

意境化与知性化： 现代派新诗意象与唐宋诗词

陈学祖

【摘要】20世纪30年代的现代派诗人擅于运用唐宋诗词意象,并与西方诗歌意象相融合。这种意象意境化的追求,是吸收法国象征主义诗歌意象与中国古典诗词意象的结果,也是对唐宋诗词讲究情景交融,追求“象外之象”“味外之旨”含蓄蕴藉诗风的继承与创造性转化。现代派诗人们在意象的选择与运用上始而趋同,继而分化乃至最终趋异。一部分诗人追求意象意境化,呈现出朦胧空灵之美感色彩;另一部分趋向于对玄学化、思辨化诗风的体悟与追随,并与唐宋诗的理趣美因素相融合,造成一种浓厚而独特的知性特征。

【关键词】意境化;知性化;现代派;新诗意象;唐宋诗词

【作者简介】陈学祖(1970-),男,湖南道县人,杭州师范大学人文学院副教授,主要从事中国现当代诗歌及诗学研究(浙江杭州311121)。

【原文出处】《长江学术》(武汉),2023.3.24~37

【基金项目】国家社会科学基金重大招标项目“中国现当代文学思潮中的古典传统重释重构及其互动关系史研究”(21&ZD267)。

20世纪30年代的现代派诗人既具有深厚的中国古典诗歌修养,又谙熟西方现代主义诗歌艺术,他们不但延续了1920年代的新月派、象征派熔铸中西诗歌传统的经验,而且能够较好地将西方诗歌的意象观念与中国传统的意象观念相融合。他们尤擅于运用唐宋诗词意象,并与西方诗歌意象相融合,其新诗既继承了以唐宋诗词为典范的中国古典诗歌对意象情感内涵的注重,又借鉴了西方诗歌意象的思维形态与展开方式,往往“表现为一种意象的意境美与氛围美,既有象征意象的思致深奥,又有意象意蕴的悠长,既有意象的朦胧幽晦,又呈现出意境的空灵;既讲究意象的个体的凝重,又追求整体意境的浑成”^①。这种意象意境化的追求,是吸收法国象征主义诗歌意象与中国古典诗词意象的结果,也是对唐宋诗词讲究情景交融,追求“象外之象”“味外之旨”含蓄蕴藉诗风的继承与创造性转化。

值得注意的是,现代派诗人们在意象的选择与运用上始而趋同,继而分化乃至最终趋异。一部分

现代派诗人追求意象意境化,呈现出朦胧空灵之美感色彩;另一部分现代派诗人则逐渐趋向于玄学化、思辨化诗风,并将其与唐宋诗词的理趣美因素相融合,从而造成浓厚而独特的知性特征。

一、现代派新诗意象意境化与唐宋诗词

一大批现代派诗人在意象运用上受到唐宋诗词的深刻影响,同时融合了西方现代派意象艺术,致力于意象意境化,其诗歌在整体上呈现出含蓄蕴藉的诗意结构,显现出空灵幽晦的美感色彩。

戴望舒的诗歌创作虽然经历了对前期象征主义的迷恋与模仿,转变到对后期象征主义的崇尚与借鉴的过程,诗体形式也经历了由前期的追求典雅与格律,转向后期追求自由与内在节奏的变化,但有一点却始终如一,那就是将西方象征主义诗歌意象与唐宋诗词意象贯通与融合。戴望舒具有深厚的古典诗词修养,年轻时迷恋唐诗宋词并尝试过旧体诗词创作,唐宋诗词成为其诗歌审美心理结构的重要构成因素。这些因素不但影响了他对法国象征主义诗

歌的接受与借鉴,而且成为其新诗创作最核心的诗美因素。尤其是“旧锦囊”“雨巷”以及“望舒草”时期的新诗中,弥漫着极其浓烈的唐诗宋词情调,《夕阳下》《寒风中闻雀声》《自家的悲鸣》《生涯》《流浪人之夜歌》《凝泪出门》《可知》《静夜》《山行》《残花的泪》《十四行》《残叶之歌》《雨巷》《古神祠前》等均由充满优美感伤的意象构成的凄美婉约意境之作,情调和韵味几与晚唐诗歌和宋婉约词无异。如《山行》:“见了你朝霞的颜色,/便感到我落月的沉哀/却似晓天的云片,/烦怨飘上我心来。//可是不听你啼鸟的娇音,/我就要像流水地呜咽,/却似凝露的山花,/我不禁地泪珠盈睫。//我们彳亍在微茫的山径,/让梦香吹上了征衣,/和那朝霞,和那啼鸟,/和你不禁的缠绵意。”^②诗中充满了唐诗宋词常用意象,这些意象均带有柔婉美丽的特征,抒情主体内心情绪及其行为经由这些意象的渲染而显现出凄婉感伤的意蕴。在朦胧柔婉的意境中,呈现出静与动、声与色、形与影、自然意象与人物情感的和鸣,兼有张继“月落乌啼霜满天,江枫渔火对愁眠”,杜牧“停车坐爱枫林晚,霜叶红于二月花”的唐诗意境。在意象选择与意境营构上,此诗讲究主体情感与客观对应物之间的距离,意境情调与氛围的渲染使得抒情主体的“爱”与“烦忧”隐现而非“为赋新词强说愁”,含而不露,所谓“情、景名为二,而实不可离”。^③这正是唐宋诗词的主要意境类型。如果说《山行》尚属唐人意象和诗境的演化,那么,《流浪人的夜歌》则兼采法国象征主义怪戾幽咽情调与晚唐诗人的凄婉迷离的风韵:“残月是已死的美人,/在山头哭泣嚶嚶,/哭她细弱的魂灵。//怪泉在幽谷悲鸣,/饥狼在嘲笑声声/在那残碑断碣的荒坟。//此地是黑暗的占领,/恐怖在统治人群,/幽夜茫茫地不明。//来到此地泪盈盈,/我是颠连漂泊的孤身,/我要与残月同沉。”^④一连串阴冷意象营构出一幅凄凉悲哀的意境,其中的“魂灵”“怪泉”“饥狼”“荒坟”乃是法国象征主义常用意象,是唐宋诗词中所没有的;这些意象与唐宋诗词常用意象交杂糅,呈现出凄美婉丽的意境,意象与情绪相合相应,凸显出抒情主体飘零孤寂的心理状态。抒情主体“我”到了最后一节才出现,此前各节或设置一个核心意象,或多个意象组合,通过意象之间的连接与

渲染,诗歌情境呈现极度沉郁感伤的情调。

将唐宋诗词意象与法国象征主义意象有机融合,始终是戴望舒意象运用的基本特征。戴望舒的第一次转型之作《我的记忆》以及最后一次转型之作《我用残损的手掌》也不例外。《我的记忆》除散文文化的句式和排列,及对重复的运用之外,意象之密集与情绪之浓烈,均与此前诗歌一脉相承,表层形式的变化虽改变了此前诗歌整体的风格,却并未改变其意象与情绪的兴象玲珑之美质;而《我用残损的手掌》虽运用了超现实主义手法,但对意象选择与意境营构的讲究,仍未能脱离唐宋诗词以及法国象征主义诗歌的制约。在某些诗作中,甚至出现了典型的唐宋诗词意境。如作于《我的记忆》之后的《印象》《烦忧》《百合子》《单恋者》《秋天的梦》《有赠》《妾薄命》《少年行》《秋夜思》《寂寞》等等。即使在作了《我用残损的手掌》之类所谓熔铸了“现实主义”因素的诗歌之后,也未免作出《赠内》和《无题》这样的含蓄蕴藉之作。其中,最典型地化用唐人意象、意境的诗作,便是《秋夜思》:“谁家动刀尺?/心也需要秋衣。/听鲛人的召唤,/听木叶的呼息!/从每一条脉络进来,/窃听心的枯裂之音。//诗人云:心即是琴。/谁听过那古旧的阳春白雪?/为真知的死者的慰藉,/有人已将它悬在树梢,/为天籟之凭托——/但曾一度谛听的飘逝之音。//而断裂的吴丝蜀桐,/仅使人从弦柱间思忆华年。”^⑤此诗开头便用了杜甫《秋兴八首》其一“寒衣处处催刀尺,白帝城高急暮砧”的句意与意象,“催刀尺,制新衣,急暮砧,捣旧衣。曰催曰急见御寒者有备,客子无衣,无甚凄绝”^⑥,呈现出与杜甫流落夔州时一样的感伤悲凉意绪。“鲛人”是个典故意象,也是唐诗常用意象,如李商隐的“沧海月明珠有泪,蓝田日暖玉生烟”,“昔去灵山排拂席,今来沧海欲求珠”之句,杜甫诗“僧宝人人沧海珠”,均化用了“鲛人泣珠”的典故。^⑦“木叶”也出自杜甫《登高》之“无边落木萧萧下,不尽长江滚滚来”,杜诗又出自屈原《湘夫人》:“洞庭波兮木叶下”。^⑧“吴丝蜀桐”出自李贺的《李凭箜篌引》中的“吴丝蜀桐张高秋”,而“从弦柱间思忆华年”则出自李商隐的《锦瑟》中“锦瑟无端五十弦,一弦一柱思华年”的句子。全诗虽用了许多唐诗意象,却丝丝入扣,呈现出高度的“互文性”特征,

抒情主体悲怨感伤的情绪也因典故意象的运用而具有了厚重感,唐诗意象还强化了高秋萧杀悲慨的韵味。

曾在1930年代与戴望舒一起主编《新诗》的现代派诗人梁宗岱的诗歌创作,较之于戴望舒更具古典色彩,但在对诗歌意象美质的追求上,二者又是惊人的一致。梁宗岱新旧体诗兼擅,早年的新诗集《晚斋》主要是自由体新诗,而中年之后则主要写旧体诗词与十四行体新诗,采用格律化的形式来呈现自己深沉的情感。其早期新诗意象多为西方诗歌与传统诗歌意象的复合,如创作于1922年的《途遇》:“我不能忘记那一天。/夕阳在山,清风微漾。/幽竹在暮霭里掩映着。/黄蝉花的响起在梦境般的/黄昏的沉默里浸着。//独自徜徉在夹道上。/伊姗姗的走过来。/竹影萧疏中,/我们互相认识了。//伊低头赧然微笑地走过;/我也低头赧然微笑地走过。/一再回顾的——去了。/在那一刹那里——/直到如今犹觉着——/心弦感着了如梦的/沉默,羞怯,与微笑的颤动。”^⑧此诗所写乃是初恋时喜悦与羞怯、期望与忧郁相交织的复杂感情,通过一系列意象构成朦胧婉约的情境,“夕阳”“清风”“幽竹”“暮霭”“黄蝉花”“伊”等均为唐宋诗词所常见。富于表现力的意象与表达情感性质的形容词的修饰,共同构成了一种朦胧婉约的意境,承载了具有复杂意义的情感表达。

如果不计较梁宗岱步入中年时所写的旧体诗词与十四行诗的格律形式与诗歌体式,单就意象而言,其与唐宋诗词的关系就更为密切了。如《玉楼春》(菊花香里初相见):“菊花香里初相见,/掬笑容堆满面。/当时只道不关心,/谁料如今心撩乱?//绵绵一曲情何限,/情到深时词觉浅。/暗将眉睫惜年华,/脉脉似含芳草怨。”^⑨意象与情思均香软缠绵,传达了恋者思念与体恤、怜爱与牵挂的无限深情。此诗宛如晚唐五代风韵之呈现,似是唐宋词之意象乃至成句移植。这种意象呈现的方式与诗人同期创作的十四行诗如出一辙。梁宗岱20世纪30年代所写的词及十四行诗均呈现浓郁的古典情调与典雅精致之美,意象之柔婉、情思之细腻亦如唐宋诗词或西方十四行的抒情诗。如《商籁》之五中,运用古典诗型以及“古城”“夕阳红”“枣花风”“远钟”“纤月”等唐宋诗词

常用意象,与诗作传达的带有柔婉情调的爱恋情思达成和谐圆融之美。

受到新月派、象征派以及20世纪30年代现代派润泽而成长起来的更年轻的一代青年诗人,如何其芳、林庚、程千帆、孙望、林英强、侯汝华、朱英诞等,均为唐宋诗词行家里手,一方面迷恋于唐宋诗词那种惆怅迷离的意境,另一方面热衷于以分行书写的新诗来表达自我内心的情思。因在调和与融通中西诗艺上所做的努力,其新诗构成因素极其复杂,作品呈现出别样格调,其中的唐宋诗词因素非常鲜明,甚至可称为诗作中最重要的色调。换言之,他们的新诗亦多用唐宋诗词的意象与语言,在诗风上呈现出强烈的意象意境化色彩,甚至将新诗写得如同唐宋诗词一般。

何其芳早期诗歌创作的“梦中道路”及其“画梦”历程中,唐宋诗词始终是影响其诗风的重要因素,无论是情调的铺排、色彩的渲染、语词与诗歌形式的运用,还是意象的选择与设置,均带有浓郁的唐宋诗词影响痕迹。如《休洗红》:“寂寞的砧声散满寒塘,/澄清的古波如被捣而轻颤。/我慵慵的手臂欲垂下了。/能从这金碧里拾起什么呢?//春的踪迹,欢笑的影子,/在罗衣的变色里无声偷逝。/频浣洗于日光与风雨,/粉红的梦不一样浅褪吗?//我捣我石,冷的秋光来了。/它的足濯在冰样的水里,/而又践履着板桥上的白霜。/我的影子照得打寒噤了。”^⑩诗中不仅充满了唐宋诗词常用意象,而且化用了唐诗句意,其意象的艳丽、幽奇、精致与意境的婉约、浑融、凄美,仿佛是晚唐五代诗词境界的再现,但又融入了西方象征主义诗歌暗示、象征、跨行的技法,典雅优美而鲜艳精致。

何其芳对唐诗有精细的阅读和精深的研究,对李白、杜甫、白居易、温庭筠、李商隐、李贺等人感兴趣,尤其是对李商隐可谓达到痴迷程度。不但早期新诗中渗透了李商隐的诗美因素,而且直到晚年的旧体诗词仍多模仿杜甫、李商隐之作,前者有《效杜甫戏为六绝句》,后者有《有人索书因戏集李商隐诗为七绝句》,其晚年创作的58首旧体诗,竟有38首“无题”诗。此外,其《杜甫草堂》乃是歌咏杜甫之作,其14首《忆昔》诗明显受到杜甫《忆昔》诗的启发,而

《锦瑟——戏效玉溪生体》二首亦启思于李商隐《锦瑟》诗。

正是由于对唐诗的迷恋与熟稔,何其芳的诗歌常自觉不自觉地沿袭与运用唐诗常用意象。比如《扇》:“设若少女妆台间没有镜子,/成天凝望着悬在壁上的宫扇,/扇上的楼阁入水中倒影,/染着剩粉残泪如烟云,/叹年华流过绢面,/迷途的仙源不可往寻,/如寒冷的月里有了生物,/每夜凝望这苹果形的地球,/猜在它的山谷的浓淡阴影下,/居住着的是多么幸福……”^⑧“扇”是唐诗中常用意象,唐诗中的咏“扇”诗可谓洋洋大观。何其芳这首《扇》不仅在咏“扇”这一主题上与唐诗一致,在意象选择上也对唐诗多有因袭。唐代“咏扇”主题在中晚唐达到极致,兴起了一股“咏扇”诗潮流,杜甫、白居易、李商隐、刘禹锡、韦应物、司空图、张祜、罗隐、齐己、郑谷、许浑均有诗作。何其芳显然受到唐人诸作的影响,比如“宫扇”,很容易使人想到杜甫《秋兴》八首其五“云移雉尾开宫扇,日绕龙鳞识圣颜”中的“宫扇”意象。诗中古典意象的密集与联接,形成一幅只有唐诗中才能呈现的婉约柔美意境。

更为年轻的诗人吴兴华亦擅于化用唐宋诗词意象,如《西珈》之八的最后六句:“满月立刻能使我想起半天的画船,/酒炉边侧坐的佳人稍露凝脂的手腕;/于是我爱它的清辉,渴望能与你同观。//或是在暮春当碧色侵上荒静的小道,/我初次了解词人的心情不忍去蹂践,/伊人的罗裙处处荫覆着如油的芳草。”^⑨这六句之中分别用了韦庄《菩萨蛮》词:“炉边人似月,皓腕凝霜雪。”和牛希济《生查子》词:“记得绿罗裙,处处怜芳草。”可惜仅止于对原句的现代汉语翻译与化用,并未做到化其形而存其神。

在南京诗人中也有些精通唐诗宋词、新旧体诗词兼擅的青年诗人,如程千帆、孙望、陈江帆、沈祖棻等。他们的诗歌在意象选择与意境营构上,较何其芳诗歌更“唐诗宋词化”。如孙望的《给千帆》:“大道之直,方如青发。/我欲攀废园的柳条,/为君作宜春的锦鞭。//田家子将歌麦秀了!/纵然你不怀念柳花,/能忘承筐的纤指吗?”^⑩而程千帆的和诗《答孙望》,较原诗更多用古典诗歌的原句原意:“长因榴火

忆红裳,/更难忘纤指之承筐;/人间有千万种风情,/溱与洧之上。你知道,/我不是个鲁男子。//悲莫悲兮生别离!天下事十九不如意。/追悔放肆的少年游,/仿佛忽已三年,不曾,/马在跨而鞭在手。”^⑪诗作中不仅弥漫着唐宋诗词常用意象,而且在句法与意象之连接上亦似乎一脉相承,在意境与情调上也就更近于唐宋诗词之具体运用与现代转化了。

二、现代派新诗意象知性化与唐宋诗词

如果说戴望舒、梁宗岱、何其芳、林庚、吴兴华、程千帆、孙望、林英强、侯汝华、朱英诞等人的诗歌更倾向于情绪与情感的表现,对唐宋诗词意象的借鉴与沿袭主要是晚唐五代诗歌与唐宋词“兴象玲珑”之美,那么,废名、卞之琳、金克木、路易士、徐迟、南星则既重视“兴象玲珑”之美,又较为偏重与突出唐宋诗词意象的独特运用——善于以理性与智慧选择富有差异性的意象,并将这种差异性予以突出与强调,因而其诗歌意象与意象之间存在着巨大的异质与背离,但这些看似相互之间背离的意象,却在情感指向与艺术功能上具有惊人的一致性与统一性。换言之,他们善于以其独特的理性与智慧,在意象选择与艺术营构上体现出惊人的冷静与克制,因此,在他们的诗歌中,本为感性意味的意象,却因经过了理性与智慧的冶炼而展现出别样的知性之美,其诗歌的意象艺术,可以说是唐诗之“兴象”、宋诗之“理趣”、唐宋词之“婉约”与西方现代派诗歌之“知性”的有机融合。

废名不仅精通唐宋诗词,而且深谙佛禅学理,故其诗中便常常是思理玄妙,朦胧晦涩,而其诗美因素常常依赖于意象来呈现。其新诗多取唐宋诗词常用意象,且擅于化用诗词典故,甚至诗词名句。如《星》:“满天的星,/颗颗说是永远的春花。/东墙上海棠花影,/簇簇说是永远的秋月。/清晨醒来是冬夜梦中的事了。/昨夜夜半的星,/清洁真如明丽的网,/疏而不失,/春花秋月也都是的,/子非鱼安知鱼。”^⑫论者认为:“废名写诗,精于意象的选择,围着表达他的某种感悟和空漾的理念,这些拈来的意象也都具有某种朦胧无极的特性;从闪烁的星到烟云似的春花,从恍然摇曳的花影到飘忽流动的秋月,都有一种梦似

的虚幻的印象。”^①这首《星》尤其如此。诗中的“春花”“秋月”“海棠”都是唐宋诗词中的常见意象，而最后二句，前者令人想起李煜词的名句“春花秋月何时了”，末句则是《庄子》的著名寓言。如果说前者还算能融化其中，那么后者之全用《庄子》原句，却在全诗中显得突兀而不浑融。再如《十二月十九夜》：“夜深一枝灯，/若高山流水，/有身外之海。/星之空是鸟林，/是花，是鱼，/是天上的梦，/海是夜的镜子。/思想是一个美人，/是家，/是日，/是月，/是灯，/是炉火，/炉火是墙上的树影，/是冬夜的声音。”^②废名的诗歌意象往往是对某一抽象情绪或意念的多种可能性的展示，因此，在本体与喻象之间便常用具有直指意味的“是”来联接。《十二月十九夜》所要表达的情绪或意念主要是“孤绝”与“思想”，前者运用了“知音”的典故，这一典故具象化为茫茫人世中，我只能与“深夜一枝灯”相对，只能将“灯”作为自己相伴相随形影相吊的倾诉对象，凸显出抒情主体内心无比的孤寂与高洁；“有身外之海”中的“海”的意象，乃是凸显出自己内心的孤绝与思想之无疆，“身外”乃指“肉身之外”，即生命的一种形而上的存在状态，“海”象征着超越肉体生命存在的另一维度——形而上存在之浩淼广阔，同时，何尝不是隐指下文的“星之空”？“星之空”即“星之海”！事实上，所谓“海”，所谓“星之空”，均为抒情主体超越自我肉体生命存在之上的一种形而上的宇宙关怀。“鸟林”“花”“鱼”“天上的梦”诸意象乃是抒情主体的“心象”，共同构成了“星之空”的美妙幻境。正因如此，抒情主体对于世界的感知与自我生命存在的体认才是对于孤独寂寞的超越，而非常人所意识到的因孤独而至于绝望。最能体现哲人之“形而上存在”的便是“思想”，上述的“星之空”乃是一种心象，是幻想的结果，但却是形而上的幻想的结果，因此，这种“思想”便幻化成了“美人”“家”“日”“月”“灯”“炉火”“树影”以及“冬夜的声音”。繁复多变的意象均随幻想与哲思而流动与呈现——主体即对象、对象即主体，一而二二而一的体验方式，这便是禅宗的“直入”与“悟”。这种“悟”是依凭唐宋诗词常用意象来完成的。

废名对于唐宋诗词意象的承袭与创造性运用，

并非限于咏物诗，其赠答写人之作亦如此。如《寄之琳》：“我说给江南诗人写一封信去，/乃窥见院子里一株树叶的疏影，/他们写了日午一封信。/我想写一首诗，/犹如日，犹如月，/犹如午阴，/犹如无边落木萧萧下，——/我的诗情没有两片叶子。”^③废名诗歌的体物方式乃是“即物穷理”^④，宋代程朱理学这一基本的致思方式与禅宗的“直入”和“悟”相融合，成为废名体认事物的基本方式，在诗歌中的表现便是凭借意象来“悟”道证道，也凭借意象来传达自己对人事的看法。《寄之琳》全诗其实只有两个层次，第一个层次中的首句为实写，接下来便是虚写，是“我”的心象之呈现，借一“疏影”意象而渲染出万种风情；这里的“疏影”令人想起“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”的意境来。第二层的“我想写一首诗”这一行为的诗意色彩，经由一系列意象的渲染而显得含翠欲滴，异常美丽。“我的诗情没有两片叶子”，废名的解释是“因为我用了‘无边落木萧萧下’这一句话怕有人家说我的思想里有许多叶子的意思，其实天下哪有叶子可数呢？”^⑤就意象来源而言，显然是借用与演化了杜甫《登高》中的名句及其意象。

但值得注意的是，同样是注重营造诗歌的智慧之美，在具体意象的运用及艺术呈现上也存在着较大分野。废名是以儒家（尤其是宋代理学）汇通禅宗思想那种“穷物即理”致思方式，来选择与处理诗歌意象，擅长于在本体与多种隐喻意象之间建立起独特的审美关联，从而达到唐宋诗词之意象美与知性美的境界，并且这种意象艺术是一以贯之的；卞之琳则经历了从意象意境化向意象知性化的转化过程。具体而言，在卞之琳的早期诗歌中存在着意象意境化与意象知性化两种意象类型及艺术呈现。意象的变化不仅呈现出诗歌主题的演变历程^⑥，也隐含着其意象选择与意象艺术的演变。决定这种演变的，不仅在于其个人人生经历的变化，更在于其所接受诗歌艺术资源的转变。卞之琳1935年之前的诗歌创作，基本出自新月派诗歌、波德莱尔与马拉美等象征主义诗歌以及唐宋诗词的影响，而1935年之后突然转向了艾略特、瓦莱里和里尔克。但是，无论是对于象征主义诗歌，还是对于现代主义诗歌的接受，均在

一定程度上受到其深厚的唐宋诗词修养的影响与制约。正如香港版《雕虫纪历》所描述的：“卞诗继承中国诗传统，借鉴西方现代诗新风，独辟蹊径，形式、语言、风格有一贯的个人特色，亲切、含蓄又多变化；有的冲淡而清新，有的俊逸而深邃，有的为人传诵不绝，有的为人争议不休。因都富于回味至今仍拥有不少的读者。”^②王佐良认为卞之琳的诗乃是“传统的绝句律诗熏陶的结果”^③。废名对此有更具体的论述：“我最初说卞诗真个像温飞卿的词，其时任继愈君在座，他说也像李义山的诗，我当时有点否认，因为温李是不同的。李诗写得很快，多半是乱写的，写的不自觉的。卞之琳的诗是很用功写的。后来我想，卞之琳还有温李诗温柔缠绵的地方了。”^④

卞之琳也自我表白，其前期诗歌“一度冒出过李商隐、姜白石诗词以至《花间》词风味的形迹”，“前期最早阶段写北平街头晦涩景物，显然指得出波特莱尔写巴黎街头穷人、老人以至盲人的启发”，“艾略特对于我前期中间的写作不无关系”；“在我前期第三阶段，还有叶慈(W. B. Yeats)、里尔克(R. M. Rilke)、瓦莱里(Paul Valéry)后期短诗之类”的影响。^⑤他在《魏尔伦与象征主义》译序中提出，魏尔伦以及象征主义的诗为什么特别合中国人的口味？其根本原因即在于魏尔伦及法国象征主义诗歌最突出的特点——“亲切”与“暗示”，正是中国“旧体诗词底长处”。^⑥所谓“亲切”在诗歌意象呈现上便表现为一种切己的日常生活性、场景性以及自然而然的品性；而所谓“暗示”，自然是“言在此而意在彼”，讲究隐喻与象征了。既强调“亲切”，又看重“暗示”，意味着题材、意象与布局谋篇，既要来自日常生活，又要“言有尽而意无穷”，要有“象外之象”“韵外之致”。换言之，前者要求的是“自然”，后者要求的则是“诗意”。

“自然”与“诗意”在卞之琳诗歌意象的选取与运用上体现得尤其突出，前者表现在意象的日常生活化，后者则表现在“句句要同你很生，因为来自你的意外；句句要同你很熟，本来在你的意中”^⑦，表现为诗歌意象及其运用中所体现的“智慧之美”。废名选讲卞之琳诗《寂寞》^⑧说：“乡下小孩子枕边养蝓蝓与买夜明表都是最新鲜不过的文字，是卞之琳的特

色。‘如今他死了三小时，夜明表还不曾休止。’诗意佳，句子亦极新鲜，尤其是‘如今他死了三小时’一句真好，来得有力量，来得自然。”^⑨但废名还是没有选这首诗，原因在于“若‘乡下小孩子怕寂寞’这一句我们都可以写，无须乎卞之琳。”^⑩卞之琳有的诗如《圆宝盒》《距离的组织》《鱼化石》等，因“观念跳得利害而诗不能文从字顺不选，不普遍不选”^⑪，而《道旁》《航海》《倦》《归》《车站》《雨同我》《无题一》《无题二》《水分》《淘气》《灯虫》这11首，“跳动的诗而能文从字顺，跳动的思想而诗有普遍性，真是最好的诗了”^⑫。

这正是卞之琳诗“智慧之美”的典型体现，也是其早期诗歌与唐宋诗词之重要关联。卞之琳最喜爱的唐宋诗词家如李商隐、温庭筠、姜夔，以及外国现代派诗人波德莱尔、魏尔伦、艾略特、里尔克、瓦莱里等，其诗词作品也最能体现上述两个特征。这是上述中外诗人相通之处，也正是卞之琳看重与取法之处。

这种“观念的跳跃”乃是源自诗人观照与处理意象的独特方式，也就是如何对待及处理与意象密切相关的诸种因素，其具体表现便是如何观照及处理人与物、形与神、情与理诸种因素之间的关系。李商隐诗歌在意象的选择与运用上，突破了屈原、汉魏六朝同类诗作因追求“形似”而过于凝滞之弊，达到了一种“离形得神”“融化无极”的境界。李商隐对诗歌意象的处理，往往追求人与物的“整体神合”，形与神的“离形取神”，以及情与理的“不涉理路，饶有情韵”。就人与物的层面而言，李商隐的托物咏怀与借物抒情之作，是“那种注重物与人的整体神合而不斤斤计较局部比附的更加空灵超脱的象征”，“它们往往以触物兴感为发端，物、我并提，但随即情随物化，物我浑然一体。”^⑬就形与神的层面而言，其诗歌“不是不写物的特征，而是往往撇开其外在形貌特征，从虚处着笔，直接传出内在的精神气蕴；而诗人对物的内在特质的感受，又总是带着自己特殊的印记，因而在传物之神的同时也传出了诗人自己的精神气质。”^⑭在情与理之间的处理上，则是“不涉理路，饶有情韵”，其诗“所寓者也主要不是偏于理性的‘志’，而是由悲剧境遇酝酿的‘情’”，“不是‘细推物理’，而是

“细体物情”^⑧。卞之琳对李商隐诗歌意象显然别有会意,其散文《成长》引用过李商隐《春雨》中的名句“红楼隔雨相望冷,珠箔飘灯独自归”;诗作《泪》则用了《天涯》中的名句“莺啼如有泪,为湿最高花”作为题记;诗作《纽海文游私第废园》中的“红萝随金风萧疏,甘泉待新承玉露”显然渊源于《辛未七夕》中的“由来碧落银河畔,可要金风玉露时”。由此可见卞之琳对李商隐诗歌那种深情、缠绵、绮丽、精巧、凄美、迷离意象美质的迷恋之情,故而在诗歌意象的观照与处理方式上,也对李商隐诗歌多有借鉴。

卞之琳诗歌对于意象的独特观照所呈现的“观念的跳跃”,就与李商隐对于意象的处理方式不无关系。如短诗《墙头草》:“五点钟贴一角夕阳/六点钟挂半轮灯光/想有人把所有的日子/就过在做做梦,看看墙/墙头草长了又黄了。”^⑨岁月流逝与人世沧桑之感经由“墙头草”这一核心意象所蕴含的无穷感慨中传达出来了,尤其是对意象的超常设置,体现出独特的意象运用方式,如“夕阳”“灯火”分别以“一角”“半轮”修饰,而其中的动词“贴”与“挂”赋予了意象以动态美感,所呈现的画面不但富有动感特征,而且蕴含着更加丰厚的人文意蕴,这种自然意象的“人文化”,体现出一种独特的审美意味。“做做梦,看看墙”似乎成为“墙头草”全部的日常生活,从而凸显出其闲淡自适而又微小悲凉的人生遭际。表面似乎无关乎人生大义,其实别有一番况味。此诗在意象的选择与处理上,不仅吸收了李商隐诗歌意象运用的某些因素,而且吸收了西方象征派诗歌对于意象日常化与人文化的追求。正是二者的融合,使得诗歌意象不但在内涵上具有不确定性与朦胧美,而且意象与意象之间的“跳跃”非常突兀,常常省略了意象之间的具体联系,从而造成“观念的跳跃”与“诗意”不确定性。

感时悲逝与慵懒困窘的人生,乃是卞之琳早期诗歌最重要的主题,主题的类型化决定了意象的类型化。感时悲逝主题诗歌的意象多与“秋”和“黄昏”有关,据江弱水统计,卞之琳1930—1934年之间的65首诗中,有39首出现秋天、夕阳、黄昏意象^⑩;对慵懒困窘人生境遇的表现则多用“睡”与“梦”及其相关意

象^⑪。这些意象类型及其所表现的主题,恰恰是晚唐诗与唐宋词最出色的吟唱。

正如哈罗德·布鲁姆所言:“倘若没有模仿,你就不可能写,也不可能想,甚至不可能读,而你所模仿的就是另一人所作的,即那个人的或写或教或思或读。”^⑫卞之琳对于李商隐、温庭筠、姜夔的熟读成诵,生长于斯的江南风物对其潜移默化的浸染,潜在地影响了其诗歌意象的运用和选择。其诗歌中的自然意象,除了“秋”“黄昏”“梦”及其相关意象之外,还有乌鸦、青烟、杨柳、月亮、寒夜、石头、流水、晚霞、风、花、雪、月、鸟、兽、虫、鱼等,乃是唐宋诗词最为常用的意象,更是李商隐、温庭筠、姜夔等人作品中反复出现的意象。

在李商隐的诗歌中,“流水”意象出现次数者多达208次,其中,江、河、海、湖分别出现60次、76次、34次、29次、14次,另有各类庞杂水系71次。^⑬而“流水”意象也是卞之琳诗歌的常用意象,不但有《寄流水》《水份》等以“流水”为题的诗作,还有大量“江”“河”“湖”“海”“雨”“露”“水珠”“泪”等与水相关的意象。可以说,在卞之琳的诗歌中,“水”及其相关意象占有较大的比重。无论是“秋”“黄昏”“梦”意象,还是频频出现的“水”意象,在情感指向上都倾向于柔弱感伤的色彩。就卞之琳对于“水”意象的运用而言,如果说“我往往融化于水的线条”(《鱼化石》)是对鱼化石形成过程中一个重要环节的描述,那么,“我记得我有握水的喜爱”(《水份》)则表现出对于“水”所蕴含的人生哲理的钟爱与沉思,“昨夜我作了浇水的梦”(《水份》)寄予了某种个人“历史记忆”的怀想,“‘水哉,水哉!’沉思人叹息/古代人的感情像流水”(《水成岩》)显然既蕴含了孔子“逝者如斯夫”的感叹,又包含了庄子对于“秋水”的哲理演绎。卞之琳的睿智与哲思使得其诗中的“水”意象,既纳入了唐宋诗词中“水”意象的柔情,更渗透了中国儒道哲学的人生感叹。正是在这一层面上,显现出了卞之琳诗歌意象与废名诗歌意象的相通相似之处,也无怪乎废名如此偏爱卞之琳的诗歌。

卞之琳的确是将唐宋诗词意象的“韵味”追求与中国传统儒道哲学思想相融会,从而显现出其诗歌

意象的知性化特征的。其中最典型的是《断章》和《距离的组织》两首诗。请看《断章》：“你站在桥上看风景，/看风景的人在楼上看你。/明月装饰了你的窗子，/你装饰了别人的梦。”^⑧短短35个字组成的诗中，就出现了“你”“看风景的人”“桥”“风景”“楼”“明月”“窗子”“梦”等多种意象。意象的密集使得此诗呈现出鲜明的画面感与视觉冲击力，而其中的自然意象与人文意象运用之恰切与和谐，则显现出了卞之琳意象营构的绝妙技艺。其中除了“你”“看风景的人”之外，均为唐宋诗词常用意象。

在《全唐诗》所收录4万8千首唐诗中，“桥”的意象出现1千余次，“楼”4千次左右，“风景”2百余次，“明月”1千余次，“窗”2千余次，“梦”3千余次。在《全宋词》近2万首词作中，“桥”的意象出现1千3百余次，“楼”3千次左右，“风景”1百余次，“明月”6百余次，“窗”2千余次，“梦”4千余次。^⑨卞之琳所使用的都是唐宋诗词中出现频率极高的意象，“这些意象画面联系着中国传统文人知识分子的生活情趣和爱情故事”^⑩，是沉淀了深厚审美意识与文化意蕴的“原型意象”。这种“原型意象”是“最艺术的也是最传统的，一个艺术符号，往往牵系着一个民族丰富的历史经历和心灵世界。”^⑪它们激起读者潜意识中的阅读经验与“历史记忆”，生发出无限美感。例如“桥”意象，便使我们想到了唐代诗人刘禹锡《乌衣巷》中的“朱雀桥”、杜牧《寄扬州韩绰判官》中的“二十四桥”，以及宋代姜夔沿用杜牧“二十四桥”意象所作自度曲《扬州慢》，当然还有温庭筠《商山早行》中的“板桥”，还令人想到卞之琳最为喜欢的诗句——苏曼殊的“春雨楼头尺八箫，何时归看浙江潮？芒鞋破钵无人识，踏过樱花第几桥？”这些都是卞之琳非常喜欢的诗人，其潜意识中对意象的选择受到他们的影响，便极其自然了。

《断章》中的意象经由一般语词的连接，构成了四个意义完整的句子，第一节是虚拟的情境，尚属写实层面，第二节则转为由实入虚，由具体到抽象，由清晰到朦胧，由形而下到形而上的层次。从第一节到第二节，无论是句法结构还是语义结构，均发生了本质变化。值得提出来讨论的是，其一，第一节与第

二节的“你”是否同一个人？其二，第二节中的“别人”是否就是第一节中的“看风景的人”？其三，既然“你站在桥上看风景”，怎么又说“明月装饰了你的窗子”，其中的“窗子”指的是什么？词语语义的模糊造成了此诗众说纷纭的解释，也造成了巨大的阐释空间与审美蕴涵。诗作语言形式的安排与内容的暗示多义，显然得益于唐宋诗词的类似诗歌结构，如张若虚《春江花月夜》：“江畔何年初见月，江月何年初照人？”李商隐《子初郊宿》“看山对酒君思我，听鼓离城我访君。”在句子结构与语义结构上整饬中有变化，相互对立又相互联系，以这种诗歌结构来融合禅相相对与相合的辩证思想，卞之琳于此可谓深得唐诗精髓。

与卞之琳不同，前期的冯至所崇尚的是浪漫主义的诗歌，受歌德诗歌影响较深，但他所接受的歌德与郭沫若所接受的歌德存在着本质的差别。较之于郭沫若诗歌强调激情的宣泄，冯至的诗歌较多现实的关怀，可以说，郭沫若所接受的乃是歌德诗歌中李白诗式的潇洒飘逸，而冯至所接受的歌德则是杜甫式的沉郁顿挫。换言之，郭沫若是以李白、老庄去契接歌德诗歌，而冯至则是以杜甫、孔孟去契接歌德诗歌的。正因如此，冯至诗歌中自始至终保持着深沉的冷静与克制。尤其是在抗战期间颠沛流离的逃亡生涯中，冯至自身的生命体验与里尔克对于生命存在与现实担当的深沉思考达到了高度契合，最终创作出了标志其诗歌创作顶峰的《十四行集》。

正如冯至所言，《十四行集》中27首十四行诗的创作“一方面是发自内心的要求，另一方面是受到里尔克《致奥尔弗斯》十四行的启迪”^⑫。此所谓的“启迪”，不仅指里尔克“宇宙万物都互相关联而又不断变化”的生死观，而且包含《致奥尔弗斯》十四行“最自由、最变格，甚至可以说是超出十四行范畴”的独创性。^⑬冯至自身的生命体验及其对杜甫诗歌的深入阅读与精深研究，乃是促使他对里尔克的生死观与《致奥尔弗斯》十四行进行重新体认与接受的深层根源。

杜甫晚年的生命体验及其诗歌创作，激发起冯至强烈的认同与共鸣，促使他重新发现杜甫诗歌的

意义。他在《自遣》诗中写道：“早年感慨怨中晚，壮岁流离爱少陵。”^⑧1938年在江西赣县所作《赣中四绝》之二道出了其阅读杜诗的意图：“携妻抱女流离日，始信少陵字字真。未解诗中尽是泪，十年佯作太平人。”^⑨《十四行》集中的第十二首《杜甫》呈现的便是晚年杜甫形象：“你在荒村里忍受饥肠，/你常常想到死填沟壑，/你却不断地唱着哀歌，/为了人间壮美的沦亡。//战场上健儿的死伤，/天边有明星的陨落，/万匹马随着浮云消没……/你一生是他们的祭享。//你的贫穷在闪烁发光，/像一件圣者的烂衣裳，/就是一丝一缕在人间//也有无穷的神的力量。/一切冠盖在它的光前，/只照出来可怜的形象。”^⑩在冯至的笔下，晚年杜甫虽然备受煎熬，但并未消沉，而是不断地歌唱，其精神也在苦难中获得升华，成就了伟大的人格力量。战乱带来的苦难现实使冯至深深意识到晚年杜甫的价值。杜甫是冯至一以贯之予以关注的唐代诗人，他在《北游及其他·序》中写道：“诗写完后，不禁想起杜甫的诗句：‘此身仗义无归处，独立苍茫自咏诗’。”^⑪杜甫诗歌已经融入冯至诗歌审美心理结构的深层，其所处的境遇常常成为唤醒这些诗歌审美因素的直接动因。当然，诗歌审美经验是一个复杂的整体，不仅仅是杜甫诗歌一种因素，还包括了冯至所接受的唐宋诗词，以及他所阅读过的某些外国诗歌。其实，对于其《十四行集》写作影响最大的无非是三个因素——杜甫、歌德、里尔克。经历了抗战初期颠沛流离磨难的冯至，开始认真深入地思考他所面对的现实、人生与自然，而这三个诗人的诗作中所表现的生命体验与哲学观念，则成为他思想的渊源与依凭。冯至将他所热爱的歌德、杜甫、里尔克置于自己思想的视野中，寻找到了他们之间的内在关联。歌德与杜甫“在时间上距离一千多年，在空间上距离八千公里”的伟大诗人，却在冯至的思想中产生了密切的联系：“从抗日战争开始以后，在战争的年月，首先是杜甫，随后是歌德，我越来越感到和他们接近，从他们那里吸取许多精神的营养。”^⑫

歌德的“蜕变论”思想与里尔克“宇宙万物都互相关联而又不断变化”的生死观，强调的都是万物既相互关联而又不断变化，这种变化只不过是

形态转化为另一种形态而已，其精神本质是没有变化的。晚年杜甫诗歌中所呈现的精神特质也是任由世事变化，其“穷年忧黎元，叹息肠内热”的儒者情怀却始终不变，此所谓“藜藿向太阳，物性固莫夺”。冯至《十四行集》描写的即是这种变与不变、生与死、爱与恨、肉体生命存在与精神生命的升华之间的辩证关系。其中的第二首：“什么能让我们身上脱落/我们都让它化作尘埃；/我们安排我们在这时代/像秋日的树木，一棵棵//把树叶和些过迟的花朵/都交给秋风，好舒开树身/伸入严冬；我们安排我们/在自然里，像蜕化的蝉蛾//把残壳都丢在泥里土里；/我们把我们安排给那个/未来的死亡，像一段歌曲，//歌声从音乐的身上脱落，/归终剩下了音乐的身躯/化作一脉的青山默默”^⑬，将人的蜕变过程与自然万物相联系，揭示了人的自然蜕变与自然万物的蜕变过程的内在关联。不定代词“什么”指的是一切从“我们”身上脱落之物，诗中用一系列比喻和意象揭示了冯至对待这些脱落之物的观念——让一切从“我们”身上脱落的东西“化作尘埃”。接下来用了三个“安排”，分别从“社会”“自然”“死亡”三个层面表达了对于生命的态度。这一方面体现了歌德的“蜕变论”观念，另一方面也是里尔克“生与死”之互相转化观念的集中体现。“秋日”“秋风”“蝉蛾”“树木”“青山”等都是唐宋诗词常见意象，但在此诗中，这些意象并非本体，而是喻体，其本体乃是“我们”及“我们身上”的一切，正是通过这些隐喻意象，使得“我们”与自然相联系，且具备了与自然生命相通相联的精神特质，也使得诗作对“生与死”的生命观念这一抽象的理念获得了鲜明的形象呈现，从而形成寓观念于意象的知性化特征。

三、现代派新诗意象意境化与知性化分野之根源

中国现代新诗意象意境化或知性化，其根本成因取决于新诗诗人之诗歌阅读经验与诗歌审美心理结构，其中的某些核心因素，往往成为制约其新诗创作重要的“潜意识”，或自然而然渗透到其创作之中，或因诗人的刻意追求而使得某些诗美因素得以凸显与强化。中国现代新诗诗人对唐宋诗词意象的选择、熔铸与转化也是如此。唐宋诗词的意象有意无

意地渗透诗人的诗歌思维之中,不仅成为其情感表达的重要载体,还制约其对整首诗歌意象的选择与营构。戴望舒、梁宗岱、何其芳、林庚、吴兴华、程千帆、孙望、林英强、侯汝华等诗人迷恋与崇尚唐宋诗词,某些沉淀于其诗美心理结构深层的意象便自然而然地进入其新诗之中,同时,契合唐宋诗词意象所奠定的基本情调,这些诗人也偏重于选择富有情感内涵的西方诗歌意象;而以废名、卞之琳、金克木、路易士、徐迟、南星为代表的另一部分现代派诗人,虽然也崇尚唐宋诗词中那种惆怅迷离的意象类型,但因其偏重于佛禅道儒之哲学玄思而逐渐趋向于对艾略特、奥登以及玄学派多恩等诗人那种玄学化、思辨化诗风的体悟与追随。由此,便形成了中国现代新诗对唐宋诗词意象选择、熔铸与转化的两类基本形态。

同样是对唐宋诗词艺术资源的选择与吸纳,中国现代新诗在意象形态及审美特征上却出现如此巨大的差异,其根源不仅在于新诗诗人不同的诗歌经验结构,而且还取决于对这种经验结构的扩展与转化。诗美经验扩展的基本途径是经由已有诗美心理结构对于新的诗歌资源的选择、接受与转化而实现的。那些追求新诗意象意境化的新诗诗人,因其对于唐宋诗词中注重情趣与兴象玲珑之美质的一路诗风的吸纳,决定了其诗美经验扩展的基本方向,必然走向瓦雷里、魏尔伦、马拉美、兰波等突显情感内质与感性形式的诗风。情感因素的突显必然导致意象类型化的要求,于是,以那种富有感性内涵的唐宋诗词意象去契接西方诗歌同类意象,便成为其新诗意象营构的基本途径。而那些注重融合杜甫诗歌及宋诗理趣诗风的诗人,则往往倾向于以唐宋诗词意象去契接与融合艾略特、奥登等现代派诗人之诗歌意象,其意象体系呈现出玄学思辨的知性化特征。

不同审美趣味的新诗诗人,不仅在意象选择上存在着巨大分野,而且在意象组接与营构方式上也呈现出较大差异。倾向于唐宋诗词意象的新诗诗人,往往呈现出意象的密度与并置特征;而那些热衷于意象知性化的新诗诗人,其诗歌意象往往较为稀疏,意象之间的组接往往穿插较多的修饰性语词。

这种意象疏密的形成及其组接方式的设置便秉承了汉语诗歌,尤其是唐宋诗词依据情感特性及精神指向所形成的文体特性。意象的类型化、意象的疏密以及意象的组合,在一定程度上体现出中国现代新诗意象意境化与知性化之分野。

意象类型化取决于情感的类型化,正如王夫之所言:“无论诗歌与长行文字,俱以意为主。意犹帅也,无帅之兵,谓之乌合。李杜之所以称大家者,无意之诗,十不得一二也。烟云泉石,花鸟苔林,金铺锦帐,寓意则灵。若齐梁绮语,宋人转和之出处(宋人论诗,字字讲出处),役心向彼掇索,而不恤己情之所自发,此之谓小家数,总在圈绩中求活计也。”^⑤宋人刘攽也说:“诗以意为主,文词次之,或意深义高,虽文词平易,自是奇作。”^⑥此所谓“意”之核心便是“情”,即“情意”,自然也包含了“志”,所谓“诗言志”,“诗者志之所之也”^⑦、“情、志一也”^⑧。就现代派新诗诗人而言,情感的类型化差异导致了其对唐宋诗词宗尚之分别,因而也导致了其意象所蕴含之情感内涵之殊异——偏于“抒情”或倾向于“玄理”。戴望舒、梁宗岱、何其芳、林庚、吴兴华、程千帆、孙望、林英强、侯汝华等新诗诗人,崇尚的便是唐宋诗词“主情”的一路诗风;而废名、卞之琳、金克木、路易士、徐迟、南星为代表的另一部分现代派诗人,所尊奉的则是唐宋诗词中偏重于“玄理”的作品。戴望舒、梁宗岱、何其芳、林英强、侯汝华酷爱晚唐诗与宋代之婉约词,而林庚崇尚唐诗中的“盛唐气象”与“少年精神”,吴兴华、程千帆、孙望较偏重于唐诗中婉曲而富于情致的作品;废名喜欢晚唐诗中幽奇晦涩的诗风,卞之琳、金克木、路易士、徐迟、南星虽较喜欢晚唐诗,但在意象运用上却更多西方诗歌意象的技巧——比如卞之琳以“意境”去契接西方诗歌的“戏剧化”。

上述两类诗人对唐宋诗词之宗尚,同中有异,既有共同宗尚之诗人诗风,又在对同一宗法对象之具体因素的选择、接受与转化上存在着一定的差别,因而其新诗创作在遵循现代主义诗歌整体风格的同时,在诗美品质上呈现出较大差异。其中最明显的便是20世纪30年代出现的“晚唐诗热”。无论是倾

向于意象意境化的诗人,还是追求意象知性化的诗人,均热衷甚至迷醉于晚唐诗风,但在其选择具体诗人诗风的时候,却各有偏重。前者着意于晚唐诗歌之含隐蓄秀、深情绵邈;后者则偏重于晚唐诗风中的奥僻幽邃、冷峻镌刻。

现代派诗人尤以对温庭筠、李商隐最为推重,因此,二人的诗歌意象及意象艺术也为其新诗创作所沿袭与创造性转化。废名曾将温庭筠的诗词誉为“视觉的盛筵”,也就是指温庭筠诗歌意象迷离繁复,以充满形色之物象来承载细腻幽婉的感情。温庭筠诗作最有名的是五言律诗《商山早行》中的“鸡声茅店月,人迹板桥霜”这一千古名句。明人李东阳认为:“人但知其能道羁愁野况于言意之美,不知二句中不用一二闲字,止提掇出紧关物色字样,而音韵铿锵,意象俱足,始为难得。”^③废名则更推崇温庭筠的词,认为温词更能体现“具体的写法”,最重要的便是想象、幻想与“视觉的盛筵”。^④他说:“视觉的盛筵这一个评语,我倒想借来说温庭筠的词,因为他的美人芳草都是他自己的幻觉,因为这里是幻觉,这里乃有一点中国文人万不能及的地方”,“温庭筠的词都是写美人,却没有那些讨人厌的字句、够得上一个‘美’字,原因便因为他是幻觉,不是作者抒情”。^⑤温词的意象呈现就像是一幅一幅画面的连接,而非直线型的叙述或描画,故废名称“温庭筠的词是横写的”,由此可见,废名所注意者乃是温庭筠诗词风格之“冷峻镌刻”的一面,即想象但不介入主体情感。温庭筠之“感觉的盛宴”被废名转化为诗作的表层结构,而知性化的完成则是由其佛禅儒哲学而实现的。废名诗作对意象尤其是核心意象的选择与运用,被灌注了佛禅儒哲学的玄思而呈现出“纪想”与“跳跃”的诗思理路。这使得废名诗歌意象呈现出“冷峻镌刻”的特征,在意象背后深含玄机与哲理。

同样热衷于温庭筠诗歌,何其芳关注的却是“深情绵邈”“绮靡”的一面。“读着晚唐五代时期的那些精致的冶艳的诗词,蛊惑于那种憔悴的红颜上的妩媚,又在几位班纳斯派以后的法兰西诗人的篇什里我找到了一种同样的迷醉”,此时的内心是“温柔而多感”的。^⑥正因如此,无论是他的《罗衫怨》

《花环》《关山月》,还是《休洗红》,均善于吸纳与转化唐宋诗词,尤其是晚唐五代诗词那些充满幽怨情调的意象。

除此之外,何其芳更喜欢温庭筠诗词所呈现的极为考究的感性形式。他说:“我喜欢那种锤炼,那种彩色的配合,那种镜花水月。我喜欢读一些唐人的绝句。那譬如一微笑,一挥手,纵然表达着意思但我欣赏的却是姿态。我自己的写作也带有这种倾向。我不是从一个概念的闪动去寻找它的形体,浮现在我心灵里的原来是一些颜色,一些图案。”^⑦这便是何其芳最基本的诗艺手段。他诗歌中的意象不像废名那样渗透着玄思哲理,而是蕴含着丰富深厚的情感内涵。他说:“写诗的经历便是一条梦中的道路。我曾有过一段多么热心的时间虽说多么短促。我倾听着一些飘忽的心灵的语言。我捕捉着一些在刹那闪出金光的意象。我最大的快乐或酸辛在于一个崭新的文字建筑的完成或失败。”^⑧这便是其诗歌风格构成的核心要素。此外,何其芳善于将唐宋诗词意象激活,转化为传达个体情感的载体。

同样是迷恋温庭筠诗词并受其影响,废名与何其芳因诗学渊源、审美趣味之差异,而导致了在意象选择与运用上的知性化、意境化之分野。虽然这只是个案的对比,但若对现代派诗人均热衷于迷恋的李商隐做具体分析,所得出的结论将会是一致的。这充分表明,造成现代派诗人对唐宋诗词意象借鉴、接受与转化中意境化与知性化分野的根源,不但在于对意象类型的选择运用,也取决于他们所吸取的与这些意象进行组合的另外一些因素。换言之,唐宋诗词只是影响诗风的重要因素,而非决定因素。

综上所述,20世纪30年代的中国现代派诗人从内心深处秉持着对唐宋诗词的热爱之情,使之成为其诗歌审美心理的“前结构”,换言之,唐宋诗词成为现代派诗人诗歌知识与诗学观念结构的构成因素,因而其诗歌创作大量吸取与运用唐宋诗词意象。部分现代派诗人沿袭了唐宋诗词的意象意境化追求,并融合西方现代派诗歌意象艺术,其诗歌呈现出含蓄蕴藉空灵幽晦的审美特征。而另外一部分诗人则将唐宋诗词意象中的知性化特质以及中国传统的儒

释道思想,与西方以艾略特等为代表的知性化诗歌传统相融合,其意象艺术呈现出鲜明的智慧美感特征。现代派诗人的这种意象艺术的分野,既是个体诗人个性特质及诗学观念的具体呈现,更是其师法的诗学渊源的必然结果。

注释:

①王泽龙:《中国现代诗歌意象论》,北京:中国社会科学出版社2008年版,第94页。

②戴望舒:《山行》,《戴望舒全集·诗歌卷》,北京:中国青年出版社1999年版,第29页。

③[清]王夫之:《姜斋诗话》卷下,丁福保编:《清诗话》上,上海:上海古籍出版社1978年版,第10页。

④戴望舒:《流浪人的夜歌》,《戴望舒全集·诗歌卷》,北京:中国青年出版社1999年版,第23页。

⑤戴望舒:《秋夜思》,原载《现代诗风》第1册,1935年10月;见《戴望舒全集·诗歌卷》,北京:中国青年出版社1999年版,第127页。

⑥杜甫著,仇兆鳌注:《杜诗详注》第4册,北京:中华书局1979年版,第1484页。

⑦废名:《谈新诗·已往的诗文学与新诗》,《废名集》第四卷,北京:北京大学出版社2009年版,第1642页。

⑧杜甫著,仇兆鳌注:《杜诗详注》第4册,北京:中华书局1979年版,第1767页。该书谓出自《楚辞》,太笼统,出自屈原《湘夫人》。

⑨梁宗岱:《途遇》,《梁宗岱文集I·诗文卷·法译卷》,北京:中央编译出版社2003年版,第15-16页。

⑩梁宗岱:《玉楼春》,《梁宗岱文集I·诗文卷·法译卷》,北京:中央编译出版社2003年版,第49页。

⑪何其芳:《休洗红》,《何其芳全集》第1卷,石家庄:河北人民出版社2000年版,第27页。

⑫何其芳:《月下》,《何其芳全集》第1卷,石家庄:河北人民出版社2000年版,第27页。

⑬吴兴华:《西珈》之八,原载《文艺时代》第1卷第4期,1946年9月;见《吴兴华诗文集·诗卷》,上海:上海人民出版社2005年版,第57页。

⑭孙望:《给千帆》,《文艺月刊》第10卷第1期(民国二十六年一月一日),第88页。

⑮程千帆:《答孙望》,《文艺月刊》第10卷第1期(民国二十六年一月一日),第88页。

⑯冯文炳:《星》,原载《新诗》第1卷第6期,1937年3月10

日;见《废名集》第3卷,北京:北京大学出版社2009年版,第1584页。

⑰黄尧:《我感到梦的真实与美——废名的〈星〉读后》,孙玉石主编:《中国现代诗导读(1917-1937)》,北京:北京大学出版社2008年版,第367页。

⑱冯文炳:《十二月十九夜》,原载《文学杂志》第1卷第2期,1937年6月1日;见《废名集》第3卷,北京:北京大学出版社2009年版,第1585页。

⑲冯文炳:《寄之琳》,原载《新诗》第2卷第3、4期合刊,1937年7月10日;见《废名集》第3卷,北京:北京大学出版社2009年1版,第1590页。

⑳废名:《阿赖耶识论·述作论之故》,《废名集》第4卷,北京:北京大学出版社2009年版,第1844页。

㉑废名:《谈新诗·关于我自己的一章》,《废名集》第4卷,北京:北京大学出版社2009年版,第1839页。

㉒江弱水博士论文《卞之琳诗艺研究》专设“意象与主题”一章,对卞之琳诗歌意象与主题的演变历程作了细致考察。见江弱水:《卞之琳诗艺研究》,合肥:安徽教育出版社2000年版,第16-43页。

㉓卞之琳:《雕虫纪历(1930-1958)》(增订版),香港:三联书店1982年版,封底。

㉔王佐良:《中国新诗中的现代主义——一个回顾》,《文艺研究》1983年第4期。

㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛废名:《谈新诗·十年诗草》,《废名集》第4卷,北京:北京大学出版社2009年版,第1771、1772、1772、1773、1772、1772-1786页。

㉜卞之琳:《〈雕虫纪历〉自序》,《雕虫纪历(1930-1958)》,北京:人民文学出版社1979年版。亦见江弱水编:《卞之琳文集》(中卷),合肥:安徽教育出版社2002年版,第460页。

㉝卞之琳:《魏尔伦与象征主义译序》,《新月》1932年第4卷第4期。

㉞全诗如下:乡下小孩子怕寂寞,/枕头边养一只蝓蝓,/长大了在城里操劳,/他买了一个夜明表。//小时候他常常羡慕/墓草做蝓蝓的家园;/如今他死了三小时,/夜明表还不曾休止。

㉟㊱㊲刘学锴:《李商隐诗歌研究》,合肥:安徽大学出版社1998年版,第27、28、30页。

㊳卞之琳:《墙头草》,《卞之琳文集》(上),合肥:安徽教育出版社2002年版,第17页。

㊴㊵江弱水:《卞之琳诗艺研究》,合肥:安徽教育出版社2000年版,第17-19、20-23页。

㊶[美]哈罗德·布鲁姆:《误读图示》,朱立元、陈克明译,天

津:天津人民出版社2008年版,第31页。

④葛稳罡:《李商隐诗歌意象研究》,南京师范大学硕士学位论文论文,2007年。

④卞之琳:《断章》,《雕虫纪历》(1930-1958),北京:人民文学出版社1979年版,第40页。

④③《全唐诗宋全词在线检索》系统,http://www.oligood.com/oldpeasant/web/scindex.htm。

④④方维保:《〈断章〉的视觉叙述策略与伦理构造》,《长江学术》2020年第4期。

④⑤傅道彬:《晚唐钟声——中国文化的精神原型》,北京:东方出版社1996年版,第4页。

④⑥冯至:《冯至全集》第5卷,北京:北京十月文艺出版社2003年版,第94页。

④⑦陆耀东:《冯至传》,北京:北京十月文艺出版社2003年版,第166页。

④⑧冯至:《杂诗九首·自遣》,《冯至全集》第2卷,石家庄:河北教育出版社1999年版,第206页。

④⑨冯至:《赣中四首》之二,《冯至全集》第2卷,石家庄:河北教育出版社1999年版,第192-193页。

④⑩冯至:《杜甫》,《冯至全集》第1卷,石家庄:河北教育出版社1999年版,第227页。

④⑪冯至:《北游及其他·序》,《冯至全集》第1卷,石家庄:河北教育出版社1999年版,第124页。

④⑫冯至:《歌德与杜甫》,《冯至全集》第8卷,石家庄:河北教育出版社1999年版,第175页。

④⑬冯至:《什么能从我们身上脱落》,《冯至全集》第1卷,石家庄:河北教育出版社1999年版,第217页。

④⑭[清]王夫之:《姜斋诗话》,丁福保编:《清诗话》,上海:上海古籍出版社1978年版,第8页。

④⑮[宋]刘攽:《中山诗话》,何文焕编:《历代诗话》,北京:中华书局1981年版,第285页。

④⑯[汉]毛公传、[汉]郑玄笺、[唐]孔颖达等正义:《毛诗正义》,上海:上海古籍出版社1990年版,第15页。

④⑰原文为:“此六志《礼记》谓之‘六情’。在己为情,情动为志,情、志一也。”[汉]毛公传、[汉]郑玄笺、[唐]孔颖达等正义:《毛诗正义》,上海:上海古籍出版社1990年版,第15页。

④⑱[明]李东阳:《麓堂诗话》,丁福保辑:《历代诗话续编》,北京:中华书局1983年版,第1372页。

④⑲④⑰废名:《谈新诗·已往的诗文学与新诗》,《废名集》第四卷,北京:北京大学出版社2009年版,第1635、1636、1636页。

④⑳④⑱何其芳:《梦中道路》,《何其芳全集》第1卷,石家庄:河北人民出版社2000年版,第189-190、191、187页。

Artistic Conceptualization and Intellectualization: The Imagery of

Modernist New Poetry and Tang and Song Poetry

Chen Xuezu

Abstract: In the 1930s, modernist poets were adept at using imagery from Tang and Song poetry, and blended it with the Western poetry imagery they received. The pursuit of artistic conceptualization of the image is the result of absorbing the images of French symbolist poetry and the images of Chinese classical poetry, and of taking Tang and Song poetry as the model. It is also the inheritance and creative transformation of the implicit poetic style of Tang and Song poetry, which stresses the integration of feelings and scenes and pursues the image outside the image and the meaning outside the taste. The modernist poets initially converged in the selection and application of imagery, then differentiated and ultimately diverged. Some modernist poets consistently pursued the artistic conception of imagery, presenting a hazy and ethereal aesthetic color. Another group gradually tended to appreciate and follow the metaphysical and speculative poetic style. They deliberately integrated the poetic beauty of this style with the rational and interesting aesthetic factors presented in Tang and Song poetry, which creates a strong and unique intellectual characteristic.

Key words: Artistic Conceptualization; Intellectualization; Modernist School; New Poetry Imagery; Tang and Song Poetry