思想 文化周刊

《现代》杂志与“现代派”诗

■吴晓东

一个杂志创造一个流派，这在中外文学史上多有先例。《现代》杂志在“现代派”诗的创生和发展过程中的作用是举足轻重的。这不仅因为“现代派”的得名就来自于《现代》杂志，更因为这份杂志是集中刊载和阐释现代派诗歌的最重要的阵地。它还带动了其它一系列寿命或长或短的杂志的问世。

1935年孙作云发表《论“现代派”诗》一文，把30年代登上诗坛的一大批年青的都市诗人具有相似倾向的诗歌创作概括为“现代派诗”。其重要的标志就是1932年5月在上海创刊的，由施蛰存、杜衡主编的《现代》杂志。此后几年，卞之琳在北平编辑《水星》(1934)，戴望舒主编《现代诗风》(1935)，到了1936年，由戴望舒、卞之琳、梁宗岱、冯至主编的《新诗》杂志，把这股“现代派”的诗潮推向高峰。伴随着这一高峰的，是1936至1937年大量新诗杂志的问世。“如上海的《新诗》和《诗屋》，广东的《诗叶》和《诗之页》，苏州的《诗志》，北平的《小雅》，南京的《诗帆》等等，相继刊行，……那真如雨后春笋一样地蓬勃，一样地有生气。”(孙望：《战前中国新诗选》初版后记，南昌：江西人民出版社，1983年版)以至于作为“现代派”诗人的一员的路易士认为“1936-37年这一时期为中国新诗自五四以来一个不再的黄金时代”。因此，所谓的“现代派”，大体上是对30年代到抗战前夕新崛起的有大致相似的创作风格的年青诗人的统称。其中汇聚了上海、北平、南京、武汉、天津等许多大城市的诗人群体。

《现代》杂志上发表诗歌的诗人群则要庞杂一些。施蛰存离职前编辑的《现代》，从1932年5月创刊，到1934年10月第5卷6期终刊，共两年零五个月，计29本。现代文学史家、诗人吴奔星写有《中国的〈现代〉派非西方的“现代派”——兼论戴望舒其人其诗》一文，对《现代》上发表诗歌的作者做了详细统计：

施蛰存编的《现代》除译诗外，共发诗176首，作者71人。且按出现先后开列于后(人名后括号内的数字表示发诗首数)：戴望舒(14)、施蛰存(9)、朱湘(2)、严敦易(2)、戎伽(艾青)(10)、史卫斯(3)、何其芳(2)、曦晨(1)、郭沫若(2)、李金发(6)、臧克家(3)、陈琴(1)、侯汝华(3)、龚树揆(1)、伊湄(2)、洛依(2)、宋清如(清如)(6)、吴惠风(2)、钟敬文(1)、金克木(11)、孙默岑(1)、林庚(5)、陈江帆(5)、水弟(1)、李心若(20)、吴汶(3)、鸥外鸥(1)、爽啁(1)、南星(3)、少斐(1)、放明(1)、舍人(1)、林加(1)、李同愈(1)、王一心(2)、次郎(1)、吴天颖(1)、王振军(1)、杨志粹(1)、林英强(1)、辛予(1)、杨世骥(6)、玲君(1)、王华(1)、路易士(2)、汀石(1)、金伞(1)，刘际昌(1)、李微(1)、沈圣时(1)、严翔(1)、黑妮(1)、郁琪(1)、钱君匋(3)、禾金(1)、王承曾(1)、吴奔星(1)、周麟(1)、许幸之(1)、老舍(1)、宋植(1)、老任(1)、叶企范(1)。

这批诗人中，既有五四时期即已成名的郭沫若等，也有象征派和新月派的诗人如李金发、朱湘等，也有无法纳入现代派诗人群的艾青、臧克家等。就一本大型的综合性杂志，《现代》上登载的诗歌不可谓多，但是施蛰存有意识的倡导，则对“现代派”诗潮的形成起了推波助澜的作用。除了在创刊号上有意识地征集诗集，在此后的《现代》杂志上陆续登出施蛰存撰写的《关于本刊所载的诗》《又关于本刊中的诗》，同时刊发戴望舒的诗论《望舒诗论》，构成了《现代》杂志诗歌观念的纲领性文献。

施蛰存《现代》杂志4卷1期上发表的《又关于本刊中的诗》一文，则可以看作现代派的宣言：“《现代》中的诗是诗。而且是纯然的现代的诗。它们是现代人在现代生活中所感受的现代的情绪，用现代的辞藻排列成的现代的诗形。”“所谓现代生活，这里面包含着各式各样独特的形态：汇集着大船舶的港湾，轰响着噪音的工场，深入地下的矿坑，奏着Jazz乐的舞场，摩天楼的百货店，飞机的空中战，广大的竞马场……甚至连自然景物也与前代的不同了。这种生活所给与我们的诗人的感情，难道会与上代诗人们从他们的生活中所得到的感情相同的吗？”

施蛰存倡导的现代派诗表现出对“现代诗形”的自觉，是“纯然的现代的诗”，“是现代人在现代生活中所感受的现代的情绪，用现代的辞藻排列成的现代的诗形”，吻合于30年代高速增长的现代化与都市化，是现代都会时代精神的反映。而真正符合施蛰存所倡导的现代诗形的，是一些更年轻的都会化的诗人，如徐迟就把自己描述成一个都市新人类的形象：“从植着杉树的路上，我来了哪，/挟着网球拍子，哼着歌：/menuet in G；Romance in F。//我来了，雪白的衬衣，/#与b爬在我嘴上，/印第安弦的网影子，在胸脯上。”(《二十岁人》)他的《赠诗人路易士》是大都会现代诗人的传神写照：

> 你匆匆地来往，
> 在火车上写宇宙诗，
> 又听我说我的故事，
> 拍拍我的肩膀。
>
> 出现在咖啡座中，
> 我为你述酒的颂；
> 酒是五光的溪流，
> 酒是十色的梦寐。
>
> 而你却鲸吞咖啡，
> 摸索你黑西服的十四个口袋，
> 每一口袋似是藏一首诗的，
> 并且你又搜索我的遍体。

在他们的笔下，现代生活主要表现为都市生活。而他们的都市生活也的确是五光十色的。

正像当时海派的新感觉派小说家那样，现代派诗人其实也同样没有贡献出波德莱尔在巴黎世界中生成的现代都市哲学。更值得关注的是现代派诗人所提供的对现代都市生活的心理感受和体验。在诗中他们追求视觉、听觉、味觉、触觉、嗅觉等诸种感官的复合体验，传达出现代都市所能提供的的人类心理体验和感性时空的新视野。诸如徐迟、施蛰存、陈江帆、玲君、李心若等为数不多的诗人更注重都市的感受和体验，注重对都市风景的眩奇式的展览。不过单有这些是不够的，他们还没有把都市的外在景观和对都市的心理体验落实到了诗学层面，生成一种“有意味的形式”。或者说，他们还没有获得一种诗学途径，即把体验到的都市内容与文本形式相对应的途径。他们的贡献是捕捉到了一些直观的都市化意象。如“舞在酒中”的舞女，繁杂的管弦乐，“蜂巢般地叫唤着”的“工业风的音调”，“贴在摩天楼的塔上的满月”……构成了视觉和声音的盛宴。陈江帆的都市之夜则是“属于唱片和手摇铃的夜”(《减价的不良症》)。他们的诗中充斥了琳琅满目的具体化意象，构成了都市文化中标志性的符码，反映了都市的特定的景观。

这是徐迟的《都会的满月》：

> 夜夜的满月，立体的平面的机件。
>
> 贴在摩天楼的塔上的满月。
>
> 另一座摩天楼低俯下的都会的满月。
>
> 短针一样的人，
> 长针一样的影子，
> 偶或望一望都会的满月的表面。
>
> 知道了都会的满月的浮载的哲理，
> 知道了时刻之分，
> 明月与灯与钟的兼有了。

这里的“都会的满月”指的是上海摩天楼上的大钟，它像一轮人造的满月，汇聚了满月、灯、钟几种功能，是都市的夜晚的标识物。时间与空间在这座钟上获得了统一，是一个机械时代的最直观的反映。“短针一样的人，长针一样的影子”，这水到渠成的比喻恰恰把都市中人与现代机械与现代时间联系在一起，既传达出眩目的体验，也反映了诗人的现代时间观念与意识。在都会的满月中的确浮载着哲理。

施蛰存的倡导，使现代派的诗歌汇入都市现代性的总主题之中。这里面有现代意识的自觉。但分析诗人们现代感受的层面，可以感到现代感受并不一定限于都市经验。他们的现代感受更表现为一种分裂的形态。而施蛰存本人则像戴望舒一样，在趣味上与现代生活是异趣的。《嫌厌》是一个反映他对都市与乡村的矛盾的心态的例子，一边是都市赌场中永远环行着的轮盘赌，是红的绿的和白的筹码，是有着神秘的多思绪的眼的女郎，另一边则是对乡土的怀想：

> 我要向她俯耳私语：
> “我们一同归去，安息
> 在我们底木板房中，
> 饮着家酿的蜂蜜，
> 卷帘看秋晨之残月。”
> 但是，我没有说，
> 夸大的“桀傲”禁抑了我。

诗人心底渴望归去，但不甘失败于都市的“桀傲”又禁抑了他。相当多的现代派诗人徘徊在这种游移不定的心绪中。即使是徐迟的诗中，乡土的意象也不时叠加在都市的旋律之上：“爵士音乐奏的是：春烂了。/春烂了时，/野花想起了广阔的田野。”(《春烂了时》)“广阔的田野”是隐现于现代派诗歌中的潜在的背景。

相当多的都市现代派诗人其实是与乡土有着深刻的精神关联，他们对于现代生活有一种天然的疏离感。

施蛰存也试图实践自己的关于写现代生活的主张，但并不成功。如《桃色的云》：“在夕暮的残霞里，/从烟囱林中升上来的/大朵的桃色的云，/美丽哪，烟煤做的，/透明的，桃色的云。”尽管这里面似乎有一丝对现代大工业的反讽意味，但充其量只能是浮光掠影地捕捉所谓现代生活的最表面的部分。即使是徐迟，当他写着田园诗情的时候，也比他的都市图景更为精彩。现代派其实没有处理好的，恰恰是所谓现代的生活领域。当施蛰存强调诗人的感情的时候，他的诗歌主张是走在正途上；而当施蛰存以现代生活作为一个重要标准来衡量现代派诗的时候，他其实没有意识到，描写了现代生活的不一定就是现代的诗，关键在于有没有一种现代意识，一种反思的眼光。

而大多数的现代派诗人的作品内容和题材是与现代生活有距离的。尤其是乡土的追寻、古典的情怀、哲理的吟咏，都可以说远离了现代生活。但这并不意味着它们的诗歌没有现代性或现代感。相反，也许更有意味和深度的诗作恰恰来自那些与大都市的现代生活保持着观照距离的诗人们。尤其是同时有京派背景的汉园三诗人以及林庚、金克木等诗人。

尽管无法把中国的现代派与西方同期的现代主义划等号，但现代派诗人正是从后期象征主义以及艾略特、庞德、瓦雷里等西方现代主义诗人那里汲取了更多的诗学营养，尤其是借鉴了意象主义的原则，同时在李金发为代表的初期象征派诗歌艺术实践的基础上创造性地转化了波德莱尔、魏尔伦的象征主义诗艺。他们是在反拨浪漫主义直抒胸臆的诗风的过程中走上诗坛的，对“做诗通行狂叫，通行直说，以坦白奔放为标榜”的倾向“私心里反叛着”，从而把诗歌理解成一种“吞吞吐吐的东西”，“它底动机是在表现自己和隐藏自己之间”。戴望舒的主张具有代表性：“诗是由真实经过想象而出来的，不单是真实，亦不单是想象。”因此，现代派诗歌在真实和想象之间找到了平衡，既避免了“坦白奔放”的“狂叫”“直说”，又纠正了李金发的初期象征派过于晦涩难懂的弊病。在诗艺上，现代派诗人注重暗示的技巧，很少直接呈示主观感受，而是借助意象、隐喻、通感、象征来间接传达情调和意绪，这使得现代派诗歌大都具有含蓄和朦胧的诗性品质。

萨特“介入”观的双重推动力

■王 倩

20世纪文艺理论的一个主要倾向是挑战康德以来的审美无功利与艺术自律范式，反对艺术与生活的二分状态，强调二者之间的密切联系。在诸多理论当中，萨特的“介入”观是独具特色的。他的“介入”不仅是理论上的，也是实践上的；不仅是文学艺术上的，也是社会政治上的；不仅是口号，更是行动。

“介入”的时代推动力

发表于1947年的《什么是文学?》集中表达了萨特的介入思想，其核心观点即是文学艺术要介入生活。事实上，西方哲学自古希腊起就特别重视文艺与现实的关系问题。柏拉图关注文艺对社会政治的功用，轻视作品的艺术性，在他眼里，文艺是从属于政治现实的，有时甚至会对后者起到消极作用。亚里士多德则认为艺术所模仿的是现实世界的必然性和普遍性，因此是能反映真实的，这是现实主义的基本原则，构成了文艺介入社会现实的理论基础。18世纪，英国经验主义将“美”等同于“愉快”，审美即是为了获得感官的愉悦；理性主义则认为审美只是低级的认识活动之一种，而“美”应当等同于“完善”。而在康德看来，他们都忽略了美自身的特质，审美活动不仅依赖于感官，同时也是一种审美判断；审美判断不涉及概念，而是基于情感即愉快的感觉。由此，康德提出“审美无利害”和“艺术自律”两条法则，艺术成为自足的世界。18世纪的美学由此规定了艺术由拥有独特价值的对象构成，因此必须采用一种静观、无利害、“不介入”的态度，对艺术对象进行观照。

多变、活跃、复杂、生动的现代社会改变了这一切。自19世纪以来，由于艺术界定的模糊性以及审美边界的不断扩充，静观式理论逐渐显得力不从心。席勒希望“审美”能介入生活，通过审美教育培养能够推动社会发展的“审美的人”，从而实现对社会的“审美救赎”；丹托提出对艺术作品的欣赏应回归艺术史之语境；杜威将圆满的审美经验等同于日常经验；皮埃尔·卡巴纳明确肯定将艺术推向生活的重大意义。

不过，以上这些理论的影响力多限于文学艺术领域，而萨特的“介入”则同时应用于文学、哲学、政治领域。在《什么是文学?》中，他不止一次地提到作家应该为时代代言，说话就是介入的行动。“……我在说话时，正因为我计划改变某一情境，我才揭露这一情境；我向自己，也向其他人为了改变这一情境而揭露它；我触及它的核心；我刺穿它，我把它固定在众目睽睽之下；现在它归我摆布了，我每多说一个词，我就更进一步介入世界，同时我也更进一步从这个世界冒出来，因为我在超越它，趋向未来。”对作家而言，介入就是通过语言揭露世界，进而改变世界。国内学界多在文学语境内大谈作家的使命乃至对读者、对社会产生的影响，但这些研究都是对“文学介入”的意义探寻，是有局限的。我们应当跳出文学内部，着眼于整个社会环境，探寻“介入”理论提出的时代推动力。

“介入”的思想推动力

萨特“介入”理论的提出，除了身处20世纪政治文化转折的大背景，与他自身思想发展的内在逻辑也是密切相关的。首先，介入与萨特存在主义哲学的核心概念之一——“自由”密切相关。萨特对自由的认识经历了巨大的转变，他曾一度坚持人是孤独的存在，自由是孤独个体的自由。直到1939年萨特应征入伍，次年作为战犯被关入集中营，他才终于意识到人并非孤立的个体，而是与他人共在于世；个人自由的实现与他人密切相关。自此，“他人”概念进入萨特的思想，对“他人”问题的一系列思考得以开启。而对“他人”的重视，正是萨特提出介入理论的关键所在。

其实，对整个20世纪的存在主义哲学，“他人”都是极其重要的主题，其实质就是“自身”与“他人”，或“同”与“异”的关系问题。不过在西方思想史上，围绕“他人”最早出现的概念是“他者”，可追溯到柏拉图的《巴门尼德篇》，包含两种意义，一是指具体个别的事物，二是指与存在相对的非存在。显然，“他者”是比“一”和“存在”低一级的事物。近代笛卡尔确立了主体性原则，以自我主体性的绝对地位否定了他性的存在。在《谈谈方法》中，他指出：“良知，是人间分配得最均匀的东西。因为人人都认为自己具有非常充分的良知……那种正确判断、辨别真假的能力，也就是我们称为良知或理性的那种东西，本来就是人人均等的；我们的意见之所以有分歧，并不是由于有些人的理性多些，有些人的理性少些，而只是由于我们运用思想的途径不同，所考察的对象不是一回事。”“我思”就是“我们思”，“我思故我在”就是“我们思，故我们在”——进一步而言，“我”就是“我们”，任何的观念都是来自“我”而不是“他”，个体就体现了普遍性，他人的存在就在普遍理性之中。因此“在自然或理性面前，‘他们’将被说服，‘他们’也将因此‘消失’”。

对笛卡尔的绝对自我主体逻辑，萨特并不认同。在笛卡尔那里，根本没有必要区分出“我”与“他”，“他”根本就在处于支配地位的“我”的范围之内。或者说，笛卡尔没有意识到我与他人关系的问题，因此难逃唯我论的宿命。这是萨特在《存在与虚无》中多次提出并加以批判的。其实法国现代哲学普遍关注的是理性主体的绝对地位，无论是从认识论的角度还是生存论的角度，他人都是没有任何异质性的另一个自己。而萨特将他人理解为同自身一样的自为的存在，是一个独立的个体，自身要从他人那里获得存在的基础及其合理性。而如果他人的存在只能通过我对他的认识才能够被理解，这种认识可能还是主观臆测的，那么考察他人的存在就会陷入唯心论。

黑格尔对“他人”问题的认识又向前推进了一大步。他从更广义的“他者”范畴去看待他人，实有物甲与乙互为对方的他者，两者作为主体存在的同时也都是作为他者存在的。而在二元对立中，“有差别之物并不是一般的他物，而是与它正相反的他物；这就是说，每一方面只有在它与另一方面的联系中才能获得它自己的本质规定，此一方面只有反映另一方，才能反映自己。另一方也是如此；所以每一方都是它自己的对方的对方”。萨特认为我与他人的关系就是这种对立的关系，但是“在我的本质存在中依赖他人的本质存在”，他的存在是我存在的一个必要条件，个人通过认同他人的存在获得自身存在的合理性。萨特通过人的意识来阐明人与人之间互相依存的本质关系，他认为自我意识只有得到他人的承认才能确立自己的地位，这是从黑格尔的“主奴辩证法”中得到的启发。萨特也认为我与他人的关系时刻处于冲突之中，这种冲突不仅指现实中的冲突，也指主体意识上的冲突，因为每一个个体都希望外界的一切成为为我的存在。但是自我的主体性又是在与他人主体性的对照中产生的，二者紧密联系在一起，在此意义上，我与他人互为对方的主人和奴隶。

不过，直接引发现代哲学对他人问题探讨的是胡塞尔。在《笛卡尔的沉思》和《形式的和超越的逻辑》中，胡塞尔借用莱布尼茨的“单子”来称呼自我，我有身体，我也能够意识到别的身体，他人的意识通过别的身体向我自己的身体呈现而为我所把握，这是一种所谓的“类比的间接统觉”。按照梅洛·庞蒂的解释，胡塞尔把他人经验构想为另一个自我，没有别的自我也就没有别的机体，这依然是将灵肉分离，并强调心灵的优先性，要求以身体为中介实现意识的“共现”。通过“共现”，我这个主体就获得了其他的单子，他人就成为在我的单子中映现出来的另一个自我。不过，胡塞尔的思想中并不存在着由纯粹意识领域向历史和实践领域的转向，他始终坚持先验主体性或纯粹意识。萨特因此说，胡塞尔的他人“是空洞意向的对象，他人原则上被拒绝了、消失了，唯一保留着的实在因此是我的意向性的实在……世界的存在是以我对它获得的认识来衡量的，对于他人的存在不会有什么不同”。他人成为构成世界的增补的范畴，这样胡塞尔最终也无法逃脱唯我论。尽管如此，萨特认为胡塞尔“他人”概念的引入造成了普遍性主体观念的裂缝，为强调生存个体的转向开辟了道路。

海德格尔则从存在论意义上谈论我与他人关系问题。他在《存在与时间》中提出“共在”概念，这即是说“与……一起存在”，“人的实在的存在的特性，就是他与别人一起存在”。也就是说，“人的实在”应该是一种共同存在，一种相互依赖的关系。海德格尔还把日常生活中的人与传统哲学中的主体区分开来，“他人”并非仅仅指我之外的其他人，“他人倒是我们本身多半与之无别，我也是其中的那些人”。杜小真认为，“在这个‘共’里，他人完全成为不自立的项，完全没有变成这个他人的能力”。这是萨特集中批判海德格尔之所在。在萨特看来，我与之共在的人的实在本身是一个世界的自由的基础，他有着他自身的可能性。他对他自己而言是存在的，“无须等待我使它的存在在‘有’的形式下存在”。

在如上理论的基础之上，萨特完成了从重视主体到重视他人这一重要转变。萨特认识到，他人是与自我同样的自为的存在，都拥有独立自主的意识，都以追求个体自由的实现为终极价值指归。然而在他人的环绕之中，如何实现人的终极目标——自由，是萨特最渴望解决的问题。在此内在逻辑的推动下，他提出了“介入”：自由只有在介入时才能最大限度地涌现出来。介入就意味着选择，而选择是绝对自由的，它是无条件的，不受时间、地点、现实环境的限制，即使是牢狱中的囚犯，也可以选择宁死不屈或是缴械投降，甚至可以选择以何种方式逃跑。

“介入”的本质倾向性

与同时代其他哲学家不同的是，萨特善于将哲学、政治与文学结合起来，并依靠文学创作阐发其哲学理论，或表明政治立场。“介入”概念也是同时应用于文学、哲学、政治等多个领域，既表现了萨特对理论与实践相结合的重视，更有效回应了急剧多变的社会现实。

在很多场合或语境中，萨特都曾经明确表达他对于介入的本质看法。他说：“如果文学不要求一切，它就毫无价值可言。这就是我所说的‘介入’。如果文学变成纯粹的形式或者颂歌，它就会枯萎凋谢。如果一个写下的句子不能在人和社会的某一程度上产生反响，那么它是毫无意义的。”因此，“介入”就是关注当下，干预现实，回应时代的重大问题；作家因此应当承担社会责任，要为时代写作。

1945年，萨特亲自创办并主持《现代》期刊。他在发刊词中提出：“我们的杂志会对将来发生的每一件政治和社会事件表明自己的立场……它会试图揭露隐藏在各种论点背后的人这一概念的意义，并且会针对这些概念给出自己的看法。”这可谓萨特主张文学要介入时代和政治的正式宣言。

整体而言，萨特的“介入”观乃顺势而生，一方面回应了20世纪后殖民主义思潮、文化转向等诸多时代潮流，在传统的“不介入”或“静观”理论无法适应时代发展的情况下，重新定义文学艺术与时代的关系。另一方面，“介入”的提出立足于主体性的势微与他人地位的凸显这一西方思想发展的逻辑之中。个人只有介入与他人共在的集体之中，形成利益共同体，才能在最大程度上实现整体的自由。总之，萨特通过“介入”思想重新阐释了他对自我、主体、他人的认识，一定程度上为人类自由的实现指明了方向。