

中国现代诗歌的发展

(下篇)

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。……文章以对诗,对新诗语言、情感的独特理解,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

八

在过去,论到二十年代中国新诗的发展,都把李金发放到一个重要的位置上。在这里,我与从朱自清以来的诗论家有根本的分歧,我并不认为李金发在中国现代新诗的发展中有什么重要的作用。诗人,首先要有诗。诗,首先是语言的艺术。中国的新诗,首先是中国现代白话语言的艺术。中国新诗的意蕴必须是从中国现代白话语言的本身感受到的,必须是中国现代白话语言表现潜力的发挥,而不是根据它的字面意思猜测出来的;诗是可以赏析的,也是需要赏析的,但诗的赏析是为了深化人们对诗本身的感觉,而不是猜哑谜,不能制造对诗的感觉,更不能根据诗论家制造出来的感觉判定诗本身的价值和意义。我们可以无法用理性的语言概括一首诗的主题,可以无法用现实流行的理论分析它的思想内涵,但在感觉上却必须是明确的。我们说李金发开创了中国象征主义诗派,但假若他的诗根本就不是诗,不是中国语言的艺术,不是挖掘了中国现代

白话语言的新的表现力,它也就不是象征主义的诗,更莫说开创了中国象征主义诗派。既然他的诗激发不出读者的新的情绪感受来,它的影响就不是诗的影响,更不是象征主义诗歌的影响。中国后来的象征主义诗歌是后来的象征主义诗人自己创作出来的,不是在李金发诗的影响下写出来的。西方象征主义诗歌是多义的,是朦胧的,但朦胧的不应当是感觉,而是无法用明确的理性语言表达这种感觉,而是这种感觉只能用象征主义的诗歌本身来表现。李金发的诗却不是这样。在他模仿西方象征主义诗歌的时候,连怎样感受中国的语言都不管不顾了,他的诗歌就不是中国语言的艺术了,就不是诗了。西方象征主义把在理性世界中的语言系统拆卸了,敲碎了,把它们在理性语言系统中一些不相连贯的词语都纳入到了象征主义的诗的形式里,但这种没有联系只是没有理性的联系,并不是连语言本身的联系也不存在了,并不是这个诗的形式本身也没有把它们有机地组织在一起。而李金发却只把一些语言的枝枝叶叶塞满了自己的诗,它们在人的心灵感受中无

法构成一个统一的整体。胡适的诗也不是诗,但他到底实现了诗歌语言基础的转换,他的诗的语言至少还是正常的散文的语言。李金发却不但没有创造出更有表现力的诗的语言,却连中国散文的语言也不是了。我们民族的诗歌是为了发展中国现代的白话语言的,而不是为了拆卸中国现代的白话语言的,我们对诗的评论必须牢牢地抓住这一点,在这一点上不能有丝毫的动摇。我认为,只要意识到这一点,我们就不会把李金发这样的诗做为中国现代诗歌发展的推动力量来看待,而应看作是“中国现代诗歌发展的一个障碍,一个阻力”。

这个障碍、这个阻力是怎样形成的呢?它是在中国文化开放的过程中形成的。我们说文化开放是重要的,但文化开放过程中所出现的文化现象却不都是合理的。“五四”新文化运动实现了中国文化的全面开放,但它的开放始终是为了中国现代文化的发展,而不是为了用西方文化完全取代中国文化。中国现代的白话语言还是中国的语言,而不是外国的语言,它大量吸收外来语是为了丰富、发展中国现代的白话语言,而不是连中国现代白话语言原有的表现力量也毁坏掉。但在文化开放的过程中,起着主要作用的是中国当时的留学生,并且是年轻的留学生。在大量文化领域里,他们是把外国文化的已有成果介绍到中国、并促进了中国现代文化发展的一股力量,并且是最重要的一股力量。但在诗歌领域里的情况却不尽相同。诗歌是语言的艺术,并且是比较纯粹的的语言的艺术。有一些青年留学生是在没有熟练地掌握民族语言的时候就到了外国、接触到外国的诗歌作品的。他们把在其它文化领域中形成的一般的文化观念也带到了诗歌创作领域里来,从而构成了一种看来正确实则十分荒谬的观念。在别的文化领域里,特别是在自然科学领域里,掌握了西方最先进的科学技术,把它们运用到中国,就顺理成章地成为革新、发展中国文化的推动力量,成为本部门最先进的文化的代表。但在文学领域里,特别是在诗歌领域里却不是这样。西方诗歌是西方语言的艺术,中国诗歌是中国语言的艺术,不论对西方诗歌有多么精深的了解,不论自己学习的西方诗歌在西方诗歌的发展中是多么先进的诗歌,只要对本民族的语言没有真正敏锐的感觉,西方诗歌的形式就不会帮助并且还会干扰、破坏掉自己进行诗歌创作的能力。他创作出来的诗歌就不但不代表中国诗歌发展的最高水平,甚至会降低到连自己实际能够达到的水平也不如的程度。我认为,李金发假若没有西方象征主义诗歌的观念,只是老老实实地用中国语言表现自己真实的内心感受,是不会把他的诗歌弄成这么一副样子的。在中国现代新诗的初创期,因为还没有多少成功的新诗做参照,更没有成功的象征主义诗歌做参照,诗论家以悬疑的形式给予李金发一定的历史地位是可以理解的,但在我们已经有了不少成功的新诗创作、也包括象征主义诗歌创作的时候,再把李金发的诗歌做为一个成功的范例,就是没有必要也没有理由的了。实际上,李金发不是推动中国现代诗歌发展的一个成功的案例,而是一个不成功的案例。这个案例向我们昭示:仅仅把精力放在西方人怎样做诗,而不是把精力放在怎样用中国现代的白话语言表达自

己用其它文体无法表现的世界感受和人生感受上,是不会创作出成功的中国现代新诗的。

被视为李金发代表诗作的是他的《弃妇》。我认为,只要我們不像猜哑谜那样从字面的意思给它演绎出在诗歌本身根本没有的感觉来,我们从它的语言形式本身能感到什么呢?实际上,除了一堆横七竖八、杂乱堆积的词语之外,我们什么也感觉不到。那一根根硬的像木桩一样的句子,给我们造成了一个感觉,这个感觉就是这个“弃妇”对什么都是不管不顾的。假若她是这样一个“弃妇”,还有什么“羞恶”怕人“疾视”?还有什么“哀戚”能“深印”在“游峰之脑”?还有什么“哀吟”从“衰老的裙裾”中发出?诗人说她“靠一根草儿”就能“与上帝之灵往返在空谷里”。既然如此,她的心灵就是很自由、很惬意的了,还有什么痛苦需要我们这些凡夫俗子来同情?诗人说“夕阳之火不能把时间之烦闷化为灰烬,从烟囱里飞去”,但又说“长染在游鸦之羽,将同栖止于海啸之石上,静听舟子之歌”。既然夕阳之火“不能”把时间之烦闷化为灰烬,从烟囱飞去,它又怎能长染在游鸦之羽,将同栖止于海啸之石上,静听舟子之歌?假若这个“不能”是贯彻到底的,是说弃妇的烦闷不能“长染在游鸦之羽”,不能“栖止于海啸之石上、静听舟子之歌”,那末,它就违背了诗歌语言的一种根本的规范,那就是在诗中是没有不存在的词语或事物的。诗中所有被否定的存在都是一种诗的存在,都给人一种存在的感觉,并且同“有”的事物并列地作用于人的感觉,影响着读者的感受。“前不见古人,后不见来者”,起到的不是清洗掉读者心灵感受中的“古人”和“来者”的印象的作用,而是实际地唤醒了读者对“古人”和“来者”的印象。所以,不论怎样具体地分析它的语法形式,这一段都实际造成了对弃妇意象的干扰和破坏,起到的是让我们无法获得一个统一的心灵感觉的作用。所有这一切,都使读者无法实际地进入李金发给我们构筑的这个语言世界之中去,诗人好像是故意不让我们读懂他的诗,而不是希望读者感受到他的真实的内心感觉或感受。这样,诗歌就失去了诗人与读者进行心灵交流的作用。没有了这样的作用,诗人还写诗做什么?读者还读诗做什么呢?

在这里,还有一个人和诗的关系问题。每一个人都要有写诗的权力,所以我们不能因为不喜欢李金发的诗就排斥李金发这个人,特别是在中国文化的开放过程中,李金发以为只要把西方诗歌的表现形式学到手,就能创作出好的诗歌来。这原本是可以理解的,无可厚非的。但是,我们也必须看到,并不是每一个好人都能写出好诗来,也并不是每个想写出好诗来的人都能真地写出好诗来,所以我们也不能因为同情李金发这个人,不能因为他的动机是好的,就必须把他的诗说成是好诗。诗之能不能写好,还得看诗人有没有诗的感受,这种感受有没有用诗的形式表现出来。人有人的标准,诗有诗的标准。我们评诗要用诗的标准,而不能只用人的标准。

类似的情况也出现在对三十年代初期左翼诗歌的评论上。

三十年代,是一个红色的年代。在那时,大量的中

国作家纷纷向左转,提倡革命文学、左翼文学。对于这种现象,我至今认为,是值得中国知识分子骄傲的,因为恰恰是这些左翼知识分子,表现出了中国现代知识分子应有的正义感和责任心。在1927年的政治大屠杀之后,大批知识分子走向反叛国民党政治统治的道路,不但是可以理解的,也是值得尊敬的。但是,这些知识分子在政治上走向反叛现实政治统治的道路是一回事,他们在诗歌创作上能不能取得新的成就又是另外一回事。任何一种文体的发展,都是一种文化的综合效应在这种文体形式上的表现,一种因素的变化能不能具体转化为诗歌发展的动力,不仅仅取决于这一种因素,还取决于这种因素与其它因素构成了一种什么样的关系,以及这种关系有利于还是不利于诗歌创作。我认为,在二十年代中国知识分子向左转的过程中,中国现代诗歌的发展遇到了一个新的危机,而不是找到了发展中国现代诗歌的一个新的突破口。

在这里,我们还得回头认识诗歌这种艺术文体产生和发展的基因。诗歌首先产生在哪里?当“诗”从“歌”的基础上产生出来并与“歌”发生了分化的那一天起,诗歌就是首先产生在个体人的内心感受里的。中国第一个伟大诗人屈原的诗不是发生在当时普遍的心理感受中,而是发生在他的独特的心理感受中。所以诗歌在其传播上是社会的,而在其创作上则是极端个人化的。抒情诗就更是如此。当然,诗人的内心感受也是无法脱离开外部世界的感发的,但外部世界的感发在不同人的心灵中产生的效应却并不是完全相同的。假若外部世界在不同人的心灵中产生的效应是完全相同的,这种效应人们就可以用外部世界的本身来传达,但这种语言是散文的语言而不是诗的语言。“太阳出来了”做为一个散文句式,是用外部世界的变化标志出来的,它表示的是人人都能通过这个句子所知道的意义:天亮了或天晴了。只有那些外部世界在个体人的内心世界产生的几乎是完全个人化的感受,例如,假若你感到太阳是黑暗的,那就无法仅仅依靠这个散文句式来表现了。如果这种纯粹个人化的感受必须表达,你就必须找到一种与社会群众的语言、散文化的语言完全不同的表达方式,这种方式就是诗的语言。这种诗的语言之所以能把纯粹个人化的感受转化为更多的读者的感受,使读者能够理解或接受诗人的这种感受,就是因为它用以感发读者心灵的已经不是感发了诗人心灵的那些纯粹外部世界的事物,而是诗人重新构筑的一个语言世界。这个语言世界能够在读者心灵中感发诗人在外部世界感发下产生的心灵感受。读者有了这样的感受,也就理解了诗人的感受,二者在心灵上有了沟通的渠道,这个渠道就是“诗”。所以,诗必须是创造性的,不是约定俗成的,不是由任何别的人事先给规定好的。但是,当二十年代中国知识分子发生向左转的变化的时候,实现的是他们与现实世界、现实政治统治集团的彻底决裂,革命实际发生在心灵沟通终结的地方,而不是发生在心灵沟通开始的地方。革命本身是“武器的批判”,而不是“话语的批判”,更不是“诗的批判”。真正的革命者不是用诗来工作的,而是用行动来工作的。革命文学家中也有大量实践的革命者,但他们主要是革命

者,而不是诗人。毛泽东也能写诗,但他的“诗”主要是用他的行动写的,而不是用文字写的,他的最强烈的内心感受不是用文字、用“诗”表现出来的,而是用实践的革命表现出来的。真正意义上的“革命诗人”恰恰是那些并非实践革命者的诗人,像马雅科夫斯基,像勃洛克,都不是实践的革命者,但他们感受到社会的黑暗,感受到专制主义的压迫,他们在这个革命的时代形成了自己纯粹个人化的内心感受,这种感受既不同于实践的革命者,也不同于一般的知识分子或社会群众。当他们为自己的这种纯粹个人化的内心感受找到一种诗的语言的时候,他们就实际表现为革命的诗人。他们之所以是“革命”诗人,因为他们的情绪具有革命的性质;他们之所以是“革命”诗人,是因为他们内心最强烈的感受转化成的不是革命的行动,而是诗歌。但是,当中国知识分子发生向左的转化的时候,却受到了外来影响的未必适当的思维催化。它是借助一种“理论”、一种所谓的“思想观念”具体地实现这种转化的,而不是在实际的诗歌创作中实现这种转化的。这就把“诗”绕进了一个怪圈。“诗”这种语言形式本身就不是建立在理论的基础之上的,就是用理性的语言无法成功地实现作者与读者的直接沟通的。当把革命诗歌用一种理性的思维方式固定下来,它就不是诗人自己纯粹个人化的心灵感受的表现了。中国的左翼诗人原本是从非革命的诗人在现实环境的压迫下具体地走向革命诗歌的创作,他们没有意识到革命者只是革命的主体,而不是革命文学的主体,更不是革命诗歌的主体。他们才是革命诗歌创作的主体。他们最内在的心灵感受就体现着当时最强烈的革命情绪。他们不必到外在理论标准中去寻找革命诗歌的原理,这种原理就在他们成功的诗歌创作的实践中。但他们却把实践革命的理论当成了革命诗歌创作的准绳。实践革命是要讲集体主义的,他们也把集体主义当成了革命诗歌创作的原则,实践革命是要讲阶级斗争的,他们也把阶级斗争当成了革命诗歌的主要任务;……在这里,遇到的仍然是同李金发同样的问题,不过李金发重视的是形式,左翼诗人重视的是内容。但在有一点上则是相同的,他们都没有把心思用在用中国现代白话的语言表现自己最个人化的内心体验上,因而也没有实际地把中国现代诗歌的创作推向新的高度。李金发的诗歌走向了杂乱堆积的路,初期左翼的诗歌则走向了理念化、教条化、标语口号化的路,二者都离开了诗歌创作的基础。

但是,左翼诗人是个群体,群体的危机不等于每个个体都处在危机状态,也有少数诗人的少数诗篇在革命诗歌的创作中取得了一定的成就。在这里,殷夫的诗歌创作是有一定典型意义的。

殷夫是一个小青年,不论其思想还是其诗歌,都还没有走向成熟。但他的诗好就好在这种不成熟上。他像一颗革命的青杏一样透露着三十年代中国革命者和三十年代革命文学的酸涩和单纯。他不像提倡革命文学的那些前辈诗人那样自信和那样没有自信,他不把革命视为自己的身外之物,不把革命文学视为一个必须猜透的谜底,因而他也不必忏悔,不必向任何人表示自己的忠心。他不说大话和空话,他的诗歌不是按照某种

理论要求做的,而是这个热情的革命小青年的真实的心声。在这里,我想特别提出他的《别了,哥哥!》一诗来。在这个单纯的青年革命者这里,一切都显得那么单纯,那么朴素,没有一点矫揉造作的痕迹。“别了,我最亲爱的哥哥,你的来函促成了我的决心,恨的是不能握一握最后的手,再独立地向前途踏进。//二十年来手足的爱和怜,二十年来保护和抚养,请在最后的一滴泪水里,收回吧,作为恶梦一场。//你诚意的教导使我感激,你牺牲的培植使我钦佩,但这不能留住我不向你告别,我不能不向别方转变。……”在这里,人性的深度和阶级性的深度是水乳交融地结合在一起的。亲切与决绝、过往的怀恋与前行的决心都在这朴素而又单纯的诗句中流露出来。它或许还有一些语言上的瑕疵,但它却不是从任何一派的诗歌形式里学来的,也不是按照任何理论规范设计出来的,而是从诗人纯粹个人化的心灵感受中生发出来的。我认为,这就是诗,这就是革命诗。

九

我们说在一个社会中,真正的诗人是那些像“疯子”一样的人,是那些感情胜于理智、不像我们一样满脑子“实践理性”的人。但是,这种“疯”得是真疯,不能是假疯,不能是装疯,也不能是像鲁迅所说的拔着自己的头发想离开地球那样有意识的疯。我们中国人好说要把自己培养成什么样的人,其他的人我们是可以有意识地培养的,唯独“疯子”是不能有意识地培养的。任何一个时代,真正伟大的诗人都不是想当诗人的人想出来的,而是让社会逼出来的。所以,这样的“大疯”不是时时刻刻都有的。而没有了“大疯”,“小疯”就显得有些可贵了。具体到三十年代初,那些左翼诗人没有真地疯起来,戴望舒、卞之琳、废名这些不是大疯的人显得就有些可贵了。在过去,我们站在左翼的立场上完全否定戴望舒的诗歌成就,实际上是没有充足的理由的。

戴望舒这类的知识分子,确实没有成为伟大诗人的基本条件,因为他们也像我们一样,更属于中国现代教育培养出来的“好学生”之列。我们这些“好学生”,不是按照改造世界、改造社会的奋斗模式培养出来的,而是按照顺从世界、顺从社会、顺从自己的命运的模式培养出来的。我们原本没有多么高的社会理想,也没有多么高的个人理想,只是希望在一个安定的环境中从事自己一份有兴趣的工作,既有利于社会,也满足了自己并非奢侈的生活需要。写诗、作文,对于我们,实际上也就是这样一个有趣味的工作之一。但在中国社会里,特别是在三十年代那个动荡的年代,这样一个平凡知识分子的平凡愿望也是难以实现的。在那时,革命者有革命者的语言,这种语言形式不论多么简单、粗糙,甚至带着点血腥气,但在他们之间,却有一呼百应的作用。以我们的诗的标准衡量,蒋光慈等人的左翼诗歌是没有什么味道的,但在那些有革命情绪的青年学生读来,却感到神经紧张、热情洋溢。因为他们是干柴在心,其实不用诗也点得着的,像“革命”,像“苏联”,像“列宁”,像“红旗”,这样一个个单词就都像火种一样,投进他们的心灵,立刻就会砰然起火。而在有权有势有钱的人那

里,权力、金钱就是一切,什么诗歌,什么文学,什么文化,什么感情,全是一些屁话,他们不但不读当下这些落魄文人的诗歌、小说或散文,并且只要不是宣传他们的“三民主义要义”的御用文人,他们一概感到放心不下。这样,戴望舒这类知识分子的声音就没有多少人要听了。他们被夹在了“革命”与“反革命”的夹缝里。在这个狭窄的夹缝里的知识分子该成独立的一派了吧?也不是!因为这些息事宁人的知识分子是不会成派也不敢成派的。后来的文学史家把戴望舒这样的诗人称为现代派,称为“自由人”,实际上,在那时,这些人之间是毫无关联的。他们是各顾各的一些人,不论多苦,多难,得自己忍受着,既不敢大声呼叫,也没有理由大声埋怨。只要日子还能过得下去,就得过着。这样的生活没有剧烈的痛苦,但也没有真正的喜悦,只有一种滋味,那就是寂寞、寂寞、无法摆脱的寂寞,没有尽头的寂寞。中国古代的落魄文人也寂寞,但他们把寂寞当成了一种价值,一种才华,一种品格,寂寞得有些滋味了。但在现代社会却不会这样,寂寞的是些无能的人。革命者认为这些人的寂寞是没落的小资产阶级情趣,有权有势有钱的人根本看不起你的寂寞,甚至连普通的老百姓也感到你是吃饱了撑的。这个寂寞可就寂寞不出滋味来了。但也正是这种超于历代文人的寂寞感,成就了三十年代中国现代派诗人的诗歌。这种寂寞不是多么伟大的情绪,但却是他们真实的生活感受,是他们放在嘴里能嚼得出味道,放在耳边能听得出声音,放在鼻端能闻得出气味,用手能摸得出软硬的一种人的实实在在的。他们不用像李金发那样到外国什么派的诗里去找诗的形式,也不用像当时的左翼诗人那样到外国的什么理论中去找诗的内容,他们在自己的心灵感受中就能找出自己的诗来。他们是中国人的,是中国现代的人,他们心灵中的诗自然是用中国现代人的语言构成的。

余光中曾经评论中国现代著名诗人的著名诗作,他本人就是一个杰出的诗人,所以他对这些诗作的评论虽然严酷,但大都是很肯切的。只有他对戴望舒《雨巷》的修改,我有一点不同的意见。我认为,他把《雨巷》改短了,这一短,就不如原来的《雨巷》有味道了。为什么?因为一种情绪是有长度的。剧烈的痛苦是短暂的,人有一种对剧烈痛苦的自我抑制本能,太痛苦就感觉不到痛苦了。所以那些大量堆砌痛苦事实的诗作非但引不起我们的同情,反而引起我们的烦乱感;欢乐,也是一种短暂的感情,太欢乐就感觉不到欢乐了。所以那些没完没了的热闹场面也往往使我们欢乐不起来,也让我们感到烦乱。极丑的感觉,极美的感觉,纯善的感觉,纯恶的感觉,都是如此。只有寂寞,是一种有着无限延长感的情绪,太短了,就不是寂寞了。戴望舒的《雨巷》就给我们制造了这种无尽无休的感觉。它既不是喜悦,也不是痛苦,而是一种寂寞。你说中间几节在内容上一定有什么不同,一定要有什么新的内容,那是不必的,实际上寂寞的生活本身就是没有内容上的多么明显的变化的,今天如此,明天如此,后天还是如此,它只是时间,一个有长度的时间。诗人用文字制造了时间感,也就制造了寂寞的感觉。它像诗中写到的那个悠长、悠长的寂寥的雨巷一样,让人感到走呵,走呵,一直

走不到头,走不出这条悠长而又悠长的寂寞的情绪。寂寞是有长度的,但却是没有阔度的。豪迈的感情,阔大的胸怀,是有阔度的,而寂寞则像线那么细,那么长。巷就是细而长的,特别是江浙一带城镇的那种小巷,其本身就像一种寂寞的生活。《雨巷》这首诗,也像这样的小巷,显得很细很长。它其中只有几个很单纯的意象:一把油纸伞,一个丁香一样的结着怨仇的姑娘,一个在雨巷中徘徊、彷徨,盼望遇到这个姑娘的诗人自己。它的视野一点也没有超出这个细长的雨巷的范围,甚至连两旁的店铺和住家都没有写。用到的词语,也是很有限的,这样写写,那样写写,还是那些词语。但它并不显得罗嗦,寂寞的心是狭的,但却不罗嗦,一个心思琢磨半天,还是有一点味道。这点味道没有消失,就不感到罗嗦了。在这首诗里,你只闻到一种气味,那就是丁香的气味,它融化在小巷的霏霏细雨中,淡淡的,似有若无,这也是我们在这首诗里读出来的味道。在这首诗里,只有一种颜色,那就是丁香的灰色,它在雨巷的灰色背景上绽露着,像诗人心里似有若无的那不灭的对生活的希望,朦朦胧胧的,不鲜艳,不华丽,但却始终存在着。它也是这首诗的颜色。寂寞是没有声音的,这首诗也是没有声音的,什么都是默默的,连中国的这些汉字都怕弄出一点声响来,以免打破雨巷的阒寂。那个诗人是不说话的,那个结着愁怨的姑娘也是不说话的,连句低低的寒暄话也没有说,留下的只是诗人心中的一点思念,一点希望。两个人的心是连着的,被一种绵软的思念所粘连,但它们却好像永远不会被系得略微紧一些,但也不会系得更紧一些。因为这是两颗寂寞的心的联系,谁都会珍藏着它,但谁也不会把它说出口来。……就这样,这首诗给我们构筑了一个独特的世界,一个语言的世界,诗的世界。我们只要进入这个世界,就感到了一种寂寞的美感。我们好像永远在等待着一种美的事物的出现,但当看到它时,我们却不敢用手去触摸它。

实际上,真正给予了卞之琳诗以生命的,也是这点寂寞的感觉。我们过去称他们是现代派,实际上,他们的诗与西方现代派诗的意蕴和情调是大不相同的。这种不同就在于他们的诗是从中国知识分子的寂寞心境中浸润出来的,而西方现代派的诗则是从西方知识分子对纷乱的现实生活的厌烦情绪中蒸发出来的。卞之琳的《断章》描绘的是一幅多么幽静的画面呵,但其中的任何事物都没有内在情感上的联系,每个事物都只是其它事物的观赏对象,它们在观赏中获得的只是刹那的、表层的愉悦感,而在被观赏的感觉里却是孤独的、寂寞的。这首诗严格说来不是一首纯粹的诗,而更像哲理性散文。它靠的不是一种语言形式的力量,而是语言本身的寓意。他的《距离的组织》在表面看来很像李金发的诗,意思也是不相连贯的,我们永远无法靠着我们的理性思维能力理清其中的脉络,但有一点则是与李金发的诗根本不同,那就是它的语言本身传达的是同样一种落寞的、空洞的感觉,而李金发的诗却无法给我们这种统一的感觉。“独上高楼”是一个孤独落寞诗人的孤独落寞的行为,他读的是《罗马衰亡史》,随及想到报纸上的“罗马衰亡星”,它们同时加强着对现实

世界的衰亡感觉,同时也是诗人荒凉心情的表现形式。友人寄来的画片上的画也是“暮色苍茫”,“醒来天欲暮”,“无聊”,“灰色的天”,“灰色的地”,“灰色的路”……所有这一切,都强化着读者的同一种心灵感受。诗人调动的不是情绪,不是连贯的内容,而是颜色、声音和各种相关的意象。这些颜色、声音和相关的意象或者是诗人情绪的表现,或者影响着诗人的情绪,同时它们也创造着读者的情绪感受,这就成了连接诗人和读者情绪的桥梁。戴望舒和卞之琳表现的都是一种寂寞的感受,但戴望舒的寂寞中更带有一种温润的情意,有水分;而卞之琳的寂寞中却更有一种枯槁的感觉,没有水分。

戴望舒、卞之琳的诗是一种寂寞情绪的表现,但他们的寂寞却没有排他性。他们的寂寞,只是自己的一种感受,而不是一种世界观、人生观和艺术观,所以他们不骄傲于自己的寂寞。废名则不同,他的寂寞有一种排他性。对于他,寂寞不但是他的人生感受,同时也是他的一种世界观、人生观和艺术观,似乎寂寞的人是值得骄傲的,不寂寞的人反而是世俗的人和浅薄的人。假若说戴望舒的寂寞是液体的,卞之琳的寂寞则在表层结了一层厚冰,触摸起来硬硬的,凉凉的,但内里却有流质性的东西,不是一硬到底的。即使他的《距离的组织》,虽然那些灰色的意象像乌鸦一样在全诗乱飞乱舞,但最后的“友人带来了雪意和五点钟”却像把紧关的大门拉开了一个缝,使我们感到了个更加宽阔和光明的世界。废名的寂寞则是固体的,他用自己的执拗和自尊把自己的寂寞凝固起来,成了一种水晶一样的透明体。他的诗似乎比卞之琳的诗更加透明,但卞之琳的诗里仍有温意,而废名的诗却没有了这温意。说到底,戴望舒、卞之琳的寂寞是青年人的寂寞,废名的寂寞则更像是老年人的寂寞,他寂寞成了“老子”。

寂寞不是一种单纯的颜色,寂寞可以开出各种各样的花。到了四十年代,这些寂寞的歌手便走向了各不相同的艺术道路。

十

我们之所以不能简单地否定三十年代初左翼诗歌的那一片喧嚣声,因为它是杂乱的,但却不是空洞的。他们不同于李金发,李金发是没有象征主义诗人的情绪却要创作象征主义的诗歌;左翼这些诗人则是有着革命的情绪,但找不到表现这种情绪的内容和形式。所以左翼革命诗歌到了后一代诗人的手里,就渐渐露出了自己的生机,并且发展出了较之三十年代现代派更加强大的一个诗歌潮流来。

在从三十年代到四十年代的左翼革命诗歌到四十年代《七月》《希望》派诗歌的过渡过程中,臧克家的诗歌无疑是起了重要作用的。臧克家开始是学闻一多的,这给他的诗歌带来了力度感。他不像早期那些革命诗人那样像一个到处撒气的皮球,几句大话、几句口号就把自己那点“革命热情”给撒完了。臧克家从闻一多那里学来了节制。他知道情绪是诗歌的产物,而不是诗歌的本身。诗歌的本身只是语言,而语言本身是没有力量的。一百个“革命”的口号也不会造成革命的情绪,革命的情绪倒往往是以没有革命色彩的词语造成的。但是,臧克家在

本质上又不同于闻一多。闻一多的力量是从中国和西方的国际对峙中积蓄起来的,是从对“大中国”的前途和命运的忧虑中蒸发出来的,所以闻一多的诗比臧克家的诗更显得大气,有些贵族气质,但却有浓得化不开的感觉,他的诗的风格显得更为单一。《红烛》中的诗是不成功的,《死水》的创作期较短,缺乏自身的自然演化过程。臧克家的诗则是在农民与统治者的对峙中获得的,是从对农民的前途和命运的关切中蒸发出来的。他的诗不如闻一多的诗显得大气,也没有闻一多的诗的贵族气质,但却更贴近社会生活,其风格也随着生活的变化而发生着变化。

臧克家找到了农民,实际上就是找到了“人民”。中国现代诗人是通过农民而感觉到“人民”的存在的,而“人民”则是四十年代《七月》《希望》诗派的情感情绪基础。诗人们的独立个性是在“人民”这个基础观念的基地上起飞的。没有这个基地,他们的个性就没有产生的精神基础,也没有自己精神的归宿。只要我们不是从“个性”这个抽象概念出发,而是从对诗人及其作品的实际感受出发,我们就会看到,恰恰是四十年代《七月》《希望》诗派的诗人们,在中国诗歌史上表现出了为任何一个派别的诗人所少有的最强毅、最倔强的个性。在这里,我们指的不仅仅是他们的“人”,同时指的也是他们的“诗”。直到文化大革命结束之后,像牛汉、绿原、鲁藜等等这些幸存下来的《七月》《希望》诗派的诗人们,仍然坚持着他们从四十年代就已经形成的基本的诗的风格。他们既没有在五十年代初的“胜利”中变得浮躁华丽、空泛无力,也没有在五、六十年代的高压下被压扁、被挤碎;既没有在欧洲风雨中放弃自己的独立追求,也没有在国粹主义的喧嚣声中走向复古怀旧。他们的人,他们的诗,始终赤裸裸地站立在中国的诗坛上,对读者说:这是我的诗!这是我们的诗!。不论在别人看来是“左”是“右”,但都不是奉命之作,也不是趋时之作。在这里,就产生了一个什么是“个性”,什么是“独立风格”的问题。“个性”、“独立风格”必须是在一种严肃的社会追求、艺术追求的基础上建立起来的。就这种追求本身,它不是纯粹个人的、私利的,而是社会的,是与整个人类、整个民族的前途和命运联系在一起的。正是这种追求的非个人性,才使一个人即使在自己的处境发生了根本不同的变化的时候仍然能够感到它的意义和价值,仍然不会完全放弃这种追求。“个性”也就在这种真实的而非虚假的社会追求和艺术追求的基础上起飞。它是通过个人的生活经验和精神需要建立起来的,是以个人的方式在个人化的生活环境中追求着的,所以这种严肃的社会追求和艺术追求在这个人和这个人的创作中就呈现出鲜明的个性。“人民”,在四十年代《七月》《希望》诗派的诗人们那里,是与社会、民族、人类联系的一个精神纽带,正是这种联系,给他们“个性”的发展、独立风格的形成,奠定了坚实的基础。

总得叫大车装个够, / 它横竖不说一句话, /
背上的压力往肉里扣, / 它把头沉重地垂下! / /
这刻不知道下刻的命, / 它有泪只往心里咽, / 眼前
飘来一道鞭影, / 它抬起头来望望前面。——臧克家《老马》

这就是我们的“农民”,同时也就是我们的“人民”,我们的“祖国”。在这里,没有反抗,但我们感到了反抗,一种决绝的心灵的反抗;在这里,没有革命,但我们感到了革命,一种不可动摇的革命的情感和情绪。臧克家没有像早期的革命诗人那样把拳头伸得远远的,他把拳头缩回来,缩到紧贴自己胸腔的地方,使他的这首诗充满了反击的力量,充满了情感的爆发力。它的反抗的力量不是建立在阶级斗争的观念之上的,不是建立在自己青春的理想之上的,而是建立在他毕生对我们的农民、我们的人民、我们的祖国的心灵感受之上的,它不是对刺激的寻求,也不是对光荣的渴望,而是感到了对上层社会的一种无法忍受的愤懑:在这样的农民、这样的人民、这样的祖国的基础上建立起来的一个豪华的世界、一个骄横的集团,难道是人们可以忍受的吗?这首诗很小,小得像一枚手雷,一颗炸弹,壳是硬的,它把力量全部集中在了它的内部,集中在诗人没有说出的意义上,集中在读者自己的联想上。它不像其它所谓革命诗歌一样,对读者有一种压迫感,有一种威慑力,它让读者在自己的自由联想中找到与诗人的情感联系。它写的不是他要说的,它写的仅仅是一匹被人们榨尽了生命活力的老马。假若读者感到它就是我们的农民、我们的人民、我们的祖国,那就不是诗人告诉你的,而是你自己的感受,你自己的认识,“诗”仅仅把诗人和读者的感受和认识沟通了。假若我们不是对中国现代新诗怀有偏见的话,我们就会感到,臧克家对中国农民的表现,是为中国古代诗人的任何诗都无法代替的,它的表现力度和深度甚至超过了杜甫的《三吏》、《三别》和白居易的《卖炭翁》等古典诗歌名作。

烙印》之后,臧克家诗的风格发生了一些变化。我认为,这种变化若纳入到中国现代诗歌发展的总体框架中来感受,实际是更多地离开了闻一多而更接近了艾青。他的那首著名的《春鸟》与艾青的艺术风格是更为接近的。

艾青即使算不上是一个中国现代伟大的诗人,也应该说是一个中国现代杰出的诗人。他的诗,好的就不再是一首两首,而是“一些”或“一批”。这就不能仅仅用个别的生活观察和生命体验来解释。我们中国古代的文论讲“气”,讲“气度”,艾青的诗好就好在有这种“气度”。正是这种“气度”,把他大量的诗作联系在了一起,形成了他与其他诗人不同的独立艺术风格。我认为,要想理解艾青诗的“气度”,还要从他的《大堰河——我的保姆》这首成名作开始。“我是地主的儿子, / 也是吃了大堰河的奶而长大了的 / 大堰河的儿子。”我们现在好讲“根”,好讲“寻根”,好像一个民族、一个人只有一个“根”,只要找到了这个“根”,就找到了自我,找到了自我生命的根据。实际上,任何一个民族,任何一个人,都不仅仅有一个“根”,而是有着各种不同的“根”。艾青在这里,讲的就是他的生命的两条主要的“根”。一个“根”,是他的家庭;一个“根”,是他的保姆。前一个“根”,使他荣华富贵,走一条平坦的人生道路;而后一条根,使他关切民间的疾苦,关切底层的人民。他必须在这两条“根”中进行选择。在这里,不仅仅是阶级的选择,还是实利与情感的选择。他选择了情感,选择了

大堰河和他的一家。《大堰河——我的保姆》整首诗写的就是他与其保姆及其一家的情感联系。这种情感不是在观念中建立起来的,而是在生活中建立起来的,是无法被任何的力量所斩断的。这种情感的选择,实际上也正是一个诗人的选择。在中国现代诗人的作品里,谁都不敢像艾青这样进行大量的几乎是散文化的铺排描写,但他的铺排不像汉赋的铺排。汉赋的铺排是在同样一个层面上的铺排,而艾青的铺排则是一种感情的铺排,他在铺排中把诗人与大堰河及其一家的感情联系推向了一首短小的抒情诗所根本无法达到的高度。这是一片记忆的丛林,是一株接一株的,是一片连一片的,莽莽苍苍,蓊蓊郁郁,横无际涯。所有这些童年的印象都已经成了诗人生命和情感中的有机组成部分,它们是不可能从诗人的心灵中被冲洗掉的:

你用手厚大的手掌把我抱在怀里,抚摸我;/
在你搭好了灶火之后,/
在你拍去了围裙上的炭灰之后,/
在你尝到饭已煮熟了之后,/
在你把乌黑的酱碗放到乌黑的桌子上之后,/
在你补好了儿子们的为山腰的荆棘扯破的衣服之后,/
在你把小儿被柴刀砍伤了的手包好之后,/
在你把夫儿们的衬衣上的虱子一颗一颗的掐死之后,/
在你拿起了今天的第一颗鸡蛋之后,/
你用手厚大的手掌把我抱在怀里,抚摸我。

像这样大规模的铺排描写,在中国古代的格律诗中是根本无法进行的,它只有通过现代白话诗歌才能实现,但这又不是中国现代白话散文的本身,而是对它的具有诗意的改造。这不是重复,不是罗嗦,而是一点一点地将诗人融化在大堰河及其一家的生活中的方式,是表现诗人与大堰河及其一家的水乳交融般的情感关系的需要。像这样的诗句,这样的表现方式,是不可能仅仅通过诗人的想象就能创造出来的,它只能通过像艾青这样有着实际体验的诗人才能创造出来。

正像臧克家选择了农民,就是选择了人民。艾青选择了大堰河,也就是选择了人民。这种选择是情感的选择,是诗的选择。他们选择的是一个诗的世界。在这样一个世界里,靠的不是实践理性的支持,而是个人情感的支持,这使他们具有了真正现代诗化人生的性质。他们的诗已经不是在自己实践理性的生活中零星地迸发出来的诗的火花,不是面对自然美景、爱情或其它超常事物产生的暂时的感情冲动,而是面对现实、面对社会人生所采取的基本的人生态度。可以说,在中国现代诗歌史上,没有一个诗人能像艾青这样,把他的几乎全部的生活观察都纳入到诗的形式中来表现,并且在这种表现中都贯注着诗人真实的而非臆造的诗的激情。他写巴黎,他写马赛,他写雪落在中国的土地上,他写旷野,他写太阳,他写黎明的通知,他写死难者的画像……在艾青的笔下,几乎没有不可能用诗表达的对象。我认为,所有这一切,都证明艾青是作为一个真正的诗人生活在这个世界上的。人民的意识给了他做人的力量,也给了他诗的激情。

到了田间,人民的意识同民族的意识发生了汇流。那是在日本帝国主义的铁蹄踏进了中国的国土的时候,是中华民族进行着艰苦的反侵略战争的时候。田间

的诗敲出了马蹄的声音,敲出了鼓点的声音,敲出了中华民族手挽手、踏着同样的步点迈步向前的声音。他把马雅科夫斯基阶梯诗的形式运用到了中国汉语诗歌的写作中。但这种运用不仅仅是模仿的,而是有其情感基础的。时至今日,我们的读者似乎已经不太习惯田间的《给战斗者》的诗的风格,但这并不说明田间的诗是不好的。我们是在和平的日子里过惯了的人,我们的感情被和平的生活细碎化了、甜蜜化了,任何社会的喧闹都使我们的心理感到无法承担。但一个民族的历史是不可能永远地那么风平浪静的,世界永久的和平只是我们的理想,我们的期盼,但世界是否将有永久的和平,却并不完全取决于我们的愿望和期盼。到了那样一个危机的时候,我们就会再一次感到,战斗的声音是有自己不可替代的价值的,战斗的诗歌尽管不是唯一的诗歌,但却也是一种诗歌。战斗的诗歌不是“看”的诗歌,而是“读”的诗歌;不是品味的诗歌,而是感受的诗歌;不是吟唱的诗歌,而是呐喊的诗歌。即使在和平的日子里,只要我们按照战斗诗歌所需要的一种形式进行阅读,田间的《给战斗者》和其它的一些好诗,仍然会给我们的心灵打出战斗的节拍。我们不当轻视田间的诗。

在三、四十年代的臧克家、艾青、田间那里,“人民”这个概念是有特定的含义的,那就是“苦难的大众”的意思。正是在这种与“苦难的大众”的情感联系中,他们感到了自己存在的意义和价值,感到了自己与自己的民族、自己的祖国的精神上的联系,感到了与自己所生活的这个世界以及整个人类的联系。他们不是多余的人,不是社会的蛀虫,他们的歌唱不仅仅是为了个人的幸福和未来,同时也关系到这个“苦难的大众”的命运和前途。他们是这个“苦难的大众”中的一员,但又不是这个“苦难的大众”中的一员,他们是从这个“苦难的大众”中觉醒起来的,是这个“苦难的大众”的歌手。他们不再是奴隶,不仅不是统治者的奴隶,也不是这个“苦难的大众”的奴隶,而是作为一个独立的人、一个诗人而歌唱、而战斗的,他们的任务是唱出大众的苦难,唤醒他们为自己的幸福而斗争。民族是大众的民族,祖国是大众的祖国,他们对“苦难的大众”的感受也是对我们的民族、我们的祖国的感受。他们为民族而歌唱,为祖国而歌唱,但是又是以一个独立的人、独立的诗人的身份而歌唱的。所以,他们的个性就在这种“人民”的意识的基地上获得了发展。但到了五十年代,“人民”这个概念发生了巨大的变化,“人民”不再被理解为“苦难的大众”,民族不再被理解为苦难的民族,祖国也不再被理解为苦难的祖国。在这样的人民、民族和祖国的面前,他们的情感没有了固定的挂靠单位,成了游移在社会上空的浮云或游丝。正是在这种情况下,臧克家和田间诗歌的风格发生了根本性的变化,好诗不能说没有,但作为一个有独立风格的诗人的思想艺术魅力却大大地打了折扣,艾青则被锁住了喉咙,被挤出了中国的诗坛。二十年之后的再现文坛,已是强弩之末,中国的新诗进入了北岛、舒婷的时代。

十一

艾青、田间也是《七月》《希望》诗派的诗人,但我们

还得把《七月》《希望》作为一个诗歌的流派独立地说一说。因为在中国现代诗歌史上,只有这个诗派,才真正具有诗歌流派的性质,其它诗歌流派,包括新月诗派,都只是文学史家根据他们之间的私人关系或某些相近的特征为了叙述的方便而为之归纳起来的,实际上他们之间是没有思想和艺术追求上的必然联系的。假若仅从精神素质和诗歌风格上看待他们之间的关系,闻一多和徐志摩有什么无法割裂的一致追求?戴望舒和何其芳有什么难以割舍的必然联系?他们是被文学史家装在一个麻袋里的一些土豆。装起来是一个整体,倒出来就不再是一个整体了。严格说来,这是不能称为一个文学流派的。《七月》《希望》诗派则不同了。我们分明能够感到,他们在精神素质和诗歌风格上有一种无法割裂的联系。他们之间也各有不同,但他们都是一些疯子,是与我们平常人都不相同的。《七月》《希望》诗派的诗人们,在中国也就是这样的一个诗疯子集团。

众所周知,《七月》《希望》诗派的形成是与它们的编者胡风有直接关系的。严格说来,胡风的文艺思想就是一个革命诗人的文艺思想。他是讲“主观战斗精神”的,而这就是一个革命诗人的基本特征。“革命”是起来革“现实”的命,“革命”是那些不满于“现实”的人起来“革”的,光“不满”还不行,还得把这“不满”转化为实际行动,还得亲自去与“现实”进行残酷的肉搏战。这就得有点主观战斗精神。没有这种精神,只有“思想”是不行的。胡风就是一个“主观性”很强的人,他完全按照自己的感受和要求编辑自己的刊物。他不会喜欢也不会刊载像徐志摩那样的诗,不会喜欢也不会刊载像黄震遐那样的诗,这就使《七月》《希望》上的诗歌与其它派别的诗歌有了明显的不同。有人会说,胡风有严重的排他性倾向,但我们必须看到,排他性也是流派形成的必要条件。关键仅仅在于,胡风这种排他性是文学观念和文学风格上的排他性,而不是用政治权力、经济权力对其他知识分子进行的人身排斥。这种排他性是文学流派形成的基础条件,而不是进行人身伤害的手段。

关于胡风,人们还有一种说法,说假若他获得了政治上的文化权力,也会执行极左的路线。这种说法不能说没有一点道理,但人们却忽略了另一点,即,像胡风这样的人,是不可能获得政治上的文化权力的,获得了也维持不住。为什么?因为他是一个缺乏实践理性经验而又特别重视主观感情的人。这样的人,只能做诗人,做文学家。政治文化权力是需要与实践理性的基础上去获得,也需要依靠实践理性的经验来保持的。什么是主观感情?主观感情是使一个人与自己喜爱的事物紧紧联系在一起的一种心灵状态,也是使一个人将自己不喜爱的事物排斥在自己生活联系和精神联系之外的一种心灵状态。真正强烈的主观感情是有排他性的,并且是同时伴随着强烈的主观意志的。这种人总是想改造“现实”,使现实适应自己主观的要求,但却很难被现实所“改造”,很难适应随时变化着的现实条件。他生活在一个情感的世界里,而不生活在现实的世界里。但这也是成为一个诗人的必要条件。一个人总能随着现实条件的变化而找到适应现实生活的办法,还有什么痛苦?没有痛苦,还有什么欢乐?没有痛苦和欢乐,还做什

么诗?所以,像我们这些不是诗人的人,是感觉不到多么强烈的痛苦,也感觉不到强烈的欢乐的人。我们不必去写诗,好好过自己的日子就可以了。即使写诗,也写不出能够震撼别人心灵的诗歌,因为我们的心灵就没有过这种震撼,我们也找不到能够震撼别人心灵的语言。

由于胡风的这种“主观性”,《七月》《希望》杂志集中起来的也大都像胡风这样的特重感情、特重义气的人。这样的人,没有徐志摩的潇洒,没有冯至的温和,没有戴望舒的细腻,甚至也没有闻一多的深沉,没有郭沫若多变的热情,但却有死咬住一点绝不松口的倔强。中国知识分子是讲“中庸”的,但他们却“中庸”不起来。他们不会说那些温墩墩的话,他们的语言像满山遍野燃起的篝火,到处发光,到处冒烟,但却不温柔,不细致,也没有固定的秩序。他们的诗往往是大面积的,但其中那些好诗,不给人以疲弱无力的感觉,不留下虎头蛇尾的缺憾。郭沫若是个跑百米的人,跑得快,结束得也快,跑长了就没有劲了。冯至、戴望舒甚至就没有跑过,他们是习于散步而不习于跑步的人。闻一多抡的是大锤,一下一下砸下去,特准确,特有力,却也不能老是这么砸下去,砸一气就得歇一歇,他的《死水》中的诗没有太长的。《七月》《希望》诗派的诗人们则不是这样。他们的抒情诗大都写得很长,他们更像是一些越野赛跑的长跑运动员。他们跑得不像郭沫若那么快,但只要跑起来,就好像停不下来了。跑也不是朝一个固定的终点跑,只要有路,就一直向前跑,即使没有路,也得跑出一条路来。一路上沟沟坎坎的,有时好像觉得跑不过去了,但还是跑了过去。我总觉得,他们的诗不是先想好了再写的,而是随写随从笔底下流出来的。他们的诗不如别人的诗设计得那么精密,但却有一股自身向前滚动的力量,这种力量就来自诗人内心情感的滚动。他们理性的芽是向上的,但感情的根却是向下的。到了七十年代,牛汉还写了一首诗,名字就叫《根》:“我是根, / 一生一世在地下, / 默默地生长, / 向下, / 向下, / 我相信 / 地心有一个太阳。”我认为,这颇能体现《七月》《希望》诗人及其诗歌的特征。中国现当代的知识分子,往往是向往什么,就爱什么:向往苏联的爱苏联,向往美国的爱美国;向往权力的爱皇上,向往富裕的爱大款,结果把我们自己立足的土地遗落到了感情之外。《七月》《希望》诗派的诗人们则不是这样,他们向往的是自由,但爱的却是不自由的人民;向往的是乐土,爱的却是苦难的祖国。他们感情的根是向下扎的,是扎在自己的土地上、扎在自己的经历中、扎在自己的生活里。别的诗人写的也是生活,但我们却并不认为那就是诗人生活的全部,而只是生命中偶尔邂逅的一个美丽的姑娘,生活中不期而遇的一片诱人的风景,人生中突然呈现的一个事件,一个人物。《七月》《希望》诗派的诗人们不是这样,他们展现的是自己生活的全部以及对这种生活的感受。只要他们写下开头几句诗,这些话马上就会扯出他们一片片的过往生活的印象来。他们的感情几乎不是用语言表达出来的,而是用诗的形体动作表达出来的。他们从来不像我们一样直接歌颂祖国、歌颂人民、歌颂母爱、歌颂大自然、歌颂美的人性,因为他们重视的不是它们本来应有的表现形态,而是在苦难

生活的重压下扭曲变形了的现实形态。这实际是一种无言之言,正像绿原在《哑者》一诗中所说:“没有音符/而是野性的/原始的呼号/他要说话。”他们的诗很有耐力,处处绽露着青筋,鼓起一块块的肌肉,但始终一个劲头,透露着他们性格的倔强和顽强。他们是一些认定了目标就一直走到底的人,不会中途变卦,不会半途而废。但也正因为这样,这个诗派在五十年代初经历了一次集体性的沦亡。他们是手挽手地站在甲板上看着自己的舰船沉没于海底的。

假若我要用一句话说出对《七月》《希望》派诗歌的印象,我就会说:《七月》《希望》诗派的诗歌是中国现代男子汉的诗歌。

十二

同《七月》《希望》派诗歌共同构成了四十年代诗歌景观的是《九叶集》派的诗歌。

当袁可嘉先生在八十年代初把《九叶集》派作为一个独立的诗歌流派呈现在我们眼前的时候,有些学者是把它作为《七月》《希望》派诗歌的对立面而进行接受的。实际上,在同时代两个流派的诗歌中,没有比四十年代的《七月》《希望》诗派同《九叶集》派的诗歌在思想艺术追求上更相接近的了。我们与其说这两个诗歌流派是在对立的意义上产生的,不如说它们只是四十年代中国诗歌的一对孪生兄弟。这不仅仅是从他们的思想追求上说的,也是从他们的艺术风格上说的。有些《九叶集》派诗人的诗,我们完全可以放到《七月》《希望》派诗人的诗歌中而不会有鹤立鸡群或鸡立鹤群之感,反之亦然。

要想比较切实地理解四十年代这两个诗歌流派的关系,我们不妨看一下他们的文学渊源关系。中国现代诗歌是从胡适这个人开始的,但胡适自身也有其复杂性。就他这个人的基本性格类型,他就不是一个诗人,而是一个现代学院派的知识分子。他是从学术的意义上介入中国的文化革新和诗歌革新的,但具体到诗歌革新本身,他重视的是从中国古代格律诗的形式下解放出来,强调的是诗歌创作的自由性,但到了后来,围绕着胡适形成的则是一个从英美留学归国的学院派知识分子集团。正是在这个学院派知识分子集团内部,自觉扬弃了胡适自由诗派的理论主张,转而重视节制,重视格律,重视理性的约束。真正发展了胡适自由诗派的理论主张并把诗的自由性充分体现在创作中的是郭沫若这个非学院派的青年知识分子。他重视情感的自由抒发,重视诗歌形式的自由创造,反对理性的约束,把中国现代白话诗歌的自由性发展到了极致。这种分野是艺术上的分野,也体现了中国知识分子自身的分裂。在新文化取代了旧文化的中国文坛上,留学英美的知识分子是得到了较高社会地位和较为稳定的社会生活保障的一批知识分子。他们有着自己的社会理想和人生理想,但却也有着更加从容的心境和更加稳定的生活环境。其灵魂是精致的,其诗歌创作也表现出较之一般社会知识分子更加从容细致的风格。而像郭沫若这样的社会知识分子,则没有稳定的社会生活的保障,他们是在生活中挣扎的一群人,他们的诗也带着他们生

活自身的动荡感,不是从容的、细致的,而是狂放的、热情的。前者的诗更适于案头的阅读,而不太适宜于诵读,后者的诗适于诵读而不适于案头的阅读,前者重视静态的美感,后者重视动态的情感。格律诗的主张是闻一多提出的,但在这个学院派知识分子集团中享有最高声誉的是徐志摩而不是闻一多,因为闻一多的诗带有更决绝的性质,深沉有余而潇洒不足,在当时的学院派青年知识分子中属于“激进派”。到了三十年代,社会派的分子多了起来,学院派知识分子也多了起来,在中国,什么东西一多,就不吃香了,新文学的读者原本就很少,所以大多数知识分子向“左”转。向“左”转的知识分子希望自己的诗歌具有革命性,但自身仍然带着中国知识分子那种柔弱温和的性格特征,想激烈但激烈不起来,一时处于躁急状态,其诗歌没有取得更重要的成就。但作为整个左翼文学运动,体现的则是当时社会派知识分子的文化追求和文学追求,鲁迅就是这样一些知识分子的代表人物。他的倾向不是胡适的学院派知识分子的倾向,也不是周扬等人的革命政治知识分子的文化倾向。而在左翼阵线中,最亲近鲁迅的则是胡风。四十年代《七月》《希望》派的诗歌就是在胡风文艺思想的旗帜下发展起来的,它体现了中国社会派知识分子以其自身的独立姿态面向中国、面向生活、面向下层社会群众的文化倾向和诗歌倾向。凡是对中国现代文学有点了解的人都知道,《七月》《希望》派的诗人们,不但是“胡风党”,更是“鲁迅党”。鲁迅不但是他们的文化领袖,同时也是他们的人格领袖。在三十年代左翼知识分子之外形成的现代派诗歌,则是由非激进的社会派知识分子和学院派知识分子构成的,他们与左翼知识分子的不同不是理智上的,而是性格上的。他们既不满于当时的专制主义的政治统治,也不满于左翼知识分子对现实社会采取的批判、反抗、斗争的文化姿态。冯至就其基本文化倾向应该属于三十年代现代派,但他是受到鲁迅很高评价的一个,是现代派中的“左派”。在这时,他停止了诗歌创作,既反映了他对左翼诗歌的不满,也反映了他对当时的现代派诗歌的不满。只要看一看他后来的《十四行集》和《伍子胥》,我们就会感到,他对鲁迅及其所代表的左翼文化倾向,是有内在的理解的,对自身所体现的中国知识分子的特征,也是有内在的反思的。而到了四十年代,中国陷入了民族危机和社会危机之中,学院派知识分子也在这样一个危机中失去了固有的和平稳定的生活局面,“新月派”中的激进派闻一多和本质上属于三十年代现代派中的激进派的冯至就体现了这时中国学院派知识分子的基本文化倾向,而四十年代《九叶集》派的形成则是与这两个人的影响分不开的。闻一多是唯一一个没有攻击过鲁迅也没有受到过鲁迅攻击的新月派的中坚人物。在这时,闻一多的转变是向鲁迅文化立场的转变,而冯至向来是对鲁迅的文化选择有着内心的理解的一个诗人。他们共同体现了中国学院派知识分子在民族危机和社会危机的条件下,从艺术的“象牙塔”中走出来,以独立知识分子的姿态,直面现实的社会人生的倾向。假若说胡风是从左翼的立场上向鲁迅靠拢的,而冯至、闻一多则是从学院派知识分子的立场上向鲁迅靠

拢的。他们在社会追求和文化追求上几乎是走到一起来了。他们对现实社会都采取了一种批判、反抗乃至革命的态度。如果说新月派的诗人们和现代派的诗人们都是在与鲁迅相区别的意义上选择了自己的文化方向,而《九叶集》派的诗人们和《七月》《希望》派的诗人们则是在与鲁迅接近的意义上选择了自己的文化方向。闻一多影响了《九叶集》派的形成,但同时也是把田间、艾青的诗推向社会、推向文坛的重要诗论家。这两个诗派像一对孪生兄弟一样各自在不同的文化领域里对现实的社会人生进行着诗的批判和抗争。

但是,既然是从两翼向同一个方面上的靠拢,这两个诗派在联系中还是能够看得出差别来的。假若我们不是从细节上而是从整体上看待二者的区别,我们就能感到,《七月》《希望》派的诗歌是向下扎根的。他们通过自己的诗歌创作把自己与最底层人民的生活和苦难联系在了一起,中国农民的执着和倔强在这些人身上了得到了艺术的体现。《九叶集》派的诗人们则是向上冒芽的。他们大都还是一些青年学生,生活在一个动荡的年代,一个混乱的社会,他们追求的是要把自我从这种生活里提升出来,提升到一个在他们的现代理念中的纯粹的人性的。所以,《七月》《希望》派的诗歌更带有社会的性质,他们是面对社会的,是以改造社会为自己的基本意识的,而《九叶集》派的诗歌则更带有人生哲理的性质,是以人的提升为自己基本意识的。在艺术追求上,《九叶集》派的诗人们仍然主要坚持着向外的摄取,他们是在自己现实生活感受的基础上把德国国家诗人的沉思的、哲理的、凝重的艺术风格带入中国的一批最成功的诗人;《七月》《希望》派的诗人们则是在法国象征主义和俄国未来主义诗歌的基础上向内摄取的,他们是把中国现代最广阔的社会现实生活场景大量地充实到现代诗歌形式中的诗人。在具体的艺术风格上,《七月》《希望》派的诗歌更是音乐的,而《九叶集》派的诗歌则更是雕塑的。《七月》《希望》派的诗在表面看来进行的是绘画的工作,他们描绘着人民的苦难,大地的苍凉,实际上他们在绘画的过程中发挥的却是语言的。音乐功能。他们的长篇抒情诗,虽然时时刻刻都在描绘着什么、述说着什么,但这种描绘最后却不给我们画面感。他们把新的事物、新的形象不断续进来,把旧的事物、旧的形象不断埋起来,我们的读者读着下边的诗句,随即忘掉了上边的诗句,甚至诗人自己也不再想到上面写了一些什么。他们重视的只是语言的律动,读者在他们的诗歌中感觉到的也是这种语言的律动。它们给我们的心脏的跳动、情感的起落谱写了一个乐谱,我们就是在这个语言的乐谱中同诗人发生着共鸣的。《九叶集》派也有这样的诗,但体现了《九叶集》派特征的却是另外一种诗的形态。陈敬容有一首题名为《雕塑家》的诗,其中说:“有的万物随着你一个姿势, / 突然静止; / 在你的斧凿下, / 空间缩小,时间踌躇, / 而你永远保有原始的朴素。”《九叶集》派的诗人们更善于捕捉住一刹那,把时间和空间都凝固在这一刹那的静态的事物中,并在这一刹那的凝固中产生时间感和空间感。

让我沉默于时空, / 如古寺锈绿的洪钟, / 负载三千载沉重, / 听窗外风雨匆匆; / 把波澜掷

给大海, / 把无垠还诸苍穹, / 我是沉寂的洪钟, / 沉寂如蓝色凝冻; / 生命脱蒂于苦痛, / 苦痛任死寂煎熬, / 我是锈绿的洪钟, / 收容八面的野风!
(袁可嘉:《沉钟》)

我之所以全文引用袁可嘉的这首诗,一个方面是为了说明《九叶集》派诗歌的雕塑美,另一方面也提出这样一个问题:到底中国现代白话诗歌成就的薄弱是因为胡适所倡导的这种诗体形式是没有发展前途的呢?还是我们三千年的沉重使我们现代的诗人不能不沉默于时空呢?事实上是,到了四十年代,中国新诗的发展已经在两个方向上趋于成熟,趋于繁荣,《七月》《希望》派的诗歌在向内的吸收和向下向底层人民的情感延伸上,《九叶集》派的诗歌在向外的摄取和向上向纯粹的人性高度的升华上,都远远超出了中国古代诗歌所已经达到的高度。在短短的十年间所产生的具有独立审美价值的诗歌作品是在中国历史上二十年、五十年乃至一百年间都不可能产生的。《七月》《希望》派的艾青,《九叶集》派的穆旦、郑敏,即使不能与屈原、陶渊明、李白、杜甫、白居易、苏轼、陆游、辛弃疾这些中国古代最伟大的诗人并肩比美,至少也是不亚于温庭筠、柳永、秦观、姜夔这样一些古代诗人的贡献的。但是,直到现在,我们的社会仍然拿着在几千年中国历史上所积累起来的诗歌成就,作为傲视中国现当代诗人的资本,不但也不想理解他们的现实处境,反而让他们独自负起三千年的历史重载。到了五十年代,我们眼睁睁地看着《七月》《希望》派的诗人们跌入了历史的深谷,眼睁睁地看着《九叶集》派的诗人们弄哑了自己的歌喉,而我们却埋怨中国现当代的诗人们没有给我们创作出震惊世界的伟大艺术作品,却埋怨胡适的白话文革新破坏了中国优秀的诗歌传统,难道这是合理的吗?

十三

在从整体上简说了《九叶集》派诗歌的特征之后,我想把穆旦、郑敏这两个诗人的诗单独地拿出来说一说。

中国古代诗歌的成就确实伟大,但当这个伟大成了蔑视中国现当代诗歌的理由的时候,我们却不能不站在现代的立场上说一说它的不足。中国古代诗歌的成就很伟大是一回事,我们如何看待这种伟大又是另外一回事。伟大从来不是一个铁疙瘩,古代诗人的伟大是因为他们创作了他们能够创作的诗,而不是创作了所有的诗。他们没有把中国的诗全都写完,要是他们把中国的诗都写完了,中国世代代的人就没有诗人、没有新诗了。我认为,在中国古代诗人中,屈原是一个最伟大的诗人,他不仅开创了中国知识分子的诗歌传统,而且是以一个诗人的独立姿态感受自然、社会和人生的伟大诗人。一个诗人不仅仅是有感情的人,而且是在自己独立的生活体验中建立了不同于一般人的世俗感情的人。屈原的《离骚》表达的就是这种不同流俗的感情,我们通过《离骚》才能够理解屈原的不同流俗的行为方式和生活方式,才能理解他的特定的内心感情;一个诗人不仅仅有自己的世界观念、社会观念和人生观念,而且必须是在自己独立的生命体验的基础上建立

起的不同于流俗的世界观念、社会观念和人生观念。我们这些不是诗人的人也有自己的世界观念、社会观念和人生观念,但是从别人现成的思想学说中简单接受过来的,是仅仅停留在我们的理性层面的一些理论教条。一到动起感情来,这些教条就起不了作用了。屈原却不是这样。他的《天问》是他对世界、对社会、对历史、对文化的合理性提出的神圣的叩问,是从他心灵深处产生的疑问;一个诗人不仅仅有丰富的想象,并且这种想象的世界是同他的独立的社会人生理想紧密结合在一起的,而不仅仅是由别人创造出来的。我们这些不是诗人的人也有自己的想象世界,我们也能谈鬼、说神,但所有这些鬼、这些神,全都不是我们自己的想象,不是我们心灵的自由性的象征,这种想象成不了诗,而屈原《九歌》中的神灵世界则是通过他的想象具体创造出来的。但是,中国古代的诗歌并没有在屈原所显示的这所有方向上都得到充分的发展。汉代以后,像屈原这样在自己独立人生体验的基础上感受整个世界、整个社会、整个人生及其自我存在价值和意义的诗人就渐渐少了下去。中国古代诗人的世界观念和人生观念更多的是在那些本身并不是诗人的先秦思想家那里直接接受过来的。所谓文载“道”,载的已经不是自己的“道”,而是别人发现的“道”;所谓诗言“志”,言的已经不是自己独有的“志”,而是社会允许言的“志”。到了陶渊明,还表现着他与自然、对社会、对人生、对自我和自我存在价值的整体感受和思考,但已经被先秦的老庄哲学所笼罩。而到了唐代那些大诗人那里,中国的诗人就只剩下了自身生活的感受,这些感受主要停留在现象的层面上,而不再具有向哲理高度升华的趋向。杜甫做为一个伟大诗人是因为他经历了一生的坎坷,他的诗歌是在他的各种不同的人生坎坷中写成的。各种不同的感受,各种不同的形式,各种不同的表现手法,是与他各种不同的人生感受结合在一起的,但他并没有在这么丰富的人生感受的基础上改变他的基本属于儒家的思想观念。他的诗震撼的是人的同情心,而不是人的基本世界观念、社会观念和人生观念。李白的诗歌更充满了奇诡的想象,但他的想象并没有升华为一种独立的世界观和人生观。我们中国有很多诗人,但没有诗人自己的世界观念和人生观念,只有不是诗人的先秦思想家为诗人发明的世界观念、社会观念和人生观念,诗人是在这些观念的范围中寻找自己的感觉和感受,而不是在自己感受的基础上重新感受并思考整个世界、整个社会和整个人生。到了春天,大家说高兴都很高兴;到了秋天,大家说悲伤都很悲伤。这种感受大都停留在同样一个思想层面上,只有一个写得好不好的问题,没有一个这样感受和那样感受的问题。这样,时间长了,诗歌多了,就把眼前的世界凝固了起来。春了,秋了,菊花了,梅花了,松了,竹了,亭台楼阁了,小桥流水了,就都有了固定的感情色彩,想变也变不了了。人人都这样看,人人都这样写,写得多了,就写不出新意来了。所以,中国古代的诗歌,越到后来,越容易流于俗套,待到八股文、试帖诗出来,中国诗歌的路子就越来越窄了。我们这些后代人,捡的都是经过历史筛选了的好诗,所以读起来篇篇好。而现当代的新诗,特别是当代的新

诗,还没有经过历史的筛选,读起来篇篇不好,一年之中也未必能读到几篇真正好的诗,所以人们就认为中国古代的诗歌多么了不起,而现当代的新诗没有一点味道。实际上,假若我们生活在明代或清代,不也是一样是这样的感受。到了现代,人们不再死抱着一种世界观、社会观、人生观不放了,诗人们怎样感受就怎样写,虽然一时也未必形成大的气候,但人在不同思想层面上的不同感受却展开了。所以,从二十年代开始,不同的诗人就开始有了不同的世界观念、社会观念和人生观念。他们诗歌之间的不同不仅仅反映着他们感受对象的不同,同时也反映着他们感受方式的不同、感受主体的不同。戴望舒的诗和艾青的诗都是好诗,但这种好却不是在一个人生观念基础上的好,而是有着不同的人生体验和人生观念做基础的。我认为,正是因为如此,中国新诗开始与人生哲学发生着千丝万缕的联系。尽管也有故作高深的诗人或诗作,胡乱将西方现成的哲学观念硬塞到自己的诗里,但那些真正优秀的诗人却是在自己独立人生体验的基础上感受世界、感受社会、感受人生并把自己的诗歌升华到哲理性高度的。鲁迅的散文诗《野草》不是诠释的任何哲学家的哲学观,但它却有生哲理的内涵。它是鲁迅的哲学,是一个文学家的哲学。它无法具体地转化为一种逻辑体系的哲学,它无法从人的内在的激情中抽取出来而仅仅留下一个理性的外壳,而必须以审美的形式被创造出来,必须以文学的语言进行表达、进行交流。我认为,穆旦在中国现代诗歌发展史上的意义,就在于他真正把中国现代诗歌提高到了人生哲学的高度,这种高度是在他的人生体验的基础上升华出来的,是同诗人的审美感受紧密结合在一起的,是靠诗人的内在激情从心灵深处弹射出来的,是用现代白话诗歌的形式表现出来的。他是在冯至的《十四行集》的基础上起步的,但冯至更带着一个成年诗人的沉思的特征,而穆旦却带有更多青春的激情。他把诗的激情同人生哲理的发现更紧密地结合成了一个艺术的整体。

绿色的火焰在草上摇曳, / 他渴求着拥抱你, 花朵。 / 反抗着土地, 花朵伸出来, / 当暖风吹来烦恼, 或者欢乐。 / 如果你是醒了, 推开窗子, / 看这满园的欲望多么美丽。 / 蓝天下, 为永远的谜蛊惑着的 / 是我们二十岁的紧闭的肉体, / 一如那泥土做成的鸟的歌, / 你们被点燃, 卷曲又卷曲, 却无处归依。 / 呵, 光, 影, 声, 色, 都已经赤裸, / 痛苦着, 等待伸入新的组合。(穆旦:《春》)

我们中国人写了几千年的春天,但还是没有一个人写出穆旦感受中的春天;我们中国人写了几千年的青春,但还是没有一个人写出穆旦感受中的青春。我们中国人多么希望沉湎在春天般的美景中,我们中国人多么希望沐浴在青春的感觉中,但我们却从来不想理解春天是什么,我们只想领受春天给予我们的感受,但却不想感受春天自己的感受;我们说青年就像早晨八、九点钟的太阳,但我们却只想在这颗太阳中看到我们没落着的理想和希望,这个太阳是怎样升起来的、在升起的过程中有着怎样的迷茫和困惑,我们却不想去感受、去了解,甚至我们的青年也在社会给予的美好的期

许中盲目地乐观着,疯狂地生长着,而没有空闲真切地感受一下自己,感受一下自己当下所实际感到的。穆旦写的不是字典里的春天,不是别人告诉他的青春。他就是一个青年,他就是一个现代中国的青年。他是用自己的心灵感受青春、感受春天的。春天是什么?青春是什么?只有穆旦才清醒地感受到,青春就是被禁锢在肉体之内的生命欲望的苏醒,春天就是被禁锢在土地里的生命欲望的表现。它们是在反抗着肉体、反抗着土地、反抗着传统、反抗着现实社会的过程中被释放出来的。在欲望的苏醒过程中,在生命的成长过程中,既有着被禁锢的痛苦和烦恼,也有着解放的欢乐和喜悦。我们看到了春天的美丽,看到了青春的美丽,实际上看到的是苏醒了的生命欲望。当社会上人人都在“欣赏”着春天的美丽、青春的美丽的时候,实际上被从土地里、肉体里释放出来的欲望却无处归依。对于春天、对于青年,世界和人生永远是一个谜,一个无法破解也不能破解的斯芬克斯之谜。它们的欲望被这个世界、这个人生所点燃,但这个世界、这个人生却没有为它们的欲望安排好归宿。它们必须为自己找到新的组合,找到与这个世界、这个社会人生结合的确定的方式,但这也是春天的终结、青春的消失。……这是哲学,是关于青春、关于春天的哲学,但这种哲学不是任何人告诉诗人的,而是诗人在自己的人生体验中用自己心灵感受到的。没有这种心灵的感受,就没有这样的哲学,没有这样的哲学,也就无法表达这样深刻而又复杂的感受。所以,它是哲学,它也是诗。

说到郑敏,我们不能不想到中国女性的诗歌。中国古代有个李清照,中国现代有个郑敏,中国当代有个舒婷,使我这个研究现代文学的人,既不会蔑视中国古代的女性诗歌,但也不会为中国现代女性诗歌而感到羞愧。中国现代的女性诗歌,我认为应该提出的是三个人,其一是上面提到的冰心,其二是新月派的林徽因,第三就是《九叶集》派的郑敏了。这三个人,走的不是下坡路,而是上坡路。冰心的小诗是中国现代诗歌的芽儿,她没有等到它的成熟就转向了别的领域。林徽因的诗发挥了女性的精致和温婉,但更像温室里的花草,美丽清秀而没有顽强的生命力。郑敏的诗则不同了。她吐出的已经不是被禁锢在闺房里的传统妇女的柔弱的呻吟,而是一个独立的人、一个独立的女性的深沉有力的声音。这种声音没有男性的狂暴,但也没有传统女性的柔弱。她在破碎的世界上保留着一颗浸透着温暖的静穆的心,而在这种静穆的心里却蕴藏着旺盛的生命力量。我认为,这是一个男性诗人所难以达到的。

这些在人生里踌躇的人,他应当学习冷静的鹰,他的飞离并不是舍弃,由于这世界不美和不真。//他只是更深更深地/在思虑里回旋//只是更静更静地/用敏锐的眼睛搜寻。//距离使他认清了世界。//远处的山,近处的水/在他的羽翼下消失了区别。//当他决定了他的方向,你看他毅然地带着渴望/从高空矫健下降。

在我的感受里,这是郑敏带着女性的关切对男性的企愿和嘱托,也是她自己的人格理想和追求。郑敏就是这样一只鹰,郑敏的诗的艺术风格就是这样一只

鹰的风格。好的诗歌高翔于现实之上,但不是为了舍弃现实,而是为了认清现实。当决定了自己的方向,就带着对理想的渴望,以矫健的姿态、稳健的风格向现实的社会的人生发言。

十四

从三十年代开始,左翼文学阵营就提出了文艺大众化、诗歌大众化的问题。但是,中国的新文艺、中国的新诗如何实现大众化,文艺的大众化、诗歌的大众化在中国现实的社会条件下到底意味着什么,却是一个至今没有说明白的问题。如上所述,中国古代存在着三种不同的语言形式,其一是中国古代的文言文,其二是中国古代的白话文,其三是各地区的口头语言。“五四”以后的现代白话文是在中国古代白话文的基础上一方面大量吸收外来语、一方面也大量吸收中国古代的文言文、各地区的口头语言形成的一种新的更丰富的语言系统。要说中国现代白话语言还在形成、发展过程中,在所有这些方面都还没有做得很充分,那是谁都不能否认的,但要在否认“五四”白话文的前提下提倡“大众化”,那末,它实际上就意味着排斥“五四”以后对外来话语的吸收和对中国古代文言文的吸收而回归于中国古代的白话文和中国古代各地区的口头语言。中国三四十年代的语言现实是,“五四”新文化的革新进行了还不到二三十年的时间,这个革新只在当时青年知识分子之中发生了一定的影响,是适应着他们已经社会化了的生活及其审美趣味的需要而产生、而发展的。在“五四”前成长起来的老年知识分子习惯使用的还是中国古代的文言文。他们通过对中国古代诗文的欣赏已经满足了自己的欣赏趣味,他们是连鲁迅、郁达夫的旧体诗词也不需要读的,不论新文学如何迁就他们的欣赏趣味,他们都不会阅读新文学作品,因为他们不是新文学的读者。提倡文艺大众化、诗歌大众化的知识分子也不以他们为对象。他们的对象主要指很少文化或根本没有文化的社会群众。他们使用的还是中国古代沿袭下来的各地区的口头语言,他们不但不是新文学的读者,同时也不是文学的读者。对于那些连连环图画也不看的农民群众,不论使用怎样“大众化”的语言,文学也是无法“大众化”的,这是由中国政治经济文化的落后、学校教育普及程度的低下造成的,不是诗人和文学家通过自身努力所能实现的。其中少量有阅读趣味的读者读的是中国古代的白话小说或现代武侠小说、鸳鸯蝴蝶派小说,他们有可能成为新文学的读者。但新文学作家是在迁就他们的审美趣味的前提下让他们接受新文学,还是在发展新文学的前提下让他们接受新文学,这不仅仅是一个大众化还是小众化的问题,还是一个新文学与这些小说的基本审美形态的问题。这些小说主要是在适应传统市民娱乐需要的前提下发展起来的,那时的市民不是作为社会构成的一员意识自己的,而是仅仅作为一个欣赏主体看待社会和小说中描写的事件和人物的。中国新文学革新的一个核心就是创作者已经不是一个单纯的欣赏主体,他们也不把自己的读者仅仅作为欣赏的主体,同时还是社会构

成的一员,是作为社会的一员来感受自己赖以生存的社会和社会人生的。直至现在,中国仍有大量这类的读者,他们的阅读习惯还是到小说中来看热闹,他们是连新文学作品也当热闹看的。新文学的作家没有权力排斥他们,也没有权力排斥这类小说的作者,这是一个社会文化的规范的问题。对于这类作品在中国小说形成、发展中所起的作用,我们是不应忽视的,对其中所体现的小说创作的经验,也是应该吸收的,但新文学自身却不能在迁就这种欣赏趣味的前提下得到发展,只能在引导他们作为社会人生的一员来感受文学、感受文学作品。因为只有这样,新文学作家才能更深入地体验、感受人、体验、感受现实的社会人生,并在这种体验、感受的基础上提高自己和自己作品的审美趣味,推进中国新文学的发展。“热闹”是外在的,审美趣味才是内在的。仅从语言形式而言,新文学的语言是包括在现代社会条件下留存的和新生的各种语言现象的,中国传统的白话文无法包容中国现代各种不同的语言形式。总之,即使吸收社会群众的口头语言和中国古代的白话语言,也要以“五四”以后形成和发展着的中国现代白话语言为基础,不能在否定这个基础的前提下讲“大众化”。具体到诗歌领域,中国的新诗是需要发展的,但这个发展必须以新诗为基础,不能以其它的形式完全代替中国现代白话诗歌。新诗的作者没有理由歧视、排斥中国民间的歌谣,它们作为人民群众的一种艺术形式是具有自己独立的美学特征的。这种美学特征是在纯自然的条件下形成的,歌谣的作者并不把自己作为一个艺术的创造者,也不希求全社会的接受。这种美学形态是不能用手去碰的,民间文学家可以去搜集、去整理、去研究,但却不能有意识地去创作。像1958年那样的新民歌运动和文革期间的小靳庄经验只会破坏民间歌谣的发展,而不会有助于民间歌谣的发展。新诗诗人可以通过搜集、阅读民间歌谣提高自己新诗创作的表现力,但不要“创作”民间歌谣。你创作出来的民间歌谣就不是民间歌谣了,就没有那种自然朴素的审美趣味了。在这里,也就牵涉到如何具体看待四十年代解放区的诗歌创作的问题了。

四十年代解放区也有很多新诗创作,它们的代表作品已经在《七月》《希望》派诗歌中做了论述。在这里,我们主要说的是像李季的《王贵与李香香》、阮章竞的《漳河水》这样的叙事长诗。

必须指出,四十年代解放区诗歌在长篇叙事诗的创作上对中国现代诗歌的发展是有贡献的。直至现在,我们的长篇叙事诗的创作还是十分贫乏的,这里有现代小说对长篇叙事诗的排斥作用,有广大群众审美趣味的限制作用,也有现代经济体制对长篇叙事诗创作造成的不利条件,但也有诗歌创作者自身的原因。长篇叙事诗是不能被小说所代替的。小说的叙事是散文文化的叙事,是生活化的叙事,长篇叙事诗则是超越于散文叙事的诗的叙事形式。诗人要为所叙事件或故事创造一种情感、情绪化的独立的、现实生活中存在的语言形式,它让读者接受的主要不是事件或故事本身的启示,而是这种独立的语言形式的感发。四十年代解放区长篇叙事诗在个别章节上写的也是很美的,其艺术上也有独到之处。但是,它的歌谣的形式影响了这些长篇叙事诗的整体艺术效果。诗歌是要讲整体感受的,这种整体感受是体现作者对所表达的内容的主观态度的。长篇叙事诗的意义不能仅仅由讲述的故事来代替,更重要的是作者的语言形式所体现的诗人对所叙事件的感受。必须看到,中国的民间歌谣是在和平的日常生活中自然产生的,其中以男女恋情的表现为主,所以这些歌谣的基本美学特征是轻松的、愉快的、优美的,现在作者用来叙述具有社会规模和历史规范的历史变动,叙述带有残酷性或沉重性的社会历史性事件,这就把它所表现的事件和故事轻松化了。我们可以感到,这两部长篇叙事诗都没有传达出当时解放区生活的整体氛围。它把革命简单化了,生活化了,轻松化了。我认为,我们从艾青、田间和其它《七月》《希望》派诗人的作品里感到的才是革命的情绪和革命的氛围,在解放区的长篇叙事诗中反而感觉不到革命的情绪和革命的氛围了。

责任编辑:平 啸]

The development of modern poems in China (part two)

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