

——诗思维导论

赤裸的缪斯

纯子·高楠·著



辽宁大学出版社

I052
112

8563107

赤裸的缪斯

——诗思维导论

纯子 高楠 著

辽宁大学出版社

一九九〇年·沈阳

江苏工业学院图书馆
藏书章

责任编辑 张琢石
封面设计 于 君
责任校对 刘丽萍

赤 裸 的 缪 斯

——诗思维导论

纯子 高楠 著

226

辽宁大学出版社出版 (沈阳市崇山中路66号)

辽宁省新华书店发行 朝阳新华印刷厂分厂印刷

开本: 850×1168 1/32 印张: 7.5 字数: 180千

1990年12月第1版 1990年12月第1次印刷

印数: 1—800

ISBN 7-5610-1079-6

I·177 定价: 3.00元

(辽)第9号

前 言

近年来，虽然诗的读者群远谈不上庞大，但这一读者群的主导力量，那些年轻的或较为年轻的读者们，却似乎比历史上哪一代读者都更富有活力，更富于想象，更善于寻幽探微，更不肯因袭传统的欣赏趣味。他们不但愿意在诗的欣赏中倾听生活表层浪花下潜流的波涌，透视形形色色面具下被压抑的或者自由的心灵，而且，他们还更乐于观赏情感的漫溢和奔泻的诗化过程。总之，诗读者的欣赏视野日趋纵深化，他们的欣赏趣味日趋过程化。这是迅速变革、发展着的社会生活大潮，对于浸泡于其中的诗读者猛烈推涌的结果；同时，又是风靡于西方的走向过程的审美趣味在当代中国诗读者群中的回响。

这本书并不是研究诗的欣赏规律的，它集中探索诗的创作规律。诗的创作规律分为两个层次：浅层次，是诗创作的文学表现规律，主要是诗的外在形式的规律，如诗的字与句的锤炼，诗句与诗节的断分、节奏韵律等等，这是创作主体把酝酿于胸的诗情、诗意通过文字手段而外在化的规律，它的成果是诗的形象、诗的语言，是诗；深层次，是诗的思维规律，这是运用独特的诗的思维元素把诗情或诗意意象化、心象化的规律，它产生诗表现的内心形态的诗内容。浅层次的诗表现的规律就是实现于把内心形态的诗内容外部化、形式化的过程中。这本书的重点就是探索这深层次的诗的思维规律。

当然，这两个层次的规律又是不可分的，因为外部形态的

诗表现也好，内心形态的诗内容（这内容是意象化的内容，它相对于创作主体所抒发的情感来说，则又构成形式，不过是内心的形式）也好，归根结底都是诗的，创作主体进行诗思维时，诗的外部表现规律就具体地发挥着规范、制约的作用——创作主体总是兼顾着表现的需要而进行思维的，而且确切地说，诗思维本身就是表现性的思维；而在诗表现的规律中，诗的思维规律又正构成诗表现的重要依据——因为毫无疑问，诗表现只能是诗内容的表现。但尽管如此，二者又毕竟不能等同，就象语义与语音虽密不可分却并不等同一样。现在的诗理论——从事这方面研究的学者们所取得的成果是大量的——主要集中在诗的表现规律亦即浅层规律的探索上，虽说这种探索不时地涉及思维领域，但立足的重心基本上没有离开诗的外部表现的范畴。浅层次规律的探索是必要的，诗作为一个实实在在的文学领域，它直接作用于人并规定于己的，难道不正是浅层次的表现规律？不过，深层次的思维规律到底还是浅层次规律的依据，离开前者去研究后者，便往往只能做些形式文章，而诗的形式又无异于行云流水，变化无极。这种变化的千姿百态，不可绳一，近几年的诗坛现实是最有说服力的证明。这就使以诗表现的浅层次规律研究为疆界的诗理论，显得被动、杂乱、肤浅而又无所适从。这大概是当代诗理论总脱不了困境的一个原因。不仅如此，由于不少诗理论的研究者忽略了诗的创作规律的层次性，导致就现象发论，凭主观化了的经验推导，这样，立论角度的混乱和一些基本范畴的混乱也就难以避免。于是就经常可以见到诗的创作论与诗的欣赏论，诗的本体论与诗的社会学等等的混淆。其结果不仅是理论的混乱，更是理论的贫乏与浅薄。

就拿“意象”这个概念来说，它似乎已经成为当代诗歌理论的一个基本概念或基本范畴。不言而喻，“意象”作为主体之“心”与对象之“象”相融一的基本规定，肯定了创作主体

观察体验生活的能动性以及再造艺术境界即“第二自然”的能动性，从而把最大限度地追寻自由的诗从机械的、被动的反映论中解救了出来。这是对于诗的解放，也是对于诗理论的一次非同小可的解放。但是，随着近年来诗创作与诗探索的新形势的出现，弄清“意象”这一基本范畴的确切含义及对于这一范畴的正确使用就显得愈益重要起来。“意象”，它究竟是属于诗的创作主体论，还是属于诗的艺术论，抑或，是属于欣赏主体论？对此，目前运用这个概念的大多数学者是不做区分的。我们可以从很多关于诗的论著中看到，“意象”时而被用于创作主体的心理探索，时而被用于诗的艺术特征或艺术规律的研究，时而又被用于诗的欣赏规律的研究。而且这几种“时而”，又常常是被共时性地混合运用着。这无疑是不科学的，也不能指望由此得出更科学的结论。其实，这也不能全怪混乱地运用“意象”这个范畴的诗论家们缺少一个科学的头脑，这不过是他们对我国古代延续至今的传统思维方式的承继。

毋庸赘言，“意象”及与“意象”相近的概念如“意境”、“境界”等，在我国古代诗论中都是占据着重要位置的。我国古人的思维方式以物我相融的经验性为重要特征，即所谓物中有我，我中有物。在古人思维中基本上没有纯然的物与纯然的我。这种思维方式当然是更富于主观体验性。因此，也更富于艺术性的。“意象”这一范畴正是这一经验思维的产物，所以，它理所当然地具有物我相融的定性。这样，它被用做诗论的基本范畴时，自然就既可用于物我相融的创作过程，又可用于物我相融的欣赏过程，同时还可用于物我相融的诗艺术本身。这一范畴的特点就在于无论把它用于哪一个过程或体系中，都有主体融于其中，而没有纯然的研究对象。这同时也构成了我国古代诗论不同于西方古代诗论的一个基本点。

然而，这种建立在经验与体验基础上的融我于对象的研究方法毕竟是前科学的，艺术虽是物我相融，但研究艺术规律的

科学方法却不应有更多的主观体验的融入。它应该成为关于对象的科学。特别是当代，艺术的发展变化，诗的发展变化，真可以说是日新月异，没有一个较客观的态度和研究方法，把自己的主观东西也掺合进去，是不可能真正揭示诗的创作、欣赏等诗的艺术规律的。这就是为什么按照传统的意义运用“意象”这类范畴于诗创作、欣赏和诗艺术论研究不足取的原因。

我们的想法是，“意象”这一范畴运用于诗的思维学是更为贴切的。因为如果把这一范畴运用于诗的艺术论，那么“意象”就只能与文字化的形象同义；即使从诗形象的特殊性的角度强调这个“意”字，也有问题，因为众所周知，诗是重在言“情”的，尽管从表现的角度说，“情”与“意”不可细分，但二者到底有所差异，用“意象”倒不如用“情象”更为明了贴切。在这本书中，我们对“意象”作了思维学的规定，认为它首先是“意”中之“象”，思维之“象”；其次，这“象”乃是思维过程中情感活动、理智活动以及表象活动的不同情况的融合。并且我们认为，正是“意象”，构成了诗思维的元素。

这里所以特别提出“意象”这个问题，一方面固然是因为它在这本书中是一个基本概念、基本范畴；一方面，还由于对这个概念的确切含义的规定，关系到这本书的研究角度和研究方法问题，它同现有的诗理论的研究角度和研究方法有所不同，这里把“意象”这一思维元素同“意象”的传统含义作以区分，会有助于读者更主动地接受这一研究角度和方法；此外，还有一层考虑，就是使读者通过这里对“意象”含义的独特规定，体味到诗的创作规律深层次的研究，即创作思维的研究，比起浅层次文字表现规律的研究来，即使在基本概念的运用上也是有所不同的。

我们已经提到，此书并非研究欣赏规律。但欣赏却是此书研究的动力和研究过程中时时考虑的依据。就是说，虽然此书研究的是创作主体对于诗的思维、创作规律，但主要目的却是在

于欣赏主体,使他们通过了解诗的思维规律,去更好地欣赏诗。我们想,无论是诗人还是诗理论家都不会否认诗创作与诗欣赏是互相作用、调节与提高的。如前所述,现在诗读者的欣赏视野日趋纵深化,欣赏趣味日趋过程化,一方面,这是欣赏受了对象的作用和影响;一方面,欣赏又必然要反作用于对象,更进一步促生纵深化与过程化的诗。然而,纵深化与过程化的途径和方式是无限多的,多到即便是追求纵深化与过程化的读者也无所措手足的程度;一些平庸的诗作者也在这“多”上使用他们可怜的智慧,搞出一些千奇百怪的形式,在诗的领地里以假乱真。于是,诗创作感到混乱,诗欣赏也感到混乱,那些本来就对诗向如是的方向发展抱否定态度的人们,这时就更是有了证实自己正确的机会。

然而,纵深化与过程化无论如何也是诗欣赏与诗创作的进步,肯定这种进步并找出其所以是进步的依据,就成了诗理论研究者们不容推卸的责任。越是变化巨大的时刻,把握住变中之不变,才越能够以不变应万变,才能从不知所措的混乱感中解脱出来。而对于诗的创作与欣赏,尤其是诗的欣赏来说,掌握了诗思维的基本规律,就算是抓住了通常所说的“万变不离其宗”的“宗”,就算是在一片夺命的沼泽中寻到了那条不会沉落的生命之路。这可以说是此书的写作动机。

当然,动机不就是效果,而且我们也没有不知深浅到这样的程度——竟奢望这样一本小书会取得与我们的写作动机相应的效果。这只是抛砖引玉罢了。

全面而深入地探索诗的思维规律,从目前思维学的发展状况来看,是缺乏充分条件的。但一味地等待思维学的发展不是办法。对于思维学的研究来说,诗思维的探索本身就有积极的作用。因为诗思维是比较典型的艺术思维,它是思维的情感规律的充分实现,它也是情感与理智、情感与表象、情感、理智与表象的关系这类思维学基本问题的具有典型意义的动态化

与过程化。此外，诗思维还涉及到诗的文字表现规律对于诗思维展开的制约、推动和影响，这是文字在艺术思维中的功能问题，这是一个很耐咀嚼的课题。

读者会看到，此书探索了作为过程的诗思维，它的功能特征不在于推导结果，而在于为已有的情感结果寻找意象表现的思维形式，所以，它不必由已知去推及未知，不必由表层去探及本质，它只是要为积郁于胸的情感找到或创造一个意象的整体形式。我们就此提出了结果的预决性这样一个论题，并予以阐述。此外，就文字对于诗思维的作用问题，我们运用心理学和语言学的一些知识进行了专章探索，问题的难度较大，目的不在于提出几个有开拓性的见解，而只是在于探索。关于情感规律或情感逻辑的问题，这是专门研究情绪或情感的心理学家也颇感头痛的一个问题，他们甚至对提出这个问题的时机都抱谨慎的态度。我们斗胆地列专章去探索这个问题，实在是有点自找苦吃，不过也不是毫无根据，情感变化的一些特征和依据心理学家还是多有揭示的，诗理论研究的大量成果（很多成果属于浅层的表现规律，但这正可以用于黑箱方法的推导），再加上大量的优秀诗作、探索诗作等可以用做对于情感逻辑问题所做分析的验证，所以尽管探索的勇气大于现有知识的水平，但总还不是漫无边际的玄想和怪思。我们好歹还能拿出点根据来——这是我们时常用来坚定论证信心的一句话。

在写这本书的过程中，虽然力图把诗思维作为一个对象的科学去研究，但在很多诗作品的分析甚至观点的论述中，还是融入了不算少量的自我体验与经验。由于作者是疏于作诗的，所以融于其中的自我体验与经验就很难说是准确或者深刻，如果说它们还有点什么意义的话，也就在于真挚二字。

作者

1988年10月于辽宁大学

目 录

前言	1
第一章 诗思维的结果预决性	1
第一节 结果先于思维过程	2
一 诗思维的具有预决性的结果	2
二 结果预决性的依据	6
三 肯定诗思维的结果预决性的意义	8
第二节 结果预决思维过程	10
一 有了它思维才不至于迷路	10
二 诗神因它而奋力飞翔	13
三 它导演缪斯的舞蹈	17
第二章 诗思维的情感表现性	20
第一节 诗的情感表现与情绪表现	21
一 表现情感与表现情绪	21
二 情感与情绪的差异及其诗的表现	22
第二节 个人情感与社会情感	34
一 “自我表现”	34
二 个人情感与社会情感的关系及诗的表现	35
第三节 情感与理智	39
一 情感与理智关系的心理学依据	40
二 两种情感表现对于思维预决性的影响	44
第四节 美是诗神的光辉	50

一	影响预决情感的趋向·····	51
二	对于意象创造的审美追求·····	52
三	审美表现对于思维全过程的预决·····	55
第三章	诗的思维元素（一）	
	——形象的思维元素·····	61
第一节	“意象”之“意”·····	62
一	“意”是“情”与“理”的统一·····	62
二	“意”的侧重于“理”·····	64
三	“意”的侧重于“情”·····	66
第二节	“意象”之“象”·····	70
一	“象”之“形”·····	71
二	“象”之“神”·····	75
第四章	诗的思维元素（二）	
	——语词的思维元素·····	82
第一节	绳索与翅膀·····	83
一	单线性·····	83
二	多义性·····	85
三	意识性·····	91
四	音响形象·····	95
第二节	语词与意象·····	98
一	语词规范意象·····	99
二	语词丰满意象·····	101
三	语词深化意象·····	107
四	语词引发“象外之象”·····	111
第五章	意象的整体性·····	114
第一节	思维初始如胎儿受孕·····	115
一	决定于情感的预决性·····	117
二	决定于意象的特殊性·····	122

第二节 局部与整体互相辉映·····	125
一 一指之势得于全身·····	125
二 全局在胸，众“象”就位·····	128
三 局部意象与整体意象的互相辉映·····	133
第六章 意象分类的心理依据·····	136
第一节 情感诸侯的分疆·····	137
一 挣脱锁链的缪斯·····	137
二 上帝般的创造·····	143
第二节 丰富多采的意象世界·····	154
一 “同构”意象·····	154
二 经验意象·····	161
三 象征意象·····	177
第七章 诗的思维逻辑·····	188
第一节 联贯的情感之流·····	190
一 积累规律·····	191
二 融合规律·····	194
三 转化规律·····	198
第二节 意义线索的穿引·····	202
第三节 时空接合·····	208
第四节 诗思维的共时性与历时性·····	212
一 历时性原则·····	213
二 共时性原则·····	217
三 历时性原则与共时性原则的关系·····	222

第一章 诗思维的结果预决性

先结果后开花，这似乎是一种阴差阳错，而诗的思维，形象地说，就正是这样一种思维。正是由于有了这种阴差阳错，才有了独具风骚的诗神。

我们通常所说的思维，如抽象思维、日常生活思维等，总有一个很明确的目的，这就是要通过思维解决某一问题，找到其答案。比如对艺术本质这个问题，理论家们搜集大量的史料，精研各种艺术理论，并不厌其烦地沉浮于同时代的各种艺术现象之中，去感受、去领悟、去提炼概括，其全部努力都是指向一个目标，即广泛地占有材料，以便对艺术的本质问题展开思维，而所追求的思维目的，则是通过严谨的思维过程，最终揭开艺术的本质之谜。一个艺术理论家的思维是肤浅的，还是深刻的，就衡量于他解决这一问题的深刻程度。艺术理论家这里所运用的思维，是抽象思维，离开问题的解决，抽象思维也就失去了意义。日常生活中的思维不同于抽象思维，它较多地伴随着想象、情感等活动。一个企业的领导者，面对各种各样的企业管理问题，他不能不进行思维，思维中，他时而按照一定的管理理论去判断推导；时而会浮现出各种具体情况，对这些情况进行直觉的判断；时而，他又会被激起某种情感，并在情感的鼓荡下去决断问题。但不管这类日常思维活动如何生动而复杂，思维者的努力，仍在于对问题的解答，找出了正确的答案，他就可以自誉并被誉为清醒、成功的思维者；

否则，他就只能算是头脑糊涂了。

与上述抽象思维与日常生活思维旨在解答问题的目的性相异，诗的思维不在于为某一理论问题或生活问题找到答案，而在于把一定的答案或获得这一定答案的过程生动形象地表现出来。答案是已经预先作出了，在一次具体的诗的思维开始之前，主体便已经知道了他要用诗的方式去思维什么并使这思维止于何处。诗的思维所要解决的不是答案的问题，而是如何表现这答案的问题，是为这答案寻找形式的问题。所以从本质上说，诗的思维乃是表现的思维、形式的思维。诗思维的成功与否，就在于它是否能为既有的某一答案找到、或者创造出一个独特的诗的表现形式。

诗的思维的表现性可以从结果的预决性和情感的表现性两个方面得到论证。

第一节 结果先于思维过程

一、诗思维的具有预决性的结果

象任何思维一样，诗思维的展开也呈现为一个过程。既然是过程，就有阶段性，就有一定阶段的开端与结束。每一首诗的构思就是一个相对独立的思维阶段。但任何一个具体的诗思维的阶段都不同于其他思维的思维过程或思维阶段。其他思维，如抽象思维，一般生活思维，甚至小说思维等等，在思维阶段之始，仅有思维的出发点、前提，或者若干思维元素的某些定性，即使有时预决一个结果，也有相当大的假设性或模糊性，对于思维过程构不成有效的制约。诗思维则不同，它的独特性在于具体思维阶段的初发依据，及完成思维全程的依据，又正是这一思维阶段的结果（就思维内容而言）。发出点和结果，在诗思维的具体阶段中是相环合的，它们大体上仍处于同

一个构成水平和深广水平。也就是说，在一个具体的诗的思维阶段中，从始至终，基本上没有作为内容的横位的新因素和纵位的新因素的加入。当然，这不是说在诗的阶段性的思维过程中，思维的出发点与思维结果，就是被机械地重复着，实际上，随着一个思维阶段的完成，二者还是具有差异性的，这就是清晰度的变化，强弱度的变化，后者更为清晰一些，在强弱变化上也更为适度，而尤其不同的是，后者经由思维过程，已经获得了诗的表现形式。

诗思维中出发点和结果相环合，结果见于思维之始，并做为思维展开的依据规定着思维过程；这就是所谓的预决性。

但问题在于，什么样的思维结果才具有预决思维过程的性质呢？或者说，诗思维的具有预决性的结果究竟是什么呢？

我们说，它主要的不是对某对象或问题的抽象结论，也主要的不是冷静的理性思索，而是对于对象基于理解的情感感受。

所以这样说，是依据诗的抒情表意的性质。

文字是诗歌表现的工具，也是诗思维的基本元素，离开文字就不会有诗。但诗的运用文字与哲学乃至其他文学形式的运用文字有不同。后者强调文字意义的联贯性、细密性以及明晰性，是步履扎实的散步式。这种文字形式使后者具有了线型地叙述故事，细腻地刻画人物，严谨地论述问题的特长。诗在运用文字时，更强调文字表意的概括性和跳跃性，是活泼的舞蹈式。象舞蹈本身就有艺术价值，就是美一样，诗中文字的舞蹈式的运用、连缀和组合，本身也就具有形式美，这主要体现为节奏和韵律的变化，因此不少美学家都认为诗在表现形式上应同时又有一种音乐美。如评论家西奥多·斯托姆所说：

由于音乐之于我，旨在去听、去感受，形象艺术之于我是去看、去感受，所以诗歌则是让我尽力去熔之于炉。我希望直接受一篇艺术品的感染，作为我生活的内

容，而不仅仅是通过思想的媒介来感染我。所以我感到诗歌似乎是最完整的，因为其效果首先就是纯感觉的，然后，才象蓓蕾之后的果实一样，从这种纯感觉中自然地出现精神的東西。^①

这种看法做为“标准美学”，抓住了诗的融音乐性与形象性为一炉的形式特点。

形式制约着内容。诗的文字表现形式使它在阐述道理、讲述故事方面是无法与哲学及其他文学形式相比的。它适于表现的内容是仅借助于文字的具有概括性的形象提示便可以唤起的感受或者体验，这便是情感。

所以，诗人自己也好，美学家们也好，对于诗的功能主要在于抒发情感这一点，都是一致的。

一个抒情的自我，不论它证实为多么模糊，却总是集中在一点上的。海利纳·赫尔曼说得好，‘只从这一点便足以能抓住其内在资源了。’‘这个人使自己完全沉溺于某种心灵状态，并让它向内在和外在的各个方向散发开去。固定在一个存在之特定情绪中的强烈内心情感在节奏语言的震动中呈现出来。’^②

正如抒情诗就是最早的诗歌一样，倘若我们现在看待诗歌的观点不错的话，那么抒情诗也是比其它任何一种诗歌更杰出的更特别的诗：它是对真正诗的气质来说最自然的一种诗，是没有天资的人最难模仿的一种诗。^③

① 引自玛克斯·德索：《美学与艺术理论》第360页，中国社会科学出版社1987年版。

② 玛克斯·德索《美学与艺术理论》，第364页。

③ 穆勒。引自玛克斯·德索《美学与艺术理论》第366页。

情感，是诗歌表现的基本内容，而情感的产生，如我们在后面将要进一步论证的，又是以对于思维对象的一定理解为依据的。这种基于理解的情感在诗的思维之始规定着思维的展开，在一个具体的思维阶段结束时便获得了诗的表现形式。

这一点，从实证的角度看显然是个很一般的诗的思维经验。我们不妨切身体味一下，当我们来了诗的冲动，要创作一首诗的时候，那急不可待地要借诗抒发的情感，难道不是在进行诗的构思前就预先地涌动于胸么？或者说，难道不正是有了这情感的涌动，才促使我们进行诗的构思么？没有预先的理解和情感，就不会有诗的思维。读过郭沫若《女神》的人，没有不被诗中澎湃的情感所燃烧的，而全诗所表现的情感，是早已在作者心中蕴育成熟了的，因此他说，当时“正是五四运动发动的那一年，个人的郁积、民族的郁积，在这时找到了喷火口，也找到了喷火的方式，我在那时差不多是狂了。”^①《女神》是郭沫若那一时期情感郁积的一次猛烈喷射。这种预先郁积的情感经验，对于诗歌创作的决定意义，使郭沫若在谈到作新诗的原则时首先便提出：“要有纯真的感情，情动于中令自己不能不‘写’。不要凭空白地去‘做’。”^②至于古今的其他诗人和诗论家，对此更是多有论述。刘勰所说的“人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然”；黄子肃所说“大凡作诗，先须立意。意者一身之主也”；刘熙载所说“古人意在笔先，故得举止闲暇。后人意在笔后，故至于手脚忙乱”；当代诗人艾青所说“每个人却都有这样的经验：忽然被某种事物所感动，而这种感动并不会延续得很久。只有我们对于这种感动产生了一种非把它保持下来不可的时候，才是诗的创作的开始”^③

① 《郭沫若论创作》第213页，上海文艺出版社1983年版。

② 同上，第245页。

③ 艾青《诗与感情》，《文艺学习》1954年创刊号第30—31页。