

闻一多

《死水》论

刘殿祥 著



中国国际广播出版社

本书专门论述闻一多的诗歌集《死水》，依照《死水》诗集的内在逻辑结构，在诗歌细读中阐释闻一多的精神历程和诗集意蕴。《死水》一共28首诗歌，闻一多在诗集的编排结构上匠心独具，分为“序诗《口供》——抒情诗——哲理诗——（从内在情思向外在现实）过渡诗《心跳》——现实诗——诗集之结《闻一多先生的书桌》”，在艺术上呈现为一个严密的结构，展示了诗人自我的精神历程和精神结构。为此，本书在发现这一独特的艺术精神结构的基础上，详细读解每一首诗的意蕴，探询出各部分及每首诗之间在情感、思想、艺术精神上的逻辑关联，由此论定闻一多的整体精神结构；而闻一多在《死水》中所表现的这一结构在中国现代文化和现代知识分子的精神历程中具有相当的典范意义。

ISBN 978-7-5078-3071-2



9 787507 830712 >

定价：26.00元

山西大同大学基金资助

闻一多《死水》论

刘殿祥 著

中国国际广播出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

闻一多《死水》论 / 刘殿祥著. —北京: 中国国际广播出版社, 2010.1
ISBN 978-7-5078-3071-2

I. 闻… II. 刘… III. 新诗—文学评论—中国—现代
IV. I207.25

中国版本图书馆CIP数据核字 (2009) 第118745号

闻一多《死水》论

著 者	刘殿祥
责任编辑	姚 兰
版式设计	国广设计室
责任校对	徐秀英
出版发行	中国国际广播出版社 (83139469 83139489[传真])
社 址	北京复兴门外大街2号 (国家广电总局内)
	邮编: 100866
网 址	www.chirp.com.cn
经 销	新华书店
印 刷	北京广内印刷厂
开 本	720 × 1020 1/16
字 数	300千字
印 张	17.5
印 数	3000册
版 次	2010年1月 北京第一版
印 次	2010年1月 第一次印刷
书 号	ISBN 978-7-5078-3071-2/I · 277
定 价	26.00元

国际广播版图书 版权所有 盗版必究
(如果发现印装质量问题, 本社负责调换)

“绘事后素”

——刘殿祥《闻一多〈死水〉论》序

王富仁

有一次，子夏问孔子：“‘巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮。’何谓也？”孔子回答说：“绘事后素。”子夏又问：“礼后乎？”孔子听到子夏的问后说：“起予者商也！始可与言诗已矣。”^①子夏与孔子的这段对话大致是说，子夏读到“巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮”这几句诗，显然对“巧笑倩兮，美目盼兮”所描绘的这个女子的美丽动人的神态是心神领会的，但却不知道诗人为什么会说“素以为绚兮”，就问孔子，这几句诗说的是什么意思呢？孔子回答说，譬如绘画，背景必须是素的，再用鲜艳的色彩做画，才能做出绚烂夺目的画来。这里的“巧笑倩兮，美目盼兮”虽然是美丽动人的神态，但这种美丽动人的神态却是在朴素无华的背景上呈现出来的，具体到这个美丽动人的女子来说，则是在她朴实无华的衣饰以及她的天真无邪的心灵状态的基础上表现出来的。背景不是素的，即使用鲜艳的色彩做出画来，这幅画也不会绚烂夺目，美丽动人。子夏听到孔子的解释，因而联想到“礼”，认为“礼”也应当是简单朴素的，是自然而然的，是体现人与人正常关系的言行习惯和礼仪形式，不论是施礼的人还是受礼的人，都没有不自然的感觉，因而也不会留下任何强烈的印象。只有在这种基本的礼仪形式的基础上，才能通过不同于一般礼仪形式的具体言行而表达出这个人在这个特定的时空条件下对某个特定事物的特定的感情态度来。孔子说：“不学礼，无以立。”^②也就是说，“礼”是做人的基础，它也像一个人的背景，这个人的道德情操是在这个背景之上突现出来的，而这个背景也应该像诗和画的背景一样是简单朴素的，其本身不能花里胡哨、炫惑人的耳目。所以子夏反问孔子说：“礼是不是也像背景一样简单朴素呢？”孔子听到后，知道子夏听懂了他的话，并且将他讲的道理又用到了对“礼”的具体理解上，这对孔子本人也是有启发意

① 《论语·八佾》。

② 《论语·季氏》。

义的。所以孔子说：“能够启发我的是子夏呵！这样，我就可以与他谈论诗歌作品了。”

在这里，孔子提出了一个诗和诗的背景的关系的问题。显而易见，诗，乃至所有文学艺术作品的本体，必须是“有”，是“存在”，是能够让读者感受到、感触到的语言作品。读者不但能够感受到其中每个词语、每个线条、每个诗句、每个文学意象的意味，并且能够感到这首诗的整体的意味。它不能是“空”，不能是“无”，不能是淡而无味的“素朴”。也就是说，艺术不能是“空”的，不能搞虚无主义，即使当代的行为艺术，也得在画廊里摆放些东西，这些东西得有特定的状态，从而也给观众以特定的精神感受。什么也不摆，或者摆了一些不会引起观众任何内心感受的东西，或者只有零碎的感受而没有整体的感受，那就不是艺术了。所以，不是所有不按一定规则排列起来的文字都是自由诗，也不是所有按照一定格律排列起来的文字都是格律诗或新格律诗。它得有意味。但是，诗的意味，是在一个更广大的“空”的背景上、“无”的背景上、“素朴”的背景上呈现出来的。这个背景不是我们常常说的时代背景，也不是一首诗、一幅画、一个文学作品内部的东西，而是它们背后的东西，是它们的“底子”。这个“底子”可以从两个方面看：从一个方面看，它是这首诗、这个文学作品所存在的整体背景，这个背景是一个空间，是“空”的，如果这个背景上还有其他许多内容，这首诗、这个文学作品的意味就呈现不出来了，就没有意味了。“巧笑倩兮，美目盼兮”，只有这一“笑”；只有这一“盼”，其他的一切都是似有若无的，诗的意味就出来了。如果再将其他的東西突出出来，如果再描写她的鼻子，她的耳朵，诗反而索然无味了；从另外一个方面看，它又是诗人或文学家的“心地”。不论诗人或文学家在其作品中表现的是什么内容，表达的是什么感情，但他们的“心地”却必须是单纯的，朴素的，没有事先预留的情感内容或思想企图。“巧笑倩兮，美目盼兮。”正是因为作者的“心地”是单纯的、朴素的，这个少女的笑容和眼神才如此鲜明地呈现在他的眼睛里，并引起如此强烈的美感感觉。如果作者在这时还保留着事先就已经产生的浓郁的感情或强烈的期盼，如果作者这时还保留着对其他女子的爱慕之情或对这个女子的超于美感感受的其他目的，这个女子的美就不会如此鲜明地呈现出来了。以上这两个方面，其实只是一回事，即诗人或文学家的“心地”是单纯的、朴素的，除了他所实际描写的事物之外，其他的事物都没有进入到他的意识之中去，都处在一种混沌的空无状态。实际上，这种“绘事后素”的道理也没有什么难懂的地方。譬如，你要品尝食物的味道，得在品尝前感觉不到任何味道。如果你在品尝之前已经吃了很辣或很咸的东西，这个食物是什么味道的，你就品尝不出来了。

这个背景的“空”，这个背景的“素”，对于我们读者是比较容易做到的，因为我们谁也不会在全神贯注地从事着一些其他的日常事务或心神不宁地期待着一个现实物质追求的目标时，还会阅读文学作品。我们的文学阅读，大都是在空闲时间、没有急着要处理的事情，或者有，而能够在忙里偷闲、暂时忘却现实世界的日常琐事、能够静下心来阅读文学作品的时候。在这时，我们的心灵状态还不是空无的，平时遗留下来的一些横七竖八的生活印象还会缠绕于心，由于这些凌乱的生活印象的纠缠自己的心灵还不是完全平静的，但我们却会像接受催眠师对我们的催眠一样听任文学作品用语言拨动我们的心弦。在这时，文学作品同时起到的是两种作用：一、为我们的心灵清仓。在这一刹那间，缠绕在我们脑际的所有那些紊乱无序的印象全都被遗忘在了脑后，使我们的心灵变得无限的空旷和澄明；二、文学的意象或情景在这空旷澄明的心灵中得到了较之任何日常生活印象都更加鲜明和突出的呈现。读《水浒》眼前呈现的就是《水浒》的画面，读《红楼》眼前活跃的就是《红楼》的形象，这就实现了我们对文学作品的欣赏。但到了作者那里，这个“空”却是极难做到的。这就是为什么历朝历代都是能欣赏文学作品的人多，并且越是好的文学作品爱读的人越多，而能够创作出好的文学作品来的人却是少而又少。为什么呢？因为诗人，艺术家要做到这个心灵的空无是很难的，它依靠的不仅仅是自己当时的主观努力，而更是一种连自己也无法控制的“心境”。诗人、文学家是这样一些催眠师：他们要想给别人催眠，得先自己处于休眠状态，而在自己处于休眠状态的时候，还能够给别人成功地施行催眠术。要做到这一点，是极难的。

但是，这种心灵状态到底是有的，这是由那些传颂至今而仍能沁人心脾的文学艺术作品所证明了的。在这里，我们需要体味的首先是这种能够创作出好的文学作品来的艺术的“心境”。毫无疑问，诗人和文学家也像我们普通人一样有自己的生活，有自己的人生，甚至也像我们普通人一样在自己的生活、在自己的人生之中并不是一切都感到满意的，总有一些不如意，总有一些坎坷和不平。如果这些不如意、这些坎坷和不平尽数都属于一己的，与他人无关，与社会无涉，与人类无牵连，或者自认为如此，充其量只能发发牢骚或者诉说冤苦，然后压抑在自己内心了事，是不会想到写诗或写小说的。但是当这些不如意、这些坎坷和不平不仅仅属于个人，还与他人、与社会、与人类有些关系时，他就有了希望获得更多人的了解和同情的愿望了，就有了表现的冲动了。并且越是感到与他人、与社会、与人类关系重大，这种表现的冲动就越是强烈。这是一种人生感受，一种感情情绪。这种人生感受，这种感情情绪，越是浓郁，越是有排他性，越是容易接受相同人生感受、相同感情情绪的安装。在这时，有两种情况，一是突然有一种不同的感受，特

别强烈，将平时这些不如意，这些坎坷和不平的感觉，一扫而空；二是有一种相同或相近的感受，相同或相近的情绪，特别强烈，将平时这些小的不如意，小的坎坷和不平的感觉，全部覆盖了起来。这就构成了我们前面所说的那种艺术的心境，那种将一个意象或一种情景在一种空旷澄明的境界中和盘托出的艺术的心境。如果他又有写作的欲望和写作的习惯的人，他就会试图将这种艺术的感觉用语言的形式表现出来，从而进入文学创作的过程。实际上，诗人和文学家在其创作过程中，所营造的就是这种艺术的感觉，如果他根本没有这种感觉，他是不知道怎样营造它的；而如果有这种感觉，而找不到产生这种艺术效果的语言形式，这种艺术的感觉也是营造不起来的。

在这里，我们就能粗略地感受到产生这种真正的艺术创作心境的困难了。其一，诗人和文学家能不能产生这种艺术的感觉，并不是他自身能够左右的。很难想象，一个不是屈原的人会写出《离骚》、《天问》，一个不是曹雪芹的人会写出《红楼梦》，一个不是鲁迅的人会写出鲁迅的小说、散文诗和杂文。但是，屈原之成为屈原，曹雪芹之成为曹雪芹，鲁迅之成为鲁迅，并不完全是由他们自己决定的，而是由无限多的偶然性所构成的。即使对于这些人，某种艺术的感觉也常常是稍纵即逝的。对于我们的读者来说，所有伟大的文学作品都是永恒的，因为我们可以直接接受这些作品的语言的“催眠”，只要一个民族的语言是永恒的，这个民族的伟大的文学作品也将是永恒的。而对于诗人和文学家来说，则与此相反，越是伟大的文学作品，越是只能产生于作者创作它的那一个特定的时段甚至是一刹那，只能产生在那种稍纵即逝的艺术心境中。即使郭沫若，只有在写《天狗》这首诗的时候才狂妄到了真正忘乎所以的程度，才将此前所有自卑、自恋的情绪一扫而空，并开拓出了一个无限广大的空旷澄明的心灵境界；即使鲁迅，只有在“三·一八”惨案发生之后、刘和珍和杨德群的尸骨未冷的时候，才会写出《纪念刘和珍君》这篇散文，因为只有在这时，这个惨案以及与这个惨案有关的一切才真正胀大成了一个宇宙，一个将鲁迅的心灵整个地笼罩在其中的广漠的宇宙，从而也将鲁迅此前所淤积起来的各种复杂的情绪记忆全部汇集在这“出离了愤怒”的愤怒情感之中，使这种愤怒的情感也有了回肠荡气的艺术功能。也就是说，艺术的心境，正像铁树开花的那一刹那铁树的全体及其全部生命都被集中在它的花朵上绽放出来一样，但这一刹那的绽放却不仅仅有赖于这一刹那的努力；其二，诗人、文学家的艺术的心境具体表现为一种痴迷状态，但却不是任何一种痴迷状态都是一种艺术的心境。这种痴迷是精神上的痴迷，而不是物质上的痴迷；是心灵的痴迷，而不是欲望的痴迷。一旦诗人、文学家的痴迷带上了一己的物质实利欲望的性质，一旦诗人、文学家对其感到美的事物和情景带上了据为己有的倾向，哪怕是潜意识中的，读者和观众也会在本能

中就感到作者对自己的漠视和排斥，而无法沉入到对同一事物和情景的痴迷心境中来了，艺术也就不再是艺术。权力的欲望，金钱的欲望，性的欲望，甚至是成名的欲望，都是可以使人进入癫狂状态的欲望，但这却不是真正意义上的艺术的心境，因而也产生不出真正意义上的艺术作品，因为它们都是一个人在平时的日常生活中就不断积淀起来的欲望，是构成一个人的“心地”的内容，在艺术的创作中，则是隐现在背景中的事物。人的物质欲望从来都是浑浊不清的，它以骚动的形式要求肉体的满足，因而也不可能将人的心灵导向空旷澄明的境界。必须意识到，对于一个人，尤其是对于一个已经具有写作能力的成年人，又是多么容易陷入到这些现实实利欲望之中而不能自拔呀！艺术的心境首先扫荡的就是这些积淀在内心的物质欲望。在这个意义上，艺术的心境并不像人们通常所想象的那样是人们可以自由出入的广场，而更像是一个隐在草丛中的壕沟，诗人、文学家是一不小心就掉入其中的那些“失足者”，而不是那些拿着别人早已绘制好的文学地图到深山老林中来的“寻宝者”。在中国，尤其是如此。只要回望一下中国文学的历史，回望一下屈原、司马迁、陶渊明、李白、杜甫、蒲松龄、吴敬梓、曹雪芹、鲁迅这些杰出的中国诗人、文学家，人们就会相信我的这个判断绝不是危言耸听，这也就决定了构成真正的艺术心境的困难性；其三，我们说诗人、文学家是一不小心掉入一个隐在草丛中的壕沟的“失足者”，但诗人、文学家却绝对不是一个一般的“失足者”，不是那些常常感到“一失足而成千古恨”的唯利是图的人，而是一个懂得并珍视人性美的价值的人。他在这个无意间跌入的精神的壕沟中感到的不仅仅是绝望和孤独，而且出人意料地发现了在平时心境中所从来没有体验过的更加纯净的人性的美。鲁迅在创作《狂人日记》的过程中分明感到自己也成了一个“狂人”，但他却不是——一个一般意义上的“狂人”，而是一个全身心都向往着“不吃人的人”和“不吃人的世界”的“狂人”——平时的鲁迅，是不可能仅仅活在这么纯净的社会理想之中的；李白“斗酒诗百篇”、“但愿长醉不用醒”，但他却不是——一个一般意义上的酒徒，而是一个在醉意朦胧中更能够尽情体验人的精神自由的酒徒——平时的李白，是不可能永远处在这种狂放不羁的心情之中的。也就是说，真正的诗人和文学家一定是有超常的心路历程的人，但却不是所有拥有超常的心路历程的人都能够成为真正的诗人和文学家。诗人和文学家至少是懂得人性美、珍视人性美的价值的人，是能够紧紧抓住这一刹那的超常的人生体验，从而表现出这一刹那的美的心灵和心灵的美的人。而我们，则常常自觉与不自觉地惧怕这种美的心灵和心灵的美（试想，我们平常是多么害怕向公众讲出自己真正的心里话呀！）。其四，对于诗人、文学家，这种超常的人生体验是以超常的语言艺术形式传达出来的，而找到这种超常的语言艺术形式——正像我们所

知道的——也不是一件轻而易举的事情。“当我沉默着的时候，我觉得充实；我将开口，同时感到空虚。”^①我认为，这才是真正艺术心境来临前的那一刹那的真实感觉……总之，即使对于一个拥有写作能力的人，要进入这种真正的艺术心境也不是那么容易的。

当问题提到现当代文学史上，这种艺术心境的营造更成了一个异常困难的事情。我们知道，中国的新文学是在中国新文化运动中产生的，我们甚至可以认为中国新文学就是中国新文化的产物，但是，中国的新文化运动表达的更是当时少数知识分子对现代中国社会及其思想的理性诉求。他们不是首先体验到了什么而去提倡什么，而是首先感到了对什么的主观需求而去召唤什么，这对于新文学创作带来了双重的困难：即使一个文学家与这些新文化运动的旗手有着完全相同的思想理想，这个文学作家所实际呈现的也不是这些新文化运动的旗手们所追求的那种思想理想的本身，这正像一个人在梦中遇到的并不完全是在睡前所想的東西一样（如鲁迅的小说），而假若文学家所实际呈现的完全等同于这些新文化运动的旗手们所追求的那种思想理想，其作品恰恰又不是真正意义上的文学作品，这正像别人将你的白日所思说成了一个梦而这个梦却绝对不是一个真实的梦一样（如胡适的《终身大事》）。这是一种理性认识与艺术想象的矛盾。一种艺术感觉在诗人与文学家的心灵中如果无法起到“清仓”的作用，如果诗人、文学家在文学创作的过程中也无法摆脱固有理性认识的束缚与干扰，就不可能达到孔子所说的“绘事后素”的境界从而将艺术的感觉活脱脱地和盘托出，产生真正的艺术效果。这就是为什么即使那些新文化运动的首倡者也没有创作出足以和自己的社会理想相应和的文学作品，这就是为什么连那些“五四”新文化运动的首倡者也没有充分意识到鲁迅文学创作本身的杰出意义和价值，而到了他们那些自以为信仰科学和民主的理性价值的后继者——英美派学院知识分子那里，甚至将鲁迅的文学创作视为“虚无主义”的或“激进主义”的。不难看出，“五四”时期的启蒙文学对其启蒙思想，上世纪二十年代的青年文学对其爱与美的理想，上世纪二十年代后期的革命文学对其革命理想，上世纪三十年代左翼文学对其马克思主义阶级斗争学说，上世纪解放区文学对其《在延安文艺座谈会上的讲话》的精神，上世纪五六十年代文学对于社会主义现实主义或两结合的创作方法，直至“文化大革命”结束之后的中国文学对于现代主义、后现代主义及其纷纭复杂的西方文学理论，在整体上都是理论在前面跑，而文学创作在后面追；理论是先导，文学是随从，文学的创作是为了体现现代理性的要求的。实际上，所有这些都构成了文学创作的背景因素，成了诗人、

① 鲁迅：《野草·题辞》。《鲁迅全集》第2卷，第159页，人民文学出版社，1981年版。

文学家“心地”中的“永不消逝的电波”，使诗人、文学家的艺术感觉得不到独立的呈现。也就是说，决定艺术描写的已经不是诗人、文学家当下的艺术感觉，而是他们事先已经确立了的理性的判断。“后”既不“素”，“绘事”难成，这成为中国现代文学难以取得在实质意义上的长足发展的重要原因。鲁迅以降，作家的队伍越来越庞大，艺术的穿透力却没有朝着日趋强大的方向发展。理性的负累越来越重，艺术的翅膀也越来越失去了凭虚御风的能力，飞离不了地面了。在鲁迅那里，即使一篇杂文都是那一刹那鲁迅心灵活动的整体表现，并没有将自己真实的“心思”留在作品之外的背景中，成为他“心地”中的东西，因而他的作品的“底子”和他的“心地”都是空旷澄明的，但到后来，作品之外的作家的“心思”却越来越沉重，致使进入作品之内的艺术感觉却越来越稀薄，甚至是支离破碎的，难以圆成整体。即使像茅盾这样的文学大家、即使像《子夜》这样的扛鼎名作，其艺术的感觉也带有被理性切割的明显痕迹。当然，也有反抗这种理性崇拜的倾向的，但他们更多地是用闪避现实、闪避自我的方式以反抗现代理性，而不是以直面现实、直面自我的方式超越现代理性。他们在1927年及其此后的血泊现实中寻觅“幽默”（“论语派”），他们打着“民族主义”的旗帜反对的却是本民族的知识分子（“民族主义文学”），他们向同样丧失了自己的自由权利的知识分子同行要求“自由”（“自由人”、“第三种人”），他们在漠视比自己政治、经济地位更加低下的民众的人身权利的前提下提倡“人文主义”……所有这些，都用自己的语言将自己人生感觉中最沉重、最鲜明的部分遮蔽在作品的背景上，其艺术的描写不能不是单薄无力的。只有痒痒的抚摸，没有刻骨铭心的快感。归根到底，这仍然是留在文学作品背景上的作家本人的那些多余的“心思”在作怪。总之，凡是那些无法将自己的全部心灵活脱脱地呈现在文学作品中的文学作品，是不可能成为真正的艺术杰作的。

如上所述，一个读者是最容易接受文学作品的催眠而进入这个作品的艺术情景之中的，正是在这里，在诗人、文学家具有对文学作品的创作的主体性之外，读者同时也获得了对文学作品的欣赏、评论和研究的主体性，因为相对于诗人、文学家自己，读者是更容易进入诗人和文学家所创造的艺术情景中的人，是仅仅借助于文学语言便可以领略到文学作品的人性美与艺术美的人。他不必像诗人、文学家那样相对被动地等待艺术心境的降临，也不必在纠缠如乱麻一样的思绪中剥离出真正艺术的情景，这正像一个酿酒的人未必能够品尝出自己所酿制之酒的味道，倒是品酒员更能品尝出他所酿制之酒的品级一样。但在这里，却有一个前提的条件，即这个读者必须是一个真正的读者，并且永远是一个真正的读者。在这个意义上，不论多么伟大的文学批评家，也仍然是一个文学读者，而文学读者则首先是一个文学作品的欣赏

者，是一个情愿接受文学作品的催眠而在诗人、文学家的语言的引领下进入它所创造的艺术情景中去的人。在这个过程结束之后，他可以表示对这个作品的满意或不满意以及满意的程度，但在此之前你却不能以任何理由自觉抗拒诗人、文学家对你施行的催眠。不难看出，对于文学批评家，对于一篇文学批评文章，也有一个“绘事后素”的问题，即在你的批评文章之外，不能有任何其他的“心思”，其“心地”是单纯的、朴素的，其背景是空旷澄明的，不能有先入之见，不能用流行的理论、公认的标准代替你对作品的实际感受和欣赏。

中国现当代文化这种重“理（性）”轻“文（学）”的倾向，使中国现当代文学批评家不是首先重视作为读者的自我，而是首先重视作为一个理论家的自我。他们大都是从西方学院派美学和文学理论的接受中走上文学批评的道路的，丰富的“学养”同对中国现实社会人生的隔膜一起构成了他们文学批评活动的特点。如果说文学批评从来都是在文学创作和文学理论的夹缝中生存和发展的，但中国现当代的文学批评几乎是向文学理论一边倒的，中国现当代文学批评的话语几乎就等同于当时流行的文学理论的话语。当现实主义文学理论流行的时候，评论杜甫的诗用现实主义的话语，评论李商隐的诗也用现实主义的话语，而在现代主义文学理论流行的时候，评论李商隐的诗用现代主义的话语，评论杜甫的诗也用现代主义的话语，这就使我们的文学批评陷入了一个永远走不出的怪圈，好像我们的文学批评永远像翻烙饼一样将文学作品翻来翻去，并且不论怎么翻，都与作品本身没有多大关系。这使我们的文学批评严重脱离了文学批评家对文学作品本身的感受和体验，严重脱离了文学批评家对文学作品本身的欣赏。实际上，文学理论是理性的概括，文学作品是艺术的想象，这两者之间是没有直接结合的可能的，这种结合必须通过具体的文学作品的欣赏，理论只能是对欣赏过程及其结果的阐释、说明和引申，而无法直接概括艺术描写的本身。离开欣赏过程及其结果的文学理论话语，永远是游离在文学作品之外的，因而也是游离在文学批评活动之外的，起到的是干扰和破坏文学批评活动的作用，而无法构成文学批评的实际内容。只有通过自己对文学作品的欣赏，文学批评才是自己的批评，文学批评的话语才是自己的话语，而不是对其他文学理论家的话语的简单抄袭，这样的文学批评也才是活的，才是文学批评家心智与心灵的整体呈现。总之，不论是文学创作，还是文学批评，都应当是“无”中生“有”的过程：文学创作是非艺术的现实中创造出文学的意象和文学的情景来，文学批评是从非理性的文学意象和文学情景中创造出对这个文学作品的理性认识来，并进而上升到对文学整体的理性认识的高度。这种从“无”生“有”的过程体现在文学创作和文学批评的本身，就是孔子所说的“绘事后素”：“底子”是空无

的，“心地”是澄明的，文学作品、文学批评的本体就在这“空无”的背景上活脱脱地呈现出来。

我们说文学作品的“底子”是空无的，诗人、文学家的“心地”是澄明的，但这并不说明文学作品的背景中什么也没有，并不说明作者的“心地”完全是一片空白。这里的“空”不是绝对的“空”，这里的“无”也不是绝对的“无”，而是在读者阅读文学作品的过程中对现实世界的暂时忘却，是在这一刹那读者主体意识的悄然隐退。而恰恰就在这暂时的忘却和一刹那主体意识的悄然隐退之后，当读者从文学作品的阅读中苏醒过来，艺术背景中的整个世界，作者“心地”中的全部意念，又重新活跃在他的面前，并像一个暂时休克的病人重新苏醒之后，整个世界显得格外清晰，自我的心灵显得格外疏朗一样，是以全新的面貌重新呈现出来的。而在这时，读者在阅读这个文学作品的过程中所感受到、体验到的一切，也已经参与到读者的经验世界和意识世界中来。正是在这个意义上，我们说，每一次真正的艺术体验，都是一次新生，而他对这个文学作品的欣赏、评论、研究也有了一个更加广大的空间。

我之所以说了以上这些话，是因为刘殿祥这部专著是对一部诗集的研究，其中包含了大量作品赏析的内容。我认为，这种以作品赏析为基础的研究方式，是值得大力提倡的。至于如何将作品赏析与理论研究更好地结合起来，做到“赏”能“赏”到“赏心悦目”，“论”能“论”到“深邃见底”，则不是对哪一个人的哪一部学术著作的要求了。我们这个民族，是重“理”的民族。在中国古代，就有“理学”（其实再早的“道学”也是一种“理学”），文学是在“理学”的范围被提倡、被重视的；到了现代，首先重视的又是现代理性，“现代文学”是被视为“现代理性”的载体的。文学一直没有自己独立的地位。直到现在，从三岁的孩子开始，大人就叫他们懂“道理”，到了十几岁，大人懂的道理他们就懂得差不多了，上至世界大事、国际关系，下至人伦道德、行为举止，他们大都能够谈出一些“成熟的看法”、“独立的见解”，但一直活到七八十岁，他们喜欢看的还可能只是那些粗制滥造的鸳鸯蝴蝶派小说，而对鲁迅小说则嗤之以鼻。这种人性发展的不均衡现象，实际也严重影响到我们的文学研究乃至整个中国社会的发展。多一些实际的欣赏乐趣，少一些空洞的理论教条，很可能是我们的文学研究乃至整个中国社会发展中首先应该注意的事情。

2010年3月17日于汕头大学文学院

绪论 《死水》与中国现代诗歌史

文学在发展过程中总会产生标志性的作家和作品，开创新的文学格局和文学面貌，由此文学才总是在新变中不断向前发展而成为人类历史构成中的文学史，闻一多及其《死水》即属于中国现代文学史上的标志性诗人和诗作。中国文学在新文化运动中经过文学革命发生了根本性的变革，表现在诗歌中就是彻底反叛了旧体格律诗而诞生了现代新诗，标志性的诗人诗作是郭沫若及其《女神》。郭沫若的《女神》开创了浪漫主义的自由诗体式，影响了一代现代诗人。其中，郭沫若的《女神》就影响了初登文坛的闻一多，他的第一部诗集《红烛》即属于自由诗范畴，可以看出《女神》的鲜明影响痕迹。从《女神》到《红烛》标示了郭沫若所代表的自由诗对后起之秀的作用以及闻一多创造新格律诗之前的诗学追求，但闻一多并未止于自由诗创作，《红烛》出版后即开始了新诗形式美的探索，开创了现代新格律诗派，他也因此成为继郭沫若之后在中国现代诗歌史上又开一代诗风的大诗人。他的代表作《死水》集不仅是新格律诗派的典范之作，而且在现代诗歌艺术演变中具有承先启后的作用和地位。《死水》在诗歌意蕴上表现了闻一多自我的精神结构，可谓中国现代知识分子精神结构的标本。

中国诗歌在几乎一成不变的格律诗体中延续上千年，到20世纪初期的文学革命中才发生新变。“五四”文学革命的对象也主要是旧体诗歌，能够用白话写出自由体的诗歌成为文学革命后的主要目标。胡适首先从理论上提倡“诗体大解放”，他的《文学改良刍议》中的“八事”主张也多是针对旧体诗的。打破格律诗的束缚，不拘字数、不限行数、不押韵、不平仄、不对仗、不用典，以俗语白话入诗，自由地抒写现代人复杂丰富的思想感情，成为新诗创作的基本追求。而主要从创作上开创出现代自由诗格局的是郭沫若的《女神》，以其“绝端地自由，绝端地自主”的完全解放了的不拘一格的诗体奠定了现代诗歌自由诗派的基础。胡适从理论上、郭沫若从创作上影响了年轻的尚在清华求学的闻一多，在“五四”新文化运动和文学革命运动的感召下，闻一多放弃了先还热爱着的旧体诗写作而转向了新诗的创作，虽然晚于郭沫若但也成为现代诗歌史上的第一代诗人。受郭沫若影响，闻一多最初的新诗创作属于自由诗，从自编的《真我集》到正式出版的《红烛》，虽然闻一多也在个别诗歌中有意识地注意到诗行的整齐和韵律的节奏，但总体上呈

现出了现代自由诗形态。直到《红烛》出版后，闻一多才开始新诗形式美的探索，在1926年领导发起了一场新诗形式美运动，这就是新格律诗运动。理论的提倡而发表了《诗的格律》，实践中创作而出版了《死水》，以《晨报·副刊》为阵地，有声有色地开展起这场诗歌运动。这个时候，闻一多实际上已经扬弃了郭沫若的影响，扬弃了自由诗，也扬弃了自我《红烛》时期的创作，由此开创了继郭沫若之后的又一代新诗风，意在反动自由诗极端的自由而创造了吸收古典格律诗美、融合现代西方诗美的新格律诗。单从诗歌形式的演变而言，从《女神》到《红烛》，可以看出一个在新诗开创期的大诗人对后起诗人的巨大影响；从《女神》、《红烛》再到《死水》，可以看出现代新诗由开创期的自由体到重在形式美建构的新格律体的演变。《女神》——《红烛》——《死水》，三部诗集的顺次出现，标志了现代诗歌最初的演变历程。在这个意义上，《红烛》诗集不仅有着闻一多个性创作的意义，同时也有着文学史的意义，它是从《女神》的自由诗体过渡到《死水》的新格律诗体的桥梁和中介，这个过渡是由闻一多的自我艺术拆解和重新建构而完成的。可以说，《女神》生出了《红烛》和《死水》，但《死水》叛逆了作为母亲的《女神》和作为大哥的《红烛》。叛逆之后，赋有了自我独立的艺术纯美形象，呈现出比自然而略显粗糙的《女神》和《红烛》更美的风采。《红烛》是《女神》顺生的“婴儿”，《死水》则是《女神》在艺术上的“逆子”。这三部诗集分别以其独特的价值立于现代诗歌史的第一个阶段，现代诗歌的发生和发展时代也分别给郭沫若和闻一多提供了担当新诗发展历程的里程碑重任的机缘。

不管郭沫若和闻一多的诗歌创作的差别有多大，但他们在新诗发展史上的地位、价值和重要性是相同的，他们都是中国现代诗歌王国的奠基者。当然，围绕着由郭沫若和闻一多开创的现代新诗体式的要自由体还是要格律体的探索一直没有停止，而重要的是不仅在于他们以他们的诗歌理论和诗歌创作贡献了宝贵的艺术观念和经验，而且尤其重要的是郭沫若和闻一多给现代诗歌史提出了重要的问题，这问题就是：打破旧体诗后创造的新诗怎么样能够既做到解放又做到美。相对于解决问题，或许提出问题更为重要。任何解决问题的努力总是有着个性的局限性，即使如郭沫若和闻一多，他们的诗歌艺术主张也绝不是现代新诗发展问题的标准答案。而问题的提出却可以吸引更多诗人的更多样化的探索和启发出更多样化的问题的答案。而郭沫若所开创的自由诗和闻一多所开启的新格律诗都不免各自走向极端后的弊病。自由诗的极端是为了解放而牺牲了诗歌的形式美，但新格律诗为了追求诗歌的形式美又无形中造成了新的束缚。这也是我们总是感觉郭沫若的诗歌不乏粗糙、粗疏的原因，这也是闻一多出版《死水》后为什么放弃写诗的原因，因为郭

沫若太豪放、太浪漫、太追求自由了，因为闻一多太拘谨、太内敛、太追求诗歌自身的形式美了。自由，还是格律？当闻一多把诗歌格律转化为自己的人生格律、把诗人的激情压抑到书斋里的故纸堆而致力于学术研究后，新一代诗人起而叛逆了他的新格律诗，由戴望舒的基于情绪的抑扬顿挫而形成诗歌的节奏美的理论，打破了对汉语形体和声音的迷信，在避免郭沫若自由诗体的过分放达、粗疏的基础上，追求以散文美的语言写作诗歌，虽然不是格律体，但也是具有相当美的形态的诗歌，实际上是属于自由诗的体式。这是以戴望舒为代表的现代派诗的特征。一般文学史多以《雨巷》为戴望舒的代表作，戴望舒也被称为“雨巷诗人”。《雨巷》实际上属于新格律诗作，音节和谐，韵律优美，诗体整齐，画面形象，确实是一首堪为经典的好诗。但这种写法却是戴望舒后来所反对而抛弃了的，他直接反对新格律诗通过字句的抑扬顿挫造成节奏美的理论，而主张用散文美的语言表现情绪的抑扬顿挫形成的自然的节奏。这种艺术观下的创作集中体现在他的诗集《我的记忆》中，所以戴望舒真正的代表作当是《我的记忆》。这部诗集当是和《女神》、《死水》具有同样文学史、现代诗歌史意义的诗集。但诗歌毕竟不仅仅是单纯形式的艺术，所表现的思想感情和现实的内容同样具有决定性意义，即如郭沫若的《女神》，或有艺术上不精美之作，但因其表现了闻一多所说的“二十世纪的时代精神”，即使艺术上再粗糙、粗疏，也不能掩盖其文学史意义和时代思潮的意义。戴望舒的诗歌虽然有对诗歌艺术的宝贵探索，但其诗歌内容表现上的狭隘反而掩盖了他诗歌艺术的探索成果。真正给散文美的自由诗体赋予扎实内容的是艾青，艾青以广阔、深厚的社会现实内容置换了戴望舒笔下个人主义的痛苦、悲观、消沉、孤独、寂寞、哀怨、绝望的情绪，代之以祖国、人民、土地、北方的雪、手推车、革命、黎明、太阳等意象所表现的意蕴，这样，艾青的具有散文美的自由诗无疑就更扎实和成熟。所以，艾青的《大堰河——我的保姆》和《北方》诗集也有了文学史、现代诗歌史的意义和价值，艾青同样成为在诗歌艺术探索和建构中又开一代诗风的大诗人。但诗歌在经过戴望舒和艾青的散文美的自由体探索后，虽然趋于成熟了，但格律化的追求并没有停止。即如郭沫若在建国后反多写带有格律化倾向的严整的诗歌，如《新华颂》、《百花齐放》，仍然一禀《女神》的时代精神，直露而过度的颂歌确实也是当时的一种“时代精神”，但已经不复《女神》的自由和豪放了。中国现代诗歌实际上长期在郭沫若和闻一多所开创的“自由”和“格律”之间蹒跚行进。

在中国现代诗歌体式的自由和格律的关系探索中，如果说《女神》时期的郭沫若和“五四”之后的闻一多、三十年代的戴望舒、四十年代的艾青是各开诗风的大诗人，标志着现代诗歌的几大高峰，那么具体地就体现在这样

几部代表性的诗集里，即：《女神》——《红烛》——《死水》——《我的记忆》——《大堰河——我的保姆》。也就是说，真正标志中国现代诗歌演变的是这几部诗集。其中，郭沫若的《女神》是开端，经过《红烛》而过渡到《死水》，《我的记忆》是对《死水》的反动，《大堰河——我的保姆》是《我的记忆》的一大发展。正是这几部诗集奠定了创作主体的文学史和诗歌史地位。简略的勾勒更能够说明郭沫若和闻一多的诗歌理论和诗歌实践的意义，正是他们从不同的或者说相反的方面开辟了诗歌体式的发展方向，戴望舒和艾青以及其他诗人的创作归根结蒂都是源于郭沫若和闻一多的，所以说郭沫若和闻一多更为重要的是提出了现代诗歌发展的问题，为其后的诗歌探索提供了无限的可能性。在此，通过现代诗歌演变的描述，是想进一步凸显郭沫若和闻一多的诗歌史意义，是想进一步凸显《女神》、《红烛》、《死水》的文学史地位。单独地看郭沫若及其《女神》或者单独地看闻一多及其《红烛》、《死水》往往难以意识其全部的意义，当以比较的视界整体上观照时，就可以发现其更全面的价值。以《女神》为标尺，可以更鲜明地看到闻一多从《红烛》到《死水》的诗歌创作的演变轨迹；以闻一多为参照，可以更清楚地认识《女神》的开创意义和作为奠基之作的历史局限性。从精神特质和艺术体制上，《红烛》更接近《女神》，而《死水》就与《女神》有了显著的区别。总体上说，《女神》作为现代诗歌的开山之作，在闻一多一个人的诗歌世界里就结出正反不同的两大果实。《红烛》是《女神》顺生的“婴儿”，《死水》则是《女神》在艺术上的“逆子”。《红烛》继承了《女神》中更多的艺术的和精神的基因，两部诗集的相通性大于差异性。相比之下，《死水》对于《女神》更多的是革命性的变异，不仅仅在艺术体式上，而且在精神特质上，两部诗集的差异性远远大于相同的地方。

就闻一多个人而言，从《红烛》到《死水》意味着他的艺术的探索历程，而从《女神》到《死水》，就突破了个人意义，意味着从郭沫若到闻一多的发展而具有了文学史、诗歌史的意义。所以，“《女神》——《红烛》——《死水》”的顺序排列不仅是一部中国初期的现代诗歌史，而且是郭沫若和闻一多以及从郭沫若到闻一多的精神及思想的演变史。无可置疑的是郭沫若影响了闻一多，而这影响在诗歌上应该说是从两个方面展开的。一是正面的从《女神》到《红烛》，闻一多是顺着郭沫若的创作而走上自己的诗歌创作道路，秉承了郭沫若的精神和艺术特质，以自由诗体抒写了自我的青春激情和时代精神，这是郭沫若对闻一多的正面影响和闻一多对郭沫若的顺向接受；一是反面（在此用“反面”一词是中性的用法，意指和正面对而言，没有消极的负面意思）的从《女神》到《死水》，闻一多是逆着郭沫若的创作而走上自己的诗歌创新道路，反对郭沫若的自由诗体式，以严整的新格律体表现着已经深