

诗探索

hī

tansuo

10

2-55

5

诗探索

hi

tan suo

10

中国当代文学研究会《诗探索》编辑委员会

主 编	谢 冕				
副主编	丁 力	杨匡汉			
编 委	丁 力	公 木	公 刘	尹一之	
	易 征	孙绍振	宋 垒	杨匡汉	
	闻 山	张 炯	唐 祈	袁可嘉	
	晓 雪	雁 翼	谢 冕	樊发稼	

诗 探 索

(总第十期)

•

中国社会科学出版社出版

新华书店北京发行所发行

京 安 印 刷 厂 印 刷

850×1168毫米 32开本 7.125印张 180千字

1984年7月第1版 1984年7月第1次印刷

印数1—15,000册

统一书号: 10190·173 定价: 0.83元

目 录

总第10期

诗辨

钟 文 (1)

· 新时期诗歌研究 ·

- 新时期诗歌的主要审美特征.....李 黎 (16)
诗, 在这里沉思.....张志忠 (30)
从已有的突破上前进.....刘登翰 (38)
-

· 新 探 索 ·

- 划呀, 划呀, 父亲们.....昌耀创作 丁 玫评点 (44)
肩的雕塑.....璐璐创作 沈 群评点 (53)
-

· 新诗发展问题论坛 ·

- 诗人的“自我表现”和“人的价值标准”.....中 岳 (59)
读《朦胧诗的命运》.....史唯实 (74)
抒情诗的形象.....沈泽宜 (82)
六十年来关于新诗自由体的意见.....洪业拱 (87)
-

· 诗人诗作评介

不倦的探索者

——谈公木的诗·····	吴开晋 (105)
与春天结伴而来	
——读邹荻帆的诗·····	孙 政 (114)
辛笛与敬容·····	唐 提 (121)
建设者的脚步与歌声	
——评雁翼的创作·····	任 达 (140)
人生的思考	
——谈刘再复的散文诗·····	肖 春 (150)
舒婷诗的抒情艺术·····	王光明 唐晓渡 (157)

· 诗坛新秀 ·

温馨而又严峻的歌	
——赵恺诗作漫评·····	高洪波 (164)
追求诗的力度	
——江河和他的诗·····	吴思敬 (176)

爬山歌艺术手法探微·····	韩燕如 郭 超 (185)
读汤显祖的《惊梦·步步娇》·····	何东平 (194)

· 诗 窗 ·

对形象的追求·····	〔苏〕勃留索夫著 顾蕴璞译 (197)
马雅可夫斯基诗体简介·····	丁 鲁 (201)

我这样看中国当代诗歌	
·····	〔南斯拉夫〕舒蒂奇·德拉加娜 (206)

序《诗美艺术》·····	流沙河 (208)
《清诗选》前言·····	丁 力 (210)

封面设计·····	曹幸之
-----------	-----

诗 辨

钟 文

诗中有画，画中有诗，在评论中已流行得很盛了。可怕的是不少文章并不真正了解它们的正确含义而去乱套，其结果是把两者的关系与区别搞混淆了，诗画之间的渗透综合变成了等同一律，这种认识容易使诗向画靠近，是一种倒退。

在西方，诗画一律的理论一直延续了二千多年，到十八世纪才由莱辛把它打破的。在以前，古希腊诗人西摩尼德斯的“画是一种无形的诗，诗是一种有声的画，”一直为人们崇尚信仰，几乎成了颠扑不破的真理。普鲁塔克说：“诗的艺术是模拟的艺术，和绘画相类。常言道：‘诗是有声的画，画是无声的诗。’”

（转引自《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》第一册，第56页）连词都不变，唯是不举引创造者的名字，反说是“常言道”，可见诗画一律在当时已经成了天经地义的东西。从普鲁塔克的话，我们再有一点发现：诗画一律的理论如溯根的话，那就是古希腊艺术的传统理论——摹仿说。据现在可知，德谟克利特是摹仿说的始作俑者，但集大成者是亚里士多德，他的《诗学》的核心就是一切艺术都是摹仿现实世界的理论。亚里士多德认为，诗人和画家一样，“是一个摹仿者”，把肉眼可见的外形世界作为自己的蓝本。虽然亚里士多德也承认，摹仿有媒介、方式的不同，摹仿的内容有现有的世界与应有的世界的差别，但统统不脱摹仿。既是摹仿，天职就要忠实地以世界（只是物质世界）为蓝

本，“史诗诗人应尽量少用自己的身分说话；否则就不是摹仿者了。”（《诗学》第88页）媒介不管是“有声”，“无声”，都只是肉眼能见的物质世界的翻版。在这种理论的观照下，诗画一律自然是无疑的。

莱辛的《拉奥孔》提出的诗画不一律的理论依据有四：第一，画用线条颜色这些“自然的符号”作媒介，诗用语言这种“人为的符号”作媒介。第二，画诉诸于人的视觉，诗主要诉诸于听觉和想象。第三，画描绘空间存在的物体，诗则可以叙述在时间上先后承续的动作。第四，画的形象是实体性的，诗的意象是精神性的。莱辛的理论要旨在后面两个区别，前两点在亚里士多德的《诗学》中都已涉及到了，正是后两个区别才根本上决定了诗画有别。这两个区别是摹仿说所根本忽视的。摹仿说只看到艺术摹仿内容中的物质世界方面，而漠视与物质世界紧密相联，并在暗中决定着物质世界的精神世界内容。我们说摹仿说是一种机械唯物主义的观点，一是指它不整体地看待生活，二是指它对生活不是能动的“反映”，而是消极的“观照”，忽视艺术创作的主动性与创造者的主体性。这两个缺陷自然使它无法正确细致地给艺术分类。

达·芬奇、罗丹等大画家都是崇尚摹仿说的，因为这个学说对他们有利。如若诗与画共同去摹仿肉眼所见的物体，骄傲自然无疑在达·芬奇一边：“如果诗人通过耳朵来服务于知解力，画家就是通过眼睛来服务于知解力，而眼睛是更高贵的感官。”

（《达·芬奇论绘画》）直至今日，摹仿说的幽灵也是并没绝影的。比如评论一首诗，常常用类同于小说对生活反映的特点去权衡评说。这就象手里拿着一只石榴，却蹙额发问：“表皮怎么不能吃，不是和苹果一样都是水果吗！”这里决不是要给诗与画分出个孰高孰低来，而是认为正确认识各种艺术类的差异，是认识类的特殊性的根本。诗与画的差异难道就是媒介手段、感受器官的差异吗？我认为，各种艺术类的差异首先是所反映的内容的差

异，其次是思维方式、表现手段的差异，再次是媒介手段、感受器官的差异。第三种差异是形式的，也是表面化的差异，它对上面两个差异有积极的作用，但上面两个差异也制约着、支配着这个形式差异。美学理论上内容与形式的辩证法应该在这点上得到验证。正确地给艺术分类应该是整体性地，辩证地把这些差异都考虑进去。

当前有一种分类法是把艺术分为造型、表演、语言、综合等几类，其依据唯一是第三种差异，也是最浅层次的分法。有一种分类法是把艺术分为时间、空间、综合等几种，这种分法又只是依据第一个内容差异中的表面性东西——反映的内容是空间概念的东西，还是时间概念的东西。这还不够全面深刻。把艺术分为再现艺术与表现艺术的分类法，可以说是对以上两种分类法的补充。这种分类法是以艺术反映内容有所侧重的差异，和思维方式，表现手段的差异而划分的。再现艺术重在反映客观的现实世界，表现艺术重在反映主观的精神世界。再现艺术重在较客观地反映生活，表现艺术重在较主观地反映生活。两者不是截然对立的，但各有侧重。前者如小说、戏剧、电影、绘画、雕塑等，后者如音乐、诗等。还有介于这两类之间的边缘类，如散文（窄义的）。这种分类法的优点在于它是以肯定艺术的各个类的特征，根本是在对生活反映的内容上侧重的差异，和这个差异所决定的思维方式和表现手段上的差异为其基本依据的。它突出了类的特征中的内容因素。莱辛的《拉奥孔》在区分诗与画的差别中有突出贡献，因为他已经自觉地把内容因素作为区分泾渭了。莱辛的这个理论至今还被作为一种经典来引用的道理可能就在这里。

明白了艺术的各个类的特征是在上述的三个差异的辩证关系中被确立的道理，就为我们分析诗的本质特征提供了基本的钥匙。

我们在谈论诗的个性特征时，常常用抒情性这个词。臧克家

说：“诗歌在文艺领域上独树一帜。旗帜上高标着两个大字：抒情。”但我们对于诗中抒情的地位究竟是什么的看法是不一致的。何其芳说：“诗是一种最集中地反映社会生活的文学样式。它饱和着丰富的想象和感情，常常以直接抒情的方式来表现。而且在精炼与和谐的程度，在节奏的鲜明上，它的语言有别于散文的语言。”（《关于写诗和读诗》，重点号为引者加。）这里是把抒情作为一种方式手段来提出的。英国学者莱汉脱在《英诗选》的序中回答“什么是诗”时说：“诗是热情对于真、美、力的表白，它把它的概念具体化，以想象为用，且把言语调整，使合于多样统一和音节的原则。”（转引自郁达夫《文学概论》）这里的抒情又被作为是一种思维、构思的动力来看待的。郭沫若说：“诗的本职专在抒情。抒情的文字便不采诗形，也不失其为诗。”（《沫若文集》第十卷，第211页，重点号为引者加）我特别欣赏这个“专”字。这个字既指出了诗在反映内容上的特点——抒情，也指出了在反映生活的思维、手段上的特点——抒情。诗的内容特点就是抒情——以重点反映人的生活中的精神哲学为其主要内容。屠格涅夫的《草原》，鲁迅的《社戏》等之所以被称为诗的小说，因为它们反映的内容主要是人的精神感受与感情波折，这正象郭沫若说的：“抒情的文字便不采诗形，也不失为诗。”

别林斯基写有一篇《诗歌的分类和分科》的论文（《别林斯基选集》第三卷），它对诗歌的特征与分类进行了科学的分析，是自黑格尔《美学》后对诗进行类的研究的难得的好文章。在这篇文章中，别林斯基说：“在抒情诗中，（我文章中所称的诗是广义的抒情诗——引者）主体不但把对象包含在自身之中，溶解它，渗透它，并且还从自己的内心深处吐露出那些和对象发生冲突时所激起的感受。抒情诗赋予默默无闻的感受以言词和形象，使这些感受不再锁闭在狭窄的闷塞的胸膛中而暴露于艺术生活的光天化日之下，使它们获得特殊的存在。……题材在这里没

有什么独立的价值，一切都要看主体赋予题材以什么意义来决定，一切都要看题材通过幻想和感觉被什么思潮，什么精神所贯穿来决定。”别林斯基的这段话可以主要总结为这么两点：①诗是客观外界的事物在诗人的内心世界引起的反映，客观事物对象已被内心世界所溶解、渗透，内心世界的活动是以独立的形态表现了出来。②诗人主体的精神对于所反映的对象有着至关重要的独特作用。这样的认识既不违背能动的认识论，同时也揭示了诗的特点。

我们在区别诗的非诗的过程中，精神活动是否以独立的形态表现出来是一大原则。“碧玉妆成一树高，万条垂下绿丝条，不知细叶谁裁出，二月春风似剪刀。”贺知章的前两句虽极尽颜色形态去写柳树，但写得极一般，如若没有后面两句，这首诗的价值须打个问号。后面两句通过奇特的想象传达出诗人对春天到来的惊奇、欢愉，如孩子般迎着春天去拥抱的情态跃然纸上。正是这种内心世界独立的明显表现，才使得它在成千累万的咏柳诗中独标一格而脍炙人口。李白写过一首《白胡桃》的诗：“红罗袖里分明见，白玉盘中看却无。疑是老僧休念诵，腕前推下水晶珠。”此诗在描画上虽不失为尽态尽色，但普遍被人认为是失败之作。原因很简单，它放弃了诗歌应尽的抒情义务，却去向绘画乞讨残余。罗曼·罗兰的话似有道理：“真正的诗人瞧不起鄙俗的辞藻与拘泥的写实主义，认为那只能浮光掠影的触及事物的表面而碰不到核心。”（《约翰·克利斯朵夫》第三卷，第128页）诗在表现事物中核心是什么？是抒情，是精神世界的独立显现。

比利时艺术家维克多·卢梭说：“雕塑的任务是什么？就是把心灵的波动铭记在物体上，就是驱使青铜或大理石吟咏出你的诗，把它传达给人们。”绘画与雕塑也要吟诗了？这不是瞎说，这是一种追求，有识见的画家都认识这一点的。有一位画家画牛群，其中有一头牛画得特别好，有人问米开朗其罗，为什么这头牛画得特别好？米氏回答：“因为任何画家都善于描绘自己。”

这个事情告诉了我们，作为造型艺术对生活的表现也不仅是摹写，而且有自我表现的成分在里面。这种追求特别突出地表现在十九世纪后期的西方艺术发展中。梵高画的向日葵已不是现实生活中的向日葵，应该说是他心中的向日葵。梵高用强烈的金黄色，象一丛丛火一样把向日葵画得在燃烧。梵高以此来暗示他当时的感情。蒙克的《呐喊》在画面上是一个人无法控制地在呐喊，人的外形明显地失真，夸大的红绿色调，飘忽不定的线条，给人一种恐惧感与激情感。西方的表现派、立体派，超现实主义派的绘画有一个共同点，就是统统以重新组织造型语言，使之更趋向于情感的直接流露。为了达到这一点，甚至不惜摆脱造型艺术的物的规定性。但这种追求不管是成功的，或失败的，它们都没有做到这点：使精神世界作为独立的形态表现出来，所以维克多·卢梭的话终究是一种一面相思，或者是一种憧憬式的形容。诗与画的主要分界恐怕就在这里。

上文已提及，诗的一大本质特点是：诗是精神世界的独立显现。对这个特点我们必须用辩证的发展的眼光来看它，不然会有种种误解。诗歌强调了抒情，但决不排除写物写事，这两者在诗中既不是叙事诗与抒情诗的分别，更不是唯心与唯物的区别。诗从来是把这两者结合在一起的，只是在各个时代，各个民族的各种各样的诗中，这两者有种种的结构法与关系法。大致来看，中外诗史对情（精神世界）和景（外在世界）的结合描写有这样一个基本趋势，那就是一开始把景作为一种纯景来描写，发展一步，把景作为一种情的载体来描写，再后来，是直接正面地坦露情的世界。《伊里亚特》《奥德赛》中的景物描写都是事物发展的环境描写，与情无甚关系。《诗经》中的“蒹葭苍苍，白露为霜”，楚辞中的草木，汉赋中的上林，多是背景描写。当然也有与情有关的景的描写，如“昔我往矣，杨柳依依，今我来思，雨雪霏霏。”景已经与情共同成为审美的主体对象。这说明中国古诗的抒情自觉性比之西方早得多。“诗言志”一跃而陆机的“诗

缘情而绮靡”，刘勰的“人禀七情，应物斯感。”可见我们古人对诗的认识已从一般性的基本意识层次深入到诗的一个特殊层次。所以中国抒情诗的发展比西方来得早，而且快。李泽厚认为赋比兴原则的确立，使得古诗渐趋抒情化，“使外物景象不再是自在的事物自身，而染上一层情感色彩；情感也不再是个人主观的情绪自身，而成为综合了一定理解、想象后的客观形象。”

（《美的历程》第57页）魏晋以后“风韵”“气韵”“神韵”“风神”等概念的发明，刘禹锡提出“境生于象外”，皎然提出“采奇于象外”，司空图又将它发展为“景外之景”“象外之象”“味外之味”，继后是严羽的“兴趣说”，王士禛的“神韵说”等等等等，使得情景和谐，情超于景的中国独特的抒情诗，在这种理论的伴随下流行了二千多年。这是人类文化史上的一大奇迹，一大壮观。这种现象的产生与中国漫长的封建主义有关，与中国古典哲学以追求人与自然，人道与天道的统一，“大乐与天地同和，大礼与天地同节”的儒家说教有关，与孔夫子一开始建立的“温柔敦厚”的诗教有关。中国的古代抒情诗在人类的全部抒情诗中达到了一种极高的境界。它写物，不沾滞于物；它写情，不浮露泛滥。情似流水，景是水上的浮萍，轻荡逐流，和谐到了超然的境地。王国维把中国古诗分为“有我之境”，“无我之境”两种。一定程度上说，有我非真有我，无我非真无我。柳宗元《江雪》中有一个“独钓寒江雪”的老翁，你完全可以把他看作就是柳宗元。“人静桂花落，夜静春山空”中的“人”非实写“我”，乃是写一种超然的情绪，彻悟的情态。所以，中国古诗中所表现的诗人的精神世界是被笼罩在一幅淡淡的纱幕中的，若有若无，若隐若显，其味无穷。

西方诗史一开始就把诗主要作为叙事的一种东西，所以抒情只是在音乐中得到发展。一直到中世纪后，文艺复兴中随着“人的发现”与“人的自觉”，抒情才回归到诗中。但西方的抒情刚迈开第一步，就走到了抒情的极致——赤裸裸的自我表现，感情

的直接坦露。他们有忧伤，但从来不唱：“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去。”唱的是：“我曾喝下了多少鲛人的泪珠，从我心中地狱般的锅里蒸出来，把恐惧当希望，又把希望当恐惧，眼看着要胜利，结果还是失败。”（莎士比亚）诗的抒情形象大多象惠特曼在《自己之歌》中唱的：

我谈着我自己，歌唱我自己，
我所讲的一切，将对你们也一样适合，
因为属于我的每一个原子，也同样属于你。

他们不是物我两忘，他们以为人与人是可以代表的，自信我在抒情，也就代替了全部人类在抒情。他们无所顾忌地，滔滔地表现着自我。在西方诗中有没有中国式的物我相融的诗？有的，但极少。西方有个绘画史家认为歌德的《峰颠群动息》（又译《漫游者的夜歌》）和海涅的《孤杉立高寒》两首小诗和中国画的情调相契合。（参见钱钟书先生的《中国诗与中国画》）尤其其中歌德的诗最中国化。

一切的峰顶
沉静，
一切的树尖
全不见
丝儿风影
小鸟们在林间无声
等着吧：俄顷
你也要安静。

引诗为梁宗岱先生译，译笔很得神韵。全诗虽有物景具象，但都已主体化了，情感化了。一种在天边的超脱中诗人的彻悟与感喟

包裹着无边寂静中的景物。象华滋、华斯、济慈等都写过不少山水诗，景物诗，“我”时想忘却在“景”中，但终忘不掉。“我”在“景”中不断地做着李逵假泅水、探头探脑的挣扎。叶维廉的《中国古典诗中和英美诗中山水美感意识的演变》一文详写了这个观点（载于《文学评论》丛刊，第九辑），这与西方的人生哲学、艺术哲学是有着密切的关系。

在我国，直面抒情是宋以后的事情。李泽厚说：“诗多‘无我之境’，词多‘无我之境’，曲则大都是非常突出的‘有我之境’。”（《美的历程》第185页）但真正的抒情主体化一直是“五四”以后的事了。一场革命才使得中国的诗呐喊出了：“我是一条天狗，我把月来吞了，我把日来吞了，我把一切星球来吞了，我把全宇宙吞了。我便是我了！”这样一种赤裸裸的声音。

有一个诗歌现象引起了有些人对诗的抒情性的怀疑。西方的诗发展到了十九世纪末，出现了一种以直接描写外界事物为主的诗潮，如象征派，意象派等。这些诗派在理论、实践上不完全一样，但有一点是相同的，他们都鄙弃浪漫主义诗歌中已经甜腻了的自我形象，他们厌烦感情的直接流露，竭力克制自我个性的表现。魏尔伦提出：“把雄辩捉来，施以绞刑。”意象派提出：

“要能表现一种意象。我们不是画家的一派，但我们认为，诗，也应该写出准确的细节，而不应该拆诸含糊的一般概念，不论它多么富丽堂皇、响亮动听。”（见意象派的六大信条）艾略特声言：“诗并不表达个性，而是避却个性。”（《传统与个人才能》）美国诗人莫锐说：“对于写诗的最大的妨碍便是利己主义。忘掉自己，你是不会走入诗国的。”（曹葆华译《现代诗论》第34页）面对这种言论，有人认为诗终究和小说一样，不脱再现生活的樊笼，“表现艺术”云云是违反反映论观点的。我们先读他们的一首诗再议论吧。奥地利的里尔克写有一首叫《豹》的诗，是一首流传百年至今的现代派典范之作：

它的目光被那走不完的铁栏
缠得这般疲倦，什么也不能收留。
它好象只有千条的铁栏杆，
千条的铁栏后便没有宇宙。

强韧的脚步迈着柔软的步容，
步容在这极小的圈中旋转，
仿佛力之舞围绕着一个中心，
在中心一个伟大的意志昏眩。

只有时眼帘无声地撩起——
于是有一幅图象浸入，
通过四肢紧张的静寂——
在心中化为乌有。

这里写的是豹吗？不，豹哪里会有这么复杂的感受。它明明是借“豹”之酒杯浇诗人的块垒。它写豹被禁锢在笼子里的动态与感受，在这些似乎是客观的细节描绘的背后，贯穿着里尔克的纯主观的意识和感受，表现诗人对失去了自由的挣扎、痛苦和绝望，流露出诗人与现实的矛盾心情。这种写物与纯客观的描写大相径庭，诗的摄影镜头是带着诗人对另一个事物的强烈情感，用暗示、假定的手法参加到对这一个事物的描绘中来，其结果必然使得这一个事物的写实产生了强烈的整体性变形，而欣赏就需要联系作家的经历与写作背景去因象悟意了。而中国古诗中以情写景的诗，对景物从形、色到本质的概括与景物是基本不变的。所以对它们的欣赏，若不去悟景外之情的话，就景赏景也不失为一幅景物画。但你无法抱着赏画的态度去看这样的诗：

人群中这些面孔幽灵一般显现，
湿漉漉的黑色枝条上的许多花瓣。

这首诗据说庞德写了一年。在这种诗中难道诗人的精神表现消失了吗？不，确切地说，它的精神世界的表现比以前的其他诗都来得强烈，它是通过用自己的精神力量去整体性地改造外界，由此来反映自己对外界的思想与感情。艾略特、叶芝等诗人在文章中否定诗人的个性，诗人的自我，实际他们是对延续了几百年的浪漫主义诗潮的否定，对那种千篇一律，矫揉造作的感慨的放逐，对一泻千里的浮泛表现的回避。他们希望把自我极为隐蔽地藏起来，但仍然要让人清晰地感受到他们精神的幅射热与幅射光。他们在这种矛盾两端绷直的钢丝上踩着诗步，有的是成功的，有的是失败了。但是，从人们审美趣味的变化，与艺术对生活反映的进化角度看，这是否是一种发展的尝试？我看，可以这样说。

议论至此，是否可以得出这样一个结论了，作为精神世界独立显现为主要内容的诗，它的主要文学形象一定是诗人，不管诗中出现不出现“我”的字样。黑格尔说：“抒情诗的内容是主体（诗人）的内心世界，是观照和感受的心灵，这种心灵并不表现于行动，无宁说，它作为内心生活而守在自己的家里。所以抒情诗采取主体自我表现作为它的唯一的形式和终极的目的。”（《美学》第三卷下册，第99页）“抒情诗既是个别主体的自我表现，所以满足于运用极平凡的内容。这就是说，它所特有的内容就是心灵本身，单纯的主体性格，重点不在当前的对象而在发生情感的灵魂。”（同上，第191—192页）黑格尔并没有把写自我与写客观存在截然分裂开来，他一点不排斥写外界实在的事物，他只是说：“诗人把目前的世界吸收到他的内心世界里，使它成为经过他的情感和思想体验过的对象。只有在客观世界已变成内心世界之后，它才能由抒情诗用语言掌握住和表现出来。”（同前，第212页）这是黑格尔对诗所反映的内容的主客体关系的认识。同时，他对诗的创造者的主客体关系也持有极为辩证的看法。他说：“诗人表现自己所用的情境也不应局限于单纯的内心生活，而应该是具体的，因而也应显示出外在的整体，因为诗人就连在

主体地位也还是一个客观存在的人。”（同上第198页）“诗人既不是他本人而又是他本人。”（同上，第199页）读了这些充满了辩证法的语录，我们完全应该明白，我们所谓诗的自我形象既不是脱离社会的超人形式，也不是没有个性的群象。诗的主人公就是诗人自己，是诗人在诗中直露或不直露的“自我”，郭沫若的《天狗》有他的“自我”，他的《骆驼》也有他的“自我”。诗是用“自我”的火去点燃所接触的一切，最终使读者也成为这个“我”，成为诗的第二主人公。诗艺的成功就是这种循环的完成。

诗的主体化的内容特点决定了诗在表现上的主观性、能动性的特点，它主要表现在感情表现和想象表现上。

任何艺术都要由创作主体的感情来为创作推波助澜。巴尔扎克为高老头的去世而痛苦，福楼拜为包法利夫人的服毒自杀而黯然神伤，他都仿佛尝到了毒药的苦味。但这种感情表演在小说、戏剧等叙事作品中既是很少的，而且常常为作者所及时控制，唯恐因感情泛滥而歪曲了客观形象的再现。叙事作品的创作是反对“爱之欲其生，恨之欲其死”的主观情感，提倡“爱而知其丑，憎而知其威”的客观情感。契诃夫说：“你自管喜爱你的人物，可就是千万不要说出来！”福楼拜说：“艺术家不该在他的作品里面露面，就象上帝不该在自然里面露面一样。”列夫·托尔斯泰说：“福音书里的不要议论一语在艺术中是十分正确的：你叙述，描写，可不要议论。”大师们的这一切话在小说创作中无疑都是至理名言，但在诗创作中就都要颠个倒。诗人的感情闸门要警惕的是，不是是否谨慎的关闭着，而恰恰是是否全部打开了。写诗宁如奔马，不作疲驴，如黑格尔说的：“对于诗人来说，他对所要做的事是带着偏爱的心情，凭他的想象把他所写的真实现象铺开来加以描绘。”（《美学》第三卷下册，第59页）当然，诗人感情的放任必有理智缰绳的勒索、浓缩的约束，尚能演出极为高级的诗的驰骋。