

旅日体验与前期创造社的激情书写

罗振亚

内容提要 创造社诗群以个人欲望为基点，屈辱和焦虑交织的感伤情感与“异化”体验，看似近于西方的浪漫主义潮流，更暗合着大正时期日本浪漫主义文学的实质和厨川白村的“苦闷”哲学，当时流行于日本的泰戈尔热、惠特曼热则推波助澜，导致了创造社诗歌的异军突起。在“新浪漫主义”的辐照下，前期创造社体现出“为艺术而艺术”的非功利倾向与“主情主义”的核心追求，用想象支撑诗歌的艺术“天国”。而创造社“转向”也是逸出大正文化圈的场域转换所致，是对个人主义“感伤病”清算的结果，“转向”标志着当初有日本大正文化滋养的“新浪漫主义”在中国的暂时退潮，但并不意味着浪漫主义的终结。

关键词 旅日体验；前期创造社；新浪漫主义；转向

有人郑重地提醒，在中国现代文学史与中日文化交流史上，“1912年前后是一个值得注意的时间点”^[1]。之前，第一批留日学生、被称为明治时期“政治青年”的鲁迅、许寿裳、周作人、梁启超等人先后回国；之后，第二批留日学生、被称为大正时期“文学青年”^[2]的郭沫若、郁达夫、张资平、田汉、郑伯奇、穆木天等人陆续东渡。距这次代际“轮岗”不到十年光景，中国的现代历史被彻底改写了，回国者酝酿、发动了具有划时代意义的新文化运动和文学革命，拉开了新文学的序幕，东渡者在日本轰轰烈烈地成立了影响广远的文学群体“创造社”，以其汹涌的浪漫主义潮流，与国内文学研究会领衔的现实主义潮流二水分流，双峰并峙，将中国文学界搅得沸沸扬扬，生机一片。其结果或许谁也想象不到，更是任何一个当事人所始料不及的。关于“政治青年”的研究，学界已硕果累累；对“文学青年”的观照也不少见，但尚有裂隙，值得继续探究。一种代表性的观点认为，反映中国知识青年的苦恼和奋斗足迹的“创造社”，“他们的评论和创作，几乎是近于‘照抄’日本当时的文艺思潮和理论”^[3]，这种判断显然有点言过其实，耸人听闻，毕竟支撑创作主体的是中国人的情感和精神结构，毕竟创造社的作品要在中国的刊物上发表、传播，不可能不受到读者的影响和制约。

一 大正文化：群落孕育的“温床”

关于创造社的兴起，有的学者觉得它是创造社之“魂”郭沫若的感召力所致，并追溯到1918年8月，郭沫若和张资平在日本福冈箱崎神社的海岸邂逅，他们边议论国内令人不满的文化现状，边商议以郭沫若为中心，再联络成仿吾和郁达夫，一起“创办文艺同人杂志”，“终于发起了有名的创造社文学运动”^[4]，认为那是创造社成立的最初缘起，即郭沫若所说的创造社“受胎期”。有的学者则认为它是“欧风西雨”影响和社团成员身上的传统文化积淀撞击的产物，以个人欲望为基点，屈辱和焦虑交织的感伤情感和“异化”体验，也颇似西方浪漫主义。

这些说法都不无道理，但均缺少十足的说服力。一个介入历史并影响未来的文学社团，岂是几个远在异国他乡、原本学习实用学科而非文科的毛头小伙子随便一说就能说得出来？“邂逅”仅仅是社团成立的一点线索与细节而已，“邂逅”的点滴活动和1921年7月创造社的正式成立之间还隔着“万水千山”。说创造社是接受西方文学影响而产生，可以仔细找出许多蛛丝马迹，但没有充分的论证就下结论则未免太笼统，至于说记忆中的“传

统因子”对郭沫若、成仿吾、田汉、郁达夫等年轻的“脱了轨道的星球”来说，操控力并不十分强大是可想而知的。在这个问题上，我以为伊藤虎丸的“照抄”论尽管有些夸张，却道出了一个实情：“创造社”的核心成员是在日本结社，并在借鉴日本文学理论和创作的前提下成长的，它和日本关系的密切超过了中国现代文学史上任何一个社团或流派；或者说它更暗合着大正时期日本浪漫主义文学实质和厨川白村的“苦闷”哲学，当时流行于日本的泰戈尔热、惠特曼热则推波助澜，导致了创造社诗歌的崛起。甚至在某种意义上可以说，前期“创造社”是大正文化孕育的结果。

大正时期（1912—1926年）是相对明治时期（1868—1912年）而言，和有44年历史的明治时期相比，它的时间跨度只有短暂的14年，但因特色比较突出而不同寻常，“大正时期形成的教养的观念与明治启蒙时期的政治主义正好相反，是与政治变革无关的文化主义”^[5]。淡化了国家和人生责任的政治色彩，对文学或艺术的关注、重视，使“去政治化”的“和平、繁荣、自由和民主”^[6]的大正时期文化氛围浓郁健康，作家和艺术家的个性获得了张扬的空间，正是在这样比较理想的文化场域中，创造社拥有了孕育、问世的“温床”。

创造社诸成员在大正时期文化背景之中，失望和痛苦得以宣泄与转移，并本着“内心的要求，从事于文艺的活动”^[7]，由放弃“实学”转攻“文学”，走向了“感性的回归”。从郑伯奇先生的《中国新文学大系·小说三集》的编选导言可知，寄居日本的创造社成员因中国的病痛和日本的缺点，感受着双重的失望和痛苦，羁旅怀念祖国，还乡更加空虚，感伤自是免不了的。如果说按照学制规定留学生到日本后首先在东京第一高等学校学习一年预科，那一年他们的生活因为没有专业压力，学习和性情之间尚构不成对立冲突，大多时间宽裕，心情宽松，无目的的文学阅读和精神漫游，滋长了自我的趣味个性，或“每天于读小说之暇，大半就在咖啡馆里找女孩子喝酒”^[8]，或“心中真只有春朝的宴欢与生之陶醉”^[9]；那么1917年后随着由预科转入大学、专业和爱好之间矛盾锐增，他们的优裕心态便开始中断，代之而来的则是无尽的烦恼和苦

闷。原本想“学些近代的科学或技术，使中国强盛起来”^[10]的成仿吾、郁达夫、张资平先入东京帝国大学，分学造兵、经济科和地质，而后郭沫若考进福岡的九州帝国大学修医，田汉考取东京高等师范学英文，纷纷选择“实学”；可是因为兴趣或身体条件的原因，很快就让他们叫苦不迭，后来主做小说的郁达夫、张资平或每年应付考试外依旧喝酒读书，或课业繁重，辛苦异常，郭沫若更因性情不合和耳障之故，根本无心专业，“天天……只是乌士、鲁士、拉穹、沙穹的死记些外国名辞。一个脑筋成为一个世界漫游者的皮筐，纵横狼藉地贴满了各个口岸、各种文字的旅馆招贴”^[11]。学业的焦虑、处境的尴尬与内心的软弱，使他们这些“脱了轨道的星球”失却了路标，烦闷、倦怠“甚至想自杀”^[12]。在这种痛苦的情境下，是大正时期的文化氛围，确切说是“大高”（创造社作家基本出身于日本帝国大学和高等学校）的学习环境，缓解了他们的精神苦痛，为之提供了一条寄托、表达情感的特殊渠道。据当事者回忆，日本人教外国语“喜欢用文学作品来做读本。因此，在高等学校的期间，便不期然而然地与欧美文学发生了关系”，使他们在“文学基底上种下了根”^[13]，这几乎是每个成员共同的道路缩影。包容宽松而又自由的场域，让西方各种优秀作家和诗人的作品成了他们生活、学习的一部分，是慰藉也是熏陶，成员内心深处对文学的热爱逐渐被重新点燃。穆木天1918年到日本后，很快“被捉入浪漫主义的空气”，“步着法国文学的潮流往前走，结果，到了象征圈里了”^[14]；一向坚定的成仿吾在兵器学专业和研究托尔斯泰间出现摇摆；田汉在《鞋子》中写到在东京读书，“六七年看过的电影何止百十，看后常能为人传述不休”^[15]……1916年，获得诺贝尔文学奖之后的泰戈尔访问日本，更在日本掀起了一股“泰戈尔热”。新教养和新知识的长期熏染，慢慢打造出创造社成员的“文学青年”角色，同时激发出他们强烈的创作和表达欲望，大约从1917年开始，郭沫若的《凤凰涅槃》《天狗》、田汉的《朦胧的月亮》《火》、成仿吾的《房州寄沫若》便纷纷流出笔端，几个“随意合拢”的青年，几乎都顺从了“内心的要求”，不约而同地“弃而投文”，

完成了社团的初步奠基。难怪陶晶孙瞩目生活、学习环境和创造社诞生的关系,感慨大正影响的巨大,说“使得产生这一批文学同人,不可疑的是他们的日本留学,和日本文学界的影响”^[16]。

创造社以浪漫主义姿态问世也不是偶然的,大正文化为其提供了两个相对理想、并行不悖的文学接受平台,一个是日本化的西方文学思潮的“中介站”,一个是日本本土的文艺思想“资源库”,二者的合力作用促成了创造社创作的审美取向。对中外文学的关系结构,有些海外学者旁观者清,“日本在中国文学的现代化过程中比任何别的国家都更为重要,它发挥了双重的作用,既是启蒙的导师,又是输入西方文学的中间人”^[17]。此言不虚,但也规定了创造社在日本接触、吸收的西方文学营养显然不是原汁原味的,而带有鲜明的日本烙印。创造社成员留学期间,批判现实主义、自然主义在日本的影响早已超过浪漫主义,但文坛对西方浪漫主义的译介从未停止,社员们认同的拜伦、雪莱、歌德、惠特曼、席勒、屠格涅夫、卢梭、尼采、泰戈尔等外国大家,均是在读书时借日本文坛推荐之力“谋面”的。只是日本化的处理使他们视野中的对象和原本状态有了很大差别,这当然会影响创造社成员的理解和评价,对这个问题有睿智的学者已经充分指认,日本对歌德表现出集体崇拜,将其视为伟大人物、天才、作家、艺术家的集合体,受日本舆论风潮左右,郭沫若把歌德看成至人,翻译其《少年维特之烦恼》,田汉翻译日人所著《歌德诗的研究》,田汉、郭沫若和宗白华的《三叶集》频繁谈及歌德,创造社对歌德的集体崇尚完全是日本对歌德态度的再版。再如对惠特曼是走日本路线“少走弯路”,惠特曼《草叶集》因描写性和情爱出格在美国出版时毫无市场,但经夏目漱石介绍,惠特曼在日本大受欢迎,其阳刚精神和民主思想得以传播,后来有岛武郎在《叛逆者》中推举其蔑视权威张扬自由的勇气,使阅读此书的郭沫若萌动了创作欲望,田汉写下《平民诗人惠特曼的百年祭》,他们对惠特曼的态度与评价和日本几乎一致^[18]。日本“中介”对西方文学的选择、“改写”和认定,对创造社的阅读视域和兴趣点的确立,无疑具有导向和暗示引领功能,它们和成员们的心态、性情等

因素遇合,就内在地规定了创造社自然向世界文学潮流靠拢,走到“新浪漫主义”路上去了。

与西方浪漫主义的转介“平台”并行的,还存在一个日本浪漫主义文艺理论和创作的影响源。创造社的“文学观、艺术观、社会观以及‘自我意识’,是和日本近代文学史上‘大正时代’的作家们所具有的文学观、艺术观、社会观以及‘自我意识’,结成了很深的近亲关系”^[19]。因创造社成员骨子里轻视日本文学,不好寻觅他们直接借鉴北村透谷、森鸥外、与谢野晶子等日本浪漫主义文学代表的佐证,但他们提出的文学要表现“我们内心的要求”的“自我表现”观念和北村透谷文学表现人的“内部生命”说,是高度暗合,极其相似的。这说明一方面时空处境的相似性培育了相似的文学观;另一方面日本浪漫主义对创造社构成了隐性的辐射与启迪。和对日本作家与诗人有所忽视不同,创造社成员对大正时期新浪漫主义文学思想代表人物厨川白村是一致认可的,或者说对于信奉新浪漫主义的创造社,厨川白村的存在不可忽视。厨川介绍19世纪末20世纪初欧洲文艺思潮的《近代文学十讲》,尤其是据弗洛伊德的精神分析说、柏格森的唯心主义学说撰写的《苦闷的象征》,更对创造社文艺观念产生了很大影响。1920年,田汉、郑伯奇曾到东京府上拜望厨川白村,请教新浪漫主义问题,田汉阐释新浪漫主义文学观的《新罗曼主义及其它》,就是在厨川白村理论的基础上建构的。郑伯奇由于读了“厨川白村的《文艺思潮论》对于古尔孟所主张的‘灵肉一致’的‘新享乐主义’颇感兴趣”^[20],翻译了《鲁森堡之一夜》。郭沫若也表明自己“所信奉的文学定义是‘文艺是苦闷的象征’”^[21]。对于这个问题,笔者已在《厨川白村的中国诗界旅行》^[22]一文中有过详细论述。

大正文化氛围的展示,足以见出它确是理想的“温床”,经过几年的孕育,创造社的诞生可谓“万事俱备,只欠东风”了。于是,创造社成员又从置身的大正文化圈内“同人杂志”模式和思路寻找启示,从1918年设想出一本纯粹刊载文学作品的同人杂志,中经种种波折,终于在1921年7月,由具有长远眼光的泰东图书局老总赵南公,和刚刚回国的郭沫若一拍即合,在出版诗集《女神》等三部

书稿之后,推出《创造》季刊,创造社正式“异军突起”。而后,郭沫若、田汉、成仿吾、郑伯奇、邓均吾、洪为法、倪貽德以及穆木天、黄药眠等纷纷聚集在创造社的旗帜之下。

需要强调,是经过日本“中介”接受的西方浪漫主义文学,和创造社主体精神结构中的传统文化两种基因的遇合,共同铸就了创造社“中国”式的浪漫诗学形态。因为浪漫主义决非英、德等欧洲国家独有,更不是单纯由留学生从日本“舶来”,中国在漫长的历史绵延中也累积了“纵情、任意、放荡不羁”的浪漫“精神品格的传统”,它“符合中国文人的一种自我想象或曰自我期许”,“同样具有相当大的影响力和传承力”^[23]。它说明在创造社生成过程中“非外来思潮”因素有着不可低估的力量。当时,创造社许多“星球”身在异域,但在国内滋生的传统文化因子,仍更内在地规约着他们的生活方式、审美取向与接受视野。所以和大正时期的浪漫主义文学碰撞后,注意适时吮吸厨川白村的“苦闷”理论和日本的惠特曼热、泰戈尔热等养料;但没跟风式地照搬日本文学经验,而是依照自身需求对之进行必要的取舍、扬弃、“误读”和变异,在接受西方以及日本浪漫主义的基础上,既崇尚个性自由,又关爱国家和人民,表现出一定的入世化的儒家倾向,郭沫若、穆木天、邓均吾等诗人在题材和意象选择上都呈现出浓郁的传统气息。并且正是因为有传统文化内化成的审美观念与价值取向的隐性控制,创造社诗歌才能逐渐淡化西方浪漫主义的宗教激情,以科学主义的融入克服了浪漫主义诗歌表现工业文明的薄弱。是否可以说,创造社以对大正文化、中国文化传统两个参照系统的双向敞开和交错互动,完成了自己的背离性创造,在唤起国人稔熟的审美记忆的同时,走上了摆脱模仿的独立自主的民族化艺术道路。

二 在“新浪漫主义”的辐照下

创造社要成立之前,陶晶孙询问将以何种文学思想和方针立社,郭沫若很干脆地回答:“新罗曼主义”^[24]。《创造》发刊时,沫若说要把新罗曼主义为《创造》的主要方针,后来社会都承认创造

社为罗曼主义,但沫若的感受性很大,他不知何故爱起表现主义来了”^[25]。尽管为了摆脱和“为艺术而艺术”文学的干系,郭沫若不承认“艺术中会划分出甚么人生派与艺术派的人”^[26],不再像当初那样标举“新浪漫主义”,但这并否认不了“新浪漫主义”曾经是创造社同人初期共同的审美趣味和思想倾向符号,与创造社群落整体上偏于艺术追求的事实;因为对一个作家或流派的判断,不能仅仅看当事者说了什么,而要看其实践和作品表现了什么,一切从事实与文本出发。

创造社的“新浪漫主义”是从日本移植而来的事实早已毋庸置疑。据厨川白村的《近代文学十讲》研究,“新浪漫主义”乃19世纪末20世纪初欧洲文艺思潮的主要倾向,其特质在于发挥张扬天赋的个性,充满强烈的主观性,真和美的痕迹明显。这种阐释使“新浪漫主义”一度成为日本文学界流行的“显辞”。事实上,“新浪漫主义”在西方脱胎于浪漫主义,又比浪漫主义更具“现代”色彩,是包含着唯美主义、象征主义、神秘主义、非理性主义等世纪末文艺思潮的复合之物。因“新浪漫主义”正值生命历史的高点,厨川突出其和传统浪漫主义关联中积极性的阐释,得到郭沫若、田汉等人的回应传播后,“新浪漫主义”差一点成了导引中国新文学方向的理论,只因其概念不够严密,各种理解宽泛得莫衷一是,进入20年代末即名存实亡了。廓清了上述理论背景后,人们会愈加清楚前期创造社的酝酿和发生,正是受“新浪漫主义”的辐照,才在《创造》季刊的发刊词《创造者》中,直接擎起浪漫主义大旗,立志以宇宙狂飚、火山喷裂之势力创造新世界,并在创作中呈现出大抵贴近浪漫主义范畴的风貌。

文学有多种,有的受“为什么写作”的框架支配,只能使自己降格为生活中“什么”的美学表达和修辞,做附庸性的工具,而有的从不为“什么”而存在,它的价值就是为自身的表达。创造社的追求不似唯美主义“始作俑者”戈蒂耶,倒更近于浪漫主义的自由状态。在这一点上,崇尚自我的日本浪漫主义文学,同本着“内心的要求”的创造社的骨子里是相似的,二者都强调文学要忠实于自己,坚守独立的品格,不为外力所左右。中村新太郎先

生说过的“决不允许文学变成游戏娱乐的工具或者简单地为实用的目的效劳”^[27]的观点,和厨川白村如出一辙的“文学是纯然的生命的表现”^[28]主张,在创造社群体中均有正面的回应。成仿吾看到了文学的真正意义,“我觉得除去一切功利的打算,专求文学的全与美,有值得我们终身从事的价值之可能性”^[29],其“如果她肯愉快地歌舞起来, / 请把我的孤独与我的悲哀, / 化阵风儿把她的翅儿扛起, / 使她可以如意地飞绕旋回”(《诗人的恋歌》)。全诗完全沉浸在孤独感伤情绪的咀嚼交流,和现代四步九言诗音步与顿的自足安置中,除此别无他求,但却纯粹得近乎唯美。郭沫若以诗人的笔调勾画出独立性文学的自然之美,“诗人写出一篇诗,音乐家谱出一个曲,画家绘成一幅画,都是他们天才的自然流露:如一阵春风吹过池面所生的微波,应该说没有所谓目的”^[30]。如果说诗有目的,那也只能是他和宗白华讲的“自我表现”罢了,在他看来文艺的价值只要能够给人纯粹的审美享受即是成功。如“我是个偶像崇拜者哟!”,“我崇拜偶像破坏者,崇拜我! / 我又是偶像破坏者哟!”(《我是个偶像崇拜者》)。“泛神论”思想的烧灼使作者狂躁无比,以“我”为中心的多向辐射将世界裹挟为情绪的光团,摆脱了一切桎梏和束缚的自由精神舞蹈,是个性完全解放的外化,没有任何功利和宗派成分的“歇斯迭里”的混乱里,却蕴蓄着强悍的情思冲击力和震撼力,堪称“前无来者”。邓均吾的《琴音》也是一首清新的纯诗,“是哪儿的琴音, / 偷度出那一抹幽林? / 袅袅的音波, / 随风荡漾,沁入我岑寂的深心。// 林边的月儿 / 你也可伫立在听?”它似乎排除了一切杂质,就是琴音的波动及感受的复原,纯净自然而又安静婉转,在这里纯粹构成了美的源泉。还有郑伯奇虽然很少写诗,却以批评家身份数次谈到文学的独立和自由问题,表明“艺术是艺术家的自我的表现,再无别的”^[31],其“边鼓”也对创造社的文学独立意识具有推助和点醒之功。难怪谈及创造社的诗情选择时,龙泉明先生称赞其“个性解放与表现自我的情感气度构成了浪漫主义的诗歌境界与格调”^[32]。众所周知,文学或诗歌能否产生大影响和其是否与现实“交合”有直接关系,这是后话;但创造社的文学之为文学

的本体意识自觉,坚守诗歌抒发内心的定位,对“文以载道”传统深厚的中国文学历史来说,至少是一种成规的定向革命,动摇了长久以来功利主义的诗歌观念。

“主情主义”的核心追求。携着青春火气崛起的创造社抒情群落,在主情说理论柱石的底座下,因西方、日本浪漫主义诗学的制约,和个人、时代心态的渗透,在诗中弹拨出了弘扬主体、歌颂爱情、崇尚自然、追求理想的精神音响,浪漫激越,充满情热。不知是巧合,还是同声相应,在对文艺本质的理解方面,一直标举生命创造性的厨川白村和相对年轻的郭沫若惊人地相似,前者申明“艺术到底是表现,是创造,不是自然的再现,也不是模写”^[33],后者则说“文艺的本质是主观的,表现的,而非没我的,模仿的”^[34]。郭沫若坦承自己“作起诗来,也任我一己的冲动在那里跳跃”^[35],“我在一有冲动的时候,就好像一匹奔马”^[36],典型地体现了他“诗的本职专在抒情”的“主情主义”特征,他早期的诗有强烈的外张性,狂放激情的烧灼如岩浆喷涌,山洪爆发,整本《女神》一半以上的作品都是心灵的震颤,都是感情无遮拦的宣泄与“泛滥”,高昂狂放,元气淋漓。借助神话传说象征中国之再生的《凤凰涅槃》,始终贯通着“毁灭”与“再造”的激情;《天狗》的情绪更达到了满爆的程度,“我是一条天狗呀! / 我把月来吞了, / 我把日来吞了, / 我把一切的星球来吞了。……我便是我呀! / 我的我要爆了!”在“泛神论”的精神背景下,诗人和万物沟通,自诩为包举一切、囊括宇宙、吞月食日的“天狗”,压抑亢奋,自我扩张,狂放不羁,无法自控,能量巨大,形象的双重层叠既把个性解放的旗帜举到了最高限度,也昭示了一个具有破坏力和创造力的民族精神之觉醒,其快捷的节奏、急骤的旋律和短促的句式结合,令读者阅读时血流加速筋脉贲张,思绪不得不随之疾驰,当然那“天狗”情绪说穿了是诗人和民族焦灼的折射。“死一般的静夜! / 我好像在空中浮起, / 渺渺茫茫的。 / 我全身的热血, / 不住地低声潜跃, / 我的四肢微微地战着”。成仿吾这首《静夜》虽非郭沫若似地热情洋溢,却也以情为主宰,象征性的意象也遮掩不住青春的感伤和悲哀,他的“檄文”

《诗之防御战》认为文学诉诸于感情，而非刺激理智的创造，因此确认了“文学始终是以情感为生命的，情感便是它的终始”的浪漫主义诗歌标准，断言“中了理智的毒，诗歌便也要堕落了”^[37]。再如穆木天1925年成为象征主义诗人前写下的《心响》，“几时能看见九曲黄河/盘旋天际/滚滚白浪/几时能看见万里浮沙/无边荒凉/满目苍茫”。占据诗歌的全部热点就是千呼万唤的故园恋情，以婴儿渴盼乳母的呼唤比附诗人对神州故土的爱恋，使一种亲和的向心力里绵绵的乡愁渐出，不乏怀念的苦涩忧郁，更见炽热真切的挚爱情肠。洪为法诗歌的感伤气也十分浓烈，《雪》中“洁白的心，被悲哀布满了”。无需再列举，已明白朱自清太识得“浪漫主义与感伤主义是创造社的特色”^[38]了，浪漫与感伤交织是创造社心理生长的痕迹，也是西方和日本浪漫主义文学的馈赠。

用想象支撑诗歌的艺术“天国”。郭沫若为诗歌开列过一个公式，“诗=(直觉+情调+想象)+(适当的文字)”^[39]，公式本身有无可操作性暂且不论，他在艺术层面十分突出直觉和想象的维度，倒是应了厨川白村在《苦闷的象征》中论述的关于文学“具象性”的理论内核，抓住了诗之为诗的关键所在。不愿做自然的儿子、孙子而“应该做自然的老子”^[40]的态度，和富于神奇幻想的天才型心智结构作底，使自以为想象力比观察力强的郭沫若在创作上从不墨守成规，而总是寻求独创的路径和方法，其想象力的奇幻、充沛、高远和繁复，接续了屈原、李白等开拓的中国浪漫主义诗歌传统，并达到了现代诗歌的制高点。如他的《笔立山头展望》，“黑沉沉的海湾，停泊着的轮船，进行着的轮船，数不尽的轮船，/一枝枝的烟筒都开着了朵黑色的牡丹呀！/哦哦，二十世纪的名花！/近代文明的严母呀！”诗人站在日本北九州门司市西郊的一座山丘上，诗思泉涌，它兼得入世神思与出世奇想的双重之妙，大都市的活力、生机尽显，凸显出了20世纪的“动”精神和“力”之美，自然与人生的婚礼的浪漫遐想，烟筒乃黑色牡丹与文明严母的越轨绾结，海上放射人生之箭的大胆虚拟，真可谓异想天开之后的神来之笔，把诗人灵魂深处对现代工业文明的礼赞和惊叹酣畅地托出，同时又因为

幻象理论的运行，获得了形象大于思想之妙，以实有与虚拟的交错而增加了诗的妩媚。郭沫若对想象和直觉的推崇，也是创造社共同艺术个性的缩写，创造社始终都以想象能力和直觉能力的优劣，作为测试诗人水准的重要艺术指标。如“我听见你的真珠的泪滴/滴滴在你的蔷薇色的颊上/在萧萧的白杨的银色荫里/周围罩着薄薄的朦胧的月光”。穆木天在《泪滴》的浪漫精神鸣唱中，已有象征派艺术手段的援助，它完全由幻象铺就，借助想象虚拟恋人的泪滴滴在蔷薇色的颊上、鹅白的绢上、绿绒般的草茵上，仿佛听见杜鹃细啭、芦苇低语、草虫鸣叫，繁富的意象如花雨飘落，美不胜收，想象的介入使想念带上了几许浪漫的诗意。再如成仿吾倡导“诗的职务只在使我们兴感而不在使我们理解”^[41]，有一种不可彻底言说的朦胧之美，其《海上吟》从孤帆、潮声、流沙、浮云、小草等秋之意象中捕捉灵感，幽婉地悟出人生之烦恼和悲哀，足见诗人直觉力的出色和感受之细敏迅捷。反思胡适、刘大白等人的初期白话诗，障碍在于怎么想即怎么说，表达过于直接和浅薄，创造社重想象、直觉和灵感的取向，既对之构成了一种有针对性的矫正，也提升了新诗的思维 and 表达层次。

三 “转向”及其背后

1923年秋天，为抗议泰东图书局老板的苛刻，郁达夫北上接受北京大学教职，转年5月出完最后一期《创造周报》，成仿吾也离沪南下，前期创造社的三块园地《创造日》《创造季刊》《创造周报》先后宣告不再，创造社活动步入消歇。而后，《洪水》周刊1924年8月出版一期即停，1925年9月虽以半月刊方式复刊，和1926年3月创刊的《创造月刊》，各坚持三年左右，好似创造社中期接续，“东山再起”，却已风光不再，一则其撰稿队伍庞杂得远超同人范围，二则和前期创造社已经关系不大。尤其到1926年，创造社以对个人观念、文学主张和办刊方针的三“否定”，进行“方向转换”，刊物内容从个人情感渐趋社会问题，成了“无产阶级革命文学”倡导的阵地。由于创造社崛起之时的“异军突起”之态，归国后又通过“打架”“杀开了

一条血路”^[42]，特别是从纯粹“为艺术”到完全“为革命”转换得过于陡峭，创造社的“转向”格外引人注目，影响所及自然不仅局限于文学文化界，而构成了一次社会性的轰动事件。

缘何出现使中国现代浪漫主义诗歌走向“夭折”的极端“转向”，创造社转向是在何种逻辑置换下完成的，转向背后隐含着怎样的文学内外的动因，转向又给文坛带来了什么影响？必须承认，“转向”首先是因为创造社逸出大正文化圈的场域转换所致。按照布迪厄的说法，场域有时是某种带有相对独立性的社会空间，其中包含着有生气、潜力、力量的存在。大正文化尽管称不上一些人所说的日本“乌托邦”时代，但它相对平静、浪漫、健康，洋溢着文学艺术的清新气息，创造社成员当年散居在东京、京都、名古屋和九州等地，但均“在场”，能够与日本以及以日本为“中介”的西方浪漫主义文学、文化“短兵相接”，从诸多作家、诗人和理论家身上吮吸必要的精神与艺术营养，所以大正文化才成为孕育创造社的理想“温床”。可是，从创造社成立的1921年开始，先是当年成仿吾回国，1922年田汉、郁达夫回国，1926年郑伯奇、穆木天回国，1921—1923年，郭沫若每年回国，他们生存的时空“场域”整体上都发生了很大的变迁。一方面，结束孤寂却清静纯粹的读书生涯，逸出了大正安静优雅的文学文化氛围，或许日子过得更殷实忙碌了，可那份属于文学的心境、心性也就随之淡漠甚至不见了，“为艺术”的路向只能面临终止；另一方面，回国后的环境和心境都不可能一下子安定就绪，“从1921年下半年至1923年上半年，创造社屡屡在新文坛挑起‘打架’”^[43]，先后和文学研究会以及胡适、张东荪、徐志摩等多方交恶，四面树敌，左冲右突，焦头烂额，“他们弄到在社会上成了一支孤军”^[44]，无暇更无心于纯粹艺术的经营，只能沉于俗事俗物之中，无奈地任亲自孕育的“新浪漫主义”诗歌夭折。谁也想不到，一小片“场域”对创造社是如此重要，逸出大正文化氛围，也就意味着其纯正的趣味很难长久持续。

其次，是对个人主义“感伤病”清算的结果。浪漫和感伤是古今中外所有浪漫主义诗歌的通行证与流行病，创造社当然概莫能外，这有时也是尊崇

“个性”与“个人”的必要代价，连“男性的音调”代表郭沫若不是也写过颇受厨川白村青睐的《死的诱惑》吗？“我有一把小刀/依在窗边向我笑。/她向我笑道：/沫若，你别用心焦！/你/快来亲我的嘴儿，/我好替你除却许多烦恼”。俏皮的空间里布满的皆是生的苦闷。创造社的“黑旋风”成仿吾在《序诗》中感叹“我生如一颗流星，/不知要流往何处”，同样躲不开前途渺茫的悲哀和困惑。《洪水》时期袁柱常的《梦罢》、鉴泉的《先将这颗心儿埋起》等作品更是感伤得难以自拯。针对这种倾向，有人批评“近年来感伤主义繁殖得这样快，创造社实在也应该负一部分责任”，它感伤“虚幻得简直叫你看了忍受不住”^[45]。创造社的回应即是通过“自我否定”的方式，对过去个人主义的观念“感伤病”惭愧、检讨并进行了清算，他们用“阶级论”思想反观个人主义，发现作为知识分子的自己是需要改造的对象，“罪感”让置身于革命洪流中的他们羞谈曾经尝试过的浪漫主义，至于和“新浪漫主义”的干系更想早日摆脱掉，成仿吾发誓要把“个人主义的妖魔屠倒”^[46]，主帅郭沫若以革命的名义严明，“浪漫主义文学早已成为反革命文学”，对之要采取“一种彻底反抗的态度”^[47]。从极力提倡的，到最为反对的，一百八十度“逆转”的决绝态度和做法，令很多人看得吃惊不已；但创造社成员发自内心的反省和否定，还真的没有仅仅停留在口头革命上，而是很快认同“革命”，收缩甚或放弃原有的知识分子身份，自觉祛除思想中的个性主义和精神自由因素，努力地面向宏阔历史和时代的现实主义靠拢，成为倡导“革命文学”的骨干力量。

文学内外各种力量的推助也和创造社的“转向”不无关系。20世纪20年代中期以后，处于五四运动落潮低谷中的时代情绪渐趋高涨，作为新生革命力量的无产阶级，呼唤自己的文学从感伤中“复苏”，介入、干预残酷的现实；以苏联的“拉普”文艺、日本的“新写实主义”为中心的国外社会主义文化思潮传入中国，虽然有些“鞭长莫及”，但还是影响了创造社诗人的“转向”，它将世界观与创作方法混淆等同，视浪漫主义为主观的唯心的而断然否定。在这种国际背景下，郭沫若、成仿吾、田汉等一大批“新浪漫主义”者逐一检讨，迷

失在人性与真理纠结的“林莽”中，纷纷否定自我，皈依现实主义，声讨浪漫主义；车尔尼雪夫斯基和马克思主义文艺理论被无限地抬高，外国社会主义文化思潮被圭臬化的另一面，欧美文艺潮流和文本在无形中被遮蔽和驱逐，个性主义和“自我表现”在中国文坛自然也就渐渐无立足之地了。几种因素的“合力”，使《洪水》发生了从“表现自我”到“以读者为本位”再到“指导青年”的办刊方针的不断调整，创造社同人分流加剧，最终促成《创造月刊》在1928年直接刊发了成仿吾的《从文学革命到革命文学》、郭沫若的《桌子的跳舞》等倡导“无产阶级革命文学”的文章。

创造社“转向”的必要性与合理性早已得到学界公认，毋庸置疑，将文学融入革命，的确加速了无产阶级革命文学的进程，为诗歌风貌输送了某些新的质素。突破个性和自我的创作天地扩大了，感情相应变得硬朗了，主体和客体关系协调一致了，诗歌的社会性维度强化了，这些都是有目共睹的变化。郭沫若由《女神》到《恢复》所走过的道路，在范本和象征意义上为创造社诗歌审美历史的变化做了充分的佐证。

但是，也应该看到，创造社的转向是以断然否定过去的“革命”姿态完成的，由于过于急迫与极端，而没有顾及到文学家和文学融入革命的方式，结果非但使作家和诗人自己在主体性建构过程中出现迷失，而且使主体和宏阔的表达对象之间更多时候达不到契合的程度，许多诗歌流于口号和宣传。事后想来，出现这种倾向并不奇怪，让一群浸淫于浪漫感伤的青年，在短时间内就熟悉革命色彩浓厚的现实生活是不大可能的，那些“材料”远难和主体的精神血肉浑然整合为一体，若想到位地反映、传达对象内涵的精神深度，更是他们的实力所不逮的；何况，这其中还存在着一个和原有情调、习惯重新搅拌和磨合的过程。所以和倡导无产阶级革命文学理论的功绩相比较，创造社中后期的诗歌因为不胜其多的活动、理论的挤压，经典锐减，并且影响力日下，其中所蕴含的内涵远远超出“世事难以两全”那句老话。同时，中外文学历史证明，和一个人、一个群体在思想上不断否定自己可能会带来不断的进步不同，一个人、一个群体的审美气质和

趣味结构具有相对的恒定性，在艺术上不断地否定过去和自己，可能会减损甚至泯灭个性中最独特的因子而适得其反。谈到创造社的艺术个性，刘纳先生说郭沫若、郁达夫等人的趣味不无“单调”，但作品因适应时代青年的心理需求获得了成功，只是他们没有把握住自己艺术伸展的可能性，“并未以切实的努力弥补自己文体能力与艺术经营方面的欠缺，也未能更深入地、更多角度地切入自己的各个精神层面”^[48]，而停留在即兴、速成的发泄式写作上，这对前期创造社历史就是最大的艺术悲剧。前期创造社在融入革命的过程中，付出了在艺术上走下坡路的代价，如此说来，其“转向”就绝非“悲剧”那么简单的两个字即能解释得了的。

创造社“转向”标志着当初由日本大正文化滋养的“新浪漫主义”在中国的暂时退潮，但浪漫主义并没有终结，作为一种充满强烈动感和传统积淀的炽热的美学精神，它在稍后的普罗诗歌、中国诗歌会诗歌和七月派诗歌中，又得到了积极的回应，就是它的感伤在象征诗派、现代诗派中，也不无新的生长迹象。在人类的历史上，感伤尚且不可能终止，浪漫的艺术必然永久伸展，长盛不衰。

[1] 李怡：《个人欲望：创造社作家日本体验的基点》，《社会科学研究》2008年第2期。

[2] “政治青年”和“文学青年”的提法出自《创造社和日本文学》，参见伊藤虎丸《鲁迅、创造社与日本文学》，孙猛、徐江、李冬木译，第158页，北京大学出版社2005年版。

[3] [19] 伊藤虎丸：《创造社和日本文学》，《鲁迅、创造社与日本文学》，第145页，第144页。

[4] 目加田诚：《郭沫若和福冈》，济民译，《郭沫若学刊》1989年第1期。

[5] 刁榴：《三木清的哲学研究：以昭和思潮为线索》，第14页，社会科学文献出版社2008年版。

[6] 童晓薇：《创造社的诞生与日本大正时期文化界》，《郭沫若学刊》2005年第1期。

[7] 郭沫若：《编辑余谈》，《创造季刊》第1卷第2期，1922年8月。

[8] 郁达夫：《五六年来创作生活的回顾》，《达夫全集》第3卷，第8页，开明书店1927年版。

- [9] 成仿吾:《东京》,《创造周报》第23号,1923年10月。
- [10] 郭沫若:《鬼进文艺的新潮》,《新文学史料》1979年第3期。
- [11] 郭沫若:《创造十年》,魏建编:《青春与感伤——创造社与主情文学文献史料辑》,第229—230页,人民出版社2013年版。
- [12] 郭沫若:《孤鸿——致成仿吾的一封信》,《创造月刊》第1卷第2期,1926年4月。
- [13] 郭沫若:《我的学生时代》,《学生时代》,第12页,人民文学出版社1979年版。
- [14] 穆木天:《我的文艺生活》,蔡清富、穆立立编:《穆木天诗文集》,第199页,时代文艺出版社1985年版。
- [15] 田汉:《田汉散文集》,第106页,汇文阁书店1936年版。
- [16][25] 陶晶孙:《创造三年》,《风雨谈》第9期,1944年12月。
- [17] 恩斯特·沃尔夫:《西方对三十年代中国散文的影响》,盛宁译,张隆溪选编:《比较文学译文集》,第217页,北京大学出版社1982年版。
- [18] 参见童晓薇《日本影响下的创造社文学之路》,第79—85页,社会科学文献出版社2011年版。
- [20] 郑伯奇:《忆创造社》,《沙上足迹》,第15页,黑龙江人民出版社1999年版。
- [21][26][36] 郭沫若:《论国内的评坛及我对于创作上的态度》,《时事新报·学灯》,1922年8月4日。
- [22] 罗振亚:《厨川白村的中国诗界旅行》,《文艺争鸣》2021年第4期。
- [23] 李怡:《〈女神〉与中国“浪漫主义”问题——纪念〈女神〉出版90周年》,《中国现代文学研究丛刊》2012年第1期。
- [24] 陶晶孙:《创造社还有几个人》,《一般》第1卷第1期,1943年2月。
- [27] 中村新太郎:《日本近代文学史话》,卞立强、俊子译,第28页,北京大学出版社1986年版。
- [28][33] 厨川白村:《苦闷的象征》,鲁迅译,第15页,第33页,人民文学出版社1988年版。
- [29] 成仿吾:《新文学之使命》,《创造周报》第2号,1923年5月。
- [30] 郭沫若:《文艺之社会使命》,《民国日报·觉悟》,1925年5月18日。
- [31] 郑伯奇:《新文学之警钟》,《创造周报》第31号,1923年12月。
- [32] 龙泉明:《对于一种社会成规的革命——创造社诗歌创作综论》,《西南师范大学学报》1998年第4期。
- [34] 郭沫若:《文学的本质》,《学艺》第7卷第1期,1925年8月。
- [35][39] 郭沫若、田汉、宗白华:《三叶集》,第46页,第8页,亚东书局1920年版。
- [37][41] 成仿吾:《诗之防御战》,《创造周报》第1号,1923年5月。
- [38] 朱自清:《中国新文学大系·诗集导言》,上海良友图书印刷公司1935年版。
- [40] 郭沫若:《自然与艺术——对表现派的共感》,《创造周报》第16号,1923年8月。
- [42][43][48] 参见刘纳《“打架”,“杀开了一条血路”——重评创造社“异军苍头突起”》,《中国现代文学研究丛刊》2000年第2期。
- [44] 麦克昂(郭沫若):《文学革命之回顾》,《文艺讲座》第1册,1930年4月10日。
- [45] 饶孟侃:《感伤主义与“创造社”》,《晨报副刊·诗镌》,1926年6月10日。
- [46] 成仿吾:《文学家与个人主义》,《洪水》第3卷第34期,1927年9月。
- [47] 郭沫若:《革命与文学》,《创造月刊》第1卷第3期,1926年4月。

[作者单位:南开大学文学院]

责任编辑:何吉贤