美与生命本性的召唤
——中国新诗现代化进程中的邵洵美

高 蔚
(广西师范大学 文学院, 广西 桂林 541004)

摘 要: 作为 20 世纪中国的唯美主义诗人, 邵洵美为中国新诗所引入的美的观念, 意义不凡。他力图通过译介西方唯美- 颓废主义诗人诗论诗作, 为唯美- 颓废艺术思想作为一种美学原则而融入中国艺术精神, 拨去理论与情感上的迷雾。他对诗的品性的定位, 把诗融入了哲学、宗教、历史、思维、心理等人类文化的总体构成里。他所强调的诗的形式要与诗的品性相和谐, 把新诗引入了对美的姿态、颜色、形状以及灵魂的凝视。然而, 邵洵美对官能享受的率真颂赞, 不仅没有为他赢得新诗美学现代性追求的桂冠, 反而使他被钉在"颓加荡"的十字架上。

关键词: 邵洵美; 中国新诗; 唯美- 颓废主义; 先锋艺术
中图分类号: I 206. 6 文献标识码: A 文章编号: 1000-5587(2008) 01-0066-06

作为 20 世纪中国的唯美主义诗人, 邵洵美(1906- 1968) 为中国新诗所引入的美的观念, 意义不凡。他不仅以"颓废"的先锋艺术姿态, 让唯美- 颓废主义艺术思想直接参与了中国新诗的现代化进程, 而且受唯美主义的"魅惑", 力图为新诗找到属于自己的诗美形式。由于他的大力推崇, 罗塞蒂(D. G. Rossetti)、史文朋(A. C. Swinburne)、乔治·摩尔(G. Moore) 等英国"先拉飞尔派"诗人的名字, 以及唯美- 颓废主义的艺术精神, 得以与中国新诗坛谋面。在新诗起步不久的 20 年代, 他所仰赖的知识谱系, 促成了中国新诗在胡适、郭沫若等人的尝试之外, 又一个先锋性实验的生成。不无遗憾的是, 邵洵美的文学史地位至今在我们的各种基础文学史教科书中尚未被提及。笔者认为, 邵洵美欲借助唯美- 颓废主义的艺术之手, 改变中国诗坛"雕刻家都变成裁缝"了[1](P58) 的良苦用心, 不应被排斥在新诗的时代履历之外。

一、"颓废"的先锋艺术姿态

或许如李欧梵所说: 邵洵美比大部分中国现代作家都更不为人所知的原因, 在于"他最不符合有社会良知的'五四'作家之典型"[2](P256)。其实, 如果我们认同, 一个作家的艺术良知也是社会良知的一个重要构成, 那么, 邵洵美通过其艺术痴迷所体现的社会关注, 应该不在徐志摩、戴望舒之下。抛开戴望舒后期的转型, 徐志摩同样死守艺术的象牙之塔, 其影响却远比邵洵美辽远, 这不能不让人要去检视: 徐志摩被视为与邵洵美一样"招摇的文学纨绔子"[2](P256), "两人诗中那种为官能的爱欲而炫目", 并由此迸发的"对生存的热诚赞颂"[3](P251) 也都相同, 而徐志摩生前身后的声名都比邵洵美响亮, 是否唯美- 颓废主义的诗人定位, 限制了邵洵美的被展开。

在 19 世纪"世纪末"文艺思潮的分类里, 人们通常习惯于把"唯美"与"颓废"捆绑在一起, 一个唯美主义诗人同时意味着是一个"唯美- 颓废"主义诗人。"颓废"一词源自拉丁文 Decadentia, 本义是堕落、颓废。西方文化语境中的"颓废"概念, 一般是在这一框架内被接受的一种生活态度, 一种生命状态, 它表现为虽不积极上进有所作为, 却也并不构成对社会物质结构的损害性威胁。在文艺美学领域, 它又"是一个相当确凿的艺术概念"[2](P246), 始终都在哲学、美学范畴内发展嬗变。其实, 唯美- 颓废主义并非一种完整封闭的自我构成, 它更多是一种"原

*收稿日期: 2007-09-03
作者简介: 高蔚(1963-), 女, 河北辛集人, 副教授, 文学博士。

质”(原素),在哲学和美学思想上,浪漫主义、唯美主义、象征主义,以及象征主义之后的西方现代主义各艺术流派中,都有唯美–颓废主义的身影。

由于持守唯美主义立场的艺术家被视为抛弃世俗生活的实用追求、尽忠于“美的宗教”的祭祀者,邵洵美诗中的色情欲望通过“缤纷的想象力”深入“爱的畅想”(李欧梵语)时,它实际上是在缓解诗人生命理想与现实所遇的冲突(或不圆满),即便这理想的人生仅仅停留于艺术地触摸爱欲。

啊欲情的五月又在燃烧,/罪恶在处女的吻中生了;/甜蜜的泪汁总引诱着我/将颤抖的唇亲她的乳壕。//……

——邵洵美《天堂与五月·五月》

这里,被生命欲念诱惑而极端化的情绪体验和欲望抒写,体现的正是唯美主义的艺术基点:只有艺术能给人以最高质量的生命瞬间。诗人在现实层面的生命欲求无法得到完美的回应,进而奔向艺术层面,用一种情感分裂或情感转移的方式,抒写现实的苍白、不尽如人意和生命的幻美,这在邵洵美的一些诗篇中都有很典型的表现:

在宫殿的阶下,/在庙宇的瓦上,/你垂下你最柔软嫩的一段——/好像是女人半松的裤带/在等待着男性颤抖的勇敢。//我不懂你血红的叉分的舌尖/要刺痛我哪一边的嘴唇?/他们都准备着了,/准备着这同一个时辰里双倍的欢欣!//我忘不了你那捉不住的/油滑磨光了多少重叠的竹节:/我知道了舒服里有伤痛,/我更知道了冰冷里还有火炽。/啊,但愿你再把你剩下的一段/来箍紧我箍不紧的身体,/当钟声偷进云房的纱帐,温暖爬满了冷宫稀薄的秀被!

——邵洵美《诗二十五首·蛇》

这是邵洵美被指认为耽于肉欲与性感“罪证”的典型代表,但如果熟悉佩特(Waltar Pater)的“刹那主义”艺术观,这种强调当前体验的审美和艺术价值取向,应该依然是伸展在唯美主义羽翼之下的。邵洵美不过是借助了这个“西方文学和神话中令人想起欲望、邪恶和引诱的喻体”[2](P269),行他挑战既定艺术(或文化)秩序的唯美主义原则。他所为,意味着一种不同于以往既定规则的美学新走向:对瞬间快感的追求。它使一种强烈的、灵肉分离的、物质化的瞬间,被以佩特命名的理论(刹那主义)审美化、艺术化了,并进而成为一种生活理想[4](P77)。从这个意义上说,直接以如此招摇的爱欲描写登堂入室20世纪中国诗歌的圣殿者,恐怕再没有比这首《蛇》更具“现代性”的了。这使得以他的作品为代表的中国“颓废主义”文学,直接与文学上的先锋主义发生了关系(2)[P274]。因为,在中国传统审美价值观的构成体系中,美善高度统一,艺术之美始终要受到“善”的检视。从这个意义上说,执意将背离儒家正统的感兴生命之美引入坚守改造社会、改造人生的五四新文学,这本身就是一个极具“现代性”的文学(艺术)、甚至文化行为。对中国新诗而言,在某种程度上,它也因“激发了艺术创造的审美活力,促使艺术的价值和功能发生根本性的转变”[5],而成为新诗“现代性”追索的一个重要组成。如果我们认同李欧梵先生的考察:“颓废”作为一种美学立场,因“它更注重艺术本身的现实距离”,更注重“探究艺术世界的内在真谛”,而映照出中国五四知识分子对“进步现代性”的片面追求[6](P169);那么,邵洵美在诗中大胆而不乏狂野的爱欲描写,则无疑属于中国新诗寻找完整“现代性”的另一个旅程。尽管20世纪中国文学的现代性目标,因建立在“线性进化论”的基础上而使它的“美学现代性”严重偏食[6](P169),但邵洵美书写的“颓废”,在20世纪中国文化语境中的现代美学和文化意义,却表明了一个不甘于这种先天基因与后天营养双重缺失的事实。

不无遗憾的是,邵洵美对官能享受的率真颂赞,却使他被钉在了“唯美”、“颓废”、“颓加荡”的十字架上。其实,邵洵美的“颓废”不过是一种先锋的艺术姿态,是西方唯美–颓废主义为艺术寻找经典形式的现代中国版。作为对一种既定艺术秩序的反叛,这是唯美艺术的惯常方式,它与道德和社会秩序是两回事。

也许因为“唯美”、“颓废”的中国文化语境与西方大相径庭,邵洵美“公然拥抱颓废”[2](P248),才会遭遇政治话语的遮蔽。在中国,由于“颓废”中的“颓”这个词根,“裹挟着某种道德沦丧和堕落的基本含义”,“颓废一词一直是被贬义地打量”[2](P247)。主流意识形态“站在苏联马克思主义的意识形态立场”,“不断斥责艺术上的颓废是堕落,是不健康”[2](P248)。儒家礼乐文化依据的是“大乐与天地同乐,大礼与天地同礼”(《礼记·乐记》),它显然也不能允许有违天地伦常的个人性生命美感经验独占审美文化的美善共同体。然而,这个政治的,伦理的,而非纯粹美学意义的文化构成打压了邵洵美,也让他的艺术文化视野显得更加难能可贵。正是他所仰赖的知识谱系,促成了中国新诗在胡适、郭沫若之外的又一个先锋性实验。国内学术界为中国传统审美价值观所

囿, 似乎并未很好地理解邵洵美的审美趣味。邵洵美所为, 实际上是为唯美- 颓废主义艺术思想能够作为一种美学原则融入中国艺术精神, 拨去理论与情感上的迷雾。

二、唯美主义的“魅惑”

邵洵美对新诗诗美现代化的兴趣, 得益于他对唯美主义诗人诗作的译介。由于从小就读于教会学校, 他与新诗的关系, 直接从翻译外国诗入手。他说自己最初写诗, 总是故意去模仿外国诗的格律, 但这决不是“想介绍一种新桎梏”, 而“是要发现一种新秩序”[7](P73)。

这种“新秩序”对中国新诗来讲, 意味着它除了需要用热烈的情思超越白话新诗味同嚼蜡的语体实验, 更需要找到属于自己的“诗的思维术”。20 世纪 20 年代, 中国新诗对“诗的思维术”的需要, 意味着涉及人类艺术思维与哲学、宗教关系的诗的思维方式, 在新诗中还是个难题。这个问题, 中国诗歌在自己的古典艺术阶段早有完美解决, 但新诗在话语方式的转换中, 却未能顾及作为艺术的诗, 它并不会因语体的不同而诗的本质有异。所以, 诗的艺术思维所涉及的与宗教、哲学的关系重新摆在了新诗面前。唯美主义的纯艺术思想, 决不是单一的“为艺术而艺术”, 它背后隐匿着西方文化从古希腊开始, 人类艺术思维逐渐由宗教、政治、道德、伦理中剥离出来的漫长演进历程。它们与哲学、宗教的融合, 对中国新诗艺术思维的成熟, 应该是一个很好的范型。

因此, 当邵洵美看到史文朋用“音乐的、色彩的、烈情的手”写来的“全纸住满了 Muse, 通篇显现著美”的“诗人底诗人(Poet's poet) 底诗”[8](P29)时, 仿佛遥远地瞥见了能够拯救新诗的那一叶方舟。他惊叹:“除了他没有别人再能同样地运用诗格(metre) 的了”, 他诗中的字、句、音、意的多种重复, “完完全全是天然而一些不做作的”[8](P27)。在邵洵美看来, 史文朋以莎茀(Sappho) 口吻写的《婀娜》, “只有以太阳底炽烈的热度灿烂的色彩来形容他”, 那是天籁之作:

> 我觉得你底血粘着我底血: 我底痛苦, / 使你痛苦, 唇贴破了唇, 筋刺伤了筋。/ 啊让果子烂碎在果子上, 花儿捣烂在花儿上, / 胸脯燃烧在胸脯上吧; 否则便都焚毁掉了吧。
>
> ——史文朋《婀娜》[8](P29)

邵洵美说这首诗, “全篇以滔滔的思想, 源源的诗意, 洋洋的音乐, 来形容苦恼中之快乐, 忿怒中之爱怜, 绝望中之欲求”[8](P27)。

这种因郁积而寻求释放的情感方式, 极致到需要被火烤炙的状态, 我们在郭沫若的《天狗》里已经熟识了。邵洵美的唯美艺术思想谱系, 是中国新诗在郭沫若的模仿对象之外获得的另一个美学资源。他从唯美主义诗人那里看到的是一种思想与情感、诗意与音乐完美融合的诗。他说, 莎茀诗中那“希腊原文的音节的美丽词句的缱绻, 衬托了那简单的纯粹的而又深厚的情感”[9](P10), 他从中“处处见到他的火的爱”[9](P16)。在邵洵美心中, 莎茀是不朽的, 同样不朽的还有莎茀的崇拜者, 英国“先拉飞尔派”的重要人物史文朋、罗塞蒂, 以及法国唯美主义先驱戈蒂耶、波德莱尔, 象征诗人魏尔伦等。

邵洵美说自己是“从莎茀发见了他的崇拜者史文朋, 从史文朋认识了先拉飞尔派的一群, 又从他们那里接触到波特莱尔、凡尔仑”[7](P76)。寻着这条线索, 我们发现, 西方唯美、象征主义诗人“离去一切固有的条规, 独创别格”[8](P21)的精神最为他看重。史文朋、波德莱尔等人敢于“反对一切专制的政治及虚伪的道德”, “尽量发挥人所欲发挥而未曾发挥不敢发挥的思想和意见于诗歌之中”的“火一般的情感”[8](P21), 是艺术中创造精神的潜质, 也是唯美、象征主义艺术的精神实质。在《To Swinburne》中, 邵洵美甚至掩藏不住他对原野性绚烂生命的极端化情绪:

> 你是莎茀的哥哥我是她的弟弟, / 我们的父母是造维纳斯的上帝——/ 霞吓虹吓孔雀的尾和凤凰的羽, / 一切美的诞生都是他俩的技艺。// ……/ / 啊我们像是荒山上的三朵野花, / 我们不让人种在盆里插在瓶里; / 我们从烂泥里来仍向烂泥里去, / 我们的希望便是永久在烂泥里。
>
> ——《天堂与五月 · To Swinburne》

这使他的作品仿佛被植入了他的审美感受对象不愿流俗的反传统主义倾向。这种倾向对中国新诗的意义, 除了艺术精神所拥有的现代品格, 还在于它表达这种感性的形式意识。

在邵洵美看来, 戈蒂耶能够在任何东西身上, 用艺术的形式转化出“一种有条序的美”[10](P62~63)。在戈蒂耶的艺术规则中, “形式的完美方是盛德”[10](P62)。从邵洵美的诗作中, 我们能十分鲜明地感受到这种无处不在的形式观念的影响。这使人有时会很难分辨邵洵美敏感与痴迷的形式美, 究竟是戈蒂耶的, 还是邵洵美自己的。他为融会情感内容、

辞藻、声调,“去记录一个最纯粹的情感的意境”[10](P62~63)所做的努力,同戈蒂耶用言辞雕刻的画像一样醒目。戈蒂耶的《粉蓝》写道:

我爱看黑玉镜中你艳丽的倩影,/这些画像吓空留着过去的美人;/你织指所捻持着的一朵朵玫瑰,/正是百年前那红绿灿烂的蕊英。//寒冬的凛风吹上你雪白的嫩颊,/死了肉色的卡内馨又死了百合;/啊你上面是掩盖了碎残的污泥,/啊你下面是沾满了垢渍的岸石。//休了那美人儿荣华一世的当年;/永不再见了除非是叛逆的红颜/和巴赖裴与邦巴杜一般的显现,/爱吓是早已安眠在墓碑的下面。//但是你这遗忘了的画像仍是在,/早晚继续闻你散了芬芳的花瓣,/你嫣然的一笑中还带着些悲哀,/啊你在相思你死了的那些欢爱。

——戈蒂耶《粉蓝》

他用 Pastel(菘蓝染料)柔和色彩的清淡优美,掸去了散落在这个美丽粉黛身上百年的时间碎片。仿佛穿越了世纪的墓穴,她的谈笑依然回响在后世一个个被风霜啮啃着的季节。由此,一个本没有“永恒”可能性的物质实体(肉体),在这个形式化了的转换中,被塑成了一个精神性的永久存在。邵洵美的《赠一诗人》,也有着同样的意味。

假使一百年后再有个诗人,/他一定不像我,也不像你;/温柔箍紧他零活的身体,/他认不得这是黄昏还是春。//啊,他再不会记得我,记得你。/他再不会念我们的词句:/在他眼睛里,我是个疯子,/你是个涂粉点胭脂的花痴。//但是也许有个梦后的早晨,/枕边闻到了蔷薇的香气,/他竟会伸进他衬褥底里,/抽出两册一百年前的诗本。

——邵洵美《诗二十五首·赠一诗人》

与戈蒂耶用清雅香粉找回时间的记忆不同,邵洵美通过梦境弥合了时间的裂缝。同样是在“温柔之乡”里辗转,一百年,这个时间距离两端的诗人,前者因其强劲的生命力而把自己或自己的精神遗产(诗)传递给后者,后者因了“蔷薇花的香气”而从氤氲着自己生命体温的记忆里,孕育出潜藏在时间那头的“诗本”,这“诗本”已经抹去了岁月的尘垢,有了新生命的光辉,但它也因蔷薇纤弱的外形而暗示了被接受行为的先天性基因残缺。这里,邵洵美不仅想雕刻留不住的生物性之美,他更想雕刻留不住的精神之美、意蕴之美。

由于“颓废”想象(李欧梵语)的艺术偏爱一致,邵洵美耽于声、色、欲的斑斓而让幻美走进“颓废”湿漉漉的门槛时,那些“颓废”的想象物虽不及戈蒂耶“画像”化石一般质地坚硬,却拥有诗的生命中那根“不断的蛛丝”。他曾说:“诗的生命是一根不断的蛛丝”[7](P77~78),这根蛛丝上有音节的变化,段落、行数的整齐,平仄韵的交错使用。他坚决拒绝把凑凑字数押押韵当成诗,在他看来,即使有节奏也未必便是诗,诗本来是神秘的!

邵洵美惊异于唯美主义的神秘美,实际上是一种文化、一种不同的艺术思维对他的诱惑。由于中国文化中人与万物的神秘关系,为“天人合一”思想的现实功用目的所破坏,邵洵美曾十二分地抱怨说:“不论在唐宋明清的诗里面,我们所有看见的不过是一种供状,是一种观察;而不是一种领悟,或是一种会心。”[1](P14)在他看来,“诗是诉于第六官感的一种滋味,一种声音,一种感觉,一种形体,一种气息。”[1](P15)这五个方面的诗定位,意味着他已经意识到,新诗的艺术生命应该在哲学、宗教、历史、思维、心理等方方面面的人类文化的总体构成里。

三、新诗形式美理想

对邵洵美而言,诗一定要有完美的形式,而完美的形式是要与诗的“品性”相和谐的。他的诗“品性”是指,用包括情感内容、辞藻、声调等因素在内的诗的完整生命,“去记录一个最纯粹的情感的意境”。他说:“形式的完美便是我的诗所追求的目的。但是我这里所谓的形式,并不只指整齐,单独的形式的整齐有时是绝端丑恶的。”[7](P78)他认为诗是创造,“诗人在诗里边所说的话,务须是我们第一次听到的;它一定是去泄露一种为平常人所从未领悟过的神秘。但是旧诗里面的不朽作,我们都已背熟了;柳梢头的月亮,正和房间里的电灯一样,对于我们已不再有什么神秘性。我们看见床前的月光,决不会再疑心是地上霜了。所以我们得用另一种方法去写出另一种的月亮来;我们得用前人所没有用过的方法,去写出前人所没有写过的东西来。有许多人攻击风花雪月的诗,这便是表示出他们对于背熟了的诗已感到厌烦了。假使有人能写出一阵新的风,一朵新的花,一片新的雪,一颗新的月亮,我相信他们一定会欢喜。”[1](P25~26)

基于这样的期待,他从美国现代诗由乡村走入都市后的新变化发现,诗的形式与诗的新情绪、新语汇协调相伴,完全可能。他看到,在桑德堡的《芝加哥》里,诗人所用鄙俗的口吻正与城市的罪恶相符,

“一连串的粗俗字眼都安排在他们最适当的位置”上。他说:“我觉得《芝加哥》诗中,非特是新的题材,新的字画,更有极完美的新的技巧。在开首的五行里,表示出这城市的鄙俗与复杂;接下来是许多长的句子,使我们直觉地感到他的怒恨的申诉与痛快的咒骂。于是来了一位懒汉,四个分行排的形容字使一个可怕得像是挂着舌头要咬人的狗的懒汉变得更可怕。紧接着的六行中,一共有九个‘美’字,一张悲惨地狞笑着的脸便活现在我们面前。这种生动的表现法是旧诗中所没有的。”[11](P879)

邵洵美眼里的《Chicago》,文字的粗糙,音节的爆发力,与新兴都市未脱野蛮的粗陋完美融合,它们使诗将诗人和读者的关系转换成“人和人的关系”。在这里,诗人“已不再是个先知,也不再是个超人,他不再预言了,他只是说明;他也不再启示了,他只广告。”[11](P879)这种坚硬,“有边缘,又有结构,又有一种勇敢的突出的思想的骨干”的诗,正与城市的“钢骨的建筑,柏油路,马达,地道车,飞机,电线等”现代都市生活图景相一致。它不会在机械文明的轰响和商业竞争的厮杀中,再为读者唱催眠曲,“他要去惊醒他,唤醒他,震撼他使他注意;他要威逼他当读诗的时候要运用他的心灵”[11](P878)。他假设,如果不顾诗中的情景,“把象牙,孔雀,金刚钻,香料等词,放在这些杀猪屠,造铁器的,堆草的,一般人的旁边;我们一定会感觉到”诗人的病态[11](P879)。所以,他强调,诗就是要“把最好的字眼放在最好的秩序里”。只懂得用意义写诗的人会遭到小说家的质疑,怕考究了用字会把灵感放走的论调,简直是无稽之谈[1](P32~33)。也就是说,在邵洵美的新诗形式美理想里,字词被赋予了诗本体的意义。

他说,在字上下功夫非但不会有碍灵感,反而会使你“更明白怎样去捉住灵感。用字是一种训练思维的方法,它能使你了解一件事的前因后果”,“用字准确,便是对一切事物的论断准确”[1](P33)。即便如此,他还是排斥“现代主义的诗”拆解文字。他认为,这种“要使读者可以从一首诗的排式与读音上直接得到一种确定的意义”的诗,“会失掉许多诗的要素”[11](P885)。将一个字的整体构架拆解开来,会破坏文字从历史深处带来的生命感,我们中国文字有那么深厚的历史,“是决不能像他们一样拆开的”[11](P885)。纯粹的诗虽然“决不被古来的绳规来束缚”,但也不“趋走极端狂舞于无法无天之境”,它是要在“一个字中得到特异的感觉”,因为许多字都“有一种不可解释的音乐的诱惑力”[12](P2)。

他坚持:刻意“要使形式显示新奇的时候,会把诗意打断”;而“抒情诗像是青烟,又像是香气,你不能使他的活动有一忽的静止”;表达可以是直线的,但调子却可以比以前更活泼。比如蒂丝黛尔(S. Teasdale)的爱情诗:

> 我问这满天的星斗/把什么来给我的情人——/它拿沉默来回答我,/沉默的高深。
> ……

他认为声音、动作和光亮这三样东西在这首诗里全有,它使我们不再想要求格律的自由[11](P882)。因为完美的形式中有音乐,但这音乐“不会挑拨人的心思,而会迷醉人的灵魂,他不会叫血肉颤动,而会叫花草低头”,其间的“纯净与透明”,能使“这一个复杂和烦躁的时代得到一种相当的调和”[11](P881)。所以“诗的格调的变易,是一种自然的现状;既不可以制止,也不可以强求。真的诗人会找到所需要的格调。”[1](P26)

邵洵美显然在向这个方向努力着。他的《天堂》让我们看到了一个行走在人类规则门里门外的灵魂,对陈规的厌恶;然而,为了首先能确立一种对陈规的质疑,诗人刻意让重复和呼唤在前一节中形成数说的“势”,以便后面各节能罗列更多罪状,压向谴责对象。他在尝试使诗的“情景的力量延长”,使诗的“气韵”连贯[7](P77)。

> 啊这枯燥的天堂,/何异美丽的坟墓?/上帝!/你将一切引诱来囚在里面,/复将一切的需要关在外面:/上帝!//来在这里,/一切的一切便须贡献给你;/牺牲了一切来做你的奴隶。/要想须想你,/要爱须爱你,/不愿意也要愿意!/上帝!
>
> ——《天堂与五月·天堂》

而《女人》更像一阕词或小令,上下片的工整是为了从女人最具经典性的两个方面——柔美与易变,诠释诗人对女人生物性属性的理解。

> 我敬重你,女人,我敬重你正像/我敬重一首唐人的小诗——/你用温润的平声干脆的仄声,/来捆缚住我的一字一句。//我疑心你,女人,我疑心你正像/我疑心一弯灿烂的天虹——/我不知道你的脸红是为了我,/还是为了另外一个热梦。
>
> ——《诗二十五首·女人》

利用中国传统词、令的精美形式,明显包含有对诗歌音乐性的考虑。邵洵美也如魏尔伦一样,他的灵魂中有音乐。他希望这首诗能“在词藻上,在韵节

上, 在意象上", 获得"相互贯通的效果"[7](P77)。

邵洵美对唯美艺术情有独钟, 原本基于美与生命本性对人的自然心性的召唤, 但生命的创造性禀赋却使他在享受了美的欣悦之余, 也决不肯放过凝视美的姿态、颜色、形状, 以及灵魂。正是这个凝视, 使中国新诗有机缘深入触摸"唯美- 颓废"主义的艺术趣味与艺术秩序。中国新诗无论建构自己的现代美学观念, 还是确立自己的新形式规范, 都需要这个理论资源与艺术视野。

参考文献:

[1] 邵洵美. 一个人的谈话[M]. 上海: 上海第一出版社, 1935.

[2] 李欧梵. 上海摩登[M]. 北京: 北京大学出版社, 2001.

[3] 沈从文. 论朱湘的诗[A]. 中国现代作家选集· 朱湘卷[C], 北京: 人民文学出版社, 1989.

[4] 周小仪. 莎乐美之吻: 唯美主义、消费主义与中国启蒙现代性[J]. 中国比较文学, 2001, (2).

[5] 陈晓卿. 检点二十世纪[N]. 北京: 中华读书报, 2001. 3. 7.

[6] 李欧梵. 现代性的追求[M]. 北京: 生活、读书、新知三联书店, 2000.

[7] 邵洵美. 诗二十五首· 自序[M]. 上海: 上海时代图书公司, 1936.

[8] 邵洵美. 史文朋[A]. 火与肉[C]. 上海: 上海金屋书店, 1928.

[9] 邵洵美. 莎茀[A]. 火与肉[C]. 上海: 上海金屋书店, 1928.

[10] 邵洵美. 戈蒂耶[A]. 火与肉[C]. 上海: 上海金屋书店, 1928.

[11] 邵洵美. 现代美国诗坛概观[J]. 现代, 1934, (6).

[12] 邵洵美. 纯粹的诗[J]. 狮吼半月刊 1928, (4).

Beauty and the call of nature of life

——Shao Xunmei and Chinese modern poetry

GAO Wei

(School of Chinese, Guangxi Normal University, Guilin, Guangxi 541004, China)

Abstract: Shao Xunmei is regarded as the only esthetic poet in China in the 20th century for his translated introduction of the estheticism from the west into Chinese modern poetry. His anthology serves as a framework of poetry combined with philosophy, religion, history, thinking, and psychology. He argues that the poetry is harmonious in rhyme, inner nature, and depictions of color and form of beauty. However, all this leads not to his laurel, but to his eternal shame.

Key words: Shao Xunmei; Chinese modern poetry; estheticism; avant-garde art

[责任编辑 李 靖]