

诗人的创造

谢冕

今清法新著

责任编辑：苑兴华

封面设计：叶 雨 马少展

今诗话丛书

诗 人 的 创 造

SHIREN DE CHUANGZAO

谢 冕

生活·读书·新知三联书店出版发行

北京朝阳门内大街166号

新 华 书 店 经 销

文 字 六 〇 三 厂 印 刷

787×960毫米32开本 9.25印张 136,000字

1989年3月第1版 1989年3月北京第1次印刷

印数 0,001—4,500

定价 3.90 元

ISBN7—108—00146—2/I·49

目 录

感觉篇	1
-----	---

感觉——顽强的追逐	1
-----------	---

全世界都在我的幻觉里	4
------------	---

伟大的感觉世界	6
---------	---

感觉的“移位”	15
---------	----

总体象征效果：感觉的重构	19
--------------	----

意象篇	27
-----	----

奇妙的瞬间	27
-------	----

思想知觉化与情绪对等物	30
-------------	----

叠加的方程式	35
--------	----

闪跳式动态结构	43
---------	----

脱节：紊乱和模糊	44
----------	----

堆积：随意和无序	48
----------	----

整体组合与破缺	51
---------	----

想象篇 ····· 66

诗人与上帝同享创造者的美名 ····· 66

疯子、情人、幻想的产儿 ····· 71

最杰出的艺术本领 ····· 74

想象即深度 ····· 76

变无为有的奇妙思维 ····· 81

想象：重造世界的工程 ····· 84

灵感篇 ····· 95

诗神的“迷狂” ····· 95

真正的天才 ····· 99

独创性；独有的方式 ····· 102

蜜蜂酿蜜的启示 ····· 107

泉眼：诗人自身的经验 ····· 111

不可预期的灵感闪现 ····· 118

“无常之风”的辉煌 ····· 121

构思篇 ····· 127

意蕴的形成 ····· 127

剪裁的刀尺与天机 ····· 133

从“先得之句”开始 ····· 141

两种反向的艺术思维	147
变形篇	151
形象表现世界	151
无限度的弹性	153
象喻性、夸张性、跳跃性	159
咏物——不超越具象的描写	162
抒情制约叙事	169
由水而虹的幻化	179
语言篇	189
没有琴弦的竖琴	189
永恒的星光	191
超凡的力量：精约地把握世界	202
爆发与喷射——非持续性的效果	204
最小空间求取最大容量	206
情思的表达不靠华辞丽句	211
内在能量的释放	212
多义与象喻	216
节律篇	226
“纯”诗与音乐遗传	226

单调与变化的互递	228
平衡和谐效果的延伸	237
节奏, 来自现实又催人忘却	241
规范的超越与惰性的反抗	246
欣赏篇	251
使人崇高的需要	251
再经验与二度创造	255
把握诗性的欣赏活动	261
批评篇	269
艺术的批评与批评的艺术	269
自我加入的期待	277
评诗与诗评	285

感 觉 篇

感觉——顽强的追逐

自从上一个世纪后期莫奈^①发表题为《印象——日出》那幅画起，世界在艺术家和诗人面前陡然地换上了一幅闪着特殊光焰的面容。也就是这位莫奈，他能够赋予同一堆“草垛”以情趣迥异的色泽和光线。这无异于给艺术开启了一个神奇的阿里巴巴洞窟之门。试想在此之前，人们那么固执地认定每一个物体的颜色是固有的，他们不能够理解印象派画家们那种光怪陆离的光色效果。他们在《印象——日出》那种辉煌而壮丽的场景面前显得手足无措。那份迷濛，那份繁复，那份纠缠不清的朦胧，画幅背后却是一种不可扼制的生命力。

① 莫奈(Monet, 1840—1926)印象派画家，曾把同一的稻草垛画了十五幅名画，朝、夕、晦、明，种种不同。

诗人的灵智不可能不敏感于世界万物的光色的异彩。他们手中没有墨彩以直接显示，但他们却通过文字——音乐性的、绘画效果的文字进行顽强的追逐。要是认为世界上只有画家的目光能发现自然界的光影的繁复，那就错了。至少，对于诗人就是一个不可容忍的忽视。

也许唯有诗人的锦心绣口，还有他们的“慧眼”，足以和画家进行较量。范成大《四时田园杂兴》“梅子金黄杏子肥，麦花雪白菜花稀”二句写了四个物象，二个颜色明写，二个颜色暗写，以繁富的色彩写出江南春的喧闹。王安石《题西太一宫壁二首》中“柳叶鸣蜩绿暗，荷花落日红酣”，不仅是映出了色彩，而且是色彩的“状态”。“绿暗”和“红酣”是画笔难以达到的，特别是“酣”，谁能画出红色的“酣”？只需看看苏轼“水光潋滟晴方好，山色空濛雨亦奇”，一个“潋滟”，一个“空濛”，把初晴雨后间隙的情景传达得多么美妙。由此便可发现诗人未必逊于画家。事实上，许多画家是从诗人那里得到对于色彩和光线的启示的。

光学理论家们指出：物体本身并不具有色彩。但是不论古代和现代人往往确认色彩是物体的一种属性。事实上，物体呈现色彩是由于物体反映某

种色光而吸收某种色光，从而呈现被反射的色彩。人们都知道：树叶的绿色是由于它主要反射了绿色光波或绿色光被占了重要地位所致。事实上古今许多诗人都已经通过自己直接观察体会到，颜色并不是固定地属于某一客体的。例如，在南方，山林是终年葱绿的，但王勃的《滕王阁序》却看到了“烟光凝而暮山紫”。周邦彦的《玉楼春》“雁背夕阳红欲暮”，也冲破了“固有色”的传统观念，诗人不仅看到了世界的色光，而且还听，还触摸，还闻……他的工作是综合的。

诗人的感觉不仅在色彩和光线的视觉上，他们能够把诸种感觉加以“混杂”，五官的全面开放，而且各显其能地综合地传达出那种最为动人的情态。赵执信《虎丘暮归小舟口号》：“稻花菱叶满流波，秋色其如夕照何。暝泛不知柔橹乱，前川微月雁声多。”它展现了一个很美的江南暮色图景，不光是色彩的繁丽，而且是动态的画。稻花菱叶不仅有色，而且有香，味觉和视觉是组合的。“满流波”又是动态的，后一句，加上了夕照的艳红。第三句是时间在流动，“柔橹乱”是心态和听觉的综合，第四句升起月色，只因月起雁群误为白昼而惊动。不仅写出月色，而且衬以雁声。是视觉和听

觉的综合。重要的是这一幅动画片背后的“无言”，而以无言之言传达着诗人内心的世界，则是画家的笔所难以达到的。

全世界都在我的幻觉里

拥有技巧并不能使诗人的艺术生命永存，诗人的表现内心的才能，也需要体验的更新——当然更需要累积。有一些诗人，专门在社会生活中找素材，他也许能够成功，但并不是唯一的走向成功之路。顾城常常在“社会的边缘”得到不竭的灵感：“前面是草、云、海，是绿色、白色、蓝色的自然。这洁净的色彩，抹去了闹市的浮尘，使我的心恢复了自己的感知。”

过去许多理论都在教导艺术家应当这样那样地观察和反映客观世界。那些理论着重地提醒人们按照世界自有的形态对它进行描述。这造出了一些专心致志地描绘客观情状的艺术品。但在这一艺术实践中，艺术家的主体意识都极其淡漠或是被湮没。这对于诗歌创作几乎是致命的戕害。在这样的现实面前另一些哲学家和美学家理论就受到了关注。“诗人歌唱的总是他自己，仅仅是他

自己的某种独特心境，一种一去不复返的心境。”（柏格森）克罗齐认为“艺术家要为个人的霎时的飘忽的情感或心境呈现而艺术”。在这些理论中，艺术家和诗人的心灵世界得到了尊崇和确认，受重视的不是被感知的事物之本质，而是感知者自身的本质。这在前引赵执信那首诗中已经接触到这一事实，在那一幅色、光、声交杂的场面中，诗人主体的宁静、致远、超脱正蓬蓬勃勃地振动着“纸背”。即使是颜色的涂抹，诗人也“浸润”着自己的内心的情愫：如查慎行《官柳》“可怜一路青青色，直到淮南总属官”。即使是风动竹叶的声音，诗人也渗透进这种情感和思想的因素：“衙斋卧听萧萧竹，疑是民间疾苦声，些小吾曹州县吏，一枝一叶总关情。”（郑燮）

事实上，诗人拥有的是自己的独特世界，他是自由心灵的君王。他可以在这个王国中自由地幻想和联想，“想怎么做就怎么做”。这样一个没有主体就不存在客体的艺术表述，至少对于一部分告别了客观描摹和主观热情的诗人是适宜的。这种艺术思潮对于历时久远的受艺术教条禁锢的中国诗坛，就等于艺术解放的一道宣言。都在说太阳的光总是红彤彤的，反抗的诗人终于寻找到了自己

心灵中的太阳的色泽。陈仲义的“为什么丹红不能表现悲哀/为什么黛青不能表现欢乐/为什么太阳只配朱砂/除非消灭光线吧/我决定：不给丰收以金黄/不给希望以翠绿”，便是对色彩模式的反抗。

诗人心灵的“光线”是不可消灭的，由于这种特殊光线的吸取与反射，诗人“改变”了一般人所看到的和习惯于看到的。这简直就是艺术反叛的一连串“颤音”。这些意向不仅在于反对艺术的固化公式，而在于重新确认诗人的主体。外界可见的世界是一种存在，但只有经过主体的作用它才是存在。可以说，它只是为我而存在的，要是我消失了，那还有什么客观的存在？客观现象并不是唯一的真实。真实的是自我，以及自我的能动作用。索洛古勃的诗句写得好：“世上并无别的存在，唯一存在的就是我。”他还说：

我就是神秘世界的上帝，
全世界都在我的幻觉里。

伟大的感觉世界

在生命的曙光微露的时光，一个极小的

单细胞动物在水的世界里无目的地漂荡，偶而会碰在石头上。经过千万年的发展，再碰到这种情况，它不再和它的祖先那样只能作消极反应，而是会运动着原生质的身体离开这个障碍物，然后又开始它的旅行。这种动物已能觉知环境中的物体，并能对之作出反应。感觉世界就这样开始了。

——托马斯·L·贝纳斯《感觉世界》

感觉世界是由我们不断变化着的事件或刺激以及人或动物对它们作出反应这两方面所构成。我们的感觉世界是由永远变化着的一系列光、色、形、声、味、气息和触觉综合组织起来的。潮水一般涌来的感觉不仅没有把我们感觉器官湮没，我们反而从中获得了发展。从单细胞动物阿米巴的原始感觉世界到人类的复杂感觉世界，其间经历了十来亿年的漫长历程。然而，有谁研究过从普通人的感觉世界到诗人的感觉世界之间的间距呢？

诗人的独特感觉世界长期受到了人为的禁锢。事实是，诗人总是按照自己的方式感觉的。但还应注意，并非所有的诗人都拥有自己的感觉世界。有的诗人只感觉别人感知的世界，他们以他人的感觉为自己的感觉；有的诗人只感觉已

知的世界；更有甚者，有的诗人不仅自己不能感觉，而且也只能以他人的方式传达他人的感觉。杰出的诗人正是在他人不能感知或不能独特地感知的地方，创造了奇迹。一般的人闻到了花的香，而有的人却看见花在流泪——“感时花溅泪”。诗人的创造性正体现在别人感觉不到的东西。他不仅能感觉，并能创造性地微妙地传达这种感觉。

诗人的创造性说穿了在于他面对的是自己的世界。或者说，他是以自己的心灵去感知，归根到底他在感知自己的内心世界，从这个角度来理解，我们便发现顾城的《感觉》精采之处并不在于他感知了雨中的色泽，而是他感知并表现了自己的心灵：

天是灰色的
路是灰色的
楼是灰色的
雨是灰色的

在一片死灰之中
走过两个孩子
一个淡红

一个淡绿

诗人先是被一片雨雾的灰色所感染，他如一个画家，在迷濛的光影之中点缀了鲜明的雨点。这种凭藉主观观察以表现瞬间印象不作逼真描写的追求，以及色彩的创造性搭配体现了心理上的真实。在这里，他不是以素描的方式表现他的世界，他是用色彩的组合造出一个世界。用这种思路可以理解那些致力于主观感觉捕捉的诗篇，如王小妮的《我感到了阳光》，集中写“靠着阳光站了十秒钟”所获得的强烈的光感：“十秒，有时会长于一个世纪的四分之一”，她由春天的阳光而意识到生命的恒久与欢乐。《风在吹》写的是听觉，悲凄的风声和狂放的风声，使她“看见”了一老人的步履艰难和孩子的嬉笑欢快：

忽然，我说不出地高兴，
——我的黑发
随着风在飘，随着风在唱

诗人在风声中感到了自己的存在。如同她感到阳光一般，她感到了风。但这一切的表现感觉，归根到底都在感觉自身的生命，或是欢乐，或是悲苦。

顾城在《草原》中这样写——

墨色的草原
溶化着
染黑了透明的风

月光却干干净净

草原的色泽的“墨色”使你惊奇。现在草原“溶化”了——由奇幻的视觉而转为奇幻的触觉，再化为奇幻的视觉——“透明”的风也被染黑。接着是一个反差极大的对比：“月光却干干净净”。自然界的这种感觉（这种感觉是综合的）目的也在于表现心理的感觉：“你的眼睛/在熟悉的夜里/为什么还那样陌生”？我们这才体会到“墨黑”草原和干净的月光的对比存在的用意。在这里自然界的距离和人心的距离是一组感觉的重叠。

诗人们在辛勤地积聚着自己的感觉和印象，有时是来自自然，有时是来自社会人生。他不仅储存它们，而且改造（组织）它们。它寻找一个契机，借此以寻求自我内心世界尽可能广阔的全方位呈现。在现代诗人那里，他们几乎是不加挑拣地拾取瞬间印象、幻觉、梦境、直觉和潜意识，如同

一个需要温暖的人在深山不放过一个枯枝一片黄叶那样。王小妮写《碾盘》，先写老人

细细地瞅着这石头的圆盘。

好象端详

家里的暗红色的柜子，

吐着浓烈的蛤蟆烟

又写我对着碾盘，“我走过去，/摸了摸那碾盘……
/我听说/这附近的山里尽是石头；/尽是，——/
那是多少呢？/我望着没有边际的山峦。”而山又在看她——

没有边际的山峦

怔怔地望着我

只觉得

这碾盘有什么稀罕？！

一切都通过直觉的印象写出，在这老头看碾盘、我看老头、我看碾盘和山、以及山看我的感觉过程中，沉淀着一种东西，那是诗人自己创造的世界。

这个世界不是依靠模拟自然和社会生活的形态，也不是直接地再现内心的情感思想。它突破了事物的表象，不是写老人端详碾盘的外在形态，