

论当代诗歌泛政治化 抒情模式的形成与消解

方涛

一个新国家的诞生催生出了20世纪中国诗歌史上的第二个抒情时代。与现代诗歌关于解放的抒情时代相比,这个阶段诗歌最大的变化是:面对胜利者眩目的胜利,诗人们普遍放弃自我,而投入到应人民之声大唱颂歌的大合唱之中,歌颂新中国、歌颂党和领袖、歌颂工农兵群众、歌颂新时代,成为50—60年代抒情诗创作的不二选择。从郭沫若的《新华颂》、何其芳的《我们最伟大的节日》、艾青的《国旗》到后来以贺敬之和郭小川为代表的政治抒情诗,李季的石油诗、闻捷的《天山牧歌》、阮章竞、冯至、徐迟、梁上泉、邵燕祥等人的歌颂社会主义建设的生活抒情诗,都强烈表现出诗人自我主体独立意志思想的萎缩化这一特定时代诗歌的特色。田间《预言》中曾有过如此的表述:“生在这一个时代/就是我的大幸运/一个新的世界/就在我们肩上/我把我的歌声/唱给新世界听/我是一个新人/挑上一担新诗/在革命的锣鼓声中/走进我的大家庭”。郭小川坦言:“假如有一天,我成为一个真正的诗人,那就是因为/我以诗的热情/唱出了党的歌声。/假如有一天,我成为一个精良的战士,那就是因为/我以创造精神/忠实地执行了党的命令。”正是来自内心与外部的双重作用导致了最个人化与心灵化的诗歌走上了泛政治化的道路。

诗歌的泛政治化首先是表现在取材倾向上,新国家的诞生提供了重新书写历史的需要与可能,讴歌革命奋斗史成为当时一切文学艺术形式的主流题材,那么对红色历史的回顾就构成了诗歌最意识

态化的激情表达。《回延安》、《西去列车的窗口》、《甘蔗林——青纱帐》都为精心选择的地域物象赋予特定的意识形态内涵,连缀起红色历史的链条:“大渡河的流水”;“南泥湾的碾头”;“积雪的祁连山头”,“延河水,宝塔山”;“杨家岭的红旗”;“枣园的灯光”,“北方的青纱帐”等等。贺敬之、郭小川对于革命历史不能不说是建立了一种极其诗意的表达方式,高度的概括,凝练,充满了革命浪漫主义的想象与夸张。从他的创作中,可以明显感受到激昂奋发、豪迈奔放的情感基调,鲜明的时代特色,深刻的哲理内涵,革命战士的开阔胸怀、威武不屈的性格,严于律己的崇高思想境界,勇于面对现实、时刻迎接挑战的生活姿态……他的诗既是“颂歌”,也是战歌。也因此而享有“战士诗人”的美誉。然而,他们的成功引起后人的群起模仿,形成一种经典的抒情模式,在建国后广为流行,到文革时期更成了唯一的表达形式,单调、空泛、缺乏个性。当然,时间在无情地淘汰了模仿的追随者之后只沉淀下始作俑者,无论他们怎样成功,最终都会成为被清算的对象。

其次,这种泛政治化的倾向还表现在对社会主义新生活的纵情讴歌上。好的抒情应是感物言志而情动于中的创造,正如华兹华斯所说“一切好诗都是强烈情感的自然流露”。^①然而遗憾的是这一时期诗歌的“感物”缺乏对事物与生活本质的触摸与感受,“情动”亦放弃了对诗人自己内心世界的真正把握与展开,而去呼应来自外部世界的政治时尚。他们在“浮光掠影”式的不断追逐新生活时根本无暇对它们

进行个人心灵化的审视,郭小川对自己诗作的评价很能说明问题的症结所在:“以一个宣传鼓动员的身份”写下“一行行政治性的句子”。⁽²⁾这其中不乏诗人对新时代新生活的欣喜,“因为/在我目光所及的地方/到处都浮跃着新生的喜欢。”“因为/从我面前流过的每一点时光/都是这样新鲜。”(《闪耀吧,青春的火光》)然而值得怀疑的是这是诗人所感怀的生活的全部吗?显然不是,繁复的生活在诗歌里被按照政治准则人为地选择、提纯、美化,明显被做了简单化的处理。当然,诗歌“要表现的不是事物的真实面貌”,它“只使人体会对事物的内心的观照和观感,……在诗中起主导作用的是这种精神活动的主体性。”⁽³⁾而我们在这里看到的却是诗人主体性的丧失,自我敏锐的观察、独立的思想、独特的体验都匍匐于政治时尚之下,对此,李瑛在《贝壳》中的诗句表达的极其到位:“虽然死了/却留下一只金色的耳朵/为了倾听/倾听这时代的歌。”

有的作家在歌颂主旋律与抒发个人声音之间产生了矛盾。这种矛盾势必会在创作中留下印迹。如穆旦《葬歌》、《九十九家争鸣记》,郭小川《望星空》、《致大海》及叙事诗《白雪的赞歌》、《深深的山谷》、《一个和八个》等,都典型地体现了当时文学创作中存在的诗学与政治、时代共名理念与个人人生感受相互矛盾、相互冲突的现象。战士性格与诗人气质混杂,使其诗歌既有符合时代共名的纵情歌唱,又流露出诗人在特定年代内心的矛盾和困惑,但这一切都是发自诗人内心的真实声音。唯其如此,使他们的创作彰显别一样的认识价值。

这一时期的诗歌即使是对爱情的表现亦没有了30年代的个人的色彩,没有了对“懦怯世界”的抗议,对容不得真正爱情的世俗眼光的“胆寒”(汪静之),没有了花与蝶的刻苦相思,“小河”与“彩霞般的影儿”的相伴相随(冯至的《我是一条小河》),没有了对爱人“贡臣”似的焦急等待(闻一多的《贡臣》),貌似嗔怒的无限缠绵(闻一多的《你莫怨我》),没有了对爱渴望的梦想(徐志摩的《山中》),梦碎之后的忧伤(《我不知道风是在哪一个方向吹》)。而一味突出政治的功利性,如闻捷的《吐鲁番的情歌》、《苹果树下》、《葡萄熟了》、《赛马》历来被人称道,但是在这里爱情失去了独立存在的价值与资格,必须依附于劳动(创造社会主义新生活的劳动)才能获得认可,只要爱劳动便能获得完满的爱情。正因为如此,闻捷才让姑娘在“三弦琴”与“手鼓”之间选择了阿西尔,

“阿西尔已把我的心带走了/带到乌鲁木齐发电厂去了”。(《舞会结束之后》)而令张志民笔下的小姑回心转意的原因也是“扛一辈子锄头,赶一辈子牛尾巴”的三锁变成了拖拉机手。(《小姑的亲事》)很明显,虽说是爱情诗但爱情所应有的人性的丰盈与摇曳多姿并非诗人的主要表现对象而退居边缘,而是在倾力倡导一种所谓“正确”的爱情观,“健康”的择偶标准,此种新观念似乎是截然不同于传统陈腐的“门当户对”,但其浓厚的功利性却依然如出一辙。

受泛政治化之诗意情志的主宰,这一时期的诗歌还产生了与其极为相宜的言辞系统。如革命、火热、人民、战士、时代、红旗、斗争、前进、洪流这些具有浓郁意识形态色彩的词汇成为使用几率最高的诗歌流行语言。毋庸置疑,它们在建立新的语言系统的同时,还创立了一种全新的言说方式——象征体系,甚至形成了新的诗歌语调风格,充满着虔诚、热忱、激越,对一切表现内容都毫无例外地做激情澎湃的表达。由于诗人主体性的缺席和对主流意识形态的迎合,越激情就越走向诗人初衷的反面,过度诗意的表达最终变成了矫饰的伪抒情。

言辞是标识和承载思想的象征物,对此马拉美曾不无极端地说过,诗不是用思想写成的,而是用词语写成的。因而此时诗歌中并不匮乏诗性的兴会和托物寓意,如贺敬之的《回延安》里的“杨家岭的红旗呵高高的飘/革命万里起高潮。”“枣园的灯光照人心/延河滚滚喊前进。”然而其象征的过于直接而少于含蓄,使得外意等同于内意,消散了诗歌的语言张力。

通常诗歌的形式是由内容来决定的,中国历史上每一次诗体的重大变化都与当时社会生活的变动与要求密不可分,四言向五言的发展,近体诗的形成,长短句的繁荣,甚至20世纪初自由体的建立莫不如此。在新诗发展的第二个抒情时代,与诗歌内涵上的浓重的泛政治化倾向相比,诗的形式却表现出了相对的自由。“政治标准第一,艺术标准第二”的评介原则对形式的轻视,无疑减弱了对其控制的力度,为诗人们提供了一个实验各种诗体的自由空间。当然此时对诗体探索的热情并不排除他们努力实践多种形式以遮蔽内容的单调与直白的刻意追求。因而第一个抒情时代建立的所有诗歌形式都成为他们实践的对象,并对其进行个人化的改造与创新。在他们笔下自由体有了适度的外部结构与音韵的规范,因而此时的新格律体就显得更为自由活泼一些。而在领袖的号召下,他们对民歌体的学习与借鉴就

越发理直气壮一些,创作出了对话体、“信天游”体,贺敬之对“信天游”的借鉴灵活自然已不是《王贵与李香香》对陕北民歌原句生吞活剥般的僵硬。郭小川对诗歌形式作了多方面探索。在诗歌体式上,博采众家之长而不拘泥于一格,从早期的“楼梯式”如《投入火热的斗争》、《向困难进军》,到“民歌体”如《青松歌》、《大风雪歌》,在此基础上进一步改造,大胆吸收元、明散曲入诗,写出了《雪兆丰年》、《春暖花开》等,句式更加凝炼短小,格调清新明快,节奏强烈鲜明,令人悦目赏心,为新诗的民族化、群众化竖起了一座丰碑。随着诗人语言技巧的上达,为了更加适应抒发激越情怀的需要,他又撇开了已运用自如的短句,成功地创造了独特的“新辞赋体”,如《甘蔗林——青纱帐》、《厦门风姿》、《乡村大道》等一系列脍炙人口的诗篇,标志着他的诗歌艺术形式的成熟,也为中国新诗的发展道路做出了独特的贡献。而严阵的诗歌,尤其是《江南曲》既有明快的民歌风格又具有古典诗词的意境之美,显示了诗人的双重的借鉴与审美倾向。诗歌内容的单调与形式的多样化形成如此鲜明的对比成为这一时期独特的文学景观,它表明了中国新诗发展的巨大潜力和无限可能性。

由于中国特殊的社会历史环境,五四新文化运动在急剧而来的更尖锐更复杂的民族矛盾和祖国生死存亡面前,不得不放弃最初的“民主科学”大旗,而肩负起挽救社会危机的重负。在这一时代大趋势面前新诗的发展也必然走过曲折艰辛的道路,在艺术审美与实用宣传之间,越来越偏重后者而忽略前者,于是出现更多的“战歌”“颂歌”,以人的情思为中心的诗歌审美理想几乎彻底被以社会集体观念为中心的政治理想所淹没,发展到文革十年,极端的为政治服务的提倡驱使诗走上“假大空”的绝路。因此,在新时期之初,以一批老诗人为代表的“拓荒者”首先进行的是清理、开垦长期荒芜的诗园,他们用深沉冷峻而又充满真诚信念的“归来的歌”与“伤痕小说”“反思小说”一样,是噩梦醒来、苦难结束之后对伤痛的抚摸,对历史变乱的控诉和反思。这些诗作无论是抒情言志还是沉思感慨,无论是表理个人遭遇还是揭示时代悲剧,尽管恢复了诗的现实主义精神,张扬真、善、美,排斥假大空,对新诗艺术的重建做出了贡献。但在冲破艺术禁锢,挣脱教条束缚方面,特别是与世界现代艺术的比照中,又明显地表现出创作力的薄弱和审美色彩的单一。

泛政治化的抒情模式在文革被推向极致展示了

全部的荒谬之后由朦胧诗划上了一个完美的句号。朦胧诗第一次将诗歌的情感定位由外部转向了自我,竭力摆脱意识形态的控制,聆听来自心灵的声音。“朦胧诗”的崛起一直伴随着整个社会的理性和反省力的逐渐复苏,个人的情感表达往往也是整个社会的情感的投射,应该怎样面对黑暗时代留给我们的创伤,怎样才能改变个人和民族的命运,这是笼罩了所有诗人的疑问。北岛的“我不相信”的“回答”定格了朦胧诗在中国诗坛上的叛逆身姿。但是,他们突出的自我抒写其实并非本真的自我,而完全是极其社会化的自我,其价值取向呈现出彼此的冲突,即他们既不满足于现实意欲逃离现实又极想介入现实改造现实。面对文革后精神世界的满目疮痍,混乱与倒退,似乎回到过去就是进步,于是寻找成为朦胧诗人的共同主题,他们秉承了一代人的愿望与意志,开始心灵的艰难跋涉。梁小斌说“中国,我的钥匙丢了。”“那是十多年前,我沿着红色大街疯狂地奔跑,我跑到郊外的荒野上欢叫,后来,我的钥匙丢了。”“我沿着心灵的足迹寻找,那一切丢失了的,我都在认真思考。”黑夜给了我黑色的眼睛,我却用它来寻找光明。(顾城的《一代人》)向来被称作“童话诗人”的顾城,尽管一直沉醉于他的梦幻般远离尘嚣的“生命幻想曲”中,也开始探索时代的问题,这首《一代人》被看成是一代人“心灵史”的缩影:“欲用彩色蜡笔,想在大地上画满窗子,让所有习惯黑暗的眼睛,都习惯光明。”江河则在寻找着生活的支点,“这支点/是一座纪念碑。”“纪念碑/历史博物馆和人民大会堂/象一台巨大的天平/一边是历史,是昨天的教训/另一边/是今天/是魄力和未来。”个人呼吁与政治要求合二为一,个性的“我”与共性的“我”在诗中重合融会,通过极富个性化的自我意识、自我感悟、自我反省来抒写对现实人生的心灵感应和价值判断。“一切的未来都孕育未来/未来的一切都生长于昨天/希望,而且为它斗争/请把这一切放在你肩上。”(舒婷《这也是一切》)从根本上依然固守着传统价值观念的根基;崇高性“话语,只是这一切被巧妙转化为以“我”的眼光去审视社会生活。“朦胧诗人”所代表的这一代,都是在文革中长大,心灵的成熟包括着对苦难的承担,或者是在不断的受伤害中经历成长,然而苦难却给予了他们超越性的信念和理想,使他们时时企图透过时代的阴暗寻找光明,时时企图在精神的向往与追寻中战胜苦难。面对“黑夜”毫不妥协,自觉承担起民族的命运,同时伴随着个人高涨的

理想主义,可以说这便是北岛、顾城和他们这“一代人”对苦难和整整一个行将过去的黑暗时代的回答。

朦胧诗形式的革命超越了内容的颠覆。他们突破了传统现实主义抒情模式,以非现实主义手法传递现实性内涵,在这一点上,杨炼则走的更远,他从现实走向历史,又由历史渗入文化,试图以更宏大的文化精神来完成朦胧诗人尚未完成的对政治影响与制约的超越。《礼魂》、《易经》中对伟大文化传统的解读无疑成功地突出政治重围,但是脱离对当下的生存体验,偏离现实的痛苦感,缺乏一种严格的批判精神,缺少了艾略特对古老传统的极具现代意义的精神追问而仅仅是一种回归

真正背离意识形态的叛逆是从新生代诗人开始的,他们彻底摆脱了泛政治化抒情的束缚,在诗歌中言说着自己真实感知中的独特世界。从古至今,诗歌都是文人抒发内心郁闷的专利,因而它所能表现

的内容都被刻意选择,能够进入诗人审美视野的事物都被心灵化,人格化了,不是崇高,就是伟大,要么优美、空灵。但在新生代诗人的诗里,没有了任何禁忌——历史的文化的甚至是政治的。他们成功地解构了人们礼顶膜拜了太久的崇高与神圣和屡试不爽的经验,以平俗的口语和更为平俗的叙述把他们所感受到的真实坦露出来。在他们的诗里充满着人们熟视无睹的生活本相,这或多或少会消解了诗歌的诗意化的传统魅力,但却丝毫不缺乏思想与智慧,在诗无禁忌中显现出智性化的趋向。

注释:

(1)华滋华斯:《抒情歌谣集·序言》,《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》,中国社会科学出版社1980年出版,第261页。

(2)见《艾青选集自序》,开明书店,1957年版。

(3)郭小川语:《月下集权当序言》,人民出版社,1959年版

(4)黑格尔《美学》三卷下,商务印书馆,1981年出版,第187页。

(作者单位:海南师范大学中文系)

当代视野

[文学史视野]

当代文学史:审美转向与启蒙的尴尬

王瑜

60年代出版的最早的几部文学史,如《中国当代文学史》(山东大学中文系中国当代文学史编写组编,山东人民出版社,1960年)、《中国当代文学史稿》(华中师范学院中文系编,科学出版社,1962年)等将中国当代文学史的写作直接与当时的政治运动挂钩,是文学史为政治服务的鲜明体现。这种编写方法在相当长的一段时间内成为中国当代文学史编写的主要“模式”。新时期,中国当代文学史摆脱了单一化的写作方式,以不同的视角和史观开拓了文学史书写的新局面,对文学史与政治的亲密关系一定

程度上做了有力的反拨,但表象繁荣并不代表中国当代文学史书写的“独立日”已经来临。

学科命名与本体审视

由于中国当代文学史并不是一门真正意义上的独立学科,从其诞生之日起便是作为中国现代文学史时间或价值上的延续而存在,那么追溯其命名的由来须从中国现代文学史命名的产生入手。我们注意到建国后出版的几部较早的文学史著作均是以