

■ 新人文论

正统的与异端的

ZHENG TONG DE YU YI DUAN DE

■ 蓝 棣 之



■ 浙江文艺出版社

正统的与异端的

浙江文艺出版社

1145345

责任编辑 铁 流
封面设计 靳 斌

正统的与异端的

蓝棣之

浙江新华书店出版发行
(杭州武林路125号)

浙江新华印刷厂印刷
(杭州环城北路天水桥堍)

浙江省新华书店经销

开本850×1168 1/32 印张13 插页2 字数266000 印数0001—2000

1988年8月第1版 1988年8月第1次印刷

ISBN 7-5339-0050-2/1·49

统一书号: 10317·416 定 价: 2.85 元

DC48/23

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、情思绵缱的古典诗歌，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，姹红嫣紫，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，用力甚勤：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，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诣，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

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，去评骘“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、波特莱尔的散文诗有关，时尚所

趋，势所必然。废名就译了波特莱尔的《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：这是波特莱尔《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 he 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。象所有的年轻人一样，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《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。三十年代我嘲笑过鄧冠华，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的衣钵，较多地接受李金发诗中晦涩的部分，以致影响了自己的创造和发展。真正从法国象征派诗中汲取精华，融会贯通，以自由体的格式挥洒自如地加以运用的，是艾青。当我最初读到他的

若火轮飞旋于沙丘之上
太阳向我滚来……

突然，我的眼前亮起来了，我的心头暖起来了，一点不错，太阳向我滚来了。

艾青的《大堰河——我的母亲》那时已很有名，脍炙人口，但强烈地打动我的却是他的《雪落在中国的土地上》、《北方》、《手推车》、《吹号者》、《时代》、《黎明的通知》和后来的《鱼化石》……。他的朴素真实的感情俘虏住我。艾青惯于用平凡的语言，自由的格式，不事雕琢地写出激动人心的诗篇，富于魅力。他的诗淳朴，流畅，浩荡，读起来琅琅上口，如行云流水，聚散无常，是诗，又是散文，他在《诗的散文美》里说：

由欣赏韵文到欣赏散文是一种进步，而一个诗人写一首诗，用韵文写比用散文写要容易得多。但是一般人，却只能用韵文来当做诗，甚至喜欢用这种见解来鉴

别诗与散文。这种见解只能由那些诗歌作法的作者用来满足那些天真的中学生而已。

这段话是针对那些涂脂抹粉、人工气很重的韵文而说的，却也确实是我们理解诗人的一把钥匙，它揭开了艾青一直采用自由诗体的秘密。我非常重视这段话的意义。蓝棣之同志根据艾青自己的话指出散文美这个主张不是他的发明，戴望舒写《我底记忆》时已经这样做了，再早似乎还可以举出郭沫若。但我以为他们没有一个象艾青那样说得明白：

“由欣赏韵文到欣赏散文是一种进步，而一个诗人写一首诗，用韵文写比用散文写要容易得多。”在艾青以前，不可能有这样清楚明确的宣告。郭沫若的《炉中煤》自然是一首好诗，曾被许多研究者当作例子证引，我们读了《炉中煤》以后不妨再读一读《煤的对话》——我不是说拿两者作比较，诗是永远无法比较的。也不是光要读者注意它们的形式，从形式上说两者都是自由诗。我是要读者注意在这种自由的形式中诗人们构思的自由，他们从煤得到启发，感受深刻，设想奇突，但是，郭沫若心头的燃烧到了艾青的眼前却变成沉默，呵，沉默，伟大的沉默，永恒的死一般的沉默。然而，

死？不，不，我还活着——

请给我以火，给我以火！

这就是艾青，我们的诗人艾青！

我也很喜欢艾青重新执笔后写的《鱼化石》，以为这是

他近年来少有的佳作之一。可惜戴望舒没有写过同一命题的诗篇，可以供我们并举朗诵。但卞之琳是写了的。蓝棣之同志还专门提到它，说这首诗“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。”卞之琳的《鱼化石》有个加括号的副题：（一条鱼或一个女子说：）收入《十年诗草》时大概沿用了《装饰集》（我没有见过这本书）的旧例，有一篇《鱼化石后记》，作为“另外一辑”补收在增订本《雕虫纪历》的时候，又将《后记》分成为四条注释。诚如蓝棣之同志所说，没有这些注释也许无法揣摩诗人的真意，不过，有了这些注释仍然需要仔细领会和端详。之琳的注释是一点都不含糊的。艾青的《鱼化石》没有注释，一读便懂，收入《归来的歌》含义就更明白。我非常佩服诗人们对鱼化石的敏感，这实在是个好题目，但他们表现的艺术悟性是不同的。卞之琳写的是哲理诗，“你我都远了乃有了鱼化石。”即使无可奈何，且喜生生不息。艾青则从生活里捡到自己的感情，更多一层现实意义，且看：

动作多么活泼，
精力多么旺盛，
在浪花里跳跃，
在大海里浮沉；

不幸遇到火山爆发，
也可能是地震，
你失去了自由，

被埋进了灰尘；

过了多少亿年，
地质勘探队员，
在岩层里发现你，
依然栩栩如生。

过了多少亿年，依然栩栩如生，此之谓鱼化石。想当初，浮沉，跳跃，旺盛的精力和活泼的动作，都在一瞬间凝固住了，成为永恒的化石。哦，一声霹雳就没头没脑地盖住了。这是地震！这是火山爆发！这个突然的变化使一切都失去了自由，自然世界的和人类社会的，一下子都凝固住了。诗人接着低吟：

但你是沉默的，
连叹息也没有，
鳞和鳍都完整，
却不能动弹；

你绝对的静止，
对外界毫无反应，
看不见天和水，
听不见浪花的声音。

尽管鳞和鳍都完整，埋在岩石里面的鱼却无法动弹，连一丝叹息也没有，它有的只是沉默，沉默，无休无止的沉

默。鱼离不开水，人离不开和水相接的天。自由在天边召唤，诗人渴望听见自由的声音，好比鱼的渴望听见浪花的声音。然而听不见。于是读者也不得不沉默了。幸而艾青是乐观的。就象卞之琳领悟“生生之谓易”一样，艾青也终于觉得：离开了运动，就没有生命。而且

活着就要斗争，
在斗争中前进，
即使死亡，
能量也要发挥干净。

我感到生命的充实，有一股温暖的力量在支持我。

有人说，读艾青的诗总不免使人有忧郁的感觉。蓝棣之同志分析说：“一方面他从农民那儿感染了忧郁，另一方面，他从欧洲带回的芦笛里就有忧郁。忧郁对于艾青是气质性的，是他的特色、他的魅力和他的力量所在。”这说得很好。但我要补充一点：忧郁对于艾青既是气质性的，因此也必然有民族的和时代的因素在里面。鲁迅也是忧郁的，有时甚至有寂寞和孤独之感。艾青的忧郁是可以理解的。我个人以为，一个诗人，一个伟大的作家，生在中国这样的社会而没有忧郁或者寂寞之感，那倒真是难以理解的了。艾青的确是忧郁的，那是属于个人气质的带有时代性和民族性的忧郁——一种崇高的忧郁！

中国新诗发展的道路十分曲折，它走过一段歪路，但过低估新诗的成就看来并不合适。我们离《尝试集》的时代毕竟已经很远了。我们有过郭沫若和冰心，有过闻一多和冯