

中国现代诗歌的发展

(上篇)

王富仁

内容提要 中国新诗同中国古代诗歌传统和西方诗歌传统有一个完全不同的特点,这个特点就是:它不是由一个伟大的诗人开创的,而是由一个不是诗人的人——胡适开创的。胡适不是一个诗人,但却成了一个诗人;冰心是一个诗人,但却没有成为一个诗人;郭沫若是一个诗人,但却是一个短命的诗人。文章以对比,对新诗语言、情感的独特感悟和理解,回顾了中国新诗的发展历史,论述了胡适、冰心、郭沫若、闻一多、徐志摩、冯至、李金发、戴望舒、卞之琳、臧克家、艾青、穆旦、郑敏以及《七月》、《希望》、《九叶集》等诗人和诗派,提出了新颖而独到的见解。

关键词 现代白话诗歌 发展

王富仁,北京师范大学中文系教授 100875

中国的新诗,严格说来,就是中国现代白话诗歌。我说它是中国“现代”白话诗歌,因为它有别于中国古代的白话诗歌。“五四”以后,胡适写了一部《白话文学史》,是为了说明他所提倡的白话文学不是没有根据的。按照他的说法,中国文学从产生之日起,就是白话文学占着统治地位,所有有价值的文学作品,几乎都是白话文学作品。我认为,这并没有给他的白话文的提倡带来多大的好处,也没有给他的白话新诗的试验提供有益的帮助,因为他所提倡的白话文已经不是中国古代的白话文,他所试验的白话诗也已经不是中国古代的白话诗,而是中国现代的白话文,中国现代的白话诗。这个“现代”到底包括哪些具体内容,我们是说不清的,恐怕永远也说不清,但郭沫若、闻一多、徐志摩、戴望舒、冯至、艾青、穆旦、郑敏直到中国当代那些著名诗人的诗,从根本上不同于胡适在其《白话文学史》中所叙述的那些所谓中国古代的白话诗,则是任何一个诗歌的读者都能清楚地感受得到的。我说它是中国现代“白话”诗歌,是说它已经不建立在中国古代的古文文的基础之

上,而是建立在中国现代“白话”的基础上。什么是中国现代的“白话”,也是一个说不清的问题,但文学读者靠的是感受,而不是理论。中国古代,有两套语言,一套是口头说的,一套是书面写的,这两套语言当然不是完全脱节的,但说和写各有自己的一套语言则是不言而喻的。到了“五四”以后,这两套语言逐渐融合成了一套语言,虽然现在这个融合过程还远没有最终完成,但这个大趋势却是人人都能感受得到的。像中国古代那种专用于写作的“文言”,已经不存在了,所以中国新诗是白话诗,而不再是文言诗。中国古代的那些格律诗是在中国古代“文言”语法的基础上建立起来的,中国新诗还会有各种不同的“格律”,但这种“格律”也不再是在文言语法的基础上形成的,而是在现代白话语言的基础上形成的。所以,我认为,我们所说的中国新诗就是中国现代白话诗歌。在这里,我想按照我的感受和理解,重新回顾一下中国新诗的发展历史,并在此基础上提出我对中国新诗发展问题的若干意见。它不是对所有诗人及其作品成就的评价,只是中国新诗发展的一个轮廓。

—

中国新诗同中国古代诗歌传统和西方诗歌传统有一个完全不同的特点,这个特点在表面上看来是十分荒诞的,那就是它不是由一个伟大的诗人开创的,而是由一个不是诗人的人开创的。胡适就是这样一个不是诗人的伟大诗人。可以说,现在任何一个诗歌爱好者都会写出比胡适的新诗好的新诗来,但迄今为止的任何一个杰出的中国新诗诗人都没有胡适对中国新诗的贡献更加伟大。

我们如何认识中国新诗诞生时的这种荒诞现象呢?

任何一个事物,都有其独立性,但任何事物的独立性,又都与其它事物联系在一起,仅仅从一个事物的独立性考察一个事物是不能说明它的全部问题的。中国的新诗也是这样。中国的新诗是中国新文学中的一种文体形式,而中国新文学又是中国新文化中的一个文化领域,中国新文学是伴随着中国新文化的产生而产生的,中国的新诗是伴随着中国新文学的产生而产生的。当胡适开始创作新诗的时候,他实际进行的不是新诗革命,而是文化革命,并且是书面文化的语言载体的革命。中国古代的文言文诗文有没有自己的历史作用?这个问题几乎是不用回答的,只要我们读一读至今令我们感到震撼的中国古代那些光辉灿烂的诗文名篇就说明了一切问题。在古代中国,各个不同地域的语言是通过一种统一的语言联系起来的。这种统一的语言不是像现在的普通话一样是以一个地方的语言为基础形成的,而是以中国古代的典籍为基础形成的。一个地区的语言本身就在不断地流动的过程中,而中国古代的典籍则是具有固定形态的东西。它也可以不断吸收各个地区的方言土语,但这种吸收是极其有限的,它不能撑破中国古代典籍的基本语法形式和基本语汇系统。这是由中国古代知识分子、特别是官僚知识分子运用并发展着的一种语言形式。我们说民族语言,在中国古代,这种语言形式才是真正的民族语言。“老百姓”用的是白话,但白话的交流功能仅限于一个地区的内部,不是全民性的,具有全民性的语言只有这种以中国古代文化典籍的语言为基础、以书面语言为主要形式、并且是由中国古代知识分子特别是官僚知识分子实际运用并丰富着的语言形式,这种形式就是中国古代的文言文。它一方面适应着跨地域语言联系的需要,另一方面也像一根缰绳一样牵制着各种不同的汉语区地方语言的发展,使其不致完全脱离汉语语言的统一性。不难看出,在交通不便、联系松散的中国古代社会,这种语言形式的作用是巨大的,甚至比中国古代统一的国家形式对中华民族的维系力还要大。国家可以分裂,统一的国家形式可以转化为列国争雄,但这种语言形式却始终保持着自己的统一性,并把中华民族维系为一个虽然松散但却没有导致根本分裂的统一体。胡适说,在中国古代文学史上最优秀的文学作品都是白话的文学,我认为,这恰恰把事情弄颠倒了。至少在唐宋之前,中国文化包括中国文学的最优秀的作品都是在这种语言形成过程中创造出来的,并且对这种统一的语言的形成起到了关键的作用。但是,也正是因为如此,中国古

代的语言发生了言文的严重分裂,并且越到后来,这种言文分裂的现象越加严重。在《诗经》的时代,《论语》的时代,《离骚》的时代,言文还是相对统一的。先秦文学家、思想家完成的还是把自己的地区的白话上升到统一的民族语言、国家语言、使其具有普遍可接受性的高度的过程。但越是到了后来,由于这些文化典籍自身的恒定性和口头语言的变动性,这两种语言形式的距离就越大。中国古代的“老百姓”用的是白话语言,只有中国古代知识分子才同时接受两种不同的语言形式。这种语言把社会截然分成了两个不同的阶级,一个是没有文化的阶级,一个是有文化的阶级,同时也把同一个知识分子分裂成了同时具有两种不同的思维方式、感受方式和话语方式的人。平时说话用的是一种语言形式,写文章用的则是另外一种语言形式,一俗一雅。虽然很多中国古代知识分子也努力把俗、雅这两种不同的语言形式结合起来,但这种结合的程度是有限的,否则,文言就不是一种独立的交流方式了。白话无法代表文言,而文言也无法完全代替白话,因为经过漫长历史过程的发展,白话已经具有了为正统的文言文诗文所根本无法包容的内涵。这种情况,到了宋元以后,发生了一个根本的变化,这种变化是由小说和戏剧的发展带来的。小说和戏剧不是在先秦知识分子的严肃的社会要求中产生的,而是在社会娱乐的基础上产生的,它利用的是特定地区白话语言的发展,并像先秦文学家、思想家那样把这种白话语言上升到了普遍可接受的高度,形成了与文言文诗文不同的另一种统一的民族语言。这种语言形式带有比文言文诗文更大的包容性,并形成了与文言文诗文不同的审美特征。事实上,一部《红楼梦》包容了中国古代的诗词歌赋所创造的大部分文言语汇和表现方式,但中国古代的诗词歌赋却无法包容《红楼梦》所运用的大量语汇和表现方式。文言文诗文作为一种全民族统一语言形式的作用在开始消失,它在宋元以前的绝对统治地位受到了严重的挑战。也就是说,在宋元以前,能够跨越白话口语的地方性、以书面语言形式实现全社会交流的几乎只有中国古代的文言文诗文,而在这时,除了文言文诗文之外,还有另外一种书面文化形式,那就是白话的戏剧小说的语言。这种社会语言形式带有更强烈的平民色彩,但却不再是地方性的。中国文言文诗文的作者继续坚守着中国古代文化典籍的语言形式,而宋元以后的戏剧小说的作者则更是以白话语言为基础的,它把大量文言文诗文所无法容纳的思想内涵和语汇都纳入到自己的语言系统中来,并形成了与之不同的审美形态。但这时的戏剧和小说还没有得到与文言文诗文平等的社会地位,它们的社会性还具体表现为民间性,它们还不是一种严肃的社会语言形式,不论其作者还是其读者,还是将其视为正常的社会追求之外的“闲书”看的。在这时,中国社会实际上存在着三种不同的语言形式:一是做为严肃的社会文化语言载体的文言文诗文。它是以中国古代文化典籍的语言形式为基础逐渐演变发展起来的,它几乎主要是一种书面语言形式,适用于看而不适用于听,是知识分子在学校教育中习得的,而不是在社会交流中习用的;二是做为非严肃社会文化载体的戏剧、小说的白话语言。它是在当

时社会群众口头语言的基础上并容纳了在文言文基础上形成的大量语汇形成的另一种书面语言。这种语言是由说的语言直接转换成的看的语言,它既适用于听,也适用于看,但不具有严肃文化的性质,无法通过学校教育普遍地提高这种语言的素质,它几乎能够包容在文言文发展过程中创造出来的所有汉语语汇和话语形式中,但它的丰富和发展对文言文自身的促进作用则是极其有限的,文言文无法包容它所能包容的所有汉语语汇和话语形式;三是仅仅停留在口头的白话语言。这种语言主要是说的语言,其表现形式是各种不同的地方语言,其中也包括中国境内的各少数民族的语言。它们继续发生着各种不同的变化,但没有普遍交流的性能,不具有广泛的社会性质,它只能通过戏剧、小说的书面语言的吸纳并使之规范化才能转化为一种全社会的语言。当鸦片战争之后的中国知识分子开始接触到西方文化的时候,中国的语言状况基本属于这种状况。

鸦片战争之后,中国知识分子不但面临着中国固有的文化,同时还面临着西方文化。西方文化在当时的中国是作为一种严肃的社会文化而被接受的,它不是为了地域性的口头交流,也不是为了纯粹的个人娱乐,而是为了中华民族的整体发展,就其作用和意义是与中国古代文言文相同的。但是,每一个学过外语的人都知道,中国知识分子对西方语言的掌握和对西方文化的了解都是首先通过口头白话语言的形式而实现的,即使林纾、严复的文言翻译也是把口头的白话语言重新翻译成文言。也就是说,鸦片战争后中国知识分子对西方文化的接受迅速地丰富和发展着他们的白话语言,而这种白话语言既不是在中国古代文言文的产生和发展起来的,也不是中国古代老百姓在口头交流中实际使用的白话语言,同时也不等同于在中国古代社会娱乐需要的基础上形成的白话语言,而是一种严肃的社会白话语言,它是在中国古代戏剧、小说的白话语言的基础上大量接纳西方严肃的社会话语后迅速丰富发展起来的。西方这些话语的社会性质和严肃性质使它具有了与中国古代文言话语几乎相同的严肃性和社会性,但它又不是中国古代文言话语形式自身发展的结果,而是与中国的白话语言更紧密地结合在一起。它和中国古代在戏剧、小说的基础上形成的白话语言紧密地结合在一起,但却已经不是一种娱乐性质的民间话语,而与社会整体的发展有了直接的联系,具有了与中国古代文言文同等的严肃性质和社会性质。正是这种话语形式,具有了同时向中国古代文言文、向在中国古代戏剧小说的基础上形成的白话语言、向中国汉语区仅仅在口头上流传的各种地方语言、向在外国产生的各种不同于或不完全等同于中国固有语言概念和表现形式的开放的性能。所谓开放,就是它能把所有这些语言中的语汇和表现形式都纳入到自己的基础上来,而实现更广泛的社会交流。不难看到,我们现代的汉语,主要指的就是这样一套语言。直到现在,我们在学校教育中接受的,通过报刊杂志、广播电视进行广泛传播的,能够在中国全社会担当着语言交流功能的,就是这样一套语言。中国现代最高的科

学文化成果是通过这样一套语言在中国社会上得到流传的,中国各地区的地方语言是通过这样一套语言的吸收而转化为全社会的语言的,中国古代的诗文也是被纳入到这个语言体系中来感受、理解和具体运用的,外国的科学文化成果是通过翻译成这样的语言而被更广大的中国人所接受的。在现代,这套语言就是中国社会的语言,就是中华民族的民族语言。它已经不是文言的,而是白话的;它已经不是纯地方性的,而是能够起到全社会的交流作用的;它已经不仅仅是娱乐性的,而同时具有了严肃的社会语言的性质。文学是语言的艺术,中国文学是中国语言的艺术,中国现代文学当然也就是中国现代这套白话语言的艺术了。直至现在,还有很多学者因为中国古代诗文的成就而轻视现代白话文学、特别是现代白话诗歌。但必须看到,一个民族的语言不是专门为文学家准备的,而首先是为全民族的生存和发展而存在、而发展的,文学家只有在自己民族语言的基础上进行自己独立的创造,才能为自己民族语言的发展作出自己的贡献。中国古代的诗文确实取得了为世界各国民族所无法取代的伟大贡献,但中国现代的文学家的贡献却必须首先是对中国现代民族语言的贡献,而不再是对中国古代文言文的贡献。时至今日,我们已经能够清楚地感受到,虽然像鲁迅、胡适、周作人、郭沫若、郁达夫等一大批现代文学家也写了很多优秀的古代格律诗,但真正丰富和发展了我们民族语言的却是他们的白话文学作品,而不是他们的文言文。胡适所重视的,也就是这个语言基础的变更。它是中国现代的民族语言,也理应是现代文学、其中也包括现代诗歌的语言基础。不能不说,这个变更对于中国现代诗歌是具有关键意义的,它实际上是把中国现代诗歌的发展转移到了具有更大量语汇、更丰富内涵、更多样的表现形式的中国现代民族语言的基础上来,从而也给中国诗歌的发展开辟了新的更远大的前景。正是在这样一个意义上,我们说胡适对中国新诗发展的贡献是无与伦比的。只要我们尊重中国新诗发展的历史事实,我们就会看到,没有胡适,就没有中国的新诗。此后所有新诗诗人的创作,都是在他开创的这个诗歌创作的领域取得了自己的艺术成就的。我们无法无视中国诗歌这个伟大的转变,因而也无法否认胡适对中国新诗的伟大贡献。他第一个尝试在现代白话文的基础上写诗,从而开创了中国诗歌发展的一个全新的时代。

文学是语言的艺术,但却不是语言自身。什么是语言的“艺术”?语言的艺术就是更充分地利用一种语言的内在潜能以表现一般的社会群众所没有或很难进行表现的一种情感的或情绪的感受,使这种语言具有更深厚、更丰富的内涵,更隽永、更浓郁的意味。所以,文学的本质是创造的,而不是记录式的。它的创造的基础是一个民族平时用于实际生活交流的语言,但却不是这种语言的本身。林纾曾经用“引车卖浆者流”都成了诗人的话攻击白话文革新,就是因为他把现代白话文自身与在现代白话文基础上进行的新的文学创造完全等同了起来。但是,不能不说,在胡适专注于白话文革新的时候,首先重视的也不是“文学”,更不是“诗歌”,而是书面语言与口头白话语言的关系。他之所以用尝

试写作白话诗的形式实现书面语言形式的革新,就是因为在中国古代文学中诗歌的成就最大、地位最高。他认为只有诗歌的创作也能建立在白话语言的基础上,白话文的革新才能取得最后的胜利。但是,倘若仅仅停留在这样一种考虑上,它还只是一个文化革新、文学语言革新的理论问题,而不是诗歌创作的问题。不论新诗还是旧诗,它首先得是“诗”。什么是“诗”?“诗”就是一种独立的文体,一种独立的表达方式,它所能够表达的不是其它的文体也能表达的。人人都会说话,但不是人人都是诗人,甚至连那些精通中外诗歌的学问家也不一定能够创作出真正的好诗来。诗人是能够感受到多数人所感受不到的东西的人,是能够表达别人想表达而表达不出的感受的人,并且这种感受只有用诗的形式才能得到最好的表达。胡适没有这样的感受,他只是认为诗可以用白话写,但这还不是“诗人”。他的新诗,几乎没有一首不可以改写成散文,并且用散文的形式比用诗的形式更能传达他所要传达的思想和感情。他是一个优秀的散文家,特别是他的学术散论,能用朴素亲切平易近人的语言申述自己对人生、对社会、对文学的看法和意见,但他却不是个优秀的诗人,甚至就不是一个诗人。就这样,中国的新诗就由这样一个不是诗人的人创造了出来。他实现的是诗歌语言基础的根本转换,但没有创造出优秀的新诗作品来。他用诗的形式表达的是一个散文家的感受和认识。他是一个勘探家,而不是一个开采家,他指出了在哪个地段还能开采出矿产来,但他自己却没有开采出来。

正像开采家不能忘记、更不能鄙夷勘探家一样,后来的新诗诗人也不能忘记、更不能鄙夷胡适。

二

胡适之后,沈尹默、刘半农、周作人、鲁迅、傅斯年、康白情、刘大白、王统照、俞平伯、叶圣陶、郑振铎、朱自清、汪静之、冯雪峰、应修人、潘漠华等一大批人都曾经进行过新诗的创作,在新诗发展史上也应有自己的地位。但所有这些人,都没有成为中国现代文学史上最优秀的诗人。在这里我们需要注意的,在这些没有成为中国现代文学史上的优秀诗人的人之中,却有中国现代最杰出的文学家鲁迅,中国现代最杰出的小品散文家周作人,中国现代著名的小说家叶圣陶、王统照,中国现代著名的散文家朱自清,中国现代著名的文艺理论家冯雪峰,中国现代著名的学者傅斯年、俞平伯。在后来的一些诗人或文学史家那里,把这时期新诗成就的薄弱视为胡适领错了道路,但他们恰恰忽略了,像鲁迅、周作人这样一些新文化的创始人向来不是被别人的鼻子牵着走的。胡适写了怎样的诗,对他们无关重要,重要的是他们需要表达的不是诗的情思,他们的创造性是通过其它的文体形式表现出来的。在这里,存在的是中国新文学体裁重心的转移问题以及诗歌、散文、小说、戏剧四种文学文体形式的关系问题。要讨论中国新诗发展的问题,脱离开这个问题是说不清楚的。

我们经常用中国古代诗歌的伟大成就比照中国现代诗歌,并以此鄙薄现代白话诗人及其白话诗歌,似乎白话诗歌不是对中国古代诗歌的一种发展,而是对中

国古代诗歌的一个毁坏。但我认为,人们普遍忽略了文学发展的一个基本的规律,那就是它不是直线上升的,不是历史上成就最大的将永远是成就最大的,历史上成就最小的将永远是成就最小的。文化的发展是在各个不同文化领域的参差交错的关系中实现的,文学的发展是在各种不同文体之间的参差交错的关系中实现的。我们说中国古代是一个诗的国家,但我认为,恰恰因为中国古代是一个诗的国家,中国现代的诗歌发展才遇到了较之小说和散文更大的阻力。一方面,中国知识分子在一般的人生经历中所能够产生的诗思情语已经有丰富的中国古代诗歌进行了有力的表现,中国新诗诗人再写春花秋雨、离情别绪、民间疾苦、报国壮志已经很难超越中国古代那些诗歌名篇;另一方面,能够给新诗诗人带来新的感受和情思的新的事物或新的词语,还没有成为诗人生活中的有机组成成分,也不是诗生命中不可或缺的因素。这些从西方引进的新的事物和新的词语还像放入中国语言中的坚硬的冰块,没有和中国固有的语言融为一个和谐的整体,诗人还没有用情感温暖它们,它们也还没有温暖诗人的心灵。中国的新文化、新文学是在西方文化的启发下通过革新中国传统文化、传统文学产生的,而西方文化、西方文学对中国散文、小说、戏剧的影响更带有直接性,而对诗歌的影响则更带有间接性。诗歌是语言中的语言,它的艺术更依赖语言自身。它必须建立在一个民族常见、常用的语言习惯的基础上,正因为这个民族最熟悉这些语言,所以当诗人将这些语言以诗的形式组织起来,并使之呈现出意想不到的艺术效果的时候,人们才感到一种惊异乃至惊喜。真正的诗人必然是民族的,因为他的艺术是民族语言的艺术。他使本民族的人常常感到本民族语言的魅力,把本民族语言当作一种常用常新的神秘但不可怕的整体,从而把自我更紧密地融入到本民族的整体之中去。不同民族的诗歌是不同民族语言的艺术,二者之间是无法直接兑换的。好的小说、散文和戏剧直译成另一个国家的文字基本上还是一部比较好的小说、散文和戏剧,它们的成功更多地取决于原作的题材、结构、故事或情节。诗歌却不行。诗歌的翻译实际等于重新创作,它的成功与否主要不取决于原作者,而取决于翻译家。西方小说、散文、戏剧的影响使中国新文学的小说、散文、戏剧有了一个长足的进步,西方诗歌的影响却不可能起到如此大的作用。我们看到,上述这些诗人,在创作白话诗歌的时候,所运用的诗歌意象主要还是中国古代生活中已有的意象,构成现代世界和现代诗人精神世界的新的意象还没有充分纳入他们的诗歌,因而它们也不可能较之中国古代诗歌更独特的艺术魅力。我们说周作人的《小河》表现了小河流水的流动感,但这种流动感却远远不如“汴水流,泗水流,流到瓜州古渡头”(白居易)那么具有灵动感;我们说刘半农的“相隔一层纸”反映了贫富的对立和劳动人民的苦难,但它的艺术效果却远远不如杜甫“朱门酒肉臭,路有冻死骨”。在这里,不仅仅是思想内容的问题,还是一种诗的韵味的问题。贫民百姓只能想象而无法真正了解豪门贵族的生活,豪门贵族也无法真正在精神上感受到贫民百姓的苦难。它们在杜甫的

诗中是被诗人的思维并列地组织在一起的,这两个世界没有亲近感,它撕裂了这个世界,也撕裂了诗人的心灵,我们从这两句简单的诗中就能感到杜甫的心灵的被撕裂的痛苦。所有这一切,都给杜甫这两句诗带来了意想不到的效果。而刘半农的诗虽然加强了彼此的直接对照,但却也增加了这两个世界的亲近感。它的诗的形式无法使我们感到两个世界的对立,也使我们感觉不到刘半农内心的痛苦。他似乎是在平静地看着这个社会画面。他知道社会是不公平的,但内心还是完整的。诗就是这样,只有现象的真实是不行的,还得是各种意味的综合体。这种意味是用诗人的心灵感到的,是通过语言形式表现出来的,不能仅仅是在理性上“考虑”到的,不能仅仅是用文字说出来的。鲁迅在这些人中更是一个伟大的语言艺术家,是一个真正用心灵感受世界、感受人生的人,但他明确说他的新诗是为新诗打边鼓的,他无意成为一个诗人。他的有些诗与其说是对诗的肯定,不如说是对诗的消解,他感到自己的感受已经无法用诗的形式进行表达,尤其无法用新诗的形式进行表达。他是把小说和杂文做为自己的文体形式而运用的。他的《野草》是从散文的角度接近诗歌的。正是在短篇小说、杂文这两个领域,他把中国文学真正推进到了现代的高度。我们看到,这两个领域恰恰是在中国古代文学中最薄弱的两个领域。在中国古代,有像《红楼梦》这样优秀的长篇小说,有像《聊斋志异》这样优秀的文言小说,但却没有真正具有较高艺术品味的白话短篇小说,没有表现普通中国人的精神风貌的平民小说。中国古代的温柔敦厚的诗教和文教,把中国古代散文拘囿在一个特定的审美领域,而像鲁迅杂文这种敢哭、敢笑、敢怒、敢骂,嬉笑怒骂皆成文章的审美领域是较少有人问津的。正是在这两个领域里,鲁迅充分发掘了中国固有事物和汉语语汇的内在潜力。他描写的不是从西方引进的大量事物和词语,而是在中国古代文化中已经存在但却没有正式进入书面文化的事物和词语。他写的是阿Q、孔乙己、单四嫂子、祥林嫂这些老中国的人物,写的是未庄、鲁镇这些未开化的地区,写的是茶馆、土谷祠这些存在了上千年的场所。正是在这样的文化背景和语言背景上,他一点一滴地纳入了从西方传入的现代事物和现代词语,并表现了这些事物和词语在中国文化背景和语言背景上发生的影响和自身的畸变。这就是中国现代真正的民族语言,也是中国现代知识分子的精神结构和心理结构。他的杂文则直接把中国古代的话语和从西方传入的现代话语纳入到自己的心灵感受中,为之加了色、加了香、加了味,形成了他自己独有的一套话语系统。直至今日,这个话语系统还是中国现代最有生命活力的话语系统,它构成了中国现代民族语言的最有生命力的部分。胡适、周作人、朱自清、叶圣陶、王统照、俞平伯、冯雪峰等散文家、小说家、理论家莫不在中国现代民族语言的形成和发展中发挥了自己的作用。他们的语言直接进入的是中国现代民族语言的基础,是可以进入日常生活和口头交流的民族语言,没有这个更广大、更丰富的民族语言的基础,诗歌的土壤就是贫瘠的。与此同时,现代印刷业、现代报刊业、现代娱乐业的发达,中国知识分子的

职业化,对小说、散文、戏剧的发展是有利的,而对于现代诗歌的发展则极为不利。不论从中国,还是从世界上来看,诗歌都是在现代印刷业、现代报刊业没有发展起来之前的一种主要的艺术形式。社会交流的困难把人的的人生经验压缩成一种十分浓郁的情感和情绪,它诗化了知识分子的心灵,也诗化了知识分子眼中的世界。那是一个诗的时代,那时的诗人做诗纯粹是情感的需要、交流的需要,而不是经济的需要。在开始,它是民间的;在后来,它是贵族的。这两个阶层都不以诗歌创作为职业,但也正是因为如此,诗歌才得以保留着自己的清醇,保留着自己的资质。屈原、陶渊明、李白、杜甫、白居易、但丁、拜伦、歌德、普希金、莱蒙托夫这些诗人都不是靠写诗吃饭的。中国古代的诗歌,直到唐代,都还主要用于情感和交流,它的衰弱是在科举制度以诗文取士之后,大量悦媚豪右、粉饰自我、虚与委蛇、无病呻吟的诗歌产生出来,从而也使诗歌在虚假的繁荣中走向了衰弱。中国现代知识分子职业化了,小说、散文、戏剧在现代印刷业、现代报刊、现代社会娱乐的帮助下获得了更大的独立性,而诗歌这种文体形式的独立性却受到了更严重的破坏,使之在当代各种文体的竞争中处于极为不利的地位。中国现代诗歌的发展不但面临着中国古代诗歌的竞争、外国诗歌的竞争,同时也面临着新文学其它三种文体形式、特别是小说和散文的竞争。这种竞争不仅仅是对读者的竞争,同时也是对作者的竞争。当中老年知识分子还主要沉醉在中国古代诗文的欣赏和创作的时候,当新文学阵营中像鲁迅和周作人这样具有较丰富的人生经验和情感体验的新文学作家主要从事着小说和散文的创作的时候,从事新诗创作的几乎都成了一些青年学生,甚至连这些青年学生在渡过青春期的诗情之后,也主要转向其它的文化领域,这不能不造成中国现代诗歌发展的艰难。现代世界散文化了,现代知识分子的情感和情绪在散文中随时宣泄掉了,它不再能像屈原、像但丁那样储藏在心灵中并使之发酵为诗。后来的文学史家和新诗诗人对新文学初期自由诗派的批评是很尖锐的,但这些批评并不完全合理,因为这不仅仅是当时的新诗诗人自身的问题,也不是他们的诗学观念的问题,而是一个文学史发展的悖论的问题。但新诗存在着,它就有发展,有变化,它就给后来新诗的创造留下了机遇。在这里,我认为,应该特别提出来予以注意的是冰心的小诗。

我之所以在这诸多自由诗派的诗人中独独提出冰心的小诗,这不但因为冰心是中国现代诗歌史上第一个女性诗人,更重要的原因则是因为我不把中国现代新诗视为中国古代格律诗发展的直接产物,也不把中国现代新诗视为对西方诗歌的简单模仿。诗歌是最不能模仿的,中国古代文言诗歌和西方诗歌的形式是最不能直接搬用的。中国现代新诗必须现代白话文的基础上重新生长。怎样生长?不是现成地接受中国古代的或外国的语言形式,而是一点一点地用白话语言感受事物,感受世界,感受现代的中国人,同时也感受自己。中国古代的诗人是从儿童上学的时代就把他们进行写作的文言文一点一点地溶化在自己的心灵感受里,中国现代诗人也要把中国现代的白话语言这样一

点一点地溶化在自己的心灵感受里,只有这样,中国现代白话文才是我们心灵的语言,并在有了需要表达心灵感受的时候写出现代白话的诗歌来。在胡适等人企图站在与中外历史上那些伟大诗人平等的地位创造中国现代新诗的时候,冰心却睁开了自己少女的眼睛,一点一点地感受着周围的大自然和人生现象。我认为,这才是中国现代白话诗生长的正常道路。胡适没有把中国现代的白话文放在自己的心灵中咀嚼,它们还只是他理性仓库中的语言零件。这样的语言成不了诗。冰心的小诗不是多么完整的诗,但却是向着真正的诗歌演化的白话语言,所以我认为,冰心的小诗就是中国新诗的芽儿。中国现代的新诗就是从这样一些芽儿中成长起来的。胡适想直接生出一个成年人来,结果生下来的却是一个死的尸体;冰心生下来的是个儿童,但他却是活的。胡适的诗中有形象,但却没有意象。他的语言是白话语言,但不是诗的语言。这些语言在日常生活中是什么样子的,到了他的诗里还是什么样子。他没有用自己的心灵给这些语言注进新的生命。他的诗几乎都可以写成散文而不损害其意味和内涵,而冰心的一些小诗却有了用散文无法表现的意味和内涵。“母亲呵!天上的风雨来了,鸟儿躲到它的巢里;心中的风雨来了,我只躲到你的怀里。”

它是白话的,但却已经不是生活中的白话,而只是一个少女的心灵的语言。任何人都不会当面向自己的母亲这样表白自己的感情,但却像冰心这样的少女的心灵的真实。它表达的不仅仅是对母亲的爱,同时还有一个少女初涉社会人生时对社会人生的好奇心和畏惧感。这两种情绪是糅为一体的,在好奇中有担心,在担心心中又好奇。她像小鸟一样已经飞出去,去经历更广大的人生,但又时时准备飞回来,因为她不知道自己会不会遇到无法承担的痛苦。在这里,语言与语言发生着新的交叉和融合,从而使彼此都有了平时所不具有的意味和内涵。“小鸟”说出了“我”的娇小和渴望飞翔、渴望自由的心,“巢”赋予了“怀”以安全感,“怀”赋予了“巢”以温暖感。它是一首白话诗,同时也具有了中国古代文言诗词所没有的情感色彩。它内部的联系没有用对仗联系起来的中国古代格律诗那种严肃和紧张感,它显示的不是成人的自信,成人的独立,“小鸟”和“我”以及前后的两联像是叠合在一起的两片羽毛,轻轻地但却是水乳交融地粘连在一起。它的语言像是一个少女的心灵那样没有确定的自信、没有彼此分开的独立性。白话语言的那种长长的绵延的句式,使读者感到的是一个温柔亲切单纯的少女在说话。她不是一个成年的诗人,她不是在表现自己的才华,而是一个比我们更娇小、更经不起人生波折的少女。所有这些意味,都在这首小诗中传达出来。这就是诗,并且是现代白话诗,是为中国古代的文言诗所不可能具有的意味。它不是干瘪的,它的每个叶脉里都流着汁水。

但是,这个纯情少女没有沿着诗歌这条路发展下去。她像中国现代多数青年作家那样,急于成熟,急于站在时代潮流的前面领导时代的潮流,这使她在没有多少人生经历和社会阅历的时候就开始了社会问题小说的创作。她散文化了,理性化了,她的那点内在的灵

性没有随着她生命的逐渐成熟而成熟。当时的文化界重视的不是她的生长着的生命,重视的是她被理性的化肥催生了的表面的成熟。人们欢迎她的问题小说胜于欢迎她的小诗。这使冰心走上了一条非诗化的道路。显而易见,一个二十出头的青年女学生坐在课桌前书写她的社会问题小说,其小说是不可能不流于浮泛和粗浅的。她过早地成熟,但也过早地停止了发展。她的创作道路不是自己生命的道路,而是社会对她提出的要求的道路。她的作品是积累起来的,而不是成长起来的。我认为,假若冰心坚持着她创作小诗时的心态,逐渐展开她感受中的世界,以她女性的敏感和性情上的温婉,是有可能成为中国现代文学史上一个杰出的女诗人的。但她没有。在这里,我们也可看到中国现代文学不同文体之间的竞争关系。我认为,小说、散文在现代文学中的优先地位夺走了这个女诗人,使她离开了自己能够自然成长的道路。她没有丁玲的勇敢,没有萧红丰富的人生经历,也没有张爱玲那种挑剔的但却是艺术的眼光,在小说创作和散文创作中注定是没有远大的发展前途的,诗歌则是她唯一能够自由驰骋的空间。

她在小诗之后还有少量诗歌作品,但很快就中止了诗歌创作。1949年之后她又重新开始诗歌创作,但其中更多地是社会的或思想的应酬。她不是做为一个诗人成长起来的。

三

胡适不是一个诗人,但却成了一个诗人;冰心是一个诗人,但却没有成为一个诗人;郭沫若是一个诗人,也成了诗人,但却是一个短命的诗人。

在中国古代,以诗文取士,从皇帝到每一个私塾先生,都要念诗、写诗,反而模糊了诗人这个概念。实际上,不是任何人都能成为诗人,也不是所有写过诗、发表过诗的人都是名副其实的诗人。社会是由各种不同的人组成的,诗人只是其中的一种人,并且是很少的一种人。一个民族没有自己的诗人,这个民族一定是一个专制的民族,没有希望的民族,但一个民族也不可能全是诗人,假若一个民族的人全是诗人,这个民族就是一个疯子的民族了。诗人是那些主要生活在自己的情感、情绪感受中的人,是被理性的笼头箍不住的人,是被现实生活的经验没有打磨光滑的人。诗人在我们平常人的眼里就像“疯子”,他们的神经系统与我们不是同样的神经系统,他们的语言不是与我们相同的语言。不但像西方的拜伦、雪莱、普希金、莱蒙托夫、波特莱尔这些诗人在我们看来像是“疯子”,就是屈原、陶渊明这些中国古代诗人实际也是一些“疯子”,是与我们完全不同的一些人。我们不会像屈原那样身上挂满奇花异草、在受到别人嘲笑时还不知改正;我们不会像陶渊明那样因为一点平常的礼节就弃官不做而宁愿回家务农。一个民族不可能都成为这样的“疯子”,但一个民族却不能没有这样的“疯子”。没有了这样的“疯子”,这个民族就没有超于现实生活的幻想了,就没有反抗流俗的力量了。所以,“诗人”是一种特殊的人,但人类仍然需要这种特殊的人。我们现在已经有很多人不喜欢郭沫若的诗歌,这里有郭沫若自己的原因,也有我们自己的原因。

我认为,只要我们以这样一种诗人的标准看待郭沫若,我们才会真正感到,在中国现代诗歌史上,当时的郭沫若才是一个真正意义上的诗人,只有到了他这里,中国现代白话诗才真正具有了“诗”的高度。

胡适是第一个写新诗的人,但他不是一个诗人。他太好讲逻辑,讲科学,讲语法,讲经验,讲实用。科学把他的神经编织成了一个井井有条的罗网,这张网已经不能随时拆开随时编织了。他的语言落在他的神经上就像落在字典里,每一次都落在几个固定的网孔里,只有那几种用法,只能排在固定的位置。这样的人可以成为一个好的学者,但不会成为一个好的诗人。当时的郭沫若不是这样。郭沫若是从四川盆地走出来的。四川人好激动,好动感情。这个自幼聪明、自称多血质的年轻小伙子,走出了夔门,走出了国土,站在轮船甲板上,看到了大海,看到了大海的广袤和大海的激荡。他眼前的世界好像在刹那间就变得大了起来,活了起来。他好像生了第三只眼睛,第三只耳朵。通过这只眼睛,他看到了金字塔的雄姿,密西西比河的流水,看到了全世界的七大洲、四大洋;通过这只耳朵,他听到了拜伦、雪莱、华兹华斯、歌德、席勒、惠特曼、泰戈尔的歌唱,听到了全世界人民的呼唤。世界大了起来,他自己也大了起来,热情涨满了他的全身,他身上好像充满了无穷的力量,好像他自己能够翻江倒海,把整个宇宙都能举起来、抛上去。在我们看来,这当然只是一种疯狂的感觉,但却是郭沫若当时心灵的真实。不难看出,正是这种感觉,造就了郭沫若的诗。郭沫若的诗已经不是冰心那种少女的诗。只有到了郭沫若的诗中,我们才真正感到,中国的汉字语言竟还会达到这样澎湃的力量。他的语言不是在流,不是在淌,而是像海浪那样在涌动,像海潮那样在漫流。在中国古代的格律诗里,造成的是有规律的抑扬顿挫感,即使像李白的诗,也没有把中国语言的速度提高到像郭沫若这样风驰电掣般的高度。中国现代白话语言使郭沫若把一个句子可以当成一个音节来使用,从而大大提高了诗的速度感。郭沫若的诗不是结构型的。中国古代的格律诗像中国古代的建筑一样,是左右对称的,是前后照应的;郭沫若的诗则是流动的,它给人造成的是一种义无反顾的感觉。你走进了郭沫若的诗,好像被卷进了一股宏大的激流,它漂着你走,冲着你走,一直冲到你激流的尽头。中国古代的格律诗大量运用对偶句,郭沫若则大量使用排比句,这些排比句造成的是一种排山倒海的力量。但也正是这种海潮般的力量,把中国现代大量新的事物、把现代白话中的新词语卷进了郭沫若的诗里,并且和中国固有的词语混合在一起。这是他之前所有的新诗诗人没有做到过的。郭沫若用自己青春的热情拥抱了整个世界,也拥抱了世界文化,他的诗的语言不再仅仅停留在中国固有的语汇之中。直至现在,我们中国知识分子仍然是在温柔敦厚的诗教当中培养起来的,仍然是偏向于沉稳老练的。我们是在书房里“看”诗的,而不是在热情洋溢的聚会中“读”诗的。我们仍然喜欢像读古诗那样品匠诗里的味道,像品茶一样,像品酒一样,用舌尖蘸,用嘴唇抿,唯恐会剩下一点什么没有尝出的味道。我们在郭沫若的诗里,品匠不出我们喜欢的那种味道来。所

以,我们通常不太喜欢他的诗,认为他的诗经不起品匠。我们疯不起来,也不敢疯起来,所以也不喜欢郭沫若这种疯狂的诗情。但是,诗,就一定得是在书房里“看”的么?就一定要用一种固定的语调读吗?我认为,在我们的民族还少有热情洋溢的聚会之前,我们可以把郭沫若的诗带到人迹罕至的高山上,对着原野,对着大海,对着天空,扯开喉咙,像原始人类的嚎叫一样吼出郭沫若的诗来。“我是一条天狗呀!我把月来吞了,我把日来吞了,我把一切的星球来吞了,我把全宇宙来吞了。……”(《天狗》)到了这个时候,你会感到,郭沫若的那些最好的诗就是中国几千年来最好的诗的一个组成部分,是为所有的诗所无法代替的。你同时也会感到,人是多么需要一点热情,一点疯狂的热情。我们的心灵不仅需要不断地往里装东西,还需要清仓,需要洗澡,需要宣泄出内心淤积的那些沉积物来。在这时,也只有在这时,我们才真正感到了什么是青年,什么是青春,才重新点燃起了一个人原本有的无所顾忌的热情。这就是郭沫若的诗,这就是郭沫若诗的价值。

但是,郭沫若疯狂的诗情并没有维持几年。他几乎是闪电般地成了蜚声中国文坛的一个著名诗人,成了中国进步青年崇拜的偶像。但恰恰是在他发现自己已经成了一个著名的诗人的时候,他却已经不再是一个诗人了。在过去,我们主要是从郭沫若自己身上找原因的,这当然也有他自己的原因,但我认为,仅仅在他自己身上找原因对我们的意义是并不大的,并且会造成越是对我们的民族、我们民族的文化作出过贡献的人,越是会更多地受到指责和挑剔。一个人自始至终都对我们民族的文化作出过杰出的贡献,当然更好,但这样的人是很少的。我们也得重视那些曾经给我们的民族、我们民族的文化作出过贡献而后的表现却不尽如人意的。这样,我们就得从我们的文化本身找原因。我们常常认为,既然他是一个名人,一个著名的诗人,就是一个比我们更聪明的人,就是一个能给我们、给我们的民族指出正确方向的人。若他代表的不是我们大家都需要走的方向,这个名人就是我们不能忍受的了。实际上,诗人只能给我们写诗,不能给我们出思想。要找思想得到思想家那里去找,我们不能要求诗人也是一个思想家。这种在中国社会普遍流行的观念,也不能不影响到郭沫若自己。在没有成名之前,他是以自己的身份写诗的,是需要怎样写就怎样写的,但到成了名之后,他的考虑就多了,他就得考虑别人怎样说、怎样看了。当他自觉不自觉地也当思想家的时候,他那点疯劲却不翼而飞了。在《女神》后半集中的诗,他还硬撑着,到了《星空》中还有个别的好诗,到了《前茅》和《恢复》集中,他的精神就打不起来了。到了晚年,他自己也不得不说:“郭老,郭老,诗多好的少。”不论出于什么原因,他这个自我评价还是符合他的诗歌创作实际的。

四

直到现在,我们的文学史家还是把闻一多提出的新格律诗与自由诗对立着说的,好像新格律诗与自由诗是两个完全不同的概念,是相互排斥的。我倒认为,新格律诗也是自由诗,自由诗也是新格律诗,两者并没

有严格的对立关系。自由诗也得是诗,是诗就不是完全自由的,你不能把诗写成康德的《判断力批判》,写成鲁迅的《阿Q正传》。自然是诗,就得有诗的形式,有诗的语言。诗的语言是有与其它文体的语言不同的节奏形式的,是有自己的绘画功能的,是有不同的排列方式的,这就与闻一多提出的三美的要求没有了根本的对立关系。至于说中国现代白话诗歌到底应该有什么样的节奏形式,什么样的绘画功能,什么样的建筑模式,那是不应由任何一个人预先规定好的。在唐代以前,做诗的人是比较少的,一当出现了一种格律形式,大家认为好,就竞相运用,这种格律形式就成了相对固定的诗的形式了。后来,官家又用诗歌选拔人才。要选拔人才,就得有一种固定的形式,固定的标准,这种诗的形式就被固定下来了。现代写诗的人多了,诗已经不是国家选拔人才的标准。诗人做诗是为了表达自己独特的人生体验,他得为自己独特的体验找到独特的表现形式,他得有自己创造新形式的自由。所以中国现代诗歌不能没有自己独立的文体形式,不能没有自己的格律形式,但这种格律形式也是自由创造的结果,也是一种自由诗。有人说,自由诗出现了很多劣质品,出现了很多不是诗的诗,所以得提倡格律诗。实际上,格律诗也一样产生劣质品,也一样产生不是诗的诗。宋明以后所有知识分子都写诗,写的都是格律诗。其中有多少是精品?不是一样有大量不是诗的诗?所以,一个民族产生不产生伟大的诗人,产生不产生伟大的诗作,根本的问题不在于有没有固定的格律形式,而在于有没有伟大的情感和情绪,有没有能震撼一个民族乃至整个人类的自由精神。诗,不是用理论创作出来的,而是由诗人创作出来的。诗,应该一首一首的评,应该一个诗人一个诗人的评,不应该用诗人的理论主张来评。

假若我们回到具体的诗歌作品当中来,就会看到,闻一多新格律诗主张的最大意义不是否定了像郭沫若那样优秀的自由诗,而是为自己找到了一种诗歌的表现形式,为自己建立了一种独特的诗歌风格。

我们说诗人都是“疯子”,但“疯子”也有不同的疯法。郭沫若患的是“自大狂”,闻一多患的则是“爱国狂”。

“爱国”这个词,对于我们时代的人已经有些模糊了,但在“五四”那代人,还是很具体的。在那时,中国这个老大帝国刚刚睁开眼睛看世界,但不看不要紧,越看越丧气。中国几千年的文明古国,自诩为世界的中心,但现在看到的事实却是,连西方那些芝麻粒大的小国都敢欺负我们,侵略我们。再看看别的国家的文化生活和物质生活,中国的落后,中国的贫穷,竟是在世界上数得着的。中国已经落到这样一个地步,我们中国人不是还得活着?还得等着?所以,我们这些平常的中国人也有自己的活法。我们向来是不愿看、不愿想那些根本解决不了的大问题的。这么大的一个国家,我管得了?光愁有什么用?光苦有什么用?当然,这些事情有时候不愿想,也不得不想,因为事实老是在那里刺激你。但想也有个想法的问题。现在的处境不好,但我们的古代是好的,我们的未来也未必不比西方更好。这样一想,心里也就舒服多了,也就能够活下去,等下去了。我们都是爱国的,我们中国人不爱中国,还能爱哪个国家?

谁都不愿中国这么弱小,这么愚昧,这样落后,但我们的爱国并不妨碍我们过正常的生活,并不妨碍我们“享受”人生,“享受”生活。但闻一多就不同了。闻一多这个人不如我们灵活。他这个人太认真,太不识时务,一头撞在南墙上——死活不回头。在清华读书的时候,他的同学就给他起了个外号叫“东方老憨”,说明他这个人就是有点憨气,有点傻气。按理说,他出身在一个富裕的家庭里,上了中国最好的两所大学之一——清华大学。清华大学是美国人用中国的庚子赔款办的,那时清华大学毕业的学生,毕了业就能到美国去留学。这是多么好的事情!要说“享受”生活,闻一多最有条件“享受”生活,但他却不行。别人去了美国,眼前的世界立马就光明了起来,但闻一多却不是。他到了美国,反而更感到了做为一个弱国子民的可悲。他看到中国华工到了美国从事的都是很卑贱的职业,心里老是憋着一股子气,不平衡,不痛快。实际上在美国从事低贱职业的人,也比在中国“混”的钱多,你有什么不平的?有什么值得痛苦的地方?这不是爱国爱到了犯傻、发狂的地步了吗?但也正是他爱国爱到了犯傻、发狂的地步,他才成了一个诗人。他的诗并不都是写爱国的,但他的诗的风格却与这种爱国情绪有直接的关联。

“国”是个太大的东西,一个人是个太小的东西。一个国家的落后与先进,觉醒与愚昧,不是哪一个人说变就变得了的。再说,一个知识分子算什么?国家的权力当时掌握在几个军阀的手里,他们想的可不是中国富强不富强的事情,而是自己占了全国、自己当皇帝的事情。一个知识分子既没有权,又没有钱,剩下的只有苦闷和气愤。越苦闷,越气愤,越是感到现实是荒诞的,越是感到现实是荒诞的,就越是苦闷,越是气愤。这样,他的诗就同时有了两个互不相让、不但无法妥协而且是相互激发的东西。这两个东西一个是现实,一个是感情。现实压抑感情,感情反抗现实。现实越是压抑感情,感情越是要反抗现实;感情越是要反抗现实,现实越是要压抑感情。谁也消灭不了谁?谁也战胜不了谁?谁也不能退让,谁也不能妥协。这个诗可就紧张起来了。这是一种语言与语言的撞击,语言与语言的对抗。这种对抗不是让它们离得更远,而是拥抱得更紧。各自都把牙齿咬到对方的肉里去,你中有我,我中有你。这样的形式是不能太长、太散漫、太自由的,它要紧凑,要集中,要固定。闻一多那些最好的诗,让人感到像个铁罐子,铁筒子,密闭得严实合缝,没有一个漏气的地方。郭沫若的诗到处都撒气,噗噗地往外撒,当把内心储集的热情都挥发完了,他的诗也就结束了。这样的诗是热情的,是宣泄的,读时感到很紧张,读完了心里很轻松。而闻一多的诗全不是这样。闻一多的诗不让你撒气。它们是密闭的,密闭得比罐头还严。他的感情就在这密闭得比罐头还严的结构形式里燃烧。它的热力一点也挥发不出来,就在这个密闭的罐子里闷着、囚着,越闷越热,越闷越充实,它像就要撑开密闭着它的铁壁,但最终还是无法撑开它。闻一多的诗有张力,它点燃你的激情,但不让你宣泄这激情。它让激情在你的心里膨胀,使你的心发胀,发闷,像要胀出你的意志来,胀出你的自尊心来。它的词语好像预先被整齐地排列在砖窑里的一

擦擦、一排排的砖坯子,它生起感情的火给它们加热、加热、再加热,把它们烧得发热、发烫,烧成灰的,烧成红的,最后烧到白热化的程度。这样,它的每一个词都变了色、变了香、变了味,把它们都烧成它们的反义词。美的被烧成丑的,丑的被烧成美的,善的被烧成恶的,恶的被烧成善的,真的被烧成假的,假的被烧成真的。使美中有丑,丑中有美;善中有恶,恶中有善;真中有假,假中有真。这样的语言就不是散文的语言了,不是平常的口语了。闻一多的语言就成了诗的语言。这就是闻一多的诗的风格。他的新格律诗的理论是在他这种特定的艺术风格的追求中建立起来的。他需要压缩,需要集中,需要固定,需要有一个密闭的容器以把他的激情的力量展示出来,正像一个矛需要一个盾一样。他不是需要束缚,而是需要展示自己反束缚的力量。

郭沫若、闻一多都是诗人,即使把郭沫若的《钹狗》、闻一多的《死水》放在整个中国诗歌史上,也应该属于精品之列。我们不必为中国新诗自惭形秽。但是,这两个杰出诗人都不是多么“长命”的。郭沫若被革命征调了去,闻一多被学术征调了去。他们之成为革命家和学问家,都有自己正当的理由,我们是不能说三道四的。但假若仅仅从中国新诗发展的角度,却不能不认识到,中国诗歌的旧的黄金时代已经过去了,而新的黄金时代还远没有到来。在这个不是诗的黄金时代的时代,是不利于中国诗歌的发展的。不是说不能写诗,也不是说无人写诗,而是说真正诗的热情即使在一些杰出的诗人身上,也是难以维持久长的。一般来说,中国现代诗人的真正的诗的热情都产生在尚未获得人生经验、尚未在中国社会获得自己稳固的社会地位的时候。一旦渡过热情洋溢的青年时期,一旦在中国社会获得了自己稳固的社会地位,这种能够熔化民族语言并使之成为诗的激情便消失了。在这时,或者像郭沫若一样继续写诗但却失了诗的精神,或者像闻一多这样中止写诗而同样不再有诗歌的精品出现。这两种情况,都决定了中国新诗无法获得更令人注目的伟大成就。假若我们不仅仅指责诗人自己,而是从我们自己身上找原因,大概我们还没有容纳像诗人这样的“疯子”的气度和社会条件。在我们中间,诗人“疯”不起来,“疯”起来的也“疯”不下去,我们怎能期望中国新诗取得更伟大的成就呢?

闻一多的《红烛》,只能看作是他的试笔,《死水》才标志着他的诗的成熟。但他的诗的成熟也就是诗的终结,后来他就埋头搞学问去了。再后来,他在学问中埋不下头来了,他的激情又勃发起来了,但这次的激情已经无法容纳在诗里了,他因此也因这激情毁了自己的生命。

五

做为诗人而又长命的,是两个人:徐志摩和冯至。徐志摩虽然活的时间不长,但他的诗却充满了他的一生,直到坠机而死他都是一个优秀的诗人;冯至活得长,其诗歌创作的生命力也长。在二十年代、四十年代他的诗歌都有不俗的表现,即使到了1949年之后,他的诗也还不是很做得太糙。

我认为,他们做为诗人之能够长命,不是因为他们更像诗人,而是因为他们比起郭沫若和闻一多来,更不

太像诗人。郭沫若和闻一多都曾经“疯”到过能成为伟大诗人的程度,而徐志摩和冯至则始终未曾“疯”到过这种程度。但也正因为如此,在我们这个不容许人太“疯”的国度及其时代里,他们也就有了更长的艺术生命。

在过去,我们常常把徐志摩与闻一多并说,因为他们都是主张新格律诗的,并且都是新月派的诗人。但我认为,作为诗人,与其说闻一多与徐志摩更相近,不如说二者的差别更大。诗人不是用主张分的,而是用风格分的。要说风格,闻一多和徐志摩可以说正好立于两个不同的端点上。如上所述,闻一多是一个太认真的人,太执着的人,是个“东方老憨”。他的诗也是严肃有余,活泼不足。徐志摩就不同了。徐志摩是个很灵活的人,是个没有一贯的主张的人。他灵活多变,不像闻一多那样一根死筋扭到底,是个“东方才子”型的人物。他也是爱国的,关心政治的,关心民间疾苦的,对现实社会不满的,但却也不把这些事情看得太认真。他不会把这些事情老放在心上,为此而焦虑,而痛苦。他很会享受生活,享受爱情,享受能够落到自己身上的幸福,但又不追求浮华,不是一个挥金如土、纨绔子弟式的人物。他的感情也很丰富。闻一多的感情像压城的黑云,只感沉重不感温润,郁积成团,轻易疏散不开。徐志摩则不同,他的感情像在蓝天飘着的白云,悠悠的,轻轻的,让人感到很舒服,很惬意,并且随时积聚,随时飘散,不会老是郁结在心头。这表现在诗的语言上。闻一多诗的语言像一块块铁锭、钢锭,硬硬的,冷冷的,把方块汉字的重量感几乎发挥到了极致;徐志摩诗的语言则像鹅毛般轻。中国的方块汉字原本是有重量感的,但不知为什么,一到了徐志摩的诗里,它们就没有重量了。它们像绒毛一样粘在你的心灵上,既不感到疼,也不感到重。如果说闻一多诗的整体风格可以用沉重来概括,徐志摩的诗则是潇洒的。实际上,徐志摩的诗的内容和风格并不是统一的。他有讽刺诗,有反映民间疾苦的诗,有很带现代派味道的写现代人的感受的诗,有用方言土语写的诗,甚至还有政治诗,当然更有写自然景物的,写爱情的。但也正是因为如此,显示着他的潇洒。什么是潇洒?潇洒就是可以同时自由地应付各种不同的局面,而又不是虚伪的、生硬的。闻一多的诗很扎实,很严谨,其主题也是中国知识分子口头上十分崇尚的爱国主义主题,但从内心里就喜欢闻一多其人其诗的大概并不多。倒是徐志摩,很得中国知识分子的喜欢,即使在1949年之后对他的批判,也并没有妨碍中国知识分子对他的诗的喜爱,所以文化大革命一结束,首先得到拥戴的就是徐志摩的诗。

徐志摩的诗之所以招人喜爱,不是没有原因的。在中国古代,是讲道学的。中国的道学很严肃,很沉重,越到后来,越成了压迫中国知识分子心灵的东西。这种传统,在“五四”新文化运动中受到批判,但从宋明理学留下来的老传统,实际上一时是改不过来的。即使在中国现当代的教育中,也是把“道”摆在首位而轻视人的自然情感的。徐志摩的诗体现了中国青年知识分子追求自由的要求。我们之所以说徐志摩还是一个真正的诗人,就是因为他还是比我们平常人“疯”一些的。他不摆道学家的面孔,不拿知识精英的架子,不写歌功颂德的

诗歌,不写标语口号式的文字。他年轻,他爱美,爱美的女人,爱美的自然,他不掩饰这一切,并把这一切都用诗的形式表现出来。他的诗就显得比我们率真,比我们自然,没有矫揉造作的味道,没有装腔作势的派头。为什么我又说他没有疯狂到伟大诗人的程度呢?因为伟大的诗人不论爱什么,是能够爱到痴迷的程度的。正是因为他爱一种事物爱到了痴迷的程度,所以他也就把自己的生活体验提高到了别的人所根本无法达到的高度。他从这个高度感受世界,感受人生,感受社会生活中的一切事物,就与我们平常人眼里的世界都不一样了。屈原就是爱他的香花香草,就是认为香花能够使他的精神高洁、心灵清白,他到了痴迷的程度,到了无视周围人的劝告、批评、指责、讽刺、挖苦、打击的高度,他眼前的整个世界都和我们的不一样了。他要表达自己的人生感受,要写诗,他的诗就不是只有一两个好的句子,一两个好的意象,而是整个的创作都呈现着自己独异的色彩,连语言都与普通人的不一样了。陶渊明就是厌恶官场的那些繁文缛节,厌恶到了宁肯不做官、不拿俸禄的程度。在这时,他才能感到田园生活的美。他的诗不是我们那些在城里赚了大钱到农村里转了一圈感到田园生活很美的那些人所能写得出来的。但潇洒的人不论爱什么,都爱不到这种痴迷的程度。这样的人的情感太好转移,他的情感在任何一個向度都冲不破世俗情感的壳。他能充满当时世俗社会能够给他的自由的空间,但却没有完全属于自己的独立空间。所以,中国知识分子所说的自由,常常是和拜伦、雪莱、雨果、普希金、莱蒙托夫、裴多菲、密茨凯维支这些西方浪漫主义诗人所说的自由不是完全相同的概念。中国知识分子所说的自由,是社会已经给定的,不是需要自己争取的,西方浪漫主义的诗人所说的自由是社会尚没有给定的,是必须由自己争取的。为什么要争取?因为他们痴迷于一种事物,一种个人理想或社会理想,不会遇到社会的攻击和压制就会放弃,所以就得起争取。中国的知识分子所说的自由就是徐志摩这类知识分子的潇洒,但潇洒的人可以爱很多事物,但对任何一个事物的爱都达不到痴迷的程度。所以潇洒的人可以成为优秀的诗人,但成不了伟大的诗人。就其普遍的水平,我认为,郭沫若和闻一多的诗不如徐志摩的水平高,特别是郭沫若,糙诗太多,但就其所达到的绝对高度,徐志摩却不如郭沫若和闻一多。在过去,中国的知识分子特别称道他的《再别康桥》,但在我的阅读感受里,认为它美得有些腻,美得有些媚,开头两节和结尾一节还充满新异的美感,但中间几节就有些疲弱了。实际上,它没有超过、甚至也没有达到中国古代景物诗的水平。即使在审美情趣上,也带有对传统审美观念的一种勉强敷衍的色彩。它不像是一个中国留学生写的,也不像是一个现代的中国人写的。一个现代中国知识分子还能在世界上发现美得如此纯粹的事物,其本身就使我感到诗人是在写诗,而不是表达诗人最内在的心灵感受。直到现在,中国知识分子都好堆砌美,把一个好人的方方面面都说得很好,把美的事物的方方面面都写得很美,以为这样读者就会产生美的感受了。实际上,美是一眼就看得到的,不是综合起来的。一个美女,你看一眼就会

令你神魂颠倒;一个美的景物,你放眼一看就会感到心旷神怡。倒是他的《火车擒住轨》这类的诗,更能体现徐志摩作为一个现代中国知识分子的世界感受和人生感受,但徐志摩也没有把它写到像郭沫若的《妖狗》、闻一多的《死水》那样完美的程度。徐志摩的真正完美的诗,能够放到中国诗歌史上也可以做为精品的诗,我认为,是他的那首为人称道的《沙扬娜拉·赠日本女郎》:“最是那一低头的温柔,像一朵水莲花不胜凉风的娇羞,道一声珍重,道一声珍重,那一声珍重里有蜜甜的忧愁——沙扬娜拉!”

用句王国维的话来说,这首诗好就好在“不隔”。在这首诗里,这个日本女郎的形象与作者对这个日本女郎的感觉都是我们在对诗的语言的感觉中感觉出来的。假若我们用手触摸一下这首诗里的语言,就会感到,触摸着它的语言就像触摸着这个日本女郎的身体一样,给人以柔韧而又温暖的感觉,我们绝摸不到像骨头那么冷、那么硬的东西。它的全诗都呈现着像这个日本女郎的身体那样的曲线美,没有任何一个词和词与词之间的关系构成的是直线的,它的每个词都不只有一个确定的含义,不像郭沫若诗里的词语那样直白,那样确定,但它也不像闻一多诗里的词语一样,僵持着两种严重对立的含义,它们是在一个中心的观念左右游动着。在温暖中有一点凉意,在凉意中又感到点温暖,在蜜甜中有一点忧愁,在忧愁中又有一点蜜甜。它暗示了作者和这个日本女郎之间在刹那间产生的那种有距离但又有点留恋、陌生而又有点会心的微妙关系。在任何两个词之间,都在意义、声音、色彩间发生着变化,但这种变化又是我们感觉不到的,它们之间构成的不是直线关系,但也不是转折关系,而是一种柔而韧的曲线。在你读这首诗的时候,你绝不会像读郭沫若的诗的时候一样调高嗓门,也不会像读闻一多的诗的时候一样把一个词一个词顿开,你自觉不自觉地就会低低地、悄悄地、不急不缓地读出它来,似乎怕惊动了这个日本女郎,也怕惊动了这时的作者,从而破坏了他们那点蜜甜而有点忧愁的感觉。这首诗的情调,用中国古代的格律诗词是绝对表现不出来的,它只能用现代的白话文、用诗人自己创造的这种诗的形式才能得到满意的表现。中国古代格律诗词创造出过无数美女的形象,但都不可能给人像这个日本女郎这样的感觉;中国古代格律诗词描绘过各种两性的情爱关系,但都不可能是这首诗所表现的既非爱也非无爱的像一点绿芽这样的稍瞬即逝的一滴情、一点意。它很美,但不是《再别康桥》那样的纯粹的美,它没有一笔一笔地往诗人赞美的对象脸上涂抹美的颜料,而是由既近又远、既温暖又清凉、既甜蜜又忧愁的两种色调调和成的一种全新的色调。它很美,但美得不腻,美得不媚。

六

说二十年代的诗,人们都不把冯至当作一个重要的诗人,但我认为,即使在二十年代,冯至也已经是一个超凡脱俗的优秀诗人。他当时的影响并不大,但评论一个诗人,不能像评论一个演说家那样。一个演说家在演说的当儿没有发生轰动效果,他的演说就是不成

功的,后来的影响无法补足他当时的不足。诗人则不同,评论诗人要看他的诗的资质,当时有没有人注意并不是一个评诗的标准。当冯至从家乡来到北京求学的时候,他还是个孩子,至少在浅草社、沉钟社的同人的眼里,他还像个孩子。人们都把他当个小弟弟对待,关心他、爱护他、帮助他、指点他。他幼年丧母,童年的生活是很孤寂的,但却没有受到过亲人的虐待和歧视,是在爱中长大的。这养成了他文静而又有点腼腆的性格。他对外部的现实世界有点陌生,在点隔膜,有点担心,所以更经常地活在自己的内心世界里。他不会像郭沫若那样热情得大喊大叫,也不会像闻一多那样自己生闷气,甚至也不会像徐志摩那样,见了漂亮的姑娘就给人家说情话、写情诗、穷追不舍。他把外部世界给他产生的各种印象小心地保留在自己的内心世界里,温暖着,揣摩着,安静的时候就把它从心底里放飞起来,让它们在心灵里飘,在心灵里飞,飘成各种不同的形状,飞出各种不同的姿态,把他的心灵变成了一个五彩缤纷的世界。这个世界就不像我们平常人心里的世界了。在我们的世界里,柴米油盐酱醋茶,一样一样的分放着,有条不紊,不会混,不会掺和,好像把外部现实世界照样搬到我们的内心来。冯至不是这样,他的语言也不是我们日常生活的语言。这些语言在现实的世界里未必都有互相连带的关系,它们是在他的心灵世界里建立起自己的联系的。这就使冯至的诗带上了特异的色彩和奇诡的魅力。我认为,不论就其意象的幻美,还是想象力的丰赡,他的《蛇》都可以放到整个中国诗歌史上而不会失去自己的光彩。“我的寂寞是一条蛇,静静的没有言语。”他的“寂寞”为什么“是一条蛇”,这恐怕只有像冯至这样文静腼腆的小青年才能够知道,能够说得出来:“它把你的梦境衔了来,像一只绯红的花朵。”他的寂寞怎样把他爱着的姑娘的“梦境衔了来”,又为什么它像一只“绯红的花朵”,也只有像冯至这样文静腼腆的小青年才能够知道,才能够说得出来。这样的想象,这样的意境,简直美成了“唯美主义”,美成了“莎罗美”,美成了偷吃了智慧果的夏娃。面对这样的诗,我们没有理由鄙弃中国现代的新诗。他早期的那几首较长的叙事诗也是中国现代诗歌史上最优秀的叙事诗,他创造了一种与中国古代《孔雀东南飞》、《木兰词》、《长恨歌》、《琵琶行》、《钗头凤》、《别》都不相同的一种诗的叙述风格。它带着中国现代知识分子特有的那种寂寞和悲凉的情调,叙述了中国古代那些优美的民间故事。在寂寞孤寂的人生中显现着人生的美、爱情的美,而又在美的人生和美的爱情中显现着人生的寂寞和孤寂。

冯至的诗并没有停留在他的《昨日之歌》的时代而裹步不前,他的生命生长着,他的诗也生长着。大学毕业之后,他离开了爱护他、关心他、照顾他的沉钟社的大哥哥们,离开了他的第一故乡和第二故乡,来到了举目无亲的北国城市哈尔滨。在这时,他必须独立地面对自己的生活,自己的前途,必须独立地面对自己眼前的现实世界。当时的哈尔滨已经是一个中俄文化的“荟萃地”,是一个传统封建主义文明和现代资本主义文明的交汇处。这样一个五光十色的世界在这个青年诗人心灵里留下了怎样的印象,打下了怎样的印记,是在他的

第二个诗集《北游及其它》里表现出来的。时至今日,我们的诗论家有的更重视冯至《昨日之歌》时代的诗,有的更重视他《十四行集》时代的诗,但少有特别重视他《北游及其它》时代的诗的。但恰恰是在他写了这些诗之后,鲁迅便认为冯至是“中国最为杰出的抒情诗人”(参看鲁迅:《鲁迅杂文二集·中国新文学大系 小说二集序》)。冯至的这个诗集,特别是其中的长诗《北游》,简直可以称为是中国现代诗歌中的《离魂》,但他绝不是从西方现代主义诗歌中模仿过来的,不是从一种社会思想或文艺思想的需要中铸造出来的,而是带着他一贯的风格,带着他向来有的孤寂和寂寞的心情,带着他对人生美好但却并不奢侈的愿望进入现实世界,进入抹上了现代资本主义文明的红嘴唇的哈尔滨之后自然产生的内心感受,因而他的诗的语言仍然是从中国现代白话语言中自然地生发出来的,而不是在对西方诗歌的模仿中生造出来的。

听那怪兽般的汽车, / 在长街短道上肆意地
驰骋。 / 瘦马拉着破烂的车, / 高伸着脖子嗷嗷地
呼叫。 / 犹太的银行、希腊的酒馆、 / 日本的浪人、
白俄的妓院, / 都聚在这不东不西的地方, / 吐露
出十二分的心足意满。 / 还有中国的市俗, / 面上
总是淫淫地嘻笑。 / 姨太太穿着异样的西装, / 纸
糊般的青年带着瓜皮小帽, / 太太的脚是放了还
缠, / 老爷的肚子是猪一样地肥饱。 /

这是多么纯净的中国现代白话语言,但它又是多么荒诞的一幅生活的图画。冯至的诗的美就是建立在这样一个粪堆一样的生活的基础之上的。它在粪堆上抽出自己的芽,伸出自己的枝,张开自己的叶,开出了自己美的花朵。它不再只是像古典诗人那样在美中发现美,在丑中发现丑,而是把丑的人生转变成了美的诗歌。这就是中国现代主义的诗歌,就是中国现代主义的抒情诗。在这时,冯至开始进入中国的“疯人”的行列,他与他实际存在的现实社会拉开了一个很大的心理距离。他成了他所存在的世界所无法容纳的人,同时他也已经无法容忍他所存在的现实世界。但是,做为一个中国现代的知识分子,做为一个中国现代主义的诗人,到底与西方的波特莱尔这样的诗人是不同的。波特莱尔已经无法在自己垃圾般的现代社会里找到自己存身的一块洁净之地,无法在自己生活的污浊的世界上找回自己心灵的洁白,但冯至在当时的中国社会却还有洁身自好的一块风水宝地,他甚至可以不在自己的诗歌创作中继续自己的人生、自己的生活。他在创作了《北游及其它》之后,就重新走上了求学的路,走向了不是通往诗人而是通往学者的路。而在这个通往学者的路上,他那还没有被现实毁损的心灵找到了暂时的平静。他没有继续疯狂下去,没有疯狂到波特莱尔的高度。

1941年,他又重新开始了自己的诗歌创作。但这一次进入诗坛,已经不是在波特莱尔的高度上重新起飞,而是在里尔克这类富有哲理内涵的德语诗歌的基础上重起炉灶。做为一个中国现代的诗人,冯至仍然保持着他一贯的语言风格。这种语言风格是平易轻松简洁流利的。冯至从来不用语言唬人,从来没有把中国的语言弄到狰狞怪诞的程度。西方的十四行诗到了冯至

的手下,严格说来,已经不是西方诗歌的一种形式,而成了中国现代新诗的一种。它是冯至的一种独立创造。中国的白话语言在他的十四行的形式里,好像在一个新修的十分雅致的池塘里游泳一样,是自由的,宽松的,没有任何的拘束感、别扭感。形式的雅致使他的《十四行集》显现着他的哲理思考的细致和认真,不是游戏性的,不是刻意求奇,它的语言的朴素流畅则显现着诗人的平民意识。诗人不是以社会教诲者的姿态出现的,而是在与自己的读者共同思考着人生,思考着当前的现实,思考着现实给人们展示的人生的哲理。在中国现代诗歌史上,冯至是一个最具有平民意识的诗人,他的平民意识不是他的宣言,不是他的文艺主张,而是他的语言风格本身。冯至自始至终都是作为一个平凡人出现在自己的诗歌之中的,是以平凡人的口吻说话,以平凡人的资格思考。他没有郭沫若的英雄气,也没有徐志摩的才子气,他在自己的诗里甚至就不是做为一个诗人出现的,而是做为一个普通人出现的。但是,平凡并不是用平凡维持的,平凡时时刻刻都有沦落为平庸的趋向,它必须用伟大和崇高不断补充它的血液,才能永远保持着它的鲜美和鲜活。我认为,冯至的《十四行集》就是用伟大和崇高重新向自己的心灵里输血的精神活动。他仍然是把自己做为一个平凡的人进行思考的,仍然思考的是平凡的人生,但他努力理解的已经不是自己和自己的感受,而是把目光投向了那些伟大的人物和那些伟大人物的人生选择。他破天荒地吧蔡元培、鲁迅、杜甫、歌德、梵高和一个不知名的“战士”写进了自己的诗歌,并且思考了他们的人生选择。这是在他此前的诗歌中所不曾见到的。他对这些人没有流于庸俗的歌颂,也不是朋友间的相互吹捧,而是带着重新思考人生的目的而感受他们、理解他们的。冯至的这种思考,已经不是废名那种自认为已经悟得人生三昧后的自我人生哲学的展示,不是对不同于自己的人的拒绝或排斥,而是对自己过往未曾感受和理解的进行重新的感受和理解,对自我未曾肯定和接受的进行重新的肯定和接受,它也不是郭沫若三十年代那种自认为找到人生正途之后的号召和宣传,而是变化着的世界在冯至内心世界里激起的心灵的浪花和波纹。它不再是感悟式的,也不再是标语口号式的,而是诗人灵魂震颤的一种形式,是情感和情绪在理性层面的骚动,是理性思考在情感、情绪层面的新的升腾。正是在这样一个意义上,它

成了真正的哲理诗,并且是中国现代的哲理诗。‘我们天天走着一条熟路/回到我们居住的地方;但是在这林里面还隐藏/许多小路,又深邃、又生疏。/走一条生的,便有些心慌,/怕越走越远,走入迷途,/……’(《我们天天走着一条小路》)

冯至哲理诗的力量在哪里呢?不在于它的文字的平易和流畅,而在于他的哲理思考本身所孕育的情感力量。我们中国人,特别是我们中国的知识分子,多么容易在现实社会安排好的一条固定的道路上做圆圈式的运动啊。在古代,一代一代的知识分子走着“读书—科举—做官—保皇”的固定道路,在现代,在刹那的震动之后,中国知识分子又找到了一条“读书—留洋—踱进研究室做学者”的人生捷径。我们天天走着这样一条熟路,天天看到的都是已经熟悉的事物,我们不敢走上一条与别人不同的道路,不敢走上自己以前没有走过的道路。世界在我们的面前是凝固的,人生在我们的面前是凝固的。我们对世界,对人生,对我们自己,已经产生不了新异的感觉,甚至就不再有感觉,我们甚至直到死时都不知道自己是誰,自己到这个世界上来做什么?冯至之所以感到需要重新感受和理解蔡元培、鲁迅、杜甫、梵高和那个不知名的“战士”的人生道路,就是因为他们走过了别人没有走过、他们自己也没有走过的人生道路。他们在自己的人生道路上看到的不是别人也看到过的,不是他们自己过去已经看到过多次的,即使那些他们过去已经看到的事物,现在也以新鲜的面貌呈现在了他们的眼前。他们也是一些平凡的人,但是他们面前的世界却是鲜活的。他们才是真正生活过的人,有过真正人生的人。我们当代评论家好谈什么“诗化哲学”,实际上,在中国现代史上,真正称得起“诗化哲学”的,不是那些重复中国古代或外国哲学已有的人生信条的哲学家的著作,而是鲁迅的《野草》和冯至的《十四行集》。但鲁迅在《野草》中撕裂了自己的灵魂,《野草》的哲学便是鲁迅的灵魂被扯裂之后流出的一滴一滴的鲜血,它具有一种凄厉的震撼力。冯至还没有这样的勇气,他的哲理思考更是他心灵骚动时升腾起的团团氤氲,它带有诱惑性的美感,但不具有实际的爆炸力。冯至始终是一个优秀的诗人,他没有伟大诗人应有的气度。

责任编辑:平 啸

The development of modern poems in China (part one)

Wang Furen

Abstract: One of the characteristics of Chinese modern poems is different from the traditions of Chinese ancient poems and western poems, that is: it is not originated from a great poet, but from a non-poet—Hu Shi. Although he is not a poet, he becomes a poet; Bingxin, although a poet by profession, isn't a true poet; Guo Moruo is a poet, but short-lived. With special understanding about poem, new poem, language and feeling, this paper reviews and comments on many poets and schools of poets, and shed new light on them.

Key words: Modern poem; development