东吴名家·耿占春

穆旦早期诗歌论

耿占春

摘　要：对早期穆旦来说，生活的开端是社会历史，是不平等、非正义和战争的阴云；写作的开端亦是社会学的想象力、心智的广阔与批评精神。这使穆旦早期诗歌摆脱了青春期写作的自我关注或自我灵性化，也避免其陷入神秘主义的象征。穆旦早期作品，业已呈现出一种时代性的思想版图与意识结构。它一方面源于经验性的观察，另一方面是心智型的建构。

关键词：穆旦；早期诗歌；心智建构

不知应该归因于禀赋还是教育，抑或是一个敏感的人对时代思想氛围的感知，少年穆旦最初的诗作《神秘》就是对神秘主义的否定。通常而言，当启蒙理性遭遇社会性的挫折时，社会心态就会将失败感转向五花八门的没有神圣意义可言的神秘主义。神秘退化为蒙昧。当同代人书写着梦、忧郁、孤独等不免强说愁的情绪时，少年穆旦的诗却显示出理性能力。成熟之后，穆旦诗歌中的经验更为复杂了，但他却从未迷思于任何神秘主义的倾向，即使当他频繁地运用宗教或神学的符号时，其心智的核心依然闪耀着理性之光。他并非不怀抱着梦，但在他那里，梦想、希望、爱、信念、牺牲等情绪都被置于社会历史语境并受到了求真意志的检验。

穆旦出生于 1918 年，这似乎是一个象征性的时刻。新文化运动提供了一种新的社会文化目标，也提供了一种清新的思想与感知氛围，它让人们，尤其是智识阶层渴望从皇权神秘主义和各种蒙昧主义的迷雾中解放自我与社会，并按照他们的理性能力所制定的计划改造社会和改造自我。穆旦最初的诗篇消解了“神秘”，他的《童年》里也没有天真。人类意识不再天真。

一

从《神秘》到《童年》，从 1933 年到 1939 年，即穆旦 15 岁到 21 岁，这些诗歌可以视为穆旦的思想练习曲，但其中呈现出的主题、场景与沉思，在穆旦此后的诗作中得到了更复杂的变奏。

少年和老年一样，有时候会倾向于神秘论，当然人生两端的神秘论可能会有很大的差异，而什么是神秘呢？在一个启蒙的时代，在革命语境和启蒙精神语境中，神秘的观念是被排除在思想方式之外的。而当启蒙遭遇严重挫折时，社会意识中的愚蠢便会大行其道。理性能力和社会能见度的降低，为各种假先知的瞒和骗留

下了充足的余地。一般而言，诗人总是会受到各种各样的神秘主义的诱惑，尤其在生命之初和终结之际。然而穆旦在《神秘》中对之进行了否定性的回答：

朋友，宇宙间本没有什么神秘，
要记住最秘的还是你自己。
你偏要编派那是什么高超玄妙，
这样真要使你想得发痴！

世界不过是人类的大赌场，朋友
好好的立住你的脚跟吧，什么都别想，
那么你会看到一片欺狂和愚痴，一个平常的把戏，
但这却尽够耍弄你半辈子。
或许一生都跳不出这里。

你要说，这世界太奇怪，
人们为什么要这样子的安排？
我只好沉默，和微笑，
等世界完全毁灭的一天，那才是一个结果，
暂时谁也不会想得开。①

无需问穆旦诗中所说的“朋友”是谁，我们知道，穆旦的同龄人多半都在书写着“神秘”色彩的小情调。就在这一时期，且不说浪漫主义和唯美主义的趣味，即使比穆旦年长六岁的大学生何其芳也正在描画着他的“画梦录”——后来投身圣地的何其芳此刻仍然书写着他“成人的寂寞”和“梦中道路的迷离”。②如果说诗人形象光谱的两个极端，一端是严峻而充满激情的思辨者，另一端就是梦游者。一个沉思，一个做梦。他们有时对峙，有时声息相通。通常而言，一个沉思的人会偶尔做梦，一直做梦的人却不会沉思。

对“神秘”的质疑或许是少年穆旦告别自己早先的、童蒙的意识状态，或许在“我、你”的亲密私语或内部对话中隐含着和一个时代的“大型对话”。在此时的中国诗界，与直击中国经验同时存在：梁宗岱从法国、冯至从德国翻译介绍了略带神秘色彩的象征主义；李金发写着被认为神秘晦涩的诗歌；戴望舒以更明晰的“意象”协调着象征主义的隐晦，但也并非不追求“超感官的东西”③，在流行的模仿泰戈尔风格的小诗里，也不免有源流不清的古印度《吠陀》神秘的涓滴影响。此时的穆旦或许不是以对“神秘”的质疑与诗界进行风格论的对话，对“神秘”的拒斥，更可能来自“五四”之后一代人记忆中的启蒙理性，一种对世界的认知与思辨态度而非神秘启示，在他生活的世界和此后的时代里，所谓“神秘”或“高超玄妙”的面具之下总会露出“一片欺狂和愚痴”的庸常把戏。的确，在社会启蒙的受挫和人的理性技艺分化较低的时候，痴迷各种神秘的奇迹不过是平庸的面具。

可以说，在穆旦的诗歌里都没有什么神秘的东西，他旨在展开一种深邃的心智生活，发展一种理性思辨的诗艺。他的诗艺携带着对一切事物或人类事务的沉思，在涉及社会与个人生活中的某些“神秘”因素时，他让我们懂得，所谓神秘不过是我们的心智尚未成熟所导致的认知阴影，而非真的存在着什么神秘之物。但必须说，穆旦对待理性和理解的态度并不简单。相反，在他看来，不仅智识生活或理性本身处在阴影中，需要呈现它的心智光亮，还需要把心智生活纳入复杂而又具体的历史性语境才能将其充分分化或展开其褶子。换言之，也只有把社会史纳入繁复的心智生活所展开的意义之网，社会历史和日常生活才能避免被简化地理解。的确，最神秘的还是“认识你自己”，是理性的技艺和高度分化的心智生活，而穆旦又避免了常见的自我指涉式的沉迷自我，这种自我沉迷让许多诗人的心智变得贫乏。在穆旦这里，从一开始，“神秘的自己”就不局限于所谓的“自我”这个狭隘的领域，而是将自身投向他人，投向广阔的经验世界，乃至投向与人类的历史性生存的体验性接触。

---

① 穆旦：《神秘》，李方编：《穆旦诗全集》，第 5 页，北京：中国文学出版社，1996。以下引用皆据此本，不再具录。

② 何其芳：《我想谈说种种纯洁的事情》，第 35 页，北京：人民文学出版社，2022。

③ 戴望舒：《望舒草·我底记忆》，第 71 页，沈阳：万卷出版公司，2015。

当然，否定《神秘》的时刻只是这种心智生活的一个萌芽。还是在 1933 年，15 岁的穆旦，中学生穆旦看见了彼此对立的《两个世界》：

看她装得像一只美丽的孔雀——
五色羽毛镶着白边，
粉红纱裙拖在人群里面，
她快乐的心飘荡在半天。

美丽可以使她样子欢喜和发狂，
博得了喝彩，那是她的渴望；
“高贵，荣耀，体面砌成了她们的世界！
管它什么，那堆在四面的伤亡？”
……

隐隐的一阵哭声，却不在这里；
孩子需要慈爱，哭嚷着，什么，“娘？”
但这声音谁都不知道，“太偏僻！”
哪知却惊碎了孩子的母亲的心肠？

三岁孩子也舍得离开，叫他嚎，
女人狠着心，“好孩子，不要哭——
妈去做工，回来给你吃个饱！”
丝缸里，女人的手泡了一整天，
肿的臂，昏的头，带着疲倦的身体，
摸黑回了家，便吐出一口长气……
生活？简直把人磨成了烂泥！

美的世界仍在跳跃，眩目，
但她却惊呼，什么污迹染在那丝衣？
同时远处更迸出了孩子的哭——
“妈，怕啊，你的手上怎么满铺了血迹？”①

这首诗是关于“两个世界”的主题，“两个世界”的冲突，既贯穿于穆旦个人青年时代的思想直至 20 世纪 50 年代，也是整个 20 世纪里一个世界性的主题。在 19 世纪，“两个世界”是狄更斯、雨果、陀思妥耶夫斯基那一代作家诗人的文学主题，随后这个主题已成为一个历史和社会学主题。当然，对陀思妥耶夫斯基或雨果来说，“两个世界”的主题不是走向你死我活的充分理由，在他们眼里，宗教信仰与政治伦理也可以实现两个世界之间的阶级和解。对于仍然是一个孩子的穆旦来说，这种富于社会意识的观察既属于个人的“看见”，也属于那个时代智识阶层的集体视域，甚至可以说属于 20 世纪 30 年代世界性的政治伦理判断。

据此，之后被视为自由主义者的诗人穆旦完全可以是一个左翼诗人。“两个世界”对立的主题，基于一系列的对峙之上：首先是贫穷与富裕，闲暇与劳作；然后是美与丑陋，骄奢淫逸与生活的血污，社会性的冷漠与革命的呼吁……这是社会的贫富两极所分化的两个世界。两个愈来愈不可和解的世界。之后发生的一切，都可以视为在一个贫乏的世界上后者对前者的指控与复仇。先在批判的武器中，继而在武器的批判中。

在这首诗里，我们不能不惊讶于少年穆旦对“两个世界”的富于戏剧性的展现。当然，这是一个时代的主题，又是一个古典诗歌中最富于“同时代性”的杜甫式的纪录性写作或诗史式的主题。“朱门酒肉臭，路有冻死骨”是它最经典的符号表达。即使被标签为“自由主义”的胡适，也在他的《尝试集》中记录了这样的两个世界，他的《人力车夫》是他那个时代和随后的时代里，被现代诗人加以瞩目的图像。这一图景既是一种看见，一种现实的观察与记录，也是一种观念化的象征，而且“两个世界”的图景愈来愈加观念化和抽象化，直至成为一种时代的思想方式，直至成为一种固化的价值判断和历史认知。直至沉淀到革命的语境与行动之中，成为观念形态上层建筑的一块巨大的基石。然而这是一块不稳定的社会基石，也是会随着时间而风化松动的基石。在中国知识界，在“五四”之后到整个 20 世纪 30 年代，无论左右，他们的眼中都有这样一幅社会图景；无论左右，他们的出发点也都包含着最初的人道主义的体验，即使一直向左的人们逐渐偏离了后者。

只是“两个世界”的观察既可能基于人道主义，或基于孟子思想中的“怜悯”与“恻隐之

① 穆旦：《两个世界》，李方编：《穆旦诗全集》，第 6–7 页。

心”，也能够由此导向 20 世纪尤其是 30 年代的左翼思想，进而导向暴力革命。从所谓保守或自由的立场看，对“两个世界”的认知可以说是从人道主义出发的观察；而从绝对平等诉求或革命的立场看，“两个世界”的认知是社会贫富两极分化并且只能依靠暴力革命才能解决的矛盾。从更现实的立场而言，“两个世界”之间的缓和需要扩大社会再生产，和由此基础上建立的社会福利制度；而在革命立场看来，只有财富的再分配、而且只能是暴力剥夺情况下才能改变。

《两个世界》这首小诗，蕴含着 20 世纪历史的“原始场景”或“原初场景”。在更广阔的范围内，它是 19 世纪以来的思想与行动的原始场景。当穆旦的一些同龄人或其他诗人沉醉于一种“小资产阶级”的情调时，陷于狭小的“爱”、“梦幻”与“孤独”时，无法不为少年穆旦观察到的两个对峙世界的冲突所感叹。尽管这一图景是一幅被越来越多的人所抽象的社会图景。

在那个时代，“两个世界”的社会生活场景，愈发变成一种思想的抽象图景，因此，随之而来的是，“两个世界”的思想一方面在成为愈来愈深入人心的深刻思想，另一方面也在成为随着观念的通货膨胀而流行起来的肤浅思想。

更大的危机在于，这一幅原本具有人道主义精神的图景在发生剧烈的蜕变，孔雀一般美丽的女性和在劳作、饥饿、疾病中挣扎的疲惫的身躯之间，都在如此迅速地去人性化。在穆旦的修辞之中，讥讽的语调已包含着轻微的“非人化”修辞——“看她装得像一只美丽的孔雀——五色羽毛镶着白边”，但这是止于嘲讽的语调，没有进一步地去人性化。而对于另一方来说，对于生产美丽衣裙终日将手浸泡在“丝缸”中的妇女来说，去人性化的是劳作，“肿的臂，昏的头，带着疲倦的身体”，是“简直把人磨成了烂泥”的非人的生活—非人的社会。但穆旦的观察没有进一步推论，而在左翼诗人那里，“两个世界”的图景会进一步被抽象概念所代替，并构成进一步推论的逻辑，基于这幅悲惨图景——更悲惨的不是劳作的女性与饥饿的孩子，而是她们与装得像一只美丽的孔雀一样的女孩子（某种阶级化身）之间的反差与对峙。

而在穆旦这里，在穆旦的“两个世界”里，生活图景仍然保持着经验属性。他的推论没有发生，或始终没有以革命的方式发生，没有发生从悲悯到仇恨的论断；他的诗歌一直保持着生活自身的图像。他知道，或许愈来愈明白，对这一图景进行简化抽象及推论是冒着极大历史风险的。

“两个世界”在无可阻挡地成为一种观察世界的二分法，成为一代人的情感结构，进而成为一种二分法的观念形态结构。对于 20 世纪的历史经验来说，无论怎样强调“两个世界”的原始场景的意义及其随后的历史—诗学演变都不为过。我们说穆旦的“两个世界”，一个 15 岁孩子也能拥有的“世界观”，一个自由主义、人道主义的“看见”，正在成为一个时代的“世界观”。穆旦与后来这幅图景的变形记之间的区分在于，穆旦始终保持着他的社会批判性，也保持着他的独立精神，保持着他的社会伦理的敏感性，不曾走向将“两个世界”彻底对立起来的斗争狂热。

穆旦的感受力：一种既是直观的，又是抽象的能力；既是形象的感受力，又是心智上的对结构的洞察力。现代诗在陈独秀的倡导下从“山林文学”走向“社会的文学”，[①]然而“社会”不同于传统诗歌的“自然”主题，无法仅仅以形象进行直观，而需要发展出一种心智层面的对社会结构的抽象—直观。自 20 世纪 20 年代始，尤其自 20 世纪 30 年代初以来，一种愈来愈占据制高点的思想就停留在对“两个世界”的抽象直观上。对穆旦而言，“两个世界”的图像构成了某种更复杂的“概念星丛”的亮点之一，而且裹挟在周围的暗影里。“两个世界”的任何一极不可能拥有不容置疑的真理，贫穷与劳苦，既与压迫或世界的不公正联系在一起，也与蒙昧无法剥离。

对少年穆旦来说，“劳作与日子”的意义，并非能够完全被一种新兴的“两个世界”的观念所概括，其中隐含着的是一幅古朴的生活图景。写出《一个老木匠》（1934）时穆旦 16 岁，这首诗仍然瞩目于“底层”生活意象，但其中没有了对立结构，诗思更质朴，指向的是“劳作与

① 陈独秀：《文学革命论》，《新青年》1917 年第 6 期。

日子”或生活世界的基本情状——

我见到那么一个老木匠
从街上一条破板门。
那老人，迅速地工作着，
全然弯曲而苍老了；
看他挥动沉重的板斧
像是不胜其疲劳。

孤独的，寂寞的
老人只是一个老人。
伴着木头，铁钉，和板斧
春，夏，秋，冬……一年地，两年地，
老人的一生过去了；
牛马般的饥劳与苦辛，
像是没有教给他怎样去表情。
也会见：老人偶而吸着一枝旱烟，
对着漆黑的屋角，默默地想
那是在感伤吧？但有谁
知道。也许这就是老人最舒适的一刹那
看着喷着的青烟缕缕往上飘。

沉夜，摆出一条漆黑的街
振出老人的工作声音更为洪响。
从街头处吹过一阵严肃的夜风
卷起沙土。但却不曾摇曳过
那门板隙中透出来的微弱的烛影。①

穆旦仍然注视着那个时代里的“两个世界”图景的局部：他关注着一个劳动者、一个老木匠不胜疲惫的劳作，却不曾将这种“牛马般的饥劳与苦辛”发展成一种社会仇恨或斗争哲学；他看见“弯曲而苍老”的木匠“挥动沉重的板斧”，却也不曾让他的斧头拥有任何复仇正义的意味。相反，穆旦的疑惑是老木匠失去的“表情”，或“像是没有教给他怎样去表情”的疑惑。由此，他捕捉到的一个瞬间或许是富于“表情”的，一个老年劳动者“最舒适的一刹那”的“表情”——

老人偶而吸着一枝旱烟，
对着漆黑的屋角，默默地想
那是在感伤吧？但有谁
知道。也许这就是老人最舒适的一刹那
看着喷着的青烟缕缕往上飘。②

少年穆旦一开始就避开了自我沉迷，将眼光投向他人和世界，而且避免了情绪的极端化。尽管正如穆旦在这一年的《前夕》所说：“我知道，虽然总有一天 / 血会干，身体要累倒！”③但这一主题在穆旦这里并非发展成阶级对抗的议题，尽管他曾不止一次地描述过“两个世界”的图景——对粗笨、粗暴、沉重现实的历史诗学的呈现而非迅速导向一种阶级对抗的政治议题——在穆旦 20 世纪 40 年代的诗作中还会在变化中重现。

大致同一时期，闻一多盛赞的臧克家书写着《老马》《洋车夫》《两个小车夫》《渔翁》《卖孩子》等，田间写着《栗色的马》《抒机女》，而艾青在这一年则写出了被穆旦赞誉为“新的抒情”的《大堰河，我的褓姆》。穆旦与逐渐走向革命的诗人之间的差异在于，他书写的劳苦大众没有固定在这个词语的固有含义中，也没有将基调置于一种革命语境，诸如蒋光慈《劳工歌》的“劳工神圣”观念及其与之伴随的阶级反抗和权力诉求，没有控诉性的阶级共鸣的群体性背景音调。即使与艾青相比，穆旦与他书写的人物也隔着一段观察所产生的距离。他几乎从未取消过这种距离。

注明“1934 年 11 月 3 日偶作”的《冬夜》，显然意在表明这是一首并非必要的笔墨，犹如诗人不明朗思绪的一种记录，但也呈现了少年穆旦最一般的个人化的意识状态，一个沉思少年的侧影：

更声仿佛带来了夜的严肃，
寂寞笼罩在墙上凝静着的影子，
默然对着面前的一本书，疲倦了
树，也许正在凛风中瑟缩，

①② 穆旦：《一个老木匠》，李方编：《穆旦诗全集》，第 9–10、9 页。
③ 穆旦：《前夕》，李方编：《穆旦诗全集》，第 12 页。

夜，不知在什么时候现出了死静，
风沙在院子里卷起来了；
脑中模糊地映过一片阴暗的往事，
远处，有凄恻而尖锐的叫卖声。[①]

这首 16 岁少年写下的诗并无特殊之处，只是让我想起成熟期直至晚年，穆旦也写过更多人世冷暖感的“冬夜”。仿佛“冬夜”是最私密、最温暖的沉思时刻，安谧的沉思、生活世界的暂时停顿，构成了穆旦生活与写作的一种个人节奏。在穆旦一直充满悖论性和张力的思想状态中，总有一些短小的抒情的片刻，对穆旦而言，这是向语言、自然与自我的回复，是与世界保持适当距离的“思想的休息”。我总愿意猜想，这种“寂静冬夜”式的感性回归，对一个置身于分崩离析时代且不断自我分化的主体而言，具有隐秘的自我疗愈或康复作用。还有就是，在一种历史主义的语境里，暂且脱离观念化的进程，“回到事物本身”，一切事物都保持着物性自身，没有被时代日益兴起的象征主义所裹挟，“冬天”“夜”“寂静”，都是事物自身的属性，与人的感知保持着人性化的关系。稳定与固化的象征则是意识形态的前提。之所以不应忽略这首体现了沉思性的诗，是因为这种个人感知与个人沉思，在穆旦的思想中一直起着某种平衡作用：避免被一种抽象的、愈来愈观念化的世界观所裹挟，避免被一种社会历史的象征主义认知图式所固化。当一种象征图式简化为一种流行的观念，个人感知就会提供一种免疫力。

让我再回味一下诗人独立沉思的《冬夜》不一般的意味，前面是“两个世界”的图像，或近似于阶级对立的历史图景，在这首“偶作”之后，就是战争或民族国家战争主题的出现，在沉寂的“冬夜”前后，是两个交织在一起的历史主题。而“偶作”是另一种主题：沉思的主体，书（语言或文明），夜与树（循环的自然），三者构成了关于“自由”的表达。穆旦在之后的写作中，会不断地回到这一沉思的时刻，主体、语言、物性完美融合的时刻：自由的时刻。

《哀国难》（1935）当然不是偶作。对穆旦这一代诗人来说，战争与诗歌不幸地压上了韵。对于从古典文言传统转向现代汉语的写作来说，没有什么力量如此有力而残酷地打开了诗歌的现代体验。战争打破了相对宁静的社会生活，战争也打破了狭隘的个人化的日常生活，迫使敏感的少年也不能沉醉于任何形式的神秘论，迫使他面对比“牛马般的饥劳与苦辛”的社会更加残酷的世界。在某种意义上，发生在民族国家之间的战争，暂时遮蔽了民族国家内部的阶级冲突的焦点，“两个世界”的图景并没有消失，但却退居为若隐若现的背景式存在。这是一个残酷的世纪，每一个正当的社会历史主题或价值观念，都同时带来了希望与危机，更主要的，带来了更加残酷的冲突。“平等”与“公平”的美好理念，无疑唤醒了冲突性的阶级意识；“民族国家”观念的诞生，伴随着“正义”、独立与解放，也伴随着强力与征服。而民族国家之间的战争，就隐含着对一个新的历史偶像的膜拜，隐含着一种非批判性的认知。

就像“两个世界”的政治伦理感受冲击着少年诗人，现在，是战争冲击着穆旦对世界扩展着的理解力，使他的目光转向那些他的足迹尚未到过却已沦陷的地方：“一样的青天一样的太阳 / 一样的白山黑水铺陈一片大麦场……”——

眼看祖先们的血汗化成了轻烟，
铁鸟击碎了故去英雄们的笑脸！
眼看四千年的光辉一旦塌沉，
铁蹄更翻起了敌人的凶焰；
坟墓里的人也许要急起高呼：
“喂，我们的功绩怎么任人摧残？
你良善的子孙们哟，怎为后人做一个榜样！”
可惜黄土泥塞了他的嘴唇，
哭泣又吞咽了他们的声响。[②]

战争与反战，更剧烈地唤醒了民族国家观念，无论是“白山黑水”的地域指涉，还是“祖先们的血汗”凝聚的“四千年的光辉”，都是民族国家精神内涵的象征符号，他抽象地、甚至观念化地书写着“新的血涂着新的裂纹 / 广博的

① 穆旦：《冬夜》，李方编：《穆旦诗全集》，第 13 页。
② 穆旦：《哀国难》，李方编：《穆旦诗全集》，第 19 页。

人群再受一次强暴的瓜分”，书写着满目疮痍的“国破山河在”，而在对民族疆域想象性的表达之外，穆旦亦保持着目光的清晰在场，提供了见证性的经验——

可是太阳仍是和煦的灿烂，
野草柔顺地依附在我脚边，
半个树枝也会伸出这古墙，
青翠地，飘过一点香气在空中荡漾……
远处，青苗托住了几间泥房，
影绰的人影背靠在白云边峰。
流水吸着每一秒间的呼吸，波动着，
寂静——寂静——
蓦地几声巨响，
池塘里已冲出几只水鸟，飞上高空打旋。[①]

1935 年，“铁鸟”惊飞了水鸟，少年穆旦在愤怒中描画着这个古国的塌陷和哭泣，也描画着生命顽强存活下来的迹象。战争或国难打破了生活世界的平静，两个世界的主题没有被进一步强化，甚至战争主题，也没有被诗人发展出田间式的“战斗的鼓点”（闻一多盛赞田间诗歌的用语）或社会动员。穆旦的修辞既非指令亦非祈使性的语言，更不可能走向街头与大众。虽然此刻，穆旦的语言尚未发展出悖论式的修辞，也尚未展现出成熟期思想的辩证结构。

二

在 1939 年，在抗日战争全面爆发之后的岁月里，穆旦在其《合唱二章》中，翻转了“哀国难”的主题，提升了音调，将同样的死难与苦痛之情转化为凯旋式的前奏。他没有采用直接的社会动员式的话语，但这却是一种诗的政治仪典。

单从诗艺着眼似乎并不成熟的《合唱二章》，对穆旦而言并非诗体而更接近铺张辉煌的赋体。赋体从不吝啬使用超额的修辞和过度的词语。这已经是战争爆发后的 1939 年，由于战争的激动，它是由“古国的魂灵”符号和激烈的情绪构成的，在穆旦的诗中，这是一种非经验的话语。但应注意到，这是“合唱”，什么（人）在合唱？是“皇帝的子孙”应和着“古国的魂灵”。这是青年人的武功歌，青年人的战歌，然而是“合唱”，一个显在的群体和隐在的属于“古国魂灵”的群体。《合唱二章》是刚刚成人的穆旦谱写的战歌。因为是“合唱”，所以其中没有个人化的声音。诗人承继了一种既是古老的“字灵”传统又是新生的白话语言的修辞术，他召唤词语，通过召唤词语来召唤魂灵，召唤一种沉睡着的力量。“当夜神扑打古国的魂灵 / 静静地，原野沉视着黑空”之际，诗人暂时同意一种威灵论的语言观念，语言就是力量，词语就是事物，就是飞奔“旋转的星球”，它“叫光明流洗你苦痛的心胸 / 叫远古在你的轮下片片飞扬 / 像大旗飘进宇宙的洪荒 / 看怎样的勇敢，虔敬，坚忍 / 辟出了华夏辽阔的神州。”它招呼“黄帝的子孙，疯狂！”因为“一只魔手闭塞你们的胸膛”，但在诗人激烈的幻视中，“万万精灵已踱出了模糊的 / 碑石，在守候、渴望里彷徨。”[②]——

一阵暴风，波涛，急雨——潜伏，
等待强烈的一鞭投向深谷，
埃及，雅典，罗马，从这里陨落，
O 这一刻你们在岩壁上抖索！
说不，说不，这不是古国的居处，
O 庄严的圣殿，以鲜血祭扫，
亮些，更亮些，如果你倾倒……[③]

它们合唱，如暴风，当它们历数那些湮灭的古国时，它们发出的呐喊如波涛急雨投向深谷：一颗活跃、激烈、痛苦的年轻的心，与古国土地上“已踱出了模糊的碑石”、不安的万千魂灵一起。它们发出“合唱”。它们因为愤怒而复活。这合唱是激烈的危岩峭壁上的召唤。它们是“盛典”上的合唱，暂且就是这样：词语如同“以鲜血祭扫”过整个古国，当他——举行祭礼的诗人——历数他辽阔国土地理标识的时候——

让我歌唱帕米尔的荒原，

① 穆旦：《哀国难》，李方编：《穆旦诗全集》，第 20 页。
②③ 穆旦：《合唱二章》，李方编：《穆旦诗全集》，第 45、45–46 页。

用它峰顶静穆的声音，
混然的倾泻如远古的熔岩，
缓缓迸涌出坚强的骨干，
像钢铁编织起亚洲的海棠。
O让我歌唱，以欢愉的心情，
浑圆天穹下那野性的海洋，
推着它倾跌的喃喃的波浪，
像嫩绿的树根伸进泥土里，
它柔光的手指抓起了神州的心房。①

歌唱“帕米尔的荒原”的我是一个非个人的“合唱”（或合力）的主体，当他历数他的国土上那些山脉、河流、海洋的时候，当他指点出荒漠和草原的时候，当他一一指出地点与事物的时候，他就是旨在激活“神州的心房”，旨在兴起一种巨大的精神力量——

当我呼吸，在山河的交铸里，
无数个晨曦，黄昏，彩色的光，
从昆仑，喜马，天山的傲视，
流下了干燥的，卑湿的草原，
当黄河，扬子，珠江终于憩息，
多少欢欣，忧郁，澎湃的乐声，
随着红的，绿的，天蓝色的水，
向远方的山谷，森林，荒漠里消溶。
……②

无论是“从昆仑，喜马，天山的傲视”，还是“当黄河，扬子，珠江终于憩息”，诗人都旨在通过广袤的地理符号展现一种“空间上的祖国”，一种基于文化地理的共同体意识。这些描述是“民族”的，蕴含着民族性或民族精神的内涵，却不是民族观念的一个偏执后裔即民族主义的，它充满初次被唤醒的精神兴奋而非阴暗的仇恨情绪。在谈到这一首诗的时候，王佐良恰如其分地指出：“如果说这里有些太堂皇的修辞，那么让我们指出：这首诗写在 1939 年，正当中国激动在初期的挫败里。应该是外在的陌生的东西，在一个年青的无经验的手中变成了内在的情感。”③是的，如果不能置身 1939 年或之后的战时中国，就很难理解这种大赋式的铺排，这种词语的过度、修辞的过度或巡礼式的辉煌。实际上，并非年轻的穆旦如此写作，就连现代主义前驱者的戴望舒也以这种巡礼式的铺排表达战时的民族情感，如《我用残损的手掌》（1942）一诗，用“无形的手掌掠过无限的江山”：“……这长白山的雪峰冷到彻骨 / 这黄河的水夹泥沙在指尖滑出……尽那边，我蘸着南海没有渔船的苦水……”④在战时，这是一种唤醒民族感情、激发民族意识的集体象征主义的话语方式。它们更多的是在展现一个“自然”的民族，唤醒一种文化的民族而非一个政治的民族。这种堂皇的、空洞的修辞在之后的历史中，日益成为政治抒情诗中一种僵化的话语模式，但对穆旦而言，词语的过度或巡礼式的地理修辞仅仅是在“合唱”的时刻出现。

对此刻的穆旦来说，辽阔疆域里山脉、江河、森林、荒漠的合唱，是一种精灵式的对民族国家观念的最初表达，而这合唱者还没有具体到觉醒中的民众，这大自然精灵般的合唱意味着民众的拟人化的声音与意志。其后，穆旦虽然并未将其意识形态化，却一直关注着一个焦点，就是“民众”，一个合唱着、行进着的民众。他在大多数时间和内心深处，确实是一个自由主义和人文主义的个人主体，但他感知着一个时代的气息，他耳闻目睹伴随着民族国家观念的群众这一现象的兴起，如同一种“自然”的力量。在之后，在 1940 年，穆旦为卞之琳所写的评论文章中更为清晰地表达了对群众现象的兴奋关注：“无论是走在大街、田野，或者小镇上，我们不都会听到了群众的宏大的欢唱么？”⑤

从《女神》开始，在处理经验世界和日常生活之外，或与之同时，现代汉语中就兴起了这种汉赋式的热情和仪式化的风格。它是一个民族开始普遍觉醒的意识和生命意志的表现。直至其后的历史中，这种圣礼风格的话语被权力及其政治典礼所征用，而丧尽其“字灵”的魔力。

---

①② 穆旦：《合唱二章》，李方编：《穆旦诗全集》，第46页。

③ 王佐良：《一个中国新诗人》，《文学杂志》1947 年第 2 期。

④ 戴望舒：《我用残损的手掌》，《雨巷·我用残损的手掌》，第 116 页，上海：复旦大学出版社，2006。

⑤ 穆旦：《〈慰劳信集〉（书评）——从〈鱼目集〉说起》，《中国现代文学研究丛刊》1999 年第 3 期。

而此刻，在穆旦的《合唱》里，他将人们的痛苦与死难化入盛大的合唱与激烈的舞蹈，变成一种看不见却能够感知到的精神力量。“合唱”的意志恰如一种迎向征战的意志。对后来诗歌中的“我们”的合唱或“群众”式的话语来说，即使此刻的穆旦也与之有着区分，穆旦听见了合唱的力量，并描述了那种声音；但他自己的声音却与之不同，他并未彻底融入到合唱之中。

对一个民族来说，尤其对在国家之间的战争中进一步激活的民族国家观念来说，历史总是布满了陷阱、险境和岔路口，而对生活其中的个人来说，则到处都是难以认知的歧路。每个人都在艰难地辨识着他的方向、他的选择。在诗人这里，这一行为与他的话语方式有着隐秘的交织，或相互矫正其方向。生活与言说都没有那么稳固的连续性，唯有这种认知的意志和表达可能成为有迹可循的。

穆旦在少年结束之际写下《童年》，其中却没有书写任何童年经验，如果说有童年意象的话，至多隐约涉及从童年延续至“今晚”的阅读与沉思：“秋晚灯下，我翻阅一页历史……/窗外是今夜的月，今夜的人间/一条蔷薇花路伸向无尽远/色彩缤纷，珍异的浓香扑散/于是有奔程的旅人以手，脚/贪婪地抚摸这毒恶的花朵。”[①]穆旦在“我翻阅一页历史”和“贪婪地抚摸这毒恶的花朵”之间建立起一种语境关联，这一历史著述与恶之花之间的隐喻让人不免想起鲁迅对“毒夫家谱”的诅咒和对“吃人”真相的揭露。而穆旦诗歌的关于历史的表述要隐晦和遥远一些，但依旧可以辨识出其蛊惑、毒害和血迹来：“（呵，他的鲜血在每一步上滴落！）/他青色的心浸进辛辣的汁液/腐酵着，也许要酿成一盅古旧的/醇酒？一饮而丧失了本真。”[②]但刚刚写过《合唱》的穆旦对历史认知也保留了一丝希冀：“也许他终于象一匹老迈的战马/披戴无数的伤痕，木然嘶鸣。”[③]正像在《合唱》中通过对古国灵魂的召唤让人们的心灵从国难中兴起一样，穆旦也希冀从更久远的人类“童年”中汲取一种“矫健而自由”的野性力量——

而此刻我停伫在一页历史上，
摸索自己未经世故的足迹
在荒莽的年代，当人类还是
一群淡淡的，从远方投来的影，
朦胧，可爱，投在我心上。
天雨天晴，一切是广阔无边，
一切都开始滋生，互相交溶。
无数荒诞的野兽游行云雾里，
（那时候云雾盘旋在地上，）
矫健而自由，嬉戏地泳进了
从地心里不断涌出来的
火热的熔岩，蕴藏着多少野力，
多少跳动着的雏形的山川。[④]

这是关于人类童年或民族“童年”的想象，在一个民族衰老与新生交集的时刻，诗人旨在唤醒人类自然天性中的自由、热力和野性，就像激活死气沉沉的法律之中的“自然法”或天赋权利一般。但穆旦似乎又清晰地知道：“这就是美丽的化石。而今那野兽/绝迹了，火山口经时日折磨/也冷涸了，空留下暗黄的一页。”[⑤]穆旦将他对“此刻”的感知投射到历史留下的“暗黄的一页”上。穆旦不会滞留在这里，不会在这暗黄的一页上耗尽他的生命，在国难中，他宁肯走向一条个人受难之路，因为他感受到那矫健而自由的热力还在他的生命中涌动——

灯下，有谁听见在周身起伏的
那痛苦的，人世的喧声？
被冲击在今夜的隅落里，而我
望着等待我的蔷薇花路，沉默。[⑥]

穆旦的诗正在展现的就是这样一个受苦者与行动者的形象。穆旦的诗呈现出一幅个人与历史对位的图景，这是整个 20 世纪的社会—历史被一个强力诗人内心化的过程，同时也是将其符号化的过程。这一进程让穆旦的诗呈现出一幅自由而丰富的语义学图景：无论那个过去了的动荡不安的世纪发生了什么，穆旦都旨在通过诗歌写作将其内化，将其语义化。换句话

①②③④⑤⑥　穆旦：《童年》，李方编：《穆旦诗全集》，第 58、58、58、58–59、59、59 页。

说，无论是人类历史或个人行为，社会观念或个人情绪，穆旦都在将其持续地精神化。这正是写作或人类语言活动的意义，当我们通过那些杰出心灵的内化图景去观察或回顾社会—历史的时候，我们会发现那才是一段人类心灵所体验过的历史，一种被审视过和反思过的生活。写作为生活世界或人类历史增加了魔力与理性，写作不仅是那一切的叙述与再现，因为创造性的语言活动是一种赋予意义的过程。在合唱的独白中，在梦想的意愿里，也在思辨性的真理中。

在穆旦早期不甚完备的作品中，业已呈现出一种思想版图与意识结构：首先进入视野的意象是阶级对立和民族国家冲突的历史主题，紧密与之伴和的，是主体的自由、沉思与想象，自然与物性之于人类的意义。而自由意志或天赋权利，早已从人类历史的开端、从人类的童年映照在他沉思的时刻——

> 朦胧，可爱，投在我心上。
> 天雨天晴，一切是广阔无边。[①]

对穆旦来说，生活的开端是社会历史，是不平等、非正义与暴力；写作的开端亦必须同时是想象力、心智的广阔与意志自由，是生命的热与力的迸发。两个相互分离的主题在《童年》里有了最初的交叠：一方面是经验性的观察，另一方面是心智型的建构。对于诗哲型的写作来说，没有心智建构的观察不足为训，没有经验的心智建构亦如幻觉。而语言与修辞，是它们相互生成的切点。经验观察、心智建构和语言符号的创制三者愈来愈紧密地交织在一起，任何单一的世界观都是对经验内涵、心智力量与语言生成性的无意识削弱。

【作者简介】耿占春，河南大学文学院教授、博士生导师。主要从事诗学研究和文学批评，兼及诗歌和随笔创作。主要著作有《隐喻》《话语和回忆之乡》《观察者的幻象》《叙事美学 探索一种百科全书式的小说》《失去象征的世界——诗歌、经验与修辞》等。曾获第七届华语传媒大奖“年度文学评论家”、第十届十月文学奖“散文奖”、第二届扬子江诗学奖“诗评奖”、第四届《文学报·新批评》“优秀评论奖”等。

---

① 穆旦：《童年》，李方编：《穆旦诗全集》，第 58–59 页。