

## 中西诗学对照下的梁宗岱的诗论<sup>\*</sup>

滕斌

(西南大学 中国新诗研究所, 重庆 400715)

**[摘要]**梁宗岱的诗学思想是以中西古今的诗学理论为渊源,对其艺术养分汲取融汇并以自己的艺术审美期待对其改造,误读和重新阐释的结果。以作者——作品——读者为重心,从创作美学的角度,站在中西文化观念的高度,以西方理论阐释中国传统诗学内涵,并在中西对比中反思、建构传统诗论的“现代化”和西方诗学理论的“中国化”,显示出向诗歌艺术本质探讨的现实努力。

**[关键词]**象征主义;中国的象征主义;纯诗;梁宗岱的诗论

**[中图分类号]** I052 **[文献标识码]** A **[文章编号]** 1672-0598(2007)04-0108-07

### 一、象征主义

象征主义作为一种文学潮流,正式诞生于19世纪80年代的法国,诗人莫雷亚斯1886年9月18日在《费加罗报》文艺增刊上发表的《象征主义宣言》,通常被认为是象征主义诞生的标志。象征主义是在波德莱尔、魏尔伦、兰波、马拉美、瓦雷里等人的诗歌创作与诗歌理论的表述中“渐渐形成的”。马拉美曾将其定义为“逐步地唤起一个客观事物以揭示某种情绪,或正好相反,是选定一个客观事物,再从中提炼情绪状态的艺术”。由于它出现在浪漫派和巴那斯派之后,所以它与二者既有联系又有区别。法国的浪漫主义精神可以概括为“自我”的唯我独尊,对“情感生活的表现”的重视,通过“梦或回忆的诗学”拓展了想象领域等特征<sup>①</sup>。巴那斯派一般的被认为是浪漫主义诗歌的反动,是一种“诗歌自然主义”,是“现实主义诗歌”的伴随物<sup>②</sup>。在创作理论上,巴那斯派“拒绝浪漫灵感的一种特殊表达”,它通过“细致的描写”,“刻苦的劳动,甚至对困难的探求”,“诗歌与科学的结合”来实现。“诗歌与形式主义,实证主义与自然主义之间的完全不相容性”是法国文学史家得出的结论,“因为将美定义为诗歌的目的,而又在诗歌之外寻求美,真是一种奇特的思路”<sup>③</sup>。那么象征主义又追求什么呢?一、艺术本质的自主性 象征主义先驱波德莱尔宣称艺术自主,谴责道德说教,反对文学中的倾向。他说:“诗除了自身以外没有其它目的”,“它只以自身为目的”,“诗不能等于科学和道德,否则诗就会衰退

和死亡”。二、在艺术创作上,反对灵感,主张智力的作用。波德莱尔反对浪漫主义那种强烈倾吐感情的方式,瓦雷里也主张“长期地酝酿和打磨诗草”的方式,他还说:“诗是一种方程,是一种解决对等——平衡时所用的方程”<sup>④</sup>。精雕细作和精确的格律是象征主义与浪漫主义区别的一个重要特征。三、在诗人的创作与自然的关系上提倡“应和”(又译契合、感应),有超自然主义的神秘色彩。这是象征主义区别于现实主义的重要特征。波德莱尔把艺术家看成是一位能看见事物本质的幻想的“洞观者”,通过诗来表达“生命的神秘”。兰波认为诗人“应该成为幻觉者,使自己具有幻觉的本领”。马拉美也强调诗人与自然的神经应和关系,并“对大地做出神秘教理般的解释是诗人的唯一使命。”他们都在艺术创造看到了主体与客体、人与自然的辩证关系。语言或艺术就是“创造一个同时包含主客体、外部世界与艺术家自身的提示性的魔术”或“巫术”。四、创作方式上 象征主义主张通过具体的象征来表达客观的非个性化的思想。象征主义认为诗歌的目标旨在远离现实,甚至排斥艺术家本人的面目,甚至主张“诗不是放纵感情,而是逃避感情。不是表现个性,而是逃避个性”。而正是其对现实的远离和情感的逃避,所以艾略特提出“客观对应物”的概念,即是说用一系列实物、场景、一连串事件来表现某种特定的情感,要做到最终形式必然是感觉经验的外部事实一旦出现,便能立刻唤起那种情感”<sup>⑤</sup>。这里的“非个性化”艾略特解释为“用强烈的个人经验表达

\* [收稿日期] 2007-04-23

[作者简介] 滕斌(1972-),男,土家族,重庆秀山人,西南大学中国新诗研究所,硕士研究生,研究方向:中国现代文学。

一种普遍真理,并保持其经验的独特性,目的是使之成为一个普通的象征”<sup>⑩</sup>。五:在诗歌语言上,强调诗歌语言本身的独特性和重要性,尤其是体现在暗示性和音乐性。克莱夫·斯科特认为其暗示性是象征主义的“革命的成就”,“最基本的还是唤醒了对语言的敏锐知觉”<sup>⑪</sup>。波德莱尔认为自然具有“形式、姿态和运动、光和色、声音与和谐”三种形态,它“总是呈现在我们面前,不管我们朝哪个方向转,总像一个谜包裹着我们”。“这三种印象仿佛直接来自自然,同时钻进读者的大脑,从这三种印象中,产生了事物的寓意”。所以他认为诗人的语言可以同时体现着音乐、雕塑和色彩,是自然的“翻译者”和“辨认者”,同时,“在优秀的诗人那里,隐喻、明喻和形容无不数学家般地准确地适应于现实的环境”,同时还“带着不可缺少的幽晦表达出被朦胧地显露出来的东西”<sup>⑫</sup>。波德莱尔把诗认为是“用一种别于散文和音乐的华美语言”来对“纵情于天上和地下的生活展示的无穷场景暗示的梦幻”,“是好奇的人进行的水恒的猜谜”<sup>⑬</sup>。兰波也认为诗寻找的是“灵魂对灵魂的语言,它结合一切芳香、颜色、声音、思想与思想的纵横交错”<sup>⑭</sup>。因此他把自己所从事的工作看成是“语言的炼金术”,“我发明了母音的颜色!”“……我确定了每个子音的形态和动作,迟早有一天,我会用天然节奏,来创造一种可被一切官能接受的语言……”<sup>⑮</sup>。韦勒克认为马拉美是“对普通交流语言极为不满而尝试组构一种断然不同的诗歌语言的第一位作家”。其实也可以说所有的象征主义者都是致力于“组构一种断然不同的诗歌语言的作家,他们又将这种语言的理想指向自身的音乐性和暗示性”。

马拉美把暗示界定为诗歌语言的理想,这又是象征主义诗学的主要特征之一。暗示是指诗歌文本中那种以其他隐蔽性表述替代地指向直接表述,促使读者去猜测的方式。但他反对直陈其事,“在诗歌中只能有隐喻的存在”。“直陈其事,这就等于取消了诗歌四分之三的趣味,这趣味原是要一点儿一点儿地去领会它的。暗示,才是我们的理想。一点一滴地去复活一件东西,从而展示出一种精神状态,或者选择一件东西,通过一连串疑难的解答去揭示其中的精神状态”。他认为通过“暗示的词语”好像是文字的巫师在神思的领域巧妙地玩弄魔法一样,直至使这些文字闪烁出光辉并足以使人的眼睛产生出某种幻觉为止。诗就是这咒语的符迹!人们否认不了,在永恒封闭的圈上,诗韵和仙人或魔术师在草地的圆舞却打开了一种类似于圆的东西”。正是这富有魔法的语言“暗示和支配着梦幻之美”<sup>⑯</sup>。暗示性带来的即是诗歌语言的音乐性,他认为诗人是“节奏的仆人”<sup>⑰</sup>。诗要通过韵律,保持有“类似管弦乐的繁喧”,成“不发音的无声之乐”,是“将交响乐搬进书本的艺术”,诗是“作为玩物间关系总和的音乐以自己充沛和明晰而必然导致智慧语言的顶峰”<sup>⑱</sup>。后期象征主义瓦雷里则强调语言意义之基础上以及诗歌的形式,并且意义和形式的统一。“只有独一无二”的形式才能适应和追步于诗。只有声音、节奏、词语的物质性的概念,词语的浓缩性的效果以及词语间的相互影响,依靠其被一种确定、确实的意义所吸收的属性占者统治地位……意义还不如形式重

要”<sup>⑲</sup>。瓦雷里是在诗歌形式的基础上来强调暗示性和音乐性,他表述为语言的“文字空白”“含混朦胧”,却又“不排斥别人赋予它们意义”,“诗歌要求或暗示出一个迥然不同的境界,一个类似于音乐的世界,一种声音的彼此关系的境界,在这个境界里产生和流动着音乐的思维”。

陈太胜把象征主义这些观念描述为四个要素:

↑ 意象 ↓  
语言(形式) 暗示性  
↓ 音乐性 ↑

马拉美在《诗的危机》里说到制作隐喻的方法“在意象之间建立准确的关系,让第三方面从那里实现出来,鲜明、易于吸收,可供窥度”。让意象表现“第三方面”的方法,即是既不再现实,又逃避情感的“虚幻的真实”,也即是说象征主义的诗学重心已由现实主义强调诗人的身份是“旁观者”(波德莱尔)、“幻觉者”(兰波)、“没有自身面目的人”(马拉美)。但这些“洞观”和“幻觉”却是通过“没有自身面目的人”以“意象”、“暗示”、“理念的节奏”来获得的,从而达到了象征主义需要的逃避语言的确定性的效果,从确定性的语言来达到不确定性的意象性,音乐性,暗示性,正是象征主义的关键。

## 二、中国象征主义的出现

1925年,李金发的诗集《微雨》出版,这是象征主义传入中国的标志性事件。1926年穆木天的理论文章《诗论》的出现,理论和作品的出现已表明中国新诗发展中的象征派开始正式登上文坛。

中国新诗经过“诗体大解放”,摆脱了平仄格律,词调曲谱的种种束缚,进入了白话创造的天地,但也正如周作人所说:“……一切作品都像是一个玻璃球,晶莹剔透得太厉害了,没有一点儿朦胧,因此也似乎少了一种余香与回味……”<sup>⑲</sup>。中国的象征派则要求“纯粹诗歌”,除了外来理论作品的引入外,还针对中国新诗创作的“粗糙”、“作诗如作文”、艺术水准不高语言的日常化、通俗化、平民化的流弊。正是法国象征主义及其在中国的传播接受所形成的中国现代的象征主义诗学。新诗的创作及理论发展构成了当时的文化语境,象征主义得以在中国繁衍。但当时的新诗还需要完成反封建思想和传统势力的斗争,反对旧道德,提倡新道德的战斗责任,不可能马上就追求形式与晦涩的象征主义,多少有些理论多而创作少的局面,(李金发则是相反)且在理论也是对西方象征主义的复制、照搬或克隆,并尝试获得实践和本土化的艺术生命力,虽然缺乏相应的审美氛围和艺术现实功利,但是它却拉开了中国新诗本体语言的“中国新诗第二期的革命”(金圣熊语)的序幕。

穆木天、王独清、冯乃超要求的“诗的世界”主要有五点:(一)形式上“诗是一个有统一性有持续性的空间的律动”,“诗是在先验的世界里”,“是内生活的象征”,“一首诗是一个先验状态的持续的律动,立体的、运动的,在空间的音乐的曲线”。“是万有的声、万有的动,一切的动的持续的波动的交响乐”。(二)诗的音乐性主张诗要“兼造型与音乐美”,“在人们神经上振动的可见不可感而不可

感的旋律的波,浓雾中若听见若听不见的远远的声音,夕暮里若飘动若不动的淡淡光线,若讲出若讲不出的情肠才是诗的世界。“我要得到最纤细的潜在意识,听最深邃的最远的不死的而永永远远的音乐。”“诗的内生命的内射,一般人摸不着不可知的远的世界,深的大的最高生命。”(三)“诗的暗示能”是潜在意识世界,要有大的暗示能,“用有限的律动的字句启示出无限的世界是诗的本能。”(四)“国民文学”与“纯粹诗歌”在“表现意义范围内并不矛盾,国民文学也可以是最诗的诗。”(五)“作诗之道”以“诗去思想”强调诗的形式、音乐性、暗示性,将诗艺与现实生活的表现结合起来,想在诗的社会使命与艺术追求之间达到平衡。将其视为一种方法,并在古典诗词中反观。(六)“纯粹”(poesie pure)王独清提出色(couleur)与音(musique)去操纵语言,去发现“色”和“音”“感觉的交错”,追求“色的听觉”,“音画”不再分离。

### 三、梁宗岱的诗论及其内涵

30年代左翼作家对象征主义的否定,先前的象征主义的追随者穆木天,冯乃超也放弃甚至对其讨伐和清算。穆木天认为象征主义“同时是恶魔主义、颓废主义、是唯美主义”,是一种“回避现实的无政府状态”,“到处找不到安慰的绝望的状态”。“这种回光返照的文字,是退化的人群的最后点金术的尝试……只是使论者之群得到一时的安慰,对于真实的文字的前途,大的帮助可以说没有的”,“无论形式怎么好,是如何的有音乐性,有艺术性,在这个时代,结果不过是把青年的光阴浪费些。”<sup>⑩</sup>。形式的艰深、意义的晦涩,“竟不是中国共这个面壮的时代(我们直着嗓子喊还来不及,如何可以磨着性子兜圈子)所能够允许”。外来理论的“水土不服”与本土的“食洋不化”的理论先行,中国新诗的成长环境,都几乎扼杀了象征主义在中国的传播与繁衍的机会。中国象征主义空体的理论阐释和接受就由同期的梁宗岱及后来新月派的理论家叶公超来进行试为以此对外来文化的移植并以此对本国传统文化改造,虽然现代手法和古典诗歌传统的结合的“新诗现代化”最终由“九叶诗人”来完成,但梁宗岱的对外来理论的移植并反观和改造传统文化的沟通和努力,无疑对后来的“九叶诗派”诗学视野的开阔,做了铺垫和理论上的准备。

梁宗岱的象征主义内涵,无疑是其在西方象征主义的某些观念出发,同时又在中国诗歌传统精神中来探寻和重估,也可以说是在中国新诗的发展危机和西方文化的吸收中产生的。

30年代中国新诗虽已过草创期,由于白话对“诗味”的稀释,艺术水准不高。新诗运动“不仅是反旧诗的,简直是反诗的;不仅是对于旧诗和旧诗体的凋弊之洗刷和革除,简直把一切纯粹永久的诗的真元全盘误解与抹杀了”<sup>⑪</sup>。认为初期文学运动所用白话“太贫乏了,太简陋了,和文学意境的繁复与缜密造成反比”<sup>⑫</sup>。他曾在1935年为自己主编的《大公报》文艺副刊《诗特刊》写发刊词时把这称之为“新诗的十字路口”,20年代后期的早期新月派以格律诗派为主,初期象征派,30年代在象征主义基础上以戴望舒,卞之琳为代表的“现代”诗派,蒲风和穆木天的“中国诗歌会”人群,后期“新

月”派的林徽因和闻家骅都在诗歌内容和形式方面做了有益的尝试。刚起步的新诗理论很难对其创造和发展方向提出深入有益的见解。梁宗岱与法国文学及象征主义的渊源关系自他结识象征主义大师保罗·瓦雷里就结缘了。他的外语能力及与大师的交流,即在此基础上的对古典传统诗歌与西方象征诗学的融汇,在中国的“象征派”转向之际,能够继续象征主义在中国的传承,慢慢地过渡到中国新诗的“第二次革命”。

梁宗岱对文学的起步是从青少年时期的诗作开始的,大部分是爱情诗。他曾说:“……一接触便给它那么不由分说地抓住(因为那么投合我的心境),以致我不论古今中外新旧的诗都兼收并蓄”<sup>⑬</sup>。从欧洲回来之后,受到瓦雷里的影响,对诗歌创作更加严密,不肯多写,将主要的精力集中转向诗歌研究。他还沉湎于填词,认为古今中外或新旧这些珍域已无形中消失,即使是词“具有这许多小令和长调,正是它一个特长,因为我们可以任意选择那配合我们情意的形式”<sup>⑭</sup>。他认为自己是一个“不可救药的爱好形式上的一致的人”,并说自己的诗歌创作都指向这一点,“要用文字创造出一种富于色彩的圆融的音乐”,“人性中最好的部分,我希望有一天摄入我的诗里”,“一个作家必须创造一些有生命的东西”<sup>⑮</sup>。这些应该是他的诗论诗意的浓缩。

梁宗岱正是出于其诗人的敏锐和理论的敏感,以对中国新诗发展历史的深刻认识和准确的审美把握能力,有针对性地提出新诗的艺术追求。

“如果我们不被新诗两字表面意义所迷惑,我们发现诗坛一般作品——以及这些作品所代表的理论(意识的非意识的)所隐含的趋势——不独和初期作品的主张分道扬镳,简直刚刚背相而驰……”他指出“合历史上的文艺运动一样,我们新诗提倡者把这运动看作是一种革命,就是说一种玉石俱焚的破坏,一种解体……”<sup>⑯</sup>。他直截了当地指出“我以为新诗的最大危机,正是和旧诗一样,就在于一般作者忽略它的最高艺术性,每个人自己,或几个人互相陶醉一些不成文的书写,以致造成目前的新诗拥有最多数作者却最少读者的怪现象”<sup>⑰</sup>。他在《论诗》中认为:“一首好诗最低限度要令我们感到作者的匠心,令我们惊佩他的手腕。再上去便要我们感到这首诗存在的必要,是有必要而作的,无论是外界的激发和压迫,或是内心生活的成熟与流溢。换句话说,就是令我们感到它的生命。再上去便是令我们感到它的生命而忘记了……我们便可以说埋没了作者的匠心。如果拿花作比,第一种可以说是“纸花”,第二种是“瓶花”,是从作者心灵之树上折下来的,第三种却是一株元气浑全的“生花”,所谓“出水芙蓉”,我们只看见它的枝叶在风中招展,它的颜色在太阳中辉耀,而看不出载者的心机和手迹”。他还认为“……譬如,诗不仅是我们的自我的最高的并且是最新的表现,所以一切好诗,即使是属于社会的,必定要经过我们全人格的浸润与陶冶;譬如形式是一切文艺的生命,所以诗,最高的艺术,更不能离诗形式而有伟大的生存;譬如,文艺的创造是一种不断努力与无限忍耐而换来的自然的合理的发展,所以一切过

去的,无论是本国的或外来的,不独是我们新艺术的根源,并且是我们航驶的冒险的灯塔;譬如,文艺的欣赏是读者与作者心灵的密契,所以伟大的作品有时愈不容易被人理解,因而“艰深”“平易”在文艺上是完全无意义的字眼……”<sup>⑩</sup>。实际上这两段话已经可以窥出梁宗岱的整个诗学理念及大致框架,我们不妨以一个公式来显现:

诗(外界和内心的契合)=元气(艺术感染力)+生命(自我、社会、全人格)+匠心(形式)

那么实际上在这里面的每个元素又有其不同的肌质,从文学本质到创作方法,从作品的内容到形式,主体修养到批评鉴赏,从创作过程到文学的发展,如果上升到一门科学的眼光来看是完全具备学科艺术性了。

### (一)梁宗岱对“象征”的阐述

梁宗岱认为象征既是一种方法,也从象征主义的理论背景认为象征是“至于象征——自然是指狭义的,因为广泛的象征连代表声音的字也包括在内——却应用于作品的整体”<sup>⑪</sup>。他认同《文心雕龙》中说的:“兴者,起也,起情者,‘依微以拟义’中的‘依微拟义’这几个字便能道出象征的微妙,其中的‘微’便是两者之间的微妙关系”,“表面看来,两者似乎不相联系,实则一而二,二而一”<sup>⑫</sup>。他举例说:“当一件外物,譬如,一片自然风景映入我们眼帘的时候,我们猛然感到它和我们当时或喜、或忧、或哀伤、或恬适的心情相仿佛,相符合、相会合,我们不模拟那物的心情而把那一片自然风景作传达心情的符号,或者,较准确一点,把我们的心情印上那片风景去,这就是象征”<sup>⑬</sup>。他还参考王国维《人间词话》的说法来将“情景”进行“象征”的阐释。“相照间花不语,乱红飞过秋千去”,“可堪孤馆闭春寒,杜鹃声里夕阳暮”,以我观物,物固着我之色彩,我亦受物的反映。可物我之间,依然各存本来的面目。“采菊东篱下,悠然见南山”,“寒波澹澹起,白鸟悠悠下”是物我或相看既久,或猝然相遇,心疑形迹,物我两忘,不知何者为我,何者为物。可严恪说来,后者才算象征的最高境”<sup>⑭</sup>。他把中国传统的“情景”说与象征主义比较阐述,并试图找出其中的共性。关于象征的定义,他就是从其手法和艺术效果来归纳的:“象征是暗示某种情感,并试图唤起读者对它的感情,并产生一种复杂朦胧的交互撞击的无可言明的感觉”。他认为这是典型的象征主义作品了,有点类似于“一片化机,天真自具,既无名相,不落言筌”的艺术效果,不若单纯的写景、抒情。不是情景的融合,而是意象的暗示,有无我之境的意味,但任你怎样反复吟咏,他的意味仍是常新的”<sup>⑮</sup>。在这里他把“情景”与“意象”并列在前后其用意是明显的,即它们有同质的一面(意象包括情景和景),但更多的是它们同质之上的异质,即意象在“情景”上的意义叠增。

他认为象征的最高境有两个特点:(1)融洽或无间(2)含蓄或无限 所谓融洽是指一首诗的情与景,意与象的消泯迷离,融成一片;含蓄是指它暗示给我们的意义和兴味的丰富和隽永。为此,他又从中西诗学的互释角度来给象征定义:所谓象征是藉有形于

无形,藉有限于无限,藉刹那抓住永恒,使我们只在梦中或出神的瞬间瞥见遥遥的宇宙变成近在咫尺的现实世界。正如一个昏昏昏昏着炫耀芳菲的春信,一张落叶预示那弥天的秋声一样。所以,它所赋形的、蕴藏的,不是兴味盎然的抽象概念,而是丰富复杂、深邃真实的灵境。这个定义可谓涵盖了传统的“象征”的有关“诗”的元素,更为重要的是,他触及了象征主义的超时空、超现实、超感觉、超理性的虚实互叠的复杂特点,这个比“情景”说似乎更近“象征主义”的本质。

### (二)主体论

1.创作动机。他从孔子“食色性也”一句话,认为创作与“食”“色”一样是人的本能生命的渴求,或发泄哀怨,或麻醉痛苦,或对时光、永恒、欢乐、悲歌搏斗和对生与死的解释或参悟。“……一切最高的诗都是一曲无尽的挽歌哀悼我们的生命之无常,哀悼那装点或排遣我们这有涯之生的芳华与妩媚种种幻影之飞逝”,“因为一切惊风雨雷电神的悲剧,一切卷土、弯腰哄堂大笑的喜剧,一切劳苦幽渺、回肠荡气的抒情诗——那不过是要麻醉我们对死的痛苦的感觉,预防死的意识之侵蚀,或发泄一切由死或死的前趋或厄从所带来的积压在我们心头的哀怨罢了”<sup>⑯</sup>。

2.创作过程。主体从直觉到表现梁宗岱认为从直觉到表现是这样的:受感→酝酿→结晶→表现或传达。

(1)受感即产生灵感(2)酝酿“一个经验要成为灵感,必定要能够引起我们的意识强烈的注意,使我们意识到它是一个热烘烘的富于意义的现实”,“在那一刻里,心灵像受了李姆一般整个儿发芽、膨胀和沸腾,以致那沉睡在我们内在的混沌深处的梦幻和影像、憧憬和记忆混沌的恐怖、无名的欢欣……都一样醒来……一个宇宙的意识,一个完整的意象或境界的诞生”<sup>⑰</sup>。(3)结晶“一个完整灵象的显现”,“灵感之坠入诗人心里几乎等于一粒种子跌入沃土里,慢慢胚胎,萌芽,经过长期或半生的灌溉和栽培,然后长成枝叶婆娑着千百奇花异果的大树”。d.传达或表现他认为想象经过物化才能表现在艺术中。想象“是运用适当的工具去表现或暗示那灵象‘塑造的意识’,只能依照他的工具之特殊器量去暗示那灵感或内心的宇宙。以质实奠定空灵,局部代表全部,单纯映射繁复,有限表征无限”。“在适当的时候度给适当的心灵那企图与造化争工的温温和悸动”<sup>⑱</sup>。

3.从作家——作品→契合→赋形←(冥想出神)灵境(悟)。

那么象征——灵境则是虚——虚(无形——无形)的过程,而这个过程,梁宗岱谓之“象征之道”,“……以贯之,曰‘契合’而已”<sup>⑲</sup>。

契合译自波德莱尔的 correspondance,有时译成“感应”,也有“交响”的意思。他这样解释“契合”的产生“因为一阵无名的寒颤,有一天,透过你的身躯和灵魂,使你恍然于你和某条纹线,纤细或粗壮。某个形体,妩媚或雄壮。或某种步态,婀娜或灵活,有前定的密契与夙愿;于是,不可解的狂涛在你舌根,冰凉的寂寞在你心

头,如梦的乡思烦躁在灵魂里。你发觉你自己是迷了途的半阙的歌词,你得要不辞辛劳去追寻那和谐的半阙,在那里实现你美满圆融的“音乐”。“当我们运用理性或意志去分析或挥使它们的时候,它们只是无数不相关连的无情无生气的物品,可是当我们放弃了理性与意志的权威,把我们完全委托给事物的本性,让我们的想象灌入物体,让宇宙大气透过我们的灵魂,因而构成一个浑切而同侪交流,物我之间同跳一个脉搏,同击着一个节奏的时候,站在我们面前的已经不是一粒细沙、一朵野花或一片碎瓦,而是一颗自由活泼的灵魂与我们的灵魂傲然的相遇,两个相同的命运,在一刹那那间,互相点头,默契和微笑”。

“契合”“默形”后结果便是“灵境”,当然这几过程是不可分的,一方面“契合”是一座大神殿里的活柱或象征的森林,里面不时喧嚷着浩瀚或幽微的歌唱与回声,里面颜色、芳香、声音和阴影都含着一片不可分离的永远创造的生机。另一方面“灵境”是诗人和音乐家各自的人生观宇宙观和艺术观的最逢迎最光明的诗境。诗境和音乐一样,是一个充满了震荡的共鸣的世界。当我们凝神握管的时候,我们整个生命的系统——官能理智、情感和意志、意识和非意识——既然都融作一片,我们的印象和观念、冲动和表现、思想和技术,就有如朔山西崩、洛钟东应,一切都互相通约、互相契合、互相感召”。同时这又是用文字来创造音乐的境界,可谓他笔下的“纯粹的境界”。物与我、主与客、心灵与外界,“芳馨幽渺、生命无常、芳华与妖媚种种幻影飞逝,悲欢高顿与清歌、时光的烟波浩渺,清空的天光云影在心灵的投射,而穷物理之变、探造化之微,从形体显得未启发和展拓着心灵的眼界,像人游泳,像鸟飞翔。一切声音、色彩、哲理相互激荡、相互抗拒、相互融合。真理,新知则在这节奏中前进和上升,内心即宇宙了。”同时他又认为在“契合”与“灵境”中,都能“冥想出神”,而这又恰恰是见出作品“深沉和伟大”的地方。“冥想出神”即进入一种“恍惚非意识,近于空虚的境界”“我们消失,但是与万物契合了……宇宙和我们自我只合成一样,反映着同一的阴影和反映着同一的回声”。“契合”“冥想出神”“灵境”可见都是强调以文字来见出音乐性。

#### 4. 对创作技巧和主体修养的强调

(1) 观察 诗人要双重观察,一方面要内倾,一方面又要外向,“内倾——洞见心体后,万象自然都展示一幅充满意义的面孔。外向——对世界的认识愈准确,愈真切,心灵也愈开朗,愈活跃,愈丰富,愈自由”。

(2) 注重诗人自身体验和思考“要热烈的生活,到民间去,到自然去,到爱人的怀里去,到你自己底灵魂里去。一句话,总要热烈地活着”,“单要写一句话,我们要观察到鸟儿怎样飞翔和知道小花清晨舒展姿势”,“还要经过许多夜夜不同的狂欢,听过妇人产时的呻吟和坠地便瞑目的婴儿轻微的哭声,还要曾经坐在临终病人床头和死者身边”。

(3) “悟”和“智慧”他所谓“悟悟”,“艺术的目的是要启示人生

的玄机”,主体“放弃了动作,放弃了认识而渐渐沉入一种恍惚非意识,近于空虚的境界,在那里我们的世界和我们中间的帷幕永远揭开了,一切最渺小,最卑微,最顽固甚至最猥杂的事物,倘若你有清激的心耳去谛听,玲珑的心机去细认,无不随在合奏着杳杳的妙乐,透露给你一个深微的宇宙消息”。“悟”和“契合”、“冥想出神”、“灵境”又是一脉相承的和相通的。这里的“悟”“智慧”既是作者人的,即“暗示”或“唤起”的结果,也指“度”给读者的感受。

#### (三) 形式论

##### 对语言元素“音”“色”“义”及形式的强调

“设有一首自由诗,无论本身怎样完美,能够和一首同样完美的有规律的诗在我们心灵里唤起同样宏伟的观感,同样强烈的反应的”。“形式是一切艺术的生命,所以诗,最高的艺术,更不能脱离诗形式而有伟大的生存”,“正如风的方向和动静全靠草木摇动或云浪起伏才显露,心灵的活动也得受形于外物才能启示和完成自己。最幽玄最缥缈的灵感要借最鲜明最具体的意象表现出来”。“一百个泥像,无论如何显得完美,总比不上一个差不多那么完美的石像在我们心里引起的宏伟的观感。前者比我们还要易朽,后者却比我们耐久一点”。“诗……道不能自己铸些镣铐,无理的格律,自作孽的桎梏,就是给那些松散的文字一种抵抗性”。他认为形式是表现内容的且要相得益彰,是内容的外衣,形式表现在语言,直接现实就是诗的格律,诗行,音韵,节奏等等。文字的“颜色,声音,意义”,“颜色在散文里老无位置,而在诗里永远处于辅助的地位。而意义在散文里唯我独尊,声音是附庸,诗里正好相反”。语言要充分用于我们的各种感官“一首诗或一行诗同时诉诸我们的五官,所谓建筑美亦即可以帮助这功效的发生,而断不是以目代耳或以耳代目。”对于形式他引用一个德国诗人的话说:“最严的规律是最高自由”,“规律如金钱,对一般人是重累,对于善用的人却是助他飞翔的翅膀”。

#### (四) 内容的划分

##### 1. 哲学诗

是梁宗岱最早在《保罗梵乐希传》(1928)中提出的一种理想诗体。“缘达尔文之于绘画一般,在思想或概念未成陈腐的彩色或影像之前,是用了极端的忍耐去守候,极敏捷的捕捉住那微妙而悠忽之顷的——在这灵幻的刹那顷,浑出的池水给月光的银点成溶溶的液晶,无情的哲学化作缠绵的诗境”。“他认为哲学诗是要能够捉住“智慧”的节奏”。“由音乐与色彩的波澜吹送我们如一带白帆在青山绿水中徐徐前进,引导我们探入宇宙的奥秘,使我们感到我与宇宙间的脉搏跳动,一种严密的深密,悸动的跳动……也只有这样,才是伟大的哲学诗。”

##### 2. 宇宙诗

即宇宙意识的诗,对自然的感受和诠释,“以极准确的观察扶助极敏锐的直觉,极冷静的理智控制极热烈的情感”,“从破碎中看出完整,从缺憾中看出圆满,从矛盾中看出和谐,换言之,纷纭万象对于他只是一体,一切消逝的,只是永恒的象征”。

## 3. 纯诗

“纯诗”是 1920 年瓦雷里为法国作家法布尔(认识女神)序言中提出来的,在 1929 年《纯诗》讲演中,他解释为“诗的绝对形式和纯粹性”,“没有任何杂质”,“只抒写诗情的感受,是一种欲望的理想范围,又是诗人的努力和强力所在”,“任何散文的东西都不再与之沾边,音乐的延续性,永无终止的意义间的关系永远保持着和诗,彼此间的思想和转换与交流似乎比思想本身更重要。”这种诗情的感受即“幻觉”,对宇宙人生的“幻想”,所谓“梦境”的“纯粹世界”,但它与现实世界“绝缘”,“封闭在人们内心深处”。这种“纯粹性”主要表现为“梦幻,幻想,原始语言及音乐的交织并呈的音乐的整体性”。梁宗岱的“纯诗”与瓦雷里,王独清“的“纯诗”理论基本上一致,只不过表述的不同罢了,即强调语言及其元素的音乐性,色彩的作用,并在此基础上与散文作鉴别。

梁宗岱谓“纯诗”是“摒除一切客观的写景,叙事,说理以至感伤的情调,而纯粹凭借那构成它的形体的元素——音乐和色彩——产生一种符咒似的暗示力,以唤起我们的感官与想象的感应,而超度我们的灵魂到一种神游物表的光明极乐的境域。像音乐一样,它自己成为一个绝对独立,绝对自由,比现实更纯粹、更不朽的宇宙;它本身的音韵和色彩的密切混合便是它的固有的存在理由”<sup>⑩</sup>。

“纯诗”在梁宗岱这里不仅是一门种类,一门方法,也更是他诗学理想的审美总结。他关于诗本体语言的音乐性,色彩、韵、暗示性、内容上的哲学宇宙意识、人观世界观、方法技巧上的“符咒”,“暗示”“唤起”“度”,艺术的独立自主性,诗人的人格修养来探讨诗的本质,“纯诗”只不过是它融汇中西古今诗学营养而做的他的诗学思想的一个审美统摄而已。

## (五) 批评 阅读 鉴赏 感染力

## 密契

“文艺欣赏是读者与作者间精神的交流与密契,读者的灵魂自鉴于作者灵魂的镜里。”“一切伟大的诗都是直接诉诸我们的整体,灵与肉,心灵与官能的,它不独要使我们得到美感的悦光,并且要指引我们去参悟宇宙和人生的奥义。”

## 参悟

“不独间接解释给我们的理智而已,并且要直接诉诸我们的感觉和想象,使我们全人格受到它感化与熏陶。”

## 崇高

“我们的灵魂也得要有一种意外的助力横亘在我们面前,逼我们承认我们的感觉和官能之无能,自我之渺小,然后才能够聚精会神,集中思想的力量去和它抵抗,和它较量,在那一瞬间解除了感官的束缚而达到绝对的独立,自由与超升,亦即所谓崇高的境界。”

## (六) 发展论

## 诗的目的

## 1. 艺术自主性和现实功利性的融合趋势(作家 艺术 生活合一)

马拉美认为“艺术不能有其它目的”,梁宗岱坚信艺术的自觉

性而不是受外因的驱使,“一个作家,之所以成为一个作家,不在他的生平和事迹,而完全在他的作品,它应该是作者的心灵和个性那么完全的写照,他所处的时代和社会那么忠实的反映,以致一个敏感的读者不独可以从他那里认识作者的人格、态度和信仰,并且可以重识他的灵魂活动的过程和背景——如其不少外在生活的痕迹”。诗是诗人的人格与时代和社会意识的统一,“如果说诗人全人格的表现,如果诗人的心灵不是一清淤死水,而是一泓有活水源头的清泉,我不相信时代的天光云影甚或那最恒定的星辰运行部多少被摄入他的诗中”<sup>⑪</sup>。

## 2. 注重对生活的深入体验和技巧的推举

“要热烈的生活,到民间去,到自然去,到爱人的怀里去,到你自己底灵魂里去。一句话,总要热热烈烈地活着”,“单要写一句话,我们要观察过许多城许多许多人许多物,得要认识走兽,得要感到鸟儿怎样飞翔和知道小花清晨舒展底姿势”,“还要经过许多昼夜不同的狂欢,听过妇人产时的呻吟和坠地便瞑目的婴儿轻微的哭声,还要曾经坐在临终底人床头和死者身边”<sup>⑫</sup>。“活着是一层,活着而又感者是一层,感者而又写得出来是一层,写得出来又能令读者同感是又一层”<sup>⑬</sup>。

## 3. 汲取古今中外的艺术营养

“和我们所认识别国的诗体比较和现代生活的丰富复杂的脉搏比较,就未免显得太单调,太少变化了”<sup>⑭</sup>。他认为“目前的问题,据我的所见,已不是新旧诗问题,而是中国今日或明日问题,是怎样才能够承继这几千年的光荣历史,怎样才能够无愧色地去接受这无尽藏的宝库底问题”<sup>⑮</sup>。他认为要“一切过去的成绩”,“无论是本国的或外来的,不独是新艺术的根源,并且是我们航驶和冒险的灯塔。”

1937 年,朱紫注意到梁宗岱“行文时喜用比喻,表象明确,或增强其所欲表象效果而起”<sup>⑯</sup>。诗人彭燕郊“一般认为,诗人之论往往敏感有余而冷静不足,理论家之论往往冷静有余敏感不足。诗人之论重文采而轻逻辑,理论家之论刚好相反,梁先生却往往能兼两者之长,既文情并茂,又逻辑严密”<sup>⑰</sup>。李振声也谓之:“……意象纷披,元气淋漓,甚至颜色妩媚,姿态招展,显得既华美又铺张……因而在现代诗坛中显得别具一格”<sup>⑱</sup>。梁宗岱以诗性的文字诗的技巧写诗论,其本身就是诗,这与他对待诗的语言强调是一脉相承的,但又不仅如此,作为对理论的深入,他还以中西融汇的高度,围绕“诗”本体为中心,从“本质”论,“创作”论,“主体”论,“阅读,批评,鉴赏”,“感染力”,“发展”论作了周详细致而又层层深入的剖析,对“作者——作品——读者”的关系进行梳理,并以整体的宏观诗学视野及部分细致经验的切入,既是富于指导意义的理论,又是切实可行的具体方法,既有来自自身的经验,更多的有对作品的细读中外诗学理论的提炼和浓缩。“活着是一层,活着而又感者是一层,感者而又写得出来是一层,写得出来又能令读者同感是又一层”<sup>⑲</sup>。可作为他诗学思想的缩写,用公式表示即:作者—体验,知性,悟,智慧←—读者。梁宗岱诗论的不足在于显得零散和不够条

理,缺少一点系统性和整体感,有些近于传统诗话的性质,但这也可能跟他的命运多舛有很大关系。但他对西方诗学成就和中国传统诗歌的借鉴、化用、融汇、赋新后的个人阐释,显示出“克隆”后的移植性与“换肤”后的本土性已经获得新的时代艺术本质内涵,延续了“中国新诗”“现代化”的趋势和为后来的“中国新诗的二次革命”作了理论的先行和探路准备。

## [注 释]

- ①②③ 布吕塞尔,《19 世纪法国文学史》,郑克鲁等译,上海人民出版社,1997 年版,第 23—28 页,第 225 页,第 231—232 页。  
 ④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ 陈文胜,《梁宗岱与中国象征主义诗学》,北京师范大学出版社,2004 年版,第 43 页,第 87 页,第 140 页,第 117 页,第 130 页,第 166 页,第 32 页。  
 ①② 艾略特,《艾略特诗学文集》,第 13 页,第 167 页。  
 ③ 克莱夫·斯科特,《象征主义、颓废派和印象主义》,马布雷德伯里·唐·麦克法兰编,《现代主义》,胡家奇等译,上海,上海外语出版社,1992 年,第 186 页。  
 ④⑤ 波德莱尔,《维克多·雨果》,《波德莱尔美学论文选》,第 96 页。  
 ⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ 兰波,《兰波诗全集》,第 280 页,第 175—176 页。  
 ①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ 马拉美,《马拉美诗全集》,第 260 页,第 261 页,第 272—280 页。  
 ①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ 瓦雷里,《论(幻魅集)》,《瓦雷里诗歌全集》,第 279 页。  
 ①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ 周作人,《语丝集序》,《中国现代诗论》上编,第 129—130 页。  
 ①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ 穆木天,《我的文艺生活》,《穆木天文学评论选集》,第

411—412 页。

- ①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ 刘西渭,《从生命到字,从字到诗》,《中国新诗》第二集,1948 年,第 27 页。  
 ①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ 梁宗岱,《新诗的分歧路口》,《诗与真,诗与真二集》,第 167 页,第 104 页,第 105 页。  
 ①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ 梁宗岱,《文坛往哪里去》,《诗与真》,第 64—65 页。  
 ①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ 梁宗岱,《试论直觉与表现》,《梁宗岱批评文集》,第 263—265 页,第 233—234 页,第 231 页,第 239—240 页,268—269 页,第 276 页,第 27 页,第 238 页。  
 ①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ 梁宗岱,《象征主义》,《诗与真》,第 77—79 页,第 82 页,第 84 页,第 88 页,第 99 页。  
 ①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ 梁宗岱,《象征主义》,《诗与真,诗与真二集》,第 76 页。  
 ①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ 梁宗岱,《诗与真,序》,《诗与真,诗与真二集》,第 5 页。  
 ①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ 梁宗岱,《论诗》,《诗与真,诗与真二集》,第 29 页。  
 ①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ 梁宗岱,《诗话》,《诗与真,诗与真二集》,第 6 页,第 92—93 页。

## [参考文献]

- [1] 陈文胜,《梁宗岱与中国象征主义诗学》[M], 北京师范大学出版社, 2004。  
 [2] 许霆,《中国现代主义诗学论稿》[A], 上海文化出版社, 2005。  
 [3] 董振,《梁宗岱,穿越象征主义》[M], 北京出版社出版集团, 天津出版社, 2005。  
 [4] 曹万生,《现代派诗学与中西诗学》[A], 人民出版社, 2003。

(责任编辑:朱德东)

## On Liang Zongdai's poetic theory by comparison of poetic theories between China and western countries

TENG Bin

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

**Abstract:** The poetic thoughts of Liang Zongdai result from the poetic theories of China and western countries at ancient times and modern times and are the results of absorbing the essence of the poetic theories, using his own artistic aesthetics and expectation to modify, mistake—correct and re—interpret the poems at both ancient and modern times at home and abroad. Based on author—works—readers as a center, from the angle of creative aesthetics, by standing on the height of cultural concepts of China and western countries, this paper uses western theories to explain the connotation of China's traditional poetry, reflects and constructs Chinaization of western poetic theories and traditional poetic theories to modernization to show real efforts to explore artistic essence of poetic art.

**Keywords:** symbolism; Chinese symbolism; pure poem; poetic theory of Liang Zongdai