

诗叙述的情感基点

王纯菲

一般谈及叙述，诗是不被包括其中的，尤其是抒情诗。其理由是，叙述既然是转载事件信息的，它免不了要以构成事件展开脉络的因果联系、时空联系为叙述的事件整体性根据；而诗的事件展开的联系和根据却是情感或哲理。研究叙述，是否包括对诗的研究？如果包括，在什么基点上对诗的叙述进行研究？这便成为叙述学面临的课题。

我们认为，上述关于诗不包括在叙述学研究范畴的认定与叙述的本意有所不符。就叙述的本意谈，事件信息的转载是叙述的本质；要转载事件信息就首先需要叙述话语运筹主体把这事件信息组织起来。组织的过程从结构学角度说是赋与材料以整体性的过程，这种整体性是使既有的信息在读者或听众的接受中得以传递。即便这事件是虚构的，叙述话语运筹主体想要说什么与接受主体在何种程度上接受了这想要说的什么，也有个准确与否的问题。这里的关键是叙述话语运筹主体赋予事件材料的整体性。这样的整体性说到底，是叙述话语运筹主体与接受主体共有的感知事件及事件过程的思维逻辑。因果联系、时空联系是

思维逻辑的体现，或者说是思维逻辑的见于事件材料；其他联系，如某一人生哲理的联系，某种情感的联系等，也同样可以是思维逻辑的体现或思维逻辑的见于事件材料。如法国象征主义诗人波德莱尔的诗《天鹅》第一部分的最后三节：

我看见了一只天鹅逃出樊笼，
有蹩的足摩擦着干燥的街石，
不平的地上拖着雪白的羽绒，
把嘴伸向一条没有水的小溪。

它在尘埃中焦躁地梳理翅膀，
心中怀念着故乡那美丽的湖，
“水啊，你何时流？雷啊，你何时响？”
可怜啊，奇特不幸的荒诞之物。

几次像奥维德笔下的人一般，
伸长抽搐的颈，抬起渴望的头，
望着那片嘲弄的、残酷的蓝天，
仿佛向上帝吐出了它的诅咒。^①

这显然是一首抒情诗，它抒发了诗人自己欲摆脱苦难而不能，在挣扎中渴望光明，苦苦地对命运进行理性追问的情感。但它显然也描

述了一个事件,尽管这事件充满了象征——一只天鹅逃出樊笼,欲寻找“自由”和“幸福”,但它面前呈现的是“干燥的街石”、“不平的地”和没有水的小溪;它“怀念着故乡那美丽的湖”,但面对它的却是“嘲弄的、残酷的蓝天”,最后它怀着渴望复归天堂的心情向上帝发出了谴责,“吐出了它的诅咒”。读者能准确地从这象征事件中感悟到诗人所传达的事件信息,这一事件的组合,不是靠因果联系,也不是靠时空联系,而是靠情感联系。

从本质上理解叙述,多数抒情诗都是在一定的事件中或事件的片断中抒情,都以传达诗人所欲传达的事件信息为抒情条件。因此,就事件信息的条件性传达说,抒情诗也是在经常地运用着本质意义上的叙述——诗叙述。对此加以概括,便是:诗叙述,是抓住事件材料的哲理或情感联系,将之作为组织材料的整体性根据,从而将事件作为抒情条件传达给读者,使读者既感知事件又体验情感。

既然诗也记载事件信息,叙述学就没有理由将诗拒于研究领地之外。

二

叙述学应包括对诗的研究,但诗歌毕竟是与小说、散文等迥然有异的文体,对它进行叙述学研究基点也自然与其他文体不同。根据上述论证可见,诗叙述研究的基点在于它的抒情性。

无情不足以成诗。诗是表“情”的。表“情”,是诗的“质”的规定性,是诗作为一种文体与其他文体相区别的根本所在。

对于诗歌的抒情特征,我国许多理论家、诗人都有论证。如古人张戒在《岁寒堂诗话》中说:“然诗者,志之所之也,情动于中而形于言,岂专意于咏物哉?”这是从情感的体验深度上强调了诗的抒情性;袁枚在《小仓山房文集·答戴园论诗书》中说:“且夫诗者由情生者也,有必不可解之情,而后有必不可朽之诗”,袁枚所说“必不可解之情”,正是抓住了其底蕴深厚的特点,强调了挚著深沉的情感为千古不朽之诗所必需。白居易在《白氏长庆集》中说:“感人心者,莫先乎情,莫始于言,莫切乎声,莫深乎义。诗者:根情、苗言、华声、实义。上自贤圣,下至愚贱,微及豚鱼,幽及鬼神,群

分而气同,形异而情一,未有声入而不应,情交而不感者。”这又说出了与“言”、“声”等的形式因素比,“情”是诗的根本所在。国外许多优秀的诗人和诗论者,也强调诗要抒发底蕴深厚的情感。比如华兹华斯认为:诗人的独特能力在于“能更敏捷地表达自己的思想和情感,特别是那样的一些思想和情感,它们的发生并非由于直接的外在刺激,而是出于他的选择,或者是他的心灵的构造。”离开外界的直接刺激之后而仍郁积于心灵之中,这正是情感的突出特征。皮沙烈夫则认为:“诗人,作为一个热情的、敏感的人,一方面要了解社会生活的每一次脉动的十分深刻的意义,同时也一定要用全力来爱认为是真、善、美的东西,来恨那妨碍真、善、美的思想获得血肉并变成活生生的现实的大量卑鄙龌龊的勾当。”^⑧这是从认知真、善、美的角度强调了基于理性的情感对于诗的重要。

从诗歌的创作实践来看,情感对于诗的重要意义更为显见。表现情感的诗,是古今中外诗作的主流,那流之于心灵的情感,闪烁着人性的光辉,从亘古浩浩地流至今日,并要从今日流向绵远的未来。我国《诗经》三百余首,首首是发于心灵的吟唱,那“关关雎鸠,在河之洲。窈窕淑女,君子好逑”中的情感企盼;那“七月流火,九月授衣。一之日鬻发,二日之栗烈。无衣无褐,何以卒岁?”中的悲愤呼唤;那“昔我往矣,杨柳依依,今我来思,雨雪霏霏。行道迟迟,载渴载饥。我心伤悲,莫知我哀”中的凄惋吟诉,今日读来仍感人肺腑。至于今人的诗作,如文坛流传的三首借“煤”咏怀的短诗——郭沫若的《炉中煤》、朱自清的《煤》、艾青的《煤的对话》,哪一首不是诗人内心燃烧着的情感的物化?《炉中煤》,洋溢着真挚、纯洁、火一般的爱国激情;《煤》抒发了作者追求光明、向往美好未来的情思;《煤的对话》于抑郁情思中溢出奋昂之情。展读这样的诗篇,我们会仿佛面临一个个感情的喷泉,情不自禁地接受着情感的沐浴。此外,北岛的《回答》,舒婷的《祖国啊,我的祖国》、《致橡树》,国外诗人艾略特的《荒原》,泰戈尔的《园丁集》等,也无不发自内心的情感之作。

由此可见,情感,是诗歌创作的出发点和

目的。诗的叙述话语以诗的表述、加工为目的，也应该以“情”为基点进行运作，如此创作出来的诗，才能合于诗人抒情达意的需要，才能切合诗歌文体的要求。如前所述，叙述，是对事件的叙述，多数抒情诗都是在一定的事件中和事件的片断中抒情，事件信息是抒情的条件，那么，诗叙述如何在表情的基点上进行事件话语运作呢？换句话说，诗叙述如何运筹才能使诗的事件信息成为诗的抒情条件呢？

三

选择、组合动情事件，是诗叙述首先应注意的问题。

诗在话语运筹中，选择那些富于情感的事件事物，可以保证在选材层次上抒情与叙述融为一体。情感，是一种心理体验，它不可视，不可触，不可听。一个人向你诉说悲哀，你不会之以心、体之以身，就很难体味他的悲哀，情的直抒是很有限的。因此，要有效地进行情感交流，这就需要采用间接的手段，借助一定事、物、景来加以表现。抒发情感者，将自己的情感融入于一定的事、物、景中，接受情感者，通过对这事、物、景的感悟去体味融入其中的情。因而，借景抒情、托物言志便成为诗的重要手段，这是从“情”的角度说。从诗的文体要求看，诗的表情特征以及它的形式特征，决定了它不能像小说那样详述事件的过程，也不宜于对景物细腻的描述，它要求作者选择具有代表性的事物景物，用情感去为之染色，使之获得情感的意义，进而去进行诗的表现。因而，在诗的话语运筹中，根据表情的需要去选择事件或事件片断，就显得尤为重要。

我们来看上文提到的《诗经·采薇》的诗句：“昔我往矣，杨柳依依；今我来思，雨雪霏霏”。它记述的是从军战士一去一归的事件，不难想象人远去时的景物、事物不在少数，诗人在话语运筹中，却偏偏选用了杨柳依依与雨雪霏霏的景物材料，其用心所在就是这样的材料更有助于抒发诗人所要抒发的情感。这一成功的选材被后来的诗论者称为是抒情选材的典范。如王夫之就曾评论说：“‘昔我往矣，杨柳依依；今我来思，雨雪霏霏’，以乐景写哀，以哀景为乐，一倍增其哀乐。”^①

再以当代朦胧派诗人顾城的《弧线》为例：

鸟儿在疾风中
迅速转向

少年去捡拾
一枚分币

葡萄藤因幻想
而延伸的触丝

海浪因退缩
而耸起的背脊

诗人在纷繁复杂的生活事物中，选择了四个具有弧线形式的事件或事物片断，显然是出于诗情的需要。弧线，是带有情感意味的。鲁道夫·阿恩海姆在《艺术与视知觉》中说：“我们在一个刚刚退潮的海岸沙滩上所看到的那些波浪形的曲线轮廓，是由海水的运动造成的；在那种向四面八方扩展的凸状云朵和那些起伏的山峦的轮廓线上，我们从中直接知觉到的也是造成这种轮廓线的物理力的运动；在树干、树枝、树叶和花朵的形式中所包含的那些弯曲的、盘旋的或隆起的形状，同样也是保持和复现了一种生长力的运动。”“一个处于倾斜方向的物体，与一个平行于正面的静止的物体不同，它总是充满着潜在的力量。”阿恩海姆提到的海浪的曲线轮廓、树干隆起的形状与顾城诗中的后两个物象相吻合，他说在这样的形式因素中“充满着潜在的力量”，即是说这种形式本身就蕴含着意味，文人可以将自己某种对生活难以言表的体悟借这种形式加以表现，读者也可以由此感受文人的体悟。据此我们来理解顾城的诗，诗人选择这四个呈现弧线形状的事件或事物片断，作为诗叙述话语运筹的元素，自然是想表达他对生活的哲理思考和情感态度。

在诗的话语运筹中，诗人根据表情达意的需要选择动情事件，还要根据表情达意的需要组合这些事件。组合，是使确定的若干因素建立起一定的排列次序，形成一定的联系。对于确定因素的不同的组合，便会产生出不同性质的整体。这是人类的极富有创造力的智力活动和情感活动。音乐的全部因素，不过是那七个音符，然而这七个音符按照不同的次序和拍节

组合起来，却产生出惊天地、泣鬼神的奇妙音乐，却显示出灿若星斗的音乐大师们的奇才。诗人们将选择出来的叙述事件或事物进行诗的组合，尽管他并不去改变这些事件或事物的形貌乃至意义，只是把它们原封不动地拿来，但通过不同的组合，新的意象产生了，独特的情感分类也便由此实现了。

如孟浩然的诗《夏日南亭怀辛大》：

山光忽西落，池月渐东上。
散发乘夕凉，开轩卧闲敞。
荷风送香气，竹露滴清响。
欲取鸣琴弹，恨无知音赏。
感此怀故人，中宵劳梦想。

这里所涉及的众多景物，如晚霞、明月、荷香、竹露等，都为自然所固有，而且也都依自然所固有而用。但是，作者在话语运筹中，匠心独运地把这些景物组合成整体意象，这却是充满了能动的创造。山光的西落，池月的东上，在自然中，本是各自独行的，有自己的时间链与空间链，作者着意地把它们从各自的链条中切取出来，并连到一起，便有了光的对流、时间的推移、燥热与清凉的交替，宁静而惬意的情感之音也便至此被轻轻弹响。“散发乘夕凉，开轩卧闲敞”，作者的形象出现了。诗人叙述的散发乘凉、开轩闲卧的两个事件片段，也都是生活中所固有，但把这两个事件片段相连接、组合在山光西落而池月东上的景物之后，更强的情感之音也便飞扬出来，于宁静惬意中又流入轻松闲逸的音调。“荷风送香气，竹露滴清响”两个事物片段，化静为动，有意地追求着视听触味的立体效果，这一立体，绝不是自然的固有空间，而是作者按照宁静惬意、轻松闲逸的情感需要重新建立的主观空间，在这里，上下起落、虚实动静等等，都是根据特定情感由弱而强的被唤起而设置的。诗的后两句，则如山回路转，由有形而无形，由景物而情怀，由情感的顺畅而逆折。在前几句中尽力造出的一派舒放的自由感被突然收束，却又收得自然而然：由宁静闲适，便有超脱于万物之感受动涌于心胸；由“竹露滴清响”的自然之音而引起拨弄琴音的冲动；这冲动又同时唤起知音的需求。于是，对于自然的轻松闲适的满足便为对于生活情谊的追求不得实现的孤独冷落所取

代。最后，便是情谊需求的放开，作者在觅知音而不得的孤独情感的推荡下，进入故人聚首的回忆与梦想，这就又产生了诗的“象外之象”。所以，通过对取之于自然与生活的景物及事物的叙述组合，作者创造了一个新的空间——诗的空间，闲逸而孤独的复杂情感便在这空间中流转着，完成了自己的奔泻。

由此可见，在诗的叙述事件的“组合”中，诗人用于组合的事物或事件，超脱了它们原有的时间联系、空间联系及因果联系，而按照诗人的抒情需要，彼此间建立起情感联系，被置于一种新的空间——主观情感的空间、诗的空间之中。所以，诗人在组合中的创造乃是事物间新的相互关系的创造，新的空间的创造。

四

以情感为基点的诗叙述，还要注意在话语运筹中，建构诗的整体抒情意象。

作为艺术品，特别是抒情艺术品，一首诗便是一个“基本符号”；而作为创造着诗的话语运筹，这“基本符号”便首先是以心理形态呈现为具有整体规定性的意象。

主体感受对象而产生情感，是感官的整体性活动的结果。人的感觉器官，如视觉、听觉、嗅觉、触觉等等，虽然各有所司，但它们之间又有一种整体性的联系，它们统一于整一的神系统，向这系统传递信息，并共同地受这系统的协调与支配。各种感官的这种整体性联系是由生命的整体性所规定的。对此，苏珊·朗格曾指出：“有感觉能力的生物对周围世界做出的反应，往往通过改变其总的条件完成。当某个生物的注意力从一个兴趣中心转移到另一个中心时，不仅那些直接与此有关的器官受到影响（比如，双眼看到物体，双耳听到音乐，并循声断定位置），而且全身数百条神经纤维也都受到影响。知觉的任何最细微变化都要引起调整，而且，在正常情况下，这种调整很顺利，一个接一个传递下去。”^⑨

感官的整体性决定了人们接受外界刺激的综合性的。任何一个能唤起强烈感情的对象，都必然是引起主体综合接受的强烈意象，或者说，情感反应的强烈，总离不开对于对象的综合接受。对以表述和传递情感为主的诗在接受，自然也是如此。

我们不妨体验一下读裴多菲的著名爱情诗《云正低低地压下……》时的感受：

云正低低地压下，
秋天的雨在树上飘洒，
树叶也落下来了，
夜莺却还在歌唱着。

时候是已经不早，
我的爱，你可曾睡着？
你可曾听见夜莺，
夜莺的痛苦的歌声？

急雨不断地下降，
夜莺却还在歌唱。
谁听到它的痛苦的歌声，
谁就会对它同情。

姑娘啊，如果你还醒着，
这小鸟的歌声，你且听着；
这小鸟正是我的爱情，
是我的叹息着的灵魂。

古今中外，吟咏爱情的诗多如牛毛。裴多菲的这首爱情诗所以能独放异彩，长久地为人们所喜爱，与他在话语运筹中充分地运用了感官的整体性分不开。读这首诗，你便看到了那低低的云层，那在秋雨中飘落的树叶；你便触到秋季雨夜的寒气和秋雨的湿凉；你也便听到沙沙的雨声和夜莺在这秋天雨夜中的痛苦、孤独歌唱。这样一来，你怎能不置身于孤独、凄冷、惆怅的氛围之中？你怎能不深切地感到那被爱着的姑娘在这阴冷、黑暗、寂寞的环境中格外显示出的光明、温暖和珍贵？至于此，你又怎能不使自己的感情融入那夜莺的歌声而在爱的天地里自由地飞升？

既然感官的整体性决定了唤起情感的对象对于主体的综合性，那么，诗在话语运筹中建构整体抒情意象就显得尤为重要。对此，清代学者沈德潜曾由画论及诗，他说：“写竹者必

须成竹在胸，谓意在笔先，然后着墨也。惨淡经营，诗道所贵也。倘意旨间架，茫然无措，临文敷衍，支支节节而成之，岂所语于得心应手之技乎？”这是在讲，诗在赋诸艺术表现之前，应把要表现的意象先在心中做总体的规划，然后再进行诗的表现。比如孟浩然的《宿建德江》：

移舟泊烟渚，日暮客愁新。
野旷天低树，江清月近人。

这是一个江畔夜泊的画面。整个画面就是一个整体性的意象。这个整体性意象可以分为四个局部意象：泊舟、日暮、岸树、江月，这四个意象的关系是一目了然的，它们是一种对比的、叠加的关系，没有因果律的制约。就是说，前一个意象没有任何必然性派生出后一个意象，泊舟生不出日暮，岸树生不出江月。那么，这四个意象缘何如此排列呢？那整体意象又是缘何而来呢？显然，作者在运筹之始，就根据抒写羁旅之思的表情需要，在心中大体地形成了整体意象。前两句写黄昏时刻移舟于一个小洲边，羁旅之愁募然而生；后两句借景抒情，将一颗愁心化入那空旷寂寥的天地之中，如沈德潜说：“下半写景，而客愁自见。”欣赏者正是通过这整体意象，感受到蕴寓诗中的诗人那孑然一身，面对着四野茫茫、江水悠悠、明月孤舟的景色而产生的羁旅的惆怅之情。

在诗叙述的话语运筹中，建构整体抒情意象宜于诗的表情达意，这一点，是显而易见的。

注释：

①引自《恶之花》，漓江出版社1992年版

②华兹华斯：《抒情歌谣集》1800年版序言，见《西方文论选》下册，上海出版社1979年版，第11—12页。

③皮沙烈夫：《现实主义》，见《古典文艺理论译丛》第4册，人民文学出版社1962年版，第111页。

④《姜斋诗话》。

⑤苏珊·朗格：《情感与形式》，中国社会科学出版社1986年版，第429—430页。