

前摇言

所谓诗歌艺术,是指在审美创作过程中,诗人为达到艺术最佳表现目的所采用的合乎美的规律的操作技能。由于诗人对生生不息的世界认识不断深化,因而就不可能始终如一地运用一种技巧反映他对生活的体验,必须常变常新。当诗人打破了惯性思维后,新的诗歌技巧便应运而生。

随着层出不穷的艺术技巧的涌现,就有了如前苏联杰出的文艺理论家巴赫金所说的“文学狂欢节化”现象。“狂欢节”(狂欢节)是欧洲民间重要节日,一般在基督教大斋前三天举行。在此期间人们走上街头、广场,举行各种游艺活动。这时各种等级身份的人们,打破了以往的等级界限,不顾一切官方限制和宗教禁忌,化装游行,滑稽表演,吃喝玩乐,尽情狂欢,想怎么玩就怎么玩,于是便有了花样百出的玩法,林林总总玩的技巧也由此催生,便形成了各种喜剧、诙谐、夸张、讽刺的形式。巴赫金认为狂欢节的活动摧毁了所有的习惯的事件、观念的联系,并形成了丰富的狂欢节的象征语言,它们充满着创新精神。巴赫金是就小说的表现技巧作以上类比的,其实诗歌创作也同样如此。比之小说,诗歌是地道的语言艺术。诗歌的创新必须突破语言的局限性。

诗人为扩大表现力,必须实现对语言的表达超越,他们不仅要破坏正常的语言结构功能,而且要对原有的语言进行颠覆,由此往往会给只有日常生活体验和遵循常见的语意逻辑的读者带来一个“懂”与“不懂”的问题。但“懂”与

“不懂”显然不能作为判断诗的优劣的尺度。一时未弄明白的诗可能就是杰作，一看就懂的诗未必是好诗。

我们认为诗歌艺术应是这样一种艺术：“在诗歌艺术中，语言这种媒介处于最引人注意的前哨位置，无论是诗人或是听众、读者都不会忘记诗歌中运用的语言。正如桑塔亚纳所说，诗人是锻造文字的金匠。”^①文学艺术的技巧绝不仅仅限于诗歌，可是在中国文学创作中，最早着眼于技巧的创作的却是诗歌。齐、梁时代的诗人沈约（~~源~~缘）首先就诗歌创作提出“四声八病”之说。所谓“四声八病”，“四声”即平、上、去、入。沈约认为五言诗的创作必须“宫羽相变，低昂互节，若前有浮声，则后须切响。一简之内，音韵尽殊，两句之中，轻重悉异。”“宫羽相变”两句，意在把高音的平声与低音的仄声相互调配、对换，使之对称；“前有浮声”两句，则是指一联诗中，前句若是平声，后句则必须是包括上、去、入三声的仄声。“一简之内”四句，则是指当时盛行的五言诗的一句中音韵应有所不同，两句中，则必须使轻音的角声即平声，与重音的徵声即仄声相区别、对称。所谓“八病”，即诗歌创作中存在的八种弊病：平头、上尾、蜂腰、鹤膝、大韵、小韵、旁纽、正纽。由此可见在诗歌创作中，技巧往往处于突出的地位，并最早引起人们重视，也正由此诗人们总是为寻找新的表现手段而殚精竭虑，也由此，令人眼花缭乱的新的诗歌技巧也层出不穷，如魔方那样千变万化。

艾青有一首题为《天鹅湖》的诗。诗人一开始用的是“比”，逼真地勾勒出舞台上翩翩起舞的天鹅形象：

羽毛的振动
难以捕捉的轻盈

^①（英）欧文·埃德曼：《艺术与人》，页 猿，中国工人出版社 1985 年版。

洁白的跳跃
如光在林间飞奔

读后,人们都会为舞者优美的芭蕾舞姿惊叹不已,多么生动的比喻啊!再看另一首题为《姑娘》的诗,虽只有两句:

颤动的虹
采集飞鸟的花翎

但人们不禁感到茫然了:虽然标题是明确的,但诗句中所说的“颤动的虹”与“采集飞鸟的花翎”究竟有什么联系?前后两首诗都用“比”,前者一看就明白,而后者却令人费解,原因在于后者虽然也用比,但它却有一个逐步扩展的过程。在诗人看来,处于花季的少女是美丽的,但美到何种程度,诗人头脑中捕捉到的第一印象便是挂在天边的颤动的彩虹,然而它分明又是诗人此时头脑中闪现出的种种飞鸟的羽毛,接着又有众多的羽毛编织出鲜艳夺目的花翎。实际上这是一个在“比”的基础上瞬间的印象复合,它是诗人在某一特定时间和特定地点对客观现实的特别感受。

作者与读者在交流过程中如同履行一次契约,只有双方获得相互认可才算在愉快的气氛中签约。能否签约,双方必须认同“协议”中的规则。由此,可以这样认为,诗歌中的技巧,实质上就是通过生活感受的诗意传达所确立的特定语言规则。

凡依据约定俗成规则所形成的诗歌技巧,我们称之为习俗性规则,只要不是拾人牙慧,同样可以写出优美的诗章。如公刘的《勐洞河上的七只天鹅》的“比”就富有创造性:

蛇一般冷轰轰的阴河
七七四十九道豁

此为试读,需要完整PDF请访问: www.ertc.com

悄没声息
溺毙于这深不可测
潭边钟乳铸的陡坡
栖息着倦舞的一群
白天鹅
白天鹅
白天鹅
白天鹅
白天鹅
白天鹅
白天鹅
七重无告的喑哑
七重幽冥的美丽
七重亘古的寂寞
天上地下
鬼魅们来此聚会
狂暴地
燃起了一堆
肉眼看不见的烽火
它们还顶礼膜拜呢
反反复复
唱一支我听不懂记不牢不可破学不会的歌

这首诗同样以“比”的方式写出了电影《芙蓉镇》拍摄地湘西宝靖县王村附近一带溶洞瑰丽奇绝的自然景观。白天鹅是美的，但被残害了的白天鹅又是那样凄惨悲凉，它的含义无法用一个美字所能界定。

约定俗成规则最大的弊病就是因老调重弹而钝化了读者的感觉，为克服这样的弊病，激活读者的欣赏兴趣，诗歌中的设定性规则应运而生了。

为什么要有设定性规则？现代信息论告诉我们，如果

一个人每天接受到的信息量低于一定的界限,就感到极其难熬。因为人有一种基本倾向,即寻找刺激和时时改变刺激领域的倾向。读者在读诗时也希望改变刺激领域以获取新的信息。因此诗人创作的职责就必须满足读者上述愿望。也就是说,诗人必须以新的技巧反映变动不居的生活来扩大读者的视野,满足他们的要求。那种旧瓶装新酒的方式总是捉襟见肘的。这里以艾青的《墙》与舒婷的《胡苏姆野味餐厅》作一对比。在《墙》中诗人说:

一堵墙,像一把刀
把一个城市切成两片
一半在东方
一半在西方
墙有多高?
有多厚?
有多长?
再高再厚再长
也不可能比中国的长城
更高、更厚、更长
它又怎能阻挡
天上的云彩、风、雨和阳光?
又怎能阻挡
飞鸟的翅膀
和夜莺的歌唱?
又怎能阻挡流动的水和空气?
又怎能阻挡
千百人的
比风更自由的思想?
比土地更深厚的意志?
比时间更漫长的愿望。

这是一首好诗。诗人哲学深思的融入 ,使之意蕴深广。由于柏林墙的存在 ,它将一个统一的德意志民族生硬地分开了。因此 ,这柏林墙就是专横、粗暴的代名词 ,它只能以失败而告终。

舒婷的《胡苏姆野味餐厅》所表达的主题与《墙》异曲同工 :

.....墙上陈列着许多飞禽的标本
许多年来
鼓着翼
那些鸟儿
始终飞不出
这堵墙
火在壁炉里
活动各种翅膀
那将自己隐没于灯光的人
被灯光所惊骇
当他看见
多一个苦苦挣扎的姿势
在群鸟的悲鸣中
装饰墙

诗人所使用的技巧比起《墙》来是全新的 ,是舒婷自己所设定的技巧 ,而不是步艾青的后尘。这首诗体现出来的技巧有三 :其一是双重视角 ,即诗人和标本制造者“他”的两个不同的视角 ;其二是意象切割 ,作为飞禽是完整的 ,此时却被切割成活生生的和已被制成的标本 ;其三是诗的整体隐喻 ,说的是飞禽的标本 ,但隐喻的是柏林墙的制造者与维护者 ,这新的规则设定就给读者带来了全新的感受 :切肤之痛跃然纸上。

诗人为创新而设定新规则往往要付出沉重的代价 ,那

是因为读者的惯性思维会在一个时期拒绝诗人所设定的规则。正如抽象派绘画大师康定斯基所说的：那些有创见的艺术家如同站在一个锐角三角形顶端的人，顶上为最窄小部分，依次下来越来越宽。由于广大观众和读者都处于三角形底部，他们与艺术家有着极大的距离，他们之间存在着较大的隔膜，艺术家的创新不仅不被他们理解，反而往往遭致他们的敌意。

康定斯基以贝多芬为例，贝多芬生前很长时间都被人们说成是疯子、骗子。凡·高也有着类似的命运。朦胧诗刚兴起时横遭批判与围攻，甚至一些知名的老诗人也加入到了唾骂的行列。此时艺术家的命运是孤独的。

诗人的设定性规则如何被广大的读者所认同？一方面诗人要有强烈的视读者为上帝的愿望，诚如福斯特所言：“你必须常常把自己的注意力放在你的读者身上，这就构成了技巧。”同时也希望读者不断提高自己的欣赏水平，“做一个合格的读者”。另一方面，诗评家的类似中介的阐释必不可少，它有义务帮助诗人与读者在愉快的对话中认同规则而签下“契约”。

目 录

前言	1
1 援“知”的结构与开放空间	1
2 援内宇宙与“力的样式”	4
3 援“程式化期待”与形式感	9
4 援变形·熟悉的陌生人	12
5 援悖论与真实	16
6 援整体与空白	21
7 援互文性法则与创造性变形	26
8 援回文诗与语言秩序的重建	37
9 援“审美场”与“同化”	40
10 援诗乐叠加的模糊美学	49
11 援诗歌中的“ 砸费 ”与蓝调神韵	57
12 援蒙太奇·叠印：诗的双重空间	62
13 援“前语言”与语言的超越	65
14 援“比的创新”与形象意蕴的再造	71
15 援无我之境与高峰体验	76
16 援诗歌语言的张力	81
17 援风景画与风景诗的诗情画意	86

18 题裁中的诗与乐 时尚的游戏	89
19 援诗的戏剧性	93
20 援音乐与唐诗的交响	102
21 援舞蹈的诗性呈现	108
22 援视知觉与散点透视	116
23 援美的圈套与色彩盛宴	124
24 援题画诗的诗画情缘	130
25 援无题诗：“无”中生有	134
26 援言说不可言说	139
27 援标题音乐与诗歌的标题	143
28 援读诗与“读”画	149
29 援诗剧中的“清醒者的梦话”	153
30 援意象叠加的美学和弦	156
31 援现代史诗与当代性	161
32 援隐喻的转换与创造	166
33 援语言的“摄像”、反讽与旁白	173
34 援视角转换与反逻辑	178
35 援距离即美	183
 结语 通往诗歌的三十五条路径	 188
附录 《高祖还乡》的当代性与高考诗歌试题解析 ...	191

员爰“知”的结构与开放空间

诗歌创作源泉只能是社会生活 ,离开了社会生活只能是无源之水 ,因而读者便可以从诗歌中看到时代的投影 ,它就是人们所说的再现功能。但这种再现绝非对生活的复制 ,所谓镜子式地反映现实生活并不确切 ,这是因为每个诗人由于经历、文化教养乃至性格的差异 ,即使面对同样的社会现实 ,他们的视点也是不尽相同的。如北岛的《爱情》:

恬静 ,雁群飞过
荒芜的处女地
老树倒下了 ,嘎然一声
空中飘落着咸涩的雨

这不是现实生活中一幅深秋的画面吗?秋雨绵绵 ,大雁南飞 ,原始森林中一片寂静。然而它与现实生活中爱情有什么关系?既看不到少男少女们追逐嬉戏 ,更看不到他们花前月下的相依相偎 ,为什么诗人偏偏从中看出了爱情?原来是诗人为他所理解的爱情找到了一个“客观对应物”:一幅美妙的象征画面。那就是他看到了那种苦尽甘来的成熟爱情 ,此时 ,恋人是多么激动啊 ,他们沉浸在幸福中。当人们高兴到极点时 ,哭是最好的表现形式 ,所谓乐极生悲 ,是王船山所说的“以哀景写乐 ,倍增其乐”。诗人笔下的爱情是经过自己眼光过滤的选择。由此可见 ,并不存在一个统一的再现模式 ,人们的“视”是“知”所决定的 ,“知”就是

“先有、先见、先把握”通俗地说，就是人们在观察问题时，是由原先所具有的经验、知识所决定的。冈布里奇曾举出这样一个事例：两位画家同时在英国德文特湖写生，一是中国画家蒋彝，一为英国画家，面对同样景象，而完成后的作品却大异其趣，原因就在于两位画家文化背景不同。所以冈布里奇说：画家“倾向于画他所愿意画的东西，而不是画他所看见的东西”。他认为这种原先就有的经验、知识便是“预成图式”，这“预成图式”制约了每个画家（诗人）的创作倾向。

绘画如此，写诗、读诗以至读书同样如此。鲁迅在《绛洞花主 小引》中就说：“《红楼梦》是中国许多人所知道，至少，是知道这名目的书。谁是作者和读者姑且勿论，单是命意，就因读者的眼光而有种种：经学家看见《易》，道学家看见淫，才子看见缠绵，革命家看见排满，流言家看见宫闱秘事……”两位大家所见不约而同。这样说来，诗人似乎就不可能有创新的余地了。其实不然，因为这“预成图式”并不是一成不变的，它应是一个开放空间，要不断予以更新，用冈布里奇的话说，就是要时刻进行“修正”。“知”不应是一个凝固的经验与知识结构。他提出的创新公式便是“预成图式—修正”。

冈布里奇的上述主张确为诗人创作实践所证明。女诗人梅绍静曾是北京下放知青，从大城市来到陕北延安后，其反差之大可想而知。她将自己的感受写进诗的初稿中。据诗人说，诗写好后便放下了。“也不知经过多少天”，她终于明白了原先的想法是错误的，看似落后的陕北农民，他们实在是无名英雄，历史是由他们所创造出来的，他们一不为名，二不为利，默默地贡献一切，这些人是中国真正的脊梁。诗人说，我写诗“并不是只写我自己的经历，跟我一起搓麻绳的女人，跟我一起背麦的人，跟我同睡一条大炕的女子，他们才是这诗真正的主人公。没有想到你只是一个短期来客，而他们才是这些日子的享有者，我敢说，开始写是不清

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertc

楚的 ,是想自己比较多 ,但后来改得有了新含义 ,那含义就是农民的命运了”。诗人开始“想自己比较多” ,就是“预成图式” ,而“后来改得有了新含义” ,便是经“修正”后的创新 ,也就有了下面脍炙人口的《日子是什么》：

日子是撒满泥土的小蒜和野葱儿
是根蘸着水搓好的麻绳
是四千个沉寂的黑夜
是驴驮上木桶中撞击的水声
日子是雨天吱吱响着的杨木门轴
忽明忽暗地转动我疲惫的梦境
日子是一个会在嘴里止渴的青杏儿
这山塬上烈日下背麦人的剪影
日子是那密密的像伞似的树荫
正从我酸痛的胳膊上爬向地垅
日子是储存这清甜的水罐儿
正倒出汗水和泪水来哽塞我的喉咙

在这里 梅绍静对陕北农民看法的改变 ,可以说是她的新发现 这种“发现”恰恰是文学最重要、最实质、最核心的功能 ,它“使看不见的东西被看见”。

圆暖内宇宙与“力的样式”

如果说再现是诗人的创作从外部寻找依据 ,那么 ,表现则是诗人将注意力着重置于人们的情感世界 ,它是“内宇宙”。

比起其他文学样式 ,诗歌的重抒情性特征决定了它重表现。如蓝色的《圣诞节》:

总觉得塞进邮筒的信
对方不会收到
放在街旁的自行车会被人偷掉
总觉得端在手上的高压锅
马上就会爆炸
转播足球赛的电视机会出什么故障
如果撞上了什么东西
那一定会得脑震荡
如果这班车她还不到的话
我就要一个人被撇在世界上
一个成熟的男人
身上为什么会有
那么多的分量

诗中主人公表现出来的心有余悸是一种卡夫卡式的焦虑 ,它是日常生活中人们常见到的。这是由于人生的种种困境常使自己愿望落空 ,或者飞来横祸始料不及。这样

看,它似乎是一种再现,然而由于被极度夸张,重心已出现了倾斜,因为一个正常人不可能将这么多焦虑集于一身,除非他是精神分裂症患者。既然如此,诗人何以集中了如此多的焦虑呢?显然,诗人是为了强化这种焦虑。

同样的诗又如张不依的《梦中的宝与十个太阳》:

七月
十个太阳一齐迸放
愤怒地挥动鞭子
阳光打在后羿
早已死去的大地上
打在黑色的山岗
在绝望的山岗
有个叫宝的女人
和野玫瑰一起恣意开放
她的手像流水一样围浸我
阳光打在燃烧的石头上
而我住在她的黑发里
幸福安祥

而石头习惯于沉默和各怀鬼胎
因为一双手的缘故
世界的沦落已无可避免
在十个太阳
共同发出的对世界恶毒的诅咒中
大地赤裸而舞
她们刚刚完成了一场无耻的苟合
啊,末日的狂欢
于是十个太阳把世界一箭射中
大地沦为不可自拔的深渊

而叫宝的女人
她的美丽和善良是黑色世界最后一道亮光
世界 我无以述说
人类是一群自作聪明的小丑
而叫宝的女人来自天堂
她黑发如瀑
照亮而涤荡我
她端坐天穹中央
在天地的潮汐中
她的四肢如藤蔓漫漶
覆盖我疯狂的四季
世界无限滑落
十个太阳
被拒之千里。

诗人把一种热烈的末世爱情置于世界末日这种酷烈的背景下,以着力展现相爱的人的“内宇宙”——爱得热烈、纯洁、忘乎所以和天老地荒,“十个太阳”、“绝望的山岗”、“燃烧的石头”、“石头习惯于沉默和各怀鬼胎”、“一双手”、“天地的潮汐”等无疑为我们提供了一个客观于表现世界的“外宇宙”,这是一种被极端化的爱的困境。而这个“外宇宙”的荒谬、专横、无耻与沉沦恰好构成“和野玫瑰一起恣意开放”的“叫宝的女人”的反向意象空间。

说起表现,常有一种“移情”的说法,即认为客观事物并不是有感情,而是诗人将自己的感情移到它们中间,如“感时花溅泪,恨别鸟惊心”中的“花”和“鸟”,它们并没有感情,是诗人杜甫将自己的感情移给了它们。这见解虽有合理之处,但并不全面。格式塔心理学家认为并非所有客观事物都可以将感情移进去,还必须看到客观事物本身是否有表现性。如《诗经》中著名的送别诗句:“昔我往矣,杨柳依依。”诗人为什么以杨柳来表现友人之间的送别时那

种难舍难分的感情？此处并不仅仅是一种“移”，而是杨柳在风中那种特有的摆动就是一种难舍难分的表现性，格式塔心理学家称之为“力的式样”。阿恩海姆说：“就是那些不具意识的飘零的落叶，一汪泉水，甚至一条抽象的线……都和人体是有同样的表现性。”而人们的情感活动也同样是一种“力的式样”，当主客观“力的式样”差相仿佛时，也就有了共鸣。徐志摩的《沙扬娜拉》中的少女羞怯之态为什么如此传神，原因也在此：

最是那一低头的温柔
像一朵水莲花不胜凉风的娇羞，
道一声珍重，道一声珍重，
那一声珍重里有蜜甜的忧愁——
沙扬娜拉。

诗中少女的羞怯表现与风中摇摆的水莲花“力的式样”如此酷肖，没有上述酷肖，诗人的情感是移不进去的。什么又是表现性呢？那就是诗人将情感表现反映在形式的突出位置上，以形式突现诗人的情感。

如贺海涛的《木材厂印象》：

雀鸟摇摇摇摇摇摇摇
在高高的圆木堆上
盘旋
电
锯
在
响

乍看，此诗不知所云，它的形式太怪了，可是当你阅读此诗，同时再读作者所写的附记：“八四年秋季的一个上

午 我来到了北疆某个小城镇的郊外 ,在堆得高高的圆木上 ,电锯残酷地嘶叫着 ,我走开了 ,我想走进山林。于是便有了短短的《木材厂印象》。”此时便会豁然开朗 ,原来诗人是以具象的方式写出他对滥伐森林破坏生态平衡的痛心疾首 :一棵孤零零的大树上只有两只小鸟凄厉地鸣叫着 ,怎能不叫人心碎。从这首诗 ,人们不难看出 ,对它的欣赏 ,首先是从特殊的“形”开始的 ,你无法回避它。诗人试图把读者的注意力提升到语言文字的特征上 ,它突现出视觉因素 ,这样的视觉诗犹如一幅画 ,与画不同之处在于不是用线条 ,而是用词排列出一个物体的内在含义 ,目的在于激发读者把看到的東西更为诗意化。