

[文章编号] 1671-881X(2010)01-0111-07

被“个性时代”淹没的“个性” ——论陈衡哲新诗创作与五四精神的共振与异动

王 桂 妹

[摘 要] 陈衡哲是被五四新文学史忽略的一位作家,她的被遗忘来自于她的创作与五四的复杂距离,由陈衡哲在《新青年》杂志上发表的新诗三首可窥全豹:其中既有与五四精神的和谐共振也有异动,而正是后者才真正彰显了陈衡哲作为“这一个”的独到价值。

[关键词] 陈衡哲;新诗;五四精神

[中图分类号] I206.6 [文献标识码] A

五四巨大的历史效应,不仅仅在于它已经构成了具有普照意义的思想光源,还在于它经过历史性的精神提炼之后所产生的意义和价值的统摄性,或者说,人们基于理解的惯性总是以五四时代精神对于此时代的人物、事件做覆盖式理解。而实际上,作为独特精神现象的个人与时代(时代精神)之间毕竟不能等同于生理学上的刺激—反应模式。虽然每个生活其中的人都难逃时代的掌心,尤其是一些波澜壮阔的历史大事件对于个人的影响更毋庸置疑,但并不意味着每个个体都“必然”甚至“必须”是时代的单向注脚。因此,以人为构织的一种“时代精神”对于所有现象进行覆盖式的理解,很容易过滤掉一些看似“无意义”或者不和谐的因子,进而对一些独到鲜活的精神现象造成价值遮蔽。

陈衡哲便是在五四阐释史上被忽略直至被遗忘的生动历史细节。

由陈衡哲发表在《新青年》上的三首新诗《“人家说我发了痴”》:《新青年》5卷3号;《鸟》、《散伍归来的吉普色》:《新青年》6卷5号)便可借一斑而窥全豹。深入探测陈衡哲和五四精神的距离,其中既有“共振”也有“异动”,而正是这种“投身于五四”又“抽身于五四”的状态显示出了陈衡哲作为“这一个”的独到价值,同时由这种个性的被漠视,也可见出“五四精神”作为一种强势、固化的话语所内隐的一种专横。

一、“飞鸟”与“鸽子、老鸦”的精神契合

如果不是按照新诗发表的时间先后顺序,而是按照与“五四精神”由近及远的距离看,在精神气质上离五四最近的一首当属《鸟》。实际上,这也是被五四时代和后来文学史家最为认同的一首新诗。早于胡适的《尝试集》,被称为中国第一部新诗集的《新诗集(第一集)》(新诗出版社出版,上海国光书局1920年1月发行)中就收录了《鸟》,后来的一些新文学史提到陈衡哲也主要认定这首诗与五四精神的高度契合。“飞鸟”并不是新诗的独有意象,而是中国诗歌史上的寻常意象。生活于地上的人们,自古以来一个始终不变的梦想就是生出双翼飞向天空,尽管离弃地面的原因各异,但是“愿身为自由之鸟兮,傍云雾而翱翔”的追求却矢志不渝。当地上的人们始终被天上的梦想所牵动的时候,能够传达此类梦想的意象也便成为诗人们吟咏的对象。中国诗歌自古以来就不缺乏飞动于空中同时也飞动于诗人心中的各种鸟

类,从庄子气势宏大的鲲鹏到历代诗歌中承载着诗人们不同心绪和感受的彩凤、鸿雁、鹰隼、杜鹃、青鸟、黄鹤、黄鹂、白鹭、春燕、喜鹊、寒鸦、鸥鹭、黄鸟……,近乎构成了一幅诗歌百鸟图,若说这些翻飞于中国传统诗词歌赋中的空中精灵同样构成了传统诗美的要素,似乎并不为过。但自近代以来深重的民族苦难使国人的精神和诗情发生了逆转,亡国灭种的危机成为压在国人心头的块垒,深重的民族苦难更使敏感的诗人几乎无心再仰望天上的世界继续去做飞天的梦想,而是紧盯着地面上的“血与泪”。五四,作为激切的历史新生愿望的一种表征,尽管飞溅着青春的梦想与激情,但诗人们的想象也依旧是被大地的绳索拉紧着,重新飞动于五四新诗中的空中精灵们所扇动的是时代的沉重羽翼。出现于五四白话新诗中最惹眼的飞鸟意象是沈尹默的“鸽子”(《新青年》4卷1号)和胡适的“老鸦”(《新青年》4卷1号),之所以说“惹眼”是因为它们所表征的乃是一种典型的五四精神风貌,二者可以做互文式解读:

空中飞着一群鸽子,笼里关着一群鸽子,街上走的人,小手巾里还兜着两个鸽子。

飞着的是受人家的指使,带着鞘儿翁翁央央,七转八转绕空飞,人家听了欢喜。

关着的是替人家作生意,清清白白的毛羽,温温和和的样子,人家看了欢喜;有人出钱便买去,买去喂点黄小米。

只有手巾里兜着的那两个有点难算计。不知他今日是生还是死,恐怕不到晚饭,已在人家菜碗里。

如果说沈尹默的这群“鸽子”是从背面指出为五四精神所否弃的人格、精神症候,那么胡适的“老鸦”则是从正面回答了五四知识分子应有的精神追求:

一

我大清早起,

站在人家屋角上哑哑的啼。

人家讨厌我,说我不吉利:——

我不能呢呢喃喃讨人家的欢喜!

二

天寒风紧,无枝可栖。

我整日里飞去飞回,整日里挨饥。——

我不能替人家带着鞘儿翁翁央央的飞,

也不能叫人家系在竹竿头,赚一撮黄小米!

胡适的“老鸦”一改抖动在中国传统诗词中“寒鸦”、“昏鸦”的凄凉萧索状态,转而成为易卜生笔下“国民公敌”的精神投射物,这只令人讨厌却意志决绝的“老鸦”显然是“追求自由、坚守个性”的启蒙知识分子的自我写照。

五四新诗中与“飞鸟”这一意象相伴而生的还有“牢笼”的意象。应该说,“牢笼”,尤其是无形的精神牢笼正是意识到“自由”之后的必然“发现”,而五四时期正是这样一个“发现”自由同时也发现了“牢笼”的时代。实际上,“飞鸟与牢笼”的意象在传统诗词中并不鲜见,最为典型的莫过于陶渊明《归园田居》中所慨叹的“误落尘网中,一去三十年,”,“羁鸟恋旧林,池鱼思故渊。”但是作为一个处江湖之远的文人士大夫,他在现实的失望无奈之余所追求的也无非是一种归隐田园的被动自由:“久在樊笼里,复得返自然。”在这种“飞鸟入林”的怡然自得和自由感中夹杂着太多的无奈、感伤、怨怼与企盼。可以想见,一旦机会到来,“修齐治平”的理想便会顷刻复苏,难免又高歌着“仰天大笑出门去,我辈岂是蓬蒿人”了!“牢笼”也立马变成实现人生价值的“飞地”,心甘情愿地再次飞进去,“学成文武艺,货与帝王家”可看做传统文人理想的一种通俗阐释。而在现代人看来,由儒家的纲常礼教所建构的正类似于一种“豢养与被豢养”的关系:文人士大夫被豢养于帝王君主,子女被豢养于父母,女人被豢养于男人,奴才被豢养于主子。五四人对于儒教的激情击溃,其中最为核心的意旨就是要揭示传统铸就的依附性人格与现代自由平等人格的相背离。如陈独秀在《一九一六年》中愤然所言,“儒者三纲之说,为一切道德政治之大原。君为

臣纲，则民于君为附属品，而无独立自主之人格矣；父为子纲，则子于父为附属品，而无独立自主之人格也；夫为妻纲，则妻于夫为附属品，而无独立自主之人格也。率天下之男女为臣、为子、为妻，而不见有一独立自主之人者，三纲之说为之也。缘此而生金科玉律之道德名词曰忠、曰孝、曰节，皆非推己及人之主人道德而而为以己属人之奴隶道德也。”^[1]（第3页）五四新诗中频繁出现的“鸟”与“笼”的对立意象，便是激荡于时代浪潮中的“自由”与“奴隶”的思想主题的诗化表达。在沈尹默的《鸽子》中，无论是带着鞘在空中飞着的鸽子，还是笼中关着的鸽子，都不过是“讨人家欢喜，供人豢养”的玩物，毫无自由自主的人格可言。而胡适的“老鸦”则宁愿整日里忍饥挨饿，也不愿再被系在竹竿头被人供养、讨人家欢喜，这与鲁迅在《伤逝》中借涓生之口所表达的觉醒者前行的愿望遥相呼应：“局里的生活，原如鸟贩子手里的禽鸟一般，仅有一点小米维系残生，决不会肥胖；日子一久，只落得麻痹了翅子，即使放出笼外，早已不能奋飞。现在总算脱出这牢笼了，我从此要在新开的广阔天空中翱翔，趁我还未忘却了我的翅子的扇动。”^[2]（第118页）鲁迅另在《新青年》第九卷第四号中翻译了爱罗先珂的长诗《狭的笼》，借一只被囚禁于狭笼中愤怒而悲哀的老虎，痛斥了一切甘愿做人类奴隶的飞鸟走兽和最下流的奴隶——沉醉于非人的道德和生活中的“人”：“单就印度而言，他们并不戚戚于自己不努力于人的生活，却愤愤于被人禁了‘撒提’，所以即使并无敌人，也仍然是笼中的‘最下流的奴隶’。”^[3]（第27页）鲁迅终其一生呐喊所要清除的正是这种近乎于“无物之阵”的精神牢笼和懵懂于这无形的“狭的笼”中的奴隶们，这正是五四时代的最强音！

出现在五四时代的“牢笼”和“飞鸟”的意象是一种时代精神的投射，陈衡哲的《鸟》同样是在这样的时代情绪和思想追求中。五四时期，“女性”的发现是作为“人的发现”的一个子目出现的，陈衡哲的《鸟》所描摹的正是以女性为主体的“自由”与“囚禁”的抗争，诗中用“笼里”“笼外”两相对比的方式来比照两种生活样态：

狂风急雨，
打得我好苦！
打翻了我的破巢，
淋湿了我美丽的羽毛。
我扑折了翅翮，
睁破了眼珠，
也找不到一个栖身的场所！

窗里一只笼鸟，
依靠着金漆的栏杆，
侧着眼只是对我看。
我不知道他还是忧愁，还是喜欢？

在中国历来的社会中，女性被“豢养”近乎于一种社会常态，她们只须尽义务而不能争权力，正如《鸟》中所展示的：金漆笼中的生活安逸而舒适，笼外的生活充满了风险、奋斗与挣扎，这是中国五四时期已经置身于新旧两种时代的精神分界线上的女性所必然面临的艰难抉择——寻求被豢养的安全还是奋斗以求得自由？五四所播洒的自由空气终于使得身为“笼鸟”的女性觉醒了，或者说，五四一代人对于自由的渴望与追求在陈衡哲的《鸟》中呈现出一种更为恣肆彻底的表达：

“我若出了牢笼，
不管他天南地东，
也不管他恶雨狂风，
我定要飞他一个海阔天空！
直飞到精疲力竭，水尽山穷，
我便请那狂风

把我的羽毛肌骨

一丝丝的都吹散在自由的空气中!

陈衡哲的《鸟》是合着五四节拍唱出的强音!

二、“铁血精神”与“战争血污”的异质

从表现的内容题材上贴近五四,而在精神实质上又疏离于五四的一首诗是《散伍归来的“吉普色”》。

从诗歌的内容上看,《散伍归来的“吉普色”》大致可归为战争题材。中国自近代被西方列强破开国门后,始终笼罩在世界性的战云之中,“战争”成为民族危亡的一个不可回避的问题,而“被动挨打”的耻辱性历史记忆所激发的是在战争中求独立求生存的渴望,无可逃脱的战争危机使中国知识分子自近代以来就呼吁一种主动迎接战争的“铁血精神”。陈独秀在《东西民族根本思想之差异》中,以备受后人非议的论证方式作了一种近乎极端的表述:

西洋民族性,恶侮辱,宁斗死;东洋民族性,恶斗死,宁忍辱。民族而具如斯卑劣无耻之根性,尚有何等颜面,高谈礼教文明而不羞愧!^[4](第1页)

弱国子民受尽欺凌的历史教训和彼时欧洲战云的笼罩,给了知识分子一种激切的救国心态:“战争之天职,与生俱来,对他国而不力战,必为臣虏……战争者,进化之本源也。和平者,退化之总因也;好战者,美德也;爱和平者,罪恶也。欧洲人以德人为最好战,故德意志在欧洲为最强;亚洲人以日本为最好战,故亚洲人以日本人为最强;世界诸民族中,吾诸华民族最爱和平,故中国亦最弱。”由此而得出的结论是:“自来强盛国家,何一不以侵略为事者?”“愿吾青年,人人以并吞四海为志,席卷八荒为心,改造诸华为世界最好战之民族。”^[5](第3-4页)我们并不能以此特定时代语境中的激愤之辞来断定并责备先辈“嗜血成性痛恨和平”,在身处亡国危局中的启蒙者看来,将要沦为亡国奴的民族已经无权乞求和平,唯有靠战争赢得独立:“以今之中国而言,军国主义殊未得当。若夫慈悲、博爱、非战诸说,为人类最高精神,然非不武之被征服民族,所可厚颜置诸脑,出诸口。”^[6](第9-10页)显然,启蒙者渴望在青年身上出现的是“势将以铁血洗此泱泱沦肌之奇耻大辱”的铁血精神^[1](第3页)。这种由虎狼环伺与民族危局激发的战斗精神应该说流布于中国20世纪的大半个历史行程,激发国人抵御外辱的战斗热情进而鼓荡阶级反抗压迫的斗争是中国百年历史进程的精神主调。高举“战争正义”大纛的人们,还没有心思抽身来反思战争问题。实际上,在中国20世纪文学史上堆满了鼓荡、歌颂战争的恢弘篇章,而绝少反思乃至反对战争的精品佳构。但是我们并不能因为中华民族所遭遇的特别苦难就理直气壮地陷入由战争鼓荡起的民族主义救亡情绪中不能自拔,进而丧失了对于战争——作为人类灾难乃至人性之恶的深刻反思,而这种反思正是中国现代文学中所稀缺和匮乏的。五四时期周作人曾刻意翻译了托尔斯泰的《空大鼓》作为非战的宣言,鲁迅也翻译了日本白桦派领袖武者小路实笃反战题材的剧作《一个青年的梦》,对其“人人都是人类的相待,不是国家的相待,才得永久和平”的意思倾心赞同,虽然他也意识到这样的思想在当时“不很相宜,两面正在交恶,怕未必有人高兴看”,但并未因此就放弃了这份警醒国人的责任:“忽然对于自己的根性有点怀疑,觉得恐怖,觉得羞耻,人该这样做,——我便动手翻译了。”在五四时期,以至于在此后中国所经历的漫长而艰难但又被渲染得热火朝天的战争年代,这种反战的思想确实是不合时宜的,乃至在特定时期会遭到禁锢,但是抛开狭隘的“自己”而展望整个人类的深远眼光正是稀缺而可贵的:“中国人自己诚然不善于战争,却并没有诅咒战争;自己诚然不愿出战,却并未同情于不愿出战的他人;虽然想到自己,却并没有想到他人的自己。譬如现在论及日本并合朝鲜的事,每每‘朝鲜本我藩属’这一类话,只要听这口气,也足够教人害怕了。”^[7](第65-67页)鲁迅的话是具有一种令人悚然的警示性和预见性意义的。鲁迅等先驱者的这些反战思想在20世纪初叶实属稀缺,而陈衡哲诗歌《散伍归来的“吉普色”》同样也是一个“特例”,在五四铁血精神的鼓荡中,在对战神的敬仰中,这种战争的“反思”颇带有一种异质的色彩。

《散伍归来的“吉普色”》描绘了一群从战场归来的战士:

漫漫的长路

明明的星光，
指着那无尽无边的森林，
说：“这是你原来的家乡！”

四年来血污了双手，
恨黑了良心，
更被那炮火枪烟，
迷盲了这两双清明的眼睛。
此刻回到家来，
好叫我羞愧得无地藏身。

我们无从知道陈衡哲这首诗的灵感得自何处，诗中也并没有交代战争的原因，更没有辨别战争的正义与否，但是由“战争”造成的创伤所透露出来的反战信息则是明确无误的：战争的血污与仇恨不但玷污了自由人的双手更玷污了纯洁的良心。胡适在这首诗前有简短的解释性文字：“吉普色乃是欧洲的一种游民，最初是从印度进来的，和中国的逃荒的相像，没有一定的家乡。他们过的生活是一种漂泊的生涯。有些人唱歌度日，有些也会靠点小手艺谋生，有些妇人替人家看相算命过日子。”胡适这个自以为是的解释显然是和陈衡哲的诗歌主旨很不相配的，这种近乎“实在化”的解释所增加的一些额外信息甚至影响了原有诗歌“象征性”意蕴的丰富传达。实际由诸如“游民、逃荒、漂泊”等此类“人类学考据”所得出的吉普色人的民族性特征，并不是陈衡哲诗中所要表达的东西，陈衡哲借吉普色人的生活所要传达的恰恰是一个自由的、热爱生活的民族以及由破坏性的战争给这种自由快乐的游荡生活、给这些纯洁而热烈的灵魂所带来的巨大的损毁和伤害。同时，诗中所要刻画的也不是胡适眼中那种“没有一定的家乡”漂泊无着的可怜状态，恰恰相反，这些散伍归来的吉普色正是由硝烟的战场回到了渴望已久的家乡，因此这不仅仅是生活上的还乡，更是一种精神上的还乡，“故乡”是这些被战争玷污的人们洗净血污、抚慰心灵创伤的圣地：

家乡张开了两臂，
笑迎着我说：
“归来了呀！
这里有如银的雨丝，
如锦的雪霞；
更有那人儿，
怀着真醇的爱情，
在那里眼巴巴地望你回家。”

我低着头不敢回答，
眼望着我手上的血迹。
家乡会意，
便笑着向我说：
“那血，我已经把他洗去了，
这是你自己复活的新血！”

应该说，面对人类永久追求的“和平、自由、爱”，“战争”终究是一桩“罪恶”，从这个最为广大的意义上讲，这首与呼唤“铁血精神”相异质的诗歌，正有着超于时代的深远义涵。

三、“疯妇”与“狂人”的意义悬隔

陈衡哲发表在《新青年》的三首新诗中，距离五四精神最远的是《“人家说我发了痴”》这首诗如实记

录了诗人在病院中偶遇的一位老妇人的疯言疯语。

“疯子”、“狂人”是五四新文学作家笔下频繁出现的意象,几乎成为五四时代的精神风标,是觉醒时代的一个独特标志。傅斯年五四时期曾经对疯子有过激切的呼唤:“中国现在的世界,真是沉闷寂灭到极点了,其原因确是疯子太少……我们最当敬从的是疯子。”^[8](第 688-689 页)鲁迅笔下的“狂人”系列形象正是五四时期精神界战士的集体展演,由这些狂人、疯子所彰显的是启蒙战士冲破历史黑暗与思想蒙昧的决绝姿态。五四时期,与作为精神斗士姿态出现的“狂人”、“疯子”相比照,启蒙文学家笔下还同时出现了“疯妇”的形象。其中最为典型的便是鲁迅笔下的祥林嫂(《祝福》)和许钦文笔下的双喜媳妇(《疯妇》),从相似性上看,两个勤劳质朴的乡间女性都是不堪封建习俗加于心灵的重压而精神失常并最终悲哀地死去。鲁迅及其私淑弟子许钦文笔下的乡土世界不但在艺术风格上呈现出鲜明的师承关系,而且由文学所昭示的时代精神也显见出内在的一致性,二者都可归属于五四以来“揭示病苦”的启蒙文学一脉,在这些“疯妇”身上寄寓着启蒙者“哀其不幸,怒其不争”的人道主义情怀。与五四经典启蒙形象“狂人”相比照,这些“疯妇”也无不带有精神压迫的时代性症候,只不过二者分别标铸在同一枚启蒙硬币的两面,前者是思想觉醒后的精神斗士,后者则是蒙昧思想的精神奴隶,二者显示出思想上的逻辑统一性。

但是陈衡哲的这首《“人家说我发了痴”》并没有在五四时代精神的延长线上,甚至可以说,陈衡哲诗中的疯癫老妇人和五四时代的狂人和疯妇有着巨大的意义悬隔,二者在精神上几乎处于不搭界的状态。在这首诗中,陈衡哲以近乎“实录”的方式写了自己在病院中所亲见的一位 70 多岁老太婆的疯话,把这段疯话排列成了一首新诗:

哈哈!人家说我发了痴,把我关在这里。
我五十年前,也在潘萨读书。因此跑来,看我小姐妹的毕业礼。
我的家在林肯离开此地共是一千五百里。
你可见过痴子吗?
痴子见人便打,见物便踢。
我若是痴子,
你看呀——我便要这样的把你痛击!

……

陈衡哲在这首诗的小序中有简短说明:1918 年潘萨女子大学举行第 53 次的毕业礼,其时陈衡哲正在病院中,忽然一个 70 多岁的老太婆走进来,手舞足蹈地说了一个多钟头,心中十分难过,因此便把她话中的要点写了出来。可以明知,陈衡哲并没有在这个“发了痴”的老妇人身上寄寓什么深刻的时代寓意,油然而生、并不带有任何深刻思想内涵的“同情和难过”是这首诗唯一的一点“意义”。而在借文学来揭示社会问题、用文学传达启蒙思想的时代,思想即价值,或者说,在一个思想启蒙的时代,“思想”无可置疑地构成了新文学的主干神经,而就这一时代性的文学价值设定来说,陈衡哲的这首诗所显示出来的近乎是一种“无意义”。

但是“无意义”的并不一定等于“无价值”,尤其是“时代性”的无意义也许正内隐着超时代的价值。

众所周知,陈衡哲的文学创作最初是以一个白话文运动的同情者、支持者、参与者的身份出现的,业余爱好者的身份和与“新青年派”若即若离的关系使她的创作往往是根据自己的兴趣和灵感,而不是“听将令”的“遵命文学”。她曾经一再强调自己的创作“是不愿承受什么规矩绳墨的测验的,我把他们公世的唯一理由,是我写作他们时的情感的至诚,与思想的真纯”^[9](第 19-20 页)。从陈衡哲的其它文学创作中,还能找到不少和《“人家说我发了痴”》相类似的、与时代精神具有“疏离感”的作品。当五四以一种叛逆精神扫除蒙昧、呼唤解放,并把爱情自由、婚姻自主做为抗争的起点和终点的时候,陈衡哲要么叙写一对老夫妻围绕着“生日蛋糕”的温馨“调情”(《老夫妻》);或者品味着一位事业有成的女性在成功之余的生落与感伤(《洛缙里的问题》);或者写一位“全交爱情”而“恪尽母职”的女性的温馨与遗憾(《一支扣针

的故事》)。总体看来,在一个奋力冲破牢笼,争做“娜拉”的时代,陈衡哲所表达的是一种近乎超时代的“闲愁”。正如任鸿隽所看到的:“这个问题,在外国已经发见了多久了,可是在我国尚不见有人提及。但这个问题,迟早总是要来的,总是要解决的。”^[10](第14页)应该说,这种“闲愁”是在半个多世纪后的中国才成了“问题”。显然,陈衡哲的这些无法与时代对接的“问题”一方面来自于她留学西方的教育背景和由此获得的学识与地位,作为中国教育史上第一位大学女教授,她的“问题”与五四的“时代问题”难免有距离,或者说,她的问题不是五四时代的进行时,而是一个超于五四时代的将来时。同时,陈衡哲疏异于时代的风格还来自她独到的创作理念。五四时代的文学都是提倡要“有所为”的创作,最能代表五四时代精神风范的文学理念即鲁迅式的“必须是‘为人生’,而且要改良这人生”,但是陈衡哲说:“我的小说不过是一种内心冲动的产品。他们既没有师承,也没有派别,他们是不中文学家的规矩绳墨的。他们存在的唯一理由,是真诚,是人类情感的共同与至诚。”^[9](第17页)遵循“内心的冲动”,或说“创作的灵感”是陈衡哲创作的唯一动力,而在一个“文学必须为……”的时代性价值设定中,“什么都不为”或者只为了自己一时情感冲动的文学,其价值是颇容易被怀疑的,而最终被历史忽略似乎也就无可非议了。陈衡哲诸多文学创作的被遗忘正显示了“五四时代精神”的剪裁之功。

剖析陈衡哲的创作与五四时代的疏离乃至异质并不是要刻意“塑造”一个生活在象牙塔中的纯粹学者,或者有意“寻找”一个五四时代的异见者。应该说,陈衡哲对于社会现实问题的关注和她同时代那些有责任感的知识分子和文学家一样倾注了持久的热切关怀。她在1923年致胡适的信中说:“你们把我邀入努力社,我很感激你们的厚意,但我对于政治上恐不能有所努力,这一层大约你们也不曾希望我的。我所努力的,是借了文艺思想来尽我改造社会心理一分责任。”^[11](第193页)做为五四人,陈衡哲与时代的共振是无可非议的。20世纪30年代钱杏邨考察陈衡哲的创作时也正是注意到了她颇具时代感的“问题意识”:“我觉得作者独有的创作的特色,并不在于技巧与感觉的亮点,而是她能在作品中暗示积极的人生见解,以及创作关于问题的小说。”^[12](第251-252页)但是,当钱杏邨指出陈衡哲文学创作中的问题意识时,恰恰不是提炼出了她“独有的特色”,而是使之隐没于一个“千人一面”的时代主潮中。五四是一个寻求“个性”的时代,然而一个历史的吊诡却使这些“个性”只能从“共性”中获得意义和价值,或者说,五四在以个性化追求照亮一个时代的同时又使这些个性被共性所覆盖,进而失去了个性。从这个角度讲,寻求陈衡哲与五四时代的“异动”而不是“共振”,或许才是我们理解并继承五四精神的本质所在。

[参 考 文 献]

- [1] 陈独秀:《一九一六》,载《青年杂志》1916年1卷5号。
- [2] 鲁迅:《伤逝》,载《鲁迅全集》第2卷,北京:人民文学出版社1981年版。
- [3] 鲁迅:《狭的笼·后记》,载《新青年》1921年9卷4号。
- [4] 陈独秀:《东西民族根本思想之差异》,载《青年杂志》1915年1卷4号。
- [5] 刘叔雅:《欧洲战争与青年之觉悟》,载《新青年》1916年2卷2号。
- [6] 陈独秀:《答程师葛》,载《新青年》1916年2卷1号。
- [7] 鲁迅:《〈一个青年的梦〉译者序》,载《新青年》1920年7卷2号。
- [8] 傅斯年:《一段疯话》,载《新潮》1919年1卷4号。
- [9] 陈衡哲:《〈小雨点〉自序》,载《小雨点》,北京:商务印书馆1935年版。
- [10] 任鸿隽:《〈小雨点〉任序》,载《小雨点》,北京:商务印书馆1935年版。
- [11] 中国社会科学院近代史研究所:《胡适来往书信选》上册,香港:中华书局香港分局1983年版。
- [12] 钱杏邨:《关于陈衡哲创作的考察》,载黄人影:《当代中国女作家论》,上海:光华书局1933年版。