

# 詩意盡在「朦朧」中

## ——論朦朧詩的藝術建構

徐國源\*

### 摘 要

朦朧詩是大陸 20 世紀 70 年代末 80 年代初最為眩目的文學現象。本文將視角投向朦朧詩之藝術空間，著力探析其詩歌理念和技藝，從象徵與隱喻、神話與童話、意象與語言諸角度，言明朦朧詩的美學路向，揭示它在大陸詩歌向「現代」轉型過程中的重要地位。

關鍵詞：朦朧詩、現代派、詩學、審美

---

2004.2.3 投稿；2004.3.10 審查通過；2004.3.30 修訂稿收件。

\* 作者現職為蘇州大學文學院副教授。

## **Obscure Poem's Poetic Flavor ——The Inquiring of Obscure Poem's Construction**

Xu Guo-yuan

### **Abstract**

Obscure poem is the most dazzling literary phenomenon appeared in the Mainland at the end of 1970s and the beginning of 1980s. The article mainly explores the idea and technology of obscure poem, talks about the development of aesthetics, reveals its importance in the Mainland poetry transaction from the point of symbol and metaphor, myth and fairy tale, image and language.

Keywords : obscure poem, modernism, the study of poem, appreciation of the beauty

1980 年代以來，大陸學界對有關朦朧詩的形式、語言和表現手法的探討就沒有停歇過。但饒有意味的是，迄今為止，儘管許多讀者對朦朧詩的許多篇章耳熟能詳，但對於其詩的力量和美感究竟緣何而來，仍是一頭霧水，莫不停留於「朦朧」的鑒賞層次上。

筆者看來，朦朧詩經「地下詩歌」到轟動一時，從擺脫「古典加民歌」模式的質的蛻變到現代詩的建設，從個人話語尋求到詩歌世界創構，在這個痛苦而艱辛的歷程中，詩的「煉獄」不僅塑造了現代詩魂，同樣也鑄就了純粹詩藝。朦朧詩的藝術空間，橫向上會通中西詩學，縱向間承前啟後，對大陸當代詩歌特別是現代詩建設功莫大焉！

### 一、「不朽的宇宙」：象徵與隱喻

大陸著名詩歌批評家徐敬亞把朦朧詩的藝術特徵，概括為「以象徵手法為中心的詩歌新藝術」。他進而解釋「象徵」在詩中的多種功能意向：「象徵手法的運用，帶來了詩人們抒情角度的轉移。」<sup>1</sup>「象徵手法由於它的暗指性，適於表達多層主題和複雜情感，適於表達抽象的意識和情緒，在使用中與其他手法交錯起來，構成了詩的朦朧美。」<sup>1</sup>徐敬亞所作的藝術分析，揭示出「象徵」在朦朧詩藝術中的中心地位。

「象徵」在朦朧詩中是如此顯赫的藝術質素，但在中外藝術史上卻是一個最基本的概念。作為一種人類特有的精神活動，「象徵」不斷出現在迥然不同的學科中，它是一個邏輯學術語、數學術語，也是一個語義學、符號學和認識論的術語，它還長期使用於神學世界和禮拜儀式中，當然也頻繁出現在詩歌藝術裏。廣義地說，任何藝術實踐活動都是一種象徵，一切符號和語言也都是一種象徵。這裏還涉及到在闡釋中不斷被置換的幾個概念，即象徵、意象和隱喻，它們在意義上有沒有重大區別呢？韋勒克（Rene Wellek）、沃倫（Austin Warren）在《文學原理》（Theory of Literature）中指出：「一個『意象』可以引用一次，作為一個隱喻，如果持續出現，成為一種呈演和再呈演，它就成為一個象徵，甚至可變成一個象徵的（或神話的）系統的一部分。」<sup>2</sup>顯然，它們之間並無根本區別，交叉疊合之處甚多，只是側重性和表達的語境有差異。

<sup>1</sup> 徐敬亞，〈崛起的詩群〉，《當代文藝思潮》第 1 期（1983 年 1 月），頁 43。

<sup>2</sup> 韋勒克、沃倫，《文學原理》（上海：三聯書店，1984），頁 240。

「象徵」的手法，可以說是古已有之，但作為一種較系統的藝術原則，特別是以「象徵主義」流派及思潮出現，則肇始於西方文學發展到浪漫主義向現代主義轉型之際。一般認為，「象徵主義」產生在 19 世紀 80 年代的法國，「法國詩歌經歷了一個從浪漫主義，經過唯美主義、巴那斯派，發展到象徵主義的過程。象徵派的先驅波德賴爾( Charle Pierre Baudelaire )，他的〈惡之花〉( Les Fleurs du Mal ) 出現在 19 世紀 50 年代，到了 80 年代，象徵主義作為一個新起的詩派才正式形成。」<sup>3</sup>到了 20 世紀初，象徵主義詩歌開始流播於英、美及其它歐洲大陸國家，並與當時的現代主義的匯流。像葉芝( William Butler Yeats )、里爾克( Rainer Maria Rilke )、瓦雷里( Paul Valery )、艾略特( T.S.Eliot )、勃洛克( 俄羅斯象徵派詩人 )等現代主義大師，其詩歌的主要傾向和寫作技巧基本上可以說是象徵主義的，儘管他們又確實不同於法國先驅者們。這個時期的詩歌，有時被稱為現代主義，有時也被指稱為後期象徵主義。

概括地說，象徵主義可以分為兩個層次：第一個層次，可稱為「經驗的象徵主義」( Human symbolism，直譯的意思是「世俗的象徵主義」)，這種象徵主義是指向經驗之內的，不包含形而上的體驗色彩，它強調用具體的形象來表達抽象的思想和感情，正如瑪拉美( Stephane Mallarme )所言，是「一步步地喚出一個物體，這樣來揭示出一種情緒，或反過來說，這是一種挑選一個物體並從中抽出一種情緒的藝術。」他還認為，詩的思想和情緒只能「由一系列的破譯」來獲得，因為詩本質上不是公開的呈示，而是暗示，因為「要把一個事物講出來，也就是去掉了從一首詩中能得到的大部分樂趣。因為樂趣就在於一個逐步展示的過程。」以北島的〈結局或開始〉為例：「如果鮮血會使你肥沃 / 明天的枝頭上 / 成熟的果實 / 會留下我的顏色」。這首詩，是通過具體形象來暗示的，這些形象隱含的情緒只能借助讀者的聯想來獲得。抑或說，這正是通過象徵的積聚，在讀者身上重新創造詩人所體驗到的情感。

第二個層次，被稱為「超驗的象徵主義」( Transcendental symbolism )。這裏，具體的形象不僅僅是用來作為詩人內心的思想和情感的象徵，而是作為廣大、普遍的理念或理想世界的象徵。波特賴爾曾寫道：「正是

---

<sup>3</sup> 藍棣之，《現代詩的情感與形式》(北京：人民文學出版社，2002)，頁 317。

通過詩歌，人的靈魂看到了墳墓那一邊的光彩。」<sup>4</sup>於是詩便為讀者創造一個現實之外的世界，從而在本體論上把詩歌推向了一個新的高度。如顧城的〈孤線〉：「鳥兒在疾風中 / 迅速轉向 / / 少年去揀拾 / 一枚分幣 / / 葡萄藤因幻想 / 而延伸的觸絲 / / 海浪因退縮 / 而聳起的脊背」。詩人力圖寫出人類在被動困境中，如何把握人的主觀真實，顯然具有一種形而上的反思意味；詩，由於內部動態性的擴張，使外觀上的單一和純粹，延伸向詩美的空間。無疑，與浪漫主義或現實主義相比較，象徵主義詩歌在藝術表達方面更為含蓄、曲折、隱晦甚至神秘，所以非常契合現代主義詩人注重抒寫內心微妙複雜的情感。

考察中國文學，象徵很早就存活於我國古代文學藝術，包括古代詩歌傳統中。屈原的〈離騷〉，就充滿象徵意味和方法，而南朝梁文學理論家劉勰（約 465—約 532）則已在《文心雕龍》中，從詩學理論高度指明「隱以複義為工」，強調了意象的隱藏性（「隱」），和象徵性意象內涵的多義性和不確定性（「複義」）。在中國新詩史上，日漸普泛化的象徵方法和技巧，滲透進新詩各家各派的創作實踐和詩學理論中，並形成了並不短淺的「象徵詩派」傳統。它的濫觴可追溯到新文學「第一個十年」的詩歌，如魯迅，就曾鍾情於象徵味很濃的尼采（Friedrich Nietzsche），接觸過象徵主義詩人波特賴爾，有過「神秘幽深」的現代象徵主義的追求，他的散文詩或以寓言，或用象徵，暗示了自己的現實心緒。當然，奉「象徵主義」為圭臬的李金髮、穆木天、王獨清等人，為了追求「純粹的詩的世界」，尋求意象的象徵和暗示功能，更不遺餘力地開拓著中國象徵主義詩歌的航道。以後，「象徵詩派」與「自由詩派」、「格律詩派」鼎足而立，平分秋色，象徵，作為一個經久不衰的「現代性」神話，為中國新詩藝術的成熟和發展所作出的貢獻，已有定論。

但 20 世紀 50 年代以後，當大陸的現實主義文學觀念和方法在政治和意識形態作用下佔據統治地位，並成為詩歌主潮，象徵主義便作為一個「腐朽、沒落」的現代主義詩歌流派，只能在當代詩歌史上面臨毀譽交加，命運沉浮，乃至於最後瀕於衰亡。因此，幾乎悲劇性的是，朦朧詩對「象徵」藝術的探索，基本上是在象徵主義詩歌的廢墟上重新起步的：象徵不僅作為藝術方法和手段，同時也作為哲學觀念和意識，以及

<sup>4</sup> 裘小龍，《現代主義的繆斯》（上海：上海文藝出版社，1988），頁 225-235。

現代主義的傳統，在前此時期的當代詩歌乃至當代文學已瀕臨絕跡。所以從這個意義上說，朦朧詩對以「象徵」為核心的一系列詩歌藝術手法的傾心使用，就有了反叛舊規和探索新路的革新意味，而更深遠的意義則是對中國現代主義詩歌的「修復斷裂」和「回歸傳統」。

由於上述原因，我們便不可忽略，朦朧詩對象徵的承接，並不是在中國新詩史上象徵主義詩歌已有豐富實踐和理論基礎上展開的，而完全是「自發性」的「另起爐灶」。因此，從總體上看他們對「象徵」的接受仍然是初步的，基本上止於創作手法和技巧的層面上。「『朦朧詩』詩人『言志』、抒情、表達理想的強烈渴求，對主體性的執著迷醉，決定了他們對『象徵』手法、技巧上的『拿來主義』式的剝離和移用，而與『象徵主義』的本義精神相去甚遠。這使得『朦朧詩』的象徵內涵一般只停留在理想、人道、真、善、美等較為淺顯的理念層面上，而未向生命、感覺、潛意識、超現實等內在心理層面深入拓進，象徵的兩造（象徵物和被象徵物）之間的關係一般較穩定、淺顯，從今天看，既談不上含蓄，更難說複雜、晦澀。」<sup>5</sup>這種皮相性的技術沿用，也是朦朧詩後來招致「思想高於藝術」、「存在大於創造」之類責難，並成為後朦朧詩眾矢之的的一個原因。

當然，早期朦朧詩或部分朦朧詩對象徵運用的「生澀」、稚拙，並不表明較為成熟的朦朧詩和優秀詩人始終處於這種高度。例如北島，他的一些詩曾經因過度的自我擴張，其象徵確實是直指式的，如「在鎔金的天空中 / 飄滿了死者彎曲的倒影」、「屍骨在夜間走動」、「千萬個幽靈從地下 / 長出一棵孤獨的大樹」，這是對現實感覺的符號記錄，是生僻奇崛的意象組合，而缺乏廣闊的喻指性。但，北島也有超越經驗性象徵而進入超驗性象徵的詩作，如〈迷途〉，「鴿子的哨音」、「高高的森林」、「迷途的蒲公英」、「藍灰色的湖泊」、「深不可測的眼睛」，這裏的象徵與傳統詩歌中的象徵大不相同，已不限於某個象徵形象的尋找而追求詩的整體象徵，詩中的意象組成了一個整體隱喻結構，暗示出「迷」和「尋」的戲劇式螺旋，但尋覓的物件究竟是什麼，卻仍然是敞開的，具有超驗象徵的深不可測的感覺。

<sup>5</sup> 陳旭光，《中西詩學的會通——20世紀中國現代主義詩學研究》（北京：北京大學出版社，2002），頁341。

朦朧詩對象徵的移植，既非純粹源於藝術本身的新舊交替，也不是屈從於社會審美風尚和藝術趣味轉移的壓力，而是基於詩歌新的表情達意的需要，或者說，是因為詩人感受到「形式的危機」而採取的策略。所有這一切，用北島的表達就是「詩歌面臨著形式的危機，許多陳舊的表現手段已經不夠用了，隱喻、象徵、通感，改變視角和透視關係，打破時空秩序等手法，為我們提供了新的前景。」<sup>6</sup>最優秀的朦朧詩人如北島、顧城、江河、芒克、楊煉等，當他們從「自發」轉向「自覺」，他們對真正的「象徵主義」的精神要義也從「嘗試」到「神交」，逐漸逼近了梁宗岱所謂的「自己成為一個絕對獨立、絕對自由、比現實更純粹、更不朽的宇宙」<sup>7</sup>的「純詩」性追求。這裏引芒克的〈雪地上的夜〉開頭兩段以窺一豹：「雪地上的夜 / 是一隻長著黑白毛色的狗 / 月亮是它時而伸出的舌頭 / 星星是它時而露出的牙齒 / / 就是這隻狗 / 這隻被冬天放出來的狗 / 這隻警惕地圍著我們房屋轉悠的狗 / 正用北風的 / 那常常使人從安睡中驚醒的聲音 / 衝著我們嚎叫……」這首詩提供的情景非常簡單，詩中顯示的人與狗的對峙，是一個中心意象，其中蘊涵的是一種反思歷史、社會、文化的情感模式，這恰恰是聳立在〈雪地上的夜〉情緒氛圍之上的令人回味的「空白」，構成了生成性的象徵意味。應該說，後期朦朧詩對象徵的理解和交感契合，是達到了一定的高度的。

徐敬亞斷言朦朧詩是「以象徵手法為中心的新藝術」，當然囿於時代性話境而顯得倉促、武斷，也確實招致了大陸學界的「前後夾攻」。其論斷的捉襟見肘之處在於，他沒有充分意識到象徵主義和現代主義之界限，以及象徵主義作為現代主義的種屬，只是朦朧詩襲得的一部分。於可訓指出：「象徵和『以象徵手法為中心』的一系列藝術表現的方法和技巧，對於新潮詩人來說，就不一定局限於作為一個流派的象徵主義的表現範圍內，而是一切與『象徵』有關的帶有隱喻和暗示性質的，以及作為這一表現方法的基礎的心理和無意識活動的因素，乃至在音調和色彩，結構和語言上的表現等等，都屬於新潮詩人所探求的新的表現方

<sup>6</sup> 北島，〈請聽聽我們的聲音——青年詩人筆談〉，《詩探索》第1期（1980年1月），頁50。

<sup>7</sup> 梁宗岱，〈象徵主義〉，《文學季刊》第2期（1934年4月1日），頁87。

法和技巧的範疇。」<sup>8</sup>如果從這個角度理解，那麼徐敬亞所謂朦朧詩「以象徵手法為中心的詩歌新藝術」，其所指就是包括一切西方現代主義流派的現代詩歌的藝術表現方法和技巧，甚至還有某些與現代主義同根的浪漫主義因素。這樣解釋，比較符合朦朧詩「拿來」的真實狀況，也不至於「只顧一點，不及其餘」了。

## 二、「東方智慧」：神話與童話

童話與神話，本屬於兩個不同的知識系統。從本義上講，童話是一種童年讀本，它故事情節神奇曲折，生動淺顯，通過豐富的想像、幻想和誇張塑造形象，並以此對兒童給予最初的心靈哺育；神話則可以看作是成年人的童話，它反映人類童年時期對世界起源、自然現象及社會生活的原始理解，借助幻想和想像把自然力擬人化，寄託了人類早期的諸多理想。由於知識的設定，童話與神話分屬不同的門類，而且它們蘊涵的各種意義也有深淺之別，不可同日而喻。

儘管如此，神話與童話仍有諸多交叉疊合之處。其一，兩者同屬於想像性抒寫，是虛構性文本或話本；其二，它們藉以展開的思維方式，如通過幻想和想像建構藝術空間等，大致類同；其三，它們中積澱的心理內涵，都與人類的集體無意識有一定關係，或者用榮格( Carl G. Jung )的話說，是「原型」相同。這些跡象，都顯示出兩者有著不可分割的血緣聯繫。

詩，作為一種情緒引導下深度進入「自我」意識或無意識領域的藝術，它會自然接近於這兩個神秘「天國」，似乎並非不可理喻。「對許多作家來說，神話是詩歌與宗教的共同因素……宗教神話是詩歌隱喻合法的、規模巨大的源泉。」<sup>9</sup>這個結論已經為中外詩歌史上的大量實踐所證實。以西方詩歌史之名篇、艾略特的《荒原》( The Waste Land )為例，它主要運用關於魚王的神話：魚王因為病和傷，失去了生殖能力，他的人民因此同樣失去了這種能力，土地受到詛咒，缺水成了荒原，只有當一個陌生人——尋找聖杯的少年，經歷了種種艱難到來後，對尋找聖杯的儀式中的種種問題作出回答，大地和人民的災難才會消除。在主題學

<sup>8</sup> 於可訓，《當代詩學》(長沙：湖南人民出版社，2000)，頁188。

<sup>9</sup> 楊匡漢、劉福春，《西方現代詩論》(廣州：花城出版社，1988)，頁368。



研究中，這種神話一般可稱為「尋求」的神話，艾略特的過人之處在於合理地把這種「尋求」模式作為整個作品的一個半隱形結構框架來處理，詩的內容因此而顯得無比生動、豐富。再看童話作品，儘管它不像神話那樣，被詩人直接取材，一般不構成「模本」，但其「回歸」式的精神指向、純淨的幻想和想像，以及稚拙而充滿靈性的表現方式，都吸引著本質上最為「純真」的詩向它逼近，一些藝術建構方式也曾經被許多詩人所汲取，以此抒寫那種逃逸性的反文化「自我」，發洩帶有明顯的自我嘲諷的快感和用非理性與世界對抗的情緒。

現代詩歌中，神話往往與象徵交織在一起，形成一個深遠的象喻體系。這種「古堡」式的詩歌藝術，標明現代詩並不拒斥傳統和文化，相反卻力圖從人們熟悉的歷史經驗中尋找「落腳點」，以此啟動文本閱讀。這從詩歌的功能主義也可以作出解釋，「即當古老的、流傳已久的、執著於自我的生活方式（儀式及其神話）被『現代主義』打破時，大多數人（或所有的人）都變得貧乏了，因為人不能僅僅靠抽象概念生活，因此，就必須用生造的、臨時創作的、片段的神話（理想的未來畫面）來填補自己的虛空，對那些具有想像力的作家來說，如果說他需要神話，就是說，他感到有必要與社會溝通，有必要使人們承認他是在社會內起作用的一個藝術家。」<sup>10</sup>神話在詩歌之運用，可以從這個角度得以解釋。

中國是一個神話和童話都極為豐富的古國，許多神話保存在古代典籍中，如《山海經》、《淮南子》等，而童話則活躍在民間口頭講述中。歷史上，中國古代詩人就借助神話傳說，注入橫越千古的絕對空間，引導人類向宇宙深處追尋冥冥之聲。這種藝術建構方式業已形成詩歌傳統，既非時人所理解的「懷舊病」和「復古」，也不是那種淺薄的「尋根」，而是借用這種文化作為超越性的載體，藉以接近終極意義，創造經驗和智慧中的一個符號宇宙之奇觀。這種藝術思維方式，在中國現代詩手裏也得到了承繼，如袁可嘉在論及應如何「在種種藝術媒介的先天限制之中，恰當而有效地傳達大量的經驗活動」時所說的：「過去如此豐富，眼前如此複雜，將來又奇異地充滿可能；歷史，記憶，智慧，宗教，對於現實世界的感覺思維，眾生苦樂，個人愛憎，無不要想在一

<sup>10</sup> 韋勒克、沃倫，《文學原理》，頁 208。

個新的綜合裏透露些許消息；捨棄他們等於捨棄生命，毫無選擇地混淆一片又非藝術許可。」<sup>11</sup>從他的表述以及 40 年代的中國現代詩歌實踐看，袁可嘉之所謂「新的綜合」的元素中應該是包含「神話」的。從神話發掘詩歌資源，非常貼合現代詩追求詩情智性化的審美趨向，也是走向成熟的中國現代詩在探索途中，試圖將東、西詩藝融合一體的新階段。

1980 年代初期，朦朧詩人從詩歌本體建設出發，並與民族反思、文化尋根和追求現代史詩的熱潮相契合，他們找到了一個新的表現領域：民族神話和傳說的詩。在〈智力的空間〉一文中，大陸著名詩人楊煉，甚至把神話詩提高到「東方的智慧」之高度加以認識：

在玻爾和愛因斯坦以後的世界，「東方的智慧」已不再是一個古老而神秘的辭彙。它內涵的深邃和表達的精妙，正隨著人類打破舊有的單元化結構進入多元體系，展開普遍的相對性思維而綻放光輝。東方的綜合性思維與西方的分析性思維之間已顯示出一種殊途同歸的互補。我們沒有理由妄自尊大或妄自菲薄。中國源遠流長的文化傳統必須對人類文明的現狀作出貢獻。<sup>12</sup>

「東方的智慧」意謂什麼？楊煉的看法是那種對「溶解在我們的血液中、細胞中和心靈的每一次顫動中，無形，然而有力」的原型意象的「重新發現」，以及對人類文明有所貢獻的「東方的綜合性思維」。這裏，楊煉沒有直接言明「源遠流長的文化傳統」之所指，但應該是包括中國古代民族神話傳說在內的。反映在楊煉詩中，是他運用高度綜合的神話思維方式，並企圖從民族心理、東方文化的源頭出發，抒寫新的現代神話，如大型組詩〈禮魂〉的三個組詩〈半坡〉、〈敦煌〉、〈諾日朗〉，詩人出入於歷史和文化的源頭，在幾近化不開的幽玄境界顯示出主體對運動著的生命進行全面的追蹤：「〈半坡〉的思維取向是沿著誕生—勞動—創造—愛—死亡—復活這樣的線路發展。〈敦煌〉則提供相交『脈絡』：信仰—自由—無限—有限—命運—智慧。那麼〈諾日朗〉就在物質存在與精神存在的對壘交融中，以同樣強烈的生

<sup>11</sup> 袁可嘉，〈新詩現代化的再分析〉，《詩創造》（理論專號）（1948年4月），頁32。

<sup>12</sup> 楊煉，〈智力的空間〉，《青年詩人談詩》（北京：北京大學五四文學社，1985）頁72。

命力衝突與結合來完成最後也是最初的『啟示』。」<sup>13</sup>楊煉在這個多維性組合的神話空間中，用智慧的歷史開闊度，深刻而富於氣派地透視了中華文化的生命力的內核，以現代神話顛覆歷史神話，但又不失曠古悠遠的神話意味。

另一位詩人江河是因「呼喚史詩」而走近神話的，他在〈太陽和它的反光〉的小序中，指出「任何民族都有自己的神話，自己心理建構的原型。作為生命隱秘的啟示，以點石生輝……詩為國魂。」因此他坦言自己「早有夙願，將中國神話蘊含之氣貫通至今，使青銅的威武靜懾、磚瓦的古樸、墓雕的渾重、瓷的清雅等等蕩穿其中，催動詩歌開放。」<sup>14</sup>他最有代表性的「神話詩」是〈太陽和它的反光〉，全詩分〈開天〉、〈補天〉、〈結緣〉、〈追日〉、〈填海〉、〈射日〉、〈刑天〉等十二章，都取材於中國遠古神話傳說，並以死亡與再生、毀滅與創造、肉性與靈性等對立統一、對位互轉等原型象喻，再現了中華民族自創世以來的生存狀態和歷史命運。這首詩，也被一些評論家認為是「現代民族史詩」。

西方現代詩的經驗還表明：神話的運用並非作為一種現成的寓意載體，而是經過詩人精心構思，對神話作選擇、移位、變體之處理，使詩在深層包孕民族文化、心理胚胎和集體潛意識，從而豐富詩的表現力和感染力。這種經驗實際上隱含著兩個路向：一種是以神話原型為模本，但以現代目光重新審視，並注入詩人的經驗和理解，形成「隱喻式」的神話結構，不妨稱之為「原型式神話詩」；另一種，詩人運用神話的思維方式，以當下的生活體驗或經驗為母本，象喻和演繹新的「傳奇故事」，最終構成「現代式神話詩」。這兩種路向，在 80 年代的朦朧詩人中分別可以江河與楊煉為代表，緊跟著他們的，則還有廖亦武（〈穿越這片神奇的土地〉）、歐陽江河（〈懸棺〉）、石光華（〈鷹鷹〉）和宋渠、宋燁（〈大佛〉）等。儘管這些詩人對自己的作品有著不同命名，有的稱為「史詩」，有的則稱為「文化詩」，但其基本母胎和抒寫方式，都有著鮮明的神話傳說色彩，而且他們的追求還直接孵化了後朦朧詩如四川「整體主義」之一脈。

饒有意味的是，童話詩人顧城是從「童話」的眼光來闡發「東方的

<sup>13</sup> 陳仲義，《中國朦朧詩人論》（南京：江蘇文藝出版社，1996），頁 210。

<sup>14</sup> 江河，《青年詩人談詩·小序》（北京：北京大學五四文學社，1985），頁 26。

智慧」或藝術精神的。他認為東方的智慧可以概括為「靈性意識」。1993年，中國前衛藝術展在柏林舉行時，顧城採用的題目就是經過多年思考的〈東方藝術—靈性意識的選擇〉，他對「靈性意識」作如下解釋：「它的全體不是有、存在，而是空靈，一種心境下的自然關注，與西方評論相比，它更像目光和空氣……靈性是一種關係：人與人，人與天；它不是一個物件，而是一種願望—選擇方式的自如。」<sup>15</sup>在這篇文章中，顧城把近乎唯心的天賦靈感看作是他童話王國的藝術支柱，並把它作為「東方藝術」的精髓加以弘揚。

值得關注的是，顧城的「靈性意識」是與「童心」、「自然」、「唯靈」、「神秘」等一系列關鍵字相鏈結的，其終極目標則指向「純粹」的童話王國。他的〈頌歌世界〉很清楚地說明了這一點，詩中他給讀者描繪的圖景是童話式的，而且是童話裏鬼魅出沒的世界：「她老在門口看張大嘴的陽光 / 一條明亮的大舌頭 / 在地上拖著 / 早晨的死亡 / 甲蟲從樹枝突然跌落 / 一條明亮的大舌頭 / 鮮豔的車輛在空中變甜，一級級頌歌世界 / 一條明亮的大舌頭 / 早晨的頌歌世界」(顧城〈頌歌世界〉)顧城的唯一性和重要性在於，他是朦朧詩人中以童真的孩子形象確立自己詩歌的和人格的獨特性的詩人，他的藝術創作主要吸取了東方文化的養分，從中國古代哲學、宗教、詩歌、建築、繪畫中抽取了虛空、靈動、清逸的精髓，建立起自己靈性意識的藝術觀念。當然，他也非常善於將這種東方的藝術精神與西方現代詩學觀念相互貫通，因此他的詩歌既有東方的情韻，同時又不失現代性的「純詩」意味。

如果說神話詩人追逐著人類揮之不去的童年夢，那麼童話詩人則尋找他自己漸行漸遠的童心。顧城在談到朦朧詩時，有一個獨特的視角：「我只說被稱為『朦朧詩』又被稱為『新詩潮』的類現代主義詩歌藝術，生自『文化大革命』，生自那片人造的原始混沌、空白和毀滅的光芒，他們的作品在一個時期，都不約而同地寫到孩子，或用小孩子的方式來表達痛苦、期待，他們所經歷的感情瞬間，和人類遠離的天真時代無意相合，這種巧緣使他們在明慧、完美難於更動的東方傳統之上，輕易增添了一點可愛之處。」在顧城看來，所謂用「孩子的方式」觀察和探索外部世界，同時又揭示成人世界裏的深刻，不僅可以是「可愛的」或詩

<sup>15</sup> 顧城，《顧城棄城》(北京：團結出版社，1993)，頁178。

的，而且可以用東方的藝術方式給現代詩歌藝術增添一點新質。他甚至期盼：中國詩人能夠「真的超越了天地生滅的法則」，看到東方古國的「無不為」意識和中國當代藝術的真正作為和結果。<sup>16</sup>這或許可以看作是東方詩人運用「東方的智慧」對於現代詩歌藝術作出的有益思考，或許也可能是中國現代詩歌的一個真正出路。

### 三、詩的符號：意象與語言

卡西爾( Ernst Cassirer )在他的巨著《符號形式的哲學》( Die Philosophie der Symbolischen Formen ) 中以符號形式的範例揭示了創造性想像的本源，認為語言由本身的性質所決定，在智力上一直起著兩種作用：一方面靠命名手段使經驗中未定名的因素固定下來，化為實體；另一方面對這些已命名的實體抽象出它們之間的關係概念。<sup>17</sup>詩歌語言作為創造性想像的符號形式，當然毫無例外地是表述經驗本質的語言，但還有其特殊性，即詩人筆下的每一個詞語，都要創造詩歌基本的幻像，都要以詩的方式展開現實的意象，以便使其超越詞語本身所暗示的情感和意義，指向新的關聯性的情感內容。

詩的經驗表明：詩的基本符號就是意象和語言。意象是詩人思維的語言，而語言則是命名的語言。由此構成的詩，都有「法則」在起作用。這種「法則」在不同的詩人那裏有不同的解釋，例如葉芝提出「面具理論」，主張詩人躲在抒情主體的對立面——「他者」的意象或戲劇性情景的背後，渴望新的經驗的話語表達；而艾略特注重抒寫把思想和說話合二為一的「內心獨白」，並總結出詩的四種言說方式：一、對他人說話；二、互相說話；三、對自己說話；四、對上帝說話。企圖通過分離內心獨白的微妙層次，達到對應、精微的象徵，流溢出詩人自己的意見。<sup>18</sup>但無論哪一種詩歌經驗，最終仍然無法繞開意象和語言，所以正是在這個意義上，「詩歌」和「詩歌語言」就變成同義詞了。

意象是一個既屬於心理學，也屬於文學研究的物件。心理學中，「意象」一詞表示有關過去的感受、知覺上的經驗在心中的重現和回憶，而

<sup>16</sup> 趙毅衡，《墓床》(北京：作家出版社，1993)，頁170。

<sup>17</sup> 楊匡漢、劉福春，《西方現代詩論》，頁508。

<sup>18</sup> 裘小龍，《繆斯的空間》(上海：上海文藝出版社，1988)，頁162。

這種重現和回憶未必一定是視覺上的，還可能是味覺的、嗅覺的，甚至還有「熱」的意象和「壓力」意象（「動覺的」、「觸覺的」、「移情的」）。可見意象所能生成的效果是因人而異的，或如理查遜（Ivor Armstrong Richards）所說：「使意象具有功用的，不是它作為一個意象的生動性，而是它作為一個心理事件與感覺奇特結合的特徵。」作為意象主義詩歌運動的實踐者和理論家，龐得（E·Pound）對「意象」作了如下定義：「意象」不是一種圖像式的重現，而是一種在瞬間呈現的理智與感情的複雜經驗，是各種根本不同的觀念的聯合。<sup>19</sup>由此不難看出，在西方詩學看來，意象可以是視覺的，也可以是聽覺的，或者可以完全是心理上的。

在我看來，朦朧詩藝術的成功，差不多就是意象藝術的成功。這個論斷可以從兩個層面上得到映證。首先，歷史地看，朦朧詩對「意象」的運作和實踐，不僅是對中國古代詩歌傳統中長於「意象」藝術思維方式的深度回歸，從而使西方意象主義詩人從東方詩國尋找經驗的藝術「復活」，而且也是對斷裂近三十年的中國現代主義詩歌傳統最重要的修復與焊接。眾所周知，「意象」詩藝，曾經是以李金髮為首的「象徵派」和戴望舒、何其芳、卞之琳等人的「現代派」自覺運用，並漸趨成熟的藝術，但後來一個時期，「意象」被政治白話和民歌體的書寫方式所擠兌，幾近絕跡，因此「朦朧詩」對意象藝術的全面恢復與拓展，就顯示其深刻的歷史意義和詩學價值。其次，就朦朧詩的意象抒寫所帶來的藝術革新和藝術價值而言，它在建構中國現代詩學體系中的位置同樣是重要的，誠如謝冕教授所言：「新詩潮除了變革和拓展傳統詩歌內涵向著精深沉厚方面推進之外，其在詩藝革新方面的最大貢獻即在於大幅度引進意象化方式而為新詩注入了鮮活的生機。用意象的暗示或隱喻取代以往那種明白無誤的敘說或抒發；用意象的組合和構築取代以往那種平面拼湊的說明和證實；意象的『魔法』的確攪亂了『井然有序』的詩歌生態。」<sup>20</sup>

從朦朧詩「崛起」到逐漸建立藝術規範，朦朧詩構造的意象符號系統也隨著社會語境和個人經驗的遷移，呈現出不同的美學意向。早期的詩歌中，朦朧詩面臨著與歷史暴力的對抗，其生成的意象多染「苦難」

<sup>19</sup> 楊匡漢、劉福春，《西方現代詩論》，頁 378。

<sup>20</sup> 謝冕，《意象符號與情感空間——詩學新解》序言（北京：中國社會科學出版社，1990），頁 2。

色彩，如死海、夢、血腥、黑夜、殺戮、子彈等，表現在詩歌形式上，為節奏急促、音節短促有力、意象奇崛多變，整個地顯示出一種激烈、狂暴的風格。歷史的轉機，使朦朧詩人獲得了一種獨立於文化歷史之外的「自我意識」，他們發現「自我」的塑像其實聳立在一片廢墟之上，這時詩的意象也就蛻變為「荒原」式的圖景，如蛛網密布的古廟、龍和怪獸、殘缺斑駁的石碑、泥土中復活的烏龜等，歷史之路在這裏似乎已到盡頭，恰如北島所說的：「路從這裏消失 / 夜從這裏開始」（北島：〈島〉）後期朦朧詩在重構「中國史詩」和「文化精神」的話境中展開新的創造，詩壇湧現出一大批「文化巫師」般的人物，他們為自己的詩歌尋找了一批新的「象徵物」，如大地、小麥、高粱、葡萄，以及上古文明的遺址和器物殘餘、創世的物質元素（金木水火土之類）。他們「借助於古老的文化幽靈的神秘魅力，他們的聲音顯得十分奇特，而且富於媚惑力，因而，它很快也感染了理論界和小說界。一時間，文壇一派喃喃的『文化咒語』之聲，仿佛正在舉行一個盛大的招魂儀式。」<sup>21</sup>

但是，詩歌並非一個以單一的符號系統表述的抽象體系，它的每個詞既是一個符號，又對應一個心像。朦朧詩以「意象」作為自己最為重要的詩歌構件，並且以動態的意象組合生成詩意，幾乎先天地決定了詩對意象的依存關係。朦朧詩要保持活力，就必須以意象的新穎、獨特，以及藝術運思的創造性為前提。然而，這種意象藝術在朦朧詩後期卻已明顯走向封閉和僵化。陳旭光從藝術本體角度，揭示了朦朧詩何以功能衰竭之「病根」：「意象藝術之追求『言外之意』、『韻外之旨』的藝術思維方式使詩歌生成深度空間的同時，不但使意象藝術重墮為表情達意言志的手段技巧而日益削弱其詩歌本體意義，而且某些意象的反復使用，寓意的淺狹單調而形成的意象類型化及定型化則必然遭致了原先曾帶給人們的『陌生化』的感覺的磨損乃至耗盡。意象在詩歌中過於密集的排列，也使詩歌喪失了可能具備的活力、流動感和想像力空間。」<sup>22</sup>因此我們終於看到了中國新詩蹣跚學步時的窘態：雖然做新詩的人自命他的詩為有生命的文字，和舊詩大不相同，然而老實說來，他們和舊時吟風弄月的酸秀才也差不了許多。歷史驚人地相似，當朦朧詩人創造的

<sup>21</sup> 孫文波，《語言：形式的命名》（北京：人民文學出版社，1999），頁304。

<sup>22</sup> 陳旭光，《中西詩學的會通——20世紀中國現代主義詩學研究》，頁331。

意象給委頓的詩歌注入活力，隨之而來的是「成千上萬的詩人搶奪二三十個語彙」的詩壇奇觀，詩人又成了「吟風弄月的酸秀才」。後朦朧詩目睹了以往詩歌陷入了「意象的泥坑」，轉而從較少文化惰性的口語、俗語、日常用語中別創新路。他們以新的「意象」和口語化寫作，戲擬日常語言以表現日益破碎的現代生活，展開了「第二次漢語解放運動」。

任何文學藝術，最終都可以歸結為語言問題。浪漫詩哲海德格爾（Martin Heidegger）以為：「語言是存在的房屋」，指明先驗的「存在」與人的「此在」都必須訴諸語言才能得到命名，而其最終歸宿仍是語言。同時他還由此說明詩的本質：「詩絕非把語言當作手邊備用的原始材料，毋寧說正是詩第一次使語言成為可能。詩是一個歷史的民族的源始語言。因此，應該這樣顛倒一下：語言的本質必得通過詩的本質來理解。」<sup>23</sup>所以說，詩把存在引入語言，使語言成為存在的家園，人棲居於語言之中，也就是棲居於存在的亮光之中。

詩的語言當然是詩人的創造，但同時也是在一定語境和文化薰染中生成的。如同羅蘭·巴特（Roland Barthes）提出「無傳統寫作」，中國百年新詩語言也正是在這樣一種前提下不斷地沖決幾千年沿襲下來的古代漢語的桎梏，逐漸形成與發展起來的。與中國古典詩詞比較，新詩絕對是特殊語言的寫作。新詩語言幾乎是在零點起跑線上，經過數代人的嘗試和實驗逐步完善、成長的，它與孕育它的母體——中國傳統文化和西方現代詩歌密不可分。

朦朧詩在中國新詩的語言流變中，無疑可以被看作是重要一環。其重要性，主要體現為它順應了中國大的語言環境（文化情景）和自身訴求，在歷史鏈條中處於承前啟後的轉捩點。王一川在〈近五十年文學語言研究劄記〉<sup>24</sup>一文中，考察了包括朦朧詩在內的新時期文學的特殊語境：「自『文革』結束和『新時期』開始，文學被納入到一種新的文化軌道中：『思想解放』。思想解放，就是思想上的啟蒙或覺悟。這樣，不再是被動地順應大眾的政治整合，而是主動地提升大眾的思想解放，成了文學界的一項新的緊迫任務。要完成這項思想啟蒙任務，就需要首先清理和揚棄大眾群言，因為它必然地為著順應大眾旨趣而壓抑住文人自

<sup>23</sup> 劉小楓，《詩化哲學》（濟南：山東文藝出版社，1986），頁248。

<sup>24</sup> 王一川，〈近五十年文學語言研究劄記〉《文學評論》第4期（1999年4月），頁57。



己的高雅或精緻語言，這樣，思想解放在文學語言上首先就表現為對語言俗化或大眾化的一種反撥——語言的文人化或雅化。」這個特殊時期中，詩人或作家作為社會的「精英分子」，試圖以屬於自身的高雅語言去啟蒙大眾，把他們從蒙昧或蒙昧境地提升到文明的或理性的高度，這是文化「精英」們對民族語言的應盡之職。當時的「語言雅化」進程，主要開掘了以下語言資源：1、「五四」以來的文人化語言傳統，這一傳統自1949年起已被迫中斷，需要重新嫁接起來；2、歐美語言影響的復活。走出俄蘇語言的城堡，重新從西方古典文學和現代主義文學原野上發現新的語言生機（這種復活的火焰最初由文學青年們對被禁的「歐美資產階級內部讀物」的偷讀中點燃，後來引爆了以語言革命為標誌的「朦朧詩」運動）；3、新的以「思想解放」為主導的語言實踐，力圖發掘蘊含在文人化語言中的理性因數，去除「文革」政治蒙昧給大眾造成的內外創傷。正是因「語言雅化」形成的「精英獨白」式語言，藉此在「朦朧詩」中可以強烈地感受到精英們對於政治專制的堅決的抵抗籲求和對個體自由的激烈吶喊。

但是，詩的語言既是語言環境生成的，更與個體生命互動。詩的語言不能事先被拿來，而是與詩歌一同分娩誕生。伴隨話境的變化，朦朧詩人已普遍感受到來自本體的壓力：如果詩歌藝術與「現實世界」或「理念世界」保持過分直接的聯繫的話，那麼詩必然因理性話語的枯竭而耗盡生命。朦朧詩後期走出「世界實在」（象）經由詩人主體仲介（意）的「一度修辭」或「一度變形」構建的「單語」世界，開始走向獨立自足的詩歌話語世界，也就是向「純詩」方向移近。這個語言世界的本質，如瓦萊裏所說：「語言是一種普通的、實用的東西，……詩人的問題是必須從這個空間吸取手段來完成一項從本質上來說是無實用價值的工作。我早已說過，他的任務是創造與實際事物無關的一個世界或一種秩序，一種體制。」<sup>25</sup>這在朦朧詩人的表達中則為：「語言是詩的初衷和最後目的，語言也是詩面對人類生存的唯一臨界點。」<sup>26</sup>

詩的語言，必然還涉及到詩的音樂性問題。音樂所具有的暗示性、聯想性和流動性，恰恰為現代詩人所渴望、尋求。朦朧詩早期因抒情性

<sup>25</sup> 瓦萊裏，〈純詩〉，《現代西方文論選》（上海：上海譯文出版社，1983），頁173。

<sup>26</sup> 楊煉，〈詩的自覺〉，《當代文藝探索》第2期（1987年2月），頁57。

濃鬱，具備一種古典優雅的浪漫氣質，其音樂特質是明顯的，如舒婷的低吟詠唱，北島的短促有力，顧城的靈動飛揚，都有一種可歌可頌的音樂之美。但是，當朦朧詩轉型之後，他們把詩的「智性」認作詩的唯一追求，而把詩之為詩的一些外在形式忽略了，留下了新詩語言缺乏音樂性的隱患。朦朧詩後期大量詩作，無論是所謂「純詩」或「神話詩」寫作，都不同程度地存在著這種缺憾。對於朦朧詩以後新詩忽視「音樂感」的傾向，老詩人鄭敏不無憂慮地指出：「詩歌音樂性問題對於新詩作者長期以來都是一個很大的問題。有很多詩更適合視覺或想像上的審美，而在聲音上則粗糙詰屈。」<sup>27</sup>在我看來，中國新詩要在語言的音樂性上有所突破，詩人和語言學家都應當更深入地研究漢語的音韻特徵，從而發揮現代漢語的優勢，以詩之美展現我們自身。

## 參考書目

- 唐曉渡、王家新編選：《中國當代實驗詩選》春風文藝出版社，1987。
- 張新穎編選：《中國新詩》復旦大學出版社，2001。
- 韋勒克 ( Rene Wellek )、沃倫 ( Austin Warren )：《文學理論》( Theory of Literature )，三聯書店，1984。
- 王恩衷編：《艾略特詩學文集》，國際文化出版公司，1989。
- 裘小龍：《現代主義的繆斯》，上海文藝出版社 1989。
- 張方：《中國詩學的基本觀念》，東方出版社，1999。
- 王嶽川：《20 世紀西方哲性詩學》，北京大學出版社，1999。
- 楊匡漢、劉福春編：《中國現代詩論》( 上、下 )，1985。
- 孫玉石：《中國現代主義詩潮史論》，北京大學出版社，1999。
- 駱寒超：《20 世紀新詩綜論》，學林出版社，2001。
- 於可訓：《當代詩學》，湖南人民出版社，2000。
- 謝冕：《謝冕論詩歌》，江西高校出版社，2002。
- 王光明：《艱難的指向》，時代文藝出版社，1993。
- 孫文波等編：《語言：形式的命名》，人民文學出版社，1999。
- 陳旭光：《中西詩學的會通》，北京大學出版社，2002。

---

<sup>27</sup> 《中國文化報》2001 年 2 月 14 日。

### 審查意見摘要

#### 第一位審查人：

本文選題甚佳，具統合融貫之功。架構完整，闡析深入，言之成理。參考文獻豐富，廣涉中外，且論證有力，具有說服力。

#### 第二位審查人：

本文從中西學會通的視角，探討朦朧詩的藝術結構，及其美學價值。撰稿者對「象徵」方法和技巧在中國新詩史上的發展，立論清晰，如指出朦朧詩是在象徵主義詩歌的廢墟上重新起步，是一種自發性的「另起爐灶」，切合「文革」期間的現實創作環境。另指出朦朧詩的創作手法，是包括一切西方現代主義流派的現代詩歌的藝術表現方法和技巧，也頗有見地。朦朧詩人的閱讀範圍相當龐雜，對西方文藝思潮是跳躍式而非系統的接收，外國文學對每個人的影響程度亦不相同。本文另一個獨到之處，是把江河、楊煉等人的史詩式作品，與顧城的「童話」式的詩，擺在一起論述，指出異中有同，有不可分割的血緣關係。這些論述均可將「朦朧詩」提高到「東方的智慧」之高度加以認識。

