

# 诗言“感觉”

## ——20世纪30年代新诗对古典诗传统的再发现

罗小凤

**内容提要** “诗言志”和“诗缘情”两种学说素为中国古典诗传统的重要组成部分，而上世纪30年代以废名、何其芳、卞之琳、林庚、金克木、朱英诞等为代表的一批诗人却在重新考察与阐释古典诗传统时发现“诗言感觉”，即重新发现了“感觉”对于诗的重要性，认为“感觉”是诗之为诗、一时代之诗区别于另一时代之诗的关键质素，改写了“诗言志”、“诗缘情”为主导的古典诗传统秩序与面貌，形成20世纪30年代新诗对古典诗传统的再发现。同时，他们在诗歌创作中注重“感觉”的书写与呈现，以诗歌实践形成了对古典诗传统的再发现和对新诗自身传统的发现。

中国古典诗学对诗本体的阐释众说纷纭，其核心观点聚焦于“诗言志”和“诗缘情”。前者一直被视为中国古典诗学的开山纲领，出自中国最古之书《尚书·尧典》，而后者则由魏晋时期陆机于《文赋》中提出，二者分别从“志向、抱负”与“情感”两方面体认诗歌本体，成为中国古典诗传统的重要组成部分。然而，上世纪30年代的一批诗人如废名、林庚、何其芳、卞之琳、金克木、朱英诞、南星等却在重新考察与阐释古典诗传统时（其时戴望舒、施蛰存、曹葆华等诗人主要向外国诗歌资源寻求帮助，并未重新阐释古典诗传统和形成对传统的再发现）收获一个重要发现：“诗言感觉”。这批诗人立足于各自的诗学修养、审美志趣与诗歌倾向的基点上，携带自己遭遇的诗歌问题与经验回望古典诗传统，重新发现了“感觉”对于诗的重要性，认为“感觉”是诗之为诗、一时代之诗区别于另一时代之诗的重要标识性特征，这是他们对古典诗传统的新认识和新发现，显然改写了“诗言志”、“诗缘情”为主导的传统秩序与面貌，形成了他们对传统的再发现。与此同时，他们自己的诗歌创作既不同于初期新诗注重描摹“现实”或表现“自我”，亦不同于同一时期的普罗诗社、中国诗歌会等诗人以“现实”、“革命”为主旋律，而都将诗的“感觉”

作为其诗歌的主要内容，所注重的是诗的“感觉”，而非“现实”、“道理”、“意义”或“情感”、“自我”，构筑了其诗歌建设的独特内容，是他们对“写什么”这一新诗建设过程中极为重要的问题的回答，也是他们以创作实践对古典诗传统的再发现和对自身传统的发现。

### 一 “写什么”的关注与“感觉”的重视

每一代诗人都面临“写什么”的问题，此一个问题所关涉的是诗的“内容”，每一时代的诗歌内容不一样，不一样的诗歌内容形成不同时代之诗。但新诗十余年的探索过程中，探索者对“内容”的重视却明显不够，胡适等着重的是“白话”，郭沫若着重的是“自由”，闻一多为代表的新月诗派注重的是“节的匀称和句的均齐”，早期象征诗派虽然在理念上已开始关注“感觉”等诗的内容，但诗歌实践中却又局限于色彩和音乐效果的讲究。显然，新诗于诞生之初主要将注意力聚焦于“形式”建设。直至20世纪30年代（下文简称30年代），诗人们才真正将新诗建设的注意力投注于诗的“内容”，即“写什么”的问题，他们开始主要关注诗的内质而不是形式对于新诗建设的重要性。废名曾明确指出：“我们的新诗首先要看我们的新

诗的内容,形式问题还在其次”<sup>①</sup>,新诗的“内容”被作为考察与关注的首要对象。金克木则将诗分为“诗型”和“纯诗”,认为新诗与旧诗的“诗型”发生了变化,而“纯诗”则是二者的相通处,是“抛去了时在变化的形式”使诗成其为诗的“真正的,唯一的条件”<sup>②</sup>,此“纯诗”不同于初期象征诗派所提倡的“纯诗”内涵,显示出金克木对“内容”的关注。路易士也认为诗之所以为诗,真正区别在于内容方面,“而非在于‘诗行’、‘诗节’,与夫‘韵脚’的工整与否”<sup>③</sup>。可见,诗的“内容”已成为30年代新诗建设的重要“项目”。

当然,虽然初期新诗对诗的“内容”重视不够,但亦有每一时期的诗歌内容:“胡适强调的‘内容’是现实,郭沫若强调的‘内容’是自我”<sup>④</sup>。确实,胡适主张新诗要写时代精神、新生活、新精神,主张让自然的生活不加选择地入诗,所谓“有什么话,说什么话”<sup>⑤</sup>;而郭沫若认为“诗的本质专在抒情”<sup>⑥</sup>,重视的是自我情感的宣泄。那么,时至30年代,诗的“内容”是什么?“左联”和普罗诗社的诗人们都主张贴近时代风云和社会现实、描写社会实际生活、反映政治黑暗和时代声音、表现民族精神;中国诗歌会则提出“捉住现实”、“歌唱新世纪的意识”<sup>⑦</sup>,都将社会现实、民生疾苦、民众呼声等奉为其诗歌内容的主旋律。但身处同一时代语境下的废名、林庚、何其芳、卞之琳、金克木、朱英诞等“现代派”诗人,与左翼诗人、普罗诗社、中国诗歌会等诗人截然不同,他们面对北伐大革命失败后政局混乱、强寇压境、国难当头的处境,国家前途的晦暗与个人理想的破灭,产生了世纪末的恐惧感,他们不仅面临对“民众的政治”失望的幻灭,也面临自我价值的幻灭,遭遇着被社会抛向边缘的无力感、空虚感。在强烈的幻灭、绝望、虚无等“末世情绪”中,诗人们想寻出路而不得不把自己塞进大学或文坛的象牙塔中,“不谈国事”<sup>⑧</sup>,不介入现实、而向内寻求心灵的慰藉。

恰在此时,新感觉主义与其主要阵地《现代》杂志的诗歌倾向为当时的诗人们带来了新的诗歌理念,影响及废名、林庚、何其芳、卞之琳、金克木、朱英诞等一批诗人的诗歌取向。自1928年3月《文学周报》刊载新感觉派作品《街之底》(横光利一著)后,日本新感觉主义便盛行于中

国,促生了中国的“新感觉主义”,《现代》杂志成为其主要阵地。《现代》杂志创刊号开篇即为新感觉派小说家代表穆时英的小说《公墓》,显示出对“新感觉派”的重视。穆时英是中国新感觉派小说的圣手,运用蒙太奇、心理分析等手法凸显其对现实生活的主观感觉和印象,而不注重对客观生活的真实描写与刻画,他在此刊发表的《公墓》《上海的狐步舞》《夜总会里的五个人》《街景》等都是新感觉派小说的优秀之作,均抓住人在刹那间的感觉进行书写,极力呈现瞬时感觉。当以穆时英为代表的这种“新感觉风”风靡上海,《现代》杂志时期遂成为“新感觉派”的成熟期和兴盛期,“新感觉派”的主要作家在《现代》悉数登场,这种对“感觉”的重视倾向给诗歌创作带来巨大影响。主编施蛰存既写小说又写诗歌,他亲身实践过心理分析小说,是“新感觉派小说”的代表作家之一;其诗歌受其“新感觉小说”影响自不待言,其写作倾向亦带动一大批诗人,对此他曾自述他并无意让《现代》变成“我底作品型式的杂志”,但稿件却“尽是这一方面的作者”<sup>⑨</sup>。而当时与穆时英、施蛰存等“新感觉派”小说家们过从甚密的诗人如戴望舒、何其芳、废名等,其诗歌理念无法不发生巨大变化。因此,虽然当时诗歌领域未曾如小说领域出现一个“新感觉派诗歌”,但一些诗人却在诗歌理念上早已接受这种重视“感觉”呈现的倾向。对此,蒲风早就敏锐地指出,现代派诗歌是“象征主义和新感觉主义的混血儿”<sup>⑩</sup>,虽然现代派诗歌未必真可划入“新感觉主义”范畴,但它重视表现和传达感觉的诗歌倾向却无可否认。对于这种诗歌脉动,读者最先发觉,他们投书批评《现代》所刊之诗晦涩难懂,是“谜诗”、“未来派的谜子”、“玄妙玄妙——如入五里雾中”<sup>⑪</sup>,或“无限神秘奥秘,奇异之感”、“如入五里雾中,不得其解”<sup>⑫</sup>,或直接认为是“未来派”、“达达派”的诗,其实正言中其受“新感觉主义”的影响,诚如横光利一指出的:“未来派、立体派、表现派、达达派、象征派、结构派以及如实派的一部分,都属于新感觉派的东西”<sup>⑬</sup>,正是这类似“新感觉派”的诗,让读者“如入五里雾中”。可见,《现代》亦是“新感觉诗”的主要阵地。而林庚、何其芳、卞之琳、金克木、废名、朱英诞、南星等诗人都曾是《现

代》的主要作者或读者，其诗歌观念无法不深受此刊之风格与倾向的影响，其写作倾向无可避免地被“感觉化”，正如刘西渭所敏锐发觉的，此一时期决定诗之为诗的，不仅是形式内容的问题，“更是一个感觉和运用的方向的问题”<sup>⑩</sup>。李长之亦指出：“林庚之看重感觉，从而看清诗人的贡献和天职，是的确的确我们大家的精神。”<sup>⑪</sup>显然，“感觉”已确凿无疑地成为30年代一批诗人创作的核心内容。诗人们在诗中自由表现感觉，传达感觉，他们不再只关注社会现实、“意义”、“意思”或“道理”，而极其注重诗的“感觉”，沉醉于感觉的书写。当他们怀揣“写什么”的问题和重视感觉书写的经验回望古典诗传统时，重新发现了传统中的“诗的感觉”（戴望舒、施蛰存等虽注重感觉的书写，但他们主要向西方象征主义、意象主义寻求诗歌资源，并未重新阐释传统和形成对传统的再发现）：他们重新发现“诗的感觉”对于诗之为诗和形成不同时代之诗的重要性，并以“感觉”重释和改写了古典诗学中的“意境”，构建出“诗言感觉”的诗观，形成了他们对古典诗传统的再发现。

需要指出的是，初期象征诗派也曾强调“感觉”因素，主张“作者须要为感觉而作，读者须要为感觉而读”<sup>⑫</sup>，强调对感觉世界和内在生命中潜意识的观照，显示出从抒情表意的“表达”功能向“自我感觉的表现”功能的诗歌观念的转变迹象，但他们在实践中却将“感觉”局限于音和色等方面的追逐。而更关键的是，他们对“感觉”的重视主要源自西方象征主义诗歌的影响，而并没有回望古典诗传统，并未以“感觉”形成对传统的再发现。30年代废名、林庚、卞之琳、何其芳等一批诗人对“感觉”书写的重视，一定程度上是对早期象征诗派重视“感觉”表现的诗歌观念的承续，他们以此经验为基点，回望古典诗传统，重新发现了传统中的“感觉”质素，从而形成对传统的再发现。

## 二 古典诗传统中“感觉”的再发现

30年代的诗人们在回望古典诗传统时，携带着他们对“写什么”这一诗歌问题的思考，依此他们重新阐释古典诗传统，重新发现了诗的感觉

是诗之为诗的核心质素，是一时代之诗区别于另一时代之诗的关键要素，并重新阐释和发现了“意境”这一古典诗传统中极其重要的概念，改写了“诗言志”、“诗缘情”为主导的古典诗传统秩序与面貌，事实上形成了“诗言感觉”的诗观，从而形成对古典诗传统的再发现。

### （一）感觉：诗之为诗的核心质素

诗的本质素来被阐释为“抒情”、“言志”，其功用则被阐释为“兴、观、群、怨”，而30年代的诗人们却在重新考察古典诗传统时发现了“感觉”是诗之为诗的核心质素，颠覆了古典诗学对诗歌本体的认识。林庚曾指出“感觉”是诗的基本要素<sup>⑬</sup>，并发现“感觉”是诗歌中感染人打动人的主要成分，甚至是诗之为诗的关键质素。他曾举例分析李义山的“夕阳无限好，只是近黄昏”：“我们是忘记了那作者，忘记了谁是主角，而把自己整个的加在这情景的赞叹与感触中去了。”<sup>⑭</sup>在林庚看来，诗所能打动人的不是其作者，不是具体的人物与情节，不是现实的生活场景，而是相似情境下“有一颗心跃然欲通”，即诗所传达的“心同此感”的感觉。林庚还认为诗会在相通的知觉中给人以共鸣与感动，由此产生一种“普遍的诗的力”<sup>⑮</sup>，从而超脱于具体事物，超越具体的故事情节，超越现实的生活场景和人事，却又直抵人心，让人念念不忘。这种超越现实利害、功利关系的“普遍的诗的力”是一种脱离了物质场景、现实依托而存在的、属于内宇宙的、彼此能够相通、感染、打动的“感觉力”，这正是林庚个人话语场域中私设的概念“极端的诗”的主要内涵。而“极端的诗”是林庚擅自拟就的一个名词，“是指那支持了诗而使它仍与其它作品有别的特质”<sup>⑯</sup>，其实就是诗与小说、戏剧、散文等其他文体相区别的要素，因而“极端的诗”被他视为是古今诗歌相通的特质，即诗之为诗的根本。林庚将诗歌中与读者相通的“感觉”形成的“普遍的诗的力”作为“极端的诗”的核心内容，显然是重新发现了“感觉”对于诗之为诗的重要性。同时，废名亦发现了“感觉”对于诗之为诗的重要性。他在阐释古典诗词时别具一格而收获了新的发现，如他阐释李商隐的《锦瑟》便与胡适大相径庭，胡适对此诗曾大为不满：“这首诗一千年来也不知经过多少人的猜想了，但是至今还没有人猜出他究

竟说的是什么鬼话。”<sup>④</sup>然而，废名却对之爱不释手，曾在不同文章中多次引用并做出新的阐释：“我们想推求这首诗的意思，那是没有什么趣味的。我只是觉得‘沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟’这两句写得美”<sup>⑤</sup>，显然，废名与胡适迥然有异，他赏读此诗并不去推求其所表达的意思或具有的意义，而欣赏其所带来的感觉美。可见，废名所欣赏的是诗里的“感觉”，注重体验诗中的美，而不是推求“意思”或“意义”，显示出他对诗的“感觉”而非“意义”或“意思”的重视。对于李商隐的其他诗作，他亦如此做出重新阐释：“作者似乎并无意要千百年后我辈读者懂得，但我们却仿佛懂得，其情思殊佳，感觉亦美。”<sup>⑥</sup>胡适曾将李商隐一派之诗称为“妖孽诗”<sup>⑦</sup>，因为他注重的是这些诗究竟“说了什么”；而废名却极其欣赏李商隐的诗，因为他注重的是“仿佛懂得”，注重领略这些诗的“情思殊佳，感觉亦美”。在废名的重新阐释中，李商隐之诗并非传达“意义”和“意思”，而是注重呈现诗的“感觉”，注重的“只是感觉美”。

## （二）感觉：不同时代之诗相区别的关键要素

30年代诗人们还在重新考察古典诗传统时重新发现了感觉对于形成不同时代之诗的重要性，如废名便在重新考察以往的诗文学时发现不同时代之诗的形成最关键之处在于“诗的感觉不同”：“好比晚唐人的诗，何以能说不及盛唐呢？他们用同样的方法写诗，文字上并没有变化，只是他们的诗的感觉不同，因之他们的诗我们读着感到不同罢了。”<sup>⑧</sup>在他看来，晚唐诗与盛唐诗并无“盛”与“衰”之别，而主要在于诗的感觉不同，对此他曾援引两个时期书写“月亮”的具体诗例进行阐明：“古今人头上都是一个月亮，古今人对于月亮的观感却并不是一样的观感，‘永夜月同孤’正是杜甫，‘明月松间照’正是王维，‘举杯邀明月，对影成三人’正是李白。这些诗我们读来都很好，但李商隐的‘嫦娥无粉黛’又何尝不好呢？就说不好那也是没有办法的，因为那只是他对于月亮所引起的感觉与以前不同。”<sup>⑨</sup>古今人虽然面对的是同一个月亮，却由于诗人各自的感觉不同而形成不同的诗的感觉，或由于诗人所处时代不同其观感各异，因而其诗亦各异其趣，正是诗的“感觉”不同形成了不同时代之诗，由此他发现了诗的感

觉对于形成不同时代之诗的重要性。林庚同样在重新阐释古典诗传统时发现感觉是关系一代与一代产生不同诗的关键要素。他指出：“至于感觉的进展，却确是人类精神领域的园丁；有了这进展所以才有一代一代不同的诗；我们才能说明为什么《诗经》是那么简单质朴，《离骚》却又以那么不同的姿态出现；而《九辩》一篇为什么在《楚辞》中显示出一种特殊的风格；我们才能解释所谓初唐、盛唐、晚唐究竟是什么意思。”<sup>⑩</sup>在林庚看来，感觉的进展是决定一代又一代不同之诗的关键，是决定《诗经》、《离骚》、《楚辞》等诗篇各有其不同的特殊风格与姿态的根源，是形成初唐、盛唐、晚唐各个诗歌阶段的重要标志。后来林庚在访谈中也谈及“感觉”对于唐诗生命力的重要性：“我们要比诗新不新，不在于有新的形式新的内容，而是诗给读者的感觉要新鲜。”“唐诗能经得住时间的冲洗，恰恰就在于它为读者提供了新鲜的东西。我把它称为‘新鲜的认识感’。”<sup>⑪</sup>张鸣把这种新鲜的认识感表述为“内在的感觉的东西”，林庚对此表示认同。在林庚看来，唐诗的魅力主要在于“它以最新鲜的感受从生活的各个方面启发着人们”<sup>⑫</sup>，永远能给人以“新鲜的认识感”，即新的诗的感觉，这种感觉正是唐诗打动一代又一代人的共振点，是林庚对古典诗传统中“感觉”之重要性的再发现。何其芳、卞之琳、朱英诞等诗人亦都在自己对古典诗传统的重新考察与阐释中发现“感觉”是彰显不同时代之诗的重要区别。

## （三）“感觉”对“意境”的现代阐释

30年代诗人们在重新阐释古典诗传统时还将“感觉”与古典诗学中的“意境”相对接，形成了对“意境”的现代阐释与发现。卞之琳显然是代表，他曾指出：“我总喜欢表达我国旧说的‘意境’或者西方所说‘戏剧性处境’，也可以说是倾向于小说化，典型化，非个人化，甚至偶尔用出了戏拟（Parody）。”<sup>⑬</sup>此言已引发学界众说纷纭而迥然不同的阐释。事实上，卞之琳在此是将古典诗学中极其重要的概念“意境”与西方诗学概念“戏剧性处境”、“非个人化”等相勾连、对应，对“意境”进行了新的阐释与发现。1934年卞之琳翻译了艾略特的《传统与个人才能》<sup>⑭</sup>这篇对30年代诗坛产生重要影响的文章，他自己亦深受影响，尤其是艾略特的“非个人化”理论。艾略特的

“非个人化”理论认为诗与艺术的感情是非个人的，诗人所能引人注意的也不是他个人的感情(emotion)，而是“宁静回忆出来的感情”，即“感觉”(feelings)，因而他主张诗人写诗要逃避感情，逃避个性，而书写“宁静回忆出来的感情”，这种感情经过宁静回忆已不是个人的，而是许多经验集中后所发生的新东西。卞之琳在翻译中意识到艾略特话语系统中“emotion”与“feelings”是相区别的两个概念，他把前者译为“感情”、“情绪”、“情感”，他翻译“emotion”这个词语时在三个汉语词汇之间轮换；后者则单译为“感觉”。可见，艾略特话语中的“感情”、“情感”、“情绪”属于可以互换的相近词汇，是“单纯的，粗疏的，或是平板的”<sup>④</sup>，不能直接入诗；而“感觉”则是客观的、理性的，可以入诗，是诗的主要内容。艾略特认为，诗人的职务不是寻求新的感情，而是将寻常的感情化炼成诗，以表现“感觉”；伟大的诗并非直接用“感情”或“情感”创作，而是直接用“感觉”。在艾略特看来，“非个人化”便是要把寻常的“感情”或“情绪”、“情感”化炼成“感觉”而入诗。由此可知，逃避感情、主张客观化的“非个人化”是达到表现“感觉”目的的手段与方法，“感觉”是“非个人化”的目的，甚至可以说，“非个人化”就是“感觉化”。可见，“非个人化”不过是一种技艺和手段，其目的指向的是“感觉”，“非个人化”只是由“感情”抵达“感觉”的桥梁，是通过把个人的感情非个人化从而表现诗的感觉的方式，窃以为，艾略特的“非个人化”理论理解为“感觉化”理论或许更确切。艾略特的“非个人化”理论深刻地影响了卞之琳，他自己曾坦承：“这些不仅多少影响了我自己在30年代的诗风，而且大致对三四十年代一部分较能经得起时间考验的新诗篇的产生起到过一定作用。”<sup>⑤</sup>而与此同时，卞之琳在翻译中习惯对照古典诗传统，他对于如何非个人化、如何书写感觉这个问题所寻找的对应点是“意境”，于是做出以上阐说。在卞之琳看来，无论非个人化、戏剧化或戏剧性处境，都是为了抒情的客观化，为了逃避感情，更客观地书写感觉。而卞之琳所采用的非个人化手法如戏剧性处境与戏剧效果等，正如有学者注意到的，其实就是古典诗学中的“意境”：“卞诗通过戏剧手法的运用而

取得的戏剧效果更像是中国古诗中的‘意境’。”<sup>⑥</sup>这种说法正是笔者所思考的，西方现代诗歌的影响塑就了卞氏的现代眼光，当他以现代眼光回过头审视传统时，重新发现了传统中“意境”对于新诗建设的重要性，于是在自己的诗歌创作中予以重新启用。对此，李怡亦曾指出：“卞之琳的戏剧效果都特别注意烘托那种浑融、完整的景象，暗示着他对生命状态的传统式认识，更像是中国的意境。”<sup>⑦</sup>他们都注意到卞之琳的戏剧性处境、戏剧效果等非个人化策略其实是对中国古典诗学中“意境”的重新发现与启用。在卞之琳眼中，“意境”与戏剧性处境、戏剧效果等非个人化策略一样均是为了传达诗的“感觉”，他在对“非个人化”的戏剧性效果、抒情的客观化效应的追求上，以“感觉”的客观化打通了“戏剧性处境”与“意境”的交叉点，将“感觉”作为他个人话语系统中“意境”的代言者，显然是对古典诗学中“意境”的重新阐释，形成了对古典诗传统中“感觉”的新发现。因此，在卞之琳的话语系统中，非个人化、戏剧性处境、戏剧效果与“意境”、“境界”其实最终都指向“感觉”，“感觉”正是“戏剧性处境”与“意境”之间具有相类性的联结点，因而，卞之琳对古典诗学中“意境”或“境界”的重视就是对“感觉”的重视，他以“感觉”重新阐释了“意境”、“境界”等古典诗学中的重要概念，是对古典诗传统中“感觉”质素的重新发掘，形成了对古典诗传统的再发现。与此同时，何其芳亦以“感觉”勾连、对接了“意境”。何其芳对古典诗词迷醉的是其“姿态”，他曾指出：“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。”<sup>⑧</sup>何其芳所欣赏的是“姿态”，而不是“意思”。对此张洁宇曾分析道：“说到底，他追求的就是诗歌的感觉方式和传达方式之美。从现代主义诗学的角度说，这一点体现了何其芳重‘感觉’、重‘体验’的思想；而从传统诗学的方面看，则又说明了他对意境之美的追求。”<sup>⑨</sup>张洁宇细致地厘析出何其芳所欣赏的“姿态”之实质便是“感觉”，并将之与古典诗学中的“意境”相对应，显然呈现了何其芳亦以“感觉”重新阐释了古典诗学中的“意境”，重新发现“感觉”对于诗歌的重要性，是何其芳对传统的再发现。

### 三 感觉书写经验的发现

30年代诗人们对古典诗传统中“感觉”质素的再发现,其实就是对新诗自身注重感觉书写经验的发现,他们在自己的创作实践中均极其注重表达“感觉”,而不注重说理或写实,“感觉”成为其书写的主要内容。废名在其诗中“只注重一个‘美’字”<sup>⑧</sup>,林庚则被李长之称为“感觉化”的诗人<sup>⑨</sup>,何其芳被认为其创作只有一个目的,就是一种氛围、感觉的传达<sup>⑩</sup>,金克木亦将“感觉”作为其诗歌书写的主要内容之一,主张在诗中捕捉新都市、新生活中“新的感觉”<sup>⑪</sup>。那么,诗人们如何将其在古典诗传统中再发现并极其重视的这种“感觉”质素在其诗歌实践中展开呢?

#### (一) 意象抒情

意象抒情是指诗人们在诗中将各种意象叠加、并置、转换而传达、暗示诗人心中的感觉,主要“用意象来暗示”<sup>⑫</sup>,可以避免直接抒情。施蛰存曾在自己主编的《现代》上将自己创作的五首新冠以“意象抒情诗”的标题,随后戴望舒、艾青等诗人都创作出响应“意象抒情诗”的系列作品,使“意象抒情诗”成为30年代诗人们普遍创作的一种诗歌风格,显示出“一大群诗人对诗的感觉和运用的方向有了变化”<sup>⑬</sup>。废名、何其芳、卞之琳、林庚、金克木、朱英诞、南星等诗人都采纳这种诗歌手法,以“夜”、“荒街”、“黄昏”以及枯树、落日、西风等破败、荒凉的意象传达了身处特殊年代的特殊感觉。诗人们笔下“夜”意象极为丰厚,如林庚笔下便有《夜》、《沪之雨夜》、《夜行》、《春雨之夜》、《雨夜》、《独夜》等三十余首直接以“夜”入题的诗,但他并不如普罗诗人或中国诗歌会的诗人们那样将“夜”赋予“黑暗”、“革命道路之艰辛”等象征意蕴,而只注重传达内心的幻灭与孤独之感,呈现一种“空虚而捉摸不到的悲哀”<sup>⑭</sup>;废名的《十二月十九夜》《止定》、卞之琳的《夜风》《古镇的梦》、何其芳的《圆月夜》《暮雨》、金克木的《宇宙疯》等诗都以“夜”意象为依托呈现出他们对人生理想的追求与探索中的幻灭感、孤独感、落寞感。“荒街”是30年代诗人笔下又一个核心意象。卞之琳在《几个人》中将几个普通人空虚、无聊、麻木

的生活状态与“当一个年轻人在荒街上沉思”形成鲜明对比,呈现了“荒街”这一既属于具体的生存环境又属于时代背景、大环境的停滞感、荒凉感、落寞感;他的《一个闲人》、《西长安街》、《酸梅汤》等诗都不是从人道主义立场去关注底层劳动人民的生活状态,而是通过荒街上底层人物的生活状态来呈现当时时代氛围下内心的无奈感、悲凉感。即使面对繁华的都市,诗人们都感到自己所置身的是“荒街”、“沙漠”,如废名在《街头》中通过邮筒、阿拉伯数字、汽车、大街、人类等的寂寞层层呈现,传达了繁荣的城市文明背后普遍的寂寞感和虚无感;林庚在《沪上雨夜》中虽然处身上海的“柏油路”,却联想到孟姜女哭长城的悲戚场景;金克木在《招隐》中明确宣告:“城市是喧哗的沙漠”,都是对“荒街”意象的独特呈现。黄昏意象亦不乏诗例,如林庚的《黄昏》《暮》《五月之暮》《黄昏的歌》《黄昏曲》等呈现了他对生命、人生、世界的悲凉感觉;金克木的《晚眺》《黄昏》传达了他在“沉闷而痛苦的年月”<sup>⑮</sup>里内心的苦闷、沉滞与“无穷的寥寂”之感;朱英诞的《印象》则传达他“看多了人间的不平”的无可奈何之感。此外,诗人们还通过枯树、残阳、缺月等意象呈现荒凉之感,如金克木善用枯树、落日、西风、笳声、“鲛人的泪”、“冷冷的缺月”等意象织就颓败、苍凉的景象传达“无穷的寥寂”之感;林庚则以大量的青灯、荒野、枯树、秋风、寒月、落叶、孤鹰、凄雁、春、梦等意象承载其内心感觉。

#### (二) “梦语”的话语方式

与胡适等初期白话诗人主张描摹现实不同,亦与郭沫若等诗人的直接宣泄不同,30年代诗人普遍采用“梦语”方式捕捉内心深处难以言传的微妙感觉。“梦”是一种沟通外部世界与内在心灵的独特机制,与现实疏离、阻隔,相持一定距离,因而已过滤情感,所传达的是“感觉”而不是强烈的“情感”,同时又具有无序性、朦胧性、片断性、自由性等特点,可以以此自由展开想像、联想,由此“梦语”方式被废名、何其芳、卞之琳、林庚、朱英诞、金克木等诗人广泛用以传达感觉。在其创作理念中,“梦”是创作的成功所在,废名曾明确指出:“创作的时候应该是‘反刍’。这样才能成为一个梦。是梦,所以与当初的实生活隔了模糊的界。艺术的成功也就在这里。”<sup>⑯</sup>在他看

来,创作是一个“反刍”的梦,“模糊的界”表明梦与现实的界限是模糊的,若有若无,真假难辨;何其芳则“以白日梦、璀璨的幻觉,来维系自己认为是多余的生命”<sup>④</sup>,他“写诗的经历有如一条梦中道路”<sup>⑤</sup>。诗人们都以“梦语”方式传达内心感觉,如废名的《星》:“满天的星/颗颗说是永远的春花。/东墙上海棠花影/簇簇说是永远的秋月。/清晨醒来是冬夜梦中的事了。/昨夜夜半的星,/清洁真如明丽的网,/疏而不失,/春花秋月也都是的,子非鱼安知鱼。”梦境和现实的界限非常模糊,“满天的星”和“东墙上海棠花影”都是现实存在的客观景象;但两个“说是”则把“星”化成了“春花”、“海棠花影”化成了“秋月”,空间与时间的界限迅速模糊化;而“清晨醒来”后,这一切客观的景象全幻化成了“冬夜梦中的事”,时空界限进一步模糊;接下来诗人又回到现实中对“昨夜夜半的星”进行描画,但诗人的视点并未停留于现实的星,其思维马上又跳到“春花秋月”这一时间性景象,诗人以“春”、“秋”、“冬”的时间视点切换,模糊了时空;末句“子非鱼安知鱼”借用《庄子·秋水》里的话回应开头的“永远”,达到一种对于时空意识的顿悟境界,意味着昨夜之星的清洁明丽与疏而不失以及春花秋月的存在都不过是“梦中的事”,“星星”不一定是“永远的春花”,“海棠花影”不一定是“永远的秋月”,一切如梦般真实,也如梦般虚空,如梦般短暂而无法“永远”。何其芳的《爱情》亦是梦语方式的经典诗例,这首诗诗人梦中所得的诗中展开了丰富的想像,呈现了如梦的场景,尤其“南方的爱情是沉沉地睡着的,它醒来的扑翅声也催人入睡”、“北方的爱情是惊醒着的,而且有轻蹻的残忍的脚步”,想像独特,呈现出他对爱情之感觉而非情感的体验。废名的《梦中》《妆台》《渡》《栽花》《拔树梦》、何其芳的《预言》《我埋一个梦》《给我梦中的人》《梦歌》《梦后》、卞之琳《古镇的梦》《车站》《旧元夜遐思》、林庚的《春雨之梦》《窗》等诗均采用“梦语”方式,或以“梦”为起兴展开诗思,纵横驰骋联想与想像;或以“梦”将内在的心理真实与外在的客观真实相链接缝合,从而呈现其感觉。

### (三) 追忆的抒情方式

追忆由于是对过去之事、情、人的追忆,故

已过滤了炽烈的情感,属于经过“平静回忆出来的感情”<sup>⑥</sup>,呈现的是心底存留的“感觉”,因而成为30年代诗人们用以呈现感觉的重要方式,何其芳、金克木、卞之琳、朱英诞等诗人都通过追忆过往而传达感觉。何其芳是典型的“追忆”诗人,他反复称自己是“一个留连光景的人”,常拿李煜亡失的国度比喻自己亡失的青春,因而他在诗中总追忆过去已逝的光景,正如尘无意识到的:“无论他写的是什么,结果总是使我们怀念着过去或则向往着过去。”<sup>⑦</sup>何其芳通过追忆这种抒情方式传达其怅惘感、寂寞感,如《罗衫》一诗重新启用古典意象“罗衫”,借助“罗衫”的属性与用途展开对爱情的追忆与回想,充满爱情逝去后的幽怨、缠绵与痛苦;《休洗红》则通过衣服因被洗而褪色的物理常识,在洗衣过程中追忆逝去的爱情,在过去爱情的甜蜜幸福与爱情的脆弱易逝的对比中呈现了诗人失去爱情的怅惘之感;《赠人》《雨天》《祝福》等诗都通过追忆过往爱情而传达出诗人对爱情的追念、痛楚、绝望、伤感。这些爱情诗不同于一般的抒发爱恋之情,而是“基于个人的苦乐悲喜而又超越于苦乐悲喜,基于真实与理想而又超越于真实与理想,曾有过热恋而又超越于热恋生活层面。净化后的情感变得更冷静,更透明,从而进入了一种生命体验的美丽的‘艺术的爱情’”<sup>⑧</sup>。确实,何其芳的爱情诗以“追忆”过往的爱情往事为基点展开对过去爱情的怀念与对未来爱情的渴望,这种“追忆”的抒情方式下展开的爱情已经过岁月沉淀,因而能超越个人感情得失的层面,具有更加感染人而持久的艺术价值。何其芳对青春的追忆则处处传达了诗人所感到的“我遗弃了人群而又感到被人群所遗弃的悲哀”<sup>⑨</sup>,如代表作《预言》中“叹息”、“沉郁”、“空寥”、“无语”,《脚步》中“甜蜜的凄动”、“无言的荒郊”、“互递的叹息”,《秋天(一)》中“郁郁的梦魂”、“叹息的目光”等都透射出抒情主人公寂寞的内心世界;其他诗中出现频率颇高的“忧郁”、“寂寥”、“寂寞”、“幽怨”、“衰草”等词语无不是诗人追忆青春的寂寞情绪的文字投影,传达着诗人的寂寞、悲哀、孤独之感。金克木的诗则都是“和过去对话”,是“对过去的人和事和时代说话”<sup>⑩</sup>,其实便是对过去的追忆,他常在诗中采用追忆的抒情方式,如《肖像》中他通过以



“记得”引领的排比句式追忆过去恋爱时的美好时光,传达爱的甜蜜感、美感,而非抒发炽烈的爱恋之情;《忏情诗》则通过追忆“心底的旧情”而传达自己内心深处对过往爱情的追悔、忏悔、伤感,其追忆的情感已是经历了年年月月的沉淀,已是“遥远的梦”,因而早已平静、冷静,诗人在诗中不是抒发“感情”而是传达当年那份感情留在心底的“感觉”。而林庚的《那时》《想起你来》《破灭之歌》、卞之琳的《寄流水》《旧元夜遐思》、南星的《石像辞》等诗亦都通过“追忆”的抒情方式而克制了热烈的情感,在时间与空间距离的屏障后感情已过滤、沉淀为“感觉”。

#### (四) 戏剧性处境

卞之琳、废名、金克木、朱英诞等诗人尝试在诗歌中通过构筑戏剧性处境将诗人的感情、情绪化炼成“感觉”,实现非个人化,如卞之琳便曾坦承自己“最忌滥情发泄,最喜用非个人化手法设境构象”<sup>④</sup>,常“倾向于写戏剧性处境、作戏剧性独白或对话甚至进行小说化”<sup>⑤</sup>。戏剧性处境的构筑主要通过戏剧性场景的铺排和戏剧性声部的多重配置,由此实现非个人化而传达诗人的感觉,可以避免抒情的空泛伤感。在戏剧性场景的铺排方面,卞之琳、林庚、废名、金克木、朱英诞等都有不少实验之作,卞之琳的《寒夜》无疑是经典代表,诗中拟仿戏剧程式,“一炉火。一屋灯光”俨然“舞台说明”中对场景的交代,“老陈捧着个茶杯/对面坐的是老张。/老张衔着个烟卷。/老陈喝完了热水”则俨然在交代人物关系和对人物动作的说明,之后便是对人物动作、表情、语言等各方面的呈现,都符合戏剧特征,简直是一幕短剧,完全杜绝了诗人主体意识的介入,由戏剧性场景自身呈现人们在冬夜无所事事、昏昏欲睡的感觉。废名的《花盆》亦构筑了一个颇具趣的戏剧性场景,诗句“池塘生春草, / 池上一棵树”仿佛舞台说明中的场景交代,而“树”、“草”、“植树的人”则成为戏剧中的主要人物,各自所说的三句话相当于戏剧中的台词,最末一句“他仿佛想将一钵花端进去”采用了“画外音”,则是诗人自己的揣测,可见诗人是将戏剧性处境与诗人主体意识相交融,由此呈现诗人对生命的思考与感觉。在戏剧性声部的配置上,卞之琳的《酸梅汤》、废名的《小河》、金克木的《美人》

等诗都是代表。卞之琳在《酸梅汤》中以人力车夫一人自言自语、自说自话的独白手法呈现戏剧性处境,全诗仅出现人力车夫一人的语言、行为、动作,完全隐匿了诗人的主观意识与主体声音,“诗中的‘我’从诗人中分离出来,以车夫的身份在特定情景中与卖酸梅汤的老人对话,超脱了个人主观视野的强行干预,让诗歌情境自己‘说话’”<sup>⑥</sup>,由此传达了当时时代背景下民生凋敝、底层人生活无着、百无聊赖、无可奈何的感觉;废名的《小河》一诗全由“干涸了的河床”与“天上的星”对白而成诗;金克木的《美人》则尝试了戏剧中的“画外音”：“在黄昏中，他的面色是苍黑的。（他期待着谁吧？）”诗人在揣测中衬托美人之美。此外，卞之琳的《春城》《断章》《尺八》《旧元夜遐思》、废名的《寂寞》《太阳》《小河》、林庚的《雨来》《在空山中》《别后》、南星的《九歌》等诗都通过构筑戏剧性处境传达感觉。

1930年代以废名、林庚、何其芳、卞之琳、金克木、朱英诞、南星等为代表的一批诗人在重新考察、阐释古典诗传统时重新发现了“感觉”这一古典诗词中至关重要的质素,并通过意象抒情、梦语、追忆和戏剧性处境等多种传达方式展开感觉的书写,他们以“诗言感觉”的新认识和实践形成了对古典诗传统的再发现。同时,他们在对古典诗传统的再发现中确认了新诗自身质素的建设,在诗歌史链条上第一次从诗的内质层面探索了诗之为诗的基本问题,是对新诗自身传统的发现。当然,30年代诗人们对“感觉”的再发现是他们以自身所处时代的眼光与经验重新考察传统时所形成的认识,无可避免地带有时代的局限性与个人的褊狭处,尤其是他们将“感觉”的重要性提升为“诗之为诗”的核心,显然难免偏激而有悖谬之处<sup>⑦</sup>。

①②③废名：《新诗问答》，《人间世》第15期“诗专辑”，1934年11月5日。

④金克木：《论诗的灭亡及其他》（写于1934年8月2日），《文饭小品》第2期，1935年3月5日出版。

⑤路易士：《诗的形式问题》，《小雅》第4期，1936年12月。

⑥王光明：《自由诗与中国新诗》，《中国社会科学》2004年第4期。

⑦胡适：《尝试集·自序》，《尝试集》，上海亚东图书馆。



- 1920 年版。
- ⑥郭沫若：《论诗三札》，《文艺论集》，第 215 页，人民文学出版社 1979 年版。
- ⑦穆木天：《新诗歌发刊词》，《新诗歌》创刊号，1933 年 2 月。
- ⑧未署名（周作人——笔者注）：《骆驼草·发刊词》，《骆驼草》周刊第 1 期，1930 年 5 月 12 日。
- ⑨施蛰存：《编辑座谈》，《现代》第 1 卷第 6 期，1932 年 10 月。
- ⑩蒲风：《五四到现在的中国诗坛鸟瞰》，《诗歌季刊》第 1 卷第 2 期，1934 年 3 月 25 日出版。
- ⑪吴冠中：《社中座谈》，《现代》第 3 卷第 5 期，1933 年 9 月。
- ⑫崔多：《社中座谈》，《现代》第 5 卷第 2 期，1934 年 6 月。
- ⑬横光利一：《新感觉活动》，伊藤整等编《日本现代文学全集》第 67 卷，第 370 页，日本讲谈社 1980 年版。
- ⑭刘西渭：《鱼目集——卞之琳先生作》（书评），天津《大公报·文艺副刊》第 122 期，“星期特刊”，1936 年 4 月 12 日。
- ⑮⑭李长之：《〈春野与窗〉》，《天津益世报·文学副刊》，第 9 期，1935 年 5 月 1 日出版。
- ⑯王独清：《再谭诗》，《创造月刊》1 卷 1 期，1926 年 3 月 16 日出版。
- ⑰⑱林庚：《诗的韵律》，《文饭小品》第 3 期，1935 年 4 月 5 日出版。
- ⑲⑳林庚：《极端的诗》，《国闻周报》第 12 卷第 7 期，1935 年 2 月 25 日出版。
- ㉑胡适：《国语文学史》，《胡适全集》（第 11 卷），朱文华整理，第 83 页，安徽教育出版社 2003 年版。
- ㉒⑳冯文炳：《谈新诗》，第 36 页，第 37 页，第 219 页，人民文学出版社 1984 年版。
- ㉓出自胡适：《五十年来中国之文学》（该文写于 1922 年 3 月 3 日，原载 1923 年 2 月《申报》五十周年纪念刊《最近之五十年》），此处依《中国新文学大系·史料索引集》，第 11 页，上海良友图书印刷公司 1935 年版。
- ㉔张鸣：《人间正寻求着美的踪迹——林庚先生访谈录》，《文艺研究》2003 年第 4 期。
- ㉕林庚：《我为什么特别喜爱唐诗》，《人民日报》1982 年 6 月 21 日，后被作为“代序”收入《唐诗综论》（第 26 页，人民文学出版社 1987 年版）。
- ㉖卞之琳：《雕虫纪历·自序》，《雕虫纪历（1930—1958）》，第 3 页，人民文学出版社 1979 年版。
- ㉗⑳艾略特：《传统与个人才能》，卞之琳译，《学文》第 1 卷第 1 期，1934 年 5 月 1 日。
- ㉘卞之琳：《赤子心与自我戏剧化：追念叶公超》，《卞之琳文集》中卷，第 188 页，安徽教育出版社 2000 年版。
- ㉙彭树涛：《传统思维下的现代诗歌创化——卞之琳诗歌内质分析》，卢昌军等主编：《楚天学术》第 10 辑，第 138 页。
- ㉚李怡：《中国现代诗与古典诗歌传统》，第 243 页，西南师范大学出版社 1994 年版。
- ㉛⑳何其芳：《论梦中道路》，《大公报·文艺·诗歌特刊》第 1 期，总第 182 期，1936 年 7 月 19 日。
- ㉜张洁宇：《荒原上的丁香——20 世纪 30 年代北平“前线诗人”诗歌研究》，第 132 页，中国人民大学出版社 2003 年版。
- ㉝李长之：《林庚的诗集〈夜〉》，天津《大公报·文艺副刊》，1933 年 10 月 25 日。
- ㉞⑳尘无：《画梦录》，《光明》1 卷 4 期，1937 年 7 月。
- ㉟金克木（柯可）：《论中国新诗的新途径》，《新诗》1937 年第 4 期。
- ㊱⑳蓝棣之：《现代派诗选》，第 16 页，第 16 页，人民文学出版社 1986 年版。
- ㊲⑳金克木：《挂剑空垄》，第 7 页，第 1—2 页，生活·读书·新知三联书店 1999 年版。
- ㊳废名：《说梦》，《语丝》第 133 期，1927 年 5 月出版。
- ㊴艾青：《梦，幻想与现实》，《文艺阵地》1939 年 6 月 1 日，第 3 卷第 4 期。
- ㊵李影心：《评〈画梦录〉》，《大公报·文艺·书评特刊》，第 285 期，1937 年 1 月 17 日。
- ㊶孙玉石：《论何其芳三十年代诗》，《文学评论》1997 年第 6 期。
- ㊷卞之琳：《难忘的尘缘——序秋吉久纪夫编译日本版〈卞之琳诗集〉》，《卞之琳文集》（中卷），第 560 页，安徽教育出版社 2000 年版。
- ㊸卞之琳：《完成与开端：纪念诗人闻一多八十生辰》，《人与诗：忆旧说新》，第 10 页，三联书店 1984 年版。
- ㊹王光明：《现代汉诗的百年演变》，第 289 页，河北人民出版社 2003 年版。
- ㊺本文系 2012 年度教育部人文社会科学研究青年基金项目“1930 年代新诗对古典诗传统的再发现倾向研究”（编号：12YJC751057）的阶段性成果。

[作者单位：广西师范学院文学院]

责任编辑：邢少涛