

# 论林庚的语言诗化的策略

俞兆平 周伟薇

**摘要:**林庚在新诗诗论中对语言诗化形成一套有效的语言策略,这就是:诗的语言必须突破概念;诗的语言组构可以牺牲部分逻辑;汉语及其古典诗歌有着特殊语言内质;获取新的感性的生命语言;追寻前语言存在的本真世界;以拉大语言的跨度、寻求自由天真的语言、灵活弹性地捕捉瞬间性诗感、塑造立体精炼的语言形式等为特点的技艺性创造。

**关键词:**林庚;诗学理论;语言诗化

**中图分类号:**I207

**文献标识码:**A

**文章编号:**1008-1569(2009)06-0113-08

林庚是一位诗人,也是一位文学史家,史家深邃的目力和渊博的学识,化融为其诗与诗论独到的智性;林庚原籍闽地,曾在海岛厦门任教十年,而后居于北地,在京城度过一生,南天海韵与北国风情交汇成其诗与诗论特殊的感性。

林庚的诗论最鲜明的特点还在于,它是由内而外的,是诗人个体体验中诗的情思的升华与结晶,是他对自身诗歌创作中自然生长出来的规律性的悟解。林庚诗论主要集中在两大方面,一是新诗格律化的形式探索,二是语言的诗化追求,其诗论结集则题曰:《新诗的格律与语言的诗化》。本文集中于后者,论析林庚对诗的语言的理解与追求。林庚把诗的语言创造归纳为“语言的诗化”,他指出:“语言的诗化,具体的表现在诗歌从一般语言的基础上,形成了它自己的特殊语言”。<sup>①</sup>那么,诗的语言有哪些特殊性呢?又是怎样从一般到特殊地被创造出来,即“诗化”的语言策略是怎样的呢?

## 一、诗的语言必须突破概念

林庚立足于现代语言学,从语言的一般性谈起:“语言是人类非常宝贵的创造,有了语言,才有充分的思维,才有从感性认识到理性认识的飞跃,使人类从本能向无限发展。”他认为,语言是人类思维得以展开的载体,如果没有语言,人类发展的一切可能性都将窒息。但是,“艺术需要鲜明的感性,而语言中的感性却是间接的。”在各艺术门类中,音乐可以使用音响,绘画可以使用色彩、线条,它们都能直接诉诸听觉和视觉,有着充分、鲜明的感性特征。而作为语言艺术之一的诗,其所使用的媒介——语言却是抽象的,是不能直接被感受到。这就是说,诗只能通过语言的概念转化,才形成间接的美的认识与感应。这样,摆在诗歌面前的一个最重要的

**作者简介:**俞兆平,厦门大学中文系教授、博士生导师;

周伟薇,厦门大学文艺学博士研究生。



任务,即“诗歌的艺术性就在于能充分地发挥语言的创造性来突破概念,获得最新鲜、最丰富的感受。”<sup>②</sup>

语言之于诗歌所形成的两难的、悖逆性的困境,林庚看得非常清楚,他一句话便点出症结所在:“诗歌作为最单纯的语言艺术,除了凭藉于语言外别无长物;换句话说它所惟一凭藉的,乃是它所求突破的。这就正是艺术上面临的特殊矛盾。”<sup>③</sup>这一矛盾的双向展示为:一方面,诗凭藉语言,因为只有语言概念的负载,它才能达到普遍性的传达;另一方面,诗又要突破语言,因为诗必须以直观的感性形态完成它的美学任务,而语言的抽象对它则是一种遮蔽。因此,诗歌创作的主要任务之一,就是“以语言穿透语言!”以感性的、鲜灵的、原生态的语言,穿透抽象的、静止的、辞典性的语言。林庚对诗歌与生俱来的概念和直观两者之间矛盾的辩证把握及悟解,使他达到现代诗歌美学的较高层面。如,《时间》一诗的首句:“时间像流水一样清凉”。<sup>④</sup>“时间”一词是抽象的概念,是人这一族类所先验设定的,属于辞典式的语言,它把个体对时间的感受泛化了,遮蔽了。但在林庚的笔下,在他所创造的诗境中,“时间”变得具体可感,它是动态的,像清清的流水一样蜿蜒而去,甚至可听到其潺潺的声响;不仅如此,林庚还写出了时间的触觉感,它是“清凉”的。如果说时间如流水还带有一般化的诗情感受,如“子在川上曰:逝者如斯夫”,那么,“清凉”的时间则完全属于林庚所独有了,它是林庚由自身体验中捕捉到的诗意“言语”。它穿透了概念的“时间”,给人以可视、可触、可感、可思的感性的“语言”,也就是说,它把诗人所感受到的客观对象给予“敞明”了。这类诗语在林庚的诗作中为数颇多,如“十月的阳光如同情样微薄”(《末日》)、“北风吹透薄薄的世界”(《苦难的世界》)等。

由于诗的语言必须突破概念性的语言,所以它不等于生活语言。对此,林庚有着极警辟的论述:“艺术语言又并不等同于生活语言。如果说艺术乃是一种人生的自我超越,那么诗歌语言也可以说是一种语言的自我超越。生活语言作为一种手段是为生活中实用而有的,如写通知、传消息、买东西、定契约、做生意、讲道理、打官司等等,都需要语言愈明确愈逻辑愈好。这是由它的目的所决定的。而艺术语言则正如音乐、雕刻等,是一种生命的呼唤、永恒的默契,是为提高人类生活情操而有的。”<sup>⑤</sup>诗的语言不同于用于生活、科学的自然语言,因为后者是为交际和科学而使用的,它与人的认知思维相关联,是思维与交际的工具,认知要达到普遍性与精确性,因此自然语言必须相应地具有概括性和确定性,要排除歧义,使语言符号的意义固定。诗的语言则不同了,与美学审美判断力(反思判断力)相对应的则是人的情感世界,是生命的呼唤、心灵的默契,具有完全不同于认知思维的自身特殊性。因此,它与自然语言恰恰相反,推崇歧义,要求传达时概念的不确定性,能包涵着多种蕴义,甚至是某种悖理性。如上述《末日》一诗中,冬日的阳光何以会同伦理学意义上的“同情”构成比喻性的具象关系呢?这就是一种超越。不确定性、多义性、悖理性,这正是林庚所强调诗的“语言的自我超越”之所在。

## 二、诗的语言组构可以牺牲部分逻辑

由于诗的语言的美学任务之一是为着突破概念式辞典意义上的语言的遮蔽,因此,在诗的语言组构上,林庚提出牺牲部分逻辑的法则。他在论及屈原名句“嫋嫋兮秋风 洞庭波兮木叶下”时设问:屈原为什么用“木叶”而不用“树叶”呢?这是否不符合逻辑呢?他随之解答道:用“木”字的好处,在于能暗示将落树叶的枯黄颜色,在于能暗示叶的更坚强的一种情调,而“树叶”所带来的却是柔软暗绿的感觉,这正是散文和诗的区别所在。对此,他提升到逻辑的层面分析道:“‘木’字径作‘叶’字讲本来是不合逻辑,而诗的语言则正是要牺牲一部分逻辑而换取



更多的暗示;其实所谓逻辑正如文法,本来是我们自己为了方便而规定的,原非天经地义。”<sup>⑥</sup>也就是说,在一定的程度上,诗可以超越文法逻辑。

美籍华人诗歌理论家叶维廉曾有一名言,“诗要扭断逻辑的脖子”,这里指的是对常规的语法逻辑的适度背离。钱钟书在《谈艺录》中也论及:“捷克形式主义论师谓‘诗歌语言’必有突出处,不惜乖违习用‘标准语言’之文法词律,刻意破常示异;故科以‘标准语言’之惯例,‘诗歌语言’每不通不顺。实则瓦勒利反复申说诗歌乃‘反常之语言’,于‘语言中自成语言’。西班牙一论师自言开径独行,亦晓会诗歌为‘常规语言’之变异,诗歌之字妥句适即‘常规语言’中之不妥不适。当世谈艺,多奉师说。”<sup>⑦</sup>即俄国形式主义学派、捷克结构主义学派之理论,为了使诗达到“陌生化”的美学目的,强调诗歌应违背通常的语法规律,使人们在不妥不适的“反常之语言”组构形式中,冲破要求精确的科学语言的稳定框架,以悖逆传统的语言惯性,在反常规的语法规律中,扩张自身的语言潜力和美学张力,由暗示等心理因素产生新鲜独特的原生形态的美学感应。由此可见,林庚在寻求诗的特殊的话语组构形式上,与当时世界上最新的美学思潮是保持同步的。

林庚在自己的新诗创作中也实践了这一法则,如“竹风摇动着一时的萧索”(《林中》),若按正常的语法逻辑分析,“竹风-摇动-萧索”句,明显是动宾结构上错置。“摇动”是动词,“萧索”是形容词,而非名词,在这一句法结构中,“萧索”怎能“摇动”呢?但正是在这一令人愕然的、“陌生化”的句式组构中,才隐含着诗歌语言那种委婉、脱俗的美。而像“春天的锄头是土的声音/春天的脚步是路的声音”(《路》),则给人如同读杜甫“香稻啄余鹦鹉粒,碧梧栖老凤凰枝”诗句般,在错置颠倒的语词组构中,获得奇异独特的审美感受。

由于诗可以在一定程度上超越语法逻辑,这就形成诗与散文区别的特征之一。林庚为此“作一个类似的比喻,散文的进行好比是漫长的散步;而诗歌的进行则好比是回旋的舞蹈、是更为集中更富有飞跃性的”。<sup>⑧</sup>他的这一比喻可能受启于法国诗论家、诗人瓦雷里论《诗》一文。瓦雷里提出,散文像是走路,它是一种动作,但有一定的目标,目标达到,动作本身便消失,目的吸收了手段;而诗像跳舞,跳舞虽然是一种动作,但它目的是在其本身以内,是指向于自身的完美或它幻觉性的美感,手段超越了目的。<sup>⑨</sup>当目的涵盖了手段,手段便要服务于目的,语言就必须按常规的语法逻辑方式进行,这就是散文;当手段超越目的,手段就与目的合体,这时手段便是自由的,语言便可按自身的美学需求超越语法逻辑进行,这就是诗歌。林庚诗中那种回旋往复、曲折委婉的美,如《异乡》中,“异乡的情调像静夜”一句,不断地重复、流动,形成深情绵邈的诗境之美,应与这一“手段自由”的美学原则的导引有着一定的关系。

### 三、汉语及其古典诗歌有着特殊语言内质

诗是由语言构成的,但国与国之间存在着语言的差异,这样在诗的形式与技艺等“移植”过程中,就不能不考虑到诗的最基本细胞——语言。林庚对此指出:“‘移植’某种植物要看气候、土壤,而且,并不是什么植物都可以任意移植。这在诗坛上也是一样。诗坛的‘土壤’乃是历史的累积,是语言、文字、文化信仰等根性的东西。”<sup>⑩</sup>不同的语言、文字,其深层积淀着本民族历史习俗、文化传统、精神信仰等,诗的创作必须关注到这一语言的特殊性。林庚在论及王昌龄《从军行》:“秦时明月汉时关,万里长征人未还;但使龙城飞将在,不教胡马度阴山”一诗时,对此有着极其深刻的悟解:“这个‘月’,这个‘关’,这个‘山’,从秦汉一直到唐代,其中累积了多少人们的生活史,它们所能唤起的生活感受的深度与广度,有多么普遍的意义!正是这

样,这首诗才能如此形象的典型的被歌唱出来。且不说一首完整的诗,就仅仅‘关’‘山’‘月’三个字连在一起,也就会产生相当形象的联想。”<sup>⑩</sup>这三个由语言形成的汉字意象,即是我们民族世代普遍心理经验的长期积累的“集体无意识原型”,它们是我们民族文化的结晶体,我们民族心理结构的物态化。也就是说,汉诗中的语像深层多半都凝结着本民族相应的特定的诗的内涵与情思,在移植或翻译的过程中必须注意到这些“根”性的东西。

在谈到对英国“桑籁体”的移植时,林庚认为汉语缺乏轻重音的起伏,所以桑籁体在中国语言土壤上是难于成功移植的。他随之指出:“英语是拼音文字,汉语是象形文字,诗歌作为一种语言艺术原是同属于时间艺术的,而汉语却由于象形性而具有空间的形象性,所谓‘诗中有画,画中有诗’,而画正是空间艺术。中国的山水诗远较西方诗歌更为发达而成功,除了由于有关大自然的传统文化外,正是这语言的土壤带来了丰富的生命力。”<sup>⑪</sup>从象形文字的特殊性揭示出汉语诗在空间性创造方面的优越之处,在中国诗论家中,大概这是林庚的“专利”吧。看来,莱辛《拉奥孔》关于诗是时间艺术的界定,由中国语言、文字的特殊性的介入,其原理的普遍性可能要因此而修正了。

由于汉语具有空间形象性的特质,因此它的语言组构就有其不同于西文的特点。如,关联词、前置词的省略等,就是其中的一种。林庚论析道:“比方唐诗中可以完全不用‘之’字,而新诗中‘的’字就还不能完全不用。例如:‘无边落木萧萧下,不尽长江滚滚来’,若用我们今天的话,还不得不说‘无边的落木’、‘不尽的长江’,省不下这‘的’字。古典诗歌的语言越是具有这种特征,也就离开散文越远,这也就是‘诗化’的过程。”<sup>⑫</sup>由于虚字、关联词等的省略,中国古典诗词的语言就显得更为灵活、更有弹性,这是西方诗歌及中国按西方语法而构建的自由体所缺少的。林庚的老师闻一多也曾论及此点:“中国的文字,尤其中国诗的文字,是一种紧凑非常——紧凑到了最高限度的文字。像‘鸡声茅店月,人迹板桥霜’。这种句子连个形容词都没有了;不用说那‘尸位素餐’的前置词,连续词等等的。这种诗意的美,完全是靠‘句法’表现出来的。”<sup>⑬</sup>师学的传承,于此也可见一斑。

#### 四、获取新的感性的生命语言

林庚对于自由诗为何能取代旧诗,有着独特的、与众不同的看法。对于其间的因果关系,他也归结到语言问题上来分析。他指出,其原因在于旧诗的语言生命停滞了,而新诗的语言生命正蓬勃地生长开来。他论析道:“传统的诗的泉源为什么会枯竭了呢?明显的原因是一切可说的话都概念化了,一切的动词形容词副词在诗中也都成了定型的而再掉不出什么花样来了。在这时候诗人乃放弃了一向写诗的工夫,而努力于打开这枯竭之源,寻找那新的语言生命的所在,于是自由诗乃应运而生。这一个新的诗体既基于感觉到文字表现来源的空虚,于是乃利用了所有语言上的可能性,使得到一些新鲜的动词形容词副词得以重新出现,而一切的语法也得到无穷的变化;通过这些,因而追求到了从前所不易亲切抓到的一些感觉和与情调。”<sup>⑭</sup>这是我读到的从内因的角度论析新诗为何能取代旧诗的最到位的一段文字,语言生命的停滞与语言生命的再生,成了新诗取代旧诗最为关键的动因。林庚的国学根底是极为雄厚的,他透彻地了解旧诗的弊端。正如俄国形式主义流派所揭示那样,即使是文学所创造的语言,也会在文学发展传统惯例的不断重复中,在人的生活经验的一再使用中,磨损掉其鲜灵的生命,丧失了生动活泼的感性形态,即林庚所说的“语言生命停滞了”、“概念化”了。这时,人们必然会去寻求新的语言和新的语言传达形式,以表现新的时代新的“感觉和情调”,新诗也就是在这样的



语言变革的背景下应运而生的。这是林庚的结论,也是汉语诗学发展的规律性总结。

那么,诗的新的语言生命是如何获取呢?林庚论及一种“实践性的感觉力”：“一个艺术家有他自己所擅长的语言,同样一个黄昏或一个感触,画家把它用线条颜色写了出来;音乐家把它用乐谱写了出来;诗人把它用诗句写了出来;它们都觉得用自己所用的语言更容易,只有一般人觉得很难”。<sup>⑥</sup>也就是说,不同门类的艺术家,或同一门类的不同的艺术家,他们所采用的艺术语言正是其个体独特的感受和知觉的方式,而这感受和知觉通过语言媒介的传达,也就是艺术感觉力在其外化的实践进程中,更加敏锐,更为完善,最终形成自身的语言风格及独特的传达形式。正如黑格尔在《美学》中论及：“一位音乐家只能用乐曲来表现在他胸中鼓动的最深刻的东西,凡是他所感到的,他马上就把它变成一个曲调,正如画家把他的情感马上变成形状和颜色,诗人把他的情感马上就变成诗的表象,用和谐的字句把他所创作的意思表达出来。艺术家的这种构造形象的能力不仅是一种认识性的想象力、幻想力和感觉力,而且还是一种实践性的感觉力”。<sup>⑦</sup>诗人在创作实践中不断提高敏锐的独特的语言感受力是极其重要的,它是构造艺术形象的前提。显然,林庚所论与黑格尔有一定的关联,其美学理论的渊源,及其广收博采的接纳,由此亦可见之。

因此,林庚对于诗的语言“所带给人的新鲜印象与无尽的言说”是尤为推崇的。他认为中国古典诗歌在处于上升时期的一些名篇、名句,之所以能超越时空而千古流传,原因均在于其语言隐含着原生态的、充满审美魅力的生命感受,所以给人以时时新鲜和言有尽而意无穷的美。例如,钱起的“曲终人不见,江上数峰青”,林庚这样分析道：“山本来就在那里,本来也是青的。但似乎在曲声完了时,这山峰才宛然在目,让人觉得格外地那么青。这青不是多染几笔颜色所能有的。”<sup>⑧</sup>即一种静态的自然存在被语言转换成动态的时空,并从听觉飞跃到视觉,形成两者共存的奇异的审美境界。古诗如此,新诗亦是如此。林庚《秋日的旋风》中有句：“太阳越过千里的青山/与水流来”,境界奇特而幻美。是高空泻下的阳光像流水一样涌来,还是阳光溶入流水一道奔流而至?这阳光,可染着千里山峦的青翠?可传出潺潺的流水声响?或者,这阳光可是从远古的时代穿透而来?诗的语言的多义性、象征性及动态性,传递了20世纪所特有审美感觉与情调。

## 五、追寻前语言存在的本真世界

从语言生命的追求到艺术本质的悟解,林庚都有着与众不同的提法：“生活中的感觉是日常的、习惯性的,艺术则使人又恢复了新鲜的感受。而就艺术来说,它本来就是要唤起新鲜的感受。这种感受是生命的原始力量,而在日常生活中,它往往被习惯所淹没了。因为生活中一切都是照例的,不用去深想,也留不下深刻的印象,所以感觉也就渐渐僵化、迟钝起来。”他举例说,在北大,我们常往来于未名湖畔,往往对之视而不见,但假若因病住院一段,病愈出院,这时湖畔的景观则显得特别新鲜,原因就在于迟钝的感觉因一段阻隔而更新了。在他看来,艺术的任务就是要唤起沉溺于常态中趋于僵滞的感觉力,对于诗来说,就是以诗化语言的审美力量来更新这一切。

循此,林庚进一步推导：“艺术并不是生活的装饰品,而是生命的醒觉;艺术语言并不是为了更典雅,而是为了更原始,仿佛那语言第一次诞生。这是一种精神上的力量。物质文明越发达,我们也就越需要这种精神上的原始力量,否则,我们就有可能成为自己所创造的物质的俘虏。”<sup>⑨</sup>林庚在此提出的,不仅是俄国形式主义流派追求对人们生活和经验感觉更新的“诗化语



言”了；他还提升到人类生存意义的哲学层面上来理解诗与艺术。在人类思想史上，卢梭首先在哲学范畴内揭示出语言异化，直到人的自然本性异化的另一演化趋势，恩格斯指出：“卢梭已经把语言看做自然状态的伪造”。<sup>⑩</sup>卢梭认为，科学与文化的发展（包括语言在内），并不都具有正向的价值，随着文明与物质的每一步进展，其引发的负面的价值，即恶的一面，也日渐显露，人类反而逐渐脱离自然感性的状态，为物质所异化了。异化、物化，“人的非人化”、“自然的非自然化”，这是20-21世纪人类所面临的极其严峻的课题。让人惊讶的是，林庚已作为先觉者中的一员，感受到人这一族类的哲学困境，企盼从诗的视角予以解脱。其思想的敏锐性、超前性，在他那一辈学者中是比较少见的。

林庚寻求的艺术语言，特别是诗的语言，强调其“原始”形态，“是未有语言之先的语言”，是“语言的第一次诞生”，有着“精神上的原始力量”，这也就是当代诗学所推崇的原生态的语言，或曰“前语言存在”。它未经语言概念的归纳及逻辑秩序的整理，保存朦胧生动的原初的感性意味及诗人微妙的体验，能使读者的美感在细腻的纯属个人性的感受中被激活，或在某种象征、暗示的氛围中，使人们以生命直觉去领悟存在的真质。例如，林庚的《除夜（二）》一诗后段：“更声如风的敲过墙外/墙外彻夜的卖元宵者/点起一盏古色的琉璃灯/等着不定的哪一家门开来”。正如他所追求的，语言并不华丽、典雅，但那浓重的夜色、凛冽的寒风、不绝如缕的更声、暗淡闪烁的琉璃灯光，忽然传来吱哑的门轴声响……京城寒夜那特有的氛围原汁原味地透出纸面。进而悟之，那卖元宵者或许是个符号象征吧，在这充溢着生活原生形态的境界中，林庚也可能在暗示着艺术家的等待，等待着能与他的作品意蕴达到心灵契合的鉴赏者的到来。

林庚所创造的，正是海德格尔所期待的：“这里所作的尝试并非只是从理性的——逻辑的解释桎梏中解放本源的问题，而也是将语言的逻辑描述的界限置于一边。相对于把语词意义的全部特性解释为概念，语言的形象和象征的特征推到了突出的地位。”<sup>⑪</sup>语言，使物得以显现与敞明；诗，以语词神思此在。天空和大地由语言的神性的照耀而敞明，这也就是前语言存在的本真的敞明。林庚所论和海德格尔内在美学旨向是一致的。

## 六、语言诗化的技艺性创造

对于诗，林庚还注意到这样一个问题：“诗歌是语言艺术的一种，而且是最典型的一种，因为它既不重视故事情节，除了通过语言就再也没有别的表现形式了。”<sup>⑫</sup>就是说，在语言文学的文体中，诗歌缺乏叙事文学的故事情节这一类引人入胜的形式，它唯一所依赖的只有自身的语言形式的美。那么，这种语言形式的美是如何创造出来的呢？对语言的诗化进程，林庚除了上述几点策略之外，还有以下在技艺上的创造追求。

### 1. 拉大语言的跨度

林庚多次论及自由诗的最重要的诗艺技巧是“拉大语言跨度”：“自由诗正是这样地出现在新诗坛上而风靡一时，以拉大语言的跨度为手段凝聚为尖端的突破，从而恢复了传统的古典诗坛由于僵化、老化、脱离生活而久已失去的艺术魅力，为白话诗坛带来全新的创造性，奠定了三十年代新诗坛空前的盛况，其功是不可没的。”<sup>⑬</sup>他对于拉大语言跨度这一诗艺手段是颇为推崇的，认为它是诗艺的尖端的突破。这种拉大语言的跨度包含着时间和空间的跨度，它正是诗与散文拉开距离的要质之一。例如，他自身最满意的、被闻一多赞之为“水到渠成”的《破晓》一诗，从破晓时听觉中的“水声”、“鸟声”，幻觉中“虎的眼睛”，视觉中“鱼白的窗外”，直至梦中北极“冰裂”的声音，语言及其所传示的意象跨度极大。多重的意象的置列，其间闪跳、组



接极为快捷,这是林庚诗作鲜明的特点。而读者则往往需要通过理性的思索,才能追寻到这些意象之间的内在逻辑关联,从而把握诗的整体境界,悟解其深层的诗意。

又如,成功的古典诗句“秦时明月汉时关”。林庚论析道:“这里的‘秦时明月’如何会落到‘汉时关’上来呢?这个跨度在散文中乃是不可能的,而在七言诗中却是很自然的,这也就是诗的阵地。”这句诗由于它所特有时空跨度,唤起那直贯汉唐两代千百年间的历史边塞之情,从秦汉一跃而过,超越时光,屹立长空。因此,它“有助于语言从散文中解放出来,自由地运用散文所不能有的语言跨度。”<sup>④</sup>

但这种拉大语言跨度的策略,除了隐性的理性逻辑串连之处,还必须注意到内在的感性交织。林庚举例说,沈佺期的“可怜闺里月,常在汉家营”,“这里是飞跃千里还是连成一片呢?其实正是那飞跃千里才见出那心心的相连,也正是那心心相连才有力量飞跃千里。可见没有感性潜在的交织性,语言上的飞跃就无所凭借,没有飞跃性的语言突破,感性也就无由交织。”<sup>⑤</sup>感性潜在交织是诗性飞跃的内在前提与基础,它与理性逻辑的串连两者相辅相成。

## 2. 寻求自由、天真的语言

林庚一再强调诗的语言是有生命的,它应有生命的自由、天真之感。“诗的语言因此如同是语言的源头,它正如音乐,图画,都是未有语言之先的语言;它虽然是不合于平常的逻辑,我们却一样懂得更明白;如果我们无妨说散文的语言是饱经世故的,诗的语言便是最自由天真的”。如前所述,林庚认为诗的语言是一种前语言的本真存在,它的原生形态就是自由、天真的。以李白“西风吹我心,西挂咸阳树”为例,他谈到:“我们对于它不应当解释为一种疯狂与夸张,而正应当视为一种自由与天真,而这种天真只有在诗的语言上才能出现。”<sup>⑥</sup>

林庚在自己的诗作中也实践了这一主张。如,《朦胧》:“常听见有小孩的脚步声向我跑来/中止于一霎突然的寂寞里/春天如水的幽明/遂有一切之倒影”,似有若无的小孩的步声、若离若即的寂寞心境、明暗不定的水的反光、迷离恍惚的春之倒影,以最感性的“本真”语言形态,创造出“朦胧”的诗境。这种语言的创造与产生,是一种“更为原始更为解放更为活跃的力”,也就是诗的审美力量之所在。

## 3. 灵活、弹性地捕捉瞬间性的诗感

林庚认为,对自然天成语言的关注,能促使诗人灵活、弹性地捕捉瞬间性的诗感:“诗的语言因此才更灵活、更有弹性,一瞬间便能捕捉住新鲜的印象。古人谈画竹,‘如兔起鹤落,少纵则逝矣’。作诗也是如此,‘作诗火急追亡逋,清景一失后难摹’。感受是瞬息万变的,诗的语言也必须具备这种飞跃性。这是诗歌语言的能力问题,有了这种能力,才有表现的自由。”<sup>⑦</sup>艺术感觉在创作中的地位是神圣的,有的作家、理论家把是否有艺术感觉作为一个人是否具有创作素质的前提。黑格尔则干脆把艺术感觉直接与艺术任务联系起来,他指出:“艺术的任务首先就见于凭精微的敏感,从既特殊而又符合显现外貌的普遍规律的那种具体生动的现实世界里,窥探到它的实际存在中的一瞬间的变幻莫测的一些特色,并且很忠实地把这种最流转无常的东西凝定成为持久的东西。”<sup>⑧</sup>所以,林庚指出,只有具备捕捉瞬间诗之感受能力的,才有艺术表现的自由。

林庚的诗作中,由瞬间诗感凝成的诗的意象为数甚多。《那时》一诗写的是童年的感受:“像松一般的常浴着明月,/像水一般的常落着灵雨;/像通彻的天宇,/把心亮在无尘的太空;/像一块水晶石放在蓝色的大海。”连续而至的四个比喻,所形容的都是对童年那瞬间感受的追忆:浴着月色的青松、承接灵雨的碧水、放入大海的水晶、亮彻天宇的心灵。诗人把那颗未受尘世污浊所沾染的赤子之心,表现得如此透明而圣洁!

#### 4. 塑造立体、精炼的语言形式

林庚在诗的意象创造上,还十分注意立体的语言形象的铸造。他写道:诗人“如此丰富的感受,顷刻间凝成,仿佛是透明的结晶,使得单线平铺的语言乃焕发出一种立体感,而我们原是生活在立体世界中,这也正是诗歌语言的鲜明性和艺术上的真实感。诗的语言因此不是徒具形式,而是要在飞跃的交织中创造出仿佛是立体的语言。‘秦时明月汉时关,这统一盛世的边关之情如雕塑般地屹立在汉唐之间,开门见山,流传千古。’<sup>⑧</sup>诗的语言必须创造出雕塑般的质感、立体感,这是林庚对诗艺的又一追求。

林庚诗的风格虽然以清丽绵密、回旋往复而见长,但在通过洗炼的语言形式创造出峭拔奇崛、立体雄浑的诗美境界仍是他努力的另一极向。如《时间》:“时间像流水一样清凉/炽烈的太阳射着光芒/历史不过是一线倒影/从宇宙深处传来回响”。时间无尽地流逝,阳光永恒地照射,面对着人类苍凉浑茫的历史,林庚并未像常人一样顶礼膜拜,他仿佛站在上苍的地位,俯视着人间世态。那延续千万年的历史只不过是亘久运行的宇宙天体的一线倒影而已,只不过是浩瀚无际的宇宙空间的一声回响而已。这是老年林庚对生命、对历史的大彻大悟,这种“悟”具有终极性的意义。

#### 注释:

①②③⑤⑥⑧⑩⑪⑫⑬⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘林庚:《新诗的格律与语言的诗化》,北京:经济日报出版社,2000年版,第131、116、4、17、35、68、1、140、2、13、9、31、119、119-120、65、18、19-20、122、35、117、123页。

④林庚:《林庚诗选》,北京:人民文学出版社,1985年版。(注:文中所引诗句均出于此诗集,不再一一列出。)

⑦钱钟书:《谈艺录》,北京:中华书局,1984年版,第532页。

⑨瓦雷里:《诗》,杨匡汉、刘福春编:《西方现代诗论》,花城出版社1988年版,第209页。

⑭闻一多:《闻一多全集》第3卷,北京:三联书店,1982年版,第162页。

⑰黑格尔:《美学》第1卷,朱光潜译,北京:商务印书馆,1979年版,第363页。

⑳恩格斯:《反杜林论》,《马克思恩格斯选集》第3卷,北京:人民出版社,1972年版,第179页。

㉑海德格尔:《诗·语言·思》,彭富春译,北京:文化艺术出版社,1990年版,第168页。

㉒黑格尔:《美学》第2卷,朱光潜译,北京:商务印书馆1979年版,第370页。