

从创造社到我们社：诗性 “自我”的承诺与疏离*

黄雪敏

【摘要】“自我”的诗学观念是现代新诗的一个重要话题。郭沫若在《女神》中塑造的“自我”形象，为新诗的言说确立了话语据点。它一方面指向对旧制度、旧世界、旧我的否定，一方面又试图建立起一种全新的抒情原则，拓宽了“自我”的领域和新诗的话语空间，并通过诗歌美学的革命，体现了“自我解放”和“艺术创新”的强大动力，达到个人解放与社会革命的统一。从创造社到我们社的诗歌创作，典型地反映了新诗在追求“现代性”过程中陷入的“自我迷思”。这不仅仅是新诗自身美学范畴的难题，它更呈现了新诗在社会、历史、文化语境中的困境。

【关键词】创造社 我们社 自我 新诗

【中图分类号】I206 **【文献标识码】**A **【文章编号】**1000-2952(2013)01-0101-06

进入20世纪80年代以来，文学界对创造社的研究总体上呈升温的趋势，关于创造社在新文学史上的地位、创造社的方向转变等问题成为研究的热点和重点，对其小说研究也取得了很大的成绩。但是，对创造社诗歌的研究却一直处于薄弱状态。原因在于对于当时复杂曲折的分流现象的隔膜，创造社诗歌被进行了过于简单化的处理；而力图用“浪漫主义”进行概括又缺乏内在的统一性，所以造成了对基本问题的忽视。同时，由于研究重点集中在对其转向之谜的解答上而忽视了当时作家审美建构的努力，造成对创造社诗歌的研究不能深入。创造社诗歌风格的“变”，其实是文学观念的“变”，是诗人对诗歌功能认识的变化，是在诗歌选择“自我美学创新”与“社会革命”之间的一场艰难的博弈。后期创造社和我们社力图突破文艺创作规律的内在制约，进行美学建构的艰难寻求，期望把作家的“革命道德承担”和个体“自我感伤”心态统一起来。

一、创造社“自我”的诗性创新

创造社文学活动的诉求，体现为通过美学领域的革命，达到对现代诉求的承担，对社会革命的呈现。而这一切，都建立在“自我”形象的塑造上。创造社的“自

我”，是以“个人主义”为根基的：“在个人主义的价值体系中，一切均以人为中心，关注人对自身的观照、审视和反思；注重人格的独立和个性的自由；强调人全面和谐的发展。个人主义作为西方文明的精髓和核心，作为贯穿西方近代文化的一种精神，作为中国文化所缺少的思想意识，成为五四时期先觉者们从西方‘拿来’，向中国‘输入’的一种主要的社会哲学思潮……它唤起了‘人’的觉醒、‘自我’意识的觉醒，把人们从原有的现实秩序和传统价值观念的长期禁锢中摆脱出来，自主地面对着世界。‘自我’成了衡量一切价值的标准，人的主体意识得到了从未有过的深化。”^①

创造社对于“自我”形象的塑造，不仅体现在其小说、散文等作品中，也体现在其新诗创作中。郭沫若的《女神》塑造的“自我”形象，是西方“个性解放”思潮和“五四”“人的文学”在新诗中的体现。它蕴含着一种巨大的“破坏”潜能和“建设”热情，既充当了批判、

① 本文系2011年国家社科基金项目课题阶段性成果，项目编号：11BZW098。

② 王丹丹：《论中国新诗发展中的个人主义思潮（1917～1949）》，《中国矿业大学学报》（社科版）2004年第6期。

介入的机制,又承担了抒情的功能。由“自我”出发,初期创造社形成了“表现自我”的文学观念,在新诗创作和诗歌译介(包括“古诗今译”)中,体现了“自我解放”和“艺术创新”的强大动力。

尤其是创造社前期的文学思想,用郭沫若的“一句话归总,便是极端的个人主义的表现。”^①创造社的“个人主义”主要是接受了德国浪漫主义的“个性”概念的影响,将个人主义定义为“特定的、不可替代的既定个体”,“需要或注定去实现他自己特有的形象”。它“起初是作为一种对个人天才和创造力,尤其是对艺术家的崇拜,强调个人与社会的冲突,以及主观、独处和内省的无上价值”,突出了个人的独特性、创造性和自我实现,与启蒙运动的“理性的、普遍的和不变的标准形成了鲜明的对照”。^②这种“个人主义”,正如有的论者指出,是作家建立在“自我解放、自我建设、情感的解放、不受外在约束的独立性,以及对自我的诚挚”之上的一种精神状态,^③其核心就是来自西方的“自我意识”。

创造社诗歌最大的特点,在于其“多变”、“善变”。“变”,从表层来看,是诗歌风格发生了变化,其实质是对“自我”认识的不断突破和拓展。早在创造社成立之前,郭沫若就出版了诗集《女神》,以其强悍狂暴、高昂明亮的诗作震撼了“五四”青年,为尝试期的新诗带来了崭新、强大的风格,在当时被誉为“空谷足音”,日后更受到普遍的推崇,认为它“比谁都出色地表现了‘五四’精神,那常用‘暴躁凌厉之气’来概说的‘五四’战斗精神。”^④《女神》典型地代表了“五四”时代对一切传统方式、价值观念和固有信仰、取向的抛弃,但这种亢奋、昂扬、乐观的个人浪漫主义在“五四”落潮之后,无法再成为支撑诗人个体生命体验的抒情美学,在时代氛围和个人生活际遇的影响下,激情开始回落,诗作的风格逐渐流露出感伤的弥漫,郭沫若的《星空》及初期创造社成仿吾、邓均吾等人的诗作就是代表。这种传承“五四”新文化衰落而来的个人的感伤、内心的寂寞与世纪末的情调一拍即合,使中期创造社的诗歌活动总体上弥漫着浓重的感伤,并由这种感伤主义接近了西方的象征主义诗歌,在风格上体现出颓废——唯美的特点。因而,创造社的诗歌风格不断变化,是诗人的文学(诗歌)诉求在社会、时代的压力中发生变化的结果。创造社“自我”形象的塑造和突出,是20世纪中国诗歌中的一个重要节点,也是20世纪中国思想领域的一个重要里程碑。

创造社的诗歌创作,从总体上看,体现为“诗歌革命”到“革命诗歌”的变化,在历史的合力中渐渐地从丰富多元演变成单调一元的诗歌形态。在创造社诗歌“多变”、“善变”的发展过程中,“革命”作为一种激进

的姿态和创新的动力,成为创造社诗歌变化的内驱力。从推崇诗歌对个人情感和个性张扬的表现,到确立诗歌作为革命宣传的工具,诗歌的社会功能逐渐压倒美学价值;在意识形态的逐步规范下,“革命”由精神上的个人解放和艺术上的美学创新,转变为对社会革命内容的自觉认同和对个人空间的否定。

总体而言,早期白话诗中的“自我”带着强烈的人道主义关怀,独立价值显得较为贫弱。正是创造社将“个人主义”内化为一种积极的文学主体性原则,确立了“自我”在文学中的地位,充分肯定自我的欲求,大胆袒露自我的内心世界,将“五四”文学笼统的“人的发现”落实到新诗创作的精神层面和美学层面,由此带来了个人解放、社会革命和艺术创新的强大动力。

二、诗性“自我”的美学建构

在郭沫若的诗歌观念中,抒情与美学是同构的,作为精神主体的“自我”因为反抗旧制度而取得了合法性地位,被作为时代精神固定下来并普及开来。作为主体的青年,对社会没有深刻认识,此后时代精神的发展必然也要促使其发生变化;而作为一种美学主体的“自我”其实也并没有建构起来。这样,“自我”在面对发展变化的现实时,就容易分裂。“自我”一方面不是西方的纯粹“唯我主义”,中国社会现实的羁绊,使其体现出启蒙的价值和追求,于是越来越偏向批判;另一方面,这个“自我”没有得到深入发展,因此无法形成一个创造性自我来把握自我与世界的关系,渐渐地走入感伤的低迷。于是,诗性“自我”就这样挣扎在个体性“自我”(小我)与革命性“自我”(大我)之间,难以突破。

从理论上讲,主张诗形的“绝端的自由,绝端的自主”,并不等同于可以随便写诗。郭沫若认为“诗的创作是要创造‘人’,换一句话说,便是在感情的美化(Refine)”;他认为艺术的训练是必要的,但是“训练的价值只许可在美化感情上成立”,意思是写诗不必考虑形式,但要先美化感情,感情美化了,诗形自然便美;他据此为自己一些不成功的诗作找到了失败的原因:“我的诗形不美事实正是由于我的感情不曾美化的缘故……我今

① 麦克昂:《文学革命之回顾》,参见饶鸿毅等编《创造社资料》,福建人民出版社1982年版,第660页。

② [英]史蒂文·卢克斯:《个人主义》,阎克文译,江苏人民出版社2001年版,第15页。

③ 李欧梵:《现代中国文学中的浪漫个人主义》,《中国现代文学与现代性十讲》,复旦大学出版社2002年版,第40页。

④ 周扬:《郭沫若和他的〈女神〉》,《解放日报》1941年11月16日。

后要努力造‘人’，不再乱做诗了。”^①“美化感情”实际上触及了诗情提炼的问题。但他出于主情主义的诗学思想，不曾从诗情与诗的形式相互关系上进一步考虑情绪的美化，即如何通过两方面的反复调适使诗情的节奏合乎美的规律，同时使诗情的质地更加纯粹。诗学思想上的这一欠缺，带有时代的烙印，显然也影响了郭沫若后来在创作上没能取得更大的成就。他没有用意志力把诗情积蓄起来，在诗情与形式的反复激荡调适中，把诗情提炼得更醇厚，也使形式变得更能体现出内美来。他让激情自主喷发，结果是失去了艺术上更趋完美的机会，也损害了诗情的内质。

创造社诗歌“革命”内涵的缩减过程，典型地体现了中国作家在现代处境中的“社会承担”和诗歌的“美学要求”之间的矛盾。“革命”作为一种新的现实需要，代表了当时的意识形态要求，这种外部的社会诉求和内在的诗歌美学观念的纠缠，造成了“革命文学”的驳杂局面。对“革命”的青睐和自觉认同，体现了中国作家浓厚的感时忧国的情怀，一种“道义上的使命感”。^②

中国社会现实越来越紧迫的革命需要严重挤压了文学的美学价值，以民族和国家为基本内涵的政治话语逐渐代替了浪漫主义自我的强烈个性。当“小我”遇到了“大我”，诗人甘愿抛弃具体的个人情怀，投入到革命的洪流当中，那种“忽隐忽现的伪英雄气概和滥而失真的中式浪漫主义高调”就再度掀起高潮。^③值得注意的是，在革命影响诗人文学观念发生变化的同时，作为一股强大的推动力，它也直接刺激了社团人员的分流和重组。在创造社成立之初，郭沫若曾说过：“一个团体便是一种暴力，依恃人多势众可以无怪不作。”^④这种团体的“暴力”不仅发生在大团体对小团体的排挤、压制上，也可能表现为社团内部成员之间的“扭打”。

确切地说，创造社诗歌存在的最大的矛盾和问题，首先是对“自我”的重视虽然高调但是方向偏颇，“主情”的文学必然通向对作家人格的关注，因而需要建立其一个稳定的“自我”，但是创造社作家的“自我”没有建立起来。其次是虽然他们强调艺术的“无目的”创作，但却处在一个需要启蒙和救亡的社会和时代中，因此创作文本不得不背负着艺术效果社会化、启蒙化的责任，因此他们所谓的美学创新实质上还是一种审美启蒙，并不是一种艺术的自觉和艺术的本体论。“五四”文学中的“自我”并不是一个纯粹的概念，不是一个纯粹正意义上的自我表现。它显露出浓厚的忧国忧民的意识，体现了知识分子的责任感和使命感。“五四”肯定自我、确信自我，抑或是怀疑自我、否定自我，虽然出发点在“自我”，但目的却在“自我”之外。他们发现自我，并不像西方人那样想通过这一途径，最终走向唯我，而是发挥、

利用觉醒自我的价值和力量，改造这个民族，创造一个新世界。中国“五四”文学中的“自我表现”除了强调自我，也强调自我之外的国与民，体现了自我既是个人，同时又是社会的人的特性。然而文学过分倚重社会效应，偏重思想启蒙甚至救亡的效果，往往会自我表现文学在一定程度上失去它的审美价值。因此，创造社的“自我”尝试、“自我”扩展及美学创新，虽然取得了不俗的文学成就，最后仍然走向分裂和归于解散。

创造社由“文学革命”最终转向“革命文学”，体现在诗歌的层面上是“诗歌革命”转向“革命诗歌”，即普罗诗歌，这种转向体现了20世纪中国的意识形态对文学艺术的牵引和规约。由于诗歌的想象方式和象征体系是长期积累、沉淀的结果，本身的艺术要求很严格，其艺术规律的内在制约性使得诗歌在处理现实经验时，需要通过诗人的个体体验将对世界的观察转化为自己的感觉，并用诗歌的语言加以传达，这就内在的规定了诗歌对现实的“回应”和“介入”的方式。而在这个过程中更见出诗人致力于审美建构的艰难。此外，创造社所在的时期是新诗的草创期，新诗还比较幼稚，在处理日常语言与诗歌语言的关系时常常处于迷失状态。这时候的新诗，由郭沫若确立了“自我”，本来应该进入对新的想象方式和表现策略的寻求中，进入诗歌的审美建构中，但是创造社诗人在对“自我”的强调中却将个人的情感和想象变成产生意义和价值的社会经验，从而忽视了对美感的追求，使得诗歌的审美建构渐渐地偏离了本来的轨道，最后在革命的强大冲击下离开了文学本身。

三、诗性“自我”的承诺与感伤

在复杂的时代背景下，创造社诗人如果坚守“自我”，那么将是对于革命“大我”的疏离。如果他们坚守革命“大我”，那么将会引发对“自我”及其诗歌空间的排斥。在二者难以兼顾的现实中，创造社同仁陷入了情绪低落的感伤期，并试图以“内生活”、“内意识”的诗歌主旨进行“自我”的审美突破。

更具体地来看，在感时忧国主流文学的牵引下，围绕“革命文艺”展开的讨论凸显了现代文学时期个人解放与社会革命的冲突，并最终导致了创造社创作队伍的

① 郭沫若：《郭沫若致宗白华》，《郭沫若全集·文学编》第15卷，人民文学出版社1990年版，第49、50页。

② 夏志清：《现代中国文学感时忧国的精神》，《中国现代小说》，复旦大学出版社2005年版，第357页。

③ 郑敏：《世纪末的回顾：汉语语言变革与中国新诗创作》，《文学评论》1993年第3期。

④ 郭沫若：《编辑余谈》，《创造》季刊第1卷第2期。

分流、分化：一者表现为疏离，坚持诗歌对“自我”情感的表达，在审美意向和情感趣味上的选择仍然保留着较大的独立性；一者表现为承诺，自觉以社会革命为诗歌的表现内容，通过对前期美学追求的摒弃、对社会承担的强调来实现转向。此后的“普罗诗歌”创作，由于过分追求诗歌对发展变化的新现实的贴近和反映，追求用诗歌来鼓动情绪、促进革命的发展，诗歌从一种想象的、思维的语言变成了行动的语言，造成作品艺术上的粗糙和“口号标语化”的毛病。

由于缺乏根本的美学认同和哲学建构，创造社诗歌中的“自我”就显得无根、浮泛，在吸收外来文化资源进行美学建构的过程中，无法从自身的本土经验和语言根性出发反思西方的语言形式和诗歌表现策略，无法在传统资源中寻找创新的依据，因而出现了理论与创作的脱节，甚至走向了形式主义的极端。这使得穆木天、王独清、冯乃超等人的象征主义实践，在推进新诗的美学现代性探索的同时，也留下了诸多遗憾。

1926年，饶孟侃发表《感伤主义与创造社》一文，称“差不多现在写新诗的人，没有一个人没有沾染一点感伤的余味”，以致“差不多新诗的总数十成中就有八九成是受感伤主义这怪物的支配。”“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。”^①“五四”新文化运动唤醒了广大青年，现代意识促使他们追求人生价值和美好的理想，而黑暗现实的压迫又往往使他们感到苦闷与失望。觉醒后找不到出路、只能在十字街口彷徨，在作品中抒写他们无法排遣的孤独感、苦闷感和彷徨感，“苦闷彷徨的空气支配了整个文坛”。^②感伤于是成了这时期新文学的一种精神标记，“这种文学上的感伤情调，跟新一代知识者自身的脆弱性及传统文人柔弱心理的习染也是有关的，但作为一种普遍的文学现象，却主要反映着中国知识者艰难地追求新生的精神历程。”^③强调“表现自我”的创造社作家，更是将这种情绪表现得淋漓尽致。在他们前期创作的以乐观主义为基调的浪漫诗篇中就夹杂着孤寂和悲哀的情绪，而这个时期革命的沉浮动荡更加重了感伤的气息。在《洪水》的政论性文章形成的亢奋氛围中，感伤诗作成了一个微弱的和谐的声音。

《洪水》上这些感伤、凄冷、厌世的诗作，与思想激进、有着明显的社会主义倾向的战斗檄文放在一起，显得十分异样。周全平虽然对这些作品的大量存在表示“困惑”，却并不否定它们，“亢奋”与“感伤”的合奏，显然与他对革命时代文学特性的理解有关。他对《洪水》刊登的诗作“太软性”的现象并不抱悲观。周全平将“感伤诗作”的出现归结为革命时代彷徨的“小资产阶级青年”“应有的表现”，表明他仍然从创造社初期“表现自我”的文学观念出发，重视作者对一己情感的真实表达，以此作为判

断作品好坏的基本标准。这也是当时许多受到创造社影响的文学青年的观点。强调表现“自我”、推崇情感的自然流露，必然会认同不同心境、不同气质，产生不同文艺。作品的感伤风格，也就不等于作者的消极与怠惰。

当时流行的“革命文学”主张虽然成为了众多文艺青年追赶的时髦，但事实上存在着概念模糊、意义空洞的问题，对此，周全平质疑“革命文学家是不是因为有人高呼便立地会产生出的？”“那些写爱情小诗的诗人把诗的题材换用了革命，是不是也就成了革命诗人？”^④署名“玫友”的作者则将流行的写满了“血呀！肉呀！志士啊”的诗称为“歪革命诗”，指出它和写满“风呀！月呀！”的“歪情诗”“一样的谬误和讨厌”。并主张要从“质”一方面着眼来批评诗歌：“设若是一首真实而美妙的情诗，我们当然是称赞她，不能因她有‘风呀月呀’就弃掉。同时，我们又当极力反对一切的‘歪革命诗’，不应因为它背着革命的招牌就放它过去；至于真正的革命诗，我们当赞赏它。总之，诗是真情的流露，加了限制，便是假的了。”^⑤

因此，就在创造社中心人物纷纷奔向大革命发源地并先后投身具体的革命实践的同时，带有“世纪末日”吃语色彩的文学创作在创造社内部也变得越来越浓烈。被称为“后期创造社三诗人”^⑥的王独清、穆木天、冯乃超集体浮出水面，是造成这一局面的重要原因。在此之前，王独清在《创造》季刊第2卷第2号和《洪水》第1卷第2期分别发表象征主义诗歌《圣母像前》、《哀歌》；穆木天也在《创造》第95期和《洪水》半月刊第1卷第8期分别发表《心欲》和《雨后》等诗。而冯乃超的象征诗作，也基本上都完成于他归国前的一年多的时间。冯乃超自己说：“我的文艺生活非常短促。作品有《红纱灯》诗集及《抚恤》小品集。”^⑦象征派三诗

① 饶孟侃：《创造社与感伤主义》，《晨报副刊·诗镌》第11号，1926年6月10日。

② 茅盾：《导言》，《中国新文学大系小说一集》，上海文艺出版社2001年版。

③ 钱理群等编《中国现代文学三十年》，北京大学出版社1998年版，第21页。

④ 周全平：《只有两次了》，《洪水》第2卷第22期。

⑤ 玫友：《我也来谈几句闲话》，《洪水》第1卷第7期。

⑥ 李初梨在《怎样地建设革命文学中》，最先提出了“三诗人”的说法：“‘创造社’把他最后的三个诗人——穆木天，王独清，冯乃超，送出社会来以后……”。后来，朱自清在撰写《中国新文学大系》诗集“导言”时沿用了这一说法：“后期创造社三个诗人，也是倾向于法国象征派的。”参见朱自清《中国新文学大系》诗集“导言”，上海文艺出版社2001年版，第8页。

⑦ 冯乃超：《我的文艺生活》，《冯乃超文集》上册，中山大学出版社1986年版，第306页。

人早已与创造社发生了关系，但是一开始他们并没有参加创造社的具体的文学活动。1926年《创造月刊》的创刊，为他们提供了展示自身诗歌创作理想的舞台；而他们也以自己“新鲜”的创作，为创造社的刊物带来了异样的色彩。

从他们的诗作来看，注重诗性“自我”的表现，注重内生活的挖掘，而又将这种内生活与潜意识联系在一起，因而这种“内生活”的表现，就不是初期浪漫主义的那种向外的、宣泄的感情投射，而表现为通过返回到内心，观照内心的经验，捕捉个人的感觉，展开感觉与想象的写作。他们重视的不是诗歌参与到外部社会的功能，而是一种纯粹感觉的捕捉、想象和展现。它实现了诗歌功能由外到内的转变，开始从指涉外部世界转向诗歌的“内质”寻求，同时回到了诗歌本题问题的关注上，开始建构诗歌的新的审美形态。

从象征诗派对诗歌风格和艺术法则的寻求我们可以发现，这一时期的诗歌创作重视的不是外界“物”的呈现，而是内部的“心”的发现。尤其是穆木天的诗歌理论，沿用了他研究法国文学时常用的“内外”的区别，将“外生活”、“外意识”、“外生命”划归“散文世界”；而将“内生活”、“内意识”、“内生命力”看成诗歌的表现领域。这是他区分散文与诗，提倡“纯粹诗歌”的一个基本前提。他试图在“表现意义的范围内”来论证“国民文学的诗歌与纯粹诗歌绝不矛盾。”王独清对此表示赞同，他说：“我同木天一样，虽然主张唯美派的艺术，但同时又承认这与国民文学毫无矛盾而主张国民文学。”^①

穆木天对“内在意识”的关注，使他开始反思浪漫主义诗歌创作的弊端，最终落实到他对“自我”的反思上。在《写实文学论》中，穆木天着重突出了作者的“内意识”、“自我”在写实文学中的主导作用。他提出“写实是一种人的要求。人不住地要认识自己。从要认识自己的内意识里发生出的东西就是写实的要求。写实文学就是这种内意识的结晶。”穆木天对“自我”的强调，不是浪漫主义式的夸张，不是为了个性的张扬，而是为了通过个人的内意识的感悟，接通外部的现实追求，找到“比自己还大的自己”。应该说，穆木天对于“自我”与“大我”，写实与自我的关系的认识，超越了当时一般浪漫诗人的理解，强调的是作家作为审美创作主体的主导作用，对创作中内与外、主与客的关系，有比较深刻的理解，这在那个年代是相当可贵的。从这个意义上看，正是对“自我”的一种承诺。

创造社实施“方向转换”，除了表现为对前期诗歌美学和对个人主义文学观念的“自我否定”，还表现为办刊方针的转变。转型中的创造社通过对《洪水》的调整和重新规划，彻底抛弃了前期以“表现自我”为中心

的文艺主张，将中期形成的“以读者为本位”的办刊宗旨，转变为“指导青年”的鲜明旗帜。由此引起了创造社同人的分流，划开了一个倡导“无产阶级革命文学”的“新时代”。

四、“我们社”的“自我”选择与流散

如果从中国诗歌的传统来看，创造社的诗学建构限于时代和学识，缺乏对于古代诗歌的创造性继承，而是盲目求新，以不完整的“个人主义”作为理论基础，囿于借鉴西方诗学模式。创造社“自我”与“大我”两个维度的诗性美学理念，其实并没有超越中国古典诗学“诗缘情而绮靡”与“诗言志”两种理论，而这二者的矛盾、对立、调和与转化，在中国诗歌史几千年的历史上也是二元对立而互补，难以分清高下的。

就在后期创造社因为“自我”的态度而行将崩溃、解散之际，出现了一个试图调和矛盾，坚守革命和“自我”相统一的文学团体，这就是“我们社”。

“我们社”成立于1928年5月，是继“太阳社”之后又一革命文学团体，由太阳社的成员、主要来自于广东潮汕籍的林伯修（杜国庠）、洪灵菲、戴平万、孟超等人发起成立于上海，与太阳社和创造社关系密切。该社创办《我们月刊》，除发表“我们社”作家作品外，主要刊发“太阳社”和“创造社”一些作家作品。1928年8月《我们月刊》在出版了第3期后停刊。“我们社”倡导革命文学，出版“我们丛书”，有洪灵菲的作品集《前线》等。“我们社”以“一面极力克服自我，创造真正革命的文艺作品；一面予反动派以严格的批判和进攻”为自己的“两重使命。”“我们社”对增进太阳社与创造社的联系、促进无产阶级革命文学的发展作出了一定的贡献。1930年初，中国左翼作家联盟成立，该社自行解散。不过，“我们社”在广东潮汕地区的影响并未断绝，1935年曾定石等人在揭西县创办“我们书室”，后改组为“救亡剧社”，还一直在为中国革命和民族救亡发挥着地区性作用。

“我们社”在1928年至1929年的“革命文学”论争中，与太阳社、创造社保持着大方向的一致，但是在诗学观念、办社宗旨上仍然存在着自己的独立性，这种独立性主要体现在对于“自我”的稳健推崇方面，即一方面否定“小我”，崇尚“革命之我”，另一方面又不会完全地、极端地否定其他文学派别，而是希望能团结更多的革命文人共同战斗。

^① 王独清：《再谭诗》，《创造月刊》第1卷第1期。

“我们社”在《我们月刊》的“卷头语”中表露了自己的文学主张，即做一个“擂响战鼓”的鼓手，“给同情我们者”战斗的勇气和力量，“给背叛我们者”以威慑和惶恐。这种“自我”的定位，并不等同于太阳社的文学主张和“自我”认识。蒋光慈在《太阳月刊》“创刊号”中提出的口号是：“我们也要如太阳一样，将我们的光辉照遍全宇宙。”可见，“不论是太阳社社名、《太阳月刊》刊名，还是卷头语，他们都把自己喻作太阳，仿佛只有他们才能够拯救人类，只有他们才是中华民族的希望，只有他们才能够创作出革命文学来。这实质上与‘唯我独革’，‘我是革命的儿子’，以及无限夸大革命文学的作用，视文艺具有‘旋转乾坤的力量’的说法是一脉相承的。”^①

“我们社”坚持“革命大我”的文学方向，先后出版了不少作品，鼓舞革命人民奋勇向前。然而，他们缺乏创造社的那种才能和学养，不但不能超越创造社，实质上也没有取得多少诗歌艺术上的成就。他们的诗歌，更多地像一些战斗口号，诗歌本身的艺术趣味比较淡薄，这是由创作的革命主题所决定的。正如《我们月刊》的主编洪灵菲所说：“革命运动虽然受到暂时的挫折，但我们有一支笔，就会使它从另一方面蓬勃起来。”^②不过，“我们社”也有着自己的立场，强调自我独立的办社原则。在太阳社与鲁迅的论战过程中，太阳社要求“我们社”成员参与对鲁迅的攻击，“我们社”成员表示：“我们不写文章批判鲁迅，我们在这问题上，不同你们合作。鲁迅是有正气的，是进步的，是正确的……相反的，我们要团结他，团结他同我们一起，向国民党反动派作斗争。”^③这番话很好地表明了“我们社”的文学立场，也呈现了“我们社”追求的“自我”不是一种狭隘的、利己主义的“自我”，而是具有广阔

而博大的革命团结精神的“大我”境界。这种“自我”其实是取消了个体的、诗性的“自我”，希冀消除文学和政治的隔阂。不过，由于“我们社”在诗歌创作方面的作品并不多，因而尽管有着崇高的诗学坚守和“自我”承诺，他们在现代文学史上的成就并不突出，影响也较为有限。因此，随着革命形势的进一步发展，“我们社”很快就“风流总被雨打风吹去”了。

总的来说，从创造社到“我们社”的“自我”诗歌创作，典型地反映了新诗在追求“现代性”过程中陷入的“迷思”。这不仅仅是新诗自身美学范畴的难题，它更呈现了新诗在社会、历史、文化语境中的诸多压力。创造社的诗歌“革命”在不同层面的发展和变化不能做抽象的理论探讨，而必须内化于对这种压力和焦虑的关注中，落实到具体语境的梳理当中。因此，对创造社诗歌的考察，既应关注诗人的具体诗作，也应注意到社团在人事关系、办刊传统上各种力量的增减变化对于作家文学诉求的影响。

本文作者：华南师范大学南海学院中文系副教授、
博士
责任编辑：马光

① 杜运通、杜兴梅：《我们社：一个独立而富有特色的文学社团》，参见杜运通等主编《我们社研究及精品选读》（代序），花城出版社2008年版。

② 洪灵菲：《洪灵菲选集》，人民文学出版社1982年版，第26页。

③ 李魁庆：《我所知道的我们社》，参见杜运通等主编《我们社研究及精品选读》，花城出版社2008年版，第7页。

From Chuang Zao She to Wo Men She: The Commitment and Alienation of the Poetic Concept of “Oneself”

Huang Xuemin

Abstract: The poetic concept of “oneself” is an important topic in the new poems. The image of “oneself” in Goddess of Guo Moruo establishes a discourse stronghold for the language in the new poems. On one hand, it aimed to deny the ancient regime, old world and “old myself”; on the other hand, it established a kind of completely new principle to express feelings, and broadened oneself domain and poetry space. By aesthetic poetry revolution, it embodies the power of “Emancipation” and “artistic innovation”, and achieves personal liberation and social revolutionary unity. The poetry creation from Chuang Zao She to Wo Men She typically showed that the new poetry lost its way in pursuing modernization. This is a not only a problem for the new poetry itself in esthetic category, but also presents a dilemma the new poetry faced in the society, history and culture.

Key words: Chuang Zao She; Wo Men She; oneself; new poetry