

诗歌艺术论

刘福智 著

西北大学出版社

诗 歌 与 诗 人

——《诗歌艺术论》代序

一、诗歌与才学

开中国山水诗之先河的南朝诗人谢灵运，非常敬佩建安诗人曹植，他曾说：“天下文才共一石，子建独得八斗耳。”从此，中国有了“才高八斗”这个成语，形容文才出众。

战国后期的著名思想家荀况，非常敬佩同时代人惠施，他曾说：“惠施多方，学富五车。”从此，中国有了“学富五车”这个成语，形容学识渊博。

才高八斗、学富五车的人不一定能成为诗人，而诗人则应当是才高八斗、学富五车的人。曹子建才高八斗，文思敏捷，才能七步成诗。毛泽东诗情澎湃，手不释卷，才能出口成章。

有人说，写作是一种能力。自然，写诗也是一种能力。其实，打铁也是一种能力。不过，打铁主要是取决于体力，而写诗主要取决于智力。而且，打铁充其量是一种技能，而写诗至少也是一种智能。技能大多能够传授，而智能根本不能传授。其实，写诗的能力，或者说诗才，既包括智能，也包括技能。诗才基本上是不能传授的。据传说，南朝诗人江淹的诗才是隔世诗人晋代的郭璞送给他一支五彩笔而得到的。可是，后来江淹在睡梦中被郭璞索去了五彩笔，他就再也写不出好诗了。这就是“江郎才尽”的典故。其实，诗才既不能传授，也不能遗传。即便是建安时期诗人中的“三曹”和“唐宋八大家”中的“三苏”也不足以为证。曹氏父子与苏氏

父子的能诗善文,其基本原因是在于其各自的素质、后天的努力和生活其间的艺术氛围,而不是什么遗传基因和耳提面命。

大概就是在这种意义上,鲁迅先生说:“不要相信小说作法之类的书。”如果针对诗歌,他恐怕也会说不要相信诗歌作法之类的书。其实,此话极有道理。包括诗歌在内的所有文章的写作,从某种意义上来说,都不是教出来的。能不能写出文章,能不能写好文章,在很大程度上决定于写作者的素质,准确地说,是素质结构,即各方面素质的组合。

著名学者朱德熙说过,写作与人的素质有关。有的十几岁的娃娃就能写一手好文章,有的人活到50岁也写不出一篇像样的文章。这在生活中并不少见。人的素质在一定程度上决定着写作的成果。

所谓素质,是指人的先天的特性。当然,写作还要凭借后天的修养。一般来说,有着优良的先天因素,再加上不断强化后天的因素,就能不断写出好作品。但是这种说法对于“曹禺现象”来说就不适宜了。所谓“曹禺现象”,是指曹禺23岁时写出惊世之作《雷雨》,这是他的处女作,也是其创作的顶峰,以后虽有不少好作品,却始终未有超越《雷雨》者。23岁之后以至于中年和老年的曹禺,其生活储备、知识积累、写作技巧等各个方面当然会超越当年,但是,何以写不出超越当年的作品呢?其主要原因并不在于某一方面的素质,而在于其后来的素质结构不如当年。要想不断写出好的作品,就要不断调整各方面的素质,使素质结构始终处于最佳状态。这说明,诗歌创作问题也包含着先天的和后天的因素。

写作毕竟是一门科学。凡科学总是有规律可循的。鲁迅虽然说过“不要相信小说作法之类的书”,但这并不等于他轻视写作规律和写作技巧。相反,他极其重视从选材、立意到谋篇、行文等一系列写作问题。每一个诗歌作者,在正确评价自己的素质即先天因素的同时,也应当在知识、技能、情感、理念等诸方面做出不懈的

努力,使自己后天的因素得到不断的改观和完善。随着写作领域的转换,还要及时调整各方面因素,使之根据不同需要趋向特定的优化组合。

二、诗歌与灵感

几千年来,一提起写诗,人们总要大谈“灵感”,而对于“灵感”的解说,又大多神秘而玄奥。

“灵感”一词最早出现于古希腊时代,其本意是“灵气的吸入”(吸取灵气)。在英文中写作“inspiration”,在俄文中写作“вдохновение”。这两个单词的词根都有“吸气”的意思,但“吸气”和“灵感”简直风马牛不相及。

灵感在诗歌创作中的地位,仿佛是至高无尚的。公元前5世纪末,古希腊大哲学家德谟克利特就说过:“没有一种疯狂式的灵感,就不能成为大诗人。”(段宝林《西方古典作家谈文艺创作》第2~3页,春风文艺出版社)

几乎与德谟克利特同时,中国出现了一位大诗人,峨冠博带,披头散发,在汨罗江边高声疾呼:“路漫漫其修远兮,吾将上下而求索。”他好像近似于德氏所要求的疯狂。过了一千多年,中国又出现一位大诗人,据云,此人“斗酒诗百篇”,“天子来呼不上船”,而且自称“我本楚狂人,凤歌笑也丘”。他已经达到了德氏所要求的疯狂。又过了一千多年,中国又出现一位大诗人,据云,此人在东瀛扶桑留学期间,突然诗兴大发,急忙走出图书馆,脱去鞋袜,在地上疾走如飞,后来索性倒在地上,真切地和大地亲昵,“去感触她的皮肤,受她的拥抱”,于是,诗人马上完成了一篇大作:《地球,我的母亲》。

灵感对于写诗来说当然是重要的因素,甚至是决定性的因素。不过,像郭沫若那样,灵感一旦袭来便如同病迷发狂,然后一挥而就写出大作的情况,在诗人之中怕不多见。这样的灵感似乎既讲

不来,也学不来。也许某些诗篇需要“疯狂”,而许多诗篇却忌讳“疯狂”。把“大诗人”同“疯狂”联系起来,实有不当之处。而把灵感的激发指靠于某些外在物质,也是一种误导。

李白“斗酒诗百篇”,人们把他的诗才与其嗜酒如命联系起来;鲁迅大器晚成,文章“一发而不可收”,人们把他的文才与其吸烟成癖联系起来。其实,李白之死恰恰有其嗜酒的原因;鲁迅年未花甲而亡,也正因为劣质烟草中的尼古丁残害了他的健康。诚然,烟、酒、茶等物质对人的神经系统有一定的刺激作用,作家和诗人生活中的某些嗜癖也可能促进其思维活动的活跃,可是,把这些外界物质当成灵感的源泉,则是不科学的。这正如黑格尔所说:“因为天才与心灵现象和自然现象通常都处在一种最紧密的关系中,人们就以为通过感官的刺激就可以激发灵感。但是单靠心血来潮并不济于事,香槟酒产生不出诗来;例如马蒙特尔说过,他坐在地窖里对着六千瓶香槟酒,可是没有丝毫的诗意冲上他的脑里来。同理,最大的天才尽管朝朝暮暮躺在青草地上,让微风吹来,眼望着天空,而温柔的灵感却始终不会光顾他。”(《美学》第1卷第354页,人民文学出版社1962年版)看来,灵感与外界物质实无多大关联。要激发灵感,还是要靠诗人的知识、生活、情感、理念等等这些内在因素。

所谓灵感,就是诗人在诗歌创作中基于生活实践和知识积累突然产生的富有创造性的思路。得到这样一条思路,诗意创造便会豁然贯通。

灵感的特点之一是突发性。正如费尔巴哈所说:“灵感是不为意志所左右的,是不由钟表来调节的,是不会依照预定的日子和钟点迸发出来的。”它往往突如其来,又会稍纵即逝,因而难以预料,更是难以把握。这就要求诗人,一旦灵感来临,便要及时捕捉,不使其飘忽而去。20世纪80年代初期,中国在摆脱了一场巨大的民族灾难之后,面临着广阔的发展前景,但是与西方发达国家的差

距也是巨大的。诗歌作者流火满腔的爱国之情和报国之志无由抒发,他多么想“像哪吒那样/生出三头六臂/大闹华夏之海/闹出一个繁荣富强的/洞天福地”。然而,这是不可能的,他为此而怨恨。他突然想到,这之所以不可能,是由于遗传基因“使我长成一个正常的人体”。于是,灵感随即来临,思路豁然贯通,许多诗句在他头脑中涌现出来:“我怨恨你/二十三对染色体/你为什么/固守遗传信息/使我长成一个/正常的人体/只有一副大脑/一双手臂/你为什么/不能让我/像哪吒那样/生出三头六臂/大闹华夏之海/闹出一个/繁荣富强的/洞天福地/……”那是1981年7月下旬的一个酷热的下午,作者坐在简陋的没有任何电器设备的斗室里奋笔疾书,挥汗如雨。他紧紧地抓住灵感不放。他知道,正如苏东坡所说:“做诗火速迫亡遁,情景一失永难摹。”

灵感的特征之二是创造性。灵感一经触发,也就意味着新的意象、新的意念、新的思路的获得,这是诗人在长期积累的基础上、在某种触媒的作用下而获得的创造性的艺术思考的结果。这种结果的获得有时看来是非常偶然的,但是诗人在生活、知识、情感和理念等方面为其打下了必然的基础。一年初夏的一个夜晚,诗歌作者齐鲁路经一条小街,街道两旁开满了“堆雪积银”的洋槐花,阵阵花香“醉心袭人”,作者沉浸在洋槐花造就的诗意之中,并使之具象化:“啊,洋槐花开了/堆雪积银/点缀着街树/掩映着楼群/啊,洋槐花开了/醉心袭人/撩拨着蝶翅/勾引着蜂唇/蓝天的鸽哨/也变得甜丝丝/老人的梦境/也变得香喷喷/每公升空气/都酿成小香槟。”如果写到这里止笔,便感到过于浅薄,而且了无新意。作者想到,生活并不像花那样美,同时祈望生活像花那样美,他的头脑中突然闪现这样一个念头:“如果人们的岁月/都布满花荫/如果每一颗心/都散发芳芬/那么,即便有烦闷/也是甜蜜的烦闷。”这几句可谓全诗的点睛之笔。“甜蜜的烦闷”,这是一个创造性意念。

三、诗歌与人品

文学是一项崇高的事业。诗歌创作与诗人品格绝不可分。中国古代文论有一句老话：“无本不立，无文不行。”（《礼记》）“本”和“文”相辅相成，但“本”是第一位的。所谓“本”，就是作者自身的思想、品德、情操和修养。清人吴定在《海峰先生古文序》中说：“道德者，文章之宗也。”有关文章写作的各种问题，诸如遣词造句，谋篇布局，选材立意，都不是写作的根本，唯有修身立德才是“文章之宗”。清人徐增在《而庵诗话》中说：“人高则诗亦高，人俗则诗亦俗，一字不可掩饰。”《红楼梦》中描写的公子小姐大多能诗善文，不仅意趣盎然，而且格调高雅。而恶少薛蟠也想附庸风雅，对酒吟诗。他吟出来的东西简直俗不可耐，令人不堪卒读。艺术的价值总是同艺术家的人品相得益彰。宋代画家郑思肖画露根的兰草来寄托亡国之恨；清代怪杰郑板桥画高洁的竹子来表达坚贞的气节。屈原的《离骚》之所以千古不朽，固然由于其高深的艺术造诣，更重要的是他表达了可与日月争辉的高洁品格和爱国精神。岳飞的《满江红》之所以万世长存，也有因其人亦重其文的因素。因而，20世纪90年代报纸上曾经掀起的关于《满江红》一词是否伪托之作的争论不平而息，其中大概也有这个道理。人们不愿意看到这样的结论：这首充满强烈爱国主义精神的著名词篇不是出自这位伟大民族英雄之手——尽管学术研究是一项严肃的科学事业。相反，那些行为不端、心术不正的小人，他们的诗文往往受到人们的鄙视。据载，民族败类秦桧是状元及第，那么，其能诗善文恐怕是不容置疑的。然而他却没有什么作品流传后世，其原因是因其人而轻其文。

每一个爱诗的人，每一个写诗的人，都应当是一个正直的人，高尚的人。古人云：“言为心声，书为心画。”诗歌也是心声心画，它像一面镜子，可以照见作者的灵魂。

目 录

诗歌与诗人

——《诗歌艺术论》代序·····	(1)
------------------	-----

第一章 立 意·····	(1)
--------------	-----

一、感悟与思索·····	(4)
--------------	-----

二、明朗与含蓄·····	(10)
--------------	------

三、重大与细小·····	(19)
--------------	------

第二章 想 象·····	(30)
--------------	------

一、上帝与诗人·····	(30)
--------------	------

二、形象与激情·····	(34)
--------------	------

三、奇思与妙想·····	(44)
--------------	------

第三章 构 思·····	(52)
--------------	------

一、理性与感性·····	(53)
--------------	------

二、意念与意象·····	(58)
--------------	------

三、联想与生发·····	(65)
--------------	------

第四章 布 局·····	(74)
--------------	------

一、组合与创造·····	(75)
--------------	------

二、认同与借鉴·····	(80)
--------------	------

三、程序与类型·····	(82)
--------------	------

第五章 动 情·····	(89)
--------------	------

一、动人与动情·····	(89)
--------------	------

二、感受与感情.....	(92)
三、运载与发散.....	(98)
第六章 韵 律	(106)
一、诗歌与音乐	(106)
二、音韵与周期	(107)
三、声律与节奏	(117)
第七章 遣 辞	(124)
一、诗语与文语	(124)
二、出奇与求异	(126)
三、抽象与具象	(131)
第八章 造 象	(136)
一、意象与情理	(139)
二、塑造与显示	(140)
三、选择与组织	(153)
第九章 虚 实	(164)
一、共存与互惠	(165)
二、对立与互补	(171)
三、充实与空灵	(174)
第十章 时 空	(184)
一、时空与脉络	(184)
二、诗歌与时间	(187)
三、诗歌与空间	(198)
后 记	(210)

第一章 立意

德国著名的哲学家、美学家和自然科学家伊曼努尔·康德(1724~1804)在其重要著作《判断力批判》中曾经批评过这样一种现象:某些艺术作品,虽然从鉴赏力的角度来看是无可指责的,然而却没有灵魂。一首诗,可以写得十分漂亮而又优雅,但却没有灵魂。一篇叙事作品,可以写得精确而又井然有序,但却没有灵魂。一篇节日的演说,可以内容充实而又极尽雕琢之能事,但却没有灵魂。甚至一个女人,可以说是长得漂亮、典雅,但却没有灵魂。

康德反复强调的“灵魂”,用我国古典文论中常用的一个术语来说,便是“意”。所谓“意”,就是诗的思想、意念、情绪的“聚焦”。和康德一样,中国古代的文人墨客在写诗著文时也反复强调“意”的重要性。袁枚宣称“崇意”,王夫之认为“以意为主”,白居易则明确指出“炼字不如炼意”。处于不同时代的这几位诗人却有着一致的见解,这说明“意”在诗歌创作中无疑占据着非同寻常的地位。

关于写诗立意的问题,《红楼梦》中多有涉及。在第四十八回中,有林黛玉与香菱说诗的情节。她说:“……词句究竟末事,第一是立意要紧,若意趣真了,连词句不用修饰,自是好的。”在第六十回中,宝钗也有一段有关的论述,她说:“……做诗不论何题,只要善翻古人之意。若要随人脚踪走去,纵使字句精工,已落第二义,究竟算不得好诗。”黛玉、宝钗之言很有见地,当然,这实际上是《红楼梦》作者曹雪芹的见解。

所谓“立意”,用今天的话来说,就是“确立主题”。任何一首诗都要选择并确立一个主题。诗歌和其它文章一样,总要表达某种

思想、某种意念、某种情感，总要有某种写作目的或动机。为了写诗而写诗，那写出来的东西很可能不知所云。即使所谓“纯客观”的风景诗，也会隐藏着某种意趣，透露出些许心绪。

文学是人类的精神活动之一。人类借文学来反映、批判、创造自己的生活。文学永远植根于生活，却也永远不可逃遁地作用于生活。

有人说，诗歌是文学的顶峰，是文学的最高形式。比起其它文学样式，诗歌能够更高地更深地更自由地表现人类的全部生活和全般意欲。因而它对生活所发生的作用也就更强烈，甚至难以违抗。抗日战争时期，《义勇军进行曲》、《我的家在松花江上》等歌曲比其它文学形式更强烈地鼓舞了全国人民奋起抗战的斗志。20世纪50年代，郭小川以他那热情澎湃的诗句鼓舞千千万万青年“向困难进军”，“投入火热的斗争”。“四五”运动中，又是诗歌成了人民大众同“四人帮”进行殊死斗争的最犀利的武器。“欲悲闻鬼叫，我哭豺狼笑，泪洒祭雄杰，扬眉剑出鞘。”这首曾被“四人帮”诬为“反动诗词”的小诗，一时传遍全国。凡是杰出的诗作，都会长久地萦绕在民族的记忆里。那些诗作里所传出的深沉的声音，当我们困苦时给我们以进取的力量，当我们孤寂时给我们以温暖的友情，当我们危难时给我们以不屈的灵魂，使我们生活得不卑污，不下流，始终挺立在世上。1789年法国革命者不是唱着《马赛曲》攻占巴士底狱吗？无数不屈的共产主义者则唱着《国际歌》走向刑场。

著名诗人艾青说：“对于诗的评价，不应该偏重在：它怎样排列整齐，怎样文字充满雕琢与铺陈，怎样声音丁东如雨天的檐溜，等等；却应该偏重在：它以怎样真挚的语言与新鲜的形象表达了人的愿望，生活的悲与喜，由暗淡的命运发出的希望的光辉和崇高的意志，等等。”（艾青《诗论》第163页，人民文学出版社1980年版）艾青所说的“却应该偏重”的方面，就是诗歌的主题。所谓主题，其实

就是诗人所要表达的思想和情感。

诗歌，必然是诗人和诗人所代表的人群对于生活的感情与思索的一种特殊的表达。

诗人生活在社会中，生活在特定的人群中，无时不在呼吸着人们的苦与乐，悲与欢。他们必然以自己的心明澈地观照丰富而繁杂的生活，而且往往把生活划分出相互对立的两面：真与假，善与恶，美与丑。诗人会给其中的一面以爱情，给另一面以憎恨。不管他如何看世界，如何解释世界，采用怎样的语言，结构怎样的形式，他总是要表白自己或他所代表的人群的意见的。因此，任何艺术，从根本的意义上来说，都是宣传；任何艺术也只有不叛离“宣传”才能实现其社会价值。

诗人所要宣传的，就是某种观念、意念、意欲，即思想感情，即主题。例如杜甫的妇孺皆知的名篇《绝句》：

两个黄鹂鸣翠柳，一行白鹭上青天。

窗含西岭千秋雪，门泊东吴万里船。

这首脍炙人口的诗篇几乎成了山水诗的经典，从它问世至今，人们不厌其烦地读了一千多年，是历代儿童启蒙读物的必选诗篇。不谈它在艺术上的特色诸如对仗工整，韵律和谐，有声有色，有静有动，给人以天造地设、炉火纯青的感觉，若从立意的角度来考察，也多有借鉴之处。

全诗四句，每一句都是作者精心描绘的线条流畅，色彩明丽，构图谐调的图画。四幅图画悬于新落成的杜甫草堂的四壁，画面上五色交错，线条流畅，形象鲜活，生机盎然。如果说到立意，或确定主题，那么可以说作者抒发了一种恬静闲适的情怀。这首诗是诗人身历战乱，逃出长安，度陇入蜀，来到成都之后写成的，虽然抛妻别子，孤身远行，却能营建草堂，暂时栖身，则是不幸中之大幸。饱尝丧乱之后，诗人看那蜀中景物，仿佛到处闪耀着明媚的阳光。但是，在大半中华烽烟滚滚的历史背景上，这位毕生伤时忧世的老

人暂时获得安宁之时所抒发的那种恬静之心、闲适之情，自然不同于一般士大夫通常表达的那种闲情逸致。联系诗人的身世遭际和时代背景来谈这首诗，才能真正理解诗的主题、境界和价值。

自古以来，诗人写诗都是极端重视立意的。此外，立意之后还有一个达意的问题，换句话说，确立主题之后还有一个表现主题的问题。据说，有个学生写了一首诗，自我感觉极好，就送给老师批阅。老师看了后，就用上述杜诗中的两句做了评语：“两个黄鹂鸣翠柳，一行白鹭上青天。”学生见老师用杜诗名句给他做批语，虽然不解其意，但心里颇为得意。岂不知，老师的意思是：不知所云，不知所往。他是批评学生的诗没有主题或者是跑了题。

一、感悟与思索

所谓主题，就是诗人在诗中表达的感悟或思索。

现代主义文学理论中有所谓“无主题文学”，自然也就有“无主题诗歌”。岂止现代主义，其它一些流派中的“无主题诗歌”也不能说绝无仅有。所谓“无主题”，就是废除主题。当代已故著名朦胧派诗人顾城有一首题为《弧线》的诗：

鸟儿在疾风中/迅速转向
少年去捡拾/一枚分币
葡萄藤因幻想/而延伸的触丝
海浪因退缩/而耸起的背脊

四句诗，四条弧线，形象倒是鲜明。但是作者究竟要表达一种什么思想？究竟要抒发一种什么情怀？读者不得而知。诗人未能用某种意念统摄这些弧线，或者说这些弧线未能表达某种统一的意念，因而读者只是看到形象的罗列而不能理解作者的意图。不为别人理解的作品，也就不会给人以影响、教益、启迪或美感，那么它还有存在的价值吗？也许有人给此类诗以这种解说、那种阐释，却大多是一些望文生义和不着边际的牵强附会。

朦胧诗在中国的出现,其实是历史的必然。它是对“五四”运动以后数十年间中国新诗过于平实直露的诗风的反拨,也是对中国古典诗歌含蓄绰约的诗风的复归。然而,真理向前跨越一步便成为谬误。一些诗人为了朦胧而朦胧,写了不少文词艰涩,寓意隐晦的诗歌,使人读后百思不得其解,如堕五里雾中,于是望而生畏,敬而远之,以致于视读诗为苦役。令人不解的是,有些评论家对此类诗的评价,更使人感到不解,仿佛越是难懂的诗,就越接近于传世之作。而鲁迅早在 20 世纪 30 年代就批评过这种文学现象。他说:“倘若说,作品越高,知音越少。那么推论起来,谁也不懂的东西,就是世界上的绝作了。”

从朦胧诗登上诗坛,乃至所谓“第三代诗”的汹涌,始终存在懂不懂的问题。当然,谁也不能断定这两大流派的全部诗作全都读不懂。同是一个顾城,其另一诗作《一代人》不仅能读懂,而且能使人领略诗中所包蕴的情感,认识诗人所生活的那个年代,认识与诗人同时代的那“一代人”。此诗只有两句:

黑夜给了我黑色的眼睛

我却用它寻找光明

诗中所写的“黑夜”,大概是指给我们国家和民族带来莫大灾难的十年动乱时期,它赋予一切以“黑色”,赋予“我”“黑色的眼睛”。而国家和民族的光明在哪里?“我”苦苦“寻找”。这首小诗表达了诗人和他那一代人对国家和民族前程的忧虑和探索。它的主题正在于此。

诚如马克思所说:“对于非音乐的耳朵,最美的音乐也没有意义。”中国人则以更简洁的形式表达同样的意思:对牛弹琴。对于诗歌的理解自然要有一定的能力。因为诗歌毕竟不是俚歌、民谚、俏皮话和歇后语,任谁听了都懂,或稍加思索便懂。例如:“东西路,南北走,十字路口人咬狗,拿起狗,砍砖头,反被砖头咬了手。”又如:“人家说砂锅能捣蒜,他说捣不烂。人家说公鸡能下蛋,他说

亲眼见。”等等都是如此。而欣赏诗歌,尤其是欣赏那些以象征、暗示手法所写的以朦胧、多义为旨趣的现代主义诗歌,确实有一个习惯的过程,也需要学一点现代主义诗歌的知识。如此看来,某些人说看不懂,这不足为怪。另一些人初看不懂,经过品味则能有所领悟,正是此类诗歌的特点。然而问题在于,慨叹某些诗读不懂的,却有不少文化层次较高的人,这包括自 20 世纪 20 年代便开始写作新诗的著名诗人,某些老诗人诸如艾青、臧克家者,面对此类诗作自叹“莫知所云”,惊呼“简直成为诗盲”。如此看来,这已经不是读者的问题了。

此类诗歌,不管标榜何种流派,自称什么主义,之所以读不懂,其根源往往在于“无主题”。无主题也就意味着无价值。诗是写给人看的,只有读者读懂,它才有了生命,有了美感。从这个意义上来说,主题的有与无,不仅决定诗歌的优与劣,甚至决定诗歌的存与亡,这是一个生命攸关的问题。因而,诗歌创作的首要问题是确立主题的问题,也就是古人所谓“立意”。

且看几首内容和主题相近的诗:

王野《离别》

一条美丽的小船,
停泊在心灵的海洋。
这感情的潮水啊,
时刻在翻滚波浪。

自从你飘向远方,
(那是从我心中启航!)
我把每缕情思,
都系在你的帆上……

韦黎明《给 Z》

我们是黑夜相错而过的船，
我们是白昼没有标记的帆，
我们是同一次潮汐搁浅沙滩的贝壳，
我们是同一次喷发中冷却的火成岩。

有一天，
我们终于发现：
我们彼此多么相近。
——可惜，
为时已晚……

邓荫柯《假如我们重逢》

假如我们重逢——
这是人生的安慰还是嘲弄？
我想，不会擦身而过，
也不会窘困得脸红。
因为都是儿女绕膝，
我们已不再年轻。
没有悔恨，没有怨怒，
债，早就还清。
我会给你一个
宁静的、庄严的问候，
你也许还我一个
迷惘的、凄然的笑容。

这三首诗,各有其主题。《离别》所表达的似乎是友人之间或情人之间深沉的爱。《给 Z》所描写的好像是两个意气相投、相见恨晚的友人,也许是一对未曾互相表白、终于抱憾终生的男女。《假如我们重逢》一诗,风格明晰,语句平实,却给人以陆游《钗头凤》般的诗境和心境。不过,陆游是写离别多年后与旧时爱人的一场邂逅,是写实,而邓荫柯虽然也写与旧日恋人的重逢,写的却是“假如”,是虚构,读来情牵梦绕,被一种淡淡的忧愁所笼罩,给人一种苦涩的回味,这仿佛正是此诗主题之所在。

陆游《钗头凤》

红酥手,黄滕酒,满城春色宫墙柳。东风恶,欢情薄,一怀愁绪,几年离索。错,错,错! 春如旧,人空瘦,泪痕红浥鲛绡透。桃花落,闲池阁,山盟虽在,锦书难托。莫,莫,莫!

相对于小说内容的确定性,诗歌则以其内容的不确定性显示其空灵美。内容的不确定性带来一个直接后果,那就是主题的多义性。前述三首诗中,对于《离别》和《给 Z》的主题,不同的读者就会有不同的理解。有的作品的主题,对于一千个读者来说,也许会有一千种推测。法国人瓦莱里说:“允许对作品作千种解释。”他把文艺欣赏和文艺评论中的这种现象称为“创造性误解”,而美国人埃斯卡庇则称之为“创造性叛逆”,他说:“这种‘叛逆力’也许是伟大作品的标志吧,它存在着,却又并非十分确实。”他进一步说:“尽管如此,但绝不是一切作品都有接受‘叛逆’的可能。而且也不能说一个作品可以产生任何叛逆。”埃斯卡庇的这番话很有见地,也就是说,举凡伟大作品,都有着丰富的内涵,而且不同的读者能从中生发出不同的思想,这些思想却不同于作者的创作意图和确立的主题,是对作者的“误解”和“叛逆”,虽然如此,却能言之成理,论之有据,甚至连作者也不得不承认这是对其原始意图和主题的发