

理悟与诗心的双调行

——废名诗歌论

胡苏珍

内容提要 废名的诗具有“抗懂”性，其独特的抽象表达或禅家语，不尽是一般文字禅的超越性或消极性意蕴，还带有佛理逻辑层面的智性探求。循着“理”之源，能打开废名“空”观与生死书写的理路，解其“执着人生”心曲，入诗中“镜”类特殊意象的奥义，触到他关于真假、智慧的认识论逻辑。在另一面，废名又拂掉佛理禅机，听凭单纯的直观美感和纯粹诗心，在诗中沉浸于意念作画，呈现澄静生动的写意图景。而且，废名一些诗中的寂寞并非沮丧消极，而是“觉”的细腻和“智”的欢愉。将废名对各家新诗的评点和他自己的创作并置起来，可以析出他的诗歌“完全性”这一核心概念的几层内蕴，并以此提供评价新诗的细部维度，诸如“整个的想象”“普遍性”，对诗歌判断具有尺度效力。

关键词 废名；佛理；诗心；意念画；“完全性”

废名与新诗的关系有些复杂。他先奠定了自己小说家的身份，继而以非专业诗人之谦写下一百多首（后有佚失）个性独异的诗，随后怀着对新诗的竭诚热情，在北大课堂谈论各路诗家以及何谓新诗、何为优秀新诗质素，后又陆续有二十多首探索诗艺之作。他的诗话在新世纪以来成为研究热点，被视为切入了新诗本质特性，但具体到他的诗歌，却是评价不一。在同代人那里，朱光潜表现得宽纳：“他的诗有一个深玄的背景，难懂的是这背景”，“但是懂得之后，你也许会惊叹它真好”^[1]；卞之琳则就其“思路难辨”“佶屈聱牙”直率地说：“他应算诗人，虽然以散文化小说见长。我主要是从他的小说里得到读诗的艺术享受，而不是从他的散文化的分行新诗。”^[2]在当代研究者中，痖弦从世界诗歌视野评价说：“即使以今天最‘前卫’的眼光来披阅仍是第一流的，仍是最‘现代’的。”^[3]相左的判断折射了新诗审美角度的差异，这自然勾连出废名四十年代的自评：“（我的诗）是天然的，是偶然的，是整个的不是零星的”，“若就

诗的完全性说，任何人的诗都不及它”^[4]。面对以上诸种判断或陈情，如何释清个中原委？

循着现有研究，可细化出几个问题：一，废名诗中的禅意感性化的诗意不浓，其“深玄的背景”可能不止于普遍的“诗化禅意”^[5]或“悲观化”禅思^[6]，还与废名的“理感”有关，废名对哲学、思维、奥义始终抱着探究热力，在烙有“传记文学”名实的《莫须有先生坐飞机以后》中，他称“理智是佛教的神通，是世界，是生命”^[7]，由此看来，废名难懂的诗一定程度上是“理悟”的结晶，值得细加阐明^[8]；二，废名在小说中都有活泼的诗心，其诗如何可能一味寡淡？因而，在佛禅义理之外，进入废名诗中的纯粹诗趣，也是丰富诗人立体形象所需要的；三，废名诗观中的重要概念“完全性”星星点点散见于他的诗评中，成为令人“遗憾”^[9]的模糊所指，能否集合他对他人的评点以及自我诗艺评判，析出“完全性”的几个层面，进而以诗歌中的“完全性”之体现，提供评价新诗的别样理路？

一 理感与致知：“深玄的背景”

写作者的文体选择多半顺乎自己的阅读积累和个人兴味，废名起初受“五四”平民主义诗风的激发，尝试在《磨面的儿子》《洋车夫的儿子》等几首小诗中发掘自己的天真和机趣，但与此同时，周作人译的《金鱼》《乡愁》引发了他在故事中感受生命幽明的况味，为此他转而试写小说。周的《〈晚间的来客〉译后记》中的“抒情诗小说”话语也为他的内倾书写个性提供了同路人的支撑，到1925年《竹林的故事》发表时，他领过几个朋友给的“方面不广”“寡妇养孤儿”^[10]等暗示或称号，朝清幽一路走了下去。

中国古代儒佛道合流传统贯承到现代，儒家的重人间、道家的尚自然、佛家的求智慧，都可化为现代人的精神心理结构，废名身上可谓三道合一。其中，他对佛禅的兴趣非同一般，且不说与熊十力交往中对佛禅教义要旨“有所耳闻甚或契合于心”^[11]，单论周作人与他通信中抱歉“看不大懂”《肇论》这一点^[12]，足见其用志之深。寻取废名文学创作中的相关印记，可以看到初期的《柚子》《病人》《浣衣母》等作品暗合佛家“众生皆苦”的理示，他在自己第一本小说集序中致敬道，“自己的园地，是由周先生的走来”^[13]，周作人曾感慨自己的写作唯一二旧友知其苦味，可知其中“苦”的相通。直到1925年底开始的《桥》之前，废名都以这种微苦的乡间生命形态为小说底本。《桥》是一个转折点，佛家之悟间或闪烁出来。上卷中，“N说，‘无边的黑而实是无量的色相’”，小林说，“‘死’是人生最好的装饰”，这类发表于1928年的小节显示了废名对佛教开始涉入。到下卷，小林说，一个坟可以吊唁人类一切人物，“否则未免正是我相”；琴子也说，“我想应该无人相，无我相”；大千则纳闷，“好像世界的虚空更有一棵生命的树了”。这些片段发表于1935—1937年间，看得出废名对佛理层面“抽象的存在”^[14]有探险的兴头。而在1930—1931年间写的《莫须有先生传》中，堂吉诃德式的主人公既参阿耨多罗三藐三菩提，又悟着“空无是处，有亦无是处”“世上的事都是一

个缘起”，最后在一个少女之死中大彻大悟，小说中的佛理比《桥》中的更曲奥、深入。

废名1931年起集中展开的个性化的诗歌创作，正贯穿在诗化的《桥》与喜感十足的《莫须有先生传》的书写过程中，诗歌显示了他“理感”的一面。所谓理感，是“对于哲理的一种感性的热忱”^[15]，魏晋时期的玄言诗就意识到这种写作心理，如“弛心域表，寥寥远迈。理感则一，冥然玄会”（庾友《兰亭诗》）^[16]，呈现了当时理感诗风的兴盛。某种意义上，《桥》是借着故事人物框架来谈美论道，三个人是“作者的化身”^[17]，《莫须有先生传》则是作家避开乱世、礼儒参佛的梦。废名喜欢佛禅的“致知方式”^[18]，在理趣渊源上，他1930年接触《中论》后，一度“只喜龙树”，后读《智度论》《百论》《瑜伽师地论》等，“空宗有宗双管齐下”^[19]。可以说，这些书中，《中论》的缘起性空观，《涅槃经》《智度论》中的菩萨禅定修行论，《瑜伽师地论》的阿赖耶识说，《肇论》的不真空观，都投射到废名的诗歌写作中。佛经给了废名“论理的精神”^[20]。

以思辨性的佛理表述为基础，可以部分进入废名诗歌中朱光潜所言的“深玄的背景”。先看对“空”或“无”的理悟。在废名的《琴》《空华》《灯》《无题》等诗中，似有一切皆虚空的意味，但它们不等于一般的虚无主义体验。从莫须有先生的“空无是处，有亦无是处”和“缘起”观可以看到，废名接受了龙树《中论》的“空”观，其中所谓的“空”，不是万般皆无，而是取消事物的独立实在性，即“性空”。龙树提出“众缘所生法，我说即是空”，将世界万物看成因缘合成，没有自性^[21]，缘起、性空决定了人对生与灭、常与断、一和异、来和去都不能执着^[22]。龙树非有非无、有无俱遣的思维包含了辩证法思想因素，看到了一切事物的相对性，而废名后来读到的《肇论》也是“超越有无”^[23]的思辨方式，故他在《莫须有先生坐飞机以后》中直叹，“佛教的真实是示人以‘相对论’”^[24]。在强烈的理感中，废名在诗篇《灯》中吟道，“我的夜真好比一个宇宙，/无色无相，/即色即相”，这几乎是理思的直接呈示：“我”的眼识、眼触因缘生受，都随着时间、环境

的变化而变，世间色相皆空，即所谓无常，但万法（事物）又保持它们材料存在的真实，故即色即相；无色是真谛，色有是俗谛。又如，“如今我是一个盲人，/我的世界没有影子，/一切颜色都是我的涅槃，/天上我晓得有星，/黑夜不如我的光明，/我的世界没有生生死死”（《琴》），涅槃，是明净无染、悟一切法性空本相的寂静虚空境界，诗人此刻在参悟，取消世间诸法色相，世界的形、相于“我”无色无影，但内心的光明（智慧）映照一切，如琴一般奏出曲音。如果说废名早期小说中的人物死亡属于生命痛感，到他参悟佛理后，死亡常成为理悟的对象。在诗中，废名将鬼火与鲜花并置，让地狱和人间对看：“我梦见我跑到地狱之门栽一朵花，/回到人间来看是一盏鬼火。”（《栽花》）“我的坟上明明是我的鬼灯，/催太阳去看为人间之一朵鲜花。”（《坟》）与其说其中包含了幻灭的虚无，不如说取消了对生死之分的执着，从心觉出发，兴致盎然地在生死之中来回参悟、张望。再如《小园》一诗，爱情书写中掺杂一个“坟”的意象，看上去哀艳，其实废名还为自己寄“坟”给少女的诗思而喜悦。另一篇《空华》中，“我”所栽的“空华”似有虚空之意，《楞伽经》云“观一切有为，譬如虚空花”，虚空中的花只是病眼者的错觉，而废名诗中的“我”却由空花悟得“生为死之游戏，爱画梦之光阴”，仍在“游戏”“梦”的心觉上。

废名的诗（包括小说）中反复出现“世间”“人间”字样，且含有暗淡、消沉的意味，有时让人费解，比如“人间的影子我想我将不恐怖”（《梦中》），“梦中我梦见人间死了”（《无题》），“看不见人间的血”（《耶稣》），好像宣示着诗人的厌世情绪，显示佛教“苦谛”说的影响痕迹，但这只是一面；在诗中，废名还多次说，“从此我才忠实于人间的光阴”（《灯》），“我还怀一个有用之情”（《镜铭》），“余将死而忠于人生”（《莲花》），这既是诗人儒家人格的体现，也是对另一佛理“世间即涅槃”的体悟。《中论》中含有涅槃与世间无分别、“真俗不二”^[25]的思辨：“涅槃之实际，及与世间际，如是二际者，无毫厘差别”^[26]。“世间即涅槃”是建立在一切法（事物）都相互依恃的缘起观基础上，因一切都无自性，主张“众生的共

业共同转化”，不脱离世间的实际，在现实中求得解脱^[27]，这是大乘佛教人间态度的理证。废名在诗篇《泪落》中，将禅定修行称为人间“高贵的事业”，在《镜》中说“如今我才晓得我是真有一副大无畏精神”，让莫须有先生“面着地狱而无畏”^[28]，某种意义上都是对这一佛理的感悟。不离世间的涅槃，是认识了事物缘起性空“实相”，在世间融合各方面的对立和各种现实的矛盾，在相对性中看取人间，这是一种理智的相对完满，是废名彼时的心念之物。

热切于佛理思维，让废名诗中一些传统禅诗意象具有多种意义，比如镜子是他诗中频繁出现的意象，但用法颇为曲奥。废名在《阿赖耶识论》中多次提及“镜”，某种程度上，“镜”是阿赖耶识的自体“象征”^[29]。阿赖耶识是大乘佛教瑜伽行派心法分类中的第八识，意思是“藏识”，是“一切众生的根本心识”“产生一切现象的根源”^[30]。废名重视心觉，将心比作镜子，便出自这一佛理，他在书中写道，“心能藏物，犹如镜能藏像……说心就应有物，犹如说镜子就应有像”^[31]，心如一面大镜子照着万物，“物在内而不在外，色声香味触是眼识耳识……的作用。物即是心”^[32]。诗篇《镜》中，第一面镜指眼前合乎自然、映照本心的桃源之境，第二面映现“大无畏精神”的“好明镜”，应为诗人心中最高理想，即具有如来智慧的大圆镜识。在佛教中，泯灭了妄念的心，体验到的如来藏就像大圆镜一样，显出世界的真相，废名曾让莫须有先生获得这一高峰体验，“万顷思想都聚中了，圆一个大圆宝镜，里面排了几个人人字”^[33]，如得了一个大彻大悟。废名如此看待镜与心的关系，诗中的“镜”常常成为自我、智慧的隐喻。如“因为我明净，/我不见不净，/但我还是沉默，/我惕于我有垢尘”（《镜铭》），诗人以镜自比洁净，希望对人间有用，但又害怕沾染尘埃，所以偏于隐逸；“如今我是在一个镜里偷生……自惜其情，/自喜其明净”（《自惜》），也是对清洁、智慧自我的内视。

正因为废名重视佛理参悟，他会在诗中表达对悟道的喜悦，这一层尤与读者隔膜。比如“梦里的光明，/我知道这是假的，/因为不是善的。/我努

力睁眼，/看见太阳的光线，/我喜悦这是真的，/因为知道是假的，/喜悦是美。”（《喜悦是美》）全诗简直有些逻辑混乱、不知所云，但对照佛教瑜伽行派唯识论中的真假论，废名所言其来有自。梦里的光明，不产生实际的价值，不是现实中五官感觉到的，故诗人说“我知道这是假的”，这是眼识的判断结果。而唯识心法论中，眼识由心识统合，废名喜欢梦的感觉，相信梦中所见太阳光线的真实，自然“喜悦是真的”。同时，佛理认为，真实是不待缘的，瑜伽行派还进一步说，“世界万物是变化无常的，那就是不真实的”，世人所认的真实是“假的”^[34]，《肇论》便持“象非真象”观^[35]，这是佛教认识论逻辑。废名也引证过：佛说，一切无能知，“一切事情不能独立成知”^[36]，所以他在诗中说“知道是假的”，进而生出“喜悦是美”。对如此缠绕的认知理辨，废名很用心地表达求知的喜悦，一如他在《阿赖耶识论》中说，“宗教是理智之至极。世人以相名妄想去批评他”^[37]，足见他的理感之偏执。但诗人的个性就在这里。《果华》一诗，同样折射出他对佛家理语的执念，诗中所写是佛教意义上的“心”之树、果、华，废名欢喜自己的参悟，它们从五色（也即无色）中观察淬炼，结出的果子无名（也即智慧），旁人未必懂得，但自己乘于树荫下有“大块之噫气”的孤勇感。

二 诗人，“总是憧憬于美丽的”

虽然废名把佛理悟道写进了诗篇，但源自中国诗歌传统的诗性熏陶早化为他的趣味和格调，使他又能追求诗的活泼感性。如《掐花》《妆台》《理发店》《海》等名篇，经由他自己的创作谈，其间的奇趣妙思令人击节，除了这些禅趣诗，不少时候废名还会在看上去充满禅意的意象、意境中拂掉佛理禅机，表现单纯的美感。他评价陶渊明的诗“庄严幽美”“质朴可爱”^[38]，认为庾信《谢明皇帝赐丝布等启》中的“物受其生，于天不谢”，是“中国文章里绝无而仅有的句子”^[39]，都重天然之态。在废名眼里，六朝文是“乱写的，所谓生香真色人难学也”^[40]，李商隐有六朝的文采，非常富有生气。“乱写”“生气”，这些用词露出了废名道地的

自由诗心。

在悟理的同时，废名对诗的兴趣更抱着对美的投入。穷于佛禅之理，多少让人陷入幽寡，必须在感性的美中求得平衡。某种意义上，废名持非有非无、超越有无的认知观念，认为事物的存在没有自性的实有，但并非虚无，因为还有形象可视可闻，还有俗谛在心，这恰好发展出他对美的崇奉，对世间颜料的欣赏。《桥》中的小林在世界中淘洗美：“美，也正是一个担荷，人生在这里‘忘我’，忘我，斯为美”。这正是废名的心声，他说，大凡诗人，“总是憧憬于美丽的”^[41]。倾心于美的个性心理，使废名对诗歌有不同别家的理解：“‘我是梦中传彩笔，欲书花叶寄朝云。’你想，红花绿叶，其实在夜里都布置好了，——朝云一刹那见。”对比“神女轻盈”“朝云雅艳”^[42]等历代李商隐诗歌评注，这种引申赋新的现代品读，透出废名直觉式、性情化的美感体验，构成了他写诗的另一倾向。

因而，废名的心觉常唤起澄莹的直感想象或直观生动的形态画面，他的诗心几乎催生出一位画家。如“我见那一点红，/我就想到颜料，/它不知从那里画一个生命？/我又想那秋水，/我想它怎么会明一个发影？”（《秋水》）颜料聚成的生命固然是空的，但那秋水中的发影是迷人的神秘，诗人似乎要攫取那个美之源，就像他讲温庭筠的《菩萨蛮》，“鬓云欲度香腮雪”，别家读出“飞动”“飘然”^[43]，他则感觉到“想象里的呼吸”。废名时刻表露对自然的亲近，“我走在大街之上，/忽而又跑到这大街里头的一座山——/我鼓起眼睛仰对青天问了：/‘这你所高临的下界原来是一个好看的绿林！’”（《一日内的几首诗·二》）这不是对天叩问时间或生命之谜，而是赤子惊于醉人之绿，“鼓起眼睛”，是对自然的兴致勃勃。自然从来都满眼铺张，但多数人目如空纸，废名则天生契化无碍。在散文中，废名乐道幼时的观物之趣：“我最喜欢看棕榈树，爱她那个伞样儿，爱她那个绿”^[44]，“我看花最是喜欢一眼看不尽的”^[45]。这种对色、形的美感天赋，沉淀在废名内倾个性中，它们不是观念的节奏，而是充满了律动的宇宙生机图画。这种美感经由诗人还可以变形，如“我拧着闲愁掐一朵花，/

燃在手上我明眼的看，/也算是在我的黄昏天气里/一点一点胭脂。”（《眼明》）所谓会景而生心，体物而得神，只有灵通才这般完成了实到虚的艺术转换。虽是小诗，废名的美感赋形能力可见一斑，其诗心底色也在这里。

废名曾提出将艺术与宗教同等看待，因此，佛禅奥理可以成为他诗歌的内涵，而美也一度成为他的宗教。他的《桥》被学者视为“心象小说”^[46]，便因其中多有拟想性、意念性画境之故。《桥》中，“小林简直入了一个画家的涅槃”。画家的涅槃，这是废名的造词，也是他的诗心明证，映现了他对美的极致沉湎。废名的诗画相融可能受启于六朝山水文学的浸淫，尤其是他钟爱的庾信，后者的《咏画屏风二十四首》创造了一个自我满足的世界，既非“描写”也非“现实主义”能界定^[47]，如第17首“龙媒逐细草，鹤氅映垂杨。水似桃花色，山如甲煎香”^[48]，画面朗阔又绮丽，形、姿、色、香尽在其中。废名也在诗篇中多次用“画”这个词，如“我倚着白昼思索夜，/我想画一幅昼，/此画久未着笔，——/于是蜜蜂儿嚶嚶的催人入睡了。/芍药栏上不关人的梦。/闲花自在叶，深红间浅红”（《画题》），诗人对夜的神秘美无法尽兴，入睡后、梦之外，大自然自己“画”了一幅花叶彩图，由此，夜和梦的深色图，自然花叶图，两者的关系构成了映衬，是纯粹的静美之趣。再如另一首《画》，用的是李商隐“嫦娥无粉黛”的典故，但细节是废名自己的心头好——雨天看世界，伞，它们放在嫦娥身上，增加撒娇、淘气的语气，“催诗人画一幅画”，神话与现代接壤，婉曲翻出了童真。即便转化圣经题材，废名仍能和“画家”的理想联系起来：“只是我是一个画家，/一晌以颜料为色，/看不见人间的血。”（《耶稣》）享颜料之乐，尽兴作一名工画师，是废名切实的梦。

废名这种对纯粹美的赋形兴趣，让一些看似包含禅意的意象只是像本身，比如《壁》一诗，看上去灯、镜、荷花、影子等都是佛禅意象，但进入意象的衔接顺序可以发现，诗人只是陶醉于一刹那的画面想象，感受自己快速的意念作画的能力，这种诗兴，是现代诗中少见的胸次。还有《妆台》中死亡与镜子的并置，诗的情绪似乎格外消沉，但废名

曾解释这首诗的本意只重一个“美”字^[49]：在偶然的一个俏皮念头下，诗人想象自己这面镜子哪天到了梦中女子的妆台上，镜中只有倩影之美。镜子物象这样随意一拈，见出了诗人心中的“独喻之微”。此外，废名诗中的影子这一物象，直觉上易被理解为《金刚经》的“如梦幻泡影，如露亦如电”，但倘若了解诗人对梦、影的痴迷，读到他诗中的“太阳说，/‘我把地上画了花。’/他画了一地影子”（《太阳》），当会了然诗人在圆自己对影子之相的情结，这样单纯的“趣”，印证了天情物理。

废名诗中常写“寂寞”，看上去是佛教虚无感的体现，实情并非一定如此，甚至可以认为，在骨子里，废名喜叹寂寞是出于对事物存在的体察冲动，是“感”的需要和“觉”的冲动，具有欢愉的诗心。他曾在《桥》中写道：“他望着窗外的白昼，对于那这一棵树上的阳光感着从来未有的亲近，大概想从那里得到启示，于是他很是悲哀……他乃拿起这个乐器，好象折一枝花似的，一个人走到院子里去玩，苍苍者天，叫人很是自由，他自己怀抱自己的沉默了。”^[50]这是一个格物的心理过程，一个多思者的诗心呼之欲出：因沉思的无果、无着，“寂寞”成了一道阴影，但这阴影另一面又是“光”，俨然一个动作，充满求索意志的力和美。因此，废名的寂寞看似消极，其实含着热烈的明静。他评价康白情的一首诗便说过，“这首诗写着寂寞，却也写得很快乐，因为是天真的空气，总之是作者的感情敦厚”^[51]。在他自己的诗中，寂寞不只是“我”的情绪，还用于形容各种物象的心理，典型的有“（灯光）他寂寞我不读他”（《灯》），“乃有邮筒寂寞。……阿拉伯数字寂寞”（《街头》），这些未必是知音难觅、低落绝望的悲情，而是诗人“诗心”外化的结果，他把没有主体感觉的物装入自己心中，赋予它们“寂寞”也就是感知、思考它们的存在。废名热爱对所观之物的感觉，享受体物的静谧，当诗人静观万物时，即便物象沉默难通，却自有一种万物容于心的沉静和欢欣，因此，废名一些诗中的寂寞实际上是暗自畅怀的。他自己对《街头》一诗的阐释最能说明这一点：声势浩大的汽车过去了，邮筒上“PO”如两只眼睛仿佛望

着“我”，引发“我”的寂寞感，进而觉得前面汽车也寂寞，因“我”记不得它的号码了^[52]。这样的寂寞感发，全然表现了废名的细腻和善感。可以说，寂寞在废名那里很多时候是观察、灵感、体悟、思索状态的代名词，是诗人对自己与对象关系的抒情慨叹，如同《莫须有先生传》中的结尾，莫须有对房东太太外甥女之死的热切参悟，“她好比我画的一幅画，是我的得意之作，令我狂喜，令我寂寞，令我认识自己，令我思索宇宙”，简直是逸兴遄飞地体道。

三 通往“完全性”的可能之路

作为小说家的废名不仅写诗，且经历了一番“灵魂的冒险”^[53]来谈论诗。废名的诗论大部分是1937年前论各家新诗讲义形成的，除了“诗的内容”“散文的形式”之说，他还对郭沫若《夕暮》等几首诗提炼出“完全性”的艺术判断。1946年回北大后，他又续讲卞之琳、林庚和朱英诞、冯至，在具体诗评中，废名将卞之琳的《淘气》、林庚的《沪之雨夜》等视为写得“最完全”^[54]。最后切入自己的诗时，废名承认“太没有世间的色与香”，但“若就诗的完全性说，任何人的诗都不及它”。废名是在完成了自己一个阶段的诗歌写作后才评议新诗和古诗的，自然包含对镜自照，到他自评时，已是自己诗歌写作阶段的尾声，隔着十来年，“完全性”的意识没变，可见废名对这一自家诗话的重视。

从废名论诗的枝枝叶叶中寻觅，他看取的“完全性”，首先意味着，诗不是经验化的外部客观描述或普通抒情，而是在偶然的饱满情绪中与眼前情景碰撞，催生自由想象。郭沫若的《夕暮》受到废名的推举，因诗中将云比作绵羊，将荒山想象成瘦狮，抒情者“昂头望着天/我替羊儿危险，/牧羊的人哟/你为什么不见”，废名评为“昂头诗成了”^[55]。不难发现，废名看重写作者心绪、感觉与外物的突然契合，即“天成”，用他的话说，是“诗人的感情碰在所接触的东西上面”，所接触的与诗感最相适合^[56]。李商隐的《东南》被废名作为“诗的内容”的例证，也是因其中的即景生情、

快速切换想象“最不可及”。这种契合流畅、成诗圆转的状态，类似沈约评王筠的“弹丸脱手”，主要发生在短诗佳兴上。

废名的诗便是顺应即兴、从想象而来的，只依凭当下情绪生发诗意。所谓当下，是“诗的情绪触动起来”，且情绪当时完成^[57]。废名的“当下”不是王夫之的“现量”观，他注重诗人与眼前所在物迅疾契合、碰撞而产生新的想象，包含直观、顿悟的审美心理。而船山的“现量”注重三层意思：一是现在，“不缘过去作影”，二是现成，“一触即觉，不假思量计较”，三是显现真实体性，“不参虚妄”^[58]。废名则不拘泥于物象的现实，注重情绪激发的自由幻想，尤以对现实的发明为乐。在创作中，废名的理悟看上去是观念，但他悟理时披着“梦”一般的纱衣，沉浸于幻想。“梦”是废名长期沉迷的神秘对象，透出了他自身的内省个性、参悟心觉和诗性幻觉。他在《阿赖耶识论》中得出心曲：在梦里，色声香味触都是有的，梦是“意识转”，“要悟得合内外之道，悟得人生如梦”^[59]。对废名而言，梦不是消极的虚幻，创作都是诗人的梦，他诗中或形或神都是“梦”一般的想象。《琴》中虽表达的是生死无别、无色无相的“涅槃”之理，但整体心觉笼罩在“我求我的夜借给我一张琴，/弹一曲五色之哀音”这一梦幻般的感觉当中，理的涩重仿佛一下革除了。《栽花》中，诗人把梦中意念中的磷火，想象成自己到地狱门前栽花。在某种意义上，正是这种即兴天成的想象刺激着废名的诗心，使他得着了作诗的神秘动力，而表达的内容，正是他乐兹在兹的理悟或意趣。这样的灵机状态中，废名不少诗凝聚在至微至妙之间，诸如对拾镜的迁想神得（《妆台》），在梦与醒之间、朝阳与月亮之间的玩味（《朝阳》），对昼夜画意、梦里梦外的玄微心悟（《画题》），都有天成圆转之妙。当然，小诗体物出于天然，自然不会用巧太过，中、长诗以即兴天成而谈则不太可能。

“完全性”的另一重含义是，好的诗不是撒野般拉拉杂杂堆进一些与当下饱满情绪、物境无关的散文化叙述，而是凝合为一体的整个想象。废名的诗文之分观念非常明确，周作人说，废名小说具有文章的好处，流过的地方，“凡有什么岩石水草，

总要披拂抚弄一下才再往前走”，但没有“行程的主脑”^[60]。诗歌则不一样，需要凝聚成一个组织，废名对这种组织打过一个比方：“一首新诗要同一个新皮球一样，要处处离球心是半径，处处都可以碰得起来。”^[61]他将卞之琳的《道旁》《航海》等诗的意境评为“诗情闲得很，忙得很”^[62]，神秘、空灵又切实。化开其意，所谓“闲”，是不能像八股似的破题，能自由想象和暗示，而“忙”，则是各行诗句朝向某个朦胧的中心。比如他那首反复被诠释却仍如谜一般的《十二月十九夜》，不设题眼，不立中心，很“闲”；从“灯”出发，日月山海花鸟鱼人，天上地下一网打尽，都聚到了“心”这个巨大的宇宙中，很“忙”。骋怀自由又阔大，初看很散，可全诗用“是”字凝聚前后事物，实构成一个紧凑的组织，诱引读者徜徉于灯光之海、星之海、夜之海、宇宙之海、心之海，灯点亮了心，心就是最亮的灯，屋内的灯知音般地通了屋外的一切。整首诗真如一个皮球。当然，废名更多的是短诗，理悟过程的心像不多，但多数也体现了他对“整个”的自觉。比如《空华》一诗只有9行，但始终都聚焦于“华”（花）之空，没有一句由别的话头转移开去。与这种“整个的”诗形成对照的，就是那种零星的、散文化的书写，废名心中所认定的“非诗”。

废名自信自己的诗是“整个的”，与他每首诗全程集中于想象有关，比如《掐花》一诗，每一句都忙着在想象中跳跃，从吴梅村、桃源、海不受尸的典故，到“我”摘花、吃花、跳水、被月亮吊唁的幻想，没一处是沙化的铺衍。废名满意自己后期两首诗《宇宙的衣裳》和《飞尘》^[63]，应也在于其中繁促想象的推进，前者将“寂寞”想象为衣裳，和游子情、孩童心牵连起来，后者把写不好的诗情纸灰比为“宇宙是一颗不损坏的飞尘”，想象的机趣委实不凡，以至几十年后在痠弦那儿得到共鸣。

在废名眼中，实现诗歌的“完全性”还需第三点：既流露了作者的性灵，也包含普遍性，能唤起人类感知共通的体验、处境和美意。废名对个性与普遍有辩证思维，他说，“我最喜欢思想都是各人自己的，而真是各人自己的思想亦必是大家公共

的”^[64]。受六朝文学滋养，废名对“性灵”自然器重，庾信的“龟言此地之寒，鹤讶今年之雪”，最让他咀嚼其间的萧瑟与清新。先后读了林庚的《大风之夕》《暮》，他直叹“两首诗原来是一个性灵，难怪我们读着觉其完全了”^[65]，又评林庚的《沪之雨夜》“境界高”，能高山流水般听出“一曲似不关心的幽怨”，因而该诗可为“最完全”^[66]。看得出，废名谈性灵，重在个体的风神之秀、妙想之才。

而“普遍性”，可谓废名对新诗提出的警醒。由于新诗采用了散文体语法，可以装进许多日常细节，稍一松懈，琐碎平庸的无效经验就入了诗，这势必造成新诗的退化。废名评点若干诗人，都重视其中是否植入了随意、偶然的成分。比如论郭沫若，废名赞赏他的自由想象力，但也直接挑错，说《偶成》一诗“写得很不成功”，因第四句“儿在我怀中睡了”是一件偶然的事情，“不足以构成诗普遍性”^[67]。这一指正切中要害。冰心的“出来坐在月明里/我要听你说你的海”，废名认为写得“完全”，“表现着作者的个性，而又（是）诗的普遍性了”^[68]，很大程度上是因其中构成一个辽远、静寂的普遍性意境。这一对比性诗评显示，废名认为诗人表现自己的感受、性情时，具体物、境选择要具有表现力，一如华兹华斯写自然时能发出“神圣而疗愈的庄严之声”^[69]。

废名自己的不少诗歌，在内觉式心语中顺应了自我的个性，也兼顾了普遍性法则。他素爱清静，诗中没有现代日常的欢语或热气，缺少人间的声色活意，有静幽寡合之淡。他的个性在于穿梭在明暗、虚实的转换中，多取灯、镜、莲、舟、海这些心觉意象，意象赋形以独特的个人化感觉为主导，如：与莲花、镜相比“有身而有影”，想象自己“镜里偷生”，悟“时间如明镜”，感灯光寂寞而“不读它”，请花“还我一颗鸦片”，幻觉她捏了一个“光明”在那里玩。这些独特的意象灵知恰构成了废名的“性灵”，在完整的情境中，诗的普遍性意义也散化开来。以《海》为例，诗人先发出“我将永不爱海了”的慨叹，这海即尘世；荷花笑道“善男子，花将长在你的海里”，这第二个海，应是心海。废名意在参悟，自己可用内心

荷花般的洁净投在人世的海中。这样,花、海两个意象沿用了普遍性,但诗人的性情表现得又非同一般,这是由个人化意象关系形成的。《星》也是一首能体现废名意象组合个性的诗。全诗由春花、秋月、星、花影、梦贯穿,都是古诗、佛禅之论中的象,普遍性分明,但废名用心觉重新编织,最终形成“梦是真实”这一个人化理思,性灵即现。废名也写了若干情诗,有的以泪莲、泪舟为托,个体生命自然印记率性而出。战时的废名视听界渐宽,但在摄入时代讯息时,他的个人格物趣味仍持留不变,打糖锣的声音,村庄鸡鸣声,雪的原野,街头杨柳,被他视为具有普遍性内涵的境象,分别成为他对人类童心、灾难、灵感(生命)、时间等事物的感知寄寓。

现代主义诗潮史论普遍纳入了废名,而他的参佛体道或即兴禅意,使他的诗呈现“古典诗的意境”^[70]。新诗化合古典并非有一条显豁统一的美学路径,诗人各自择取韵律、雅言、意象或意境以表现对传统的遥深致意,如“东方老憨”闻一多信奉格律诗中的均齐哲学、谨严法度和象形文字的视觉激发,朱湘对“朝曦”“城堞”一类旧诗文词、格调的袭用,戴望舒对纤柔、哀婉抒情风格的沉浸。废名要算醒目的特殊存在,因他开出了现代理悟诗一径。不过,他探佛理幽门,并不直接取法古代“顿悟红炉一点雪,忽惊暗室百千灯”(张方平《禅斋》)、“蜂房各自开户牖,处处煮茶藤一枝”(黄庭坚《题落星寺》)这类表达顿悟、无碍的禅诗,废名的《中国文章》显示,一方面,英文系出身的他读了哈代小说后再读庾信,开始觉着中国文字的美,另一方面,西方作品中的死亡玄思也促进他从佛教的经义玄想中实现活泛思索的反陈腐气。这样,“美”与“思”成为他写作的动力,“美”的痴想引导他多数时候以梦的自由、飞跃的想象或调皮的语气展开诗思,拂去了理的板滞和枯涩,而“思”的迷恋让他借诗行兴发出对“空”“相”“镜”等佛理庄禅真谛的体悟,甚至诗中具象和情境都有典故渊源,如《掐花》中“此水不现尸首”是鸠摩罗什所说的“海不受尸”的典故。如此一来,梦的氛围、跳跃的想象和“深玄”的佛禅背景构成废名诗歌的特殊性。废名这些玄秘的“主智”诗,能引

发现人对宇宙、生命、经义的冥思深索,对美的图画、意境的想象式沉浸,深入诗行及背景,读者会看到一个究理兴浓的可爱问道者,一个耽于幽玄之美的赤子。

在新诗学习传统的路径上,废名格外规避胡适那样用直白易懂的“元白”体作新诗的前例,喜欢驰骋幻想、自由表现的“温李”风,提出温李的诗有“诗的内容”,并以此通向新诗存在的根据,可谓新异、果敢地“拿来”。他反感古代的腔调式书写,认为庾信表现了中国文学之长,与庾信崇尚“逸态横生,新情振起”^[71]相契,他在卞之琳诗中发现《花间集》的痕迹,在林庚诗中读出李商隐的味道,从三十年代诗坛提炼出一份“晚唐的美丽”,表现出对诗艺的独到悟察。从后来的新诗历史看,废名对现代诗诗质发展方向的判取显示了前瞻性,八十年代对“朦胧”的合法化,九十年代以来诗歌处理复杂经验中的“发明现实”,都是力张诗的蕴藉、个人性灵和想象。当然,废名的“完全性”诗论并不周严,但其中的“整个的想象”“普遍性”,可以用来验照废名自己的诗,一定意义上阐释了症弦奉之为“一流”的内在肌质,也对诗歌评判具有尺度效力。

[1] 朱光潜:《编辑后记》,《朱光潜全集》第8卷,第547页,安徽教育出版社1993年版。

[2] 卞之琳:《冯文炳选集》序,《卞之琳文集》中卷,第341页,安徽教育出版社2002年版。

[3][63] 症弦:《禅趣诗人废名》,《中国新诗研究》,第71页,第69页,台湾洪范书店1981年版。

[4][19][20][31][32][36][37][41][49][51][52][53][54][55][56][57][59][61][62][64][65][66][67][68] 王风编:《废名集》第4卷,第1822页,第1890—1891页,第1881页,第1864页,第1862页,第1857页,第1906页,第1823页,第1663页,第1815页,第1828页,第1607页,第1785—1792页,第1750页,第1763页,第1610页,第1903页,第1773页,第1774页,第1799页,第1791页,第1792—1793页,第1765页,第1743页,北京大学出版社2009年版。

[5] 关于废名诗歌超越性、诗化禅意的研究有王泽龙《废名的诗与禅》,《江汉论坛》1993年第6期;冯健男《人静

山空见一灯——废名诗探》，《文学评论》1995年第4期；
罗振亚《迷人而难启的“黑箱”——评废名的诗》，《中国现代文学研究丛刊》1999年第2期。

[6] 参见席建彬《论废名诗歌的文禅意义》，《中国现代文学研究丛刊》2017年第9期。

[7][24][28][33][50] 王风编：《废名集》第2卷，第1086页，第888页，第772页，第787页，第600页。

[8] 关于废名佛理思想的研究有谢锡文《废名佛学思想浅释》，《浙江学刊》2008年第1期；张吉兵《唯识论与废名的诗歌》，《中国现代文学研究丛刊》2018年第10期。

[9] 西渡：《废名新诗理论探赜》，《新诗评论》2005年第2辑。

[10][13] 王风编：《废名集》第1卷，第117页，第12页。

[11] 格非：《废名的意义》，《塞壬的歌声》，第328页，上海文艺出版社2001年版。

[12] 周作人：《〈谈新诗〉序》，《冯文炳研究资料》，陈振国编，第190页，知识产权出版社2010年版。

[14] 李健吾：《咀华集》，第191页，上海文化生活出版社1936年版。

[15] 钱志熙：《魏晋诗歌艺术原论》，第284页，北京大学出版社2005年版。

[16] 《先秦汉魏晋南北朝诗》，逯钦立辑校，第908页，中华书局1983年版。

[17] 田广：《废名小说研究》，第124页，中国社会科学出版社2009年版。

[18] 陈建军、张吉兵：《废名研究札记》，第194页，台北秀威资讯科技2009年版。

[21][22][27][30][34] 方立天：《佛教哲学》，《方立天文集》第4卷，第168页，第165页，第29页，第121页，第176页，中国人民大学出版社2012年版。

[23] 麻天祥：《中国禅宗思想发展史》，第21页，武汉大

学出版社2007年版。

[25] 体恒：《龙树〈中论〉的“涅槃”思想探析》，《法音》2004年第11期。

[26] 王孺童：《中论讲记》，第301页，中华书局2019年版。

[29] 刘浩明：《废名的表现诗学——梦、奇思、幻和阿赖耶识》，李春译，《新诗评论》2005年第2辑。

[35] 《肇论》，洪修平释译，第57页，东方出版社2018年版。

[38][39][40][44][45] 王风编：《废名集》第3卷，第1363页，第1372页，第1355页，第1257页，第1272页。

[42] 《李商隐诗歌集解》第4册，刘学锴、余恕诚集解，第1727页，中华书局2016年版。

[43] 《温庭筠全集校注》下册，刘学锴校注，第892页，中华书局2007年版。

[46] 吴晓东：《废名·桥》，第14页，上海书店出版社2011年版。

[47] 孙康宜：《抒情与描写——六朝诗歌概论》，钟振振译，第184页，上海三联书店2006年版。

[48][71] 《庾子山集注》，倪璠注，许逸民校点，第358页，第656页，中华书局1980年版。

[58] 王夫之：《相宗络索》，《船山遗书》第7卷，第4093页，北京出版社1999年版。

[60] 周作人：《〈莫须有先生传〉序》，《苦雨斋序跋文》，第111页，河北教育出版社2002年版。

[69] 汉斯—狄特·格尔费特：《什么算是一首好诗：诗歌鉴赏指南》，徐迟译，第99页，人民日报出版社2020年版。

[70] 孙玉石：《中国现代主义诗潮史论》，第189页，北京大学出版社1999年版。

[作者单位：宁波大学人文与传媒学院]

责任编辑：高华鑫