



# 英語世界裏的卞之琳

## Bian Zhilin in English World

周發祥 (Zhou Faxiang)

中國社會科學院文學研究所

Institute of Literature, Chinese Academy of Social Sciences

### 壹●前言

在我國現代詩壇上，有一簇亮星在燦爛閃光，卞之琳先生即是其中較亮的一顆。他不僅在國內享有美譽，而且為越來越多的國外讀者所知曉。西方的卞之琳譯介和研究，涉及英、法、德、荷、俄等語種，但以英語世界<sup>1</sup>為最活躍。自二十世紀四十年代始便有人英譯卞詩，介紹詩人；六〇年代，已見有人引述其翻譯理論；八〇年代初，更有博士論文和學術專著（各一種）相繼問世，把卞詩研究推向了高潮；最近十年，再見其詩集評介和詩藝評說，旨在開闢新層面，增加新深度。而在這數十年間，卞詩英譯更是屢有所見，一些重要選集多輯卞詩，而且有的所輯數量以卞詩為最多。卞之琳的譯者、編者和研究者，也多半是學術界的知名學者，如陳世驥、阿克頓 (Harold Acton)、白英 (Robert Payne)、許芥昱、聶華苓、馬悅然 (N. G. D. Malmqvist)、鮑吾剛 (Wolfgang Bauer)、杜博妮 (Bonnie S. McDougall)、漢樂逸 (Lloyd Haft)、程艾藍、奚密等等。所有這些事實，無疑為中國現代詩歌西播史增添了光輝的一頁。

### 貳●詩人氣質、長者風範

西方學者介紹卞詩，有時採用讀其詩、識其人的作法。在他們筆下，可以發現關於詩人多彩生涯的描寫。諸如生於海濱、少覓詩集、北上求知、沉迷西學、暗試詩翰、結交名家、學府執教、戰地慰勞、明陵謳歌、沉思學理等等，或多或少均有說明。<sup>2</sup>這些往事為我國讀者所諳熟，無須贅述。而關於詩人形象的描寫，則栩栩如生，親切感人，若與卞詩同讀之，當會讓人產生無限遐想。在這方面，西方學者所要突出表現的，是卞之琳年輕時的詩人氣質和年邁時的長者風範。

白英與初涉詩國的詩人相識，他寫道：

卞之琳身材瘦小，……在一間空蕩蕩的屋子裡獨自寫作。房內僅有的裝飾品，是幾本書和一張倒掛在牆上的地圖。他有著老一代學者的冷漠，也有著他們那種不自然的甜蜜的微笑。在很大程度上，他表現出了中國年輕詩人身上所有的優秀品格。他很孤獨，間或有點強悍，但像老詩人一樣溫文爾雅……<sup>3</sup>

在同阿克頓交往時，詩人的求知欲，卻在「畏縮」和「矜持」印象的後面若隱若現：

1933年，卞剛從北大畢業，可是看起來只像十八歲上下。他體質纖弱，架著眼鏡，神情有點畏縮，但我們談到詩歌的時候，臉孔就泛起興奮的紅潮。我較為雄健奔放的風格也許嚇怕了他：他難得放開矜

- 1 所謂英語世界，不僅包括英國、美國等國家，也包括出版英語書籍的其他國家。事實上，本文所述即廣涉英、美、荷、法、德、瑞（典）、澳諸國的學者。
- 2 關於詩人這些生平事跡，漢樂逸的《卞之琳：中國現代詩歌研究》（多爾德萊希特，1983）一書記述最詳。
- 3 白英編《當代中國詩歌》（倫敦，1947），頁81。

持，除了偶然向我請教有關紀德或另一個他在翻譯的歐洲作家。<sup>4</sup>

即使在講壇上授課，朋友們覺得，他似乎仍保持詩人的形象。許芥昱說：

他帶著濃重的華東口音，又不善於雄辯，這使得他的講義每每難於理解，宛如他某些禁得住咀嚼的詩篇。他戴著高度的近視眼鏡，清癯的面頰又常常不加修剪，更加重了他的沉默寡言。<sup>5</sup>

風雲變幻，世事滄桑，及至 1979 年，墨爾本大學的一位博士生伊麗絲<sup>6</sup>登門拜訪時，詩人已近古稀之年了。她用錄音機錄下了與詩人的交談，也以感激之情觀察著詩人的音容笑貌：

他安詳地說，說得很快，操著相當濃重的江蘇口音。他的和善，文雅，尤其是他思路的機警和敏捷，給人以深刻的印象。人們會立刻意識到，這是在一位學者的面前。

而繼續交談之後，可以發現，他知識的淵博令人吃驚，那是關於古今中外的文學知識。說到卞之琳的學問和人格，在中國社會科學院外國文學研究所受到廣泛的欽佩和敬重時，她補充說：

他的和善也惠及本文作者。他細心地閱讀了本文的初稿，做了許多細緻而詳盡的評點，也做了一些訂正。所有這些文字，已悉數寫入本文的定稿之中。<sup>7</sup>

以上的記述和描寫，雖然一如文苑中的雪泥鴻爪，但從外國學者的心目中折射出來，令人讀之益加感到詩人氣質的可愛和長者風範的可敬。

## 參● 戰前詩集、咸有專評

八〇年代末，四卷本漢學巨著《1900-1949 年中國文學導讀》在荷蘭名城萊頓問世。其中第三卷為「詩歌卷」，由漢樂逸編輯，選編名家數十人。卞之琳的《三秋草》、《魚目集》、《數行集》（載《漢園集》）和《十

年詩草》，有較詳細的解說。

### 一、關於《三秋草》

程艾藍說，卞氏這第一部詩集，因創作於 1932 年秋天而得名，次年開始刊行。它頗具生命力，既是詩人大學畢業後走向新生活的里程碑，又是中國詩壇經過二〇年代的動盪之後，「新一代」詩人開始崛起的標誌。詩人自認創作受西方影響較深。事實上，法國象徵主義的孤寂、厭倦之感，也正巧與中國人的一種特殊的心態相吻合。他第一次寫詩，即是由於深感政治動盪，不滿社會現實，他這一代依然受聞一多的影響，其《死水》乃是當時中國社會已告僵化的深刻比喻，而這也正是這個集子常見的主題——無望和屈從的基調。詩集中所有的詩歌，都瀰漫著這種倦怠感和徒勞感，這標誌著那一代人長久以來嚮往和愛情的喪失（如〈白石上〉）。對他們說，唯有懷戀自己的故鄉和童年（如〈朋友和傘〉、〈小別〉、〈海愁〉），回首中國的往日（如〈西長安街〉、〈登城〉），才可平復心情。詩人筆下的意象，基本上符合這種情調，夕陽落日，斜影淡輝，組成了秋的背景。而且這種「晦景詩」（crepuscular poetry），具有特殊的抒情風格。詩人並不是直抒胸臆，而是借景、借物、借人、借事以抒情，並且運用「戲擬」手法（《雕蟲紀歷》自序）。在此，甚至詩中之「我」，也並非全然是主格之「我」，於是詩人出現了一種恆常的「距離」。（這一點使人想起，他晚些時候曾是布萊希特的崇拜者。）這種「戲擬」與「反諷」手法，使得《三秋草》至今帶有「現代」韻味，與 1937 年後的卞詩、與他的浪漫主義和唯美主義先驅，形成了鮮明的對照。

### 二、關於《魚目集》

杜博妮介紹了詩集的組成，以及與他集交叉選編的情況。她指出，這部詩集展示了詩人創作從早期到成熟期的發展，一致認為對他整個創作貢獻殊多。她說，第一輯雖然編在卷首，卻是全書的極致，有許多重要作品

4 阿克頓，《唯美主義者的回憶錄》（倫敦，1948）。轉引自張曼儀，《卞之琳著譯研究》（香港大學中文系出版，1989），頁 36。

5 許芥昱編，《二〇世紀中國詩歌選》（伊薩卡，1970），頁 160。

6 即 Christine Liao，張曼儀教授稱她「伊麗絲」（上引張著，頁 221），今從之。但未詳是其本名，還是其漢名。

7 伊麗絲博士論文《卞之琳與艾青》（墨爾本大學，1982）。



膾炙人口。第二輯前三首寫京城街景，店舖生活，帶有如歌似謠般的韻律，因而很引人注目。《牆頭草》則寫一世倦情的唯美感受，這預示著第三輯的總體情調。第三輯寫於三〇年代初。從〈群鴉〉一詩，可以看出詩人這時試圖錘煉音韻與意象的復疊與變化形式，並借助直白與對話，創造某種情感氣氛。第四輯代表詩風轉變的過渡階段，從第二輯的心態速寫到第一輯的玄理沉思。這時艾略特的影響始見端倪，詩人已從日常生活中選取俗見之物以入詩。第五輯的詩篇大都較長，有的情調與前幾輯相似，而〈西長安街〉和〈春城〉已開始寫政治事件。杜氏還分析了一些重要詩篇，如〈圓寶盒〉、〈距離的組織〉、〈斷章〉等。她說，〈圓寶盒〉詞省語略，取用象徵。圓寶盒（圓代表圓滿）在天河裡被發現，伴詩人在天際遨遊。它盛著所有的宇宙之美，橋（提供友誼或愛情）也在裡面。另外，寶盒或小如珍珠，或者小如星星，而星辰可以大大超過人寰塵世，對此，科學已證實，傳統的釋道玄學亦做如是觀。這構成了該詩的第二主題。在〈距離的組織〉裡，星光充作象徵，暗合時間之相對性，詩人將目光直接投向了它。詩人加注解釋說，英人剛剛發現一顆新星，今日的光芒，乃是在羅馬衰亡時發出來的。這個怪誕卻又科學的事實，詩人試圖從一則佛教寓言裡得到印證。末句（「友人帶來了雪意和五點鐘」）將異質之物並置（oxymoron），簡潔有力地強化了無關之物暗含關聯這一主題。

### 三、關於《數行集》

評者仍是杜博妮，她對整個《漢園集》均做了解說。她指出，這個詩集的出版，是三位詩人各自展示優秀作品的良機。他們各以自己的口吻發為歌詠：何其芳是個審美家，李廣田是（懷舊的）田園詩人，卞之琳則是玄理沉思者。讀者從中不是看到了新詩派，而是看到了技法純熟的「新詩」。在整個詩集裡，卞詩數量最多，超過了其他兩家之和。卞詩以年代編次，分作五輯。第一輯有的實幻交織，似說佛理（如〈遠行〉）；有的則直寫佛門情事，給人以孤寂之感。第二輯也強調人生多磨難和不安定。在這兩輯裡，詩人對文學效果的關注漸漸變得明顯起來。第三輯有最著名的篇什，如〈白石上〉、〈登城〉、〈幾個人〉、〈大車〉、〈牆頭草〉、〈一塊破船片〉等等，標誌著詩人的作品已臻於

成熟。第四輯裡的〈還鄉〉，以虛擬的代言人，反映科學思想與童叟之天真間的悖論；另一些詩篇充滿了愁悶之情，這是這部分詩作的主調。該輯的名篇有〈古鎮的夢〉、〈古城的心〉和〈秋窗〉。次年所作的三首〈對照〉、〈水成岩〉和〈道旁〉，編為第五輯。這些詩似乎已不像早時詩作那樣，從事物的相互關聯中消除愁緒，尋求忍借。最後她指出，《漢園集》三詩人也有著共同的特點。他們都借鑒中西傳統，探索新的技巧，努力使新詩藝術提高到一個新水平；而且，他們都希望自己的作品達到某種理想境界，這即是藝術上的客觀之美，自然的純與真，其間事物的關聯明顯而且真實的另一世界。但這些理想無法實現，現實社會包圍著他們，迫使他們關注社會不公，外來侵略，他們都有一種孤獨感，甚至絕望感。但他們的詩歌，對詩人自己、對讀者，則提供了一種精神上的安慰。

### 四、關於《十年詩草》

漢樂逸首先介紹了該集的三个組成部分：（一）從《三秋草》、《魚目集》和《漢園集》精選的作品；（二）未曾單行的《裝飾集》；（三）《慰勞信集》。然後，他概述了整個詩集部分或總體的特色。他分析說，後兩個集子的主題有較大擴展，但在技巧上，仍不出三〇年代中期的主流。詩人的早期詩作，措辭十分精巧，其意象和口吻常常讓人想起法國象徵主義詩歌。但卞氏並不直接模仿，而是將中西因素結合起來。他的綜合極有個性，以致使他人難以踵步其後。因此，在白話詩出現的前二十年裡，卞詩代表著一種極其老到的風格。寫個人與世界隔離的主題，也同樣是中西結合的產物。《裝飾集》裡的詩篇，涉及到了新的主題，即愛的歷程。細心的讀者也許可以看出獨特的個人層面。不過，這些詩一如卞氏戰前的其它詩作，陳述婉曲，意象多義，允許在種種層次上加以解讀。譬如〈淚〉一詩，用典別出機杼，或許在取法他所喜愛的古化詩人，如王維、李商隱和姜夔。在這首詩中，悲哀被昇華，反諷亦苦亦甜，老到純熟與卞氏所喜愛的西方詩人（如艾略特、葉慈、里爾克、瓦萊里）相類似。《慰勞信集》裡的 20 首詩，在主題上有著根本性的變化，詩人自認在其整個作品裡，這是很獨特的部分，它們寫的是真人真事。而在詩歌節奏和韻律方面，前後詩作的技法還是一脈相承的。<sup>8</sup>

8 參見漢樂逸編，《1900-1949年中國文學導讀》〈詩歌卷〉（萊頓，1989）頁41-59。



至於其它詩集，如《翻一個浪頭》、《雕蟲紀歷》諸版本，在漢樂逸追溯詩人創作歷程的專著《卞之琳》裡，也有或詳或略的介紹。他甚至提到了卞氏譯文集《西窗集》的價值，以及《哈姆雷特》中譯本的詩歌特點。

#### 肆●培植新詩、戛戛獨造

在英語世界，除了漢樂逸《卞之琳：中國現代詩歌研究》、伊麗絲《卞之琳與艾青：選詩比較研究，兼論其關注點和語詞內聚力》、奚密《中國現代詩歌》，或以全書或以部分章節集中討論卞詩外，尚有多種論述散見在文集或期刊之中。研究者的方法、重點雖然不同，但在闡釋時，多半在尋找卞氏新詩之所以為新的特徵。據他們所見，這些新特徵表現在韻律、意象、代言人和結構等方面。

詩歌韻律，包括節奏和聲韻。一般認為，卞氏堅持聞一多的詩律學，但自己也有所創新。他往往借助日常語言的自然節奏（他認為，這種節奏常常是二字「頓」和三字「頓」），以構築詩行。「頓」字還有「音組」、「音尺」等名稱。漢樂逸指出，在英語裡，沒有與之精確對應的字眼兒，應該說它實際指的是「節奏單元」、「聲韻單元」、「意義單元」或別的什麼。就具體詩作來說，卞詩裡有一些「頓」數規則、押韻靈活的範例，如〈一塊破船片〉、〈大車〉、〈長途〉。關於設「頓」的整齊，從〈長途〉一詩中即可明顯看出：

一條／白熱的／長途  
 伸向／曠野的／邊上，  
 像一條／重的／扁擔  
 壓在／挑夫的／肩上。

卞氏的十四行詩，韻律比較特殊。例如在〈望〉一詩裡，韻腳型式是「A-B-B-A，A-B-B-A，C-C-D，C-C-D」，每行12字，5「頓」，酷似法國象徵主義詩人所用的亞歷山大體。而在〈燈蟲〉一詩裡，韻腳型式是「A-B-B-A，C-D-D-C，E-F-E，F-G-G」，它與波特萊爾的一些詩篇

相近，儘管詩人自稱他受到了瓦萊里的影響。所有這些例子，再加上陽韻、陰韻、陰陽交叉韻、鄉土韻和近似韻的運用，顯示出了卞詩韻律的豐富多彩。<sup>9</sup>

意象是具象的詩語，它不僅起描述作用，還時常傳達某種抽象意義。因此研究者往往將它與情愫、旨意、主題等因素一併加以考慮。

程艾藍認為，《三秋草》的意象有其整體特色。她說，如書名所示，秋天是詩人喜愛的季節，但這遠不是濟慈筆下那種「薄霧籠罩、甘美而豐碩的季節」，而是灰暗長在、迷惘若失的季節：「可是總覺得丟了什麼了／——到底丟了什麼呢，／丟了什麼呢」（〈中南海〉）在整個詩集中，意象的選擇，即全然與這種倦怠而憂鬱的心情相協調。<sup>10</sup>

漢樂逸提供了更多意象運用的例子，如說〈牆頭草〉、〈秋窗〉和〈影子〉以夕陽、暮色和長影意象投射厭倦、鬱悶和無望心情；〈海愁〉、〈半島〉和〈蘆葉船〉等以海水意象、以「海」、「陸」對照反映「自我」的種種境況；〈遠行〉、〈水份〉以沙漠行旅烘托覺識清醒的個體意象。他說，詩人還善於運用想像和隱喻手法，或使其意象五彩繽紛，含蘊豐富，或使之形象獨特，意深旨遠，如〈圓寶盒〉、〈淚〉、〈斷章〉、〈投〉等等。他指出，戰前卞詩總體說來難於尋找其含蘊的意義，要想把握它們，讀者須有直覺上的跳進。這時的詩歌意象，初看之下不是秩序井然，含義明徹，而是偏離焦點，互不協調。這種詩，其實就是尼科爾森（Nicolson）所謂的加了掩飾的「暗示」和「親近」（intimacy）。基於「親近」原則，詩人可以選擇充滿感情的細小事物；而基於「暗示」原則，詩人的意識可以在較為普遍的感受下，傳達出關於自身處境的一瞥。<sup>11</sup>

詩歌由詩人的創作，但他並非總是直接露面，他所謂的「代言人」、其口吻也千差萬別。在這方面，卞詩也有著豐富的內涵，研究者多半循著詩人自評的思路（如「非個人化」、「戲擬」）進行解說。不過，有時也可看到一些的新探索。例如，張早指出，詩人們經營「假托」<sup>12</sup>以遮掩他們所處的窘境，這在卞詩裡極其明顯。卞氏經常訴諸非個人化的口吻，即引入獨白、對白

9 參見漢樂逸，《卞之琳》第三章第一節。

10 參見程氏評介，上引漢氏編著，頁41-44。

11 上引漢氏專著，第三章第二節。

12 原文是 mask，意思是假面具，暫譯作「假托」，以俟佳譯。



和諷刺性旁白的戲劇的手法。這使他的詩歌取得了張力適度、構思靈巧的藝術效果。其抒情自我，很少以同樣身分在相同場景出現。它常常是平民百姓，如旅行者、裁縫、小販。有的詩篇如〈斷章〉，抒情自我變成了某種竊聽者（eavesdropper），一種看不見而無所不知的口吻，因此，全然是個非個人化人物。事實上，卞氏的假托技巧十分高妙，這甚至使《慰勞信集》避免成為歌頌政治的應酬話。在那些假托下，詩人善於取喻設譬的妙思，一方面使他解脫了有限的經驗自我，另一方面，則不致被人把審美自我與任何觀念體系視為一事。<sup>13</sup>

代言人的設置顯然與視點有關，而他設置好以後，還有一個如何觀察的問題。漢樂逸說，戰前卞詩常常轉換參照框架。即使一首短詩，也常見包含曲折、玄妙的比喻，引起代言人體驗的變化。結果，同一種思緒，同一條邏輯脈絡，在另一個細節範疇重述之後，變成了它自身的一種類推，暗含貌似抵牾的體驗間的玄妙關係。如〈無題五〉使用兩個類似的視點，即設置了一個簡單的奇喻：「襟眼」變成了「世界」，「襟眼」因空而「有用」，讓人去回味《道德經》的片段。視點的轉換，有時借助「內在」範疇（詩人覺識之所在）和「外在」環境（詩人覺識不可及處）的對照。如〈歸〉一詩寫自我覺識，但它如此被疏遠，以致不能辨認自己的足音之所從來。<sup>14</sup>

代言人還與詩中所寫形象有關。杜博妮說，在〈斷章〉一詩裡，第一行主動行為者「你」，在第二行裡變成了他人感知的被動客體；而在下半首，第一行的「你」是個受容客體，而在第二行又變成了主動行為者，進入了他人無覺識的心靈。在全詩上下段，這兩種行為者雖然表面上並無關聯，但其間有一條不斷變化的形而上的紐帶：從白天到黑夜，從主動到被動，從視覺到下意識。這使人想起莊子關於知覺和本體均具相對性的論斷。<sup>15</sup>

卞詩中各個段落、乃至局部細節的組織，也頗費匠心。上面關於意象、口吻的討論，其實已涉及這一問

題。現在再舉一例以說明之。奚密指出，〈入夢〉一詩，以比喻作為結構手法。從句法上看，前十餘行組成一個長句，以動詞「設想」開頭。這個詞立即把讀者引向一個背景黯淡的夢鄉。透視是超然的：（你）透過窗子而非直接地觀看秋天的蒼穹和樹木。接下來出現的意象也很遙遠：枕著別人的而非自己的枕頭在做夢；夢是遠去的朋友的舊夢；不僅記憶是舊的，甚至憶舊的痕跡（記載過去的信箋）也變成了舊的（索箋已褪了色）；不僅歷史是舊的，甚至歷史記載（「昏黃的古書」）也變成了歷史。這首詩設計了一個記憶的迷宮，把讀者引得越來越遠，從現在引到過去，從個人的往事引到文化的過去（歷史）。正在夢境越陷越深之時，使人突然提出一個問題：

你不會迷失嗎  
在夢中的煙火？

它提醒我們，詩中的意象既模糊不清，又脫離實際，也提醒我們已在夢中沉浸得有多深。<sup>16</sup>

## 伍◎兼採中西、熔鑄詩魂

詩歌藝術形式的營造，無非是為更有效地傳達或者暗示詩人的旨意。在討論卞詩靈感的淵源時，漢學家一致認為，詩人除了在藝術上借鑒西方詩歌外，在命題立意上，也是兼採中西以熔鑄詩魂的。不過，他們的分辨、體認各自有所不同。

漢樂逸以大量篇幅追溯了西方的影響。但他同時強調，卞氏之吸收外來的營養，並非一味搬用。他說，即使在讓人想起他所讀的西方作品，其間的親緣關係，也只是在語調和氣氛方面，而不在字句。例如，馬拉梅的〈秋天的哀怨〉，已輯入《西窗集》，它與卞氏早期寫秋天景象和落日意象的詩有關；而且，與〈距離的組織〉的首二句相應和：「想獨上高樓讀一篇《羅馬衰亡史》，／忽有羅馬滅亡星出現在報上。」同樣，「青年

13 參見張文〈1917年以來中國詩歌裡現代主義的發展和延續〉，載於溫迪·拉森（Wendy Larson）等編，《兜底翻開：中國文學裡的現代主義和後現代主義》（牛津，1993）。

14 上引漢氏專著，第三章第二節。

15 參見漢樂逸編，《1900-1949年中國文學導讀》（詩歌卷）（萊頓，1989），頁41-59。

16 奚密，《中國現代詩歌：1917年以來的理論和實踐》（紐黑文，1991），頁70-72。



的紅暈」(incarnat de la jeunesse) 也許是卞氏《秋窗》的靈感之一。其中有「看夕陽在灰牆上，／……夢想少年的紅暈。」《燈蟲》明顯是波特萊爾〈美德贊歌〉中兩行詩（即「蠟燭，晃眼的蜉蝣向你飛來，／它劈啪燃燒，還說：祝福這火炬！」）主題的延伸。但從整體上看，讀者找不到字面上的直接反響。與此同時，漢樂逸也看到了卞詩詩旨的本土淵源——中國古典詩詞和古典哲學。他比較水陸意象時指出，水不僅代表人們孩童時熟悉的事物，也代表混沌不清的原始狀態；陸地則代表風雨滄桑的個人際遇。而且，這兩者即形式上的穩定性和可靠性與觀念上的相對性與虛幻性的對比，有可能與釋道兩家的思想有關。<sup>17</sup>

不過，奚密一方面肯定漢氏有所創見，另一方面還認為，關於某些意象的涵義，漢氏挖掘得並不深。她就某些詩篇（如〈水成岩〉、〈對照〉、〈盧葉船〉、〈無題三〉、〈無題四〉）中的「水」、「夢」等意象，做了詳細的剖析。她發現，卞詩中富於水的想像，它喚起了生命的河流，永恆的時間的河流；而人的生命在其中卻是微不足道的，於是這個喻象也含有「人生的易逝與虛幻」之意。因此，她說：

……水的象徵意義所包含的內容，肯定多於漢樂逸所認為的道佛家渾成一體不具化身的概念所包含的內容。在我看來，他的這種解釋，再加上他對懷舊情緒的強調，似乎是弗洛伊德式的，不是中國式的，特別是忽略了另一個更為重要的方面，即水在道家思想中獨有的象徵意義。

確切的說，道家思想的不分化象徵本來主要是「不分化的團塊」（混沌）和「大塊」，而不是水。奚密還指出，時間永恆與世事短暫兩相對比，也從「夢」的意象中明確地反映出來。〈古鎮的夢〉和〈一個和尚〉兩首詩，均暗示夢幻未卜，而人在夢中，甚至連出家人也不例外。釋道思想的結合，對卞詩風格有著極大的影

響。詩人同詩歌主題之間，保持著一種超然態度和美學距離，也反映了釋家對萬物終虛幻的理解。<sup>18</sup>

既然人們咸認西方象徵派和現代派對卞之琳的影響是無可置疑的，那麼，詩人所受的這種影響是如何體現在他的創作之中呢？進一步說，卞氏兼採中西的做法是否有著更深刻的原因呢？

一些學者不滿足於對中外影響簡單地加以鑒別，而是透過表面現象深入事物內部，從而揭示了文學交流中的本質問題。張早認為，卞氏之融合中西，實際上有著學理上的原因。他說，詩人的做法是十分優秀的，因為那是將西方的象徵主義詩藝，和中國古典詩歌的技巧、尤其是那些受到道家哲學與禪佛思想影響的玄學詩人的技巧結合了起來。在某種程度上，卞氏的象徵主義可以說符合中國傳統，因為就喜歡暗示性和引發性來說，中國玄學詩學大致與象徵主義詩學相類似。兩者均探索事物的本質，而且超越自覺的局限，以求得在精神上與道合一。<sup>19</sup>

奚密不僅涉及到現代派本身，而且涉及到現代派的理論基礎。她認為，現代派詩人艾略特、龐德和葉慈所謂的非個人化學說，即詩人不應突現而應迴避個性，與釋道傳統相共鳴，它們都肯定自我喪失的積極性。現代派的哲學淵源來自柏格森（Henri Bergson）、布拉德雷（F. H. Bradley）等思想家。前者的「真實存在」說和後者的「直接經驗」說，與道家思想相近，而前者重直覺輕推理的理論傾向，也近似道家的自發性和自然性的概念。所有這一切，均為卞氏融合中西提供了理論基礎。卞詩所體現的，正是通過對傳統的同化而達到現代性的一種創作實踐。<sup>20</sup>

卞之琳是勇於探索的現代詩人，辨明他所走過的道路，無論對學術研究還是對創作實踐而言，無不具有重要的現實意義。

17 上引漢著，第三章第二節。

18 參見上引奚著中「文學影響的傾向性與互補性」一節。此節有青喬的中譯文，載於《漢學研究》第2集（北京，1998）。引文為青喬所譯。

19 參見上引張文。

20 參見上引奚著。