

图书在版编目(CIP)数据

新诗评论 2007年第 5辑(总第五辑) / 北京大学中国新诗研究所
编. —北京: 北京大学出版社, 2007.
ISBN 7-301-13111-1

I 新... II 北... III 新诗 原文学评论 原中国诗 IV 中国诗

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 131111 号

书名: 新诗评论 2007年第 5辑(总第五辑)

主编: 谢冕 孙玉石 洪子诚

本辑编辑: 冷霜

责任编辑: 张雅秋

标准书号: ISBN 7-301-13111-1

出版发行: 北京大学出版社

地址: 北京市海淀区成府路 252号 邮编: 100871

网址: <http://www.pup.cn> 电子邮箱: zhangyaqiu@pup.cn

电话: 邮购部 010-62750172 发行部 010-62750173 编辑部 010-62750174

印刷者:

经销者: 新华书店

开本: 787mm×1092mm 1/16 印张: 10

2007年 5月第 5版 2007年 5月第 1次印刷

定价: 15.00元

摇

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 侵权必究

举报电话: 010-62750172 电子邮箱: zhangyaqiu@pup.cn

目摇摇录

观察与言论

“诗意”的文学政治

——论“诗意”在中国新诗实践中的踪迹和限度 摇 …………… 臧摇棣(猿)

吴兴华专辑

吴兴华佚文八篇(附 辑校札记) 摇 …………… 解志熙辑校并注(猿)

谈诗选

鸽 夜莺与红雀

《唐诗别裁》书后

《再来一次》

怎样谈话

现在的新诗

黎尔克的诗

《黎尔克诗选 译者弁言》

附 辑校札记

现代与传统的接续

——吴兴华及燕园诗人的创作取向评议 摇 …………… 解志熙(猿)

“新传统的奠基石”

——吴兴华、新诗、另类现代性 摇 …………… 张松建(猿)

中国香港诗歌研究

现代主义与中国香港现代诗的兴发

——一段被遗忘了的中国现代文学史 摇…………… 叶维廉(猿)

五六十年代的中国香港新诗 摇 …………… 古远清(猿)

摇

新诗评论

问题与事件

从“世界诗歌”到“诗歌的世界”

- 关于宇文所安“世界诗歌”问题的讨论 摇
- 吴晓东等(座谈)(员缘)

访摇谈

和沉默一起对刺

- 谷川俊太郎访谈录 摇
- 唐晓渡(员缘)

重返历史场景

- 关于《诗刊》(员缘—员缘)的访谈 摇
- 连摇敏(员缘)

翻译与接受

- 读诗的艺术 摇
- 哈罗德·布鲁姆摇著摇王摇敖摇译(员缘)

书摇评

新诗的“发生”与“诗性空间”的拓展

- 从新出的两部新诗研究著作说起 摇
- 易摇彬(员缘)

- 本辑作者(译者)简介 摇
- (员缘)

- 编后记 摇
- (员缘)

观察与言论

臧棣：“诗意”的文学政治——论“诗意”在中国新诗实践中的踪迹和限度

擢

新诗评论

“诗意”的文学政治

——论“诗意”在中国新诗实践中的踪迹和限度

臧摇棣

摇摇而人却诗意地栖居在这个大地之上。

——荷尔德林

作为一种文学话语，“诗意”在中国新诗实践中的际遇是非常耐人寻味的。它和中国新诗的关系牵涉到新诗的现代性的诸多问题。表面上看，“诗意”的张扬或匮乏，是新诗发展过程中显露的一种自然而然的结果，是新诗内部诸种审美势力相互作用而形成的一种客观的选择。但在实质上，这种修辞形态上的消长，反映的却是一种文学政治在“诗意”与新诗的关系问题上所展开的复杂而又巧妙的话语建构。人们在谈论新诗的时候，特别是涉及到对新诗的特质的认定和对新诗总体成就的评价的时候，经常会使用“诗意”这样的字样。在口吻和逻辑上，这种使用往往显出一种不言而喻的权威感，乃至话锋所向，不免流露出独断论的色彩。而一旦我们探究其语境的来龙去脉，这“诗意”却又多半显得语焉不详。对于新诗的历史而言，“诗意”既是一个令人困惑的神话，又是一个无所不在的幽灵。说一首新诗“饶有诗意”或“富于诗意”，虽然意味着某种程度的赞扬，却也可能隐含着更深层次的不满；其批评的潜台词甚至可能是矛盾的：一方面，它可能是对这首新诗在内容方面显露出的古典气质的称赞，但放到整个新诗的语境中去衡量的话，也仅仅是个特例，更普遍的情形则可能是“诗意”的匮乏。另一方面，它也可能被如是看待：这首诗在技巧上或许还说得过去，但缺少足够真正的创意，这种创意的核心内容是回应新诗所应具有的现代性。而在这篇论文中，我的主要目的是梳理“诗意”作为一种话语是如何呈

现于新诗的实践过程的,在不同的历史时期,究竟有哪些诗学势力参与了“诗意”在新诗中的话语运作,并考察它们在特定的语境中所包含的文学政治的意蕴。如果可能的话,我也想探讨“诗意”话语究竟对新诗的本质的建构能起到怎样的作用。

—

让我们先看看《现代汉语词典》(商务印书馆,1996年修订第三版)里是如何定义“诗意”的:“像诗里表达的那样给人以美感的意境。”由此可以看出,“诗意”通常被要求至少满足三个条件:第一,它通常是由诗来传达的,它最典型的存在方式是“在诗里”;也就是说,从文体的角度看,诗是表达“诗意”的最权威的载体。而从审美接受的角度讲,它的适用范围也可以是开放的;只要是“像诗里表达的那样”,符合特定的审美规约,也可以被视为“诗意”。这里,其实还隐含着一种广义上的和狭义上的区分。狭义的“诗意”,特指诗的“诗意”。广义的“诗意”,则指的是以诗为参照、在其他文类领域里具有同样内涵的品性;只要在那些领域里——非诗的或非文学的,它的显露方式是“像在诗里那样”就可以了。第二,它必须具有强烈的审美价值:“给人以美感。”换句话说,“是否具有美感”可以被确定为检验“诗意”的一个内在标准。第三,它最终呈现的应该是一种“意境”。

再看《现代汉语大辞典》(汉语大词典出版社,1994年版),它给“诗意”作出两条解释。第一条:“诗的内容和意境。”第二条:“像诗里表达的那样给人以美感的意境。”这基本上和《现代汉语词典》里的界定完全相同。只不过,它更加明确地强调了“诗意”在体裁和内容上的指向,即“诗意”有其自身严格的文类限度,它的范围限定在诗中,是由诗带来的,是属于“诗”的。《现代汉语大词典》甚至还引证了诗人何其芳的一段话:

总的说来,诗意似乎就是这样的东西:它是从社会生活和自然界直接提供出来的、经过创作者的感动而又能够激动别人的、一种

新鲜优美的文学艺术的内容的要素。^①

从话语制作的角度看,同绝大多数使用“诗意”的诗人和学人一样,何其芳也非常注重“诗意”与“优美”之间的价值关联。换句话说,“诗意”天然地意味着“优美”。而从新诗的写作实践来看的话,“优美”——内容上的优美、语言上的优美,则往往意味着一种特殊的语境限制,这种限制对很多实验性很强的写作构成了排斥。因为在现代的诗歌写作中,“不优美”的东西常常是诗人要处理的首要内容。比如,在 1935 年代早期,刘延陵在谈及新诗和旧诗的区别时曾指出:“‘新诗’与‘旧诗’的异点并不如寻常人所思仅仅在形式方面,‘新诗’和‘旧诗’的区别尤在精神上的区别”,这“新诗的精神”就是“求适合于现代求适合于现实的精神”,其核心就是像美国诗人惠特曼所做的那样“切近人生”,“称颂寻常的东西”。^②此外,“诗意”可能也并不如何何其芳所描绘的那样,是客观地存在于“社会生活和自然界”中的。有没有“诗意”?谁来决定“诗意”的有无?什么样的“美感”才算是有意诗的?这些话题本身都包含有文学政治的因素。再有,“诗意”需要经过艺术的转化,这一转化过程就渗透有强烈主观性。选择什么样的写作类型和风格形态来呈现“诗意”,其中所包含的主观性,表面上看,像是出于诗人个人的自主决定,但从写作语境上看,它往往也是一种文学政治的反映。何其芳似乎很强调“诗意”感染力,认为“诗意”必须能同时感动艺术的创造者和消费者。这样的界说本身已不自觉地流露出一种文学政治的意味。很明显,按照何其芳提供的尺度,新诗史上,以“反讽”为标志的西南联大诗人的追求“新诗现代化”的写作实践就会遭到冷落。

上面两种词典释义都提到了“意境”。而我们知道,在中国的文化语境里,“意境”是古典诗学的核心概念。“意境”和古典诗歌的写作类型甚至形成了一种自明性的关系。“意境”既是古典诗歌的审美目标,又是它的最根本的特征。《现代汉语大辞典》里对“意境”的释义如下:

① 何其芳:《大跃进工人歌谣选》序,《民间文学》1958年 7 月号。

② 刘延陵:《美国的新诗运动》,《诗》第 1 卷第 1 号,1935 年 1 月 1 日。

“指艺术作品或自然景象中所表现出来的情调和境界。”《现代汉语词典》的解释也大同小异：“文学艺术作品通过形象描写表现出来的境界和情调。”这样，“诗意”、“意境”、“境界”之间就形成了一条可以相互指涉的语义链。而在实际的诗歌语境中，“诗意”、“意境”、“境界”经常被随意替换使用。比如，在当今由网络语境构成的涉及诗歌的“读者反应”里，我们可以随手找到大量的混用例证。诸如：①“什么是意境？我认为意境就是诗意的空间，是诗意达到的境界。”②“意境是一种情景交融的诗意空间。”③“诗呀，就在于要有一种诗意。什么是诗意呢？就是一种意境。这就是朱光潜先生所说的诗的特质。”④“诗意是什么？是诗歌中营造出的一种意境、一种感觉、一种优雅……”⑤“诗意是什么？……大概永远也不会有一个公式化的标准答案。不过我认为有一点是没有疑问的，诗意是一种美，是一种崇尚美的精神之光的闪烁。”以上这五个例子，只是我们使用“百度”引擎略加搜索，就能得到的结果。这些例子，从一个侧面反映出词典释义在“诗意”问题上对普通读者的潜在影响有多大，程度又有多深。如果从文化研究的角度看，词典释义的权威解说和这些散落在网络中的“读者反馈”，简直构成了一种有趣的“互文效应”，彼此都沉浸在一种深度的审美催眠中乐此不疲。

另一方面，两种词典释义都提到了诗是“诗意”赖以表达自身的文体，这样，无意之间就在逻辑上把“诗意”与文体捏合在了一起。此外，两本词典没有对这里的“诗”加以进一步的区分。言下之意，这里的“诗”在类型和风格上，当然包括古诗和新诗。也像是非常自然的，它们还都预设了一个美学逻辑：“诗意”应是古诗和新诗都须遵循的规则。这一逻辑的前提也是假设的：即古典诗人和现代诗人对“诗意”的理解，应该是一致的。但我们知道，在不同的写作类型中，比如在古诗写作和新诗写作中，诗人们对“诗意”的认同是非常不一样的，“诗意”的呈现与传达也可能会有很大的差异。对“诗意”的认同，不仅仅是一个审美观念如何选择的问题，也不仅仅是一种诗歌风格如何确认的问题，它实际上深受文学语境的制约，并且往往是和特定的写作类型联系在一起。一个古典诗人头脑中的“诗意”，可能会和一个现代诗人脑

海中的“诗意”有着天渊之别。而身处不同的诗歌语境,诗人往往会遵从不同的写作模式,采用不同的风格类型。假如无视两者之间的差异,“诗意”就可能深陷在最糟糕的文学政治的泥淖中而浑然不觉。比如,在一般读者反应里(各种诗歌网站和个人博客如今成了它的最火爆的领地),我们经常可以听到这样的针对新诗和当代诗歌的责难:当今的诗歌式微,原因就在于诗意匮乏。因为现代人普遍匮乏诗意。

进一步分析,我们也可以看到,在这两种词典释义里,“诗意”的自明性扩展并抵达了它的修辞学边界,同时,也开始呈现出可疑的裂纹。这些裂纹包括:“诗意是诗的本质特征吗?”“诗必须表达诗意吗?”“诗意一定是优美的吗?”“在不同的诗歌范式里,比如在古典写作和现代写作的范畴里,诗意的呈现是否具有差异性?”“尽管有这样或那样的修饰,把诗意仅仅解释成一种意境是否合适?”“如果把诗意作为一种评价标准,那么它的批评限度是怎样的?”“诗意和审美现代性的关系又是怎样的?”我相信,把这些裂纹放置在新诗的历史语境里去考察,会是非常有意思的话题。而它们所导致的那些疑惑,或许同新诗的根本问题是密切相关的。

二

从新诗的实践过程看,人们对“诗意”的使用是非常广泛的,历时也很漫长。无论是作为一种阅读舆论,还是作为一种批评术语,“诗意”的使用频率都相当高。胡适、郭沫若、徐志摩、闻一多、李金发、卞之琳、穆旦、朱自清、朱光潜,这些在新诗的兴起中起到关键作用的诗人和批评家,都曾使用“诗意”这个术语或概念。大致可分为两个解说的踪迹:一、或多或少在古典诗学的路径上汲取并修正“诗意”的含义,如胡适、闻一多、卞之琳、朱光潜。二、在诗的本质的意义上,泛泛谈论“诗意”,但不涉古典诗学的理路,如郭沫若、李金发。在新诗的实践范围里,最早谈及“诗意”的诗人是胡适。在《谈新诗》中,胡适明确地说

过“凡是好诗,都是具体的,越偏向具体,越有诗意诗味。”^①差不多同一时间,在致宗白华的信里(1925年),郭沫若也有过如下表述:“我们的诗只要我们心中的诗意诗境底纯真表现,命泉中流出来的,灵魂底,心琴上弹出来的,灵魂底颤动,灵底叫喊,那便是真诗,好诗……”^②非常有趣,这两位被公认为新诗的奠基者的诗人,不约而同地都把“诗意”和“好诗”联系在了一起。胡适强调“诗意”的“具体性”,郭沫若伸张“诗意”的“自我表现”。如果说,胡适所谈的“诗意”尚未完全摆脱古典诗学的影响的话,那么,郭沫若则是新诗史上第一个完全不顾及古典诗学的语义踪迹来谈论“诗意”的人。考虑到郭沫若和德国生命哲学思潮的关系,我认为郭沫若的“诗意”观,很符合德国美学家赫尔德在《论诗歌在古今各民族风俗中的作用》中曾对“诗意”下过的一个定义:“真正的诗意”就是生命的“本质所产生的作用”。在郭沫若那里,“诗意”是由诗人个人自主决定的,“绝端的自由,绝端的自主”。这样,郭沫若实际上把“诗意”带进了现代心理主义的审美领域,在新诗实践上突出了“诗意”的主观主义。换句话说,是否具有“诗意”,不取决于特定的文化传统和公认的审美规约,而全赖现代诗人的个人才能。这应该说是人们对人们通常所理解的“诗意”观念的大胆的反叛。此外,这也是现代诗人首次明确地在文学政治的意义上修正“诗意”的含义。

在郭沫若之后,李金发也曾这样谈及“诗意”：“我作诗的时候,从没有预备怕人家难懂,只求发泄尽胸中的诗意就是。”这里,我们可以发现,李金发所说的“诗意”基本上就是 1920年代中国象征派诗人所标称的“情绪”的代名词。换句话说,这个“诗意”就是现代诗人对生命对世界的自主体验。这样的“诗意”在取材和主题上认同的是“诗是个人灵感的记录表,是个人陶醉后引吭的高歌”^③。李金发所说的“个人灵感的记录表”常常遭人诟病,被说成新诗中追求极端主观主义的表现。其实,看看诗人的创作,再看看他的原文,李金发虽强调自我表现,

① 胡适:《谈新诗》,《胡适文存》,欧阳哲生编,第515页,北京大学出版社,1998年版。

② 郭沫若:《致宗白华的信》,《三叶集》,第27页,亚东图书馆,1925年版。

③ 李金发:《是个人灵感的记录表》,《大路文艺》第2卷第1期,1925年11月10日。

但认为这种诗歌的自我表现有一个新的文学功能,就是它“皆可暗示人生”^①。这里,李金发所论及的“诗意”同样不涉及古典诗学的语义脉络。假如将他和卞之琳作一个简要的对照,我们会有趣地发现:卞之琳极力抵制“诗意”的神秘主义维度,而李金发则强调“诗意”具有神秘性:“诗意的想象,似乎需要一些迷信于其中,如此它不宜于用冷酷的理性去解释其现象。”^②不独如此,闻一多也曾在谈论对罗塞蒂的认识时说过“神秘性根本就是有意意的”^③。从上述这两个例证里,我们可以看出,在 1920 年代的现代诗人的诗歌观念中,“诗意”实际上具有某种辨认新诗的自主性的作用。也就是说,“诗意”抵抗的是“冷酷的理性”;“诗意”意味着一种新的感受世界的方式。现代诗人最主要的追求就是学会运用“诗意的想象”。这和穆木天所谈论的“诗的思维术”非常接近。如果把距离稍稍拉远一点,在某种意义上,这也和海德格尔把诗意语言同技术语言相对立是一种同调。由于强调感受力的左右,“诗意的想象”也和“诗意地栖居”同处于一种文化逻辑之中:它们都把生存的目光投向自然的启示。

另外,在“诗意”与风格的关联上,李金发认为“诗意”最基本的内涵是对美感的把握:“夜间的无尽之美,是在其能将万物仅显露一半,贝多芬及全德国人所歌咏之月夜,是在万物都变了原形,即最平淡的曲径,亦充满诗意,所有看不清的万物之轮廓,恰造成一种柔弱之美,因为暗影是万物的服装。”^④这里,虽然谈及了美感话语,但从李金发所持的诗学观念来看,他所言的美感基本上不涉及古典诗学的语义脉络,而更接近现代美学中的象征主义的唯美主义版本。古典诗学所言及的“诗意”以忘我为终极设境,讲求的是“神与物游”,而李金发所论及的美感则基于对诗人的自我的积极认同。

1920 年代中期,徐志摩在谈到“诗意”时,涉及了新诗的本体论范畴。在《诗刊放假》这篇重要的文献中,徐志摩阐述了他的新诗美学:“一首

① 同上。

② 李金发:《艺术之本原及其命运》,《美育杂志》第 7 期,1923 年 5 月。

③ 《闻一多全集》第二卷,第 52 页,湖北人民出版社,1933 年版。

④ 李金发:《艺术之本原及其命运》,《美育杂志》第 7 期,1923 年 5 月。

诗的字句是身体的外形,音乐是血脉,‘诗感’和原动的诗意是心脏的跳动,有了它才有血脉的流转。”^①这里,虽然主要依据的是形式与内容的二元论,但是不难看出,徐志摩认为“诗意”是诗的根本特征。实际上,他为“诗意”设置的美学语境也是如此。在同一篇文章里,他声言“诗的生命是在它的内在的音节”。而所谓“内在的音节”,根据上下文,它指涉的其实就是“诗意”的“血脉的流转”。不仅如此,徐志摩还明确地使用了本体论的视角,声言:“一首诗的秘密也就是它的内含的音节,匀整的流动。”^②换句话说,在徐志摩看来,“诗意”是作为一种内在的文类特征根植于诗的写作的。是否具有“诗意”,关乎的不仅是诗的“秘密”所在,而且也涉及到诗与非诗的甄别。比如,《诗刊放假》也带有诗歌论战的成分。徐志摩举出了早期新诗史上的两种倾向,作为他所说的“诗意”的对立面:“恶烂的‘生铁门笃儿主义’(即感伤主义——作者注)”和“假哲理的唯晦学派”。虽然并未点明具体诗人,但从新月派的诗歌底线看,这两种现象涉及的是新诗史上的早期白话诗、创造社和初期象征诗派。也就是说,它们在诗歌实践上都没摸触到诗的秘密。这样,在徐志摩的言述中,“诗意”话语就包含有强烈的文学政治的意味。

在我看来,卞之琳或许可以被看成是新诗史上追求“诗意”写作的最有代表性的大诗人。他的新诗写作具有自觉的追求“诗意”的取向。1924年代中期,在解释自己的诗歌时,卞之琳曾在多处反复表示:他的诗是“沿袭我们诗词的传统,表现一种心情或意境……”^③“我以为纯粹的诗只许‘意会’。”这种意会在诗歌动机上可以返溯到诗人对直觉的偏爱:“诗到底不过是直觉地展现出具体而流动的美感。”^④但卞之琳并不主张新诗的写作过分依赖心理主义的诗歌美学。在这一点上,他对新诗上的象征派的诗歌实践始终持批评态度。卞之琳的优异在于他意识到在现代诗歌的书写范式里,必须用诗的具体性去制衡意境,否则的

① 《徐志摩全集》第 9 卷(散文集丙·丁),第 52 页,上海书店,1993 年版。

② 《徐志摩全集》第 9 卷(散文集丙·丁),第 52 页,上海书店,1993 年版。

③ 《卞之琳文集》上卷,安徽教育出版社,第 52 页,1994 年版。

④ 同上书,第 52 页。

话,诗就会堕入“一个笨谜”。他曾引征纪德的话表达对新诗实践中的玄秘倾向的反感:“一点神话本来就够了。”在他看来,诗应追求的是“完全是具体的境界”^①。这些表述虽然谈到的都是具体的诗作,但反映出的却是卞之琳早期诗歌的基本信念。晚年,在《雕虫纪历》自序中,他也作过这样的小结:“我总是喜欢表达我们旧说的‘意境’或者西方所说‘戏剧化处境’。”^②从卞之琳的例子中,可以看出,在新诗历史上,“意境”或“境界”这些诗学概念的语义踪迹和所指范围,多半是与古典诗歌写作的美学范式勾连在一起的。

在写于 1954 年代初期的《诗论》中,朱光潜专门辟出一小节,谈到“诗意”。在他看来,“‘诗意’根本就是一个极含糊的名词”^③。对于这个术语,他似乎也缺少好感,声称“‘诗意’是幻觉和虚荣心的产品”。从他谈论这个概念的上下文来看,“诗意”被归结为诗人在构思其诗作时所面对的一种素材现象,大抵相当于“情感和意象”。他还谈到作为素材的这种“诗意”,是“很模糊隐约,似可捉摸又似不可捉摸”。从这些表述里,我们也可以看到,“诗意”的使用在新诗实践的最初的 19 年里是非常不稳定的,它的褒贬色彩经常随意转换。不过,通读《诗论》这本著作,从话语运作的角度,我们也可以这样认定,朱光潜谈论的“诗的境界”、“诗的情趣”、“诗的意境”这些语词的基本意指,和现在人们通常所说的“诗意”很相近。细究起来,用这个词,而不用那个词,其实不是一个人用语的习惯问题,而是某种文学语境使然。朱光潜致力于学术梳理的遣词精确,当然会反感“诗意”的语义含混。值得一提的是,他不满足于“诗意”的含混是建立在他对“境界”的认同之上的。而朱光潜对“境界”的界定,则全然遵循的是中国古典诗学的路径。从直接的承继关系而言,则是受王国维的“境界”说的影响:

从前诗家常拈出一两个字来称呼诗的这种独立自足的小天

① 同上书,第 151—152 页。

② 卞之琳:《雕虫纪历》自序,《雕虫纪历》,人民文学出版社,1983 年版。

③ 朱光潜:《诗论》,《朱光潜全集》第三卷,第 151—152 页,安徽教育出版社,1986 年版。

地。严沧浪所说的“兴趣”，王渔洋所说的“神韵”，袁简斋所说的“性灵”，都只能得其片面。王静安标举“境界”二字，似较概括，这里就采用它。^①

从这段表述可以看出，“境界”关乎的是诗的本体论。而实际上，《诗论》的篇目设计也是把“境界”放在诗的本体论范围里来探讨的。朱光潜对其他的概念都不甚满意，又找不到合适的术语，所以权宜采用了王国维的“境界”说。不过，在我看来，他对“境界”的阐释，眼光独到，别有洞天，已经很接近海德格尔意义上的“诗意”。他断言：“无论是欣赏或是创造，都必须见到一种诗的境界”，“凡所见皆成境界，但不必全是诗的境界”。^②这里，朱光潜明确地表示：所有的诗歌实践都是以追求“诗的境界”为归宿的。不仅如此，他还指出，诗歌阅读的重心也在于理解“诗的境界”。令人稍感缺憾的是，他也没能超越文类的界限去定义“诗的境界”。另一方面，朱光潜的有关论述，为我们重温现代词典对“诗意”的诠释，提供了一个新的语义踪迹：“诗意”最终归结到“意境”，而“意境”又回归到“境界”。这一解释的循环巧妙地设定了一个语义的范围，它有效地支撑了“诗意”、“意境”、“境界”在不同的批评语境里相互替换、跳来跳去的浮桥。同时，它也让我们再次看到了“诗意”和古典诗歌的类型关联。比如，朱光潜说：“每首诗都自成一种境界。”这样的论断可能更适于古典诗歌的写作类型；事实上，他为这一论断举的两个例子（崔颢的《长干行》和王维的《鹿柴》），也出自中国古诗。在其他的相关段落中，他引用的例子也多为古典诗歌。而一旦用于新诗的写作，由于文类内部的类型差异，这一论断多半会打很大的折扣。

三

新诗的实践似乎为“诗意”话语提供了一个高效运转的流水线。

^① 同上书，第 207 页。

^② 朱光潜：《诗论》，《朱光潜全集》第三卷，第 207 页，安徽教育出版社，1986 年版。

在大量有关“诗意”的言述中，人们不难得出这样的印象：中国古典诗歌似乎天然地就具有“诗意”，并且，还为“诗意”话语提供着唯一的合法性的来源，甚至是具有示范意义的尺度。而中国新诗则先天地匮乏“诗意”，并且，因为这种先天的匮乏，中国新诗迄今仍没能形成它自身的审美范式。同样，也不难理解，这样的印象很自然地伸向诗歌的审美价值层面，它牵涉的是对不同诗歌范畴——古典诗歌和现代诗歌——的总体性评价。谈及新诗的形式本质和它的艺术成就之间的关联时，人们尤爱使用缺少“诗意”来责难新诗的实践。其批评逻辑是这样的，由于新诗忽视对“诗意”的呈现，所以它的形式存在着先天的缺陷，而这形式上的缺陷又使得新诗的艺术成就大打折扣。在这样的批评理路中，传达“诗意”不仅被视为任何形态的诗都必须遵守的诗歌范式，而且也被看成是鉴别一种诗歌实践是否符合诗的本质的根本依据。

在当代诗界，郑敏对“境界”的提倡及其相关言述，很有代表性。她责难当代诗歌的一个重要的出发点就是：1949年以后，中国诗歌在写作实践上罕见对“境界”的追求。而她为“境界”设置的批评语境也带有如下特点：绝少顾及现代诗歌和古典诗歌在写作类型上的差异，认为“境界”适用于任何时代的诗歌写作的最高原则。而她对这个“境界”的界定和阐述基本上是以古典诗学为蓝本的，比如，她说：“古典诗歌的最高审美指标就是‘境界’。”^①但在视野的开阔和思辨的细致上，她又逊色于朱光潜。朱光潜也曾在《诗论》中用“境界”说批评新诗写作，但多以批评的启悟为主；而郑敏则为“境界”话语引入了一个真理维度，在批评口吻上显得更为专断。她声言：

中国诗最擅长的、最为独特的还是它的境界，也就是“意境”，但境界似乎比“意境”更高一些，它是一种悟性。境界这个问题在新诗里追求得很少很少。我觉得早期（1949年代前）的诗人是浸透在古典诗里然后又走出来的，所以他们比较强调境界。而现在我们就很少去提炼自己的精神，追求境界了。^②

① 郑敏：《思维·文化·诗学》，第 192 页，河南人民出版社 1999 年版。

② 同上书，第 192 页。

从这里可以看出,虽然都是从诗的本体论的角度去探讨“境界”,但郑敏下结论时比朱光潜走得更远。朱光潜的“境界”说,尚能在考察作品范围时,顾及中外,未作任何等级上的暗示。郑敏的论断,则将范围缩小到“中国诗”,并明确言及“境界”是中国诗的本质。她采用的另一个视角也很有意思:“境界是汉语诗歌的宝贵传统。新诗在这方面应当有所继承和发展。”^①将“境界”如此明确诊断成是一种诗歌传统,并且声言它为中国诗歌所独有,确乎是“境界”话语闪现出的新的火花。而这些确认在批评上带有一种强烈的文学政治的目的,就是用“境界”来痛斥当代诗歌的堕落。比如,她说:

境界是诗歌的灵魂,也是价值的最终所在,它并不浮出诗歌的表层,但却以它那不可触摸的光辉照亮全诗,没有境界的诗如珠玉失去光泽。现在有些诗人不但缺乏境界,而且有意反境界,以庸俗甚至低劣丑恶泼入诗,以达到践踏美的目的。^②

又比如,在《今天的新诗应当追求什么》一文中,她尖刻地写道:

今天的新诗很像修在四合院的遗址上的新楼,再难找到中国古典诗歌的境界。^③

从这段文字可以看出,在批评实践上,郑敏是将“境界”作为一种批评尺度来运用的。它产生的文学政治的效果,虽然看起来振振有词,但却显得过于武断和专横。比如,对像艾青、穆旦、俞铭传、杜运燮这样在写作实践上明确反对“意境”话语的诗人,郑敏的论述就显得有些狭隘了。

在我看来,中国古诗之天然地具有“诗意”,中国新诗之先天地缺乏“诗意”,这种划分本身就具有浓厚的文学政治的色彩。表面上,它呈现的是一个相当客观的情形,但实际上,它的前提本身可能就存在着很大的问题。首先,它为诗歌假定了一个美学任务,即凡是诗就必须表

① 郑敏:《思维·文化·诗学》,第512页,河南人民出版社,1999年版。

② 同上书,第512页。

③ 同上书,第512页。