

华兹华斯与中国现代浪漫主义诗学

邹建军,覃 莉

(华中师范大学 文学院,湖北 武汉 430079)

摘要:华兹华斯及其诗歌在近代以来的中国产生了广泛而深远的影响,对20世纪上半叶的史实进行清理,进一步以由其译介所引发的中国诗人创作实绩为考察对象,将探讨的焦点置于诗语、诗情、想象与自然观之上,一一检视中国现代浪漫主义诗学如何从最初的仿效、移植到批判、创造性转化的发展历程,重点发掘它们二者关系背后所指涉的多面向度,对于当今诗学建设具有重要的启示。

关键词:华兹华斯;中国现代诗学;浪漫主义;时间镜像性;空间异质性

中图分类号:I207.25;I561.072 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-9841(2012)05-0134-07

华兹华斯是西方抒情诗的革新者之一,他的《〈抒情歌谣集〉序言》一经发表就站在了18世纪古典主义的对立面;他将创作视角转向普罗大众与大自然,试图以朴素的语言取代浮华雕饰,以真挚的情感打破理性束缚;他对想象与创造力的执着,也使其诗作获得了更为丰富的内涵与表达。华兹华斯的创作实践与诗学主张,也在中国现代浪漫诗歌推进的时代里引发了不同程度的回响。而论及华兹华斯与中国现代浪漫主义诗学之间的关系,则需要具体考察华兹华斯的诗学观念是如何被转述与置入,并产生了如此不可思议的影响力量。更有待深入分析的是,在这种影响之下的诗歌创作实绩又是怎样推动了中国现代浪漫诗学的建构。还须指出的是,这种双向度的比较是建立在特殊的历史场景之上,在强调审美现代性的同时,它必然触及东西方强大的浪漫抒情传统,而这恰恰是中国现代浪漫主义诗学的独特性与丰富性所在。

一、纯朴的诗语与浪漫诗歌语言变革

作为体现诗本质的语言,它直接影响并决定着一种语体的生成与风格的塑造。华兹华斯说:“自始至终竭力采用人们真正使用的语言来加以叙述或描写……说出一种更纯朴和有利的语言……必须丢掉许多历来认为是诗人们应该继承的词句和词藻。”^{[1]15-20}对质朴、自然的诗语的强调,不仅体现了华兹华斯对蒲柏“英雄双韵体”等新古典主义文学形式的有力一击,也“首创了一种洗尽铅华的诗歌用语”^[2]。就像《丁登寺旁》,其“无韵白体诗的格律给了它自然的乐音”^[3],冲破了古典音律的束缚,直至今日仍被广为传诵而奉为经典。

相对于华兹华斯所处的历史时期及其文学语境,中国现代浪漫诗学所批判的对象与立场是有所不同的。当诗语的变革成为创新的必然入口之时,华氏具有划时代革命性的诗歌语言观适时地触动了中国新诗。胡适正是当时受其影响较深的诗人,他在1919年的《谈新诗》中指出:“文学革命的运动,不论古今中外,大概都是从‘文的形式’一方面下手,大概都是先要求语言文字问题等方面

* 收稿日期:2012-01-10

作者简介:邹建军,华中师范大学文学院,教授,博士生导师。

基金项目:教育部哲学社会科学研究重大课题攻关项目马克思主义理论研究和建设工程重点教材编写专项“比较文学概论”(09JZDMG008),项目负责人:曹顺庆。

的大解放。……十八十九世纪法国器俄英国华次活(Wordsworth)等人所提倡的文学改革,是诗的语言文字的解放;近几十年来西洋诗界的革命,是语言文字和问题的解放。”^[4]为此,胡适尝试以自然、浅近的“大众语”实现对文言文的反叛,即“用一个字,不要忘了大众;造一句句子,不要忘了大众;说一个个比喻,不要忘了大众”^[5]。胡适在华兹华斯身上看到了突破传统诗语的成功经验,他与康白情等人所推动的白话文新诗,借诗语的转变而酝酿了中国现代诗歌的新形式,因之催生了新的艺术审美特征与价值判断。“白话文学观乃是攻向封建文学壁垒的一个突破口”^[6],这与1926年梁实秋在《现代中国文学之浪漫的趋势》中的评论是一致的,即:“凡是文学上的重大的变动,起初必定是文字问题。例如但丁只用意大利文,巢塞之用英语,笛伯雷之拥护法文,华资渥斯之攻击诗藻,这些人在文学史上都是划分时代的大家,他们着手处却均在文字。……我以为白话文运动的导火线即是外国的影响。”^[7]

除了诗歌创作领域之外,华兹华斯“自然”语体风格在20世纪上半叶也为中国诸多文论家所推崇。譬如在1927年,郑振铎主编《文学大纲》时就曾对华兹华斯之“朴实”赞誉有加:“他喜欢一切的朴实,他的题材是朴实的,他的思想是朴实的,而他用以表白他的思想与题材的文字也是朴实的。……他却从这些最平常的事物,最平常的日常生活中,引出感人无涯的思想来。”^[8]金东雷在《英国文学史纲》中也高度评价华兹华斯,认为“他指给了我们一条艺术上‘新的大道’”^[9]。由此不难看出,在诉诸政治意识形态的特殊时代语境里,华兹华斯的部分作品得以经典化的最主要原因,还是缘于其质朴清新的诗风更易于走近普通大众并产生审美共鸣。

二、人与自然“一体化”和诗歌写作的“内在转向”

如果说诗语的变革为中国现代浪漫主义诗学提供了外在形式的创造性动力,那么华兹华斯诗学中居于关键地位的“自然”诗观,即其对自然的抒情与叙事,其对人与自然“一体化”的强调,则在极大程度上引发了中国现代浪漫主义诗歌创作内在的转向。

一方面,如华兹华斯在《序曲》第12卷末尾所描述的:

当我走在小树林中散步,那些大树/夏日里变得枝叶扶疏,在那/强风中摇曳,某些精神的作用,/某些内心的激动,于此时形成^[10]

这种以我观物的主客体审美关系方式,与中国古代寄情山水、托性自然的抒情传统有着神似之处。在译介华兹华斯的队伍中,出现了站在白话文运动对立面学衡派,也是缘于其“看到了他的诗歌中与中国古诗有相似的内涵,并借助此诗的翻译,达到再现中国古代传统文化的价值”^[11]。他们将华兹华斯与陶渊明、白居易、王维等进行比照,所译诗作皆为五律古诗,甚至加入了诸多传统意象如草木、空谷、幽兰等等。这种特定环境下的翻译,也在一定程度上展现了中国新诗在承继传统文化与接受外来文化这两极之间存在着相融相生的可能性,以及更为中和的平衡点。换言之,学衡派对华兹华斯的翻译与改造,使人们看到中国浪漫诗歌现代面貌的形成,不可避免地牵涉到古代文学的现代转换问题。这同时也意味着中国现代浪漫主义诗学的建构必将经历一个古典与现代的艺术手法从结合到渗融再到创造的历史过程。

另一方面,华兹华斯的自然诗呈现出丰富与多元的主题,使其在接受的过程中自然地具有多样化解读的可能性。

其一,田汉在《诗人与劳动问题》中全面辨析了西方文学思潮中的自然主义的同时,也剖析了华兹华斯创作田园诗感人至深的原因。他指出由于为情感注入了新意,当诗人的情感净化如大自然般纯净时,情景相融、天人合一的至高境界也就得以自然形成了。这意味着当人们处于“在那种田园的生活,我们的根本感情是存于极纯至朴之境,所以观察能够精确,而说起来也能够感人极深。……就因为田园那种境地,吾人的感情常常和自然界的美与其不朽的姿态融成一气的缘故。”^[12]田汉对华兹华斯“自然”观的关注,抛弃了意识形态性的批判,关注到其对主体性的诉求及其对自我意

识的召唤,华兹华斯借自然的力量,是为打破古典理性的束缚,展现人之天性,使艺术归于自然。

其二,郁达夫对华兹华斯自然观的解读,几乎完全地倒向了情感主导的一面。从小说《沉沦》的创作看,郁达夫在开篇便安排主人公作为华兹华斯的知音,手捧一本华氏诗集踟躅于乡间小径之上。从渗透于作品中的感伤氛围中可以看出,他试图借“华兹华斯阴郁而崇高的田园诗”来传递彷徨无救的时代之悲与家国之痛^[13]。而在《诗论》中,郁达夫从华兹华斯关于一切好诗都是强烈情感的自然流露的观点出发,进一步提出:“大自然就是我,我就是大自然,物我相化,四大皆空,所有的世界只是旋律的世界,感情的世界,不能以言语来命名的世界。”^[14]于此,“情”主宰了一切,然“自我”的喧宾夺主,使郁达夫的自然观与华氏的初衷相去甚远。事实上,华兹华斯“所呈现的自然沉静而有序,他似乎是在不经意中把自我的诗性意识舒缓地渗透进来”^[15]。

其三,徐志摩的诗学观念深受华兹华斯的影响。有研究者指出“徐志摩对华兹华斯情有独钟”^[16],其诗作中的自然意象与语言选择等,皆可见华兹华斯自然诗风之影。华兹华斯认为:“在这种生活里,人们心中主要的热情找着了更好的土壤,能够达到成熟境地,少受一些拘束,并且说出一种更纯朴和有力的语言。”^[15]只有处于自然环境中,最自然的言语才能表达出最质朴的感情。借由对大自然的爱,他不仅得到了救赎与安慰,更将政治失意转化为创作动力。这样的观点深深地触动了与他有类似经验并远游英伦的徐志摩,后者不仅创作出大量优秀的自然山水诗,也从诗论的角度探讨过华兹华斯的诗学观念。在《话》一文中,徐志摩从解读华兹华斯自然观出发探讨诗歌的本质问题,他从“宛茨渥士和雪莱他们不朽的诗歌,大都是在田野间,海滩边,树林里,独自徘徊着像离魂病似的自言自语的成绩”的评价出发,认同“宛茨渥士说的自然‘大力回容,有镇驯矫饬之功’”^[17]的观点。在徐志摩看来,自然不仅激发诗人的创作动力,同时帮助诗人超越感官认知而进入主客体,即达到心灵与外物交融合一的境界。也因此,徐志摩的山水诗有意规避直露性的情感独白,而以细腻、闲适的笔调捕捉光影画面,将浓厚的情感巧妙地寄寓于一花一世界中。

除此之外,在现代乡土诗中也能看到华兹华斯的影响。汉园诗人李广田曾经坦承自己深受华兹华斯自然诗学的影响。他对华兹华斯的接受与借鉴是多方面的,从翻译到自身诗歌创作皆可得见。李广田早年北大求学时即为华兹华斯优美的田园牧歌所吸引,之后翻译了《塞珊的幻想》,在其早年乡土诗作中亦不乏对家乡的思古幽情与对乡土的浪漫寄情。上述无论是对华兹华斯自然观的解读,或是对华兹华斯田园牧歌的情感投射,还是回归民间乡土之心声,无不是在与华兹华斯的艺术交会中获得了新的启示,由此催生的多样创作意志一并加筑了中国现代浪漫诗学的丰富性。

三、情感的“自然流露”与“理性”节制“感情”取向

华兹华斯强调“一切好诗都是强烈情感的自然流露”,同时也指出“它起源于在平静中回忆起来的情感。诗人沉思这种情感直到一种反应使平静逐渐消逝,就有一种与诗人所沉思的情感相似的情感逐渐发生,却是存在于诗人的心中”^[16-31]。然而,如何才能使“情感”自然流露而不致泛滥?如何兼顾“情”与“理”?一直都是萦绕在中西诗人心中的共同命题。也正是基于中西方由来已久的抒情传统的互通性,华兹华斯的苦心孤诣才在中国的传播中产生了对话,具有了意义。

从情感层面来看,华兹华斯强调情感的自然流露。他对情感的强调实质上可以看作是对当时古典主义教条的颠覆与反拨。艾布拉姆斯说:“华兹华斯是第一个伟大的浪漫主义诗人,同时,他的著作影响极大,他使诗人的情感成为批评指向的中心。”^[18]华兹华斯此种强烈的情感倾向,一经传入现代中国即触发了时代的感受,历史的合拍逐渐形成了中国现代浪漫诗学上重视情感、极富感伤情调等主观性的一面。就像李欧梵在评价这种流露性的浪漫主义时所指出的:“环绕着五四文学与其浪漫性质的种种价值观如:自我解放、自我建设、情感的解放、不受外在约束的独立性,以及对自己的诚挚,并不是由那些和他们公开立场相反而较乐观的作家所建立的。”^[19]从创造社、西子湖畔诗社等浪漫诗人的创作可见,他们为冲撞僵化体制的激情而感动、狂热,将自我燃烧得透彻,“淋漓

尽致地抒发生命的苦闷与激情”^[20],但也从一个极端走向了另一个极端。

就思维层面而言,华兹华斯推崇“沉思”。他认为“诗起于经过在沉静中回味来的情绪”^[21],把“回忆”放在了诗的重要位置,通过“回忆”的方式沟通情与思。其长诗《序曲》无处不交织着此在的感受与过往的体验,伴随着童年记忆到漫游城市的经验,再到内在自我审视的体悟,诗人的抒情已然被放置于深刻的历史意识与批判视野里,呈现出情与思的合二为一。受益于华兹华斯“沉思”的诗学观念,中国的新月诗派才得以在一片狂热的伤感宣泄中,独树一帜地坚持情感需经过理性的过滤。比如闻一多在早期写作的《诗底音节的研究》、《律诗底研究》、《〈冬夜〉评论》等论文中,就曾多次援引华兹华斯的诗学观点,强调避免强烈情感直呈于诗。而《死水》的创作,更明确提出了“理智节制情感”的美学原则,以此扭转当时情感过度宣泄的创作风气。

在辩证看待华兹华斯对情感和理性的关系这一问题上,李祁在1940年代初发表了国内第一部华兹华斯研究专著《华兹华斯及其序曲》,他指出:“他由人生及自然获得种种经验,由这些经验而来的种种情绪,快乐,恐惧,痛苦,同他所见到的人间种种矛盾的痛苦,都激动他的感情,而使他深思,由深思才悟出哲理同信念。这种信念,不以思想为根据,而以情绪同经验为根据。所以它的力量至大,成为他所皈依的信仰,而且他也以此教人。”^[22]足见华兹华斯诗学中情与理的关系并非遽然决裂,任何对其单面性的解读势必走向一种极端。

从诗歌本体角度看,华兹华斯珍视情感的重要性还在于他一贯表现出的对普通人的关注、对人间爱的抒发,在很大程度上改变了过去以英雄、贵族为载体的诗歌传统,它所表现的实质是社会革命的批判精神。正如其自传体长诗《序曲》所言:

我仍痛恨专制,反对个人的/意志成为众人的法律;痛恨/那无聊的傲慢贵族,他们凭不公正的/特权站在君王与人民之间,/是他的帮手,而非后者的仆人。/而且,这痛恨对我的支配日益/增强,却也掺杂着怜悯和温情,/因为当希望尚存,会有温情/寄予劳苦大众。^[23]

华兹华斯并没有因为推崇浪漫而抛弃历史与现实,在近代资本主义与城市规模不断扩张的过程中,在整个乡村田园环境被不断蚕食之际,华兹华斯坚持探索人内心深处最本质的感情,一再表明其创作的自主性与人道主义立场,即“诗人必须从这个假想的高处走下,而且为了能引起合理的同情,必须象别人表现自己一样的表现自己”^{[1]28}。透过《露西》、《坎伯兰的老乞丐》、《孤独的割麦人》、《荒屋》等诗可见,其创作的触角广及大众阶层的生活样态及情感体验,呈现人与自我之间观照,展现人道主义关怀。这种“从高处走下”的创作理念,恰好符合了当时中国文学的主流价值取向,即如叶圣陶在《诗的泉源》一文所提倡的“一个耕田的农妇或是一个悲苦的矿工的生活,比较一个绅士先生的或者充实得多”^[24],故使华兹华斯诗作得以传译,影响了众多文艺社团、刊物的选材方式。一方面,从最早在《东吴》学刊上由陆志韦所翻译的《贫儿行》,到朱湘所译的《迈克》,以及之后创造社的郁达夫、成仿吾与郭沫若围绕《孤寂的高原刈稻者》展开的译诗讨论,也包括在1932年出版的《沃兹沃斯诗集》与《沃兹沃斯名诗三篇》等著述,其中收录的多为与国内民生民情相似的译作。除了首当其冲的意识形态层面的考虑之外,也可从中看出其他观点。譬如在讨论中也存在着强调诗人应在振臂高呼革命战斗性之外,还应保有体察民生疾苦的悲悯情操等看法。另一方面,华兹华斯以静观的态度,抒写底层人民的生活细节,栖身于普罗大众之中,通过感受其苦难来开拓自身体验,延展了抒情诗的创作空间;与此同时,他也注重运用清新、自然的民间歌谣语体,于静美的田园牧歌背后传递忧伤,这种创作倾向也有助于拓展中国现代乡土诗的创作空间。可以说,华兹华斯这种向下的写作所蕴涵的视域与关怀,尤其是置普通大众于诗人小我之上的态度,正好契合了中国新诗在现代时期的社会教化追求与目标。

四、想象力与浪漫诗人的主观倾向

华兹华斯十分注重想象力在诗歌创作中的作用。1815年再版的《抒情歌谣集》序言将想象力

列为写诗需要的五种能力之一，大力宣扬想象力之于诗歌的重要性，即“除了幻想和想象的诗以外，其他各类的诗都不需要任何特别的注意。……（想象）它是一个更加重要的字眼”^{[25]40-46}。其次，强调诗歌中的想象力具有秘通旁响、非比寻常的独特品质，即“热情和沉思的想象力，即诗的想象力，是跟人的和戏剧的想象力不同”^{[25]47}，它联结了感性、知性与艺术性，令三者互相交织、浑然一体。最后，他坚持“想象力成了新兴的知识分子阶层：诗人的身份标识”^[26]，即想象力的恢复与诗人身份的确立相辅相成。从整体上来看，华兹华斯的想象诗论加重了诗的深度与强度。

华兹华斯的想象诗论在中国的传播与接受存在着不同的倾向。早期在接受华兹华斯的想象诗论时，“往往容易误读华兹华斯，认为浪漫主义诗歌是不假思索的产物”^[27]，因此造成当时诸多新诗虽然情感依旧自由奔放，但想象力相对却愈见匮乏。譬如闻一多在《冬夜评论》中不仅直陈“幻想在中国文学里素来似乎很薄弱。新文学——新诗里尤其缺乏这种质素，所以读起来总是淡而寡味，而且有时野俗得不堪”^[28]。闻一多在此处将“幻想力”等同于华氏的“想象力”，指出想象力的缺失根本局限了诗人的抒情视野，以至于造成新诗的创作不再追求诗歌的微言大义，而只是浮于表面的文字游戏。在他眼中，郭沫若的《女神》不论在艺术上还是在时代精神上，才能配得上“新诗”的称谓。的确，郭沫若对诗歌的想象力深信不疑，从他所演示的诗的公式“诗=（直觉+情调+想象）+（适当的文字）”^[29]可以看出，想象力对于构成一首诗的完整性之不可或缺。只不过，与华氏所说的“热情和沉思的想象力”相比，郭沫若更重视“情调”（“热情”），即个人主观情感的抒发。然而，恰恰是过度放纵激情，想象力反而受损，犹如折翼的大鹏无法展翅高飞。

华兹华斯赋予诗人以创造者的身份与使命感。他之所以一反济慈关于诗人是一只孤独夜莺的比喻，提出“诗人唱的歌全人类都跟他合唱”^{[1]26}的论断，与其长期所处的时代环境有着莫大关联。也正因此，身处相似夹缝的中国现代知识分子才更容易与他形成创作心态上的共鸣。从历史向度而观，华兹华斯对诗人创造力、使命感、思想性的强调，深获中国知识分子认同。田汉大为赞同罗斯金(John Ruskin)关于华兹华斯是善于反省的第一流诗人的观点，甚至还要求：“诸君不做诗人则已，想要做诗人，便请做第一流的诗人！如何去做第一流的诗人？就是……不可不在时间空间的自己表现内流露超空间时间的宇宙意志，更不可不以超时间空间的宇宙精神，反映同时间空间的国民生活！”^{[12]1-36}由此，对诗人个体的主观倾诉以及超越性思想的思考，跨越了时空界限，与第一流的诗人华兹华斯实现了相通。

五、实用性“挪移”与审美倾向的多元性

综观 20 世纪上半叶以来中国学界对华兹华斯浪漫主义诗学的研究，往往人言人殊、各执一端。究其原因，首先应归于时代语境及现实层面的需要，复杂的时代背景造成中国诗人在接受华兹华斯时表现各异；其次是受制于自身诗学传统及诗人自身的世界观，这些因素都会导致对华兹华斯的解读呈现出纷繁各异的样态。换言之，前者具有特定的时间镜像性，而后者则体现了空间的异质性。论及华兹华斯在中国传播产生的时间镜像性，势必需要溯本求源：什么是浪漫主义？华兹华斯诗学与诗作是何以引进的？通过哪个渠道、哪段时间传入？而由诗人与论家所建构的中国现代浪漫主义的实质内涵究竟为何？凡此种种，不可能面面俱到、包罗众说，故列举其中所凸显的两个特性：

第一，从历时层面来看，早期中国诗人主要为以我为主的实用性“挪移”。换言之，尽管华兹华斯的浪漫主义诗学本身内容涵盖复杂，而中国诗人出于历史的、政治的以及文化层面反抗旧制之目的，往往只能呈现出其片断或局部，而缺乏整体、系统和全面的探索。在诗歌语体上的挪移，如胡适等人倡导的白话文新诗，大抵流于平白、浅露；而在内容特质上，也离不开个性张扬、情感抒发、追求自由等固定的标签，甚至将其作为判断是否为“浪漫主义”的标准。一方面，不论是对情感的最大限度张扬，对底层劳动人民生活的关注，还是打破僵化的旧制诗歌语体，都因站在所处时代的前端颇具争议性，而遭致异议者的大力挾伐；另一方面，这种源自于深沉的社会文化变革动机，实质上导致

了接受华兹华斯过程中过激、片面的缺憾。于此,更有论者认为中国现代浪漫主义运动所表现出的民族文化焦虑与欧化,使得其无法避免在“西方浪漫主义”既定的框架内自我增生,诸如文化动机、社会背景以及表达策略等。

第二,从接受主体来看,华兹华斯诗学与诗作的译介往往是通过一个个文学社团的文学刊物发布,因之接受过程中呈现出类聚性,进而催生出各种倾向不一的浪漫主义审美趋向与风潮。应该说,文学团体的号召力有利于促进华兹华斯在华的认识度,也有益于成员之间相互影响,其主动性是不言自明的。譬如以上提到的学衡派,就是以《东吴》学刊为重阵,有组织地译介华兹华斯作品,其经由想象创造而加之古典文辞的翻译,可说是对华兹华斯诗作的一种再创作。与此同时,对于不断推陈出新的诗派与诗社,在肯定其接受、传递华兹华斯有关浪漫主义的理念与维系诗界中坚力量的贡献时,还须警醒的是这种集团性地接受与阐释背后所呈现出的一种被动性。有鉴于文学团体一方所代表的权威与影响力,造成持续复制外来观点的阐释困境,以及单一、被动的接受。诸如创造社的田汉、郁达夫等人对罗曼司的解读,大多从日本的翻译文学而来,这种转译本身有可能一开始就偏离了原著精神。反过来说,社团所引领的风起云涌的创作风潮,进一步加速并扩大了对华氏的误读与误译,造成浪漫、感伤等情绪在一定范围内或某种程度上的泛滥。更何况,那些曾处于特定历史场域的诗人自身,也并不能确定在多方文化思想冲击之下,是否能够始终如一地忠诚于一个社团、一个文学纲领或一种艺术追求。就像我们无法以单一的标准评价一个诗人创作的得与失一样,勿以界限切割,亦勿人云亦云,才可在援引、融合他们所认知的浪漫主义中体现出创造的自觉性。故而,时间镜像性在研究华兹华斯接受进程中非常之关键,中国新诗人们抽掉了时间,即将为之所参照的历史文化背景倒置进行横向移植,在寻求启蒙的同时又企图割裂传统,殊不知却在西方和东方、传统与现代、浪漫与现实中闪现出多重镜像。

循着以上时间线索走到中西、传统与现代的交汇与分岔之处,如何兼顾“传统”与“现代”,如何将来自母体传统的记忆转化成现代的表达等,一直都是中国诗人所共同面对的问题。显在或潜在存于异质空间的趋同与差异性,都日益成为建构中国现代浪漫主义诗学不可忽视的影响因素。事实上,空间不仅是地理意义上的山川河流,它还包括政治、经济、文化与社会等方面,中国现代浪漫主义诗学正是在历史演变的进程中不断地丰富起来,其发展脉络展现出由被动转向主动、一元转向多元、具体转向抽象的开放性趋势。为了将这种趋势表述得更清晰,以下将其划分为早期与后期进行对比分析。

早期的中国现代浪漫主义诗学,主要是一种基于中西空间历史、文化、宗教传统等层面所进行的较为狭隘的自我认知。在对华兹华斯的接受上,大多以社会、文化反抗为基准,致使比较空间失去了广度与深度。首先表现在其翻译作品的主题选择上,要求在艺术平民化上与当时的主流意识形态取得一致,因此相对拜伦等浪漫派诗人而言,华兹华斯田园诗作的译介尚属少数,多集中于农事诗上;其次,学衡派出于为国学传统申辩的立场,对华兹华斯的诗作所采取的偏执一端的译写,于内容和形式上都沿袭了中国古典诗学传统,虽有反向推动华兹华斯影响的价值,但韵律变形或多或少偏离了抒情格调。

相对于早期较为单一的社会反抗表达,后期的中国现代浪漫主义诗学在对华兹华斯浪漫诗学的接受上,开始有了转向对想象与审美形态与思想内蕴等多元化方向探索,并在实践创作中取得了突破性的跃进。譬如徐志摩受华氏的影响,但自身又深受中国文学传统的滋养,其十四行诗多见时空交错的乡愁与异域风情,此种杂糅了中西印象的创作实为一种开拓。而以闻一多为代表的现代诗人,不仅在本质上承继了传统诗学的浪漫精神,而且还把华兹华斯的沉思与想象等诗学主张纳入自身视野,将这些在当时的社会语境中并不广受关注的诗学概念与中国传统诗学对接,并将其进一步转换或阐发,使其在修辞学层面的诗学观念也逐步对后来的中国现代诗的语言走向产生影响。就闻一多本人来说,其在中国传统文化上的深厚造诣,再加上亲身游学欧美的经历使其对西学所具

有的直观而深切的认识,这两者的结合使他既深受西方浪漫主义强大的反叛精神启迪,又坚持创造一种本土的声音与之对应。就其诗作而论,他能将中西浪漫抒情技巧转化为己用,并在个人历史场域中凸显出个人鲜明特色,视野之开阔、思想之深邃、情感之真挚,实为典范。这不仅仅是闻一多个人的选择,也代表了中国现代浪漫诗歌在其时代语境中对于是否能够创造属于自我的诗史这一重要问题的回答。

中国现代浪漫主义诗学的发展与社会脉动、西方文学思潮及自身文化传统均有密切的关联,而本文着力截取上世纪前半叶为时间段,从华兹华斯与中国现代浪漫主义诗学之间的交汇处进行思考,借由爬梳中国现代诗人对华兹华斯诗学的吸纳、沉淀与开创的接受历程,发掘二者关系背后所指涉的复杂向度。其一,集中体现在对传统与现代之间的反思上,中国现代诗人经由对华兹华斯诗学的接受得以打开更为宽广的视野,不但在现实中重新焕发传统诗学,亦为日后的现代诗写作开掘出坚实内涵;其二则突显为中西对话中所兼具的跨时代性与跨地域性,由不自觉地向自主性地选择接受,由抗拒到认同再到创造,由中国现代浪漫诗人与华兹华斯二者所开启的多重视域,事实上已跨越了不同时空,其去疆域、去制约的种种浪漫想象与书写经验,都为中国现代诗歌在此后的趋势展演出多种可能。

参考文献:

- [1] 王元春,钱中文,编.英国作家论文学[G].北京:三联书店,1985.
- [2] 杨德豫.华兹华斯、柯尔律治诗选后记[J],书屋,1995(1):25-27.
- [3] 王佐良.英国诗史[M].南京:译林出版社,1997:238.
- [4] 严云受.胡适学术代表作:上册[M].合肥:安徽教育出版社,2007:47.
- [5] 易竹贤.胡适[G].香港:三联书店,1993:209.
- [6] 朱丕智.白话文学观反思[J].重庆师院学报:哲学社会科学版,2003(1):14-18.
- [7] 黎照.鲁迅梁实秋论战实录[G].北京:华龄出版社,1997:4.
- [8] 郑振铎.文学大纲:下册[G]//民国丛书:第4编54文学类.上海:上海书店出版社,1927:1444-1445.
- [9] 金东雷.英国文学史纲[M].北京:商务印书馆,1937:233.
- [10] 华兹华斯.序曲一位诗人的心路历程[M].楚至大,译.长沙:湖南文艺出版社,2002:281.
- [11] 王雪明.操纵下的阻抗式归化翻译——以《学衡》华兹华斯一诗多译为例[J].外语教学理论与实践,2008(4):64-70.
- [12] 田汉.诗人与劳动问题[J].少年中国,1919(8):1-36.
- [13] 布鲁姆.西方正典:伟大作家和不朽作品[M].江宁康,译.南京:译林出版社,2005:196.
- [14] 郁达夫.郁达夫文集:第5卷[M].广州:花城出版社,1982:203-204.
- [15] 张跃军.哈特曼解读华兹华斯对于自然的表现[J].当代外国文学,2009(4):60-68.
- [16] 方爱武.心灵相契,浪漫共生——论华兹华斯对徐志摩康桥时期诗歌创作的影响[J].浙江工业大学学报:社会科学版,2011(2):126-132.
- [17] 徐志摩.徐志摩文集:散文集乙[M].香港:商务印书馆香港分馆,1983:117-125.
- [18] 艾布拉姆斯.镜与灯——浪漫主义文论及批评传统[M].郦雅牛,译.北京:北京大学出版社,1989:160.
- [19] 李欧梵.现代性的追求:李欧梵文化评论精选集[M].北京:三联书店,2000:61.
- [20] 刘静.生命的文学:郭沫若与厨川白村[J].重庆师范大学学报:哲学社会科学版,2009(5):88-92.
- [21] 朱光潜.朱光潜全集:第3卷[M].合肥:安徽教育出版社,1987:63.
- [22] 李祁.华兹华斯及其序曲[M].北京:商务印书馆,1947:8-9.
- [23] 华兹华斯.序曲或一位诗人心灵的成长[M].丁宏为,译.北京:中国对外翻译出版公司,1999:250-251.
- [24] 贾植芳,主编.文学研究会资料:中册[G].郑州:河南人民出版社,1985:794.
- [25] 刘若瑞.十九世纪英国诗人论诗[G].北京:人民文学出版社,1984.
- [26] 苏文菁.华兹华斯诗学[M].北京:社会科学文献出版社,2000:195.
- [27] 杜维平.以诗论诗——英国经典浪漫主义诗歌解读[J].外国文学,2003(4):42-48.
- [28] 闻一多全集:第3卷·诗与批评[M].上海:开明书店,1948:161.
- [29] 彭放,编.郭沫若谈创作[M].哈尔滨:黑龙江人民出版社,1982:6.