

中外文学关系研究

兴与象征：新诗象喻理论对中西文学资源的整合^{*}

赵黎明

(湖北文理学院 文学院, 湖北 襄阳 441053)

摘要：新诗象喻理论是现代诗坛在对中国兴诗传统和西方象征诗学有机整合基础上形成的。在“取象”与“契合”、“隐”与“神秘”、“暗示”这些正向对应之处，他们找到了解决新诗直白有余、蕴藉不足的理论钥匙；而在“漫然成篇”与“注重人工”等中西诗学的矛盾之处，他们也探索了增强新诗艺术魅力的不同路径。这种对中国传统与外国诗学的“化合”原则及方法，不仅对新诗建设富有启迪意义，而且对整个新文学建设大有裨益。

关键词：中国新诗 “兴”；象征；整合

Abstract: The imagery of Chinese new poetry is formed by borrowing from Chinese *Xing* poetic tradition and Western symbolist poetics. They found the theoretical key to the lack of subtlety and implication of free verse written in vernacular through correspondences from image to appropriateness, metaphor to mystery and suggestion. They also explored the different paths of enhancing the artistic charm of poetry in the contradictory teachings of the natural and artificial composition between Chinese and Western Poetics. This organic principle and methods with regard to Chinese tradition and foreign poetics, are of vital significance and enlightenment to the construction of a new poetry and a new literature.

Key words: China poetry; *Xing*; symbol; organic integration

中图分类号：I106 文献标识码：A 文章编号 1006-6101(2015)02-0109-12

DOI:10.16234/j.cnki.cn31-1694/i.2015.02.009

众所周知，五四“文学革命”担负的是一种既要再造新文学、又要“创作”新国语的双重使命。正是这种特殊的使命，致使新文学作家关注的焦点往往并不在于“文学性”的强弱，而在于文白程度的高下，因此也造成了白话性有余而文学性不足的不平衡局面。这种不平衡的情况在诗歌领域体现得尤为明显，胡适可以算做一个典型例子。他最初发起白话诗运动，

^{*} 本文系中国博士后科学研究基金面上资助项目(编号 20090461130)和中国博士后科学研究基金特别资助项目(编号 201003595)的阶段性成果。

是从“做诗如作文”、“做诗如说话”两个方面起步的。1915年9月,胡适曾作《依韵和叔永戏赠诗》一诗赠任叔永,首次提出“诗国革命何自始?要须作诗如作文”[1:287]。这里的“作文”包含了去掉文言格套、使用散文笔法的日常口语等意思。胡适还强调,“有什么话,说什么话:并不一面顾诗意,一面顾诗调。”[2:73]偏重于“说话”,而不太注重“诗意”“诗调”,实际上也是草创时期新诗人自觉的艺术追求。翻开早期的新诗创作,不管是胡适的《尝试集》,还是刘半农的《扬鞭集》,抑或其他诗人的作品,都或多或少地存在着过于浅白、过于直露等缺陷。这些缺乏蕴藉之美的作品,周作人形容为缺少“余香与回味”的“玻璃球”,“一切作品都像是一个玻璃球,晶莹透澈得太厉害了,没有一点朦胧,因此也似乎缺少了一种余香与回味。”[3:741]因此,如何让新诗富有“朦胧”的韵味,成为新诗创作界和理论界共同面临的紧要课题。

那么,怎样才能增强新诗的“余香与回味”呢?路径无非是两条,一是从古典诗学资源中寻求支持,一是从外国诗学资源中寻求借镜,古典诗学中的“兴”和外国诗学中的“象征”因而引起了新诗坛极大的兴趣。周作人道,“新诗的手法我不很佩服白描,也不喜欢唠叨的叙事,不必说唠叨的说理,我只认抒情是诗的本分,而写法则觉得所谓‘兴’最有意思,用新名词来讲或可以说是象征。让我说一句陈腐的话,象征是诗的最新的写法,但也是最旧,在中国也是‘古已有之’……”[3:740-741]这里的思路是很清晰的,一方面反顾自身,以古老的“兴”诗传统作为新诗艺术的可用资源;一方面面向世界,为象征诗学落根中国培土浇灌。因为“兴”与“象征”在某些方面不乏一些通约因素,所以五四新诗坛试图从这里入手找到解决新诗蕴藉不足的艺术难题。从一定程度上说,解决新诗蕴藉问题的一套象喻理论,就是在对中国“兴”诗传统和西方象征诗学有机整合基础之上形成的。

一、“取象”与“契合”

“兴”是中国诗学最古老的概念,也是中国诗学最核心的范畴。“诗有六义焉:一曰风,二曰赋,三曰比,四曰兴,五曰雅,六曰颂。”[4:63]不论是孔子的“兴、观、群、怨”,还是《周礼》的“六诗”或《毛诗序》的“六义”,最接近诗歌本体的范畴莫过于“兴”。何者为“兴”?后世对此的界定歧义纷呈,但有几个基本涵义是各家都共同认可的。首先是援物起情之义,在《大雅·绵》、《秦风·无衣》诸诗中,毛传径直注为“兴,起也。”在此基础上,

朱熹进一步点明“他物”与“所咏”之间关系,“兴者,先言他物以引起所咏之词也。”[5:1]这里所说的“物”,当然是指诗人眼中的景物、景象等,诗人借景抒怀或触物生思,不管是情借景,还是景生情,这外在的景象必定是诗人无法绕开的一道门槛,于是,情景谐和又成为兴诗题中应有之义。明人有言,“诗以兴为首义,故作诗何常?惟要情境皆合,神骨俱清。”[6:6669]清人也说,“诗有三义,赋止居一,而比兴居其二。所谓比与兴者,皆托物寓情而为之者也。”[7:1628]很多时候,古人常把情景交融、托物寓情列为“兴”的同义语,诗歌的本质乃是性情与景物的结晶,“景物所在,性情即于是焉存”[8:1098],因此他们相信,孤立于“景物”之外的所谓诗歌不是非诗,就是旁门左道。

兴的这种援物起情特点跟西方象征诗学的某些特征颇为接近。五四前后,新诗理论界争相介绍西方象征诗学,各派对于象征诗学的理解也可谓人言人殊,但有几个基本点则是大家都公认的,“用客观的物象描写主观的情调”就是其中之一。刘延陵在介绍法国象征派诗人波德莱尔、凡尔伦、马拉梅时,曾这样概括象征的涵义,“用客观事物抒写内心情调,用客观抒写内心就是以客观为主观底象征 symbol。”[9]高蹈也认为象征的“主要意义,是用客观的物象描写主观的情调,这就是以客观做为主观的征象,象征之名即由是而起”[10:323]。朱光潜也坚持这种观点,“所谓‘象征’就是以甲为乙的符号。……象征最大的用处,就是以具体的事物来代替抽象的概念……象征的定义可以说‘寓理于象’。”[11:64-65]不过,也有论者不同意上述观点,传统的兴并不能与西方的象征简单地划上等号,如梁宗岱就不认同朱光潜等将拟人和托物视为象征的观点,他说,仅仅是“即景生情,因情生景”的情景间的配合,也还不算象征,错误的原因在于,他们把文艺上的概念混同于修辞学上的概念。梁宗岱认为,“依微拟义”(而不是拟人托物)才是“兴”与“象征”之间最为本质的对应点[12:68]。还有人认为,比兴与象征的关系是一种进化关系,“象征和比喻相似;不过进步一点。比喻之中,比的和被比的二事物间,还有空隙;至于象征,二事物底关系,就成了有机的了。”[13]这就是说,象征对于比兴而言,既有重合的地方,也有超越的地方,象征是比兴的进步,而进步的地方就在于心物之间不是一种“物理”关系,而是一种“化学”或者“生物”关系。

是的,如果把兴和象征仅仅比之以情景交融或托物言志,这不仅把兴的概念大大地简单化,也把象征概念大大地肤浅化甚至庸俗化了。把一个关乎诗歌本体的深邃诗学概念变成一种简便易行的诗歌修辞术,这对于迫切需要解决新诗过于“晶莹剔透”问题的新诗理论界来说,并不是一个好兆头。实际上,就中国诗学兴的本义来讲,它本身也包含了“心”与“万象”

的神秘对应关系,“善诗之人,心含造化,言含万象,且天地日月,草木烟云,皆随我用,合我晦明,此则诗人之言应于物象,岂可易哉”[14:668]这种神秘对应跟西方象征诗学的“契合”论可以说是若合符契。梁宗岱在向中国诗坛介绍象征主义的时候,就把象征诗学的精要概括为“契合”。他说,为了反对诗歌中“兴味索然的抽象的观念”,为摒弃诗歌中“理性与意志底权威”,诗人的最好办法就是“只去捕捉神与物游、物我两忘的心境,谛听宇宙的天钧妙乐,记录瞬间的感受”,而实现这“神与物游、物我两忘”的最佳途径就是使用象征,象征在他眼里就是“契合”[15]。当然,“契合”之于象征,并不止于心物的应和,它是一种全方位的对应,其中包括“诗与音乐的契合”、“官能的交错”等,“色彩,听觉,味觉,观念,感情及其他一切均可交错。”[16:168-170]

关于象征的要义,人们一般不会忘记法国象征派始祖波德莱尔的《契合》一诗,这首诗不仅是西方象征主义诗歌的代表作品,有时候被视为象征主义诗学的理论宣言。有意思的是,这首题为 Correspondence 的原作,现代中国诗坛至少用了4种题目译出,有的译作“万物感应”,有的译作“应和”,有的译作“交响共感”,有的译作“契合”,^①现在一般采用的是梁宗岱

① 在介绍日本春山行夫《近代象征诗的源流》时,陈勺水将此诗转译为《万物感应》:“那天然,好像一座堂皇的寺院,/里面有生动的圆柱,时发谰言;/象征的柱林,睁着亲热的大眼,/在寺院里,把过往的人类观看。//香气颜色和声音,都互相感应,/好像,从远处传来的袅袅回声,/混合成,一个黑沉沉的大单纯,/大得又好像暗夜,又好像光明。//一些香,清得像婴孩肉体一样,/柔得像箫声,绿得像一片牧场,/——另外一些香,浓馥得压倒群芳,//好像琥珀龙涎安息,以及麝香,/欢声唱着,灵魂和官能的交畅,/直把无穷的万物,向无限延长。”(见1929年4月1日《乐群》月刊第1卷第4期,第2-3页。)卞之琳的译文为《应和》:“自然是一个神殿,有许多话柱/不时地讲出话来,总模糊不清;/行人穿过一重重象征底森林,/一路接受着它们亲密的注目。//有如漫长的回声在远方混合,/变成了一致,又深又暗的一片,/浩瀚无边如黑夜,光明如白天,/芳香,颜色与声音在互相应和。//有些芳香新鲜如小孩底肌肤,/悠扬宛转如清笛,青翠如草地,/还有些芳香,富贵,淫荡与威武/展开得,比得上无界限的东西,/像麝香,琥珀香,安息香与馨香/歌唱心灵上的感觉上的神往。”(见卞之琳译《恶之花零拾》,1933年3月1日《新月》月刊第4卷第6期,第50页。)诸候的译文为《交响共感》:“‘自然’是一大伽蓝,生生的樞柱于此,/不时地吐放出朦胧的言词;/人须取径象征的森林而来此过从,/森林常以亲昵的颜色向人谛视。//仿佛来自远方的长音响,/于深邃而阴沉的冥合中相混,/渺茫得如同夜和光,/音,香,色都在相呼相应;//有的香,有婴儿肌肉般的新鲜,/牧场似的绿色,木笛似的温甜,/——更有些腐败了的却风丽而夸艳。//一切都备着无限似的扩张情调,/琥珀,乳香,安息香,及麝香那样,/歌唱着魂和官能的快乐。”(见1934年3月1日《文学》第2卷第3期“翻译专号”,第46页。)梁宗岱则译为《契合》:“自然是座大神殿,在那里/话柱有时发出模糊的话;/行人经过象征的森林下,/接受着他们亲密的注视。//有如远方的漫长的回声/混成幽暗和深沉的一片,/渺茫如黑夜,浩荡如白天,/颜色,芳香与声音相呼应。//有些芳香如新鲜的孩肌,/宛转如清笛,青绿如草地,/——更有些呢,朽腐,浓郁,雄壮。//具有无限的旷渺与开敞,/像琥珀,麝香,安息香,馨香,/歌唱心灵与官能的狂热。”(见1934年4月1日《文学季刊》第1卷第2期,第20页。)

的“契合”论。这些译法反映了若干共同的东西，一是强调诗人之心与宇宙万象的一种内在感应关系，二是这种应和关系是多层次多面向的，人之无比丰富的内心与“象征的森林”之间有一种“客观对应物”，诗歌就是这种“客观对应物”的文字凝结。

二、“隐”与“神秘”

借重心物交感这一中外传统，利用客观对应物造成诗情的物态化，这当然是新诗解决蕴藉不足的重要步骤，但仅仅使用这一方法还是远远不够的。其实，传统诗学里面的“兴”字，除了常与“比”字连用之外，还有另一热络搭配即“感兴”，这里就涉及到了比兴诗学与应感理论的关系了。与比兴一样，应感理论亦产生于先秦。《周易·咸卦》云“咸，感也，柔上而刚下，二气感应以相与……天地感而万物化生，圣人感人心而天下和平。观其所感，而天地万物之情可见矣。”[17:3]在此，应感当指心物间的相互应和感发。到了两汉，随着“天人感应”之说与谶纬之学的兴盛，“物感”被认为是神灵左右的心理活动，因而被披上了神秘的面纱，“若夫应感之会，通塞之纪，来不可遏，去不可止，藏若景灭，形犹响起。”[18:174]因此，较早把它引用到文艺创作领域的诗论家，其关于应物起情的感兴理论之中，往往包含不少神妙莫测的因素。后来文论家对此不断生发，以至于“神秘性”成为兴感理论的必要元素。西方的“象征”一词本身也含有神秘之义，不过其神秘渊源所自既非谶纬，也非“天人感应”，而是一种隐秘的指代。据称，“希腊人用来指一块书板的两半块，他们互相各取半块，作为好客的信物。后来它被用来指那些参与神秘活动的人借以相互秘密认识的一种标志，秘语或仪式。”[19:97]据此，神秘性乃成象征的必要构件，而隐秘性亦成象征诗学题中应有之义。现代中国诗坛在介绍西方象征诗学之时，不少人有意将兴与象征相提并论，神秘性想必是二者之间不可缺少的交集。

早在1920年代，极力向中国诗坛推荐西方诗学的译介者说，象征的“特征是神秘的色彩，象征的手法，超自然的材料”[20]。甚至认为象征诗学的第一特征就是“追求神秘”[21:116]。译介者普遍同意将“神秘倾向”列为象征诗学的根本特征，“所谓文艺上的象征主义，乃是意识地用象征当作品底中心的根本主义，他有神秘的倾向，追念神秘的世界暗示恍惚幻境”[22]。有的从内在机制上说明神秘的原因，“所谓象征，是将有形的东西，用来表现具象的东西，即是用可以感觉和触到的东西来表现心灵的境界。

所谓象征是灵魂的窗户,通过这个去发现窗内神秘的事物。”[23:1411]有的从诗歌本质上阐发神秘的存在根据,由于“神秘主义是在思想及情感中欲把在无限内存在的有限及在有限内存在的无限实现出来的一种企图”[24:151-152]而“诗是灵魂神秘作用的征象,而事物的名目,本身缺乏境界,多半落在朦胧的形象以外”[25:76]因此,象征必有神秘,“象征是神秘的狂歌”[26]。新诗坛不厌其烦地推介象征诗学的这种神秘色彩,显然是对早期新诗过于“玲珑剔透”的间接批评和迂回建设。

由于对神秘色彩的强调,具体到艺术手段上必然反对过于直露的表现,“暗示”之法便顺理成章地成为兴与象征共通的表现手法。《诗序正义》云:“比与兴,虽同是附托外物,比显而兴隐,当先显后隐,故比居先也。《毛传》特言兴也,为其理隐故也。”[27:2417]对此,刘勰颇为服膺,从而径直将兴的特征归之于“隐”,“比显而兴隐”[28:324]此后,历代文论家大体袭用“兴隐”之说。“兴之为义,是诗家大半得力处。无端说一件鸟兽草木,不明指天时恍在其中;不显言地境而地境宛在其中;且不实说人事而人事已隐约流露其中。故有兴而诗之神理全具也,比,不但物理,凡引一古人,用一故事,俱是比,故比在律体尤得力。赋为敷陈其事而直言之,尚是浅解。须知化工妙处,全在随物赋形。”[29:930]借助于“鸟兽草木”,“隐约流露”诗人情态物理,这是兴的要义,也是兴诗艺术的基本要领,“不微不婉,径情直发,不可以为诗;一览而尽,言外无余,不可以为诗;美谓之美,拘执绳墨,不可以为诗;意尽乎此,不通于彼,胶柱则合,触类则滞,不可以为诗。”[30:5941]由此,“不落言筌,意在言外”成为诗别于文的文体规范,“诗与文章不同,文显而直,诗曲而隐。风人之诗,不落言筌,意在言外,曲而隐也。”[31:4]

对于兴诗之“隐”,象征诗学用“暗示”一词来表述。正如兴、隐连用一样,象征诗学把暗示视为其自身的生命,张资平说“暗示是象征艺术的根本生命”[24:170-172]穆木天也说“象征主义之不同于过往的象征,就在于暗示……只有朦胧的音乐才可以暗示诗人心中万有的交响。朦胧的音乐性是暗示的良好工具。”[21:116]现代西方诗的译介者,无一例外地都把暗示性看成象征诗的首要特征:

象征就是暗示[32:112]。

象征主义的特点:暗示与联想[33:149]。

马拉梅通过主观的“象征”来暗示而已[34:13]。

魏尔伦常常用来暗示言外之意。这就是:他作诗,往往一开头就

暗示外界的景象，朦朦胧胧一变化，就借来说明和表明他底心情。这个方法有许多好处。用了它，他就可以抓住即景而生，一纵即逝的感触，配合他底诗调[35:17]。

诗歌表现中的这种“暗示”特点，常被视为新诗艺术的重要特征而加以突出，1929年赵景深的一篇诗评就是显例。在评论冯乃超《红纱灯》和穆木天《旅心》两部诗集时，他专门拈出二诗“暗示”的特征加以比较，认为“暗示和朦胧”程度较为浓重的冯乃超诗歌，比这方面相对轻薄的穆木天的诗歌更为“成功”，原因就在于冯诗更好地践行了“诗要暗示，诗最忌说明”这样一个原则[36]。还有一个例子就是刘西渭对卞之琳等诗中暗示的肯定。刘氏也曾详细描述中国新诗从“玲珑剔透”到“朦胧旨远”的发展过程，在一种综合比较中肯定了象征诗学对于改良中国新诗的重要价值：“不过，从前我们把感伤当做诗的，如今诗人却在具体地描画。从正面来看，诗人好像雕绘一个故事的片段；然而从各面来看，光影那样匀称，却唤起你一个完美的想像的世界，在字句之外，在比喻以内，需要细心的体会，经过迷藏一样的捉摸，然后尽你联想的可能，启发你一种永久的诗的情绪。这不仅仅是‘言近而旨远’，这更是余音绕梁。言语在这里的功效，初看是陈述，再看是暗示，暗示而且象征。”[25:67]

解决新诗的直白问题，兴诗传统和象征诗学分别为其提供了“隐”与“暗示”两种艺术资源。实际上，这两种手段造成的“含蓄”和“难解”效应，也是新诗在改良过程中所渴望的东西。在中国诗学传统里，兴的涵义本来就有“文已尽而意有余”的意味，“故诗有三义焉：一曰兴，二曰比，三曰赋。文已尽而意有余，兴也；因物喻志，比也；直书其事，寓言写物，赋也。”[37:3]历代诗评家对于《诗经》艺术的肯定，首先就是其善用兴体而造成的“含蓄不露”之效。“风人之旨，往往含蓄不露，意在言外，读硕人篇，大概可睹矣。”[38:712]据此，人们甚至将“镜中之花，水中之月，羚羊挂角，无迹可寻”视为诗歌“兴会”[39:749]。

非常有意思的是，二三十年代的诗坛并没有直接从传统兴诗资源里面寻求支持，而是一股脑地扎进西方象征诗学的海洋里，试图从域外诗学那里寻找解决新诗艺术难题的办法，而那些办法恰恰是“古已有之”的“诗不可解”问题。在新诗人眼里，“晦涩难解”是象征派诗歌的特征之一[40:152]，不少人折服象征派之父马拉美的名言“明明白白地说明了事物，已减去诗的兴味四分之三，只在它一点点地显露去推测它所暗示的意义，才有诗的兴味”，主张新诗“十分的意思只说三分便够了。其余的七分

则由读者去体会。鉴赏的人,是半带着创作性的,用着锐敏的感受性,向黑暗中摸索,其所得乃是真正诗的兴味。”[23:1412]因此象征派诗歌特征理应成为新诗的文体要素,“我以为诗根本不会明白清楚的”[41:2],1930年代的诗坛,人们之所以比较推崇“诗怪”李金发的诗作,就是因为其诗“重读过两三次,还是不能大懂,但仍然想读,愿意读”,“而且每度读后,脑子里,总有一种凝重的情味,在那里悠然地浮动着”,就是因为李氏的诗得到了魏尔伦等象征派的真传,即“不在于明白的语言的宣告,而在于浑然的情调的渲染”,能够创作“以色彩,以音乐,以迷离的情调,传递于作者,而使之悠然感动的诗”[42:270-271]。要而言之,象征派“吞吞吐吐”、“朦胧暧昧”的诗歌之风,理应转化成为中国新诗的艺术风格。

三、“漫然成篇”与“注重人工”

前面二节谈到现代诗坛在构筑新诗象喻理论之时,善于借助中国兴诗的“援物起兴”、“比显而兴隐”与西方象征派的“客观对应物”、“暗示”的交集关系,试图为中国新诗直露浅白之弊的解决找到中外理论支撑。在那里,兴诗传统与象征诗学是相向而行的,也就是说二者的对应因素是有着某种一致性的。可是,兴与象征也有着不同甚至冲突的一面,比如传统兴诗追求“即景会心”、“漫然成篇”,而象征诗学却非常强调“人工雕刻”、“避免自然”等等。如何整合这一对矛盾?现代诗坛遭遇了“自然”与“雕刻”的难题,而由于对这个问题的理解不同,新诗理论界对于“新诗的前途”也进行了迥然不同的描绘。

废名可谓是崇尚“自然”的代表性现代诗论家,其“谈新诗”文字的核心内容,就是如何“让旧诗失去的生命”在新诗里面复活。那么,他所要复活的旧诗生命到底何所指呢?我们认为最主要的就是“兴”。关于“兴”的涵义,除了上述几条内容之外,传统诗学还有一个基本共识,即“触物而起”,“意有触而起曰兴”[43:738],它所强调的不单是物我相遇而已,而更是遭遇的偶然性。对此,杨万里曾做过如下描述“大抵诗之作也,兴上也,赋次也,赓和不得已也。我初无意于作是诗,而是物适然触乎我,我之意亦适然感乎是物是事。触先焉,感随焉,而是诗出焉,我何与哉,天也。斯之谓兴。”[44:5964]由于深信诗歌待乎天成,“诗有天机,待时而发,触物而成,虽幽寻苦索,不易得也”[45:1161],所以,做诗之时第一要反对的就是苦思雕刻,“走笔成诗,兴也;琢句入神,力也”[45:1186];“兴在有意

无意之间,比亦不容雕刻”[46:144]。王夫之将这种“即景会心”的艺术思维以禅家“现量”比之[46:147]。在古典诗论家眼里,“无所用意”正是克服“假借绳削”有效途径,是做诗之家的正宗功夫,“池塘生春草,园柳变鸣禽。”世多不解此语为工,盖欲以奇求之耳。此语之工,正在无所用意,猝然与景相遇,借以成章,不假绳削,故非常情所能到。诗家妙处,当须以此为根本,而思苦言难者,往往不悟。”[47:426]因此,“以兴为主,漫然成篇”自然成为品评诗歌境界高下的最高标准,“诗有不立意造句,以兴为主,漫然成篇,此诗之入化也。”[45:1152]

为了重建白话诗的诗性,废名从被五四诗坛废弃的旧诗之中找到了抓手,他认为“兴”是旧诗中仍具生命活力的东西。它可以横跨古今,也可以贯穿新旧,它是使白话新诗不失之为“诗”的关键所在。他所看重的“兴”的活力,正是诗歌“偶然得之”的属性。他评价胡适的《四月二十五夜》,“诗之来是忽然而来,即使不写到纸上而诗已成功了”[48:7];他对于自己的诗作颇为自得,原因就在于“我的诗是天然的,是偶然的,是整个的不是零星的,不写而还是诗的,他们则是诗人写诗,以诗为事业,……让我说一句公平话,而且替中国的新诗作一个总评判,像郭沫若的《夕暮》,是新诗的杰作,如果中国的新诗只准我选一首,我只好选它,因为它是天然的,是偶然的,是整个的不是零星的”[48:199]。“来得容易”是他对新诗感兴趣特征的简单概括。他还强调新诗的生命就在于完全出自于“兴”,“一首新诗自有一首新诗的势力,它好比是短兵相接,有时却嫌来得唐突,冰心女士举起杯儿来叫一声落花便是一例,如果以这一点为重心加以锻炼,那应该就是古代诗人创造诗词的光景了。冰心女士这一首新诗的价值也便在这里,新诗人确乎只认得新诗,一心照顾着新诗,就作品本身来说现在我们可以认为不完全,就新诗的性质说中国的诗人则已与新诗当面对了,大约是欲罢不能。”[48:199]他不同意胡适对《草儿·江南》的评价,胡适认为该诗的长处在于自由地实写外景,该诗的成功得力于“敏捷而真确的观察力”和“聪明选择力”。这在废名看来实在是皮相之论,康诗成功的原因主要不在于理性的观察和选择,而在外物与心弦的不期然遭遇,“外界的景色要恰恰碰在他的诗情的弦上,于是这个音乐就想起来了。这里头没有观察,这里头其实连选择也没有,只是刚好碰上,一碰上,再是挑拨于是就自由的歌唱起来了。”[48:85]总之,妙手偶得的自然之作,是“兴”的产物,当然就是最好的新诗。

颇意味的是,这种以重建新诗诗性为己任的“自然”诗论,却遇到了来自同样以建设新诗诗性为己任的另一种力量的强烈反拨。西方现代派

(特别是象征诗派)的传入,对中国新诗的影响是多方面的,它不仅成为新诗人模仿效法的对象,而且改变了人们对于诗歌观念的认识。在新诗理论界,不少人认识到,抒情诗固然仍具存在的价值,但仅仅借重于偶然的抒情诗,是远远不足以表现现代人的生活的,“诗,……固可以写一刹那的感兴,瞬间的哀乐,但是诗,最高的文学底使命,仅止于此么?”[12:8]因此,另一种诗歌必将应运而生,据称这种诗是“以机智(wit)来写”的,是“脑神经的运用代替了血液的激荡”[49:54]。既然参之以机智或理性,偶然的感兴势必无法占据主要位置。在介绍西方现代诗人时,梁宗岱这样描述其思维情状,“他底生命是极端内倾的,他底活动是隐潜的”,他“像古代先知一样”“凝神默想”,“置身灵魂底深渊作无底的探求”[12:7-8]。在论述里尔克等西方现代诗人时,他再一次表达了对于内心深入挖掘的醉心,“人类底灵魂却是一个幽邃无垠的太空。一个无尽藏的宝库。让我们不断地创造那讴歌灵魂底异象的圣曲,那歌咏灵魂底探险的史诗罢!”[12:8]他认为,以即兴抒情为能事的歌德的诗歌《浮士德》,探讨的不过是“外在世界底形相”,是诗人的“灵魂在这形相世界的热烈的感受,憧憬,探讨和塑造底升华”,因此是写给普通大众读者的;而瓦雷里就不一样了,由于其“精神大部分专注于心灵底活动和思想底本体”,而“探讨对象是内在世界,是最高度的意识,是‘纯我’”,艺术上则是“透过这形相世界的心灵活动底最深微的颤动底结晶”,并借助于诗歌意象即“凝定心灵活动或思想本体底影像”来表现[12:169-170]。高度的思辨性和理智性的加入,必然使诗歌失去某种感性的自然,因此,象征主义诗歌“艺术的主旨是竭力注重人工,避免自然,远离自然”[10:1399]。一些论者甚至将“情调,人工,神秘”列为象征诗学的三要素[23:1411]。

总起来看,为了解决新诗过于显露、余味不足的弊端,新诗创作界选择了传统兴诗与象征诗学有着广泛交集的因素加以尝试,理论上也做了不少有益的探索。但由于五四新文学运动发生的特殊背景,人们关注得更多的是西方文学的移植而非传统文学的更新,所以兴诗传统在这次文学建构活动中只能以一种潜在的形式出现,如此一来,象征诗学便成了新诗坛创作模拟和理论阐发的焦点。1919年,《新青年》六卷二号发表周作人的《小河》,据作者自称该诗跟法国波德莱尔“提倡起来的散文诗,略略相像,不过他是用散文格式,现在却一行一行的分写了”[50]。1920年3月15日《少年中国》发表周无(周太玄)新诗《黄蜂儿》,后来,李思纯在致宗白华的信中说:周无直接受法国象征派诗歌的影响,他所写的《一件事》、《黄蜂儿》等,更以象征的形象隐喻诗情,注意音乐性的追求,当时被称为“都是

Symbolism 的作品” [34: 26]。受线性进化主义的影响, 新诗理论家认为, 从现实主义到象征主义是一个必然的过程, 中国诗坛当然也不能例外。茅盾说, “我们定然要走这路的” [51]; 周作人也说, “正当的道路恐怕还是浪漫主义, ——凡诗差不多无不是浪漫主义的, 而象征实在是其精意。这是外国的新潮流, 同时也是中国的旧手法; 新诗如往这一路去, 融合便可成功, 真正的中国新诗也就可以产生出来了。” [3: 741] 与一般论者单向度地接受象征主义不同, 周氏敏锐地意识到了“外国新潮流”与“中国旧手法”之间的内在联系, 并且非常富有建设性地提到了二者“融合”的可观前景。“我想新诗总要发达下去的……我不是传统主义的信徒, 但相信传统之力是不可轻侮。坏的传统思想, 自然很多, 我们应当想法除去他。超越善恶而又无可排除的传统, 却也未必少……我觉得新诗的成就上就有一种趋势恐怕很重要, 这便是一种融化。不瞒大家说, 新诗本来也是从模仿来的, 他的进化是在于模仿与独创之消长。近来中国的诗似乎有渐近于独创的模样, 这就是我所谓的融化。自由之中自有节制, 豪华之中实含清涩, 把中国文学固有的特质因了外来影响而日益美化, 不可只披上一件外套就了事。” [3: 740] 他相信, 新诗的成就正是来自传统与外来的化合, “新诗的前途”也正是在于模仿与创造的消长。显然, 这个原则不仅对新诗建设富有启迪意义, 而且对整个新文学建设也大有裨益。

参考文献:

- [1] 胡适. 胡适日记全编(2) [M]. 合肥: 安徽教育出版社, 2001.
- [2] 胡适. 胡适文存(卷一) [M]. 合肥: 黄山书社, 1996.
- [3] 周作人. 周作人文类编(3) [M]. 长沙: 湖南文艺出版社, 1998.
- [4] 郭绍虞, 等. 编. 中国历代文论选(一) [C]. 上海: 上海古籍出版社, 1979.
- [5] (宋) 朱熹. 诗集传(一) [M]. 北京: 中华书局, 1958.
- [6] (明) 谢肇淛. 小草斋诗话 [M] // 吴文治, 编. 明诗话全编(6). 南京: 凤凰出版社, 1997.
- [7] (明) 李东阳. 麓堂诗话 [M] // 吴文治, 编. 明诗话全编(2). 南京: 凤凰出版社, 1997.
- [8] (清) 乔亿. 剑溪说诗 [M] // 郭绍虞, 编. 清诗话续编(2) 上海: 上海古籍出版社, 1983.
- [9] 刘延陵. 法国诗之象征主义与自由诗 [J]. 诗, 1922, 1 (4): 15.
- [10] 高蹈. 近代欧洲文艺思潮史纲 [M]. 北京: 北平著者书店, 1932.
- [11] 朱光潜. 朱光潜全集(2) [M]. 合肥: 安徽教育出版社, 1987.
- [12] 梁宗岱. 诗与真 [M]. 北京: 中央编译出版社, 2006.
- [13] 李达, 夏丏尊. 民国日报·觉悟 [N]. 1921-06-15, “文学小辞典”专栏.
- [14] (唐) 虚中. 流类手鉴 [M]. // 蒋祖怡, 等. 编. 中国诗话辞典. 北京: 北京出版社, 1996.
- [15] 梁宗岱. 象征主义 [J]. 文学季刊, 1934, 1 (2): 18-20.
- [16] 张资平. 欧洲文艺史纲 [M]. 上海: 上海联合书店, 1929.
- [17] 周易·咸卦 [M] // 徐芹庭. 细说易经六十四卦(下). 北京: 中国书店, 1999.
- [18] (晋) 陆机. 文赋 [M] // 郭绍虞. 中国历代文论选(一). 上海: 上海古籍出版社, 1979.

- [19] [英]西蒙斯·范九生译. 印象与评论法国作家[C]//黄晋凯·张秉真·杨恒达·主编. 象征主义·意象派. 北京:中国人民大学出版社,1989.
- [20] 馥泉. 文艺上的新罗曼派[N]. 民国日报·觉悟,1922,7(9):3.
- [21] 穆木天. 什么是象征主义[C]//傅东华·编. 文学百题. 上海:上海生活书店,1935.
- [22] 洁荪. 艺术上的象征主义[N]. 京报·副刊,1933,9(20):2-3.
- [23] 高蹈. 十九世纪末欧洲文艺主潮——从“世纪末”思潮到新浪漫主义[J]. 中山文化教育馆季刊,1935,2(4):1396.
- [24] 张资平. 欧洲文艺史纲[M]. 上海:上海联合书店,1929.
- [25] 刘西渭. 咀华集·咀华二集[M]. 上海:复旦大学出版社,2005.
- [26] 许跻青. 五十年来法国的诗坛[N]. 晨报副刊,1928,2(16):27.
- [27] (清)刘熙载. 诗概[M]//郭绍虞·编. 清诗话续编. 上海:上海古籍出版社,1983.
- [28] 周振南. 文心雕龙今译[M]. 北京:中华书局,2007.
- [29] (清)李重华. 贞一斋诗说[M]//丁福保. 清诗话(下). 上海:上海古籍出版社,1963.
- [30] (明)郝敬. 谈经·毛诗[M]//吴文治·编. 明诗话全编(6). 南京:凤凰出版社,1997.
- [31] (明)许学夷. 诗源辩体[M]. 北京:人民文学出版社,1987.
- [32] 黄忏华. 近代文艺思潮[M]. 上海:商务印书馆,1924.
- [33] 吕天石. 欧洲近代文艺思潮[M]. 上海:商务印书馆,1931.
- [34] 张大明. 中国象征主义百年史[M]. 开封:河南大学出版社,2007.
- [35] [英]哈罗德·尼柯孙. 魏尔伦与象征主义[J]. 卞之琳·译. 新月,1932,11(4):17.
- [36] 卜蒙龙. 冯乃超与穆木天[J]. 开明,1929,10(2):123-127.
- [37] (南)钟嵘. 诗品[M]//何文焕·编. 历代诗话(上). 北京:中华书局,1981.
- [38] (清)田雯. 古欢堂杂著[M]//郭绍虞·编. 清诗话续编(2). 上海:上海古籍出版社,1983.
- [39] (清)田同之. 西圃诗说[M]//郭绍虞·编. 清诗话续编(2). 上海:上海古籍出版社,1983.
- [40] 吕天石·撰述. 郑振铎·校阅. 欧洲近代文艺思潮[M]. 上海:商务印书馆,1931.
- [41] 邵洵美. 诗二十五首·自序[M]. 上海:上海时代图书公司,1936.
- [42] 钟敬文. 兰窗诗论集[M]. 北京:中华书局,2013.
- [43] (清)庞垲. 诗义固说[M]//郭绍虞·编. 清诗话续编(2). 上海:上海古籍出版社,1983.
- [44] (宋)杨万里. 诚斋集[M]//吴文治·编. 宋诗话全编(4). 南京:凤凰出版社,2006.
- [45] (明)谢榛. 四溟诗话[M]//丁福保·编. 历代诗话续编. 上海:上海古籍出版社,1983.
- [46] (明)王夫之. 姜斋诗话[M]. 北京:人民文学出版社,1961.
- [47] (宋)叶梦得. 石林诗话[M]//何文焕·编. 历代诗话(上). 北京:中华书局,1981.
- [48] 废名. 论新诗及其他[M]. 沈阳:辽宁教育出版社,1998.
- [49] 穆旦. 穆旦诗文集(2)[M]. 北京:人民文学出版社,2006.
- [50] 周作人. 小河[J]. 新青年,1919,6(2):91.
- [51] 沈雁冰. 我们现在可以提倡表现主义的文学么[J]. 小说月报,1920,11(2):6.