

对新诗进行美学评估,裁断其高低优劣,这是从这种文体诞生以来就一直存在着的文学行为。众所周知,中国新诗草创者是胡适,胡适之后,郭沫若、宗白华、王独清等诗人和诗评家也先后参与了诗歌标准的改编与重修工作。新时期以来,谢冕、孙绍振、徐敬亚、程光炜、陈仲义、沈奇等人所参与的一些讨论,都屡屡涉及诗歌艺术考量和审美评判的内容。在我看来,新诗还处于不断发展与变化之中,其诗学可能仍处于未明状态,因此,对新诗的价值评判并不存在一个确定不移的游戏规则,随着观察视角的不同,我们对新诗做出的质量检测结果也就会有差异和变化。在此,我从三个不同的视角来谈新诗审美评判的标准和方法。

新诗存在的历时性与共时性

新诗的存在从时间的层面讲至少有两个维度:历时性维度与共时性维度,在这两个不同的维度上,对新诗做出的审美指认与价值评估是不一致的。实际上,“新诗”一词可以拆分为“新”与“诗”两个词素,“新”是这种文体的历时性要求,而“诗”则是它共时性上的要求。对于一首诗的最终评价,必



须同时参考这两个维度。

新诗的历时性是指每一首新诗都产生在一定的政治气候、文化语境和文学思潮之下,脱离了政治、文化与文学思潮的大背景,对这些新诗的阐释与界定就将缺失某种历史的线索和合法性依据。同时,不同时代产生的新诗作品,排列在新诗90年的历史长廊上,折射出这一文体在内容与形式的配合中所显现的发展路径与流变轨迹,这也可以看作是新诗历时性维度的重要话语指涉。只有在历时性维度上,我们才能充分理解有关“诗”与“非诗”、“格律”与“自由”、新诗的“大众化”与“小众化”等问题讨论的合理性和有效性,也才能准确把握每一首诗在新诗谱系中的特定意义和历史位置。比如关于“诗”与“非诗”的分辨问题,当一系列的诗歌经典被确认之后,这样的问题很可能是一个伪问题。但在一定相对短暂的历史时期,这种问题则是极为显在的。而且,在特定环境下,探讨何为“诗”何为“非诗”,对于评判诗歌高下、指导人们阅读与写作来说,确实又不至于无效。新诗诞生之初,胡适倡导现代诗创作的“非诗化”(“散文化”)来对抗古典诗歌的“诗”化原则,并以此建立新诗的审美规范。而在当时,人们围绕什么是“诗”什么是“非诗”的问题是争论不休的,这一方面自然体现了现代诗学观与传统诗学观的激烈冲突,另一方面也反映了人们对刚刚诞生的新诗这一文学品种的



不太习惯与认可的接受心理。到了1920年代,王独清、穆木天等人从“纯诗”理念出发,极力批判早期白话诗的散文化倾向,按照穆木天的理解,诗歌应该注重“暗示”而忌讳“说明”,应该强调隐晦而不能写得“明白”,因为“说明是散文的世界里的东西”,而“明白是概念的世界”。穆木天的这些诗学主张,在当时是有积极作用的,他一方面廓清了早期白话诗的创作流弊,提高了人们对诗歌文体特性的审美自觉,另一方面也为象征主义在中国新诗舞台的顺利登陆铺平了道路。不过,我们也应认识到,“诗”与“非诗”的界限其实一直都是相当模糊的,诗歌中所谓“诗化”与“散文化”的区分也始终只是相对的。在不同历史时代,根据人们诗歌认知水平的高下、文学接受能力的强弱以及艺术探索的阶段与层次,有关“诗”与“非诗”的区划都不尽相同。比如1980、1990年代新诗的口语化书写和叙事性成分入诗,但这些都艺术探索某种程度上又的确开拓了新诗表达的审美空间,促进了新诗的发展。所以,我们只有从历时的视角,将问题还原到历史发生的特定语境中来考察,才能充分认识到它的合理性及有效性,也才能初步判定不同时期出现的诗歌达到了怎样的艺术程度,具有怎样的美学价值等。

强调在历史的特定语境中考察新诗的艺术成色,这只是评判其审美质量的一个方面,如果只是一味坚守这一方面,不考虑其他角度和因素,将会陷入历史相对主义的思维误区。在强调新诗历时性存在同时,我们还得重视它的共时性存在。所谓共时性存在,是指不同历史时代产生的新诗,最终接受人们按照某一审美标准所进行的审视、检阅与评定。从某种意义上说,新诗的共时性存在,与其说是一个时间的维度,不如说是一个空间的维度,是对不同历史时期生成的诗歌作品作等量齐观的特定场域。我们不可否认每一首新诗的诞生都源于某个具体的历史语境和文化氛围,但我们也必须认识到,既然新诗是一种文学体裁,

就是一种审美表达图式,就应该有一个相对稳定的评价尺度和估衡标准。

新诗存在的历时性与共时性两个维度,决定了我们评判新诗时必须要从两个方面来权衡与考虑,既要从事美的角度来分析诗歌的艺术质地,又要参考诗歌产生的历史语境,坚持审美、历史的综合视角。

平庸的美学： 关于“中间状态”的诗歌

诗歌写作有多重维度,这些维度与诗人的艺术感悟、审美理解和诗性自觉有着直接的关系,不同的维度支撑下也就生产出不同的诗歌文本。在这些文本中,前卫的、反常的、小众的诗歌常常是更具有诗学价值和历史意义的诗歌,而时尚的、流行的、大众的诗歌因为易于上手会被许多人作为自己从事写作的基本形态,尽管在这些诗人意识之中并不完全明确这样写作的致命性,这类诗歌常常就是文学史意义不甚凸显的诗歌。后一种诗歌样式,正是我们应时刻警惕、戒备并果敢说“不”的“中间状态”的诗歌。

“中间状态”的诗歌首先是原创性不太突出的诗歌。我们有时读一些诗人的诗作,乍一看去似乎并不觉得它有什么毛病,文字也简练,结构也自然,也表达了诗人对宇宙人生的某种理解和思考。但仔细分辨一下就不难得知,这些作品似曾相识,似乎总能找到前此已有的摹本和影子。这些作品都应看成“中间状态”的诗歌。语义表述上的因循守旧、词语结构上的太合乎语法、意象选择上的小心翼翼且循规蹈矩、思想传递上的四平八稳且绝对正确,这些都是“中间状态”诗歌的基本表征。诸种表征从某种程度上注定了这类诗歌的复制性特点和常规化水准,令其无法达至令人仰视的艺术高度。文学史只偏爱那些个性独一、难以重复的艺术作品,模仿和复制永远是文学史的天敌。诗歌是不讲理的艺术,那些太符合生活常理和语法规则的文字组合,常常可能是缺乏诗性的。

诗歌是喜新厌旧的艺术,它总是时刻在寻找摆脱“影响的焦虑”的前所未有的表达路线,以便开创别人无法代替的、属于写作者个体独享的特定审美世界来。

原创性凸显的新诗常常剑走偏锋,境界别开,诗中总是充满了反常规的语言符码和震撼心灵的思想印痕。语词之间的暴力组合、强行扭断,气度不凡的语势,现代性主体生命经验的鲜明表达,以及个体生存焦虑的超语义透视,等等,都是这类原创性诗歌的特征。这类诗歌横空出世后,将对旧有的诗歌秩序造成极大的冲击,从而推动着新诗审美秩序的重建。这种诗歌往往是一次性的,不可重复和再生,因而绝不是“中间状态”的诗歌。读者初读这类诗歌时,起初往往并不太习惯也不太接受,这正是具有先锋气质的诗歌所决定的,因为先锋诗歌总是具有反叛色彩和开拓性精神的文学文本,它常常是与读者的阅读惯性相违逆的,读者一开始不能理解和接受它实属正常。一定意义上,先锋诗歌是为了改变读者而降生的,先锋诗歌创造新的读者,只有“中间状态”的诗歌才向读者臣服。

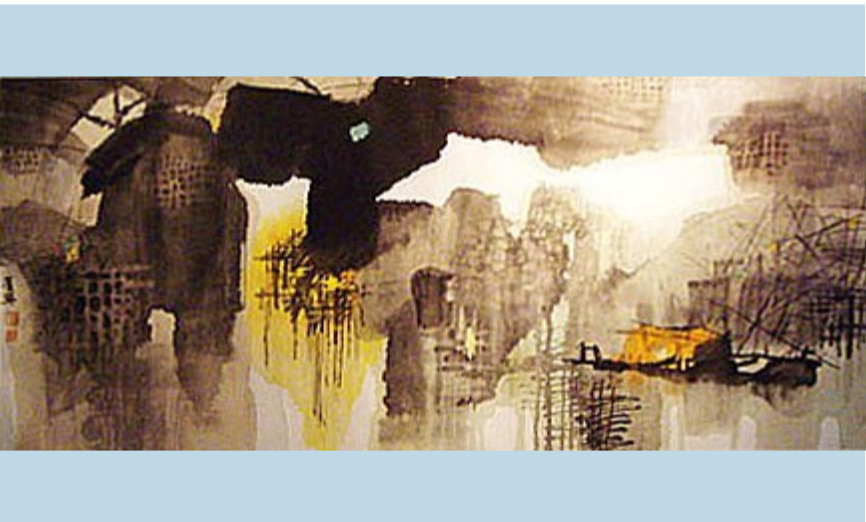
“中间状态”的诗歌其次是缺乏穿透性和震撼力的诗歌。优秀的诗歌应该是对世界充满锐利穿透力、给读者带来强大心灵震撼的诗歌,这些诗篇在那看似平常的语言文字背后显露出对于人生与世界、时间与空间、历史与现实的重大发现与惊异书写。与之相比,“中间状态”的诗歌就范于语言表述的文从字顺和意义传递的原样再现,生怕出现语言组合的越轨违规、意象搭配的超乎寻常、意义呈现的多重歧义等情状,到最后只能是从平淡开场、由平淡收场,它或许能使读者迅速捕捉到诗意之终究,但无法在他们心中产生环生性、缠绕状的意蕴交响,进而无法刺激起他们反复进入文本、持久探索个中奥妙的阅读兴趣。诗歌的意义是在反复阅读与阐释中不断增值的,先锋诗歌往往需要借助阐释与再阐释才能揭开其冰山一角,因而具有不断增值的可能性。而那些“中间状态”的诗歌与读者的阅读心理和审美认知持平,它们无需借助太多的阐释就能为读者所把握,因此其增值的空间非常狭小。诗歌作品的增值效应,体现的正是它在历史穿透性和阅读震撼力上的强度大,某种程度上也反映着这一作品在艺术上具有的品质、力量 and 高度。从这一点看来,“中间状态”的诗歌无疑是不值得肯定和倡导的诗歌。

从发生学角度看,“中间状态”的诗歌,大都是依循一种阅读与写作的旧有惯性而生产出来的作品。一方面,“中间状态”诗歌的生成依赖于创作者理解与想象读者群的某种惯性思维。每一个写作文本背后都有隐含的读者,也就是说,每一作者在创制一部作品时都有对其作品阅读对象的基本预设。在新诗创作中,不少写作者将自己作品的读者想象为拥有粗浅的知识水平和理解能力的普通大众,以为迎合他们的阅读口味就是获得大众的广泛认可,就能赢得长久的艺术生命力,其实这是明显的思维误区。在读者接受过程中,普通大众是文学阅读中的乌托邦存在,具有不切实际的虚幻性,其实不光是诗歌,即使对阅读水平要求相对低下的小说、散文,也无法想象会有一个所谓的普通大众读者存在。我一向认同诗歌是写给“无限的少数人”的这一观点,因为诗歌是文学家家庭里的精神贵族,诗歌创作应保持

某种超前意识和先锋姿态,才能体现其艺术本色。“中间状态”的诗歌恰好就是在那种想象的乌托邦里生产出来、缺乏独创精神和先锋气质的作品。另一方面,“中间状态”诗歌的生成来自于创作者保守而滞后的审美理念。一些诗人认为,只有那些能让更多的读者迅速接受、不会引起分歧和争议的诗歌,才是好诗,这种观点其实是存在问题的。它反映的是诗歌创作中的惰性思维和投机取巧心态,明显与先锋精神背道而驰。先锋是一种自由的艺术探索,要么成功,要么失败,而失败与成功与否,有时往往不是创作者本人能完全控制的,还取决于历史、社会与时代等方面方面的因素。从这个意义上说,所有的先锋创作都可以看作是艺术尝试上的冒险活动,而且,这样的冒险是以少数人成功多数人失败为代价的。比较起来,遵循旧有的诗学逻辑和审美范式而展开的创作,因为有此前的艺术成功为范例,所以这种创作不太具有冒险性,只要一个写作者经过一定的文学实践,有多年的语言锤炼之历练,几乎都可以在这条道路上顺畅地迈进。不过,这类写作虽然减少了尝试的冒险性,但因为写作时的难度系数不高,劳动强度不大,故而也会暴露出仿制性显著、原创性不足的弊端来,其艺术价值从而也被极大削弱。客观地说,这种遵循旧有的诗学逻辑和审美范式而创制出来的“中间状态”的诗歌,是当下中国诗坛最为流行的文本形态,充斥于中国的大小刊物之间。

文学史尺度：“好诗” “重要的诗”与“伟大的诗”

评价诗歌的审美标准不是一成不变的,而是不断变化和调整着的。因为每一首诗诞生的社会环境、时代氛围和文化语境都不尽相同,所以我们无法以一个固定的审美判断模式来框套出孰优孰劣。在此基础上,我认为如果把优秀诗歌区分为“好诗”“重要的诗”与“伟



大的诗”,可能会使我们对问题的理解与认识更深一层。

所谓“好诗”,应该是“文从字顺、情感明晰、结构完备”的诗歌作品。这类诗歌在市面上较为常见。这些“好诗”能给人阅读的快感、情感的激荡和思想的启迪,毫无疑问是有文学意义和审美价值的。不过,市面上常见的“好诗”,往往因个性不充分,而很难被文学史所接纳。

所谓“重要的诗”,就是在思想的凸显和形式的创造上都有独到表现的质量优异之诗,这类诗歌往往会在一定的历史时期引领风潮,产生突出影响,成为那一时期相互传阅、纷纷习摹的文本范本。比如不少1980年代较为成熟的

“朦胧诗”“新生代”诗等。可以肯定地说,“重要的诗”往往是有文学史意义的诗歌。

所谓“伟大的诗”,是指那些不仅体现了时代的风潮和历史的变迁,而且还能抵达哲学和文化的深度,散发着经久不息的艺术光芒的诗。如屈原的《离骚》、李白的《蜀道难》、但丁的《神曲》、歌德的《浮士德》等。这些诗歌美学价值极高,具有相对永恒的文学经典意义。

在一篇旧文中,我曾指出,一首真正的好诗,应该在结构、语言、情感和思想上都是尽善尽美的。因此,我给好诗制定了这样一个公式:

好诗=精巧的结构+优美的文字+真挚的情感+(深刻的思想)

如果一首诗能同时拥有这四种要素,那么这样的诗歌必定是一首优异之作。当然,也有些诗歌可能拥有异常丰富而真挚的情感,但不一定蕴涵着某种深刻的思想,这类作品在近百年新诗史上不乏其例,这样的诗歌也在好诗行列,因此我将“深刻的思想”一项加上了括号。必须承认,百年中国新诗史上,并不缺乏为人称道的“好诗”。尤其到了新世纪之后,随着读者对新诗阅读体验的不断积累、新诗美学认知的日益普及和新诗创作水平的整体性提升,“好诗”的出现频率在不断走高。

与“好诗”数量不少的状态相比,百年新诗史上,有着独特诗学价值和历史意义的诗人与诗作相对较少。在我眼里,“重要的诗”应该是指那些“好诗”中的“好诗”,既有艺术的高度,还有历史的广度和思想的深度,更重要的,它必须有独创性,在艺术形式的设置、诗歌语言的构筑和思想意蕴的彰显上,都有难以复制的独到之处。李金发《弃妇》、卞之琳《断章》、徐志摩《再别康桥》、穆旦《诗八首》、冯至《十四行集》、北岛《回答》等,都可划归“重要的诗”之列。

在我看来,“伟大的诗”应该是“重要的诗”中的“重要的诗”,无论是中国文学史上还是外国文学史上,这类诗歌都是为数不多的。“伟大的诗”不仅体现

着形式和语言上的独创性,思想和情感表达上的丰富性,更体现着一种气象万千、韵味无穷的“综合性”。历史的踪迹、哲学的底蕴、宗教的深意、文化的内涵,都将在这里集结,“伟大的诗”由此成为人类精神的“综合性”呈现与折射。纵观百年来的中国新诗,不难发现,能归入这类“伟大的诗”之列的作品,至今尚未诞生,这是令人遗憾的。

百年新诗史上,“好诗”不少,“重要的诗”有限,“伟大的诗”缺乏的状况,一定程度上也说明了中国新诗至今仍处于一个并不算高的美学层次上,在诗意空间和艺术能量上都无法与唐诗宋词一较短长。这期间也预示着,中国新诗的未来值得期待的。

文学批评的几种可能

——《论晚期风格》刍记 □叶子

爱德华·萨义德是一名音乐爱好者,他常常用音乐赋予的灵感去讨论文学。通常我们以为,音乐在知性上是哑的,因为无法说理,音乐的触角很难伸入语言的领域去传达观念,但萨义德改变了这种偏见。

萨义德热爱并敬仰着加拿大钢琴家格伦·古尔德,写了许多与之相关的乐评。古尔德最大的成就是重弹巴赫,回归复调乐对位法的发声模式。原本演奏是不断重复与模仿的世界,但萨义德认为古尔德的诠释风格不是复述,是更为有力的论述,组织可解的语言,作为重要的介入与解读。在他听来,古尔德演绎的《哥德堡变奏》有《堂吉珂德》式的强度和说服力,让人体验到阅读和思考的升降。萨义德超越了一般演奏美学的限制,把古尔德的演奏当作一种美学现象,把古尔德的一生看作是一个文化计划,认为古尔德追求的,是一个使用语言的知识分子追求的结论。对于古尔德也好,在他们看来,在演奏厅演奏是一种叙事,演奏前的节目单也是一种叙事,是文学观念,是有话要说。有些演奏者是节目单上的天才,不仅在形式、调性、风格上严谨,而且总能

揭露一些新的关系。

萨义德的许多想法源自西奥多·阿多诺,他自称是唯一真正的阿多诺追随者。1991年萨义德被诊断出罹患白血病,随后在哥伦比亚大学开设“晚期作品/晚期风格”(“Last Works/Late Style”)的课程,围绕阿多诺音乐论文中的著名观点“晚期作品是灾难”,谈艺术家在艺术生涯最后阶段的经验与特质。

我们通常以为晚期风格丰满成熟,期待一种静穆的高度概括或最终和解,但萨义德想讨论的“晚期性质”,恰恰倒退异化而满目疮痍。除了解释古尔德晚年重录《哥德堡变奏》的奇异效果之外,萨义德还列举了诸多顽固费解的晚期作品,从贝多芬《庄严弥撒》中地狱般的氛围,到斯特劳斯甜腻温驯的《玫瑰骑士》回归18世纪注重调性的语法与形式。在文学“晚期经验”未解的矛盾中,萨义德又谈了“不合时”的意大利人兰佩杜萨和希腊人卡瓦菲斯,谈可以作“晚期风格”来解读的现代主义文学,并且让我们注意到某些已经被遗忘的作品,比如让·热内晚期写作的戏剧与小说。

《论晚期风格》的研究最终没有由萨义德本人完成,靠后人梳理和拼贴才得以成书,但我们看到不少由此引起的脑力震荡。今天詹姆斯·伍德也谈晚期风格,谈索尔·贝娄与菲利普·罗斯的后期作品中对于形式的不耐烦,思考为什么到了最后大师们会放弃早期清晰的节奏。约翰·厄普代克在去世的两年前,也讨论过晚期风格。

萨义德说晚期应有“奇迹般的变容”,莎士比亚的《暴风雨》是对传奇和寓言的回归,是粗糙被抚平的过程。厄普代克却问,莎士比亚并不知道自己只能活52年,他无法预料自己日后的不朽地位,怎么会在自己50岁以前,就着急在做否定死亡的虚构,违背逻辑地让人物起死回生。对于彼时的莎士比亚,剧院物理性质(从一个无布景廉价的环球剧院变为精雕细琢的国王臣民剧团)的改变,王朝的更替,其实远比死亡切近。

萨义德和阿多诺都认为,被死亡萦绕的“晚期风格”是灾难。厄普代克以莎士比亚和霍桑作为最初的例子,说明在晚年作家们心中挥之不去的,不是将死这件事,而是他们以前的作品。他们在修订自己过去思考、幻想和表达方式。同样



爱德华·萨义德

作为半成品遗稿的中篇《水手比利·巴德》,也体现了赫尔曼·梅尔维尔写作末期的重要修改。它没有萦绕着死亡气息,也不是物化的,对客体的否定,但厄普代克强调,它绝不属于某个30岁的

写作者。厄普代克试图寻找那种与时间感紧密相关的回忆语调,在对作家本人写作编年史一边梳理又一边背离的文本队伍中,他列入了托尔斯泰的中篇《哈吉·穆拉特》、福克纳《掠夺者》、海明威《流动的盛宴》。对于厄普代克,晚期作品的“修订”方式各式各样。有些真的就是在修订,比如乔伊斯用17年时间写完《芬尼根的守灵夜》,想再着手写一些简单短小的故事,最后因为眼盲,所做的只能是芬尼根的故事,艰难地纠正了1000多个印刷错误。有的是大到文体的改变,比如詹姆斯从三幕剧改编的小说Outcry,叙述自由嬉闹,不再有心理小说中詹姆斯式的典型焦虑。

关于“晚期风格”的诸多讨论,萨义德和厄普代克似乎都展开多于归纳,对待同一个问题,两个人的话语方式又不尽相同。萨义德是学院派,而厄普代克是小说写作者和孜孜不倦的书评人。厄普代克尽力避免宏观的牵扯,将论题具体化,发问方式也很直接。写作此文时他73岁,两年后因肺癌离世。这篇写得格外艰难的《晚期作品》,在某种意义上也是他对自己写作与批评史的回顾。文章收纳入集时,厄普代克在结尾附加了几段话。一是说有些教徒往往到最后会背弃自己一生的信仰,二是谈禅宗的“无”,极简建筑中的“少就是多”。最后他没有交代出处地引用霍桑病重前自嘲的一段话,说自己的脑子最终还是变质了,并预测很快就会有文章,来评说他的非成败。