

# 诗之思的断裂与延伸

——重读《中国新文学大系·诗集（卷）》“导、序言”

黎 风

（四川大学 文学与新闻学院，四川 成都 610065）

**摘要：**本文试图以对《中国新文学大系·诗集（卷）》“导、序言”的重读和分析，梳理出中国现当代诗学思想史的发展变化的脉络。由此，形成了对朱自清的“艺术诗学观”、艾青、臧克家的“革命诗学观”、谢冕的“现代诗学观”的个案分析，结合他们不同的历史甚至政治背景以及个人的诗学立场，论述这四家序言各自间的继承、延续和差异，显示出他们各自的诗学思想，从而反映出关于中国现当代文学“诗之思”的断裂与延伸。

**关键词：**导言；序言；诗学；

**中图分类号：**I207 **文献标识码：**A

20世纪中国文学的“史学”观念与“宏大”批评模式的形成，与横跨60余年皇皇几十卷的《中国新文学大系》（从“上海良友版”到“上海文艺版”）有着非常密切的关系。1934年，一个上海良友图书公司的文艺编辑的突发奇想，竟然导致了中国现代文学史的学科胚胎和作品的正统“典律化”（Canonized），他的名字由“主编”到“顾问”随《中国新文学大系》系列响亮至20世纪末。这个叫赵家璧的年轻人有一个当时不曾高估但却意义深远的编辑计划：即“物色每一方面人士来担任，由他择优拔萃，再由他在书前写一篇较长的序言，论述该一部门的发展历史，对被选入的作家和作品进行评价”<sup>[1]</sup>，其中“诗集”的编选和作序由朱自清承担。请与诗歌有关的名家作序的这种体例在以后的《中国新文学大系·诗集（卷）》编汇中也沿袭了下来，他们依次为艾青、臧克家和谢冕，分担了中国文学1927~1976年的诗史描述和诗学论说。著名学者杨义曾经指出：“《新文学大系》在编辑学上的成功之处，就在于创造了一种独特的方式，把选家之学转变为文学史家之学。”<sup>[2]</sup>这种“转变”创造出的文学史经典很大程度上是导、序言所致，面对有连贯性企图的《中国新文学大系·诗集（卷）》系列，朱、艾、臧、谢四家序言却无法连贯，诗学立场各异又暗中勾结，这总计3万余字的篇什是反映中国现当代诗学思想史发展变化的最为高度浓缩的文本，也是这种意义上耐人寻味、不可重复和更改的史料文献性“经典”。

## 朱自清的“艺术诗学观”

坦率地说，以诗学言说的理论外形而论，与艾、臧、谢三人的几篇序言相比，朱自清为《中国新文学大系·诗集》（1917~1927）所作的“导言”似乎是最松散和虚弱的，结结巴巴，文采暗淡，毫无大家之气，也不似当时别集导言中鲁迅之雄辩、胡适之精确、茅盾之洒脱、周作人之舒展……，极像是一个中学国文教员老实巴交的教案。但是，朱自清的“导言”却一如蔡元培、鲁迅、周作人、郁达夫、胡适、茅盾等之序言在后来学术界获得了极高的评价，一律被送到了“经典”的地位。王富仁非常肯定地说：“30年代蔡元培主编的第一套《中国新文学大系》，是经典性的。”<sup>[3]</sup>有人也认为：“虽然用今天的标准来看，白话文学10年的成就堪称平平，但《大系》各卷精彩的长篇导言却传诵至今，许多结论仍属无可替代。”<sup>[4]</sup>这种“经典性”也自然体现在朱自清的“导言”中，冯亦同在《风景仍在大河两岸》一文中高度评价了其历史前瞻性：“朱自清在总结五四新文学第一个十年的诗歌创作成就时，为《中国新文学系·诗歌卷》所做的导言中，将当时已出现的以诗歌形式划分的‘派流’

归类为三：‘自由诗派、格律诗派、象征诗派’。此言不仅成为新文学史上一个堪称‘史笔’、‘史鉴’的著名论断，即使在世纪末的今天用它来描述已行进了八九十个春秋的中国新诗，关于形式或流派的现状，仍然有‘惊人的相似之处’，使如我辈者不得不叹服五四新文学先驱者们的胸襟气度和远见卓识。”<sup>[5]</sup>这种溢美之辞恐怕也是当时朱自清本人不敢奢想的。

其实，就历史实情而言，朱自清承担“诗集”编选和作序的工作是缺乏心理准备和专业名望前提的。按赵家璧的设想，《中国新文学大系》各集根据诗歌、小说、散文、戏剧等体例应由当时这方面一流的、最有影响的名家来担纲，诗歌原定郭沫若担任并去函约定，但由于1927年郭沫若曾写过檄文《请看今日之蒋介石》，国民党图书杂志审查委员会反对他当“大系”的编选人，赵家璧和茅盾、郑振铎商量后（主要是朱自清的密友郑振铎力荐），决定改请朱自清担任，因赵家璧不认识朱自清，便托郑振铎代邀并落实下来，而后赵家璧立即写信到日本向郭沫若解释并致歉意。因此，朱自清本人也承认：“这回新文学大系的诗选，会轮到我，实在出乎意料。从前虽然也写过一些诗，民国十五年（1926年）《诗镌》出来后，早就洗了手了。郑振铎兄大约因为我曾教过文学研究的功课吧，却让赵家璧先生非将这件事放在我手里不可；……。”<sup>[6]</sup>朱自清讲的是大实话，也很有自知之明和谦谦君子风度。

以诗歌创作成就而论，朱自清20年代虽然也有《毁灭》、《踪迹》等佳作，俞平伯、郑振铎评价甚高，但风头终不敌郭沫若、康白情、闻一多等人，算不上新诗中的领军人物，按他自己的说法：“25岁以前，喜欢写诗，近几年诗情枯竭，搁笔已久。前年一个朋友……说我不能做诗。我自己也有些觉得如此，便越发懒怠起来。”<sup>[7]</sup>朱自清的影响是在散文方面，但《背影》、《荷塘月色》、《桨声灯影里的秦淮河》真正盛誉文坛却是在三四十年代，难怪郁达夫的“大系”散文集“导言”认为当时如论“文章之美”朱自清还要排在冰心之后。<sup>[8]</sup>若以诗学修养来看，朱自清此前虽有《读〈湖畔〉诗集》、《白采的诗》、《论新诗》等诗评诗话，反响平平（朱自清有“看看辞繁意少，真有悔其少作之意”的话），而代表性的诗学论著《新诗杂记》却晚成于抗战时期，文学研究和诗学理论创建的影响绝对不及胡适和周作人等人。朱自清曾与叶圣陶谈起“诗选”一事，都没有想到大名鼎鼎的郭沫若，“我们理想的人，是周启明先生（周作人）。”<sup>[6]</sup>毋庸置疑，周作人是《新青年》思想群体和“文学研究会”文学批评与理论中最重要的代表人物，与之向来有隙的左翼批评家钱杏邨也承认周作人的文学批评论著“确立了中国新文艺批评的基石”<sup>[10]</sup>。朱、叶二人认为周作人最有资格编选“诗集”是很自然的事情，至于把郭沫若排除，一则可能有“文学研究会”与“创造社”的门户之见，另外身为“清华”教授、“商务”编辑的他们说不准从心里看不起这个宣称“我即是神”的诗怪狂人，其诗作诗论偏激无定已是众所周知，由他“出来选汰一下，印一本诗选，作一般年轻创作家的榜样”<sup>[6]</sup>恐怕随己好恶而有失公允和全面。

因此，朱自清匆促接手、自认为“硬着头皮自己动起手来试试看”的“导言”，粗疏浅显之处一目了然，与同时期的一些诗论相比也并无太高的理论建树，只是非常真实平白地表达了他对新诗作品和发展过程的想法，其中也参考、借鉴和搜集了不少流行的诗评见解和批评前识，比较简略地反映了30年代诗歌审美批评方面以学院派为主流代表的诗学思潮和理论立场。过高地评价这篇“导言”，我认为是不切实际和有违朱先生本意的，至于后世大量的溢美之辞、拔高之论也许是为尊者讳和表达对朱先生道德文章的景仰（不排除毛泽东《别了，司徒雷登》中“写朱自清颂，他们表现了我们民族的英雄气概”评语的影响），心情可以理解但学术上不宜继续讹传。相比而言，我觉得许道明先生《中国现代文学批评史》中的评价是比较中肯和实事求是的，他指出：“《中国新文学大系·诗集导言》是朱自清对现代批评史的重要贡献。它一般地显示着著者对新诗最初阶段的思考，郁勃着浓厚的历史兴趣。”<sup>[10]</sup>此言完全符合朱自清在“大系”的“编选感想”中“只是‘历史的兴趣’而已，说不上甚么榜样了”的原意<sup>[6]</sup>，这才是评价“导言”和研究朱自清的诗学思想的基本出发点。

不管“经典”也罢，“史笔”、“史鉴”也罢，朱自清的《中国新文学大系·诗集（导言）》确实是五四新诗潮间歇以后一篇非常冷静客观、有较大影响的文章，有着鲜明的诗学态度和特点：一、历史的眼光——将新文学的“现场”以“史论”方式加以概况总结并非朱自清的首创，此前已有胡

适的《五十年来之中国文学》(1922年)和周作人的《中国新文学源流》(1932年)等文,但朱自清把“史论”批评第一次较系统地延伸进了白话新诗领域,而且这种中国新诗小史的纵向勾勒是与西洋影响的横向考察同步展开的,揭示了中国新诗的西方背景的原生态实质;二、审美的角度——五四以来新诗运动之所以会在语言方式和情感内容上发生巨大的变化,显然有着当时中国社会深刻的政治文化背景,但朱自清却没有把精力集中在诗歌的社会政治历史内涵上,而着力考察的是诗歌的艺术表现技法和审美效果,这对于新诗发展初级阶段解决如何写好新诗的普遍问题,是非常实用和有现实意义的;三、辩证的态度——众所周知,五四新文学运动中派系林立,有着浓厚的“圈子”习性,但那时的文人在语辞相诤之余,对文学成就的学术问题大抵还能持客观的态度,朱自清的诗论体现了这种文风,例如对于他主张的自由诗,他欣赏的闻一多、徐志摩的“创格”,胡适的《尝试集》,康白情、“湖畔派”、陆志苇、李金发等人的新诗,朱自清都以地道学者化的态度评功论过,通篇没有一句情绪化的评论言辞和空泛高论,真正体现出了“不隐恶,不谀美”的史家风范;四、别流的思路——在朱自清之前,还没有人站在“史”的高度来总结新诗创作思潮和群体性行为,朱自清在“导言”篇末似乎很突兀地丢下了孤零零的一句话:“若要强立名目,这10年来的诗坛就不妨分为三派:自由诗派,格律诗派,象征诗派。”<sup>[11]</sup>较之“导言”中融汇了大量前识的诗评而言,这句话其实是朱自清在该文诗学见解中最大的独创,也是他梳理新诗史和给诗人定位的总纲。

### 艾青、臧克家的“革命诗学观”

由于历史上的多种原因,《中国新文学大系》的续编工作在长达近半个世纪的岁月中没了下文。1979年,在赵家璧之后终于出现了一位叫丁景唐的“左联”研究专家、出版家,他出任上海文艺出版社社长、总编辑兼党组书记,要做第一件大事就是续编《中国新文学大系》。他集中了出版社的人力物力投入了这一庞大工程,查阅了1927~1937年这10年间的重要期刊和书籍,历经6年,一部20卷、1200余万字的《中国新文学大系》(1927~1937)终于在1989年出齐。丁景唐还请周扬、夏衍、艾青、丁玲等30年代的当事人指导编选工作并为各卷撰写序文。继朱自清之后,1984年艾青撰写了《中国新文学大系·诗集》(1927~1937)的“序”。

作为30年代“左联”政治抒情诗人的重要代表和70年代末“归来派”的领袖,艾青的影响和资格足以受此重任,他把这种当仁不让的自信带到“序”中去了。由于这套“大系”的编例均参照前著,艾青的“序”很自然也沿袭了朱自清的“历史的兴趣”,但二人的“历史的兴趣”的内涵却有太多的不同,这其中既有时代观念演变的原因,更是他们诗学立场的分野差殊所致。朱自清的“历史的兴趣”集中在新诗艺术观念的发展变化上,着力考察的是新诗表现技法的多元化与西方影响之间的密切关系。而艾青的“历史的兴趣”则专注于诗歌的社会认识功能,强调新诗发展与政治革命、民族解放斗争的同一性,能否积极自觉地用诗歌创作参与宏大的社会政治变革并发挥“摧毁黑浊,激奋民情”(艾青语)的诗教工具作用,是衡量诗歌创作成就的重要标准。在对新诗的历史考察中,艾青完全排斥了新诗的艺术因素和西化因素,早在30年代末他就认为:“中国新诗,是和中国的革命文学在同一起点上开始它们的历程的。中国新诗,在它作为中国的新文学样式之一的意义上,它和新文学的其他样式同样地,被作为中国革命的语言而提供出来。”<sup>[12]</sup>时隔近50年,艾青依然坚持他的“革命诗学观”,因此他在“大系”诗集的“序”中旗帜鲜明地指出:“伟大的诗人,永远是他所生活的时代的忠实的代言人;最高的艺术品,永远是产生它的时代的思想、感情、风尚、趣味等等之最忠实的纪录。”<sup>[13]</sup>

因此,与朱自清按艺术追求、创作流派来分类排队和疏通史脉不同,艾青的“序”是以时代政治为坐标按“艺术的”和“革命的”分野来为1927~1937年诗人创作、社团流派划线排队,用两条泾渭分明、互不干涉的路线来清理新诗第二个10年的发展简史。艾青的“序”一开篇就是谈“艺术的”诗歌创作,这显然是朱自清“导言”主要内容和未尽话题的延续,在文学史已经完全明确了“新月派”、“象征派”的背景下,闻一多、徐志摩、李金发、戴望舒等依然是艾青诗论关注的重点,与朱自清的审美静观和艺术辩证批评的学者分析取截然不同的“时代论”,艾青完全是从“内容”因素去看待“艺术的”诗歌,表现出了情绪化的、绝对化的诗人立场。徐志摩“喜欢在女人面前献殷

勤。……以圆熟的技巧表现空虚的内容”，朱湘的诗“意境优美，音调叮当，像一串剔透玲珑的珍珠。但思想却极虚无”，李金发的诗“造句奇特，让人不能理解。……有人仅仅因为难懂而喜欢它”，于赓虞的诗集《骷髅上的蔷薇》“可以看出他颓废到什么程度了”，废名“写东西像画符咒似的”，艾青对他们创作的厌恶贬弃之意一目了然；而“艺术的”诗歌中的“汉园三人”，李广田因“介绍鲁迅、郭沫若和苏联作家而被捕”，卞之琳因“抒发了对丑恶现实的不满”，何其芳因“表现了对旧社会的不满与对新生活的憧憬”，才受到了艾青有限的好评。对于与“革命的”诗歌相对的所谓“艺术的”诗歌（不限于“新月派”）这一脉流，艾青在总体上把它们视为“大革命失败后，中国诗坛上出现的一股消极思潮”，他在“序”中概括了“艺术的”诗歌的三种表现：“‘为艺术而艺术’这口号本来就是虚伪的。……有些人对现实不满，用艺术来安慰自己，有些人躲在艺术的迷宫里，也得有人供养他；也有的人不过是用艺术作为哀叹人生的虚无而已，只有像朱湘那样投江自尽。”<sup>[13]</sup>毫无疑问，艾青的“序”在诗学话题的历史延伸中与朱自清的“导言”出现了明显的断裂，艾青对朱自清只问艺术的“历史诗学观”进行了坚决的反动和否定，因此才有了对“革命的”诗歌流脉“一边倒”的倾情美评，才有了对朱自清“形式”和“内容”不清的流派“三分法”的明确反对，也才有了“序”末一大段激情飞扬的“革命诗学观”宣言。

其实，这种裂痕早在几十年前就埋下了。30年代艾青在大力鼓吹诗歌的社会政治功能和“艺术的”诗歌受到一些指责的同时，朱自清就在“导言”之后的《新诗杂话》中为“艺术的”诗歌的合法性请吁，主张新诗的多元发展和流派共存，针对当时有人贬低象征诗为“只是玩意儿，于人生毫无益处”的批评，朱自清主张“何不将诗的定义放宽些，将两类兼容并包，放弃了正统意念，省了些无效果的争执呢？”<sup>[10]</sup>他在《新诗的进步》一文中还对“象征诗派”的诗艺特点和成就给予了精细的分析肯定。正因为朱自清倡导“宽容”、多元的诗学精神，在“导言”之后他既重视发展中的“艺术的”诗歌，也非常关注崛起中的“革命的”诗歌；《新诗杂话》中评论过的诗人，既包括俞平伯、徐志摩、李金发、冯至、卞之琳、戴望舒、汪静之等“艺术”诗人，也有郭沫若、臧克家、柯仲平、艾青、田间、何其芳、蒲风等“战斗”诗人。朱自清虽然批评过有些“抗战诗”的直白空泛而缺乏“多想想”后的“平淡”作风，但他完全理解这种“散文化”是“为了诉诸大众，为了诗的普及”的时代目的，指出“艾青先生和臧克家先生的长诗最容易见出。”并且朱自清对艾青的《向太阳》、《火把》和臧克家的《东线归来》、《淮上吟》等作品给予了很高的评价：“发现了大众的力量强大，是我们抗战建国的基础；……发现内地的广博和美丽，增强我们的爱国心和自信心。”<sup>[10]</sup>显然，朱自清很“宽容”和具有前瞻性地将“导言”中不可能谈及的另一个话题预交给了艾青，而艾青又一成不变地、“固执”地坚持初衷，混合着朱自清当时的某些观点在几十年后的“序”中作了单向度的极端发挥。

当然，到了80年代前期，艾青的“革命诗学观”也是诗学界和文学史的普遍的权威性“共识”，1980年修订本《辞海·文学分册》多列“革命的”诗歌阵营中左翼进步诗人之名，如艾青“序”中评价极高的殷夫、柔石、胡也频、冯铿、应修人、冯雪峰、蒲风等，而“艺术的”诗歌那边的李金发诸人则完全不提（具有讽刺意味的是艾青因“右派”问题也没提及），无法回避的徐志摩、戴望舒二人也是被定位为“内容颓废消极，艺术上刻意雕琢”和“对人生取消极态度”的资产阶级艺术趣味的代表诗人。另外，唐的《中国现代文学史》（人民文学出版社1979年版）、黄修己的《中国现代文学简史》（中国青年出版社1984年版）、北京大学、南京大学等九院校的《中国现代文学史》（江苏人民出版社1979年版）等一些主流通用教材也取类似的观点和做法。在对新的文学审美体系的历史谱系进行全面的清理和评估中，这种“艺术的”诗歌与“革命的”诗歌的分流发展已被上升到“两条路线”的政治原则高度。究其根源，显然是毛泽东《讲话》后无产阶级的左翼文艺思潮迅猛占据上风，社会政治历史诗学观成为主流理论话语的结果。1949年7月在北平召开第一次全国文艺工作者代表大会上，郭沫若以政治斗争和文学革命的双重胜利者代表的口吻在“总报告”中首次明确了五四新文学以来“两条路线”论，关于“代表无产阶级和其他革命人民的为人民而艺术的路线”和“代表软弱的自由资产阶级的所谓为艺术而艺术的路线”<sup>[14]</sup>的二元对立思维决定了中国现代文学史的书写格式和批评范型，决定了艾青之“序”的历史基调，也决定了臧克家的公共性“革命诗学观”。

继艾青之后，臧克家为 1990 年出版的《中国新文学大系·诗卷》(1937~1949)撰写了“序”。作为建国之后《诗刊》的长期主编，毛泽东的论诗文友，90 年代幸存不多的三四十年代的重要“进步”诗人，臧克家为新一辑“大系”写“序”的资格和声望不容置疑。与艾青几乎完全相同的无产阶级诗歌创作和社会历史诗学观(诗论中常有“艾、臧”二人相连并列的习惯)，与艾青建国后长达几十年私人情谊(臧克家在艾青 80 寿辰的祝辞中很夸张地赞美他：“八十是少年，九十是青年，百岁是中年，一百五十岁是老年。”)，这些历史的联系和现实的情结决定着臧克家的“序”必然与艾青的“序”一脉相承，简直就是艾青“序”的极度翻版。另外，还有一个很关键的因素，在中国当代诗歌界里臧克家是把郭沫若的“两条路线”理论运用到诗歌领域的第一人。1955 年臧克家发表了《五四以来新诗发展的一个轮廓》的著名长文，他整理的“革命诗歌传统”包括了从郭沫若到殷夫、蒲风、臧克家、艾青、田间，再到袁水拍和解放区诗人群这一脉络；而胡适、新月派、象征派、现代派诸诗人则被他视为与“当时革命文学对立斗争的一个反动的资产阶级艺术家的集体”，给予了激烈批判和否定。<sup>[15]</sup>因此，臧克家的“序”发展了艾青的“序”的“革命诗学观”，强化了新诗史的“两条路线”理论，全篇历数了解放区、沦陷区和国统区的“革命的”、“进步的”诗歌创作(与艾青的“序”一样，介绍自己的篇幅很大，而朱自清的“导言”对自己收入“大系”的 12 首诗歌只字未提)，而有艺术倾向的非主流“九叶”诗人只占据了小小一角，戴望舒也是因后期的“民族气节”被捎带了几笔。虽然臧克家非常宏观、非常理论化地从“时代的主旋律更加突出、响亮”、“对新诗品种、诗体的开拓和探索”、“向民族化方向迈进”三个方面较为系统地分析总结了本时期诗歌创作的特点，但无论如何也掩饰不了“共识”重述、创见不多的实质。在 80 年代后期至 90 年代初，臧克家无意面对中国新时期诗学观念早已砰然裂变的现实!

### 谢冕的“现代诗学观”

在新时期诗学观念的演进过程中，谢冕始终是现代诗论中最重要的理论代表，他对“新诗潮”创作的倾情扶持和大力推动，以及在青年诗界的“鲁迅式”赫赫影响和地位，都使他当之无愧、众望所归地承担了《中国新文学大系·诗卷》(1949~1976)撰写“序言”的重任。公正地说，较之朱、艾、臧三人“导言(序)”所论及的现代文学诗歌发展分期史，为中国当代诗歌的“红色时期”梳理史脉和进行客观评价的难度最大，谢冕首先必须面对三种有内在矛盾的基本现实：一、从五四至新中国建立以前的历史在政治意识形态观念中被法律性地判定为反帝反封建的革命斗争史，是推翻以蒋介石国民党统治为代表的“三座大山”、争取中华民族独立和工农无产阶级解放的伟大变革，而进步文艺和无产阶级革命文艺是这场革命的重要方面和文艺主流；二、建国后中国新文学的诗歌创作是中国现代文学“革命诗歌传统”的继续和发展，它与时代主题和政治纲领自觉地保持了高度的一律性，是一种特殊形态的政治性审美话语，所有的诗艺技巧性表现都是服务于充分表现诗歌的时代政治因素的惟一目的，而这正是这一时期社会历史实情和诗歌创作的整体性真实，脱离时代背景去单追追问索取那个时期诗歌的艺术性是反历史主义和不可能的；三、新时期的“思想解放”运动从全面否定“文革”出发进而深入到了 1949~1976 时期政治经济文化的重大方面，《中共中央关于建国以来党的若干历史问题的决议》明确了这一时期政治上的极左倾向和重大失误，为重新评价和认识这一时期的文学现象和成就提供了意识形态体制性的基本理论保障，虽然“十七年”指导文艺的基本方针的历史局限性和“左”倾实质已有充分的认识，但依然与第四次文代会邓小平代表党中央的《祝词》中对“十七年”的“文艺路线基本上是正确的，文艺工作的成绩是显著的”的策略性估价有着难以圆说的矛盾。

在这种特殊而复杂的语境下，谢冕的“序言”从一开始就注定要陷入左顾右盼，拼命调和历史与现实矛盾、理论与批评冲突，但最终言不由衷、难如人意的尴尬境地，也历史性地注定了他的中国当代诗史论必然要与上述三篇“导言(序)”发生思想立足点上的脱节。谢冕既不可能回到朱自清，那种不考虑历史政治背景的诗艺、诗潮的审美静观缺乏最基本的文本支撑和逻辑依据，也完全违背了那个时期诗情的政治化极度膨胀的基本事实；此外，谢冕也更不可能继续艾青和臧克家，八九十年代知识分子诗学界对“十七年”文艺思想的反思和扬弃已经否定了现代新诗史的“两条路线”理论，谢冕本人则在彻底解构“诗歌阶级论”、重评“革命诗歌传统”的思想解放运动中起了开路先锋

的重要作用。因此，谢冕这篇长达万余字的“序言”，首先必须以理论铺陈的周全思考来回答“十七年”（略涉“文革”）政治背景与诗歌创作的种种复杂关系，用现代的观念考察主流诗歌的非主流性和非主流诗歌的主流化的历史悖论实质，进而策略性地表明他对1949~1976时期、尤其是“十七年”（自然要牵扯建国前“革命诗歌”和新时期的“新诗潮”）的总体“史论”看法，力图在保守主义、折衷主义、自由主义三种诗学立场并存的多元化时代寻找一个兼包并容的平衡点，也表明了谢冕“现代诗学观”一贯立足于社会政治道德学批评而非艺术审美批评的理论实质。

谢冕的“现代诗学观”被误解为关于诗歌的艺术审美批评，并与臧克家的“革命诗学观”发生直接冲突肇始于80年代初有名的“朦胧诗”争论。1980年8月，《诗刊》发表章明《令人气闷的“朦胧”》一文，引发了对青年诗人创作现象的关注和批评，方冰、臧克家、周良沛等人也以“叫人看不懂”为由来否定北岛、顾城、舒婷、江河、杨炼、芒克、多多、梁小斌等年轻诗人从自我心灵出发，运用象征、隐喻、通感等现代诗歌的艺术技巧创作出的新潮诗歌。臧克家更是从政治原则的高度公开指责“朦胧诗”是“诗歌创作的一股不正之风，也是我们新时期的社会主义文艺发展中一股逆流”<sup>[16]</sup>。与此针锋相对，在为“朦胧诗”的合法性进行系统理论辩护的“三个崛起”诗论中，谢冕率先在《在新的崛起面前》一文中从文学史的角度肯定了青年诗人的探索精神，他认为“中国的新诗发展，60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”，而“朦胧诗”是“在更广泛的道路上探索特别是寻求诗适应社会主义现代化生活的适当方式。……我以为是有利于新诗发展的”。并结合到诗歌语言和艺术形式的发展，实现了“传统”和“现代”对立范畴的历史衔接和统一。<sup>[17]</sup>紧接着，谢冕又在《断裂与倾斜：蜕变期的投影》中指出“朦胧诗”是“作为五四新诗运动整体的部分进入新诗创作和新诗研究领域，……它带着明显的修复新诗传统的性质”<sup>[18]</sup>。在《失去了平静以后》里，谢冕从社会背景因素分析了“历史性灾难年代”在青年心中的阴影与“朦胧诗”为臧克家等人诟病的“不确定语言和形象”的内在关系，也从“思想”价值方面揭示了“朦胧诗”可能形成新的“诸种艺术流派”和导致新诗“现代化”的历史发展趋势。<sup>[19]</sup>不难看出，谢冕80年代初为“朦胧诗”张目呐喊的一系列新潮诗论虽然也充分考虑了其现代审美因素，但他真正看重的是“朦胧诗”的艺术表现创新中所潜藏的政治革命因素和社会反叛意义，以及对“十七年”一元化政治诗统的彻底否定和瓦解，其理论实质不过是重新肯定了诗歌的人道主义立场和个体主体性，这在方法论上其实是“十七年”的政治性传统诗论同一向度的持续发展，也从另外一个更隐蔽的角度决定了谢冕“序言”与艾青和臧克家“序”的悖反性深度联系。

正是由于谢冕在诗论中坚持从传统的“时代反映论”去看待诗歌的艺术变革和创新，高度重视诗歌的政治性和社会历史批判价值，他对“十七年”诗歌历史的观照也充满了浓厚的社会政治学的色彩。在《中国新诗萃》的序言《历史将证明价值》一文中，谢冕从政治制度变革、时代精神与诗歌创作、诗人艺术态度与政治立场的交融等方面，提出了“颂歌时代”的著名论断，准确而精辟分析了那个时期诗歌的“小号”旋律的美学风格。在《中国新文学大系·诗卷》（1949~1976）的“序言”中，谢冕更加充分地发挥和深化这种看法，他的主要理论创建和辩证性在于：一、既能宏观地把中国诗歌的当代发展看成与时代政治密不可分的有机整体和逻辑延续，强调建国后诗风“颂歌”转向的必然性和合法性，又能把一个时代的整体诗歌创作看成“一种复杂的构成”，对这种立体的客观存在进行多层次的剖面分析，“把考察的范围延伸到奇异的甚至互悖的层面”。二、既充分肯定新的时代政治风尚对诗歌创造活力的激发，强调“诗与客观事实的牢固的结盟”的艺术自觉性而不简单地把诗歌的政治化视为“体制高压”的结果，公允地指出“以热烈的肯定投向现有的生活是这一时期中国诗人一致的甚至是一贯的追求”，但又能看出政治一元化对诗歌创作一律性的负面作用和影响，以及对创作持久性、个性风格的体制化压抑和扼杀。三、既能正视“政治抒情诗”、“生活抒情诗”、“新军旅诗”等主流创作所取得的丰硕成就，肯定政治歌颂对生活真实的主旋律反映和蕴涵的历史文献价值，又能充分挖掘政治性颂歌中为人忽视的审美因素和对“一律性”的有限超越，尤其是对溢出时代精神规定性的非主流创作和思潮给予了痛定思痛的诗学关怀，隐含着修正“历史的真实与艺术的真实”传统观念的大胆想像。

从更深广的视野来看，谢冕的“序言”是对80年代中后期“重写文学史”呼声在当代诗歌研究

领域的积极响应，但比之李泽厚、刘再复的五四运动与新文学的重评和陈思和、陈平原对现代左翼主流文学的怀疑，谢冕的“序言”显然有更理性的包容和纠偏意图，比较全面地阐明了他赞同“重写文学史”的前提下，不偏不倚地“重写中国当代诗歌史”的整体理论框架和具体“写法”：一、历史主流不容篡改。在“重写文学史”的现代部分将“革命作家、诗人”驱逐出文学史，大抬林语堂、梁实秋、周作人、徐志摩、张爱玲等“问题”人物成为批评时尚的背景下，谢冕虽然在《徐志摩名作欣赏》一书的“序言”表达了“长期以来，我对这位在中国文坛在此时和去世后都被广泛谈论的人物充满了兴趣”的喜爱和景仰，虽然也对郭沫若这一时期的诗歌也进行了尖锐的批评，“为了加强政治意识，他不惜以大量的标语口号入诗，著名的组诗《百花齐放》可以说是以简单的外形而装填流行的政治概念的标本”。<sup>[20]</sup>但谢冕依然对郭沫若、贺敬之、郭小川、闻捷、李季、李瑛等主流“革命”诗人给予了文学史的重要地位。二、历史真相有所遮蔽。“一元化”的政治规定必然要与一些诗人的个人经历、创作惯性和艺术理想发生冲突，主流的“一律性”创作不可能覆盖非主流的个性创作和体制外成就，任何主流和非主流的诗歌中都有艺术因素的生长，以前被“十七年”传统诗论和“中国当代文学史”教材忽略的穆旦、公刘、蔡其矫和“干预诗潮”应有文学史的显赫位置。三、历史范围必须扩展。谢冕“序言”强调：“拥有一部完整的和综合的而不是零散的和切割的中国当代诗史，一直是我们的愿望。”因此他针对几乎所有传统主流“中国当代文学史”教材中“中国即大陆”的书写局限，表现了“大中国诗学”的研究倾向，在“中国当代诗史”的框架中大比重地填入了台湾的内容，勾连了大陆诗歌与台湾诗歌互衬互补的“宗根”文化联系。

通观“序言”大节可以发现：谢冕作为学者非常想继续朱自清式的客观和冷静，但诗人批评家的气质和文风惯性又使他的“序言”涌动着艾青、臧克家式的诗意激情；谢冕对非主流个性化创作的高度重视和对艺术因素的普遍开掘，有着与朱自清五四审美诗学对接的强烈精神渴求，但社会政治学的诗论基点又把他推向了与艾青、臧克家有某种相似性的单向境地。这实在是不好解决和难以周全的悖论，但谢冕“序言”的矛盾和尴尬决不仅仅是谢冕个人的问题，而是时代与历史的矛盾和尴尬！因为“既不能承认政治文化赋予诗歌创作的优越性，又不能否认政治文化在诗歌创作中的合理存在；诗歌的思想性与艺术性呈现一元色彩，政治是艺术表现的实质和主要内容，而艺术不过是政治演出的装饰和道具，从通常的简单政治评判（惯用所谓‘极左’思潮一词）的思路根本无法剥离评价其艺术性”。<sup>[21]</sup>谢冕不可能超越这种历史的重大缺陷。日月经天之下江河自然地奔涌，中国的百年新诗潮清浊混杂地穿越了漫漫的混沌与苍茫，闯入了 21 世纪令人想像的更为辽阔的遥远，《中国新文学大系·诗卷》（1976~）的“序言”该如何书写和总结，如何使“诗之思”令人无憾、优美地延续，我在问号高悬的怀疑中期待着一个浑圆的、真正经典性的诗学句号。

## 参考文献

- [1] 陈孝全. 朱自清传 [M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 1991.
- [2] 杨义. 新文学开创史的自我证明 [J]. 文艺研究, 1999 (5).
- [3] 杨咏梅. 对当代文学 50 年, 能说些什么 [N]. 中国教育报, 2001 - 11 - 2.
- [4] 郑勇. 九十年代的文学景观. 文苑广场, 2001 (4).
- [5] 冯亦同. 风景仍在大河两岸 [J]. 观点, 2001 (2).
- [6] 朱自清. 选诗杂记 [z]. 中国新文学大系·诗集. 上海: 上海文艺出版社影印.
- [7] 朱自清. 背影·序 [A]. 朱金顺. 朱自清研究资料 [C]. 北京: 北京师范大学出版社, 1981. 26 - 27.
- [8] 郁达夫. 导言 [z]. 中国新文学大系·散文二集 [z]. 上海: 上海文艺出版社影印.
- [9] 钱杏邨. 周作人的小品文 [A]. 许道明. 中国现代文学批评史 [M]. 南京: 江苏文艺出版社, 1995. 40.

- [10] 许道明. 中国现代文学批评史 [M]. 南京: 江苏文艺出版社, 1995. 346 - 349.
- [11] 朱自清. 导言 [Z]. 中国新文学大系·诗集 [Z]. 上海: 上海文艺出版社影印.
- [12] 艾青. 诗与时代 [A]. 诗论 [M]. 北京: 人民文学出版社, 1980. 159.
- [13] 艾青. 序. [z]. 中国新文学大系·诗集 [Z]. 上海: 上海文艺出版社, 1985. 15.
- [14] 中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集 [C]. 北京新华书店, 1950. 38.
- [15] 臧克家. 五四以来新诗发展的一个轮廓 [J]. 文艺学习, 1955 (2).
- [16] 臧克家. 关于“朦胧诗” [J]. 河北师范学院学报, 1981 (1).
- [17] 谢冕. 在新的崛起面前 [N]. 光明日报, 1980 - 5 - 7.
- [18] 谢冕. 断裂与倾斜: 蜕变期的投影 [J]. 文学评论, 1985 (5).
- [19] 谢冕. 失去了平静以后. [J]. 诗刊, 1980 (12).
- [20] 谢冕. 20 世纪中国新诗: 1949 ~ 1978 [J]. 诗探索, 1995 (1).
- [21] 黎风. 重评“边塞诗旅”与“郭、贺诗风” [J]. 西南民族学院学报, 1999 (4).

## **Fracture and tractility of poetic thinking --Reread *School of New Chinese Literature. Poetry (voulme) "Foreword"***

Li Feng

(Institute of Literature and Journalism, Sichun University, Chengdu, Sichuan, 610065)

**Abstract:** This article, by means of rereading and analyzing *School of New Chinese Literature. Poetry (voulme) "Foreword"* tries to make a clear explication about the history of modern Chinese poetic thinking, by which the author completes cases of, Zhu Zi-qing's "artistic poetic view", Ai Qing and Zang Ke-jia's "revolutionary poetic view", and Xie Mian's "modern poetic view". Relating to their individual history, political background and their individual view, explaining their individual inheritances, tractilities and differences, revealing their individual poetic thinking, the author gives a clear picture of fracture and tractility of "poetic thinking" in modern Chinese literature.

**Key words:** Introduction; foreword; poetics