

SHIJIU SHIJI ELUOSI
WENXUE ZONGHENG TAN

十九世纪俄罗斯
文学纵横谈

刘国利 郝葵◎著



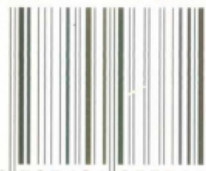
中国戏剧出版社

责任编辑:王媛媛



十九世纪俄罗斯
文学纵横谈

ISBN 978-7-104-03371-4



9 787104 033714 >

定价: 68.00元



十九世纪俄罗斯

文学纵横谈

刘国利 郝葵◎著

中国戏剧出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

十九世纪俄罗斯文学纵横谈/刘国利, 郝葵著. —
北京: 中国戏剧出版社, 2010. 12

ISBN 978-7-104-03371-4

I. ①十… II. ①刘… ②郝… III. ①文学研究—俄罗斯—19 世纪 IV. ①I512.064

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 253070 号

十九世纪俄罗斯文学纵横谈

刘国利, 郝葵 著

策 划: 常 春

责任编辑: 常 春

责任出版: 冯志强

出版发行: 中国戏剧出版社

社 址: 北京市海淀区紫竹院路 116 号嘉豪国际中心 A 座 10 层

邮政编码: 100097

电 话: 010-58930224

传 真: 010-58930232

电子邮箱: fxb@xj.sina.net (发行部)

印 刷: 成都蓉军广告印务有限责任公司

开 本: 1/32 880mm×1230mm

印 张: 36

字 数: 1200 千

版 次: 2010 年 12 月 北京第 1 版第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-104-03371-4

定 价: 68.00 元

版权所有 违者必究

关于诗歌的断想

(代自序)

传统经典长诗大多带有一定的情节。但是，诗歌中的情节和小说、戏剧中的情节毕竟不同。对于诗歌来说，情节最注意反映的是跌宕起伏的情绪转换和贯穿于作品始终的某一个主题，而不是像小说和戏剧那样，只是注意将描述的中心紧紧集中在一个相对比较狭窄的领域。诗歌的结构虽然会因此出现些微的“松懈”，但正是这种所谓的“不紧凑”特征，使得诗歌作品和其他艺术形式相比显得大气和豪华。智慧的火花、自由的思想、珍贵的情怀、虔诚的追求等这些人类最美好的情感也因此可以在诗歌这块广袤的大地上纵横驰骋、尽情挥洒。一般说来，诗歌中的情节更注重和更善于反映的是一种存在于人们心灵深处的精神斗争历程，虽然有时附着于其上的故事情节等和小说、戏剧类似，但归根结底，这些东西最终还是会回到其固有的“表现心灵”的轨道上来。对于小说和戏剧来说，情节往往就是其目的本身，在情节推动事件向前发展的时候，思想的任务也就同时完成了。而对于诗歌来说，它更加注意强调的是一种思辨的艺术。小说和戏剧强调的趣味在诗歌看来并不是十分重要。以《叶普盖尼·奥涅金》为例，在这部诗体小说中，不但人物形象自身经常有矛盾和智慧并存的精神思索，就连作者本人也经常以抒情主人公的身份直接进入作品当中抒发情感，发表宏论。需要特别说明的是，这样的抒情段落并不只是针对作品中的具体人和具体事，在很多时候，它们都针对的是整个人生：见到你我感到多么忧伤，春天啊，春天！爱的季节！有怎样一种懒散的激情躁动在我的心灵、我的血液！你用醉人的痛苦和蜜意，让我感受到了春天的气息——在这静谧的乡下，清风吹拂过我们的脸颊！我的欢乐在哪里？我的喜悦，还有那振奋人心的消息？难道那愁苦和忧烦，已经永驻在我心间？难道我这麻木的灵魂，已经注定沉入黑雾，再难上岸？以上这个段落是《叶普盖尼·奥涅金》中的主人公奥涅金在杀死了自己的朋友连斯基之后，抒情主人公适时抒发的对人生的感悟。情感虽然是“有感而发”，针对性也很强，诗歌的整体结构也因为受具体事件的限制而不容易得到解脱和自由挥发，但却并没有因此而产生局促的狭隘之感，整段的议论和抒情依然显得从容而大气。

这样的情况同样存在于《伊莎贝拉》和《茨冈人》之中。在这两篇著名的诗歌作品中，表面的结构虽然和小说、戏剧有些类似，但作为诗歌作品，它们所表现出的情节冲突却还是保持了鲜明的诗歌特征。精神层面的探索使得这两首诗歌具有了超越小说和戏剧的资本。设想一下，如果不是因为这两首诗歌保持了这样的特点，它们恐怕就不会取得像今天这样高的文学地位。人们一般都愿

意承认作品中的思想内容所包含的价值和意义，而对于作品的形式对内容所造成的影响，却常常是估计不足。就情节来说，传统经典长诗和小说、戏剧之间存在着明显的差别。即便是那些所谓的带有小说许多显著特征的所谓诗体小说，也同样和小说本身之间存在有巨大的差异。我们在对它们进行欣赏和解析的时候，要注意观察它们作为诗歌的艺术特征，而不是作为小说的艺术特征。如果只是因为作品本身带有较强的故事性而就将鉴赏的注意力主要集中在所谓的情节冲突上，那最终的结果就会是拣了芝麻，丢了西瓜。诗歌的灵魂在于抒情，而不是在于说理。在这方面，现代主义诗歌的理解显然比传统诗歌高明。可以这样认为，现代主义对诗歌的改造是彻底而坚决的。自从现代派诞生以来，它就不遗余力地对传统诗歌进行了从内容到形式的全面改造。对内容的改造主要体现在现代派让诗歌完全放弃了自己的社会功用。对形式的改造体现在语言和诗歌反映的内容等各个方面。大家知道，在现代派诗歌诞生以前，无论是注重诗歌的悲剧功能和史诗功能的亚里士多德，还是注重人的主观因素的浪漫主义，都没有从根本上改变诗歌的内在品质，注重戏剧和英雄叙事是那个时代诗歌存在的主要形式。只是到了19世纪末期，当现代主义开始逐渐在全世界兴起的时候，诗歌才得以以一个全新的面目出现，开始真正超越过去，实现了真正意义上的飞跃。格雷厄姆·霍夫在《现代主义抒情诗》一文中说，现代派诗歌，就其“形象的描绘，或叙述和逻辑的顺序，都失去其坚实的轮廓，而意义则透过一层无法分析的暗示模模糊糊地出现”。为了印证自己结论的正确性，他特意举了一首现代诗为例：它被重新发现。什么？——永恒。它是大海和太阳的婚配。警戒的心呵，让他们低声宣告。黑夜空荡荡，白昼着了火。应该承认，现代派扩大了诗歌的表现领域，它更加注重描述人的心灵的写作形式，为人们多视角观测诗歌这一艺术提供了最大的可能。由于现代派诗歌和传统诗歌相比，更加强调自身的内在品质和艺术规律，这就使得它与其他文艺形式的区别更加明显。那么，在现、当代主义诗歌已经取得、并且还正在取得巨大成就的今天，强调传统诗歌创作理念和重新审视这些经典作品的价值，这样的做法是不是有些不合时宜？我们的回答是否定的。因为，任何一种新生事物的诞生，都是以承认旧有事物的存在为基本发展条件的。离开了以往的成就，根本就无从谈起任何形式的创新。俄罗斯现代主义中的象征派和阿克梅派在对待经典名家名篇的态度上就显得比较聪明，他们没有刻意去强调自己和经典名家名篇的区别，而是极力在他们当中寻找自己的影子。在普希金、莱蒙托夫身上，他们找到了所谓的另一种俄罗斯诗歌精神，巧妙地将自己的创作和他们紧密地连接了起来。同样是在俄罗斯，现代主义的另一个派别——未来派在对待传统的名家名篇的时候采取了全面否定的极端态度，这样的做法让他们付出了惨痛的代价了：虽然他们在诗歌领域的探索方面也取得了不错的成就，但却并没有被很好地继承。

需要顺便提及的是，现代主义虽然在自己的领域取得了巨大的成就，但它最终也没能取代传统经典诗歌在文学史上的地位。并且，随着社会形势的发展变化，一些传统的审美习惯和文艺学主张又开始渐渐回到了人们的身边。在现代主义时期被摒弃的一些诗歌创作原则在“后现代主义”时期又开始被人们重新承认和使用。在以“后现代主义”为准则创作出来的许多诗歌作品中，我们看了似曾相识的东西。南京大学的余一中教授在研究俄罗斯文学中的后现代主义文学现象时就发现：“有力地消解僵化的官方话语，强调继承经典文学的传统，积极吸纳外国文化，密切联系现实，带有明确的理论取向”构成了俄罗斯后现代主义的基本特征。更有甚者，有一位著名的理论家就直接认为后现代主义在某种程度上就是对现实主义的回归。在这方面，在关于文学主题的回归方面，我们还可以拿美国后现代现实主义销售的创作为例加以说明。王守仁、童庆生在《当代外国文学》之《回忆 理解 相像 知识——论美国后现代现实主义小说》一文中论证，后现代现实主义小说其

实带有浓郁的现实主义色彩。虽然后现代现实主义小说《国际大都市》（得里罗著，2003年）、《反美阴谋》（罗斯著，2004年）、《进军》（多克特罗著，2005年）、《欧洲中区》（沃尔曼著，2005年）都属于后现代现实主义小说，但它们却都无一例外地采用了现实主义的叙事手法，作品“追求细节的真实，营造出逼真的外表……”有此，二位作者得出结论，“所谓的‘后’现代主义文学自然是对现代主义文学的超越——是对现代主义文学的扬弃或反叛……现代主义嫌现实主义不真实，标榜自己更真实，后现代主义则对真实本身进行解构，特别是许多前卫作品采用戏仿、拼贴等手法，刻意披露文本所提供的‘语言现实’的虚构性。后现代主义实现过后出现的后现代现实主义小说，在某种意义上说，是当代文学在后现代语境下的一个新发展。换言之，后现代现实主义小说既保持了19世纪现实主义小说纪实的传统，又糅合了现代主义小说常见的自我意识和前卫小说对小说创作自身进行反思的特点。”这样的事实从一个侧面提示我们，在艺术创作的方法上，常常存在有许多共通的东西。也许有绝对的思想，但却稍有绝对的创作方法。但是，历史的车轮不会轧过同一条河流，后现代现实主义毕竟不是那个流行于19世纪60年代和20世纪初期的那个现实主义和现代主义了。在后现代现实主义这里，由于“虚构的故事本身又对这种逼真进行了颠覆，从而使作品表现出现实主义的真实细节与反现实主义情节之间的反差与张力。后现代现实主义小说不同于传统的现实主义小说，也有别于后现代前卫小说，是对现实主义的一种创新。”美国的后现代现实主义小说的创作规律同样也可以用于我们对传统经典诗作、现代派诗歌、后现代派等诗歌流派创作规律的思考。

现代主义诗歌虽然灿烂，但却短命。之所以出现这样的结果，除了和时代的变迁有着直接的因果关系，它自身在诗歌创作方面所犯的禁忌太多也是一个重要的原因。由于过分强调诗歌“描述心灵”和对彼岸世界“倾述”的功能，一些现代派诗歌常常让人觉得晦涩难懂。花园盛满了正午灿烂的眼光，从梦中流泻出令人窒息的方向。蜥蜴蜷曲着，全都把瞳仁闭上，缠绕在树干之上的，是那成团的蛇蟒。你走进花园时无半点柔情蜜意。你是为了休息，还是寻求刺激？满目都是妖术，遍地都是毒气，连花朵和青草也颤抖着，发出很急促的呼吸。来吧，我在这里。让我们把兰花编织成花环，尽情游逛、尽情嬉戏。身子缠着身子，像两条贪得无厌的蛇！白昼已经过去，你的双眼紧闭。那是死亡将至吗？让我用藤蔓织成一块尸衣，将你渐渐变凉的尸体紧紧裹起。诗歌的大概意思是：爱情的花园里，身上散发着令人窒息的芳香的恋人走进了满是蜥蜴和毒蛇的花园，她不是为了精神上的交流，她来这里仅是为了寻求刺激。当两个人终于结合在一起的时候，罪恶和丑陋也达到了顶点。因为此时，花朵在剧烈颤抖，青草在急促呼吸，周围的一切都在施放蛊惑人心的妖气。拥抱在一起的身子也像是两条贪得无厌的蛇一样令人恐怖。最后，看着紧闭着双眼的恋人的身体，抒情主人公联想到的不是甜美和陶醉，而是一具尸体。此刻，他也只想赶紧用一块尸衣把她紧紧裹起。如果不是对勃留索夫的创作特点和生活背景十分熟悉，如果不是对俄罗斯现代主义诗歌中象征派的创作手法十分熟悉，恐怕人们对这首诗的理解不会十分顺利。当然，现代主义诗歌的这些“毛病”并不是只有俄罗斯诗人才有。在英美现代派诗人那里，类似于这样让人费解的诗歌也比皆是。请看威廉斯的一首现代诗：我吃了，梅子，它们曾在，冰箱里，而它们，你可能，省下，当早点，原谅我，它们味道鲜美，那么甘甜，那么清凉。虽然有评论家认为，像这样含蓄而克制的写作方式并不是什么装腔作势，也不会造成读者在理解上的困难；但作为一个普通的欣赏者，我们却依然没有因为有了评论家的这种解释而在对这首诗歌的理解上变得轻松起来。对于那“这首描述的是一个没有情境的事件，而不是事件变成言语的事件，它具有简明新闻的诱人特质，它之所以引人注目是因为

它可能成为什么东西，而不是因为它现在是什么东西”的解释，普通的欣赏者依然会觉得是在“云里雾里”。

面对现代主义诗歌的这些所谓创作特征，现代主义的另一个分支——阿克梅派表现出了强烈的不满。他们希望通过自己的创作实践而对这种现象予以纠正。为此，他们提出了“明晰主义”的主张。而所谓明晰主义，就是指观察事物的清楚明晰和语言形象的精确凝练。明晰主义的发起人库兹明这样说道：“不管您的灵魂是完整的还是破碎的，不管您的世界观是神秘主义的，现实主义的，还是自然主义达到，不管您的内容是抒情的还是叙事的，不管您的情绪、印象是怎样的，我恳求您，要合乎逻辑，——我的这个心声会得到谅解的！——构思要合乎逻辑，作品的布局结构要合乎逻辑，句法要合乎逻辑……做一个灵巧的建筑师吧，既照顾到局部，又考虑到整体……热爱语言吧，像福楼拜一样，惜墨如金，精准真实，这样你才会领悟到那个妙不可言的秘密——我愿称之为清晰主义的东西。”但是，由于阿克梅派并没有从根本上解决象征主义诗歌晦涩难懂的病因——唯心主义的错误，所以最终也没有达到自己的目的。“描述心情”的作品虽然被赋予了物质的外壳，但最终却还是没有逃脱精神的束缚。以阿克梅派代表诗人曼德尔施塔姆为例，他的创作就依然和象征主义有着千丝万缕的联系。我回到了我的城市，对它如此熟悉，就像泪水、血脉、儿童肿胀的腺体。你回到了这里，请赶快吞吃够列宁格勒河岸上灯火的鱼肝油，最好快些熟悉十二月的日子，有时蛋黄会被搅拌进不详的焦油里。彼得堡！我还不想去！你还有我的电话号码。彼得堡！我还有很多地址，依据它们我可以找到死者的声息。我住在漆黑的楼梯间，门铃声撕裂皮肉，敲击着我的太阳穴。我彻夜不眠等候着尊贵的宾客，而门上的链子像镣铐一样轻微地响着。在曼德尔施塔姆这里，我们并没有看到多少清晰，相反，我们看到最多的反而是象征主义的东西。难怪郑体武在《俄国现代主义诗歌》一书中认为：“对阿克梅主义作为一个新流派的怀疑并非缺乏根据。”在很多的象征主义诗人看来，口口声声一直宣称要打倒自己的阿克梅派其实和自己是同一战壕的战友。象征主义诗人勃洛克甚至这样说：“你们为何要‘自成一派’呢，其实你们跟我们没有丝毫区别。”

当然，传统的经典诗歌的价值并不仅仅是作为现代派诗歌的参照物而存在的。就其本身的思想价值和艺术价值来说，传统诗歌无疑也具有极大的意义。一般来说，传统诗歌的写作方式遵循的是“模仿”原则。在这种传统模式指导下，诗人们对现实的观察都十分认真、仔细。应该承认，那些准备创作反映时代特征和时代情绪的作品的诗人们在这样的环境里呼吸畅顺，一点儿也不会缺乏“用武之地”。但是，对于那些游弋杂交准备创作情节之外的诗人们来说，一味地强调模仿就显得有点单调和乏味。尤其是当“模仿”说过分拘泥于现实，并由此开始逐渐走向庸俗唯物主义的时候，这样的原则和创作方式就更是容易遭到他们的质疑和抵制。事实上，现代主义正是在这样的大形势下完成了对传统诗歌创作模式的反叛和颠覆。因此，对于现代主义诗歌在世界范围内的兴起，我们不应该像过去某一个时期那样，只是简单地持一种否定的态度。应该承认现代主义诗歌的兴起和传统经典诗歌之间有着必然的因果关系。这是一种历史的必然，是传统经典诗歌自己的选择。正如胡经之在《文艺学方法的多样和统一》一文中所说的那样，“文艺学的研究对象——文学艺术，本身就是一种复杂的社会现象。一方面，它是由多元素、多层次、多环节构成的相对独立的自我系统；一方面，这个相对独立的系统又同世界上其他现象发生错综复杂的关系，因而可归入更大的系统之中。”胡经之的论述重点虽然不在评论现代派诗歌本身，但至少使我们懂得，文学艺术和复杂的社会问题之间有着不可分割的联系，对于特属于文学艺术这一大范畴的诗歌来说，其创作的标准虽然可以具有明显的时代特征，但也不一定都拘泥于此。正如在浪漫主义流行的时候，古典主义也有存

在，而在现实主义流行的时候，浪漫主义也有存在一样，在现、当代主义诗歌引领潮流的时候，传统的经典诗歌作品也应占有自己的一席之地。只有这样，才能使文艺与错综复杂的生活现象对应和对等起来。

承认了文学艺术和现实生活的血脉联系，实际上就等于承认了传统经典诗歌作品的永恒价值。作为一种客观的存在，传统经典诗歌作品无论是对于它所诞生的那个年代，还是对于当今和以后的时代，其艺术价值永远都不会消失。虽然读者因为自身的原因可能对作品的理解不尽相同，但由于诗歌作品这一文本形式的具体存在，人们对它的认识和看法毕竟不可能发生没有原则的偏离。举一个例子来说，悲情的音乐虽然可以唤起人的不同悲情，但却不可能唤起人们的喜悦和欢乐。这里面有一个人们对于“度”的把握的问题。德国的伊塞尔在20世纪中期专门研究阅读过程，在他看来，文学作品存在两极：一极是文本本身——即文学作品，一极是审美反映——即作者对文本的具体化或实现。伊塞尔强调读者的反映是由文本激发的，因为在具体的文本中，“已经暗含着读者可能做出多种解释的潜在因素”。伊塞尔十分强调文本形式对人的审美反映的控制，认为人对一部具体的文学作品的审美反映不可能偏离具体的文本很远。这样的理论阐释对于我们确立经典诗歌在今天的价值，尤其是它们的艺术价值大有作用。审美的标准虽然会随着时代的变迁而有所改变，但是这种改变中，相对的稳定却依然存在。这种文学现象也和马克思关于运动和静止的论述相符。运动虽然是绝对的，但静止却又往往是运动的一种存在形式。我们无法想象，如果人们评价文学作品的标准瞬息万变，或者如“读者反映论”所主张的那样，人们对文学作品的理解完全都是读者的“体验”，和作品本身没有关系的话，我们的文学会是一种什么样子，我们的诗歌创作和评介又会是一个什么样子。

回顾历史，虽然诗歌在人类的历史长河中曾经经历过不止一次的辉煌，但时光境迁，现今，诗歌作为一种曾经魅力四射的文学形式，这种荣耀早已经被埋入了历史的尘埃。这是一种命运的选择和历史的必然。在世界城市化进程已经成为一种势不可挡的大潮的今天，整齐、秩序成为了城市生活的标准。这样的生活虽然提高了人们的工作效率，但伴随着这种高效率的城市生活的却还有那令人心灵疲惫的呆板和单调。大概是从现代主义诞生的那个时候开始，我们生活中的色彩开始变得单调起来。许多神圣的东西不再神圣，许多美丽的东西也不再美丽。与之相对应的是，一些在以前看起来是荒诞不经的东西开始登堂入室，甚至在生活中扮演起了主角儿。按说，这应属一种时代的进步，因为上层建筑中任何一种新形式的出现，都会有经济基础与其相伴。但这只是一种笼统的说法，进步虽然是一种趋势，但这却并不能说明每一次的变化都是进步，或者说是“转好”。对物质世界有巨大好处的社会形式，对精神世界来说却也未必。规律性极强的现代都市生活让我们的心灵变得麻木，让我们的诗歌不再激情四射。理查德·谢帕德就认为，在规律性极强的现代都市生活中，“贵族的、半封建的、人道主义的农村秩序被中产阶级的、民主的、机械的城市秩序所代替……以人为中心的社会秩序成了不可思议的东西。”在这样的时代背景下，传统的诗歌创作会出现严重的危机。因为，传统诗歌语言已“不再能控制流动不定、无从捉摸的现实，它像一块厚皮捂住了他们的想象力；不再是简明易懂地表现自我的工具，而变成与忧郁的超自我有些相像的东西；不再是交流的手段，而变成一堵不透明的、穿不过去的墙壁”。为了说明自己的这一观点，理查德·谢帕德结合达达主义者和超现实主义者的诗歌创作，对具体的诗歌语言的变迁进行了分析。他认为，“在某些现代诗歌模式中，尤其是在达达主义的非句法和‘无意义’诗歌中，名词被认为是沉重的负担；不再是语言中确定的、支配一切的中心，而只是若干组成部分里的一个部分。”而所有

这一切——语言贫乏和想象力的消失，都是因为现代社会中，有一种属于过去的那个时代的精神的缺失。这个精神在理查德·谢帕德这里被归纳成了永恒感。他认为，对于许多对现代主义诗歌还有无限留恋的诗人，如艾略特、叶芝、霍夫曼斯塔尔来说，保持住过去时代留给他们的存在于简短残篇中的那种永恒感，是他们在自己的诗歌中关注的中心和重点。对这些诗人来说，“没有那种永恒感，一切都会变得阴郁、无聊和绝望。”为此，叶芝不无伤心地这样唱道：虽然伟大的诗歌不再回来，我们对现有的诗歌也很喜欢：海岸上鹅卵石格格地响，在逐渐退去的海浪下面。叶芝的情绪之所以低落，在诗歌中他之所以对海岸上的鹅卵石怀有那样的爱怜，对已然退去的海浪抱有那样的眷恋，在很大程度上，就是因为他已对现代都市生活不再抱有诗歌式的幻想。

科学和文学在一个特定的时期常常会产生激烈的碰撞和对峙。曾经有人认为，文学和科学一样，都是对客观的物质世界进行反映，它们的区别仅仅在于它们反映的形式不一样。这种观点乍看颇有道理，仔细分析却是漏洞百出。它混淆了文学和科学的本质概念，极易使文学走入机械唯物主义的泥坑。在这样的观点引导下，人们很难看到物质文明社会给文学创作、尤其是诗歌创作带来的负面影响。因为，它会掩盖文学创作的危机，最终使所有的艺术创作也和其他现代化社会的产品一样，被标注上批量生产的痕迹。还是在20世纪初期，叶赛宁就已经敏锐地预见到，即将到来的城市化生活将会给传统的诗歌创作带来巨大的冲击。诗人断言，在今后的现代化大都市中，将不会再有诗人出现，他将成为在俄罗斯、乃至世界范围内的最后一位诗人：我是最后一个乡村诗人，我的歌是简陋的木制小桥。我站在临终的弥撒前，白桦的叶子是焚香，正冒着袅袅青烟。当烛泪流尽，熄灭了它金黄色的火焰，在月夜中，那木制的时钟，就会闷声敲起我生命的十二声丧钟！在蓝色鲜花覆盖的田野小路上，即将走过来一个钢铁巨人！燕麦的霞光普照，但终将被它钢铁的黑爪埋掉！这是只摧残生命的手掌，我的歌甘拜下风。在叶赛宁刚开始表达自己的忧郁时，他曾经遭到了人们的嘲笑。很多人被当时如火如荼的生活激动着，相信在由水泥和钢筋组成的城市建筑群中依然可以产生出艺术的诗歌。确实，伴随着城市的成长，反现实、反传统的诗歌创作形式应运而生了。但这却是一种与以往的经典作品截然不同的东西。在这里，孤独成了它们的主要标签。冯德在《城市诗歌》一文中指出：“我们可以认为现代主义文学产生于城市，而且是从波德莱尔开始的——尤其是从他发现人群意味着孤独的时候开始的；对具有丰富而活跃的想象力的诗人来说，‘人群’和‘孤独’这两个词语是可以互换的……”孤独的人群让现代主义找到了表现的内容和形式，但同时，孤独的人群却也让人类的温馨和亲情消失得无影无踪。诗歌越来越成为个人的四品，而不是大众所共同拥有的审美对象。

当然，也不是所有的诗人都像叶赛宁一样对诗歌的未来感到绝望。俄罗斯的未来派就将这场社会变革看成是诗歌发展的大好时机。对于叶赛宁的沮丧和颓废情绪，马雅可夫斯基予以了辛辣的讽刺和无情的嘲讽。他写道：您去了，正如常言所说，去了另一个世界。空虚……您飞着，冲入群星。既不要预支稿酬，也不要啤酒小店。清醒。不，叶赛宁，这不是讥笑……我看见——慢条斯理地举起有切口的手臂，您摇荡起自己，肥胖笨重的身体。马雅可夫斯基对叶赛宁的仇恨是双层的，其中既有个人恩怨，也有在诗歌创作理念上的差异。而其中最主要的，当然还是后者。未来派诗人的身份让马雅可夫斯基在城市化进程逐渐加剧的生活中如鱼得水，虽然最后，由于这样那样的原因，马雅可夫斯基本人也因为自己的“小船在生活中被撞得粉碎”而开枪自杀，但其实一直到生命的最后，他也一直都没有停止过“放开喉咙歌唱”。《放开喉咙歌唱》创作于1929年12月至1930年1月之间。这是诗人最后的一部长诗。马雅可夫斯基研究专家、翻译家余振先生指出：“长诗中

诗人总结了他 20 年多的创作生活，并对未来抱有无数的信心和热烈的希望。”除此之外，未来派在诗歌语言方面进行的大胆改革也说明，他们的主张和现代化的都市生活非常合拍。根据现在的研究成果，传统的诗歌语言之所以在未来派这里发生深刻的危机，其根源就在于传统的社会道德和理念在人们的头脑中发生了根本的颠倒。因此，未来派对传统语言在语法、词汇、语音、词性、句法等方面的改造，并不是一种简单的语言学现象，这里面包含有对现代都市生活的顺从和认可。无法想象的是，未来派诗歌离开自己形式的改造依然能取得世所公认的成绩。

除了俄罗斯的未来派，对现代都市生活予以认可的还有前文已经被屡次提及的达达主义者和超现实主义。达达主义者和超现实主义认为，“战胜工业城市的办法是承认它，学会以嘲讽的态度去爱它，并发展在那里起着作用、正从内部腐蚀它的既定价值的力量”。“工业前的文化和文学虽然到了穷途末路，但这不应当诱使人们相信所有的文化和文学都到了穷途末路。他们的结论是，语言的复兴必须来自那些承认新的环境、并试图在其内部发展‘反文化’势力的社会团体。”由上面的引言可以看出，虽然都是主张承认反传统的诗歌创作模式，但未来派和西欧国家的达达主义者，超现实主义者的根本目的却大相径庭。未来派是将诗歌的出路和振兴寄托在了全新的诗歌创作模式本身，而达达主义者和超现实主义则是将诗歌的出路和振兴放在了对全新诗歌创作模式的破坏上。正如鹰想要长出搏击长空的翅膀，就必须经受跌下悬崖的危险一样。达达主义者和超现实主义希望通过重新确定语言的地位来克服语言的危机。它们认为，诗歌语言的危机并不可怕，这种现象虽然在当今都市化生活加剧的今天显得特别明显，但其实，作为一种客观存在，它们早就存在在了我们的诗歌创作当中了。在达达主义者和超现实主义者们看来，“只要人们不再要求做宇宙的主人，不再通过语言来创造意义，只要人们同意做宇宙的普通居民，同意通过各种手段——语言只是其中的一种手段——以无法预言的方式获得意义”，他们就能顺利地解决诗歌语言出现的危机，实现诗歌语言的顺利回归。

应该说，无论是对于未来派，还是达达主义者，抑或超现实主义，它们对于诗歌在当今社会所遭遇的尴尬，所持有的都是一种比较超然的态度。这种超然的态度对传统的现实主义和浪漫主义诗人来说不易拥有。因为，未来派、达达主义者、超现实主义者在语言和文化上的改革行为在他们看来无异于一种让人无法容忍的离经叛道的行为。没有主题，没有意义，没有贯穿于诗歌始终的精神，没有类似于小说和戏剧的情节，有时，甚至没有合乎一般语言规则的词语搭配和能够表达一个完整意思的句子。而那在传统诗歌中被推崇备至的抒情主人公的角色出现、当代诗歌中就更是难觅其踪。现、当代是个之所以会出现如此怪异的反传统的现象，与其说是一种诗人的敌意，毋宁说是由于人们对传统文化价值和理想、信念的再思考所致。即便是对于现、当代诗歌的理论家，他们对于生活对艺术和理念所产生的影响也丝毫没有低估。理查德·谢帕德就承认：“只要诗人不能使抒情的‘我’根植于对文学传统或社会特征的清晰意识，他就会发现在可怕的陷阱里跳着几乎不可思议的舞蹈。”

在经济大潮涌动、城市化进程加剧的当今社会，传统经典长诗虽然不再拥有过去的尊贵和荣耀，但却也不会再在诗歌的舞台上黯然出局。在人们脚步匆匆、都在为攫取最大的物质利益而辛苦奔忙的时候，相信在他们的心灵深处也都会为文学、为诗歌留一方净土。现代社会的现代化节拍虽然在一定程度上使得我们的许多行为（包括阅读行为）变得浮躁和功利，但同时，它却也在细心地替我们梳理着心灵的羽毛。现代人在享受现代社会带来的舒适和温馨的时候，虽然早已在不经意间丢掉了那用稻麦和秸秆编制的草帽，但是，那深藏于我们心灵底部的、散发着泥土的芳香的精神草

帽，却会永远戴在我们的心头。

曾几何时，传统的经典长诗是我们生活中最美丽的点缀。莎士比亚、拜伦、歌德、普希金等一个个闪光的名字，激励着我们的意志，伴随着我们度过了一个个或艰辛、或甜美的日子。如今，虽然时过境迁，荣光难再，但经典却依然保留着属于自己的尊严。人性的通理，人生的感悟，英雄的悲壮，伟大的献身，勇敢的牺牲，高尚的情怀，甜美的爱情等等，所有这些在有价值的人生看来是宝贵的性格和品质，在经典长诗中人们都可以找到共鸣。也许有人会认为这一切都早已过时，所谓的经典长诗所宣扬和赞美的这一切只不过都是属于资产阶级诞生以前的东西，社会发展到资本主义和高度垄断的资本主义——帝国主义时期过后，传统诗歌应该、并且已经让位给了现代主义诗歌和后现代主义诗歌。这样的说法混淆了经济形态和文化表现形式之间的界限，错误地以为文学艺术就是经济形态的直接反映。其实，早在20世纪初期，托洛茨基就在评论高尔基的创作时精辟地指出，意识形态领域里的研究成果和社会形态的变化之间并不是简单的对应关系。将这一理论移植到我们对一般文学现象的理解上，我们就能得出经典诗歌在今天依然还应有属于自己的市场的结论。拍案的惊天波涛虽然不见了，映入人们眼帘的是静静的海水。虽然没有了昨日的喧嚣，但今日的静谧也许更能说明大海的价值和揭示出蕴藏在其中的巨大魅力。

在《中国小说的历史的变迁》一文中，鲁迅在论述小说的起源的时候，曾经说到了诗歌的起源。“诗歌起源于劳动和宗教。其一，因劳动时，一面工作，一面唱歌，可以忘却劳苦，所以从单纯的呼叫发展开去，知道发挥自己的心意和感情，并偕有自然的韵调；其二，是因为原始民族对于神明，渐因畏惧而生敬仰，于是歌颂其威灵，赞叹其功烈，也就成了诗歌的起源。”对于诗歌的起源，蒋述卓在《宗教艺术论》里也有精辟的论述。虽然他的措词和鲁迅有别，但在承认诗歌和劳动以及宗教的关系方面，却还是基本一致的。他说：“譬如原始诗歌，《礼记·郊特性》中所载的《蜡辞》：‘土反其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其泽’，就是在施行生产巫术仪式时的唱辞，表达的是以巫术控制自然的愿望。”由诗歌产生的源头可以看出，这种艺术形式从其诞生的那天起就被戴上了沉重的枷锁。这样的定论并非危言耸听。劳动可以生产食物，这是人们赖以生存的物质条件，因此，对生产过程，任谁也不敢掉以轻心。宗教崇拜是人类在精神世界里的巨大寄托，尤其是在混沌的人类活动早期，由于人们控制、战胜和使用自然能力十分低下，人们对于神明的畏惧和敬仰十分明显，不但在一般的宗教祭祀中，人们的态度十分虔诚，就连那属于生产活动和狩猎活动一部分的祭祀，人们也都是怀着忐忑和敬畏的态度予以对待的。

由于诗歌在诞生之初就担负起了关乎生计民生的重大使命，所以，在中国的古代文人看来，“能诗者就是清品”，而那些写小说的人，也总是想极力地想和诗歌建立起某种联系。最典型的当属中国的章回小说，不论恰当不恰当，总要在其中插入数首不伦不类的“有诗为证”。写小说者不敢相信小说本身所包含的力量，非得拉诗歌来垫背，仿佛非要有了“有诗为证”这道程序后，小说才可以直起自己的腰板说话。外国的文人虽然没有中国文人这么多的毛病，但在认为诗歌应该肩负起伟大的使命方面却和中国文人十分相似。他们同样认为，离开了庄严的使命感，即便是你的写作技巧再高超，也很难在社会上和文学界获得地位。19世纪的俄罗斯著名诗人费特在诗歌中以描绘精致典雅的乡村画面而著称，有人称他的诗歌“如同锦缎秀屏，充满贵族的审美趣味”。但是，就是这样一位富有才气，被象征主义诗人如瓦雷里·勃留索夫、康斯坦丁·巴尔蒙特、安德列·别雷、亚历山大·勃洛克等尊为现代派鼻祖的诗人，在他自己生活的那个时代却并没有获得他本应该获得的荣誉。阿芙朵契亚·巴纳耶娃在自己著名的《回忆录》里说到这件事的时候，将个中原因归结为费

特没有在自己的作品中肩负起拯救民生的大任：“费特在抒情诗领域取得的巨大成就，当时只在很小的范围内为人所知。因为他的诗歌在当时显得有些不合时宜。那是，整个国家正掀起民众政治热潮，也已经显现出大革命来临的征兆。”这样的评价可谓一语中的，入木三分。

使命感让传统诗歌在长时间内披上了一层神圣而神秘的面纱。随着社会制度的不断更替，人们的审美理念也发生了巨大的变化。诗歌在人们意识形态和社会形态不断发生变化的过程中，逐渐走下了神坛，开始和普通民众展开涉及内容广泛、形式多样的直接对话。这样的更替和变革顺乎自然和艺术创作的基本规律，是一种历史的选择。因为，在几乎所谓有社会制度发生剧烈变化的时候，创作形式的改变有时甚至会成为艺术唯一的响应形式。有时候，这样的变革会让人痛心和惋惜，但在更多的时候，变革会促进艺术自身产生更强大的发展和飞跃，会对社会产生显著的正面影响。难怪恩格斯早就这样指出：“随着自然科学领域中每一个划时代的发现，唯物主义也必然要改变自己的形式。”王元化在《文学沉思录》中曾经谈到了艺术的形式探索这个问题，他说：“在文学史上，随着每个重大历史时期的递进，都经历了一场艺术形式的变革。尽管莎士比亚仍然像歌德所说的是一位无人可以企及的伟大作家，可是现在哪个剧作家还会使用莎士比亚那种繁缛的充满隐喻和双关语的枝叶披纷的语言呢？这样做只会显得迂腐可笑。”当然，王元化也不是将形式改变的重要性放大了无所不及的地位。他主张的是和内容相匹配的形式改革，而不是为了改革而去改革。那样的形式改革在王元化看来毫无出路。所谓，在承认形式改革的重要性和必要性的时候，王元化同时强调：“如果我们由于时间距离久远已经不习惯莎士比亚在他那时代当时所有剧作家所采用的那种语言表达方式，就断言他留给我们的凝聚着人类智慧精华的巨大遗产已经过时，于是掉首不顾，弃若敝屣，甚至以轻佻态度去任意加以贬抑，那也是愚不可及的。”王元化关于艺术形式创新问题的论述，阐明了艺术创作的一般规律，为我们用正确姿态去对待传统经典文学作品提供了一个有力的理论保障。

评介和鉴赏诗歌的方法很多，一般可分为传统方法和现代方法。传统方法和现代方法的时间分界线大约是在20世纪的初期。传统方法在早期的时候以哲学思辨和现象实证为主要手段，到了19世纪后半期，传统方法开始拓展自己的研究领域，将作品出现的时代、文化传统、作者的生平和经历、文献版本的考证等都纳入了自己的研究视线。应该承认，这样的研究方法取得了公认的成就，时至今日，也没有完全失去其应有价值。但是，我们在承认这种批评方式的合理性的时候，也应该看到它们的不足和欠缺。主要依靠“模仿自然”来创作诗歌并以此作为评判诗歌好坏的标准会导致人们对诗歌创作主体的轻视，影响人们对诗歌自身规律的揭示。因为任何一种艺术形式（尤其是诗歌）的创造过程都绝不仅仅是对客观世界的反映、再现过程和一个关于对象世界的理智的思维认识过程。这里面包含了许多人的因素。意愿、情绪、顿悟、灵感、美感等都会参与到艺术创作的过程中来。也正是由于这个原因，20世纪以来，人们将诗歌创作和鉴赏的标准逐渐地由传统方法向现代方法过渡。现代方法尽管有很多，但总结起来却发现它们都遵循着一个共同的规律，那就是注重人的心理因素对艺术创作过程的影响。“纵观西方20世纪文艺理论，较为引人注目的约有三种类型。一是注重于‘表现’的理论，包括克罗齐的直觉主义，弗洛伊德的精神分析学和荣格的神话原型理论。二是突出‘本体’的理论，包括俄国的形式主义，英美新批评派的文学本体论，法国的结构主义。三是探索‘接受’的理论，包括现象美学、阐述美学和接受美学（审美反应理论）。”这是著名文艺理论家胡经之在《文艺学方法的多样和统一》一文中说过的话。在胡经之所列举的这些20世纪的主要文艺理论中，我们能够明显地感受到人的主观心理因素在其中所起的关键作用。我们注

意到，除了突出“本体”的理论派系没有过分强调主体因素，其余两种方法——表现理论和接受理论的支持者们都是将人的主观故意放到了艺术创作的首要地位。

表现理论的创立者是克罗齐（1866—1952），他认为，艺术是一门直觉的学问。直觉是艺术的本质，是一种纯粹的精神现象。作为一种直觉的内心状态，艺术不一定非得行之于外和言之于表。克罗齐的艺术公式可以简单地表示为：直觉——表现。克罗齐的直觉主义理论和法国的象征主义诗学理论在精神实质上是暗合的。“象征主义诗学最先在法国兴起，从波特莱尔到马拉美，再到瓦莱里，后来又在德国发展。象征主义的主旨也是看重内在心灵、自我表现。”胡经之的这个论述让我们看到了直觉主义和象征主义的联系。我们明白，是重在表现心理的艺术主张让二者拥有了许多共同的语言。事实上，在20世纪初期兴起的俄国现代主义诗歌，在很多方面也都是沿用了克罗齐的直觉主义理论，只不过，俄罗斯的象征主义并不是直接从直觉主义这里汲取营养，他们选择了俄罗斯民族可能更容易接受的法国文化。换句话说，俄国的象征主义是将法国的象征主义作为自己在诗歌领域掀起现代诗歌革命的旗帜和榜样的。郑体武说：“俄国象征主义是在法国象征主义直接而有力的影响下产生的。从19世纪90年代开始，以勃留索夫为代表的一批青年诗人试图走一条与传统不同的创作道路，以便为‘世纪末情绪’找到一条最合适的表达方式，于是，他们找到了法国的象征主义，并将其美学原则奉为自己创作的佳皋。”为了说明象征主义理论对人的内心世界的推崇，郑体武特意列出波特莱尔的名作《感应》为证：自然是一座神殿，哪里有活的柱子，不时发出一些含糊不清的语言；行人经过该处，穿过象征的森林，森林露出亲切的眼光对人注视。仿佛远远传来一些悠长的回音，互相混成幽昧而深远的统一体，像黑夜又像光明一样茫无边际，芳香，色彩，音响全在互相感应。有些芳香鲜艳得像儿童服装一样，柔和得像双簧管，绿油油得像牧场，——另外一些，腐朽，丰富，得意洋洋。具有一种无限物的扩展力量，仿佛琥珀，麝香，安息香和乳香，在歌唱着精神和感官的狂热。直觉和象征虽然主张将艺术注重的重心转移到人的内心，但真正在这方面做到顶点的还要属弗洛伊德的精神分析学和荣格的神话原型理论。胡静之说：“尽管浪漫主义者在19世纪已经看重作家的‘内在心灵’，渴望了解创作的‘内在意识’，甚至已有人意识到‘无意识印象必然会影响到反作用于意识现象’；但是，只有到了弗洛伊德才跨进无意识领域作了一些探索。”胡经之在这里强调的艺术创作的无意识，无疑属于人类整个意识的范畴，是地地道道的纯精神层面的东西。由于大家对弗洛伊德的理论主张都比较熟悉，在这里就不再做过多陈述。荣格的神话原型理论是在弗洛伊德学说的基础上建立起来的。他将无意识分为两个层次：上一层是个人无意识，下一层是集体无意识。而集体无意识才是艺术作品产生的根源。确实，弗洛伊德将存在于“本我”之中的“力必多”作为艺术产生的根源，夸大了个人下意识的作用。传统文艺作为一种时代精神的反映，单靠个人的下意识心理是远远不够的。因为，时代精神和个人下意识之间并无一种合乎规格的对接。下意识的表现形式——梦只是一种片段的心理意识，和艺术之间尚且有着明显的距离。荣格认为，集体无意识包含着种属的“原属类型”或“原属意向”，神话就是古代种属无意识的原始类型或原始意象。虽然现代的文学形式已经早已脱离了这种原始类型和意象，但我们却依然可以从中找到它们的影子和变种。也许是受到了荣格神话原型理论的启示，俄国19世纪著名的文艺学家维谢洛夫斯基一直都把自己的研究视野定位在“荷马史诗”之前。他认为，只有“这种诗学能够排除它的思辨体系”，并且在“诗歌的历史中……阐明它的本质”。“现代生活太紊乱，太令我们激动；我们对待古代则比较冷静，不由自主地在其中寻找我们所未吸取的教训……”（引自邱运化《民间创作研究：俄罗斯文艺学的理论起点》一书）

“接受”理论兴起于20世纪后期。这个学派认为，文学作品存在两极：一极是作者创作的具体作品，一极是读者的审美反映，即读者对作品的具体化或实现。作品的最终完成，须仰赖于作品和读者的结合。“接受”理论将人的因素放到了一个显著的位置，强调作者和读者的关系是一种“对话关系”。这个对话可以在同辈人之间进行，被称为平行对话，也可以是在非同辈人之间进行，被称为垂直对话。“接受”理论丰富了诗歌的创作方式和评介标准，拓展了人们观察艺术规律的视野，在整个文艺学发展历程中具有划时代意义。

在强调主体的文艺学方法影响下，20世纪的诗歌创作经历了由传统向现代的转变。有趣的是，虽然现代主义的理论风潮是率先在欧洲刮起的，但在这种理论指导下的诗歌创作实践却是在俄国取得了最令人瞩目的成就。究其原因，恐怕和20世纪初期俄国的混乱社会状况有关。我们认为，俄国的现代主义取得巨大成就的标志有三：一是涌现出的现代派诗人多，二是涌现出的现代派诗歌精品多，三是形成了具有自己特色的现代派诗歌理论体系。在世界范围内兴起的现代派诗歌在经历了40年左右的繁荣之后，逐渐被新的主义和流派所取代。在这些所谓的新流派和新主义的主张中，有许多观点其实都是以前传统理念的翻版。关于这个话题，我们在前文已经说过。现在的问题是，在承认后现代主义并不是单纯的对传统文化的回归之后，我们究竟该以怎样的态度去面对以前的经典。单纯的欣赏固然是值得称道，但是，除了欣赏，经典文学作品还能够为我们这个充满“变革”与“回归”声音的时代做些什么？没有参与，就没有存在的地位，传统经典诗歌如果离开了对现、当代诗歌的影响，那么，无论它们在其它方面做出多大的努力，恐怕终究都将难以逃脱被抛弃的命运。在经典、现代和当代诗歌之间找出一条连接的红线，在过去、现在和将来之间搭建起一座结实的桥梁，这就是我们诗歌评论工作者在今后应该做好的主要事情之一。李泽厚曾经说过：“评论难写，诗歌评论更如此。因为‘诗家圣处，不离文字，不在文字’（元好问），评论却要以文字准确地和细致地讲出诗的‘不在文字’之处。”在城市化进程日益加快的今天，诗歌这种艺术形式似乎已经显得越来越不合时宜了。面对麻木的心灵和频遭蹂躏的意志，激动的诗歌再也跳跃不起自己欢快的舞步。而仅仅是在二三十年前，人们还会为一首新诗的诞生而激动不已。北岛、舒婷、顾城作为中国朦胧诗的代表诗人，曾经在中国这块古老的土地上掀起了一场怎样的风暴啊！但这一切在如今都已不复存在。寂寥的白云兀自在寂寥的天空飘荡，落寞的野草兀自在落寞的角落吐绿，人与自然、人与人之间没有了昔日的信任与融洽，剩下的仅仅是那厚重的隔阂和防备。不知从什么时候起，诗歌和诗人似乎成了“穷酸”的代名词。人前人后，人们羞于或不屑于谈论诗歌，那曾经存在于诗歌之中的光荣、尊贵、神秘、崇高、伟大等在顷刻间已消逝得无影无踪。

但是，所有存在于这表面的一切却并没有反映出诗歌创作状况的全部真实。在表面的庸俗和麻木的背后，我们还是强烈地感受到了人们在内心深处对于人世间那美好情感的强烈渴望。这种渴望存在于人们对现代音乐会现场那强烈的音乐节奏的共鸣中，存在于人们对于遭遇苦难者的深深同情和无私援助中，存在于人们对美好事物的赞美中，存在于人们对邪恶事物的愤恨中，存在于人们为自强不息的弱势群体所流出的热泪中。而只要良知未泯，诗歌就不会消亡。因为，从某种意义上说，诗歌既是一种促使人心向善、向上的工具和手段，也是人类美好灵魂的具体表现。即便是那些标榜为传统诗歌的背叛者如未来派之流，虽然在他们的诗歌中充斥着许多龌龊和肮脏的词汇，但就其创作的本意来说，也还是没有偏离“向善”和“向上”的主旨。中国古代有“诗言志”之说，如果传统诗歌的立意不是以博爱为本，也就谈不上什么“言志”了。或许正是因为这个原因，在中国人的潜意识里，诗歌在很长一段时间内就一直是属于象牙塔里的东西。

诗歌发展到今天，它所遵循的诸多原则早已经和传统的经典诗歌大相径庭。但是，任何事物的发展都离不开对旧有事物的继承。何况，作为同一种艺术类型，现代诗歌在形成过程中所遭遇的困惑和享受到的欣喜在很多时候都和传统经典诗歌是一样的。是内在的诗歌精神使它们在不同的时代以不同的体例和形式接收到了同样的体验。拜伦和普希金的苦恼，莎士比亚也曾经经历过，而让现代主义备受煎熬的诗歌创作的语言的危机，在传统的经典作家的作品中也已经是屡见不鲜。理查德·谢帕德说：“语言危机这个概念并不完全是现代的东西。许多诗人在此时或彼此时都曾感到确定的诗歌用语的不足，而且，由于个人原因或更广泛的文化原因，他们也都感到迫切需要创造新的手段来利用语言资源。”理查德·谢帕德在这里所说的“此时或彼时”分别是指现代主义之后的当代和现代主义以前的传统时期。显然，理查德·谢帕德对诗歌语言危机的产生、存在和发展期限的认定更加宽泛。因为感觉到了“诗歌用语的不足”，所以，几乎所有的有成就的诗人都对诗歌语言进行了拓展。他们或者将新鲜的口语引入诗歌，或者打破诗歌僵化的规律和韵脚，在形式上进行大胆的创新。以普希金为例，他在自己的名篇《叶普盖尼·奥涅金》中，不仅将口语大胆运用于诗歌创作，而且还发明了普希金韵脚。惠特曼在自己的诗歌创作中也对诗歌语言进行了大胆的革新。关于这一点，我们只要看一看他那不拘一格的、长短不一的散文式诗句，就能够基本明白他在这一领域所作的开拓型工作的意义了。当然，由于各个时代诗人对于语言实质的理解不同，他们所喜欢采用的革新方法也不尽相同。

生活在现代都市中的人们，有谁不渴望摆脱尘世的烦恼，远离职场的喧嚣呢？可是，面对激烈的竞争，又有谁能做到绝对意义上的灵魂净化和精神超脱呢？于是，忙于俗务成了现代人最典型的生存符号，交际应酬成了芸芸众生最难以摆脱的负担。“为上帝歌唱”成了人们一个可望而不可及的梦想。有感于此，人们不免会想起也是流行于上个世纪的汪国真的诗来。在一个透明的早晨，北方，一扇橘红色的玻璃窗，被一阵阵孩子们的喧闹声，敲响，那个少女醒来，窗外已是一片白茫茫，她兴奋的跳起，让睡裙旋成一朵莲花，拉开房门，怀着一个少女的全部喜悦，她奔走在晶莹闪亮的大地上，冰雪覆盖的河边，白桦树向天空眺望，起伏的铅灰色的远山，雄浑而绵长，她用小手，捧起一捧白雪，笑了，呵，这一笑，竟把个沉寂的冬天，笑——活——了。让我们暂且把诗歌的欠缺（如叙述过于平实，联想没有跳跃，比喻缺乏心意等）搁置在一边，单就从诗人想要表达的对平庸沉寂生活的反叛情绪，这首诗就不能说是一首完全的失败之作。人们当然可以将汪国真的果实看成是一种思想的成熟或理智的回归，但在这所谓的思想成熟和理智回归的过程中，人们在收获的同时却也失去了很多。在现代主义都已经显得落伍的上个世纪末期，汪国真的抒情哲理诗为中国的新诗补上了必不可少的一课。汪国真诗歌中所包含的对人类美好情感的渴望之情和赞美之词，至今都让人十分感动。这样说并不是想要把汪国真的诗当成悬壶济世的良药推荐给大家。我们只不过是借汪国真的这一话题说明，我们怀念那个虽然有些贫穷，虽然有些稚嫩，但却精神振奋，情绪愉悦的年代。我们怀念那些人人都喜欢唱歌的岁月。蓝的天，白的云，单纯的笑脸，那就是我们永远的精神家园吧？澄碧的大海，无垠的原野，声纳百川的人心，那就居住着我们苦苦寻觅的诗神吧？所有的日子都来吧，让我用青春来拥抱你们。这可能是王蒙长篇小说《青春万岁》中的诗句，读它和抄写它的时候虽然还处在懵懵懂懂的年龄，但已经被里面包含的对生活的挚爱之情感动得热泪盈眶了。

与传统诗人不同，现、当代诗人在自己的作品中越来越注意裹挟起自己的灵魂。激情——这个在传统诗歌中被认为是必不可少的元素，在现、当代诗歌中虽然依然存在，但却很少以一种常态出

现。扭曲的形象，扭曲的语言，扭曲的韵律成了诗人遮盖自己真实情感的常用工具。在这样的诗歌里，诗人的主观抒情被客观叙述所取代，火热的参与意识也让位给了冷冰冰的旁观。河上，坐落着蓝色的亭阁，像一个精致的鸟笼，饲养着几只鸟雏。我在那里观赏着东方日出，有时也闲看；枝叶婆娑。树枝摇曳，小船荡漾在河的中央。在我小小的闺房，有一束陶瓷玫瑰，几个金属做的小鸟，尾巴和翅膀都金光闪闪！我摆脱外界的诱惑，将书信写上丝帛，慢声细语地倾诉，我的思念和忧伤。我的未婚夫，越来越让人心疼，尽管他头发变稀，满脸疲惫，但他不久前，在广东已金榜题名！这是俄国著名的阿克梅诗人古米廖夫写的一首“客观抒情诗”。在这里，谷米廖夫完成了自己诗人角色的彻底转变。没有赞美，没有斥责，没有兴奋，没有沮丧，存在于整首诗歌之中的只有那不紧不慢的叙述。谷米廖夫在这首诗中能够说明的似乎只有他作为一个旁观者的身份和地位。之所以会出现这样的诗歌创作，除了是因为在阿克梅之前的象征主义诗人过分强调诗歌创作主体从而让人产生了严重的逆反心理外，还有一个重要的原因，那就是社会情绪。是现代都市生活的重压让诗人的心灵变得麻木，是人与人之间越来越厚重的隔阂让诗人的人生态度变得谨慎。上帝死了，人们的生活虽然少了羁绊，但却也因此多了顾忌；寻找的脚步虽然还在，但却显得凌乱不堪。

当今社会，宽阔的道路、高耸的楼宇已经挤占了人类生存的大部分空间，燥热的空气、拥挤的人群让人的情绪烦闷、灵魂扭曲。在这样的生存环境中，人们还能为自己找到一个生存空间吗？我们的答案是，虽然形势严峻，但前景却是美好的。因为，就是在当代，已经有越来越多的人意识到诗歌在人类生活中的价值和地位。没有诗歌的社会，注定会成为一个堕落的社会。在这个堕落的社会里，人类的灵魂被尘埃蒙蔽，精神的家园里将会长满荒芜的杂草。诗人橡子说过：没有被诗歌浸润的一代人是荒凉的。赵丽华也认为，一个作家只有在经历了诗歌的滋润之后才会变得深沉和高雅，他们的作品才会因此包含有“大的诗意”，比如铁凝、阿来、刘亮程、林白等等。赵丽华在这里所说的“大的诗意”，我们的理解应该就是属于精神层面的东西，是一种客观存在的气质和空灵。纯粹的模仿不可能产生伟大的艺术作品。人和禽兽的区别，并不像亚里士多德认为的那样，主要在于人类的模仿。机械的模仿并不是诗歌理论所推崇的东西，不管是在西方还是在东方。中国古代著名诗人苏东坡说：“论画以形似，见与儿童邻，”就是讽刺机械模仿论者的。可见，在艺术实践活动中，表现心灵和气质占有十分重要的位置。一件艺术作品要想打动人，最重要的一条不是与事物想象，而是要具有一股空灵之气，一种让人的心灵震撼的东西。如果人们的艺术创作活动一味拘泥于模仿的话，那就只会走入一条死胡同。况且，所谓的“忠实模仿”也只是模仿者的一厢情愿。在世纪的艺术创作实践中，“如实模仿”根本就不可能实现。关于这一点，鲁枢愿曾经借量子物理学中的一个“测不准原理”加以形象地说明：“尼尔斯·波尔认为，在一切科学研究中，被研究的客体对象与研究者的本人，包括研究中使用的观察工具及测量仪器，都是‘相互作用’着的。实际的研究对象，并不纯粹是客体属性，而是客体与研究者的‘相互关系’……在量子力学中……研究过程中作为研究手段的一丝微弱的光线就足以改变作为研究对象的基本粒子的位置和速度。对于人来说，这些基本粒子‘自存’的物理属性是无法准确测定的，所能够测到的，只是观察对象与观察手段之间的相互作用。”

按照马克思主义的观点，人之所以为人，在于其具有参加社会实践活动的能力。李泽厚具体地将这种社会实践又细分成了两种类型：一种是最基本的人类活动，主要是用于满足人的物质生活的需要，一种是艺术实践活动，主要是用于满足人的精神生活的需求。按照李泽厚本人的说法，这也正是他和另一位美学大家朱光潜先生的主要分歧之所在。朱光潜虽然也承认人的社会实践在美学中