“人民”：《九叶集》的一个关键词

□段晓琳

个人与人民

袁可嘉在《九叶集·序》中谈到为什么要在20世纪80年代的中国重新刊印九叶诗人的作品时，这样写道：“因为这些作品是40年代中国的部分历史的忠实记录。九位作者作为爱国的知识分子，站在人民的立场，向往民主自由，写出了一些忧时伤世、反映多方面生活和斗争的诗篇……”《九叶集》所选辑的作品是九叶诗人40年代（主要是1945–1949年）的作品，大部分是九叶诗人“转变”之后的诗作。九叶诗人前后期创作的差异与变化，袁可嘉、蓝棣之、公刘等诗人学者早已作出过阐释，国家危亡与民族苦难的逼仄，将血与火的酷烈灼热卷入了九叶诗人的创作，令其突破个人小世界，走向大地与人民。这种由个人到人民的“转变”痕迹在《九叶集》中也有所残留：

辛笛在坚定地怀抱起理想后，不再笃信那十个不诚实的、过于灵巧的触须似的手指（《手掌》），他发现20年前歌咏爱情的布谷，如今正一声声诉说着人民的苦难无边（《布谷》），于是他明白“个体写不成历史”，“我们已无时间品味传统/我们已无生命熔铸爱情/我们已无玄思侍奉宗教/我们如其写诗/是以被榨取的余闲/写出生活的沉痛/众人的　你的或是我的”（《一念》）辛笛的观念在九叶诗人中很具有代表性，相似地，杭约赫在《启示》中也谈到了这种转变，诗人本“常常迷失在自己的小世界里”，有一天突然醒悟，于是抛弃了心爱的镜子，一些忧患指点了前面的路，将他引领至新的世界即“自己的世界外的世界”（《启示》）。随着苦难忧患的加剧，陈敬容的飞鸟所带来的“一幅初霁的蓝天”（《飞鸟》），已被厚重的灰尘中望出去的“一角蓝天”所替代（《从灰尘中望出去》），之前独自吊在白日与黑夜间的她，在黄昏的边上无力徘徊，渴望飞到黑夜的边上等待黎明（《黄昏，我在你的边上》），可后来在冬日的黄昏桥上，诗人看到“人们”疲倦而焦急，“多少人”要彷徨寻找一个随便什么避风角落，“躺下去/也许从此不再起来”（《冬日黄昏桥上》）。唐祈早先忧郁的牧歌故事中，那比红宝石美丽的投湖少女（《故事》），后来转变为割断自己蔚蓝色脉搏的公园少女，与成群的饥饿的队伍、犯着“蜡黄色”怀乡病的士兵、苍白瘦削的孕妇、污秽哭号的血婴、像霉烂的黑蘑菇似的丧家人，以及烈日下等待一坯土的死不瞑目者，一并构成了最末时辰中的受难群像（《最末的时辰》）。也曾在夜月怀乡中独自感伤的杜运燮（《夜》《月》），后来竭力讽刺飞涨的物价（《追物价的人》），赞美越过了铁窗与血泊的雷（《雷》）与怒唱战歌的闪电（《闪电》）。在金黄的稻束中独自静穆沉思的郑敏（《金黄的稻束》），后来的诗作中也出现了“举起，永远地举起，他的腿”，“这古老土地的坚忍的化身”的人力车夫（《人力车夫》）。《九叶集》是一群关心国家命运与民族疾苦的知识分子，“以血肉似的感情”（《中国新诗》编者《我们呼唤（代序）》）抒写思想探索，以知识分子的良心与责任感，强烈拥抱住了“中国最有斗争意义的现实”（杭约赫·唐祈《黎明乐队》）。

九叶诗人为垂死的腐朽，将厚厚的殓帛织就，密密麻麻中织入了重重诅咒，正如在撕心裂肺的阵痛中等待一个新生婴儿，为灿烂光明的他，缝制庄严圣洁的襁褓，层层叠叠的针脚里满是对光明与和平的真挚渴望。正视淋漓的鲜血，直面惨淡的人生，严肃而真诚地书写40年代人民的苦难挣扎与为光明未来的坚韧斗争，是《九叶集》大部分作品的思想倾向与情感基调，而这部分作品也是《九叶集》至今仍动人至深的魅力所在。如，“列车轧在中国的肋骨上/一节接着一节社会问题/比邻而居的是茅屋和田野间的坟/生活距离终点这样近/夏天的土地绿得丰饶自然/兵士的新装黄得旧褪凄惨/惯爱想一路来行过的地方/说不出生疏却是一般的黯淡/瘦的耕牛和更瘦的人/都是病，不是风景！”（辛笛《风景》）列车将冰冷沉重的钢铁轮箍深深地轧在嶙峋高突的中国肋骨上，所行处一阵碎裂，诗篇首句便令人浑身战栗，疼痛不已，这个“轧”字凸显出一节又一节负载超荷的社会问题惨痛酷烈地摧残着积难深重的脆弱中国。

再如，“我要以荒凉的沙漠，坎坷的小路，骡子车，/我要以槽子船，漫山的野花，阴雨的天气，/我要以一切拥抱你，你，/我到处看见的人民呵，/在耻辱里生活的人民，佝偻的人民，/我要以带血的手和你们一一拥抱。/因为一个民族已经起来。”（穆旦《赞美》）荒凉沙漠、坎坷小路、骡子车与槽子船、野花与阴雨，这埋藏着苦难的民间意象，暗示出一段悠久的苦难历史，为这苦难中坚韧生存的人民，诗人用饱和着爱的，与人民一样历尽苦难的带血的手，与无处不在的佝偻骨峭、瘦削乏疲的人民一一拥抱，在他们畸形残损的脊背上，印下一个深深的血手印子，为这苦难里的生大声赞美，因为一个民族已经起来！在接下来的诗句中，穆旦在广袤沉寂的土地上，铜刀铁犁刻写出一个民族起来的背后，是说不尽的灾难、无尽耻辱的历史、太多无言的痛苦，以及无数个曾祖祖辈辈受难的中国农民放下“古代的锄头”，“溶进了大众的爱”，“溶进死亡里”。而这样一个死亡的农民，是一个老妇的儿子和许多孩子的父亲，他们在聚集着黑暗的茅屋里，正忍耐着不可知的恐惧与残酷含蓄的饥饿，等待他无可回头的归来。正是这样一首首啼血哀歌，严峻沉郁、深沉痛切地彰显出九叶诗人在战火中的成长，他们直面苦难、正视鲜血的真诚与勇气，关怀现实、忧国忧民的情怀与担当，令《九叶集》获得了超越时空的感人力量。

人民与个人

需要指出的是，九叶诗人的人民立场与对大众苦难的深度关怀并不代表九叶诗人就是40年代的“人民诗人”。实际上，九叶诗与当时口头上红得发紫的“人民诗”有着本质上的存在意义的差异：“后者是要求一时的虚浮的功效，为了这，它们甚至公然向封建文化的意识与趣味投降，前者则要求‘人’的精神生活与由之而凸现的社会生活的深刻的剖析与坚决而辩证的统一，‘人’的觉识与它的普遍的社会意义……”而且“人民诗”是以口号的“现实”逃避生活的现实，“蒸发或泻出了生活中的活人的生命力与自觉力”，而九叶诗则“要求自内而外，由近而远，推己及人地面对生活”，“坚定地起立了自己的足跟”，开创出“丰厚的雄浑的新天地”。（唐湜《论〈中国新诗〉——给我们的友人与我们自己》）可见九叶诗人仍承继了五四以来的“人的文学”传统，他们愿意真诚地抒写人民的苦难，但他们“愿意首先是一个真正的人”（杭约赫·唐祈《黎明乐队》）。

袁可嘉在《“人的文学”与“人民的文学”——从分析比较寻修正，求和谐》中，将“人的文学”概括为两个本位：就文学与人生的关系而言，坚持人本位/生命本位；就作为艺术活动的文学与其他活动形式对照而言，坚持文学本位/艺术本位。这样，“人的文学”以两个本位既肯定了文学对人生的积极性，也肯定了文学的艺术性。相对应的，三四十年代所流行的“人民的文学”，其基本精神也是两个本位，即人民本位/阶级本位和工具本位/宣传本位（斗争本位）。由于当时的人民是指被压迫被统治的人民，因此人民本位具有确定的阶级性，为人民而服务的文学也必须是宣传的、战斗的。本来，“人”包含“人民”，文学服役于“人民”，也就同时服役于“人”，“人民的文学”正是“人的文学”向前发展的一个阶段，但当时一些流行的人民论者/人民主义者却在对文学进行极度地抽空、压缩、简化后，以“人民”否定了“人”，以“工具”否定了“艺术”。因此，坚持“人的文学”，而又关怀人民的袁可嘉，重述了他的一个根本中心观念：“即在服役于人民的原则下我们必须坚持人的立场、生命的立场；在不歧视政治的作用下我们必须坚持文学的立场，艺术的立场。”40年代的九叶诗人，因对现实的黑暗政治不满，而倾向于革命，但他们与真实的革命实践之间存在隔膜与距离，他们大多是本着知识分子的良心，揭露社会的肮脏内里，指斥世间的苦难与不公，渴望社会变革与人民解放，具有普泛的民族责任感与人道主义情怀，因此他们更多地属于革命的同路人，他们自觉地接近广大群众，以求用诗歌传达他们与人民所“共有的历史经验”（[美]叶维廉《四十年代诗理论的一些据点——由〈诗创造〉〈中国新诗〉谈起》）。

如何在人本位/生命本位的前提下去书写人民？九叶诗人普遍重视“个人”的作用，即诗人主体的个性创造。“我们应该把握整个时代的声音在心里化为一片严肃，严肃地思想一切，首先思想自己，思想自己与一切历史生活的严肃的关连”，首先在历史的河流中形成“自己的人的风度”，并进而在“个人光耀之上创造一片无我的光耀”（《中国新诗》编者《我们呼唤（代序）》）。他们认为一般出发于特殊，也归于特殊，必须以个人的人性光彩去映现时代风雨，“当历史的阳光通过个人人性的三棱镜而映照，凝定时，艺术品才有了真实的跃动的生命”（唐湜《严肃的星辰们》）。九叶诗人正是从个人经验感受开始，深入事物本质与现实真相，通过强烈地自我凝视，对波诡云谲的现实有所“突入”，因此他们极强调诗人的个性与主观，强调“通过诗人的心态来写现实，通过体验与感觉来写现实”（蓝棣之《九叶派诗选·前言》），由内而外，由个人到人民，由特殊到普遍，由诗人主体创造性地建构个体自我与人民大众、瞬间体验与历史本质之间的诗性关联。因此，九叶诗人的前后期创作，看似发生了由个人向人民的“转变”，实质上从未离开“个人”这个根本，对人民苦难现实的表达与介入，拓宽了九叶诗人的诗界领域，但九叶诗人的个性追求也从未动摇。

九叶诗人这种凝视自我以凝视人民，拥抱自我以拥抱历史的特质，以穆旦最具代表性。《九叶集》中穆旦的第一首选诗《在寒冷的腊月的夜里》，开篇便以寒冬腊月、风扫平原、枯干的田野、尽竭的岁月、憩息的牲口、冻结的小河、一副厚重的多纹的脸等一系列荒寒、沧桑、沉滞、凝重的意象，奠定起书写大地农民的沉郁基调。谁家的儿郎吓哭了？“他就要长大了，渐渐和我们一样地躺下，一样地打鼾”，这样悠久的岁月里，“我们的祖先是已经睡了，睡在离我们不远的地方”，“在门口，那些用旧了的镰刀，/锄头，牛轭，石磨，大车，/静静地，正承接着雪花的飘落。”过去（祖先），我们（现在），儿郎（将来），都躺在了一起，穆旦将漫长悠久的时间岁月并置为同一片静止的空间，从过去到将来，一代又一代的农民行走在凝滞不变的被轮子轧死的路上，这悠久而深重的沧桑历史经由穆旦的独特体验与创造性书写，形成宏阔深广、厚重饱满的诗篇人格。这种独特的个性的穆旦式人民书写，显然比虚浮空泛的宣传式人民诗更能接近人民的生活真相与历史本质。

以“人民”为关键词介入《九叶集》，会发现九叶诗人不同于40年代的诗歌主潮，他们坚持人/生命本位，坚持文学自身的艺术追求，自觉推重诗人主体的创造性，重视书写生活的“内面”（向内转倾向），而这些中国新诗的“现代化”探索努力，与80年代的时代主潮不谋而合，这也是九叶诗派作为一个带有想象与建构意味的被追认的诗派，在80年代及以后被重视与经典化的重要原因。

曹辛之24页长信谈论《说九叶》

□汪静茹

曹辛之（1917—1995），笔名杭约赫。他“善于以不同的语言风格处理广阔的社会生活图景，展现出一幅幅生动壮丽的画面”，其作品既凝练简约，又细致深刻，自成一格，如讽刺诗《最后的演出》、政治抒情诗《复活的土地》等都曾在中国诗歌史上留下过辉煌的印迹。遗憾的是，由于时代和个人的原因，作为诗人形象的杭约赫在新中国成立后出现很少，更多的是作为书籍装帧艺术家出现的曹辛之，其作品《印度尼西亚共和国总统苏加诺工学士博士藏画集》曾荣获莱比锡国际书籍艺术展览会整体设计金奖。20世纪40年代国统区的《诗创造》和《中国新诗》及80年代的《九叶集》，这些重要刊物都有他为之殚精竭虑辛勤奔波的身影。新中国成立后，虽然曹辛之几乎不再作诗，但他心里从来没有放下过九叶诗派。中国现代文学馆里珍藏着70多封《曹辛之致王辛笛》的信函，告诉我们这位江左才子为了“九叶的事业”，可谓“鞠躬尽瘁，死而后已”。1981年7月，江苏人民出版社出版了辛笛、陈敬容、杜运燮、杭约赫、郑敏、唐祈、唐湜、袁可嘉和穆旦九位诗人的诗合集《九叶集》，这被认为是“建国以后第一本带有流派性质的诗选”。

早在40年代，九叶诗人之间就有不少同仁互评的文章。80年代初趁着诗集的出版，九叶诗派也在尝试着“为自己作传”，其中关于唐湜的《说九叶》，曹辛之对其中的某些观点有不同看法。

关于《九叶集》的时代性

为什么要将《九叶集》只限定在40年代？曹辛之在信中与想编《九叶集外》的唐湜意见不同，认为虽然九叶派中他和陈敬容都在抗战以前写过诗，并且都曾在报刊上登载过，但那都是练习作业，只有辛笛确实在30年代写出过一些不错的诗，“但我们九叶作为一个流派，作为一个在当时发生过影响的流派，那只能算在40年代，从整个中国新诗发展的历史看，正如香港新园所说‘新诗的真正成熟期，是在40年[代]后期’。”他拿《白色花》作反面教材，认为它收录作品的时间跨度过长，而七月派主要的活动时间在40年代，这样反而模糊了时代性，是为编辑史上的“败笔”。他这样肯定40年代：“40年代是民族矛盾和阶级矛盾最尖锐的时期，生活在这一时期的诗人，凡有点爱国心，有点进步思想的都不可能蛰居在象牙塔里去吟风弄月，或只是单纯表现‘自我’。”

40年代笼罩着最深重的民族苦难和最黑暗的专制政治的历史阴霾，而九叶派在国统区白色恐怖下的诗歌创作是极其艰难的。由曹辛之主编的《诗创造》和《中国新诗》是国统区的重要文学阵地，诗人们正是围绕着这两份刊物找到了发声的战场，更找到了许多志同道合的诗友和战友，形成了颇具特色的文学一脉。但由于国民党的黑暗专制，刊物不久都被查封了，前者出版了16期，后者仅出版了5期。据曹辛之后来在《面对严肃的时辰——忆〈诗创造〉和〈中国新诗〉》中回忆：“星群出版的书籍和诗刊，都无力支付稿酬（只有个别的作家如戴望舒是例外），有时作家还要拿钱出来印书，当时国统区的物价，如脱缰野马，纸张、印刷、排工等费用，一个月要涨几倍，诗刊每期印两千册，书卖出后收回来的书款还不够付装订费用。所以经济压力很大，主要经济来源靠向辛笛同志所服务的银行借支，其次靠少量的广告费收入。”那是黎明即将到来的前夕，那是在国民党反动派血腥统治下的上海。他们一方面要躲过国民党的枪炮，另一方面还要抵挡住“左倾朋友”放的冷箭，自己还要解决经济困难。他们肩负着拯救民族危亡和夺取胜利曙光的时代重任和使命，用自己的心和诗来唱出优美而厚重的篇章。就是这样的时代，夹杂着紧张严肃、烦恼苦闷还有兴奋浪漫，他们顶住了，坚持下去了，直到1948年11月，星群被查封，曹辛之出走香港。这样的时代刻骨铭心，是值得九叶诗人们和读者铭记的。时势造英雄，时势也造就了经得住严霜的九叶诗派。强调40年代，也是为了告诉世人那段不容忽视不容遗忘更不容模糊的历史。

关于九叶派的政治性

九叶派的作品具有鲜明的时代特征，而政治性则是其养分之一。唐湜认为“我们在政治性方面不如七月派”。曹辛之不同意这种看法，他认为“七月派的政治性是用他那种浅显的艺术形式表现出来，我们呢，我们的政治性是用我们所爱好的艺术形式表现出来，表现的形式有差异，对政治性的理解也不同。……我们在诗中所反映的对生活的真实感情，我们的追求和响[向]往，我认为这就是政治，何况我们有不少作品本身便是参加社会变革的斗争武器。我们和他人不同的，只是我们的作品不仅要求他[它]的政治性，还要求它的艺术性，而两者又必须溶[融]合一起，成为完整的艺术品。”在曹辛之的理解中，政治并不是只有那些宣传口号、政治标语、意识形态乃至革命流血，政治更是生活化具体化的。文艺和政治不是谁为谁服务或谁成为谁的工具的问题，在九叶派只有如何能够融合得更好的问题。这和九叶派所主张的“诗是现实生活的反映”是一致的，他们眼中的“现实生活”既包括政治和社会生活中的重大题材，也包括生活在具体现实中人们的思想感情的大小波澜，范围是极为广阔的，内容是极其丰富的。因此，连七月派的杜谷自己也承认说：“我们写得粗糙，不如你们多矣！”我们看到唐祈的长诗《时间与旗》，正是用现代派的表现手法来揭露旧上海繁荣背后的黑暗的一篇力作。时间对于剥削阶级来说，只是“空虚的光阴”；对于革命人民来说，则是获得旗帜不可或缺的成长过程，光明与黑暗形成了强烈的比照。又如杭约赫的长诗《复活的土地》，他把浮沉在旧上海的形形色色的人物都一一作了描绘，用“快到了；快到了！”表达出自己对于光明与新生的希望，暗示国民党反动派的崩溃和革命胜利的到来。

收到唐湜的回信后，曹辛之于同年6月20日再次致长信给三人。曹辛之摘录湜兄的回复：“对于你的长信，我的看法是应实事求是，不要在政治上与人争胜。政治上，我们（也许你是例外）只是有进步要求，对当时现实有强烈不满，并不反动而已，这就够了；七月派20人中有14个党员，我们之中一个也没有就是事实，如硬要在政治上与人争胜，那就是拿弱点来抵挡别人的强处。”党员的多少并不是用来评价政治性高低的标准，显然唐湜的这一量化指标不切实际。事实上，虽然九叶派和党没有直接的组织关系，但他们也接受党的领导，许多党员朋友都曾从多个方面影响过他们、帮助过他们，最突出的就是蒋天佐。另外，曹辛之认为九叶派的政治性并不仅仅停留在“并不反动而已”，认为这是一种自降身价的表现，“我们的朋友（别有用心的除外）都能从我们的作品中肯定我们在政治上的进步性，而我们自己却认为只是‘不反动而已’，这个，我是不能接受的”。

关于七月派和新月派

对比1982年4月曹辛之致三人的长信和曹辛之单独致王辛笛的信，前后两种口吻语气，我们明显可以感受到他是有些克制的。唐湜曾回忆曹辛之在香港与牛汉的争论，说：“辛之虽是江左裁人，不是牛汉样的蒙古莽汉，可火性也是够大的，一点就会着！”而在致王辛笛的信中，曹辛之自己也承认：“我在长信中虽然就这个问题上谈了不少，为了尽量照顾到他（唐湜）这份自己主动来《说九叶》的积极性，我是有些克制的。”是什么让曹辛之对唐湜兄，他口中的“胖子”、“胖兄”这样气愤呢？

第一，唐湜将他和绿原作比较。唐湜在《说九叶》中对曹辛之的长诗《复活的土地》大加赞赏，认为这诗的“成就超过了绿原”。在致三人的长信中，曹辛之平和中带着点怒火：“绿原的诗……说老实话，诗味太少，多是些大白话。用这些诗来和我比较，说我‘超过’了他，这并不是我的骄傲！”在单独致王辛笛的信中，这份怒火燃烧了：“把我和绿原来比较（这是他惯用的手法，用这个比那个，也不问合适不合适），我不知在哪一点上和绿原可以放在一杆天平上去秤[称]？绿原的诗，我读得不多，我看到的诗中，有些句子却没法理解……胖子对绿原过去就推崇备至，甚至还写文章吹捧他，把穆旦等拉在一起讲，实在莫名其妙！”对于七月派，曹辛之从来没有否认自己内心的伤痛。40年代，在极度困难的情况下，“他们那种唯我独‘左’的强烈的宗派主义作风，在当时——白色恐怖的国统区，损伤了多少战友和朋友”。虽然他和七月派的朋友也时常接触如杜谷、牛汉等，但他的心中是有数的。虽然他对于七月派长时间被打成“反革命”，七月派成员长时间遭受种种不幸也深表同情，虽然他对《白色花》的出版也表示高兴，但他明白要掌握一定的分寸，一定“要有自己的身份”。

第二，唐湜说他“追步新月”。致王辛笛信中，他愤慨道：“他的《月下诗会》，说我‘追步新月’，说‘拿画眉的工笔勾描……’我在胖子的笔下成了张敞，把与蒋家王朝的斗争当作闺房中的乐事。我并不害怕被人划为‘新月派’，但在一个老朋友，还是一个老战友的眼里当作‘新月派’，那就是怪事了。”对于新月派，曹辛之从心底里尊敬他们，但他更尊重自己的时代。因为自己所处的时代和新月的时代究竟不同，“我自问并不落后于时代，从我的为人、我的经历、我的作品（文学方面和美术方面）都可以得到证实”。他对《九叶集》有着严格的时代界定，对于自己创作风格要表现的时代性要求就更加严格了。时代对于他来说，不仅仅是岁月的印痕，更是创作的养分，他要让作品无愧于时代。

也许这只是唐湜一贯的文字风格，习惯于将A比作B，喜欢用“契诃夫式的……”“卞之琳式的……”句子，但将曹辛之的创作风格和七月派与新月派作对比，实在欠妥。七月派犯过错误，因为宗派主义作怪，深深地刺伤过九月派，再加上其作品强调革命性，缺乏艺术性；新月派也被人诟病，他们大都有意或者无意远离社会现实，缺乏现实的张力。这两者都和九叶派相去甚远，九叶派的诗歌主张是“诗是现实生活的反映。要正视现实生活，表现真情实感，强调艺术的独创精神与风格的新颖鲜明”。历史上的错误不是没有，九叶派曾长期被曲解为脱离现实的“唯美派”、“现代派”……因此他们遭受过许多不公正的对待。不论是唐湜的有意还是无意，这样的“帽子”对于曹辛之来说，实在承受不起。何况所有的评论文章中，惟有“胖兄”一人道“追步新月”，于情于理，多少令曹辛之内心不快。

“听，你手拿画笔的诗人/你纤细的笔下怎么能发出粗犷的呐喊声音/你在海上的小城堡里蛰伏”，这是1975年唐湜在家乡怀念“九叶”诗友时，为杭约赫写的《遐思：诗与美》十四行诗的开头段，几笔勾勒，就素描出诗人杭约赫细腻与粗犷并存的创作风格。“像谁的动物诗里的蜘蛛/要在风雨里吐长长的飞丝/去捕捉新月下意象的雾/作自缚的密网自如地栖迟！”兴许，“追步新月”就出自这里，唐湜只是用惯了他对比的手法，目的是想表现杭约赫作品中鲜明的艺术特征。1995年5月19日，曹辛之先生因病逝世。《诗探索》特辟“纪念曹辛之”专栏，老诗人唐湜在《曹辛之（杭约赫）论》中又提到了这首诗。曹辛之与唐湜的真挚友谊不容置疑，80年代书信中展现的他们对《说九叶》的分歧，反而更让我们感受到曹辛之其人对于历史、对于时代和其他诗歌流派实事求是的态度及其执著的艺术追求。

中国现代文学研究丛刊

丛刊2015年第11期目录（总第196期）

作家与作品

抗战时期长篇小说中的《四世同堂》 …… 吴小美
“关系网络”中的施蛰存 …… 金　理
“流散”语境下北岛随笔的“失败”美学 …… 亚思明
《雷雨》“繁漪小传”研究 …… 宋向阳
论徐志摩早期翻译的媒介理念 …… 刘介民　刘小晨
论张天翼《鬼土日记》中的“鼻套”意象 …… 苏文兰
苍茫野地的流转与凝思——论张炜的精神还乡 …… 文　娟
论阎连科、李佩甫小说中的乡村干部形象 …… 周春英
麦家小说解读的几种可能 …… 王　迅

文学史研究

转折时期文学体制的内与外
——以1979年《今天》与《安徽文学》的交往为例 …… 李建立
1946–1947年赵树理小说在解放区外的传播与回响 …… 郭文元
“暗淡岁月”中的文人传统
——以《暮年上娱——叶圣陶、俞平伯通信集》为中心 …… 鲍良兵
比亚兹莱与中国二三十年代小说 …… 高秀川

女性文学与性别文学研究

郁达夫新文学创作的现代男性主体建构 …… 李　玲
李昂作品对台湾历史的讲述方式探究 …… 张晓利
论张爱玲小说中的都市边缘女性 …… 杨蓥莹

文献史料研究

夏衍《包身工》的三种文本 …… 王　火
王森然《冰心女士评传》考释兼及其他 …… 张先飞
《八月的乡村》版本初探 …… 梁京河

学人研究

“诗”与“学”的融通——论吴奔星的诗学理论研究… 赵普光　曹素玲

书评

吴福辉插图本《中国现代文学发展史》随谈 …… 袁良骏
“飞蛾扑火”者的精神磨砺——读李向东、王增如《丁玲传》…… 阎晶明
文学史维度中的审视与阐释——读吴思敬《中国当代诗人论》… 张德明
“对话”的艺术
——评张莉《姐妹镜像——21世纪女性写作与女性文化》… 景欣悦
刘大先的《文学的共和》与多民族文学批评范式转型 …… 谢　刚

编后记

主编：吴义勤　温儒敏　邮发代号：2-667　投稿邮箱：ckbjb@wxg.org.cn
编辑部地址：北京市朝阳区文学馆路45号中国现代文学馆　邮编：100029