

高 戈 著

詩的觀視

Shi DE Kuei Shi Shi DE Kuei Shi



甘肅人民出版社

目 录

自序.....	(1)
---------	-------

“朦胧诗”小议.....	(4)
--------------	-------

新边塞诗与“边塞诗派”.....	(10)
------------------	--------

诗，追求生活的折光.....	(21)
----------------	--------

生活里的诗与诗里的生活.....	(26)
------------------	--------

羌笛在呼唤天琴.....	(50)
--------------	--------

他们同太阳一样年轻.....	(56)
----------------	--------

过去与未来之间的抉择.....	(65)
-----------------	--------

在生活的阳光里.....	(80)
--------------	--------

大地·人和诗.....	(89)
-------------	--------

他的心啊，在高原.....	(96)
---------------	--------

“黄土地长出的蓝花花”.....	(103)
------------------	---------

他眷恋故乡的热土.....	(107)
---------------	---------

昌耀的世界.....	(113)
------------	---------

孤独者的困惑·····	(131)
自由：诗的视野与风景·····	(152)
眼睛的困境·····	(179)
自恋：一个诗人的诞生·····	(183)
“艾默斯特女尼”的暴风雨夜·····	(186)
正题反作里的明话暗说·····	(190)
意象与情感物化·····	(193)
时间意味什么·····	(197)
一首诗是如何变成另一首诗的·····	(200)
意象的雕塑·····	(204)
情感造型·····	(208)
寂寞的“河”·····	(212)
“论证”的魅力·····	(216)
重复的喜剧·····	(221)
人的忘却与树的记忆·····	(224)
感情：关于语法结构的反证·····	(228)
设置迷阵的魔术·····	(232)
能量：语言的内在结合力·····	(238)
感觉的轨迹·····	(240)
绿色的寓言·····	(244)
星象图中的领悟·····	(248)
诗：形而上的幻象·····	(252)
诗人作为悲剧演员·····	(256)
一首诗的至少三种解读方式·····	(260)
诗的戏剧性独白·····	(266)

比喻效应·····	(271)
“神秘意象”与“另一种语言”·····	(275)
冰冻太阳之一·····	(279)
冰冻太阳之二·····	(283)
冰冻太阳之三·····	(287)
冰冻太阳之四·····	(291)
冰冻太阳之五·····	(297)
编织着三重诅咒的尸布·····	(300)
由于热爱的苦泪·····	(304)
闻一多的《发现》·····	(307)
“一句语”的力量·····	(310)
水流天涯月照人·····	(313)
用颜色写出的诗·····	(316)
天上·地下·人间·····	(319)
臧克家的这匹“老马”·····	(322)
小跋·····	(325)

自序

开始也许是迷濛、混沌的，过后回头去想，或许才可以说出其中的ABC、一二三……这似乎是人们在做一件事时常常会经历的过程；然而对于诗，情况却还要复杂一些。

马克思曾经十分欣赏近代唯物论的第一个创始者培根的一句话：“物质以其感觉的诗意的光辉向着整个的人微笑”（见《神圣的家族》）。就是说，我们面前的这个世界处处有诗的存在，它将可能为“整个的人”所分享；但因其以感觉的方式存在，它的“微笑”又是因人而异，因时而变的。

感觉这种东西具体而又抽象。你处

处可以见到，却又难以捉摸；你感受时觉得直切，但要进而去说明它却又变得模糊。不过，也正是这真切、这模糊，却又同时诱惑你试图去解开它那神奇的迷宫。诗的迷宫，就是感觉的迷宫。它极易接近却难以到达，它极易感受却难以说明。于是诗以及人们对诗的理解便循着感觉的轨迹，一起在人主观世界与现实物质世界之间滚来滚去，滚动的不同程度、落点的不同位置，注定了各种各样关于诗的主张以及各种各样的诗与诗人与流派之类。

既然，诗是人对世界的一种感觉方式。那么，诗对世界的把握便只限于此时此地的人类对他们所赖以存在的世界所能够感觉到的那一部分；一个诗人对诗的把握便只限于此时此地的他对他所赖以存在的世界的诗意所能够感觉到的那一部分；一个读者对一首诗的把握也只限于此时此地的他对这首诗所能够感觉到的那一部分。况且，同一种对象不可能对两位诗人产生绝对相同的感受，同一首诗也不可能对两位读者产生绝对相同的效果。所以人们对诗的理解，最多也只限于说明他自己感觉到的那一部分内容，而不可能最终说明诗。当人们谈到他感到一首诗是怎样的、一个诗人是怎样的时候，他也许是对的；但当人们谈到他认为诗是什么、诗人是什么时候的时候，他却往往是错的。换言之，人们对诗的批评只有具体的意义，而无一般的意义；只有相对的正确性，而无绝对的正确性。那各种各样有关诗与诗人的观点与理论，永远只能视作人们接近诗与诗人的这样、那样的方法，而千万不可轻信为训条。至于那些离开诗本身而全然出于某种集团与个人动机的观点与理论则更应另当别论。美国诗人康德拉·艾肯曾经直言不讳地说：“我们每个人都在尝试把诗推向

一个对自己有利的方向，不偏不倚的批评只是幻想”。

但是批评毕竟存在。如果将有关诗的批评中众说纷纭的观点与形形色色的方法稍作归纳，不外这样几种类型：学者的批评、读者的批评、行家的批评。学者的批评以一般为依据，注重理性；读者的批评以个别为依据，注重感性；行家的批评以技术为依据，注重经验。其中最不可忽视的应该是读者的批评。聪明的厨师可以无视《烹饪概论》，却不可不顾及食客的意见——食客的品评水平常常决定厨师的命运。尽管读者这种感性的批评有时显得幼稚、浅薄，甚至片面、偏激，但却最接近诗的本质——感觉。再则，诗作为一种艺术形态，它的美感效应，说到底仅仅存在于两个过程之中：诗人对诗的发现与创造过程及读者对其发现与创造的分享过程。这两个过程通过诗人与读者的感觉进行双向选择。诗的美感效应的最终实现，取决于诗人与读者之间感觉的沟通与两个过程的契合与延展。而一切真正意义上的批评也只能从这里开始。

因此，我不希图成为一本正经的评论家，而唯恐自己是一个蹩脚的读者；我无意寻求理论上的无懈可击，而唯恐自身感觉的迟钝与残缺；我不愿去作指手划脚的判断，而只是小心翼翼地向我看见的一切去靠近。于是，断断续续、零零碎碎地写下一些钝属感想式的文字。如今回头看去，或许许多有不合规范之处，但仍保留原来面目并按写作时间顺序排列，姑且保持一个读者的真实和完整。

高 戈

1989年3月20日

记于兰州白影居

〔朦胧诗〕小议

近年来，随着一些消声已久的老诗人的重现和新诗人的崛起，诗坛回荡着一种清新而奇异的诗风。这种诗风一反那种直观地描摹或直抒胸臆的表现手法，而是捕捉各种生动的意象，通过暗示、烘托、对比、联想来表露感情。这类诗，象夜空隐现的微光，梦境游弋的幻影，又象拂晓依稀可闻的鸡声，枯树枝头悄然萌生的嫩芽……因为或多或少带着一种朦胧感，有人便称它为“朦胧诗”。

然而，对这种“朦胧诗”的看法，却不尽相同。有人不无欢欣地称它是“诗歌现代化的开始”，而有人却怀着无尽的忧虑，甚至断言它的“开始就是

它的结束”。各执一端，相争不下。出现这种情况的原因之一是人们“对‘朦胧诗’的含义的理解还十分朦胧。我们认为，诗首先是诗，‘朦胧诗’也首先应该是诗。它既不同于那种缺乏诗意的图解式的、标签式的、说明书式的‘道理诗’和‘故事诗’，也不同于那种晦涩的、玄虚的、玩弄形象的‘拗口令诗’和‘猜谜语诗’。而是用自己独特的撷取题材和表达情感的方式将‘诗情’、‘画意’‘哲理’等诗的基本要素有机合成的艺术品。这是我们讨论问题的基点。

其实，“朦胧诗”的出现和风行，是有其必然性的。首先，在艺术创作中，一定的思想情感总是在固执地寻求着属于自己的形式。随着现代迷信的破除，伴随着一场深刻的思想解放运动，人们在思索、在追求，有奋发、有幻想、有低徊。于是“朦胧诗”不但应运而生，而且一出现便自然地引起了共鸣。其次，由于多年来的思想禁锢，很多人把艺术的思想性片面地理解为仅仅是“政治性”，从而出现了大批“口号诗”、“欢呼诗”。即就是一些反映生活的诗，也存在着公式化、概念化的倾向。“朦胧诗”的出现正是对这种僵固诗风的冲击。它使诗回到了自己的轨道，将触角伸到人的心灵深处，同时又以其长于抒情的特点，把错综复杂的思想（政治的、哲学的、人生的、道德的等）和感情真实地表现出来、另外，在生活中，很多事物的美本身就在于朦胧，如：弥漫着雾气的月亮、颤动着甜蜜的初恋，还有茫然若失的思念、蹒跚在成熟之前的思想等等。反过来，艺术家又从生活中得到启迪，把这种朦胧感变成一种自觉的创作方法，以增强艺术感染力。像用满篇的云雾来表现山的奇峻、用模糊的光点来表现运动员的速度、用纱幕来增强舞台的纵深感

一样，诗也常常使用一些不稳定的、甚至缺乏联贯的形象或意象来表现各种特定的情绪，如梦、幻觉、意识、思维等等。再则，这种“朦胧”的表现手法也并非自今日始。一方面，在素有“诗国”之称的我国诗歌创作中，就有一条从“比兴寄托”到“不着一字，尽得风流”，“朦胧萌坼”、讲究神韵的传统。另一方面，在以逐步转向个人内心表现为主要标指的世界现代主义文学运动中，象征主义、意象主义的诗人们基于“外界事物与人的内心世界有互相感应契合、息息相通”的认识，用有声有色的物象来暗示内心的微妙世界，他们的创作曾成为不可小视的潮流。目前朦胧诗的出现正是这内外两股潮流的必然延续，是古为今用，洋为中用的生动体现。

诚然，正如一些同志说的，目前有些诗是写得有点“看不懂”。但这要具体分析：一种是作者本来思想就含混，诗中形象模糊而“看不懂”。这种“诗”其实不是诗，因此谁也看不懂，而且永远看不懂。另一种是由于读者还缺乏作者那种感受的“看不懂”。因为任何一首好诗，都是诗人自己对生活的独特的感受通过创造而成的独特的诗的形象；它的艺术感染力的产生，又须经过读者自己将诗的形象通过联想而化成自己的感受。所以，这种“看不懂”是局部的（有人看不懂，有人会懂）、暂时的（现在看不懂，将来会懂）。还有一种是由于欣赏习惯的差异的“看不懂”。就像爱听秦腔的观众总觉得话剧别扭，看惯工笔重彩画的人，便会认为泼墨大写意黑乎乎的一片，不成体统。甚至有些人用读论文、读小说的办法来读诗，那当然会对“朦胧诗”一言以蔽之：满纸胡言——“百思不得其解”。诸如此类的“看不懂”，

是完全不能责怪于诗的。

诗有自己的写法和读法，这正是诗之区别于其他艺术形式而独立存在的根据。一般地说，当前出现的“朦胧诗”在写法上除了对“外来”诗有所借鉴外，基本上还是继承了我国古典诗歌的传统写法。就拿争论较大的一首《秋》（《诗刊》八〇年八月号）来说，有人认为其中“连鸽哨也发出成熟的音调……”、“紊乱的气流经过发酵，在山谷里酿成透明的好酒……”、“秋阳在天边扫描丰收的信息……”等是捉摸不透，不可理解。据说“鸽哨”很难有“成熟与不成熟”之分，“气流”不会发酵成“好酒”，“信息”也扫描不出来云云。孰不知唐朝以现实主义著称的大诗人杜甫，就有过不少与此相似的写法，如“感时花溅泪，恨别鸟惊心”是也。既然花可以为人之所感而“溅泪”，鸟可以为人之别恨而“惊心”，鸽哨何以不能为成熟了的秋“发出成熟的音调”呢？这是借物来写人的感受，形象是虚拟的，而意象是确切的。诗人为了写出丰收的秋天那种令人陶醉的心情，便说空气也象是“发酵”而变成“透明的酒”。这里诗人调动“通感”手法从感觉（气流）写到视觉（透明的酒）、写到嗅觉（香味）、最后又写到视觉（让其染透秋花秋叶），从而使这个“秋”丰富多彩而真切动人。至于诗中“秋阳在天边扫描丰收的信息”也是用了通感与拟人相结合的手法，把本来那比较抽象的“信息”变成了一幅能够看得见的秋的画面。其艺术手法正象“羲和敲日玻璃声”所表现的一样，不同处只是，一是用视觉写听觉，一是用听觉写视觉而已。总之，“朦胧诗”的表现手法与我国古典诗歌传统有割不断的渊源关系。我们可以研究一下“七八个星天外／两三点雨山前／

旧时茅店社标边／路转溪桥忽见”的句式结构，不知是否还有人说这是“欧化”？或者我们还可以将“枯藤老树昏鸦／小桥流水人家／古道西风瘦马／夕阳西下／断肠人在天涯”之中的“断肠”二字去掉，便将是一首绝好的“意象派”的诗。其中的道理，难道不值得深思么？

人们常常提到中国新诗存在危机的观点。但我认为这种危机的原因，主要并非是因为我们的种类太多，而是因为种类太少。甚至可以说，我们的诗歌一度声誉不好，正是由于过去那种平板的、浅露的、模式化的、毫无诗味可“寻”的“明白诗”造成的；“朦胧诗”的出现正象在那平板的湖面上刮过来一阵清风，给诗坛带来一股新鲜空气。尽管它还很不成熟，还有这样、那样的缺点，但如果能够不懈地进取，并在内容上多注意向前看；不过多地低徊寻觅过去的脚印的话，将会在诗坛争得一席之地，为诗的百花之苑增添奇花异卉。

1980年6月

作者自注：这篇今天看来在理论上多少有点幼稚的短文，是那场影响到以后这十年中国新诗何去何从的关于“朦胧诗”问题的论战刚刚兴起时，笔者在朋友们的纵容下不揣浅陋、只凭一个青年人单纯的勇气冒然写成的。现在将它保留下来，且置于篇首，并非是说它在当时起过什么了不得的作用；只是因为此文发表后，由于其中对那首直接引起论战的《秋》的分析文字得到其作者——老诗人杜运燮的肯定后，本人因此便中途冒然放弃了写诗的意愿，萌生了读诗、或者

说评诗的念头；而又因此便在此后的近十年里，在本职编辑工作之余，断断续续写下了收在本书中的这些不无感想式的文字。可谓误入其途，而终难以反悔矣！

1988年12月30日补记

新边塞诗与 “边塞诗派”

大地解冻，万物生长。文艺，也不甘寂寞，各处举起自己的旗号：有“荷花淀派”、有“山药蛋派”，也有“新边塞诗派”……总之，揭竿而起，大有群雄割据之势。

固然，精神生产同物质生产一样都是属于人类劳动创造的一部分，但就其生产方式来说却有大的差别。何况，艺术创造的过程更有其不同于其他精神生产的特征。哲学、社会学、历史学、宗教学、美学等等任务可以通过各种研究所去完成，而艺术创造过程，却不能简单地用“专业户”和“联合企业”的形式

来进行。

文学艺术流派，就其本身的产生、发展、消长、利弊及其在认识领域的分类和归纳，是文学艺术创造与文学艺术史研究中一个非常复杂的问题，远非在一篇短文中可以说明白，因此，只好让我们的讨论在有关“建立新边塞诗派”这个具体问题中进行。这里需要说明的是有关“建立新边塞诗派”的主张有两种，一种是新疆一些同志的观点，一种是《阳关》所倡导的观点，实际上是属于两种“新边塞诗派”它们的不同之处在于前者已宣告形成、后者则呼吁建立。且“边塞”的所指范围亦大小有别——前者仅以新疆境内为限，后者则包括整个西北边疆和塞上。但相同之处却是主要的：都以描写“边塞”生活题材为限；都以生活在“边塞”的诗人的创作为限；都以具有“边塞风骨”和“边塞气派”的艺术风格为限。

地域，对于诗人自身只有社会学和历史学上的意义。它只能决定诗人的存在，而不能决定他的艺术。李白生在边塞也没有因此就决定他会成为写“边塞诗”的里手，而恰恰“边塞诗人”这种称号却被授于高适、岑参这样的“外来户”。长期的边塞生活体验固然可以成全诗人边塞生活题材的创作，但偶然邂逅的所得也许会有其独到之处。第一次看见水乡的人，也许对“小荷才露尖尖角”更敏感；第一次来到戈壁的人，也许对“一川碎石大如斗”更震惊。今天人们一提到“边塞诗”，不能不想到郭小川、贺敬之、田间、张志民等等，不能不提到《西出阳关》、《西去列车的窗

口》、《西行剪影》、《马头琴歌集》等等，也就是这个原因。何况，人们提到的“边塞”这个概念在不同时间、不同地点的限定范围也不尽相同。而且两种“新边塞诗派”各划定的势力范围也与边塞题材的诗实际创作成果中反映出的地理区域不同。因此，从地域来限定自己的派别是不适当的。因为这种方法距构成艺术的基本特征太远，既不能有效解决艺术创作中的根本问题，也不便正确解释艺术创作现象，还会把自己带入各种自相矛盾的境地。

题材，只是艺术创作的材料，不能代替艺术创作，更不是艺术本身。一位诗人的成功如果只是因为他写了某一题材的话，他创造的价值便不是艺术的价值，他的存在也不是诗人的存在。如果说一位诗人因主要写边塞生活题材便说他是“边塞派”，那么写工业题材的就该是“工业派”，写农业题材的就该是“农业派”，这样的分类有什么意义呢？生活的色彩和激情是多样的，诗人的艺术感受也是多侧面的。即使是相同的题材，在不同诗人的笔下也会截然两样。因此，古之边塞才既会“天苍苍、野茫茫”的广漠空旷；又会如《胡笳十八拍》般的回肠荡气。今之戈壁才既会“尖厉的风沙撕扯着生命／炽烈的碱花烙烫着生命”；又会“我看见的世界是鲜嫩的”。

自然环境、社会意识、历史积淀、文化传统等等因素构成了诗人创作的自在状态，它们势必影响到诗人的艺术创作；但这些因素也同时构成其他物质生产者和精神生产者的自在状态、也同时影响到他们的创造。因为它们不反映艺术创造的主要特征，所以不是鉴定诗人的主要依据。诗人的自在状态只在他不失时机地捕捉仅仅属于他自己那种对生活的

独特感受以及为这种感受寻求艺术表现方式的过程中，因此只有从诗人不同的感受方式和不同的表现方式之中寻找属于他的特征。

边塞作为一个特定地域，能决定一个诗人的生活走向，却不能决定他的艺术走向。

边塞生活作为一种题材范围，是诗的矿床，却不可能是某些诗人的领地

诗，是诗人思想感情的艺术表现。因为人类的心理结构、情感逻辑、美感经验不会永远按照一种既定运动模式进行，所以艺术创作的方式当然也不会永远按一种既定的模式进行。诚然，一个民族的文化传统以及诗歌艺术形式的自身规律为我们提供了无数可供选择的艺术手段，但这种选择却因时而异，因地而变。而且，选择的主体与其说是艺术创造者——诗人的主观意识，毋宁说是艺术创造对象——诗的要求更确切。艺术的存在是个体，诗人的生命是个性。一千首诗是一千种艺术形态，一百个诗人就是一百种艺术综合体。风格，是诗成熟的标志。一种风格，对一位诗人来说是一种光荣；而对一群诗人来说却是一种遗憾。风格相近或相同的诸“诗人”，只能在彼此的阴影里被淹没。如果不是这样，那么随着现代科学的发展，就完全可以在控制、信息、系统理论的基础上，建立起属于某种民族的、某种文化的、某种题材的、某种形式的、某种风格的艺术生产流水线，成批生产、成批供给。然而这样，艺术也就走向了死亡。

当然，艺术创作中常常有这样的现象发生：在一个伟大