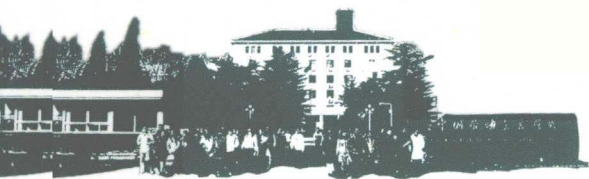


雷世文/著

学术论丛

中国新诗导论



中国劳动关系学院学术论丛



光明日报出版社

中国新诗导论

雷世文/著



中国劳动关系学院学术论丛



光明日报出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国新诗导论 / 雷世文著. -- 北京: 光明日报出版社, 2015. 5

(中国劳动关系学院学术论丛)

ISBN 978-7-5112-8313-9

I. ①中… II. ①雷… … III. ①新诗—诗歌研究—中国
IV. ①I207.25

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 090071 号

中国新诗导论

著 者: 雷世文

责任编辑: 曹美娜

责任校对: 傅泉泽

封面设计: 小宝工作室

责任印制: 曹 诤

出版发行: 光明日报出版社

地 址: 北京市东城区珠市口东大街 5 号, 100062

电 话: 010-67078251 (咨询), 67078870 (发行), 67019571 (邮购)

传 真: 010-67078227, 67078255

网 址: <http://book.gmw.cn>

E - mail: gmcbs@gmw.cn caomeina@gmw.cn

法律顾问: 北京德恒律师事务所龚柳方律师

印 刷: 北京京华虎彩印刷有限公司

装 订: 北京京华虎彩印刷有限公司

本书如有破损、缺页、装订错误, 请与本社联系调换

开 本: 700×1000 1/16

字 数: 245 千字

印 张: 14

版 次: 2015 年 5 月第 1 版

印 次: 2015 年 5 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-5112-8313-9

定 价: 37.00 元

版权所有 翻印必究



CONTEXTS 目 录

引 言 / 1

第一章 意象本源 / 11

- 一、新诗意象的美感特征 / 11
- 二、新诗意象的国学之源 / 13
- 三、新诗意象的西学之源 / 19

第二章 意象生成 / 30

- 一、诗体解放阶段的意象观念 / 30
- 二、现代性视野中的意象观念 / 33
- 三、新传统综合中的意象观念 / 41

第三章 意象会通 / 49

- 一、新诗意象与古典意象观的会通 / 49
- 二、新诗意象与西方意象派的会通 / 55
- 三、新诗意象与西方象征派的会通 / 59
- 四、新诗意象与英美现代派的会通 / 64

第四章 意象艺术 / 68

- 一、意象批评 / 68
- 二、意象构造 / 75
- 三、意象修辞 / 83



第五章 诗史流变 / 93

- 一、新诗的多元奠基期 / 93
- 二、新诗的沉潜开拓期 / 104
- 三、新诗的综合创造期 / 126

第六章 诗的创作 / 144

- 一、天籁之音
 - 徐志摩的诗 / 144
- 二、五四旗手
 - 郭沫若的诗 / 161
- 三、出园入天
 - 戴望舒的诗 / 167
- 四、繁复的思辨
 - 穆旦的诗 / 176

第七章 诗理三说 / 185

- 一、自然说 / 185
- 二、戏剧说 / 191
- 三、融合说 / 197

结 语 / 203

参考文献 / 210



引言

诗歌作为一种古老的文体，无论在东方还是西方，都有着漫长的历史可以回顾。我们可以这么说，诗歌从她诞生的那一刻起，就是人类心灵的美的艺术化的抒写。一部诗歌史，就是一部人类心灵成长的历史，而一部中国新诗发展史，就是一部中国人从传统走向现代的心灵史。放在人类历史的长河中来观照，中国新诗的历史也许是短暂的，但它之于一个民族的意义却是非凡的。中国新诗与中华民族一起经受了启蒙的阵痛，经受了战争烽火的考验，经受了苦难的磨炼，在艰难的挺进中走向了成熟。过去的 20 世纪，是中国新诗走向现代化的一个世纪，无数的中国诗人为中国新诗的现代化付出了辛勤的劳绩，甚至不惜以生命为中国新诗立碑。面对这份珍贵的精神遗产，我们需要的不仅是承传它的风骨，更重要的是在研究中把它作为新的历史条件新诗发展的动力来对待。中国新诗的诗体特征追求的是现代性的建构，因此，我们在进入对中国新诗的论述之前，有必要对现代化的中国新诗文体具备的几个特征作一个简要的介绍。

一、客观对应物

现代抒情诗的“客观对应物”原则，是由 T·S. 艾略特提出的，他认为用艺术形式表现情感的唯一方法是寻找一个“客观对应物”，换句话说，“是用一系列实物、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，便能唤起那种情感。”^① 艾略特的这一观点，阐述了现代诗的一个重要美学原则。艾略特创作的长诗《荒原》，就是这一诗体美学原则的典范性实践。这一诗体原则，在 20 世纪 40 年代已经进

^① [英] T·S. 艾略特：《哈姆雷特》，见《艾略特诗学文集》，王恩衷编译，北京：国际文化出版公司，1989。



入中国诗歌批评家的理论视野，袁可嘉阐释说，“客观对应物”的意思是，如果你想表达一种诗思诗情，你必须避免直接的叙述和说明，而采取旁敲侧击，依靠与这种情思有密切关联的客观事物，引起丰富的暗示与联想。在平铺直叙或痛哭怒吼的抒情诗里，由于那类诗底性质的限制，我们只能经验一种感觉方式，一种情绪的熏染。“客观联系物”彻底粉碎了这种迹近自杀的狭窄圈子，吸收一切可能的相关的感觉方式，平行或甚至相反的情绪都可融在一起。^①袁可嘉在这里从具体的技术操作层面，阐明了“客观对应物”原则的内容，这就是：（一）诗情的传达须依靠具体的客观事物，通过暗示实现，避免抽象的说明和露骨的表现；（二）“客观对应物”粉碎了单一的感觉方式，扩大并复杂化了人类的感覺能力，诗歌因此能表现现代人思想感觉的细致复杂和人性的丰富；（三）“客观对应物”原则的实现，扩展了诗境，增加了诗的戏剧性。

“客观对应物”原则从根本上触及的是艺术表达的“间接性”问题，诗人在书写诗之经验的过程中，要通过具体的中介，也就是“客观对应物”，获得对经验的可感性表现。为了实现这种表达效果，诗人需要精心构筑意象，发现那些表面极不相关而实质有类似的事物的意象或比喻，从而将最异质的诗歌经验扭结在一起，使“客观对应物”的象征意象产生开放的意义。

“客观对应物”原则避免了诗思诗情的空洞抒发，实现了外界事物和诗人情感之间的完全对应，成为诗歌艺术创造中的一种方法。客观对应物既是作家情感的凝固形式，同时也在读者心中唤起同样的情感。

我们试读郑敏的《金黄的稻束》一诗：

金黄的稻束站在/割过的秋天的田里，/我想起无数个疲倦的母亲，/
黄昏路上我看见那皱了的美丽的脸，/收获日的满月在/高耸的树巅上，/
暮色里，远山/围着我们的心边，/没有一个雕像能比这更静默。/肩荷着
那伟大的疲倦，你们/在这伸向远远的一片/秋天的田里低首沉思，/静
默。静默。历史也不过是/脚下一条流去的小河，/而你们，站在那儿，/
将成为人类的一个思想。

这首诗写出了自然的永恒和伟大，诗人将自然物象比喻为母亲，在物我

^① 袁可嘉：《论诗境的扩展与结晶》，载《经世日报》，1946年9月15日。



契合的体验中完成了情感的传达。全诗以“金黄的稻束”为中心意象展开来，通过意象的凝定，将抽象化为具体，同时又把具体还原为抽象，诗歌的哲理意味由此得到提升。“稻束”这一意象，是诗人凝聚诗思的“客观对应物”，它是雕像，它是自然的象征。诗人在结尾将“稻束”隐喻为人类的一个思想，实现了主体思考的间接性表现。

二、契 合

法国象征主义诗人波德莱尔写过一首《契合》为题的诗作：

自然是一座神殿，那里有活的柱子/不时发出一些含糊不清的语音；/行人经过该处，穿过象征的森林，/森林露出亲切的眼光对人注视。/仿佛远远传来一些悠长的回音，/互相混成幽昧而深邃的统一体，/像黑夜又像光明一样茫无边际，/芳香、色彩、音响全在互相感应。/有些芳香新鲜得像儿童肌肤一样，/柔和得像双簧管，绿油油像牧场，/一一另外一些，腐朽、丰富、得意扬扬，/具有一种无限物的扩张力量，/仿佛琥珀、麝香、安息香和乳香，/在歌唱着精神和感官的热狂。

这首诗表达的是波德莱尔关于“契合”的美学概念，是象征主义的一个奥义，象征主义诗学的一个重要美学命题。波德莱尔在有关文章中也经常论述这一思想。在波德莱尔的感觉中，自然本身是一个充满和谐的感应关系的有机整体，自然与人也存在着亲切的契合关系，诗歌象征艺术的创造，离不开“契合”关系的揭示。

波德莱尔论述“契合”时指出：“你对于外物的凝视竟使你忘记了你自己底存在，并且立刻和它们混合起来了。你底眼凝望着—株在风中摇曳的树，转瞬间，那在诗人脑里只是一个极自然的比喻，在你脑里竟变成现实了。最初你把你底热情、欲望或忧郁加在身上，它底呻吟和摇曳变成你底，不久你便是树了。同样，在蓝天深处翱翔着的鸟儿最先只代表那翱翔于人间种种事物之上的永生的愿望；但是立刻你已经是鸟儿自己了。”^①波德莱尔在此处形象地揭示了审美主体与对象之间的合一关系，说明了主体与客体相互“契合”

^① 梁宗岱：《象征主义》，见《诗与真》，北京：商务印书馆，1935。



的生动过程。

穆木天对“契合”的诗体观念也有着形象的说明：“故园的荒丘我们要表现它，因为它与我们作了交响（Correspondence），故才是美的。因为故园的荒丘的振律，振振的在我们神经上，启示我们新的世界。”^① 这里的“交响”一词实际就是“契合”，翻译的表达不同而已。在《什么是象征主义》一文中，穆木天进一步解释说：“象征主义诗学的第一个特征，就是‘交响’的追求。象征主义的诗人们认为在自然的诸样相和人的心灵的各种形式之间是存在着极复杂的交响的。声色，熏香，形影，和人的心灵状态之间，是存在着极微妙的类似的。”这种“类似”描述为诗人的体验，即是：“我忽的想作一个月光曲，用一种印象的写法，表现月光的运动与心的交响乐。我想表现漫射在空间的月光波的振动，与草原林木水沟农田房屋的浮动的匀和，及水声风声的响动的振漾，特在轻轻的纱云中的月的运动的律的幻影。”^②

不但审美对象与审美主体之间存在契合关系，在作为审美对象的宇宙万象之间，同样也存在着契合关系，宇宙万象都是有机的存在，相互之间充满了生动的交流气息，一切由自然生命派生出的颜色、芳香和声音都可以互通，这些都是“象征的森林”。

波德莱尔在《契合》一诗中，把“芳香”描写得具体可感，它新鲜得像儿童肌肤，柔和得像双簧管，绿油油得像牧场，这就把属于嗅觉、触觉、听觉和视觉层面的感觉勾连起来了，这种官能交错的通感原理，构成了“契合”论的一个重要方面，这种原理在诗歌中的表现，便是一首诗或一行诗能唤起读者的多种官能感受。

对于诗人而言，他的想象力的构成，其中就包括能够知觉出事物之间内在的感应关系。波德莱尔曾经说过：“灵魂更为伟大的斯威登堡早就教导我们说天是一个很伟大的人，一切，形式，运动，数，颜色，芳香，在精神上如同在自然上，都是有意味的，相互的，交流的，应和的。……象征的隐晦只是相对的，即对于我们的心灵的纯洁、善良的愿望和天生的辨别力来说是隐晦的。那么，诗人如果不是一个翻译者、辨认者又是什么呢？在优秀的诗人那里，隐喻、明喻和形容无不数学般准确地适应于现实的环境，因而这些隐喻、明喻和形容都是取之于普遍的相似这一取之不尽的宝库，而不能取之于

① 穆木天：《谭诗》，见《创造月刊》第1卷第1期，1926年3月。

② 穆木天：《谭诗》，见《创造月刊》第1卷第1期，1926年3月。



别处。”^① 这就是说，诗人要有一种近乎神的想象能力，不用思辨的方法而能洞见宇宙的契合存在，能与外在世界进行“对话”、“交流”，在文本中以象征性的手段再现主体和客体之间的应和关系。

诗歌境界的最高追求亦应是“契合”之境。王国维在《人间词话》中对诗之境界有过精辟的概括，他说：“有有我之境，有无我之境也。有我之境，物皆著我之色彩。无我之境，不知何者为我，何者为物。……此即主观诗与客观诗之所由分也。”无论“有我之境”，“无我之境”，皆是“契合”之境，只不过前者还属于“物我相依”的初级状态，而后者则属于“物我相忘”的高级阶段，是象征的最高境界。按照中国诗歌批评家梁宗岱的观点，最高意义上的诗歌“契合”之境包括了两个方面的内涵：一是融洽或无间；二是含蓄或无限。所谓融洽是指一首诗底情与景，意与象底惆怅迷离，融成一片；含蓄是指它暗示给我们的意义和兴味底丰富和隽永。^② 从这里可以看出，中国诗学中的“契合”论思想与西方象征主义的美学思想是相一致的。

三、象 征

象征作为文学的表现手段，在人类艺术史上的起源是很早的，黑格尔就说过，广义的象征，无论就它的概念来说，还是就它在历史上出现的次第来说，都是艺术的开始。柯勒律治早在十九世纪就曾对《圣经》文本里的象征含义做过论述。歌德于1824年在他的论著《准则与感想》里对“象征”这一概念也作了明确的概述。在中国古典诗歌中，象征也是一个古老的艺术手段。周作人在为刘半农的《扬鞭集》所作的序言中指出：“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”，“象征是诗的最新的写法，但也是最旧，在中国也‘古已有之’，我们上观国风，下察民谣，便可以知道中国的诗多用兴体，较赋与比要更普通而成就亦更好。”闻一多在考察中国古典的诗学方法时，表达过如下的观点，他认为西洋人所谓象征与中国《诗》中的“兴”，本是一回事。可以说，象征作为一种艺术表现手段，无论之于西方文学还是东方文学，它都是一种显现人类原创精神的艺术方法。

① [法] 波德莱尔：《对几个同代人的思考》，见《波德莱尔美学论文选》，郭宏安译，北京：人民文学出版社，1987。

② 梁宗岱：《象征主义》，见《诗与真》，北京：商务印书馆，1935。



象征成为诗歌的专利手段，是在法国象征主义运动兴起以后，以波德莱尔的《恶之花》为标志，由兰波、魏尔伦、马拉美、瓦莱里等诗人延续，形成了象征主义诗歌传统。象征主义诗人在其充满暗示性的、意义朦胧的诗歌里，娴熟地使用了象征的艺术手段，对后来的诗歌艺术产生了巨大的影响。

诗歌文体中的象征类别，大体上可以区分为如下三种：

其一是传统意义上的象征。这类象征植根于读者的传统文化记忆，唤起读者在传统语境中培育成的感受，在情绪上引起读者的共鸣。如戴望舒的《雨巷》，以“丁香”象征苦闷的情绪、心理，就是借助了中国古典诗歌中的传统手法，化腐朽为神奇，营造起诗歌的氛围。

其二是公共意义上的象征。诗人借助人们对某类事物的公共意识，在诗歌中着力营造抒情意象，收到象征的表达效果，如艾青诗歌中的“土地”意象、“黎明”意象，“太阳”意象，“火把”意象，都属于公共意义上的象征，这样的艺术表现，唤起了处在同一受难空间中的人民的精神共鸣，增强了诗歌的艺术感染力和传播效果。

其三是私人意义上的象征。这类象征主要是指诗人走出传统和公共的范畴，充分发挥自我的想象能力，对于人们熟知的事件、事物和场景，进行变异性的想象和陌生化的处理，进而创造出属于个人的象征。如李金发的诗句：“粉红之记忆，如道旁朽兽，发出奇臭”；“如残叶溅血在我们脚上，生命便是死神唇边的笑”，都是属于个人化的创造性象征，能够唤起读者的新奇感知。

从美学的意义上来看，诗歌的象征手段追求的是“暗示”的审美效果。如黑格尔所表述的，象征在本质上是双关的或模棱两可的，是暧昧的，象征一般是直接呈现于感性观照的一种现成的外在事物，对这种外在事物并不直接就它本身来看，而是就它所暗示的一种较普遍的意义来看。因此，我们在象征里应该分出两个因素：第一是意义，其次是意义的表现。^①在这种意义的暗示之中，诗的价值才得到实现。法国象征主义诗人马拉美对这一观念的阐释也极为充分，他认为诗必须坚持“暗示”的原则，如果不是暗示，诗趣就会减弱，“诗写出来原就是叫人一点一点地去猜想，这就是暗示，即梦幻。这就是这种神秘性的完美的应用，象征就是由这种神秘性构成的：一点一点地把对象暗示出来，用以表现一种心灵状态。”^②中国早期的象征派诗人穆木天

① [德] 黑格尔：《美学》第2卷，朱光潜译，北京：商务印书馆，1979。

② [法] 马拉美：《关于文学的发展》，见《西方文论选》，伍蠡甫主编，上海：上海译文出版社，1979。



在接受西方象征派诗时，首先关注的就是象征诗派“暗示”的美学原则，他将这一原则介绍到中国来，并把它作为中国象征诗的一个标准明确提出来，他指出“诗的世界是潜在意识的世界。诗是要有大的暗示能。诗的世界固在平常的生活中，但在平常生活的深处。诗是要暗示出人的内生命的深秘。诗是要暗示的，诗最忌说明的。说明是散文世界里的东西。诗的背后要有大的哲学，但诗不能说明哲学。”穆木天同时强调，诗的本能就是“用有限的律动的字句启示出无限的世界”。通过暗示，诗歌的境界才能得到扩张，诗歌才会有余香与回味。诗歌象征之道的实现，就在于暗示的朦胧美。

“暗示”使得象征获得了深刻动人的魅力，这不同于隐喻，“当隐喻还不是象征时，就不具备足以动人的深刻性。而当它们成为象征时，它们就是最完美的了”。^①

四、意 象

意象是诗歌的一个重要文体范畴。就中国古典诗歌的意象而言，意象是融入了主观情意的客观物象，或是借助客观物象表现出来的主观情意；意象是构成诗歌意境的具体单位，意境是意象组合的综合效应；从意象与辞藻的关系看，语言是意象的物质外壳，共同担负着交流思想感情的任务。^② 在中国现代的诗歌文体观念中，意象是诗质结构的基本单元，是诗歌文本的构成因素；意象具有意义指涉功能，意象与意义结合得不可分离，意义化入意象，意象与意义的一元化超越修辞学中比喻的二元性，意象廓清或确立诗的意义；意象象征扩展诗境；意象是诗人情感、心境、经验的客观对应物，通过暗示，使诗品达到“非个人化”境界。

在西方的诗歌文体发展过程中，以波德莱尔、兰波、玛拉美为代表的法国象征主义诗人的革命性贡献就在于他们唤醒了语言的知觉，这对诗歌意象观念的变化带来新的突破。波德莱尔诗歌中的意象往往采用拟人化手法，使抽象概念具体化，抽象名词由于拟人化而改变了抽象名词的功能，变成可感知的具体意象，这在美学上的创新就在于使意象充满“精神的骚动”。兰波则提出“语言炼金术”的方法，目的是为了锻造一种更加灵活、更能适应创

^① [爱尔兰] W·B. 叶芝：《诗歌的象征主义》，见《西方现代诗论》，杨匡汉、刘福春编，广州：花城出版社，1988。

^② 袁行霈：《中国古典诗歌的意象》，载《文学遗产》，1983年第4期。



作冲动的工具，这种语言不仅是意识沟通的手段，而且要把字句和意象混合起来，以显示人的精神状态，最大限度地表达人的心境。玛拉美将诗歌意象称为“虚构”，这种虚构是通过语言的基本形式“话语”和“书写”形成的。这些诗人的作品流露出一個共同的倾向，就是意象的朦胧性，它强烈地暗示读者需要给诗填补某些东西，但又不明说，这种“省略法”（Elliptical）构成诗歌意象的主导性语言表现策略，从而使法国象征主义意象理论具备了现代性特征。进入20世纪以后，西方的诗歌意象理论，出现了如下几个特点：一是引入潜意识的成分。艾略特正确地指明了意象的根本来源不仅在于诗人从童年就开始的整个感性生活，意象还可以在潜意识中形成。庞德试图给意象下定义时经常引进潜意识的成分，说明意象是旋涡一般的或集结在一起的熔化了的思想。二是意象的高度抽象，超现实性。三是意象的感觉性。西方诗学界对意象的分类不仅有“视觉的”、“味觉的”和“触觉的”，而且还有“联觉”意象，把一种感觉转换成另一种感觉。瑞恰兹在《文学批评原理》中对此有一个结论性的说明：“人们总是过分重视意象的感觉性。使意象具有功用的，不是它作为一个意象的生动性，而是它作为一个心理事件与感觉奇特结合的特征。”这里要表明的是，意象不仅是感觉的“遗留”和“重现”，不仅仅局限于外部图式式的重现，而是包含有理智和情感的经验的呈现。四是重视语言在意象创造中的作用。意象主义的信条要求诗歌“呈现一个意象”，“但要使用精确的词，不是几乎精确的词，更不是仅仅是装饰性的词。”^①美国学者苏珊·朗格认为“意象”乃是“用语言创造出来的纯粹幻象或虚幻事件”，她把这一切功能称之为语言的“造型作用”，并且因达到种种不同的水平——原始水平和高级水平、无意识水平和有意识水平，而显出意象的优劣高下。

中国现代诗歌意象观念是在接受中国古典诗歌传统和西方现代诗歌观念影响的基础上形成的，它沿着“主情”方向接受了古典诗歌的意象观念，沿着“主智”方向接受了西方现代的诗歌意象观念，并经过诗人的主体性创造转化，进而确立了中国现代诗歌的“意象”属性，形成了中国现代诗歌文体自身的意象类别话语。这里值得一举的是唐湜区分的直觉意象、悟性意象和凝合意象，袁可嘉区分的相关意象和核心意象，吕进区分的描述性意象和虚拟性意象，骆寒超区分的意象定位、意象浮现和意象流动，以及孙玉石归纳

^① 《意象主义诗人（1918）序》，《意象派诗选·附录》，[英]彼德·琼斯编，袁小龙译，桂林：漓江出版社，1986。



的意象创造的间接性原则、一致性原则、沉潜性原则和雕塑性原则。

就意象艺术的构成而论，也是多样化的，举其要者，有意象的叠加、意象的扩张和意象的意境化。

意象的叠加是指诗章中意象与意象之间按照诗的脉络结构成一个诗意贯穿的整体，在意象的推进中完成诗意的表达。庞德的《在一个地铁车站》有“人群中这些面孔幽灵一般出现，湿漉漉黑色枝条上的许多的花瓣”的诗句，戴望舒的《流浪人的夜歌》中有“残月是已死的美人，在山头哭泣嚤嚤”的诗句，都是意象叠加的例证。意象叠加和观念联络的奇特是联系在一起的，这其中有着大跨度的省略和节约，为读者的审美想象预留下空白。

意象的扩张是指在一首诗中既有中心意象，又有沿着中心意象扩展出来的意象群，二者之间构成一种逻辑意义上的聚散关系，诗境由此得到充满张力性的扩张。在这方面，李金发的《弃妇》是一首代表性的作品。“弃妇”在诗中是一个中心意象，围绕着这一中心意象，作品中有“鲜血”“枯骨”“游蜂之脑”“狂风”“黑夜”“蚊虫”等分体意象，这些分体意象从多个角度丰富了中心意象的意义。在这些分体意象之间，发生的是并列性的结构关系，它们分别与中心意象发生关系，形成整体性的诗歌意义场和情境氛围。

意象的意境化主要是通过意象的象征性实现的。有的诗歌作品，诗的境界主要是通过意象的营造完成的，意象成为统领诗境的一个重要符号，它不仅仅是作品的一个构成部件，而是具有统摄全诗的象征意味，阅读这样的作品，抓住一个主题意象，就可以透析全诗的意境。戴望舒的《雨巷》就是一首意象意境化的象征诗，诗题“雨巷”作为主题意象贯穿全诗，象征性地表现出抒情主人公绵长的愁绪和感伤的心境。

有些诗歌作品中，意象艺术的构成并不是单向度的，而是呈现为一个多向度的复合体，意象艺术在一首诗中得到错综的运用，这正是经典意义上的诗歌具备的品格，诗学分析方法正是要揭示其蕴涵的象征魅力。



第一章

意象本源

中国现代诗学中的意象范畴，是伴随着新诗的诞生而出现的。经过三十年间新诗理论探索与创作实践的双重推进，现代诗学意象建设获得了长足的进展，并达到了一定的美学高度，意象已成为中国现代诗学体系中拥有丰富美学内涵的美感范畴。

一、新诗意象的美感特征

中国现代诗学意象形成了相对稳定的美感特征，对此我们可以做出如下的粗略描述：意象是诗质结构的基本单元之一，是诗性文体的构成因素之一；意象具有意义指涉功能，意象与意义结合得不可分离，意义化入意象，意象与意义的一元化超越修辞学中比喻的二元性，意象廓清或确立诗的意义；意象象征扩展诗境；意象是诗人情感、心境、经验的客观对应物，通过暗示，使诗品达到“非个人化”境界。这样的描述难免有管窥之限，因此有必要以前辈学者对现代诗学意象的论述作为参证，进一步深化对现代诗学意象独特美感特征的认识。孙玉石先生在他的著作《中国现代主义诗潮史论》一书中，从新诗发展艺术流派更迭的历史视角，以审美的眼光和尺度，对新诗意象创造问题进行了颇为新颖的诠释，他将新诗意象现代性的创造原则概括为四个方面：一是意象创造的间接性原则；二是意象创造的一致性原则；三是意象创造的沉潜性原则；四是意象创造的雕塑性原则。^① 骆寒超论述现代诗学意象，认为意象是诗人“经验过的感觉、情绪、想象”的“凝结物”，意象具有本身的质的规定性，“它是感觉情思的具象对应物”。诗歌中意象质感化的浮现必然依赖于语言艺术处理，语言是意象的物质外壳，因此作为表现性语

^① 孙玉石：《中国现代主义诗潮史论》，413~417页，北京：北京大学出版社，1999。



言的意象化策略成为骆寒超考察的重点，他从语言的意象定位、意象浮现、意象流动三个方面来分析新诗的表现性策略，意象定位又分为群立性意象定位与自立性意象定位，意象浮现分为词性转移化意象浮现、成份比喻化意象浮现、感觉转移化意象浮现和对象拟态化意象浮现，意象流动的表现性语言策略分为句式成份组合的残缺或错位与章构中诗行组合的膨胀或压缩。^① 杨匡汉主张不能认为中国古代关于意象的阐释已达到意象理论发展史上的顶峰，艺术中或现实中的审美从来没有顶峰可言，动辄就断言一切都是“古已有之”，无异于鼓动先祖崇拜和戒睇种种新变。他对现代诗学意象内涵做了如下界定：“意象是被创造出来的诗的外观。这种‘外观’并非一定要和真实的事物或实在的经验的确切外形相对应，恰恰相反，它在标准的诗学规范里，不是原先就有的，而是被艺术固定下来的一种反映在审美意识中，体现着世界内在于创作主体的能动性，又呈现某种的新的人生经验或理想图景的虚构事物或纯粹幻象。”^② 吕进立足心灵内视点从多方面阐释意象，他认为意象“由诗人主观体验而来”，“意象只是诗人感觉的遗留的代表，是一种在瞬间呈现的视觉与情态的复杂经验，是心觉的产物。”这些由心灵化而生成的物，与现实之物相比，变形程度是相当高的，“诗中的意象是抽象的具象”，“诗的真趣在于摆脱真相（视象的真实，事件的现实形态等）而达到意象。”^③ 诗中的意象具有“复调性”——“它富有象征，富有象外之象”^④。从新诗的创作现象观察，吕进把意象分为两种：第一，是描叙性意象，“这种意象来自诗人的感官印象，它更接近客观世界的实象”，“它一定要充盈诗人的饱满、新鲜的‘意’”^⑤；第二，是虚拟性意象，“这种意象并不是诗人实际的感官印象，而是昔日的感官印象（目之所见，别人的叙说，书籍，戏剧……）的沉淀、复苏与组合。”描叙性意象饱含诗人的创造，虚拟性意象的创造性是在更加显眼的形式中表现出来，“它是诗人展开或浓缩的记忆”；描叙性意象是“以心观物”，虚拟性意象是“化心为物”；描叙性意象是“物因心变”，虚拟性意象是“缘心造物”；描叙性意象是“具象的抽象”，虚拟性意象是“抽象的具象”；描叙性意象是“现实的心灵化”，虚拟性意象是“心灵的现实化”；描

① 骆寒超：《新诗创作论》，302~357页，上海：上海文艺出版社，1990。

② 杨匡汉：《诗学心裁》，135页，西安：陕西人民教育出版社，1995。

③ 吕进：《中国现代诗学》，28页，87页，重庆：重庆出版社，1997。

④ 吕进：《中国现代诗学》，297页，重庆：重庆出版社，1997。

⑤ 吕进：《中国现代诗学》，150页，重庆：重庆出版社，1997。