

早期新诗与现代中国的“抒情”起源

——以田汉、周作人的抒情实践为中心

宋夜雨

内容提要 早期新诗的兴起，不仅是一种现代文类的生成，更设定了现代中国的“抒情”起源。新诗的抒情机制，对于有着情感化自我表达需求的五四青年，具有强烈的吸引力。随着“五四”的落潮，不仅情感化的主体生成方式失效，与之相应的抒情方法也失去意义。在相关的应对方案中，田汉等人不仅看到新诗对苦闷的抒发，还从苦闷中整合出一种新的抒情可能性。而周作人在对新诗展开系统批判的同时，又通过翻译与创作为早期新诗植入了一种象征化的抒情风格，在完成新诗抒情改造的同时，也完成了自我情感世界的再造。

关键词 早期新诗；抒情；新浪漫主义；田汉；周作人

五四前后，以“思想”进行“革命”是周作人主要的社会实践方式，文学此时对他而言不仅指一种静态的现代知识，更是一种在自我与社会、思想与现实之间有效的沟通形式。然而，这种在不同场域之间频繁穿梭的主体实践在1920年底的一场疾病中被打断了。此时的“病”对他而言，显然不仅仅是一种身体性的感知和体验，同时也是主体内转、重新检省自我的契机。由此，此前以“新村”为理想的能动、坚定的主体状态逐渐被“动摇与混乱”所替代。而思想层面的震荡也明显地投射于他这一时期的文体实践中。相较于其他文类而言，新诗此时成为他整合自我的主要手段，同时，相比于五四时期一种“即景”式的向外触着，“病中的诗”呈现出一种回收的、内转式的抒情。但这种抒情并不局限于自我的感伤，相反，它意味着主体的调整，很快，周作人就借助个人的抒情经验，将反思的方向扩展到整个文体形式。

此时的周作人不仅试图召唤一种介乎诗与散文之间的文体形式^[1]，同时也向往一种“抒情诗的小说”^[2]，对于新诗坛的“消沉”“老衰”，他非常直接地表达了不满^[3]，但在批判之中，并没有给出具体可行的改造方案。对新诗的批判反思和重新构

想在其后的一段时间内一直是周作人的工作重心。而批判也开始由一种发言姿态逐渐向更为具体的问题滑动，他明确指出诗的本质“以抒情为主”^[4]，而他不满的是“正布满书报上的”空洞虚无、形式化的“新名目的旧传奇（浪漫）主义，浅薄的慈善主义”^[5]。这里的问题在于，周作人并不反对“浪漫”“慈善”的抒情方式，他所针对的是矫揉造作、无病呻吟的诗歌风气。此时，他反复念及的是一种以“现代人的悲哀”“现代的忧郁”为底色的抒情风格，这也就意味着新诗的抒情不是对肤浅的表层情绪的直写，而是有着内在的情感机制和明确的意义感知。由此，对于周作人而言，抒情不仅仅是作为问题被提出，经由他的辨识、反思，抒情的有效性与正当性的问题被揭示出来，即什么样的情感应该得到抒发，以及如何抒情等一系列问题。

不仅如此，诗与抒情的讨论此时也密集出现于以田汉为代表的一批新诗人的言论中。在如此密集的讨论声中，抒情不仅统合了不同的诗学立场，同时也在不断指认新诗的现代性内涵。抒情俨然已经是一个关键的问题结构，关联着早期新诗发展路向的转轨和改造。有关新诗的抒情问题，学界已多有注意。以具有代表性的张松建的相关研究为例，他

敏感地注意到中国现代诗学内部潜隐着一条“抒情主义”的线路，以此来重新结构和整合新诗史，并且充分照顾到“抒情主义”内部的分化和差异^[6]，但所述重心仍然偏重于三四十年代，对新诗抒情的现代起源问题并未进行深入研究。这也为本文的进一步研究提供了一定的讨论空间。通过对田汉、周作人等人抒情实践的研究，本文试图揭示新诗抒情问题的现代起源，进而重审早期新诗的历史意义。

一 从“持人性情”到“表现自我”

早期新诗的发生包含着鲜明的对话性，它不仅要具体的诗歌技法层面进行颠覆、更替，同时也伴随着诗歌功能的重新定位和调整。而在不同的新诗构想方案中，情感往往是核心要素，它既是诗的生命与内容，同时也关系到诗的写作方法、动力来源。可以说，情感就是新诗生成的一种装置、一把密钥。

文学革命之初，胡适已经对情感问题多有注意。针对旧诗的文质分离，胡适提出“言之有物”，而所谓“物”，包括“情感”和“思想”两个方面。胡适不仅引证《诗大序》中“情动于中而形于言”的观点，甚至把情感看作诗的灵魂^[7]。这样的观点在刘半农的文章中也得到了呼应，他借鉴曹文植《香山诗选序》中“诗之根于性情”的说法，引申出“诗与小说精神革新”的必要性^[8]。其后，有关诗与情感的认知图式迅速扩展开来。1920年2月至3月，对新诗用力颇多的《少年中国》集中策划了两期“诗学研究号”，对诗的重新定义是其中相当重要的部分。在宗白华看来，诗是“用一种美的文字——音律的绘画的文字——表写人底情绪中的意境”。而文字与意境其实就是诗的“形”与“质”，进而他又强调“诗的‘质’就是诗人的感想情绪”^[9]。对于“诗究竟是什么”这一问题，康白情也给出了自己的理解：“在文学上把情绪的想象的意境，音乐的刻绘的写出来，这种的作品就叫做诗。”他进而又补充说“主情为诗底特质”^[10]。此外，诗学研究号还同时刊载了田汉的长文《诗人与劳动问题》，受到日本大正时代社会改造氛围的影响，田汉关注较多的是文艺与劳动之间的关

系，但诗歌部分也是讨论的重点。田汉的独特之处在于，他不仅从字源词源的角度进行思考，同时也为诗歌的抒情本性设定了一种历史起源。他认为：“诗歌者，是托外形表现于音律的一种情感文学！！是自己内部生命与宇宙意志接触时一种音乐的表现！！”^[11]不难看出，田汉在凸显诗歌抒情本质的同时，也把抒情从抽象的文类秩序中抽离出来，与内在自我关联起来，为新诗设定了清晰明确的主体机制。

经由一批新诗人的解说和带动，新诗的抒情本质在社会层面形成了广泛的共识。而这种共识的达成一方面来自共同的的个人经验（例如对旧诗的阅读体验），同时也与一种知识氛围密切相关。他们不仅援引《诗大序》《书经》等传统资源，更重要的是对西方现代诗学进行借用和吸收。这种知识视野很大程度上是内置于五四时期整体性的思想氛围中的。具体到抒情问题，文齐斯德的《文学批评原理》在这一环节扮演了相当重要的角色。《文学旬刊》创刊后，郑振铎写作了一系列文章，分别讨论“文学的定义”“文学的使命”“文学与革命的关系”等，串联这些论题的线索是文学诉诸情感的力量。事实上这正是文齐斯德的核心观点。不久后郑振铎又较为系统地译介了《文学批评原理》的主体部分，在《时事新报·学灯》上连载^[12]。《文学批评原理》共有九章，涉及文学的定义范围，情绪、想象、智慧、形式四要素以及诗与散文的文类划分等内容。贯穿其中的主要论点是文学对情感的表现功能：“The essential element in literature, then, is the power to appeal to the emotions.”^[13]文齐斯德的文学情感论为草创的新诗提供了一种新的解释框架，诗歌不再是工具性的文类手段，而首先是自我情感的表达。事实上，在郑振铎之前，田汉在《诗人与劳动问题》中，已经对文齐斯德有所译介。田汉所关注的是第七章《诗论》的部分。在《诗论》中，文齐斯德援引了弥尔顿、华兹华斯、罗斯金、阿诺德等人的观点，进而论述诗歌的定义：“诗歌者，以音律的形式写出来而诉之情绪的文学。这个‘有音律’和‘诉之情绪’两件事情是诗歌定义中不可缺的要件。诗歌之目的纯在有情绪，诗歌的形式不可无音律。”^[14]此后，文齐斯德的情感论也逐渐为王

统照、郁达夫、方光焘等人所接受，甚至被梅光迪作为教材应用于南京高师的文学课堂^[15]。由此可见，将新诗的功能设定为自我情感的表达，与其说是少数诗人的知识趣味，不如说是一种集体性、普遍性的知识行动，这一行动的目的在于将诗歌重新置于抒情主体的内在空间。由此，它既超越了传统诗教“温柔敦厚”“持人性情”的工具论，同时也将新诗与一种具有内在深度的现代自我的生产紧密相连。正如普实克所说，现代作家“令人信服地表达出对文学艺术品所持的一种新的、现代化的态度：一部艺术作品不是闲情逸致的产物，不是以取悦亲朋为目的——那不过是以前的作家发表作品的目的——现代作品是内心最深处情感的表达，不仅是爱，而且是痛苦甚至仇恨的表达。封建时代的作家要如此公开地表述他的纲领，要特别强调他的感情、他的世界观是艺术中最重要的因素，就需要有巨大的勇气和空前的自信心，即对自己的个性的重要意义有自觉的意识。‘创作冲动’是现代作家的信条。”^[16]扩展来看，如果把早期新诗的兴起回溯至清末救亡图存、鼎革以文的历史情境，那么，无论是新诗还是情感都指向了一种更为开阔的历史场域。

清末以来，变革已成为一种历史定势，而不同势力的改革方法并不一致，其中一直埋伏着一条情感改造的思路，相比于器物制度层面，更注重打造一个自觉、能动的心灵世界。着眼于“民之性情”的东西差异，康有为看到了“美感”的重要，而谭嗣同更在意“心力”的补足^[17]。章太炎则希望借助佛理养成一种以“自性”为基础的民族“个体”。相比于这种内生性的思想方案，王国维、蔡元培、梁启超等更偏重于西学视角以及东西之间的调和融贯。王国维与蔡元培都非常认同德国古典哲学的美育思想，他们借助席勒、鲍姆嘉通等人的美学理论，意在造就情感高尚的个人、情趣丰富的社会。循此思路，梁启超更将情感教育具体落实为一种文学教育，突出小说的“熏”“浸”“刺”“提”功能。这些思想方案虽然都提出了清晰的打造理想主体的方式，但同时也划定了知识与大众、教育者与被教育者之间无法逾越的距离。而这种距离正是鲁迅所要规避和拆解的，他所召唤的“摩罗诗人”并

非是处于被教育位置的情感客体，而是一个“立意反抗，指归在动作”的能动的情感主体，诗人情感的发散或者说诗人的主体机制不在于对大众的教育，而是依赖于情感的可感性、可分享性达成的同情与共情。“诗人为之语，则握拨一弹，心弦立应，其声激于灵府，令有情皆举其首，如睹晓日，益为之美伟强力高尚发扬，而污浊之平和，以之将破。”这样一来，诗歌不仅不是一种训诫手段，而且其本身就暗含一种美学实践：在抽象的社会空间建立起一种沟通、理解、同情、认同的联动机制，不仅依靠情感进行自我的“进化”或改造，更以同情共感为基础，依据部分与整体、小与大之间的辩证，构造出一种社会共同体。不难看出，鲁迅在呼唤摩罗诗人时与传统诗教具有鲜明的对话性。在他看来，诗歌自远古起源之后，经历了由“志”到“持”、由“心声”到“教化”的过程，即“文事式微”：“如中国之诗，舜云言志；而后贤立说，乃云持人性情，三百之旨，无邪所蔽。夫既言志矣，何持之云？强以无邪，即非人志。”^[18]事实上的确如此，《尚书·舜典》中记载“诗言志，歌永言，声依永，律和声”，郑玄注曰“诗所以言人之志意也”，《诗大序》中又云：“诗者，志之所之，在心为志，发言为诗。情动于中而形于言”。此时的“志”都是诗人的内在情感、心绪怀抱。西汉以后，儒家思想逐渐工具化，情感不再依附于个人性的人格自我，而是作为一种道德义务被整合进政治伦理之中。可以说，在传统儒学语境中，情感并不具有独立完整的位置，而是以伦理道德的面目，内置于先在的社会治理和政治统合的目标当中，更多的是作为一种约束规训的手段方法。与之相应，诗歌此时的位置功能也发生了大幅度的偏移，它不再是个人情志的抒发，而更多的是一种统治意志的表达。鸦片战争之后，当“天下”被“世界”取代，古老帝国被新兴市场占据的时候，不仅一种稳定的经济方式被改变，无论是“物”还是“理”也都面临被重新赋义的局面，儒家传统一整套的价值方式和伦理结构面临着失效、重组和整合的局面。相应地，情感也从治理手段的位置被拆解下来，需要新的内容和新的意义框架。当对能动的现代主体的召唤成为一种共识，情感的内在性、自发性品格便具有强烈的吸引

力，而诗的表达机制恰好沟通了两者。早期新诗的兴起不仅投射了社会需要的“自我”，更为这种“自我”的人格造像及典范建立提供了一种可供实行的方法。由此，诗也完成了从“持人性情”到“表现自我”的现代转换。除了传统诗教观的改造更新，早期新诗将其功能定位为“表现自我”，更力图借助抒情对自我的再发明，将诗歌由一种静态抽象的文类引向更为开阔的历史场域和社会现实。

二 苦闷与抒情

周作人对抒情的认同，很大程度上不是出于一种知识性的被动接受，而是来自理想幻灭时刻的苦闷、病中对“我的力真太小了”的个人局限性悲哀的体悟，可以说，“病”构成了周作人的抒情起源，而抒情对于病中的周作人则是一种“苦闷”的象征。实际上，五四前后，对于被“新文化”“运动”起来的“新青年”而言，新诗具有一种广泛的吸引力，这与当时青年苦闷的心理状态密切相关。

五四前后，自杀成为一种结构性的社会心理问题，这种普遍性的心理倾向与一种整体性的时代氛围、社会处境是密不可分的。青年的苦闷不仅在于求学、恋爱、就业等现实问题，更主要的是身处于一种价值失序、思想混乱的历史阶段。根据宗白华的观察：“现在中国有许多的青年，实处于一种很可注意的状态，就是对于旧学术旧思想旧信条都已失去了信仰，而新学术新思想新信条还没有获着，心界中突然产生了一种空虚，思想情绪没有着落，行为举措没有标准，搔首踟蹰，不知怎样才好，这就是普通所谓‘青年的烦闷’。”^[19]于是，对苦闷的救济在当时成为青年主要的生活目标和行动方向。这些行动不仅包括小组织、小团体的情感联谊、知识共享，也包括各种形式的修身计划和实践。而早期新诗的兴起实际上也内在于救济苦闷的行动方案中。

1921年11月7日，黄日葵致信孙伏园，他不仅袒露了自己苦闷的心绪，同时也把诗看作一种救济苦闷、抒发情感的重要手段。针对当时“颓废，失意，悲观之程度更甚而显著”的苦闷现状，黄日葵发出了对一种“理想底诗风”的呼唤^[20]。在他

的理解中，诗已经不再是一种风花雪月式的消闲，也不是一般性的文类操演，而是直接关联自我内心世界的升沉起伏、苦闷彷徨。换言之，诗并非是在外在于自我的物质工具，而是自我向外展开延伸的一部分。借助于诗歌的表达机制，不仅青年内心的苦闷得到纾解安放，而且经由诗歌形式的重新编织、整理，苦闷的情绪也会在新的自我形象的生产中被翻转为一种强大的认同力量。根据吉登斯的看法，个人的自我认同或者说个人的连续性，依赖于“个人化的叙事”对其行为举止的整合^[21]。换言之，自我的实在性也就意味着自我是一种叙事的结果。而诗歌的抒情在某种程度上也是一次完整的叙事，它既对内心的苦闷进行由内而外的输送排放，同时也在这一过程中将苦闷的心理碎片重新拣选、排列、组合，进而完成自我的再生产。在黄日葵思想最为混乱、几近自杀的时候，他写作了《题须磨子Sumako像》^[22]一诗。

这首诗中，有关生死的思考显然与此时黄日葵的个人苦闷密不可分。但诗的具体展开并非是苦闷情绪的直写，这里既有一种辩证的哲学思考，同时也将生死问题投射到须磨子这一艺术形象的构造中。须磨子是当时日本有名的女演员，与岛村抱月相恋，在岛村自杀后，她也随之殉情。显然，黄日葵有关生死的苦闷与须磨子有着相通之处。而须磨子的殉情行为不单单是一个自杀事件，因其纯洁勇敢的爱情而被赋予了一种超越性的意义。因而，诗中不断用“花”“光”“爱”这些与死亡的冰冷相反的温暖、美好的事物来点缀、勾勒须磨子的人格形象。由此，须磨子的死亡由一种无声冰冷的事件跃升为一种“含笑”的高尚品质。死亡的恐惧不仅就此消解，而且被赋予了一种崇高的想象。经由这一叙事过程，在黄日葵的心中，死亡不再是内心郁结的执念，而是借助艺术化的手段，翻转为一种坚定的求生力量。而新诗的抒情效力并非只此个案，苦闷与抒情某种程度上构成了五四前后青年一种主要的行为模式。在评价《女神》的时候，闻一多也曾敏锐捕捉到《女神》对于青年抒发苦闷的重要意义^[23]。在他看来，《女神》的意义在于为苦闷的青年提供了一种声音代表模式，他们虽然没有自主发声的能力，但通过阅读《女神》，内心的苦闷借助

其抒情声音的呼喊同样得到了发散消解，而在作者与读者声音的替代中，诗歌的抒情形象也为青年提供了一种可供追摹的人格造像。由此可见，对五四前后的青年而言，早期新诗的意义已经不仅仅是苦闷情绪的抒发，更关涉到一种现代主体的自我生成方式。在普实克看来，现代艺术正是生成于自我“对生活悲剧性的感受”^[24]。因而，可以说苦闷问题不仅关系到现代文学的历史起源，同时也是现代中国的文化政治问题。

在此之前，黄日葵也在给田汉、黄玄的信中吐露了自己学业、生活上苦闷的心声。这种情感共享、人格公开的交友方式其实是少年中国学会成员之间的默契和共识。在回信中，田汉不仅分享了相似的采用抒情化解苦闷的诗歌经验，更有意的是，他也从苦闷之中看到了建立一种新的抒情方式的可能。换言之，苦闷与抒情在这里经历了位置的倒转，苦闷不只是抒情所要处理的对象，同时也构成了抒情的动力来源；而抒情并非是先验给定的话语方式，而是在与苦闷的相互辩驳之中不断生成更新的形式机制。

实际上，此时的田汉也身处一种苦闷的漩涡中，在给友人的信中，他不仅表露了“知识热的神经病”，同时也提及同志之间的理解认同危机，更包括恋爱问题以及人格忏悔的经历。在具体的应对中，翻译浮士德为田汉提供了相当重要的抒情机制。从浮士德的人生困境中，田汉清晰地看到了自己分裂的身影：“我的胸中，咳，藏着两种精神，/各乖离排挤其异己而图存。/其一以执着的器官耽于爱/溺于欲的抱世界于怀中；/其他则超逸尘想，而强烈的/欲达吾高远的先祖的青空。”而浮士德对神秘理想的呼唤实际上也为田汉设定了一种高远的生活方向：“若有神人在空漠，/负重大的使命，上下于红尘碧落，/愿自彼黄金的大气之中而降/导我于新奇的生活！”^[25]浮士德的人生困境、内心矛盾的不断展开与克服，不仅极大地涵容了田汉相似的苦闷处境，更为其提供了一种有效的抒情解脱。此外，对圣奥古斯丁、托尔斯泰、卢梭等人的阅读为田汉提供了相当不同的抒情效果。如果说，浮士德代表了一种向外超越的抒情姿态，那么卢梭等人显然将个人的苦闷首先处理为一个内部

问题。而忏悔经验的习得为田汉此时的诗歌写作提供了重要方法。在给郭沫若的信中，田汉就详细讲述了这段经历：“我读 Rousseau's Confession 是前年的事，我不知受了多少的感动，增了许多气力。具体的讲起来，便使我敢把我的短处露骨写给黄日葵君及诸友，使我作《梅雨》那样的诗。”^[26]《梅雨》可以说是田汉的自我之诗，全诗共四节，第一节写景，第二节通过下女的口吻说出了“恼人心绪”的情感背景，重点是三四节的“自己解剖”：“我是一个什么人——什么性质的人？”在表达自身的“世纪病”“世界苦”的内在困顿之余，田汉也从困顿之中看到了一种新的抒情可能——“求那片 Neo—Romanticism 的乐土”。

这里的“Neo—Romanticism”就是田汉给黄日葵的复信中重点谈及的“新罗曼主义”。在田汉看来，新罗曼主义是从肉的世界窥破灵的世界，由感觉到超感觉的一种努力，进而，他又强调：

（新罗曼主义）他们虽和旧罗曼派一般，对于宇宙中的“青鸟”有热烈的希求心，但已知不必漠然求之于莫须有的梦幻世界，而当努力求之于可以有的现实世界，其实在他们的新眼光里，现实不必非梦幻，梦幻也不必非现实。若把梦幻分为两种，一种是无所梦而梦的，谓之“睡梦” Sleeping Dream，一种是有所梦而梦的，谓之“醒梦” Waking Dream，那么旧罗曼主义便像睡梦，新罗曼主义便像醒梦。^[27]

相比于旧罗曼主义的梦幻、空想与逃避现实，新罗曼主义的意义在于不仅将自我深植于现实的苦闷之中，同时以一种理想的姿态对苦闷加以新的处理和整合。而田汉对新罗曼主义的接受很大程度上是来自于厨川白村。田汉对新罗曼主义的解说即直接援用了《近代文学十讲》第九讲第一节《新浪漫派》中的观点：

旧罗曼主义之言神秘，徒然讴歌忘我之境，耽于梦幻空想。全然与现实生活游离，而新罗曼主义 Neo—Romanticism，系曾一度由自然主义，受现实之洗礼，阅怀疑之苦闷，陶冶于科学的精神后所发生的文学，其言神秘，不酿于漠然的梦幻之中而发自痛切的怀疑思想，因之对于现实，不徒在举示他的外状，而在以

直觉 Intuition、暗示 Suggestion、象征 Symbol 的妙用，探出潜在于现实背后的 Something(可以谓之真生命，或根本义)而表现之。^[28]

厨川白村不但描述了新罗曼主义的典型特征，更开列出了具体的抒情方法。而他对新罗曼主义的看法并不局限在文艺的内部，而是将这一文艺倾向归结为现代思想的一次转折。苦闷在他看来是一种世界性、结构性的心理现象，而其产生的根源并非是浪漫式的自我沉溺，而恰恰是一种“有所求或因为有进境”的努力，这种努力在某种程度上构成了现代的精神底色：“不限于理智和现实的世界，更到了深奥，达到神秘的未知境，探求我们的里面，和自我们周围的秘密，要理解人生的热望，这便是做了现代的精神。”这种现代精神在哲学层面的表现，即是以柏格森为代表的“人格的唯心论”；在文艺的趋向上，即是新浪漫主义，厨川白村将之概括为“深存于现实感的理想境”，并把它看作是“最近文学的真髓”^[29]。在田汉早期的视野中，厨川白村是重要的知识来源。在《平民诗人惠特曼的百年祭》中，他参照了厨川白村《文艺思潮论》中有关惠特曼灵肉调和的论述；在《诗人与劳动问题》中，他又引述《近代文学十讲》中对自然主义的批判。从具体的运用来看，田汉对厨川白村并非是机械地接受，而始终与自身的思想状态、苦闷心理相呼应。他对新浪漫主义的推重，不仅是针对好友黄日葵的浪漫作风作出的开解，也暗含着观照自我、整合心灵的意图。在此基础上，新诗之于田汉的意义就不单单是苦闷的抒发，当田汉调整视野对苦闷加以辩证看待时，也催生一种新的抒情风格。这样一来，抒情已经不只是情绪的呐喊、嘶吼，更以一种理想的姿态将苦闷重新处理、整合，进而生产出一个崭新的、能动的自我。

三 象征与情感再造

田汉当时虽然充分吸收了新浪漫主义的理论资源，但对新浪漫主义中至为重要的抒情方法——“象征”并没有过多的注意。原因主要在于厨川白村在《文艺思潮论》和《近代文学十讲》中对“象

征”也只是捎带提及，并没有过多的展开。厨川白村重点讨论象征问题的《苦闷的象征》则要到1921年1月才刊载于日本《改造》杂志新年号，单行本则由其弟子进一步整理，于1924年2月经改造社出版。颇有意味的是，在1922年前后，当时与田汉交往颇多的郭沫若、郑伯奇、郁达夫等人的言论中，“文艺是苦闷的象征”这种论断频繁出现。但是需要辨析的是，他们对象征的理解仍然停留在观念层面，综观创造社这一时期的新诗创作，“象征”的风格并不明显。值得玩味的是，同样与厨川白村接触较多的周作人对于郭沫若、田汉等人的“颓废”作风并不满意^[30]。在他的新诗实践中，象征不只是一种发言姿态，更是具体的方法，不仅指向新诗本身的抒情改造，同时也关联着周作人应对自身思想危机的尝试。

周作人对厨川白村的接触实际要比田汉等人早很多。1913年8月，鲁迅购入《近代文学十讲》后转寄周作人，9月初周作人日记记载了阅读经历^[31]，该著第十讲第三节就是对“象征派”的详细介绍；1917年11月2日，鲁迅周作人都在日记里记载《文艺思潮论》的购入情况，两日后周作人即阅读此书^[32]。1917年9月，周作人开始在北京大学讲授《欧洲文学史》课程，所作讲义参考了厨川白村的两部著作，尤其是关于波德莱尔及法国象征派的介绍：

Charles Baudelaire (1821—1866) 行事与著作皆绝异。盖生于自然主义时代，为传奇派最末之一人，而开象征派先路者也。Baudelaire 感生活之困倦者甚深，又复执著人生，不如传奇派之厌世。遂遍探人间深密，求得新异之美与乐，仅藉激刺官能，聊保生存之意识。

Baudelaire 之诡异诗风，虽所独有，而感情思想，已与现代人一致。其诗重技工，有高蹈派流风，然不事平叙，重在发表情调 (Mood)，为象征派所本。Verlaine 继起……以主观作诗，求协音乐，茫漠之中，自有无限意趣，起人感兴。暗示之力，逾于明言。^[33]

1921年11月，大病初愈的周作人立即投入大量精力对波德莱尔进行译介。结合上述两段文字，不难理解其中的动机。对于新村理想幻灭后的周作人而言，如何从思想飘摇、情感动荡中及时锻造出

一种坚定的求生意志是相当紧要的。在纪念波德莱尔的文章中，周作人结合《近代欧洲文学史》讲义中的说法重新评价了波德莱尔^[34]。在《散文小诗》译记中，周作人又补充说：“他用同时的高蹈派的精炼的形式，写他幻灭的灵魂的真实经验，这便足以代表现代人的新的心情。他于诗中充满了一切他自己的性格的阴影，哲学的苦味，和绝望的沉痛。”^[35]不难看出，波德莱尔与此时的周作人具有极大的互文性。从波德莱尔“幻灭”“绝望”的人生经历中，周作人不仅读解出了深刻的情感认同，更重要的是，波德莱尔“努力求生”“苦中得乐”的人生态度及时地修复了周作人业已破碎崩塌的精神世界，并作为一种坚定的力量重新支撑起了周作人的人生信仰。而这里所谓的“高蹈派的精炼的形式”实际上就是象征的手法。可以说，正是对象征的领会，一方面让周作人能够深入波德莱尔的精神世界，从其“黑而可怖”的外表提炼出一种“真正稀有的力量”；另一方面，借助翻译对象征的演绎展开，也让周作人在具体的诗歌经验层面习得了运用象征的能力，进而让所谓的“悲哀”“苦闷”都不再压抑在自我的心灵中。通过抒情与象征的综合，疾病经由身体转化为一种隐喻，随着隐喻的达成，不仅个人的悲哀得到抒发、慰藉，同时象征过程的展开也为抒情主体锻造出了一种重新处理现实的能力。换言之，象征的展开同时也就是一次自我的再生产。关键的问题在于，周作人是如何在翻译、写作中对象征手法进行操演，又是如何运用象征来处理、应对他的精神危机和情感动荡，进而反作用到自我的情感重造上的。

在参考西蒙斯的英译本以及勃隆的德译本的基础上，周作人翻译了波德莱尔的八首散文诗^[36]。这八首诗主题并不一致，但总体上可以视作波德莱尔不同的人生面向，周作人从中找到了深刻的情感共鸣。《游子》的标题本身就象征了一种精神流亡的状态，诗歌采用问答式的推进策略，与精神流亡的主题形成内在呼应。而借助于“朋友”“祖国”“美”“黄金”等较为抽象的意象的叠加，象征的空间就此被打开。在一连串的否定中，诗歌最终指向了一种“神异”的实在——“云”。相比于此前抽象意象的排列，“云”的出现显然制造出一种

距离感，而“神异”也就在于这种距离生成的审美效果。进而，添加上“过去”的限定，“云”这种美好的理想跳脱出现在，延展了封闭的时间锁链，进入一个从过去到现在的流动时间中，进而造就出一种永恒感。此时，精神的流亡不再是消极被动的逃逸，而恰恰是在时空中自由伸缩的象征姿态。这种自由的精神境界显然对周作人具有极大的吸引力。而人与人之间的情感隔膜与想要打破却力量不足的落差，可以说是周作人此时的真实写照：“互相理解是这样的难，我的爱人，而且思想是这样的不能传达，——即便在互相爱恋的人们的中间。”^[37]对此，波德莱尔以“老人”为自我的象征，以不计牺牲的精神姿态作为回应：“于是我睡倒了，自己满足我已经生活过，辛苦过了，在他人的身上。/或者你将对我说，‘你相信这是真的故事么？’这有什么关系，在我以外的任何实相有什么关系呢，倘若他帮助我生活，觉得，我在，和我是什么？”^[38]“牺牲”可以说是周氏兄弟五四前后主要的主体实践方式，同时也是造成他们20世纪20年代苦闷彷徨的根源所在，“老人”的形象也是五四之后他们主体危机的一个侧影。当波德莱尔并不把牺牲看作一种外在的施予，而是视为自我的内部构成，那么无论外在的世界如何变化，自我始终是向心力的终点。这种内外之间的辩证无疑为周作人提供了重新整合自我、调整人生方向的重要契机。

如果说翻译波德莱尔对周作人来说还只是精神认同层面的对照和呼应，那么新诗创作更多地意味着对困境的处理，由此，象征也由一种经验习得转换到经验内化后的演绎、发散。实际上，在《小河》阶段，周作人已经对象征的运用颇为成熟^[39]。而在“病中的诗”中，周作人很善于以渺小微弱的意象来象征自己的无力感，如“慈姑”“小孩”“苍蝇”等。然而，这些意象的意义显然并不只是一种精神困境的投射或比照，事实上，这些意象在诗歌文本中的频繁参与恰恰反映了周作人理想视点的下沉。换言之，他的主体姿态不再悬浮于一种虚无缥缈的幻想之中，不再刻意刻画自我与他者之间的知识的、精神的、理想的边界，而是重新把自我置放在与他者平等对视的现实位置上。而诗歌意义的生成也就在

此，这些渺小意义之所以能够支撑起一首诗的抒情重量，原因就在于周作人借助象征的视角，使这些意象从机械的“物”的位置上发生偏移，从物的世界转入象征的世界，由此在任何等级、任何形态的事物之间建立联系，五四时期周作人一直想要克服的“差异”，在这里得到了新的处理，它们相互替换、拼接、融入、化合，不仅一种自由的感受由此而生，同时周作人此前一直想要实现的同情机制也暗含其中。所谓的同情，并非是一种自上而下的情感辐射，而恰恰就是一种平行世界的替换、拼接和融合。《西山小品》中的“乡民”“卖汽水的人”，与五四时期的诗歌形象相比，不同在于，他们的形象并不是一种“所见”式的主体想象，而是基于接触、理解和换位所勾勒出的有血有肉的生命个体。由此，象征已经不仅仅是一种抒情手段，更是一种主体的自我生成方式。

在这个集中作诗的阶段，周作人不仅以诗的方式来回应自己的精神苦闷，同时也从翻译实践中汲取改造自我的诗歌经验，进而以对象的演绎和发挥，在一种由大到小（人类全体到个人自我）、自上而下的视野中，重新构造了自我的情感世界。

结 语

在日本准备《新生》阶段，不仅鲁迅完成了《摩罗诗力说》等系列论文的写作，周作人当时也准备了《论文章之意义暨其使命因及中国近时论文之失》《哀弦篇》两篇文论。二人之间实际上分享着相似的思想基础，即如何以文章（诗歌）的形式来激发情感从而召唤出具有内在深度的现代主体。但诗歌或者说文章的形式与文字的工具在二人当时的构想中并没有清晰明确的可行方案。文学革命之后，随着文字工具、文类形式的初步产生，周氏兄弟很快重新投入文学事业中，而情感改造的主题不仅得以延续，而且在“五四”的思想氛围中进一步扩大蔓延。由此，早期新诗呈现出强烈的抒情化风格。然而，无论是新诗还是作为情感主体的青年自我都处于一种尚未完成的状态，过度的抒情、浪漫的沉溺极大地消耗了成长中的自我，不仅青年自身越发空洞虚无，新诗也陷入了停滞的境地。1921年，

一直在社会改造事业中奔波忙碌的周作人随着一场大病的到来结束了新村的理想时代，思想也随之陷入一种怀疑、矛盾的困境，疾病此时对他而言不仅是身体表征，更是一种思想隐喻。对比此前文章革命的实践方式，此时的周作人很自然地将自己反思检省的方向扩展到具体的文类形式上。他不仅对新诗展开系统的批判，更以翻译与创作为契机为早期新诗植入了一种象征化的抒情风格^[40]，在完成新诗抒情改造的同时，也借助新的抒情完成了自我情感世界的再造。以此为基点，早期新诗的意义也得以凸显，诗不仅能探视辨析一代青年的心灵起伏和情感结构，同时也为青年苦闷的抒发提供了一种宽广的通道，更以其形式的能量整合、重构了青年的心灵世界，为其提供一种确证自我、思考人生、辨明方向的反思时刻，并借助形式的力量来划定一定的人生观、世界观。显然，抒情所综合的身体感知、修辞技巧、句式语调并非是静态的、内部的文本构成，同时形式的全面展开也意味着一种人生轨迹的展开及收束，换言之，自我意识也随着形式的行进、情感的流动而舒展，进而重新生产出崭新的自我。

[1] 参见子严《美文》，《晨报》1921年6月8日。

[2] 参见周作人《晚间的来客》附记，《新青年》第7卷第5号，1921年4月1日。

[3] 参见子严《新诗》，《晨报》1921年6月9日。

[4] 仲密：《论小诗》，《晨报副镌》1922年6月21日。

[5][30][34] 仲密：《三个文学家的纪念》，《晨报副镌》1921年11月14日。

[6] 参见张松建《抒情主义与中国现代诗学》，北京大学出版社2012年版。

[7] 胡适：《文学改良刍议》，《新青年》第2卷第5号，1917年1月1日。

[8] 刘半农：《诗与小说精神上之革新》，《新青年》第3卷第5号，1917年7月1日。

[9] 宗白华：《新诗略谈》，《少年中国》第1卷第8期，1920年2月15日。

[10] 康白情：《新诗底我见》，《少年中国》第1卷第9期，1920年3月15日。

[11][14] 田汉：《诗人与劳动问题》，《少年中国》第1卷第8期，1920年2月15日。

- [12] 参见西谛《文齐斯德的〈文学批评原理〉》，《时事新报·学灯》1921年8月16—19日、21—22日。
- [13] C. T. Winchester, *Some principles of literature criticism*, The Macmillan company, 1899, p.56.
- [15] 参见王统照《什么是文学中的情感?》，《批评》第2号，1922年12月1日；郁达夫《诗的内容》，《晨报副镌·艺林旬刊》第6期，1925年5月30日；方光焘《文学与情绪》，《创造月刊》第1卷第5期，1926年7月1日；刘霁《学术网络、知识传播中的文学译介研究——以学衡派为中心》，复旦大学2007年博士论文，第78—79页。
- [16][24] 普实克：《普实克中国现代文学论集》，李燕乔等译，第15页，第2—3页，湖南文艺出版社1987年版。
- [17] 参见冯庆《近代情性论变革的动机与悖论——以康有为和谭嗣同的“内在理路”为线索》，《福建论坛·人文社会科学版》2019年第10期。
- [18] 鲁迅：《摩罗诗力说》，《鲁迅全集》第1卷，第70页，人民文学出版社2005年版。
- [19] 宗白华：《青年烦闷的解救法》，《解放与改造》第2卷第6期，1920年3月15日。
- [20] 黄日葵：《我理想底今后底诗风》，《晨报副镌》，1921年11月12—13日。
- [21] 安东尼·吉登斯：《现代性与自我认同》，赵旭东等译，第113页，生活·读书·新知三联书店1998年版。
- [22] 黄日葵：《题须磨子 Sumako 像》，《少年中国》第2卷第2期，1920年8月15日。
- [23] 闻一多：《〈女神〉之时代精神》，《创造周报》第1卷第4号，1923年6月3日。
- [25][27] 田汉：《新罗曼主义及其他——复黄日葵兄一封长信》，《少年中国》第1卷第12期，1920年6月15日。
- [26] 田寿昌、宗白华、郭沫若：《三叶集》，第59页，上海亚东图书馆1920年版。
- [28] 田汉：《新罗曼主义及其他——复黄日葵兄一封长信》，《少年中国》第1卷第12期，1920年6月15日。原文参见厨川白村《近代文学十讲》，第408页，大日本图书1912年版。中译参见厨川白村《近代文学十讲》下，罗迪先译，第118—119页，学术研究会总会1922年版。
- [29] 厨川白村：《近代文学十讲》下，罗迪先译，第99页、第112页、第115页。
- [31] 参见《鲁迅全集》第15卷，第74页、第76页；《周作人日记》上（影印本），第463—464页，大象出版社1996年版。
- [32] 参见《鲁迅全集》第15卷，第300页；《周作人日记》上（影印本），第704—705页。
- [33] 周作人：《近代欧洲文学史》，止庵校订，第156页、第157页，北京十月文艺出版社2013年版。
- [35] 波特来耳：《散文小诗》，仲密译，《晨报副镌》1921年11月20日。
- [36] 翻译的经过在周作人日记中也有明确记载，参见《周作人日记》中（影印本），第207页、第214页。有关八首诗的翻译情况另可参见陈佳《周作人翻译波德莱尔〈巴黎的忧郁〉探微》，《中国现代文学研究丛刊》2020年第1期。
- [37] 波特来耳：《穷人的眼》，仲密译，《晨报副镌》1922年4月9日。
- [38] 波特来耳：《窗》，仲密译，《晨报副镌》1921年11月20日。
- [39] 参见周作人《小河》，《新青年》第6卷第2号，1919年2月15日。
- [40] 有意味的是，1926年“远离”诗歌已久的周作人再次论及新诗道路问题时，不仅重申了“浪漫主义”立场，更明确指出“象征实在是其精意”。参见周作人《扬鞭集序》，《语丝》第82期，1926年6月7日。

[作者单位：南京师范大学文学院]

责任编辑：高华鑫