

雕塑艺术与中国新诗的现代化

刘长华

内容提要 中国新诗的现代化过程曾充分汲鉴过西方雕塑艺术,大致表现为:一、由“兴”返“象”的象征意识;二、“言”尽而“意”余的表达手法;三、以“情感”显“思想”的诗学形态;四、寓“动”于“静”的精神气蕴。这四个方面恰好折射出将唐诗与宋诗两种形态取长补短、熔于一炉的内在意识和人文意向。中国新诗对令人耳目一新的西方雕塑艺术颇具法眼在本质上不过是对中国唐宋诗的一个异质接受。这有助于资以深化认识中国新诗的现代化。

正如“九叶派”重镇唐湜所言:“现代诗的理想是音乐样的流动不居与雕塑样的宁静致远,二者正是生命的乐音样的青春期与坚定的成熟期的反映”^①,“雕塑”与“中国新诗”两种貌似风马牛不相及的艺术样式产生了绚烂夺目的精神碰撞,且与有意或无意挑战莱辛的《拉奥孔》无甚干涉,表现出相当的精神自主和文化自觉。事实上,中国现代诗人或诗论家诸如李金发、宗白华、闻一多、梁宗岱、冯至、朱光潜、艾青、苏雪林、臧克家以及尤须重视的“九叶诗派”同道们都是充分地引援汲鉴着雕塑艺术所“惠施”的汁液。上述诸仁与雕塑艺术关系的联接亲近,大约不外乎独独分列或兼而有之如次几种情形:一、其人本身就是雕塑家或画家;二、有过游学欧陆和观摩艺术经典的经历;三、服膺与仿习著有《罗丹论》的现代诗人里尔克;四、前后辈诗人的师承关系;五、揣摩颖悟相关报刊书籍装帧图片和学术文章的介绍。予以综合比照,在我看来,中国新诗在现代化征程中从西方雕塑艺术身上所斩获的启示,大致有四个路径上的内容。

一

与黑格尔“雕刻以古典艺术类型为它的基本类型”^②的论断并不矛盾的是,中外雕塑史明证了“象征性”是雕塑的美学禀性和表现基型。因此绝非偶然,中国新诗与西方象征主义的“美丽初识”

源自人称“我国雕刻界泰斗”的李金发,尽管李氏“言之凿凿”地认为他的诗歌与雕塑“完全没有关系。在作诗的时候,忘却自己是搅泥凿石之武夫,而是一个工愁善病的骚人。诗与雕刻的艺术太悬殊了”^③。另则,诗学手法或修辞文化视野下的“象征”在传统中国其生存土壤又是相当沃腴的,其意义指称与“兴”大致匹配。“兴者,先言他物以引起所咏之词也”^④,“他物”即“象”不可或缺,而“所咏之词”才是“兴”的目的或要旨。更有“兴,见今之美,嫌于媚谄,取善事以喻劝之”^⑤,“文已尽而意有余,兴也”^⑥诸论“甚嚣尘上”,终致“得意忘象”。唐人殷璠“兴象”(《河岳英灵集》)之说应运于反拨、纠矫汉儒解诗的穿凿比附和魏晋玄言体的深邃诡谲。殷璠虽然更凸显了托物起兴、借景抒情,但“子昂倡兴寄,本为倡兴体而斥齐梁用比之风,奈何兴寄之‘寄’字倾向太甚,往往使人忽略了形象的独立性,仅仅当作义理之宅,乃误入‘附理’之区。殷氏拈出‘兴象’二字,既保留了‘兴’,又独立了‘象’,使兴与象不做寄居蟹式组合,可免附理之弊,实得子昂之初心”^⑦,重“象”是唐诗突出的风貌。宋诗多议论、以理胜,“宋人学杜”“得其意,不得其象,至声与色并亡之矣”^⑧,尽管有诗家在绘“象”的精微度上尚胜唐一筹。问题在于“文以教化”^⑨的语境中,“诗教”当道的国度里,宋诗似比唐诗更迎合传统中国的政治需要和文化使命。基于特定时势,有清一代总体上也在

师宗宋诗，末期的“同光体”登峰造极。况且，新诗开山鼻祖胡适高标“意象诗”的同时又站在语言角度说：“我认定了中国诗史上的趋势，由唐诗变到宋诗”，“我那时的主张颇受了读宋诗的影响”^⑩。种种都在表明于浑沌一体中见“兴”忘“象”现象随时将兵临城下于中国诗歌。西方雕塑艺术则有所不同，现代派大约亦不出此范畴：它的“心灵内在活动”与“感性形象及其外在材料”“两方面显得契合无间，没有哪一方面压倒哪一方面”^⑪；其生命的展开自始至终都以“象”为轴心。中国新诗看重西方雕塑艺术的缘由之一便为“由‘兴’返‘象’”的象征意识。

由“兴”返“象”彰扬了“具象”的客观性之诗学意义。雕塑的“具象性”在内蕴上所表达的是以客观呈现代主观说明、以冷静的经验描述代狂热的情绪抒发，让意义自行敞开。李金发的《弃妇》为表达“隐忧”的抽象含义，在诗中情不自禁地言明将其“堆积在”“动作上”即客观活动中，这几乎成为“元象征诗学”的宣言。而“隐忧”究竟如何？一切外化为“夕阳之火不能把时间之烦闷/化成灰烬，从烟突里飞去，/长染在游鸦之羽，/将同栖止于海啸之石上，/静听舟子之歌”。当然，“弃妇”这一客观意象本身在整体上就是某一主观心理的映照。此诗无愧为中国象征主义发轫之作，雕塑艺术的影子清晰可鉴。李金发其他作品中亦莫不如此：《蜂鸣》中的“忧愁”成了“老猫的叹息”和“你以为‘冷风怒号万松狂啸’，/长天原野变成一片纸黛，如老囚之埋葬”；《小乡村》中将“休息与暴怒”“解释”为：“狂风遍野，山泉泛白雾，悠寂的长夜，豹/虎在林里号叫而奔窜”；《给 Zeanne》中将无穷的“尝试”的结果比喻成“年日告终时/群鸦般污损在残雪里”……不胜枚举。这种表达方式自是亦见诸李的其他诗集《为幸福而歌》、《食客与凶年》等。不难发现，李金发的相关书写几成模式——先提出抽象概念，后“具象”予以描述。抑或这正是“由‘兴’返‘象’”的直观佐证，大相径庭于郭沫若在《女神》中如泼如注式的直抒胸臆。宗白华在写诗之前就撰下《看了罗丹雕刻之后》等文章。他谈到：“‘动象的表现’，是艺术最后目的”^⑫，无疑也是高举“具象”的价值。不能将其标签上象征主义，但《流云》诗集中将具象取代抽象的

表达策略亦俯拾即是，《郊游》一诗约略感兴于李商隐的《乐游原》，诗人也在感慨时光无情、生命流逝，他用具象：“墙外的水轮/依然转着”与“磨坊里的主人/已从流水声中老了”两相对比，极令人怵悸；《不朽》就是以形象、以美学对“不朽”“训诂”的：“诗人的坟墓上/野草丛生着。/一个少女走过了，/洒上红花一组”，等等。另外，《流云》对“柏林”、“流云”、“回忆”等的描述近乎“精雕细刻”。艾青诗歌对意象的重视乃至其与雕塑的亲近关系已是共识，毋庸饶舌。“九叶派”是名副其实的“现代派”，他们对象征的雅好从袁可嘉“现实、象征、玄学的综合”^⑬之阐发就可见一斑；他们钟情雕塑的“具象性”不需论列其他，单就人们耳熟能详的《力的前奏》（陈敬容）、《金黄的稻束》（郑敏）、《手掌》（辛笛）等自是能说明一切。引“雕塑”概念入诗评的唐湜之“象征森林正是意象”说^⑭亦为充分的印证。现代诗史从雕塑中征询“具象”之客观性的精神线索，表征着对初期“白话诗歌”的“无诗意”、浪漫主义的情感泛滥、“普罗”政治抒情诗以及之后的各种政治感伤诗的峙立和纠偏，与“戏剧化”、“客观对应物”的理论阐扬“互文”，与西方现代力倡经验诗学并驾齐驱。

由“兴”返“象”明晰了“契合论”的中国化。里尔克对罗丹的接受以及其作品中的雕塑艺术痕迹一如里尔克的作品《豹》广为人知。自甘精神师法里尔克的冯至如此评说乃师：“发现许多物体的灵魂，见到许多物体的姿态”，“其中再也看不见诗人在叙说自己，抒写个人的哀愁；只见万物各有他自己的世界，共同组成一个真实，严肃，生存着的共和国”^⑮，这岂不又是由“兴”返“象”、“兴”在“象”中的另版表述？这也不正是对雕塑艺术的深刻解读？这更不正是中国式“契合论”——“物我无间”^⑯的具体阐述？所以，有学者指出：“使万物保有它自呈性的存在方式，本身即是‘一个至高的混沌’。冯至受里尔克的影响写出的《十四行集》也正是具有这种‘至高的混沌’的品格”^⑰，这是不争的。逄译过《罗丹论》并“深得”瓦雷里诗学“真传”的梁宗岱在“契合论”上也有耕耘，他曾说过：“所以我们无论读他底诗或散文，总不能不感到那云石一般的温柔，花梦一般的香暖，月露一般的清凉的肉

感——我并不说欲感，希腊底雕刻，达文希底《曼娜李莎图》，济慈底歌曲，都告诉我们世间有比妇人底躯体更肉感的东西——而深沉的意义，便随这声，色，歌，舞而俱来。这意义是不能离掉那芳馥的外形的。因为它并不是牵强附在外形底上面，像寓言式的文学一样；‘它是完全濡浸和溶解在形体里面，如太阳底光和热之不能分离的’”^⑩，梁氏于别处对“契合”或“交响”的深入生发，搁置不议，细品开来，让人不免诘疑是在用白话解说唐人“兴象玲珑”一语。饶有意思的是，他还特意题点到瓦雷里绝非以“极端的忍耐去期待概念化成影像”^⑪，意即强调了“由‘兴’返‘象’”并非是概念先行而只是“象”之重要。艾青没有详论“契合论”，但“一首诗必须具有一种造型美/一首诗是一个心灵的活的雕塑”^⑫，“意境是诗人对情景的感兴；是诗人的心与客观世界的契合”，“象征是事物的映射；是事物互相间的借喻，是真理的暗示和譬比”^⑬等，则是以“微言大义”方式阐释了雕塑特性、象征诗学、“契合”理论的互动。这种从雕塑中获取“契合论”的启示一直延伸到唐湜的“意象论”中。

由“兴”返“象”擅胜了“通感”手法。常言道：“雕塑是凝固的诗”，以及有人看到罗丹的《雨果》时惊呼：“这不是雕塑，而是音乐……它使人想起贝多芬的一首交响乐”^⑭等都说明了“雕塑”特性与“通感”手法比邻而居。雕塑往往呈现的是视觉、触觉，而它们常又是节奏、韵律和语言、思想、情感等的外化，通感便成题中之义。李金发的诗歌晦涩味足，约略与“通感”手法“肆无忌惮”的使用有关，譬如“燕羽剪断春愁”、“诚实的日光/或使我新愁发亮”、“粉红之记忆/如道旁朽兽，发出奇臭”、“长爱错爱之美丽/与卢森堡园中之矮树/痛苦在深夜的人们疲乏里”，诸如此类句式将直觉具化成触觉，将视觉转换成嗅觉等，大概构筑成了李金发诗歌里一道不能缺席的风景区。何其芳与瓦雷里有着精神血缘，位列象征主义虎将阵容中。诗评家孙玉石对他的评论：“有超越感官限制的充满美的想象”，“流动性的情感的雕塑”^⑮，应是建立在“通感”与“雕塑”的关系感悟上。冯至的《十四行集》遣用“通感”手法几乎和李金发媲美，甚至更圆

熟。而这种“通感”基本上又是以“雕塑”想象为依托，如“过去的悲欢忽然在眼前/凝结成屹然不动的形体”，“你秋风里萧萧的玉树——/是一片音乐在我耳旁”等等。在这点上，“九叶派”不逊风骚，辛笛、陈敬容、杜运燮、郑敏等人作品中多见。“通感”是主体生命力激活的文化想象。

二

就一般而言，新诗语言表达于直观上就比文言诗歌拖沓、繁冗，何况新诗诞生伊始就带有胡适的“作诗如作文”的口号胎记，这先后为“甲寅”、“学衡”等保守派所诟病。问题还在于，新文学内部长时间内也曾就“诗”与“文”的边界问题聚讼纷纭。确实，言语表达与艺术效果即“言”与“意”之间的关系勘定攸关着中国新诗命运。不过，在我看来，讲究诗歌语言的“暗示性”却在新文学内部是有共识的。穆木天“纯诗”说就基于此；废名声援胡适，其“诗的内容”、“散文的文字”的观点^⑯强调的正是反对古诗“情生文”之后“文生情”^⑰、“再说明”，所以“诗”甚至只要有感兴以至于不必言明；高举“诗的散文美”的艾青觉得在一个爱人离别场景里，女对男说“‘不要作是离别，只把我当作去寄信，或是去理发就好了。’//这也是属于生活的，却也是最艺术的语言，诗以这样的语言为生命，才能丰富的”^⑱，“寄信”、“理发”岂不是“离别”的“暗示”？确乎只有“暗示”语言，才能“丰富”多义。“暗示性”的强弱有无应是“诗”与“文”在言语载体上的重大界别，也应是古代文学批评史视野下“诗”与“文”辨体明性的主要尺码。动辄对“意义”反复申说、平铺直叙并为之不惜皇皇不下千言自是不在“新诗的散文化”之内。一言蔽之，“言尽而意未穷”依然是中国新诗的语言追求。而这恰与雕塑有着天然契合：“用少数笔墨说更多的话的艺术处理（内容单一，形象鲜明），是雕塑语言的特点，也可以说是雕塑艺术不可违背的一条规律”^⑲。对于相关人员来说，就是从雕塑中获得直接启示或者说雕塑给了他们心灵支持。李金发的诗歌语言怪诞，人们常溯因于其对汉语的生疏，但这种“生

疏”不仅仅是缘于客观原因。唐弢曾言：“金发原为一雕塑家，从雕塑的艺术引入诗中，别有一种浑成的感觉”^⑧，这种“浑成的感觉”应就是指诗歌意蕴不是流于字面，让人难以说破。“意在言外”，这与李金发自己所阐发的诗学观“诗人因意欲而作诗，结果意欲就是诗。意欲在他四周升起一种情感及意想的交流”^⑨相呼应。宗白华的诗歌被冠以“小诗”，名副其实。宗氏结缘“小诗”除了受日本“俳句”和禅宗“顿悟”思维影响外，雕塑无疑也扮演了中介。他认为：“西洋最清醒的古典意境，希腊雕刻，也要在圆浑的肉体上留有清癯而不十分充满的境地，让人们心中手中波动一痕相思和期待”^⑩，这就道出了他所要追索的新诗审美理想：“我的微躯”里的“我的心”“是一张明镜，/宇宙万里/在里面灿着”（《深夜倚栏》），微尘中见大千，刹那间见终古——以小见大。冯至接受雕塑艺术更多的具化在《十四行集》中，这正与他前期致力于抒情诗歌和长篇神话、传说叙事诗在表达格局上形成鲜明对照。“十四行”的排行设计在外观美学上就与图案、与雕塑无限靠近，在体式内涵上它更被冯至作了“微言大义”式的民族化处理。在《十四行集》27首诗中，以“小路”、“尤加利树”、“小狗”、“鼠曲草”等小事小物为书写对象的占有不少篇什，但正是从这些小事小物身上作者引入了催人深思、意义渺远的哲学意蕴。这种“言尽而意未穷”还体现在诗集中频频闪现的疑问句，第六、第十五、第二十、第二十二、第二十四、第二十六、第二十七首诗即是。疑问句于其中表明了作者不愿遽下结论，而将问题交付到更大的阐释空间中去。“九叶派”的郑敏对中国新诗的“言”与“意”关系的探讨是颇成系统的。众所周知，在上个世纪八九十年代，她先后写下了《世纪末的回顾——汉语语言变革和中国新诗创作》、《语言观念必须革新——重新认识汉语的审美与诗意价值》等令文坛学界刮起阵阵争鸣飓风的文章。她强调文言的魅力：“作为语言的一种特殊形式，汉语文言文在语法之灵活，信息量之超常，文本间内容的异常丰富、隐喻与感性象形的突出诸方面，都证明其是一种十分优越的语言形式”^⑪，这正是基于“言尽意余”而展开的。所以，有论者在分析郑敏《手和头，鹿特丹街心的无头塑像》中所写到的

“这塑像只有人体的雄浑和强壮/还有自然赋予他的/不可干扰的生命之泉/艺术家用他的敏感/捕捉到那不存在后的存在”时说：“从画和雕塑，郑敏看到了艺术的本质不在于说什么，而在于启示。在于以少胜多”^⑫，是至当不易的。自不待言，这一切与郑敏40年代就种下留意雕塑艺术之心理种子有着必然关联。

富有意思的是，郑敏还发现：“每个汉字都是一篇文，一首诗，一幅画”，“汉字本身就是诗书画三者结合的时间—空间双重的艺术。”“诗人首先要深入体会汉字和诗的本质，新诗与汉语间的隐喻和及形象的内在联系，对语言和文学的关系有新的一层的领悟。”^⑬其中传达了新诗的“隐喻”即“暗示”或“意余”还可从“空间”中摘取。这又是烙下了雕塑艺术的潜影。雕塑是空间艺术，它比一般的时间艺术至少多了两个维度来展开自我、延伸能量的生命场所，这是一种“节省”，是“言尽意余”的新增长点。而汉字取法于“象”，“象形”的属性，与雕塑天然结盟。无独有偶，40年代陈敬容在诗歌《文字》中开门见山便是：“每一个文字是一尊雕像/固定的轮廓下有流动的思想/有如细小的水流，从各个方向向大海汇集”，就暗含了“雕塑”这“固定的轮廓”即“有限”之中包涵着“向大海汇聚”即“无限”的可能。雕塑就这般以立体化的精神构型启示着新诗，于“立锥之地”多向度、全方位地建筑自己的意义“天堂”。而这又与现代象征主义诗人穆木天所提出的——“我要求立体的，运动的，在空间的音乐曲线”^⑭奇妙地暗合。

雕塑艺术所传达出的“言尽意余”审美理想，还不止于“用少数笔墨说更多的话的艺术处理”，因为雕塑自身的形象建构、思想呈递也是不能依藉文字言语的，它是“无言”的。所有的丰盈与富赡都基于这种“无言”或“沉默”，并成为其身份表征的一种。这与道家的“天道无言”、海德格尔的“思以无言的方式工作”^⑮等有着哲学意义上的共通。雕塑的“无言”或“沉默”在中国新诗中是被赋予了审美理想之存在的，以形象的方式肯定“言尽意余”，此行为本身就散发着“元诗学”的意味。宗白华的《行云》虽然整体题旨上是在讴歌生命元气、运思宇宙人生，但艺术意蕴是东方“脉脉”气韵式的，露现的是一股沉静恬

淡之美。而其中的《了解》、《夜》、《秋林散步图》、《月底悲吟》、《泰戈尔哲学》、《绿阴》、《我们》等篇首更对“沉默”予以直接礼赞。冯至在《十四行集》中对“默默”（《什么能从我们身上脱落》）的欣赏，对“喧哗”（《尤加利树》）的嫌恶溢于言表，这已是老生常谈的问题，而且人们习惯于从哲学的高度予以探究。在我看来，其中就包含着“言尽意余”诗学思想的阐发，并与“十四行”这种诗体“里应外合”。“九叶诗派”的唐湜是焦点比较集中于雕塑的“沉默”之美的。在《雕塑家》中，他写道：“多少受难者的面孔、肌肤/凹凸着你的忧患的程度/都学习地狱冰冷的石头般忍受/没有泪，深沉如盲者的目/凝视着圣洁的光辉”，唐湜如此评论：“《雕塑家》是对罗丹的赞歌，可诗人自己的诗也有着凝炼的雕塑的美”^⑧，这句话反过来表述也是精准的。在其他的诗句中：“快乐时/我只想和你默默地/对坐，在高耸的山顶/看一颗遥远的星”（《恋歌》）；“愿远方彼此的静默和同在时一样/像故乡的树木守着门前的池塘”（《十四行诗给沙合》）；“分离，在沉静中摇撼”，“厮守着你的/回忆：宁静得空空的羊栏……”（《别离》）等都将“无言之美”推崇到了绝胜无比的境地。这在“九叶”同仁郑敏的“没有一个雕塑能比这更静默”（《金黄的稻束》），唐湜的“可爱的河/静静地流/静静地流/听我唱着我的歌”（《最后的歌》等诗歌中演绎出了同样的心曲，构成了意义的共振。

三

中国新诗阐发了雕塑的“具象”意义来应对文学浪漫主义对情感的偏至性诉诸和夸张性运遣，其基点只是建立在雕塑不会也不可能直接借助文字语言“直抒胸臆”或“口无遮拦”而已，这不意味着雕塑本身要放弃情感的表达，人称有思想的雕塑家罗丹自己也说过：“艺术就是感情”^⑨，极其吻合苏珊·朗格的“一切艺术都是创造出来的表现人类情感的知觉形式”^⑩。不言而喻，中国新诗也不可能与情感“恩断义绝”，只是有着情感表达方式的差异。与之同时，中国新诗扬弃浪漫主义其实是在所谓相反相成地抬举“思想”的力量。“情感”与“思想”，是一切艺术生命的“任督二

脉”。寻求“情感”与“思想”的“琴瑟和鸣”也正是中国新诗艺术的难题。于此，雕塑特别是以罗丹为标志的近代雕塑同样打开了一束灵光——以“情感”显“思想”，因为除构材之外，光线、空间、节奏、韵律、扩张力、收缩感等形式符号便是雕塑的全部生命，所以雕塑特别是人体雕塑在塑造自身作为有思想或从事精神活动的主体之内心世界时，往往只能借助形式符号即外部性情得以凸显。罗丹曾夫子自道过：“一个人的形象和姿态必然显露出他心中的情感，形体表达内在精神。对于懂得这样看法的人，裸体是最具有丰富意义的。”^⑪其中的“形象”、“形体”便是“情感”，抽搐般的神情、隆起的肌肉就是情感的外化或直观；“内在精神”更多的指涉着“思想”。唐湜如是礼赞过罗丹：“第一个拿全身丰满的筋肉/来深沉地思想的思想者”（《幻美之旅》），其中的“第一个”虽然不免失实，但他对雕塑本体精神之一——“以‘情感’显‘思想’”的领会极为精准。辛笛与之英雄所见略同：“风致如一方石膏模型的地图/你就是第一个/告诉我什么是沉思的肉/富有情欲而蕴藏有智慧。”（《手掌》）总揽起来，中国新诗史中以“以‘情感’显‘思想’”的诗学形态大致如下：

第一，宗白华、冯至的感悟诗学型。将宗白华与冯至并置在一起颇显突兀，但事实上两人同声相应的地方正多。单就诗集《流云》与《十四行集》而言，两者都是短诗小诗的集结，更可谓都是“美学散步”的结晶。“美学”是艺术哲学，“散步”是抒情。宗白华认为艺术就在于：“以宇宙人生的具体为对象，赏玩它的色相、秩序、节奏、和谐、借以窥视自我的最深的心灵的反映，化实景为虚景”^⑫，这是情感呈现思想的艺术观的最佳表述，即有论者称之为“感悟诗学”^⑬。《流云》便是这种艺术观的忠实呈现。其常见模式先是借景抒情，然后夹杂着或超升到哲理思考的云翳中去，如《夜》：“伟大的夜，/我起来颂扬你！/你消灭了时间的一切界限，/你点灼了人间无数心灯。”另有以感悟结晶的理性成果为标题，通篇的展开基于想象与抒情予以说明的，如《诗人》、《回忆》、《了解》等。对此，宗白华更有类似于“创作谈”的自白：“理性的光，/情绪的海/白云流空，便似思想片片/是自然伟大么？/是人

生伟大么?”(《读冰心女士〈繁星〉诗(一)》)。“白云流空,便似思想片片”岂不正是“以‘情感’显‘思想’”的形象诠释?这不也正与宗白华所评价罗丹“雕刻最喜欢表现人类的各种情感动作,因为情感动作是人性最真切的动作”及“罗丹的雕刻注重内容的表示,讲求精神的活跃”^⑧一脉相连?冯至结缘雕塑艺术当然不能忽视他游学域外的经历,但大概最主要的是里尔克的“媒介”,他曾评鹭过里尔克诗歌:“里尔克却有一种新的意志产生。使音乐的变为雕塑的,流动的变为结实的,从浩无涯际的海洋转向凝重的山岳”^⑨,从中点出里尔克与罗丹的关系。“新的意志”令情感不再泛滥不已,但也不是让其生命截流、枯竭挥发。前期的冯至是青春骑士,鲁迅曾毫不吝啬地授赠以“中国最抒情的诗人”,所以《十四行集》不可能与抒情、与浪漫一刀两断,而是有凝聚成理性的厚度,换言之,这就是本文所谓的“以‘情感’显‘思想’”。在我看来,“以‘情感’显‘思想’”无论如何应是由雕塑艺术透析《十四行集》的缘由和内蕴之一。诗集书写对象涵括了从“小路”、“尤加利树”、“鼠曲草”到“鲁迅”、“蔡元培”、“歌德”等,“礼赞”之情溢于言表。也正是在这种情感流动中,诗人获得了对诸如“这是你伟大的骄傲/却在你的否定里完成”(《鼠曲草》)之类的对人生与宇宙的认知。事实上,“感悟”语义强调的正是在感情变化中获得思想与领会^⑩,思想正是在情感中孕育、诞生并以情感为载体呈现。

第二,艾青的悲愤诗学型。苏雪林曾站在比较文学视角评论过韩愈:“其作品筋骨突兀,面目狞恶,乍见似未施雕琢之泥石一堆,细辨之则神情飞动,真气流注,寓有绝大的气魄与天才”,“故意在那与‘美’相反的‘丑’上做功夫,与罗丹破坏希腊传统习惯正是同一用意”^⑪。苏氏独到新颖的视角背后就是在指证韩愈“以情感显思想”。韩愈诗歌一则激情洋溢,另则就在这种激情之中,流贯着作者的“载道”意识和“不平则鸣”的文学观。这种“奇崛险怪”的抒情之风在美学范畴上归位为“崇高”,“崇高”更多的便是“厚思想、重内容”的代名词。就此,艾青与韩愈是有着精神承接的。艾青诗学是“悲愤”型的,这不仅是基缘于“把忧郁和悲哀,看成一种力!

把弥漫在广大的土地上的渴望、不平、愤懑……集合拢来,浓密如乌云,沉重地移行在地面上……”“诗人和革命者,同样是悲天悯人者,而且他们又同样把这种悲天悯人的思想化为行动的人”^⑫等诗论,而且更是立足于他诗歌总体的生发机制、主题意蕴、审美气韵等。关于后者,人们业已从具有雕塑质感的《大堰河,我的保姆》、《我爱这土地》、《手推车》等作品出发获得了普遍性认识,毋庸展开论列。“悲愤”者,一者是情绪、情感的抒发;一者就在这种抒发中包含着愤怒、思考、批判、反省等。所以艾青诗歌中所喷发的情感是积郁深广的,这种积郁深广便是触手可及的生命质感和思想厚度。因此,“悲愤”就是“以情感显思想”的恰当体现。艾青还说过:“在万象中,‘抛弃着,拣取着,拼凑着’,选择与自己的情感与思想能糅合的,塑造形体。”^⑬这不仅表明了诗歌与雕塑之间的关系,而且意味着艾青本人曾就“情感”与“思想”之间糅合的必要性、可能性有过思考。也就不难理解他孜孜不倦地在《诗论》中强调“思想”的重要性,还写下“‘抒情’在诗里存在,将有如‘情感’之在人类中存在——是永久的”^⑭,近乎“喋喋不休”地为“抒情”辩护。艾青反对情感的同时也在高扬情感,只不过他高扬的只是能显现思想的情感,而非浪漫主义、唯美主义的情感;也就不难理解艾青为何从本体上认定:“一首诗是一个心灵的活的雕塑”以及他对罗丹雕塑《思想者》的评论:“他凝然不动,但他的思想飞扬。”^⑮“飞扬”既描述了“思想”本身运行的形式,也指涉了情感载体的存在状态。

第三,“九叶派”的身体诗学型。追求“知性与感性的融合”一直被认为是“九叶派”最为显著的艺术宣言和诗学实践。不过,在我看来,与其将“九叶派”处理“情感”与“思想”的向度笼统概括为“融合”或“平衡”^⑯,不如直截了当地认为就是“以‘情感’显‘思想’”路径的推进。“融合”或“平衡”不是杂糅与各自对半付出,“以‘情感’显‘思想’”既保持了“情感”的尊严又凸显了“思想”的力量,便是“平衡”的最佳诠释之一。“九叶”中的穆旦写道:“平衡,毒戕我们每一个冲动/那些盲目的会发泄他们所想的/而智慧使我们懦弱无能”(《控诉》),可视为这

个群体曾经就协调好“情感”与“思想”之间博弈时的自白和纠结，并从中明确地表达了对简单化或笼统性地“平衡”的不满。郑敏说得好：“理性仰望着美丽的女神——情感/自她那神圣的面容上/寻得无量生命的启示/情感信赖的注视她的勇士——理性/扶着他强壮的手臂自/人性的深谷步入真实的世界。”（《一九四五年四月十三日的死讯》）穆旦的策略在于“像约翰·邓用‘身体的感官去思想’”，“这是一种生命的肉搏，是在自觉的睿智照耀下筋肉与思想的一致表现”^⑤，即穆旦的“肉体”诗学。“我歌颂肉体，因为光明要从黑暗里出来：/你沉默而丰富的刹那，美的真实，我的肉体。”（《我歌颂肉体》）“肉体”一方面拒绝了浪漫主义的虚空夸饰又保持着鲜活的抒情质感：“热情”，一方面又摒弃了向低级感官刺激的沦陷而勾联着形而上思考。这种肉体诗学也就是穆旦自己所说的“新的抒情”^⑥。所以，无论是“这种热的情感与冷的表达之间的张力构成了穆旦诗的基本特征”。《拉奥孔》雕塑准确地象征了穆旦诗的艺术风格^⑦，还是“穆旦的语言只能是诗人界临疯狂边缘的强烈的痛苦、热情的化身。它扭曲、多节，内涵几乎要突破文字，满载到几乎超载，然而这正是艺术的协调”^⑧的说法，从根本上都指出“肉体”诗学的“以‘情感’显‘思想’”的本质特征。在其他“九叶派”同仁中这种身体诗学可以表现为辛笛的“沉思的肉”、唐湜的“热情的凝聚”、郑敏的“无量生命的启示”等等，这些都与穆旦的“肉体”诗学殊途同归。有论者指出：“九叶派”的“诗质”“情绪坚实，蕴含着思想与经验，拥有内在密度和强度，宛若雕塑凝聚的内力”^⑨，是极为在理的。

四

与其他造型艺术相比，雕塑在直观感受上以静止状态更为明显。莱辛的《拉奥孔》正是从这个角度来区分诗与画的界限，从而激荡了艺术学界一桩历久弥新的讼案，喷溅起一道魅惑的风景线。莱辛对雕塑的“寓动于静”特征的把握与概括是不易之论。“静中见动”麾下的中国新诗在现代化道路上却从精神意蕴这个径向打下了雕塑“寓动于静”品性的烙印。就此而言，其中第一道

烙印便是宗白华等人有关诗歌的艺术本质在于内蕴“精神活力”之认识，尽管宗氏艺术观资源是多元的。宗白华在《看了罗丹的雕刻以后》中开宗明义地说道：“……艺术是精神和物质的奋斗……艺术是精神的生命贯注到物质界中，使无生命的表现生命，无精神的表现精神。……艺术是自然的重现，是提高自然……”^⑩，这是宗氏前期的核心文艺观，并引领着该后文的：“这是罗丹创造动象的秘密。罗丹认定‘动’是宇宙的真相，惟有‘动象’可以表示生命，表示精神，表示那自然背后所深藏的不可思议的东西。这是罗丹的世界观，这是罗丹的艺术观。”^⑪在《各种艺术》中，宗氏再次旗帜鲜明地宣称：“雕刻只能表现人体与物体之动，完全注重动的表现，使其显示一种全生命的流露。”^⑫如上观点与《形与影》等文中的看法一径相联，并直通其标志性理论——“意境”。不过，问题恰恰在于宗氏不遗余力地强调艺术的本质是“动象”或内蕴“精神活力”的同时，另一方面则意味着他一直都面临着“静止”文化形态作为“潜背景”的如影相随。《流云》诗集便是宗氏这种内蕴“精神活力”观的深刻表征。这正如前文中已经提到的《流云》是讴歌生命、礼赞元气，在抒写“生命的流”、“绿阴”、“晨”、“春至”等生机盎然、活力蓬勃的意象，但无论整部诗集的总体意蕴还是单首独阙（哪怕《柏林市中》等）的韵味，都无涉于“爆炸式”的运动美学，与郭沫若那种近乎穿云裂帛、天翻地覆的气概全然不同，而属于“脉脉”的、纾缓的甚至“静止”的。此倒是诠释了莱辛所云“静中见动”，与雕塑的“寓动于静”背道而驰。悖乱出现了，怎么办？戏剧性的便是宗氏在节译《拉奥孔》的结尾时不忘续添上个“译者按”：“这话是指诗人要求画家能打破画的艺术限制，表出诗的境界来，但照莱辛的看法，这界限是存在的”^⑬，这便是宗白华对莱辛的“中国化”处理，移借雕塑艺术到新诗上的个性化处理，从中显露出他最终皈依气韵生动而非气势运动的东方文化的心迹。饶有意思的是，朱光潜《诗论》的基石是传统诗论，但其对中国新诗可能性的路径构图是不言而喻的。他在批评莱辛时说过：“形色有形色的限制，而图画却须寓万里于咫尺”“图画以物体暗示动作”^⑭，这同样涉嫌先入为主地将“图画”或

“雕塑”的“寓动于静”特征理解为内蕴着“精神活力”，依循此逻辑，“莱辛以为画表现为时间上的一顷刻，势必静止”^⑥。朱氏无疑也是以传统诗歌的审美韵味为矢的。所以，总的说来，雕塑的“寓动于静”被“郢书燕说”成内蕴着“精神活力”或者“静中见动”，从而折射出宗、朱两先生对中国新诗乃至中国文化基本精神诉求的设想——气韵生动，远非有清以降整个社会局面的“万马齐喑”、“死水微澜”，亦绝非西方文化的“咄咄逼人”、“气吞万里”。

与这种精神诉求相辅相成的便是赋予新诗的主体诗性人格想象——坚忍。“寓动于静”于字面上就让人联想到克制内敛、从容沉着等价值内涵。它渗透到雕塑形象上是可以具化为“坚忍”品质的塑造，这也正好切合了雕塑多以英雄或神性人物为艺术题材的特征。事实上，在面对和解读相关的希腊雕塑时，人们常常认为它们典型地体现了希腊文化的“静穆的伟大”^⑦。在这点上，罗丹不仅毫不逊色于古希腊的非迪亚斯、米隆和波利克里托斯等人，乃至走得更远，《思想者》、《巴尔扎克》、《加莱义民》等这些作品之所以能撼人心魂，筋肉分明而性格坚毅出众大约是其中不可或缺的理由。“九叶诗人”唐祈在《雕塑家》中直抒胸臆：“多少受难者的面孔、肌肤/凹凸着你的忧患的程度/都学习地狱冰冷的石头般忍受/没有泪，深沉如盲者的目/凝视着圣洁的光辉”，就是基于罗丹作品而言。与唐祈异曲同工的是郑敏也写过《雕刻者之歌》，后者更是以雕刻家为对象，雕刻家本人在她眼里也是“坚忍”的象征，从而都沾溉诗人的创作，唐湜曾如此评论郑敏：“《人力车夫》与《雕刻者之歌》一样是精炼的歌，有着史诗般的力量与抒情诗的热情的凝结：一种坚忍的屹立。人力车夫在这里仿佛是我们眼前的一个雕像，奔放的生命静凝于不动的姿。她说他是这古老土地的坚忍的化身”^⑧，这评论简直就是“鬼斧神工”。“九叶诗派”悸动于大时代嬗变之际，风云际会、暗流涌动，“坚忍”抑或是应对时运的最佳人生态度和文化表情。当然，面对苦难重重和危机四伏，“坚忍”尤为可贵，它拒绝了诉苦与悲鸣，更远离口号英雄主义，这种“默默”的形象是最有力的反抗姿态。冯至《十四行集》中的“秋日的树木”（《什么能从我们身上脱

落》）、“萧萧的玉树”（《尤加利树》）、“鼠曲草”（《鼠曲草》）、“战士”（《给一个战士》）、“杜甫”（《杜甫》）、“在秋风里飘扬的风旗”（《从一片泛滥无形的水里》）等等都无一例外地寄寓了作者对“坚忍”形象的诗性想象。“过去的悲欢忽然在眼前/凝结成屹然不动的形体。//我们赞颂那些小昆虫，/它们经过了一次交媾/或是抵御了一次危险，//便结束它们美妙的一生。/我们整个的生命在承受/狂风乍起，彗星的出现”（《我们准备着》），不仅可谓用雕塑般的语言诠释了何谓“坚忍”二字，掷地有声地道出了生命哲理——“我们整个的生命在承受”如“狂风乍起，彗星的出现”这样突如其来或不突如其来厄运，而且是对上述形象的生动描述。“坚忍”在艾青诗歌里也是足可称道的人文品性。它聚焦性地体现在诗人对“大地”意象的描述之中。“大地”意象在艾青诗歌中的意义与价值已是新文学史中一个基本的命题，它与雕塑艺术“寓动于静”之间的关系值得深入思考。臧克家的《老马》在表达上语言的立体感很浓，形象绘构上也是雕塑味十足，“老马”就是“坚忍”的象征。确乎，“厚德载物”、“生生不息”的民族精神在任何时候都应是千金不换的。

雕塑的“寓动于静”精神底蕴还包含了“瞬间成永恒”哲学意识所带来的凝定美学与顿悟思维。莱辛指出，雕塑往往会选择特定瞬间——高潮顶点来临前夕来表达永恒。此乃人们常言的“瞬间成永恒”思想。立足于“空间”这一视点来看，“瞬间”所实现的“永恒”正是在“静止”予“运动”以“扼住”或“把握”的基础之上。就此而言，空间范畴下的“动”与“静”便与时间范畴下的“瞬间”与“永恒”完成了意义互换和价值沟通，有关于“无限”与“有限”、“相对”与“绝对”等意义辨诂从中自然生成。确乎，面对无始无终的宇宙，领悟生命本质和为生命赋予意义一直是人们亘古以来的难题。雕塑的“瞬间成永恒”的哲学意识进入中国新诗之中，至少构建了两厢意义“墙垛”。第一厢便是凝定美学。陈敬容的《力的前奏》：“歌者蓄满了声音/在一瞬间的震颤中凝神//舞者为一个姿态/拼出了一生的呼吸”，是其中的典型。此外，辛笛的“暴风雨前这一刻历史性的宁静/呼吸着一份行客的深心/呵，

是谁/是谁来点起古罗马的火光/开怀笑一次烧死尼禄的笑”(《垂死的城》),杜运燮的“造物者在沉思:丰厚的沉穆/他正凝神在修改他的创作/至高的耐性与信心使他永远微笑/为作品的完成,他要不倦地思索”(《登龙门》);冯至《十四行集》中的“过去的悲欢忽然在眼前/凝结成屹然不动的形体”(《我们准备着》),“你长年在生死的边缘生长,/一旦你回到这堕落的城中”(《给一个战士》),“在许多年前的一个黄昏/你为几个青年感到一觉;/你不知经验过多少幻灭,/但是那一觉却永不消沉”(《鲁迅》),“我们招一招手,随着别离/我们的世界便分成两个”(《别离》),“不要觉得一切都已熟悉,/到死时抚摸自己的发肤/生了疑问:这是谁的身体”(《我们天天走着一条小路》)等都体现了凝定美学特征。在我看来,凝定美学的最大特征就在于从“有限”中把握了“无限”、从“相对”中把握了“绝对”,是“渺小”的人对“浩瀚”宇宙的征服,一切正如冯至所说的:“从一片泛滥无形的水里,/取水人取来椭圆的一瓶,/这点水就得到一个定形”——“把住些把不住的事体”(《从一片泛滥无形的水里》)。这个凝定时刻正是“人”的巅峰感受,属于里尔克式的“严重时刻”,顿悟体验常与之伴随。书写顿悟体验是宗白华《流云》诗集的身份徽标之一,这点已是文学史常识,不必展开。需提出的是中国传统雕塑艺术主要集中在佛教雕塑,佛教禅宗所看重的“顿悟”与其间的因缘大概也就在于这种“寓动于静”之中,这为我们理解《流云》与雕塑的关系提供了又一佐证和思路。

结 论

李金发曾语重心长地说过:“余每怪异何以数年来,关于中国古代诗人之作品,既无人过问,而一意向外探辑,一唱百和,以为文学革命后,他们是荒唐极了的,但从无人着实批评过,其实东西作家随处有同一之思想、气息、眼光和取材,稍有留意,便不敢否认。余于他们的根本处,都不敢有所轻重,惟每欲把两家所有,试为沟通,或即调和之意”^⑥,此言论似与被人们通常目为“诗怪”的形象大相径庭。不过,总揽上文的分析来看,李金发却是道破了中国新诗中的某一“心

灵秘史”。中国新诗在现代化道路上对西方雕塑艺术如此着迷,并可坐实到由“兴”返“象”,“言”尽而“意”余,以“情感”显“思想”,寓“动”于“静”等四个面向上来。我认为这在本质上是对中国唐宋诗的一个异质接受,即具体表现为将唐诗与宋诗两种形态取长补短、熔于一炉。有关唐诗宋诗之争又是中国文坛上一桩常议常新的讼案,不过文学史对唐诗和宋诗的特征已有了一些定论,单列现当代以降者其中就包括——“唐人之诗,主情者也”,“宋人之诗,主意者也”^⑦;“宋人诗似乎最缺乏这种狂热的情调,常常给我们看着一个冷静的模样,俨然少年老成,没有一点青春时期应有的活泼浪漫气,全不像唐人的要说什么就说什么的天真烂漫”^⑧;“宋代诗歌的议论化,就不少作品而言,正是存在着以逻辑思维代替形象思维、以理代情的缺点”^⑨;宋诗是“以文为诗”,等等。这正反映了“兴”/“象”、“言”/“意”、“情”/“思”、“动”/“静”等各组内部的关系在唐诗和宋诗上的彼消此长。中国新诗在力图完成对传统诗歌的反动实现所谓现代化,这个过程不是产生“以中文写的外国诗”^⑩,反倒是中国新诗所推崇过的里尔克等人都对东方文化表示过雅好与借鉴,亦难以想象一个以唐诗宋诗为文化基因的人与之能遽然一刀两断。过去人们在探讨中国新诗与传统之间的关系时,往往二元性强调“唐诗传统”与“宋诗传统”,导致观点过于片面或根基不稳,胡适在强调“宋诗传统”的同时又高举“意象诗”所表现出的吊诡与矛盾便是突出例证。因此,从中国新诗示好西方雕塑的心路历程中或可延拓出两点认识:第一,中国新诗的现代化很大程度就是林毓生所言的“创造性的转化”。不过,此“创化”并非着眼于传统中的某一形态或样式的复制或照搬,而是基于传统作为一个系统或整体存在,予其一些相关的子部以重组、综合、调适,进而实现各擅胜长、和谐共振;第二,东西文化的比较应切入文化心理等深层次。中国传统文化中的雕塑艺术不足称雄,但诗歌艺术令人艳羡,西方的雕塑艺术却一直大放异彩,可以认为唐诗与宋诗共同弥补了雕塑艺术阙如后国人的相关审美欲求。文化的共通可以不表现为同一样态的比况、甄别,而在于更深层次的文化心理层面,抑或这正近于李金发所言的

“余于他们的根本处，都不敢有所轻重，惟每欲把两家所有，试为沟通，或即调和之意”。

- ①唐湜：《九叶诗人：中国新诗的中兴》，第164页，上海教育出版社2003年版。
- ②（德）黑格尔：《美学》（第1卷），朱光潜译，第107页，商务印书馆1979年版。
- ③杜格林、李金发：《诗问答》，《文艺画报》第1卷第3期，1935年2月15日。
- ④朱熹：《诗集传》，第1页，上海古籍出版社1958年版。
- ⑤郑玄（注）：《周礼·春官宗伯·大师》，见赵逵夫《先秦文论全编要论》（上），第398页，人民文学出版社2010年版。
- ⑥钟嵘：《诗品·序》，见陈洪等《中国古代文学理论读本》，第131页，南开大学出版社2009年版。
- ⑦林继中：《诗国观潮》，第301页，福建教育出版社1997年版。
- ⑧吴应麟：《诗薮·内篇》，见李壮鹰《中华古文论释林·明代》（下），第82页，北京大学出版社2011年版。
- ⑨孔颖达：《毛诗正义》，见《十三经注疏》，第596页，中华书局1980年版。
- ⑩胡适：《逼上梁山》，见胡适：《四十自述》，第79页，岳麓书社1998年版。
- ⑪（德）黑格尔：《美学》（第1卷），第107页，朱光潜译，商务印书馆1979年版。
- ⑫宗白华：《看了罗丹雕刻之后》，见《宗白华全集》（第1卷），第312页，安徽教育出版社1994年版。
- ⑬袁可嘉：《新诗的戏剧化》，《诗创造》，1948年6月第2期。
- ⑭唐湜：《新意度集》，第10页，生活·读书·新知三联书店1990年版。
- ⑮冯至：《里尔克》，《新诗》，1936年，第1卷第3期。
- ⑯吴晓东：《象征主义与中国现代文学》，第149页，安徽教育出版社2000年版。
- ⑰吴晓东：《象征主义与中国现代文学》，第150页，安徽教育出版社2000年版。
- ⑱梁宗岱：《保罗·梵希乐先生》，见马海甸主编：《梁宗岱文集Ⅱ评论卷》，第20页，中央编译出版社2003年版。
- ⑲梁宗岱：《保罗·梵希乐先生》，见马海甸主编：《梁宗岱文集Ⅱ评论卷》，第19页，中央编译出版社2003年版。
- ⑳艾青：《诗论》，第19页，第27页，复旦大学出版社2005年版。
- ㉑陈世明：《诗美学论集》，第63页，广西师范大学出版社1990年版。

- ㉒孙玉石：《论何其芳三十年代的诗歌》，《文学评论》，1997年，第6期。
- ㉓㉔废名：《论新诗及其他》，第5页，辽宁教育出版社1998年版。
- ㉕艾青：《诗论》，第52页，复旦大学出版社2005年版。
- ㉖章永浩：《雕塑语言的探索》，《新美术》，1981年，第4期。
- ㉗唐殷：《晦庵书话》（下），第300页，生活·读书·新知三联书店1980年版。
- ㉘李金发：《艺术之本原与命运》，《美育》，1929年，第3卷。
- ㉙宗白华：《略论文艺与象征》，见《宗白华全集》第2卷，第408页，安徽教育出版社1994年版。
- ㉚郑敏：《关于〈如何评价“五四”白话文运动〉之商榷》，见郑敏：《结构—解构视角：语言·文化·评论》，第125页，清华大学出版社1998年版。
- ㉛张玉玲：《论八十年代后期郑敏诗歌的探索》，《文学评论》，2004年第1期。
- ㉜郑敏：《语言观念必须革新——重新认识汉语的审美与诗意价值》，《文学评论》，1996年第4期。
- ㉝穆木天：《谭诗》，《创造月刊》，1926年第1卷第1期。
- ㉞熊伟主编：《存在主义哲学》，第87页，商务印书馆1963年版。
- ㉟唐湜：《九叶诗人：中国新诗的中兴》，第163页，上海教育出版社2003年版。
- ㊱（法）罗丹：《遗嘱》，《罗丹论艺术》，第3页，人民美术出版社1978年版。
- ㊲苏珊·朗格：《艺术问题》，第75页，滕守尧等译，中国社会科学出版社1983年版。
- ㊳田宝锋等：《寻找精神家园：艺术的自由心灵》，第271页，中国社会科学出版社2005年版。
- ㊴宗白华：《中国艺术意境之诞生》（增订稿），《宗白华全集》第2卷，第358页，安徽教育出版社1994年版。
- ㊵欧阳文锋：《感悟诗学现代转型之可能性及其意义——以王国维、宗白华的诗学探索为例》，《文学评论》，2007年第1期。
- ㊶宗白华：《看了罗丹雕刻之后》，见《宗白华全集》第1卷，第314页，安徽教育出版社1994年版。
- ㊷冯至：《冯至选集》第2卷，第156页，四川文艺出版社1985年版。
- ㊸见《现代汉语词典》第6版，第424页，商务印书馆2012年版。
- ㊹见陶文鹏：《20世纪前半叶的唐诗研究》，《湖北大学学报》，1999年第5期。
- ㊺艾青：《诗论》，第35页—第36页，复旦大学出版社2005年版。

- ④艾青：《诗论》，第38页，复旦大学出版社2005年版。
- ⑤艾青：《诗论》，第9页，复旦大学出版社2005年版。
- ⑥见王晓河：《有心和有力》，《黄石日报》，2011年11月17日。
- ⑦龙泉明：《四十年代“新生代”诗歌综论》，《中国社会科学》，2000年第1期。
- ⑧唐湜：《九叶诗人：中国新诗的中兴》，第78页，上海教育出版社2003年版。
- ⑨穆旦：《〈慰劳信集〉——从〈鱼目集〉说起》，香港《大公报》，1940年4月28日。
- ⑩张同道：《带电的肉体与搏斗的灵魂》，见杜运燮等编：《丰富和丰富的痛苦穆旦逝世二十周年纪念文集》，第87页，北京师范大学出版社1997年版。
- ⑪郑敏：《诗人与矛盾》，见郑敏《诗歌与哲学是近邻——结构—解构诗论》，第48页，北京大学出版社1999年版。
- ⑫张同道：《探险的风旗》，第70页，安徽教育出版社1998年版。
- ⑬⑭⑮宗白华：《看了罗丹雕刻之后》，见《宗白华全集》第1卷，第309页，第313页，第573页，安徽教育出版社1994年版。
- ⑯宗白华：《节译〈拉奥孔〉》，第196页，见《宗白华全集》第4卷，安徽教育出版社1994年版。
- ⑰⑱朱光潜《诗论》，第150页，见《朱光潜全集》第3卷，安徽教育出版社1987年版。
- ⑲见石璞：《西方文论史纲》，第145页，四川大学出版社1992年版。
- ⑳唐湜：《九叶诗人：中国新诗的中兴》，第191页，上海教育出版社2003年版。
- ㉑李金发：《食客与凶年·自跋》，见《食客与凶年》，北新书店，1927年。
- ㉒程千帆：《古诗考索》，第384页—385页，上海古籍出版社1984年版。
- ㉓胡云翼：《宋诗研究》，第7页—10页，商务印书馆1933年版。
- ㉔王水照：《宋代诗歌的艺术特色和教训》，见《文艺论丛》第5辑，上海文艺出版社1978年版。
- ㉕梁实秋：《新诗的格调及其他》，见杨匡汉等编《中国现代诗论》（上编），第141页，花城出版社1986年版。

[作者单位：湖南师范大学文学院]

责任编辑：范智红

