

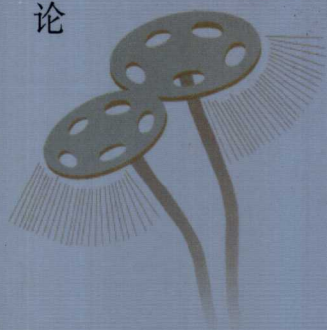
ZHONGXI

TONGBU
YU WEIYI

中西同步与位移

江弱水 著

——
现代诗人丛论



安徽教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

中西同步与位移:现代诗人丛论/江弱水著. —合肥:
安徽教育出版社, 2003. 8

ISBN 7-5336-3446-2

I. 中... II. 江... III. 诗人—评传—中国—现代
IV. K825. 6

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 080939 号

责任编辑:万直纯 装帧设计:文 闻
出版发行:安徽教育出版社(合肥市跃进路 1 号)
网 址:<http://www.ahep.com.cn>
经 销:新华书店
排 版:安徽飞腾彩色制版有限责任公司
印 刷:安徽天歌印刷厂
开 本:880×1230 1/32
印 张:6.875
字 数:140 000
版 次:2003 年 8 月第 1 版 2003 年 8 月第 1 次印刷
印 数:2 000
定 价:14.00 元

发现印装质量问题,影响阅读,请与我社发行部联系调换
电 话:(0551)2651321 邮 编:230061

目 录

引 言/1

- 一 一种天教歌唱的鸟:徐志摩片论/13
- 二 帝国的铿锵:从吉卜林到闻一多/31
- 三 眼之魔法:超现实主义的戴望舒/52
- 四 卞之琳与艾略特与瓦雷里/71
- 五 异性情结与异国情调:论何其芳/92
- 六 影响无焦虑:关于冯至《十四行集》/111
- 七 伪奥登风与非中国性:重估穆旦/127
- 八 商籁新声:现代汉诗的十四行体/149

附 录

- 一 孤独的舞者,没有背景与音乐:
谈北岛的诗/172
- 二 文心雕龙·唐诗·卡尔维诺/186
- 三 夜莺歌(约翰·济慈)/195
- 四 原道行/199

参考书目/204

人名索引/209

后 记/217

引 言

(一)

用十几年时间走过别人走了百多年的路,用几十年工夫做出别人数百年才完成的事,现代中国人常常乐于这样夸说。的确,后进国家的现代化过程,看起来就像是先进国家政治、经济、文化渐进的发展史的浓缩。在谈到日本现代文学的起源时,柄谷行人曾说,“现代”的性格在西方有一个长期发展成熟的过程,而在非西方的日本,“则是以极端短暂凝缩的形式,并且是与所有领域相关联的形式表露出来的”。^①作为建立现代国家的意识形态的工具,现代文学的历史形成和发展,一样是不断追赶(并企图超越)西方的结果。中国新诗发展史在这方面尤其具有典范的意义。本书讨论的几位中国现代诗人,从徐志摩(1897—1931)到穆旦(1918—1977),年龄相差二十一岁;而他们各自取法的西方诗人,从雪莱(Percy Bysshe Shelley, 1792—1822)到

^① 柄谷行人著、赵京华译:《日本现代文学的起源》,三联书店,2003,第219页。

奥登(Wystan Hugh Auden, 1907—1973),这个数字是一百一十五岁。也就是说,当徐志摩写作的时候,雪莱已经死了一百年;而穆旦却算得上奥登的同时代人。就这样,从二十世纪二十年代至四十年代,中国现代诗歌史,浓缩了西方从浪漫主义、象征主义直至现代主义长达一个半世纪的发展过程。

中国新诗发展的核心问题,始终是中西诗学的融合。早在1923年,闻一多就非常明白无误地指出:

我总以为新诗径直是“新”的,不但新于中国固有的诗,而且新于西方固有的诗;换言之,它不要作纯粹的本地诗,但还要保存本地的色彩,它不要做纯粹的外洋诗,但又尽量地吸收外洋诗底长处;它要做中西艺术结婚后产生的宁馨儿。^①

本书所论列的七位诗人,徐志摩、闻一多、戴望舒、卞之琳、何其芳、冯至与穆旦,正是通过中西艺术的结婚,成就了中国新诗首批最出色的产儿。从他们身上,可以清楚地看见西方诗歌实现其影响的全面和深刻。正如冯至晚年回顾时所总结的,这些影响体现在以下几个方面:

一,西方的诗歌从十八世纪后期到二十世纪三十年代约有一百五十年,这一百五十年内大部分重要的诗人和流派都在中国新诗三十年的过程中发生过影响,留下了痕迹,这些影响和痕迹是跟中国社会和政治的变化相关联的。

^① 闻一多:《〈女神〉之地方色彩》,《闻一多全集》第二卷,湖北人民出版社,1993,第118页。

二,有的诗人与西方诗人的思想感情有共鸣之处,从而进一步丰富了自己的精神世界。三,通过外国诗的借鉴,中国新诗在本国诗歌传统的基础上丰富了不少新的意象,新的隐喻,新的句式,新的诗体。四,中国新诗人能直接读外国诗的只是一部分,有成就的诗人中通过译诗,或通过理论的介绍,间接受到外国诗影响的也不在少数……^①

卞之琳也说过,对于中国新诗来说,“外来影响是催化剂”;但是他认为五四以来“我国新诗受西方诗的影响,主要是间接的,就是通过翻译”,却未必准确。^② 对于二流诗人,这么说是不错的;但是,本书论及的七位诗人,当属新诗前三十年的一流诗人,本身都是翻译家。^③ 这就是说,在“中西艺术结婚”的场合,他们交流的形式是直接的(无不是面对原文),联姻的对象是广泛的(涉及到英、法、德、西这四大语种),所以他们对西方诗歌的了解比一般人更成熟而又均衡。西方现代最重要的一些诗人,如波德莱尔(Charles Baudelaire)、瓦雷里(Paul Valéry)、里尔克(Rainer Maria Rilke)、叶芝(William Butler Yeats)、艾略特(Thomas Stearns Eliot)、洛尔迦(García Lorca)和奥登等等,主要是通过这些人的译笔而对中国新诗产生影响的。他们的译文,可以说,总是最好的译文。因此,由于创作与翻译并举,他们

① 冯至:《中国新诗和外国诗的影响》,《冯至全集》第五卷,河北教育出版社,1999,第182页。

② 卞之琳:《新诗和西方诗》,《卞之琳文集》中卷,安徽教育出版社,2002,第499、503页。

③ 早期的何其芳也许是个例外,但是他晚年也还是翻译了大量德语诗歌。

既是西方影响的接受者，也是这种影响的转加者。

由于西方诗歌的强有力的催化，短短三十年中，中国现代诗就从幼稚的初期白话诗，走进了这样一片令人“瞠目而视的天地”：“一切进步了，我们感觉的样式愈加繁富了，我们心灵的活动愈加缜密了。”^①刚刚还是“两个黄蝴蝶，双双飞上天”，一转眼就已经有了这样柔韧而致密的诗行：

最好是让这口里塞满了沙泥，
如其它只会唱着个人的休戚！
最好是让这头颅给田鼠掘洞，
让这一团血肉也去喂着尸虫，
如果只是为了了一杯酒，一本诗，
静夜里钟摆摇来的一片闲适，
就听不见了你们四邻的呻吟，
看不见寡妇孤儿抖颤的身影，
战壕里的痉挛，疯人咬着病榻，
和各种惨剧在生活的磨子下。

——闻一多《静夜》(1928)

与如此富于现代敏感(modern sensibility)的、令人耳目一新的诗句：

而这里，鲜红并寂静得
与你底嘴唇一样的枫林间……

^① 李健吾：《〈鱼目集〉——卞之琳先生作》，《李健吾文学评论选》，宁夏人民出版社，1983，第87页。

——戴望舒《款步(二)》(1932)

忽听得一千重门外有自己的名字。

好累呀！我的盆舟没有人戏弄吗？

友人带来了雪意和五点钟。

——卞之琳《距离的组织》(1935)

过去的悲欢忽然在眼前

凝结成屹然不动的形体。

——冯至《十四行集·之一》(1941)

呵，光，影，声，色，都已经赤裸，

痛苦着，等待伸入新的组合。

——穆旦《春》(1942)

若论现代性(modernity)的深刻与精微，在中国新文学的所有文类中，要数新诗的表现最为突出，尽管其总体的成就也许比不上小说。仅仅在两代人中就完成了与西方诗潮的接轨与同步，这本身就表明中国文化具有了不起的转化与再生能力。

(二)

但是，一方面，中国新诗在短时间里实现了与西方诗潮的同步，另一方面，西方诗歌在实现其影响的同时，也自然而然地发生了位移。由于译者和作者的个性与气质，尤其是本身的审美心理倾向与传统文化积淀，西方诗歌虽然给中国诗人的心智活动与艺术手法造成了不同程度的改变，但是这种改变是有相当

的选择性的。从观念到技巧,从语言到形式,从意象到主题,由原文而译文而作品,一路辗转,旅途中不可能不出现变形的现象。

“影响不创造任何东西,它只是唤醒。”^①安德列·纪德(André Gide)的这句话道出了一个真理。两个绝对没有共同点的人不会彼此影响,影响能够实现,是因为受影响一方早就埋下了种因。中国新诗之所以很快就完成了现代性的转化,是因为新诗人所拥有的那个传统本身即富有可资转化的多重因素。我的意思是说,中国古典诗歌本身,至少其中的相当一部分,已经具备了现代主义诗歌表现形式及技巧的主要特质。换句话说,它本身已经极具“现代性”,因为“现代性”这一概念,非表时间,乃指性质。

从十九世纪八十年代开始,西方现代诗人致力于取消雄辩与宣传(法国象征主义),取消语言的叙述性与分析性(意象派),取消客观逻辑而代之以不连贯的内在心理逻辑(超现实主义),这一切构成了西方现代诗歌发展的大致方向。而与此相应的特征,我们完全可以从中国古典诗歌传统的某些组成部分里找到。自晚期杜甫起,唐之李贺、李商隐诗与温庭筠词,宋之江西一派诗法与姜张一派词法,以及受这些唐宋诗风与词风影响的明清作者,已经形成了一个有别于连贯叙述及说教倾向的独特传统。举例来说,杜甫晚期诗作平衡感性与智性,以超现实意象以写现实,已逗出现代之先绪;李商隐的诗兼具象征性语言、超现实意象与意识流技法,与西方现代文学常相吻合;吴文英词则因晦涩的时空跳接与丰富的通感修辞,深有现代意味。他们彼此相应

^① 纪德:《文学上的影响》,《纪德文集》文论卷,桂裕芳等译,花城出版社,2001,第357页。

而又相承,已然构成了一个独立而延续的传统。何况在一般语言的层面,中国文言天然具有词法与句法的高度灵活,可以在成分省略与不拘时态的优势下,实现意象的直接呈现、情境的当下发生,并利用将不同时空界面的经验并置的手法,实现向心理逻辑的转换。这就是为什么中国古典诗作为异质的因子,对西方现代诗运动起到过催生作用的根本原因。

如果我们的研究深入一点,就可以肯定,中国古典诗歌已经部分地具有某种历久弥新的现代性特质,而且这些特质已经内化为我们自身固有的诗学传统,它们与西方现代诗形成了合力,从而对现代中国诗歌的写作产生了影响,并使之实现创造性的转换。否则我们怎么来解释卞之琳说的,他一接触到法国象征主义诗歌,就觉得“一见如故”?又怎么来解释王佐良说的,在有素养的中国诗人眼里,西方现代主义诗歌并没有什么特别值得惊奇的东西,“他们认为自己古代的大师们早就以更经济的方式做出了相似的效果”?^① 当李商隐写道——

歌唇一世衔雨看,
可惜馨香手中故。

难道仅仅因为其写作时代距今甚远,我们就否定这是极具现代敏感的绝妙好诗么?

本书论述的重心是西方诗歌对中国诗人的影响,但是,我国固有的诗歌传统怎样对这一影响微妙地加以引导、牵制、修正,在具体的分析中也还随处可见。比如,第一章关于徐志摩的个

^① 王佐良:《中国的现代主义诗歌》,《论契合:比较文学研究集》,外语教学与研究出版社,1985,第88页。

案分析,就集中地反映出新诗人是如何在中西两套文本的压力下进行写作,以及这两套文本是怎样的相互覆盖,而诗人又怎样在加以选择和调校的。

一个民族审美心理和语言感觉上的种种深隐微妙之处,决定了对外来文化的吸收的倾向性。日本与中国的古代诗歌算是亲缘关系很近了,汉诗里大量的意象和主题都曾进入了和歌或俳句,但是松浦友久的研究表明,像“断肠”与“蛾眉”之类的形容,始终被日本诗语所排斥,因为不合日本式的抒情感性。^①有人说:“绝大多数论者都认为应该择取西方文化与中国文化和中国现实相适应的成分,才有价值。我倒恰恰认为,中国人应充分体验和理解(当然不是全盘接受)西方文化中与中国文化从本质上说根本不同或差别很大的一些东西。”^②括号里的补充是很有必要的,因为异质的文化成分,我们应该体验和理解,但不一定就得择取和接受。本书第七章批评了穆旦仿效英语诗歌习惯而一再使用抽象词的拟人法(Personification),正是基于这一适应性原则做出的判断。而第八章讨论中国现代十四行诗,也能够证明,一旦某种异域的诗歌形式与我们民族深层的心理结构相符合,就会多么迅速地在新的语言中发挥其潜在的丰富能量。

(三)

一直以来,中国现代文化总是困扰着一个身份问题,或者说

① 松浦友久著,加藤阿增、陆庆和译:《日中诗歌比较丛稿:从〈万叶集〉的书名谈起》,民族出版社,2002,第51—61页。

② 三攸欣:《选择、接受与疏离——王国维接受叔本华、朱光潜接受克罗齐美学比较研究》,三联书店,1999,第285页。

认同问题,而且总是脱离不了中国与西方对立、传统与现代对立的框架。其实,至少在诗的领域,传统的中国与现代的西方何尝绝对不相容?横的移植与纵的继承之间何必要作非此即彼的选择?

中国现代诗应该是中与西、纵与横的多元的融合。向西方学习不是万能的,有时结果会很糟糕,就像本书讨论闻一多时所揭示的那样;但是不向西方学习是万万不能的,因为结果会更糟糕,最后恐怕连一只鸟都写不好,本书关于徐志摩的分析可能会让我们想到这一层。这是问题的一个方面。另一个方面,如果不有意识地汲取古典的养分,也不可能成就一位真正出色的诗人。有关冯至和穆旦的两章,都将谈到他们大量挪用西方诗人的意象甚至成句,但我的评价却是区别对待:冯至不失为创造性的融合,而穆旦只是文学青年式的照搬。为什么呢?因为前者是中西多重资源的主动占有者,称得上转益多师;后者的来源则过于单一,竟将自己的成就建立在对古典传统“彻底的无知”上。

无知是否能够成为写作上的优势?有一种理论也许会支持这一说法,但我想真正的诗人不可能因无知而有成。瓦格纳(R. G. Wagner)认为,中国当代作家既对外国文学缺乏了解,也不通中国经典,这大大限制了他们的成就。^① 尽管今天的诗人会神闲气定地为此做出辩护,并指斥这都是些西方汉学家的抱残守缺之见,但我觉得,他说得没错。打一个比方说,一首现代汉诗的写作就像调制一杯鸡尾酒,龙舌兰酒也好,杜松子酒、苦艾酒也好,白兰地、威士忌、伏特加也好,你得先有几种不同的烈

^① 见茉莉对海德堡大学汉学系瓦格纳教授的专访:《中国作家能得诺贝尔文学奖吗》,台北《当代》第一百四十期(1999年4月1日),第4~9页。

性酒,再加一些柠檬汁、橙汁或酸梅汁之类的混合,不能老是兑苏打水。老是拿苏打水来兑一种酒精,是不成其为鸡尾酒的。我对穆旦“非中国性”的批评,就是因为他在诗学资源上独沽一味,只拿一点奥登的酒精,就去做调酒师了。

我无意于用一个虚构的“中国性”来对现代诗进行价值判断,认为有了它便好,没有它就绝对不行。对中国现代诗中古典传统的缺失所抱的忧虑,大抵上都属于这样的感慨:一杯酒,本来可以味道更醇厚,却因为自绝于丰富的调和而如此浇薄。一首诗呢,中国风,西洋味,现代感,书卷气,有什么都好,而最好是什么都有。

“中西艺术结婚”意味着既要做横的移植,也要做纵的继承。纯粹从语言技术的观点来看,正如良性的欧化是增进现代汉语韧性和密度的手段,我认为,恰当的古化也具有提高现代汉诗历史的血色素的功效:

在很多时候,文言句式的道劲,文言词藻的凝重,会给一首现代诗带来某种异质性,使之呈现为多层次多元素的奇妙混合。即使不考虑如何丰富诗篇的内在肌质,它们也可以调节语言的速度,造成节奏的变化,以拗救清一色“现代汉语”的率易平滑。^①

在这一方面,本书所讨论的现代诗人绝大多数都做得相当好。在他们的写作中,援引古典诗学资源是再自然不过的事了,新诗草创时期与旧诗的尖锐对立在他们身上已不复见,而今天

^① 江弱水:《硬语盘空,又何妨软语商量?》,北京《读书》1999年第九期,第142页。

的诗人普遍存在的文化焦虑对于他们似乎也不成问题。

今天的诗人一想到文学传统和文化身份,不是心虚,就是心烦。但这个问题又实在绕不开,于是有人就想一劳永逸地把它解决掉。或者认为,一首诗只要是用现代汉语写成,便足以证明它的中国身份。^① 或者认为,只要是个中国人,说着中国话,传统就会天然地生发,像血液一样流淌在身上。^② 我很怀疑,一种文化传统居然能够这样地得来全不费工夫,一种文化身份只须先天的坐享而不必后天的习得。这种生物学意义上而非精神现象学意义上的传统和身份,还有什么必要去认真对待呢?

中国新诗是不是已经形成了一个独立的、连续的、富于生命力、趋于经典化的传统? 答案是肯定的。但是,肯定这一点并不等于说我们在古典和西方两大传统之外别立新宗,尽管新诗最初是以与旧诗决裂的姿态出现于世的,新诗的传统仍然是整个中国诗歌传统在现代的延续,是这个大传统内部的小传统。这个情形,与古体诗、近体诗、词和曲的各别的发展相对于整个中国诗的发展是一样的关系。《诗经》有《诗经》的传统,《楚辞》有《楚辞》的传统,乐府自成乐府的传统,而唐诗、宋词也各具相对独立的传统,而新诗的传统是中国诗歌这一伟大传统最晚近的转型。现代汉语取代古代汉语,毕竟不是一种新的语言体系取代旧的语言体系,所以新诗的传统并不能自足、自为。文言与白话的差异,显然比不上希腊文、拉丁文与英文、法文之间那么大,但是,一个西方诗人会毫不迟疑地视荷马与维吉尔为他们自己

① 奚密:《现代汉诗的文化政治》,见《学术思想评论》第五辑,辽宁大学出版社,1999,第13期。

② 韩东:《从我的阅读开始》,见万之编《沟通:面对世界的中国文学(中国作家研讨会文集)》,瑞典乌拉夫·帕尔梅国际中心,1997,第36页。

的传统。那么,我们有什么理由说屈原和杜甫已经与我们远离?考虑到现代性焦虑的集体话语已经导致今日中国的诗人和艺术家纷纷把自己的经验从本土剥离出来,而向西方的表达方式完全敞开,在这本主要谈论中国新诗如何受益于西方影响的书前面,我想重申古典传统对于我们的意义。

一 一种天教歌唱的鸟：徐志摩片论

1923年5月，在一次题为《诗人与诗》的演讲中，徐志摩说道：

诗人究竟是什么东西？这句话急切也答不上来。诗人中最好的榜样：我最爱中国的李太白，外国的 Shelley。他们生平的历史就是一首极好的诗；所以诗人虽然没有创造他们的作品，也还能够成其为诗人。我们至少要承认：诗人是天生的而非人为的（poet is born, not made），所以真的诗人极少极少。^①

徐志摩是典型的浪漫主义诗人，而文学上的浪漫主义者是崇尚天才与创造的。从“诗人是天生的而非人为的”天才论，自然可以推导出“诗是天赐的而非人造的”创造论。但问题是，将一首诗的生成归结于灵感之类非创作者自身所能解释、所能控制的因素，而不是从诗的文本之间相互关系的角度来考察其由

^① 徐志摩：《诗人与诗》，《徐志摩全集·九·补编三·散文集》，上海书店据商务印书馆1993年版重印，1995，第461～462页。