

# “九葉詩派”研究述評

張桃洲

(南京大學中文系)

儘管作為一種嚴格命名的“九葉詩派”在80年代才被提出，但這一流派不論作為一個鬆散的詩歌群體，還是他們之中的單個詩人，在他們40年代圍聚在《詩創造》、《中國新詩》等報刊之初，就已受到關注和評價。不過，這種關注和評價從50年代開始隨著被關注物件的掩沒而消隱。直到“九葉詩派”的稱呼出現以後特別是90年代以來，對這一詩歌流派的研究才形成規模，人們開始從整體上和更加宏闊的視野考察這一流派之於中國新詩的意義。雖說迄今為止關於這一流派並沒有一致的稱呼<sup>[1]</sup>，但沒有人會懷疑它不僅是中國新詩歷史上的一個亮點，也是新詩研究中的一個熱點。

也許40年代的“九葉”詩人們並未產生強烈的流派意識，但他們的作品有著較為集中的發表陣地，特別是，有關他們作品的評論文字大多出自他們內部和相近的友人之手，因而這些詩人還是顯示出較為明顯的群體意識。他們相互間的評點、解析與理論上的呼應，以及來自相近友人的評介和他們針對反對者的自我表白，不僅構成了“九葉詩派”進行詩學建構的活動內容，而且也體現出40年代“九葉詩派”研究的某些特點。被譽為“九葉詩派”理論家的袁可嘉、唐湜，在創作之餘積極致力於對“九葉”詩人的評介。格外突出的是唐湜，他在“九葉”詩人以群體姿態崛起於詩壇之初，就先後寫出《論〈手掌集〉》、《杜運燮的〈詩四十首〉》、《陳敬容的〈星雨集〉》、《穆旦論》、《鄭敏的靜夜裏的祈禱》以及《詩的新生代》、《嚴肅的星辰們》、《論〈中國新詩〉》等篇什<sup>[2]</sup>，對“九葉”詩人作品逐一進行了精細評析。而袁可嘉在他的“新詩現代化”的系列論文中，就“九葉”詩人

的作品多加徵引，將理論建構與具體作品分析結合起來，對“九葉”詩人作出了較為恰當的定位。此外，默弓（陳敬容）的《真誠的聲音》（載《詩創造》第12期，1948）對鄭敏、穆旦、杜運燮的評介，王佐良的《一個中國詩人》<sup>[3]</sup>（載《文學雜誌》第2卷第2期，1947）、周莊良的《讀穆旦的詩》（載《益世報·文學周刊》1947年7月12日）、李瑛的《讀〈穆旦詩集〉》（載《益世報·文學周刊》1947年9月27日）對穆旦的評介，朱自清的《詩與建國》對杜運燮《滇緬公路》一詩的分析，臧克家的《〈噩夢錄〉序》、《〈騷動的城〉序》對杭約赫、唐湜的評介等，基本上把捉到了這些詩人的特徵，揭示了這些詩人的某些獨特價值。

由於論者與評論物件的接近，早期這些有關“九葉詩派”的評論文字，最為顯明的特點之一便是充滿了深濃的感性色彩，捨棄了某些概念的生硬摻入。比如在唐湜對“九葉”詩人的逐一評述中，絲毫不看到他與評論物件在心理上的間隔，這些評述似乎可以看作他同那些詩人在筆下進行的一次次對話，這使得他的評論文字顯得細膩而綿密，卻又蕩漾著傾訴的激情。在評述鄭敏的文章中唐湜寫道：

她正彷彿是朵開放在暴風雨前的一刻歷史性的寧靜裏的時間之花：時時在微笑裏領聽那在她心頭流逝的思想的音樂，時時任自己的生命化入於一幅畫面，一個雕像，或一個意象，讓思想流湧現出一個個圖案，一種默思的象徵，一種觀念的辯證法，豐富，跳蕩，卻又顯現了一種玄秘的靜凝……

顯然，這些評論者具有後來研究者所天然欠缺的優勢，即對研究物件“知人論世”般的感性觸摸，但恰恰在這種感性的洞見中有一絲穩固的理念存在。論者往往從具體作品的讀解出發，或伴隨著對研究物件“身世”的認識，進入到詩人思想

和文字的內部；他們對研究物件的熟悉致使他們幾乎是沿著後者思維的經脈在遊走，能夠對某一作品進行淋漓盡致的析解，體察到各個作品間細微的風格差別。然而，這樣也帶來了一個致命的問題：論者過於注重對細部的觀察，而流於一種就事論事式的評述，即僅止於一種寬範的評論而非嚴密的研究。事實上，除了袁可嘉通過對某一詩學現象或問題的探討，有意識地作出系統的理論陳述而外，其他關於“九葉詩派”的評論大都是非體系的；不過，這種感性的、非體系的評述也許恰恰是40年代的“九葉詩派”研究者所追求的。

同時，由於評論大多是在相近的詩人中間展開的，對個體研究的偏好便構成了40年代“九葉詩派”研究的另一特點。應該說，一些“九葉”詩人能夠“脫穎而出”而受到矚目，與論者傾向於對這些詩人的單個評論是分不開的。以穆旦為例，在他的《穆旦詩集》出版前後，就連續出現了幾篇有份量的評介文章，其中，王佐良的《一個中國詩人》是最早關於穆旦的專論，論者敏銳地指出了穆旦詩歌“與衆不同的”“受難的品質”，以及詩人“用身體思想”給人的“肉體的感覺”，認為“穆旦的真正的謎卻是：他一方面最善於表達中國知識份子的受折磨而又折磨人的心情，另一方面他的最好的品質卻全然是非中國的”，這可謂一語中的；唐湜的《穆旦論》也強調穆旦詩中的“肉感”（Sensuality），為此他把詩人比喻為一個“搏求者”，論者通過細密的作品分析，指出穆旦的長詩《森林之魅》“以其思想的深沈，情感的融和與風格的透明該是中國新詩壇裏的最高成就之一”；另外，還有陳敬容的《真誠的聲音》提到的穆旦“深入到剝皮見血的筆法”，周莊良所說的穆旦“從人人的語言中找到了自己的語言”，李瑛指出的穆旦詩歌“深湛的抒情”，等等，這些論述都準確到位，不乏深透的見解，不僅在當時而且也是迄今為止穆旦研究不可多得的文字。

更重要的是，通過對單個詩人作品的評析與闡發（有時在某種程度上是一種自我闡發），在論者與評論物件之間得以逐步形成某些新的共同的詩學理念——即袁可嘉所概括的“新詩現代化”。這是40年代“九葉詩派”研究中的又一

顯著特點。正是這一特點使“九葉”詩人作為一個群體的特徵更為突出：由於評論成了一種有針對性的自覺行為，更由於論者與評論物件常常處於一種廣泛、緊密的聯繫中，因而這些評論從整體上顯示了與評論物件相一致的趨向；論者與評論物件在評析中相互發現、相互補充，不斷伸延自己的詩學觀點。這在唐湜、袁可嘉的評論中格外明顯，他們對“九葉”詩人作品所體現的新鮮詩質經過理論提純，最後集合成一些雙方都認同的詩學理念。無疑，這些評論既是後來研究者的起點，又必將成為後來研究者的研究內容之一。

當然，從總體上來看，40年代關於“九葉詩派”的研究大多拘囿於這一詩人群體內部及其相近的友人中間，他們沒有獲得更大範圍的評價，不能不說是一種局限和缺憾<sup>[4]</sup>。同時，由於特定的時代氛圍，在普遍的簡單化的關注現實的籲求下，執著於詩藝探索的“九葉詩派”自然無法擺脫被冷落的境遇，這也是他們在40年代得不到充分研究的原因之一；並且到了50年代以後，他們所具有的“現代化”品質免不了遭受橫加指責，更不用說得到進一步的發掘和闡釋了<sup>[5]</sup>，直至被淹沒在歷史的煙塵中。

## 第三章 研究入門

論中西詩歌的發展和變遷

如果說40年代來自“九葉詩派”內部和一些相近詩友，對這一詩派的關注和評價主要集中在單個的詩人，那麼80年代當他們的流派特徵得到認可後，對這一詩派的研究才趨於宏觀和整體化，而單個的詩人研究也隨之走向繁複與深入。從80年代至今二十年間的“九葉詩派”研究，大致呈現為這樣幾個階段：流派確認期、詩學特質探究期、歷史定位和全方位觀照期。在《九葉集》出版後的最初幾年裏，出現了一些就詩集進行評介的文章：《帶向綠色世界的歌》（孫玉石）、《他們歌吟在光明與黑暗交替時》（嚴迪昌）、《春風，又綠了九片葉子》（以衡）、《〈九葉集〉的啓示》（公劉）<sup>[6]</sup>等。這些文章（連同袁可嘉的《〈九葉集〉序》，它本身是一篇綜合評述文章）著眼於“九葉”詩人的群體特徵和整體性，初步完成了“九葉詩派”作為一個流派的確認。而幾乎與此同時或稍後，從《論四十年代的“現

代詩”派》(藍棣之)、《中國新詩中的現代主義——一個回顧》(王佐良)、《西方現代派詩與九葉詩人》(袁可嘉)、《“九葉詩派”對西方詩歌的審美選擇》(王聖思)<sup>[7]</sup>等文開始,研究者開始深入探究“九葉詩派”的詩學特質,並試圖從較為開闊的背景予以解釋。這一直持續到80年代中後期,這時“九葉”詩人基本上各自又出版了新的詩集(袁可嘉、唐湜還出版了他們早年的論文集)<sup>[8]</sup>;在此帶動下,一些單個詩人的研究也得到了深化<sup>[9]</sup>。進入90年代以後,“九葉詩派”的研究漸成熱勢,研究者給予“九葉詩派”更為明確的文學史定位,對這一流派的詩學來源、特質和貢獻進行了更為全面的闡述。其中一個顯明的標誌是,一些現代文學史或新詩史論著如《中國現代文學三十年》(修訂本,錢理群等,1998)、《中國現代主義文學史》(朱壽桐等,1998)、《中國現代詩歌史論》(張德厚等,1995)、《中國新詩流變論》(龍泉明,1999)、《中國現代新詩的流變與建構》(林煥標,2000)、《中國當代新詩史》(洪子誠、劉登翰,1994)、《中國現代主義詩潮史論》(孫玉石,1999)、《中國現代主義詩潮論》(王澤龍,1995)、《中國現代主義詩歌流派史》(羅振亞,1993)及《探險的風旗——論20世紀中國現代主義詩潮》(張同道,1998)等,都以專章(節)的形式對“九葉詩派”作出了歷史定位<sup>[10]</sup>。隨著研究方法的更新、視域的擴大和資料整理的系統化<sup>[11]</sup>,有關“九葉詩派”的論文逐漸增多,研究角度也趨於深入和繁複,並出現了以此為論題的學位論文和個人專著<sup>[12]</sup>。

綜觀近二十年特別是90年代以來的“九葉詩派”研究,可以將研究者的旨趣和建樹歸結為如下幾個方面。其一,從詩學來源來說,相對於“九葉詩派”與中國古典詩歌的關係而言,更多的研究者探討了“九葉詩派”的西方淵源,尤其是他們的理論倡導與寫作實踐同西方現代主義詩歌的親緣關係。比如,研究者普遍注意到了裏爾克、艾略特、奧登這三位歐美現代詩人對“九葉”詩人產生的實質性影響,以及燕蕪蓀等在這種影響中的中介作用,認為:裏爾克“客觀冷靜的詩風帶給了九葉詩人三種品格:靜觀、沈思和

哲學化傾向”,這突出體現在鄭敏、陳敬容的詩中;艾略特的啓示則是“思想知覺化”,即一方面“追求情感與理智的溶合,最終導向節制、含蓄、深厚的詩境,以增大情感濃度與情感的思想性”,另一方面“把強烈的情緒濃縮在對客觀事物的冷靜描寫之中,造成一種感情內斂的外冷內熱的冷漠風格”;而奧登“帶給九葉的首先就是他的那種輕鬆幽默的詩風,一種具有反諷意味和悲劇感的幽默方式”,一種“利用機智、聰明及運用文字的特殊才能,依靠語氣和比喻來傳達詩情”的能力<sup>[13]</sup>。由此“九葉”詩人從風格上來說,也相應地被劃分為裏爾克式(內向型)、艾略特式(綜合型)、奧登式(外向型)三種趨向。的確,西方“現代主義”詩歌構成了“九葉詩派”進行自我建構的重要資源,這些論析比較清晰地展示了“九葉詩派”取法“現代主義”的實質和種種表現,並對此作出了一定合理的解釋。應該說,關於“九葉詩派”詩學資源中的“現代主義”已經得到了較為充分的研究。相比之下,他們與其他詩學來源的關係(例如辛笛、穆旦等與西方浪漫主義詩歌)尚未引起足夠的關注和研究;同時,他們對於中國古典詩歌的態度,仍然是一個有待深入展開的有意味的話題<sup>[14]</sup>。

在單一、孤立的“影響”研究或“關係”研究成為普遍的情形下,少數研究者從新詩的整體發展脈絡及“九葉詩派”同新詩自身傳統的關係這一角度,就“九葉詩派”對整個新詩的詩學承傳所作的論述和研究,便顯得極為可貴。不過,在這一方面,研究者還僅止於指出“九葉詩派”與“中國現代主義詩歌”的表層聯繫,沒有從更廣泛和更內在的層面進行梳理。這種貢獻和缺憾都程度不一地體現在上述幾部中國現代主義詩歌史著裏。就此而言,孫玉石在《中國現代主義詩潮史論》中,從人緣關係、理論認同及對於象徵主義的深層接受等三種因素,對“九葉詩派”同30年代“現代派”之間看似顯明、實則潛隱的絲綴聯繫所作的細緻分析<sup>[15]</sup>,便顯示了其獨到之處。但是,“九葉詩派”如何對新詩自身的詩學積累,乃至同時代的詩學氛圍作出能動的反應,仍應沿此思路進行開掘和探討。這不僅關涉“九葉詩派”詩學來源的問題,也涉及新詩如何形成自身“詩性”傳統的問題。

其二，正因為似乎有目共睹的西方現代主義詩歌淵源，在對“九葉詩派”的歷史定位和性質規定上，大多數研究者便把“九葉詩派”定性為一個“現代主義”詩歌流派，視之為中國“現代主義”詩歌進程中的重要一環。這種“現代主義”的定位幾乎成了很多研究者探討“九葉詩派”詩學特質的一個前提，如藍棣之的《論四十年代的“現代詩”派》、王佐良的《中國新詩中的現代主義——一個回顧》等文，以及上述幾種中國現代主義詩歌史著，其立論的基本出發點即是“九葉詩派”的“現代主義”性質。還有的論者為了強調其“現代主義”的現實傾向和本土特性，便折衷地將“九葉詩派”稱為“中國式現代主義”。這一關於“九葉詩派”的“現代主義”定性，其理論貢獻在於：它以一種“反撥”的姿態，釋放了那些受到主流意識形態壓抑，因而長期處於邊緣和“異質”地位的詩歌現象，顯示出詩歌觀念調整和趨於開放的程度，從而拓展了對中國新詩整體面貌的認識。但是，一方面來自異域的“現代主義”概念本身有其複雜性，另一方面“現代主義”的框架滋長了研究惰性，這種“主義”言述在一定程度上束縛了論者從更內在的層面去剖析和理解“九葉詩派”詩學特質的獨特性，而這並沒有引起足夠的重視。

誠如前述，從詩學資源來說，“九葉詩派”無論在創作還是理論倡導上都更多地借鑒了西方“現代主義”，其理論代表人物袁可嘉在40年代更是明確提出過“新詩現代化”的主張，但問題在於，很多論者忽視了“現代主義”命名本身的含混性，忽視了“現代主義”、“現代化”乃至“現代性”等概念之間的細微差別，結果在運用中把“現代主義”既作為一種表現手法，又作為一種“現代性”品質混為一談。儘管已有研究者注意到依附于西方“現代主義”的這一概念（以及相關的種種“主義”論述）在使用上的含混性<sup>[16]</sup>，但仍不能從根本上厘清由此帶來的混亂。其實，從詩質上來說，“九葉詩派”顯示出的是一種詩學的“現代”感應。因此，與其用某種“主義”來框定、描述這種“現代”感應所體現的詩質，不如深入其內部，對“九葉詩派”詩質的“現代”要素進行挖掘和提煉。

其三，關於“九葉詩派”詩學特質的剖析。無

疑，袁可嘉的關於“新詩現代化”的理論表述，代表了“九葉詩派”詩學特質的總體趨向，但這一總體趨向之下又包含哪些詩學內質呢？80年代一些論者對此論題有所觸及，但值得注意的是鄭敏在80年代後期對“九葉詩派”詩藝所作的總結<sup>[17]</sup>，不乏敏銳而透徹的卓見：

1. 打破敘述體通常遵循的時空自然秩序，代之以詩的藝術邏輯和藝術時空。
2. 避開純描寫，平鋪直敍，採取突然進入，意外轉折，從擾亂常規所帶給讀者的遲緩感。
3. 在感情色彩上複雜多變，思維多聯想跳躍，情緒複雜，節奏相對加快。
4. 語言結構比早期白話複雜……在語言上不追求清順，在審美上不追求和諧委婉，走向句法複雜語義多重等現代詩語的特點。
5. 強調在客觀凝聚中發揮主觀的活力……深刻的主觀通過冷靜的客觀放出能量。
6. 離開模仿外形的路子，強調對表現中的客觀進行藝術的解釋，改造，重新組合以表現其深層的實質。

鄭敏的總結敞露了“九葉詩派”在語言、結構等詩藝方面的特點。90年代以後，研究者對“九葉詩派”詩質的剖解，主要從對其詩學內核的挖掘和詩藝特點的分析兩條路向展開，並從中抽繹出“九葉詩派”趨於“現代”的詩學理念。比如王澤龍在其論著中將“九葉詩派”的詩學主張歸納為“思想知覺化：知性與感性的統一”、“高度綜合原則：‘最大可能量意識活動的收穫’”、“新詩戲劇化：客觀性與間接性表達原則”、“返回本土論：打破感情與信仰的迷信”、“想象邏輯論：用想象邏輯代替概念邏輯”、“意象論：將感情凝結在深沉的意象裏”<sup>[18]</sup>等六個方面。孫玉石則指出了“九葉詩派”在“現實、象徵、玄學”綜合的詩學原則、以“人民本位”、“心理現實”、“詩化哲學”為基準的詩學追求中所體現的“超前意識”，和由“意象”建構的“間接性”原則、“客觀對應物”及“新詩戲劇化”的理論與實踐所體現的詩藝特點<sup>[19]</sup>。此外，遊友基從“距離審美與深度模式”、“注重意象與強化知性”、“詩語符碼的日常化與陌生化”<sup>[20]</sup>等方面，龍泉明從“審美追求：在‘平衡’中拓展詩歌新天地”、“主題意向：對於社會人生的苦索”、“表現策

略：新詩的戲劇化”<sup>[21]</sup>等方面，討論了“九葉詩派”的詩藝探索。這些都從不同側面揭示了“九葉詩派”的詩學成就以及其詩學理念趨於“現代”的特性，顯示了對“九葉詩派”詩學內涵和詩藝特點的較為深穩的把握。

不過，上述研究更多地體現為一種理論歸納，諸如“九葉詩派”對於“戲劇化”、“反諷”的運用等，也主要是依據他們自身的表述所作的歸納。因此，似乎還需要引進新的研究方法，對“九葉詩派”創作本身呈現的特點進行分析。也就是，從一種平面的、輪廓式的勾勒轉入一種立體的、細部的體察。在這一方面，張同道、姜濤對包括“九葉”詩人在內的40年代詩歌在表現上從“氣態”到“固態”的轉化<sup>[22]</sup>和鮮明的“攝影主義”特徵<sup>[23]</sup>所作的研究，便具有啓示性意義。另外，姜濤運用“人稱分析”的方法，就馮至、穆旦詩歌寫作中的“自我”意識進行了個案分析，指出詩人對其時代“忠實”的兩難處境：“忠實於時代之中不停流通運作的權威性言說方式還是忠實於自我心靈之鏡上飄忽破碎的時代影像”<sup>[24]</sup>。這種“人稱分析”打開了“九葉詩派”研究的新的視域，也值得借鑒。

其四，隨著研究視野的擴大，研究者開始從文化學、文學社會學等角度，考察“九葉詩派”作為一個群體得以形成的具體情形和氛圍，力求逼近歷史情景的真實。研究者注意到了西南聯大的學院氛圍和《詩創造》、《中國新詩》及《大公報》等報刊，為“九葉詩派”團聚與崛起所提供的精神土壤與詩學上的培育。事實上，關於西南聯大對於“九葉詩派”的特殊歷史功用，40年代王佐良的《一個中國詩人》、趙瑞蕻的《回憶燕卜蓀先生》<sup>[25]</sup>等文中便有所涉及，他們除了指出西南聯大的自由、民主氛圍有益於現代詩歌的生長外，還特別強調了時在西南聯大外文系任教的英國詩人、批評家燕卜蓀，在西方現代詩學承載和傳播中的巨大作用<sup>[26]</sup>；而關於《詩創造》和《中國新詩》在“九葉詩派”形成過程中的重要陣地作用，在《九葉集》出版後不久就引起了研究者的興趣，較早的敘述是曹辛之（杭約赫）80年代初的回憶文章《面對嚴肅的時辰》<sup>[27]</sup>，由於作者本人是這兩份刊物的主要

組織者和一些事件的親歷者，他的文章既是史料又有示範意義。人們對西南聯大和《詩創造》、《中國新詩》的關注開啟了“九葉詩派”研究的新路向，“一校二志”成為研究中繞不開的關節點。

這兩方面研究成果的大量出現，還是在資料整理漸成規模的90年代以後<sup>[28]</sup>。在上述幾部中國現代主義詩歌史著如孫玉石《中國現代主義詩潮史論》、張同道《探險的風旗》等著及一些文章中，就已經涉及到“一校二志”與“九葉詩派”的聯繫。而引人注目的是錢理群在《1948：天地玄黃》（山東教育出版社，1998）、姚丹在《西南聯大歷史情境中的文學活動》（廣西師範大學出版社，2000）中的相關論述。在錢著的第四章“詩人的分化”裏，論者將“九葉詩派”與《詩創造》、《中國新詩》的關聯置放到40年代紛繁複雜的詩歌場景中，通過梳理、刻劃這種關聯發生的某些細節，呈現了40年代相互交錯的詩歌生態之于“九葉詩派”現代詩學觀念形成的意義；而姚著從題目即已標示了論者關注的是西南聯大校園內的文學情況，該著著眼于“大學文化與文學”的關係，探討當時活躍的校園文學創作如何促動了後來“九葉詩派”所代表的新詩現代轉變的完成，其間不乏細緻入微的“情境”刻劃。值得注意的是，兩部論著有意識地共同運用了論者自稱的“描述式”方法<sup>[29]</sup>，這種方法的要點在於設立一個“以第三人稱出現的歷史敘述者的視點”，“通過語氣、角度、語言（時代習慣用語、句式的選擇，等等），表達方式（敘述、描寫、議論）的不斷變換，自由地‘出入’於‘過去’與‘以後’及‘現在’之間，同時又將一種‘未來’（‘遠方’）視點‘隱蔽’其後”<sup>[30]</sup>。這種“描述式”方法顯然不同於以往浮光掠影的概括性敘述，而是通過歷史細節的刻劃和具體場景的展示來接近文學歷史的真實，具有方法論意義。

其五，在單個詩人的研究方面，除了一些報刊零星出現的文章外，格外值得一提的是《詩探索》分別為“九葉”詩人設置的“專欄”研究<sup>[31]</sup>，這不僅深化了“九葉詩派”的個體研究，而且極大地豐富和推進了“九葉詩派”的整體研究。事實上，80年代以來，研究者大多將“九葉詩派”作為一個群體進行研究，側重於歸納他們所具有的

詩學“共性”，因而在一定程度上掩蔽了各自的“個性”（這一點與40年代的“九葉詩派”研究形成了鮮明對照）。當然，這並非說80年代以後“九葉詩派”單個詩人的研究毫無進展。從上述幾部中國現代主義詩歌史著中有關“九葉詩派”的論述來看，有的研究者還是做到了在對流派的整體觀照中，進入每一位詩人的“個性”世界進行分析<sup>[32]</sup>。不過，可以看到，研究者對“九葉”詩人個體的區分，較多地是從風格學意義上進行的，缺少40年代的評論中那種深入文字骨髓的讀解。因此，諸如鄭敏、孫玉石等對穆旦《詩八首》的分析<sup>[33]</sup>，以及散見於各類出版物的對“九葉”詩人作品的細讀，其必要性在於，它們通過對“九葉”詩人“個性”追求的體察，不同程度地敞亮了各自獨特的“詩學宇宙”。當然，每一位“九葉”詩人的“個性”追求，仍應納入流派所共有的詩學取向和歷史情境中去理解，這是不言而喻的。

### 三

應該說，迄今為止的“九葉詩派”研究，一方面從不同側面彰顯了這一流派的詩學成就和獨特貢獻，所有的研究或多或少都與這一流派所潛含的歷史、價值進行著對話，在不斷的回應、辯駁和周旋的過程中出入於這一流派的內在世界，因而既發掘著又構成了“九葉詩派”“詩性”傳統的一部分；但另一方面，由於“對話”本身的不徹底，致使這一流派的某些詩學價值仍然處於被“遮蔽”狀態。我們看到，“九葉詩派”在現有研究中比較普遍地被定位為一種“現代主義”詩歌流派（這種“主義”論述的意義和局限已如前述）；誠然，對於“現代”的詩學敏感是“九葉詩派”的根本特徵，而事實上，中國新詩的出現和整個發展歷程都是“現代”感應的產物<sup>[34]</sup>，但如何確立“九葉詩派”的“現代”敏感所達到的詩學深度，如何從各種歷史因素相互交錯的開闊背景上，勾畫這種“現代”敏感之于新詩未來建構的可能意義，則需要不斷重新進入與“九葉詩派”構築的“現代”圖景的對話中。這有待於今後的研究逐步完成。上述的某些成果在方法論上給人的啓示是：必須將“九

葉詩派”還原到具體的歷史情境去考察，即既回到當時得以出現的詩學情景和思想氛圍中去，又在整個二十世紀中國新詩的發展脈絡中去厘定這一流派的特徵、價值和位置。也許，這是我們進一步思考“九葉詩派”詩學價值的起點。

### 【注釋】

[1] 在較早的一篇論文中，藍棣之把“九葉詩派”命名為“四十年代的‘現代詩’派”，強調他們對30年代“現代派”的承傳，後來他以此為基調編選了《九葉派詩選》，但他同時把這一流派稱為“新現代主義浪潮”。分別參閱藍棣之《論四十年代的“現代詩”派》（載《中國現代文學研究叢刊》1983年第1期）、《新現代主義浪潮》（載藍著《現代詩的情感與形式》，華夏出版社1994年版）。也有研究者依據“九葉詩派”在40年代發表詩作的主要刊物《中國新詩》而將之稱為“中國新詩派”，比如孫玉石《中國現代主義詩潮史論》（北京大學出版社1999年版）就持此提法；錢理群《1948：天地玄黃》（山東教育出版社1998年版）和他與溫儒敏、吳福輝合著的《中國現代文學史》（修訂本，北京大學出版社1998年版）中也用此提法。另外，還有論者將這一流派稱為“後期現代派”（蘇光文《抗戰詩歌史稿》，四川教育出版社1991年版）或“四十年代的‘新生代’”。但總的來說，“九葉詩派”的稱呼最為普遍。

[2] 分別刊于《詩創造》第9期（1948）、《文藝復興》第3卷第4期（1947）、《文藝復興》（1947）、《詩創造》第3—4期（1948）、《意度集》（平原社，1950）、《詩創造》第8期（1948）、《詩創造》第12期（1948）、《華美晚報》1948年9月13日。同時，唐湜還寫了《沈思者馮至》、《生命樹上的果實》等，對與“九葉詩派”關係密切的詩人馮至、莫洛進行評論。這些評論文字先後收入他的《意度集》（平原社，1950）、《新意度集》（三聯書店，1990）。80年代以來，他又相繼寫出《“九葉”在閃光》（載《新文學史料》1989年第4期）、《憶詩人穆旦》、《憶敬容》、《論陳敬容的前期詩歌》（載《詩探索》2000年第1—2輯）、《懷念唐訏》（載《詩刊》1990年第4期）、《詩人唐訏在四十年代》（載《詩探索》1998年第1輯）、《辛笛：人與詩》（載《詩探索》1995年第3期）等，對部分“九葉”詩人作出了新的闡析。

[3] 曾發表於倫敦《生活與文學》雜誌（1946年6月

號)，後作為附錄見於初版《穆旦詩集(1939—1945)》(瀋陽，1947)。

[4] 李怡在談到40年代的穆旦研究時指出，“一位優秀的詩人僅僅只能由他的同學、詩友們來撰文評述，這似乎也是不夠正常的，它表明，穆旦詩歌的價值在40年代還沒有得到更廣泛的注意”(《穆旦研究評述》，載《詩探索》1996年第4輯)。這實際上可用來評價整個“九葉詩派”在40年代的研究狀況。

[5] 例如，50年代後期他們受到的指責是：採用“沙龍式的語言”，表現沙龍式的思想情感；是“很典型的西風派”；是“知識份子有氣無力的歎息和幻夢”，等等。參閱洪子誠、劉登翰《中國當代新詩史》第60—61頁。在50年代到80年代的漫長歲月中，大概只有香港《現代中國詩選》(張曼儀、黃繼持等編，1974)“導論”等極少數文獻提及“九葉詩派”的詩學貢獻。

[6] 分別載《文藝報》第24期(1981)、《文學評論》1981年第6期、《詩探索》1982年第1期、《花溪》1984年第6—8期。據曹辛之、唐析所述，《九葉集》出版後的最初幾年裏，各類評論文章共計41篇。參閱唐析《詩歌回憶片斷》，原載《飛天》1984年第8期，見《唐析詩選》第203頁，人民文學出版社1990年版。

[7] 分別載《中國現代文學研究叢刊》1983年第1期、《文藝研究》1983年第4期(王佐良文、袁可嘉文為同一篇)、《詩雙月刊》(香港)第2期(1989)。

[8] “九葉”詩人各自的新詩集有的收錄了他們50年代和70年代末以後的詩作：辛笛《辛笛詩稿》，人民文學出版社1983；陳敬容《老去的是時間》，黑龍江人民出版社1983；曹辛之《杭約赫》《最初的蜜》，文化藝術出版社1985；穆旦《穆旦詩選》，人民文學出版社1986；鄭敏《尋覓集》，四川文藝出版社1986，《心象》，人民文學出版社1991；唐湜《幻美之旅》，寧夏人民出版社1984，《浪濤》，人民文學出版社1985，《遐思：詩與美》，華江出版社1987；杜運燮《晚稻集》，作家出版社1988；唐析《唐析詩選》，人民文學出版社1990；袁可嘉《現代派論·英美詩論》，中國社會科學出版社1985，《論新詩現代化》，三聯書店1988；唐湜《新意度集》，三聯書店1990。

[9] 一個最顯著的例子是1987年穆旦逝世十周年時出版的紀念文集《一個民族已經起來》(江蘇人民出版社)，雖仍多為親近詩友所作的悼念和論述文章，但無疑將穆旦研究向前推進了一大步。

[10] 錢理群等著的《中國現代文學三十年》的修訂版較其初版(1987)而言，明顯地增強了對“九葉詩

派”的論述。張同道的《探險的風旗》將“九葉詩派”分為“西南聯大詩人群”和“上海詩人群”進行論述，以顯示其得以聚合的情景和來源。

[11] 90年代以來，除《九葉派詩選》(藍棣之編，人民文學出版社1992)、《九葉之樹長青》(王聖思編，華東師範大學出版社1994)、《西南聯大現代詩妙》(杜運燮、張同道編，中國文學出版社1997)及《“九葉詩人”評論資料選》等合集外，“九葉”詩人出版的個人詩集、論文集計有數十種之多。僅以穆旦為例，便有《穆旦詩全集》(李方編，中國文學出版社1996)、《蛇的誘惑》(曹元勇編，珠海出版社1997)、《穆旦代表作》(夢辰編，華夏出版社1999)及再版的《穆旦詩集(1939—1945)》(人民文學出版社2000，“百年百種優秀中國文學圖書”之一)等5種，並在穆旦逝世二十周年時出版了紀念文集《豐富和豐富的痛苦》(杜運燮等編，北京師範大學出版社1997)。

[12] 張岩泉《九葉詩派綜論》，博士學位論文，武漢1997；遊友基《九葉詩派研究》，福建教育出版社1997；餘鈺《九葉詩派綜論》，海峽文藝出版社2000等。

[13] 參見毛迅《論九葉詩派的現代主義背景》，載《中國現代文學研究叢刊》1991年第4期。在這篇討論“九葉詩派”與西方現代主義詩歌關係的文章裏，作者從“動因”、“觀念調整”、“創作”實踐等方面，將“現代主義”指認為“九葉詩派”的詩學來源，這種“現代主義”的取向成為類似討論“九葉詩派”與西方詩歌關係的“範式”。另參閱袁可嘉《西方現代派詩與九葉詩人》、王聖思《“九葉詩派”對西方詩歌的審美選擇》、陳維松《論九葉詩派與現代派詩歌》(載《文學評論》1989年第5期)、陳旭光《最蕭時代的自覺》(載《文學評論》1998年第5期)、趙文書《莫登與九葉詩人》(載《外國文學評論》1999年第2期)、蔣豎科《西方現代主義詩歌與九葉詩派的流派特徵》(載《社會科學研究》2000年第1期)、譚桂林《西方影響與九葉詩人的新詩現代化構想》(載《文學評論》2001年第2期)等。

[14] 袁可嘉在40年代表達的“用新的批評語言對古代詩歌——我們的寶藏——予以重新估價”的願望，在“九葉”詩人中均有不同程度的體現。顯然，“九葉詩派”對中國古典詩歌的辯證認識應是其詩學建構的一部分，如辛笛(參董維廉《婉轉深曲——與辛笛談詩和語言的藝術》，見辛笛《媚娘偶拾》第258頁以下，上海教育出版社1998年版)、陳敬容(《和方敬談詩》，《詩創造》第12期，1948)等都對所謂“民族傳統”表示了看法。值得

格外注意的是穆旦對中國古典詩歌的拒斥態度——“要排除傳統的陳詞濫調和模糊不清的浪漫詩意”(杜運燮《穆旦詩選》);假如無法排清這一態度的實質,那麼王佐良所說的“中國式”情懷與“非中國式”表達如何集于穆旦一身,便真正成了難解之謎。

[15] 孫玉石《中國現代主義詩潮史論》第313頁以下,北京大華出版社1999年版。

[16] 王富仁《中國現代文學研究中的“正名”問題》,載《北京師範大學學報》1995年第1期。在“主義”論述的框架內,還有少數論者因強調“九葉詩派”關注現實的趨向,而將其規定為一個“現實主義”流派。與此不同的是,李怡在《論穆旦與中國新詩的現代特徵》(載《文學評論》1997年第5期)一文中,運用“現代特徵”來概括穆旦及“九葉詩派”的詩學特徵,從而巧妙地避開了“主義”表述的含混性。

[17] 鄭敏《回顧中國現代主義新詩的發展,並談當前先鋒派新詩創作》,見《詩歌與哲學是近鄰——結構-解構詩論》第228頁,北京大學出版社1999年版。

[18] 王澤龍《中國現代主義詩潮史論》第49頁以下,華中師範大學出版社1995年版。

[19] 孫玉石《中國現代主義詩潮史論》第324頁以下,北京大學出版社1999年版。

[20] 道友基《九葉詩派研究》第114頁以下,福建教育出版社1997年版。

[21] 龍泉明《四十年代“新生代”詩歌綜論》,載《中國社會科學》2000年第1期。

[22] 張同道《中國現代詩與西南聯大詩人群》,載《中國社會科學》1994年第6期。

[23] 姜濤《四十年代詩歌寫作中的“攝影主義”手法研究》,載《中國現代文學研究叢刊》1999年第4期。

[24] 姜濤《馮至、穆旦四十年代詩歌寫作的人稱分析》,載《中國現代文學研究叢刊》1997年第4期。

[25] 趙瑞琪《回憶燕卜荪先生》,原載《時與潮文

藝》第1卷第2期(1943年5月,重慶)。

[26] 這一點,在80年代的一些與“九葉”詩人有關的回憶文章(如王佐良《穆旦:由來與歸宿》、周珏良《穆旦的詩和譯詩》,均見《一個民族已經起來》)中,一再被提及。

[27] 舒辛之《面對嚴肅的時辰》,原載《讀書》1983年第11期。

[28] 資料整理尤其體現在西南聯大文獻的整理上,計有《國立西南聯合大學史料》(六卷本,雲南教育出版社,1998)、《國立西南聯合大學校史》(北京大學出版社,1996)等數種大型史料著作出現。

[29] 姚丹《西南聯大歷史情境中的文學活動·後記》第439—442頁,廣西師範大學出版社2000年版。

[30] 錢理群《1948:天地玄黃·代後記》第330頁,山東教育出版社1998年版。

[31] 杭約赫專欄,1996年第1輯;穆旦專欄,1996年第4輯;唐祈專欄,1998年第1輯;杜運燮專欄,1998年第3輯;鄭敏專欄,1999年第1輯;唐湜專欄,1999年第4輯;陳敬容專欄,2000年第1—2輯;辛笛專欄,2000年第3—4輯。由於80年代以後“九葉詩派”每一單個詩人的研究本身已可獨立做一篇“述評”,這裏不擬逐一展開討論。

[32] 比較明顯的如張同道《探險的風旗》、道友基《九葉詩派研究》,均以專章節依次對九位詩人進行了論述。但由於每位詩人都自成一個深邃、浩繁的體系,研究者顯然未能做到“平均”使力,不是對每一位詩人都論述得十分深透。

[33] 分別見鄭敏《詩人與矛盾·〈詩八首〉分析》(《一個民族已經起來》第34頁以下)和孫玉石《解讀穆旦的〈詩八首〉》(《豐富和豐富的痛苦》第20頁以下)。

[34] 如臧棣所言:“新詩對現代性的追求這一宏大的現象本身已自足地構成一種新的詩歌傳統的歷史”,見臧棣《現代性與新詩的評價》,載《現代漢詩:反思與求索》第86頁,作家出版社1998年版。