

[中国现代诗学]

主持人:吕进

主持人语:本期推出《新诗的“变”与“常”》笔谈(之四),共四篇文章。我们很高兴的是,这个笔谈正在引起学术界同仁的兴趣和关注。李怡教授和张传敏、段从学、熊辉诸博士都对笔谈的学术价值和现实意义给予了充分肯定。的确,如段从学所讲,新诗的“变”与“常”,实际上是审视新诗的“变”的问题。永远的对美的新向往,也就是“变”,是诗的美学本质。“变”就是活力,“变”就是生命。但是,李怡说,现在新诗似乎在“变”的路途上一路狂奔,对于“常”——诗歌之“常”,中国诗歌之“常”,有

所忽略,“变”与“常”的正常生态出现严重失衡。似乎是回答李怡的“怎样的‘常’才是有效的”的问题,张传敏的文章提出,新诗重建要将传统诗歌所形成的审美要件“考虑”进去,重建现代诗学与传统诗学的联系。也似乎是回答李怡的问题,熊辉的文章提出新诗重建要将域外诗学所形成的审美要件“考虑”进去,重建中国诗学与域外诗学的联系。本期文稿出现了对既往的笔谈文章的引用和回应,这是一个好现象,使得我们的讨论更有针对性,也更有寻求深度的可能。希望后来者予以注意。

## 新诗的“变”与“常”笔谈(之四)

中图分类号:I207.25 文献标识码:A 文章编号:1673-9841(2010)05-0045-08

### 或“变”或“常”:流动的概念

李怡\*

(四川大学 文化遗产与文化互动创新基地,四川 成都 610064)

“变”与“常”,对于文学艺术而言,是一个古老的传统问题,也是一个年轻的现实问题。

“变”与“常”是先秦时代中国哲学里就出现的一组命题,与阴阳、天人、古今、知行、名实、动静、心物等等一起,构成了诸子百家研究讨论的几大范畴,在后来引导了中国思想的基本主题和思维方式。这种描述世界与历史的思维与西方哲学的最大不同,就是它能够顾及到事物本身的两个相互作用的力量,能够在彼此有机的互动形态中观察思考问题。借助这样一种思维,我们不难发现文学艺术中那些相对恒定的因素,也承认那些相对变动的因素,并且注意到在相互联系中看待问题。

任何文学艺术都有其恒定的部分,我们通常说文学无论古今中外,总是以对“人性”的表达为基点,又总是以对“人生”的关注为出发点,这都属于它的“常”;不过,究竟什么是“人性”,又如何理解和认识我

们的“人生”,就会出现很大的差别,不同历史条件、不同社会文化有差别,不同的作家也有差别,这都是文学的“变”数。文学的魅力既依赖“常”数——人性与人生是我们永远充满关怀的东西,也依赖“变”数——每一个时代、社会与个人的具体感受总是千差万别,而且只有对差别的把握才能够显示文学的新颖性。1920年代,梁实秋与鲁迅展开关于文学阶级性的论争,梁实秋竭力标举“永恒不变”的人性,以对抗鲁迅正在思考的“阶级性”,从学理上看,这是一场不可能有结果的论争,因为是文学的“常”在对抗文学的“变”,鲁迅所思考的阶级性就是特定历史条件下的“人性”的“变”。当然,这样的讨论并不是没有意义的,问题就在于我们究竟想通过这样的讨论走向何方。是我们要解决的问题本身决定了讨论的合理性。如果是为了完成一部《文学理论》的教科书,那么我们可以采纳梁实秋的观点;如果是为了探讨当时文学的

\* 收稿日期:2010-06-18

作者简介:李怡(1966-),重庆市人,文学博士,四川大学文化遗产与文化互动创新基地,教授,博士生导师,主要研究中国现当代文学。

发展和任务,梁实秋的宏论就有点大而无当了。

对诗歌问题的讨论也是如此。什么是诗歌的“变”?什么又是诗歌的“常”?我们似乎可以说表现灵魂深处的颤动(而不是一般的生活事态)就是诗的“常”,也可以说在艺术的形态中能够模拟我们生命内部的韵律感是诗的“常”,相应地,也可以将不同时代的一些具体的语言发展、体式的迁移称为“变”,不过这也只能是大体的概括,因为究竟什么是“灵魂深处的颤动”,什么是“生命内部的韵律”,本身也是充满变数的。总之,一切艺术的发展都有自己稳定的艺术内核,这可谓“常”,而艺术需要不断突破某种僵化约束的努力就是“变”,艺术的发展总是在“变”与“常”之间取得动态的平衡,这里既没有完全固定的“常”,也没有无可把握的“变”,“常”需要“变”的能量在自我反省,而“变”也需要借助“常”的坚守来自我限制。

就像梁实秋与鲁迅关于文学阶级性的论争需要在特定背景下才能衡量其意义一样,对于中国新诗“变”与“常”的讨论也需要首先厘清是在什么前提下,为什么进行这样的辨析。

为什么我们需要讨论中国新诗的“变”与“常”?在我看来,恰恰因为当前的诗歌发展已经在一路狂奔的路途上越走越远,似乎只有不断的“变”,而不再有人考虑必要的“常”。一句话,“变”与“常”的正常关系出现了严重的问题。

“新诗潮”在新时期“崛起”的背后,是一代社会边缘人的抗争与奋斗——下乡知识青年、刚刚进入大学的穷学生、身居边地的文学爱好者……当年的他们就像崔健歌曲里唱的那样“一无所有”,但改革开放的时代给了他们一个奋斗的机会,他们需要在挑战中自我证明,在森严的文学圈占据一席之地。变动——包括生活的变动与艺术观念的变动——是他们自然的状态,然而,一代人的如此方式的“崛起”却给我们中国文学的历史发展某种似是而非的暗示:抗争、挑战,永远的进取姿态就是一代又一代“成功”的常态?

于是,在贵州诗人希望将艾青送进火葬场,在北岛于诗中暗讽艾青挡道之后不久,更年轻的来自文化边缘区域的重庆大学生诗派已经喊出了“Pass 北岛”,中国诗歌大展炫耀了中国诗歌的空前繁盛,也揭开了无数“进化论”欲望的想象,接下来,更是层出不穷的代际人群,一浪高过一浪,似乎急速的奔跑就是自我证明的最好方式。一时间,中国新诗如同F4赛车场上的狂飙,呼啸而来,又呼啸而去,快得我们已经来不及看清它的身影。这个时候的诗歌研究,讨论什么传统与现代,什么中国与西方,统统都成了多余,因为,诗之为诗的“底线”几乎已经丧失,在一个学术讨论的领域,彼此谈论的对象——诗歌——指的究竟是

什么都很可能不确定,更不用说还有什么电脑诗、声光诗的存在了。

中国新诗已经在“变”的轨道上走火入魔了,“常”的恒量几乎不再存在。所以,在今天,关于中国新诗“变”与“常”的讨论有它特殊的历史意义。

问题在于,我们今天可以提醒人们注意怎样的“常”呢?或者说,怎样的讨论才是有效的?当然,许多诗家在谈重新重视诗歌的格律问题,也就是说提醒大家注意诗歌的韵律性,注意诗歌和散文的区别。我觉得这是有价值的,因为在当前,从泛滥的“口语诗”到“梨花体”都已经完全突破了诗歌的这一“底线”,重提这一传统的话题无疑意义重大;不过,我也觉得,在当前,在中国新诗一路狂奔的过程中被突破的“底线”不仅仅是体式,更重要的还在诗的最基本的“形态”。

“形态”是艾青提出来的基本概念:“连草鞋虫都要求着自己的形态;每种存在物都具有一种自己独立的而又完整的形态。”<sup>[1]</sup>这里不是指一般的遣词造句和诗行的排列,而是指与思想结合在一起的思维的展开形式,也就是说,对于一首诗而言,灵感很可能是在一瞬间出现的,但是单独的感受的“点”却不能成为诗,诗人必须努力将这些感觉和思想铺陈开来,在一种有序的叙述中加以完成。整个这样一种叙述的形态,就可以称作是诗的“形态”,中国古代诗歌、西方的十四行诗歌都有它明确的起承转合的方式,从而形成了自己的相对固定的形态,自由体诗没有固定的方式,但却必须有自己的展开形式——形态。新时期中国新诗不断的自我解构,最终的结果是,什么是诗歌,诗歌还有没有特定的形态都不重要了,怎么写都可以被称作“诗”,这实在是中国新诗的最大危险。

就在纪念艾青百年诞辰的时候,我重读了他的相关著作,其中1980年他对诗人北岛的批评引起了我的注意,他批评北岛著名的一字诗《生活》(网):“什么都是网,生活是网,为什么是网,这里面要有个使你产生是网而不是别的什么的东西,有一种引起你想到网的媒介,这些东西被作者忽略了,作者没有交代清楚,读者就很难理解。”<sup>[2]</sup>艾青在这里所说的不是懂与不懂的问题,而是我们的诗人究竟应该怎样严肃地赋予诗歌“形态”的问题。自然,以北岛一代的理想情怀而论,创作的“底线”无疑是清晰的,而如《生活》这样一字诗的随意,也不是北岛诗歌的常态。艾青当年的过早担忧却真的在“第三代诗歌”以后被证实了,中国式的“后现代”游戏逐步消解了一切严肃的“建构”,包括诗歌“形态”的建构,甚至还包括诗歌本身。

#### 参考文献:

[1] 艾青. 诗论[M]//艾青全集:第3卷. 石家庄:花山文艺出版社,1991:11.

## 新诗的“失范”及其与传统诗学联接的可能性

张传敏\*

(西南大学 中国诗学研究中心,重庆市 400715)

新诗对于中国传统诗歌来说,是一种新变。这种新变,主要表现在诗学思路上。中国传统诗歌有一种“向后看”、以能模仿古人为能事的倾向,这导致了中国传统诗歌创作中因袭、模拟之风的盛行,并由此产生了空洞、肤浅、“文胜质”的毛病。“五四文学革命”就正是为了打破当时旧诗坛的这种剿袭之弊。胡适提出文学革命的“八事”,其中之一就是“不模仿古人,语语须有个我在”<sup>[1]</sup>。

新文学革命反模拟、反因袭的态度,使提倡者们把目光对准了西方,给中国诗歌注入了新鲜活力。如果中国诗歌一直沿袭这种“向后看”的思路,中国诗歌将一直停留在对古人的无尽崇拜与效法之中,永远都以古人的诗歌典范为极则,那么中国诗歌的前途将不可能不暗淡下去。这说明了随着文学革命而起的新诗出现的积极意义之所在——新诗和旧诗不同,主要体现出一种关注“现在”、创造未来的思路。新诗努力表现现代人的思想和情怀,在形式上则主要采用白话、自由体,这些都是古诗所没有的,是为中国诗歌开辟了一片新天地。

然而,中国新诗在“破格”的同时,也蕴含着“失范”的危机。1915年9月20日,胡适给任叔永的诗中就提出了“诗国革命何自始,要须作诗如作文”<sup>[2]</sup>的白话诗主张。胡适“作诗如作文”的偏颇是显而易见的。它不仅造成了“诗”和“文”之间的混淆,没有为中国诗歌指出一条明晰的道路,却为新诗的泛滥开了先河。1920年11月,时在清华读书的浦薛凤就曾经在《清华周刊》第200期上发表《时髦白话诗底罪恶》一文,对滥做“时髦”白话诗的风气表示了不满。其实,浦薛凤并不是要从根本上反对用白话做诗,他也提倡那种“真是诗的白话诗”,只是要反对那种“诗不像诗,文不像文的白话诗”。浦薛凤的评价对于正处于幼稚期的新诗来说虽然未免有些过激,却也道出了其中弊端。当时的很多新诗,或者尚存传统的调子,不过是废除格律之后将古诗的意思用白话写出,或者干脆就是直

接将口语分行写出,直白浅陋,缺乏诗味。

另外,虽然新诗界从一开始就主张向外国学习,但是也并未导致以外来诗学为基础的规范的确立。直到1930年代,鲁迅还在感叹:

中国文艺界上可怕的现象,是在尽先输入名词,而并不介绍这名词的涵义。

于是各各以意为之。看见作品上多讲自己,便称之为表现主义;多讲别人,是写实主义;见女郎小腿肚做诗,是浪漫主义;见女郎小腿肚不准作诗,是古典主义;天上掉下一颗头,头上站着一头牛,爱呀,海中央的青霹雳呀……是未来主义……等等。

还要由此生出议论来。这个主义好,那个主义坏……等等。<sup>[3]</sup>

这可以从一个侧面反映外来诗学观念输入中国新诗坛后的杂乱景象。应该承认,从新文学革命到今天,新诗的发展已近百年,也出现过不少的名诗人、诗作,但新诗“失范”的问题并没有从根本上得到解决——“你方唱罢我登场,难领风骚三五天”,虽然各种派别、主张纷呈,但高水平的诗作数量少,随手而就浅白如散文分行,随意堆砌词汇、以晦涩文其浅陋的作品大量存在。正如有人所指出:“许多现代诗人在追求诗的新形式、新风格的过程中,一味求新求变,导致诗质的大面积流失与诗歌品味的持续下滑,新诗创作的严重‘失范’现象已是当下诗歌不争的事实。”<sup>[4]</sup>

当然,要用某种死板的规范来一统诗坛,无异于痴人说梦。然而,如果新诗没有任何“规矩”,以致诗不能成其为“诗”,那也就无怪乎它要蹈入危机了。既然有危机,就应该有救正。据笔者看来,吕进先生提出的中国现代诗学“三大重建”的任务:诗歌观念重建、诗体重建和诗歌传播方式重建,针对的问题之一就是新诗的“失范”。关于“三大重建”,学界已多有论述,本文不拟展开,只想谈谈在这种重建过程中,新诗与传统诗歌之“常”重新衔接、传统诗学成为重构新诗

\* 收稿日期:2010-06-18

作者简介:张传敏(1969-),男,山东临清人,文学博士,西南大学中国诗学研究中心,副教授,主要研究中国现代文学。

规范资源之可能性的问题。

“五四”新诗对传统主要呈现出决裂的姿态，新诗“失范”，主要根源就在于此。然而重新审视新诗和中国传统诗学的关系就会发现，其实两者之间还是有共通性的，这也是建立新诗规范的宝贵资源：从工具上来说，不管是用文言还是白话，都属于汉语言文字；从诗歌的精神内容和美学风格上来说，尽管有时代差异，新诗和旧诗表现的都是“中国人”的思想情感、审美倾向。这是新诗和旧诗之间的连接点，也是新诗从传统中汲取营养的可能性所在。

一些新文学倡导者强调语言的工具性质，强化了白话和文言的差别，谓白话为“活”，以文言为“死”，其中偏颇显而易见。白话、文言不过是当时市民口语与传统书面语的差别，只不过是使用口语写作的白话诗文比旧体诗文更加平易、通俗一些，更符合“平民化”、“大众化”的启蒙要求而已。两者并非互相绝缘、对立的两套系统，而是你中有我，我中有你，互相渗透融合的，断不是“你死我活”的关系。且两者的表现形式都是汉字，直到今天，诗人们所用的文字和传统中国人所用的汉字基本上还是一样的，所包含的意思也和古人差不多。既然汉字不能尽废，又如何能将其中的文言成分过滤清除？郑敏对此曾透彻地指出：“文言文即使被废除作为通用的语言，但古典文学中每一个字词都可能在出现在白话文中时渗透入它的古典所指，而起着对文本的意义、情感外加的影响，也即是所谓的‘文本间’的效果。”<sup>[5]</sup>也许正是考虑到这一点，“五四”的文学革命家如钱玄同等人进一步提出了废除汉字、走拼音化道路的主张，然而直到今天这种主张仍然没有完成，而且越来越显示出其不可行性。

当代的中国诗学，不应该以白话为独尊，应该以一种比“五四”更加包容的态度，将白话、文言视为一个整体，最大限度地发挥汉语言文字表意性、富于联想性的特点，创造出符合汉语言文字特征的诗歌样式。当代的诗人，不必务求平易，也不必务求晦涩，但求能更加有效地表达自己丰富、复杂的诗情诗意，无须再像“五四”时代那样，以白话为新而追逐，以文言为旧而鄙弃，无须以有韵、无韵为藩篱，刻意地制造隔阂。新诗如果拒绝文言诗歌，其实就是拒绝了自身的历史，也拒绝了自身几千年传统可能给自身带来的更深厚、更丰富的文化内涵，而甘于贫乏和浅薄。

现代诗学的重建除了应该将白话、文言作为一个整体来对待以外，还应该将旧诗的精神维度作为自身建设的一个合理资源。正如吕进先生在《新诗的“变”与“常”》中所指出的那样，中国诗歌有“家国为上”的精神，有“匡时济世、同情草根”的精神，这是中国诗歌传统的一种“常”<sup>[6]</sup>。新诗发展到今天，在后现代的语

境中，这种精神已经变得十分暗淡，这是不正常的。当代的新诗当然不应该排除个人化的内容和个性化的表现方式，但是个人如果不和宏大的民族国家意识、时代意识结合在一起，只停留在个人喜怒哀乐的小圈子内，那么新诗注定要失去来自传统的一项宝贵财富，注定要失去应达到的高度和境界。

现代诗学要走向成熟，成就具有中国风格的新诗，还应该将旧诗所表现的审美倾向性纳入自身重建的考虑范围。钱钟书就曾说：“和西洋诗相形之下，中国旧诗大体上显得情感不奔放，说话不唠叨，嗓门儿不提得那么高，力气不使得那么狠，颜色不那么浓。”<sup>[7]</sup>这实际上是说，中国传统诗歌在审美倾向性方面表现的主要是一种含蓄、蕴藉的“静美”。在新诗的发展历程中，不乏这种具有古典审美格调的作品，从徐志摩、戴望舒、何其芳、卞之琳等一系列著名诗人那里都可以找到传统审美风格的痕迹。下面再以现代一些写“雨”的诗为例来稍加观照。俞平伯的《夜雨》短短几行：“短白烛，/残照依依地，想留几番摇曳，/因流泪底初凝，/便将开始了人间底遥夜。”从字面上看，并未见“雨”，虽然说是新诗，却大有“不着一字，尽得风流”的古典余韵。王统照《微雨中的山游》写“迷濛如飞丝的细雨，也织在淡云之下”；朱大枏《风雨声中的梦》写的雨是“凄冷的雨丝在屋角啜泣”；蹇先艾《雨晨游龙潭》的雨则是“迷濛的毛雨飘落纷纷”；田汉的《东都春雨曲》说：“习习地风吹朱户/萧萧地雨滴银街。”至于戴望舒的名篇《雨巷》，卞之琳甚至以为其“读起来好象旧诗名句‘丁香能结雨中愁’的现代白话版的扩充或者‘稀释’”<sup>[8]</sup>。从以上作品，就能明显看出和旧诗接近一致的美学情趣。

旧体诗歌的审美特性经过几千年的积淀，早已深深植入民族文化心理之中，塑造了本民族的审美习惯，成为本民族集体无意识的重要内容，很难被彻底根除，当代新诗，应该将其发扬光大。

当然，说新诗重建要将旧诗所形成的审美倾向性“考虑”在内，不是说新诗只能体现“静美”，排斥其他美学风格。新诗在自身的发展历程中，也有“壮美”一派，郭沫若的《凤凰涅槃》、《天狗》等名篇以及后来很多的左翼诗歌都属此类。这一派诗歌为中国诗歌增加了新的审美元素，扩大了中国诗歌的表现力，其价值不可低估。然而，考虑到当今的时代语境，新诗在重建过程中，如果能更多地体现这种符合中国人习惯的含蓄、蕴藉之美，形成本民族的特色，自然会赢得更多受众，更易走向成熟。

总之，新诗发展到今天，已经形成了自己立足现实、向西方学习的传统，这也是一种“常”。现代诗学对于新诗自身的这个传统，不应该，也没有办法抛弃。

然而,我们也应该充分认识到新诗自身所存在的问题——尤其是过度否定旧诗的倾向,从而才能以一种更宽容的心态,和传统衔接,重建新诗规范、确立中国自身的诗学体系。只有这样,新诗才能真正获得民族性,真正获得在世界诗坛上的地位。

#### 参考文献:

- [1] 胡适. 寄陈独秀[G]//中国新文学大系·建设理论集. 上海:上海文艺出版社,2003:33.
- [2] 胡适. 逼上梁山[G]//中国新文学大系·建设理论集. 上海:上海文艺出版社,2003:7.

- [3] 鲁迅. 扁[M]//鲁迅全集:第4卷. 北京:人民文学出版社,2006:88.
- [4] 谭五昌. 我看新诗的“变”与“常”[J]. 西南大学学报(社会科学版),2010(3):23-25.
- [5] 郑敏. 世纪末的回顾:汉语语言变革与中国新诗创作[J]. 文学评论,1993(3):5-20.
- [6] 吕进. 新诗的“变”与“常”[N]. 人民日报,2010-03-26.
- [7] 钱钟书. 中国诗与中国画[M]//七缀集. 上海:上海古籍出版社,1985:16.
- [8] 卞之琳. 戴望舒诗集·序[M]//戴望舒诗集. 成都:四川人民出版社,1981:5.

## 导向一种风险诗学

段从学\*

(华南师范大学 文学院,广东 广州 510631)

视新诗为中国诗歌的现代形态,在中国诗歌这个特定的话语空间中来讨论《新诗的“变”与“常”》,在肯定“‘变’是新诗的根本”<sup>[1]</sup>的前提下,来讨论新诗的“变”与“常”之间的互动关系,涉及的虽同样是新诗与古典诗歌精神、艺术传统等似乎已经被多次重复过的问题。然而,同样的事,并不等于同样的问题。事,不等于思。话题多次被重复,本身就是问题尚未得到有效解决的标志。理由很简单:被谈论的实际上是古典诗歌传统如何延续和发展,而不是新诗如何汲取古典诗歌精神和艺术传统以发展自身的问题。思考和提出问题的角度转换,因此不仅意味着正视并解决新诗自身发展过程中出现的问题之契机,更意味着对新诗奠基性的现代性特征的重新审视和观照。

从黄遵宪开“古人未有之物,未开之境”的“诗界革命”开始,到胡适为了包容“丰富的材料,精密的观察,高深的理想,复杂的感情”而不得不打破古典形式的“诗体的大解放”,中国新诗实际上奠基于一种普遍的审美现代性冲动。其最初的基本含义是:每一个人所看到和经历的事物,和古代人所看到和经历的事物同样重要。再进一步,则隐含着这样一种现代性的生存感受:作为现代人的我们,具有和古代人同样重要的生存价值。在古代性一贯优先于现代性的传统价值结构中,这种审美现代性冲动,显然具有为现代人争取独立生存价值的积极意义。作为西方审美现代性的开创者,波德莱尔面对的虽是西方经验,但却同样切中了中国新诗审美现代性冲动的生存论本质:

“任何美都包含着某种永恒的东西和某种过渡的东西,即绝对的东西和特殊的东西。绝对、永恒的美不存在,或者说它是各种美的普遍的、外表上经过抽象的精华。每一种美的特殊成分来自激情,而且由于我们有我们特殊的激情,所以我们有我们的美。”<sup>[2]</sup>

这种在古代性的价值优势面前为现代性争取独立价值的辩护性姿态,很快就因为进化论眼光的引入,变成了一种现代性冲动。进化论思想,扭转了古代性优先于现代性的价值等级秩序,把价值优位重心从线性时间轴线上的过去,转移到了未来,确立了以未来为价值导向的等级秩序。对不变的永恒之美的追求,由此而被“追求新颖和独创的主导性冲动”取而代之,“对新事物永无休止的探索活动”变成了现代性的身份标识,“社会本身已为创新所左右,并愉快地接受变革,这实际上导致了先锋派的制度化,并赋予它不断推陈出新的任务”<sup>[3]</sup>。中国新诗通过胡适“进化的文学史观”,最终把包容和囊括新事物的现代性冲动,转化成了以白话为工具,打破古典诗歌艺术形式的语言变革。

显而易见,“对新事物永无休止的探索”,同样是中国新诗内在的一种奠基性制度。“一方面,是对新锐可能性和宽广经验领域的向往;一方面,是普遍的诗美期待”<sup>[4]</sup>,这两种同时并存的诗学冲动,奠定了新诗的基本形象:“新”和“诗”。并且,这里的“诗”也不能被简单地理解为波德莱尔所说的“永恒的美”,而是在现代知识谱系中,通过共时性空间的划分而呈现出

\* 收稿日期:2010-06-18

作者简介:段从学(1969-),男,云南大姚人,华南师范大学文学院,博士后,主要研究中国现当代文学。

来的差异性。

就此而言,新诗的“变”与“常”,实际上是审理新诗“变”的问题。对“变”,即“对新事物永无休止的探索”,无疑是新诗之为新诗的一种奠基性制度,从根本上制约并规划了中国新诗的现代性进程。没有这种奠基性的审美现代性冲动,就不可能有我们今天谈论的中国新诗。但是,不能离开这种奠基性的审美现代性冲动来谈论新诗,与必须肯定这种现代性冲动的合法性,甚至无条件地认同并为其合法性辩护,两者并没有必然的联系。

就事实而论,中国新诗自身并非一个完美的历史形态。再者,后现代知识学视域的建立,终结了现代性既建立自身,又把自身的合法性基础包含在建立自身的历史过程中的元话语形态,使得现代性的合法性本身就成了一个需要论证和反思的对象。对中国新诗来说,就是:以“对新事物永无休止的探索”为自身历史特征,并将自身的合法性奠基于这种历史特征的现代性冲动,已经不再是毋庸置疑的元话语。相反,对新奇之物,也就是对“变”的追求,已经成了一个需要反思的对象。守“常”应“变”,承担的就是这样一个为中国新诗的二次合法性奠定基础和根据的任务。

不能否认,站在古典诗歌艺术传统的立场上来否定新诗,也能在某种意义上为我们反思和重建新诗的第二次合法性基础提供有益的启示。但是,否定不是反思,只是取消和不再面对问题而非解决问题。只有立足于中国新诗自身,在承认无论是以“对新事物永无休止的探索”为特征的第一次现代性,还是以守“常”应“变”为特征的第二次现代性,都是为了中国新诗自身的发展和进步的前提下,才能谈论反思和重建中国新诗的第二次合法性。否认或回避这个前提,就不再是谈论新诗,充其量只是借新诗来谈论其他问题。

波德莱尔在提出和使用“现代性”这个概念的时候就明确指出:“现代性就是过渡、短暂、偶然,就是艺术的另一半,另一半是永恒和不变。”<sup>[5]</sup>守“常”应“变”的目的,就是为了把被中国新诗的第一次现代性压抑和忽视了的“永恒和不变”的另一半,融入新诗的第二次现代性,以促进新诗自身的进步和发展。我们谈论的对象和话题的立足点,本身就是中国新诗第一次现代性的结果,这就意味着对第一次现代性的反思,以及重建第二次现代性等问题,都只能在第一次现代性提供的的话语空间和历史经验之内来展开。

质言之,问题不是要不要,更不是诗人如何汲取和借鉴古典诗歌艺术传统,而是如何克服中国新诗以“变”为单一维度的第一次现代性导致的问题,把被压抑和忽视了的“常”纳入到第二次现代性之中,让“变”和“常”同时成为中国新诗第二次现代性的奠基性元

素。此其一。其次,这两大奠基性元素,又必须围绕着促进新诗自身进步和发展,构成一种良性互动机制,既能防止古代性的“常”对“变”的压抑,又能摆脱第一次现代性的“变”对“常”的压抑。第三,在反思第一次现代性中诞生的第二次现代性,还有必要把这种反思意识植入自身内部,使之成为一种不仅仅是针对第一次现代性,更是把第二次现代性也当作一种需要不断经受质疑和反思的对象。如果排除了这种自我反思和自我质疑的机制,第二次现代性就必得接受第三次现代性的反思和质疑,从而在不断后退的时间链条上,重新陷入第一次现代性“对新事物永无休止的探索”带来的困境,最终导致第二次现代性危机。

借助于现代性社会学的风险社会理论,我们不妨把这种同时满足上述三个条件的第二次现代性诗学,称之为“风险诗学”。如前所述,我们既不能简单地否认新诗第一次现代性的历史合法性,也不能对第一次现代性的根本性失误和缺陷视而不见,更不可能以强行中断中国新诗自身的发展为代价,来诊断和治疗其中的失误与缺陷。唯一可行的途径,就是把中国新诗自身的发展当作一个既带来了进步,又包含着风险的开放性事实接受下来,在促成中国新诗自身的发展与进步的前提下,引“常”入“变”,救治以“变”为“常”的第一次现代性带来的失误和偏颇。由此,“常”和“变”才可能同时被接纳,成为发展中的中国新诗最基本的奠基性元素。没有中国新诗的发展带来的历时性空间的开放性,“变”与“常”两个共时性的诗学元素,就只能停留在理论假设的形态上,各执一词,不能成为新诗发展的积极动力。

第二,风险诗学把中国新诗当作一个既带来成就和机遇又包含着失误和缺陷的过程,打破了古代性/现代性之间的价值等级秩序。汲取和吸收古典诗歌艺术传统既然是新诗发展和进步的有机环节,则所谓的古典诗歌艺术传统,也同样可能给中国新诗的发展带来缺陷和失误,正如汲取和吸收域外艺术经验曾经带来的失误和缺陷一样。这种失误和缺陷,乃是中国新诗自身发展中的失误和缺陷,无论古典诗歌艺术传统和域外艺术经验如何辉煌,如何完美,都不能为中国新诗避开这种失误和缺陷提供保障。简单地回到古典诗歌艺术传统,或者更迅速地进入域外,只能是取消新诗自身这个独立的话语空间,而不是促成新诗的发展和进步,更不能解决新诗自身在发展和进步中产生的问题。

第三,风险诗学反思和质疑自身后设视域,为中国新诗自身的发展以及诊断和治疗在此一发展中出现的问题,提供了一种知识学的制度保障。在第一次现代性进程中,现代性既是历史目标,又是中国新诗

的合法性基础。由于这个原因,中国新诗的失误和缺陷,绝大部分是从古典诗歌艺术传统,或者域外艺术经验这两个外在立场上被诊断出来的。而诊断的眼光和立场,也就决定了治疗的途径和方向。这当然不是拒绝“他者”的诊断和治疗,更不是否定其诊断和治疗的合法性。而是说,即使在没有这种“他者”的诊断和治疗的情形下,中国新诗也应该具有自我反思和自我质疑的知识学制度,具备独立诊断和治疗“他者”所不能发现的失误与缺陷,保持自身生命活力的能力。中国新诗已经形成了自己独立的艺术传统,风险诗学也应该具备保持和促进这个艺术传统的进步和发展的能力,包括诊断和治疗其中存在的失误与缺陷的自我修复能力。

谈论新诗的“变”与“常”,不再是简单地回到中国/西方、古代性/现代性等毫无新意的老话题,而是开启新的话语空间和思考方向,为一种以中国新诗自身为对象的“风险诗学”的建立奠定了基础。

#### 参考文献:

- [1] 吕进. 新诗的“变”与“常”[N]. 人民日报, 2010-03-26.
- [2] 波德莱尔. 一八四六年的沙龙[M]//波德莱尔美学论文选. 郭宏安,译. 北京:人民文学出版社, 2008:272.
- [3] 丹尼尔·贝尔. 资本主义文化矛盾[M]. 赵一凡,等译. 北京:三联书店, 1989:79-81.
- [4] 姜涛. “新诗集”与中国新诗的发生[M]. 北京:北京大学出版社, 2005:162.
- [5] 波德莱尔. 现代生活的画家[M]. 北京:北京大学出版社, 2005:439-440.

## 翻译诗歌与中国新诗之“变”

熊 辉\*

(中国社会科学院 文学研究所,北京市 100732)

中国新诗发轫于翻译诗歌已是学界的共识,且不说作为白话新诗第一人的胡适依靠译诗《关不住了》来宣告新诗成立的“新纪元”,单是梁实秋“新诗,实际上就是中文写的外国诗”<sup>[1]</sup>一说,便足以道出翻译诗歌与中国新诗不同寻常的因缘。从异质文化语境中引入的翻译诗歌当然会引起中国诗歌的变化,但这种“变”同时也会促进甚至强化中国新诗精神和审美艺术的发展,成为其背离古典诗歌传统而自立审美范式的主要诱因。

翻译诗歌是引发中国诗歌新变的主要推动力。在民族文学步入黯淡和萎靡境地时,文学翻译通过引入外国文化为民族文学的发展带来清新之风;通过消除语言隔膜让译语国读者领会异国文化风情和精髓,进而在宏大的文化比较视野中体认到本民族文化的发展路向。19世纪末20世纪初是中国社会和文化的转型期,外来压力和自身需求营造了翻译文学的黄金时代,生机勃勃的文学翻译活动加速了中国各体文学的新变。中国新诗能够在五四时期真正地确立起自己作为文类的地位,与五四前后译诗所起的“触媒”作用密不可分。译诗刺激了清末民初僵化和“不合时

宜”的民族诗歌,奠定了新诗发生和发展的基础。以谭嗣同为代表的“新学诗”派以音译新词汇入诗,以梁启超为代表的“改良派”为诗开辟新意境,以黄遵宪为代表的“新派诗”倡导“我手写我口”,均未能使中国诗歌摆脱困境。晚清“诗界革命”的失败无可争辩地说明了内部的改良和革新不可能复现中国诗歌的唐宋荣光。中外诗歌发展的历史说明,要使中国诗歌朝着符合时代要求和民族审美的方向继续前行并“长葆青春,万应灵药就是翻译”<sup>[2]</sup>。没有译诗,新诗“新纪元”的到来会无限期推迟;没有译诗,新诗的发展就不会在历时性和共时性交织的文学地图上找准自己发展的方位。正是译诗将外国诗歌的形式、语言、表达方式和新思想等直观地呈现给了国内读者和不谙外语的诗歌创作者,才为新诗在民族诗歌传统之外另辟蹊径,走出了晚清以降诗歌创作举步维艰的泥沼。

翻译诗歌改变了中国新诗的语言和表达方式。早期的诗歌翻译在语言上声援了中国的白话新诗运动,使中国新诗的语言染上了浓厚的欧化(准确地讲是外化)色彩。朱自清认为译诗“可以给我们新的语感,新的诗体,新的句式,新的隐喻”<sup>[3]</sup>。任何民族的

\* 收稿日期:2010-06-18

作者简介:熊辉(1976-),男,四川邻水人,文学博士,西南大学中国新诗研究所,副教授;中国社会科学院文学所,博士后,主要研究中国现代诗学。

基金项目:人事部第46批中国博士后科学基金“外国诗歌的翻译与中国现代新诗的文体建构”,项目负责人:熊辉。

语言在同其他民族语言的交流过程中都会受到影响,而翻译在引入外国诗歌时也会丰富我国新诗语言的词汇,这些词汇不完全是音译外来语,其中也有根据本国语言意译外国新思想新观念而产生的新词汇。20世纪初在翻译诗歌中引入或产生的词汇几乎是伴随着中国现代汉语的产生而同时出现在中国新诗中,它已经成了中国新诗语言的有机组成部分,我们今天的诗歌创作离开了这些词汇就难以进行。翻译外国诗歌不仅为中国新诗带来了大量的新词汇,而且由于翻译表达的需要和原语构词的特点,中国新诗语言的构词方法也相应地发生了一些变化,当然这种变化也是中国新诗语言欧化的表现。中国新诗诗行的变化一方面是由诗歌节奏和诗歌情感的变化引起的,另一方面也与句子表达方式的变化有关。欧化在中国新诗语言上的体现除了词汇、词法之外,句法可以说也是一个非常明显的表征。使用欧化的文法句式成了早期诗歌创作的时尚潮流:“现在白话诗起来了,然而做诗的人似乎还不曾晓得俗歌里有许多可以供我们取法的风格与方法,所以他们宁可学那不容易读又不容易懂的生硬文句,却不屑研究那自然流利的民歌风格。”<sup>[4]</sup>我们必须在承认外来影响的同时认识到中国新诗语言不可更改的特性,才能够使中国新诗在借鉴译诗的基础上焕发出民族文化的光彩。

翻译文学促进了中国现代新文学多种文体的发展,翻译诗歌则促进了中国新诗文体的发展演变。新诗发展所获得的推动力、刺激和启迪,与戏剧、小说一样,其动力来自于中国诗歌内部的裂变和外国诗歌的翻译。中国新诗文体的发展历程其实就是外来诗歌影响的轨迹:“五四运动产生了许多诗歌流派,比如浪漫主义诗派(郭沫若),大众化诗派(刘半农),小诗派(谢冰心),湖畔诗派(冯雪峰),新古典主义诗派(冯至),新格律诗派(闻一多),革命诗派(蒋光慈),象征主义诗派(戴望舒)。总之,这些诗派和他们的作品或多或少地受到了外国诗歌(包括东方和西方的诗歌)的启示和影响。”<sup>[5]</sup>没有诗歌翻译,现代新诗至少不会如此迅速地与传统诗歌拉开审美距离,新诗的文体形式也不会在短短30年时间里变得如此丰富。

诗歌翻译除了在文学层面上对新诗文体的发展产生积极推进作用外,还在思想层面上给中国社会带来了不小的震动,当然,这反过来又会在精神价值层面上引起中国诗歌的新变。比如五四前掀起的拜伦(Byron)翻译热潮就是因为当时中国社会需要爱国精神和反抗精神<sup>[6]</sup>。1908年鲁迅发表在《河南》月刊上的《摩罗诗力说》第一个介绍的就是具有反抗和正义精神的“恶魔”诗人拜伦,他后来解释拜伦受到中国读者欢迎的原因时说:“其实那时 Byron 之所以比较的

为中国人所知,还有别一原因,就是他的助希腊独立。时当清的末年,在一部分中国青年的心中,革命思潮正盛,凡有叫喊复仇和反抗的,便容易惹起感应。”<sup>[7]</sup>拜伦“热情真诚的自由信仰者”形象和“为自由而奋斗的爱国者”形象符合当时人们对中国英雄形象的构想,拜伦诗歌的翻译介绍正好契合了他们的偶像崇拜心理,所以,拜伦诗歌更多的是在思想而非文学上影响了中国。浪漫主义诗歌在中国的大量翻译其实也主要是社会原因所致,甲午中日海战以后,中国知识分子处在一个传统秩序解体的时代,他们感受到了一种强烈的文化危机和精神危机。“到了五四时代,一大批知识分子纷纷献身于艺术,其中有很多人像鲁迅一样是从其他领域转入文艺的。这种态度恰恰反映了一种浪漫主义的价值观:艺术被认为比科学更重要。”<sup>[8]</sup>他们大量翻译浪漫派诗歌的出发点不是“转移性情”而是“改造社会”。后来文学研究会对外国现实主义文学的翻译介绍,对弱小民族文学的关注等顺应了中国文学“关注人生和现实”的社会目的,至于文学本身则考虑得并不多。文学文本是思想的载体,外国诗歌的翻译必然会为中国社会引入新思想和关于社会、人生的新理念。正是这些新思想和理念的引入,才在内容乃至思维方式上为诗歌和其他文学样式的新变开辟了又一条路径。

“变”就是“常”,而且是一种永恒的“常”。中国新诗的繁荣程度取决于它对新的时代精神和审美精神的适应度。”<sup>[9]</sup>翻译诗歌带给中国新诗的“变”业已成为后者不断演化的动力,为中国新诗在文体形式和精神内涵上积淀起了“常”的元素——中国新诗传统。因此,辩证地看待翻译诗歌给中国新诗带来的“变”,才能在中外文化交流的基础上更好地提升新诗艺术。

#### 参考文献:

- [1] 梁实秋. 新诗的格调及其他[J]. 诗刊(创刊号), 1931-01-20.
- [2] 季羨林. 我看翻译[G]//许钧,主编. 翻译思考录. 武汉:湖北教育出版社, 1998:3.
- [3] 朱自清. 译诗[M]//朱自清. 新诗杂话. 北京:三联书店, 1984:72.
- [4] 胡适. 北京的平民文学[M]//朱自清. 新诗杂话. 北京:三联书店, 1984:78.
- [5] 刘重德. 文学翻译十讲[M]. 北京:中国对外翻译出版公司, 2003:164.
- [6] 李公文, 罗文军. 论清末“拜伦”译介中的文学性想象[J]. 西南大学学报(社会科学版), 2010(2): 149-153.
- [7] 鲁迅. 杂忆[M]//鲁迅全集:第1卷. 北京:人民文学出版社, 1981:220-221.
- [8] 乐黛云, 王宁. 西方文艺思潮与二十世纪中国文学[M]. 北京:中国社会科学出版社, 1990:39.
- [9] 吕进. 中国新诗的“变”与“常”[J]. 人民日报, 2010-03-26.