

闻一多研究动态

第一三四期·增刊

主办：中国现代文化学会闻一多研究会

北京·2018年8月

论闻一多早期的“纯诗”观 (2017年11月日本闻一多国际学术研讨会论文)

陈国恩 李海燕
(武汉大学文学院、广东海洋大学文学院)

摘要：受西方浪漫主义、唯美主义、象征主义等纯诗理论的影响，闻一多早期诗学呈现出丰富而明显的“纯诗”内涵。早期的他以美为艺术之核心、主张“为诗而诗”，追求诗歌的音乐美、绘画美、建筑美，注重情感和想象，以暗示、象征的手法在诗歌世界中努力探索艺术的纯形，他的早期诗学因而呈现出鲜明的纯诗化风格。但中国诗歌的“言志载道”传统与新诗救亡图存的功利背景和目的决定了闻一多诗学在纯诗化追求中的不纯面孔。随着时代与社会的变化，有强烈忧患意识的闻一多更加意识到西方纯诗的有限性，其后期诗学的思想性、现实性和功利性日益突出，早期的纯诗论也逐渐为弹性说所取代。

在中国新诗发展面临非诗化挑战的时候，周作人、闻一多、穆木天、梁宗岱等人提出了各自的新诗创作理念。表面看来，闻一多以古典主义美学建构新诗的规范，他似乎与纯诗全无纠葛。但闻一多遵循的古典主义并不单一，“而是许多原质混合的一种状态”^①，它还包含了浪漫主义、唯美主义以及象征主义的原素。如果我们深入闻一多的诗学观念，就会发现闻一多早期诗学的核心便是对艺术美的极致追求。他讲究诗歌本质的纯正，重视诗歌的情感和想象，提出“艺术的最高目的，是要达到‘纯形’ pureform 的境地”^②。这些主张和象征主义的纯诗观如出一辙，他称得上是中国纯诗化理论的早期提倡与实践者。

诗的根本目的：“为诗而诗”

“为诗而诗”无疑是西方象征主义纯诗理论的核心，它强调诗歌本身，认为诗是独立存在的机体，它与外在世界并无太大的关联，诗的世界就是非功利性的理想的审美世界。作为纯诗理论的开创人物，爱伦·坡首先提出“为诗而诗”，波德莱尔也把为诗而诗作为诗歌的目标，马拉美说纯诗是超然自足的观念世界，瓦雷里认为纯诗的世界是不同于实际世界的关系世界，“与实际制度绝对无关的一个世界或者一种秩序”。^③早期的闻一多在谈到诗歌的创作目的时，同样主张“为诗而诗”。他批评俞平伯、泰戈尔等人的诗歌毫无艺术可言，而中国传统诗学以诗为工具的功利目的也很为闻一多反感，“汉人功利观念太深，《三百篇》做了政治的课本；宋人稍好点，又拉着道学不放手……”

^① 梁实秋：《浪漫的与古典的》，《文学的纪律》，人民文学出版社 1988 年版，第 181 页。

^② 闻一多：《闻一多全集》第 2 卷，湖北人民出版社 1993 年版，第 149 页。

^③ 瓦雷里：《纯诗》，黄晋凯等主编《象征主义·意象派》，中国人民大学出版社 1989 年版，第 68 页。

无奈历史——唯物史观的与非唯物史观的，离诗还是很远。”^①在写给好友的信件中，闻一多干脆直接提出为艺术而艺术的观念，“我的诗若能有所补益于人类，那是我的无心的动作（因为我主张的是纯艺术的艺术）。”^②而为了现实利益，放弃诗歌本身的价值，那么诗将不成其为诗，“得了平民的精神，而失了诗底艺术，恐怕有些得不偿失哟！”^③

诗之为诗，诗与其他文体的区别，并不在语言与形式的区别，而在于诗美的本质。爱伦·坡认为“诗是有韵律的美之创造。诗的唯一裁判是审美力。……美才是诗的基调和本质。”爱伦·坡的诗美还具有神秘和神圣的特点，“诗的本源就是人类对超凡之美的渴望”。^④波德莱尔延续了坡的观点，认为诗的本质是人类对最高美的向往。瓦雷里则认为，纯诗是一个“纯理想境界”，这个纯美的境界是空旷无人的，是一个非人的神圣的境地。受济慈、王尔德、戈蒂埃等唯美主义的影响，闻一多在《诗的格律》中表达了对王尔德唯美观点的首肯，“‘自然的终点便是艺术的起点’，王尔德说得很对。自然并不是美的，美不是现成的。自然中有美的时候，是自然类似艺术的时候。”^⑤1926年11月致好友梁实秋的信件中闻一多干脆提出“以美为艺术之核心”的文艺观念。不仅如此，闻一多还写下《美与爱》、《红荷之魂》、《剑匣》等极具唯美色彩的诗歌来表示自己对艺术纯美的追求与向往，如《美与爱》中诗人为了美“竟不觉忘记了自己/一心只要飞出去找你，/把监牢的铁槛也撞断了”；《红荷之魂》里诗人赋予红荷以美丽的形体与

^① 闻一多：《闻一多全集》第3卷，湖北人民出版社1993年版，第214页。

^② 闻一多：《闻一多全集》第12卷，湖北人民出版社1993年版，第159-160页。

^③ 闻一多：《闻一多全集》第2卷，第69页。

^④ 爱伦·坡著、曹明伦译：《诗歌原理》，《爱伦·坡精品集》，安徽文艺出版社1999年版，第684页。

^⑤ 闻一多：《闻一多全集》第2卷，第138页。

灵魂，“抱霞摇玉的仙花呀/……还不失为‘君子’”；《剑匣》中的“骁将”在精美绝伦的剑匣中陶醉而死，《李白之死》中闻一多更是以诗人李白殉身于理想的纯美世界来表达自己对艺术纯美的坚守。

与一些诗人及诗论家更关注现实美不同，闻一多的纯美和瓦雷里等人所提倡的诗美一样带有神秘而神圣的色彩，这主要来源于闻一多身上的宗教情怀。早年的闻一多曾信仰基督教，后来的他虽然改变了自己的信仰，但宗教精神依然存在，“我失了基督教的信仰，但我还是个生命之肯定者，我的神秘性 mysticism 还存在，所以我还是有宗教的人。”^①闻一多对诗歌神圣美的关注在他的诗论和诗歌中均有体现。如《〈冬夜〉评论》，闻一多批评俞平伯的创作世俗味过重，借培根、鸠伯、麦克孙姆三人对灵魂欲望和神圣思想的看重传达自己关于诗歌神圣美的追求，“诗中有一点神圣的东西，因为他以物之外象去将就灵之欲望，不是同理智和历史一样，屈灵于外物之下，这样他便能抬高思想而使之以入神圣。”^②在诗歌《美与爱》中，闻一多更是表示美的世界是一个至高无上的世界，而美的感受则是人生中最高的快乐。闻一多的诗美既是神圣的，也是神秘的，在《评本学年〈周刊〉里的新诗》时他便已表现出对诗歌神秘性的倚重，“真诗人都是神秘家。《一回奇异的感觉》所占位置很高，就因他的神秘的原素。”^③《先拉飞主义》中，闻一多对罗瑟蒂诗歌的神秘性颇为首肯，“神秘性充满了罗瑟蒂全部的著作……因为神秘性根本是有诗意的。”罗瑟蒂的《受祐的比亚特丽琪》、《潘多娜》等诗作均带有“可歌可泣的神秘的诗意”。^④闻一多的《李白之死》、《剑匣》、《玄思》、《黄昏》、《奇迹》等诗作也充满了神秘的美感。如《李白之死》中，诗人大声喊出，“清寥的美！莹澈的

^① 闻一多：《闻一多全集》第12卷，湖北人民出版社1993年版，第122页。

^② 闻一多：《闻一多全集》第2卷，第93页。

^③ 闻一多：《闻一多全集》第2卷，第41页。

^④ 闻一多：《闻一多全集》第2卷，第160-162页。

美！/宇宙为你而存吗？你为宇宙而在？/哎呀！怎么总是可望而不可即！”《剑匣》中，骁将看着奇美无比的剑匣进入梦幻，“模糊了，更模糊了，/一个烟雾弥漫的虚空了，……”。长诗《奇迹》更是将爱情的神秘美显露无遗，“一刹那的永恒——一阵异香，最神秘的/……——那便是奇迹——/半启的金扉中，一个戴着圆光的你！”

诗的内在依据：情感和想象

对于象征主义诗人来说，诗美是诗歌的内在本质，而诗情则是诗歌的基本原素，诗美需通过诗情方能表现出来。这种诗情不同于人的普通情感，它是人物心灵的迷醉，是排除了功利性甚至现实性的审美情感。在《诗歌原理》中爱伦·坡认为诗的本源“总是在一种使灵魂升华的激动中得到证明”^①，这种激动就是诗情。波德莱尔亦认为诗的本质是通过热情表现出来的，瓦雷里论诗同样从情感入手，他认为纯诗是“完全排除非诗情成分的作品”，它首先指向情感，这种情感是“一种特殊的精神震荡，这种精神状态是独立于作品之外，是我们内心的运筹、身体及精神的把握和引起我们深刻印象的环境的某种和谐整齐的自发而自然的结果。”^②闻一多早期的诗学理论对情感也极为看重，他提出诗歌“四原素”说，认为诗歌有四大原素：“幻象、感情、音节、绘藻”，幻象和情感属于内在原素，而音节、绘藻是外在原素。闻一多虽然讲究诗歌的形式和技巧，但更看重诗歌的内在价值，而内在的原素首先指向的便是情感。在批评《游圆明园》一诗时，闻一多认为这首诗最糟糕在没有情感，而《女神》之所以成功也正是在于情感的强烈，“在这里我们的诗人不独喊出了人人心中底热情来，而且喊出了人

^① 爱伦·坡著、曹明伦译：《诗歌原理》，《爱伦·坡精品集》，第705页。

^② 瓦雷里著、葛雷译：《瓦雷里诗歌全集》，中国文学出版社1996年版，第305

人心中最神圣的一种热情呢!”^①在《〈冬夜〉评论》中,闻一多认为一首好的诗歌是音与声的完美和谐,而普通的日常语言并没有表现这种和谐的可能,只有厚载情感的语言才有这样的能力,“诗是被热烈的情感蒸发了的水气之凝结,所以能将这种潜伏的美十足的充分的表现出来。”^②由此可见,闻一多所看重的情感和西方象征主义诗人一样,并不是普通的日常情感,而是灵魂的震荡,只有像火山喷发般的情感才能创造出惊心动魄的诗歌,而爱情则是所有诗歌中最纯粹的情感,也是最高最真的情感。闻一多对情感的倚重在其诗作中体现得极为明显,他的《红烛》情感复杂炽热,袒露年轻赤子的爱国热忱,或抒发艺术忠臣的火热激情,或表达痴情爱人的缠绵相思。他的《死水》集情感深沉内敛,传达对祖国与传统文化的爱与恨,表现理想与爱情破灭后的失落与孤独,而《奇迹》则是炽热神秘的情感写照。

闻一多认为好的诗歌应具备强烈而神圣的情感,但他并不倾向将诗人的这种情感立刻倾泻出来,相反他以为诗人胸中的感触积聚到一定的程度应冷却下来,以想象的艺术呈现出感人的诗意世界。闻一多对想象的看重仅次于情感,“诗中首重情感,次则幻象”,这里的幻象便是想象。在闻一多的诗学观念中,幻象分为两种,所动的与能动的,“能动的幻象是明确的经过了再现、分析、综合三种阶级而成的有意识的作用。”而“所动的幻象是经过上述几种阶级不明了的无意识的作用”,“即所谓兴到神来,随意挥洒者,便是成于这种幻象。”而所动幻象的特征便在“荒唐无稽,远于真实之中。自有不可捉摸之神韵。”^③闻一多对能动想象的重视与看法和波德莱尔很有相似之处,波德莱尔认为想象力是人的“最珍贵的禀赋,最重要的能力”,“它是分析,它

页。

^① 闻一多:《闻一多全集》第2卷,第117页。

^② 闻一多:《闻一多全集》第2卷,第64页。

^③ 刘焯:《闻一多评传》,北京大学出版社1983年版,第92页。

是综合，……它是感受力……它创造了这个世界，就理应统治这个世界。”^①闻一多关于所动幻象的解释则明显与中国传统诗学之“兴趣”、“神韵”说关联紧密，但英国批评家布拉德雷的纯诗想象也与闻一多的所动幻象说很是一致。布拉德雷极为看重想象在诗歌中的地位，他认为判断一首诗的价值标准在于诗是否符合我们的想象，“纯粹的诗，不是对一个预先想到的和界说分明的材料，加以修饰：模糊不清的想象之体在追求发展和说明自己的过程中，含有创造的冲动，纯粹诗歌便是从这冲动中生发出来。”^②不可捉摸的想象在闻一多和布拉德雷那里均发挥了极其重要的作用，它使诗歌成为独立存在的纯粹审美世界。在闻一多的早期诗学理论中，闻一多还认为幻象是诗歌感人的重要因素，“诗能感人正在一种‘龙文百斛鼎，笔力可独扛’之处，……造成这种力量，幻象最要紧。”^③他批评《月食》、《游圆明园》、《冬夜》等诗歌幻象单薄，“弱于或竟完全缺乏幻想力”，而他的《红烛》、《死水》诗集充满大量神奇而美妙的幻象。如诗歌《美与爱》中闻一多对凄风、月色、窗子的想象非常形象，《雪》中闻一多将散落的雪花想象成大鳖包裹了整个世界，《秋之末日》里的深秋则被闻一多比喻成浪子，《红豆》更是将相思想象成偷偷咬人的蚊子，“陡然痛了一下，/以后便是一阵底奇痒”，“相思”这一复杂情感竟如此奇妙地通过蚊子咬人表现了出来。

总的来说，闻一多将情感和想象视为诗歌的灵魂，是诗歌最为重要的价值原素，而闻一多对情感和想象的倚重则使其早期诗论和诗歌闪耀着纯诗的光彩。

^① 波德莱尔著、郭宏安译：《1846年的沙龙》，广西师范大学出版社2002年版，第355页。

^② 布拉德雷：《为诗而诗》，杨匡汉、刘福春主编《西方现代诗论》，花城出版社1998年版，第36页。

^③ 闻一多：《闻一多全集》第2卷，第50页。

诗的表现形式：音乐美与纯粹语言

情感和想象是纯诗的两大重要原素，也是诗歌的内质，对于纯诗论者而言，仅仅考虑诗歌的内质，忽视诗歌的外在原素即外质是不可想象的，他们对纯诗的形式美均颇为看重并提出了各自的主张和观点。爱伦·坡认为音乐性是诗歌不可或缺的外在表现，波德莱尔对诗歌的形式也很是重视，他不仅营造诗歌的音乐效果，还致力于语言的精雕细刻，试图建设一种思想与形式完美结合的统一体。马拉美的一生奉献给了前人从未进行过的诗的语言的创新。瓦雷里认为诗歌是语言的艺术，纯诗在其本质上属于语言方式的使用，“绝对的诗在这里应当理解为：对于由词与词的关系，或者不如说由词的相互共鸣关系而形成的效果，进行某种探索。”^①与他的老师马拉美一样，瓦雷里的诗歌语言与日常实用语言也完全不同，它是从日常语言提炼出的一种最没有实用价值的言词，是音与义完美结合的纯粹语言。

闻一多对形式的倚重毋庸置疑，新诗格律的主张是其重要的诗学理论。早在《评本学年〈周刊〉里的新诗》中，闻一多便已提及音节的重要性。《泰果尔批评》中，闻一多发出诗歌必须有形式的感叹。《戏剧的歧途》里，闻一多干脆提出艺术的最高目的，就是要达到纯形。《诗的格律》中闻一多视格律为诗歌形式的核心，而格律则分为两个方面：视觉的和听觉的，“属于视觉方面的格律有节的匀称，有句的均齐；属于听觉方面的有格式，有音尺，有平仄，有韵脚。”这里听觉方面的格律便指向音乐美。闻一多认为诗歌的节奏（即格律）有内部（指韵律）和外部（指韵脚和音节）之分，诗美就是通过节奏传达出来的，而诗歌情感也能通过节奏得到或传达或激发或缓和的作用。闻一多对

^① 瓦雷里：《纯诗》，黄晋凯等主编《象征主义·意象派》，第65页。

节奏的重视固然与传统律诗关系密切，但西方诗人如马拉美、艾略特等人对节奏的重视也对他有较大影响。如受十四行诗影响，闻一多对构成节奏的各成分的态度与中国传统诗人存在较大差异，他不讲究平仄，轻重音对他而言也无关紧要，西方的音尺（早期被称为音节）却成为他诗歌创作的主要着力点，也成为其诗歌音乐美的核心。在《诗的格律》中，闻一多谈到诗歌的格式最好能做到整齐，认为句法整齐“不但于音节没有妨碍，而且可以促成音节的调和”，“绝对的调和音节，字句必定整齐”，但“字数整齐了，音节不一定就会调和”，闻一多对音尺的重视可见一斑。

视觉方面的格律在闻一多那里主要表现为建筑美，这是闻一多最为看重的诗美主张。从中国象形文字中闻一多悟出诗歌不仅有听觉的美，而且有视觉的美，这便是节的匀称和句的均齐。闻一多的建筑美与律诗并不完全一致，诚如他自己所说，律诗有固定的格式，而新诗是相体裁衣，“律诗的格律与内容不发生关系，新诗的格式是根据内容的精神制造成的……律诗的格式是别人替我们定的，新诗的格式可以由我们自己的意匠来随时构造。”^①闻一多在建筑美方面的开拓明显受到西方纯诗理论马拉美、魏尔伦等人的影响。马拉美可谓诗歌的视觉革命者，他的诗歌注重对字体的要求和格式的处理，视觉感异常强烈。他的绝笔之作《骰子一掷绝不会破坏偶然性》简直就是奇特而完美的视觉呈现：诗歌的字体大小不一，诗行排列如乐谱，句与句之间有许多空白。但马拉美对诗歌视觉美的强调却是为音乐服务的，“话语排列所产生的神奇；或者说话语只能停留在这样的状态，作为与读者物质交流的工具，如同钢琴的键盘。”^②闻一多也表达过想似的观点，“没有

^① 闻一多：《闻一多全集》第2卷，第140-143页。

^② 潞潞主编：《倾诉并且言说：外国著名诗人书信、日记》，北京出版社2003年版，第92页。

格式，也就没有节的匀称；没有音尺，也就没有句的均齐。”^①而句子的整齐与否也影响着诗歌的音乐美。由此可见，闻一多的建筑美仍指向音乐美。另一方面，我们发现马拉美的诗歌多为整饰的诗行，其中最常见的是十四行诗。而闻一多对十四行诗的整饰与均齐也颇为欣赏，他认为十四行诗不短不长，是最合乎艺术原理的抒情诗体，他也曾尝试十四行诗的创作以表示自己对十四行诗的景仰，如诗歌《你指着太阳起誓》、《风波》、《回来》等。除此之外，闻一多诗歌的建筑美还通过其他形态表现了出来，如《忘掉她》、《你莫怨我》采用圆形整齐式，《发现》、《一句话》则运用错落有致式，受魏尔伦影响的《口供》则采用了“十一音”格调等等。

总的来说，闻一多新诗格律的主张深受西方象征诗学的影响，而格律的建构实属语言系统，是语言韵律、结构等的体现，闻一多对格律美的孜孜以求与西方纯诗论者对纯粹语言的探索如出一辙。或许有人会提出质疑，认为闻一多对语言的探索仅限于工具论，而西方象征主义的语言理论却走向本体论，这其实是对闻一多和象征主义的双重误读。于闻一多而言，语言并非单纯的诗歌工具，它与思想的地位相当，两者常相互融合。《先拉飞主义》中，闻一多批评罗斯金思想大于语言的观点，“试问到底那里是‘思想’和‘语言’的分野？在绘画里，离开线条和色彩的‘语言’，‘思想’可还有寄托的余地？”^②在《庄子》研究中，闻一多更认为语言即思想，“读《庄子》，本分不出那是思想的美，那是文字的美。那思想与文字，外型与本质的极端的调和，那种不可捉摸的浑圆的机体，便是文章家的极致。”^①而西方象征主义也并未将语言视为诗歌的最终目的，在他们的心目中，语言是一种特殊而复杂的媒介，纯粹的诗歌能让人们感受到单词和心灵的密切结合。

^① 闻一多：《闻一多全集》第2卷，第143页。

^② 闻一多：《闻一多全集》第2卷，第159页。

马拉美一次又一次的语言试验是试图探寻声音与意义之间存在的固定声音象征体系，瓦雷里则想通过语言创造一个与实际事物毫不关联的理想世界，它由语言支配，却指向人的整个感觉领域。西方象征主义纯诗从语言出发，努力探索语词之间的关系，但最终语言却消失无踪，隐藏于诗歌的情感与思想中，这种理论与闻一多的语言观颇为一致，闻一多的格律主张也就带有鲜明的纯诗特征。

诗的思维术：暗示与象征

“诗的思维术”一语由穆木天提出，意指诗歌创作的思维方式。对于西方纯诗而言，诗的思维术主要指暗示和象征。波德莱尔认为诗是富于启发的巫术，自然界中的万事万物相互关联，形成象征的森林，而一切都是象形的，象征的隐晦也只是相对的。魏尔伦提出诗歌就像面纱后面美丽的双眼。马拉美明确提出要表现神秘的纯诗世界，需运用暗示与象征，“诗写出来原就是叫人一点一点去猜想，这就是暗示，即梦幻。这就是这种神秘性的完美的运用，象征就是由这种神秘性构成的。”^②查尔斯·查德威克则很好地概括了象征主义诗人们常用的创造手法，“象征主义的这种表现既不是直接将思想和情感描述出来，也不是通过与具体的意象进行明显的比较而给它们以限定，而是暗示出这些思想和感情是什么，并通过不加解释的象征符号，在读者心理将它们重新创造出来。”^③

^① 闻一多：《闻一多全集》第9卷，湖北人民出版社1993年版，第11页。

^② 马拉美：《关于文学的发展》，伍蠡甫主编《西方文论选》下卷，上海译文出版社1979年版，第262页。

^③ 查尔斯·查德威克著、郭洋生译：《象征主义》，花山文艺出版社1989年版，第3页。

早期的闻一多致力于诗歌“纯美”的艺术探索，而要表现神圣而神秘的纯美世界，暗示与象征无疑是最恰当的手法。在《电影不是艺术》中他提出，“现代的艺术底精神在提示，在象征。”“艺术所求的是象征，提示与含蓄是艺术中最不可少的两个元素”。^①《论〈悔与回〉》中，他更是认为诗歌要讲究含蓄，要言有尽而意无穷，所以暗示和象征的方法是最适合不过的，“赤裸了便无暗示之可言，而诗的文字哪能丢掉暗示性呢？”^②《先拉飞主义》里，闻一多提出诗人的长处便在于擅用象征，“一个诗人——假如他是个能手——顿时就能捉住他那题材的精神，精神捉到了，再拿象征的或戏剧的方法给装扮起来，就比较容易了。”^③闻一多关于暗示、象征的言论与马拉美的暗示说很有相似之处，波德莱尔的“契合论”无疑是二人暗示论的来源。自然万物的内在相关性使宇宙成为幽昧而深邃的统一体，诗歌也就无需明确的解释和抒发，情感和哲理可借外在的物象媒介表现出来，而寻找客观对应物便成为纯诗追求者的主要任务。

受西方象征诗派和英美意象派诗歌影响较多的闻一多首先选择繁复奇绝的意象作为自我情绪的对对应物。他对意象的重视早在清华时期便有体现，《〈冬夜〉评论》中闻一多批评中国诗歌受词曲所限意象得不到很好的发展，“音节繁促则词句必简短，词句简短则无以载浓丽繁密而且具体的意象。”^④留美后与意象派诗人交往频繁的他更觉中国新诗的肤浅与单薄，倡导向西方意象派学习，“It needs to be touched up with a deeper and warmer colour that is so characteristic of the imagist poems, poems modeled with intense concentration.”（须集中精力学习意象派诗之个性，即用深沉而温馨的色彩，强烈而凝练

^① 闻一多：《闻一多全集》第2卷，第30-34页。

^② 闻一多：《闻一多全集》第2卷，第165页。

^③ 闻一多：《闻一多全集》第2卷，第157页。

^④ 闻一多：《闻一多全集》第2卷，第69页。

的表现力润饰诗作。)①闻一多尤为崇拜弗莱琪,认为设色高手的他唤醒了自己在诗歌中运用色彩的感觉,闻一多的意象因此呈现出秾丽繁复的特点,他的《红烛》意象明亮繁密、艳丽多姿,唯美色彩浓厚;他的《死水》意象阴暗神秘,抽象感和暗示性颇为突出。如果说闻一多早期诗歌的意象还带有较强的中国味道,他的《死水》集的意象则更多西方象征主义和意象派的影响,其中波德莱尔的身影尤为清晰。在写给梁实秋的信中,闻一多提及他是从美国教授 Winter 那儿开始接近波德莱尔,并对波德莱尔颇为欣赏,闻一多的审丑观与波德莱尔十分相似,“‘丑’在艺术中固有相当的地位,但艺术底神技应能使‘恐怖’穿上‘美’底一切的精致,同时又不失其要质。”②他的《死水》、《爱之神——题画》等诗也深受波德莱尔的影响。在这些诗作中,丑陋恶心的意象处处皆是,腐烂发臭的死水、荒凉残败的花园、凄冷孤寂的荒村……,而闻一多偏偏用绚丽耀眼的色彩来编织他们,死水如绿酒、破铜如翡翠、烂铁似桃花、残羹似云霞、蛤蟆是白莲、伤心的妇人则是“猩红衫子血样的狰狞”、老泪则化成满天的花朵,丑已被闻一多穿上了美丽的衣服,而丑在美的衬托下亦见其丑,闻一多这一手法的运用正是典型的波德莱尔的“以丑为美”。

值得注意的是,闻一多的意象大多不是直截了当地表达情绪或哲理,它是用暗示、比喻、象征等手法展示出来,马拉美称这类手法是“一点一点地提高一个物体以显示一种情绪,或相反,选择一个物体,通过一连串地撕裂,从中展现出一种情绪。”③闻一多则用中国诗学中的“隐”来概括这一客观对应物的特征:“西洋人所谓意象,象征,都

① 闻一多:《闻一多全集》第12卷,第56页。

② 闻一多:《闻一多全集》第2卷,第85-86页。

③ 皮埃尔著,狄玉明、江振霄译:《象征主义艺术》,人民美术出版社1988年版,第27页。

是同类的东西，而用中国术语说来，实在都是隐。”^①由此，不难得知闻一多的意象并非单纯的情与物的结合。与之相反的是，他的意象与意象之间，意象与情感、哲理之间，并没有直接关联，而他却巧妙运用暗示、比喻等方法，使整首诗成为一种象征。如《死水》通过“死水”的整体形象，象征性地呈现滞塞腐败的现实社会，《末日》则以露水的哽咽、心房盆火的灰烬、阴风偷摸心口等语言暗示末日的来临。闻一多意象的象征性与情感的暗示性在此表露无遗。

闻一多在给梁实秋、吴景超的信件中曾谈及郭沫若，谓其“与吾人之眼光终有分别，谓彼为主张极端唯美论者终不妥也。”^②由此可知，闻一多认为自己是“极端唯美主义者”。早期的他受济慈、王尔德、戈蒂埃等唯美主义影响颇深，而爱伦·坡、波德莱尔、马拉美、艾略特等人的纯诗理论和实践也使闻一多产生了强烈共鸣。作为一个极端唯美主义者，闻一多反对诗歌的功利色彩，提倡“为艺术而艺术”，追求诗歌神秘的艺术美，注重情感和想象两大原素，以暗示与象征的手法在诗歌世界中努力探索艺术的纯形，这些均与象征主义的纯诗有着密切的关联。闻一多注重诗美内质与形式的文艺思想，正是纯诗中国化的表现之一，也是中国诗坛追求纯粹诗歌的先声。

余论：对于纯诗的超越

瓦雷里在谈到“纯诗”之所以颇受其时代人们的欢迎时曾说，“在这样一种没有任何信仰能使他们满意的缺乏信仰的时代，对某些人来说，他们似乎把确信放到了一种‘美’成为唯一的理想的追求上去，

^① 闻一多：《闻一多全集》第3卷，第232页。

^② 闻一多：《闻一多全集》第12卷，第81页。

只有在‘美’上，他们才可以休息。”^①西方“纯诗”是在康德美学及工业时代价值失范等背景中生成并得以发展的，在这种背景下产生的“纯诗”不仅是一种诗学概念，更是人们对抗异化现实的艺术理想。它必然是超功利、与现实无关的纯美世界，是人们理念世界中的那朵“万花之上的花”。马拉美、瓦雷里、布拉德雷等人理念中的“纯诗”也皆是清除了世俗意义的一种超然的、自足的观念世界。但“纯诗”的美究竟是怎样的？美的观念又该如何传达出来？康德“纯粹美”对形式美的注重驱使西方“纯诗”论者将目光停留在词语、音韵、形象、结构等形式美的建构和表现上：爱伦·坡、波德莱尔极为重视诗歌的暗示、象征等手法，马拉美、兰波则倾向语言的炼金术，瓦雷里则直接将纯诗视为语言的艺术，西方“纯诗”论者对诗艺的关注使他们的理论和创作表现出形式主义倾向。

闻一多对“纯诗”的关注与中国新诗坛的混乱无序有很大关联，针对白话诗歌的过度散文化和新诗民众艺术的畸形滥觞，闻一多在唯美主义、象征主义等西方纯诗论的影响下提倡艺术至上，追求纯形，推行新格律诗，主张“以美为艺术之核心”。可中国的土壤与西方毕竟不同，中国诗歌自古以来的“言志载道”传统与中国新诗救亡图存的功利背景和目的决定了纯诗在中国的“不纯”面孔。对于充满血性、正义爱国的闻一多来说，“纯形”只是他的一个艺术幻想，诗歌的思想性与现实意义始终为闻一多所重视，“哪一件文艺，完全脱离了思想，能够站得稳呢？文字本是思想的符号，文学既用了文字作工具，要完全脱离思想，自然办不到。”^②《泰戈尔批评》中，闻一多在强调诗歌形式必要性的同时，又提出“文学底宫殿必须建在现实的人生底基石

^① 瓦雷里著、葛雷译：《瓦雷里诗歌全集》，第312页。

^② 闻一多：《闻一多全集》第2卷，第149页。

上。”而“泰果尔底文艺底最大的缺憾是没有把捉到现实。”^①随着时代的发展与社会的变化，闻一多对纯诗艺术的追求渗透了越来越多的现实性与思想性，诗歌的时代意识和中国传统诗歌的载道功利色彩日益突出。1933年《〈烙印〉序》的发表是闻一多诗学理论的一大转折，早期“为艺术而艺术”的文艺观点彻底被“为人生而艺术”的主张所取代，“为诗而诗”的纯诗理论也相应让位于为社会和人民而进行诗歌创作。《诗与批评》中闻一多还认为诗歌与时代关系密切，《诗经》时代注重社会价值，《古诗十九首》的个人主义时代则以艺术为重。对于社会危乱的三四十年代而言，在兼顾“价值”与“效率”的同时，社会性与人民性更应成为诗人关注的对象。闻一多的艺术目标已由早期的追求纯美逐渐转变成强调诗歌的现实功利性，这种转变固然与传统、时代、诗人主观因素等有关，但纯诗表现与反映的有限性仍毋庸置疑。“什么是诗呢？我们谁能大胆地说出什么是诗呢？我们谁敢大胆地决定什么是诗呢？不能！”^{(3) (P217)}后期闻一多对诗与“非诗”争论的一元化诗歌思维模式提出质疑，倡导诗歌应自由发展，什么样的内容和形式都可纳入。《文学的历史动向》里闻一多更是提出诗歌“弹性说”，“诗这东西的长处就在有无限度的弹性，变得出无穷的花样，装得进无限的内容。只有固执与狭隘才是诗的致命伤。”^②也正是因为闻一多先生多元化的诗歌观念，他的诗学理论才不断随着时代而发生变化，而新诗和新诗理论也在这种多元化思维中得到更新和发展。

作者简介：陈国恩，1956年生，武汉大学文学博士，武汉大学文学院教授、中国闻一多研究会会长。李海燕，1975年生，武汉大学文学博士，广东海洋大学文学院副教授。

^① 闻一多：《闻一多全集》第2卷，第126页。

^② 闻一多：《闻一多全集》第10卷，湖北人民出版社1993年版，第20页。

本刊地址：100006 北京市王府井大街东厂胡同1号中国社科院近代史研究所
电 话：(86-10)6527.7905 传 真：6513.3283
电子信箱：wenlm1950@163.com