对称与现代政治抒情诗的诗体探索

高 健

摘要 对称艺术的创造性转化与应用,是现代政治抒情诗在诗体探索与建构方面的显著特点。从理论角度而言,注重宣传鼓动性、坚持大众化以及倾向于朗诵的传播接受方式,一定程度上决定了现代政治抒情诗与对称间的亲密关联。而在具体的诗体实践中,“辞赋式对称”和“楼梯式对称”的创造性使用,则为现代政治抒情诗或创制或改造出了“新辞赋体”和具有民族化特点的“楼梯体”。从对称视角重新检视现代政治抒情诗的诗体探索路径,不仅有助于我们修正对现代政治抒情诗的刻板印象,重估其在诗体探索方面的成绩,其中的经验教训也能为中国新诗体的建构提供重要的启示。

关键词 对称;现代政治抒情诗;诗体;辞赋式对称;楼梯式对称

中图分类号 I207.22 **文献标识码** A **文章编号** 1672-7320(2024)02-0092-12

基金项目 国家社会科学基金青年项目(19CZW039);国家社会科学基金重大项目(16ZDA240)

长期以来,在文学史表述和一般民众的认知中,现代政治抒情诗常被简单地视为政治的传声筒,专为政治服务而在诗艺和诗体方面建树不多。但政治内容的介入并不一定必然与诗歌艺术的追求相冲突,回到历史现场不难发现,现代政治抒情诗尤其是 20 世纪五六十年代的现代政治抒情诗,在诗体探索方面其实十分活跃:自由体、半自由体、格律体、民歌体、“新辞赋体”“楼梯体”等层出不穷,不仅极大地丰富了现代政治抒情诗的诗歌体式,也为中国新诗体的探索与建构作出了重要贡献。而在具体建构过程中,现代政治抒情诗也表现出对诗艺的关注,其中,对称艺术的创造性转化与应用是其在诗体探索与建构方面的显著特点。在众多诗歌艺术形式中,现代政治抒情诗为何青睐对称?在实际操作中,现代政治抒情诗是如何运用对称形式的,形成了哪些值得关注的对称实践路径?这些问题的辨析与探究不仅有助于我们修正对现代政治抒情诗的刻板印象,进一步了解现代政治抒情诗的诗体特质,其在对称实践中的得失成败、经验教训,也对对称形式的现代性民族化应用不乏启示,能够为新诗的诗体探索提供有意义的参照。

一、现代政治抒情诗何以青睐对称

作为一种文体概念,政治抒情诗一直到 1959 年才获得正式命名。但就广义而言,凡是“从政治层面来关注社会生活、展现具体的政治事件、透过生活的侧面来表现社会普遍的政治情绪的诗”^[1],都属于政治抒情诗。在济世情结和“文以载道”的传统文学观念影响下,政治抒情诗在中国文学中有着颇为深厚的历史渊源,其源头可一直追溯至《诗经》《离骚》等作品中。《论语·阳货》有言:“诗,可以兴,可以观,可以群,可以怨。迩之事父,远之事君。多识于鸟兽草木之名。”可见,相较于单纯的艺术审美功能,早在诗歌发生期,诗歌的现实政治功能就已受到重视。在此基础上,各朝各代的优秀诗人都曾创作过与政治有关的诗歌。

现代政治抒情诗的源头,可追溯至1921年郭沫若出版的诗集《女神》,“正是《女神》开辟了现代‘政治抒情诗’经常以‘大我’的方式抒发诗人情思的先河”^[12]。稍后,伴随着中国共产党的成立和发展,以蒋光慈、殷夫等为代表的早期“普罗”诗歌开始出现。在诗歌中,他们以无产阶级立场,诅咒现实中的黑暗与堕落,歌颂并热情盼望着革命的最终胜利,显出现代政治抒情诗的基本特征。至20世纪三四十年代,投入现代政治抒情诗创作的诗人主要有“中国诗歌会”的诗人、“七月诗派”以及臧克家、艾青等。其中,“中国诗歌会”的诗人着重于诗歌的大众化;“七月诗派”则在胡风的影响下,注重诗歌与时代的结合;臧克家和艾青的创作,则将政治与诗歌结合得更加出色。

随着时代语境的转变,现代政治抒情诗在20世纪五六十年代迎来发展的黄金期,在泛政治化的时代背景下,此时“‘政治抒情诗’已经不是个别诗人的选择,而成为诗界的强大潮流”^[13](P6)。代表性的诗人除郭小川、贺敬之外,还有闻捷、李瑛、严阵、阮章竞、张志民、韩笑、沙白等。而受时代氛围影响,这一时期的政治抒情诗在内容上主要以颂歌为主,诗人们通过对政治事件和政治政策的歌颂,表达对社会运动的关注和回应。从实际创作来看,20世纪五六十年代的现代政治抒情诗,“一般由重大的政治性事件所引发,而后为全方位的历史陈述所覆盖。往往是由今日的胜利回望历史上的抗争,从中揭示今昔之间的内在关联,论证这些斗争的正义性和必然性”^[14](P12)。与此同时,作为一种诗歌文体,政治抒情诗也在这一时期获得了正式命名。1959年,徐迟在《祖国颂》序中写道:“热情澎湃的政治抒情诗,可以说是我们的诗歌中一个崭新的形式。政治抒情诗,最鲜明、最充分地抒发了人民之情”。“它以雄壮的响亮的歌声,召唤人们前进,来为社会主义事业进行创造性的劳动。”^[15](P3)与此同时,现代政治抒情诗在诗体探索方面也表现得十分活跃。其中,民歌体、“新辞赋体”“楼梯体”尤其能够展现现代政治抒情诗在诗体建构与探索方面的成绩,就艺术形式而言,这些诗体形式的创制与改造,都离不开对称的参与。作为一种文体形式,现代政治抒情诗为何会与对称形式保持如此密切的联系呢?

从科学角度来说,对称主要是指“组元的构形在其同构变换群(group of automorphic transformations)作用下所具有的不变性(invariance)”^[16](P1)。“变与不变”作为对称的核心特质,主要通过有规律的重复与变化为主体所感知。具体到诗歌中,对称展现了诗歌在一定诗性规则下所进行的对应性变换,与诗歌语言的音韵、文字、节奏、句法、文法以及诗篇组织结构、诗歌思维方式等诸多要素直接相关,从多个方面影响着诗歌的视觉体验、听觉效果及诗意构筑。依据感知方式的不同,诗歌中的对称大致可分为三种类型:第一种,可以通过视觉直接感知的诗形对称,如节的匀称和行的均齐;第二种,作用于听觉的节奏,如音节的对称安排可以构成诗歌的停延节奏,平仄、音韵的对称可以生成语音方面的节奏;第三种,主体创作思维中的对称,反映在语词、句法的组合关系上,还可以形成意义对称,它们常以对偶、排比、反复、层递、回环等具有对称特质的修辞手法呈现。可以说,诗歌各个层次的形式建构都蕴含着对称元素。黑格尔就曾表示:“在诗里整齐一律和平衡对称是调节的原则,这一种外在形式是完全必要的。”^[17](P318)具体到汉语诗歌中,传统“阴阳”观念所构成的“二元”对立思维以及汉字一字一音的语言特性,使得汉诗在营造对称方面具有天然的优势。叶公超就发现:“西洋诗里也有均衡与对偶的原则,但他们的文字在这方面究竟不如我们的来得有效。单音文字的距离比较短,容易呼应,同时在视觉上恐怕也占点便宜(用罗马拼音则必失掉这点,虽然这点的功用并不算大)。”^[18](P258)在此基础上,在汉语诗歌中,对称的使用不仅历史悠久、形式丰富,还积累沉淀出独具汉民族特色的艺术特征和审美趣味,所谓“中国文学最明显的特色之一,是迟早总不免表现出对偶结构的趋势”^[19](P48)。作为诗歌建构的重要方式之一,古代汉诗与新诗都注意使用对称。对称的合理使用,不仅能起到整理诗形营造诗美的效果,还可以建构与强化诗歌的节奏,有效推进诗意的表达与接受。

相较于纯诗,现代政治抒情诗常被扣上诗艺粗疏的帽子。但实际上,作为在特定历史时期发挥过重要社会作用的诗歌体裁,其在创作中也形成了自己独特的诗歌美学追求,如注重宣传鼓动性、坚持大众化的方向,倾向于朗诵的传播接受方式等。这些诗美效果的呈现,当然离不开诗歌艺术的加持,尤其离

不开对称的参与。

宣传鼓动性是现代政治抒情诗的显著特征之一。所谓鼓动,主要是指以语言、文字等激发人们的情绪,使他们行动起来^[10](P469)。而对称的参与不仅能够产生节奏与韵律,赋予语言诗性色彩,还能通过对语词的调整、加工和润色,使其更具感染力和欣赏价值,达到宣传鼓动的效果。具体而言,首先,要达到宣传鼓动作用,诗歌本身的情感必须饱满,而对称特别是意义对称的使用,可以在相似句式的层层递进与环环相扣中,将诗歌的情绪快速推升至高潮。以胡风的《时间开始了》为例:“掌声爆发了起来/乐声奔涌了出来/灯光放射了开来/礼炮象大交响乐的鼓声/‘咚! 咚! 咚!’地轰响了进来/这会场/一瞬间化成了一片沸腾的海/一片声浪的海/一片光带的海/一片声浪和光带交错着的/欢跃的生命的海。”从节选部分来看,诗人以密集的排比和局部的反复,形成了庄严热烈的节奏和气势,生动地传达出见证新中国诞生的欢乐与振奋。其次,宣传鼓动还意味着诗歌必须具有极强的说服力与号召力,对称形式中有规律的重复,既能够以不断强调唤起听众的注意,也便于群众理解记忆,从而激发群众的情绪。以臧克家的《我们要抗战》为例,在诗中诗人这样写道:“我们的热炕头/不能让敌人躺在上面打鼾! /不能让妻子的手臂,/套上异种人的手腕! /不能让新的市场,历史上的都会,/打上倭奴耻辱的脚印! /不让,决不让! /除非我们全体都死亡!”在这里诗人通过相似句式的回环往复,通过“不能让”“不让”的反复强调,充分唤起读者与听众的注意,激发起人民坚持抗战的斗志与决心。

大众化也是现代政治抒情诗的审美追求之一。任钧在追忆中国诗歌会的创作时就表示,其主要任务即在于“研究诗歌理论,创造大众化诗歌,以及介绍世界各国的新诗歌;其中,创造大众化诗歌(诗歌大众化),尤被认作最急切的使命”。而在具体创作实践中,“成为大众歌调”是他们共同的创作方针^[11](P286,288)。1942年11月,《在延安文艺座谈会上的讲话》发表以后,诗人严辰撰写了《关于诗歌大众化》一文,进一步强调大众化在现代政治抒情诗创作中的重要性。在具体创作中,诗歌的大众化一般通过两种途径来实现:一是语言上采用俗言俚语,二是形式上借鉴民歌、小调、鼓词、儿歌等民间形式。其中,对民间形式的借鉴,也在一定程度上决定了大众化与对称间的亲密关联。正如朱自清所观察到的:“诗的民间化还有两个现象。一是复沓多,二是铺叙多。复沓是歌谣的生命。歌谣的组织整个儿靠复沓,韵并不是必然的。歌谣的单纯就建筑在复沓上,现在的诗多用复沓,却只取其接近歌谣,取其是民间熟悉的表现法,因而可以教诗和大众接近些。”^[12](P347)以石灵(奇玉)的《新谱小放牛》(节选)为例:“什么人天上笑嘻嘻? /什么人地下苦凄凄? /什么人种稻没得米, /什么人养蚕没得衣? /大军阀天上笑嘻嘻, /小百姓地下苦凄凄, /庄稼汉种稻没得米, /采桑娘子养蚕没得衣。”诗歌套用了传统民歌《小放牛》的曲调,拉近了与民众的距离,而在一问一答中又巧妙揭示出现实的黑暗与残酷。就形式来说,民歌体的使用使诗歌处处显示出对称的效果。首先,诗行间的整齐对称形成了比较均衡的视觉效果。其次,以排比、对偶等修辞方式造成的意义对称,不仅强化了诗行间的联系,也增加了诗意表达的生动性。尤其是第二节的一二两行所形成的对偶句:“大军阀天上笑嘻嘻, /小百姓地下苦凄凄”。其中,“大军阀”与“小百姓”相对,“天上”与“地下”相对,“笑嘻嘻”与“苦凄凄”相对,在密集的反义对称中,形象地揭示出军阀统治者与底层百姓在社会地位、生存状态等方面的天差地别。再次,在听觉上,诗行间均衡的音节对称与一韵到底的音韵对称,赋予了诗歌朗朗上口的节奏效果,便于民众记忆与传诵。

与鼓动性和大众化相关联,在传播接受方式上,现代政治抒情诗尤为注重诗歌的可朗诵性。“‘政治抒情诗’在某种意义上说是一种‘广场诗歌’。它主要不是指向个人阅读。它的写作目标和艺术形式,是在诉诸朗诵和剧场式的集体感情反应。为了强化情感效果,和使观念表达产生‘雄辩’的气势,经常使用反复渲染、铺陈的句式和章法,并讲究强烈的节奏。”^[13](P114)而所谓“反复渲染”“铺陈的句式和章法”以及“强烈的节奏”等强化诗歌朗诵性的方式,在实际操作中都可以借助对称形式来实现。

据此而言,注重宣传鼓动性、坚持大众化以及倾向于朗诵的传播接受方式等诗歌特质与美学追求,一定程度上决定了现代政治抒情诗与对称间的亲密关联。而在具体操作中,各类不同对称形式的灵活

使用,也为现代政治抒情诗诗体的多样化探索提供了技术支持,其中“辞赋式对称”和“楼梯式对称”最具代表性,值得关注。

二、“辞赋式对称”与现代政治抒情诗的诗体建构

就诗体形式而言,“新辞赋体”无疑是现代政治抒情诗中颇具代表性的诗体形式之一,而其之所以被命名为“新辞赋体”与其在诗体建构中借鉴、化用“辞赋式对称”有着密切的关系。

“新辞赋体”由诗人郭小川创制而成。在现代政治抒情诗的创作者中,郭小川被誉为“勇敢的探索者”^[14](P93)。这不仅表现为,在一个推行标准化的年代,他仍在诗歌中尽量保留了一些对个体生命的追问和沉思,也突出体现在他对诗体形式坚持不懈地探索上。在《〈月下集〉权当序言》中,郭小川曾坦率地表示:“我在努力尝试各种体裁,这就可以证明我不想拘泥于一种,也不想为体裁而体裁。民歌体、新格律体、自由体、半自由体、‘楼梯式’以及其它各种体,只要能够有助于诗的民族化和群众化,又有什么可怕的呢?但是,我越来越有一个顽固的观念:一个诗作者,一定要有独特的风格。”^[15](P398)在一个忽视“怎么写”的时代,郭小川显露出难能可贵的自觉的诗歌本体意识,并以此不断探索属于自己的艺术风格。“新辞赋体”的创制与实践,无疑是其在现代政治抒情诗创作中最具特色也最有价值的部分。

值得注意的是,作为一个诗体名称,“新辞赋体”在不同学者笔下的称谓并不完全一致。有学者将之称为“郭小川体”,也有学者称之为“歌行体”,谢冕将之称为“现代赋体”,洪子诚则称之为“新赋体”。近年来,学界普遍倾向于将之称为“新辞赋体”。虽然名称各异,但它们的所指却几乎是一致的,主要指以《厦门风姿》《甘蔗林——青纱帐》《团泊洼的秋天》等为代表的,“以‘半逗律’的方式来处理铺陈的长句,以对称性的排比来建构章节”^[3](P8)的诗歌体式。相较于其他名称,“新辞赋体”之所以受到比较广泛的认可,主要是因为,在这一诗体的创制过程中,郭小川积极吸收、借鉴、改造和发展了我国传统文体,特别是《楚辞》、汉赋^①(为行文简洁,《楚辞》与汉赋在下文合称为“辞赋”^②)中的形式元素。更准确地说,是对辞赋中的主要对称手法即“辞赋式对称”进行了创造性地转化与应用。

“辞赋式对称”的首要特点表现为多样的排偶句式。从文体溯源的角度来看,《楚辞》是汉赋的重要来源之一,“及灵均唱骚,始广声貌。然赋也者,受命于诗人,拓宇于楚辞也”^[16](P134),而就文体特征而言,这两种具有承传性的文体,在创作时都离不开排偶的参与。朱光潜曾注意到,“到《楚辞》就逐渐有意于排偶了”,而“赋侧重横断面的描写,要把空间中纷陈对峙的事物情态都和盘托出”,更“容易走上排偶的路”^[17](P160,158)。排偶是排比对偶的合称,从修辞学角度来说,“排比和对偶,颇有类似处,但也有分别:(一)对偶必须字数相等,排比不拘;(二)对偶必须两两相对,排比也不拘;(三)对偶力避字同意同,排比却以字同意同为经常状况”^[18](P163)。不过,这种对比显然是从严格意义上来说的,更符合排比与律诗对仗的区别。就实际应用来看,“对偶和排比都基于平衡与匀称的原理,某种情形的排比只是对偶的扩大或延伸。因此,我们可以把排比和对偶合并,而命之为‘排偶’”^[19](P470)。因为兼具对偶与排比的特质,与避免重复的骈偶和讲究声调格律的律偶相比,排偶虽然具备“对”的特质,但在字数上不必完全相同,也不必刻意回避字句的重复,更无须讲求声音的对仗,是一种更为宽松、自然的对偶方式。

根据朱光潜的分析,排偶的出现和汉字构造以及汉民族素重对称的思维习惯密切相关^[17](P160)。有学者考察发现,相对于西方的主谓结构,“汉语以对为本”,不仅“词、语、段、篇”等宏观结构中贯穿着对称意识,即使“语音、语法(也叫语形)、语义、语用”等微观结构中也潜藏着对称因子,进而形成了汉语独特的“整齐中有参差、对称中有变化的局面”^[20](P252)。正是在这样的思维方式与表达习惯之下,不论是

① 从赋的发展流变角度而言,赋肇始于先秦,兴于汉代,盛行于魏晋南北朝,唐代古文运动后,其文学地位不再显赫。因此,为了称述的方便,本文中的汉赋如无特殊说明,是对赋文学的统称。

② 需要说明的是,在不同语境下,辞赋的含义不尽相同,本文主要指《楚辞》与汉赋的合称。

在先秦诸子的散文中,还是在史书中,排偶的运用都已相当普遍。但“真正大量用偶使骈,排比成一种文体,当属在秦汉时萌芽、汉代时发达的汉赋文体”^[21](P207)。据统计,《离骚》中以排偶组织而成的诗句高达百句,而汉赋作为大型描写诗,其铺排富丽的文体特性,也离不开排偶的高频使用。不过,楚辞与汉赋中的排偶在承继的基础上,也存在着较为明显的差异。明代徐师曾在《文体明辨序说》中分析指出:“自《楚辞》有‘制芰荷以为衣,集芙蓉以为裳’等句,已类俳语,然犹一句中自作对耳。及相如‘左乌号之雕弓,右夏复之劲箭’等句,始分两句作对,而俳遂甚焉。……六朝沈约辈出,有四声八病之拘,而俳遂入于律。徐庾继起,又复隔句对联,以为四六,而律益细焉。隋进士科专用此体,至唐宋盛行,取士命题,限以八韵。要之以音律谐协、对偶精切为工。”^[22](P102)简单而言,《楚辞》中虽然已经出现了形式较为多样的排偶,但总体来看,还是以句内对为主,并以虚词“兮”字为句读。如屈原《离骚》中:“畦留夷与揭车兮,杂杜衡与芳芷。”而到了汉赋中,则主要以句间对称为主,形式上也更加多样,既有排偶,也有骈偶和律偶。而单就排偶来看,汉赋中既有两两相对的对称性排偶,如班固的《西都赋》:“都都相望,邑邑相属。国藉十世之基,家承百年之业”;也有多行连排,如贾谊《过秦论》:“其强也,禁暴诛乱而天下服;其弱也,五伯征而诸侯从;其削也,内守外附而社稷存。”

在简单了解辞赋与排偶的关系以及“辞赋式对称”中的主要排偶句式后,再看郭小川的“新辞赋体”诗歌就不难发现二者的关联了。从对称形式的使用角度来看,首先,郭小川在“新辞赋体”的创制中,直接化用了《楚辞》中的排偶句式。请看《厦门风姿》的第一节:“厦门——海防前线呀,你究竟在何处? /不是一片片的荔枝林哟,就是一行行的相思树; /厦门——海防前线呀,哪里去寻你的真面目? /不是一缕缕的轻烟哟,就是一团团的浓雾。”其中第二行与第四行与《楚辞》类似,在这两行中,郭小川同样以虚词为句读形成整齐的行内对。在《木瓜树》一诗中也有类似的排偶方式,如:“不要叫暴雨打啊,不要叫台风吹!”“不要让大海哭泣啊,不要叫老天落泪!”在这里,郭小川虽然以现代汉语虚词“哟”“啊”取代了《楚辞》中的“兮”,但两者在句法上具有鲜明的相似性,可以视为《楚辞》排偶句式的现代重现。其次,郭小川对“辞赋式对称”的借鉴还表现在多层次的连排上。以《团泊洼的秋天》为例,其中:“战士自有战士的性格:不怕污蔑,不怕恫吓; /一切无情的打击,只会使人腰杆挺直、青春焕发。 //战士自有战士的抱负:永远改造,从零出发; /一切可耻的衰退,只能使人视若仇敌,踏成泥沙。 //战士自有战士的胆识:不信流言,不信欺诈; /一切无稽的罪名,只会使人神志清醒、大脑发达。 //战士自有战士的爱情:忠贞不渝,新美如画; /一切额外的贪欲,只能使人感到厌烦,感到肉麻。”从节选部分看,诗人以诗节为单位,以对偶为中心,构成了四组较为整齐的排偶句式,从多个方面展现了“战士”的追求、操守、品格与情怀。可以说,通过诗节组织而成的排偶,有力地凸显出诗人的革命乐观主义精神,将诗人的真诚与坚贞展露无遗。其他如《秋歌——之二》《秋歌——之四》《甘蔗林——青纱帐》《厦门风姿》《茫茫大海中的一个小岛》中也有类似的排偶句式,为诗歌增加了铺排、恢宏的气势。再次,就“新辞赋体”中的排偶句式来看,郭小川对“辞赋式对称”借鉴最多的还是对称性排偶。以四行体诗歌《甘蔗林——青纱帐》为例。在第一节中,诗人写道:“南方的甘蔗林哪,南方的甘蔗林! /你为什么这样香甜,又为什么那样严峻? /北方的青纱帐啊,北方的青纱帐! /你为什么那样遥远,又为什么这样亲近?”在这里,第二行与第四行,在诗行内部已经构成了意义上的反义对称,与此同时,一、三行,二、四行又分别以相同句式构成行间间隔对称,最后,一、二行与三、四行又从整体上构成了两两相对的排偶,通过今昔对比的方式,表达了诗人对过往的缅怀与赞颂。诗歌中的其他诗节也多以此形式安排。对称性排偶作为郭小川“新辞赋体”诗歌传达诗意、组行成节的重要方式,即使在一些双行体诗歌中,也有类似的手法,只是将诗节之内的排偶扩大到了诗节之间。以《秋歌——之一》的前四节为例:“秋天来了,大雁叫了; /晴空里的太阳更红、更娇了! //谷穗熟了,蝉声消了; /大地上的生活更甜、更好了! //海岸的青松啊,风卷波涛; /江南的桂花呀,香满大道。 //草原的骏马啊,长了肥膘; /东北的青山呀,戴了雪帽。”诗歌以诗节为单位,第一节与第二节、第三节与第四节从整体上构成了较为整齐的对称性排偶,再加上诗节、诗行内部的排偶安排,使得这首诗的诗思极为跳跃,意境

也较为开阔。

在精心安排下,郭小川的“新辞赋体”诗歌,善于多角度、多侧面、多层次的抒情、状景、咏志,形成大开大阖同精描细绘相结合的笔法,营造出一种气势豪壮、挥洒自如,而又刚健诚挚的艺术风格^[23](P242, 249)。当然,在借鉴“辞赋式对称”时,郭小川也没有一味模仿,在具体使用中,也有一些结合新诗诗体特征的现代改造。如对现代汉语虚词的引入,以及在排偶的使用中注意引入其他意义对称手法,如反复、层递等,形成了更加丰富的意义对称效果。

除了排偶,以虚词为节奏点的“半逗律”也是“辞赋式对称”的一个特点。根据林庚的观察:“中国诗歌根据自己语言文字的特点来建立诗行,它既不依靠平仄轻重长短音,也不受平仄轻重长短音的限制;而是凭借着‘半逗律’。”^[24](P94-95)具体而言,“‘半逗律’乃是汉语中典型诗行所遵循的普遍规律,这规律要求将诗行分为相对平衡的上下两半,从而在半行上形成一个坚定不变节奏点”^[24](P27)。与五七言诗中约定俗成的“半逗律”:“二·三”“四·三”不同,《楚辞》中“半逗律”的突出特点在于,以虚词“兮”作为诗歌的节奏点,将诗句切分成上下对称的两部分。“《楚辞》里‘兮’字乃是一个纯粹句逗上的作用,它的目的只在让句子在自身的中央起一个有如休止符的作用”^[24](P109)。郭小川的“新辞赋体”诗歌在创作中也注重使用传统的“半逗律”。其中既有以现代标点符号标注停顿的方式,如:“山还是那样高,湖还是那样宽”(《三门峡》),“黑夜已经仓皇而逃,太阳已经喷薄而出”(《厦门风姿》)等。也有直接借鉴《楚辞》“半逗律”的方式,如上文提到的《厦门风姿》和《木瓜树》等,这里不再赘述。不过需要说明的是,根据林庚的观察,《楚辞》中的“兮”作为句读符号,它的“任务是构成节奏,它本身并无意义”^[24](P110),但在郭小川的诗歌中,“啊”“哟”“呀”“哪”“呢”等现代汉语虚词,不仅充当了诗中的句读标志,也具有一定的表情作用,这是郭小川在借鉴《楚辞》“半逗律”时根据现代汉语虚词的特点所作出的改变,更适应现代汉语的表达。

20世纪50年代,新诗的民族化问题重新受到关注,对此,新诗创作者与研究者们曾展开讨论,主张从汉语的语言特性出发,从古典诗歌以及民歌中汲取可供应用与转化的资源。臧克家就曾表示:新诗应“在形式方面要求大体整齐,运用现代口语,学习民歌和古典诗歌在建行、对称、结构等方面的经验和成就”^[25](P468)。在此背景下,新诗由五四以来对传统的突破,转向了对传统的重新审视与重新吸纳,正是在这样的时代语境下,郭小川关注到了“辞赋式对称”。与此同时,辞赋特别是汉大赋,一直与政治歌颂保持着较为密切的关系,也是促使郭小川关注“辞赋式对称”的一个原因。所谓“赋者……或以抒下情而通讽谕,或以宣上德而尽忠孝。雍容揄扬,著于后嗣,抑亦雅颂之亚也。……先臣之旧式,国家之遗美,不可阙也”^[26](P246-247)。正是在时代语境与创作倾向的双重促动下,“辞赋式对称”重又获得关注,并在不断创化中,形成了颇具特色的“新辞赋体”,为现代政治抒情诗诗体探索提供了参考。

三、“楼梯式对称”与现代政治抒情诗的诗体改造

“楼梯体”作为现代政治抒情诗中颇具代表性的诗体形式,多受异域影响,中国诗人在吸收借鉴基础上,巧妙融汇传统对称思维,对其作了民族化改造,使得该诗体形式在现代政治抒情诗中大放异彩。

葛兆光发现:“中国古人心目中由‘阴阳’观念所构成的二元对立思维方式始终支配着人们的审美趋向与观物方式,也常常渗入人们的语言中,使人们有意无意之间会一对儿一对儿地说话、作文,而且还会觉得这一对儿上下对位左右对称的话语很有意思。”^[27](P91)这一思维方式延伸到文学中,形成了汉民族“凡为文章,皆须对属,诚以事不孤立,必有配匹而成”^[28](P225)的创作倾向。五四时期,新诗创作者们虽然力图破除传统诗歌以“对”为主的诗歌思维,如胡适在《文学改良刍议》中就旗帜鲜明地提出“不讲对仗”。但作为汉民族特有的诗歌思维方式之一,两两相对仍深植于现代诗人的诗思中,如胡适的《梦与诗》中就有:“醉过才知酒浓,爱过才知情重”,冯至的《我们听着狂风里的暴雨》(《十四行集》第二十一首)中也有:“铜炉在向往深山的矿苗,/瓷壶在向往江边的陶泥”。可以说,以“对”为主的传统对称思维具有

鲜明的民族特性,能够赋予诗歌浓郁的民族特色。

作为一种外来诗体,“楼梯体”主要指按照某种规则将诗行按阶梯状排列的诗歌体式。一般认为,“楼梯体”起源于法国立体未来主义诗人纪尧姆·阿波利奈尔。但从实际来看,中国诗人笔下的“楼梯体”主要受苏联诗人马雅可夫斯基的影响。马雅可夫斯基被公认为“楼梯体”的集大成者,他的代表作《弗拉基米尔·伊里奇·列宁》《好!》等都采用“楼梯体”。马雅可夫斯基认为,在俄语诗歌中,按照楼梯形排列的诗作,可以在传播接受中避免“发生意义的和节拍的混乱”^[29](P190)。但按照俄语习惯作出的分行安排,有时很难为中国读者完全理解和接受。季羨林就曾直言不讳地对此表达过不满,他说:“我特别害怕中国的马雅可夫斯基体。我不大懂俄文,马雅可夫斯基的诗在俄文里究竟给人什么样的感觉,我不清楚,不敢乱说。但是,中国的马雅可夫斯基体,却给我一个非常别扭,非常不自然的感觉,不只是心理上的,而且也是生理上的。”^[30](P110)的确,相较于俄语,现代汉语主要以双音节词为主,也没有明显的重音系统,如果简单按照马雅可夫斯基的方式去排列,确实容易造成语意的零碎与节奏的松弛。比如在诗歌《好!》中,马雅可夫斯基将诗句“你们的敌人就是我的敌人”排列成:“你/们的/敌/人/就是/我的/敌/人。”这显然不太符合汉语的语言习惯和中国读者的阅读习惯。

因此,为了避免“水土不服”,中国的楼梯诗作者们在使用这一诗体形式时,大多注意对其进行本土化的处理与改造。如郭小川在使用“楼梯体”时,就“尽量地注意到了中国语言的习惯,至少不把一个词排成两行”^[15](P384)。相比较而言,贺敬之对“楼梯体”的改造更加全面、深刻,进而开创出与马雅可夫斯基体既有联系又有明显区别的,更具民族性和个人化风格的新格式。

在现代政治抒情诗诗人中,贺敬之凭借为数不多的诗篇,彰显出独特的诗歌风格,被誉为“开一代诗风”的诗人^[31](P519)。尤其在诗体形式的运用与探索方面,贺敬之善于博采众长并融创出新的诗歌体式,其中对“楼梯体”的民族化改造最为人所称道。学者邹建军就曾表示:“贺敬之虽然采用了多种多样的诗体形式,但只有楼梯式是最为引人注目的”^[32]。诗体研究专家吕进也认为:“在贺敬之的作品中,《放声歌唱》这样的楼梯体特别引人瞩目。”^[33]评论者们之所以对贺敬之笔下的“楼梯体”给予一致好评,其主要原因不仅在于诗人用“楼梯体”写出了能代表其艺术成就的诗作,如《放声歌唱》《十年颂歌》《雷锋之歌》等。更可贵的是,在运用“楼梯体”这一外来诗歌体式时,贺敬之没有亦步亦趋地简单模仿,而是处处通过以“对”为主的诗歌思维,对马雅可夫斯基“楼梯体”作了民族化的改造。这表现在两方面:一是注意以对称组织诗形,一是注重以对偶结构诗行。在此基础上,规范有序的对称与长短不齐的阶梯诗行巧妙融合,形成了独具特色的“楼梯式对称”,不仅使这种外来诗歌体式更加贴合中国读者的阅读习惯,而且以实际创作丰富了“楼梯体”的诗体形态,开创出具有中国特色的新格式。

“楼梯式对称”的特征在于阶梯诗行与以“对”为主的诗思方式的巧妙结合,这首先体现在诗歌的视觉效果上。马雅可夫斯基从俄语的语言特性出发,在“楼梯体”的建构中,特别注重诗歌的听觉效果,但在诗歌视觉效果即诗形的组织上却未投入太多的精力,只是按照诗歌的节拍或停顿,将长诗行拆成若干参差错落的短行(一般2-4行),并按阶梯式进行排列,虽然也不乏局部均衡的视觉效果,但有时也难免参差。而经过贺敬之改造后的“楼梯体”,不仅在听觉上具有和谐的效果^①,在诗形的视觉效果上也呈现出鲜明的对称感。总体而言,贺敬之的“楼梯体”在诗形上主要呈现出两种视觉形态,一种是与马雅可夫斯基类似的阶梯式,一种是更具中国特色的凸凹式。

首先来看贺敬之笔下的阶梯式诗行。以《放声歌唱》为例,诗歌一开始,就从视觉上呈现出鲜明而独特的“楼梯式对称”:

无边的大海波涛汹涌……

^① 在诗歌中,贺敬之善于以押韵、相似的句式、匀称的停顿来营造诗歌的听觉效果。对此詹燕在《试论贺敬之诗歌的音乐美》一文中有更加详细精彩的论述。

啊,无边的
 大海
 波涛
 汹涌——
 生活的浪花在滚滚沸腾……
 啊,生活的
 浪花
 在滚滚
 沸腾!

在这里,诗人为了有效凸显出诗歌的节奏和重要字词,以灵活的跨行手法,将长句“啊,无边的大海波涛汹涌”与“啊,生活的浪花在滚滚沸腾”,分别拆分为4个短诗行,并将诗行排列成阶梯式。单独看来,诗行较为参差,但在两两相对间,前5个诗行与后5个诗行又构成了较为严格的视觉对称,使诗歌最终在视觉上呈现化参差为均衡的艺术效果。

通过较为严格的对称安排,使原本较为错落的阶梯诗行转而变为较为规范的均衡对称,是贺敬之在处理“楼梯体”时的常见手法。这一手法在很多诗人笔下也曾出现过,如朱湘的《采莲曲》、艾青的《手推车》等。但贺敬之的不同在于,他更偏向于以“对”为主的方式来处理对称。在他的“楼梯体”诗歌中,对称的诗行或诗节多成双成对的出现。仍以《放声歌唱》为例,请看:

为什么
 那放牛的孩子,
 此刻
 会坐在研究室里
 写着
 他的科学论文?
 为什么
 那被出卖了的童养媳,
 今天
 会神采飞扬地
 驾驶着
 她的拖拉机?
 怎么会
 在村头的树荫下,
 那少年飘泊者
 和省委书记

一起
讨论着
关于诗的问题?
怎么会
在怀仁堂里
那老年的庄稼汉
和政治局委员们
一起
研究着
关于五年计划的
决议?

从诗意表达来看,择取的部分可以分为四个意义单元,主要通过“放牛娃”“童养媳”“漂泊者”“庄稼汉”身份的今昔对照,歌颂新生活和党的领导。不过,在诗意组织和视觉效果上,诗人却有意将这四个意义单元划分成两组,并以对称手法加以组织,不仅形成了诗意上的两两相对,在视觉上也呈现出对称效果,契合了以“对”为主的传统诗歌思维方式。这样的安排,既可以避免诗行的凌乱,也在一定程度上规避了密集重复,使诗歌在参差中见均衡,在均衡中又有所变化。值得一提的是,正是借助于两两相对的对称手法,贺敬之的楼梯诗在诗行的阶梯安排方式上比马雅可夫斯基更加多样,同时在视觉效果上也更加均衡。

再看贺敬之笔下的凸凹式。所谓凸凹式,简单说来“即诗节的一部分凸出,一部分凹进,整个诗篇呈凸凹交错形”^[34](P238)。凸凹式是否属于“楼梯体”,目前学术界还存在争议,但大多数学者还是将其纳入“楼梯体”中。就阅读效果而言,凸凹式“既保持了楼梯诗的基本形态,又有着符合中国语言习惯的模式”^[34](P248),更具中国特色。一直以来,学术界普遍认为贺敬之是凸凹式的首创者,但早在1959年,郭小川在《天安门广场》一诗中就已经采用了凸凹式,不过,相较于贺敬之1963年以凸凹式创作的《雷锋之歌》,《天安门广场》的影响相对较小,再加上郭小川之后没有再以凸凹式创作过诗歌,种种原因的叠加遮蔽了其凸凹式首创者的身份。在具体操作中,郭小川与贺敬之对凸凹式的处理,尤其是诗形的对称方式的处理上,也存在较为明显的差异。就视觉效果而言,郭小川的《天安门广场》虽然也蕴藏着对称,但其笔下的凸凹式与阶梯式类似,主要以诗节间的对称为主,凸凹诗行间并不构成对称关系,请看《天安门广场》第一节中的部分诗行:

茫茫的云雾哟,
快快给我散开!
你不要妄想呵,
不要妄想
把天安门广场的光辉遮盖!
这太阳般的灯火,
能够照亮

每座遥远的村镇，
每处偏僻的边寨；
——《天安门广场》节选

而在以“对”为主的诗歌思维方式影响下，贺敬之则十分注意以两两相对的方式，对诗节内的凸凹诗行进行组织和安排，形成了区别于阶梯式的，更具凸凹特点的“楼梯式对称”：

假如现在啊
我还不曾
不曾在人世上出生，
假如让我啊
再一次开始
开始我生命的航程——
……
生，一千回，
生在
中国母亲的
怀抱里，
活，一万年，
活在
伟大毛泽东的
事业中！
——贺敬之《雷锋之歌》节选

从节选部分来看，诗歌在形、音、义等多重维度上都构成了对称关系，整体规律性更强，凸凹式的特点也更加鲜明，从侧面凸显出“楼梯式对称”与以“对”为主的对称思维的关联。

除了视觉上的错落对称外，“楼梯式对称”的另一个重要特点表现在诗意层面上。经过贺敬之改造后的“楼梯体”，给人印象最深的莫过于诗中层见叠出的对偶句式。以贺敬之歌唱新中国成立十周年的诗作《十年颂歌》为例，全诗近900行，“以句为单位来看，全诗十之八九为偶句，以行为单位来看，大部分也显然是有对仗的”^[35](P21)。需要注意的是，在以“对”为主的诗歌思维方式主导下，“楼梯式对称”中的对偶句式，主要以两两相对的骈偶和对称性排偶为主。以《十年颂歌》的开头为例：“东风！/红旗！/朝霞似锦……/大道！/青天！/鲜花如云……/听/马蹄哒哒，/看/车轮滚滚……/这是/在哪里啊？/——在/中国！/这是/什么人啊？/——是/我们！”就节选的部分来看，虽然诗行较为参差，不甚整齐，呈现出鲜明的“楼梯体”特征，但在诗歌内部，诗人又以多组对偶句对其进行了精心组织。如第1-6行和第7-10行中，诗人使用了两组较为严整的骈偶对称，不仅字数上严格对应，也有意回避了字词的重复，在诗歌思维方式上也带有相反相成的传统对偶特点。而在第11-18行，诗人又使用了对称性排偶，在回环重复中增强了诗歌的气势。而无论是骈偶，还是对称性排偶，都离不开两两相对的诗歌思维。在此安排下，经过贺敬之改造后的“楼梯体”，在参差中蕴含着规律，有效规避了芜杂与散漫，增加了阅读时的美感体验。其他

如《放声歌唱》《东风万里》以及《地中海呵,我们心中的海》等楼梯诗也大体如此。对此,学者於可训曾敏锐地指出,经过贺敬之改造后的“楼梯体”,实际上呈现出“梯形其外,排偶其中”^[36](P424)的诗体特色。

为了加强诗的节奏和力度,在马雅可夫斯基的“楼梯体”中,也有类似对偶的艺术形式。但马雅可夫斯基只是将对偶作为一种修辞手法,并未上升到结构诗思的高度。而在贺敬之的“楼梯体”中,对偶不仅频繁大量地出现,在组织方式上也更为丰富多样,既有正对也有反对,既有连续对称也有间隔对称,既有局部对称也有整体对称。更重要的是,相较于单纯的艺术手法,“对偶的句式几乎成了敬之体的结构的梁柱和支撑”^[36](P424)。也正是在这个意义上,我们发现,贺敬之虽然也注意“行”的处理,但就整体而言,“句”才是贺敬之“楼梯体”诗歌的实际单位,而两两相对的对偶,正是贺敬之组织诗句的主要方式。由此我们不难看出,在“楼梯体”的使用中,“贺敬之并没有机械地照搬马氏的‘楼梯体’,而是仅仅袭用了马氏的‘楼梯体’的外形,但在内部作了民族化的改造,大量运用中国古典诗歌词赋所普遍擅长的对偶、排比、押韵、意象叠加等表现手法,从而一反马氏‘楼梯体’内部散文化的句法和结构”^[36](P371)。

在使用“楼梯体”这一外来诗歌体式时,贺敬之时时注意以传统对称思维对其加以本土化的改造,以“楼梯式对称”改造出颇具民族特色的“楼梯体”,极大地契合了汉民族的审美传统和欣赏习惯,更加便于中国读者的接受^①。对此,茅盾曾以《十年颂歌》为例,给予过较高的评价,他说:“从艺术构思,诗的语言,行、句的对仗和平仄等等看来,不能不说《十年颂歌》对‘楼梯式’这个新的诗体作了创造性的发展,达成了民族化的初步成就,而同时也标志着诗人的个人风格。”^[35](P21)

当然,在诗体探索中,现代政治抒情诗的对称实践也留下了遗憾,如使用手法过于单一、排偶过于密集;多为直接借鉴,有时缺少具有现代性的创化,这些问题都是现代政治抒情诗在对称实践中需要注意的。今天,政治仍然是文学离不开的重要话题之一,在这一背景下,如何在遵循对称和谐的艺术规则的同时,建构出更具现代诗意的对称形式,完成内在诗意与外在形式的同步建构,进而实现政治与艺术的有效融合,仍是一个值得关注的诗学问题。

参考文献

- [1] 张志成. 中国现当代政治抒情诗流变论. 江西社会科学, 2006, (5).
- [2] 王恒升. 试论“政治抒情诗”的历史渊源与当代表现. 东岳论丛, 2009, (9).
- [3] 洪子诚. 中国新诗总系: 第5卷. 北京: 人民文学出版社, 2009.
- [4] 谢冕. 中国新诗总系: 第4卷. 北京: 人民文学出版社, 2009.
- [5] 诗刊社. 祖国颂. 北京: 中国青年出版社, 1959.
- [6] 赫尔曼·外尔. 对称. 冯承天、陆继宗译. 上海: 上海科技教育出版社, 2005.
- [7] 黑格尔. 美学: 第1卷. 朱光潜译. 北京: 商务印书馆, 1996.
- [8] 吴思敬. 中国新诗总系: 第9卷. 北京: 人民文学出版社, 2009.
- [9] 浦安迪. 中国叙事学. 北京: 北京大学出版社, 1995.
- [10] 现代汉语词典: 第7版. 北京: 商务印书馆, 2016.
- [11] 王训昭. 一代诗风——中国诗歌会作品及评论选. 上海: 华东师范大学出版社, 1996.
- [12] 朱自清全集: 第2卷. 南京: 江苏教育出版社, 1988.
- [13] 洪子诚, 刘登翰. 中国当代新诗史. 北京: 北京大学出版社, 2010.
- [14] 刘章, 何理. 郭小川研究: 第2集. 北京: 中国文联出版社, 2000.
- [15] 郭小川全集: 第5卷. 桂林: 广西师范大学出版社, 2000.
- [16] 范文澜. 文心雕龙注: 上册. 北京: 人民文学出版社, 1958.
- [17] 朱光潜. 诗论. 北京: 人民出版社, 2010.

^① 据贺敬之在《风雨答问录》中的回忆, 1956年, 以“楼梯体”创作的《放声歌唱》“发表以后, 很快就收到读者来信, 热情鼓励。……那年年底, 中国青年出版社出版了《放声歌唱》的单行本。后来北京市举行诗歌朗诵会, 我自己朗诵了这首长诗, 电台还转播了那次朗诵的实况, 反响很大。我在那首诗里面写了我参加革命的经历, 抒发了我对于新中国的感想, 朗诵的时候我充满了激情, 有些地方我抑制不住, 落了泪”。

- [18] 陈望道. 修辞学发凡. 上海: 复旦大学出版社, 2008.
- [19] 黄庆萱. 修辞学. 台北: 三民书局股份有限公司, 1983.
- [20] 沈家焯. 超越主谓结构: 对言语法和对言格式. 北京: 商务印书馆, 2019.
- [21] 祝克懿. 新闻语体探索——兼论语言结构问题. 福州: 海风出版社, 2007.
- [22] 徐师曾. 文体明辨序说. 罗根泽校点. 北京: 人民文学出版社, 1998.
- [23] 陶保玺. 新诗大千. 合肥: 安徽文艺出版社, 1994.
- [24] 林庚. 新诗格律与语言的诗化. 北京: 经济日报出版社, 2000.
- [25] 臧克家全集: 第9卷, 长春: 时代文艺出版社, 2002.
- [26] 田兆民. 历代名赋译释. 哈尔滨: 黑龙江人民出版社, 1995.
- [27] 葛兆光. 汉字的魔方: 中国古典诗歌语言学札记. 上海: 复旦大学出版社, 2016.
- [28] 遍照金刚. 文镜秘府论. 北京: 人民文学出版社, 1975.
- [29] 马雅可夫斯基选集: 第4卷. 北京: 人民文学出版社, 1987.
- [30] 《诗刊》编辑部. 新诗歌的发展问题: 第4集. 北京: 作家出版社, 1961.
- [31] 贺敬之文集: 第4卷. 北京: 作家出版社, 2004.
- [32] 邹建军, 李志艳. 贺敬之“楼梯式”诗歌的艺术来源. 江汉论坛, 2008, (2).
- [33] 吕进. 作为诗体探索者的贺敬之. 诗刊, 1998, (7).
- [34] 杜荣根. 寻求与超越——中国新诗形式批评. 上海: 复旦大学出版社, 1993.
- [35] 茅盾. 反映社会主义跃进的时代, 推动社会主义时代的跃进! // 争取社会主义文学的更大繁荣. 北京: 作家出版社, 1960.
- [36] 陆华. 贺敬之研究文选: 上册. 北京: 文化艺术出版社, 2008.

Symmetry and Poetic Styles of Modern Political Lyric

Gao Jian (Yangzhou University)

Abstract The creative transformation and application of symmetrical art is a significant feature of modern political lyrics in its exploration and construction of poetic styles. From a theoretical point of view, publicity for motivation, and popularization and recitation-based mode of transmission and acceptance determines a certain intimate relationship between modern political lyrics and symmetry. In its specific practice, the creative use of Ci Fu symmetry and staircase symmetry is the creation or transformation of modern political lyric poetry of modern Ci Fu style and the "staircase style" with national characteristics. A reexamination of the poetic styles of modern political lyrics from a symmetrical perspective, will not only help to clear the stereotype of modern political lyrics and reevaluate its achievements in poetic exploration, but also provide meaningful inspiration for the construction of new Chinese poetry.

Key words symmetry; modern political lyrics; poetic styles; Ci Fu symmetry; staircase symmetry

-
- 作者简介 高 健, 扬州大学文学院讲师, 江苏 扬州 225000。
■ 责任编辑 何坤翁