

象征诗艺中国化的艰难历程

——李金发与戴望舒之比较

曾效葵 席宏伟

(四川建筑职业技术学院 四川 成都 610081)

【内容摘要】李金发与戴望舒的比较,李金发是中国象征派的开山鼻祖,戴望舒则是象征派的大师。他们在象征诗艺有接受上的差异性,也有共同的诗学主题,却有着不同的归宿。

【关键词】李金发 戴望舒 象征诗艺中国化 差异性 诗学主题

中图分类号 I206.2

文献标识码 A

文章编号 1007-9106(2009)09-0095-02

在中国现代诗歌史上,李金发与戴望舒是两个具有开创性的、个性鲜明的诗人,也是法国象征诗艺中国化历程中的两个重要人物。李金发是将象征诗艺引入中国的第一人,早在解放前便有人指出如果李金发是中国象征派的开山鼻祖,那么戴望舒则是象征派的大师,在象征诗艺传入中国,并与中国传统诗艺相融合的过程中,李金发与戴望舒各有其特殊的历史地位,有各自成功或失败的经验教训。李金发与戴望舒在横向借鉴上呈现出不同的诗学价值取向,在纵向上又存在着不可割裂的承继关系,简单地扬此抑彼都是不公正的。基于此本文对二人展开一个比较,以把握他们各自不同的风格特征以及象征诗艺中国化的艰难历程。

一、接受的差异性

李金发、戴望舒在诗歌的审美情趣上具有一定的相似性,富于病态的忧郁已经成为一种审美意识积淀在他们的内心深处。

童年的经历对于这两位诗人而言已经在某种程度上界定他们富于内化性的性格。一场天花给戴望舒的脸留下了瘢痕,自悲与忧郁便如影随形,管束过严,多病少爱的童年则给李金发埋下了拘谨、多疑的种子以至在日后的生活中还不时冒出端倪。无独有偶,二人在少年时期又都酷爱鸳鸯蝴蝶派的小说,戴望舒还因此取了一个戴梦鸥的笔名,而李金发则手不释卷“养成徐枕亚式的多愁多病的青年”(转引自陈厚诚《死神唇边的笑,李金发传》)。鸳鸯蝴蝶派缠绵悱恻的哀情风格似乎进一步强化了他们富于抑郁质的个性气质和以忧郁为美的审美情趣。

成年后社会环境的重压,个人生活的不幸不但没有使他们的抑郁得以释放,反而进一步强化了,忧郁美已成为他们内心深层次的审美意识,李金发去国远游的孤独凄楚、弱国子民的悲哀,爱情追求的失败令他在法国象征派神秘幽深中找到了共鸣,而戴望舒则踟躅在“黑茫茫的雾”中,上世纪30年代令人窒息的社会环境,纠缠不清的爱情令其疲于奔命,法国象征派“表现自己与隐藏自己”的艺术法则令戴望舒找到了灵魂得以渲泄和净化的方式。同是对法国象征诗艺的引进,二人又都基于对“五四”以来白话新诗浅白无味的反省,但二人接受的角度,给蹒跚学步的白话新诗开

出的药方又呈现出一定的差异性。

李金发在《微雨·导言》中对文学革命以来“诗界成为无治状态”表示了强烈的不满,他曾说过“我很不同意人家赞美‘采菊东篱下,悠然见南山’的名句,如同反对赞美沈尹默的《三弦》诗一样,我不觉得读后会发生什么回味或神往的地方”。他不满足于白话新诗的浅白无味,对于传说诗词的审美情趣也颇有异议,尽管他也表示要对外“两家所有,试为沟通”,但在他看来,新诗未来发展趋向是对法国象征诗派的横向借鉴,是向其认同的,而对于中国古典诗词中的大家如屈原、陶渊明等,李金发似乎不置可否。李金发对法国象征诗派的接受,不仅在于其独特的诗歌技巧,更为重要的是其审美观的潜移,尤其是对波德莱尔“丑恶美”的引进,发掘恶中之美“意在丑恶的现实中发现其深藏的审美价值,从而化腐朽为神奇”。将丑引入美的领域,这是美学史上富于现代意识的一场变革,李金发将之引入中国,确是对中国传统审美意识的一种挑战和冲击。戴望舒似乎站在更为开阔的视野上,他既决绝于格律诗派外在格律对于诗情的束缚,追求纯粹的诗情,不满于浪漫派作诗流行狂叫直说,也不满于李金发的神秘晦涩,认为“从中国那时所在的象征诗人身上是无论如何也看不出这一派(指法国象征诗派)底优秀来”而企图站在中国古典美的基石上予以融合、创造,将中国古典诗词含蓄隽永、意在言外的特点与法国象征诗派“面纱后面美丽的眼睛”的艺术法则融合起来,寻求“以表现自己与隐藏自己”之间的艺术节制。

无论是李金发还是戴望舒,他们都是属于“小处敏感,大处茫然”的中国知识分子,在“边缘人”的角落里真诚地吟唱着个人的休戚,他们的诗学观念更多是贵族化的,美学的而非功利的,诗在于他们是“个人灵感的纪录表”,“是个人陶醉后引吭高歌”,是诗人隐秘的灵魂的泄露。他们的艺术主张自有他们的合理性,但游离于时代大潮的吟唱也使他们的歌声显得封闭而苍白,不过每个时代的大合唱既有个人的私语,与其粗暴地指责他们,倒不如让我们走进他们隐秘的灵魂去感受诗人真诚的寻求、痛苦挣扎和无奈的寂灭。

二、灵魂的私语——共同的诗学主题,不同的归宿

对个体生命的关照可以说是戴望舒、李金发共同的诗学

主题,他们所要表现的是某种情绪或是某种意味个体的孤独与忧愁,对于爱情、梦幻、死亡的吟唱,神秘凄迷、感伤颓唐的诗歌情调从另一侧面展示了诗人寻求的艰辛和失望。

面对纷繁复杂的现实世界,诗人呈现出一片迷惘,在李金发的笔下,繁荣的艺术之都“月儿似勾心斗角的遍照,万人欢笑,万人痛哭”,而“女人的心”早“已成野兽之蹄”没有勾留的片刻;人们处心积虑“终保护自己,尽手脚之本能,把地壳钻成千万小孔,|为坟墓或藏金窟。”(《悲》)对于其笔下丑恶的现实世界,李金发似乎带有一种文化焦灼、愤激不满的意味。在金钱至上,人与人之间隔膜、倾轧的环境中,诗人希求着爱与美的避风港。形单影只的诗人拄着孤独的《手杖》穿越“广漠之野”,他寻觅着,期望自己的琴声能奏出“人生的美满”,然而“不相干的风,踱过窗儿作响,|把我的琴声|也震得不成音了”迷濛一片的“微雨”令诗人心中充满了“一切的忧愁”,“无端的恐惧”长林中满贮着诗人心灵失败的叫喊。

如果说李金发笔下迷茫凄楚的“微雨”是令诗人措手不及心理失衡外在环境的象征,那么在戴望舒笔下“幽夜茫茫地不明”则是敏感的诗人对于外在环境的一种感性把握。如果说李金发对于其笔下的现实世界还有几分愤激的话,那么戴望舒对于三十年代复杂的社会环境则是一片混沌、茫然不知所措。在《蝇》一诗中诗人反复写到萧萧的木叶,“木叶的红色,木叶的黄色,木叶的土灰色,窗外的下午!”“木叶,木叶,木叶,无边木叶萧萧下”,“飘下地、飘上天的木叶旋转着,红色,黄色,土灰色的错杂的回轮”在喧宾夺主、令人昏眩窒息的木叶飘飞中,秋蝇显得如此的衰老、渺小而孤独,犹如里尔克笔下那支在笼子里踱来踱去的豹子,而最终“什么东西压到轻绢的翅上”在这样窒息的生存环境中,在这样异化的生存方式里,秋蝇殒没了。

面对令人窒息的生存环境,富于抑郁质的李金发、戴望舒并没有、也不可能像鲁迅那样拍案而起砸破令人窒息的铁屋子,而是企望逃遁,逃到爱与美的象牙塔中去,爱情遂成为诗人心中的避风港,然而诗人的付出激起的并不是共鸣,带回来的“惟有灵魂之疲乏”(《给女人》),而戴望舒“这心,它,已不是属于我的,|而有人已把它抛弃了,|象人们抛弃了敝一样”爱情这块最后的方舟沉没了,何处是灵魂的家园,何处是灵魂的归宿,在李金发更多地看到了生的渺茫和生的疲乏,其笔下的世界总是为一种神秘的不可知的力量控制“不可救药,这全是命运|统治着自然之陈迹。”(《微雨.给X》)“我已破之心轮|永转动在泥污下。”(《夜之歌》)诗人以一种近于病态的嗜好尽情地歌唱死亡,“如残叶溅血在我们脚下,生命便是死亡唇边的笑”,死亡的不可逃避使之诗人得以超脱的温暖的怀抱,永恒的憩息所。

不同于李金发之于死亡意识的嗜好,戴望舒则自称为流浪者,一个夜行者,一个寻梦人,一个怀乡病者,流浪、寻求是戴望舒整个诗作的心灵历程。在《雨巷》里,诗人希望逢着一个丁香一样的结着愁怨的姑娘,他是一个怀乡病者,渴盼回返“那个天,那个如此青的天”,诗人觉得自己是在单恋着,但是又不知道自己是恋着谁“是一个在迷茫的烟水中的国土吗,|是一枝在静默中零落的花吗,|是一位我记不起的陌路丽人吗”,一种回归的冲动,一种浓郁的乡愁在诗人心中左右冲突,难以驱解,戴望舒是怀着乡愁的冲动在寻找自己的家园,这个家园究竟是什么,从戴望舒笔下那些幽微精致、飘逝而去的意象(姑娘、零落的花、烟雨中的国土,幽

微的铃声,坠到古井中去的青色真珠)我们可以窥见这个家园是文化层次的,是对文化中国、对精致圆熟的古典美的一种追求。“田园乡愁是中国现代诗歌的一个重大主题。面对古典传统的彻底破坏和都市文化的规模入侵,田园文化力求对抗,至少是防御,当然,也幻想超越,企图通过文化中国的追怀回归精神家园。”五四文学革命以快刀斩乱麻的姿态截断了传统与现代的纽带,文字本身便是一种文化的符号,而在中国,古典美高度发达,具有极大的感染力,势必在不同时代唤起人们文化还乡的冲动,这在20世纪30年代的戴望舒、沈从文笔下都有显示,乃至在文化热的今天也有不同程度的体现。戴望舒的寻求是真诚的,诗人似乎更多地为我们展现了寻求的沉重与求之不得的失落,在《寻梦者》中诗人攀九年的冰山、航九年的旱海,在海水里养九年只是为着一个“梦”,而当梦开出花朵来时,已是“你已衰老了的时候。然而“游子连乡愁也没有,他沉浮在鲸鱼海蟒间”让家园的花自开自落,“自从亚当、夏娃被逐后,那天上的花园已荒芜到怎样了!”(《乐园鸟》)在繁杂的生活面前束手无策,而企图精致营造一方净土势必落入空虚,戴望舒最终似乎在老庄那儿找到了超脱“星来星去,宇宙远行|春秋代序,人死人生,……|不痴不聋,不知阿家翁,|为人之道全在懵懂|最好不求甚解。”(《赠克木》)

同是灵魂的私语却呈现出两种不同的价值取向,两种不同的归宿。

李金发的寻求在于看到了生命本身的脆弱和渺茫,体味到人生的悲剧性处境而歌咏死亡,死亡是给他永久温爱的怀抱,他要表现的是“生命欲抑抑的神秘与悲哀的美丽”,他对于死亡的歌咏正在于他对波德莱尔“丑恶美”的认同,对死的歌咏正是对于生的一种渴望,是以一种否定的方式肯定个体的存在,这是一种现代意识。当然李金发的悲哀更多是异域、非传统的,更多得益于波德莱尔的潜移默化。由于他呈现出对死亡意识的一种耽迷,其诗作中大量采撷悲剧性的无生命的意象,似乎缺乏了波德莱尔直面人生不幸、丑恶的批判性而流于神秘和虚无。精致圆润、朦胧含蓄的古典美,文化中国是戴望舒企图回返的精神家园,他企图在纷繁的世界营造一方精致纯美的净地,尽管古典美的回归已不可能,但在寻求的过程中,戴望舒已经忧伤地躺在古典的怀抱里,正如游子连乡愁也没有了,但他永远沉浮在鲸鱼海蟒间,因为那海上有青色的蔷薇,戴望舒的诗作透露出古典那悠长的铃声,正如在衡所言其诗作是“象征派的形式,古典派的内容”李金发的情感体验方式,他的价值取向更多是西方的,而戴望舒则似乎带了浓厚东方气息,打着这个民族深深的印迹。不同的价值取向使他们的诗作在意象选择、结构方式、语言策略上也呈现出不同的形态来。

从李金发到戴望舒为我们展示的依然是那个千古不变的真理,越是民族的也越是世界的。任何舶来品必然经历和民族文化的碰撞,在与民族生活和文化的契合处找到生长的土壤。

参考文献:

- [1]陈厚诚.死神唇边的笑,李金发传[M].
- [2]郑万鹏.中国现当代文学史[M].华夏出版社.
- [3]戴望舒.戴望舒诗集[M].四川人民出版社.
- [4]戴望舒.望舒草(诗集)[M].现代书店.
- [5]李金发.李金发诗集[M].四川文艺出版社.