



人·诗·现实

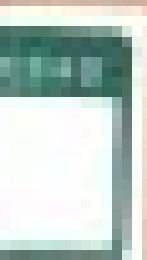
阿垅



人·诗·现实



阿·勃
著



1266

20

008976

人·诗·现实

阿 垅

生活·读书·新知三联书店

封面绘画选自毕加索作品

人·诗·现实

REN SHI XIANSHI

阿 垅

责任编辑/苑兴华

封面设计/庄 凌

出 版/生活·读书·新知三联书店

北京朝阳门内大街166号

发 行/新 华 书 店

印 刷/北京新华印刷厂

787×1092 毫米 32 开本 10.5 印张 165,000 字

1986 年 7 月第 1 版 1986 年 7 月北京第 1 次印刷

印数 00,001—10,000

书号 10002·68 定价 2.00 元

序

罗 洛

一九三九年，阿垅写下了他的第一篇诗评。此后十年间，他一共写了约七十篇评论，后来结集为《诗与现实》三卷，于一九五一年出版。一九四八年，他还写了一本题为《人与诗》的专著。如果再加上一九五四年写成的《诗是什么》一书，那么，他为我们留下的专门谈诗的著作，就有一百四十多万字了。

近三十年来，阿垅的这些论著，几乎没有人再提起了——除了那些曾经得意于一时的“大批判”文章的判决辞之外，仿佛这些论著从来就不曾在世界上存在过一样。阿垅本来是一位诗人，如果不是对诗怀着执著的爱和执著的追求，他是不会写下这么多谈诗的文章的。在诗学中，单是数字当然并不说明什么。阿垅说过：“假如抒写仅仅的一句而是诗，我要的；假使苦吟滔滔的一万行而——并不是诗，我要什么！”我们也可以说：如果具有真知灼见，即使片言只语，也要的；如

果全都是谬论邪辞，即使千百万言，被历史所遗忘就是理所当然的了。那么，根据实事求是的原则，对阿垅的诗论的成败得失，作一番即使是粗略的考察，也就不是没有意义的了。

阿垅的诗论，绝大部分写于四十年代的国统区，那是光暗交织的年代，伟大而震撼的年代，又是矛盾而混乱的年代。因而，这些文字就不能不带着那个时代的色彩。对阿垅个人来说，那又是在生活上接连遭受不幸的年代^①，他过的是“在铁与砧之间以血肉换取的生活”，有不少篇章是在被国民党通缉时，在妻亡子散、辗转流亡的险恶环境中写成的。因而，他的诗论，又不能不带着那个时代所赋与他的个性的色彩。

有过一种说法：四十年代的中国新诗，似乎是一片空白。随着若干种四十年代诗选的出版以及更多的四十年代诗人的专集的问世，这种“空白说”越来越难以使人相信了。阿垅的诗论，又为我们提供了一个证据。因为这些诗论，主要是对四十年代新诗创作中若干倾向或思潮以及若干现象的探讨和思索，而且还是并非完备的。在“空白”的创作的田野上，当然不可能有相当程度的理论的收获，即使所收获的有小麦也有杂

^① 参看拙著《阿垅片论》，载《新文学论丛》1983年第3期。

草。那么，阿垅的诗论的存在（且不说还有更多的诗人和批评家的理论成果），恰好说明：在四十年代，无论就创作或是就批评而言，中国新诗都处于一个繁荣期。阿垅的诗论，当然只限于他个人的经验和考察，从中却也不难看出四十年代中国新诗的若干特点和风貌来的吧。

阿垅的诗论，虽然篇幅颇为浩繁，但所探索的问题其实仅仅只有一个而已：“关于诗，——或者关于人生和政治。”^①阿垅是把诗作为一个整个的东西、一个全面的问题来看待的。他从来不孤立地去考察某一论题或某一现象，总是把它们和那个整体的东西联系起来加以探讨。因而，随着时代和现实生活的发展，阿垅的诗论也有发展和变化，然而他对诗的基本问题的基本看法，却是前后一贯的。——我在这里提到这一点，是为了尽可能历史地、客观地和全面地即从整体上来考察阿垅的诗论，避免根据他的若干论点便作出全面肯定或全面否定的判断，象在过去的年代曾经发生过的那样。“坚持两分法”这一重要原则，是我们在考察一切文艺问题时所应遵循的，对阿垅诗论的考察自然也不能例外。

① 阿垅：《诗与现实》第三分册，297页。

让我们从这里出发，来看看阿垅关于诗的特质，关于诗和时代和现实人生和政治的关系，关于诗的形式和内容的关系，关于诗的方法等等，是怎样提出问题和进行探索的吧。

诗是什么？把诗和小说、戏剧等其他文学形式区别开来的诗的特质是什么？如果说，小说或戏剧要求作家完成典型环境中典型性格或人物形象的创造，那么，诗呢？阿垅说——

诗是诗人以情绪底突击由他自己直接向读者呈出的。……在小说这样的文学形式，作者并不正面发言，一切活动底展开是付托了他底人物或者形象的。诗不然，由于诗主要是情绪的东西，并且是由诗人自己出来的之故，……假使说，诗也应该有典型的人物，那么这个典型人物就是诗人他自己：从而，第一、这个典型的人物虽然实在是存在于诗中的，但是我们在诗上也就可能直接形象地看到他了。第二、于是，我们所要求的，在诗，是那种钢铁的情绪，那种暴风雨的情绪，那种虹彩和青春的情绪，或者说：典型的情绪。

——《形象再论》

要求诗写出典型环境中的典型情绪，要求诗人自己成为典型人物；而所谓典型的，就是说，那是具有或表现出特定的社会内容、思想内容和历史内容的。作为典

型，总是既具有共性，又具有个性，并使二者统一起来。因而，就诗而言，个人内容无非是社会内容或历史内容的换一个说法而已。而诗人的自我，也就必须是社会性的自我。个人之于社会，象水珠之于江河，既构成它又归属于它。

关于“大我”、“小我”问题的争论，可说是由来已久了。在新诗的发展历史上，几乎在每一时期，都或多或少地有一些诗人沉湎在个人的小天地里，沉醉在个人的自我表现里；社会和历史的庄严内容，时代和人民的迫切需要，都不在他们的视野之内。一九四八年，阿垅曾经针对这种倾向提出：

作为一个今天的诗工作者，首先他必须以“群众的心”为心。因为那是人民底心，通过它，然后一个诗人可以把握社会生活底真实和庄严，然后可以在时代底铿锵的鼓声中站出来发言。

——《〈新诗杂话〉片论》

以人民群众的心为心，把握社会生活底真实和庄严，应和着时代的鼓声前进，这些，就是阿垅对诗人提出的要求。正是出于这样的考虑，阿垅对一些缺乏时代气息、甚至缺乏人间气息的作品提出了异议。他甚至断然地说：“诗人只有两种诗：一种是进行曲，一种是凯旋歌。”今天的读者也许会感到奇怪：难道阿垅要把小夜曲和

罗曼斯、风景画和田园交响乐等等，统统放逐出诗之王国么？

阿垅从来就不是柏拉图的信徒。他那样说，第一，那是在抗日战争时期说的，中华民族正处在生死存亡关头，不是战斗和胜利，就是灭亡。第二，不仅战争需要战斗和胜利，在人生的斗争中，也需要战斗和胜利。而且，人生的战斗，往往更易于使人受伤流血，颓废消沉。从而，第三，诗人在任何境况下都应该是一个战斗的人，而诗，无论什么品类的诗，都应该富于战斗的呼声。——包括最富于个人色彩，似乎（仅仅“似乎”）与战斗无关的爱情诗。

有的人总想追求诸如爱与死之类的所谓永恒的主题，据说只有描写这类主题的作品才是不朽的，而那些和时代紧密相关、和人民血肉相连的作品倒是会“速朽”的。阿垅对此也曾经提出过异议。我至今还记得他常说的一句话：“诗，因为是时代的，所以是不朽的。”他还说过：“不把握活生生的现在，不可能于梦想的花果之中去接触未来。”从根可以看到芽，从芽可以看到花，从花可以看到果实，这根和芽和花，就是“活生生的现在”。如果不要这个“现在”，如果仅仅只有脱离现实生活的“梦想的花果”，最终不过是一种空想，既没有未来，更没有“不朽”的。

一九四三年，阿垅写了一篇题为《我们今天需要政治内容，不是技巧》的短文。他针对“今天的诗，是远离了政治的”这一现象，强调了诗必须有政治内容：或是直接以诗搏击政治事态，或者间接通过生活情绪表达人民的政治要求。所谓政治内容，当然“不能够是也不应该是政治概念底空洞的反复”。

一九四九年春，阿垅在《思想片论》中进一步阐述了他对于政治与艺术的关系的看法。他认为：在诗中，只要艺术不要政治，或者只要政治不要艺术，都是不对的。政治和艺术，就象麦子和面包一样，人们并不直接吃麦子，而是吃经过加工的面包。在诗中，需要把思想化为艺术，就象需要把麦子做成面包一样。因此，当人们需要的是艺术的时候，政治或思想就必须和这种要求适应而艺术地改变它的形式，通过各种各样的艺术形式来取得政治效果。阿垅认为：出色的诗，“往往是艺术和政治的统一，猛烈的思想力和完美的艺术性已经打成一片如同某种合金”。在诗中，艺术和政治是这样如同合金不可分割，因而就诗而言，“为了艺术，就是为了思想，正是为的政治。”

在考察艺术现象和艺术方法的时候，形式和内容的统一，从来就是中心问题之一。阿垅对这个问题的探讨和思索，散见于他的十多篇论文之中。他在《诗是

什么》一书的《后记》中，有一个提要式的说明，摘引一段如下：

人们一般把形式和内容作为两个相对的概念。可是——这并不等于说形式和内容仅仅是一个相对的关系。……因此，不但胡乱地分割形式和内容是反科学的，就是机械地谈论作用和反作用那也还是离开着问题的。因为在这里事情要深刻得多。因为，更为本质地，形式和内容本身，乃是一个过程，乃是以内容为主导因素或决定因素的内部过程，乃是互相联系、互相依存、互相转化、互相发展的辩证过程。换一句话说就是：形式和内容是一元的。

形式不能离开内容，正如内容不能离开形式。因而，阿垅即使在考察诗的形式问题的时候，也总是把它和内容联系在一起考察，并对康德及其追随者所主张的那种外在的、“仅只附于内容而非内容自身的形式”，采取了批判的态度。且举几个关于诗的形式方面的例子。

例如关于诗的节奏。在阿垅看来，节奏无非是诗和人的情绪状态的表现，它应和着那情绪的强度、速度、波动、中断、持续时间，以及这一切的交错和变化。因而节奏是内在的，是被规定于内容又表现着内容的。

例如关于诗的排列。有为了视觉和听觉的“美的排列”，也有为了情绪进行和发展的旋律的“力的排列”。美的排列属于形式，力的排列属于内容。二者并

不是孤立的，而应该是和谐的整体，或者以各种不同的构成条件彼此交错。按照阿垅的说法，力的排列应是主要的，而美的排列则是从属的。

例如关于形象。形象是艺术要素之一，是艺术表现的一种重要手段。在艺术中，形象指的是事物和人物；而且那中心是人物。然而诗是抒写典型的情绪的，在诗中，形象可以是抒情的一种手段，却并非必不可少的手段。特别是抒情诗，例如陈子昂的《登幽州台歌》，就是没有形象的。

例如关于语言。阿垅也是从诗的语言和生活语言的关联上来考察问题的。他不赞成那种“有一种独立存在的诗的语言”的说法，也不赞成那种不承认诗在语言方面的特质、把一般的语言和诗的语言等同起来的说法。在他看来，诗是“语言中的语言”，即它是“以生活语言作为摇篮和母乳而生长的，但却更为有力和善于歌唱”。他还认为：“在诗中，从风格来作考察，语言必须带有诗人自己底个性。从感情来作考察，语言必须带有诗人自己底体温”（《诗是什么》，108页）。这种从生活中来的、具有感情力量和性格力量的语言，才是能够产生感染力的诗的语言。

关于诗的内容方面的问题，阿垅曾经作过多方面的探索，先后写过三十多篇论文，当时即四十年代的一

些主要问题和现象，几乎都涉及到了。在这里，也只能举例性质地勾勒若干要点。

对于阿垅来说，诗就是人，做诗先要做人，做革命的诗先要做革命的人。这本是鲁迅先生的诗教，阿垅则是这个诗教的一个自觉的信奉者。例如，在谈到风格问题的时候，阿垅一再强调，风格就是人格，“首先是人格底达到和完成，然后才有风格底达到和完成。首先是生活里的诗人，然后才有艺术中的诗人。”人都有自己的个性，因而风格没有同一，每个诗人独特的风格都来自他那独特的个性，来自他那独立的人格。

在谈到题材问题的时候，阿垅也坚持说，题材或材料就是人，至少那中心是人。对于小说家来说，他的材料往往是和他一样具有特殊性格、个性和风格的人。对于诗人来说，他的材料可能是人，也可能是其他事物，在后一种情况下，他的材料即对象也需要人格化。同时，对于诗人来说，更重要的是对材料的态度问题，他更需要把自己的思想和感情、性格和人格整个放进诗里面去。他的创作过程，也是他“整个人格的活动”的艺术活动过程。——诗在这里，风格也在这里。

诗是人，是现实的人，而人只能行走在大地上，生活在大地上。而人和人的生活，又是发展的，流动的。阿垅就是从这里出发，来考察境界、想象、天才、灵感等

等众说纷纭的问题的。

王国维的境界说，曾有过广泛的影响，其中确也不乏深入独到的见解。但他提出“无我”和“有我”的两种境界，认为前者“惟于静中得之”，后者“于由动之静得之”，却把境界看作静态的东西了。他认为“主观之诗人不必多阅世，阅世愈浅则性情愈真”，又把境界看作与现实生活无关的东西了。对此，阿垅提出了异议。他认为，境界无非是生活或精神生活的艺术现象。“如果，生活可以比作酒的酿料，那么，境界就如同最醇的酒。这种醇化过程，并非在生活之外，而是在生活当中；是从生活上升，获得高度。在这种醇化过程里，人们把生活中的杂质澄清了，把那些原料提炼了，人们底一种生活力量在里面发酵起来，发展出来，是从强力地投入生活到飞跃地提高生活。这样得来了一种醇化之物，造成了一个艺术境界，而达到诗的完成。因此，这境界，不过是从人升华的一种生活情致而已。”（《诗是什么》，293—294页）

境界是生活的升华，它是现实的，又是想象的艺术世界。生活，需要借助想象的翅膀，才能够升华。围绕着想象，也曾有过各种各样的说法，从认为想象是一个神（雪莱），到认为想象是用不着的（左拉）。阿垅则把想象称为生活之花和诗的翅膀，它是从人的生活内容

来的，包括他的情绪、思想、感觉，从这一切的内部孕育、萌发，然后开放出诗之奇花来。

关于天才和灵感，更常常被神秘的云雾缠绕着，仿佛它们是非花非雾、虚无飘渺的东西。阿垅在谈到天才和灵感的时候，他的双脚也是站立在地面上的。我想，只需举出他所用的两个比喻就够了。他把天才比喻为战士获得的勋章，是别人或后人用来向创造了巨大劳动成果的艺术巨人表示感谢的，因而天才只不过是一种最高的艺术荣誉，是劳动的果实，而不是神赐的恩惠。至于灵感，阿垅把它比喻作花香。“无花之地的花香，从有花之地飘来。”花香，总是以花的现实存在作为前提和条件的。灵感，也总是以不断积累不断丰富的人的生活作为前提和条件的。因而，灵感，只不过是从生活的感受到诗的感发的过程，也可以说是一种特殊的创作过程。当生活的感受引起泉水般喷涌的创作冲动，人们便把这种特殊的创作过程称为灵感。

任何一位批评家，在考察诗歌现象的时候，总是要接触到具体作品和作家的。阿垅写的诗人论和作品论，一共有十来篇。这里，我想说说阿垅在写作这些论文时的心情。

在四十年代的中国，解放区和国统区是两个完全不同的世界，从而，人和诗的内容，诗和它的形式，便有

了不同的情绪和面貌，不同的风格和方法。在阿垅看来，“解放区的诗和诗人，是战斗的旗子，和旗手。而对于诗工作者，则是革命的武装和先进的同志。”（《诗与现实·后记》）因而，他对于“田间底鸣鼓而前，鲁黎底光明和和谐，孙钿底大军长征的行动性，天蓝底带血的宁静”，都是向往的。正是怀着同样的心情，他对于艾青和陈辉，《白毛女》和《王贵与李香香》，都作了热情的介绍。

阿垅认为解放区的诗是“强毅的推进，欢乐的进军”，而国统区的诗则是“激越的战斗，惨痛的雄辩”；“是白刃相接而迸射的火花，是且战且退所倾吐的狂吼，是前仆后继的作战命令，是再接再厉的生命的誓约”。正是从这种理解出发，阿垅对于当时自觉追随“五四”以来新诗战斗传统的青年诗人，给予了更多的关注。

阿垅不止一次说过，他写的若干作品论，只是近于赏鉴的读后感；若干诗人论，也只是介绍性质，那里面，“多的是抒情的气息，少的是批评的范式”。然而这种抒情小写，却常常能准确地概括对象的性格和风格。例如他写冀访：“和别人不同，他底诗，有着它底间息的特别的蛰期和花期，并不是那么长流不断的。忽然写得很不好，而又突然会极好。他底好诗，往往是在新的政