

槐华 编



我爱这土地

诗选·诗论

《中学生》丛书之九



编者简介

槐华 原名鄞国琦

一九三六年生于新加坡

祖籍广东潮安

一九六〇年毕业于

前南洋大学物理系

二十二岁起“缪斯小姐 /

似对我特别钟情”

二十六岁出版诗集

《水塔放歌》

一九七一、七四年主编

《赤道诗刊》《乡城文艺》

五十岁出版第二本诗集

《心上有你的声音》

槐华 编

我爱这土地

诗选·诗论

《中学生》丛书之九

我爱这土地

(诗选·诗论)

槐华编

编辑：《中学生》丛书编委会

Sidang Pengarang Majalah Pelajar,
321-B, Lorong T.A.R. Kanan Satu,
Off Jalan Tuanku Abdul Rahman,
50300 Kuala Lumpur.

Tel : 03-2989291

Fax : 603-2911739

出版：马来西亚华校董事联合会总会

Persekutuan Persatuan-Persatuan Lembaga
Pengurus Sekolah China Malaysia.

C/o Selangor Chinese Assembly hall,
No. 1, Jalan Maharajalela,
50150 Kuala Lumpur.

Tel : 03-2303960

印刷：益新印务有限公司

Percetakan Advanco Sdn. Bhd.
23, Jalan Segambut Selatan,
52100 Kuala Lumpur.

Tel : 03-6269211

定价：西马\$ 7.00 东马\$ 7.50

印数：0001-1000

1991年1月第一版

目次

听诗的潮汐

- | | | |
|----|-----|-------------|
| 2 | 戴望舒 | 雨巷 |
| 4 | 徐志摩 | 再别康桥 |
| 6 | 辛 笛 | 航 |
| 7 | 艾 青 | 我爱这土地 |
| 8 | 何其芳 | 我为少男少女们歌唱 |
| 9 | 绿 原 | 航海 |
| 10 | 汪曾祺 | 彩旗 |
| 11 | 梁上泉 | 黄河，你告诉我 |
| | | ——遥寄黄河的查勘队员 |
| 14 | 沙 白 | 水乡行 |
| 16 | 顾 城 | 生命幻想曲 |
| 17 | | 结束 |
| 18 | | 赠别 |
| 19 | 北 岛 | 结局或开始 |
| | | ——给遇罗克烈士 |
| 22 | | 雨夜 |
| 24 | | 界限 |
| 24 | | 红帆船 |
| 26 | 舒 婷 | 赠 |
| 27 | | 双桅船 |
| 28 | | 馈赠 |
| 29 | | 泉 |

- 30 还乡
- 31 骆耕野 死火山
- 33 边国政 一本打开的书
- 34 杨 炼 永乐大钟
——《大钟寺》之一
- 35 北方的太阳
——《大钟寺》之二
- 36 告诉孩子
——《大钟寺》之三
- 38 航海者
- 40 徐敬亚 在一种节奏里，我走向你
——赠 W.生日
- 43 王小妮 在歌咏队里
- 45 曹 剑 妈妈，您就让我跳吧
- 47 阎家鑫 北去的列车
——致故乡
- 49 张新泉 桅
- 51 麦 浪 诗人
- 53 张 烨 静物
- 54 王雪莹 太阳·月亮
- 56 何 平 古运河
- 58 覃子豪 追求
- 59 郑愁予 如雾起时
错误
- 61 痖 弦 秋歌
——给暖暖

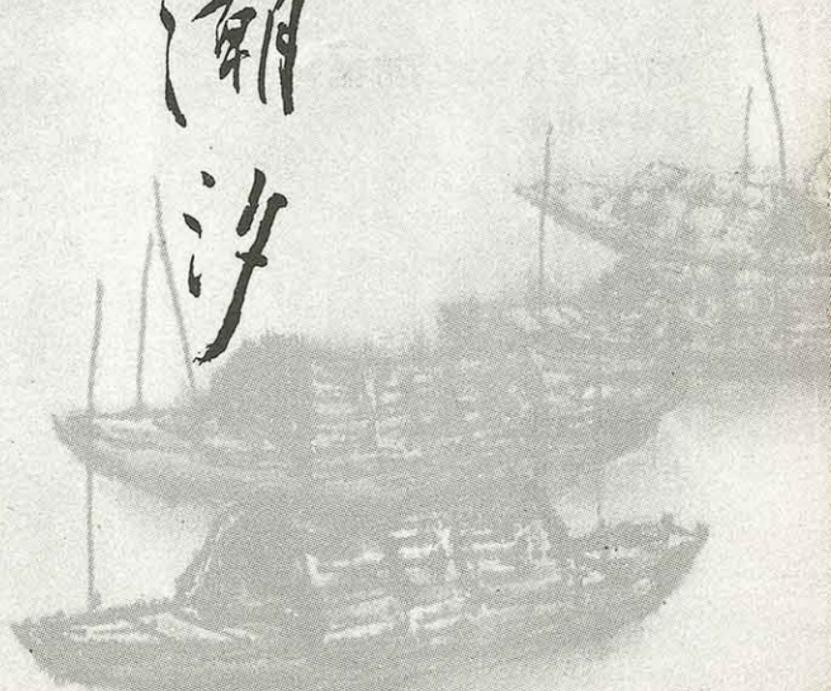
62	洛 夫	烟之外
63	余光中	乡愁四韵
64		亲情伞
65	罗 门	都市·方形的存在
67	席慕蓉	铜版画
68		一棵开花的树
69	翔 翎	岁暮
70	叶翠萃	一生
71		山痴
73	林 泠	故事
74	冯 青	溪语
75		雨后就这么想

漫步在诗的国土

78	艾 青	诗论
82	何其芳	关于写诗和读诗
95	曾 卓	重要的是：爱
102	吴思敬	谈新诗的分行排列
108	李 黎	诗歌的价值及其实现方式
110	竹亦青	诗歌中的蒙太奇
119	吕 进	诗出侧面
127		叙事诗的双重性
135		附刘湛秋：《最后的谢幕》
147	谢文利 曹长青	诗的技巧
177	张文江	潜喻

- 185 尹在勤 感知与“格式塔现象”
- 195 李泽厚 二十世纪中国文艺一瞥
- 199 王光明 唐晓渡 舒婷诗的抒情艺术
- 208 刘湛秋 散文诗漫笔
- 215 谢 冕 批评篇
- 233 炼 虹 谈谈朗诵诗及其创作
- 236 姜湘忱 诗朗诵的自我控制与风格
- 244 瞿蛻园 周紫宜 如何诵读旧诗
- 249 张 晨 画意入诗 诗中有画
- 267 张 藜 歌诗之路
- 276 槐华 絮语

听涛的
潮汐



/ 戴望舒

雨巷

撑着油纸伞，独自
彷徨在悠长，悠长
又寂寥的雨巷，
我希望逢着
一个丁香一样地
结着愁怨的姑娘。

她是有
丁香一样的颜色，
丁香一样的芬芳，
丁香一样的忧愁，
在雨中哀怨，
哀怨又彷徨；

她彷徨在这寂寥的雨巷，
撑着油纸伞，
像我一样，
像我一样地，
默默彳亍着，
冷漠，凄清，又惆怅。

她静默地走近
走近，又投出
太息一般的眼光，

她飘过
像梦一般地，
像梦一般地凄婉迷茫。

像梦中飘过
一枝丁香地，
我身旁飘过这女郎；
她静静地远了，远了，
到了颓圮的篱墙，
走尽这雨巷。

在雨的哀曲里，
消了她的颜色，
散了她的芬芳，
消散了，甚至她的
太息般的眼光，
丁香般的惆怅。

撑着油纸伞，独自
彷徨在悠长，悠长
又寂寥的雨巷，
我希望飘过
一个丁香一样地
结着愁怨的姑娘。

(1927)

/ 徐志摩

再别康桥

轻轻的我走了，
正如我轻轻的来，
我轻轻的招手，
作别西天的云彩。

那河畔的金柳，
是夕阳中的新娘；
波光里的艳影，
在我的心头荡漾。

软泥上的青荇，
油油的在水底招摇；
在康河的柔波里，
我甘心做一条水草！

那榆荫下的一潭，
不是清泉，是天上虹
揉碎在浮藻间，
沉淀着彩虹似的梦。

寻梦？撑一支长篙，
向青草更青处漫溯，
满载一船星辉，
在星辉斑斓里放歌。

但我不能放歌，
悄悄是别离的笙箫；
夏虫也为我沉默，
沉默是今晚的康桥！

悄悄的我走了，
正如我悄悄的来，
我挥一挥衣袖，
不带走一片云彩。

(1928)

／辛笛

航

帆起了
帆向落日的去处
明净与古老
风帆吻着暗色的水
有如黑蝶与白蝶

明月照在当头
青色的蛇
弄着银色的明珠
桅上的人语
风吹过来
水手问起雨和星辰
从日到夜
从夜到日
我们航不出这圆圈
后一个圆
前一个圆
一个永恒
而无涯涘的圆圈

将生命的茫茫
脱卸与茫茫的烟水

(1934.8)

/ 艾青

我爱这土地

假如我是一只鸟，
我也应该用嘶哑的喉咙歌唱，
这被暴风雨所打击着的土地，
这永远汹涌着我们的悲愤的河流，
这无止息地吹刮着的激怒的风，
和那来自林间的无比温柔的黎明……
——然后我死了，
连羽毛也腐烂在土地里面。

为什么我的眼里常含泪水？
因为我对这土地爱得深沉……

(1938.11)

/ 何其芳

我为少男少女们歌唱

我为少男少女们歌唱。
我歌唱早晨，
我歌唱希望，
我歌唱那些属于未来的事物，
我歌唱正在生长的力量。

我的歌呵，
你飞吧，
飞到年轻人的心中，
去找你停留的地方。

所有使我像草一样颤抖过的
快乐或者好的思想，
都变成声音飞到四方八面去吧，
不管它像一阵微风
或者一片阳光。

轻轻地从我琴弦上
失掉了成年的忧伤，
我重新变得年轻了，
我的血流得很快，
对于生活我又充满了梦想，充满了渴望。

(1942)

／绿原

航海

人活着
像航海

你的恨，你的风暴
你的爱，你的云彩

(1949)

/ 汪曾祺

彩旗

当风的彩旗，
像一片被缚住的波浪。

/ 梁上泉

黄河，你告诉我

——遥寄黄河的查勘队员

黄河，你告诉我
你告诉我，黄河

你从巴颜喀喇山出发
由雪山草地流过
直到遥远的大海之边
扬起过多少滔天的金波

黄河，你告诉我

金波照映过多少人影
影中有我的战友吗
在星宿海的岩石上
刻有查勘队员的名字吗

你告诉我，黄河

为了把你的源流追溯
为了把你的脾气捉摸
他们几次抚摸你的胸脯
把你心底深浅探索

黄河，你告诉我

他们按耐着饥渴
日夜辛勤地跋涉
曾几次掬饮你的浪花
饥餐那漫天的风雪

你告诉我，黄河

当他们过着艰苦的生活
可听说过他们唱歌
唱的是“黄河颂”
还是“怒吼吧，黄河！”

黄河，你告诉我

当他们在你的身旁宿营
营帐里闪耀着灯火
可曾看见那僵冻的手指
在把你的秘密点破

你告诉我，黄河

当他们把新的发现填进图表
你是惊奇还是欢乐
你是故意地大声喧嚷
还是轻轻地静静地流过

黄河，你告诉我

要第一次叫你为人民造福

你肯听他们的吩咐吗
再不让你像不羁的野马
你肯听他们的指挥吗

你告诉我，黄河

与他们一起的有六万万人
紧紧拉住你的缰索
作为新中国的河流
你可懂得这个？

1953年3-5月；郑州—北京

／沙白

水乡行

水乡的路，
水云铺。
进庄出庄，
一把橹。

鱼网作门帘，
挂满树；
走近才见
几户人家住。

榴火自红，
柳线舞；
家家门前，
锁一副！

要找人，
稻海深处；
一步步，
踏停蛙鼓……

蝉声住，
水上起暮雾；

儿童解缆送客，
一手好橹。

1961.6

/ 顾城

生命幻想曲

把我的幻影和梦
放在狭长的贝壳里
柳枝编成的船篷
还旋绕着夏蝉的长鸣
拉紧桅绳
风，吹起晨雾的帆
我开航了
没有目的
在蓝天中荡漾
让阳光的瀑布
洗黑我的皮肤

太阳是我的纤夫
它拉着我
用强光的绳索
一步步
走完十二小时的路途
我被风推着
向东向西
太阳消失在暮色里

黑夜来了
我驶进银河的港湾

几千个星星对我看着
我抛下了
新月 —— 黄金的锚

天微明
海洋挤满阴云的冰山
碰击着
“轰隆隆” —— 雷鸣电闪!
我到哪里去呵?
宇宙是这样的无边

(1971)

结束

一瞬间 ——
崩坍停止了，
江边高垒着巨人的头颅。

戴孝的帆船，
缓缓走过，
展开了暗黄的尸布。

多少秀美的绿树，
被痛苦扭弯了身躯，
在把勇士哭抚。

砍缺的月亮，
被上帝藏进浓雾，
一切已经结束。

沉重的山影，
代表模糊的历史，
仍在默默地纪录。

赠别

今天
我和你
要跨过这古老的门槛
不要祝福
不要再见
那些都象表演
最好是沉默
隐藏总不算欺骗
把回想留给未来吧
就象把梦留给夜
泪留给大海
风留给帆

(1981.6)

／北岛

结局或开始

——给遇罗克烈士

我，站在这里
代替另一个被杀害的人
为了每当太阳升起
让沉重的影子象道路
穿过整个国土

悲哀的雾
覆盖着补钉般错落的屋顶
在房子与房子之间
烟囱喷吐着灰烬般的人群
温暖从明亮的树梢吹散
逗留在贫困的烟头上
一只只疲倦的手中
升起低沉的乌云

以太阳的名义
黑暗在公开地掠夺
沉默依然是东方的故事
人民在褪色的壁画上
默默地永生
默默地死去

呵，我的土地
你为什么不再歌唱
难道连黄河纤夫的绳索
也象绷断的琴弦
不再发出鸣响
难道时间这面晦暗的镜子
也永远背对着你
只留下星星和浮云

我寻找着你
在一次次梦中
一个个多雾的夜里或早晨
我寻找春天和苹果树
蜜蜂牵动的一缕缕微风
我寻找海岸的潮汐
浪峰上的阳光变成的鸥群
我寻找砌在墙里的传说
你和我被遗忘的姓名

如果鲜血会使你肥沃
明天的枝头上
成熟的果实
会留下我的颜色

必须承认
在死亡白色的寒光中
我，战栗了
谁愿意做陨石

或受难者冰冷的塑像
看着不熄的青春之火
在别人的手中传递
即使鸽子落在肩上
也感不到体温和呼吸
它们梳理一番羽毛
又匆匆飞去

我是人
我需要爱
我渴望在情人的眼睛里
度过每个宁静的黄昏
在摇篮的晃动中
等待着儿子第一声呼唤
在草地和落叶上
在每一道真挚的目光上
我写下生活的诗
这普普通通的愿望
如今成了做人的全部代价
一生中
我曾多次撒谎
却始终诚实地遵守着
一个儿时的诺言
因此，那与孩子的心
不能相容的世界
再也没有饶恕过我

我，站在这里
代替另一个被杀害的人
没有别的选择
在我倒下的地方
将会有另一个人站起
我的肩上是风
风上是闪烁的星群

也许有一天
太阳变成了萎缩的花环
垂放在
每一个不屈的战士
森林般生长的墓碑前
乌鸦，这夜的碎片
纷纷扬扬

(1975)

雨夜

当水洼里破碎的夜晚
摇着一片新叶
象摇着自己的孩子睡去
当灯光串起雨滴
缀饰在你肩头
闪着光，又滚落在地

你说：不
口气如此坚决
可微笑却泄露了你内心的秘密

低低的乌云用潮湿的手掌
揉着你的头发
揉进花的芳香和我滚烫的呼吸
路灯拉长的身影
连接着每个路口，连接着每个梦
用网捕捉着我们欢乐之谜
以往的心酸凝成泪水
沾湿了你的手绢
被遗忘在一个黑漆漆的门洞里

即使明天早上
枪口和血淋淋的朝霞
让我交出自由、青春和笔
我也决不会交出你
让墙壁堵住我的嘴唇吧
让铁条分割我的天空吧
只要心在跳动，就有血的潮汐
而你的微笑将印在红色的月亮上
每夜升起在我的小窗前
唤醒记忆

界限

我要到对岸去

河水涂改着天空的颜色

也涂改着我

我在流动

我的影子站在岸边

象一棵被雷电烧焦的树

我要到对岸去

对岸的树丛中

惊起一只孤独的野鸽

向我飞来

红帆船

到处都是残垣断壁

路，怎么从脚下延伸

滑进瞳孔里的一盏盏路灯

滚出来，并不是晨星

我不想安慰你

在颤抖的枫叶上

写满关于春天的谎言

来自热带的太阳鸟

并没有落在我们的树上
而背后的森林之火
不过是尘土飞扬的黄昏

如果大地早已冰封
就让我们面对着暖流
走向海
如果礁石是我们未来的形象
就让我们面对着海
走向落日
不，渴望燃烧
就是渴望化为灰烬
而我们只求静静地航行
你有飘散的长发
我有手臂，笔直地举起

/ 舒婷

赠

我为你扼腕可惜
在那些月光流荡的舷边
在那些细雨霏霏的路上
你拱着肩，袖着手
怕冷似地
深藏着你的思想
你没有觉察到
我在你身边的步子
放得多么慢
如果你是火
我愿是炭
想这样安慰你
然而我不敢

我为你举手加额
为你窗扉上闪烁的午夜灯光
为你在书柜前弯身的形象
当你向我袒露你的觉醒
说春洪重又漫过了
你的河岸
你没有问问
走过你的窗下时
每夜我怎么想

如果你是树
我就是土壤
想这样提醒你
然而我不敢

1975.11

双桅船

雾打湿了我的双翼
可风却不容我再迟疑
岸啊，心爱的岸
昨天刚刚和你告别
今天你又在这里
明天我们将在
另一个纬度相遇

是一场风暴、一盏灯
把我们联系在一起
是另一场风暴、另一盏灯
使我们再分东西
不怕天涯海角
岂在朝朝夕夕

你在我的航程上
我在你的视线里

1979 · 8

馈赠

我的梦想是池塘的梦想
生存不仅映照天空
让周围的垂柳和紫云英
把我汲取干净吧
缘着树根我走向叶脉
凋谢于我并非悲伤
我表达了自己
我获得了生命

我的快乐是阳光的快乐
短暂，却留下不朽的创作
在孩子双眸里
燃起金色的小火
在种子胚芽中
唱着翠绿的歌
我简单而又丰富
所以我深刻

我的悲哀是候鸟的悲哀

只有春天理解这份热爱
忍受一切艰难失败
永远飞向温暖、光明的未来
啊，流血的翅膀
写一行饱满的诗
深入所有心灵
进入所有年代

我的全部感情
都是土地的馈赠

泉

点点滴滴从心中涌出
又曲曲折折向远方流去
清澈的寂寞
已完成在
一个明朗的梦里
而雁鸣，唤醒群山的激情
连丛林都渴望展翅飞翔
水波里的眼睛，和
眼睛里的水波
也许都不平静

还乡

今夜的风中
似乎充满了和声
松涛、萤火虫、水电站的灯光
都在提示一个遥远的梦
记忆如不堪重负的小木桥
架在时间的河岸上
月色还嘻笑着奔下那边的石阶吗？
心颤抖着，不敢启程

不要回想，不要回想
流浪的双足已经疲倦
把头靠在群山的肩上

仿佛已经走了很远很远
谁知又回到最初出发的地方
纯洁的眼睛重象星辰升起
照耀我，如十年前一样
或许只要伸出手去
金苹果就会落下
血液的瀑布
使灵魂象起了大火般雪亮

这不是真的，不是真的
青春的背影正穿过呼唤的密林
走向遗忘

/ 骆耕野

死火山

苍穹下，赤裸着嶙峋的身躯，
高昂头颅，缄默在世态的炎凉里。
大山的姐妹，谁没有四季锦衣，
唯有你，两袖清风，一贫如洗。

谁会相信，你曾一次次地呐喊过，
熔岩下，掩埋着多少伟大的悲剧。
你失败了，却绝没有死去，
硫烟里，我感到你压抑的呼吸。

我知道，你心中有火啊，
有进取的能量，献身的豪气；
承受着岁月风雨，注视着沧桑变异，
你在沉思，思想在探索中燃烧、凝聚。

噢，倔强的山，
眼前不再是梦，不再是封冻的霜期，
尽管早春的残雪，还会迫下寒意；
你抛洒的热血，已催出一派绿绮。

倔强的山啊，
大地理解你，象理解江海的潜力。

快张开缄默的嘴唇，穿过冷却的废墟，
以呼啸的雷火，给阴霾致命的一击。

1979.8.于柳城

/ 边国政

一本打开的书

一本打开的书守在枕头旁，
主人刚离去，来不及合上。
一本未曾读完的书，
一个没有终结的思想。

还有一部未写完的手稿，
摊开在祖国的大地上；
一切留给后人了——
沉重的主题和辉煌的思想。
当我们接着写下去，
才掂出这支笔的重量……

/ 杨炼

永乐大钟

——《大钟寺》之一

你巨大的头颅缓缓低垂
一直低垂到历史深处
于是，六百年悲欢在风中颤抖
放出青铜窝巢囚禁的鸟儿
钟声，在每一次捶击下复活

依然沉洪而嘹亮
在视线之外，铸成岩石般的生命
或黎明之前，一位英雄死去
血红的晨曦的节奏
使所有往事鹰一样盘旋

那么，谁能遏止你向世界发言
公开岁月珍藏的全部奥秘
把浑身经咒蔓延成一片旷野
落日斑驳了十三陵的断壁残垣
而呼喊，埋入心底活着

你活着，永远有热烈的渴望
即使黑夜，也和暴风雨阵阵共鸣
甚至缄默，也更充实、更沉重
因为大地的耳朵

积存着古国的声音

北方的太阳

——《大钟寺》之二

北方的太阳

铜的太阳

每片叶子都是绿色的钟的森林

在这小小的庭院里列队

秦时明月汉时关，缠草根的白骨

都碎成了一块块砖石

落花寂寞的宫女，独坐黄昏

还在等那一只迟迟的归燕

北方的太阳

像一滴铜汁似的新鲜而灼热

你的光，穿过尘封的岁月被敲响

这里，逾越死亡的都走来

泉声和松涛从深山古寺中走来

黎明，哼着村口上一缕烟霞

泥土的芳香，二十四番风信

与最小的那颗种子

——到处都有纯朴的人——

一口口钟站在蓝天下

心，挥动长长的沉默的锋芒

并非又一章讲不完古老故事
钟的世界响彻灵魂那透明的语言
宁静的运动，跟随大地
在一瞬间朝孩子展开五千年的智慧
它越铸越大，越雕越精美
祖先的血性，沉甸甸的命运
不和谐的和谐的结晶
小小的庭院里，铜的太阳
如星
墙外，北方三月的金黄的田野
如梦

告诉孩子

——《大钟寺》之三

别用石块来敲我
你们，风的伙伴，寂静的小小的叛逆
海，飞鸟和欢乐的崇拜者

别让这些记忆再次斑斑驳驳
你们对太阳嚷出的天真
不会改写沧桑留在沙上的字迹
而一只手就是一千只手
一块石头就是一片荒原

不是没有这样残忍的热情
盲目泛滥，一刹那毁灭一个历史

每口钟默默伫立

像一年年幽幽绽开的青铜花蕊
你们的祖父和祖父的祖父被熏香
曾经欢笑，曾经哭泣
或者隐入山谷，在那儿垂钓
直到一双双眼睛深不可测
万古万物在其中陨落

用你们纯得蔚蓝的心来敲吧
轰起枝头小鸟似的古老遥远的回声
让所有时间环绕你，像一群蜜蜂
轻轻触摸我——孩子
你们的目光还未受过伤

每口钟都是肯定的生命
贴近胸膛，就听见强劲的呼吸
从风景里从波涛里
把野性和节奏传递给年青的血液
荒原上锈蚀的孤独留赠自己
我站在这里，一座界碑
在历史和孩子之间
在静默和喧嚷之间
春天那绿色的旗语属于我的手
大地痛苦的财富属于我的心

钟声永存！这是我要告诉你们的
只要学会用灵魂来倾听
穿过唐、宋、元、明、清
你们走上了千年
你们在千年后笑着
而海远远的光亮宛如那一句我仍未说出的低语

航海者

现在，没有人还记得沉船时的叫喊
这辽阔属于我，一条条河一阵阵风呼吁着
我把自己打开成为瀑布、道路、森林

现在，星星不再象金色的鱼群闪闪游动
牲畜的凝视浑浊如雾、低低漫过戈壁
我拾起被岁月无情遗弃的石斧
太阳，从胸脯和臂膀上，流遍东方

我的犁从所有昨天中切过
那如潮往事，化作群山的一部份

航海者，永远被涛声所诱惑
危险使我兴高采烈，暗礁使我富有节奏
黝黑的水面因桨的冲动而明朗
让一片高原铸成咆哮的形象
航海者，当沧桑惊飞没人累累碎石

我，一次次毁灭，激烈而雄壮

亘古蔚蓝的旷野在冥冥中检阅着季节
远处，雪山象新月似的耸上晴空

航海者，一个囚徒，被风驱赶被风叛乱
帆索狂欢着勒紧我嘎嘎作响的命运

/ 徐敬亚

在一种节奏里，我走向你

——赠 W.生日

1. 上午八点钟

(呵——8!

两颗太阳连在一起)

天空像雪地一样亮

有很多

乳白色的直线

(一组一组地)

从玻璃窗上跑下来

有轨电车

仿佛静静地等着我

(我很柔和地笑了

笔直地站在镜子前面

日历上印着：初一)

2. 我奔向你

电车穿过市区，驶向郊外

我要去终点。终点

两条铁轨

在远方连成一体

一个。和另一个

3. 窗外，闪过雪
以及节日的人群和大街
在一个特殊的角度
我看到
有两棵树并在一起
我的思想
永恒地停在那个时刻

一棵。二棵
生命的树，生命

4. 电车摇晃着
摇着满车的笑声
一下。二下……

在这个古老的节日里
人们都很兴奋
而且忽然变得年轻
仿佛全在今天
一下子变成了二十六岁
(呵，都多么像你!)

我想向全体乘客提议
所有的人
互相握一次手
不，两次!
(我感到右手的指头动了动
一下。二下……)

5. 我跳下车……

在雪地上溅起了阳光
溅起了五颜六色的小花
一朵，二朵……

在一种节奏里
我走向你
我的脚步富于旋律
一二，一二
一二，一二

/ 王小妮

在歌咏队里

“黄水奔流向东方，
河流万里长”——
我们一起歌唱。
隔着三排红领巾，
我看见了，他，
(他在第二行，
我在第六行)
他鼻子上的
小汗珠真亮。

……我说过，
我要做一个
儿童画家，
在将来。
他撇了撇嘴——
咱，到黄河去，
当个纤夫（什么是纤夫？）
拉着大船走，
白帆一扬，一扬……

呵，我
明白了：
纤夫！

——老师举起了
闪光的指挥棒。
我们，
是黄河里的水，
(他是第二个浪，
我是第六个浪)
用孩子的嗓音
把自己歌唱。

在红领巾歌咏队里，
我学会了
十五支歌儿。
十五年了，
连一句也没有忘。
在红领巾歌咏队里，
我认识过
一个不知名的孩子，
(他在第二行，
我在第六行)
只有那次休息，
靠着一扇明亮的
玻璃窗子，
我们
谈了几分钟“理想”。

.....

/ 曹剑

妈妈，您就让我跳吧

妈妈，我多想跳
舒心地跳一次华尔兹

当荧光屏上出现了那个动人的镜头
那个矫健的中国姑娘
像一片雪白的银帆
升起在碧水苍茫的远方
她举起了雕花的奖杯
如同举起了金色的桅灯
顷刻间把整个地球照亮
我多想跳呵，我多想……

不再像冬天的小树在浑浊的池塘边
悲惨地摇着灰白的日子
不再象破旧的舢板
浮在浓浓的哀愁上
一桨一桨地划着时光
不再像泥塑似的马车夫
望着远去的列车却在得意地欣赏着
洪荒时传来的慢腾腾的蹄响
中国，中国

中国在比任何时候
都显得清晰明亮的时候

我却看着它模糊了
因为泪水已盈满我的眼眶
男人黝黑古老的胸膛
那就是中国的版图啊
少女蓬勃丰腴的体态
那就是中国的象征啊
铜号里吹出的中国
旗帜上飘扬的中国
雕塑上镌刻的中国
黑铅字排出的中国
此刻是如此地庄严
如此地神圣啊

妈妈，您就让我跳吧
我要像午夜的爆竹
跳出火花，跳出巨响
我要像清晨的海涛
跳出押韵的节奏跳出太阳的金光
哦，妈妈，您就让我跳吧
喉咙口已进出两个灼热的汉字
中国，中国

/ 阎家鑫

北去的列车上

——致故乡

(一)

越来越远

越来越远

那些熟悉的山路

山野里白花纷繁

明净的天空下

迷蒙的萝卜花曾是乡愁浸染

越来越远

越来越远

那些艰辛的岁月

岁月一样长长的梦魇

纵横的小路上

青青的麦门冬曾是泪珠儿浇灌

可是，在远离你的地方

这夕阳染红的山峦，为什么

偏偏会勾起

我对你深深的、深深的思念？

(二)

哦，故乡

我梦想的摇篮

重新覆盖我吧

用你的三色堇和明艳的半支莲
用你的女贞丛和袅娜的柳叶桉
用你好听的低吟
用你深沉的雾幔
让我像从前一样
在你草垛的阴影里
沉入单纯的无忧的睡眠
让我像从前一样
沿着你的田垅
参与风和葫豆花的天真的交谈

(三)

可是，我听见了召唤
那来自远方的，对成年人的召唤
上路的渴望征服了我
只好歉疚地向你说声：再见！

祝福我吧，故乡
在与你的絮絮交谈中
北京和对北京的向往
我已重复过千百遍
如今已不再遥远

/ 张新泉

桅

依然是树
有树的轩昂
自从移植在液体的土地
便只挂两片叶子——
火色的风信旗，和
旗帜般的帆樯
只留一根
名叫纤索的树枝
让号子如果实
在上面生长

两排桨橹的根须
攥紧了波浪
扎进
谜一般深邃的河床

也开花。开一朵
橙色的风灯
在乡情的窗口
慰藉远方的故土，和
站满林木的丘冈……

在诡譎的波天浪地
它是安魂柱

来吧！刻你的名字在上
系你的追求在上
让风涛凿你，凿你成
船桅的形象

／麦浪

诗人

海浪大口大口
把海星、海贝轻轻吐在沙滩上
晒干了的呼喊，七零八落

这就是死吗

不

它们是活生生的字丁
排列在大海红色的脊梁上
一次又一次被潮水
印刷成湿漉漉的诗篇
每在沙滩上撩开一页
都记载着父亲、母亲
还有伴随他们的粗糙经历和痛苦回忆

我来了，只为

拾起那些沉重的文字
也让它们在我的心上
一次又一次地印刷
孩子们也来吧
把沙滩上的辛酸全部抱走
最後
把金属般的笑声留下

让情人们追逐海鸥的脚跟

擦去大海沙哑的叹息
少女们温柔的手绢
吸干潮水苦涩的眼泪
今天已把大海打扫干净
如果诗人还没有昏睡
那他定会在孩子们
等待日出的地方
写下一个丰满的早晨

/ 张焯

静物

黯蓝色的背景

桌布连同盘子都是黯蓝的

橘子

仿佛是情绪悒郁的大海

在回忆

一叶橙色的帆，一轮
漾着初恋微笑的日出

但更像

冷暗的逆境里，燃起的一片

明亮而饱满的思想

/ 王雪莹

太阳·月亮

如果不是黑夜
我也许不会惧怕孤独
不会那样热切地渴盼
你的目光、你的手臂

如果不是意外的风雪
我们也许会紧紧相携
走上一生，走过一个又一个
坎坷的世纪

而今，早春的风中
只有如泣的行板回旋、飘荡
思念的帆儿早已驶向
很远很远的南方
纵有千缕柔情
万般苦衷
又怎能、怎能向你倾诉

让我痛哭一场吧
然后默默转身
女贞墙曲曲折折
夕阳下我不会再迷路

既然金色的合欢花

只开了一朵
就让我用坚强的心
承担这个不圆满

我永远不会成为你的月亮
你却是我终生的太阳

1985.3.22

/ 何平

古运河

真想沿着河堤
让晚风逗引着
一直走
走进如画的晚霞里

边走边看
长颈鹿似的吊车
把夕阳吊进河中
(河水也因此燃烧起来)
一串水泥船如游动的龙
载走一个沉甸甸的秋季

暮色还在天边踟躇
水银灯就开始闪烁烁
不知向谁注目示意
几片白帆缓缓飘来
像古铜色的天幕上
写下一串无人读懂的文字

我怀疑这些古朴的风帆
是那远古年代寄来的信札
记载着这条古老的河流
呜呜咽咽流过的往昔
不信你就凝神谛听一阵

定有悲怆的号子，忧伤的船歌
和少女们羞愤的抽泣

隐隐约约

从河里传出

呵！古运河

沿着你的臂弯

真能走进那幽深的历史峡谷里去吗

那我就边走边读

读懂你

我们民族痛苦而又自豪的

传奇

／覃子豪

追求

大海中的落日
悲壮的像英雄的喟叹
一颗心追过去
向遥远的天边

黑夜的海风
刮起了黄沙
在苍茫的夜里
一个健伟的灵魂
跨上了时间的快马

/ 郑愁予

如雾起时

我从海上来，带回航海的二十二颗星。
你问我航海的事儿，我仰天笑了……
如雾起时，
敲叮叮的耳环在浓密的发丛找航路；
用最细最细的嘘息，吹开睫毛引灯塔的光。

赤道是一痕润红的线，你笑时不见。
子午线是一串暗蓝的珍珠，
当你思念时即为时间的分隔而滴落。

我从海上来，你有海上的珍奇太多了……
迎人的编贝，嗔人的晚云，
和使我不敢轻易近航的珊瑚的礁区。

错误

(我打江南走过
那等在季节里的容颜如莲花的开落)

东风不来，三月的飞絮不飞
你的心如小小的寂寞的城
恰若青石的街道的向晚
跫音不响，三月的春帷不揭

你的心是小小的窗扉紧掩

我达达的马蹄是美丽的错误

我不是归人，是个过客……

/ 痠弦

秋歌

——给暖暖

落叶完成了最后的颤抖
荻花在湖沼的蓝睛里消失
七月的砧声远了
暖暖

雁子们也不在辽复的秋空
写它们美丽的十四行了
暖暖

马蹄留下踏残的落花
在南国小小的山径
歌人留下破碎的琴韵
在北方幽幽的寺院

秋天，秋天什么也没留下
只留下一个暖暖

只留下一个暖暖
一切便都留下了

1957.1.9

／洛夫

烟之外

在涛声中唤你的名字而你的名字
已在千帆之外
潮来潮去
左边的鞋印才下午
右边的鞋印已黄昏了
六月原是一本很感伤的书
结局如此之凄美
——落日西沉

你依然凝视
那人眼中展示的一片纯白
他跪向你向昨日向那朵美了整个下午的云
海哟，为何在众灯之中
独点亮那一盏茫然

还能抓住什么呢？
你那曾被称为云的眸子
现有人叫做
烟

1967.7.9

/ 余光中

乡愁四韵

给我一瓢长江水啊长江水
酒一样的长江水
醉酒的滋味
是乡愁的滋味

给我一瓢长江水啊长江水

给我一张海棠红啊海棠红
血一样的海棠红
沸血的烧痛
是乡愁的烧痛

给我一张海棠红啊海棠红

给我一片雪花白啊雪花白
信一样的雪花白
家信的等待
是乡愁的等待

给我一片雪花白啊雪花白

给我一朵腊梅香啊腊梅香
母亲一样的腊梅香
母亲的芬芳
是乡土的芬芳

给我一朵腊梅香啊腊梅香

亲情伞

最难忘记是江南
孩时的一阵大雷雨
下面是漫漫的水乡
上面是闪闪的迅电
和天地一咤的重雷
我瑟缩的肩膀，是谁
一手抱过来护卫
一手更挺着油纸伞
负担雨势和风声

多少江湖又多少海
一生已度过大半
惊雷与骇电早惯了
只是台风的夜晚
却遥念母亲的孤坟
是怎样的雨势和风声
轮到该我送伞去
却不见油纸伞
更不见那孩子

／罗门

都市·方形的存在

天空溺死在方形的市井里
山水枯死在方形的铝窗外
眼睛该怎么办呢

眼睛从车里
 方形的窗
 看出去
立即被高楼一排排
 方形的窗
 看回来

眼睛从屋里
 方形的窗
 看出去
立又被公寓一排排
 方形的窗
 看回来

眼睛看不出去
窗又一个个瞎在
 方形的窗
 看出去
立又被公寓一排排
 方形的窗

看回来

眼睛看不出去
窗又一个个瞎在
 方形的墙上
便只好在餐桌上
 在麻将桌上
 找方形的窗
找来找去 最後
 全都从电视机
 方形的窗里
 逃走

(1983)

/ 席慕蓉

铜版画

若夏日能重回山间
若上苍容许我们再一次的相见
那么让羊齿的叶子再绿
再绿 让溪水奔流
年华再如玉

那时什么都还不曾发生
什么都还没有征兆
遥远的清晨是一张着墨不多的素描
你从灰蒙拥挤的人群中出现
投我以羞怯的微笑

若我早知就此无法把你忘记
我将不再大意 我要尽力镂刻
那个初识的古老夏日
深沉而缓慢 刻出一张
繁复精致的铜版
每一划刻痕我都将珍惜
若我早知就此终生都无法忘记

一棵开花的树

如何让你遇见我
在我最美丽的时刻 为这
我已在佛前 求了五百年
求他让我们结一段尘缘
佛于是把我化作一棵树
长在你必经的路旁
在阳光下慎重地开满了花
朵朵都是我前世的盼望

当你走近 请你细听
颤抖的叶是我等待的热情
而若你终于无视地走过
在你身后落了一地的
朋友啊 那不是花瓣
是我凋零的心

/ 翔翎

岁暮

来信问我
冰雪的心情
我摇摇头
把寂寞和泪水
都还给了你

至于早春
缤纷的花事如梦
我日日在江边梳头
春水把我的容貌
也复印给了你

而秋来的岁月
应是一种等待
直到你的步履
落叶似地
将我的足印
一一掩盖

/ 叶翠苹

一生

秋天，
我们到莫内的画中
取一些光
一些淡如往事的色彩
几许凄凉攀在门墙上
那悠闲的行人可没说什么
一条路把孤独写出来
我们是往下走呢还是
分开？
一株树在路旁等待岁月
我们在岁月里
飘泊

这就是船舶的意思
帆篷兜着洁白的风
桅樯绣出一张一张又一张
面貌相异的天空
我们的微笑不妨再蔚蓝些
为那永恒的朝露 任自己
一迳烧到天边
直到海水翻过来
把最炽烈的心映给我们看
——英雄泪如寒星

也许
我们仍余下一小段路 也许
我们仍然来得及
到莫内的画中 看
枯树发芽

山痴

有一天你不再年轻
我也颓然老去
五十年前我们遥指最高峰
那冰川如今是你
那霜树岂不是我？
雪白雪白在一片绿过的岁月上
这时
我们要不要回去
去看我们曾经浪掷的笑语
绵绵铺成多长的路
覆盖了多厚的枯叶
有没有少年的脚步踏过
去更深更远的山里凝望飞瀑
这时
让我们吐出胸中的山

流下晶亮的溪水流下烟岚
含一抹微笑默别后
我们各将卧成
一脉青山

／林泠

故事

在黑黝黝的山路上走着
一个故事开始了，开始在塞外草原上的小溪边。
该也是一个夜晚罢，像今晚一样的
噢，我还知道有一点共同
那份故事的美丽，是只属于
爱打着赤脚走路的人的

月亮这样好，今夜
在天国，听说一切美好的都完整了
而我们是平凡的人，只想到一个
发生在久久以前的故事和一支不复完全记忆的歌

哎，就真是故事和歌罢。
我多希望你突然沉默，不再继续
(虽则我喜欢你的声音)
好让美丽的故事永远没有结束……

/ 冯青

溪语

会有一队薄荷和风信子结伴走过吗？
风扬起丝绸，羞红着脸
在带笑的花束中穿行
而散开的发如女萝
在午后的琴声里逐渐苏醒

眼睛不是唯一的灵魂
星才是，在额头上闪亮
月亮浸在自己柔柔的液体里
水是夜的肌肤，凉凉的
我用双掌握住你的名字取暖

一片瞬息曾是芦花灿然的眸光
在天空暧昧的俯视下
水草偃行无语
刚从漩涡里仰起身子
好年代竟已过去了

暗夜中传来
星子坠落水面的声音

雨后就这么想

黄昏后

伊撑着一把纸伞

轻轻从隔巷走来

雨声

把伊的名字

溶入我冷去的酒杯中

就这样淡淡啜饮伊底心事

且佐以唐人小说

蓦然发现

不知从何时起

一株伤茎的水莲

褪成一片夜色

漫步在诗的国土



/艾青

诗论

1

我们的诗神是驾着纯金的三轮马车，在生活的旷野上驰骋的。

那三个轮子，闪射着同等的光芒，以同样庄严的隆隆声震响着，就是真、善、美。

2

诗比其它文学样式都更需要明朗性，简洁性，形象性。

3

在一定的规律里自由或者奔放。

4

讽刺是对于被否定的事物的冷静的箭，是仅只一根的针刺，是保卫主题的必须命中的一击。

5

要想的比写的多，不要写的比想的多。

6

我生活着，故我歌唱。

7

诗的旋律，就是生活的旋律；诗的音节，就是生活的拍节。

8

愈丰富地体味了人生的，愈能产生真实的诗篇。

9

诗，永远是生活的牧歌。

10

短诗就容易写吗？不，不能画好一张静物画的，不能画好一张大壁画。

诗无论怎样短，即使只有一行，也必须具有完整的内容。

11

不要把诗写成谜语；

不要使读者因你的表现的不充分与不明确而误解是艰深。

把诗写得容易使人家看懂，是诗人的义务。

12

尽可能地紧密与简缩，——像炸弹用无比坚硬的外壳包住暴躁的炸药。

13

诗与伪善是绝缘的。诗人一接触到伪善，他的诗就失败了。

14

写诗有什么秘诀呢？

——用正直而天真的眼看着世界，把你所理解的，所感觉的，用朴素的形象的语言表达出来。

不这样将永远写不出好诗来。

15

普罗米修斯盗取了火^①，交给人间；诗人盗取了那些使宙斯震怒的语言。

①希腊神话，普罗米修斯把火种从天上带到人间，造福人类，因而激怒天帝宙斯。宙斯把他锁在高加索山头，但他始终坚强不屈。

／何其芳

关于写诗和读诗

一、什么是诗的特点

诗是一种最集中地反映社会生活的文学样式，它饱和着丰富的想象和感情，常常以直接抒情的方式来表现，而且在精炼与和谐的程度，特别是在节奏的鲜明上，它的语言有别于散文的语言。

我就根据这样的看法来作一些说明。

“诗是一种最集中地反映社会生活的文学样式”。大概大家都会承认，诗所歌咏的应该是最感动人的生活，无论是顷刻间的生活还是一段比较长生活。为什么这种生活最感动人？这正是因为它本身就是一定的社会生活最集中的表现的缘故。我们不妨举点儿例子来说明。李白的《宣州谢朓楼饯别校书叔云》，开首说“弃我去者昨日之日不可留，乱我心者今日之日多烦忧”，接着说“长风万里送秋雁，对此可以酣高楼”，中间又说到汉魏的文学很好，谢朓的诗也出色，然后这样结束：“抽刀断水水更流，举杯销愁愁更愁。人生在世不称意，明朝散发弄扁舟。”意思变化得很快，好像有些不可捉摸，然而这正是表现了作者当时的激动，表现了一个天才诗人

在不合理的封建社会里所感到的无法排遣的苦闷。杜甫的《梦李白》也是写的一刹那间的感触，然而这梦后的一刹那间的感触也正是很集中地表现了李白在当时所遭受到的非常不公平的待遇，以及杜甫对于他的深厚的友谊和同情。杜甫的《赠卫八处士》和白居易的《琵琶行》都是描写了一个晚上的生活，时间较长；然而从一个晚上的生活，前者写出了古代社会里面的人们容易感到的“别易会难”和流光易逝，后者写出了古代社会里面因为对当时的政治有所批评而遭贬谪的文人、官吏和一个歌妓的身世可以有共同之处，这仍然是很集中的。

李白的《长干行》写了一个女子的许多年的生活，白居易的《长恨歌》更写了一个爱情故事的全部过程，这是不是就不算很集中呢？不，集中不集中并不是可以根据作品所描写的生活的短暂或长久来判断的，而主要是要看这种生活在当时的社会里有没有典型性，有没有较重要的社会意义。《长干行》所描写的那种女子的痛苦是古代的许多妇女所共有的痛苦。而《长恨歌》，虽然故事的主角是古代的一对特殊男女，皇帝和贵妃，然而由于诗人用自己的想象和感情去丰富了这个故事，就赋予了它以一般的意义，使它在某些方面和其他描写古代和普通男女的不幸的爱情故事具有相同之点了。引起读者共鸣的绝不是唐明皇和杨贵妃的荒淫生活，而是“但教心似金钿坚，天上人间会相见”，而是“天长地久有时尽，

此恨绵绵无绝期”。

文学艺术上的集中不仅表现在它的题材上，而且表现在它的写作方法上。这就是善于用生活中最有特征的形象来表现全体：《长干行》从一个女子的儿童时候的生活写到结婚以后的生活，《长恨歌》从唐明皇和杨贵妃初次见面一直写到杨贵妃死后的事情，然而它们的笔墨是多么经济。前者一共只三十句，一百五十个字（就《长干行》第一首计算，第二首有人说是别的诗人所作）；后者一共只一百二十句，八百四十个字。而且它们并不是粗枝大叶的叙述，还有细致的描写，反复的抒情。这就是由于它们的作者善于选择和表现生活中最有特征的形象的缘故。

无论就题材上说还是就写作方法上说，集中是文学艺术共有的特点。然而以诗为最。《宣州谢朓楼饯别校书叔云》那篇诗如果要改写为散文，一定要增添许多话，否则一句一句的意思连贯不起来。然而诗却可以这样写，可以直接表现思想感情的急遽的变化，想象的大胆的飞跃，省略去那些变化、飞跃之间的过程和联系。这就说明诗是一种最适宜于表现最激动人的生活的文学样式，也就是一种最集中地反映社会生活的文学样式。然而这并不是说只有诗最优越最高，小说、戏剧等文学样式都不行。他们各有各的长处，也各有各的限制。在表现过于复杂的生活、特别是表现包括着复杂的问题的生活上，在刻划人物的性格、特别是刻划人物的内心生活上，诗

就不如小说和戏剧。

“它饱和着丰富的思想和感情，常常以直接抒情的方式来表现”。先说想象。文学艺术的创造都需要想象，所以想象并不是诗所独有的特点。然而诗特别需要丰富的大胆的想象。有人曾评论德国诗人普拉顿的时候，就强调写诗不能只依靠智力和技巧，而必须有大胆地想象。马雅可夫斯基的《开会迷》尖锐地讽刺了成天老是在开会的辛辛苦苦的官僚主义者们，它描写在一个会场上“坐着的都是半截的人”，因为“他们一下子要出席两个会”，“不得已，才把身子劈开，齐腰以上留在这儿，下半截在那里”。这就是一种大胆地想象，一种在文学上不但允许而且有时是很必要的夸张。

现在我们再说感情。既然诗所反映的是最激动人的生活，饱和着强烈的或者深厚的感情就是一种自然的结果。文学艺术作品都是经过作者的感情的孕育的，然而在感情的集中程度上和表现方法上，诗却有一些不同的地方。小说和戏剧总是通过它们里面的人物来表现作者的思想感情，不象诗常常采取直接抒情的方式。

“而且在精练与和谐的程度，特别是在节奏的鲜明上，它的语言有别于散文的语言”。文学的语言都应该是精练的，和谐的，而且在这点上都是和口头的语言有些不同的。然而诗的语言应该尤为精练，尤为和谐。必须有鲜明的节奏，这更是诗的语言的特别的地方。有人问：“节奏是

什么？”我想可以这样回答：凡是一种有规律的运动都可以造成节奏。波浪、舞蹈、音乐，都是常常被用来说明节奏的例子。外国诗的节奏是由语言的声音的长短或者轻重相间而成。中国古代的诗的节奏到底是怎样构成的，在这个问题上还有一些不同的看法，还有待于专家们的研究和讨论。但有一点已经为大家所公认：每句有相等数量的顿，如五言诗三顿，七言诗四顿，这是构成中国古代的诗的节奏的一个很重要的因素。格律诗和自由诗的主要区别就在于前者的节奏的规律是严格的，整齐的，后者的节奏的规律是并不严格整齐而比较自由的。但自由诗也仍然应该有比较鲜明的节奏。比如惠特曼写的是自由诗，但读起来仍然有节奏性，和散文不同。我们今天有许多自由诗写得和分行排列的散文一样，没有鲜明的节奏，那是不对的。

以上就是我们能想到的关于诗的一些说明。是不是这些都可以说是诗的特点呢？有些好像是和别的文学样式所共有的，不一定都可以算作诗的特点。但“诗是一种最集中地反映社会生活的文学样式”，而且“它的语言有别于散文的语言”，“特别是在节奏的鲜明上”有别于散文的语言，这两项无论如何是应该算作诗的特点的。这是诗在内容上和形式上都和散文有着显著的主要特点。其次，是不是一切诗都具备以上所说的种种条件呢？坏的诗当然不会具备这些条件，有缺点的诗也当然不会完全具备，但一切好

的诗我想大体上都是具备这些条件的。也许有人会这样问：希腊的史诗好像并不完全符合这些条件，它们并不最集中，也不一定饱和着作者的强烈的感情，难道它们也是有缺点的诗吗？这个问题我想可以这样解释：在古代，故事、戏剧、寓言以至论文，最初都常常是用诗的形式来写；希腊的史诗和近代的长篇小说比较接近，而并不是近代的一般的诗的祖先。因此，我在上面所说的那些条件是完全适用于古代的抒情诗，以及长篇小说和话剧兴起以后的一般的诗的。

当然，也有这样的题材，它既可以写成诗，又可以写成小说、戏剧或者散文。这就说明，如果仅就内容而论，文学的不同样式并非存在着绝对的区别，因而我们不能忽视形式上的差异。而且，即使所写的题材一样，形式上的差异也必然会带来内容上的若干差异。

“为什么有人说好的小说、好的散文就是诗？”有人会这样问。这常常是说它们的内容达到了和诗一样动人、和诗一样优美的程度，并不是说它们完全等于我们这里所讨论的文学样式之一的诗。

二、关于写诗

有些作者在学习写诗中感到了苦恼。他们用这样的问题来说明他们的苦恼：

“有些人是具有丰富的生活经验，或者曾被某些事件深深感动过的，他们对于生活和某些事件的意义理解有时是深刻的，所以常常想用诗的形式来表现，但下笔很困难，即使写了出来，也常被批评为标语口号化，概念化，无异分行的散文，不感动人，等等。请问应该首先解决什么问题再来入手写诗，才能把诗写好？”

“写诗是否可以强调文艺修养和技巧？为什么有时在鲜明的生活和深刻的体会中想写诗，但写的时候却往往会觉得缺乏形象而结果流入概念化？这是对主题的认识不足呢，还是所谓技巧在作怪？”

“有一定的感情，写不出来，如何办？”

我想我们且不必怀疑这些作者所说的“丰富的生活经验”是否真是丰富，也不必怀疑他们所说的“深刻的体会”是否真是深刻。这样的情形完全是可能发生的。因为写诗是一种专门的劳动，而且是一种非常精细的劳动，没有一定的准备和条件，生产出来的东西不合诗的规格，严格说来不能叫作诗，这完全不应该奇怪。

那么到底什么是写诗所要求的准备和条件呢？

深入生活，自己成为民众中的一份子，这样自然会在生活中遇到许多感动人的人物、事件、场面，体验到许多激动人的感触、情绪，这就是诗的材料。文学作品所描写的生活必须是作者自己深深感动过的生活，诗尤其如此。列夫·托尔

斯泰曾经说过：“假使你有意想写一本书，但是可以不把它写出来，那就不要写。”现在有些作者（包括诗的作者）好像已经忘记了这样一条创作规律，因此他们写的作品不能吸引人。当然，这感动应该是一个先进分子的感动，而不是落后的人或者幼稚的人的感动。这样的准备和条件，对于写诗也是首要的，基本的；然而这还没有包括写诗所要求的准备和条件的全部。

还有思想修养。如果思想修养不高，很可能自以为是深刻的理解和体会其实不过是一般的東西。像上面说过的马雅可夫斯基的《开会迷》那样的作品，思想修养不高的人是写不出来的。即使他可能也接触到这种题材，但绝不会写得那样尖锐，泼辣。马雅可夫斯基在那篇诗里不但作了上面说过的那样的大胆的夸张，而且在最后说：“噢，假使能再召开一次会，来讨论根绝一切会议，那该多好！”会开得太多、迷于开会那是很愚蠢的，因而对这种很愚蠢的事情表示愤慨完全是应该的。这篇诗的最后一句话不过是作者表示他的愤慨而已，并非真是主张根绝一切会议。高度的思想修养，这对于写诗也是很重要的；然而生活经验加上思想修养也仍然并不等于写诗所要求的准备和条件的全部。

还有一般的文艺修养和诗的修养。还有写作经验。没有一般的文艺修养和诗的修养，我们在生活中的体会、感受、观察、理解都会受到限制。这就是说，不能以作家和诗人的眼睛去

看，也不能以作家和诗人的心去感受。没有一般的文艺修养和诗的修养，没有较多的写作经验，我们在写作中就不能自觉地掌握创作的规律，诗的节奏，就不能运用自如地以诗的形式来描写我们的生活，表达我们的思想感情，就常常在集中方面、形象方面、语言方面以及其他有关艺术性的方面出毛病，就常常会在写作中感到上面几位作者所说的那些苦恼。要提高一般文艺的和诗的修养，累积写作经验，没有别的捷径，只有多读多写。读得多，写得少，常常会成为“眼高手低”。但如果只是盲目地写，而不广泛地阅读，那就会成为手低眼也低。读前人的作品，如果不是有意地模仿，而是自然地接受一些影响，那不但是难免的，而且对于我们的生长和成熟是必要的，有益的。但不要只是接受一家一派的影响。必须广泛地大量地吸取营养，然后我们才可能健壮地成长起来，以至形成自己的独创的风格。

是不是还有别的条件？比如才能是不是一个条件？中国古代有这样一句话：“诗有别才”。也曾经有年轻人寄一些诗给我看，并且问我：“你看我有没有写诗的天才？”我想，才能也应该是一个条件吧。但对于才能或者天才我们到底应当怎样解释呢？我们习惯上的想法大概是这样的：所谓天才就是苦工夫用得很少然而成就却很大。这种想法，实际不过是一种空想而已。当然，我们并不否认这样的事实，有些人比较适宜于向科学方

面发展，有些人又比较适宜于向文学艺术方面发展，而且无论在哪一方面，的确都曾出现过一些非常人所能及的天才人物。然而，无论如何这是可以断言的，离开了后天的环境和条件，离开了个人的长期的刻苦努力，就不可能有才能的成长和发展，也不可能有什么天才人物。

我想我们一般的人大概不是天才，但也不是低能。努力加时间，再加正确的方向和方法，都是会有成就，也可以在别的方面有成就。

年轻人关心自己的前途，关心将来的成就，这是很自然的。但如果成天都去幻想自己的前途，幻想将来的成就，把个人的利益放在人群的利益之上，并且因此发生一些困惑和苦恼，不能全心全意去努力学习，努力工作，那哪里会有什么成就呢？苏联诗人伊萨柯夫斯基在《给初学写诗的人的信》中说，“诗是一种相当不可靠的东西，从来也不可以预先说一个人能够成为诗人或者不能够成为诗人，虽然他在写诗。”他又说，“光荣不会给予一个专门去寻求它的人，然而它自己会走向一个并不想望光荣，但却诚恳地和自我牺牲地为公共福利而劳动的人。”这都是一些良言。

我这些意见是很平凡的，可能对于在学习写诗中感到苦恼的作者们没有什么具体的帮助。每个作者所感到的困难可能是很不一样的，每一篇诗的缺点也不会完全相同。但是，这里面是有一些共同的问题，根本的问题的。这些共同的问题，根本的问题解决得很好，许多写作中的具体

问题自然就随之解决。这就是我为什么没有按照作者们问的问题一个一个回答，而却总起来讲了这样一点一般的意见的缘故。当然，这些根本的问题的解决都是需要较长以至很长的时间的。并不是说要等到这些根本的问题得到很好的解决之后我们才可以学习写诗，而是说在我们学习写诗的过程中要努力去解决这些问题，也就是努力以各方面充实自己，提高自己。

常有一些作者寄诗给我看。但我总是不能较快地、尤其是不能较详细地给他们提意见。因为我实在没有这样多的业余时间。就我的印象说来，一般习作的缺点是这样的：许多都在集中的问题上，在语言的精炼、和谐和节奏性的问题上违反了诗的要求；还有，就是违反了文学艺术的共同的要求，缺乏生动的优美的形象；更有甚者，有些习作还显出作者的一般文化修养也很不够，它们的语言不但说不上是诗的语言，而且和正确的通顺的散文的语言也还颇有距离。

三、关于读诗

不仅学习写诗的人必须读诗，不打算写诗的人也是应该读诗，应该喜欢诗的，应该把读诗作为我们的文化生活的一部分。

有人问：“如何分别诗的好或坏？如何分析、评价一首诗？”

我觉得根本的办法是努力提高我们的鉴赏能力，从广泛地阅读古今中外的好作品和学习文艺理论来提高我们的鉴赏能力。

有高度的鉴赏能力的人虽然可以凭阅读後的总的感觉、总的印象来直接判断一篇作品，但要他说出道理来，那还是需要思考，需要进行分析。需要细心地进行思想的分析和艺术的分析，即是说需要对于作品的题材、主题、作者在作品中表现出的全部思想情感、作品里面的形象、语言、结构等都加以衡量，并作出判断来。文学作品的思想性常常是表现得比较曲折的，古代的作品尤其如此。读古代的作品，还需要具备一些关于那个时代、关于它的作者、关于当时的一般文学情况的基本知识，不致陷入反历史主义的错误。文学作品的艺术性方面的问题也常常是复杂的、细微的。中国过去把做诗斟酌字句叫作“推敲”。这里面有一个故事。唐朝有一个诗人叫贾岛，他有一天骑在驴背上想好了两句诗：“鸟宿池边树，僧敲月下门。”他又想把“敲”字改作“推”字，不能决定到底是用哪个字好。考虑得入神了，不觉冲犯了韩愈的车骑。警卫把他推到韩愈面前。韩愈问他，他就把情形说明。韩愈想了一会儿，对他说：“敲字好。”缺少文学修养的人也许根本就感觉不出来“敲”字比“推”字好。比较有修养的人大概能够感觉得出来。但到底为甚么好呢？大家想一想，就知道要科学地说明这样一个艺术上的个别的小问题也是并不太容易的。

当然，作一个普通读者和作一个批评家，两者所需要具备的知识和条件是可以有许多差别的。一个普通的诗歌爱好者，能够凭读後的感觉和印象正确地判断作品的好坏，这也就足够了。而这，只要经常广泛地阅读各种各样的好的诗歌，从中国到外国，从古代到现在，并具有一些基本的文艺理论知识，大致就可以达到的。

还有人问：“如何欣赏翻译的诗？”

翻译的诗读起来有困难，我想首先是因为它们表现的是外国的社会生活，我们比较隔膜。其次，外国的诗有它们自己的传统，自己的特点，我们开头不大习惯。这两种困难，其实是我们越多读外国的诗就越会减少的。另外，我们还可以用多读关于这些作品的批评介绍文字来帮助解决。再次，有时也可能是由于翻译得不高明。这样的情况是存在的，现在翻译的诗，许多都是把原来的格律诗的形式翻译成没有规律的节奏和韵脚的自由诗的形式，把原来的优美的诗的语言翻译成平庸的散文的语言。……

／曾卓

重要的是：爱

一个年轻的诗作者问我，可不可以用一句最简略的话来说明写诗的必要的条件。

我想了一下，回答说：“爱。”

他要求我进一步的解释。

首先是对生活的爱。

有一些谈诗和谈艺术的文章中，引用了罗丹的话：“美是到处都有的，对于我们的眼睛，不是缺少美，而是缺少发现。”歌德也说过：“不要说现实生活没有诗意……”。他们——一个伟大的艺术家，一个伟大的诗人，各自从自己的体验，谈到了艺术创造的一个根本问题：生活是艺术的源泉，诗意和美蕴藏在、附丽在、活跃在生活的各个领域，各个方面。

但是不是每一个人都能在生活中发现和感受到诗意和美呢？可以回答：是的。每一个人，在某种场合、某个时间或某种心情下面，都可能为生活中的某种现象或事物所打动，从而发现和感受到诗意和美。以大自然来说，雄伟的高山，浩瀚的大海，奔腾的江河，飞泻的瀑布……，或者一条小溪，一丛野花……，都可能引起人的赞叹。以社会现象来说，一列奔驰的列车，一次战斗的出征，一个宏伟的建筑工程……或者静夜中

的一缕笛声，一群在公园嬉戏的儿童……都可能使人动心。这样的例子是不胜枚举的。区别在于，发现得多还是少，感受得深刻还是肤浅。这与一个人的文化素养和艺术素养有关，但是，我认为，更主要的是关涉到对生活的感情。一个热爱生活的人，是有着更敏锐的心灵，能够更多地发现和更深刻地感受到生活的诗意和美。

一个诗人就应该是这样的人，他比一般人更富于激情，因而也就更敏感。他在一粒种子看到了金色的秋天，他在雪冻冰封的荒原上听到了春天的脚步，他从一个贝壳中听到了海的涛声，他从一个农妇的白发中看到了过去的苦难，他从一个工人脸上的汗珠中看到了祖国宏伟的将来，……生活的潮流，时代的波涛，冲击在他的心上发出种种回声。

一个对生活缺乏热情，失去了新鲜感，无所探索也无所追求的人，怎么可能成为一个诗人呢？诗人可能有这样或那样的缺点和弱点，但决不是对生活冷漠的人。

有一位友人，当他在艰难、困厄的生涯中，曾经写出过许多感人的诗篇，近几年来，他的处境大大改善了，而他几乎停止了诗的写作。我问那原因，他说：“由于精神的小康状态。”他是微笑着回答我的，但我从他的微笑中感到了一种悲哀。——不仅对生活的冷漠，就是对生活的热情稍稍减弱，也就是容易丧失了诗。这样的悲哀不仅仅是他一个人的吧？

一个诗人是否年轻的标志不是他的年龄，而是他的诗情。有的青年诗人唱出了几支歌后就唱不出新的歌，他在诗的国土上已衰老了。而有的诗人到了六、七十岁的高龄，在他的诗中却依然年轻。

关键在于诗人是不是能永远葆有象年轻时那样的对生活的激情和热爱。

一切生活中的事物，都可以是诗的对象，都可以提到诗的高度。但对于一个诗人来说，他能写的只是真正触动了他的心灵，引起了他内心共鸣的题材。不是他想写什么，觉得应该写什么，就可以写什么。而是由于他内在的冲动，内在的要求，使他觉得必须一吐为快，使他情不自禁地要歌唱出来。只有在这种情况下，才能写出好的诗。

一个诗人写什么题材，不是由他的理智决定，而是由他的感情攫取的。

俄国作家冈察洛夫在回答有人建议他写某个题材时，说“我不能，我不会呵！在我本人心中没有诞生和没有成熟的东西，我没有看见，没有观察到，没有深切关怀的东西，是我的笔杆接近不了的呵！我有（或者曾经有）自己的园地，自己的土壤，就象我有自己的祖国，自己家乡的天空，朋友和仇人，自己的观察、印象和回忆的世界——我只能写我体验过的东西，我思考和感觉过的东西，我爱过的东西，我清楚地看过和知道的东西，总而言之，我写自己的生活和与之长在

一起的东西。”——这一段从自己的深切的体会中说出的恳切的话，是值得我们认真倾听和思考的。这里说的是写小说，而对于诗，由于那是作者心灵更直接的显露，就尤其是如此。

如果诗人仅仅因为从理智上考虑，觉得应该写什么，勉强写没有引起自己内心激动的东西，那么，他的诗中即使有美丽的句子，也会显得是矫揉造作的；即使有形象，也是僵硬的；诗中表现出来的即使是正确的思想，也是干涩的。哲人评论德国诗人普拉贺说：“普拉贺的错误是在这一点，他把诗当作了智慧的产物。”

在诗里面，不应该有纯客观的描写，即使作者没有直接以“我”的身份出现在诗中，那里面的每一个形象，每一句话，也都是从作者的心的熔炉中迸发出来的，带着作者的感情、感觉、感受，带着作者的体温和心血。无论是怎样正确的思想，只有融合着作者的感情，化为作者自己的血肉要求，在诗里面才能取得生命。

感情的真挚是诗的第一要素，最重要的要素。泰戈尔说：“有意识或无意识地，我可能做过许多不诚实的事情。但是在我的诗歌里我从来没有说过一句假话——那是一个圣所。在那里，我生命中最深的真实得到了庇护。”是的，诗是一个“圣所”，只能带着真挚的感情才能走近她，她也只让带着真挚的感情的人走近她。

而且，只有被对象打动了，吸引了你全部的爱，激起了你心中的波涛，诗情才能如喷泉那样

涌出，你的想象才能张开羽翼飞翔。你的精神高度凝注，完全沉浸在对象中间，几乎在忘我的状态，狂醉的状态。由于激动，或者你全身发冷，或者象火焰那样燃烧，你在激情的波涛中飘浮，一些你事前没有想到的语句、形象产生了，而这一切又推动了，加深了你的感情。而且使你的心灵得到净化，升华。这是艺术创造的最高境界，艺术创造的欢乐也正是在这个过程中间。

当然，不可能每一首诗的创作过程中，都达到这样的境界，但那只应该有程度的不同，而不是有本质的不同。

当然，这还牵涉到形式、技巧这样一些问题，诗人是应该注意锻炼自己的表现能力的，但是，只有把对内容的感情要求放在首位，才能谈到表现能力。离开了这一前题，空谈形式、技巧，是无益的，而且往往是有害的。

把感情放在这样高的位置上，是不是忽视或轻视了诗人的立场、世界观呢？

不，恰恰相反。不是没有无缘无故的恨，没有无缘无故的爱么？感情体现、包涵着一个人的立场、世界观。空洞地，甚至言不由衷地谈思想是容易的。而感情则无法作伪。我们所希望于诗人的，是将时代的要求化为自己的主观要求，化为自己的血肉感情。

把感情在创作中的作用强调得这样重要，是不是会使诗人们只写他愿写的，能写的东西，而游离于时代的要求呢？

指出感情在创作中的作用，是对创作规律的探索。创作规律正是如一般规律一样，是不能违背的。违背了就会受到惩罚，我们在这方面的经验教训难道还少么？是的，让诗人写他愿写的、能写的东西，让他诚恳地歌唱吧！否则，那些写出来的东西，看来政治性很强，却只是对政治的一种关照，甚至敷衍；好像很有气势，却只是空洞无力的，它不但不能激起读者的感情，反而容易为读者所厌弃。是的，我们不应该命令诗人写什么，诗人也不必勉强自己写什么，但是，我们却有权力向诗人提出要求，而且诗人——如果他想成为一个真正的诗人，也应该对自己这样要求：提高自己，提高到这个时代可以达到的高度，要在感情上真正与人民相通，因而真正能将时代的要求、人民的要求化为自己的血肉要求。

“诗人是怀着痛苦身不由己地燃烧自己并燃烧别人的”（托尔斯泰）。

这“痛苦”是指对生活的激情和追求、探索，要“身不由己地燃烧自己”，只有自己燃烧，才能燃烧别人。

“喷泉出来的都是水，从血管出来的都是血”（鲁迅）。

要做一个真正的人。

要做一个真正的诗人。

要写出真正的诗——是血而不是水。

我知道这不过是老生常谈，而人们已在探新和创新，但我觉得，重唱一下这老生常谈还是必要的。

（《诗人的两翼》）

／吴思敬

谈新诗的分行排列

本来，中国古代诗歌是只断句而不分行的，一题之下，诗句连排下来。分行排列系新诗人从西洋诗学来的。

新诗采取分行排列的形式，并非是对西洋诗的简单模仿，从根本上说是由诗的内在特征决定的。诗是高度集中，高度凝炼，抒情性最强，最富于含蓄暗示，给读者留下再创造的天地最为广阔的文学形式。分行排列在一定程度上可以突出这些本质特征。新诗那疏朗的、鲜明的、或整齐或参差的行列，是诗人的奔腾的情绪之流的凝结和外化。

诗行的组合不同于散文上下文的连接，它更多地运用了省略、跳跃，带有一定的主观性和随意性，因此有可能使上一行与下一行并置在一起的时候，迸射出奇妙的火花。在这种情况下，诗行自身的本来意义退居二位，而行与行的组合获得的新的意义倒是最重要的了。

诗的分行排列又可以把视觉间隔转化为听觉间隔，从而更好地显示诗的节奏。一首诗的内部总要有自然的停顿，这一停顿主要是根据人的呼吸的需要而出现的。诗行中音节的停顿是小的停顿，而诗行与诗行之间则自然出现一个较大的停

顿。利用有规律的分行，可以造成视觉的节奏感，视觉的节奏感又可以勾起听觉的节奏感。象朱湘的《采莲曲》中这样的诗行：

日落，
微波，
金丝闪动过小河。
左行，
右撑，
莲舟上扬起歌声。

那长短不一的有规律跳动的诗行，活生生地再现了行舟采莲的欢快节奏。我们仿佛看到姑娘们一边撑着小船，一边唱着歌，船儿过处，小河上泛起微波，柳丝在夕阳中闪动着金光……这里短促诗行造成的视觉节奏转化为轻快的听觉节奏，使诗歌如行云流水，显现出流畅的音乐美。我们试把这两行诗拉平：“日落微波金丝闪动过小河。左行右撑莲舟上扬起歌声。”不仅看起来费劲，而且那跳动的欢快的节奏也丧失殆尽。

此外，诗的分行排列还可以提供一种信息，引起读者的审美注意。审美注意是人的心理活动向审美对象的指向和集中，是人们清晰而完整地认识作品的前提，也是顺利地进行艺术鉴赏的重要心理因素。在诸种文学形式中，诗是有其独特本质和与之相联系的一系列独特的表现手段的，比如它的主观性、抒情性、跳跃性、暗示性、象

征性以及高度凝练、往往又有多层含义的语言等等。因此欣赏诗歌更需要唤起审美注意，需要意识到自己是在读诗，要用诗的眼光去衡量它。但是诗歌，特别是自由体新诗，每句字数不一，押韵比较自由，接近口语的自然节奏，如果不分行，读者也许不一定能立即判断它是诗，因而不能及时唤起对它的审美注意，就会影响欣赏效果。分行排列，则能给读者一个最醒目、最明确的信息，使读者一望便知这是一首诗，要用诗的眼光去看它，用诗的尺子去衡量它，这样读起来自然容易领会其中的妙处，获得一种心理上的满足。

新诗的分行排列是这样的重要，以至于诗人们无不新鲜、独特而优美的建行煞费苦心。诗人们探索的经验表明：建行没有统一的模式，但确有共同的原则应当遵循。

首先，诗的建行要显示出诗人思想感情的变化和流动，给人以运动感。新诗的分行排列，固然有音乐感、外形整齐感等种种考虑，但其中起决定作用的则是诗人内在的激情。诗行应当适应诗人的感情波动而产生，并随着诗人情绪的流动、起伏和强弱，而发生或长或短、或疏或密、或整齐或参差的变化。据诗人阿塞耶夫介绍，马雅可夫斯基最善于根据自己的情绪变化，对诗行加以变形：对那些他特别强调的意思，就分行来写；对那些稍次要一些，但又可以激发读者的愤怒、柔情和嘲笑的地方，又作小的分行。他的具

有独特建行的楼梯诗，就是这样创造出来的。在艾青的自由诗中也能清楚地看到这种诗行随诗人感情的波动而变化的情况：

整天里

你，无止息的

用手捶着自己的心肝

捶！捶！

或者伸着颈，直向高空

嘶喊！

《巴黎》

很明显，诗人在这里不是为了押韵或外形的整齐，而是根据内在的激情而分行的。要使诗行随诗人情绪的流动而变化，关键在于自由而不留痕迹的跨行。因为一行诗不一定和一句话相当，有时一句话需要占用两个或两个以上的诗行，这就是跨行。跨行可以使读者在视觉上和听觉上造成短暂的停顿，从而调整自己的欣赏心境，集中注意力去欣赏作者移到下一行中的词句。这样便可以对最有价值的思想、最有光彩的语言起到强调作用，同时也可打破一行诗是一个独立的意义单位的固定格式，不是使读者的注意力封闭在一句之中，而是引导到一种曲折的流动的东西中去，使读者在鲜明的流畅的自然节奏中感到一种自由的力的流荡。象《巴黎》一诗中的“捶！捶！”和“嘶喊！”按照语义应分别归入其上一行，

但现在却各自独占一行，这是因为“捶！捶！”和“嘶喊！”做为句子是不完整的，但是做为感情单位，它们却是独立的；它们就象两个特写镜头，突出了巴黎这一“患了歇斯底里的美丽的妓女”的疯狂而强烈的动作。这样的跨行正植根于诗人对资本主义都会的强烈的印象和感受，它不遵循任何定型的格律，而显示出情绪流动的轨迹。

其次，诗的建行要注意每一行的内部结构以及行与行之间的有机组合，给人以整体感。朱湘过去曾对建行提出过“行的独立”与“行的匀配”的主张：“行的独立是说每首诗的各行每个都得站得住，并且每个从头一个字到末一个字是一气流走，令人读起来时不致生疲弱的感觉，破碎的感觉。行的匀配便是说每首诗的各行的长短必得按一种比例，按一种规则安排，不能无理的忽长忽短，教人读起来时得到紊乱的感觉，不调和的感觉。”（《徐君志摩的诗》）这里除去“按一种比例，按一种规则”不宜做狭隘的机械的理解、不宜用来限制自由诗外，总的说，“行的独立”与“行的匀配”今天仍不失为一种有见地的分行原则。由于它既强调了内在的力，又注意了外在的美，所以长期以来为一些诗人所遵循。

此外，诗的建行要有独特性，不宜拘囿于几种固定模式，要根据自己的不同内容而有所变化，给人以新鲜感。多年来，诗人们不仅追求

新的意境，而且一直在不断摸索新的建行。

当然，出新不是求怪，不是在建行上面搞形式主义，而流于无聊的文字游戏。

(《诗刊》1985年第3期)

／李黎

诗歌的价值及其实现方式

诗歌既要使用一般的语言文字符号，而其所转达的又是超出语言本身一般常规性与实用性的意义，那麽，诗的价值又是如何实现的呢？换句话说，诗歌是依据什麼规律来组合这些平凡的单字，从而构成自己独特的价值系统的呢？

当一首诗展现于我们面前时，首先给予我们以诗的提示的，是它在直观上全然区别于散文的独特的排列方式。这种富有跳动性、跨越性的外观形式，是与诗歌情思、意象的跌宕、起落协调一致的；其次是诗歌独特的标点与断句方式，它们不是按照一般常规性语言的语序出现，而是根据一首诗独特的情思、意蕴、风格，显示出鲜明的主观随意性。

诗的思维方式是一种意象思维，是主体情思与客体表象之间相互渗透，相互融合，乃至达到相互包含的一种过程。诗中的审美意象并不追求客观的实用价值，它所创造的是美学价值，是诗人内在情思与心境的一种外化与象征。这样，诗就必然要与各种明喻、暗喻、夸张、象征等修辞方式结下不解之缘。这是当我们开始具体欣赏某一首诗，真正步入其境界之后的进一步感受，是诗歌更深一层的艺术特征。如果说，用诗的行

式、节式、标点断句方式也可以表达散文的内容，仅靠它们本身还不能构成真正意义的诗歌，因此可以将它们看作是诗的外在形式，那么，由明喻、暗喻、夸张、象征等等所构成的意象与境界，则可以说是诗歌更高层次的形式了。因为它们同时又可以看作是内容本身；若根本离异了它们，也就很难谈诗的存在了。当然，如果诗歌放弃了外在形式，放弃了它应当利用的行式、句式、格式、节式等，那显然也是一种缺欠。

根据系统科学的原则，一个完整的系统并不等于它各个部分的机械相加，而是这诸种要素的有机结合；孤零、独立的单一符号、单一要素并不具有任何价值，只有当它们按照一定方式组合起来，构成特定的系统时，即它们是作为该系统的一个有机构成部分时，才会获得价值。诗歌所运用的文字符号，与一般实用语言运用的文字符号，在语素意义即单字意义上并无根本差异，它们之所以能够代表诗的价值，是诗人用特定的审美体验与情思把这些文字符号以独特的方式组合起来的结果。这种组合具体表现为新奇、独特的意象，跌宕起伏的行式、句式，以及意象之间、诗行诗节之间相互作用产生出美妙的韵律性。只有这几者和谐一致，无懈可击，文字符号才把诗的价值完全实现了，诗才构成了不同于一般客观世界的美与艺术的世界。

（《文学评论》1986年第3期）

／竹亦青

诗歌中的蒙太奇

会写诗的人都知道诗要创造意境，善读诗的人也都知道需要进入意境去体会那弦外之音、味外之味。“作者得于心，览者会以意”（梅尧臣语）。诗有意境，无形的意得以显象。作者与览者的情绪电流得以接通。没有意境的韵文，尽管在音韵、节奏、字句上都有严格的格律，仍只徒有诗的躯壳；有意境的散文，尽管赤裸裸地脱去了诗的外衣，仍不失其盎然诗意。离开意境谈论赋比兴的分野，谈论民歌、古典诗词与新诗的高下优劣，谈论继承发展中国诗歌的民族传统风格，实在难于讲得很清楚。召唤意境回到诗里来，提倡各种诗体争雄竞长，应是当前诗创作中值得注意的一个问题。

意境，作为诗歌研究、欣赏中的一个理论概念，虽在一九〇七年就为王国维所提出，但王氏并未予以明确的解释。他在提出应把意境视作衡量诗艺水准的标尺的同时，没能彻底地将那些毫无意境可言的诗赝品排斥出诗坛；他还把创造意境的某些具体手段或技巧（如造句、炼字等）、把现实主义和浪漫主义的创作方法与全诗的意境创造混为一谈，这就不能不大大地影响了他的意境说的明确性和准确性。再加上，那以后出现的

许多讨论意境的文章，又多着眼于古代的诗歌实践，对半个多世纪来新诗的成绩熟视无睹，使得王国维的意境说未能结合新诗实践获得应有的改造、发展，相当地脱离实际。当然，到底应作如何的改造和发展，需要专家和诗人们作专门性的研究。我在这里无非想就一些习见现象重复几句老话头，期望能引起诗界对意境创造的重视。

诗特别擅长于抒发人们内心的思想感情，它对社会客观现实的反映和思考，是以诗人强烈的主观感受为中介的。感情在诗里占有一个非常特殊的地位。因此，别林斯基才说：“没有情感，就没有诗人，也没有诗。”（见《别林斯基论文学》）然而，蓄积于人们内心的感情，是“不具形”的，要想使作者与览者之间思想得以交流、感情得以共鸣，就必须把感情的流动转换为可见的形象。这在康德的《判断力的批判》一书里，是把这种转换物称为“审美意象”。我国过去的文论里，则往往名之为“假象”，假象者，借助于形象也。像西晋时的虞挚就曾指出“情之发，因辞以形之”，须“假象尽辞”（见《文章流别论》）。后来宋代的苏轼进而提出“诗中有画”的命题（见《东坡志林》）。

“画家和诗人 / 有共同的眼睛 / 通过灵魂的窗户 / 向世界寻求意境”（艾青《彩色的诗》）。诗虽不等于画，然而每首称得上诗的作品，都能提供出画面，有立体感。其中有新颖的构图，有明晰的线条，有悦目的色彩，有对自然景物风貌

的勾勒，有对人物动作造型的刻划，与此同时还常点缀以音响、香味乃至寒凉温热等感觉因素。“暧暧远人村，依依墟里烟”，“竹深喧暮鸟，花缺露春山”，“大漠孤烟直，长河落日圆”，“窗含西岭千秋雪，门泊东吴万里船”等古诗是如此；“大路上走过来一队骆驼，骆驼骆驼背上驮的什么？青绿青绿的是杨柳枝条儿吗？千枝万枝要把春天插遍沙漠”（公刘《在北方》），“沿着雪夜的河流，一盏小油灯在徐缓地移行，那破烂的乌蓬船里／映着灯光，垂着头／坐着的是谁呀”（艾青《雪落在中国的土地上》）等新诗也是如此。从这里，我们还可以看到，诗中出现的画面不像绘画那样静止不动，而是一幅幅流动着的动态画面。它们互相联络，似断若续，时快时慢，左旋右折，前呼后应，纷然而至，飘然而逝，“如兵家之阵，方以为正，又复是奇；方以为奇，忽复是正。出入变化，不可纪极。”（见《白石诗说》）因此，诗中不但应该有画面，而且应该是一连串组合成特定系列的动态画面。这是诗歌意境创造的一个基本特征。……

诗歌意境讲求展现动态画面以及以诗人的感情联结画面的情况，使人很容易联想到电影中的蒙太奇。蒙太奇(montage)，被誉为“是电影艺术的基础”，“是分析电影的理论”（普多夫金语），具体指的是电影镜头之间的组合关系的处理。蒙太奇的任务在于把不同景别、视角或运动的一个个单独的镜头，依照一定的顺序进行联接、组

合，借以展开情节冲突，表现人物相互关系，传达作品的主题思想。就每个单独的镜头言，都只是局部的画面；就一组镜头言，却已是统一的完整的形象。意境与蒙太奇有许多相似之处。它跟蒙太奇一样，也要展示画面，并且也是动态的画面，也需要对不同的局部画面进行各种方式的排列，一定顺序的衔接；画面与画面之间也同样既有跳跃，又有连续。意境的重要任务也在于要把一个个浸透诗人思想感情局部画面组合成动人心弦、荡魂魄的完整形象。正如蒙太奇有“对比”、“平行”、“象征”、“动作的同时发展”、“主题的反复出现”等各种具体组合方式，同样，在诗歌意境动态画面的组合中，也常常运用诸如比喻、兴起、排比、对偶、对比、递进、顿挫、倒装、反复等具体方式。如果我们把蒙太奇解释为是一门关于电影镜头组合的文法，那么意境也可以说是诗歌中的蒙太奇，是一门关于诗歌画面组合的文法。

当然，意境和蒙太奇在各自艺术样式中各具面貌，但是十分巧合的是，我们既可以借两者相似之处来说明意境需要创造和组织出动态画面这样一个基本特征，同时还可以借两者相异之处来说明意境需要努力显现主观画面以及蕴含两层性境界这另一个基本特征。

蒙太奇所组织的镜头，总是把人物的精神面貌、环境的形状气氛等逼真地呈现在银幕上，其逼真的程度使得你如入其境、如见其人、如闻其

声，即通常所谓的“在场感”。这种在场感，在宽银幕和立体电影中还会显得更真实、强烈。意境所组织出的画面就不同了。它们不是用摄影机去拍摄，而是靠诗歌语言来表达。从语言转化过来的画面，不可能直接呈现在人们眼前，只能在人们的悬想中浮现出来。是的，是浮现出来。像朱丹《水》中的“水：在温煦的阳光中蒸腾着 在田垌的嫩苗上凝结着 在鸟雀的歌喉里震颤着 在少女的双颊上闪耀着”，这些是任何镜头所无法拍摄的，不是用眼睛所能直接看得到的。于是，似乎是奇迹，意境里的画面，当你眯着眼睛悬想时，仿佛看得清，听得明，摸得实实在在的；若是你当真定睛注视，它们又变得隐隐约约，模模糊糊，甚至空空如也。这不是一般的如同蒙太奇里出现的视觉形象，这是一种诉诸内心的视觉形象。正由于意境所创造的是内心视觉形象，才使它有可能运用大量的主观画面，不必过分强调生活画面的形似，把从现实生活原型中汲取来的素材，经过感情流水的多次过滤，让画面带有浓烈的主观情调色彩。电影中的蒙太奇虽也时或借助如空镜头之类的主观镜头来揭示人物的内心世界，传达人物的主观感受，但主要的大量的却仍是客观镜头。诗歌意境画面则恰恰相反，总是对客观现实生活画面进行各种方式的变形处理。从这个角度也可以看出这样一点消息：为什么自然主义在诗中无法立足，而浪漫主义却一直与诗歌结下不解之缘。“水流心不竞，云在意俱

迟”，杜甫面对争相夺路向前的流水，反照出自己退出仕途宦海的不竞之心，连头上悠闲的飞云也饱含了自己恬淡之情。这里的云、水都被染透了杜甫其时其地的感情色调，已再不是实际存在的无知无识的云和水了。同样，“我是电流，我不满江河的浪费，你白白流逝的，乃是我生存的乳泉；我是高炉，我不满地球的吝啬，你深深藏匿的，正是我生命的火焰”，“我是低产的田地，我不满蹒跚的耕牛哟；我是发紫的肩头，我不满拉船的绳纤”。（见骆耕野《不满》）诗里用拟人化手法出现的电流、高炉、庄稼、市场、田地、肩头等景物，都变成了会说话、会呼喊的万物之灵。前人在诗评里经常论及的似与不似、形似与神似的关系问题，实际上都是对诗歌意境画面的主观性的一种解释。

按照电影艺术家爱森斯坦的看法，从每一个单独的镜头到它们之间的互相组合，将会产生质的变化。他甚至认为：“任何种类的两段影片放在一起，就会从并列状态中不可避免地产生一种新的概念，一种新的性质。”（见《爱森斯坦论文选集》）其中“任何”一词，当是极而言之，如读作“往往”，我想即不为过。爱森斯坦所指的从单独镜头到互相组合将会在内容涵义上出现的这种质的变化，简直与诗歌意境创造中关于内涵的两层性说法如出一辙！无论是诗人或有一定欣赏能力的诗读者，都熟悉诗歌意境的两层性：字面言语上的一层，字面言语背后的又一层。“作诗必此

诗，定知非诗人”，诗人苏轼这句话，便是告诉他的同行们，不要只停留在字面上用功，不要仰赖笨拙的直露而忘记了意境创造的全部任务。“诗者，不可言语求而得，必将观其意焉”，苏轼这另一句话便是告诉诗读者们，不要只在第一层浅尝辄止，还应深入到第二层去观摩其意境所深含的内涵，去悬想那“象外之象，景外之景”，去体会那言外之意。

明白了意境创造这一基本特征，可以使迷惑过不少人（包括我自己）的关于赋比兴三者的高下之争、关于划清比兴与直说之论、关于排斥以议论为诗之见，多少得到点澄清。对诗歌样式中的哲理诗、政治抒情诗等，诗歌手法中的赋体、具体诗作中的议论，我们完全可以大胆宣布：只要它们能创造出意境两层性的，都应属于诗所必需的样式、手法、句法。象刘邦的《大风歌》、陈子昂的《登幽州台歌》、贺敬之的《放声歌唱》、郭小川的《致年青公民》等作，均应作如是观。虽然这些诗没有着力于组织出多少动态画面，但它们通过感情的气势，透过第一层的议论，刺激读者在第二层境界内自己组织出动态画面。相反，没有能创造出两层性境界的诗，尽管全部运用比兴，仍然算不上佳作。道理很简单，运用比兴不等于就能保证诗达到含蓄。含蓄，是人们对诗歌意境两层性情况的一种归纳。晚唐司空图误把含蓄作为诗的一种风格归为二十四品中，其实，含蓄不是风格。任何风格的诗都必须

含蓄。舍弃了含蓄，势必失却意境两层性，达不到“言有尽而意无穷”的效果。没有言有尽而意无穷的效果，还有什么诗味呢？诗味，就是含蓄给读者在阅读欣赏时带来的审美感受。

诗歌意境创造不仅贯穿于作者的创作过程，而且还贯穿于览者的欣赏过程。当一个诗人在现实生活中因某种因素的突然触发，立即引爆了他灵魂深处感情的火药库，开启了他脑海里面记忆的百宝箱，他的诗思顿时出现高度紧张、活跃的状态，平时间长期积累下来的现实景象、神话传说故事的片断图象等等，都会在那炽热燃烧的感情烟雾中飞腾起来，供诗人比较、选择、融化、变形，使诗人兴奋地“用形象思维”，自觉或不自觉地依据自己的感情流对之进行切割、剪辑。这样创造出来的意境，有着不平常的魅力，它能极大地调动读者的联想、想象、唤醒他们对各自生活经验、感受的回忆、思考，重新用自己的方式进行意境画面的再组合、再创造。从这个意义上，不妨可以说，每个读者也是诗人。所谓“诗无达诂”，即是对欣赏过程中出现的这种现象所作的不完全说明。说它不完全，是因为固然读者都用自己的生活经验、感受对意境画面进行再想象，对意境两层性进行再思索，但不能因而否认这种再想象、再思索总是保持着诗作本身所规定的感情流向。意境，在诗人情怀里孕育成形，更在读者心田里驻留扎根。一首好诗读完了，作为时间形式的艺术可能稍纵即逝，但却会作为空间

形式的艺术被保存在读者心里。

每一个有志于为人民歌唱的诗人，都应该重视诗歌意境的创造，不断提高自己诗作的艺术水准，增强艺术感染力量。今天，应该是研究、讨论、改造、发展意境说的时候了。

（《读书》1981年第7期）

／吕进

诗出侧面

诗歌技法中有“侧面用墨”。不落墨于吟咏之物，而着笔于它给人的印象或反响，或着笔于与之相关、相似、相反的事物，就是这种技法的精髓。

诗出侧面包括了“侧面用墨”，但内涵与外延大得多，它不只是技法问题，而是诗的一个基本特征。

诗的本质在于它是歌唱生活的最高语言艺术，通常是诗人感情的直写。“歌唱”，这是诗歌本质的核心。

但是，诗的局限性由此而来。

抒情吗？“情”，是抽象的，抽象之物不具有打动别人的客观有效性。诗人既然将作品公诸于众，当然就想尽可能广泛地在“众”中引起共鸣。这叫“山歌好唱口难开”。

抒情吗？有些“情”不是用语言说得清楚的。像《原诗·内篇（下）》所说：“可言之理，人人能言之，又安在诗人之言之？可征之事，人人能述之，又安在诗人之述之？必有不可言之理，不可述之事，遇之于默会意象之表……”

抒情吗？有些“情”和“景”不可分。精细、周到的静态描写，恰恰是诗的窘困。无论多么高强

的诗笔在这个领域都难以与画笔争高下，诗笺在这个领域里总是难以与颜料盘决雌雄的。

克服局限性的基本手段之一就是“诗出侧面”。一方面，诗通常是诗人感情的直写；另一方面，这一“直写”又由“侧面”而出，成为摆脱“直写”局限的直写，获得诗歌特殊的美。

我们结合诗例看一看。

其一，诗总是让比较抽象概括的“情”具象化，把抽象化为具体，把概括化为可感，把本质化为存在。请读两个诗节：

所有使我像草一样颤抖过的
快乐或者好的思想，
都变成声音飞到四方八面去吧，
不管它像一阵微风
或者一片阳光。

轻轻地从我琴弦上
失掉了成年的忧伤，
我重新变得年轻了，
我的血流得很快，
对于生活我又充满了梦想，充满了渴望。

这是何其芳的《我为少男少女们歌唱》最后两节。“快乐”、“忧伤”都触手可摸。本来，这首短诗是极富概括性的——它概括了诗人从《预言》时期向新的人生的转变。这首诗写于1942年，诗人早已“和酒精和书籍和滴蜜的嘴唇”诀别，由梦

幻转向现实，由忧伤转向乐观。《我为少男少女们歌唱》可以认为是诗人到延安四年之后向读者的告白，是诗人新的人生观的宣示。“告白”与“宣示”是直抒胸臆的，又是通过具象化从“侧面”而出的，因而取得了打动读者的艺术（而不是哲理）力量。

故园情，该是比较抽象吧？请看它一经入诗之后的变化：

你的名字

用了世界上最轻最轻的声音，
轻轻地唤你的名字每夜每夜。

写你的名字。

画你的名字。

而梦见的是你的发光的名字：

如日，如星，你的名字。

如灯，如钻石，你的名字。

如缤纷的火花，如闪电，你的名字。

如原始森林的燃烧，你的名字。

刻你的名字！

刻你的名字在树上。

刻你的名字在不凋的生命树上。

当这植物长成了参天的古木时，

啊啊，多好，多好，

你的名字也大起来。

大起来了，你的名字。

亮起来了，你的名字。

于是，轻轻轻轻轻轻地唤你的名字。

这是台湾诗人纪弦的歌声。不但用博喻使“你的名字”具象化，而且“刻你的名字在树上”，让“名字”变成树，变成树的成长，变成树的不朽。诗情使读者及目可见，触手可摸。

不但是“情”，就是比较抽象概括的“物”或“事”，一经到了诗笔之下，通常也被赋予更加具体生动的形态。诗人，是重新给世界万物以性格、生命、名称的人。

去高山上滑雪，去驾一只船颠簸在波涛上，

去北极探险，去热带搜集植物，

去带一个帐篷在星光下露宿。

——何其芳：《生活是多么广阔》

何其芳这些诗句，都不是抽象的。而“划船”、“露宿”就更进了一步，每个诗行都像一个画面，一个电影的特写镜头。

其二，诗有时抒发的感情，如别林斯基所说“很难用意识界的明确语言表达出来”。在这种情况下，除了锤炼“诗家语”以外，诗往往以“不说出”来克服“说不出”的局促。

江湜《服敌堂诗录》卷七《彦冲画柳燕》说：“柳枝西出叶向东，此非画柳实画风。风无本质不上笔，巧借柳枝相形容。”有的诗歌正是这

样。像“风”一样的诗思凝结在一个意象，一个画面上，让读者去领略“象外之象”，“画外之趣”。“说不出”的，干脆推到诗外去，通过诗内形象作路标，指引那欣赏之路，取得一般抒情语言所不能达到的效果。

这种“诗出侧面”的诗歌现象在中国古典诗歌中就已十分普遍，古典诗人在这方面的许多艺术经验是颇为珍贵的。

试读《黄鹤楼送孟浩然之广陵》：

故人西辞黄鹤楼，烟花三月下扬州。
孤帆远影碧空尽，唯见长江天际流。

诗篇将尽未尽，似尽又起，将那难以言出道尽的离情别意付与长江之水，流到那渺茫的远方，流到那无尽的永恒。

我想举出艾青的《给女雕塑家张得蒂》。张得蒂雕塑了铜像《诗人艾青》，艾青因此写了这首诗：

从你的手指流出了头发
像波浪起伏不平
前额留下岁月的艰辛

从你的手指流出了眼睛
有忧伤的眼神
嘴唇抿得紧紧

从你的手指流出了一个我

有我的呼吸
有我的体温
而我却沉默着
或许是不幸
我因你而延长了寿命

诗写于 1981 年，写于诗人“归来”几年以后。可以认为，这是“归来”者对艰辛岁月的回顾，这是诗人对自己的坎坷人生的感慨。回顾与感慨是复杂的、微妙的、浩茫的，难以完全地说出。于是，艾青运用了电影艺术的“淡出”手法——给你一个形象，然后逐渐消失，为欣赏者留下想像的空白。四个诗节（尤其是第四个诗节）都在描绘中闪烁着暗示——暗示那“不说出”的，使人“思而得之”。

其三，诗不长于描绘，但是情与景、意与象又常常不能分开。换句话说，诗有时摆脱不开造型艺术的挑战。面临这样的难题，诗总是扬己之工，藏己之拙，坚决地避“正”就“侧”。

有时候，诗只写主观印象或客观反响，用这种“印象”和“反响”来侧面泼墨，让描绘的“景”、“象”获得一种不很明确的外形，因而获得一种十分丰富的外形——诗的外形。

诗人于沙写长江三峡：

是流动的诗窟，不闭的画馆，
色彩多么明丽，意境多么深远！

山在云雾里交头接耳，
水在烟雨中促膝倾谈。

是情的集中，是美的展览，
三峡装满了高、深、奇、险。
这是哪位艺术大师的杰作？
是静物吗？却又千变万幻。

——《长江三峡歌》前二节

这是“印象”暗示的三峡，这是“反响”推出的三峡。和造型艺术相比，它有自己的优越之处，如同造型艺术和它相比，也有自己的优越之处一样。

有时候，诗自己想描绘一种独特的“景”、“象”。但它仍然从侧面出来。它避开精细之笔，而是抓住“景”、“象”的特征，在夸张中施展诗之所长。

诗人戈壁舟写一个火车站：

秀丽的山峰，
紧裹着白云，
青石岩车站呵，
你在哪里？

我踏着山道上的残雪，
头上的汗珠在滴，
青石岩车站呵，
你在哪里？

山上的碎石在滚，
四百吨炸药创造的奇迹，
青石岩车站呵，
你在哪里？

火车声从云雾里来，
一座小房出现在绝壁，
四周汹涌着云涛，
真怕它要驾云飞去！

——《云中车站》

青石岩车站并没有被正面地周全的描绘。诗人抓住它的特征——立于高高的绝壁上，由特征而侧面落墨，使读者如亲眼见到一般，对“驾云飞去”的车站风情味之不厌。

吴乔《围炉诗话》讲：“文出正面，诗出侧面。意思犹五谷也，文，则炊而为饭；诗，则酿而为酒。”李重华《贞一斋诗话》讲：“饭不变米形，酒形质变尽。吃饭而饱，可以养生，可以尽年；饮酒而醉，优者以乐，喜者以悲，有不知其所以然者。”这是从散文与诗对生活的加工程度的不同来解释“文出正面，诗出侧面”的文学现象的，有其道理。诗酿而为酒，就是生活的心灵化，由此带来抒情的局限性，以及“诗出侧面”的特征。

（《一得诗话》）

/ 吕进

叙事诗的双重性

抒情诗具有主体性。它总是将客观的东西化为主体的东西，将现实生活化为创作主体（诗人）的内心生活，将事件化为感情。

抒情诗也并不一概拒绝情节。和欧洲相比，古代中国的叙事诗是不够发达的，然而略有情节的抒情诗却比比皆是。

朱庆余《宫中词》：

寂寂花时闭院门，美人相立并琼轩。
含情欲说宫中事，鹦鹉前头不敢言。

“寂寂”，岂止是宫中景况，也应是美人的处境与心境。后两句以一个精到的细节将美人的命运惊心动魄地展现出来。然而对“美人”、对“宫中”，诗篇没有设计完整的情节，因为，它的主旨在于诗人对宫中美人命运的感慨。略微的一点情节，在这里是作为主体的感受而写出来的。

《宫中词》这样的古诗，有叙事性，又绝非叙事诗。其情节缺乏完整性。应该如此，也只能如此。因为在抒情诗这里，情节要受到主体性原则的规范。略有情节，往往使诗章情有所依、抒有所托。而完整、复杂的情节就会导致对主体性原则的背离，导致抒情诗的面目全非。

和抒情诗相反，小说具有客体性。

小说总是将主体的东西化为客体的东西，将作家的内心生活化为现实生活，将感情化为事件。

作家在叙述故事时，得保持某种客观态度。他要把舞台让给所写的对象，自己退往后台。他的主观感情和思想越隐蔽越好。

小说要有完整的人物形象与故事情节。作家创造出自己的客体，反过来，又得尊重这个客体——尊重故事情节发展的逻辑性。

小说并不一概拒绝抒情。但是，离开情节的长篇抒情往往是小说家的败笔。小说的抒情要受到客体性原则的规范。它只能具有程度不同的抒情性，对于质变为抒情艺术的危险应当相当警惕。

下面，就来谈谈叙事诗。

叙事诗既具有客体性，又具有主体性，它把二者和谐地统一起来。叙事诗，是客观的东西与主体的东西的和谐，是现实生活与诗人内心生活的和谐，是事件与感情的和谐。一句话，叙事诗的基本品格是双重性。

《最后的谢幕》是一首优秀叙事诗，双重性表现得十分明显。

刘湛秋喜欢说，他的叙事诗追求“小说架子”，这是诗人对叙事诗的客体性富有个性的表述。

在《最后的谢幕》中，芭蕾舞演员萍萍的形

象是丰满的，岚岚、团长的形象也是鲜活的，就是一笔带过的“观众”、“植物学研究者”也留给读者以难忘的印象。诗人巧妙地将萍萍最后一次谢幕之后的归途和她三十六年间走过的生活之路、艺术之路交错在一起，重叠在一起，融合在一起，将萍萍的故事完整地、细腻地展现给读者：“她走完了这段路 / 仿佛跋涉了一生”。

但是，《最后的谢幕》又完全不像小说。“架子”是小说，灵魂却是诗。

这里的故事的叙述并没有依照现实生活的时间连贯性而次第展开，我们看到了多种内容的交叉：

轻松（不再登台的轻松）与沉重（永别舞台的沉重）。

现实（归途上，细雨中）与回想（近的回想：最后一次演出的情景；远的回想：艺术生涯）。

甜蜜（苦涩的甜蜜）与苦涩（甜蜜的苦涩）。

告别芭蕾舞台与进入更大的人生舞台。

这些交叉，构成了似实似幻、如醒如梦的诗的叙述。诗的第一章出现的一个诗节：

是卷着黄叶的风吗？
是呼唤秋天的雨吗？
一种甜蜜的苦涩
从睫毛滚落到嘴唇

在以后诗章中经过略加改变之后重复出现，成了故事情节发展的推动器，实与幻、醒与梦的粘合剂，写出了从“苦涩”到“甜蜜”的全过程。

这种叙述的出现，是因为叙事诗还具有主体性。一方面，它不能破坏客体性，不像抒情诗那样具有直接抒情的自由；另一方面，它又不能破坏主体性，它是非小说的小说，叙事诗是充满诗的激情去叙事的。因此，出现于读者面前的，既是现实世界，又是诗重新照亮的现实世界；既是感情世界、体验世界，又是有完整的人物形象与故事情节的感情世界、体验世界。

双重性酿成了叙事诗特殊的美——既不同于又联系于小说的美，既联系于又不同于抒情诗的美。

像《最后的谢幕》这样的叙事诗，既有故事在闪光，但每一部分又都像一首抒情诗，无论从哪里开始去读，都感到读得下去。

叙事诗的双重性的取得，有许多诗艺途径。

如：跳跃。它叙事，又不屑小说式叙事，而是跳跃前进，留下大片大片空白——诗人叙事的空白，读者联想的空白。……

又如：简洁。叙事诗字字必争，每一行都不浪费。一般说来，小说易言者，诗寡言之：

但是她的最佳年龄，
只交给了红色的旋风……

两个诗行，就对萍萍十年的生活进行了诗的概括。

再如，向心灵世界的开掘。叙事诗反映生活的广度和深度并不表现于人物众多、场面宏大上，而是显示在对人物心灵世界开掘的深广上。集中于萍萍身上的，岂止一个芭蕾舞演员主动“把舞台让给更年青的演员”的故事？这里，有着我们时代新旧交替的诗情。而这，正是和萍萍丰富、复杂、微妙的心灵世界的描绘分不开的——特定的心灵辉映着时代的太阳。

等等，等等。

但最重要的意义的，还是诗的叙述语言。可以说，叙事诗的客体性与主体性主要靠叙述语言去联系；也可以说，叙事诗的双重性主要依靠叙述语言的双重性去实现。

欣赏《最后的谢幕》中一些诗行吧：

卸了装的同伴早走了，
剧场门前已经黯淡。

——第一章

蔚蓝色的幻想，
洁白的浮游，
旋律从足尖流出。

——第二章

团长拉起她微烫的手。

一朵洁白的云飘过窗前。

——第三章

热情而又公允的观众啊，
不要只去看那美貌年青的奥吉塔，
——那上升的晨星。
当春蚕吐出最后的丝，
请不要忘记那颤栗的一瞬……

——第四章

三年前，她放弃了
最后一次当主角的权利。
另一个可爱的岚岚，
像她曾遗失的梦，

——第五章

最后一次鞠躬吧！
为那美的流盼所编织的花篮，

——第六章

也许她该和丈夫
去到西湖作一次旅游，
为那一泓蔚蓝的水；

——第七章

她望着温暖的天空，
也许这时该再谢一次幕——
对尊敬的团长
对可爱的岚岚……

——第八章

例一中，“黯淡”的意境含双层结构。它是叙事，实写演出结束后的景况；它是抒情，暗示最后一次谢幕之后的萍萍的心境。两个诗行，有着外在世界与内心世界的和谐。

例二中，色彩之笔十分有功力。湖水的蔚蓝和天鹅的洁白是演出“天鹅湖”时舞台上的基本色调。同时，它们又在暗示萍萍的追求与人格。

例三中，关于“云”的细节是匠心独到的。对诗来说，有时候一个成功的细节有助于艺术概括。在现实世界中，团长办公室的窗前飘过一朵洁白的云；在情感世界里，团长的话犹如一朵洁白的云飘过萍萍的心间——使她更加坚定了对“洁白的浮游”，对洁白的明天的追求。

例四中，最后两行的巧喻。在最后一次演出中，萍萍激动得颤栗了。这是实写——她的颤栗，犹如春蚕吐出最后的丝，勇敢、无私、又喜又悲；这是虚写——对萍萍丰富的心灵的探索。

《最后的谢幕》的第五章中，诗人运用意识流手法，在读者眼前拉过萍萍的生活片断的景片。例五中，岚岚像萍萍“曾遗失的梦”的写法，不但道出十年动乱使萍萍错过开花季节的事实，也道出对错过开花季节的惋惜、遗恨，在惋惜、遗恨中又袒露了萍萍美的心灵。

例六中，有现实生活中的花篮，有精神生活中的花篮。虚虚实实，隐隐显显。

例七的前两行是质朴的叙述。但是，第三行的出现，立即将前两行的每一个字都涂上蔚蓝

色，让前两行的每一个字都带着天鹅湖畔的乐音。

第八章的故事的结尾。萍萍从归途中的思絮回到了现实世界，从甜蜜的苦涩走到了苦涩的甜蜜：第一章“卷着黄叶的风”变为“甜蜜的风”，第一章“呼唤秋天的雨”变为“甜蜜的雨”。经过一番风雨，精神天地分外澄净了。这时候，诗人设计了一个“戏剧性安排”（别林斯基：“叙事诗要求对于人和生活的知识，要求创造个性和它特有的一种戏剧性的安排。”），让团长和岚岚在宿舍门前等待萍萍，并给她献上一个花束。

应该说，这种安排加强了诗的内涵：从世界的美的人物跳跃到美的人物的世界。“温暖”的，其实不是天空，而是萍萍的心。

好诗气像浑沌，是难以句摘的。但是从上面信手摘来的几句也可以看出，叙事诗的叙述语言的重要价值。

叙事诗要求用抒情语言代替单纯叙述的语言，用灵感语言代替世俗语言。也就是说，叙事诗的叙述语言应当有高度的形象性、抒情性和哲理性，只有这样的语言才能显示叙事诗的双重性品格——它那特殊的诗美。

附：

／刘湛秋

最后的谢幕

—

雨，在风中颤动着，
像灯光下的丝绒幕，
柏油路面上的水泡里
还闪着那些热情的眼睛。

她轻轻一掠头发走下台阶，
她不需要风衣和尼龙伞；
卸了装的同伴早走了，
剧场门前已经黯淡。

是卷着黄叶的风吗？
是呼唤秋天的雨吗？
一种甜蜜的苦涩
从睫毛滚落到嘴唇。

也许一切都不需要了，
像枝干抖落枯败的叶子，
那旋转了千百次的舞台
再也不依恋她的脚尖。

也许她的脚从此轻松，
也许她的脚会更沉重；
她抬起头吁着气，
把无声的情思送到空中……

二

序幕的乐曲又开始了，
仿佛湖水细浪的叮叮，
又仿佛来自云端；
蔚蓝色的幻想，
洁白的浮游，
旋律从足尖流出。

她几乎忘记了上场，
单簧管如诉如恋……
为什么最后一次演出，
反倒像初次登台那么羞怯？
她偷偷扫了一眼，
没有人注意她的慌乱。

提琴带着湖畔的微寒，
飘向轻柔的绿叶；
迟开的蔷薇屏住呼吸，
莲荷传来神秘的信息；
忽而像飘来的欢欣的雨点，
难以察觉的微笑在回旋。

啊，欢乐，大自然的欢乐，
那年轻的白天鹅还未出场，
为了她，大自然举办了盛宴，
精美的舞蹈将高潮牵引。
观众陶醉在这魔幻的舞姿中，
没有人留意她这个群众演员。

难道真没有一双眼睛看到
这一色的天鹅中她演得最好？
一丝一扣，和音乐天衣无缝，
一顾一盼，飘然如入仙境。
难道真没有一双眼睛看到
这是一只天鹅在舞台上最后的歌声？

绵绵如丝的梦幻啊，
把心底的美一次次净化；
最亮的金星在远方睨视，
依恋着神话了的人寰。
直到那主角奥吉塔飘出，
眼睛的焦距都拉向这个光点。

她随着乐曲退向一旁，
她不知脚下踩的是草地，是丝绒？
也许是看不见的白云？
她陶醉于奥吉塔的轻盈，
她要再听一次这段梦寐以求的音乐，
像倾听自己逝去的青春的心音。

三

最简单的计算，
最困难的抉择！
人生啊，你的风总是在吹，
吹着各式各样的船帆。

“真的，这样决定了！”
头发花白的团长拿着报告，
像望一尊陌生的雕像；
“萍萍，这样决定了！”
她点点头。
她不需要解释，
沉默有时比说话更有力。

团长拉起她微烫的手。
一朵洁白的云飘过窗前。
“也许，你是对的，
不是在险滩前退却，
是为后来的船，在平坡上
让开主要的航线。
我记得那年考芭蕾舞团，
萍萍，你也是这样的勇敢！”

是的，她不是一个弱者，
勇气和果断是强者的象征！
她亲热地喊了声“老师”，
(她是这样习惯地喊团长啊，)

便转身走出大门；
追上来的一声“萍萍”，
在半空默默地把她伴送。

也许，不该再叫她萍萍了，
早该叫她的大名——
对于一棵白果树来说，
三十六个年轮算是青春；
对于泡桐来说，
十年风雨就长成了林。
在人生的旅途上，
各种职业都有自己的最佳年龄：
二十岁的跳水队员已是老将，
四十岁的科学家算是新闻，
五十岁的部长依然年轻；
三十六岁的她可以演戏，
朗诵、配音，或者当个诗人，
只是那脚尖的艺术，在她
已像经了霜的乌柏，
那成熟的红
 预示即将的凋零……

四

热烈奔放的西班牙舞曲，
展开了明丽璀璨的阳光，
像红色的彩绸在飘酒，
像一群赶集的吉普赛女郎。

谁听到这样的曲子能不快乐？
谁的脚尖能不轻轻踩着鼓点？
她，热爱美的萍萍啊，
心潮多少次勾起了微澜？！

三年前她的脚踝扭伤，
医生判处过她舞台上的死刑；
但站起来的是她，旋转的是她，
而不是一张休假的证明！

急速的旋转使她陶醉，
像骏马奔驰在平阔的草原；
没有人去探测玫瑰的秘密，
含苞的花蕊怎样披露心田。

这舞台上最后的热烈啊！
她要把旋转的记忆铭刻终身；
她要游向人生的大海，
而不是一汪湖水，浅浅波纹；
用生命去作最后的冲刺，
为了那些朝拜的眼睛。

热情而又公允的观众啊，
不要只去看那美貌年青的奥吉塔，
——那上升的晨星。
当春蚕吐出最后的丝，
请不要忘那颤栗的一瞬……

五

是凉爽惬意的风吗？
是清甜如露的雨吗？
一种甜蜜的苦涩，
从睫毛滚落到嘴唇。

她轻轻笑了，
那么久了——她没在大街上，
享受过夜深人静的清闲。

她悄悄地张望，
这湿漉漉的雨中道路，
仿佛有迷人的幽香。

她仿佛又进入更大的舞台，
湖水永远泛着蔚蓝的光。
啊，为那美的精灵《天鹅湖》，
她青春的泉水曾怎样地流淌？

也许湖水是她的汗水，
也许羽毛不曾干过，
只是星星，
和那迟来的爱情——
一个植物学研究者的梦，
能分辨出她意志的网纹。

但是她的最佳年龄，
只交给了红色的旋风……

啊，人们有多少惋惜，
却忘记惋惜逝去的生命！
人们有多少愤怒，
只化做不可补偿的遗恨……

她是努力追赶了，
但她理解无情的自然，
如果错过了开花，
到时候也一样凋残！

三年前，她放弃了
最后一次当主角的权利。
另一个可爱的岚岚，
象她曾遗失的梦，
……她三次去找编导，
宁肯演群鹅中的独舞，
今晚，她又要离开群鹅的行列，
她要去当芭蕾舞教师，
把舞台让给更年青的演员。

六

红丝绒拉过三次了，
还掩不住热情的声浪……

最后一次鞠躬吧！
为那美的流盼所编织的花篮，
年轻的王子，美丽的奥吉塔，

萍萍的梦——可爱的岚岚!

最后鞠一次躬吧!

为那光明战胜了黑暗，
为纯洁的天鹅压倒了恶魔，
年轻的王子，美丽的奥吉塔，
萍萍的梦——可爱的岚岚!

可萍萍只能谢幕一次，
她又没有任何特殊的标记；
在白色的浪花中
她向所有的观众微笑；
(也许刹那间有一滴泪花。)
这不是为她举行的告别演出，
没有一个观众知道，
这是她最后的谢幕……

七

是吹向生活的风吗？
是滋润生命的雨吗？
一种苦涩的甜蜜，
从睫毛滚落到嘴唇。

她还是在细雨中慢慢地走，
是一种放松，
是一种享受，
是一种告别，

也是一种开始。

也许她该和丈夫
去到西湖作一次旅游，
为那一泓蔚蓝的水；
也许她该生个孩子；
夜晚在灯下编织毛绒。

为什么总去想第四幕，
想群鹅为王子受骗的忧伤？
是的，那反复出现的哀怨旋律，
能勾起将军的心肠。

是的，她有时爱忧伤的歌子，
但她不受人生的懦弱，
她习惯了三十多年的刚强。

.....

忽然她想起一幅油画：
黄色的麦垛像流云闪光。
为什么非要分辨是夏还是秋，
如果已有那金子般成熟的幻想？！

不，她只是告别舞台！
只要那双脚尖能旋转，
她就不能离开这美的宫殿，
她会培养更年青的岚岚.....

不管有没有人知道，

不管有没有人需要，
她这个最后的谢幕……

八

甜蜜的风，
吹来甜蜜的雨啊！

她走完了这段路，
仿佛跋涉了一生；
她的思想已澄净，
像湖水，像天鹅。

忽然她看到宿舍门前，
伫立着两个女人，
一束花在灯下摇影……

她的胳膊被抱住了，
淋湿的面颊被手绢擦干。

“是你们？”

“是我们！”

最激动时只能吐出
最平淡的语言

她望着温暖的天空，
也许这时她该再谢一次幕——

对尊敬的团长
对可爱的岚岚……

1983年4月北京
(《一得诗话》)

／谢文利、曹长青

诗的技巧

一、比喻

比喻是使诗歌语言形象化的最有效的表现方法之一。如黑格尔所说：“为着避免平凡，尽量在貌似不伦不类的事物之中找出相关联的特征，从而把相隔最远的东西出人意外地结合在一起”（《美学》），使诗中表现的思想 and 感情化为具体的形象，以便于读者感受。一般讲，比喻可分为明喻、隐喻、借喻、博喻和曲喻五种。

1. 明喻

明喻常常要在两个事物之间用“象”、“好象”、“好比”、“仿佛”、“似”之类的词语加以联结。如：

口号，象跳到地上的雷。

——李瑛

在这“明喻句”中，口号是“本体形象”，即诗人想要加以表现的原本形象。雷是“喻体形象”，诗人抓住两者间的某种联系，把“相隔很远的两个事物”突然联结在一起，使读者在“喻体形象”的感

染下，加深对“本体形象”的感受和理解。

应该指出的是，好的明喻句往往是两个形象相距很远，能够为读者的想象、联想提供广大的空间，使人强烈感觉到形象的生动新鲜；在选择“喻体形象”时应十分注意其新颖性。只有新鲜的“喻体形象”才能使整个喻句富于活力和感染力。

2. 隐喻

隐喻是把两个事物，即本体和喻体之间用“是”连接起来的一种比喻。字面上虽然没有用“象”这类词语，而“象”的意思却隐含在全句里，语气上更肯定。它较之明喻，有着更动人的力量。如：

我是个蒸不烂、煮不熟、捶不匾、炒不爆、
响当当一粒铜碗豆。

——关汉卿：《不服老》

关汉卿把自己比喻为“一粒铜碗豆”，大胆、泼辣，在诙谐中表现了他的性格，表达了他对于戏剧艺术的热爱。采用隐喻，语气更显得肯定，抒情的色彩也就更加强烈。

台湾诗人余光中写的这首怀念祖国大陆的诗，几乎全由“隐喻”这种手法构成：

小时候

乡愁是一枚小小的邮票

我在这头

母亲在那头

长大后

乡愁是一张窄窄的船票

我在这头

新娘在那头

后来啊

乡愁是一方矮矮的坟墓

我在外头

母亲在里头

而现在

乡愁是一湾浅浅的海峡

我在这头

大陆在那头

——《乡愁》

诗人以洗炼的语言、精巧的构思表达了他思念祖国大陆的强烈感情。其独特的艺术表现手法使这首小诗富有十分迷人的艺术魅力。“乡愁”，本来是一种摸不着、闻不着、看不到的抽象的情绪，但诗人巧妙地运用“隐喻”手法，忽而把它化作“小小的邮票”，来烘托“我在这头，母亲在那头”时的眷眷思念之情；忽而把它化作“窄窄的船票”，来渲染“我在这头，新娘在那头”的恋恋不

舍之意；忽而又把它大胆地化作“矮矮的坟墓”，来表现“我在外头，母亲在里头”的拳拳孝子之心；诗的最后，诗人思想感情骤然升华，把“乡愁”竟独辟蹊径地化作“一湾浅浅的海峡”，把“我在这头，大陆在那头”那种强烈的思乡情绪推进到一个饱和状态。如果说，前三个“隐喻”句抒发的还都是属于个人的“小我”的感情，那么第四个“隐喻”句则把“小我”升华为“大我”。这时的“我”，抒发的不再是思念母亲和妻子的“儿女之情”，而是台湾几千万同胞思念祖国大陆、渴望祖国统一的十分强烈的心情，是中华民族共同的愿望，共同的心情。

变态的隐喻句的形式还有：

长街静穆，万民伫立，
一颗心——一片翻腾的大海，
一双眼——一道冲决的大堤。

——李瑛：《一月的哀思》

“一颗心”，“一双眼”是“本体”，“一片翻腾的大海”，“一道冲决的大堤”是喻体，中间分别用破折号注释的形式取代了“是”字，实际上这也是一种隐喻。这两种隐喻的形式，根本不靠“是”来联系“本体”和“喻体”，而是把比喻关系完全隐藏起来，这就更容易触发读者的想象。

隐喻的作用，即在于它的含蓄。

3. 借喻

借喻不仅不用“象”、“是”一类的连接词语，而且干脆就把被比的事物当作打比方的事物来说，完全省略了本体，而仅仅说出喻体。这种比喻的方式，在诗歌中应用得更加广泛。如：

正是需要光明的暗夜，

阴风却吹灭了星光；

——雷抒雁：《小草在歌唱》

在上述诗节中，用“阴风”借喻“四人帮”。

借喻的手法，在我国古典诗词中运用得更为普遍。魏庆之的《诗人玉屑》中曾经有云：

唐僧多佳句，其琢句法比物以意而不指言一物，谓之象外句。如无可上人诗曰：“听雨寒更尽，开门落叶深”，是落叶比雨声也。又曰：“微阳下乔木，远烧入秋山”，是微阳比远烧也。用事琢句，妙在言其用而不言其名耳。

用“雨声”比“落叶声”；用“太阳从山上树林中落下去”，比“远处的野火在秋山上燃烧”。他所谓的“象外句”，实质上就是“借喻”。

4. 博喻

博喻就是用一连串不同的喻体形象来比附一

个具体形象（本体）或一个抽象的概念（或情绪）。这样，经过反复譬喻，不仅能增加诗的形象密度，尤其是能够突出“本体形象”（或概念、情绪）的特征，从而使读者获得更为深切、形象的感受。这种情况，在古典诗歌中屡见不解，例如贺铸《青玉案》末四句：

试问闲愁都几许？

一川烟草，满城风絮，梅子黄时雨。

这首词写的是在黄梅时节，作者想起情人踪迹杳无，象逝去的春日，已不知飘泊何处，因而百感汇集，愁绪万千。此时此地，此情此景，闲愁不由地象无边无际的如烟青草，似狂飞乱舞的满城风絮，若淋漓不休的黄梅时雨，那般凄然，那般迷茫，那般集于眼前而不能排遣。这里，先用设问句，然后自答，表现出一个为情所迷者喃喃自语的神态。在答语中，作者巧妙地用了三个隐喻，不着痕迹地将“闲愁”这种不可触摸辨识的抽象情绪具体形象地烘托了出来。如换成明喻，在“一川烟草”前加上“象”字或“好比”等联结词，那艺术光彩就会顿然失色。我们看到，这三个隐喻句同时还是借喻句和博喻句。用三个具体的富于感染力的形象来形容和比附一个本体形象，显然是运用了“博喻”。而把一个抽象的情绪状态具体化为三个不同的有声有色的景物，显然又是运用了“借喻”。三种比喻手段在一首词中融为一体，

魅力顿生。

5. 曲喻

曲喻是以此物与彼物相似的一面作比，然后从喻体形象出发，进一步发挥诗人奇特的想象，从而写出与本体形象毫不相似或其无力做到的一面。例如李贺《梦天》一诗中有这样的句子：“玉轮轧露湿团光。”在这句诗中，诗人用“玉轮”作为喻体形象来比附本体形象“月亮”，用露珠比附星星。说月亮象闪着皎洁光辉的轮子一样从天空滚滚而过，那圆圆的光轮都被露珠弄得湿了——想象多么奇特！本来，“轧”（碾压）这个动作是月亮这个本体形象不曾有的，也没有能力作出的，但通过喻体形象“轮子”（它具有这种能力）的特性，月亮竟也能有“轧”的动作了。读之，我们仿佛感到月亮在繁星点缀的夜空中碾压而过的隆隆之声、列列之态。同样，“星星”成为一种凝固的物体，它不能发出“湿”（诗中作动词用的）这个动作，而是通过比附它的喻体形象“露珠”所具有的“湿”这个特性来达到的。这样比附，不仅语言形象化了，而且形象还因有了动态而富于立体感。

再如这样的诗句：

她温柔的话像只小手，

轻轻拂去了他心中的悲伤。

——倩倩：《她》

诗中，作者用“手”来比喻“她的话语”，又从“手”腾飞想象，写出“她的话语”拂去了“他心中的悲伤”。这里，“拂”这个动作，是“话语”这一本体形象不具有的，也无力做出的，它与“话语”根本没有联系。但作者运用了“曲喻”这种艺术手段，用“手”的桥梁，连接了“话语”与“拂”这一动作。

曲喻不仅增强了语言的形象感，而且还使语言有了动感，因为大多数曲喻都是为本体形象增加一种动作，使不能发出这种动作的本体形象居然有了动作，形象加上动作，显然较之静止的形象更引人注目。

这里必须指出，“设喻贵新”。不管运用哪种比喻手法，都要追求一个“新”字，即追求“新颖、独创”。因为只有新鲜的比喻才能构成新鲜的形象，喻体形象的陈旧只能导致诗的乏味。因此，在比喻上必须追求“标新立异”。英国文学家王尔德说过一段著名的话：“第一个用花比美人的是天才，第二个再用的是庸才，第三个就是蠢才了。”好的比喻应该是穷极变化、贴切传神、匠心独运的，如别林斯基所说，真正的诗人哪怕在一笔线条上也不会重复自己。但我们看到，在一些诗作中有些比喻总是太“一般化”，其喻体形象都

是人们司空见惯、习以为常的，缺乏诱发想象的新奇性。譬如用星星比喻情人的眼睛，把火车比作长龙等等。“这些陈旧过时的字眼，如同豌豆落在鼓面一样，发出一阵声响，便无影无踪了。”（阿·托尔斯泰：《语言即思维》）而真正的比喻应该给人以大胆、奇特、出乎意料的感觉，刻进读者的记忆里。

二、兴

“兴”这种手法，同样可以起到使诗歌语言形象化的作用。什么是“兴”呢？古人说：“兴者，先言他物以引起所咏之词也。”这种手法早在《诗经》中就已出现，如“关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。”（《关雎》）这里先用“雎鸠”这样一个事物起兴，然后才托出全诗，这样，语言自然就形象化了，有感染力了。再如，“孔雀东南飞，五里一徘徊。十三能织素，十四学裁衣。”（《焦仲卿妻》）开头用孔雀的徘徊起兴，引出一个夫妇生离死别的悲剧故事，能够发人联想，具有动人的艺术力量。

这种情况在裴多菲的这首被译成六十多国文字的短诗中也能看到：

小树颤抖着，
当小鸟在上面飞。

我的心颤抖着，
当我想到了你。

.....

多瑙河涨水了，
也许就要奔腾。
我的心也一样，
抑制不了热情。

这是一首脍炙人口的爱情诗，语言流畅、明快。在诗中，诗人要表达的是“我”想到情人时，心灵就“颤抖”、激动，抑制不住内心深处那澎湃汹涌的情绪状态。但诗人没有直接去描绘、抒发，而是用“小鸟在上面飞”、小树就颤抖和“多瑙河涨水了”、“就要奔腾”等现象先来起兴，烘托后面要表达的思想感情。起兴之物和欲表之情之间，有一种隐隐的比附关系，从而加强了艺术效果。

“兴”这种艺术手段能使语言形象化，主要在于所“兴”的是“物”，即形象。由形象引伸出思想显然较之直接诉诸思想要有感染力，因为形象牵引着人们的想象。

苏联诗人武尔贡说：“语言丰富，形象就丰富。诗人应帮助同时代人把语言构得好，诗人应当是人民的语言大师。”诗的语言的形象化，是写诗的一个基本原则。

三、动作性

诗的语言光有形象性是不够的，有时还应有动作性，给人以强烈的动感。那么，怎样使语言富于动感呢？这里主要是运用动词的问题。一首诗往往由于巧妙地运用了一个动词，而全诗立即生辉，有了艺术魅力。例如宋代有一首题为《柘枝引》的词，它集中描绘了一个即将到塞外领兵征战的将军的形象。其中有两句是：“闻道风烟动，腰间宝剑匣中鸣。”一个动词“鸣”字，使前面的形象（宝剑）活起来，有力地刻画了那位急于跨马出征的威风凛凛的将军形象。正如朱志泰在《诗的研究》中所写的，“‘红杏枝头春意闹’、‘云破月来花弄影’，一闹一弄，境界全出矣。”对于这种“一字贴切，则全篇生色”的动词，诗作者是不能忽视的，因为诗眼常常是动词，而“诗眼”往往能“一目尽传精神”。

1. 动词——形象

阿·托尔斯泰说：“在艺术语言中，最重要的是动词。这用不着多说，因为全部生活就是运动。”（《语言即思维》）

许多诗人都注意到了动词的这种奇妙的作用，而郭小川“落叶片片，搅动了月色，砸破了沉寂，……是我们的千万肩头，扛起了整个战

争”。(《将军三部曲》)在“搅——月色”、“砸——沉寂”、“扛——战争”中,后者大多是抽象的概念,人们很难感受。但前面的动词“搅、砸、扛”与它们组成动宾结构后,情况就变了:既然能被“扛”,它就有实感,有体积感。这样,后面的抽象物就变成了“有血有肉”的形象物,人们就能感受到了。有时,动词运用得好,不仅能使后面抽象的词语有形象性,而且还能使前面的抽象词语同时也有形象性。如这样的诗句:“昨天,我在世界上,用可怜的期望,喂养我的日子”。(艾青:《向太阳》)“期望”和“日子”都是不可睹辨的抽象的词语,但中间“喂养”这个动词,把它们二者联结了起来,并同时赋予它们以某种形象性。

中国古代诗人是极讲究动词运用的,提倡做到“平字见奇,常字见险,陈字见新,朴字见色。”例如杜甫《兵车行》中有一句诗:“牵衣顿足拦道哭。”这里,“牵”、“顿”、“拦”、“哭”四个动作,绘“形”绘“声”地勾勒了一幅撕裂人心的画面,艺术地概括了不义战争给人民带来的痛苦。李贺在《杨生青花紫石砚歌》中,也有一个极富于动作感的妙句:“踏天磨刀割紫云。”一句诗有“踏”、“磨”、“割”三个动词,使形象更加鲜明、夺目,富于立体感:一位脚踏天庭、在月牙上磨刀、收割万里彩云的巨人形象和雄浑阔大的气势都跃然纸上了。

一首精炼的诗,要求从“一千吨语言的矿藏中提取一克诗。”怎样达到“精炼”呢?在诸多手段

中，“跳跃”，是使诗精炼的重要手段之一。所谓“跳跃”，就是在诗的感情推进中，不按 1、2、3、4、5、6 的代数级数循序渐进，而是跳跃性中推进诗的思想感情。也就是说，省去那些过渡性的叙述，省去那些读者凭经验、记忆、直觉和想象就可以得到的内容，使诗达到含蓄有味、精练隽永的艺术境界。运用动词，往往能完成这种“跳跃”，例如：

在冰雪凝冻的日子
在贫穷的小村与小村之间
手推车
以单独的轮子
刻画在灰黄土层的深深的辙迹
穿过广阔与荒漠
从这一条路
到那一条路
交织着，北国人民的悲哀。

——艾青：《手推车》

诗中，“交织”是动词，“悲哀”是宾语。两者搭配，产生了一个诗意的“跳跃”，强烈地推进了思想感情的发展。诗的情绪在“跳跃”中更加饱满，诗的思想在“跳跃”中更加凝重、深沉。读之，我们仿佛看到那手推车的辙迹“交织”出的悲哀的画面：贫穷，驱赶着人们去逃荒，流离失所。“在冰雪凝冻的日子”，手推车蠕动在空旷的荒漠上，装载

着一个时代的苦难。在诗中，动词对完成这种诗意跳跃起了很大作用，几乎可以说，是动词构成了这种跳跃式的诗句。

这样的诗句很多，几乎俯拾皆是：“这渡口上的一支篙，撑过多少忧和愁”。（李瑛）这里，“撑”动词与“忧和愁”宾语结合，即形成了诗的意念上的急剧“跳跃”，使感情得以抒发，思想得以加深，意境得以开拓，语言更加精炼、简洁，内容更加丰富、含蓄。

2. 动词——虚实

诗，要有诗味。没有诗味的诗，只能是分行押韵的文字。所以古人要求“辨于味，而后可以言诗”（司空图）。怎样才能使诗句隽永有“味”呢？可以说，“虚实手法”不失为一种好方法。这种手法就是用“实”和“虚”搭配，将具体形象与抽象的概念直接联结，变不可能为可能，从而酿出诗味，例如：

我希望逢着
一个丁香一样的
结着愁怨的姑娘。

——戴望舒：《雨巷》

现在又到了灯亮的时候，
我喝了一口街上的朦胧。

——卞之琳：《记录》

列车动了，
拖着一厢救亡的热情。

——臧克家：《伟大的交响》

车轮的闹声，
撕碎了一切沉寂。

——李金发：《里昂车中》

也许有人要问：“朦胧”怎么能“喝”呢？生活中没有这种现象，这不符合“生活的真实”！是的，这种动词与名词，即实与虚的搭配而产生的现象，是不符合“生活的真实”的。现实生活中确实没人“喝”“朦胧”，因为它不仅不是一种液体，连个具体形状、颜色和气味都没有，它是虚无缥缈的。那么诗人为什么这样写？为什么写出来之后还有浓郁的诗味呢？因为诗人的想象能够“移山倒海”，能够打破现实世界的原始状态，按照抒情的需要，重新组合成一个源于并有别于现实的艺术世界。这个“艺术世界”也是真实的，它是一种“艺术真实”，它比“生活的真实”更高、更典型，因而也就更真实。这就要求诗人们在表现现实生活时，不能仅仅呆板地模仿生活，而应该把自己对生活的深刻理解和真切的感受写出来。只有个性化的“感受”，才能构成个性化的艺术世界。这

样的诗句是源于“生活真实”的“艺术真实”，符合超脱于现实逻辑的“想象逻辑”，是实与虚的转化与结合。

四、色彩性

生活是丰富多彩的，大自然闪烁着五颜六色，因而，作为现实世界的折光，诗，也就充满了色彩性。诗人，总是苦心孤诣地去寻求那些富于色彩的语言，以期淋漓尽致地表达自己的思想感情，强有力地感染读者的情绪。美国学者阿恩海姆在《色彩论》中说：“色彩能有力地表达情感。……红色被认为是令人激动的，因为它使我们想到火、血和革命的涵义。绿色唤起对自然的爽快的想法，而蓝色则象水那样清凉”。

五、音乐性

诗不仅要炼词炼字，还要录求音韵与节奏的谐和，才能给人一种美感。让我们看这首诗：

急促的哨子在叫，
叫他，叫你，叫我；
叫起一座座山，
赶快列队集合。

.....

山路上翻滚着背包，
象带着火，象扯着火，
象一阵无声的风暴，
卷下了山坡。

惊落了黄叶片片，
吓呆了凝云朵朵；
让路！让路！让路！
有话回来说。.....

——李瑛：《紧急集合》

读了这些诗句，象听到一片激昂的鼓角雷鸣和急促的脚步声，亲眼看到部队紧急集合时战士的紧张状态，甚至听到了那激烈跳动的心音。这首诗之所以会产生如此强烈的音响效果，主要是由于它有急促的节奏和“一贯到底”的韵脚。它通篇押一个韵，这无疑是造成诗的音乐感的主要原因。

“韵”就是选择“韵母”相同或相似的字来作诗句的结尾。例如这首诗的“韵脚”是：我（wǒ）、合（hé）、火（huǒ）、坡（pō）、朵（duǒ）、说（shuō）。这些字的“韵母”“o、e、uo、o、uo、uo”都相同或大致相同，读起来感到琅琅上口、起伏流畅。按照汉字“韵母”的相同和相似，一般把诗的“韵”分成十三类，即常说的“十三辙”。具体讲，就是：

十三辙	韵 母		
发花	a (啊)	ia (呀)	ua (挖)
坡梭	o (喔)	e (鹅)	uo (窝)
乜斜	ie (耶)	ue (ㄨㄝ) (约)	
姑苏	u (乌)		
一七	i (衣)	ü (迂)	-i (日、知、资等字的母音) er (儿)
怀来	ai (哀)	uai (歪)	
灰堆	ei (欸)	ui (uei) (威)	
遥条	ao (熬)	iao (腰)	
油求	ou (欧)	iu (iou) (优)	
言前	an (安) uan (弯)	ian (烟) üan (冤)	
人辰	en (恩) un (uen) (温)	in (音) ün (晕)	
江阳	ang (昂) uang (汪)	iang (央)	
中东	ing (英) ong (翁)	eng (鞞) iong (雍)	
附：儿化小辙	(er)		

从上表可以看出,《紧急集合》一诗,押的就是“坡梭”韵。我们读了十三个韵,就会发现,有的“韵脚”发音洪亮,有的发音低沉,有很大差别。对于汉字发音的细微变化,古代诗人是相当注意的,例如唐代“苦吟诗人”贾岛,曾为一句诗中是用“推”字还是用“敲”字苦思不已。后来韩愈指点他说,用“敲”字好,它比“推”字在音节上要响亮。结果贾岛留下了“僧敲月下门”这一名句和“推敲”的典故。注意汉字发音的这一特点,对于表达诗的情绪是很必要的。一般讲,如果表现一种昂扬热烈或轻松明快的情绪,诗句多采用发音响亮的“韵脚”;而抒发一种忧郁低沉、悲天悯人的感情,则多用发音压抑、不太响亮的“韵脚”。具体讲,可以这样区分:

	响亮级	柔和级	细微级
辙名	江阳 (宽韵)	遥条	一七
	中东 (宽韵)	(宽韵)	(宽韵)
	言前 (宽韵)	怀来 (宽韵)	灰堆 (窄韵)
	人辰 (宽韵)	坡梭 (宽韵)	乜斜 (窄韵)
	发花 (宽韵)	油求 (宽韵)	姑苏 (窄韵)

这是对各种“韵”发音响亮程度的大致归纳。这里所注明的“宽韵”，是指这个“韵”包含的汉字比较多，词汇量较大，因此押韵时可选择范围比较开阔。而“窄韵”，相对说字数较少，词语不多，押韵时，回旋余地不大。对于诗的押韵，不同的诗人有不同的习惯。在不分节的诗中，有的人喜欢隔一行一押韵，有的喜欢每行都押韵。在分节的诗中，有人愿意在一节诗（四行一节）中一、二、四句押韵，也有人只在二、四两句押韵。在短诗中，有人愿意选择“窄韵”，表现其驾驭语言的能力。但在长诗中，一般都采用“宽韵”，因它能提供更多的可供选择的词语，尤其是一“韵”到底的长诗。

六、通感

“通感”是人生来就有的一种心理现象，是人人都共有的一种较高级的感受事物的能力。如我们在日常生活中往往有这样的体验：颜色似乎有温度。白色总给人以一种冷的感觉，而红色则给人以热烈的气氛。所以绘画上把颜色分为“冷色”与“暖色”。声音似乎也有形状，又尖又细的声音总使人感到象针或者丝线，而缓慢低沉的调子又使人感到象虫子在身上蠕动。据说大音乐家贝多芬能从柔和、舒缓的交响曲中，看到潺潺的溪水和在绿草地上起伏的羊群。实际上，这些都是感觉

移借的现象。

通感现象给了诗人以很大的启示。他们努力使自己的语言富于色彩、声音和味道，以克服语言材料缺乏音乐、绘画那样直接感知的弱点，如晓雪的这首诗中，我们看到了这种努力：

歌声象一股快乐的风，
吹得姑娘们的彩带飘动，
吹得小伙子翩翩起舞，
吹得舞场边火把熊熊……

歌声象一片音乐的湖，
人们尽情游泳在湖中，
草坪，村寨，田野，山丘，
整个世界都在这湖上浮动……

——《歌声》

这是组诗《火把节》中的一首。诗人艺术地再现了云南彝族人民欢度传统节日“火把节”的热烈场面。精巧的构思和“多感性”的语言，使人觉得那“彩带飘动”的“姑娘”和“翩翩起舞”的“小伙子”几乎要从诗句中走出。那醉人的歌声在每行诗上“浮动”，摇撼着读者的情绪。“歌声”是一种缺乏具体形象感的音响，但诗人却用“明喻”把它比附为“一股快乐的风”，而且，它竟能“吹”动姑娘的彩带，“吹”快小伙子的舞步，“吹”红熊熊的火把。这里，成功地运用了“通感”效果，使听觉（歌声）形象转化成为视觉形象。通过这奇妙的“多

感性”的诗句，我们仿佛看到那个被火把照亮的夜晚，那片透明的“音乐的湖”，以及那高昂的歌声卷起的朵朵浪花，柔和的曲调所形成的层层涟漪。一个抽象的不易于表现的“歌声”，被诗人表现得如此具体、形象、活泼，可感性那么强。这与诗人运用“通感”手法是分不开的。

又如彭燕郊这样表现钢琴演奏：

……他弹奏。用力地
逗弄那敏感的琴弦
象斗牛士用红艳的布
逗弄发怒的牛
于是，那些涨红了脸的，双眼燃烧
胸脯起伏的音符，喝醉了
互相追踪，互相碰撞……

……………

于是那些由于惯性和连锁反应
本能地联翩而至的音符
刹那间都找到了自己的位置
而且成行成队地走过我们面前
那些好象枝繁叶茂的
美丽的树上的叶子，厚的和薄的
透明和半透明的叶子
变成金属，互相拍打
而那些隐藏在浓荫里的软的果实
以自己的不会发声的存在

这里那里，形成节拍，形成停顿……

——《钢琴演奏》

这里，诗人拆除了听觉范畴的篱笆，使人的感觉得以转化到视觉的新天地。那起伏迭宕的声音，竟成了很多个“涨红了脸的，双眼燃烧、胸脯起伏的”醉汉，在键盘上深一脚、浅一脚地“互相追踪，互相碰撞”着（听觉转成视觉），多形象！无数飘飞的音符，是“枝繁叶茂的美丽的树上的叶子”；柔和轻松的曲调，是“透明的”薄薄的叶子；雄浑有力的音响，是“半透明的”厚厚的叶子（又是听觉转视觉）。而且那“节拍”和突然的“停顿”，竟是“隐藏在浓荫里的软的果实”。诗人的想象多么丰富、大胆、奇诡！它不仅强烈地刺激人的听觉神经，还使人的视觉神经和想象中枢同时活跃起来。由此，可以明显地看出“通感”手法产生的语言的艺术力量。

通感手法并不是现代诗人的独创。在中国灿烂的古典诗歌中，有着相当多的运用通感手法写就的诗句。如贾岛有“促织声尖尖似针”（《客思》），将尖尖的蟋蟀（促织）叫声化成了“针”，听觉转成了视觉。李贺的“银浦流云学水声”（《天上谣》），视觉（流云）转成了听觉（水声）。贾唯孝的“雨过树头云气湿，风来花底鸟声香”和李白的“瑶台雪花数千点，片片吹落春风香”，都是“通感”句，“鸟声”和“春风”有了“香”味，听觉和肤觉都转成了嗅觉，同时感染人的几

种感官。

中国著名学者钱钟书先生在谈到“通感”时，曾把白居易的《琵琶行》和韩愈的《听颖师弹琴》两首都是表现音乐的诗加以比较。他说，在“大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私语，嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘”中，白居易只是把各种事物发出的声音——雨声、私语声、珠落玉盘声，比作琵琶声，只是从听觉联系到听觉，并非感觉移借。而韩愈在《听颖师弹琴》里，则把琴声描写为“浮云柳絮无根蒂，天地阔远随飞扬……跻攀分寸不可上，失势一落千丈强”，才是把听觉移借成视觉，使人“听声类形”。他的分析很准确。韩愈采用“通感”手段，使摸不着、看不见的琴声变成了可睹可辨的随风飞扬的“浮云”和“柳絮”，使听觉转为视觉。而且，他还把从高音位迅速滑向低音位而产生的急降的琴声，比作人登攀山峦，只差几寸就攀到峰顶时，却不小心没抓住，一“秃噜”手（失势），落到山底的状态。这不但使听觉在维妙维肖的形象中通于视觉，而且随着声音的高低骤变，使人心理产生一种“攀”、“落”的感觉。真是“声音感动人，令人心想形状如此。”（孔颖达：《礼记注疏》）

通感手法的运用，最早可以追溯到古希腊的诗人荷马。在《荷马史诗》中就有这样的诗句：“树上的知了泼泻下来百合花似的声音”。什么是“百合花似的声音”？它难为了许多翻译家及其习惯的欣赏心理。实际上，这是运用了通感手段，

把属于听觉的知了的声音转化成了视觉——鲜艳的百合花，从而在两个感觉领域（听觉和视觉）一齐刺激读者的感应力。随着近代心理学研究的进展和诗歌这种艺术的不断演化，通感手法被越来越多的中外诗人所重视，“通感句”如同五颜六色的星星，缀满诗的天空。在大量的“通感句”中，听觉转视觉的比较多。例如：

击掌声转旷野：

忽然，我捏紧右拳，
狠狠地击在左掌中，
啪的一声，好空寂的旷野呀！

——商禽

歌声转风筝：

山歌从河边升起，
像孩子手中徐放的风筝！

——安米

我们看到，通感手段不仅在这些诗句中构成了一种“多感性”语言，而且还酿出了浓郁的诗味。

上面我们列举的是听觉转视觉的通感句。我们再看看这些视觉转听觉的诗句，如：蜡烛转叹息声：

燃在静寂中的白蜡烛，
是从我胸间压出的叹息。

——何其芳

我躺在那里，
咀嚼着太阳的香味。

——戴望舒

随着心理学的发展，诗人们越来越认识到，感官只能单一地感受事物是较低的功能，而通感则具有升华性的精神意义，能在刺激人的多种感官时体现艺术的更大力量。但这里必须指出：运用通感时一定要恰如其分，要考虑到整首诗的气氛、格调和感情的色彩；通感句必须和全诗的思想感情浑然一体，不能游离或背道而驰。

七、矛盾修饰

矛盾修饰手法也可以使诗的语言产生“多感性”。所谓“矛盾修饰”，就是把矛盾对立着的两个概念或互相排斥着的两个形象组合在一起，以表达人的某种矛盾着的复杂心理和思想感情。如：

.....

在喧闹的寂寥中
在相识的陌生中

在失望的希冀里

我强烈地

焦急地

默默地

——寻找着你

——托夫：《我寻找着你》

“喧闹的寂寥”、“相识的陌生”、“失望的希冀”在修辞上是错误的，因为它充满矛盾。但，恰恰是这样的修饰，构成了多感性很强的语言，真实地表现了诗中的“我”在酒会中矛盾着的心理状态。诗句表现的的是一个“我”与大家饮酒聚会的场面。“我”的周围都是熟识的朋友，但由于没有“我”所强烈思念的“你”，那些熟人显得那样陌生。“相识的陌生”，非常准确地揭示了“我”的精神状态。周围是祝酒叙谈，笑语喧天，“我”却感到“寂寥”孤独，希望日夜思念着的“你”突然出现，从而真切地表现出了“我”的复杂的矛盾交织的“内在”情绪。

实际上，在诗的国度里，真正能够驾驭语言的不是那些严格按照语法规范和模式使用词语的人，而是那些敢于打破程式，把别人用滥的字眼重新复活起来，并赋予它以新的意义的人。如白夜的这几节诗：

.....

像爱情的号角那样

无情而嘹亮
像黄昏的大地那样
辉煌而凄凉……………

——《画廊》

“辉煌而凄凉”也是矛盾的，但深秋时的黄昏不就是这个状态吗——

夕阳西下，金光四溢，返照的回光镀亮了黄昏；可触目的却是残枝败叶、裸露的嶙峋的山岗、收割后的田野。“爱情的号角”“无情而嘹亮”在意义上也是矛盾的。但生活、人生，不正是充满了矛盾吗？现实生活的矛盾（光明与黑暗、正义与邪恶、美与丑等等）决定着人的思想的矛盾。而且，人自身的心理实质——意识与潜意识的斗争，也决定了人的思想情感的矛盾性、复杂性和丰富性。因此，运用“矛盾修饰”法，恰恰能够准确地表达出人的极其复杂，同时又极其丰富的内心世界。实际上，“矛盾修辞”法在我们日常生活中，也在运用着。如有人嗔怪别人：“你真笨得灵巧”。“笨”与“灵巧”是一对矛盾词语，然而组合在一起，却产生了一种奇妙的意味。在一些文章中，也有这样的句式，象“沉默的雄辩”，“聪明的傻瓜”、“少年老成”、“大智若愚”等等。有人这样描述过美国小说大师、诺贝尔文学奖金获得者艾·辛格，说他太复杂了，象“禁欲的好色者，无邪的世故者，孤独的好客者，稚气的老人。”这是多有趣的“描述”！

如果说，“多感性”语言是诗歌抓住读者情绪的手，那么，“通感”手法和“矛盾修饰法”会使这“手”富于力量和韧性。

八、象征性

日本文艺评论家滨田正秀认为：“语言的魅力就在于它有象征性。”（《文艺学概论》）运用象征性的语言，可以使诗句更加凝聚、精炼，思想意义更加丰富、含蓄。

“象征要使人意识到的不是它本身那样一个具体的个别事物，而是它所暗示出来的普遍性的意义”。（黑格尔：《美学》）

九、新

我们所强调的“新”，主要指的是意境要新。高手诗人能在相同的题材中，通过新鲜而独特的构思，独辟蹊径，开拓出新颖的意境来。“大本领偏多于雷同处见长……惟其篇篇对峙，段段双峰，却又不异而异，同而不同，才是大本领”。（薛雪：《一瓢诗话》）

十、想象

黑格尔：“最杰出的艺术本领就是想象。”

别林斯基：“在诗中，想象是主要的活动力量，创作过程只有通过想象才能够得到完成。”

雪莱：“诗可以解作‘想象的表现’”。

波德莱尔：“只有想象里才有诗。”

赫兹利特：“诗歌是幻想和感情的白热化。”

柯勒律治：“想象是写诗的才能和欣赏诗的能力，这两者的根源。”

高尔基：“想象——这是创造形象的文学技巧当中最本质的一个”，“艺术是靠想象而存在的”。

艾青：“没有想象就没有诗。诗人的最重要的才能就是运用想象。”

十一、灵感

即如巴乌斯托夫斯基说的“构思的产生……有时需要轻微的刺激。”这可能是“一次邂逅、一句记在心中的话、梦、远方传来的声音、一滴水珠里的阳光或者船头的一声汽笛。”（《金蔷薇》）

（《诗的技巧》）

／张文江

潜喻

王国维《人间词话》曾经感慨地对周邦彦的一句词发表评论道：

美成《解语花》之“桂华流瓦”，境界极妙……

妙在哪里呢？是什么原因使这位大师批一句之前忍不住赞一句，何况用的又是分量很重的“境界”这样一个王氏文论的核心词呢？周邦彦此语妙就妙在其中采用了我们在本文将加以讨论的一种比喻手法。这种比喻手法之所以极其重要，不仅因为有了它我们就可以合起来对比喻进行总体性的考察，而且因为它本身也是一种相当巧妙的诗歌语言技巧。试添一个散文的例子作比较：

桂华流瓦

周邦彦《解语花·上元》

月光像流水一样，静静地倾泻在荷叶上。

朱自清《荷塘月色》

二句境界相似，用语也相似，但如果观察得仔细一些，就会看出二句的措词方式有一点很重要的区别：《荷塘月色》中的“像流水一样”，在周邦彦词中并没有出现！朱自清的比喻有被比喻

的一方“月光”（通常称为“本体”），又有用来比喻的一方“流水”（通常称“喻体”）；而周邦彦词里却只出现本体月光，并无“流水”字样，只是用了个跟水有密切关系的动词“流”，让读者自己去联想到是“水”在流，也就是月光像水一样地在流。这样，喻体虽然没有直接出现，却仍然被作者巧妙地暗示了出来。境界近而用语简，因此周邦彦的词显得更含蓄，更紧凑。如果把它和明喻、暗喻、借喻联系起来考察，我们不难看出它和上三类比喻在形式上并不相同。这就是我们要讨论的第四类比喻：潜喻。这类比喻的特殊性在于字面上不直接出现喻体，而是通过上下文把喻体暗示出来，我们把题首韩愈诗句“虽无明言。潜喻厥旨”断章移评这类比喻，极为贴合。笔者认为，潜喻是明喻的转化形态，是比喻的第四个分类。前三类比喻中借喻由于 A 和 B 两方在字面上只出现一方，是省略性比喻；潜喻和借喻一样在字面上只出现一方，因此也是省略性比喻。借喻出现 B，省略 A，潜喻出现 A，省略 B，二者互相对立又互相补充，构成了省略性比喻的两大方面①。

① 借喻和潜喻这两类省略性比喻可简化如下：

借喻 $O < B$

潜喻 $A > O$

由于它特殊的表现力，潜喻是诗歌大量使用的语言技巧。

月光比作水，是诗词比喻接近钝化的常套。但如果我们改换一下比喻方式，就可以看出潜喻确有其他三种比喻不可替代的独特之处。例如，我们可以不必执守于“月光如水”这样的明喻常套，而可以运用潜喻手段很自由地变化成：“月浸葡萄十里”（朱嗣发《宝鼎现》）“月洗高梧”（张镃《满庭芳》）以及

淡淡的，幽光

浸洗着海上的森林。（郭沫若《霁月》）

朱嗣发的“浸”，张镃的“洗”，郭沫若二语兼采的“浸洗”，其实质与周邦彦用的“流”并无不同，都是用潜喻的手法点出“月光如水”；张岱的“月光泼地如水，人在月中，濯濯如新出浴”（《陶庵梦忆·闰中秋》）则用明喻手法。张岱、朱自清二例都为古今名篇中的比喻好例，但是潜喻、和明喻之间的区别还是明显的。

同理，潜喻手法也可移过来描绘日光：“太阳的光／泛滥在街上”。（艾青《向太阳》）我们新近还读到法国诗人埃·罗布莱斯的句子：

当整个天穹

光焰沸腾

倾泻斑斓的夕阳①

倾泻夕阳，何等气派！推广起来，光的反面——黑暗——也同样可以用潜喻手法来处理。女诗人、意象派大将爱米·罗威尔在《独乐》中这样写着：“当夜晚没着城市的街道飘流／从高低不平的屋面往下漏的时候”，我们把此句和“桂华流瓦”作一对照，不觉粲然。麦克里希在诗中也使用了这样一个潜喻：“汹涌而来的夜”（《你，马伏尔》）。

潜喻出现本体而省略喻体，它的比喻性体现在它对本体进行表述和描绘过程中对喻体进行了或直接或间接的暗示上，由于它把喻体潜藏起来，含而不露，虽喻厥旨，却无明言，因而更曲折紧凑，更诉诸读者的想像。试剖析一个普通的例子：

数不清的衣衫发辫，
被歌声吹得团团打转。

（公刘《五月一日的夜晚》）

诗人描绘天安门广场的节日之夜，短短两行却凸现出狂歌欢舞的场面感。诗人把歌声暗中比作旋风，但是并没有把“风”这个喻体直接坦示给读者，而是潜藏起来让读者自己咀嚼。短短的两行诗之所以能够很压缩又写歌又写舞，跟潜喻的

① 见《诗刊》1981年第10期。

使用是分不开的。如果把歌和舞分开来各写一行，诗行就立见松散，原来的“味”也完全消失了。

再看宋捷的《黎明》

黎明举起金色的酒杯
把夜倾倒在大海里了。

用金色的酒杯来比喻金色的霞光，是一个漂亮的借喻，这里霞光省略了；用杯中之酒来比喻浓夜，又是一个漂亮的潜喻，这里酒又省略了。借喻和潜喻互相配合，错综出升降的运动对比，明暗的色彩对比，神气地现出黑夜消隐，霞光初升的晨景。

潜喻喻体的显现，主要依靠作者在本体周围的暗示用词。请看姜夔的句子：

算空有并刀，难剪断离愁千缕。

（《长亭怨慢》）

这里前用“剪断”，后用“千缕”，生生地刻划出“离愁”背后的喻体“丝”来，它并没有像“情似游丝”（周紫芝《鹧鸪天》）那样点明喻体，体现了潜和明喻之间的同源异形。台湾校园歌曲、叶嘉修的《乡间的小路》：

兰天佩朵夕阳在胸膛

这里在本体“夕阳”的周围，谓语“佩”、定语

“朵”，状语“在胸膛”把未出现的喻体“花”限制得不容置疑。（参看鲁藜《我爱水》中的明喻：“在那宇宙的深渊／开放着一朵金花——万古芬芳的太阳”）而有时单单一个动词也能完成喻体为“花朵”的潜喻。

我们上面花了相当多的篇幅以“潜喻—明喻”的方式反复举例，详加比较，一方面是为了说明潜喻也是一个相当重要的诗歌语言技巧，其价值不在明喻之下；另一方面也是为了说明潜喻虽有其特殊性，但它仍然跟明喻有着血肉相关的密切联系，是明喻的一种转化形式。比喻第一基本条件指出：

凡构成一个比喻，必涉及 A 与 B 两方

借喻虽然只出现 B，但它涉及到了和其相似的 A，故非单式语象。潜喻虽然只出现 A，但它涉及了一个与其相似的 B，故亦非单式语象而是省略性比喻，因此，借喻、潜喻都符合比喻第一基本条件。明喻、暗喻、借喻、潜喻四类比喻虽然都为比喻家族的成员，却互相补充，各有其特点。张弓指出：“明喻，喻指、喻体关系较松，本体占主位。暗喻，喻指、喻体关系较紧，本体、喻体地位同等，借喻，本体、喻体关系最紧，喻体占主位”^①我们在张弓的基础上稍作引申补

^① 张弓：《现代汉语修辞学》，1963年版，第90页。

充，那可得出“潜喻，喻指、喻体关系更紧，并且重新反过来，本体占主位”。这样，完成了一个周期。

潜喻作为比喻，它字面上并不直接出现的喻体是怎么来的呢？一方面，它来自作者写作时的暗示，另一方面，它来自读者阅读时的自动补充。锡德尼指出：“不论在押韵的或仅有节奏的诗行里，一个字好像又引生着另一个，以致凭着前一个，人家就会对那后一个有一个很接近的猜想。”潜喻那动词、形容词等要求某一特定的相关词的时候，人们凭着以往的阅读经验对这个相关词有一个很接近的猜想，这时突然换入了另一个词，于是本来应该出现的词在被代替前在读者头脑里有一个短暂的停留，这就是潜喻里潜藏起来的喻体。这个喻体不是存在于字面上，而是存在于读者的期待里，存在于使用这个词的历时语境里，这就是为什么“虽无明言”，却能“潜喻厥旨”的心理机制^①。

^① 参看杨清《西方心理学主要派别》论格式塔心理学。参看美国克雷奇等著、周先庚等译《心理学纲要》上册。Jacob Korg “language in modern literature”曾举一例：在一首描绘融雪的诗里，作者用了“SNO”一词，空白之处“暗示最后的那个W 仍为未融之雪复盖”这种利用印刷来强化视觉感受的极端做法未必可行，但没有人看不出这词的原来形式是 SNOW 说明在常规的作用下，人的意识在一定条件下会自动补上缺少的成分。

虽然本文的主要目的只在于揭示潜喻这个现象，有关潜喻的一些重要作用和特征将在以后陆续加以揭示。但是，潜喻本身有两个重要特点我们必须在这里首先加以指出。首先，它具有紧凑压缩的特点。它是比喻，却不以明喻的形式出现，而是把明喻的喻体压进了本体的背后；它不是单式语象，却以单式语象的形式出现，而带着一般单式语象所没有的复合意义。这正符合用字少而涵义多的诗歌含蓄原则。潜喻的喻体由于只能通过暗示，借助于读者的想像才能显现，因此常常耐人寻味。但是，由此也带来了潜喻的另一个特征，那就是由于各种暗示有的直接明显，有的间接隐晦，加上读者的经验也各不相同，因此，有时各人理解的潜喻喻体并不具有精确的一致性。潜喻的喻体和借喻的本体有时不太明确，也许正是省略性比喻所付出的代价。

（《诗探索》1984年总第11期）

／尹在勤

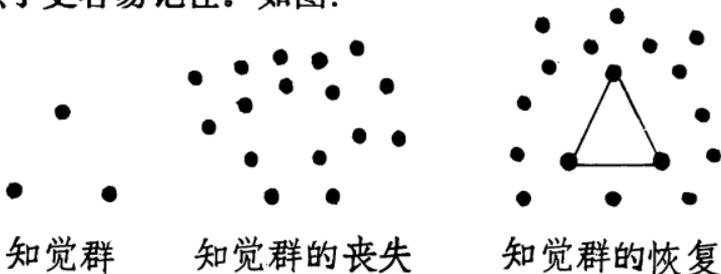
感知与“格式塔现象”

感知这一个课题，为许多心理学派共同注视和研究着，把其中“格式塔”派所强调的整体组织心理学体系，部分地引进诗学研究，对于更深入地探讨诗人感知的特殊性，似更有着相当的启示意义。

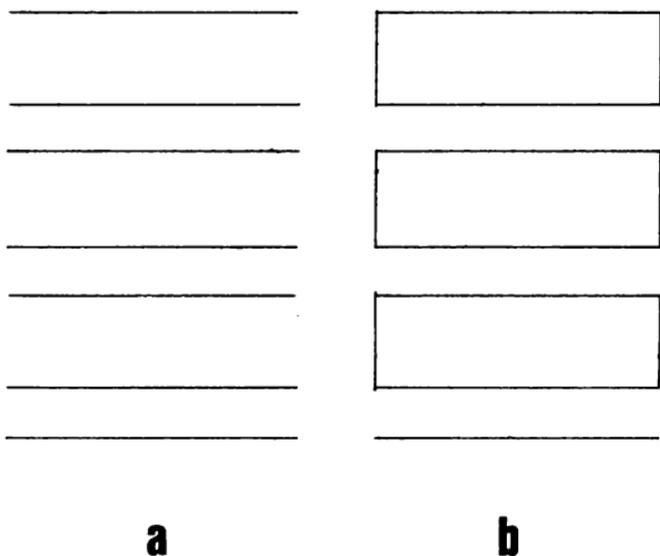
所谓“格式塔”系德文“Gestalt”一词的音译（意思是模型或图形，所以“格式塔”又称为“完形”）。这个心理学派，于1912年发轫于德国，创建人是维台默（M. Wertheimer, 1880—1934）。

“格式塔”派心理学家认为以下几个特征是组织知觉所必须具备的：

其一，相似律。大同小异的圆点、形状、颜色和声音能构成整体式或知觉群。心理学家柯勒还证明一组相似的无意义音节比起一组不均匀的点子更容易记住。如图：



其二，接近律。在空间上彼此接近的物体部分、线条和阴影可以构成良好的知觉群。如下图。比较 a、b 这两个知觉群：a，人们通常都会把 a 看作是顶上多一条线的三对平行线，而不把它看成是底下多一条线的三对平行线。b，人们通常都会把 b 看作是底部多一条线的三个长方形，而不会把它看成是其他东西。这说明在空间上彼此接近的物体线条容易为人们构成知觉群。



其三，封闭律。封闭的图象比开放的图象更易为人们知觉和记住。

其四，继续律。一条延伸出去的直线，即使其间有所中断，人们仍旧把它看成是一条直线在

继续；一个封闭的图象，即使其中有些缺口，人们也仍旧会把它看成是一个封闭的图象^①。

根据“格式塔”派的上述理论，诗人在进行感知摄取意象的时候，似可以有效地运用它所概括出的种种特性，进行艺术的创造。不妨也分条论之：

其一，从事物的大同小异的相似律，构成易为读者感知的知觉群。比如，诗人汪静之的《时间是一把剪刀》：

时间是一把剪刀，
 生命是一匹锦绮；
一节一节地剪去，
等到剪完的时候，
 把一堆破布付之一炬！
时间是一根铁鞭，
 生命是一树繁花；
一朵一朵地击落
等到击完了的时候，
 把满地残红踏入泥沙！

诗人在这里抒写时间流逝、生命短促的感知，在

^① 以上论述及图示，摘自[英]戈登·克罗斯著《学习心理学》，李维、龚治基译，贵州人民出版社出版。

意象的摄取上，构成的就是一个“格式塔”。在诗中，时间与剪刀，生命与锦绮，时间与铁鞭，生命与繁花，取的就是各自无情或美妙的相似之点。它们各自不可分割的相似，与各各相似之间的反差，组成了一个完整的不可切割的意象群。而又正是这个完整的不可切割的意象群，作为一个整体，才尽情地吧诗人那种人生短促的感知抒写了出来。在这首诗中，如果把时间、生命、剪刀、锦绮、铁鞭、繁花这些感知元素碎折开来，而不利用它们之间各各的相似之点进行组合，显然就不可能构成现在诗中这样两组意象群；而没有这样两组意象群，诗人那人生短促的感知就不可能得到外射。这仅仅是一个例子。如果我们仔细考察一番，即可发现，有不少诗人的不少诗作，事实上都是自觉或不自觉地利用了这种相似律，构成了一个又一个的“格式塔”，即一个又一个诗的意象的完形。

“格式塔”心理学家柯勒还证明的一组相似的无意义的音节比起一组不均匀的点子更容易记住这一理论，在诗人的创作中，也是被广泛地实践着的。诗的节奏的形成，就是符合这一“格式塔”心理规律的。一首自由诗，可以不押韵，但却绝不可以没有节奏。这一点，已为诗人和诗论家所公认。为什么诗需要节奏呢？用“格式塔”的原理来解释，就在于节奏可以形成一种均匀的点子，从而更有情韵，也更便于读者记住。比如徐志摩的《再别康桥》，其开头：“轻轻的我走了，正如

我轻轻的来；我轻轻的招手，作别西天的云彩。”其结尾：“悄悄的我走了，正如我悄悄的来；我挥一挥衣袖，不带走一片云彩。”开头四句，连用三个“轻轻的”，三个“我”；结尾四句，对开头稍加改造，连用两个“悄悄的”，三个“我”，这就造成了一种均匀的感情点子。试设想，在这些诗行中，如果抹去这些均匀的点子，那显然，一方面诗人既不可能把那种轻柔缠绵的感情完美地谱写出来，另一方面读者读起来，也不易琅琅上口，回荡在心。这首诗首尾应和，用“格式塔”的理论解释，也是在构建一种内在的旋律和节奏的完形。也可以设想，如果抹去结尾和开头的应和，那这个“格式塔”就会因少了一个点子而失去均匀，显然也会有损于诗人对康桥的眷恋之情的完美抒写。总之，我们似乎可以断言，任何一首成功的诗作，在意象和节奏的均匀方面，诗人总是在自觉或不自觉地利用大同小异的相似律，在构制他的“格式塔”。这种“格式塔”构制得愈加完美，诗作的艺术形式也更加完美。

其二，利用“格式塔”延伸的继续律，进行感知外射的大幅度跳跃。众所周知，在诗歌创作中，跳跃是一大特点。跳跃之间的空白之所以无需填补，正在于人们的感知具有这种适应性。而且，随着人们现代生活节奏的加快，这种感知的适应性会更加增强。所以，在现代诗歌中，往往就更多地留下这种跳跃之间的空白，而那种爬行式的抒写则往往会引起读者的厌恶。这种继续律

的运用，不仅适用于抒情诗，更适用于叙事诗。中国叙事诗之所以不甚繁荣，在我看来，就在于不少诗人还没有自觉地理解这一规律，从而也未能真正划清诗的叙事与小说的叙事的界限。在一些叙事诗中，跳跃的空白太少，而“事”的成分太多。这样，就导致了读者在欣赏中，不可能很好地施展自己的继续律再感知。换言之，那些过实的叙事诗，把读者的继续律再感知约束了起来，捆绑了起来，使他们得不到填补空白的审美愉悦，得不到情绪伸张的自由。如果不是自觉地去把握继续律，不从总体上去构建叙事诗的“格式塔”，而只是在个别元素上去修修补补，那么，叙事诗的繁荣，终究是一句空话。这种把握，最重要的就是在总体构思时，应该考虑大大削减“事”的成分，在交代事件的经过和刻画人物的行动时，更多地省略，更多地留下一些空白，避免以情节取胜，避免以细致的描绘取胜。因为在这些方面，诗这种体裁，事实上不可能象小说和戏剧那样取胜。读者渴求于诗的，也不会是这些方面。如果要从这些方面得到愉悦和满足，读者显然宁可去读小说，去看戏。读者渴求于诗的（包括叙事诗），显然主要是一种情绪的感染。读者读过一首叙事诗之后，其最大的满足，显然不是能复述出诗中所写的某个故事，并陶醉其中，而是诗人在情绪上所给予他们的那一点撩拨。叙事诗如此，抒情诗自然就更不待言了。

其三，利用“格式塔”空间的接近律，构成诗

的纵深感知层次。诗忌平，忌浅，而贵感情的波澜起伏，贵余味无穷。这就要求诗人在感知外射的时候，充分展示出感情变化的层次，并诱使读者知觉出其感情的层次。

这里，我们试以徐玉诺的一首《跟随者》为例，对它作一番“格式塔”接近律的解剖。原诗于次：

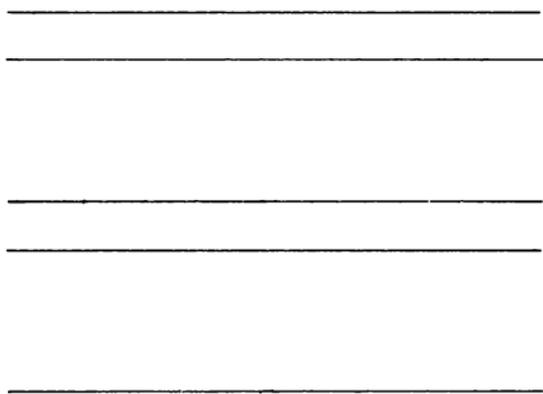
烦恼是一条长蛇。
我走路时看见他的尾巴，
割草时看见了他红色黑斑的腰部，
当我睡觉时看见他的头了。

烦恼又是红线般无数小蛇，
麻一般的普遍在田野庄村间，
开眼是他，
闭眼也是他了。

呵！他什么东西都不是！
他只是恩我惠我的跟随者，
他很尽职，
一刻不离的跟着我。

这首诗，我们作为读者去读它，按照“格式塔”接近律的图示法，感知到的层次，显然会是：“烦恼是一条长蛇”那四句，与“烦恼又是红线一般无数小蛇”那四句，这八句中的两个比喻，是一组互为接近的两对平行线，而最后“呵！他什么东西都不是”以下那四句，则是底下多出的一条线。

用图示，显然则为：



而绝不会把前四句感知为多出的一条线。那么，我们的这种感知，很显然就是把这首小诗划成了三个层次，但三个层次却不是平列的。前两个层次，由于比喻相近，是平列的，后一个层次，却是多出的一条单独的线。这首小诗，如果仅有前八句，即前两个层次的各四句，似也可以煞笔；但如就此煞笔，在我们读者心中所获得的感知，却显然是平面的，单一的。而惟其有最后四句，即有那多出的一条线，才使得我们从平面的、单一的感知升腾起来，才由原来感知的二度空间，变为感知的三度空间。这首小诗之妙，就妙在这最后四句，即在前两组平行线之后，增添了这单独的一根线。这样，它在我们的感知上，就多生出一番情趣，这就造成了我们的感情波澜。这种

作用的产生，正在于诗人对全诗层次的安排，暗合了“格式塔”的接近律。

这里举的还仅仅是一首小诗。如果我们以此方法去剖析那些纵横开阖、大起大落的长诗，则更可以见出“格式塔”接近律在求得层次的纵深感方面的无穷效用。

其四，“格式塔”封闭律对于感知的获取和释放的特殊效用。这一点，我们在后面讲到“怎样引起无意注意”时，还要以“新月派”诗人的限制和约束为例细作分析，这里就从略了。

诗人的感知，这是诗人从生活到进入艺术创作过程中一个十分重要的课题。一般诗学中所讲的立意、构思等等，都与诗人的感知紧密相关。立意、构思的深刻与新颖，就有赖于感知的获取和外射。正如著名学者萧乾所说：“要把都市写得生动，必须在意象中重新呼吸都市的煤烟，嘹亮都市的风光，鼓动都市的脉息。用整个的感官反应这些经验，用直觉整理，剪裁，形成一个浑然无缝的单元。”^①充分把握诗人感知的特殊性，以及充分运用感知的一些普遍原理，是诗人提高艺术表现力的一个不可忽视的理论和实践课题。

① 《珍珠米·想象与联想》晨光文学丛书。

怎样引起无意注意

还要说一说在背景上特别突出的刺激。“新月派”诗人追求的格律，就是在这方面一次不无意义的尝试。对此中的奥秘，陈梦家先生在《新月诗选》的《序言》中，有过如下的论述：“为什么一张图画安上了金边就显得清楚？为什么在城外看见鲜红的落日圈进一道长齐的古城墙里就更使我们欢喜？是的，从有限中才发现无穷……限制和约束，反而常常给我们情绪伸张的方便。”按照“格式塔”派心理学的原理，陈梦家先生所说的这种现象，就是知觉的封闭律，即封闭的图象比开放的图象更易为人们所知觉。这一心理规律，在中外诗歌创作中都不乏体现。美国诗人艾略特(T.S. Eliot)的《荒原》，是欧美现代诗歌中颇负盛名的作品。这首长诗在艺术上的一个突出特点，就是把纷繁复杂的现代生活，安放在远古神话的框架里，从而以象征的手法，展现了第一次世界大战后，西方世界人欲横流、世风日下的广阔画面。可以设想，如果艾略特去掉远古神话这个框架，改为直接反映当时西方世界的社会现实，这首诗的刺激性，肯定会大为下降的。而出现在诗人作品中这象征性的“荒原”，看似被远古神话的背景框住了，但却恰恰在这种有限的背景之上，大大伸张了诗人的情绪，从而也带给读者更多的思索，引起读者企望探寻这首诗的复杂内涵的注意。

(《诗人心理构架》)

/ 李泽厚

二十世纪中国文艺一瞥

六、多元取向

如五四时代的散文诗一样，朦胧诗确乎是这个新时期的第一只春燕。它们最先喊出了积压已久的酸甜苦辣和百感交集。首先是那么温柔的感伤、忧郁和迷茫：

“第一次被你的才华所触动
是在迷迷蒙蒙的春雨中
今夜相别，难再相逢
桑枝间呜咽的
已是深秋迟滞的风
……”（舒婷：《秋夜送友》）

“我还不知道有这样的忧伤，
当我们在春夜里靠着舷窗。
……”

我知道你是渴求风暴的帆，
依依难舍养育你的海港。
但生活的狂涛终要把你托去，
呵，友人，
几时你不再画地自狱，
以便同世界一样丰富宽广。

我愿是那顺帆的风，
伴你浪迹四方……”（舒婷：《春夜》）

“……

江水一定还那么湛蓝湛蓝，
杭城的倒影在涟漪中摇荡。
那江边默默的小亭子哟，
可还记得我们的心愿和向往？

“……

榕树下，大桥旁，
是谁还坐在那个老地方？
他的心是否同渔火一起，
飘泊在茫茫的江天上……”（舒婷：《寄杭
城》）

多么像五四那些散文诗，但比五四要深沉、凝重和复杂多了。它们写于文化大革命晚期的七十年代，在那肃杀萧瑟中，受满了创伤的又一代青年知识者就依然有这么清新的深情歌唱。当然，除了柔情，更有愤怒：

“卑鄙是卑鄙者的通行证，
高尚是高尚者的墓志铭。
看吧，在那镀金的天空中，
飘满了死者弯曲的倒影。

……

我不相信天是蓝的；

我不相信雷的回声；
我不相信梦是假的；
我不相信死无报应。

如果海洋注定要决堤，
就让所有的苦水都注入我心中；
如果陆地注定要上升，
就让人类重新选择生存的峰顶。

新的转机和闪闪星斗，
正在缀满没有遮拦的天空，
那是五千年的象形文字，
那是未来人们凝视的眼睛”（北岛：《回答》）

“到处都是残墙断壁
路，怎么从脚下延伸
滑进瞳孔里的一盏路灯
滚出来，并不是晨星
我不想安慰你
在颤抖的枫叶上
写满关于春天的谎言
来自热带的太阳鸟
并没有落在我们的树上
而背后的森林之火
不过是尘土飞扬的黄昏
……”（北岛：《红帆船》）

“……

即使明天早上

枪口和血淋淋的太阳
让我交出自由、青春和笔
我也决不交出这个夜晚
我决不会交出你
让墙壁堵住我的嘴唇吧
让铁条分割我的天空吧
只要心在跳动，就有血的潮汐
而你的微笑将印在红色的月亮上
每夜升起在我的小窗前
唤醒记忆”（北岛：《雨夜》）

这种愤慨、否定和呼唤，便完全不同于《女神》和《向太阳》那样稚气和单纯，它充满了更多的人生思索和命运疑问。中国新一代知识者的“思想情感方式”熬炼了过多的苦难，比任何其他一代都更顽强、深沉和成熟了。

.....

（《中国现代思想史论》）

／王光明 唐晓渡

舒婷诗的抒情艺术

严格说来，诗人的艺术才能与散文家（广义的）的艺术才能是有区别的。散文家的主要使命是用文字来造型，以真实的细节描绘一个有某种典型性的、图画般的艺术世界；而诗，则渴望热情和音乐性的东西，它要“摆脱散文的现实情况，凭主体的独立想像，去创造一种内心情感和思想的诗性的世界”^①。因此，诗人的主要才能在感性地把握思想情感的深度和强度方面，在个人与时代的共振点上表现心灵的感觉和情绪。在这一点上，虽然人们对舒婷的某些作品，其情感的典型化程度与深度上有较多的争议，但无可争议的是：她写的是真正的新诗，有个性的抒情诗。

舒婷是一个热情、敏感而又内向的诗人，她的最大特点是细致地省察自己的心灵律动，注意把内心的真实感觉、情绪，揉合成诗所需要的醇净。她的《中秋夜》非常准确地捕捉了青年共有的心理状态，使人人都能照见自己青春时代的影子：

^① 黑格尔：《美学》第三卷（下）。

人在月光下容易梦游，
渴望得到也懂得温柔。
要使血不这样奔流，
凭二十四岁的骄傲显然不够。

这里展现的不是画面，而是人生的一段经验，一种普遍感觉到却又不易表达的复杂而深致的感受。舒婷是善于捕捉也善于表达这种生活经验和感觉的，她的诗回避了许多诗人都没有很好回避的弊端——通过描述一个场景或生活片断，在生活的平面观察中获得诗的内容。舒婷不是这样。她诗作的内容不是现象，而是生活中得到的情绪和感受；她追求的是诗的灵魂的丰满，而不是生活事实的丰富。她用精选过了的意象观照内心的记忆，把经过感情和想像洗丽过的细节织成独特的艺术情境和氛围，导游你定向的联想和想像。因此，她歌唱祖国，不是像许多人一样从南到北、从春到冬地展览祖国风光，而是把自己对象化，把对象自己化，“我是你的十亿分之一，是你九百六十万平方的总和”，从而更深切地抒写了个人与祖国的关系，以及每一个普通公民于祖国的责任感：“你以伤痕累累的乳房／喂养了／迷惘的我、深思的我、沸腾的我／那就从我的血肉之躯上／去取得／你的富饶、你的荣光、你的自由……”（《祖国呵，我亲爱的祖国》）同样的是《土地情诗》：

血运旺盛的热呼呼的土地啊
汗水发酵的油浸浸的土地啊
在有力的犁刃和赤脚下
 微微喘息着
被内心巨大的热能推动
 上升与下降着……

读这样的诗，你光用眼睛看是不够的，即使开放你的五官去触、去听、去尝也还不够，你必须用你的整个心灵去感受，去联想，去思考。因为这里是观察与感受、现实与记忆、实的直观和虚的经验混合。它们由于思想感情的渗透，一齐化作了诗意葱茏的意象，组成诗的情境和氛围，陶醉你，感动你。舒婷的诗，思想感情不是像油星一样浮在上面，也不是玉之于璞藏在里面，而是混合在一起，在诗的氛围里面。她的诗不像我们的一些古代诗作那样，特别着眼于“诗眼”和警句，以一两行警策之言让我们想起它的作者和诗题；舒婷成功的诗作大多挑不出什么警句，她让人们不能忘记的是她所抒写过的艺术氛围——一种典型的情绪和这种情绪的运行曲线。她捕捉的是生活传送给她的电波，并通过自己的心灵向所有的心灵发射这种感觉和情绪的信息。如托尔斯泰所说：“……用它（诗）来窥探自己心灵的隐秘，并把人们所共有的这种隐秘显示给人们

看”①。

在我们反映生活的方式更加多样、心灵活动更加缜密的现代生活中，注意把客观生活的描写，事件过程的叙述留给小说和散文，“采取主体自我表现作为它唯一的和终极的目的”②，成就以思想情感为核心的诗歌美学，是对诗歌这种艺术体裁反映生活的特殊规律的尊重。舒婷注意让抒情诗从表面回到内在，这是她作品获得众多欣赏者的一个很重要的原因。

但是尊重诗反映生活的特殊规律，还不是一个诗人具体的抒情个性。那么舒婷抒情个性的特点是什么？我们不妨先看这一节：

呵，再没有一条小路
能悄悄地走近你吗？妈妈
所有的波涛和星光
都在你头上永远消失

这是她《读给妈妈听的诗》中的四行。在第二行“妈妈”的呼唤之后，常是情不自禁呼天抢地地渲泄一下无处寻觅的情绪的时候。作者却神奇地笔锋一转，把人们的眼光引向波涛和星光。这是虚与实、抽象的抒发和感性的抒写的有机搭配吗？是的。不过这里还有一种欲扬先抑的效果：像波

① 《托尔斯泰日记》(1896)。

② 黑格尔：《美学》第三卷（下）。

峰先跌一下又跃上去。这正是舒婷的抒情个性：她诗中的感情不是直线到达终点的，她在抒情的时候，常会“斜过来试试，拐弯抹角地找出直截了当”（莎士比亚语），通过疏密适度的意象组合，跌宕回环的句式标出诗情运动的优美曲线。

在标出这种思想情绪的运行曲线时，舒婷充分利用了现代口语的优点，使“但是”、“然而”、“虽然”、“即使”等古典诗词非常忌讳的转折性修辞发挥了神奇的力量。如“我知道你是渴求风暴的帆，依依难舍养育你的海港。但生活的狂涛终要把你托去”（《春夜》）；“想这样安慰你 / 然而我不敢”（《赠》）；“即使像眼泪一样跌碎 / 敏感的大地 / 处处仍有 / 持久而悠远的回声”（《献给我的同代人》）；“但是，我站起来了”；“虽然黎明并不遥远”等等，这样的转折性修辞在她的诗中举不胜举。诗人非常善于以它们来构成情绪的落差，并把这种情绪推向一个更高的层次。她在抒情的时候很少循着那套通常使用的手法：借复沓徐缓地展开心理与感情层次。她的诗不是一唱三叹的，而是用对比来获得感情的强度。下面是她的《人心的法则》：

我们的沉默化为石头
像矿苗
在时间的急逝中指示存在
但是，记住
最强烈的抗议

最英勇的诚实
莫过于——
活着，并且开口

“沉默”与“开口”构成矛盾，形成一种对比，诗情在转折的对比中获得了跃进和深入，获得了诗人所期待的感情表现强度。这种矛盾与对比的有机组织，为作者的情绪划出了一条曲折深致的曲线。作者经常像如前举例过的《读给妈妈听的诗》那样，把情感逼向绝路，又在绝路上神奇地开出一条路来，把它向新的天地疏导。她的抒情决不一条胡同走到底。

这种特点有抒情艺术的辩证法。因为矛盾和对比，起码包容了事物（或思想、情绪、色彩等）两个以上的方面——这正是与她曲折深致的抒情方法相一致的意象组织的特点。她善于在许多对立、冲撞的意象、意愿、情绪、感觉中求得统一与和谐，获得单纯而又丰富、复杂而又富于层次的艺术效果。这就是为什么这个气质上属于浪漫型的诗人，虽然常常直抒胸臆，却没有给人理念化和一泻无余之感。即使是《这也是一切》，《祖国呵，我亲爱的祖国》，《一代人的呼声》等直抒之作，也有辩证的抒写与发现，同时揭示了事物的此方面和彼方面。她总是努力为读者多提供角度与侧面，然后进行否定和肯定。如《致橡树》、《一代人的呼声》、《?.!》；或者，干脆给你提供很多假设，在似乎不作否定和肯定中，

实现自己的否定与肯定。如《也许?》，它提供和强调了对立的两方面的种种可能性，用假设来确认一种正确的人生态度：“也许 / 由于不可抗拒的召唤 / 我们没有其他选择”。不是通过逻辑的否定来选择，也不是用逻辑的肯许来选择，而是通过想像、假设，提供正反两方面让你自己去选择。这里既施展了诗人的艺术想像，又与读者取得了一种平等的态度。舒婷的诗，没有说教的口吻，她只是热情地把心灵的复杂感觉传递给你，告诉你她在我们这个前进与变革的时代的情绪，她对现实和人生的关切，以及生活中对爱情、友谊的渴求。

在谈论舒婷的抒情个性的时候，我们不应忘却这个诗人的思想感情对于文字的驱遣能力。有的诗歌讲义在谈论诗歌语言时，专注于炼句炼字，认为安好一个字便会“境界全出”，这至少是片面的，更不能以此要求新诗。新诗作者的注意力，不是个别字句的鹤立鸡群，而是平白通俗的、互相补充而又互相制约的、有灵性的语言的和谐组合。舒婷的成熟诗作，大都挑不出什麼警句，但整首诗看起来又句句重要。她诗中的语言，虽然那样通俗、口语化，却有一定的张力和诗情的浓度，她能把文字没有的思想感情和辞义的外延给它，让它发挥更大的表现力。这是她的《赠别》：

但愿灯像今夜一样亮着吧

即使冰雪封住了
每一条道路
仍有向远方出发的人

作者使用的语言是那样平俗，却又这样雅致和熨贴；割断来看是那样“淡”，连续起来却又这样浓——浓浓的诗情，浓浓的诗味。这首抒写朋友间友情的诗，甚至到达了人生的境界：“灯”、“冰雪”、“道路”、“远方”都成为有寓意和带象征的意象了。舒婷的诗歌语言是真正的现代新诗的语言，它给人一种醇的感觉——一种归真返朴的醇。就像黄永玉的诗歌语言给我们的感觉一样。这与她对艺术语言的自觉意识是分不开的。她说过：“倾心于语言艺术的人对语言本身缺乏通灵（敏感）和把握是致命的。”^①

在诗歌创作上，舒婷早年受过何其芳诗作的影响，也受过蔡其矫诗作的影响。近几年来，又接触过较多的西方现代派诗作。但从她作品总的情形来看，她不是那种容易被别人牵着走的诗人。她的诗作有较稳定的个人风格。如丹纳所说：“许多不同的作品都是亲属，好像一母所生的几个女儿，彼此有显著的相像之处”^②。究其原因，首先是她能忠实于自己的生活感受，真正用

① 舒婷：《生活、书籍与诗》，见《福建文学》1981年2月号。

② 丹纳：《艺术哲学》。

自己的心灵去创造，因而一切影响都能被她多愁善感的心灵吸收与再生。其次也得力于我们上面所谈的抒情个性：真正用现代人的思想，感情、语言和自己的作风写自己的诗。因此，她写梦（《呵，母亲》首节）虽然得到旧诗的启发（主要是金昌绪的《春怨》），情感却与旧诗不同，想像、抒情方式也迥异；又如写南国妇女（《惠安女子》）虽然表现对象与蔡其矫的《南曲》（又一章）相同，但发现和开掘的主题与感受却完全是自己的。当然，我们也注意到，舒婷近一两年也写过《墙》那样的没有思想个性的诗，写过《黄昏星》那样离开欣赏者较远的作品，但它们呈现的迹象不是艺术才能的衰退，而是创作源头还不多。是的，在生活前进之后，舒婷需要积淀新的思想感情。我们愿这位有才能的抒情诗人，在生活中获得新的创作源泉。

（《诗探索》1984年总第10期）

/ 刘湛秋

散文诗漫笔

在春天的郊野，踏雨寻青，有时会发现一些叫不上名来的小花。它们虽然不如公园里名花盆景那般艳丽堂皇或冷俏，却也自有一种风情，向着蓝天和阳光，摇曳多姿，在大自然中争着自己的位置。

在文学的原野上，散文诗这种艺术形式同样一直处于“野”的境遇，却也同野花一样，在曲折而顽强地生存着。

和所有的艺术形式一样，散文诗的诞生与发展离不开自身的特点和它的社会价值。散文诗为什么会作为诗的一条重要支流而保持自己一定的流域与独立性，不像诗中的叙事诗、抒情诗、讽刺诗那样属于诗的一个门类，而是诗的一个变种，是有其艺术的特征的。

散文诗正如它的名称那样，是散文和诗的结合。它本质是诗，是用散文形式排列的诗，是不分行、不押韵的诗，是节奏、韵律更内在、形式更活泼自由的诗。一般说来，它的内涵首先要具备诗的素质，有诗的构思、意境以及诗的表现手法，但在外形上却更富有散文的洒脱。当然，它与歌的关系，要比诗与歌离得更远些，但能吟唱已不再是新诗的主要特征了。中国的新诗从郭沫

若的《女神》到艾青、贺敬之的诗都趋于以朗读为主。正如美国诗人爱默生所说：“形成一首诗的，不是韵律，而是由韵律所组成的主题，是一个如此热烈奔放和生气蓬勃的思想，像草木或动物的精灵一样，有它本身的构造，用一种新的东西来装饰自然。”（《诗人》，见《西方文论选》下卷四九一页）由于散文诗保持了这种诗的内在特性，它更多走向阅读，它以其短小、集中、抒情而更有用武之地。

散文诗这个提法虽然是外来的，但中国古代却不乏散文诗这类作品。像陶渊明《桃花源记》、王羲之《兰亭集序》、乃至李密的《陈情表》，都可以列入典范的散文诗之林。因此，现代散文诗并非无源之水，它的发展有着丰富的古典散文诗可以借鉴。

有趣的是，人们一面在抱怨诗的散文化，另一面却欢迎散文诗的发展。我觉得这并不奇怪，这完全不是一个问题。某些诗语言无味、冗长、缺乏形象，比不分行的文章还要蹩脚，当然为人们所不满（我们也不同意那种认为不押韵没有格律就是诗的散文化，就该反对那样一种论点）；而散文化的诗则不同了，它是把诗情浓缩、熔铸在散文的排列中，实质上无论它的构思、语言、形象都诗化了，人们读起来就会进入诗的境界。诗人艾青说：“我们嫌恶诗里面的那种美好的散文，而它却常是首先就离弃了韵的羁绊的”（见《诗论》一五三页）。这里艾青讲的是自由诗，我

以为对散文诗同样适合。试读鲁迅《野草》中的《雪》：

但是，朔方的雪花在纷飞之后，却永远如粉，如沙，他们决不粘连，撒在屋上，地上，枯草上，就是这样。屋上的雪是早已就有消化了的，因为屋里居人的火的温热。别的，在晴天之下，旋风忽来，便蓬勃地奋飞，在日光中灿灿地生光，如包藏火焰的大雾，旋转而且升腾，弥漫太空，使太空旋转而且升腾地闪烁。

在无边的旷野上，在凛冽的天宇下，闪闪地旋转升腾着的是雨的精魂……

是的，那是孤独的雪，是死掉的雨，是雨的精魂。

这里虽无诗的分行，但无论语言、形象、意境都是诗的，是真正的一首诗。由于它采用了散文的分段排列，反倒更集中、更精炼了。

当代散文诗的创作，基本上是走这条路的。从现有不算太丰富的作品看，大致可以找出这样一些特点。

首先，它的篇幅比较短小，一般多在五百字到一千字左右。这几乎成了散文诗作者约定俗成的一种规格。从形式上看它虽然仍保有散文的格局，但目前更多作品接近诗的分行，成段的与单行的自由交叉，外表离开散文更远一些。像郭风的《在雨中，我看到蒲公英……》（《诗刊》八〇

年七月号):

……是一阵骤雨，
是一阵夏天的骤雨吧？雨从我们村庄的上空，
从那好像松散的煤烟一般的浮云与浮云之间，
洒下来了。

几乎和自由诗差不多，但通篇看，它保留了散文诗的特点，比如它容许夹杂散文式的叙述、白描以及其它散文的表现手法。它也不要求押韵。有的散文诗行行押韵，读起来反觉别扭，滑稽，失去了散文诗的风味。至于短小，那是相对的，如果短到只有一、二警句，也不一定合适。长到千字以上的，如高尔基的《海燕》，鲁迅的《秋夜》、《风筝》，闻捷的《桔园颂歌》，因为其酣畅饱满，仍给人短小之感。一般说来，当前散文诗中长的都不大受欢迎，读者对长的往往失去兴味，因为他是当做抒情诗来读或听的，他的情绪不可能像读散文或小说那样持久。

这里，就涉及到散文诗的另一特点，就是散文诗偏重于抒情，而且多半是写景抒情，比自由诗的抒情来得缓慢而深沉，且易于造成一种起伏的节奏，给人以舒展的感觉。产生这种效果也许是散文诗得天独厚的一种本性。一般来说，它比较不擅诗的夸张，而更多像散文那样着重描写，在描绘中抒发感情，晓以哲理。

随之而来的就是它在选材上往往偏重于有景

有情的事物，它既适合散文的描绘，又有诗的意境与情绪。这种题材凝为散文诗较普遍。柯蓝的《早霞短笛》、郭风的《叶笛集》两本散文诗集不约而同都有个“笛”字，想必是他们两位想从“笛”中寻求散文诗的奥秘吧！确实，在一定程度上说，散文诗更像短笛和提琴的清丽、明快，它往往缺乏军鼓、长号的雄武、豪壮。眼下的散文诗创作也多半是这样的。一些致力于散文诗创作的作者，像王中才笔下的戈壁，许淇描写的草原，张岐写的海岛，以及李耕、文牧、秋原等对农村生活的表现，都是从一景着手的。有人把散文诗比做山水画，有一定的道理，它似乎更习惯于数点丹青，寄情于美好的大自然。这一方面从情调相比有近似之处，同时，对于散文诗来说，一定的画面几乎是不可缺少的。有的散文诗，通篇抒情，只有形像的语言和哲理的叙述，而无生动完整的画面，不给人以直感，丢弃了散文描绘的手段，往往成为败笔。当然说是山水画也不是说只能写景，山水画也有各种气势，绝不排斥散文诗纵深地表现当代生活、思想、风貌。

这里，我不过只就散文诗创作的现状来勾勒其一般共性，其实对任何一种文学形式都不能孤立谈表现手法，重要的是内容，而且任何一种形式都有可能表现广阔的社会内容。把散文诗只局限于某些手段或某些内容是不恰当的，因为这种形式本身就有待于大手笔去发展、创造。但适当地指出一些特点有助于人们承认这一形式本身。

比如目前各类新诗选本中一般不收散文诗，散文选本也把它摒之门外，那么散文诗该入什么册呢？

其实，“五四”以来随着新诗的发展，散文诗这颗新星就闪烁在文学的天空。鲁迅是我国散文诗大家，他的《野草》就标明是散文诗集的，后来有好多诗人、作家像郭沫若、茅盾、巴金、朱自清、冰心、周作人、俞平伯等都写过不少优秀散文诗作，但好像都是些散落的珍珠，没有串成精美的珍珠，传世的散文诗集较为罕见。诗人与散文家都偶尔为之，像印度泰戈尔那样以散文诗屹立于文坛者几乎没有。解放以后，郭风、柯蓝一直勤于散文诗创作，还有一批诗人随后，近来一些诗人也开始写散文诗，但散文诗始终处于游离状态。除开上述对散文诗形式及特性在文艺界尚未有定见这一原因外，也有些历史上的原因，散文诗一直没有受到评论界应有的重视，有些新人因得不到扶持而自行泯灭。许多有影响的诗人、作家几乎不用散文诗创作。由于这种种不利因素，使散文诗至今未被承认，也没有形成一支队伍。但它在青年尤其是学生中很受欢迎，把它抄在本上，作为作文范例，这也是散文诗终于会存在下去的重要原因。

不过，当前散文诗创作还是不够景气的，优秀的散文诗作在报刊上并不多见，较普遍地存在着这样一些弱点：一是题材不够广阔，局限于写风景，写边疆，表现我们现实的变革和广阔多姿

的生活很不够，也没有深入地抒写人的心灵和感情变化，表现战斗豪情的象高尔基的《海燕》那样的作品几乎没有，揭露生活阴暗面的内容好像已与散文诗无关了。二是调子比较单纯，不够多样，纤弱柔细的多，刚健豪放的少。现在很需要充满时代气息的赞歌，像惠特曼那样对时代、对人生抒发自己的心声。当然，柔弱的调子也还有个深化、拨人心弦的问题。三是结构和语言显得较平，有的搞成散文诗几段式，也造成某些不正常的互相模仿；运用生活语言不够，缺乏新鲜与生动的直感。

因此，我以为，虽然散文诗也可能有其本身的局限性，但散文诗作者也决不能只满足于“小摆设”，要拿出一批有份量的震动人心的作品，把鲁迅开辟的《野草》散文诗的道路开拓下去，闪出更灿烂的光辉。

1981年
（《抒情诗的节奏》）

／谢冕

批评篇

艺术的批评与批评的艺术

我不以为文学批评是一种技巧——尽管我承认从事这一工作需要技巧。显然决定文学批评的力量的是批评家的思想深刻性和精当地把握对象的理论穿透力。这种深刻性不是人人共有的，而是从事此一工作的批评家所独有的。文辞的精美生动只是一种服务于此的工具，而不是最后决定批评质量的条件。批评在中国的声誉不好，其原因这是由于批评在受到社会功利的制约中丧失了自己。批评必须是艺术的批评，要是失去了艺术的本质，而只谈批评的艺术，这事实上乃是一种倒置。只有在批评是独立的和自由的前提之下，我们才能谈论批评的艺术性，包括技巧的考虑在内。

因为我们有过漫长的理论批评的异化，因此，在相当长的一个时期内，我们不得不为恢复批评的自尊而努力。艺术批评自我价值的恢复，首先取决于艺术必须挣脱作为它物的依附的地位，不是别的动机的驱使而仅仅是艺术的动机的驱使。批评家在从事这一工作时，必须具有神圣的使命感。当然，在目前中国的谈论批评，事实

上难以摆脱非艺术因素的考虑。完全不考虑社会的意图和气氛是不现实的。但批评家要有充分的清醒，至少他应该拥有一种不得不如此的不遂心如意的心情，应该是视为异常，而不是正常。在一般条件下，批评家只能表达自己要表达的。中国的文学批评应该及早结束那种批评家自己不尊重自己，总是按照外在的因素，根据别的暗示或“明示”来发表不是自己要发表的见解的局面。恢复批评的自尊自爱，这虽然不是批评本身的规律，但在当前却是至关重要的。

作家从事的是创造性的劳动，批评家从事的也是创造性的劳动。但过去和现在，在我们的观念中，批评家只是诠释者、训诂者。他的任务只是阐释和描写他人的造物。他只是他人的附庸。由于习惯的见解，批评家自觉地降低了自己的地位。别林斯基在当时的俄国文坛，坚持自己所认识的真理，自主和独立地品评一切。尽管别林斯基也有气势恢宏的文章技巧，但成为他的批评的灵魂的，却是他以自己的理论主张对于俄国文学向着进步的导引。有价值的文学批评，应该是一种观点的宣扬，而且这种观点一定是以显示了促进文学向前发展的力量而引人注目。要使文学批评具有力量，批评家必须作为思考者站在他的时代潮流的前面。一方面他必须深知历史，社会的和文学的历史，他必须把自己的思考建立在对于历史的总体把握之中。他不可能超越历史，他的工作只是自觉地循着历史的导向，为文学的

发展进行力所能及的“规划”。他应该把他所涉及的所有材料纳入历史的整体思考之中，一旦批评家有了这样的历史整体感，一切零碎的素材都会产生了魔力般地纷纷“坐实”到他们构筑的理论大厦，成为一块砖，一片瓦，归入了整体建筑。批评家的洞察力和理论穿透力也由此而来。

论及历史感，当然不是批评家失去自主能力的客观再现历史。历史在有的时候，都是作为历史以后的人们选择的描写而不是“原样”的复原。在对它的描写中不可磨灭地渗透了当代的情绪、情感和思考。因此，批评家除了历史意识之外，不能不重视批评的当代性，即基于当代人的情感方式、心理结构以及价值观念出发而对历史作出的抉择。要是批评家离开了他们为当代意识的制约而对文学发展作出导向，可以认为他的批评将失去意义。所有的人都是作为他的当代社会的人而存在，他不能实行超越，他不能成为古人，也不能成为未来人。批评家的历史价值，在后人看到他的时候，认出了他所雕刻的思想化石上留下了他所属的时代电闪雷鸣的“纹路”。历史感和当代性的自然而然的结合，标示了批评家的合理位置。历史的眼光和当代色彩的综合，能够造出文学批评的奇观。这种综合构成了批评的理想化状态，值得每一个从事文学批评的人去实现它。

有一个相当长的时间，我们的批评总跟着作品作完全被动乏味的复述（复述情节，抽象思

想，概括意义……)，批评家从事的是近于麻木的工作，它不需要批评家的独立思维。构成这类批评大约只有两种因素，一是对于批评对象模仿式的描写，一是根据当时社会性要求在评价中作出相应的联系。因为批评家个性的被取消或自觉地消隐，因此决定批评的尺度的只是一种需要。批评家可以根据需要变换批评的色彩和温度，但这绝对地造成批评的悲剧。

批评同样是一种自主的精神活动。要是说艺术从事的是根据他所感知的对象的创造，则批评把作品当作了对象，他同样从事的是感知了他的对象的再创造。批评家的任务不在于复述作家所已经把握了的对象，批评家的任务在于阐述他所看到的和他所发现的作为艺术品的新的对象。批评家的评论活动在于阐明他所感悟到的，并且是他所乐于谈论的事物。他只受自己的良知的驱策，而不需要他人的指挥。如同所有的画家都不会看到同样的一棵树一样，也不会是所有的批评家都看到了同样的一部作品，作品中的一个人物，一个情节。有的人在阿 Q 身上看到了自己，有的人则看到中国的国民。例如同样的《绿化树》，有的批评家看到真实和勇气，有的批评家却看到扭曲和变形。《绿化树》作为作家的中篇小说永远站在那里，但每一个从这棵树身边经过的批评家，都只能谈论他所看到的那一棵映入他心目中的蒙上了他主观的投影的特殊的树。批评家无法为作品作出裁决，作家的创作既不受批

评家的“指导”，也不准备接受批评家给予的鉴定。

批评家无疑有广泛的自由为作家、作品和文学思潮说三道四，艺术家同样有广泛的自由，不接受批评的指手划脚。他们充满自信地各行其事而彼此不受约束。批评也是一种创造。对批评家来说，他同样需要从事这一创造的自由的环境和气氛。在这一点上，批评家和作家的权力是同等的。作家愿意按照自己的意愿描写他所涉及的物质世界和精神世界，他们有自己的确定的、并非由他人所指使的使命感。他是独立的。批评家也是如此，他需要不受干扰地发表自己的见解。批评家要是失去了这种自由，那情景有点象失去灵感的作家，他的文思必然呈现出一种呆滞状态。批评家在这种状态下表述他的意见，必然是处处呈现出他的困窘和不自然。在这样的气氛之下，文章的灵动和超拔自然是不可期待了。

人们也许不太相信批评家的灵感，但没有灵感而硬做出来的批评文字是不可读的。批评当然要熟悉和理解他的对象，这只是批评的准备而不是批评本身。批评的起点是构思，构思需要等待灵感的闪现。批评的构思不是那种对于情节的复述，对于主题的抽象，对于人物典型的分类归纳，批评的构思是“再组织”。即当批评的对象作为一种存在的信息输送到批评家那里，批评家对这些信息进行了最优化的归纳和处理。这些处理产生的构件有待于“组合”。怎样才是合理的和创

造性的组合方式，这是批评进行中最为关键的工作。这种期待是亢奋的，但又是痛苦的。在一些批评家那里，这种期待有时会幻化为“题”的期待——他对着—堆已经处理（即经过淘汰和筛选）但尚未组织的材料发愁——他在苦思冥想他未来作品的“题目”。人们通常讲的“题目到手，文章已完成十之七八”，即对于此种期待的描述。那“题目”，其实不仅是题目本身，是构思过程中观点的酝酿与概括，至此，可以说，关于文章构思的灵感已经闪现，这在表象上归结是“题”的出现，其实是经他痛苦思索之后，对于材料的全部血脉的贯通。

题目的获得还不等于文章的实现——尽管在有经验的批评家那里，题目的实现是他的批评活动实现的可靠的保证。因为在他思维活动中，已经有一个最佳的“方案”。但在实施方案的行动过程中，还需要随时进行灵活的调整——论据的引用，观点的突出，逻辑的推敲，乃至段落的错落有致的安排和用辞的选择和考虑，自如的文体与严密的结构，大跨度的推理和微妙的分寸感的把握，等等。这在一般的文章写作中也都属于“小调整”的范畴。

人们往往易于忽略文学批评风格的有意的形成。风格不是与生俱有的，是批评家在从事批评活动的过程中由于自己的执着追求和持久实践中生成的，有的批评家一开始就对模式化的刻板化的叙述和论证方式产生怀疑，他的运用自如的不

随俗的行文，有力地映衬出他的文学批评中追求真理的自由思想，再加上他锐敏的对于现实问题的体察，他的批评便有了有异于人的风格特征。风格因人而异地呈现为千差万别，但文学批评的共性不言而喻必须是艺术，即他所谈论必须属于艺术自身的规律，而不是热衷于追随非艺术的现象的描写。艺术的含义还体现为批评必须是充分艺术性的。这受制于艺术批评的对象，对待艺术现象的批评，不采取艺术的方式而采取其它枯燥乏味的形式是不可想象的。文学批评的文体应该尽量做到是美文。

艺术的批评家当然要讲究批评的艺术。同样一个问题，他应当力求论述的引人入胜，他的批评力量，不是靠板起面孔吓人，而是通过令人愉悦的方式，使人体察他的理论的内在尖锐性和无可置疑的思辨力量。要想保持批评文学的魅力，批评家必须有勇气杜绝千篇一律的论述方式。他下笔就要追求论述的新颖醒目。他的创造性体现在他对于世界的重新组合上。同时，他的工作又是因人而异的。批评家不能只一味地按照自己的色彩涂抹世界，他的批评对象也制约着他的批评风格。评论张洁不能摆脱敏感的女性给予你的“紧张感”；评论刘绍棠不能离开北运河沿岸的村风的浓郁；评论林斤澜要有一些诙谐；评论刘索拉要体现出现代情调。对于舒婷的批评，有必要使自己的文风细腻一些；对于北岛的批评，“含混”的风格有助揭示他的内涵。这是一个同样繁

复的万花筒般的艺术世界，主宰他的将是批评家强烈主体意识对于世界的再创造。

自我加入的期待

诗歌研究的难度，重要原因由诗的“难懂”所造成。诗是“特殊”的文学。人们习惯了那些一读就“懂”、言之详尽的诗，猛然间碰到当前旨在追求更多意蕴而变得“艰深”的诗，感到了极大的不适应。其实，诗的变得“难懂”未必是诗的过错；而诗的过于“好懂”，也许竟是诗产生了歧异。

长期以来，人们相当忽视诗在文学诸品类中的“特殊”地位，相当忽视诗的特殊性质和特殊功能。诗歌的基本职能并不在于为外物提供实际的诠释。诗歌的天空和海洋是人类的心灵世界。关于“诗是贵族的”一类的判断，偏颇之处甚明，不必详为辨析；但无限制地和无节制地谈论诗的“明白易懂”，却体现了文化观念的倾斜。形象一点说，作为皇冠上的明珠，诗是哥特式建筑的尖顶：文学中的文学。

为什么散文是走路，而诗却始终飞旋着魔女的舞步？诗根本属于心灵。而人类的心灵是繁复到现实世界无可比拟的、而且又是隐秘诡异而深不可测的。尽管人们向往它的明白清晰，但往往难以如愿。“它只为提供内心观照而工作”，黑格尔认为全部事物之中，只有那些可以向精神活动

提供动力或材料的才可以出现在诗里，诗的构思过程特别关注于“精神方面的旨趣”。（见《美学》三卷下册）每一个诗人都把诗当作倾诉内心奥秘（这种奥秘是对社会生活的实际内容进行有选择的溶解）的手段，但不是每个诗人都心甘情愿地“明白如话”地倾诉内心的隐秘。

几乎每个诗人都在袒露与隐匿之间“躲躲闪闪”，从而影影绰绰地“自我表现”。这就给欣赏者、批评者、研究者增加了难度。但一切研究者都应有思想准备：只有曲折崎岖的道路通向诗的王国（也许平庸的诗不在其中），而不要期望在诗的欣赏（批评、研究首先是欣赏）过程中走平坦笔直的路。

诗人以语言为手段留下了迷宫般的心灵的密码，诗的研究者和欣赏者的工作，首先是对于这些密码的“破译”。法国当代诗人若望·贝罗尔认为诗的晦涩或神秘“来自对确切表达个人感情的关注”“因为只有个人的内涵才能重视激情与真理并将之远离平淡无奇的共同表达。诗人必须通过语言说出个人特有的体验。对于诗人来说，诗是精确的语言，具有个人信息的语言。”（1983年在北京大学的讲演）批评家要“破译”诗人的个人化语言的密码，真是一个“冒险”的工作，需要探险家的心气和胆量。不少名家都有在“难懂”的诗面前困惑甚至“犯错误”的经验。但这实在是平常之事，不必为此格外感到难堪。一首《荒原》，多少注家以数倍乃至数十倍于本文的笔墨给以引

经据典的解释，至今犹难曲尽其幽；一篇《锦瑟》，使千余年来李义山的爱好者神魂颠倒地揣测诗人的用心而莫衷一是。尽管有人嘲谑过，但的确读诗离不开“猜”。高超的诗人大体总有个高超的“隐身术”。诗人总爱与读者捉迷藏，他们总是藏匿起重要的什么，让你“猜”出它来，提供你无尽的欣赏的愉悦，这在有些理论表述中，就叫做“悟”。

诗歌批评的主观性，是由诗的上述特性决定的。有些诗用客观的批评方式可以奏效，但在很多场合，却依仗于主观的批评。这种主观的批评建立在读者和批评家对于诗的艺术魅力的直接反应上。诗评诚然需要冷静的逻辑推理，但更需要情感的燃烧。不动情的诗人是没有的，不动情的诗评家而竟然成为诗评家只能是一种不幸。这是一种重视情感的批评。第一个印象，一刹那的联想，持久的感动，这些对于诗的批评都是一种必要。诗评离不开“顿悟”。建立于与诗人构思过程中的灵感的猝然的撞击，往往能产生对于诗的理解的奇妙境界。这种顿悟可能与诗人初衷相合，也可能相悖，合与悖都是一种悟。

在诗歌研究中，批评者的主体意识的价值与创作者的主体意识的价值同等。评家在诗人面前是独立的。依附和揣摩诗人的本意未必显示诗评家的高明。诗歌批评本身意味着二度创造。有时评家能够道出诗人所未道，评家之所思超出诗家之所思。一首隽永深邃的诗篇，其含义不仅是固

有的，而且是弹性的，由它的内涵的多层建构所释放的智能呈辐射状。这样，读者千家，悟者也可能千家。

每个人都可以从同一首诗的潜深意蕴中掘得闪光的瑰宝而各不相同。一首《虞美人》“春花秋月何时了”寄托的是南唐后主因亡国而追念锦衣玉食、金楼玉宇的伤怀，但历代的欣赏者显然只是“借”了他的哀愁以充填自身的情感空缺。所有的欣赏者都只是凭借于李煜的情绪“框架”，进行创造性的自身艺术完成。所有的诗篇都期待着读者和评家的自我加入。何其芳的《回答》：

从什么地方吹来的奇异的风，
吹得我的船帆不停地颤动：
我的心就是这样被鼓动着，
它感到甜蜜，又有一些惊恐。

.....

我的翅膀是这样沉重，
象是尘土，又象是什么悲恸，
压得我只能在地上行走，
我也要努力飞腾上天空。

要对这些产生于进入人民共和国之后进步知识分子的复杂而沉重的声音，进行准确的剖析是困难的；但作为欣赏者，他之得到共鸣和引起共感，未必需要具备与诗人同样的阅历和境遇。

欣赏者总是以自身在社会生活中的错综情思

来填补那些诗中意象所指向的众多的“飞白”。同样，舒婷那只搁浅的《船》——无垠的大海，纵有辽远的疆域，咫尺之内，却丧失了最后的力量。它所展现的怅惘，以及不可到达的悲剧感，是易于把握的。在舒婷，固然有她的确定的情绪意向，但她的确定构思在读者那里却化为了一个个不确定的联想。显然，每一个感到人生的无可补偿的缺憾的读者，均可据此“随意”的进行自我创造，从而加入了诗人的创造。优秀诗歌的生命力的久远，正赖于这种绵延不绝的再创造的维持。

的确出现了更为难懂的诗。我们只好耐着性子在诗人摆布的文字“迷阵”中不断地叩问阿里巴巴的洞窟之门。有人对北岛的《迷途》或《古寺》感到困惑，但，充其量不过是他的“密码”的排列组合更为繁复而已。由于读者手中握有的天赋权力，因而迷宫之途终可找到。

“它同样不喜欢把各种观念作合乎逻辑的组合，同样喜欢对不同的色彩和音响作平面的、绘画式的并列，而它们并不用明确的线条收拢在一起，只是给人一种仿佛相隔一定距离去‘观看’的效果，统一的效果不是通过组合、结构达到的，而是通过各个部分的相似性，通过它们的性质和情调”（《十九世纪西方音乐文化史》）。保罗·亨利·朗格说的是音乐的印象主义，但可以启发我们对于现代诗的艺术评论的思考。逻辑和结构的“紊乱”而呈现出无序性，与实际事物有意保持距

离而呈现意向的含糊性，是现代诗的主要特征。但这一切并非不可掌握。如《迷途》，要是我们了解诗人的追寻及感到障隔的大体意绪，再对“鸽子的哨音”、“挡住天空”的“森林”、“迷途的蒲公英”等意象系列的排列与组合进行揣摩，那么批评主体对它的加入便是可期待的。

论及诗的研究，尽管微观的艺术剖析属于基础的工作，但起决定影响的还是总体性的研究，即把诗研究置于宏观的历史的视野之内。这点依然不可排斥批评主体的积极性和主动性，依然有待于自我对于对象的加入。诗歌批评中宏观的观点之所以必要，在于建立全局观点的比较和参照。只有经过宏观的射线的扫描，评家才有可能进行独立的选择。把批评对象置于历史的长河，有助于从动态的发展模拟再现中确立对象的历史位置。宏观的诗歌研究理所当然地要把诗歌事实置于历史的环境中，通过比较和核实作出判断，但不可以为这样做是排斥了主观因素的纯客观的评价，正如对于历史学家而言：“准确是责任，不是美德”一样，历史同样依靠选择和解释：“解释是历史的生命必须的血液”。

过去有一种说法：事实本身就能说话。这一点当然并不真实。事实本身要说话，只有当历史学家要它们说，它们才能说：让那些事实登上讲坛说话，什么次第讲什么内容，这都是历史学家决定

的。

(爱德华·霍列特·卡尔：《历史是什么》)

批评主体意识在历史的评价和选择中依然顽强地呈现。对于诗歌的宏观研究，目的依然在于强化对于现实的创作活动的导向，评家从历史的纷繁现象中选择什么，强调什么，如何归纳，只有评家庄严的历史使命感能够决定。我们正站在中国诗歌的转折点上，我们对于诗歌研究宏观的和历史的态度，取决于如下一个事实：我们必须通过我们的工作，推进中国新诗加入世界的现代化进程。

评诗与诗评

写好诗评的前提在于正确理解评论对象的性质，而后才是文体的把握。“文无定法”，诗评也不存在固定的或统一的格式。越是有创造性的评论，往往就是越不按照固定格式写作的评论。

诗歌评论作为艺术评论的一种，它有鲜明的由诗歌性质决定的特点。注意了这些特点，我们写的便是诗的评论，而和其它文体的评论区别开来。经常发生这样的情况：评诗而写出来的却不是诗评。这种现象的产生，多半是由于作者没有注意到诗的特质，以及由这些特质决定的诗评这一文体的个性所致。

诗作为一种凝聚着抒情主体的情感、体验和意念的文学样式，它期待的是直接楔入这一特殊性质的核心的评论。诗评需要把握诗的实质性因素，这因素首先只能是它所表达的诗人的主观意向，即诗人通过诸多的意象创造、安排和叠加所创造的诗的总体气氛所要暗示、启迪我们的东西。对诗人的这些意向进行切实的评价，是诗评的基本任务。以臧克家的“老马”为例：“背上的压力往肉里扣，它把头沉重地垂下”，写的是老马受奴役的坚忍。诗人通过这些场景传达出他的同情心和正义感。因为这些情感是高尚的，我们对此便给以积极的评价。要是我们遇到相反的情况，我们便给予相反的评价。这种评价既是符合社会进步的准则，又是充分审美的。

由于诗较之其他文体能更为充分和直接地显示诗人的品格和情愫，因此在诗的评价中，对它所体现的情感内涵就要十分重视，肯定美的，否定丑的；肯定崇高的，否定卑琐的。杰出的诗篇承担着丰富和美化精神生活的使命，并启示真理。诗是这样一种文体，它不是直接告诉应当怎样，而是以默默的持久的力量，改造并提高人们的精神境界，净化人们的灵魂。因而评论诗歌首先和特别需要关注的不是诗人直接的说明，以及他对事件和现象的重复和阐释，而是要对诗人如何实行上述崇高使命，即黑格尔所认为的对“精神方面的旨趣”进行评价。从这个观念出发，我们肯定北岛的《回答》对邪恶和卑鄙的抗议；我

们也肯定舒婷的《致橡树》对于人的价值的确认，以及对于独立的和自由的人格的重。

但是，从诗中归纳出这些可供评论者评判的材料，并不是一件容易的事。一般的诗多把诗人的真意加以藏匿，而以曲折的和折射的方式加以暗示。诗歌特别借重比喻、象征的手段，而避免作直接的说明和宣扬。它注重瞬间感受和幻觉的捕捉，并对实有的生活、情怀、社会、自然作远距离的投影。读诗需要一种“猜测”的穿透力，通过表面的意象呈现找出它背后的深意义蕴。

对诗的理解和评价不能过实，因为诗本身就侧重虚写。诗的非实指性是相当突出的现象，特别是现实主义以外的那些诗人。郭沫若的《天狗》讲“我是一条天狗”，其实他讲的是五四时代那种狂飙突进的反抗精神；戴望舒的《雨巷》未必就是真的对于“丁香一样的姑娘”的等待，把它理解为对理想的追求，以及期待中的彷徨和痛苦，也许更接近诗人的意图。

诗人和小说家不同，他很少直述其事，他要你“悟”。

评论者在这一点上和读者处于同一位置。你先要“悟”到，然后才能“评”。的确，诗歌评论是一种科学的欣赏和研究的活动，要有严密的理性和逻辑的思考。但正如诗歌创作是主体性很强的创造活动一样，诗歌评论也是一种具有强烈的主体意识的文艺批评活动。“诗无达诂”，一方面说明诗歌艺术的多义性与朦胧性，一方面说明对诗

的理解不存在绝对的模式。诗评对评家“自我加入”的再创造的期待（这种再创造以诗的意象组构的定位为范围），远较它种艺术为甚。

诗的特征往往表现了注重内心观照的精神方面的兴趣，这就说明用性格分析或情节分析等适用于叙述性文体的方式，并不适用于诗（当然，叙事诗是一种例外）。因而，对以情绪和情感为基础的诗的特殊结构的考察便是重要的。情感、意念和人物、情节的框架不同，前者在很大程度上体现为并不凝固的流动性。因此，需要对它的流向和展开进行动态的考察。艾青的《大堰河——我的保姆》是在叙述性的抒情中，相当熨贴地表达他对一个普通农妇的绵长思念与挚爱，以及对她的困厄命运的同情。它的自由而舒展的流动型结构，能够精采地传达上述的情绪。而郭小川的《甘蔗林——青纱帐》是在两股情感互相纠结和对照的展开中完成这首诗的结构。这样的结构方式有助于把关于今天和昨天的思考和追求交织在一起。这首诗的表达，以华采的铺排和反复咏叹为其特点，它造成情绪倾泻式的展现。

评诗要切实。诗评以事实说话，首先要求不能脱离具体的作品及其作者，以及与之有关的背景材料。诗歌很少写人物，也几乎不存在故事情节，复述和介绍在这里失去了重要性。但说明问题却需适当引用诗例，引用诗例要求准确、精炼，一般不宜引用篇幅较长的全诗，而应“裁取”最精采和最能说明问题的章句。如若是用来说明

缺点，则应当是典型的。引用不能滥，应当精炼和节省。

要充分注意诗歌语言的特点。诗的语言是精粹的。本质性的特征则是它的音乐性。它讲究韵律，但并不是非押韵不可，而以有形和无形的节奏感取胜。我们评诗，要反复诵读体会它在音律节奏方面的得失，而从语言方面作出评价。诗代表一个民族的智慧，它是文学的宝塔尖。这是一种对于“文学的文学”的评论，因而，诗歌评论的语言，除了科学性和严密性，还应当是精美的。这包括诗歌评论应当驱逐陈旧的语言（尽量不采用宣传用语和时间性太强的提法）而采用有感染力的语言，包括诗评的题目，都要力求以具象的可感的方式出现为好。一个好题目，往往就是一篇诗评的“眼睛”，对全文构思起着概括和提示的作用。要是我们把诗评写得活泼、生动、美丽，那庶几无愧于诗评的美称。

（《诗人的创造》）

／炼虹

谈谈朗诵诗及其创作

朗诵诗和阅读诗区别在于：前者是诉诸听觉的，属于口头发表的听觉艺术，拥有其听众；后者是诉诸视觉的，属于纸上发表的视觉艺术，拥有其读者。它们各有分工，互为补充。朗诵诗和阅读诗各自的特点是：前者用口语写作，通俗易懂，一听就懂，能立即使听众受感染、动感情；后者多用书面语（或与口语混合）写作，精雅深邃，想过才懂，越想越有味道。

我们已知道朗诵诗是诉诸听觉的，因此，我认为在创作上只有从这点出发，注意如下几个方面的问题，才能写出好的或比较好的朗诵诗来。

第一个应注意的是要使人听得懂。

第二个应注意的是要使人听得进。

我们要设想年龄、性别、职业、修养、爱好等不同的具体对象，给以相应的激励、引导、启发，使他们能理解、接受、喜欢，才能起作用，收到预期效果。否则，将是无效劳动。

曾昭祥在《怎样选择朗诵材料》一文中有这样一段：“我曾到一小学参加朗诵会，由于事前未考虑到听众具体对象，开头我朗诵了一首在成年中受欢迎的散文，但小朋友不感兴趣，喧闹之声四起，教师也无法制止。第二首是一篇儿童诗，

台下的儿童听众肃静无哗，集中精力静听。这个例子可以说明考虑对象的重要。”这虽是谈朗诵的，但对朗诵诗的创作也有参考价值。

第三个应注意的是要使人听得清。

诗的结构，必须线条单一、脉络分明、层次清楚、逐步展开。否则，听众会感到茫然无绪。

第四个应注意的是要使人听得美。

韵律、节奏是诗歌的音乐美，是区别于散文的要素之一，必须讲求，但不只是指押韵和形式一律，那都是外在的；还要包括不押韵、不一律的内在韵律和节奏。形象、意象是诗歌的绘画美，必须借助，才能使诗有立体感，似可捉摸，以加深印象。还有结构、布局是诗歌的建筑美，也要匠心经营。

第五个应注意的是要使人听得有趣。

首先是情趣。诗是抒发感情的，朗诵诗更要以情取胜，可以痛快淋漓地直抒胸臆，尽情发挥。其次是理趣。含有哲理，给人启迪，但要浅显明了，不可深奥古僻。又次是谐趣。在写讽刺性的朗诵诗时，要用俏皮、诙谐、幽默、滑稽、酸涩、辛辣之词，使人感到可恼、可恨、可鄙、可弃、可笑、可怜或啼笑皆非、悲喜交集。不要使人觉得干瘪、刻板、枯燥、乏味。

第六个应注意的是要使人听得满意。

朗诵诗是朗诵给广大人群听的，必须写他们关心的事情。诗人是人民的代言人，要说出人民想说的话，道出人民的心声，表达人民的欢乐和

痛苦，反映人民的愿望和要求。诗人又是时代的歌手和号角，要写出时代的精神，体现时代的风貌，唱出时代的声音。抗日战争时期，重庆演出郭老的历史名剧《屈原》，每晚散场，只听到一片《雷电颂》之声响彻大街小巷，震撼了整个山城！那是因为在当时，人民生活痛苦不堪，《雷电颂》正代表人民向国民党统治者作了强有力的控诉和抨击。解放战争时期，在国统区常听见人们在朗诵艾青的《黎明的通知》、《太阳的话》等诗，象听到在传递着胜利的消息一样。……

朗诵诗的创作上应注意的事项还有不少，但主要的就是上述这些了。

（《朗诵艺术谈》）

／姜湘忱

诗朗诵的自我控制与风格

朗诵者的任务，就是要把诗人用文字表达的东西，通过自己的声音、感情、表演，把它形象地再现出来，变成有血有肉、绘声绘色的活的东西摆到观众面前。从这个意义上说，朗诵者就是诗人的代言人。作为一个朗诵者，要想准确无误地把诗人的意图传达给听众，并注入新的血液，首要的问题就是要认真分析作品、理解作品，否则就会差之分毫、谬以万里。这个问题解决了，朗诵就有了基础。但是，这还不等于朗诵能够成功。要使朗诵取得预期的效果，还必须解决朗诵过程中的紧张问题，即对自己在朗诵中的情绪进行自我控制。

紧张是朗诵的大敌。因为，紧张会使你发挥不出正常的水平。

一些初学朗诵者往往会遇到这样一些情况：他们一到台上就感到全身别扭，不知该怎么站着好；也有的上一台眼睛就不知往那看，两手也没地方搁；还有的人平时声音挺好，可一朗诵就变了，气也短了，心里还嘭嘭直跳，有的甚至两腿发抖，严重的还会出现读错、忘词、朗诵不下去。所有这些都是由于紧张造成的。当然，也有另一种情况，表面上看似乎没有上述现象，但他

们同样是紧张，不同的是他们在极力控制紧张，抑制自己，看来是掩饰了紧张，实际上却不能全神贯注地发挥朗诵的最好水平。对这种不易察觉的紧张更要特别注意。

为什么会紧张呢？或者说紧张是怎样产生的呢？要回答这个问题，必须根据具体人的具体情况去分析，一般地说，造成紧张的原因有两种：一是主观原因，一是客观原因。

客观原因。凡是由于客观因素的干扰而产生的紧张，都属于客观原因。这类现象诸如：因为时间紧迫，全诗还没有背熟，对诗的理解也不深不透，对自己的朗诵没有把握；由于晚会的规格高，有领导参加，加上剧场和后台的气氛过于严肃，朗诵者心理压力；看到剧场的条件不好、音响效果太差、观众秩序太乱，担心观众听不清，怕自己静不下来、朗诵不好；有电台录音、电视台实况录相，自己怕万一朗诵错了没法补。和自己同台的朗诵者中有名演员，或者有自己的老师、前辈，认为自己不如他们，怕自己的朗诵效果不好。

凡此种种，都是由于朗诵者把客观上存在的事情，看成是对自己的干扰、不利，从而产生了怕、担心等情绪所造成的。

排除产生紧张的客观因素，唯一办法，就是不要去管它。要记住，你到这里来是参加朗诵的，你的任务就是要把诗朗诵好，其他都与你无关。碰到上述情况，要泰然处之，冷静、再冷

静。只要你把全部精力都集中到诗上去，脑子里只想诗，不要去想与诗无关的事情，紧张是会排除的。这一点我自己深有体会。……

主观原因。如果我们认真考察一下就会知道，前面提到的客观原因中，也有主观的因素。所谓主观，就是说由朗诵者自身造成的。即由诸如心里没底、顾虑重重、逞强显能、计较得失等私心杂念造成的。当然，思想不集中也是造成紧张的重要因素。

所有这些表现，说穿了，无非是想从观众那里得到点什么。想朗诵好，得到掌声、赞美；怕朗诵不好，出丑、露怯。结果，就造成了紧张。排除这些杂念的最好办法，就是在朗诵前切忌去想那些与朗诵无关的事情。要知道，你就是去想也无济于事。至于各种担心、顾虑，你越想它越存在。只有全神贯注地把诗朗诵好，把诗的内容准确无误地传达给观众，这些问题才能解决。这就告诉我们，每当你朗诵的时候，不要去想向观众要些什么，而要想你将给观众些什么。这一“要”，一“给”，是产生紧张和排除紧张的关键所在。

当然，朗诵者和观众直接交流是允许的，也是必然的。因为，剧场艺术有个和观众共同创造的问题，朗诵尤其需要。就是说，朗诵者可以从观众那里得到启发和刺激，从而更加丰富和激起朗诵者的情感，但必须指出，决不能由于和观众直接交流就去想与朗诵无关的事情，决不能跑

神。所以，作为一个朗诵者，无论在任何时间、任何场合、任何情况下思想都要高度集中，要进入规定情景，要深入到诗的意境中去。时刻别忘了你要告诉观众什么，你要给观众什么，而不要去想通过朗诵你将得到什么。

由以上看来，不管什么原因造成的紧张，都离不开一个“我”字。不管什么原因造成的紧张，只要注意力集中，把思想集中到你所要朗诵的诗上，紧张就能排除。我们自己在生活中也许遇到这样的事情：一群人在路边谈论着，你毫无目的地漫步经过那里。这时，你看人群中有人回头看了你一眼。接着，他们又说了些什么便一齐大笑起来。于是，你会认为这是在笑你，而你又不知道他们为什么笑你。为此，你就会下意识的开始检点自己，边疑虑边走，最后连走路都不自然了，这就说明你紧张了。反之，如果你心急如焚地要去办一件重要事情快步经过这里时，就是发现了上述情况也顾不得想是不是在笑你，而只是想快点去办自己急着要办的那件事，继续往前走。这时候，你既不会感到不自然，更不会紧张，因为你脑子里想的是急着要办的那件事，而根本没有想“我”。当然，初次上台，缺乏朗诵经验，有时也会产生紧张。然而，归根结蒂还是离不开这个“我”字。从这个意义上讲，只有忘掉“我”才能排除紧张。

下面再来谈谈诗朗诵的风格问题。诗朗诵也和其它艺术形式一样，同样存在着风格问题。确

定诗的风格样式不是朗诵者凭空想出来的，而是受诗本身的体裁、风格制约的。一般常见的朗诵诗有：抒情诗、叙事诗、讽刺诗、寓言诗等。由于诗的风格不同，朗诵者在朗诵时就应有所区别。不要不管什么诗，抓起来就背，背熟了就朗诵，无论什么风格的诗，朗诵起来全是一个味，表现手段千篇一律，处理毫无变化，这样是很难把诗朗诵好的，更谈不上出色地完成朗诵任务了。

这里，结合我朗诵过的一些不同风格的诗，谈谈自己对这个问题的认识。

抒情诗。抒情诗是直接表达作者从现实生活中获得的体验、感受，抒发作者个人感兴之诗。可以说朗诵者就是诗人，或者说是诗人的代言人。朗诵者要用第一自我的身份，直接抒发自己的感情，就必须有饱满、真挚的情感，充实具体的内心依据。朗诵时要让人相信是有感而发，不要让人觉得是无病呻吟。

朗诵抒情诗，要有强烈的新鲜感，就像即兴演讲一样。不要使人觉得诗背得很熟，一切都是事先安排好的，没有冲动、缺乏激情。

朗诵抒情诗，要强调情绪饱满，感情细腻，语调真切、激昂，表演要朴实无华，从容大方，避免一些不太严肃的处理和小里小气的动作，从而达到朗诵者就是诗人在直接抒发个人感兴的目的。

叙事诗。叙事诗多是描写事件发展的始末、

叙述故事发生的过程，有时还伴有人物，甚至出现对话。但是，叙事诗又不同于小说，因为叙事诗同样需要精炼的、富有节奏的语言。

正因为叙事诗有情节、有人物、对话，所以就要求朗诵要注意绘声绘色、生动抓人，同时要力求生活、自然，不要矫揉造作、拿腔拿调。在节奏掌握上不要大起大落，要像小河流水那样自然流畅。朗诵时要掌握好叙述和描写。叙述一般是对故事情节的有组织的介绍，而描写则是对某个特定人物或特定环境的具体描述和刻画。因此，在朗诵时，凡是叙述部分，不要有明显的倾向性，过分强调哪一点，只要语调亲切、字音清晰、段落分明，把事件叙述清楚就可以了；遇到描写时，不仅要褒贬分明、态度明朗，而且要注入浓郁的感情色彩。总之，只要做到叙述清楚、描写逼真、段落分明、快慢层次掌握好，主题就会突出，叙事诗所具有的幅度大、变化多的特点就能得以发挥，从而把叙事诗朗诵好。

讽刺诗。讽刺是揭露旧事物的腐朽、表现新事物的优越。讽刺不但能告诉人们什么是不合理的，给人一种感染力量，而且能唤起人们去憎恨那些不合理的现象并与之斗争。讽刺有很多种，有对敌人的，也有对朋友的、对人民内部的。对象有异，态度也各有不同。

朗诵讽刺诗，首先要弄清是讽刺敌人的呢，还是讽刺自己队伍内部的。

朗诵讽刺诗，要注意节奏明快、分切显明，

楞角可以大些、对比要鲜明些。根据内容的需要在节奏、重音、分切上可以做些特殊处理，以示强调。

朗诵讽刺诗，在一定程度上要像朗诵歌词一样力争让人一听就懂，不要含糊不清，更不要使人费解。锋芒所向要具体、形象，好恶要泾渭分明。为了达到这个目的，朗诵时可适当加些表演（包括形体动作），从而使被强调的地方能得到更好的渲染，给人以深刻的印象。

朗诵讽刺诗，要力戒浮浅，不要为讽刺而讽刺。一个好的喜剧演员往往是用严肃的表演而使人发笑，决不是老想把戏演得可笑的人。

朗诵讽刺诗，还要注意分寸感，不要千篇一律都疾恶如仇。要掌握好火候、把握住分寸弄清哪些是恨铁不成钢，哪些是含泪规劝，哪些是猛击一掌。就像我们平时展开批评一样，有的人意见提得很尖锐，态度却非常诚恳，有的人话虽说得温和，字里行间却充满了挖苦之意。只有细致地推敲，认真选择表现手段，严格把握住分寸，才能深刻地揭示讽刺诗的主题，才能把讽刺诗朗诵好。

寓言诗。寓言诗在表现手法上比一般的诗要夸张些。这主要表现在主题比较突出、感情比较开朗、语言比较形象、人物比较鲜明。

朗诵寓言诗，首先要抓住全诗的寓意所在，然后再调动一切手段去表现它。正因为寓言诗比一般的诗夸张些，在朗诵时也要适当地夸张。但

是，这种夸张不是指所有的表现手段都成正比地夸张，而是根据内容的需要，有时是声音上的夸张，有时是表演上的夸张，有时则是动作上的夸张。总之，反差大些、对比度大些为好。

朗诵寓言诗，可充分运用表演，通过表演来体现内容。表演时信念感要强、要逼真；语调要生活、自然，与表演相得益彰。

另外，朗诵寓言诗还要注意跳出、跳进。这里说的跳出、跳进，是指朗诵者与诗中人物之间、人物与人物之间的关系。要想把这些关系分清，就必须加以区别。区别的手段大致是：方向、声音、语气、动作、神态、形象，等等。所有这些，在朗诵前都要安排、设计好并能做到运用自如，召之即来、来之即是。只有这样才能完成朗诵寓言诗的任务。

最後，我想强调一点，在艺术处理上，有时往往没有是、非之分，只有高、低之别。在朗诵上同样如此。个人有个人的见解、习惯、特点，你可以这样朗诵，我也可以那样朗诵，好像都是菊花，粉、白、黛、绿各不相重。这大概也可以说是形成诗朗诵中各人不同风格的原因之一吧。

（《朗诵艺术谈》）

／瞿蜕园 周紫宜

如何诵读旧诗

不要怕高声诵读，如果开始不习惯，也要逐渐学习。读的时候，第一，要读出音节，两字或三字相连要作为一顿，上句的末一字要提起，下句的末一字要反复沉吟。特别在全首的末一联，要读出其中绵绵不尽的情味。第二，诗中的情感有悲壮、柔婉、流利、掩抑各种不同，要读起来恰相配合，才能情味动人。会读诗就能知道诗的妙处，领略好诗多了，自然就自己能作了。这是必不可少的。

读诗的方法，在纸上说明是困难的，不过也可以举出些实例，分析一下，供读者参考。

第一例

琵琶（低）起舞（提到上声）换（转到去声）新声（稍高 停顿），总是（一上一去特别提高）关山（稍高）旧（去 悠扬）别（入 重读）情（低 停顿）。撩乱（一平一去提高连读）边（稍高）愁（低）听（稍高）不尽（一入一去提高连读），高高（稍高）秋月（一平一入重读）照（去 悠扬）长城（低 停顿）。（王昌龄诗）

这诗的音节是亢激的，情绪是悲壮的。不但在句意上表现，连字音也是配合得很恰切的。相

反地，请看下列的一首。

第二例

杨（低）花（稍高）落尽（提高）子（稍高）规（低）啼（停顿），闻道（特别提高）龙（低）标（稍高）过（远送）五溪（一上一平先转高后压低）。我寄（一上一去兼高与远）愁心（低平）与（转高）明月（末字加重截止），随风（低平）直到（第二字远送）夜郎（先高后平）西（拖长缓吟）。（李白诗）

这诗的平仄和前诗一无分别，可是因为所用的字音都是柔和的，读起来就应当跟着字音表现凄婉的情调，与前诗不同。而起结韵“溪”、“西”两字都是阴平，意味也较前诗为有余不尽，所以读到句尾，应当缓缓沉吟。

第三例

一树（一入一去高声起）春风（稍高）千万（去柔曼）枝（稍高），嫩（去稍重）于（低）金色（一平一入稍停顿）软（稍重）于（低）丝（稍高），永丰西角（四字连读稍停顿）荒园（低）里（上声转高），尽日（一去一入稍停顿）无人（低）属（入稍重）阿谁（一入一平连读低声结）。（白居易诗）

这诗是和珠串一般，连绵直下的，所以读的时候也要传出流走自如的神情。听的人不消每字每句注意，直到听完，方才领略到全诗的深意。这是流利的一种。

第四例

山围（一阴平一阳平连读 低）故国（一去一入提高加重）周遭（连读低）在（去声重读 停顿），潮打（一平一上连读 提高）空城（连读低）寂寞（连读重）回（低 停顿）。淮水东边（四字连读上两字高下两字低）旧时（一去一平连读先高后低）月（重读 停顿），夜深（一去一平连读 先高后略低）还过（一平一去连读 先低后高）女墙（一上一平连读 先高后低）来（低 延长停顿）。（刘禹锡诗）

这种诗是不说明意思而让读者自己细心体会的，所以读起来不是悠扬而是掩抑的，要多停顿，要缓慢，要郑重深刻。原诗几乎全不用虚字，更靠读的音节表示转折顿挫，千万不可滑过。

至于读古体诗，又是一种方法，古体诗气势往往是急转直下的，音节往往是慷慨激昂的，所以应当快读，只在必需停顿的地方停顿。举李颀的《古意》一首为例：

男儿事长征（一句连读），少小（略停）幽燕客（停顿）。赌胜马蹄下（一句连读），由来轻七尺（停顿）。杀人莫敢前（一句连读），须如猬毛磔（停顿）。黄云（略停）陇底（提高）白云（略重）飞（低缓），未得报思（略停）不能归（低缓）。辽东小妇年十五（连读 末字特别提高），惯弹琵琶（四字连读略停）解歌舞（特别提高）。今为（略停低缓）羌笛（略重）出塞声

(三字连读二重一轻)，使我三军（四字连读前二重后二轻），泪如雨（末一句特加提高 再三沉吟）。

前六句因为描摹一个粗豪勇健的男儿，语意是一贯的，语气又非常锋利痛快，所以宜于一气读完。到第七、八句，转到另一个意思：虽然粗豪勇健，毕竟不能不对当前的景物有所感触。这种情绪的转换是非常微妙的，所以读起来也应当依平声的韵脚低声缓吟，让听者也能慢慢体会句中微意。第九句以下完全写出悲歌慷慨的曲调，所以读起来也应当依上声的韵脚，逐句提高，到高唱入云的地步。初学如果能够掌握这首诗的读法，大概对于一切诗的读法都差不多“思过半矣”。再进一步从声调上加一番玩味，作起诗来也会养成自己发抒情感的能力了。

再举另一方面的半古半律诗为例：

绵州州府何磊落（一句连读 末一字加重）！显庆年中（四字平调连读）越王作（末一字加重停顿）。孤城西北（末一字加重 略停）起高楼（前一字提高 后二字低缓），碧瓦朱甍（前二字高 后二字低 四字连读）照城郭（末一字加重停顿）。楼下长江（前二字高后二字低 四字连读）百丈清（前二字高 后一字低缓停顿），楼前落日（前二字低 后二字重 四字连读）半轮明（前一字高 后二字低缓 停顿）。君王旧迹（前二字低 后二字高 四字连读）今人赏（前二字低 后一字特别提高 停

顿)，转见（提高远送）千秋万古情（五字连读
 万古二字提高 末一字长吟不绝）。（杜甫
诗）。

（《学诗浅说》）

／张晨

画意入诗 诗中有画

“诗中有画”的命题由来已久，但至今还不能说对于它的探索已经到了尽头。本章力图从诗歌中的色彩美、线条美、构图美等方面作一些探索，以证明诗中确实有画，而且有画不出的线条、色彩和图象。

诗中色彩的层次感

诗歌用色与绘画有共通之处，所谓“诗中有画”，就包含着色彩的因素在其中。但诗是语言的艺术，诗中用色往往是通过精心安排颜色字来实现的，诗歌中的色彩美是诗的因素与画的因素的统一。

诗中设色也讲层次，也讲色与色之间的整体关系，也讲画面的主调。唐代诗人王昌龄在《从军行》中写道：“大漠风尘日色昏，红旗半卷出辕门。”诗中先写出征时的险恶的天气：大漠风尘，遮天蔽日，日色昏黄，暗淡迷茫。忽然间，一杆鲜红的大旗，半舒半卷，飘出辕门，于是，“日色昏黄”退而为宾，“大旗鲜红”进而为主，以宾托主，主色突出，大气磅礴，使人感奋。在这两句

诗之後，王昌龄写道：“前军夜战洮河北，已报生擒吐谷浑。”点出了出征时正值捷报传来。诗中沒有直接写战士的情绪，但我们却可以从“红旗半卷出辕门”的动态中感觉到战士的情绪的振奋，红色本来就像征着快乐和热情，这里正在进发中的半卷着的红旗，凝集着战士们磨拳擦掌、乘胜追击的饱满情绪和激昂的斗志。

唐代诗人皮日休在《秋江晓望》中写道：“万倾湖天碧，一星飞鹭白”。写的是秋天之景。湖碧天也碧，湖天一色，无边无际。一只飞舞着的白鹭犹如一颗星在蓝色天幕上闪烁。因神秘的、宁静的碧色的衬托，飞舞的洁净的白鹭显得十分醒目，特别清新。反之，白鹭的出现也使得湖天一色的秋景图更为开阔了，更为生动了。同样以“青”与“白”相配合，李白却另有一番写法：“两岸青山相对出，孤帆一片日边来”。（《望天门山》）在青山相对之间，一片带着日影的白帆自天际飘来，白帆虽远却在向前推进，青山虽近却在向後退去。他诗中的色彩立体感更强，层次更分明，具有更强的动静感与和谐美。

诗中色彩的冷暖与动静

色彩有冷暖的性质，有动静的特点，以红色黄色为代表的暖色系统给人以动感，以蓝色、绿色为代表的冷色系统给人以静感。绘画中讲究色

彩的冷暖协调，动静均衡，诗歌中也注意以不同颜色的搭配，创造优美的和谐的意境。

唐代诗人白居易在《暮江吟》中写道：“一道残阳铺水中，半江瑟瑟半江红。”“瑟瑟”，是一种碧色宝石。《唐书·于阗国传》中说：“（德宗）求玉于于阗，得瑟瑟百斤。”这里借指江水之碧色。诗中说，一道残阳，铺于水中，染红了江水向阳的一半，而背阴一半则依旧碧绿、澄澈，同是一江水，半边红，半边绿。那江水向阳的一半与暮天同“红”，呈暖色，是扩展中的动态；江水背阴的一半依旧碧绿，呈冷色，是收缩中的静态。二者有机结合便是一幅冷暖相辉映，动静彼此映衬的绚丽、优美的暮江图画。

另一位唐代诗人寒山在诗中说：“旭日衔青嶂，晴云洗绿潭”（《诗》三百零三首中第一百三十首）。这两句诗把景物色彩的冷暖、动静写得更逼真，更生动。刚刚升起的旭日，像是衔在青翠山峦的口中；旭日不甘心被“衔”，正努力地向上升腾。白云倒映绿潭，像是沐浴在碧绿的潭水中；那白云似乎很情愿，正开心地在水中浮动。在这里，色彩像是有了动静的意识，好像在主动地交往、搭配，整个画面给人一种清新、神奇的感觉。

王昌龄则进一步以他饱含深情的笔，写诗中景物色彩的冷暖和动静：“玉颜不及寒鸦色，犹带昭阳日影来”（《长信秋词》五首之三）。写的是，班婕妤失掉汉成帝的宠爱之后，在长信宫度

过凄凉寂寞的岁月，她哀怨，幽恨，感到玉颜虽好，不及寒鸦。“日影”是暖色，它象征着皇帝的恩宠，冬天的乌鸦尚能带一抹昭阳宫的日影飞来飞去，而失了宠的班婕妤竟连一抹日影的暖意都得不到，唯有终日的冷寂与孤清，叫她如何不哀怨？

总之，诗人对色彩的冷暖、动静的描写总是为他们的抒情达意服务的，色彩描写说到底不过是一种重要的艺术手段，目的是创造优美、感人的意境。

同一色调的浓淡相衬

色调是客观色调与主观情感的统一。单就客观色调而论，由于光源色和物体固有色的不同，其色彩效果也会发生相应的变化。当光源色近似于白色时，物体的固有色便成了主调，即固有色调。单就固有色调而论，不同的物体也有不同的固有色调，即使是同一色调，也还有深浅浓淡的变化和区别。同为红，尚有深红、浅红之别；同为绿，尚有浓绿、淡绿之分。这种同一色调深浅浓淡的相互映衬在绘画中比比皆是，在诗歌中也不乏其例。不过，诗歌中的描写又有它独特的地方，其中有些是可画的，有些是很难画得出的。

宋代诗人杨万里曾写过“儿童急走追黄蝶，飞入菜花无处寻”的诗句。儿童奔跑着追逐飞舞

的黄蝶，可是，浅黄色的蝶儿，飞进深黄色的菜花丛中，再也寻不到它的踪影了。这种描写，新颖别致，妙趣横生，字里行间洋溢着一种温柔、愉悦的主观情感。

唐代诗人雍陶在《题君山》中写道：“烟波不动影沉沉，碧色全无翠色深。疑是水仙梳洗处，一螺青黛镜中心。”洞庭湖面，薄雾空濛，水波静而不动，君山的山影却沉沉地倒映在水中。向阳湖水的碧绿与背光山影的青翠相互映衬，水色越淡，山色显得越深。使人不能不怀疑这里是水仙梳洗的地方，洞庭湖犹如一面明镜，君山的倒影恰似水仙的青螺髻。这青螺髻又正好映在明镜的中央。作者巧妙地把湖光山影与神话传说相联系，使人在清新、恬静的画境中顿生一种神秘之感，水光山色也显现出一种飘逸的青春美。

黄有深浅，绿有浓淡，白也有银白、乳白、雪白、粉白之别，单是一种白，也会因光度的强弱而产生明暗的变化。宋代著名女词人李清照在《怨王孙》中写道：“秋千巷陌人静，皎月初斜，浸梨花。”皎月在天，梨花在地，如水的月光自高处浸入似雪的梨花，雪白的梨花因为有银白色的月光浸入而愈白、愈亮，愈加皎洁、美丽。同时，“浸”字又是一个表现慢动作的动词，用它联系两种白色，更突出了它们相互融和，相互渗透的特点，使人一想到银白色的月光正缓缓地、不断地浸入雪白的梨花之中，便觉得心旷神怡，美不胜收。透过洁白的梨花，我们似乎看到了抒情

主人公那颗纯净、美好的心灵。

这种同一色调浓淡相衬的设色法，对于突出渲染某一种艺术氛围起着重要的作用。比如，黄的浓淡映衬可以更突出其愉悦，绿的深浅相衬可以更突出其清幽，白的浓淡相衬可以更突出其纯洁。

色彩与移情作用

美学家朱光潜在《谈美书简》中说：“所谓移情作用(Einfuhlung)指人在聚精会神中观照一个对象（自然或艺术作品）时，由物我两忘达到物我同一，把人的生命和情趣‘外射’或移注到对象里去，使本无生命和情趣的外物仿佛具有人的生命活动，使本来只有物理的东西也显得有人情。”作为自然万物中的色彩自然也是本无生命和情趣的，但它们在诗人们的笔下却有了人的灵性、人的感情，这便是色彩描写的移情作用。

三国时期的魏国诗人郭遐叔在诗中说：“心之忧矣，视丹如绿。”心中忧伤，视觉不灵，为什么没有把绿色看作红色，而偏是把红色看成绿色呢？因为绿色具有宁静、清幽的特质，很容易引起人们冷落感伤的情绪。王昌龄在《闺怨》一诗中写道：“闺中少妇不知愁，春日凝妆上翠楼。忽见陌头杨柳色，悔教夫婿觅封侯。”这少妇原本是“不知愁”，忽然见到杨柳色，不禁触动离愁，后

悔叫丈夫去远方“觅封侯”。杨柳的绿色触动了她的离愁，她的离愁又移至杨柳，愁思愈重，悔意愈浓。郭遐叔的“视丹如绿”是因为他心中忧伤，移情于“红”，热烈的“红”色黯然神伤，转而为“绿”。

“红”固然是热烈的，使人感奋的颜色，但也要看诗人移什么样的情给它，同样是“红”，在宋祁词中是“红杏枝头春意闹”（《玉楼春》）；在刘禹锡的诗中便是“花红易衰似郎意，水流无限似依愁”（《竹枝词九首》之二）；在柳永的词中则是“自春来，惨绿愁红，芳心是事可可”（《定风波》）。

白色也是这样，同是一轮皎月，在李白的诗中便寄托了不同的情感。高兴之时，“雁引愁心去，山衔好月来”；忧伤之时，“我寄愁心与明月，随风直到夜郎西。”白居易也是如此，他曾以“可怜（可爱）九月初三夜，露似珍珠月似弓”（《暮江吟》）表现自己舒畅、愉悦之感；也曾以“行宫见月伤心色，夜雨闻铃肠断声”（《长恨歌》）表现唐明皇的痛苦、凄凉的心境。

如此看来，色彩描写可以通过观念联想，达到物我同一，移情于物，从而造成一种特定的艺术氛围，引起读者的强烈的共鸣。

色彩与修辞手法

在中国诗歌史上，各种各样的修辞手法大大丰富了诗的表现力，而修辞手法与色彩描写的融合，又是诗歌色彩美创造的一个重要的方面。

古典诗歌中多以比喻着色，而且往往是本体喻体两两相对，形成工整的对仗，把色彩美与韵律美统一在一起，可视可闻可感。谢朓的“余霞散成绮，澄江静如练。”（《晚登三山还望京邑》）；刘铄的“状似明月泛云河，体如轻风动流波”（《白紵曲》）；白居易的“松排山面千重翠，月点波心一颗珠”（《春题湖上》）；苏轼的“岭上晴云披絮帽，树头初日挂铜钲”（《新城道中》）；王越的“发为胡笳吹作雪，心因烽火炼成丹”（《断句》），都是妙喻如珠，落笔生辉。

修辞手法中有一种叫做“借代”，陈望道在解释“借代”定义时说：“所说事物纵然同其他事物没有类似点，假使中间还有不可分离关系时，作者也可借那关系事物的名称，来代替所说的事物。”借代有许多种类，其中的一种便是以色彩借代事物。即用某一个颜色字去借代某一种事物，这是汉语言文学的一个奇迹。

宋代大诗人王安石曾有“一水护田将绿绕，两山排闥送青来”（《书湖阴先生壁》）的佳句，作为色彩的“绿”和“青”是客观事物的固有色调，它们即不能脱离客观事物本体，也不可能被单独的“绕”或“送”。很显然，诗中的“绿”和“青”不仅

仅是两种颜色，而是以颜色借代的两种事物。“绿”指的是绿色的秧苗，“青”指的是青翠的树木。这种借代着色法，匠心独到，别开生面。此种写法并非个别。欧阳修在《蝶恋花》中写过“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去”，“乱红”代的是零乱的落花。苏轼在《江城子》中写过：“老夫聊发少年狂，左牵黄，右擎苍。锦帽貂裘，千骑卷平冈。”“黄”代的是黄狗（猎犬），“苍”代的是苍鹰（猎鹰）。蒋捷在《昭君怨·卖花人》中写过：“担子挑春虽小，白白红红都好，卖过巷东家，巷西家”。“白白红红”指的是各种各样白色和红色的鲜花。相比之下，更巧妙，更生动的要算女词人李清照的一个名句，即“知否，知否，应是绿肥红瘦。”这里，不但用颜色代事物，而且予以拟人化。“绿”借代叶子，它因疏雨的浸润而肥硕；“红”借代花朵，它因骤风的袭击而消瘦。这种将借代与拟人融合在一起创造出来的彩色的视觉形象，对作者来说，是美的感受，对读者来说，是美的享受。

不论是通过比喻、借代，还是通过其它修辞手法进行的色彩描写，都不同程度地突出了色彩的直观性、刺激性。因为“艺术追随自然界，艺术家的手不由自主的听从眼睛的感觉支配。”运用修辞手法巧妙的敷彩着色，可以使读者获得对自然景物的更准备、更鲜明、更生动的认识和感受，进而收到更强烈的审美效果。

线条与诗歌意境

绘画中以线条勾勒物体轮廓，并借助线条的曲直、粗细、长短、浓淡、枯润以及不同线条的组合方式来表现不同的感觉和情绪。

线条的形式美被引进诗歌之中，突出了诗歌的视觉形象，丰富了诗歌的艺术表现力。

著名的汉代《顺帝末京都童谣》中写道：“直如弦，死道边；曲如钩，反封侯。”“直”与“曲”指的是一个人性格的正直与圆滑，诗人把抽象的意念化为可感的线条形式，以具有挺拔、刚毅感的直线形容李固的为人正直；以具有柔媚、圆通感的曲线形容胡广、赵戒等人的圆滑、世故。结果是正直的李固被囚死，暴尸道旁；圆滑的胡广、赵戒反而安然无恙，晋爵封侯。两相对比，童谣作者的愤慨之情溢于言表。

同为曲线，在柳宗元的诗中则取其温柔、流动的感觉，来表现自己胸中的郁闷和愁苦，诗中说：“岭树重遮千里目，江流曲似九回肠”（《登柳州城楼寄漳汀封连四州》）。岭上的层层树木挡住了诗人欲望千里之外的目光，而柳江曲曲弯弯地流淌，恰似诗人百转千回的一副愁肠。

杜甫的“无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来”突出了长江流水呈斜线状向下奔流的奇突和推进的动感，显示了长江的雄放和豪迈。

秦观的“柳下桃蹊，乱分春色到人家”以不规则的放射性的线条把树下的路径与桃花、春色都

写活了，给人一种活泼、自在、轻松的感觉。

王维的“大漠孤烟直，长河落日圆”，以不同线条的和谐组合，突出了大漠风光的雄浑、壮阔和沉静的感觉。大漠水平线与孤烟的直线构成垂直线，垂直线原本是最具静态的形象，而缓缓的升腾中的孤烟又使它静中有动；长河呈斜线奔流原本是最具动态的形象，但落日与映在水中的圆影形成对衬，又使它动中有静。二者和谐地组合在一起，动中含静，静中含动，动静对照，生动地描绘出一幅壮美的长河大漠图。

线条与词语锤炼

诗是语言的艺术，诗中的线条是通过词语来表现的，因而诗中的线条可以有曲直，可以有长短，可以有粗细，但此外的枯润和浓淡就较难表现了。

诗中的线条主要是通过形容词来表现的。如王禹偁的“雨恨云愁，江南依旧称佳丽。水村渔市，一缕孤烟细”（《点绛唇》）；周邦彦的“叶上初阳干宿雨，水面清圆，一一风荷举”（《苏幕遮》），王实甫的“系春心情短柳丝长，隔花阴人远天涯近”（《西厢记》）。其中的“细”、“圆”、“长”，便是以表现线条的形容词勾勒物体轮廓，表现特定情境的。

诗中的线条也有许多是通过动词表现的。比

如，李白的“青山横北郭，白水绕东城”（《送友人》）；孟浩然的“水回青嶂合，云度绿溪阳”（《武陵泛舟》），都是以动词来描摹客观物体线条的曲直、分合和动静，为渲染某种艺术氛围服务。

诗中的线条，还有不少是通过数量词来表现的，运用这种方法以李白最为突出。他在《登金陵凤凰台》中写道：“三山半落青天外，二水中分白鹭洲。”“白鹭洲”横截在秦淮河上，把河水分为两支，由“一水”变为“二水”完全是以数量词来表现线的分合。他还在《庐山谣寄卢侍御虚舟》中写道：“金阙前开二峰长，银河倒挂三石梁。”“三石梁”指的是庐山东北的屏风叠的左边有一个三叠泉，水势三折而下，犹如银河挂在石桥上。这种以“三”的数词表现出来的水势的折线，给人一种游动不断的活跃感，使这首诗中的“银河倒挂”有别于《望庐山瀑布》中的“银河落九天”，同是以天上银河比地下的泉水、瀑布，一个三折，一个“直下”，呈现着不同的线条形式，表现不同的动态美。

由于诗中的线条是通过字词的锤炼表现出来的，因而它不可能也不必要像画中的线条那样准确、鲜明，它虽然也是可感的视觉的形象，但又是模糊的，朦胧的，所以，它比绘画中的线条给读者留下的联想的余地要更大些，更广些。

仰观与高远之景

“飞流直下三千尺，疑是银河落九天”。这景象乃千古奇观，诗中有大胆的夸张，有丰富的想像，但也有实实在在的视觉感受，实实在在的观察角度。很显然，诗人是立于山下而仰望山巅。“直下”二字，既言瀑布流速之快，也言奇峰突起之陡峭，而“飞流”、“三千尺”的夸张，“银河落九天”的想像则把诗人的视觉感受大大强化了，突出了。庐山瀑布由此便成了雄视古今的壮美的艺术形象。

我国宋代著名画家兼美术理论家郭熙曾在《林泉高致》中根据前人和自己的山水画创作经验提出“三远”取景法，他说：“山有三远：自山下而仰山巅谓之高远；自山前而窥山后谓之深远，自近山而望远山谓之平远。高远之色清明，深远之色重晦，平远之色有明有晦。高远之势突兀，深远之意重叠，平远之意冲融而缥缈缈缈。”李白《望庐山瀑布》用的便是“高远”的取景法，作者自山下而仰山巅，从峰顶写到前川，从紫烟的升腾写到“飞流”的“直下”，山势突兀，山色之清明，瀑布之湍急，无一处不体现“高远”。李白的其它诗中也多用这种“高远”的取景法。比如《蜀道难》写道“连峰去天不盈尺，枯松倒挂倚绝壁。飞湍瀑流争喧豗，砢崖转石万壑雷。”山峰相连，高出云表，悬岩绝壁，枯松倒挂，高到了极点，陡到了极点。下两句写急流与飞瀑，自高处

倾泻下来，争相轰鸣，冲山岩，转巨石，使万壑起雷声。诗人把视觉感受与听觉感受结合在一起使读者如临其境，如闻其声，不能不与诗人一同发出感叹，“蜀道难，难于上青天。”

诗人兼画家的王维，则更进一步把远景与近景重叠组合，以近景衬远景，别有一番新意。他在《送梓州李使君》一诗中写道：“万壑树参天，千山响杜鹃，山中一夜雨，树杪百重泉”。树杪，即树梢，树是参天树，树梢自然很高，但比起更高更远的百重泉来，它是近景，是居于低处；诗人观察景物的角度则更低，是立在树下斜透树梢仰观山巅之飞瀑，因而他所看到百重泉就如同挂在参天大树的树梢上一样，树梢与瀑布重叠组合，体现了“高远”取景法的奇特的构图美感。

李白和王维是立于山下仰望山巅，明代诗人潘问奇则是在幽深的峡谷中仰视峭壁悬崖：“地拔双崖起，天余一线青”（《金棺峡》）。写的是诗人两边的悬崖拔地而起，直上云端，左右两边的峭壁尤如两条平行的面向高处伸去，越向高处，越近于重合，以至崖下仰视，只能看到一线青天。这种描写很逼真、很生动，给人以强烈的突兀感，使人不能不叹其陡，不能不叹其险，不能不叹其奇绝。

远望与平远之景

郭熙谈山水画的“平远”取景法时说：“自近山而望远山谓之平远”，“平远之色有明有晦”，“平远之意冲融而缥缈缈缈。”这种“平远”之景在历代诗歌中，尤其山水诗中也多有体现。

南朝的鲍至在《奉和往虎窟山寺》中写道：“远峰带云没，流烟乱雨飘。”写的是雨天的景象，烟雾缭绕的远处山峰，在细雨中渐渐隐没了，茫茫烟霭与纷纷细雨交融着，飘动着。诗人的目光是平视远方的。

雨天如此，晴天亦然。南朝诗人范云在《之零陵郡次新亭》中写道：“江干远树浮，天末孤烟起。江天自如合，烟树还相似。”诗人顺着江岸，举目远眺，远处江岸上的树木浮在江雾之中，一片云烟自天边升起，江水与天空融为一体，烟似树，树如烟，烟树难分。

唐代诗人王维也写过：“江流天地外，山色有无中”（《汉江临眺》）的佳句，他写的更为高妙一些了，除了用画中的“平远”取景法，更多的是发挥诗歌的特点，使瞬间的有限的视觉感受在空间上得以无限的扩展和延伸，这里已不是水天一色，而是江水浩瀚，流出天地之外。远处的山色，也不是有明有暗，而是时隐时现，若有若无。王维是著名的山水画家，实际上他早在郭熙之前就已经道出了“平远”取景法，不过没有冠以“平远”而已。他说：“远岫与云容交接，遥天共水

色交光”(《山水诀》)。说的正是“平远之意冲融而缥缈缈缈”的意思，不过，诗中的画面终究有别于绘画，王维在诗中把有限的画面向更大的空间扩展，并在时间上得以延续。“江流天地外”在绘画上尚且容易表现，“山色有无中”一会儿有，一会儿无，就不那么容易描绘了。“诗中有画”固然不差，但诗终究是诗，它自有它特殊的规律。

视觉的位移与画面的组合、更迭

唐代诗人韩愈曾有“天街小雨润如酥，草色遥看近却无”的佳句，“遥看”与“近看”是视觉的位移，而视觉角度的移动所看到的景象各异，由此形成画面的组合与更迭。

王维在《终南山》一诗中写道：“太乙近天都，连山到海隅。白云回望合，青霭入看无。分野中峰变，阴晴众壑殊。欲投人处宿，隔水问樵夫。”很显然，这首诗对于终南山的描绘，是变换几个角度的，从不同侧面摄下了终南山的自然风光，突出了终南山的雄伟和广大。头两句“太乙近天都，连山到海隅”，是站在山巅的远眺之景，终南山紧挨着长安城，而且山势连绵，直到海隅，其实终南山脉本不到海，这里是极言其长。接下来的两句“白云回望合，青霭入看无”这是自山巅走至山中，回首望时，白云合拢，环绕山峰，而在山上看到的山间的微茫青霭 一步入

其中就什么也看不见了，真实地描绘了山中的云岚的自然特点。接下来的“分野中峰变，阴晴众壑殊。”这两句是自山间而望山下，写的是终南山之大，横亘数州，自中央山峰起便另属他州所管。同时，万壑之中，天气各异，有阴有晴。末两句“欲投人处宿，隔水问樵夫。”是自前山而望后山，群山重叠，山色茫茫，不见人烟，想要找一个宿处也不得不隔着深沟大壑遥问对面樵夫。沈德潜说：“或谓末二句似与通体不配。今玩其语意，见山远而人寡也，非寻常写景可比”（《唐诗别裁集》）。

王维在这首诗中，循着登终南山的自然的进程，移动观察角度，采用多点透视法，巧妙地把不同侧面的画组合在一起，构成完整的终南山风景画。

郭熙在《林泉高致》中说：“真山水之川谷，远望之以取其势，近看之以取其质。”并提出著名的透视学上的“三远”论。“三远”透视法既概括出人们观察自然景物的基本角度，又给画家的“经营位置”以更多的创造余地，画家可以在一幅画上综合交错的使用“三远法”，突出景物的起伏、隐显与开合。郭熙的画论是在总结前人经验的基础上提出来的，早于郭熙的王维，集画家、诗人于一身，具有把绘画形式引入诗中的极有利的条件，因而他的《终南山》诗可以说是综合运用“三远”透视法的典范。当然，能够做这种诗的人绝不止王维一个，其它的不少诗人都做过类似

的诗歌。李白的《早发白帝城》就是通过视觉的位移，画出一幅生动的“三峡舟行图”，写出诗人的欢愉的情感。杜甫的《望岳》诗用四层写意：“首联远望之色，次联近望之势，三联细望之景，末联极望之情”（仇兆鳌《杜诗详注》），也是采用多种侧面，散点透视法反映泰山真面目。

（《诗情画意纵横观》）

／张藜

歌诗之路

1. 歌词——能唱的诗，或称作“歌诗”。

2. 通俗流畅就是歌词语言的起码要求。

易解，一听就明白，一唱就唱到群众的心里。

歌词常常使用白描手法。比如贺敬之所写的《南泥湾》：

花篮儿的花儿香，
听我来唱一唱。
来到了南泥湾，
南泥湾是好地方。
到处是庄稼，
遍地是牛羊。

用“花篮儿的花儿香”作兴句而起，和祝捷会的景，和唱中人的情，极和谐地统一起来；“到处是庄稼，遍地是牛羊”十个字，明明白白地十分贴切地显示出南泥湾大生产运动的成果和人民的喜悦。作者状物之语通过歌手之口表达出来了，易解的语言搭起了和群众之心相通的桥，恰恰表现出能唱的诗的语言魔力，善于把作者、歌者、听者合为一体的特色。

能唱的诗的语言要求有抑扬起伏的音调，音

调构成歌词的旋律美。歌词语言固有的自然音调，就是歌曲旋律的依据。

3. 歌词既称为歌诗，就要增强歌词的文学性，增强歌词的诗味儿。

歌词要学习诗的构思。构思是一个作品的灵魂。构思与立意比什么都重要，没有好的构思与立意，不容易把作品写深写透。歌词造气氛容易，写深刻了很不容易。

4. 歌词在选材上多选富有音乐性的题材，对歌词的节奏美是十分有利的。

节奏是歌曲的十分重要的因素，歌词作者一定要学会设计各种变幻无穷的节奏型态。

朗诵是鉴别歌词语言音乐美的好形式。每写完一首，谓之“著作脱手交给朋友”，让亲朋贵友听你朗诵，这是很好的鉴定。你会在读它的时候，考核一下哪些用语不当，哪些读起很拗口，哪些需要增添，哪些需要删减。创作时是热的，创作完毕，就要冷处理，语言往往是经过冷处理之后，才逐步推敲出更恰当的词汇。对于客观事物或作者感情色彩的描绘，一件事往往有一个最准确的用语，有抱负的作者就应当努力寻求这最准确的一个。

歌词语言的长短句问题也是一个牵涉到音乐美的重要一环，尽量用短句，但需要用长句时，也要注意语言的节奏的大致整齐。该长则长，该短则短，都要求规范化，这是在用语上应当注意的。

用韵要注意和你所写的词的情绪相吻合，有时，窄韵倒容易出好词的，宽韵词汇多，但有时让人都用滥了，倒显得平庸乏味。

标题是歌词的眼睛，要醒目引人。又要简洁上口。这在过去的一些名歌中，标题都有这个特点。如：《天涯歌女》、《大路歌》、《夜半歌声》、《四季歌》、《开路先锋》、《你这个坏东西》、《黄河船夫曲》……等等。

5. 歌词作者设计一首词，是独唱、是合唱、是对唱、还是重唱，最直接的办法是从歌词所反映的生活面及人物性格中寻找。比如《黄河大合唱》，作者从生活中概括为《黄河船夫曲》、《黄河颂》、《黄河怨》、《黄水谣》、《河边对唱》、《保卫黄河》与《怒吼吧黄河》。每一个段落所表达的生活面，都有一定的人物在跃动着，这就是圈定独唱、合唱的最结实的依据。一般地说，独唱总适宜于表现单人情绪或通过单人去抒发情怀的，独唱所表达的生活内容倒可以很宽广，并无太大的局限。合唱曲并不意味只能表现人群的感情。它也适于刻画细腻委婉的生活意境，如《半个月亮爬上来》、《远方的客人请你留下来》等等。向来，形式就不是不可逾越的框框和不可解脱的铁箍，我们要借相对稳定的形式所擅长表达的内容，去丰富一些新的表现手法。

6. 词要学诗。

首先要学诗的含蓄。古人说：“诗贵有含蓄不尽之意，尤以不著意见声色故事议论者为最上。”

当然这并非定论，一种手法的运用是有其时代的需求的。在抗日战争和解放战争时期，生死关头，战降路口，常用明快的手法，一语道破：“我们是选择战？还是降？我们是弦歌在一堂，还是拼死在疆场”，“大刀向鬼子们的头上砍去！”多么淋漓洒脱！在这个时期，也不是不用含蓄，很多流传在国统区的歌，特别是讽刺歌曲，又多用含而不露的手法。

要创造诗的意境。

诗是很讲究意境美的。意境这正是我们所强调的那个别一世界，其实就是艺术的境界。

艺术境界就是美的境界。必须把粉饰生活与美化生活区别开来。粉饰失真，美化却最能逼真。因为它服从于一首作品所提炼的主题和意念，聚结形象创造出一个特定的典型境界，把听者领进去赏玩阅历，当然，必是一种享受，必能唤起听者的联想，使作者着意要告诉人们的意念，从境界中描绘出来，从听者的心中托出。

写词，注意意境美，会使自然的生活画面艺术化，进而典型化，也就是表现出典型环境的特色来。歌词虽然有直说的特长，能多吸取诗的意境美，会使直叙艺术化，美化，对克服一般手法有很大的益处。

要学诗的情表。

如果说，画意是指意境而言，诗情就指情表而语。情表是诗的一个特点。像一块不停摆的表盘，诗情总是处在流通激化的过程中，这才能使

“歌词重情说”得以充分体现。以情取胜，以情感人，情贯始终，情不可一时断之。冲动是完全需要的，但我们往往碰到的情形是：情淡、情浅、情白，当然“无情之作”也不是没有，那就更可悲了。

诗之重情更甚于词。

由于诗不一定都能唱，也不都要求谱曲，语言用起来，局限较小，又常以诗人为抒情主人公，用的语言很多都带有诗人本人的特色，所以显得丰富多彩，绚丽多姿。歌词应当学习这一条，使语言丰富些，新鲜些，哪怕在开始还略有生僻之感，也不妨大局，也不必过于惊慌，逐步就能使语言的丰富和通俗易解相结合，创造一种特有的带有歌词作家独创色彩的语言。

要学诗的节奏。

歌词的节奏常见五字句、七字句、十字句、格律体，而诗的节奏却比较自由丰富多变。歌词的节奏容易固定呆板，诗的节奏却在不断地充实。这里，一个明显的道理就是不要恪守一格，应该随着作品的具体要求，不断地大胆地创造各种形体的节奏，这对作曲者是一个很重要的促进因素。因为只有歌词作者能在这方面勇敢地先走一步，哪怕这一步没走踏实，他的脚印也会提供作曲家步其后尘的。

我们强调歌词节奏整齐，但，不妨也可尝试自由体与散文体、或揉散文体于格律之中，创造一种新的联体节奏型。

节奏是曲调的骨骼，善于去创造不同类型的节奏，对增进整首词的特点有极为重要的作用。各种格式的创新是并无止境的，各种联体的使用也无定局，诗在这方面由于有方块诗、自由诗、阶楼梯式、格律体、散文体、旧体等等不同类型的节奏，显得比词要丰富。旧词除有长短句曲牌外，新歌词应大力吸收诗的节奏，使其变格无穷，新体不止，刷新一些固定的格局。

7. 除读诗词、小说、戏剧之类，特别要强调读散文。界限也不要拘泥，中外古今，都应有计划地读下去。特别是年青人，在二十岁左右，可要读书呀。不仅读，还要注意少而精，要做笔记，要写心得，这样的基本功，哪怕踏踏实实地下上两三年的时间，将来在创作上的作用也会看得出来的。因为对歌词作者，强调这方面，是有特殊意义。

除读书之外，要注意多多练笔。熟能生巧、巧能出奇。创作实践是提高语言技巧的必由之路。刀愈磨愈快，笔愈练愈熟。

准确性是语言的第一要求。准确性不仅仅是自然细节的准确和真实，更重要的是典型环境中的细节的真实。一旦选准，文章就能发展下去，自然形态的脉络和典型环境——也就是时代的趋向相一致。这才有了语言的深刻性。

概括而又具体的语言。典型而又真实的语言方才是深刻的语言。

能把握深刻的思想，才能捕捉到深刻有力的

语言。既不可以小论小，又不能小题大作，小中见大，浅处入深，逐渐磨练出语言的深刻性来。

语言要生动，谓之栩栩如生，活灵活现。这中间，细腻是极重要的一着。要努力写出静物之动态来。比如同样写黎明，手法就多得很。有匠心的作者就应当从众多词汇中去挑选那唯一能生动体现本来面貌的恰当的词。“东方的曙光，染红了庭前的绿叶”，这里，“庭前的绿叶”就是比较之中最具特色的语言了。

集拢、挑选、比较、确定，以及增进语言的准确性、深刻性和生动性，都取决于要有丰富的足以任你挑选的词汇。

选韵。选得十分准确，又往往会派生许许多多新鲜的词汇。经验证明，窄韵都经常出现新词汇的。

8. 歌曲可以演唱，诗可朗诵，难道歌词也可独立地朗诵吗？歌词朗诵有什么意义？

因为歌词的人物化，语言的口语化，情绪的逐步激化，以及吸取某些生僻的语言能否奏效，整个歌词的音乐性——歌唱性如何，特别是朗诵后听者的反应如何，这些都得上在朗诵会上得到一番验证。

歌词艺术是能唱的诉诸听觉的艺术，有时，纸面的标准并不一定是最标准的标准。难道事实不正在告诫我们，只有你的词和广大的听者结下不解之缘，这才算数吗？一首歌词既能供听，又能供看，又在词笔写法上十分讲究，这是我们的

理想，但，这一切都得拿到实践中去验证。

9. 写词不要求全。一求全，必然平、散、长。

平庸：这是歌词的致命之弊。缺乏特性、没有作者独特的感受和巧妙的构思。没有光彩照人之处。

散乱：事无巨细，都点几笔，一会儿写东，一会儿写西，东也没写透，西也没抓着。

冗长：一首词，每段都是多乐段 A、B、C、D，一段多至十四、五句，每句又都是很长的句子。句子多而长、段落零而碎，必然不能造就稳定的音乐气氛。一般地说，每首歌词，一段最好八至十句，两段最好，三段也无妨。当然有话则长、无话则短，长的不一定全使不得，短的不一定都是上品，但，就全面要求，还是提倡写短词为宜。唐代有绝句、律诗，句数都有定格，我们也应有个节制。

不能设想通过一首歌，一首短至一二十句的歌词，把什么都说得很周到。歌词是表现生活一个侧面，抒写情感最炽热的一点。它也可高度概括，但这概括是基于一点的概括，而绝不是政策解说或情况介绍。一首歌词，如果在某一点上，把胸臆表达，又有感染力，又有适度的思想，就不错了。

10. 一件作品写出来，自己热处理后，要有一段冷处理的时间。好好揣摩，仔细品味，将一首短词弄得更为精致玲珑。再给自己的朋友看

看，让朋友评论。

欢乐是从奋斗中获取的。

(《歌诗之路》)

絮语

/ 槐华

书分为诗选 听诗的潮汐
与诗论 漫步在诗的国土

听诗的潮汐 自二十至八十年代
漫步在诗的国土 美灿烂着
而我 只得裁取我所酷爱的

取艾青诗题作书名 因为我的眼里
也常含泪水

鼓励出版的三重唱来自
陈清德 爱薇 甄供
谢谢

一九八九岁末 星岛

● 《中学生》丛书 ●

1. 《亿年之恋》

(第一届全国文艺创作
比赛优胜作品特辑)

2. 《绿的赞美》

(“奔流”作品选集)

3. 《向地球辞行》

(“诗之页”作品选集)

4. 《蒲公英的种子》

(第二届全国文艺创作
比赛优胜作品特辑)

5. 《阿宝与黑帽》

(漫画集)

6. 《编辑一个美丽的人生》

(校园刊物编辑研习营
专辑)

7. 《轻轻松松学作文》

8. 《飞越，飞越!》

——鸦城、犀鸟之乡、
昔加末“飞越生活营”特辑

9. 《我爱这土地》

(诗选·诗论)

封面题字：赖全合

封面设计：梁翠芳

内容简介

本书由著名诗人槐华执编。它是一本诗选和诗论的合集，分为“听诗的潮汐”和“漫步在诗的国土”两辑。上辑选录了从廿年代至八十年代卅多名诗人的诗篇，内容丰富，艺术手法多样，可供读者学习和借鉴。下辑收录廿多位名家的诗歌论述。这些评论文章，分析精辟深刻，见解新颖独特，可以提高我们对诗歌的认识和分析文学作品的能力。

本书适合作为在籍学生的课外读物。对于文艺爱好者、创作者、理论批评工作者和文艺教学工作者，它也有参考和实用价值。