

朦胧诗的美学原则

毕光明

七十年代末,在社会转折和思想解放的背景下,中国当代文学由意识形态写作开始转向艺术性写作,文学从为政治服务的公然的规定下解放出来而恢复其审美功能。在这一文学向自身回归的历史性转轨中,朦胧诗充当了艺术变革的前锋,而作为它的理论后盾的新潮诗歌批评则及时地对巨变作出了解释并加速了一时代文学观念的更新,从而推动了新时期的文学复兴运动。

“朦胧诗”最初是一种带有贬义的称谓,它是创新的诗歌现象在因长期的非文学运动而导致艺术思维退化的诗歌欣赏主体那里引起的痛苦反应。多年来,人们已经习惯了按报纸的宣传去思维,去看问题,去自我感觉,至于生活的本来面目,只要跟报纸上的抽象概念不相符合,那么这种生活就是不可信、不能理解,是值得怀疑,是不应该作为讨论问题的根据的。因此,一旦文学、诗歌不再按照报纸社论的调子去演绎,而是服从心灵对于外部世界的真切感应,那么这样的诗歌就是怪异的了,是令人忧惧的,是难以理解的,也就是说,是读不懂的了。浩劫过后,从地下流传到公开传播的巡礼了文化大革命中“迷惘的一代”的觉醒的心灵,以先驱者的声音在刚刚解冻的诗苑初露锋芒的北岛、舒婷、顾城等人的诗作,就这样引起了那些习惯于从诗歌中寻找跟报刊社论的提法相一致的思想观点的读者的不习惯和困惑。1980年第8期《诗刊》发表了部队诗人章明的文章《令人气闷的“朦胧”》,批评了变革的诗歌,说:“有少数作者大概是受了‘矫枉必须过正’和某些外国诗的影响,有意无意地把诗写得十分晦涩,怪癖,叫人读了几遍也得不到一个明确的印象,似懂非懂,半懂不懂,甚至完全不懂,百思不得其解……为了避免粗暴的嫌疑,我对上述这一类诗不用别的形容词,只用‘朦胧’二字,这种诗体,也就姑名为‘朦胧体’吧”。“朦胧诗”因此而得名。(这一并不科学的名称后来在它所指称的诗歌现象持有不同态度的人那里被赋予不同的含意和感情色彩)而实际上,朦胧诗的崛起是当代诗歌运动中最重要的事件。它以一个青年诗人群的集结以及向传统的冲击和现代诗艺的坚决突进而形成了劫后文学的第一次最有革命意义和影响性的浪潮。以谢冕为旗帜的新派批评家则把这股应运而生的现代诗称为“新诗潮”。

朦胧诗从诗歌堕落为附庸政治、图解政策的工具,艺术思维退化到胶着在现实平面或机械地充当理性观念的渠道的伪文学王国里反动出来,它在艺术上的变革,即思想内容和审美手段上的有意更新,在劫后的文坛上形成巨大的冲击波,因而爆发了一场历时四、五年之久,广泛涉及了新诗理论问题的论争。这一从1979年10月公刘在《星星》诗刊上举荐顾城算起的诗歌讨论,既有新旧艺术观念的较量,又有对新诗艺术规律的卓有成绩的探讨,客观上扩大了新诗潮

的影响,使之深入人心。连一些最初对新进诗人持不信任态度的诗坛前辈也改变了看法,接受了诗艺变革的事实。“朦胧诗”由最初命名时的贬称,演变为因其代表着一种新的诗歌美学形态而受到推崇。新时期这场诗歌大讨论经历了三次高潮,尽管“这三次理论研讨在不同程度上都缺乏宽松的民主的学术空气,那种积习已久的思维模式总在自觉或不自觉地为学术讨论涂上或浓或淡的政治色彩,给正常的学术研讨带来某种威慑性与不安全感影响着理论研讨向纵深开掘”^①,但它的确是“我国新诗历史上具有空前规模的理论论争”^②。它涉及到许多方面的问题,如诗歌的朦胧、晦涩问题,诗歌的自我表现、“大我”与“小我”的问题,诗的继承与借鉴问题,诗歌的民族化问题,诗歌的形式问题,等等。有学者评价,“这次讨论,比建国以来的任何一次都要深入,更多接触到诗歌内部规律。”^③在论争的三次高潮中,标志着当代诗歌理论批评突破了政治学和社会学的框架,以自立的形态出现并在推动诗歌实践中自我发展的,是后来被反对派以“崛起论”统称的三篇重要评论文章,它们是:

谢冕:《在新的崛起面前》(1980年5月7日《光明日报》)。

孙绍振:《新的美学原则在崛起》(《诗刊》1981年第3期)。

徐敬亚:《崛起的诗群》(《当代文艺思潮》1983年第1期)。

三个崛起在理论上并非没有罅漏和偏颇,但它对于变革时期的时代情绪的准确感知,它对于新文学的艰难历程的历史把握以及对于当代新诗走向世界的热切渴望,它站在过去与未来的交接点上对于中国文学发展前途的高瞻远瞩,它对于那种宣传蒙昧主义的假现实主义伪浪漫主义的拙劣诗歌的深恶痛绝和对于觉醒于文化荒漠、思想废墟的人的文学的欢呼礼赞,它对诗歌的心灵本质和想象特征的惊喜而有信心的确认,它在拥抱着真理时的激越情感,它在认识到人的精神世界的丰富性以及表现这种丰富性的文学的多样性以后对于文学探索过程中出现的多元现象所采取的宽容态度,等等,在新时期文学革命运动中无不在最前列,昭示的是冲决政治禁锢之后的文学的必然趋势。作为一个伟大时代的开放心灵的象征,它在八十年代诗歌史上为理论批评建树了不可磨灭的业绩。它最有理论价值的地方,就是对朦胧诗美学原则的揭示。

崛起的诗论家凭着他们对于改革时代的由衷拥护和对新生活的本能渴望,敏锐地感受到以异端色彩出现在新时期诗坛上的青年诗歌不只是一种新形式的更新,更重要的是美学思想上的革命。而美学思想自然包含诗作者对于社会、对于人生、对于世界、其核心又是对于作为个体的人的理解和把握。以今天派(1978年底在北京创刊的同人文学期刊《今天》所集结的青年诗人群)为主体的朦胧诗,生成于社会和文学一同误入歧途的时代背景下,历史错位造成的个体失落迫使先觉者用艺术的反叛来对抗社会对人的抹杀,率先在诗歌世界里复归正义和人性。在为冷酷所包围的岁月里,舒婷所企望的是“人啊,理解我吧。”当迎来了思想解放的春风,杨炼及时宣告:“我要首先记住作为一个人而歌唱”^④。顾城为告别了非我的“我”而得意:“新的‘自我’,正是在这一片瓦砾上诞生的。他打碎了迫使他异化的模壳,在并没有多少花香的风中伸展着自己的躯体。他相信自己的伤疤,相信自己的大脑和神经,相信自己应作自己的主人走来走去”^⑤崛起的诗论把捉到的正是专制政治垮台后由叛逆的艺术所体现的时代思想命题。孙绍振根据朦胧诗人的宣言和创作作出论断:“与其说是新人的崛起,不如说是一种新的美学原则的

① 张同吾:《诗的现况与未来》,《文艺争鸣》1987年第1期。

② 同注①。

③ 洪子诚:《当代中国文学的艺术问题》,北京大学出版社1986年8月第1版,第234页。

④ 杨炼:《我的宣言》,《福建文学》1991年第1期。

⑤ 顾城:《请听我们的声音》,《诗探索》1980年创刊号。

崛起”。他指出其表现：“崛起的青年对我们传统的美学观念常常表现出一种不驯服的姿态。他们不屑于作时代精神的号筒，也不屑于表现自我感情世界以外的丰功伟绩。他们甚至于回避去写那些我们习惯了的人物的经历、英勇的斗争和忘我的劳动的场景。”这实际上就是说，这些罹遭过文革浩劫的一代已经从文化蒙昧中觉醒了，从精神奴役中挣脱了出来，而面向一个真实的世界，他（她）懂得了艺术和艺术以外的所有的意识形态，首先必须关注的应该是人自身。这些革新者已经同习惯于文艺从属于政治家的文坛分道扬镳了。他们开始“用时代赋予他的哲学的思考力去考虑一些为传统美学原则所否决了的问题，例如关于个人的幸福，在我们集体中应该占什么地位，人与人之间的和谐如何才能达到”，等等。孙绍振进一步归纳出新的美学原则的实质：“它集中表现为人的社会价值标准问题”。他认为，“在年轻的革新者看来，个人在社会中应该有一种更高的地位，既然是人创造了社会，就不应该以社会的利益否定个人的利益，既然是人创造了社会的精神文明，就不应该把社会的（时代的）精神作为个人的精神的敌对力量，那种人‘异化’为自我物质和精神的统治力量的历史应该加以重新审查。”^① 在三个崛起中，孙绍振的论述最带有理论色彩地对朦胧诗的思想追求加以明确和升华。当他把人，人的异化和人性的复归看作是青年诗歌最关心的问题时，就等于用理论批评刷亮了新诗潮的人本主义的旗帜。其深刻之处又在于，他不是从一般社会成员的角度仅仅要求人的权利，而是站在诗歌这一精神创造的立场上去清算人被全面异化而自我禁锢的历史，从而讨还“个人的精神”的应有的地位。徐敬亚在《崛起的诗群》里，也谈到新诗潮的人的主题，指出：“一些中青年诗人开始主张写‘具有现代特点的自我’，他们轻视古典诗中的那些慷慨激昂的‘献身的宗教美’；他们坚信‘人的权利，人的意志，人的一切正常要求’；主张‘诗人首先是人’——人，这个包罗万象的字，成了相当多中、青年诗人的主题宗旨。”徐文亦写于1981年。可以说，八十年代初期，崛起的诗论就契合时代思潮（当时理论界正展开人性和人道主义的大讨论）而把握住了朦胧诗的美学原则的重要层面，即文学的主体性。几年之后，有论者指出：“朦胧”之雾里，凸现了现代人的主体意识”^②，这一观点是对崛起诗论的发展但首先证明了崛起论对朦胧诗的肯定是符合历史转折期的时代精神的。

人的觉醒，个人的精神性的得到认定，对于语言艺术创造而言，这还只是最基本的前提，当然也是最重要的前提。诗歌要在社会生活、时代精神与语言形式之间求得最佳的媾合，必须借助一个中介，这就是“自我表现”。崛起的诗论所注意到的朦胧诗的美学原则的又一个层面便是诗人完成真正的艺术创造活动的必须经由的方式。诗的“自我表现”问题，在社会主义文学中必然引起争议。五十年代我国就有过关于“大我”与“小我”的关系的论辩，苏联诗歌界从1953年开始到七十年代对诗歌的“自我表现”曾开展过三次集中的讨论。当集体主义成为一种社会制度、社会行为及精神规范的同义语，个人、自我自然就是被排斥的对象，在文学尤其是诗歌这种特殊的精神形式中也不例外。这一制度逻辑在文学创作中不断强化的结果，是公式化、概念化的写作制造出千人一面、千部一腔的毫无艺术价值可言的文学赝品，最终导致了文学、诗歌的死亡。因此，七十年代末复生的文学不可能不首先呼唤真实和个性化，继而把“自我表现”这一实现诗歌的抒情特质的“身体语言”摆到理论批评的桌面上来。的确，“文学界关注‘自我’恰是一种社会历史反思的结果”^③。谢冕在1980年发表撬开新诗潮闸门的文章《在新的崛起面前》的前后，写过一系列为朦胧诗辩护，全面把握新诗潮、为其推波助澜的论文。在题为《让“自我”

① 孙绍振：《新的美学原则在崛起》，下引该文的注出外。

② 章亚昕：《论新诗潮》，《社会科学战线》1987年第1期。

③ 沈敏特：《“自我”我见》，1986年4月21日《文论报》。

回到诗中来》的文章里,就认为:“不论诗人在诗中表现什么,他总不能不表现自己。”^①他把朦胧诗人创作中出现的“个人化”看作是“对于极左的反‘个人化’的报复”^②。孙绍振也是在历史的对比中明确地指出朦胧诗在审美意向上与传统的区别:“传统的诗歌理论中‘抒人民之情’得到高度的赞扬,而诗人的‘自我表现’则被视为离经叛道,革新者要把这二者之间人为的鸿沟填平。”

“自我表现”说一提出就受到了批评。有人在否定的前提下引证西方现代主义的文学诸流派、所谓消极浪漫主义的美学思想和尼采、叔本华、柏格森等人的哲学观,认为“自我表现”的提法是“步了它的脚迹”^③,是“拾了西方某些美学理论和美学思潮的牙慧”^④,“是一种很露骨的唯我主义哲学”^⑤。这些批评者对西方现代主义文艺思潮和流派共同的美学思想加以概括,认为“其中很突出的一点,就是它们都毫无例外地把‘自我表现’当作指导创作的理论基石。它们否认客观世界的真实性,认为只有作家的主观世界才是唯一真实的。因此,在文艺创作上片面强调表现作家的主观意识、自我感受和内心生活,用主观意识代替客观现实,用表现自我代替反映生活”^⑥。这种毫不新鲜的分析方法暴露了过去时代的思维惯性,它看待文艺现象的立足点以及人格与意识背景,就是危害了文学艺术多年的阶级论、机械唯物论和泛道德主义。基于一种泛道德主义,他们可以得出这样的看法:“所谓‘自我表现’,是一个特定的口号,有着特定的内容,它从来是作为和表现生活、表现人民相对立的口号提出来的,我们的‘崛起’者们正是在这种特定意义上提倡这个口号的。”^⑦用扣帽子的方法陷文艺新思想于危险的政治境地,或者干脆从政治上判处论敌的死刑,这种表面上维护集团利益的行为在骨子深处则是本能地维护政治人格形象从而维护自我的安全和利益,用堂皇的革命理论掩盖其自以为不存在的私欲,这样的批评性格是并不关心也不希望文学艺术有任何创新和突破的。政治学和社会学的文艺批评作为诤抗的一方与崛起诗论出现在现代文学批评史的同一段面上,从反面说明了朦胧诗的美学原则在挣脱异化文学而朝向审美文学归位上是跨进了一大步的。这是它的历史功绩所在。

其实,“自我表现”说并未将个体和时代、社会割裂开来。这一方面是立论者在当时不能不顾忌理论环境而在批评策略上给前卫性的文艺主张留有一些余地,另一方面,作为文学创作主体的自我,本来就不可能从外部世界中完全孤立出来,如果是那样只能使文学表现自身失去意义。且不说谢冕申述得很明白:“今天,我们呼吁诗人拿起雕刀去寻求隐蔽在白色大理石中的‘自我’决不意味着要诗背离人民群众而且创个人的小天地。我们的真正用意在于:诗人应当不回避自我,他应当通过真实的属于‘自己’的抒情以表达普遍的属于‘我们’的抒情。”^⑧孙绍振在点明革新者是“用时代赋予他的哲学思考力”去考虑一些为传统美学原则所否决了的问题之后,跟那种简单化的、笼统的、既省事又安全的媚上的政治化评论不同,他所要仔细辨析的是社会政治思想同人的精神世界的关系,政治与艺术的不同。正是这种深入的思考和采取科学态度的分析,他才发现“政治的实用价值和感情在一定程度上的非实用性是有矛盾的”,“传统的美学原则比较强调社会学与美学的一致,……革新者则比较强调二者的不同。表面上是一种美学原则的分歧,实质上是人的价值标准的分歧。”显然,同那种害怕文艺变革的评论比起来,象孙绍振这样的观念才代表了进步的历史精神和社会力量。然而,他的深致的思想过程,在反对者

① 谢冕:《共和国的星光》,春风文艺出版社1983年6月版,第227页。

② 《失去了平静以后》,《共和国的星光》,第205页。

③ 程代熙:《评〈新的美学原则在崛起〉》,《诗刊》1981年第4期。

④ 彭立勋:《从西方美学和文艺思潮看“自我表现”说》,《文艺研究》1982年第1期。

⑤ 郑伯农:《在“崛起”的声浪面前》,《当代文艺思潮》1983年第6期。

⑥ 同注④。

⑦ 同注⑤。

⑧ 《从发展获得生命——对于新诗发展规律的认识》,《共和国的星光》,第262页。

那里要么被不耐烦地或无需细察地忽略过去,要么根本上就无法理解。既然后者已经有了先验的“正确”性且惯用的是断章取义的批评方法,当然也就注意不到《新的美学原则在崛起》把舒婷作品中常有的一种孤寂的情绪看作“是一种典型化的感情”的含意。徐敬亚在长文《崛起的诗群》里也辩证了“自我”的社会性。他说:“我认为,在目前世界上纯粹的个人心理是没有的。第一,随着科学技术的发展,空间和时间都在缩短。社会越来越趋于整体化。作为社会个体细胞的单个人,每一点感受都会有程度不同的社会性(哪怕很少),即形成了诗的社会应和性;第二,从每个人的角度看,社会化了的‘人’的凸现,甚至使集团性的意识观念直接侵入到人的潜意识之中,使人们无形中表露出来的本能性冲动都带有很多无形的影响,即浸泡着全部个人意识(外在的、内在的)的那种时代感。这样,社会的、个人的时代局限(或时代的赋予、哺育)决定了我们的‘自我’必然带有较强的历史感、民族感和普遍人性。”^①徐敬亚既写诗是诗人又是新诗潮的理论家,他的这些分析和思考,让我们看到的是艺术的觉悟:意识到应由自我来充当诗歌的抒情主体,而且明白这一主体从事艺术活动对类体生存应作出的担当。

“自我表现”说从对主观性的重视而反拨了前此时代诗歌在机械反映论的胁迫下降低为一味记录客观生活,摹写、复制生活现象的严重倾向。“自我”在诗歌创造活动中的双重角色——既是表现者又是表现对象——得到恢复,抒情艺术的个性化就有了实现的可能。它的进一步的能动化,便是诗歌艺术审美本质——心灵性的最后抵达。这也就是朦胧诗美学原则的更深的也是实质性的层次:对诗歌创作的心灵性的体认、强调和决然坚持。孙绍振把崛起的青年的美学追求表述为:“他们和我们 50 年代的颂歌传统和 60 年代的战歌传统有所不同,不是直接赞美生活,而是追求生活溶解在心灵中的秘密。”“追求生活溶解在心灵中的秘密”,这在把乌托邦理想、集体主义观念和献身精神之外的个人思想活动一概斥为“阴暗思想”的“灵魂深处闹革命”的荒谬时代刚刚过去的八十年代初,是很容易引起某种道德情绪的反感的,然而这一表述是对诗歌本体生成的最贴切的概括。诗歌创作就是一种复杂而奇妙的心理现象,从生活到诗歌成品这之间乃是一个并非完全可以理知的心理过程。孙绍振没能在他的这篇短文里就他从创作现象中提取的这一观点展开阐述,我们可以从他后来所做的创作心理的研究中获得“生活溶解在心灵中的秘密”的内涵。比如他谈到艺术家的思想和感情时有过这样两段话:“艺术家的思想往往就隐藏在他独特的感受的底层,感受的特异性和思想的深邃性二者联系起来形成一种非常奇特的逻辑,在更高的层次上二者有更深刻的自洽性。在它变异的逻辑中蕴含着情与理的深度的交融,包含着作家对人生真谛的独特领悟,往往比之理性的表达有更深刻丰富的内涵。”^②情感是一种内在的体验。内部感受一般带有不确定性,并且缺乏准确的定位,因此被称之为“黑暗的感觉”。来自内部感受器官的冲动到达大脑皮层常常不被意识到,这些信号隐蔽着,因而没有被语词化,停留在弗洛伊德所说的无意识领域”。^③从这两段话,我们可以看出孙绍振的理论批评是进入了诗歌审美世界的内部的。崛起的评论家在诗的心灵本质上是达成了共识的。谢冕在多处表达这样的观点:“诗歌从根本上说属于心灵,它对外在世界的种种态度均通过诗人独立的内心世界的溶解和再造。”^④“诗根本属于心灵。而人类的心灵是繁复到现实世界无可比拟的、而且又是隐秘诡异而深不可测的。……每一个诗人都把诗当作倾诉内心奥秘(这种奥秘是对社会生活的实际内容进行有选择的溶解)的手段,但不是每个诗人都心甘情愿地‘明白如话’

① 《崛起的诗群》。下引该文的不再出注。

② 孙绍振:《美的结构》,人民文学出版社 1988 年 6 月版,第 22 页。

③ 孙绍振:《美的结构》,第 24 页。

④ 《谢冕文学评论选》,湖南文艺出版社 1986 年 4 月版,第 145 页。

地倾诉内心的隐秘。”^①在他看来,心灵性不仅是诗的审美特征,也是它的本质功能:“诗对于世界的责任主要不是它对生活的复述,诗是通过抒写心灵的方式实现对于人生经验的领悟。”^②谢冕所以一再张扬“诗本质上是属于自由的心灵”乃是针对“有很长一段时间,诗因对现实的革命性发展充分关注,相当地忽视与排斥关于人的心灵的表现,以及它美化灵魂的功效”^③的。徐敬亚也是从文学史的悖反现象来评价朦胧诗的进步性所在:“在六十年代,诗就这样成了‘镜子’,成了一味映照外在世界的镜子。而八十年代的青年诗人说:‘诗是一面镜子,能够让人照见自己’‘诗是诗人心灵的历史’、‘诗人创造的是自己的世界’——这是新的诗歌宣言!代表了整个新诗人的艺术主张。他们认为诗是‘人类心灵与外界用一种特殊方式交流的结果’,认为‘反映表面上的东西,成为不了艺术’。这样,就从根本上否定了对生活进行照相式简单写实的传统诗歌。”他通过对不同艺术观念指导下创作的诗歌作品的比较分析,发现朦胧诗“彻底脱离了古典主义的模仿性描写和浪漫主义的直抒胸怀,力图在物我之间造成新的存在物——这是对诗歌掌握世界方式的根本转移,冲破了现实主义的画框,使那些被感情浸泡过的形象,给诗人的情感,组合新的形象图,而轻视真实地描写。”他欣喜地看到了依据这一原则创作诗歌带来的效果:“心灵与自然之间的门一打开,世界便不再单调。同一件平淡的事物,因千差万别的心灵而变得五彩缤纷。”他不能不热情肯定:“把诗从‘图画美’提高到‘诗美’,这就从根本上恢复了它的活力!”正是基于上述理解,徐敬亚对诗歌创作中的现实主义提出了质疑。他认为,“诗歌,作为心理因素最强的艺术手段(狭义的诗,并不包括叙事诗),与现实主义描写外部生活的特征是根本对立的。”他甚至提出这一颇为走极端的观点:“严格说,诗歌创作中似乎从来不存在标准的现实主义原则。”由于他在文章里未能对作为一种文学精神的现实主义和作为创作手法的现实主义加以甄别和区分,因此这种对现实主义欲行驱逐的态度难免要被人抓辫子。但是,如果考虑到在文学意识形态化的历史过程中“现实主义”的确曾经变质,成为文学想象和创作心灵自由的严重桎梏的话,那么,徐敬亚想用“现代主义”来取代似是而非的现实主义,只能带来艺术观念与实践的开放和活跃而不是相反。

从理论上解决诗歌的心灵本质亦即审美创造的主观性的问题,是中国新文学经过长期的曲折之后试图回归艺术本土所不可绕避的桥梁。中国现代诗史上二、三十年代就有人提出“诗是要暗示出人的内生命的奥秘”^④。八十年代又出现“追求生活溶解在心灵中的秘密”的声音,的确是“旧调重弹”。但是这种旧调在黑格尔、别林斯基等十九世纪的经典美学家、批评家那里就作为一种严肃而真灼的艺术思想出现,难道不是说明抒情诗的特质在文学史的长河里可以有沉浮,但决不会死灭吗?黑格尔认为诗的构思过程特别关注于“精神方面的旨趣”。别林斯基说得更清楚:“抒情诗歌主要是主观的、内在的诗歌,是诗人本人的表现”,“在抒情诗中,主体不但把对象包含在自身之中,溶解它,渗透它,并且还从自己的内心深处吐露出那些和对象发生冲突时所激起的感受。”^⑤崛起的诗论与此一脉相承,这正是新潮批评在阐释朦胧诗的美学原则时自身回到审美的正确位置上的表现。

[毕光明:琼州大学]

[责任编辑:戈文]

① 谢冕:《诗人的创造》,生活·读书·新知三联书店1989年3月版,第278页。

② 谢冕:《地火依然运行》,生活·读书·新知三联书店上海分店1991年3月版,第44页。

③ 谢冕:《地火依然运行》,第44页。

④ 穆木天:《谈诗》。

⑤ 《诗歌的分类和分科》,《别林斯基选集》第3卷,转引自洪子诚《当代中国文学的艺术的问题》第238页。