

第三章 诗歌写作



诗歌写作有没有窍门？绝对有的。中国作为诗歌的国度，数千年来累积了丰富且珍贵的诗歌杰作，滋养着无数人的心灵。而这份宝藏不仅等待后世挖掘，也期待来者回馈。假使掌握了诗歌写作的知识、方法，我们可以抒发情感、驰骋想象，更可以借此感动他人，鼓舞彼此追求一个尊严且健康的人生，这不是一件很有意义与价值的事情吗？本章将以培养诗歌写作能力为主旨，通过经典生动的实例、循序渐进的说明，奠定初学者在诗歌写作上的良好基础，启发诗歌写作的创新思维。

第一节 诗歌的基本知识

一、诗歌的定义与特点

诗歌写作的第一个窍门，就是清楚认识诗歌的定义与特点。

诗歌是“一种音韵生动，语言凝练，结构多样，用以反映生活和表现情志的文体”。通过这个定义，首先注意到诗歌的语言，格外重视音乐美、字斟句酌的推敲，以及结构的经营。只要把握住诗歌的语言特点，写作时便不容易与其他文类发生概念混淆。概念清楚，“诗歌”的基本架势摆得有板有眼，连带省去一些初学者易犯的毛病，例如，写旧诗时不懂得平仄、押韵，写新诗却变成“分行的散文”。

其次，注意到诗歌写作有两个目的，一个是主观上“表现情志”，一个是客观上“反映生活”。关于前者，中国古代文学史有相关论述，例如，“诗言志”或“诗缘情”的说法，说明诗歌尤其擅长表现人的心志与情感。关于后者，西方传统也有不少文献记载，例如，诗歌是现实的“模仿”或者“再现”，说明诗歌同样以现实生活为基础。只有紧扣诗歌目的，诗歌才不会是无病呻吟，更不会是空中楼宇，而是一种极具生命感的写作类型。

诗歌的各种特点，是围绕着前述定义推演而来的。诗歌的样式多元，不同的诗歌类型，自然也有不同的特点，但一般来说，诗歌的特点主要包含抒情

性、音乐性、意象性等。

（一）抒情性

诗歌最为显著的第一个特点，就是强烈的抒情性。

《诗经》说：“心之忧矣，我歌且谣。”因为内心情绪的跌宕起伏，使得诗歌写作出现了动机，这几乎是所有艺术诞生的先决条件，古今中外皆然。班固的《艺文志》认为两汉乐府民歌“感于哀乐，缘事而发”，陆机的《文赋》主张“诗缘情而绮靡”，现代诗人郭沫若说“诗的本质专在抒情”；西方浪漫派代表，英国诗人华兹华斯也说“诗是强烈情感的流露”。当喜怒哀乐等情绪萦回心头，难以排解，写诗便是一件再自然不过的事。

诗歌的抒情性又可以简单分为两种，即主观的抒情与客观的抒情。主观的抒情，指的是诗人直接表达情感。例如，陈子昂的《登幽州台歌》说：

念天地之悠悠，独怆然而涕下。^①

在这两句诗行里，客观现实被推至“天地”这个大远景，没有具体描绘，反倒是诗人的主观情感得到充分表现。而经过这样的“特写”，诗人沧海一瞬的孤寂感，也直接地向读者涌来。

客观的抒情，指的是借由客观事物表达情感。例如，杜甫的《自京赴奉先县咏怀五百字》说：

朱门酒肉臭，路有冻死骨。^②

在这两句诗行里，诗人的主观情感相对隐约，客观现实获得充分表现。诗人不直言感慨，反而透过具体可感的物象，间接向读者展示一个贫富不均的社会现况。

至于写作时是要选择主观的抒情还是客观的抒情，则依据诗人秉性、写作题材、诗作风格等因素，而有不同表现。粗略而言，擅长主观抒情的诗人，题

① 陈子昂·登幽州台歌。//彭庆生·陈子昂诗注[M]。成都：四川人民出版社，1981：208。

② 杜甫·自京赴奉先县咏怀五百字。//邓魁英，聂石樵·杜甫选集[M]。上海：上海古籍出版社，2012：67。

材多取自切身经验，由小我推至大我，诗作风格近于浪漫派，情感张力较大；擅长客观抒情的诗人，题材多源于社会观察，由大我蕴含小我，诗作风格近于现实派，讽喻性较强。

主观的抒情与客观的抒情实也并行不悖。例如，屈原的《离骚》说：“长太息以掩涕兮，哀民生之多艰。”^①诗人不仅直抒胸臆，张扬了主观情感，同时也观照社会，揭示了客观现实。

（二）音乐性

丰富的音乐性是诗歌的第二个特点。所谓音乐性，即诗歌的“音韵”与“律动”。

首先，诗歌的“音韵”，包含韵脚、声调与声情等元素的安排，其中又以韵脚的效果最为突出。中国古代文学认为“有韵为诗，无韵为文”，就是以押韵作为区分诗歌或者散文的依据。例如，徐志摩的《偶然》说：

我是天空里的一片云，
偶尔投影在你的波心——
你不必讶异，
更无须欢喜——
在转瞬间消灭了踪影。^②

这首诗的遣词造句基本与散文没有太大差异，主要差别是断行后，诗歌凸显了韵脚及声调起伏，“云”与“心”“异”“喜”“影”的叠沓转进、先扬后抑，使得诗歌优美动听。诗歌的音乐性不仅在韵脚重复、声调协调，还有因为分行、句型、标点符号而产生的节奏感。

这就是诗歌特殊的“律动”，更是经营诗歌音乐性时不能轻忽的关键环节。例如，郭沫若的《我是个偶像崇拜者》说：

我崇拜创造的精神，崇拜力，崇拜血，崇拜心脏；

① 屈原·离骚。//刘向，王逸·楚辞[M]。周游，译注。南昌：二十一世纪出版社集团，2018：7。

② 徐志摩·偶然。//赵遐秋，曾庆瑞，潘百生·徐志摩全集：卷1诗集[M]。南宁：广西民族出版社，1991：100。

我崇拜炸弹，崇拜悲哀，崇拜破坏；
我崇拜偶像破坏者，崇拜我！
我又是个偶像破坏者哟！^①

诗人在这不过数行的篇幅里，利用长短句的错落、相同句型的排比，以及复现的词汇“我”“崇拜”“偶像破坏者”，营造出一股非常明快的节奏感，更与诗中强烈措辞、接连的惊叹号相得益彰，传神地表现了五四文人的狂飙精神。

因此，诗歌写作如果能照顾好语言行进的音韵、律动，“诗味”通常会自然流露，甚至让读者以为“没有技巧”。而这点很值得初学者注意，即一首诗歌尽管可以设计多变的声响与节奏，终究不宜强求。举例来说，两汉乐府民歌之所以备受称誉，除了感情真挚质朴、意象浑然天成之外，也在于天然和谐的音乐美。是故，美国诗人格里芬说：“诗人应服从自己创造的音节”，“不是被旁人所发明的千百条规则所束缚的音节，乃是他自己心中找到的个人的音节。”^②

诗歌的音乐性无论如何讲究，仍应以“自然”为原则。

（三）意象性

诗歌的第三个特点是鲜明的意象性。

客观事物经过诗人独特的情感活动而创造出来的艺术形象，就是意象。物体的形象简称“物象”，是诗歌“意象”的基础。两汉乐府民歌《江南》说：

鱼戏莲叶东，鱼戏莲叶西，鱼戏莲叶南，鱼戏莲叶北。^③

这首诗透过采莲者的目光，不但使得鱼群悠游莲田的“物象”跃然纸上，江南风情与乡野闲趣也令人回味无穷。不过，诗歌写作很多时候不止于客观物象的直接描绘。当物象隐含诗人的自我投射时，一个含义更为丰富的“意象”于是诞生。例如，戴望舒的《残叶之歌》说：

① 郭沫若：《女神》[M]。北京：人民文学出版社，2018：100。

② 转引自覃子豪：《论现代诗》[M]。台中：曾文出版社，1982：22。

③ 佚名：《江南》。//郭茂倩，国学典藏书系丛书编委会：《乐府诗集》[M]。长春：吉林出版集团有限责任公司，2010：38。

来吧，你把你微风吹起，
我将我残叶的生命还你。^①

微风中的落叶是物象，更是意象，影射着诗人的主观情志。一种自怜又倔强的情感，也就被“残叶”具体化了。

“意象”是客观物象的主观转化。诗歌的意象性与前述诗歌客观的抒情性，可说密切相关。李白在《玉阶怨》里的诗句，正是一个主观转化的佳例：

玉阶生白露，夜久侵罗袜。^②

这首诗的客观物象是“石阶表面产生了露水，走过的人袜子都潮湿了”，但诗人的用意不止于描绘客观物象，更尝试表现一位女子独守空闺的幽怨之情。“玉阶”“白露”“罗袜”是客观实景，又是主观心境，这也是诗歌在捕捉意象上的妙处，“情景交融”的美感。同理，王维的《使至塞上》说：

大漠孤烟直，长河落日圆。^③

辽阔无边的塞外风光，与诗人镇守边疆的雄浑气魄互为表里，难分轩轻。由此可见任何物象都可以成为诗歌题材，小至白露罗袜，大至日月宇宙，皆能转化为一个个动人的“意象”。

一首诗歌还可能通过数个“意象”的串联、拼贴，组织成“意象群”以营造美感。例如，马致远的《天净沙·秋思》说：

枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马，夕阳西下，断肠人在天涯。^④

前三句乍看之下是多个客观物象的随机铺陈，实际上是一个个意象群的合理构

① 戴望舒·雨巷：戴望舒诗文[M]。北京：中华书局，2016：24。

② 李白·玉阶怨。//赵昌平·李白诗选评[M]。上海：上海古籍出版社，2012：229。

③ 王维·使至塞上。//李俊标·王维诗选[M]。郑州：中州古籍出版社，2012：95。

④ 马致远·天净沙·秋思。//傅丽英·马致远全集校注[M]。北京：语文出版社，2002：212。

筑，围绕着“断肠人”的主观情志循序发展。意象的追求经常煞费诗人苦心，意象群的串接也考验着诗人的组织能力。如何捕捉一个准确的意象，乃至意象群？本书将在本章第二节继续讨论。

诗歌还有两个特点值得一提，就是诗歌的概括性与多义性。

刘勰认为《诗经》“以少总多，情貌无遗”，说的就是诗歌的概括性。诗歌经常利用概括性的语言留给读者想象空间。例如，苏轼的《江城子》说：

夜来幽梦忽还乡，小轩窗，正梳妆。
相顾无言，惟有泪千行。
料得年年肠断处，明月夜，短松冈。^①

诗人夜梦亡妻，历历在目的往日光景应该充满细节，诗人却以“小轩窗，正梳妆”简单概括，以“明月夜，短松冈”几个字收煞天人永隔、生死契阔的悲绪。这样的概括，“言有尽而意无穷”，足以启迪读者寻思其中的空白，并在填补空白的过程中，产生深刻的同情。

诗歌留给读者的这种想象空间，或说解释的各种可能，即诗歌的多义性。因此，诗歌的概括性与多义性可说一体两面。常言“诗无达诂”，正因为诗歌的概括性，读者对于诗歌的诠释有相当自由度，没有“正解”。是以元好问评李商隐时说：“诗家总爱西昆好，独恨无人作郑笺。”但话说回来，这里点出诗歌的概括性与多义性，并不意味着诗歌写作可以打迷糊仗，又或者作品完成后，解释权完全转交给读者；而是希望初学者明白诗歌写作的过程中，如果能够充分把握诗歌语言的概括性与多义性，对于增进诗歌写作能力将很有帮助。

二、诗歌的分类与要求

能够认识到诗歌的定义与特点，即把握了诗歌写作的第一把钥匙。至于诗歌写作的第二个窍门，则是认识诗歌的基本分类与要求。只要概念清楚、规则清楚，进入实际写作自然事半功倍。

^① 苏轼：《江城子》。//夏华：《东坡集：图文版[M]》。沈阳：万卷出版公司，2012：20。

（一）新诗与旧体诗

诗歌有“新诗”与“旧体诗”两种类型。“新诗”，诞生于五四新文化运动时期，又有“白话诗”“自由诗”“现代诗”等别称，是专指中国现代文学发展出的诗歌类型。“旧体诗”则泛指《诗经》四言体、《楚辞》杂言体、两汉乐府、南北朝民歌体，以及唐诗、宋词、元曲等，都是中国古代文学里广义的诗歌类型。

以“新诗”与“旧体诗”的概念来区分诗歌类型，有两个重点：第一，“新诗”使用的是现代汉语，而“旧体诗”使用古代汉语，两者的语言系统不一样。第二，“新诗”作为中国现代文学诗歌写作的主流样式，有着与“旧体诗”截然不同的创作规则。

（二）自由诗与格律诗

诗歌有“自由诗”与“格律诗”的区分。这两种诗歌类型主要是根据诗歌形式规范的不同要求加以区分。

“自由诗”没有字数、句式、平仄、押韵的形式规范。诗人自由挥洒、不拘格套，例如，分行诗、散文诗、图像诗、数位诗等诗歌形式，都是拥有极大自由度的“自由诗”。“格律诗”则有形式规范，是一套供诗人创作依循的“游戏规则”。典型的格律诗，例如，唐诗中的绝句律诗、宋词中的小令等，皆有严格的字数、句式、平仄、押韵等格式要求。中国古代文学中的旧体诗，多数是格律诗，但也有楚辞杂言体、两汉乐府民歌与南北朝民歌等相对宽松的诗歌形式。

此外，新诗大多数是自由诗，不表示新诗创作排斥“格律”。例如，闻一多在《诗的格律》里倡导“戴着脚镣跳舞”，认为新诗讲究一种“建筑美”，也就是诗节的匀称与诗句的齐整。闻一多的《死水》、冯至的《十四行诗》、向阳的《十行集》等诗集，也都透露出诗人对新诗“游戏规则”的某种追求。

至于西方传统文学中，也有讲究头韵、尾韵，抑扬格，音步等形式因素的格律诗，例如，英雄双韵体、十四行诗（商籁体）等。

（三）抒情诗与叙事诗

“抒情诗”与“叙事诗”的区分，则主要根据诗歌篇幅与内容的不同。

“抒情诗”通常篇幅短，或以咏怀，或以伤感，或以怨刺，不一而足。无论主观的抒情或客观的抒情，往往字斟句酌，语言张力大，意象紧凑；音乐性

因为短制而变化多端，婀娜生姿。例如，唐诗中的绝句，多是抒情诗。一般来说，“抒情诗”里头讲述的事件相对模糊，人物、动作、情节、冲突、时空背景等故事要素，不是抒情诗表现的重点。

“叙事诗”篇幅长，多用以记人、叙事、咏史，有类似小说戏剧的结构，但人物刻画与事件情节相对立体、丰满；诗歌音乐性也因为篇幅大，而有纾缓层递、众声叠沓的空间与气势。例如，《孔雀东南飞》《木兰诗》及古希腊的《荷马史诗》等，皆是叙事诗的佳构。

（四）散文诗与民歌

“散文诗”与“民歌”则是两个特殊的诗歌类型。

“散文诗”专指一种特殊的诗歌类型，这种诗歌类型因为文体模糊了“诗”与“散文”的界限，又兼善二者美感而得名。“散文诗”既借助了散文在形式与描绘细节上的特点，同时也融入了诗歌在抒情性、意象性、音乐性方面的讲究。“散文诗”可归类为“新诗”“自由诗”“抒情诗”的旁支。自法国诗人波特莱尔首创散文诗《巴黎的忧郁》以降，比如屠格涅夫的《散文诗》、泰戈尔的《新月集》、高尔基的《海燕之歌》、纪伯伦的《沙与沫》、鲁迅的《野草》等，都是散文诗的名篇。

“民歌”专指一种源自民间的诗歌类型，作者大多数佚名，或为集体创作、口传文学，语言自然纯朴，情感真挚动人，带有浓厚的民间色彩。例如，《击壤歌》、两汉乐府民歌《上邪》、南北朝民歌《敕勒歌》等，都是言简意赅、流芳千古的民歌杰作。

通过前述讨论，可见诗歌依据不同的标准可分成多样的诗歌类型，也各具特点。不过总体来说，“新诗”与“旧体诗”是目前最方便操作，也是最主要的诗歌类型。下文即分论这两个类型的基本要求。

（五）新诗写作的基本要求

新诗写作的基本要求可从新诗的“语言”与“形式”两点谈起。

首先，新诗使用的“文学语言”，强调一种创新、理性与感性交融的“意象语言”，而非生活常用语或条理抽象的科学语言。

其一，文学语言与“日常语言”的操作不同。但这不是说文学语言拒斥“口语”，而是日常语言为便利沟通，遣词造句一般需要符合约定俗成的语言规则。新诗使用的文学语言，经常通过语言规则的破坏来营造美感。例如，北岛

的《一切》:

一切信仰都带着呻吟
一切爆发都有片刻的宁静^①

信仰如何呻吟,爆发如何宁静?这些诗句的趣味,实际从打破日常语言规则开始。其二,文学语言与“科学语言”的操作也不一样。大体而言,科学语言重视语意明白、逻辑清楚,推论过程往往需要一个步骤一个步骤地详细交代,以免概念产生不必要的分歧。新诗使用的文学语言,在很大程度上借助语意省略、矛盾甚至模棱两可来启发读者的想象。例如,顾城的《一代人》说:

黑夜给了我黑色的眼睛
我却用它来寻找光明^②

诗歌的表述虽不符合逻辑,却能凸显绝望中仍渴求希望的沉重感。其三,新诗使用的文学语言,特别重视“意象语言”的使用。这点在介绍诗歌的本质特点时已有介绍。

再者,新诗多数使用的形式是“分行诗”。虽说新诗多为自由诗,无特定规范,字词如何组织、标点符号如何运用、诗行如何排列,随任诗人创造,然而新诗发展迄今,有些基本形式可以提供给初学者参考。这些形式也讲究布局、章法、结构等技巧。分行诗、散文诗、图像诗便是三种基本形式,又以分行诗最为主流,可说是新诗写作入门的必经途径。

分行诗,也即将诗歌分成一行一行排列。相对于散文诗以段落的方式组织诗句、图像诗以图形的方式组织诗句,分行诗更强调以诗歌的韵律、节奏,也即音乐的方式组织诗句。换言之,分行诗有利于表现诗歌的音乐性。例如,海子的《面朝大海,春暖花开》首段:

明天起,做一个幸福的人

① 北岛. 北岛诗精编 [M]. 武汉: 长江文艺出版社, 2014: 10.

② 顾城. 黑眼睛 [M]. 北京: 人民文学出版社, 1986: 8.

喂马，劈柴，周游世界
从明天起，关心粮食和蔬菜
我有一所房子，面朝大海，春暖花开^①

先从诗歌的韵律上来看，分成四行，行末四字便获得造成诗歌韵律的独特位置，进而表现出两个层次的韵律感。一是行末语音的起落，有循环往复的效果：人（起）—界（落）—菜（落）—开（起）。二是末两行押的尾韵，又呼应第二行的句中韵脚，隐隐造成语音的复查绵延：劈柴（chái）—蔬菜（cài）—春暖花开（kāi）。接着就节奏来看，这首分行诗在标点符号的安排方面，很见形式上的考虑。通过句中逗号的布置，每一行都可独立为几个短语、短句，而短语、短句的数量首两行与末两行相当：2—3—2—3。这种语气短长的相似安排，即造成一首诗歌独特的节奏感。

此外，分行诗的形式要求还有一点值得注意。基于不同效果，分行诗的标点符号可以省略。尽管在每个句尾加上标点符号，有断句明确、语气突出等功能，例如，前引徐志摩的《偶然》或郭沫若的《我是个偶像崇拜者》。但不加标点也有不加标点的好处。省略标点，分行诗的语法结构变得松脱、弹性，语意运动因为没有明显停顿而产生延宕、游移，诗歌此时的表现力可能更为强烈。

以海子的《面朝大海，春暖花开》第二行“喂马，劈柴，周游世界”为例。这句诗行如果独立出来，欠缺主语，只是一个没头没脑的句子，但这句诗行实际有主语，即前一行的谓语“幸福的人”。试想如果第一行补上句点以结束语气，“明天起，做一个幸福的人”，则不仅第二行接续“喂马”略感突兀，更关键的是，加上句点后的笃定语气，与这首诗歌明亮的色调下隐隐悲郁的情调相违背。如果是幸福从明天开始，那“今天”呢？

能够理解新诗作为一种文学语言、意象语言，能够理解新诗如何通过分行诗这个形式来经营诗歌的音乐性，可说已经把握了新诗写作在“语言”与“形式”上的基本要求。

^① 海子：《面朝大海，春暖花开》。//程一身：《面朝大海 春暖花开：海子诗选》[M]。郑州：河南文艺出版社，2017：183。

（六）旧体诗写作的基本要求

旧体诗写作的基本要求，则重点在于“格律”这个形式规范。

旧体诗多为格律诗，古代汉语写作遵循的是古代汉语中约定俗成的语言规则。而这个语言规则，具体地表现在格律诗的规范上。是以，旧体诗写作的第一要点，便在于把握格律诗的平仄格式与押韵规则，并借此揣摩古代汉语的特殊情韵。

首先，格律诗有固定的平仄格式。古代汉语分“平、上、去、入”四声，后三者又统称为“仄声”。平声与仄声有不同的声情表现，平声绵长而平稳，仄声短促而升降。格律诗通过平仄相连交错，铿锵淋漓地表现了诗歌的音乐美。例如，王之涣的五言绝句《登鹳雀楼》：

白日依山尽，	仄仄平平仄
黄河入海流。	平平仄仄平
欲穷千里目，	平平平仄仄
更上一层楼。 ^①	仄仄仄平平

可注意到格律诗的平仄格式，有两个基本原则：单独一行，平仄两两交替；前后两行，平仄要不“相对”，要不“相黏”。所谓相对，指的是两行里每个字平仄相对，像“白日依山尽”对“黄河入海流”。这不妨视为中国传统对联的概念，一首绝句即由两个对联（上下联）组成，律诗则有四个对联。相黏指的是第二行与第三行的平仄，因为避同求异做出调整，像“黄河入海流”与“欲穷千里目”相黏。而这两个基本原则，不仅适用于绝句律诗的创作，宋词、元曲亦然，由此可见旧诗写作非常倚重平仄格式。

其次，格律诗有严格的押韵规则。汉字读音由声母和韵母组成，押韵就是使用相同韵母的字，使诗歌产生规律的听觉感受，或者说一种节奏感。而格律诗一般押脚韵，但不仅要求偶数行最后一个字的韵母相同，也须照顾到韵的平仄。格律诗写作常要翻阅《平水韵》这类韵书，以确认使用的字确实符合规范，比如，“白”字读音按现代汉语为平声（bái），在古代汉语却归入仄

① 蘅塘退士·金性尧，注释·金文男，辑评·唐诗三百首新注[M]。上海：上海古籍出版社，2016：396。

声 (bək)。

综上所述，介绍了诗歌的基本知识，包含定义、特点、类型与要求，也可说为诗歌写作做好了启动准备。在下面两节里，将以“新诗”的写作与修改作为本章诗歌写作的训练重点，期待能引领并一同体验诗歌写作的乐趣。

第二节 诗歌的写作训练

一、现实生活为基础

诗歌写作，应该从哪里开始？

从现实生活开始，现实生活是一切创作的基础，能提供创作者源源不绝的灵感。然而，现实生活包罗万象，再熟悉的道路也会不时出现崭新的风景。初学诗歌写作的人，除了对前述诗歌的定义、特点、类型与要求有基本的理解与把握外，又如何从纷沓繁杂的现实生活里找到诗歌的“第一个句子”？

要回答这个问题，不妨再自我建立两点诗歌的创作观。一是诗人应该保持敏锐的感官。唯有保持敏感，现实生活才不至于船过无痕。二是诗人应该珍惜现实生活带来的种种感受，甚至将这些感受储备起来，等待发酵。唯有懂得珍惜，现实生活才不至于像过眼云烟。

这两点创作观一旦建立，现实生活便不再是随机无序的“过日子”。因为现实生活总有些细节与感受让人难以忘怀，像是父亲斑驳的鬓发，母亲蹑蹑缝纫机的声音，或者老家厨房的气味。这些细节无不是诗歌的基础。

换句话说，以现实生活为基础，所谓的灵感远不是虚幻缥缈的空想。它通常具体亲切，看似毫不费力。例如，美国诗人艾略特的有名诗句“我是用咖啡匙子量走了我的生命”，就是将现实生活的一个小习惯，转化为诗人驰骋想象最有力的翅膀。

诗歌写作的前期准备，首先就需要把握住现实生活中的任何经验与感受。现实生活中各式各样的视觉、听觉、嗅觉等感官经验，以及相应幽微多变的心理感受，正是培养诗情与诗想的沃土。诚如德国文豪歌德所说：“诗应该从现实得到暗示，以现实为基础，尽可能避免凭空虚构。现实定能供给动机、表现

点与核心，但由此造成美的生动的全体，那是诗人的任务与才气。”诗人必须能够感觉到现实生活带给“我”的独一无二的暗示，并通过诗歌的语言把生命中的“美”表现出来。在这个时候，就算想象尚未落实成为文字，诗歌的“第一个句子”可说已经开始了。

试看宗白华的《诗》：

啊，诗从何处寻？
在细雨下，点碎落花声！
在微风里，飘来流水音！
在蓝空天末，摇摇欲坠的孤星！^①

当诗人感叹诗歌的踪迹难以寻觅，眼前的细雨、落花、微风、流水、蓝空、孤星，竟无不是诗歌向他致意的身影。这首诗的趣味，最在于首句“啊，诗从何处寻？”这句提问所隐含的失落感，在诗歌写作的当下便自我消解，获得释放。显然，诗人是不愁没有诗歌的灵感，他明知故问地将问题向读者勾起，实际为向读者展示现实生活中斑斓的诗意。弦外之音，无非告诉我们，只要愿意用心去听、去看、去生活，一定会找到“诗”。

二、发现诗歌的题材

人生从不乏诗意，问题是哪些题材适合用来写诗？现实生活提供了无比丰沛的写作材料，但如何鉴别，如何在有限的篇幅，选择题材 A 而非题材 B？这就涉及诗歌写作选材的问题。

初学诗歌的创作者，在选材时可通过下列两个自我提问予以简单判断。首先，你关于这个题材的印象是否深刻？其次，你关于这个题材的情绪反应是否强烈？

诗歌的题材，在大方向上应该选择那种萦回心头、难以忘怀的生命经验。反过来说，那些印象模糊、情绪反应淡薄的生命经验，即便来自现实生活，很难借以创作出好的作品。因为诗歌写作的动机很可能显得不充分，连自己也无

^① 宗白华：《流云小诗》[M]。合肥：安徽教育出版社，2000：24。

法说服。诗歌不是记录现实生活的流水账，也不是文字游戏，更多的是处理人生在世的许多瞬间。譬如母亲的一滴泪，做孩子的看了多半会千头万绪、有口难言。一般人的“难言之隐”，也经常是诗歌写作的动机。

例如，一位体育系学生，在课堂上屡次表示自己不会诗歌写作。但当他开始回忆自己过往中印象深刻的、情绪反应强烈的生命经验时，他提到中学最后一场棒球比赛。那一场球赛的胜负，将决定他的未来能否继续朝职业球员迈进。结局是他的球队输了这场关键比赛，整个球队的棒球梦因此梦碎。那位学生说他忘不了比赛结束后，所有队员换下球衣，在巴士车上不发一语，直至返抵校园。接着队友们都自顾自离开学校，他也浑浑噩噩地骑了单车回家。回到家后，他惯性地打开书桌台灯，翻开参考书，却一点也没有学习的心思。他说，他特别记得老家窗外的田间小径，偶尔一辆砂石车疾驶而过的声音。

事实上，这位体育系学生表达的生命经验，正是一个充满诗意的瞬间。试想，砂石车并不会挑选哪一天经过他老家，他也不会是第一天听见砂石车声音，但为何那一天特别不同，以至于多年后在大学的写作课上，还难以忘怀？是否因为心情沉重，所以砂石车辗过小径的声音也倍感刺耳？是否他也清楚意识到，最熟悉不过的练球、比赛与读书的日子已然告终，人生的轨辙已然转变，而前途犹未可知。

因此，尽管现实是诗歌的基础，生活无不是可入诗的题材，但写作时需审视、省思、鉴选现实生活中诗意最饱满的那些片刻。这就触及题材选择更微观，也更实际的操作层面了。假设我们是前述故事里那位学生，要选择写“棒球场的喧嚣”“巴士上的静默”还是“砂石车的声音”？基本上，这三者是一件事，因为选材大方向正确，可从这三个不同时空，选择具体的题材 A 或题材 B 来发挥，比如，通过“球衣”表现高昂的斗志，“台灯”表现不灭的希望。这时候选材的依据又是什么？试看洛夫的《生活》：

嚼着五毛钱的鱿鱼干
这条路我走得好吃力

黄昏，落叶挂来冬天的电话
说太阳要打瞌睡

在淡淡的雾所统治的十一月
连唆使女人偷吃果子的蛇也要睡了

摸摸口袋，今年该添一袭新的蓝布衫了
我不能让热情再一次押入当铺
昨天，云很低
朋友向我索酒
他说醉后的天会变得很高，很蓝
然而，唉！抽屉里只有卖不掉的诗

我无言关起窗子
任北风讪笑而过……^①

还原这首诗的“现场”，很可能就是诗人凭窗之际，对生活本来面目的惊鸿一瞥。精彩在于首二句“嚼着五毛钱的鱿鱼干”，使接续“好吃力”产生自嘲的况味，一切咎由自取。无论是“当铺”暗示的经济困窘，或者“北风讪笑”影射旁人的冷言冷语，诗人不改嘴馋、嗜酒、爱诗的脾性，固执一如抽屉“只有卖不掉的诗”。有意思的是，诗人自我消遣、感叹生活的艰辛，却不显得气馁沮丧。诗人的“蓝布衫”，与酩酊后的“天会变得很高，很蓝”，是两个相互呼应的意象，指涉诗人的理想。“无言关窗”是以成为一个诗人坚决的表态动作，与前述“不能让热情再一次押入当铺”的宣言，相互衬托诗人的怀抱。

由此可见，诗歌写作经常需“发现”日常事物间的相关性，并依据题材 A 或题材 B 所表现的生命感的不同效果，做出题材的选择。而大多时候，表现力较强的题材，更易与读者产生较深刻的共鸣。例如，前引诗作选择“嚼着鱿鱼干”，而非“梅子干”这类日常事物，原因很可能在于咀嚼鱿鱼干格外费劲，更能够表现诗人的困顿感，至于与鱿鱼干“缠斗”过的读者，读到这自然有所会心。

^① 洛夫·洛夫自选集 [M]. 台北：黎明文化事业股份有限公司，1975：19.

三、捕捉诗歌的意象

懂得以现实生活为诗歌基础、为灵感，懂得选择印象深刻、情感强烈的生命经验为题材，懂得考量不同题材的表现力之后，可以开始寻思捕捉诗歌的意象。但意象要如何捕捉？

这里有两个技巧可供初学者参考：“提纯”与“关联”。

“提纯”，也就是让一个满布细节的生活经验逐步收敛，浓缩成一个具高度概括性的诗歌语言。就像洛夫将《生活》逐步收敛、浓缩为吃鱿鱼干，“鱿鱼干”就是一个高度概括的意象。小诗的创作，尤其会表现出这种提纯的技术。例如，夏宇的《甜蜜的复仇》不过数句：

把你的影子加点盐
腌起来
风干

老的时候
下酒^①

诗人将一段逝去的感情比喻成等待风干的腌制物，其中“盐”既暗示流过的泪水，也暗示不愿一刀两断的心理纠葛（用盐腌制可以防腐），即高度概括了诗人失恋的复杂情绪。

又譬如某次课堂操作，尝试以“抽象思维具象化”的方式引导学生创作小诗。一位同学以梦想为题，写下“梦想是一颗蒜头/爆过才香”。寥寥两句，却是一则诗意盎然的青春宣言。这位同学准确捕捉了“蒜头”作为主要意象，先是利用蒜头作为辛香料的呛辣，暗示人在追求梦想时的姿态，再通过“爆香”这个生活细节，有力地表现了年轻灵魂的无限冲劲。

“关联”，则是让多个题材通过诗行的并置、联结，激荡出诗歌丰富的想象

^① 夏宇. 甜蜜的复仇. //谢冕, 罗振亚. 百年新诗: 情爱卷 [M]. 天津: 百花文艺出版社, 2013: 405.

空间。例如，庞德的《在地铁车站》也是两行的小诗：

这几张脸在人群中幻景般闪现；
湿漉漉的黑树枝上花瓣数点。^①

诗人通过“人脸”与“花瓣”以及“地铁”与“黑树枝”并置，开启诗歌的想象空间：地铁里快速移动的人群，似乎突然放慢脚步，像树枝上的花朵一般争奇斗艳起来。进而，“湿漉漉的黑树枝”不仅概括地表现了列车的形貌，地铁站与乘客的氛围，更成为“死亡”的隐喻。可以这么说，诗人将两个题材“提纯”为两个各自独立的意象，并通过“关联”强化诗人搭乘地铁时所感受到“生”与“死”的矛盾冲突。

为更好地说明二者差异，不妨打个比方：“提纯”是“减法”，“关联”是“加法”。通过“减法”，诗歌能够精准捕捉一个富有风姿情韵的意象。通过“加法”，诗歌延伸叙述，联句成篇，一个意象“召唤”另一个意象，多个意象产生共鸣交响，谱写诗歌乐章。试看食指的《相信未来》首二段：

当蜘蛛网无情地查封了我的炉台
当灰烬的余烟叹息着贫困的悲哀
我依然固执地铺平失望的灰烬
用美丽的雪花写下：相信未来

当我的紫葡萄化为深秋的露水
当我的鲜花依偎在别人的情怀
我依然固执地用凝霜的枯藤
在凄凉的大地上写下：相信未来^②

这首诗第一节通过“炉台”召唤“灰烬”“余烟”等意象，表现了诗人失望的情绪，“蜘蛛网”的查封则进一步加以渲染。这是基于各个意象的空间关

① 庞德：《在地铁车站》。// 飞白：《诗海：世界诗歌史纲现代卷》[M]。桂林：漓江出版社，1989：1145。

② 食指：《相信未来》[M]。桂林：漓江出版社，1988：26。

系，作为启动意象“关联”的依据。炉台旁边自然有灰烬、余烟、蜘蛛网，意象顺理成章彼此关联，而不显得刻意造作。第二节通过“紫葡萄”召唤“露水”“鲜花”“枯藤”，强化了诗人“相信未来”的理念坚持。这是基于时间关系而有的意象“关联”。葡萄树受雨露滋养，开花结果，最后凋谢为枯藤。因此，把握住“提纯”的技巧、“关联”的逻辑，也可说把握住捕捉诗歌意象的窍门了。

综上，本节讨论了诗歌发想、选材与意象经营，希望能对不知如何下笔的初学者提供一些启发性思维。而有了好题材，有了亮眼的意象，紧接的就是写作最实际的“叙述”问题。直言之，写得“像”一首诗并不难，难的是怎么写才“是”一首诗。请先练习写作一首诗歌，完成后再参照下一节的案例讨论，相信对此会更有把握。

第三节 诗歌的修改

一首诗歌的写作，往往来自一时的灵思泉涌。就在某个时刻，诗歌的动机锐不可当，语言奔泻而出，迤逦成篇。然而，这时候完成的诗歌多为“半成品”，还需要多方面加工，才有机会成为有口皆碑的艺术作品。也就是说，诗歌的初稿通常与完稿还有一段相当的距离。如何修改初稿，以至于尽善尽美？这是创作者能否迈进下个阶段的重要课题。这里介绍三个关于诗歌修改的大方向，即语言、声音、结构，以资参考。

一、锤炼诗歌的语言

首先，诗歌的语言应该如何修改？

有人说诗歌是最精致的文学形式，这个“精致”很大程度表现在诗歌语言的千锤百炼，而锤炼语言的诀窍不外“精”“省”二字。诗歌语言应该力求精省，每个字词，甚至标点符号都蕴含创作者的用心与用意。这正是诗歌写作和修改的难点。至于锤炼语言的具体方法，可以简单地从两方面入手：一是删除冗赘；二是替换字词。

删除冗赘，就是剔除诗歌里头语意重复以及无关紧要的部分，为诗歌“瘦身”，让诗歌的语言表现在有限的篇幅达到最好效果。例如，一首诗歌的初稿可能是：

草地上的蒲公英有几朵
我们的承诺就有几朵
就像在浩瀚的星河上滑过一艘小船
我们在船上轻声唱和
一首儿歌
请看我们悠扬的歌声如何点亮
一路的灯火

然而，在保留主要语意的前提下，删除冗赘后的诗歌或许只剩三行：

蒲公英几朵，承诺几朵
浩瀚的星河上一艘小船一首儿歌
点亮蜿蜒的灯火

对比修改前后的文字，可发现修改后的文字叙述精炼了许多，比较趋近诗歌的语言操作。大体而言，冗赘的语言让诗歌的结构松弛；删除冗赘，诗歌的结构自然比较紧密。但值得注意的是，过分紧密，会阻碍语言的自然流动，反而可能使得诗歌显得矫揉造作。因为诗歌写作需要的是一种松紧协调、秣纤合度的语言表现。例如，舒婷的《呵，母亲》里的诗句：

虽然晨曦已把梦剪成烟缕
我还是久久不敢睁开眼睛^①

假使一味删除冗赘，诗行可能变成：

^① 舒婷：《双桅船》[M]。上海：上海文艺出版社，1982：14。