

郑敏文集

文论卷（中）

郑敏



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社

郑敏文集

文论卷(中)

北京师范大学出版社

目 录

《诗歌与哲学是近邻——结构—解构诗论》

前 言	(313)
第一编 结构与诗 ^①	(315)
诗人与矛盾	(315)
不可竭尽的魅力	(325)
第二编 走进庞德、艾略特时代 ^②	(327)
庞德，现代派诗歌的爆破手	(327)
从《荒原》看艾略特的诗艺	(331)
第三编 后现代诗歌的到来	(342)
诗与后现代	(342)
威廉斯与诗歌后现代主义	(345)
美国当代诗与写现实	(358)
威廉·卡洛斯·威廉斯与《反风气论》	(370)
约翰·阿胥伯莱，今天的艾略特？	(373)
读者想像力的流动——谈几种美国当代诗的阅读问题	(379)
罗伯特·布莱三首诗的赏析	(385)
约翰·阿胥伯莱三首诗的赏析	(388)
诗歌与科学：20 世纪末重读雪莱《诗辩》的震动与困惑	(391)
又听到布谷声——谈王佐良先生的《英国浪漫主义诗歌史》	(401)
第四编 关于当代汉语诗	(407)
回顾中国现代主义新诗的发展，并谈当前先锋派新诗创作	(407)
诗歌与文化——诗歌·文化·语言(上)	(421)
诗歌与文化——诗歌·文化·语言(下)	(432)
我们的新诗遇到了什么问题？	(444)
足迹和镜子——今天新诗创作和评论的需要	(457)
自欺的“光明”与自溺的“黑暗”	(463)
诗人必须自救	(466)

探索当代诗风——我心目中的好诗·····	(472)
中国诗歌的古典与现代·····	(478)
新诗百年探索与后新诗潮·····	(495)
试论汉诗的某些传统艺术特点——新诗能向古典诗歌学些什么? ·····	(506)
胡“涂”篇·····	(519)
写在诗歌转折点之前——一次祝愿与呼吁·····	(527)
跟着历史的脚步长跑而来·····	(530)
梁秉钧的诗·····	(537)
女性诗歌: 解放的幻梦·····	(543)
读蓉子诗所想到的·····	(546)
辛之与九叶集·····	(549)
第五编 诗歌与我 ·····	(553)
天外的召唤和深渊的探险·····	(553)
我的爱丽丝·····	(556)
诗和生命·····	(559)
关于《渴望: 一只雄狮》·····	(567)
读郑敏的组诗《诗人与死》·····	(569)
遮蔽与差异——答王伟明先生十二问·····	(588)
诗歌与哲学是近邻——关于我自己·····	(604)
诗歌自传(一): 闷葫芦之旅·····	(607)
诗歌自传(二): 小传·····	(611)

① “第一编”中原有《诗的内在结构——兼论诗与散文的区别》《英美诗创作中的物我关系》《诗的魅力来源》《19世纪末到20世纪初英美诗歌的一些变化》《英国浪漫主义大诗人华兹华斯的再评价》，见《郑敏文集·文论卷(上)》中的《英美诗歌戏剧研究》，此处不再重复收录。

② “第二编”中原有《意象派诗的创新、局限及对现代派诗的影响》，见《郑敏文集·文论卷(上)》中的《英美诗歌戏剧研究》，此处不再重复收录。

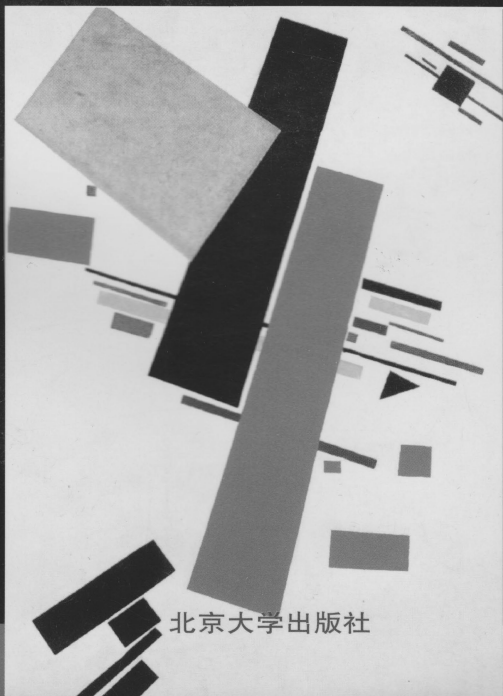
《诗歌与哲学是近邻——结构——解构诗论》

BEIJINGDAXUE BEIJIAO WENXUE YANJIU CONGSHU

诗歌与哲学是近邻 ——结构—解构诗论

Poetry and Philosophy Are Close Neighbors
——Structural – Poststructural Poetics

郑 敏 ◉ 著



北京大学出版社

前 言

写书有两种途径。一种是先拟好大纲，而后收集资料，查参考文献，依纲，对各章进行填充。书成后以纲领突出，体系醒目著称。这类书似乎能吸引追求系统知识或一般入门的读者。出版界将此类书列为“专著”。这类书在最好的情况下有作者独创的体系，深入浅出，堪称思想巨著，且其填充部分也必有真知灼见，而且学风严谨，论证精确。但这种巨著一个世纪也难出几册，这种中次之的是体系多因袭传统，填充部分资料充实，论述清晰，算得上一本稳妥但没有多少创见的参考书。至于下乘，则往往或食而不化，或更有甚者，空泛拼凑，纯属学术次品。不过由于我们一向崇尚大而全的体系，对此类“专著”多少给予出版方便。

另一种著述途径则并不预制纲领。作者在落笔之前往往早已深入“野外”(field)进行勘测，边思考，边理解，边追究，直至感触累积，喷发为系列论文，当考察到一段落时，文章落入各个范畴，经过组装，成为书籍。由于文章群形成的时间段较长，更反映作者认识、思考、理解的过程，从而使著作更具有历时性的特点，这类著作的特点不在体系的完美，而在于对探讨过程的展开。在好的情形下，书中对问题的提出和思考，由于直接受到现状的挑战，较富启发性，其答案，不论是否完全正确，都具有独创性。但在不理想的情况下就可能出现凌乱、片面、没有动力等缺点。今天西方当代理论著述颇有一些是采取这种方式成书的。特别是一些突破传统体系的有先锋倾向的著述。总之，体系派强调全、稳；非体系派则倾向不受前人体系的束缚，打开新的疆域，对具体现象提出新的阐释，较之系统派更重发现，而非具体知识的系统排列。

以上的陈述旨在解释目前这本诗学的成书过程，显然属于非体系型。1986年笔者在美国教书时遇上当时开始在美风行的自法国传来的解构理论。1986年至今，笔者一直对这种理论的产生背景、主要论点及其在人类思想史中所起的呈转作用，有着很大的学术好奇并进行研究。于是开始以解构观观照过去与当前的各种文化现象，对一些长期存在的人文现象之谜能够看出些端倪。由于诗歌写作和研究已是我半个多世纪以来的精神活动，至此也自然就以解构思维对其诸种现象和问

题进行一番剖析。自知自己并非什么思想家，无法提出自己独创的理论体系，唯有将十年来以结构—解构思维探入诗歌领域后的所想所写组成此书，以飨同好。

书的组编似有诗歌史编年的色彩，顺着浪漫主义，继而现代主义，继而后现代主义。因为在过去半个多世纪，我的写作与科研的足迹正是这样追随世界诗歌思潮而走来的。潮起潮落，对拾贝人提出不少可思考的问题。书名借用了海德格尔的一句名言“诗歌与哲学是近邻”，因为我一直认为哲学需要诗魂去其涩味，诗需要哲学的舍利子始能“意永”。大哲学家，尤其是东方的哲学家，无不是本质上的诗人，而大诗人，尤其是以“意境”突出的中国诗人，也都深得哲学的精髓。西方的柏拉图和现当代的尼采、海德格尔、德里达都是诗人哲学家。哲学是诗歌的近邻一语准确地概括了我读诗和哲学及写诗的经历。所以，在一位青年编辑的启发下，决定以之为书名^①。书内涉及的问题颇多，或似凌乱，但请读者以解构之无中心论与否定二元对抗的思维为线索，一以贯之，或能看出各章、各篇间的内在联系。

笔者从攻读西方哲学、文学出发，于半个世纪后，因受解构理论的触动，猛然回首，发现汉文化的难以匹比的丰富；懊恼一生都在汉文化传统的自我否定的批判中度过，“西方文化中心论”的力量悄然支配着几代中国知识分子的命运，实属憾事。在看穿中/西，先进/落后的文化思维的二元对抗方式后，才将自己从轻视中国文化传统的咒语中解放出来，清醒地认识到古/今，中/西实系互补，而非对抗的关系，因此写了“中国诗歌的古典与现在”。意在以今天世界的诗论重读千余年前的古典汉诗巨著，得到古诗今解的快乐，或许这种打破时空阻隔的对传统文化的重读，能开发出我们古典诗歌和艺术的新的层面、文本无定解的解构美学观，使我们有信心世代给传统巨著以新时代的阐释，遗产终能随着时间的进展，不断发出新的异彩。没有可穷竭的巨著，只有思维的僵化与读解的死亡，是我今天的信念。道路远长，希望自己余生仍能沿这个方向有所进展，在衔接古今、中外诗学方面做一点努力。

郑 敏

^① 原《诗歌与哲学是近邻——结构—解构诗论》为一本书，收入《郑敏文集》后，成为篇名。——编者注

第一编 结构与诗

诗人与矛盾^①

这篇文章有两个目的。一是纪念诗人穆旦逝世十周年。二是想在分析穆旦的诗的同时实践一下自己近来对于诗的结构的一些想法。

穆旦是一个充满对旧时代愤恨的诗人，他的诗以写矛盾和压抑痛苦为主。他的诗体现了第二次世界大战期间人们对暴力的反抗精神，对黑暗腐败的愤怒和对未来带着困惑的执著追求。凡是诗，都是诗人的感性和知性的经历的记载。诗又总是围绕着一个或数个矛盾来展开的。因此在分析诗时，我想抓住作为它的主体的矛盾，代表着矛盾的几股力量，观察着这些力量在诗的进展中是如何行动的。为了便于解剖诗中的矛盾的动态，我借用一个句法概念，将一首诗看成一个句子，并分成下面一大组成部分，即：

主语：矛盾着的几股力量

+

谓语：矛盾的行动，即各力量间的冲突与亲和

+

宾语及补语：行动的结果和矛盾的解决及对诗中人物的影响。

这样将诗的结构分解，观察其各部分之间的关系、动作、影响，便于理解一首诗的活力。它不再是没有生命的一堆字句。诗的动态得以呈现。美国黑山派诗人奥森有一个理论，他认为诗是一个“场”，它以放出能量的方式来影响读者。我想用上述的方法分析一首诗也许更能感受到诗的“场”上的各种力的活动方向，并且深刻地感受到诗的能量的释放和对自己的影响。这种体验会帮助读者理解深埋在诗的深层中的艺术能量。正是这种艺术能量使得诗能比论文更感动读者的心灵。也是这种艺术能量的不断释放使得诗能在无限的时空中获得不朽的存在，发挥着无

① 本文首次发表于《一个民族已经起来》，南京，江苏人民出版社，1987。

边的魅力,使得不同时代、不同国籍的人们在接触它时都感到它的能量。

由于篇幅有限,我在下面的分析将主要集中在《春》和《诗八首》上,作为自己的一次分析诗的尝试。

一 “一如那泥土做成的鸟的歌” ——《春》(1942)

设想一个人走在钢索上,从青年到暮年。在索的一端是过去的黑暗,另一端是未来的黑暗:“在过去和未来两大黑暗间。”(《三十诞辰有感》,1947)黑暗也许是邪恶的,但未来的黑暗是未知数,因此孕育着希望、幻想、猜疑,充满了忐忑的心跳。而诗人“以不断熄灭的/现在,举起了泥土,思想和荣耀”(同上诗)。关键在于现在的“不断熄灭”,包含着不断再燃,否则,怎么能不断举起?这就是诗人的道路,走在熄灭和再燃的钢索上。绝望是深沉的:“而在每一刻的崩溃上,看见一个敌视的我,/枉然的挚爱和守卫,只有跟着向下碎落,没有钢铁和巨石不在它的手里化为纤粉。”(同上诗)然而诗人毕竟走了下去,在这条充满危险和不安的钢索上,直到突然颓然倒下(1977),遗憾的是,他并没有走近未来,未来对于他将永远是迷人的“黑暗”。

诗的“场”总是建立在矛盾的力之网上。穆旦的诗有着强大的磁场。它充分地表达了他在生命中感受到的磁力的撕裂。他的诗基本上建立在一对对的矛盾着的力所造成的张力上。例如,“泥制的鸟/歌唱;青春的冲动/传统的压抑;希望/幻灭;黑暗/难产的圣洁的感情;燃烧的现在/熄灭的现在;现在的光/过去与未来的黑暗;时间的创造/时间的毁灭”等。

穆旦的诗,或不如说穆旦的精神世界,是建立在矛盾的张力上,没有得到解决的和谐的情况上。穆旦不喜欢平衡。平衡只能是暂时的,否则就意味着静止、停顿。穆旦像不少现代作家,认识到突破平衡的困难和痛苦,但也像现代英雄主义者一样他并不梦想古典式的胜利的光荣,他准备忍受希望和幻灭的循环,一直到“……时间的沉重的呻吟就要坠落在/于诅咒里成形的/日光闪耀的岸沿上”。这里时间的呻吟和诅咒与日光闪耀的岸沿组成矛盾的张力,相反相成,在其上诗人忍受着“希望,幻灭”的磨炼,但他坚持要“再活下去”(《活下去》),也许这正是现代英雄主义和古典英雄主义的差别吧。英雄不再戴有金色的光环,而是在现实的

压力下变形，但坚持“活下去”。穆旦在这首诗的结尾写道：“孩子们呀，请看黑夜中的我们正怎样孕育/难产的圣洁的感情。”圣洁的感情在经过黑夜和难产后也许不能像圣母像那样平静吧。

穆旦很少享受平静。他活下去，却是在一片“危险的土地上”，“他追求而跌进黑暗/四壁是传统”，他时时感到生的冲动和死的威胁并存，点燃和熄灭并存。年轻的诗人强烈地感到“新生的希望被压制，被扭转”，传统的扼制使他像一只“泥土做成的鸟”，他的歌怎样才能飞出喉咙？时间在创造，而时间又在毁灭，他的使命是改变现状，是追求明天，但他的追求使他跌进黑暗。他惊呼：“那改变明天的已为今天所改变”（《裂纹》，1944），多么触目惊心的发现！诗人举着危险信号的红灯，向一切面临转变的时代，送出警告。

穆旦的诗充满了他的时代，主要是20世纪40年代，一个有良心的知识分子所尝到的各种矛盾和苦恼的滋味，惆怅和迷惘，感情的繁复和强烈形成诗的语言的缠扭、紧结。也许有人认为他的语言不符合汉语的典范。但是“形式是内容的延伸”（罗伯特·克利莱）没有理由要求一个为痛苦痉挛的心灵，一个包容着火山预震的思维和心态在语言中却化成欢唱、流畅的小溪，穆旦的语言只能是诗人界临疯狂边缘的强烈的痛苦、热情的化身。它扭曲、多节，内涵几乎要突破文字，满载到几乎超载，然而这正是艺术的协调。

青春对诗人的诱惑是异常强烈的。绿茵因此也能吐出火焰，在春天里满园是美丽的欲望，20岁的肉体要突破禁闭，只有反抗土地的花朵才能开在地上。矛盾是生命的表现，因此青春是痛苦和幸福的矛盾的结合。在这个阶段强烈的肉体敏感是幸福也是痛苦，哭和笑在片刻间转化。穆旦的爱情诗最直接地传达了这种感觉：爱的痛苦，爱的幸福。他对于生命的强烈感受，深度和广度更令人惋惜他在人间经历过的坎坷和早逝。在历史的巨轮下他的血有着超常的浓度。一个能爱、能恨、能诅咒而又常自责的敏感的心灵在晚期的作品里显得凄凉而驯服了。这是好事，还是……？因为死得早，他的创伤没有在阳光里得到抚慰和治疗。他只是把照亮他在停电之夜工作通宵的蜡烛收起：

我细看它，不但耗尽了油，
而且残流的泪挂在两旁：
这时我才想起，原来一夜间，
有许多阵风都要它抵挡。

于是我感激地把它拿开，
默念这可敬的小小坟场。

(《停电之后》，1976)

如果你仔细地听，他的诗页至今仍在呼吸，和轻轻自喃。

多写多说都只显露无能。我们失去了一个真正的诗人，真诚的诗人，痛苦的诗人，一个不懂得说谎的诗人，一个抹去了“诗”和“生命”的界线的诗人。

二 《诗八首》分析

穆旦的《诗八首》是一组有着精巧的内在结构，而又感情强烈的情诗，这是一次痛苦不幸的感情经历。全组诗贯穿着三股力量的矛盾斗争。这三股力量“你”“我”和代表命运和客观世界的“上帝”。上帝在这里是冷酷无情的，他捉弄着这对情人，而就是在“你”和“我”之间，也是既相吸引而又相排斥的，他们之间有着不可逾越的距离，而又有着强烈的吸引力。

第一首

“你”的代表是“眼睛”，“我”的代表是“哭泣”。二者之间的距离表现在“你看不见我，虽然我为你点燃”“我们相隔如重山”。因为这中间“上帝”这客观的外力让爱情失去真义，“火灾”不过是两个人“成熟的年代的燃烧”，不是心灵的相会，上帝的代表是隔离了情人们心灵的重山。上帝使万物在自然程序中不停地蜕变，“我”只能爱一个“暂时的你”，这不是有持久不变的力量的爱。暴君上帝玩弄着情人们让“我”多次生死，但“那只是上帝玩弄他自己”。这里是一个惊人的转折，因为“我”变成“上帝”自己，好像亚当是上帝所造，耶稣是上帝的儿子，上帝让“我”痛苦也就是玩弄他自己，这样暴君和奴隶都跌入同样的痛苦的关系网中，事情变得十分复杂了，诗的层次因此增加。

第二首

头两行是写创造“你”“我”，而又不允许他们成活的残暴行为，这是上帝的残暴。在这第一节的四行中“生”与“死”并存，“希望”和“绝望”并存，两个相斗争的力量却被上帝同时运用着，这样就使情人受着不能忍受的刑罚。“水流”是活力，

但成胎后却被监禁在“死底子宫里”，因此“永远不能完成自己”，这是上帝对自己的造物的惩罚。第二节写上帝在暗笑情人的真挚情感，使他们不断地变化，在变化中因为有新的发展而丰富起来，但也同时面临失去爱情的危险，这里又是矛盾的力的结合和相克，“上帝”“你”“我”在不可控制中相冲撞，好像落在轨道外的天体。

第三首

充满了爱情的感性形象。矛盾暂时平息或潜伏，好像交响乐第二章，多数以抒情为主，有着甜蜜的旋律和火焰样的热情。

第四首

沉醉在暂时的幸福里，距离暂时消失，但隐隐地意识到黑暗在未来等待着。甜蜜的语言没有说出就已经死去，这首表达了战争前夜的宁静，死亡前的幸福，沉醉停在表层，恐惧隐在底层，那表现出来的是假象，那隐藏的是真象，爱情受到威胁，危险就在角落里等待，但字面上又是美丽、幸福的。一种不祥之感使读者感受着戏剧性的悬待，同时传达了情人们混乱的情绪，他们不自觉地陷入混乱的爱的自由和美丽中。多么有限而短暂的自由，然而正因此那幸福之感更非凡。全首诗集中在表达一种半睡眠的等待状态。矛盾不是爆发性的，但含蓄的矛盾比爆发出来的更有力量。暴君并没有远离，他在数着时间，等候出场的呼唤。

第五首

这首像一场“我”的独舞和独白。“上帝”和“你”都暂时隐退。舞台上只有“我”独自面对着他的“自我”“上帝”的肉身(自然)暂时变得慈祥起来，它让微风“吹拂着田野”使疲于斗争和痛苦的“我”暂时得到喘息，享受着难能的宁静。而且“自然”在给这受伤的心灵以鼓励和慰藉。它让树木和岩石用它们的坚定而繁茂的姿态启发痛苦的恋人的信心。在“自然”和“我”之间达到了默契，而上帝因为爱他自己的形体——自然——而移爱于“我”，因此“我”感受到那神秘的力量的爱抚：“那移动了景物的移动我底心/从最古老的开端流向你，安睡。”神圣的“自然”中的爱的力量充满了一切过程：“一切在它底过程中流露的美，/教我爱你的方法。教我变更/。”

但这首诗也仍然是这场悲剧中一个暂时的充满柔情的过渡。危险并没有消失，

这样就引来下一首的激昂的痛苦呼声。

第六首

在无穷的变化和运转中“滞留”，就意味着丧失生命的魅力，因此诗人说：“相同和相同溶为怠倦。”这是多么犀利的观察，而又是充满了勇气的自我剖析，对于一个在追求爱情的情人承认“怠倦”是需要比战士承认畏惧更大的勇气。然而追随着大千世界的运转，不断从差异到差异，又使一个凡人的心灵感到难以招架，因此诗人说：“在差别间又凝固着陌生。”陌生意味着不安宁。悬疑、顾虑、寂寞、寒冷。所以在疲惫和陌生的轮流交替之下，情人在一条危险的窄路上旅行。在第二节里出现了一个极不平常的现象。这就是“人格分裂”的手法。“我”忽然分裂成两个人格，于是我们第一次遇到一个“他”：“他存在，听我的指使，/他保护，而把我留在孤独里。”这分裂的两个人格互相之间也是一种既矛盾又统一的关系。看来那“他”是外在的“我”，而“我”是将自己封锁在寂寞孤独里的那个人格。“他”，这外向行动的“我”不断地追寻“你”的规律，但在大千世界的急速运转中，那被寻得的秩序必然是过时的，因此“求得了又必须背离”，这就是外在的“我”的痛苦。在这首诗中变化无常的爱的规律被诗人将它和宇宙的不停运转串联起来，因而获得无限的深度。

第七首

在这首诗中情调又转向低沉。“我”的旅行是孤独而寂寞的。“我”像一个朝圣者，祈祷道：“所有科学不能祛除的恐惧/让我在你的怀里得到安憩——”这种恐惧不是外在的，而是被封锁在孤独的恋人心灵深处，无法医治的恐惧，只能祈求在“你”的怀里得到平息。“你”这里具有圣母般神圣而平静的形象，她的心灵上像光影样忽隐忽现地飘过她曾有的爱的美丽幻象，“你”的平静如净化了的塑像般的外形却含蕴着活着的爱的光影，这爱和我”的爱平行生长。“你”和“我”是在“永续的时间”里透过云雾样朦胧的距离相神交。“我”的朝圣显然不容易到达圣地，到达他所渴望的圣像的怀里。第七首以不肯定的结尾结束。

第八首

第八首从戏剧性的矛盾冲击来看，有些力度不足之感。作者在比较不自然的

情况下为他的诗寻找一个平静的结尾。“我”的悲诉和痛苦因为最后的绝望而显得有些放弃挣扎和斗争。由于“所有的偶然在我们间定型”，宿命论的色彩加深了，“我”和“你”所能共享的命运只像透过枝叶落在两片叶子上的阳光那样短暂，更多的接近已经无望了。“上帝”的暴力统治是强大不可动摇的。这里赐给爱人生命的“永青巨树”——上帝的符号——接受爱人们最后一次诅咒，诅咒他对爱人们的“不仁的嘲弄”，但等冬季来临时造物将他对爱人们的嘲弄和爱人们的尸体(落叶)一起埋葬在它的根部。恨、诅咒与爱在合葬中化为平静。这种宗教式的结尾留下一种庄严肃穆的冷寂凄凉情调，有安魂曲式的美。

从上面的分析看出这八首套曲有着紧密的内在联系。首与首之间相呼应，始终贯穿在八首诗中的主题是既相矛盾又并存的生和死的力，幸福的允诺和接踵而至的幻灭的力。这是潜藏的一层结构，在表面的另一层的力的结构则是“我”“你”和“上帝”(或自然造物主)三种力量的矛盾与亲和。这三种力量出现在诗里经常有他们的化身来代表。以下各举他们的几种化身：

“上帝”：“火灾”，“重山”，“自然的蜕变程序”(1)，“水流”，“死底子宫”，“我底主”(2)，“黑暗”(4)，“那移动了景物的”，“那形成了树木和屹立的岩石的”，“一切……流露的美”(5)，“恐惧”(7)，“阳光”，“巨树”，“老根”(8)。

“我”：“哭泣”，“变灰”(1)，“变形的生命”(2)，“他”(6)，“树叶”。

“你”：“眼睛”(1)，“变形的生命”(2)，“小野兽”，“青草”，“草场”，“殿堂”(3)，“美丽的形象”，“树叶”。

诗永远是一个磁力场，各条磁线从那里发出，诗之所以是有生命的，是因为它的各条力线不断地与其他的力起作用，并同时放出能量，它的能量在读者的心态上引起反响。这样形成了读者与诗之间的对话。诗的结构层次愈多，对话也愈丰富。有的诗给我们送来交响乐，有的是奏鸣曲，当然也有独奏。一首诗这种没有声音的音乐是需要知音者专注地聆听的。“诗八首”由于它的三股力量的交织，穿梭，呼应，冲击，使我觉得像听一首三重奏。

一般说来，自从20世纪以来诗人开始对思维的复杂化，情感的线团化，有更多的敏感和自觉。诗中表现的结构感也因此更丰富了。现代主义比起古典主义、浪漫主义更有意识地寻求复杂的多层的结构。以《诗八首》来看爱情的多变、复杂、纠缠，完全是通过它的双层，三条力的结构表达出来的，一首诗的结构正像一株

大树的树干和枝条,那些悬在枝条上的累累果实常常是“意象”,《诗八首》的丰产的果实给它增添不少浓郁的果香。但这还只是它的有形结构,这些力的枝条的分布是精美的,但若要寻找诗的真正生命泉源,我们还得了解在那树干里和每条长枝里流着的树液,它们形成看不见的能量的网,使得这诗永远有生命力。有形的结构,和为这结构增加感性魅力的有着繁殖功能的意象,都需要这不可见的生命液的营养。如果以中国通俗的“形”“神”来论,一切有形的结构是诗的形体,而那使得有形的结构包括它的意象、暗喻、换喻,活起来的却是那无形而存在的“神”。在分析《诗八首》时我必须从它的力来入手,找出力的方向,与它们之间的结构关系,以及它们的化身(意象、暗喻、换喻),但最后我感觉到贯穿在整个结构中,使一切永远是活的,运动着的,还是诗人付给这组诗的无形的“神”。如果借用法国后结构主义奠基人德里达的理论,这就是他所谓的在作品后面起着总契机作用的“踪迹”(trace)。德里达为了反对结构主义完全依赖有形的符号系统来分析作品,他提出这关于无形的“踪迹”的理论。当我接触《诗八首》时,我的步骤似乎是由“神”(整体感)到有“形”的结构,然后再回到“神”。最后这组诗留给我的影响不再是那枝节的精美,而是它的哲学高度,个人爱情经历与宇宙运转的联系,这个层次是不能单纯从对有形结构的分析中得到的,只有重新回到“神”(或踪迹)的高度时才能进入这一层的欣赏和理解,这是一层本质而无形的最高结构。至此我就走完了我对这组诗的理解和欣赏。

穆旦在20世纪40年代写出这类的感情浓烈、结构复杂的诗,说明中国新诗发展到20世纪40年代已经面临丰收和成熟。自五四运动以来新诗和白话文运动、新文学运动一直在进行各种尝试来建立自己的新风格。五四新文化运动打开中国与世界文学的“文学之路”,通过翻译、访问,东西方的文学著作与世界大作家对于中国新诗的发展起着无法否认的影响,但是不管是浪漫主义、现实主义,还是象征主义,它们都在进入中国文学园地后结出具有中国特色的果实。在20世纪30年代我们有了中国式的浪漫主义和象征主义,中国式的自由体新诗。在20世纪40年代,虽然战争成为每个人生活中主要的一面。国际文学交流并没有停止,在某种程度上也许比30年代更普通。20世纪40年代在西方是世纪初诞生的西方现代主义走向高峰的时代,到中国来访问的学者和诗人带来他们对20世纪诗的美学的理论创新。在清华大学和西南联合大学讲课的燕卜苏教授,访问中国的英国诗人奥登是这种诗歌交流的重要使者。中国女学者赵萝蕤的中译版《荒原》,也使得中

国诗歌爱好者接触到被认为 20 世纪西方诗歌的里程碑的艾略特的划时代长诗，这些新诗在其创作理论上与 20 世纪人类的文史哲的新疆域、新地平线息息相通，是人类 20 世纪文化的一个重要方面。他们的新美学理论迅速地反映在音乐、美术、建筑、文学各领域，人类的审美总是不断开发新边疆的。在文艺上不存在新的淘汰老的问题，这与科学发明不同，传统在不断地延伸、发展、丰富。但每个历史时期都会随着人的物质生活、哲学思想、科学知识的变革而提出其具有新时代风貌的美学，从而为人类的文学艺术增添新品种。因此，在 20 世纪初，首先从音乐、图画开始了一场美学的新实验，接着庞德和艾略特及其他同时代的诗人就从理论和实践上拿出一批论文和作品，使得西方的诗歌面目一新。当然，后浪总是要超前浪，在 20 世纪 50 年代后，20 世纪新诗又开始了一个新阶段。无疑这些理论和作品，正像 19 世纪的浪漫主义一样，都是西方的文学和理论，对我们都是不可全搬，但也不可无所知的。奴隶社会、封建社会时期的世界和中国文学，至今仍有不少是经典必读，因为它们构成人类文化遗产的重要地层。而 20 世纪活的人类文化我们作为同时代人自然不能无所知。第一步是要“知”，第二步是有选择地吸收，在创作中借鉴。这本是老生常谈，但在实践中却是十分困难的。20 世纪 40 年代，由于大学教育在中国与世界文化交流方面起了重要的桥梁作用，大学里的诗歌课、翻译课、诗人、教授们的创作实践对不少诗歌爱好者起了好作用，使他们渴望将中国新诗的发展向 20 世纪中期推进，而不是停留在 19 世纪的传统里。当时的香港、天津《大公报》副刊、《益世报》副刊，上海的《诗创造》《中国新诗》及巴金先生主编的《文学丛刊》给这种新诗创作实践以大力支持。这种历史条件使得青年诗人得到鼓励。穆旦的诗歌成就正是在这种条件下获得的。他的诗，从上面的分析看来在美学实践上是具有 20 世纪的特点，当然那是一位中国青年诗人的创作实践。它必然自本质上是 20 世纪的诗歌实践。由于它的艺术不同于那在中国诗歌读者中间已经普及了的浪漫主义手法及狭义现实主义手法，要理解穆旦的诗是需要一些新的理论知识和新的目光。这种对读者进行的准备工作是美学、诗学教育工作者的课题，也是文艺评论者对诗歌读者应尽的义务。如果古典诗词的欣赏需要进行基础知识和理论方面的准备，为什么对新诗的“新”的理解和欣赏不应要求读者有一些理论基础的准备呢？当一些读者抱怨看不懂新诗时，理论工作者和教育工作者应持的合理态度应当是帮助读者进行理论上的准备，而不是说“停止尝试吧！”要求作家不进行新的试验是对创作欲的最大压抑。当一个作家在创作