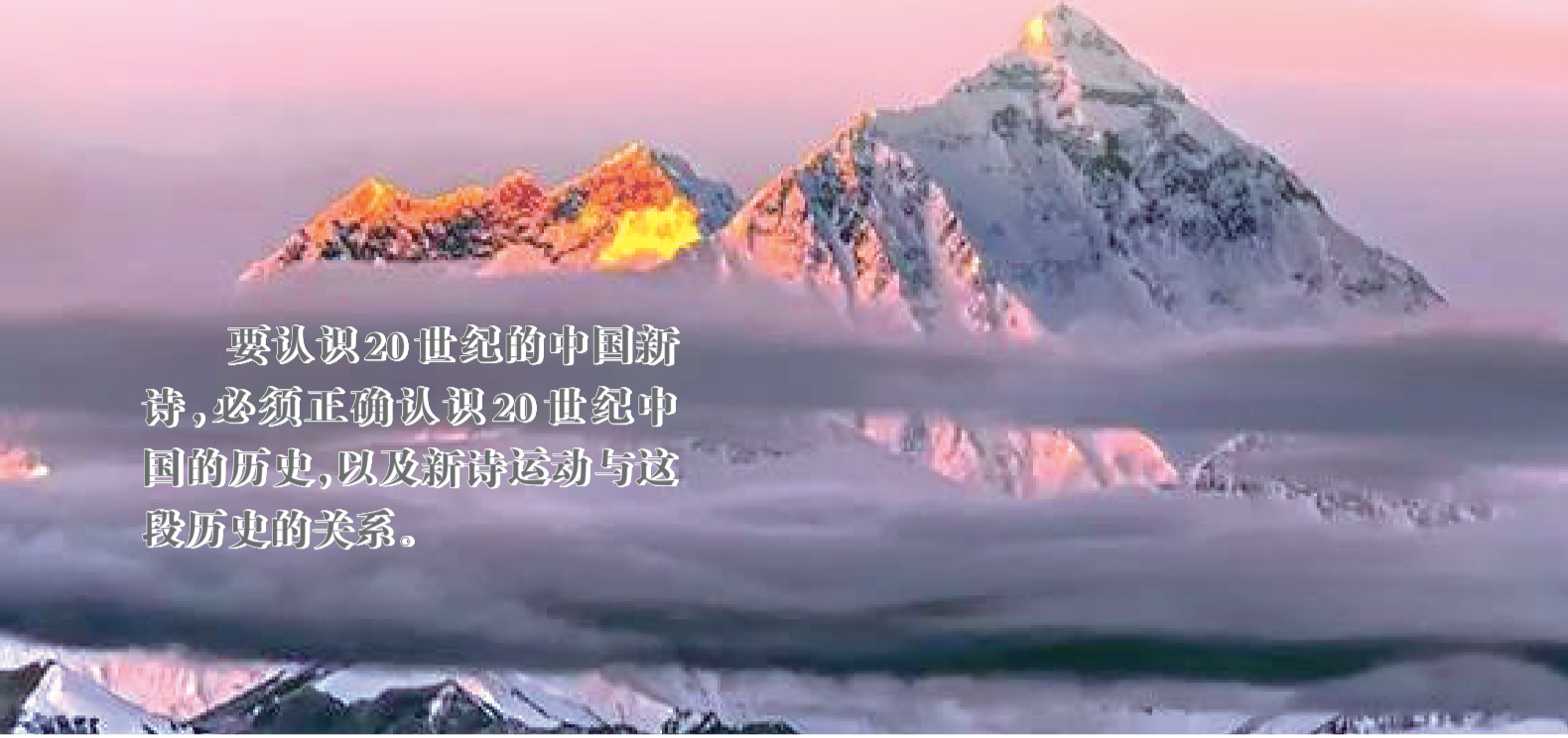


创造和生成时代的新美大美

□张器友



要认识20世纪的中国新诗,必须正确认识20世纪中国的历史,以及新诗运动与这段历史的关系。

要认识20世纪的中国新诗,必须正确认识20世纪中国的历史,以及新诗运动与这段历史的关系。在中华民族历史上,20世纪是人民革命、民族解放和社会主义艰难探索并取得重大成就的世纪。与人民革命、社会主义运动和民族复兴这一历史主潮相关联的新诗,生成于这个时代不同阶级、阶层,不同的人群,受到时代的影响,又受到西方文艺复兴以来各个时期多种思想文化及文艺的影响,形成了以左翼诗歌—革命诗歌—社会主义诗歌为主导、为主流,多种思潮、多种流派竞相激荡的多声部合唱。

20世纪新诗史上的优秀诗人如郭沫若、艾青、贺敬之,都生成于这个主导性的主流诗潮当中。他们在“今天和明天之交”生成,无不挺立于大时代的潮头,搏击于历史的风涛,是诗人,又是战士,感应中华民族、劳动者大众的历史要求和喜怒哀乐,没有书斋里的局促,避免了与时代、与劳动者大众的隔膜,无不弃绝私我的抚摸,不玩味于雕虫小技,不作斗室之内的苦吟。他们与积骨木以自焚的凤凰、吞吐日月的天狗、行吟泽畔的屈原,与暗夜中飞舞的火把、落在中国土地上的雪、分割东西柏林的墙,与千年杨格庄的北风雪花和扑不灭的火、东海上挥舞云霞的太阳、不可阻遏的钱塘潮信……情理交通,相融相洽,创造着、生成着时代的新美,大美。

其中,郭沫若是中国“现代第一诗人”(闻一多语),他站立世纪之初放号,呼唤民族新生,创中国诗歌划时代之新声。他以《女神》横空出世,随后又续之以《星空》《瓶》《前茅》《恢复》《屈原》(历史剧)也是一部“大诗”等,巍然成就了新诗早期辉煌。他是自由体新诗第一人,彻底地打破了旧体诗词格律的镣铐,以生命的律动、自由的形式直抒性灵。在他看来,抒情的文字惟最自然者为最深邃,说自己“对于诗的真感,总觉得以‘自然流露’为上乘。”以“情绪的自消消涨”求取诗歌的内在韵律。他又是中国现代浪漫主义新诗第一人,有着古典诗歌传统和屈原、李白的遗绪,喜欢惠特曼、泰戈尔、拜伦、雪莱、歌德和文艺复兴时期的莎士比亚,把西方18、19世纪的浪漫主义和19世纪中后期以降的现代主义诗潮中的象征主义、表现主义都拿来为自己所用,以“唯灵”式直抒胸臆和象征性意象的自然流动,唱出了中国现代的革命的浪漫主义先声。“最要紧的是他的精神完全是时代的精神——20世纪的时代精神。”“不断地毁坏,不断地创造,不断地努力”。他张扬自我,但又打破了狭窄自我的户牖。他高歌个性解放,要吞吐日月、星球和全宇宙,这个“自我”是诗人自己,又是那个时代追求光明的人们的名,是动的和反抗的精神的人格神,一个“开辟洪荒的大我”。“自我”的战叫就是那风与凰的和鸣:“我们便是他,他们便是我。/我中也有你,你中也有我。/我便是你。/你便是我”。

到三四十年代之交,艾青崛起。五四、左翼传统和民族危亡的现实造就了艾青的品格。他以《大堰河——我的保姆》《向太阳》《吹号者》《火把》等一系列名篇刷新诗坛的耳目,以进取的姿态,与田间、臧克家等革命诗人相并列,相呼应,成为诗坛一道醒目的风景线,承继并光大了30年代主流新诗。他40年代进入延安,历经温暖与严峻的大熔炉的锻造,真正领悟到了“诗人的笔必须为民族精神的坚固与一致而努力”。后来虽然遭受磨难,到80年代依然以坚定的人民诗学原则引领诗坛,引导青年,并用诗集《归来的歌》等提供典范,再造辉煌。他从欧罗巴取回象征主义,但是民族精神和革命理想,使他没有成为现代主义者,而是越出个人的小天地,在劳苦大众那里,在苦难中国的大地上,呼应历史主潮,讴歌民族解放,造就了开放的革命的现实主义新诗。他追求真善美和融合合,借得象征,却是“用可感触的意象去消泯暗晦的隐喻”,以“对于今日世界的批判的严正与锐利”和“对于明日世界的瞩望的勇敢与明澈”,拓新和深化了民族新诗的表现力。他以成功的实践,使自郭沫若以降的自由体新诗走向成熟,标志着自由体新诗的一个新时代。在他看来,“自由诗体更是新世界的

产物,比各种格律诗体更解放,容易为人所掌握,更符合革命的需要,因而也受到更多人的欢迎与运用”。他的自由体看重抒情主体诗情的起伏变化所造成的“内在律”,却也不排斥“外在律”的适度调控,他坚信有感情才有格律,是诗产生格律而不是格律产生诗,他因此谱写了真善美相统一的诗情。

在艾青开始影响诗坛之后,贺敬之受到毛泽东思想的感召走上革命和文学道路。他是1945年延安鲁艺集体创作的歌剧《白毛女》文学剧本(也是一部“大诗”)的主要作者。这部浸透了集体智慧同时也浸透了贺敬之青春热血的作品,以别开生面的中国作风与中国气派,为民族新歌剧的发展提供了继承和学习的范型,同《小二黑结婚》《王贵与李香香》《太阳照在桑干河上》《暴风骤雨》等优秀作品一起,继30年代左翼文学之后,标志了一个人民文学新时代的到来。新中国30年,他以诗集《放声歌唱》为共和国的文学提供了一曲雄奇瑰玮的人民抒情;之后的“新时期”,又以“新古体诗”《心船歌集》唱改革大业抒时代忧愤,别开崇高悲壮的诗声。在张扬浪漫主义共性的同时,他看重抒情主体的革命性和实践性品格,突破“主情即浪漫”的套路,有别于郭沫若,也有别于拜伦和雪莱,以理性与丰沛情感的融合,创新了中国现代浪漫主义诗学内涵。他和郭小川一起创造了一个政治抒情诗派,感应人民意志,高扬时代正音,引领了一代抒情诗风。他根据现代汉语的特点,吸收传统诗学重视意境创造等优先,兼取自由体新诗自由奔放的气势,改造了外来的“楼梯体”形式,创构了具有民族特色的楼梯式新诗体。80年代以来,他热情支持新诗的探索,多次提出要“进一步向包括西方诗歌现代派在内的一切外国诗歌吸取有益的东西”,但是他坚决地反对“丧失我们民族的主体性而一切以西方现代派为圭臬”,和艾青、臧克家、绿原、柯岩、公刘等著名诗人及评论家一起,坚持了中国新诗发展的正确道路。

当然,这些20世纪新诗道路上的杰出人物,20世纪新诗道路上的历史性丰碑,也都带有历史进程和诗歌运动中的某些杂质,带有自身的某些局限,但是作为20世纪的大诗人,他们独具的成就和风格,生动集中地诠释了主流诗潮的特质,典型地反映了20世纪各重要时期的时代要求和人民大众的思想情绪与理想愿望。同时,又都各自在若干重要方面认真地解决所处时代新诗运动中的问题,无一例外地对多声部合唱中的各路诗人产生了重要影响和吸附力量。而且,在各个历史时期,和他们站立在一起的都有一批杰出的诗人,五四时期,和郭沫若联系在一起有闻一多、蒋光慈、殷夫等;三四十年代,和艾青联系在一起有戴望舒、田间、臧克家等;到新中国成立之后,和贺敬之联系在一起有李季、郭小川、闻捷、李瑛,以及新时期的一批新进者,等等。大家前后传承,彼此呼应,多方吸收,相互激发,造成了全局性影响,主导了百年新诗的多声部交响。

对于百年中国新诗的叙述,不能主观片面地纳入西方中心的单边的“个性主义—现代主义—后现代主义”轨道。我们不能轻视个性主义诗歌和现代主义—后现代主义诗歌,但不能作片面地主观化抬举,更不能据以打压、抹杀主流诗歌,割断中国新诗的正确道路和主流传统,以至于在整体上歪曲新诗发展的历史。这就要求我们秉持历史唯物主义实事求是的科学态度,立足中国,会通中西,笼人类文化于股掌,“把历史的内容还给历史”,重铸百年新诗的“中国表达”。

为要实现这一愿望,首先必须有一个认真的反思,革除历史虚无主义思潮所派生的西方中心主义泛现代性“叙述模式”。持这种模式的一些学者曾经反对过“文学等同于政治”的庸俗社会学,这是取得了一定的成绩的,但是单边的泛现代性“叙述模式”实际上又是用另一种政治——与人民革命、社会主义不相投合甚至两相反对的现代资本主义政治及其文化思想,解构以人民革命、社会主义为民族、人民和人类解放诉求的文学言说的合理性,背离了历史唯物主义。

第二,在实行“叙述模式”更新的同时,必须加大对重大诗歌运动、诗潮的甄别和重评的力度。譬如早期文学运动中的革命诗人诗歌,现在很少有人问津,实际上就如鲁迅所说,那是“在最黑暗里”一批先驱者发乎真诚信仰用“鲜血写成的文字”,其震撼之力“已使全队走向不敢狂吠”。它的“出世并非要和现在一般的诗人争一日之长,是有别一种意义在。这是东方的微光,是林中的响箭,是冬来的萌芽,是进军的第一步,是对于前驱者的爱的火葬,也是对于摧残者的憎的丰碑。一切所谓圆熟简练,静穆幽远之作都无须来作比方,因为这诗属于别一世界”。譬如抗日战争时期的诗歌运动,有人虽然肯定抗战诗歌的贡献,但又说那个时候“新诗正常发展的轨迹有所改变”,究竟什么才是新诗发展的“正常轨迹”?新诗正是在人民革命和民族解放的历史运动中得以发展壮大,如果疏离现实斗争的“现代知识分子”的“现代性和先锋性”书写才算“正常轨迹”,很可能就歪曲了中国新诗发展的历史。譬如1942年毛泽东的《讲话》开创了人民叙事抒情的新时代,其划时代意义一直在学界获得共识,西方研究中国文学的马克思主义者或正直学者也深有认同。譬如五六十年代的“民歌加古典”的讨论和实践,其主导面是积极进取的,民歌风格派、政治抒情诗派、军旅诗派等都因此更自觉地吸纳民族、民间传统为自己所用,在整体上优化了新诗的中国现代性品格。如此等等。因此必须通过认真梳理、甄别、开掘、重评,辩证分析,还原新诗历史进程的本来面貌。

第三,必须尤其重视对“多声部合唱”中各类诗人诗歌的深入研究。新诗的成就如何,最终还是由诗人诗歌的成就说话。“十七年”时期文学研究重视主流作家作品研究、轻视非主流作家作品研究,上个世纪80年代中后期以后的情况又颠倒了过来,这都不是科学的态度。所谓深入研究,还在于要真正贯彻美学的和历史的批评。现在人们都在讲美学的历史的批评,这是一个共识,有利于化减分歧,廓清异议。何谓美学的和历史的批评?见之于诗人诗歌研究如何对待?自然需要专门性论述,但既然讲“美学的”,就应该认识到诗歌是一种建立在一定的经济基础之上的、运用语言进行言说的、审美的意识形态,认识到它是一种“按照美的规律”创造的“有意味的形式”,认识到和其他类型的文学艺术一样,诗歌美感形式和审美价值产生于人类改造自然、改造社会的实践活动,先进世界观和价值理想对于诗美的陶铸和创新具有重要意义;既然讲“历史的”,就应该注意到诗歌在社会历史运动中生成及其与社会历史运动的真实联系,注意到诗歌在历史的联系中与社会斗争、时代潮流、民族传统的关系,与历史运动主体的关系。这些都是叙述20世纪诗歌历史不能轻慢的,也是研究20世纪中国各类诗人诗歌所不能轻慢的。如果抛开或者错误对待美学的和历史的批评,就可能凭借主观感觉、爱好甚至意识形态偏见,蹈空地吧非主流当成为主流和方向,把诗歌审美当成为单个人的天才的形式主义游戏,或者把具有积极意义的“个性自由”与叙抒人民之事人民之情、与世界改造相对立,与极端个性主义和非理性主义的无任宣泄相混淆;就会因为郭沫若所谓“政治品质的‘瑕疵’”冷落他诗歌的重大成就,就会把坚持人民性的田间四十年代创作中的某些不足夸大作为创作道路产生了“严重危机”,就会把贺敬之、郭小川个性独具的雄奇奔放的人民抒情错判为“概念化的‘时代精神的号筒’”;也就不可能认识艾青接受西方象征主义影响却成为杰出的现实主义诗人的重大价值,不可能评价戴望舒、穆旦、辛笛等现代主义诗人出离个性主义楔入民族苦难,汇入时代主潮的重要意义,不可能理解台港地区秉持中华民族的民族性和现代性相统一的那些诗人审美追求的可贵价值。当然,诗歌批评与欣赏的方法是多种多样的,不必强求统一,但要揭示和呈现20世纪中国诗人诗歌的真实面貌,恩格斯所特别推重的美学的和历史的批评确实是应该提倡的“最高的”批评方法和原则。

雪,作为自然现象之一种,从古至今,都颇受艺术家,特别是诗人的青睐。从诗经《采芣》中有比兴之意的诗句“今我来思,雨雪霏霏”,到魏晋六朝诗画的佳句佳作,如“未若柳絮因风起”(谢道韞)、“玉山亘野,琼林纷道”(范泰《咏雪诗》)、“夜雪合且离,晓风惊复媚”(沈约《咏雪应令诗》)、“白桂诚自白,不如雪光妍……无妨玉颜媚,不夺素缟鲜”(鲍照《咏白雪诗》)等咏雪诗句,及李迪《雪树寒禽图》、巨然《雪图》等画作中,所着力于雪景、雪情等。而至于唐边塞诗,尤其是到了宋词中,雪意象的内涵则得到极大丰富。

如已有研究者对于唐边塞诗中雪意象的研究,指出边塞诗中雪与时空环境描写相结合、与战争生活结合、与将士情绪结合,从而来理解“诗人想要通过边塞诗表达的心声”,也有研究者通过对《全宋词》中雪意象的研究,认为其基本内涵包括:1.形容女子,2.形容水——壮美的浪涛,3.形容茶乳花,4.与梅结合,写梅的高洁,5.其他,用白色、轻盈去描摹其他事物的特质。但归根结底,中国古典诗词中的雪,还是限于中国古代天人合一的哲学观、美学观,只是作为诗人、词人所追求意境美的重要组成部分,导致其内涵模糊而多义。或者,也可以统称其为雪意象传统美学意蕴中的“境”内涵。

中国现代新诗中也有两首名篇:《雪花的快乐》(徐志摩)、《雪落在中国大地上》(艾青),其中所塑造的雪意象,通过与风相关联,分别从不同方面突破了古典诗词中雪意象的“境”含义与作用,而凸显出独特的美学意“象”:坚定执著的男子和心怀忧患的凝视者。

执著追求的男子:《雪花的快乐》

唐诗宋词中,不乏把雪飞扬灵动的姿态,与梅、香关联的佳作。如孙道绚《清平乐·雪》:“悠悠飏飏,做尽轻模样。半夜潇潇窗外响。多在梅边竹上。朱楼向晓帘开,六花片片飞来。无奈熏炉烟袅,腾腾扶上金钗。”

词中上阙虽也写出了雪独立的姿态,却也还是以美女的轻模样作比,而下阙中写片片飞来的雪花与女词人的互动,则是腾腾扶上金钗,而且是在无奈的情绪中,成为美人的点缀。徐志摩1924年创作的白话新诗《雪花的快乐》颇似脱胎于此,这样的雪姿、雪景、雪情,离徐诗中的雪花,不过是一步之遥,却终未能迈过这一步。徐诗《雪花的快乐》以“假如我是一朵雪花”开篇,以“溶入了她柔波似的心胸”结尾,全诗共分四节,用“飘洒”、“飞越”、“方向”、“她”、“沾住”、“贴近”等词,塑造出一个有着男子温柔爱意般坚定意志的雪的形象。雪,水凝而成,质地阴寒,有阴柔之气,自然与同为阴性的女性形象更为贴近,诗人徐志摩则反其道而行,把雪花人格化,用前面两小节来强化雪花阳刚的男性意志,这与它轻盈飞舞的柔美姿态形成反差,也突破了以往古典诗词中,把“雪”美人女性化的比拟方式。“飞越,飞越,飞越”,“不去……不去……”不仅带来重章叠韵的音乐美,更彰显出一种抗争姿态。全诗虽无风,却有飏,乘风之势,才能“翩翩的”“飘洒”、“飞舞”,这样灵动而快乐的舞姿,在寻找“方向”的途中,时而乘风而为,时而表示出拒绝的决绝姿态。“我”的方向是在地面上,花园里,对于要把我吹去“幽谷”、“山麓”或是“荒街”去的企图,都是我所要坚决拒绝的。一个“你看”,不仅在于丰富音乐节奏的多样性,更反映出找到方向快乐心情。

第三节的四句:“在半空里娟娟地飞舞,认明了那清幽的住处,/等着她来花园里探望/飞越,飞越,飞越,飞越,她身上有朱砂梅的清香”,文字上“我”的不在场,却弥漫着我所不在的情绪,形态上柔美的“娟娟”飞舞,难掩坚定而执著地追寻自己方向的阳刚意志,等待的焦急,和等到后的欣喜,回环往复的“飞越”不再是线性向下或向上的运动方向,而是绕着她的身子周遭旋转着的飞越,似乎那朱砂梅般的清香,扑鼻而来,沁人心脾。

诗的第四节骤然变韵,“那时我凭借我的身轻,/盈盈地,沾住了她的衣襟,/贴近她柔波似的心胸——消融,消融,消融——/溶入了她柔波似的心胸”,由ang韵变为in韵,ong韵,不仅有韵,还有粘性:轻、谦、近、心,除创造出纠缠不清、缠绵悱恻的音乐效果外,更烘托出我与“她”终于合二为一的结局。无疑,诗作《雪花的快乐》完整地呈现出了一朵雪花由生至死、死得其所的一生,诗中的雪花被塑造成一个单恋男子,有着强烈的自我意识,非常清楚自己的方向——“她”的美好,却全然不顾“她”的心意如何。整首诗中,没有任何关于“她”的情绪与心理的描述与揣摩,只有“我”的全力以赴,如飞蛾扑火般,不惜献出生命,在生命的尽头,没有对死亡的恐惧,即使是意味着死亡的消融,也是快乐的。

自我意识的觉醒,是主体性得以确立的基础,“一旦离开了‘自我意识’,也就谈不上任何意义的‘自主性’和‘自为性’,也谈不上任何意义的‘选择性’和‘创造性’”。在中国现代新诗力作《雪花的快乐》中,雪花不再只是烘托意绪的环境的组成部分,而是具有了独立身份,标题本身就是拟人修辞,表明雪花就是主角,执著追求的、无所畏惧的男子形象来比拟雪花,凸显出强烈的主体意识和主体性特征,带有鲜明的时代烙印,成功地突破了古典诗词中对“雪”意象女性化的想象。

心怀忧患的凝视者:《雪落在中国的土地上》

艾青的诗作名篇《雪落在中国的土地上》,创作于1937年底,历来诗歌研究者大都以时代背景来作为解读这首诗的关键,强调其悲哀忧郁的情感底色,而缺乏对诗题与诗中意象相对应的细致剖析,因此无力指出该诗作的艺术成就之关键所在。

无疑,作为该诗题目,且在开篇和其后不断被重复吟诵的诗句:雪落在中国的土地上,寒冷在封锁着中国,你……是最震动人心的诗句。与徐志摩《雪花的快乐》中飞越、飘洒着的雪花的轻盈不同,艾青诗中,雪是“落”下来的,一个“落”字,凝重感尽出,暗合李白诗作《北风行》中“燕山雪花大如席,片片吹落轩辕台”之古意,即使“风,/像一个太悲哀了的老妇。/紧紧地跟随着,/伸出寒冷的指爪,/拉扯着行人的衣襟。”这么大的风中,雪不是飞舞,而是“落”,可见寒冷的程度,在空中就把雪花凝结在一起了。

如果仅从该诗的前两小节来看,似乎并未摆脱唐边塞诗中视雪为构成寒苦困境的一个要素的窠臼。事实上,艾青的诗作《雪落在中国的土地上》虽也是创作于抗战背景之下,却并无战争硝烟,反而充满温情,全融于“雪”的视角,雪的视角也是诗中“我”的视角,特别是对于雪与寒冷关系的理解:寒冷不是因雪带来的,而恰恰相反是因为寒冷而凝成的雪,雪不是寒冷的帮凶,反而是消解寒冷的“温暖”。这样才能理解很多研究者把诗中的“我”完全等同于诗人自己的经历,更像是无视诗歌作为语言艺术的审美特性的臆断,应该说,对于诗中“我”身份的把握,是解读《雪落在中国的土地上》的关键。

全诗共有三小节是写“我”的:

“告诉你,/我也是农人的后裔——/由于你们的,/刻满了痛苦的皱纹的脸,/我能如此深深地,/知道了,/生活在草原上的人们的,/岁月的艰辛。”

“而我,/也并不比你们快乐呵,/——躺在时间的河流上,/苦难的浪涛,/曾经几次把我吞没而又卷起——/流浪与监禁,/已失去了我的青春的最可贵的日子,/我的生命,/也像你们的生命,/一样的憔悴呀。”

“中国,/我在没有灯光的晚上,/所写的无力的诗句,/能给你些许的温暖么?”

也许是“农人的后裔”误导了历来读者的想象方向,从而忽略了诗句“岁月的艰辛”是一种历时性表述,但若把三段连起来看,这种历时性就变得格外清晰了。诗作《雪落在中国的土地上》的空间感也是极为丰富的,在所描摹出的整幅画面中,有赶着马车的农夫,有蓬头垢面的少妇,年老的母亲和无数伸出乞援的、颤抖着的双臂的垦植者。而在同一片土地的不同时间,抑或同一个寒夜的不同空间里陪伴着他们的,只有下落着的雪,“我”可看作诗人的自喻,也可视为“雪”的暗喻。雪是无所不在的,“躺在时间的河流上”,也曾历经苦难才能凝结成雪,随时可能被吞没——消融,还要面对“流浪与监禁”;同时,无论是古语“瑞雪兆丰年”,或是现代物理学都告诉我们,下雪天是放热天,落雪要比化雪时温度更高些,积雪的同时,也是在积蓄温度,所以才有诗末的疑问:能给你些许的温暖么?

可见,无论是《雪花的快乐》中的坚定而执著的追求者,或是《雪落在中国的土地上》中心怀忧患的凝视者,现代新诗中的“雪”已经不仅仅是作为构成某种环境、情景、意境的组成部分而存在了,而是突破了古典诗词词美学中与阴、冷相关联的局限,而拥有了阳刚、温暖等新属性,也拥有了独立自主的主体意识,成为中国现代诗坛中的主角。

中国现代新诗对雪意象的塑造,由“境”而“象”的突破,其意义不仅在于丰富了雪意象的内涵,更重要的是所凸显出的强烈主体性思维,对中国传统贬抑人的主体性的天人合一的思维模式造成强烈冲击,恰如黑格尔所言:“在主体中自由才能得到实现,因为主体是自由的实现的真实材料”,正是有了如徐志摩、艾青等现代作家自我意识觉醒的先行者,才可能通过诗歌等文学艺术样式,来唤醒更多国人追寻个体解放、个性自由的主体意识。

由「境」而「象」:主体性的凸显

从「雪」意象看现代新诗对古典诗词的突破

□初清华