

论诗歌结构艺术的审美层面

李 蹇

诗歌的艺术张力和诗歌语言艺术的内在凝聚性,是诗歌结构形式的主要组成部分。如果我们从诗歌与雕塑等造型艺术的区别来探析诗歌的审美特性,就可以明确地看到,诗歌的审美空间,比一切造型艺术都要宽阔。造型艺术是以有形材料来塑造形象,情感表达必然受到空间的限制。诗歌则不然,诗歌的审美范畴是无限扩大的,尽管诗歌是用语言来诉诸情感,但诗歌不受任何可感材料的约束,而是用无形的语言形式去表现客观世界。结构主义学者罗伯特·休斯所说:“诗歌的定义几乎从来都与其使用语言的特殊方式有关,通常取决于它与‘普通语言’的‘不同之处’。”⁽¹⁾所谓的“普通语言”就是指现实生活中用来交际的语言,而诗歌的特殊语言则是指诗人用来表达情感的言说,即经过诗人思考后具有审美穿透力的语言。由于诗歌的语言不是日常生活中的表达语言,而是经过诗人主观情感过滤的审美语言,所以,诗歌的艺术张力就是来源于诗歌语言的结构组合,是诗歌各种艺术形式互相作用的结果。而诗歌艺术的凝聚性则是通过语言的综合作用,将各种各样的外在物象组合成一个独具特色的具象,并通过具象来表达诗人的审美意识和情感波动的各种状态。

—

诗歌张力结构的形态美,主要来自诗人创作诗歌时语言的空白和弹性,来自于外在物象与诗人言说的组合搭配。当然,语言作为一种表现手段并非诗歌所独有,但诗歌语言不同于一切叙事文学的语言。诗歌的语言具有抒情、联想、节奏、韵律等审美功能,而这些功能都可以产生诗歌的张力美。通过语言的作用,诗人将一切外在物象转化为诗歌的审美精神,转化为具有审美价值的特殊情感形式。诗歌得天独厚的地方就是不受语言表达的障碍,诗歌的美感就在于外在物象在语言桎梏中的自由表达。以有限的词汇传达无限的内容,这是诗歌艺术的审美本质,是诗歌语言优于其他艺术门类的审美特征。诗歌语言的张力结构不仅能够造就富有形态感的意象,而且能够超于意象本身的容量,使读者在阅读

过程中获得更多,更完整立体的审美意境。

黑格尔在《美学》中谈到诗歌的语言表现时说道:“真正的诗的效果应该是不着意的,自然流露的,一种着意安排的艺术就会损害真正的诗的效果。”⁽²⁾诗歌语言的张力是诗人在灵感到来之际自然流露出来的,而绝非理性的有意识安排。语言是读者欣赏诗歌时直接感知的符号媒介,诗歌的语言虽然不直接展示声音、形状、色彩,但是当诗人凭直觉经验、潜意识幻想传达某种情绪时,诗歌语言的无规范性立刻显示了它的优点。作为空间艺术的绘画和雕塑,也能再现富有张力性的气势和场面,但只是空间的艺术感受。诗歌则不然,诗歌语言所留下的空白往往是持续性的,其艺术张力比有形艺术更具有强大的厚度感。诗歌中的颜色、轮廓、形状是造型艺术家的凿刀和画笔无法穷尽的,因为诗歌的语言艺术不仅精辟独到,而且其透视力是有声艺术和有形艺术所无法企及的。由于诗歌的语言具有高度的幻想性,因此当诗人通过它去表述客观物象时,往往会收到出人意料的效果,尤其是在表达外在物象的本质时,总会在虚实相生之间构制一片空白的美感。离开语言的表达,再富于幻想的人也不会成为诗人,离开艺术的张力,再优秀的诗歌也很难从字面上传达给读者无尽的情思。只有具有弹性的语言才会扩充诗歌的审美意蕴,才可能留给读者无限想象的艺术空间。如里尔克的《天鹅》,对语言的驾驭就具有艺术的审美张力。诗人写道:

累赘于尚未完成的事物
如捆绑似的前行,此生涯之艰苦
有如天鹅之未迈出的步武。

而死去,即吾人每日所立
之地面不复容身,则仿佛
天鹅忐忑不安地栖息

于水中,水将他温存款待

水流逝得何等欢快
一波接一波,在他身下退却:
他这时无限宁静而稳健
益发成年益发庄严
益发谦和,从容向前游去⁽³⁾

海德格尔在论及里尔克的诗歌创作时说:“里尔克以他自己的方式,诗意地体验和忍受了由那种完成所构成的存在物的显明。让我们看看,这样的和作为整体的存在物如何向里尔克显现自身。”⁽⁴⁾ 诗歌中的“天鹅”只是一个存在物的象征符号,是表现人生经验的载体,是诗人的抒情主体所倾注的审美物象。《天鹅》作于1905年6月,而里尔克在1905年9月20日致克拉拉的信中曾经谈到,他和著名雕塑家罗丹在水池旁观赏罗丹养的小天鹅。如果里尔克的这首诗歌是他与罗丹观赏小天鹅的人生记录,那么作品的第一节是借“天鹅”来形容艺术家的雕塑过程。“累赘于尚未完成的事物”是暗示罗丹没有完的雕塑作品,而“如捆绑似的前行,此生涯之艰苦”则是描述雕塑家为艺术事业的执着而付出的艰苦努力,“有如天鹅之未迈出的步武”是喻指罗丹未完成的雕塑如同刚要飞翔的天鹅,精确而具有飘逸的美感。第二节由人的死亡推行到天鹅的栖息。“而死去,即吾人每日所立”表达的是人肉体的消失不过是现存世界“之地面不复容身”,犹如在人的注视下“天鹅忐忑不安地栖息”。诗歌的第三节是借“天鹅”在水中泛游的动作来表示雕塑家罗丹作品完成后的圆润而庄严。“天鹅”到了水中,由于“水将他温存款待”,于是“他”与水池融为一体,因此池中的“水流逝得何等欢快”,甚至“一波接一波,在他身下退却”。而此时的“天鹅”不但“宁静而稳健”,而且“益发成年益发庄严”,更是以一种谦和的形态“从容向前游去”。这首诗就是用一种具有张力的语言来说“天鹅”的艺术存在,而在言说中,诗人故意忽略了叙述主体的交代,比如罗丹未完成的艺术雕塑是什么形状,水池中的水为何与“天鹅”融为一体,正是这些有意识的叙事省略,才构成了

诗歌张力的审美结构形态。这种语言的空白不仅把所表达的物体纳入审美经验的叙事模式,而且从审美本质上保证作品叙述结构的完整性,实现海德格尔所说的“存在物的显明”。

富有张力性的诗歌语言,是由丰富的想象和奇妙的夸张共同组合而成,从而构成诗歌语言的幻象性。为了表现客观物象的艺术魅力,诗人总会用夸张的语言来完成情感的审美理想。有些诗歌句式看上去明白如画,但又是艺术绘画、音乐、雕塑无法表达出来的。表层看是艺术画面,但又不是色彩、线条、乐谱、雕刀这些艺术元素传达出来的。只有诗歌语言的张力,才能够表达出人的复杂的内在情感。列维-施特劳斯认为:诗歌“语言符号的任意性证明了语言并不源于对自然之物和效果的模仿”⁽⁵⁾。这就说明诗歌的审美语言不是简单地对外在物象进行写生式的临摹,而是对表达对象一种任意的任意性表达。当然,这种任意性并非是非随便涂鸦,而是诗人对瞬间消失的灵感的记忆还原。如西川的《我跟随一位少女穿过城市》:

我跟随一位少女穿过城市
我踩着她的脚印
却并踩住她的影子

我跟随一位少女穿过城市
我陪伴她走过
人生一段短短的路程

她并不回头,好像这样
就能伤害我的自尊心
她错了:她的香味使我着迷

她的头发变成蓝色
她的双臂在练习飞翔
太阳已经对准她的乳房

而我却来不及走进花店
买一朵玫瑰花——啊
多少玫瑰花枯萎在花店里！

一辆救护车风驰电掣
在她的眼睛里开赴死亡
而我在的身后已经口干舌燥

眼见得走过了城市
最后一道围篱，她的脚步
更轻盈，我的心中有了恐惧

我跟随一位少女来到郊外
穿过密林。我发现
我是一个人来到旷野^⑥

这是一首写人与自己的内心影子相互观照的诗歌，而且是一首象征意蕴较为深厚的作品。诗人在作品中并没有按照一定的情节和顺序写出自我与内在影子既抗争又和谐的关系，而是游离于人与人之间的一种生活现场的表述。诗歌中“穿过城市的少女”，既不是现实生活中的女性，也不是理想中的情侣，而是一个代表城市与乡村、理想与现实、生存与死亡的行踪不定的一个符号。作品的语言看似很平淡，但却把瞬息万变的关于社会、关于人生、关于死亡的各种关系描绘得自然而神奇。

诗歌的第一节叙述“我”紧紧“跟随一位少女穿过城市”的现实，但“我”从那里来，穿过城市去干什么，诗人没有明示，而是留下空白让读者思考。“我”只是“踩着她的脚印”亦步亦趋地跟着，但是“却并踩住她的影子”。诗歌中的“影子”喻指这个“少女”是一个模糊而飘忽不定的理念，所以第二节才郑重地表明“我”虽然陪伴她穿过城但只走过“人生一段短短的路程”。第三节表达的是少女对“我”一步一步地跟随行为好像很在意，“她并不回头”，似乎回头“就能伤害我的自尊心”，而“我”认为她的这种意识是错误的，“我”之所以紧紧跟着她，并不在意她对我的态度，原因是“她的香味使我着迷”。这里的“香味”并不是少女体内发出的味道，而是暗指城市的现代化风气。第四节是借“少女”身体的变化来暗示城市现代化建设中文化的一种异化彩色。“头发变成蓝色”“双臂在练习飞翔”“太阳已经对准她的乳房”，都是城市生活发生根本性变革的象征。第五节描写回归传统的失败，“我”想“买一朵玫瑰花”送给少女，可是“我却来不及走进花店”，而

“多少玫瑰花枯萎在花店里”。传统的审美观消退了，代之而起的满大街“蓝头发”们的攒动。第六节写的是死亡哲学。“一辆救护车风驰电掣”从城市的大街穿过，“在她的眼睛里开赴死亡”。诗歌中的“死亡”并非人的生命体征消失，而是暗示城市现代病的无可救药。因此，“我”在城市的现代异化的环境里“已经口干舌燥”，孤独空虚，无力应对。第七节写的是城市与乡村的分界线。“眼见得走过了城市”，来到了“最后一道围篱”，少女的脚步“更轻盈”，而“我的心中有了恐惧”。少女的脚步之所以轻盈，是因为她只是个理念的影子，“我”的恐惧则是对来到城市的失望。最后一节是诗歌的高潮。“我”跟随少女穿过城市之后，一无所获，最后又“跟随一位少女来到郊外”，当穿过城市与乡村的屏障——“密林”之后，“我”才发现，“我”一直跟随的少女无影无踪，只有我“一个人来到旷野”。走出去/又回来，是这首诗的美学主旨，诗人表达了一种现代城市文明的异化现象，这种城市的精神病变虽然是在平易的语言中陈述，但在陈述中强调人性的突变性。而且在具体描写时，诗人有意识隐去了事物的本质，用一系列暗示性很强的语言做补充交代，增强了语言的言说性和张力性，造成语言表达的空白点，利用“影子”的有形来表现无形，进而彰显诗歌自由而完整的审美结构。

二

抒情是诗歌的显著特征，是诗人思想情感、审美理想、精神意识的特殊表现方式。诗歌是诗人精神、灵魂的一种经验表达，当诗人凭借心灵直觉和潜意识传达内心世界的自我情绪时，诗歌的作用才真正得到发挥。当然，诗人的情绪是经过提炼的能够与现实生活的本质共振共鸣的美的结晶。因此，从诗歌艺术上看，自我情绪是一种生命力的再创造，这个创造过程能增加诗歌语言的张力。从严格意义上讲，语言张力是构成诗歌审美结构的内在因素，因为诗人在诗歌创作中，情感的爆发是无规律可循的，更多的时候是趋于一种神性的零散状态，这样就需要对情绪有一个组织过程，使情感的爆发呈有序的发展而贯穿作品。只有如此，诗歌的审美张力才会突破散乱的形态而成为纯粹的审美艺术规律。

语言的张力有时是紧随诗歌作品中的叙事而完成的，尤其是诗人在作品中表达某一种物象的内蕴时所产生的节奏律动，更能增强语言的弹性感。诗歌的艺术弹性主要来自诗歌中韵律的波动，就是一种通过感性形式形成的时间结构的排列组合。英国学者玛·布尔顿认为：“节奏的某种含混性是一首诗的美点之一。”^⑦

这里所说的“美点”就是节奏产生的一种韵律波动,即诗歌的弹性审美艺术。现代抒情诗要实现情感的充分表达,作为语言元素的韵律就显得特别重要,韵律的重音、音值等要素都会产生语言的弹性,从而构成诗歌的内在结构形式。如歌德的《银杏》就是一首通过节奏的律动来表达情感的优秀诗歌,作品中韵律的弹性艺术十分纯熟。诗人这样写道:

这样叶子的树从东方
移植在我的花园里,
叶子的奥义让人品尝,
它给知情者以启示。

它可是一个有生的物体
在自身内分为两个?
它可是两个合在一起,
人们把它看成一个?

回答这样的问题,
我得到真正的含义;
你不觉得在我的歌里,
我是我也是我和你?⁽⁸⁾

歌德是一位情感浓烈的诗人,是“世界文学”构想的最早倡导者,更是一位具有全球文化意识的伟大作家,因此,他的作品是东西方文化相互交融的桥梁。《银杏》虽然是爱情诗,但是同样具备了东西方文化的元素。银杏树产自东方,所以“这样叶子的树从东方”而来,然后“移植在我的花园里”,这种“叶子的奥义让人品尝”到东方的美韵,作为东方文化的象征,“它给知情者以启示”。“银杏树”虽然根在东方,但是移植到西方后,生命同样茁壮成长,而且它的叶子的内蕴耐人寻味。第二节是通过“银杏”的生物特征,描述东西文化合二为一的融合过程。“银杏树”作为“一个有生的物体”,因为来自东方,又在西方移栽成功,所以表面上它的生命“在自身内分为两个”,但实际上是东西文化的融合,“是两个合在一起”,所以“人们把它看成一个”。当然,“合二为一”的人生哲学思考除了东西文化的相互包容之外,也有相爱者融为一体的考虑,正是如此,诗歌第三节的回应才有了意义。要“回答这样的问题”,还可以在诗歌中“得到真正的含义”,难道“你不觉得在我的歌里”我们之间就像“银杏树”一样“我是我也是我和你”吗?这首诗歌中有三个人称代词,“它”“我”“你”,“它”是代指“银杏树”无疑,“我”当

然是抒情主人公自己,那么“你”呢?从诗歌文体的结构意义上分析,应该是诗人深爱着的某一位女性。如果这个分析成立,《银杏树》就具有两层含义,第一,从文化意识层面看,诗歌借“银杏树”来表达东西方之间的文化可以构成一个整体,是你中有我,我中有你的世界文化共同体。第二,审美情感上则是“我是我也是我和你”的爱人之间两情相悦的表达。歌德的《银杏树》在诗歌形态结构上是通过奏节的律动来完成的,作品用一种长节拍和短节拍互为表里的表达方式,使诗歌的音调具有一种抑扬顿错的旋律美,结构的审美形态在富有弹性的语言艺术中浑然天成。

结构主义诗学的另一个特征是在表达外在物象的审美特征时,通过语言的旋律波动,“把内容重新整合到形式中来”,⁽⁹⁾形成一个物质的概念图式,组合成诗歌结构形态的整体风格。诗人在对诗歌情节的表述中,总要借助物象来展开一种虚幻的想象,把平凡的东西写得很不平凡,把平淡无奇的事物写得更具灿烂光泽。要达到这个审美目标,就必然要使诗歌中的想象世界保持一种系列化的连贯性,将诗人的审经验、审美理想与外在物象的意义发生联系,让诗歌的内容在想象描述的形式中得到整合。如李少君的《英雄江格尔之归来》:

群山为马,江河似绳
英雄江格尔正策马归来

彩霞满天,丽日当空
英雄江格尔正化身雄鹰翱翔归来

草原浩瀚,长风浩荡
英雄江格尔脚踩一朵白云归来

马头琴悠扬,长调传诵
英雄江格尔乘着歌声的翅膀归来

这一天,江格尔广场上人山人海,载歌载舞
人们翘首望天,盼着英雄江格尔之归来⁽¹⁰⁾

这首诗通过一种审美的“碎化片”将不同的英雄江格尔的形象纳入到诗歌作品的整体构思之中,并形成一组江格尔的图片,借助江格尔这一历史上存在的英雄人物的描述,推动诗歌结构的系列化审美进程。首先是历史的江格尔,他以“群山为马”,以“江河似绳”,正挥鞭策马向我们走来。第二节是想象的江格尔,

在“彩霞满天,丽日当空”的时空中,他化身为雄鹰在宇宙间展翅翱翔。第三节是联想审美的江格尔,在“草原浩瀚,长风浩荡”的环境里,他“脚踩一朵白云归来”。第四节是传统审美的江格尔,伴随“马头琴悠扬,长调传诵”的乐曲声,他“乘着歌声的翅膀归来”。第五节是现实中幻想的江格尔,在“人山人海,载歌载舞”的以“江格尔”命名的广场上,人民群众在唱歌跳舞的同时,内心里盼望着真正的英雄江格尔归来。《英雄江格尔之归来》是一首富有动感的作品,通过作品中的旋律把各种审美的“江格尔”组织成一幅色彩斑斓的图画,以此唤起阅读者联想和想象的空间,实现诗歌结构形态的整体构架。

在诗歌创作中,诗人通过语言叙述创造了诗歌旋律的动感,作品中的动感在语言的言说中形成一种独特的艺术形式,这种形式传递出的审美信息就是结构的审美特质。诗人或许没有意识到自己的审美创造,但在他的诗歌描述中,语言的印记已经完成了这一充满智慧的诗性陈述。

三

诗歌创作只有语言的艺术张力还不够,还必须具备艺术的凝聚力量。

什么是艺术的凝聚力量,雨果在《〈克伦威尔〉序》中有一段经典论述:“戏剧应该是一面集物聚像的镜子,非但不减弱原来的颜色和光彩,而且把它们集中起来,凝聚起来,把微光变成光彩,把光彩变成光明。”^[11]雨果讲的虽然是戏剧,但在艺术技巧上,诗亦如此。诗歌艺术的凝聚性就是将包罗万象的生活经过诗人情感的过滤处理后,使之变成具有美学价值的诗。也就是雨果所说的“把光彩变成光明”的创作过程。从生活到诗,是一段极为复杂的主体精神劳动过程。因为诗歌不是对外在物象纯客观的机械摹写,也不是简单的有感而发。作为审美的诗,决不会单方面地对生活进行如实纪录,也不会追求现实生活的真实性。由生活而诗,“凝聚”的艺术结构十分必要,因为只有诗人准确无误的审美观照下,诗歌才可能对被反映客体做出反应,诗歌的艺术形式才能够达到震撼人心的境界。当然,如果诗人被外在物象的景观所打动,在直觉的感应下也有可能对客观事物进行照相式的扫描,但这样的扫描也是在情感价值的启发下产生的一种诗性联想。而且诗人在对物象做出反应时,主要还是通过诗歌的叙事结构,把审美思想融汇在语言的言说中。

现代诗歌的结构组合主要是沿着诗人的情感轨迹而完成,因此,有的诗歌作品表面上看似乎十分凌乱,

没有一定的结构准则,但是只要认真剖析,不难发现诗歌中有一条隐蔽性结构来组织情感的完成。这种诗的描写顺序不是明线聚合,而是通过诗人情感的高度凝聚,把许多复杂的生活意象统一到一个暗示性的情感结构中,使纷繁复杂的生活现实获得审美的情感指向。如著名现代派诗人穆旦的《还原作用》:

污泥里的猪梦见生了翅膀,
从天降生的渴望着飞扬,
当他醒来时悲痛地呼喊。

胸里燃烧了却不能起床,
跳蚤、耗子、在他的身上粘着;
你爱我吗? 我爱你,他说。

八小时工作,挖成一颗空壳,
荡在尘网里,害怕把丝弄断,
蜘蛛嗅过了,知道没有用处。

他的安慰是求学时的朋友,
三月的花园怎么样盛开,
通信联起了一大片荒原。

那里看出了变形的枉然,
开始学习着在地上走走,
一切是无边的,无边的迟缓^[12]

这首诗歌从描写的表层结构上看,有卡夫卡小说《变形记》的痕迹,也有 T.S. 艾略特的诗歌《荒原》的影响。“猪”怎么会梦见生出了翅膀? 这个暗喻显然具有特别的意义。诗人用言说创造一种有悖于现实生活的幻象,其符号的表达意义不能按照既定的阅读经验来领悟。“猪”的本意是笨重、肮脏、欲望的象征;“翅膀”有理想、飞翔的内蕴,两者本来风马牛不相及,但在作品中“污泥里的猪梦见生了翅膀”。诗人通过奇妙的联想把两者联系在一起,构成了作品结构的艺术张力。“猪”不仅“梦见生了翅膀”,而且“从天降生的渴望着飞扬”,正是因为从降生开始就有飞扬的梦幻,所以梦醒以后只能面对不能够“飞扬”的现实,不得不“悲痛地呼喊”。《还原作用》里的“猪”当然不是现实生活中的家畜,而是一种隐喻,一种明知不可为而为之的理念。第二节表达的是一种异化的现实,一种精神的意念在“胸里燃烧”,似乎很无助,所以“不能起床”,然而“跳蚤、耗子”却不管不顾,在“他的身上粘着”不动,使

他的肉身难以摆脱。“跳蚤、耗子”与第一节的“猪”一样都是一种意念化的隐喻,都是变形的意象叙事。由于焦虑,试图用情人式的问答来解脱精神上的恐惧,所以才有了“你爱我吗?我爱你,他说”,用这样苍白无力的问答,来消解“污泥里”不能飞翔而又渴望飞扬的悲哀的梦想。第三节是对现实世界的反思与追问。“八小时工作”这是现代人制度化生活节奏的标识,但是这样的工作方式却“挖成一颗空壳”。“空壳”是暗示这种节奏化的工作毫无意义,并且很荒谬。“荡在尘网里”的“尘网”是“八小时工作”的一种场域,比喻复杂而空虚的大千世界。在这样的“尘网”里生活,必然要小心翼翼“害怕把丝弄断”。而且,生活在这种已经异化的“尘网”的社会里没有什么意义,连“蜘蛛嗅过了”,根本就“没有用处”。第四节是对未曾异化的过去生活的记忆,从现实的异化的梦想回到昔日校园的单纯。“他的安慰是求学时的朋友”,显然,昔日同学的来信勾起了“他”的美好回忆。“三月的花园怎么样盛开”是过去校园美好岁月的浪漫联想。但是异化了的现实生活是无情而残酷的,同学的通信只不过把当年校园的纯情与现在内心的“一大片荒原”连在一起而已。第五节否定“八小时工作”会给人带来希望,证明异化的“尘网”是“变形的枉然”,所以,还是还原人的动物性,“开始学习着在地上走步”,尽管这种“走步”的人生是无用的“无边的迟缓”,是漫长的艰苦跋涉,但只要冲出这异化的“尘网”,再痛苦也要坚持。穆旦的《还原作用》通过一种深沉而圆融的语言,把现实与理想联结在一起,创作了紧张而焦虑的另一种世界,将互为分裂的生活片段组合在一起,使繁乱纷扰的“尘网”生活构成了一个综合意象,充分彰显现代诗歌语言的凝聚性。

谢冕先生在《诗人的创造》一书中这样说道:“诗好比是一面聚焦的镜子。它的形象要求把生活中的五彩缤纷的光线集中起来,凝聚地再现它。诗并不要求全面,但要求传神。生活是丰富的,有色彩,有芳香,有音响,有形态,诗也许只突出其中的一点。”⁽¹³⁾诗人所面对的生活是广阔无垠、复杂多变的,“凝聚地再现”生活,不仅是有选择地表现客观生活中的物象,还包含了对客观物体的属性和本质的审美把握。谢先生主张文学作品要像一面镜子,对生活要做凝聚处理,就是要求诗人在观察生活时,一定要紧扣外在物象最具表现力的特征,并以诗歌语言为契机,将生活中的散乱现象凝聚于诗歌的艺术结构之中。西方结构主义学者认为:“诗歌语言一般不会是散漫的,它即使在分析时被分解成一个一个的片段,也肯定不会失去自己的连贯性。”⁽¹⁴⁾诗歌中的语言有时是为解释主题服务的,由于

诗歌主题的多义性,语言确实会被分解为许多零散的片段,但由于诗歌审美结构自身的凝聚性特点,即便是语言呈零散状态,也必然出现一定规则的连贯性。当然,诗歌的凝聚性和诗人的审美观念、审美理想和审美判断力是分不开的。面对复杂多变的大千世界,要表现什么,如何表现,诗人都有自己的独立选择。但有一点,诗歌要具备振奋人心的力量,诗人就必须到广阔的现实生活中寻找闪光的东西,通过语言艺术的凝聚处理,使描写对象变为抒情主体,将自我抒情贯注客体,使之上升为诗的艺术光点。

诗人再现世界的方法是各种各样的,诗人在托物言志的过程中,常常会把描写对象当成自我抒情主人公。诗歌并不像摄影那样真实反映事物的本来面貌,而是要借助物象来表达自己的情思,寄托自己的美学理想。因此激情的发挥过程往往就是诗歌的艺术凝聚过程,在这个过程中,诗人的世界观、人生观、审美观都得到了充分的展示。陈敬容的《群像》就是一首语言凝聚性较强的诗歌,作品虽然很短,却具备了诗歌结构的凝聚艺术力度。诗人写道:

河流,一条条
纵横在地面
街巷,一道道
交错连绵

没有一株草
敢自夸孤独
没有一个单音
成一句语言

手臂和手臂
在夜里连接
一双双眼睛
望着明天⁽¹⁵⁾

诗人在平静的叙述中将几个不同的、凌乱的意象凝聚于诗歌的言说中,虽然诗行与诗行之间的跨度很大,但由于是这几个共同的意象串在一起表现同一主题,特别是通过诗歌的张力结构来唤起联想的空间,因此,诗歌的凝聚点十分明朗。诗人没有对作品的主题做任何交代,而是用几组奇特的意象来暗示,这样一来,被表现的对象就有了一种沉静的美感。作品的第一节是两个普通的意象,纵横的河流与“交错连绵”的街巷。河流与街巷并没有内在联系,但诗人巧妙地通

过“纵横”与“交错”将两者契合在一起,组成一个朴实的画面。第二节用小草不“敢自夸孤独”,一个独立的单音不能“成一句语言”的平实的哲理,进一步表现诗歌的主旨。第三节是作品主题的升华,只要无数双“手臂和手臂”在黑暗现实中连接在一起,并肩前行,“一双双眼睛”就可以“望着明天”理想的实现。在这首诗歌中,“河流”“街道”“草”“单音”“手臂”“眼睛”的意义截然不同,并没有内在的逻辑联系,但是通过诗人审美情感的想象,这几组看似没有共通性的意象,构成了一幅耐人寻味的“群像”。

奇异的想象是诗歌富有生命力的因素之一,但奇思异想不是漫无天际的乱想,而是根据所表现的物象做出的思考。诗歌创作的叙述性,在反映客体的方法上基本是相同的。诗歌的光芒将生活中的事物呈现给我们的时候,就是诗人激情的火花在显示审美情感的时候。如果诗人的激情能够震撼读者的整个身心,实现作者与阅读者灵魂的互相共鸣,这就说明诗人的想象性创造是成功的。激情是诗歌创作中不可缺少的元素,但是激情必须与想象沟通,所表现的事物才会发出闪光的火焰。这个沟通的过程,是作品显示凝聚艺术的关键一步。诗人表现某一个事物或某一种情节时都要通过言语的凝聚,将情感和想象沟通,作品才会收到出人意料的艺术效果。诗人把自己的情感寄托于外在物象,把描写和抒情完美地融合在一起,摆脱具象的直面描写,使作品中的想象更具有深刻的寓意,结构意象更加缜密,结构框架始终都没有脱离代表诗人审美目标的宏大意境。

结 语

诗歌创作要有语言的凝聚艺术,只有诗歌语言具有弹性的力度,作品中诗意的光辉与诗人的审美理想才能紧密相连。诗歌创作必须以现实生活为反映对象,诗歌解析的客体也必须具有生活的真实性。但生活毕竟不是诗,对生活,诗人的审美情感应该是一面“集聚物像的镜子”,用燃烧的感情去汇聚生活之光,凝聚生

活的结晶,这样,诗歌才能达到雨果所说的“把光彩变为光明”⁽¹⁶⁾的艺术境界。

注释: -----

- (1) [美] 罗伯特·休斯:《文学结构主义》,刘豫译,生活·读书·新知三联书店,1988年版,第34页。
- (2) [德] 黑格尔:《美学》第3卷下册,朱光潜译,商务印书馆,1979年版,第67页。
- (3) [奥地利] 里尔克:《里尔克诗选》,绿原译,人民文学出版社,1996年版,第298页。
- (4) [德] 海德格尔:《诗·语言·思》,彭富春译,文化艺术出版社,1991年版,第89页。
- (5) [法] 克洛德·列维-施特劳斯:《看·听·读》,顾嘉琛译,生活·读书·新知三联书店,1996年版,第90页。
- (6) 西川:《西川的诗》,人民文学出版社,1999年版。
- (7) [英] 玛·布尔顿:《诗歌解剖》,傅浩译,生活·读书·新知三联书店,1992年版,第49页。
- (8) [德] 歌德:《银杏树》,钱春绮译,转引自《世界名诗欣赏》,吴笛著,浙江大学出版社,2008年版,第119页。
- (9) [瑞士] 皮亚杰:《结构主义》,倪连生、王琳译,商务印书馆,1994年版,第76页。
- (10) 李少君:《神降临的小站》,作家出版社,2016年版,第33页。
- (11) (16) [法] 雨果:《〈克伦威尔〉序》,柳鸣九译,转引自伍蠡甫、胡经之主编:《西方文艺理论名著选编》,北京大学出版社,1986年版,第139页,第139页。
- (12) 穆旦:《探险队》,昆明崇文印书馆,1945年版。
- (13) 谢冕:《诗人的创造》,生活·读书·新知三联书店,1979年版,第112页。
- (14) [英] 约翰·斯特罗克:《结构主义以来》,渠东、李康、李猛译,辽宁教育出版社,1998年版,第73页。
- (15) 辛笛、陈敬容等人:《九叶集》,作家出版社,2000年版,第44页。

(作者单位:云南民族大学文学与传媒学院)

(责任编辑:王双龙)