



诗艺管窥

赵景波

诗艺管窥

赵景波

福建人民出版社

一九八二年·福州

诗艺管窥

赵景波

*

福建人民出版社出版

(福州得贵巷27号)

福建省新华书店发行

福建新华印刷厂印刷

开本787×1092毫米 1/36 4.2222印张 77千字

1983年5月第1版

1983年5月第1次印刷

印数：1—14,480

书号：10173·403 定价：0.35元

目 录

- 欣赏想象和抒情诗的欣赏…………… (1)
- 错觉与诗意…………… (21)
- 唐代画诗的表现手法…………… (32)
- 唐代琴诗的表现手法…………… (41)
- 中国古典诗歌中的“蒙太奇”…………… (49)
- 反复手法的艺术功能…………… (65)
- 新诗形式要有些限制…………… (75)
-
- 诗的“隐身法”…………… (88)
- 绝句中的“二传手”…………… (92)
- 艺术上的“多项全能”…………… (96)
- 鲜花与美女…………… (100)
- 反常偏有常情在…………… (103)
- “醉中语”与“诗家语”…………… (107)
- 诗忌矫情贵真情…………… (115)
- 以美写丑…………… (118)
- 驱遣河山入画图…………… (125)
- 毛主席诗词中的实与虚…………… (131)
- 辞婉意深 言近旨远
- 介绍杜牧的两首绝句…………… (138)

欣赏想象和抒情诗的欣赏

(一)

如同任何艺术创作的过程都是想象的过程一样，任何艺术欣赏的过程，也都是想象的过程。我们把前一种想象称之为创作想象，后一种想象叫作欣赏想象。没有欣赏想象，就谈不到真正的艺术欣赏。因为艺术作品中的形象不同于生活中的形象，大家知道，生活中的形象是艺术形象的根源，前者是客观的、个别的，后者则是主观和客观的统一、一般和个别的统一。艺术形象的塑造，不管多么成功，但在直观性、生动性、广阔性、连贯性、完整性和多样性方面，都是不能与生活形象相比拟的。正因如此，人们在欣赏艺术形象的时候，总要根据作品的“规定情境”，根据自己对生活的回顾，加进某种想象。被马克思称为“伟大的俄国学者和批

评家”的车尔尼雪夫斯基曾对生活形象和艺术形象的感受作过如下的比较：“当我们观察现实的时候，它好象一种完全独立的东西，独自地吸引我们注意，难得让我们有想到我们的主观世界、我们的过去的可能。但当我们看一件艺术作品的时候，我们就有主观的回忆的完全自由，而且艺术作品通常都是引起有意识的或无意识的幻想和回忆的力量。”（《生活与美学》）车尔尼雪夫斯基在这里所说的“幻想”和“回忆”，其实就是艺术欣赏中的想象。这种想象，在一定的意义上说，它是艺术形象的补充，甚至可以说是艺术形象的一个重要组成部分。

艺术形象可以分为造型形象和表现形象两大类。造型形象是直接或间接地“用生活本身的形式”来反映生活的艺术形象，它能够在人的意识中引起具体的、鲜明的、可感的印象。根据造型形象的艺术可能性，我们又把它划分为戏剧形象、雕绘形象、叙述形象和抒情形象。表现形象指的是建筑、无标题音乐、书法、篆刻、装饰图案等艺术中的形象。这是一种非造型的形象，它不是“用生活本身的形式”反映生活，而是用曲折的形式反映生活。这种形象一般只表现精神状态的东西，是引起喜怒哀乐等感情的标记或象征。

欣赏想象是很复杂的，不同类型的艺术形象，需要运用不同类型的欣赏想象。由于篇幅的限制，

本文不准备对表现形象的欣赏想象进行分析，只打算就造型形象中的戏剧形象、雕绘形象、叙述形象、抒情形象以及与之相应的欣赏想象，分别作些粗浅的说明。

戏剧形象

戏剧形象包括传统戏曲、歌剧、舞剧、话剧和故事影片中的形象。它是一种现实感最强的外视形象。由演员扮演的各种人物，直接活动在观众的眼前，他们独立行动，用动作或语言表现各自的特点，而不需要作者的提示与描写。

由于时间、空间和道具的限制，戏剧必须集中地表现它的内容。与这个特点相联系，观众在欣赏戏剧艺术的时候，特别需要发挥一种化短为长、化小为大、化无为有的想象力。我们把这种想象力定名为虚拟想象。所谓虚拟想象，就是欣赏者在艺术家的调动下，用幻觉填补形象的不足，从而造成完整的印象，借以消除艺术形象和生活形象在感觉上的差别。戏剧艺术中的虚拟想象不外乎以下三种：时间上的虚拟、空间上的虚拟和道具上的虚拟。

从时间上说，一出戏或一部故事影片所要表现的事件往往发生在几天、几个月或几年的时间里，而它们演出的时间通常只有几个小时甚至更短。剧

作家们常常用场景的变换或镜头的组接来暗示时间的进展。在传统的戏曲里，剧作者有时用空场和音响等手段来虚拟时间。这些变化，只需几秒或十几秒钟就在观众的心理上造成了时间漫长的幻觉，从而保证了艺术作品在时间上的连贯性，这就是虚拟想象的妙用。

从空间上说，电影艺术比舞台艺术有较大的灵活性，它可以通过画面的更迭来表现空间的变化。舞台艺术则必须把所有的事件集中在有限的场景中加以表现，场景的更换就意味着空间的转移。有些传统戏曲往往没有背景，也不划分场次，其空间的变化完全靠演员的舞步、身段、手势和唱腔来表现。舞台的面积只有几十平方米，但我们一点也不觉得它狭窄，正是靠着空间上的虚拟想象，我们才把艺术上的真实和生活上的真实统一起来，而不感到任何虚假和做作。

从道具上说，电影所需要的虚拟想象是很少的，火车、轮船、高楼、大桥全都可以直接摄入镜头。由于特技摄影的发展，一些惊险性的、破坏性的场景，也都能够在影片中得到表现，只是对为数不多的刺激性强的场面，才用光影、声响等手段加以虚拟。舞台艺术，特别是传统戏曲，虚拟的成分就特别大了。演员挥鞭疾走，我们认为纵马驰骋。演员操桨划动，我们认为驾船飞驶。演黄梅戏《夫

妻观灯》，舞台上别无长物，我们却觉得花灯乱眼。演京戏《三岔口》，舞台上灯火通明，我们却觉得漆黑如墨。凡此种种，无一不是虚拟想象在发挥着作用。

在戏剧艺术中，作者不能对人物随意干涉，也不能和人物一起活动，更不能随时向观众揭示人物内心的隐密和披露他们活动的动机。欣赏戏剧艺术，要求人们必须具有一种揣摩人物心理状态的想象能力，我们把这种想象力定名为心理想象。所谓心理想象，就是根据艺术作品中人物的语言、动作、姿态、表情和他们所处的环境，揣摩他们的思想感情，深入到人物的内心世界，为他们外在表现寻找内在依据。心理想象实际上也就是欣赏者把由艺术对象所引起的心理活动再注入到艺术对象中去的想象活动。电影《早春二月》里有这样一段：肖涧秋从文嫂家里出来，面对雪后美景，呼吸着清新凛冽的空气，他眉舒目展，喜气洋洋，伸开双臂，猛力地扩展了两下，然后象孩子那样跳了起来，用一只手去够路边那披拂的柳丝……这种情景发生在肖涧秋把钱送给文嫂之后。无须解说我们就可以想见，肖以为自己解除了文嫂的苦难，一种喜悦、满足和幸福的心情支配了他，他正陶醉在自我欣赏之中，感到自己的精神在升华，仿佛变得纯净了、崇高了。从这里，我们看到了主人公的善良和同情

心，也看到了他的幼稚和对社会黑暗认识的不足。没有这样的心理想象，我们就理解不了人物活动的动机，也找不到他们各种表现的内在联系。从这一点上说，心理想象是我们打开戏剧人物心灵的一把钥匙。

雕 绘 形 象

雕绘形象包括各种雕塑、各种绘画和一部分装饰艺术里的形象。雕塑和绘画的艺术可能性及反映生活的方式不同，前者主要是在立体的形式中再现人或事物的形貌，后者则主要通过平面来描绘人物的形象及其周围的环境。比起前者，后者在表现生活的丰富色彩或广泛可能方面要优越得多。但是，两者表现的对象都是具有可见性的实体。它们的形象和戏剧形象一样，都是直观的外视形象，这些形象总是直接地、独立地呈现在人们的眼前，不经任何媒介和中间环节径直地作用于人的视觉，引起清晰的、具有现实感的视觉印象。由于雕绘形象和戏剧形象有这许多共同点，所以在欣赏戏剧形象时所运用的虚拟想象和心理想象，也完全适用于对雕绘形象的欣赏。比如欣赏一幅人物画，我们总要想到人物过去的经历，想到人物的思想感情，想到他参预其中的故事情节，想到画面以外的情形……

这些想象是和欣赏戏剧形象时所运用的想象相同的。但是雕绘形象又不同于戏剧形象，它是静止的、无声的，不能象由演员扮演的戏剧形象那样活动，不能借助语言和音响来加强自己。所以在欣赏雕绘形象时还必须运用与这些特殊属性相联系的飞动想象和通感想象。

艺术家为了突破雕绘艺术静态的局限性，总是力图追求飞动之美，总是努力在静态的形式中表现运动的内容。人们则在艺术家的调动之下，通过头脑的能动作用，把感受到的静止的视觉印象转化为活动的视觉印象，这种化静为动的想象力，我们把它定名为飞动想象。齐白石笔下的虾，徐悲鸿笔下的马，在我们的眼里之所以游动或飞驰，都是由于飞动想象使艺术家注入到作品中的生命力复活了。

雕绘艺术的局限性还在于它只具有视觉的直观性，而不能同时直接引起听觉、触觉和嗅觉的印象。这个缺陷就要借助欣赏者的想象来弥补了。我们借用心理学上的术语，把这个化一种感官印象为它种感官印象的想象能力定名为通感想象。（对于“通感想象”这个概念，我们以后还要详细说明）。我国的画苑里，长期流传着这样一段佳话：有一次，国家对画师举行考试，画题是“踏花归来马蹄香”。许多应试者画得都不得要领，只有一位画师想出了好办法，他画了一匹马，又画了几只蝴蝶在

马蹄后追随着飞舞。你看，这不是把气味画出来了吗？我们不是从视觉形象中获得了嗅觉印象吗？通感的想象力真是一位神奇的魔术师，它使我们站在山水画前，能够听到声响，嗅到花香或感到暖风的吹拂，它能引导我们由画境走入实境。

叙 述 形 象

叙述形象包括小说、叙事散文、叙事诗和其他叙事性作品中的形象。这种形象是包裹在文字外衣里的形象，是间接的内视形象。人们欣赏这一类作品，首先看到的不是形象实体的本身，而是代表语言的文字符号。这些符号直接作用于人的视觉，然后转化为语言，再引起人们对生活的回忆，由此产生相关的视觉印象。这种由文字符号到艺术形象的想象能力，我们把它定名为符号想象。在这种想象里，文字符号只是一种媒介，它自己并不进入人的印象，它完成了从人们的回忆中提取形象的任务之后，随即就隐去了自身的形影。

叙述形象的表现方法较之戏剧形象和雕绘形象的表现方法，要自由得多，灵活得多。但由于它在直观性方面的缺陷，所以这种形象依然为欣赏者留下了广阔的想象的空间。我们在前边提到的欣赏戏剧形象和雕绘形象时所需要的各种想象，对于叙述

形象的欣赏来说，都是绝对必要的。叙述形象不管多么细腻，总需要我们从那些无字的地方读出形象来，换言之，虚拟想象在欣赏叙述形象时，是不可或缺的。有些作家在表现现实生活的手法上，以白描见长，如象鲁迅的某些小说那样，这就给作者发挥心理想象的能力，留下了广阔的天地。同样，我们常常从人物的对话中“看到”人物的表情、姿态和动作，常常从表面静止的画面中感受到运动和变化，这些情形，也都可以作为欣赏叙述形象时需要通感想象和飞动想象的明显例证。

抒情形象

抒情形象常常就是抒情诗里的形象。这种形象通过诗人的感情和体验来反映现实生活，来表明他对外在世界的评价和态度。在进步的抒情诗里，诗人所抒发的感情，带有明显的时代性和人民性，诗人自己的感受和广大人民群众的感受总是密切相联的。

从构成形象的方式上看，抒情形象是最为间接的形象。它和叙述形象一样，同是包裹在文字外衣下的内视形象，但叙述形象只有一层外衣，抒情形象则除了文字的外衣而外，还常常有一层表面形象的外衣。我们欣赏抒情诗的时候，首先见到的是表

面形象，透过表面形象，我们才能看到它所比喻、象征或暗示的实际形象——抒情形象。

把表面形象转化为抒情形象的想象能力，我们借用逻辑学上的术语，称之为类比想象。这是一种借助事物之间的表面的、偶然的相似之点来展开的想象，它是创作想象，也是欣赏想象。艺术家着意描绘具有某些属性的某种事物，用以比喻、暗示、象征另一种具有相似属性的事物，欣赏者通过同样的想象过程，把此一物的形象转化为彼一物的形象。类比想象不仅存在于抒情形象的创作和欣赏过程中，还广泛地存在于其它艺术形象特别是表现形象的创作和欣赏过程中。

(二)

从上文的介绍中不难看到，各种艺术形象有许多不同点，欣赏这些形象时所运用的想象类型也不相同。但是，由于这些艺术形象体现着许多共同规律，彼此之间有着紧密的内在联系，所以各种欣赏想象的运用也没有截然的界限。适用于戏剧形象的欣赏想象，也适用于雕绘形象；适用于前两者的欣赏想象，也适用于叙述形象；适用于前三者的欣赏想象，也适用于抒情形象。一般地说，艺术形象中“实”的成分愈大，欣赏想象中“虚”的成分愈

小，反之，艺术形象中“实”的成分愈小，欣赏想象中“虚”的成分愈大——此长彼消，此消彼长，这两者之间的关系总是成反比的。

在所有的造型艺术中，因为抒情诗有比兴、有跳跃、有影略，有余味、有寄托，所以抒情诗的形象“实”的成分最小，“虚”的成分最大。我们欣赏抒情诗，需要发挥多方面的想象能力。前边谈到的一切欣赏想象——符号想象、虚拟想象、心理想象、飞动想象、通感想象、类比想象——对于抒情诗的欣赏来说，都是必不可少的。

抒情诗欣赏中的类比想象

毛主席在《给陈毅同志谈诗的一封信》中说：“诗要用形象思维，不能如散文那样直说，所以比、兴两法是不能不用的。”这段话既指出了诗和其他艺术共有的属性——形象思维，又说明了诗不同于其它艺术的属性——采用比兴。有些评论者只注意这段话的前半部分而忽略了它的后半部分，以为诗的特有属性就是形象思维，这是不全面的。

按照我们的理解，比兴的外延是很广的。凡是用于为数不多的表面形象间接地表现抒情形象的手法，都可以称为比兴。这其实是对类比想象的一种具体化的说法。抒情诗常常采用的托物、写景、比

拟、用典等手法，都是以此喻彼或以此引彼的方法。我们所说的“此”和“彼”，是截然不同的东西，但它们总有某些偶然的相似之点，或是物质属性上的相似，或是精神属性上的相似。抒情诗塑造形象，时常启发人们用表面形象的“此”，去组合或转化成抒情形象的“彼”。这个抒情形象和它所揭示的思想感情，不是直说的，而是曲说的；不是明说的，而是暗说的。人们会问：比兴的手法，特别是比喻的手法，也见之于童话、寓言、神话、故事等其他文学艺术，这些艺术何以不是抒情诗呢？答案很简单：它们所借用的形象虽然能说明一定的道理或表现一定的感情，但不能再进一步组成抒情形象。

对于抒情诗创作和欣赏过程中的类比形象的认识，早就见于我们前人的著述：“诗含两层意，不求其佳而自佳。”（《随园诗话》）“事难显陈，理难言罄，每托物连类以形之。”（《说诗晬语》）这些话，都是说诗有两重含义、两重形象，一重含义和形象是明的，另一重是暗的。诗人必须启发和调动读者的想象，使读者与自己通力合作，最后完成对抒情形象的塑造——诗人要“托物”，读者要“连类”；诗人要写出具有某些属性的表面形象，读者要读出具有相似属性的抒情形象；诗人要把事理“藏进去”，读者要把事理“找出来”。

“夺泥燕口，削铁针头，刮金佛面细搜求，无中觅有。鹧鸪嗦里寻豌豆，鹭鸶腿上劈精肉，蚊子腹内割脂油，亏老先生下手！”这首明代民歌，给我们看到的表面形象是：燕口夺泥、针头削铁、佛面刮金、鹧鸪嗦寻豆、鹭腿劈肉、蚊腹割油。但是，这些夸张性的形象进入我们的想象之后，立即重新组合，幻化成一个诛求无厌、敲骨吸髓、贪婪毒辣的地主老财的形象。这个穿着“老先生”外衣的道貌岸然的東西，活灵活現地站在我們面前，把整個地主階級的凶殘本性暴露得清清楚楚。我們欣賞這首詩，如果只停留在文字表面，如果不運用類比想象，就不可能理解它的真正含義，就不可能獲得遠比字面豐富多少倍的東西。

抒情詩欣賞中的虛擬想象

抒情詩對生活的表達，最忌平鋪直敘，它對於文字的錘煉和材料的剪接有着更高的要求。詩人必須在豐富多彩的現實生活中選取那些最生動、最感人、最優美、最能引人深思的東西加以表現。詩的發展常常不是一步一步地走路，而是象某些調皮的孩兒那樣，跳躍着前進。詩人從來都不能把話說盡，他的作品，和中學語文教師出給學生的填空白的考題有些近似，詩人總是把許多言外之意、象外