

中国现代文学流派创作选

新月派诗选

象征派诗选

现代派诗选

【修订版】

新感觉派小说选

九叶派诗选

鸳鸯蝴蝶——《礼拜六》派作品选

人民文学出版社

现代派诗选

【修订版】

蓝棣之／编选

中国现代文学流派创作选

人民文学出版社

图书在版编目(CIP)数据

现代派诗选/蓝棣之编选. —修订版. —北京:人民文学出版社

(中国现代文学流派创作选)

ISBN 978-7-02-006786-2

I. 现… II. 蓝… III. 新诗-作品集-中国-现代
IV. I226

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 104394 号

责任编辑:岳洪治 装帧设计:刘 静
责任校对:杨益民 责任印制:张文芳

现代派诗选(修订版)

蓝棣之 编选

人 民 文 学 出 版 社 出 版

<http://www.rw-cn.com>

北京市朝内大街 166 号 邮编:100705

北京市人民文学印刷厂 印刷 新华书店经销

字数 213 千字 开本 880 × 1230 毫米 1/32 印张 12.75 插页 1

1986 年 5 月北京第 1 版 2009 年 4 月第 1 次印刷

印数:1—6000

ISBN 978-7-02-006786-2 定价 23.00 元

如有印装质量问题,请与本社图书销售中心调换。电话:01065233595

前言

蓝棣之

一 现代派形成的历史渊源

摆在读者面前的,是当年一批生活在大城市的知识青年,怀着极度的苦闷、困惑和失望,徘徊歧路,在象牙塔里沉吟,在沉吟中探索人生和艺术,所留给后世的一份重要的诗歌遗产。

在中国新诗史上,现代派是一股追求“纯诗”的文艺思潮,是三十年代前期逐步形成,而在三十年代中期臻于鼎盛的一个新诗流派。“现代派”的得名来自《现代》杂志。在1932年日寇侵略上海的“一·二八”事变之后,施蛰存受现代书局委托,于5月间创办文艺刊物《现代》。施蛰存、杜衡编辑这个刊物前后约两年半时间。后来施蛰存自己说《现代》是“不冒政治风险的”、“采取中间路线”的文艺刊物。这个刊物的动机起于商业观点,甚至可以说它是综合性的万花镜,上面所刊诗歌的作风是不尽相同的。但其中相当多的诗歌,特征突出而醒目,从艺术到思想都有若干共同倾向,当时就有评论称之为“现代派”^①。施蛰存在当时致戴望舒的信中说:“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,”施蛰存称戴

^① 孙作云:《论“现代派”诗》,发表于1935年5月15日《清华周刊》第四十三卷第一期。

望舒为“诗坛的首领”，“徐志摩而后，你是有希望成为中国大诗人的”。^①与此同时，卞之琳在北平编《水星》文艺杂志（1934年10月至1935年3月），上面所发表的诗歌，与上海的《现代》遥相呼应，共同推动着这股新诗潮向前发展的波澜。1936年10月，戴望舒（邀请卞之琳、冯至、孙大雨、梁宗岱参与）主编《新诗》杂志，把现代派这股诗潮推向顶峰。与《新诗》同时或稍前稍后，在《现代诗风》、《星火》、《今代文艺》、《菜花》、《诗志》、《小雅》等刊物上，也蔓延着这股诗潮。当时与戴望舒、徐迟一起筹办《新诗》并创办《菜花》、《诗志》的诗人路易士（本名路逾，五十年代在台湾以纪弦为笔名主编《现代诗》杂志并开创台湾的现代派）后来回忆说：“我称1936—1937年这一时期为中国新诗自‘五四’以来一个不再的黄金时代。其时南北各地诗风颇盛，人才辈出，质佳量丰，呈一种嗅之馥郁的文化的景气。除了上海，他如北京、武汉、广州、香港等各大都市，都出现有规模较小的诗刊及偏重诗的纯文学杂志。”^②在这些刊物上发表作品的诗人群及诗风，都是比较稳定的。《小雅》的编者吴奔星在刊物的按语中说：我国诗坛在过去数年，荒凉得了不得，呈现出一种诗歌作为小说、戏剧附庸的畸形现象。而在1936年，一班从事诗艺的朋友，站在纯艺术的立场，努力于诗园的开拓，与往年情形大异。吴奔星称1936年为中国自有新文学运动以来诗的“狂飙期”，而写诗的技巧也至此臻于“成熟期”。^③从文学本身的发展看，1936—1937年臻于成熟的现代派诗，确是现代中国诗史上一个重要阶段。但是，有必要指出，这个“诗的黄金时代”正好出现在全国范围的抗日民主运动普遍高涨、1935年“一二·九”爱国学生运动震撼中外的历史时刻，却与大时代的伟

① 1933年4月28日和5月29日的两次通信，见孔另境编《现代作家书简》，花城出版社1982年版。

② 路易士：《三十自述》，见路易士诗集《三十前集》，1945年诗领土出版社版。

③ 《社中人语》，见1936年10月《小雅》第三期。

大斗争完全脱节。1937年7月,抗战炮声响了,“纯诗”艺术与时代表的要求之间出现了不可调和的尖锐矛盾,诗人群急剧分化,从象牙之塔里走出来,重新站队组合,大多数人走向抗战的队伍,现代派作为一股诗潮,便逐步衰颓下去了。但是,它在艺术上却创造了自己的永恒。

文学史上一个流派或者一股文艺思潮的出现,是不以个人主观意志为转移的。归根到底,它是社会生活条件和作家意识形态相结合的产物,它是作家对社会美学要求的呼应。同时它又有深刻的历史渊源,得从在它之前已经积累的文艺潮流演变的某些趋势出发。即使个人的倡导成功,也只是暗合于某种趋势,不过这并不是每个当事人都能够自知的。《现代》的编者说他们“没有造成某一种文学流派的企图”,可是又说读者所投寄的诗和《现代》历期所发表的诗,“形式和风格都还是相近的”,有着“共同的特征”。^①这个话正好道出了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。迄今为止,施蛰存还认为“这个刊物上发表的诗事实上并没有成为一个派”,原因之一是他局限于《现代》杂志范围之内来考察现代派,没有从更广阔的文学背景和历史过程看问题,甚至没有看到现代派的形成、特征与“纯艺术立场”之间的内部联系,没有试图探讨现代派的历史渊源。因此,他始终没有能够在内容、形式和创作方法相统一的意义上阐述现代派的来龙去脉。

现代派不是一个突然兴起又突然消失的文学现象。作为一个新诗流派,它是对二十年代以李金发和后期创造社的穆木天、王独清、冯乃超等为代表的象征诗派的继承。李金发在二十年代中期连续出版了三本诗集。在诗集《微雨》的《导言》里,他说:“对于全诗的体裁,或许多少使人不满意,但这不要紧”,他所追求的是“表

^① 施蛰存:《现代杂忆》,见《新文学史料》1981年第一期。

现一切”。^① 在诗集《食客与凶年》的《自跋》里,他说他的目标是试图沟通或调和中国古诗和西方诗歌之间的“根本处”,他不满意于中国古诗无人过问,而一意向外采集的“荒唐局面”。他认为中、西诗之间随处都有同一的思想、气息、眼光和取材,在二者之间是不敢有所轻重的。^② 在李金发那些难以卒读的“怪诗”背后,这些见解应该说是独到的。李金发着重从艺术“表现”上取法魏尔伦的象征主义,这是他的特色,也是他的偏颇。他的诗如拆碎的七宝楼台,散落的明珠,朦胧恍惚,富于幻觉,带有感伤颓废和异国情调。他所说的中国古典诗歌,主要是晚唐六朝温庭筠、李商隐一类诗词。只有在这种比较上,中国古典与西方象征主义才见出惊人的相似。这正是从所谓“纯粹的诗”的角度看问题,给了后来的现代派以极大的启发。在李金发之前,在中国诗坛一片写实主义的氛围中,好些人已经在实际上触及到象征主义这个问题。胡适曾经指出,能够“透过笨重的事实”的诗是好诗^③,周作人不同意在诗中“唠叨地白描”,认为比、兴是一条可能的光明大道,并认为“兴”即西方的象征。^④ 郭沫若认为,“真正的文艺是极丰富的生活由纯粹的精神作用所升华过的一个象征世界”^⑤,他的诗集《女神》里就有《天狗》那样的诗篇。总之,为补救写实主义之弊,已经在酝酿着某种变化。从西方看,象征主义是对自然主义的反动。在十九世纪末期,现实主义走向自然主义。象征主义否定对外部世界的机械摹仿,提出表现内心世界,认为这是更深刻的写实。从另一方面看,象征主义又是对浪漫主义的反叛,虽然它的某些特征又是

① 《微雨》,周作人编辑,新潮社文艺丛书,1925年11月北新书局版。

② 《食客与凶年》,新潮社文艺丛书,1927年5月北新书局版。

③ 胡适:《蕙的风·序言》,见汪静之诗集《蕙的风》,1922年8月上海亚东图书馆版。

④ 周作人:《扬鞭集·序》,见1926年5月30日《语丝》第八十一期。

⑤ 郭沫若:《批评与梦》,见《文艺论集》,1979年9月人民文学出版社版。

承浪漫主义而来。现代派代表诗人戴望舒,他开始写诗大概是在1922到1924两年间。“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。”^①戴望舒1925到1926年学习法文,直接读了法国象征派魏尔伦等人的作品,其所以若有神交,是因为他从这里找到了对抗“坦白直说倾向”的出路。正在这时,他注意到了李金发等人的象征主义诗作,李金发的探索无疑给了他深刻的印象。当然,他不满意李金发的神秘和看不懂,“从中国那时所有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”;可是,这正好说明他仔细研究了那时所有的象征派诗人,并认定象征主义这个路子,他的目标是再现法国象征派的优秀特征。有鉴于李金发的得失,戴望舒写诗力求克服神秘性,他的诗比之李金发诗,文句易懂,境界具体。当然,作为一个有开拓性的诗人,戴望舒并不局限于李金发和魏尔伦,他的眼光所及,还有法国象征派迟开的奇花瓦雷里,古尔蒙,后期象征主义的耶麦、艾吕雅、须拜维埃尔等诗人,一直到十九世纪末和二十世纪初叶的西班牙现代派。

现代派同时又继承了中国古典诗歌中所谓“比较纯粹”的那一部分。卞之琳说过:“亲切”与“含蓄”是中国古诗与西方象征诗完全相通的特点。^② 废名在《谈新诗》一书中明确指出现代派诗是温庭筠、李商隐一派的发展。他认为温、李的诗是从沙里淘出的金子,有生气,是整个的想象,自由的表现,犹如雕刻,给人以立体的感觉。如一盘散沙,可粒粒沙子都是珠宝,是不可以拿一根线穿得起来的。废名说新诗的前景很光明了,因为旧诗的长处可以在新诗里得到发展。^③ 废名在这里所推崇的温、李诗派,正是胡适在新

① 杜衡:《望舒草·序》,见戴望舒诗集《望舒草》,1932年上海复兴书局版。

② 卞之琳:《魏尔伦与象征主义译序》,见1932年11月《新月》第四卷第四期。

③ 废名:《谈新诗》,1984年人民文学出版社版。

文学运动初期所抨击的反动派。胡适当年所推崇的是元、白、苏、辛一派,而现代派是要继承温、李一派,他们所走的路子与初期白话诗是大相径庭了。对于胡适后来仍然坚持的他当初的新诗主张,梁实秋认为:胡适论诗的标准一直是“可懂性”,“明白清楚主义”,可是他不免矫枉过正,有时不免忽略细节,因为“现在已经不是诗的文字问题,而是诗的实质问题”。^①《现代》的编者说:“《现代》中的诗是诗”,这里“诗是诗”这个文字游戏的寓意是深长的,“诗”是指“诗质”,就诗作为文学体裁的本质而言,是从所谓纯文学立场看的,是着重从艺术表现的角度说的,它体现了象征派关于诗的观念。这就是现代派所要写的诗。如果说在古代,温、李写这种“纯粹的诗”是不大自觉的,那么,现代派是有意为之,而且从理论上阐述了它的内涵和本质。现代派阐发、继承、复活和发展了温、李一派“纯粹的诗”。但有必要说明,这种继承是首先受到法国象征派的启示,对诗的观念有所领悟,再回过头去,在适当的距离上透视自己民族的诗歌遗产,从而有了新的发现。

现代派的兴起,从一方面看是取新月派而代之,从另一方面看,又是继续了后期新月派的演变趋势。周策纵曾经认为徐志摩主编的《诗刊》是中国象征诗派的先驱。^②如果说新月派在《晨报诗镌》时期的主要倾向是新古典主义,那么,到了《新月》晚期和《诗刊》时期,则带有明显的象征主义趋势。徐志摩转向波德莱尔那种“新的战栗”,他说“人生深一义的意趣与价值”,“全得向我们深沉幽玄的意识里去探检出来”,全在“精微的”、“特异的震动”,“微妙的印痕”,“瞬息转变”的消息,“微妙的、几乎神秘的踪迹”。他在《泰山》、《渺小》、《卑微》、《黄鹂》、《季候》这些诗中,写下了神秘微妙的情绪。闻一多在《诗刊》上发表一首长诗《奇迹》,被誉

① 梁实秋:《胡适之先生论诗》,见梁实秋评论集《关于鲁迅》,台湾出版。

② 转引自梁锡华著《徐志摩新传》,香港出版。

为“三年不鸣，一鸣惊人”，而这惊人之处正在于它的象征主义。林徽因、朱湘也写了一些象征诗。孙大雨的长诗《自己的写照》（片断），其特点是表现“现代人的错综意识”。卞之琳这时也从英国浪漫主义转向法国象征主义，“一见如故，有所写作不无共鸣”，译介了波德莱尔、马拉美、魏尔伦等诗人。《新月》还专文介绍二十年代欧美纯诗运动蔓延的情况，又刊发利威斯三本著作的书评，集中评介欧美现代派诗风。或许可以说，所谓现代派者，是新月派与象征派的合流。

现代派并非单一的象征主义诗潮。象征主义还不足以说明现代文学史上的现代派诗的特征。现代派诗人番草回忆说，他所爱好的新诗，是在“诗质”上介于浪漫主义与象征主义之间的。他说，如果没有浪漫主义的情愫，便缺乏性灵；如果没有象征主义的渲染，便缺乏形象。他喜欢一个有血有肉、有情感又有思想的健全而完整生命。^① 杜衡说他同意这样一种看法：戴望舒的诗兼有象征派的形式，古典派的内容，很少架空的感情，铺张而不虚伪，华美而有法度。杜衡认为这才是诗歌的正路。番草还认为：以戴望舒为代表的现代派，并不是提倡主知精神的二十世纪英语系的“现代主义”，而只是浪漫派、高蹈派和象征派的糅和与总结。这个现代派在内涵上与十九世纪末期发动于拉丁美洲而成就于西班牙本土的、西班牙语系的新诗运动——现代派——相通。他回忆说戴望舒在一次谈话中对西班牙诗谈得很多，而且在戴望舒若干抒写爱、寂寞的诗篇里，似乎也能看到西班牙现代派一些诗人的投影。是否整个现代派诗都带有这个特征，那当另作讨论，但戴望舒的诗，除魏尔伦之外，确实也受到西班牙现代派影响。近几年来在台湾也有人谈及现代派的复杂丰富的内涵，他们说现代派有象征

① 钟鼎文：《我所知道的戴望舒及“现代派”》，见台湾出版林海音主编的《中国近代作家作品》。

派的含蓄,但没有它的神秘虚玄;有古典主义的典雅,理性,但没有它的刻板;有浪漫主义的奔放、热情,但没有它的无羁与狂放。^①这些话似乎把现代派的艺术成就估计高了一些,但所论述的现代派兼收并蓄、善于取舍,显然具有一种后来者才能有的综合性优势,则是相当真实的。

二 现代派的流派特征

当我们仔细考察现代派这股诗潮,我们看到诗人们是各有特色的,甚至可以说情况很不相同。林庚从写现代自由体转向古典的韵律体,因为他越来越多地看到现代诗与古典诗之间的共性。侯汝华、陈江帆、金克木则从写古老的意象和情绪转向现代派,这样的转换路子在那个时期有些普遍性。史卫斯留给人印象深刻的诗,是以现代派手法写山居感受,李心若既写现代派眼中的农村,也写在大城市里的感觉和迷乱。李广田、番草的长诗,有较多的现实内容,兼有写实和象征,似乎预见着现代派未来的发展。施蛰存注重意象,在诗中表现微妙的和瞬间的感受,摒弃说明、评论。戴望舒的诗被誉为“诗坛的尤物”,有柔婉秀丽的抒情魅力,有浓重的胭脂味。玲君风格明丽,率真中见才气。南星细腻敏感,对自己的情感有些超脱,苦心经营意象,调子哀怨。何其芳的诗,颜色妩媚,姿态招展。李白风的诗,半是象征手法,半是浪漫抒情,境界是半透明的。卞之琳雕玉镂金,含蓄亲切,意味隽永,犹如一座无尽的诗艺宝藏。真正诗风比较晦涩的,恐怕还是废名以及曹葆华的某些诗歌。每位诗人都各有特色,但这不等于说他们之间没有若干共同的倾向。上文已经论及,现代派并不等同于以知性为特征的二十世纪英语系的现代主义。现代派兼有浪漫主义、古典主义、

① 周伯乃:《早期新诗的批评》,台湾1980年出版。

意象派和象征主义的特色,而以象征主义为主。下面,我就围绕着四个问题分析现代派的这种倾向,从而阐述现代派作为一个诗派的主要特征。这四个问题是:一、朦胧的美,二、繁复的意象,奇特的联络,三、“纯粹的诗”,四、浊世的哀音,青春的病态。

朦胧但又优美,这种美只可意会,不可言传。现代派虽说对李金发那样的神秘难懂有所扬弃,但对于读惯了古典派和浪漫派的读者,仍会感觉朦胧晦涩。戴望舒的诗,在现代派诸家中,算是好读的,但像《乐园鸟》甚至《雨巷》这样的诗,有较多的象征意义,理解起来还是困难的。法国象征派诗人马拉美讲过:“指明对象,就使诗歌所给予我们的满足减少四分之三。”戴望舒开始诗歌活动的时候,认为诗的动机是在表现自己与隐藏自己之间,是一种吞吞吐吐的东西。一个人在梦里泄露自己的潜意识,在诗歌里泄露隐秘的灵魂,境界只能是朦胧的。他后来的诗,又成了对现实生活的一种逃避,他诗中浓重的虚无主义也远不是一般读者所能体味的。何其芳在《燕泥集》里的诗,是刻意雕琢的,可是,没过几年时间,他就已经陌生。他说面对他情感的灰烬,他感到生疏,对昔日苦心经营的泥巢,有陌生人的惊讶。诗人诧异“不知那时是一种何等奇异的风吹着我”。出自性灵肺腑,仅仅过了几年,连自己都难以理解了,这在别人,感到难解就很自然了。就说他的那首《预言》,从声音展开想象,通篇都是象征,交织着瓦雷里长诗《年青的命运女神》的典故,迷离恍惚,闪烁不定,一片朦胧。卞之琳早有晦涩的名声,他就《圆宝盒》与刘西渭往返讨论,就《距离的组织》与朱自清往返讨论的情形,传为文坛佳话。诗鉴赏专门家都难以索解的诗,可想其难懂度之高了。他的《鱼化石》诗充满着中、西方文学的典故,以个人的自由联想相串缀,不经说明,第三者是很难揣摩的。但卞之琳的诗,字句可读,境界也是具体的:

你站在桥上看风景,
看风景人在楼上看你。

明月装饰了你的窗子，
你装饰了别人的梦。

读过之后，像是懂了，但细一想，又像没有全懂，越往深处想，就觉得含义太多。大概是由于诸如此类的情况吧，施蛰存提出，正如读散文允许“不求甚解”，读诗应当只求“仿佛得之”。他认为求甚解往往流于穿凿和拘泥。他认为新诗的读者所急需的，是培养成一副欣赏诗的心眼，不要再向诗中去寻求散文所能够给予的东西。他认为诗有明白清楚的，也有朦胧晦涩的，但诗的明白清楚到底不同于散文的明白清楚。如果拿读散文的心眼去读诗，即使诗人做到明白清楚的地步，读者还是不甚了了。他举他的《银鱼》诗为例，他写了三个意象，而不想对银鱼加以说明或评论，读了诗而与诗人有相同的感受者，就算懂了这首诗。^①这就暗示诗的懂与不懂，关键在读者而不在作者，而读者的问题又在于对诗的“本质”是否了解，对诗与散文的区别是否了解，是否养成读诗的眼光。英国学者燕卜苏三十年代初期在剑桥写过一本书，叫做《七类晦涩》，该书广征博引，主要列举十七世纪到十九世纪欧洲诗歌二百多例晦涩的情况。一些论者从这里得出结论说，晦涩古已有之，它是文学艺术的一个特征。李商隐的那些无题诗，至今仍使读者眼花缭乱，困惑莫解。燕卜苏列举的诗和类似李商隐无题的诗，照现代派看来，皆属于古典诗歌中比较纯粹的部分，正是现代派所要继承的，朦胧晦涩自然也就无法避免了。

关于朦胧晦涩问题，在当时的刊物上，有过一些认真的讨论。朱光潜认为，诗的社会性是不能一笔抹煞的，不能把晦涩悬为诗的一种理想，把晦涩二字加在诗上究竟是个污点。与其说明白与晦涩，不如说易懂与难懂。晦涩的诗无可辩护，而难懂的诗却有存在

① 施蛰存：《海水立波》，见1937年《新诗》第二卷第二期。

的理由。他着重“懂”字,用意是把问题从诗的本身移到诗与读者的关系上去。欣赏者在心理上存在着个别差异,诗的可懂程度随读者的资禀、训练、趣味等而有差异。他说特殊的难关是联想的离奇,而联想的连锁线只存在于潜意识中。为新诗的前途设想,诗人和读者都要有一番反省,要问晦涩的错处究竟落在谁身上。诚实是诗人的责任,力求领悟是读者的责任。^①柯可认为,新诗的晦涩问题从晦涩方面讨论是走不通的,因为它的字面和内涵都无法认定,问题的核心在解决明白问题,不在解释后起的所谓晦涩(或朦胧、含糊)。他认为新诗的所谓“懂”,不是用常识解释、逻辑展开、科学证明而使人“知”,只是凭人的天赋才能(所谓慧根)、过去的经验及读诗训练(所谓修养)而使人“悟”。诗与散文之别根本只在合乎常识、逻辑、科学、可解说与否。^②柯可认为晦涩是现代诗的本质所必然生出的特征。林庚认为,诗只有从容自然与紧张惊警之别,前者如“夕阳无限好,只是近黄昏”,它接近于日常生活事理;后者如“沧海月明珠有泪,蓝田日暖玉生烟”,它独立于日常生活之外。林庚认为这只是姿态上的不同,不能说用了十分合乎语法的字面就好懂,反之则难懂。他认为诗的懂与不懂真是原来说不清的事。所谓懂得了,可是常常懂得的原就不是诗,而只是诗的字面。正因为一向人人都以为懂得字面即算懂得诗,所以诗做到今日就只剩下字面。其所以几百年来几乎可以说没有诗了,而大家又还以为诗书继世,根本原因就是写诗读诗都在字面上打转。^③林庚的意思是,诗的难懂不是在、也不应该在诗的字面上,而在它的含义上。理解诗的含义比理解诗的字面要困难得多。诗的含义是难懂的、深藏的,这是诗的一个特征,在读诗时应有这样一种心

① 朱光潜:《谈晦涩》,见1937年《新诗》第二卷第二期。

② 柯可:《杂论新诗》,见1937年《新诗》第二卷第三、四期。

③ 林庚:《什么是自然诗》,见1937年《新诗》第二卷第一期。

理上的准备。《新诗》杂志等刊物上的好些文章,就诗学中一个十分重要而又复杂的美学问题阐述了不少真知灼见,把问题引向深入了,至今对我们仍有启发。他们有意于诗的朦胧美,他们的得与失对我们都是有益的借鉴。从现代文学的发展看,朦胧美不仅是对浪漫主义坦白奔放的反叛,而且是对新诗里直露肤浅倾向的反映,对提高诗的艺术水准起了积极的历史作用。但是,这类诗在当时,在那个时代,与人民和广大读者是有些脱节的,不大能够为广大的读者所理解和接受。

现代派诗在表现上有些明显的特点,这些特点,柯可在《论新诗的新途径》(《新诗》杂志第四期)一文里,表述为反对直接抒情、直接陈述,反“即兴”与“非逻辑”。首先,它反对直接抒情,直接陈述。如果拿现代派的情诗,如卞之琳的《鱼化石》、《圆宝盒》,何其芳的《预言》,戴望舒的《我的恋人》、《百合子》等,与郭沫若的《瓶》,徐志摩的《翡冷翠的一夜》、《我等候你》或“湖畔”派的情诗比较一下,可以看出,现代派并不和盘托出自己的内心世界,不是情意的说明,不是架空的理想的抒情,并不直接地给读者一种冲击力,不求率真炽烈如一团火那样表白感情,而是形象的创造,意象的呈现,间接的表现,运用暗示和隐喻展现心境,以客观象征主观,或只描绘一个面貌,而不道出确切的含义。卞之琳说他喜欢表现“意境”或“戏剧性处境”。徐迟在三十年代末期还提出,要从诗歌的领域“放逐”抒情。他说抒情的放逐是近代诗在苦闷了若干时期以后始能从表现方法上找到的一条出路。在艾略特的诗里,开始了抒情潜意识地被放逐的悲剧。但是,人类习惯了没有抒情的生活,却没有习惯没有抒情的诗。抒情依旧是美好的,但那要在这世界、这时代来一个改造之后。而目前,抒情的放逐是建设的,而抒情反是破坏的,战争中尤其如此。^① 放逐抒情带给诗歌一种冷

^① 徐迟:《抒情的放逐》,见1939年7月《顶点》第一期。

漠的客观性。现代派诗在表现上的间接性、客观性以及后来的小说化、典型化、非个人化倾向,在新诗史上产生了复杂而重要的影响。

反“即兴”是现代派诗表现上的第二个特点。旧诗中不少的诗都是“即兴”,“赋得”。即兴偶成,酬唱赠答,见景生情,都过于看重了聪明,弊端在于反客为主。照现代派看来,真情不能因景而生,景只不过是情所找到的客观对应物。感情第一次流过时并不能成诗,只可以说它本身是诗。感情冲动时立即执笔,自己的事实尽入诗中,这样也许是情真语切了,却未必就是好诗。在感情第一次流过时,诗人不能自知其所在,而能够觉察到自己的这种感情时,却又已经脱离这种境界了。现代派诗人常常是在感情再流过时,捉摸其发展,玩味其心绪,就是说对自己的感情取一种客观态度,使感情化为意象、音响以至于文字。它的目的在于,使感情加深而内敛,表现加曲而扩张。在现代派诗里,由于这种特点,若要简单化地由诗而猜作者,往往是不尽符合的。

现代派诗表现上的第三个特点是非逻辑的。这个特点体现了现代派的主知诗与古典、写实派的说理诗、警句诗、哲理诗的根本区别。照现代派的看法,现代派的主知诗不以使人动情而以使人深思为特点,但它却要求情知合一。它遵循向来产诗的道路,它的产生是感情的,因为感情的出现最直截,而诗的特征就是最直截的一拍即合,而不容反复的绵密的条理。诗人对宇宙人生有了观察体验,蕴之既久,一触即发,发时如情,不能自止。而且他自己也不能说明什么,如果能够说明就不是诗而是散文了。于是不得不以逻辑不能解说的诗的形式表现出来。有一种观点认为,诗的第一义即是不能翻译,只可意会,不可言传。从积极方面看,这种非逻辑的主知诗,与那种哲学概念的图解诗或形式逻辑的证明诗,大相径庭,加深了诗中的知性,同时也提高了诗的艺术。卞之琳在1935年前后写成的《距离的组织》、《白螺壳》等几首诗,为他带来

晦涩的诗名,这是因为它们照日常生活的逻辑很难诠释;这几首诗的构思,是对一些新异的自然现象和理论,有所顿悟,以距离、对照、交易作为诗的组织法,试图从一粒沙窥见一世界,从一滴水观照大海,从一时一地启示无穷。在这些诗里,相对论,四度空间、新的时空观念与诗人蕴蓄既久的感情体验,一拍即合。其中蕴藏的哲理确实很难用常识逻辑去诠释。

现代派诗表现上的这三个特点,如果换一个角度,换一种接近传统诗学的语言来描述,可以叫做繁复的意象和奇特的观念联络。反即兴和反直接抒情,实际是要求以意象来表现情绪,主张委曲传达,把情绪客观化,不赞成浪子似的挥霍情感。法国象征派诗人瓦雷里说:赤裸的思想情绪像赤裸的人一样弱。应该给诗穿衣服,衣服就是意象。反对一有冲动即振笔直书,诗人应当让感情回流,并在一定距离上观照玩味自己的感情,并在这种透视中把感情化为意象。我们这里所讨论的新诗史上的现代派,在它刚兴起的时候,有时标榜为“意象抒情诗”。意象派是继象征派之后,在二十世纪初兴起在美、英的一个诗派,它反对在诗中直接抒情或“载道”的传统,它直接针对退化了的浪漫主义,针对矫揉造作、堆砌词藻、无病呻吟的风尚,反对使用甜得发腻的比喻或平庸的说教,力求使诗具有艺术的凝炼和客观性。按照意象派诗人兼理论家庞德的说法,意象派反对把诗作为“情绪喷射器”,主张诗是由感性意象组成的人类情绪的方程式。意象派吸取象征派以感觉包裹思想的主张,融合中国古典诗歌含不尽之意于意象之外的风格。它以情绪或感觉作为意象联结的环链,诗情深藏不露。心理学家布雷提出过一个“意象”的解说,以为所有从感性上描写客观事物的语言,都是意象。意象是意象派艺术观的核心。庞德说诗人通过意象来思考和感觉。由于时代和社会的原因,美国意象派的特征主要是意象的感性和含蓄,而没有象征主义的神秘和宗教色彩。这些都是宗教意识淡薄和对神秘世界不甚了了的美国新诗人较易接近