



“物诗”与抒情主体的位置

——以冯至、郑敏与里尔克的差异为中心

李倩冉

内容提要 里尔克中期的“物诗”启发了中国现代诗人对外部世界的客观描摹，但这一影响止于技法层面，既有的研究也多关注其间的相似性。然而，里尔克“物诗”更大的变革在于诗中的抒情主体，主体需要首先摒弃自身的先验观念，进入与物象共处的“敞开域”中，并捕捉物象与主体相触动的瞬间。但冯至诗中的对话、祈祷语调以及推己及人的结构，均以主体为中心；郑敏诗中偶见里尔克式的静观，但主体意志终究凌驾并更改了物象。两位诗人与里尔克的差异，除了对主体性的认知不同之外，与 20 世纪 40 年代的战时语境，以及彼时新诗理论试图矫正抒情泛滥的针对性均不无关联。

关键词 里尔克；物诗；抒情主体；冯至；郑敏

自 1922 年作为“《罗丹》研究的作者”^[1]第一次被介绍到汉语文学中来，里尔克（Rainer Maria Rilke, 1875—1926）成为汉语新诗中被译介最多的诗人之一，对中国诗人的创作也产生了较大的影响。曾有诗人学者将里尔克视为“中国新诗中历久不衰的神话”，认为他超过了艾略特的技巧观念、奥登的修辞，而对中国诗人的人格风貌、精神态度产生了更全面、深入的震撼^[2]。然而，除了“忍耐”“居于幽暗而自己努力”等精神层面的鼓舞，回归到诗歌创作层面，中国现代诗人们在里尔克的作品中（大多是通过各种中文译文）看到的，主要是里尔克的什么？这一问题一方面包含了翻译所建立的折射镜像，另一方面，也与接受主体自身的关切（obsession）、思维模式息息相关。

里尔克的创作可大致描述为三个阶段：早期的主观抒情，中期“物诗”朝向经验的转向，以及后期对存在等哲思的探讨。学界对里尔克的研究，大多将他从早期到后期视为一个风格逐渐成熟的过程，并尤重其后期两部长诗所包含的对宗教、存在的思考，而中期的“物诗”更多被看作一个过渡^[3]。不过，里尔克在中国现代文学中，却是中期的“物诗”（Dinggedicht）产生的影响更

大，不仅被反复着重介绍，还影响了冯至、郑敏等诗人的创作。对于此，首先可以追问的是，这一选择的偏好，原因何在？同时，中国现代诗人们在有意学习里尔克之后写出的作品，携带了自身的在地语境，他们与里尔克形成的差异，或许并不应该仅仅视为“接受的偏误”，而应视为“变奏”，值得仔细揣摩。冯至和郑敏都曾在自述中表露过里尔克“物诗”对他们 20 世纪 40 年代诗歌创作的启发，前人的研究多讨论两者所受的里尔克的影响，以及这一影响过程中的相似性。本文则尝试从文本内部抒情主体与物象关系的分析出发，以冯至的《十四行集》和郑敏的《诗集：1942—1947》为研究对象，考察中国现代诗人与里尔克“物诗”中抒情主体的差异，以及背后理论视野、审美质地的差别。

一 里尔克“物诗”中主体的不在与在

在汉语新诗的语境中，里尔克的“物诗”一般被视为“客观手法”的样本被诗人们接受和学习。但“物诗”背后的主体哲学究竟是什么？它所实现的“客观”与中国诗人们概念中的是否一样？差异何在？这或许是在进入冯至和郑敏诗歌前需要首先



理清的问题。人们一般将“物诗”视为里尔克在1902年赴巴黎做罗丹助手，以及1907年看到塞尚的画作，并从这两段经历中学习“观察”的产物。霍尔特胡森在《里尔克》一书的五六两章曾对这一段经历作过详述，认为在两位艺术大师处获得的对物质形态的把握、对艺术形式的斟酌，让里尔克从早年唯美感伤的抒情中成熟起来，形成了“物诗”的方法^[4]。而朱迪思·瑞安则通过对里尔克中期的几首“物诗”的细读，发掘了诗中体现出的观看美学与欧洲诗歌、绘画传统的潜在联系^[5]。

的确，这一阶段的研习拓展了里尔克“观看”的技艺，这在他的《罗丹论》、关于塞尚的书信集以及几年后完成的《布里格随笔》中有过较为集中的论述。而《罗丹论》和《布里格随笔》正是里尔克被译介到中国的最初二十年间，除诗歌外被译介最早、被引述次数最多的散文作品：首先是梁宗岱在1931年致徐志摩的书信体文论《论诗》中，引用里尔克《布里格随笔》（梁译为“勃列格底随笔”）中的片段，阐述“诗是经验”的道理，同年，梁宗岱译里尔克《罗丹》由中华书局出版；而后，1934年《沉钟》第32期刊载了冯至摘译的《布里格随笔》两个片段，第一段恰与梁宗岱所引的“诗是经验”相同；1936年，《新诗》第1卷第3期的“里尔克逝世十年祭特辑”上刊载了冯至译里尔克的诗作，以及一篇介绍里尔克的文章《里尔克——为十周年祭日作》；1938年，冯至译《给一个青年诗人的十封信》由商务印书馆出版，附录是里尔克的另一篇文章《论“山水”》；1940年《中国文艺》2卷2期发表了丙子译《布里格随笔》。

在这一系列译介中，尤其值得注意的是梁宗岱和冯至的两篇文章，因为其中不单是翻译，还加入了译介者自己的理解。梁宗岱在引述里尔克“诗并不像大众所想象，徒是情感（这是我们很早就有的了），而是经验”这句话时，所针对的是“《诗刊》作者心灵生活太不丰富”这一缺点，因此，梁宗岱引述里尔克“我们得要观察过许多城许多人许多物”，是希望“中国今日的诗人”在注重艺术修养之外，“还要热热烈烈地生活，到民间去，到自然去”^[6]。冯至在《里尔克——为十周年祭日作》一文中，则将里尔克新意志的产生，明确地归因为他

从罗丹那里学会的“工匠般的工作”和“观看”，并再次引述了梁宗岱文中所引的“诗是经验”的段落。同时，冯至对里尔克《新诗》集的评述则是：“在这集子里一篇篇的多是咏物诗。其中再也看不见诗人在叙说他自己，抒写个人的哀愁；只见万物各自有他自己的世界，共同组成一个真实，严肃，生存着的共和国。”^[7]

里尔克“诗是经验”成为中国诗人们最高频引用的段落，是诗人们针对当时新诗滥情之弊端开出的一剂药方。而经由冯至、梁宗岱的阐述，一个关于里尔克特征的逻辑链条也开始形成并被不断巩固：里尔克在罗丹处学习了“观看”的方法，这一经历催生了里尔克创作的转型和“物诗”的诞生，从中可以得知，相比于情感的抒发，诗更是经验，因此要广泛地观察人世，削减个人哀愁的抒发，去书写客观世界。

这样的概述似乎并不违背事实，然而，里尔克两部《新诗集》并非完全摒弃了主体的参与，诗中也并非只是我们想象的客观白描。那么，里尔克这一时期的“物诗”到底携带了怎样的“客观性”，其含义和特征具体是什么？其中主体与物象的关系究竟是怎样的？

在《新诗集》与《新诗别集》中，出现最多的是陈述句。一首诗往往由一系列事实、状态的描述组成，几乎不带有任何感情色彩。比如《别离》这首诗尽管是写“别离”这一通常较为悲伤的情感，但诗行在行进过程中，以“我何等地感受到了……”^[8]这一句式，将“我”的感觉外化为一个事实，“别离”这一抽象的悲伤情感，也在三小节中被具象化为美物的破碎、爱人的远逝、飞鸟离开李树这三种情形。在其他诗中，里尔克也多用“我的”“我曾经”等句式，以所有格或事实描述的方式，将“我”第三人称化，间离了“我”的存在。而在《玫瑰窗》的最后两节中，呈现出物与物之间的同构：“眼睛，显然在休憩，/此时张开，呼啸着一击，/将目光一直拖入红的血——：//从前就这样从幽暗中探出手，/大教堂巨大的玫瑰花窗/握住一颗心，将之拖入上帝。”在上述两个例子中，抒情主体确实并不显现在诗中，而是隐在背后，诗中呈现出来的只有物的本然运动轨迹，以及万物间



相似的结构与联系。物不再为抒情主体的个己爱憎所牵动，而是按照它们自身的规律运行、生灭。里尔克在塞尚的画中也发现了这一点：“他转向自然，知道如何咽下自己对每一个苹果的爱，将它永远留在画出来的苹果里。”他认为，在《新诗》集中，“有一种本能朝向类似的客观”^[9]。

不过，这种“客观”并非仅仅是一种写作手法，也不是一个写作主体以一定的距离去描述一个客观物的表象那么简单，其背后是对主客体关系、认识论的全新理解。这一“客观”，更多意义上，类似于海德格尔所说的“让存在者成其所是”^[10]，也即主体放弃其所携带的前见、预设，不再把物当作一个“客体”来认知，或用自己的先验判断去驾驭它，而是主体与物共同置身于一个“敞开域”之中，在它的后方，“神秘”作为更深的真理在起作用。这或许是里尔克“物诗”所蕴含的哲学逻辑。

在《论“山水”》一文中，里尔克更具体地表述了这一观点：“人不应再物质地去感觉它为我们而含有的意义，却是要对象地看它是一个伟大的现存的真实。”^[11]他认为，人要“远远地疏离这个世界，以便不再用本地人偏执的眼光去看它”，因为“本地的眼光”总是带有自身需要的利害关系。“他有如一个物置身于万物之中，无限地单独，一切物与人的结合都退至共同的深处，那里浸润着一切生长者的根。”^[12]这意味着，人离开自己主体性的局限，作为“物”的一种与万物平等地共在，而那个“共同的深处”则是神秘所在。在这一意义上，冯至在《里尔克——为十周年祭日作》一文中，将里尔克的“物诗”介绍为“咏物诗”，一字之差或许暴露了理解上的一个偏误：因为一旦说到“咏”，便有一种赞颂的意味，在其中，主体的观念已经形成，并用以度量物象。这恰恰与“物诗”的逻辑相悖。

在里尔克论塞尚的书信中，这种抛弃主体前见的“客观”，还有一层更先锋的意味：“色彩与色彩彼此交流：这就是绘画的全部。凡干涉的，凡安排的，凡以任何方式注入自己的思考、心智、主张、心机的，皆是对这些色彩行动的妨碍与遮蔽。”^[13]此处“颜色”的运动方式几乎类似于马拉美“纯诗”理想中的“字词”：“纯粹之作意味着诗人声音

的消隐。它让位于字词的主动，后者来自于字词间的不同质性被调动而产生的彼此碰撞；一种看不见的宝石之光让它们互相照亮，取代了从前触摸可感的抒情气息或语言中的激情的个体方向。”^[14]尽管里尔克自己的写作并未在字词层面进行这一实践，但这两段文字之间的应和，暗含了19世纪末20世纪初欧洲文学、哲学思潮中对主体性认知的转向。

但主体的放手、声音的消隐并不意味着主体完全不存在。里尔克诗中的抒情主体，在放弃了先验观念对物象的驾驭之后，作为与物象平等的一分子，参与到物象的生成和转化过程中。对于这些诗，里尔克在写给卡尔·封·德海特的信中说：“我不是离开了‘伟大的事物与思想’，恰恰相反，而是走了进去……那里，艺术家按照自己的天性在生活之中的许多事物里成为永久的目击者，这一特性中，整个生活，即整个世界，也在自我感知，似乎以自身的一切可能性从正中央穿过自身。”^[15]在《诗人》一诗的结尾，里尔克写下这样的句子：“一切事物，因我将自己加入，/变得富足，将我分发。”^[16]这一“加入”又“分发”的过程，较好地概括了里尔克诗中抒情主体的存在状态，它并不一定以第一人称“我”出现，但却参与了诗中物的生长与化合过程。

通览《新诗集》，有一个极为高频的词语：“里面”。这个词总是关涉着一种蕴藏的力量。比如，“恍然是宿命，/在它里面堆聚”，“诞生，在这基座里，/力量与涌动，在这耸立中”（《大教堂》）；“如力之舞围绕着一个中心，/里面僵立着一个巨大意志”（《黑豹》）；“无限之中是你的果皮，/那里有强健的汁液，在拥挤/……/但是你的里面已然开始，/承受这诸日之物”（《光轮中的佛》）……在这些诗中，“里面”往往体现为内在性，并意味着一种沉思、窖藏的力量。一方面，这是抒情主体放弃先验之思并进入物象的澄明中所得到的结果，是主体对于物象的共情；另一方面，这一内在性经过窖藏最终通向凝聚与成熟，与里尔克在中文语境中广为流传的“诗人的忍耐”“居于幽暗而自己努力”等精神层面的劝慰相似。至此，所谓的“物诗”早已不再是很多中国诗人们所理解的“客观写物”，物象固然遵循着自身的自然规律而存在，但在主体的作



用下，物象的某个瞬间被加以特写。比如一些具有包蕴性的时刻：

……好似 / 每一奔跑都装载了跳跃， / 只要颈项能够使头颅保持倾听， /

就舍而不发射：仿佛浴女 / 中断了自己在林中的洗浴： / 林湖映在掉转过来的脸上。^[17]

《瞪羚》是里尔克较为倾心的一首诗，在 1907 年的书信选集中，他至少两次谈到了这首诗，并视之为“物诗”的代表。尽管写的是在休憩而非在奔跑的瞪羚，但诗中始终有着轻盈的跳跃感，上文所引的结尾尤为神奇，在“含而不发射”的一瞬间里，蕴藏了灵敏、警觉，以及蓄势待发的奔跑力量，但所蓄之势并未迸发，而是转变为一个极为静谧的氛围下物的反照——“林湖映在掉转过来的脸上”。这一瞬间，在静态中容纳了动态的想象。而另一些诗中，物象生长、成熟的趋向被强调、被加速。比如在《天鹅》的结尾，劬劳和焦灼之后，水温柔地接纳了它，“而它无限寂静而安然地， / 越来越成年、越来越君王、 / 越来越冷漠，屈尊前行”^[18]，有一种力量的聚集。在《失明的女人》中，诗人先是节制地写了这个人苦痛地握着茶盅，微笑，跟在别人后面，但在最后一段：“她慢慢地跟行，用了很长时间， / 好似有什么依然不可翻越； / 然而：似乎，走过一个通道之后， / 她将不再是行走，而是飞翔。”^[19]《蓝色绣球花》的前面三段都在写叶片的“黯淡、龟裂、枯槁”，蓝色如何像被洗褪般渐渐遗失，然而最终，“但是突然那蓝似乎正更新 / 在伞形花序里的一束，可以看见， / 一个激动的蓝因绿而欢欣。”^[20]又如《玫瑰内部》：“那些日子 / 越来越满地合拢自己， / 直至整个夏天变成一个 / 房间，一个梦里的房间。”^[21]里尔克在晚年的《穆佐书简》中所自述的使命，可以很好地解释这些诗句中的主体角色：“在哀歌的意义上，我们正是这些大地的转化者，我们整个的此在，我们的爱的飞翔和坠落，这一切使我们能够胜任这项使命（除此之外，再没有别的重大使命）。”^[22]他对克制、忍耐后的最终成熟与转化，不仅成为他自己的诗人信条与工作状态，还贯注到了他对诗中物象的态度上：主体对物的“看入”（Einsehen），是主体以“全部身体的感觉的总和”^[23]参与到“物”的生长中，

持续地凝聚并幻化为最终的实现。

因此可以说里尔克“物诗”中的客观，并非“不带个人色彩的白描”这种诗歌技法，也不再建立在主客体两分的认识论之上，而是意味着主体与物象之间全新的关系：主体抛弃自己的先验理念，作为与“物”平等的一员参与到对“物”的观看和共处中，两者在一个“敞开域”中得以“解蔽”，相互映照、触动，而主体作为“转化”的承担者，又时时在物自身所遵循的运行轨迹中，守候、捕捉“物”的变化时刻。在所有这些过程中，主体走出认识论式的前见，抛弃主观感受对物的强加，或许是最核心的一步，也是理解“物诗”的关键。

二 冯至：对话语调与主体中心

那么，里尔克在汉语诗歌中的接受者们又是怎样理解并写作“物诗”的呢？据冯至自述，他系统地阅读里尔克始于 1931 年^[24]。这些阅读几乎占据了冯至并未写诗的整个 30 年代。到 1941 年，在战时的昆明，冯至在“接触社会，观看自然，阅读书籍”时突然“有了许多感受，想用诗的体裁倾吐出来”^[25]，便在这一年中完成了一组十四行诗，共二十七首，于 1942 年结集为《十四行集》，由明日社出版。尽管里尔克的“物诗”并非冯至这组诗唯一的灵感来源，比如十四行诗体的选用，就来自里尔克后期《致俄耳甫斯的十四行诗》的启发，但《十四行集》仍然明显可以看出写物的动机：冯至在为《十四行集》1949 年再版写下的序中提到，凡是和我的生命发生深切的关联的，对于每件事物我都写出一首诗”^[26]。

不过，倘若将冯至的《十四行集》与里尔克诗作对读，仍然可以发现两者在写物时不同的主体姿态，这或许源于冯至对里尔克的理

解。首先，一个很大的区别在于人称。里尔克诗中多为第三人称，即便有第一人称的出现，也通过所有格和事实描述进行了第三人称化，但在冯至的诗中，被写的“物”或“人”多以第二人称出现。人称看似微不足道，但在诗中其实关涉着抒情主体的语调，而语调的选择背后，往往由主体对物的态度所支撑。冯至选取了第二人称“你”来指代所写之



物，所建立的是一种主体与物之间的对话关系，在对“你”的呼唤中，主体拉近了与物的距离，与里尔克“远远地疏离这个世界”“把万物从自己的身边推开”相去甚远，而更贴近冯至自己所说的“咏物”诗。这里以第三首为例：

你秋风里萧萧的玉树——/是一片音乐在我耳旁/筑了一座严肃的庙堂，/让我小心翼翼地走入；

……

我把你看成我的引导：/祝你永生，我愿一步步/化身为你根下的泥土。^[27]

这首诗编入《冯至选集》时加上了标题“有加利树”。在诗中，抒情主体在开头就将树唤作“你”，并塑造了一个朝拜的“庙堂”。后面几节中，“耸起”“圣者”“升华”等词将这棵有加利树神圣化了。在诗的结尾，被神圣化的树以一种永不凋败的存在状态，成为主体在动荡日常下的精神寄望。同样的“祈祷”字眼，也出现在第四首对“鼠曲草”的书写中：“我常常想到人的一生，/便不由得要向你祈祷。”这种“祈祷”的姿态，植根于主体自身精神根基在战争中的飘摇。但这种出自个体情感需求的态度，恰恰是里尔克所反对的“本地人偏执的眼光”。

其次，在写人物的几首诗中，与里尔克写陌生人的瞬间状态不同，冯至所写大多为名人。这带来的一个差异就在于，里尔克写陌生人大多着重在某种外部状态的描摹，即便涉及到内质，也多是基于人类共有的天性来想象，如将走在城市中的盲人写成是“幽暗的裂痕穿过明亮的/杯盏”^[28]（《盲人》），但冯至所着力书写的，则是特定名人的精神品质：蔡元培启明星般给青年带来的力量与重建文化的作用，鲁迅为时代所背负的文化责任，杜甫在穷苦中的吟唱……这些都带有特定的文化意义和价值内涵，并非得自诗人的“观察”和“发现”，而是带有一定意向性地试图传递人类文明的价值，而这些价值，又大多与文明的存续、文化的重建、人的觉醒、对苍生苦难的体察等相关，这些无一不与冯至所身处的20世纪40年代的中国关联紧密。正如几十年后，冯至在《外来的养分》一文中所述：“我把我崇敬的古代和现代的人物与眼前的树木、花草、虫鸟并列，

因为他们和它们同样给我以教育或启示。”^[29]

在《十四行集》另一些并未将书写对象唤作第二人称的诗中，冯至相对客观地呈现了物与物之间的相互连结和转化，但倘若细察各场景间的连结方式，仍然可见一种隐在的以“我”或“我们”为原点、进而推己及人的展开结构。比如，第二首写到了万物凋零的自然状态，但每组物象的前面，都有一个“像”字，连接了“我们安排我们在这时代”，换言之，这些物象的凋零，均作为“我们”面对死亡的喻体出现，并不具有物象在自然中的独立性。第十六首中的远景、平原、蹊径都是“我们”化身而成的。更为典型的是第二十、第二十一首。这两首诗以一种类似于卞之琳《断章》式的嵌套结构，展现了广大世间一些同构的、相对的命运。但与里尔克《玫瑰窗》等诗中以疏离的上帝视角揭开一些相似结构不同，冯至仍是站在“个体视角”，由“我们”梦里的无数面容和语声，推衍出去，想到我们也成为了船夫或行人的梦^[30]；由“我们”在暴雨中的孤单，想到铜炉、瓷壶远离其生产地的“孤单”^[31]。尽管对“生命的分裂”“生命的暂住”的体认不可谓不深刻，里尔克式的抽离视角也并非在任何语境下都最优，但通过对主体的位置进行考察，仍然可以非常明显地看到，冯至仍是以“我”为中心去体察、类比他人、他物的命运，以一种类似于限知视角的方式贯注了主体的在场。除了冯至20世纪40年代战时的在地语境之外，这种主体中心的、推己及人的观察方式，或许也是由于冯至身处中国传统文化背景下“人的视域”，不同于里尔克基督教和泛神论背景下的“神性视域”。

总体来说，冯至一方面深受里尔克的影响，但另一方面，如果从抒情主体的位置角度考察《十四行集》，也会发现，其中的对话语调和类比结构，仍然是主体中心的，与里尔克首先抽离主体、以疏离的态度与物象共在的方式并不相同。

三 郑敏：“客观对应物”中的先验主体

冯至对里尔克的翻译和接受，还影响了他在西南联大的学生们，郑敏即是较为直接的一例。她



曾不止一次地在访谈录里提到，“因为我学哲学，念德语，因此就听了冯至先生的课，冯至先生翻译了里尔克《给一个青年诗人的十封信》，我看了以后就特别能接受，里尔克对我的影响是深层次的”^[32]，“从精神上我受影响最深的，还是里尔克，在气质上我比较接近他”^[33]等等。如果说上述的影响尚可被理解为是精神气质方面，那么郑敏与里尔克“物诗”的关联，则是20世纪80年代初她写给袁可嘉的信中自述，并经由袁可嘉《西方现代派诗与九叶诗人》一文确认的^[34]。检视当下对郑敏和里尔克关系的研究，其中所举的例子，很大程度上不出袁可嘉的这篇文章之外。然而，仔细阅读郑敏《诗集：1942—1947》和里尔克《新诗集》，仍然可以发现很多诗歌在内部结构、落脚点、抒情主体位置等方面存在不小的差异。

《诗集：1942—1947》中的作品，大抵可分为两类：一类多集中在诗集的前半部分，抒情主体较为隐没，只是搭建一个物象的图景就结束，呈现出对“物”的“静观”；而另一类则出现在诗集的中后部，抒情主体将越来越多的哲思注入到诗歌中，并从修辞上“更改”了物象。那么，郑敏诗中的哲思作为主体意志的一部分，是以什么方式进入诗歌的，又与物象形成了怎样的关系？

最早的几首如《晚会》《音乐》《无题》《黎明的来到》，诗中从头至尾呈现的都是物象的描绘，具有客观冷静的特征。不过，一方面，这些诗仍然充满习作特征，像是郑敏在练习一种“客观对应物”的书写方式，仅仅止于白描，也让诗歌的完成度不够高；另一方面，这些物象大多被内置于一个简单的暗喻结构之内。直到《金黄的稻束》《人们》等诗中，郑敏的“观察”才开始发挥作用，物的自然呈现与主体的精神开始共振、应和。《金黄的稻束》较为人所熟知，这里举另一首《人们》为例：

人们由世界的四周走来 / 好像秋风里落在一起的叶子 / 交杂着，藏觅着，静静 / 的停在一堆，每一个身躯锁着 / 自己的生命，自己的宇宙 / 一个硬壳的海蚌锁尽 / 宇宙最深的秘密： / 在杂乱，贫乏的深处 / 静静睡着“美丽”的整体， / 日夜勤勉的磨光他的珠子。^[35]

诗人观察到人群的聚集，如秋天的叶子，但每

个人肉身之中所包藏的丰富的内在世界、精神生活，则仿佛海蚌成珠。这一联想，与里尔克所倾心的居于幽暗、忍耐并等待最终成熟有异曲同工之处。在《Renoir 少女的画像》中，诗人也写道：

瞧，一个灵魂先怎样紧紧把自己闭锁 / 而后才向世界展开，她苦苦地默思和聚炼自己 / 为了就将向一片充满了取予的爱的天地走去。^[36]

这或许是郑敏与里尔克最为接近的时刻。在其中有一种聚炼，一种“包蕴性时刻”的存在，同时，尽管也表达了人生的体悟，但抒情主体较为克制，哲理隐含在诗行的背后，并未超出对物象的观察。除了上述所举的几个例子，《战争的希望》《垂死的高卢人》《一瞥》亦可算是这部诗集中的佳作。

但是，在另一部分诗中，哲理变得鲜明而显赫起来。在《读 Seligs Sehnsucht 后》中，“假如死和变是至宝贵的，因为 / 他们却系于那不断的‘同一’”这样的句子显然未经由物象的呈现，而是直接诉诸哲理的阐述。又如《一九四五年四月十三日的死讯》：“历史的因素中不仍是 / 存有一个不定形的‘偶然’吗？”此处哲理直接地突入了诗中。郑敏自己比较喜欢的《寂寞》一诗，后半部分“寂寞”被打上了双引号，类似于奥登将抽象名词当做一个言说对象，表露了“我”学习与“寂寞”相处，于其中“寻得生命严肃的意义”的信念。在这部诗集的中后部分，一些强烈的价值判断开始进入诗歌，并更改物象本然的存在状态。而在被诸多研究者列举过的写动物、植物的几首诗中，郑敏与里尔克之间显著的差异便在于体现价值判断的“品质形容词”对物象的强加。比如，《马》是常被用来和里尔克的《豹》比较的诗，但诗中“它曾经像箭一样坚决”“载着过重的负担，默默前行”等句子，是将人类价值上坚毅的品质赋予了马，远非得自对马的观察。在《树》中，树成为了抒情主体对民族国家战胜侵略的寄托：“你走过它也应当像 / 走过一个失去民族自由的人民 / 你听不见那封锁在血里的声音吗？”又如《鹰》中“毅然”的带着渴望”里的“毅然”，“应当学习冷静的鹰”的“冷静”，《荷花》中“纯净的心”“痛苦的演奏”……这些词大多与人类的品质相关联，且具有较为明确的善恶指向，它们显然并非得自对物的“观察”，而是无时无刻



不携带着主体自身的感情色彩、价值取向。沿着这一倾向发展下去，到了《西南联大颂》《噢，中国》中，“物诗”已演变成了“物颂”的颂歌体。

这或许并非郑敏“诗艺不精”所致，在物象中探究哲理、让物象成为道理的图解，或许始终存在于郑敏的潜意识中。在写于多年后的《英美诗创作中的物我关系》一文中，她认为，里尔克的《豹》“深刻地描绘了豹的生态”，“但那贯穿在这些客观的细节的描绘之中的却是里尔克的主观的意识和情感，这就是对于一个被关闭在铁栏后的充满原始活力的豹，对于这只失去自由的豹的挣扎、痛苦、绝望的无限同情和惋惜”^[37]。然而，仔细阅读里尔克的《豹》，诗中所力图呈现的是动态与静态的互相生化、动的迷乱和静的定格，至于“痛苦、绝望”“同情和惋惜”，其实并不属于里尔克《豹》的一部分，更多是郑敏在解读时的自我代入和强加。在同一篇文章中，郑敏认为：“诗人的创作途径很可能是由我到物，又由物到我，这最后的‘我’的任务主要是安排、组织、分析他所观察到的物。”^[38]但这句话与“物诗”的差别就在于，其一“物诗”首先并不是“由我到物”，而是放下主体心中“我”的先验之见，全身心地观察、体察物或他人的存在；其二，这“最后的‘我’”亦即诗中的抒情主体的任务，也并非成为一个全然的掌控者，“安排、组织、分析”这些物，而是与物平等地共在，寻找生命与精神上的应和。

尽管我们并不能断定郑敏在这篇文章中对里尔克的认知就完全与四十多年前创作时相一致，但她的作品确实体现出与这种认知相符合的某些特质，尤其是主体的先验之思对物象的强加。那么，这种由主体出发去寻找客观物象加以呈现的逻辑又是怎么形成的呢？袁可嘉《新诗戏剧化》一文或许提供了某种答案。在这篇文章中，袁可嘉也提到了里尔克，并将他作为诗歌戏剧化的方向之一：“有一类比较内向的作者，努力探索自己的内心，而把思想感觉的波动借对于客观事物的精神的认识而得到表现的。这类作者可以里尔克为代表。”^[39]

尽管袁可嘉接下来对“内心的所得与外界的事物的本质（或动的，或静的）打成一片”的表述比郑敏所言更贴近里尔克式的共振与应和，但

此文的出发点，是纠正当时新诗创作的两类弊端，即“说明自己强烈的意志或信仰”的诗和“表现自己狂热的某一种感情”的诗，并认为这两类诗的通病“并不在出发的起点”，而在“把意志或情感化作诗经验的过程”。因而，袁可嘉借鉴里尔克的诗歌经验提出“新诗戏剧化”，其实是针对当时诗歌创作中主体的情感和意志表达伤于直露的弊病，提出一种作诗的方法，这一方法以主体的先验之见为前提，因此也就忽略了里尔克对“主体”的变革。艾略特“客观对应物”理论针对浪漫主义诗歌的情感过剩，或许更贴近于当时中国诗人们的诉求。

结 语

对“物诗”中抒情主体位置的探讨，究其实，是在讨论诗中的“观看”行为以及文字对视觉图像的呈现方式。正如约翰·伯格在《观看之道》里提到的：“我们从不单单注视一件东西，我们总是在审度物我之间的关系。”^[40]这种“关系”，在诗歌文本的技术层面，意味着抒情主体如何去书写一个物象，比如形象的呈现、细节的描摹、画面的转接等等。这也是冯至、郑敏等诗人从里尔克处着意学习的部分。而在技术层面之上，这种物我关系，归根结底关乎抒情主体对自身意识相对性以及主体与周遭世界关系的认知。通过分析抒情主体的语气、声调、言说方式，本文对诗人们的“看”进行了二重观察，而正是在对主客体关系的认识上，冯至、郑敏的诗作呈现出与里尔克的差异。

里尔克诗中主体对物象不含先验之见的观看，将物我关系从实证式、反映式的观念先行中解放出来，主体与物象形成了相互生发的关系，也给予了物象呈现自身多面性的空间。而由此还可以引发进一步的思考：主客体关系的现代转向，在诗中为抒情主体的言说方式、诗歌的动力机制等带来了新变，汉语新诗中，独断式的主体逐渐被对话式的主体所取代，这一过程包含着主体意识怎样的变更？而从现代诗歌如何书写物象的角度来说，诸如里尔克《蓝色绣球花》对色块的抽象，或“物诗”中多处对欧洲绘画的援引、对光影的择取、动静的互相



生化，也进一步打开了从视觉艺术角度重新审视文学形象的可能。

[1]《小说月报》第13卷第8号（1922年8月10日）的《战后文艺新潮》提到：“列尔克（Maria Reiner Rilke），一本最好的《罗丹》（Rodin）研究的作者”。转引自张松建：《里尔克在中国：传播与影响初探，1917—1949》，香港《现代中文文学学报》第6卷第1期，2005年1月。

[2] 臧棣：《汉语中的里尔克》，臧棣编，《里尔克诗选》，第1页，中国文学出版社1996年版。

[3][23] 刘皓明：《后期里尔克：走向〈杜伊诺哀歌〉》，《里尔克〈杜伊诺哀歌〉述评：文本、翻译、注释、评论》，第149页，第138—139页，上海文艺出版社2017年版。

[4] 汉斯·埃贡·霍尔特胡森：《里尔克》，魏育青译，第104—157页，生活·读书·新知三联书店1988年版。

[5] 朱迪思·瑞安：《里尔克，现代主义与诗歌传统》，谢江南、何加红译，第65—121页，上海人民出版社2011年版。

[6] 梁宗岱：《论诗》，《诗与真·诗与真二集》，卫建民校注，第30—33页，中央编译出版社2006年版。

[7] 冯至：《里尔克——为十周年祭日作》，《新诗》第1卷第3期，1936年12月10日。

[8][16][17][18][19][20][21][28] 赖纳·马利亚·里尔克：《里尔克诗全集 第一卷 生前正式出版诗集》（第二册），陈宁译，第633—634页，第626页，第619页，第624页，第632页，第636页，第768页，第727页，商务印书馆2016年版。

[9][13] 里尔克：《观看的技艺：里尔克论塞尚书信选》，光哲译，第97页，第123页，商务印书馆2019年版。

[10] 海德格尔：《论真理的本质》，《海德格尔文集 路标》，孙周兴译，第219—220页，商务印书馆2014年版。

[11][12] 里尔克：《论“山水”》，《给一个青年诗人的十封

信》，冯至译，第56页，第57页，商务印书馆1938年版。

[14] Stéphane Mallarmé, “Crise de Vers”, *Œuvre Complètes*, Paris: Gallimard, 1945, p366. 中译参考复旦大学黄蓓老师讲座讲义译文。

[15] 里尔克：《里尔克诗全集 第一卷 生前正式出版诗集》（第三册），陈宁译，第1010页，商务印书馆2016年版。

[22] 里尔克：《穆佐书简——里尔克晚期书信集》，林克、袁洪敏译，第216页，华夏出版社2012年版。

[24][25][29] 冯至：《外来的养分》，《外国文学评论》1987年第2期。

[26] 冯至：《序》，《十四行集》，第2页，上海文化生活出版社1949年版。

[27][30][31] 冯至：《十四行集》，第13—14页，第48页，第49—50页，桂林明日社1942年版。

[32] 郑敏、张大为：《郑敏访谈录》，《诗刊》2003年第1期。

[33] 郑敏：《探求新诗内在的语言规律——与李青松先生谈诗》，章燕编：《郑敏文集·文论卷（下）》，第799页，北京师范大学出版社2012年版。

[34] 袁可嘉：《西方现代派诗与九叶诗人》，《现代派论·英美诗论》，第383页，中国社会科学出版社1985年版。

[35][36] 郑敏：《诗集：一九四二—一九四七》，第56—57页，第153页，上海文化生活出版社1949年版。

[37][38] 郑敏：《英美诗创作中的物我关系》，《诗探索》1981年第3期。

[39] 袁可嘉：《新诗戏剧化》，《论新诗现代化》，第26页，生活·读书·新知三联书店1988年版。

[40] 约翰·伯格：《观看之道》，戴行钺译，第5页，广西师范大学出版社2015年版。

[作者单位：南京大学中国新文学研究中心]

责任编辑：高华鑫