

# 中西诗学的会通

——20 世纪中国现代主义诗学研究

陈旭光

· 北京大学出版社 ·

## 图书在版编目(CIP)数据

中西诗学的会通——20世纪中国现代主义诗学研究/陈旭光著. —北京:北京大学出版社,2002.1

(北京大学青年学者文库)

ISBN 7-301-05125-5

I. 中… II. 陈… III. 诗歌-文学研究-中国 IV. I207.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 052537 号

书 名: 中西诗学的会通——20世纪中国现代主义诗学研究

著作责任者: 陈旭光 著

责任编辑: 高秀芹

标准书号: ISBN 7-301-05125-5/I·0581

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区中关村北京大学校内 100871

网 址: <http://cbs.pku.edu.cn> 电子信箱: [zpup@pup.pku.edu.cn](mailto:zpup@pup.pku.edu.cn)

电 话: 出版部 62752015 发行部 62754140 编辑部 62752025

排 版 者: 北京军峰公司

印 刷 者: 北京大学印刷厂

经 销 者: 新华书店

850mm×1168mm 32开本 12.875印张 320千字

2002年1月第1版 2002年1月第1次印刷

定 价: 22.00元

---

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,翻版必究

# 目 录

内容提要(中文).....	(1)
内容提要(英文).....	(3)
序一.....	孙玉石(1)
序二.....	谢冕(11)
引言:缘起、意图和方法.....	(1)
第一章 现代主义及其文化精神和诗学思想.....	(9)
第一节 “现代主义”的名称、含义和性质.....	(10)
第二节 作为运动或潮流的现代主义诗歌.....	(28)
第三节 现代主义诗歌的文学观或诗学思想.....	(51)
第二章 20世纪中国新诗中的现代主义.....	(69)
第一节 20世纪中国新诗中的现代主义:规范及限定.....	(69)
第二节 20世纪中国新诗视野中的现代主义: 升沉和流变.....	(74)
第三节 现代“诗学革命”:西方现代主义诗学与 中国古典诗学的对立与融合.....	(86)
第三章 现代主义的传入与初期“象征派”诗的形成.....	(112)
第一节 西方现代主义的传入和新文学的文化背景.....	(112)

第二节	《少年中国》的象征主义译介与 早期新诗的期待视野.....	(121)
第三节	“象征派”诗人群体的形成及思想特色.....	(133)
第四节	现代主义诗学思想的初步形成.....	(148)
第四章	30年代的“现代派”诗及其社会文化背景 .....	(164)
第一节	“现代派”诗人群体的思想特色与文化心态 .....	(164)
第二节	《现代》杂志的现代主义取向.....	(178)
第三节	“现代派”诗的现代主义诗学思想.....	(185)
第四节	“现代派”诗的艺术成就与现代都市诗的兴起 .....	(199)
第五章	40年代中国现代主义诗潮与英美现代主义诗歌 .....	(216)
第一节	严肃时代的自觉:对象征主义的反思和超越 .....	(218)
第二节	《中国新诗》、《诗创造》的现代主义取向 .....	(238)
第三节	“中国新诗”派诗人群体的思想特色与 矛盾心态.....	(249)
第四节	现代主义诗学思想的深化与成熟.....	(263)
第六章	朦胧诗/后朦胧诗的现代主义/后现代主义转型 .....	(281)
第一节	文化转型的诗性隐喻:从“朦胧诗”的崛起 到“后朦胧诗”.....	(281)
第二节	主体的命运和自我意识的历程.....	(291)
第三节	《非非》、《他们》、《倾向》:语言意识的觉醒 ...	(306)

---

第四节 象征诗学的衰变:从“朦胧诗”到“后朦胧诗”	(329)
第五节 时代文化转型与现代主义诗歌的命运	(347)
结语:走向中国新诗的现代化	(365)
主要参考书目	(370)
附录一:博士学位论文答辩委员会决议	(378)
附录二:20世纪中国新诗大事记	(380)
后记	(386)

# 序一

孙玉石

陈旭光的博士学位论文《中西诗学的会通——20世纪中国现代主义诗学研究》即将出版。他在电话里要我写一篇序，我当即应允了。这篇论文，过去是认真读过的。现在无暇重新仔细阅读，只能根据一些印象，就这本书以及由此生发的话题，谈一些非常肤浅的感想。

自“五四”以来，中国现代主义文学思潮一直是一个客观存在。由于一些诗人的努力开拓和耕耘，还取得了相当可喜的成绩，在推进中国新诗现代性发展进程中功不可没，为当时读者和后来的研究家所瞩目。但是，在长期的文学批评和文学史写作中，作为文学发展的“逆流”和“异物”，这个文学思潮一直处于被贬抑和拒斥的地位。特别是20世纪的五六十年代，在“舆论一律”、“一花独放”的思想与文学环境里，西方现代主义文学思潮，被视为“世纪末”的毒瘤与“稻草人的黄昏”，拒之于文学发展的国门之外。一些过来人，或对此只字不涉，讳莫如深，或扭曲心灵，率然否定。文学史的研究也一直沿着现实主义主导的单一化模式进行非科学的书写。

随着20世纪70年代末期思想解放思潮的兴起，存在于文学史发展中的象征主义以及由此产生的其他诸种形态的文学思潮和流派，开始进入人们重新观照历史的视野。80年代启蒙期的探索，还多少带着心有余悸的特征。研究者通过历史梳理和理论辨析，努力为现代主义文学思潮和流派“正名”，以引进生态平衡的理

论为支柱,为它们争得一个“支流”的地位。到了90年代以后,一些年轻的研究者,一个文学博士群体,就没有这份“余悸”了。这个问题的研究越来越淡化了意识形态色彩,而成为一种纯学术研究课题。他们以超越的姿态,进入更为深入的历史梳理和理论思考,由个体作家到文学流派,由分体文学到文学史全局,将这个问题的研究,推进到了新的阶段。仅以我所指导的几位博士研究生为例,吴晓东的《象征主义与中国现代文学》,臧棣的《论四十年代诗歌的现代性》和陈旭光的这篇论文《中西诗学的会通——20世纪中国现代主义诗学研究》,就分别从总体考察,断代论析,到一种文体的历史轨迹,对于现代主义文学思潮的发展、流变,及其相关的理论问题,特别是新文学及新诗的传统承传与现代性问题,作了自己的颇富创见的探索。从这个意义上说,他们的这些博士论文,都是努力恢复客观的历史面貌,重写中国现代文学史实践的一个组成部分。

由是观之,几年以前完成的陈旭光这篇博士论文的产生和修订之后在今天的出版,就自然具有某种文学史的意义了。从20年代萌生,到40年代渐趋成熟的中国现代主义诗潮的历史图景,渐趋为学界所公认。此前也已经有过一些或总体的或局部的研究成果出版。这给继续研究准备了基础也带来了挑战。为了拓展自己创造性的学术空间,陈旭光的这篇论文做了自己的理论设定和视角选择。诚如他自己所说的,这个论文的任务,不是详尽地描述一些思潮流变起伏的发展史,不是现代主义诗潮流派史,也不是现代主义诗人或流派的创作论,而是在高度重视现代主义诗歌艺术形式与文化、政治等意识形态和知识分子精神的复杂关系的指导思想下,尽可能地将20世纪中国新诗中的现代主义不断“历史化”,即将其置回其产生时特定的社会及历史的关系中去,复原其在特定历史上下文中的初始意义,探究那些把现代主义如其所是呈现在我们研究者面前的种种历史合力,注重考察这种种历史合力作

用下现代主义诗潮形成的过程。论文大体贯彻了这个设定的意图,从几个侧面探究了这种“历史合力”作用的种种因素,特别关注西方现代主义诗潮影响与传统诗学精神怎样制约规范了接受影响与影响生成的复杂情况,关注现代主义诗潮的生成怎样受制于20世纪其他政治、文化以及其他文学思潮流派,形成一种互相抵抗又互相吸收的“综合”形态,这样就摆脱了单一思潮探索可能带来的论述的封闭性与孤立性。作者确认这样一个事实:与在20世纪中国新诗史上占据一定主流地位的现实主义诗潮和浪漫主义诗潮相比,现代主义诗潮始终处于一种“支流”的位置。作为一种“边缘性”的文学“支流”,它的形成和发展,必然应该置于与现实主义、浪漫主义的时而纠葛难分、时而对立互斥,时而又综合互渗的复杂的关系中,才能得到清晰的呈现。论文的各个部分,从理论思考到诗人创作现象,都尽量能给这种复杂关系以充分的说明。论文既没有让某一诗潮流派的研究削减了思潮流派互动关系中历史现象的丰富性,也没有让思潮流派间历史的纠葛与互渗模糊了自己对于一个诗潮审视的逻辑论析的清晰性。

中国现代文学史研究中往往存在这样的现象:一定的历史抽象往往伴随着历史现象丰富性的某些丧失。历史现象丰富性是构成历史真实的必要条件。一些研究中历史的抽象越是新异,就越是常常要以牺牲一定的历史真实为代价。他们只摘取自己所需要的,而舍去与自己论点相背谬的。依据一点点历史材料和现象,就进行覆盖面积极大的理论概括。只求见解惊人于一时,不务理论生命之久远。这些论者有时甚至用历史叙述本身完全代替了以至于歪曲了历史的真实。问题在于,论述者在进行创新的抽象中有没有学术研究必需的理论清醒,有没有历史原则的制约意识。陈旭光论文里有这种清醒和意识,这就使他在历史叙述中尽量减少了牺牲历史真实的分量,从而为自己的研究尽可能地获得了较为科学的符合历史实际的学术品格。陈旭光对研究对象复杂性和对

自己理论预设有双重的清醒,这对于他由侧重当代诗歌批评而进入新诗诗潮的历史研究来说,尤为重要。

在各个艺术潮流并行发展并互相竞争的现代诗歌总体格局中,如何确认以李金发、戴望舒、穆旦等代表的各个时期的中国现代主义诗潮的崛起,且具有怎样的美学意义和价值?这是进入这个课题的时候必须回答的问题。1936年,朱自清先生谈到,他在《中国新文学大系·诗集》导言中,将五四以后第一个十年的新诗分为“自由诗派、格律诗派、象征诗派”,有一位老师不赞成这个分法,是因为“他实在不喜欢象征派诗,说是不好懂”。有一位朋友,赞成这个分法,“但我的按而不断,他却不以为然。他说这三派一派比一派强,是在进步着的,《导言》里该指出来。”朱自清赞成地说:“他的话不错,新诗是在进步着的。”朱自清的这个判断,也可以说包含了两个方面的意思,一个是指新诗整体的发展是在进步着的,一个是指象征派诗比自由诗派、格律诗派是一种进步。而这两者又是统一的。他在后面就具体论述了由自由诗派、格律诗派到象征诗派在艺术探索上的发展与进步的具体过程和表现。他从表现“微妙的情境”,以比喻为“生命”这两个方面论述这种进步的内涵,而这比喻,是“远取譬”而不是“近取譬”,“他们能在普通人以为不同的事物中看出同来。他们发见事物间的新关系,并且用最经济的方法将这关系组织成诗”。(《新诗杂话·新诗的进步》)他的这篇短文,已经涉及了在历史发展的框架里观察象征派诗产生给新诗带来的艺术变革问题。这是一个非常有价值的学术见解。它已经隐含了象征派诗将引发一次新诗美学变革的思想的萌芽。80年代以来的许多研究者,承继了这个思路,从不同的侧面进行了进一步的探索和阐释。如何以中国现代主义思潮的整体发展的历史为依据,准确地揭示现代主义诗潮产生的诗学价值和它在新诗美学发展整个链条中的作用,成为给后来研究者留下的一个期待。把陈旭光对几十年来现代派诗潮发展的整体考察与论析,放在这

个学术史的坐标中进行阅读,可以这样说,它不仅响应了这一具有历史意义的呼唤,而且努力去实践和完成这种学术期待本身。在这篇论文里,陈旭光论述了西方象征派诗歌及由此引起的现代派诗潮的出现,给整个西方诗歌发展所带来的美学上的革命性转变,论述了李金发所代表的中国初期象征派诗,戴望舒所代表的 30 年代现代派诗,穆旦所代表的 40 年代现代派诗,在怎样的诗歌内容和诗歌美学的范围里,作了自己的创造与变革,突破与推进,使这个诗潮不但与现实主义、浪漫主义诗歌比较起来,能够异军突起,独树一帜,给现代新诗美学吹进了一股“别开生面”的气息,展示了中国现代诗歌新的魅力,而且它的历史成绩和探求精神,成了启示 80 年代以来新崛起的现代主义诗潮在抗争中生存发展的历史依据和艺术风范,更重要的,它引起了对于中国古典诗歌一场新的更为深刻的“诗学革命”。论文里用专门一节文字,集中讨论了西方现代主义诗学和中国古典诗学的对立与融合是一场现代的“诗学革命”这样的命题。

孙绍振在 80 年代发表的一篇论文里,曾经从宏观上论述过五四以来中国新诗整体上对于古典诗歌的“革命”性意义,他认为五四开始的这种革命,“既不能表面地把它当成一种形式的革命,也不能简单地当成一种思想的革命,而应该主要是和这两者紧密相连的艺术革命,是审美心理结构、想象定势和美学原则的革命。诗体的大解放如果不和认识概括心灵活动的结构的大解放结合在一起,是不能不夭折的。”(《新诗的民族传统和外来影响问题》)陈旭光在引述这些论述之后,作出了如下的推演:在这里,孙绍振似乎把两次革命结合起来论述的,但其中仍隐含了如下的观点:如果没有“二次革命”,“一次革命”也将不彻底,且难以为继,“不可能不夭折”。由此,陈旭光在论文里得出下面这样一个很有冲击力的思想:如果说,现代白话新诗构成了对古典诗歌的第一次革命的话,那么可以说,中国现代主义诗歌的崛起和成熟构成了对古典诗歌

的“二次革命”。第一次革命主要在语言介质、文体形式方面进行，第二次则深入到了审美情趣、美学原则、艺术思维及想象方式等方面，是在“第一次革命”基础上的深化。这是与古典诗歌迥然不同的“整个价值观念，整个美学原则的全面改变”。论文用丰富扎实的材料，进行了详实的论述：在诗歌观念上，从“载道言志”传统到诗歌中个人主体性的确立，纯诗观念的形成以及诗的本体观和功能观的确立；在诗人主体思维方式与处理诗与现实关系上，从“感性”到“智性”的变化；在诗歌的审美构成上，从“意境化”到“戏剧化”，从“空间性”到“时间性”的转换。这些论述，当然也有一些可以商榷的地方。譬如从“载道言志”到个人化与“纯诗”，从“感性”到“智性”，从“意境化”到“戏剧化”，从抒情性到叙事性等等诗歌美学转折的概括，在理解古典诗歌艺术与理解中国现代主义诗潮这两个方面，都很难说是准确的，颇有些似是而非和似非而是的样子。两者里面各自都有许多越轨和交叉的现象，很难说是转折。有一些见解我想可能很难得到古典诗歌研究者的认同的。30年代现代派诗人出现的回归传统的“晚唐诗热”现象，也透露出别样的信息来。

任何理论抽象与宏观比较，找出其中的差异总比找出其中的共性困难得多。本书作者显然已经感到了自己理论预设可能产生的困境，并给自己作了若干限制和保留，但这样仍然避免不了一些理论归纳所带来的对于古典诗歌与现代主义诗歌艺术特性和他们之间联系与差异这两个方面的片面理解、认识隔膜和艺术误读。这也许与作者对古典诗歌艺术理性把握认识的某种偏颇和歧解有关。尽管这样，作者这种寻找和挖掘现代主义诗潮在诗歌艺术发展整个变革中所展示的新的美学观念与价值，探讨这一诗潮为整个诗歌美学变革带来的新的艺术空间和创造的可能性，从而确定现代主义诗潮进行艺术革新在漫长古典诗歌艺术系统中的价值和意义，这给本书增加了更大的理论色彩和探索性质。他的论述

为这个重要话题的解决提供了进一步思考的线索与方向。本书不同于一般的诗潮流派历史的地方,就在这种话题的提出和思考中的理论色彩与探索性质。它的优点和它的缺点都同样明显地在这里呈现出来了。

这篇博士学位论文,按照时间的递进,对 30 年代到 40 年代的一些与现代主义诗潮相关联的重要杂志,如《现代》、《诗创造》、《中国新诗》等,作了全面系统的考察与论析。用丰富的史料揭示了它们在这个诗潮历史形成中的作用和位置。对于他们在不同时段里对于现代主义诗歌艺术有特色的贡献,作了理论与创作结合的梳理,提出了许多可贵的见解。该博士论文力图走进原生态的历史处境,走进历史现象发生的丰富,让历史规律的逻辑思考与历史境象的感性启悟一次又一次地碰撞,诸多历史的诠释不仅获得了坚实性和丰富性的基础,论者的抽象也才可能产生一些理论演绎的思想火花。如论文中提出的,在接受西方现代主义诗潮影响的过程中,存在着一个对以法语为中心的法国象征派诗在接受,到后期象征派诗对以英语为中心的英美和德国的现代派诗在接受“中心”转移的现象。他提出,40 年代存在着一种对于 30 年代象征主义诗潮进行反思的诗潮;而这一对象征主义的反思,正是与西方现代主义诗潮的发展趋势的一种对应与暗合。象征主义脱胎于浪漫主义乃至消极浪漫主义,尤其是法国前期象征主义,与浪漫主义更是有着千丝万缕、难以澄清的密切联系,而中国现代主义诗潮的反思,与从前期象征主义到以瓦雷里、里尔克、叶芝为代表的后期象征主义和以 T. S. 艾略特、奥登为代表的狭义现代主义诗的发展趋势,艺术走向是相符合的。中国现代主义诗潮借西方的“他山之石”为我所用,进行了对于自己诗坛象征主义的反思和超越。他在搜阅杂志的史料中发现,从 30 年代末到 40 年代初,法国作家纪德和德国诗人里尔克,受到当时诗坛的重视,正是这种反思思潮需要的“他山之石”。论文对于纪德介绍及影响的叙述,虽文字不多,却可

以说是一个非常值得重视的发现。至今人们对于这个现象仍然没有进一步的开掘和思考。尽管历史现象还存在许多复杂得多的现象,常常不是一个简单的判断所能概括和容涵的;但是这个接受“中心转移”思路的提出,在一定意义上可以说揭示了一个民族文学现代化进程中怎样与外国现代性文学新锐的思潮保持同步的规律,这是一个民族文学走向现代化发展过程的必不可少的条件。作者对于几份杂志在现代主义诗潮史上意义的论述,并非是杂志研究,而是将他们纳入现代主义诗潮研究的轨道进行考察,得到历史的丰富而又没有史料堆积,注意论析杂志的艺术取向而又不去过度评鹭杂志本身,这样就使他的诗潮史的研究,建立在一个可以规范和触摸的诗歌情境里,作出来的结果,也比起其他理论综合性的研究成果来,带有更多的具体性和历史感。

陈旭光论文中提出了一个重要的问题:如何防止对于所研究对象的理论“泛化”问题。既清理被湮埋已久的中国现代主义诗潮的丰富现象,又不能将这一清理违背历史实际加以任意的“泛化”,这是研究中的必要的一分清醒。这种“泛化”,可能来自三种情况,一是由于创作本身的复杂,作家不一定遵守某一种方法写作,流派转换的现象也是正常的规律,在文学史归纳中,思潮流派交叉的现象产生正是文学创作的一种历史必然;其二,研究者本身在研究中或出于对于一种对象的偏爱,或在理论与历史的结合中,缺乏准确的把握尺度与能力,于是论述出现过分的历史现象的越轨;其三,是为了壮大自己研究对象和自己理论话语的权威性,拉出一些不属于此,但却可以壮大自己理论合理性的声势与力量,加以扭曲,进行过分主观的论证,以达到证实自己理论的目的。无论是哪一种情形,这种“泛化”,都不是科学的态度和方法。陈旭光坚持了尊重历史实际,尊重历史提供文本的自身规范,以杂志中主要取向和艺术探索为对象,舍去了一些其他现象,按照历史面貌去整理历史,不去过多辩护,不去无原则的报告,也不拉一些名人与权势现

象为自己壮大声势，这种自觉警惕“泛化”历史正是对于历史的一种尊重。我对于这样的意识和方法，给他论文带来的客观性，是很为赞赏的。这也是我们研究一种历史现象，特别是研究思潮流派现象，所应该时时警惕于自己的一种学术自觉意识。

陈旭光进入学术研究有一种锐意进取的姿态。他的理论思考一直比较活跃。他对于当代诗歌，特别是对于新时期复杂的现代诗潮的现象和发展脉络，是很熟悉的，也作过充分的追踪性研究和评论工作。进入撰写博士论文之前，又对西方的美学思想与诗学理论下了不少钻研的工夫。当他读我的博士研究生之后，我一直在思考这样的问题：如何在进入历史现象梳理论析的时候，能够完成由当代视角的文本感悟进入历史视角的史实梳理，由快捷迅敏的印象捕捉到扎实沉潜的理性归纳，由在现成文本中匆促发挥自己的思想和才华到进入厚重历史文献阅读中作出艰苦的发现和提升，这是一种呼唤，一种训练，一种修行，更是一种转折。陈旭光在论文写作中，能够静下心来，用自己的实践和付出基本上完成了这个转折。但这只是开始。他的论文中，扎实功力的发现与性灵驱动的论断常常纠结在一起，正是处在这种转折过程中留下的不可避免的迹痕。

怎样才能彻底完成这样一些转折呢？陈旭光毕业后，已经在勤奋中收获了更多的学术成果，似乎更为成熟一些了。但是，我还是想说，在今天这样受着“八面来风”吹拂挤压之下的学术空气里，如何摆脱那些“才子气”的风习浸染，扬弃那些文场中过于盛行的实用意识，拒绝那些学术“快餐”式生产的吸引诱惑，在中国现代诗歌历史与现状的批评研究中，乃至其他更为广大的学术领域里，养成一种沉着与大器，排除干扰，潜心著述，能够有更为坚实厚重的成果产生。这是我答应写这篇序言之后的一段时间里萦绕于心而很想说的一些话，也是我多年里殷殷期望于陈旭光的。

1990年3月，在给我的一幅题字中，林庚先生写了这样一句

话：“人生的提纯，诗人因此也是一场修行。”这段非常精辟地阐释了诗与人生关系的意味无穷的炼语，里面包含了林庚先生一生中所感悟的人生真谛，也是对于我们研究文学和诗歌的后辈人为人为学的警醒。在此，我抄录出来，送给旭光，也送给我自己。

苏老夫子曾说，德不待文而显，文不待叙而传。这部书出版后，方家评鹭，读者议论，离作者关系远些，自当距公允更近。这里，作为老师和朋友，我只凭一些印象，感想，拉拉杂杂，写了这些可说可不说的话，聊为序。

2001年5月2日于北大蓝旗营寓所

## 序二

谢冕

现代主义是中国新文学的一道始终抹之不去的怪影。中国新诗是最先与它遭遇的一个文学品种，这道怪影几乎伴随着新诗发展的全过程，算起来，也有将近一个世纪的历史了。现代主义给新诗带来了新的启迪，同时也带来了新的冲击。由于它对于中国历史悠久的传统诗学来说，是一种迥然不同的“异类”，所以在接受还是拒绝的问题上，现代主义始终是困扰中国学界，也是困扰中国新诗的一个长长的梦魇。

中国古典诗歌有深厚而久远的传统，它给予中国文学乃至中国文化以极为深远的影响。即使是“五四”之后诞生的、号称是反叛古典诗歌而兴起的白话新诗，也难以摆脱古典诗歌强大的、无所不在的笼罩。中国传统诗学在它长时间的发展中，业已形成了稳定的、自成体系的、也是不容置疑的价值观。这种传统并不因新诗体式的建立而有所改变。尽管新诗的许多实践者并不乐于承认这个事实，但穿越新诗外形而企及内质，依然随处可见中国传统诗学鲜明而深刻的潜在影响力。

问题产生在中国新诗在追求现代性的过程中。自从新诗和现代主义宿命般地猝然相遇之后，这个来自西方的怪物和新诗的本土性就产生了极为深刻的、近于水火不容的矛盾。中国庞大的传统诗歌帝国当然不能容忍这个怪异的“入侵者”，对于现代主义的拒斥几乎是先天的。中国传统诗学的主流地位是不容挑战的。尽

管来自西方的这个“异类”在很多时候被挤压成为边缘物，甚至在某一个时期被迫潜藏于地下。质的极大差异终究也未能使位居主流地位者与处于边缘者平等地坦然相对。这就是我们看到的，发生在中国新诗史上旷日持久的两种截然不同的诗学“倾轧”的事实。

和中国古典诗学一样，西方现代主义诗歌有它自成体系的传统。独特的文化精神、诗学理念和审美追求，构成了现代主义诗歌有异于中国传统的基本特征。其中尤以现代主义强调艺术本体论和文的自觉等艺术主张，与中国儒家思想中的文以载道以及贯彻全部中国文学中的理想主义精神等传统形成极大的差异——当然，中国本土诗歌并非不注重诗的自觉以及艺术本位，但的确在它的理念中有比这更为首要的价值观。谈论中国 20 世纪诗歌和西方现代主义的关系，无论如何也绕不过后者对于诗歌本体观念极端重视这一题目。本体观念的确立，必然对诗歌外在功能观产生冲击和质疑。注重诗歌创作中的个人本位、艺术本位和形式美自身，必然要影响到中国传统的诗歌极为稳定的教化作用等的至尊的地位。

但不论如何，新诗毕竟是应着建设新文化而诞生的新事物，这些现代主义的特征尽管有着不合中国习惯的“怪异”，但却是新诗竭力寻求的、借以改造中国古旧积习的来自异邦的“新声”。所以，在中国，文学或诗歌对于现代主义的态度是十分暧昧的——惊恐和迎合参半。打个比喻来说，假使说新诗的引进现代主义是“引狼入室”的话，那么，新诗的发展过程，就是适应并习惯于“与狼共舞”的过程。在我看来，整个一部中国新诗史，就是一部中国诗学传统和西方诗学，特别是和西方现代主义诗歌传统既排斥又吸收、既抗拒又融会的历史。

陈旭光所著的《中西诗学的会通——20 世纪中国现代主义诗学研究》讲的就是这样的历史。他相当充分地论述了西方现代主

义诗歌产生的背景，它的形成的历史及其演变，和它被介绍及传入中国的过程，以及在它进入国门之后的异常复杂的处境：发生、发展、分流和隐失，否定、肯定、再否定和再肯定，等等。著者非常重视现代主义在中国这个特殊环境中，是如何被选择，并最终达到融会的具具体“场景”的描述。虽然头绪纷纭，但却清晰有致，详尽而丰富。

陈著相当理性，也相当准确地叙述了这个始终处于边缘或支流地位的“外来者”，能够“进入”这个相当封闭的审美世界，要进行如何艰难的争取和坚持的全部事实。这部著作令人信服地指出，现代主义诗学在中国之所以能够生存下来，并与中国本土诗歌（至少是其中的某些部分）达成某种有效的“契合”，“必然是经过民族审美传统、社会政治需求等选择和转化的结果”。这样的视点无疑是把问题引向了更深的层面，它指出了事实的另一面，即中国不仅存在着对现代主义的拒斥的因素，同时也存在着对现代主义的接纳的要求。

上个世纪 80 年代以来，社会逐步开放，学术思想活跃。此一时期诗歌创作实践也有多方面的展开，特别是以朦胧诗为代表的对于现代主义的再度关注，引发了规模宏大的不同见解的论争。在朦胧诗论争的过程中出现了许多相关的论文和专著，这些著作支持和加深了人们对现代主义诗学的再认识。但由于受到社会实际的局限，那时普遍的缺陷是理论的准备不足，论述往往未能深入，某些人的某些文章由于彼此观念的大反差甚至表现出情绪化的倾向。所以，那场朦胧诗论争尽管激动人心，却也留下了理论匮乏的遗憾。

时间向前推移了十余年，随着教育的走上正规，一批受到完好教育的青年批评家出现了，本书作者陈旭光是其中的一位。他们中很多人是那场论争的亲历者，有着许多感性的认识，再加上广泛的理论积累和接收，以及较为丰富的文学史知识，使他们有能力把

当年未能达到的目标予以实现。而且由于时间和场景的距离,也使之较之他们的前辈有可能更为客观地处理复杂的问题。以此刻我们面对的这本书为例,作者的理论素养表明,他业已具备了认识他所研究的对象的多面性并予以冷静处理和综合分析的能力。例如对于现代主义的研究,这本论著不仅看到了它与传统的断裂的一面,不仅看到它的先锋性和现代性等易于为人们所认识的方面,同时也看到了与之相对的不易看到的另一面。

这就意味着成熟。

2001年5月20日于北京大学中文系

## 内 容 提 要

20 世纪中国新诗中的现代主义,作为一个重要的文学现象,经过将近一个世纪的曲折发展,业已形成了具有自身独特性和系统性的文化精神、诗学思想与艺术传统。

本书注重对第一手材料的掌握,在现有学术研究成果的基础上,试图以一种新的理论视界和结构框架,重新整合 20 世纪中国新诗中的现代主义,即以整个 20 世纪为时间框架,把现代主义视为一个具有统一性的整体,侧重于从它与作为外来影响的西方现代主义诗潮的关系,诗人主体的人格精神、心路历程和期待视野,与主流文学或其他相关诗潮流派的关系等角度入手,系统考察中国现代主义诗潮之生成的各种“合力”因素,发展的自律性特点,诗学思想的形成与特征等。

在方法上,本书兼顾影响研究与接受研究和平行比较研究,既深入阐发各种外来影响得以实现的内部机制与外部条件,又面对现实,尊重中国现代主义诗歌相对于西方现代主义诗歌与古典诗歌的独立性价值,在开放的文化背景下,侧重于在中西现代主义诗学之间寻找可比性和可比点,发现变形与异同。

第一章系统梳理了作为影响渊源的西方现代主义,其术语的由来、内涵、性质,作为思潮的构成,及其独特的文化精神和诗学思想等。

第二章总论“20 世纪中国新诗中的现代主义”,论及术语的成立、规范及中国现代主义思潮的发展规律等问题,着重讨论了中国现代主义诗学在西方现代主义诗学与中国古典诗学的双重背景下的生成规律、流变特点及“革命性”意义,力图揭示现代主义为中国

新诗带来的新的理论视野、诗学课题及在 20 世纪中国新诗成熟与深化过程中曾经产生过的重要历史意义。

第三—六章具体论述中国现代主义思潮的几个重要发展阶段。在这几章中,本书力求史论结合,不重已成定见的历史性描述而重具体问题的提出与凸现,从而深入探究每一阶段“现代主义”生成过程中最有价值的课题。

总之,20 世纪中国新诗中的现代主义是本世纪中西文化交流和诗学融会创生的产物。作为 20 世纪的一种宝贵精神财富,它至今仍在生成着我们活生生的文化现实。

对于这一复杂课题的深入系统的研究,不仅具有学术价值,还不乏现实意义。

关键词 20 世纪中国新诗 现代主义 中国现代主义诗学  
西方现代主义诗学 中国古典诗学

## ABSTRACT

The Modernism in the Chinese free verse in the 20th century ,as an important literary phenomenon ,has possessed some independent cultural spirits and artistic tradition after its complicated development close to a whole century.

Based on the original materials and the established achievements,this book attempts to re-integrate the Modernism in the Chinese free verse in the 20th century as a frame of time ,regards Modernism as a united entity ,and systematically inquires the various kinds of elements in the birth of the Modernist Thought in the Chinese poetry ,the self-restraint in the Whole course, the key points of poetics from the perspectives of the foreign influences of the Western Modernist Poetry Thought ,the Chinese poets' spiritual journey and horizon of expectation,and the relationships between the Modernism and Mainstream literature and other schools of poetry.

In the term of methodology ,this dissertation gives consideration to all the studies of influences, reception,and comparison. On the other hand,it deeply interprets the internal mechanism and eternal conditions which the various foreign influences realized ; On the other hand,it respects the fact that the independent values of Chinese Modernist Poetry of the Western Modernist Poetry and Chinese Classical Poetry. It tries to pursuit of the suitable comparison ,identification and differences.

The 1 st chapt systematically analyzes the Western Modernism as the origin of influence, the origin, constant, characteristics of the terminology, and constituents of the thought, the specific cultural spirits and poetics, etc.

The 2 th chapter generally dicusses The Modernism in the Chinese free verse in the 20th century, it analyzes the foundation and criteria of the terminology and rules of developments in the Chinse Modernist Thought ,and inquires the norms and "revolutionary" meanings of Chinse Modernist Poetics on the double background of the Western Modernist Poetics and Chinese Classical Poetics. It attempts to reveal the new theoretical horizon brought by Mordernism and the important historical significance in the mature and deepening of Chinese New Poetry made by the Modernism.

Several important periods in the developments of Chinese Modernist Thought are illustrated from the 3 th to 6 th chapters. The dissertation tries to combine the history and theories within these chapters. It emphasizes the emergence of problems rather than the historical description, inquires deeply into the valuable questions in the every stage of the birth of "Modernism".

In brief, The Modernism in the Chinese free verse in the 20th century is the product of the communication of Chinese and the Western cultures and the confusion of different poetics. As a precious spiritual wealth, it still produces our lively cultural reality.

**Keywords:** Chinese free verse in the 20th century, Modernism, Chinese Modernist Poetics, Chinese Classical Poetics, Western Modernist Poetics.

## 引言：缘起、意图和方法

20世纪中国新诗中的现代主义自然不是一个什么新鲜的话题。近几年来，中国现、当代文学研究界在先行者的拓荒和“补课”的基础上，逐渐摈除“左”倾意识形态的干扰，还现代主义这个长期以来被先验地判定为“逆流”，屡遭批评乃至“封杀”的文学思潮以本来面目，使之在文学研究的多元格局中取得了与其他思潮流派平等共处的一席之地，并且在许多方面都已经取得了不少引人瞩目的成果。

事实上，就20世纪中国新诗的历史进程来看，西方现代主义诗歌潮流的传入几乎是与中国现代新诗的产生同步进行的。从五四新文学发轫之初广泛的现代主义译介和初期象征派诗的早期“移植”和实验开始，20世纪中国文学中就自始至终贯穿着一条中国现代主义诗歌发生、发展、成熟、分流和隐失，又再发生、再发展并更趋复杂化的线索。随着时代的发展，中西文化交融的进一步深入，20世纪中国新诗中的现代主义已成为一种普遍的文学现象，其自身也已经形成了若干具有相对独立性的文化精神、创作原则、话语特征和艺术传统。而且，作为20世纪一种重要的文化精神财富，现代主义的文化精神和艺术传统等至今仍在参与生成着我们活生生的“当下的”文化现实。

概括而言，20世纪中国新诗中的现代主义是这样一股诗潮：承续并深化（经常以疏离大众和主流文学的“先锋”姿态和“边缘”立场完成）新文学的“文学启蒙”传统，接受西方现代主义文艺思潮总的文学精神的影响，艺术表现上偏重对自我和内心世界的开掘，

致力于带有“超现实”意味的艺术世界的建构，尊重艺术形式的独立性价值，表现出较大程度上的“艺术本体论”立场和“文的自觉”精神，并因而与传统的“载道”观乃至新文学的“启蒙”理想，主张大众化、民族形式化、“革命文学”、“两结合”手法、“颂歌”理想等的 20 世纪中国主流文学构成较大的疏离和抗衡的诗歌潮流。而到了 20 世纪 80 年代，文化转型、意识形态淡化、“主流”与“非主流”的界线模糊之后，它又面临商品挤压的窘境，遭受不断趋于平面化的后工业时代的主导文化精神“后现代主义”的冲击，至今仍在继续生存和消长……

在 20 世纪中国新诗的发展进程中，呈现出这样一种“互逆”和“对流”的现象：现代主义的文化精神和艺术传统不可阻止地向其他文学潮流渗透（或者说是被其他文学潮流吸收和同化）。同时，现代主义自身也在吸收其他文学思潮的创作方法中发展和丰富自己，走向成熟和“综合”。可以说，现代主义艺术精神早已成为 20 世纪中国新诗的一种缺之不可的重要基因和宝贵的精神财富。就历史看，即使在主流文学独占文坛，现代主义无处存身的年代，现代主义的某些艺术精神和手法仍然会在某些诗人的“边缘性”的或“地下”的写作中顽强地生存。因而，就整个 20 世纪中国新诗而言，现代主义诗潮的流转起伏已经形成了一个具有自身动态平衡性和相对完整性的艺术系统。

值此世纪之交，以整个 20 世纪为历史框架，对其发生、发展、流变的命运作宏观系统的考察，对其整体艺术得失进行全面的总结不惟可能，更是一种急需。

当然，本书的任务不是详尽地描述此一思潮流变起伏的发展历史。也就是说，本书不是一种现代主义诗潮流派史，也不是现代主义诗人或流派的创作论，而是在高度重视现代主义诗歌艺术形式与文化、政治等意识形态及诗人主体心态和知识分子精神的复杂关系的指导思想下，尽可能地将 20 世纪中国新诗中的现代主义

不断“历史化”(Always history)<sup>①</sup>(弗·杰姆逊批评术语),即将之置回其产生时特定的社会及历史的关联中去,尽可能地复原其在特定历史上下文中的初始意义,探究那些把现代主义如其所是呈现在研究者面前的种种历史合力,注重的是种种历史合力作用下现代主义诗潮(主要体现为现代主义诗学思想的思考和建构以及诗歌创作实践两个层面,本书侧重诗学思想,也兼及创作)形成的过程,而不是作为文本的形成的结果。

在我看来,20世纪中国新诗中的现代主义或者说中国现代主义诗潮的形成,主要受制于这么几种“多元合力因素”<sup>②</sup>。

其一,它是受西方现代主义诗潮影响的结果。

西方现代主义诗歌潮流的影响分为主动和被动两方面。就被动方面言,我们可以说,离开了西方现代主义文学思潮这个原发性源泉,我们就几乎无法谈论所谓中国的现代主义。究其实,无论中国的现代主义具有多少自己的本土特色,现代主义的命名就毫不含糊地揭示了这种受动性生成的事实。就此而言,我们所谓的“现

---

① 美国著名学者弗·杰姆逊在他的著作《政治无意识》(The Political Unconscious: Narrative as A Socially Symbolic Act, New York, Cornell University Press, 1981.)中提出了“不断地历史化”(Always history)的口号。他指出:“不断历史化!这句口号——一个绝对的口号,我们甚至可以说是一切辩证思想的‘超历史’的必要性——也将毫不奇怪地成为《政治无意识》的真谛。”在这本书中,杰姆逊主张把文学文本看做“社会文化的象征性行为”,要求在研究的过程中“使文本向历史开放”,尽可能地复原历史语境。这在方法论上对本书具有启发性意义。

② 法国著名理论家阿尔都塞曾从弗洛伊德那里借用了“多元决定”(Overdetermination)的概念来重新理解因果律。意思是说,“任何历史现象、革命,任何作品的产生,意识形态的改变等等,都有各种原因,也只有从原因的角度来解释,但历史现象或事件出来不只有一个原因,而是有众多的原因,因此文化现象或历史现象都是一个多元决定的现象。如果要全面地描写一历史事件,就必须考虑各种各样的原因,类型众多地看起来并不相关的原因;任何事件的出现是与所有的条件有关系的。”(参见弗·杰姆逊《后现代主义与文化理论》第64页,陕西师范大学出版社,1986年)这在方法论的意义上给我们以有益的启示。

代主义”并不是无所不包的“无边的现代主义”，它至少应该在某些主要精神和重要艺术手法上接受了西方现代主义诗潮的影响。就主动方面言，西方现代主义又毕竟是一种外来的异质性文化，它在中国的传入、“移植”和被接受，又必然是经过民族审美传统、社会政治需求（主要是以诗人和读者为中介）等选择和转化的结果。因而，在传统悠久的中国古典诗学和属于异质文化系统的西方现代主义诗学的双重制约下，具有特定含义的中国现代主义诗学的形成，主要是通过两种相反相成的方式而完成的。一种是从“契合”到“融汇”，即先是因为两种诗学在某些方面的相近相通而使得中国诗人倍感亲切、大力阐发，从而进一步认识并发掘了传统，使传统实施了现代意义上的“创造性转化”，如关于“象征”、“通感”等诗学思想；另一种是从“移植”到“结果”，就是说，初进入时，“别开生面”，“国内所无”，难免生涩，甚至显得不伦不类，但逐渐地，也为人们所接受，从而丰富并更新了传统，如某些现代美学观念和人生主题，诗歌的知性特征等。这种方式更具有“革命性”意味。

鉴于此，影响到本书的方法论构想，则既要充分考虑到作为中国新诗中的现代主义之重要参照的西方现代主义文学的总体文化精神、诗学思想和艺术特征，又充分尊重中国现代主义的本土特色，它的挥之难去，“剪不断、理还乱”的传统诗学精神，避免用某些固定不变的所谓西方现代主义的标准来削足适履，尽可能的将影响研究和接受研究结合起来，探究每一个具有相对完整性的历史阶段对现代主义的看法（或者说对现代主义的“期待视野”）和诗人群体的接受心态，从而揭示此一历史阶段中国现代主义诗歌接受影响和影响的生成及变异等主要特点，这是本书的一种追求和努力。

其二，20世纪中国新诗中的现代主义不是在真空中的生长，它极大地受制于20世纪中国独特的社会政治形势和文化环境，还常常难免于受排斥和被批评甚至被批判的“边缘化”命运（这之

中,也包括现代主义诗人队伍内部产生的自然分化及严肃真诚的自我反省和自我批判)。

无疑,与在 20 世纪中国新诗史上占据一定主流地位的现实主义诗潮和浪漫主义诗潮相比,现代主义诗潮始终是处于一种“支流”的位置的。作为一种“边缘性”的文学“支流”,它的形成和发展必然应该置于与现实主义和浪漫主义的时而纠葛难分、时而对立互斥、时而又综合互渗等错综复杂的关系中才能得到清晰的呈现。当然,在每一个特定的历史发展阶段,这种复杂关系又具体体现在相关的诗潮和流派之间。比如,现代主义与浪漫主义常常处于纠结难分、既对立又互相渗透的情状。从某种角度说,现代主义的发展需要有一个浪漫主义铺垫的阶段。这也许能说明,何以穆木天、王独清、冯乃超等初期象征派诗人系从后期“创造社”“出轨”,卞之琳则从后期“新月派”“出轨”,戴望舒、冯至、穆旦等人又都有一个近乎“浪漫主义”风格的早期创作阶段,“朦胧诗”的先驱性诗人大都富有动人的浪漫主义情怀和感性抒情的特点;而另一方面,现代主义的进一步深化,又总是以对浪漫主义的反拨而方得以完成。“反感伤”、“反浪漫”几乎成为中国现代主义诗学深化过程中反复出现,经常面临的一个“原型性”的主题“任务”。另外,现代主义也并非一定要与现实绝缘,与现实主义势不两立,尽管具有现代主义倾向的诗歌常常遭受“现实主义”的激烈批评。恰恰相反,成熟的现代主义是以对现实和人生的冷静的、经验化的知性思考为重要特征的,而真正成熟的大诗人的创作往往具有难以简单归类的“综合”的特点。

其三,20 世纪中国新诗中的现代主义的主体是人,是一批具有自身相对的独立性,承继了“五四”现代知识分子个性主义精神传统,在艺术表现上偏重自我和内心世界,尊重形式的独立性价值,表现出较大程度的“艺术至上”和“文的自觉”精神并因而与提倡“大众化”、“民族形式”方向、“革命文学”、“两结合”创作方法的

主流意识形态构成了一定的疏离和对抗关系的现代自由知识分子。

这一批现代主义诗人之选择或倾心于现代主义,自然有着耐人寻味的意识形态蕴涵。在 20 世纪中国新诗的发展历程中,这批具有现代主义倾向的诗人与现代主义思潮的消长起伏构成了同体共生的密切关系。他们的“现代性”理想,内倾型的心理特点,意识形态立场等问题都是耐人寻味、值得探究的。在一定的意义上,20 世纪中国新诗中现代主义的历史也是这批诗人的心灵的历史。

显然,这几种生成现代主义的“合力”因素,正是本书在写作中力求贯穿始终的主要思路,是本书切入题旨或设置问题并试图解决问题的主要线索和“理论视界”。于是,在对第一手资料的爬梳整理和充分汲取前人研究成果的基础上,本书力图以一种新的理论视界和结构框架,重新整合 20 世纪中国新诗中的现代主义,从 20 世纪中国新诗中的现代主义的某种自成一个艺术系统的相对统一性和整体性出发,侧重于从外来影响、社会政治、思想文化、知识分子人格精神和心路历程、与主流文学的关系等角度来探究现代主义生成和流变的过程和特点。当然,因为现代主义在每一个阶段都有自己相对突出的特点及需要重点解决的理论难点,因而在具体的情况处理时,不但力图将各种因素或角度融为一体以避免简单罗列,而且也会适当地有所侧重,有所取舍,而不是为了体例的完美而生搬硬套、削足适履。本文的方法论特点,是不求面面俱到,不重已成定见的史述性描述,而是以直奔最重要问题的“论”的深入,呈现大致的历史走向及面貌。当然也可以反过来说:在以大致的历史走向、时间段落为纵向的框架结构的基础上,深入到每一个阶段“现代主义”生成过程中所凸现出来的最为重要的问题。在此基础上,本书试图进一步总结 20 世纪中国新诗中的现代主义发生、发展、起伏、流变的规律及整体艺术上的成就与不足。这对面临世纪之交的中国新诗无疑是有着重要的启迪意义和实践意义

的。

鉴于中国现代主义诗歌与西方现代主义诗歌的密切关系，“影响研究”是本书的一条有着切实可行性的重要思路。职是之故，本书注重第一手史料的充分掌握，尤其对公论的具有代表性的杂志作“麻雀”剖析，以典型性涵盖并揭示普遍性，力图呈现西方现代主义诗歌影响之发生和流变的轨迹。但影响研究的局限性也是明显存在的。就中国现代主义诗歌来说，一者，影响研究的维度容易忽略民族性和本土性；二者，随着时间的推移，中西文化进一步融合无间，注重史料和实证的影响研究变得愈来愈困难。不但共时性影响和历时性影响交错杂糅，而且中国现代主义诗歌本身也不断生成着传统，从而对后来者发生影响（影响的再影响）。如果说 20 世纪前半世纪中国现代主义诗歌接受西方现代主义影响的几次“重心转移”的轨迹还是有迹可寻的话，那么，在现代主义诗潮断流近二十余年后“崛起”的“朦胧诗”及“后朦胧诗”那儿，这种影响的“踪迹”则朦胧难辨了。因而，本书在 20 世纪前半段的研究中，影响研究占有较大的比重，后半段这种比重则相应减少，而突出平行研究的思路，这是由论述对象的特殊性决定的。

总的说来，本书力图把影响研究与接受研究结合起来。一方面，深入阐发各种影响得以实现的内在机制和外部条件，这包括民族审美传统的潜在制约，知识分子作为接受影响者的独特心态，对现代主义的期待视野，反映时势需求的主流舆论批评的影响等；另一方面，兼顾影响接受研究与平行对比研究的双向研究视角，即剖析受影响的事实，承认中国现代主义诗歌相对于中国古典诗歌和西方现代主义诗歌的独立性价值，寻找可比性和可比点，发现其间的变形和同异。

自然，无论本书在具体的操作过程中，是否能达到如上种种预期设想，“20 世纪中国新诗中的现代主义”都是一个极有学术价值和现实意义，也必然困难丛生的课题。然而，正如欧文·豪在谈及

“令人费解、变化无常，定义又极其错综复杂”的“现代主义的概念”时所说的那样，笔者也同样相信：

“在这些困难之中有价值在：它们都指出了我们这一题目引人入胜的复杂性。”<sup>①</sup>

---

<sup>①</sup> 欧文·豪《现代主义的概念》，见于《现代主义文学研究》，中国社会科学出版社，1989年5月版。

## 第一章 现代主义及其文化精神和诗学思想

无论在中西学界,现代主义都显然是一个并不新鲜然而却较难取得共识与定见的话题、概念或“阐释世界的模式”<sup>①</sup>。正如欧文·豪指出的,“这个词令人费解、变幻无常,定义又极其错综复杂。”<sup>②</sup>一般说来,对现代主义的一般化的概述并不难获得,而精确的关于现代主义的定义则一直付诸阙如。对现代主义的种种描述大都出于论者不同的理解角度,因此得出的结论就不尽相同,甚至可能截然相反。鉴于此,许多学者都放弃了“界定”现代主义的种种努力,按欧文·豪的说法,“重要的不是‘界定’——而且就其性质而言那是不可能的”,我们所做的只能是“推动思想进程,保持这一题目的活力。”<sup>③</sup>

尽管“现代主义”概念矛盾重重,但谈论“20世纪中国新诗中的现代主义”,“现代主义”当然是个绕不过去的话题。在这里,笔者将在充分汲取、利用中西学界对“现代主义”研究成果的基础上,求同存异,作出一些尽可能明晰的梳理与归纳。惟有如此,我们才能更好地研究考察作为既是受动中生长又是创造性本土转化的

---

① 杜威·佛克马指出:“现代主义是阐释世界的一种模式,后现代主义、现实主义和象征主义也是如此。”“人类就是通过对他或她所处的周围环境提出各种假设,才得以不断学习的。人类创制出他们所期望的心理活动和社会反映模式,建构出这种阐释世界的思维概念,其中包括现实主义、象征主义、现代主义和后现代主义”。详见于《现代主义、后现代主义和文化认同的概念》,《国外文学》,1994年第1期。

②③ 《现代主义的概念》,见于《现代主义文学研究》,中国社会科学出版社,1989年5月版。

20世纪中国新诗中的现代主义。况且,无论现代主义具有何等的多样性和复杂性,它仍然“具备很多共同的因素,人们有足够的理由使用这个术语”。<sup>①</sup>

## 第一节 “现代主义”的名称、含义和性质

现代主义(Modernism)这一概念,据说产生于18世纪古今之争的高潮中,最早是带有贬义的,“主张尊古的一派把它用来嘲讽对方”<sup>②</sup>。据《牛津大字典》,这个词是小说家斯威夫特发明的。1737年7月23日,斯威夫特(1667—1745)在给亚历山大·蒲白(1688—1744)的信中写道:“骚人墨客给我们送来了乱七八糟的诗文,带着令人生厌的省略语和希奇古怪的现代主义,对英语的败坏就来自他们。”<sup>③</sup>这里的“现代主义”显然与我们现在所说的现代主义并无直接的联系。但从“主张尊古的一派把它用来嘲讽对方”的使用意图来看,现代主义还是跟“新的”、“反传统的”等内涵有一定的联系。这种联系,还可以从现代主义的词根“现代”(Modern)一词的历史得到说明。据考证,“现代”一词本身是对后期拉丁语中“现代”(odernus)一词的沿用。拉丁词 odernus 有希腊文 neo(新)的意思。因此,这个词被用来把现在与古代、过去等相区别。正如韦勒克指出的:“英文中‘现代’(modern)这个术语至今还保留着早期的意义,凡与古代相对,从中世纪以来的一切均可称作‘现代’。”<sup>④</sup>弗兰德·克默德论及对现代主义精确下定义的困难时,曾论及“现代”这个词的历史与含义:“有人试图总结‘现代’这个词的

① 福克纳《现代主义》,第39页,昆仑出版社,1989年3月版。

② 丁子春《欧美现代主义文艺思潮新论》,第2页,杭州大学出版社,1992年版。

③ 英国《牛津大字典》(1969年版),第1341页,“现代主义”辞条。

④ 韦勒克《文学思潮和文学运动的概念》,第253页,中国社会科学出版社,1989年12月版。

历史,对此,牛津词典是无能为力的。尽管自从16世纪以来,大部分关于这个词的意义已相当普遍……在15世纪,一种早期用法看起来很重要,因为在这种用法中,‘现代’不仅意味着一种对新时代的敏锐感觉,还暗指了对生活时尚和传统思想的反叛。”<sup>①</sup>弗莱德里克·R·卡尔在谈及“现代”一词时也指出:“未修订的《韦氏词典》将‘现代’界说为现时存在的事物,非属于某一遥远时代的事物。《牛津大词典》亦然。显而易见,‘现代’,或其派生词‘现代主义’、‘现代性’,乃至‘现代的’,或‘时髦的’,正由于其语义含混而流行起来,已经成为‘现代精神’、‘现代感’、‘现代气质’、‘现代人’、‘现时代’等诸多辞令的组成部分。这个词项单是无穷尽的,无限繁殖的,每一时代都会发明出一个描述性短语。实际上,自从17世纪首次为人所用以来,‘现代’一词如此不可穷尽,以至它不再是单纯的一个词或一个短语的组成部分,而是代表着某一整个文化。”<sup>②</sup>也正因词根“现代”的这种本义和原始义,使得学界在试图界定现代主义的时候,这种关于“现代”是对传统的反叛的观点在文学研究中经常出现。这至少说明,“现代主义”这一术语的出现并逐渐定型,代表着一个与前不同的时代的来临,它具有自己特定的内涵与所指。

此外,现代主义一词在宗教上的使用也值得注意,可以作为我们理解文学艺术上的现代主义的一种参照。据《大美百科全书》<sup>③</sup>“现代主义”辞条解释,现代主义“在宗教上是指确信现代的学术和科学进步需对传统教义重新阐释的见解。这个语词受到新教教义(Protestantism)的广泛使用,用来描述自由运动和潮流,尤其是指

① 弗兰克·克默德《现代文论》,伦敦,1971年版,第65页。

② 弗莱德里克·R·卡尔《现代与现代主义——西方文化思潮的历史转型》,第3页,吉林教育出版社,1995年版。

③ 《大美百科全书》第19卷第193页,台湾光复书局,1991年1月初版。

19世纪末、20世纪初发生的罗马天主教运动。”可以说，这一运动代表了一种基督教神学现代化的思潮。“罗马天主教教会的现代主义者寻求以现代知识来诠释教义，藉此保留教义文字而使之持续。如此一来，就显现出他们受到当时演化论（即进化论——引者注）哲学的影响。例如，他们认为教义并不是由上帝启示所获精确且具权威性的真理条文，也不是永远固定不变的，而是某一特定历史时期人类宗教经验和宗教情感的陈述。因此，宗教真理受到人类演化历程的支配，所以属于人类演化经验的部分，需要更新和更进步的概念来表达出现代的思想 and 进展。各个现代主义者之间尽管有许多不同，然而在思想上他们都倾向个人化和实用化，而不是普遍化和抽象化。”

尽管用于宗教神学领域的术语现代主义，与我们这里论及的主要限于文学艺术范围的现代主义文艺思潮、运动或精神有明显的不同，但我们多少可以从宗教中现代主义的那种改革的姿态和“现代化”的精神内容，得窥现代主义之代表一个新时代的整体性。显然，现代主义带来的变化是全方位的，因为“现代就是我们现在的生活方式，现代主义不是否定一切，它本身是一种文化，其新就新在我们在听觉、视觉和语言方面所发生的全面的变化”。<sup>①</sup>或许我们可以由此推论，文学艺术中的现代主义，仅仅是表征着整个新的时代的意识形态之一种。

现代主义在文学范围中的明确使用，是指19世纪末20世纪初西班牙语文学中的一次文学运动。《大美百科全书》解释“现代主义”（写作 Modernismo）时写道：

#### MODERNISMO 现代主义

<sup>①</sup> 弗莱德里克·R·卡尔《现代与现代主义》，第55页，吉林教育出版社，1995年版。

最初为拉丁美洲文学的复兴运动,后传播至西班牙。运动的领袖尼加拉瓜诗人达里奥(Ruben Dario)在1888年出版一本诗与短篇小说的合集《蓝》(Azul),据称因而兴起此运动。虽然现代主义以诗见长,然而小说、部分戏剧以及论文仍受其影响。

现代主义原只是对当今俗世的逃避,希冀追求文学形式之完美世界,不论这个形式是新或旧。现代主义受到法国象征主义诗人以及高蹈派(Parnassian)强烈影响,尤其是高蹈派的信条“为艺术而艺术”,给予他们极大的启示。他们不断尝试新的形式和韵律,以达尽善尽美,例如在诗中加入音阶变化的音乐效果,并时而混入感官意象以产生联想。黄金、珠宝、天鹅、孔雀以及百合花是他们最爱用的词汇,性欲和悲伤充斥于许多作品中。起初他们只谈过去、奇异的事物以及纯粹的幻想,最后终于接触其他主题,而很多“写实”及克里奥尔人(Creole)文学在格调上也是现代主义的。

1911年,墨西哥诗人马丁内斯(Enrique Gonzalez Martinez)出版十四行诗《扭断天鹅的脖子》(Tuercele el cuello al cisne),明显反对现代主义。达里奥于1916年逝世,现代主义运动也很快地随之烟消云散。

这一局限于西班牙语文学中的、地域性极强的现代主义文学运动,是否与现在论及的纵贯19—20世纪的作为国际性的文学艺术思潮“现代主义”有关,学界尚有不同意见。一种意见基本把现代主义文学思潮定位在欧美大陆的法国、英国、美国、意大利、德国等国,认为现代主义既不是神学领域的现代主义,也不是地域性(拉美)的文学现代主义,而是后来人们对19世纪末20世纪初最先从欧洲出现的各种文艺思潮或流派的总称,因其同传统文艺特别是19世纪现实主义文艺的不同和断裂性,故而称为现代主义。

另一种意见,如利大英,则对马·布雷德伯里和詹·麦克法兰编的,在英美现代主义文学领域享有盛名的论文集《现代主义》中的“涉及面仍有其局限性”提出了批评。他认为,“在书中,法国和德国是论及最多的,而西班牙文学和拉丁美洲文学则很少提及,这

样的忽略是令人吃惊的。而早期西班牙语系现代主义的影响和重要性是毋庸置疑的,他们表现出杰出的现代主义的才能而被称为‘1927年的一代’。周围我们所熟知的西班牙语现代主义诗人,这一诗歌群体包括沙里那思、狄戈、洛尔迦、阿尔倍蒂、阿尔陀拉季雷等。”<sup>①</sup>由此可见,利大英是主张把早期西班牙语系现代主义归属于现代主义的。他还指出了不把早期西班牙语系现代主义归属于现代主义可能出现的学术问题:“对现代主义的历史的和国际范围的探讨的不足,无疑导致了对于现代主义运动的源头和分支的探讨的同样不足。而且那些将现代主义的探索限定在英语系的文学史家们面临的难题是:如何为作为现代主义源头和初级阶段的、范围极广的象征主义提供更为开阔的阐释空间。”

二者是否有联系在此不必妄下断语。毕竟,现代主义是一个“后设的”的术语和范畴,它之所指内容的“仁者见仁,智者见智”,往往无法与能指概念取得完全的一一对应是完全正常的。然而,既或两者并无关系,拉丁美洲现代主义文学运动“受法国象征主义诗人以及高蹈派(Parnassian)强烈影响”的事实还是揭示了此一“地域性的文学运动”与国际性的现代主义文学思潮的不可分的联系。尤其是这一现代主义运动表现出来的“为艺术而艺术”的文学观念、诗歌手法上“音乐加入音阶变化的效果”、“混入感官意象以产生联想”等追求已与现代主义诗歌的美学追求(尤其是早期法国象征主义诗)相当接近,尽管此一运动的诗歌因其过渡性还保留了不少后期浪漫主义的特色,因而也被称为“新浪漫主义”(Neo-Romanticism)<sup>②</sup>。在一定程度上,笔者以为不妨把拉丁美洲现代主义文学运动视作现

<sup>①</sup> 参见笔者所译的(英)利大英原著的《现代主义与戴望舒的诗歌创作》,《诗探索》,1996年第3期。

<sup>②</sup> 参见袁可嘉主编的《欧美现代十大流派诗选》中的“新浪漫主义”部分,第447—449页,上海文艺出版社,1991年版。

代主义文学运动的一个遥远的分支和广义的组成。

至于现代主义转化为文学艺术领域的一个专门术语,具备现在常用的专门化的含义,则是远晚于文学运动的事实。福克纳指出,“‘现代主义’这个术语在 20 世纪 20 年代开始逐渐摆脱那种对现代作品抱有同情态度的一般意义,具备了与艺术中的试验活动相联系的具体意义(尽管它们仍然被用来表示宗教中‘进步的’态度)”<sup>①</sup>。20 世纪二三十年代,西方的一些研究西方现代文学的学者在他们的著作,如劳克·赖丁和伯特·格雷夫斯的《现代诗歌概观》(1927)、I·A·理查兹的《文学批评原理》(1924)、利维斯的《英语诗歌的新方向》(1932)中,都谈到了诗歌的“现代的”特性,这种“现代的”特性的含义,其实已非常接近“现代主义”,尽管他们都没有使用“现代主义”这个术语。他们都注意到当时文学运动的独特性及整体性,“发现那时的艺术作品有很多的相同之处”,于是,“他们便感到颇有理由赋予它们一个单独的批评术语”<sup>②</sup>。曾有人提议称为“旋涡运动”或“旋风”派(vorten)和“意象主义”(imagism),但由于各种原因,这些术语没有通行起来。直到 1960 年,格雷厄姆·霍夫仍然指出命名的困难:“英语文学在 1910 年和第二次世界大战之间发生了一次革命,这次革命与一个世纪之前的浪漫主义革命同样重要……(但它)尚未获得一个名称。”<sup>③</sup>于是,在这种情况下,“现代主义”适应了客观的需要而出现并得到了人们的接受。正如福克纳指出的:“在 1961 年,《英国文学指南》讨论 20 世纪文学的那一卷中尚未使用这个术语;但是,到 1971 年,在《英语文学史的范围》中,特别是在伯纳德·伯根兹(Bernard Bergonzi)的开卷文章《现代主义的到来》中,它已被随意地加以应用

① 福克纳《现代主义》。

② 福克纳《现代主义》,第 2 页。

③ 转引自福克纳《现代主义》。

了。”

当然,规范化的批评术语的出现,在大多数情况下总是晚于历史事实本身的。批评在某种程度上只能是理解以往文化的一种尝试,一种新的阐释代码的设置。“现代主义”作为“一种阐释世界的模式”(佛克马语)也是如此。

从以上对“现代主义”这一术语的产生与由来的初略考察,我们大致能总结出以下几点。

首先,“现代主义”与词根“现代”是有一定的历史承续性的,它在一定程度上保留了现代的“反传统”、“新的”等原始本义。同时,在这一术语的发展演化中,它又逐渐有了离开原始义的特指,即专指 19 世纪末 20 世纪初中期的主要限于西方欧美国家的文学潮流或运动。正如布雷德伯里和麦克法兰指出的,“现代主义这个词语被用来包括各种各样破坏现实主义或浪漫主义激情的运动,这些运动都倾向于抽象化(印象主义、后印象主义、表现主义、立体派、未来主义、象征主义、意象主义、旋涡派、达达主义、超现实主义)”<sup>①</sup>。因为“现代”甚或“现代性”都是一个相对的词,可以说,每一个时代都有自己的传统和现代,都有自己的现代性。就文学艺术的发展而言,几乎每一个以世纪为单位的文学艺术均有古今新旧之争。这也说明“现代主义”文化思潮并非突如其来、横空出世的天外来客,它不但是时代、社会发展的某种反应,既或从概念、术语的演化发展历史来看,也有其历史的沿承性。

其次,虽然我们完全可以把“现代主义”限定在文学艺术甚至诗歌的范围内。但笔者其实更倾向于把现代主义视作一个整体文化层面上的,涉及一个时代与另一个时代的具有某种断裂性(至少是断裂性大于承传性)的范式转变,文学艺术(更不用说是诗歌)只是其中的一个有机的组成或分支。尤其是在现代主义作为一场文

<sup>①</sup> 福克纳《现代主义》,第 8 页。

学思潮或运动消歇衰颓以后,我们仍然谈论现代主义,则主要侧重于指其文化艺术精神。正如杜威·佛克马在论及现实主义、象征主义、现代主义和后现代主义等概念时指出的:“这些阶段的名称一方面代表了文艺领域内某一运动、潮流或社会话语(sociolect),另一方面,表明了某一时代的主导精神,似乎存在着某种思想或某一思想体系能够将媒体、艺术、宗教、政治、科学乃至日常生活联结为一个整体。”<sup>①</sup>“现代主义是阐释世界的一种模式,后现代主义或现实主义或象征主义亦是如此。所有这四个概念在文学和艺术中都有其支撑点,而且它们具有一种更为广泛的文化意义。”<sup>②</sup>从上述现代主义在宗教神学领域的使用情况,从这一“裂变”在发生时间上的大致接近来看,“现代主义”均是这样一个整体文化层面上发生的“范式”革命。

在笔者看来,文学上或诗歌中的现代主义的概念,包涵有如下三个层面的含义。

其一是作为一个庞大复杂的主要发生于欧美资本主义国家的国际性的文学思潮,它有大致的起讫期,有一个起源、发生、发展、高潮、衰落的过程。它由若干实体性的流派和运动组成。就诗歌而言,它主要包括前期象征主义、后期象征主义、英美现代主义、意象主义、未来主义、表现主义、超现实主义等。值得指出的是,这些实体性的流派和运动互相影响和渗透,无论在起讫时间上还是文化传播空间上都难以明确标界区分。另外,这些流派或运动之间的关系问题有许多仍未在学界达成共识,如前、后期象征主义的分界,象征主义与现代主义的关系,现代主义在战后是否已经结束,等等。

其二是指作为创作原则、文学精神或美学倾向上的现代主义。

① 《现代主义、后现代主义和文化认同的概念》。

② 佛克马、蚁布思《文化研究与文化参与》,第96页,北京大学出版社,1996年6月版。

在这一层含义上,形形色色的现代主义流派和运动具有一定的整体性和共通性。就总体而言,现代主义标榜向西方传统的理性精神和主张再现现实的现实主义文学原则挑战,张扬个性、回返内心世界和表现复杂化的主体自我,艺术上则标新立异,致力于探索新奇别致的形式技巧和表现手法。与现实主义创作原则相比,它不屑于追求表面的客观真实;与浪漫主义创作原则相比,它表现自我,但又摒弃狂放无度的个人情感抒发。以故,它致力于表现表层意识以下的深沉情感世界或潜意识领域,用冷峻严肃的笔调表现出心理深处深邃的主观状态和客观真实。

显然,作为创作原则、文学精神或美学倾向的现代主义,它并没有严格的时间限制。也就是说,即使在作为运动或潮流的现代主义“功德圆满”、“曲终奏雅”之后,作为创作原则、文学精神或美学倾向的现代主义仍然能够对往后文学发展发生影响,并从而表现在文学创作中,或者在其他领域、国别、语种(主要是指欧美大陆以外的“第三世界”国家)中形成文学精神或美学倾向上大致接近,或极为相似的“变体”。毕竟,作为创作原则、文学精神或美学倾向,现代主义早已成为人人都绕不过去的传统。

其三是作为一个整体的文学甚至文化的时期。

作为一个国际性的文学思潮,及作为创作原则、美学倾向的现代主义,拟分别在本章的后两节详细论述。这里,先就把现代主义看做一个具有整体性的文学或文化时期作一些考察,侧重于描述这一文学时期或文化整体的主要性质和内在精神。

事实上,从某种角度讲,正因为现代主义包含很多文学流派或文学运动,但又不是一个具体的文学流派或文学运动,故而更应该是一个整体性的,更侧重于文学时期的概念。正如杰姆逊曾指出:“现代主义是一个特定的历史阶段,它自身是一个完整的,全面的

文化逻辑体系。”<sup>①</sup>韦勒克曾经把欧洲中世纪结束之后的文学史分作五个连续的时期：文艺复兴、巴洛克、古典主义、浪漫主义、现实主义。并在经过充分严谨的论证之后主张：“把一八八五年至一九一四年之间的欧洲文学称作象征主义时期”，从而使欧洲文学史上的这六个时期成为首尾衔接、相对完整而连续的时期。<sup>②</sup>

显然，韦勒克在这里把象征主义与现代主义严格区别开来。在他看来，现代主义是不包括象征主义在内的 1914 年以后兴起的众多文艺流派。正如他指出的：“一九一四年后，新的先锋派运动：未来主义、立体主义、超现实主义、表现主义等兴起标志着象征主义的结束。”这样严格的划分自然有其充分的依据。

但是，在笔者看来，如果不过于强调甚至夸大象征主义诗歌与后起的诸诗歌运动（尤其是后期象征主义诗歌）的差异性，而更侧重于其承续性（事实上，甚至超现实主义的源头都可以追溯到前期象征主义），及现代主义对象征主义的包涵性，我们则可以用现代主义时期取象征主义时期而代之。如此，欧美文学史上的六个时期，则当是：文艺复兴、巴洛克、古典主义、浪漫主义、现实主义、现代主义（包括象征主义）。

描述或概括现代主义这一文学时期或文化整体所面临的困窘与棘手，前人对此早有达观的认识。恰如欧文·豪在《现代主义的概念》<sup>③</sup>中所意识到的那样，无论是“我所给予这场运动的种种描述也是自相矛盾的”的声明，还是“现代主义必须从它的反面来界定：体现了一场缄默的论战，否定一切”的论断，都是对这种困难的深刻体会。当然，尽管如此，欧文·豪还是知难而上，因为，“在这

① 杰姆逊《现实主义、现代主义、后现代主义》，《比较文学讲演录》第 29 页，陕西师范大学出版社，1987 年 7 月版。

② 《文学史上象征主义的概念》，《文学思潮和文学运动的概念》，第 252 页。

③ 载《现代主义文学研究》。

些困难之中有价值存在：它们都指出了我们这一题目引人入胜的复杂性”。

笔者现在要做的这项工作，也同样如此。而且也同样打算用欧文·豪的“自相矛盾”或“从反面界定”的方法来进行。

现拟从如下几个方面来展开论述：

断裂性与继承性

先锋性与保守性

非理性与理性

反现代性与追求现代性

断裂性与继承性

现代主义与整个西方文化艺术传统的剧烈的断裂性几乎是论者所公认的。赫伯特·里德在谈及现代艺术时曾认为，在现代以前也有艺术史上的变革。这种每一代都有的变革周期性地产生一种更广泛或更深刻的感情变化，这种变化常常被认为是一个时期，如巴洛克时期、罗可可时期、浪漫主义时期，等等。然而，“当代的变革则有着不同的性质：它并不是暗示倒转、甚至倒退的变革，而是解体，是退化，有些人会说是崩溃。它的特征是灾难性的。”<sup>①</sup>刘易斯认为，西方人整个历史上最伟大的历史时代划分，是把现代同简·奥斯丁和沃尔特·司各特的时代划分开来，在他看来，这种划分的意义比过去把黑暗时代同古代分开、或把中世纪同黑暗时代分开的那种划分更加伟大，因为这两个时代在政治、宗教、社会价值、艺术和文学各个方面都有很大差别：

我认为，以往任何时代都没有产生过这样的作品，这些作品在它们

<sup>①</sup> 赫伯特·里德《现在的艺术》（伦敦，1960年）。

那个时代能像立体派艺术家、达达主义者、超现实主义者和毕加索等人的作品在我们这个时代这样新颖得令人震惊,令人困惑。我深信对诗歌来说……也是如此……我看不出有谁能怀疑这一点:比起任何其他“新诗”来,现代诗歌不仅具有更多的新颖色彩,而且还以一种新的方式表现出它的新颖,几乎是一个新维度里的新颖。<sup>①</sup>

这种剧烈的断裂性自然是现代主义采取反传统的文化立场,“有意识地从本质上与西方文化艺术的传统决裂”<sup>②</sup>的必然结果。就现代主义文学来说,在哲学基础上,它以主观唯心主义和非理性主义反叛崇尚理性精神的西方唯物主义和人文主义传统;在美学思想和创作原则上,以现代主义反叛古典主义、现实主义、自然主义、浪漫主义的文学传统。尤其是现实主义和浪漫主义这两大18、19世纪文学主潮,成为20世纪现代主义崛起的直接对立面和公开的反叛对象。这正如佛克马宣称的,“我们必须清醒地认识到,现代主义在欧美是作为现实主义和象征主义的对立面出现的”<sup>③</sup>;此外,在题材上,深至潜意识领域,广至高速运转的机械和日新月异的现代化的都市生活,几乎无所不包;在技巧上,则花样翻新,极尽实验求新之能事。

然而,从另一方面说,现代主义又是有所继承的。举例说,现实主义的理性信念,对现实的执著和介入的精神随着现代主义的发展而逐渐增强。像后期象征主义诗歌及“奥登一代”的诗歌中,现代主义的手法与面对现实的积极人生态度融合起来了,常常表现出强大的现代理性精神和深刻、严肃的现实批判意向。浪漫主

① 刘易斯《时代的描述:就职演讲》,转引自《现代主义》,第5页。

② M·H·艾布拉姆斯《欧美文学学术语词典》,“现代主义”词条。

③ 《现代主义、后现代主义和文化认同的概念》。在这里,佛克马,显然取狭义现代主义的观点,他之所指的象征主义显然是指与浪漫主义有千丝万缕的联系的初期象征主义。

义的超验性追求,自我意识的强调,返回内心及对人的精神世界的重视等特点也延续成为现代主义文学精神的某些核心内容。唯美主义主张化丑为美,化颓废为美,把滑稽提升为怪诞的表现,把平易化为奇特和神秘等美学意向,也可视作现代主义美学思想的先兆。自然主义对人的生物性的重视,也开了现代主义深入人的性心理、潜意识领域的先河。自然主义对人的主观性的排斥而表现出来的主体态度与欧文·豪所说的现代主义“自我”发展的晚期也极为相似。

毫无疑问,现代主义的断裂性和继承性是辩证统一的。正如艾略特在他著名的《传统与个人才能》一文中阐述过的“传统与创新”的关系一样,“传统与当代是同时并存、互相影响的,而作家必须具有历史感,必须在过去一切优良传统的基础上才能有所创新,从而以创新加入并改变传统。”<sup>①</sup>这种辩证统一既成就了现代主义“一个新维度里的新颖”,也使得现代主义成为集中表现时代精神的 20 世纪文学主流。

### 先锋性和保守性

现代主义的主体是一批被称为“先锋”的作家和诗人。“先锋”一词原系政治、军事范畴的术语。巴枯宁 1878 年在瑞士创建《先锋》杂志也是纯出于政治目的,但其后这个术语就进入了文学艺术领域,一般用于形容一小批勇于形式实验的,标新立异的,标举艺术革新旗帜的“前卫”艺术家。现代主义与“先锋”派有着密不可分的联系。借用一个逻辑学的术语,我们不妨说“先锋作为一个特殊阶层而产生”<sup>②</sup>,这是现代主义的一个充分必要条件。正如艾布拉

<sup>①</sup> 《艾略特诗学文集》,第 2 页,国际文化出版公司,1989 年 12 月版。

<sup>②</sup> 欧文·豪在《现代主义观念》中谈及“关于现代主义形式与文学性质的个人问题”时,把“先锋派作为一个特殊阶层而产生”作为第一点也即第一小标题来论述。

姆斯指出的，“现代主义显著的特征之一，是它具有先锋的文学艺术特质。一小群自我意识强烈的艺术家和作家从事埃兹拉·庞德称为‘日日新’的创造活动：他们破坏文学艺术上现存的繁文缛节，创造不断更新的艺术形式和风格，描绘迄今为止无人问津和隐讳的主题。前卫派艺术家往往是对现存秩序的‘异化’。他们主张自成一统，让墨守成规的读者从情感上受到震动，并向资产阶级文化的准则和正统性挑战。”<sup>①</sup>欧文·豪也宣称，“现代派作家、艺术家形成了一股永恒的、没有组织的、虽然不被承认的反对力量。他们组成了一个社会内部的或边缘上的特殊阶层，一个以激烈的自卫、极端的自我意识、预言的倾向和异化的表征为特点的先锋派。”<sup>②</sup>

现代主义的这种先锋性是由现代主义的某种内在追求决定的。这种内在追求就是“通过艺术手段创造某种类型的希望，以影响社会”<sup>③</sup>，或者是“从审美上克服世界的混乱状态”<sup>④</sup>。在这种内在追求上，无论是象征主义这一支，还是未来主义、达达主义、超现实主义等以创作上的极端个人主义和对技法革新的极端崇拜而反抗美学成规和社会习俗的一支，都在深沉的意识形态幻觉上殊途同归，即“认为现代艺术可以改变当代环境。因此，艺术安抚这一环境中的人并使其崇高化，即能革新这个世界”<sup>⑤</sup>。这种先锋性使得一些现代主义者成为激进的社会改革者，有的表现出相当进步的“左倾”倾向，有的则又表现出“右倾”的立场。达达主义、表现主义和超现实主义的宣言中都洋溢着一股革命的激情。“每一个流派都声称自己是真正的革命者，都认为他所代表的生命力(life-force)将汇入社会革命的力量之中……因此，超现实主义到后

①⑤ M·H·艾布拉姆斯《欧美文学学术语词典》，“现代主义”词条。

② 《现代主义的概念》。

③ 斯·斯班特《现代主义是一个整体观》，见于《现代主义文学研究》。

④ 苏联《简明文学百科全书》，“现代主义”词条。

来都坚持自己为共产主义者。他们当中还有一些人,如阿拉贡、查拉,以超现实主义者的身份加入了共产党,后来又把超现实主义作为资产阶级的东西抛弃掉。”<sup>⑥</sup>不但超现实主义诗人如此,俄国象征主义、未来主义诗人(如马雅可夫斯基、勃洛克)都同情并倾向于“十月革命”。“红色三十年”时“奥登一代”诗人都有不同程度的左倾倾向。有的论者甚至把现代主义与布尔什维克主义绑在一起,把现代主义看做“政治上布尔什维克主义的精神准备”<sup>①</sup>。现代主义先锋性的另一表现是右倾,且往往表现为对法西斯的青睐和支持,如马里内蒂和庞德都支持意大利法西斯头子墨索里尼,妄想借助法西斯的力量以创造一个他们理想中的现代新世界。欧文·豪曾指出,现代主义先锋派作家“总想转向另外一个时常带有独裁政治色彩的先知者的姿态。这种愿望除去在它本身内部引起灾难之外,还意味着这个作家迟早要抛弃先锋主义的限制,并试图再次登上历史舞台,不管这一企图有多大的欺骗性。右翼是叶芝和庞德,左翼有布莱希特、马尔罗和纪德,都为意识形态或党派机器的魅力所迷惑,结果总是惨痛的”。<sup>②</sup> 欧文·豪在这里似乎左右开弓,对左右倾都表示了不满。然而,他的论断也难免简单化。笔者认为,现代主义诗人的意识形态立场、政治态度与现代主义精神并不一定有直接的联系,左右倾的分化虽有一定的普遍性,但却未必有必然性。并不是所有的现代主义者都一定要有“左”“右”倾激进立场的选择,恰恰相反,与先锋派作家“左倾”或“右倾”的激进立场不同,现代主义中的另一类作家,又具有相当保守的意识形态立场。按照欧文·豪的观点,现代主义可分为互相对立的两极:“极端的一极是对文化的猛烈毁谤(后期的兰波),另一极则是文化的准宗

⑥ 《现代主义是一个整体观》。

① 瑞·勃雷《思想的历程》,见于《现代主义文学研究》。

②③ 《现代主义的概念》。

教(后期的乔伊斯)”<sup>④</sup>。显然,艾略特也是属于“文化的准宗教”这一极的,他的保守性是最有代表性的。“像叶芝一样,艾略特也试图整饬混乱,接近宇宙深处那不变的中心,最终他却得之于信仰一神的基督教。”<sup>④</sup>他曾自称:“政治上,我是保皇党;宗教上,我是个英国天主教徒;文学上,我是个古典主义者。”<sup>⑤</sup>持这种文化保守立场的现代主义者放弃了激进地改革社会的行动和手段,在一定程度上表现出对急风暴雨式的变革行为的恐惧、甚至持保守反对的立场。他们往往返回自我和内心世界,致力于“从审美上克服世界的混乱状态”,在诗歌文本中建构超验的带有“新宗教”性质和乌托邦色彩的幻象世界。叶芝、瓦雷里等诗人都是相当有代表性的、颇不乏圣徒气质和宗教精神的诗人。叶芝神往于古老的“拜占庭”王朝,寄希望于“基督重临”;艾略特则在后期彻底皈依天主教。

### 非理性与理性

现代主义一个众所周知的思想特征是非理性或反理性,是对西方理性主义传统的断裂和逆反。就是说,首先,它的哲学基础和心理学基础是被称为非理性主义哲学和心理学的那股思潮,包括叔本华的唯一意志论,尼采的超人哲学,柏格森的生命哲学,克罗齐的直觉主义,弗洛伊德的潜意识理论,克尔凯廓尔、萨特等的存在主义……这股声势浩大的非理性主义哲学浪潮席卷而来,冲击并动摇了西方数千年规范积淀而成的理性主义观念体系,并同体共生出“一种带有一定共同心理学、社会学和形式特征”<sup>⑥</sup>的,“反映了对一种前所未有的现代处境的意识”<sup>⑦</sup>的现代主义文学艺术。

④ 布尔顿《诗歌解剖》,第7—8页,三联书店,1992年6月版。

⑤ 转引自彼得·阿克罗伊德《艾略特传》,第147页,国际文化出版公司,1989年12月版。

⑥ 布雷德伯里、麦克法兰《现代主义》,第168页。

⑦ 福克纳《现代主义》,第28页。

这一整体性的文艺思潮强烈地表达了对现实的独特见解和新型审美观念,从根本上撬动了西方几个世纪来奠定的艺术传统和审美规范,从而生成了全新的人类审美经验。

显然,对人本非理性域(如直觉、幻觉、潜意识、性心理、本能、欲望)的深入表现,对审丑、荒诞、悖谬、变形、虚无等现代审美观念的开掘和熔铸,无一不是“非理性”探索所带来的智慧之果实。

然而,从另一个角度说,现代主义又是具有强大的理性力量的。恰如袁可嘉指出的,“成功的现代派作家是理性主义地对待非理性的表现的”<sup>①</sup>。瓦雷里倡扬“理性的象征”,他认为,“只有理性能决定读者应在哪儿对一系列象征进行琢磨,如果象征纯粹是情感上的,他便从世界上偶然和必然的事件中来观察;如果象征也是理智的,他自己就成为纯理性的一部分,同这一连串的象征融合在一起。”<sup>②</sup>事实上,很多现代主义文艺作品甚至称得上是现代哲学思想观念的图解,是思想的“知觉化”的表现,哲理意味之浓超过任何时代。

因而,我们可以说,现代主义的实质是一种更深层次的理想主义文化,它是在一个更新更深的哲学层次上把握并表现新的时代的。

### 反现代性与追求现代性

一般认为现代主义表达了一种对以启蒙和理性为核心的现代性的怀疑情绪和反抗意识,是对19世纪末以来西方物质文明高度发达而导致的人性异化、社会矛盾激化等种种人类现实境况的激烈反应。所谓现代性,是与古典性相对而言的,它生成于文艺复兴后期及启蒙时代,是以“启蒙”、“理性”为核心的文化合法化工程,

<sup>①</sup> 《西方现代主义文学的成就、局限和问题》,《文艺研究》1992年第3期。

<sup>②</sup> 叶芝《诗歌的象征主义》,《20世纪文学评论》(上册),第58页,上海译文出版社,1987年2月版。

它作为西方文明史的一个发展阶段,是“科学技术进步、工业革命以及资本主义带来的经济和社会的包罗无疑的变革的产物”<sup>①</sup>。一般认为,现代性信念由科学促成,它相信知识的无限进步,以及社会和道德改良的无限性发展。而这种无限性发展的结果,则是“工具理性”排斥了“人文理性”,因而,在西方大多数思想家看来,现代性具有内在蒙骗性和直接危害性,因为它使得人在科技文明中创造的东西反过来控制人,人被物异化了。

的确,在现代主义中,以前后期象征主义为中心的诸多思潮流派,面对现实的混乱,道德、价值的失范转而试图在艺术中重建超验的世界,“从审美上克服世界的混乱状态”<sup>②</sup>。这不失为一种审美的英雄主义立场,当然形成了现代主义反抗现代性的人文品性。因而,现代主义在这种意义上是反理性主义和反历史的。恰如卢卡契对现代主义的批评,“现代主义失却对人类历史的希望,抛弃历史线性发展的思想。”<sup>③</sup>现代主义对理性和历史的失望,是由于对发展的实证主义和进化论观念产生失望所致。这使得“现代主义的作家和艺术家失却对外部世界的兴趣,至此,这一外部世界被视为无望地桀骜不驯和隔膜疏远;更确切地说,他们用主观主义和反传统的极端姿态,以通过自己的艺术创作重新创造现实的术语为己任。”<sup>④</sup>显然,正是在这种意义上,杰姆逊引德国批评家比格尔《先锋派的理论》一书中的话断言,“现代主义者总是希望艺术不仅仅生产出一部小说,一幅画,或是一部交响乐,他们要艺术能做一切事情。有人说过现代主义的艺术就是想要成为一个没有宗教社会里的宗教。”<sup>⑤</sup>

① 李欧梵《寻求现代性》,《文艺报》,1989年4月29日。

② 苏联《简明百科全书》,“现代主义”词条。

③ 卢卡契《现代主义的意识形态》,《现代主义文学研究》。

④ 福克纳《现代主义》,第28页。

⑤ 杰姆逊《后现代主义文化与理论》,第159页。

然而,现代主义中的另一支,如以未来主义、达达主义、意象主义为代表的,在一定程度上则毋宁说表现了一种对现代性的相当主动甚至超前的追求。意象主义以其对客观化的对象的强调和凸现,对“意象是坚硬、鲜明、Concrete(具体的)、本质的而不是 Abstract(抽象的)的”<sup>①</sup>的强调,构成了对象征主义超验性追求的逆反。这使得意象派诗人抛弃了诗的形而上学,回归到诗的自然。未来主义、达达主义等对工业文明抱乐观积极的态度,崇拜机械、动力和速度,歌颂机器文明,面向未来,不乏一种高歌猛进的积极进取精神。它们认为工业城市、机器、革命及科学思想等改变了人们的生活结构,乃至日常语言和美学情趣。因此,未来主义者将文学艺术的目标定位于对“现代感觉”的把握,力图创建以“运动”为核心,能充分展示速度、力量、音响、色彩的新型美学。“它决心开创一种新文体,以表现人们深刻感到的现代生活中的种种变化……并把极大的注意力放在一种突出语言的创造上,以相应现代人呼声的基调,一个机器与速度的世界的改变了的看法:当代社会发展的步伐节奏已起了变化,当旧的社会等级制崩溃之时,一种新的人性的呼声产生了。”<sup>②</sup>总之,它以激进的反传统的和形式实验革新的意向表明了自己对传统的否弃和对现代、未来的追求。

## 第二节 作为运动或潮流的现代主义诗歌

鉴于本书论述对象的特殊性——主要针对“高于所有文学类型”,得以让人“特别强烈地感觉到现代主义的危机”<sup>③</sup>的独特文体样式——诗歌,笔者只能把对于现代主义的研究评述压缩范界,主

① 徐迟《意象派的七个诗人》,《现代》4卷6期。

② 苏联《简明文学百科全书》,“现代主义”词条。

③ 布雷德伯里、麦克法兰语,《现代主义》,第284页。

要限定在现代主义诗歌的领域内,希望借此获得切实可行并扎实的立论出发点。20世纪中国新诗中的现代主义毕竟主要是接受西方现代主义诗潮的影响,并因为中国本土文化特征、民族审美心理、20世纪中国的现实境遇和时代吁求等多元因素而发生创造性转化的历史性产物。不难发现,几乎每一支发生于西方的现代主义诗歌流派,均能在20世纪中国新诗中的现代主义潮流中找到或浓或淡的影响和浸润后发生流变的痕迹。因此,这一节的主要任务是对作为历史形态的,更侧重于文学(主要是诗歌)运动或思潮的现代主义作一番必要的界定和梳理。

首先是现代主义诗潮的起讫时间问题<sup>①</sup>。关于这个问题,分歧的意见很多。大致有几种较为著名的说法:

1. 西里尔·康诺利在《现代运动:英国、法国和美国的一百部重要作品,1880—1950》中如题所示界定现代主义文学思潮的起迄期,并声称:“1880年是一个转折点。从这时起,可以确定,现代主义运动的确成立了。”<sup>②</sup>

2. 艾德蒙·威尔逊在著名的《阿克塞尔的城堡》一书中,把1870年作为现代主义文学的起点。<sup>③</sup>

3. 弗吉尼亚·伍尔夫则“在时间上把巨大的文化变革压缩为一个短暂时刻”<sup>④</sup>,她不无夸张地写道:“1910年12月或12月前后,人性改变了……一切人类关系都改变了——主仆关系,夫妻关系,父子关系。而当人类关系变化时,在宗教、行为、政治和文学上

---

① 谈现代主义诗潮的起讫时间问题,难免与谈现代主义文学乃至文化、时代的起讫时间问题有交叉与重叠,因为诗歌本身与文学、文化等是部分和整体的交叉重叠关系。

② 西里尔·康诺利《现代运动:英国、法国和美国一百部重要作品,1880—1950》,伦敦,1965。

③ 布雷德伯里、麦克法兰编《现代主义》,第16页。

④⑤ 布雷德伯里、麦克法兰语,见于《现代主义》,第18页。

也同时发生了变化。”<sup>⑤</sup>

4. 罗兰·巴特则更提早一些,划在了世纪的中叶,他在《写作零度》中写道:“1850年左右……传统的写作崩溃了,从福楼拜到今天的整个文学都成了语言的难题。”<sup>①</sup>

5. 艾布拉姆斯在撰《现代主义》辞条时,把现代主义上限定为1914年,第一次世界大战开始时期。称“现代主义”这个词“常用于表示从第一次世界大战以来,公认为具有非常独特的观念、感受、形式和风格的文学艺术作品”。<sup>②</sup>

很显然,现代主义文学的产生有一个循序渐进的过程,是必然见之于偶然的历史性产物,它不会突然产生,也不会突然消失,任何想以某一偶然的历史年代以截然标界起讫时间的作法都难免捉襟见肘,留有自己的“阿喀琉斯脚踵”。

况且,笔者以为确定起讫期并不是最重要的问题,我们没必要把时间一定固定在某一点上。相反,从传统的文学到现代主义文学,必然经历了一个转化的时间过程,表现为一段具有时间长度的“锋面”。事实上,如果把分界不拘执于某几点,共识还是不难达成的。我们不难发现,如上所述种种划分方法大体集中在19世纪中后期和20世纪初期这么两段。而产生这两种分歧的一个重要原因其实源于对现代主义诗潮的广义、狭义之别及构成成分的不同看法。

从以上几家的划分来看,是否把初期象征主义划归现代主义是导致现代主义上限有差异的一个重要原因。上限定在19世纪七八十年代的,基本上都把源于法国的以波德莱尔为起点的象征主义(或初期象征主义)看做现代主义的起点及重要有机组成。比

① 罗兰·巴特《写作零度》,第9页,伦敦,1967年版。

② M·H·艾布拉姆斯《欧美文学学术语词典》,第195页,北京大学出版社,1990年版。

如艾德蒙·威尔逊在《阿克塞尔的城堡》中把1870年作为象征派文学的起点。他的理由是剧本《阿克塞尔》的主人公对世俗生活的背弃作为象征主义者遗世独立倾向的表现,源于19世纪70年代兰波的创作。

而把上限大体定在本世纪初,则无论1900年、1914年一战、1910年左右的意象主义的诗等等,其实均取狭义现代主义的内涵,即主要意指英语系统的狭义的英美现代主义诗歌(也包括作为后期象征主义代表诗人的瓦雷里、里尔克、叶芝等)。

在笔者看来,现代主义诗潮以早期象征主义开其端是基本符合事实的。尽管早期象征主义因为脱胎于浪漫主义诗歌,还不可避免地保留着与浪漫主义的千丝万缕的联系(甚至因而被称为后期浪漫主义或新浪漫主义)。正如杰弗里·哈特曼指出的,“在浪漫主义主要关心意识,主—客体关系和强烈经验方面,现代主义是与之相通的。”<sup>①</sup>然而,无论如何,象征主义表现出来的与浪漫主义的异质性显然是远远大于延续性或同质性的。正如希利斯·米勒所说的,“一种新的诗歌在我们时代出现了,它是从浪漫主义中生长出来的,但又超出了浪漫主义的范围。”<sup>②</sup>

关于它的讫止期,说法也各不一。一部分认为二战以后现代主义就应该结束了;一部分则认为还在延续。事实上,这种分歧涉及的重要问题,一是从思潮运动的层面还是从创作原则文学精神的层面来看;二是对于现代主义与后现代主义关系的不同理解。

笔者基本上认为,二战之后谈现代主义,主要是从现代主义的基本创作原则和文学精神而言的,作为文学思潮和文学运动的现代主义应该说基本结束了。另外,如果侧重于现代主义与后现代主义的延续性,则会认为二战以后仍是现代主义的延续或变异;若

① 转引自布雷德伯里、麦克法兰编《现代主义》,第33页。

② J·希利斯·米勒《现实的诗人们》,马萨诸塞州,剑桥,1965年版。

是侧重于两者之间的断裂性，则会认为二战以后，后现代主义取代了现代主义。

就现代主义诗潮包括的流派而言，大致达成的共识是它包括象征主义、意象主义、未来主义、达达主义、超现实主义等。尽管这些主义或流派各自所持的理论及实践有时并不统一，甚至常常表现出一定的矛盾性。比如说，象征主义承续了较多的浪漫主义反抗启蒙理性和工业文明发展带来的“现代性”的精神，而未来主义则对现代文明持乐观的态度。

就现代主义诗潮的运动流程来说，它也不是沿单一的轨道运行，而是历经了诸多“重心”的偏移，就其内部发展状况来看，它具有明显的地域的或不同语种之间的流动性。正如西里尔·康诺利指出的：“法国人是现代运动之父，这个运动慢慢移到海峡对岸，随后穿过爱尔兰海，直到美国人最后继承下来，并把他们自己的魔力、极端主义和对异常事物的趣味带入这个运动之中。”<sup>①</sup>显然，这种流动迁移的背后，有着更为复杂的文化兴衰规律，甚至与国家或语种在国际事务中地位、综合国力、文明兴衰等的变化均有一定关系。

综合考察整个现代主义诗潮“重心”的流动迁移规律及各个现代主义诗派在此间的产生、发展、兴盛、衰落及互相之间影响、渗透和承传等的情况，大致梳理一下现代主义诗潮的总体概貌及基本特点，无疑是进入中国现代主义诗潮研究的必要前提。在这里，笔者把西方现代主义诗潮划为以下几个重要的阶段：

- 一、作为源头的爱伦·坡和波德莱尔
- 二、作为重要阶段的前期象征主义
- 三、作为主要核心的后期象征主义或英美现代主义

<sup>①</sup> 《现代主义：英国、法国和美国一百部重要作品，1880—1950》，转引自布雷德伯里、麦克法兰编《现代主义》，第4页。

#### 四、与“象征主义”几乎平行发展,互成犄角之势的未来主义、达达主义、超现实主义一支

##### 一 作为源头的爱伦·坡与波德莱尔

虽然“象征主义”概念的确立,始于1886年9月18日莫雷亚斯在《费加罗》报上发表《象征主义宣言》,主张用“象征主义”去称呼早已开始的反传统的诗歌运动。但源头却不能不追溯到爱伦·坡与波德莱尔——虽然他们的诗歌活动本身并不构成作为运动的象征主义的一个组成。

爱伦·坡(1809—1849)的理论及创作对象征主义的形成有重要影响。他在论文《诗歌创作原理》中,提倡以“纯艺术”和“纯诗歌”的表达使灵魂升华的美、“心灵的迷醉”,反对用诗歌进行道德说教和真理宣喻,他对朦胧的意象、形式美、暗示性和音乐性的强调,以及在创作中表现出来的怪诞品格、梦幻色彩、“忧郁”情调、“某种梦一般深沉和闪烁的东西,水晶一般神秘和完美的东西”<sup>①</sup>,均深刻地启发影响了法国象征主义诗。法国象征主义的最有代表性的诗人波德莱尔、马拉美、瓦雷里都承认受过坡的影响。正如R·韦勒克指出的:“……坡对波德莱尔影响甚大,波德莱尔大量引用坡,仿佛他自己成了坡,常常不用引号。”<sup>②</sup>韦勒克还进一步揭示了坡对法国象征主义产生影响的重要意义:“坡对法国人的巨大影响最清楚不过地标示了浪漫主义和象征主义的区别。浪漫主义认为想象可以改造自然,坡远不是浪漫主义观点和美学的代表,他被人称作‘机器中的天使’,他把18世纪的理性主义观念,即对技

<sup>①</sup> 波德莱尔《再论埃德加·爱伦·坡》,《波德莱尔美学论文选》,第208页,人民文学出版社,1987年版。

<sup>②</sup> R·韦勒克《文学思潮和文学运动的概念》,第282页,中国社会科学出版社,1989年版。

术的信念,对灵感的怀疑和对‘超凡的’美的朦胧的、神秘的信念结合在一起。对灵感的怀疑、对自然的敌意是象征主义区别于浪漫主义的关键。波德莱尔、马拉美和瓦雷里都抱有这种观点……”<sup>①</sup>

波德莱尔(1821—1867)这个“恶魔主义”(Satanism)诗人更可以说是象征主义乃至整个现代主义的直接源头和开端。1857年,《恶之花》的发表常被人们看做标志着两个时代、两种文化范式的转折的重大历史事件。而波德莱尔早在1846年就对处身其中的这段历史转折时期有着充分敏感自觉的认识:“的确,伟大的传统业已消失,而新的传统尚未形成。”<sup>②</sup>波德莱尔的“契合”(Correspondances)论、“恶的意识”、“化丑为美”说等诗学思想都直接给予后来的象征主义文学运动以启迪,并构成了象征主义诗学的理论核心。

“契合”(也有译为“通感”的)论把宇宙、大自然看成是与人的心灵对应、相通的“象征的森林”,而诗人作为“洞察者”,正是宇宙的象征密码的翻译员。正如兰波在《洞察者的信中》说的:“波德莱尔是最初的洞察者,诗人中的王者,真正的神(上帝)。”<sup>③</sup>而人在与自然契合感应的时候,人的各种感觉器官之间,视觉、嗅觉、味觉、听觉等都是彼此相通的,因为,在波德莱尔看来,“颜色、声音和香味之间有某种类比性和某种神秘的融合。”<sup>④</sup>

显然,“契合”论把心理学的理论引入诗歌创作,使之在揭示诗人主体的心灵深度,扩大诗歌表现领域等方面都在诗歌发展史上具有重要的革命性意义。

“化‘丑’(恶)为美”的美学观念也同样意义深远。波德莱尔在

① 斯·斯班特《现代主义是一个整体观》,见于《现代主义文学研究》。

② 波德莱尔《一八四六年的沙龙》,《波德莱尔美学论文选》第299页。

③ 兰波1871年5月15日致保尔·梅德尼信。见于《象征主义、意象派》,中国人民大学出版社,1989年10月版。

④ 波德莱尔《一八四六年的沙龙》,《波德莱尔美学论文选》,第223页。

《恶之花》的序言草稿中说：“许多知名诗人早就把诗国中更花俏的省份分光了，我发现从恶中抽出美来更有趣，更愉快，因为这个工作更困难。”<sup>①</sup>正如《恶之花》题辞中所提示的那样，“我怀着最谦卑的心情，把这些病态的花献给严谨的诗人，法兰西文学完美的魔术师，我十分亲爱的、十分尊敬的老师和朋友泰奥菲尔·戈蒂耶。”波德莱尔在《恶之花》中进行的正是那种“魔术师”般“化腐朽为神奇”的工作。因此，“丑恶经过艺术的表现化而为美，带有韵律和节奏的痛苦使精神充满了一种平静的快乐，这是艺术的奇妙特权之一。”<sup>②</sup>波德莱尔表现出来的崭新的美学意识，不但大大开拓了诗歌表现的题材（以往浪漫派往往只知歌颂美丽的大自然和神圣的爱情，而波德莱尔则转向大城市，把社会之丑与人性之恶都作为审“丑”的对象来写），而且，这种嫉恶如仇的强烈的反叛传统与社会批判的意向，可以说集中、鲜明地体现了现代主义文学的先锋性品格和反传统精神。而波德莱尔在艺术上，虽然还留有浪漫派的流风余韵，难免于“歌唱精神和感官的热狂”（《契合》诗句）。但他致力于“废弃空洞浮泛的修饰技巧，加强知性因素的分析性和具体意象的精神性”<sup>③</sup>，则表明了他在从浪漫主义向象征主义演变转化过程中的重要性。诚如瓦雷里说的那样，“在波德莱尔最好的诗句中，有一种灵和肉的配合，一种庄严、热烈的苦味，永恒和亲切的混合，一种意志和和谐的罕有的联结，这些都使他的诗句和浪漫派的诗句判然有别，一如使它们和巴拿斯派的诗句判然有别一样。”<sup>④</sup>

① 转引自袁可嘉《欧美现代派文学概论》，第110页，上海文艺出版社，1993年6月版。

② 波德莱尔《论泰奥菲尔·戈蒂耶》，《波德莱尔美学论文选》。

③ 袁可嘉《欧美现代派文学概论》，第110页。

④ 瓦雷里《波特莱尔的位置》（戴望舒译），见于《〈恶之花〉掇英》，上海怀正文化出版社，1947年3月版。

## 二 作为重要阶段的前期象征主义

瓦雷里在论及波德莱尔的意义时,曾指出,“波德莱尔的最大光荣……无疑就是他产生了几位十分伟大的诗人。”<sup>①</sup>他指的是魏尔仑、马拉美、兰波等。他甚至进一步指出,“魏尔仑和兰波在情感和感觉方面继续了波德莱尔,马拉美却在完美和诗的纯粹的领域中延长了他。”<sup>②</sup>的确,在波德莱尔开启了那样一个新的时代之后,象征主义诗歌进入了蓬勃兴盛的阶段。魏尔仑、兰波、马拉美等主要活动于19世纪末到20世纪初的诗人正是法国前期象征主义突出的代表和组成。

保尔·魏尔仑(1844—1896)在19世纪七八十年代蜚声法国诗坛。他在《诗的艺术》中强调:象征主义的内涵首先是音乐性。这是因为象征主义要表达的情思具有复杂曲折朦胧多变和“不确定”的特点,而音乐正具有流动、不确定、朦胧的特点。与此相应,他还提倡“绞死雄辩”,反对在诗歌中进行直白的抒情或说理。他的诗歌亲切自然,韵律优美而朦胧多义,往往用精巧细致的形式表达忧郁感伤无可名状的感觉和情绪。1874年出版的《无词的浪漫曲》堪称代表作。

兰波(1854—1891)继承波德莱尔“诗人是洞察者”的说法而提出“诗人应该是通灵者”<sup>③</sup>。“通灵者”,“观察无形和倾听无声”,“重新把握死去的事物的精神”,只有诗人的“各种感觉经历长期的、广泛的、有意识的错位,各种形式的情爱、痛苦和疯狂,诗人才能成为一个通灵者”,才能为“未知的创造”赋予“新的形式”。在他看来,波德莱尔正是这样一个非凡的“通灵者”。

---

①② 瓦雷里《波特莱尔的位置》(戴望舒译),见于《〈恶之花〉掇英》,上海怀正文化出版社,1947年3月版。

③ 兰波1871年5月15日致保尔·德梅尼的信。《象征主义、意象派》,第35—37页,中国人民大学出版社,1989年。

不难看出,“通灵”说不但是对波德莱尔“契合”或“通感”等诗学思想的继承,更是一种新的发展。事实上,兰波对诗歌创作中直觉、梦幻、神秘等因素的强调为象征主义诗歌带来了超现实主义的因素,故也因此常被视为超现实主义诗歌的先驱。

兰波的诗歌以奇特的意象、梦幻的色彩、“一切官能都能感知的诗歌语言”<sup>①</sup>等为突出特点。他的被誉为“彩色十四行诗”的《元音》(1871年),给A、E、I、U、O五个法语元音字母赋予不同的色彩、音响、气味与形状,使五官的感应互相交错,集中表现了他的诗歌“实验”意向。

斯特凡·马拉美(1842—1898)被称为“象征主义之象征”,因为他在与浪漫主义颇多联系的前期象征主义与进一步摆脱浪漫主义之余风流韵的后期象征主义之间起到了一种承前启后的重要作用:既是前者发展的集大成者,又预示了后者的某些大致发展方向。弗莱德里克·R·卡尔在论及马拉美的这种重要而独特的意义时,曾精到地指出:“虽然象征主义在许多方面都充当了现代主义的先驱,但是,该运动后期产生的大多数艺术作品都脱离了象征主义的浪漫主义含义。其主要倾向趋于硬性、坚实性和非个性化,其意义格调以同唯美观念相杂糅的严格的古典主义为基石。用比较时兴的话说,我们看到完整性已让位于装饰性。这一转变的潜在在波德莱尔的作品中已隐约可见。而更为集中地体现了这种转变的人物当推马拉美。”<sup>②</sup>可以说,马拉美从理论与创作两方面把肇始于波德莱尔“纯诗”理论和前期象征主义中直觉、梦幻、暗示、象征、音乐性等手法条理化、系统化,从而将前期象征主义推进到

<sup>①</sup> 兰波在《字的炼金术》中说,“我发明了母音的色彩……我把每个子音的形状和运动安排定当,我以创造了一切官能都能感知的诗歌语言而自豪,当初这是一种实验。”转引自袁可嘉《欧美现代派文学概论》,第117页。

<sup>②</sup> 弗莱德里克·R·卡尔《现代与现代主义》,第22页,吉林教育出版社,1995年版。

一个新的高度。

马拉美的“纯诗”理论认为,诗是一种超验的独立于现实世界的存在。诗表现出的是不同于客观现实世界的神圣而神秘的“绝对理念世界”。正如韦勒克指出的,“马拉美是一个追求尽善尽美的人,(他)提出某种不可能实现的理想,希望以一本书写尽天下的书。”<sup>①</sup>这种追求使马拉美的诗歌创作带有极强的超验色彩和神秘主义倾向。因为在马拉美那儿,“诗定然要脱离具体的现实,脱离诗人个性的表达,脱离任何感情的辞采,变成一个说明虚无的符号。”<sup>②</sup>有人将马拉美与兰波进行了比较,从而论及马拉美在“超验”意向上走得更远时谈到:“兰波只能站到一边,让他那混乱的幻象泛滥进他的心灵,而马拉美则有意识地从心灵里清除掉所有建立于现实的意象。”<sup>③</sup>

与此相应,马拉美在诗艺上强调暗示性,他说,“能揭示在成熟和本色状态中的容貌、大海和雄伟建筑的美与效力的不是描写,而是诱发,暗指(allusion)和暗示(suggestion)。”<sup>④</sup>“直陈其事,这就等于取消了诗歌四分之三的趣味,这种趣味原是要一点一点儿去领会它的。暗示,才是我们的理想。一点一滴地去复活一件东西,从而展示出一种精神状态,或者选择一件东西,通过一连串疑难的解答去揭示其中的精神状态:必须充分发挥构成象征的这种神秘作用。”<sup>⑤</sup>其次,梦幻和音乐性也极为马拉美所强调和重视。马拉美把梦幻看成诗人的最高境界,认为只有梦幻才能获得写实世界中不具有的“纯诗”和“神秘”的超验之美。马拉美认为诗歌语言应

① R·韦勒克《文学思潮和文学运动的概念》,第279页,中国社会科学出版社,1989年版。

② 杰姆逊《后现代主义与文化理论》,第280页。

③ 查尔斯·查德威克《象征主义》,第57页,花山文艺出版社,1989年版。

④ 马拉美《诗歌危机》,见于《现代主义文学研究》。

⑤ 马拉美《答儒勒·于莱问》,《国外文学》1983年第2期。

同乐曲的音符一样,能暗示引发读者的美感和联想力,进而进入具有不同阐释意向的诗美境地。

马拉美的因严谨而不甚多产的诗歌创作成为其理论追求的最佳实践与体现。《牧神的午后》(1876)充满梦幻的色彩。在诗中,诗人将想象、神话、情绪、音乐的旋律交织而成一个“综合象征”的“纯诗”世界。《诗的馈赠》(1887)直接以诗的形式思考诗歌艺术,把诗的产生喻为婴儿的不无痛苦的诞生。《骰子一掷永远破坏不了偶然》(1894)更是充满实验精神,他“甚至企图按照乐曲的结构安排版面,留下大量空白,运用主旋律反复出现和多种字型等技法”。<sup>①</sup>

尤为值得一提的是,马拉美不仅在创作及理论上集法国前象征主义之大成,而且还是法国象征主义运动的领袖和组织者。以他为中心,当时的巴黎文艺界有一个著名的“周二聚会”:

马拉美从巴黎一个小房间里(这个房间,每礼拜二都有聚会),发出一种远大的影响,使 19 世纪的青年作家(不论英国或法国的)都深刻的感受之。……他谈论诗的原理,用着一种和蔼可亲,富有音乐,而又不能忘去的声音。那里真有一种严肃静穆而富有宗教的空气……这里进来的是徐斯曼斯 Hnysman,魏塞尔 Whistler,得卡斯 Degas,牟瑞思 Moreas,拉弗格 Lafogu,费拉·格瑞放 Viele Grifin,梵乐希 Paul Valery,瑞尼埃 Henri de Regnier,格罗德尔 Paul Claudel,顾蒙 Remy de Gourmont,纪德 Andre Gide,王尔德 Oscar Wilde,穆尔 George Moore 和夏芝 W. B. Yestes 等人。<sup>②</sup>

这一长串名单几乎囊括了当时法国及爱尔兰、英美的所有现

<sup>①</sup> 袁可嘉《欧美现代派文学概论》,第 121 页。

<sup>②</sup> E. Wilson 著《象征派作家》,曹葆华译,初载 1935 年 5 月 23 日、6 月 13 日、6 月 27 日《北平晨报》副刊“诗与批评”,第 54、55、56 期后收入《现代诗论》一书。

代主义倾向的诗人,尤其是拉法格、瓦雷里(即梵乐希)、纪德、叶芝(即夏芝)等后期象征主义代表性诗人在这份名单里的出现是意味深长的。

不用说,由于马拉美的宣传提倡及以他为核心的诗人圈子的形成,主要限于法国本土的象征主义文学运动已取得了辉煌的成就,达到了发展的高潮。在此之后,象征主义开始向欧美其他国家扩散,成为一个国际性的文艺思潮,也即进入后期象征主义或英美现代主义阶段。

### 三 从法国向外扩展:后期象征主义和英美现代主义

1891年9月14日,象征主义流派的命名者莫雷亚斯,再次在《费加罗报》上公然宣称“象征主义”已经死亡,并宣布退出这个流派,至此,法国前期象征主义作为近于群体形式的文学运动,已经基本趋于解体了。然而,作为现代主义文艺思潮的一个重要阶段,象征主义却走出了法国,并进而波及英美及其他欧洲大陆国家。现代主义诗潮也因此进入后期象征主义或英美现代主义阶段。这一作为现代主义诗潮之重要核心部分的诗潮以法国的瓦雷里(还有代表性稍弱的耶麦、果尔蒙、保尔·福尔、拉法格等)、爱尔兰的叶芝、奥地利的里尔克、英国的艾略特等。虽然叶芝、里尔克、瓦莱里、艾略特为代表的这些现代主义大师,在他们创作的主要倾向上,尤其是在一些基本技巧上,都可以说是象征主义的,但他们在一系列重要问题上又有别于他们的法国先驱者们。因而,我们通常把这一时期的诗歌称为现代主义或后期象征主义,以别于在这之前的法国前期象征主义。

这一诗歌中的后期象征主义之于整个现代主义诗潮的重要意义几乎已成定论,无须多言。袁可嘉甚至指出:“由于第一次世界大战和社会主义革命的影响,后期象征主义作品往往涉及重大的社会题材,有更鲜明的主知色彩,更能表现现代意识,技巧上更富

有实验性，因此狭义的现代派文学以它为起点是更有理由的。”<sup>①</sup>

瓦雷里(1871—1945)是法国后期象征主义的主要代表人物。作为马拉美的学生，他的早期诗歌创作明显受到马拉美的影响，“超现实”和“超验”的“纯诗”写作倾向较为明显，“充满了对现实的不满并试图逃避的感觉”<sup>②</sup>。到后期，瓦雷里则致力于探索和抒写内在的心智活动，又纠偏了前期象征主义刻意晦涩艰深的“纯诗”倾向，而尽可能使诗歌多一些理性与明快。他的诗结合了感性印象与理性思考，沟通了理性意识层次和非理性意识层次，因而在一定程度上恢复了法国诗的理性主义传统，并与前期象征主义有较大的偏离。

瓦雷里关于“纯诗”的理论思考标志着象征主义“纯诗”理论发展的一个高峰，影响颇为深远。在瓦雷里，诗艺原则上的一个重要变化，是他对浪漫主义情绪伤感性及相应艺术原则的进一步否弃和超越。使诗艺进一步向清醒、冷静的知性和智慧倾斜。正如纪德在《论保尔·瓦雷里》中说的那样，“他不原谅艺术家从偶然中获得创造。‘我不懂的东西决不苟用，我把词语解释为搜索枯肠的加工’”<sup>③</sup>。针对浪漫主义式的滥情，他则宣称：“情感与色情是一对孪生的姊妹，这是我所不齿的。”<sup>③</sup>

瓦雷里以其卓越的诗作留给我们的的是一个沉思的哲人的形象。

在法国后期象征主义诗坛上，除瓦雷里之外，还有果尔蒙(1858—1915)、耶麦(1868—1938)。果尔蒙的诗处处以色彩香味来表达细微的感觉，不像瓦雷里那样进行抽象纯粹的玄思。恰如戴望舒说的，耶麦“抛弃了一切虚夸的华丽、精致、矫美，而以自己

① 袁可嘉《欧美现代派文学概论》，第125页。

② 裘小龙《现代主义的缪斯》，第248页。

③③ 《瓦雷里诗歌全集》，第333页，中国文学出版社，1996年版。

淳朴的心灵来写他的诗。从他的没有华美词藻的诗里,我们听到曝日的野老的声音,初恋的乡村少年的声音和与禽兽为友的圣弗朗西斯一样的圣者的声音而感到一种异常的美。这种美是生存在我们日常的生活中,但被我们适当地、艺术地抓住了的”<sup>①</sup>,显然,无论果尔蒙或耶麦都体现了现代主义从前期象征主义向后期象征主义,法国象征主义从“超验”向“经验”,从玄思浮华的风格向质朴现实的精神的转向。

里尔克与叶芝也处于这种转变的关节点上。从整个印欧语系的语言大范围来看,他们可以说体现了现代主义诗潮从属于拉丁语系的法语转向属于日耳曼语族的德语和英语的重心转移。

里尔克(1875—1926)被奥登推崇为“17世纪以来欧洲最大的诗人”<sup>②</sup>。他早期的诗作重主观的抒情,还留有新浪漫主义或者说前期象征主义的某些特征。后来的写作,从罗丹的雕塑得到启发,把刻画精细、凝重超然的雕塑美,引进了现代主义诗歌的表现领域:“使音乐的变为雕刻的,流动的变为结晶的,从浩无涯涘的海洋转向凝重的山岳。”<sup>③</sup>在《图像集》(1906)、《新诗集》(1908)中,表现出由内心世界转向自然和真实,由早期活泼流动的音乐性转向对客观事物的精确的刻画和描绘的雕塑性的写作倾向。《致奥尔弗斯的十四行诗》(1922)五十五首,《杜伊诺哀歌》是其顶峰之作。这些诗作注重对“内心世界”的开掘,表现了对世界之谜、生死之谜等形而上主题的沉思。

在诗学思想上,里尔克对“经验”的强调及诗是各种经验的“转化”的观念是极为重要的。他指出:“因为诗并不像一般人所说的

① 《戴望舒译诗集》,第54页。

② 转引自陈敬容译《里尔克诗七章》的前言,《中国新诗》,1948年第2期。

③ 冯至《里尔克——为10周年祭日作》,《新诗》,1936年12月10日,第1卷第3期。

是情感(情感人们早就很够了),——诗是经验。为了一首诗我们必须观看许多城市,观看人和物,我们必须认识动物,我们必须去感觉鸟怎样飞翔,知道小小的花朵在早晨开放时的姿态。我们必须能够回想……可是这还不够,如果这一切都能想得到。我们必须回忆……我们有回忆,也还不够。如果回忆很多,我们必须能够忘记,我们要有大的忍耐力等着它们再来。因为只是回忆还不算数。等到它们成为我们身内的血、我们的目光和姿态,无名地和 ourselves 自己再也不能区分,那才能以实现,在一个很稀有的时刻有一行诗的第一个字在它们的中心形成,脱颖而出。”<sup>①</sup>在这里,“观察”和“体验”都表征了一种新的主体精神和认知态度:首先是积极地向世界敞开自我,承担责任;其次则是把自我以感性的方式投入到外部世界。显然,对“经验”与经验之“转化”的强调,具有反拨浪漫主义式的直抒胸臆和诗歌的张扬自我及浪漫感伤情调的意义,这使得后期象征主义与前期象征主义划出了鲜明的界线。

叶芝(1865—1939)作为与法国象征主义运动有密切联系(他于1898年曾访问巴黎,广交法国象征主义诗人,并列名为马拉美的“周二聚会”)的用英语写作的爱尔兰诗人,其过渡与转折的意义自然相当重要而独特。可以说,叶芝的诗歌创作,正处于英国诗歌从唯美主义的“为艺术而艺术”向接近法国前期象征主义的诗风转变(或者说,现代主义的重心从法国的象征主义向英语系统转移)的关键之中。无疑,叶芝是中介者,是现代英语诗歌的开风气者。

叶芝早期创作受到王尔德和莫里斯唯美主义诗派的影响。后通过西蒙斯的《象征主义文学运动》一书的影响和到巴黎访问等机会,全面接触到波德莱尔、马拉美等法国象征主义诗人的诗歌。但叶芝作为一个坚定的爱尔兰民族运动的参加者,并未在象征主义的“纯诗”道路上走得过远。而是在继承象征主义诗歌传统的基础

<sup>①</sup> 里尔克《马尔特·劳利兹·布里格随笔》。

上,将民族性与现实性带进了象征主义领域,扩大了象征主义的表现内涵。因此,他的象征主义与法国象征主义有所不同。他的象征主义可以说是玄学派传统、神话体系、象征和激情的结合。诗中的意象较鲜明活泼而不朦胧,语言比较口语化且带几分幽默感,从中表现出丰富的想象力和玄妙的智性,而在表现激情时又不失冷静的客观。这都表现出英语诗歌的特点。

叶芝的诗歌,鲜明地体现了现代主义诗歌非常重要的创作原则,即把“现实”、“象征”、“玄学”三种诗歌传统结合起来。其诗风的成熟和形成,标志着现代英语诗歌进入到一个新的境界,因而,我们如果称叶芝为英语系现代主义诗歌的第一人,是基本符合事实的。

在理论方面,叶芝关于象征来自“大记忆”的见解较为重要。这个“大记忆”,约略相当于荣格主张的“集体无意识”。他认为天地间有一个大心灵,大心灵有一个大记忆,诗人正是通过诗,用象征的手法去引发这个大记忆,也只有这样的诗才是好诗。

这一理论与叶芝在诗歌中引进爱尔兰神话传说的关系自是同一问题的两面。叶芝的诗学理论带有神秘主义倾向,对后来产生的影响不太大。至于他通过《幻象》(1925—1937)等诗试图建立的庞大复杂的象征体系,更是应者了了。当然,这种努力还是典型地体现了现代主义诗人在一个混乱的、“上帝已死”的荒原上力图重建秩序、理性权威的意图。正如叶芝自己在《幻象》再版时说的:“我不知道我的书对别人会有什么意义——也许没有意义。对我来说,它是在世界混乱面前进行自卫的最后行动……”<sup>①</sup>

艾略特(1888—1965)是后期象征主义的一座高峰,是一个集大成式的具有典型性的现代主义诗人。现代主义诗潮经过源起、发展、重心偏移、多种语言文化的交汇撞击之后,到他身上形成鼎

<sup>①</sup> 转引自袁可嘉《欧美现代派文学概论》,第149页。

盛和高峰,是水到渠成的。他的诗歌及诗学思想体现了这样几种“传统”的综合。

首先是法国象征主义的影响接受。1908年12月,艾略特读了阿瑟·赛蒙斯的《文学中的象征主义运动》一书,接触到法国后期象征主义者儒尔·拉福格(1861—1915)的作品。拉福格那种充满冷嘲的姿势和调子给了艾略特猛烈的冲击,导致了他与维多利亚时代英美诗歌的文质彬彬的传统彻底决裂。

其二是意象主义的影响。艾略特早期的一些诗,恰恰体现了意象派的特点,他关于非个人化和客观对应物的论述也被认为带有意象派色彩。以庞德等为代表的意象主义运动,也是现代主义诗潮中的重要一支,袁可嘉称其为:“英美现代派诗的第一章。”

意象主义作为一个文学运动,持续时间并不长(仅十余年);而作为一个诗歌流派,似乎过于强调“意象”作为手法和技巧,对诗歌的本体论层面的思考显得不够。雷内·韦勒克谈及“意象主义”时,曾表现出相当不屑的态度:

“意象主义”是1912年的新口号,1914年是“漩涡派”。它们所宣称的理论极其简单,甚至老调重弹。“意象”似乎是一个伟大的发现:诗人应该不用修辞来唤起视觉形象。这就需要观察的精确。但是只有通过隐喻和比拟才能收到效果。自由诗作为同传统的一种决裂而得到推荐。“漩涡派”更是一个昙花一现的口号,把一个来自笛卡尔的术语用来增加形象的活力感和运动感。这是德国人所谓的表现主义的翻版。意象主义也好,漩涡派也好,都不能在文学批评史上起任何作用——至多在文学小圈子的历史上起点作用。<sup>①</sup>

这种“不屑”是有一定道理的。

<sup>①</sup> 雷内·韦勒克《现代文学批评史》第五卷,第211页,中国人民大学出版社,1991年版。

当然,意象主义在现代主义诗潮中也具有一定的意义。它较为典型地体现了英语文学的某些特点<sup>①</sup>,它的注重事物本身,注重对事物的“直接处理”的主张是对浪漫主义诗风的逆反,且与追求超验、风格华丽的法国象征主义诗风,也有很大的不同。袁可嘉对意象主义的评价较为客观公正:“许多现代派大诗人如艾略特、庞德和威廉斯都在早期经受过意象主义的训练,但不久就向现代主义发展了。如果现代主义可以比作一所培养诗人的高等学府,那么意象主义不过是为诗人们启蒙的一所小学校而已。”<sup>②</sup>

具体到我们这里要谈的艾略特,则艾略特所取得的重大诗歌成就,与意象主义的影响(特别是意象诗派首领庞德对他的影响和直接指导)是分不开的。庞德这个“卓越的匠人”<sup>③</sup>对叶芝和艾略特的诗歌道路都起过直接的重要的影响。

其三是玄学派传统。艾略特对17世纪英国以约翰·邓恩为代表的玄学诗作了新的扬弃和开掘。玄学诗重才气,重巧智,重技巧,而且情理交融,往往用感性的形象,理性的形式来探讨抽象的问题。诗的主题往往较为复杂晦涩,但却写得幽默诙谐,使其诗作表现出长于哲理性的思辨和善于使用奇特精警的比喻的特点。

对玄学诗传统的继承发挥了艾略特注重思想性的特点。这一特点,显然使得艾略特大大超越了思想贫乏的意象主义。正如有批评家指出的,“在艾略特的大多数诗里,一种相当有分量的和可以辨认的思想出现了。”<sup>④</sup>而且,这种思想的表达,在艾略特,是通过找到“思想的情感对应物”,力图使人“像闻到一朵玫瑰的芳香似的”感到思想。这就是所谓“思想知觉化”的诗学思想。

① 《现代主义》,第31页。

② 袁可嘉《欧美现代派文学概论》,第197页。

③ 艾略特在《荒原》的题辞中写道:“献给艾兹拉·庞德——卓越的匠人。”

④ 林达·瓦格纳:《托·史·艾略特:批评论文选集》,转引自裘小龙《现代主义的缪斯》,第141页。

正是有着这样广泛的继承、综合和发展,以《普鲁弗洛克的情歌》、《荒原》、《四个四重奏》等为代表,艾略特把现代主义诗潮推进了一个令人瞩目的高度。

艾略特还是重要的诗歌评论家。他是有意识地进行诗歌实践的思想家类型的批评家。可以说他是有理论、有系统地用自己的创作实践改变了英美诗歌整个现存体系。

他的关于内心独白,“非个人化”,“戏剧性”的表现手法,思想知觉化,客观对应物,用典故法等思想和手法,均开了一代诗风。

艾略特之后,后期象征主义一时颇有难以再继之感。

但英美诗坛上继续现代主义风格的所谓“奥登的一代”或“牛津一代”,也是很重要的一部分。他们在某些方面仍较之艾略特有自己独特的发展。这就是奥登、期彭德(史班德)、刘易斯、麦克尼斯等现代主义诗人。他们均处于历史上的所谓“红色三十年代”时期,政治上都有激进的“左”倾的倾向,与艾略特的保守立场互相对峙,但在诗学上又多有继承。他们的诗歌一方面接受庞德、艾略特的现代主义影响,一方面又糅合进更多现实主义的因素,理性、智性的分量较重,不无玄学诗色彩。由于受弗洛伊德、荣格等现代心理学思想的影响,他们偏爱在诗歌中以神话入诗,在下意识和集体无意识中寻找意义,状写人物,探索人的隐秘精微的非理性世界。题材上,一般都写当时的现实生活,诗歌的触须几乎伸向社会生活的各个方面,尤其是城市、工业、乃至政治事件等社会题材在诗中经常出现;语言上更是趋于现代口语化的,大量使用工业、政治用语及日常生活词汇,如“涡轮机”、“仪表”、“高压线塔”等字样;语调轻松诙谐,手法直截了当,多用戏剧化手法,意蕴清晰明了,表达极为准确生动,平民色彩较强,大大扩展了诗歌的表现领域,也全无艾略特的贵族气和学究味。较为彻底地摆脱了法国象征主义的超验色彩。

四 与“象征主义”几乎平行发展的未来主义、达达主义、超现

## 现实主义一支

现代主义诗潮的构成是极为庞杂的，以上概述的以象征主义为主体的现代主义诗潮固然处于十分核心、显要的位置，但又不仅止于此。

美国费城忒伯尔大学《现代文学杂志》主编莫莱斯·比伯在《什么是现代主义》中把现代主义主要从内容上区分为两个极端：旨在重建宗教信仰的文学与给个人主义、无政府主义的文化进行辩解的文学。<sup>①</sup>这种划分虽难免笼统但却在庞杂的思潮流派之中似乎有迹可寻，有据可依。以象征主义为主要精神的现代主义诗潮基本上是旨在重建宗教的文学，他们试图用具有魔力的诗歌语言，建构一个超验的诗的艺术世界，以此与这个“混乱的”，“颠倒乾坤的世界”对抗。这一路是明显反抗现代性的。

然而，与此相应的另一极端也是明显存在的，这就是以达达主义、未来主义、超现实主义等为代表的、带有较为强烈的先锋色彩和激进姿态的诗歌潮流。

许多人都注意到了现代主义文学思潮中这两大支的区别和分野。比如，韦勒克曾赞同地引用雨果·费利德里希的话指出：“现代风格的迅速发展变化——达达主义、超现实主义、未来主义、表现主义、博爱主义、隐逸派等等——造成了一种视觉上的幻觉，遮盖了现代诗歌从马拉美、瓦雷里、纪廉、翁加雷蒂到艾略特一脉相承这样一个事实。”<sup>②</sup>他还在同一篇文章里谈到：“一九一四年后，新的先锋派运动：未来主义、立体主义、超现实主义、表现主义等兴起标志着象征主义的结束。”

---

<sup>①</sup> 参见曾庆元《西方现代主义文艺思潮述评》，第3页，武汉大学出版社，1994年版。

<sup>②</sup> R·韦勒克《文学思潮和文学运动的概念》，第271页，中国社会科学出版社，1989年版。

很显然,这些论述都或隐或显地意识到了达达主义、超现实主义、未来主义等与象征主义的某些重要的差别。

未来主义于20世纪初最先出现于相对于英、法、美资本主义国家而言工业科技相对落后的意大利,反映了当时一批资产阶级知识分子的追求现代性的意识形态特征。

未来主义带有非常激进的“先锋”精神及否定一切的虚无主义色彩。它全面反对传统,提出“摒弃全部艺术遗产和现存文化”,“摧毁一切博物馆、图书馆和科学院”等耸人听闻的口号,颂扬机器、技术、速度、暴力和竞争。

未来主义继而从意大利流行到法、英、德、俄等国家,但以意大利、俄国为主体,到20世纪30年代中叶,未来主义有一个左右翼的分裂,左翼同情甚至支持共产党,右翼则支持法西斯强权政府。然而,无论左倾或右倾都是与其先锋性立场及“改变当代环境”,“安抚这一环境中的人并使其崇高化,即能革新这个世界”<sup>①</sup>的意识形态追求分不开。

超现实主义诗潮开始于20世纪20年代的法国,而它最早的源头则可以溯及兰波甚至波德莱尔。事实上,它与象征主义有千丝万缕的联系。超现实主义的领袖布勒东在接受记者采访谈及瓦雷里时,也同意瓦雷里是“一座通向超现实主义的桥梁”。<sup>②</sup>

作为运动或流派的超现实主义,其前身是达达主义。达达主义主张推翻一切传统的写作技巧,完全打乱人的理性表达方式。它对无意识的强调及怀疑一切、否定一切的先锋精神被超现实主义所继承。许多超现实主义的领袖如布勒东、阿拉贡、艾吕雅等早期均是达达运动的参加者。

<sup>①</sup> 《现代主义是一个整体观》。

<sup>②</sup> 《象征主义的最后圣火——安德烈·布勒东访谈录》,载《瓦雷里诗歌全集》,中国文学出版社,1996年版。

超现实主义接受弗洛伊德的精神分析学说,崇尚梦幻和无意识,“信仰梦境的无穷威力和思想能够不以利害关系为转移的种种变换”<sup>①</sup>。认为梦幻是一种认识不受外界影响的绝对自我的方式,它作为“超现实”的范畴和被压抑世界的象征,“趋于最终的摧毁一切其他的精神学结构,并取而代之,以解决人生的主要问题”<sup>②</sup>。

与整个现代主义诗潮的反现实主义和自然主义倾向一致,超现实主义领袖布勒东猛烈地反对现实主义的创作方法:“从圣·托马斯到安纳托尔·法朗士,现实主义的态度无不发祥于实证主义;我以为它对智力和伦理的任何升华莫不以敌意相对。我厌恶它,因为它包孕着平庸、仇恨与低劣的自满自得。”<sup>③</sup>因而,超现实主义把诗歌视作手段,写诗成为“一种纯精神的自动性”,认为它能够在人们的内心引发一个超现实的真实,引发一种由字句本义之外的语言所唤起的奇异感觉。它甚至“不得由理智进行任何监核,也无任何美学或伦理学的考虑渗入”。<sup>④</sup>

从以上概述的基础上,我们不妨再作点提纲挈领的工作,以便更为清晰地把握现代主义诗潮发展的几次“重心转移”和几个重要阶段(如本书以后在论述“20世纪中国新诗中的‘现代主义’”将要证明的那样,这几次“重心转移”都或隐或显地在中国新诗中有所表现)。

很明显,从19世纪中期到本世纪初,法国堪称泱泱诗歌大国。几乎现代主义诗潮的所有流派都源起于法国,波德莱尔当然是公认的源头,是“处于交叉路口的一个人物”,是“瞥见(而非欢迎)现代主义文化的第一人”<sup>⑤</sup>。无论是19世纪中叶开始的象征主义诗潮,还是本世纪初作为对象征主义的一定程度的反动的达达主义、超现实

①②③④ 布勒东《第一次超现实主义宣言》,《未来主义·超现实主义》,第271页,中国人民大学出版社,1994年版。

⑤ 弗莱德里克·R·卡尔《现代与现代主义》。

主义,就是在意大利、俄国等工业文明发展落后的国家兴起的未来主义也不是跟法国毫无关系。未来主义的创始人马里内蒂等人本来就是在象征主义的影响下从事创作的,甚至他的《未来主义宣言》也是在法国《费加罗报》上发表的。阿波里奈尔则是公认的未来主义在法国的代表人物,究其实,意大利语与法语和西班牙语等都同属罗曼语族或拉丁语族,因而,我们完全可以说,现代主义诗潮在前期(就是算上拉丁美洲的“现代主义”)都基本上是在罗曼语族或拉丁语族中进行,法国是当然的中心。而到本世纪初,经过叶芝、里尔克的中介,马里奈蒂和未来主义的推动<sup>①</sup>以及英美“意象主义”的“洗礼”(或者说两种语言、两种文化的交汇撞击),现代主义诗潮从前期象征主义向后期象征主义发展,地域上是从法国中心转向英美中心,语种上则是从拉丁语族转向包括英语、德语的日耳曼语族。在现代主义这个重要的“重心转移”中,我以为还相应发生了诗学上的一些微妙而重要的变化。比如,在本体论层面上,是从“超验”向“经验”转移,即由前期象征主义的“纯诗”理想和超验本体论变为后期象征主义现实因素的增强、主体意识的复杂化和“不纯诗”论。在诗艺层面上,相应的变化则是:音乐性因素不断减弱,更趋于口语化和自由体;情绪性减弱,而知性因素增强等等。

### 第三节 现代主义诗歌的文学观或诗学思想

因为现代主义诗潮流派的众多庞杂及各自主张的五花八门、

---

<sup>①</sup> 庞德曾说过,“马里奈蒂和未来主义给予整个欧洲文学以巨大的推动。倘使没有未来主义,那么,乔伊斯、艾略特、我本人和其他人创立的运动便不会存在。”转引自德·马利亚编《〈马里内蒂和未来主义〉序》,见于柳鸣九主编《未来主义 超现实主义 魔幻现实主义》第43页,中国社会科学出版社,1987年版。

各执己见乃至互相矛盾，加之论者因切入角度及侧重点的不同而必然导致的理论阐释上的差异等等，关于现代主义诗歌之创作原则、文学精神或诗学思想的概括难免困难重重。

为了使现代主义诸流派的各种思想观点有所整合、归一，本书在这里引进艾布拉姆斯的著名的“文学四要素”说及有关图式，试图以此综合现代主义诗潮诸流派的观点主张及种种关于现代主义诗的四角度和侧重点不同而导致的说法，将各种主张和说法“合并同类项”，以便更为清晰地从四个要素（也即四个角度或层面）来把握现代主义诗歌的创作原则、文学精神和诗学思想。

美国著名文论家 M·H·艾布拉姆斯在其经典性的文艺批评论著《镜与灯——浪漫主义文论及批评传统》<sup>①</sup>指出，“每一件艺术品总要涉及四个要点，几乎所有力求周密的理论总会在大体上对这四个要素加以区辨，使人一目了然。”这四个要素，即“作为艺术产品本身”的作品；“作为生产者”的艺术家；作为与作品直接或间接相关或对应的客观自然或世界；欣赏者或读者。并作了如下排列：



艾布拉姆斯借此四要素图式而整合西方文论史上形形色色的流派学说。他指出，“尽管任何像样的理论都多少考虑到了所有这四个要素，然而我们将看到，几乎所有的理论都只明显地倾向于一个要素。作者因而根据各种文论倾向重心的不同而归纳出模仿说、实用说、表现说、客观说四类。”

著名的美籍华人文论家刘若愚在艾布拉姆斯的基础上作了自

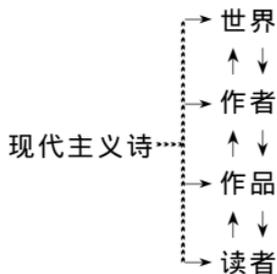
<sup>①</sup> M·H·艾布拉姆斯《镜与灯》，北京大学出版社，1992年12月版。

己的独特改造,侧重于展示“四个要素之间的相互关系是怎样构成了整个艺术过程(artistic process)的四个阶段的”,<sup>①</sup>并把文学的四要素排成:



刘若愚并解释此一图式道:“在艺术过程的第一阶段,宇宙影响、感发作家,作家对之作出反应。由于这种反应,作家创作出作品,这就是艺术过程的第二阶段。作品与读者见面,立即对他产生影响,这是艺术过程的第三阶段。在艺术过程的最后阶段,读者因阅读作品的经验而对宇宙的反应有所调整改变。这样,整个艺术过程就构成一个完整的圆圈。”

在艾布拉姆斯及刘若愚的基础上,我们可以设置如下图式:



笔者在此借用这个图式,是试图说明:任何一个现代主义诗歌流派,都必然分别面临着处理与这四要素之间关系的问题。换句话说,正是因为对这四要素各自关系的同中有异的理解和处理及在诗歌中的具体体现,构成了形形色色的现代主义诗歌流派,形

<sup>①</sup> 刘若愚《中国的文学理论》,第14—17页,四川人民出版社,1987年4月版。

成了五花八门、莫衷一是的宣言和主张。而现代主义作为一个具有自己的独立性和整体性的文学思潮,也正是在对这四个要素的独特理解上,与在它之前的众多文学思潮、创作方法,如古典主义、现实主义、浪漫主义等区别开来。比如,在对待及如何反映或表现客观世界的问题上,现代主义与现实主义和自然主义构成了鲜明的区别;在关于创作中“主体”的位置、“自我意识”的强弱等问题上,现代主义又与浪漫主义区别开来;在形式自觉趋向作品本体观及读者观等其他方面,现代主义也都以其独具的特色而自成一体,别具一格。

下面分别从这四个角度入手来论述现代主义诗的文学观或诗学思想。

### (一) 诗与现实:现代主义的间接性表现性诗学思想

现代主义诗人在处理与客观外在世界的关系问题上,反对现实主义或自然主义式地反映现实生活,主张表现现实而非再现现实,强调表现内心的生活、心理的真实或现实。他们对作为其最切近的,可谓直接传统和对立物的现实主义文学和自然主义文学提出了尖锐的反思和批判。诚如欧文·豪所说的,“现代主义认为,传统的现实主义已丧失了真实感,因此现代主义作品屈服于变形这个必需。”<sup>①</sup>显然,“真实”的标准已发生了根本的变化,在现代主义这儿,“真实”依循的是主观的标准,而非客观的标准。自然客体世界的客观实在性遭到现代主义的否弃,现实只不过是主观的象征,心理的“客观对应物”(艾略特语)。

于是,在波德莱尔那里,“整个表象世界不过是一系列意象和象征,想象力给它们一席之地和相对的价值……”<sup>②</sup>

在马拉美看来,诗歌中的“一朵花”是“一种不同于通常的花萼

① 《现代主义的概念》。

② 转引自《现代主义的概念》。

的东西，一种完全是音乐的、本质的、柔和的东西：一朵在所有花束中找不到的花”。<sup>①</sup>

超现实主义也是如此。“超现实主义”的字面意思就是“超乎现实主义”的意思<sup>②</sup>。它本身是出于对现实、传统的强烈不满、激进反抗，“试图颠倒现实主义原则”<sup>③</sup>的产物。

显然，支撑这一“真实”观转化的哲学背景是非理性主义哲学对理性主义和实证主义哲学的否弃，也是人在宇宙中的地位发生急剧变化后的必然结果。因为，“现代主义文学的一个通常‘根据永恒的观点’加以处理的问题，是个人和个人的意识在整体、在宇宙生活中的地位问题。现代主义的艺术们一般都对这一问题的理想主义方法感到失望，于是便去探索有条理地解释和‘审视’现实的另一些途径，去寻找宇宙间协调与和谐的另一些模式，而不从科学知识和理想主义哲学武库中去借用”。<sup>④</sup>

与此相应，现代主义诗歌观照、表现现实世界的方式发生了根本的变化。总的来说，现代主义诗歌尤其是前后期象征主义这一支，在思维方式上是一种古老的唯心主义主客二元论世界观的现代转换。这种主客二元论认为世界上存在着感官世界和理念世界、现象世界和超验本体世界的二元对立。而在这二元对立中，前者是现象的、非恒定的、非确定的，后者则是本质的、稳定的、确定的。现代主义的诗学思维方式在此基础上又有自己的发展。现代

---

① 马拉美《诗歌危机》，《现代主义文学研究》（上）第341页，中国社会科学出版社，1989年5月版。

② 英国《麦克米伦家庭百科全书》（1982年版）的“超现实主义”辞条。见于《未来主义·超现实主义》第660页，中国人民大学出版社，1994年7月版。

③ 法国《法国文学辞典》（1987年版）“超现实主义”辞条。《未来主义·超现实主义》，第655页。

④ 苏联《简明文学百科全书》“现代主义”辞条。见于《文艺理论译丛》1983年第1辑，中国文艺联合出版公司，1983年6月版。

主义诗学认为,这二元对立有着一定的契合对应关系,而中介则是作为“洞察者”和“通灵者”的诗人。诗人正是以感性个体与表象世界的契合沟通而进一步追求和揭示隐藏在现象世界背后的那个超验世界和终极理念世界的隐秘意义与绝对真理。因而,这实际上又是对二元对立思维模式的摒弃和超越,因为在这一契合的过程中,在作为“通灵者”和“洞察者”的诗人那儿,现象世界与本体世界又一而二、二而一的合为一体了。

契合、意象、象征等诗学原则,都表征了这种根本的诗学思维方式上的变化。

契合(也译作“通感”或“交感”、“应合”等)渊源于波德莱尔,是象征主义的一个最根本的诗学原则。简单地说,它至少有两个层面的内涵:浅层上说,是指人的各种感官之间的互相交感打通。落实到诗歌技巧层面,就是通感的手法;深层上说,则是人的感性精神世界与外在现象界及神秘的超验世界的契合交感。就如波德莱尔在那首集中表达他的契合的诗学思想,以至被人称为“带来了近代美学的福音”<sup>①</sup>的《契合》中写的:

自然是座大神殿,在那里  
活柱有时发出模糊的话;  
行人经过象征底森林下,  
接受着它们亲密的注视。  
有如远方的漫长的回声  
混成幽暗和深远的一片,  
渺茫如黑夜,浩荡如白天,  
颜色,芳香与声音相呼应。  
.....

<sup>①</sup> 梁宗岱《象征主义》。

这里显然呈现了一个自然、感官、神性三者交感契合的动人时刻。

“意象”说也是与此有关的诗学思想。它虽主要由“意象诗派”提出，但与象征主义亦有密切关系，可说是二者的相通之处。韦勒克、沃伦甚至认为，“一个‘意象’可以引用一次，作为一个隐喻，如果持续出现，成为一种呈演和再呈现，它就变成一个象征，甚至可变成一个象征的（或神话的）系统的一部分。”<sup>①</sup>意象主义主张“意象是那之间情感与理智的融合”<sup>②</sup>，主张诗是由感性意象组成的人类情绪的方程式，而非“直接喷射物”，这使得意象既非单纯的主观感受或主观理念、主体情感，又非单纯的客观物象，而是主体审美意识与客观物象之间的复合或契合。因而，意象主义诗歌既不像现实主义式的如实地再现客观，也不像浪漫主义那样直接地传达主观，而是追求对客观物象的主观渗透，即寻找“意之象”（艾略特语）。

象征说无疑是现代主义诗学的一个核心思想。它的深层原理与前述契合论、意象说均有着密切的关系。象征作为一种人类特有的精神活动，其萌芽史几乎与整个艺术史或诗歌史一样长。广义而言，甚至任何主观见之于客观的艺术实践活动都是一种象征，都是借助艺术质料，通过一定的方式而象征性地寄托精神、理念或情感，从而在客体世界打上主体性的烙印。

当然，象征作为一种系统的艺术原则和艺术思维方式，则是在西方文学发展到古典文学与现代文学转型之际，并以“象征主义”流派及思潮的产生为标志的。

象征的核心和要义，正如梁宗岱所论述的，是“藉有形寓无形，

① 韦勒克、沃伦《文学理论》，第204页，三联书店，1984年11月版。

② 庞德《回顾》，伍蠡甫主编《西方古今文论选》，第422页，复旦大学出版社，1984年5月版。

藉有限表无限,藉刹那抓住永恒”<sup>①</sup>,即用有声有色具体可感的物象,来暗示和呈现诗人主体微妙复杂的主观世界,并映射和暗指着另一个超验、神秘、终极的理念世界,通过诗人之中介,达致具象性与幻象性,感官自然世界与超验本体世界的统一。

## (二)主体的位置:现代主义诗歌的作者观或“自我”意识

主体(Subject)作为哲学的一种“元话语”,标志着人在同客体(Object)的二元对立中的中心地位和为万物立法的先验性特权。在古典哲学时代,无论是笛卡尔之以主体表示人的精神,洛克和休谟之把主体独立于社会和历史的主体存在物,亦或康德之把“经验主体”和“先验主体”归结为“主体性”,它们的核心和要义,均在于对主体的无尚崇奉和绝对自信。而康德之建立“主体性”哲学,从而完成的认识论上的“哥白尼式革命”则象征了资本主义上升时期主体张扬、人格扩张的蓬勃精神意向,体现了以“启蒙”、“理性”、“个性自由”为旗帜和目的的近代思想启蒙运动的成果。

与此相应的是表现于浪漫主义文学的主体性和“自我”意识。诺·弗指出:“在浪漫主义文化中,到处都可以见到个性与一个更大的创造力的同一。”<sup>②</sup>马·彪利更尖锐地写道:“使自己与一种高于自己的事物相融合的欲望——把自己摆在某一个神圣或超验的序列中——这确实是大多数浪漫主义者的主要事实。”<sup>③</sup>因而,在浪漫主义诗歌中,抒情主体是高大昂扬、凌驾于大自然之上的先知和英雄,诗人则自诩为“世纪秩序的立法者”(雪莱语)。

然而,进入19世纪中后期以来,到现代主义文化时期,中心化的主体及全体性理论备遭质疑和批判,胡塞尔以“主体间性”,海德格尔以“在世”之“此在”,均对主体性进行了毫不留情的批判。而早些时候哥白尼的“日心说”、达尔文的“进化论”、弗洛伊德的“潜

① 梁宗岱《象征主义》,《文学季刊》,1934年4月1日,第2期。

②③ 转引自欧文·豪《现代主义的概念》。

意识”理论,更是推动了西方文明中人的观念的变化。伴随着这种哲学背景的巨大变化,现代主义诗歌中的“自我”也同样经历着种种激烈而复杂的剧变。

这种变化在现代主义与浪漫主义的比较中,在现代主义对浪漫主义既反拨又继承的复杂关系中,能得到更好的说明。

首先,从延续和继承的一面看。正如凯瑟琳·贝尔西论及此问题时写道:“浪漫主义和后浪漫主义的诗歌,从华兹华斯、维多利亚时代一直至少到艾略特和叶芝,都是将主体性作为中心主题的。诗人那膨胀的自我,作为诗人的自我意识,对外界限制的抗争,构成了《序曲》,《悼念》或《内战时的冥思》的灵魂。这些诗中的‘我’是一种超主体,对生活有比普通人更高层次的强烈体验,专注于被感知为外在的和对立的现象世界所丰富或约束的自我内心世界。”<sup>①</sup>的确,与浪漫主义有着千丝万缕的历史延续性关系(尤其在其发展的初期即前期象征主义阶段)且在精神向度上“想要成为一个没有宗教社会里的宗教”<sup>②</sup>，“想表现的是‘绝对’,最终的真理。不仅如此,而且想改变生活,使生活朝某一方向发展”<sup>③</sup>的现代主义,仍然是保存主体,弘扬自我的最后努力,也正因此,欧文·豪强调指出:“主观意识成了现代主义观的典型条件。”<sup>④</sup>未来主义、表现主义、超现实主义也同样表现出较为强烈的自我意识,未来主义的强烈的主观战斗精神、表现主义的激情和雄辩、超现实主义对潜意识领域和内心世界的发掘及形式上的实验革新意向,均是这种主观意识和自我意识的表现种种。

然从断裂与逆反这一方面说,现代主义则是作为对浪漫主义

① 《批评的实践》,中国社会科学出版社,第88页,1993年版。

②③ 杰姆逊《后现代主义与文化理论》第159、160页,陕西师范大学出版社,1986年8月版。

④⑤ 《现代主义的概念》。

的反拨而出现的。现代主义诗歌中表现出来的主体的位置与自我的意识发生了相当大的变化。与浪漫主义诗人的主体意识和超验目的不同,在现代派诗人眼中,“宇宙是一种没有语言的存在,既无善意也无恶意”,这样,他也不再像浪漫主义诗人那样执着并哀叹人在宇宙中主体地位的失落了。因为,“他把‘丧失地位’看做当然的事情,把焦虑转向内心世界,转向内心生活的意义的丧失”<sup>①</sup>。而且,这种变化是与一系列现代主义诗学原则和创作手法的变化联在一起的。

在我看来,如下几个现代主义诗歌的具体诗学主张的提出及在创作中的实践,是很能说明现代主义式的“自我”与浪漫主义式的“自我”的不同的。

“角色”、“面具”和戏剧化理论。瓦雷里常常进入神话角色来抒情,从而隐匿了过于外显的诗人主体自我。叶芝则专门阐述了关于“面具”的理论,主张诗人带上面具来抒情。这表现出一种多元化的自我意识,也表现出客观化、戏剧化的创作趋向。

“角色”、“面具”理论的进一步发展则是艾略特的诗歌戏剧化主张。他说,“哪一种伟大的诗不是戏剧性的?……谁又比荷马和但丁更富戏剧性?我们是人,还有什么比人的行为和人的态度能使我们更感兴趣呢?”<sup>①</sup>因此艾略特常把人物放在戏剧性的场景中,通过对话、内心独白等方式,间接而生动传神地表现其性格。这种手法避免了浪漫主义式的说教和感伤,也进一步增强了现代主义诗的复杂性与包容性。

“非个性化”。艾略特在著名的论文《传统与个人才能》中提出了针对浪漫主义的表现论和滥情主义的“非个性化”的诗学原则。他认为,“诗不是放纵感情,而是逃避感情,不是表现个性,而是逃

<sup>①</sup> 艾略特《伊丽莎白时代四位剧作家》,见于李赋宁译注《艾略特文学论文集》,百花洲文艺出版社,1994年9月版。

避个性。”在艾略特看来，个性和感情并非凌驾一切的东西，而只是化入作品的原材料，只是“一个特殊的工具”。而诗人在这过程中，起一种类似白金丝在氧气和二氧化硫间发生作用时起的作用那样，“保持中性，毫无变化”，也即“完善地消化和点化那些它作为材料的激情”。因而，艾略特强调，“诗不是感情，也不是回忆，也不是宁静（如不曲解字义）。诗是许多经验的集中，集中后所发生的新东西……”

“客观对应物”及“思想知觉化”等理论也是与此相关的。客观对应物，强调情感不能直接表达，只能寻找客观对应物，“用一系列实物、场景、一连串事件来表现某种特定的情感”<sup>①</sup>。“思想知觉化”则主张不能直白地表达思想、哲理，而应该让读者“像闻到玫瑰花香一样立刻感受到他们的思想”。<sup>②</sup>而这种思想对于作为创作主体的诗人来说，更是一种经验，“它调整了诗人的感受力，当诗人的心智为创作做好完全准备后，它不断地聚合各种不同的经验”。<sup>③</sup>这种对写经验的强调不但与里尔克、叶芝等诗人的有关论述一脉相承，也与意象主义主张意象“是情感与理智在刹那间的复合”（庞德语），反对直接抒情的主张极为一致。从情感到理智和经验，成为现代主义诗对于浪漫主义诗一个最重要的转折和逆反。

另外，反讽和复杂意识也同样表征了现代主义的自我与浪漫主义自我的不同。

反讽，作为一种新的美学原则在现代主义诗歌中得到了重新发掘与强化。现代主义诗歌中的反讽与以往自上而下，拥有主体优越性的嘲讽不同，它是把诗人自己也包括在内的。因而，这种反讽的矛头所指，其实是一种人类共同的荒诞性宿命。这种反讽使现代主义诗获得了一种心理上的深度和广大，不仅仅停留在外部

① 艾略特《哈姆莱特》，《艾略特诗学文集》，第13页。

②③ 艾略特《玄学派诗人》，《艾略特诗学文集》，第31页。

的可笑的对象,而是由内及外,既挖得深又有了普遍的象征意义。

因为现代主义诗人面对的世界的复杂性,诗人主体的意识结构也日趋复杂,正如福克纳指出的,“关于复杂性的意识成为现代主义作家的基本认识”<sup>④</sup>。在现代社会,理性的大厦崩溃了,“中心再不能保持”(瓦雷里诗句),西方文化传统的一致性、连续性破灭了。诗人不再是神和先知,而是现代的“西绪福斯”:他生活在连绵不断的怀疑主义气氛中。他不像过去那样,已不是知识与经验的保存者。他的任务是探索而不是解释。正如艾略特指出的,“就我们文明目前的状况而言,诗人很可能不得不变得艰涩。我们的文明涵容着如此巨大的多样性和复杂性,而这种多样性和复杂性,作用于精细的感受力,必然会产生多样而复杂的结果。诗人必然会变得越来越具涵容性,暗示性和间接性,以便强使——如果需要可以打乱——语言以适合自己的意思。”<sup>⑤</sup>而且,正是这种复杂性,这种“努力将极端丰富的经验表现在艺术里的念头,使现代主义区别于象征主义和唯美主义的纯净情调”<sup>⑥</sup>。毫无疑问,现代主义诗歌带给读者的朦胧、晦涩和费解,都是与这种作者主体意识的复杂化相关的。

### (三)回到作品本身:现代主义诗歌的形式本体论趋向

现代主义诗歌都无一例外地注重文本,强调形式,甚至把文本作为独立存在的,有着自身自足自律性的生命有机体和斩断与现实世界的所有关联的物自体或超验世界。这体现出非常鲜明的形式本体论趋向。欧文·豪在谈及“现代主义形式与文学性质”时强调指出,“作品本身的自足是现代主义的主要发展方向”。并举象征主义的例子说,“象征主义朝着脱离普通生活和经验的艺术发展——作为一种奋斗和动机的‘极限’,它也许是一个永远不能实

④ 福克纳《现代主义》,第26页。

⑤ 艾略特《玄学派诗人》,《艾略特诗学文集》,第32页,1989年12月版。

⑥ 福克纳《现代主义》,第29页。

现、却又难能可贵的目标。”<sup>①</sup>“象征主义不仅要使诗歌独立自主，还要使它玄妙奥秘，有时还要深不可测。这样，诗歌就可以远离物质与时间的杂质，重新获得神秘的气氛。象征主义热衷于一元论学说，希望象征最终将不再是象征性的，而变成行为或客体，不涉及任何‘事物’，独立自主。”<sup>②</sup>

未来主义、表现主义、超现实主义对作品本体的重视则走向形式实验的标新立异的极端，进行一整套语言形式上的革新、改造。甚至“走上了尽可能彻底地同诗歌传统决裂、反抗习用的诗歌语言规范的道路，走上了狂热地造词的道路，有时陷入了‘杜撰语言’的极端”。<sup>③</sup>

形式本体论走到极端的当然是属于现代主义文学批评流派之一的“新批评”（艾略特是此批评派别的重要一员，而具有形式主义趋向的“新批评”的兴起几乎是与现代主义诗歌潮流同体共生，互为印证和支撑的）。“新批评”提出并实践的一系列批评方法，如张力论、纯诗论与不纯诗论、复义论、包容诗论等都切合了现代主义诗人主体意识的复杂化和作为这种主体意识复杂化的文本结构的复杂化趋势，都是较为典型的现代主义诗学概念。

纯诗论是这种作品本体论的一个极端的也是完美系统的表现。最早，“纯诗”在前期象征主义那儿基本上是一个带有“唯美”意味的概念。爱伦·坡是这样解释的：“普天之下，没有，也不可能有比这样的诗更宝贵更崇高的作品：这首诗只是他自身，这首诗是首纯粹的诗，这首诗是首只为写诗而写的诗。”<sup>④</sup>波德莱尔称自己的作品为“纯艺术书”，因为他受爱伦·坡的影响极深，自认为他的作品与真或善无关，只谈美<sup>⑤</sup>。

①② 欧文·豪《现代主义的概念》。

③ 苏联《简明文学百科全书》，“现代主义”条目。

④⑤ 转引自赵毅衡《新批评》，第49页。

马拉美特别强调纯诗与音乐性的关系，“按照那种‘纯诗’的意识，纯粹的诗人是在完全不顾题目，只是自觉地和特意地创造一种文字的音乐调子”，“‘纯诗’不过是文词的音乐而已”<sup>①</sup>。

在瓦雷里那儿，“纯诗”是“一点散文也不包括的作品”，成为一种几乎“难以企及”但又是“诗人的努力和强力所在”的理想状态。他说：“问题在于了解是否能创造一部没有任何非诗歌杂质的纯粹的诗作……这是一个难以企及的目标，诗永远是企图向着这一纯理想状态接近的努力。总之，所谓诗，实际上是用摆脱了词语的物质属性的纯诗的片断而构成的。”<sup>②</sup>

事实上，纯诗体现了现代主义诗人对于独立自足的诗的语言艺术世界的强调和重视：一头“斩断”与现实的关联，因为在瓦雷里看来，“关键在于创造一个与实际秩序毫无关系的世界的、事物的秩序和关系体系”，<sup>③</sup>显然，“纯诗”在这里还带有浓厚的超验性色彩，这与现代主义的超验本体论立场是一致的；一头则“斩断”与诗人主体的过于直接的联系。瓦雷里对“观察”的强调，对“语言”的效果的重视和“词语关系的效果的研究”都明显表现了反思浪漫抒情，回到经验、技艺及形式本身的写作趋向。

同时，“纯诗”在前期象征主义乃至瓦雷里那儿，还表现出对音乐性的极端重视。在瓦雷里看来，音乐性是使纯诗与散文分开的一个重要因素，也是构成纯诗的一个重要条件。在他的理想的诗歌作品中，“任何散文的东西都不再与之沾边，音乐的延续性，永无定止意义间的关系永远保持着和谐……那么，人们便可以把纯诗作为一种存在的事物而加以谈论了。”<sup>④</sup>

纯诗在瓦雷里之后的英美现代主义诗歌中受到批评和校正。

① 转引自墨雷《纯诗》，载曹葆华译《现代诗论》，商务印书馆，1937年4月版。

②③④ 瓦雷里《论纯诗(之一)》，《瓦雷里诗歌全集》第307页，中国文学出版社，1996年9月版。

与对诗的“纯粹”的要求和理想相反，“新批评”派提出“不纯诗”的口号。沃伦指出，“纯诗想成为纯粹完整的诗，必然把任何调节性的、抵触性的成分排斥出去，这些成分中最主要的是概念和思维”，而真正的杰作“应当把思维活力带到诗的过程中心”。<sup>①</sup>艾略特也是反纯诗的。艾略特很早就认为，诗人光“写出内心”还不够深刻，“一个人必须看进大脑皮层，神经系统，还有消化道”。<sup>②</sup>这样的创作主张与艾略特对充满矛盾、悖论、反讽的玄学诗的推崇是一致的。

纯诗在现代主义诗歌发展中的不同理解显然反映了现代主义诗歌进一步从超验向经验转换的趋势，也表征了现代主义诗歌的发展从法国式的“纯粹”性向狭义的英美现代主义式的复杂性转换。同时，与这一过程相伴随，则还有主体意识复杂化、文本形式复杂化及音乐性减弱，智性因素增强等趋势。

前后期象征主义对“纯诗”虽然有不同的看法，但归根结底，他们对作品本体的重视则是殊途同归的。在后期象征主义阶段，与“不纯诗”论相关，英美新批评派所主张的“张力论”、“包容诗论”、“含混说”、“复义论”等诗学概念都表征了现代主义的这种作品本体论趋向。

#### （四）现代主义的“先锋性”的读者观

在文学四要素中，读者也许是最不被重视的一环，在一定程度上，现代主义诗的朦胧晦涩的风格或激进暴烈的形式革新倾向，也是历来各种文学流派或创作方法中离读者最远，较难获得一般读者共鸣的。欧文·豪在论及现代主义先锋派时也曾指出，“先锋派抛弃了关于‘普通读者’的有用的虚构。……先锋派蔑视对读者的‘责任感’，它提出究竟读者是否存在，或者应否存在的疑问。先锋派声称忠于自我，相信必要的不负责任，也因此相信对艺术的最终

<sup>①②</sup> 转引自《新批评》第50页。

拯救。”<sup>①</sup>这与现代主义对现实的否弃、拒绝,对自我的强调,自视甚高的创作态度,对形式的重视、革新等都是相关的,也是以上诸因素发展的必然结果。

许多现代主义诗人甚至公然地冒犯和亵渎读者,从而表现出桀骜不驯,随心所欲,有意践踏和破坏传统审美趣味和常规阅读期待的先锋精神。波德莱尔在《恶之花》的卷首诗《告读者》中称读者为“虚伪的读者”;庞德曾经送给读者一个很不雅致的称号:顽固不化(bulletheaded);艾略特则讽刺读者为“体面的中等阶级的乌合之众”(the decent middle-class mob)。在诗歌《波士顿晚报》中,他还把“读者们”嘲讽为“像一片成熟了的玉米地在风中摇晃”。

在一定程度上,这既是现代主义诗歌不想迎合大众审美趣味的“先锋性”的一种表现,也是由现代主义的“想要成为一个没有宗教社会里的宗教”的超越性目标的追求所决定的。丹尼尔·贝尔在谈及现代主义艺术对读者的态度时写道:“正如它故作晦涩,采用陌生的形式,自觉地开展实验,并存心使观众不安——也就是使他们震惊、慌乱,甚至要像引导人皈依宗教那样改造他们。”<sup>②</sup>这必然带来现代主义诗歌远离读者大众、高层知识分子“圈子化”、“贵族化”的倾向,它似乎必然是曲高和寡、应者寥寥的,这与现实主义和浪漫主义的文学都有很大的不同。正如马尔科姆·布雷德伯里指出的:“现代主义是大城市的艺术,也就是说,它是一种团体的艺术,专家的艺术,知识的艺术,为少数具有高度审美力的人而创作的艺术。无论它带有怎样的讽刺意味和荒谬色彩,它都使人想到文明的绝对统治。”<sup>③</sup>

当然,从另一个角度说,现代主义诗歌又是充分尊重读者的,

① 《现代主义的概念》。

② 丹尼尔·贝尔《资本主义文化矛盾》,第93页,三联书店,1992年版。

③ 《现代主义的城市》,《现代主义》第81页。

因为它信任读者的阅读能力,诱使读者参与诗歌的艺术创造。瓦雷里曾说过,“有些作品是被读众创造的,另一种却创造它底读众”<sup>①</sup>。现代主义诗歌无疑是“创造它底读众”一类的诗歌。它之对形式的强烈重视,技巧革新的十足劲头,都显然给读者带来强烈的“陌生化”的感觉,逼使读者关注形式本身,而这正是现代主义诗歌艺术的目的之一。正如可以作为现代主义诗的理论注释的俄国形式主义理论所主张的那样,“艺术的目的是要使人感觉到事物,而不是仅仅知道事物。艺术的技巧就是使对象陌生,使形式变得困难,增加感觉的难度和时间长度,因为感觉过程本身就是审美目的,必须设法延长。”<sup>②</sup>

综上所述,我们不难发现,现代主义诗歌的创作原则、文学精神或诗学思想在较大的程度上已自成系统,自足独立。显然,正是这种系统性和独立性成就了它之“新颖得令人震惊,令人困惑”的,“几乎是一个新维度里的新颖”<sup>③</sup>。艾略特曾经谈到:“现存的艺术经典本身就构成一个理想的秩序,这个秩序由于新的(真正新的)作品被介绍进来而发生变化。这个已成的秩序在新作品出现以前本是完整的,加入新花样以后要继续保持完整,整个的秩序就必须改变一下……”<sup>④</sup>因而,尽管现代主义作为一个庞大的国际性的文学文化思潮或作为一个整体性的文学文化时期已经过去,但它之作为人类的共通性精神财富的创作原则、文学精神和艺术手法等等,如同“说不完”的现实主义和浪漫主义一样,也仍然直接或间接地创构和生成着我们活生生的当下文化现实。

面临世纪之交,本书在下一章中将要论述的“20世纪中国新

① 转引自梁宗岱《文坛往那里去》,《诗与真》,商务印书馆,1935年2月版。

② 转引自张隆溪《20世纪西方文论述评》,第75页,三联书店,1986年7月版。

③ 刘易斯《时代的描述:就职演讲》,转引自《现代主义》第5页。

④ 艾略特《传统与个人才能》,见于《艾略特诗学文集》,第2页,国际文化出版公司,1989年12月版。

诗中的现代主义”也是如此。它仍在发展变化,不断地呈现出时代赋予它的种种复杂性和丰富性,但却远未终结。作为中国新诗的有机构成和不断生成着的传统,它早已成为我们绕不过去的“存在”之物。

现代主义对于 20 世纪中国新诗,是一个虽不新鲜但却恒保活力的命题。

## 第二章 20 世纪中国新诗中的现代主义

### 第一节 20 世纪中国新诗中的 现代主义：规范及限定

在从几个重要的角度梳理并整合了西方现代主义之后，我们面临的自然任务是循此探入“20 世纪中国新诗中的现代主义”。

我们面临的首要问题是本书对“20 世纪中国现代主义诗学研究”的命名问题。古语曰：名不正，则言不顺。无疑，“20 世纪中国现代主义诗学研究”的命名，既是本书展开论述的一个重要的逻辑起点，也暗含了本书对中西文化关系，中国新诗的历史逻辑、文化境遇和诗学策略等问题的特定思考和认识。

确立“20 世纪中国新诗”这一概念，显然受到黄子平、陈平原、钱理群等人关于“20 世纪中国文学”<sup>①</sup>的研究设想及陈思和关于“中国新文学整体观”理论<sup>②</sup>的启发。黄子平“在各自的研究课题中不约而同地逐渐形成了‘20 世纪中国文学’”这一概念。在方法论意义上，“这并不单是为了把目前存在着的‘近代文学’、‘现代文学’、‘当代文学’这样的研究格局加以打通，也不只是研究领域的扩大，而是要把 20 世纪中国文学作为一个不可分割的有机整体来把握。”陈思和也认为新文学是一个开放性的整体，因而主张“打破

① 黄子平、陈平原、钱理群《论“20 世纪中国文学”》，《文学评论》1985 年第 5 期。

② 参见陈思和《中国新文学整体观》，上海文艺出版社，1987 年 6 月版。

以一九四九年为界线的人为鸿沟,把本世纪第一个十年为开端的新文学看做一个开放型的整体。从宏观的角度上把握其内在的精神和发展规律,可以使现代文学研究把本体研究与其对以后的文学影响结合起来,将其在时间上的有限性与文学影响的无限性结合起来,以历史的效果来验证文学的价值……”<sup>①</sup>如上理论设想及学术实践事实上已经引发了中国 20 世纪文学研究“范式”的某种突破。受这一“范式”突破的影响,本书也力图贯彻这样一种整体观和方法论,即把“20 世纪中国新诗中的现代主义”视作为一个不可分割的有机整体来把握。

关于“20 世纪中国文学”的界定,黄子平等人论述到:

所谓 20 世纪中国文学,是由上世纪末本世纪初开始的至今仍在继续的一个文学进程,一个由古代中国文学向现代中国文学转变、过渡并最终完成的进程,一个中国文学走向并汇入“世界文学”总体格局的进程,一个在东西方文化的大撞击、大交流中从文学方面(与政治、道德等诸多方面一道)形成现代民族意识(包括审美意识)的进程,一个通过语言的艺术来折射并表现古老的中华民族及其灵魂在新旧嬗变的大时代中获得新生并崛起的进程。

中国新诗作为 20 世纪中国文学的一个有机的组成和重要的属类,自然也基本符合如上这些整体性的概括。

然而,我们面临的关于“20 世纪中国新诗中的现代主义”的命名的难题在于,现代主义原属另一个不同的文化系统,是一个外在于我们的“他者”。那么,这个“他者”是如何进入“20 世纪中国新诗”这一文化语境的呢?这两种异质性的文化交流是怎么发生的呢?何以“20 世纪中国新诗中的现代主义”或更直截了当一些的

<sup>①</sup> 陈思和《中国新文学整体观》,第 34—35 页,上海文艺出版社,1987 年 6 月版。

称谓“中国现代主义诗”能成立？很显然，在近现代东西方文化正式相遇发生大规模碰撞之前，即或历史上曾有过这样那样的文化交往与联系，但这一切都不能改变东方和西方分属两个完全独立，各自形成和发展出自己的文化传统的自足文化体系的事实。就此而言，所谓现代主义的“国际性”应是有其限度的。在西方文化大系统内，各民族、语种、文化之间交流频仍，基本属于同一个文化系统。也正因此，无论西方现代主义的思潮、流派如何庞杂繁复，理论主张如何五花八门，现代主义作为一个整体文化思潮，还是不难归纳出其整体上的共性特点。因为在欧美大陆的西方文化大系统内，文化交流是不断发生的一个动态过程（按系统论的观点，在西方文化的大系统中，各个小系统处于不断的交换能量的动态过程中），共性往往大于差异性和特殊性。然而，中西文化交流的正常化及大规模化，则是较晚发生的事实，而这一交流融合的过程，至今仍远未完成。

正因如此，许多论者都认为中国不可能产生或存在西方意义上的现代主义。佛克马主张：“我们必须清醒地认识到，现代主义在欧美是作为现实主义和象征主义的对立面出现的。这就可以解释，为什么现代主义的概念很难适用于中国。这是由于中国的文学和历史背景与欧美完全不同。”<sup>①</sup>英国学者 W·J·F·詹纳尔用“欧洲人所谓的真正的现代主义”来衡量中国现代文学，认为这种西方“现代主义”意义上的现代文学，在“五四”以来的中国文学历史上并未出现过，即使是 30 年代中国“现代派”的代表诗人戴望舒，他的诗作中也“很少有使他成为‘现代人’的东西，而更多的东西是使他成为一个浪漫主义者。”他又认为，所谓“现代主义”，对于中国文学来说，“只能在我们设想而未实现的以后发展阶段，才能

<sup>①</sup> 杜威·佛克马《现代主义、后现代主义和文化认同的概念》。

实现。”<sup>①</sup>叶维廉在指出中西文化和美学策略上的一种有趣而耐人寻味的“换位”现象(如,“当西方现代诗人对中国古典诗歌中的美学策略大力推崇并采用的同时,中国的诗人却将之丢弃,并转而强调西方力图挣脱的语法、叙述性和演绎性。”)之后,反问道:“有了这一连串文化歧义和美学策略的换位,我们还应把中国的文学艺术纳入现代主义来讨论吗?”<sup>②</sup>

以上诸说,都各有自己的角度和立足点,也有自己的一定的道理。然而,必须指出的是,本书在此用“20世纪中国新诗”的修饰语来限定“现代主义”,事实上,已经使得原本西方特定意义上的“现代主义”发生了如叶维廉所说的“换位”。

“20世纪中国新诗中的现代主义”的命名,包含了两种看似悖论,实则构成为一有机的矛盾统一体的基本内涵。

其一,西方现代主义对20世纪中国新诗中的现代主义有着绝对性和渊源性的强大影响力。无论你可以如何在中国现代主义诗中发现传统因素,发现“象征”与“兴”,“纯诗”与“意境”等的相似,如何自豪地说“意象主义”是学我们中国古典诗歌,不容否认的是,这一切都并不能抹杀西方现代主义思潮的渊源性的影响,这种影响力远甚于中国古典诗歌对中国现代主义诗歌的制约力,并使“20世纪中国新诗中的现代主义”相较而言显得与西方现代主义诗有着更为密切的亲缘关系。此正如普实克所敏感地感觉到的那样,“亚洲所有的新文学同欧洲文学——同我们所说的世界文学——的关系,都比它们同本国旧文学的关系要密切得多。这一事实是显而易见的,所以,几年之前当我初步熟悉中国新文学时,我曾经写道,旧中国的文学同第一次世界大战后兴起的文学之间有着天

<sup>①</sup> 参见作者在一次关于中国文学的讨论会上所作的题为《现代中国文学能否出现》的发言,《编译参考》1980年第9期。

<sup>②</sup> 叶维廉《从跨文化网路看现代主义》,载《中国比较文学通讯》,1989年第2期。

壤之别,使我们难以相信它们竟是同一个民族的产物。”<sup>①</sup>历史事实是,中国现代主义诗不可能在古典诗歌传统内部发生,而那些我们在中国现代主义诗歌中能发现的传统的影子,事实上都已与古典诗歌中的传统不可同日而语,因为,这已经是剥离了传统的巨大底座之后的某种现代性转化。就此而言,西方现代主义诗潮对中国新诗的发生影响,具有某种“美学革命”的意义,它不仅促使了某些古典诗学传统的现代转换,更给这个原本封闭自足的文化传统带来了从美学观念到诗思方式,从内容到形式等许多全新的东西,它所引发的“革命性”变异至今仍不时地引发着长久的回响。

其二,20 世纪中国新诗中的现代主义又是在现代中国的文化境遇和现实语境中产生的,它与西方现代主义所由产生的文化背景有着根本的不同。在一些主题、旨趣等方面也有很大的不同。然而,虽然现代新诗的兴起是与古典诗歌传统进行断裂的产物,它在文体、语言介质及现代意识、现代审美观念等方面都发生了革命性的变异,但它仍然是用现代汉语并在 20 世纪中国的现实语境中写作的,它仍然是中国的,仍然与中国古典诗歌传统有着隐性的联系与承接。此正如余光中在论述新诗与传统的关系问题时说的,“新诗是反传统的,但不准备,而事实上也未与传统脱节;新诗应该大量吸收西洋的影响,但其结果仍是中国人写的新诗。”<sup>②</sup>

事实上,这一对悖论也正表征了 20 世纪中国新诗在现代化过程中“欧化”或“现代化”和“民族化”<sup>③</sup>这两个互相联系又互相对立

---

① 普实克《以中国文学革命为背景看传统东方文学同现代欧洲文学的对立》,见于《普实克中国现代文学论文集》,湖南文艺出版社,1987 年 8 月版。

② 余光中《新诗与传统》,见于杨匡汉、刘福春编《中国现代诗论》(下),花城出版社,1986 年 4 月版。

③ 黄子平、陈平原、钱理群在《论“20 世纪中国文学”》(《文学评论》,1985 年第 5 期)中指出,“中国文学的现代化同时展开为互相联系又互相对立的两个侧面:所谓‘欧化’(其实是‘世界文学化’)和‘民族化’。”

的向度之此消彼长、同体共生的态势。“欧化”或“现代化”是显性和更为直接的，它甚至带有一定的强行的“移植性”和“革命性”；“民族化”则潜滋暗长、挥之难去而反复出现，体现着古典文化传统的现代转化。

此外，对“20世纪中国新诗”的强调，还暗指了中国现代主义诗潮在发展过程中作为多元繁荣的新诗格局中的一支与其他创作诗潮或流派的错综复杂关系，且暗示了本书试图在广泛的联系和背景中去呈现中国现代主义诗潮的研究思路。

值得指出的是，进入本书之论述视域的“20世纪中国新诗中的现代主义”并不是无所不包的“无边的”“现代主义”。否则，论述范围过于宽泛，就有可能导致本书应有的逻辑前提的丧失。鉴于此，本书对“20世纪中国新诗中的现代主义”是有若干基本限定的，大致是：其一，一定规模的思潮流派性质，在每一个阶段往往突出在诗坛的前台，具有集中性和代表性；其二，诗人主体对西方现代主义诗潮的接受具有一定的自觉性与主动性，并往往与创作实践相应，有着自觉的诗学理论上的思考；其三，并不厚“西”薄“中”，以严格的西方现代主义诗歌的标准来取舍，而是将“现代化”标准与“民族化”因素相结合，把中国现代主义诗歌的发展视作这两个殊途同归之意向消长起伏的过程。

## 第二节 20世纪中国新诗视野中的 现代主义：升沉和流变

在立足于第一节的基本规范和限定的基础上，我们不妨对它作一概略的历史描述与宏观的整体勾勒，以大致呈现其升沉流变的历史发展轨迹和整体性特点。

作为萌芽状态的“20世纪中国新诗中的现代主义”，可以说几乎与中国新诗同步。正如论者指出，“在《新青年》杂志刊登的大量

白话诗中,已经有少数与一般浪漫主义、现实主义诗歌不同诗风的创作产生。”<sup>①</sup>这不仅因为新诗是“文学革命”和文体革新的当然的“先锋”,也是由中国新诗接受西方诗歌(当然包括西方现代主义诗)的广泛驳杂影响而生成的实际情况决定的。陈独秀 1915 年在《青年杂志》(《新青年》前身)上发表的较早的评介西方文艺思潮的文章<sup>②</sup>中,就提到了梅特林克、霍普特曼等象征主义作家。胡适在堪称“文学革命”之纲领性文件的《文学改良刍议》中提出的“八不”主义可能受到过当时正在美国兴起的“意象派”诗学思想的影响,两者在内容上两相对照,则有不少相似切合处。

具体到诗歌创作上,在早期白话新诗中,胡适的《鸽子》、《蝴蝶》,周作人的《小河》<sup>③</sup>,沈尹默的《月夜》,郭沫若的《凤凰涅槃》、《新生》,梁宗岱的《晚祷》都淡淡地打上了西方现代主义(主要是象征派,意象派,超现实主义和未来主义)的影响痕迹。当然,这些影响痕迹,仅仅作为艺术手法而在诗歌中局部存在,作为创作主体的诗人显然并未在本体意识上具备向西方现代主义诗潮全面借鉴的自觉性。比如周作人把兴与象征作比较,认为“兴用新名词来讲或可以说是象征”,“象征是诗的最新的写法,但也是最旧,在中国也‘古已有之’”<sup>④</sup>。这未免是一种简单化的理解,是把作为具有系统性的美学思想和创作手法或原则的象征主义与仅只作为手法的“象征”相混淆。这也表明对象征主义的误读和影响接受的非自觉

① 孙玉石《初期象征派诗歌研究》第 152 页,北京大学出版社,1983 年 3 月版。

② 陈独秀《现代欧洲文艺史谭》,《青年杂志》,1915 年第 1 卷第 3—4 号。

③ 周作人在《小河·序》(《新青年》6 卷 2 号)中自称,他的《小河》与波德莱尔的象征主义的散文诗有相似之处。当然,他是侧重于从文本、格式的角度谈的,其他所受影响或相似之处,不得而知。他说:“有人问我这诗是什么体,连自己也回答不出。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。”

④ 周作人《〈扬鞭集〉序》,《语丝》第 22 期。

性。再如郭沫若的《新生》一诗，反理性，写梦幻，有一定的超现实主义色彩；他的《笔立山头展望》追求现代性，歌颂“动”的精神，赞美机器，表现出未来主义的特色。然而，他却在《未来派的诗约及其批评》<sup>①</sup>等文中旗帜鲜明地批评未来主义“是一种彻底的自然主义”，“是没有精神的照相机、留音器、极端的物质主义的畸形儿”。

明确宣称“我的名誉老师是魏仑（即法国象征主义诗人魏尔仑——引者）”<sup>②</sup>，并要给“病了很久的中国文学‘食一点补品’，以期它发生新的变化”<sup>③</sup>的李金发是自觉进行象征主义实验的第一人。

李金发以充满“异国情调”和具有“丑”、“怪”、“奇”等反常规特点的语言意象，广泛使用的暗示象征手法，“没有寻常的章法”（朱自清语）的奇特观念联络等，着意表现“对于生命揶揄的神秘及悲哀的美丽”<sup>④</sup>。他的诗别开生面，正如当时杂志为《微雨》做的广告上所说的那样，“其体裁、风格、情调，都与现实流行的诗不同”<sup>⑤</sup>，成为当时诗坛令人耳目一新的“一支异军”（朱自清语），引发了众多的瞩目与长久的毁誉不一。

虽然由于种种原因，也许李金发的艺术成就并不是很高，读者面也相当有限，李金发的似乎毫不在乎读者的超前实验，作为法国象征主义的中国传人和先行者的生吞活剥式的“直译”和移植，也显得过于别出心裁和矫枉过正。但他作为中国现代主义诗歌的自觉的第一人，其开拓性的革命意义自不待言。这种开拓性的革命意义，除了表现于诗歌美学风格上的“别开生面”外，更表现在他许多新的现代主义美学观念的“移植”上，如“化丑为美”、死亡意识、新的爱情观与女性美观念，以及一定程度上“为艺术而艺术”的现

① 郭沫若《未来派的诗约及其批评》，《创造周报》，1923年9月2日，第17号。

② 李金发《巴黎之夜景》译者识，《小说月报》17卷2号。

③ 李金发《法朗士之始末》，《小说月报》17卷1号。

④ 黄参岛《微雨及其作者》，《美育》第二期。

⑤ 《语丝》，1925年11月23日，第45期。

代美学精神。

后期创造社三诗人穆木天、王独清、冯乃超，从另一个向度自觉地接受了法国前期象征主义。他们与李金发在取向法国前期象征主义这一点上可谓殊途同归。然而，与李金发直接在法兰西这个异国他乡“生吞活剥”有些不同，他们大多有着创造社浪漫主义文学思潮的铺垫（这与法国前期象征主义脱胎衍生于 19 世纪浪漫主义诗歌而掺杂有不少浪漫主义余绪的情况极为相似），也因而被人称为“往往兼有浪漫主义和象征主义两种倾向”，“要在中国的这两个流派间划一条界线也是困难的”<sup>①</sup>，他们诗歌的创作追求诗的“纯粹性”和暗示性，致力于对音、色之美和语言形式美的追求，表现了那个五四落潮时代知识分子特有的感伤迷茫的情思和颓废情调。他们的诗歌一个较为一致的重要特点是对“感觉”的耽适和表现，这种“感性”特点切合传统审美阅读的心理；回环往复叠字叠句的音乐感的追求，语言之口语化和表现上的进一步成熟，又使得他们克服了李金发式的过于晦涩、难读的不足，从而体现了中西诗艺融合的最初意向。

此间的现代主义初期，与创作相依托，已经开始了中国现代主义诗学的初步建设，表现出一定的自觉意识，这主要体现在穆木天、王独清等人的理论思考中。他们全面借鉴法国象征主义的“纯诗”思想，但又体现了鲜明的中国化特色。不但过滤了法国象征主义诗学的“超验本体论”追求和宗教色彩，反而显露了试图调和“纯粹的诗”与“国民文学”的不彻底的“尾巴”<sup>②</sup>，从而也预示了他们在社会阶级及民族矛盾更趋尖锐复杂的 30 年代，放弃现代主义，取

<sup>①</sup> 契尔卡斯基《论中国象征派》，《中国现代文学研究丛刊》，1983 年第 2 期。

<sup>②</sup> 朱寿桐甚至“想表现一点俏皮”（但“绝对没有贬斥的意思”）地称穆木天为“‘半吊子’象征诗人”。（参见《情绪：创造社的诗学宇宙》，第 229 页，上海文艺出版社，1991 年 4 月版）笔者在此称穆木天们“显露了……‘尾巴’”，自然也没有贬斥之意。

向现实主义的意向。

在现代主义诗歌的初潮过后,戴望舒的出现,连接起了初期象征派与30年代现代派的诗歌创作,并以自己不凡的创作和巨大的影响力和感召力,把现代主义诗潮推进到35、36年期间“一个不再的黄金时代”(纪弦语)。此正如唐湜所言,“……法国的象征主义,最初李金发介绍过来,一度引起大家的注意,但李金发不谙习本国语言,他用半生不熟的中文模仿象征派写成的诗,没有产生应有的影响,必待戴望舒而后取得一定的成果。”<sup>①</sup>

戴望舒早在20年代中期就开始诗歌创作,并明显地受到了李金发等初期象征诗及徐志摩、闻一多等“新月”派诗风的影响<sup>②</sup>。古典氛围很重,感伤,忧郁,追求格律化和声音的感官效果,有明显的古诗词遗痕。而此后,戴望舒则走上了一条积极否弃、超越自己的艺术再生之路,他对自己前期创作的反思(包括对给他带来巨大声誉的《雨巷》的大胆超越),“诗不能借重音乐,它应该去了音乐的成分”、“诗不是某一官感的享乐,而是全官感和超官感的东西”<sup>③</sup>的大胆宣示,在现代主义诗歌发展史上具有典型的象征意义。在一定程度上,这体现了中国现代主义诗歌影响的变化:从追求“纯诗”化的法国前期象征诗向诗思上进一步凸现知性,诗体上散文化,与浪漫主义进一步拉开距离的后期象征主义诗歌发展。这一变化可谓影响深远,纪弦、徐迟等青年诗人不但在这条路上走得很

<sup>①</sup> 唐弢《西方影响与民族风格》,见于《西方影响与民族风格》,人民文学出版社,1989年12月版。

<sup>②</sup> 沈从文在《我们怎么样去读新诗》(《现代学生》1930年10月创刊号)中,刘心在《论侯汝华的诗》(《橄榄》月刊第34期)中,蒲风在《五四到现在的中国诗坛鸟瞰》(《诗歌季刊》1卷1—2期)中谈及早期以李金发为首的“象征派”诗人时,都将早期的戴望舒归入其中。卞之琳曾指出,“望舒最初写诗,多少可以说,是对徐志摩、闻一多的一种反响。”(《戴望舒诗集序》,四川人民出版社,1981年1月版)

<sup>③</sup> 戴望舒《诗论》,《现代》2卷1期。

远,纪弦还把现代主义诗的这一现代主义意向带到了台湾并加以发扬光大。

如果说戴望舒的创作仅只代表他自己的话,(姑不论他在当时是公认的“现代派”诗的领袖)那么,30年代初,围绕《现代》杂志而形成的“一股追求‘纯诗’的文艺思潮”<sup>①</sup>——现代派诗,则是一种群体性的成熟和集结了。在当时及稍后现代诗刊物之多,人员之盛,创作之丰富,都前所未有的,表明中国现代主义诗潮进入到了一个独立自觉的阶段。

《现代》杂志的“现代”意向极为鲜明,创作示范与理论倡扬并重。围绕《现代》的诗人群,在对西方现代主义的借鉴上,取向更为丰富驳杂,英美象征派诗,美国都市诗(“芝加哥诗派”),法国后期象征主义,都可以看到明显的影响痕迹。而且,现代派诗还体现了一种对待传统的豁达大度的姿态,无论是卞之琳自己的“总喜欢表达我国旧说的‘意境’或者说西方所说的‘戏剧性处境’”<sup>②</sup>,还是孙作云说“现代派”诗人“主张用新的辞汇,抛弃已为人用滥的旧语汇,但旧的字汇能有新的暗示力者亦用之”<sup>③</sup>等等,均是表现种种。这自然使古典诗歌传统在中国现代主义诗歌中的现代转化成为可能与可行。

此间现代主义思潮也因而呈现出异常丰富多姿的特点,如:主情趋向与主知趋向,田园乡村题材与现代都市题材,都并行不悖,各具特色,独具张力。当然,最有意义的新变,是30年代对以艾略特为代表的西方现代主义诗潮的推崇与归依,这推动了20世纪中国新诗中的现代主义从感性向知性,从单纯到复杂。从“纯诗”到

---

① 蓝棣之《论“现代派”诗的渊源、特征及评价》,见于《正统的和异端的》,浙江文艺出版社,1988年8月版。

② 卞之琳《雕虫纪历·自序》,人民文学出版社,1979年9月版。

③ 孙作云《论“现代派”诗》,《清华周刊》43卷1期。

“不纯诗”等多方面诗学话语特征的转变。

在知识分子群体分裂,社会矛盾进一步激化的30年代,这一现代主义诗潮表现出与主流文学疏离与并峙的态势,正如论者指出的,“这时期以‘现代派’为代表的现代主义文学是那样地突出而富有成果,几乎成为除‘左翼文学’而外最为醒目的存在。如果说二十年代的现代主义在‘新浪漫主义’的名号下还只能充任现实主义或浪漫主义的辅助手段或陪衬角色,那么30年代的现代主义已经在相当程度上与现实主义的文学遥相对峙了。”<sup>①</sup>从当时主流文学对现代诗派的种种批评中,可窥得这种对峙与矛盾态势之一斑。

三四十年代之交,卞之琳、冯至等人的创作具有一种桥梁性的诗史意义。卞之琳对“戏剧化”手法的广泛使用,像“冷血动物”似的客观抒情,表达抽象玄思的“玄思感觉化”。卞之琳对西方现代主义诗人的广泛借鉴(甚至包括奥登),使他成为30年代现代派诗中“主知”一路诗风的重要代表,成为中国现代主义诗潮重要转折的一个标志,并开启了40年代更为明确自觉的“新诗现代化”运动。

冯至厚积薄发的《十四行集》为中国现代主义思潮引入了以后“泽披甚远”的里尔克诗风:反浪漫感伤,强调精细的观察、刻画,经验的沉淀及哲理的升华之交融,注重技艺的打磨,从而凸现出了一个玄思默想、澹然凝重,“化作一脉的青山默默”(《十四行集》第2首)的诗人主体。这使得冯至的这种趋向“中年”的诗<sup>②</sup>代表了中国现代主义诗发展的一个高度。

自1937年抗战爆发到40年代,时代总体氛围与艺术个人追

① 朱寿桐《论我国新文学中的现代主义》,《文学评论》,1996年第2期。

② 朱自清在论及冯至的《十四行集》时曾指出,“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。”(《新诗杂话·诗与哲理》)

求发生了尖锐的矛盾。中国现代主义诗潮进入沉寂期。然而,现代主义经过二十余年的发展,已经形成了自己特有的艺术生命力,故而,不但像“七月”诗派这样的表现自我扩张,提倡主观战斗精神,表现出浓郁的浪漫色彩的诗人群体的创作渗透了不少现代主义手法(尤其如绿原、曾卓、鲁藜等诗人的创作)。而且,像艾青这样最早是鲜明地取向现代主义诗创作的诗人,到此时也进一步融入了现实的因素,糅合了浪漫主义的主体精神,从而呈现出因“综合”而博大深沉的气象,这体现了现代主义在积二十余年的历史经验之后广为诗人们接受的普遍性和作为新诗有机传统的广延性。而且,作为先觉知识者的诗人,切合于民族苦难加深,战争创伤加重的现实,主体意识和心理现实的感受思考的深刻也达到了一个高度,这种心理、体验、意识与现代主义式的理性思考发生共振,从而使西方现代主义的影响深入人心。因而,40年代现代主义诗潮表面上的沉寂,毋宁说是较之30年代更进一步的成熟与醇厚。

围绕《诗创造》和《中国新诗》的一批青年诗人,自觉承认自己“私淑”艾略特、奥登,大胆地既反思浪漫、感伤情绪,又反对那种“没有相当的心理距离”<sup>①</sup>，“要求一时虚浮的功效”，“以口号的‘现实’为借口逃避生活的现实”<sup>②</sup>的“现实主义”式的写作倾向。

此阶段现代主义诗学思想的建设也表现出前所未有的自觉性和系统性。以袁可嘉、唐湜为代表,他们旗帜鲜明地提出“新诗现代化”的口号。在本体论、主体论、形式本体论、读者论等各种诗学环节均有自己的独到见解(尽管这些思想明显取自西方现代主义诗学,尤其是袁可嘉对“新批评”理论的汲取)。“思想知觉化”、“新诗戏剧化”、“最大量意识状态的获致”、“现实、象征、玄学”的结合……等等都是极有价值的现代主义诗学思想。

① 唐湜《辛笛的手掌集》,《诗创造》,1948年3月第9集。

② 唐湜《论〈中国新诗〉》,《华美晚报》,1948年9月13日。

穆旦代表了40年代现代主义的一个高峰。在他的诗中,现代化与现实性,感性与知性得到了极高的融合。他的诗以感性的深入和“剥皮见血的笔法”(陈敬容语)写出了—个先觉知识者的心灵痛苦和深刻思考。

总之,40年代以中国新诗派诗人为代表的现代主义“综合”现实与艺术,沉淀经验并进行哲理升华,在东西艺术结合、民族化和现代化交汇的向度上作出了卓异的成绩。就总体而言,他们的创作及诗学思考把中国现代主义诗从象征主义阶段(主要取向前后期象征主义)推进到狭义的现代主义阶段(主要取向里尔克与英美现代主义)。

1949年以后,20世纪中国新诗中的现代主义在高潮过后,由于社会政治的巨大变动而呈现出“二水分流”之势。

台湾新诗由于有纪弦、覃子豪、钟鼎文等在大陆时就开始创作的“元老级”诗人的播火而起点不凡,更由于有一个当局推行“国际文化主义”政策、追求西化的社会环境和与母体文化割断脐带的文化环境,而生成了适宜于现代主义发展的土壤,使得台湾现代主义诗歌颇有些气势不凡。其诗人群之多,现代主义特色之彰显,都使之成为“20世纪中国新诗中的现代主义”重要的一个组成部分。

纪弦“为戴望舒所主持下的气数不佳的《新诗》杂志的同仁之一,在1953年创办的《现代诗》杂志,显然又使1930年代那点微末的遗绪复活起来。”<sup>①</sup>《现代诗》杂志发布“现代诗人六大信条”,惊世骇俗地主张“新诗乃横的移植,而非纵的继承”,其中涉及现代主义诗学问题的最重要的两条是:“知性之强调”和“追求诗的纯粹性”,这无疑是对大陆三四十年代现代主义诗学思想的直接继承,且主要是继承并发扬光大了30年代现代派“主知”诗的一路。而与此相反,覃子豪、钟鼎文等人发起的“是针对纪弦的一个‘反动’”

<sup>①</sup> 李欧梵《中国现代文学中的现代主义》。

(余光中语)的“蓝星诗社”则主要发展了“主情”诗的一路,正如作为“蓝星诗社”之重要成员的余光中后来追述的那样,“纪弦要打倒抒情,而以主知为创作的原则,我们则倾向于抒情。”<sup>①</sup>因而,一般地说,“蓝星诗社”是“摄取了‘现代派’较温和的一面,合并大陆当时较抒情的‘新月派’风格,倡导与‘现代派’不同的诗型。”<sup>②</sup>“主情”与“主知”在初起时明显地对立,且从纪弦的偏激主张遭到众口一词的批评的情况看,“主情”的倾向还较之“主知”的倾向更占上风,但后来两种倾向则表现出走向融合的趋势。

这种融合的趋势表现在以50年代末《创世纪》为中心的现代主义诗创作中。《创世纪》先是提倡不无保守色彩的“新民族诗型”,反响不大。后来则转而全面取向超现实主义诗歌,提倡诗的“世界性”、“超现实性”和“纯粹性”,兼容并蓄了原先属于《现代诗》和“蓝星”的具有现代主义倾向的众多诗人,并把50年代由“现代派”的“主知”追求和“蓝星”的“抒情”的分野的现代主义诗发展态势,推向了以主要接受西方“超现实主义”影响为主要特征的另一个高潮。

在大陆,现代主义进入消歇断流期,其间虽有一些曾经有过现代主义诗歌创作经历的老诗人如何其芳、艾青等人在一统化的诗歌潮流中发出不和谐音,表露出某些具有一定现代主义因素的艺术探索意向(这也说明了现代主义作为一种新诗传统的广延性),但很快就遭致批判。“七月”、“九叶”两个诗派的隐失,更是无法避免的历史命运。

食指作为“朦胧诗”的先驱性诗人,其创作在那个特殊的年代

---

① 余光中《第十七个诞辰》,见于《现代诗导读·理论·史料篇》,台湾故乡出版社,1979年版。

② 笠诗社《中国现代诗的历史和诗人们》,《华丽岛诗集》后记,见于《现代诗导读·理论·史料篇》。

表现了与主流诗歌的疏离。食指的诗歌具有浓郁的抒情性、生命感和个人性,具有强烈的诉诸视、听觉等的感官效果,其诗学上的意义表现为真实的个人感性与经验在诗歌中的复苏,诗歌之外的意义则可以表述为个人主体性的初步觉醒。在这种意义上,正如郭路生(食指)的同代人所评价的那样,“郭路生的出现所具有的正是这样一种象征意义,这就是:一种自由体新诗正在中国出现,它对1949年之后的文学构成一种挑战,或者说,这种新诗就是中国的前现代主义诗歌,虽然留有过去时代的痕迹,但是这种诗歌在精神上却是一反传统的。”<sup>①</sup>

继之的“白洋淀”诗群诗人(后来成为“朦胧诗”的主要代表的北岛、多多、芒克、江河、根子等都或多或少,或直接或间接与“白洋淀”发生过关系,老诗人牛汉建议以“白洋淀”诗群名之)<sup>②</sup>的诗歌创作,都呈现出与浪漫主义纠缠不清的特点。当时他们所身处的环境之对人性的压抑扼杀,在一定程度上与“五四”之前的社会政治与文化情势有些相似,因而,与“五四一代”“假借外在的现实,极为显眼地展现自己的个性”,因而“在某种程度上近似西方初期的现代主义”<sup>③</sup>的特点相似,仿佛是又一个现代主义发展之“圆形轨迹”的开端和初期,作为朦胧诗的前身的白洋淀诗群的诗歌创作也以对个性的发现为主题,并以个人性的感觉、经验的诗性表现为主要特征。所不同的是,“五四”一代诗人面对一个百足不僵的文化传统,信心百倍,慷慨激昂,充满青春气息;而朦胧诗一代则迷惘、低抑,沉醉于个人和感性的价值感和审美的力量。但“朦胧诗”先驱性诗人毕竟体现了新质,流露了现代主义的曙光。在那个特殊

① 赵振先《未完成的〈今天〉》手稿,转引自谢冕《20世纪中国新诗:1978—1989》,《诗探索》1995年第2辑。

② 参见宋海泉《白洋淀琐忆》,《诗探索》1994年第4辑。

③ 李欧梵《中国现代文学中的现代主义》。

的年代,注重感性与个人体验不仅具有传统诗学现代化的意义,它还是对扼杀个性、一元化的大一统主流意识形态的一种逆反。无疑,正是有着这些先驱诗人的探险,方才有后来围绕《今天》杂志的集结和“朦胧诗”的“崛起”。

朦胧诗人是在一个文化饥谨的年代,在“地下”状态中开始他们“朦胧”的现代主义探索意向的,这种特殊的文化封闭和源流断裂的现实文化环境,使得朦胧诗对现代主义影响的接受显得驳杂不纯,难觅主流之踪,浪漫主义、象征主义、意象派,甚至属于“后现代主义文化”(严格意义上的“现代主义”诗潮,约在二战后就结束了,此后的后现代主义诗潮与现代主义既有联系,区别则更为本质,其间关系问题学术界尚无定论)的美国“跨掉派”的影响痕迹都混杂在一起<sup>①</sup>,但这并不妨碍我们对它在总体上作现代主义之定性。这主要表现在自我意识的觉醒和自我感受的强化、“体验性”与“感觉化”的诗思方式、深入到个人潜意识、幻觉领域的超现实诗境的营构、疏离并对抗现实的意识形态取向,以及一系列“以象征手法为中心的诗歌新艺术”<sup>②</sup>的形成……等等。

“后朦胧诗”代表了以反叛和背离的方式完成的对“朦胧诗”的超越和深化。以1986年的“两报现代诗”大展为显在的标志,以民间方式在地底下运行多年的“后朦胧诗”开始集结、成型。透过他们流派纷纭,口号繁多的表层,不难发现“后朦胧诗”中的两大流向:一支以他们、非非、莽汉等为代表,以不无夸张的叛逆和造反的

---

<sup>①</sup> 如芒克的《街》(1974年)与《嚎叫》极为相似。此外,芒克的小说《野事》(湖南文艺出版社,1994年)与《在路上》在结构、主题等许多方面也有相似之处。作为一个佐证,洪子诚、刘登翰著的《中国当代新诗史》(人民文学出版社,1993年)中也指出,“一个明显的例子是芒克写于1974年的这首诗,不难看到受美国诗人金斯堡《嚎叫》的影响的痕迹,那种表面看来玩世不恭的情绪、语调,对周围事物的冷漠式的嘲讽,以及对语言的‘纯净’的有意破坏,都可以在这首诗中看到:……”

<sup>②</sup> 徐敬亚《崛起的诗群》,《当代文艺思潮》,1983年第1期。

姿态占据后朦胧诗的前台。他们的诗学主张,一部分还可以归为深化的或走极端的现代主义诗学范畴,如:对个人感觉世界及潜意识领域的深入,对个体生命意识的追求,极端的个人化写作方式,对诗歌的非功利性的强调,排斥主体扩张、“反抒情”的客观化写作方式……然而,这一支诗歌流向的某些诗学意向则已超越了现代主义范畴(他们甚至明确提出过“反对现代派”的口号<sup>①</sup>),而进入与现代主义既有联系又有区别的后现代主义诗学范畴,如反文化、反语言的主张,平面化游戏性写作、无深度感的追求等;另一支后朦胧诗中的流向则主要承续朦胧诗的感性抒情传统并趋向于含而不露,充满现代知性因素和思辨兴趣的深度抒情,如欧阳江河、陈东东、王家新、西川等人的创作。他们禀有诗歌写作的神圣感,甚至赋予诗歌以类似“宗教”的性质。在诗艺追求上,他们则相应地重视节制、纪律、秩序,强调诗的整饬的规范和谨严的尺度,与平面化、口语化截然相反,他们追求深度精神幻像和形而上的超现实诗境,致力于在一个转型之后的“机械复制”时代,为感性、灵魂、精神等保留最后的地盘。但比之于“朦胧诗”诗人的自觉承担,大无畏的社会历史伦理层面的使命责任感,他们对时代转型的不可逆转有更为清醒的了悟,并不再抱有过分虚幻和奢望。

### 第三节 现代“诗学革命”:西方现代主义诗学与中国古典诗学的对立与融合

诞生于“五四”新文化运动的中国新诗是与中国古典诗歌传统进行自觉断裂的产物,它打破古典诗歌僵化的形式与陈旧的内容,接受外国诗歌的影响,以现代白话表现现代人的思想感情,从而成

<sup>①</sup> 尚仲敏《反对现代派》,见于《磁场与魔方》,北京师范大学出版社,1993年10月版。

为新文学一个重要的新文类。而中国新诗中的现代主义或者说中国现代主义诗潮则是中国新诗中重要的一支,它是主要接受 19 世纪中后期以来西方现代主义诗潮之影响的产物。这两者既是包含与被包含的种属关系,也体现为一种诗歌艺术及诗学观念上的深化和演进的关系。

如果说,现代白话新诗构成了对古典诗歌的第一次革命的话,那么可以说,中国现代主义诗歌的崛起和成熟则构成了对古典诗歌传统的“二次革命”<sup>①</sup>。第一次革命主要在语言介质、文体形式方面进行,第二次则深入到了审美趣味、美学原则、艺术思维及想象方式等方面,是在“第一次革命”基础上的深化。正如余光中所以说,和中国传统比较,现代派的诗“在于整个价值观念,整个美学原则的全面改变……”<sup>②</sup>笔者在此称之为“诗学革命”,也旨在主要从诗学的角度探入现代主义诗歌对于传统诗歌所构成的巨大新变,即侧重于探讨诗歌作为一种独特的文学样式在诗人的诗歌观念、观照及表现现实世界的艺术思维方式、诗歌文本自身审美构成等方面的变异。所谓“革命”一词,自然是社会、政治理论领域“拿来”的一种借用。阿兰·莱伊指出,“如果我们更加注重社会和文化的深刻变化而不是政治变革的话,我们就会把一些深层的演变

---

<sup>①</sup> 孙绍振曾经宏观地论述过五四以来中国新诗整体上对于古典诗歌的“革命”性意义:“五四前后,在诗歌领域中发生的革命,既不能表面地把它当成一种诗行形式的革命,也不能简单地当成一种思想的革命,而应该主要是和这两者紧密相连的艺术革命,是审美心理结构、想象定势和美学原则的革命。诗体的大解放如果不和认识概括心灵活动的结构的大解放结合在一起,是不可能不夭折的。”(《新诗的民族传统和外国影响问题》)在这里,他似乎是把两次革命合起来论述的,但其中仍隐含了如下的观点:如果没有“二次革命”,“一次革命”也将不彻底,且难以为继,“不可能不夭折”。

<sup>②</sup> 余光中《文化沙漠中多刺的仙人掌》,转引自古继堂《台湾新诗发展史》,人民文学出版社,1989年5月版。

视为‘革命’”<sup>①</sup>。同样,本书在此的借用也取西方现代主义诗影响中国现代新诗所发生的变化的深刻性、全面性和整体性等内涵。而相对于这一“诗学革命”的整体性,面对古典诗学与西方现代主义诗学的博大庞杂,本书却不能不只取若干重要的角度或侧面,作一些粗略的论析。

当然,值得指出的是,这一意义深远而步履蹒跚的“诗学革命”尚远未完成。孙绍振在谈到新诗的民族传统和国外影响的关系时曾指出这一“革命”的艰巨性:“在没有任何新的美学趣味,美感经验的代替旧的之前,不但建设新的艺术是很困难的任务,而且连打破旧的美学境界也不可能,美学传统的保守性使艺术革命甚至比思想革命更加艰巨。”<sup>②</sup>的确,中国现代主义诗学的形成正是这样一个艰难而未有穷尽的行程的展示。

—

“诗学革命”的首要问题是诗歌观念的变化的问题。从诗歌观念的角度看,从中国古典诗学到现代主义诗学,发生了从“载道言志”传统到诗歌中个人主体性的确立,纯诗观念的形成以及对诗的本体观和功能论的认识等的重大变化。

在浩繁博大的古典诗学世界,对诗歌本质和功能的主张自然言人人殊。但概括而言,一种主张“载道”的诗学观念是源远流长且占据了最重要的地位的。

刘若愚在《中国的文学理论》<sup>③</sup>中把中国古代文论从不同的角

<sup>①</sup> 阿兰·莱伊《从文化的多样性到人类的普遍性》,见于乐黛云、勒·比雄编《独角兽与龙》,北京大学出版社,1995年10月版。

<sup>②</sup> 孙绍振《新诗的民族传统和外国影响问题》,见于《新诗的现状与展望》,广西人民出版社,1981年1月版。

<sup>③</sup> 刘若愚《中国的文学理论》,四川人民出版社,1987年4月版。

度分为“形而上的”、“表现的”、“技巧的”、“审美的”、“实用的”几类。“载道”传统正是属于“实用的”一类理论观念，“它建立在将文学视为达到政治、社会、道德或教化目的的一种工具这样一种观念之上”<sup>①</sup>，而在这些种种文(诗)学观念中，“从公元前二世纪儒学在中国意识形态中正统地位的确立直到 20 世纪初，实用的文学观念一直是神圣不可侵犯的”<sup>②</sup>，是“占优势地位”和“统治地位的”，“在传统的中国文学批评中，实用的理论是最有影响的，因为它得到了儒家的赞许。”<sup>③</sup>

孔子可谓“始作俑者”，他早就指出，“小子何莫学乎诗？诗可以兴，可以观，可以群，可以怨，迩之事父，远之事君，多识于鸟兽草木之名。”（《论语·阳货》）从而把诗歌的向外的现实政治功能阐述得异常详尽。其中只有“可以兴”这一条，还多少与诗歌的感发情志的特点有些关联。

《诗大序》一方面从统治者的角度规定了诗歌的政治功能是：“故正得失、动天地、感鬼神莫近于诗，先王以是经夫妇、成孝敬、厚人伦、美教化、移风俗”；另一方面，则是从臣民的角度规定了人们应该如何“使用”诗歌的：“上以风化下，下以风刺上。主文而谏，言之者无罪，闻之者足以戒，故曰风。”

刘勰也指出，“唯文章之用，实经典枝条：五礼资之以成，六典因之致用，君臣所以炳焕，军国所以昭明。”（《文心雕龙·序志》）

当然，古典诗学也有“诗言志”和“诗缘情”的传统。“诗言志”最早见于《诗大序》，按孔颖达的解释，“志”的意思是“在己为情，情动为志，情志一也”。（《左传正义》）西晋陆机提出“诗缘情而绮靡”（《文赋》），从而揭示了诗歌的抒情特征，并强调了诗歌语言形式的重要性和独特的审美价值。张少康认为，“他只讲缘情而不讲言

①③ 《中国的文学理论》，第 154 页。

② 《中国的文学理论》，第 163 页。

志,不管他主观上是否意识到,实际上是起到了使诗歌的抒情不受‘止乎礼义’束缚的巨大作用……(这)从儒家传统角度看也是一种背叛。”<sup>①</sup>这一抒情言志的传统,比较注重个人情志的抒发,似乎颇可以与“载道”传统构成一张一弛的张力,在灿若星河、曾经取得过辉煌业绩的中国古典诗歌王国中是产生过极重要的作用的。

然而,这一抒发个人情志的诗学传统并不占主导地位,而是“从属于道德和社会功能”<sup>②</sup>或者说“载道”传统的。抒情言志传统常常遭受“载道”观的贬斥,尤其在古典诗歌艺术发生严重危机的明清时代。如沈德潜批评陆机的“诗缘情”主张使得“言志章教,惟资涂泽,先失诗人之旨”(《说诗碎语》);纪昀说“知‘发乎情’而不必‘止乎礼义’,自陆平原‘缘情’一语,引入歧途”。(《云林诗钞序》)而且,在封建社会,所谓个人情“志”也往往并不“个人化”,多受“道”的重重约束和浸染。在唐诗宋词的高峰过后,尤其在辛亥革命以后,古典诗歌艺术确乎陷入停滞状态,不少诗人仅仅泥古师古,玩弄千篇一律华而不实的辞藻和技法,在轻歌曼舞中逃避活生生的现实生活,根本消隐了真实感性的个人抒情主体。刘半农曾因而愤激地指出,“现在已成假诗世界”,“作假诗的大约占百分之九十八”<sup>③</sup>。

中国新文学的兴起几乎是把古典文学的“载道”、“言志”传统作为自己的直接对立面的。胡适的《文学改良刍议》中的“须言之有物”,“不模仿佛古人”,“不作无病之呻吟”,“务去滥调套语”等都直接针对古典文学的通病,从而提倡一种新鲜诚实,不“载”封建之

① 张少康《中国文学理论批评发展史》,第190页,北京大学出版社,1995年6月版。

② 刘若愚在谈及孔子文学观时指出,“孔子文学观中占支配地位的是实用主义,尽管他也意识到了文学的情感效果和审美特征,但对他来说,这些都是从属于其道德和社会功能的。”(《中国的文学理论》,第162页)

③ 刘半农《诗与小说精神上之革新》,《新青年》3卷5号。

“道”，不“言”陈腐无个性之“志”的“真正文学”。陈独秀的《文学革命论》提出了文学革命的三大主义：“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，建设明了的通俗的社会文学。”这可以说是对文以“载道”、“师古”，“代圣贤立言”等封建正统文学观的全面批判。然而，中国新文学生成于忧患，中国的新文学作家和诗人充满了忧患意识和使命感，正如鲁迅指出，“没有一个认为小说是脱俗的文学，除了为艺术之外，一无所为的。他们每作一篇，都是‘有所为’而发，是在用改革社会的器械……”<sup>①</sup>因而，早期新诗在诗歌观念这方面对古典文学传统还是有着继承性和延续性的，浓郁的说理色彩就是最明显的表现，正如朱自清指出的，“新诗的初期，说理是主调之一……那时是个解放的时代。解放从思想起头，人人对于一切传统都有意见，都爱议论，作文如此，作诗也如此。他们关心人生，大自然，以及被损害的人。关心人生，便阐发自我的价值；关心大自然，便阐发泛神论；关心被损害的人，便阐发人道主义。”<sup>②</sup>当然，在“载”新道德和新思想，开始了真正抒个人之志等方面发生了重要的变异。作为以“启蒙”为旗帜和目的的五四第一代知识分子，正是自觉和直接地选择白话新诗作为手段和武器，以寄托和宣传他们的理想、希望和五四新思想的。如俞平伯就曾说过“诗是为诗而存在的，艺术是为艺术而存在的，这话我一向怀疑。我们不去讨论、解决怎样做人的问题，反而争辩怎样做诗的问题，真是再傻不过的事。因为如果真要彻底解决怎样做诗，我们就先得明白怎样做人。诗以人生底圆满而始于圆满，诗以人生的缺陷而终于缺陷。人生譬之是波

① 《〈中国新文学大系〉小说二集序》。

② 《新诗杂话·诗与哲理》。

浪,诗便是那船儿。诗底心便是人底心,诗底声音正是人底声音。”<sup>①</sup>

然而就在这普泛的强调诗歌功用观念的思潮中,却逐渐涌起一种“纯诗”的,为美而美,为艺术而艺术观念潮流,如周作人、梁实秋、杨振声、梁宗岱(包括后来很快就转向,又成为“纯诗”论者的俞平伯<sup>②</sup>)等人。在周作人看来,“诗的创作是一种非意识的冲动,……个人将所感受的表现出来,即是达到了目的,有了他的效用,此外功利的批评,……都是不相干的话。”<sup>③</sup>从而对俞平伯的“好的诗底效用是能深刻地感多数人向善”的唯善诗学提出质疑。梁实秋也旗帜鲜明地批评了俞平伯诗学主张的功利主义倾向,主张“艺术是为艺术而存在的;它的鹄的只是美,不晓得什么叫善恶;它的效用正是供人们的安慰和娱乐。”<sup>④</sup>

在笔者看来,在二三十年代中国诗坛风云一时,颇引人注目的“纯诗”观念,事实上包含了两个层面的内涵。一个层面的内涵主要是从形式的层面而言,主要针对诗坛艺术上过于“粗糙”、“明白”的弊病,此即穆木天之所谓“我们要住的是诗的世界,我们要求诗与散文的清楚的分界”<sup>⑤</sup>;但另一层更为重要的内涵,则是一种“为

① 《冬夜自序》,亚东图书馆,1922年3月。

② 俞平伯在1923年4月发表的一篇文章中,表现出鲜明的“纯诗”论倾向。他说,“我信文艺是‘无鹄的’的,‘为什么’在这里只是个愚问”,“无目的的人生,正应当有无目的的文艺来表现他”,“我信‘生’是无‘鹄的’的,所以我永不愿谈文艺底鹄的。我觉得一切的鹄的,全是外面加上,了不相干;不但不相干,且能损害文学之花底根本来。”(《文艺杂论》,载《小说月报》14卷4号)事实上,即使周作人也在五四落潮之后先于俞平伯发生过一个从“五四”时期提倡的“平民文学”、“为人生”、“人的文学”等观点向“唯美”和“纯诗”立场的转换。考虑到周作人在新文学中的领袖地位,这种转向一定程度上反映出“五四”之后新文化的分化态势。而进一步考虑到周作人对李金发的大力提携,更不难略窥中国现代主义诗潮在这一分化态势中的重要地位。

③ 仲密(周作人)《诗的效用》,《晨报副刊》1922年2月26日。

④ 《读〈诗底进化的还原论〉》,《晨报副刊》,1922年5月27日。

⑤ 穆木天《谭诗》。

诗而诗”的艺术本体论立场的肇端，如梁宗岱之把“纯诗”视作“象音乐一样，它自己成为一个绝对独立，绝对自由，比现世更纯粹，更不朽的宇宙；它本身底音韵和色彩底密切混合便是它底固有的存在理由。”<sup>①</sup>果按此说，“纯诗”自然有了不依赖于外在理由而独立存在的依据。

而这样一种艺术本体论思想表现于诗歌创作，（甚至常以夸张的，悖于常理的先锋姿态表现出来，如李金发、徐迟、路易士等人的创作），使之在诗歌创作中稳定成型并巩固下来，继而成为 20 世纪中国新诗的一支有机传统，则不能不主要归诸于以初期象征诗为发端的现代主义诗的功劳了。这或许正是周作人如此推崇李金发的深层原因——李金发的创作较大程度上符合了周作人对“纯诗”的理想。

李金发自称“艺术是不顾道德，也与社会不是共同的世界。艺术上惟一目的，就是创造美；艺术家惟一工作，就是忠实表现自己的世界。所以他的美的世界，是创造在艺术上，不是建设在社会上”<sup>②</sup>。这些言论无疑是蕴含着深刻的诗歌观念上的革命性变革的，足以令温柔敦厚的诗教传统信奉者瞠目结舌。

当然，中国现代主义的“纯诗”立场及“为艺术而艺术”在根本上又有别于西方现代主义，可以说是不彻底的。或许，这正是传统与西方协调折衷的结果：“文以载道”当然要反对，但民族忧患又不能熟视无睹，这自然使得纯粹西方式的为艺术而艺术在中国诗人又很难做到。以故，康白情的主张“诗是‘为人生的艺术’和‘为艺术的艺术’调和而成的”<sup>③</sup>的折中性观点是很有代表性的。这一“为人生”还是“为艺术”的矛盾可以说长期折磨着中国现代主义诗

① 梁宗岱《谈诗》，《诗与真二集》。

② 华林（李金发）《烈火》，《美育》创刊号。

③ 康白情《新诗底我见》，《少年中国》1 卷 9 期。

人,何其芳的“悔其少作”是最具典型性的。但现代主义持守的这一艺术本体论立场的意义也是显而易见的,尤其是面临着日趋一体化的文学态势。至少,这样一种尊重诗的艺术本位的立场使得现代主义这一脉源流常常在相当困难,遭受重大压力的窘境中仍得以绵绵不断。就像唐湜那样,尽管也信奉“一切荣耀归于人民”,“从真挚的人民生活里获得力量”,但还是坚持这一切的实现必须通过诗,为了这他宁可忍受“孤寂者在坚忍中的痛苦,一个先觉者不能不有的痛苦”<sup>①</sup>,忍受某些被他称为“乡愿式”的批评家的误解、批评和责难<sup>②</sup>。陈敬容也是如此,她承认“政治诗”“在政治教育的意义上来说,那是无可非难的”。但她仍然坚持“艺术的目的远不止此”,“艺术只能给一件东西服务:给真理。”因而,“就是表现政治意识吧,也不是粗制滥造可以为功的。”<sup>③</sup>

与此相关的另一问题,是诗歌功能观的变化。与“载道”观相应,古典诗论也极力地夸大了诗歌的功能,几乎对诗歌有着一种痴人说梦般的拔高。曹丕认为“盖文章,经国之大业,不朽之盛事”(《典论·论文》);杜甫相信他的诗歌能够“致君尧舜上,再使风俗淳”(《自京赴奉先县咏怀五百字》)。恰如有论者指出的,在古代中国“诗长久享有优越地位——道德修养之基石,政治权力之阶梯,人际沟通最精致典雅之形式”<sup>④</sup>,早期大部分新诗人也大都相信文学是于社会和人生非常有用的,主张“新诗的大革命,就在含有浓厚人生的色彩上面”。<sup>⑤</sup>主张“文学的责任,不只是做时代的表现者,尤重在做时代的指导者”。诗人应该“急速创造乐观的精神泉,

① 唐湜《论〈中国新诗〉》,《华美晚报》,1948年9月13日。

② 参见唐湜《论乡愿式的诗人与诗评家》,《华美晚报》,1949年8月16日。

③ 成辉(即陈敬容)《和唐祈谈诗》,《诗创造》,1947年12月第6辑。

④ 奚密《从边缘出发:论中国现代诗的现代性》,《今天》1991年第3、4期。

⑤ 俞平伯《社会上对于新诗的各种心理观》,《新潮》3卷1号,1919年10月。

以恢复我们民族的生命”，“打破烦闷，创造新时代”<sup>①</sup>。这种“启蒙”的文学精神始终是 20 世纪中国文学的一个重要特征。而文学为主流意识形态服务的观念则常常成为检验文学艺术是否“进步”的一种先验性标准。也许，只有在以现代主义为突出代表（也包括“新月派”、“京派”等文学流派）这种文学功用观才有了相当大的变化。鉴于 20 世纪中国的特定语境，我们甚至可以说，选择现代主义，也代表了一种意识形态立场的选择，现代主义文学必然与主流文学构成一定的疏离与对抗的态势。

实际上，诗歌本体观念的确立，必然影响到诗歌功能观的改变。注重诗的个人本位、艺术本位和形式美本身必然淡化诗的外在功用。

李金发自称“诗人所言不一定是真理，也许是偏执与歪曲。我平日作诗，不曾存在寻找或表现真理的观念，只当它是一种抒情的推敲，字句的玩意儿”<sup>②</sup>。这几乎是把诗歌的外在功用降低到零点，甚至连自己曾经持有的“创造美”的理想都弃之不顾了。

在 30 年代末提倡“国防诗歌”的巨大潮涌中，现代派诗人戴望舒、金克木、纪弦（路易士）等都对诗能对抗战产生宣传功用的说法深表怀疑，颇有啧言。40 年代中国新诗派诗人则倡言破除那种“相信诗是真理的代言人”，“相信诗是性的升华，革命的武器”等等“对诗的迷信”。认为“对诗的本质了解的错误”会招致“诗的悲剧和他自己作为诗读者的悲剧”。<sup>③</sup>

这一问题甚至又重复出现在 80 年代，“他们”诗派的发起人韩东宣称要摆脱以往诗人（很明显主要是针对“朦胧诗”诗人的）常扮演的三种角色：政治动物、文化动物、历史动物，只有“在摆脱了三

① 宗白华《乐观的文学》，《时事新报》副刊《学灯》，1920 年 10 月 2 日。

② 李金发《诗回答》，《文艺画报》1 卷 3 期，1935 年 2 月。

③ 袁可嘉《对于诗的迷信》，《文学杂志》2 卷 11 期。

个世俗的角色之后，中国诗人的道路从此开始”。<sup>①</sup> 而后，由老诗人公刘对后朦胧诗的批评为引子，“纯诗”问题又一次被提出，并引发了激烈的争议，鲜明地表征了不同诗歌价值观和功能观的对立。第三代诗人老木强烈地反对公刘等老诗人主张的把诗歌当作政治或社会的工具来使用，认为“诗人不能用诗歌象政治家一样改造什么现实”，“诗处在任何一个时代，它仅仅为自己歌唱”<sup>②</sup>，总而言之，他强调对诗歌形式本身和语言的追求，强调诗人只代表自己，只为个体生命的超越限制和束缚负责。唐晓渡对诗歌的“本体”和“功能”作了明确的区分，并举例说，“苹果可以用来解渴，亦可以在必要的情况下充作进攻或自卫的武器；但这和探讨其内部分子构成或自身品种改良，永远是两码事。”<sup>③</sup>唐晓渡的区分与前述戴望舒等人对“国防诗歌”实际效用的怀疑和对诗歌本体的强调（“一首有国防意识情绪的诗，可能是一首好诗，惟一的条件是它本身是诗”<sup>④</sup>）可以说是一脉相承的。

事实上，伴随这种对于诗歌本体观及功能观之转变，伴随着现代主义诗对社会政治等外在标准的摆脱，也有一个现代新诗“边缘化”的趋向。这不单是现代主义诗人的主观自觉认识，在一定程度上，也是客观情势所逼使。如果说，三四十年代现代主义诗的“边缘化”主要是因为与强调反映现实，追求社会政治功能的主流诗歌有意无意的疏离的话，在八九十年代“后朦胧诗”这儿，这种“边缘化”还与影像文化的崛起，取代作为书写文化的诗歌的“后工业文化”境况有关，因为，“现代诗一方面丧失了诗的传统功能和崇高地位，另一方面它又很难与大众传播竞争，吸引现代消费群众。两者

① 韩东《三个世俗角色之后》，见于《磁场与魔方》，北京师范大学出版社，1993年10月版。

② 老木《诗人及其时代》，《文学评论》，1989年第1期。

③ 唐晓渡《纯诗：虚妄与真实之间》，《文学评论》1989年2期。

④ 戴望舒《谈国防诗歌》，《新中华》，1937年4月。

结合遂造成诗的边缘化。”<sup>①</sup>也许,在这种情况下的诗歌“边缘化”,更是大势所趋,无法抗阻了。

## 二

侧重于从诗人主体思维特征、诗思方式即处理诗与现实的关系,以及诗人观照、表现现实的主体态度和艺术思维方式等层面立论,现代主义诗歌相对于古典诗歌的一个重要变革可以概括为“从‘感性’到‘知性’”的变化。

中国古典诗学具有鲜明的感性特点,许多美学范畴和审美标准都与人的五官感觉直接相关。早在春秋时候,烹饪大师伊尹在论烹饪时说:“鼎中之变,精妙之微纤,口弗能言,志弗能喻。”(《吕氏春秋·本味》)按肖弛的评论,“饮食中的味就作为通感而用于描述审美过程中这种‘实不可言’的微妙快感。”<sup>②</sup>钟嵘以是否有“滋味”来作为诗歌的一种审美标准,推崇五言诗为“众作之有滋味者也”(钟嵘《诗品》),从而建立了中国古典诗歌理论著名的“滋味说”。更为重要的“韵味说”也是在此基础上发展而成的,开了后世以“味”评诗之先声。此外如“余味”、“风味”、“真味”、“趣味”等以“味”为中心的诗学概念在古代诗话、词话中也是俯拾即是。这不难从中得窥古典诗学对五官感受的强调以及对诗人耳目感官之享受和快感性的肯定。

与此相关,中国古典诗学具有深厚的“感物”、“吟志”的诗思传统。诗歌的一个最根本的诗思方式是“感物”,或以物起情,“先言他物以引所咏之词”,或以我观物,或以物观物,或穷情写物,“赋体物而浏亮”,都道明了“物”在诗歌创作及鉴赏活动中的重要意义。

<sup>①</sup> 奚密《从边缘出发:论中国现代诗的现代性》。

<sup>②</sup> 肖弛《中国诗歌美学》,第2页,北京大学出版社,1986年11月版。

《乐记》区分了六种艺术家主体情感抒发的特点,并指出,“六者非性也,感于物而后动”,从而,揭示了主体心灵与外界事物发生感应之后的情绪表达特点:“凡音之起由人心生也。人心之动物使之然也。感于物而动,故形于声。”刘勰指出,“诗人感物,联类不穷”,“物色相召,人谁获安?”“情以物迁,辞以情发”(《文心雕龙·物色》),“登山则情满于山,观海则意溢于海”(《文心雕龙·神思》)。这表明,在中国古典诗学中,主体与客体、人与物之间有某种神秘的对应、感应关系。正是这种感应关系,使诗人的主体心灵与外在现实达成了契合,于是,诗人通过审美认知活动,在情感上和精神上与对象交融在一起。显然,这种“感物”的诗思方式,从根本上是由中华民族“天人合一”、“物我同化”的宇宙天道观决定的。

中国传统文化,就根本而言,正是一种注重感性,以直觉、神会、感悟等感性思维方式观照客体世界、处理主客关系的文化类型,这与注重推理、逻辑、知性和分析性的西方文化有很大的差异。这种感性特征表现于古典诗歌,是一种“物色之动,心亦摇焉”式的感性抒情,这种感性抒情一般不提倡说理、思辨的玄学色彩,所谓“诗有别趣,非关理也”。也正因此,在中国诗史上,以说理为主调,追求“理趣”为重要特点的宋诗总是处于被批评非议的“边缘”境地,它并不能代表中国古典诗歌的主流。<sup>①</sup>

而中国古典诗学“感物”的诗思方式及“感性”的美学特点,则与法国前期象征主义的诗学理论有着明显的相似,这在一定程度上正是中国古典诗学与法国前期象征主义诗学“契合”之处,是法国象征主义诗歌最先在中国发生影响并结出果实的一个重要原

<sup>①</sup> 台湾诗人兼诗评家杜国清曾在题为《宋诗与台湾现代诗》(见于杜国清《诗情与诗论》,花城出版社,1993年2月版)的文章中论述了此二者的相似处。他指出,“然则宋诗与五十年代中叶以后的台湾现代诗,乃至20世纪以来的英美现代诗,具有一个共同的特色,亦即知性的强调。”从另一个角度看,这恰好说明了中国现代主义诗与与中国古典诗歌美学的主潮的对立。

因。事实上,在 20 世纪中国新诗中的现代主义的发展过程中,这一“感性”的美学传统因为与法国前期象征主义的契合而发生了创造性的转换,从而成为中国现代主义诗歌美学传统的一个重要部分。它与主要取自西方现代主义的“知性”的诗学特点,相持相抗、消涨起伏,成为中国现代主义诗学发展的一条重要线索。

无疑,这种感性特点与强调“知性”追求的后期象征主义及英美现代主义有着明显的对立。在西方现代主义诗歌的发展历程中,从法国前期象征主义发展到后期象征主义和英美现代主义,其中一个重要的变化就是“知性”的凸现。正如法国后期象征主义大师瓦雷里说的,“诗人不再是蓬头垢面的狂人,他们总是在昏热的夜晚拈诗一首,而是近乎代数学家的冷静和智者,应努力成为精炼的幻想家。”<sup>①</sup>在台湾力倡“现代派”,将“知性之强调”所作为“现代派六大信条”之重要的一条<sup>②</sup>的纪弦,也是从传统诗和现代诗之区别的高度来谈“主知”作为现代诗之本质特征的。他指出:

自古以来,所有一切的诗,是不断在变的,但是变来变去,本质不变,而只有现代诗,是从根本上发生了变化的:现代诗的本质是一个“诗想”;传统诗的本质是一个“诗情”。19 世纪的人们,以诗来抒情,而以散文来思想;但是作为 20 世纪现代主义者的我们正好相反:我们以诗来思想,而以散文来抒情。现代诗本质上是一种“构想”的诗,一种“主知”的诗,相对于传统诗天真烂漫的抒情,则显得有一种成熟的大人气。<sup>③</sup>

① 瓦雷里《论文学技巧》,《象征主义·意象派》,第 76 页,中国人民大学出版社,1989 年版。

② 纪弦在台湾“现代诗”运动中提出的“现代派六大信条”,前三条主要从大处着眼,是在现代精神、创新姿态、价值取向等方面的宣言,最后一条是无实质内容的政治标签。具体涉及“现代派”之诗学特征的在于第四、第五条,即“知性之强调”及“追求诗的纯粹性”。

③ 纪弦《从自由诗的现代化到现代诗的古典化》,《现代诗导读·批评卷》,台湾故乡出版社,1979 年版。

所谓“知性”，首先是哲学学科中一个颇有歧见的术语<sup>①</sup>。杜国清对“知性”的解释，笔者以为是比较确切的：

是英文的 Intellect，指的是人类精神作用中，相对于感情和意志的一种知的机能或思考力。这是人类对感觉和知觉所取得的素材加以作用，以产生抽象的、概念的、综合的精神能力。在现代诗论中，相对于感性，知性是对感官知觉所提供的素材，加以综合认识的创造能力。<sup>②</sup>

具体到诗歌中，现代主义诗学的“知性”概念与哲学的术语是相关的，主要指诗人在诗歌创作及文本构成等方面表现出来的偏重知性思考的特征。它有种种表现，如对思想容量、理性思考等内容的追求，反浪漫和感伤，强调对客体的观察，主张“诗是经验的传达”而非“热情的宣泄”，要求诗人主体在诗歌写作过程中投入更多艰辛细致的劳动，以及文本结构上的“产生叙述性和演绎性的表现”<sup>③</sup>，结构上的逻辑化等等。

杜国清曾经在更高的视点上论述过这一变化的重要意义：

---

① 从西方哲学的两个集大成者康德和黑格尔来看，他们对“知性”的界定就不同。康德在《判断力批判》中把人类的认识能力分为感性、知性、理性三个阶段，并认为，“知性不能有所直观，感官不能有所思维。只有当它们联合起来时才能产生知性。”在黑格尔的哲学体系中，知性是一种简单的逻辑抽象，所以他在美学中说，“知性不能掌握美”。王元化也正是在黑格尔哲学立场上，从纯认识论的角度批评了曾经风行文艺界的那种“将对象的具体内容转变为抽象的、孤立的、僵死的”知性的分析方法（《论知性的分析方法》）。笔者在这里对知性概念的理解，虽主要从诗学的角度出发，与哲学有所不同，但还是倾向于康德对知性的界定，即把知性看做相对于感性而言更为高级的理性认识阶段，它能对感性材料进行理性思考和综合创造。

② 杜国清《新诗的再革命与现代化：论台湾现代诗的特质》，《诗情与诗论》，花城出版社，1993年2月版。

③ 叶维廉《中国现代诗的语言问题》，见于《中国诗学》，三联书店，1992年1月版。

在诗文学上,所谓审美趣味的转变,大体说来,是从浪漫主义的抒情趣味,转向反浪漫主义的知性趣味。当一个国家,从农业社会,转向工业社会;人们的许多观念、习惯和趣味,也不得不随之调整和修正。农业社会基本上是田园的、闲适的、纯朴的,而现代的工商社会却相对的是都市的、匆忙的、复杂的。相应地,人们在心情的表现上,都是由抒情趋向思考,由吟唱变成批判,而在诗的感受上,也是诉诸耳朵转向诉诸眼睛。总而言之,在现代化的国家,现代诗人,不论是在创作上或欣赏上,审美的趣味莫不从湿软的抒情转向干硬的思考。……这种诗质的转变,在内容上从主情到主知,从直接抒发情绪到以思考把握感情,或将感情化成思考。<sup>①</sup>

在初期象征派诗人的诗歌创作中,李金发的诗尽管“移植”色彩极强,充满“异国情调”,而且有些诗歌表现出明显的从观念出发,思想大于形象的诗思特点,因而,被杜国清称为“抒情的表现却是相当知性的”,“在中国新诗发展史上,就知性的倾向而言,二十年代的李金发可以说是第一个突出这种特点的诗人。”<sup>②</sup>但它在总体诗歌氛围上,仍不乏感性特点,按废名的评论则是,李金发作诗“大约如画画的人东一笔西一笔,尽是感官的涂鸦”<sup>③</sup>。在他的诗中,浓厚的感伤主义情调,通感手法的广泛使用,都使得李金发诗歌的整体情绪氛围仍留有传统的感性痕迹。

穆木天、王独清等人所孜孜以求的诗歌艺术世界就带有浓厚的感性特点。无论是追求“造形与音乐之美”(穆木天),还是追求“情”、“力”与“音”、“色”(王独清),都是如此。王独清甚至主张,

<sup>①</sup> 杜国清《新诗·现代诗·朦胧诗》,见于《诗情与诗论》,花城出版社,1993年2月版。

<sup>②</sup> 杜国清《新诗的再革命与现代化:论台湾现代诗的特质》,见于杜国清《诗情与诗论》,花城出版社,1993年2月版。

<sup>③</sup> 废名《谈新诗》,第174页,新民印书馆,1944年版。

“诗，作者不要为作而作，须要感觉而作，读者也不要为读而读，须要为感觉而读。”<sup>①</sup>因而，穆木天们所致力营造的是一个“永远的朦胧的世界”，在这个世界中，“极端的个人主义的心情，是只有极纤妙的印象主义的 Iyrisism（英文，抒情之义——引者）才可以表现出来的”<sup>②</sup>

到了 30 年代，“现代派诗”在“主情”与“主知”、“感性”传统与“知性”追求上呈现出分野的态势。这之中如金克木所欣赏的“以智为主脑”，“不使人动情，而使人深思为特点”的“新的智慧诗”<sup>③</sup>，及《现代》杂志上较为集中地表现出来的意象派风格的诗和都市题材的诗，它们都表现出较为强烈的知性化色彩，这可视作为对传统诗学的一次巨大冲击。金克木显然正是在这种意义上称之为“新”的。值得指出的是，即使是一般公认为“主情派”领袖的戴望舒，此间也对传统诗学有所突破与超越。而且，这种突破和超越是以戴望舒对以《雨巷》为代表的古典风格和感性特征异常浓郁的前期诗创作的尖锐反思为标志的。如《我思想》一诗巧妙地化用古典，表达了一种现代人的生命意识，赋予了较强的现代哲学意韵。再如《赠克木》一诗表达了诗人对“星来星去，宇宙运行，/春秋代序，人死人生”的宇宙人生的迷茫且不可能有答案的知性思考，现代哲理意味也极浓。

40 年代，里尔克、艾略特、奥登的诗学思想发挥了更为强大的影响，并结出了丰硕的果实。冯至、卞之琳及随后的穆旦、郑敏、辛笛、陈敬容、杜运燮等人的创作表征了从二 30 年代象征主义诗风转向强调知性、经验、反感伤、反浪漫抒情的英美现代主义诗风的趋向。而尤为需要指出的是，他们在诗学追求上的“思想知觉化”

① 王独清《再谭诗》。

② 穆木天《什么是象征主义》。

③ 详见柯可（金克木）《论中国新诗的新途径》，《新诗》1937 年 1 月 10 日第 4 期。

或者说“玄思感觉化”<sup>①</sup>的诗学特征体现了在30年代一定程度上呈分野之势的感性、知性传统的“综合”。蓝棣之曾经精要地概括过他们的“知性”诗风：“九叶诗派的第一特征，是知性与感性的融合。穆旦诗的感情煎煮思想，郑敏的哲理抒情诗，杜运燮诗中的讽刺与哲理，陈敬容诗从经验到知性的升华，辛笛诗的议论，杭约赫政治抒情诗中的哲理与批评意识，袁可嘉、唐祈诗的结构与玄思，等等，都说明九叶派创作里知性的突出。”<sup>②</sup>这一融合的追求表现了中西诗艺的最佳结合，堪称闻一多所期许的中西诗艺融合的“宁馨儿”。这也符合康德在哲学层面上对“知性”的定性——只有当它们（感官与思维，感性与知性）联合起来时才能产生。无疑，两者的结合，能把感觉素材组构成有规则的普遍性经验，从而达到对现象界的认识与理解。

“朦胧诗”是又一个“圆形”发展轨迹的开端，这一开端也是从感性的复苏和吟唱开始的。其先驱者食指和“白洋淀”诗歌群落的诗歌，都具有哀婉感伤的浪漫主义风格和感性特征。事实上，在朦胧诗中，也可大致区分为“主情”与“主知”两类。北岛、多多、芒克等人知性化特征比较明显，且这种知性，往往与个人化的情感体验与人生经验紧密结合；食指、黄翔、舒婷、顾城、江河等则以感性抒情为主，有更为明显的浪漫精神和主情色彩。在“后朦胧诗”阶段，透过纷繁杂乱、五花八门的旗号和流派，还是不难发现其中两种不同的诗美流向。一支宣称“反对‘现代派’”，提倡“冷抒情”，“反意象”，“反感伤”，“回到事物本身”式的还原性写作；另一支则承续“朦胧诗”唯美、感伤的深度抒情诗风：从“圆明园”诗派舒缓低抑、

<sup>①</sup> 叶维廉在分析卞之琳的《距离的组织》、《西长安街》等诗时，归纳出一种“玄思感觉化”的诗质营造方法。意谓“把经验的程序与实质——即可触可感的经验戏剧地呈现”。参见叶维廉《语言的策略与历史的关联》，见于《中国诗学》。

<sup>②</sup> 蓝棣之《新现代主义浪潮：九叶派》，见于《现代诗的情感与形式》，华夏出版社，1994年9月版。

富于乐感的歌行长句诗风,到海子、骆一禾的浪漫青春或“品性高古”,以至以生命为理想之献祭的生存绝唱;从西川、陈东东等纯正典雅的古典抒情气质,到柏桦、张枣、雪迪等的沉湎于梦、回忆、仿古和超现实的浪漫风格……

就台湾现代派诗而言,也有明显的“感性”(主情)与“知性”(主知)的分野。耐人寻味的是,这种分野正好分别体现于两个从大陆过去,承续现代主义诗歌的火种并且使之发扬光大(就台湾现代主义诗而言,甚至具有某种“原型”意味)的诗人身上:纪弦和覃子豪。这两位诗人30年代围绕《现代》、《新诗》等杂志就开始创作。在大陆时诗风上就有较明显的“主情”、“主知”的区别。到了台湾,更是围绕感性/知性,民族化/西化等问题展开激烈的争论。毫无疑问,从总体上看,在台湾现代主义诗坛,“知性”倾向是占据了主流地位的。纪弦之极力强调知性,把“主知”提升为“现代诗”最重要的本质自不必说,就是在台湾现代诗运动中作为纪弦之主要论争对手的覃子豪也并不否认现代诗的“知性”特质,他指出,“理性和知性可以提高诗质,使诗质趋于纯化,达于如火纯青的清明之境,表现出诗中的含义”,当然,他主张“藉抒情来烘托”“知性”,因为在他看来,“最理想的诗,是知性和抒情的混合产物”<sup>①</sup>。而且,必须指出,台湾现代主义诗的“知性”诗风还与超现实主义的影响有着密切的关系。超现实诗风的引入,大大提高了台湾现代诗的知性本质。有论者指出,“纪弦在大力组织现代派的时候,台湾的现代派并没有真正地组织起来,而当纪弦宣布解散现代派之后,现代派却真正地发展起来,控制了台湾的诗坛。”<sup>②</sup>这里所言的“现代派”,自然是以纪弦之所提倡为标准的。

① 覃子豪《新诗往何处去?》,见于《中国现代诗论》(下)。

② 古继堂《台湾新诗发展史》,第108页,人民文学出版社,1989年5月版。

## 三

在诗歌文本的审美构成、结构方式等层面上,中国现代主义诗学表现出的相对于古典诗学的重大转换,就某些特定角度而言,可以表述为:从“意境化”到“戏剧化”,与此相关,则还有从“空间性”到“时间性”,从抒情性到叙述性,从主观性到客观性和间接性,从“纯诗”到“不纯诗”等等。

意境无疑是中国古典诗学的一个核心性范畴,是古典诗美的一种极致性的追求。它的核心和要义在于“情景交融”、“形神兼备”的艺术境界的营造。刘勰之“神与物游”,苏轼的“境与意会”,王世贞的“神与境合”,《二十四诗品》的“思与境谐”等观点,说的都是“意境”,都是要求主体感性世界与客体物质世界的相通、契合。正如王夫之所说的,“情境名为二,而实不可离。神于诗者,妙合无垠,巧者则有情中景,景中情。”<sup>①</sup>王国维在《人间词话》中认为:“言气质,言神韵,不如言境界。”他还细致地分析了古典诗美的几种境界,如“有我之境”、“无我之境”等。宗白华认为意境是人与世界诸多关系中特殊的一种,它“以宇宙人生的具体为对象,赏玩它的色相、秩序、节奏、和谐,借以窥见自我的最深层心灵的反映;化实景而为虚境,创形象以为象征,使人类最高的心灵具体化、肉身化,这就是‘艺术境界’。艺术境界主于美。”<sup>②</sup>

在一定程度上,意境与西方象征主义的追求“芳香、色彩、音响,全在互相感应”(波德莱尔《契合》)的“纯诗”境界有相近处,法国前期象征主义诗学对音乐性、通感(契合)、暗示性、象征手法等

① 《夕堂永日绪论》内编(一四)。

② 宗白华《中国艺术境界之诞生》,见《艺境》,第151页,北京大学出版社,1987年6月版。

的追求与强调都给人以似曾相识的亲切之感(尽管这两者仍存在着根本上的差异,如法国象征主义诗学的带有宗教意味的“超验本体论”色彩,则是中国古典诗歌的意境所缺乏的)。这也是中西诗学会通,象征主义诗学在中国现代主义新诗中最先发生影响,并始终占有重要地位的根源之一。显然,意境是以人与自然的和谐圆融为基础的,因而,到了现代社会,意境的被打破与改写,实属必然之事。正如叶维廉指出的,“从大处着眼,传统中国的诗和艺术,多倾向于人与自然的和谐关系,现代中国文学则倾向于社会与个人的冲突。”<sup>①</sup>

综观 20 世纪中国新诗中的现代主义,虽然意境作为一种古典型的审美境界仍然不时出现,甚至在很多时候有着鲜明的表现,但随着现代诗美观念的逐渐成熟,“纯诗化”的意境也逐渐被现实的灾难、严峻的主体理性思考等打破,诗歌也不断地从对“意境化”的追求而趋向对强调斗争、矛盾、冲突、不平衡、充满“张力”的“戏剧化”和“不纯诗”方向推衍。

意境的核心,在于一个“情”字,所谓“情境交融”、“情由景出”、“神与物游”、“情与境偕”等,都不脱一个情字。而“戏剧化”的本质则在于“间接性”和“客观性”,在于对沉溺感伤的诗人主体及宣泄性的情绪直抒的有意规避。这种无疑表征了一种新型的人生态度和主客关系的建立。

因而,新诗从“意境化”到“戏剧化”的本质在于诗歌从古典主义或浪漫主义到现代主义的一次质的飞跃,正如袁可嘉指出的,“从浪漫主义到现代主义的诗底发展无疑是从抒情的进展到戏剧的”<sup>②</sup>,这话自然也可以反过来说。这种进展的表现是多方面的,除了从抒情

<sup>①</sup> 叶维廉《语言的策略与历史的关联——五四到现代文学前夕》,见《中国诗学》,三联书店,1992年1月版。

<sup>②</sup> 《诗与民主》。

的进展到戏剧的,还有从主观性进展到客观性,从空间性进展到时间性,从静态进展到动态,从“纯诗”进展到“不纯诗”……

李金发作为现代主义“诗学革命”的第一人,他的诗歌已对“意境”造成了不小的冲击。他的诗中诡秘的“异国情调”,狂躁的情绪夸张,怪诞而支离破碎,“远取譬”而成的审丑意象,都使得强调整体感、和谐感的“意境”显得支离破碎,无怪乎给人以“别开生面,国内所无”(周作人语)之感觉。

然而,由于古典诗美趣味的潜在制约,也由于他们所追求的法国象征主义诗的“纯诗”境界与古典诗学的“意境”的某种“契合”,穆木天们又会通了法国象征派与古典诗美,重新致力于营造出“在人们神经上振动的可见而不可见的声音,夕暮里若飘动若不动的淡淡光线,若讲出若讲不出的情肠”<sup>①</sup>的“纯诗”或意境。这样的“纯诗”或意境虽已与古典诗美不可同日而语,但还是有着一定的延续性痕迹。

早期戴望舒对意境的追求尤为明显。他的《雨巷》化用经典古诗,“丁香空结雨中愁”(李璟《浣溪沙》),通过对节奏和韵律的精心把玩与反复渲染,营构了一个古典美的意境。此外,何其芳、林庚等“主情”追求的诗人,都有这种古典诗美意境的明显痕迹。以至于有人称以戴望舒为代表的 30 年代的“现代”派诗为“象征派的形式,古典派的内容”,而《现代》杂志的编者之一杜衡竟也对此深有同感。<sup>②</sup> 林庚则被进一步超越了自己的早期创作后的戴望舒批评为:“新瓶装旧酒,而这新瓶实也只是经过了一次洗刷的旧瓶而已。”认为“从林庚先生的‘四行诗’中所放射出来的,是一种古诗的氛围气,而这种古诗的氛围气,又绝对没有被‘人力车’、‘马路’等

① 穆木天《谭诗——寄沫若的一封信》,《创造月刊》,1926年3月1卷1期。

② 参见杜衡《望舒草序》。

现在的骚音所破坏了”。<sup>①</sup> 这自然是颇为耐人寻味且较能说明问题的。

40年代由于现实环境的变化更使得“纯诗”或“意境”无复可能,就像辛笛诗性化地“隐喻”那样,那种“野棠花落无人问/时间在松针上栖止/白云随意舒卷”式的古典意境,在“给忧患叫破了的”心里,是“今已不能今已不能”(《熊山一日游》)。袁可嘉曾经指出现代诗的这种“不可能”是因为“现代人生及现代诗中奇异地缺乏抒情成分”,“正如在现代生活里我们不再有抒泄性灵的闲逸际遇,诗歌中如伊丽莎白时代轻灵透明的抒情题材也久与现代人绝缘。”因而,“无论在体裁处理,表现手法方面,现代诗歌都给人烦躁不安,动荡不定的感觉;语言的运用与意境的创造在极尽新奇,艰奥,深刻的能事之中,在暴露突兀与冲撞的性质……”<sup>②</sup>这种诗歌,按英美新批评的说法,也是一种“不纯诗”。这种“不纯诗”“都是复杂的诗,正是靠了其复杂性才取得艺术统一性”,“我们要求的这种统一只能靠分歧而取得——只能靠某种斗争”<sup>③</sup>。

穆旦在追求新诗戏剧化,与古典诗美决裂的道路上,可谓走得最远。在《五月》中,他别出心裁地在一首诗中设置两个对比鲜明的审美境界。一个是用仿古的诗体形式勾勒出来的轻巧流利,如牧歌般恬淡安详而又十足空虚的古典诗境。另一个则是充满着暴力的扭结,矛盾的冲突和无尽的苦难的现实世界。比照之下,古典诗境无疑显示了它的虚假和自欺欺人的本质。这体现出穆旦的一种自觉的追求,即“要排除传统的陈词滥调和模糊不清的浪漫诗意,给诗以hardandclearfront(英文,硬朗和清晰之意——

① 戴望舒《谈林庚的诗见和“四行诗”》,《新诗》2卷4期,1937年。

② 袁可嘉《从分析到综合》,天津《益世报·文学周刊》,1947年1月18日。

③ 维姆萨特语,转引自赵毅衡《新批评》,第52页,中国社会科学出版社,1986年8月版。

引者)”。<sup>①</sup>

值得指出的是,我们所说的戏剧化,并不是一种文体上的绝对的外部标志,比如把诗当作戏剧来写,甚至写诗剧。这显然不是最重要的。另者,戏剧化也并不仅仅是一种诗歌手法,它更应该是一种诗学原则,表征了主体人生态度和观感认知方式。戏剧化的根本要义除客观性和间接性原则外,还在于对矛盾性、冲突性的强调。艾略特曾指出“诗的三种声音”：“第一种声音是诗人对自己说话的声音——或者是不对任何人说话时的声音。第二种是诗人对听众——不论是多是少——讲话时的声音。第三种是当诗人试图创造一个用韵文说话的戏剧人物时诗人自己的声音。”<sup>②</sup>无疑,所有这种种“声音”的“对话”都能构成现代诗的戏剧性情境。

就此而言,卞之琳某些诗歌的“戏剧化”是颇可存疑的。他似乎是侧重于将“戏剧化”作为手法而与中国的“意境”相通,“戏剧化”常成为营造带有中国化特色的意境的手段。按他自己的说法就是,“我写抒情诗,像我国多数旧诗一样,着重‘意境’,就常通过西方的‘戏剧性处境’而作‘戏剧性台词’。”<sup>③</sup>他的一些诗歌比较注意营造出一种浑融完整的境界,在场景的设置上又注意内部的呼应和连贯,客观化、间接化效果较强,但矛盾冲突性却似乎不够。相反,如穆旦的一些诗,虽没有“戏剧”的标签,但却有着戏剧化的实质。其根源正在于如唐湜所言,穆旦“永远在自我与世界的平衡的寻求与破毁中熬煮”<sup>④</sup>,在于他的诗展示了一个“自我分裂与它

<sup>①</sup> 穆旦语。转引自杜运燮《穆旦诗选·后记》,《穆旦诗选》,人民文学出版社,1986年版。

<sup>②</sup> 艾略特《诗的三种声音》,见于《艾略特诗学文集》,第149页,国际文化出版公司,1989年12月版。

<sup>③</sup> 卞之琳《雕虫纪历·自序》,人民文学出版社,1979年9月版。

<sup>④</sup> 唐湜《诗的新生代》,《诗创造》,1948年1卷8辑。

的克服——一个永无终结的过程”<sup>①</sup>。在 90 年代，王家新的一些诗，也颇有戏剧性，诗中的主体呈分裂状，充满不同声音的对话和对自我的驳诘。

从“意境化”到“戏剧化”的另一相应变化是从“空间性”到“时间性”的转移。

“意境”重意象的空间性并置，其意象艺术的实质是一种空间结构的艺术。在古典诗歌中，意象与意象往往并置在一起，直接呈现给读者，甚至在那些偏重自然的物象之间，具有逻辑意义的副词、介词、连词都省略了。因而，诗歌对自然宇宙的表现是“以我观物”或“以物观物”式的共时性呈现，而非西方式的分析性逻辑关系。许多诗歌几乎从头至尾都是空间性的意象并置。正是这种淡化时间性的空间性并置，构建了物我浑化、时间仿佛凝滞，诗人则“观古今于须臾，抚四海于一瞬”的艺术空间。李泽厚曾经描绘过这种“永恒在瞬刻”或“瞬刻即可永恒”的带有禅意的艺术境界：“在某种特定的条件、情况、境地下，你突然感觉到在这一瞬间间似乎超越了一切时空、因果，过去、未来、现在似乎融在一起，不可分辨，也不去分辨，不再知道自己身心在何处（时空）和何所由来（因果）。这当然也就超越了一切物我人己界限，与对象世界（例如与自然界）完全合为一体，凝成永恒的存在。”<sup>②</sup>这种艺术境界实际上超越了有限的时间和空间，而将诗人一时一地的个人化的经验转化为普遍性的永恒经验。具体到这种空间性结构艺术的特点，按叶维廉的说法<sup>③</sup>，是“不作单线（因果式）的追寻”，而是“多线发展、全面网取”；是“时间空间化空间时间化”，注重“视觉事象共存并发”，致

① 唐湜《穆旦论》，《中国新诗》，1948年9期。

② 李泽厚《中国古代思想史论》，第210页，人民出版社，1985年版。

③ 叶维廉《语法与表现：中国古典诗与英美现代诗美学的汇通》，见于《寻求跨中西文化的共同文学规律》，北京大学出版社，1987年1月版。

力于“空间张力的玩味、绘画性、雕塑性”。

叶维廉在比较中西诗的差异时曾经颇为求实辩证地指出古典诗歌这种“空间性”诗思的局限性，“中国旧诗中至为优异的同时呈现的手法固然是我们应该努力的目标，然而中国的旧诗，也有其局限。这种诗抓住现象在一瞬间的呈现(epiphany)，而其对对象的观察，由于是用了鸟瞰式的类似水银灯投射的方式，其结果往往是一种静态的均衡。”显然，这里所说的静态、均衡、空间性、一瞬间同时呈现等都是“意境”的重要特点。也正因此，叶维廉认为意境“不易将川流不息的现实里动态组织中的无尽的单位纳入现象里。这种超然物外的观察也不容许哈姆雷特式或马克白式的狂热的内心争辩的出现”。于是，“由于传统的宇宙观的破裂，现实的梦魇式的肢解，以及可怖的存在的荒谬感重重的敲击之下，中国现代诗人对于这种发高烧的内心争辩正是非常的迷惑。”<sup>①</sup>因为，这种“空间性”的思维方式难以清晰而有条理地表述意义复杂、层次众多，有着“丰富，和丰富的痛苦”的现代人的思想情绪和内心情感世界。

而“戏剧化”除了“客观性”和“间接性”原则外，还强调诗是时间性的过程，正如袁可嘉指出的，“而诗的惟一的致命的重要处却正在于过程！”<sup>②</sup>这种“新诗戏剧化”正是袁可嘉们所提倡并实践的“新诗现代化”的一条重要指向。对时间性过程的强调，使得诗歌能够展示生命与情感复杂交错的发展形态，以“直线追寻的发展”方式，推动情感的发展，揭示生命世界的深奥复杂，从而呈现为一种无始无终的时间过程和伴随着这一过程的沉思冥想的知性抒情。

① 叶维廉《中国现代诗的语言问题》，《中国诗学》，三联书店，1992年1月版。

② 袁可嘉《新诗戏剧化》，《诗创造》1948年6月。

## 第三章 现代主义的传入与初期 “象征派”诗的形成

### 第一节 西方现代主义的传入和 新文学的文化背景

—

20 世纪中国文学是在与外国文学的广泛密切的联系和直接或间接的复杂作用中发生发展的。鲁迅甚至以他常有的“片面的深刻”风格说过：“新文学是在外国文学潮流的推动下发生的，从古代文学方面，几乎一点遗产也没有摄取。”<sup>①</sup>

显然，作为 20 世纪中国文学之伟大起点的“五四”新文学的开放性和受动性的特点，使它从一开始就兼容并包，多多益善地广泛汲取（甚至不乏被动的输入和生硬的移植）西方异域文学的营养。就如后来的《现代文学》发刊词上说的，“我们想遍尝一切新鲜的‘异味’，无论普罗文学，新写实主义，新感觉派……只要‘现代的’我们都想知道。”<sup>②</sup>这种接受心态使得西方文学上至古典主义，下至浪漫主义、现实主义、自然主义、唯美主义等的纵贯几个世纪，原本在西方的发展有其一定兴盛衰替的时间规律的文学思潮都一齐

---

① 鲁迅《集外集拾遗补编·〈中国杰出小说〉小引》。

② 《现代文学》1 卷 1 期“编辑后记”。

堆积在一个线性的平面上。这之中，也当然包括了对在“五四”时期曾被称为“新浪漫主义”或“新罗曼主义”的西方现代主义文学思潮的广泛译介。

事实是，从“五四”前后到 1925 年左右（大约相当于学界基本达成共识的“第一个十年”），有关西方现代主义文学思潮流派的译介在整个西方文化、文学的输入和译介中，占有相当大的比重和相当重要的地位。

从 1925 年以前当时中国介绍外国文学较力的刊物《少年中国》、《小说月报》、《诗》、《创造》季刊、《文学周报》（《文学旬刊》、《文学》）、《创造》周报等刊物译介西方文艺思潮的情况看，在对西方几大主要的文学思潮的译介中，现代主义思潮所占的比重极大，即使在主要提倡写实主义和自然主义的《小说月报》<sup>①</sup>中，关于现代主义的译介也不在少数，更不用说大量译介法国象征主义的《少年中国》，主要提倡浪漫主义及表现主义的“创造社”的《创造》季刊、《创造》周报等刊物了。而在西方现代主义文学这一总体的思潮中，又以对象征主义（最早译为“表象主义”）文学思潮的译介比重最大。此外，从译介的广度看，在那样一种“新文学要拿新思潮作泉源，新思潮要借新文学作宣传”<sup>②</sup>的求索“新意”的时代氛围中，不但关于西方现代主义文学各个流派运动的译介几乎与新文学运动同时开步<sup>③</sup>，而且译介的广泛驳杂性也几乎涉及了现代主义文学思潮的大小流派，恰如郑伯奇在谈到新文学运动以来对西方文艺思潮的

① 《〈小说月报〉改革宣言》（《小说月报》第 12 卷 1 号）主张：“非写实的文学亦应充其量输入，以为进一层之预备。”

② 雁冰《为新文学研究者进一解》，《改造》3 卷 1 号。

③ 陈独秀在《新青年》的前身《青年杂志》1915 年 11 月 15 日 1 卷 3 号—4 号发表的《现代欧洲文艺史谭》就介绍了梅特林克、霍普特曼等象征主义作家。另外，有资料表明，胡适在 1917 年发表的《文学改良刍议》，其中的文学改良思想的产生受到当时美国意象诗派的某些文学思想的影响。

译介时说的，“浪漫主义、现实主义、象征主义、新古典主义，甚至表现派、未来派等尚未成熟的倾向都在这五年间的中国文学史上露过一下面目。”<sup>①</sup>

“五四”新文学对现代主义译介的广泛驳杂和占有重要地位不是偶然的。

首先，从时间上看，滥觞于 19 世纪末，正式发端于 20 世纪初的中国新文学，与西方现代主义思潮几乎共时发生，换句话说也就是，中国新文学是在世界性的现代主义文学思潮的冲击中诞生的。而就西方言，在当时一战后现代主义文学思潮确立和繁盛之时，与现代主义几乎同时传入中国的，包含着自己特有的价值体系和时间范域的，有自己发生、发展和消亡过程的浪漫主义、现实主义、自然主义等文艺思潮都早已衰竭。这一事实，就是当时的许多“五四”人士也已自觉认识到的。比如沈雁冰就曾指出，“观之我国的出版界，觉得新文学追不上新思想，换句话说，就是年来介绍创作的文学，倒有一大半只可说是在中国为新，而不是文学进化中的新文学。”<sup>②</sup>在 1920 年第 11 卷 1 号《小说月报》的“小说新潮栏宣言”中就曾指出，当时的“西洋的小说已经由浪漫主义 (Romanticism) 进而为现实主义 (Realism)、表象主义 (Symbolicism)、新浪漫主义 (New Romanticism)，我国还停留在写实之前，这个显然又是步人后尘。所以新派小说的介绍，于今实在是很急切的了。”这种特殊的影响的共时性特点显然使中国文坛接受现代主义的可能性，较之任何其他文艺思潮都来得大。这是因为，“五四”一代知识分子，都普遍接受了达尔文社会进化论思想的影响。在那个特殊的时代，恰如论者指出，“进化论在晚清至五四期间的广泛传播，是与当时中国所处世界舞台上的险恶处境，是与中国知识分子的危机意

① 郑伯奇《中国新文学大系·小说三集·导言》。

② 雁冰《为新文学研究者进一解》，《改造》3 卷 1 号。

识和迅速赶上世界潮流的迫切愿望紧密相联的。”<sup>①</sup>这种社会进化论思想反映到文学上,则成为一种“文学进化论”思想<sup>②</sup>。这种文学进化观念,按照 R·韦勒克的考证,在西方文学史的研究中占据统治地位。拥戴这种观念的批评家常以某种生物作为文学史的类比。“所有这些观点的共同之处,在于它们都假定存在着一个与动物的生长相类似的缓慢而稳定的变化;在文学的主要类型中,存在着一个进化的基础。”<sup>③</sup>与此相似,大部分“五四”文学工作者也都相信,文学和自然及社会的进化一样,是循着从低级到高级,从简单到复杂的过程一步步发展进化的。中国文学的发展,也必然将和西方文学相类似,遵循“文学进化的通则”<sup>④</sup>,走过一条“古典—浪漫—写实—新浪漫”的嬗变道路。茅盾因而断言,“能帮助新诗潮的文学该是新浪漫的文学,能引我们到真确人生观的文学该是新浪漫的文学……今后的新文学运动该是新浪漫主义的文学。”<sup>⑤</sup>

其次,则是西方现代主义所蕴含的反抗一切,“独立不依他”的个人主义思想,反传统和反抗现实社会的文化精神和现代意识等思想内容与五四时代精神发生了深刻持久的共鸣。因为在当时,中国先进的知识分子所处身的,是一个庞大持固的封建文化意识和落后的社会生产方式对刚刚传入中国的年轻的资本主义文化及经济萌芽采取严重压抑态度的环境,以故,“他们自然而然地把西方现代反社会、反传统的精神力量,当作了自己的战斗武器。”<sup>⑥</sup>

① 罗纲《历史汇流中的抉择——中国现代文艺思想家与西方文学理论》,第 234 页,中国社会科学出版社,1993 年 6 月版。

② 《小说月报》第 18 卷第 2、4、6、8 号曾连载傅东华译的莫尔顿的以进化论观点写成的《文学的近代研究》中的两章,译者直接标其题为《文学进化论》。

③ R·韦勒克《批评的诸种概念》,第 47 页,四川文艺出版社,1988 年 1 月版。

④ 田汉《诗人与劳动问题》,《少年中国》1 卷 9 期。

⑤ 雁冰《为新文学研究者进一解》,《改造》3 卷 1 号。

⑥ 陈思和《中国文学发展中的现代主义——兼论现代意识与民族文化的融汇》,见于林秀清编《现代意识与民族文化》,复旦大学出版社,1987 年 11 月版。

田汉在《恶魔诗人波陀雷尔的百年祭》<sup>①</sup>中，把现代主义称为“恶魔主义”，并明确地宣称：“恶魔之可贵，贵在反叛。”周作人在译介波德莱尔的诗歌时，也更为强调诗歌所表现的思想内容方面，称波德莱尔写“灭的灵魂的真实经验，这便足以代表现代人的新的心情”。<sup>②</sup>他还认为，“他的貌似的颓废，实在只是猛烈的求生意志的表现，与东方式的泥醉的消遣生活绝不相同。所谓现代人的悲哀，便是这猛烈的求生意志与现在的不如意的生活的挣扎。”<sup>③</sup>不难看出，周作人之强调波德莱尔的“求生意志”一面，还有着相当实际的现实针对性。在这种意义上，我们可以说，西方现代主义文学主要以其反映的与时代切合的现代意识而吸引了新文学工作者的浓厚兴趣，而某些具体作家和具体技巧相比之下则处于次要地位。显然，对于刚打开国门的新文学工作者来说，任何西方文学思潮、流派、作家、技巧都是“新”的。

再次，现代主义对传统的文学革新精神，也与“五四”“文学革命”的要求有一致之处，因而，也在形式革新的层面上对新文学发生了重要的影响。“文学革命”的发起人胡适对形式革新的重要意义有相当深刻的理解。他曾经总结指出：

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。却不知道形式与内容有密切的关系。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是一种“诗体的大解

① 《少年中国》3卷4—5期。

② 《波特莱耳散文小诗》译者附记，《晨报副刊》1921年11月12日。

③ 周作人《三个文学家的纪念》，《晨报副刊》1921年11月14日。

放”。<sup>①</sup>

胡适 1910 年到 1917 年于美国留学期间,正值英美意象派运动兴起之时。意象派诗人反叛传统,大胆实验的艺术革新精神,似乎对胡适深有影响。他曾剪贴了“意象派”宣言在自己的留学日记上,并记下文字说:“此派所主张,与我所主张多相似之处。”<sup>②</sup>显然,“意象派”主张与胡适的“共鸣”之处正在于语言文体的革新指向上。

黄仲苏在《法国最近五十年来文学之趋势》<sup>③</sup>中介绍法国象征主义时指出,“象征派的作家引用种种比喻与象征,以间接表达思想,抒达情绪。他们以为全宇宙只是表现思想的种种形象,然而他们大概都厌恶人生的实际,相偕逃亡于空想之中,因此他们间接表示抽象思想的工具——文字,也有了革新的意义与价值。”这表明黄仲苏对象征主义感兴趣的重点也主要在于语言文字的革新方面。这是与“五四”“文学革命”以文学形式一方面为“契机”而引发整个文学革命乃至文化革命的特点相一致的。

## 二

然而,仿佛令人困惑不解的是,新文学对现代主义的理论译介的极大热情及由此表现出来的极高的期待视野却与新文学中现代主义创作的 actual 发生了严重的断裂。这正是李欧梵所困惑并试图探究的:“中国和欧洲几乎同时发生史无前例的文学革命,但双方由

① 胡适《谈新诗——八年来一件大事》,《星期评论》,1919年双十节纪念号。

② 《胡适留学日记》,第四册(1916年12月25日),第1071页—1073页,上海商务印书馆,1948年版。

③ 《创造周报》1924年1月,第37、38、39号连载。

革命所产生的艺术作品，却大异其趣。”<sup>①</sup>在他看来，“由1917年的文学革命，和1919年到1923年的五四运动，所产生的中国新文学，却与欧洲‘现代主义’前卫人士激进的潮流绝不相同……中国五四运动后十年所印证的，主要仍是欧洲19世纪文学遗产的广泛缩影。”的确，虽说现代主义与现实主义和浪漫主义都几乎同时从西方引进，且“五四”新文学作家对以“新浪漫主义”名目出现的现代主义还抱有更高的期待视野，然而，在新文学的第一个十年，我们不难发现，现代主义文学基本上只是依附于现实主义文学和浪漫主义文学而存在的。除了1925年以后仿佛一场寂寞朦胧的“微雨”在毁誉交加中降临诗坛的，初具流派、思潮性质的象征派诗以外，现代主义未能在创作中获得独立自足的存在。许多西方现代主义文学流派都如过眼烟云，稍纵即逝。就像鲁迅慨叹过的那样，“……新潮之进中国往往只有几个名词……喧嚷，一年半载终于火灭烟消，如什么罗曼主义、自然主义、表现主义、未来主义……仿佛都已过去了，其实又何尝出现。”<sup>②</sup>尽管现代主义文学的某些技巧手法始终在新文学中得到广泛的实验和运用，如胡适的某些诗歌创作以及他的“诗需用具体的作法”的主张与意象诗派的相近或偶合。象征作为手法在一部分初期白话诗中也常出现，如周作人的《小河》、沈尹默的《月夜》、刘复（刘半农）的《敲冰》、周无的《黄蜂儿》等。但总的来说，足以与现实主义文学和浪漫主义文学相抗衡的西方现代主义文学思潮形形色色的各个流派均未能在实际创作上结出新文学的果实——形成具有一定独立意义的现代主义的文学流派或思潮。

原因当然是复杂多样的，这里只能从某些特定的角度略述一

<sup>①</sup> 李欧梵《中国现代文学中的现代主义——文学史的研究兼比较》，见于《中西文学的徊想》，三联书店香港分店，1986年版。

<sup>②</sup> 鲁迅《〈现代新兴文学的诸问题〉小引》，见于《鲁迅全集》第十卷（《译文序跋集》），第291页，人民文学出版社，1981年版。

二。首先是文学的期待视野与社会的现实需求,知识分子的审美个性与时代启蒙精神等发生了严重的矛盾冲突。在“文学进化论”思想的支配下,“五四”新文学工作者把现代主义文学看做文学发展的最高阶段和必然趋势,断言新浪漫主义“能帮助新思潮”,“能引我们到正确人生观”,“今后的新文学该是新浪漫主义的文学”<sup>①</sup>。显然,现代主义文学所表现出来的强烈的现代意识(包括反传统、反现实的精神,文学革新意识,个性意识等)吸引了新文学工作者的目光,使他们产生了强烈的愿望:尽快把西方发生过的文艺思潮重演一遍后,赶上现代主义的“趟”,从而与世界文艺新潮并驾齐驱。这种愿望也表现并在一定程度上实现于“五四”时期的创作中。郑伯奇就曾以颇为自豪的口气回顾指出,“由《新青年》的白话文学运动到五卅事件,约略不过十年光景……回顾这短短十年间,中国文学的进展,我们可以看出,西欧二百年中的历史在这里很快地反复了一遍。”<sup>②</sup>

然而,“五四”一代作家又是社会使命感、启蒙意识极强的一群知识分子,他们听从时代的“将令”,“坚信整个社会都正在倾听他们的声音,他们的活动即使没有立竿见影的效果,至少也已经引起人们的重视。”<sup>③</sup>因而,尽管许多新文学作家在个人性格气质和审美情趣等感性层面上往往与现代主义这一来自异域的“世纪末”的果汁多有汲取、共鸣、契合:“向外,在摄取营养,向内,在挖掘自己的魂灵,要发见心里的眼睛和喉舌,来凝视这世界,将真和美唱给寂寞的人们。”<sup>④</sup>然而在自觉理性意识的层面上又主张“利用他(指

① 雁冰《为新文学研究者进一解》。

② 《中国新文学大系·小说三集·导言》,上海良友图书公司,1935年版。

③ B·S·麦克杜戈尔《中国新文学与“先锋派”文学理论》,见于《中西比较文学论集》,北京大学出版社1988年11月版。

④ 鲁迅《且界亭杂文二集·〈中国新文学大系〉小说二集序》。

文学艺术——引者)的力量来改良社会”<sup>①</sup>,主张“国民文学”或“国民诗歌”(如穆木天、王独清)<sup>②</sup>。而现代主义文学具有的无视读者、“不顾道德”的先锋性和非传达性特征,更与“启蒙”的时代使命和要求发生严重的矛盾和冲突,以至于许多人都把现代主义文学看成不切实际的贵族化的奢侈品。穆木天就曾经以非常沉痛的语气,反省自己一度倾心于象征主义诗歌是“盲目地,不顾社会地,步着法国文学的潮流往前走,结果到了象征圈里了……在1926年回国后,还是不要脸地在那里高蹈”。<sup>③</sup>显然,在创作的层面上,符合“五四”“狂飙突进”的时代精神的浪漫主义,更为切合时代的“启蒙”要求的现实主义,因为与当时的中国现实情境,“五四”一代知识分子的启蒙使命有更多的切合,也因有更多的人士提倡与实践而得到相对充分的发展。因而,在一定程度确如论者指出的:“新文学运动基本上不属于先锋派运动,中国的国情始终不利于这些怪异事物的生长。”<sup>④</sup>

此外,从文化传播的角度看,理论译介与创作实际是必然存在着“时差”的。这种“时差”也表现在中国新文学与西方文学在创作实际上的差异。B·S·麦克杜戈尔就曾指出:“不过从创作实际来看,中国文学比西方一般落后了二十年左右。”<sup>⑤</sup>郑敏则认为20世纪中国和美国的“两个现代主义诗歌的发展出现一峰的时差”,这“一峰”大约是十年左右<sup>⑥</sup>。显然,现代主义文学在译介(数量)

① 鲁迅《南腔北调集·我怎么做起小说来》,《鲁迅全集》第4卷,第511页。

② 参见穆木天《谭诗》,王独清《再谭诗》中有关试图调和“纯诗”追求和“国民文学”之矛盾的论述。

③ 穆木天《我的文艺生活》,《大众文艺》2卷第5、6期合刊。

④⑤ B·S·麦克杜戈尔《中国新文学与“先锋派”文学理论》,见于温儒敏编《中西比较文学论集》,北京大学出版社1988年11月版。

⑥ 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》,《国际诗坛》,1989年第8期。

上占主流,并不一定必然说明在创作上也占主流,更何况新文学工作者对现代主义某些派别的译介,甚至是持批判态度的。一般来说,文学思潮的发生发展有一个循序渐进,内部自我调节、自我扬弃的自然过程。西方的文学思潮的发生演变是如此,在中国,虽然是以一种时空压缩、频率加速的特殊方式走马灯式地进行,也必将基本遵循这种发展规律。如同西方现代主义的发展产生于浪漫主义的发展饱和之后,中国的现代主义文学也需要一个浪漫主义的铺垫阶段。从这个角度看,初期象征派的三个重要诗人穆木天、王独清、冯乃超都从崇尚浪漫主义和表现主义的创造社“出轨”,并在创作中表现出浪漫主义风格和象征主义色彩杂糅,既有“情”与“力”的追求,又有“音”与“色”的渲染与杂糅交错,就不是偶然的了。当然,更为重要的是,现代主义要真正在中国文化的土壤上生根、开花、结果,必然得经过一个文学接受和文化过滤的过程。而从根本上说,只有那些与深层民族文化心理及审美精神有一定“契合”的诗潮流派,才更易发生共鸣,更易生根、开花、结果,尤其是在中西两种文化刚刚发生撞击交汇,古老的中国大地上尚没有形成深厚的足以产生现代主义的文化土壤的早期。

象征主义诗潮在中国的命运正是此一道理的明证。

我们需要探究的问题是,对象征主义诗歌的译介为什么在现代主义的译介中占有重要地位并且惟独是它最先在创作上结出果实?它满足或遇合了“五四”新诗什么样的内在文化需求和诗美期待视野?

## 第二节 《少年中国》的象征主义译介与早期新诗的期待视野

—

我们不妨选择较具代表性的《少年中国》来“解剖麻雀”,并结

合“五四”以后新诗发展的实际情况，试图初步解答这些重要问题。

在“五四”新文化运动中，《少年中国》的创刊发行，标志着对外国诗歌译介的新阶段的开始，它的一个最重要的特色是：对法国象征主义诗的广泛而集中的译介。正如论者注意到的那样，“当时没有任何一家期刊能如《少年中国》那样给予法国诗歌，法国象征主义诗歌以极大的重视。”<sup>①</sup>而在我看来，《少年中国》不仅以对法国象征主义诗歌感兴趣为自己在文学译介上的重要特点，它还简直是对整个法兰西文化具有浓厚兴趣。它甚至出过一个惟一的以国家为主题的“法兰西”号，该号上所有文章，都事关法兰西文明。是法兰西民族与中华民族在某些文化气质和艺术情趣上的相近？是法兰西民族浪漫、活泼的天性和民主、自由的精神传统切合了当时的五四文化精神？此中的深层原因，尚有待更深入地探讨、此处不赘。

《少年中国》对法国象征主义诗的理论评介，主要体现在如下几篇文章中：

《近代法比六大诗人》（吴弱男女士，第1卷9期，诗学研究号，1920年3月15日）

《新罗曼主义及其他（复黄日葵兄一封长信）》（田汉，1卷12期，1920年6月15日）

《法兰西近世文学的趋势》（周无，2卷4期，法兰西号，1920年10月15日）

《法兰西诗之格律及其解放》（李璜，2卷12期，1921年6月15日）

《一八二零年以来法国抒情诗之一斑》（黄仲苏，3卷3期，1921年10月1日）

<sup>①</sup> 金丝燕《文学接受与文化过滤》，第127页，中国人民大学出版社，1994年5月版。

《恶魔诗人波陀雷尔的百年祭》(田汉,3卷4—5期,1921年11月1日—12月1日)

细读以上诸文,我们能总结出《少年中国》在法国象征主义译介及现代主义取向方面的如下几个特点:

第一,在法国象征主义诗的思想内容层面上,主要关注并特别强调象征主义诗人尤其是恶魔诗人波德莱尔的反抗性。

这显然是因为这种反抗性切合了“五四”反传统的文化精神的需求。田汉的《恶魔诗人波陀雷尔百年祭》是最有代表性的。田汉断言:“恶魔之可贵,贵在反叛……恶魔主义者之波陀雷尔公然扬‘反叛’之声,此波陀雷尔的恶魔主义之所以有生命也。”田汉还倡扬说,“我们不为艺术家则已,有志为艺术家,便不可不为大乘的艺术家。欲为大乘的艺术家,诚不可不借波陀雷尔的魔恶之剑,一斩心中的执着。”无疑,在田汉的心目中,波陀雷尔这一“近代的象征诗人鲜有不汲其流者”的“法国19世纪罗曼主义的殿将,象征主义的先锋”才是最值得效法的真艺术家。

第二,在诗歌艺术形式的层面上,格律的自由解放问题,成为法国象征主义诗歌吸引众多译介者的重心。

李璜在《法兰西诗之格律及其解放》中论及法国诗史与格律的关系,重点评述了从波德莱尔起到保尔·福尔的象征派诗歌。他对诗与格律关系的阐释入情入理,极富真知灼见。他指出:“诗的功用,最要是引动人的情感。这引动人的情感的能力,在诗里面,全靠字句的聪明与音韵的入神。两者均不可偏废;一偏废诗的功用就减少了。但是这字句的聪明与音韵的入神都与诗的格律没有多大关系,——有时或全无关系——所以俚歌俗唱自成天籁。……先有诗然后有格律,格律是为诗而创设,诗不是因格律而发生。照诗的历史看来,是从自由渐渐走入格律的范围,近世纪又渐渐从范围里解放出来。”他显然是从现代法兰西象征主义诗的兴起与格律的自由解放的关系为参照而得出这一见解的。他甚至不无

道理地把象征派诗人精神气质上的自由解放与格律的自由解放联系起来,认为“象征派的发起人波得乃尔(即波德莱尔——引者)、威尔乃伦(即魏尔伦——引者)”,“也就是因为他们两人的奇僻性情,法兰西诗的格律才大大解放”。

周无在文中概括了“法兰西近世文学”的趋势是“自由发展普遍共存”,特别赞赏法兰西文学“活泼”、“自由”的精神:“法兰西人富于情感、想象、思维,几种文学的底质,所以他们的文学,自来便现一种很活泼的现象。”

李思纯在文中以西方诗的形式问题作参照来反照中国新诗,提出自己的看法。他指出欧洲诗坛自来是“律文诗”与“非律文诗”(包括散文诗与自由诗)并存,根据这一现实,他认为美之意念本无一定,“有整齐的美,匀称的美。也有参差的美,零乱的美”。这显然是为自由体诗的“诗体革新”之目的。

第三,对法国象征主义诗的艺术特点已有了较深入的,基本接近其本质的认识。

吴弱男女士在《近代法比六大诗家》中说:“一时代的诗人文学家是一时代文学思想的鸣籁。时代不同,社会生活自然发生变动。那为一时代文学思想鸣籁的诗人文学家也自然要随着时代潮流应运而生。”在文章中,作者正是以“文学进化论”的思想揭示了法国象征诗出现的历史必然性。作者还介绍了法国象征主义诗人果尔蒙和瑞里埃,称果尔蒙为法国象征派诗歌的先觉。甚至还介绍了马拉美在巴黎举办象征主义文艺沙龙的情景。

周无(即周太玄)借对法国新古典主义者波隆(Alfred Poizat)的《象征主义》一书的介绍和评价,阐述了自己的看法,他对法国象征诗既有肯定也有批评:“象征主义的崛起,确是文学上最大的事件。它能够将文学的范围更张大。艺术的力量也加强。并且他心灵的引导,可以使读者感到最深的境界。他有时可以使自然界的事物,都能表现出意志来。于是微笑之中,便说明了人生的动态。

这都是象征主义的长处。但是他冥冥之中却含有一种不健康的根芽。因为他有时明明的倾向着神秘主义 Myoticisme, 叫人不知不觉中, 便有了迷离恍惚的幻想。”显然, 这里对象征主义诗歌的认识, 除了言其“说明人生的动态”以及对象征主义感觉着“不满足”的批评, 明显带有“五四”时代强调“为人生”的启蒙理想的印痕, 从而表现出“误读”的特点外, 其余的描述还是基本正确的。周无还在次年3月15日出版的《少年中国》2卷9期上发表了他翻译的魏尔伦的《秋歌》和《他哭泣在我心里》。在长达千余字的介绍中, 周无盛称魏尔伦为“法兰西近代一个最有价值的诗人”。

田汉在《新罗曼主义及其他》中对“新罗曼主义”(大致相当于现代主义, 而象征主义则最有代表性)的理解, 也可谓一语中的, 基本把握住了象征主义的要义。至于他言及的新旧罗曼主义的区别, 新罗曼主义的来源“系曾一度由自然主义受现实主义的洗礼”等多有含混不准确处, 这是早期译介者难免的。这里侧重于谈译介对象征主义诗歌艺术特点的把握, 其余方面不赘。在他看来, “新罗曼主义 Neo-Romanticism……其言神秘, 不酿于漠然的梦幻之中而发自痛切的怀疑思想, 因之对于现实, 不徒在举示他的外状, 而在以直觉 intuition, 暗示 suggestion, 象征 symbol 的妙用, 探出潜在于现实背后的 something(可以谓之为真生命, 或根本义)而表现之。”因而, “所谓新罗曼主义, 便是想要从眼睛里看得到物的世界, 去窥破眼睛看不到的灵的世界, 由感觉所能接的世界, 去探知超感觉的世界的一种努力。”在《恶魔诗人波陀雷尔的百年祭》中, 田汉还认为, 以波德莱尔为代表的象征主义文学的特点是“此派文学或谓之神经质的文学, 此派的文人大多神经敏锐, 官能纤细的人。同一音也, 在他们的耳中或异于常音。同一色也, 在他们的眼中, 或幻为他色”。此外, 田汉还在文中引了他翻译的波德莱尔的《交感》, 来解释声音、色彩在听、视觉官能之间的转换: “波陀雷尔尤以对于香味的敏感著名。他平时耽于苦痛和魔道的冥

想,苦闷之极,逃于酒色,酒色之极,逃于香味。遁至一切皆通过香味。”显然,田汉已经较为精到准确地把握住了象征主义诗歌重直觉、暗示、象征、通感等基本手法及探究梦幻和建构超感觉、超现实的艺术世界等特点。

## 二

文学影响和文学接受的发生离不开接受者的期待视野(Horizon of Expectations),即接受者在阅读之前就由文化传统、现实需求等多元因素综合作用下形成的思维定向或先在结构。按接受美学的理论,在阅读接受过程中,作品与读者的期待视野产生双向作用,这种双向作用使得阅读接受过程成为“一个相应的、不断建立和改变视野的过程,也决定着个别本文与形成流派的后继诸本文之间的关系。这一新的本文唤起了读者(听众)的期待视野和由前本文所形成的准则,而这一期待视野和这一准则则处在不断变化、修改、改变,甚至在生产之中”。<sup>①</sup>无疑,正是这种独特的期待视野,制约着阅读接受者的选择、理解、翻译、评介等文学接受行为。以《少年中国》为代表的“五四”时期对法国象征派诗所形成的,如以上所述的种种接受特点,从根本上说,都是跟时代文化的大文化环境,及具体的新诗创作的实际情况(新诗发展的内在的自律性和生命力以及自我纠偏自我调节的需求),诗人的“期待视野”等因素相关联的,而从根本上说,法国象征主义诗之在译介中占主导地位,并最后在创作中结出果实,又是因为法国象征主义诗歌的感性特征与民族审美传统的某种内在“契合”。

这里先从译介者对格律解放的注重来看。

<sup>①</sup> H·R 姚斯《走向接受美学》,见于《接受美学与接受理论》,第29页,辽宁人民出版社1987年9月版。

胡适曾说过,文学革新“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”。<sup>①</sup>

的确,对白话新诗来说,其所以能成立的关键,其产生的一个根本标志正是文体上的:语言介质上,从文言文到白话文;诗体格式上,从格律体到自由体。

正因如此,格律问题成为了当时白话新诗发展的一个最重要的问题。于是,对格律的打破,使自由体白话新诗独立,成为当时新诗人的一个重要的期待视野。从这个角度说,“五四”新诗人对法国象征诗格律解放问题的重视,无疑也是期望从异域为白话新诗寻找成立的依据的一种表现。

而这个问题在新诗发展历史中尤其具有深远意义的是,新诗的发展在冲破古典诗词的格律之后,面临着急迫而严峻的在艺术上进一步深化的内在要求。因为在当时特定的新诗早期发展阶段,除了语言、诗体等形式上的革新外,作为“新文艺的急先锋”<sup>②</sup>,“尝试”出来的白话新诗要极力证明其可能性,故而“注重的是‘白话’,而不是‘诗’,努力的是如何摆脱旧诗的藩篱,不是如何建设新诗的根基”,“新诗运动的起来,侧重白话一方面,而未曾注意到诗的艺术和原理一方面。”<sup>③</sup>因而,新文学的第一个十年,白话新诗自身发展面临的又一个严峻问题,是未能在诗艺诗美上站稳脚跟,尚未能写出大量充分体现白话新诗的优秀而足以与庞大的古典诗歌传统抗衡的作品。这正如周作人指出的,“诗的改造,到现在实在只能说到了一半,语体诗的真正长处,还不曾有人将它完全的表示出来,因此根基并不十分稳固。”<sup>④</sup>李思纯也正是从艺术的角度,怀疑新诗“已有代替旧诗的能力”。他指出:“我个人的意见,以为诗

① 胡适《谈新诗》,《胡适文存》。

②③ 俞平伯《社会上对新诗的各种心理观》。

④ 周作人《新诗》。

体革新的理由,不论何人也不能非议,但对于现今的所谓新诗艺术的方面尽有使我怀疑之点。质言之,我对于现在的新诗,很有不满的地方,怀疑它已有代替旧诗的能力。”他的“不满”有三点:一是太单调,二是太幼稚,三是太漠视音节。他的重心在于第一点,他所指的单调是指新诗只写景,少叙述,少微妙深刻的主题,少具有神秘意味的象征诗。

正是切合了新诗发展的这种自我纠偏、调节和深化的自律性的内在要求,法国前期象征主义诗歌进入了新诗人的期待视野。显而易见,前述译介者对法国象征主义诗歌艺术特点的认识都具有一定的现实针对性,都是有意无意,自觉或不自觉地把法国象征主义诗作为纠偏的“借镜”的。而且,客观上法国象征诗的感性特点,恰又与古典审美传统相切合,这不免使译介者和新诗人们备感到一种亲切。美国华裔批评家刘若愚就曾指出:“一些象征主义的诗人兼批评家,如波德莱尔、马拉美、兰波,表现出的观念有些像中国形而上的诗人兼批评家所持的观念,例如,波德莱尔的关于大地连同他的可见物都是一种‘上天的应照’的概念。”<sup>①</sup>的确,法国象征主义诗歌的一些重要的美学追求,如交感、暗示、象征等。在很大程度上恰好与民族古典诗歌的审美传统相“契合”。作为象征主义美学思想之核心的“契合”思想也与中国古典美学传统中“天人合一”、“神与物游”的哲学精神和思维方式不乏暗合之处,“象征”、“暗示”的诗思特点也与传统美学中“感物”、“体物”的思维方式有相近处。而且,法国象征派诗的这种因“象征”、“暗示”、“通感”等手法的使用而表现出来的朦胧含蓄的感性特点也正好切合了对初期白话诗过于理性所导致的弊病之反动的内在需求。

而“五四”退潮以后,约自20年代中期始,新诗坛因后力不济而呈现出一度消沉的局面,这种局面使得“五四”一代白话新诗的

<sup>①</sup> 《中国的文学理论》,第80页。

始作俑者不无痛苦，难以后继<sup>①</sup>，更诱发着稍晚于“五四”一代的新诗人们力图超越。一时之间，初期白话诗仿佛成为众矢之的，“始作俑者”胡适甚至被穆木天直斥为“中国的新诗的运动”的“最大的罪人”<sup>②</sup>，无疑，初期白话诗成了后继者必须超越的障碍和“靶子”。

从诗史上看，在白话新诗的早期阶段之后诗艺上的深化可以说是在两种向度上进行的。一是以主张诗歌的“本质的纯正，技巧的周密与格律的谨严”<sup>③</sup>的新月派诗人为代表，在外来借鉴上主要取向英美浪漫主义和古典主义诗歌；另一向度则以象征派诗为代表，主要取向 19 世纪中期以来的法国象征主义。这两者，就它们对诗艺的崇尚，“纯诗”的立场和一定程度的艺术本体论倾向等而言，不无相当的共性，可以说共同代表了新诗中“一股追求‘纯诗’的文艺思潮”的前身。而且，正是以“纯诗”的追求指向作为共同的基础，它们才可能后来形成被人称为“合流”<sup>④</sup>的 30 年代的“现代派”诗。然而，这两支诗歌流向在诗歌形式追求的指向上却迥然不同，从而构成了新诗形式追求和艺术深化的两支具有充足张力的不同指向。蓝棣之对新月派诗和象征派诗在形式追求上的不同取向有精到的论述，他认为李金发“不知道格律为何物”，穆木天、冯乃超的诗“是自由体”，他们虽然也讲“音乐美与形式美”，但与新月派的格律在骨子里完全不同：“音乐美、形式美与他们微妙的内

① 早期白话诗人刘半农曾经感叹新诗变动之快，“把我们这班当初努力于文艺革新的人，一挤挤成了三代以上的古人”。（《初期白话诗稿·序》）

② 穆木天《谭诗》。

③ 陈梦家《〈新月诗选〉序言》，新月书店，1931年9月版。

④ 卞之琳曾经指出，“30年代中期，民族危机和社会灾难日益深重，‘新月派’（从《新月》月刊得名，徐志摩与闻一多最初曾经是该刊的两个台柱）与‘现代派’合流了，见之于《新诗》杂志的出版……”（卞之琳《中国新诗的发展与来自西方的影响》，《中外文学研究参考》，1985年第1期。）蓝棣之也同意“合流”的说法（参见其《新月派与象征派、现代派——新诗从巴那斯主义到象征主义》，见于《正统的与异端的》，浙江文艺出版社，1988年8月版。）

心是二而一的东西,是他们情绪和心灵的形式。而新月派是带着脚镣跳舞。新月派的格律是要节制感性;而象征派的音乐美、形式美正是为了最充分表现飘忽不定的内心世界。”<sup>①</sup>在笔者看来,带有“唯美”倾向的“新月诗派”对诗美的崇尚与追求,也明显出于对初期白话诗“粗糙化”和散文化等倾向的纠偏与反动的意图,并取得了重要的成绩,从而代表了新诗发展在艺术上的一种重要的深化趋向。然而,但它对格律的过于强调,又不免使新诗从一个散文化、白话化的极端走向另一个极端。其诗歌格律实验在一定程度上又走进新的格律束缚的“一条甬道”。虽然,以李金发、穆木天等人为代表的初期象征派诗不可能在主观上有意对新月诗派的格律化探索有所纠偏。(新月派诗对格律的自觉探索要自20年代中后期才开始,与初期象征派兴起的时间大致相当,甚至稍靠后)但作为象征派诗之直接延续和深化的30年代的“现代派”诗则对新月派诗的格律化主张提出了相当自觉的反思,进行了卓有成效的纠偏,这正如后来施蛰存在30年代反思的那样,“胡适之先生的新诗运动,帮助我们打破了旧体诗的传统。但是,从胡适之先生一直到现在为止的新诗研究者却不自觉地堕落于西洋旧体诗的传统中,他们以为诗应该是有整齐的用韵法的,至少该有整齐的诗节。于是乎十四行诗、‘方块诗’,也还有人紧守规范填做着。这与填词有什么区别呢?”<sup>②</sup>杜衡讥之为:“一方面正努力从旧的圈套脱逃出来。而一方面又拼命把自己挤在新的圈套。”<sup>③</sup>郁达夫也讥笑这种“把中国古典的格律死则打破了之后,重新去弄些新的枷锁来带上,实无异于出了中国牢后,再去坐西牢。”<sup>④</sup>正是在这种思想的明

① 蓝棣之《新月派与象征派、现代派》。

② 施蛰存《又关于本刊的诗》,《现代》3卷5期。

③ 杜衡《望舒草·序》,现代书局,1933年8月版。

④ 郁达夫《谈诗》,《现代》8卷1期。

确指导下,30年代的《现代》杂志立场鲜明地提倡散文化的自由体和经过提炼的现代日常口语,并以自己出色的创作实绩使新诗真正在艺术上站稳了脚跟。

而在这个问题上,初期象征派诗人虽然在理论上并没有明确的宣言和提倡,但在实践上其实较之30年代“现代派”诗而领先了一步。如果说,李金发的诗在用语上还留有文白交杂的古典遗痕(李金发在诗歌观念、诗的“思维术”、甚至意象系统上,均是绝对西化的),而穆木天、王独清、冯乃超等则已经将口语化的诗歌语言运用得比较纯熟,不但全脱了初期白话诗的“旧词调”,而且也没有新月派的那种格律拘谨的自我束缚,从而初步呈现出较为本色自然的语言风格,诗歌语言的音节节奏与情绪节奏已把握的比较好。

因此,如果说李金发因为移植新的现代的审美观念乃至西方的意象符号系统而表现出食洋不化生涩难懂,穆木天等则因为融入了浪漫主义,增加了“民族彩色”,一定程度上完成了李金发未能实践的“惟每欲把两家所有,试为沟通,或即调和之意”的良好愿望。事实上,穆木天等的融合中西、古今的努力,将古典诗歌中某些较纯粹的诗歌与法国象征诗并举的做法,已经初步跨越了李金发式的生涩移植阶段,体现了相当的本土化特色,实际上开了30年代“现代派”诗“融古化欧”之艺术追求的先河。

显然,初期白话新诗的一个鲜明的特点是浓厚的理性色彩。此即朱自清指出的,“新诗的初期,说理是主调之一”<sup>①</sup>,而在表达上,则往往理胜于辞,意溢于言而寡淡无味。新诗人因为过于重说理,不屑于形式,在强调白话与文言的对立和散文化的方向上走过了头。俞平伯甚至言之凿凿地说,“我们就自认做的是散文,不是诗,也没甚要紧。”<sup>②</sup>

① 朱自清《新诗杂话·诗与哲理》。

② 俞平伯《诗的自由与普遍》,《新潮》3卷1号,1921年10月1日。

鉴于此,我们说“五四”早期白话新诗在总体文化风格上属于凸现理性的古典主义,似基本不错。周作人就认为“中国的文学革命是古典主义(不是拟古主义)的影响”,而他提出的“正当的道路”,虽说是“浪漫主义”,但他这里所说的浪漫主义明显接近现代主义,系属于“新浪漫主义”之类。因为他说,“凡诗差不多无不是浪漫主义的,而象征实在是其精意。这是外国的新潮流,同时也是中国的旧手法。”<sup>①</sup>

因而,如果说中国初期象征派诗之前的诗坛,“主要是新诗队伍同封建顽固派的争论”<sup>②</sup>,是以白话与文言、自由与格律为焦点的新与旧之争的话,那么可以说,在取得了新旧之争的根本的胜利之后,以初期象征派诗和“要把创格的新诗当一件认真事情做”<sup>③</sup>的“新月”诗派为代表,一支偏向自由体,一支偏向格律化实验,自然而然地开始进入到又一个新的发展阶段。于是,在这一发展阶段,恰如论者指出:

象征派诗人由于其对旧诗观、传统美学具解构力的诗歌观念和独特的诗歌创作,在中国新诗历史上造成相当的影响或震动。新诗因此进入第二期革命:语言、诗体革命之后的诗歌本身的革命。<sup>④</sup>

当然,我们还应该在此基础上算上“新月”诗派在新诗“第二期革命”中所起的作用。

① 周作人《〈扬鞭集〉序》,《语丝》第82期。

② 孙玉石《中国初期象征派诗研究》,第38页。

③ 徐志摩《诗刊弁言》,《晨报副刊·诗镌》1号,1926年4月1日。

④ 金丝燕《文学接受与文化过滤》,第172页。

### 第三节 “象征派”诗人群体的形成及思想特色

—

20年代中期出现的以李金发为代表的,在新诗史上通常被称为“象征派”或“初期象征派”的诗歌现象,我以为若是更为侧重于从诗歌思潮而非流派的意义上来概括则更为准确。究其实,文学思潮不同于文学流派,流派往往有较为明确自觉的理论主张(往往通过一个共同的同人性杂志为中心而表现出来),通常由一定数量的作家诗人的带有一定目的性和自觉性的共同活动而汇成一股带有普遍性的创作趋向。文学思潮对作家诗人的涵盖面更宽,它往往是适应时代和文学自身发展的需求而通过一定数量的、互相之间不一定有直接关系的作家诗人在创作中不约而同表现出来的普遍性倾向。

从象征派诗人的形成来看,这一群体的现实构成是较为驳杂的。执牛耳者李金发是身处于当时作为现代主义诗歌之中心的法国,直接吸收了异国的象征主义“熏香”而开始模仿和创作的;作为后期创造社成员的穆木天、冯乃超、王独清则是从日本先接受西方浪漫主义文艺思想的洗礼,大多有过若干初步成熟的浪漫主义风格诗的创作之后,然后从中“出轨”而逐渐向法国象征诗靠拢<sup>①</sup>。

<sup>①</sup> 穆木天和王独清都曾经回忆过自己创作经历中从“浪漫主义”转向“象征主义”的过程。穆木天说,“到日本后,即被捉入浪漫主义的空气了。但自己究竟不甘,并且也不能,在浪漫主义里讨生活。我于是盲目地,不顾社会地,步着法国文学的潮流往前走,结果,到了象征圈里了。Anatole France(现译法朗士,法国浪漫派作家——引者)的嗜读,象征派诗的爱好的,这是我在日本时的两个时代。就是在象征派诗歌的氛围包围中,我作了我那本‘旅心’。”(《我的文艺生活》,《大众文艺》2卷5、6期合刊,(转下页))

因而,按陶晶孙的说法,他们的“新罗曼主义是产生在日本,移植到中国”<sup>①</sup>的。其中王独清的经历又较特殊,他先到日本留学,1920年又到法国留学,其时,“法国的诗歌最先便成了我接触的对象。用一种的形势我去消化着拉马丁、谬塞、包特莱尔、魏尔冷等的艺术。”<sup>②</sup>显然,除了他早期接受影响的浪漫主义诗客观上与象征主义诗有着某些相通性和历史沿承性外,留学法国的经历显然是促成其创作转向的一个重要和直接的动因。比以上诗人辈分晚一些的诗人,如蓬子、胡也频、石民、侯汝华、沈从文以及林松青、张家骥、张载人、林英强<sup>③</sup>等青年诗作者,则没有过出国的经历,无从直接接受法国象征主义诗的影响,大多是间接地接受李金发诗的影响而创作象征派风格的诗的。<sup>①①②③</sup>

正如孙玉石指出的:“以李金发为代表的初期象征派诗,有一个特殊的现象,即他们并没有一个共同的诗歌创作阵地和统一的诗歌主张,而是在一种共同的艺术渊源影响之下产生的艺术潮流。他们创作风格情调上的接近,更多于理论主张上的相同。”<sup>④</sup>不妨说,初期象征派诗人的精神上的共通和联系,要远胜于此一群体在

---

①(接上页)1930年6月1日)王独清也回忆说,“沫若说我爱上了象征派表现法,要算是一种变更:因为我从前的诗作法全是 Byron(即拜伦——引者)式的,Hugo(即雨果——引者)式的,这话很不错。”(《再谭诗》)他又曾说,“我过去的倾向是经过浪漫谛克而转向狄卡丹(疑即 Decadent——颓废的中文音译)的,不消说我过去的生活多是浸在了浪漫与颓废的氛围里面。”(《创造社,我和它的始终与它的总帐》)

① 陶晶孙《创造社还有几个人》,见于《创造社资料(下)》,第789页,福建人民出版社1985年1月版。

② 王独清《我曾经怎样创作诗歌》,《如此》,1936年4月新钟书局初版。

③ 1933年,李金发在《序侯汝华的〈单峰驼〉》(载《橄榄》月刊第35期)中说:“回来中国七八年,比较差强人意的事,是渐渐发觉我的诗风,在贫瘠的文坛上生些小影响。福州的林松青,云南的张家骥、漓渚的张载人,梅县的林英强等君,都曾寄诗给我‘指正’的神交。现在又知道在穷乡僻壤中,还有一个同志(指侯汝华——引者),多么高兴啦!”

④ 孙玉石《初期象征派诗歌研究》,第206页,北京大学出版社,1983年8月版。

现实构成上的联系。因而,尽管这一诗歌现象在流派的意义上较弱,但作为一个具有自己鲜明独特性的诗歌潮流,是完全能够成立的。李金发甚至在事后表示当时未能与其他诗人加强联系,“以造成一次更有声色的运动”的遗憾:

两个诗集出版以后,在贫弱的文坛里,引起不少惊异,有的在称许,有的在摇头说看不懂,太过象征。创造社一派的人,则在讥笑。久而久之,象征派的作家亦多了,有戴望舒出的《望舒草》,听说很不错,可惜我始终没有读过。此外还有穆木天、王独清,当时亦发表不少作品,惜乎我们没有联络,没有互相标榜,否则还可以造成一次更有声色的运动。<sup>①</sup>

事实上,对这一诗歌潮流的认识,在当时许多敏锐的新诗研究者就已发现并有过不一定非常准确然已属难能可贵的概括。沈从文在1930年10月发表的《我们怎么样去读新诗》<sup>②</sup>中把新诗分成“尝试时期(民国六年到十年或十一年)”、“创作时期(民国十一年到十五年)”、“沉默时期(民国十五年到十九年)”三个时期,他把李金发以及于赓虞、冯至、韦丛芜等的创作定位在“第二期之第二段”(徐志摩、闻一多、朱湘等“新月派”诗人的创作则归为第一段)。他敏锐地发现了李金发与新月派诗人的不同,“第二期第一段几个作者,在作品中所显示的情绪的健康与技巧的完美,第二段几个作者是完全缺少的。然而那种诗人的忧郁气氛,颓废气氛,却也正是于赓虞、李金发等糅合在诗中有巧妙处置而又各不相同的特点!”更为耐人寻味的是沈从文对“第三期诗”的归纳:“第一段为胡也频、戴望舒、姚蓬子。第二段为石民,邵循美(即邵洵美——引者),刘宇。”沈从文这里归纳的六人,除刘宇因写诗不多,基本未入评论者

① 李金发《飘零闲笔》,第5—6页,侨联出版社,台北,1964年版。

② 《现代学生》创刊号

视野，邵洵美则一般被认为接受更多唯美主义的影响而未归入“象征派”诗人外，其余四位都可谓公认的象征诗派诗人。沈从文敏锐地直感到这一时期的诗人诗歌与李金发的关系：“六个人皆写爱情，在官能的爱上有所赞美，如胡也频的《也频诗选》、戴望舒的《我的记忆》，蓬子的《银铃》，邵循美的《花一般的罪恶》，皆与徐志摩风格各异，与郭沫若也完全两样。胡也频诗方法从李金发方面找到同感，较之李金发形式纯粹了一点……石民的《良夜与恶梦》，在李金发的比拟想象上，也有相近处……”因此，作者明确宣布：“石民的《良夜与恶梦》，胡也频的《也频诗选》，可以归为李金发一类。”

刘心在发表于1933年的《论侯汝华的诗》<sup>①</sup>中也写道：“经过民十六以后，直到民十九前后，诗又被不同的作者带进于磅礴的潮中。一方是因了革命文学的突起，而带来革命诗的勃兴，后期王独清、蒋光赤、殷夫为这方面的代表；另一方是象征派诗的蓬勃了，如李金发仿魏伦(Verlaine)、穆木天学拉佛格(Lafargue)，戴望舒的宗耶麦(Jammes)，梁宗岱的师哇莱荔(Paul Valry)、石民的爱波特莱尔(Baudelaire)等均为这一方面的代表。”

蒲风对“五四到现在的中国诗坛”各个诗潮诗派的概括更为详尽<sup>②</sup>。他特别注意到了“创造社最后送出的三位诗人”——穆木天、王独清、冯乃超，并指出：“他们都是受了法国诗人的影响的，说都是所谓象征派也无不可。”至于他在文末列表归纳新诗的各种流派时，其中对于“象征主义”诗派诗人的归纳，因为混同于“现代”派<sup>③</sup>而显得未免过宽。他例举的诗人有：王独清、穆木天、戴望舒、蓬子、施蛰存、冯乃超、梁宗岱、冯至等。

① 刘心《论侯汝华的诗》，《橄榄》月刊第34期。

② 蒲风《五四到现在的中国诗坛鸟瞰》，《诗歌季刊》1卷1—2期。

③ 蒲风在文中，把当时(指1931—1934年)的诗坛分为三大派：“新月派”、“现代派”、“新诗歌”派。他认为“现代”派是“象征主义和新感觉主义的混血儿”。在代表诗人上他举李金发、戴望舒为代表。

这样的归纳也许与作者注重 20 年代象征派诗与 30 年代“现代派”诗的承续性有关,然而一个明显的缺点是过于笼统,把不同时间段的诗人挤在一个平面上。比如,冯至 20 年代诗创作的风格与当时的象征派有明显不同,将之归为象征派极不恰当;而梁宗岱、戴望舒、施蛰存的诗歌创作,则主要在 30 年代初,且也较之初期象征派诗风而有自己独特的发展,戴望舒 20 年代《雨巷》时期的创作的确受到象征派的明显影响,“戴望舒在这时(指 30 年代初——引者)已经写出了他超于一般水平的象征主义诗歌的杰作了。”<sup>①</sup>而当时,不用说李金发的创作高峰已过,“象征派诗出风头的时代已过去,自己也没有以前写诗的兴趣了。”<sup>②</sup>就是王独清、穆木天、冯乃超等也早已开始转向,“象征诗派”可说已不复存在。

朱自清在带有总结性的《中国新文学大系·诗集·导言》中,更是“强立名目”,比较明确地主张:“这十年来诗坛就不妨分为三派:自由诗派、格律诗派、象征诗派。”并揭示了我国“象征诗派”与法国象征诗的师承关系。被朱自清归为“象征诗派”的诗人有李金发、王独清、穆木天、冯乃超、姚蓬子等。

从上述材料,我们至少应该承认:在 20 年代中期以后,诗坛上确实出现了一个独特而不容忽视和否认的诗歌新潮流,这是一种被人称为“空前的”,“中国‘新诗’中的‘新诗’”,它“为后来写诗的人开辟了一条新的路”。<sup>③</sup>这一诗歌潮流与从 19 世纪中后期到 20 世纪初期发生于西方的前期象征派诗歌有着较为直接的艺术师承与渊源关系,诗论界渐趋一致的对“象征诗派”或“象征派”诗的名目正是这种师承与渊源关系的一种明证。

象征派诗歌的形成与象征派诗人群体的出现是同一问题的两

① 孙玉石《初期象征派诗歌研究》,第 160 页。

② 李金发《异国情调·卷头语》。

③ 杨允达《李金发评传》,第 115 页,台北幼狮文化事业公司,1986 年版。

面,这应该是不言而喻的事实。而笔者在这里之所以特别强调象征派诗人群体,是基于对这一诗人群体的与众不同的独特性的认识与理解。在笔者看来,“艺术形式不仅仅是艺术形式”,象征派诗歌独特鲜明的现代主义取向及与自由诗派、格律诗派等差异很大的艺术追求,从诗人主体的角度说,都是与这一诗人群体独特的意识形态立场、现实态度、美学观、文艺思想等思想特征紧密相关联的。

## 二

从这一诗人群体的现实构成看,我们不难发现,初期象征派诗人群体主要由留法和留日两种留学生构成。

毋庸讳言,在现代文学史上,留学生构成了中国现代作家队伍极重要的一个主体组成部分,成为新文学运动的“前驱和中坚”。而中国留学生所留学的国度和地区(实则代表了接受的文化类型)的不同,则又多少影响到留学生作家的意识形态立场、文学观念和艺术旨趣等,从而形成为各有特色的留学生作家群。陈山把“五四”留学生作家群分为日俄、英美、法德三个小群体<sup>①</sup>。陈思和则区分了留学英美与留日留法两类<sup>②</sup>。陈思和指出:“一般留学英美的知识分子所受的西方文学影响,主要是启蒙主义、理性主义、人文主义以及比较高雅的现实主义,他们对资本主义民主政治抱有好感,喜欢讲究理性,讲究秩序,一般都瞧不起正在崛起的现代主义哲学和艺术。”“处于动荡生活之中的留日留法学生,由于对中国

<sup>①</sup> 陈山《前驱与中坚:“五四”时期的留学生作家群》,见于《在东西古今的碰撞中——对“五四”新文学的文化反思》,中国城市经济社会出版社,1989年4月版。

<sup>②</sup> 陈思和《中国文学发展中的现代主义》,见于《现代意识与民族文化》,复旦大学出版社,1987年11月版。

的封建传统与西方的资本主义抱有‘双重的失望’，他们对现代主义一般都比较容易接受。”

的确，就构成初期象征诗人群体的留日留法学生来看，他们与留学英美的学生在文化价值取向、主体文化性格类型特征诸方面均有较大的不同。比如，夏志清就曾谈到，“我们即使把自由派与激进派的纷争看做留美留英学生与留日学生的纷争也不为过……除了少数例子外，留法、留俄的学生以激进派的居多。”<sup>①</sup>这种不同具体到早期新诗中也表现为诗学观念、诗艺风格上的差异。举例来说，在经过“初期白话诗”的草创和蹒跚以及《女神》式的时代精神之喷涌之后，在相对平稳的诗坛格局中，占据主流地位的无疑是新月诗派的格律体诗，而新月诗派的诗人群体则不乏浓郁的英美古典主义和浪漫主义文化精神。闻一多、徐志摩等“新月”主将都留学英美，诗风上取法 18 世纪、19 世纪的浪漫主义，甚至维多利亚诗风，20 世纪新兴的现代主义诗潮则与之有着接受上的巨大时差及心态上的很大隔膜。新月派诗人群体秉承了讲究秩序、节制、理性的英国式绅士文化精神，成为“中国现代文化史上最典型的绅士文化群体”<sup>②</sup>，在意识形态立场上基本上主张渐变、改良，反对急风暴雨式的革命，呈现为一种温和保守的自由主义文化立场。从某种角度说，新月诗派的强调格律、秩序和节制，正是这种文化心态在具体诗歌艺术中的表现。

而初期象征派诗人群体则与此有明显不同。郑伯奇曾精到地分析过留日的创造社作家“倾向到浪漫主义”的思想、心态及根源：

第一，他们都是在外国住得很久，对于外国的（资本主义的）缺点和中国的（次殖民地的）伤痛都看得比较清楚；他们感受到两种痛苦。对于

① 夏志清《中国现代小说史》，友联出版社有限公司，1979 年版。

② 参见朱寿桐《新月派的绅士风情》，江苏文艺出版社，1995 年 9 月版。

现社会发生厌倦憎恶。而国内国外所加给他们的重重压迫只坚强了他们反抗的心情。第二,因为他们在国外住得很久,对于祖国便常生起一种怀乡病,而回国以后的种种失望,更使他们感到空虚。未回国以前,他们是悲哀怀念;既回国以后,他们又变成悲愤激越,便是这个道理。第三,因为他们在国外住得长久,当时外国流行的思想自然会影响到他们。哲学上,理知主义的破产;文学上,自然主义的失败,这也使他们走了反理知主义的浪漫主义道路上去。<sup>①</sup>

显然,这里所说的“反理知主义的浪漫主义”,其内涵与我们现在所说的象征主义文学思潮颇多相关叠合处。事实上,正是创造社的以浪漫主义为主导的创作倾向,促成(或者说是一种自然而然水到渠成的转化)了它向象征主义的演进。从浪漫主义内部脱胎生成的这一特点,也决定了中国初期象征主义诗歌创作上多元交杂,“往往兼有浪漫主义和象征主义两种倾向”的特点,因而“要在中国的这两个流派间划一条界线,也是很困难的”<sup>②</sup>。大体而言,构成初期象征派诗人群体的这些留日留法学生以出身于社会中下阶层居多,“他们留学时的经济来源仅靠有限的官费或朝不保夕的接济,切生感受到生计的压迫。在国外他们作为弱小民族的穷学生,受尽民族歧视;返国后他们又为生计到处奔波操劳,深感社会现实的黑暗与不合理,所以他们对于社会现实和统治者怀着强烈的逆反和抗拒心理,思想情绪极为激进,对社会新思潮新事物极其敏感,行为方式充满叛逆性。”<sup>③</sup>这种叛逆性包含了对艺术传统和社会现实及读者审美趣味等多方面的叛逆,并呈现出崇尚西方现代文明的鲜明文化价值取向。

① 郑伯奇《中国新文学大系·小说三集·导言》。

② 契尔卡斯基《论中国象征派》,《中国现代文学研究丛刊》1983年第2期。

③ 陈山《前驱与中坚:“五四”时期的留学生作家群》,载《在东西古今的碰撞中——对“五四”新文学的文化反思》,中国城市经济社会出版社,1989年4月版。

## 三

在初期象征派诗人群体中,李金发的西化色彩是颇为浓重的,这与他失望于本民族文化传统,醉心于西方文化的价值取向是轩轻不分的。显然,正是这种骨子里的“西化”倾向使得不但他的诗成为“对传统的最富于挑战性的叛离,同时又是中国现代诗歌发展中最大胆的创新”<sup>①</sup>,也使得他的所谓“余于他们的根本处,都不敢有所轻重,唯每欲把两家(指中西方——引者注)所有,试为沟通,或即调和之意”<sup>②</sup>的良好理想和愿望每每落空。

在他独力主办并实践其美学观念的《美育杂志》创刊号“编辑后的话”中,李金发写道:“我们所崇拜的是希腊文明,或即称之为 Neo Heldenisme。我们厌弃现世生活、经济、政治的纠纷,要把生活简单化,人类重复与自然接近。在爱伦比亚山上,赤足科头,轻歌曼午,或疏林斜晖中,一阙 harpe,看群鸦绕树啊,这是什么生涯啊!什么理想啊!同时我们崇尚享乐的人生,就是带奥奈萨斯(Dionysos)的创造了冲动的人生,在此乌烟瘴气中,过我们的艺术的生命。”在解释办刊的材料取舍时,他甚至说,“本刊的材料,自知是太侧重于欧美,但实系中国艺术太无精彩,丑的事物居多……”

这种反传统的态度在李金发的不少诗歌中都有表现。

在《屈原》一诗中,李金发毫不恭敬地称屈原为“老迈之狂士,/简单的心”。并流露了对屈原及其所代表的民族精神、生命力的怀疑和反思的精神意向:

---

① 林张明晖《中国现代诗歌导论》,转引自费正清主编《剑桥中华民国史》(第二部),第501页,上海人民出版社,1994年9月版。

② 《食客与凶年》自跋。

……

清泓之江汉，  
永因你老骨之填塞  
而阻住行人之大计。  
气息构成的长叹，  
永为民族幽晦之歌。  
汨罗之呜咽，  
终荡漾我生命之舟？

《我背负了……》把传统称为“祖宗之重负”，塑造了一个“背负了祖宗之重负，裹足远走”而寻找“我的生命”的“游行者”或“倦游者”的形象：“呵，简约之游行者，终倒睡路侧。/在永续之恶梦里流着汗，/向完全之‘不识’处飞腾，/如向空之金矢。//我在倦睡中，望见赭色之阳光，/远在海之绿处徘徊，如野鸥上下。”这一文学形象颇不乏李金发的自况意味，也可以说是中国现代文学中反复出现的一个母题意象——诸如戴望舒诗歌中的“寻梦者”（《寻梦者》）、鲁迅笔下的“过客”形象（《野草·过客》）。

《意识散漫的疑问》也质疑和反思传统，充满迷惘、困惑的气息：“一代之传统的，就如此么？/从那一个岁月，建立他们的事业？何以总是断续而短气的唱着。/啊，我能听，但终不能解啊。”

与此相应，李金发的现实态度是厌世的，“高蹈”的，是企图通过纯粹的、非功利的诗美的创造，是要“在乌烟瘴气中，过我们的艺术生命”。他还认为本来“现实中没有什么了不得的美，美是蕴藏在想象中、象征中、抽象的推敲中”。<sup>①</sup> 李金发笔下那些迷离恍惚、神秘欧化而令人费解的艺术世界，其实都与这个在他看来“乌烟瘴气”的现实世界相差很远，并在一定程度上构成了对抗的态势，就

<sup>①</sup> 李金发《序林英强的〈凄凉之诗〉》，《橄榄月刊》，第35期，1933年8月。

像李欧梵说的那样,李金发“发动了第二场‘解放’运动,至少暂时使中国现代诗摆脱了那种对自然和社会的迷恋和关切,因而才有可能走向艺术象征的那种超现实主义世界。他已接近于开创出一种新鲜、大胆的审美眼光——就像欧洲超现实主义艺术那样——使之成为反抗庸俗现状的一种艺术宣言”。<sup>①</sup>当然,与法国初期象征诗的带有神秘色彩和宗教意味的超验性特征相比,李金发笔下的“超现实”艺术世界有自己的特点。那么,他的“超现实”的艺术世界是如何建构的呢?在笔者看来,李金发的诗歌意象大多来自个人的经验和现实,一部分意象则是对法国象征诗的不加选择的全面移植,因而他的诗歌,超验性并不强,宗教感和神秘性则给人以附加的或硬性移植的感觉,未能使之与总体诗歌艺术境界融合起来,他的意象组接和意境营构,完全是极端个人化的,常常是深入到潜意识、非理性梦境、幻觉等领域,因而,他是凭着个人的“感觉敏锐”和“表现神经艺术的本色”<sup>②</sup>,营造了一个极度个人化的,“不顾道德”、无视读者的艺术世界。

后期“创造社”三诗人在诗歌中表现出来的比较一致的感伤、忧郁乃至颓废的情调和风格,从某个角度看也是对传统不满及传统崩溃后无所傍依的精神状态的一种表现。正如穆木天指出的,王独清的诗唱出的“两个主要动机”,“第一是对于过去的没落的贵族世界的凭吊,第二是对于现在的都市生活之颓废的享乐的陶醉与悲哀。”<sup>③</sup>王独清的《吊罗马》毋宁说是同病相怜地吊自己祖国的衰微,“他为罗马招魂,就是为他的长安招魂。”<sup>④</sup>“既然这儿象长安一样,陷入了衰颓,败倾,/既然这儿象长安一样,埋着旧时的文明,/我,我怎能不把我的热泪,我 nostalgia(英语,怀旧、乡愁之

① 《剑桥中华民国史》(第二部),第501页。

② 苏雪林《论李金发的诗》,《现代》3卷2期。

③④ 《王独清及其诗歌》,《现代》5卷1期。

意——引者)底热泪,/借用来,借用来尽性地洒,尽性地挥?”诗中写到:“哦哦,现代世界的人类是怎样堕落不振!/现代的罗马人呀,那里配作他们底子孙!”这里流露出初期象征派诗人普遍的厌世和逃避现实的倾向。

王独清在《我和魏尔伦》<sup>①</sup>的讲演中曾分析了法国象征派诗人思想上的矛盾:“一面在厌恶着他们所谓‘俗人’的有产阶级,一面却极端要避免所有实际的社会的斗争。这两重性的倾向使他们不能不沉溺到绝望中去,而胡乱地用病态的享乐以麻醉自己。”

这在一定程度上也不妨视作王独清的自况(至少有极大的共鸣在里头),颇能说明他自己的现实态度和某些思想矛盾。虽然王独清自述在“五四”运动时期,“我几乎把我整个的时间都用去参加实际的运动”<sup>②</sup>,且在初期的象征派诗创作之后,转而对社会的改革理想趋于激进,转而提倡“大众诗”<sup>③</sup>。但这种逃避现实的人生态度则是根子里的。且不谈他后来为人所诟病的“托派”经历,在大革命时期鲁迅对他的一针见血的尖锐批评也足可窥豹一斑。鲁迅指出:“这边也禁,那边也禁的王独清的从上海租界里遥望广州暴动的诗,‘Pong Pong Pong’铅字逐渐大了起来,只在说明他曾为电影的字幕和上海的酱园招牌所感动,有模仿勃洛克的《十二个》之志而无其力和才。”<sup>④</sup>在这里,鲁迅批评了激进的小资产阶级知识分子空谈“革命”,但却惧怕和逃避真正的“老老实实的‘革命’”的乌托邦的理想和心态。事实上,初期象征派诗强烈的“感性”追求特征(对通感手法、对诗歌的“情”、“力”、“音”、“色”的沉醉),其深层思想根源均在于逃避“高蹈”的现实态度。也就是说,

① 《我和魏尔伦》,《如此》,1936年4月新钟书局初版。

② 《我的文学生活的回顾》,《独清自选集》,华东图书公司,1933年版。

③ 参见《王独清先生来信》,《诗歌月报》创刊号(1934年4月)。

④ 鲁迅《三闲集·现今的新文学的概观》。

在初期象征派诗人那里，“形式不仅仅是形式”，而是“有意味的形式”。正如王独清所说，象征派诗人“因为要达到和现实不发生关系的眼光，诗人们遂尽可能地去探求纤细的感觉所能把握的东西。但是这样的感觉中最容易被解作和现实隔离而又很方便适用于诗歌中的是色彩感觉和音乐感觉，于是，诗人们遂倡言要注重色彩和音乐”。<sup>①</sup>

#### 四

综上所述的初期象征派诗人群体所具有的反传统的、厌世“高蹈”、逃避现实的思想特征，表现在文艺思想上则必然是在真、善、美这文艺价值的三角构架上向美一侧的绝对倾斜，从而导致了这一群体一定程度上“艺术至上”的审美价值取向。

在李金发看来，“诗人能歌人，咏人，但所言不一定是真理，也许是偏执与歪曲。我平日作诗不曾存在寻求或表现真理的观念，只当它是一种抒情的推敲，字句的玩艺儿。”<sup>②</sup>可以说，对传统的真理性力量的信仰和对传统的善行力量的信仰，都在他们的信念中形成了“双重的失落”，因而，对艺术的美的力量的价值取向就似乎是惟一可能的选择了。他们把艺术看做安顿灵魂的惟一避难所和栖息地，要在艺术中“给自己创造一个神秘的境界，一个生命的彼岸，去到那里去寻求灵魂的安息的”。<sup>③</sup> 正如李金发主张的“艺术上惟一的目的就是创造美；艺术家惟一的工作，就是忠实地表现自己的世界，所以他的美的世界，是创造在艺术上，不是建设在社会

① 《我和魏尔伦》，《如此》，1936年4月新钟书局初版。

② 李金发《诗问答》，《文艺画报》1卷3号。

③ 穆木天《什么是象征主义》

上”。<sup>①</sup>这种带有乌托邦性质的艺术理想相应地形成了他们的带有“先锋性”的读者观和对文学艺术的近乎贵族化的理想，这与“五四”“启蒙文学”传统与“平民文学”精神形成了一定的逆反和疏离，代表了“五四”落潮新文化的分化之后悄悄崛起的一股追求“纯诗”，崇尚“唯美”的文艺潮流。李金发认为，“诗是文字经过锻炼后的结晶体，又是个人精神与心灵的精华，多少是带着贵族气息的。故一个诗人的诗，不一定人人看了能懂，才是好诗，或者只有一部分人，或有相当训练的人才能领略其好处。”<sup>②</sup>“诗人之所想象超人一等而为普通人不能追踪，于是诗人虽为人所不谅解。”<sup>③</sup>王独清则认为：“不但诗是最忌说明，诗人也最忌求人了解！求人了解的诗人，只是一种迎合妇孺的卖唱者，不能算是纯粹的诗人！若果诗人的诗篇引动了民众底鼓掌，那只是民众偶然能相当的了解诗人底诗篇，却不是诗人故意求民众了解。”<sup>④</sup>

与此相应，他们对作为创作主体的诗人或艺术家也自视甚高，李金发在《微雨》导言中说：“虽不说作诗是无上事业，但至少是不易的功夫，像我这样的人或竟不配做诗！”在表面的自谦背后，实际上流露的更是自矜与自持。李金发在《科学与美》<sup>⑤</sup>中赞成居友关于艺术的本质是“贵族的”观点，认为“艺术之存在与否，全以天才为依归”，而天才必然是少数的，如果艺术家“要想法使一切人都高兴，那只有成为平庸了”，“越是平庸，越使人了解，这是成为通例。天才起初只有几个人了解，是于他亦就够了。”王独清更是强调诗人区别于常人之处：“一个诗人应该有一种异于常人 Geout；常人认为‘静’的，诗人可以看出动来；常人认为‘朦胧’的，诗人可以看

① 李金发《烈火》，《美育杂志》创刊号。

② 李金发《卢森著“疗”序》。

③ 李金发《科学与美》，《美育杂志》第3期。

④ 王独清《再谭诗》。

⑤ 《美育杂志》第3期。

出‘明了’来。这样以异于常人的趣味制出的诗，才是‘纯粹的诗’。Baudelaire 底精神，我以为便是真正诗人底精神。”<sup>①</sup>

当然，初期象征派诗人的这种“艺术至上”倾向与西方唯美主义的“为艺术而艺术”倾向又有根本的差异。在“启蒙”主义占主导思想潮流的新文学运动中，纯粹的“为美而美”、“为艺术而艺术”总是要大打“折扣”的。就初期象征派诗人来说，在他们强调艺术，审美的背后，仍然是隐有所求的。此正如李欧梵在谈及这一问题时主张的，“中国作家的‘先锋’感，虽然源于对传统的艺术反叛，却仍然局限于‘生活’的范围。换言之，他们对当代现实的愤怒，失望和憎恨的情绪促使他们采取反叛立场，但这一立场是植根于社会政治的连结关系之中。”<sup>②</sup>这是与西方现代主义很重要的一点不同。穆木天、王独清在较有系统性地阐述自己的象征主义诗学观念，提倡“纯粹诗歌”的《谭诗》、《再谭诗》两篇文章中，均留下了“国民文学”的“尾巴”。他们总要明显有些矛盾地在文章快结束时讲一下他们也信奉“国民文学”，煞费苦心地要把“纯粹诗歌”与“国民文学”作点多少有些不自然的调和与折衷。这深刻地表现出穆木天们所谓“艺术至上”理想的非彻底性。李金发更是尊崇蔡元培（他与蔡元培交往甚深、过从甚密，曾经为蔡元培塑过塑像、当过秘书，请蔡元培为他的两本书题写书名）并接受和实践蔡的“美育”思想。李金发在《美育杂志》创刊号《编辑后的话》中明确谈到了自己的办刊宗旨：“这个杂志，吾绝不敢希望在吾国文化上，有什么影响；亦不敢望美育将会代替宗教。但若读者读了，能觉到人生尚到处是美，尚有一息可以留恋，而来同我们共同研究，则是欣幸的。”显而易见，这里的“不敢希望”正是一种殷切的希望。李金发甚至从民族、国家的高度来看待“美育思想”，他认为，一个民族的文明与野

① 王独清《再谭诗》。

② 李欧梵《寻求现代性》，《文艺报》1989年4月29日。

蛮，“可以凭其民族审美性之高下来评判”，依此标准，“国人之生活”则是“丑态百出，有足令人骇异者”，因此，从事艺术工作的人，应“设法更正之，方算为人的生活，才好齿于文明民族之列”。<sup>①</sup>他反复强调我们这个民族“太少审美性”，“这个社会若不‘美育’之，是罕有文明可言的”。<sup>②</sup>综上所述，李金发创办《美育杂志》的宗旨正在于通过艺术和审美陶冶国人的性情，提高国人生活的审美性，从而使中国民族无愧地立于世界文明民族之列。

陈思和曾指出：“五四新文学曾形成两个传统，一是启蒙的文学，即以文学创作作为传播新思想改造旧社会的手段，提倡为人生和为大众的文学……另一是文学的启蒙，即从新的审美形式和审美内容来提高民族的审美品格，正如文艺复兴是从在古希腊的雕塑中重新发现了人体的美，进而认识了人的价值一样，文学的启蒙是一种在美学意义上的‘人的文学’。”<sup>③</sup>在笔者看来，在“五四”落潮，新文化阵营分化的态势中，初期象征派诗歌这一股追求“纯诗”的潮流大体上是从属于“文学的启蒙”这一支流向的，其“艺术至上”的追求和理想，正是在一个独特向度上体现了“五四”启蒙精神的延续和深化，并初步呈现出与主流诗歌的疏离的趋势。

#### 第四节 现代主义诗学思想的初步形成

在前一节侧重于阐释初期象征派诗人的社会思想、意识形态特征及文艺思想的基础上，这一节将具体落实在诗学、诗艺的层面上，探讨初期象征派诗在理论及创作两方面表现出来的现代主义

① 李金发《少生活的美性之中国人》，1926年7月6日《世界日报副刊》，1卷6号。

② 李金发《中国宝贝》，《美育杂志》1期。

③ 陈思和《七十年外来思想通论》，见于《鸡鸣风雨》，学林出版社，1994年12月版。

诗学思想。毕竟,任何社会思想、意识形态特征(更不用说文艺思想)都是要通过诗人主体的诗歌创作活动,外化为作为本体的诗歌而表现出来的。

鉴于此,探源索微,既充分考虑到法国前期象征主义诗歌对于初期象征派诗学思想的渊源性,又绝对面对现实,尊重其本土性的变异,顾及中国古典诗学的潜在背景,比较异同而总结其中演替、嬗变之规律,当是有意义且是符合实际的。正如李欧梵在论及文学史的比较研究时指出的,对于李金发等的“中国现代诗歌的‘现代化’实验”,“在这方面,欧洲的影响更为直接和有效。而两者之间的一致(以及不一致)也许能对比较研究提供更有意义的线索”。<sup>①</sup>

结合初期象征派诗人的理论及创作,我们不难发现,他们已初步形成并实践了自己的涉及超验本体论、形式技巧论、诗人主体论、作品本体论、读者论等诸多层面的诗学思想。

—

初期象征派诗在关涉诗人与现实存在,即诗之存在的本体依据的问题上,及诗人在现象世界和本体超验世界间的位置等问题上,借鉴或移植法国前期象征主义的理论,并多有自己的思考和理解。

他们关于“契合”与“象征”的诗学思想,最能体现这类思考。

穆木天最早把现在通译的“契合”译为“对应”。自然,无论“对应”、“契合”或“应合”,都是源于波特莱尔的那首著名的“带来了现代美学的福音”(梁宗岱语)的诗的标题,即 Correspondance。值得注意的是,穆木天是在试图调和“纯粹诗歌”的追求与“国民文学”或“国民诗歌”的矛盾时讲到“对应”的。他说:“国民的生命与个人

<sup>①</sup> 李欧梵《普实克中国现代文学论文集》前言,湖南文艺出版社,1987年8月版。

的生命不作交响 (correspondance), 两者都不能存在, 而作交响时, 二者都存在。”这里所用的“交响”似乎离波特莱尔的原意较远, 只是作为一般的含有“共鸣”、“对应”、“互渗”等意思的动词使用。而且, 穆木天似乎为了调和“纯粹的诗”与“国民文学”的矛盾, 有意将“契合”或“对应”思想为我所用, 甚至将“国民文学”先验化: “国民文学是交响的一形式。人们不达到内生命的最深的领域没有国民意识。对于浅薄的人国民文学的字样不适用。国民的历史能为我们暗示最大的世界, 先验的世界……”接下去的一段论述似乎离原义切近了一步: “故园的荒丘我们要表现他, 因为他是美的, 因为他与我们作了交响 (Correspondance), 故才是美的。因为故园的荒丘的振律, 震动的在我们的神经上, 启示我们新的世界; 但灵魂不与他交响的人们感不出他的美来。”<sup>①</sup>这显然留有浓厚的“泛神论”和浪漫主义表现论的色彩。

与原发性的波德莱尔的“契合”思想相比, 穆木天继承了法国前期象征派诗歌的注重官感效果, 打通五官感受等“感性”追求的特点, 主要是在技巧与审美原则的层面上来接受的, 至于“对应”论的本体性内涵, 它之作为象征主义之核心的对超验本体的追求, 则被忽略了。原来的超验意味有明显减弱, 穆木天们似乎仅仅接受了契合的复杂内涵的某几个层面, 比如他强调并注重人的心灵感官与“故园荒丘”, “北国的雪的平原”, “南国的光的情调”的“对应”, 然而, 对“契合”的最深层次的内涵如“只在另一个世界是真实的东西”, “在地上获得被揭示出来的天堂”等意味则有意无意地被忽略了。而他对“国民文学”的强调, 试图在象征主义理论中找到国民文学存在的理由, 更是一种南辕北辙之举, 无疑阻隔了这种更为原生态的追求。

的确, 从初期象征派诗人的诗创作来看, 他们的诗的法国前期

<sup>①</sup> 穆木天《谭诗》。

象征主义式的超验性是极为薄弱的。其最大特点是对感性的强调,即侧重于表现与感官有直接联系的直觉、印象、朦胧的感受等。穆木天的《薄光》一诗就很有代表性。这首诗歌写到:

……黄光弥溢了莽莽的平原,禹域的茫茫,  
黄光嗅起了无限的白亮,希望的忧伤;  
澹淡的消散,酸酸的,涌起了冷的油煎的心肠。  
啊!愿不愿永远捉住!永远捉不住的,淡淡的黄光!  
来!走到那荒凉的原上,  
看那不住散灭的无限的永久的黄光  
捉住,捉住,捉住,捉住,无限的黄光。  
啊,我们共他一同消灭罢?永久的黄光。

在这首诗中,印象与情感交错,并置,以一条明显的情绪之线的断续起伏,串起作者“薄光”似的纤纤感觉和印象,内容淡薄但却反复渲染出一种浓郁的情绪感受氛围。这是对法国象征主义诗歌重要艺术特点的把握,这也正是法国象征主义与中国“感物”、“物化”的艺术感知方式,“神与物游”的美学传统相契合之处。

因此,从根本上说,象征派诗人对“契合”这一诗学思想的接受是经过了为自己的为我所用式的过滤的,而一旦过滤掉“契合”的那一层超验性和形而上的色彩,“契合”的思想内涵就与中国传统美学思想极为相近了。

## 二

威尔逊在概括象征主义的核心性观念时曾指出:“去暗示事物

而不是清楚地陈述它们乃是象征主义最重要的目标之一”<sup>①</sup>，这必然引申出象征主义诗歌“朦胧”的诗美境界或诗美原则。因为，“诗人的任务就是去发现创造那惟一能够表现他的个性和情绪的特殊语言。这样一种语言必须使用象征。这种象征是特殊的，多变的，因而不可能经由直接的陈述和描绘来表现，而只能通过一系列的语词和形象暗示给读者”。<sup>②</sup>

“五四”以后的中国新诗界，与那个崇尚说理的“启蒙”时代相应，占主流的是奉行“明白清楚”主义和“作诗须得如作文”原则的“胡适之体”。周作人曾尖锐地批评当时白话新诗的弊病是，“一切作品都像是一个玻璃球，晶莹透澈得太厉害了，没有一点儿朦胧，因此也似乎缺少了一种余香与回味。”<sup>③</sup>而李金发的诗歌一出，方始如一匹黑马扰乱了“明白清楚”的早期新诗坛。毋庸讳言，李金发诗歌最引人注目，招人非议，毁誉不一的正是他的“行文朦胧恍惚骤难了解”<sup>④</sup>。初期白话新诗的始作俑者胡适甚至贬之为“猜不透的笨谜”<sup>⑤</sup>——从中不难见出二者在诗歌观念上的南辕北辙！

而对于李金发以及穆木天、王独清、冯乃超们来说，与其说是“朦胧”，勿宁说是他们自觉意识到的一种艺术追求。这无疑也是初期象征诗派引发的一场“现代美学革命”的重要表征。

李金发是从“艺术之本原”的高度来看待“朦胧”这一美学范畴的。在题为《艺术之本原与其命运》中，他说：

诗意的想象，似乎需要一些迷信于其中，如此它不宜于用冷酷的理性去解释其现象，以一些愚蒙朦胧，不显地尽情去描写事物的周围……

① 威尔逊《阿克的城堡》第 21 页，纽约，1959 年版。

② 威尔逊《阿克的城堡》第 221 页，纽约，1959 年版。

③ 周作人《〈扬鞭集〉序》。

④ 苏雪林《论李金发的诗》，《现代》3 卷 2 期。

⑤ 胡适《谈谈“胡适之体”的诗》，《自由评论》1936 年第 12 期。

夜间的无尽之美,是在其能将万物仅显露一半,贝多芬及全德国人所歌咏之月夜,是在万物都变了原形,即最平淡之曲径,亦充满这诗意,所有看不清的万物之轮廓,恰造成一种柔弱的美,因为阴影是万物的装束。月亮的光辉,好象特用来把万物摇荡于透明的轻云中,这个轻云,就是诗人眼中所常有,他并从此云去观察大自然,解散之你便使其好梦逃遁,反之,则完成其神怪之梦及美也。<sup>①</sup>

于是,李金发一反“五四”新诗运动以来以白描和直说为特征的诗风,侧重于表现自己的主观感受和内在情绪波动,而且在诗中丰富奇特的意象,通过“没有寻常的章法”组构成朦胧的象征性意境,从而暗示或表现出他的独特的观念和情绪。正如论者指出,“他只是操着象征派的调子,在神秘朦胧中歌唱他自己的休戚和欢乐,歌唱他‘对于生命欲揶揄的神秘,及悲哀的美丽’。用他全部的心血去创造他的虚无缥缈的‘美的世界’。”<sup>②</sup>

李金发诗歌的“朦胧”或“晦涩”,有时与他对西方式神秘的“异国情调”的生吞活剥式的移植有关,正如有论者指出的,“李金发诗的神秘性源自波德莱尔的苦行和净化”<sup>③</sup>,“他的‘晦涩’则与‘对波德莱尔诗歌形象、词汇的借用,线型思维的断裂有关。”<sup>④</sup>当然,李金发对“朦胧”的追求有时显得过于刻意而走过了头。其诗有时往往省略过多,隐得太多,某些意象又太私人化或西化,还不时夹有句法上的不甚和谐的古今、中西杂糅……这些情况导致时人及后人对之“朦胧”、“晦涩”的批评,当是自然而然的。

穆木天与王独清对“朦胧”的思考则更进了一步,显得更为理论化和系统性一些。他们的诗歌创作则基本走出了李金发的过于

① 《美育杂志》1929年10月第3期。

② 孙玉石《中国初期象征派诗歌研究》,第74—75页。

③ 金丝燕《文学接受与文化过滤》,第264页。

④ 同上书,第265页。

朦胧晦涩的迷雾,在一定程度上注意了“我们主张的民族色彩”,直觉到西方象征主义诗歌与中国古典诗歌及民族审美传统的某些契合(比如,在《谭诗》中,穆木天谈及诗的“统一性”和“纯粹性”时,竟用杜牧的诗和李白的“诗的世界”作例来说明)。他们之对“朦胧”的说法及实践,除了让我们想起法国象征主义的“纯诗”范畴外,还常常让我们想起中国古典诗歌的“含蓄”风格。他们之对“朦胧”的提倡与实践都可以说是出于对当时诗坛明白清楚,“写诗如说话,作诗如作文”等倾向的强烈不满而有意识地进行反拨的结果。

王独清正是出于对“中国现代文坛审美薄弱和创作粗糙的弊病”<sup>①</sup>而提倡“纯诗”,而同意穆木天主张的“诗的形式力求复杂”<sup>②</sup>的说的,而对“纯诗”的提倡及诗形复杂的要求都直接或间接地与诗的“朦胧”的审美境界有关。

穆木天曾尖锐地反思到:“中国的新诗的运动,我以为胡适是最大的罪人。胡适说:作诗须得如作文,那是他的大错。所以他的影响给中国造成一种 Prose in Verse 一派的东西。他给散文的思想穿上了韵文的衣裳,结果产生了如红的花黄的花多么好看呀一类不伦不类的东西。”<sup>③</sup>

因而,穆木天主张“诗不是象化学的  $H_2 + O = H_2O$  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。诗得有一种 Magical Power(英语,魔力的意思——引者)。”<sup>④</sup>显然,朦胧的诗境正具有这样一种艺术的魔力。穆木天的《雨丝》在“朦胧”的意境的营造上堪称代表:

……一缕一屡的心思  
织进了纤纤的条条的雨丝

① 王独清《再谭诗》。

②③④ 穆木天《谭诗》。

织进了淅淅的朦胧

织进了微动微动微动线线的烟丝

……

织进了烟雾笼着的池塘

织进了睡莲丝上一凝一凝的飘零的烟网

织进了无限的呆梦水里的空想

织进了先年故事不知哪里渺渺茫茫

织进了遥不见的山颠

织进了风声雨声打打在闻那里的林间

织进了永久的回旋寂动寂动远远的河湾

织进了不知是云是水是空是实永远的天边

……

无限的雨丝

无限的心丝

朦胧朦胧朦胧朦胧朦胧

纤纤的织进在无限朦胧间

……

他的另一代表作《苍白的钟声》也调用各种诗歌手段(特别是用独特的“断句”的诗语排列,模拟钟声的悠扬播散和断断续续)反复渲染“朦胧”的意趣和氛围:“苍白的钟声衰腐的朦胧/疏散玲珑荒凉的朦朦的谷中……”

与诗歌相应,仿佛是对自己作品的一种概括,他在文章中诗意化地表述的艺术境界就正是一种朦胧恍惚、音色交织、可感而迷人的艺术境界:

在人们神经上震动的可见而不可见可感而不可感的旋律的波,浓雾中若听见若听不见的远远的声音,夕暮里若飘动若不动的淡淡光线,若讲出若讲不出的情肠……

至于营造朦胧情境的途径,穆木天们也总结出了几条,首先是

暗示手法的使用,就是要“用有限的字句启示出无限的世界”,用“大的暗示能”,表现诗人主体“潜在意识的世界”,这显然也是一种象征的表现手法。其次是在诗歌语言和形式中对音乐性的强调和营造。穆木天主张“诗要兼造形与音乐之美”,王独清在此问题上也有相近的主张,他声称:“我很想学法国象征派诗人,把‘色’(Couleur)与‘音’(Musique)放在文字中,使语言完全受我们的操纵。”“这种‘色’‘音’感觉的交错,在心理上叫做‘色的听觉’;在艺术方面,即是所谓‘音画’”,“我们应该努力要求这类最高的艺术;我们应该要求如伯奇所说的‘水晶珠滚在白玉盘上’的诗篇。”<sup>①</sup>再次,“叠字叠句”也是重要的一条途径,在他们的诗中有着广泛的实践运用。王独清曾专门谈及“叠字叠句”的艺术:“我近来作诗,很爱用叠字叠句,我觉得这是一种感情激动时心脏震动的艺术,并是一种刺激读者,使读者神经发生震动的艺术。”<sup>②</sup>如冯乃超的《梦》:

不要点灯 要是它底 玫瑰色的软影 映照到四隅的幽阴  
淡抹的哀悲 潜形在丹波继起的 湖水的夜心

不要点灯 要是它底 紫罗兰的浮光 流到记忆的古渡头  
熏微的梦幻 飘零在空疏寥寂的 落叶深秋

不要点灯 要是它底 Marjoram 的弱光 灌溉到黄泉的脚跟  
假寐的沉默 消沉在黑暗摺叠的天空底夜痕

.....

在这里,叠字叠句及复沓手法的使用,营造了诗歌极强音乐感。作者以“玫瑰色”形容“软影”,以“紫罗兰”形容“浮光”,以

①② 王独清《再谭诗——寄给木天伯奇》。

Marjoram(英语,汉译为茉沃刺那,为一种唇形科薄荷植物)形容“弱光”,恰到好处地发挥了语言的表现色彩的功能,仿佛玫瑰、紫罗兰和茉沃刺那的香味与光影都交错在一起,充分表现了“音”、“色”感觉交错所达到的迷离恍惚的艺术效果。

值得注意的是初期象征诗“朦胧”情境的鲜明感性特征。这种鲜明的感性特征既不同于初期白话诗说理欲望过强而导致的浓厚的理性色彩,又与三四十年代现代派诗由于“知性”因素的加入而凸现的“晦涩”诗风很不相同。显然,初期象征诗对人的主体意识世界的开掘,基本集中在感官的层面上,不妨说,初期象征诗对初期白话诗的反拨,正是通过感性对理性的反动而实行的。无论是李金发的“表现神经艺术的本色”<sup>①</sup>,穆木天的“托情于幽微远渺之中,音节颇求整齐”<sup>②</sup>,还是王独清之用叠音叠字,“对于现在的都市生活之颓废的享乐的陶醉和悲哀”<sup>③</sup>,亦或冯乃超的“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”<sup>④</sup>,他们的创作实践的一个重要表现均是感性的凸现。这从王独清之把感觉提升为诗创作的关键也可窥豹一斑。王独清说,“诗,作者不要为作而作,须要感觉而作”,“读者也不要为读而读,须要为感觉而读。”<sup>⑤</sup>

穆木天、王独清、冯乃超等初期象征派诗人由于经过了浪漫主义阶段的铺垫故而把象征主义的诗学思想与带有浪漫主义意味的对情绪、感觉的表现结合起来,寻找到了比较合乎自己的表现形式。比之李金发的直接在异域他乡的生涩“移植”与“嫁接”,他们的诗歌往往朦胧而不晦涩,可感而耐读,诗人的情绪流露与诗歌韵

① 苏雪林在《论李金发的诗》(《现代》3卷2期)中概括的李金发诗歌艺术特色之第二点。

②④ 朱自清《中国新文学大系·诗集》导言。

③ 穆木天《王独清及其诗歌》,《现代》5卷1期。

⑤ 王独清《再谭诗》。

律、节奏的展开结合得比较完美,对感官表现及打通感官等的努力也极大地丰富了诗歌的表现性,孙玉石曾精到地区分了穆木天们与李金发的差异:“浪漫主义和象征主义抒情艺术方法的结合运用,直抒胸怀的歌唱和暗示形象的情调的同时追求,音节自由的句式和声韵铿锵的效果交互并存,正是这些诗人同样学习法国象征派却与李金发的诗风迥然不同的地方。”<sup>①</sup>因而,这两者虽同归属于广义的初期象征诗派,但区别和差异还是明显的。相比而言,穆木天等的艺术上的成就更高一些,在民族化,可读性上都有较好的实践。而李金发的贡献我以为与其说是艺术上的,不如说主要在现代美学观念的革新方面,他的诗在当时的标新立异和我行我素具有一种真正难能可贵的先锋实验精神。

### 三

纯诗是西方象征主义一个核心性的诗学范畴,它的超验本体论思想直接涉及诗歌存在之本体论依据的问题,而它的关于“纯诗”是一个独立自足的的语言的艺术世界的思想又涉及了诗歌的形式本体论诸问题。

事实上,李金发在某些片言只语中表述的诗歌观点,可称得上是初期象征诗“纯诗”思想的不自觉的萌芽状态。李金发对马拉美的“最纯洁,最非功利”<sup>②</sup>的赞赏,对艺术“不顾道德”、“与社会不是共同的世界”,其“惟一的目的,就是创造美”<sup>③</sup>的看法,以及后来对诗是“文字经过锻炼后的结晶体,又是个人精神与心灵的精华”<sup>④</sup>

① 孙玉石《中国初期象征派诗歌研究》,第175页。

② 《马拉美诗抄·后记》,《新文艺》1卷2期。

③ 《烈火》,《美育杂志》创刊号。

④ 李金发《卢森著“疗”序》,诗时代出版社,1941年版。

的认识,均在一定程度上体现着“纯诗”的思想。当然,只是不尽成熟罢了,而在具体的创作中,由于语言功力上等诸种原因,“纯诗”的境界,在李金发的诗创作中似乎更是远未能达到。

相比较而言,从后期创造社“出轨”和“转向”的穆木天、王独清、冯乃超等,无论在理论思考上还是在具体创作上,均较之李金发而有更深入的表现。

穆木天在《谭诗》中主张:“我们要求的是纯粹诗歌(The pure poetry)”,而这“纯粹诗歌”的标准,在他看来是两条,即“我们要住的是诗的世界”,“我们要求诗与散文的清楚的分界”。所谓“诗的世界”是“潜在意识的世界”,就是说“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。说明是散文的世界里的东西。诗的背后要有大的哲学,但诗不能说明哲学”。这不妨看成是对“纯诗”表现的内容、思想方面要求的界定。这与西方象征主义诗学思想基本一致,但仔细鉴别比较,还是不难发现,初期象征派诗人的“纯诗”理想在超验性和神秘色彩的追求方面,要比西方象征主义的“纯诗”理想淡薄得多。在西方,正如“纯诗”的首倡者之一白瑞蒙所主张的,诗歌的魔力是一种“沉思的魔力,像玄秘派的人们所说的那样,它引导我们到一种静寂的境界,在这种境界中,我们听从于一种比我们更伟大更高尚的神灵……一切艺术,各个凭藉着适合于它本身的有魔力的工具——文字、音符、颜色、线条——都企望达到祈祷的境地”。<sup>①</sup> 克罗代尔更是强调,“诗歌与祈祷是相通的,因为它是从事物中抽象出来的纯粹精华部分。它是上帝的造物,又是对上帝的证明。”<sup>②</sup>显然,穆木天似乎更为强调“纯诗”表现的与个人内在生命世界和感官世界相通的感性特

① 转引自墨雷《纯诗》,载曹葆华译《现代诗论》,上海商务印书馆,1937年4月版。

② 克罗代尔《关于诗的灵感》,见于《象征主义·意象派》,第56页。

征。而在西方,瓦雷里之提出“纯诗”,在一定程度上,则是步出前期象征主义的感性追求,而进一步复活法兰西理性精神的结果,是标志着后期象征主义之开始的。

毋庸讳言,中国初期象征诗人对“纯诗”的理解更多地停留在前期象征主义阶段。西方向来有超验的象征主义与经验的象征主义之分。法国前期象征主义的主流是超验的,就是说,在这样一种象征主义里,具体的形象不仅仅是用来作为诗人内心的情绪和情感的象征和对应,而且是对更为广大普遍的理念世界或理想世界的象征和暗示。正如波德莱尔所说,“通过和依靠诗歌,灵魂领悟到那种超越坟墓的壮丽”<sup>①</sup>,故而,超验追求的根本在于一种本体观念的象征性的感性呈现。而经验的象征主义,也称世俗的象征主义,这种象征主义,比较注重诗人个体的经验感知,较少形而上的体验式色彩。李金发提倡“真善美”,主张“美化生活”,改良生活,他的诗并未远离现实,只是因过于个人化、内心化而难以与大多数读者沟通罢了,“超验”性更是无从谈起。穆木天、王独清、冯乃超等在他们的诗歌中建构的艺术世界,大多与感性个体生命的体验、情绪密切相关,很少真正远离、超脱这个现实世界。这种世俗化,重经验性的特点也许根本上是传统民族文化性格所决定的。毫无疑问,在法国象征主义诗学思想进入中国象征派诗的过程中,类似这样的“同化”式吸收是很正常的一种文学接受方式,究其实在文化传播和文学接受的过程中,“过滤”与“变形”自是无法避免的,就如穆木天说的,“我要表现我们北国的雪的平原,乃超很憧憬他的南国的光的情调……听我们的心声,听我们故园的钟声。听先验的国里的音乐。关上园门,回到自己的故乡里。”

“纯诗”的另一重要含义集中在对诗的纯粹的形式方面的理想

<sup>①</sup> 波德莱尔《波德莱尔美学论文选》,第134页。

与追求。就如瓦雷里提出的：“纯诗是一点散文也不包括的作品。”<sup>①</sup>在此方面，穆木天有着更为切近更为系统化的认识与追求。此即穆木天明确主张的“诗与散文的分界”。由此可见，西方象征主义的“纯诗”的思想，也恰好适应了穆木天、王独清们对“五四”以后诗坛“散文化”倾向的强烈反拨意图。王独清正是因为“要治中国现在文坛审美薄弱和创作粗糙的弊病”，才“觉得有倡 Poesie pure 的必要”<sup>②</sup>的。穆木天更是直指胡适“给散文的思想穿上了韵文的衣裳”，是“新诗运动”“最大的罪人”。而反动与纠偏的途径（也即“纯诗”的形式化方面的内容），通观《谭诗》一文，穆木天无非认为应该：

（1）“诗的统一性”。就是说，“一首诗是表现一个思想。一首诗的内容，是表现一个思想的内容。”他批评当时的许多新诗，“真是东鳞西爪；好像中国人，不知道诗文有统一性之必要，而无 unité’（法文，完整、整体之意——引者）为诗之大忌。”这显然是侧重于诗的外观的整体性和完美性的要求，是对诗的形式美的强调，这与他对诗歌“朦胧”境界的追求也是一致的。杜牧的“烟笼寒水月笼沙/夜泊秦淮近酒家？/商女不知亡国恨/隔江犹唱后庭花”。就被他举例来证明有着朦胧情调和“秩序井然”的统一的内容与统一的形式的诗作。值得注意的是，李金发的诗歌也是极为注重这种整体性的，甚至可能因而而不注重局部。朱自清说李金发的诗：“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。”<sup>③</sup>废名说李金发的诗“文字之驳杂”乃是“一个极端的例子”，但“无论写得怎样驳杂，其诗的空气浓厚乃是毫无疑

① 瓦雷里《诗》，见于杨匡汉、刘福春编《西方现代诗论》，花城出版社，1988年版。

② 王独清《再谭诗》。

③ 《中国新文学大系·诗集导言》。

义的了”<sup>①</sup>。这显然都是侧重于整体艺术氛围的角度上说的。

(2)“诗的持续性”。这是侧重于动态时间性的形式感的要求。在穆木天看来,“一个有统一性的诗,是一个统一性的心情的反映,是内生活的真实的象征。心情的流动的内生活是动转的,而它们的流动动转是有秩序的,是有持续的,所以它们的象征也应有持续的。一首诗是一个先验状态的持续的律动。”“持续性是诗的不可不有的最重要的要素呀!”

王独清的“音画”、“音色”等思想,显然也是一种补充。

如果说以上两点主要侧重于诗的形式外观,也即穆木天所说的“诗之物理学的总观”的话,在诗人创作主体的层面上,穆木天还主张:

(3)“诗的思维术”,“以诗去思想”。

穆木天明确地区分诗与散文在思想上的本质区别:“在我的思想,把纯粹的表现的世界给了诗歌作领域,人的生活则让散文担任。”穆木天认为“先当散文去思想,然后译成韵文,我以为是诗道之大忌。”“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。”

从以上的概述看,穆木天与王独清的“纯诗”思想有两个显著特点:一是主张诗的世界与个人感性世界、内心潜在世界的对应关系(这留有从浪漫主义转向前期象征主义的明显印迹);其二是非常重视诗歌的形式美追求,而这形式美,往往与诗的节奏、韵律、音乐性等外观性的内容相关联,也即穆木天说的“诗要兼造型和音乐之美”,也即王独清提倡的“把‘色’与‘音’放在文字中”,这与法国早期象征主义的追求是一致的,但对形式的某些强调似乎过于机械呆板了。比如,王独清在诗形上来规定“纯诗式”的是:“有韵,分行,限制字数不限制字数。”

<sup>①</sup> 废名《谈新诗·〈冰心诗集〉》,人民文学出版社,1984年2月版。

这就显得无甚必要了，而提倡在“诗篇中加外国文字，也是一种艺术”则无疑更是在诗艺追求上步入歧途了。在一定程度上，穆木天、王独清等对“音画”、“音色”及音乐性等形式因素的过于强调，似乎也使得他们的某些观点与当时的“新月诗派”的诸如诗歌的“三美”主张等有些类同（虽然在创作指向上如前所述并不一致），都不无过于形式化的嫌疑。如此，他们也难免走上束缚自己手脚的狭窄胡同，面临着被后来者（如以戴望舒为“首领”的 30 年代的“现代派”诗）超越和反动的历史命运。

总的来说，20 年代初期象征派诗的诗学思想建设作为现代主义诗学思想在中国的拓荒阶段，无论在诗人的自觉性上还是在诗论的系统性上，都远未臻理想状态。但作为一个伟大的起点，我们自是没有理由绕过或忽略它的。而作为中国现代新诗史上第一个初具流派思潮性质的诗歌潮流，它的诗学思想明显渊源于法国前期象征主义，在某些诗学范畴的阐释上带有明显的移植嫁接性。然而，这种“移植”和“嫁接”的发生乃至结出果实，又不能不考虑到西方现代主义诗学与中国古典诗学的相通契合性，很多时候，甚至恰恰是中国古典诗学的潜在制约性（常常通过中国诗人对西方诗学的“中国化”的“误读”），诱导了这种“移植”与“嫁接”的发生乃至结果。正如卢卡契所言，“真正的影响永远是一种潜力的解放。正是这种潜在力的勃发才使外国伟大作家对本民族的文化发展起了促进的作用——而不是那些风行一时的浮光掠影的表面影响。”<sup>①</sup>毫无疑问，任何外来影响的发生发展都不可能是盲目移植嫁接的结果。这影响接受的过程，必然也是一条从契合、移植，而融合、升华的道路。因为，“艺术品绝不仅仅是来源和影响的总和：它们是一个个整体，从别处获得的原材料在整体中不再是外来的死东西，

<sup>①</sup> 《卢卡契文学论文集》（第 2 卷），第 452 页，中国社会科学出版社，1981 年 11 月版。

---

而是已同化于一个新结构之中了”。<sup>①</sup>

---

<sup>①</sup> 韦勒克《比较文学的危机》，见于《批评的诸种概念》。

## 第四章 30年代的“现代派”诗及其 社会文化背景

### 第一节 “现代派”诗人群体的思想 特色与文化心态

—

作为“五四”新文学主体的新一代知识分子，曾经因为反封建的共同任务而在“民主”、“科学”、“启蒙”等的旗帜下联合起来，而到了新文学的第二个十年，社会政治矛盾更趋复杂尖锐，新文学的主题也发生了如鲁迅所说的从要求“人性的解放”到“阶级意识觉醒”<sup>①</sup>的变化，这使得现代知识分子原先那种暂时的统一与联合已经不可能，从而呈现出严重分化的趋势。

30年代以戴望舒为代表或“首领”，因为1932年5月创刊的《现代》杂志而得名的现代派诗人群体，在当时社会矛盾激化，知识分子群体分化的环境中，是一个有自己一定的独特性和代表性的诗人群体。在这一诗人群体的形成过程中，《现代》杂志无疑“呼朋引类”、推波助澜，发挥了巨大的影响力和凝聚力的作用。正如施蛰存在致戴望舒的一封信中写道：“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，其中的诗大多是

---

<sup>①</sup> 鲁迅《〈草鞋脚〉（英译中国短篇小说集）·小引》，收入《且介亭杂文》。

你的徒党。”<sup>①</sup>早在1934年，蒲风就把1931—1934年前后的诗坛分为“新月派”、“现代派”、“新诗歌派”三大派<sup>②</sup>，他所指的作为“象征主义和新感觉主义的混血儿”的“现代派”虽有含混处，但正是指谓以戴望舒为代表的诗人群体的，所举的诗例也大都取自《现代》杂志。孙作云在1935年的《论“现代派”诗》中更是敏锐而明确地指出，“以戴望舒先生为代表”的“这派诗是现在国内诗坛上最流行的诗式，特别是从1932年以后，新诗人都属于此派，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，而无显明的旗帜，所以只好用‘现代派诗’名之，因为这一类的诗多发表于《现代》杂志上。”<sup>③</sup>

大型文艺月刊《现代》杂志，诞生于1932年5月的上海。它是当年“一·二八”淞沪炮火之后在上海的文化虚空中最早出现的、较有影响的现代文艺刊物。它在现代文学研究史上的评价，曾经历了戏剧性的起伏变化。“资产阶级反动文学刊物”，“‘第三种人’的大本营”<sup>④</sup>等“黑锅”，自是早已被摘除，其重要的文学史地位和历史贡献，也渐有定论。虽然《现代》编者在《创刊宣言》中开宗明义宣称，“本志是普通的文学杂志……故不是狭义的同人杂志。”“因为不是同人杂志，故本志不预备造成任何一种文学上的思潮、主义或党派”，不但如此，编者施蛰存，当年的作者吴奔星、金克木在事隔五六十年后的今天，都仍然矢口否认“《现代》有派”<sup>⑤</sup>。当

① 见孔令镜编《现代作家书简》，第78页，花城出版社，1982年版。

② 蒲风《五四到现在的中国诗坛鸟瞰》，《诗歌季刊》1卷1—2期。

③ 孙作云《论“现代派”诗》，《清华周刊》43卷1期。

④ 参见应国靖《现代文学期刊漫话》，第161页，花城出版社，1986年版。

⑤ 施蛰存的否认参见《〈现代〉杂议》（《新文学史料》，1981年第1,2,3期）；吴奔星的否认参见《论中国的〈现代〉派——兼论戴望舒其人其诗》（收入《文学风格流派论》，北岳文艺出版社，1987年）；金克木的否认参见笔者《金克木先生谈访录》（《诗探索》1995年第4期）。

然,我们不必以编者之语为惟一准绳。正如蓝棣之在论及“现代派”诗时说的,“文学史上一个流派或一股文艺思潮的出现,是不以个人主观意志为转移的……一个文学流派的形成,有着某些局中人难以深刻理解的深刻根源。”<sup>①</sup>的确,近年来,《现代》中存在(或者说引发)一个诗歌上的现代派(以及小说中的“新感觉派”)的说法已渐为批评界所公认和接受。

那么,为什么独独在《现代》杂志上产生或形成现代诗派?《现代》杂志何以有如此巨大的影响力和凝聚力?这中间,编者作过怎样的主观努力,起了什么样的作用?为何《创刊宣言》和造成流派的实际结果不一样?“现代派”诗的形成,是否还存在着其他一些不以人的主观意志为转移的更为深远的客观因素?带着这些问题,去细读《现代》,我们是能有收获的。

当然,今天我们重读20世纪中国现代主义诗潮中的《现代》杂志(也包括作为其前身的《无轨列车》、《新文艺》和一定程度上可以视作《现代》杂志的进一步延续和专门化,代表了30年代现代主义诗的高潮的《新诗》诗刊),不但应阅读杂志上面的诗歌创作、诗歌理论和诗文译介,还应该阅读这份杂志本身,读那些“编辑座谈”,读它的编辑方针,读它的编者——当年文坛著名的“三驾马车”——的动机和心态,及表现于刊物的风格和个性,从中,是能较有代表性地分析总结这一群体的思想特色、文化心态和价值立场的。

## 二

在《创刊宣言》中,在宣布“非同人刊物”等几条之后,还有一条

<sup>①</sup> 蓝棣之《论“现代派”诗的渊源、特征及评价》,见于《正统的与异端的》,浙江文艺出版社,1988年8月版。

颇为耐人寻味,即:“因为不是同人杂志,故本志所刊载的文章,只依照编者个人的主观为标准。”

这“编者个人的主观”为何?显然,要更好地理解“现代派”诗,理解《现代》杂志的风格、特色,理解其所以能在不可遏止的现代主义诗潮中承担起历史重负的主观原因,必然应对这“编者个人”有较好的了解。该刊虽然只署名施蛰存一人主编,但实际上戴望舒与杜衡也参与了一定的工作。实际上可以看做是他们一起编的。直到“戴望舒出国,杜衡的论文引起了‘第三种人’的轩然大波。以后各期的编务,才由我独自承担”。<sup>①</sup>而到了第三卷开始,杜衡又正式加入编务,与施蛰存共同署名主编。显然由于他们的共同文学活动,施蛰存、戴望舒、杜衡曾被赵景深称为上海文艺界的“三驾马车”。

我们不妨来看一下这“三驾马车”的个人人生经历。他们都出身于小康富裕之家,都是热忱的青年文学爱好者。同时,又追求进步,倾向革命,都参加了共青团组织。1930年3月2日左联成立时,施蛰存恰好回家不在,戴望舒、杜衡则都参加了成立大会并名列“左联”。他们在办《现代》杂志之前办的几个刊物,都具有浓厚的“左”倾进步色彩。1928年他们与冯雪峰一起试办《文学工场》,据施蛰存后来回忆,取这个刊名就是因为“当时觉得很时髦,很有革命味儿”<sup>②</sup>。其中拟刊发的作品,有:苏汶(杜衡)译的《无产阶级艺术底批评》;画室(雪峰)的《革命与知识阶级》;安华(施蛰存)的以上海工人起义为背景的“革命加恋爱”的小说《追》;望舒(江近思)同情革命的诗《断指》;画室译藏原惟人的《莫斯科的五月祭》等。正是由于这些文章具有浓厚的左倾革命色彩,《文学工场》的书局老板变卦不敢出版,致使《文学工场》流产。1928年9月,他

① 施蛰存《〈现代〉杂议》。

② 施蛰存《绕室旅行记》,《宇宙风》,1936年11月1日,第10期。

们改为创办《无轨列车》，把原想在《文学工场》上编发的文章，大多移到了《无轨列车》上发。除了革命文学色彩外，《无轨列车》还热衷于介绍西方与日本的现代派文艺思潮。《无轨列车》在总共出了8期以后，就因被当局认为宣传赤化而禁止。1929年9月，施蛰存、刘呐鸥、戴望舒、徐霞村等又创办《新文艺》杂志，进一步发展了《无轨列车》宣传革命文学和推崇西方现代派文艺并重的办刊特点。《新文艺》刊载过冯雪峰、茅盾、沈端先、许钦文、叶圣陶等进步作家的作品。戴望舒在2卷1期上发表了杂糅左倾色彩和现代性追求的《我的小母亲》、《流水》等诗作。然而，严酷惨烈的革命现实不断地使他们的浪漫革命理想破灭。1927年初，戴望舒与杜衡因参加进步革命活动而曾被捕入狱。到了1927年“大革命”失败后，他们更是经历了一次从“左”转“中间”的思想波折。他们在1927年“大革命”失败的血淋淋现实面前，感到了幻灭和怅惘，他们“开始知道革命不是浪漫主义的行动。我们三人都是独子，多少还有些封建主义的家庭顾虑，再说，在文艺活动方面，也还想保留一些自由主义，不愿受被动的政治约束”。<sup>①</sup>因而，他们希望把政治与文艺分开，试图走一条同情革命而不实际参加革命却专注于文学艺术的纯粹知识分子的道路，在文学中寻找精神的寄托，恰如杜衡说戴望舒那样，“在苦难和不幸底中间，望舒始终没有抛下的就是写诗这件事情。这差不多是他灵魂的苏息、净化。从乌烟瘴气的现实社会中逃避过来，低低地念着‘我是比天风更轻，更轻，/是你永远追随不到的’这样的句子，想象自己是世俗的网所网罗不到的，而借此以忘记。诗，对于望舒差不多已经成了这样的作用。”<sup>②</sup>施蛰存后来在回忆他们那时的心态说，“‘四·一二事变’国共分裂后，我才晓得我们这些小共产党员只有死的份，没有活的机会。

① 施蛰存《最后一个老朋友——冯雪峰》，《新文学史料》1983年第2期。

② 苏汶（即杜衡）《〈望舒草〉序》，《现代》3卷4期。

……从此我不再搞政治。戴望舒、杜衡和我都是独生子，我们都不能牺牲的，所以我们都不搞政治了。”<sup>①</sup>他们选择了一条相对来说“消极的道路，即退避到 Tour d'ivoire(象牙之塔)里去，讴歌着那与自己的社会环境离绝的梦想”<sup>②</sup>。至少，在主观上他们是试图把政治与文艺分开，使二者不发生关系。正如施蛰存后来答记者问时说的，“在政治立场上，我们是 Left Wing(左翼——引者)，我们都是共产主义青年团的成员。可是文艺上，我们不跟他们走。”“我们标举的是，政治上左翼，文艺上自由主义。”这在当时激烈的社会政治斗争中或许难免于一厢情愿的幻想之嫌，但对于“现代派”诗人，笔者以为主观上是真诚的，也是符合他们这一批“正直”、“敏感”而不无软弱的知识分子的折衷性选择的心态的。

无疑，正是这种种主观客观、现实环境和个人人身经历的影响纠葛，形成了“三驾马车”自由主义的立场和“中间人”的心态，这种立场和心态不可能不表现于《现代》杂志。虽然施蛰存在《创刊宣言》中宣布《现代》不是“狭义的同人杂志”，而且即使在几十年之后，仍持这种观点，极力表白自己为保持《现代》杂志的这一宗旨所作的努力，并对当年谷非(胡风)在《文学月报》上发表文章，“把《现代》看做‘第三种人’的同人杂志”深表不满。<sup>③</sup>但综观《现代》，我觉得施蛰存等人倾向于自由主义的立场与“第三种人”的心态还是很明显的。胡风的批评并非毫无根据，空穴来风。《创刊宣言》中“非狭义的同人杂志”，“不预备造成一种文学上的思潮、主义或党派”的宣言，以及“我要《现代》成为中国现代作家的大集合”的“私愿”<sup>④</sup>等虽都可以视作真诚的肺腑之语，然而，也可能不自觉地与

① 施蛰存《中国现代主义的曙光——答台湾作家郑明俐、林耀德问》，原载台湾《联合文学》1990年6卷9期。

② 戴望舒《诗人玛耶阔夫司基的死》，《新文艺》，2卷第2号。

③ 施蛰存《〈现代〉杂议》。

④ 《现代》1卷6期。

编者作为书局老板聘请的雇员的身分有关。这种身分不能不使《现代》在一定程度上考虑到商业利益,这也必然使《现代》不能不考虑到最广大的作者群和读者面。自然,曾经参加过革命的经历,使他们仍然保持了一份对革命的同情,这也是事实。这也同样会使《现代》并不拒绝左翼作家和作品,客观上使它保持了“非狭义的同人杂志”的立场。然而,自由主义立场与“第三种人”的心态则是骨子里的。正如施蛰存后来曾夫子自道的那样:“《现代》杂志的立场就是文艺上自由主义,但并不拒绝左翼作家和作品。”<sup>①</sup>

我们不妨举几则《现代》中的史料来说明。首先,在《现代》上挑起关于“第三种人”论战的就是杜衡发表于《现代》杂志一卷三期上的《关于〈文新〉与胡秋原的文艺论辩》。而在经历过你去我回、难分胜负的几个“回合”之后,编者在同期编发了苏汶(即杜衡)的文章之后的“社中日记”中写道:“苏汶先生交来《论文学上的干涉主义》。关于这个问题,颇引起了许多论辩,我以为这实在也是目前我国文艺界必然会发生现状。凡是进步的作家,不必与政治有直接的关系,一定都很明白我国的社会现状,而认识了相当的解决的方法。但同时,每个人都至少要有一些 Egoism,这也是坦然的事实。我们的进步的批评家都忽视了这事实,所以苏汶先生遂觉得非一吐此久鯁之骨不快了。这篇文章,也很有精到的意见,和爽朗的态度,似乎很可以算是作者以前几篇关于这方面的文字的一个简劲的结束了。”<sup>②</sup>这里,编者鲜明的倾向性几乎是不言自明的。在《现代》一卷五期上,施蛰存翻译了英国赫克思莱的《新的浪漫主义》,他显然对作者倡导的一种调和个人主义和集团主义的中间思想,表示极大的赞成。他在《译者记》中说:“我觉得在这两种

<sup>①</sup> 施蛰存《为中国文坛擦亮“现代”的火花——答新加坡作家刘慧娟问》,新加坡《联合早报》,1992年8月20日。

<sup>②</sup> 《现代》2卷1期。

纷争的浪漫主义同样地在中国彼此冲突着的时候，这篇文章对读者能尽一个公道的指导的。”<sup>①</sup>戴望舒在 1933 年从法国寄回的《法国通信》<sup>②</sup>，也不无倾向性和针对性地说：“在法国文坛中，我们可以说纪德是‘第三种人’。”“一直到现在为止，他始终是一个忠实于他的艺术的人，然而，忠实于自己的艺术的作者，不一定是资产阶级的‘帮闲者’……”

在这里，我当然不想对《现代》编者表现出来的这种复杂心态进行价值评判，而只是想借此说明：

其一，这种心态客观上与他们之独立、纯粹、自觉的、从“新月派”、初期象征派那里一路继承下来的“为诗而诗”的“纯诗”的艺术立场和艺术态度取得了契合，无论如何，这种立场对于他们的诗艺，对于他们倾心办《现代》杂志，以鲜明的现代主义取向而顺应历史潮流，为现代主义诗潮推波助澜，应该说是起了积极的促进作用的。正如卞之琳论及他们这些“大约在 1927 年左右或稍后几年初露头角的诚实和敏感的诗人”时指出的那样，他们“所走的道路不同”，然而都是“植根于同一个缘由——普遍的幻灭”。正是因为“回避现实，使他们中其余人在讲求艺术中寻找了出路”。<sup>③</sup>这种逃避现实（不排除对革命抱有主观上的同情态度）并转而在文学艺术中寻求心灵寄托的心态和立场在当时一批青年知识分子中非常具有代表性。冯至在回顾 20 年代青年人的总体精神状况时曾分析指出，当时“青年人的情感经过‘五四’运动得到解放，但是无论在政治上或社会上以及两性关系上都不易寻得出路，于是陷入感伤的与颓废的状态，所以后主词，漱玉词，甚至饮水词和两当轩集

① 《现代》1 卷 5 期。

② 《现代》3 卷 2 期。

③ 卞之琳《戴望舒诗集·序》，四川人民出版社，1983 年版。

都成为当时一般青年心爱的读物了”。<sup>①</sup> 卞之琳、戴望舒、何其芳、冯至等许多诗人都在大约 1927 年前后都有过一种普遍的幻灭心态，大革命的失败导致了这一批追求进步、沐浴于“五四”新文化的潮流而成长起来的“诚实而敏感”的青年普遍失望，因为“启蒙”的现代性理想无可挽回地破灭了。

其二，现代派诗人群体在个性心理气质上，也具有一些共同特征，在笔者看来，他们大体上均属于内向型心理气质和阴柔型的审美心态。敏感、多疑、正直善良而内向羞涩，一定程度上有着中国的一类传统知识分子多愁善感、独善其身的心理特点和人生态度。戴望舒、卞之琳、冯至、何其芳都无不如此。正如戴望舒的诗歌《我的素描》所描绘的那样，我是“寂寞的生物”，是“青春和衰老的集合体”，“有健康的身体和病的心”。杜衡曾经谈到戴望舒“厌恶别人当面翻阅他的诗集，让人把自己的作品拿到大庭广众之下去宣读，更是办不到的”。“那时候我们差不多把诗当作另外一种人生，一种不敢轻易公开于俗世的人生。”<sup>②</sup> 卞之琳说自己写诗“总倾向于克制，仿佛故意要做‘冷血动物’”；为人则“总怕出头露面，安于在人群里默默无闻，更怕公开我的私人感情”，“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。”<sup>③</sup> 作为现代派诗人时期的何其芳也总是沉浸在自己的阴柔轻靡而感伤忧郁的青春型的个人情感世界，在女性面前则仿佛特别的敏感、多情而内向：“谁的流盼的黑睛像牧女的铃声/呼唤着驯服的羊群，我可怜的心？……过了春又到了夏，我在暗暗地憔悴/迷漠地怀想着，不做声，也不流泪！”（《季候病》）

因而，在当时知识分子群体的分化中，这一批“敏感而正直”、

① 冯至《杜甫和我们的时代》，《萌芽》1卷1期，1946年7月15日。

② 杜衡《望舒草·序》。

③ 卞之琳《雕虫纪历·自序》。

性格又内向的诗人不像左翼作家那样把人生选择与社会革命理想结合起来,高唱着“我们共同的享有一颗大的心”(殷夫《议决》),“我已不是我,我的心合着大群燃烧”(殷夫《一九二九年的五月一日》),敞开自己,走向群体,介入社会冲突,而是从“乌烟瘴气的社会现实中逃避过来,低低地念着‘我是比天风更轻,更轻/是你永远追随不到的。’(《林下的小语》)这样的句子,想象自己是世俗的网所网罗不到的,而借此以忘记”。<sup>①</sup>这样,他们与重视自我,强调艺术的自律性和超绝尘俗的纯粹性的象征主义诗潮取得了契合,并自然而然地选择了一条返回内心世界,持守艺术立场的“中间”道路,诗歌也便成为他们“灵魂的苏息、净化”。

### 三

编者的自由主义的立场、“中间人”的心态、内倾型的情感特征与审美心态,以及相关的“纯诗”的艺术立场,自然会相反相成地影响并形成《现代》杂志的其他一些鲜明的个性特点。比如,《现代》杂志给我以最强烈的印象的一点,是它的具有相当鲜明的“现代”的时间观念和价值立场。正如李欧梵认为的,“在西方文学范畴方面,这本杂志的编者似乎有意实践它封面的标题,集中在他们认为欧洲文坛‘现代的’潮流。”<sup>②</sup>也正是这一特点,使得30年代这一批现代派诗人群体与“五四”一代区分开来,对此,他们自己也有着鲜明的自觉意识。施蛰存后来曾说过,“这一批人,都可以说是Modernist。因为这批人和五四运动以后第一代新文学作家不同。五四运动以后第一代的新文学作家,所受的西方影响还是19世纪

<sup>①</sup> 杜衡《望舒草·序》。

<sup>②</sup> 李欧梵《中国现代文学中的现代主义》,《中西文学的徊想》,三联书店香港分店,1986年版。

的。到了30年代,我们这一批青年,已丢掉19世纪的文学了。我们受的影响,诗是后期象征派,小说是心理描写,这一类都是Modernist,不同于19世纪文学。”<sup>①</sup>这虽是当事者事后所言,然而结合当时《现代》办刊的实际情况,还是具有相当的可信性。特别是30年代中国社会的进一步稳定、发展,某些城市现代都市文明的逐渐形成,也使得这种“现代性”的追求有了起码较之20年代更为坚实的经济基础。

在创刊号的“编辑座谈”中,施蛰存写道:“这个月刊既然定名为‘现代’,则在外国文学之介绍这一方面,我想也努力使它名副其实。我希望每一期的本志能给读者介绍一些外国现代作家的作品。”在“现代美国文学专号”导言(施蛰存执笔)中,更是把这种“现代”观念表述得极为清楚:“……现在,20世纪已经过了三分之一,而欧洲大战开始迄今,也有二十年之久,我们的读书界,对20世纪的文学,战后的文学,却似乎除了高尔基或辛克莱这些个听得烂熟了的名字之外,便不知道有其他名字的存在。”<sup>②</sup>于是,正是有感于“五四”一代作家主要接受西方19世纪文学影响的不够“现代”<sup>③</sup>,《现代》杂志在引进介绍西方20世纪以来现代文艺方面,做了大量的实际的工作。

所谓现代,是源自西方的一个词,按李欧梵的说法,是指“自现代以排斥过去的现时意识”。施蛰存对“现代”的理解也正具有这种“排斥过去”的鲜明的当下的时间性特点。他认为,“这所谓‘现代’,是指20世纪,第一次世界大战以后。换句话说,就是1920年

---

① 施蛰存《为中国文坛擦亮“现代”的火花——答新加坡作家刘慧娟问》,新加坡《联合早报》,1992年8月20日。

② 《现代》5卷6期。

③ 施蛰存后来在回答记者的提问:“那你们当时翻译美国文学,选择的取向是什么”时,回答:“现代。我们办《现代》杂志,所以我们要选择美国刚刚流行的作家。”(施蛰存《为中国文坛擦亮“现代”的火花——答新加坡作家刘慧娟问》)

以后。”<sup>①</sup>这种“现代”的时间观念和价值立场,受“五四”以来“进化论”思想的影响是很明显的。在一定的意义上,他们之强调 20 世纪以来的现代的文学思潮,不是把它看做世界文学诸种潮流之一,而是视作文学发展的最高阶段和必然趋势。中国自“五四”新文化运动以来,这种“以现时为主”的现代意识就相当强烈,在精英知识分子那儿,“现代意识”不仅仅只是以现时为主的信念,而且也是往西方求“新”、求“奇”,求民族国家之富强的探索。显然,在对现代性的热情追求中,寄寓了中国现代知识分子的许多良好、真诚的愿望。当然,由于中西方文化情状与社会主题等的诸多差异,以及文化交流的反常等原因,中国现代知识分子对这种“现代性”的追求呈现出错位和驳杂的特点。正如李欧梵指出的,这种现代意识往往表现为:“在不同程度上继承西方‘中产阶级’现代风一些司空见惯的观念:进化与进步的观念,实证主义对历史前进运动的信心,以为科技可能造福人类的信仰,以及广义的人文主义架构中自由与民主的理想。”<sup>②</sup>也就是说,发生于西方的不同时代段的主题精神和思想追求,都杂糅并存在这种独特的现代意识中。《现代》编者的现代的时间观念和价值立场,一定程度上也是这种现代意识作用的结果。

早在他们编《无轨列车》的时候,就体现出这种鲜明的现代意识,把追逐世界文学新潮流作为了自己的办刊方向。他们在刊登的广告中称他们将致力于译介的是“欧美日本各国现代的名著”,称日本新感觉主义,欧洲现代派为“世界新兴艺术”。他们还热情地为读者推荐“电影”这一新兴艺术:“这新兴的机械艺术将来的发展是有所预想不到的,为了这新的美的王国,我们就在本期里辟了

① 施蛰存《为中国文坛擦亮“现代”的火花——答新加坡作家刘慧娟问》。

② 李欧梵《中国现代文学中的现代主义》。

一个园圃，俾使后来能够在这里得到一点新美学的收获。”<sup>①</sup>从《现代》上译介外国文学的篇目来看，基本上都在时间上有着“现代”的特点，很少译介20世纪以前的外国文学，对于20世纪以前的文学大家，《现代》往往只是把他们当作历史人物加以尊重和纪念，如“司各特百年祭特辑”<sup>②</sup>、“歌德逝世百年纪念画报”<sup>③</sup>等，都主要以照片画报的形式出现，极少详细的文学评介。这与他们对20世纪以来外国文学的译介构成鲜明的对照。不用说，《现代》上几乎每期都不惜篇幅，详细译介最新的西方文学，如：《世界大战以后的法国文学》、《最近的意大利文学》、《“一九三二年的欧美文学杂志”》、《一九三二年的欧美文坛》、《新的浪漫主义》、《英美新兴诗派》、《意象派的七个诗人》、《诗歌往哪里去？》等。“国外文艺通信”（即请求学于外的文人写信通报当地最新文坛动态）栏目的设置，更产生与西方文坛共时对话的效果。基于这种“现代”的时间观念和价值立场，《现代》对美国文学情有独钟，精心策划，长期准备，发了一个“美国文学专号”<sup>④</sup>。而在“这么许多民族的现代文学之中，我们选择了文学历史最短的美国来作我们工作的开始”，这是因为在编者看来，“在各民族的现代文学中，除了苏联之外，便只有美国是可以十足的被称为‘现代’的。其他的民族，正因为在过去有着一部光荣的历史，是无意中让这部悠久的历史所牵累住，以至故步自封，尽在过去的传统上兜圈子，而不容易一脚进‘现代’的阶段。”而且，美国现代文学的“现代性”特征在编者看来也是与物质文明的现代化相联系的，“美国是达到了作为20世纪的特征的物质文明的最高峰。电影，爵士音乐，摩天建筑，无线电事业，一切人类在这个世

① 莫美《影戏漫想》，《无轨列车》第4期。

② 《现代》2卷2期。

③ 《现代》1卷3期。

④ 《美国文学专号》，《现代》5卷6期。

界上所造成的空前的贡献以及空前的罪恶,都不约而同的集中在北美合众国的国土上。”编者显然还从美国文学的崛起于新大陆,希望能对中国的新文学能有启发、引导、借鉴的作用:“诚然,美国文学的创造,是至今还在过程中,而没达到全然成熟之境。但是我们看到这是一种在成长中,而不是在衰落中的文学;是一个将来的势力的先锋,而不是一个过去的势力的殿军。假如我们自己的新文学也是在创造的途中的话,那么这种新的势力的先锋难道不是我们最好的借镜吗?”

从《现代》编者的这种良苦用心,我们又不妨引申出它的较强的主观性的个性特点。显然,《现代》的编者对于办刊是抱有极大的热诚和极为自负的责任感的。它要“给全体的文学嗜好者一个适合的贡献”。<sup>①</sup>在现代美国文学专号中,谈及新文学与外国文学的隔膜与时差时,编者写道:“这一种对外国文学的认识的永久的停顿,实际上是每一个自信还能负起一点文化工作的使命来的人,都应该觉得惭汗无地的。”正因如此,编者的主观导向性是很明显的,尤其在外国文学的译介方面。在三卷一期上的“本刊征稿规约”上,在宣布本刊内容的七个部分之后,特别着重提出,“除第七项(指翻译、介绍——引者注)暂时不征外稿外,其余各项均欢迎投稿。”<sup>②</sup>这恐怕是很能说明编者在译介导向上不肯顺便放手的良苦用心的。恰如他们自称的:“我们觉得各国现代文学专号的出刊,决不是我们的‘兴之所至’,而是成为我们的责任。”<sup>③</sup>

在译介上如此,在作品发稿,尤其是诗歌上,均能看出编者的主观意图。对称《现代》杂志上的诗为“谜诗”及对杨予英的诗歌进行批评的读者来信<sup>④</sup>,编者在“社中座谈”的答复中也大有一种真

①② 《现代》3卷1期。

③ 《现代》5卷6期。

④ 分别见于《现代》3卷2期和5卷2期。

理在握、得理不让人的架式。显然,对于《现代》杂志上的,“至少可以说它们都是诗”(施蛰存语)的诗歌,编者的维护是不遗余力的,而编者维护的这种个人主观标准就诗歌来说,显然是编者心目中已经基本成型的关于现代诗的观念。施蛰存在《现代》四卷一期的《文艺独白》上发表的《又关于本刊的诗》无疑正是这种现代诗观念的表露。这种主观性产生的凝聚力和排他性,当然使得《现代》极易形成为相对统一的现代诗风格,从而成为现代诗的“大本营”。

## 第二节 《现代》杂志的现代主义取向

关于中国现代新诗,鉴于它自身的先天不足,梁实秋曾说过如下具有“片面的深刻”特点的惊人论断:“我一向以为新文学运动的最大的成因,便是外国文学的影响;新诗,实际就是中文写的外国诗。”<sup>①</sup>卞之琳也曾经精到地指出戴望舒写诗和译诗的关系:“望舒译诗的过程,正是他创作诗的过程。译道生、魏尔伦诗的同时,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。”<sup>②</sup>这些情况都在一定程度上说明了中国现代新诗跟西方诗歌的密切关系。因而,《现代》杂志(包括可算作其前身和雏形的《无轨列车》和《新文艺》)在现代主义诗潮中的历史意义和独特贡献的一个重要方面,是通过它之译介倡扬西方现代主义诗潮而突出地表现出来的。

据笔者粗略的统计,《现代》杂志从1932年5月1日第一卷第一期到1934年11月1日第六卷第一期共31期中(不包括移交汪馥泉主编后的最后三期),在外国诗歌的译介方面,共译诗歌83首,(如果算上《无轨列车》和《新文艺》上的诗歌,共115首)几乎全

① 梁实秋《新诗的格调及其他》,1931年1月20日《诗刊》创刊号。

② 卞之琳《戴望舒译诗集》序。

是有着明显的现代主义倾向的。而在推出形式上,《现代》显然精心策划,有明显的编辑意图。它常以“小辑”的方式,集中译介(如“夏芝诗抄”、“桑德堡诗抄”、“现代美国诗抄”、“邓南遮诗抄”等),又常配以简评性的文章,在简述中则往往毫不掩饰地赞赏有加,这自然会对读者产生极强的审美趣味的导向作用。综合性评论的撰写或翻译,也很能说明《现代》的现代主义取向。这些文章也大多关涉一战后的新兴文学,绝少谈及19世纪的文学。译诗及评论突出或提到的重要诗人,有夏芝、桑德堡、果尔蒙、庞德、艾略特、马里奈蒂、核佛第尔、勃勒东、艾吕雅等。我们几乎可以说,在《现代》杂志上几乎所有西方较为重要的现代主义的各个时期和各个流派的诗人,都有所介绍和涉及。当然,这些译介又有所侧重和取舍,大致表现为三个译介重心,兹择要分述之。

其一是“后期象征主义”,它是指在以波德莱尔、魏尔仑、兰波、马拉美为代表的“前期象征主义”之后,从法国扩及英、美、德、西等国家的象征主义诗潮。它与前期象征主义既有同与继承的一面,更有异与超越的一面。袁可嘉在论及“后期象征主义”时曾指出:其“作品往往涉及重大的社会题材,有更鲜明的主知色彩,更能表现现代意识,技巧上更富有实验性,因此,狭义的现代派文学以它为起点,是更有理由的”。<sup>①</sup>总的来说,前期象征主义刚脱胎于浪漫主义,与之有更多的千丝万缕的联系。它注重诗歌的音乐性,把大自然看成向作为“通灵者”的诗人传递信息的“象征的森林”,肯定物质世界与精神世界的相通及色香味各种官能的交感,它继承消极浪漫主义颓废、感伤的诗风。而后期象征主义诗歌中更多感性的具体现实和组织的色彩,对浪漫、浮夸、感伤的诗风有更大的背离,对音乐性也不再过分强调,诗作形式上偏于散文化和口语化的自由体。显然,30年代“现代派”诗以《现代》杂志为代表的对

<sup>①</sup> 袁可嘉《欧美现代派文学概论》,第125页,上海文艺出版社,1993年版。

“后期象征主义”的译介取向,与20年代初期象征诗的主要取向法国前期象征主义,有了重要的区别。

以《现代》为代表的文艺刊物,译介了后期象征主义代表诗人的许多诗作。如安移译《夏芝诗抄》<sup>①</sup>,戴望舒译果尔蒙《西莱纳集》<sup>②</sup>、《耶麦诗抄》<sup>③</sup>、《道生诗抄》<sup>④</sup>、《保尔·福尔诗抄》<sup>⑤</sup>。

在理论译介上,《无轨列车》创刊号就载有徐霞村译的《哇莱荔的诗》(L. Galantière 著)一文,文章中说:“哇莱荔的脑筋是被一种一半属于分析机械学,一半属于形而上学的见解占据着,但这种见解却是不能归入任何种学问系统……他的诗,他称它们做‘练习’……”则显然道出了哇莱荔诗歌知性的特点。而在“附记”中译者称“他可以算是世界诗坛的近世的表现”。《新文艺》一卷三、四、五期连载有施蛰存译的《近代法兰西诗人》(美·Ludwig Lenisohn)。此文揭示了法国近代诗歌从前期象征主义到后期象征主义的转变。肯定了耶麦、保尔·福尔、凡尔哈仑等的诗歌探索。其中谈到:耶麦“抛弃了一切的诗底虚夸的华美和精致,即使象征主义者底更纤巧更安静的娇美也遭摒弃。他底调子是会话似的,几乎是偶然的,他底句子有着散文底结构。他使用着韵脚或半谐音,或忽然的索性不用韵了。他好像只专在竭力安静地讲述他心里的简单而美丽的东西。”这一段评价与戴望舒在译《耶麦诗抄》的附记中所表述的对耶麦诗的理解和赞赏毫无二致,这也很能说明他们审美趣味,文艺观念上的一致或互相影响。

《现代》(包括《无轨列车》《新文艺》)对后期象征主义的译介与戴望舒等对主要是接受前期象征主义的李金发等人的反思有关。

① 《现代》1卷1期。

② 《现代》1卷5期。

③ 《新文艺》创刊号1卷1期。

④ 《新文艺》1卷3号。

⑤ 《新文艺》1卷5号。

正是因为“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的优秀来的”，因而便“力矫此弊，不把对形式的重视放在内容之上”<sup>①</sup>，把摄取的目光投向了后期象征主义。在后期象征主义中，诗质委婉清丽，处处以色彩香味表达细微感觉的果尔蒙与“抛弃了一切虚夸的华丽、精致、娇美，而以自己淳朴的心灵来写他的诗的”耶麦或许更符合中国人注重现世的民族审美心理，对戴望舒们尤感亲切，因而成为译介的重点。至于瓦雷里式的冥思，里尔克式的刻画精细、风格凝重的雕塑性，艾略特式“思想知觉化”、“非个性化”的追求，虽已经有了一些零星的介绍，则主要要到 30 年代中后期乃至 40 年代，才发挥出其影响效应。

英美意象诗派的译介也是《现代》的一个重点。意象诗派反对在诗中直接抒情，反对浮华奢靡感伤柔弱的浪漫诗风，而是提倡“客观化”的抒情，“直接处理事物”。主张诗是由感性意象组成的人类情绪的方程式。意象派领袖庞德特别指出意象是“刹那之间感情和理智的复合”，则把知的因素引入了以情为主的诗歌，这是预示了以后现代主义诗的知性化趋势的。

《现代》杂志在第一卷第二期就推出了施蛰存的“意象抒情诗”五首，这几首诗简洁凝练，意象新颖独特、耐人寻味，果真颇得意象诗的深髓。继而，安移（即施蛰存）译“美国三女流诗抄”，在附记中称其中的 H·D 与英国诗人李却·亚尔丁顿“共同创造了英美意象诗派，为现代英美诗坛的主力”。此外，施蛰存在《美国文学专号》中独力翻译了“现代美国诗”，其中大多是公认的意象派诗人。如：A. Lowell（现译洛威尔）、F. Pound（现译庞德）、H. D（希尔达·杜里特尔）、J. G. Fletcher（弗莱契）。再后，徐迟撰写的《意象派

<sup>①</sup> 苏汶（即杜衡）《〈望舒草〉序》，《现代》3 卷 4 期。

的七个诗人》<sup>①</sup>、邵洵美撰写的《现代美国诗坛概况》<sup>②</sup>，对英美意象派诗歌运动作了非常系统的介绍与论述。戴望舒译的《叶赛宁与俄国意象诗派》主要描述叶赛宁等意象派诗人在俄国革命后的活动。

徐迟在文中详细引述了“意象诗派”的六个信条。特别强调意象的物质性和客观性：“意象是一件东西！是可以拿得出来的！意象是坚硬。鲜明。Concrete（具体的……引者注）本质的而不是Abstract（抽象的……引者注）那样的抽象的。是像。石膏像或铜像。众目共见。是感觉能觉得到。”并定义“意象诗派”是“一个意象的抒写或一串意象的抒写”。徐迟对意象派诗评价极高，他是从时代的物质文明不断发展、丰富的趋向和诗歌历史发展的角度来评价的。他写道：“有些人说，自由诗解放了诗的形式，而意象诗却解放了诗的内容。其实意象派是自由诗所倚赖的，故意象派不独是解放了形式与内容以为功，意象是一种实验。经过了一种运动，诗开始在浩荡的大道上前进了。”

邵洵美在文中准确地指出了意象派诗人“像高蹈派和象征派一样，他们是反对放诞的浪漫主义的”。称意象派诗是“个人的情感与这情感的表现；外形的简洁与内在的透明”。

对未来主义、立体主义、超现实主义的译介，也是《现代》杂志现代主义取向的一个重要方面。戴望舒化名“月”撰有短文《阿保里奈尔》<sup>③</sup>介绍他的立体未来主义，化名陈御月翻译了他的小说《诗人的食巾》<sup>④</sup>，化名江思，则写有《马里奈谛访问记》<sup>⑤</sup>，通过马里奈谛之口介绍，“未来主义的艺术，在产生的时候，是醉心于机械

① 《现代》4卷6期。

② 《现代》5卷6期。

③④ 《现代》1卷1期。

⑤ 《现代》1卷3期。

的。受人崇拜的机械,是被视为新的艺术感的象征,源泉及支配者的”;高明的论文《未来派的诗》<sup>①</sup>,详细地介绍了马里奈蒂的未来主义理论。在译诗方面,戴望舒译有艾吕雅诗八首,化名为陈御月选译了《核佛尔第诗抄》<sup>②</sup>五首,并在附记中称“用电影的手腕写着诗”,“捉住那些不能捉住的东西”的超现实主义诗人核佛尔第是“当代最伟大的诗人,别人和他比起来,便都只是孩子了”。此外,李金发也曾译有超现实主义诗人邓南遮的诗歌(《邓南遮诗抄》<sup>③</sup>)。

西方未来主义、立体主义、超现实主义是欧美社会物质文明高度发展,不断城市化、工业化、机械化,而在诗歌艺术当中的一种表现。它们歌颂力量、速度、机械,甚至战争,在美学上强调直觉,否定逻辑和理想,表现玄秘、病态、梦境甚至死亡。也许,它们的毋庸置疑的现代性和超前性与当时中国追求现代化的历史要求有一定的契合,因而得到了较多的介绍。然而,从根本上说,它们的艺术理想和诗歌实验都与当时半殖民地半封建社会落后的状况及中华民族务实的文化性格严重背离,这种介绍犹如文化沙漠中的呐喊,除了徐迟、路易士等少数诗人的诗作中有所表现外,基本上渺无回音。当然,这些诗派的题材均取自都市生活,对《现代》杂志上为数不少的带有中国特色的“现代都市诗”,发生了重要的影响。

对中国“现代都市诗”发生影响的另一重要源泉,当是《现代》对桑德堡<sup>④</sup>、林德赛<sup>⑤</sup>、黎·马斯特斯<sup>⑥</sup>等美国“芝加哥诗派”的译介。这一诗派适应新兴的资本主义国家突飞猛进的现代化进程,

① 《现代》5卷3期。

② 《现代》1卷2期。

③ 《现代》6卷1期。

④ 《现代》3卷1期。

⑤ 《现代》4卷2期。

⑥ 《现代》5卷6期。

热情洋溢地讴歌美国现代大都市，具有一种强劲雄健而有富于抒情气质的现代诗风。

此外，更有意义的是《现代》对以艾略特为代表的，可以称得上“狭义现代主义诗歌”，真正代表了现代诗之最新流向的诗歌进行了介绍。虽然艾略特《荒原》的翻译要迟至1937年，其真正发生影响也并未在《现代》的诗创作中表现出来（我以为如艾略特提倡的“非个人化”、“思想知觉化”等创作原则，“知性化”诗风及《荒原》美学思想在中国诗坛的发生影响，在以戴望舒为代表的“现代派”诗创作中表现并不明显，直到30年代中后期才在戴望舒的后期创作、卞之琳、何其芳、废名、路易士及40年代“中国新诗派”那儿开始有较集中的表现。）然而，这个在中国现代主义诗潮中意义深远的“《荒原》冲击波”的初具规模的冲击，则不妨追溯到《现代》杂志的较为集中的译介倡扬。

高明的《英美新兴诗派》<sup>①</sup>比较系统地论述了“在艺术的意义上的新的诗派”，即“英美的所谓近代派（Modernists）”。显然，文中所说的“近代派”就是指以艾略特为代表的英美现代诗派。高明指出：“近代派乃是极端20世纪的。它乃是知识的、物质主义的，从艺术方法论上讲来，乃是形式主义的。”而这种形式主义，“它的态度乃是非常的理智主义的，并且含有冷彻的科学的精神。……它排斥着浪漫主义的以为个人的感情有无限的可能性的思想，和神秘主义深刻主义的倾向。”高明甚至指出近代派对意象主义也显示了反动。而近代派的代表在高明看来正是艾略的《荒原》一类的作品。他认为《荒原》“是堆积着强烈的虚无的精神，自我意识，知识力，和意识的无意识的象征的可惊的作品”。

邵洵美的《现代美国诗坛概观》也盛赞以艾略特为代表的现代主义诗（他称之为“世界主义的诗”或“国际主义的诗”）“不被国界

<sup>①</sup> 《现代》2卷4期。

所限止”，“不受时间的限制”。与之相比，“桑德堡不过是改换了字汇；意象派诗不过是改换了表现的态度；林德赛（Vachel Lindsay），邦德等不过是改换了题材，只有现代主义的诗才改换了一切。”因此“最伟大的作品当然是爱里特的《荒土》”，它是“过去和将来的桥梁”，是“一个显示，一个为过去所掩盖而为将来所不会发现的显示”。不用说，邵洵美是极富真知灼见的。这仿佛是替中国现代主义诗潮在此之后的发展而预言的。

邵洵美在此文开头，还曾表示过一个困惑，即“英国诗坛和美国诗坛究竟应当并在一起考察呢？还是应当完全分开考察？”当然，邵洵美后来还是因为艾略特的“中间性”等原因而将英美诗坛合起来考察了。而在笔者看来，英美诗坛本来就不必分开，因为它们同属英语系统，而且狭义的西方现代主义诗潮正是以艾略特等的英语系现代主义为代表的。因而，这种困惑还是一个极有意味的信号，它揭示了西方现代主义诗潮从以法国为中心的象征主义，经由叶芝、里尔克等的中介，及未来主义、超现实主义、英美意象派等的“洗礼”，已经逐步转向法国后期象征主义和以英美为中心的，以艾略特等为代表的狭义的、英语系的现代主义。综观现代杂志对西方现代主义诗潮的译介，也正暗合了这种重心转移。

### 第三节 “现代派”诗的现代主义诗学思想

#### —

理论与创作并重，是《现代》杂志的又一个显著特点。现代派诗人出于对新诗历史及当时诗坛现状的清醒认识和自觉反思，与丰富的创作实践相配合，立场鲜明地提出了不少极为接近诗歌本质、符合诗歌艺术发展规律的现代诗学思想，这无疑也是《现代》杂志在现代主义诗潮中，在 30 年代“现代”诗派形成过程中起重要作用

用的一个方面。与第一个十年初期象征派诗人的诗学思想相比，现代派诗倡扬并表现于诗歌实践中的诗学思想，在初期象征派诗人初步引进西方现代主义诗学思想的基础上，有了更进一步的深化，而且“移植”的痕迹有明显减少。相反，与创作实际则有了更为紧密的结合。

从新诗自身发展的历史规律来看，第一个十年普遍反映成绩并不很好的新诗却是时时处于不断的自我反思、自我否定的蜕变和进步之中。作为一个新兴的文体样式，正如孙作云所说，“十年来新诗的演变，甚至比旧诗在几百年内的变化更为庞杂”<sup>①</sup>。朱自清先生曾把第一个十年的新诗分为自由诗派、格律诗派、象征诗派三个派别<sup>②</sup>。笔者以为，这三个派别的划分一定程度上正是揭示了新诗发展的规律，恰如他的一位朋友认为的，朱自清先生按而不断的这三个诗派“一派比一派强，是在进步中的”<sup>③</sup>。的确，以“新月诗派”为代表的“格律诗派”是对初期白话诗过于浅露、直白、缺少节制和形式自觉的反动；以李金发、穆木天等为代表的象征诗派诗是法国（前期）象征主义诗歌在中国最初的足音，它表现“对于生命欲揶揄的神秘及悲哀的美丽”<sup>④</sup>，“用有限的律动的字句启示出无限的世界”<sup>⑤</sup>的追求也构成了对初期白话诗的确明确的反动（穆木天在《谭诗——寄沫若的一封信》里就直斥胡适为新诗“最大的罪人”）。然而，这两个诗派也各自都作出了在诗史上应有的贡献之后又很快陷入自己的“盲点”，面临着被后起的诗派反思、否定和超越的历史命运。

孙作云对新诗的这种发展规律曾作过精到的论述：“新诗在第

① 《论“现代派”诗》，载《清华周刊》1935年5月15日第43卷1期。

② 朱自清《中国新文学大系·诗集》导言。

③ 朱自清《新诗的进步》，1937年1月1日《文学》8卷1号。

④ 黄参岛《〈微雨〉及其作者》，1982年12月《美育》第2期。

⑤ 穆木天《谭诗——寄沫若的一封信》，《创造月刊》1926年创刊号。

一期,因为反对旧诗的严格,所以‘过分自由’。这是对于千余年来旧诗的反动,所以韵律,形式,完全不讲。故新诗等于说话,等于谈家常,结构既不谨严,取舍更无分寸。新月派的诗人们出来,力矫此弊,形式也因而固定,这是对于五四时代新诗的反动。新月派诗不久又被人厌恶了,甚至有人名之曰‘豆腐干体’,所以现代派诗人出来,主张自由诗,摈弃均律,不以辞害‘意’,这是对新月派诗的反动。”<sup>①</sup>可以说,对新月派的反动,正是当时新诗发展面临的一个重要历史任务,这种反动甚至从后期新月派诗人内部发生(如孙大雨、陈梦家、卞之琳等均是从小新月派“出轨”而慢慢走上形式自由的路,并呈现出由后期新月派向现代派过渡的倾向)。而对当时作为现代主义诗潮之代表的戴望舒们来说,尽管他们的创作最初不可避免地是“对徐志摩、闻一多等诗风的一种反响”,<sup>②</sup>是在前辈“新月”诗人的影响下开始写作的。但他们很快就自觉地意识到“刻意求音节的美,有时候倒还不如老实去吟旧诗”<sup>③</sup>,于是乎,勇敢地实施“对音乐的成分”的反叛。当然,还应该加上现代派诗人对初期象征派诗歌的继承和反动,尽管初期象征派诗歌作为中国现代主义诗潮的先声和有机组成,戴望舒们从它那儿继承了许多养料,如对待现实生活与内心世界的态度,对幻想的追求与悲伤低沉情调的表现,意象和象征手法的使用等。但象征派的晦涩难懂及不尽符合国情的“异国情调”,也成为当时诗歌界有识之士反思的焦点。恰如杜衡在《望舒草·序》中说的那样,戴望舒和他都“非常不喜欢这一派里几位带神秘意味的作家,不喜欢叫人不得不说一声‘看不懂’的作品。”并且“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。”另外,随着一个理想高扬、热情喷涌的浪漫时代的

① 《论“现代派”诗》。

② 卞之琳《戴望舒诗集·序》,四川人民出版社,1983年。

③ 苏汶(即杜衡)《望舒草·序》。

过去,与“五四”时代精神相一致的郭沫若《女神》式的抒情风格也变得有点不合时宜了。杜衡就曾在《望舒草·序》中有针对性地说过:“当时通行着一种自我表现的说法,做诗通行狂叫,通行直说,以坦白奔放为标榜。我们对于这种倾向私心里反叛着。”我的理解,这是针对五四以来占主导地位的,表现了“现代中国文学之浪漫的趋势”<sup>①</sup>的浪漫诗风的。很明显,当此之际新诗发展出现的众多问题自然而然地使新诗人们把青睐的目光投注于西方现代主义诗潮,具体说来是法国后期象征主义和以艾略特为代表的狭义的英语系的现代主义,因为它不仅代表了时代发展的最新趋势,其美学趣味上反拨浪漫主义,精神上返回自我、内心,诗形上散文化自由体等特点更与当时的诗美期待有不约而同之处。这显然是中国现代主义诗潮发展过程中极为关键的一次“重心”转移。

30年代的这一批 Modernist,具有一定的诗学理论自觉意识。对于理论的重要性,他们有着相当清醒自觉的认识。施蛰存在致信戴望舒时,曾敦促他:“你须写点文艺论文,我以为这是必要的。你可以达到徐志摩的地位,但你必须有诗的论文出来,我期待着。”<sup>②</sup>正是在这种自觉意识的支配之下,施蛰存从戴望舒留下的笔记本中抄录来付刊,这就是著名的《诗论零札》十七条。正是这十七条诗论,施蛰存在事后高度评价说:“似乎在青年诗人中颇有启发,因而使自由诗摧毁了《新月》派的壁垒。”<sup>③</sup>

## 二

现代诗派凸现了独立、鲜明的现代诗观念,这些现代诗观念自

① 梁实秋《现代中国文学之浪漫的趋势》。

② 施蛰存致戴望舒信,见于孔另镜编《现代作家书简》第77页,花城出版社,1982年版。

③ 施蛰存《现代杂议》。

然明显受影响于西方现代主义诗歌,但又首先受制约于中国新诗自“五四”以来生存和发展所面临的种种问题,是新诗自身发展的期待视野与之发生“契合”的结果。

首先,本着自由主义的立场,他们心仪于一种“纯诗”的艺术精神,尊重诗歌作为诗人的独立的艺术创造的自由真诚的品性。他们主张“艺术不应该是现实的寄生虫,诗应该本身就是目的”<sup>①</sup>,因而,“《现代》中的诗并不是什么‘唯物文学’,而作家在写诗时的意识形态,乃是作为一个诗人的意识形态”<sup>②</sup>。与此相应,他们强调诗歌作为一种“工作”的类似匠人的艺术态度,就如戴望舒翻译的西班牙作家阿索林在《西班牙的一小时》中所主张的,“带着一种热烈的感情去做它”<sup>③</sup>,就像“一个寒伧的铺子里的低微的劳动者,羡慕着他自己的艺术,在热心地操作着”<sup>④</sup>。这些理论主张,与“要把创格的新诗当作一件认真事情来做”<sup>⑤</sup>的新月诗派,与主张“我绝对不能跟人家一样,以诗来写革命思想,来煽动罢工流血,我的诗是个人灵感的记录表”<sup>⑥</sup>的李金发,都一脉相承。这代表了中国新诗史上“一股追求‘纯诗’的文艺诗潮”<sup>⑦</sup>,虽然,它与提倡并实践“我们要捉住现实,歌唱新世纪的意识”,“使我们的诗歌成为大众歌调,我们自己也成为大众中的一个”<sup>⑧</sup>的“新诗歌派”等相比难以占主流地位,且常招致主流诗歌的批评非议,但诗史上毕竟应有其存在的一席之地。

与此相应的是现代诗派的“纯诗”理想。戴望舒强调诗之为诗

① 陈御月(即戴望舒)译《核佛尔第诗抄》译后记,《现代》1卷2期。

② 《社中座谈·关于本刊所载的诗》,《现代》3卷5期。

③④ 《现代》1卷1期。

⑤ 徐志摩《诗刊弁言》,1926年4月1日《晨报副刊·诗镌》1号。

⑥ 李金发《是个人灵感的记录表》,1935年11月29日《文艺大路》2卷1期。

⑦ 蓝棣之《现代派诗选·前言》,人民文学出版社,1986年版。

⑧ 《发刊词》,《新诗歌》创刊号,1933年2月。

的“纯诗性”。首先，正是这种纯诗性，区分了“自由诗”和“韵律诗”：“自由诗是不乞援于一般意义的音乐的纯诗……而韵律诗则是一般意义的音乐成分和诗的成分并重的混合体。”<sup>①</sup>其次，也正是这种纯诗性，反倒使古诗和新诗有共同之处：“古诗和新诗也有共同之一点的。那就是永远不会变价值的‘诗之精髓’。那维护着古人之诗使不为岁月所斫伤的，那支撑着今人之诗使生长起来的，便是它。”<sup>②</sup>这无疑表明了戴望舒对“纯诗”的维护，以及对格律诗的反动与超越，这明显是与他音乐成分的反叛思想一致的。对纯诗的这种理解也使得他的诗创作与古诗“接通”。以这一思想，戴望舒还反对“诗不能翻译”的通常说法。在他看来“纯诗”可以存在于任何语言，“真正的诗在任何语言的翻译中都永远保持着它的价值”<sup>③</sup>。因而，戴望舒主张，“把不是‘诗’的成分从诗里放逐出去”，而他之所谓不是“诗”的成分正是指“在组织起来时，对于诗并非必须的东西。例如，通常认为美丽的词藻，铿锵的韵音等等”。<sup>④</sup>

路易士、金克木的纯诗思想也与戴望舒基本一致。路易士的理想是“超越了时空的限制的具有恒久性与广域性的纯粹文学”<sup>⑤</sup>。金克木则认为：“这纯诗究竟是什么是极难指定的事，不过它一定是从所有的诗里抽象出来的一个共同点。为什么这是诗而那不是呢？抛去了诗在变化的形式的原因就一定会找到那个真正的原因；而这个，不论你叫它做什么，就是诗真正的、唯一的条件。”<sup>⑥</sup>

显然，无论是戴望舒还是金克木，他们的关于“纯诗”的诗学思想都不无“超验”和神秘色彩，也有明确区分诗与散文的形式主义

①② 戴望舒《谈林庚的诗见和“四行诗”》，《新诗》1936年第2期。

③④ 戴望舒《诗论零札》，原载1944年2月6日，香港《华侨日报》“文艺”周刊第2期。转引自《戴望舒诗全编》，浙江文艺出版社，1989年5月版。

⑤ 路易士（纪弦）《三十前集序言》，诗领土出版社，1945年版。

⑥ 金克木《论诗的灭亡及其他》，《文饭小品》，1935年3月第2期。

趋向。从师承渊源看,无疑主要来自瓦雷里的“纯诗论”,可以说未越法国象征主义“雷池”之一步。这种师承取向是与现代派诗人的艺术立场和现实人生态度密切相关的。

耐人寻味的是,正是以这种“纯诗”思想为信仰,戴望舒与纪弦(路易士)、金克木都对“国际诗歌”颇有微词。他们都认为诗歌就是诗歌,得有“纯诗”在里头,比如戴望舒在《谈国防诗歌》中就强调:“诗中可能有国防的意识情绪的存在,一首有国防意识情绪的诗可能是一首好诗,惟一的条件是它本身是诗。但是反观现在的所谓‘国防诗歌’呢,只是一篇分了行、加了勉强的脚韵的浅薄而庸俗的演说辞而已。诗是没有了的,而且千篇一律,言不由衷,然而那些人们却硬派它是诗,而且,为要独标异帜起见,还要给它巧立了‘国防诗歌’这头尾不相称的名称。”<sup>①</sup>因而,讲“国防诗歌”是所谓“先悬目的必重功效”(金克木语),这必然导致纯诗性的丧失,成为“既不是诗歌又和国防一点也不生瓜葛”的东西,只能“留在那么寒伧的书斋中做一个空虚的幌子”<sup>②</sup>。

当然,他们对国防诗歌的看法,受到了左翼诗人的严肃批评<sup>③</sup>,这说明这两种文艺思想对立分歧之严重,也显露了这种不切实际的“纯诗”理想在进入40年代后将遭受破灭,“纯诗”也得向“不纯诗”转化的必然趋向。

侧重于诗与现实的关系及其在诗中的表现,戴望舒在《诗论零札》中指出:“诗是真实经由想象而出来的,不单是真实,也不单是想象。”杜衡在《望舒草·序》中把这一条看做“是望舒诗的惟一的真实”,“包含着望舒底整个做诗的态度,以及对于诗的见解”。杜衡还把戴望舒的诗歌比作“一个人在梦里泄漏自己底潜意识,在诗作里泄漏隐秘的灵魂,然而也只是像梦一般的朦胧的”。因为在他

①② 戴望舒《谈国防诗歌》,1937年4月《新中华》。

③ 参见任钧《读戴望舒的〈谈国防诗歌〉以后》,《作品》1卷1期。

们看来，“诗是一种吞吞吐吐的东西，术语来说，他底动机是在于表现自己与隐藏自己之间。”这样的诗观，当然是出于他们对初期白话诗强调作诗纯凭个人经验，忽视想象的作用的直白写实诗风，浪漫主义的专在抒情和自我表现的坦白奔放诗风，初期象征派的过于欧化和晦涩难懂诗风的反思之后的一种显而易见的进步，这也使他们必然在诗歌表现上反对“即兴”式的直接抒情和客观抒情，而提倡暗示、象征、通感等手法，寓微妙的情绪、精细的感觉于朦胧的意象之中，以期达到含蓄蕴藉耐人寻味的艺术效果。同时，又力避李金发式的晦涩难解和食洋不化的“异国情调”，与初期象征派诗相比，现代派诗多为虽朦胧而不神秘，虽含蓄曲折而不晦涩难解。事实上，即使是李金发，他发表在《现代》上的诗（大约可以代表他的后期创作）也与他《微雨》、《食客与凶年》时期的诗有了很大的不同，如《余剩的人类》一诗就几乎通篇写实，《忆上海》则充满了冷峻清醒的现实批判精神：

容纳着鬼魅与天使的都市呀！

……

我曾在你怀里哭泣嬉笑，

使惟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。

……

在这些诗中，个体的真实情感内涵和中国化的现实因素等方面有明显增多，诗歌语言也稍明白晓畅一些，早期诗作中浓厚的“异国情调”与过于个人化的超验色彩的弊病有所克服。这或许可以理解为李金发自己在现代主义诗潮涌动中的自我调整 and 适应。

这种理论主张可以说贯穿于《现代》的诗创作。施蛰存在事后

总结《现代》上的诗的共同特征时,其中有一点是“诗意不能一读即了解”,只能“仿佛得之”<sup>①</sup>,而从现代诗审美心理的角度说,从欣赏直白易懂的诗到含蓄蕴藉、“不能一读即了解”的诗对某些读者也有一个并不轻松的审美趣味之提高的过程。《现代》当时就曾收到许多表示不同意见的读者来信。其中有读者称《现代》上的诗为“谜诗”,提出了尖锐的批评。而施蛰存则耐心地答复:“诗是不可避免地需要一点雕琢的……散文较为平直,诗则较为曲折。”<sup>②</sup>有的读者对《现代》上杨予英的诗提出激烈的批评,说是“观其三首诗,无整个意义,只是上下不连的零凑一些奥秘的句子,而竟有如许的不通,想是受了戴李诸象征派诗人的毒”。编者则起而捍卫,耐心地作了分析和读解,强调“诗歌有时固然可以直抒,但曲写和暗示都也同样是有应有的表现方法”。同时,编者还提出了诗的“朦胧性”的问题,说“这是在全世界诗坛上都成着问题的”<sup>③</sup>。起而响应,同属现代诗派的吴奔星也从诗的独特性及要求于读者的“诗的读法”的独特性着眼而指出,“我以为诗与散文不同。散文必须明白晓畅,诗则务求含浑蕴蓄。”<sup>④</sup>金克木则从“新诗的晦涩问题”论及读者问题:“新诗的的成分愈重,愈可与旧诗在本质上并驾齐驱,要求于读者的准备功夫愈多。”<sup>⑤</sup>这可以说是在实践中使“朦胧”的诗学思想进一步深化也进一步实际化了。现代派诗正是在这种并不轻松的争论、旗帜鲜明的解释和倡扬中不断凸现和强化自己进步的现代诗观念,不断趋近诗美本质,从而折射了新诗现代化的历史进程。

① 施蛰存《现代杂议》。

② 《现代》3卷5期。

③ 《现代》5卷2期。

④ 吴奔星《诗的读法》,《现代》5卷3期。

⑤ 金克木《杂论新诗》。

## 三

《现代》杂志相当强调诗歌对现代情绪的反映,这种现代情绪即是“现代人在现代生活中所感受到的现代的情绪”,而所谓现代生活,施蛰存例举了各色各样独特的形态的“汇集大船舶的港湾”,“轰响着噪音的工场”,“深入地下的矿坑”,“奏着爵士乐的舞场”等等之后发问:“这种生活所给予我们的诗人的感情,难道会与上代诗人从他们的生活中所得到的感情相同的吗?”<sup>①</sup>对现代情绪的强调,不仅在《现代》上出现了许多以都市生活为题材,反映现代知识者在其中体验感受到的种种情绪的现代都市诗,而且,即使是仍然以乡村田园为题材和意象取譬源泉的诗歌(如前述戴望舒风格的诗和施蛰存风格的诗),流贯于其中的仍然是最现代的时代情绪,仍然是一个时代知识分子心灵苦闷的浓重投影,心路历程的隐约轨迹。这种主要得益于西方的“现代”精神,使得他们在反观自视时有一种对待传统的宽宏大度的气魄。这可以从他们对文言文、对“旧的事物”和民族传统的态度中窥豹一斑。戴望舒《诗论零札》的第十条和第十一条都涉及这个问题:“不必一定拿新的事物来作题材(我不反对拿新的事物来做题材),旧的事物中也能找到新的诗情。”“旧的古典的应用是无可反对的,在它给予我们一个新情绪的时候。”施蛰存所强调的“现代的词藻”也并不是一味反对文言文,甚至“在他们的诗中采用一些比较生疏的古字”,然而,他们的态度却是纯然现代的,“他们并不是在有意地‘搜扬古董’。对于这些字,他们并没有‘古’的或‘文言’的观念。只要适宜于表达一个意义,一种情绪,或甚至是完成一个音节,他们就采用了这些

<sup>①</sup> 《现代》4卷1期。

字。”<sup>①</sup>施蛰存在反驳《文学》3卷1号署名“惠”的读者对他的批评时甚至反对把“我们自己上代的文学”称为“文学的遗产”，因为“它并没有死去过”。他进而吁请：“并世诸作家自己反省一下，在他现在所著的文学作品中，能说完全没有上代文学的影响或遗迹吗？无论在思想，辞华，及技巧各方面？”<sup>②</sup>显然，正是由于这样一种开放的文化观念和广阔的胸襟，使得他们往往具备了一种真正的，并不以民族虚无主义为代价的“现代性”。事实上，这种对待传统的宽容大度的辩证态度在当时具有一种普遍性，也是新诗发展到一定程度之后，新一代的诗人才可能保有的立场和态度。

显然，在新文学的第二个十年，传统与现代、文言与白话的对立不再像第一个十年那样势不两立了。新诗也逐渐走出类似于胡适说的“解放脚”的草创和李金发式的“移植”和“生涩”而步入相对的成熟阶段。正如卞之琳谈及戴望舒时讲的，“在白话新体诗获得了一个巩固的立足点之后，它是无所顾忌的有意接通我国诗的长期传统，来利用年深月久，经过不断体裁变化而传下来的艺术遗产。”<sup>③</sup>毫无疑问，戴望舒之所以能融“古”化“欧”，既广泛汲取西方现代主义诗歌的有益营养，又与中国古典诗歌传统接通，从而极大地推动了中国现代主义诗潮的发展，完成了现代新诗史上的一次“现代化”和“民族化”的伟大“综合”，跟这种自觉观念及在这种观念指导下卓有成效的实践是分不开的。

#### 四

新诗运动是从诗体解放开始的，现代新诗的形式问题，是新诗

① 《现代》4卷1期。

② 施蛰存《我与文言文》，《现代》5卷5期。

③ 卞之琳《戴望舒诗集·序》，四川人民出版社，1981年1月版。

得以成其“新”的根本问题。对此,现代诗派诗人们有相当清楚的认识和极大的重视。提倡散文文化的自由体和经过审美炼纯的现代日常口语,使自由体新诗在形式上完全站住脚,这可以说是现代诗派在诗史上的一个突出贡献。

对于诗体建设在当时面临的任任务,施蛰存曾在《现代》4卷1期的《文艺独白》栏内发表的《又关于本刊的诗》中作了深入的反思:“胡适之先生的新诗运动,帮助我们打破了中国旧体诗的传统。但是,从胡适之先生一直到现在为止的新诗研究者却不自觉地堕落于西洋旧体诗的传统中,他们以为诗应该是有整齐的用韵法的,至少该有整齐的诗节。于是乎十四行诗、‘方块诗’,也还有人紧守规范填做着。这与填词有什么分别呢?”大致说来,新诗在形式上的发展,在经历了“作诗如作文”的“胡适之体”和过于刻板严谨的“新月派格律体”的阶段之后,又面临着新的发展。新月诗派矫正了以胡适之为代表的初期白话诗的种种明显弊病之后,它自己又走进了诗歌格律化的窄胡同——金克木称之为“(新诗寻找新的格律)像解放了小脚又穿高跟鞋”<sup>①</sup>。被施蛰存称为“使自由诗摧毁了《新月》派的壁垒”的《诗论零札》,其中第一、二、三条都直接针对闻一多关于诗歌“音乐的美”、“绘画的美”、“建筑的美”的“三美”理论。他说:“诗不能借重音乐,它应该去了音乐的成分。”“诗不能借重绘画的长处。”“单是美的字眼的组合不是诗的特点。”而诗歌表现的核心在于“诗情”,“韵和整齐的字句会妨碍诗情,或使诗情成为畸形的。”鉴于此,诗人不应该离开“诗情”而片面地去追求形式之美,而是像“智者”“为自己制最合自己的脚的鞋子”那样,为“诗情”的表达去创造新的形式。在戴望舒那儿,就是以清新自然的适合于表现现代人的现代情感的现代日常口语以代替书卷味、人工气太浓的韵文和格律体,以情绪的自然节奏代替对语言的外在音

<sup>①</sup> 金克木《杂论新诗》。

乐成分的刻意追求。正是在此意义上,施蛰存把《现代》中的诗的诗形标准定义为“现代人在现代生活中所感受到的现代的情绪,用现代的词藻排列成的现代的诗形”,尽管“大多是没有韵的,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!”<sup>①</sup>与现代诗从明朗直白到朦胧含蓄是一种进步一样,从格律体到散文化自由体更是一种重大的进步,尤其在中国这个有着庞大坚厚的古典格律诗传统的国度,其意义不容低估。正如施蛰存指出的:“诗的从韵律的束缚中解放出来,并不是不注重诗的形式,这乃是从一个旧的形式换到一个新的形式。”<sup>②</sup>《现代》的读者同样有对这问题提出质疑的,如,“而诗的形式就如此没有节拍,可以称为诗,而不称为散文?”“散文与诗的区别何在?”<sup>③</sup>对此,施蛰存的回答是:“散文与诗的区别并不在于脚韵。……没有脚韵的诗,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。”“但读者如果一定要一读即意尽的诗,或是可以象旧诗那样按照调子高唱的诗,那就非所以语于新诗了。”<sup>④</sup>这表现出对自由体新诗毫不含糊的维护。

戴望舒在《谈林庚的诗见和“四行诗”》<sup>⑤</sup>一文中尖锐地批评林庚的“四行诗”是“拿着白话写古诗而已”,是“新瓶装旧酒”,“从林庚先生的‘四行诗’中所发射出来的,是一种古诗的氛围气,而这种古诗的氛围气,又绝对没有被‘人力车’、‘马路’等现在的骚音所破坏了”。因为戴望舒强调的是新诗与旧诗的严格的区别。在他看来,“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;这两者和时代之完全的调和之

① 《现代》4卷1期。

②③④ 《现代》3卷5期。

⑤ 《新诗》1936年第2期。

下的诗才是新诗。”也就是说，形式上的自由白话体仍不足以标志新诗之“新”，还需有新的内容，新的时代的感情。因而，无论“扯新名词以自表异”的夏曾佑、谭同嗣等，还有“不只扯一些现代的字眼，却扯一些古已有之的境界，衣之以有韵律的现代语”的林庚，在戴望舒看来，都还不算“新诗人”。虽然戴望舒这里对林庚的批评不无偏颇过激，仍有值得商榷之处，但无论如何，我们还是应该从中理解戴望舒捍卫现代诗之良苦用心和决绝立场的。因为戴望舒担心的正是：“而且林庚先生所提创的‘四行诗’，还会生一个很坏的影响，那就是鼓励起一些虚荣的青年去做那些类似抄袭的行为，大量地产生一些拿古体诗来改头换面的新诗，而实际上我们的确也陆续看到了几个这一类的例子了。”而且别有意义的是，在这篇文章中，戴望舒借对林庚的批评而提出了一个非常精辟的，可以说是对古诗和新诗进行双重超越的关于“诗之精髓”的思想。他说，“这里，我应该补充说：古诗和新诗也有着共同之一点的。那就是永远不会变价值的‘诗之精髓’。那维护着古人之诗使不为岁月所斫伤的，那支撑着今人之诗使生长起来的，便是它。它以不同的姿态存在于古人和今人的诗中，多一点或少一点；它像是一个生物，渐渐地长大起来。所以在今日不把握它现在而取它的往昔，实在是一种年代错误。”在我看来，戴望舒的“诗之精髓”这一思想，颇类似于瓦雷里提出的“纯诗”的理想，不仅成为一种几乎“难以企及”但又是“诗人的努力和强力所在”的理想状态，代表了“诗永远是企图向着这一纯理想状态接近的努力”<sup>①</sup>，也表征中国现代诗本体意识的自觉。

可以说，正是在这种种不无艰难的努力之下，“现代派”诗通过以戴望舒为其突出代表，以“舒卷自如，敏锐、精确，而又不失它的

<sup>①</sup> 瓦雷里《论纯诗(之一)》，《瓦雷里诗歌全集》第307页。

风姿,有节制的潇洒和有功力的淳朴”<sup>①</sup>的新诗成果,彻底驱除了旧格律的阴影、冲破了“新月派的壁垒”,“在无数的歧途中间找到了一条浩浩荡荡的大路”,成为新诗发展的一个阶段的里程碑的标志。

#### 第四节 “现代派”诗的艺术成就与 现代都市诗的兴起

—

提到现代诗派的诗歌创作,我们首先就会想到戴望舒。在一般人的印象中,戴望舒无疑是“现代派”诗歌创作的领袖和代表。恰如人们常爱引用的施蛰存致戴望舒的一封信中写道:“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,其中的诗大都是你的徒党”,施蛰存还称戴望舒为“诗坛的首领”,是徐志摩以后“有希望成为中国大诗人的”<sup>②</sup>。从当时戴望舒发表诗作的数量、翻译后期象征主义的诗并加以情感性地评价而可能造成的影响看,情况都是如此。不用说,《现代》上发表的诗作主要是戴望舒风格的。我们甚至能从许多诗作中发现明显的模仿痕迹。然而,若因此把现代诗派的诗歌创作就视如铁板一块,仅仅以戴望舒的诗歌作为惟一的观察概括现代派诗歌的视角,涵盖客观存在的异中有同、同中有异的复杂情况,不仅不利于我们深入评价现代派诗,反过来也会妨碍我们全面理解戴望舒的诗歌创作。何况,戴望舒的诗及译诗均发表于《无轨列车》、《新文艺》及《现代》二卷一期之前,他出国后,就几乎没有在《现代》上发表诗作及诗译

① 卞之琳《戴望舒诗集·序》。

② 见孔另镜编《现代作家书简》,第78页,花城出版社,1982年版。

作。(到30年代中后期,从法国回来的戴望舒他自己的创作也正酝酿着突破和自我超越——接受法国超现实主义诗人艾吕雅、苏佩维艾尔的影响,在象征中带上超现实主义的色彩)<sup>①</sup>而《现代》此后,发表诗歌及译作的重点也如前所述,发生了重心转移。

基本对应于对西方现代主义诗潮译介重点的移动(更深层的动因则是西方现代主义诗潮自身重心嬗变和转移规律的潜在制约)，“现代派”诗的诗创作也可以划分为以戴望舒为代表的、主要吸收法国象征主义艺术养分,且处于从前期象征主义向后期象征主义转移的过程中的诗风;以施蛰存为代表的、主要取法英美意象诗派的诗风;以徐迟、路易士、陈江帆等为代表的以现代都市生活为题材,趋于“知性化”的,在一定程度上与未来主义、立体主义及超现实主义等诗派有关的诗歌这样三大块。这三大块现代诗风既可以说是并列共存的(就如学界基本认同的把现代诗派作“主情”和“主智”两大趋向的区分),也还有一个在时间上大体有先后之分的序列,暗合西方现代主义诗歌的发展历程,而且,第三种诗风可以说昭示了中国现代主义诗潮的发展新趋势,因而在《现代》之后有更大的发展。当然,这样的概括只能是相对的、模糊的,因为《现代》杂志前后毕竟只生存了不到三年的时间,而且这三大块诗风也并不是界限截然分明,而是互相交叉渗透的。然而,如果我们不把《现代》看成一个孤零零的文学杂志,而是把它置于从《无轨列车》《新文艺》,经由《现代》到《水星》《星火》《今代文艺》《新诗》等的一个长长的序列中去,也就是说,把它置于从20年代中后期开始,直至37年因抗日烽火而中断的蔚为可观的中国现代主义新诗潮流

<sup>①</sup> 戴望舒留法期间,在拜访许拜维艾尔时曾说:“在当代人之间呢,我从前喜欢过耶麦(Jammes),福尔(Pauard Fort),高克多(Cocteau),雷佛尔第(Reverdy),现在呢,我已把我的偏好移到你和艾吕阿尔(Fluard)身上了。”见于《新诗》1936年10月第1期《记诗人许拜维艾尔》一文,这已经显露出戴望舒的兴趣已经从后期象征主义转向超现实主义的趋向,在戴望舒的后期创作中,也有较为明显的表现。

中去,就无疑能增强作这种概括的信心。当然,三大块诗风的划分,虽揭示了中国现代主义诗潮发展的一种趋势,但并不包含类似于“一派比一派强”的价值判断,更不是要贬低戴望舒诗歌的艺术成就。事实上,从对时代情绪的把握和表现及在艺术上融“古”化“欧”的成就来看,戴望舒几乎是一个不可逾越的高峰。在文学史上,简单的进化论立场未必是科学的。而从共时的角度看,此三种诗风之并存共荣于《现代》杂志,我们也不妨理解为作为中西文化撞击交汇之结果的中国现代主义诗潮内部情况的复杂性和多样性。《现代》杂志正是以其包容开放的品性,展示了丰富、复杂、多样的现代诗风格,表现了“在向现代世界艺术潮流迈进过程中那种不可避免的既丰富又庞杂的特色”<sup>①</sup>。

## 二

戴望舒诗学思想的核心是“诗情”二字,在创作上也如其所主张,“诗最重要的是诗情上的 nuance(法文,变异、变化的意思——引者),而不是字句上的 nuance。”的确,在注重情绪、把诗歌看做情感的表现这一点上,以戴望舒为代表的这一派诗风,仍然有浪漫主义诗学思想的余绪。当然,戴望舒们在如何朦胧曲折地表现情感,在情绪和感觉的意象化和诗化方式上作出了自己独特的贡献,并与早期新诗及新月派的浪漫诗风拉开了距离。正如戴望舒主张的:“新的诗应该有新的情绪和表现这情绪的形式。”“诗的韵味不在字的抑扬顿挫上,而在诗的情绪的抑扬顿挫上。”<sup>②</sup>较之早期新诗的“通行狂叫,通行直说,以坦白奔放为标榜”的浪漫诗风,戴望

<sup>①</sup> 孙玉石《现代诗歌中的现代主义》,见于《西方文艺思潮与20世纪中国文学》,中国社会科学出版社,1990年版。

<sup>②</sup> 戴望舒《诗论》,《现代》2卷1期。

舒们的“诗情”表现,有着更为新颖曲折的诗性方式。正如金克木所指出的,“新的主情诗”新就新在虽同样表情,但反“即兴”式的抒情,避免旧诗常用的“即兴”、“偶成”、“赋得”之类的作法<sup>①</sup>。与这种表现相应,这一派诗风在意象取譬上,大多属于古典和田园系统,现代生活的投影并不浓重。诗歌中的情绪、情感虽然属于那个特定年代,却带有更为浓重的寂寞、凄凉、感伤的田园抒情气质。杜衡在《望舒草·序》对“一位远在北京的朋友”说戴望舒的诗是:“象征派的形式,古典派的内容”的说法产生同感,是颇能说明问题的。正是从这个角度,番草在后来认为,以戴望舒为代表的现代派,并不是提倡主知精神的20世纪英语系的“现代主义”,而只是浪漫派、高蹈派和象征派的糅合与总结。<sup>②</sup>就戴望舒30年代诗歌创作的主流来说,是大致能成立的。因而,严格地看,如果说戴望舒曾经是“诗坛的首领”(施蛰存语),恐怕把时间段大致限定在20年代末期到30年代初期更为准确,即他以《望舒草》为代表的诗歌创作的鼎盛期。因为综观30年代中后期的中国诗坛(特别是如《水星》、《现代诗风》、《星火》、《新诗》、《小雅》、《菜花》等带有现代主义倾向的文艺刊物),可以发现戴望舒风格的诗并不占主流。占主流的是诗思上“知性化”,题材上都市化,意象上现代生活化的诗,活跃的诗人则是卞之琳、南星、废名、徐迟、路易士、金克木等,这就形成了30年代“现代派”诗中“主情”与“主知”的分野的诗创作态势。大致说来,属于戴望舒“主情”这一阵营的还有何其芳、李广田、南星、玲君、李白风、番草(即后来来到台湾,与纪弦一起把现代主义的火种带过去,诗风上也恰与纪弦的知性诗风构成并列对峙的“张力”的钟鼎文),这两种创作态势互成鼎足之势。“主情”的诗

① 柯可(金克木)《论中国新诗的新途径》。

② 钟鼎文《我所知道的戴望舒及“现代派”》,见台湾出版社林海音主编的《中国近代作家作品》。

属于叶芝所说的“情绪的象征”一类，偏重于在平凡事物中发掘诗情，常摒弃直抒胸臆的浪漫抒情方式，而是通过暗示通感和隐喻象征并呈示心灵世界的玄妙流动，或抒发哀怨、寂寞的主体情绪和感受，色彩浓丽，意象鲜明圆润，情调朦胧凄婉，可感性强。“主知”的诗属于叶芝所说的“理智的象征”一类，致力于冷静的观察和邃密的玄思，洋溢着智慧的灵光和横生的哲理意趣。随着社会的进步，物质文明的发达，人的思维活动日益精密理智，“知性”化无疑是一种更为适应时势的现代化的表现。值得指出的是，即使作为公认的“主情”倾向的代表的戴望舒，他的某些诗歌创作（如《我的记忆》、《赠克木》、《我思想》等）也体现了在情绪的抒发中融入“知性思考”的趋向。而且，戴望舒诗歌创作的这种“知性”倾向是与他在诗歌形式上对“借重音乐”、“借重绘画”、“单是美的字眼的组合”等新月派浪漫诗风的形式化追求的反思，是与进行诗歌“自由化”、“散文化”和日常口语化的实践相一致的。这表明，在戴望舒，他已不仅仅用诗歌表达“诗情”，而且开始“以诗来思想”，这无疑是代表了新诗现代化的一种新意向的。卞之琳的“知性化”是最有代表性的。他在诗创作中，摒弃情绪的张扬和情调的感伤，追求生命体验的结晶升华和表现的“非个人化”、“客观化”、“戏剧化”，在诗歌中凸现出一个静观默察，“在荒街上沉思”的主体形象。卞之琳的诗理趣盎然，不使人动情，而使人深思，独具一种“知性”和“思辨”的美。到40年代，体现在冯至和中国新诗派诗人那里，“知性化”诗风有着更大的发展，而且，在某些具有综合型特征的诗人身上，这两种分化的创作趋向又呈现出逐渐走向“综合”的态势。

以施蛰存为代表的受英美意象诗派影响的诗风，在“知性化”趋势上也跨出了重要的一步。英美意象诗派对“物象本身”的重视，对“去呈现一种意象”<sup>①</sup>以及以意象复合或凝结“刹那之间的直

<sup>①</sup> 邵洵美《现代美国诗坛概观》，《现代》5卷6期。

觉与理性”的强调，无疑具有在美学原则上反拨浪漫主义的意义。英美意象诗派在某种意义上与西方物质文明不断发展的趋势相契合，但同时又是反观东方文明的结果。正如施蛰存翻译《美国三女流诗抄》<sup>①</sup>的“译后记”中说：她们“都是受东方诗影响的”，“短诗之精妙者颇有唐人绝句及日本俳句的风味”。的确，在凝练、简洁、含蓄，“要动作更自由，要声音更准确，要光亮更透明”<sup>②</sup>等特点上，英美意象派诗与中国古典诗具有某些共通性。这种渊源性和亲切感尤使意象诗风在《现代》中蔚成风气，“在纷纷不绝的来稿之中”，都是“意象派似的诗”，以致令编者生出些许“不安”，竟然站出来说明：“我不愿意《现代》的投稿者尽是这一方面的作者。”<sup>③</sup>

我们不妨以施蛰存的诗歌创作为例作重点分析。

施蛰存的诗给人最深刻的感受恐怕正是意象的鲜明，形象的可感，他主要通过繁复的意象来反复地抒写情绪。

他的《秋夜之檐溜》以“檐溜”为主题意象，层层想象并铺排开去，以“檐溜”之“尖锐的银笛之谐调”，联想到“挨过了修阻的贫辛行旅/与悠久的艰难的岁月”的“昔日的可怜人”，联想到“守候老死的逋客”，想象自己为“大海沉船中的乘客”……通过这些呈放射状并列的意象之对“檐溜”的各种感情共振与情思寄托，抒发了自己的人生思索和情感浩叹。其中，有清溪的视觉意象，有银笛的听觉意象，还有“守候老死的逋客”的生命幻觉意象。

《桃色的云》则不是《秋夜之檐溜》式的放射状结构，而颇有“铺陈其物”的“赋”的笔法，反复从视觉的角度状写“桃色的云”这一意象，使人印象极为深刻：

① 《现代》1卷3期。

② 邵洵美《现代美国诗坛概观》，《现代》5卷6期。

③ 施蛰存《编辑座谈》，《现代》1卷6期。

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。

施蛰存的一组《意象抒情诗》更几乎全是以物象为状写对象的。作者甚至调动了瞬间直觉、感官印象、幻觉等手段，从而带来了独特的暗示朦胧的诗美效应。虽则如此，笔者认为这种颇有特色的意象派诗风，并没有在中国现代主义诗潮中造成一个具有某种相对独立意义的诗派或流派。这里面的原因自然很复杂，有待进一步的研究。或许，恰恰是意象的这种渊源性和亲切感使得中国诗人“为我所用”，摒弃了英美意象诗派与现代物质文明有关联的那部分内涵，使意象诗派回到了它的东方“老家”，变成简单的主体情感与客观自然物象的一种结合，从而失去新鲜感。

从《现代》上具有意象诗风的大部分诗歌看，意象及情调属于古典及乡村文明的居多。再者，意象之于诗歌，毕竟是一个局部性的构件，单求意象之美与新颖奇特，而不能以思想内蕴的深刻与之契合，则未免步入歧途。30年代现代派的某些意象诗，也常有这

种感官意象之美与思想内蕴脱节的毛病。从另一角度看,或许,是因为意象派原理所具有的文学的普遍意义,使得意象成为“一切伟大的诗的原则,更是一切伟大的文学的原质”<sup>①</sup>。徐迟对意象派的这一特质似乎看得很清楚,他还指出:“意象派时代已经过去了。但意象派已经是永远不会消失了……意象是一种实验。经过了一种运动,诗开始在浩荡的大道上前进了。”<sup>②</sup>在中国,意象诗风被后来者超越并汲取营养,化为自己的血肉的情势,也与徐迟所述极为相似。

### 三

除了以戴望舒为代表的“主情”诗风和以施蛰存为代表的“意象派”诗风,《现代》杂志中的诗歌创作,若是侧重于从题材的角度定位立论,则还有一个重要的类别,那就是都市诗的创作。这一类诗创作大致属于金克木所区分的“以新的感觉为主的诗”。之所以名之为“新的感觉”,是因为,“新的机械文明,新的都市,新的享乐,新的受苦,都明摆在我们的眼前,而这些新东西的共同特点便在强烈的刺激我们的感觉。于是感觉便趋于兴奋与麻痹两极端,而心理上便有了一种变态作用。这种情形在常人只能没入其中,在诗人便可以自己吟味而把它表现出来……”<sup>③</sup>。尽管金克木早在1937年就有敏锐的发现和基本准确的概括,但在现代文学研究界,这一题材的诗歌创作似乎极少为人关注。

就西方而言,现代主义文学都跟都市有密不可分的关系,恰如美国批评家马·布雷德伯里说,“19世纪末兴起并发展到今天的实验性现代主义文学,从许多方面看都是城市的艺术,尤其是多语

①② 徐迟《意象派的七个诗人》,《现代》4卷6期。

③ 柯可(金克木)《论中国新诗的新途径》,《新诗》1937年1月10日第4期。

种城市的艺术。”<sup>①</sup>而在一个背负沉重的传统负累，以农耕文明为主要生产方式的前现代国家，都市诗的发生是难免姗姗来迟的。鲁迅在为苏联诗人勃洛克的长诗《十二个》中译本作后记时，称勃洛克为“现代都会诗人的第一人”，并概括出“他之为都会诗人的特色”，“是在用空想，即诗底幻想的眼，照见都会中的日常生活，将那朦胧的印象，加以象征化。将精气吹入所描写的事象里，使它苏生；也就是在庸俗的生活，尘嚣的市街中，发见诗歌的要素。”并因而叹惋道：“中国没有这样的都会诗人。我们有馆阁诗人，山林诗人，花月诗人……，没有都会诗人。”<sup>②</sup>

鲁迅发表此番议论是在 1926 年。而到了 30 年代，客观上由于受外来影响的半殖民地都市文明（主要限于上海等几个大城市）的进一步畸形发展……突兀于广大乡村的包围之中，主观上由于知识者对现代主义文学的不断译介倡扬，《现代》之对未来主义，立体主义，英美意象诗派，以桑德堡、林赛德为代表的美国“芝加哥”诗派的译介，都市诗的比重在渐次增长，逐渐成为现代主义诗潮中重要的一支。作为广有影响、最早的具有鲜明现代主义取向的大型文艺月刊，《现代》在这过程中起到了不容忽视的作用。在《现代》发表诗作的，如：陈江帆、徐迟、路易士等，我以为是当之以“都市诗人”的称号而可以无愧的。事实上，也只有徐迟、陈江帆、路易士、钱君匋以及子铨、吴汶、王一心、杨世骥等众多无名诗作者笔下，施蛰存所悬拟的表现现代人在“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 乐的舞场，摩天楼的百货店……”等“现代生活中所感受到的现代的情绪，用现代的词藻排列成的现代的诗形”的“现代诗”才庶几出现，从某个角度说，这也

① 马尔科姆·布雷德伯里《现代主义的城市》，见于《现代主义》，上海外语教育出版社，1992年版。

② 鲁迅《〈十二个〉后记》，见于《鲁迅全集·集外集拾遗》。

使得《现代》杂志更为名副其实<sup>①</sup>。

徐迟在30年代显然是一个相当超前的诗人，他曾积极地介绍英美意象诗派，译介过带有惠特曼式的浪漫余绪的属于美国“芝加哥诗派”的现代诗人林赛德。“意象派”的色彩明丽、简劲凝练、意象跨度较大等特点，林赛德之对“音律”的“纵跃、翻身、移转、旋涡的技巧”追求，作为“孤独的纯洁之幻梦者”的写“幻感”的特点等，均在徐迟诗中有程度不等的表现。然而更为明显的是他对立体主义、未来主义等诗派的影响接受。事实上，对徐迟来说，即或是他对英美意象派的介绍，他至为关注的也是意象派诗关于意象是“坚硬”、“鲜明”的“一件东西”的观点。在他看来，“意象诗，所以，是有着一个力学的精神的，有着诗人的灵魂与生命的，‘东西’的诗”。这其实与未来派的诗观很接近了。而介绍林赛德的时候，他已经清醒地认识到“他的诗的时代是已属于过去”。因为，“从20世纪的巨人之肚腹中，产生了新时代的20世纪的诗人。新的诗人的歌唱是对了现世人的情绪而发的。因为现世的诗是对了现世世界的扰乱中歌唱的，是向了机械与贫困的世人的情绪的，旧式的抒情旧式的安慰是过去了。”<sup>②</sup>于是，徐迟深刻地反思那种浪漫主义色彩较强的，凸现自我的抒情：“无论如何，眼前放着这样的世界，我却‘我我我我我我我我’地活着，而这世界却还有几个读着这‘我我我我我我我我’这一类的人在，那就仿佛是鬼一样的僧道的瘦削的脸，在幻想着莲花座与琉璃世界一样。我们不是已在不信鬼神的时候的不信鬼神的人了吗？”徐迟所悬拟和理想的，则是一种立足于物质文明的“现代化”的非常“现代”的诗：“将来的另一形态的

<sup>①</sup> 《现代》杂志在封面上，每期都印有中法文的“现代”字样。李欧梵曾指出，“在西方文学范畴方面，这本杂志的编者似乎有意实践它封面的标题，集中在他们认为是欧洲文坛‘现代的’潮流。”（《中国现代文学中的现代主义》）

<sup>②</sup> 徐迟《诗人 Vachel Lindsay》，《现代》4卷2期。

诗,是不是一些伟大的 Epic(史诗),或者,像机械与工程师,蒸气,铁,煤,螺旋钉,铝,利用飞轮的惰性的机件,正是今日的国家所急需的要物,那些唯物得很多的诗呢?①

徐迟也是其“现代”诗观的激进、先锋的实验者。他在《现代》上的惟一的一组“诗拔萃”,以极具未来主义和超现实主义的先锋色彩,给人以相当新鲜、奇特的感受。

《Meander》在题记中关于“无日耳曼之 Nazi 色彩”的说明其真正表露了诗歌与未来主义的关系(那怕是一种批判继承的关系):

图案,

卐

古中国和古希腊的回纹万字,

Meander,

是我生活的日常中的恋爱了呢。

缺了 Meander 的青天,我对 Meander 怀恋着。

因为如此之怀恋而踟蹰的,

我在小径上画起了 Meander 似的图案的径迹来

Meander,春天来了。

画室之烟的古“万”图案,

有了俨然的心脏的禁欲之键了呵。

从 Meander 的心奥,是粲然的一笑。

即使有了黄金,有了艳冶的肉体,

然而没有组织,没有图案之美,

能像没有缺陷的“万”字没有缺陷吗?

春天来了,

① 徐迟《二十岁人·序》。

我在呼唤它的名字，  
“Meander !”

在这首诗中，徐迟将英文、罗马字等嵌进诗行，对一个极为抽象的“代表古‘万’字的回纹……亦指弯弯曲曲的漫步”的 Meander 反复吟咏，虽未免晦涩难解，但总还是能感觉到一种盎然的诗意诗趣，可谓极尽抽象抒情之能事。

《七色之白昼》给人以一种晕眩的感觉，表现出与未来主义极相似的，创建以“运动”为核心，充分展示力量、音响、色彩、速度的新型美学观：

给我的昼眠，炫耀了七色之白昼。  
豢养了七种颜色了吧，  
很美丽的白昼里。  
变为七种颜色的女郎，  
七个容颜和胴体的女郎，都这样富丽的！

七色旋转起来。  
幽会或寻思只是两个人的事业，  
七色即昼眠也太多了。  
七色旋转了起来，  
我在单色的雾里旋转了。

《微雨之街》，兼有意象诗派的凝练、清新和极大的意象跨度，象征诗派的感觉印象和神秘朦胧，也不乏超现实主义的幻觉色彩：

雨，没有穷尽的样子，也不会穷尽的。  
飘摇飘摇，我的寂寞泛滥起。  
雨，从灯的圆柱上降落了。

.....

《都会的满月》有一种非常现代的时间观念，它将矗立在都市的，“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”的大钟，拟喻为“都市的满月”，表现出崭新的现代审美观念。诗歌写出了现代都市生活的机械、紧张、单调及对人的异化：

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。

但就总体而言，这首诗歌对都市文明还是抱肯定态度的。正如诗中写道：“知道了都会的满月的浮载的哲理，/明月知道了时刻之分，/明月与灯与钟的都有了。”这或许寄托了作者试图融合都市文明和乡村文明的良好愿望。

陈江帆也是在《现代》上发表有大量都市题材诗的诗人。他体现于《现代》的不长的诗历程，耐人寻味地与《现代》从前期戴望舒风格的象征诗，经施蛰存风格的意象诗，向现代都市诗发展的过程相对应。他的《恋女》、《荔园的主人》、《缄默》等诗歌仍然以乡村风光为题材，大都具有明丽、简洁、色味单纯的意象诗风格，又常常在诗中表现出“青春病”的苦恼：“单纯调的二簧低唱着，/有感冒性的忧悒开始了。”（《百合桥》）；“阳光从辽远的海滨/带来一种灰黄的色调，/小牧场已黄昏了……”但到了《麦酒及其他》，都市意味就相当浓厚了，大量的都市意象乃至抽象的现代语汇进入了诗歌，如：

“属于唱片和手摇铃的夜，/减价的不良症更流布了，今年是滞销之年哪。/市场的音调蜂巢般嗡嗡着。”“……它生长在香粉和时装的氛围中，/做找灰鸽般的流浪呀。//将没有颓败之感吧，/如灰鸽没有颓败之感，/温度被人工调养着，/十二月的园里也见了朱沙菊。”（《麦酒》）这在一定程度上表现出现代诗向知性化、抽象化方向发展的趋势。

钱君匋的《夜的舞会》，写出了现代都市夜生活的繁杂和迷乱，色彩丰富，令人目眩：“散乱的天蓝，朱，黑，惨绿，媚黄的衣饰幻成的几何形体，/若万花镜的拥聚惊散在眼的网膜上。”置身于这种都市夜生活的光彩流动中的人的感觉，也写得新颖而真实：

并剪样的威斯忌。

有膨胀性的 Allegro 三拍子 G 调。

飘动地有大飞船感觉的夜的舞会哪。

显然，在徐迟和陈江帆等诗人的诗中，都市已不仅仅是背负着中国的半殖民化受辱重担的鞭笞物，而是独立地成为与以乡村文化为本位的传统文化对立并峙的审美对象，这无疑具有着一种诗歌审美经验上“拓荒”和“革命”的意义。确如金克木所概括的，“这种诗的来源，便是新的东西。（它们）废弃旧有的词面，代替上从未见过的新奇字眼，用急促的节拍来表示都市的狂乱不安，用纤微难以捉摸的连系（外形上便是奇特用法的形容词和动词和组句式样）来表示都市中神经衰弱者的敏锐的感觉，而常人讳言或不免的事情也无情的揭露出来……”，自然，这样的表现形式之追求也难免于只是“显露都市中追求刺激的病态”<sup>①</sup>。

当然，现代都市文明是具有二重性的，在高度发展的物质文明

<sup>①</sup> 柯可（金克木）《论中国新诗的新途径》。

背后,它也异化着人性,甚至可以说是孳生着罪恶的声色犬马的“名利场”。正如李金发在《忆上海》中所吟诉的:“容纳着鬼魅和天使的都市呀!”因此,在某些现代都市诗中,城市成为批判和诅咒的对象。如吴汶《七月的疯狂》颇有波德莱尔以丑为美的现代美学观念和艺术手法,在客观描写中,渗透着极为强烈的主观情感:“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。”杨世骥则把都市看成病态:“汉口有一天要说出他的荒唐话,/向对面患着肺病的武昌……”鉴于当时中国社会的乡村本位性和传统文化的巨大存在,许多诗人都难免以肤浅的传统审美观念、平均主义和民粹主义的小农意识,来观照和批判都市文化,表现出“乡下人”、“流浪汉”的立场或视角。如宗植的《初到都市》写出了人在都市无所依凭的落寞心态:“比漠野的河风更无实感的,/都市的大厦下的烟雾哟。”“落叶也该有其萧瑟的,/然而行道树之秋,绝了浪游者的寄情。//嚣骚,嚣骚,嚣骚,/嚣骚里的生疏的寂寞哟。”李心若的《失业者》从世界的广阔和找不到“啖饭地”的矛盾而诅咒:“世界不过是一自由的监狱啊”,并因而产生“茫然于大漠的悲哀”。在这里,这些现代都市诗更多的是表现现代人在都市中的茫然感和落落寡合的拒斥情绪,表现出浓重的失落感和迟暮感。这与桑德堡式的气势宏阔,既有批判意向,更有自豪乐观的积极进取精神与现代性理想的现代都市诗,与那种“把我放在一个铁砧上吧,上帝。/把我打成一个钢撬。/让我撬松那些老墙,/让我掘动那些老建筑”的豪迈沉雄的格调相比,不啻有天渊之别。

然而,从另一个角度说,这种心态及在诗歌中的表现也许是正常的。究其实,现代都市诗应与一个国家总体生产力与物质文明的高度发展、经济基础的巨大变更相适应。虽然在30年代,国民党一体化统治终于确立,并且实施了一些经济改革措施,社会相对稳定,尤其是城市经济得到较迅猛的发展,从而形成了一个“中国的新气象”,“举国上下都有一种新的乐观主义的国家统一的

情绪”<sup>①</sup>，这客观上为30年代诗歌中的“现代派”，小说中的“新感觉派”的兴起酿就了总体社会环境和文化氛围。然而，中国的现代大都市毕竟是资本主义工商业在一个殖民地半殖民地的社会中“畸形”发展而成的，它孤独地突立于广大乡村的包围之中，因而中国现代都市诗的纤弱、难成大气，诗人在表现方式上偏重于批判和抱怨，多丑恶的展示和彷徨心态的流露，是自然而然的，这也正是一种难以避免的中西文化影响接受的“错位”现象。西方现代主义文学的“现代”性，可分为两个层面的内涵：首先是指科技与工业革命、物质文明带给社会的急剧变动，社会和物质文明的不断现代化；其次，是反映在意识形态领域，产生了对这种现代化带来的对人的异化的严峻反思和批判。因而，现代主义文学艺术往往表现出反抗现实，走向内心，企图在艺术中建构“超现实”的艺术世界等意识形态追求。显然，就中国的实际情况看，中国30年代的现代派基本上还只能表现出对现代性的追求，还不可能达到对现代性进行反思和批判的高度。故而，30年代“现代派”诗（也包括20年代的象征派诗）所表现出来的某些感伤的，彷徨、抱怨的情调，厌恶与诅咒城市生活的意向，在一定程度上与其说是反现代性的表现，不如说是“反映着中国士大夫与公子哥儿文人的颓废性的传统性”<sup>②</sup>。毕竟在当时，中西方各自面临的“现代性”任务是不同的。此外，有些都市题材诗模仿痕迹过重，与社会现实生活及大多数读者的接受心理还存在着相当的距离。这一类诗未能像戴望舒风格的诗一样获得广泛的认可和共鸣，恐怕也与它自身存在的问题有关。当然，其正面意义应该说是主要的。

总之，30年代“现代派”诗中都市题材诗的出现，在某种意义

<sup>①</sup> 费正清主编《剑桥中华民国史》第2部，第177页，上海人民出版社，1994年9月版。

<sup>②</sup> 穆木天《心境主义的文学》，《现代》4卷6期。

上,拓展了中国新诗一个新颖广阔的题材表现领域,弥补了“五四”以来的新文学“没有都会诗人”的缺憾,它与“新感觉派”小说一道,加快了“城市文学”追赶“乡土文学”的脚步。历史地看,虽然这一都市诗创作的涌潮,很快就因抗战的烽火而中断,但它显然符合中国新诗现代化的历史进程,昭示了中国现代主义诗潮进一步向以“知性”为突出标志的英语系的现代主义发展的趋势。它与40年代现代主义诗歌潮流中某些都市题材诗的创作,乃至50年代由覃子豪、番草(钟鼎文)、路易士(纪弦)承传过去并发扬光大起来的台湾现代诗运动,都具有一定的历史沿承性,对之产生过启迪和影响的意义。

## 第五章 40年代中国现代主义诗潮 与英美现代主义诗歌

“九一八”事变以后民族危机的加剧与1937年全民抗战的爆发,对中国现代主义诗潮的影响,是深刻而复杂的。从一方面说,抗战使得被纪弦称为“中国新诗自五四以来一个不再的黄金时代”<sup>①</sup>猝然中断。这一“猝然中断”的必然见之于偶然的一个标志,笔者以为是代表了30年代“现代派”诗发展的高潮,象征了“新月”诗派、象征诗派与“现代派”诗的“合流”<sup>②</sup>的《新诗》杂志在1937年“八·一三”上海抗战的烽火中的停刊。中国新诗中的现代主义潮流,至此进入濒临“断流”的低潮期。民族的危机理所当然地呼唤致力于救亡的“国防诗歌”,呼唤文艺的“大众化”方向,并促使了中

---

① 路易士(纪弦)《三十自述》,见《三十年集》,诗歌领土出版社,1945年4月版。

② 《新诗》的主要编者有各自的渊源,颇有代表性。而他们之走到一起同办纯粹的诗刊《新诗》杂志,则是颇有象征意义的。卞之琳曾经指出,“30年代中期,民族危机和社会灾难日益深重,‘新月派’(从《新月》月刊得名,徐志摩与闻一多最初曾经是该刊的两个台柱)与‘现代派’合流了,见之于《新诗》杂志的出版……”(卞之琳《中国新诗的发展与来自西方的影响》,《中外文学研究参考》,1985年第1期。)在这些编者中,孙大雨、卞之琳是从“新月”诗派转向“现代派”,戴望舒是“现代派”诗歌的公认首领,梁宗岱称得上是象征主义诗学在中国的权威阐释者,而未列其名,却参加实际编务的纪弦(路易士)、徐迟等人则代表了更为年轻、更有朝气,在西方现代主义取向上侧重于超现实主义、未来主义等新诗潮的一批新人。《新诗》杂志上层出不穷的优秀诗作的确呈现了如纪弦(路易士)所说的“一个不再的黄金时代”的辉煌,昭示了未来发展的不可限量。

国新诗从“纯诗化”向“散文化”、“民间化”的“转型”<sup>①</sup>。“战争的范围与程度之广大而猛烈，再三再四逼死了抒情的兴致”<sup>②</sup>，也理所当然地推动促成了现代派诗人自身的反思、批判和超越及现代派诗人队伍的分化和重组。他们纷纷“摇醒”艺术之梦<sup>③</sup>，“放逐”了“抒情”，并试图“捉住现实”<sup>④</sup>，所有种种诗人心态，既是时代的需求，也是诗人的自觉。

然而从另一方面说，抗战（以及抗战胜利以后严峻的社会现实）又促成了20世纪中国新诗中现代主义诗潮的进一步成熟和深化，诗人们对现实的关注，现代主义与现实主义的“综合”进一步超越了对西方现代主义诗潮的“移植”阶段，从而使“中国诗的现代化，新诗的现代化”<sup>⑤</sup>的时代需求进一步成为现实与可能。“现实”的介入，对“抒情”的“放逐”，对“感伤”的反思，使他们自觉反思起30年代主要“借镜”有着明显的超验性、纯诗性和音乐性追求的法国象征主义诗歌潮流。他们把视线进一步投向本世纪以来更为注重经验、实际的后期象征主义及英美现代主义诗潮。此间中国新诗中的现代主义因为糅合进了“严肃”的社会现实因素而呈现出更多驳杂不“纯”的色彩和“综合”的趋势。其内蓄的现代色彩和先锋实验精神因与主流文学的矛盾而又常常处于“边缘”的地位。

---

① 朱自清在《新诗杂话·抗战与诗》（作家书屋，1947年12月版）中谈到：“抗战以来的新诗的一个趋势，似乎是散文化。抗战以前新诗的发展可以说是从散文化逐渐走向纯诗化的路。……这也可以说是民间化的趋势。”

② 徐迟《抒情的放逐》，《顶点》，1937年7月创刊号。

③ 何其芳在《成都，让我把你摇醒》（1938年）一诗中写到：“……让我打开你的窗子，你的门，/成都，让我把你摇醒，/在这阳光灿烂的早晨——”

④ 中国诗歌会主办的《新诗歌》第1期刊登的由穆木天执笔的《发刊诗》写道：“……我们要捉住现实，歌唱新世纪的意识。”

⑤ 朱自清《新诗杂话·诗与建国》，作家书屋，1947年12月版。

## 第一节 严肃时代的自觉：对象征主义的反思和超越

—

在新文学的第一个十年和第二个十年,法国前后期象征主义诗歌与传统诗学的内在精神取得了深层的契合与共振,因而,经过以李金发为肇端的最初的“移植”,及后期创造社三诗人穆木天、王独清、冯乃超和戴望舒等人的不无“中国化”色彩的理论译介和创作实践,象征主义自始至终在中国新诗中的现代主义潮流中占据主角的位置,虽然在第二个十年的现代主义诗潮中也出现了艾略特影响的痕迹,出现了若干接受未来主义、超现实主义影响的诗歌创作及现代化气息强烈的都市题材的诗创作。象征主义对中国现代主义诗歌的决定性的影响客观上使得无论初期象征主义,还是“现代派”诗,它们诗学表达的核心都是“情绪”、“诗情”,最基本的诗学思维方式都是“感物移情”,大多具有鲜明的感性特征,并未真正脱离传统诗学的内在制约,也正因此,杜衡赞许一种称戴望舒的诗是“象征派的形式,古典派的内容”的说法。<sup>①</sup>此外,以戴望舒为首的现代诗派的主流(不包括如徐迟、纪弦等人的都市题材的诗)

<sup>①</sup> 参见杜衡《望舒草·序》。

在如穆旦所主张并实践的使“诗的形象现代生活化”<sup>①</sup>这一方面，做得还是不够。从他们的诗歌意象系统看，似主要取自具有古典诗美情趣的自然山水意象，并未能全面切入当下的现代社会生活。这或许是当今学术界一股抑戴望舒而扬 40 年代现代主义诗创作的理论潮流形成的立足点。<sup>②</sup>

钟鼎文认为，30 年代的“现代派”诗“不是提倡主知精神的 20 世纪英语系的‘现代主义’，而只是浪漫派、高蹈派和象征派的融合与总结。”<sup>①</sup>

郑敏也曾指出，“40 年代中国现代主义新诗与 30 年代由戴望舒等所办的《现代》杂志没有明显的直接联系，以当时青年现代主义诗人群来讲，他们中多数对戴望舒所宣传的诗歌理论是生疏的。他们更多的是从 40 年代传入中国的西方文艺思想中接触到当时的世界诗潮。因此一提中国现代主义新诗就和 30 年代的《现代》杂志联系在一起是一种很大的误解。”<sup>②</sup>

唐祈也持相近的观点：“戴望舒和围绕着他的诗人群，在 30 年代创办的是现代杂志，从严格的意义来说，并不是真正的现代派，它只是后期象征主义诗歌，我以为真正的现代派诗只有在 40 年代

---

① 据与晚年的穆旦深有交往的郭保卫回忆，穆旦在他谈及“诗的题材与形象”问题时说：“还有一个主要的分歧是：是否要以风花雪月为诗？现代生活能否成为诗歌形象的来源？西洋诗在 20 世纪来了一个大转变，就是使诗的形象现代生活化，这在中国诗里还是看不到的（即使写的现代生活，也是奉风花雪月为诗之必有的色彩）。”（参见郭保卫《书信今犹在 诗人何处寻——怀念查良铮叔叔》，见于《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 11 月版）这虽属事后回忆，但（转下页）

②（接上页）结合穆旦们 40 年代的创作实际，也约略能从中看出他们对 30 年代戴望舒们的自觉反思意向。

① 《我所知道的戴望舒及现代派》，转引自林海音主编的《中国近代作家作品》。

② 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》，《国际诗坛》，1989 年第 8 期。

才能产生,这里有历史、文化、社会背景各种因素,更为重要的是30年代根本没有像40年代这种极端冷酷、丑恶、严峻、复杂的现代现实,当时的诗人也不可能有现代人的意识、感觉、表现形式、语言等等来写诗。所以说,把戴望舒的现代杂志上发表的诗笼统地说成是现代派诗,实际上是一种误解。因而使我们有信心在40年代建立真正的现代派诗。”<sup>①</sup>

上述立论,都有鲜明的区分30年代“现代派”诗与40年代现代主义诗并且抑前者扬后者的意向。对于这些当事者事后的言说,我们自然应持谨慎的态度。一则学术界的观点会影响到他们的立论,二则也难免有个人感情因素的介入。但透过这些外在因素,我们还是不难发现:上述立论背后是以狭义的英语系的现代主义为标准 and 参照的。虽然这种标准未免将现代主义的划界划得过于严格和狭小,而且将诗歌思潮的自然发展与鲜明的价值评判混在一起也有欠科学处。然而,也许正是这种严格和狭义相对明确地区分了现代主义诗潮发展的阶段性。在笔者看来,以上所论就揭示了二三十年代现代主义诗以象征主义为主流,至40年代则逐渐跳出法国中心,转为后期象征主义和以艾略特、奥顿等为代表的英美现代主义的客观事实而言,应该说是基本准确的。

毫无疑问,这一暗合对应西方现代主义诗潮发展规律的,在影

<sup>①</sup> 唐祈《唐祈诗选·后记》。

响接受上从“法国象征主义中心”到“英美现代主义中心”的重要转折<sup>①</sup>，在 20 世纪中国新诗中的现代主义之发展流变中，意义是极为深远的。我们虽不必因 40 年代的现代主义而否定、贬抑 30 年代的现代派。（无论是李金发式的食洋不化，还是戴望舒式的感性抒情和融古化欧，都是 20 世纪中国新诗中的现代主义之发展的不可逾越的阶段。）但我们不能不承认，就外在影响的角度而言，这一影响源变动确乎使 40 年代的现代主义诗呈现出新异的色彩。

的确，到了新文学的第三个十年，曾经独领风骚的象征主义诗风仿佛成为众矢之的，对它的反思和批评成为一时之兴。这种反思和批评来自众多方面，反映了一种普遍性的社会风气和文化氛围：既有理所当然地来自持守“人民性”立场，主张“大众化”方向和“民族形式”源泉的主流诗歌的批评，也有来自有着“吉珂德先生的勇敢与自信”的积极进取、乐观自信的“七月派诗人”群体，更有来自现代主义诗人内部的严峻反思和自我批判。对象征主义的严峻反思和力图超越的努力，廓清了 40 年代现代主义诗进一步走向成熟、深化的广阔道路。

---

<sup>①</sup> 对西方现代主义诗潮从“法国象征主义中心”到“英美现代主义中心”的重要转移的概括，详见导论部分。但必须指出，任何理论的概括都难免要以牺牲具体事实的丰富复杂性为代价，都难免有反例（尤其是现代主义这样一个庞大复杂的国际性思潮）。比如德语诗人里尔克在后期象征主义诗中占据重要地位，对中国 40 年代现代主义诗的影响更是有目共睹，但他却不是所谓的“英美现代主义”。另外，法国的纪德、阿拉贡、艾吕雅也对中国 40 年代现代主义诗有一定的（虽然不是主要的）影响。当然，相对而言，德语与英语同属日耳曼语系，而法语则属拉丁语系，德语与英语之间的亲缘关系较之法语要更密切一些。事实上，关于“语系”之间重点转移的概括只能是粗略的，相对而言的。德语诗人里尔克在现代主义诗潮中的重要地位及对中国 40 年代现代主义诗的重要影响，恰恰说明了现代主义诗潮本身是一个丰富复杂而开放的艺术系统。在这一艺术系统的发展流变过程中，分属不同国别、不同文化类型、甚至不同时间段的各种流派、思潮均互相交杂，处于不断的互相影响和互相转换的过程中。

## 二

40年代反思象征主义之风的兴起,概略地说,无疑是社会现实发展及“现代西洋诗歌主潮”的影响等外因和现代主义诗进一步走向成熟的自身要求的内因等因素“合力”作用的结果。

首先,从时代发展和社会现实的需求这一方面看,自抗战爆发以来,“民族救亡图存”的迫切现实需求成为压倒一切的时代主题。因而30年代中国诗歌会所倡导和实践的具有强烈的时代性、战斗性的写实主义诗风在中国诗歌会作为团体自然解散后仍进一步延伸为诗坛的主潮,成为不同流派的诗人的共同追求和归趋。也许这正如作为中国诗歌会的主要成员的蒲风所断言的,“‘九·一八’以后,一切都趋于尖锐化,再不容你伤春悲秋或作童年的回忆了。要香艳、要格律,……显然是自寻死路。现今惟一的道路是‘写实’,把大时代及它的动向活生生地反映出来。”<sup>①</sup>中国诗歌会是如此,30年代现代派诗人队伍面临严峻的社会现实,也发生了严重的分化。

曾经是激进的现代主义诗歌形式实验者的徐迟,曾经“折心于惊人的纸烟的艺术”,此刻却宣称要“放逐”抒情,他曾颇为精到地概括了事关民族生死存亡的抗战对诗人们的深刻影响:“也许在逃亡道上,前所未见的山水风景使你叫绝,可是这次战争的范围与程度之广大而猛烈,再三再四地逼死了我们的抒情的兴致。你总是觉得山水虽如此富于抒情意味,然而这一切是毫无道理的;所以轰炸区炸死了许多人,又炸死了抒情,而炸不死的诗,她负的责任是要描写我们的炸不死的精神的。”<sup>②</sup>徐迟进而在1939年满怀激奋

① 蒲风《五四到现在的中国诗坛鸟瞰》,《诗歌季刊》1卷1—2期。

② 徐迟《抒情的放逐》。

和满腔热情地写出了《最强音》那样的几乎是通篇喊口号的诗作：“听呵，最后这是最强的声音：中华民国人民一齐起来呵！打倒日本帝国主义！中华民国万岁！万岁！万万岁！”

恪守纯艺术精神并一直对左翼进步文学啧有烦言的路易士（纪弦）在1943年8月作的《向文学告别》一诗，在笔者看来颇有“文化象征”意味。他仿佛恋恋不舍却又无可奈何：

向文学告别  
向诗，向象征主义  
告别，凄楚地

向《恶之花》，  
《巴黎之忧郁》  
说再会……

而在抗战胜利之后，历史又进入到一个光明与黑暗、进步与倒退之决战的时期。和平与战争，民主与专制的矛盾日趋激烈，内战爆发，“生活距离终点这么近”（辛笛《风景》诗句）的严酷现实，也使得30年代格调相对低沉，境界相对狭小，专以“纯粹的抒情”为主调的象征诗和现代派诗难以重现，无论是“三春小病”式的自怨自艾，还是灯红酒绿，色彩缤纷，节奏感强的都市抒情诗，都与这个时代格格不入。一言以蔽之，一个救亡的时代又进入到一个“严肃”的时代。

在40年代，“严肃”是一个反复出现的字眼，它无疑是对整个时代的总体氛围的精到概括：

新文学运动以斗争的姿态出现，它必然是严肃的。……劈头来了抗战；一切是抗战，抗战自然是极度严肃的。可是八年的抗战太沉重了，这中间不免要松一口气，这一松，尺度就放宽了些，文学带有消遣性，似乎

也是应该的。胜利突然而来,时代却越见沉重了。“人民性”的强调,重行紧缩了“严肃”那尺度……

(朱自清《论严肃》)

我们面对的是一个严肃的时辰。

……

而我们面对着的也是一份严肃的工作。

我们现在是站在旷野上感受风云的变化。我们必须以血肉式的感情诉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,严肃的思想一切,首先思想自己与一切历史生活的严肃的关联。

(《我们呼唤》,《中国新诗》第一集代序)

这是一个严肃的历史时代,它要求一切属于这时代的严肃的声音。这时代也不能有过于天真的乐观与原始的单纯,因而我们不能接受那些可怜的作伪。严肃应该是一种信心的坚定与真挚的坚持,他不能与色厉内荏者并肩而立,它亦不能与市俗的功利主义、低级的趣味主义并肩而立。

(唐湜《严肃的星辰们》)

“严肃”的时代总体氛围呼唤着“严肃的星辰”,呼唤着走向综合介入现实的现代主义对境界相对狭小,格调相对低沉的象征主义的反思和超越。

对象征主义的反思,也是与西方现代主义诗潮的发展趋向的一种对应与暗合。象征主义脱胎于浪漫主义乃至消极浪漫主义,尤其是法国前期象征主义,与浪漫主义更是有着千丝万缕、难以澄清的密切联系,而现代主义诗潮从前期象征主义到以瓦雷里、里尔克、叶芝等为代表的后期象征主义和以艾略特、奥登等为代表的英语系的狭义的现代主义诗的发展趋向,从诗潮自身内部否定之否定的角度看,对象征主义诗学的不断反思否定正是贯穿其中的极为清晰的内在理路。

因此，中国诗坛也借西方的“他山之石”而为我所用，实施对自己诗坛的象征主义诗风的反思和超越。

从30年代末开始到40年代初，法国作家纪德和德国诗人里尔克或许正是中国诗坛所借重的两块重要的“他山之石”。我们不难发现这两位作家在当时受人注目之深巨。早在1933年，戴望舒就曾提到纪德，当时主要是对纪德试图超越党派纷争这一点发生兴趣<sup>①</sup>。后来，卞之琳翻译和介绍了纪德的《新的粮食》，盛澄华翻译了纪德的小说《地粮》和《伪币制造者》，还写了一系列介绍评论纪德的文章，如《忆纪德》、《试论纪德》、《纪德艺术与思想的演进》、《安德烈·纪德》，并将他所撰的有关纪德的文章结集为《纪德研究》出版。颇具现代主义创作倾向的诗人汪铭竹写于1941年的《纪德与蝶》<sup>②</sup>颇有文化象征意味。此诗记叙了纪德想实现“青年时的计划”和“隐秘的梦”，因而到非洲开始“蝶的狩猎”。然而，“……扯开了/眩目的布景，在那里他目击了丑陋与可耻。”纪德因而发生了思想历程上的巨大变化。正如诗的最后一节写道：

于是从憧憬之高塔跌下了，  
纪德深深诅咒，自己着了魔。  
眼光失却了新奇的感觉，忘了蝶，  
忘了长柄的捕蝶，  
终于他冲出谎言的黑屋。

纪德吸引中国文坛的是什么呢？笔者以为原因虽然复杂众

---

<sup>①</sup> 1933年，当时在法国留学的戴望舒在寄回《现代》杂志的《法国通信》（3卷2期）中说到：“在法国文坛中，我们可以说纪德是‘第三种人’……他始终是一个忠实于他的艺术的人。”

<sup>②</sup> 此诗曾被收入闻一多编的《现代诗钞》（1948年8月由开明书店出版）。作者亦曾有同名诗集于1945年由诗文学社出版。

多,但很重要的一点是他对法国象征主义反思和超越的思想。盛澄华在《纪德艺术与思想的演进》<sup>①</sup>一文中写道:

纪德和象征主义的关系不能说不深。他不仅和马拉尔美私人过从甚密,而他初期的作品中如《凡尔德手册》,《凡尔德诗抄》,《纳蕤思解说》(1892),《爱情尝试》(1893)……都是很成功的象征主义作品。但纪德始终认为象征主义的天地太窄。象征主义派不够对生命发生惊奇,因此它徒有新的美学观,而无新的伦理观。象征主义派作家由于反抗写实主义而同时也反抗巴那斯派,乃以叔本华作为他们的哲学背景,因此他们是背向现实的。他们的作品缺乏某种人性的感动。美则美矣,但美中永远脱不了某种苦味。因此《地粮》的另一企图是想把文学从当时“极度造作与窒息的气氛中”解放出来,“使它重返大地”。

显然,这种“重返大地”的追求体现了纪德从法国象征主义诗人的超验性和纯诗性的玄想和迷醉中清醒过来,开始正视本世纪以来“现代性”危机愈益严重的现实社会的普遍趋势。正因为纪德试图综合“新的美学观”和“新的伦理观”这两种不同的真理,使二者并存于艺术之中的理想颇为切合了40年代中国现代主义诗人的心态,故而赢得了较为普遍的关注和青睐,以至于卞之琳称纪德“不仅是代表了而且是启发了一个时代”<sup>②</sup>。显然,如果说纪德代表了法国文学内部兴起的对象征主义反思的文学思潮,那么可以说英美现代主义——如艾略特的《荒原》——的反思与超越则是从外部进行的。进入本世纪以来,接踵而来的一战、二战的人类灾难早已使得19世纪法国象征主义者所孜孜以求的超现实的“纯诗”境界无法存在。这正如1940年法国超现实主义诗人路易·阿拉贡在《断肠集》的序上说的,“经过这次战乱以后,重读保尔·瓦雷

① 《文学》2卷8期。

② 卞之琳《纪德和他的〈新的粮食〉》,《明日文艺》1943年第1期。

里的诗,不禁有隔世之感。”<sup>①</sup>

里尔克代表了此阶段中国诗坛众望所归的又一重要诗人。冯至对里尔克的“私淑”是众所周知的。冯至曾谈到,“1926年的秋天,我第一次知道里尔克的名字,读到他早期的作品《旗手》”,引发了冯至深深的共鸣:“在我那时是一种意外的、奇异的获得。”<sup>②</sup>早在1932年他就翻译发表有里尔克的《马尔特·劳利特·布里格随笔》<sup>③</sup>和《论山水》<sup>④</sup>,1936年他在《新诗》<sup>⑤</sup>上翻译发表了《里尔克诗抄》,并撰《里尔克——为十周年祭日作》。正是在此文中,冯至精到地概括了对许多中国诗人广有影响(陈敬容、唐湜都曾多次引用这段话)的诗学精神:

他使音乐的变为雕刻的,流动的变为结晶的,从浩无崖涘的海洋转向凝重的山岳。

1938年冯至又翻译出版了里尔克的《给一个青年诗人的十封信》,他在译序中回忆了自己当初与里尔克曾经发生的激动人心的共振情景:“当时我于1931年的春天,第一次读到这一小册书信集时,觉得字字都好似从自己心里流出来的一般,又流回自己心里,感到一种满足,一种兴奋。”这表明,外在的影响接受还是得经由内在的心灵契合与共振才得以最终完成的。

到40年代,关于里尔克的译介势头更猛。耐人寻味的是,原

① 转引自罗大冈《两次大战间的法国文学》。

② 冯至《里尔克——为10周年祭日作》,《新诗》1936年12月10日,第1卷第3期。

③ 《沉钟》1932年10月30日第14期。

④ 《沉钟》1932年12月30日第18期。

⑤ 1936年12月10日出版的《新诗》第1卷第3期,专门编发了一个“里尔克逝世十年祭特辑”,除冯至的译诗和文章外,还配发了“里尔克肖像”,“里尔克手迹”。

先在《现代》、《新诗》上发表诗作，作为30年代现代派诗人的徐迟和吴兴华都对里尔克备感兴趣。徐迟在1943年撰有《里尔克礼颂》<sup>①</sup>，吴兴华则在1944年翻译出版了《黎尔克诗选》。并撰有《黎尔克的诗》<sup>②</sup>一文。至于在创作上的结出果实自然是在经由冯至的“私淑”里尔克精神与诗风的《十四行集》之后的，至此，里尔克更在中国诗坛焕发出异彩，奠定了坚实的地位，这种影响接受尤其体现在作为冯至的学生辈的当时就读于西南联大的诸诗人，如穆旦、郑敏、袁可嘉、杜运燮、王佐良等的诗创作及诗学思考中。正如王佐良指出的：西南联大时期，“现代主义并不风靡联大，但它有一种新锐的势头，而且这一次，在法国象征主义派和英美现代派之外，出现了德语诗人里尔克的影响。”<sup>③</sup>

冯至曾在1943年精到地概括过里尔克与中国相遇的内在原由：“人需要什么，就会感到什么是亲切的。里尔克的世界使我感到亲切，正因为苦难的中国需要那种精神：‘经过10年的沉默，工作而等待，直到缪佐他显示了全部的魄力，一举而叫什么都有了交代。’（系奥登谈里尔克的诗句——引者）”<sup>④</sup>

另外，从中国现代新诗自身发展的内在规律来看，无疑，对象征主义诗学（而决非仅仅在技艺的层面上）的反思，既是对新诗二十多年历史之无法回避的反思的表现，也是新诗作为一种新兴的文体样式而充满内在生命活力的明证。总而言之，从新诗自身发展的角度而言，对象征主义缺陷和弊病的反思是与新诗发展中存在的种种问题紧密联系在一起。

① 《时与潮文艺》1卷1期。

② 《中德学志》5卷2期。

③ 王佐良《中国新诗中的现代主义——一个回顾》，原载《文艺研究》1983年第4期，后收入《风格和风格的背后》，人民日报出版社，1987年版。

④ 冯至《工作而等待》，《冯至学术论著自选集》，北京师范学院出版社，1992年6月。

概括而言,40年代中国诗坛对象征主义的反思,主要是有现实针对性地集中在如下几个方面:

其一,对象征主义情绪感伤性的反思。

“感伤”主要是属于浪漫主义的一个美学范畴,由于早期象征主义与浪漫主义的千丝万缕的联系,“感伤”还常常延续成为象征主义的流风余韵。按照袁可嘉的直截了当的说法,“一切虚伪、肤浅、幼稚的感情,没有经过周密思索和感觉而表达为诗文,便是文学的感伤。”<sup>①</sup>它意味着作家对未经沉淀的情感状态的过于沉迷和推崇,及过于夸大感情在文学中的地位,以至于“常常有意地造成一种情绪的气氛,让自己浸淫其中,从假想的自我怜悯及对于旁观者同情的预期取得满足,觉得过瘾。”<sup>②</sup>这表现在创作中,自然是把文学的目的简单化地类同于对人的感情的“复写”,因而进行一种直白和暴露式的宣泄和倾诉。从西方现代主义诗的范围看,无论是以庞德为首的“意象诗派”之反对诗是情绪的“喷射器”,还是艾略特的主张诗是对情感和个性的逃避,抑或里尔克之对“观察”和写“经验”的强调,都或直接或间接地与反对浪漫感伤性相关。在一定程度上我们甚至可以说,现代主义的深化与成熟总是以反拨浪漫感伤为必要前提的。在现代文学史上,对“感伤”的创作倾向的反思和批评由来已久,梁实秋、闻一多、朱光潜、刘西渭等对文学创作中“对感情的过分推崇”的倾向都进行过深刻的批评,虽然他们立足的角度和出发点未必一致。

对象征主义的反思无论在理论上还是创作上都走在前面的冯至,在1944年就指出:“中国新诗的一个时期沾染上矫揉造作,搔首弄姿的毛病了,追溯病源,一部分由于模拟西洋象征派诗的皮肤

<sup>①</sup> 袁可嘉《论现代诗中的政治感伤性》,《益世报·文学周刊》,1946年10月27日。

<sup>②③</sup> 袁可嘉《论现代诗中的政治感伤性》。

毛,一部分由于依恋词里边狭窄的境界。”<sup>①</sup>这显然是有着较为明确的现实针对性的。

袁可嘉更进一步地区分了政治感伤性与情绪感伤性。<sup>②</sup>情绪感伤性的要害在于对诗人主体的过于执著迷醉,“深信诗是热情的产物”,表现为“虚伪,肤浅,幼稚的感情”,因而,对情绪感伤性的反思,实际上表征了一种全新的现代主体意识和现代人生观念的确立。而“政治的感伤性”的根本症结则在于“对于诗的迷信”:“迷信诗是真理”、“相信诗是性的升华,革命的武器”,甚至“迷信诗是原子弹”,因而难免于招致“诗的悲剧和他自己作为诗读者的悲剧”<sup>③</sup>。这又表明,对感伤性的反思,是与新的诗歌本质观和功能观的形成相关的,这同样表征了一种主张诗仅仅是诗或诗首先是诗的现代的诗歌本体论立场的确立。因而,对浪漫感伤倾向的反思涉及了不少重要的诗学问题,意义是很大的。概括而言,对属于浪漫主义诗学范畴的感伤性的深刻反思,标志着中国现代主义诗从留有许多浪漫感伤余绪的初期象征主义阶段向强调经验,凸现“知性”,主张诗歌的“戏剧化”和“客观性”、“间接性”的表现的后期象征主义或狭义现代主义阶段的发展演进,标志着中国现代新诗的进一步走向成熟,走向如朱自清和闻一多所赞许和期冀的“诗的中年”阶段。

其二,对象征主义逃避现实和人生倾向的反思。

冯至曾经引纪德的话尖锐地批评象征主义:“象征派。我最不佩服他们的地方就是他们对人生太少好奇心。……可怪他们只带来一种美学,而不带来一种新的伦理学。(象征主义者全是)悲观主义者,抛弃人世者,安命者。……诗在他们变成了避难所;逃出

① 《关于诗的几条随感与偶译》,《中国新诗》1948年10月第5集。

② 袁可嘉《对于诗的迷信》,《文学》杂志2卷11期。

丑恶的现实的唯一去路；大家带了一种绝望的热忱而直奔那里。”<sup>①</sup>

刘西渭(即李健吾)的反思极有代表性。他明确主张：“我们当然不走马拉美的路子，托尔斯泰老早就指出他和他的诗派的危险，变成极少数人的趣味。诗不是趣味。趣味容易和游戏联在一起。诗永远不是游戏。”尽管他声称“不裁诬象征主义”，企图区分伦理意义上的象征主义诗学和作为普遍的文学艺术的原理的象征主义。但在那个特定的年代，他以一种带有明显的实用主义的价值立场，不但反对象征主义的逃避现实和人生，甚至反对象征主义在诗艺层面上的雕琢和晦涩。他指出，“不直着指出，用文字曲曲折折把事物拟出，因而陷入晦涩的微妙阶段，究竟不是中国这个茁壮的时代(我们直着嗓子喊还来不及，如何可以磨着性子兜圈子?)所能够允许。……中国这个时代还嫌雨果太少，马拉美且慢些来罢。”<sup>②</sup>无疑，40年代严峻的社会现实不容许逃避现实人生的悲观主义、唯美主义艺术倾向的存在。正如辛笛在《熊山一日游》中写的那样，古典式的文人情趣与尖锐的社会现实构成了严峻的冲突：“八百万的人烟外/何意竟得有此幽居/流水渐濯我情怀清浅/青林渐染我生命欣新/在七曲湖边啾啾鸟啼/暂许我一日时光来与三春同始//野棠花落无人问/时间在松针上栖止/白云随意舒卷/我愿常有这一刻过客的余闲/可是给忧患叫破了的心/今已不能今已不能。”迫在眉睫的社会现实需求和中华民族文化传统中根深蒂固的实践理性精神制约并“过滤”着诗人们对西方现代主义的接受。

陈敬容也认为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，

① 冯至《关于诗的几条随感与偶译》，《中国新诗》，1948年10月第5集。

② 刘西渭《从生命到字，从字到诗》，《中国新诗》，1948年10月第2集。

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，把它应有的将人生和艺术综合交错起来的神圣任务，反倒搁置一旁。”<sup>①</sup>

陈敬容的批评当然是有偏激之处的。显然，我们不能把艺术问题过于庸俗化和意识形态化，简单地说新诗中诸如初期象征派、现代诗派等“象征主义”诗风都是“逃避现实和人生”，事实上，通过个人内心世界而曲折表现出来的心理现实和人生，未必就不是现实和人生，正如韦勒克在批评“苏联及其所有的卫星国”把现实主义“确定为惟一可以使用的文学概念和方法”的机械作法时所指出的，“艺术不能不和现实发生关系，无论我们怎样缩小现实的含义或者强调艺术家改造或创造的力量。‘现实’，象‘真实’、‘自然’或‘生活’一样，在艺术、哲学以及日常用法中，都是一个充满价值的词。过去的整个艺术都把目标对准现实，既使它所说的是一种更高的现实：本质的现实或者梦和象征的现实。”<sup>②</sup>但在当时的时代氛围中，类似陈敬容这样的反思无疑具有一定的现实合理性，也确实一针见血，指陈了一部分诗歌的要害所在。当然，陈敬容们的可贵处在于一种辩证、综合、平衡的立场与心态，在反思“走出人生”的同时，也反思“走出艺术”。如果说“走出人生”的倾向在抗战开始以后已有了较大的纠偏的话，那么，“走出了艺术”的现象或恐在当时实有泛滥之势。袁可嘉也批评了当时诗歌创作中普遍存在的“以诗情的粗犷为生命惟一表现形式”和“以技巧的粗劣为有力”的弊病。<sup>③</sup>正因此，他们都主张“要扎根在现实里，但又不要给现实绑定”，倡扬艺术与现实的“平行”与“综合”，要求诗人既直面社会

① 默弓(陈敬容)《真诚的声音》，《诗创造》，1948年6月第12期。

② 韦勒克《文学研究中现实主义的概念》，见于《文学思潮和文学运动的概念》，中国社会科学出版社，1989年12月版。

③ 袁可嘉《论现代诗中的政治感伤性》。

深入体验现实并在创作中通过“对于文字的战斗”<sup>①</sup>把人生经验转化为艺术经验。

### 三

作为最初和先行的实践成果，并因此成为中国现代主义诗潮在 30 年代和 40 年代之间的重要桥梁的正是卞之琳和冯至的诗歌创作。他们在诗创作上对象征主义的浪漫感伤余绪及逃避现实人生倾向进行反思，凭着“敏锐的感觉”，拓宽了诗歌表现领域。作为老师一辈的诗人，他们以自己精湛的创作果实为后人作出了庄重的示范和表率，同时也昭示了中国现代主义诗潮从 30 年代的主要取法法国象征主义的诗风向 40 年代主要取法里尔克及英美现代主义的诗风之重心转移的发展趋势。

卞之琳，在诗歌创作的借鉴取向上是极为变动不居，广采博收故而常领风骚的。他曾按大致的时间顺序，谈到自己对西方现代主义诗人的影响和接受的阶段性。大致是：第一阶段，波德莱尔、魏尔伦；第二阶段，艾略特、叶芝、里尔克、瓦雷里；第三阶段，奥顿和阿拉贡<sup>②</sup>。不难看出，卞之琳对西方现代主义诗人的影响接受，几乎穷尽了各个阶段的代表性诗人。而且，卞之琳对现代主义的接受也大致经历了一个从前期象征主义（在此之前还有一个受英国浪漫主义诗歌和“新月派”诗歌影响的早期阶段）到后期象征主义和英美现代主义的发展衍变的过程。他曾回忆到，“最初读到 20 年代西方‘现代主义’文学，还好象一见如故，有所写作不无共

---

① 袁可嘉在《诗的新方向》（《新路周刊》1948 年第 1 期）中借奥登在纪念叶芝一文中的一句警句说：“诗人的战场到处敞开，但第一个重要的战斗必先是对于文字的战斗。”

② 参见卞之琳《雕虫纪历·自序》，人民文学出版社，1984 年版。

鸣,直到1937年抗战起来才在诗创作上结束了前一个时期。”这说明他抗战之前借鉴的重心,就已开始明显地多取自本世纪以来以叶芝、里尔克、瓦雷里为代表的后期象征主义和以艾略特为代表的英美现代主义。(魏尔伦、兰波等法国前期象征主义对他的早期影响恐怕已经成为过去)这在诗艺上的重要表现是如他自己说的,是对“戏剧性处境”、“戏剧性台词”、“小说化手法”、多层结构等的追求,正如他自己后来意识到的那样,“这种抒情诗创作上小说化,‘非个人化’,也有利于我自己在倾向上比较能跳出小我,开拓视野,由内向到外向,由片面到全面……”;在诗质变化上的重要表现则是“主知”诗风的进一步凸现,如穆旦所称赞的,“自五四以来的抒情成分,到‘鱼目集’作者的手下才真正消失了,因为我们所生活着的土地本不是草长花开牧歌飘散的原野,而是:灰色的天。灰色的海。灰色的路。”<sup>①</sup>而到30年代后期,以抗战的爆发作为一个外在因素,卞之琳的诗创作历程又发生了一次重要的转折。按他自己的说法是,“我写诗道路上的转折点也就开始表现在又是一年空白以后的1938年秋后的日子”<sup>②</sup>。代表这一转折的创作成果是《慰劳信集》。我们不妨比较分析卞之琳分别创作于不同阶段的诗来探讨这种变化。卞之琳前期的诗歌,锤炼淘洗、精雕细琢,如其自述,“喜爱提炼,期待结晶,期待升华”,以一种克制冷静如“冷血动物”的“智者”和旁观者的心态“在荒街上沉思”(《几个人》),“站在桥上看风景”(《断章》),追求对内心世界的玄思和哲理,诗风含蓄蕴藉而又深邃迷人。

而到《慰劳信集》阶段,“卞之琳又吸收奥登(中期)、阿拉贡(抵抗运动后期)通俗轻松笔法,写出了面向大众的新型政治(社会)抒

① 穆旦《“慰劳信集”——从“鱼目集”说起》,香港《大公报》,1940年4月28日。

② 卞之琳《雕虫纪历·自序》。

情诗。”<sup>①</sup>内容上完全打破了以往熟悉的个人小圈子，一改过去的题材，直接面对和处理具体的现实生活和现实情感。如他的《修筑飞机场的工人》，歌颂作为抗战主体的工农民众：“前方的神枪手”、“地方武装的新战士”、“放哨的儿童”、“抬钢轨的群众”、“一处煤窑的工人”、“实行空室清野的农民”……等等，均从普通习见的生活经验出发，感情真挚、自然、平和、亲切，不是流于表面的夸大和拔高：

母亲给孩子铺床总要铺得平，  
哪一个不爱护自家的小鸽儿、小鹰？  
我们的飞机也需要平滑的场子，  
让它们息下来舒服，飞出去得劲。

……

所以你们辛苦了，不歇一口气，  
为了保卫的飞机、联络的飞机。  
凡是会抬起头来向上看的眼睛  
都感谢你们翻动的一铲土一铲泥。

作者把飞机比喻成“小鸽儿”、“小鹰”，把修筑飞机场的劳动极为生活化但又颇有点“远取譬”味道地比喻为“母亲为孩子铺床”，是出于“爱护自家小鸽儿、小鹰”的母爱，既新颖又贴切，使读者“恍然”于意象，感到新颖奇特。从中我们不难看出奥登的巨大影响。《慰劳信集》里的诗，都往往是以对外部世界的生活的戏剧化的描摹、展示为媒介，道出自己的平凡朴实而蕴藉深沉的个人感悟，诗歌语言朴实自然，明白如话，诗风明快流畅而耐人寻味，亲切感人。可以说，既直面现实，基本顺应了时代的需求和趋势，也并未丧失艺术性和可读性，这种力图使现实性和艺术性“综合”起来的先行

<sup>①</sup> 袁可嘉《略论卞之琳对新诗艺术的贡献》，《文艺研究》1990年2期。

努力及重大成功,无疑对后人有较强的启迪意义。也正因为卞之琳的这种承上启下,顺应甚至引导时代潮流的作用,袁可嘉称赞他:“在新诗内部,卞之琳上承‘新月’,中出‘现代’,下启‘九叶’……从新诗流派的发展来看,这就形成新诗优秀传统中与现实主义诗派平行发展的另一条线。”<sup>①</sup>因而,正如唐祈指出的,“他(指卞之琳——引者)的诗不仅具有自身的价值,而且播下了现代主义诗的种子,直到40年代后期发展成熟,深刻地影响着中国新诗的发展进程。”<sup>②</sup>冯至在20年代就以委婉优美、明丽华赡而略带感伤的“吹箫人”式的抒情吟唱,证实了他不愧为“中国最为杰出的抒情诗人”<sup>③</sup>。而经过逾十年的沉思默想和情感积淀之后,“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。”(《十四行集之三》)冯至终于找到了“把住一些把不住的事物”的“飘扬的风旗”,在40年代初为诗坛呈现了一组丰润厚实,仿佛一下子把中国新诗从“少年”推进到成熟的“中年”<sup>④</sup>的《十四行集》。在中国现代主义诗歌的发展史上,《十四行集》无疑是一座里程碑,一道重要的桥梁,它开启了40年代现代主义诗的创作。如果说卞之琳在三四十年代的诗歌创作为中国诗坛相继引入了艾略特和奥登的话,那么可以说,冯至主要是把“沉思”的、“内向性”的严肃沉静、澹然凝重的里尔克诗风引入了诗坛,这既顺应又导引或促成了中国现代主义诗的一种重要“转型”。这种转型正如冯至对里尔克的描述:“使音乐的变为雕刻的,流动的变为结晶的,从浩无崖湫的

① 袁可嘉《略论卞之琳对新诗艺术的贡献》,《文艺研究》1990年2期。

② 《卞之琳与现代主义诗歌》,载《卞之琳与诗艺术》,河北教育出版社,1990年7月版。

③ 鲁迅《中国新文学大系·小说二集·导言》,上海良友图书公司,1935年版。

④ 朱自清在《新诗杂话·诗与哲理》中评价冯至的《十四行集》时指出:“闻一多先生说我们的新诗好象尽是个青年,也得有些中年才好。冯先生这一集大概可以算是中年了。”

海洋转向凝重的山岳。”

而从另外的角度着眼,我们也可以说,这种“转型”表征了中国现代主义诗潮影响源的变动,即从法国浪漫主义和前期象征主义转向法国后期象征主义和英语系现代主义。这种转向虽然在 30 年代现代诗派“主知”的倾向中就已开始,但在此基础上又首次在创作上凸现出里尔克的重要影响的,却不能不说始于冯至。而冯至的独特意义也正在于此,他的《十四行集》之出现于诗坛,使得中国现代主义诗潮“在法国象征主义派和英美现代派之外,出现了德语诗人里尔克的影响”<sup>①</sup>,因而,“它又是 40 年代新诗革新运动的重要成果,它把新诗从浪漫主义经过象征主义推进到中国式的现代主义”<sup>②</sup>。

的确,冯至的十四行诗,在日常的感性经验中融入了深深的理性玄思,形成了感性与知性相结合的风格。无论在宇宙玄思,死与变等现代主题的拓新上,还是在注重经验的沉淀和转化及思想知觉化等现代主义艺术思想特征上,都凸现了这种深刻的里尔克诗风及现代主义精神。他的《十四行集之二十七》一诗既是这一组总共 27 首的十四行诗的总结,也称得上是冯至现代主义诗学思想的诗化表达:

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型;  
看,在秋风里飘扬的风旗,

它把住一些把不住的事体,

① 王佐良《中国新诗中的现代主义——一个回顾》。

② 袁可嘉《一部动人的四重奏——冯至诗风流变的轨迹》,《文学评论》1991 年第 4 期。

让远方的光、远方的黑夜  
和些远方的草木的荣谢，  
还有个奔向远方的心意，

都保留在这面旗上。  
我们空空听过了一夜风声，  
空看了一天的草黄叶红，

向何处安排我们的思、想？  
但愿这些诗像一面风旗  
把住一些把不住的事体。

显然，这首诗以独特的诗语方式揭示了诗歌以语言承载思想，以感性形式表达知性思考，以有形捕捉无形，从有限而达致无限的诗性本质。它的诗歌意态是从容沉静、澹然凝重而丰厚成熟的。

当然，更为集中地体现这一反思及现代主义诗潮之“转变”之成果的，自然是40年代末期围绕《诗创造》、《中国新诗》而集结的被称为“中国新诗”派或新现代派或九叶诗派的诗人的理论探索和创作实践。

## 第二节 《中国新诗》、《诗创造》的现代主义取向

### —

对象征主义的反思，使得诗坛把借鉴的目光投向同样是作为对西方象征主义诗潮的反拨和超越，代表了西方现代主义诗潮之最新流向的后期象征主义诗歌（叶芝、里尔克），并向狭义的英语系的现代主义诗潮（艾略特、奥登）靠拢。

作为“一群自觉的现代主义者”的核心刊物的《诗创造》和《中

国新诗》，均在前人反思象征主义的严肃时代氛围中，进一步追踪“现代西洋诗歌主潮”，即“接受以艾略特为核心的现代西洋诗的影响”<sup>①</sup>，力图“超越一切在狭小地面上爬行的经验而扬弃地接受世界上丰富繁复的进步文化的新传统。例如虔诚的里尔克与艾略特的诗”。<sup>②</sup>从而表现出自觉鲜明的里尔克及英美现代主义的借鉴取向。于是，在师辈诗人如卞之琳、冯至等具有桥梁性意义的诗人之先行的现代主义诗歌实践的基础上，他们“私淑”“T·S·艾略特与奥登、史班德们”，在中国现代主义诗潮因种种原因进入较长时间的低谷之后，又“形成了一片阔大的诗的高潮”。<sup>③</sup>他们从不讳言对西方现代主义诗潮的全面借鉴。正如陈敬容在针对有论者认为“中国新诗受外来影响太大”的观点时所一分为二地辩证指出的，“如果是受到真正的，好的外来影响，倒也不无帮助”，与这种“外来影响太大”的焦虑相反，陈敬容忧虑的倒主要是：“可惜目前中国新诗所受的外来影响大都是不彻底的，间接的，而且，陈旧的。对于现代西洋诗歌主潮，有多少人注意？无怪已到了20世纪中叶，中国新诗还在捡拾浪漫派，象征派的渣滓……”<sup>④</sup>这种鲜明的现代性思想和现代主义价值取向无疑与他们的“西化”的教育背景、学识教养、现代知识分子的艺术情趣等有关。无独有偶，他们都曾经不约而同地谈到过他们之艺术趣味变化的经历。

唐湜曾回忆过自己“在学校里，由于戚叔会教授的影响，我接触了一些欧美现代派的诗作和诗论，觉得在浪漫主义和现实主义之外，又发现了一个新的世界”。于是，在阅读了伍尔芙的《波浪》、艾略特的《荒原》等作品后，他“由雪莱、济慈飞跃到了里尔克与艾

① 袁可嘉《新诗现代化》。

② 唐湜《论〈中国新诗〉——给我们的友人与我们自己》，《华美晚报》，1948年9月13日。

③ 唐湜《诗的新生代》。

④ 陈敬容《和方敬谈诗》，《诗创造》。

略特的世界”<sup>①</sup>。唐祈也曾经谈到他在西北大学上学时受盛澄华的影响,反思法国浪漫主义,而接受里尔克、奥登影响的过程<sup>②</sup>。辛笛1937年留学英国爱丁堡大学时曾听过艾略特的课并曾与属于“奥登一代”的现代主义诗人史班德、刘易斯有交往。“西南联大诗人群”则在西南联大就读时受到前辈诗人卞之琳、冯至、闻一多等的直接熏陶和鼓励而走上现代主义诗歌创作道路。而且,正如在当时也有较成熟的现代主义风格的诗歌创作的王佐良在论及穆旦时指出的,当时任教于西南联大的英国现代派诗人燕卜逊“在无形之中教给中国诗人一种新诗”。<sup>③</sup>女诗人郑敏则曾留学美国学习西方哲学和文学,她的硕士论文研究的是被艾略特等现代主义诗人及“英美新批评”奉为楷模的17世纪英国玄学诗人约翰·邓恩。

因而,表现在以他们为主要编辑者的这两个刊物的译介上,他们都很明显地把对后期象征主义诗歌尤其是英美现代主义诗歌作为自己的译介重点。

1948年4月《诗创造》的翻译专号和理论专号是最有代表性的。在翻译专号中,虽然因着编者声明的兼容并蓄的编辑方针,因而呈现出驳杂的色彩,“浪漫主义”如海涅、惠特曼、莱蒙托夫、拜伦,“现实主义”如涅克拉索夫、马克亨,“象征主义”如魏尔伦,都同时并存。但有几个特点是值得注意的,一是正如“编余小记”中写道:“在这些(投来的)译稿中:英美作家约占了二分之一……”这或许折射或昭示了现代主义诗潮从法国中心转向英美中心的轨迹。另外,现代主义诗还是占了主流。这之中有唐湜翻译的艾略特的

① 唐湜《我的诗习作探索历程》。

② 唐祈《诗歌回忆片段》,《飞天》,1984年第8期。

③ 王佐良《穆旦:由来与归宿》,《一个民族已经醒来》,江苏人民出版社,1987年版。

《燃烧的诺顿》(即《四个四重奏》的第一部分),桑德堡的《星星·歌曲·容貌》,陈敬容翻译的里尔克的《少女的祈祷及其他》。在理论译介上,则译有属于“奥登一代”的英国现代主义诗人史彭德(现多译为斯班德)的两篇文章,一是介绍艾略特的《四个四重奏》,一是《近年英国诗一瞥》。

陈敬容在翻译里尔克的《少女的祈祷及其他》之后,介绍里尔克时盛赞里尔克为“欧陆近代最大诗人之一,有诗人中的贝多芬之称”。她对里尔克诗风的把握也显然极有现实针对性:“他并不与其他浪漫诗人一样只有青春而没有成年,他超过了他的18世纪的前辈,却与歌德一样转向了克腊西克的成熟,他有一种新的意志产生:‘要使音乐的变为雕刻的,流动的变为结晶的,从浩无涯涘的海洋转向凝重的山狱’。”

在诗论专号中,发表有袁可嘉的《新诗戏剧化》,唐湜的评论唐祈、陈敬容、杭约赫等人诗作的诗人论《严肃的星辰们》,陈敬容的《真诚的声音》、《与方敬谈诗》等文章。

《新诗戏剧化》倡言“新诗现代化”(而非“西洋化”)方向,而实现这一历史任务的基本途径则是“新诗戏剧化”。作者区分了“内向化”和“外向化”两种戏剧化方式,指明这两种戏剧化方式分别以里尔克与奥登为样板,对他们推崇备至。

《严肃的星辰们》高度评价了“唐祈与他的《诗第一册》”、“《渡运河》里的诗人莫洛”、“《交响集》的作者陈敬容”、“杭约赫的《火烧的城》”。作者借此提出了他所期待的现代诗的理想:

我们知道现代诗的理想是音乐与雕塑,音乐般的流动不居与雕塑般的凝静致远正是生命的乐音般的青春期与坚定的成熟期的反映。

《真诚的声音》高度评价了郑敏、穆旦、杜运燮的诗作。称赞他(她)们的诗“丰富”、“新鲜”。郑敏的诗能叫人看出“一个丰盈的生

命里所积蓄的智慧”；杜运燮是一个“极富现代性”的诗人；穆旦则是“用深入——深入到剥皮见血的笔法去处理他随处碰到的现实题材。无论写报贩，洗衣妇，战士，神或魔鬼，他都能掘出那灵魂深处的痛苦或欢欣”。陈敬容还借三位诗人的诗，悬拟了她心目中的诗的“现代性”，即“强调对于现代诸般现象的深刻而实在的感受”，而这种“现代性”，则“远非一般口号诗人口头上呼喊”所能表达，“它得使用复杂错综的情绪，多方面地（而也就更有力地）发挥诗的功能。”也就是说，既要有主体感受及经验的深刻性和复杂性，还要最后落实到诗的本体上来。

综观这一期诗论，我们会发现，除里尔克、艾略特外，奥登成为了一个译介推崇的中心。也许，除了奥登诗歌所表现的如“诗坛的顽童”（袁可嘉语）般迷人的机智、亲切，及表现现代生活的广度以外，奥登及其“红色30年代”一批诗人的左倾立场，也许恰好切合了中国新诗派诗人们既自觉追求进步又坚执艺术立场因而试图调和艺术与政治二者关系的“平行论”心态。而且，当时中国与英国一样，都共同面临着抗战和反法西斯的现实，奥登的来华及一系列“战时”题材的现代诗，无疑都会使他们感到亲切。正如杭约赫在《诗创造》“诗论专号”的《编余小记》中讲的，“艾略特与奥登是现代英语世界里的最主要的诗人。前者是天主教徒，后者却与史彭德、路易士一样，是社会主义的战士，曾参加西班牙内战的国际纵队作战。现代英诗从贺浦金斯经艾略忒到奥登有一个奇异的发展，前两人的辩证的联想在后者的诗里竟成了尖锐的政治诗。”

袁可嘉在《新诗戏剧化》中，称赞奥登为“活泼的、广泛的、机动的流体美的最好样本”。“如纯从诗题材接触面的广度来说，奥登确定地超过梵乐希、里尔克和艾略特。”

李旦译的《史彭德论奥登与“30年代”诗人》，详细地介绍了奥登一代诗人在意识形态上的特点及诗艺追求方面的特点。这篇文章认为，在30年代的“现代派”诗人中，“影响最大的无疑是奥登渊

博的学识与他的人格。”他“有伟大的天赋能把极端飘逸的观念与感觉融置在语言里”，“他能巧妙地运用任何形式而不囿于某种形势。他的思想像液体，能够成熟地流进任何形式里去。”除形式、技巧上的别有洞天，奥登吸引他们的另一点，恐怕是奥登诗作题材的广泛开阔以及奥登诗歌意象符号系统的完全的现代生活化。这无疑符合他们关于追求新诗的现代性，实践新诗现代化的理想。正如这篇文章写道：“（奥登）他们蓄意要成为现代的，在他们的诗里就选用了许多从机械，贫民窟及周遭社会环境而来的意象。他们表现的倾向是要使自己浸淫在他们所生存的社会全部的感觉里。”

《中国新诗》在译诗方面，也是重点更为突出，同样集中在里尔克与奥登两个人。现代主义取向性更为鲜明，甚至有些比较超前的，在当时并未发生明显影响（如超现实主义诗歌）的诗歌译介。

卞之琳在《中国新诗》第2集翻译了奥登的《战时在中国作》五首。陈敬容则翻译了《里尔克诗七章》。他们都在前言中推崇景仰有加，赞赏备至。卞之琳称“1930年至1940年的英国诗坛是奥登的天下”，他的诗“亲切而严肃，朴实而崇高，尤推诗中上品”。

陈敬容借奥登之说，称“里尔克是17世纪以来欧洲最大的诗人”。她又说：“他的诗已跨过了海峡，跨过了大西洋，甚至太平洋，成为这世纪最高的音乐。他的一生就是一个预言似的对于行将到来的灾祸的抗议。只有他才真正去倾听事物内部的生命，而突破浮嚣的近于疲乏的议论，用无比的爱与盈盈的力来抒说他自己的恐惧，警觉，耽虑与抗拒，只有他才能在这个矛盾错乱的世界里发现自我的完整，而从充实的人性里面提炼出了最高的神性。”

此外，若梵译的《迪兰·汤麦斯诗二章》则超前性地把视角探向奥登以后的超现实主义诗人。译者在前记中对奥登、史本德等诗人的诗歌艺术作了总结，并与迪兰·汤麦斯进行了比较，揭示了奥登一代“技巧导源于艾略特和叶芝，摒弃了19世纪诗里所惯用的花花绿绿的文字，将笔锋接触到现代文明的形形式式”的特点，

称迪兰·汤麦斯的诗里“有鲜明的意象，紧凑迫人的音韵，与深湛的玄思”。

罗大冈译了路易·阿拉贡的诗《马蒂斯说》，并在诗前加长文介绍了“从二十年前的超现实主义，一路演变到今日的走向街头的姿态”的阿拉贡和艾吕雅，以及属于现代主义野兽派画家的马蒂斯和毕加索。作者借纪德之口，称阿拉贡为“法国当前最大的诗人”，尊崇之情溢于言表。不难发现，作者对阿拉贡以及艾吕雅的推崇也是切合对象征主义的反思的现实趋势的，作者看重的恰恰是阿拉贡的“由‘超现实’的纯文艺的立场，转向积极行动的路线”。

## 二

《诗创造》、《中国新诗》的现代主义取向，自然还表现在具体的创作实践上。这一批私淑“现代主义”，追踪“现代西洋诗主潮”的诗人的诗歌创作，无疑构成这两个刊物诗作的主体部分。

据统计，《诗创造》在第一年的十二辑（不包括第二年改换办刊方针后的两辑，第11辑《灯市》许是面临编辑方法的内部矛盾，就几乎没有“中国新诗派”诗人的创作）中唐湜发有诗作3首，译诗1首，理论3篇，陈敬容诗8首，译诗1首，理论2篇；唐祈诗4首；辛笛诗4首；杭约赫达11首（另加编余小记9篇）；袁可嘉诗论1篇。显然，即使在兼容并包的方针下，具有现代主义倾向的诗歌还是占据了“主流”的地位。

《中国新诗》的五辑刊物，规模整齐地加入了穆旦、郑敏、杜运燮、袁可嘉的创作，旗帜鲜明地摒除了“夸张的宣传主义”，“市侩式的投机的‘农民派’”，“畏首畏尾中国式的‘唯美派’的空喊斗

争”<sup>①</sup>。“同人”色彩更浓，现代主义风格更趋一致。除理所当然的九位诗人的创作外，不多的其余几位诗作者，如李瑛、马逢华、方宇晨的诗作，也都是明显追随他们的诗风的。如李瑛《沉痛的悼念》中写道：“生活的残酷和工作的庄严/都在我们所有的语言之外……”；在《春的告诫》中写道：“凡是陈旧的姿态都该改变/凡是不该积压的都急速突破/让生者倔强地爆裂开土地/呵！那些渴求着光和热的/我给你们年轻的时间/过时不再，过时不再……”这些诗作都表现出比较成熟凝重的风度和明显的理性化、知性化的追求特征。

为说明“中国新诗”派诗人在创作上的现代主义倾向，下面对这一诗人群体的创作进行一些归类和分析。当然，所举的诗例也就不仅仅限于《诗创造》与《中国新诗》了，也包括发在其他报刊杂志（如《文学》、《文艺复兴》、《大公报·文艺》等）及他们的个人诗集。

笔者在这里的归类借鉴袁可嘉对“戏剧化”的几种方式的划分并略作改造而进行。显然，戏剧化不仅仅是一种艺术手法，它更是一种现代人生态度和现实精神，与诗人主体的人生经验、诗学精神、诗歌观念等的一系列变化联在一起。袁可嘉甚至认为，“从现代心理学的眼光看，人生本身是戏剧的”，因而，“戏剧主义”有着“心理学的，美学的和文学的背景”<sup>②</sup>。袁可嘉把戏剧化区分为三个不同的方向：

其一，“比较内向的作者，努力探索自己的内心，而把思想感觉的波动借对于客观事物的精神的认识而得到表现的。这类作者可以里尔克为代表。”

<sup>①</sup> 详见《中国新诗》1948年10月第5集，由约·祈（即杭约赫与唐祈）执笔的“编辑室”。

<sup>②</sup> 袁可嘉《谈戏剧主义——四论新诗现代化》。

其二，“比较外向的诗人”，“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。”

这两种戏剧化方式，前一种由内到外，从主体化入客体，注重对事物本质的了解；后一种由外到内，从精细传神的外部刻画，直达心理隐微的探索。袁可嘉指出：“里尔克代表沉潜的、深厚的、静止的雕像美，奥登则是活泼的、广泛的、机动的流体美的最好样本。前者有深度，后者则有广度。”

其三，“干脆写诗剧”。

显然，具体就40年代中国新诗派诗人的诗歌创作而言，第一、第二种“戏剧化”方向恰分别揭示了他们的现代主义诗歌取向“私淑”里尔克与奥登的事实。第三种戏剧化途径“干脆写诗剧”则似乎缺少现实意义与创作实践的支撑。对照40年代的新诗创作，几乎不存在诗剧的创作。鉴于艾略特在现代主义诗潮中核心性的重要意义（袁可嘉明言“新诗现代化”必须接受以艾略特为核心的现代西洋诗的影响）及对中国新诗派诗人的巨大影响，我们不如把第三种戏剧化方式（或者说奥登影响源和里尔克影响源之外的另一影响源）以“艾略特”取“诗剧”而代之。

在笔者看来，艾略特的诗学原则具有里尔克与奥登二者的综合，具有综合性。或者说，艾略特所提倡的“思想知觉化”、“非个人化”等原则，一定程度上，可以派生出内向性与外向性两种戏剧化倾向，尤其是艾略特的《荒原》、《弗·普鲁弗洛克的情歌》等长诗，更具有极大的综合性。

从师承来看，这两类创作倾向就“现代西洋主潮”的影响接受来说，自然分别为里尔克与奥登；而若就中国现代主义诗潮的承续联接说，则分别是对作为三四十年代中国现代主义诗之桥梁的卞之琳和冯至的承续。无疑，卞之琳中后期的创作受奥登影响极大，

属于外向型的写作；冯至则受里尔克的影响，属于内向型写作。

如此，我们恰好将中国新诗派诗人的创作（就其主导创作风格，或者说主导性的影响源）大致区分为三类。

其一，“内向型”写作。郑敏、陈敬容较为明显地属于这一类，他们主要师承里尔克或冯至，往往以沉静的心态而体察内心、并“虚待万物”。与她的师辈诗人一样，郑敏也曾经坦白地承认自己对里尔克的莫大推崇：“他（指里尔克）的罗丹式的早期现代主义中闪烁着没有熄灭的人类对灵性之美的追求和敢于承受失望的信念，以及在痛苦中存在的虔诚”，“里尔克的诗传给我星空外的召唤”<sup>①</sup>。的确，郑敏是深得里尔克诗歌精神的真髓的。她冷静细致地观察事物，以深思敏感的理性触须探求着宇宙人生的意义，并用一种静默如雕塑的风格，把读者引入深沉的境界，带给读者“沉潜、静止、雕像的美”<sup>②</sup>。她的诗思方式和诗性追求，恰如她在诗歌中的夫子自道：

瞧，一个灵魂先怎样紧紧把自己闭锁  
而后才向世界展开，她苦苦地默想和聚炼自己  
为了就将向一片充满了取予的爱的天地走去。

（《Renoir 少女的画像》）

陈敬容也不乏里尔克式的静默和凝重，但更有着明快精警的哲理思致的波动，她的诗静中有动，在沉思默想之中内蓄着一触即发的“张力”：

歌者蓄满了声音  
在一瞬的震颤中凝神

① 郑敏《天外的召唤与深渊的探险》，《国外文学》，1990年第2期。

② 袁可嘉《西方现代诗与九叶诗人》，《文艺研究》1982年第4期。

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》）

她还时时因着顿悟的触发而表现为“火爆式的快速反应”（袁可嘉语）。如她的《划分》：

……

在熟习的事物面前  
突然感到的陌生  
将宇宙和我们  
断然地划分。

显然，如果说郑敏是一个“吐放前的紧闭，成熟前的苦涩”（《Renoir 少女的画像》）式的思想者，那么陈敬容则是一个不倦执著地向宇宙人生质询的提问者：“只是一些问号/跳跃在沉默的中心”（《一滴水》）。

其二，“外向型”写作。杭约赫、袁可嘉较为明显地属于这一类，他们师承奥登或卞之琳。往往通过对客观外物的叙述性描写而传达心灵的敏感、机智，主体常常隐在诗外，但却让你感到无处不在，呈现出从容大度、洞若观火的主体气度，冷静体察而微温嘲讽的知性诗风。正因如此，袁可嘉把杜运燮的诗歌世界比作“顽童的世界”。在那儿，“你总看见他跳跳蹦蹦地东边挖苦一阵，西边赞

美一声，而笔锋到处无不有新的发现，活泼而优美。”<sup>①</sup>

其三，“综合型”写作。穆旦、唐祈、唐湜、辛笛则比较含糊，常有综合二者之处，较难明确区分与归类，尤其是唐祈的长诗《时间与旗》（以及杭约赫的长诗《火烧的城》）“处理最广大深沉的现实时空的观念，不时有闪光的诗行……”<sup>②</sup>，气魄宏大，时空交错，抒情与叙事糅为一体，结构较为复杂，明显受到艾略特长诗《荒原》的较深影响，故以并不严格的“综合型”对如上诗人进行粗略的概括。

穆旦有着触及肉体而深入到灵魂的自我反思意向，既有着强大坚厚的主体精神的充沛，又有着冷静、理智到“残酷”程度的心灵之自剖，感性和知性充分化合，从而呈现出“丰富，和丰富的痛苦”的感性厚度和理性深度。

唐祈、唐湜都是从早期带有浪漫主义风格的诗创作转入对现代主义的“私淑”，故而留有明显的浪漫风格与现代主义手法等的综合痕迹。他们的诗歌往往气象宏大，热情奔放而又意象新颖，清新明快。

他们之中的年长者辛笛有着深厚的古典诗词修养，又有过亲聆艾略特授课的经历。在他的诗中，古典的典雅、沉静与现代主义的知性思考、印象主义的明快清丽有着成功的结合。

### 第三节 “中国新诗”派诗人群体的 思想特色与矛盾心态

—

在《中国新诗》派诗人中，一身而兼任诗人与诗评家的唐湜曾

<sup>①②</sup> 袁可嘉《诗的新方向》，《新路周刊》，1948年1卷17期。

在《诗的新生代》<sup>①</sup>中精辟地概括过这一知识分子群体的思想特色：“一个浪峰该是由穆旦、杜运燮们的辛勤工作组成的，一群自觉的现代主义者，T·S·艾略特与奥登、史班德们该是他们的私淑者。他们的气质是内敛又凝重的，所要表现的与贯彻的只是自己的个性，也许还有意把自己夸大，他们多多少少是现代的哈姆莱特，永远在自我与世界的平衡的寻求与破毁中熬煮。”

当然，这一概括是与另一知识分子群体——“七月”派诗人相对而言更显其特色的。唐湜对“七月”派诗人的概括则是：“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，有吉珂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。”<sup>②</sup>

在这里，唐湜以哈姆雷特和堂·吉珂德这两个具有典型意义的文学形象来概括中国新诗派与“七月”诗派这两个诗人群体的知识分子精神特征，是非常精辟的，其中蕴含的思想内容是相当丰富的。

中国新诗派诗人群体身上严重的“哈姆雷特气”呈现为他们在理想与现实，个体与群体，启蒙知识分子的独立精神与一统化的主流意识形态要求，现代化复杂化的个人审美趣味与通俗化大众化的时代阅读需求等方面的种种复杂性和矛盾性。

首先，在对待现实的态度，处理文学与现实政治的关系等问题上，他们有着自己深刻而独特的“矛盾”特色：

一方面，他们主张介入现实，不乏强烈的社会责任感和历史使命意识，开宗明义地宣称：“诗从现实来，又回现实去”<sup>②</sup>；在袁可嘉看来，“现代人生又与现代政治如此变态地密切相关，今日诗作者如果还有摆脱任何政治生活影响的意念，则他不仅自陷于池鱼离

①② 唐湜《诗的新生代》，《诗创造》1948年1卷8辑。

② 蒋天佐《诗与现实》，《中国新诗》第一集。

水的虚幻祈求,及遭到一旦实现后必随之而来的窒息的威胁,且实无异于缩小自己的感性半径,减少生活的意义,降低生命的价值。”<sup>①</sup>

另一方面,又试图保持文学的独立性,反对当时盛行的把艺术降为第二性的附庸论,“奋力追求艺术与现实间的正常的平衡”<sup>②</sup>,主张“扎根在现实里,但又不要给现实绑住”<sup>③</sup>。因为他们认识到,“如果我们根本否认诗艺的特质或不当地贬低它的作用意义,……其对人生价值的推广加深更是空中楼阁,百分之百骗人欺己的自我期许。”<sup>④</sup>

因而他们总是在文学与现实(包括政治)之间试图“折衷”和“平行”,袁可嘉的“平行观”是颇有代表性的,那就是“绝对肯定诗与政治的平行密切联系,但绝对否定二者之间有任何从属关系”。可以说,他们是既反对“为艺术而艺术”学说的“虚幻”目的,也反对“艺术为政治工具”的“具体”目的。

这种平衡与折衷,当然是颇合辩证法的,而且在一定程度上是总结“五四”以来新诗各个流派创作得失经验的结果。然而,却留下了两边不讨好的“阿喀琉斯脚踵”:不但国民党因其“左倾”色彩要刁难甚至查禁,进步的主流文学(甚至包括七月诗派)又嫌他们进步不够。编者在《诗创造》1948年3月号上就曾很委屈地申述:“近来又常听到朋友们的责备,说我们这个小丛刊不够‘前进’。这,我们除了愧怍之外,想顺便在这里谈谈:我们今天生活在这样多难窒息的地方,有感觉的人都难免想呐喊几声,但有时我们却不能不把将自喉咙里吐出来的声音咽进肚子,这种苦衷,每一个《诗

①⑤ 袁可嘉《新诗现代化——新传统的寻求》,《大公报·星期文艺》,1947年3月30日。

② 袁可嘉《诗的新方向》,《新路周刊》,1948年第1期。

③ 默弓(陈敬容)《真诚的声音》,《诗创造》1948年6月第12期。

创造》的读者都想知道。我们觉得装‘前进’的幌子并不困难，问题是我们叫的喊的是不是由衷之言，住在华贵的大楼里高喊‘人民’，在我们看来多少是滑稽的。”<sup>①</sup>事实上，后来，《诗创造》与《中国新诗》的分道扬镳正是这种矛盾继续分化的结果。据曹辛之回忆，从1948年7月起，“编辑人选作了调整。我和辛笛等同志另编《中国新诗》。《诗创造》的编辑工作改由林宏、康定、沈明、田地等同志负责。”<sup>②</sup>而原因则正如唐湜所回忆，“就因为我们的诗的流派风格与这些有现代观点的评论，臧克家先生要收回这个由他领衔发起的诗刊”，“交由林宏、方平与田地三位与曹辛之一起编辑了。”<sup>③</sup>《诗创造》至此以后一改原来兼容并蓄的诗风，“以最大的篇幅来刊登强烈的反映现实的作品”，宣称对于艺术的要求是：“明快、朴素、健康、有力”<sup>④</sup>，因而尽失原有的现代主义色彩。相反，《中国新诗》反倒汇聚了辛笛、杭约赫、陈敬容、唐祈、唐湜等有相近追求的诗人，并加入了出身于西南联大的诗人群，即穆旦、郑敏、杜运燮、袁可嘉。虽然“作者面较《诗创造》狭，但提高了选稿标准”。因而更为鲜明地凸现了现代主义诗风，更加具备了一定的“同人”性质诗歌流派的特征。

其次，在个体与群体社会，启蒙知识分子精神与主流意识形态的关系等问题上，也是如此。显然，在当时那样一个社会矛盾激化，面临两大政治势力的决战，“将宇宙和我们/断然地划分”（陈敬容《划分》）的时刻，任何人都不可能超然于现实并中立于两大阵营。在这个问题上，中国新诗派诗人自然是矛盾重重的。一方面，他们毫无疑问是进步、“左倾”、向往光明的。他们的办刊，甚至得

① 《诗创造》，1948年3月第9辑。

② 曹辛之《面对严肃的时辰——忆〈诗创造〉和〈中国新诗〉》，《读书》1983年第11期。

③ 唐湜《九叶在闪光》。

④ 《新的起点》，《诗创造》1948年7月。

到当时在上海担任地下党的文委委员的蒋天佐及许洁泯、袁水拍、戈宝权等党员同志的指导与帮助(这些党员同志甚至也是刊物的积极撰稿者)。《诗创造》与《中国新诗》所表现出来的进步倾向是相当明显的。他们的某些诗句的进步有时简直让人敬佩:在国统区,他们敢于写、发这样的诗,办这样的刊物。

另一方面,他们又有所疑惧与保留。知识分子特有的敏感多疑又使得他们预感到未来的工农新时代与知识分子个性精神的某种必然矛盾,因而,未免矛盾和犹豫。正如唐湜在评价《交响集》及其陈敬容时指出的,她诗中所“凝望”的“正是一代新旧交替之间的知识分子的心情”,“这本交响集正是两个世界——未死的与方生的在诗人心里搏斗的交响。”因而,“诗人不免时时徘徊咏叹,在两个世界之间摇曳……”<sup>①</sup>。这是因为他们在现代知识分子的天然本性上还是追求艺术和诗歌的独立性的,其基本的落脚点还是在于对文学自身价值、意义,及独特的发挥效果的方式的坚执,继承的还是“五四”启蒙精神和知识分子个性主义立场。而袁可嘉、唐湜的言论在很多时候更为接近京派“自由主义文人”的论调,他们与愈益强烈统一起来的主流意识形态及相应的“人民派”文学,有时有着明显的内在矛盾,不时流露出掩饰不住的怨言。

实际上,更准确细致一点区分,这一批中国新诗派诗人,在意识形态立场上有些区别:其中杭约赫、唐祈似乎更为进步,与共产党的联系也更为密切(杭约赫 1938 年曾到过延安,在陕北公学和鲁迅艺术学院学习<sup>②</sup>);穆旦、郑敏、辛笛、陈敬容较重艺术性常常能超越意识形态;袁可嘉和唐湜则“京派味”或“自由知识分子味”可能更重一些。

唐湜在《论〈中国新诗〉——给我们的友人与我们自己》一文中

① 唐湜《严肃的星辰们》。

② 参见曹辛之《漫忆 40 年代的诗歌运动》,《诗刊》,1982 年第 6 期。

表露了具有代表性的,富于现代启蒙知识分子自由独立的精神传统的观点:“《中国新诗》的出现便是一个辩证的现实。它要求从真挚的人民生活(包括各阶层的人民生活,没有知识分子的自卑感,也不特别奉承小私有者农民的烂疮疤)里获得力量,逻辑地提高并纯化人民的生活意识,正视一切痛楚的呼喊与绝望的挣扎……”<sup>①</sup>在这里,对知识分子精神及身份的自矜、启蒙立场的坚执都与当时主流意识形态对知识分子的要求相背。唐湜甚至以他特有的知识分子的敏锐而预感到知识分子的一种宿命,并寄希望(信心并不太充足)于未来:“‘一切荣耀归于人民’,但它却同时不得不陷于孤军苦战,与伪作的民歌一样跟广大人民隔绝的悲惨境地,如果文字的陌生感与困难能顺利地消灭,它也许会在将来的‘人’的生活里生长成为真实的生活力量,但它在目前却不能不忍受孤寂者在坚忍中的痛苦,一个先觉者不能不有的痛苦。”<sup>②</sup>袁可嘉旗帜鲜明地悬拟“新诗现代化”,把“现代诗”与“现代文化”紧密联系在一起,因为,“如果想与世界上的现代国家在各方面并驾齐驱,诗的现代化怕是必须采取的途径”。而在袁可嘉看来,现代诗的这种“现代化”取向在一定程度上是会与民族性产生矛盾的。他指出,“我们尽可以民歌、民谣、民间舞蹈中获取一些矫健的活力,必需的粗野,但我们显然不能停止于活力与粗野上面,文化进展的压力将逼迫我们放弃单纯的愿望,而大踏步走向现代。”<sup>②</sup>

不难想见,类似这样的知识分子精神立场和“现代化”取向与当时主流意识形态的矛盾冲突几乎是难以避免的。

①③ 《华美晚报》，1948年9月13日。

② 袁可嘉《诗与民主》，天津《大公报·星期文艺》，1948年10月30日。

## 二

饶有意味的是，这一场算不上激烈的论争发生在中国新诗派和七月诗派之间（更恰切地说，只是回应不很及时，显得有些零星的互相批评）。仿佛是一场发生在知识分子阵营内部的“相煎何太急”。

七月诗派的诗人兼批评家阿垅在《〈旗〉片论》<sup>①</sup>中，以七月诗派固有的乐观、昂扬的激情，进步的立场（并多少带有小集团习气），尖锐地批评穆旦的诗集《旗》：“没有足够吸引我的那些很强的东西。”“和他底诗集同名的另一个诗集（指七月同人孙铤的同名诗集——引者）对比起来，他是根本缺乏孙铤底那种坚实的行动性和坚毅的乐观主义的。”阿垅指责穆旦诗集表露了“无可奈何的悲观主义”、“冰冷的虚无主义”。

这与中国新诗派同人如唐湜、陈敬容、王佐良等对穆旦的推崇备至形成了鲜明的对比。在这里，分歧与矛盾的一个焦点是对战争的看法，阿垅以阶级论的观点看待战争，自然要歌颂正义邪恶殊死决斗的战争，自然要积极热情，以便鼓舞起士气，去夺取战争的胜利。而经受过生死考验，从地狱之门回来的穆旦则是以超阶级的抽象人性论来看待战争的，这自然带上了“人性本恶”、“战争残酷”等人性论思想。比如，被阿垅举例来批评的诗《反攻基地》：

……这一个城市：拱卫在行动的中心，  
太阳走下来向每个人歌唱：  
我不辨是非，也不分种族，  
我只要你向泥土扩张，和我一样。

<sup>①</sup> 见于亦门（即阿垅）《诗与现实》（第三分册），50年代出版社，1951年11月版。

……将军们正聚起眺望着远方，  
这里不过是朝“未来”的跳板，  
凡有力量的都可以上来，  
是你还是他暂时全不管。

功利地看，阿垅的批评不无道理，符合时代的需求，但从长远的观点看，阿垅无疑视界太低，过于强调功利性，根本不能理解穆旦的“丰富的痛苦”。正如唐湜针对《泥土》上对穆旦、郑敏的批评时作辩解道：“穆旦与郑敏的诗，虽然风格上有刚柔的不同，却同样表现——自觉心太强，并由此而受苦，常有知识的殉道者的精神的现代人的悲剧性。在诗与艺术，重要的不是文字上的幼稚可笑的乐观与恰能表现精力萎枯的口头上的声嘶力竭的呼喊，而是矫健运动着的生命力，曲折而不沉埋，绝望而更挣扎的对抗与斗争中的生命。”<sup>①</sup>

中国新诗派与七月诗派分歧与论争的另一个焦点是“人的文学”与“人民的文学”的矛盾问题。这个当时相当敏感的问题其实包涵或折射了诸如个体与集体，知识分子与人民大众的关系，“五四”以来的知识分子启蒙精神与主流意识形态的需求的矛盾，文学的功用、目的（为谁和如何为）等复杂的意识形态问题。

朱自清曾在《新诗杂话》以一个“五四”知识分子特有的敏锐忧思过于强调人民性所可能带来的弊病：胜利突然而来，时代却越见沉重了，“人民性”的强调，重新紧缩了“严肃”的尺度。这“人民性”也是一种道。……不过太紧缩了那尺度，恐怕会犯了宋儒“作文害道”说的错误。目下黄色和粉色这种担忧典型地表现了一个倾向进步，但又不愿或尚未完全放弃知识分子立场和情趣的民主主义作家的矛盾的文艺思想。

<sup>①</sup> 唐湜《论乡愿式的诗人与诗评家》，《华美晚报》，1949年8月16日。

阿垅在《〈新诗杂话〉片论》中对此作了激烈的辨诬。认为不能把罪过推给“人民性”。“是的，‘人民性’是严肃的。但是，严肃并不等于不许欢乐，那种乐观主义的光彩，那种战斗和胜利的狂欢与光荣，那种理想和行动的春情和歌曲！严肃并且是为了欢乐的。”

阿垅不但批判了“黄色和粉色”的文学，还笔锋一转，批评起某些诗人的缺少“人民性”：“那种‘格律诗派’呀，‘象征诗派’呀，在那里面，却更无从寻问什么‘人民性’的；就是说，在那里面，‘公众世界’是连影子也不存在的。”

袁可嘉的《“人的文学”与“人民的文学”》<sup>①</sup>一文，如副标题所示——“从分析比较寻修正，求和谐”是较为系统地阐述他对这一矛盾的解决之构想，且几乎是明确地针对讲求“人民性”的革命文艺界的。袁可嘉认为这两支文学潮流，构成了“三十年来的新文学运动”的本体。他对这两支潮流的描述，是不无感情偏向的：“一方面是旗帜鲜明，步伐整齐的‘人民文学’，一方面是低沉中见出深厚，零散中带着坚韧的‘人的文学’；就眼前的实际的活动情形判断，前者显然是控制着文学市场的主流，后者则是默默中思索挖掘的潜流。”

而在基本精神上，这两者都“包含二个本位的认识”：“就文学与人生的关系说”，“人的文学”坚持“人本位或生命本位”，“人民的文学”则坚持“人民本位”或“阶级本位”；“就文学作为一种艺术活动而与其他活动（特别是政治活动）相对照说”，“人的文学”坚持文学本位或艺术本位，“人民的文学”则坚持“工具本位或宣传本位（或斗争本位）”。显而易见，这两者在根本上是矛盾冲突的。

虽然，袁可嘉倡言“从分析比较寻修正，求和谐”。为协调二者，他严正地“敬向人民的文学进一言”，归结起来的中心观念则是：“即在服役于人民的原则下，我们必须坚持人的立场、生命的立

<sup>①</sup> 《大公报·星期文艺》，1947年7月6日。

场；在不歧视政治的作用下，我们必须坚持文学的立场，艺术的立场。”显然，作者的侧重点在“坚持”二字，他是以抽象的普泛的静止的“人”的标准为依据的，他的基本立场是立足于“人的文学”和“艺术的立场”的。他在根本上是主张文学的独立性，文学与其他活动的“平行性”，而反对将文学当做“政治斗争的工具”，“使它服从政治的领导而引致行动”，“尽宣传的功用”，“必须是战斗的”等等文学之外的要求。

袁可嘉的另一篇文章如《论现代诗中的政治感伤性》、《对于诗的迷信》等也都是径直把矛头对准“浪漫派”、“人民派”的。袁可嘉批评这一派“纯粹以所表达的观念本身来决定作品价值高下的标准”、“以诗情的粗犷为生命力的惟一表现形式”、“以技巧的粗劣为有力”，讥之为“流行眼前的强人相信诗足以引起政变，改善人民生计的洪流”。

此外，唐湜针对当时对《中国新诗》的一些严厉批评，曾经撰写专文《论乡愿式的诗人与批评家》<sup>①</sup>进行非常激烈的辨诬和反批评。当然，对《中国新诗》的这些批评并非全部来自七月诗派，唐湜也作了一定的区别等待，但从这些批评以及唐湜对之的反批评还是颇能发现两种文艺观的明显分歧的。唐湜称“目前出现在中国文坛上的诗作与他批评中有两种貌似而截然不同的方向或流派：清教徒风的严肃，较偏狭，也因而有生命的高突的诗与批评如绿原阿垅的，与他们的拙劣的模仿——乡愿风的产物……”正是这些“乡愿们”，在《新诗潮》、《泥土》等杂志上严厉地批评中国新诗派的创作，讽刺《中国新诗》杂志为“南北才子才女的大会串”，并“把穆旦、郑敏与杜运燮们诬为‘沈从文集团的精髓’，想用白帽子把他们一笔抹煞”。

<sup>①</sup> 此文在1948年8月16日、8月19日、8月23日分三次连载。耐人寻味的是，此文从未收入作者解放后历次（1950年的《意度集》和1990年的《新意度集》）出版的论文集。

唐湜愤怒地称之为“无耻的诬赖与栽赃”，声称：“《中国新诗》已经出了三集，以后当然还要尽我们的力量继续下去的，用不到乡愿们卑劣地诅咒与无知的担忧，我们不怕孤独，孤独有时候也正是可骄傲的，对于低能的乡愿们，那些俨然以未来的‘权威’自命，是用了那么多婢妾争宠的无耻手法与无赖敲诈的下流技术甚至特务手法的人们，我们觉得，我们的坦白与真挚是有权力骄傲的。”

### 三

如上所述中国新诗派诗人表现出来的思想特色及发生的文艺论争，其实可以引申出一个复杂而重要的问题，即中国新诗派文艺思想与京派的关系问题。事实上，我们早已不难从袁可嘉的诗论中嗅出浓重的“京派”的气息。即使从文学活动和现实实际情况看，这两个知识分子群体也颇多纠缠不清的关系。

抗战爆发后，30年代颇成规模的京派文学阵营离心而星散。但一个小中心则形成于随北大、清华、南开等高校的南迁在昆明组成的西南联合大学。京派文学的一些重要成员或一定程度上具有“京派”文艺思想的冯至、朱自清、朱光潜、卞之琳、沈从文、闻一多、叶公超<sup>①</sup>等当时均在西南联大任教。而中国新诗派诗人中的“西南联大三星”郑敏、杜运燮、穆旦及袁可嘉则在西南联大就学，辛笛、陈敬容也都有北大、清华或南开的背景和经历，这形成了他们与京派在文化上、精神上的或师承或私淑等的直接间接联系。另外，他们在40年代后半期的许多诗文，除在《诗创造》、《中国新诗》上集中发表外，还颇多见诸朱光潜、沈从文等典型的京派文人所主持的刊物，如《文学杂志》、《大公报·星期文艺》、《盖世报》文学周

<sup>①</sup> 作为一个参考性的佐证，沈从文曾经在《说朗诵诗〈一点历史的回溯〉》中谈及在朱光潜家中按时举行的读诗会，在谈到参加的人时，提到了以上诸人。

刊等。袁可嘉后来还充满感情地说，“自己的诗论写作，首先要感谢当年鼓励我写作，并亲手为我发表习作的前辈著名作家沈从文、朱光潜、杨振声和冯至等先生……”<sup>①</sup>

我们不难发现，以袁可嘉为代表的这些文艺观念与当时通过国统区革命文艺界、香港《大众文艺丛刊》、延安解放区的文学批评家所传达与阐扬的主流文艺观念的严重冲突。就此而言，这一文艺思潮之被郭沫若、邵荃麟等人归之于“自由主义文艺思想”而加以严肃批评，是势所必然的。

也正是因为以上种种原因，近年出版的较为系统地研究京派文学的专著《京派文学的世界》直接把40年代“九叶诗人”归入了宽泛的后期“京派文学”。作者在较为信服的论证后指出：“九叶诗人在抗战胜利后的崛起，某种程度上标志了京派文学经由挣扎和分化之后的生命力；他们在深巨的时代主潮的冲击下，是一股精致的回流，在许多问题上表现了对京派文学的明显呼应。”<sup>②</sup>

概括起来，这二者之间在文艺思想方面的相近或相似之处有如下几点：

首先，他们都是承续“五四”启蒙理想和个性主义精神，坚执现代知识分子精英姿态，仍然顽强地以“反封建”作为他们的启蒙主题的。正如唐湜指出的，“《中国新诗》与口头上红得发紫的‘人民诗’的不同不止在于文学技术或表现手法的运用，而更在于本质上的存在意义的差异：后者是要求一时的虚浮的功效，为了这，他们甚至公然向封建文化的意识与趣味投降……”<sup>③</sup>这表明，他们与提倡“大众化”方向的主流意识形态的矛盾冲突，甚至是根本的，无法避免的。

① 袁可嘉《论新诗现代化·自序》，三联书店，1988年1月版。

② 许道明《京派文学的世界》，复旦大学出版社，1994年12月版，第395—396页。

③② 唐湜《论〈中国新诗〉——给我们的友人与我们自己》，《华美晚报》，1948年9月13日。

就如唐湜们所已经感觉到的那样，他们只能忍受“现在的孤寂与坚贞”，至于“将来”能否“获得人民的爱情”，他们也似乎信心不足。

其次，在表现论和再现论的对峙中，他们实际上偏向于文艺的表现性。他们自觉地承认对《新月》、《沉钟》、《新诗》这一支新诗“支流”的承续：“接受了一部分它们的技术上与抒情文字的影响”<sup>②</sup>，而对三四十年代成为主流的现实主义反映论和典型论他们则不感兴趣，并颇有微词。中国新诗派诗人虽然也提倡介入现实，但这种介入是以诗人个体的感觉经验为基础的，并且需要通过诗人主体艰苦细致的工作而在诗歌文本中实施艺术的转换，把现实感受转换为艺术经验。

再者，他们都在一定程度上禀有抽象的“人性论”立场和“人道主义”思想，有的诗人并因而有着超越偏狭的意识形态的努力。正如王佐良在论及穆旦时指出，“穆旦并不依附任何政治意识。一开头，自然，人家把他当作左派，正同每一个有为的中国作家多少总是一个左派。但是他已经超越过这个阶段，而看出了所有口头是政治的庸俗。”<sup>③</sup>

当然，两者的相异处及作为学生辈的中国新诗派诗人对作为老师辈的典型的京派文人的文艺思想的发展也是明显的。

首先，中国新诗派诗人的主体意识结构更为复杂了，在他们笔下，城市的景象是：“冬夜的城市空虚得失去重心/街道生长如爪牙勉力捺定城门；/为远距离打标点，炮声砰砰，/急剧跳动如犯罪的良心……”（袁可嘉《冬夜》）；“走进城就走进了沙漠/空虚比喧哗更响；每一声叫卖后有窟窿飞落，/熙熙攘攘真挤得荒凉……”（袁可嘉《进城》）；自然和农村的景象是：“自然是一座大病院/春天是医生，阳光是药……”（陈敬容《逻辑病者的春天》）；“……瘦的耕牛和

<sup>③</sup> 王佐良《一个中国诗人》，载伦敦《生活与文学》杂志，1946年6月。后收于《穆旦诗集（1939—1945）》（1947年自费出版）附录。

更瘦的人/都是病,不是风景。”(辛笛《风景》);“我谛视着它,/蜷伏在城市的脚边,/用千百张暗褐的庐顶,/无数片飞舞的碎片/向宇宙描绘着自己……”(郑敏《村落的早春》)……显然,在中国新诗派诗人们的笔下,全无如废名笔下的桃园菱荡,沈从文笔下的湘西长河,芦焚的果园所洋溢着的诗情画意和美感。“沈从文式”的单纯、明净,“一点牧歌的谐趣”和“取得人事上的调和”<sup>①</sup>的理想不再可能。相比之下,他们更具复杂性和“现代性”,即“强调对于现代诸般现象深刻而实在的感受:无论是诉诸听觉的,视觉的,内在和外在生活的”。<sup>②</sup>他们无疑有着更为大胆的直面现实的勇气和精神。这是因为40年代无法逃避的严峻现实,使他们无论理论还是创作都渗透了大量的现实因素,充满了现实性和时代感。

其次,他们虽然也持守知识分子的启蒙立场,绝不“奉承小私有者农民的烂伤疤”,因而与当时的主流意识形态难免龃龉和矛盾,但在当时的时代氛围中,他们也稟有了作为他们的师辈的“京派”文人所缺乏的“反讽”意识和自我批评、自我批判的可贵的精神和进步立场。他们尖锐地反思知识分子身上存在的某些软弱、势利的劣根性。如杭约赫的《知识分子》,唐湜的《沉睡者》,杜运燮的《善诉苦者》都是这一类主题的诗作。《知识分子》尖锐地讽刺了某些知识分子“一片月光、一瓶萤火/墙洞里搁一顶纱帽”式的书斋生活,“鼻子前挂面玻璃镜,/到街坊上买本相书,/谁安于这淡茶粗饭,/脱下布衣便有青云”式的旧文人理想,揭露了他们被“旧长衫拖累住”,“空守了半世窗子”的可悲命运。辛笛的《手掌》甚至反省自己作为“白手”主人的“不幸”：“惟一不幸的 你有一个‘白手’类的主人/你已如顽皮的小学生/养成了太多的坏习惯为的怕皮肉生茧/你不会推车摇橹荷斧牵犁/永远吊在半醒的梦里/你从不能懂

① 沈从文《〈长河〉题记》。

② 默弓《真诚的声音》。

劳作后甜甜的愉快/这完全是由于娇纵……因而，“从今我要天天拼命地打你/打你就是爱你教育你/直到你坚定地怀抱起新理想”。这无疑体现了非常严格的自我解剖的精神，寄寓了20世纪进步的中国知识分子的一个“原型性”的理想：“痛苦里我创造一个崭新的自己”（唐湜《剑》），“在自己之外又欢迎另一个自己”（唐湜《诗》）。

再次，由于文化成长环境和教育素养的差异，他们身上“西化”色彩更为浓厚，更少传统的负累，也更具有反传统的文化精神，对“现代化”更少瞻前顾后的矛盾心理。在一定程度上可以说，“反传统”与“现代主义取向”是相反相成，虽二而一的。王佐良曾经极为发人深省地论及穆旦与传统的关系：

但是穆旦的真正的谜却是：他一方面最善于表达中国知识分子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。……穆旦的胜利却在他对于古代经典的彻底的无知。甚至于他的奇幻都是新式的。那些不灵活的中国字在他的手里给揉着、操纵着。它们给暴露在新的眼里和新的气候面前。他有许多人家想不到的排列和组合。

穆旦自己也认为，“现代人的许多思想情感用农业社会的传统语言来表达是不够的”。<sup>①</sup> 作为理性表达欲望异常强烈的一批诗人，他们的一些诗歌就很鲜明地表现了他们的传统观。如穆旦的《玫瑰之歌》略嫌直白地写道：“我长大在古诗词的山水里，我们的太阳也是太古老了，没有气流的激变，没有山海的倒转，人在单调疲倦中死去。”郑敏则写道：“太多的骄傲已被西方/的风吹醒，土地不再献出果实，等待新文化的施肥/哦，你们可仍在蹉跎，迟疑/让自己成为这样的民族，营养于旧日光荣的回忆？”（《噢，中国》）对

<sup>①</sup> 转引自杜运燮编《穆旦诗选》，人民文学出版社，1986年1月版。

照郑敏目下的颇不乏“保守主义”文化立场的言论，她之前后变化的鲜明是耐人寻味的。

然而，无论如何，在当时逐渐走向统一的，愈益强调老百姓喜闻乐见的“民族形式”、为工农兵服务的“大众化”方向的文化背景下，中国新诗派诗人不愿完全放弃“五四”知识分子精神传统和意识形态立场，与他们所“批判性”师承的“京派”思想一样，必然难免于被批评排斥的“边缘”和支流的位置及命运。

总之，中国新诗派的思想特征表现出明显的复杂性、矛盾性、二重性，是“五四”现代知识分子精神传统与严峻的社会现实相交杂相融渗的必然结果。这种结果使他们秉持开放的、“综合”的、把“现代性”和“现实性”融合起来的现代主义文艺思想，这无疑成就了他们创作的巨大成功，大大加速了“新诗现代化”的历史进程，同时也埋下了他们在下一个时代不得不封笔沉默的萌芽。

是幸耶？是不幸耶？实在难以一言以蔽之。

#### 第四节 现代主义诗学思想的深化与成熟

唐祈在比较卞之琳与他们那一代诗人时曾谈到：“卞之琳是中国现代主义前期的探索者，‘五四’和民族传统艺术和审美理想对他有深刻的影响，这不能不使他所受的外来文化影响有所限制，而‘九叶’却在此基础上进行了更广泛深入的对外来文化的借鉴与融合，这使他们在当时能更加开放，独树一帜。”<sup>①</sup>的确，从自身文化构成及文化价值取向上看，中国新诗派诗人群无疑较之30年代的现代派诗人更为现代和开放，更具现代文化意识。袁可嘉曾辩证地阐述过现代诗与现代文化的关系：“在反对的方面，现代诗否定

<sup>①</sup> 《卞之琳与现代主义诗歌》，见于袁可嘉等编《卞之琳与诗艺术》，河北教育出版社，1990年7月版。

了工业文化底机械性而强调有机性；在肯定方面，现代诗接受了现代文化的复杂性、丰富性而表现了同样的复杂与丰富。”<sup>①</sup>在诗美追求与诗学建设上，他们的目标更为明确而直截了当，——即“新诗现代化”。其要求则是“完全植根于现代人最大量意识状态的心理认识，接受以艾略特为核心的现代西洋诗的影响”<sup>②</sup>。而且，袁可嘉们对于“现代化”有一种显而易见的自信。陈敬容不是如某些人那样忧虑“中国新诗受外来影响太大”，反而“可惜目前中国新诗所受外来影响大都是不彻底的，间接的，而且，陈旧的”<sup>③</sup>。袁可嘉非常自信地明言新诗“现代化”不同于新诗“西洋化”：“从最表面的意义说，‘现代化’指时间上的成长，‘西洋化’指空间上的变易：新诗之不必或不可能‘西洋化’，正如这个空间不是也不可能变为那个空间，而新诗之可以或必须现代化正如一件有机生长的事物已接近某一蜕变的自然程序，是向前发展而非连根拔起。”<sup>④</sup>他们甚至对“新诗现代化”过程中难以避免的“欧化”倾向持有相当的达观理解（甚至可能不乏自觉的追求）。袁可嘉认为，“现代诗的作者在思想及技巧上探索的成分多于成熟的表现，因此不免有许多非必要的或过分的欧化情形，虽然笔者相信大部分思想方式及技巧表现的欧化是必须的，是这个感性改革的重要精神。”因而他明确地视“许多欧化的表现形式早已是一般知识群生活的一部分”<sup>⑤</sup>。故而，中国新诗派诗人在诗学思想上全面向后期象征主义诗学和英美现代主义诗学倾斜，尤其是作为形式主义文论之代表和 20 世纪英美现代主义诗之理论注脚的“新批评”理论。当然，由于他们的

① 袁可嘉《诗与民主》，天津《大公报·星期文艺》，1948年10月30日。

② 袁可嘉《新诗现代化的再分析——技术诸平面的透视》，《大公报·星期文艺》1947年5月18日。

③ 陈敬容《和方敬谈诗》。

④ 袁可嘉《新诗戏剧化》。

⑤ 袁可嘉《新诗戏剧化》。

强化了理性思辨色彩的理论思考既超前又富有现实针对性(并非空对空的言谈),而且又有他们大量的现代主义倾向的诗歌创作实践作为坚实的基础(如辛笛、穆旦等甚至在30年代末期就已创作出许多不凡的优秀诗篇)。因而,他们可以说是现代主义诗学思考最为自觉的一代诗人,在中国现代主义诗学思想的建设和成熟深化的过程中,作出了踏实的努力和重要的贡献。

同样拟从现实、诗人、诗作、读者阅读等相应层面(层面的区分详见前述第一章第三节)分别入手阐释中国新诗派诗人的有关现代主义诗学思想。

—

在处理诗与现实之关系的问题上,总的文艺思想如前所述,他们持守的是一种“绝对肯定诗与政治的平行密切联系”,“扎根在现实里,但又不要给现实绑住”的“二元论”和“平行论”的立场。因而,具体到诗学思想,他们宗奉并实践一种“戏剧化”或“经验现实论”的诗学现实观。总的来说,即一方面承认现实之不容回避,另一方面则在这个基础和前提下强调对现实的客观性、间接性的表现以及对现实的通过主体真实的感受和复杂意识的作用,转化为诗性经验并最后通过技巧与形式凝定在诗歌文本中。

“戏剧化”思想是颇有典型性的。这一思想显然源于艾略特。艾略特认为,“哪一种伟大的诗不是戏剧的?……谁又比荷马和但丁更富戏剧性?我们是人,还有什么比人的行为和人的态度能使我们更感兴趣呢?”<sup>①</sup>袁可嘉更为细致地指出,“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),诗动力的想象也有

<sup>①</sup> 艾略特《伊丽莎白时代四位剧作家》,见于李赋宁译注《艾略特文学论文集》,百花洲文艺出版社,1994年9月版。

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？”<sup>①</sup>显然，艾略特的“戏剧化”思想，恰好切合了中国新诗派诗人的现实观。因而他们力图通过“戏剧化”的人生态度和诗学策略，把现实拉远以使客观现实通过诗人主体中介转化为经验现实并进而转化为诗性经验。

在笔者看来，“戏剧化”的第一层涵义其实意味着一种现代人生态度的确立。按袁可嘉的说法，“从现代心理学的眼光看，人生本身就是戏剧的。”而“戏剧化”的根本要义在于其“表现上的客观性与间接性”，这暗合了一种现代主义者的不回避现实人生，但又不是直接介入，因而不无旁观立场的心态。诗人既是人生戏剧的个中人，更是冷静达观、睿智成熟的思考着的分析家和批评者。诗人甚至常常把自己也置入戏剧中，“你站在桥上看风景/看风景人在楼上看你”（卞之琳《断章》），大家彼此彼此，成为反讽批评的对象。如杜运燮的《追物价的人》、杭约赫的《知识分子》、唐湜的《沉睡者》、辛笛的《识字以来》均是如此：“抒说知识者的悲哀，正是现世纪大多数敏感的知识分子所共感的。”<sup>②</sup>这种戏剧化的人生态度与前面论及的对象征主义感伤性的反思是一致的。从某种角度说，无论是政治（观念）感伤性，还是情绪感伤性，其根源在于诗人未能采取客观性、间接性的戏剧化人生态度，过于张扬大众的意志或自我的情感，从而，“说明意志的最后都成为说教的，表现情感的则沦为感伤的”，形成了新诗中被袁可嘉称为“说教的”和“感伤的”两种毛病，“二者都只是自我描写，都不足以说服读者或感动他人。”

诗歌“戏剧化”的第二层涵义，是对时间性“过程”的强调。正如袁可嘉指出的，“而诗的惟一的致命的重要处却正在过程！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

① 袁可嘉《谈戏剧主义——试论新诗现代化》。

② 唐湜《辛笛的〈手掌集〉》。

表一切,在诗里它们的比重却轻微得可以撇开不计。”<sup>①</sup>与此相关的是“经验现实”的转化问题。无疑,从“生活经验”到“诗经验”,正必须是一个“戏剧化”的转化过程。这当然涉及诗人主体“艺术转换能力”的问题,因为,“艺术转换的能力,是使现实变成诗的关键。”<sup>②</sup>(此一问题下一部分详述)另外,值得指出的是,鉴于传统美学的核心是一种强调空间而忽视时间的审美心理范型(所谓“瞬刻永恒”的心理构型,具体体现于古典诗歌,表现为一种意象的共时性空间并置和转换的文本结构方式)。现代新诗对时间性过程的强调无疑具有深刻的革命性意义(或即袁可嘉所谓的现代美学革命的表现之一种——“感性改革”)。

与此相关的是“经验现实论”,此正如艾略特主张的,“诗不是感情,也不是回忆,也不是宁静。诗是许多经验的集中,集中后所发生的新东西。”<sup>③</sup>里尔克也明确主张“诗是经验”<sup>④</sup>,要求将生活的体验转化为诗的经验,因为,“情感是我们早已有了的,我们需要的是经验”。袁可嘉也在此基础上区分了“生活经验”与“诗经验”：“生活经验,可能是但未必即是诗经验”,诗人只能通过“戏剧化”的表现性和间接性原则,使自己“不至粘于现实世界,而产生过度的现实写法”。<sup>⑤</sup>才有可能实施这种转化,他们对与现实距离过近以至于“粘于现实”的当时主流性的诗歌创作有着许多尖锐的批评,充分体现了他们新的现实精神。唐湜指出,“生活的直接揭露在艺术上实在并没有重大意义”,“没有相当的心理距离,迫人的现实往

① 袁可嘉《新诗戏剧化》。

② 郑敏《唐祈诗选·序》,人民文学出版社,1990年版。

③ 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。

④ 里尔克《马尔特—劳利兹·布里格随笔》,《沉钟》第14集。

⑤ 袁可嘉《论戏剧主义》。

往不能给写出很好的作品”<sup>①</sup>。唐湜还批评当时诗坛上某些诗歌是“千篇一律的文字技巧与浮露于表象的社会现实,甚至以新闻主义式的革命故事为能事”,而这种片面地“要求一时虚浮的功效”的作法,最终的结果则走向了所谓“写现实”的反面:“以口号的‘现实’为借口逃避生活的现实。”<sup>②</sup>

实际上,他们所强调并试图表现的,是一种经过主体心灵的中介的心理的,或经验的复杂而立体的现实,而非肤浅、表面、或单面的现实。正如陈敬容指出的:“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,我们还得要画它的背面和侧面,而尤其是:内面。所以,现实照我看来是有引申意义的。”<sup>③</sup>

## 二

与以上“戏剧化”的和“经验化”的现实观及人生态度等相应,体现于诗人主体这一中介环节,必然要求诗人主体精神、创作态度和意识结构等方面的某些根本性的变化。

概括起来说,对诗人主体在这一过程中的要求是:

(1)感受的深入。也就是说,在诗人的主体精神上,从单纯走向复杂,从单面走向立体,从肤浅走向深入。这就要求对现实人生的直面和深入,要求深入体验的深度和广度。以“深入到剥皮见血的笔法处理着他随处碰到的现实题材”,像陈敬容推崇的穆旦那样,“无论写报贩,洗衣妇、战士,神或魔鬼,他都能掘出那灵魂深处的痛苦或欢欣”<sup>④</sup>。他们所师从的艾略特对此也相应有着极高的

① 唐湜《辛笛的〈手掌集〉》,《诗创造》,1948年3月第9集。

② 唐湜《论〈中国新诗〉》,《华美晚报》,1948年9月13日。

③ 成辉(陈敬容)《和唐祈谈诗》。

④ 默弓(陈敬容)《真诚的声音》。

要求：他认为诗人流行的口号“写出内心”还远不够深刻，“一个人必须看进大脑皮层，神经系统，还有消化道”，<sup>①</sup>在这方面，“生命的肉搏者”穆旦无疑是最有代表性的。他近乎“残酷”地深入到“诗人的自我分析与人格分裂的抒悦”，进行“最深入最细致的人性的抒情”，从而写出了人性的“丰富和丰富的痛苦”<sup>②</sup>。

(2)经验的沉淀。也就是说，相应地在诗人主体态度上，“从情感走向智慧，从浪漫蒂克走向克腊西克”<sup>③</sup>，唐湜曾经精到地描述过这一根本性的变化：

文学史上一个最有趣的事实是：浪漫蒂克的诗人如其不如歌德般转向于克腊西克的中节、和谐，诗的，甚至于人的生命没有不是早夭的。青春的高扬的诗时代一过去，成熟的思想就该渐渐溶入和平的感情的节拍，激昂降为平易，自能对一丘一壑别具慧眼，从沙粒中见出宇宙，虚心而意象环生，飘飘然仿佛凭虚御风。实在，只有满心贪恋、光想表现自我的情欲与“卓行特立”的，不配成为伟大的艺术家。真正艺术家的工作是倾听，倾听这世界，自平凡中听出神奇；他必须有阔大的胸襟与风度，能对他所创造的意象“体贴入微”，化入这意象群，而赋予它们以能自由生长的生命，仿佛庄生之梦蝶，里尔克之倚身于树，会感受到树的脉搏。<sup>④</sup>

所以，他们对诗人创作态度的要求是：“诗人并不是一只可以不顾一切的高歌于云霄的云雀，他只是一只蜜蜂，一个工作艰苦的工匠。”<sup>⑤</sup>那么，如何实施这一转化呢？唐湜指出，“只有生活经验沉入潜意识的底层，受了潜移默化的风化作用，去芜存精，而以自然的意象或比喻的姿态，浮现于意识流中时，肤浅的生活经验才能

① 转引自赵毅衡《新批评》第51页。

② 唐湜《诗的新生代》。

③ 唐湜《郑敏静夜里的祈祷》。

④ 唐湜《辛笛〈手掌集〉》。

⑤② 唐湜《辛笛〈手掌集〉》。

变成有深厚暗示力的文学经验。”<sup>②</sup>诗人必须“虚而待物”，把种种对生活的印象和经验集中、沉淀而转化为诗性经验。这无疑是诗歌之“从浪漫主义到现代主义的诗的发展”<sup>③</sup>的重要标志。这也是中国新诗派诗人的既完全切近当下现实，又保有相当的艺术性的成功创作给予我们的一个重要启迪：艺术性与现实性并不矛盾，而是看你能否转化现实和如何表现现实，如何在诗歌这一有机形式本体中形成“综合”。

(3)“最大量意识状态”的获得。这是主要就主体的意识结构而言的。现实人生的复杂性必然要求着诗人主体意识结构的复杂化，而表现“现代人最大量意识状态的心理认识”又正是“新诗现代化”的必然要求。诗人必须把所有可见的不可见的，现实人生的心理玄思的种种都纳入自己的视域，进行经验的积淀和理性的沉思。正如袁可嘉在论及应如何“在种种艺术媒介的先天限制之中，恰当而有效地传达最大量的经验活动”时说的：“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，对于现实世界的感觉思维，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；舍弃他们等于舍弃生命，毫无选择地混淆一片又非艺术许可。”<sup>④</sup>

这就相应要求一种强调“高度综合”的诗学追求原则。在袁可嘉看来，为了获致“最大量意识状态”，“一切来自不同方向但同样属于限制艺术活动的企图都立地粉碎；艺术与宗教、道德、科学、政治都重新建立平行的密切联系，而否定任何主奴隶属关系及相对而不相成的旧有观念。”显然，只有既强调艺术的独立性，又保持艺术对所有其他意识形态的开放性，才有可能实现这一高度的“综合”。

<sup>③</sup> 袁可嘉《诗与民主》。

<sup>④</sup> 袁可嘉《新诗现代化的再分析》。

## 三

新的现实观、“戏剧化”的人生态度及经验转化观最终都必然落实到诗歌形式本体的层面上,因为只有实现了的诗歌文本中,“最后表现于作品中的人生经验不仅是原有经验的提高、推广、加深,而且常常是许多人不同经验的综合和结晶。”<sup>①</sup>也就是说,惟有通过作品的凝定成型,不但人生经验可以转化为诗性经验,而且个人性的感受与经验也可以通过读者对作品的阅读而成为普泛性、典型性的经验。

中国新诗派诗人,大多持守一种形式本体论的立场。无论他们表面上如何强调现实感和介入精神,社会责任感和义务心,最终还是强调这一切均得通过诗歌文本而表现的。

事实上,如果说,中国新诗派诗人群(就表面及总的倾向而言)确如许多论者所言,是一群富有社会使命感和历史责任感的知识分子,但与此几乎并行不悖的另一重要方面,则是一种形式本体论的艺术立场,正是这种立场使得中国新诗派诗人群体与40年代的主流诗歌创作有着内在的不同。

主体意识结构的复杂化,相应地形成了他们对诗歌文本形式复杂性的要求和实践。正如袁可嘉明言的“现代诗接受了现代文化底复杂性、丰富性而表现了同样的复杂与丰富”<sup>②</sup>,其表现之一,是通过“思想知觉化”,在文本中实现知性与感性这一对矛盾的化合与统一。显然,此即英美新批评派主张的感性与理性在形式文本中的融合与“具体共相”(concrete universal),是“理念与形象两

① 袁可嘉《论戏剧主义》。

② 袁可嘉《诗与民主——五论新诗现代化》,1948年10月30日《大公报》8星期文艺》。

方面的协调和统一”<sup>①</sup>，“在感觉的指尖上摸到智性”<sup>②</sup>。

中国新诗派诗人群，无疑是理性意识极强的一群知识青年，如他们自称，是“理性教会了我们思想”，（杭约赫《感谢》）“我永远做着梦而清醒”（杜运燮《贝壳》）。他们不但理性地思考这个现实社会：“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……”（辛笛《风景》），也理性地思考宇宙和人生：“轻叩在我们上的又是/哪一个世纪的音响？/有些事物我曾在梦中看见，/醒来对自己感到隔世的陌生。”（陈敬容《瞩望》）“谁的意旨，谁的手呵，/将律动赋予/每一个‘动’的意象？”（《律动》）同时，他们还带着深深的迷惘、困惑，但又是大无畏的沉静从容思索着复杂的自我，甚至表现出“现代知识分子令人痛苦的自觉性——或者说，自我搏斗”<sup>③</sup>的痛苦：“我时常看见自己/是另一个陌生的存在/独自想着陌生的思想/当我在街头兀立/一片风猛然袭来/我看着一个陌生的我面对着陌生的世界。”（陈敬容《陌生的我》），还有那“在自然的蜕变的程序里”，“在无数的可能里一个变形的”，“永远不能完成他自己”的“生命”（穆旦《诗八章（首）》<sup>④</sup>）。

然而，他们的所有的理性思考均不是思想观念大于想象和感性的苍白无力的宣传说教和“政治感伤性”。因而，他们追求要“把思想感觉糅合为一个诚挚的控诉”<sup>⑤</sup>，也就是像他们所师承借鉴的艾略特主张的那样，让读者像闻到玫瑰花的香味一样地感觉到思想。

① 参见赵毅衡《新批评》第三章第四节《感性与理性的关系：具体共相》。

② 艾略特语，转引自赵毅衡《新批评》，第64页。

③ 袁可嘉《西方现代派诗与九叶诗人》，见于《半个世纪的脚印——袁可嘉诗文选》，人民文学出版社，1994年6月版。

④ 这一组诗原载《文聚》1942年4月一卷三期，题为《诗八章》，后收入《穆旦诗集（1939—1945）》。收入闻一多编的《现代诗钞》和诗集《旗》时题改为《诗八首》。

⑤ 袁可嘉《新诗现代化》。

这种“思想知觉化”的追求在他们的诗歌中是可谓比比皆是。例如：穆旦以富于“肉感”的具象来写抽象的“梦”和“思想”：“比现实更真的梦，比水/更湿润的思想”（《海恋》）；以大自然的压抑不住的生机与活力的“春”（“草”和“花朵”）来写人的“二十岁的紧闭的肉体”，那种“等待伸入新的组合”的“痛苦”和“烦恼”：“绿色的火焰在草上摇曳，/它渴求着拥抱你，花朵。/反抗着土地，花朵伸出来，/如果你寂寞了，推开窗子，/看这满园的欲望多么美丽。”（《春》）

陈敬容则颇有点夫子自道：“（我想试）把睡梦里/一片太阳的暖意/织进别人的思想里去。”（《陌生的我》），她不仅“时常看见自己/是另一个陌生的存在/独自想着陌生的思想”（《陌生的我》），而且总是努力要让“每一个文字是一尊雕像/固定的轮廓下有流动的思想”（《文字》）。

郑敏的《金黄的稻束》堪称一幅凝重丰厚的“思想”的雕像：

金黄的稻束站在  
割过的秋天的田里，  
想起无数个疲倦的母亲  
黄昏路上我看见那皱了的美丽的脸  
收获日的满月在高耸的树巅上  
暮色里，远山是  
围着我们的心边  
没有一个雕塑能比这更静穆。  
肩荷着那伟大的疲倦，你们  
在这伸向远远的一片  
秋天的田里低首沉思  
静穆。静穆。历史也不过是  
脚下一条流去的小河  
而你们，站在那儿，

将成为人类的一个思想。

这首诗从“站在”“割过的秋天的田里”的“金黄的稻束”而进行一种形象性很强的“类似联想”：“想起无数个疲倦的母亲。”通过对这两个一实一虚的形象的交叠互渗，及对一种“静穆”的氛围的反复渲染（秋天、黄昏、满月、暮色、雕塑……），渐臻于主题思想的最后表达：“而你们，站在那儿，/将成为人类的一个思想。”虽说最后提升的“思想”一般难免于抽象，但因为有着前面的形象化的层层铺垫：从眼见的实体的“稻束”到想象中的“疲倦的母亲”，再到“人类的一个思想”，因而使得虚实结合，“形似”与“神似”达至完满的统一，“思想”也因为有着雕像般静穆而沉厚的支撑而给人以“抽象的肉感”，既形象立体又含蓄蕴藉、耐人寻味。

“思想知觉化”之追求的结果，表现于文本，按袁可嘉所总结，则是“从简单走向复杂，从直觉到立体的结构，从浮泛的朦胧的情思的晃动到鲜明准确的刻画，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。”<sup>①</sup>又恰如辛笛在诗中写道：

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  
 富于情欲而蕴藏有智慧  
 ……

（《手掌》）

<sup>①</sup> 袁可嘉《对于诗的通信》，《文学杂志》第2卷第11期。

的确，“中国新诗”派诗人的许多诗作，都富有这种如“沉思的肉”般的、感性的强度与理性的深度高度融合的独特审美效果。

与此相应，主体意识的“复杂化”则必然容许甚至要求着诗歌中感性与理性、肌质与构架、内容与形式、意象与意象之间等等构成充足的张力和激烈的戏剧性的矛盾。这体现为他们对英美新批评派“张力论”与“包容诗论”（不纯诗论）等诗学主张的接受及实践。

在新批评派看来，“每首真正的诗都是复杂的诗，正是靠了其复杂性，才取得艺术统一性”，“美的统一和秩序……只能靠分歧而取得——只能靠某种斗争”<sup>①</sup>。

袁可嘉的相关看法与新批评派如出一辙。他指出：“诗即是不同张力得到和谐后所最终呈现的模式”，“戏剧化的诗既包含众多冲突矛盾的因素，在最终却都须消融于一个模式之中，其间的辩证法是显而易见的。它表示两个性质。一是从一致中产生殊异，二是从矛盾中求得统一。”<sup>②</sup>

也就是说，无论形式如何有“张力”、如何矛盾冲突、诗歌如何“不纯”，到最后，诗本体则是一个有机的，包容一切的生命。“它们都包含冲突，矛盾，而象悲剧一样地终止于更高地调和。它们都有从矛盾求统一的辩证性格。”<sup>③</sup>显然，这一有机生命整体恰恰只有尽可能地富有张力，富有包容性和不纯性，才庶几最富有生命力。恰如穆旦的《诗八章（首）》所隐喻的那样，你/我、理智/情感、死/变、我们/“另外的你我”、“我的主”/“不断的他”等等矛盾和“张力”经过“在无数的可能里一个变形的生命/永远不能完成他自己”式的重重纠结、矛盾、对立、搏斗之后，终于，“在合一的老根里化为

① 维姆萨特语。转引自赵毅衡《新批评》。

② 袁可嘉《谈戏剧主义——四论新诗现代化》。

③ 袁可嘉《谈戏剧主义——四论新诗现代化》。

平静”。

#### 四

与对现实的间接性,经验化的包容与表现,对主体意识结构复杂性和诗歌文本结构“戏剧化”、“包容性”、“张力性”等的认识和强调相应,在文学四元的“读者阅读接受”这一元,40年代现代主义诗学也有自己的思考和建设。

这突出的表现,就是袁可嘉为现代诗的“晦涩”辨诬和张目,他旗帜鲜明地主张:“晦涩是现代西洋诗核心性质之一”<sup>①</sup>,它已经“成为现代诗的通性与特性”<sup>②</sup>。

“晦涩”,是一个颇有歧义的概念,且涉及诗学问题甚广,这里主要侧重于诗人风格追求及诗歌文本构成和表现等层面,兼及诗人对待读者阅读的态度等问题。

早在初期象征派那里,穆木天、王独清就已经明确地把“朦胧”作为诗歌的自觉追求。王独清主张“诗是最忌说明,诗人也是最忌求人了解”<sup>③</sup>,他们所主张追求并在诗歌中付诸实践的那种“在人们神经上振动的可见而不可见可感而不可感的旋律的波,浓雾中若听见若听不见的远远的声音,夕暮里若飘动若不动的淡淡光线,若讲出若讲不出的情肠……”的“诗的世界”<sup>④</sup>,正是一种“朦胧”之境。

但袁可嘉所主张的晦涩显然与“朦胧”既有联系又有区别。“朦胧”更为注重诗人创作或读者阅读的感官效果,注重整体氛围

① 袁可嘉《新诗戏剧化》。

② 袁可嘉《诗与晦涩》,天津《益世报·文学周刊》,1946年11月30日。

③ 王独清《再谭诗——寄给木天、伯奇》,《创造月刊》,1926年3月1卷1期。

④ 穆木天《谭诗——寄给沫若的一封信》,《创造月刊》,1926年3月1卷1期。

与情调的营造,诉诸于鉴赏阅读者的视、听觉等感官效果。它之在二三十年代的现代主义诗中的形成,笔者认为有两方面的原因:一是因为它与古典诗学的感性特征的契合,以及与古典诗学的“含蓄”风格的相近,比如周作人较早地提倡“朦胧”,就主要是针对初期白话诗“一切都像是一个玻璃球,晶莹透澈得太厉害了,没有一点儿朦胧,因此也缺少一种余香与回味”。<sup>①</sup>二是因为它与西方象征主义诗学的“纯诗”范畴有关,“纯诗”致力于“用有限的律动的字句启示出无限的世界”<sup>②</sup>,它之对暗示性、音乐性、象征手法以及超脱现实的超验性的追求,无疑能产生作品总体风格与氛围上的“朦胧”情境。

而“晦涩”,则更多诉诸读者的知性思考。在诗歌中,情绪的波动和情感的体验已被处理成了哲学的思考和判断。金克木(柯可)在《论中国新诗的新途径》<sup>③</sup>一文中,区分了当时诗坛“智的”、“情的”、“感觉的”三种主流,而“智的”诗歌其特色正是“以智为主脑”,“追求智慧的凝聚”,“以不使人动情而使人深思为特点”。无疑,金克木在这里敏锐地揭示了作为30年代“中国新诗的新途径”的“主智”诗风的崛起。正是这种“主智”诗的崛起,使得“晦涩”的问题而不是“朦胧”的问题在当时的诗学理论界格外凸现出来,因为,恰如金克木断言的,“这种诗必然是所谓难懂的诗”。也正如当时对这一诗风发生重要影响的艾略特所主张的“最高的哲学应该是最伟大的诗人的最好的材料”,诗应当“创造由理智成分和情绪成分组成的各种整体”,“诗给情绪以理智的认可,又把美感的认可给予思想”<sup>④</sup>。

① 周作人《〈扬鞭集〉序》,《语丝》第82期。

② 穆木天《谭诗》。

③ 《新诗》第4期,1937年1月10日。

④ 周煦良译《诗与宣传》,《新诗》第1期,1936年7月。

就此而言,从二三十年代“朦胧”的诗学范畴到40年代“晦涩”的诗学范畴,一定程度上也表征了中国现代主义诗歌诗质的变化,表征了诗歌的“知性化”的趋势,从而体现了现代诗的进步,体现了新诗现代化的方向。

从当时的诗歌事实出发,在《诗与晦涩》<sup>①</sup>一文中,袁可嘉首先阐述了作为中国现代主义诗歌之借鉴取法对象的“西洋现代诗”的“晦涩”的普遍性:“20世纪人类所可引以为傲的几位出类拔萃的现代诗人,里尔克、梵乐希、叶芝、艾略特、奥登,几乎无人不给我们晦涩难读的负担。”而这在中国也已成为问题,“冯至、卞之琳的诗也似乎很引起一些相类似的抱怨”。袁可嘉详尽地分析了“晦涩”的五种成因,除了对第五种成因(“诗人们故意荒唐地运用文字”)有所批评外,对其余几种都持赞同态度。首先,他把“晦涩”看做“传统标准崩溃”、“价值解体”和时代复杂化带来的一种必然结果,正因为人类“传达的媒介……已不再有共同的尺度”,使得现代诗的创作进一步成为“个人心神智慧的活动”,诗人们于是都寻找并建立自己独特的感觉、思维和表现方式。这必然产生作者与读者之间交流和沟通的困难。其次,从诗学的角度,他则把“晦涩”视作诗人的自觉追求,属于“现代诗人的一种偏爱”：“想从奇异的复杂获得奇异的丰富,他们所用法则之多,简直拒绝任何分析的尝试。”第三、第四种成因主要涉及诗歌创作的一些具体手段和技巧,如“情绪的渗透”,“构造意象或运用隐喻明喻的特殊法则”等。袁可嘉在最后作出的总结是:

现代诗中晦涩的存在,一方面有它社会的,时代的意义,一方面也确实有特殊的艺术价值;对于诗人发展整个了解的重要性远胜于部分认识一点,也只是证明诗人生命与诗作的有机联系,不容诟病;他们诚然提供了

<sup>①</sup> 天津《益世报·文学周刊》,1946年11月30日。

极多极大的困难,但这些困难的克服方法并无异于充分领悟其他艺术作品的途径,向它接近,争取熟悉,时时不忘作品的有机性与整体性。作为一个读者,我们恐怕只能以忍耐和努力去争取那么一个了解的奇迹……

无疑,对“晦涩”的如上理解和推崇,隐含了深刻的现代诗学观念的变异,也已经直接间接地涉及到诗人对待读者的阅读态度问题。笔者以为,40年代现代主义诗人的“读者观”与20年代的象征派诗、30年代的现代派诗就内在精神而言是有一定的延续性的。虽然由于时代环境等的不同,他们在主观上也试图与作为读者的“人民”沟通,但结果却似乎常常产生矛盾:唐湜苦恼于“陷于孤军苦战,与伪作的民歌一样跟广大人民隔绝的悲惨境地”,因而“不能不忍受孤寂者在坚忍中的痛苦”<sup>①</sup>;陈敬容不满于读者对穆旦的不理解,批评“目前中国诗坛上充满了念念有词的口号诗,和一些把连散文都够不上的东西分行写成的假诗”。<sup>②</sup>显然,40年代以中国新诗派为代表的一批诗人,都坚持诗首先是而且必须是诗的艺术本体论立场,从而都坚持提高读者的阅读欣赏水平,使阅读过程中“文字的陌生感与困难能顺利地消灭”,从而,“逻辑地提高并纯化人民的生活意识”<sup>③</sup>,而不是降低诗歌的艺术性去迎合读者。

这样的独特的现代主义艺术立场和不无“小众化”、“贵族化”倾向的读者观在那个年代无疑并不具备普遍性,在一定程度上,这也决定了他们与主流诗歌发生根本上的矛盾与冲突,而难免于遭受批评和排挤,甚至长期游离于文学史的历史命运。

或许,这正是他们在走向中国新诗“现代化”的艰难途程中必

① 唐湜《论〈中国新诗〉——给我们的友人与我们自己》。

② 陈敬容《真诚的声音——略论郑敏、穆旦、杜运燮》,《诗创造》第12期,1948年6月。

③ 唐湜《论〈中国新诗〉——给我们的友人与我们自己》。

然要支付的沉重代价。

## 第六章 朦胧诗/后朦胧诗的现代主义/ 后现代主义转型

### 第一节 文化转型的诗性隐喻：从“朦胧诗” 的崛起到“后朦胧诗”

“朦胧诗”在经历过三个“崛起论”的艰难辩驳之后，终于在 80 年代中期成为 20 世纪中国现代主义诗歌思潮连绵起伏之山脉上的一座高峰。

“崛起”，这个在今天看来无可更替、再恰当不过的词，无疑揭示了“朦胧诗”的发生之于中国现代主义诗歌思潮史的独特意义：作为必不可少的一个历史环节，“朦胧诗”完成了对 20 世纪中国新诗现代主义诗歌传统的巨大修复和承接。然而，更为重要也更为贴切不过的是“崛起”对于那个时代之文化精神的隐喻性表述——那确实是一个“崛起”的时代，是一个充满激情和热望，追寻价值，建构大写的“人”和统一的社会规范式的时代。“朦胧诗”作为中国新时期文学极重要的先锋和有机组成，“崛起”于十年动乱之后的废墟和“伤痕”之中，它因切合于时代与社会的情状而被放置在历史的转折点上，言之成理又毫不犹豫地自觉承担起文学重建权威意识形态的功能和职责，进而几乎成为一个时代的精神象征：批判封建愚昧和现代迷信，呼唤人道主义精神、人性理想、自由和民主的信念，以及理性精神的张扬、主体意识的强化、文化寻根的热情和深远意向……

共同的理想和热望，使个人与民族国家时代紧密地结合在一

起,“小我”与“大我”完美统一于“新时期”的主体神话之中。正因为如此,杨炼才会说:“我永远不会忘记作为民族的一员而歌唱,但我更首先记住作为一个人而歌唱。”舒婷则用诗歌《祖国呵,我亲爱的祖国》表达了这种“小我”与“大我”的完美统一:

我是你十亿分之一  
是你九百六十万平方的总和  
你以伤痕累累的乳房  
喂养了  
迷惘的我、沉思的我、沸腾的我  
那就从我的血肉之躯上  
去取得  
你的富饶、你的荣光、你的自由;  
——祖国啊/我亲爱的祖国!

因此,那是一个赋予社会的符号秩序以中心或中心价值和信仰体系的“卡理斯玛”(Charisma)<sup>①</sup>形成的时代。古老的文明因为共同的灾难和危机的突然摆脱,而呈现出青春的、激昂的、向上的活力和朝气:“我是瀑布的神,我是雪山的神/高大、雄健、主宰新月/成为所有江河的唯一首领……”(杨炼《诺日朗》)

“真理标准”问题的大讨论、人性人道主义的争论与呼唤,文化寻“根”的热潮……所有这些,都理所当然地集中了全民族的关注力。“卡理斯玛”巨大的凝聚力和向心力,散射出合法性、整一性的威严而庄重的光芒。

---

① “卡理斯玛”(Charisma)这个词是早期基督教的语汇。马克斯·韦伯借用它来指有创新精神人物之某些作风品质。现在理论界一般用这个词指称符号秩序的中心、信仰和价值的中心。它统治着社会,是终极的不能化约的带有神圣性质的中心价值体系。

事实上,作为时代文化精神的一种表征,无论“朦胧诗”群体的个人诗歌风格差异有多大,我们都仍然能够不甚费力地归纳出其核心和共性的东西。人道理想、时代精神方面自不必说,即使在最难化约统一的艺术特征上,我们也能归纳出意象、象征手法的广泛使用,意念结构的诗歌本文、符号化诗歌写作方式、意象化抒情方式……等等。说得更直截了当一些,就是:作为对中国新诗现代主义诗歌传统的修复和承接,“朦胧诗”就整体而言,并没有逸出“20世纪中国文学”的范畴。其创作手法和艺术精神,也大致停留在杂糅“浪漫主义”、“现代主义”艺术范式的中国式“现代主义”阶段,即也系“20世纪中国新诗中的现代主义”的有机组成。正如王光明在论述“朦胧诗”艺术精神时指出的:“即使在层次较低的以浪漫主义为主要倾向的诗人身上,也夹杂着某些现代主义因子;同样,哪怕是主要倾向为现代主义的诗人,也不是一个完全的现代派,而是夹杂着某些浪漫主义色彩。”<sup>①</sup>

因此,正是在“朦胧诗”这些统一的精神和艺术的范式下,我们完全可以把舒婷的更多古典主义、浪漫主义的真诚而典雅高贵的抒情吟唱,顾城的浪漫童话世界,北岛、多多的潜意识、无意识深度和冷峻的社会批判意向,江河、杨炼的强情绪抒情和文化寻“根”的深远指向……都共同归结于这面“崛起”的旗帜之下。

然而,“崛起”的情状并未能持续太久,历史的发展变化不以人的良好愿望和主观意志为转移。恰如丹尼尔·贝尔说的那样,“维持秩序井然的世界意成了一种妄想。在人们对外界进行重新感觉和认识的过程中,突然发现只有运动和变迁是唯一的现实”<sup>②</sup>。无论是时代、社会、文化空间还是作为其精神象征和表征的诗歌,都发生了巨大深刻的历史性转型。靠近80年代中后期,随着改革开

① 王光明《艰难的指向》,时代文艺出版社,第94页,1993年版。

② 丹尼尔·贝尔《资本主义文化矛盾》,第94页,三联书店,1989年版。

放的初见成效及进一步深化,我们民族面临着一系列新的挑战 and 选择。在摆脱了政治本位、“运动”不断的生活惯性之后,我们都重新面对实际而复杂、具体而未免令人困惑的现实危机和日常生活。生活造就我们期待与欲望的改变,理想与现实发生冲突,经济则逐渐代替政治、文化而成为中国社会现实的核心命题。国门大开,商品化大潮席卷而来,第一世界文化也铺天盖地接踵而至……这一切,都不能不影响到人们思想意识的深刻变化。

国门打开之后,中国重新加入了世界的整体,在这个全球文化越来越被大众传媒和全球性商业文化活动联成一体的“地球村”时代,人类感、世界意识的萌生是题中应有之义。

“后朦胧诗”中不乏具有文化隐喻意味的诗歌。宋琳《致埃舍尔》诗的题记就标明——“我想加入世界的角逐”。胡冬的《我想乘上一艘慢船到巴黎去》显然寄寓了国门开放后“后来者”或“无产者”面对发达第一世界文化的不满和牢骚:“我想乘上一艘慢船到巴黎去/去看看超级市场看看巴黎百货公司/所有巴黎土特产我都要带去/包括上等的巴黎墨水巴黎白兰地/这一切我以一个中国佬的智慧去获得……”

从韩东的“朋友们还会带来更多没见过面的朋友/我们的小屋子连坐都坐不下”(《我们的朋友》),“顺流而下的水手,告诉你/大河上的见闻/上游和下游的见闻/贫穷的水手/卖给你无穷无尽的故事……”(《水手》)……假如我们把诗歌视为一种话语方式,而细细琢磨其中超出文本的文化隐喻意味,我们肯定会像王小龙在《纪念航天飞机挑战者号》中那样发问:“这一瞬间改变了什么?是的,这个世界肯定发生了什么变化。

当商品经济大潮势不可挡席卷而来,一场真正意义上的“革命”也由此引发。这是一场牵动全局的,整体文化范式层面上发生的根本性的“范式转换”。“商品”无所不在渗透于我们的文化和语言之中。物质与欲望的追求成了弥漫性的社会普遍精神。这一场

革命之彻底与广泛,我以为足以与“新教”的产生之于西方资本主义社会的“伦理革命”相对举——尽管发生于我们国家的这场“革命”与西方相比晚了将近四个世纪,且由于世界政治经济文化发展的不平衡而平添其复杂性。它的作用点发生于国人的传统道德伦理观和价值的层面上,它不是“启蒙”式的教育和规劝,而是不可阻挡、日新月异的现实刺激和生存困窘的切实教训。也就是说,这场革命将真正“爆发”于每个人的“灵魂深处”。

伴随着商品经济的“伦理”革命,奉行经济实利原则的市民阶层形成了,尽管中国的市民阶层还不可能具备任何政治实践功能,但平等、实利、庸常的平民思想却展露了充足的生命力,并与主流意识形态、知识分子的启蒙文化分庭抗礼,而使原先由主流意识形态和精英文化“共谋”确立的统一的社会秩序面临着“合法化”(哈贝马斯术语)危机。

总之,面对国门大开的形势,商品经济的“伦理革命”和第一世界文化的汹涌冲击,“卡理斯玛”解体、“合法化”危机、价值真空和文化失范的命运几乎难以避免。“崛起”之初的单纯、统一、完整、合法被各行其是,“一切都保不住中心”的“破碎”、“零乱”、无序所取代。在“后朦胧诗”人们显然更为集中、典型、夸张、形而上的诗歌中,我们看到了一个文化的“死城”:

上帝死了……现在我们正走向远方……

余音袅袅。基督先他而死。几个大独裁者在火刑柱上喃喃争吵着什么……大厦如纸塔在孩子胯间萎缩。纸屑横飞。分不清是桃花、人头还是煽动圣战的传单。狂轰滥炸之后。我的陆地沦落。只剩半边狮子腿在浊浪中呻吟。那一年冬季。嫦娥随异教徒私奔。愤怒的后羿射瞎了十个太阳。这个幻想种族的文明全部付之一炬……(廖亦武《死城》)

更为令人惊心动魄的是如“先知诗人”(借用朱大可的观点)海

子特行独立以诗歌幻像所揭示的“世界黑夜”景象：

我走到了人类的尽头……前面没有人身后也没有人/我孤独一人/没有先行者没有后来人/在这空无一人的太阳上/我忍受着烈火/也忍受着灰烬……(海子《太阳》)

于是,无论我们愿意或不愿意,欢迎或不欢迎,我们在不期然而然中迎来了“后朦胧诗”的“崩溃”(在此侧重于形容整体瓦解之后的破碎零乱、急待重构的情状和精神象征,而无或褒或贬的价值判断和感情色彩)的景观。

事实上,“后朦胧诗”对于“朦胧诗”的反动,时间上可以追溯得更早但却极难确考,因为那是一种自觉或不自觉的处于非公开地下状态的运行和积聚。他们的必然表现于偶然的集体亮相,集中地引人注目,则毫无疑问是以1986年由《诗歌报》与《深圳青年报》联合发起的“中国诗坛1986现代诗群体大展”为契机的。仿佛只在一夜之间,众多的流派、诗人一齐涌现,各以自己独特的言语方式和诗歌姿态,招摇过市般地舞蹈在诗歌舞台上。它们零散、夸张而不无放肆,全无“朦胧诗”那种基本整一的时代精神主流,更缺少“第一千零一名挑战者”的使命责任感、英雄主义的情怀和孤芳自赏的“美丽的忧伤”情结。“大展”齐刷刷推出的六十多个群体,都是以近乎商业性广告的极端方式,大呼小叫地发布宣言,树立旗号而推出来的。对他们的宣言,也许我们根本无须细究其科学与否,合逻辑与否,理论与创作相称与否?说到底,这些先声夺人的宣言之更重要的意义,在于一种独立的,总想别出心裁,与人不同的姿态,以及这种姿态对人注意力的吸引。这似乎使得“两报大展”与“后现代”“商品化”(广义的商品化)这一问题发生了千丝万缕的联系。总而言之,这种“博览会”、“广交会”式的“大展”方式及其表现出来的诗歌发展态势,本身就差不多是一幅典型的“后现代”拼贴

场景,表现出的正是代表着现代主义在中国的恢复和承接并发展到顶峰的“朦胧诗·北京”中心崩溃以后零散化、平面化的“后朦胧诗”景观。在这种态势中,“一切都保不住中心”,一切都堆积在一个平面上,没有了中心,谁都想引人注目,各自成为中心。

也许是深谙此道,“后朦胧诗”大部分诗人,都有着极为强烈的“文化造反”意识。“Pass 北岛”,“谢冕先生可以休息”……种种狂妄和偏激不一而足。这不难让我们联想到否定一切的“达达主义”,美国“垮掉的一代”,法国左翼青年的“五月风暴”,甚至我国发生的并不遥远的“红卫兵”运动……显然,“朦胧诗”的话语权力,北京的文化中心地位,早已使他们愤愤不平,备觉“影响的焦虑”。权威不可能是双重和多元的,他们无法在“朦胧诗”话语之外行使他们的非“主流”话语——这最直接的也于他们最致命的表现自然是诗评界和公开刊物长期拒他们于门外。他们是平民甚至是“无产者”的一代,失去文化之“根”并被逐出中心身处边缘已久。他们大多亲眼目睹过(却未能亲身经历过)诸如“红卫兵”造反,知识青年改天换地“上山下乡”等运动。因此,这种“权力”的丧失和“角色”的缺席使他们别无选择,他们只能在诗歌中,在既定的语言秩序中造反,在文化中“反文化”,在语言中“反语言”。就像一代青年造反的精神导师马尔库塞主张的那样,把社会革命的可能性寄托在新的感性经验或语言秩序的重建之中。

以四川这个不乏军阀割据传统的盆地为中心,高密度地集中了名目繁多的各种诗歌派别或团体。“非非主义”和“莽汉诗派”就是最有代表性的两个。

“非非主义”在众多“檄文”般的宣言中大言不惭惟我独尊地“非非”一切,非崇高化、非文化、非价值、非语言;超越一切;超越逻辑,超越理性,超越语法。<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 详见于周伦佑、蓝马《非非主义诗歌方法》,《非非》创刊号,1986年。

“莽汉主义”则宣称：“捣乱、破坏以至炸毁封闭式或假开放的文化心理结构！……莽汉们将以男性极其坦然的眼光对现实生活进行大大咧咧的最为直接的楔入。”<sup>①</sup>显然，“非非”与“莽汉”表现出明显的行为主义倾向，他们更为注重（也更有意义）的在于运动和行为本身，而不是孤立和狭义的诗歌书面本文。正如“莽汉”发起人李亚伟指出的：“莽汉主义大步走在流浪的路上，莽汉主义不完全是诗歌它更是一种莽汉行为”，宣称“莽汉主义最大的愿望就是要翻山越岭，用汉字拆掉汉字，要大口大口地吃掉喜马拉雅山……”<sup>②</sup>“莽汉”们常常在诗歌中以直露的反抒情和携带着暴力意图的黑色幽默，极其粗鲁地嘲弄一切，“用厮混超脱厮混/用悲愤消灭悲愤/然后骄傲地做人。”（李亚伟《硬汉们》）他们向这个世界“砸去”的宣言奇特而夸张：“我们本就是/腰上挂着诗篇的豪猪。”（《硬汉们》）“我有无数发达的体魄和无数万恶的嘴脸/我名叫男人——海盗的译名/我决不是被编辑用火钳来出来的臭诗人/我不是臭诗人，我是许许多多的男人/我建设世界，建设我老婆”（李亚伟《我是中国》）。

这里面，贯穿着的是一种无赖式的粗鲁和无产者式的一无所而有而又目空一切的满怀豪情和大大咧咧。

“非非”诗派更是进行胆大妄为的反语言实验，肆意瓦解中心、反抗正统、颠覆主体、反常规语言习惯和经典语法秩序。周伦佑的长诗《自由方块》、《头像》等诗作都离经叛道到了极点。

相形之下，“他们”诗派则没有外露夸张的造反野心，与“莽汉”、“非非”的反叛姿态相比，“他们”仿佛是一群甘于平庸的“都市的老鼠”。“他们”固然也反叛“朦胧诗”（韩东早在1982年就最先

① 《莽汉宣言》，《诗歌报》1986年10月21日。

② 《莽汉主义大步走在流浪的路上》，《创世纪》创刊号，1993年1月。

对明确意识到的与“朦胧诗”的差异和分野作出了清醒表达<sup>①</sup>，但却是从别一个向度，以不重宣言更重本文的方式完成的。“他们”以江南富庶的消费性城市南京（包括上海、杭州等地）为中心，这与四川封闭偏僻，备受压抑而不免产生“出川”情结和反“北京中心”意识的地理环境很不相同。“他们”诗人有一种特有的懒散、琐屑和饶舌，更多一份平民智者的机智和幽默。他们养成了做小人物的灰色温情，做世俗的人，写世俗的诗，“活着，我写点东西”（于坚），津津乐道于平庸和琐碎，成为加入市民意识形态的新阶层。

然而，更其表现出“后朦胧诗”之近乎“崩溃”的复杂无序情状的，恰恰是：如上所述的“非非”、“莽汉”，“他们”的姿态（或反叛或自甘平庸）虽极为典型引人注目却不能概括“后朦胧诗”的全部。因为，所谓的反叛、“造反”的精神及相应表现于诗歌艺术追求的“平民化、反意象、口语化等，只是其中一支流脉，并不能概括其全部”<sup>②</sup>。如与“反文化”相对，有“唯文化”的“整体主义”和“新传统主义”。虽然笔者个人认为这两个诗派主要承续江河、杨炼的“史诗”派，总的来说仍属于“朦胧诗”的顺延，真正变构和反差的东西并不多，且不少诗作陷入“意象堆积”的泥淖，成就不大，延续时间也不长，许多个中诗人（如廖亦武、欧阳江河）恰恰是在逸出流派之界限，流派名存实亡之后仍独立追求而在“后朦胧诗”中确立其地位的，但宽泛地说，这两个诗派仍可归入于“后朦胧诗”的庞杂群体之中。

这引人注目的另外一大支独立的诗歌流向，与上述诗派有着明显不同的追求，而又成绩斐然，且在进入 90 年代之后表现出后劲十足。

<sup>①</sup> 韩东的《有关大雁塔》创作于 1982 年，唐晓渡曾在《灯芯绒幸福的舞蹈——后朦胧诗选萃》的“编选序言”中指出：“在诸如‘pass’、‘打倒’一类的激烈言辞后面，显然隐藏着一个重要的心理艺术事实，即被明确意识到的与‘朦胧诗’的差异和分野。韩东早在 1982 年就最先对此作出了清醒表达。”（北京师范大学出版社，第 3 页，1992 年。）

<sup>②</sup> 洪子诚、刘登翰《中国当代新诗史》，第 441 页，人民文学出版社，1993 年版。

这一支大而庞杂的诗歌流向包括以“自然唯美,富于乐感……被一平君称为中国浪漫主义最后一位诗人……强调与理性相对的直觉和本能的力量”<sup>①</sup>的黑大春为代表的“圆明园”诗派,以西川、海子、骆一禾为代表的“新古典主义”或“新浪漫主义”以及大批并无特定严格的流派归属而仅有相近“倾向”(他们曾合编诗集《倾向》)的诗人,如柏桦、欧阳江河、肖开愚、陈东东、王家新、张真、张枣、贝岭、老木,及特行独立的孙文波、郑单衣、俞心焦等。这一支大的诗歌流向,在“两报大展”初期并没有形成自己较完整统一的诗歌观念和艺术主张(许多诗人并未“参展”),但已初露端倪,如西川在“大展”时对“西川体”<sup>②</sup>的自释,就已表露了他此后一贯的艺术追求。

他们接受过“朦胧诗”的养分,但又较早自觉地意识到应该与“朦胧诗”有所差异<sup>③</sup>,而比之于“他们”、“非非”、“莽汉”,则远没有“非非”们的大胆反叛和完全割裂。黑大春与食指同编一本诗集合出,无疑是意味深长的。

事实上,他们之独特追求的明确、系统和逐渐坚定顽强,勿宁说是对一味反叛的姿态及诗坛混乱局面的不满和反拨。1988年,张枣、西川、欧阳江河、张真、陈东东、贝岭等合办《倾向》是他们成熟与自觉的一个重要标志。取名“倾向”,恰恰流露了他们对流派、旗号的厌倦与摒弃。

这一部分青年诗人,稟有诗歌写作的神圣感,甚至赋予诗歌以类似“宗教”的性质:“对于我,面对诗歌一如面对宗教”<sup>④</sup>，“写作是

① 海雷《重归家园——黑大春诗歌浅谈》,见于《食指、黑大春抒情诗合集》,第1页,成都科技大学出版社,1993年版。

② 《诗歌报》1996年10月21日。

③ 例如骆一禾曾在《致璐璐》的书信中谈及:“1983年时,我与海子、西川的结识中,也谈到,要发展自己的风格,与朦胧诗拉开距离。”《海子、骆一禾作品集》,284页,南京出版社,1991年版。

④ “西川体”自释,《诗歌报》1996年10月21日。

从语言出发朝向心灵的探寻,是对诗人的灵魂和人类良心的拯救。”<sup>①</sup>在诗艺追求上,他们则相应地重视节制、纪律、秩序,强调诗的整伤的规范和谨严的尺度,与平面化、口语化截然相反,他们追求深度精神幻像和形而上的超现实诗境,致力于在一个转型之后的“机械复制”时代,为感性、灵魂、精神等保留最后的地盘。但比之于“朦胧诗”的自觉承担,大无畏的社会历史伦理层面的使命感,他们对时代转型的不可逆转有更为清醒的领悟。并不再抱有过分虚幻和奢望。他们的“理想主义绝非哲学家们所谓的‘骗局’,而更多地表现为一种寻求乌托邦的勇气;一种‘明知道无望也还仍然拼命努力’(陈东东)的献身精神;一种‘我不能要求诗歌为我做什么,我只能朝它走去’(西川)的真诚态度……”<sup>②</sup>总而言之,他们的诗歌追求,不可能具有拯救世界与他者的功效而只能是诗人们自我救赎、自我慰藉的方式。

西哲赫拉克利特有言:“向上的路与向下的是同一条。”上述要而言之大体成立的“向上的诗”与以“非非”、“他们”、“莽汉”为代表的“向下的诗”,相反相成,共同构成了“后朦胧诗”先锋诗歌写作富有生力的最重要的两极,并与其他各种特行独立、殊难归约的流派、诗人共同表征了“后朦胧诗”的“崩溃”景观,成为一次时代文化转型的精神隐喻和寓言化象征。

## 第二节 主体的命运和自我意识的历程

### —

主体(Subject)作为现代哲学的“元话语”,标志着人在同客体(Object)之绝对对峙中的中心地位和为万物立法(“人是万物的

<sup>①②</sup> 见于《倾向》第一期编者前记。

尺度”）的先验性特权。无论是笛卡儿之以主体表示人的精神，洛克和休谟之把主体看做独立于社会 and 历史的主体存在物，亦或康德之把“经验主体”和“先验主体”归结为“主体性”，它们的核心和要义均在于对主体的无尚崇奉和绝对自信。而康德之建立“主体性哲学”，从而完成的认识论上的“哥白尼式革命”，则象征了资本主义上升时期主体张扬、人格扩张的蓬勃精神意向，体现了以“启蒙”、“理性”、“个性自由”为旗帜的近代思想启蒙运动的成果。

然而，进入 19 世纪末以来，中心化的主体及“主体性”观念备遭质疑和批判，胡塞尔以“主体间性”，海德格尔以“在世”之“此在”，均对主体性进行了毫不留情的批判。而到了拉康和福科那里，在他们的解构“目镜”的透视之下，“主体”和“自我”的概念，竟然仅仅成为语言所构成的影像而已。美国理论家杰姆逊曾论述过“主体”在当代的命运，他写道：“在当代理论中，一个很重要的话题就是所谓的‘主体的非中心化’，这是对自我，对个人主义的抨击。人们认为也许从来没有存在过什么‘中心化的主体’，也没有过个人主义的自我；也有人说在现在的社会中某些概念，如‘自我’，‘中心化的主体’等等，不再说明什么问题。事物发生了变化，我们不再处于那样一个仍然存着‘个人’的社会，我们都不再是个人了，而是里斯曼所谓的‘他人引导’的人群。”<sup>①</sup>

“主体”的命运同样戏剧性地表现在文学中的“自我”的变化之中。凯瑟琳·贝尔西在论及此问题时写道：“浪漫主义和后浪漫主义的诗歌，从华兹华斯、维多利亚时代一直至少到艾略特和叶芝，都是将主体性作为中心主题的。诗人那膨胀的自我，作为诗人的自我意识，对外界限制的抗争，构成了《序曲》、《悼念》或《内战时的冥思》的灵魂。这些诗中的‘我’是一种超主体，对生活有比普通人

<sup>①</sup> 杰姆逊《后现代主义与文化理论》，第 177 页，陕西师范大学出版社，1986 年版。

更高层次的强烈体验,专注于被感知为外在的和对立的现象世界所丰富或约束的自我内心世界。”<sup>①</sup>显然,与浪漫主义有着千丝万缕的历史延续性关系(尤其在其发展的初期)且在精神向度上“想要成为一个没有宗教社会里的宗教”(杰姆逊语)的现代主义,仍然是保存主体的最后努力,而到了它的发展后期,此种努力也濒临衰竭和“耗尽”的状态。此正如欧文·豪的描述:“现代主义在初期……是自我膨胀,是物质和事件作为自我活力的一种超验的、放纵的扩张。到了中期,自我便开始同外界脱离,自我本身几乎成了世界的躯体,完全致力于对其内部动力作深入细致的考虑。到了晚期,便出现了尽情宣泄的局面。”<sup>②</sup>

历史的发展往往不乏“惊人的相似”。

作为第三世界文化的中国新时期文学,作为20世纪中国现代主义文学的一个有机组成,也在一段极短的时期内走过了一条从对“主体性”的追寻、确立到主体性衰竭、移置和濒临“耗尽”的戏剧性过程。

主体意识的觉醒和强化,追寻与建构“主体性”和大写的“人”的形象,一直被视作新时期文学的精神主流,视作新时期文学一个流贯始终的最重要的主题。显然,正是对人的尊严的强调,对人的内心生活和个人价值、个体自由的肯定和尊重等关于“人”的积极主题意向,凝聚成为新时期文学的独特内涵,并表达了此一特定历史时期所有的现实愿望,并使“新时期文学”之“新”相对于“十七年文学”、“文革文学”等得以成其“新”之重新命名的首要标志。对“主体性”的追寻与重构,客观上也承接起了中国现代文学之科学、民主、启蒙等精神传统,使新时期文学成为中国现代文学或“二十

① 凯瑟琳·贝尔西《批评的实践》,第88页,中国社会科学出版社,1993年版。

② 《现代主义的概念》,见于《现代主义文学研究》,中国社会科学出版社,1989年版。

世纪中国文学”的有机组成。

“朦胧诗”作为新时期文学的重要构成，其最重要的贡献正在于在诗歌中率先开始呼唤人性觉醒与人性复归的动人歌吟，把那个作为时代精神之象征的大写的“人”——其情感、感觉、理想，甚至孤独和痛苦，都通过个人化的“自我”（“小我”）表现出来，并逐渐在诗歌中确立了如下几种“人”或“自我”的“原型”形象：

孤独的、愤世嫉俗而怀疑一切的，但内心却充满期待和信念……  
（如北岛诗中所表现）

纯洁、天真、总在另一个天国流连忘返的儿童……（如顾城诗中所表现）

深沉、庄重、反思着，把整个古老民族的思考化为自己的思考的思想者……（如江河、杨炼诗中所表现）

……

事实上，在关于“朦胧诗”和“崛起论”的争议中，艺术表达或鉴赏层面上的“懂”与“不懂”的问题其实并非问题的全部和根本。最惹当时因巨大历史惯性而残存的左倾主流意识形态不快的，正是“朦胧诗”中某些“自我意识”的不断成长并逐渐逾越界限：

在北岛的诗中，“自我”凸现为一个怀疑者和挑战者的形象。“我”发现了：“卑鄙是卑鄙者的通行证/高尚是高尚者的墓志铭”，发现了“以太阳的名义/黑暗在公开掠夺”的残酷真实。“自我”还胆大妄为地向正统和权威的世界挑战：“告诉你吧！世界/我——不——相——信。”

在舒婷的一部分诗中，“自我”表达了对异化人性的抗争：“我首先必须反抗的是/我对墙的妥协/和对这个世界的不安全感。”（《墙》）

在三个“崛起论”中，最令批评者敏感和无限上纲上限的恰恰

也是“崛起论”者关于“自我”的一些论述：

他们不屑于做时代精神的号筒，也不屑于表现自我感情世界以外的丰功伟绩。他们甚至于回避去写那些我们习惯的人物和经历、英勇的斗争和忘我的劳动的场景。他们和我们 50 年代的颂歌传统和 60 年代的战歌传统有所不同，不是直接去赞美生活，而是追求生活溶解在心灵中的秘密。<sup>①</sup>

时代的大悲大喜被它们转换成独白式的沉吟……一个平淡，然而发光的字眼出现了，诗中总是或隐或现地走出了——一个“我”！<sup>②</sup>

按照拉康的“镜像”理论，婴儿早年与母亲之间的共存关系模糊了需求者与需求对象之间的结构性差异，这使得婴儿在一种幻想或想象中发现“外部世界”里能与自我相认同的客体，从而建立起一个虚幻的自我统一的“内世界”——“自我”。然而随着婴儿的不断成长，作为第三者的“父亲”必然不会袖手旁观，它必然遇到“自我”的怀疑和挑战，以“现实原则”把“自我”拉入与社会共存同谋的“象征性”秩序之中。于是，“父法”对“自我”的限制、压抑不可避免。

就“朦胧诗”而言，“父法”的至高无上的加入，粗暴地结束了短暂的共存期，将幻想的主体（自我）逐出了虚幻的婴儿镜像期。“自我”从婴儿的镜像幻觉中清醒过来，只能离弃父法的庇护和定位再度飘零、重新流浪。这是新时期“自我”的必然命运。从某个角度说，正是以此为契机，新时期文学的“自我”方才完成了自己的“成年礼”并进而结束了自己的中心化过程，当“朦胧诗”完成自己在“新时期文学”中的中心角色的表演后，目睹了“朦胧诗”中“自我”

① 孙绍振《新的美学原则在崛起》，《诗刊》，1981年3月。

② 徐敬亚《崛起的诗群》，《当代文艺思潮》，1983年第1期。

沉浮之命运的“晚生代”——“后朦胧”诗人，切合于不可逆转的时代转型和意识变迁，差不多是无可选择而又义无反顾地开始了“自我”的碎裂、飘零、流浪、萎缩的心路历程。

## 二

就基本属于现代主义和浪漫主义创作范畴的“朦胧诗”而言，诗人主体的地位是大写的，高高凌驾于客体之上的：主体的心灵尺度规范并役使客体万物入诗，一切外物皆著“我”的主观色彩。正如杨炼所雄心勃勃宣称的那样：“我的诗是生活在我心中的变形。是我按照思维的秩序，想象的逻辑重新安排的世界。那里，形象是我的思想在客观世界的对应物，它们的存在、运动和消失完全是由我主观调动的结果。”<sup>①</sup>

这当然切合了那样一个主体意识空前觉醒和强化的时代，在那样一个时代，作为主体之“大写的人”，不能不把“自我”强烈的生命气息和主观理想鲜明地放射并烙印在客观对象物身上，从中显示自身征服和创造世界的力量。而且，“朦胧诗”中的“自我”在遭受残存的极“左”意识形态的围剿，并与之作出自己孤独的“挑战者”的抗衡之后，很快就与新的时代精神、主流意识形态达成了“共谋”，获得了普泛的认可，从而成了某种公众英雄的形象。

然而，“后朦胧诗”人却放逐了这样一个主体性的时代，而迎来了一个“主体性”消隐和悬置的黄昏。

他们把主体逐出虚幻的中心，打破以人为中心的视点，而把自己看做世界甚至自身的局外人。如此，主观感性被消弭，主体意向性自身被悬搁，世界仿佛不再是人与物的世界，而是物与物的世界，人的能动性和创造性消失了，剩下的只是纯客观的表现物，没

<sup>①</sup> 杨炼《我的宣言》，见于《青年诗人谈诗》（内部资料）。

有一星半点情感、情思，也没有任何表现的热情，非人化的客体现象世界开始以自然的原生态进入诗中。

他们往往不惜将主体完全隐去，而仅仅“以物观物”，以情感的“零度状态”和“物的叙述”方式，异常冷静客观地叙述物的世界：“这条街远离城市中心/在黑夜降临时/这街上异常宁静//这会儿是冬天/正在飘雪……”

这首题为《冷风景》的诗，题签为“献给罗伯·格里耶”。这无疑提示了其诗歌观感方式及叙述方式与法国“新小说”派的某种共通之处。杨黎在这里以纯然客观的态度处理对象和语言，主体与对象明显地拉开了现象的距离，自我意识则始终隐匿在诗歌之外。或许我们还能从杨黎对“冷风景”的物质性呈现中，看到那个按自然的关系呈现出来的，既不是有意义的，也不是荒诞的，只是存在着而已的原初的世界。

何小竹的《看着桌上的土豆》也完全是以物为中心的叙述：“土豆放在桌上/每个土豆都投下一点阴影/它们刚刚从地里挖来/皮上的泥土还未去掉/冬季的阳光渐渐扩大/土豆变得金黄/大小不一的形态/在桌上随意摆放/显得很有分量……”在这里，物完全占据了主体的地位，自我则被逐出了中心，正如罗伯·格里耶所说的，物“悍然不顾那些赋予它以灵性或摆布它的形容词，它仍然只是在那里”。<sup>①</sup>而这种“在那里”的纯粹物性和客观现象世界，已足以让我们自我意识增殖或过剩的心灵感到一种陌生和“震惊”。

主体向客体的移置，带来了“后朦胧诗”极为重要的“现象还原”与“走向过程”的倾向，无论是欧阳江河对“手枪”（《手枪》）的拆卸和现象还原，还是韩东对“石头和天空”的热爱（《只有石头和天空》），抑或于坚“对一只乌鸦的重新命名”（《对一只乌鸦的命名》），甚至于海子“把石头还给石头”（《日记》）、“把天空和大地打扫干干

<sup>①</sup> 见柳鸣九编《新小说研究》，第298页，中国社会科学出版社，1987年版。

净净”(《黎明(之一)》)的努力及“生存无须洞察,大地自己呈现”(《重建家园》)的宣喻……都体现了这种凸现现象,还原纯粹的本原客观的带有普遍性的追求。这种带有普遍性(其哲学上的影响与根源甚至可以追溯到海德格尔的“在世”理论与胡塞尔的影响现代哲学进程的“现象学”理论)的追求之意义,是对以往那个主观意识过强,过于谵妄虚幻的主体和“自我”的反拨和否定,并蕴蓄了新的主体客体方式和“本真之我”之重建的崭新可能。因为这种反拨和否定,并不完全等同于自我意识的消失,就诗歌这不可能与“自我”完全脱离关系的独特文学样式来说,勿宁意味着自我意识的重构与再造。很显然,如果把主体性过于夸大并执迷其中,这种自我中心的结果,必然会造成自我的封闭及夸张虚妄地高高在上,“君临一切”,诗就会重新变成一种自我表现的工具。诗和世界的存在都将失去其自身独立的意义。

主体客体化在“后朦胧诗”中另一表现或结果,是“自我”移置成了被观察、被省视的客体,主体分裂成多重“自我”,谁也不是谁的中心。正如惯于在不合逻辑常规的胡言乱语中道出过人智慧和识见的“莽汉”李亚伟宣称的那样:“这块土地上的很多我,女性我,半个我/都是我以及其它的我”,或许,我们可以把这句诗看成“自我”碎裂的一种诗性隐喻表达。

如果说王小龙在《外科病房》中仅仅是将“自我”部分客体化的话(“他们吃完晚饭把自己搬到床上//十分同情地凝视了一会儿雪白的绷带底下/那缺了一点什么的身体……”),那么,尚仲敏在《面庞》中则反观自视,完全把主体拉入到了客体的位置上:“我不止一次端详我的面庞/有时一连几天看着它/有时看见它鼻尖高耸、暗藏杀机/有时看见它眼窝深陷,又凄楚又明亮/此刻我看见它嘴唇紧闭,甚至闭得还要紧些/此刻我看见它猛地一惊,象背后挨了一刀……”这“一刀”,或许正是“我”发出的也未可知。因为作者在另一首诗中曾扬言:“但我首先要干掉的,只能是我自己。”(《无题》)

“主体”的分裂及客体化方式，在伊蕾的《独身女人的卧室》组诗中，得到鲜明的表现。在诗中，“主体自我”裂变成两个表现于诗歌中的“自我”。其中一个“自我”自始至终冷静严酷地剖白审视着另一个被置于特定场境——“独身女人的卧室”中的“自我”，或者说，一个自我变成了另一个自我的客体：“你猜我认识的是谁/她是一个，又是许多个/在各个方向突然出现/又瞬间消隐/她目光直视/没有幸福的痕迹/她自言自语，没有声音/她骨肉健美，没有热气/她是立体，又是平面/她给你什么你也无法接受/她不能属于任何人——她就是镜子中的我……”如此，主体分裂，“自我意识剥离”，“我自身”既是“观看者”，又是“被观看者”，我自身看见观看着的自己，然而这又都是一个自己。都是通过“观看者”内在地成为“被观看者”而达到的一个自己。

事实上，“女性诗歌”被意识到的心理深度、独特的观感和自白特点，都可以从这一角度得到解释。

### 三

在“后朦胧诗”中，“自我”丧失了对现实社会主动介入、干预的主体扩张式的意向动力，不屑于也无力争在现实中企及任何超越性的目标和指向，“自我”完全萎缩化了，表现出顺世随俗、自甘平庸的内在虚弱和自我萎缩。

“他们”诗派在这方面是极有代表性的。所谓“他们”的自我命名就已经较为明显地表现出对“自我”、“我们”这些多少隐含有主动意向的人称的冷漠与反感了。按他们自己的解释：“他们”这一名称透露出“那种被隔绝的同时又相对自立的情绪”，“意味着自我对象化……表明位于主流以外”<sup>①</sup>。以故，他们强调生命的“具体

<sup>①</sup> 韩东《〈他们〉，人和事》，《今天》，1992年第9期。

性、自足性、一次性、现时性和不可替代性”，因为，“我们面对世界的只有一扇窗户，那就是你自己。我们居住在自己的身体中，任何想逃离他的想法都是不切实际的”<sup>①</sup>。

因而，他们完全回到普通人平庸凡俗甚至贫穷也过得津津有味的生活：“你看我怎样把贫穷的日子过到底/并能从中体会到快乐。”（韩东《温柔的部分》）显然，惟有伸手即可触及的实实在在的生活，才能安置他们别无所求的卑琐灵魂：“一切安排就绪/我可以坐下来欣赏/或在房间里/踱来踱去/这是我的家/……四把椅子/该写上四位好友的大名/供他们专用/他们来/打牌至天明鸡叫。”（韩东《一切安排就绪》）他们在“必要的沦陷”的“世俗生活”（孟浪）中顺世随俗，逆来顺受：“他常常躺在上边/告诉我们应当怎样穿鞋子/怎样小便 怎样洗短裤/怎样炒白菜/怎样睡觉/等等。”“很多年 屁股上拴串钥匙 裤带里装枚图章/很多年 记着市内的公共厕所 把钟拨到7点/很多年 在街口吃一碗一角二的冬菜面/很多年 一个人靠着栏杆认得沙上海货……”在这里，于坚用“很多年”这一时间状语的反复出现，顺连起平凡庸常的生活琐事，且把它们全部杂乱堆积在一个不可能产生深度和超越性意向的平面上。因为生活事象是零散化的，“很多年”作为空洞的时间性能指则被播散于这些零散化的生活碎片之中，已经不可能产生对生活具象进行因果归纳、意义整合的符号化行为，众多生活事象也就仅仅作为生活事象而置入文本，它们只是“在那儿”。

即使极富反叛精神的“非非”也会表现出主体品格的极端庸常化“……我想从床上下来，但又不愿意/我想开门出去，但还未下床”（《对话》）。典型地表现出精神被放逐，自我萎缩之后的价值真空和无所事事。

总之，不仅仅是“他们”诗派，许多“后朦胧”诗人都在对琐碎平

<sup>①</sup> 韩东《〈他们〉，人和事》，《今天》，1992年第9期。

凡的日常生活的无选择罗列和堆积之中,渗透了极为乖谬的自嘲自适和顺世随俗的慵懒无为。他们用冷静的反讽、微讽自嘲的语调,以“在世”之“此在”的身份和立场及视点描述琐屑无聊的日常生活和平易真切、自下而上的体验。自嘲和反讽作为他们一种否定拒绝的形式和重要的语言策略,表现了“多重性、散漫性、或然性、荒诞性”和“真理终于断然躲避心灵,只给心灵留下一种富于反讽意味的自我意识增殖或过剩”<sup>①</sup>。在一定程度上,这是对一切形而上的虚妄和先验意识形态神话的破除,这也是破除主体性自觉和“自我”的神话之后,不再将主体与客体等级化排列之后的人与世俗生活的更深刻的关系,更为原始本真的生存状态之真实。

主体的萎缩在“后朦胧诗”中的另一种表现是“自我”向心灵深处和悠悠古典意境的隐遁和迷醉。诗人们用典雅而感伤的言词再造抒情对象的抒情空间,表现为一种感伤郁悒、纯粹而迷蒙的诗意,一种发自灵魂深处的如泣如诉的浅唱低吟,一种“萧穆的、谦卑的内心独白”(张枣)。

柏桦是一个怀旧情绪极浓的抒情诗人,他很早就写下这样的诗句:“记住吧,老朋友/唯有旧日子带给我们幸福。”(《唯有旧日子带给我们幸福》)在回答《诗歌报》“最喜爱的诗人‘是谁’”的提问时,他毫不犹豫地写下:“李煜。”在《李后主》一诗中,他幽幽低诉,于追怀凭吊中注入一己玄想:“哦,后主/林荫雨昏,落日楼头/你摸守的栏杆/已变成一首诗的细节或珍珠/你用刀割着酒,割着衣袖/还用小窗的灯火/吹燃竹林的风、书生的抱负/同时也吹燃了一风流的女巫。”柏桦甚至在文体形式上也仿古,《夏天还很远》、《在清朝》等诗歌,读起来都绝似古典诗词的现代仿写。

张枣也是如此,他的诗歌总是弥散着一股颓败破落的腐朽气

<sup>①</sup> 阿兰·威尔德论“反讽”,转引自王岳川《后现代主义文化研究》,第134页,北京大学出版社,1992年版。

息。这个英美文学专业的研究生(柏桦也是西方文学专业研究)写出如此怀旧感伤、充满古诗词韵味的诗歌,实在不免令人困惑:“究竟那是什人?在外面的声音/只可能在外面。你的心地幽深莫测/青苔在井边有棵铁树进了门/你为何不来找我……”张枣的《镜中》绝对像一首“宫廷艳体诗”,在那唯美感性的娓娓叙叨中,极为巧妙而隐晦地写出一个“窥视者”的孤寂落寞情怀。在诗中张枣这个“白日梦”者或许正是以仿古的情致、雅致精巧的结构和扑朔迷离的视角变幻,造出了一片“纯诗”的“乌托邦”。

万夏在初期“莽汉”的自我亵渎行为后,很快就迷醉于东方的丝绸、书斋里的农事和东方艳情,仿佛一下子风流儒雅伤感病态起来了。正如巴铁描述他的:“古老的瓷器掉在地上破碎的声音使他感到痛快,妇女的双乳令他颤栗,发现忧郁的喟叹。”当然,万夏的怀旧仿古没有柏桦、张枣等人来得纯粹,在其诗中,短句和意象急促运行,“莽汉”之气仍低抑着,不时幽幽然而倔强奇特地贯通其间:“她的自身。她的冷眉。海于金银中的全部倒影和想象。她?……”(《泉王》)

“后朦胧诗”中这种普遍的感伤、怀旧、仿古趋向是诗人直面“主体移置”和“角色转移”之后的既无奈又表现为一定主动性的选择。诗人们只能退据内心及古典的无何有之乡。同时,也是以诗意、梦、回忆、个人体验等手段对时代转型、散文化沉沦和“机械复制”所作的无望抗争——既是抗争,又是逃避,这正是“自我”在这个时代的“二难”命运。

#### 四

如果说自甘于平庸、琐碎、丑陋,津津乐道于顺世随俗和自我解脱式的自嘲,都因其随遇而安、主动拒绝优雅、崇高而多少带有点“自虐”意味的话,在“后朦胧诗”中的另一些诗人那儿,则常常表

现出一种超乎常态的“自恋”情结，这种“自恋”情结之强烈和走向极端甚而至于导致某些诗人“主体自我”（诗歌中的“自我”与现实中的肉体的“自我”两类）的过度膨胀、崩溃和毁灭。与其说这类诗歌表征了主体的移置变化，勿宁说表现于这类诗歌的是诗人面对“主体移置”不可逆转的时代转型而进行自杀式的绝望抗争和主体保存。

当然，自虐和自恋是相反相成且在一定条件下能够互相转化的。有些时候，自虐恰恰是自恋的一种极端的反常的表现，恰如陈晓明在论述先锋小说家“自恋和自虐的怪圈”时指出的：“……自虐式的写作……在其自言自语的写作范围内，先锋派看上去更像陶醉于自己设计的语言乌托邦的文化自恋主义者。……当然先锋们把自己推到历史异化的边缘地带，推到远离权威话语和经典文本的极端境地，当先锋们对自己丧失历史本质和现实地位感到无比焦灼时，他们能看到的就是自己的‘影子’，他们流放了自己的本质，却拥抱了自己的影子……”<sup>①</sup>因此，不但“他们”诗派对个体感性生命的执著透露出对“他们”的冷漠和对自我的迷恋，即使像“非非”那样激进的，以反叛为乐趣，竟也常常在内心保留了一份隐秘的自恋情结。周伦佑有一句话无疑是此种情结的无意识流露：“一代人自下而上地暴动，在语言的范围之内砸碎旧世界，否定除自我主体之外的一切：语言、文化、美学形式。”<sup>②</sup>同样，当“莽汉”愤世嫉俗地将一些蛮野的动词毫不留情地向世界“抛去”、“砸去”，当他们宣称是“腰间挂着诗篇的豪猪”，宣称自己是“打铁匠的儿子/大脚农妇的女婿”（《我是中国》）的时候，隐藏于这种姿态之下的“你们能这样吗？”的自矜自持也暴露了“莽汉”们目空一切又自以为是的“自恋”情结。

① 陈晓明《无边的挑战》，第234—235页，时代文艺出版社，1993年版。

② 《红色写作》，《非非》复刊号。

说到底，“自恋”对于诗人来说，是一种最具诗性的根本素质。从精神分析角度看，再没有什么东西能比精神“自恋”更使诗人具备强烈的艺术冲动的了。马尔库塞就对这种纳克索斯式的“自恋癖”和幻想症寄寓感性的“伟大的解放”的厚望，称“自恋”是“某种对灵魂的内心来说富有诗意的东西”<sup>①</sup>。

而我们这里所述的“自恋”，则是指排除了以“自虐”姿态表现出来的隐秘“自恋”之外的更为根本内在也更为强烈的“自恋”情结。因“自虐”、“自嘲”的姿态必然是对“自我”与现实、伦理、历史等冲突的缓解——当一个人能自嘲、自我作践之时，还有什么不能忍受？不能安之若素与“他者”和平共处的呢？然而，当“自我”怀着一颗高贵倨傲、不肯顺世随俗之心，又想当然地主动赋予“自我”以过高的职责和使命的时候，这种俄狄浦斯、纳克索斯式的不实在、不现实，代表了种种“不可能”的态度和存在的“自我”必然严重加剧与现实的冲突。

那个无所不在的“父法”冷峻威严地蔑视、压抑和扼杀“自我”的抗争，而加剧的冲突和无法调和的矛盾，反过来又强化了这种“自恋”情结。强化的结果，或者是陷于“自恋式”幻觉，在想象中自以为克服了“自我”与现实的矛盾冲突，客观上却陷于滑稽和讽刺的窘境；或者是陷于“自我”力难胜任，不胜负荷的个体焦灼和身心衰竭，以至于“自我”的毁弃与死亡。

俞心焦从不讳言自己是一个“自恋主义”者。他在自编诗集《灵魂大面积降临》的扉页上的题签是：“我对自己充满敬意！”他在诗歌中渴望英雄：“多少年没有英雄了/我多么想你/想你从青青的草原/想你从雪地黄昏/飞马而来……”（《渴望英雄》）想象自己是拯救诗歌的英雄：“我要新的语言喂养土地”（《天马行空》），“我的血不会老去 永远不会/我的血不断涌流/永远涌流我的血减轻了

<sup>①</sup> 马尔库塞《爱欲与文明》，第120页，上海译文出版社，1987年版。

整整一个世纪的负担”。(《回忆写作》)然而,在一个抒情正在变得不合时宜起来、并注定将遭受嘲笑和冷遇的时代,这种文化英雄、诗歌烈士式的抒情早已透露了其空想乌托邦的本质。《渴望英雄》之追怀渴望英雄,实际上勿宁说是英雄不再的隐喻表达,在诗歌最后的空想式议论显得极其苍白无力:“在没有英雄的年代/如果我们仅仅只想做一个人/世界将不会有出路。”俞心焦对诗人角色的“自恋”与执迷,则显得可怜而卑渺无望,他似乎只能“祈求”人们对“诗人”的承认与尊重:“那些幸福家庭 诗歌应当是餐桌上最好的菜/想让孩子生在尊重诗人的时代是伟大的母亲/怀念盛唐景象谁还敢轻视诗歌的力量……让你的父母同意我们结婚 并且到处去夸耀/啊 你们知道吗 我的女儿嫁给了一诗人。”(《祈求十四行》)

显然,时代的转型已经毫不留情地击碎了诗人的浪漫乌托邦。诗人的“自恋”只能是“纳克索斯”式的留恋陶醉于水中虚幻缥缈的“自我”身影,只能是呓语般的痴人说梦和聊以自慰而已。

自恋和自毁在海子那儿构成了“后朦胧诗”一个特行独立的奇观。海子对诗歌作为“王者”和“太阳的事业”的坚执和“在世界黑夜的时代道出神圣”的诗人职责的自觉承担,使他有时候信心十足,壮怀激烈:“我的事业 就是要成为太阳的一生/他从古到今——日——他无比辉煌无比光明/和所有以梦为马的诗人一样/最后我被黄昏的众神抬入不朽的太阳……”更多的时候,则表现为对个体生命短暂易逝渺小和期待甚高的理想事业鲜明冲突和强烈矛盾有了深刻体悟之后的焦灼和力难胜任的疲累:“……诗人,你无力偿还/麦地和光芒的情义/一种愿望/一种善良/你无力偿还。”

海子的“不得不和烈士和小丑走在同一道路上”(《祖国或以梦为马》)的“自恋”与时代转型之现实的强烈冲突,在海子弃绝尘世享受,即使祝福陌生人也“只愿面朝大海,春暖花开”之后日益把他引向绝境:“我走到了人类的尽头……在这空无一人太阳上/我忍

受着烈火/也忍受着灰烬。”

这使得海子最后选择“自毁”这一最彻底的“自虐”行径而达到和完成最勇敢的自恋几乎自然而然,无可选择。可以说,海子正是以弃绝尘世的绝对行为,自恋式地保存了最完美的“自我”——那个童真、纯情、浪漫的诗歌王子、烈士,而这同时也是“自我”崩溃毁灭的文化隐喻:马尔库塞鼓吹的纳克索斯……俄狄浦斯式的“自恋”幻觉并不能克服“自我”与社会之间的对立。“自我”的乌托邦已被逐出社会历史的中心,甚至于被机械复制的现实击得粉碎,普罗米修斯式的文化英雄主义和纳克索斯式的自恋都不能拯救世界、拯救自我。

也许,我们这个时代正向中心化的“自我”作最后的告别,从此我们将独自前行。

### 第三节 《非非》、《他们》、《倾向》： 语言意识的觉醒

归根结底,诗歌是一种语言的艺术。就此而言,“后朦胧诗”最终也可以归结为一种语言的现象。

因此,语言意识的觉醒和强化,作为“后朦胧诗”一个极为重要的,回顾 20 世纪中国现代主义诗歌史几乎没有出现过的新现象,不但深刻地划开了“朦胧诗”/“后朦胧诗”之间一次关键的话语转型和范式分野,而且蕴蓄了中国新诗摆脱困境,进一步走向成熟的可能与希望。

显然,在“朦胧诗”诗人那儿,“语言问题”似乎不成为一个问题。他们似乎还从来没有过真正现代主义式的“表达的焦虑”(弗·杰姆逊语)。从这个角度看,“朦胧诗”的精神取向尚停留(或至

少是与某些现代主义的艺术规范杂糅并存)在现实主义或浪漫主义(更多浪漫主义)阶段。正如杰姆逊论述的:“在早期,比如现实主义,浪漫主义时代,语言并没有成为一个问题,人们仍然认为如果你感觉到什么,你就可以说出来。我们可以依赖修辞学,而伟大的诗人就是能够比其他人说得更好的人,‘最好的词汇的最好排列’,就是诗。”<sup>①</sup>因此,“朦胧诗”诗人们始终坚执于语言完美表达实在及所指/能指、语言意义的高度缝合、对应,而沉醉于语言的幻觉和“与宗教一样危险的语言拜物教”<sup>②</sup>中。也许,他们对语言的高度信任和对驾驭语言、完美表达的迷醉和自信恰如顾城在一首诗中所表现的一厢情愿的童话世界那样——“我带心去了/我想到空旷的海上 只要说,爱你/鱼群就会跟着我/游向陆地”。(《分别的海》)

而且,他们更为关心的显然不是诗歌本身即语言的问题,而是语言所指称的那个他们倾心创造并陶醉其中的“与客观现实相对应的世界”(杨炼),“真诚而独特的世界,正直的世界,正义和人性的世界”(北岛)。显而易见,当他们宣称“我要创造一个与客观现实相对应的世界”,宣称“诗人应该通过作品建立一个自己的世界”(北岛)和“我愿意尽可能地用诗来表现我对‘人’的关切”(舒婷)的时候,他们怎么可能有表达的焦虑或障碍呢?人性、人道的理想和激情、理性精神的深沉浑厚溢于言外,完全压抑和掩盖了那种语言的本体焦虑。

而在“后朦胧诗”中,愈益表现在他们诗歌中的是一种转向语言艺术自身的趋向,语言甚至变成了其自身的命题。如陈东东的《语言》、赵野的《字的研究》,柏桦的《表达》,莫非的《词与物》,欧阳

① 杰姆逊《后现代主义与文化理论》,陕西师范大学出版社,第161页,1986年版。

② 弗洛姆《在幻想的彼岸》,湖南人民出版社,第167页,1986年版。

江河的《汉英之间》、《玻璃工厂》等诗歌均凝聚着诗人对语言的困惑或思考因而具有某种“元诗歌”的意味。

有时表现为“语言的搏斗与痛苦”：

我关上房门，弹奏一架巨大钢琴/额头怀着思想者的倨傲，与全世界/赤手较量/而我持枪的手痛苦颤抖/打不中那飞鸟如鼓的胸脯……

（南野《孕育诗歌》）

有时表现为对语言本质的困惑及对语言的局限性的清醒认识：

剩下的岁月被文字侵蚀，游戏/在这个区域的语言里/我无法用语言道出幸福的含义/长久以来，也许那些无法复述的东西/如幻觉一样精致，内涵深远……

（潘能军《一座花园的构成》）

有时则又表现为对语言的迷狂崇拜和创新语言的极度自信：

我要用新的语言喂养土地。

（俞心焦《天马行空》）

我要把高山、大海炼成一锭黄金。

（西川《激情之六·炼金术士之歌》）

万人都要从我刀口走过 去建筑祖国的语言

（海子《以梦为马》）

……

这种“语言意识觉醒”或“语言观转型”之根本和内在的原因，自然来自于诗歌创作本身。因为不断解除众多来自社会意识形态的外在清规戒律之后，创作本身的问题则依然存在甚至因而进一

步凸现出来：我们已没有理由埋怨“他者”，我们只能直面“自身”。而诗歌创作本身的问题最关键最根本的，正是诗歌语言这一无所不在制约诗歌的“直接存在”和“第一现实”。而同时，“后朦胧诗”语言意识的自觉和强化，还是对西方 20 世纪“现代诗学”之“语言论转向”<sup>①</sup>的一种呼应，且是自觉接受西方现代语言哲学、语言诗学，尤其是宣称“语言是在的房屋”的浪漫诗哲海德格尔的“语言本体论”观点等外来影响的必然结果。在西方，贝特兰·罗素曾经说过，一直到本世纪的第二个十年，他还认为语言是透明的，也就是说，它是一个无需给予任何特殊的注意就能简单地运用的媒介。<sup>②</sup>但是，进入 20 世纪以来，情况逐渐起了变化。随着哲学界现象学观念的兴起对现代人思维方式的巨大调整，结构语言学、语言人类学、解构主义等现代语言哲学的兴起，现代诗学也愈益具备甚至强化了语言意识。

## 二

“非非”诗派与“他们”诗派，是“后朦胧诗”中关注语言问题较多的两个诗派。无论在理论探索还是在创作实践中，此二诗派均表现出对语言问题的自觉思考，从而在“后朦胧诗”语言意识觉醒的行列中独具特色，功不可没。

要考察“后朦胧诗”语言意识的问题，这是两个无可回避的界标。

---

<sup>①</sup> 关于“语言论转向”的有关论述可参阅笔者拙作《走向语言本体的诗歌美学》（《学术月刊》，1991 年第 8 期）、《透视与反思：“语言热”或海德格尔影响》（《艺术广角》，1992 年第 6 期）、《论当代诗学理论建设的“语言论”转向》（《诗探索》，1994 年第二辑）等文章。

<sup>②</sup> 转引自（英）布莱恩·麦基编《思想家——当代哲学的创造者们》，三联书店，第 262 页，1987 年版。

“非非”诗派认为其“非非意识”是从对语言的不信任开始的，“语言是人自己的原构投射，它顽强地体现着由群体意识累积而成的文化传统。当你接近它时，它就把包括你在内整个民族的某些偏见和局限也一齐强加给你了”<sup>①</sup>。正是这种对语言之文化“积淀”的恐惧和自觉抵制，“非非”诗派的理论主将周伦佑、蓝马等才提出了对语言的三超越——“超越逻辑”、“超越理性”、“超越语法”的“语言还原”主张。同时，还主张超越语义的确定性思维，捣毁语义的板结层，开发诗歌语言的多义性和不确定性<sup>②</sup>。

如何理解及评价“非非”的这些语言意识？笔者以为，首先，“反文化”是其出发点及旨归。事实上，从“朦胧诗”的崛起到“后朦胧诗”的“崩溃”，“后朦胧诗”诗人从“文化意识”嬗替到“语言意识”的进程是颇为明显的。文化意识凸现了人与文化的或密切不可分或冲突对抗的本质，使文学中的“文化寻‘根’”意向获致较为深厚博大的文化背景和文化重构意向。尽管此一意向较快就陷入窘境，但它对凸现人与语言的冲突与对抗，对诗歌的语言本质的凸现及语言意识的萌生起到了不过或缺的过渡催化作用。因为语言与文化并不能截然分开，语言是文化的一种最重要的方式和表征，文化则常常积淀并表现于语言的运作之中，也就是说，对文化问题的深入思考，必然要触及语言的层面，凝结为对语言问题的思考。因此，在1986年冒出来的“非非”诗派，其对语言问题的思考，不能不浸染了那个“文化热”席卷整个文化界的时风，尽管它不无夸张地以“反文化”的姿态出现，但“文化”仍然不能不是其出发点和旨归。因此，在“非非”的理论主张中，正如论者指出，“我们所强烈感受到

① 周伦佑《红色写作》，《非非》复刊号（1992年）。

② “非非主义”的语言主张，可详见《非非主义诗歌方法》、《前文化导言》、《反价值：意义的重建》、《非非主义小辞典》等文献资料，均载于《非非》创刊号、《非非评论》（第一辑）。

的只是一种反抗文化的战叫，一种压抑的情感和心理，而不是一种科学的诗学”<sup>①</sup>。一言以蔽之，他们更多的只是把“反语言”作为“反文化”的一种无法回避的手段和途径来思考语言问题的。就此而言，“非非”语言观仍带有较为浓厚的“新语言工具论”味道而缺乏本体论意义上的语言自觉。如果说，“朦胧诗”以语言表达观念文化的话，“非非”则在语言中，以“语言还原”方式、“前文化思维”方式“反文化”和“超文化”，正如周伦佑自我阐述的那样，“一代人自下而上暴动，在语言的范围之内砸碎旧世界，撰出许多稀有的名词和动词。否定除自我主体之外的一切：语言、文化、美学、形式，最后发展到‘反价值’，‘反世界’，‘反人’，试图旋动整个旧价值系统的解构。”<sup>②</sup>

其次，“非非”语言观明显带有某种一厢情愿的虚妄性和乌托邦意味。真正的超越文化、超越语言自然是不现实的。人是文化的动物，也是语言的动物，人创造了文化，又生活在文化和语言的现实中，受制于文化。超文化，还是一种文化，超语言，也还是一种语言，尽管“非非”倡导了许多创作前的还原——感觉还原和意识还原，回复本真直觉体验状态。而事实上，直觉体验也压缩和积淀着最根本的人类文化内涵和代代承传的审美意识和心理因素。退一步说，即使真的还原了，可是当诗人要坐下来铺开纸笔，将诗情诗思、直觉体验形诸文字的时候，他首先面对的仍然是无法逃避的语言。

对应于理论主张，“非非”诗派尽管因为常常表现出理论与创作的不符而备遭诟病，但我们还是不难发现他们的某些诗作，在一定程度上仍体现了他们的理论主张。其中，“现象还原”倾向，是比较突出且富于成效的。比如蓝马的《世的世界》一诗（标题就暗示了

① 王光明《艰难的指向》，时代文艺出版社，第219页，1993年版。

② 周伦佑《红色写作》，《非非》复刊号（1992年）。

某种还原倾向或消解意图),仿佛将自我放置于一个“前文化”的空间而成为一个纯然的“在”。在这样的“前文化”空间,“我”带着前所未有的新鲜和惊奇,对世界重新命名:“谁来看/石头在石头上/水在水上/向海鸥/帆在帆上/而鸽子/在鸽子之上……”在这里,“我”把“石头”、“水”、“帆”、“鸽子”等词语的原始意义都一一还给这些自在着的物自体,那种物纯然而在的状态确实带给我们强烈的陌生化感觉。周伦佑在《想象大鸟》中,充分利用直觉和悟性去感应事物的本原浑然状态:“重如泰山的羽毛/在想象中清晰地逼近/这是我虚构出来的……”作者凭借直觉和悟性“想象”和“虚构”出来的“大鸟”,代替了那个充满心理的、文化的、历史的积淀,并不“纯然而在”的“大鸟”。

此外,杨黎在《撒哈拉沙漠中的三张纸牌》中让纸牌不带任何象征意义地“纯然而在”的努力,何小竹在《看着桌上的土豆》中对主体意向性的悬置和对物的自在状态的凸现,周伦佑对“头像”依次作脸、耳、眼、嘴、鼻五官之文化积存的清除,在《自由方块》中对传统价值、规范、秩序的任意嘲弄与游戏解构……等等,均体现了“非非”在创作实践中的自觉努力。

总之,尽管“非非”留有太多明显的缺陷,诸如理论大于创作的虚妄,一厢情愿地“拉着自己的头发想逃离地球”的乌托邦色彩,文化大于语言及诗歌本身的工具论倾向,故作夸张姿态的偏激和行为主义趋向……等等,我们还是对“非非”持基本肯定和赞扬的态度。无论如何,“非非”对旧语言秩序,对文化沉积的传统诗歌功能论的大面积的、深入到潜意识、前意识领域的“爆破”、“解构”、“反叛”,对于中国新诗发展的当代转型和长足发展是必不可少的。没有彻底的反叛和解构,建构也势必成为空话一句。就此而言,“非非”在一个文化积淀、诗教传统过于沉重艰累的国度,为“后朦胧诗”具备诗歌本体论意义上的“语言意识觉醒”走出了必要而关键的第一步——带着先行者无可避免的种种片面、缺漏,甚至慨然承

受类似于“殉道者”所必然承受的指责、非议和自我牺牲。

“他们”诗派的语言意识,似乎具有更多的本体论意味,尽管他们绝少理论阐发。在“他们”流传甚广的纲领性口号“诗到语言为止”(韩东语)中或可窥豹一斑。“他们”曾在“艺术自释”中写到:“我们关心的是诗歌本身,是诗歌成其为诗歌,是这种由语言和语言的运动所产生的美感的生命形式。”<sup>①</sup>韩东在《〈他们〉略说》<sup>②</sup>中,更是开宗明义地道明“他们”诗派的诗歌本体论趋向:“回到诗歌本身是《他们》的一致倾向,‘形式主义’和‘诗到语言为止’是这一主张的不同提法。”这表明“他们”是把诗作为一个独立的语言的世界和自律的空间秩序来追求的。与此相应,“他们”还主张创作“回到个人”、“摆脱三个世俗角色(政治、历史、文化)”<sup>③</sup>对诗歌的外加,强调“生命的具体性、自足性、一次性、现时性和不可替代性”。这些主张使得“他们”的诗歌表现出对形式化了的诗歌语言文本及与生命密切相关的语感、语调、语势及原生态口语的高度重视。

“他们”诗人虽不热衷于理论阐释,但却以自己默默而坚持踏实的创作实践,为“后朦胧诗”“语言的觉醒”提供了新鲜生动的例证,展示了诗歌语言变革一种新的可能性。他们对“生命感”与“形式感”的强调与追求无疑使诗歌大幅度地回归自身,迫使诗人平等地在语言形式的诗性要求面前接受评判与选择。这种主张与实践显然对中国新诗的发展具有历史性意义。因为,只有把诗当作一种本体追求的时候,真正的考验才出现在我们面前,而真正的考验是与希望、生机并存的。

① 见于徐敬亚编《中国现代主义诗群大观 1986—1988》,同济大学出版社,第 52 页,1988 年。

② 《诗探索》,1994 年复刊号。

③ 韩东《三个世俗角色之后》,《百家》,1989 年第四期。

“口语”这种类似言语的原生态语言是消除和相对远离语言的后天文化性的本真语言，“他们”诗派在“口语化”的语言实验向度上，写出了一批结构自然、篇制短小，语言纯朴简洁而意味悠长、洋溢着真实朴素之生命感的诗歌佳作。

在这些诗作中，作为“生命有意味的形式”的语感被提上重要的地位。很显然，这些诗歌之所以平淡之中意味悠远，使我们深深触动，语感不能不是重要的因素。于坚对语感是这样阐释的：“在诗歌中，生命被表现为语感，语感是生命有意味的形式，读者被感动的正是语感，而不是别的什么。诗人的人生观、社会意识等多种功利因素，都会在诗人的语言中显露出来。直觉会把心灵中这些活的积淀物化合成有意味的形式。”<sup>①</sup>他的《远方的朋友》：“远方的朋友/你的信我读了/你是什么长相/我想了想/大不了就是长得像某某吧/想到有一天你要来找我/未免有些担心/我怕我们无话可说/一见面就心怀鬼胎/想占上风……”在这里，诗歌语言与几乎完全口语化的原生态语言毫无二致，它以一种直接来自生活，来自口语，与个体生命的直觉体验和隐秘心理相对应契合的，可以意会却难以言传的独特语感和语势，深刻地揭示出现代人的内心真实。

显然，这种“回到语言本身”的，消除和相对远离语言之文化性沉积的“原生态”语言，恰恰因为“悬搁”起了人为的超验预设和文化积淀而呈现出更多“透明性”，且有可能与诗人主体自身的生命状态、生命经验及形而上感悟更为接近甚或同构对应，表现出更为本真切实的生命感。

事实上，面对韩东脱口而出的“诗到语言为止”，如果更深地理解了“他们”的理论及创作，韩东特有的反讽才华及狡黠，我们毋宁这样说：“诗从语言开始。”

<sup>①</sup> 于坚、韩东《现代诗歌二人谈》，《云南文艺通讯》，1986年第9期。

## 三

如前所述,“非非”与“他们”的语言观及语言实验虽然各有不同,但就总体而言,共性的地方仍很多。比如,“非非”也呈现出“口语化”趋向,也极为注重语感(最早提出语感概念的甚至是“非非”的杨黎)<sup>①</sup>;“他们”则也不无“反文化”追求(对“口语”的强调正是在语言中“反文化”的一种表现,对个体生命的强调,也是对文化压抑的一种反抗)。“非非”与“他们”还都有“现象还原”与“走向过程”的共同趋向,韩东对“大雁塔”、“大海”的解构或“现象还原”与蓝马对“环形树”(《环形树》)、“世界”(《世的世界》),杨黎对“撒哈拉沙漠上的三张纸牌”,周伦佑对“头像”的解构、还原与文化清除都是极为相似的。一言以蔽之,他们都是出于对传统语言规范、文化沉积及作为他们之直接艺术传统的“朦胧诗”经典化的语言语义方式的强烈不满而各辟蹊径又殊途同归的。“非非”之倡导“反文化”、“超语义”,虽其出发点难免“工具论”之嫌疑,但最终却有可能导向相对纯粹的、“前文化”的,与直觉体验、生命感联系更为密切的本真诗歌语言,而“他们”之对个体生命的注重,对语感的强调之诗歌语言本体论趋向,亦势必以“反文化”、超越先在的文化沉积为无可逃避的途径。

当然,他们的侧重点各有不同,“反文化”的程度有区别,更不用说有创作大于理论或理论大于创作的表面区别。

鉴于此,在因对语言的文化性、局限性、樊笼性有共同一致的认识并进而在“反文化语言”,反语言乌托邦、打破语言的所指/能指深度、文化性沉积及“语义关联”(“非非”用语)而回到平面、

<sup>①</sup> 徐敬亚在《圭臬之死》(《鸭绿江》1989年第4期)中说:“明确提出语感问题是1986年的杨黎,他在1985年的《冷风景》中早已作过努力。”

“原生态”语言等共性特征这一点上，我们把“非非”、“他们”（包括“莽汉”、“海上”、“极端主义”、“女性诗歌”）等许多诗派，归为一大类，而把“后朦胧诗”中，诸如海子、骆一禾、西川等“新古典主义”或“新浪漫主义”诗派、“圆明园”诗派、欧阳江河、万夏、雪迪、杨远宏、余心焦、肖开愚，从“他们”逸出的吕德安等带有古典抒情风格与新浪漫主义意味的诗人，归为另一大类。

这种因大胆而难免“粗暴”的划分和归类，出于我们对语言两重性的认识。

语言是存在的家园，但却充满危险、缺漏和陷阱。这正是语言的双重属性：本源性和晦蔽性。亦惟有从此角度，我们方能更恰当地理解“后朦胧诗”语言意识的觉醒及不同的语言实验意向。

从“本性”来说，恰如浪漫诗哲海德格尔说的：“语言是存在的房屋”，先验的“存在”与人的“此在”都以语言为出发点并最终归宿于语言，在语言中融合。语言的命运关联着人的存在的命运，语言的贫乏反映着人的存在的贫乏。“存在”或显现或遮蔽或晦暗，“此在”或“本真”或“非本真”无不表现为语言并诉诸语言。因此，要摆脱形而上学的迷雾亲近存在只有回到语言本身。那么，怎样的语言才能使存在的可能性显现呢？那就是诗的语言。诗化言说正是最接近于本真的语言言说的，诗的语言才可能是纯粹的语言。语言作为存在的显现首先是表现为诗的，只有当语言给所有应呼出声名的东西命了名，“存在”才亮光朗明，而给存在以第一次命名的正是诗。海德格尔在《荷尔德林与诗的本质》中说：“诗绝非把语言当作手边备用的原始材料，勿宁说正是诗第一次使语言成为可能。诗是一个历史的民族的源始语言。因此，应该这样颠倒一下：语言的本质必得通过诗的本质来理解。”<sup>①</sup>诗之为纯粹的语言，以诗之最纯真的活动使诗人永远逐出了日常生活之域，并以看起来

<sup>①</sup> 刘小枫《诗化哲学》，山东文艺出版社，第248页，1986年版。

无利害关系的游戏与日常的沉沦相对抗。诗唤出了梦境世界,在这世界中,我们方确信自己到了家。因此说,诗把存在带入语言,使语言成为存在的家园,人就居住在语言之中,也就是居住在存在的近处,居住在存在的亮光之中。

从语言的“晦蔽性”来说,语言以实物的不在或缺席作为自身存在的理由。它不断向抽象化发展,越来越多的具体物被纳入语言符号系统,越来越多的空洞能指大面积“爆炸”,逐渐使得我们再也不能完美地占有事物体验实在。人作为个体,从某种意义上讲只是某种先于个人而已经存在了数千年之久的语言体系的说话工具,是“语言说我”。我们天然身不由己地隐身于某种语言体系之中。正如洪特堡所揭示的那种“语言的宿命”：“一个民族的语言多少世纪以来所经历的一切,对该民族的每一代人都起着塑造成型的影响,而接触到这种影响的只不过是单独一代人的力量……面对语言的威力,个人的力量实在微不足道。”<sup>①</sup>从此角度说,语言又是最不透明的,正是它,遮蔽了存在的亮光。另外,由于语言一开始就与人的思维一致和同步,约定俗成的语义,使得语言既是文化价值的传播媒介又是文化价值的实际负载者。而在这传播过程中,语言所用的正是语义和逻辑的方式。因此,文化和语言之间,文化价值与语义表达之间是密切关联的。这种关联性,使语言的语义和语汇之间,能指和所指之间的关系逐渐凝固和僵化,从而丧失必要的张力与新鲜感。这种根深蒂固、人们习焉不察的“文化关联”,正是语言对存在的晦蔽,也是对诗人进行“陌生化”、“重新命名”等“诗性言说”的严重束缚与樊笼。

<sup>①</sup> 洪特堡《论人类语言结构的差异及其对人类精神发展的影响》,见《西方语言学名著选读》,中国人民大学出版社,第48页,1988年版。

## 四

对语言两重性的不同理解与侧重,显然会导致不同的语言觉醒及语言实验之表现。出于对语言的晦蔽性、樊笼性的认识而“反文化”、“超语言”,实施“现象还原”的语言实验意向(如“非非”、“他们”、“莽汉”等诗派)已于本章前面有较多论述,这里再着重谈一下“后朦胧诗”中坚执于语言本源性追求的另一大支诗歌群体的语言实验意向。

坚执于语言本源性的这一批诗人,大都从生命本体论的角度对诗歌写作和语言持有一种特殊的崇拜和狂热迷醉的感情,把写作看做是“在语言之上的,是对语言的升华,是关乎灵魂的历险。”<sup>①</sup>他们对重建诗歌语言世界则抱有不无狂妄和虚幻的自信和“野心”,表现出类似于宗教信仰的虔诚和执著。恰如《倾向》前记中说的:“诗人通过写作,所要寻找和发现的是最高虚构之上的真实,光明朗照的无限之境,是绝对的善,而这正是《倾向》的乌托邦,精神的乌托邦。”

欧阳江河仿佛对拥有诗性语言的特权极为迷恋与自信,他悬拟着:“语言就是飞翔,就是/以空旷对空旷,以闪电对闪电。”他对多年坚持不懈地对象形文字加以熔炼与淬火充满自信,因为“语言和时间透明/付出高代价”。(《玻璃工厂》)

赵野在直接面对语言的本质而思索的《汉语》中表达了对语言的虔敬:“祖先的语言,载着一代代歌舞华筵/值得我们青丝白发/每个词都锤炼千年,犹如/每片树叶每天改变质地/它们在笔下,在火焰和纸上/仿佛刀锋在孩子的手中……”

海子对诗歌净化祖国语言这一“王者”的事业之倾心更无须赘

<sup>①</sup> 《倾向》编者前记。

言：“万人都要从我刀口走过去 去建筑祖国的语言/我甘愿一切从头开始/和所有以梦为马的诗人一样/我也愿将牢底坐穿……”（《以梦为马》）

俞心焦也浪漫主义地直抒胸臆：“我要用新的语言喂养土地。”  
……

究其实，这些诗人受德国浪漫诗哲海德格尔的语言观及浪漫本体论诗学影响极深。他们甚至主要是从本体论、价值论的层面来理解语言和拔高诗歌的价值和意义的。他们都把德国浪漫诗学传统和现代西方宗教神学所关心的“深渊拯救”的主题奉为圭臬，努力要在诗歌中创造一个超验、神秘、伟大而模糊的人类大同幻境。正如刘小枫在《诗化哲学》中说的：“诗，在他们那里，是理想的天国，它具有超验的自由性，能使充满重重矛盾和对立的现实生活化为一种梦幻式的永远使自由得到保证的生活。”<sup>①</sup>因此，语言在他们那儿，就绝不仅仅是语言了：他们坚信诗把存在带入语言，使语言成为存在的家园，成为他们对抗“机械复制”时代、自我救赎、安置灵魂、重建神性的家园和天国。

李震在《神话写作与反神话写作》<sup>②</sup>中把汉语先锋诗歌分为“神话写作”与“反神话写作”两类。这一有创见有意义的区分基本上与我们按语言意识和实验意向的标准所作的两大类区分相对应。但李震对于神话写作所作的判断不无轻率：“神话写作的延续目前仅仅凭着一种惯性和诗人们自我完善的需要。而反神话写作势必成为我们这个时代诗歌写作的主要形态。”笔者以为此两类写作将相反相成，长期共存在诗国的天空。它们都是“后朦胧诗”中富有生力与成效的两极。我们需要不断的解构、反叛和反神话，也需要不断的重构和神话、乌托邦，或许，这正是“中国的循环”？（谢

① 转引自刘小枫《诗化哲学》，山东文艺出版社，1986年，第248页。

② 《诗探索》，1994年第2期。

冕语)

如果在前面对“非非”、“他们”这一路“反神话”写作诗歌的分析中,我们不难发现他们语言实验意向上诸如平面化、个人化、口语化、语感、语势的强调、叙述性等特点的话,通过对比,我们也将发现:坚执于语言本源性的“神话写作”在语言意向上也相应有如下特点:

首先是幻像性。诗歌语言表达的“幻像性”正是诗歌之绝对性、纯粹性和超越性之表现。因为诗歌正是借助诗歌语言这一先在的终极本体性质料而与日常生活及语言的散文化沉沦相隔绝的。它剔除本身的一切实在性,而使语言自身这一“存在家园”凸现出来。在这之中,诗人异想天开地创造出一个个有意味的形而上虚像:“在天空中金头叨斗鹰肉/我看到了现在/闪电伸出的两支箭头/相反地飞去,在天空中叨斗/火色盖满我的喉咙,一道光线。”(骆一禾《眺望,深入平原》)。他们的诗歌语言,还往往内蕴着一种“动感”或“姿势”的凸现和虚幻力的表演,在其梦幻般超验的冥暗中,诗歌语言完全打破了我们的现实感觉,打破了语言历史积淀而成的文化性厚积,让我们的感官隐入一种沉迷的超现实状态:“黑暗里顺手拿一件乐器/黑暗里稳坐/马的声音自尽头而来……雨中的马。”(陈东东《雨中的马》)“我不想窥视穿透了幻觉的骨肉/让黑色的果子烧焦上午/切开之前,十分钟的落叶/我走了,但好像没走开一样”。(欧阳江河《阳光中的苹果树》)

其次,与“非非”、“他们”、“莽汉”之“反文化”写作之选择日常口语甚至街头巷尾的俚俗口语入诗的口语化、粗鄙化不同。“神话写作”这一流向的诗歌写作表现出高雅的书面语体化。他们或者选择以往多为散文及叙事体文学使用的白话文的书面语,或者大胆汲取书面语与外国文学语言融会而成的翻译文体。虽然有人讽刺这种书面化倾向是“写外国诗歌,用一种翻译过来的外国语来写所谓汉语诗歌”,虽然不少人发现了欧阳江河诗歌语言对于《圣经》

语言的仿制,及某些中国诗人与某些外国诗人(如帕斯、圣琼·佩斯、埃利蒂斯等)的浓重相似。然而笔者始终认为这种语言取向对于走向成熟的中国新诗是绝对必要的。新诗发展到这个面临世纪之交的大转换关头,其语言取向应当面向所有可能的语言库存,古代的、西方的、书面的、口语的,任何作茧自缚都是不利于新诗之成熟的。这是为20世纪中国新诗发展的历史所一再证实了的真理。

再次,是音乐性的追求。事实上,一定程度的抒情必然使诗歌语言向音乐性靠拢,因为音乐艺术是最富于情绪性和抒情性的。正如19世纪浪漫主义者所主张的:“我们的语言必须成为音乐,重新成为歌曲……除了情绪的统一,没有任何其它的统一。”<sup>①</sup>

欧阳江河的《一夜肖邦》堪称一种几乎主要触动人的听觉的“可听”的诗歌乐章。“可以/让/一夜肖邦/融化在/撒旦/的/阳光下/琴声如诉/耳朵里/空无/一人。”节奏在渐次低沉模糊的低调中,突然呈现出无比空旷的停顿,达到一种“此时无声胜有声”的境界或效果。显然,这种音乐性的追求在回到平面、凸现叙述、追求口语化的“反神话”一类诗歌中是见不到的。

## 五

归纳一下,笔者以为“后朦胧诗”的诗歌语言“突围”和实验主要表现出如下几种意向:

### 1. 超验与幻像:迈入超现实之境

“非非”诗派在创作上呈现为错综复杂、意向各异,完全越位于“流派”局限的态势,但在理论主张上却极有自己的独特性和统一性。它主张“超越语言”、“超越文化”,集中体现了对现存日常语言

<sup>①</sup> 勃兰兑斯《十九世纪文学主流 德国浪漫派》,人民文学出版社,第181页,1981年。

及以象征、隐喻为核心的现代主义诗歌语言规范的极度不信任和反感。按他们的说法,诗歌创作必须超越语义的“确定性思维”,捣毁语义的“板结层”,开发诗歌语言的“多义性”和“不确定性”。这必然使诗歌语言的表达呈现出迈向超现实之境的“幻像”和“妄想”的状态。因此,这一向度的诗歌语言实验,无疑是一种走钢刃般的“语言冒险”:远离常规日常生活语言,也远离传统意义上诗歌语言及“想象”、“意象构成”、“象征设置”等常规诗美原则,而进入某种创作上的“超验”、“妄想”的状态,沉湎于诗歌语言自身自由组合所生成的无穷奥秘之中。借用“非非”核心人物周伦佑一首诗歌的标题来说,这种语言冒险无异于一次“在刀峰上完成的句法转换”。这种直面残忍的超常体验,正凸现了无意识和超现实状态下生命体验的强度和意义。正是在诗歌本文构筑的艺术世界中,诗人异想天开地创造出一个个有意味的形而上虚像,也才有可能让人们在“去蔽”后的本真语言中倾听存在的启示,得以“在吟咏中去摸索隐去的神的踪迹,在世界黑夜的时代里道出神圣”。

这种诗歌语言的“幻像”追求与表达,同样在海子、骆一禾、西川、陈东东、欧阳江河、郑单衣等不乏“新古典主义”意味的诗歌写作中表现出来。

因此,如果说“朦胧诗”的诗歌语言表达或意象生成,仍处于作者清醒理性的控制之下,且一般都是“世界实在”(象)经由诗人主体中介(意)的“一度修辞”或“一度变形”,诗歌艺术世界仍与“现实世界”或“理念世界”保持着可以辨识的或隐或显的联系的话,那么,在“后新时期”的“后朦胧诗”这里,语言表达或意象生成,则绝非“一度”的“修饰”或“变形”,而是“二度”甚或“三度”的。整个诗篇往往弥漫着神秘飘忽的虚幻性和超现实色彩。这一类“超现实”的语言实验指向力图唤醒沉睡于理性阀门之下的超验感性,而接近于一种超越时空、超越个人,与某种伟大而模糊的人类之梦同体共生的语言——“元语言”。正是在这种“元语言”的大同幻境中,

诗歌语言的纯粹和神秘趋向于神话的超验和性灵,这证实了诗(语言)与神话同体共生的渊源性。

## 2. 口语化:回到原生态语言

以“他们”诗派及阿吾等人倡导的“不变形诗”为突出代表的诗歌语言“口语化”的追求,亦从另一向度上构成了语言意识觉醒过程中对语言樊笼突围与超越的另一极努力。

在他们看来,经过高度文化规范化的语言钝化了诗人和读者的艺术感觉,以其权威性和规范性,则滋生了诸如英雄化、贵族化等悖离人生真实的虚幻性精神现象。而从“第三代诗”的直接艺术传统来看,经过激烈论争沉浮而逐渐为人接受,由“异端”、“地下”上升到“正统”的“朦胧诗”,其语言艺术在经历过功绩卓著的相对于建国后诗歌的巨大艺术革新之后,又不自觉走向新的模式化,逐渐确立了其新的“权威性”和“规范性”。“星星”、“紫云英”、“红帆船”、“鸽子”等意象系统。“我是××”等典型象征机制,都逐渐失去原先带给我们的“陌生化”感觉。这种追求将思想包容在具体感觉形式之内,所有具体的东西不过是用来表现与原初思想奥秘相联系的感觉表象的“象征主义”的创作方法,已经从创新逐渐走向定型和僵化。“象征”作为“朦胧诗”诗歌艺术最核心的艺术创构原则,在“第三代诗歌”中成为众矢之的。因为它典型地体现了属于“现代主义”艺术范畴的神话艺术思维方式:以具象化、符号化的方式表达抽象的形而上观念和空洞的主体意志。诚如美国现代派诗人庞德曾经反思过的那样:“使用固定意义的,有意加上意义的象征写出来的不会是好作品。”而“口语”这种类似言语的原生态语言是消除语言文化性、打破意象象征模式,并使诗歌语言重新“陌生化”的重要手段。

在这一类口语化实验向度的“后朦胧诗”中,具象化、情感化、“理性与感性刹那间融合”(庞德语)、“寻找客观对应物”(艾略特语)而生成的意象也消隐了,只剩下一些“诗到语言为止”(韩东语)

的普普通通、平平白白的日常口语——一种消除和相对远离语言后天文化性的原生态语言。如韩东的《有关大雁塔》：“有关大雁塔/我们又能知道些什么/我们爬上去/看看四周的风景/然后下来。”很显然，诗的语言与破除了意象栅栏的原生态语言有更多的接近，它已经完全打破了艺术与生活的界线，诗歌在仿佛漫不经心的口语叙述中，流贯着一种耐人寻味、溢于言外的独特语感。也正是在这种完全平面化的原生态语言中，在其摒弃现代主义诗歌陌生化技巧和似乎平淡乏味的语调中隐匿了极大的反讽性，构成了对规范化的诗歌语言系统深刻的怀疑、辛辣的嘲讽和大胆的反叛。

### 3. 现象的还原和过程的凸现：走向真在

胡塞尔的深刻影响了 20 世纪哲学进程的“现象学”学说将现象与过程从结果与本质中分离并凸现出来，并都“悬搁”起来，从而把文化积淀和理性规范等先验性和主观性的东西都使之“回到事物本身”，力图为科学寻找到一种没有任何先入之见和超验之物的纯粹的本原客体。这一理论对本世纪人文科学思想（包括语言哲学、诗学）产生了极为重要的影响。

在“后新时期”“后朦胧诗”的种种语言实验中，语言的“现象还原”与“走向过程”的努力，也是一种相当重要的且富有实绩的实验意向。

欧阳江河的《手枪》颇像是一个较完整的“现象还原”过程的诗性呈现。他“冷酷”地拆解着作为整体性而存在的手枪：“手枪/可以拆开/拆开两件不相关的东西/一件是手，一件是枪/枪变长可以成为一个党/手拆黑可以成为另一个党/而东西本身可以再拆/直到成为相反的向度/世界在无穷的拆字法中分离……”

杨黎的《冷风景》、《怪客》、《后怪客》等诗，更以纯然客观的态度和“冷抒情”的方式处理对象和语言。诗人不但和对象明显保持了一段距离，甚至差不多是将诗人主体降格至物的地位而“以物观物”。“物”的世界完全凸现出来，代替人而占据了主体的地位。正

如杨黎推崇的,不惜将《冷风景》题为“献给罗布·格里耶”的那个法国新小说代表人物说的:“物悍然不顾那些赋予它以灵性或摆布它的形容词,它仍然只是在那里。”<sup>①</sup>

周伦佑在《想象大鸟》中,颇像海德格尔在《存在与时间》中反反复复、唠唠叨叨不厌其烦地论证“在”的词源、词根等问题,而一遍遍地论证着“大鸟”的成立:“鸟是一种会飞的东西/不是青鸟和蓝鸟,是大鸟……/大鸟有时是鸟,有时是鱼/有时是庄周式的蝴蝶和处子/有时什么也不是/从鸟到大鸟是一种变化/从语言到语言只是一种声音。”在这里,“大鸟”作为诗人的一次“重新命名”,必得以对沉积于“鸟”之上的根深蒂固的主观性文化厚积加以现象的“还原”和“过程的凸现”为前提,惟有如此,才能削平深度模式而浮上文本的表面,进而瓦解虚假的中心和先验的整体。

于坚的《对一只乌鸦的命名》也是这种“现象还原”和“走向过程”的语言实验向度的集中而自觉的表达。“从童年到今天 我的双手已长满语言老茧/但作为诗人 我没有说出过 一只乌鸦/……充满恶意的世界 每一秒钟/都有一万个借口 以光明或美的名义/朝这个代表黑暗势力的活靶 开枪……它是一只快乐的大嘴巴的乌鸦/在它的外面 世界只是臆造。”于坚的“现象学客观还原”式的“命名”层层剥离主观臆造加上去的种种所指意义或象征的隐喻的内涵,而使乌鸦回到了它的“本身”。在剔除了臆造的“外在世界”之后,乌鸦的仿佛“自在”着“物性”使我们不难感觉到“陌生化”后的震惊。

“后朦胧”诗人追求语言的现象还原及走向过程即是摒弃语言本身的主观性,而力图恢复其本真自然属性。因为这种本真自然的“真在”恰在语言的生成、发展及无数诗人创造形容词、修饰语、隐喻、象征的历史中遭到遮蔽。而从根本上说,实在就直接呈现着

<sup>①</sup> 转引自柳鸣九编《新小说研究》,中国社会科学出版社,第298页,1985年版。

自身,无须任何修饰语、形容词去描述,也不暗示、象征或比喻着别的什么东西。“后朦胧”诗人往往正是凭借诗人“重新命名”的天赋权力,率意独特,反叛语言的囚笼,捣毁语义的板结层而“重估一切”,为本真澄明的“诗性言说”的自由畅达打开了一条新的通道。

#### 4. 语言的狂欢:能指游戏与拆解实验

许多“后朦胧”诗人都是无所顾忌的语言狂欢者和游戏者。他们试图通过这种反系统、反整一、颠覆解构性的能指游戏与拆解实验,消弭“影响的焦虑”,逃逸语言的囚牢。

他们往往无视诗歌文本的整体性,热衷于任意割断常规联系,破坏整体感,用并列关系的组合与转喻(而非隐喻)方式的拼贴,率性自由地游戏语符能指。诗歌文本在他们手中,已不再像现实主义或现代主义那样有一个现实的、精神的或象征的及物对象,而仅仅成为不及物不在场的“言语差异和替代性出场”的文本游戏场,成为任意播散“言语的碎片”和进行空洞的“能指漫游”的一维性平面。

周伦佑的《头像》、《自由方块》正是两部典型的解构性的语言狂欢的本文。在诗歌中,话语大面积灾变,空洞的能指符号无限增殖与叠合,能指完全独立于所指,而无拘无束地与本文打交道,追求反应的一贯性和有效性而不是客观性和真理性。也就是说,整个诗歌本文常常只剩下一些空洞的能指在自我娱乐自我陶醉般地进行着无边无际的播散和无始无终的增殖和堆砌的活动。语言游戏本身和过程的非功利游戏性快感凸现出来,几乎完全掩盖了语言的意指功能。

周伦佑还常在诗歌中进行“亚文体叙述”或“体类混杂”。即在诗歌本文中非诗文体(相对于诗本体的亚文体)进行滑稽性反讽摹仿:故作风雅的古典诗文、荒诞不经的现代新闻报道、毛主席语录、小猫钓鱼的童话……都应有尽有。众多的“亚文体”作为非诗文体而挤进诗歌本文空间,杂乱地堆积在一个平面上,自有其独特

的反讽意义,而且明显地对诗歌规范和语言囚笼造成了强劲的攻击。正如伊哈布·哈桑对这种“亚文体叙述”和“体裁的混杂与变异模仿”所作的高度评价那样:“题材陈腐与剽窃,拙劣的模仿与东拼西凑的杂烩,通俗与低级下流丰富了表现性……在其中,持续性与间断性,高层文化与底层文化交汇了,不是模仿而是在现在中拓展过去。在那个多元的现在,所有文体辩证地出现在一种现在与非现在,同与异的交织中。”<sup>①</sup>

### 5. 抒情的纯粹:密码语言

海子以其“口语化”的抒情短诗,尤其(较之其长诗、诗剧而言)震撼着当代诗坛。然而,海子诗歌的所谓“口语化”与“他们”诗派及“不变形诗”的“口语化”之差异则是相当明显的。“他们”诗派及“不变形诗”寻求对“朦胧诗”语言艺术系统的游戏性颠覆,对语言能指所指关联的反讽性拆离及经典文化象征意义的解构,这的确在一定程度上是与“后现代主义文化”有着某种影响接受或模仿契合的复杂关系的。但海子则截然不同。海子差不多可以说是一个使命意识很强的理想主义或浪漫主义的抒情诗人。他的诗歌及生命存在本身都毋宁说是对其所信奉的理想和自觉承担的使命的悲壮的殉道和献身。他不但没有在诗歌中消解或颠覆意义和价值,他甚至以个体生命来表征和寻求生命的意义和终极价值。

归根结底,海子是深受海德格尔等德国浪漫诗学传统“深渊”与“拯救”主题影响且自觉以之为使命的,他关怀的是整个人类和世界的“救赎”,是要“在吟咏中去摸索隐去的神的踪迹,在世界黑夜的时代里道出神圣”(海德格尔语)。在海子的诗歌中,一种类似于灵魂拷问般的执著追寻和个体生命短暂易逝的焦灼感,透过稚拙纯朴的表层语言而弥漫开来,深深震撼着读者的灵魂:“在青麦

<sup>①</sup> 伊哈布·哈桑《后现代景观中的多元论》,《后现代主义文化与美学》,第129页,北京大学出版社,1992年版。

地上跑着/雪和太阳的光芒//诗人,你无力偿还/麦地和光芒的情义/一种愿望/一种善良/你无力偿还……”

震撼之余更令人深思的是海子诗歌语言远非“口语化”所能简单涵盖的“纯粹性”和“透明度”——一种“灿烂至极归于平淡”的语言奇迹。海子诗歌语言的奇迹昭示了一种诗歌语言探索的全新可能性。

德国存在主义哲学家和美学家雅斯贝尔斯曾提出:“艺术是超越者的密码。”<sup>①</sup>他对“密码”的一些阐述给我们以深刻的启发。我们拟在此基础上提出一种“密码语言”的构想。这或许可以用来约略说明海子诗歌语言追求的纯粹性和透明性,并借此悬拟一种类似于瓦雷里的“纯诗”的“理想的极限”。

大致说来,“密码语言”应该具有如下规定性:

(1)“不能分离象征和被象征的东西”,“体用不二”,拆除深度象征模式和文化樊篱,回到语言的原始、根本与纯粹。

(2)“密码使超越者显现”,但不可以对此加以解释,如去加以解释,密码则分离出超越者。也就是说,“密码语言”应该是如海德格尔所说的“林中空地”,它是去“蔽”和澄明透亮的,它使日常生活中被遮蔽了的“在”敞开出来,发出启示和感悟的神秘光亮。这种“超越者”(在)的启悟是神秘超验,往往只可意会而难以言传的,更拒绝庸俗社会学的阐释和分析。

(3)密码本质上是超越者和此在的统一。也就是说,“此在”(短暂者)与神秘超验的“超越者”(存在)在“密码语言”中相遇对话,“秘响旁通”,深深地共鸣。也许,恰恰只有在此时,在这样的语言奇迹中,才可能如海德格尔所说的那样:“诗唤出了与可见的喧嚷的现实相对立的非现实的梦幻的世界,在这世界上里我们确信

<sup>①</sup> 雅斯贝尔斯关于“密码语言”的论述详见于今道友信等著《存在主义美学》,第31页,辽宁人民出版社,1986年版。

自己到了家。”<sup>①</sup>

当然,这些规定性,都仅只属于一种悬拟的“理想极限”,海子的诗歌语言有着较为显著的“密码语言”努力的追求向度,并的解对作为其传统的诗歌语言完成了一定的突围或超越,但也未必就能说海子的诗歌语言已完全是“密码语言”了。作为一种类似于“纯诗”的“诗人的愿望、努力和理想的极限”,接近这个极限,比妄断是否已经达到这个极限,更为明智且有意义。

“后朦胧诗”语言意识的觉醒和强化,是历史、自身、文化语境等种种合力因素的必然综合。“后朦胧诗”人积极主动的语言突围或超越的努力,无论其成功或失败,过激偏颇甚或实际上走向自己的反面,其意义都不可低估。“后朦胧诗”的语言意识觉醒及语言实验为我们对存在的体验展开了一个新的视野,为处于第三世界文化境遇中的我们之母语的探索和潜在生命力的发掘及中国新诗跨越“世纪末”,重建 21 世纪新空间都展示了意向深远的全新可能性。

#### 第四节 象征诗学的衰变:从“朦胧诗”到“后朦胧诗”

—

意象,无疑是构建“朦胧诗”这一“建筑物”的“一块块的预制板”<sup>②</sup>,是“朦胧诗”最为基本也最为重要的成分或构件,因而每一

<sup>①</sup> 海德格尔《诗 语言 思》,第 129 页,文化艺术出版社,1991 年版。

<sup>②</sup> 陈仲义《现代诗创作探微》,第 147 页,海峡文艺出版社,1991 年版。

首诗,也都可以看做是“一个独立自足的意象符号系统”<sup>①</sup>。但这只是侧重于静态构成的一种表述。而从动态的角度看,诗则不妨看做是意象符号的系列呈现,也就是说,不同的意象方式必然与一系列意象组合呈现方式相联结,实际上则表现出诗人主体不同的艺术思维方式,从而决定着不同的诗歌艺术形态或风貌。

就“朦胧诗”来说,正是以意象的使用为契机而带来了一系列艺术手法的变异,从而实施了对以往诗歌某些艺术原则大规模和根本性的变革与拓展并承续连接起曾经中断了的现代诗歌艺术传统。正如谢冕在为系统总结“朦胧诗”意象艺术,并从意象角度入手而试图建构现代诗学体系的理论专著《意象符号与情感空间——诗学新解》<sup>②</sup>所作的序中说的:“新诗潮除了变革和拓展传统诗歌内涵而向着精深沉厚方面推进外,其在诗艺革新方面的最大贡献即在于大幅度引进意象化方式而为新诗注入了鲜活的生机。用意象的暗示或隐喻取代以往那种明白无误的叙说或抒发;用意象的组合和构筑取代以往那种平面拼凑的说明和证实;意象的‘魔法’的确搅乱了‘井然有序’的诗歌生态。诗顿时变得‘难懂’也难以捉摸了……”

我们至少应该从三个层面(或曰三层涵义)上来理解意象之于诗歌创作的重要意义。首先,意象是主体审美意识与客观物象之间的契合,也就是说,这个意象既非单纯的主观感受或主观理念、主体情感,又非单纯的客观物象,而是二者在瞬间突然遇合而成又外化于诗歌文本的综合物,意象的生成过程始终伴随着诗人内心的体验。其次,在创作方法的层面上,它必然要求“意象主义”既不像现实主义那样如实地再现客观,也不像浪漫主义那样直接地传

<sup>①</sup> 吴晓《意象符号与情感空间——诗学新解》,中国社会科学出版社,第3页,1990年版。

<sup>②</sup> 《意象符号与情感空间——诗学新解》,中国社会科学出版社,1990年版。

达主观,而是追求对客观物象的主观渗透,即寻找“意之象”(艾略特语);再次,意象的使用必然与一系列具体的创作方法(独特的意象表达方式)相关联,如意象的直觉取譬、意象叠加、派生、非逻辑跳跃流动转移、意象通感、交感、变形甚至概念意象化等。

同样,我们也必须在所有这些层面上来全面理解意象之使用之于“朦胧诗”的重要意义,也才有可能说,“朦胧诗”艺术的成功差不多正是意象艺术的成功,也是“朦胧诗”对断裂近三十年的中国现代主义诗歌传统最重要的修复与承接。中国古代诗歌不自觉的意象手法自不必说,就是本世纪初受西方诗影响而产生的中国现代新诗,它在经过草创期的文白相间、朴讷无文的初期白话诗和浪漫主义诗的直抒胸臆后,也迅即在以李金发的为首的“象征主义”和戴望舒、何其芳、卞之琳等人的现代主义及艾青等超越某一具体流派的诗歌创作中,得到全面的使用,并渐趋成熟。而后来一个时期因多种原因(如叙事诗和民歌体的提倡)而使意象在诗歌中的地位相对削弱,诗逐渐变成政治热情的传声筒或客观现实生活的直白记录,从而不能不使“我们的新诗,六十年来不是走着越来越宽广的道路,而是走着越来越窄狭的道路”。<sup>①</sup>

“朦胧诗”对意象艺术的全面恢复与拓展,正由此显示出其深刻的历史意义和艺术价值。从“崛起”到逐渐确立其艺术规范,“朦胧诗”建构起庞大繁复的意象符号系统和一系列初步“经典化”的意象生成及结构方式。大至太阳、中国、高原、土地、大雁塔、长江、纪念碑、黄昏……小至枫叶、星星、紫云星、鸽哨、小城、钥匙……无数自然客观物象,经由诗人主体的主观投射而皆染“我”之色彩,成为有灵性、有感情,富于寓意和象征内涵的诗歌有机构成成分。同时,大幅度引进意象直觉取譬、瞬间联想和隐喻、意象通感、交感,意象在空间跳跃和并列穿插、扩张式组合、对比式组合等,从而

<sup>①</sup> 谢冕《在新的崛起面前》,《光明日报》1980年5月7日。

把诗歌的意象艺术推向高潮。

然而,这种意象艺术在“朦胧诗”后期却已明显走向封闭和僵化。意象艺术之追求“言外之意”、“韵外之旨”的艺术思维方式使诗歌生成深度空间的同时,不但使意象艺术重堕为表情达意言志的手段技巧而日益削弱其诗歌本体意义,而且某些意象的反复使用,寓意的浅狭单调而形成的意象类型化及定型化则必然遭致了原先曾带给人们的“陌生化”感觉的磨损乃至耗尽。意象在诗歌中过于密集的排列,也使诗歌丧失了可能具备的活力、流动感和想象力空间。

可以说,意象艺术在经历过“朦胧诗”中的高潮和功绩卓著之后,经由受其严重影响,以七七、七八级大学生为主体的“两批感应群体”(徐敬亚术语)、“南方生活流”诗歌、“新边塞诗”,甚至通常被论者归入“第三代诗”的“整体主义”和“新传统主义”之后,已逐渐走下坡路并一步步陷进了“意象的泥坑”。

以深受“朦胧诗”中江河、杨炼等“现代史诗”派影响的“整体主义”来说,他们的大部分诗歌(某些诗人后来有所转型,又重新焕发创造力,但已明显逸出了流派、主义的局限)都表现出极为严重、令人不忍卒读的“意象病”。

如宋渠、宋炜的长篇文化组诗《大曰是》:“……坠螭之鸟已痛天枢黑子/煌煌腥日赤体若飞蝗之盟/以三光酷毒布型于螭螭河床/断代农人连续卷曲/钻身如木骨三稿/纷披于层层低地……”不难看到,意象艺术在这里已成为病态、错乱、滞重的符号堆积。看似神秘深沉,实则荒诞矫情,空洞无力。

疏离意象艺术的先声,其实在“两批感应群体”如吕贵品、车前子等人那儿就已开始了,他们的一些诗中已经流露出从“词意象”向“句意象”,从意态结构向事态结构转移,强化与凸现动作、叙述等艺术变革的苗头。

到了“后朦胧诗”,对意象的反思,更为尖锐而深刻。如上海的青年诗人王小龙曾针对当时青年诗坛普遍模仿“朦胧诗”意象艺术

的诗风提出尖刻的批评：“另一些青年走了出来。他们把‘意象’当成一家药铺的宝号，在那里称一两星星，四钱三叶草，半斤麦穗或悬铃木，标明‘属于’、‘走向’等等关系，就去煎熬‘现代诗’，让修钟表的、造钢窗的、警察、运动员喝下去，变成充满时代精神的新人……‘意象’！真让人讨厌，那些混乱的、可以无限罗列下去的‘意象’，仅仅是为了证实一句话甚至是废话。”<sup>①</sup>“大学生诗派”也认为：“现代派诗歌采用的意象、通感等艺术手法，流行八年后已有点泛滥成灾。”进而提出“消灭意象”的口号。<sup>②</sup>

显然，意象这一“后朦胧诗”跨越“朦胧诗”无法绕过的障碍，正在“后朦胧诗”中成为众矢之的。

## 二

前面已说过，意象是“意”与“象”二者的结合，是“意”与“象”相连，通过“象”而表达“意”，是“意之象”（艾略特语）。而从符号学的观点看，置入诗歌文本中的意象，差不多相当于一个符号。如果说意象可区分为“意”与“象”，而符号则也可以相应区分为所指与能指。故意象的“意”大体与符号的所指相当，意象的“象”则大体与符号的能指相当。循此角度，我们不难发现，“朦胧诗”的意象取譬方式，是一种典型的符号化方式。所谓符号化，即是意义化，观念化，是以“意”或所指的表达为核心，而“象”或能指则被置于“中介”、“手段”的地位，“得意”可以“忘言”，能指在符号化过程中被不断消耗、抽空。因而，“朦胧诗”的意象构成，明显存在着从“象”到“意”，从能指向所指倾斜的特征，诗人更为倾心关注的是“意”的所指。从此角度说，“朦胧诗”意象的设置取譬并不具备本体意义上

<sup>①</sup> 北京大学五四文学社编《青年诗人谈诗》（内部资料），第106页。

<sup>②</sup> 《大学生诗派宣言》，见于《中国现代主义诗群大观 1986—1988》，第185页。

的美学价值,而最终归结于某种思想内涵或情感意义的表达,在这一点上,“朦胧诗”倒是与传统诗教的“诗言志”传统更为契合。

“后朦胧诗”则体现出较为鲜明的“反符号化”写作意向,这里不妨以较有代表性的阿吾、斯人等的“不变形诗”为例。他们针对“朦胧诗”意象方式导致的“意”对“象”的变形和干扰,提出“反诗”,写“不变形诗”的口号,倡导并实践所谓的“不变形诗”,力求诗的客观,“对诗感受状态作直接的描写记录”。<sup>①</sup>

比如阿吾的《对一个物体的描述》:

该物体产于四川/八一年起归北京保管/它长 1.72 米/宽 0.43 米/  
厚 0.21 米//物体为不规则状/暂时称作组合式/有一椭圆体/两个圆柱  
体/两个圆锥体/五个长方体/表面呈天然光泽……

在诗中,显然凸现了一种“反变形”和“纯客观”的创作原则。“朦胧诗”中大量取譬于自然的可感性意象荡然无存,而代之以不带丝毫主观情感,在以往很难入“诗”的抽象的长度、速度、几何形态等物理学概念。事实上,我们已很难把诸如“该物体”、“四川”、“长 1.72 米”、“宽 0.43 米”等再称为意象。很显然,原本“象”向“意”倾斜,所指大于能指的意象符号之构成,在此发生了明显的变化,“意”或所指的成分淡化了,突出的是不变形的、未受主观之“意”修饰、侵入的客观之“象”。

而且,出于对主观之“意”的反感,“后朦胧诗”往往还极为主动而机智地阻止读者去追寻深藏在“象”后面的“意”。比如韩东的《你见过大海》,或许是惟恐读者像读“朦胧诗”那样忍不住又去追寻深藏于“大海”之后的深度意义,作者于是不断地强调:“就是这样”、“就是这样”、“顶多是这样”、“就是这样/大家都这样”。这就

<sup>①</sup> 阿吾、斯人的诗歌主张,见于《诗歌报》,1988年4月21日。

使“大海”仅仅作为一个物象而存在，也使“见过大海”这一行为停止于一种缺乏额外意义的经验性动作，这就刻意地冲淡甚或消解了所有可能设置或产生的意义。这种把“朦胧诗”中常见的蕴蓄情感、意义的象征型意象转变成描述型或呈现型意象的努力，显然是对“朦胧诗”意象艺术刻意追求的“意/象”、“所指/能指”深度意义模式的拆除。

此一趋向离经叛道的极致，自然表现于“后朦胧诗”中某些能指漂流和堆积的语言叙述游戏中。如周伦佑在《自由方块》等诗歌中，简直是在毫无深度空间的诗歌本文的平面上，肆无忌惮地玩弄和播散着“能指”的碎片。诗歌成为一个开放的，不断作“增熵性”、“替换性”运动的“能指场”和“语流集散地”。话语大面积灾变，空洞的能指符号无限增殖与叠合，能指完全独立于所指，“象”完全独立于“意”，而无拘无束地与本文打交道。我们只能从无边无际的快速阅读中大致体会到应接不暇的能指的快速游移，根本无暇顾及对单个意象或符号的意义把握或领会，而这恰恰是不需要的。显而易见，在这类玩弄语言叙述游戏的诗歌中，语言游戏本身和过程的快感凸现出来，几乎完全掩盖了语言的意指功能和意象或语言的表意功能。

的确，当我们在李亚伟的诗中读到一种令人畅快的幽默节奏，一种进行性的有力的声音：“马伊哩呜噜松/二三四五毛/六啊七啊九啊一啊”时，我们还能进行所谓的意象分析与研究吗？

### 三

“朦胧诗”的意象结构方式，明显的是遵循意象空间性并置和跨越的隐喻原则，即通过隐喻的方式把众多意象串接起来。舒婷的《思念》是极有代表性的。舒婷为了表达“思念”这一抽象的情绪心理，用隐喻法把本来各不相干的意象呈空间性并置起来：“一幅

色彩缤纷但缺乏线条的挂图”、“一题清纯然而无解的代数”、“一具独弦琴”、“一双达不到彼岸的桨橹”……等等。显然,这些意象,都共同地作为“思念”的隐喻符号而在诗歌中获得了自己的存在位置。整首诗歌呈现出中心辐射型的象征结构。与此相应,“朦胧诗”注重的是诗歌语言意象的“纵组合”联想,即从一个存在于诗歌本文中的意象,联想到(至少是意识到)隐藏于此意象之后未得到表露但却可以代替并置的其他意象。而所谓的“推敲”和“炼字”,从某种意义上讲正是在众多相近意象中选择一个最为恰当甚至无可替代的意象。“朦胧诗”对意象的执著与强调无疑使“朦胧诗”极为注重艺术技巧层面的意象推敲与选择。而诗歌的深度意义结构,恰在“意象”的既提示许多同类意象更在精心成就的本文中无可代替的情势中生成。

而“后朦胧诗”则遵循转喻原则并注重语言组合的“横组合”关系。转喻原则和“横组合”关系,都注意语言表达的横向性生成及邻近性原则,它通过语言符号的前后相继,彼此相关的线性排列,构成一个平滑而封闭的语义结构。韩东的《有关大雁塔》、《你见过大海》自不必说了。再如丁当的《爱情夜话》:“二只高脚杯/把酒倒满/二只香烟/把火点上/碰碰杯/一人呷一口/一人吸口烟/一个人和另一个人/春天/空气新新鲜鲜/鸟儿们神气活现/爱情水水灵灵/将来的孩子一定顶天立志/你不会疲倦/白天晚上都能活下去/满怀柔情/笑嘻嘻/永不丧气/二只高脚杯/把酒斟满/两只香烟/把火点上/碰碰杯/一人呷一口/一人抽口烟/两个脑袋/花儿一样/向着世界/美好地开放。”于坚的《感谢父亲》:“您深夜排队买煤 把定量油换成奶粉/您远征上海 风尘仆仆 采购衣服和鞋/您认识医生校长司机以及守门的人/老谋深算 能伸能屈 光滑如石……”。

在诗中,琐碎零乱的日常生活事件,以一种明白如话的直陈语式串接起来,组成为诗歌语言的横组合层面。这些语式前后线性相继,彼此相关,完全贴近甚或等同于日常生活,平面而又直白。

它使我们在晓畅如话的线性阅读中感觉不到任何意象凸现或意义强化的阻碍和断裂。我们自然会始终驻足停留于语言的横组合层面,沉浸于阅读的快感而不至于往纵组合方面去探寻意义或深度结构。总而言之,这种平面封闭的语义结构也从不指向一个外向性的、超越性的意念或情绪。这显然是要求“一次性阅读”的诗歌,随着诗歌的结束,我们的阅读活动也随之结束。

还有一种情况,是以简洁本真而不乏神秘的感觉还原与直觉体验,及相应短小平面的语言组合代替“朦胧诗”式的意义生成,用横组合的过程结构代替“朦胧诗”的意象结构。如陈东东的《远离》一口气并列了几个“远离橙子树林”：“远离橙子树林/远离月光下的橙子树林/远离有两只蓝鸟飞过的橙子树林/也远离被一片涛声拍打的橙子树林……”“远离橙子树林”的动作尽管一再重复,但却因句式的平面稳定,缺乏变化,从而产生不了太多的主观寓意,这仿佛是对韦勒克、沃伦认为“一个意象如果持续出现、反复呈演就会变成一个象征”<sup>①</sup>的绝妙反讽。这里的关键在于,“后朦胧诗”的所谓“意象”不是隐喻性的,“远离”的动作仅仅是一种纯粹的经验动作和个人直觉的表达。西川的《体验》也是如此,“火车轰隆隆地从铁路桥上开过来/我走到桥下。我感到桥身在战栗/因为这里是郊区,并且是在子夜/我想除了我,不再会有什么人打算从这桥下穿过。”在诗中,作者仅仅写出了一种个人的体验,而这种体验并不想表达什么深意,体验的过程就是体验的内容,表达出来,形诸于诗歌本文,对于作者来说,也就够了。这就用过程化的、“现象还原”式的直觉(前感觉)体验替代了“朦胧诗”常用的营造深度空间的意象化感觉方式。

<sup>①</sup> 韦勒克·沃伦《文学原理》,第240页,三联书店,1984年版。

## 四

从“意象”到“象征”几乎仅只一步之遥,在更多的时候,此两概念交叉叠合之处很多,殊难明确区分。韦勒克、沃沦在《文学原理》中曾一语道破“意象”与“象征”的亲缘关系:“一个‘意象’可以引用一次,作为一个隐喻,如果持续出现,成为一种呈演和再呈演,它就成为一个象征,甚至可变成一个象征的(或神话的)系统的一部分。”<sup>①</sup>“意象”大体侧重于构成现代诗的基本构件性、局部性、手段性,而象征则侧重于诗歌的整体艺术思维层面和诗歌的整体象征世界。

“象征”是一个我们如雷贯耳的超验神话,作为一种人类特有的精神活动,其萌芽史几乎与整个艺术史或诗歌史一般长。广义而言,甚至任何主观见之客观的艺术实践活动都是一种象征,都是借助艺术质料,通过一定的方式而象征性地寄托精神、理念或情感,从而在客体对象世界打上主体性的烙印。广义而言,我们还不妨说,甚至一切符号或语言都是一种象征。一个符号之能指与所指的结合,在一开始时都不妨视作象征的确立。只是因为不断的反复使用中愈益约定俗成之后,其原初的象征隐喻义日渐为我们所习以为常而习焉不察,日益丧失其原始的“陌生化”和新鲜感。赵毅衡曾以“针尖”、“山脚”等字汇从原初的新鲜大胆到反复使用后的僵化、凝固的情况,精辟地说明了这种“比喻”(比喻亦即象征的一种初始形态)的“老化”<sup>②</sup>现象。从这个角度说,诗人的一种独特意义,正是行使“重新命名”的权利,在诗歌语言的创造性使用中不断活化语言,更新重设象征。

① 《文学原理》,第240页。

② 赵毅衡《诗歌语言研究的几个基本概念》,《诗探索》,1981年第4期。

当然,象征作为一种系统的艺术原则,则是在西方文学发展到古典文学与现代文学转型之际并以“象征主义”流派及思潮的产生为突出标志而不断成熟和系统化的。换言之,“象征主义”的出现暨“象征”作为系统核心的艺术原则在“象征主义”甚至在文学艺术中的“现代主义”中的确立,标志了西方文学的发展从古典主义文学阶段向现代主义文学阶段的重大转型。“象征主义”既是“现代主义”文学运动的先驱和重要组成,更以其艺术原则而成为现代主义诗学观念的核心。“象征”是一个经久不衰的“现代性”的神话。

“象征”的核心和要义,正如梁宗岱所论述的,是“藉有形寓无形,藉有限表无限,藉刹那抓住永恒”。<sup>①</sup>以公认为“象征主义”鼻祖的波德莱尔为例,他的以《恶之花》为代表的诗歌创作就是打破浪漫主义诗歌或现实主义诗歌常用的直抒胸臆或客观白描的艺术手法,而以“象征”手法,即用有声有色的具体可感的物象,来暗示和显现诗人内心微妙复杂的主观世界。这样的创作追求,必然以哲学上神秘的“对应说”、“泛神论”和美学上里普斯、谷鲁斯等人的“移情说”、“内摹仿说”等为依据或相适应。这也客观上给象征主义诗歌带来较浓厚的神秘主义气息和倾向。正如波特莱尔的那首被梁宗岱称为“带来了近代美学的福音”<sup>②</sup>的《契合》一诗里所写的:“自然是座大神殿,在那里/活柱有时发出模糊的话/行人经过象征的森林下/接受它们亲密的注视……”在这里,大自然是一座神秘的象征的森林,它与人之间存在着神秘的交感契合的关系,它映射和暗示着人的神秘微妙的内心世界。

这样,象征主义诗歌所力图建构的诗歌艺术世界,比之浪漫主义的直抒胸臆(直接表现作者主体世界)和现实主义的细致白描(直接再现客体世界)都与所面对的世界(自然世界或主体世界)更拉长了一段观照的距离。从某个角度说,象征主义诗歌是通过意

①② 梁宗岱《象征主义》,《文学季刊》第2期,1934年4月1日。

象和象征的方式来间接(而非直接)地隐喻或象征(而非再现或表现)经过主体心灵投射浸染的艺术世界。这使得象征主义诗歌的表达更为含蓄、曲折、隐晦、甚至神秘,也使得象征主义诗歌所建构的的艺术世界,因为淡化了与客观世界和主体世界的直接关系,而呈现出更多的自足、自律、自为的独立品性。

在 20 世纪中国现代诗歌潮流中,也有过并不浅短的“象征诗派”传统。如本书前面所详细论述过的那样,它滥觞于中国新文学的“第一个十年”的诗歌,与“自由诗派”、“格律诗派”鼎足而三,平分秋色。“象征诗派”对“象征”手法的广泛使用对新诗艺术的成熟和发展所作出的贡献,已渐有定论,而它作为一个现代主义诗歌流派在现代诗歌史上的毁誉交加,命运沉浮,乃至最后濒于衰亡的艰辛历史,无疑是中国新诗史上一种非主流的、疏离权威意识形态的边缘性诗歌的必然命运。“朦胧诗”对以“象征”为核心的一系列诗歌艺术手法的倾心使用,实施了对以往现实主义诗歌与浪漫主义诗歌的反拨,并使它在一定程度上承接上了这段断裂近三十年的 20 世纪中国现代主义诗歌的艺术传统。然而,任何历史的继承都不可能是复原和照搬。

徐敬亚在《崛起的诗群》<sup>①</sup>中所概括的“朦胧诗”的艺术特征是:“以象征手法为中心的诗歌新艺术。”“象征手法的运用,带来了诗人们抒情角度的转移。”“象征手法由于它的暗指性,适于表达多层主题和复杂情感,适于表达抽象的意识和情绪,在使用中与其他手法交错起来,构成了诗的朦胧美。”这显然道明了“象征”在“朦胧诗”艺术中的中心性地位。

在杨炼的雄心勃勃的《我的宣言》中,我们也足以窥豹一斑:“我要创造一个与客观现实相对应的世界。诗不是临摹,而是通过具有强烈象征性的形象,完成诗人对自然、历史和现实生活的加

<sup>①</sup> 《当代文艺思潮》,1983 年第一期。

入。”

然而,从上述引证中,我们也不难发现这样一个事实——“朦胧诗”对“象征”的承接,是发生了很大的变异的。也许是特定时代情境的制约,“一代人”的特殊身心经历以及“诗言志”传统的巨大潜在性制约力量……总之,种种内外复杂因素作用的结果,使“朦胧诗”诗人们大都仅只在创作手法和技巧的层面上来接受——也就是说,他们更多的仅仅只是把“象征”当作表情达意的一种必要手段或方式。因此,对真正“象征主义”的精神要义,他们继承甚少,“象征主义”强调的那种“契合”、“交感”的神秘氛围和心灵体验,斩断与现实的关联,“自己成为一个绝对独立、绝对自由、比现世更纯粹、更不朽的宇宙”<sup>①</sup>的“纯诗”性的追求,在“朦胧诗”中是殊难找到的。在观感方式上,象征主义在经历过早期留有一定浪漫主义痕迹的“歌唱心灵与官能的热狂”(波特莱尔《契合》)之后,在马拉美、瓦雷里等“后期象征主义”那儿,日益走向主体沉静、澹然,主客体交感契合,心灵感应,聆听自然的神秘的“纯诗”倾向。而在“朦胧诗”中,主体仍是向外扩张的,浪漫主义式的呼风唤雨,想当然地驱使自然万物“为我所用”。这在江河、杨炼的强情绪抒情,深沉伟岸的抒情主人公形象,舒婷的强烈人道主义精神和人性理想,顾城的浪漫童话世界中都表现得相当明显。

总之,“朦胧诗”诗人“言志”、抒情、表达理想的强烈渴求,对主体性的执著迷醉,决定了他们对“象征”在手法、技巧上的“拿来主义”式的剥离和移用,而与“象征主义”的本义精神相去甚远。这使得“朦胧诗”的象征内涵一般仅只停留在理想、人道、真、善、美等较为浅显的理念层面上,而未向生命、感觉、潜意识、超现实等内在心理层面深入拓进,象征的两造(象征物与被象征物)之间的关系一般较稳定、浅显,从今天看,既谈不上含蓄,更难说复杂、晦涩。精

<sup>①</sup> 梁宗岱《象征主义》,《文学季刊》第2期,1934年4月1日。

神剥离、手法移用的结果,不仅使得“朦胧诗”未能完成诗歌“回到自身”的“本体论”转向,而且在刻意构筑“意象”、“象征”的深度模式的同时,逐渐走向僵化和机械,并在“后朦胧诗”那里成为众矢之的。正如尚仲敏在《反对现代派》<sup>①</sup>中对“象征”的深刻反思和尖锐批判:“反对现代派,首先要反对诗歌中的象征主义。象征是一种比喻性的写作,据说只有当比喻是某种象征时,才能够深刻动人,因为最难以捉摸才最完美。象征主义造成了语言的混乱和晦涩,显然违背了诗歌的初衷,远离了诗歌的本质。”当然,尚仲敏在这里的反思,也许直接原因是面对“朦胧诗”的“影响的焦虑”,但反思的深刻,却不仅仅局限于“朦胧诗”式的手法移用了,他甚至将矛头直指“象征主义”的核心与根源。这透露了“后朦胧诗”对“象征”之疏离和反叛的绝对性和根本性。

总之,在“后朦胧诗”中,无论是以“非非”、“他们”、“莽汉”等为代表的打破深度、回到平面、口语化的努力,抑或以“神话写作”为追求宗旨,使“象征”更为复杂、深刻、“幻象化”而更深入地拓进生命意识之深层的诗歌创作,都各以其创作实践而殊途同归。他们殊途同归的艺术变革的矛头所指,主观见之于客观,恰在于“象征”二字。

## 五

“非非主义”主张“超越语言”,这实际上已经包含了对“象征”的超越。因为这种主张集中体现了对现存日常语言及以象征为核心的现代主义诗歌语言规范的极度不信任和反感。于是,按他们的说法,诗创作必须超越语义的确定性思维,捣毁语义的板结层,开发诗歌语言的多义性和不确定性。因此,“非非主义”的语言实

<sup>①</sup> 《艺术广角》,1988年第3期。

验,无疑是一次走钢刃般的语言冒险:远离常规生活语言,也远离传统意义上的诗歌语言及“想象”、“意象构成”、“象征设置”等常规诗美原则,而是进入某种创作上的“游戏”和“妄想”的状态,沉湎于诗歌语符自身自由组合而进行的“无底盘的游戏”、“无指涉的能指漫游”之中。借用“非非”的核心人物周伦佑一首诗歌的名字来说,这种语言冒险无异于“在刀锋上完成的句法转换”。周伦佑及其“非非”同仁,都不乏这种勇气和实践。“非非”对象征的“反叛”和“颠覆”在一定程度上使他们稟有了解构精神。因为解构精神的核心,是拒绝建立任何中心及深度,它的目的是拆除类似于象征结构、象征体系这样的具有中心指涉结构的整体性和统一性。

周伦佑的《自由方块》以随心所欲的语言游戏态度,不断玩弄着所指缺失与不在场的“能指的游戏”——“人称的替换练习”：“你住在楼上,我住在楼下。他在楼外/读卡夫卡的小说。有时是一只甲虫。/甲虫是你。耗子是我。他读卡夫卡的小说。/某一次在笼里。我住上层。他住下层。你在笼外/读卡夫卡的小说。甲虫是我。耗子是他。你读卡夫卡。”

在诗中,语象高度密集,所指意义淡化的句式则大同小异而不断替补,从而造成了能指的迅速游移和所指的缺失,这就彻底地否定了存在的整体性和能指与所指结合、象征物与被象征物结合的“深度”神话。最后达到的阅读效果,势必如诗歌中的句子：“我想他在心里想我在心里想你在心里想他什么也没有想/他说你说我说你说他说说什么也没有说。”

周伦佑的另一首长诗《头像(一幅画的完成)》不妨视作反象征、逃避意义、拆解深度和整体的诗性隐喻。“头像”的完成过程,绝非如“朦胧诗”诗人般的艺术创造,绝非将所指、意义、象征、深度内涵等逐渐加上去。恰恰相反,“头像”在从“第一稿”到“第五稿”的渐进过程中,逐渐丧失了眼、耳、鼻、嘴、唇,最后成为一个空洞的能指和无深度的平面,恰如诗歌结尾所写：“1 2 3 4 5 6 7 /多来梅

花少那些/空空如也。”

在杨黎的《高处》中,我们可能会疑惑:A或B到底什么?是人还是物?然而,作者的用意恰恰是使A或B仅仅意味着一个不出场的物的现在的符号。它们在隐含作者的操纵之中,加入到假想的语言事件中,A或B的不稳定不在场造成对惯常阅读模式的极大的反讽。因为作者在这里以“分延”的解构策略,一再拆解可能产生意义的语符链条。A和B直到结束仍处于不确定之中:“什么也看不见/什么也没有/只有A/或是B/我听见了/感觉到了/A/或是B。”

以韩东、于坚、丁当等人为代表的“他们”诗派(包括斯人、阿吾等人倡导的“不变形诗”等)倡导并实践了诗歌语言的“口语化”追求,这也从另一个向度上构成了对经典性的、以“象征”为核心的“朦胧诗”语言艺术规范和秩序的极大反叛和全面颠覆。韩东在“口语化”佳作《有关大雁塔》、《你见过大海》中,不用说是以完全口语化的、漫不经心的反讽语调,对在“朦胧诗”中往往极具典型象征意味的“大雁塔”、“大海”(杨炼曾写过典型象征型文本《大雁塔》,舒婷则写过《海滨晨曲》)中进行了全面的颠覆和消解。拆除表面物象背后的深度模式,消解人为赋予或积淀而成的文化内涵的象征意味之后,大雁塔就是大雁塔,而大海仅仅是大海。于坚的《对一只乌鸦的命名》正集中体现了“后朦胧”诗人反隐喻反象征的诗学主张。显然,诗题中的“命名”,正是诗人反抗语言常规的“重新命名”。如果说通常意义上的“命名”是一种符号化过程的象征性行为,是将主观任意而不乏武断的所指和象征意义强加于无辜的能指的文化行为的话,于坚的“重新命名”则是一种“还原”,是层层剥离主观臆想加上去的种种所指意义或象征的隐喻的内涵。“它不是鸟 它是乌鸦/充满恶意的世界 每一秒钟/都有一万个借口 以光明或美的名义/朝这个代表黑暗势力的活靶开枪……它是一只快乐的 大嘴吧的乌鸦/在它的外面 世界只是臆造”。在

“乌鸦”本身这儿，乌鸦纯粹的“物性”凸现出来，已足以使我们感到陌生和震惊。

“象征”设置的重要手段是“想象”，因为“象征是靠联想等关系提示一个或一些特定的精神内容的语象”。<sup>①</sup>而“想象”却在“后朦胧诗”中遭受攻讦。丁当对“想象”的反感在《经过想象的一个姑娘》中不言而喻，昭然若揭。他是这样写所谓的“想象”的：“我用漂亮的花布/裹住你，尤其是你的脑袋/用一把刀，割断/你清醒又偏执的手臂。”如此之“想象”，必然是对对象本身自在状态的残酷损害。丁当对写作中的这种所谓的“想象”进行了较为深刻的反思：“我，丁当，一九六二年生/坐在南京的一张木桌前/在这三页稿纸上/拼命地靠近你，抚摸你/你赤身裸体/从我的想象中走过/我真的就伤害了你吗？”

象征的基本结构，离不开象征的两造（喻本/喻指、象征物/象征义等），而诗人，恰在象征的两造之间，作为一种中介，以想象、联想、寓意等方式，完成一个个象征结构的设置。从这个角度说，大部分朦胧诗人的象征设置是理性与情感控制的结果。诗人主体对被象征物的变形是一度的，即基本上是按现实生活中事物的本来面目和一般寓意进行并不疏离过远的联想和想象，一般是容易辨识的。具体表现为拟人、托物、夸张、比喻、通感，至多是错觉、幻觉等手法的运用。而且，受控制于“朦胧诗”人强烈的主体理念、人道理想，他们诗中的象征蕴含一般指涉社会、历史、民族、人性、人道主义等层面，一般来说，不致造成过多的理解障碍。当然，北岛略有些例外。较之于舒婷、顾城、江河、杨炼，他的诗在无意识和超现实等深度心理层面开掘得更深一些。从这个角度说，“后朦胧诗”中的一部分诗人，对“朦胧诗”人（北岛最有代表性）的艺术承续还是可以辨识的。然而，即或如此，变革也还是明显大于承续。至

<sup>①</sup> 赵毅衡《诗歌语言研究中的几个基本概念》，《诗探索》，1981年第4期。

少,北岛诗歌象征的社会、历史内涵、批判意向、个人英雄主义的悲剧色彩等,在“后朦胧诗”中,是淡化了的。“后朦胧诗”表现出更多的超越性主题意向,向人类生命和心灵世界作更深入的掘进,涉及了潜意识、非理性、前感觉、性心理等更为宽广深入的精神心理领域。这体现出“后朦胧诗”生命意识的空前觉醒。“后朦胧诗”人大多认为诗就是生命存在的方式,而不再像“朦胧诗”人那样在较大的程度上仍把诗当作实现理想、表达使命的手段。韩东曾言:“诗本身就是一个人的灵魂,就是生命。”于坚则认为:“一首诗使人获得美感,只因为它自身是一种生命,是灵魂的撞击。”<sup>①</sup>就此而言,“后朦胧诗”倒是离“象征主义”的本真精神更为接近了,它显然不再像“朦胧诗”那样仅仅对“象征”手法“为我所用”,而是在追求生命感觉、神秘、超验的同时,向“象征主义”倡扬的斩断与外界功利性联系,注重与生命契合的诗本体追求的“纯诗”方向大大前进了一步。

生命意识的觉醒和“纯诗”追求的意向,“象征主义”精神的复原与深化,带来了“后朦胧诗”对诗歌超验性、“幻像性”、超现实之境的追求,这在客观上也造成了对“朦胧诗”式“象征”的反叛和变异。因为,如果说“朦胧诗”的诗歌语言表达、意象生成和象征设置,仍处于作者清醒理性域的控制之下,且一般是“世界实在”(象)经由诗人主体中介(意)的“一度修饰”或“一度变形”,诗歌艺术世界仍与“现实世界”或“理念世界”保持着可以辨识的或隐或显的联系的话,那么,在“后朦胧诗”中,语言表达、意象生成和象征设置,则远非“一度”的“修饰”或“变形”,而是“二度”甚或“三度”的。整个诗篇往往弥漫着神秘飘忽的虚幻性和超现实色彩。

“这是万物的软骨头的夜晚/大地睡眠中最弱的波澜/她低下头来掩饰水的脸孔/睫毛后面,水加深了疼痛……”(欧阳江河《美

<sup>①</sup> 《现代诗歌二人谈》,《云南文艺通讯》,1987年第2期。

人》》

“把灯点到石头里去，让他们看看/海的姿态，让他们看看/古代的鱼/也应该让他们看看亮光，一盏高高举在山上的/灯……”

在诗歌中，姿态的凸现与幻象的表达，仿佛把我们带入一种梦幻般超验感性的冥暗中，一种超现实的美使我们迷醉，使我们于不自觉中加入到语言的舞蹈之中。

有时，则仿佛表现为另一个不可理喻的彼岸世界之完全主观先验化的，打破现实感觉和语言常规联系的重组：

“于是山河漂移/大队的猛兽踏遍水两面的平原/五千年明亮的文字/挥舞着纤细的蚁足/在强烈的阳光下走过//黑暗与岛屿在连绵的液体间晃动/大花肥沃地开放……”(骆一禾《蜜》)

而且，我们尤其不应在诗歌语言技巧的层面上来看待“后朦胧诗”的“幻象”追求。西川说：“幻象是对于单调乏味生活的反抗、补偿与平衡。”<sup>①</sup>程光炜说：“诗使幻象这份遗产得以保存，使我们在越来越浓厚起来的世俗氛围里，获得一处用于礼拜的神圣场所。”<sup>②</sup>从中，我们自然不难发现“后朦胧诗”人营造幻象的良苦用心和超越性追求，也不难发现“后朦胧诗”之于“朦胧诗”的重大反差与全面离异。

## 第五节 时代文化转型与现代主义 诗歌的命运

1913年，法国作家夏尔·佩吉指出：“自耶稣基督时代以来，世界的变化远没有最近30年之大。”罗伯特·休斯在《新艺术的震撼》中评述这一论断时写道：“他所指的是西方资本主义社会的整

① 《远景与近景》，《诗林》，1993年第8期。

② 程光炜《朦胧诗实验诗艺术论》，第97页，1990年版。

个状况：他自身的观念，它的历史感，它的信仰、虔诚和生产方式，以及它的艺术。在佩吉的时代，也就是我们的祖父、曾祖父的时代，视觉艺术具有一种社会重要性，但今天却不再宣扬。它们似乎处于剧烈的动荡之中。”<sup>①</sup>

很显然，这种主要由于文明发展、社会进化，经过几次产业革命而逐渐步入“后工业”社会而引起的全面而深刻的剧烈变动的事实，也基本合乎于近年来中国的社会情境和文化状况。正如一首颇为引人共鸣的流行歌曲所传唱的那样，“不是我不知道，而是这世界变化大。”而且，这种剧变由于中国自身的特殊国情而更为迅速激烈，以加速度的方式进行并呈现为令人困惑的混杂无序状。作为第三世界的中国，这种“时代的加速度”<sup>②</sup>在 80 年代中后期，表现得最为集中、鲜明。显然，从 1977 年开始，中国在经过步履艰难的拨乱反正而“解放思想”、打开国门之后，又重新“加入世界的角逐”<sup>③</sup>和世界一体化的行列，续接上曾经多次断裂的现代化进程。因而，在中国这个大舞台频频上演，匆匆更替各种在一定程度上大大超前于社会经济基础的文化思潮和意识形态，杂糅并存上至“第三、四次技术革命”的高科技生产力，下至农耕经营生产方式的复杂情况，都是无可争议的事实。

处于这样的变动时代，艺术在我们生活的整个有机体中正经历着进一步的迅速变化。这样的时代对艺术家来说不可能是愉快的时代，而对于以文字为表达媒介的文学，尤其是作为内心的沉思的，发出“诗人同自己谈话或不同任何人谈话的声音”<sup>④</sup>的抒情诗

① 罗伯特·休斯《新艺术的震撼》，第 1 页，上海人民美术出版社，1989 年版。

② 王家新在《词语》一诗中写道：“在时代的加速度中，我唯一要做的是，使我的写作再一次慢下来。”

③ 宋琳在《致艾舍尔》一诗的题记中写道：“我想加入世界的角逐。”

④ 艾略特对抒情诗下的定义。转引自格雷厄姆·霍夫《现代主义抒情诗》，见于马·布雷德伯里、詹·麦克法兰编《现代主义》，上海教育出版社，第 285 页，1992 年版。

歌艺术,时代对之的撞击、挤压,迅速改变其命运和地位的状况,则几乎用得上一一些几近残酷然而却毫不夸张的字眼,比如:致命、绝望……

## —

作为这个文化转型时代的一个重要特征,是影像文化的大规模崛起并进而与工业技术、大众消费趋向合谋而势不可挡地占据了社会主体媒介的绝对地位。丹尼尔·贝尔曾指出:“当代文化正变成一种影像文化,而不是一种印刷(或书写)文化,这是千真万确的事实。”<sup>①</sup>因为人类自20世纪以来,影像文化的崛起已足以与传统的书写文化分庭抗礼,甚至逐渐把书写文化挤出了原来占据的文化中心的地位,这种文化发展的历史巨变极大地改变了现代文明的进程与结构。

19世纪以来,主要诉诸视觉感官,并可能兼及听觉等其他感官的影像文化,成为了现代社会的“梦幻工厂”和“现代手淫”(D. H. 劳伦斯语)的最佳方式。摄影术、电影等崭新传播媒介的迅速普及从根本上改变了现代人的认知方式和快感方式;二战后电视工业的普及并向整体文化领域的全面渗透,更加巩固了影像文化对于传统书写文化的绝对优势。

毫无疑问,影像文化占据了許多“天时、地利、人和”,它以直接而强烈的感官刺激效果立体地诉诸于现代人的感觉器官,故而为观众制造出一种具体形象、如临其境的感觉效果。

“用手指触一下快门就能使人能够不受时间限制地把一个事件固定下来”<sup>②</sup>的照相机,是影像文化在本世纪崛起的一个重要先

① 丹尼尔·贝尔《资本主义文化矛盾》,第156页,三联书店,1992年版。

②③ 本雅明《发达资本主义时代的抒情诗人》,第146页,三联书店,1989年版。

驱和预兆。正如本雅明指出的，“照相赋予瞬间一种追忆的震惊，这类触觉经验与视觉经验联合在一起，就像报纸的广告版或大城市交通给人的感觉一样。在这种来往的车辆行人中穿行，把个体卷进了一系列的惊恐与碰撞中。在危险的穿越中，神经紧张的刺激急速地接二连三地通过体内……”<sup>①</sup>

在此基础上发展起来的电影则更是创造了一个感官与实物当面对面的幻觉过程。摄影机通过镜头焦距的巧妙转换，通过对观众观看方式和远近距离的摹拟，使观众始终处于一如现场镜头的“目击者”的位置和“当下时”的感觉。观众的身心无需太多的想象就身不由己地直接卷入事件的空间。正如杰姆逊指出的：“距离感正是由于摄影机和电影的出现而逐渐消失。”<sup>①</sup>

电视的出现使影像文化的直接性更进一步。当观看电影或是读报纸时，观众看到的视觉形象仍然表现出一种“他性”（杰姆逊语），即主观上仍会觉得事情发生在外界，和自己没有直接联系。但是同样的信息在电视屏幕上出现时，便失去了“他性”，因为电视是家庭的一部分，电视安放在自己家里，它加入了观念的生活，使观众觉得屏幕上出现的形象也属于自己。因为，“在电视这一媒介中，所有其他媒介中所含有的与另一现实的距离感完全消失了。”<sup>②</sup>

与此相应，以文字这一最古老的传播媒介为工具的传统书写文化，则如美人迟暮，“无可奈何花落去”地衰颓了。

长期以来，文字都占据了传媒的中心位置：文字成为文化传播和阐释的主导的甚至曾是惟一的媒介。话语、信息、意愿都得通过文字来传达。而文字的使用者知识分子则享有文化祭司般的话语权力。他们通过文字的编码和传达，规定了书写文化的权力控制

① 杰姆逊《后现代主义文化矛盾》，陕西师范大学出版社，第174页，1986年版。

② 同上，第192页。

系统。他们还把文字的产生归于神的恩赐,借此以神启的方式对大众(劳动者)进行文化控制。在书写文化的年代,大众必须倾听知识分子的声音,因为知识分子是权力和高贵的象征,是上帝、神性和真理的代言人。在知识分子身上,“知识即权力”(福柯)的论断得到了完美的体现。

然而,这一切仅只留存在今日知识分子的美妙旧梦中。

在影像文化崛起的今天,带有个人手工制作性质,烙下个人天才和独创性痕迹的书写文化,日益暴露出与时代趋势和大众消费时尚的格格不入。它好像被时代迅速“古典化”了。现代人——被波德莱尔称为“虚伪的读者”的现代人已显然更乐意于以一种更为具体可感的感官享受来替代那种个体化的、优雅而生涩艰难的文字阅读行为,显然,读者对文字的理解和接受,带有间接性的特点,读者必须通过想象、回忆、感觉等心理机制而超越文字的能指层面,获得所指和意义。

作为书写文化和文学话语的一种纯粹且极端的方式,高于所有文学类型的诗歌命定难逃厄运。比之于其他文类,我们发现,有的文类仍能以夸大或扭曲自身的某一特性,投合社会时尚和大众消费需求而跟上时代的发展。作为叙事艺术的小说,可以寻求与影视传媒的“合谋”,进行“影视小说创作一体化”,即把小说当作电影脚本来写。而作为具有“闲话”性质,适宜于快餐式一次性消费的随笔、散文,则又与高速膨胀的报刊业挂钩,仍然在这个“散文化”的时代走红行俏。而诗歌,它的“诗人同自己谈话或不同任何人谈话”、“它是内心的沉思,或是发自空中的声音,并不考虑任何可能的说话者或听话者”的私人性、抒情性和沉思冥想的内在品性;它的与散文化、世俗化天然对抗,对“日常语言”进行“陌生化”偏离的诗歌语言意向……等等,均决定了今日诗歌与诗人必得忍受孤独和寂寞的悲剧性命运。

事实上,诗与诗人的“边缘化”趋势非始于今日。它经历了一

个漫长而必然的历史过程。

在古希腊,诗人尽管曾被柏拉图(出于狭隘的道德理想和现实功用)“驱逐”出“理想国”。但其作为缪斯女神的无上地位,仍是令人瞩目的。柏拉图甚至把诗人灵感来临时的“迷狂”状态,解释为“神力的驱使”,“有神力凭附着”。在歌德、拜伦、雪莱那浪漫主义“狂飙突进”的资本主义上升年代,诗人更是时代的代言人和真理的谕示者。以至于雪莱宣称“诗人是世界上未经公认的立法者”。而19世纪末以来,情况就发生了迅速的变化,诗的价值和诗人的地位变得岌岌可危,令人生疑。波德莱尔是第一个现代主义诗人,正是他,“首先承认诗人失去社会地位的状况,诗人不再是自己所属文化的赞赏者”<sup>①</sup>。因为,正如本雅明所说的,“他面对的是读抒情诗歌很困难的读者……抒情诗只能在很少的地方与读者的经验发生关系”。<sup>②</sup>波德莱尔的《信天翁》无疑正是对诗人命运的一种概括和隐喻:诗人就像这些昔日的“青天之王”,“出没于暴风雨”、“敢把弓手笑看”已成为昨日的回忆。在今天,“一旦落地”,它们只能“既笨拙又羞惭”地忍受水手的开心取乐、百般侮辱。

在中国古代,诗被赋予可以“安邦定国”,“兴、观、群、怨”,“经人伦、美教化”的无上功用,甚至曾作为科举取士的门径。在现代新诗史上,诗歌也曾经作为“新文化”运动的先声、“五四”精神的载体、抗日救国的“鼓点”……多少现代诗人为自己不能适应形势需要、未能以诗为伟大的时代歌唱而羞愧不安。即使是我们记忆犹新的“朦胧诗”,也以大写的“自我”,自觉地承担起文学重建权威意识形态的职责,成为一个“新时期”的时代精神象征。

然而,时至今日,影像文化的崛起,文化工业的扩大,使得与商

<sup>①</sup> 格雷厄姆·霍夫《现代主义抒情诗》,见于《现代主义》,第287页。

<sup>②</sup> 本雅明《发达资本主义时代的抒情诗人》,第125—126页,三联书店,1989年版。

品化、消费性、注重感官音像享受的时代格格不入的诗歌迅速“边缘化”。致力于对有限世界的无限超越的“诗性智慧”遭遇了前所未有的危机。真正的诗人只能远离中心、偏居一隅、喃喃低诉：

一切都瓦解了/中心再也不能保持/只是一片混乱来到这个世界里

（叶芝《第二次来临》）

秋天深了，王在写诗/在这个世界秋天深了/该得到的尚未得到/该丧失的早已丧失……

（海子《秋》）

诗人只能不自由地隐身于这悲凉落寞的文化颓败的肃杀之秋。

我们不得不反身逼问：在我们处身于不可遏止的文化转型时代，诗歌抒情是否仍然可能？是否仍然必要？衰落的命运自是不可避免，然而衰落是否必然意味着衰亡或消亡呢？

## 二

在这个时代，现代主义诗歌的抒情是否仍然可能？抒情是否仍有必要？

然而，我们确乎在“后朦胧诗”中感受到了永不安分、压抑不住的抒情的精灵和表达的欲望，或者是一种带着浓重感伤悒郁的、纯粹而迷的诗意，一种发自灵魂深处的如泣如诉的浅唱低吟：“我要衔接过去一个人的梦/纷纷雨滴同享的一朵闲云/宫殿春叶般生，酒沫鱼样跃/让那个对饮的，也举落我的手/我的手按脉，空亭吐纳云雾/我的梦正梦见另一个梦呢……”（张枣《楚王梦雨》）；或是典雅高迈、繁富奢华的歌行吟唱：“那么就让我接替他歌唱。在共同

的航线上/一枚翡翠的头脑正显现/自天廷穷尽处水晶的顶端/广播语言和真理的金叉。啊大海向西/大海向西……”(陈东东《航线——为骆一禾而作》);或者是浪漫直抒外表下掩饰不住的内心困惑和形面上焦灼:“麦地/神秘的质问者啊//当我痛苦地站在你的面前/你不能说我一无所有/你不能说我两手空空。”(海子《答复》)

……

总之,在“后朦胧诗”中,只要我们不至于过分被“非非”、“莽汉”、“他们”之不无夸张的“造反”、“反叛”、“语言革命”、“行为主义”,或顺世随俗、慵懒委琐的姿态“一叶障目”,我们就不难发现一股强大执拗,不绝如缕,且在进入90年代之后愈益强劲而颇为引人瞩目的抒情的诗风。

从北京的“圆明园”诗派自然唯美、舒缓低抑、富于乐感的歌行长句诗风,到海子、骆一禾的浪漫青春或“品性高古”(肖开愚评骆一禾),以至于以生命为理想之献祭的生存绝唱;从西川、陈东东、肖开愚醇正典雅的古典抒情气质,到柏桦、张枣、郑单衣、雪迪等的沉湎于梦、回忆、仿古和超现实的浪漫风格……而如果把抒情理解得宽泛一些,甚至韩东、朱文等人倡扬并实践的“明朗、清晰、直接、丰富”的“第一次抒情”,“莽汉”式的大大咧咧沉痛嚎叫的硬抒情或暴力抒情,廖亦武式的在自虐与他虐,自读与他读之间的痛苦欲裂、绝望挣扎“语言自杀”,翟永明、唐亚平、伊蕾式的女性自白和倾诉,欧阳江河的深邃、幽玄、“克制式”的“中年写作”,王家新的“使我的写作再次地慢下来”(《词语》)的沉静和灿烂之极归于平淡……都无不是抒情这一诗歌艺术范式在“后朦胧诗”中的表现种种。

究其实,情感者,乃是潜伏于人类心灵深处最顽强的精灵,它无时无刻不在艺术中寻找出路和表现。即或被商品化洪流和“机械复制”的时代挤迫得东躲西逃无处藏身,它也要在诗人的灵魂深

处寻找到一个相对平静、安宁的栖所。而抒情,狭义地说,是“生活在别处”(兰波语)的浪漫主义创作手法,广义地说,则几乎是诗歌艺术的绝对表现形式。正如在国内力倡浪漫诗学的刘小枫说的:“诗与情感结为姐妹,诗不过是人的心灵所具有的行动方式。没有情感,也就没有诗。”<sup>①</sup>

我们曾经亲身经历过一个或许可称之为“理性抒情”的时代。这种以“朦胧诗”为代表而确立下来的抒情方式是对建国以来作为政治思想之传声筒的单纯“人民性”颂歌的抒情传统的重大反拨。“朦胧诗”之艰难倔强的“自我”抒情主体重新定位和丰富独特,摒弃“直说”的意象化抒情方式的成功,正是其作为抒情艺术的最重要的胜利。显然,在“朦胧诗”中,其抒情没有现在“后朦胧诗”这么多的怀旧,这么多的低抑感伤、如歌如梦、如泣如诉的浅唱低吟。那是一种个性独立,主体不乏张扬,冷峻、深沉、典雅、清新、急迫而又美好的情感抒发。这种忠实于内心世界和个人化感受经验基础之上又融合进时代豪情和社会理想的娓娓情感抒发,无疑为刚刚从昨天的噩梦中醒来的人们提供了动人的慰藉和情感重建的真、善、美乌托邦(如舒婷、顾城、梁小斌);而江河、杨炼的强情绪型抒情,则仿佛代表着一个渴欲奋进腾飞的民族整体而发言,同样促人深思、催人感发。在“朦胧诗”中,那个“平淡、然而发光的字眼”——“我”始终令人难以忘情:

“我”吁请着:“人啊,理解我吧。”(舒婷语)

“我”吟唱着:“祖国啊,我亲爱的祖国!”(舒婷同名诗)

“我”沉思着:“…土地的每一道裂痕渐渐地/蔓延到我的脸上,皱纹/在额头上掀起苦闷的波浪/我的眼睛沉入黑暗……”(江河《从这里开始》)

“我”坚定而独立,怀疑而自信:“纵使你脚下有一千名挑战者/

<sup>①</sup> 刘小枫《诗化哲学》,第2页,1986年版。

那就把我算做第一千零一名。”(北岛《回答》)

……

曾几何时,激情冷却,动人的理想和抒情、高贵独立、作为“一代人”或一个民族的时代之代言人的抒情主人公形象,仿佛在“后朦胧诗”中完全中止和轰然倒塌。一个特定的“抒情的时代”终结了。

路东之说:“我无情可抒也不想嚎叫。”(《情况》)

“莽汉”们说:“莽汉们老早就不喜欢那些吹牛诗、软绵绵的口红诗。”

非默说:“我们超升的路只能是一条向下的路。”

显然,我们除了不得不在“后朦胧诗”中忍受他们对典雅抒情的百般嘲笑、肆意亵渎外,还不难发现,即或在那些固执于抒情风格而浪漫歌吟的诗人们那里,“抒情”的根本变异也是明显而深刻的——或许,这只能是一种时代转型、浪漫不再之后的“后浪漫”或“后抒情”。

总之,无论我们愿意或不愿意,我们都正别无选择地迎来一个“后抒情”时代。

### 三

如下几种“后朦胧诗”抒情方式是具有代表性意义的,他们都是我们处身于其中的时代文化之转型的诗性隐喻,是现代主义发展到我们这个时代所特有的“抒情类型”。

#### 1. 主体的消隐与委顿:“冷抒情”

与“朦胧诗”主体高扬、自我夸张,在意象营构与象征设置基础上以“诗眼”方式喷发情感的“热抒情”或“软抒情”不同,在“后朦胧诗”中,我们看到了一片主体萎顿甚或消隐,情感极为冷漠,近乎“零度”的“冷风景”:“小镇在一个偏远的山区/小镇的确很小/五米宽六十米左右长……”(杨黎《小镇》)“中午站在那里孤零零看你/

一整条新修的路/没有一个人/人……”(杨黎《中午》)在这样的“冷风景”中,主体——人消隐了,凸出的则仿佛是一片非人的、自在着的物的世界。作者(那个消隐了而又无处不在的叙述人)显然尽力要使世界从意义和心理的罗网中分离出来,以冷静超脱的态度和客观冷漠的语言呈现客观世界的原生状态。这或许是对罗伯·格里耶“新小说”或“现象还原”叙述观点的绝好实践:“我们必须创造出一个更实体、更直观的世界,以代替现有的这个充满心理、社会和功能意义的世界,让物体的姿态首先以它们的存在去发生作用,让它们的存在架临于企图把它们纳入任何体系的理论之上,不管是感伤的、社会学的、弗洛伊德主义的,还是形而上学的体系。”<sup>①</sup>

“他们”诗派顺世随俗,自甘平庸而主体萎缩,以生活态度对艺术态度的取代和僭替,最终消解了诗歌至上的神话。但“他们”并非不“抒情”。韩东就曾说过:“只有抒情诗才是诗,而其他的则是作品。我以为这是今天我们所有发现中最有意义的。”<sup>②</sup>

当然,他们对“抒情”是有自己的理解和界定的。韩东在排斥了“在权力社会以‘人民’的名义抒情”和“现代主义诗歌中以‘人类’的名义抒情”这两种“对诗歌抒情本质的曲解”之后,提出了“第一抒情”的概念。朱文则补充说:“‘第一次’的概念就是指远离各种社会及文化的污染,远离现代诗歌运动中的自以为是。把能放下的都放下,回到最初的写诗状态中”,“我强调‘第一次抒情’的目的其实就是要恢复‘抒情’这个最原始的确定性。……我反对为抒情而抒情的虚伪,为想象而想象的繁复。我目前的愿望就是写出明朗、清晰、直接、丰富的诗歌。”<sup>③</sup>

因此,表现于诗歌中,他们用平淡、直白、毫无感情波澜的口语

① 转引自柳鸣九编《新小说研究》,第298页,中国社会科学出版社,1985年版。

② 韩东《古闸谈诗》,《发言》第一辑。

③ 同上。

抒发他们极其平庸、琐碎、乏味无聊然而却具有个体生命真实的感情与愿望：

“所有的愿望中我有一个喝醉的愿望……由于脆弱的胃，我呕吐我不能吸收的一切/只保留所有愿望中的喝醉的愿望。”（韩东《所有的愿望》）

“我的雨衣在一场大雨之后丢了/它夹在自行车后/和一盒烟紧挨在一起……/我有一盒烟/可以在运动以后享受。”（韩东《雨衣、烟合、自行车》）

丁当在《临睡前的一点忧思》是这样抒发一个凡人的所谓“忧思”的：“吸上一支烟/考虑考虑中东的动荡局势/瞎混一天/脚丫气味不佳不必不安/被子八年前就该拆洗……明天也许时来运转/可以用扑克牌试试……。”

## 2、暴力、戏谑与语言的“自杀”：“反抒情”

“反抒情”曾作为“后朦胧诗”一个流传甚广的口号为人熟知且语焉不详。在这里，我指这样一种抒情：主体强烈（甚至不乏夸张）的抒情气质仍一以贯之，但却是以蛮横、粗野、暴力的方式发泄出来的，不再典雅、不再节制。正如莽汉们自称，是“以男性极其坦荡的眼光对现实生活进行大大咧咧地最为直接地契入”。<sup>①</sup> 或者成为“语言恐怖主义者”（朱大可语），用词语的暴力和言语的狂欢指向毁灭与“耗尽”的绝境。

“莽汉”诗派是很有代表性的。在《我是中国》（李亚伟）这样一个“朦胧诗”常能写出许多沉重和希望的题目下，李亚伟是这样抒情的：“……我是很多的诗人和臭诗人——物质谜语里的流浪汉/被狗和贫穷不断扯破裤裆/……我是打铁匠的儿子/大脚农妇的女婿//我有无数发达的体魄和无数万恶的嘴脸/我名叫男人——海盗的浑名……”然而，这样的“我”竟然还是“中国”！李亚伟在结尾

<sup>①</sup> 《莽汉宣言》，《诗歌报》，1986年10月21日。

时仍貌似庄重地宣称：“我是中国。”其中的反讽和亵渎意味是不言自明的。究其实，“莽汉”们因为不能与意识形态正常对话，在历史性地形成的现实文化象征秩序中找不到自己的位置而怒气冲冲悲愤难消，他们只能用造反、亵渎的文化象征方式来破坏现存秩序中的编码程序，在语言幻觉中行使暴力的特权。

廖亦武曾是一个深受江河、杨炼“现代史诗”追求影响的强情绪型诗人。然在其早期创作中以充沛昂扬的激情讴歌过人民、大盆地等巨型象征性文化意象后，很快就改变诗风，而成为一个“著名的语言自杀者”（朱大可语）。以《死城》、《黄城》、《幻城》为代表，他在诗歌中展示了一个情感过剩、语词爆炸的废墟之城：膨胀的感情与夸张“自我”在自虐与他虐、自读与他读之间痛苦不堪地绝望挣扎，高密度的语象和流动性的语义流动在破碎冗长、混乱不堪的结构中无限堆积和漫游。最后，把虚幻的镜像中的偶像——阿拉法威，既是末日英雄又是无赖恶棍的抒情主人公“我”，都与不断作“增熵”运动的诗歌本文一块儿，被逼入毁灭性的空无和“耗尽”的绝境，在那里，“他杀”并“自杀”。

### 3、仿古、梦、回忆：“后抒情”

这里在狭义的意义上来使用“后抒情”，是指以柏桦、张枣、雪迪、南野等为代表的诗歌抒情风格。他们把孤寂的心灵投入梦幻般的仿古情境，“活跃在最深沉的情绪之中，陶醉在种种感觉里面。”在“颓败的私语”中伤心往事，幽幽低诉。柏桦被肖开愚誉为“纯粹的抒情诗人”，他的诗歌充溢着如怨如慕的破败气息，他总是迷醉徜徉在江南、古代和闲情之中，眺望风景，抱着“迷惘的怀想”和“裹胁我们青春和无数不幸而去的颓唐”。（欧阳江河语）

张枣是一个有着浓重“唯美”倾向的抒情诗人。《灯心绒幸福的舞蹈》在独特的以对话和口语入诗的方式，在既口语化又乐感极强的语境氛围中，表达的无非是对美的眷恋和喟叹：“许多夕照后/东西会越变越美。/我站起，面无愧色，可惜/话声未落，就听得一

声叹喟。”有时则表现为一种令人心酸的自恋：“我看见自己软弱而且美，/我舞蹈，旋转中不动。/他的梦，梦见了梦；/明月皎皎，……”《镜中》、《楚王梦雨》等诗，以低抑优美而感伤抒情的情调，借助许多古典意象的巧妙穿插，把现实与幻想、古代、梦交错起来或混同起来。他们是要把“心灵中一切沉思的、神秘的、幽暗的、不可解说的东西拽出来”<sup>①</sup>吗？也许是的。

雪迪能把感觉写得动人心魄、深入肌骨：“我听见那种饥饿的声音/日夜嚎叫在我的面孔里/我的手在喉咙里挣扎/在吐出的日子上布下爪印……我的最大的伤口，在牙齿里生长/我听见那种声音/我听见死去的人在我脸上/一次又一次胜利地歌唱/我把手伸进喉咙里/开辟一条无声地嚎叫的航线。”（《饥饿》）他还以自己极为新鲜独特的内在感觉写云：“你是一个优美的伤口/你是黄昏里的钟/敲响我们的身体/凝集在往日里的血/穿透疼痛回来……”（《云》）这种始终与我们的肉身相关联的对疼痛的深刻感觉，会使我们在外部异己世界的沉沦与麻木中偶一回首时备觉亲切与“震惊”。

#### 4、激情与悲剧：“纯粹抒情”

海子彗星式的写作及悲剧性的自杀行动，为当代诗坛留下永恒的话题，并几乎成为一个仰之弥高、不可企达的典范。

虽然海子在其论文里曾宣称“伟大的诗不是感性、抒情的诗”，“伟大的诗应是主体人类在原始力量中的一次性诗歌行动”。<sup>②</sup>但毫无疑问，海子是一个天才的抒情诗人，他留给我们最丰厚的诗歌遗产，是抒情诗，而不是所谓的“史诗”。海子的抒情短诗质朴无华而又蕴致甚深，可谓灿烂至极归于平淡。他写“以梦为马的敦煌”、

<sup>①</sup> 勃兰克斯《十九世纪文学主流 德国浪漫派》，第180页，1981年版。

<sup>②</sup> 海子《诗学：一份提纲》，见于周俊编《海子骆一禾作品集》，南京出版社，1991年版。

“永远的村庄”、麦子、大地丰收后的荒凉，写得纯粹而动人心魄：“村庄，在五谷丰盛的村庄，/我安顿下来/我顺手摸到的东西越少越好！/珍惜黄昏的村庄，珍惜雨水的村庄/万里如云如同我永恒的悲伤。”“草原尽头我两手空空/悲痛时握不住一颗泪滴/姐姐，今夜我在德令哈……”（《日记》）

海子抒情诗的永久魅力、撼人力量及自身生命悲剧的结局，无疑都应溯源于海子的理想、激情及此种理想激情与时代不可调和的矛盾。从某种意义上说，海子是一个使命意识很强的理想主义、浪漫主义诗人。他的诗歌及生命存在本身都毋宁说是对其所信奉的理想和自觉承担的使命之悲壮的殉道和献身。他甚至以个体生命来表征和寻求生命的意义和终极价值。海子是深受海德格尔等浪漫诗学传统“深渊”与“拯救”主题之影响且自觉以之为使命的，他关怀的是整个人类和世界的“救赎”，是要“在吟咏中去摸索隐去的神的踪迹，在世界黑夜的时代里道出神圣”（海德格尔语）。于是，在海子的诗中，往往弥漫混合着类似于灵魂拷问般的执著追寻及个体生命短暂的焦灼感，力难胜任的恐惧感和身心俱疲感：“在青麦地上跑着/雪和太阳的光芒//诗人，你无力偿还/麦地和光芒的情义/一种愿望/一种善良/你无力偿还……”

这既成就了其纯粹抒情的伟大，也决定了其必然的悲剧结局。然而，悲剧本身不正是一首最伟大的抒情诗吗？

#### 四

我们在这里谈论“抒情”或“后抒情”，并不仅仅是在诗歌修辞手段或个人语言表征及文本风格层面上而言的。也就是说，从“朦胧诗”的抒情到“后朦胧诗”的“后抒情”并不仅仅是一种艺术风格的嬗变，在根本的意义上，这种嬗变表征了主体的生活态度、生存方式和价值、观念等本体论意义上的诸多根本转换，它实际上成为

我们这个时代转型的巨大隐喻。

“抒情”作为一种艺术手法，是古已有之的。但它却是在文学及人文思潮中的浪漫主义阶段而成熟并系统化的，并最终作为一种重要的艺术范式和基本方法确立下来。在西方，“浪漫思潮的产生，简单地说，就是欧洲控工以来资本主义工业化进程的产物。”<sup>①</sup>它与以数学和智性为基础的近代科学理性思潮拚命抗争，竭力想挽救被工业文明所淹没了的人的内在灵性，拯救被科学思维异化了的诗性思维。正如马丁·亨克尔所说的：“浪漫派那一代人实在无法忍受不断加剧的整个世界对神的亵渎，无法忍受越来越多的机械式的说明，无法忍受生活的诗的丧失……所以，我们可以把浪漫主义概括为‘现代性’的第一次自我批判。”<sup>②</sup>以如上论述对照中国现当代文学中的浪漫思潮，其间的差异是显而易见且自然而然的。因为从中国的现实境况看，它根本无“现代性”可反。从现代文学中强调前进、斗争，摒弃“自我”、“感伤”和“小资情调”的“革命的浪漫主义”，到当代文学中高唱“人民性”颂歌的“中国的抒情”，文学中的“抒情”或“浪漫”都各有独特而基本整一的时代主题，并成为独此为尊、一统天下的主流话语。而80年代以“朦胧诗”为代表的浪漫思潮正是作为对众口一词、丧失自我的颂歌式浪漫抒情的反动而呈现出它的重要意义的。当然，“朦胧诗”的浪漫抒情也有其独特性。它除了对颂歌式抒情的直接反动外，显然也不是出于对“现代性”的批判，而更主要的是出于对“文革十年”之压抑、扭曲人性之历史的批判和反思。

那么“后抒情”呢？也许因为它初出的直接对立面是“朦胧诗”，因而不免使它带上较浓厚的反抗“朦胧诗”式抒情的色彩。但从根本上说，它是时代转型的自己的产物。而且，比之于中国现、

① 刘小枫《诗化哲学》，第2页。

② 马丁·亨克尔《究竟什么是浪漫》，转引自《诗化哲学》，第6页。

当代文学乃至“朦胧诗”抒情传统，它与西方反抗“现代性”（在今天还得反抗“后现代性”）的浪漫思潮更多契合。尽管在一个趋于“后现代主义”的时代，这种悲壮的、堂·吉诃德式的反抗不能不日益沦为强度减弱、反讽色彩加重的“绝望的抗争”与“无望的救赎”。

陈晓明在论及先锋小说中的古典抒情风格时曾说过：“这种抒情风格仿造古典主义而远离古典精神，作为抵御生活危机的手段，它更切近后现代主义。”<sup>①</sup>在某种程度上，这个论述也大致适合于“后朦胧诗”中的“后抒情”。

首先，“后抒情”是主体移置和退隐的产物。当这个世界被福科宣布了“人之死”后，诗人不能不经历着极为痛苦的“角色转换”。当年雪莱宣称诗人是“世界未承认的立法者”的豪言壮语，在奥登那儿成为了一种令人哭笑不得的清醒自嘲：“‘世界未承认的立法者’是描述秘密警察，而非诗人。”<sup>②</sup>王小龙则说：“写诗的青年不是高踞于人群之上的怪物，不比其他人更聪明、更愚蠢、更高尚、更卑鄙，仅仅因为活着，像其他人一样活着，仅仅因为敏感，甚至不比其他人更敏感，仅仅因为偶然，我们写诗。”<sup>③</sup>

因此，“后抒情”正是诗人在直面这种“主体移置”和“角色转换”的命运，认定诗与诗人的边缘化历史处境后的自我调整。在这个年代，诗人早已不敢奢望以诗“代××立言”，以抒时代之豪情（这个转型的时代亦无豪情可抒）去感染和振奋民众了。他只有退回内心，返回记忆与古典梦境的无何有之乡，唏嘘感叹于一己之悲欢。就像柏桦那样幽幽低诉：“记住吧，老朋友/唯有旧日子带给我们幸福。”（《唯有旧日子带给我们幸福》）这是因为，既然诗人无法

① 陈晓明《无边的挑战》，第130页，时代文艺出版社，1993年版。

② 奥登《写作》，《二十世纪外国重要诗人如是说》，第35页，河南人民出版社，1992年版。

③ 《青年诗人谈诗》，第106页。

修改实存的世界,他只能无限落寞地向过去时态的记忆和在超现实梦想中去追怀往昔的幸福和荣光。

然而同时,“后抒情”又是诗人对这个时代的绝望抗争,是诗人个体的自我救赎。就其本质而言,任何抒情都是人文情怀的一种表现,都是将人或世界放置在一个超验的位置上,并从想象的理想的立场出发来设定个人或世界,它以对理想世界的诗意化或想象性呈现,来对抗日常生活世界的散文化沉沦。而由于时代的高度发展,城市生活的整一化以及机械复制对人的感觉、记忆和下意识的侵占和控制。人为了保持住一点点自我的经验,不得不日益从“公共”场所缩回“室内”,把“外部世界”还原为“内部世界”。的确,诗人的“漂泊无依的、被价值迷津弄得六神无主”<sup>①</sup>的灵魂只有在这一片由自己布置起来的,充满了气息的回味的空间才能得到片刻的安宁,并庶几保持住一个自我的形象。毫无疑问,“后抒情”正是作为知识分子精英的诗人为实现此一卑微目的而不得不稟有的独特方式。因为“抒情”必然与一系列古典主义或浪漫主义范畴相关联,诸如诗意、梦、神性、回忆、体验、感觉、想象……而这些艺术范畴都与一个商品膨胀,以经济为中心的,“机械复制的时代”(本雅明语)天然地水火不相容。它们是真正属人的,是解决人与自己的创造物普遍离析和异化的根本途径。

总之,“后抒情”正是不甘沉默沦落而又自知回天无力的诗人对商品、媚俗、“机械复制”的绝望抗争和自我的无望救赎。他们重归内心自我,返回梦想与回忆的源头,以如泣如诉的独白、仿古的情致和雅致精巧的结构,悦耳可感的语言和节奏,竭力营造出一片“纯诗”的天地,人类精神的乌托邦。他们想为我们这个时代保留一部分感性,构筑一个本雅明所期许的“内在世界”、“居室”或“文人图书馆”。

海德格尔曾反复询问:在世界黑夜的时代,“诗人何为?”也许,

<sup>①</sup> 朱大可《燃烧的迷津》,学林出版社,第61页,1991年版。

这个浪漫诗哲对诗人寄寓过高了。

说到底,在如今的“后抒情”时代,诗人只剩下了手中的笔、写作和“后抒情”。然而,“后抒情”的诗歌写作正是知识分子言说的一种特殊方式,写作活动本身正是知识分子存在的集中体现。通过写作自救、自赎、自慰,以“后抒情”为感性、诗意、体验划出最后一点狭小而自足的地盘,除此之外,诗人仍复能“何为”?

## 结语：走向中国新诗的现代化

以上，我们把现代主义视作一个具有统一性的整体，侧重于从它与作为外来影响的西方现代主义诗潮的关系，诗人主体的人格精神、心路历程和期待视野，与主流文学或其他相关诗潮流派的关系等角度，较为系统地考察了中国现代主义诗潮之生成的各种“合力”因素，发展的自律性特点，诗学思想的形成与特征以及诗歌创作的实践等。这里再作一点宏观的概括和总结。

概括地说，20世纪中国新诗中的现代主义的发展，鲜明地表征了中国新诗现代化的历史进程。

首先，它呈现为发展过程中“现代化”与“民族化”的互相纠葛作用与彼此的消长起伏。“现代化”体现了对西方现代主义的现代意识、诗学观念与技巧手法的借用与移植，这种借用与移植使读者从初始的不适应到逐渐习惯，从移植而生根、开花、结果。林庚在回顾本世纪以来的新诗发展史时，曾专门谈到影响与移植的问题。他指出，“十九世纪末二十世纪初以来，许多诗歌或运动，产生在西方，但却似曾相识，出现在中国的新诗坛上，这就是影响。许多诗人是很自觉主动去接受这种影响的。这种接受的过程，也就是一个‘移植’的过程。‘移植’某种植物要看气候、土壤，而且，并不是什么植物都可以任意移植。这在诗坛上也是一样。诗坛的‘土壤’乃是历史的累积，是语言、文字、文化信仰等根性的东西。”<sup>①</sup>从中国现代主义诗的实际情况看，经过“气候”和“土壤”的选择与作用，

<sup>①</sup> 林庚《新诗断想：移植和土壤》，《诗探索》1995年第1辑。

“移植”成功的还是占了大多数。显然，这种不无“欧化”色彩的“移植”代表了新诗的现代化方向，是占主体地位的意向。“民族化”则代表了中国古典诗学传统的现代转化。这种转化的发生往往是由于西方现代主义诗学的诱发，或因为古典诗学精神与西方现代主义诗学思想的内在切合，且必得在新诗发展的某些成熟阶段才有可能。就如卞之琳在谈及戴望舒成熟阶段的新诗创作时说的：

他这种诗，倾向于把侧重西方诗风的吸取倒过来为侧重中国旧诗风的继承。这却并不是回到郭沫若以前的草创时代，那时候白话新体诗的倡始人还很难挣脱出文言旧诗词的老套。现在，在白话新体诗获得了一个巩固的立足点以后，它是无所顾虑的有意接通我国诗的长期传统，来利用年深月久，经过不断体裁变化而传下来的艺术遗产。<sup>①</sup>

这可以说是诗人们借他山之石，在垫高的视点上新发现、认识并光大了自己的传统，是“把中国文学固有的特质因了外来影响而益美化”<sup>②</sup>，并使得在一个高层次上的中西诗学“融化”成为可能与现实。

其次，宏观地看，20世纪中国现代主义诗的发展还呈现为各自独立、又互相影响渗透，有着一定的历史继承性、延续性和不断反复出现的重复性的三个子系统。陈思和曾经认为，中国新文学的发展：

① 卞之琳《戴望舒诗集·序》，四川人民出版社，1981年1月版。

② 周作人在《扬鞭集·序》（《语丝》第82期）中曾高瞻远瞩地期望：“我觉得新诗的成就上有一种趋势恐怕很是重要，这便是一种融化。不瞒大家说，新诗本来也是从模仿来的，它的进化是在于模仿与独创之消长，近来中国的诗似乎有渐近于独创的模样，这就是我所谓的融化。自由之中自有节制，豪华之中实含清涩，把中国文学固有的特质因了外来影响而益美化，不可只披上一件呢外套就了事。”

……从文学创作来看,它们也不是以个性为基础呈现出各样的创作主题,而是有一个基本的时代主题一再重复于不同历史阶段的文学创作之中;从发展形态来看,它不是呈现直线型的否定式前进,而是多向的圆型的否定式。换句话说,中国新文学的发展轨迹不是一条直线的运动,而是由一系列圈环套结成的圆型结构。<sup>①</sup>

显然,陈思和是侧重于从20世纪中国新文学的“基本的时代主题”的角度立论的。鉴于诗歌这一文体样式的独特性(如比之小说等文体,它的个人化色彩、抒情性极强,反映现实生活则相对间接一些),本书侧重于从诗学思想的角度立论。循此诗学思想的角度,我们不难发现,20世纪中国新诗中的现代主义的发展,也同样呈现出循环发展的圆型结构特征,若干基本诗学思想主题及创作追求指向(如民族化/现代化,感性传统/知性特征的消长起伏)也一再重复于不同的历史阶段。借用陈思和的“圆型轨迹”的概念,本书也称中国现代主义诗歌中的三个不同发展阶段(或说三个子系统)为三个自成体系的“圆型轨迹”。第一个“圆型”以李金发和“创造社”三诗人等为开端,经过30年代“现代派”诗到40年代中国新诗派而趋于成熟,并因为社会政治的急剧变动而结束;第二个“圆型”以食指和“白洋淀”诗群的探索为先驱,经“朦胧诗”趋于成熟,“后朦胧诗”则以反叛和背离的极端方式完成对之的深化。这一个“圆型”迄今仍未完成,“后现代主义”文化因素的介入使中国现代主义诗在本世纪末的发展呈现出相当复杂的态势,模糊了现代主义的变化轨迹,并表征了从现代主义向后现代主义文化转型的趋势;第三个“圆型”从纪弦倡导“横的移植”与诗的“知性”和“纯粹性”为开端,经由覃子豪等从“感性”角度对“知性”的质疑和激烈

<sup>①</sup> 陈思和《中国新文学发展的圆型轨迹》,见于《中国新文学整体观》,上海文艺出版社,1987年6月版。

的争议，“蓝星”诗社对“抒情”与“知性”的折衷，《创世纪》对超现实主义的提倡，而最后确立了“知性”作为现代主义最重要的特征的重要地位。这第三个“圆型”结构也仍然未最后完成，台湾现代主义诗在以《创世纪》为代表的高潮过后，也同样面临了“新世代”诗人“后现代性”的强劲冲击，从而呈现出多元并存的繁复诗坛态势。

具体地说，这三个“圆型”发展轨迹都贯穿了“现代化”与“民族化”彼此交错、互相制约的发展线索。一般说来，在“圆型”的起始阶段往往是民族性特征占有较大的比重，“现代化”的难免生涩的“移植”往往因为不能为大多数读者接受而被视为离经叛道的“怪物”（最典型者如李金发的早期实验和穆旦的长期得不到应有的理解），经两相对峙，民族化又总是逐渐向现代化方向归趋，“新诗现代化”毕竟仍然是主导性的方向。而现代主义诗歌发展的某种成熟状态则往往表现为此二者达成了某种有机交融、充满张力的态势。比如，在第一个“圆型”发展轨迹中，古典诗学的“感性”传统因为与法国前期象征主义某些诗学思想有着相近和切合，而在诗歌中得到了现代转化，使法国前期象征主义在中国现代主义诗歌中最先“移植”成功。但接着在 30 年代则呈现为“现代派”诗歌创作中“主情”与“主知”的分野及彼此消长的态势，到 40 年代，“知性”倾向则进一步凸现出来，袁可嘉悬拟对现代诗“现实、象征、玄学”的综合性目标的追求，及以穆旦为代表的对“思想知觉化”等诗学思想的实践，都表明传统的感性特征与西化的知性特征在一种高层次上得到了融合。

我们不妨列表如下，以大略图示中国现代主义诗学在两种“合力”作用下形成的情况：

### 中国现代主义诗学

（现代转化

隐性继承）

（横向移植

革命性变异）

中国古典诗学·····	◇ 西方现代主义诗学
民族化·····	◇ 欧化、现代化
载道、言志·····	◇ “为艺术而艺术”、纯诗
感性抒情·····	◇ 知性思考
意境化(纯诗)·····	◇ 戏剧化(不纯诗)
空间化·····	◇ 时间化
·····	·····

总之,20世纪中国新诗中的现代主义作为一个重要的文学现象,经过将近一个世纪的艰难曲折发展,业已形成了具有自身相对独立性和系统性的文化精神、创作原则、话语特征和艺术传统。相对于西方现代主义与中国古典诗歌,它具有自身的独立性价值,它是在西方现代主义诗学与中国古典诗学的双重文化背景之下生成的,是本世纪中西文化交流和诗学融汇的产物,它为中国新诗带来了新的理论视野、诗学课题和种种“革命性”的变革,它在20世纪中国新诗成熟与深化过程中曾经产生过重要的推动作用。而作为20世纪的一种宝贵的精神财富,它至今仍在参与着我们活生生的“当下的”文化现实。

我们将在对21世纪的凝望中瞩目于它在未来的发展。

## 主要参考书目

Levin , Harry. "What was Modernism ?"In his Refractions. New York:Oxford University Press, 1966.

Balakian , Anna. ed. The Symbolist Movement in the Literature of European Languages. New York:Oxford University Press, 1966.

Howe , Irving. ed . The Idea of the Modern . New York:Horizon , 1967.

Calinescu , Matei. Faces of Modernity: Avant—Garde , Decadence, Kitsch. Bloomington and London:Indiana University Press ,1966 .

Pet Faulkner ,ed . A Modernist Read: modernism in England 1910—1930 . London:Batsford , 1986 .

The Modernism of Ezra Pound ; the science of poetry . Kayman ,Martin,A . Macmillan ,1986 .

Fredric Jameson . The Political Unconscious ;Narrative as a socially Symbolic Act . Ithaca , New York ,Cornell University Press ,1981 . Julia C. Lin.

Modern Chinese Poetry;An Introduction. University of Washington Press , Seattle and London ,1972.

福克纳《现代主义》，昆仑出版社，1989年3月版。

袁可嘉等编《现代主义文学研究》，中国社会科学出版社，1989年2月版。

袁可嘉主编《外国现代派作品选》，上海文艺出版社，1980年版。

马·布雷德伯里、詹·麦克法兰编《现代主义》，上海外语教育出版社，1992年6月版。

弗莱德里克·R·卡尔《现代与现代主义——西方文化思潮的现代转型》，吉林教育出版社，1995年11月版。

杰姆逊《后现代主义与文化理论》，陕西师范大学出版社，1986年8月版。

- 查尔斯·查德威克《象征主义》，花山文艺出版社，1989年5月版。
- 韦勒克、沃伦《文学理论》，三联书店，1984年11月版。
- R·韦勒克《批评的诸种概念》，四川文艺出版社，1988年1月版。
- R·韦勒克《文学思潮和文学运动的概念》，中国社会科学出版社，1989年12月版。
- R·韦勒克《现代文学批评史(1750—1950)》(第五卷)，中国人民大学出版社，1991年3月版。
- M·H·艾布拉姆斯《镜与灯——浪漫主义文论及批评传统》，北京大学出版社，1989年12月版。
- M·H·艾布拉姆斯《欧美文学学术语词典》，北京大学出版社，1990年11月版。
- H·R·姚斯、R·C·霍拉勃《接受美学与接受理论》，辽宁人民出版社，1987年9月版。
- 丹尼尔·贝尔《资本主义文化矛盾》，三联书店，1992年9月版。
- 佛克玛、蚊布思《文学研究与文化参与》，北京大学出版社，1996年6月版。
- 布尔顿《诗歌解剖》，三联书店，1992年6月版。
- 戴维·洛奇编《20世纪文学评论》(上)、(下)，上海译文出版社，1987年2月、1993年5月版。
- 罗杰·法约尔《法国文学评论史》，四川人民出版社，1992年1月版。
- 伍蠡甫主编《西方文论选》(下)，上海译文出版社，1979年11月版。
- 伍蠡甫主编《现代西方文论选》，上海译文出版社，1983年1月版。
- 赵澧等编《唯美主义》，中国人民大学出版社，1988年8月版。
- 黄晋凯等编《象征主义·意象派》，中国人民大学出版社，1989年10月版。
- 张秉真等编《未来主义·超现实主义》，中国人民大学出版社，1994年7月版。
- 郭宏安编《波德莱尔美学论文选》，人民文学出版社，1987年9月版。
- 王恩衷编《艾略特诗学文集》，国际文化出版公司，1989年12月版。
- 彼得·阿克罗伊德著《艾略特传》，国际文化出版公司，1989年12月版。
- 李赋宁译注《艾略特文学论文集》，百花洲文艺出版社，1994年9月版。
- 里尔克《罗丹论》(梁宗岱译)，四川美术出版社，1985年1月版。
- 里尔克《给一个青年诗人的十封信》，三联书店，1994年3月版。

- 霍尔特胡森《里尔克》，三联书店，1988年4月版。
- 张若名《纪德的态度》，三联书店，1994年5月版。
- 波德莱尔《波德莱尔美学论文选》，人民文学出版社，1987年版。
- 埃米尔·施塔格尔《诗学的基本概念》，中国社会科学出版社，1992年版。
- 王佐良《论契合》（英文），外语教学与研究出版社，1985年12月版。
- 王佐良《英国诗史》，译林出版社，1993年6月版。
- 王佐良、周珏良主编《英国20世纪文学史》，外语教学与研究出版社，1994年7月版。
- 郑克鲁《法国诗歌史》，上海外语教育出版社，1996年11月版。
- 袁可嘉《现代派论·英美诗论》，中国社会科学出版社，1985年9月版。
- 袁可嘉《欧美现代派文学概论》，上海文艺出版社，1993年6月版。
- 廖星桥《外国现代派文学引论》，北京出版社，1988年12月版。
- 裘小龙《现代主义的缪斯》，上海文艺出版社，1989年6月版。
- 黄晋凯编《象征主义·意象派》，中国人民大学出版社，1993年。
- 易丹《断裂的世纪——论西方现代文学精神》，四川大学出版社，1992年7月版。
- 张隆溪《20世纪西方文论述评》，三联书店，1986年7月版。
- 胡经之、张首映《西方20世纪文论史》，中国社会科学出版社，1988年1月版。
- 赵毅衡《新批评——一种独特的形式主义文论》，中国社会科学出版社，1988年5月版。
- 赵毅衡编《“新批评”文集》，中国社会科学出版社，1988年4月版。
- 叶维廉《寻求跨中西文化的共同文学规律》，北京大学出版社，1986年1月版。
- 叶维廉《中国诗学》，三联书店，1992年1月版。
- 刘若愚《中国的文学理论》，四川人民出版社，1987年版。
- 肖驰《中国诗歌美学》，北京大学出版社，1986年11月版。
- 宗白华《艺镜》，北京大学出版社，1987年版。
- 徐复观《中国艺术精神》，春风文艺出版社，1987年6月版。
- 曹顺庆《中西比较诗学》，北京出版社，1988年9月版。
- 黄药眠、童庆炳主编《中西比较诗学体系》（上、下），人民文学出版社，1991年9月版。

- 张法《中西美学与文化精神》，北京大学出版社，1994年7月版。
- 茅于美《中西诗歌比较研究》，中国人民大学出版社，1987年12月版。
- 朱徽《中西比较诗艺》，四川大学出版社，1994年4月版。
- 萧华荣《中国诗学思想史》，华东师范大学出版社，1996年4月版。
- 张少康《中国文学理论批评发展史》(上、下)，北京大学出版社，1995年6月版。
- 王英志《古典美学传统与诗论》，南京出版社，1991年4月版。
- 钱志熙《魏晋诗歌艺术原论》，北京大学出版社，1993年1月版。

- 《新青年(青年杂志)》月刊，新青年社。
- 《少年中国》月刊，少年中国学会。
- 《创造》季刊，创造社
- 《创造周报》，创造社。
- 《创造月刊》，创造社。
- 《新潮》，北京大学新潮社编。
- 《美育杂志》，商务印书馆。
- 《沉钟》半月刊，沉钟社。
- 《新文艺》月刊，新文艺月刊社、现代文化社。
- 《无轨列车》半月刊，上海第一线书店。
- 《现代》，现代书局。
- 《文学季刊》，文学季刊社。
- 《文艺风景》，上海光华书局。
- 《水星》月刊，文学季刊社。
- 《新诗》，新诗社。
- 《文学杂志》月刊，上海商务印书馆。
- 《诗创造》，诗创造社。
- 《中国新诗》，中国新诗社。

- 梁宗岱《诗与真》，商务印书馆，1935年2月版。
- 梁宗岱《诗与真二集》，商务印书馆，1937年版。
- 梁宗岱《诗与真·诗与真二集》，外国文学出版社，1984年版。

- 李广田《诗的艺术》，开明书店，1943年12月版。
- 曹葆华译《现代诗论》，商务印书馆，1946年版。
- 朱自清《新诗杂话》，作家书屋，1947年12月版。
- 李健吾《咀华集》，文化生活出版社，1936年版。
- 亦门（阿垅）《诗与现实》（一、二、三册），50年代出版社，1951年11月版。
- 阿垅《人·诗·现实》，三联书店，1986年7月版。
- 戴望舒《戴望舒译诗集》，湖南人民出版社，1983年。
- 废名《谈新诗》，人民文学出版社，1984年2月版。
- 卞之琳《人与诗：忆旧说新》，三联书店，1984年11月版。
- 卞之琳《英国诗选》，湖南人民出版社，1983年。
- 袁可嘉《论新诗现代化》，三联书店，1988年1月版。
- 袁可嘉《半个世纪的脚印——袁可嘉诗文选》，人民文学出版社，1994年6月版。
- 袁可嘉《现代派论·英美诗论》，中国社会科学出版社，1985年。
- 唐湜《新意度集》，三联书店，1990年9月版。
- 王佐良《论契合》，外语教学与研究出版社，1984年。
- 王佐良《风格与风格的背后》，人民日报出版社，1987年8月版。
- 王佐良《中楼集》，辽宁教育出版社，1995年10月版。
- 冯至《冯至学术论著自选集》，北京师范学院出版社，1992年6月版。
- 孔另镜编《现代作家书简》，花城出版社，1982年12月版。
- 施蛰存《沙上的足迹》，辽宁教育出版社，1995年3月版。
- 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11月版。
- 杜运燮等编《丰富和丰富的痛苦——穆旦逝世20周年纪念文集》，北京师范大学出版社，1997年1月版。
- 全国当代诗歌讨论会编《新诗的现状与展望》，广西人民出版社，1981年1月版。
- 杨匡汉、刘福春编《中国现代诗论》（上）、（下），1985年12月、1986年4月版。
- 王圣思编《“九叶诗人”评论资料》，华东师范大学出版社，1995年版。
- 吴思敬编《磁场与魔方——新潮诗论选》，1993年10月版。
- 谢冕《地火依然运行——中国新诗潮论》，上海三联书店，1991年3月版。
- 谢冕《新世纪的太阳》，时代文艺出版社，1993年6月版。

- 洪子诚、刘登翰《中国当代新诗史》，人民文学出版社，1993年5月版。
- 古继堂《台湾新诗发展史》，人民文学出版社，1989年5月版。
- 杜国清《诗情与诗论》，花城出版社，1993年2月版。
- 周伯乃《早期新诗的批评》，（台北）成文出版社有限公司，1980年5月版。
- 孙玉石《中国初期象征派诗歌研究》，北京大学出版社，1983年8月版。
- 孙玉石《中国现代诗歌艺术》，人民文学出版社，1992年11月版。
- 孙玉石主编《中国现代诗导读 1917—1938》，北京大学出版社，1990年7月版
- 蓝棣之《正统的与异端的》，浙江文艺出版社，1988年8月版。
- 蓝棣之《现代诗的情感与形式》，华夏出版社，1994年9月版。
- 常文昌《中国现代诗论要略》，兰州大学出版社，1991年版。
- 王光明《艰难的指向》，时代文艺出版社，1993年6月版。
- 陈旭光《诗学：理论与批评》，百花文艺出版社，1996年版。
- 李怡《中国现代新诗与古典诗歌传统》，西南师范大学出版社，1994年4月版。
- 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5月版。
- 王泽龙《中国现代主义诗潮论》，华中师范大学出版社，1995年10月版。
- 张同道《探险的风旗》，安徽教育出版社，1998年1月版。
- 潘颂德《中国现代诗论40家》，重庆出版社，1991年1月版。
- 袁可嘉等主编《卞之琳与诗艺术》，河北教育出版社，1990年7月版。
- 陈丙莹《戴望舒评传》，重庆出版社，1993年11月版。
- 杨允达《李金发评传》，台湾幼狮文化事业公司，1986年版。
- 陈厚诚《死神唇边的笑——李金发传》，上海文艺出版社，1996年4月版。
- 王邵军《生命在沉思——冯至》，花山文艺出版社，1992年7月版。
- 周棉《冯至传》，江苏文艺出版社，1993年版。
- 张曼仪编《卞之琳》，人民文学出版社，1995年版。
- 张曼仪编《卞之琳著译研究》，香港大学出版社，1989年版。
- 闻一多编《现代诗钞》，《闻一多全集》第四卷，三联书店，1982年版。
- 王圣思编《九叶之树长青——“九叶诗人”作品选》，华东师范大学出版社，1994年版。

- 上海大学现代文学教研室编《“现代”诗综》，百花洲文艺出版社，1990年版。
- 杭约赫等编《九叶集》，江苏人民出版社，1981年版。
- 孙玉石编《象征派诗选》，人民文学出版社，1986年版。
- 蓝棣之编《现代派诗选》，人民文学出版社，1986年版。
- 杜运燮、张同道编《西南联大现代诗钞》，中国文学出版社，1997年版。
- 蓝棣之编《九叶派诗选》，人民文学出版社，1992年版。
- 唐晓渡、王家新编选《中国当代实验诗选》，春风文艺出版社，1987年6月版。
- 陈旭光编《快餐馆里的冷风景——后现代诗歌诗论选》，北京大学出版社，1993年。
- 刘登翰编《台湾现代诗选》，1987年8月版。
- 老木编选《新诗潮诗集》(上)、(下)北京大学五四文学社未名湖丛书编委会编(内部资料)，1985年。
- 黄子平、陈平原、钱理群《20世纪中国文学三人谈》，人民文学出版社，1988年9月。
- 陈思和《中国新文学整体观》，上海文艺出版社，1987年6月版。
- 陈思和《鸡鸣风雨》，学林出版社，1994年12月版。
- 乐黛云《比较文学与中国现代文学》，北京大学出版社，1987年8月版。
- 乐黛云、王宁主编《西方文艺思潮与20世纪中国文学》，中国社会科学出版社，1990年11月版。
- 李欧梵《中西文学的徊想》，三联书店香港分店，1986年版。
- 普实克《普实克中国现代文学论文集》，湖南文艺出版社，1987年版。
- 马立安·高利克《中西文学关系的里程碑》，北京大学出版社，1990年8月版。
- 温儒敏《新文学现实主义的流变》，北京大学出版社，1988年6月版。
- 温儒敏《中国现代文学批评史》，北京大学出版社，1993年10月版。
- 赵园《艰难的选择》，上海文艺出版社，1986年9月版。
- 中国现代文学研究会编《在东西古今的碰撞中——对“五四”新文学的文化反思》，中国城市经济出版社，1989年4月版。
- 罗钢《历史汇流中的抉择——中国现代文艺思想家与西方文学理论》，中国社会科学出版社，1993年6月版。

尹鸿《徘徊的幽灵——弗洛伊德主义与中国 20 世纪文学》，云南人民出版社，1994 年 9 月版。

许道明《京派文学的世界》，复旦大学出版社，1994 年 12 月版。

朱寿桐《中国新文学的现代化》，南京大学出版社，1992 年 10 月版。

朱寿桐《新月派的绅士风情》，江苏文艺出版社，1995 年 9 月版。

王锦厚《五四文学与外国文学》，四川大学出版社，1996 年版。

李泽厚《美的历程》，中国社会科学出版社，1984 年 7 月版。

李泽厚《中国现代思想史论》，东方出版社，1987 年 6 月版。

李泽厚《中国古代思想史论》，人民出版社，1986 年 3 月版。

李泽厚《走我自己的路》，三联书店，1986 年 12 月版。

费正清、赖肖尔《中国：传统与变革》，江苏人民出版社，1992 年 5 月版。

林秀清编《现代意识与民族文化》，复旦大学出版社，1987 年 11 月版。

欧阳哲生《新文化的源流与趋向》，湖南出版社，1994 年 4 月版。

余英时《中国思想传统的现代诠释》，江苏人民出版社，1995 年 8 月版。

林毓生《中国传统的创造性转化》，三联书店，1988 年 12 月版。

## 附录一：

### 博士学位论文答辩委员会决议

现代主义是 20 世纪文化现象中一个极其重要的方面,并进一步影响及今乃至下个世纪。陈旭光同学的博士学位论文《论 20 世纪中国新诗中的现代主义》选题颇具学术眼光和学术勇气。该课题在近年来的新诗研究中较为引人注目,但已有的成果或为局部研究,或为阶段研究和流派研究,而这篇论文则从系统的考察和整体的把握出发,对 20 世纪中国新诗中的现代主义进行了全面、宏观、系统和深入的整体性研究,起点高,难度大,整合力度强,在前人研究的基础上有了新的开拓与创造。

论文就 20 世纪各个历史时期现代主义诗歌对西方现代主义影响的接受、诗人主体人格精神、与主流文学及相关诗潮流派的关系、诗学思想的建设等角度,进行了历史的考察和理论的探讨,提出了不少新颖的创见,在同类课题中有较大的突破。论文对现代主义的西方源头之发生发展及其含义和性质作了详尽的考察,以影响研究、接受研究和平行比较研究兼顾的方法对中国新诗中的现代主义诗潮在中国古典诗学和西方现代主义诗学的双重作用之下的生成与流变作了系统而周密的论述,同时考察了这一思潮与外来影响、本土传统及现代中国知识分子的文化心态诸因素的关联,藉此揭示其总体艺术形态、诗学特征以及在不同时期的演变规律。

该论文的论述建立在对大量的第一手材料的掌握和对原始文献的发掘性工作的基础上,立论严谨、论证周详,史料充分,文风朴

实,结论确切,体现了作者优良的学风。

本文在个别论点上尚可再加拓展和深入,如关于“纯诗”与“非纯诗”的问题,现代主义与其他创作形态的关系问题。

该论文具有极高的理论水平和学术创见,是一篇优秀的博士学位论文。

陈旭光同学在答辩过程中表述清晰,圆满地回答了答辩委员会所提出的问题,答辩委员会对其答辩表示满意。

答辩委员会投票一致通过,建议授予陈旭光同学博士学位。

答辩委员会主席:张恩和(中国社会科学院研究生院文学系教授、博士生导师)

答辩委员会成员:谢冕(北京大学中文系教授、博士生导师)  
孙玉石(北京大学中文系教授、博士生导师)  
洪子诚(北京大学中文系教授、博士生导师)  
曹文轩(北京大学中文系教授、博士生导师)  
蓝棣之(清华大学中文系教授)  
程光炜(中国人民大学中文系教授)

1997年6月

## 附录二：

### 20 世纪中国新诗大事记

- 1899 年 12 月 25 日，梁启超在《夏威夷游记》中提出了“诗界革命”的号召。
- 1917 年 2 月，胡适在《新青年》第 2 卷第 6 号发表《朋友》（《蝴蝶》）等“白话诗八首”。
- 1918 年，胡适《鸽子》、《一念》、刘半农《相隔只有一层纸》、沈尹默《月夜》等白话新诗发表于《新青年》第 4 卷第 1 号。
- 1920 年 1 月 30 日、31 日，郭沫若的《凤凰涅槃》发表于上海《时事新报》“学灯”副刊。
- 3 月，胡适《尝试集》由上海亚东图书馆出版，这是中国新文学史上的第一部白话新诗集。
- 1921 年 8 月，郭沫若诗集《女神》由上海泰东图书局出版。
- 1922 年 4 月，汪静之、潘漠华、应修人、冯雪峰四人诗集《湖畔》由湖畔诗社出版。
- 6 月，文学研究会编的诗集《雪朝》出版，收入了朱自清、周作人、徐玉诺、郭绍虞、叶绍钧、刘延陵、郑振铎七位诗人的诗作。
- 1923 年，冰心诗集《繁星》由商务印书馆出版。
- 9 月，闻一多诗集《红烛》由泰东书局出版。
- 1925 年 9 月，徐志摩诗集《志摩的诗》由北新书局出版。
- 11 月，李金发诗集《微雨》由北新书局出版。
- 1926 年 3 月，穆木天、王独清在《创造月刊》1 卷 1 期分别发表《谭诗——寄沫若的一封信》和《再谭诗——寄给木天、伯奇》。
- 4 月 1 日，徐志摩主编的《晨报副刊·诗镌》创刊，创刊号上刊有《诗刊弁言》。
- 5 月 31 日，闻一多在《晨报副刊·诗镌》7 号发表《诗的格律》一文，提倡新格律诗。
- 1927 年 1 月，蒋光慈诗集《哀中国》由长江书局出版。

- 4月,穆木天诗集《旅心》由创造社出版部出版。
- 同年,冯至《昨日之歌》由北新书局出版。李金发诗集《食客与凶年》由北新书局出版。
- 1928年1月,闻一多诗集《死水》由新月书店出版。
- 4月,冯乃超诗集《红纱灯》由创造社出版部出版。
- 1929年4月,戴望舒诗集《我的记忆》由上海水沫书店出版。
- 8月,冯至诗集《北游及其他》由北平沉钟社出版。
- 1931年1月,《诗刊》杂志创刊(先由徐志摩主编,自同年9月起由陈梦家主编)。
- 9月,陈梦家编的《新月诗集》由上海新月书店出版。附有陈梦家的长篇序言。
- 1932年,由施蛰存主编的《现代》杂志创刊。
- 11月,戴望舒的《诗论零札》发表于《现代》。
- 1933年,刘半农主编的《初期白话诗歌稿》由北平星云堂书店影印出版。
- 8月,戴望舒诗集《望舒草》由现代书局出版。
- 1934年,臧克家诗集《罪恶的黑手》由生活书店出版。
- 1935年8月,朱自清的《中国新文学大系·诗集导言》,收入《中国新文学大系·诗集》,由上海良友图书印刷公司出版。
- 12月,卞之琳诗集《鱼目集》由文化生活出版社出版。
- 1936年,《新诗》创刊,卞之琳、孙大雨、梁宗岱、戴望舒为编委。
- 10月,徐迟诗集《二十岁人》由上海时代图书公司出版。
- 11月,艾青诗集《大堰河》自印出版。
- 1937年1月,戴望舒诗集《望舒诗稿》自印出版。
- 7月,路易士诗集《火灾的城》由新诗社出版。
- 1940年6月,艾青诗集《向太阳》由海燕书店出版。
- 1941年9月,艾青《诗论》由桂林三户图书社出版。
- 卞之琳诗集《慰劳信集》由明日社出版。
- 1942年5月,冯至诗集《十四行集》由桂林明日出版社出版。
- 卞之琳诗集《十年诗草》由明日社出版。
- 1943年5月,艾青诗集《黎明的通知》由桂林文化供应社出版。
- 11月,田间诗集《给战斗者》由南天出版社出版。
- 1944年11月,冯文炳《谈新诗》由北平新民印书馆出版。

- 12月,臧克家诗集《十年诗选》由现代出版社出版。
- 1945年,穆旦诗集《探险队》由文聚社出版。
- 何其芳诗集《预言》由文化生活出版社出版。
- 1946年9月,李季《王贵与李香香》发表于《解放日报》。
- 10月,杜运燮诗集《诗四十首》由文化生活出版社出版。
- 1947年5月,穆旦诗集《穆旦诗选》自印出版。
- 7月,《诗创造》月刊出版,并出版《创造诗丛》12种。
- 朱自清诗论著《新诗杂话》由作家书屋出版。
- 1948年2月,穆旦诗集《旗》由上海文化生活出版社出版。
- 戴望舒诗集《灾难的岁月》由星群出版社出版。
- 6月,《中国新诗》月刊创刊,并出版森林诗丛。
- 闻一多编选的《现代诗选》由上海开明书店出版。
- 1951年11月15日,纪弦、覃子豪等在台湾《自立晚报》上创办《新诗周刊》。
- 1953年2月1日,纪弦创办《现代诗》诗刊。
- 1954年,何其芳组诗《回答》发表于《人民文学》1954年第10期,后受到批评。
- 3月,蓝星诗社成立,覃子豪为社长。出版《蓝星诗页》、《蓝星周刊》等。
- 10月10日,张默、洛夫、痖弦发起成立“创世纪诗社”,创办《创世纪诗刊》。
- 1955年,臧克家编选的《中国新诗选(1919—1949)》由中国青年出版社出版,并有序言《“五四”以来新诗发展的一个轮廓》。
- 1956年1月15日,纪弦等人在台北发起成立“现代派”,提出了“现代派六大信条”。后来在《现代诗》第13期封面上刊登,并发表了《现代派信条释义》一文。
- 9月,闻捷诗集《天山牧歌》由作家出版社出版。
- 1957年12月,郭小川诗集《致青年公民》由作家出版社出版。
- 1958年,“新民歌”运动开始,并引发了一场关于“新诗发展道路”的争论。
- 4月,邵荃麟文章《门外谈诗》发表于《诗刊》1958年第四期,对争论作了一定的总结。
- 1959年,郭沫若、周扬编选的《红旗歌谣》由人民文学出版社出版。
- 郭小川在《人民文学》第11、12期发表《望星空》,后受到批评。
- 1961年12月,贺敬之诗集《放歌集》由人民文学出版社出版。
- 1962年15日,台湾《葡萄园诗刊》创刊,文晓村为主编。

- 1964年3月16日,陈千武、林亨泰等人发起成立“笠诗社”,出版《笠诗刊》。
- 1967年2月,张默、痖弦主编的《中国现代诗选》由创世纪诗社出版。
- 1972年2月,关杰明在台湾《中国时报》“人间”副刊发表《中国现代诗人的困境》等三篇文章,引发了台湾诗坛的争论。
- 3月,洛夫编《中国现代文学大系》诗选部分一二册,由台湾巨人出版社出版。
- 6月,大地诗社成立。出版《大地》双月刊。
- 1973年,唐文标在《文季》、《龙族》、《中外文学》等刊分别发表《诗的没落——台湾新诗的历史批判》、《僵毙的现代诗》等文章,再一次引发台湾诗坛的大论战。
- 1977年,张汉良、张默编选的《当代十大诗人选集》由台湾源成文化图书供应社出版。“十大诗人”为纪弦、羊令野、余光中、洛夫、白荻、痖弦、商禽、罗门、杨牧、叶维廉。
- 1978年12月23日,北岛、芒克等创办《今天》杂志。创刊号上刊登了北岛的《回答》、芒克的《天空》、舒婷的《致橡树》等诗作。
- 1980年1—4月,芒克诗集《心事》、北岛诗集《陌生的海洋》、江河诗集《从这里开始》分别作为“《今天》丛书”自印出版。
- 2月,《福建文学》开始就舒婷的诗歌展开讨论。
- 10月,《诗刊》举办第一届“青春诗会”,推出了舒婷、江河、顾城、梁小斌等诗人。
- 本年,谢冕主编的诗歌理论刊物《诗探索》创刊。创刊号在《请听听我们的声音》的标题下,刊登了江河、舒婷、顾城、梁小斌、徐敬亚等的笔谈。
- 1980年4月,在南宁召开了全国诗歌讨论会。
- 1980年5月7日,谢冕的文章《在新的崛起面前》发表于《光明日报》,被后人称为三个“崛起论”之首。
- 1980年8月,章明在《诗刊》1980年第8期发表了《令人气闷的“朦胧”》,诗史上的“朦胧诗派”由此得名。
- 1981年3月,孙绍振在《诗刊》发表《新的美学原则在崛起》一文,是为第二个“崛起论”。
- 7月,《九叶集》由江苏人民出版社出版。收入了辛笛、陈敬容、穆旦、杜运燮、郑敏、唐祈、唐湜、袁可嘉、杭约赫等九位诗人的诗作。

同年，绿原、牛汉编选的《白色花》由人民文学出版社出版。收入了“七月派”诗人阿垅、鲁藜、孙铤等二十人诗作。

2月，舒婷诗集《双桅船》由上海文艺出版社出版。

5月，台湾《中外文学》杂志编辑出版“现代诗三十年回顾专号”。

1983年，徐敬亚的论文《崛起的诗群》发表于《当代文艺思潮》1983年第1期，是为第三个“崛起论”。

1985年，老木编选的《新诗潮诗集》（上、下）自印内部出版。

韩东等创办《他们》文学杂志。

1986年，北岛、舒婷、顾城、江河、杨炼诗歌合集《五人诗选》由作家出版社出版。北岛、江河、杨炼、顾城的诗集《北岛诗选》、《从这里开始》、《荒魂》、《黑眼睛》分别出版。

牛汉主编的《中国》文学杂志较为集中地推出了比“朦胧诗”诗人更为年轻的一部分青年诗人，并在“编者的话”中称他们为“新生代”。

5月，周伦佑、蓝马、杨黎等编印《非非》和《非非年鉴》等。

10月，《深圳青年报》与《诗歌报》联合推出“中国诗坛1986现代诗群体大展”。

1987年6月，唐晓渡、王家新编选的《中国当代实验诗选》由春风文艺出版社出版。

1988年9月，《倾向》创刊。

徐敬亚、孟浪等编《中国现代主义诗群大观（1986—1988）》由同济大学出版社出版。

1989年3月26日，海子在山海关卧轨自杀，引起诗坛强烈的反响和争议。

1991年7月，周俊、张维编的《海子、骆一禾作品集》由南京出版社出版。

牛汉、蔡其矫主编的《东方金字塔——中国青年诗人13家》由安徽文艺出版社出版。

1993年，洪子诚、刘登翰《中国当代新诗史》由人民文学出版社出版。

3月，欧阳江河《'89国内诗歌写作：本土气质、中年特征与知识分子身份》首发于《南方诗志》1993年夏季号。

8月，万夏、潇潇编选的《后朦胧诗全集》由四川教育出版社出版。

谢冕、唐晓渡主编的“当代诗歌潮流回顾 写作艺术借鉴丛书”由北京师范大学出版社出版。共计五种：《在黎明的铜镜中——朦胧诗卷》、《以梦为马——新生代卷》、《鱼化石或悬崖边的树》——归来者诗卷》、《与死亡

对称——长诗、组诗卷》、《苹果上的豹——女性诗卷》、《磁场与魔方——新潮诗论卷》。

1994年，谢冕、杨匡汉、吴思敬主编的诗歌理论刊物《诗探索》（季刊）在北京复刊。2月，陈旭光编选的《快餐馆里的冷风景——后现代诗歌诗论选》由北京大学出版社出版。

7月，闵正道主编的《中国诗选》由成都科技大学出版社出版。

1997年，“坚守现在诗系”由改革出版社出版，共计六种：肖开愚《动物园的狂喜》、孙文波《地图上的旅行》、西川《隐秘的汇合》、欧阳江河《透过词语的玻璃》、陈东东《海神的一夜》、翟永明《黑夜里的素歌》。

8月，“二十世纪末中国诗人自选集”由湖南文艺出版社出版。共计四种：王家新《游动悬崖》、欧阳江河《谁去谁留》、西川《大意如此》、陈东东《明净的部分》。

1998年2月，由程光炜主编的诗集《岁月的遗照》（“九十年代文学书系”之一）由社会科学文献出版社出版。之后引起了争议。

3月，由洪子诚主编的“90年代中国诗歌”丛书由文化艺术出版社出版。收有张曙光、张枣、孙文波、臧棣、西渡、黄灿然等人诗集6种。

1999年2月，杨克主编的《1998中国新诗年鉴》由花城出版社出版，也引起一定的争议。

由黄梁主编的“大陆先锋诗丛”由台湾唐山出版社出版。收有朱文、海上、马永波、余怒、周伦佑、于坚、虹影、孟浪、柏桦等九位诗人的诗集和九人诗论合卷《地下的光脉》。

4月16—18日，北京作协、《诗探索》等在北京市平谷盘峰举行诗歌创作态势与理论建设研讨会，会上，诗人、评论家展开了激烈的争论。之后，争议在诗坛继续展开。

9月，谭五昌编选的《中国新诗三百首》由北京出版社出版。

12月，谯达摩、莫非编选的《九人诗选》由中国文联出版公司出版。

2001年1月，牛汉、谢冕主编，由28位诗人、诗评家共同编选的《新诗三百首》由中国青年出版社出版。

12月，李青松、陈旭光、谭五昌主编的《新诗界》诗歌与诗论丛刊由文化艺术出版社出版。

## 后 记

将近四年之后来写这部在博士学位论文基础上完成的专著的后记，说实在话，此情此景，是颇为复杂难言、感慨万千的。“此中有真意，欲辨已忘言”，“却顾所来径，苍苍横翠微”，“两句三年得，一吟双泪流”，“都云作者痴，谁解其中味”——此时此刻，我的脑海中如电影的闪回镜头一样，莫名其妙地浮现出这些言不及义的古诗片断。

按理说，这本专著应该在完成论文答辩之后就趁热打铁，接受答辩组成员的建议而完成之。没想到，毕业后到艺术学系的始料不及的种种教学的、新领域的科研的、繁杂事务上的重压，使得这本书一拖就是四年。

好在我还是抽暇从书中整理出若干章节，陆续寄给一些刊物和杂志，迄今在《北京大学学报》、《文学评论》、《文艺研究》、《文艺理论研究》、《学术界》、《学术研究》、《国外文学》、《当代文坛》、《艺术广角》、《诗探索》、《天津社会科学》、《广东社会科学》、《浙江社会科学》、《浙江学刊》、《河北学刊》、《新诗界》等刊物发表了近二十篇文章。其中被《新华文摘》全文转载一篇，被《人大复印报刊资料》的“文艺理论研究”专辑、“中国现当代文学研究”专辑和“外国文学研究”专辑全文转载八篇，还有几篇文章则被《诗刊》、《高校文科学报文摘》、《文艺理论研究》等杂志作“文摘”之用。这既是对我写这部博士论文坐了三年冷板凳的清苦和耐得住寂寞的些许鼓励和慰藉，从某种角度讲，自然也是对此书学术价值的一种肯定。这也许多少可以说明，本书的几乎每个章节的写作，都是极为认真的，都

具备单篇学术论文所应有的严谨性和深厚度，而决非加水分或凑字数所可言的。故我也借此机会向以上惠发拙文的刊物和出版拙著的北京大学出版社表达我由衷的谢意。

当然，更为重要的收获是，通过三年博士论文的写作，我受到了严格的论文写作规范的训练和良好的学术精神的陶冶——这才是我一辈子都受用不尽的精神财富！

斗转星移，人生充满转折，学科可以有跨越，学术对象可以有变化和不同，学术领域可以有不断的新开拓，但根本的方法是相近的，“勤奋、严谨、求实、创新”的学术态度和治学精神更应该“放之四海而皆准”。我们平时或熟视无睹或常常挂在嘴上但又难免有些抽象的北大精神，在博士论文写作当中是有着相当具体的体现的。打个颇具想象力但并不太夸张的比方——如果说鲁迅先生笔下的“狂人”在中国古书中看出了“吃人”两个大字的话，我也常常在博士论文写作的字里行间发现“勤奋、严谨、求实、创新”的北大八字学术精神。

在这里，我要衷心感谢导师孙玉石先生和谢冕先生，在我的心目中，他们堪称北大精神的活化石，他们的言传身教，已成为属我个人所有的宝贵精神财富，使我获益匪浅，受用不尽。

除了谢冕先生与孙玉石先生，借此也算颇为难得的机会，我还要感谢在我的求学成长路程上关爱过我的师长们：赵祖谟先生、曹文轩先生、洪子诚先生、温儒敏先生、王岳川先生、吴思敬先生、杨匡汉先生、蔡根林先生、吴晓先生、林莽先生……

感谢参加我的博士学位论文答辩委员会的所有成员——谢冕先生、孙玉石先生、曹文轩先生、张恩和先生、蓝棣之先生、程光炜先生等，感谢他们的中肯的评价、热情的肯定和鼓励。

感谢北京大学出版社乔征胜先生一贯的鼎力提携和热情支持，感谢我读博时的老同学、本书责任编辑高秀芹女士的高效、严谨、细心和甘愿“为他人作嫁衣裳”的高尚职业情操。

感谢家人、父母双亲、岳父母多年来的支持和无私奉献，尤其要提到的是，当时因为时间的紧迫和我的电脑技术的欠佳，这部博士论文的近三十万字均是我的爱人何一薇女士通过辨识我的潦草的初稿（有时候则是由我“口授”）而逐字逐句输入电脑的。这件往事，至今想起来，除了真诚的感激之外，还有无尽的惭愧和歉疚。

在一个人的一生（尤其是短促的学术生涯）中，三年，是一段不短的生命历程。至今，我还常常怀念起三年读博生涯：没有繁杂的生活俗事的牵累，仿佛置身于世外，清寒、慎独而心无旁骛，“衣带渐宽终不悔”式的苦心孤诣，类似于“独上高楼，望尽天涯路”般的惆怅和豁然开朗……这部凝聚着我的三年几乎全部心血的专著，作为我的生命轨迹的一种坚实的见证，无疑给我留下有关“青春无悔”的人生感怀。

而我，惟有在学术上继续寻求自我的超越和心灵的慰藉。

2001年6月26日，赴韩前夜