

正统的与异端的

蓝棣之 / 著

新 / 人 / 文 / 论

纪念版



华东师范大学出版社
全国百佳图书出版单位

正统的与异端的

蓝棣之 著



华东师范大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

正统的与异端的 / 蓝棣之著. —上海: 华东师范大学出版社, 2014.9
(新人文论丛书书目)
ISBN 978-7-5675-2535-1

I. ① 正… II. ① 蓝… III. ① 诗歌评论—中国—现代
IV. ① I207.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 218924 号



著者 蓝棣之
总策划 李庆西 黄育海
项目编辑 许静 陈斌
封面设计 高静芳

出版发行 华东师范大学出版社
社址 上海市中山北路 3663 号 邮编 200062
网 址 www.ecnupress.com.cn
电 话 021-60821666 行政传真 021-62572105
客服电话 021-62865537 (兼传真)
门市 (邮购) 电话 021-62869887
门市地址 上海市中山北路 3663 号华东师范大学校内先锋路口
网 店 <http://hdsdcbs.tmall.com>

印刷者 山东德州新华印务有限责任公司
开本 890×1240 32 开
印张 13
字数 278 千字
版次 2014 年 11 月第 1 版
印次 2014 年 11 月第 1 次
书号 ISBN 978-7-5675-2535-1/I · 1242
定价 52.00 元

出版人 王 焰

(如发现本版图书有印订质量问题, 请寄回本社客服中心调换或电话 021-62865537 联系)

再版序言

李庆西 黄育海

许多年以后，我们才意识到，一九八四年冬天在杭州举行的小范围座谈会给中国文学发展带来何等重要意义。许多人把那次座谈会称作“杭州会议”，陈思和教授主编的《中国当代文学史教程》也专门提到了那次会议。其实它有一个更正式的名称，叫做“新时期文学创新座谈会”。现在看来“创新”这个字眼似乎平淡无奇，可是在当时的语境中却有着相当实际的理论指向，也即如何突破带有历史主义框架的“工具论”的神道设教。

会议的三位主要策划人茹志鹃、李子云、周介人，时为上海作家协会和《上海文学》负责人，他们之所以选择在杭州举办会议，其中有一个原因是浙江的作家和出版单位对文学新思潮开始有了深度介入。当时我们二人是浙江文艺出版社的年轻编辑，评论界正在发生的变革引起我们极大兴趣，本社刚刚出版了青年学子许子东的《郁达夫新论》，我们亦将目光投向上海另外两位青年评论家吴亮和程德培。我们开始意识到，那些具有颠覆性的话语方式将整个儿地改变文坛面貌。于是，出版一套“新人文论”丛书的构想渐渐浮现

在我们脑子里。在八十年代中期，京沪以外的地方出版社能够接触的作者资源还相当有限，正当我们苦于书稿难觅之际，在家门口召开的“杭州会议”不啻送来一个极好的机会。

作为会议合办方浙江文艺出版社（另一合办单位是杭州市文联）参会人员，我们全程聆听了会议座谈，有幸见证了那场叙事话语革命的头脑风暴。也许，寻根文学发轫，先锋小说崛起，都可以追溯到当日的讨论。毋庸置疑，那是八十年代最重要的文学聚会之一。当然对我们来说，一项实际的收获就是结识了众多思想敏锐的作家和评论家，使我们构想中的“新人文论”丛书有了明确目标。记得参加会议的有三十余人，其中作家有茹志鹃、李陀、郑万隆、阿城、陈建功、韩少功、陈村、李杭育等十几位，而评论家阵容亦颇耀眼，有李子云、徐俊西、周介人、鲁枢元、黄子平、程德培、蔡翔、许子东、陈思和、吴亮、季红真、南帆等人。我们的组稿对象是那几年刚刚崭露头角的青年评论家们，后来进入“新人文论”阵容的作者差不多有一半都在那次会上。在“新人文论”之外，我们还趁势组约了作家韩少功的一本文论集。会议空隙中的几番忙碌，使我们这套丛书俨然有了像样的规模。

“新人文论”丛书融合了文学批评、文学史与理论探讨几方面内容，对象就是中国现当代文学（包括“新时期文学”）。在黄子平、陈平原、钱理群提出“二十世纪中国文学”、陈思和提出“中国新文学整体观”概念之前，我们这套丛书的基本构架已经按照打通现当代的思路来做了（九十年代以前，现代与当代文学尚分属不同学科），这是我们后来感到颇为得意的一点。其实，并非因为我们亦同样具有与那些研究者相似的学术眼光，而是当时的理论语境

给予我们这样的启示，我们感受到的批评与研究潮流本身就是重新寻找现代性的一个“有机的整体”。当然，这项工作具体做起来自有分工，当时我们二人兴趣更多集中在与当代文学相关的理论问题，丛书中侧重现代文学的几种，大多是我们尊敬的前辈编辑铁流先生的劳绩。

自一九八五年至一九八九年间，“新人文论”丛书先后出版了以下十七种：吴亮《文学的选择》、程德培《小说家的世界》、许子东《郁达夫新论》（增订版收入丛书）、季红真《文明与愚昧的冲突》、周政保《小说与诗的艺术》、刘纳《论“五四”新文学》、黄子平《沉思的老树的精灵》、南帆《理解与感悟》、赵园《论小说十家》、李黎《诗与美》、蔡翔《一个理想主义者的精神漫游》、王富仁《先驱者的形象》、陈平原《在东西方文化碰撞中》、殷国明《艺术形式不仅仅是形式》、蓝棣之《正统的与异端的》、王晓明《所罗门的瓶子》、李劫《个性·自我·创造》。本来计划中还有陈思和一种，后来因故搁浅，一直是我们十分遗憾的事情。

概而言之，这套丛书是八十年代初开始活跃于文坛的青年学者和批评家的一次集体亮相，映照三十年前文学观念嬗变的思想大潮。我们至今认为，近世以来在中国人撰写的文论著作和批评文章中，此前尚未有过这样的精神视野和理论探索之勇气。因而，这套丛书的出版，对于文艺学研究，对于当代创作乃至五四以来的新文学研究，都有着持续而深远的影响，随着时间推移愈显其原创文本的经典性。

现在看来，这套丛书也许尚有某些不足，当时作为“新人”的作者大多处于学术起步阶段，日后他们对自己的学术观点乃至整个

研究路径可能有过重大调整，甚至亦难免“悔其少作”的自谦心态。然而，已经成为文学史记忆中的这套丛书，如今仍然以其原初的文学理想昭示着可贵的探索精神。三十年过去了，当日的种种话题有些已经成为理论共识，有些则布下了日后形成学术歧见的“草蛇灰线”。当文学乃至人文精神式微之后，重读当年“新人”之作，自有“温故而知新”的精神感悟。我们认为，“新人文论”之重要性大抵可归纳为这样三点：

一、首先是理论突破性。丛书作者突破了将文学作为意识形态工具的思想禁锢，关注人性和人的精神世界，确立了文学的主体价值。在努力探寻艺术规律的同时，引入其他人文学科理论因子，改变了以往文学批评的单一话语方式，并将研究目光导向文化 / 文明范畴。

二、新一代评论家和研究者的成功崛起，是八十年代思想解放在文学领域的标志性事件。这个新的群体势必带来一种多元化局面，打破了长期以来科层化的文艺研究部门的政策性垄断。这些作者将个性化思维代入五四新文学以来累积的问题意识，亦改变了旧有的创作研究格局，昭示着体制性文艺学开始走向瓦解。

三、印证了“不拘一格降人才”的时代风气。这套丛书有十三种是作者出版的第一本书（仅王富仁、赵园、王晓明、李劫四种为作者第二本书）。经历了三十年岁月磨砺，当初的“新人”如今绝大多数成为国内评论界和学术界的领军人物。其实，绝非编辑者有多么高明的人才眼光和学术前瞻性，八十年代绝对不像现在这样崇拜权威与名家，那是人文领域难得的容纳创造性思维的年代。

鉴于上述认识，我们觉得有必要重新出版“新人文论”丛书，

不仅是一种纪念，亦是为着赓续三十年前的创造——三十年前的一九八四年，难道不是仍给我们留着思想的门缝？一九八四，在乔治·奥威尔的书写中是思想禁锢的标识，而在我们的记忆中却是某种自由叙事的开端。

遗憾的是，由于时间与技术原因，这次再版未能联系到初版十七种的全部作者，其中周政保、李黎、李劫三种只能暂付阙如。另外让我们感到高兴的是，原先因故未出的陈思和一种，终于能够得以补入。因而，这次再版的“新人文论”丛书是十五种。再版的各书除个别有所增补之外，我们只订正了文字舛误，另外由作者本人加写了一篇再版后记，其他一概按初版原貌刊印。

丛书再版得到十五位作者和华东师范大学出版社的热忱支持，以使我们的想法再度得以实施，所以在此附记一笔，以申谢悃。其他要感谢的人士很多，不能一一具述。

二〇一四年九月记

我观新诗（代序）

我的几个研究中国现代文学的年轻朋友中，刘纳旨在理论，杨义专攻小说，蓝棣之以诗歌的发展与流派为对象，他们广征博采，苦思孤诣，各各取得了引人注目的成就。成书之际，又都以写序的光荣相属，我一一谢绝。人贵有自知之明：在各自钻研的项目中，他们都已走在我的前面。到了庆祝丰收的季节，众目睽睽，却由我这个背时的老头儿来围着篝火跳舞，岂非自寻烦恼，自找没趣，或者说自己给自己开玩笑，落得个荒唐滑稽的下场吗？

我于是这样决定：一律不写。

不料棣之又有棣之的理由，他引我说过的话相诘难，以为我对诗歌不应保持沉默。是的，“不学诗，无以言。”孔老夫子说过的，不过这和我并不相干。我说的是：一个文学家可以不写小说，不写剧本，甚至也可以不大懂得理论，却不应该不懂诗。在我看来，诗是艺术的同义语，它是文学中的文学。如果一点不懂，那就干脆不必研究文学了。棣之因此认为我对诗有必要说几句，哪怕是外行话也罢。

我拗不过他。

不过这里先得来个声明：我之所谓应该懂一点诗，倒不是指专

家们正在研究的学问，而是诗的气质，一种人们内在的而又时时掩盖不住的情操。我以为中国人是富于这种情操的，虽然它并不符合于一般所说的诗的气质。现在有一种误解：似乎踔厉风发，浮想联翩，带点浪漫情调的，才是诗，才是诗人气质；而柔情脉脉，潜藏深蓄，轻易未尝外露的，便不是诗，不能算诗人气质。实际上这是和中国的诗教相违背的。中国向来的说法是：“其为人也，温柔敦厚而不愚，则深于诗者也。”这就是所谓“诗教”。我们不能不承认：在这种“诗教”影响下，中国的确有一批意境深远、情思绵绵的古典诗歌，在人民中间流传，后来使西方的意象主义者为之惊呼叫绝。在我们这里，深沉含蓄的好诗确实要比发扬蹈厉的好诗多一些，也许这和长期以来的文化传统有关系，也许和我们这个民族的性格有关系——也就是所谓民族性吧。不过我个人始终认为：艺术的情趣是多种多样的，诗也应当多种多样。一个人可以提倡他所认为合适的最好的艺术样式，但不应排斥其他样式，风格更是这样。千姿百态，嫣红姹紫，这才有利于艺术的成长与发展。

我对新诗也抱有同样的见解。

蓝棣之同志研究了“五四”以来的小诗、自由诗、格律诗，研究了诗的节奏、音韵、旋律的内外关系，研究了“湖畔”、“新月”、“现代”、“七月”和“九叶集”各流派的特点，研究了对新诗发展有过杰出贡献的诗人，如郭沫若、闻一多、徐志摩、冯至、朱湘、孙大雨、冯雪峰、戴望舒、艾青诸名家，尤其对闻一多、戴望舒、艾青三人，用力甚劬：反复探索，深入钻研，汲引国内外已有的研究成果，于梳理分析中独抒己见，时有新意。我因此想起，二十世纪三十年代著名诗评家中，朱自清以他对中国古典诗歌的深厚造

指，梁宗岱以他对西洋诗派的丰富知识，闻一多则从自己的创作实践出发，为中国新诗的前途探究，对中国新诗建设发表了重要的意见。蓝棣之同志取其长处而加以发挥，融会贯通，综合消化。他写的《〈现代派诗选〉前言》，分析主流，突出重点，谈到影响所及，流风余韵，跃然纸上，使人有重温朱自清、梁宗岱诗评时那种舒畅自如的感觉，确实是值得一读的佳篇。

产生这样的感觉对我来说并不是偶然的。我从事文学工作最初是写诗，而且喜欢“新月派”的格律诗。当时风行“五四”以后的小诗，小诗有两个来源：一是受印度泰戈尔的影响，二是日本俳句的移植。我不喜欢小诗，因为小诗很少有几篇写得好的。我觉得泰戈尔的富于哲理的诗简直是格言，缺乏诗的真挚的感情，而移植过来的俳句又完全失去了原来的韵味，不再是诗了。我那时认为诗是应当讲究形式：有节奏，有音韵，有旋律的，这当然是我喜欢“新月派”的原因之一，却不是从“新月派”那里学来的。启发我新诗不妨向西洋诗学习，并且初步知道西洋诗的音节——包括英国“十四行诗”和意大利“十四行诗”的区别的是王光祈先生。王光祈是音乐理论家，对中西音乐造诣很深，他从音乐的角度谈诗的韵律，却没有把诗的韵律等同于音乐。他写过两本书，通俗地介绍西洋诗的格式和流派，我从这两本书开始，寻找其他有关这方面的材料，形成自己的观点，去评鹭“新月派”的格律诗。因此我喜欢“新月派”，“新月派”却无法圈住我。我对“新月派”的关系是：有拥抱也有抗拒。

我爱闻一多的《奇迹》、孙大雨的《诀绝》，也爱方令孺的《枕江阁》、陈梦家的《雁子》……后二首在长短上似乎近于小诗了，

不过仔细吟味一下，便知道完全是两码子事。说到长诗，我毫不怀疑长诗的产生和存在，关键在于诗人有没有这样的魄力：能够自由地控制和驾驭一千行、两千行的长诗。实际上很少、很少。当时人们对孙大雨《自己的写照》交口称誉，诗人也的确尽了极大的努力，但我读起来总觉得不如他的《诀绝》。写长诗难，用格律诗形式写长诗更难。尽管白居易的《长恨歌》、《琵琶行》比他写的有些绝句好，但那毕竟是个别的例子。我一直爱读的徐志摩诗也只是《山中》、《再别康桥》等几首。蓝棣之同志说《海韵》有“一些更深的东西”，并且专文作了分析，这是他个人见解，也是读书有得的结果，我以为这样说是可以的；但认为“《海韵》比《再别康桥》更有代表性”，却不见得。蓝棣之同志分析的“更深的东西”并不能代表徐志摩，代表徐志摩的仍然是《再别康桥》、《山中》那一路诗，从内容到形式都是徐志摩的，这里反映他全部努力的结果，相当真纯，相当成功，确实是徐志摩的代表作。

读“新月派”新诗的同时我还读了于赓虞和焦菊隐，后者的《夜哭》曾风靡过全国的文学青年。当然，这和那时国内正在介绍尼采、纪伯伦、波德莱尔的散文诗有关，时尚所趋，势所必然。废名就译了波德莱尔的《窗》，附在他一九二五年新潮社初版小说集《竹林的故事》后面，感情难以割舍，显得不伦不类，交给北新书局时就不见这首译诗了。但我至今还认为：这是波德莱尔《窗》的最好的中译，以后也没有人超过他。流光易逝，终于，中国的“现代派”新诗出现了。几年来苦于桎梏的心灵突然得到解放。闻一多先生对新诗的格律作过探索，我对他很尊敬，大家都说他的诗好，我也以为他的诗不错，不过说心里话，他的某些诗我读起来总觉得

非常吃力。他是写得吃力，我是读得吃力。而我认为这种现象是不应有的，至少后一种现象不应有。我于此悟出一个道理：诗需要做，需有雕琢，尤其是格律诗；但诗又不容许露出一丝一毫雕琢的痕迹，所谓羚羊挂角，无迹可寻就是。我读过戴望舒《我底记忆》，很喜欢他的《雨巷》，认为是一首好诗，他的诗含义明确，读起来也不吃力，但给我的印象并不深刻，这回他发表的诗却使我眼前一亮，仿佛看到什么新的东西，从朦胧中苏醒过来，更新了自己的记忆。我指的是他刊登在革新后《现代》第二卷第一号上的《乐园鸟》，全诗如下：

飞着，飞着，春、夏、秋、冬，
昼，夜，没有休止，
华羽的乐园鸟，
这是幸福的云游呢，
还是永恒的苦役？

渴的时候也饮露，
饥的时候也饮露，
华羽的乐园鸟，
这是神仙的佳肴呢，
还是为了对于天的乡思？

是从乐园里来的呢，
还是到乐园里去的？

华羽的乐园鸟，
在茫茫的青空中，
也觉得你的路途寂寞吗？

假使你是从乐园里来的，
可以对我们说吗，
华羽的乐园鸟，
自从亚当、夏娃被逐后，
那天上的花园已荒芜到怎样了？

《乐园鸟》之所以使我震动，因为我认为这是中国“现代派”的第一首诗，不管人们怎样反驳辨正，至少在我内心深处感觉到的是这样。当然，充满着想象的诗篇有它自己深刻的意义。这首诗以完全不同于“新月派”的比较自由的形式，抒写凡人的愁思，摇撼了一颗颗年轻的心，他们怀着现实的感受情不自禁地问：自从亚当、夏娃被逐后，那天上的花园已荒芜到怎样了？

我也很愿意知道这些。像所有的年轻人一样，心里充满着对遥远的生活的幻想。不过我离“天上的花园”远了一点，由于我的出身和经历，我的脚踩在中国的大地上，和农民父兄们一同熬煎着苦难。我更关心的是农村。这时候我读到了臧克家的《烙印》，倾心于他的充满了泥土气息的诗篇。由于少年时代的那段生活经历，我特别喜欢《歇午工》、《老马》、《渔翁》、《老哥哥》等篇什。客观描写在我的欣赏尺度上超过了主观抒发，我不知道这是一个退步还是一个进步。但克家的诗是动人的，且看《歇午工》：

放下了工作，
什么都放下了，
他们要睡——
睡着了，
铺一面大地，
盖一身太阳，
头枕着一条疏淡的树荫，
这个的手搭上了那个的胸膛。
一根汗毛，
挑一颗轻容的汗珠，
汗珠里亮着坦荡的舒服。
阳光下，铁色的皮肤上
开一大片白花，
粗暴的鼾声
扣着呼吸的均和。
沉睡的铁翅盖上了他们的心，
连个轻梦也不许傍近，
等他们静静地
睡过这困人的正晌，
爬起来，抖一下，
涌一身新的力量。

哦，多么豪迈的“铺一面大地，盖一身太阳”！多么舒畅的

“这个的手搭上了那个的胸膛”！多么活跃的“爬起来，抖一下，涌一身新的力量”。歇午工，我以为没有什么能够比这个写得更加真实生动的了。有人说，《歇午工》无视阶级社会的现象，美化了被压迫者的生活；我觉得这是机械论，把生活定型化了。我看不出《歇午工》里有歌颂剥削阶级的痕迹，它歌颂的是劳动，难道因为剥削阶级利用劳动压迫人民，因此连劳动本身也应该否定，应该不再歌颂了吗？就我个人而言，我是联系自己的生活经验读这首诗，将它和《老马》等篇统一起来理解的，我认为它们可以互相参照，互相补充。但是，《歇午工》写得朴素，洒脱，自然，留给人们以想象的余地；《老马》虽然是象征的，看起来却还是实了一点，露了一点，多了一点。

由于《诗刊》的关系，我也读了卞之琳的诗，特别喜欢他的《寒夜》，它让我感觉到了他要描述的东西。我本来认为闻一多之所以称赏臧克家的《生活》，原因之一就因为在《烙印》的大量客观描写的诗篇中，《生活》是主观抒发较多的一篇，正是这种主观抒发，使读者直接摸着了诗人的心灵，或者如闻一多说的“诗的动机”——一个诗人写作的“基础”。卞之琳的《寒夜》纯是客观描写，没有一点主观述说，需要读者细细琢磨和思索。这时，除了新诗究竟以客观描写为主还是以主观抒发为主外，我的头脑里又出现一个问题：是写得清楚明白些好呢，还是写得隐晦曲折些好？这里牵涉到懂与不懂的问题。我是赞成文艺作品应该让读者懂的，从思想情绪一直到表现的语言和技术，无论怎样高妙新颖，都应该让读者懂。至少在作者一边说是这样。记得鲁迅曾经说过：“世间本没有别的言说，能比诗人以语言画出自己的心和梦，更为明白晓畅

了。”可见做不到明白晓畅，不是由于别的，倒是因为我们诗人的艺术水平太低的问题。不过与此同时，我们也反对粗浅露骨的表现，反对在一篇文章或者一首诗里把话说尽，不给读者留有想象的余地。如果一个诗人确有才能，而又尽了自己表达的能力，人们还是不懂，那恐怕是另一回事，要从读者那边找寻原因了。我不反对朦胧诗，并且认为将诗写得含蓄一点是好的，中国一向重视意在言外，即小见大，使读者从思考中获得余味无穷的感觉；至于语言的简练，那更是一切诗歌共同的要求，因为这样才便于吟味和咀嚼。但这并不是说，凡是晦涩难懂的便是好诗，有人故作高深，力求难懂，甚至猎异炫奇，搔首弄姿，以卖弄其名士才情。其实这是对诗的魅力误解，也是诗人本身浅薄无知的一个自我暴露：不足为训。

能懂是一切文艺作品应当具备的条件。但自“五四”以来，一直有人在写难懂的诗，例如李金发就是。三十年代我嘲笑过邵冠华，因为他写了“河水如呆立的棺”那样古怪的诗句；四十年代我又嘲笑过路易士，因为他在《不朽的鱼》里说，“我是一尾抽板烟的青空的鱼，游泳的太阳。”虽然我的嘲笑别有一点政治原因，但无法懂得这些诗句的含义却是主要的，在文章里顺便扫一下，无非是劝告他们不要将新诗引入死胡同。不过，我心里明白：他们确实是想写好新诗的，只因不满于当时充斥诗坛的毫无诗意的顺口溜式的政治诗，而又误解了诗的魅力，这才堕入魔道，写出难懂的令人摸不着头脑的诗句来。

邵冠华和路易士写过一些好诗，只因他们继承李金发式法国象征派诗衣钵，较多地接受李金发诗中晦涩的部分，以致影响了自