

文学视野中的 文化穿透

夏冠洲 著



文学视野中的 文化 穿透

夏冠洲 著

新疆人民出版社

责任编辑: 张德茂

封面设计: 巴图

2206-7/197

文学视野中的文化穿透

夏冠洲 著

新疆人民出版社出版

(乌鲁木齐市建中路 54 号 邮政编码 830001)

新疆新华书店发行 新疆新华印刷厂印刷

850×1168 毫米 32 开本 9 印张 2 插页 210 千字

1992 年 8 月第 1 版 1992 年 8 月第 1 次印刷

印数: 1—3010

ISBN7-228-02140-1/I·736 定价: 4.15 元

66
廣州日報社書店

第十位 缪斯

杨匡汉

1988年秋天的新疆之行长存在我的追忆中。逝水岁月，却湮没不了我对博大、神奇的雪山冰峰和丰饶绿洲的眷恋，也磨灭不了我对纯朴、豪爽的兄弟民族及其新风异俗的怀念。自然，我更珍视在那辽远的地平线上耕耘着、创造着的维吾尔族、哈萨克族、蒙古族以及汉族的许许多多作家、诗人和评论家、学者们对自己的一份厚爱——名义上是“访问讲学”，实际上，是他们帮助我开阔了审美空间和艺术视野。我浩叹大漠风情和天山气派，也对那里铸造新文化精神的劳动者源源不断的成果充满敬意。正由于如此，看到新疆地区中年学者、诗人和批评家夏冠洲八年心血的结集《文学视野中的文化穿透》行将问世，内心分外欣喜。

我想起了郭小川二十八年前的写的《伊犁河》中的诗句：“大地不沉，生命不已；太阳不灭，时光不止；天山不倒，源头不死；伊犁河哟，长流不息！”这不禁引发我这样的猜度：象夏冠洲这样一批出生于关内而移居到新疆学习与工作的“异乡人”，当他们怀揣无尽的乡愁又寻找新的家园时，当他们面对不倒的天山、不息的长流和浩瀚无边亦荒漠无限时，会持有何种特殊的文化心态与创作情势？一些文化人由于这样那样的原因或机遇，到新疆来了又走了；另一些文化人如夏冠洲等等则留了下来，安营扎寨，并决计全身心地拥抱与奉献于这片旷阔的土地。走了的或扎根的，都有斑斑驳驳的生命留痕，也都在自己的创作与研究中有某些

殊相的情思投影——无疑，这一切都为雄奇广袤的边塞生活所赋予。

在我看来，《文学视野中的文化穿透》所呈现的方方面面，集中地体现了夏冠洲兼有“云游者”和“留驻者”双重身份的批评形象。作为“云游者”，他远离家乡而飘移新疆，有对中原文化的乡愁也有对“丝路文化”的求索，这使他在批评实践中孕育了一种飘游精神，一种不疲倦地寻找文化、文学和艺术的实在归宿的精神；作为“留驻者”，他认定既然已同脚下的这片土地结下生死之缘，便坚执地以发自内心的热诚和渴求，关注着新疆本土文学垦地上繁花绿树的生长，对那些一试身手的作家作品进行理智的选择与品鉴，期望有审美之光闪烁其间。“云游”使他开径自行，蹈光掇影，洒脱自在，努力在更大的空间里感悟物态天趣和韵林万象，苦苦寻求造化和心灵的凝合；“留驻”则使他心目聚集，深沉静照，求真求实，着力于山川灵气动荡吐纳的交点，细切地把握批评对象的脉络姿态。“云游”与“留驻”的兼有，使批评家身处一地而胸有全局，既立足新疆又走出新疆，从而以沉着的热情，把自己所关注的对象置于较高的文化层面去观察和探视，发掘或提出一些有意义与更深刻的知识命题。

夏冠洲的这本批评结集，包括了他近八年来的经过筛选的论文与评论。这里有好几篇是作为新疆地区社会科学研究的优秀成果而获奖。这里所评说的作家诗人画家，绝大多数为作者所熟知，因而能有心碰心的诚挚交谈。这里有批评家自己对生活与艺术独具慧眼的发现和领悟，如对古今边塞诗异同的分析以及对新边塞诗人创造的内驱力的解剖，如对从“兵团的人”到“人的兵团”的人生历程与人性深度的寻索，如从民俗的视角对当代作家作品的条分缕析，如从《狼牙山五壮士》与《加莱义民》的比较中透视当代艺术的缺憾等等，均有不少新意，观点不旧而尚属稳妥，言之成理并持之有故。这里有广泛的涉猎，从小说、诗歌、散文

到绘画、书法、影视，显示了作者在文学与艺术汇通方面的志趣和才情。这里有作者自己的诗人气质及创作体验与感悟，因而在论评中不致于隔岸观火和隔靴搔痒，行文走笔的朴实，流畅和文雅不俗也是毋庸置疑的。这使我很自然地想起伏尔泰的名言：“长期以来我们有九位缪斯。健康的批评是第十位缪斯。”批评这位缪斯应当和其他的缪斯一样美丽，一样青春永驻。如果她过于趋时、浮薄，热衷追逐世俗的热闹和实用的喧哗，很可能因贫血与急功近利而速成为文学殿堂前一个年老色衰的守望者，受到那几位姐妹的嘲笑。健康的批评需要创造的热情和真切的学风，无论是美或刺，寻美或求疵，都需要讲究深明学理，充满睿智，洒脱从容，以思想的深邃性和表述的清晰性，去补救或预防那种时而亢奋时而疲软的实用消费型批评给文学创作乃至文化建设带来的损害。

也因此，作为对于一种批评品格、批评风尚和批评境界的向往，我以为，提倡文学批评的学术化，乃是当代文学理论批评的健康发展的重要环节。而文学批评的学术化，正是“学院批评”的基本精神与内在秉性。“学院批评”并非高墙深院、僵化教条的同义语，那不过是习惯势力的误解而已。事实上，真正的“学院批评”，以心态的自主性、批评的学理性，阐释的公允性、研究的规范性和文字的优雅性为追求目标，标志着文学批评走向成熟与坚实。

“学院批评”应该是认真的、自律的、尽可能完美的、有学术风范的批评。它决非掉书袋，不是用凝固的结论或死板的知识先验地去框缚鲜活的艺术生命。相反，批评家应将自己关注的对象置于广阔的文化背景，进行庄重的历史的与美学的透视，从历史与当代的联系中，从本土文化与异域文化的比较中，从本学科与相关学科的互补中，发现与解答文学问题，论证与阐释知识命题；批评家应有比他人更为独立的思考，更为广博的学养，更为

开阔的视野，用人类都能看得见的地平线来研究与把握文学发展的脉动；批评家应把重心放在建设上（自然不排除清扫垃圾与障碍所必需的“破”），通过批评所欲照亮的，不仅仅是已经完成的艺术殿堂，且是将要遵循的艺术之路；批评家不是迷迷糊糊地跟着感觉走，亦非拘囿于即兴式的赞叹或印象式的还原，而是将思想家的冷静、艺术家的感悟和解剖学家的精心结合起来，用清爽的知性滤选阅读行为，进而转化为一种形而上的思索与表述；批评家不是对所关注的对象作居高临下的训导，也不可孤芳自赏或自我吹嘘，而是与作家艺术家保持平等的地位和适当的距离，努力以一种自由而清醒姿态面对评论对象，寻找并与之建立起心灵的通路；批评家致力于文化资料 and 知识成果的梳理，使之从无序到有序，形成在相关领域中可资运作的、带有规范性的理论模型，从而规避那种跨元批评、用尺量米的现象的出现；批评家以坚持真理、尊重知识为职业道德之律令，要求自己做道德文章，而对他人、对待有不同学术观点者怀有学术雅量与宽容精神；最后，批评家不应恃才逞傲，也不去玩五花八门的“流行色”，而是贯注以科学的实证风气，把传统的重妙悟、重意会和现代的重解析、重言传有机地结合在一起，不尚空谈与装扮，但求实在与厚重，并在文体上把那种“辉煌的枯燥”与“壮阔的简洁”视为优雅的极致。如果我们能达至上述的境界，真可谓当代文学批评的繁胜之域。

我在这里所作的“离序万里”的议论，是想说明，从《文学视野中的文化穿透》来看，作者已经踏上了“学院批评”之路，并开始孜孜矻矻的追求。这是一个良好的开端。当然，从严格的意义上讲，夏冠洲在热爱和敬重第十位缪斯而化作笔底波澜时，在继续坚持正确的思想导向的同时，如能增强包括文化、心理、哲学、宗教、伦理等等在内的多种人文科学知识的综合运用能力，如能不急于评定优劣而是灵动地调整与开拓审美触角以使之既成

为美的发现者也成为美的创造者，如能在现代型态的、精微的、剖析性的批评训练方面多下些功夫，如能更多地让读者体验到于热情、良知、睿智和透解中有一颗学者的心灵的自由活动，那么，深信会在批评实践上有更丰硕的成果和建树。我寄厚望于远方的朋友，更愿以此而共勉。

是为序。

1992年元旦钟声中，于北京。

目 录

第十位缪斯 (序)	杨匡汉
-----------	-----

第一辑

格律与自由之间	
——新诗诗体形式发展的一个轨迹	(1)
文学视野中的文化穿透	(21)
“兵团的人”与“人的兵团”	(28)
小说与诗的融合	(42)
新疆应当发挥诗的创作优势	(52)
对丁子人文学评论的评论	(56)
多才多艺，触类旁通	(64)
为戴嵩画牛一辩	(68)
通俗文学生存环境的综合治理	(72)

第二辑

边 貌入画图	
——论六十年代初期的新边塞诗	(75)
辽阔地平线上的巨人雕像	
——论新边塞诗的抒情主人公形象	(92)
论周涛诗的崇高美	(106)

关于“校园诗”

- 兼评大学生诗集《绿岛》…………… (122)

一支深情的长箫

- 读李瑜的《准噶尔诗草》…………… (133)

大漠深处的粗重呼吸

- 读东虹的《骆驼志》…………… (136)

爱心、童心与边疆色彩的交映

- 读张德茂的儿童诗集《神马》…………… (139)

风情画中的时代律动

- 读陈青的诗集《在香妃出生的地方》…………… (142)

杨朔刘白羽散文艺术风格比较…………… (145)

想起了伊犁……

- 读散文集《伊犁游记》…………… (158)

第三辑

王蒙小说中的新疆民俗美…………… (160)

让心灵发出闪光

- 读王蒙的小说《心的光》…………… (176)

多角度地开掘人性的深度

- 赵光鸣、董立勃、程万里小说的人性主题比较…………… (185)

新生活的呼唤

- 致《远离村庄的水磨坊》的作者…………… (196)

献给南疆一片深沉的爱

- 评肖陈的小说创作…………… (206)

维吾尔农村的社会风情画

- 评王铁的长篇小說《阿尔斯兰之路》…………… (212)

云游者精神世界的探寻与表现

——读赵光鸣的小说集《远巢》…………… (218)

第四辑

王、颜书艺风格比较论…………… (221)

《狼牙山五壮士》与《加莱义民》的比较分析…………… (231)

江南无此雄山川

——论徐庶之的边塞风情画…………… (241)

吴奇峰的人物画…………… (251)

淳朴真挚的生活之歌

——张冕的版画艺术…………… (255)

儿童电视艺术片的可喜收获…………… (262)

《渴望》杂谈…………… (267)

后记…………… (272)

格律与自由之间

——中国新诗诗体形式发展的一个轨迹

一

在中国新诗五花八门、异彩纷呈的诗体形式当中，格律诗和自由诗无异是两个典型，分别处于整齐统一和变化多样的对立的极。朱自清先生曾把新诗的第一个十年概括为“自由派”、“格律派”和“象征派”三派鼎立。当然他主要是从文学思潮和流派的角度作出这样的划分的，其中“象征派”本身并不是诗体形式，因此作为诗体形式的两种基本的倾向：格律化和自由化，从新诗诞生不久便出现了。它们之间的争奇斗胜也一直延续到今天。偏爱格律诗的人说自由诗散漫无稽，平淡杂芜，不具诗的形式美；推崇自由诗的人则说格律诗单调呆板，束缚了才情和生机，扼杀了诗的散文美。至于用政治概念去套诗体形式的非文学批评，诸如说格律诗是“封建遗老”，自由诗则是“欧化洋崽”，在不同时期又分别被扣上“小资产阶级”或“资产阶级贵族老爷”的帽子等等，因其过于荒唐，这里就不去说它了。

其实，无论格律诗还是自由诗都是新诗创新的成果，都是新诗家族中的重要成员。它们之间既有联系又有区别，并非异质的东西而水火不相容。它们的联系就是都离不开一定的格律；它们的区别就在于格律是否严密和规整程度如何。所谓格律，实质是

诗歌语言的若干限制，它是诗歌存在的基本方式。为了恰当地表现和组织诗歌的节奏，同时也为了体现诗歌语言有别于散文的特质，诗歌就在自己的发展过程中逐渐形成了一套格律系统。诸如音顿（音步）的组织规律，诗行诗节的建筑格式和韵脚的安排规则等等。起辅助作用的还有其他各种手法和技巧。诗歌的形式美——音乐美、建筑美、绘画美和散文美，就通过它们的格律系统和辅助手段展示出来。世上没有绝对的自由，自由总是和限制联系在一起。任何诗歌，包括自由诗都离不开一定的格律面存在。正如艾略特所说：“对于想写好诗的人来说，没有任何形式是自由的。”^{〔1〕}然而出于向往自由的天性和美的规律，诗人又每每要求摆脱格律的种种限制去进行自由创造。于是诗歌形式发展史上就出现了这样的双向运动：一方面要总结种种格律来显化和完善诗的形式，使诗歌朝着统一化、定形化方向发展；另一方面又总是不满格律的束缚，使诗朝着多样化、无定形的方向演进。格律化和自由化这两种背道而驰而又互相制约的倾向之间就形成了一股合力。正是这股合力的走向，给我国新诗诗体形式的发展描绘出一条清晰的轨迹。

二

我们说格律对于诗歌必不可少，并不意味着诗的格律越严密越好。诗美并不独独钟情于格律，相反似乎给予自由以更多的青睐。无论格律诗还是自由诗，都有形式美，只不过美的形态不同罢了。

格律诗是一种具有声音图形的定形诗。它在诗行诗节的建筑、音顿的组织 and 韵脚的安排上都有许多具体规定，凭借严格的组织，能够满足人们意料中的期待，从而获得对称均衡的审美愉悦。像这样的诗句：

远远的|街灯|明了，
好象是|天上的|明星；
天上的|明星|现了，
好象是|地上的|街灯。

——郭沫若：《天上的市街》

分明|来到了|厦门城，|却好象|看不见|战斗的|行踪，
但见那|满树|繁花，|一街|灯火，|四海|长风；
分明|来到了|厦门岛，|却好象|看不见|战斗的|面容，
但见那|百样|仙姿，|千般|美景，|万种|柔情。

——郭小川：《厦门风姿》

在诗行平行对比展开中，使我们在听觉上有一种回环往复的音乐美，视觉上也有一种对称均齐的建筑美，并有助于增强记忆。格律诗的优点在于，巧妙地利用语言的弹性，把汹涌腾跃的情思纳入既定的格律模式里，不致散漫无节制，使诗呈现出一种整饰典雅的形式美。格律诗的形式美是定形化的，易为人们所分辨和把握；它又与古典诗歌形式相近似，符合传统的审美习惯，因而能为更多的读者所接受。优秀的格律诗并非刻板僵化的同义语。华滋华斯说：“韵律遵守一定的法则，而这些法则是诗人和读者都乐于服从的……它们一点也不干涉热情”。⁽²⁾诗人运用格律来驾驭野性的日常语言，使之驯化为优美的诗的语言必然会遇到困难，但征服困难的同时也就获得了艺术创造的无穷乐趣。如果能在限制中争得自由，从规范之中溢出勃勃生气，便显出语言高手的才能。例如，杜甫运用七律既可以写出像《阁夜》那样的沉郁悲苦，又可以写出像《闻官军收河南河北》那样的欢呼雀跃。闻一多的《死水》和《发现》都是严整的新格律诗，但前者舒缓

愤激，后者高亢热烈，都是不朽的传世之作，严密的格律似乎并未成为他们诗情的镣铐。证诸新诗的历史，那些为读者津津乐道、传诵不衰的名篇中，格律诗或半格律诗的比例似乎更大一些。除了前面提到的几首外，再像徐志摩的《再别康桥》、戴望舒的《雨巷》、臧克家的《老马》、艾青的《礁石》、贺敬之的《回延安》、舒婷的《祖国啊，我亲爱的祖国》等，都有广泛的爱好者和持久的艺术魅力。

但是格律诗作为定形模式化的诗体形式，有其自身的局限：在形式上它过于单调，缺乏变化；在艺术上则容易限制想象力和窒息创造性。这正是艺术之大忌。乔治·桑塔耶纳指出：“单调的倾向有两种，并且在两个方向上妨害我们的快感。当重复的印象十分刺眼，无止境的千篇一律使人难忘，这种单调就使人痛苦了，不断地诉诸同一感觉，不断要求同一反应，就使神经系统疲倦，我们希望变化一下好松口气。如果重复的刺激不是十分尖锐，我们顷刻之间就会淡忘了它们；像时钟的滴嗒一样……或引起懒散的快乐或引起不安的情绪，但是不能表现出一种可以辨别的東西”。^{〔3〕} 格律诗往往就有这个弊病。它的节奏一般都处于对等均衡的状态，不允许有所变化。如果长时间阅读它，它那按部就班、四平八稳的节奏，它那急管繁弦、密不通风的韵脚要么造成沉闷、枯燥的厌烦感觉，要么起着一种催眠作用而使人忘却了节奏本身。如果世界上全都是这样千篇一律的格律诗，那将是何等乏味！格律诗在我国古代诗史上长期占主导地位，形式单调严整可能是长诗不发达的一个重要原因。我们这里所探讨的新诗格律，主要是对抒情诗而言的。但叙事长诗的情况也可以作为一个重要参照系来考察。田间的《赶车传》，李季的《杨高传》和臧克家的《李太白》都是当代重要的叙事长诗，可惜都不十分成功。其中原因自然很多，从形式上看，与其过份整齐划一恐怕有极大关系。《赶车传》的民歌调，《杨高传》的鼓词节奏，《李大

钊》的半格律诗，都使人觉得单调、拘谨。成就较高的长诗如闻捷的《复仇的火焰》，其主体固然是较为严整的半格律诗，但由于中间穿插了许多变体，打破了统一的格局，就使人不时获得某种新鲜感。郭小川的《将军三部曲》用的是活泼、流畅的半自由体（“新长短句”）无异使长诗生色不少。这些例子都说明人们对于美并不总是要求整齐统一，平衡太多的时候，就会产生打破平衡的意向。

尽管诗人们一直在不断地创建新的格律形式，但这些新的模式仍然是固态的、静止的。法国美学家米盖尔·杜夫海纳说，“审美形式只有引起想象力和理解力自由活动才是美的”。^{〔4〕}定形化的形式之所以约束想象力、窒息灵感，是因为“凡是本身是一致的东西，不可能有许多不同的关系。那些无止境地重复同样成份的艺术品所以枯燥无味、一目了然、冷酷无情，其原因即在于此。雷同的东西必须稀少；它们不适于滥用，也不能表现许多思想”。^{〔5〕}不能揭示更多的关系，不能容纳更多的思想这是格律诗的重要缺陷。人们面对着格律诗，由于头脑中有某种现成的形式框架，想象力有时就成为多余的了。另外，格律诗结构严密完整，它的语言容量是固定的，这就容易产生两种不良后果：一是削足适履，捉襟见肘；一是画蛇添足，狗尾续貂。这类艺术的遗憾和诟病在格律诗中屡见不鲜。

格律诗中声音图形的理论基础是节奏的周期性。以往的格律学家往往把“周期性”作为节奏的基本特征，因此他们只在“音顿”（音步）上划地为牢，并同此制定出若干格律模式。这种节奏理论其实是不全面的。苏珊·朗格指出：“宇宙中许多基本节奏都是周期性的……以致使得大多数人把周期性当成了节奏的本质。但是……节奏的本质并不在周期性，而是在于连续进行的事件所具有的机能性，周期性尽管很重要，但它毕竟还只能称作是节奏的一种特殊范例。只有这样去理解节奏，我们才能够解释，为什么

那些没有重复同一动作的活动（例如，一个乒乓运动员的击球运动，一个盘旋飞行的飞鸟的运动或是一个现代舞蹈演员的运动）同样也能展示出明显的节奏性”。⁽⁶⁾ 这就说明，节奏并非总是呈现为一种等时性的、重复的、机械的周期运动，它的基本形式或本质是一种机能性的连续运动，它不是单调稳态的，而是变化的、复杂多样的。俄国形式主义者看到了格律学中“音步”理论的局限，认为诗的节奏的基本联合不是音步，而是整个诗行。他们把“节奏性冲动”的概念引进到格律学中，从而扩大了格律学的研究领域。这种“节奏性冲动”是动态的、进行式的，有别于传统格律学中静止、固定的声音图形。它影响了诗人对文字的选择、句型的选择，根据内在的情绪节奏的需要来组织诗句，因而势必要打乱格律诗中事先规定好的节奏模式，而呈现千差万别的形态。“节奏性冲动”理论可以用来解释“周期性的节奏”无法解释的自由诗中的节奏规律。请看下面的自由体新诗：

假使|我们|不去|打仗

敌人|用|刺刀

杀死了|我们

还要|用手|指着|我们的|骨头|说：

“看：

这是|奴隶！”

——田间：《给战斗者》

中国|我的|钥匙|丢了。

那是|十多|年前，

我|沿着|红色|大街|疯狂|奔跑，

我|跑到了|郊外的|荒野上|欢叫，

后来|