

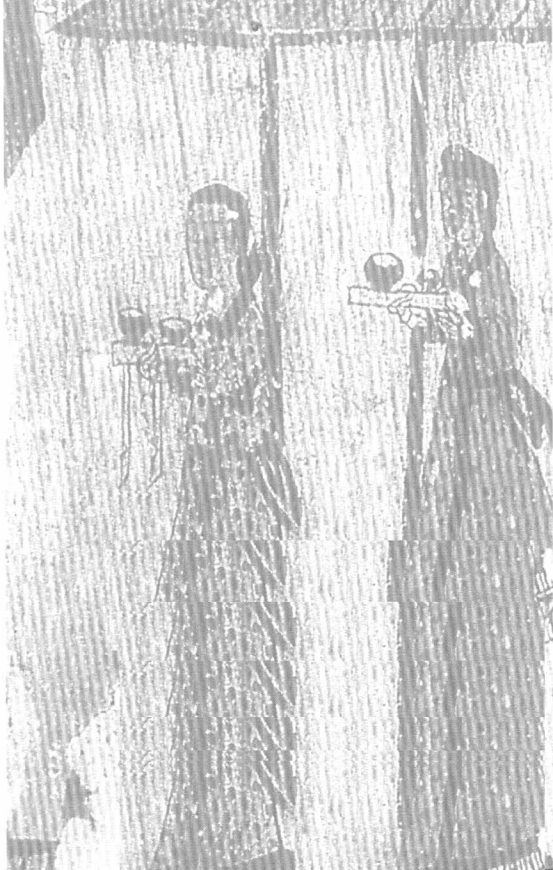
林东海著

诗法举隅

(修订版)



上海文艺出版社



诗法举隅

(修订版)

上海文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

诗法举隅/林东海 著. - 上海:上海文艺出版社,2004.2

ISBN 7-5321-2622-6

I. 诗… II. 林… III. 诗歌-创作方法-中国 IV. I207.21

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 092832 号

责任编辑:赵南荣 秦玉兰

封面设计:王志伟

诗法举隅

林东海 著

上海文艺出版社出版、发行

地址:上海绍兴路74号

电子信箱:csbcm@public1.sta.net.cn

网址:www.sbcm.com

新华书店经销 上海港东印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 6.25 插页 2 字数 146,000

1981年9月第1版 2004年2月第2版 2004年2月第4次印刷

印数:96,001—101,100册

ISBN 7-5321-2622-6/I·2052 定价:15.00元

告读者 如发现本书有质量问题请与印刷厂质量科联系

T:021-59671164

编辑前言

“文艺知识丛书”是一套普及性的读物，以高等院校文科学生、中学语文教师和广大文艺爱好者为阅读对象。编辑这套丛书的目的，主要是想为读者学习马列主义文艺理论、阅读中外文学史和文艺作品，提供一些辅助材料。

丛书的内容包括文艺的基本原理和常识、中国古典文学、现代文学、当代文学以及外国文学等方面。在编写工作中，力求能以马列主义、毛泽东思想为指针，对文艺科学中的各种理论问题，对中外文学史上的重要作家、作品、文艺思潮和流派，进行科学的介绍和分析；丛书的具体写法，提倡百花齐放，不拘一格，文字尽可能生动活泼、深入浅出。

我国古典诗歌浩如烟海。古代诗人在长期的艺术实践中，创造和积累了丰富的艺术表现手法。林东海同志的《诗法举隅》，在吸收历代诗话研究成果的基础上，试图在赋比兴的范围里，对这些艺术手法进行科学的整理和总结。书中列举了以少总多、以小见大，超越时空、夸不失真等十四种诗法，并结合分析了大量诗歌作品，作出了

有一定深度的理论概括；尽管名之为“举隅”，还是有自己的系统性和完整性的。我们希望本书能有助于读者提高古典诗歌的阅读鉴赏水平，同时对当前的诗歌创作，也能提供一点技巧上的借鉴。

编辑这套丛书，对于我们来说，是一个新的尝试，恳切地希望广大读者和专家们能提出宝贵的意见。

上海文艺出版社

1980年12月

序

朱东润

东海同志作《诗法举隅》，既成，问序于予。

东海所举的诗法，既详且尽，其实已经不是一隅了，即使我想写一篇序，也实在感到无可补充，因而也就无序可写。

虽然，有可言者。

古人说：“诗言志。”又说：“诗者志之所之也。”又说：“诗可以兴，可以观，可以群，可以怨，迩之事亲，远之事君，多识于鸟兽草木之名。”托兴观群怨之感，尊之则上同于君亲，贱之则同于鸟兽草木，实在有些不伦不类。诗人之志，似乎不应如此。

虽然，有说。

段玉裁注《说文》云：“《周礼》保章氏注云：‘志，古文识。’盖古文有志无识，小篆方有识字。……今人分志向一字，识记一字，知识一字，古只有一字一音。”推是以论，诗言志者诗言识也，诗者志之所之也识之所之也。事君事亲则有识，鸟兽草木则有识，其尊卑诚有别，其记载则宜无异。荷马之歌；腊玛延那玛哈帕腊达之篇；乃至拉萨尔王子之传；其与“厥初生民，时维姜嫄，生民如何，克禋

克祀，以弗无子，履帝武敏歆，攸介攸止，载震载夙，载生载育，时维后稷”，固无二义。诗之言志，其义固在于此。

言志是第一义，其次是言情。陆机说：“诗缘情而绮靡”，是一个最详尽的解释，也是诗的进一步的解释。诗至于言情则宜无可加。尾生抱柱而死，叔先雄自沉而死，乃至《楚辞》作者之投湘而死，庐江小吏之自挂东南枝而死，其情之沉挚痛切，宜可以与天地并而不朽。情之所至即诗之所至，诗而至此，不可与言法，亦不宜于言法。平上去入，阴阳翕合，作者无此一念，即举者亦无可举。东海深于诗者，以为何如？

1981年1月3日序于师友琅邪行馆

目 录

序	朱东润	1
一 引言		1
二 以少总多		4
三 以小见大		13
四 超越时空		20
五 夸不失真		30
六 化虚为实		38
七 以幻写真		47
八 正反对比		62
九 反入正出		72
十 众宾拱主		80
十一 宛转曲达		88
十二 巧比妙喻		100
十三 视听通感		110
十四 化静为动		122
十五 以动写静		135
十六 乐景写哀		144
十七 兴法起结		154
十八 结语		162
后 记		167
附 录 说“兴象”——兼谈 “赋、比、兴”		168
重版缀语		189

一 引 言

一切文学艺术,思想性固然重要,艺术性也不容忽视。毛泽东同志指出:“缺乏艺术性的艺术品,无论政治上怎样进步,也是没有力量的。”^①就是说革命的文艺要把革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式统一起来。而完美的艺术形式,则要运用巧妙的艺术手法来创造,正如普列汉诺夫所说:“为了使形式适应于内容,就必须有‘技术’,即艺术的技巧。”^②艺术手法同所表现的内容有着密切的关系,同时具有相对的独立性。我国古典诗歌在长期的艺术实践过程中,创造了丰富的艺术手法。总结这些手法的规律和特点,对于诗歌创作和欣赏,是有重要意义的。

自唐宋以来,出了不少讲究诗法的专书。唐代有皎然的《诗式》,还有后来托名李峤撰的《评诗格》,托名王昌龄撰的《诗格》,

-
- ① 《在延安文艺座谈会上的讲话》,《毛泽东选集》第三卷,第 826 页,人民出版社 1967 年版。本书所引书籍,在第一次引用时注明出版社名和出版时间,其后不再注出。
- ② 普列汉诺夫《没有地址的信》第 179 页,人民文学出版社 1962 年版。

托名贾岛撰的《二南密旨》。宋朝严羽《沧浪诗话》、魏庆之《诗人玉屑》都有论“诗法”的专节；在宋人的许多诗话中，研究诗法是一个重要内容。元代也有论“诗法”的专书，如傅与砺的《诗法正论》，萧子肃的《诗法》，揭曼硕的《诗法正宗》，杨仲弘的《诗法家数》。明清以后，论诗法的更是不乏其人，不乏其书。历来所论诗法，说法不一，范围很广，或者论命意、审题、谋篇，或者论定体、选韵、协律，或者论字法、句法、章法，或者论赋法、比法、兴法。这些研究对古典诗歌艺术传统作了分析和总结，给我们不少启发，但总的说来，还很不深入，尤其是对赋、比、兴三法的研究，更是众说纷纭，纠缠不清。其中虽然有些独到的见解，但却没能解决实质性的问题。

赋、比、兴在诗评中，有时指艺术境界，有时指艺术手法。拙文《说“兴象”》侧重于谈艺术境界，^①本书则只谈与赋、比、兴有关的艺术手法。赋、比、兴作为艺术手法，在诗歌发展史上，有一个不断创造、不断积累、不断成熟、不断发展的过程。历来所下定义，说法不尽一致，大体包括叙事写景的描述手法，比喻比拟的修辞手法，烘托气氛的渲染手法。赋、比、兴之间，并不是对立的，也不是孤立的，在艺术实践过程中，三者是互相渗透、交错为用的。正如郝敬《毛诗原解》所说：“赋、比、兴，非判然三体也。”一首诗可以三体俱用，一句诗也可以两法并举，所以古人有所谓赋而兴、兴兼比之类的说法。如果强分比兴，或是笼而统之地谈比兴，似乎还未必能窥见我国古典诗歌传统手法的奥妙。从审美的角度，对传统诗法作具体的分析，这样更能为诗歌创作提供借鉴，也更能对诗歌欣赏有所启发。本书所谈诗法，不谈立意，不谈体制，也不谈格律，只是试图分析赋、比、兴范围内的一些常

^① 载《文学评论丛刊》1978年第一辑，中国社会科学出版社版。见本书附录。

用而且较能奏效的具体手法,列举了以少总多、以小见大等十六题,这只是诗海一勺,所以名之为《诗法举隅》。限于学识,对诗法所作分析十分粗浅,谨向专家和读者求教。

二 以少总多

文学艺术反映了社会生活,从这个意义上说,很像一面“镜子”;至于如何反映社会生活,却同镜子大不一样,要像镜子照物那样机械地再现生活,就连典型的自然主义也不可能做到。汉朝刘安《淮南子·说林训》说:“寻常之外,画者谨毛而失貌。”我国古代八尺叫“一寻”,二寻叫“一常”。“寻常之外”,就是距离一丈六尺,以这样的距离替人画像,还要把一根根头发都画上,这能画得像吗?这不但违反了透视原理,而且没有抓住主要特征,当然会“谨毛而失貌”。唐朝张彦远《论画体》说:“夫画物特忌形貌彩章,历历俱足,甚谨甚细而外露巧密。所以不患不了,而患于了;既知其了,亦何必了。”这段话说得非常精辟,画画就是怕画得太细密,大壅塞,堆垛满纸,历历俱足,就是“患于了”,“了”会使观者一目了然,索然无味。应当有所取舍,要善于取,也要敢于舍,把次要的、非本质的部分舍弃,就是“不患不了”,这样才能留有余地,耐人寻味。《红楼梦》第四十二回,有薛宝钗和惜春谈话大观园的一段话:

这园子却是像画儿一般，山石树木，楼阁房屋，远近疏密，也不多，也不少，恰恰的是这样。你若照样儿往纸上一画，是必不能讨好的。这要看纸的地步远近，该多该少，分主分宾，该添的要添，该减的要减，该藏的要藏，该露的要露。这一起了稿子，再端详斟酌，方成一幅图样。

大观园综合了北方苑囿和江南园林的特色，花草树木、亭台楼阁的布置，都很富于艺术性。然而，也还是不能“照样儿往纸上一画”，和盘托出，历历俱足；同样需要在远近、宾主、添减、藏露等方面下功夫，即注意布局和取舍，这样才能成为真正的绘画艺术。

诗歌反映现实的方式和绘画并不一样，但在不能机械地再现现实生活这一点上，却是一致的。明朝李东阳《麓堂诗话》说：“予尝题柯敬仲（九思）墨竹云：‘莫将画竹论难易，刚道繁难简更难。君看萧萧只数叶，满堂风雨不胜寒。’画法与诗法通，此类是也。”如果把每片竹叶都堆到画面上，一定不像画；简要地画上数叶，却能从中体会出满堂风雨，这几笔是一以当十、以少总多的。李东阳所谓画法与诗法相通，就是指的这一点。清代布颜图《画学心法问答》说：“比诸潜蛟之腾空，若只了了一蛟，全形毕露，仰之者，咸见斯蛟之首也，斯蛟之尾也，斯蛟之爪牙与鳞鬣也，形尽而思穷，于蛟何趣焉？是必蛟藏于云，腾骧夭矫，卷雨舒风，或露片鳞，或垂半尾，仰观者虽极目而莫能窥其全体，斯蛟之隐显叵测，则蛟之意趣无穷矣。”王士禛、赵执信也曾借画龙论诗，所说虽有不同，但并无根本性矛盾，都承认神龙只见一鳞一爪，^①也

① 赵执信《谈龙录》载王士禛语：“诗如神龙，见其首不见其尾，或云中露一爪一鳞而已，安得全体？是雕塑绘画者耳。”赵执信辩驳说：“神龙者屈伸变化，固无定体，恍惚望见者，第指其一鳞一爪，而龙之首尾完好，故宛然在也；若拘于所见，以为龙具在是，雕绘者反有辞矣。”

就是说绘画也好,写诗也好,都要使人从局部见到全体,从不完全见到完全,从有限见到无限。

诗歌可以反映丰富多彩的社会生活,诗人“笼天地于形内,挫万物于笔端”(晋陆机《文赋》)，“流连万象之际，沉吟视听之区”(梁刘勰《文心雕龙·物色》)，多方面地反映生活。但是这种反映并非纤毫毕露，万象森列，把诗人所见到、所听到的一切，都塞到诗中。就是说诗的表现不是机械地去模仿社会生活和自然景物。关于文艺的起源，过去有一种“摹仿说”，认为文艺产生于对自然的摹仿。德国著名美学家黑格尔就反对这种观点。他说：“靠单纯的摹仿，艺术总不能和自然竞争，它和自然竞争，就像一只小虫爬着去追大象。”^① 他还说：“如果把每件事或每个场合中现在目前的東西按其细节一一罗列出来，这就必然是枯燥乏味的，令人厌倦，不可容忍的。”^② 明朝陆时雍《诗镜总论》说：“诗不患无景，而患景之烦。”也是说诗歌不必把细节一一罗列出来。和绘画一样，必须对所反映的对象加以取舍，或添或减，或藏或露，这样才能创造出引人入胜、耐人寻味的艺术境界。

诗歌创造意境的过程，就是对所反映对象加以取舍的过程，即文艺理论上所说的典型化的过程。刘勰《文心雕龙·物色》说：“以少总多，情貌无遗。”唐朝刘知幾《史通·叙事》说：“睹一事于句中，反三隅于字外。”清代刘熙载《艺概·文概》说：“一语为千万语所托命，是为笔头上担得千钧。”说的都是关于典型化的问题。宋朝葛立方《韵语阳秋》说：“尝鼎一脔，可以尽知其味。”^③ 王士禛《渔洋诗话》说：“一滴水可知大海味也。”这些话都是用以比喻诗歌以少总多的艺术手

① 黑格尔《美学》第一卷，第51页，人民文学出版社1959年版。

② 黑格尔《美学》第一卷，第208页。

③ 汉刘安《淮南子·说林训》云：“尝一脔肉，而知一镬之味；悬羽与炭，而知燥湿之气。以小见大，以近喻远。”

法。歌德认为诗应当“从这特殊中表现出一般”；^①莱辛也说：“诗所选择的那一种特征应该能使人从诗所用的那个角度，看到那一物体的最生动的感性形象。”^②他们对于诗歌创作特点的认识，和我国“以少总多”的传统说法大体一致。钱钟书先生《谈艺录》对“以少总多”艺术手法，有一段很中肯的分析：“夫言情写景，贵有余不尽。然所谓有余不尽，如万绿丛中之着点红，作者举一隅而读者以三隅反。见点红而知嫣红姹紫正无限在。其所言者情也，所写者景也；所言之不足，写之不尽，而余味深蕴者，亦情也景也。试以《三百篇》例之，《车攻》之‘萧萧马鸣，悠悠旆旌’，写二小事，而军容之整肃可见；《柏舟》之‘心之忧矣，如匪澣衣’，举一家常琐屑，而诗人之身份、性格、境遇，均耐想象；《采薇》之‘昔我往矣，杨柳依依。今我来思，雨雪霏霏’，写景而情与之俱，征役之况，岁月之感，胥在言外。盖任何景物，横侧看皆五光十色；任何情怀，反复说皆千头万绪，非笔墨所易详尽。倘铺张描画，徒为元遗山所讥杜陵之砭砭而已。^③挂一漏万，何如举一反三。”传说王安石任宰相时，苑中有石榴一丛，枝叶很茂盛，但只开一朵花，于是题下“浓绿万枝红一点，动人春色不须多”的诗句。叶梦得以为这两句诗不够“含蓄”。^④所谓不够“含蓄”，想

① 爱克曼辑《歌德谈话录》第90页，人民文学出版社1978年版。

② 莱辛《拉奥孔》第182页，人民文学出版社1979年版。

③ 唐朝元稹（字微之）《唐故工部员外郎杜君墓系铭》有这样的话：“铺陈终始、排比声韵之中，有藩篱焉，有堂奥焉。”元好问（字遗山）反对“铺陈”，主张“妙悟”，所以《论诗三十首》一绝云：“排比铺张特一途，藩篱如此亦区区。少陵自有连城璧，争奈微之识砭砭。”

④ 宋胡仔《茗溪渔隐丛话》前集卷三十四：“遯斋闲览”云：“唐人诗‘浓绿万枝红一点，动人春色不须多’，不论作者名氏；邓元孚曾见介甫（王安石）亲书此两句于所持扇上，或以为介甫自作，非也。”……《石林诗话》云：“荆公少以意气自许，故诗语为其所向，不复更为含蓄，如‘天下苍生待霖雨，不知龙向此中蟠’，又‘浓绿万枝红一点，动人春色不须多’，……”按，宋周紫芝《竹坡诗话》以为王平甫（王安石弟安国）诗，清赵翼《瓠北诗话》卷十一“王荆公诗”条以为二句为王安石《咏石榴花》诗中语。陈正敏谓此乃唐人诗，非王安石所作，见宋人方勺《泊宅编》。按，石榴开花在五月，非春日。疑王安石见一榴花而借唐人诗句题于扇上。

是就诗的寄托而言,以“红一点”自拟,显得骄矜外露;而就描写景物而言,这是很富有哲理意味的。这一点“红”,透露了春天的气息,使人自然会想起万紫千红的景色。可见不是“挂一漏万”,而是“以一总万”。

晚唐司空图是很讲究诗歌艺术性的,他在《与极浦书》中提出“象外之象,景外之景”,在《与李生论诗书》中提出“韵外之致”,“味外之旨”,都是指以少总多这种手法的艺术效果。他《早春》诗中“草嫩侵沙短,冰轻着雨销”,自以为达到了这种境界,是有他的道理的。这两句诗虽然只抓住嫩草侵沙、细雨溶冰这两个最有特征性的景物,却在读者的脑海里呈现出春雨濛濛、充满生机的一派早春气象,基本上符合他自己所悬的标准。我们再读一读白居易的《钱塘湖春行》:

孤山寺北贾亭西,水面初平云脚低。
 几处早莺争暖树,谁家新燕啄春泥。
 乱花渐欲迷人眼,浅草才能没马蹄。
 最爱湖东行不足,绿杨阴里白沙堤。

赵翼《瓠北诗话》卷四说白居易诗“多触景生情,因事起意,眼前景,口头语,自能沁人心脾,耐人咀嚼”。这首诗正达到了这种境界,艺术性是非常高的。初看起来,很平易,实际是锻炼至极而返于自然的。譬如对仗就非常工整,但一点也没有雕琢痕迹,像是很不费力的“眼前景,口头语”。首联在律诗中本来可以不对仗的,但这首诗的首联却是对了,不留神也许会以为不曾对仗,因为对得很巧妙而自然;用的是当句对:上句“孤山”对“贾亭”,“北”对“西”;下句“水面”对“云脚”,“平”对“低”。它的成功之处还不在于遣词造句的工整,更主要的是善于写春行的情景。读

了这首诗,我们恍惚从西湖齐岸的水面看到孤山和贾亭的倒影,雨霁的天空低垂着春云;又好像看到白居易骑着马(或牵着马)在岸边缓步踏青春,悠闲地观赏着湖光山色。一会儿侧耳听着树上还有点怯于春寒的飞莺的啼叫声;一会儿转眼张望着衔着春泥的燕子来回忙着在居住湖边的人家筑巢;一会儿欣赏着路旁愈开愈多的鲜花;一会儿细看着脚下刚能淹没马蹄的嫩草;逛遍了湖东后,又转向白沙堤,他的身影便消逝在绿杨阴里。春游的情景一幕幕展现在我们的眼前,就像看了电影似的。五十六个字,抓住几个典型情景,就能展现如此丰富多彩的“景外之景”,产生了如此情趣横生的“韵外之致”。正如明朝谢榛《四溟诗话》卷三所说的“以数言而统万形,元气浑成,其浩无涯”。

然而,并不是随便抓住一两样景物,信手写上几句诗句就叫做以少总多。这一手法用得不好,可能会出现这样的情况:固然写得“少”,却未必能“总多”;虽然举了“一”,却未必能“反三”。那么这个“少”、这个“一”,应具有什么样的特性,才能收到“总多”、“反三”的艺术效果呢?必须具有两个特点:概括性和具体性。这两个特点的辩证统一,才能达到那种艺术效果。

一、概括性指所表现的事物所具有的共性、必然性,体现为思理的,能够启发读者的联想。如前所说“浓绿万枝红一点”,这里的“红”是具有春回气暖、百花初开的共性的,万紫千红都是由“红一点”开始的;有这一点红,也就必然会发展到万紫千红,这是可以推断出来的。正如前引钱钟书先生所说:“见点红而知嫣红姹紫正无限。”唐人诗句“一叶落知天下秋”,宋朝强幼安以为造句“费力”^①,其实这“一叶”也是很有概括性的,它是初秋

^① 强幼安《唐子西文录》云:“唐人有诗云:‘山僧不解数甲子,一叶落知天下秋。’及观陶元亮(潜)诗云‘虽无纪历志,四时自成岁’,便觉唐人费力。”