

危机时刻的“世纪”之思

——再论林庚 20 世纪 30 年代的文学思想与实践

刘祯家

内容提要 学界目前多把林庚置于“格律与自由”“现代与古典”两组框架内加以把握。而林庚在其早年自由体新诗实践中隐隐表达但尚未展开的一些情感线索，可能包含了某些新的统摄性视野。林庚对于“二十世纪”的思考，或许恰是其中之一。对于林庚而言，“世纪”乃是历史嬗变中的多重“危机时刻”，触发的是他 20 世纪 30 年代“悲愤”“白惨”的“世纪”感受，也进而促使他将周遭生活和历史时境问题化。而其有关“自然诗”的探索，又逐渐寻找到一条能够对“世纪”进行“静养”的“自然化”道路。由此，在林庚“自然诗”的文学构想内部，或许内嵌着一种不太一样的“世纪”视野。

关键词 林庚；二十世纪；危机时刻；自然诗；静养

一 再探林庚的“总体性”

阅读林庚常常有一种难以弥合的分裂和矛盾感。一方面，在新诗写作上，文学史上的林庚通常被定位于一个固守格律化探索的、已经完成了的新诗人形象，这让他的绝大多数诗歌，常常给人一种扑面而来的旧诗感，若不以学术的眼光细察其中究竟，这种印象其实很难消磨掉。但是，在林庚自己的诗学理路中，格律又通常包含和确保了诗质的自由，是通向诗之自由的真正的形式工具，并不是与“自由”相对的，格律恰恰能促成新诗之新，对诗之新质提供形式上的保护，而在新诗格律化的诸种探索中，林庚恰恰又是那个最坚守新诗立场的，最担忧新诗回到旧诗的老路中去、也怕是姿态上最激进的一个。而与格律和自由这一组对照性框架使用频度相当的，是古典与现代的二元范畴。林庚堪称“五四”之子，其对建安、魏晋的诗赋，对初唐到盛唐的文学，乃至对明清章回体小说的讨论，都是从“文学”如何唤起“人”的自主性、创造力和解放精神的角度加以立论和展开的，其背后内嵌着五四新文学的视野，同时也是新诗的视野。在古代

文学史研究的方法论意识上，林庚也颇为自觉，认为文学史研究的“着眼点却是在未来，是为新文学服务的”^[1]，“创造自己未来的历史比研究过去的历史的责任更大”^[2]。无论从创作还是学术道路来看，林庚都具有一个文学家强烈的现实关怀和新文学家气质。

学界目前对于林庚的讨论，不出格律与自由之辨^[3]，以及将他的诗歌实践和文学思考放在上述现代和古典的二元范式中加以审视和把握的阐释路径。这两组框架当然都是有效的，也是随手可用的工具。林庚谈论格律的特别之处，在于他不像其他讨论新诗格律化的诗人那样，只是在形式和建行的意义上讨论格律，为新诗的形式寻得一个普遍适用的本体论模式，而是在新诗形式和内容的关系如何构成又如何加以相互渗透和影响的意义上去讨论格律。因而，格律对于林庚而言，不是一个单纯的建行问题，而是一种功能性或关系性的形式空间，一个形式容器。从林庚自己对于格律和自由的讨论来看，格律并不意味着古典，不是复古，毋宁说是对古代诗学形式探索的种种成果的“拿来主义”式借用；而自由也并不意味着现代，不是说形式上的无

所规定就注定通连着某种现代人的新感性之生成。“格律和自由”乃是和“古典和现代”并行不悖的一组范畴，一个是在诗歌内部微观的关系世界中对形式和内容加以重新安排和组织，一个则是在纵向的时间轴中发挥功用。但是，格律和自由似乎更多妥协于林庚自己的新诗写作实践和诗学观念的内部视野，而辐射不到他更广阔的对于文学史的讨论，以及林庚之作为一个“危机时刻”的知识分子，在国族命运遭遇威胁和怵痛时表达的切身政治关切。而现代和古典之间的穿插通融，其涵盖的范围似乎更大一些，综合性更高，作为工具，能够提供进入林庚的一个路口，一个引发进一步讨论的搭手，但其自身理论活力的停滞和拖沓，已有尾大不掉、沦为陈言套语之嫌，许多问题似乎被绑定在这一组框架之中，制造了理解林庚文学面貌的重重迷雾。或许，确实需要有一种新的眼光，能够把对林庚的讨论，带入一个新的总体性视野。

二 “二十世纪”之造型

格律和自由，现代和古典，似乎在各自的框架内都可以处理和涵括林庚的多种文学实践和思考，但似乎仍然会有一些不太能直接地涵容于这些范式的冗余物漫溢出来。有时候，抓住这些冗余物，抓住这些在林庚的整个文学世界和文学规划中昙花一现但颇有意味的质素，会有意想不到的思路被启发出来。

林庚的第一本自由体诗集《夜》，便是一部体式上相对不那么整饬的诗集。虽然其学徒期象征主义的风格追求和技艺锤炼构成了这本诗集诗学上“支配性”的整体景观，但《夜》中仍然包含了诗人年轻时不少尚未成型的探索和实践，乃至一些可能提供新的统摄性视野的诗学线索。尽管后人对《夜》的讨论大多在象征主义的视野内加以展开，由此将林庚定位于北平现代派中的一员，并被京沪两地的年轻诗人们所隆重期待^[4]，但在最早的评论中，穆木天便发现“在林庚这部《夜》里，自然还是有些别的成分”^[5]。这“别的成分”，被拥有左翼社会史知识视野的年轻评论家期待为一种可能的、在地的“现实主义的成分”，如《和平的

景慕》中对“众人”的凝视，《月台》里对“工人们”的瞭望，《沉寔》中对一个“卖豆腐的人”的近距离观察。这些都是在“占有着支配的地位”的象征主义视景中，偶尔从“自我指涉的封闭性审美心态”^[6]中跳脱、走出或出神的时刻，被穆木天策略性地用来矫正象征主义可能带有的，将写作的主体拉入封闭自我“不透风的”“幻灭的直感”中挣脱不出的“退化的倾向”^[7]。当然，是穆木天的左翼认知视野帮助他敏锐地发现和定位了林庚诗作中有关“他人”和“底层”的踪迹，但我们的问题或许是，除了这些“现实主义的成分”，还有没有其他有意思的“别的成分”呢？

在《夜》中，有两首在诗情上最“紧张惊警”的自由体新诗，直接表达了“二十世纪”这一新的感觉范式。在《二十世纪的悲愤》中，“二十世纪”被表达为一种“悲愤”的情感造型，像是曾经能够自由行动的主体被某种无形、窒闷的力量挤压“在泥坑黑底”，四肢僵硬，如同“硬石”一般。与此同时，诸如“欺卑”“忧劳”“残酷”“黑夜”“困倦”“伤痕”乃至“想杀一可恨的人”的压抑性情绪弥漫在诗歌的字里行间，更为具体地呈现了“二十世纪”的情感面相，使得林庚诗中这一新奇的时空结构，似乎从一开始就带有浓重的自我否定色彩^[8]。在《风沙之日》中，都市中的太阳直接被转喻为“白惨的”“二十世纪的眼睛”，被漫天的“层云”罩住，使人感到“张皇”“空寂”“不能明白”“晦涩而无光”^[9]。两首诗都表达出一种低抑而带有鲜明的否定性色彩的“二十世纪”，似乎在这个全新的时空结构中，主体的生存、心智和经验的成长无法获得积极的扶持和健康的养育，一切都是否定性的力量，环绕在这个“二十世纪”的“我”之上，使“我”的周遭构成一个无法突围、半透明的闭环。或许，我们应该就此发问，为什么在年轻的林庚笔下，“二十世纪”被表述为由“悲愤”的情绪所笼罩的、密不透气的样子？事实上，“悲愤”意味着对“二十世纪”的问题化，乃诗人对自己所身处的日常生活和时代环境的一种不满，那么，是什么因素让诗人对周遭的一切感到如此的不满呢？或许解开问题的答案，隐藏在这两首诗，乃至整本《夜》所依赖的北平都市情境中。

1923年,远在新生的苏联,俄国诗人曼德尔施塔姆发表了著名的《世纪》一诗。“我的世纪,我的野兽”,“这是渴望和悲伤的世纪,血流从大地的伤口涌出”^[10],诗人如是写道。在这首世纪寓言中,曼德尔施塔姆将二十世纪肉身化为一只浑身沾满了血迹、伤痕累累的野兽,处在新的时代刚刚到来,旧的时代阴影尚未完全散去的关口,既面对一个崭新的、红色革命后艰难兴起的时局,也拖着旧时代全部的历史包袱和枷锁,步履沉重。巴迪欧在他的《世纪》中开篇即讨论了这首诗,认为这匹立在新旧世纪更替的关口处颤抖、献身、被围困、既渴望又悲伤的野兽,构成了20世纪的一种历史隐喻:“这些扭结在一起的骨骼,这些婴儿的软骨,以及碎裂的脊梁描绘了一个罪恶的、狂热的、令人扼腕的世纪。”^[11]站在社会主义革命带来的全新的、将旧世纪连根拔起的时间感觉之中,这匹野兽既“表现得横冲直撞,难以驾驭”^[12],却又“脊骨已经破碎”,显得“残忍”和“虚弱”^[13],其作为“世纪”之身体化譬喻的野兽造型,已经不同于五四时期郭沫若的凤凰、天狗,而有些接近于林庚的“二十世纪的悲愤”了。

有关一个全新的世纪敞开、诞生在中国语境之中的那股清新之气,林庚并不是没有感受。在自由体新诗《破晓》中,似乎有某种流动的声音,终于划破了冬季长久的冰封状态,使得世界重新苏醒起来。特别地,这重新苏醒和振奋过来的世界,已经不是原来那个旧的世界,“温柔的冰裂的声音”“如一曲初春的解冻歌”,世界苏醒了,却“如人间第一次的诞生”,这“第一次”和“诞生”意味着“创造”,一个新的“世纪”绽开了^[14]。林庚曾如是谈论《破晓》一诗的创作缘起:“我一个人影都看不见,大地茫茫,晓色仍是濛濛地如在雾中;我这时忽然有一种无人知道的广漠博大的心,我看看那些宿舍中大约不久渐有人要起来了,我觉得自己仿佛是站在这世界初开辟的第一个早晨里,一切都等待着等待着起来。”^[15]这“站在这世界初开辟的第一个早晨里”的清新感受,恰恰意味着一种全身心打开的从容、振奋状态,诗人从某个单调、封闭的生活处境中走出,而迎来一缕轻盈、开阔的时代之风,这是感受“世纪”的原初经验到来的时刻,

因闭塞和窒闷带来的心灵上持续的“尖锐”“紧张”,终于净化为“从容自然”了。

但自由诗时期的林庚,其感受世界的心灵的尺度,并不能一直保持中正和平衡。林庚的“二十世纪”之经验,更多的时候乃与一种紧张的“悲愤”情绪紧紧绑定在一起。在30年代的北平,在对现代经验之强度消化和处理得最先锋的“现代派”诗人那里,晚清民初和五四时期那种激动、振奋、新奇和充满诱惑的“世纪”情绪,反而减少、消泯,甚至颠倒了。事实上,作为一种总体性的感觉构造,“二十世纪”并非展布为匀速推进的自然化的历史时间图景,而总是与变革、创造、解放,以及与这些新质素相伴生的顿挫、焦灼、毁灭联结在一起,彼此之间形成了一个螺旋层递和相互渗透的演进脉络。梁启超在《二十世纪太平洋歌》中所呈现的“尔来环球九万里”“卒使五洲同一堂”之世界大同主义视野,《少年中国说》中将良性有机政治体(国家)转喻为少年般“进取”“破格”“冒险”的身体性机能和构造,鲁迅《文化偏至论》《摩罗诗力说》等文言论文中对基于个人“内部生活”之觉醒的“二十世纪之精神”的伸张等,都把一种诞生于新的时间开端处的欣喜和振奋感表达了出来。五四时期的郭沫若,更是通过具象化的“凤凰”“天狗”等譬喻,把一个因应全新的历史“时势”的感觉结构,打开为非常开阔、振奋的“二十世纪”的精神图景,很少顿挫、隐忧的修辞。如《凤凰涅槃》里的“世纪”,被形象地展开为凤凰从古老的时空旧秩序中集木自焚,而终于在一个全新的时空图景中浴火重生的历史过程。《天狗》中那个复沓叠加的“我”,汇集了“全宇宙底Energy底总量”,一扫所有可能的限制,而把一个原本窒闷、处处掣肘的旧世纪的时空景况,一跃而铺展为彻底解放和自由的境地。《晨安》中通过亲切、反复的呼语所召唤出来的那种全球共时性,把一个新鲜诞生的“世纪”的时空感觉,处理成如“历史的瑶琴”一般轻轻摆动的、东西共振的状态,勾勒一种跨越了任何现实地理中介之牵绊的、大洋万域间亲密无间的伦理感。而左翼诗歌中的“世纪”表达,在“大革命”前呈现为对“颓废”的“世纪末”情绪的体认和克服,在“大

革命”后表现为对革命顿挫境遇的疗愈、突围和恢复，而集中于“血”与“战”的核心修辞，试图寻找到“毁灭”旧世界种种压抑、制约性社会要素的通路，而在文化政治的场域上主动争夺出一个光明的新世纪和未来^[16]。

对林庚而言，“悲愤”和“白惨”乃“二十世纪”的一种最基本的情感和经验轮廓，而在同时期卞之琳和何其芳的诗作中，其笔下的日常生活也充分地展现了北平都市的废墟之感和“安静的颓废的”^[17]情绪。这荒凉、颓废的都市情感之造型，乃是“悲愤”和“白惨”之感受的静态化表达，北平现代派作为一个整体，似乎分享着类似的感受“二十世纪”的情感逻辑。1927年国民革命军占据长江下游沿线，国民政府定都南京，经历宁汉分裂至宁汉合流，很快统一南方，继续北伐，1928年攻克北京，改北京为北平，北平自此不再是中华民国首都。很快东北易帜，北伐成功，南京国民政府形式上统一了全国，全国的政治和经济中心南移南京、上海，北平实际上变成一座“文化城”和“学术城”，不再具有经济、政治和新兴文化运动上的重要战略意义。林庚在和孙玉石的访谈中，谈到过30年代北平窒闷的政治空气和文化上的丧失活力给人带来的压抑的现实感觉：“不久前，‘九一八’事变爆发，古北口被占领，又有什么何梅协定，虽然北京没有被占领，但已成了边城。”^[18]这种北平由原本的帝国中心沦落为国防、军事战略和文化意义上的“边城”的鲜明落差感，形塑了林庚“悲愤”的现实意识，以及打开现实经验的方式，刺激了他的新诗写作：“当时民族矛盾很尖锐，也不可能沉醉于古典之中。我的发表在《现代》上的第一首诗《风沙之日》，就是出于对现实的一种不满，那里太荒凉，太死寂，实际上完全是个‘边城’，感到压抑，那个苍白的太阳，是二十世纪的眼睛的意象，就是这种现实的感觉，与那种脱离现实的现代诗是不一样的。”“我在北京，那种‘边城’的感觉，很重，我的诗里多有表现。”^[19]“边城”一方面是民初以来此消彼长的国内政治局势造成的，议会内阁制治理国家的失效，不同政治集团在各自政治利益上的斗争和博弈，中央政府统治力的疲软，连年的内战，使得北洋政府的北京更像是

一个走马灯式更换最高军事政治代理人的中心戏台，成为军阀各系政治利益博弈和平衡的场所，内耗掏空了这座城市原本作为帝国中心的政治势能；另一方面，“九一八”事变后日本占据东三省，制造了“伪满洲国”，酝酿华北自治运动，企图把平津一带作为深入中国内地战场的前沿地带，不仅在军事上把军队力量布控在长城一线，直逼北平，在政治上也把北平作为进一步分解国内政治集团，对国内政治人物进行劝降和诱导的前沿场所。“边城”之感是林庚乃至整个北平现代派都共享的一种都市氛围，政治气氛上的低抑使得林庚感受到无处可逃的“悲愤”和“无奈”，乃至在《自己的写照》中都要“大喊一声”“悲号”和“啸！”^[20]。“边城”之感让卞之琳在“故都”的“断垣废井”中无限地“凭吊”和“寄怀”，也让何其芳在都市的“一片荒凉”中遥想“辽远的国土”，现实感的缺失使诗人不断反向挖掘自身的“内面”，从而发出“颓废”的“独语”，将对外部现实受阻的情绪和通道，在自我的内部改写、转译为一个封闭、自我指涉的“纳蕤思”结构，达成对窒闷的外部现实的镜像式投射^[21]。在卞之琳、何其芳、林庚等北平现代派诗人的生存实感里，“二十世纪”从其“诞生”之初，从自己所生长的国家由封建帝制结构性地转向民主共和的巨大“时势”^[22]里，便不断遭遇挫折和阻滞，其势能似乎从未在“诞生”和“创造”的意义上实现一种饱满而不会中途搁浅的、生机勃勃的涌流状态，致使身居北平城市空间的青年诗人，在看上去多少安定的求学、游逛和苦思冥想中，其内心、其内在的自我深处不断遭遇身处一个被“世纪”的“时势”所遗弃的“故都”，在其政治和文化的危机时刻带来的反复折磨和搅扰。林庚对“二十世纪”所发出的“悲愤”的呼喊，那种“漫背着伤痕”、踽踽独行的姿态，便是一个有机的文学主体因应国族的多重“危机时刻”所作出的文学上的反映。

三 “自然诗”：对“世纪”的“静养”

1934年夏天，林庚开始转向格律体新诗的写作，并于1936年相继出版了两部格律体诗集《北

平情歌》和《冬眠曲及其他》。与其写作实践相同步，林庚也撰文表达其对新诗形式问题的诸种关切。这些关切由“自然诗”到“四行诗”到“节奏自由诗”之发明开始，再到1949年前后基于“半逗律”的“九言诗”的创制，构成了一条有关新诗格律和新诗建行原则的思考和实践轨迹，它们均服务于修正和规约“自由诗”可能造成的问题和障碍。1935年，林庚发表《诗的韵律》，首次提出了“自然诗”的概念，用以和“自由诗”对举。在这篇诗论中，林庚提出了后来常常被引述的一些观点，对于探照自由诗的程度提供了一些很敏锐的观察：

警句与天然永远是两方面，若可以说自由诗代表的是前者的性质，则韵律的诗当是近于后者了；若单独发展其中一种，则前者必流于“狭”，后者必流于“空”。

自由诗好比冲锋陷阵的战士，一切是尖锐的，一切是深入但是偏激的，必陷于“狭”，故自由诗所代表的永远是这警绝的一方面。

大自然却是不要我们觉得有什么形式的，它是要我们简直不知怎么的就接受了它；自然诗像它，乃也要一个使人不觉得的外形；而这便是韵律。从前追求新形式的时候，以为形式是天经地义；我们现在也承认韵律，却是因其能使我们如没有形式。自然的诗为使其外形“虽有若无”，于是采用一个一致的有韵的形式；轻车熟路，走过时便自然一点也不觉得了。

自由诗本来好比是在陌生崎岖的地方探险；而韵律的诗则是在每天散步的道上遇见一个美丽的姑娘了。自由诗之所谓“骤然”便是“不大自然”，而起兴却能使之“自然”，起兴有什么靠山呢？靠“韵”耳。^[23]

林庚之提出“自然诗”的概念，是为了调和新诗自由体中过于“警绝”“尖锐”“深入”和“偏激”而在“诗的内容”上趋于“狭”的内在机理，而此时“诗的内容”也已经由“紧张惊警”而逐步转化为“从容自然”。在创作了两部自由体新诗之后，林庚意识到了自由诗诗质之“惊警”可能带来的问题，而试图对自由诗的诗质进行引导、疏通和约束，而试用的方法乃是格律（四行、韵律、齐

言）。在《北平情歌》和《冬眠曲及其他》中，通由“自然诗”和“四行诗”乃至“节奏自由诗”所实践的一种格律上的“天然节奏”，确实收束和疏通了自由诗热动、奇警的诗情，使得“最初尚未成其为诗的（自由）诗”，通由“天然节奏”在形式上的重新组织，诗情由不成熟走向成熟，而成熟的诗情乃便是“浑然天成”而有“一点蕴藏”了^[24]。

1936年，为了应对现代派内部对其由自由诗转向“自然诗”的质疑和不满，林庚也重申了“自然诗”用于涵养、收纳和平复“自由诗”诗质之“惊警”“紧张”的功用。在《关于北平情歌——答钱献之先生》一文中，林庚认为“自由诗与韵律诗的分别，只是姿态上的不同，韵律诗大都从容自然，自由诗则来得紧张惊警”，“那形式上的差异乃是由于一个是紧张的，所以无暇顾及韵律；一个是从容的，所以行有余力则以学文了”^[25]。为了应和诗的内容从“紧张惊警”到“从容自然”的变化，新诗的形式亦由无严格韵律节奏限制的自由体诗行转变为一种新的格律体，因为格律限制了诗的情感不至于突入驳杂和毫无章法，其形式上的各种隐形规约，亦规范了诗歌情感的多种边界，而收束它们于一个精巧的容器之中，从而养纳和健康地培育它们，以“浑然天成”的“一点蕴藏”，来矫正那奇崛惊警、横冲直撞的“现代的诗”的“现代”的激情。而在形式收束和养纳诗情的功用上，“自然诗”或“四行诗”也通向一个健康的新诗主体的建立，这个新诗主体通过理性地经营形式和格律，既平复了“五四”以来新诗中屡屡出现的那个热动冒进的“现代”主体发生机制，也对诗人因应30年代民族危机时产生的“二十世纪的悲愤”之情感，发挥了平抚和矫正的功用。

同样是在1936年，在其负责编辑的《世界日报·明珠》副刊上，林庚提出了一种有益于人之心智之恢复的“静养”的诗学。在《消遣文学》一文中，林庚表达了他对“国家兴亡”的时局中作为时潮的那种“标语口号”式“救国文学”的不满：“所有的不是刺激得青年人都成了神经质，便是因特殊的兴奋之下而变得颓废；这些也都需要到空气好的地方去静养一些日子，才能恢复健全的。”^[26]林庚对人之完整人格的关注，以及对人之健全理性

的养成，构成了他在《世界日报·明珠》副刊上所作一系列文章一以贯之的核心主题^[27]。而个人的理性的健全、独立完整的心智、思想的自由等，勾连于其对某种民族的政治自觉性的呼吁，在林庚的构想里，“民族的健康”仰赖于构成民族的一个个国民个体理性的自觉，唯有国民个体的心智足够“自力更生”，这个国家才能从沉闷的时局和颓废的自我状态中真正被“唤醒”过来，而不是被外在的力量“刺激”“宣传”从而“反应”出来^[28]。而在“唤醒”之前，国民个体需要在“静养”的状态中耐心、自然地培育自己的独立心智，以获得“启蒙”，而能够使国民沉下心来“静养”，以养育和培植健全理性的处所，只能是“文艺”。林庚斩钉截铁道：“纯艺术也能救国，不信吗？今日之为艺术者曰救国曰国防，请问以什么救以什么防？不佞也信艺术与国家兴亡有关，盖因艺术乃一民族健康的表现。”^[29]1936年，林庚之所以如此大声呼吁对国民个体健全理性的“静养”“恢复”“训练”和“启蒙”，是为了以一种内生于国民个体的“情感教育”的方式，来应对、扭转乃至化解战争山雨欲来的时势所施予民族国家的“危机时刻”，化“危机”为“转机”，尝试穿透历史的厚障壁和政治的重重迷雾。而这种诉诸国民之情感、理性乃至人格之“启蒙”的“新文学运动”，也与整个《明珠》团体和京派对中国国家时局的理解，及其背后所倚赖的应对国族危机可征用的话语资源有关，姿态上都是“文人救国”，甚至可以放在广义的“京海之争”的延长线上加以讨论。周作人曾如此回忆《明珠》副刊的缘起：“那时是民国二十五年的冬天，大家深感到新的启蒙运动之必要，想再来办一个小刊物，恰巧世界日报的副刊《明珠》要改编，便接受了来，由林庚编辑，平伯废名和我帮助写稿，虽然不知道读者觉得何如，在写的人则以为是颇有意义的事。”^[30]《明珠》作者群所普遍认同的“新的启蒙运动”，便是聚焦于“人的问题”，强调“情感教育”和“情感政治”，把政治性放入到文艺本身情感生发的内在机理中加以讨论，的确与南方文坛在“国防文学”框架下展开的“革命文学”“大众文学”“救国艺术”“遵命文学”动辄诉诸身体运动、声像操演的“情感动员”式理论构造殊为不

同^[31]，也是政治立场上的持续拉锯。

在“新的启蒙运动”的意义上，林庚30年代由自由诗的写作转向新诗格律体的创制，通过“自然诗”的韵律和节奏来修剪、收束“自由诗”的“尖锐”“警绝”，也便具有了人格养成意义上的“情感教育”之功用。而在林庚的逻辑里，对个人情绪的“自然化”养育若从单个的国民个体扩展到整个中华民族，“情感教育”也便酝酿为一种带有政治潜能和政治方向的“情感政治”了。伴随着林庚在诗学路向上的转变，乃至应对逐渐趋紧的战争形势，林庚终于找到如何更有效地应对“二十世纪”之“危机”的文学方案。“悲愤”是对“二十世纪”的问题化的开始，而解决的方式却是诗学上的“自然化”，以及政治思考上对国民健全情感、理性和人格的养育。事实上，林庚的“自然诗”及其对“启蒙”的“情感政治”的思考，在内在的义理上是相通的，“自然诗”或许正是林庚心心念念的那个理想文艺的新载体，在“自然诗”里，有关“人”的“情感教育”和“新的启蒙运动”恰恰可以从容地得以展开。正如有论者指出的，“伴随着诗歌观念的转变，林庚逐渐找到了一种新的书写北平的方式，而这背后又渗透着他在对危机深重的北平和民族命运的深切关怀和思考。换言之，林庚的诗学观念和北平书写中，包含着通过诗歌克服危机、再造民族和北平‘生命’的严肃努力”^[32]。

“二十世纪”作为一个巨大的政治的“时势”，将中国心智和感受力最敏锐的一批文学者裹挟进它历史的进程之中。应对“二十世纪”的“危机时刻”，不同立场、性格和气质的文学者提供了不同的文学和思想方案，在北平现代派内部，1936年或许构成了下一个时代开启之前的精神前史。“卢沟桥事变”后，卞之琳先去西南，后去延安，在延安“作客”了一年之后，又回到昆明西南联大安静地做教授，专心教学、翻译和创作的工作。这“道旁”与“住得久”^[33]之主体位置上的撕扯和辩证，是一种应对“二十世纪”的方式。何其芳去了延安，深度投入到延安的政治时势和生产生活之中，尽管仍旧以一个知识分子的身份参加工作，但其内在之我的造型已经有了非常大的不同。这是另一种应对“二十世纪”的方式。李广田和林庚，抗

战开始后分别流徙重庆、昆明和厦门，政治生活相对单纯，主要还是在学院里继续从事教学和写作的工作，但对“二十世纪”的“时势”的忧思，依然紧紧包裹于他们看似平安、从容的生活里。这也是一种应对“二十世纪”的方式。对于林庚，大概也对于北平现代派，“二十世纪”是一种不断吸收外部动量的历史势能，而始终将那个文学的自我投身于因应和面对时代危机的、身处漩涡的身心状态。林庚在自由诗时期的文学表达，背后包裹着对于时代的忧思，以及对在时代的风向中打着趑趄的那个不稳定的现代自我的充分内省。但是，任何的“危机”，也可能意味着“转机”，“批评之道就是内化危机意识，与之共存，并化为转机。无论危机或转机，总是包含时空流变的风险，也包含批评者本人有所为、有所不为的情志”^[34]。在林庚这里，“二十世纪的悲愤”和“白惨”并没有让他在外部的窒闷之中陷溺、沉沦于内部，林庚找到了他将“危机时刻”转换为一个“转机时刻”的方法，他由“危机”中获得振奋、积极的力量，用“自然化”的话语容纳、平抚和克服了“二十世纪”诸种躁动不安的情感造型，在“危机”中稳住了他的自我，拾掇了他心灵中存留的冗余物，最终促成了一个在“自然诗”和“静养”的框架下健康成长的、通向人格整全的二十世纪的主体。对于林庚而言，“二十世纪”的“危机时刻”恰恰包含着促成文学主体自我修正的契机，这种修正不是革命式的、彻底翻新的，而是改良的、循序渐进的、慢速的、自然而然的。“危机”促成了林庚对“二十世纪”的感受由“悲愤”而向一种更健康、更积极的文学能量转化，这并不是说在林庚的诗学和文学表达内部，“自然化”的话语完全消除了主体因应时代的紧张感，而是林庚找到了一种方法，可以不断调试自我与外部的的位置，使他的文学自我能够一直避开那些可能对自身造成伤害的因素，而使他的文学，一直具备某种可持续的、安全的生产力。也许在这个意义上，我们才能真正理解林庚意味深长地说出的那句话：“社会要向文艺学习。”^[35]

[1] 林庚，林清晖：《林庚教授谈古典文学研究和新诗创作》，见林庚：《新诗格律与语言的诗化》，第162页，经济

日报出版社2000年版。

[2] 林庚：《谈诗稿序》，《宇宙风》第130期，1943年4月。

[3] 有关格律与自由之辨，以及林庚在“自然诗”的框架下试制新格律诗的讨论，打破了既有的对格律和自由之关系的二元式刻板理解，成为前些年新诗研究领域中的一个小小的学术热点。有关讨论参见张洁宇《新诗的“有形”与“无形”——以林庚的诗歌格律探索为中心》，《西南师范大学学报》（人文社会科学版）2005年第2期；冷霜《分叉的想象——重读林庚1930年代的新诗格律思想》，《新诗评论》2006年第2辑，北京大学出版社2006年版；张桃洲《理解林庚自然诗观念的三个维度》，《北京大学学报》（哲学社会科学版）2007年第4期；冷霜、段从学、姜涛、张洁宇、孙晓娅、张桃洲《格律与自由之辨：林庚诗学的意义》，《中国诗歌研究动态》2008年第2期。

[4] 如钱献之和戴望舒均对格律诗转向前的林庚抱以高度期待，参见钱献之《〈北平情歌〉》，《新诗》第1期，1936年10月；戴望舒《谈林庚的诗见和“四行诗”》，《新诗》第2期，1936年11月。

[5] 穆木天：《林庚的〈夜〉》，《现代》第5卷第1期，1934年5月。

[6] 吴晓东：《临水的纳蕤思：中国现代派诗歌的艺术母题》，第230页，北京大学出版社2015年版。

[7] 穆木天：《林庚的〈夜〉》，《现代》第5卷第1期。

[8] 林庚：《二十世纪的悲愤》，《夜》，第27—28页，开明书店1933年版。

[9] 林庚：《风沙之日》，《夜》，第31—32页。

[10][13] 曼德尔施塔姆：《世纪》，《我的世纪，我的野兽：曼德尔施塔姆诗选》，王家新译，第87—88页，第88页，花城出版社2016年版。

[11] 有关“野兽”作为“世纪”之譬喻的精彩讨论，参见阿兰·巴迪欧《世纪》，蓝江译，第13—26页，南京大学出版社2011年版。

[12] 蓝江：《中译者前言》，阿兰·巴迪欧：《世纪》，第15页。

[14] 林庚：《破晓》，《春野与窗》，第42页，开明书店1934年版。

[15] 林庚：《甘苦》，《文饭小品》第5期，1935年6月。

[16] 参见任公（梁启超）《二十世纪太平洋歌》，《新民丛报》第1期，1902年1月；任公（梁启超）《少年中国说》，《清议报》第35期，1900年1月11日；鲁迅《文化偏至论》，《摩罗诗力说》，《鲁迅全集》（第一卷），人民文学出版社

2005年版；郭沫若《女神》，泰东图书局1921年版。有关左翼诗歌，参见后期创造社和左联诗人如王独清、冯乃超、穆木天、姚蓬子、柔石、殷夫的诗，郭沫若的《前茅》和《恢复》，“中国诗歌会”成员如蒲风的作品。有关郭沫若的“世纪”表达和“世纪”视野，参见王璞《抒情与翻译之间的“呼语”——重读早期郭沫若》，《新诗评论》第十八辑，北京大学出版社2014年版；姜涛《“世纪”视野与新诗的历史起点——〈女神〉再论》，《中国文学批评》2019年第2期。

[17] 何其芳：《给艾青先生的一封信：谈“画梦录”和我的道路》，《文艺阵地》第4卷第7期，1940年2月。

[18] [19] 孙玉石：《“相匪匪遥 乐何如之”——林庚先生燕南园谈诗录》，林庚：《林庚诗集》，第16页，第17页，清华大学出版社2014年版。

[20] 林庚：《自己的写照》，《夜》，第29—30页。

[21] 有关20世纪30年代北平的“故都”和“边城”语境对北平现代派乃至现代主义经验形成的影响，参见季剑青《“故都故都奈若何”：1930年代北平的现代主义诗歌》，《现代中文学刊》2011年第4期。有关现代主义的“纳蕤思”之“我”，及其牵连的那个独语的、自我指涉的封闭性审美心态之构造，参见吴晓东《临水的纳蕤思：中国现代派诗歌的艺术母题》。

[22] 在汪晖看来，“世纪”乃是“对一个独特时势的把握”。“这个时势把他者的历史、把整个外部的历史变成自己的历史，同时也将自己的历史置于全部历史的内部予以解释和指认。这是全球范围的共时性关系的诞生，也是从共时性关系中确认其内部非均衡性的开端。”参见汪晖《世纪的诞生：中国革命与政治的逻辑》，第93页，三联书店2020年版。

[23] 林庚：《诗的韵律》，《文饭小品》第3期，1935年4月。

[24] 林庚：《节奏自由诗》，《诗林双月刊》第2卷第1期，1937年1月；林庚：《质与文——答戴望舒先生》，《新诗》第4期，1937年1月。

[25] 林庚：《关于北平情歌——答钱献之先生》，《新诗》第2期，1936年11月。

[26] 林庚：《消遣文学》，《世界日报·明珠》1936年10月

5日。

[27] 有关把对“人的问题”的关切作为进入林庚在《世界日报·明珠》副刊所发表之39篇文章和言论的思想线索的讨论，参见张洁宇《“人的问题”——〈世界日报·明珠〉上的林庚佚文》，《新文学史料》2010年第1期。有关“静养”和林庚在《世界日报·明珠》时期投身于“新的启蒙运动”的文学和思想实践，参见夏小雨《似曾相识的履声——论林庚的自然诗学》，《现代中文学刊》2015年第5期。

[28] 散见林庚《反应》，《世界日报·明珠》第十五期，1936年10月15日；《唤醒》，《世界日报·明珠》第十七期，1936年10月17日；《宣传》，《世界日报·明珠》第四十一期，1936年11月10日；《刺激》，《世界日报·明珠》第四十五期，1936年11月14日等。另外，《世界日报·明珠》自1936年10月11日起采用期号，当日为第十一期，至1937年1月21日第一百一十期为止，不再采用期号。

[29] 林庚：《艺术救国论》，《世界日报·明珠》第六十五期，1936年12月4日。

[30] 周作人：《怀废名》，《药堂杂文》，第117页，新民印书馆1944年版。

[31] 有关1930年代左翼诗歌运动诉诸身体动员和感官政治以求得文学“大众化”之效果的深细讨论，参见康凌《“大众化”的“节奏”：左翼新诗歌谣化运动中的身体动员与感官政治》，《文学评论》2019年第1期。

[32] 季剑青：《“故都故都奈若何”：1930年代北平的现代主义诗歌》，《现代中文学刊》2011年第4期。

[33] 吴伯萧、卞之琳：《从我们在前方从事文艺工作的经验说起》，《文艺战线》第1卷第4号，第35页，1939年9月。转引自《红色档案——延安时期文献档案汇编》（《文艺战线》卷）（影印本），第225页，陕西人民出版社2013年版。

[34] 王德威：《危机时刻的文学批评——以钱锺书、奥尔巴赫、巴赫金为对照的阐释》，《华东师范大学学报》（哲学社会科学版）2019年第4期。

[35] 林庚：《中国文学史·自序》，《林庚诗文集》（第三卷），第8页。

[作者单位：北京大学中文系]

责任编辑：何吉贤