

重启被遗忘的诗篇

——从《天安门四重奏》及其批评看时代转折中的卞之琳

王珏

(重庆大学 人文社会科学高等研究院, 重庆 400044)

摘要:《天安门四重奏》及其批评聚焦了处于时代转折中的卞之琳,以及其他从事新文学创作的“旧作家”的核心困境,即个人的艺术追求与新的人民的文艺的要求之间的不相协调。身为知识分子,浓烈的爱国主义和对共产党领导的社会主义政权的政治认同,都使卞之琳主动选择了面对这一巨大转折。但卞之琳对文学形式,尤其是诗歌艺术形式的追求,使得他在文艺创作方面难以完全消化并落实新政权对于知识分子、文艺工作者的新要求。

关键词:卞之琳;《天安门四重奏》;转折时代

中图分类号:I206.7

文献标识码:A

文章编号:1008-6390(2022)02-0057-05

提起卞之琳,人们总是首先想起他的诗作《断章》《距离的组织》,或者《圆宝盒》。他是以象征的手法、玄思的诗风在20世纪30年代崭露头角的思考者,是在20世纪40年代走上延安的山岗后又转入昆明的教室和牛津的居室的观察者。然而,在他远离中国革命斗争的年月里,中国社会发生了巨大的变化。1949年3月从英国返回中国大陆的卞之琳,正面对着前所未有的时代转折。卞之琳自述:“解放后这个新时期……除了感性和理性认识开始有了质的不同,坚信要为社会主义服务,除了由自发而自觉地着重写劳动人民,尤其是工农兵,此外诗风上基本是前一个时期的延续,没有什么大变:同样基本上用格律体而不易为读者所注意,同样求精炼而没有能做到深入浅出,同样要面对当前重大事态,而又不一定能写真人真事而已。”^[1]但是,这种“延续”的“诗风”效果却不尽如人意。尽管卞之琳在一定程度上扬弃了自己原本玄妙深奥的诗风,在内容和形式方面做出了向工农大众贴近的努力,但是他这一时期的诗歌创作还是屡屡受到诸如“难懂的谜语”之类的批评。可以说,身为诗人的卞之琳在20世纪50年代陷入了左右为难的拘谨与寂寞。1958年参与新诗格律问题的论争是他在诗坛留下的最后声音。此后,他更多地将自己的精力投入到翻译事业当中,而很少进行诗歌创作了。直到1980年的访

美之行,他才捡起尘封多年的诗意。

那么,应该如何理解卞之琳在20世纪50年代所面临的“转折”与“尴尬”?官方意识形态话语对诗人的“挤压”便可以解释一切吗?贺桂梅曾强调一种“多层次、立体”的研究方式,“在兼顾社会、政治变化造成的巨大影响的同时,更为关注作家内在的思想/精神脉络,他/她们基于自身的认知方式、情感结构和微观判断而做出的反应,以及这种反应与外界的碰撞所产生的后果”^[2]。作为时代背景的历史语境固然是考察中重要的外部因素,但不能忽视时代与个人的“互动”关系,尤其是个人对时代变化的感知与反馈。因此,写于1950年的《天安门四重奏》及其批评,既预示了“后来卞之琳在协调时代精神气候和个人美学追求的过程中反复招致类似批评的命运”^[3],也是如今研究卞之琳“转折”与“尴尬”问题的起点。

一、《天安门四重奏》:爱国主义旗帜下的巧思

1949年7月,在解放战争局势愈发明晰、新中国即将诞生的前夜,第一次中华全国文学艺术工作者代表大会在北平召开,拉开了中国当代文学的序幕。此次会议期间,周扬以《新的人民的文艺》为题作报告,承接毛泽东1942年《在延安文艺座谈会上

收稿日期:2021-09-12

作者简介:王珏,硕士研究生,研究方向:当代文学。

的讲话》的核心思想,确立了以解放区文艺为典范的“新的人民的文艺”。新的人民的文艺需要“新的主题,新的人物,新的语言、形式”^{[4]70}。具体来说,各类文艺创作在主题和人物塑造上,需要始终坚持并不断开掘工农兵方向;在语言和形式上,需要坚持“大众化”倾向、做到和“自己民族的,特别是民间的文艺传统保持了密切的血肉关系”^{[4]75}。同处一片沸腾的海洋,诗歌自然无法与时代割裂。新中国对诗人们有新期待,诗人们也在填写新的答卷。《天安门四重奏》就是卞之琳以积极而主动的姿态,自发地回应时代号召的代表作品之一。

卞之琳自述,《天安门四重奏》是与当时已刊印的《翻一个浪头》同系列的诗作,产生于抗美援朝战争点燃的爱国主义浪潮之中。在境外,抗美援朝主要表现为军事支持,在境内,则更多与爱国结合,互相借力,构成了建国初期“新爱国主义运动”的重要一环。“作为一个宣传和教育甚至是思想讨论的运动看,‘新爱国主义’运动尤其与知识分子和青年(学生)有关。”^[5]“战争政治动员激发了中国人民心中压抑的爱国主义情愫,唤醒了民族自强自立意识和信心。”“这种空前的团结和高度的自觉是1840年以来,中国人民长期遭受帝国主义欺凌所产生的民族情感的释放。”^[6]对于任何一个经历了抗战艰难岁月的知识分子来说,民族独立、国家富强都是其迫切追寻的目标与人生理想,是其思考和行为的出发点与落脚点。即便无党无派的卞之琳也很难不受这一“抗美援朝—新爱国主义运动”精神内核的感染,更何况其归国前获悉的“淮海战役”之消息早已给因“皖南事变”而精神消沉的他打了一针强心剂,卞之琳对于共产党领导下的新政权抱有先天的好感。

在这一份感召与认同之下,卞之琳迎来了自己在新中国建立后的第一波创作高潮,“放手写了二十几首诗,写的时候我主观上觉得又是响应号召又是自发,又当政治任务又当艺术工作,又是言志又是载道,用形式就内容也就没有困难。三个多星期写八百多行”^{[7]32}。这,便是《翻一个浪头》。从诗歌体量和创作效率来看,卞之琳在20世纪50年代初期的文化政治参与热情空前高涨。《翻一个浪头》以歌颂、呼吁中国普通民众反抗帝国主义侵略和表达对美国的厌恶、憎恨、鄙夷之情为主。此外,卞之琳还在其中尝试了不少诗歌体式实验。但是,诗集中部分用词略显粗鄙,多以“骂声”夺人,比之前作《慰劳信集》已是不如,总体来说艺术水平并不高。

在诗人原本的规划中,《天安门四重奏》是为弥

补《翻一个浪头》中暴露出来的,读者“感觉到有些地方亲切,有些地方不亲切”^{[7]32}的艺术创作遗憾,以及充实《翻一个浪头》里略显不足的爱国主义情思而要“至少写两三百行”^{[7]32}的宏大构想。这既可以将其理解为是对《翻一个浪头》的提炼与艺术升华,又可以将之视为诗人对国内抗美援朝运动中所渲染的爱国主义氛围的重点回应。对于素来对己要求严格的卞之琳来说,《天安门四重奏》有着不得不写且必须写好的必要。即便诗人在事后的检讨中,将自己的创作历程一再简化,强调这首诗的“先天不足”,也需注意诗人在“把头绪理出来,作为电影的镜头似的,写成了四十八行的一首诗”^{[7]32}中,“用形式就内容”^{[7]32}的精妙。

《天安门四重奏》之名借鉴了艾略特的名诗《四个四重奏》。卞之琳自述,《天安门四重奏》的“四重奏”“非四种乐器的合奏,而是取奏鸣曲(sonata)式结构,四、五乐章中插入两段轻松短乐章”^[8]。《天安门四重奏》用“凝重—轻松—凝重—轻松—凝重”^[9]的结构串联整篇,五个部分各有其内在逻辑又相互平衡,有意地在“凝重”间建立“轻松”,以达到舒缓节奏和“轻松”后复见“凝重”的“返回”效果,特别有利于突出诗歌的主题与内在情感——即聚焦在“天安门”这一形象上的爱国主义情怀。

在形式上,第一节和第五节、第二节和第四节是一个对称的形式。第三节作为中心,是唯一没有节内分段的小节。在这一节中,每两行一换韵,使得情感可以逐渐累积又富于灵活度,不使人因过长的篇幅而产生阅读上的疲劳。在内容上,第一节第一段以长城和大运河为中心,用秦始皇观海和隋炀帝看琼花的典故,在现实与历史之间建构了联系:长城和大运河是中国悠久历史的象征,代表了人民劳动的结晶,但在封建时期,这一切都被统治者所“剥削”,劳动人民铺就的是满足帝王私欲的通路。第二段紧紧承接“帝王”背后的“白骨堆”和“血汗”,“前一脚滑开了,后一脚扎牢/右手冻裂了,左手向前伸/雪山,太行山,看历史弯腰/草地上,冰天下,中国在翻身!”^{[10]26}足与手的配合,再加上特殊地点的选择与组合,使读者在冰冷的环境中体会到中国革命信念的灼热。这种紧张感在第二节稍稍舒缓下来,诗人带着读者将视线转移到了江南渔乡。静谧之景的背后是“船里打鱼人皱眉头/水田里姑娘眉不展”^{[10]26}的生民疾苦和“红粉女飘零,车站挤/红粉墙上头炸弹飞”^{[10]26}的战火纷纷。旋即,诗人又以“篱笆开”“墙倒”“门锁碎”^{[10]26}这三个精简而生动的意象打破这一无言的苦痛,昭示中国革命的成功。第三节

中,革命成功所带来的情绪进而高涨,凝聚在天安门这一中心意象之上。这里是人心汇集之处、破旧迎新之所。诗人选择五月四日和十月一日这两个时间点,高度概括了中国新民主主义革命的历史进程。正如诗人所说:“昨天在背后都为了今天/今天开出了明天的起点。”^{[10]27}于是,第四节就自然地过渡到新中国建设的具体场景之中。无论是修桥铺路的基础建设,还是工业农业的劳动生产,到处都洋溢着人民对新生活的美好预想与社会主义建设对人民的强大吸引力。第五节呼应《翻一个浪头》所处的时代背景,在一呼百应的建设高潮中,以建设与破坏的鲜明对立,鼓舞人民在参与生产建设的同时,更要积极参与抗美援朝的反帝斗争,再攀高峰,中国要和全世界“联一道长虹”^{[10]27}。

总的来说,《天安门四重奏》既在具体内容和思想感情上达到了卞之琳弥补前作爱国主义情感不足的目标,在形式上也有可取之处。当年向卞之琳约稿的《新观察》编辑林元,在1986年重新提起《天安门四重奏》时,也不无感慨地说:“这首诗我最近找出来看了看,觉得虽然历史的脚步越过了三十五年,但此诗至今仍不失为一首好诗。可是当时一发表出来,就受到了批评,说是‘看不懂’‘此风不可长’。”^[11]不难发现,诗人的精心构建与当时读者的接受反馈之间,存在着明显的裂隙。

二、未被接收的回应:《天安门四重奏》之批评与卞之琳的读者想象

《天安门四重奏》于1950年11月27日完稿,后应林元约稿,卞之琳将其交付《新观察》。1951年1月10日,《天安门四重奏》在《新观察》第二卷第一期上发表。同年2月10日《文艺报》编辑部以“对卞之琳的诗《天安门四重奏》的商榷”为题并附编者按,集中刊载了两封“读者意见”,分别是李赐的《不要把诗变成难懂的谜语》和成伟、忠爽、启宇的《我们首先要求看得懂》。两个月后,《文艺报》刊登卞之琳对《天安门四重奏》之批评的回应文章《关于“天安门四重奏”的检讨》。可以说,从诗作发表到被批评,再到回应,卞之琳及《天安门四重奏》、《文艺报》及其对《天安门四重奏》的批评构成了一个对《天安门四重奏》之理解的闭环。

《文艺报》编辑部接收到了卞之琳主动转变的信息,并对其“在抗美援朝运动中写了许多歌颂祖国的光荣,歌颂中国人民伟大的正义行动,揭露美帝侵略暴行的诗篇”^{[12]9}的行为给予了积极而肯定的评价。但是,在《文艺报》刊出的《不要把诗变成难

懂的谜语》和《我们首先要求看得懂》这两篇读者来信中,更重要的问题显然是《天安门四重奏》的“难懂”。

李赐等认为,《天安门四重奏》的“难懂”集中表现在其不明确的语义表达给读者造成的阅读障碍上,具体又可以分为以下几点:1.曲折地用典,如“白骨堆成了一个人去望海/血汗流成了送帝王看琼花!”^{[10]26}中以“一个人”和“帝王”间接引出秦始皇和隋炀帝的典故,而不熟悉这两个典故的读者很有可能无法体会出诗人的用意。2.由语词的省略或倒置造成的理解障碍。3.意味不明的意象或表达方式,如诗人把天安门比作“本来是人民筑成的封建顶”^{[10]27}，“封建顶”一词较为“新奇”而难以理解,意涵也不甚明确。此外,由语义不明,又可以引申出立场、思想倾向问题。李赐对“弯腰折背就为了站起来”“天安门为自己也为别人”“中国和全世界联一道长虹”^{[10]27}等诗句提出了质疑,甚至将语义不明与立场不明联系起来,构成“难懂”的言下之意。不难看出,这些批评既有切中肯綮之处,也有苛责之嫌。但很明显,《文艺报》编辑部和来信的“读者”都没有接受卞之琳“用形式就内容”的用心。“难懂”的批评,是对卞之琳呼应时代的尝试与努力的否定。在此,“为了讲求节奏的和谐,排列的整齐,结构的严密,将一些字句轻易省略,导致使得诗的意义不明白,使人不易读懂”^{[12]9},是必须反复强调以使诗人注意的诗歌创作问题。

“懂”与“不懂”的核心在于提出这一批评的读者自身的阅读方式,即试图通过对文本的分析与理解以达到对文本客观意涵的准确把握,在诗歌中寻求准确解读的愿望,没有被诗人及诗人提供的文本所满足。“新的人民的文学”的受众不仅仅限于知识分子,而要为广大劳动人民服务,起到教育人民、改造人民的作用。而被扩大的读者圈产生了两个方面的反应:其一,对于诗人来说,“诗还是应该写得叫人能看懂,‘明白’的意思包括两个方面,诗人把意思说清楚,群众看得懂,要是看不懂,怎么能叫人感动呢?”^[13]诗人不仅应多以劳动大众为写作对象,而且要采取劳动大众喜闻乐见的形式、采取可以为劳动大众所理解的方式进行创作。其二,批评家也会以“劳动人民”作为衡量诗歌优劣的标准展开批评,并以此规范诗人的创作,《文艺报》对《天安门四重奏》的批评就体现了这一点。

卞之琳之所以受到“难懂”的批评,很大一部分原因在于其创作之初对读者的预设与官方意识形态之读者预设存在偏差。这尤其要注意他在《关于

“天安门四重奏”的检讨》中的一段话：

我当初以为《新观察》的读众大多数也就是旧《观察》的读众，只是刊物从本质上变了，读众也从本质上改造了。我以为这些知识分子对这种写法大致还看得惯，那么只要始终的思想性还够，多多少少会起一点好作用。现在我知道我的估计错了。《新观察》的读众面扩大了，我应该——而没有——扩大我对读众负责的精神。这是第一点。其次，我以为一般读众，在刊物上碰到不大懂的作品，还会放过不看的。我的估计又错了。现在的读众拿到一本刊物，就要篇篇认真地读起来，读得彻底，什么疑难也不肯放过，我应该——而没有——加深我对读众负责的精神。总之，我了解世界是变了，可是还没有明确的、具体的体会到变的深度，深到什么样子。这主要是因为我这些年，在教书与研究以外太少实践了。^{[7]32}

那么，从《观察》到《新观察》意味着什么？旧《观察》的读者与《新观察》的读者之间又有什么区别？

三、从《观察》到《新观察》

《观察》周刊于1946年9月正式创刊。主编储安平曾在创刊半年之际《观察》周刊的总结中说：“我们这个刊物是全国自由思想分子的共同刊物，这个刊物所代表的理想是全国自由思想分子的共同理想。”^{[14]9}身为编辑、撰稿人和读者的知识分子，对所处动乱年代自身的特殊社会使命有着自觉的体认与承担，力图以言论来实现知识分子对现实社会的介入，这样的“高级刊物是自然无法‘轻松’的”^{[14]7}。其时，各类时评文章占据着《观察》周刊的半壁江山，具有较为典型的“文人论政”的风格。从最初的热情建言到逐渐对国民政府丧失信心以至绝望，《观察》周刊也是窥见20世纪40年代后期自由主义知识分子对国民党及国民党政府的认知与态度转变的一角。可见，《观察》周刊是主要建立在成熟的自由主义的或偏向自由主义的无党派知识分子编辑、撰稿人与读者基础之上的一份政治性刊物，其“以思想和言论的力量在知识界产生很大影响，成为40年代中国自由主义知识分子的主要言论阵地”^{[15]20}。卞之琳曾是《观察》周刊社的撰稿人之一，先后两次将其小说《山山水水》的片段发表在周刊的“文学·艺术·戏剧·音乐”栏中，具体为发表

在创刊号上的《山水·人物·艺术》和发表在1946年第1卷第7期上的《山野行记》。

《观察》这样一份“针砭时弊”的政治性刊物，1948年12月24日被国民党政府查封，观察社同人尽数被捕入狱，并不令人意外。直到1949年7月，《观察》才得以复刊。复刊后，《观察》周刊面对的是与国民党统治时期完全不同的社会氛围，是“蒋介石的二十年反革命统治由发展到消灭的转折点。这是一百多年以来帝国主义在中国的统治由发展到到消灭的转折点”^[16]。作为“从旧社会走进新社会的刊物”^{[15]23}，作为自由主义知识分子曾经的主要言论阵地，其首要任务是“在积极方面要努力改造自己，跟上时代，在消极方面避免政治错误”^{[15]23}。原本俯拾皆是的“自由主义知识分子”自称现在已经被重新体认的“人民身份”^[17]所取代。但谨慎的编辑态度没能激活《观察》周刊在新时期氛围中的活力，“刊物的内容已不能满足读者的需要。同时《观察》业已失去它明确的任务”^{[15]23}。在这种情况下，《观察》周刊在1950年5月改组，由政府领导并改名《新观察》，其性质也从原先的政治性刊物转变为综合文艺类刊物。

《观察》到《新观察》的转变中包含两个变化，一是《观察》与复刊后的《观察》的转变，二是复刊后的《观察》与《新观察》的转变。

由于《观察》周刊的高级知识分子受众定位及卞之琳早年间在《观察》的投稿经历，最初，在卞之琳看来，从《观察》到《新观察》的“本质改变”，只是从《观察》到复刊后的《观察》之间的转变，约等于报刊背后的无党派的自由主义知识分子报人、读者及其思想在20世纪四五十年代的时代转折中的所必须经历的也是主动参与的“本质改变”，即逐步建立起对中国共产党领导下的新政权的政治认同与身份认同。

这种心态与思想认识的变化在20世纪四五十年代之交并不是什么稀奇的事，《观察》的主编储安平早已有“中国已进入了一个新的时代……已经进入了一个必须以能够改善人民生活来维持其政权的时代，在这个意义下，至少就中国情形来看，中共是很有前途的”^[18]，这种逐渐倾向中共的判断。逐步建立起来的对共产党的好感与知识分子所共有的爱国主义结合起来，即便是主张“超党派”的自由主义知识分子也会积极地对新政权有所接纳。

《观察》到复刊后的《观察》这一层面上的变化，是卞之琳能够根据自己的切身经验而直接想象和推演的，也是卞之琳身为一个爱国知识分子要求自己

努力做到的。在创作《天安门四重奏》时,他想象中的读者,是熟悉其表达方式的知识分子,他要通过自己的诗歌,向同为知识分子的读者传达自己思想的变化。基于对读者及其审美水平与偏好的预估和当时知识分子思想改造的要求,卞之琳认为,对于知识分子来说,“只要始终的思想性还够,多多少少会起一点好作用”^{[7]32},便保留了他一贯的对形式的艺术追求。而对于从复刊后的《观察》到《新观察》这一层转折——即报刊的读者范围从“知识分子”到“人民大众”的扩大,对“新的人民的文艺”的深入贯彻,卞之琳的体会显然就不那么深刻。诚然,将《天安门四重奏》《翻一个浪头》与《慰劳信集》作对比,将《慰劳信集》与《十年诗草》《鱼目集》等作对比,诗人是在向“好懂这个方向前进了一步”^{[7]33}。但是,卞之琳的前进方式并没有被接纳。对于卞之琳来说,想要认识、消化、落实并且成功地落实第一次文代会上所再次强调的《在延安文艺座谈会上的讲话》所提出的文艺方向,以及紧跟着展开的普及运动和文艺工作者的自我改造运动等一系列事件所带来的思想观念上的大震动与大转变,还有很长的一段路要走。

“随着人民本位得到无可置疑的加强,通俗、简洁、明朗的风格,用大众的语言表现大众的生活和情感,这样的诗学要求和原则,越来越演变为一种政治进步的要求。”^[19]而且,在具体的诗歌创作上,卞之琳需要面对的是“新中国诗歌整体的艺术问题,除了在思想感情、政治立场上有了人民性和革命性,他们必须融入新中国诗歌的风格、基调、语式、描写对象甚至所采用的诗歌体式的规定性中”^[20]。这意味着无论从内容上,还是形式上,卞之琳等“当代诗人”们都应该更加自觉地以朝着“新的人民的文艺”转变。

四、结语

《天安门四重奏》并不是卞之琳在20世纪50年代受到“难懂”批评的孤例,它对卞之琳而言,更像是“重新开始的尴尬”。诗人自认为巧妙地回应了时代的要求,既用内容和形式“言”了自己的“志”,又用描写对象和主题“载”了新政权之“道”。但是,对读者预估的错位,使得他“用形式就内容”的良苦用心不仅没有被主流批评家所接受,反而被刻意地忽略了。而评论者们在各自的再阐释中,又对卞之琳的本意进行了偏折的理解。卞之琳与“新的人民

的文艺”之间无疑存在接受上的错位,且这种错位还是双向的。

参考文献:

- [1] 卞之琳. 雕虫纪历[M]. 北京:人民文学出版社,1979:9.
- [2] 贺桂梅. 转折的时代:40—50年代作家研究[M]. 济南:山东教育出版社,2003:4.
- [3] 汉乐逸. 发现卞之琳:一位西方学者的探索之旅[M]. 李永毅,译. 北京:外语教学与研究社,2010:80.
- [4] 周扬. 新的人民的文艺[M]//中华全国文学艺术工作者代表大会宣传处编. 中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集. 北京:新华书店,1950:70.
- [5] 何吉贤. 抗美援朝背景下的“新爱国主义”运动与新中国“国际观”的形成[M]//贺照田,高士明. 作为人间事件的1949. 北京:金城出版社,2014:117.
- [6] 王树华,文育富. 抗美援朝战争政治动员评析及启示[J]. 军事历史,2009(3):37-41.
- [7] 卞之琳. 关于“天安门四重奏”的检讨[J]. 文艺报,1951(12).
- [8] 陈丙莹. 卞之琳评传[M]. 重庆:重庆出版社,1998:185.
- [9] 张曼仪. 卞之琳著译研究[M]. 香港:香港大学中文系,1989:120.
- [10] 卞之琳. 天安门四重奏[J]. 新观察,1951(1).
- [11] 林元. 关于《又见蔗林,又见蔗林……》的通信[J]. 诗刊,1986(8):56.
- [12] 《文艺报》编辑部. 对卞之琳的诗《天安门四重奏》的商榷[J]. 文艺报,1951(8).
- [13] 艾青. 诗的形式问题[M]//艾青全集(三). 石家庄:花山文艺出版社,1991:339.
- [14] 储安平. 辛勤·忍耐·向前:本刊的诞生·半年来的本刊[J]. 观察,1947(24):9.
- [15] 陈正卿,庄志龄. 《观察》周刊社史料一组[J]. 档案与史学,1997(6):20-26.
- [16] 毛泽东. 目前形势和我们的任务[M]//中共中央东北局宣传部. 毛泽东选集. 沈阳:东北书店,1948:1-2.
- [17] 本社同人. 我们的自我批评·工作任务·编辑方针[J]. 观察,1949(1):3.
- [18] 张新颖. 储安平文集:下[M]. 上海:东方出版中心,1998:21.
- [19] 刘继业. 新诗的大众化和纯诗化[M]. 北京:北京大学出版社,2008:178.
- [20] 杨亚林. 文学现代形态的修复与重建:论现代作家对新中国文学的审美期待[M]. 武汉:华中师范大学出版社,2013:130.

[责任编辑 于湘]