篇叙事诗的音乐效果”。^① 这种形式上的圆熟克服了自1930年代中国诗歌会以来,众多书写“革命”主题的歌谣化诗歌生硬、粗糙的毛病,使全诗达到了“自然”、自如的状态。

总之,《王贵与李香香》因其形式与内容的“完美”结合,而成为1940年代乃至整个新诗历史上民歌体新诗的典范之作。由于受它的影响,在解放区用民歌体创作长篇叙事诗蔚然成风。其中,有一首比《王贵与李香香》晚几年面世、常被一并提及的长诗《漳河水》(1949)也得到了瞩目。这部长诗通过三个女性的不同命运,揭示了妇女解放与“革命”胜利的依存关系。该诗的作者阮章竞曾有创作长篇“俚歌故事”《圈套》的经验,在《漳河水》中,他娴熟地调用了流传在漳河两岸的许多民间小曲,如“开花调”、“刮野鬼”、“梧桐树”、“绣荷包”、“打寒虫”、“大将”、“一铺滩滩杨树根”等(《漳河水·小序》),“在艺术表现上……比之《王贵与李香香》单用信天游形式,更自由灵活,富于变化”^②:

漳河水,九十九道湾,
漳河流水唱的欢:
桃花坞,长青树,
两岸踏成康庄路,

① 钟敬文:《谈〈王贵与李香香〉——从民谣角度的考察》,引自《兰窗诗论集》,北京师范大学出版社,1993年版,第234、235、237页。

② 见钱理群等:《中国现代文学三十年》(修订本),北京大学出版社,1998年版,第456页。

千年的古牢冲坍了！
万年的铁笼砸碎了！
自由天飞自由鸟，
解放了的漳河永欢笑！

值得一提的是，作为解放区文学特色之一的民歌体，进入1950年代后被当作新诗发展的一个主要方向得到强力推进，其极端表现便是1958年的“新民歌运动”。这场运动所展现的以民歌趋附现时意识形态的状态，显然是1930年代中国诗歌会歌谣化创作、1940年代解放区“新歌谣”制作和民歌体新诗创作的延续，其中隐含着深刻的诗学及超乎诗学之外的症结性难题，凸显了新诗与民间歌谣之关系的内在困境。

考察新诗史不难发现，自1930年代起，新诗对歌谣的征用因其现实意识的增强而一直试图解决两方面的问题：一是如何评估“五四”以来新诗的历史成就进而确定新诗的未来发展方向，一是不断调整民间歌谣（及渗透于其中的平民意识、现实意识）在新诗中的位置从而使之更具合法性。就前一问题而言，新诗的价值和前途在1930年代即受到质疑：与“五四”时期新诗在“旧—新”（或“传统—现代”）框架中受到的质疑不同，1930年代新诗受到的质疑主要来自大众化诗学观念，按照这种观念，“五四”以来的新诗显示出越来越脱离大众的趋向，乃是因为它存在着两种弊端——过于欧化（洋化）和过重的知识分子气（文人气）。^①在这种观念的引导下，源于民间的、在内容和形式上经过改造（以更加贴近大众）的歌谣，就成了消除上述两种弊端并由此使新诗步入健康发展之途的“良方”。1930年代及其后沿着大众化这一路向推进的历次新诗歌谣化举动，均体现了鲜明的让新诗走向民间、趋于平民化的意图，这一过程中无疑有许多值得检讨的议题。

可以看到，相较于1920—1930年代刘半农、沈从文等偏重于从新诗内部形式发掘歌谣的意义，1930—1940年代中国诗歌会和李季等更愿意从新诗的

^① 例如《中国诗歌会缘起》中说：“一般的人闹着洋化，一般人又还只是沉醉在风花雪月里……把诗歌写得与大众十万八千里，是不能适应这伟大的时代的”。

外部关系开掘歌谣的价值。不过,尽管上述诗人想像歌谣及其与新诗之联系的方式和取向不同,但其实他们都是以对歌谣的潜在功能的期许为前提的,他们对歌谣入新诗的缺陷的认识不充分均须予以省思。在此,朱自清关于歌谣及歌谣与新诗之联系的谈论颇具代表性,有助于辨析新诗与歌谣发生关联的可能性和限度。

对歌谣素有研究的朱自清虽然承认^①：“新诗虽然不必取法于歌谣，却也不妨取法于歌谣，山歌长于譬喻，并且巧于复沓，都可学”，“我们主张新诗不妨取法歌谣，为的是使它多带我们本土的色彩；这似乎也可以说是利用民族形式，也可以说是在创作‘一种新的“民族的诗”’”^②；但同时他也指出，“从新诗的发展来看，新诗本身接受的歌谣的影响很少”，即便是作出《瓦釜集》的刘半农和作出《吴声恋歌十解》的俞平伯，也“只是仿作歌谣，不是在作新诗”。^③因此更多时候他表达的是某种疑虑：“歌谣以声音的表现为主，意义的表现是不大重要的。所以除了曾经文人润色的以外，真正的民歌，字句大致很单调，描写也极简略、直致，若不用耳朵去听而用眼睛去看，有些竟是浅薄无聊之至。固然，用耳朵听，也只是那一套的靡靡的调子，但究竟是一件完成（整）的东西；从文字上看，却有时竟粗糙得不成东西。”^④他甚至认为：“歌谣的音乐太简单，词句也不免幼稚，拿它们做新诗的参考则可，拿它们做新诗的源头，或模范，我以为是不够的”。^⑤朱自清看到歌谣可取之处的同时，更意识到了歌谣及其入新诗的不足。

与朱自清持相似观点的是梁实秋，他把 1920 年代的歌谣征集运动视为一种浪漫主义举动：“歌谣因有一种特殊的风格，所以在文学里可以自成一

① 朱自清于 1929 年春在《大公报·文学周刊》上连续两期发表《中国近世歌谣叙录》，同年暑假过后在清华大学开设“歌谣”课程，讲稿后来编成专书《中国歌谣》（分为六章：《歌谣的释名》、《歌谣的起源与发展》、《歌谣的历史》、《歌谣的分类》、《歌谣的结构》、《歌谣的修辞》）。

② 朱自清：《真诗》，作于 1943 年，见《新诗杂话》，三联书店，1984 年版，第 87、88 页。

③ 朱自清：《真诗》，作于 1943 年，见《新诗杂话》，三联书店，1984 年版，第 81、79 页。

④ 朱自清：《罗香林编〈粤东之风〉序》，《民俗》周刊，1928 年 11 月 28 日第 36 期。

⑤ 朱自清：《唱新诗等等》，作于 1927 年，见《朱自清全集》（第四卷），江苏教育出版社，1990 年版，第 222 页。在另一处他也强调：“在现代，歌谣的文艺的价值在作为一种诗，供人作文学史的研究；供人欣赏，也供人模仿——止于偶然模仿，当作玩艺儿，却不能发展新体，所以与创作新诗是无关的……”朱自清：《歌谣与诗》，作于 1937 年，见《朱自清全集》（第八卷），江苏教育出版社，1993 年版，第 276 页。

体,若必谓歌谣胜于作诗,则是把文学完全当作自然流露的产物,否认艺术的价值了。我们若把文学当做艺术,歌谣在文学里并不占最高的位置。中国现今有人极热心的搜集歌谣,这是对中国历来因袭的文学一个反抗……歌谣的采集,其自身的文学价值甚小,其影响及于文艺思潮者则甚大。”^① 1930年代,苏雪林在评论刘半农的《扬鞭集》时也认为:“民歌虽具有原始的浑朴自然之美,但粗俗幼稚,简单浅陋,达不出细腻曲折的思想,表不出高尚优美的感情,不能叫文学。我们从它扩充发展……另创新作,才是正当的办法”^②,她显然意识到了歌谣与新诗之间不可避免的齟齬,所提议的“另创新作”不失为一种良性的方案。

诚然,不管是“五四”时期歌谣征集运动对歌谣“节调”的重视,还是刘半农、沈从文等从“技术方面”取法歌谣,抑或蒲风、任钧、李季等对歌谣之现实功能的凸显,他们的目的之一仍在于增强新诗表现的活力。不过,其间涉及的根本问题或许在于,从诗学层面而言,歌谣之于新诗体式建构的功用究竟如何?对于这一点,1950年代数次关于新诗发展问题讨论中何其芳的表述依然富于启发性。何其芳反复声明:“民歌体虽然可能成为新诗的一种重要形式,未必就可以用它来统一新诗的形式,也不一定就会成为支配的形式,因为民歌体有限制”,“民歌体的限制,首先是指它的句法和现代口语有矛盾……其次,民歌体的体裁是很有限的”^③;并且,“用民歌体和其他类似的民间形式来表现今天的复杂的生活仍然是限制很大的,一个职业的作家绝不可能主要依靠它们来反映我们这个时代”。^④ 这大概是现代性语境中,与新诗创作一度紧密、对新诗发展曾起到一定作用的歌谣无可改变的命运。

① 梁实秋:《现代中国文学之浪漫的趋势》,《浪漫的与古典的》,新月书店,1927年版,第37页。

② 苏雪林:《〈扬鞭集〉读后感》,《人间世》,1934年12月第17期。

③ 何其芳:《关于新诗的百花齐放问题》,《处女地》,1958年第7期。

④ 何其芳:《关于现代格律诗》,《中国青年》,1954年第10期。

第三节 台湾新诗的“两个根球”

考察台湾新诗乃至其整个新文学发展的历程,不难发现,台湾新诗和新文学运动与近代以来中国的历史、时代、社会变革的气候是紧密相联的。虽然台湾和大陆在地域上一海之隔,但发生在大陆的时代风云,并非没有弥漫到海峡的另一侧去,二者实则相互深刻攸关,而且同时体现在诗歌与文学创作中并对后者产生了巨大影响。正如台湾新文学和新诗奠基者之一的张我军所说:“台湾文学乃中国文学的一支流。本流发生了什么影响、变迁,则支流也自然而然的随之而影响、变迁,这是必然的道理”。^①众所周知,近代以来中国的社会和文化,无论就性质还是形态来说,都发生了历史性的转变:一方面旧文化、旧制度阻碍了社会的发展,另一方面西方文化、观念大量地“强行”涌入,这些都催逼着中国文化进行全方位变革。作为文化急先锋的文学,当然率先作出了反应。不论大陆抑或台湾,新诗和新文学兴起的历史环境大抵如此。

但是,就台湾新诗而言,它不仅有着和时代及大陆新诗一定程度的同步性,而且还有着自身的一些特殊生成背景,这是由台湾特殊的地理条件 and 政治等因素决定的,这也是理解现代台湾新诗的一个前提。这些特殊背景主要是,20世纪初正当“五四”新文化(文学)运动在中国大地上蓬勃展开时,处在偏远一隅的台湾正是“日踞”时期,置身于一种外来文化的高压和同化之中。当然,这并没有妨碍新文化(文学)运动对台湾文化和文学的冲击,只不过稍显迟缓和微弱。“五四”新文学对于台湾文学最为明显的影响是,在后者引发了白话文和白话诗的倡导,并相应地出现了新旧和文白之争,由此进入文学的转型并奠定了台湾新文学的基础;与此同时,“五四”新文学的救亡启蒙等主题渗透到台湾新文学中,激起后者更为强烈的孤儿意识和民族意识,使这两种意识突出地成为初期台湾新文学的重要母题。这里不妨借用台湾诗人

① 张我军:《请合力拆下这座败草丛中的破旧殿堂》,《张我军选集》,时事出版社,1985年版,第14页。

陈千武(恒夫)“两个根球”的说法^①,将“五四”新文学及新诗运动与台湾本土自身的文学和诗歌运动,看作台湾新诗的两个主要来源和动力。

正是在这“两个根球”的共同作用下,台湾新诗的幼芽萌生了。不过,由于特定的历史条件,被认为是台湾新诗滥觞之作的《诗的模仿》四首(追风作,1924年刊于《台湾》杂志),竟是用日文写出的。特定的情势迫使不少新诗人运用日文和中文双语进行创作。此际的台湾新诗,呈现出冲破旧文学的可贵激情和不可避免的稚嫩。张我军的《乱都之恋》是台湾新诗坛出现的第一部个人诗集,他的《文学革命运动以来》、《诗体的解放》等文章显示了对“五四”新文学和新诗运动的回应,因此,张我军从理论到实践都为台湾新诗的未来发展开辟了道路。此外,像小说家赖和,诗人杨华、杨守愚、虚谷等,也以各自的创作实绩成为台湾新诗的奠基者。

同“五四”新诗一样,初始的台湾新诗仍志在新语言和形式的确立,诗人们的诗学努力大多着眼于此。例如,1926年11月,为激发更多的人参与新诗创作,《台湾民报》举办了征集白话诗活动,这次活动无疑极具鼓动性和促进意义。及至1930年代初,新诗创作在台湾已经蔚然成风,涌现出了不少新诗人和新诗集。1934年5月,“台湾文艺联盟”宣告成立,这无疑是台湾新文学史上的一件大事,同时也为台湾新诗的第一次全面勃发提供了机遇。在此之后,台湾新诗出现了一些新的征候:各地纷纷出版诗刊,成立诗歌社团,整个诗坛呈现出由单个、零散向群体、集中转移的迹象,新诗创作也逐渐显示出艺术上的多元和丰富等特点。这些,都为各种有代表性的诗潮形成声势提供了可能。

无论从哪方面说,在处于草创期的台湾新诗人中,张我军(原名张清荣,1902—1955)的奠基性地位都是无可替代的。他从1920年代中期起,曾有较长时间在北平学习和工作的经历,因此有机会接受大陆新文学运动成果的耳

^① 陈千武在谈到1950—1960年代台湾新诗时认为:“仅仅二十年的时间中,被置于旧韵文诗及古典文学根深的对抗环境里的‘新诗’,能从萌芽而急趋向具体的发展,这是绝非偶然的成果吧。探其本源,便可发现在这些以前,已经有其酝酿生气的诗的根球存在了。而这个诗的根球可分为两个源流予以考虑”,即“纪弦、覃子豪从中国大陆搬来的戴望舒、李金发等所提倡的‘现代’派”和“台湾过去在日本殖民地时代,透过曾受日本文坛影响下的矢野蜂人、西川满等所实践的近代诗精神”这“两个根球”。见恒夫:《台湾现代诗的历史和诗人们》,《笠》,1970年12月总第40期。

濡目染。他是台湾新旧文学论战的积极参与者,同时也是早期台湾新诗理论的奠基者。他主张诗的感情的重要性,认为:“诗是以感情为性命的,感情差不多就是诗的全部。然而感情若只在心里高潮而没把它表现——醇直的表现——出来,还不成诗。所以有了高潮的感情更醇直地把它表现出来,便自然而然的有紧迫的节奏,便是诗了”^①;不过他也能够辩证地看待诗的感情和技巧的关系:“诗,和其他一切文学作品的好坏,不是在字句声调之间,乃是在有没有彻底的人生观和真挚的感情。所谓字句声调乃是技巧上的功夫。不消说,技巧也是不可全缺的。……有了彻底的人生观和真彻的感情——内容,若更有洗练的表现工夫——技巧,这是再好没有了。”^② 他十分推举新诗的开拓者郭沫若的作品,称郭的《笔立山头展望》是“纯然的新诗”:“反对新诗的人都说新诗没有韵律,这是因为他们不知道形式之韵律之外还有自然的韵律——内在律……有人问我中国的所谓新诗怎样?我便立刻叫他去读一读郭沫若君的诗”。^③ 张我军自己的诗歌就大力践行着他的理论主张,他的《乱都之恋》是他与妻子罗文淑冲破封建礼教、争取爱情自由的心路历程的记录,感情表达率真而直白,大多采用单纯、朴素的自由体句式,总体而言虽然有些生涩,但对台湾新诗的开创功不可没。

被誉为台湾新文学之父的小说家赖和(1894—1943),也是早期台湾新诗的重要实践者,他有一篇《论诗》云:“国风雅颂篇,大率皆言志。所贵在天真,词华乃其次。嘲笑及万物,刻划半游戏。未用呕心肝,不妨闲拥鼻。有时还自来,求之转不易。无病作呻吟,易滋人谤议。颂扬非本心,转为斯文累。迫仄乾坤中,闲情堪托寄。鞭策牛马身,此即自由地。多少叹息声,几许伤心泪。主权尚在我,挥洒可无忌。门户勿傍人,各须立一帜。梅花天地心,鸣凤人间瑞。思想之结晶,文字为精粹”^④,表明了一种积极承担的诗观。他还在一首诗中如此说:“我希望大家实地里做诗人,说话去使这无用的有用,叫他不知者共知”(《祝南社十五周年》)。他的诗表现出对社会现实的强烈关注

① 张我军:《诗体的解放》,《张我军选集》,时事出版社,1985年版,第41页。

② 张我军:《绝无仅有的击钵吟的意义》,《张我军选集》,时事出版社,1985年版,第21页。

③ 张我军:《张我军选集》,时事出版社,1985年版,第47页。

④ 见林瑞明编:《赖和汉诗初编》,台湾彰化县立中心,1994年版,第3页。

和对普通民众的深切忧患,如《低气压的山顶》:“我独立在狂飙中,/张开喉咙竭尽全力,/大着呼声为这毁灭颂扬,/并且为那未来不可知的,/人类世界祝福”;他的诗风粗厉,极具号召力和鼓动性,新诗数量虽不多却产生了不可低估的影响。

相较于赖和的峻急与奔放,另一位台湾新诗奠基人杨华(1906—1936)的诗要显得低沉许多。杨华虽然英年早逝,但他短暂的一生为后人留下了多部诗集,其中尤以《黑潮集》格外引人瞩目。这部由53首小诗组成的诗集,创作于杨华被捕入狱期间,其中蕴含着诗人的满腔悲愤和凄苦:“我要从悲哀里逃出我的灵魂/去哭醒那人们的甜蜜的恶梦/我要从忧伤里挤出我的心儿/去填补失了心的青年的胸膛”(第51首)。正如有论者如此解释:“黑潮是存在于台湾周围的海流……诗集以《黑潮》为名,多少总含有四方时势,运通夹迫的意思”,“五十余节小诗虽然未经润色,稍嫌散漫,但本其对环境的亲身感受,却一贯地环绕着历史性的主题——个人与时势的关系”。^①同时,他还有不少抒写亲情、友情的清新之作。从诗的形体来说,杨华的诗受冰心等的“小诗体”影响较大,大多篇幅短小但诗情充沛:“雨后的晴空,/寂然幽静,/像给泪泉洗过的良心”(《晨光集》第11首)。

1930年代,台湾新诗进入了艰难的发展期。值得注意的是,同这时期大陆诗界兴起了现代派诗潮一样,风起云涌的台湾新诗坛也出现了一股现代派诗潮,它出现的标志是“风车诗社”及《风车》诗刊的问世。“风车诗社”作为台湾新诗第一次勃发声浪中涌现的一朵奇异的浪花,虽然稍纵即逝,但体现了西方异域诗风对台湾新诗的最初熏染。“风车诗社”成立于1933年秋天,同时刊行《风车》诗刊,它的发起者和核心人物是杨炽昌,参与者还有李张瑞、林修二、张良典、福井敬一、太田利一等。这个诗社及其诗刊《风车》存活仅一年便夭折了^②,却在台湾诗坛留下了堪称灿烂的印痕。

“风车诗社”一开始就标举出了“纯艺术”的旗帜,主张诗是一种纯粹的艺术和自我的表现;他们反对诗里渗进政治色彩,尤其拒斥将诗沦为政治的

① 林载爵:《黑潮下的悲歌——诗人杨华》,《夏潮》,1976年11月第1卷第8期。

② 《风车》诗刊从1933年10月到1934年10月,仅发行4期即告停刊。

工具,认为诗应该是个人内心的抒写;从诗艺上看,他们寻求的是一种新奇怪异的表达形式:重视诗语和意象的奇特组合,在诗中大量运用暗喻、象征、拟人化等手法,显示出鲜明的与众不同的特点。正如它的名称所暗含的,“风车诗社”的诗歌实践颇有点堂·吉珂德(斗风车)的气概和命运。“风车诗社”的大部分诗学主张,出自其代表人物杨炽昌(1908—1994)的诗歌观念和实践。杨炽昌于1932年赴日留学,入东京文化学院,常在日本的一些诗歌刊物发表诗作;后来他接触到当时在日本诗坛风头正盛的法国“超现实主义”诗潮,并深受其影响,致使他个人的诗风发生了很大改变;回台后他在做一家报社的编辑之余,积极谋求创办一份具有自己风格的诗刊来推动台湾新诗的发展,“风车诗社”和《风车》诗刊便是这一积极努力的结果。杨炽昌自己曾解释,“风车”的由来有三:一、受法国著名剧场“风车”的启发;二、他曾到台湾盐份地带七段、北门一带走动,看到盐田上一架架的风车,心灵为之悸动,颇为向往;三、他认为台湾诗坛已经走投无路,需要有个社团像风车般吹送一股新风气。^①这样,杨炽昌就把经由日本中转的法国“超现实主义”诗潮,引入了台湾新诗坛。这,应该是台湾新诗坛最早的现代派诗潮,虽然它如昙花一般转瞬即逝。

杨炽昌这期间的绝大部分诗作,可以说是“超现实主义”的翻版,深深打上了后者的自动写作、大幅度跳跃以及奇特意象拼贴等特点的烙印,比如:

苍白的惊愕
血红的嘴唇吐出恐怖声
风装死着,安宁下来的早晨
我的肉体受伤满是血而发烧了

读者如果不看诗题(《黎明》),恐怕很难领悟诗里所云。他的诗里还大量出现诸如“在这亚麻色的落日下/落叶之手套飞舞”、“耳朵在贝壳响着/砂丘靠

^① 参阅吕兴昌:《杨炽昌生平著作年表初稿》,见杨炽昌:《水荫萍作品集》(吕兴昌编),台南市立文化中心,1995年版,第383、384页。

近/跟荒凉独自怜悯”之类的语句,确实给人耳目一新之感。后来,杨炽昌在解释当年倡导“超现实主义”诗的缘由时说:

在举目皆非的环境下,要想有所作为实非易事,处境之艰难实非局外人所能了解,其中尤以写实文学为甚,以文字来正面表达抗日情绪,虽是民族意识的发扬,可是在日帝“治安维持法”,新闻纸法,言论、出版、集会、结社等临时取缔法,不稳文书临时取缔法等等十余法令之拘束下,又有谁能逃过日帝的掌力。笔者以为文学技巧的表现很多,与日人硬碰硬的正面对抗,只有更引发日人残酷的牺牲而已,唯有以隐蔽意识的侧面烘托,推敲文学的表现技巧,以其他角度的描绘方法,来透视现实社会,剖析其病态,分析人生,进而,使读者认识生活问题,应该可以稍避日人凶焰,将殖民地文学以一种“隐喻”的方式写出,相信必能开花结果。^①

这或许从某一个侧面道出了台湾早期现代派诗的生存处境。在那个时代,初始迈步的诗人们或许尚不能自觉、自如地探求新诗艺术的拓展与更新。的确,“风车诗社”所代表的台湾早期现代派诗潮,事实上是特定历史条件下的台湾新诗坛与异域诗风共同作用后的产物;由于其孕育、萌生的时代气候和环境的特殊性,加上台湾新诗本身的不成熟,它最终的果实不能不说是酸涩的。^②

“风车诗社”荡起的现代派诗波澜也许是“微不足道”的,无论就组织的严密与规模,还是引起的反应与影响来说,它都无法与后来(1950年代)台湾新诗中出现的现代派诗潮,即《现代诗》、《创世纪》、《蓝星》“三足鼎立”的强大阵势相提并论。虽然没有足够的证据说明,1950年代的台湾现代派诗运动

^① 杨炽昌:《回溯》,《联合报·副刊》,1980年11月7日。

^② 有必要提及,“风车诗社”崛起的1933年,正值大陆后期“象征派”掀起的现代派诗潮方兴未艾之时。如果将这两股共时性地出现在两岸的现代派诗潮略作观照,是颇有趣味的。这一时期,大陆以李金发为首的“象征派”器声未歇,由戴望舒等引领的后期“象征派”又接踵而至,汇合成了一股强劲的现代派诗潮,这股现代派诗潮很大程度上取法于法国“象征派”诗歌(戴望舒当时就在法留学)。这意味着,台湾“风车诗社”和大陆“现代派”这两股诗潮的渊源都在法国,不同的只是,前者引入了经过周转的“超现实主义”,后者则直接宗“象征派”为师,最终都成为各自新诗坛的活跃力量。

和1930年代“风车诗社”的现代诗,存在紧密的关联或继承关系。如果稍加辨析,还是不难发现二者在诗学主张和创作实践等方面的“不期然”的类似性。比如,纪弦在主编《现代诗》时为现代派诗确定的《六大信条》有云^①:

1. 我们是有所扬弃并发扬光大地包含了自波特莱尔以降一切新兴诗派之精神与要素的现代派诗之一群。
2. 我们认为新诗乃是横的移植,而非纵的继承。这是一个总的看法。一个基本的出发点,无论是理论的建立或创作的实践。
3. 诗的新大陆的探险,诗的处女地之开拓,新的内容之表现,新的形式之创造,新的工具之发现,新的手法之发明。
4. 知性之强调。
5. 追求诗的纯粹性。
6. ……

其中,“横的移植”是最为人诟病的一条。但从他们“追求诗的纯粹性”和“自波特莱尔以降”的西诗渊源来看,他们与早期现代派诗强调“纯诗”等出发点是一致的,而且,“波特莱尔以降”意味着,他们寻求借鉴的兴趣点是包括法国在内的一切西诗。对此不妨说,如果说1930年代“风车诗社”主要求助于法国“超现实主义”的话,那么1950年代纪弦们则是将“象征主义”、“超现实主义”、“未来主义”等等进行了杂糅^②,也就是说后者比前者的来源及其处理要复杂得多,这也是台湾新诗(尤其现代派诗)发展的一个趋势。通过比较还会发现,“风车诗社”出现时,正值台湾新诗刚刚起步,因此他们单薄的声音无疑显得寥落,其影响不会广泛和深远便可想而知了;与之不同,“现代诗”《六大信条》一出,率先有现代派诗内部——以覃子豪为首的“蓝星”诗社的大力反拨,而后台湾诗坛的各派人士纷纷撰文,或抨击或辩护,为此发生了旷日持久的论争。应当说,这些反拨和论争有益于现代派诗的自我“纠偏”和促

① 见《现代诗》1956年6月第13期“封面”。

② 例如覃子豪就说,台湾现代诗是“接受了无数新影响而兼容并蓄的综合性的创造”。语出覃子豪:《论象征派与中国新诗》,见覃著《论现代诗》,蓝星诗社1960年11月。

进,对于整个台湾新诗的成长也是十分重要的。^①

1930年代后期,由于日本帝国主义对中文的全面禁止,台湾新诗的发展愈发受到抑制;到了1940年代特别是抗战结束后,又因时局变动(如“二·二八事件”)、文化环境调整及语言更替的影响,台湾新诗出现了一个较长的“断层期”。在这期间,值得注意的诗歌现象有:《月来香》诗刊的创办(1939)、“银铃会”的成立及《绿草》(后更名为《潮流》)诗刊的印行(1942)等,并涌现出了一批各具特色的诗人。作为台湾新诗历史上一个独异的存在,“银铃会”发挥了承前启后的功用,集结了张彦勋、锦连、詹冰、林亨泰、萧金堆等有志诗人,延续了台湾新诗的一脉星火种。当然,在这个特殊的“断层期”,最值得关注的是一些诗人“跨越语言”进行诗歌创作的奇特现象。

这里所谓“跨越语言”创作的现象,是指1940年代台湾光复后,一些只懂日文而不能用中文创作,被“剥夺”了写作权利、不得不沉默的诗人,在重新提笔进行创作时需要实行对语言的“跨越”。当时这些诗人需要跨越的不仅是语言的沟壑,而且还有时代氛围、文化心理差异等的制约,其间面临的困境是可想而知的。“跨越语言一代”的诗人,在找回自己的母语能力的过程中,他们要经受重新选择语言、诗思的迷惘与阵痛。这些诗人包括陈秀喜、詹冰、陈千武(恒夫)、林亨泰、吴瀛涛、周伯阳等。

林亨泰(1924—)出道很早,学生时代曾参加“银铃会”,1960年代成为台湾新诗中重要社团“笠诗社”的核心人物,著述甚丰,出版日文诗集《灵魂的蹄声》、中文诗集《长的咽喉》、《爪痕集》等,其诗风变幻多端。林亨泰早年的诗作中充满了强烈的社会批判色彩,却又不乏别致的诗艺:“阳光失调的日子

^① 也许还可指出“风车诗社”与1950年代“现代诗”等之间,一个显明的甚至相当关键的不同之点就是,前者同当时大陆诗坛的联系是间接的乃至非常渺茫的,后者同大陆诗坛却有着直接的千丝万缕的联系。以“现代诗”为例,其发动者和主帅纪弦1950年代掀起现代派诗运动之前,在大陆曾积极参与现代派诗运动并颇具诗名:1935年他与韩北屏等组织“菜花诗社”及《菜花诗刊》,次年他加盟戴望舒等创办的《新诗》杂志,1944年他还在上海发起成立“诗领土社”并主编《诗领土》杂志——当然,纪弦在这些活动中体现的诗学观念,已经露出他在“现代诗”时期主张的某些端倪,譬如他在《诗领土》“发刊辞”里,称该杂志为“纯诗与诗论”的同人杂志,并提出了诗的三大信条,推崇“草叶之微宇宙之大经验表现之多样性选择之无限制”等。像纪弦这样在赴台之际就已成名的诗人,还有覃子豪、钟鼎文、杨唤、余光中、张秀亚等,他们都以早年的诗歌经验,通过自身实践推动了台湾新诗的进程。这些情况表明,台湾新诗(特别现代派诗歌)同大陆新诗乃至新文化传统有着深刻的承递关系,这是无可置疑的。

/ 雄鸡用一只脚独立而沉思着。 / 一九四七年十月二十日, 秋天, / 在落尽了叶子的树下, / 为什么失调的阳光 / 会影响了那雄鸡的一只脚?”(《哲学家》)林亨泰虽然一直致力于诗艺的探险,但其诗歌未改“乡土”本色,以至1950年代,林亨泰针对当时的“西化风潮”,大胆提出了“现代主义即中国主义”的看法,认为:现代主义“(一)、在本质上,即象征主义。(二)、在文字上,即立体主义”。^①以此为准则,林亨泰写出了大量的“图象诗”或“符号诗”,如《乡土组曲》、《轮子》、《房屋》、《进香团》、《风景》(二首)等。这些诗篇既有“现代派”的实验品质,又蕴含着明显的乡村主题和乡土情怀^②,譬如他的备受争议的《风景》(No. 1“农作物”):

农作物的
旁边 还有
农作物 的
旁边 还有
农作物 的
旁边 还有

阳光阳光晒长了耳朵
阳光阳光晒长了脖子

林亨泰曾经自陈:“那些所谓美丽的风景特征,有如被大头针订牢的蝴蝶或昆虫一样的标本,更像被人类去势的狗或猫一样的家畜,那些标本化或家畜化的风景也许是美好的。但是我还是让给那些懂得价值的人去玩赏吧!我宁愿尽力去探求还没有被那些懂得价值的人的足迹所践踏过的地方,纵然那是有着狰狞的容貌而不能称为风景,或者不过是丑陋的一角而不足以称为

^① 林亨泰:《中国诗的传统》,原载《现代诗》,1957年12月第20期;引自林亨泰:《找寻现代诗的原点》,彰化县立文化中心,1994年版,第223—224页。

^② 林亨泰自己就认为“《进香团》这首前卫符号诗,同时也是道道地地的乡土诗”,见林亨泰《现代派运动与我》,载《现代诗》,1993年7月复刊第20期。

风景,可是,我以为只有在这里,方才体会到人类居住的环境的真正的严肃性”。^① 因此,有论者认为:“《风景》No. 1 的‘农作物’与 No. 2 的‘防风林’都是农村景观的一环,农作物是农人的希望之所寄,防风林则是此一希望能圆满完成的保证之一,因此二者构成的不只是外在的自然景观,它们同时是农人精神上的内在风景……是林亨泰从土地的实质感情中提炼出来的‘心境’”。^② 这一论断无疑相当准确。

同林亨泰一样,詹冰(1921—)也是“银铃会”同人,他是从改写“俳句”开始自己的诗歌创作生涯的。他认为:“‘俳句’是一种高度浓缩过的诗,刚好投我所好,也影响我的新诗的风格”,所以他的不少作品留下了“俳句”影响的印迹——简约、凝练,如《五月》:“五月是以裸体走路。/ 在丘陵,以金毛呼吸。/ 在旷野,以银光歌唱。/ 于是,五月不眠的走路”。詹冰曾将诗人分为“思想型、抒情型及感觉(美术)型”三类,他认为自己属于感觉(美术)型。可以看到,他的诗歌里色彩纷呈,意象十分丰富:“新的季节孵化了。/ 植物的衣裳开始呼吸。/ 振响玻璃质的气层, / 诺伐里斯的青花开了, / 好像乐曲的音符, / 花冠摘下灿烂的光子”(《七彩的时间》)。更多时候,詹冰被视为一位“知性诗人”,他说:“诗人如小鸟任凭自然流露的情绪来歌唱的时代已经过去;现代的诗人应将情绪予以分析后,再以新的秩序和形态构成诗,创造独特的世界。因之诗人该现代各部门的学识和教养,倾注其所有的知性来写诗”。^③ 他的《金属性的雨》、《酸性的庙》、《液体的早晨》、《春的视觉》、《实验室》、《二十支试管》、《透视法》等诗作充分体现了这一点。

在“跨越语言”一代诗人中,陈千武(1922—)的经历富于传奇色彩(曾被日军抓去当兵)。他的诗歌作品包括日文诗集《彷徨的草笛》及中文诗集《密林诗抄》、《不眠的夜》、《安全岛》等。也许是生命中太多苦难的记忆,陈千武非常注重诗的现实性及现实向诗的转化,他如此表明自己写诗的动机:“对于飞翔自由世界的梦幻,树立理想乡的憧憬,现实的丑恶常变成一种压

① 见《林亨泰的文学观》,《自立晚报》,1984年4月23日。

② 吴兴昌:《走向自主性的世代——林亨泰诗路历程简述》,见吕兴昌:《林亨泰研究资料汇编》(下集),彰化县立文化中心,1994年版,第366页以下。

③ 见1964年6月《笠》创刊号“笠下影——詹冰”专栏。

力。以各种不同的手段,挟制着人存在的实际生活,诱导人于颓废、甚至毁灭的黑命运里,迷失了自己。感受到这种丑恶的压力,而自觉某些叛逆精神,意图拯救善良的意志和美,我就想写诗”^①;他还认为:“我认为诗不应只限于用诗的语言,如果只限于用诗的语言不能表现现实的世界,因为现实的世界是散文性的,应该把现实的世界和诗结合;也就是内在的抒情必须和现实的世界结合并进一步融合散文的世界,诗才能完整”。^② 他在组诗《工场诗》里勾画了现实人生中的悲哀场景,其中《纤维粗造机》写道:“我只不过是惊喜你们伟大的/小人物而已/为了眺望你们 在机房一个角落/每天从早晨就这样站着/拘泥于强猛狂吹的你们”,显得真实有力。有时,他把现实批判的触角伸向政治、文化等领域:

在幽暗的意识里酝酿黑色思维
于是 妈祖庙的神殿常是幽暗
漂浮着阴郁的气氛
造成令人恐惧鬼神的效果
黑色思维把时代的文明
用古老的语言拴住

(《夜》)

需要指出的是,陈千武诗歌在主题取向上还有另一方面,那就是对自我的探询。他曾坦言:“认识自我,探求人存在的意义,将现存的生命连续于未来,为具备持久性的真、善、美而努力,就必须发挥知性的主观精神,不断地以新的理念批判自己;并注重及净化自然流露的情绪,但不惑溺于日常普遍性的感情,而追求高度的精神结晶”。^③ 如《鼓手之歌》:“时间。遴选我作一个鼓手/鼓面是用我的皮张的/鼓的声音很响亮//鼓声里掺杂着我寂寞的

① 见1964年10月《笠》第3期“笠下影——恒夫”专栏。

② 岩上:《批判的火焰——陈千武访问谈话录》,见《诗的存在》,派色文化出版社,1996年版,第190页。

③ 见1964年10月《笠》第3期“笠下影——恒夫”专栏。

心声 / 波及远处神秘的山峰而回响 / 于是我收到回响的寂寞时 / 我不得不, 又拼命地打鼓…… / 鼓是我痛爱的生命 / 我是寂寞的鼓手。”他的《独木舟》、《冬的感触》、《壁》等是这一主题书写的力作。

作为“跨越语言”一代为数不多的女性诗人之一,陈秀喜(1921—)是一位纯正、朴实的歌者,《复叶》、《树的哀乐》、《灶》、《岭顶静观》这四部诗集是她“跨越语言”后的重大收获,也是她诗歌成就的体现。身为女性,陈秀喜诗歌中突出的母题就是“爱”,正如有论者指出的:“爱,是她关心诗的目光;爱,从她写诗的动力。母爱女性之爱,是她本有的、天赋的财富,再扩而大之,成了人生之爱、人类之爱。除却爱心,要解读陈秀喜的诗是愚妄的,她的诗的精神,在爱;她诗的可爱、诗的魅力,在爱。因爱而有所思,所思,又是为了爱,层层的爱酿作的产品,不论表面、内里,都弥漫着浓浓的爱的气息”。^① 如她的《嫩叶》写亲情:“风雨袭来时 / 覆叶会抵挡 / 星闪烁的夜晚 / 露会润湿全身 / 催眠般的暖和是阳光 / 折成绉纹睡着 / 嫩叶知道的 只是这些——”;《棘锁》写对爱的呼唤:“当心被刺的空洞无数 / 不能喊的树扭曲枝桠 / 天啊 让强风吹来 / 请把我的棘锁打开 / 让我在捏造着 / 一朵美好的寂寞”;《我的笔》写对家国、故土的热爱:“数着今夜的叹息 / 抚摸着血管 / 血液的激流推动着笔尖 / 在泪水湿过的稿纸上 / 写满着 / 我是中国人 / 我是中国人 / 我们都是中国人”……这些诗篇,笔触细腻,语调温婉,是那个时期不可多得的佳作。

正因为有这些诗人的不懈努力和探索,台湾新诗中坚韧、本真的一面才得以留存。上述“跨越语言”的一代诗人,连同“银铃会”的一些诗人,大多成为1960年代“笠诗社”的重要成员,构成了后来台湾新诗发展的中坚力量。

^① 林外:《以爱心燃亮诗灯的陈秀喜》,《笠》,1981年4月总第101期。

后 记

任何一种文明或文学传统的形成与建构,首先当然要靠这种文明或文学的实践成果,但也有赖于对其实践成果的认识和梳理。在这种意义上,首都师范大学中国诗歌研究中心组织许多学者编写《中国诗歌通史》,是参与建构中国伟大诗歌传统的宏大工程。

不过,对于写史,我历来心存敬畏,尤其是为现当代文学写史。我曾在一篇题为《“锁定”历史,还是开放问题》(《文艺研究》,2003年第1期)的文章中提到,为现当代文学写史,不仅面临一切文学史写作共有的如何界定知识空间的问题(“文学”与“史”是矛盾的),还要面对现、当代历史书写独有的困难,即审视现、当代知识时间时“当代”与“历史”的龃龉:“在审视知识时间时,人们对‘古代’与‘当代’的‘过去的过去性’和‘过去的形成性’的感受是不一样的。对于古代,集体记忆和基本共识已经形成,比较可能展开肯定性叙述。但在当代,感受和经验均在‘正在进行时’,不仅千差万别,处于游离不定的漂浮状态;而且,现、当代之所以为现、当代,正是由于要割断与传统(历史)的联系。……现、当代要建造自己的纪念碑,它的‘历史意义’是反抗历史,出历史之新,然而它在‘时间性乌托邦’上的盲点,如解构主义学者保罗(德曼)(Paul de Man)提出的那样,又必须先经过重述历史才能‘打倒’历史。”

我们如何在双重困难中为现、当代文学写史?根据对几十年来对中国现当代文学史写作经验与教训的观察,我觉得应该放弃“锁定”历史、建构一种具有终极价值的历史秩序的野心,本着实践性、反思性的立场,实践“开放问题”的文学史观:“不是以历史的权威姿态为时代作出定论(因为任何定论都将通过赋予意义的方式了断历史),从而排斥再三探索的可能;相反,它以不断自我质疑,反抗‘锁定’的姿态,通过‘不成功’的叙述实践,开放了当代文

学中的问题,延续了人们对当代问题的思考。在这个意义上,当代文学史写作对于文学传统的建构,不只是一种历史的叙述秩序的建构,同时也是一种思想和学术实践,不只是为了铭刻文学的历史记忆,简单匆忙地把历史合理化,也是为了反抗时间与权力的化约,以延宕给出历史事件的‘终审裁断’的策略,敞开历史的多元复杂性。”

个人在2003年出版的个人著作《现代汉诗的百年演变》,以及参编《二十世纪中国文学史》(严家炎主编,高等教育出版社2010年9月初版)所撰写的有关当代诗歌、散文等方面的内容,尝试和实践的就是这种“开放问题”的文学史观。然而待到为《中国诗歌通史》撰写“现代卷”,却产生了另外两方面的忧虑,一是担心个人文学史观念会影响集体工程的整体风格,二是担心重复自己使用和表达过的材料与观点。因此本卷采取的还是用“集体写作”去呼应机构项目的方式,以集体成果的面貌体现历史书写的共建性质。

本书各章节的撰写情况如下:

王光明(首都师范大学中国诗歌研究中心)——绪言,第一章第一节,第三章第三节中的“三、‘白话诗’的资源”与“四、‘文法’与‘诗法’”,第四章,第六章第六节。

荣光启(武汉大学文学院)——第一章第二、第三、第四节,第三章(其中第三节“三、‘白话诗’的资源”与“四、‘文法’与‘诗法’”除外)。

赖彧煌(福建师范大学文学院)——第一章第五节。

邓庆周(集美大学外国语学院)——第二章。

伍明春(福建师范大学文学院)——第五章(第三节除外),第六章(第六节除外),第七章。

黄雪敏(华南师范大学南海校区中文系)——第五章第三节。

陈芝国(广东第二师范学院中文系)——第八章,第九章第五节。

张桃洲(首都师范大学中国诗歌研究中心)——第九章(第五节除外),第十章。

这些作者在攻读博士学位或在博士后流动站工作期间做的都是中国现代诗歌研究,他们把其中最有价值的心得和材料贡献给了本卷,从而纠正了我过去叙述“新诗”历史时对一些诗歌现象的省略;同时,他们的真知灼见也

一定程度上改变了我对“集体写作”的成见。

实际上,集体写作虽然有集体写作的局限,但集体写作也有集体写作的一些优势。除了可以汇聚集体的智慧,具有个人写作所没有的丰富性外,《中国诗歌通史》的宏大工程还让我有机会认识承担其他各分卷的学者,近十年来每年至少一次的分卷主编会议,会内会外交流和对话,不仅丰富了自己对中国伟大诗歌传统的认识,也真切感受到许多优秀学者的风范与情趣。可以说,编写《中国诗歌通史》过程的点点滴滴,不仅结晶为一套打通古今的文学类型史,也汇入到不少参与者的心中,变成了难以忘怀的个人记忆。为此,要借本书出版的机会,特别向赵敏俐教授致敬,他为组织实施这个宏大的工程备尝艰辛,却让我们品尝了许多好酒。

王光明

2012年5月19日

ISBN 978-7-02-009056-3



9 787020 090563 >

定价：90.00元

[General Information]

书名=中国诗歌通史 现代卷

作者=赵敏俐, 吴思敬主编

页数=603

SS号=13213572

出版日期=2012.06

出版社=北京：人民文学出版社

ISBN号=978-7-02-009056-3

中图法分类号=I207.209

原书定价=90.00

参考文献格式=赵敏俐, 吴思敬主编.中国诗歌通史 现代卷.北京：人民文学出版社,2012.06.

内容提要=本书以中国现代诗歌史为叙述对象，阐述了中国现代的诗歌流变历史。内容丰富，分析细密，屡有创发，具有较高的学术价值。