

“境界”传统与中国新诗学的建构

赵黎明

内容提要 境界诗学传统在新诗坛看似遭遇“断裂”命运实则以碎片形式曲折存续，其核心元素如情感本位、情景交融、自然英旨、境生象外等被不同程度接受就是明证。不过，境界自身也经历了整体变异的过程，具体表现在“语象化”“事象化”“理象化”“虚境化”诸方面。以横向移植为能事的新诗学，使用一套现代西方诗学话语，但这些话语与境界诗学范畴之间存在着巨大交集，这也充分说明境界传统具有贯通古今中西诗学的活力。境界遗产对中国新诗学建构的召唤意义在于：新诗需建立一套既保持精神高度又坚持感性底色，具有直寻色彩同时维持必要深度的艺术典则。

关键词 境界传统；中国新诗学；召唤结构；建构价值

言及“境界”，必先谈“境”。据相关研究，“境”在秦汉文献中多指地理空间，偶也用于精神领域，如“定乎内外之分，辩乎荣辱之境”（《庄子·逍遥游》）等；南朝之后仍两者并用，但逐步向精神领域过渡而衍为审美范畴。作为一个诗学术语，它还有一个别称“意境”。从根本上讲，二者涵义是一样的，都指诗意精深程度，因此时常混同使用。在中国诗学史上，“境界”不仅牵涉“意境”，还与“兴趣”“神韵”“性灵”等有所瓜葛。按照王国维的理解，“兴趣”“神韵”“意境”与“境界”虽是同根，然前者只道出了“面目”，后者才触及了“根本”，所以他拈出“境界”以“探其本”。后世学者如朱光潜等采信“境界”之说，境界遂成中国诗学核心范畴。当然也有沿用“意境”的，宗白华等就是此属。其实在诗学领域，不论是“意境”还是“境界”，基本涵义大体是一致的，都是指情景交融而生的艺术效应，“夫情景相触而成诗，此作家之常也”^①。现代诗学界大多也沿用此说，朱光潜说：“情景相生而且相契合无间，情恰能称景，景也恰能传情，这便是诗的境界。”^②宗白华亦持类似观点：“情和景交融互渗……景中全是情，情具象而为景，因而展现了一个独特的宇宙，崭新的境界。”^③蒋寅则认为，诗境是由语象、物象、意象、意境等要素构成的“完整自足的呼唤性的本文”^④。据此，本文认为境界由两个维度组成：就物质构成而言，是以情志

统摄、由诸象构成的诗性话语场；就艺术功效而言，是话语场内诸因素相互作用所产生的精神效应。

在传统诗论里，诗歌生产的整个过程莫不与境界相关——源于气、感于物、兴于象、成于境，诗歌从兴发到完成每一环节都与境界牵连。诗人言必称“兴象”“神韵”，意境成为诗歌艺术“中心之中心”^⑤，境界也成古典文论家热衷谈论的话题。然新文学发生之后，谈论出现两歧现象：在古典文艺学范围内，相关讨论热度不减，成果迭出；而在新诗学领域，人们却束之不顾，避而不谈，谓其在新诗中遭遇“断裂”命运并不为过。那么，作为一种传统资源，境界诗学在现代诗坛接受的真实状况如何？它是以什么方式存续（或废止）的？境界传统对新诗学建构具有何种镜鉴价值？这些都是本文要探讨的问题。

一 新诗学界对“境界”资源的碎片化接受

新诗学界避谈境界，并不意味着它就烟消云散了。境界作为话语整体虽然不复存在，但其核心元素仍以碎片形式被新诗坛不同程度地接受。

关于“情真”原则。情感真伪决定境界高下，这是境界诗学的第一法则。古典诗论中相关表述连篇累牍，为此王国维总结：“能写真景物、真感情者，谓之有境界。否则谓之无境界。”^⑥在王国维

那里,“真”是境界“总的审美标准”^⑦。对于“情真”原则,新诗各派是普遍接受的。胡适虽没直接谈真情,但其发动“诗体大解放”的潜在逻辑,就是认为格律形式妨碍了内容(真情)的表达。郭沫若专门强调情感的本位作用,说“艺术的根底,是立在感情上的”^⑧;又说诗歌的本质是“纯粹的情绪的世界”^⑨。宗白华直言:“新诗的创作,使用自然的形式……表写天真的诗意与天真的诗境。”^⑩废名的“幼稚说”与明清“童心说”更是神理贯通,在《谈新诗》中,他多次指出新诗的立足点,就在于她的“幼稚”与“天真”,真情是他判断新诗“诗的内容”的重要指标。

境界对情感的要求,除了“真”还有“完”,即充沛完全。徐祜卿这样描述“完”的状态:“朦胧萌坼,情之来也;汪洋漫衍,情之沛也;连翩络属,情之一也”^⑪,情绪的饱满状态,就像汪洋之水汨汨滔滔。这一标准也几乎被新诗人完全照搬。废名品诗,最重情绪沛足,他赞《一颗星儿》:“诗的情绪也是弓拉得满满的,一发便中,没有松懈的地方。”^⑫卞之琳也十分重视情感的“外溢急迫”,“等到感情的外溢急迫的时候,就收拾在韵律的石磨里,写成文字”^⑬。而艾青则强调诗是情绪漫衍的副产品:“写诗要在情绪饱满的时候才能动手。无论是快乐还是痛苦。都要在这种或那种情绪浸透你的心胸的时候。”^⑭

关于“情景交融”。境界就是情境交融。“作诗有情有景,情与景会,便是佳诗。若情景相睽,勿作可也。”^⑮在古人眼里,情景融洽程度,决定了诗歌品格高下。对此遗产,新诗坛的接受比较复杂。在总结中国诗歌艺术规律时,人们会使用这一范畴,然所指似乎专对旧诗,新诗往往不在论列范围。如朱光潜在《诗论》中辟有专章谈论境界,认为“情景相生而且相契合无间,情恰能称景,景也恰能传情,这便是诗的境界”^⑯,其所谈是诗艺的通,举例多涉旧体,新诗并非重点。专将情境移至新诗学的,流沙河可算有心之人。他把传统的情、景二质,细分为情、智、象“三柱”,对此进行现代改造。在他眼里,三柱拱起的“空中花园”,就是诗的境界。“三点定一平面,三柱定一平台。情柱智柱象柱之外,君欲添树一柱二柱,固无不可。但是以上三柱,无论如何,不可缺一。情,心情也,构成诗之魂。智,心智也,

构成诗之骨。象,心象也,构成诗之貌。诗之有情有智有象,亦犹人之有魂有骨有貌,岂可或缺?”^⑰

关于“自然英旨”。在传统诗学里,“自然”一直被列为诗的最高境界,历代诗人的相关论述可谓汗牛充栋。关于“自然”境界,司空图曾有一段曼妙文字:“俯拾即是,不取诸邻,俱道适往,著手成春……”^⑱此种“自然”之作素被列为诗的上上品,“自然妙者为上,精工者次之”^⑲。古人何以如此推崇“自然”?这跟兴诗传统有关。杨万里云:“我初无意于作是诗,而是物是事适然触乎我,我之意亦适然感乎是物是事。触先焉,感随焉,而是诗出焉,我何与哉,天也。斯之谓兴。”^⑳物我相遇是不期然相触,远非强力所致,因而具有极大的偶然性。“兴在有意无意之间”,王夫之将这种“即景会心”的艺术思维以禅家“现量”比之,大加推崇^㉑。基于历代诗人的一致推崇,王国维甚至预测“自然”可以成为古今贯通的桥梁:“其辞脱口而出,无矫揉妆束之态……诗词皆然。持此以衡古今之作者,可无大误矣。”^㉒新诗各派对这一传统也是无保留认可的。胡适诗论的核心所在即是“自然”,郭沫若多次强调诗是情感的“自然流露”,宗白华对诗的定义处处不离“自然”二字,说“诗人最大的职责就是表写人性与自然”^㉓。废名结合新诗文本,系统阐发了他的新诗“自然”观,如以郭沫若的《夕暮》为例,说明有境界的好诗,多是情与物的偶然相遇:“诗人的感情碰在所接触的东西上面……那便是天成,成功一首好诗”,并把“直接的诗感直接的写在纸上”提拔到新诗存在根基的高度^㉔。叶维廉指出“自然”是中国古今诗学的典则:“中国一直都以‘自然’为诗的最高理想,自然也者,不见斧凿痕迹也。”^㉕

关于“境生象外”。“境生象外”是境界诗学追求的艺术极致。其实,“境生象外”最初并非专对诗歌,而是一种涵摄更广的体物效验。司空图在《与极浦书》中提出“象外之象”,可以认为是让渡到诗中的一个开端。对于“境生象外”,历代诗人的描述,如天花乱坠,神乎其神,“诗家化境,如风雨驰骤,鬼神出没,满眼空幻,满耳飘忽,突然而来,倏然而去,不得以字句诠,不可以字迹相求”^㉖。在古人眼里,它超越了各种诗歌

风格、诗体类型，是“各品之恰到好处，至善尽美”^②的那一种。对于这一遗产，新诗人的做法是基本弃之不用，很少再将其视为新诗的艺术标准；即使偶或使用，也将其进行祛魅化改造。胡适即是此类。他认为境界并非神秘之境，“只是作者对于某种题材的看法。有什么看法，才有什么风格”；至于“风格”，他认为就是古人所谓的“诗品”，它来自于“意境”。在诸多“意境”之中，他比较偏好“平实”“含蓄”“淡远”三种：“‘平实’只是说平平常常的老实话，‘含蓄’只是说话留一点余味，‘淡远’只是不说过火的话，不说‘浓的化不开’的话，只疏疏淡淡的画几笔。”^③古人所说的象外之象等神秘因素，在他那里只剩下了“说话留一点余味”。另外一些新诗论家也有类似处理。流沙河说，“象外之象”是一种“境”，而“境”不过是一个“空间”，是观者借此窥见意义的窗口，“要有这个空间存在，观众才可能入‘境’。观众入‘境’才可能在灵视中看见‘境’象，亦即看见象外之象”^④。在他看来，“象外之象”、“味外之旨”“韵外之致”是一回事，“都可纳入言外之意这个框框”^⑤。“象外之象”在他那里当然不再是“有形的象”，但也不是单一的“理”和“情”，而是一种充满张力的复杂构造。

二 “境界”传统在新诗学中的变异趋向

以碎片方式被接受，只是境界诗学在现代遭遇的一个方面。进入新的诗学系统后，在各种因素的综合作用下，境界自身也经历了整体变异的过程，具体表现在“语象化”、“事象化”、“理象化”和“虚境化”等方面。

“语象化”趋向。“语象化”的内部力量主要来自“语言转向”。按语言诗学的观点，诗歌语言除了指向自身之外并无他指，具有自足自立的特性，“纯以话语为目的，为话语本身而集中注意力于话语”^⑥。而诗无非是诗人用语言创造出来的一种生活幻象，它跟现实事物并无对应关系，所以传统意义上的“意象”，在他们眼里不过是“视觉意象”，是诗的“外观”，不是诗歌的真正构成。他们认为，诗歌既然是语言的自我崇拜，不复再现世界，那就应“从具象物中解放出来，作为语言自身而存在”^⑦，就应从象征的世界转向语言的

自我象征。在这种语言逻辑之下，一场打着“诗到语言为止”大旗的“不及物”诗歌运动就此展开。一些先锋诗人认为，诗歌反映现实是一种过于专断的观念，因为“世界”只不过是一种文本构造。对他们而言，诗人的使命不是反映或表现，而是关注、经营词语本身，最终达到词的自治。“诗人之所以是诗人，在于他把作为代码指义的语言从具象物中解放出来，作为语言自身而存在。”^⑧如此，他们不再斤斤于意象、客观对应物，而更强调“语调的控制能力”：“一首诗的好坏取决于它怎样揭示经验，取决于它的说话方式是否和诗歌中所显现的经验相协调，取决于对语调的控制能力，取决于词语是否运用得准确。”^⑨“语象”此时派上用场。“语象”一语本是一次翻译误会。在《新批评》（1986）一书中，赵毅衡首次将 icon 译为“语象”，是为区隔意象而生造出来的语词，其本义与意象无异。有趣的是，一些先锋诗人抓住“语象”一词，进而发挥出一套语象理论：凡语言都有“象”，语言本身就是“象”，“只是非外显之象，而是内显之象”^⑩，这就为语象取代意象打开了方便之门。而在创作中也进行以“语”代“象”的试验：“我们来了/我们埃斯/就这样/这样/对就这样/是否已经想到什么/想到了什么/想到了什么/是否已经想到了什么/但是最后出现的那个人/请退出去。”（蓝马《凸与凹》）“非非主义”“口语派”可算“语象化”运动的中坚。

“事象化”倾向。“事象化”指抒情诗中意象被叙事渗透而出现的诗体变异趋向。本来，传统诗歌并不绝对排斥叙事，只是强调叙事不能影响抒情功能。但在文学的“叙事时代”，诗歌的这一禁律被有意打破：加大叙事成分，变意象为情节，促进抒情功能向叙事功能转变，等等。对传统抒情诗而言，这种叙事试验实际是一场文体挑战。周作人《小河》可算新诗叙事尝试的早期例子。后来，一些新诗人（如冯至、穆旦等）跟进，但总体而言还是局部试验。直到20世纪90年代，大批诗人在诗中“叙事”这才产生一个理论问题，即如何面对抒情诗的“叙事性”问题。“事象诗”的出现，首先改变的是传统抒情诗的构成单位意象，其次改变的是诗歌的表达方式，诗歌不再是单纯的意象置列，而是事件陈述，“事象化是事件过程中的直接呈现，以碎片情节或亚情节的叙事

为主要手段”^⑤。因此，对深受抒情诗泽溉的“正统”诗人来说是不可接受的。洛夫批评“事象诗”运动，指出其“绝对是当代诗歌的一大误区”^⑥，在他看来，此类叙事试验只见叙述不见诗，太过琐细的叙事危及了抒情诗的文体根底。

“理象化”趋势。情理关系是中国诗歌的千年难题，既涉及诗歌技艺，也关涉诗歌体统。诗学史上聚讼纷纭的“唐宋之争”，究其实不过是情理之争，即“议论”“才学”能否入诗问题。不过，正统抒情诗忌讳诗中“议论”，但也并未杜绝诗中有“理”，只是强调了一个先决条件，即须做到理入于景，景理相惬。古人说：“理入景势者，诗不可一向把理，皆须入景，语始清味。理欲入景势，皆须引理语，入一地及居处，所在便论之。其景与理不相惬，理通无味。”^⑦也就是说抽象之物与视觉意象融合无间，才能算得上诗的语言。新诗发生之后，一面沿袭“宋型诗”的议论基因，一面引进西方知性诗学，合而出现一种弱化意象、强化抽象的知性诗体。知性倾向在新文学之初就有端倪，到三四十年代蔚为潮流，进而发展到怀疑“抒情本体”正当性的程度。1939年，徐迟写过一篇短文《抒情的放逐》（《星岛日报·星座》，5月13日），此文尽管遭到了不少反驳，但标题最后还是成了“另一种新诗”的理论标志。他们以西方现代诗学为参照，提出了以“经验”（而非情感）为底色的“知性诗学”理念，认为传统抒情诗局限于抒写情绪，“从头到尾永远表现悲情的波动”，而且“往往只止于直线的运动”，缺乏“多主题底重复”和“辩证的发展”，因而需要加以系统改良。他们誓言要创造出一种使“复杂经验底有组织的表达”的“另一种新诗”，为此，他们不惜将传统诗歌定义修改一过，“诗是经验的传达而非单纯的热情的渲泄”^⑧，并认为应该转换一种写作方式，“以机智（wit）来写诗”，即“脑神经的运用代替了血液的激荡”^⑨。如此，“经验”中的理性成分大量增加，“玄学”与“现实”、“象征”一起，构成了现代诗歌的三大鼎柱^⑩。进入新时期后，先锋诗人在知性之路上走得更远，他们用实际创作改变了诗的构成元素，抛弃了意象，又抛弃事象，制作出一种被称为“理象”的东西：“一整个上午，我劈，再劈，拼命地劈，我发疯般想证实/是不是只有用刀斧劈开的，才是统一一致化的/比如

两片嘴唇闭着，一开口就出错/比如我的手掌心，左边并不听右边的话。”（汤养宗《劈木》）有人评说此诗，“通篇是说理、比对、辨识。属于诗歌中典型的事理案例，可看成是智性对感性意象的‘腐蚀’”^⑪。实际上，这首诗虽然要证实什么，但还不乏人的动作、事情的经过、局部意象等，算不上典型的“理象诗”。极端的“理象诗”是那种纯在诗中谈玄、完全漠视意象的东西，如西川《近景和远景·我》既没有“意象”，也没有“事象”，诗的构成元素是概念，诗思运行靠的是判断和推理，将“理”推到了无以复加的“本体”境地，致使诗的文体合法性也成了问题。

“虚境化”倾向。传统诗歌所倚重的境界，大多是情景交融的实境。胡适曾举出了一些以实景代抽象的典型用词：“如说‘垂杨芳草’，便真有一个具体的春景；说‘枫叶芦花’，便真有一个具体的秋景。”^⑫胡适本义是批评古人乱用套语，但无意中道出了古诗善用实景表达实境的事实。西方象征派和中国古诗比较相近，也倚重客观对应物对诗意表达的作用，非常重视用实景表达实境，“中国人重‘实境’，重经验衍化的律动，所以纯以语言为诗而不依物象者极稀少”^⑬；但是西方现代诗人并没墨守实境成规，而是善于对实景进行各种“变形”。与西方现代诗保持同步的中国现代诗也存在这种情况。这里举两个对比的例子。一首是王维的《山居即事》，一首是黄荷生（台湾）的《门的触觉》。二诗描写情景相似，但呈现方式大异其趣。“寂寞掩柴扉，苍茫对落晖。鹤巢松树遍，人访蕨门稀。绿竹含新粉，红莲落故衣。渡头烟火起，处处采菱归。”王维诗中，“柴扉”“落晖”“鹤巢”“松树”，历历在目，可触可摸，多是实情实景。此情此景，放在现代诗里则是另外一番景象。同是写“门”，黄荷生将实情实景完全虚化，对实景进行大幅变形：“门被开启——被无所为的偶然/吹来了终要吹出去的风；被那些远赴/交点的线条。被那些肯定地/下降过斜度的梯，而没有表示出/休止与终点的，没有引力没有方向的/那些问句，那些包含着否定的词组/那些久久而不得成熟的犹豫/久久的孕育，久久存在的奇迹。”与《山居即事》一样，此诗也是由门兴起，拓展开来表写人的心境。诗的本事很简单，即门被偶然起来的风吹开，然后“我”的视觉进入知

觉、幻觉，产生多米诺骨牌式的轻微心理震荡。诗中也有实景——门、建筑，但它不像王维那样如数家珍地将它们罗列出来，而是只追逐它们的影子：“线条”可能是门的线条，也可能是其他事物的轮廓；“问句”“词组”等可能是某种景物的具象，也可能是观者心中的惊叹、语言。以虚词等代实物、用心理隐射实情，现代诗抛却了古诗切实的景物描绘，转写实景在人心底的折射，这类处理方法就是对实境的变异。

三 中国“境界”传统与西方现代诗学的通约

毋庸讳言，新诗是横向移植（移植多于继承）的产物，新诗学使用的也是一套西方现代诗学话语，境界传统对新诗理论与创作看起来均已失效。实际情况果真如此吗？且以境界诗学与西方现代诗学几组范畴的比较来说明问题。

“兴”与“象征”。“兴”与“象征”是中西（古今）诗学的核心范畴，也是两个意义接近的诗学概念。何谓“兴”？后人阐述汗牛充栋，歧义纷呈，但其援物起情的基本义还是各家都认可的，“兴者，先言他物以引起所咏之词也”^{④5}，托物言志，借景抒怀，是古典抒情诗的原型模式，“所谓比与兴者，皆托物寓情而为之者也”^{④6}。在古人那里，托物寓情常被列为“兴”的同义语。何谓象征？据称，“希腊人用来指‘一块书板的两半块，他们互相各取半块，作为好客的信物’”^{④7}。由于在“托物”方面的高度相似性，在新诗人眼里，“兴”与“象征”不过是名异而实同的两种称呼而已。周作人说：“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。”^{④8}梁宗岱也说：“象征……和《诗经》里的‘兴’颇近似。”^{④9}正是由于二者高度的相似性，法国象征主义传入中国时没有遇到任何理解上的困难，很快就与古老的比兴传统发生化合，衍生出一种具有民族特色的“情景诗学”。梁宗岱解读象征诗学，期待视域正是传统情景诗学。他说：“所谓象征，只是情景底配合。”^{⑤0}他还以“物”为中介，对《文心雕龙》“兴者，起也；起情者依微以拟义”进行了细致分析：“所谓‘微’，便是两物之间微妙的关系，表面看来，两者似乎不相联

属，实则是一而二，二而一。象征底微妙，‘依微拟义’这几个字颇能道出。”^{⑤1}在他眼里，“依微拟义”正与“象征”等同，如此，境界诗学与象征诗学天衣无缝地结合起来。

在传统诗学中，“比兴”常与“应感”连用，而“应感”则总意味神秘。“应感”初指心物间的相互应和感发，随着讖纬之学的兴盛，才披上了神秘面纱，成为神灵左右的心理活动。陆机较早把“应感”引用到诗学领域，其应物起情之论中就包含了不少神秘因素。后来文论家继续生发，致使“神秘性”成为兴感的必要元素。而西方的“象征”一词本身就是一种隐秘的指代，因为希腊人的信物本来就带有密语的成分。象征诗学初入中国时，译介者敏锐捕捉到了中西诗学的这种神秘共性。“文艺上的象征主义……有神秘的倾向。”^{⑤2}因此，象征必有神秘，“象征是神秘的狂歌”^{⑤3}，神秘与暗示，“兴”与“象征”产生了第二个契合点。与神秘相关的是诗的韵味问题。在象征诗学里，为了消除直白，达到蕴藉，象征诗学动用了很多方法，如用具体事物代替抽象说教，用暗示事物代替指明事物，用有形表达无形等。中国诗论家毫无障碍地接受了这一点，在向国内读者介绍象征主义时，普遍把暗示和意义的暧昧当作这类诗的本质特征。这种理解正好与兴诗传统如合符契。在传统诗学里，兴的本义不是“显”而是“隐”，“文已尽而意有余，兴也”^{⑤4}，历代诗评家对《诗经》艺术上的肯定，首先着眼的就是善用兴体而造成的“含蓄不露”“言已尽而意有余”，以有形表现无形，这是兴与象征的第三个契合点。

“悟”与“表现”。“悟”指感悟、直觉，是兴诗的思维方法。“表现”是现代新造语，古汉语中并无对应词。在表现论者眼里，艺术感知世界，并不是靠理性知觉，而是凭借感性直觉，“直觉是表现，而且只是表现”^{⑤5}。而所谓“直觉”不过是一种“心灵综合作用”。表现论认为，诗的产生是诗人先感于物，后将素材经由“心灵综合作用”形成意象，最后诉诸语言文字的过程。显然，“心灵综合作用”在这一系列环节中，具有将物象转化为诗的酵母功能。这种功能正与传统诗论中的“兴”颇相类似，“感物曰兴。兴者，情也，谓外感于物，内动于情，情不可遏，故曰兴……”^{⑤6}钟

惺对“兴”的表述虽然过于笼统，但已经接近于表现了。所以，如果一定要在中国古典诗论中寻找“表现”的对应词，那么“兴”“悟”“感兴”“顿悟”等均可当之。西方表现诗学是在模仿诗学大树下成长起来的一支幼苗。在华兹华斯“诗是强烈情感的自然流露”这一具有表现色彩的宣言之后，雪莱鲜明地提出诗的自我表现论，声称诗是“想象的表现”^⑤，从此，表现诗学异军突起，与西方正统诗观鼎足而立：判断诗歌成色不能单看是否忠实地摹仿世界，而要看表现情感时是否出于真挚、自然。西方诗歌的抒情主义从此崛起，并与东方抒情诗学遥相呼应。中国新诗坛接受“表现说”，直接取经自西方浪漫主义诗学，如郭沫若的表现说跟华兹华斯等说法，就具有明显的师承关系。他说：“诗的主要成分总要是‘自我表现’了。”^⑥那么“表现”具体指哪些成分？他认为主要有直觉、情绪、想象和形式等四种，在这四种要素中，情绪是触物而来的，形式是感知活动的结晶，直觉和想象是诗人的创造，即将物象转化为意象的心灵活动。早期诗论家对“表现”的解释，传统诗论中感悟直觉的意指有相当的重叠度。在三四十年代，朱光潜阐述克罗齐“表现”理论，其实也自觉不自觉地运用了兴诗传统的前理解，如关于“境界”的产生方式，他认为“是用‘直觉’见出来的”；而关于所“见”内容，他认为“是‘直觉的知’的内容而不是‘名理的知’的内容”^⑦。至于“见”的作用，他强调须要保证两个条件：第一，“见”必须是一种直觉，第二，所见意象必恰能表现一种情趣^⑧。如此，兴、悟、直觉在他那里是一样东西，它们都是境界的表达方式。他的直觉理论与传统的感悟诗学息息相通。

“意象”与“客观对应物”。此处“意象”属传统范畴，与美国意象派的“image”略异。在中国，意象诗歌根深叶茂，意象理论源远流长。关于中国诗歌的意象发展，本文无意全面论述，只想提出几个基本观察：第一，意象理论的发展是一个意义逐步让渡的过程，即从认识道、义开始，逐步过渡到对诗意的领会；第二，意象是诗意呈现的手段，也是诗的本体，意象与诗具有同一关系；第三，关于意和象的关系，一般标准要做到融合无间，不露痕迹，最高标准是“羚羊挂角，无迹可求”，即所谓“如空中之音，相中之色，水

中之月，镜中之象，言有尽而意无穷”^⑨。传统意象论在中国新诗坛的“复活”，很大程度上得益于美国意象派的侧面支援。本来新诗的发生是以对旧诗的“革命”为前提的，但吊诡的是，新诗赖以产生的西方诗学资源（意象派）正好是自己所剧烈反叛的“传统”，正是这种阴差阳错的颠倒，被旧诗人奉若神明的意象等才被新诗人多看几眼。即便如此，在新诗诞生后的相当一个时期，新诗坛主要精力用在“格律”之于诗的价值等事关新诗存废的辩驳上，很少措意于新诗的意象问题。直到新文学的第二、三个十年，新诗的“诗性”问题被提了出来，新诗界才有余暇反顾意象之于新诗的价值，探讨其与传统诗学的关系。朱光潜《诗论》列专章谈论意象：“诗的要素有三种……诗以情趣为主，情趣见于声音，寓于意象。”^⑩他的“三要素”说与胡应麟“体格声调，兴象风神”之论有明显承继关系。嗣后，意象的重要性逐步被认识，重提意象的诗论家渐多，不过其所谈常与象征夹杂，鲜有单论意象的。近期，有不少诗论家开始讨论“意象化”与“诗性”之间的内在联系，如台湾诗人洛夫将诗歌创作活动比作“用诗的意象来思想”^⑪，将意象化看成是诗的本质，“所谓意象化……情与景的交融，一经融会，景物便充满了生机，无情世界便变成了有情世界”^⑫。这些讨论无疑将意象理论推向了一个新高度。

需要指出，意象诗学在现代中国的发展，既不是对传统诗学的简单延续，也不是对西方资源的简单照搬，而是一场于无声处见惊雷的古今中外融合。在这场大融合中，我们可以清晰地看到中国兴象论与域外“意象论”“客观对应物论”的无声遭遇。先看庞德的意象论。休姆、庞德等发起的意象派，知识来源颇为驳杂，有柏格森直觉的影子，有法国象征主义的痕迹，更不乏中国古典诗学的因子。中国古诗心物浑然、意象并置等手法，对于饱受诗中说教、演义之苦的美国新诗人来说，简直就是一副对症良药，他们径直拿来作为抵制绅士派诗学的重要武器。庞德提出的诗学三原则之一，“直接处理‘描述对象’”^⑬，被认为是最重要的诗学经验，并被新批评加以申发，演绎成一套意象诗理论：纯诗“是一种事物诗”，采用的是一种使“‘事物’呈现出来”的方法^⑭。显然，这种“呈现事物”的方法正是东方诗学所

赐。再看艾略特的“客观对应物”。在艾略特看来，诗歌表达情感的最佳方式是为这个情感寻找一个“客观对应物”。对此，中国现代诗人的解释，多少含有境界传统的“前理解”的，如袁可嘉说：“艾略特的‘客观联系物’是说，如果你想表达一种诗思诗情，你必须避免直接的叙述或说明，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。”^⑥流沙河也引用艾略特的话说，“一组物象、一个情境、一连串事件被转变成这个情感表达的公式”^⑦。艾略特的“客观对应物”理论，既受庞德意象论沾溉，也受中国兴诗传统润泽；中国诗论家对其理论解释又有意无意掺入了传统诗学的“期待视野”，因此中外诗学在这样的循环凝视中达到了一种新的融合。

四 “境界”遗产对中国新诗学建构的价值

境界传统在新诗学肌体中的存在现状已如上述，那么如何利用这一资源来建构新诗学呢？传统不仅是一面镜子，借此可反观自身，检讨缺失；也是一种开放的“召唤结构”，可根据时代语境、文本关联等，进行意义补白和意义创造。具体而言，境界传统对新诗学建构有如下几重昭示：

首先，诗应保持它的精神高度。在传统语境里，诗可原道、宗经、徵圣，亦可兴、观、群、怨，非有一等襟抱不能为诗。即景会心，境与神会，究天人，通古今，诗境中本来富有浓郁的精神成分。宗白华曾经指出，王船山“以追光蹊影之笔，写通天尽人之怀”，道出了“中国艺术的最后理想和最高的成就”^⑧。这里“通天尽人”与“追光蹊影”，反映的不过是境界之虚、实两面，“虚”的一面就是“精神”维度。按照实虚系列，他把意境分为三个层次：“从直观感相的渲染，生命活跃的传达，到最高灵境的启示。”^⑨在他那里，“最高灵境”就是精神境界。新诗人郑敏也特别推崇诗的精神高度，认为其“核心是诗人的心灵”^⑩，是主体对作品的渐次省悟和精神升华，“境界……是对诗的整体一种审美和伦理的省悟，以及随之而来的精神升华”^⑪。为此她批评部分新诗失去了境界，没有多少“高度和深度”^⑫；认为一些先锋诗反传统反过了头，“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”^⑬。郑敏这话虽然有些极端，却也道出了部分事实：早期现代派引进波特莱尔等现代诗艺，“恶之花”降临中国诗神，“方向丧失、通常物消解、秩序瓦解、内在统一性消失、碎片化倾向、可颠倒性、排列风格、去诗意化的诗歌”^⑭，致使中国新诗发生了第一次“断裂”；近期，后现代诗潮再一次横扫大陆，凡是既成的传统都成了“解构”对象，一切坚固的东西都烟消云散了，诗坛再次遭遇文化大洗礼，传统诗歌中崇高、壮美精神散落一地。如何在新诗里重建“崇高”美学？途径之一就是借助传统资源，重建中国新诗学的精神境界。其实，真正的现代诗原本就具备这个品质。梁宗岱说，现代诗不仅追求一种“美底绝境”，也追求一种“虽不能至，心向往之”的精神高度^⑮。海子也说：“诗歌是一场烈火，而不是修辞练习……她是精神的安静而神秘的中心。”^⑯海子作品被广泛传唱，个中原因固然很多，追求精神的“纯粹性”和“绝对性”怕是其中重要一维。

其次，诗应保证它的感性底色。在中国抒情诗的“道统”里，即景会心的“兴诗”一直占据主导地位，“文字”“才学”“议论”等，常因妨害“直接性”而被目为“诗歌之敌”。诗有“唐宋之分”，“分”在何处？分在“兴”与“非兴”。另外，“分”也不是“平分”，诗美的天平多是倾向于“唐诗”的。“唐诗如父母然，岂有能识父母而认他人者乎？宋之最著者苏、黄，全失唐人一唱三叹之致。”^⑰所以对于诗体，与其说是“诗分唐宋”，毋宁说是“尊唐抑宋”，古人的诗体分别里，暗含了一种“正变”秩序。颇有趣味的是，从正统抒情诗的“旁门左道”上竟然开出了一支名叫“新诗”的异花：“以文为诗”“以议论为诗”等，过去备受奚落的做派，今日以“新”为名闪亮登场。我们虽无意于执着“正统”偏见，也不反对诗体探索，但诗的感性底线还是要有所坚持，“象”与“理”的平衡还是要有所顾及。把诗沦为观点的演绎、玄学的说明，无论打着何种旗号也不能算诗。如何克服理过其象之弊？现代诗论家提出不少解决方案，如今仍然具有参考价值：梁宗岱提出了将“概念化成影像”^⑱的策略，朱自清提出“情景融成一片的理”^⑲的办法，袁可嘉认为“抽象观念必须经过强烈感觉才能得着应有的诗的

表现”^⑧，显然，这些诗论家都深谙诗歌三昧，他们知道“象”与“觉”的融合乃是诗的感性必需。

再次，应该重建现代“直寻”诗学。“直接”的对面是晦涩。所谓隐晦，多指意义暧昧，阅者难解。在传统诗学中，它有一个别称——“隔”。王国维指出，诗有“隔”与“不隔”之分，前者如“谢家池上，江淹浦畔”，后者如“池塘成春草”“空梁落燕泥”^⑨。王氏区分“隔”与“不隔”的标准，主要是诗语是否“直接”。朱光潜同意这种说法，但把标准变得更为具体，认为前诗所以“不隔”，是因为使用了“很具体的意象”、可以见到“很新颖的情趣”；后诗之所以“隔”，是因为“意象既不明瞭，情趣又不真切”^⑩。可见，关于古诗晦涩的原因，诗论家的认识比较一致，都认为意象使用的直接程度决定了诗语的晦涩程度。诗歌晦涩，肇因不光是“不直接”，还有滥用典故。本来，新文学先驱发起诗体革命，动因之一就是滥用典故对诗歌“直寻”的遮蔽。在《文学改良刍议》中，胡适首将“不用典”列为文学改良“八事”之一，此后又多次强调“诗的具体写法”。早期新诗虽然稚嫩，但多清新可爱，“直接的抒写”使之找到了生长的“立足点”（废名）。然而好景不长，带有晦涩基因的现代诗传入，又使新诗面临新的压力，用典问题再次成为新诗难题。三四十年代现代诗人（如穆旦等）尽管偶用西典，然大体还可理解，但进入新世纪后情况发生了变化。一些诗人随意用典，“古典”“洋典”“私典”齐头并进，诗歌成了诗人炫耀知识的表演场，现代诗又回到了其“革命”的起点上了。客观而言，“朦胧”是诗性语言的一般特质，对于诗性语言，不能要求张口见喉式的浅显，也不应追求甲乙丙丁式的清晰。问题是如何在保持诗性的前提下，掌握朦胧的尺度。中国现代诗是一种直接连结欧美现代诗母体的新品种，而她的母体从诞生之日起，就把晦涩当作自己的荣耀和追求，以至于到了以晦涩为目的、以晦涩为本体的程度，“晦涩似乎已经成为现代诗的一个本体论问题”^⑪。中国的模仿者沿着晦涩之路一路狂奔，“作者们耻于言之有物，也耻于言之可解”^⑫，一个自然的结果便是，诗无可解、诗无法解，越来越脱离“小众”（不是“大众”），成为献给“无限少数人”的私人馈品。如何克服这愈演愈烈的晦涩之风？方法途径很多，

一个重要维度是要借助境界传统，抛却“故实”“补假”，建立现代“直寻”诗学。

最后，应建立一种“深度”诗学。境界是由诸象支撑的诗性话语空间，物象鳞次栉比的排列，本身就有一种视觉的纵深和知觉的幽远，因而境界本身就是具有空间深度的表征系统。施本格勒说：“‘深度’这一个原始的、难以分析的元素，所表达的乃是：一个特定的文化所了解到的特定秩序之象征内涵。”^⑬在他那里，境界与深度具有天然联系，是到达“第三维”即象征界的重要阶梯。中国传统艺术深谙这个道理，其创制一套境界理论，本意似乎就在探究“天人之际”的神奇奥妙。“艺术的境界，既使心灵和宇宙净化，又使心灵和宇宙深化，使人在超脱的胸襟里体味到宇宙的深境。”^⑭但这一传统在当代新诗中似有“断层”之虞，特别是后现代诗潮兴起之后，新生代诗人上反崇高，下平深度，删除意象，追逐语感，诗的深度遭遇了前所未有的挑战。客观讲，后现代诗并非一无是处，其荡子式的叛逆，也是对新诗故作高深的纠偏，对新诗健康发育不无助益，但削平深度后平面之作的泛滥成灾，不仅取消了诗歌的文体属性，也降低了诗歌的艺术品味。当此之际，治愈“浅诗”沉痾还需多管齐下，境界传统可算是其中一剂药石。

①谢榛：《四溟诗话》，宛平校点，第121页，人民文学出版社1961年版。

②⑬⑭⑮⑯⑰⑱朱光潜：《朱光潜全集》第3册，第54页，第54页，第52页，第53页，第355页，第356页，安徽教育出版社1987年版。

③④⑤⑥⑦⑧宗白华：《宗白华全集》第2册，第327页，第326页，第335页，第331页，第337页，安徽教育出版社2008年版。

④蒋寅：《古典诗学的现代诠释》，第27页，中华书局2003年版。

⑥②②王国维：《王国维文集》上部，第77页，第84页，第81页，中国文史出版社2007年版。

⑦古风：《意境探微》，第138页，百花洲文艺出版社2001年版。

⑧⑨郭沫若：《〈文艺论集〉汇校本》，黄淳浩校，第116页，第275页，湖南人民出版社1984年版。

⑩⑲宗白华：《宗白华全集》第1册，第170页，第170页。

