



## 经典作家之王辛笛

### 引言

1994年辛笛撰写的随感《断想》,可以视作82岁的老诗人对自己一生创作的全面总结。他认同纪德《新粮》中所说“我思我在。我信我在。我感觉我在。这三个命题中,依我看来,最后一个最真确”。他认为自己早年的创作是“诗句随着灵感、语感跳跃而出”;“步入中年,我追求‘我信我在’,毅然抛弃小我的世界,相信大我的豪情”;“经历了漫长的‘在而不思’的日日夜夜、风风雨雨之后,我转向‘我思我在’”,“最终我发现‘我思我在,我信我在,我感觉我在’应是三位一体的”。辛笛的诗歌创作,因此可以分为三类:“我感觉我在”之诗,“我信我在”之诗,“我思我在”之诗;时间上大致对应于诗人创作的早期(1928—1945)、中期(1945—1979)和晚期(1979—2004)。

### 一

早期的“我感觉我在”之诗,或曰“自我的抒情”之诗。辛笛这类诗主要抒写自我,小写的我,因而格外真切动人。辛笛此期诗歌艺术上的特色,一是化用古典,二是汲取西方诗学营养,三是词类活用。

辛笛早期名为“青青者篇”的十余首习作,大多脱胎于古典诗词的意境,其伤别怀乡悲秋的诗歌母题,也是中国古典诗歌反复吟咏的主题。如1928年的《秋夜》,不但遣词造句,连句式、意境和韵脚都烙下古典诗词的印痕。《别前之夜》之“偷看那亭亭花影,/移上栏杆轻舞”,分明是改写王安石《春夜》中的“月移花影上栏杆”,但是增加了花影的“轻舞”。从《珠贝集》开始,诗人吐词造境有了自己的声音。然而诗人仍不时化用、改写古典诗词,如司空图所谓的“如将不尽,与古为新”。《秋思》之“瑟瑟的芦花白了头”,或许出自文天祥《金陵驿二首》其一“满地芦花和我老”;但文天祥是赋体,作者是拟人体,似乎更胜一筹。《夜乐》之“好似秋天的露滴/秋天是深了/无涯的日子是有涯的/从秋到秋/于是我的梦轻轻地破了”,化用了孟郊《秋怀十五首》其二之“冷露滴梦破”。由于作者在“露滴”和“梦破”之间加入三行诗,显示出某种过程感。《散步口占》之“草垂垂地白了”,与刘夬《早发赴蒙山二首》其一之“草露垂垂白”何其相似。《冬夜》中“今夜的声音打着多少行人”,自然令读者想起张继《枫桥夜泊》中的名句“姑苏城外寒山寺,夜半钟声到客船”;然而“更声‘打着’行人”,听觉转换成触觉,比“钟声到客船”的单纯听觉更多一个向度。《RHAPSODY》中“楼乃如船/楼竟如船”的句式,与古乐府诗《箜篌引》“公无渡河,公竟渡河”如出一辙。《卖气球的人》中“他想说五月的榴花照眼”,源自韩愈《题榴花》之“五月榴花照眼明”;“春草明年绿/问你明年回来不回来罢”,则源于王维《送别》之“春草年年绿,王孙归不归”。要之,诗人化用改写古典,是为我所用,是以古典启我创新。即使读者不知道这些典故,仍能感受理解诗人所营造的意境。

辛笛对西方诗学之汲取是多方面的,既有具体对西方典故的运用,也有受西方诗歌启发而产生的灵感突现,更有受到西方诗歌技巧和文学艺术的整体熏染与影响。周良沛曾指出辛笛《门外》中“夜来了/使着猫的脚步”是对桑德堡的诗句“雾来了/缩着小猫的脚步”更直接的“拿来”。梁秉钧指出《杜鹃花和鸟》开头的“年年四月,勃朗宁怀乡的四月”,是特指勃朗宁《海外乡思》诗中“噢,置身英格兰/四月现已来临”。《挽歌》“智慧是用水写成的”来自济慈为自己所写的碑铭:Here lies one whose name was written in water(或可译为:此地长眠者,声名用水写)。辛笛指出华兹华斯的《孤独的刈禾女》启发他写出《刈禾女之歌》,而《休战纪念日所见》的灵感也来自艾略特的《荒原》。张同道认为《刈禾女之歌》明确地“显示了彭斯的民谣风”,而袁可嘉称为“印象主义风格”的《航》“融会了中国古典绘画技法与西方象征主义诗学策略”。唐捷认为辛笛诗中“那种意象的跳跃结构,那种意识流的跳荡却来自现代主义”,并认为《秋天的下午》“意象的跳跃式的连缀却来自欧洲现代诗的影响”。王圣思指出,《RHAPSODY》中末尾的诗句,“我想告诉他,安东·契诃夫,/是一个契丹人/是一个念了扇上的诗的”,典出周作人译译《契诃夫与妹书》中所提及的“契丹人”,“那契丹人现在起首吟他扇上所写的诗了”,而契丹人是俄国人对中国人的称呼。

作为辛笛诗歌语言运用上的突出特色,迄今为止仍为诗评家们所忽视的是诗作中的词类活用。一类是形容词或名词活用为动词。《秋思》中“行人在秋风中远了”之“远”字,营造出远行人愈行愈远之象。《散步口占》中“草垂垂地白了”之“白”字,王圣思认为一是星月之光将草叶染“白”,一是草上露珠反射星光之白,更显其“白”。而“垂垂”二字,既有“渐渐”意,又有“垂下”意。可以理解为草叶渐渐被星月之光染白,亦可理

# 我感觉我在,我信我在,我思我在

——王辛笛诗论

□沈喜阳

解成草叶承受露珠重负后弯垂下来更显其白。《短意》中“夜,你湿一湿它的声音罢”之“湿”字,并非沾湿而是润湿之意。本句中“它”指上一句中的“啫啫大吠”,本句意在希望夜露能润湿啫啫的大吠声,使之不再嘶哑粗粝,以免刺激听者之心。“湿”是触觉,“声音”是听觉,这正是通感之运用。《门外》中“当心门上的尘马和蛛丝网住了你罢”之“网”字,应是由蜘蛛网引申而来,意指门上的灰尘与蛛丝像网一样笼罩住你。一类是名词活用为量词或形容词。《二月》中“一蓑风,一蓑雨”之“蓑”字,固然因为蓑衣可以遮挡风雨,更是因为苏轼《定风波》词中曾有“一蓑烟雨任平生”的说法。《识字以来》中“像一羽初生的鸟”,鸟儿有羽毛,故说“一羽鸟”而不是常用的“一只鸟”。《寄意——集N句》中“你给我带来了一纸清寒”,清寒而以“一纸”形容,国内的“N”(即南星)给留学爱丁堡的辛笛写了一首《寄远》的诗,N通过一纸书信表达对辛笛的思念,于是“你给我”带来了“一纸”清寒。《丁香、灯和夜》中“映照中一个裙带的柔和”,辛笛此诗受戴望舒《雨巷》的影响,由“丁香一样的姑娘”自然联想到“裙带”,所以才有了“裙带的柔和”。“一蓑风”和“一羽鸟”得自古人的传承。“一纸清寒”和“裙带的柔和”是辛笛的创新。一类是予相同的词以不同的用法。《航》中“将生命的茫茫/脱卸于茫茫的烟水”,前一个“茫茫”是名词,有“迷茫”之意,后一个“茫茫”是形容词,有“浩茫”之意。《FARE-WELL》中“听黎明的笳吹/吹起西山的颜色”,“笳吹”的“吹”是名词(古代读第四声,[chu]),指吹笳之事,“吹起”的“吹”是动词,仿佛西山黎明的颜色是笳“吹”出来的。《垂死的城》中“开怀笑一次烧死尼禄的笑”,前一个“笑”是动词,后一个“笑”是名词。烧死暴君尼禄的“笑”,才会使人开怀“笑”一次。《对照》中“螺旋旋不尽刻板的轮回”,“螺旋”的“旋”是名词,“旋不尽”的“旋”是动词,意谓钟表的螺旋无论如何旋转,也旋转不出刻板的轮回的怪圈。

### 二

只有取消主体的“我”,才能毫无保留地“信”,“我信”其实意味着“我”不在。中期的“我信我在”之诗,或曰“自我的迷失”之诗。

1945年5月,何其芳的诗集《夜歌》由重庆诗文学社出版;1946年2月,辛笛撰写万字长文《何其芳的“夜歌”》给予热情洋溢的评介,“以何等喜悦的心情”来读《夜歌》。首先辛笛检讨“其芳先生的思想蜕变的轨迹”,指出1935年以前,何其芳主要是“抒写自己幻想,感觉,情感”;1936—1937年,是何其芳“思想蜕变过程上最重要的一年”,“革新自己,走向最后所坚信的群众的路”,其“新我与旧我”有天壤之别,赞美何其芳“思想进程之猛”。然后辛笛引述《夜歌》中的多首诗作,阐述何其芳“努力从思想上的教育和行动上的实践来否定一切旧的知识分子的伤感,脆弱与空想”,“走到群众的行列中间,和他们一起去战斗”,何其芳诚实勇敢的蜕变,“是最可贵的”,“最值得我们学习”。辛笛赞美何其芳从布尔乔亚的立场转向普罗大众的立场,从旧的小我到新的大我的蜕变,实则是他自己的立场也正处于蜕变中,何其芳成为他的引路人。辛笛开始真诚地相信群众是历史的主人,是时代的创造者,知识分子必须抛弃小我走向大众,他以为自己从此蜕变中获得新生,充满了新生的喜悦。夏中义在《国史冷吟:“蚕在茧中找到自己”——王辛笛旧体诗论》中概括辛笛此时的“新生”为:“以民粹为召唤,以组织为归宿。殊不知这种‘新生’,正是诗人‘自我之迷失’,也是一代知识分子整体的自我之迷失”。

写于1945年的《识字以来》可以视为过渡之作,是诗人抛弃小我,迈向大我的过渡,也是从“我感觉我在”向“我信我在”的过渡。“像一只哑嗓子的陀螺/奋然跃入了漩涡的激流”,辛笛自认这是“自己跑到革命的洪流中去”。而“只作成人生态圈里的一点/可还捉不住那时远时近/崇高的中心”,虽奋然跑到革命的洪流中,但暂时并未抓住崇高的中心,尚未完全融入大革命中去。写于1946年春的《姿》,写年轻的白花孤芳自赏,“你仿佛在绰约的姿容里就忘了一切”,然而“你还不懂自有空气/没有土地是生活不下去的”,“可是你是吹弹不起的/你会立时立地破了/就像一个水泡泡”,辛笛认为,“这也是说明了我们知识分子,最后还是要在土地上生根,才能够生存”。知识分子只有落在土地上生根,走向劳苦大众,与人民同呼吸共命运,才禁得起挫折。这仍旧是从“我感觉”来写“我信”。写于1946年6月4日的《布谷》标志着这种转变的成立。对于这只“古中国的凡鸟”,“二十年前我当你/是在歌唱永恒的爱情/于今二十年后/我知道个人的爱情太渺小/你声音的内涵变了/你一声声是在诉说/人民的无边苦难”,“你是我们中间的先知”,“中国人民的代言者”,“随处你都唤起一些人/一些怀有人民热情的人”,“灵魂警觉的”,“他们一起宣誓说/要以全生命/溶出和你一样的声音/要以全生命来叫出人民的控诉”。这已经不大像诗,而是一种宣言;作者迫不及待地要表达他的发现,表达其思想认识的转变:“个人的爱情太渺小”,人民的苦难无边;灵魂警觉的怀有人民感情的人,发誓要以全生命来叫出人民的控诉。布谷成了作者“我信”的代言人,可谓从“我信”来写“我信”。

完成这种从“我信”来写“我信”的转变,并不代表此后作者的所有诗作都是如此,诗人的手艺和他的理念并未完全合拍。写于1946年6月30日的《手掌》共四节,前三节写“我感觉”,第四节写“我信”,“我感觉”和“我信”两者之间并不兼容。第一节一开头连用三个比喻,“形体丰厚如原野/纹路曲折如河流/风致如一方石膏模型的地图”,从而“告诉我什么是沉思的肉”,“富于情欲而蕴藏有智慧”,唐捷认为这是“象征地抒写了‘人’的理想:体质丰厚,而又灵肉一致”。第二节引申到惯于看手相的吉普赛女郎,笔力逊于第一节。第三节又高扬起来,赞颂手掌的“刚毅木讷而非乖顺从”,“高高举起时可以呼吸全人类的热情”。总之这三节,都是在写一个非特定的充满灵肉情理的“手掌”,或者说是具有“全人类”特征的

“手掌”,其中的“我”也是泛指。但是第四节却缩小到一个“白手”类的主人”的“手掌”,通过教育而“坚定地怀抱起新理想”的“手掌”,“白手的人”在辛笛的语境中乃是特指“不劳动的人”,王圣思指出源于屠格涅夫的散文诗《干脏活的人和白手的人》;其中的“我”甚至特指辛笛自己。前三节“我感觉”都以形象说话,第四节“我信”则直接议论。梁秉钧《从辛笛诗看新诗的形式与语言》在讨论辛笛的《布谷》和《手掌》的写作手法时,提出辛笛由“音乐性语法转往议论性语法”。不妨申而论之,辛笛的“我感觉我在”之诗,大多体现出“音乐性语法”;而“我信我在”之诗,则大多体现出“议论性语法”。这类“议论性语法”在1946—1948年所写的《逻辑》《回答》《警句》《一念》《春天这就来》《夕语》中都有不同程度的体现。

刘瑜在《超越那一天》中指出:“丁玲的写作变迁史,就是个体逐渐隐退让位于集体、怀疑逐渐让位于信条的历史。”这不是丁玲的个案。晚年辛笛在《台湾大雁版(手掌集)未刊序》中曾引述“思想进步,创作退步”的“何其芳现象”,承认“这种说法点出了我们当中所存在的一部分历史真实”。1949年7月,辛笛赴京参加第一次文代会,曾请与会的友人在纪念册上题词。巴金、靳以、曹禺、艾青、何其芳、卞之琳、冯至、苏金伞、田间、冯亦代、赵树理、丁玲、吴组缃等人的题词都表达了知识分子应该抛弃小我、拥抱大我的时代声音。尤其是苏金伞和吴组缃说得最直接。苏金伞说:“过去我们善于歌唱自己,今后必须善于歌唱人民。”吴组缃说:“跳出个人主义的小圈子,把感情和思想与人民紧紧结合。”小我融入于大我,怀疑让位于信条,审美服从于意识形态,这是文学的悲剧,更是文学家的悲剧,也是一代知识分子整体的“自我之迷失”的悲剧。作为诗人的辛笛,其悲剧在于,当他抛弃小我投奔大我时,他自以为他是可以代表大我代表群众发声的。可是“文革”爆发后他才明白,他是不配代表大我代表群众的。正如诗人的女儿王圣思所说:“爸爸也渴望成为无产者,只是他总是被打入另册。”其资产阶级出身的“原罪”注定了他在新时代中只能是戴罪的被改造的非主人翁身份。一个时代是需要它自己的主人翁来代表的。

具有深长意味的是,当辛笛明白他不配代表大我之后,在写于“文革”期间的旧体诗中,却一再表达了找回旧我的意愿,也时时对旧我改造不成功加以自嘲。1973年的《春山啼杜鹃》其二曰:“绮语早随缘业尽,繁愁偏逐物华新。啼鹃犹自声声血,更向东风唤旧人。”杜鹃啼血,唤回旧我。1973年的《再酬槐聚居士》其四曰:“共从鸥梦认清微,太息深情触处微。结习可知终少改,年年枉说旧年非。”结习难改,旧我依然。1974年的《元日雨窗书红》其二曰:“成茧成蚕未易知,并州霜剪剪繁丝。尔来自笑谋身拙,踏遍青山似旧时。”拙于谋身,青山依旧。1975年的《病中杂咏》其四曰:“学道时还自故吾,矜持落寞笑殊愚。挽将天上银河水,能涤书生积习无。”书生本色,还我故吾。在这些旧体诗中,诗人已开始“我思我在”,这不是“让钥匙自己在久闭的锁中转动”(《门外》)?

### 三

晚期的“我思我在”之诗,或曰“自我的回归”之诗。

由疑而来的思,是对天地万物充满审慎的怀疑而保持独立思考的思,这种思中有“我”,这才是“我思我在”。与“文革”期间在旧体诗中表达找回自我意愿的隐约不同,辛笛写于1982年的《香港小品》其二明确地说:“蚕在茧中找到了自己”,“蚕在茧中找到了自己”,用来形容“文革”期间辛笛创作旧体诗,可谓在束缚中,诗人找回了自己,强调的是“蚕在茧中”;用来形容1979年以后辛笛恢复诗人的身份写新诗,可谓诗人找回了以前的自我,强调的是“找回了自己”。但正如诗人在同一首诗中所说:“你我都已不是旧时风格”。诗人此期的诗作,更多地体现出“我思我在”和“我感觉我在”或“我信我在”的某种交叉与重合。

辛笛不是“青锋在笔头”的诗人,他没有金刚怒目,只有菩萨低眉。他的“我思我在”体现出某种回避和隐讳,显得不够全面和深刻。写于1980年的《书巢吟》没有控诉抄家者的罪恶,却感谢发还图书的人;没有写出图书被抄走时的痛苦,却写了三分之一被归还时的喜悦。“感谢多少热诚而不相识的人们啊,/为我,在仓库的大山里,/从无数的捆扎当中,/像宽宥人似的,/一本一本,/找回了我的三分之一的旧藏!”诗人从此每天打开门窗,天真善良地渴望着,“叫十年浩劫的霉味出去,/叫十年书页喂肥了的蛀虫出去,/让明丽的阳光,/让清新的空气/永远充满书巢”!写于1972年的《小楼生意》其一之“第恐芸编从此去,羌无觅处乞荆州”,是借用“刘备借荆州——有借无还”的典故,怕书被“借走”而不还,实则暗指被抄家抄书后而无处可“乞”还。1973年辛笛给钱锺书写信说:“尊著《谈艺录》《宋诗选注》寒斋珍秘有年,不意68年随同藏书八千卷上缴,每一念及,曷胜惋叹。”被抄家时抄没的图书偶成了主动“上缴”。写于1979年的《杂谈书厄诗文——书郎偶拾》,在引用了有关书厄的诗文后,诗人忍不住痛斥“林彪、‘四人帮’大肆销毁图书的罪恶行径”。归罪于“林彪、‘四人帮’”,表面上看似人云亦云,实际上却是诗人的借题发挥,隐晦表达了他对毁自己藏书的人的批判。

写于1983年的《一首永恒的诗》结尾说:“我们共同的生活就像蜂巢/我们共同的事业就像榕树/从此一点一滴/我们写下了献身祖国的一首永恒的诗”。蜂巢是一窝蜜蜂共同的家,榕树最大的特点是“连体生长”,这两个比喻仍意在个体融入群体之中。“献身祖国”五个字似乎是外加上去的,是一种刻意强调的表达。因为全诗前面主体部分都是歌咏作为个体

的两个人的爱情,“你的眼睛是一首诗”,“你的歌声是一首诗”,“我们的爱就由流动的空气/凝结成为幸福的泪/凝固成为连绵起伏的群山”,是相爱的两个人的首首永恒的诗,与“献身祖国”毫无干涉。写于1985年的《无题》:“他独自的时候/和书对话/看花开花落/站在桥上迎接黄昏/寂寞像汗水一样/湿透衣衫/也湿透了影子//他起身到人群中去/心蓦地热乎了起来/在共同的脉搏中也找到了/自己的哀乐/柔情不复是水/只是偶然抬头凝望到/燕尾剪春而去”。第一节写小我,孤独的小我无论是读书看花,还是面对黄昏,寂寞都如影随形;第二节写大我,融入人群中,就会心热脉动,与群体同欢乐。这两首诗明显是“我感觉我在”和“我信我在”的融合。写于1986年的《在书城中》最后一节说:“我欣然走到人群中去/从来也不容有半丝后悔/如今满头白发归来/迎接我的仍然是你们放射的光辉”。对于中年时走出书斋,投身时代的洪流,诗人并不后悔;然而白首归来,诗人却还要回到书城,沐浴着书本所放射的智慧之光。这种“我信”“我思”的撮合,充满某种矛盾意味。

写于1981年5月的《蝴蝶、蜜蜂和常青树》是一首融贯“我感觉我在”和“我思我在”的名作,甚至不乏“我信我在”的加盟。诗分为三节,每一节单独看都以感觉为主,分别咏叹恋爱、家庭、人生,但是把三节合在一起,则是少年恋人中年夫妻老年伴侣的“人生三部曲”,明显可见理念的痕迹,正是思想与感觉相结合的范例。第一节把爱人比作“蝴蝶”,“要能用胸针/在衣襟上轻轻固定/祝愿从此长相守呵/但又不敢往深处追寻/生怕你一旦失去回翔的生命”。作者毕竟是受过“五四”熏陶、出国留学的新一代知识分子,他深知相爱不是占有,不是把“翩翩飞舞”的“蝴蝶”别在自己胸前!既然是真正的爱,就要给相爱的人以自由。如若不然,则相爱的人就会失去飞翔的生命。尊重对方的独立和自由,才能让“心和心永远贴近”。这是“我思我在”。第二节中“心心念念于共同事业的一往情深”,既可指为了一己小家庭的共同事业,也可指为了社会大家庭的共同事业;而“往往更为理想而忘却温存”,则只能理解为为了大我的理想而忘却小我间的温存。这是某种程度的“我信我在”。第三节开头五句是:“峥嵘的岁月战斗方/送走了多少个期待的早晨/度过了多少个焦灼的黄昏/两只小船相依为命/有时月朗天清,有时也风雨纷纷”。这五行诗可能初读时会轻轻放过,其实却饱含着无限心酸和沉痛。诗人说他1968年所写《鸳思》和1975年所写《赠内》是这五行诗的注脚。《鸳思》其一曰:“更与何人问暖凉,秋深度并対幽篁。簪花晏卜归期误,未待归来已断肠。”其二曰:“篱边传语感凄惶,相见何曾话短长。珍重寒衣聊送暖,卅年鸳思两茫茫。”《赠内》其一曰:“怜卿怜我不为贫,且学行僧脚胼伸。一自连朝风雨骤,三分春瘦七分人。”其二曰:“梁孟相庄卅五年,平时心意藕丝牵。出门叮嘱家常语,话到唇边已惘然。”“走老时的早晨”和“度过焦灼的黄昏”两句是古人句法中的“互文”,即送走和度过多少期待的早晨与焦灼的黄昏。无论月朗天清,还是风雨纷纷,两只小船都相依为命。1968年诗人为先期下放“五·七”干校的妻子送去寒衣,却不被允许进屋,只能在监视下隔着篱笆将衣服递给妻子,“篱边传语感凄惶,相见何曾话短长”。1940年王辛笛、徐文绮喜结连理,到1975年正好是“梁孟相庄卅五年”,然而“出门叮嘱家常语,话到唇边已惘然”,这就是“风雨纷纷”的注脚。这是“我感觉我在”,难怪辛笛《忆(蝴蝶·蜜蜂和常青树)一诗的创作背景》说,“越发深信诗行只有诉诸真情实感才能动人”。

### 结语

辛笛在《诗之魅》中总结他一生写诗的体会:“尽管我写诗以感觉始,以感觉终,但中间也离不开我思我信的阶段。”他审视自己的诗作后指出:“那些缺乏一定的意境或境界的,不是好诗;那些缺乏生活源泉和生命的,不是好诗;那些不是出自内心真实感受的,不是好诗。要感动人,首先要自己感动。”无论是“我感觉我在”之诗,“我信我在”之诗,还是“我思我在”之诗,只有出自内心真实感受、有意境或境界、源于生活和生命的诗才是好诗。

“我感觉我在”,“我信我在”,“我思我在”,不妨看作辛笛一代知识人共同的心路历程。辛笛是最明显的代表。一般来说,中国现代知识人都是从“我感觉我在”出发,踏上生活和学习的征程。当一个巨大的变化的时代来临,无论是发自内心的资产阶级知识人的“原罪感”,还是政治上的投机分子,或者是有专业知识而无独立见识的专家学者,他们都曾经有过“我信我在”的精神蜕变。而当时代提供了契机,真诚而警醒的知识人必然进行反思,从而迈入“我思我在”的精神范畴。辛笛诗歌为我们解读一代知识人“自我的抒情”“自我的迷失”“自我的回归”的心路历程提供了一个文学范本。与作为诗人的辛笛类似,作为哲学家的冯友兰,其一生被蔡仲德在《冯友兰先生年谱初编》“后记”中概括为“实现自我——失落自我——回归自我”三个时期。蔡仲德指出冯友兰三个自我的前后变化,是“中国现代文化史上的‘冯友兰现象’”,“典型地反映了中国现代学术文化的坎坷道路,中国现代知识分子的苦难历程”。一代诗人和学者所经历的三个自我的蜕变,尤其是中间阶段“自我的失落”,既有主观上主动的追寻,也有客观上被动的投合,既是文学和学术的损失,也是思想和精神的消亡,既是当事人的个体困厄,也是中华民族的深刻教训。一代人的创造生命和学术生命不能被白白丧失,它值得后来者深思和警醒。

## 本专刊与中国现代文学馆合作