

doi:12.3969/j.issn.1672-0598.2011.03.023

西方美学观念的转换与中国现代诗学体系的建构

——论黑格尔对吕进诗学思想的影响*

熊辉

(西南大学中国新诗研究所,重庆400715)

摘要:吕进完备的中国现代诗学体系有深厚的美学基础,其中黑格尔美学对他的诗学思想产生了深刻影响,这在中国现代诗学研究中并不多见。本文拟从诗歌的视点特征、诗歌的媒介特征以及诗歌的分类标准等方面探讨黑格尔对吕进的影响,希望在方法论意义上对整个中国现代诗学理论的研究起到很好的启示作用。

关键词:绝对精神;内视点;艺术媒介;语言方式

中图分类号:I207.25 **文献标志码:**A **文章编号:**1672-0598(2011)03-0129-08

20世纪80年代以前的中国新诗研究由于创作实绩和学术积淀的局限而存在较大的不足,新诗的基本理论研究主要是诗人谈诗,在彰显感性化和经验性优势的同时也暴露出随意性和非体系化的弱点。思想解放潮流带来了诗歌观念的更新和诗歌创作氛围的浓厚,新诗理论建设也出现了新局面,一大批理论家站在中西诗学和美学的交汇点上,应用智性的分析思维去把握对象化的新诗,推动了新诗理论研究的进程。其中,吕进先生将西方美学思想与传统诗学精神统一到当代人的诗思根基和感性审美生成上,系统地阐释了新诗作为新的艺术品种在审美体验、艺术表达、艺术分类以及艺术风格等活动系统中所具有的独特品质,从而建构起了既非传统又非西方的全新诗学体系。吕进现代诗学体系主要包括了如下重要内容:在诗和现实的审美关系上,认为诗的内容本质在于它的审美视点;在诗歌媒介上,认为诗的形式本质在于它的语言方式;在抒情诗的生成上,认为

诗的美学本质在于修辞方式的虚实相生;在诗歌分类标准上,提出了以审美视点和语言方式划分诗歌种类的新说。其中最具创新性和学术影响力的是诗歌视点理论和诗歌媒介理论,本文拟就从这两个核心理论出发,先梳理呈现黑格尔关于诗歌的美学观念,然后归纳概括吕进与之相应的诗学理论,通过类同研究探讨黑格尔美学思想的转换对吕进中国现代诗学理论体系建构的影响。

在诗和现实的审美关系上,古今中外的诗学美学理论提出了很多合理的见解。从艺术的审美感知、审美表现到审美鉴赏,西方美学家很早就注意到了诗歌艺术的视点特征,尤其西方美学发展到黑格尔阶段开始发生明显的“转向”,理性开始代替感性而成为艺术的首要因素,表现“绝对精神”是艺术创作的主要目的。这些美学观念启示

* [收稿日期]2011-03-10

[作者简介]熊辉(1976—),男,四川邻水人;文学博士,中国社会科学院文学所博士后,研究生导师,西南大学中国新诗研究所副教授,主要从事中国现代诗学研究。

了吕进在把握诗歌文体特征的基础上重新去认识诗和现实的审美关系,突破了习见的抒情说,提出了诗的内容本质在于它的内视点特征。

从对艺术美的审美感知和审美鉴赏的角度来看,西方美学很早就注意到了诗歌等艺术作品的视点特征。普洛丁(Plotinus, 205—270)是新柏拉图学派的代表,他站在古代与中世纪美学思想的交界线上认为美不能离开心灵,要见到“与神契合为一体”的最高美不能靠肉眼而要靠心眼,要靠“收心内视”。^[1]这使人们很容易看清普洛丁所认识到的美不在物质世界,而是分享了柏拉图“理性”的神光,但它却开启了人与现实通过心理反应所建立起来的美学关系。到了17世纪,英国经验主义美学家夏夫兹博里(Shaftesbury)从审美感受出发提出了“内在的感官”、“内在的眼睛”和“内在的节拍感”等概念,进一步拓展了认识美的途径,在视听嗅味触五种外在的感官之外发掘出存在于心里面的“内在的感官”来作为审辨善恶美丑的路径。“内在的感官”不同于外在的感官,它与理性密切结合,是认识美的高尚途径:“如果动物因为是动物,只具有感官(动物性的部分),就不能认识美和欣赏美,当然的结论就会是:人也不能用这种感官或动物性的部分去体会美或欣赏美;他欣赏美,要通过一种较高尚的途径,要借助于最高尚的东西,这就是他的心和他的理性。”^[2]夏夫兹博里在这里把人分为动物性的部分和理性的部分,通常的感官属于动物性的部分,“内在的感官”才属于人的心和理性的部分,感知美的能力只属于后者而不属于前者。哈奇生进一步指出内在感官对于认识美的重要性:“有些事物立刻引起美的快感”,所以就应有“适宜于感觉到这种美的快感的感官”,即内在感官;外在感官只能接受简单的观念,只能感受到较微弱的快感;但是认识“美、整齐、和谐”的内在感官却可“接受复杂的观念,所伴随的快感远较强大”。^[3]从对美的本质把握和美所表现的内容来看,西方美学经历了感性到理性的转变。自从1750年德国启蒙运动精神领袖鲍姆嘉通创立美学这门学科以来,经过康德、许莱格尔、叔本华、尼采到柏格森和克罗齐,人们普遍认为“美只关感性”,美学就是研究感觉而

与逻辑相对立的学问,美只涉及感性形象和感官的享受,意大利美学家克罗齐的“直觉说”就是这种思想的集中体现。西方美学发展到黑格尔阶段便发生明显的“转向”,理性开始代替感性而成为艺术中的首要因素。黑格尔本人曾这样说道:“艺术作品却不仅是作为感性的对象,只诉之于感性领会的,它一方面是感性的,另一方面却基本上是诉之于心灵的,心灵也受它感动,从它得到某种满足。”^[4]为什么黑格尔会认为艺术是“心灵的”呢?这与其“唯心”的哲学理念有很大联系,在他看来,“一切存在的东西只有在作为理念的一种存在时,才有真实性。因为只有理念才是真正实在的东西。”^[5]整个真实的世界是绝对理念构成的,它是抽象的理念或逻辑概念与自然由对立而统一的结果。绝对理念就是“绝对精神”或“心灵”,是概念与存在、主观精神与客观精神的辩证统一。因为主观精神是主观方面的思想情感和理想,它潜伏于审美主体的内心,具有片面性和有限性特征。主观精神外化为处于对立面的伦理政治等客观精神,而客观精神是外在的、不自觉的,仍然具有片面性和有限性特征。只有主观精神与客观精神由对立而统一后才会产生绝对精神,绝对精神显现于艺术当中。根据黑格尔的判断,诗歌就应该是绝对精神的显现,这也是他为什么将诗歌视为最高艺术的根本原因,进而认为诗歌艺术的特征“在于它能使音乐和绘画已经开始使艺术从其中解放出来的感性因素隶属于心灵和它的观念。”^[6]因此,黑格尔最后给美下了这样的定义:“真,就它是真来说,也存在着。当真在它的这种外在存在中是直接呈现于意识,而且它的概念是直接和它的外在现象处于统一体时,理念就不仅是真的,而且是美的了。美因此可以下这样的定义:‘美就是理念的感性显现。’”^[7]

不管是从审美感知还是从审美表现的角度来讲,西方美学尤其是黑格尔美学对“心灵”和“绝对精神”的重视都有助于中国学者建立起有别于传统和西方的诗学观念。西方美学对包括诗歌在内的各艺术门类的阐发有助于中国学者在承续古代诗话精髓的基础上,换种角度去认识诗歌的诸多本质。更为重要的是,中国现代新诗是新文化

运动的产物,而新文化是在中国传统文化的主导地位遭到质疑以后,在“打倒孔家店”而“别求新声于异邦”的“进步”思潮的推动下产生的,这使中国新诗自诞生之日起就处于既非传统又非西方的全新文化语境。因此,对中国新诗的基础理论研究势必应该在继承传统的基础上借鉴吸纳外国诗学和美学的合理成分,才可能真正建立起属于中国现代诗歌的理论范畴和体系。这些美学思想拓展了吕进的诗学视野和研究方法,他结合中国现代诗歌状况发现了中国新诗的视点特征,由此迈出了建构中国现代诗学体系的关键步伐。20世纪80年代以来,吕进先生在“转换”思维的指导下开始致力于中国现代诗学理论体系的建构。从普洛丁的“收心内视”到夏夫兹博里的“内在的感官”,再到黑格尔的“绝对精神”,吕进获得了大量诗歌的新视角,在诗和现实的审美关系上提出了诗的内容本质在于审美视点的独特性,突破了长期以来的“抒情”说,认为诗和其他抒情文体(尤其是抒情诗)是内视点文学。所谓内视点就是“心灵视点,精神视点”^[8],内视点决定了诗歌作品在审美上对诗歌艺术的隶属度,从美学的角度规定了诗歌文体与叙事文体有如下差异:“外视点文学叙述世界,内视点文学体验世界”;“外视点文学具有较强的历史反省功能,内视点文学以它对世界的情感反应来证明自己的优势”;“外视点文学现实客观世界的丰富,内视点文学披露心灵世界的精微”^[9]。这些差异显示出诗歌审美主体和外在现实的独特美学关系。从审美感知的角度讲,由于诗歌表现的内容是审美主体内心的情感,因此必须依靠“内在的感官”去“收心内视”,才可能进入诗歌创设的审美境界;从审美表现的角度讲,由于诗歌表达的主要是审美主体的精神和情感世界,尽管不像黑格尔“绝对精神”说那么极端和主观,但诗歌(尤其是抒情诗)实际上却正是以表达主观情感见长。因此,吕进认为诗歌是“体验世界”的“情感反应”,“披露心灵世界的精微”,恰如黑格尔所说,包括诗歌在内的所有艺术门类“可以说是把每一个形象的看得见的外表上的每一点都化成眼睛或灵魂的住所,使它把心灵显现出来。”^[10]

在确立了诗歌属于内视点文学的基础上,吕进接下来探讨了诗歌的视点特征,认为诗歌的审美视点有三种存在方式:“第一种基本方式是以心观物,即现实的心灵化”;“第二种基本方式是化心为物,即心灵的现实化”;“第三种基本方式是以心观心,即心灵的心灵化……是原生态心灵向普视性心灵的升华”^[11]。这几种方式揭示了诗人和现实的美学关系,而每种关系都离不开“心”,诗歌的创作过程其实就是诗人的心灵世界与观照对象(包括外在世界和个体心灵世界)之间的心理转换过程,因此诗人要审美地感受现实必然离不开感官之外的内在心灵,就如哈奇生所说,内在感官可以比外在感官认识到更为复杂得多的美。正是由于诗歌表现的是无限深广的主体内心的情感世界,“它的内蕴必定超出它所包含的那些个别物体的表象”,^[12]因此,吕进将诗歌的视点特征概括为“主观性”和“意象性”,这两个特征与诗歌具有的独特的“超出机制”相关:其一是诗人对审美客体的超出,由此获得诗歌的意象性;其二是诗人对审美主体即诗人自己的超出,由此获得诗歌的主观性。主观性带给诗歌梦幻性和非逻辑性,意象性则构成诗歌具象与抽象的融合。主观的“意”与客观的“象”的结合是诗歌独特的艺术建构方式,主体的心灵世界在建构过程中获得了诗性的艺术表现。

当然,中国传统的诗学精神中也有类似观念的萌动,比如“诗言志说”和“性情说”就是对诗歌内视点文学的感悟性发现,这与西方深刻而富于逻辑性论证的美学思想形成强烈反差。吕进先生关于诗歌视点特征的发现以及相关论述正是在中国诗学思想和西方美学观念的共同启示下完成的,顺应了中国新诗自身的美学品格。尽管吕进先生“对西方诗学的精蕴不无借鉴”,但其中国现代诗学体系不似西方诗学那样用公式和概念去抽象鲜活的诗歌现象,同时也拒绝对西方诗学学术术语的图解把玩,其领悟性和生动性特征折射出强烈的民族诗学色彩。

二

在所有的艺术门类中,黑格尔尤其偏爱诗歌,《美学》第三卷下册花费了大量篇幅来探讨诗歌

这种浪漫型艺术的媒介特征。从“绝对精神”出发,他认为诗歌的媒介是心灵性极强的“观念和观感”,而不像造型艺术和音乐艺术那样使用客观有形的物质媒介。这种看法直接秉承了黑格尔自身“美是理性的感性显现”的核心思想,在启示中国现代诗学“内视点”理论的同时,也让吕进开始思考诗歌传达精神情感的媒介特征,并由此突破了习见的“精炼”说,提出了诗的形式本质在于它独特的语言方式。

黑格尔对各艺术门类使用的媒介进行了分析比较,并从客观唯心主义辩证法的立场出发,运用发展的观点认为艺术的历史进程是精神因素逐渐上升而感性因素逐渐降低的过程,从雕刻到绘画到音乐到诗歌,精神逐渐摆脱了“具有重量占空间的物质”而获得了表现的自由。在谈绘画、音乐和诗歌这三种浪漫型艺术的时候,黑格尔说:“诗的原则一般是精神生活的原则,它不像建筑那样用单纯的有重量的物质,以象征的方式去表现精神生活,即造成内在精神的环境或屏障;也不像雕刻那样把精神的自然形象作为占空间的外在事物刻画到实在的物质上去;而是把精神(连同精神凭想象和艺术的构思)直接表现给精神自己看,无需把精神内容表现为可以眼见的有形体的东西。”^[13]在造型艺术(建筑、雕塑和绘画)和音乐那里,外在客观的感性材料对审美主体的情思表达起着重要的媒介作用,它们使艺术家的情感在一定的物质材料中感性地得到了显现,但完全依靠石头、青铜、颜色线条或者声音才可能获得具体存在或表达的审美感知必然被局限在这些媒介设定的框架范围内,带来艺术表达的局限性。既然客观的外在物质媒介限制了艺术美的表达,那诗作为最高的艺术就应该冲决物质媒介的束缚,“用一种尽量不涉及感性方面的方式去掌握绝对”。^[14]黑格尔既然否定了诗歌媒介的客观物质性,那他就得把精神内容从可感的物质媒介中抽取回来,在他自圆其说的美学体系中为该艺术门类找到富于心灵性和精神性的特殊媒介。在很多人看来,离开了客观的外在物质媒介去谈艺术美的表达是不可思议的,黑格尔为诗歌找到的特殊媒介究竟是什么?黑格尔以肯定的口吻回答

说:“那就是内心中的观念和观感本身。这些精神性的媒介代替了感性的媒介,成了诗的表现所用的材料,其作用就象大理石,青铜,颜色和声调在其他艺术里一样。”^[15]观念和观感在我们看来仅仅是艺术表现的对象,怎么会成为艺术表现的媒介呢?依据黑格尔的辩证逻辑,精神可以外化为外在事物,这种外化的过程其实是精神由抽象转化为具体的过程,否定了精神的抽象性。但由于外在事物结合了精神,从而使具体的物质披上了抽象的光彩,否定了事物纯然的客观性。正是这种否定之否定让精神最终返回到自身,呈现在鉴赏者面前的作品就成了精神与物质的统一体。因此,黑格尔说:“观念,观感和情感等等是诗用来掌握和表达任何内容的特有形式,——既然传达所用的感性媒介(声音)只起辅助作用,这些形式就提供要由诗人加以艺术处理的独特的材料(媒介)。”^[16]这样直接导致的后果是,那些曾经在造型艺术和音乐中被视为表现内容的观念和观感,在诗歌艺术中必然会成为相对于心灵来说是客观的对象性的媒介,亦即心灵性的媒介代替了此前各艺术门类使用的外在现实中的实物媒介,而这种特殊的媒介只有在审美意识中作为心灵想象出来的纯精神性的东西,才会找到其存在的可能性和客观性。

既然诗歌的媒介是心灵性的观念和观感,那我们写诗时采用的语言或朗诵诗时采用的声音又是什么呢?或者说诗歌艺术为什么最后还是回到了造型艺术和音乐的老路上,采用文字这种客观的物质媒介来表现审美感知呢?黑格尔明确宣布“把语言因素只当作工具,既用来传达,又用来直接显现于外在事物”。^[17]这说明了诗是语言的艺术,语言的声音是凭借感官感受到的,声音在诗歌里只是标明意义的符号,不像在音乐艺术里是传达审美和情感的唯一媒介,它只是作为诗歌传达媒介中的次要因素而存在的。在黑格尔看来,诗歌的主要媒介是语言文字或者声音所蕴含的文化意义和观念观感,观念和观感既是诗的内容又是诗的媒介,所以诗是用精神性的媒介传达精神性的内容,它所受的外在客观物质媒介的影响和制约降到了最低,同时其表达的自由性却上升到了

最高。尽管诗歌的媒介是语言文字蕴含的观念和观感,但诗歌不只是停留在内心的诗的观念,它还得通过想象把自造的意象通过语言表现出来。诗歌首先“必须使内在的(心里的)形象适应语言的表达能力,使二者完全契合;其次诗用语言,不能像日常意识那样运用语言,必须对语言进行诗的处理,无论在词的选择和安排上还是在文字的音调上,都要有别于散文的表达方式。”^[18]所以,诗歌采用“用作观念符号的文字和文字的音乐,作为表现观念的手段”,这使我们从表面上看诗歌使用的是语言媒介,但实际上此时的语言媒介只是一种单纯的符号,既不是精神观念的象征,又不是表现精神观念的形象,也不是表现精神观念的音调。

黑格尔对诗歌媒介的探讨和对诗歌语言符号的认识启发了吕进先生从美学的角度去打量中国现代新诗“语言的正体”,对诗歌艺术媒介特征的发现以及对诗歌语言的独特阐发是吕进对整个中国现代诗学体系的重要贡献。在此之前,很多学者趋向于诗和其他非诗文体使用的是同一种语言,即普通语言就是诗歌的媒介。古有元好问在《遗山先生文集》中写道:“诗与文,特言语之别称耳,有所记叙之谓文,吟咏性情之为诗,其为言语则一也。”第一个出版新诗集的胡适认为“诗之文字原不异文之文字”^[19],叶维廉先生也认为“自五四运动以来,白话便取代了文言,成为创作上最普遍的表达的媒介”^[20]。也有人认为诗歌与其它文学样式使用的是同一种语言,但二者存在着层次上的差异,诗歌语言是对日常语言和散文语言规范的超出和“陌生化”^[21]。吕进先生在充分考虑诗歌艺术“内视”特征的基础上,融合中西方文论和黑格尔美学思想的相关论述,首次在中国诗学理论中提出“诗需要一种特殊的媒介。和其他文学样式和艺术门类相较,诗是没有现成媒介的艺术。”^[22]诗歌没有现成的艺术媒介,那中国诗歌怎样表现中国人对现实生活和思想感情的观照呢?吕先生认为“诗只好向一般语言借用艺术媒介”,此“借用”不是机械模仿或搬用,而“是个符号转换的质变过程”,“在‘借用’过程中,一般语言的语言方式发生了变化。同样的语言,一经纳入诗

的方式,审美功能就发生了变化。”^[23]和黑格尔一样,吕进先生在否定语言是诗歌媒介的同时,也认识到了语言之于诗歌表达的重要性,并提出了诗的艺术媒介“是它的独特的语言方式”,“一般语言在诗中成为内视语言,灵感语言,实现了(在散文看来)非语言化、陌生化和风格化”,语言在诗歌中已经“转换为表现性符号”^[24]。

在确定了诗歌媒介的基础上,如何认识这种特殊的艺术媒介就成了吕进建构现代诗学体系过程中必须解决的重要内容。吕进的“诗歌媒介说”具有开拓性的学术贡献,该理论既来源于中国新诗(也包括中国传统诗歌和部分外国诗歌)的创作实践,也与他对外中诗学和美学思想的“转换”分不开。在吕进先生看来,诗歌的媒介具有音乐性、弹性和随意性三大特征。诗歌媒介的音乐性是由诗的内视点特征决定的,“内视点是心灵解除了它的物质重负的视点,是富有音乐精神的视点;与此相应,音乐性也成为诗的首要的媒介特征”,成为“诗歌语言与非诗语言的主要分界。”^[25]吕进在关于诗歌媒介的音乐性特征的论述中尤为闪光的观点是诗歌的“内在音乐性”,它是“诗情呈现出的音乐状态”^[26]。中国古代诗歌注重诗外在音乐性,“内在律的发现主要是基于现代诗人对自我内心情绪变化的关注,也与心理学知识有关。”^[27]以郭沫若为例,1920年他在给朋友李石岑的信中说:“诗之精神在其内在的韵律……内在的韵律便是‘情绪的自然消涨’。这是我在心理学上求得的一种解释。”戴望舒在20世纪30年代初提倡“诗的韵律不在字的抑扬顿挫而在情绪的抑扬顿挫上”,这说明传统诗歌理论中关于诗歌音乐性的论述已经不能够涵盖整个新诗的音乐性现象了,中国现代诗学必须从诗歌内视点文学特征出发,才能全面认识诗歌语言的音乐性特征。从这个意义上讲,吕进先生关于诗歌“内在音乐性”的系统论述是对新诗音乐性理论的丰富和完善。吕进诗学体系中关于诗歌媒介弹性特征的观点是对中西方诗学相关论述的归纳和创新,是基于现代汉语的形象性、包蕴性和诗歌语言对语法规则的超出性等汉语特质,其中仍然可以见出黑格尔的影响。《美学》三卷下册

在谈诗歌的“掌握方式”时有这样的论述:“适合于诗的对象是精神的无限领域。它所用的语言这种弹性最大的材料(媒介)也是直接属于精神的,是最有能力掌握精神的旨趣和活动,并且显现出它们在内心那种生动鲜明模样的。”^[28]吕进在此基础上认为诗歌的弹性主要体现在语言媒介上,是指诗歌语言的多义性和模糊性。首先,“诗的弹性是一种创作现象”^[29],诗人的审美体验和诗行之间的错位现象所带来的“言不尽意”,使诗歌摆脱了文体局限并产生了“弹性”;其次,“诗的弹性也是一种鉴赏现象”^[30],鉴赏者对诗美的发现、创造和“超出”也赋予了诗歌较强的“弹性”。在黑格尔美学体系中,诗歌一直在克服散文意识和散文表现方式的道路上曲折前进,在探讨诗歌掌握方式和散文掌握方式的区别中,他谈到了诗歌语言比日常的散文语言更加“自由”^[31],这自由即是一种随意性。吕进先生认为随意性也是诗歌媒介的重要特征,它是“对散文的语言秩序的主动性摆脱。”^[32]对中国新诗(也包括古诗)来说,诗歌媒介的随意性特征“尤其大量表现在虚实结合上。由实生虚,由虚生实,相互交错,相互照应。”^[33]吕进通过对黑格尔美学思想和古今中外诗学主张的转换承传,通过对丰富的诗歌现象的研究,从而将诗歌表现技巧、诗歌语言和诗歌的艺术性等复杂的诗学问题集中到对诗歌艺术媒介的探讨上,完善了中国现代新诗研究的内容,丰富了中国现代诗学的研究视角。同时,吕进通过中国现代新诗这条纽带接通了中外诗学美学,显示出建构中国现代诗学体系的开阔视野。

三

吕进先生除了在诗歌的视点特征和媒介特征两个方面丰富完善了中国现代诗学理论体系外,在诗歌分类学理论和诗歌本质的界定等方面也有创见。这些理论一方面来自于吕进对中国现代诗歌生态的宏观把握,另一方面也与他黑格尔美学思想的借鉴转换密切相关。

在充分论述了诗歌审美的内视点特征和语言媒介的心灵性特征的基础上,吕进先生建立起了中国现代新诗的分类标准。中国诗歌的分类理论有较长的历史,刘勰在《文心雕龙·体性》中提出

的“因情立体”奠定了中国诗歌分类学的基础,但传统的诗歌分类学在总体上存在着模糊性和笼统性的缺陷,难以真正地廓清各类诗歌的文体特征。在西方美学史上,黑格尔曾专门探讨过诗歌的分类,他认为:“作为艺术的整体,诗不再由于材料(媒介)的片面性而只限于某一种创作方式,它一般可以把各种艺术的各种创作方式用作它自己的方式。因此,诗的品种和分类标准就只能依据一般艺术表现的普遍原则。”^[34]而他所谓的普遍原则“涉及诗作品的观照方式和组织方式以及诗创作主体的活动”^[35],观照方式涉及诗歌与现实的审美关系和视点特征,组织方式涉及诗歌的媒介特征和语言方式,创作主体的活动涉及审美主体与艺术作品之间的美学关系。据此,黑格尔把诗歌分为史诗、抒情式和戏剧体诗。史诗的观照方式和组织方式是用客观实在的形式去叙述客观世界的人物和历史事件,创作主体的活动是诗人或诵诗者应该保持史诗的客观性而排斥自己主观情感的渗入;抒情诗是史诗的对立面,其内容是审美主体的思想情感,读者或者诵诗者应该把诗中的情感当成自身经历加以领会;戏剧体诗是史诗和抒情诗的统一,兼顾了客观性和主体性。

由于中国传统的诗歌分类学具有模糊性和笼统性的弱点,吕进先生根据中国新诗的创作实际,在自身诗学体系之视点理论和媒介理论的基础上,结合黑格尔“观照方式和组织方式”的原则,提出了“中国新诗可以依据审美视点和语言方式作为分类标准”^[36]的中国新诗分类理论。具体而言,根据审美视点,吕进先生将诗歌分为内视点诗歌和双重视点诗歌,前者包括小诗、山水诗、咏物诗和爱情诗,后者包括叙事诗、剧诗、寓言诗、讽刺诗和散文诗。双重视点的诗歌概念“不但揭示了这几种诗歌样式的独特特征,而且对以内视点为特征的诗歌的一些例外情形进行了概括,是对诗歌分类的重要贡献。”^[37]根据语言方式,吕进先生将诗歌分为漂泊诗与固定诗、自由诗与格律诗、素体诗与有韵诗、无标点诗与有标点诗、默读诗与朗诵诗、打油诗与艺术诗、游戏诗与严肃诗,从文体对应的角度对诗歌进行分类,有助于从比较的角度对各类诗歌进行有效研究。吕进先生在分类的

基础上对部分诗体进行了单独研究,其中现代诗学体系是对包括抒情诗在内的多种诗体的打量,诗学研究对象的丰富性必然带来诗学研究视野的开阔性和学理性。吕进先生的中国现代诗歌分类学是对整个中国新诗创作现象的整体把握,这使他的研究具备了更多的学术性和合艺术规律性。

对于诗歌本质的界定,吕进在他的第一部新诗理论著作《新诗的创作与鉴赏》中进行了详细的论述。18世纪德国文艺理论家莱辛写了《拉奥孔》一书,他用丰富的材料和严密的论述否认了前人的“诗画同质”说。英国经验主义美学家博克(Edmund Burke)认为诗歌产生的效果和造型艺术不同,造型艺术唤起事物的形象,而“诗在事实上很少靠唤起感性意象的能力去产生它的效果。我深信如果一切描绘都必然要唤起意象,诗就会失掉它的很大一部分的力量。”^[38]黑格尔在其《美学》第三卷下册中详尽地论述了诗与画的区别,他认为:“艺术发展的历史过程是精神因素逐渐上升而感情因素逐渐降低的过程,亦及精神逐渐从物质的局限中解放出来的过程”,指出了诗歌与绘画的区别。朱光潜先生在《诗与画——评莱辛的诗画异质说》中从三个方面谈论了诗与画的不同:一是从表现(描绘)的内容上看;二是从使用的媒介上看;三是从内容的特点上看。钱钟书在《读〈拉奥孔〉》一文中详解了诗歌和绘画的不同,在《中国诗与中国画》中,他认为中国人所说的诗画一律的实质是:中国旧诗与中国旧画同属“南宗”。关于诗歌和音乐的关系,西方最早认为诗与音乐“同类”的是亚里士多德,在否定了他的老师柏拉图有关诗与现实的言论之后,认为“诗比历史更接近真实”,并认为诗歌与音乐同类,都以节奏、语言与和谐为媒介,都具有“表现”功能。黑格尔也对诗歌和音乐的差异作了深入的分析,从精神的隶属度出发区分了这两种艺术使用的不同媒介,分析了诗歌的音韵特征。吕进先生认为诗歌的特点是多维的,音乐性只是诗歌形式艺术中的一个方面,它不能代表诗歌的整体性特征。我们可以说诗歌之音乐性特征的一面等同于音乐,黑格尔的观点可以深化我们这方面的认识,音调方式和乐调方式不能与凭想象所

创造出来的形象相比,因为这些形象不仅是有意识的东西,而且用外在现象来引起人们内在的观照,心灵用文字比用音调和乐调更易表达,诗歌也就比音乐更容易表达人们的情思。总之,音乐是单纯的声音艺术,表现抽象;诗歌则是“音乐美”、“建筑美”、“绘画美”(闻一多)的结合,且把抽象表现为具体。吕进先生博采众长,进一步厘清了诗和画、诗和音乐的差异^[39],这为他后来从事更为复杂抽象的诗歌基础理论研究奠定了坚实的基础。

新的诗学理论体系的产生和发展变化,除了与创作实践相关外,很大程度上受制于哲学和美学思想的产生和发展变化。吕进现代诗学体系同样受到了古今中外美学思想尤其是黑格尔美学思想的启示,但其主要元素并非肤浅的经验总结或纯理性的抽象思考,吕进先生一贯主张“坚定地继承本民族的优秀诗歌传统,但主张传统的现代转换;大胆地借鉴西方的艺术经验,但主张西方艺术经验的本土化转换。”^[40]正是西方美学思想的“本土化转换”和中国传统文化诗学思想的“现代转换”赋予了吕进诗学理论体系深厚的学理性和合艺术规律性。从某种程度上说,正是西方美学观念的转换及其与当下中国新诗创作实践的结合成就了吕进中国现代诗学体系的生命力和学术影响力。更为重要的是,这种“转换”思想在方法论意义上对整个中国现代诗学理论的发展起到了很好的启示作用。

[参考文献]

- [1] [2] [3] [38] 朱光潜. 西方美学史[M]. 北京:人民文学出版社,1983:119,213,220,246.
- [4] [5] [6] [7] [10] [德]黑格尔. 美学(第一卷)[M]. 北京:商务印书馆,1979:42,141,112,138,193.
- [8] [9] [11] [12] [22] [23] [24] [25] [26] [29] [30] [32] [33] [36] 吕进. 中国现代诗学[M]. 重庆:重庆出版社,1991:20,21,27-30,34,68,68,71,81,86,98,99,100,102,277.
- [13] [14] [15] [16] [17] [18] [28] [31] [34] [35] [德]黑格尔. 美学(第三卷)(下册)[M]. 北京:商务印书馆,1979:5,15,9,9,10,17,19,19-28,98,96.
- [19] 胡适. 尝试集·自序[M]. 北京:人民文学出版社,2000:136.

- [20] 叶维廉. 中国诗学[M]. 北京:人民文学出版社, 2006:329.
- [21] 朱立元,李钧主编. [俄]什克洛夫斯基. 作为手法的艺术[A]. 二十世纪西方文论选[C]. 北京:高等教育出版社,2002:184.
- [27] 谢冕,吴思敬主编. 吕家乡. 字思维·旧诗·新诗[A]. 字思维与中国现代诗学[C]. 天津:天津社会科学院出版社,2002:22.
- [37] 蒋登科. 吕进与中国现代诗学的体系建构[J]. 西南师范大学学报(社科版),2000:(5).
- [39] 吕进. 新诗的创作与鉴赏[M]. 重庆:重庆出版社, 1982:3-34.
- [40] 吕进. 中国新诗研究:历史与现状[J]. 理论与创作, 1995:(4).

(责任编辑:朱德东,段文娟)

The Transformation of Western Aesthetic Notion and the Construction of China's Modern Poetry

—On Hegel's Influence on Lu Jin's Poetic Thought

XIONG Hui

(China New Poetry Research Institute, Southwest University, Chongqing 400715, China)

Abstract: Lu Jin's complete China modern poetry system has deep aesthetic basis, in which Hegel's aesthetics has deep influence on his poetic thoughts, which are not the common cases in China modern poetry research. This paper discusses Hegel's influence on Lu Jin in the perspective of viewpoint feature of poetry, media feature of poetry as well as classification standard of poetry, hoping to play an enlightening role in studying the whole China modern poetic theory in methodology and significance.

Key words: absolute spirit; internal viewpoint; art media; language method