

中国古典诗学

与
新诗名家

杨景龙 ■ 著



人民文学出版社

中国古典诗学

与
新诗名家

杨景龙 ■ 著



图书在版编目(CIP)数据

中国古典诗学与新诗名家/杨景龙著. —北京:人民文学出版社,2012
ISBN 978-7-02-009206-2

I. ①中… II. ①杨… III. ①诗歌研究—中国 IV. ①I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 098699 号

责任编辑 刘 伟

装帧设计 马诗音

责任印制 苏文强

出版发行 人民文学出版社

社 址 北京市朝内大街 166 号

邮政编码 100705

网 址 <http://www.rw-cn.com>

印 刷 北京季蜂印刷有限公司

经 销 全国新华书店等

字 数 423 千字

开 本 680×960 毫米 1/16

印 张 29.5 插页 2

印 数 1—2000

版 次 2012 年 11 月北京第 1 版

印 次 2012 年 11 月第 1 次印刷

书 号 978-7-02-009206-2

定 价 49.00 元

如有印装质量问题,请与本社图书销售中心调换。电话:01065233595

目 录

绪 论	中国古典诗学对 20 世纪新诗的影响	1
-----	--------------------------	---

上 编

第 一 章	刷洗的旧诗与放脚的鞋样——胡适与古典诗学	18
第 二 章	东方老憨的华胄情结——闻一多与古典诗学	35
第 三 章	芬芳哀怨的雨中丁香——戴望舒与古典诗学	54
第 四 章	白石风味与形迹——卞之琳、梁宗岱与古典诗学	80
第 五 章	横移中的纵承——纪弦与古典诗学	96
第 六 章	汨罗江在蓝墨水的上游——余光中与古典诗学	123
第 七 章	与李贺共饮——洛夫与古典诗学	143
第 八 章	中国的中国诗人——郑愁予与古典诗学	168
第 九 章	豪放悲慨的新边塞诗——昌耀、杨牧等新边塞诗人与古典 诗学	189
第 十 章	二百一十六轮月亮同时升起——任洪渊与古典诗学	210
第十一章	忧伤的花朵——舒婷与古典诗学	231
第十二章	以俗为雅,以丑为美——于坚、李亚伟等新生代诗人与 古典诗学	251

下 编

第十三章	风骚与伦理——古典诗学的爱情主题与新诗名家	265
------	-----------------------------	-----

第十四章	情感寄托与灵魂皈依——古典诗学的乡愁主题与 新诗名家	294
第十五章	诗人的标志性代码——古典诗学的意象化手法与 新诗名家	328
第十六章	朦胧不定的复意重旨——古典诗学的比兴象征手法与 新诗名家	344
第十七章	抒情之外的另一传统——古典诗学的叙事性戏剧化 手法与新诗名家	360
第十八章	主情、主知与主趣——唐诗、宋诗、元曲路径与新诗 名家	375
第十九章	原型形式的远程调控——古典诗学的语言形式与新诗 名家	410
第二十章	拟作、效体与互文性——古典诗歌名篇与新诗名篇	430
第二十一章	月亮的背面——古典诗学对新诗名家的负面影响	446
后记		467

绪论 中国古典诗学对 20 世纪新诗的影响

文学史是一条流不断的大河,上游之水总要往下游流淌。居于大河上游的那些蕴含积淀着深厚的民族文化心理—情感内涵的“母题”和“原型”,作为“背景或大的观念”,^①总要对后世文学进行笼罩性的渗透,致使一些题材、手法形成“一个特殊形式或模型,这个形式或模型在一个时代又一个时代的变化中一直保存下来”。^②或显性或隐性地出现“每一篇文本都是在重新组织或引用已有的言辞”的结果。^③因此说,后来的诗歌接受前代的影响就是必然的。

古典诗学的遗传基因,在白话新诗的发轫之作《尝试集》里,即显示得至为明显,收入集子中的《生查子》、《如梦令》、《沁园春》、《百字令》等都是白话词,《赠朱经农》、《中秋》、《江上》、《景不徙篇》等都是五、七言诗,作为附录的《去国集》全是旧体诗词。胡适自己就承认,他的《尝试集》第一编里的诗“实在不过是一些刷洗过的旧诗”,^④第二编里的诗也“还脱不了词曲的气味与声调”。^⑤《尝试集》作品的说理言志性质和伦理品格,也烙下了古典诗学的鲜明印记。胡适之后,白话诗人的创作或强

① 乌尔利希·韦斯坦因《比较文学与文学理论》,刘象愚译,辽宁人民出版社 1987 年 7 月版,第 136 页。

② 莫德·鲍特金《悲剧诗歌中的原始模型》,杨匡汉、刘福春编《西方现代诗论》,花城出版社 1988 年 8 月版,第 333 页。

③ 罗兰·巴特《文本理论》,转引自蒂费纳·萨莫瓦约《互文性研究》,邵炜译,天津人民出版社 2003 年 1 月版,第 12 页。

④ 胡适《〈尝试集〉初版自序》,陈绍伟编《中国新诗集序跋选》,湖南文艺出版社 1986 年 5 月版,第 30 页。

⑤ 胡适《〈尝试集〉再版自序》,陈绍伟编《中国新诗集序跋选》,湖南文艺出版社 1986 年 5 月版,第 35 页。

或弱、或显或隐、或多或少，都无法完全逃离古典诗学传统的一脉血缘之外。小到一个意象，一句诗，一篇作品，大到一个诗人，一个流派，一种诗体，一种诗学主题，一种表现手法，古今之间均有着千丝万缕的内在联系，皆可寻绎出彼此施受传承的脉络和痕迹。

—

古今诗歌意象、诗句之间，存在着直用、活用、化用几种关系。范仲淹《苏幕遮》结句“酒入愁肠，化作相思泪”，直用为王牌《乡愁》诗句：“我将乡愁/斟入酒中/酒入愁肠/化作泪”。王维《汉江临眺》颌联下句“山色有无中”，直用为罗门《时空奏鸣曲》诗句：“打开唐诗宋词/没有枪声来吵/世界便远到/山色有无中”。北朝乐府《敕勒歌》开头成句，直用为席慕容《长城谣》诗句：“敕勒川，阴山下/今宵月色应如水”。李商隐《无题》诗句“断无消息石榴红”，被余光中略加改动，变成《劫》中诗句：“断无消息/石榴红得要死”；李清照《武陵春》词句“只恐双溪舴艋舟，载不动，许多愁”，被余光中活用为《碧潭》中的名句：“如果舴艋舟再舴艋些/我的忧伤就灭顶”。谢朓《晚登三山还望京邑》诗句“余霞散成绮”，被戴望舒活用为《夕阳下》首句：“晚云在暮天上散锦。”温庭筠《春日野行》诗句“鸦背夕阳多”和周邦彦《玉楼春》词句“雁背夕阳红欲暮”，活用为闻一多《口供》中的诗句：“鸦背驮着夕阳/黄昏里织满了蝙蝠的翅膀”。杜甫《船下夔州郭》诗句“晨钟云外湿”，演绎成了李瑛的《谒托马斯·曼墓》：“细雨刚停，细雨刚停/雨水打湿了墓地的钟声。”张先《江南柳》词句“愿身能似月亭亭，千里伴君行”，与舒婷《春夜》中的名句“我愿是那顺帆的风/伴你浪迹四方”，可说是活脱相似。洛夫说：“我曾写过这样的句子：‘清晨，我在森林中/听到树中年轮旋转的声音——’，这与杜甫‘七星在北户，河汉声西流’的诗句，具有同样的超现实艺术效果”，属于化用；洛夫还“做过一些将杜甫、李白、王维、李贺、李商隐等诗句加工改造，旧诗新铸的实验”，例如他曾“把李贺的‘石破天惊逗秋雨’一句改写为：‘石破/天惊/秋

雨吓得骤然凝在半空’”，则是活用。^① 古典诗歌意象、诗句被新诗直用、活用、化用的例子，还有许多，一些颇负盛名的新诗佳句，实际上是从古典诗词中蜕变而来的。

古今诗歌作品之间的传承，类似于古代诗歌史上的“拟作”或“效体”现象，西方文论术语把这种现象称为“互文性”写作。汉代班婕妤《怨歌行》的整体构思和比兴手法，被何其芳的名篇《罗衫》所模仿，后者是对前者的现代改写重组。苏轼《蝶恋花》下片误会与巧合的艺术构思，被郑愁予表现游子思妇闺怨情感的名篇《错误》所借鉴。温庭筠《梦江南》“梳洗罢”的词意，被席慕蓉的名篇《悲喜剧》加以翻新与掘进，写“白苹洲”上痛苦的等待与虚拟的相逢。《古诗十九首》中的《迢迢牵牛星》所表现的咫尺天涯的永恒阻隔，与舒婷的名篇《船》同一机杼。还有王维的《渭川田家》与陈江帆的《穷巷》，《诗经·关雎》与高准的《香槟季》，白居易的《长恨歌》与洛夫的《长恨歌》，周邦彦的《少年游》与冯青的《最好回苏州去》，张继的《枫桥夜泊》与任洪渊的《那几声钟，那一夜渔火》等，措辞、构句、立意皆有直接的传承关系。甚至在冯至的名篇《桥》和金克木的名篇《邻女》里，我们仍然不难发现隐含着的来自《诗经·蒹葭》和《汉广》的“间阻一思慕”的“原型”模式，聪明的冯、金不过对古老的“原型”模式加以反向的使用而已。把这些相关的作品放在一起对读，在古今比较的“溯本求源里”，读者就会看到“前人的文本从后人的文本里从容地走出来”的有趣现象^②，从而面带会心的微笑，对这些古今作品的艺术价值作出恰如其分的准确评价。

二

古今诗人之间的传承，像写实的杜甫诗歌、通俗的元白诗歌与胡适诗

① 《洛夫精品》序《诗的传承与创新》，《洛夫精品》，人民文学出版社1999年9月版，第5页。

② 罗兰·巴特《文本意趣》，转引自蒂费纳·萨莫瓦约《互文性研究》，邵炜译，天津人民出版社2003年1月版，第12页。

歌,大气包举、豪放飘逸的李白诗歌与郭沫若诗歌,初盛唐诗人诗歌的青春少年气息与汪静之等湖畔诗人诗歌,内容上关心民瘼、体式上格律森严的杜甫诗歌与闻一多诗歌,冷艳险怪的李贺、卢仝诗歌与凄美生涩的李金发诗歌,艳情绮思的李商隐、温庭筠诗词与戴望舒、何其芳诗歌,宋诗人的主知、元曲家的主趣与纪弦诗歌,沉郁顿挫的杜甫诗歌与艾青诗歌,禅道诗歌的幽微玄深与废名诗歌,姜白石的风味形迹与卞之琳诗歌,苦吟悲情的孟郊、贾岛诗歌与臧克家诗歌,官能颓废的宫体艳情诗词与邵洵美诗歌,辞赋的铺排、词曲的节奏与郭小川诗歌,屈赋的骚雅、李诗的才气、姜词的琢磨与余光中诗歌,李贺诗歌的奇思、唐宋禅诗的直觉与洛夫诗歌,唐宋婉约词的绮妍妩媚与郑愁予诗歌,温庭筠、柳永、秦观等婉约词人的浪漫感伤气息与席慕蓉、舒婷诗歌,雄奇悲壮的高、岑边塞诗与昌耀、杨牧等的新边塞诗,古代诗人的用典拟作、咏史怀古与任洪渊诗歌,“厥旨渊放”的阮籍《咏怀诗》与北岛诗歌,“蛤蜊蒜酪”风味的本色派散曲与黄永玉、夏宇、于坚、伊沙等的诗歌,主知主理的宋诗与欧阳江河等人的“中年写作”诗歌等,其间均存在着深刻的对应师承关系。古代诗人、古典诗学与新诗名家之间的传承关系,呈现三种样态:一种是新诗名家夫子自道,现身说法,坦承自己的新诗创作与古典诗学的密切联系,如胡适、何其芳、余光中等;另一种是虽没有明确表述过自己对古典诗学的纵向师承,但其新诗创作得力于古典诗学之处仍斑斑可见,如李金发、戴望舒、舒婷等;第三种是少数新诗人如纪弦,强调“新诗乃横的移植,而非纵的继承”,^①然究其创作实际,亦和古典诗学有着牵扯不断的瓜葛。

古今诗歌流派之间,像通俗写实的元白诗派与刘大白、刘半农的“新元白诗派”,晚唐五代花间派词与戴望舒、何其芳等现代派诗,元散曲本色派浅俗的“蛤蜊风味”与新生代诗的口语谐趣,盛唐边塞诗的激情悲壮、异域风光与新边塞诗的激昂豪迈、地域特色等,也是一线传承,脉息相通。以盛唐边塞诗与新边塞诗的关系为例,“新边塞诗派”的流派命名,即显示其与古代边塞诗之间的渊源有自。变革、开放的时代,大西北的辽

① 纪弦《现代派六大信条》,台湾《现代诗》第13期,1956年2月1日。

阔地域,是孕育盛唐边塞诗和新边塞诗的土壤;诗人长期出塞的人生经历,诗风上的流派风格大同与个人风格各异,是古今边塞诗人、诗歌相同的地方;即使是在语言体式、题材内容、情感指向、情景关系等方面,古今边塞诗的不似之中,仍然显示出深层的相似性。再如元散曲与新生代诗之间,也存在着极大的可比性,尤其是新生代诗中的“他们诗派”、“莽汉诗派”、“大学生诗派”、“撒娇派”等流派的作品,与元散曲中的“本色派”作品简直形神毕肖。同呈下降趋势的社会地位,戏玩遣兴的文学观念,广泛驳杂的题材内容,口语化散文化的语言形式,以俗为雅的艺术理想,以丑为美的美学追求,是本色派元散曲与新生代诗的共性所在,本色派元散曲给予新生代诗的影响是不容回避的。所以,从以古鉴今的角度,对元散曲施予新生代诗的影响,进行利弊得失的双重思考,这对深化元散曲研究和正确评价新生代诗,均大有补益。

三

古今诗体之间,像古典词曲句式节奏与“胡适之体”诗歌和俞平伯、严阵、流沙河诗歌的句式节奏,古典格律诗与闻一多等人倡导的新格律诗,古代辞赋歌行与郭小川铺排夸饰的“新辞赋体”诗歌,古代绝句小令与白话小诗的形式、内容异同等,也存在着直接、间接的影响和借鉴关系。中国新诗虽以彻底破坏旧诗的体式开始,但在自己的诗体建设方面,还是和传统诗歌发生了千丝万缕的联系。新诗在用韵上基本遵从的逢双押韵的原则,大致还是古代诗歌几种押韵方式的借用或变通。新诗的章节安排惯例,基本上是以四行为一节,这种建节方式为多数诗人所采用。近体格律诗中的五绝和七绝,古体诗中的古绝,每首都是四行;律诗八行,从平仄格律看是两首绝句的合并,分开仍以四句为基本的格律单位。偶句用韵和四行建节的诗形,均具有形式上的“原型”性质。这种来自古典诗歌的“原型”形式,对新诗人的制约作用是如此强大,以至于有的诗人一直坚持用逢双押韵和四行一节的体式写诗。如有“新潮诗歌第一人”之称的食指,他从写于60年代末的《相信未来》,到写于70年代的《疯狗》,再

到 80 年代的《诗人的桂冠》，至 90 年代末的《生涯的午后》，均是逢双押韵、四行一节、诗行和段落大致整齐的半格律体。这些诗的写作时间前后相距整整 30 年，但诗人的四行一节的建节方式和逢双押韵的用韵方式，没有任何改变。可见古典诗歌的“原型”形式，已经内化为新诗人的艺术遗传基因。

绝句的“原型”形式痕迹，又显现为新诗中的小诗一体。小诗有很多四句一首，更像是古代绝句的现代白话版。30 年代中期，林庚发表了《小春吟》、《落花》等许多四行诗，戴望舒就认为林庚是在用“旧瓶装新酒”，^①为了证实这些白话四行诗的“旧”，戴望舒不惮烦劳地把它们一首首还原为绝句，而意思和韵味基本不变。冯至则干脆把他的四行一首的白话小诗直接题名为《绝句》，余光中也有一组题为《戏为六绝句》的白话小诗，洛夫亦将自己的一组白话小诗题为《绝句十三帖》。

除了四行体，还有诗人尝试五行体、十行体和三句体，而那些两节一首、句子参差的新诗，又总让人感觉出双调词的形式遗留。任钧在《谈谈胡适之的诗》中曾指出：《尝试集》里的诗“跟旧词有着不可分离的血缘关系”，许多诗“都带着词调”。迟至 1935 年，胡适游广西时作的白话新诗《飞行小赞》，仍然暗用了《好事近》词牌。公刘 50 年代的“八行体”诗，第一节四句叙述描写，第二节四句抒情言理，揭示主旨，全诗句数与律诗相等，结构方式与双调词相同，内容表达与双调词的上下片分工亦十分吻合，应是受律诗诗形和双调词的结构及表现方法启发影响的产物。

古典诗词的字句节奏被新诗借取得更多。古典诗词曲和民歌以三、四、五、七言为主，节奏分明，流畅顺口，凝练简洁。初期新诗如刘大白的《卖布谣》、《田主来》，刘半农的《相隔一层纸》、《学徒苦》等，即是三、五、七言句子居多。稍后如俞平伯的新诗，朱自清认为他运用“旧诗词曲的腔调去短取长”^②，闻一多也说他的诗“音节是从旧诗和词曲里蜕化出来

① 戴望舒《谈林庚的诗见和“四行诗”》，《新诗》第 2 期，1936 年 11 月。

② 朱自清《〈冬夜〉序》，陈绍伟编《中国新诗集序跋选》，湖南文艺出版社 1986 年 5 月版，第 75 页。

的”^①。林庚从五七言律诗中总结出“节奏音组”，^②从《楚辞》的“兮”字发现“半逗律”^③，应用到他的新诗建行实践之中。从40年代到70年代，一直强调新诗向民歌和古典诗歌学习，所以在音韵、节奏、行句方面，仿效古典词曲和民歌的情况更为普遍，成就突出者如郭小川，他的《祝酒歌》、《青松歌》、《大风雪歌》的行句节奏上有着明显的散曲和民歌风味；他的《甘蔗林——青纱帐》、《厦门风姿》、《乡村大道》等诗，取法古代辞赋的铺排描写，被称为“新辞赋体”。其他像严阵的《杨柳渡夜歌》、《江南春歌》、《耘田曲》，流沙河的《故园九咏》等，其句式、节奏甚至意境韵味都逼真古典词曲，与来源于国外的自由体新诗舒展散缓、明白随意的句子节奏完全不同，是古典词曲体式在白话新诗领域里变通演化的结果。

四

古今诗歌主题之间，像社会政治主题、爱国主题、爱情主题、时间生命主题、历史主题、自然主题、乡愁主题等，从每一主题之中，均可梳理出一条贯通古今的粗重线索。以社会政治主题为例：在《诗》、《骚》传统和孔子说诗、《诗大序》等儒家诗论的影响下，中国诗歌、诗论始终与社会政治息息相关。沿着“修齐治平”道路前行的中国知识分子，有着难解的“人世情结”，士大夫文人的身份，决定了他们对社会政治、对社稷苍生有着难卸的责任和特别的关怀。他们创作了大量的社会政治性的抒情诗，在诗歌和社会生活之间建立起良性的互动关系。但同时也应看到，属于社会政治、伦理教化范畴的“志”、“道”、“礼”、“理”，对诗歌中的个人化的“情”的抒发，构成了巨大的压抑和损害，个人的、情感的、唯美的带有与政教伦理疏离倾向的诗人、诗作，一再受到批评、指责和贬低、攻击。一些

① 闻一多《〈冬夜〉评论》，《闻一多全集》二，湖北人民出版社1993年12月版，第63页。

② 林庚《从自由诗到九言诗》，《新诗格律与语言的诗化》，经济日报出版社2000年1月版，第20页。

③ 林庚《楚辞里“兮”字的性质》，《新诗格律与语言的诗化》，经济日报出版社2000年1月版，第110页。

诗人、诗论家急功近利,为了政教目的,忽视诗歌艺术,审美视野单一狭隘,使诗歌沦为政教目的的附属物,甚至牺牲品,取消了文学、诗歌的独立性和审美、娱乐价值。这种诗歌政教伦理化的倾向,一直影响到现当代白话新诗的创作、批评领域。20 世纪的白话新诗革命,作为新文学革命的首要部分,既是为社会政治思想革命而发起,又是为社会政治思想革命服务的,革新诗歌与革新政治、革新社会是联系在一起的。从启蒙到救亡,从普罗诗歌、国防诗歌、抗战诗歌、根据地诗歌到五六十年代“政治标准第一”、“为政治服务”、“为阶级斗争服务”的“颂歌”与“战歌”,再到六七十年代的地下诗歌、七八十年代的朦胧诗和归来者诗歌,以及与这些诗歌创作紧密联系、引导呼应的诗歌理论批评,在本质上都是社会政治性的。新诗这种与中国古代诗歌一脉相承的与时代人群、社会政治的紧密胶着状态,其正面价值与积极意义自不待言。但其负面作用也导致了政治压倒艺术,政治学取代诗学,诗人服从或屈从政治权威,理性意识、科学精神和民主思想、独立人格沦丧,把政治家的目的当作诗歌的目的,降低了诗歌的艺术品位。政治性的群体伦理道德对个人化、个性化的自由抒情构成压抑排斥,出现了大量粗糙、假大空甚至滥施语言暴力的诗歌文本。紧紧追随政治、服务政治的诗人们,又不幸地在一次次政治运动中饱受折磨和摧残。其经验教训无疑是沉痛的。

再如爱情主题,男女两性的爱情关系抒写中,比兴寄托社会、身世意蕴的“风骚传统”;把男女两性间基于欲望的爱情婚姻关系,纳入伦理教化范畴的“伦理精神”;反弹礼教伦理的禁锢压抑,不计利害、不顾后果、不惜性命的“重情倾向”和“叛逆色彩”;爱情与礼教伦理、与社会政治、与爱的对象的矛盾冲突,以及对爱情的短暂、虚假、分裂性的命运感悟,所带来的“悲剧调性”;这些构成中国爱情诗的民族特色的重要质素,在古今爱情主题诗歌中表现出了明显的沿续性,古典爱情诗在情感观念方面对现当代爱情诗的渗透是全方位的。又如时间生命主题,在古典诗歌中表现为及时有为、及时行乐、惜春悲秋、同情悲悯和生存状态几个层面;也是在这几个层面上,对 20 世纪新诗的时间生命主题的表现,施以深刻的影响。还有乡愁主题,这类诗由中国社会农业文明的“根意识”孳蘖而出,

在乡情与亲情、乡情与爱情、故乡情与祖国情、地域乡愁与文化乡愁、情感寄托与灵魂皈依等“母题”内涵上,在登高思乡、望月思乡、佳节思乡、闻声思乡、梦忆还乡、远望当归、秋风日暮起乡愁等“原型”模式上,也都对现当代乡愁诗尤其是台湾和海外华人乡愁诗创作,起着“远程调控”性质的制约、规定作用。

五

古今诗歌表现手法之间,像意象化,比兴象征,构思立意的借鉴,意境营造与氛围渲染,叙事性与戏剧化,用典、拟作与互文性,主情、主智与主题等,更是一种全面的影响和具体的接受关系。以意象化为例,中国诗歌文本的基本构成单位是“意象”,中国诗歌是典型的意象诗,诗人表情达意时,一般不采用直抒的方式,而是借助意象来间接传示。这与中国诗人的生存环境有关,又与诗人接受《易经》“圣人立象以尽意”的哲学思维表达方式有关。传统中国社会是早熟的农业社会,人与大自然关系密切,对自然物象了解、稔熟、亲和,即目兴感、见景生情就成为一种普遍的创作心理发生机制,借景抒情、托物寓情即意象化的方法,也就成为一种普遍采用的表现手法。抒情诗中运用意象化手法的最大意义在于,它可以为无形的主观思想情感、心理意绪找到契合的客观对应物,把不可捉摸的情绪,转化为可以感受体验、理解观照的形象化的意蕴。因为诗歌中的意象是主客契合的,所以意象既具客观的形象性,又涵容了诗人主观的情感状态和审美趣味,因此,意象在很大程度上可以呈示一首诗或一个诗人的风格特色。一首内涵丰富的诗或一个风格鲜明的诗人,都拥有自己的中心意象和意象群落。意象往往成为一首诗或一个诗人的标志性代码。古代诗歌史上那些最有个性风格的诗人,都找到了自己的中心意象,建立起了属于自己的意象群落。如屈原的“灵修美人、善鸟香草”,陶潜的“园田、松菊、南山、桃源、归鸟”,李白的“月亮、大鹏、黄河、蜀道、剑侠、酒仙”,岑参的“大雪、沙碛、热海、火山”,李贺的“酸风、铅泪、黑云、红雨”,李商隐的“锦瑟、梦雨、蓬山、青鸟、金烬、红楼”等。形成个人风格的现当代新诗

人亦是如此,如郭沫若的“凤凰、天狗”,闻一多的“死水、红烛”,戴望舒的“雨巷、断指、乐园鸟”,艾青的“大堰河、火把、太阳、土地”,纪弦的“狼、铜像、7与6”,余光中的“莲、白玉苦瓜、五陵少年、李白”,昌耀的“高原、古堡、牦牛、吐蕃特女人”,舒婷的“橡树、双桅船、神女峰、鸢尾花”,海子的“麦地、亚洲铜”等。可以这样说,古典诗歌的意象化手法被现当代新诗人较为自觉地加以继承,这对新诗人形成个人风格大有助益。而一些古代诗人诗歌经常写到的通用意象,如“莲荷、月亮、黄昏”等,在现当代新诗中仍被继续反复抒写,这也从一个侧面证明了新诗对古典诗歌艺术手法的承续。

再如比兴象征手法。《易》之卦象与《诗》之比兴,从中国文化原型系统的源头起始,即规定了古代诗歌托物言志、寄寓抒情的表现方式,决定了古代诗歌文本的象征性质。从《诗经》的比兴到屈原的《离骚》,总体性象征方法已经完全确立。特别是《离骚》的“美人香草”象征性意象群,已经构成一个蕴藉、巧妙、复杂的比兴象征系统。屈原之后的中国诗歌,象征性作品极为常见,或咏物寓意,或借古讽今,或以仙比俗,或借男女爱情喻托社会政治。象征诗到中晚唐李贺与李商隐手中,写法上出现了较大的变化,主要是“向内转”,由以前的关注社会政治层面,转入个体生命的内心情感体验,多以浓艳的词采装饰片段心理印象。这种写法,被“花间鼻祖”温庭筠转入词的创作领域,又为南宋词人姜夔、吴文英所继承。20世纪二三十年代风靡诗坛的象征派、现代派诗人,对晚唐温李诗词和宋代姜吴雅词情有独好,他们在创作和理论方面,对温李、姜吴多有借取。不独象征派、现代派,整个中国新诗在语言变异后,总体上仍走古典诗歌意象化的路子,多有比兴象征之作就是必然现象。意象与象征是一体两面,不可分割的,所以象征手法在新诗发展史上一以贯之。比较而言,早期新诗人的象征,偏重启蒙说理;象征、现代、九叶诸流派诗人的象征,渐趋冷静内敛,耽于哲思,有主知倾向;都与宋诗为近。创造社、新月派诗人的象征,多指向时代政治和社会理想,属于激情象征,近于主情的唐诗。七月派诗人和朦胧诗派的象征,介乎激情象征和知性象征二者之间,或近唐或近宋。新生代诗人虽大多摒弃意象,使用平浅的口语,师法元散曲,但也

有绝佳的象征诗,不过仍然从中流露出浓郁的散曲风味。用象征手法写诗,除了对形象性和含义隽永的诗艺追求外,还有两个原因:一是客观环境的制约,不能直抒,往往是由于专制黑暗的社会压迫,政治忌讳不准触犯;二是主观意识的制约,不愿直抒,往往是个人的隐秘私情,不足为外人道也。所以,古今象征诗多为政治抒情诗和爱情诗。还有一类是题咏诗,托物寓意的写法,使这类诗亦多为象征之作。这三类象征诗,又常出现交叉的情况。这种题咏、爱情、政治互相指涉的象征传统,明显影响了现当代新诗作品。

六

上文的全面举证,并非站在偏执的古典立场,一厢情愿的攀亲或捕风捉影的穿凿;亦非欲在久已相安无事的学科边界上蓄意制造事端,图谋扩张古典诗歌研究的领地;而是指陈了中国诗歌古今发展演变的客观事实。除了少数新诗人如纪弦认为“新诗乃横的移植,而非纵的继承”,20世纪具备文学史意识的大多数新诗人,都不讳言新诗所承接的来自古典诗歌传统的影响。他们明确地意识到,要想提高新诗艺术,必须向辉煌灿烂的古典诗歌艺术学习,在继承借鉴中创新发展,实现古典诗歌艺术在现当代新诗创作中的创造性转化。这些新诗人的夫子自道,现身说法,最有说服力,值得古典诗歌研究者高度重视。把关注的目光相应地投射到这些现当代新诗人身上,是古典诗歌影响史和接受史研究的题中应有之义。

“新诗的老祖宗”胡适坦言,他的口语化、散文化的白话诗主张,“颇受了读宋诗的影响。”^①朱湘在《诗的产生》一文中,具体分析了传统诗词曲的艺术特色,从而说明了新诗必须向旧体诗词学习的道理。何其芳自谓童年时就喜欢古典诗词“那种锤炼,那种色彩的配合,那种镜花水月”,他“读着晚唐五代时期的精致的冶艳的诗词,蛊惑于那种憔悴的红颜上

① 胡适《逼上梁山——文学革命的开始》,《中国新文学大系·建设理论集》,上海良友图书印刷公司1935年10月版,第8页。

的妩媚,又在几位班那斯派以后的法兰西诗人的篇什里找到了一种同样的迷醉”,他说:“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。”^①在《写诗的经过》一文中,何其芳又说:“我记得我有一个时候特别醉心的是一些富于情调的唐人的绝句,是李商隐的《无题》,冯延巳的《蝶恋花》那样一类诗词”^②。卞之琳总结自己的创作特点时说:“我总喜欢表达我国旧说的‘意境’”,“我写抒情诗,像我国多数旧诗一样,着重‘意境’”,“我也常吸取文言词汇,文言句法”,他自评前期诗作“冒出过李商隐、姜白石以至《花间》词风味的形迹”。^③他指出:“在白话新诗获得了一个巩固的立足点以后,它是无所顾虑地有意接通我国诗的长期传统,来利用年深月久、经过不断体裁变化而传下来的遗产。”^④

西语系出身、终生讲授西方诗歌的蓝星诗人余光中,与中国古典诗歌的关系最深,他追求受过现代意识洗礼的“古典”,和有着深厚古典背景的“现代”。他说“汨罗江在蓝墨水的上游”,指出了新诗与以屈原为代表的古典诗歌传统之间一脉相承的联系;陶醉于古典诗词意象之美的他,曾忘情地说:“在古典悠悠的清芬里,我是一只低回的蜻蜓”;^⑤他对屈原、李白、杜甫、苏轼念念不忘,写了《漂给屈原》、《寻李白》、《湘逝》、《夜读东坡》等许多题咏诗;他“自信半个姜白石还做得成”。^⑥从古典诗歌与余光中的传承关系角度,可以清楚地看到:他那永不释然的祖国情结主要来自屈原赋,他那天马行空般的纵逸才气主要来自李白诗,而他的雅致琢磨的语言风格则主要来自姜夔词。广泛地吸纳熔铸、冶多元传统于一炉,使

① 何其芳《梦中道路》,《何其芳文集》二,人民文学出版社1982年10月版,第65—66页。

② 何其芳《写诗的经过》,《何其芳文集》五,人民文学出版社1983年9月版,第136页。

③ 卞之琳《〈雕虫纪历〉自序》,《雕虫纪历》,人民文学出版社1979年9月版,第15—16页。

④ 卞之琳《〈戴望舒诗集〉序》,《人与诗:忆旧说新》,安徽教育出版社2007年4月版,第192页。

⑤ 余光中《莲的联想》新版序《夏是永恒》,《余光中诗歌选集》一,时代文艺出版社1997年8月版,第281页。

⑥ 余光中《莲的联想》序《莲恋莲》,《余光中诗歌选集》一,时代文艺出版社1997年8月版,第285页。