

二十世纪先锋派诗歌的视觉呈像

倪 静

内容提要 通过对20世纪先锋派诗歌的分析,从先锋派诗歌视觉化表现和诗歌视觉意象的营造两方面来探究图像语汇如何作用于先锋派诗歌的创作和意象表达。经过对埃兹拉·庞德(Ezra Pound)为领导的早期先锋派诗歌中意象派诗歌作品的解读,以及中后期“无文字”视觉诗歌的图形心理暗示的研究,推理出先锋派诗歌的视觉传达目的是追寻一种视觉表现工具的语言意识,并把文本的丰富思维引入视觉形式。在先锋派诗歌的发展中,诗歌创作的标准化和文本的荷载更多地被图形的隐喻和象征所改变,更具符号性。视觉化的诗歌意象相较传统诗歌意象的虚拟共情和空间想象转变得更具体和强烈。诗歌的批判性在印刷等先进而多样的媒体上得到了更灵动的发挥与存续,先锋意识也经由更感性的视觉符号来演绎和传递。先锋派诗歌在跨两个世纪、近百年的重要贡献之一就在于把诗歌引离文本,让诗歌语言从文字信息成为视像,进而成就激情的视觉阅读带来思想和情感满足。

关键词 先锋派诗歌 视觉传达 意象派诗歌 隐喻和象征

倪 静,南京师范大学美术学院讲师 210023

引 言

文字的历史告诉我们,形象标准化和简化的要求促使文字变成了某种具有简单明了的视觉外观和易于书写的样式。但是,即使千百年后,文字依然闪烁出图象意味。18世纪和19世纪的机器大工业发展以及印刷、速记的发展导致语言作为一种听觉、视觉以及句法表现形式的贬值。这促使先锋派诗歌探索、刻画出一种更具意象性的诗歌视觉形象。如果说之前的诗歌阅读由一串词汇来完成,那么,对眼睛来说,文字的视觉样貌可以不受语言限制,与文章结构无关。诗歌的描述正在实践着一种新的形式,它让先锋派诗歌走进文学和艺术的交叉领域,用视觉化、去文字化、数字化等极端方式打破语言的限定。诗人们在重建诗歌语言的脉络当中,不断尝试着用他们的言辞意象展示出与他们的目

的相称的雄辨力^[1]。1923年,卡列·泰格(Karel Teige)在他的《绘画与诗歌》中写道:“我们站在一个合乎逻辑的结论前面:现代绘画与现代诗歌的融合……艺术只有一种,那就是诗歌。而‘图画诗歌’(Picture Poems)提供了一种绘画和诗歌共存的方式。这种融合似乎迟早会出现,但也可能会令传统的绘画和诗歌逐渐消失……因而‘图画诗歌’不再是某种艺术,而是一个全新的领域的诞生,正是诗歌令其扩大了边界。”^[2]一直以来,对诗歌的阅读惯以深度抽象和移情为重,而当代先锋诗歌创作则更重视诗歌的视觉(意象)阅读。

彼得·伯格(Peter Brger)在其意义深远的著述《先锋派理论》中将“先锋”定义为20世纪初一种特定艺术运动。先锋派不同于印象派、立体派或野兽派,它的目的并非在未来形成特定的艺术风格而自称一家,也不是一味抨击此前的艺术流派,而是质询作为体制的“艺术”在资产阶级社会中的作用^[3]。所谓“先锋”是指探索和创新的先行。先锋派诗歌受到浪漫主义的启发,在19世纪末出现于欧洲大陆,凭借反叛和激进的创作特点,它努力成为重大美学和社会变革的力量。在历史上,先锋派团体及其“艺术”的各种主义的全盛期,从20世纪初始一直延续到第二次世界大战。起初,先锋派是一些年轻艺术家团体松散的、更具个体化形式的领地,后来,先锋派的影响不断扩展,在20世纪中期就已经被经典化,成为代表“精英”和“中产”的意识潮流。诗歌作为先锋派美学创新以及重新建构社会与艺术关系的重要阵地再次成为20世纪文学艺术领域的新锐力量^[4]。先锋派有三个活跃于20世纪的流派团体,这些团体都是由声名显赫的先锋派成员诗人构成。其中法国的达达主义、超现实主义者的“传统”先锋派在艺术观念上对后期的意象派诗歌和视觉诗歌的影响更为深远。

亚里士多德(Aristotle)在诗论中将诗歌描述为一种工艺。传统诗歌创作的过程中抽象的格律和文法以及从口传、身形直至纸本等叙事的载体,无一不体现着诗歌文本的制度化 and 标准化。印刷和其它媒体的出现暗示着传统诗歌审美发生转变。从写作起源的字母图片开始,到希腊神奇的纸莎草形象与文本的混合,以及希腊田园诗人早期的数字诗歌,波菲里的拉丁格子诗和卡洛林文艺复兴时期后继者的变体,直至巴洛克的描写性文本,16世纪的卷轴里出现的自由文本图片,以及后来马拉梅和阿波利奈尔的象征主义诗歌影响下发展的未来派和达达主义者的实验诗歌……这一线的扩展不难推导出20世纪下半叶西方现代诗歌领域的意象派诗歌到视觉诗歌的发展脉络及其完全独特的创作风格^[5]。先锋派诗歌在此后的发展试图突破其早期对传统诗歌诗体、语言和声韵的恪守,转而强调口语化和视觉化,先锋派诗歌在同时期其他先锋艺术如电影、装置、绘画等形式的冲击下获得了前所未有的生命意识的觉醒。

一、先锋派诗歌的“视觉化”

视觉化的诗是有画面感的,是诗性的图形叙事。可视化程度高的文字与图形在诗性空间和情感意象的表达上具有更强的感染力。“视觉化”诗歌的出现至少在20世纪的最后一个转折时期,令文字

[1][美]鲁道夫·阿恩海姆:《艺术心理学新论》,郭小平、翟灿译,[北京]商务印书馆1994年版,第119-137页。

[2]转引自Klaus Peter Dencker,“From Concrete to Visual Poetry, With a Glance into The Electronic Future”,<http://www.thing.net/~grist/l&d/dencker/denckere.htm>, 2018.2.16.

[3]转引自[美]玛乔瑞·帕洛夫:《激进的艺术:媒体时代的诗歌创作》,聂珍钊译,上海外语教育出版社2013年版,第4页。

[4][美]贝雷泰·E.斯特朗:《诗歌的先锋派——博尔赫斯·奥登和布列东团体》,陈祖洲译,南京大学出版社2011年版,第8-22页。

[5]Robert Massin,“Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne”,*LA LETTRE ET L'IMAGE*, Paris: Gallimard, 1970.

仍然占主导地位的文化中出现了“视觉图像的侵入”。那些松散的被归纳在先锋派诗歌标签下的某些诗歌形式趋向于一种“新的视觉化”诗体,其主要特点是:它留下了早期先锋派诗歌的口语化,以此区别于古典诗歌的传统,却又在文字的语义和排列上衍生出更多的图形与图像。另一方面,视觉化的诗歌也可以通过排版和印刷工艺来区分。虽然视觉化诗歌这个词是现代的,但使用字母的视觉排列来增强诗意的画面的想法却是古老的。譬如早期先锋派诗歌的视觉化集中显现在拼贴艺术和文字图形化(象形)的手法上。

1. 拼贴艺术

拼贴(Collage)一词来自法语(Coller)。在法语中,拼贴也是“非法”性结合的习惯用法,即两个不相关的“项目”被粘贴在一起。在视觉艺术中,这是一种将照片、插图、报纸或其他媒体并置在新的表面上的技术,被广泛认为是现代主义艺术的标志。这是一种对西方绘画从文艺复兴早期到19世纪后期传统艺术的挑战,正如格雷戈里·L·乌尔默(Gregory L. Ulmer)所指出的那样,“这种独特的现代主义发明,剧烈的振荡或双重性是本世纪发生的艺术表现形式中最具革命性的唯一正式的创新。”^[1]

诗歌创作中的视觉拼贴通常来自报纸或书的彩色插图片段。这些材料与绘制的图像和文字并列在一起,形成奇怪的视觉矛盾。处于拼贴画面中的每个元素都具备双重的功能,更进一步说,拼贴这个行为本身颠覆了画面所有传统的人物-背景的关系,它擅长位置 and 环境的混合,或者将两者游离在浅层空间共存,即产生“图形”感。

在1934年到1967年之间,迷恋超现实主义的美术家约瑟夫·康奈尔(Joseph Cornell)收集了各种素材,他选择在塔楼或水晶笼中进行拍摄一个名为Berenice的小女孩的照片(图1)。最终他在《View》杂志上发表了这个系列,并在1942年11月14日的这篇文章中写了一篇笔记,标题为“Berenice的外观”。作品中塔楼的外观是由报纸素材剪贴而成,女孩的照片被放置于塔的底层,在一瞬间,压倒性的情绪已经被文字排列出的形态——塔楼形态识别^[2]。这是一个典型利用拼贴手法将文字段落处理为图形,与另一时空的图片重置的诗歌作品。文字序列的方式是图像化的,文本内容则是另一种空间意识的延伸,作品中显现出先锋派诗歌对文本的处理始于其诗性的浪漫。

相较未来主义诗歌常见的用字母和词语的解构来创作,拼贴美学在所有现代主义艺术形式中都扮演着重要角色,而最引人注目的是在诗歌中。拼贴手法被达达艺术家通过采用非正统的偶然和碎片化方法用来攻击传统图像。美国著名的先锋派诗歌评论家玛乔瑞·帕洛夫(Maljorie Perloff)在她的论文中这样评议拼贴的实验意义:“拼贴各种元素并不是什么新概念,比如蕾丝和纸质情人的熟悉物

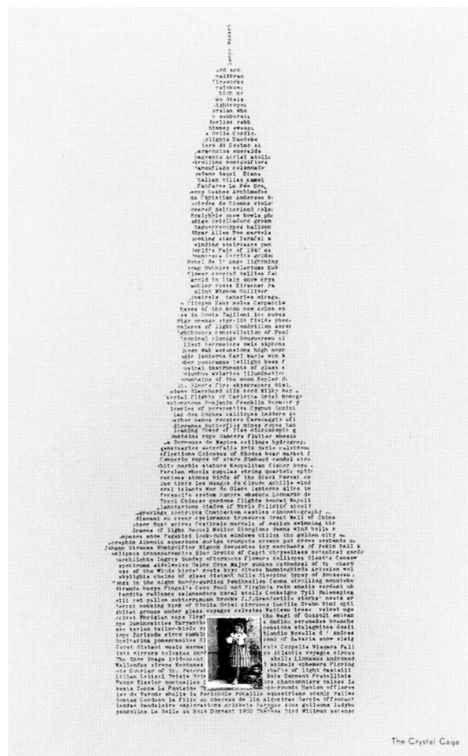


图1 Joseph Cornell, Collage for The Crystal Cage: Portrait of Berenice, 1943

[1][2]Maljorie Perloff(ed.), "Collage And Poetry", *Encyclopedia of Aesthetics*, 4 vols., New York: Oxford U Press, 1998, vol.1, pp.306-310, pp.384-387.

品,或者是由19世纪美国流行的小型邮票制成的花瓶的错视图片,或者说由墨西哥阿兹特克人制作的羽毛马赛克图片,因为拼贴总是涉及将材料从一个上下文转移到另一个上下文。”^[1]正如1978年穆族宣言的作者所说的那样:每一个被引用的元素都会打破话语的连续性或线性,并且必然导致双重解读:与其原始文本相关的片段的读取;同样的片段被整合到一个新的整体中,是一个不同的整体。拼贴的伎俩还包括永远不要完全抑制这些元素在临时构图中重新组合的变化^[2]。

早期的先锋派诗歌由于受到了法国超现实主义风格和达达艺术的影响,更强调自我意识和破坏性带来的批判。著名的罗马尼亚裔达达主义诗人特里斯坦·查拉(Tristan Tzara)提出一种“分割”式创作方法:从报纸上剪下单词,然后从帽子中随机抽出来创作一首诗。至今这种带有多媒体体验式的创作干预还可以在很多诗人和展览的现场看到。在那个时代,未来主义、达达主义和超现实主义等前卫运动者已经逐步将视觉布局从诗歌语义的辅助转变为创作的首要。在先锋派诗歌的审美方面,我们总能通过使用拼贴找到更多的解读层次(图2)。在诗歌中源图片和源文字信息量缩小并转换为装载“诗意”的碎片,同时提供充分的“播放”空间,拼贴带来的有限的对应关系再次展示出阅读过程中大众可以实施主观发挥,这无疑



图2 Augusto de Campos, olho por olho, 1953



图3 Bp Nichol, Steve McCaffery Carnival, 1992

是对遵循格律的古典诗歌的单向度创作传统的一次革新。拼贴诗歌文本的“非文本”图式带来了诗歌语义的不确定。

图2^[3]是著名巴西诗人奥古斯托(Augusto de Campos)的拼贴诗歌“Olho por olho”(eye for eye,眼睛的眼睛)。这幅由眼睛的图片作为视觉符号的无字之诗,明显表现出对语言的排斥。拼贴通过“重复或双关”手段强调诗歌意象,弱化甚至去除文本。强烈的视觉刺激却又是极富个性。由此不难看出,拼贴中的移植、引用的分离和放置模式是“破坏”,是解构并摧毁权威的一种视觉化方式。可以理解那些“重置和解构”的拼贴或许可以成为现代主义杜尚、萨蒂、乔伊斯或杰克逊·麦克洛风格的代名词。而迄今可称为拼贴诗歌风格“教科书”的是尼克尔(Bp Nichol)和史迪夫·麦卡弗里(Steve McCaffery)于

[1]Marjorie Perloff(ed.), “Collage And Poetry”, *Encyclopedia of Aesthetics*, New York: Oxford U Press, 1998, vol.1, pp.384-387.

[2]Group Mu(ed.), “Collage”, *Revue d'Esthétique*, nos. 3-4, Paris: Union Générale d'Éditions, 1978.

[3]“Augusto de Campos”, <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm>, 2018.4.21.

1992年撰写的《理性风水》(图3)^[1]。他们在声音诗歌和计算机诗歌的后现代主义风格发展中使用元语言,让主语消失,令读者直接通过视觉图示感受诗歌情绪,充分发挥文本自由拼贴等技巧。著名的先锋文学批评家玛乔瑞·帕洛夫指出,这些“看似不可读、毫无逻辑的并置,事实上有极深远的含意,拼贴已成为当代诗歌发展的主流,而且为诗歌情绪抒发找到了现实的载体”^[2]。由此窥见先锋派诗歌中的隐喻已经跨越文字游戏,诗歌文字的语义和形态并举。从诗歌创作的角度来看,视觉和技术的创意甚至已经直接干预诗歌原型的塑造。

2. 诗歌文字的“象形”

看起来,诗歌就像音乐一样是一种时间艺术,交错而立体。无论是早期先锋派中意象派诗歌对字母而非词语对音律和诗体的作用,还是庞德理解的象形文字的“取意却形”在中国古体诗歌中的运用,文本已经从抽象的信息传递变为具体化的视觉再现,甚至渗透和干预着诗歌创作。诗歌作为媒体的多样化再次凸显。如果需要用意象派诗歌来反对语言的枯竭和发现新的文字性、新的材料和语言意识,那么先锋派后期视觉诗歌的主要成就就在于发现了不同文化背景下语言文字形态的新的参考系统。作为表意的象形文字代表,汉字在中国古典诗歌的意境营造和文化遗产中扮演着特殊的角色。诗歌中汉字的象形作用被欧内斯特·菲诺洛萨(Ernest Fenollosa)发现并由庞德收集整理成《汉字作为诗媒的艺术》一书推介给西方世界。书中着重分析了中国的古典诗歌以及日本俳句等东亚语系的文字形态对诗歌情感表达的影响,他们笃信汉字在诗歌语境中所具有的独特优势是“生动的画面感”和“流动的音乐性”^[3]。由象形文字巧妙建构的“画面感”已经不满足于语法和修辞的推助,更广阔的想象空间从来都是以“形象”开始并覆盖思想和观念的全部演绎。从某种意义上说,汉字比当时西方任何一个艺术形式都更现实和具体,却更多戏剧性。

中国的古典诗歌很多源于口头流传,汉字的象形特征却精妙地脱出了语法的桎梏,这对自信于完整的思想来自于“句子的表达”的西方语言体系有着极大的震撼。诗歌创作元素的“去文本化”和“去文字化”的先后生成,是人类对文法、语言背后单一文化的质疑。象形文字作为视觉化的符号,多层次的意指不会止步于诗歌的内容,诱发更深的视觉思考才是含蓄而质朴的东方审美对现代诗学更可贵的贡献。

作为风靡20世纪所有艺术领域的现代主义诗潮的一部分,更多现代诗人大胆地开始在结构上解析诗歌的语言,而不是仅仅关注其语义内容。一些作家开始特别强调诗歌的视觉和语音方面。来自日本的新国城一(Niikuni Seiichi)是这场运动中最重要的人物。他是国际先锋派诗歌运动最重要的先驱之一。他对超现实主义、新的客观性(德国表现主义一支)和存在主义极为着迷。他制作的“诗画”是一种将汉字散布在页面上形成的图形。图4中使用汉字“雨”的笔画象形作为创意之源,又将雨水抽象提取成点,形成漫天飘雨的绝妙意象。新国城一早期对日本俳句和

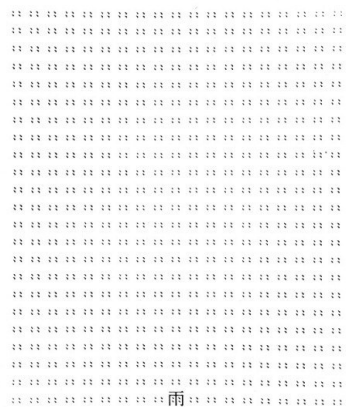


图4 新国城一, Ame, 1966

[1]Bp Nichol, Steve McCaffery (eds.), *Rational Geomancy: The Kids of the Book-Machine: The Collected Research Reports of the Toronto Research Group*, Vancouver: Talonbooks, January 1, 1992.

[2]Marjorie Perloff, *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant-Guerre, and the Language of Rupture*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1986.

[3]Ernest Fenollosa, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, London: Stanley Nott, 1936.

汉字的研究印证了庞德的观点：“我的主题是诗歌，而不是语言，但诗歌的根源在于语言。在里面研究一种与我们的形式非常不相同的语言，就像中国人的文字一样，追问如何构成这些形式的普遍因素，那么诗学可以得到适当的营养。”^[1]这里的“中国化”不是任意的符号，它被庞德理解为一种基于生动的速度而实施的“对自然的描绘”。新国城一的创作经历印证了恪守格律和音韵的古典诗歌在多媒体和交感体验的时代来临之时，不断突破语言桎梏的意愿。

从19世纪末到20世纪初早期先锋派诗歌的视觉诗歌作品出现在我们面前，到后来诗歌由数字和字母组成，先锋派对严格区分视觉诗歌和意象诗歌的激烈争论从未停止。用视觉诗歌、听觉拟声学和声学造像方法作为界限并且以诗歌意象和空间主题意识的表现划分两类诗歌已经不能涵盖所有。尽管庞德对于汉字象形的诗性表达止步于翻译后的语词，并未真正触及图像，但东方文字的象形却真实地带给先锋派诗歌在视觉化形式上的推进。象形汉字作为“图画诗歌”的视觉基础已经跨越文化沟壑，强调个体阅读体验，使诗歌创作始终处于动态。而其中蕴含的情感也频繁流转于文字具象形态和抽象语义之间，使诗歌文字基于印刷功能的扁平化现象悄然改变。

二、先锋派诗歌视觉意象的营造

1. 超现实主义的思维意象

当代先锋派诗歌极其重视“直觉审美”的创造，幻象和梦境与“下意识思维”交织出先锋诗歌激进又浪漫的早期格调。这类诗歌作品因对理智的抑制而产生的隐喻奔涌而出，更加不乏令人过目难忘的视像。1925年，画风深受超现实主义和达达主义影响的意大利画家米罗(Joan Miró)在其《图画诗歌》(图5)中写道：我的黑发的身体，爱它像一如我那样穿着绿色沙拉的猫，冷若冰霜。画面一部分预留了抽象的空白，一部分是抒情自由的绘画，一部分是手写的意识流诗歌。背景在发际和五官等图像的衬托下，使得画面中“面孔”隐约可见，同时，意识流诗文的语言功能一反常态，加深了对画面既有色调和肌理的怀疑。诗歌中的审美直觉面对的感性世界，从表面看是芜杂的，但人的意识很快就能借助一种意向性结构进行意识的聚焦，在流动连续的自然中“孤立”出一组事物。这是一种视觉上的“力”。这种视觉张力的分析来自格式塔视知觉理论，该理论的主导者鲁道夫·阿恩海姆(Rudolf Arnheim)主张挑战思维与感知、智力与直觉之间的差异，认定语言是思维的垫脚石^[2]。



图5 Miro le corps de ma brune
puisque je l'aime, 1925

米罗在诗性和自我体验之间的跳跃令人叹服。阿恩海姆认为艺术表达是另一种推理方式。形式和内容的不可分割体现在艺术家的创作过程中，不断揭示人类经验的本质。格式塔理论允许将整个情境结构作为元素^[3]。在20世纪50年代视觉化诗歌的阅读中，人的视觉观察的主动意识不断地探索

[1] Ezra Pound, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry: A Critical Edition*, New York: Fordham University Press, 2008.

[2][3] Uta Grundmann, "Rudolf Arnheim: Die Intelligenz des Sehens", *Neue Bildende Kunst*, August–September 1998, pp. 56–62, pp. 56–62.

和推进现代诗歌的视觉布局构建出更丰富的层次、感官并置的审美空间。超现实主义风格的视觉化诗歌触及灵魂的感官,刺激营造了更深刻和丰富的诗歌意象。现代诗歌的视觉“阅读”旨在引起人们对页面空间中的词以及词语之间的空间形态的关注,图的空间关系的矛盾有助于强化诗体结构的意象营造。视觉感官对于超越生死、自然的一切显像都容易产生极度的情感抗拒,而对于诗歌图像的超现实实验恰恰是出现在意象派诗歌运动向更极端的视觉诗歌转向的“新意象”阶段。

2. 版式与结构的图形意象

传统诗歌的意象来自于诗歌文本的修辞,明喻、隐喻、象征和夸张等一系列的文法,修饰催生想象的视觉感,但这是虚拟的。20世纪未来主义、达达主义和超现实主义等前卫运动进行的印刷实验,将诗歌画面布局的艺术性从意义的辅助表达转变为诗歌审美的首要地位。作为先锋派诗歌的早期形式之一——意象派诗歌在文本编排和图文视觉关系上有着独特的理解,并涌现出对诗歌意象更强烈的视觉追求。庞德曾对诗歌中的意象下了这么个定义:意象便是当一个外界客观的事物射入脑海化作一个内部主观的东西时,那一精确瞬间。的确,在他著名的《在地铁站内》,我们可以充分体验到,人面和花瓣对应制造的底片叠印一般的传神效果^[1]。

阿恩海姆认为,视觉和感知是创造性的、积极的理解,并且我们通过认知结构和形式来理解客观世界^[2]。没有秩序我们就不会理解任何东西,所以这个世界只是通过被感知而被排序。庞德的诗歌不完全追寻押韵,诗歌所有的意象都来自于极富画面感的语词,字字珍贵。对视觉图像和诗歌语言之间的关系重塑自此开始萌芽。

让我们用阿洛多·德·坎波斯(Haroldo de Campos)的诗“Nascemorre”(出生,图6)为例来分析这种诗歌语言和文字编排营造出的特殊的空间知觉。这是一首关于生与死的视觉化诗歌,第一个部分由最小的元语言“se nasce morre”(如果出生即是死亡)开始构件规则的三角形,通过重复和翻转你可以阅读到内容完全不同的文字(他/她/它出生,他/她/它会死)。

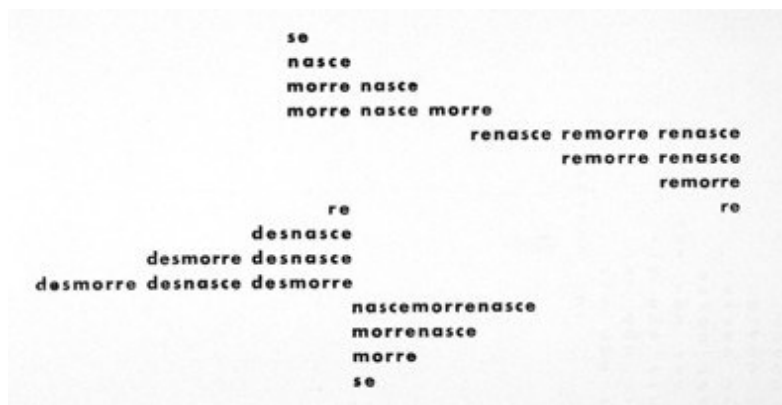


图6 Haroldo de Campos(1929–2003),“nascemorre”, Noigandres 4,1958。

这首诗耗尽了它的语义属性以及三角形的视觉排列所固有的所有可能性。最后一个音节(“nasce”的回声)让我们回到了死亡和成长的无尽进程的开始。葡萄牙语音节的絮叨和单词重复排列并置架构了两重空间知觉。诗体的结构呈几何视觉的构成关系,文本音律的变化恰好与结构的视觉感吻合,突破了传统印刷编排的桎梏。文字围绕诗歌主题自主地决定画面的节奏和位置,语词的翻转和重复营造出对生死及轮回的极端意象。

回望东方,这种于文辞字海中找寻图画感似乎一直都根植在汉字的创造和应用中。中国古老的字谜,一种以图画方式含字入内的文字游戏尽管没有具体年代可考,但是这与早期西方宗教里用英语塑造诗歌的例子包括乔治·赫伯特(George Herbert)的“圣殿”(1633)和罗伯特·赫里克(Robert Herrick)

[1]https://en.wikipedia.org/wiki/Ezra_Pound, 2018.3.5.

[2]Rudolf Arnheim, *New Essays on The Psychology of Art*, Oakland: University of California Press, 1986.

的“这里的十字架树”(十字形)中的“复活节翅膀”和“贵族数字(1647)有着相似的审美认同,都是用文字来说话的视觉图像的艺术制作。宋代苏轼《晚眺》(图7)是一首以字形拆解、翻转、反正变化为诗歌文本和意象双重表达的特殊诗体,因其所现苏轼神智后称“神智体”。汉字的象形或会意,这种依据诗歌意象而作的字形变体诗韵十足,版式编排序列更贴合自然和物的形态,与西方近千年后的先锋派诗歌提倡的实验、激进、批评与浪漫的特性异曲同工。近几年,中国设计师朱赢椿先生在他的《设计



图7 宋·桑世昌《回文类聚》录苏轼1首,七言

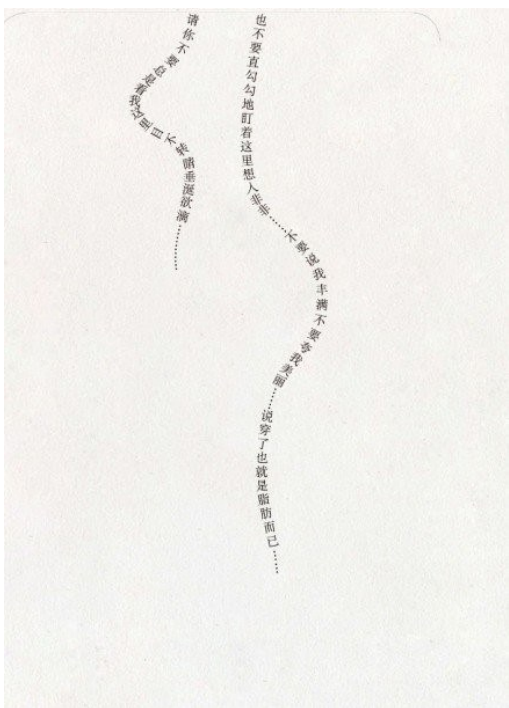


图8 不要总是看这里 朱赢椿《设计诗》
2011年11月广西师范大学出版社

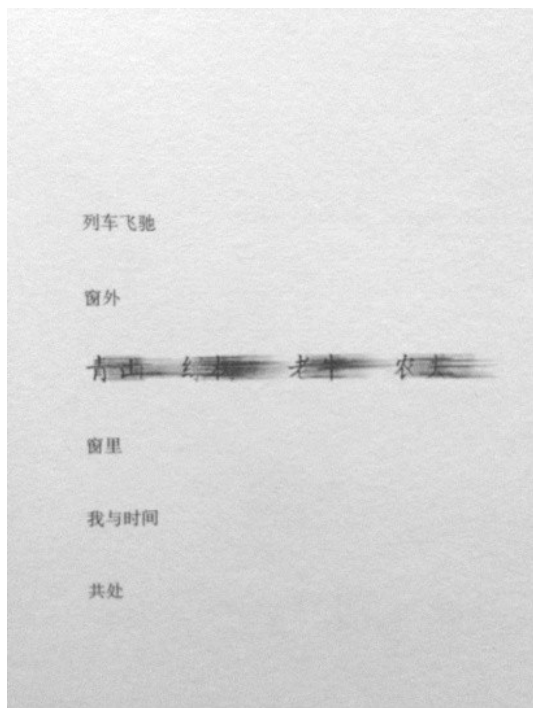


图9 窗里与窗外 朱赢椿《设计诗》
2011年11月广西师范大学出版社

诗》一书中,尽数展示了数十首视觉化的诗歌创作(图8,图9)。诗中文字犹在,诗歌却是图画的面孔。他采用版式编排和字体图形化的手法将汉字的象形融入诗性,这样直观的图示对诗歌意象的传递无疑是增效的。利用汉字形意同一的视觉特性与西方利用几何构成的版式编排来展现节奏和韵律相比,汉字在意象的体验上更自然、鲜活。字是画,画为诗,文本形实而意虚。

庞德反复提及欧纳斯特·菲诺洛萨在《汉字作为诗媒的艺术》中对中国文字意象的分析,绘写汉字的过程本身就是视觉隐喻的生发。隐喻是诗歌的实质,汉字形意的自然交融也给变革中的先锋派诗歌带来了关于生命意识的觉醒。此后,先锋派后期的意象诗歌中,诗歌通过字母、文字或符号的图形模式传达意图,而非传统词语意义。先锋诗人使用字体和其他的版式设计元素,以选定的每个词语片段、标点符号、字形(字母)、语素(任何有意义的语言单位)、音节或单词(通常用于图形)和图形空间一起构建形成一个个令人回味的画面。

作为图画,版式是阅读画面的导视,是画面主题表现的重要组成部分;作为诗体,版式是浏览文字

顺序、获得语境的视觉调息,而印刷却让诗歌文字变得与感性有机结合,拥有更抒情、更个性化、灵性独特的印刷风格。不论中西方哪一种类型的诗歌,这都是一种用极具经济性和微妙的视觉材料来协调语义结构的方法。

结 语

从19世纪末到20世纪中后期,先锋派诗歌总让我们意识到非语义视觉文本可能在某种程度上是视觉诗意的产物。通常,当我们确切地知道诗歌的语言是什么,这首诗的内容是什么时,我们才能确定这些文本是否属于诗歌。但在20世纪的诗歌视觉化过程中,未来主义、达达主义和超现实主义等前卫艺术进行的印刷和视觉实验,其中画面布局从诗歌意义的辅助表达转变为传递艺术性的首要表现。诗人要用文字的视觉维度来寻找诗歌,他必须学会以印刷的方式处理它们。借此先锋派诗歌运用语言的实质性(如字母和单词形式以及页面布局),通过拼贴、象形化的视觉化手法来帮助发展诗歌的视觉新意,视觉和文字信息交融在诗意里。视觉化对先锋派诗歌的创作影响我们可以在奥古斯特·恩德尔(August Endell)在1908年的论文中一窥:“可见的东西意味着活的一代不仅仅是过去,一个人更看重的是视觉的乐趣,而眼睛介导的内容具有增强的价值,而不仅仅是对付单纯的精神。”^[1]

先锋派诗歌的批判性和活力源于视觉、听觉对诗歌叙事和意象表达的干预。诗歌形式在印刷和计算机的发展中逐渐突出了视觉感受对诗歌主题和意象传达的影响。版式和图式、图形化与文本、空间意识和图底关系这一系列碰撞产生了多维多链的诗歌创作。其实,很长一段时间,视觉化的诗在图形艺术中几乎不被容忍,因为作品的文学内容通常被认为更加重要,视觉诗能在图形论(图形艺术、绘画等)中被讨论,仅仅集中在不重要的形式表现上,所以自然的,早期先锋派诗歌在文学或艺术的主流中并不为人所知。

随着时间的推移,由于“新时代”的到来,媒体化和数字化的先锋派后期诗歌的形势似乎发生了根本性的变化:文学作品被划分为视觉和语音艺术。因此,就二十世纪中后期的先锋派诗歌而言,大多数研究者已不再将视觉化简单地理解为诗歌审美的趣味,格式塔视知觉理论和多媒体时代的大众传播手段将先锋派诗歌重新定义,形成一种全新的艺术形式,提升至一种全新的意象表达。

古老的诗歌在20世纪创建了跨越不同媒体的新型艺术形式:文本、图像、声音,甚至通过计算机技术进行交互。当代诗歌利用这一点来创作综合艺术和媒体作品。诗歌创作从语言的材料要求出发却强调非语言因素,如声音和视觉。视觉上单个字母的图形化,书页的图底空间,传统阅读习惯的颠覆,字母和单词的组合可能性(版式),忽略语法和隐喻,这种自由发挥的多元语言表达在违背了语言的表面的同时,也拆解了诗歌文本结构,审美上要求读者具有全新的接受态度。一部作品是诗歌、视觉艺术还是音乐,或者是编程已经越来越不清晰,但我们期望在诗歌作品中出现与语言的更多密切的接触,不再忽视先锋诗歌视觉的创作和表达维度。

〔责任编辑:平 啸〕

[1] 转引自 Heinrich Wölfflin(ed.), “Das Erklären von Kunstwerken”, *Kleine Bücherei zur Geistesgeschichte*, Leipzig: Seemann, 1940, vol.1。