

重审“九叶”诗群的诗学倾向 及其与左翼作家之关系

李章斌*

【摘要】过去学界常将“九叶”诗人视作“反主流”或者“反传统”的现代主义诗歌流派,其实这种“主流——边缘”的二元视角有失准确。相比而言,组成这一群体的《诗创造》一支与新诗传统有更多的延续性和同构性,他们身上有很多“主流”以及“残余”因素,在四十年代后期才开始体现出一些“新变”因素;而西南联大一支则更多地体现出过去新诗传统中没有的“异质性”。“九叶”诗人与左翼作家的分歧其实主要不是“现代主义”与“现实主义”的分歧,而是关于文学要不要体现“人民本位”、要不要当作“宣传工具”等问题上的分歧。尽管“九叶”的两分支体现出不同程度的“新变”因素,但是对于“人民文学”而言,它们都是“异端”,都应予以“收编”。从这一角度出发,可以理解“九叶”这一群体是如何被视为/自视为一个“流派”的。

【关键词】“九叶”诗人;文化系统;现代主义;左翼作家

过去学界常将“九叶”诗人视作“反主流”或者“反传统”的现代主义诗歌流派,其实这种“主流——边缘”的二元视角有失准确;而将“九叶”诗人定义为一个和左翼诗人的“现实主义”相对的、带有“现代主义”倾向的诗歌流派,更是一种将历史简单化、线条化的流行谬见。要厘清“九叶”诗人较为复杂的诗学倾向和历史面貌,必须认识到“九叶”诗人本身就有着较为丰富的多样性的事实,而且还需要将其放入到四十年代文坛具体的历史语境中考察,尤其是要注意到这些诗人与不同的左翼作家之间复杂而微妙的对抗与互动,才能避免落入诸如“现实主义——现代主义”、“主流——边缘”之类“概念先行”的认知圈套,进行一种“再历史化”的重新认识。

一、从文化系统的角度看“九叶”的两个分支

我们知道,“九叶”/“中国新诗”诗人群体的聚合实际上到了1947—1948年间才开始,他们由两

* 文学博士,南京大学中国新文学研究中心副教授,210046。本文是国家社科基金重大项目“中国现当代文学制度史”(11&ZD112)研究成果。

部分人组成:一部分是毕业于西南联大的穆旦、杜运燮、郑敏、袁可嘉四人,他们在抗战结束后复员到北方(除了杜运燮以外);另一部分是聚集在《诗创造》杂志的青年诗人,包括杭约赫(曹辛之)、唐祈、唐湜、陈敬容、辛笛五人,他们在抗战后活跃于上海一带,围绕在臧克家和《诗创造》杂志周围,上海与北京相比,则是“南方”,因此,1948年上面两部分诗人的在《中国新诗》上的集体出现被左翼论者称之为“南北才子才女大会串”^①,在四十年代,“九叶”群体是由两个分支的诗人聚合起来的,这一聚合的时间并不长,他们之间的相互影响和风格的整合也比较有限。实际上,唐湜已经认识到这两个分支较为松散的状况和之间的重要区别在于两部分人写作资源的差异以及他们本身与中西文学传统的不同关联性:西南联大诗人群直接受到西方现代诗人深入的影响,而与此前的新诗传统的关系不如《诗创造》群体密切;从新诗史本身的流变来看,他们的创作有更多的异质性。《诗创造》群体的创作则与新诗传统本身有更紧密的联系,尤其是与三十年代的“现代”派诗歌和三、四十年代的左翼诗歌,他们受西方现代诗的影响相对较浅,而与中国新诗的流变有更多的延续性。

英国文学理论家雷蒙德·威廉斯关于文化系统的一些见解有助于我们进一步认识“九叶”群体与整个新诗史的复杂关系。他指出:“在真正可信的历史分析中,必须在每个阶段上都认识到那些在特定的、有效的主导体系之内或之外的各种运动、各种倾向之间的复杂关系。有必要考察一下它们是如何和整个文化进程发生联系的,而不是仅仅分析它们与某个选定的抽象的主导体系之间的关系。”^②有鉴于此,我们不再沿用过去很多的现代主义、现代性研究中经常使用的“主流——边缘”或者“传统——反传统”这样的二元视角,因为这样必须先凝定一个所谓“主流”,然后把“现代主义”定义为与主流对抗的“先锋派”或“异端”。这种理解视角并非毫无道理,但是失之简单。而威廉斯提出一个文化系统的三元结构理论,即:“主流”、“残余”、“新变”这三种成分。^③这个系统其实更有利于我们认识“九叶”与整个文学史的关系。我们不妨把四十年代的新诗版图看作是一个局部的(但不是封闭的)“文化系统”:考虑到四十年代左翼作家阵营的不断扩大、“革命现实主义”和“文艺大众化”在文坛越发占据主导地位等事实,那么至少和“九叶”群体相对而言,左翼作家所提倡的“人民诗歌”可以称为“主流”;三十年代的“现代”派抒情诗风曾经盛极一时,但它在抗战后遭到大规模的批判和否定,考虑到它依然在部分“九叶”诗人的创作中发生作用,则可以称之为“残余”——或者说是各种“残余”中较重要的一个。^④但是,我们并不打算将“九叶”群体简单地定义为“新变”,因为其中的《诗创造》一支的作品中有很多“主流”和过去的“残余”因素——这是他们与新诗传统有较多的连续性的真正含义——他们确切地说是“主流”、“残余”与“新变”之间的杂糅。相比之下,西南联大群体的创作则有更多的“新变”因素。还需要说明的是,这里的“流”与“变”的关系并不仅限于唐湜所说的艺术技巧层面,同时也涉及历史观念与政治思想等方面。

二、《诗创造》群体

应该注意到,《诗创造》群体五人之中的辛笛和陈敬容二人早在抗战之前就已经进入诗坛并较有规模地发表作品,他们当时都在北平生活,发表刊物也有重合之处(见下文注释),两者的作品深受当时的戴望

^①张羽:《南北才子才女大会串——评〈中国新诗〉》,《新诗潮》第三辑,1948年7月,第16页。

^{②③}R. Williams, *Marxism and Literature*, Oxford & New York: Oxford University Press, 1977, p. 121.

^④袁可嘉在1947年发表的《“人的文学”与“人民的文学”》一文中指出,在当时的文坛中,“人民的文学”“显然是控制着文学市场的主流”,而“人的文学”则是“默默中思索探掘的潜流”(《大公报·星期文艺》1947年7月6日)。若把讨论的范围扩大到整个文学领域,则五四以来的“人的文学”传统也可以认为是整个四十年代文学中的“残余”因素,即“潜流”。

舒、何其芳、卞之琳等人的抒情诗风的影响,这种影响到了抗战爆发后新的文学语境下仍然作为“残余”因素在他们的创作中起着作用。辛笛在“九叶”之中年龄最长(1912年生),1931年入清华大学外文系,在三十年代前期对当时著名的《现代》杂志(戴望舒主编)的颇为倾心,并与卞之琳等人交往甚密,还曾在《水星》杂志(卞之琳、靳以主编)、《新诗》(戴望舒、冯至、卞之琳等编)等刊物上发表作品,他早期的作品也明显地带有“现代”派的色彩。在三十年代后期越发严峻的历史语境下,辛笛早期诗歌中那种抒情倾向和对“美幻”的渴求与外部的“现实”压力相互碰撞和协商,因而一度产生了辛笛最为杰出的作品,它们既保留了个人敏锐的感性与丰富的内在世界,也体现出深厚的历史意识和道德自觉。但是,当辛笛在四十年代后期进一步拥抱“主流”(“人民文学”),也就是投入到“行动”和“大众”之中时,他写作中处于核心地位的“个人——现实”之间的紧张关系消失了,这一定程度上造成了他的诗歌艺术水准的下降。

陈敬容(1917年生)虽然在年龄上与穆旦、杜运燮等接近,但是她在中学时已经开始写诗,并受到了诗人、翻译家曹葆华的赏识,^①陈敬容1934年辍学离家出走,随后与曹葆华同居,开始在多家刊物上发表诗作,尤其是在曹葆华编辑的《北平晨报·诗与批评》副刊以及曹就读的清华大学的学生刊物《清华周刊》上。陈敬容诗作受到了何其芳、曹葆华等北平“现代”派诗人的影响,专注于个人的感情的抒发(尤其是忧愁、伤感等情绪),语言优美,意象较浅易,带有明显的“伤他梦透”情调。与辛笛有所差别的是,陈敬容在抗战之后的诗作并没有应和外部历史的变化,依然在原有的轨道上行进,那种自伤自怜的情调依然顽固地在其诗歌中保存着(这与其个人身世也有关)。可以说,在陈敬容身上体现出最为明显的三十年代“现代”派诗歌的“残余”成分。到了四十年代后期,她诗作中才开始有较多的“现实”因素,也开始体现出波德莱尔、里尔克等现代诗人的影响,但是变化的幅度依然有限。其与辛笛、陈敬容一样,唐湜诗歌也有“幻美的追求”。唐湜的诗风带有明显的浪漫主义色彩,尤其是他的长诗《英雄的草原》;他的诗歌也有很多“革命现实主义”的主题和意象。到了四十年代后期,他开始受到艾略特、里尔克等西方现代诗人的影响,但由于历史的限制,这一影响没有充分发展成鲜明的个人风格,所以唐湜在创作上的开创性比较有限,他的成就更主要体现在诗歌评论方面。

杭约赫、唐祈在四十年代前期就分别与左翼作家臧克家、何其芳等结识,他们的创作一开始就打上了左翼诗歌的很多标记,曾经在延安上大学的杭约赫还一度写过政治鼓动诗。他们的诗歌也大量使用左翼诗歌中常见的“人民”、“土地”、“旗帜”、“新世界”、“血”等惯用隐喻和象征,而且多以“我们”为叙述视角,往往有对“黑暗现实”/罪恶政权的批判和对“光明未来”/新社会的期待。但是,尽管他们身上背负如此多的“主流”因素,他们也是勇于追求“新变”的诗人,他们在四十年代后期复员到上海之后,创作中明显地增加了从西方现代诗人中引入的“异质”因素,而且这些新引入的“异质”因素与他们创作中原有的“主流”成分相互抗衡,两者之间有时能较好地结合,有时则并不协调,甚至经常带着生硬模仿的痕迹,他们的“现代派”技巧抒写的内容和情感经常不自觉地越出其“革命现实主义”的主题和思想框架,构成一道“主流”与“新变”杂糅的文本景观。

总体来看,虽然《诗创造》五诗人在引入新的诗学策略方面不如西南联大四诗人大胆和激进,他们在对待“主流”文学上的态度也较为暧昧,甚至基本上是认同和合作的态度,虽然在实践上却有不自觉的抵抗。但是他们真诚地学习西方现代诗歌,也珍重自己过去依赖的文学资源(即“残余”),所以他们在能够妥善处理这三者的关系时也经常有佳作出现,而且较少西南联大诗人作品中经常出现的过度晦涩之弊。他们作品中经常出现的“主流”、“残余”、“新变”杂糅的现象也为我们反思文学影响和文化交流提供了一个绝佳的视点。

^①曹葆华在三十年代前期与何其芳、废名、林庚等一样,也是北平“现代”派诗人中的一员,他主编的《北平晨报·诗与批评》上大量发表卞之琳、何其芳、李健吾、陈敬容等诗人的创作。

三、西南联大诗人群体

在抗战之后才在创作上成长起来的西南联大诗人群体则相对较少地受到三十年代的抒情诗风的影响,与左翼文学的关系也比较疏远,虽然他们依然潜在地承续着五四以来的“人的文学”的脉络,但是他们的创作更多地展现出过去新诗传统中没有的“异质性”。这种“异质性”在艺术技巧上体现为理性与感性的结合、思想的“知觉化”、创造性隐喻、突出的反讽、戏剧化情境、悖论修辞,等等。

穆旦无疑是四十年代最有“新变”色彩或者“异质性”的诗人之一。学界过去往往将这一点认为是对现代派诗人的深入模仿的结果,却忽略了穆旦创作内部发展的脉络。实际上,穆旦在三十年代末四十年代初一度服膺于艾青那种明快、宏大、昂扬的“新的抒情”,但此后由于受到基督教思想的影响,在创作中已然颠覆了艾青抒情诗风中所隐含的一系列关于历史、现实、民族进步等方面的假设,而且对于自我与世界的关系也有着与新诗主流截然不同的认识。在这些创作动力的推动之下,诸如创造性隐喻、悖论修辞、反讽等才有了“用武之地”,与“实质”结合,而不是像唐祈那样将现代派的手法与“革命现实主义”的精神杂糅在一起。也正因为穆旦在思想上的一系列转变,他的诗风自四十年代初开始也转向沉郁和凝重,在这一点上与奥登诗歌那种轻快、冷静、机智的诗风也有所不同。

实际上,与奥登的诗风惟妙惟肖的不是穆旦,而是他的同学杜运燮。他在四十年代自觉地开展奥登式的“轻体诗”试验,往往以轻快的笔调、讽刺的口吻处理严肃的题材,经常展现出“化重为轻”的才能。但是,战乱不断的四十年代本身就是一个“沉重”的时代,轻体诗的写作与历史语境以及诗人在现代社会的处境产生了难以调和的矛盾,这也限制了杜运燮的轻体诗艺术探索进一步的深入,很难将这一“新变”因素在新诗传统中植根下来。袁可嘉的诗风与杜运燮颇为接近,而且也受到了奥登显著的影响,以机智、幽默见长。袁可嘉是“九叶”诗人之中的诗歌理论家,他的诗歌创作也体现出理论探索的影子,他在诗中自觉地实验“大跨度比喻”,其机制在于以不相似之物作比,从中“创造”出相似点。但是,袁可嘉的理论认识只停留于比喻的“比拟”这一维度,忽略了隐喻除了“比拟”的维度之外还有“命名”的维度(包括范畴的转移、词语间的赋义等等),他在创作上也仅关注明喻,很少运用创造性的隐喻,从而限制了他的诗学探索的进一步发展。

郑敏的诗学脉络与上面三人也有很大区别,她在西南联大就读的是哲学系(而非外文系),实际上,她在西南联大就读时并未与穆旦、杜运燮、袁可嘉相识,而是到了四十年代后期才结识穆旦、袁可嘉,因此,她的诗学背景与这些外文系学生并不一样;相比之下,她在诗学技巧上的“异质性”也不如前三者突出。郑敏在早年对奥登等英国诗人并不倾心,真正钟爱的是德语诗人里尔克和里尔克在中国的译介者冯至的诗歌。郑敏有一系列受到里尔克的静物诗影响的写景状物诗作值得注意,它们能在对人、物的描绘中融入哲思,也避免了女诗人中常有的伤感情绪,展现出哲人的雍容与睿智。

关于西南联大四诗人的“新变”因素或者“异质性”,还有三点需要认真思考。首先,他们创作中的新颖之处并不仅限于艺术技巧的新颖,他们诗作的相对晦涩、难解也不仅仅是因为修辞的难度,更在于他们对“现实”、“历史”的看法并不同于一般的理解,尤其是不同于“革命现实主义”所理解的历史与现实。其次,他们的“异质性”不仅仅来源于西方现代主义诗歌,也来源于现代主义之前的各种文学运动(尤其是浪漫主义诗歌),甚至直抵西方文明的两大源泉:古希腊文化和基督教思想,比如穆旦即是如此。因此,把他们的“新变”因素直接等同于“现代性”/“现代主义”也是一种偏狭的误解。再次,所谓“异质性”或者“新变”,都是就特定的文化系统和特定的时空范围而言的,并非是非历史的本质。很多在四十年代可以视作“新变”的因素(比如创造性隐喻、悖论手法等),到了当代诗歌中已

经司空见惯,因而也就不复为“新变”或者“异质性”,甚至成为了“主流”,融入了现代汉诗的传统之中。因此,也就不能将这些“新变”作为“非中国性”排斥于新诗传统之外了。

四、“九叶”诗人与左翼作家的分歧

在理清了“九叶”群体总体上的诗学特征之后,不妨再来分析这一群体与左翼作家的关联和分歧。涉及“左翼作家”这个较为宽泛的说法,应该注意的是,四十年代的中国左翼作家实际上有很多情况:第一种是诸如周扬、冯雪峰、何其芳这样的直接受命于延安中共领导层的作家,他们有很强的政治性和纪律性,本身就是中共文艺政策的执行者;第二种是诸如胡风、阿垅这样的与中共党组织关系若即若离的作家,虽然其作品与理论与中共的文艺政策在大方向上是一致的,但也经常有相互冲突的情况(如胡风与毛泽东的“延安讲话”);第三种是类似于臧克家这样的作家,他们在四十年代与中共党组织没有直接关系,但是其作品与中共的主张大体相似,因此也就被认为是所谓“进步作家”。可见,四十年代所谓“左翼作家”是由各种性质的人群组成的一道五色光谱,就像红色其实可以细分为紫红、正红、粉红一样。不过,这里的讨论并不深入涉及左翼作家的内部矛盾和多样性问题,所以我们还是把他们当作一个整体来对待。关于“九叶”诗人与左翼作家的关系,有两点尤其需要注意:(1)“九叶”群体与左翼作家的分歧并不仅停留于诗学层面,还涉及与诗学相关的历史观念、政治意识、现实态度等文化理念,这些分歧都必须放在特定的历史语境来理解。(2)《诗创造》群体与西南联大群体虽然在对待左翼的“人民文学”上有较大区别,但两者与左翼的关系又有深刻的共同点——在“主流”一方的眼里他们都是“异端”——正是这一点构成了这两个支流聚合的重要条件和推动力,甚至也是“九叶”这一群体定义自身的方式之一。

《诗创造》群体对“人民文学”、“革命现实主义”的历史观念和政治意识基本上是认可的,只是在艺术表达上的看法与后者有所区别。由唐湜执笔的《我们呼唤》(代序)一文的最后,他呼唤:“历史使我们活在生活的激流里,历史使我们活在人民的搏斗里,我们都是人民中间的一员,让我们团结一切诚挚的心作共同的努力。一切荣耀归于人民!”^①而杭约赫、唐祈在也说:“我们还想进一步提出对自己的要求:在内容上更强烈地拥抱住今天中国最有斗争意义的现实,纵使我们还有着各式各样的缺陷,但广大的人民道路已指出了一切最复杂的斗争的路,我们既属于人民,就有强烈的人民政治意识,怎样通过我们的艺术形式而诉诸表现,在这一点上,我们既非夸张的宣传主义,或市侩式投机的‘农民派’,也更非畏首畏尾中国式的‘唯美派’的空喊斗争。”^②从杭约赫、唐祈、唐湜的诗歌来看,他们也确实体现出“强烈的人民政治意识”,可以说,他们与左翼作家在政治意识和历史观念上是有一定程度的同构性的。

正因为如此,唐湜在其《诗的新生代》一文中,才将穆旦、杜运燮为代表的“现代主义者”和绿原等“不自觉地走向了诗的现代化道路”的诗人并称为诗坛“两个高高的浪峰”。在1948年年初,唐湜传达出一种想要联合七月派作家和西南联大诗人群的愿望。不过,从结果来看,这个愿望只实现了一半:七月派诗人与《诗创造》诗人并未走向联合,反而更尖锐地对立。这里的原因除了七月派部分作家一贯的党同伐异的帮派作风作祟以外,也包括《诗创造》群体与当时的大部分左翼作家依然存在一些重要的分歧。这些分歧让《诗创造》五位诗人面临着外界越来越大的压力并最终“交出”了《诗创

^①唐湜:《我们呼唤》(代序),《中国新诗》第1集,1948年7月。

^②约·祈(杭约赫、唐祈):《编辑室》,《中国新诗》第2集,1948年8月。

造》这本刊物,而这又“反向推动”了他们与西南联大群体走到一起,并组成了“九叶”诗群。

总的来看,《诗创造》群体与大部分左翼作家有两点显著的区别。第一点就是前面杭约赫、唐祈文中所提出的,重视诗歌的艺术性,反对将诗歌当作宣传工具,反对“宣传主义”、“农民派”、“空喊斗争”等。第二点是要不要写知识分子个人情感的问题。在《诗创造》第一辑《编余小记》上,编者提出:“在诗的创作上,只要大的目标一致,不论它所表现的是知识分子的感情或劳苦大众的感情,我们都一样重视。不论他是抒写社会生活,大众疾苦,战争惨象,暴露黑暗,歌颂光明;或是仅仅抒写一己的爱恋、忧郁、梦幻、憧憬……只要写出作者的真实情感,都不失为好作品。”^①在第一年的《诗创造》上,确实有诸如陈敬容这样抒写“一己的爱恋、忧郁、梦幻、憧憬”的诗人的作品,也有表现知识分子内心矛盾的诗作。不过,这引来了七月派作家的攻击。关于诗歌要不要追求艺术性、要不要写知识分子个人情感的分歧,与其说是“现实主义”与“现代主义”两者的分歧,还不如说是延安传统与五四以来的“人的文学”传统之间的分歧,后两者的分歧是四十年代后期文学的核心问题之一,也就是作为“主流”的“人民文学”如何“收编”过去文学传统中的“残余”的问题。

与《诗创造》群体与左翼作家的分歧相比,西南联大群体与左翼作家的分歧更为尖锐和深入。袁可嘉把“人民的文学”的基本精神概括为“两个本位的认识”:“就文学与人生的关系说,它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,它坚持工具本位或宣传本位(或斗争本位)。”《诗创造》群体对“人民本位或阶级本位”是认可的,而仅仅是在“工具本位或宣传本位”这一方面有分歧。而西南联大群体在这两方面与左翼都有分歧,他们坚持“人本位”/“生命本位”,在艺术上则坚持“文学本位或艺术本位”,实际上直接承续了五四以来“人的文学”的传统。西南联大群体与左翼作家的分歧其实更关涉历史观念、政治意识以及人性诸层面,这一点在袁可嘉的文论中已经有所触及,他委婉地批评“人民的文学”论者:“象征、玄学都要不得,只有现实又现实。而且是某一种模型里的现实!这里所内涵的对于人生,文学的简化,限制都很显而易见。”袁可嘉认识到对“现实”的模式化认识对文学和人本身带来的危险,他分析到,“人民”论者“无异以‘人民’否定了人,以‘政治’否定了生命;到最后人被简化为一部大的政治机器中的小齿轮,只许这样地配合转动,文学也被简化为一个观念的几千万次的翻版说明,改头换面的公式运用。”^②袁可嘉触及了中国现代文学和历史中的一种危险的趋向,他的判断显然不是空穴来风。

实际上,在具体的创作实践上,袁可嘉等人与“人民文学”的分歧更为显著,因为有的不便在论文中明言的思想和情感在诗作中形象地表达出来了。比如1947年发表的《号外三章》(三)这首诗针对的显然是当时的内战这一“现实”,袁可嘉对战争中体现的暴力和人性之恶极其愤慨与绝望。七月派论者阿垅则对此诗评价云:“这口吻,俨然是‘第三方面’的了:你,混蛋!他,也混蛋!”阿垅对袁可嘉把内战双方都斥为“混蛋”的“第三条路线”异常敏感,他说:“看起来,袁可嘉是俨然的非战诗人。那么,一面有‘主战’的‘过河卒子’,一面又有发‘号外’的非战诗人,倒是自由主义的典型。什么典型?就是‘两型无耻’啊。”^③阿垅的批评体现了中国现代文坛一道独特景观,即“骂战”:对批评对象的艺术特质的分析在他看来都是无益且没有必要的,^④重要的是分析对方的“态度”,尤其是政治态度。他注意到袁可嘉与朱光潜等“自由主义”/“第三条道路”路线非常接近,阿垅在同一文中把朱光潜等“自由主义者”比作猩猩作态以邀圣宠的政客,极尽讽刺和辱骂之能事。^⑤

①编者:《编余小记》,《诗创造》第1辑,1947年7月,第28页。

②袁可嘉:《“人的文学”与“人民的文学”》,天津《大公报·星期文艺》1947年7月6日。

③阿垅:《诗论二则:自由主义论片》,《蚂蚁小集》1948年第2期,第7—8页。

④阿垅在此文中甚至把《号外三章》的发表出处也弄错了,他认为是“文学杂志第二卷第三期”,实际上是第2卷第2期。

⑤阿垅:《诗论二则:自由主义论片》,第7页。

不过,阿垅看出袁可嘉与朱光潜非常接近这一点倒不是凭空猜测。实际上,在1947—1948年间,穆旦、袁可嘉都曾在抗战后复刊的朱光潜主编的《文学杂志》上大量发表作品,^①而且有不少确实属于所谓“非战”诗歌,^②穆旦和袁可嘉都对战争中体现出来的暴力和邪恶本质感到担忧,他们拒绝以“正义——非正义”、“光明——黑暗”这种工具主义、决定论的历史观念来看待暴力,而更多地强调对“人”或“生命”的关怀。相比之下,穆旦对四十年代后期国内局势的反思更为深刻,他认识到国内的混战只是一些政治“骗子”的游戏,无论谁来统治,任“炮灰”如何堆积如山,都无法改变整个民族全体性的“饥饿”和“苍白”之本质。他不仅对社会现状进行反思,也反思了造成、推动战争的那种历史、政治观念所依赖的意识形态基础,甚至还反思了意识形态、历史观念所依赖的时间原形。这一点甚至连当时的那些左翼论者也有所察觉:“在他们的阵营里也不是没有比较觉醒的,譬如穆旦,就是其中一个,然而他越是觉醒就越是恐惧”,这个看起来对现代诗歌的表现方式不甚了了的论者,在面对穆旦涉及战争的诗歌里的那些反讽式或隐喻式的表达时,多少有点无所措辞。不过,他对穆旦的政治态度却相当敏感:“这表现了什么?正表现了他们的困惑和不安,一方面了解反对压迫者,另一方面却反对大众日益增强的攻击力量。”^③

尽管《诗创造》群体与西南联大群体在对待左翼作家和“人民文学”上有明显的差别,但是,他们都面临着来自“主流”的越来越大的压力,他们对“主流”所体现的集中一切的倾向都抱有忧虑和警戒心态,这也是为何好几期《诗创造》的“编余小记”等谈到外界对他们的“打击”的原因。在1947年11月《诗创造》第5辑的“编余小记”中,谈到《泥土》上“初轶”的文章,编者也觉察到“那种扮着严肃到近乎狰狞的革命的进步的姿态的论客们”的作风是,“随便给人戴上一顶帽子,喊打喊杀,给以比对付死敌还要恶毒数倍的打击”。他不无感慨地说:“大家在争取民主,在这民主运动中(它应该不是仅属于某一阶层或某一集团的运动吧),我们起码也应该让一个写诗的人有他抒阐自己感情的‘民主’。”^④我们知道,中共在抗战和内战期间一直以“民主”的口号来团结民众和孤立国民党政权,^⑤编者提到“民主”显然是有意为之。袁可嘉也觉察到:“目前许多论者一方面要求政治上的现代化,民主化,一方面在文学上坚持原始化,不民主化,这是我所不能了解的。”^⑥而唐湜针对左翼作家的野蛮攻击,更是撰写了《论乡愿式的诗人与批评家》(1948年)加以回敬,辛辣地讥讽对方这种政治化的批评,他以委婉的方式敏锐地指出后者蔚然成风的原因——“如果没有假借时代激荡的力量,它们当然不可能风魔别人”^⑦看来,这些“九叶”诗人对那些论者所倚仗的力量也是心知肚明的。可见,几乎所有“九叶”诗人都对左翼作家的粗暴和专制作风产生了忧虑——这种忧虑背后是对未来局势以及诗歌命运的忧虑。

五、总结

总体来看,“人民文学”作为一种本质上是政治意识形态的文学主张,它具有集中一切的倾向,也

①穆旦在《文学杂志》第2卷第2、3、4、8、9、10、12期上7次发表作品,而袁可嘉在《文学杂志》第2卷第2、3、6、7、10、11、12期,第3卷第1、2、4、6期11次发表作品和评论。

②比如穆旦的《饥饿的中国》(《文学杂志》第2卷第8期)、《隐现》(《文学杂志》第2卷第12期)等。

③晋军:《踢去这些绊脚石》,《新诗潮》,第4辑,1948年12月,第15页、16页。

④编者:《编余小记》,《诗创造》,第5辑,1947年11月,第30页。

⑤例如,在1944—1945年间的多次答记者问中,毛泽东都强调了“民主”和结束“一党专政”的重要性,比如在1945年9月27日《新华日报》上,毛泽东在《毛泽东同志答路透社记者中国需要和平建国》文中大力宣扬民主,此时中共文艺界的统战工作者也大力附和“民主”论。

⑥袁可嘉:《诗与民主》,天津《大公报·星期文艺》,1948年10月30日。

⑦唐湜:《论乡愿式的诗人与批评家》,《华美晚报》,1948年8月6日。

就是说,凡是与它的目标相左的因素或者成分(不管是多大程度上的相左),都有被视为“异端”的可能,都应予以“打击”或“收编”,这个趋势到了四十年代后期越发明显。关于“异端”这个概念需要注意的是,它和“新变”有所区别,“异端”是指被“正统”排斥在外的对象(所以“异端”的出现首先要求文化系统中的“主流”有将自己确定为“正统”的倾向),“异端”可以包括“残余”、“新变”或者有部分“主流”因素的“新变”。可以说,“异端”与“正统”往往是成对出现的。就“九叶”诗人的聚合而言,来自的“主流”的这种压力,正是促使不同性质的“新变”聚合在一起的重要推动力。实际上,这并非“九叶”聚合才出现的一种现象,七十年代末、八十年代的所谓“朦胧诗派”的形成也有类似的情况。有趣的是,“朦胧诗”的很多成员同样也有很多与“主流”同构的因素,而且这一群体同样也被很多学者视为所谓“现代主义”群体。实际上,就整个中国现代诗歌史来说,并没有多少“纯粹”的现代主义诗歌流派,它们大都是在特定的文化系统中处于“异端”位置的诗人的混合体,因此,它们也必须放回特定的文化系统中“历史地”理解。在中国现代历史的语境中,“现代主义”的论述框架却必须作很大的调整,否则难以适用于中国的所谓“现代主义”文学。一个重要的事实是,在中国现代(1917—1949)并没有强大和广大的资产阶级,资产阶级文化也从未占据“主流”地位。对于四十年代中国文学这一“文化系统”而言:提倡“革命现实主义”/“大众化”的左翼文学才是“主流”——至少它在文坛范围内不是“新变”或“异端”——这与西欧社会二十世纪初的情况恰好相反。实际上,这正是中国所谓“现代主义文学”与西方历史语境下的“现代主义文学”/“先锋派”之间的重大区别,我们切切不可随意挪用一些现成的结论,草率地把中国的“现代主义”(假设它存在的话)定义为一种“反资本主义文明”(包括理性、民主传统)的文学倾向或运动,以致风马牛不相及,甚至南辕北辙。

(责任编辑:陆 林)

Rethinking the Poetic Tendencies of *Jiuye* Poets and Their Relation with Left-wing Writers

LI Zhang-bin

Abstract: The previous studies on *jiuye* 九叶 (literally nine leaves) poets regarded them as a modernist school characterized by their “anti-mainstream” or “anti-traditional” pursuits. The binary view of “mainstream vs. margin” or “tradition vs. modern” adopted by these studies is actually questionable. In fact, the branch of this poetic school identified with the journal *shi chuangzao* 诗创造 (Poetic Creation) shared a lot of continuity and homogeneity with the tradition of modern Chinese poetry, thus having strong “mainstream” and “residual” features. Only in the late 1940s did their poems show some emergent elements. Comparatively, the branch identified with *xinan lianda* 西南联大 (Southwest United University) had more heterogeneity than the *shi chuangzao* branch in the history of modern Chinese poetry. The divergence between *jiuye* poets and *zuoyi* 左翼 (left wing) writers is not a difference between “modernism” and “realism” in nature; instead, it is a matter of whether or not the *writers* should follow the principle of putting the masses first and take literature as a means to spread the revolutionary ideas. These two branches of *jiuye* poets show different levels of emergent elements; however, they were both regarded as “heterodoxes” to left-wing writers and should be “incorporated” by the later. This historical perspective helps us understand how *jiuye* poets are viewed as a school by others and by themselves.

Key words: *jiuye* poets; cultural system; modernism; left-wing writers