

XIANDAISHI  
JIQIAO  
YUCHUANDA

# 现代诗 技巧与传达

何锐 翟大炳 著



百花文艺出版社

BAIHUA LITERATURE AND  
ART PUBLISHING HOUSE

# 现代诗技巧与传达

何锐 翟大炳 著



百花文艺出版社  
BAIHUA LITERATURE AND  
ART PUBLISHING HOUSE

图书在版编目(CIP)数据

现代诗技巧与传达/翟大炳著. —天津:百花文艺出版社, 2000

ISBN 7-5306-3000-8

I. 现… II. 翟… III. ①诗歌—创作方法②诗歌—文学欣赏 IV. I052

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 17167 号

百花文艺出版社出版发行

地址:天津市和平区张自忠路 189 号

邮编:300020

e-mail: [bhpubl@public.tpt.tj.cn](mailto:bhpubl@public.tpt.tj.cn)

<http://www.bhpubl.com.cn>

发行部电话:(022)27312757 邮购部电话:(022)27116746

全国新华书店经销

天津市桃园印刷有限公司印刷

※

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 11.25 插页 2 字数 252 千字

2002 年 1 月第 1 版 2002 年 1 月第 1 次印刷

印数:1—3000 册 定价:18.50 元

## 序：诗学建构的突破性尝试

谢冕

本世纪八十年代中国结束了长期的社会动乱，现代诗以崭新面目的崛起，创作的丰富，论辩的频繁，促进了思考的深入，为中国现代诗学的长足发展提供了新的契机和可能性。十余年来，国内出版的诗的理论著述，特别是研讨诗歌技巧的书日渐增多，但这类书仍多局限于修辞层面上的各种诗歌现象的归纳，多半满足于描述而仍然缺乏系统性的宏观综合。这本由何锐、翟大炳合著的《现代诗：技巧与传达》则明确地发出了突破性尝试的信号，它并不着重于对诗歌作一般性的技巧描述，而是首先抓住诗歌技巧的内在生成原因作整体性的鸟瞰。即认为诗歌是一种生命意志的表现。由于“自意识”的作用，人就有了对各种欲望的追求，随之也就带来了无尽的喜悦与烦恼。这种由生命的欲求所引发的冲动性，必然要求适当形式的传达。传达就关涉到技巧，即诗人为达到创作的最佳目的所采用的合乎美的规律的操作技能。本书作者对技巧的研究立足于宏观考察，认为虽然诗歌中的技巧可以作多种多样的选择，但不外是两方面的建构：其一为历时性语序轴，它是一种换喻，在诗歌中，是实在主体和其毗连的代用词之间的替换，它是序列的，相继的，线性的发展过程，强调的是语序和约定俗成。另一建构为共时性的联想轴，它是一种隐喻形式，是以诗中的主体和其它比喻式代用词之间因相似或类比进行联接的，它们之间是并存的垂直关系。这种建构强调了联想和反秩序，反约定俗成。显然，该书更为

重视联想轴，但也并不因此而排斥语序轴。作者认为，结构主义诗论家的理论基础就建立在对语序轴所体现出来的秩序分析上。按这种建构写诗，需经由一个词义、句法到位后的完整的语义推导过程，写出来的作品，自有其存在的价值。但由于结构主义过分强调了语言秩序和结构功能，就必然忽略了作为创作主体的诗人的主观能动性。诗人不是结构秩序的奴隶。如果他们仅仅是装配的工匠，不断地因袭前人，那么他们的创作充其量只能是一种技艺，而不是技巧。诗人们理所当然地更专注于创作中的联想轴的建构。从语言角度说联想轴着眼于对语言的超越，而对语言的超越，是一种“两难”境地。语言的概括性不可能穷尽生活中的一切事物，尤其是面对情感世界，更显得无能为力。它只能是“言不尽意”。可是这“言不尽意”也只能用语言将其表现出。这是一个悖论，即认定语言是“言不尽意”，但又偏偏要用语言本身来证明这个定论。如何走出这个怪圈，是古今中外诗人共同拥有的尴尬。

由于诗人为实现对语言的超越，扩大表现力，他们不仅要破坏正常的语言结构功能，而且还要对原有语意进行颠覆，它的确会给只有日常体验和遵循常见的语义逻辑的读者带来一个懂与不懂的问题，但这显然不能作为判断诗的优劣的尺度。诗人总是为自己寻找新的表现手段，他不断地为自己设立新的规则，这工作实质犹如康德所认为的主体的人要为客体赋予形式，通过知性为自然立法。可是，当诗人制定一个新规则时，心态总是复杂的。一方面他为自己的创造性劳动而欣喜，而同时又担心广大读者对他的创作难以认知，即所谓“不懂”，因此，诗人总是主动向读者倾斜，而读者又力争成为瑞恰兹所说的“合格的读者”。在这种情势下，规则就会向大众化转化。

社会承认对诗人是一大幸事，但同时又令他忧虑，“一方面它给诗人带来荣誉，一方面却使诗人的天才创造渐次淹没于传统和习俗之中，变成公式与教条，成为新一代艺术家反叛与斗争的对

象。”于是那种富于独创性的诗人又开始了新规则创造的艰难历程。这种情形就是康定斯基所比喻的，“精神生活可以用一个巨大的锐角三角形式来表示，并将它用水平线分割成不等的若干部分，顶上为最窄小的部分，越低的部分越宽，面积越大。”他的意思是说有创见的艺术家位于三角形的顶端，艺术的欣赏者和接受者则处于三角形底部。由于他们之间存在着大的距离，艺术家往往为此苦恼：“三角形的顶端经常站着一个人，他欢快的眼光是他内心忧伤的标记，甚至那些在感情上和他最接近的人也不能理解他，人们愤怒地骂他是骗子、疯子。贝多芬生前就是这么一个挺立着受尽辱骂的孤独者。”创新意识强烈的诗人同样如此，他们既要向读者靠拢，又肩负着引导读者认识不断变化着的新世界的责任。他只能是在一个时间从三角形顶端走向底部，而另一个时间里又开始攀登另一座三角形的顶端。如此反复，形成螺旋式上升。可以说，对这种创造与欣赏的相互状态的描述是这部专著基本的命题。该书作者创造性地将此种状态命名为“精神三角形效应”。从诗的传播与流传的角度看，诗人的上帝是读者，但从诗人对于鉴赏者的审美导引看，说诗人是读者的“上帝”也未尝不可。在这时，由于艺术的先锋意识而扮演了先知的角色，他是引领凡人走向西奈的摩西。

理论的宏观视角和气势造成了本书的突出优点，但该书并未忽视对诗技巧的微观考察。对现代诗技巧的侧重点，诸如意象、隐喻、象征、反讽、佯谬、荒诞、音义对应、陌生化、生活还原等均予以关注。但作者更主张这种微观必须是宏观背景下的发现，群岛的每一座小岛都可以是美的，但如果将这座小岛放在群岛的背景下观赏，则不仅是美的，而且更有生气。

作为一部后出的谈诗技巧的专著，这本书的创新意识比较明显。但也应当看到，由于作者的论述是在“两难”中的选择，就不可能尽如人意。从纯理论角度看，会认为该书理论不够周密严谨，无疏漏之处。而从纯印象式评论说，它引经据典确乎多了些，显然

又过分理论化了。但创新与墨守成规总是不应等量齐观的。创新中的失误，如同一位受了伤的极地探险者，而四平八稳的守旧，充其量也只是一个蹒跚而行的侏儒。

# 目 录

序：诗学建构的突破性尝试 ..... 谢 冕(1)

导言：技巧即发现的传达 ..... (1)

## 第一章 诗歌中的再现和“转换式变调” ..... (35)

诗歌的源泉—再现功能—历史诗也是再现—朴素现实主义的理论—如何看待诗歌中的再现—“预成图式”—修正公式—再现是一种“转换式变调”—自然材料转换为艺术的三个层次—自然与幻相—简化—儿童诗的启示—有限到无限—“变调原理”的必然与利用

## 第二章 诗歌中的表现和表现性 ..... (61)

表现是情感的表现—它是一种投射—移情说的不足—异质同构说—表现性和如何处理表现性—自然表现和艺术表现—理性观照下的非理性—艺术表现的前提是一种审美理解—理解的渐进过程—如何看待诗歌中的超验—个人感受应向公共感受转化—共鸣的必要条件—深刻性表现的标志—力度—显示力度的方向性—反讽—表现中的师承与独创

### 第三章 诗歌的形式、形式感和形式主义 ..... (95)

诗歌的形式—形式的本体意义—它是一种结构—形式的“惊颤”效果—形式创造意义—分行与程式化期待—节奏与审美形式—韵与押韵方式—意象是诗歌的内在形式—意象的特征与组合方式—什么是形式感—形式感与“有意味的形式”—诗歌中的“原型”与“有意味形式”—形式主义诗歌的失足

### 第四章 诗歌中的意义、意思与意味 ..... (139)

什么是意义—诗歌意义的表现—艺术符号与推论符号—推论符号是一种秩序—政治鼓动诗—艺术符号表达的是意思—从意义到意思的转换过程—诗歌中意义把握的三个层次：基本意义、习俗意义、内在意义—诗歌中多义性的原因—小语境—对话与潜对话—蒙太奇—大语境—现代诗中的“典故”继承—诗歌中的含混—一语双关—同一尺度的两极—诗歌中的意味—意味是诗人为自然立法

### 第五章 精神三角形效应：诗歌中的规则与反规则 ..... (179)

康德的“知性为自然界立法”就是确立规则—规则的“内化”—习惯性规则—设立性规则—设立性规则举例：“瞬间印象复合”、“意象切割”、“语义颠覆”—创新与走向公众的两难—诗人永远是西绪福斯—中国现代诗规则的多元—维特根斯坦的“图式”说—艺术规律的恒定与艺术规则的多变—什么是诗与“家族相似”

## 第六章 关系:诗歌生命形式的显现(上)——语序轴 ..... (205)

人的生命意识的自觉性特征—人本主义心理学家谈如何发现生活中的意义—马克思谈人的生命活动—诗歌结构与人的生命形式同构—生命形式体现社会关系的总和—语序轴的特征—例举:直白与赋(叙事诗与史诗),比喻与博喻,拟情化,陌生化与还原生活,音义对应

## 第七章 关系:诗歌生命形式的显现(下)——联想轴 ..... (247)

联想轴的特征—它的两种形式:类似与对立—旧词新解的启示—联想与体验—新生代诗与体验—联想轴例举:象征,隐喻,佻谬:异常搭配、荒诞、黑色幽默—意象空间的格式塔性:整体与空白、“图-底”,互文性与移位

## 第八章 语言的困境与超越种种 ..... (295)

语言困境表现为两难—语言落后于现实的发展—文化对语言的强制—造成语言局限的两个原因:语言生成过程中的障碍,从内部语言对外部语言运动过程中的变异—诗人对语言超越的努力:形而下:词序颠倒、变性、语言场变(哲理诗),形而上:语言造型—以禅入诗—诗与禅的内在机制:非功利的心理距离—非分析性的模糊与朦胧—随意性的“活参”—拉康的前语言理论—诗人对前语言理论的创造性运用:拟失语症—相似即同一的前逻辑与“冰山”一角—前语言运用中的失误:割裂词义与没有联觉点—失语症例举—超越只

能激活语言，不能废弃语言

余论：现代诗与文化精神的先锋 ..... (337)

# 导 言

技巧即发现的传达



当诗人在社会生活中有了深切感受并激发起情绪与情感时，他就产生一种不可遏制的创作冲动。它是诗人的生存方式和诗人生命能力的体现。这种冲动与其说是迫于外界压力，毋宁说是一种内在需求。诗人首先是作为人而存在着，而人的需要是多种多样的，既有维持有机体生存条件的生理需要，也有诉诸人的心灵活动的精神需要。自然，人作为社会关系的总合，不可避免地还有社会的需要，诸如对爱情，荣誉，事业等方面的祈求。当这些需要得到满足时，一种兴奋、喜悦之情便油然而生。然而，无数事实告诉了我们，在人的一生中，绝大多数需要是无法满足的，这就会给人带来苦恼、失望、悲哀、怨恨、愤怒等情绪与情感。诗人，由于其独特的气质和秉赋，他更执著于人的精神生活方面，其精神需求往往显得更为突出。而诗人同时又是人民的代言人，他的感情就更为丰富，宣泄的欲望就更为强烈。韩愈在《送孟东野序》中就说：“大凡物不得其平则鸣，……人之于言亦然。”刘勰在《老残游记》中说得更好：“《离骚》为屈大夫之哭泣；《史记》为太史公之哭泣；《草堂诗集》为杜工部之哭泣；王实甫哭泣于《西厢》；曹雪芹寄哭于《红楼梦》。王之言曰：别恨离愁，满肺腑难陶泄，除纸笔代喉舌，我千种相思向谁说！曹之言曰：满纸荒唐言，一把辛酸泪；都云作者痴，谁解其中味！名其茶曰‘千芳一窟’，名其酒曰‘万艳同杯’者，千芳一哭，万艳同悲也。”（《老残游记自序》），说到底，创作乃是作家和诗人的一种感情宣泄，只不过它并非那种在现实生活中随处可见的感情自然宣泄，而是一种主体对象化。就是说，诗人的创作实践是主观见之于客观的过程。在这一过程中，属于主体的情感的丰富内容，变成了客观的，感性的，可以观照的存在，它实质上是马克思所说的“在他创造的世界中直观自身”。即使那些被公认为是“冷抒情”的诗作也

不例外。如杨黎的《冷风景》，诗人的目光有如一架不动声色的摄像机，它不停地对街景进行扫描：

……这条街很长/街两边整整齐齐地栽着/法国梧桐/  
(夏天的时候/梧桐树叶将整条街整条街/全部遮了)/这  
会儿是冬天/梧桐树叶/早就掉了/街口是一块较大的空  
地/除了两个垃圾箱外/什么也没有/雪 /已经下了好久/  
街两边的屋顶上/结下了薄薄一层/街两边全是平顶矮房/  
这些房子的门和窗子/在这个时候/全都紧紧关着……

大街上冷冷清清，虽然在诗中也写了一些活动的景象，如说：

很夜时/街右边有一家门突然打开/一股黄色的光/  
射了出来/接着“哗”的一声/一盆水泼到了街上/门还未  
关上的那一刹/看得见地上冒起/丝丝热气/最后门重新  
关死/雪连续下着/静静的……

这里，仍然是冷眼相看，并非诗人的自我观看，而是非我的旁观。这种非我便是法国“新小说派”代表作家阿兰·罗伯——葛利叶所说的物化的“人”。他认为小说描写的对象不是人，而是物，人物只是表现某种心理因素的“临时道具”。人只能通过视觉看到事物的外表，不能凭主观感情赋予它任何意义与色彩。众所周知，“艺术之所以成为艺术，就在于它能使人的感知和理解脱离惯性轨道，让人把握到平时不能把握到的事物的某些独特的新奇的方向和性质。如果人们在日常生活中，比较地彻底抛却功利的态度，以一种非功利的（或旁观者，局外人）的态度去对待生活中的一切，使自己发现和注意到过去不能发现的东西，从中得到深切的体验，生活本身不就成为艺术了吗？这一点正是这种新的意识所努力追求和提

倡的。”<sup>①</sup>我们之所以认为《冷风景》不仅是主体对象化，而且是一种审美对象化，是由于诗人是按照他的审美要求，将客观对象变成人的对象。只因为诗人将感情色彩抹去，以一种非功利的眼光看待自己所目睹的事物，这“街景”也就成了“冷风景”了，这正是法国“新小说派”的“物化”美学在诗歌中的具体应用，也是一种文学电影化的表现方法。从表面上看，它是一种非人化的写实，不带有倾向性，但鉴于诗中的画面仍是由诗人精心选择过的，它实际上是将客观效果暗示给读者。不是吗，在当今的大城市中，由于高楼林立，各有自己的小天地，人际关系日益冷漠疏离，诗人显然认为这是不正常的。因而诗中的风景也就是“心景”了。可见，作为传达手段的技巧，首先就面临一个如何选择的问题。奥威德认为情感的自然表现决不是艺术，因为它没有技巧的表现。就以女人的“恐惧”的自然表现而言，它是那样的多：

她们的恐惧都是相同，/但她们的表现却大不一样。  
/有些人在撕扯着自己的头发，/有些人则呆坐在地上一动不动；  
/有些人绝望地喊爹叫娘，/有些人则默不作声；  
/有些人在向上帝祈祷，/有些人则听天由命；  
/有些人准备逃离险地，/有些人却呆若木鸡，不能行动。

一个诗人，如果要表现属于自己所见到的“恐惧”，那就必然有所选择。这种选择就是一种操作技能，它是诗人为达到创作的最佳表现目的（传达艺术内容和创造艺术形式）所采用的符合美的规律的操作技能。诗人凭借这种技能，将他在生活中获得的体验，转化为物化形态的具体意象组合。换言之，作为具体意象组合的诗歌，它所涵盖的情感心态以及那具有生命意味的艺术形式，都是由技巧创生和物化的。所以，艺术技巧既是传达内容的手段，又具有催生和创造艺术形式的能力。应当说，技巧并不等于艺术形式，也不

是艺术内容本身。而是在内容与形式互相转化的过程中，融会契合两者成为有机整体的特殊技能。显然，仅仅将技巧视为一种技能的认识是很不够的，这是因为每一个人经过训练都能掌握一定的技能。众所周知，艺术院校和中文系的学生以及文艺爱好者，当他们通过有关专业学习后，都不难成为本行业的操作者，但他们中的绝大多数人的所谓创作却算不上严格意义上的艺术品。原因在于他们的操作不过是按照媒介物的基本特点所进行的程序编码活动而已，这种缺少创造性活动的操作，只能是科林伍德在《艺术原理》中所详加说明的技艺。他正确地指出：“技艺涉及到计划与执行之间的区别。待取得的结果早在获得之前就预先被设想和考虑好了，工匠在制作之前就知道自己要制作些什么，这种预知对于技艺是绝不可少的……这种预知不是模糊的而是精确的。”在《精神现象学》中，黑格尔所以认为工匠的制作算不上艺术，是因为他们还没有自觉认识到，要把他的思想感情在其所制造的东西中客观化地体现，因而他所制造的东西，对他说几乎是完全外在的，与己无关的。由于他们所制造的东西还未能真正体现出人的丰富的内心世界，所以，在他们所制造的东西那里，人也不可能直观到自己。而真正的艺术品，不仅自觉地把把自己的思想感情在所要创作的作品中体现出来，而且要通过这种创造活动提高自己的自由意识，黑格尔强调地说：

这个形态由于意识的创造活动而提高到自我的形式，于是意识就可以在它的对象中直观到自己的活动或自我。

这就是说，在任何称得上真正的艺术作品中，人们都可以“直观到它自己的活动或自我”。它是诗人心灵的透视。对一个真正的诗人说，它的心灵既是丰富的，又是处于不断流动变幻的极为个性