



Zhong Guo Xin Shi Li Lun Gai Guan

中国新史

谢昭新
杨四平 著

理论概观



中国文联出版社

中国新诗理论概观

杨四平 著
谢昭新

中国文联出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国新诗理论概观/杨四平 谢昭新著.-北京:中国文联出版社,
2006.02. ISBN 7-5059-4453-3

I.中… II.杨… III.文学-评论-中国-当代 IV.1058

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 098122 号

书 名	中国新诗理论概观
作 者	杨四平 谢昭新
出 版	中国文联出版社
发 行	中国文联出版社 发行部
地 址	北京农展馆南里 10 号 (100026)
经 销	全国新华书店
责任编辑	程 洁
印 刷	北京市丰台区海丰印刷厂
开 本	850×1168 1/32
印 张	7
版 次	2006 年 02 月第 1 版第 1 次印刷
书 号	ISBN 7-5059-4453-3/I·3471
定 价	17.80 元

您若想详细了解我社的出版物

欢迎登陆我们出版社的网站 <http://www.CFLACP.com>

导言 是非曲直说新诗

很难说“新诗”一词的确切来源。有的诗论家指出,陶渊明《移居》里就使用过“新诗”——“春秋多佳日,登高赋新诗”;杜甫也有十几处使用“新诗”。此后,无论是梁启超使用的“新诗”,还是黄遵宪使用的“新派诗”,都不是在文类意义上来使用它的。自到1919年10月10日胡适在《星期评论》上发表《谈新诗——八年来一件大事》后,人们才普遍在现代文类意义上使用“新诗”这个专业术语。此前,包括胡适本人在内,把当时写的区别于旧体诗的白话诗叫做“白话诗”、“白话韵文”、“新体诗”、“国语的韵文”、“国语诗”,等等。不难想见,为了标明自己用白话写的诗与旧体诗之间的区分,同时借用当时美国来的“新诗”的概念,胡适才使用了“新诗”一说。

现在,有的专家认为,胡适于1914年用白话文翻译的苏格兰女诗人林安尼·林萨德(Am Lindsay)夫人的诗《老洛伯》,是中国第一首新诗。

如果真的可以把胡适于1914年翻译的苏格兰诗人林安尼·林萨德夫人的诗《老洛伯》看作是中国的第一首新诗,而且将随后包括胡适在内的诗人写的和翻译的诗歌都看作是新诗的练笔,还有1917年2月出版的《新青年》二卷六号上发表了胡适的《白话诗八首》,中国诗坛第一次正式打出了“白话诗”的旗号,因为在1916年7月22日,胡适就写出了中国新文学史上的第一首白话诗《答梅赜庄——白话诗》,只不过它当时仅是友人之间的酬唱之作;并且

将 1918 年 1 月出版的《新青年》4 卷 1 号上发表的胡适、沈尹默和刘半农的共 9 首诗作为中国新诗诞生的标志的话；那么从 1914 年到 1917 年就可以看作是中国新诗的酝酿时期。胡适在每个环节上都是急先锋。

此后，围绕新诗，人们表现出了极高的学术热情和孜孜以求的探索精神。这就有了近百年来的中国新诗理论建设与实绩。本课程就是要以理性的求真精神和科学的学理态度来展开对其研究。

目 录

导言 是非曲直说新诗	(1)
------------------	-------

上篇 大陆现代诗论地图

第一章 文学研究会诗论家群体	(1)
第二章 创造社诗论家群体	(12)
第三章 新月社诗论家群体	(16)
第四章 现代派诗论家群体	(23)
第五章 中国诗歌会诗论家群体	(28)
第六章 七月派诗论家群体	(33)
第七章 九叶派诗论家群体	(35)
第八章 流派之外诗论家群体	(39)
第九章 鲁迅诗论	(54)
第十章 胡适诗论	(64)
第十一章 郭沫若诗论	(76)
第十二章 周作人诗论	(88)
第十三章 朱湘诗学	(94)
第十四章 汪静之诗学	(103)
第十五章 老舍诗学	(120)
第十六章 田间诗学	(130)

中篇 大陆当代诗论地图

第一章	现代格律诗派诗论家群体·····	(139)
第二章	朦胧诗派诗论家群体·····	(142)
第三章	国风派诗论家·····	(145)
第四章	流派之外诗论家群体·····	(147)
第五章	后新潮诗论·····	(152)
第六章	梁小斌诗学·····	(159)

下篇 台湾现当代诗论地图

第一章	台湾现当代诗论家群体·····	(178)
第二章	李魁贤诗论·····	(183)
第三章	文晓村诗论·····	(188)
结语	走向自由化·····	(209)

上篇 大陆现代诗论地图

第一章 文学研究会诗论家群体

如果说鲁迅、郭沫若、胡适是新诗的宏观论者,那么,周作人就算得上是新诗的微观论者。从周作人在诗论中论及的情诗、小诗、民歌、童谣等内容来看,他是中国诗论大家中最早的文体自觉者。在以前的新诗论述中,还没有一位论者象周作人那样,对新诗中的几种类型作这样详尽的阐述。关于情诗。1922年9月,湖畔诗人汪静之的诗集《蕙的风》面世,因其写了爱情,遭致封建卫道士的强烈抨击。对此,作为一个新诗论家,周作人不愿袖手旁观,写出了专题诗论文章《论情诗》。他认为,情诗,是诗人个性张扬的产物。情诗“可以一切,只要不及于乱”。他高度首肯了情诗存在的合理性,认为它是新道德、自由追求的最好体现。只是要注意,莫让“乱”(低级趣味的狎褻)入诗即可。他相信,情诗可以冲决一些封建礼教的堵塞,成为新诗的一支劲旅!关于小诗。他分别从小诗的起因、渊源、外来影响和创作原则等方面来论述它。他认为小诗反映是“刹那刹那的内生活的变迁”。这个“刹那”与“内生活”就决定了小诗的“小”。他也从小诗的渊源上考察,认为《诗经》中有些

诗就是小诗,从而说明了小诗这种诗体由来已久。其它诗体主要是受西方诗的外来影响,小诗却是受东方,特别是印度和日本小诗的影响。此外,他还规定了小诗应遵循的两条原则,即“要有迫切的情思”和“真实、简练”。周作人,对小诗论述,可谓是新诗史上最早的也是最全面的论述。关于民歌,他认为民歌的特质就是要真实地通俗地表现民间的心情。民歌具有民俗学的、教育的、文艺的三方面的价值。他对民歌中的童谣和谜语也有论述。他认为童谣不是有什么“先机”。它的来源不外乎是儿童所编或本为大人编而为儿童歌之两种;一反传统说法的神秘主义。他还论及谜语的艺术特色和教育作用。还有,周作人认为:诗要有独创性,不可人云亦云;诗要继承古今中外的优秀遗产,为己所用。在诗的表现手法上,他对“兴”尤为感兴趣。

刘半农提出过许多内行的新诗理论主张,如“增多诗体”、“破坏旧韵,重造新韵”、诗歌要写得真实自然,注重音节、重视民歌并向民歌学习等等。刘半农写的《我之文学改良观》、《诗与小说精神上的革新》二文,是我国现代文学史上最早的新诗理论文章。刘半农是新诗创作者中最早的诗人之一。他与胡适、沈尹默在早期的《新青年》上是白话诗的“三驾马车”。但他的理论探讨,比创作还要早。他在否定旧诗体时,提出“增多诗体”说,为丰富和活跃新诗形式喊出了先声。他认为“增多诗体”的途径大体有三:一、自造;二、输入他种诗体;三、于有韵之诗外,别增无韵之诗即自由诗。新诗尽管是自由诗,但也不是绝对的自由,而应有内在或外在的韵律。刘半农注重有韵诗与无韵诗并存。无韵诗,在刘看来,是指无明显的韵,而还是应该有“内在韵律”的。但新诗的“有韵”的“韵”又不是沈约的“四声八病”,而是一种与之迥异的新韵。因此,刘提出“破坏旧韵,重造新韵”。因为“旧韵”有“曲高和寡”之弊,而“新韵”是为广大民众所“喜闻乐见”。真是诗的生命,是诗人、诗论家

的一贯主张。刘半农也不例外。他提出的诗要写得真实自然,是有针对性的。当时的诗坛,几乎可以说是“假诗世界”。许多不负责任的诗人写出了许多“假诗”。此说的提出,有匡正时弊的效用。重视音节,在自由诗人那里或早或迟地被提到议事日程上来了。鲁迅、郭沫若、胡适在“五四”后期,特别是新诗散文化倾向严重的时期,都已经注意到了。刘半农认为,新诗要有节奏,但节奏必须像诗那样,要自然。新诗要的是那种“自然的节奏”,而不是人为的“凑韵”。刘半农很注重民歌,不论是在创作上,还是在理论上均如此。他收集歌谣,创作大量民歌体诗歌(刘大白也如此)。在理论上,刘半农提出诗人要向民歌学习。刘半农肯定了民歌的言词、声调、感情自然、结构奇妙、气息、朴素的特点和优点,阐明了向民歌借鉴的必要性。

俞平伯向来的主张,摧毁诗之王国,创建诗之共和国。他在创作、文学活动到理论三方面都作出了很好的实绩。俞平伯的诗论有很强的现实性。象他的创作那样,俞平伯的诗论同样也值得发掘、整理。在新诗的初创时期,新诗与旧体诗词的较量,是诗的王国与诗的共和国的较量。许多早期的新诗的拓荒者、先驱者,都是“诗的共和国”的缔造者和建设者。俞平伯是其中最为优秀的一个。他的诗论主张,可视为是为“诗的共和国”创建的“建国纲领”。作为文研会的重要组员,俞平伯的诗学主张的要点,当与文研会的主张“合拍”。于是,他首先提出了诗歌既表现人生又指导人生。他认为诗在批评人生的同时又诱人向善。而且,他进一步阐发此说,认为新诗要表现的人生,不是“局部的人生”,而是“普遍的人生”。诗歌必须“传达人间的真挚、自然,而且普遍的感情”,才能感动人,以致诱人向善。有此论的提出是针对旧体诗词表现的虚妄与无聊。因此,它具有战斗性、现实性。在贵族文学与平民文学、贵族诗歌与平民诗歌的交战中,俞平伯站在了“平民”一边,为“平

民诗歌”呐喊助威。这与他的“诗歌表现人生指导人生”论是一脉相承的。不同于贵族诗歌的附庸风雅、故作高深,平民诗歌是个性的自由表现,抒写的“大而化之”之情,而不是“象牙之塔”之情。诗歌不应是贵族阶级的专用品和专利品,而是广大民众的享用品;因为那是封建时代“陈芝麻烂谷子”的事。此论,是平民主义思潮的产物,也是平民文学的主张在新诗中的表现。在提倡严肃认真的创作态度时,俞平伯还涉猎“人格”问题。他认为,“先得明白怎样做人”,是“做”诗的先决条件。他主张诗人必须要有崇高的人格精神,才能创作出真正脍炙人口的诗篇。有关人格的理论,郭沫若在他的“人格的创造”论中就已详细论述过。此论也是对“诗要引导人生向上”的进一步发挥和注解。俞平伯所处的时代,是一个自由诗大张旗鼓的时代。在对自由诗的具体操作的问题上,俞平伯的诗论前后有明显冲突,不无遗憾地显露出对自由诗问题上理论的不足。在“文学革命”时,为突出强调“表现”,他不很谨慎地提出:新诗在表现形式上“没条件没限制”。他甚至还明确表示:“我们就自认做的是散文,不是诗,也没甚要紧”。在自由诗的草创时期,在“诗之共和国”缔造之时,因先驱者们、缔造者们急于求成,不象“平和时代”有充裕的时间去思考新诗的文体建设问题;因此,他们均犯有一个通病,那就是在处理“精神”与“主义”时重前轻后。而在对这一“通病”引起重视上,俞平伯又显得“滞后”了些。甚至在田汉、陆志韦、徐志摩等人在倡导“新格律”,对“新诗散文化进行矫正时,他还依然保持着反对的态度。他认为:讲形式必有损于“神思”。但随着时间的推移,他有所醒悟。在《诗的新律》中,他写道:“诗中有律不碍为自由,不碍为新,亦不碍创造的。”而且,在此文,他还就诗的新律的创建提出了具体的建议。尽管前后不一致,但诗论家这种“宽容”态度还是让人敬佩的。在对诗歌的审美、教育、认识作用的认识上,俞平伯的主张也前后不一致。开初,他主张诗

歌有引导人生向上的作用,可后来,他误把诗歌的三作用与诗人的功利色彩混同,从而以此否定诗歌的三作用。这是犯了概念错误。在对诗艺的追求上,二十年代,他主张真实、自由、朴淳的诗风;三十年代,则转向对诗的朦胧美的偏好。他认为;“诗的好坏原不在了解的难易”^①;“有许多神秘的作品,但能和作者的精神同化,便能感到一种很深的快乐”(《诗的神秘》)。

茅盾是文学大师。他在小说,文艺理论和文艺批评等方面硕果累累,建树颇多。虽然,也很少写作新诗,但凭着文艺大师的睿智和博识,他写了不少新诗批评的理论文章。白话诗发轫时,作为新生力量,它遭到各方面的围攻。社会上普遍存在对白话诗怀疑的心态。为更好地扶助新文学、排开路障向前健康发展。茅盾写了专题文章《驱反对白话诗者》,积极支持自由诗的发展。抗战前夕,茅盾写的《论初期白话诗》,对初期白话诗作了详尽的分析。首先,他肯定了新形式是有价值的、“力求解放而不作怪炫奇”。其次,肯定了初期白话诗“注意句中字的音节的和谐”。最后,指明初期白话诗的写实主义方向。在分析肯定初期白话诗优点的同时,也客观地指出了初期白话诗“时快有余而深刻不足”。对于长篇叙事诗,茅盾写了《叙事诗的前途》。他认为三十年代长篇叙事诗的出现,是“新诗的再解放和再革命”。他主张,长篇叙事诗应取材于重大材料和重要场面。它应随着故事节波澜起伏的展开时而平缓、时而高昂。同时,他还要求它要有句脚韵。抗战爆发后,朗诵诗和街头诗的兴起,茅盾认为它“是对于白话诗的再解放”。它们“并不注意技巧而技巧自在其中”。茅盾还强调向民间歌谣学习。人们可以对其“翻旧出新”和“牵新合旧”。他为新诗的民族化和大众化作出了重大贡献。在新诗批评史上,茅盾开了“诗人论”的先

① 俞平伯:《诗的自由与普遍》,载1921年10月1日《新》第3卷第1号。

河。他写的《徐志摩》和《冰心》论,为新诗人论的写作典范。总之,茅盾凭着其敏锐的眼光、丰厚的诗思,为中国新诗批评史增添了丰富的诗学财富。

朱自清是多重“组合体”。他既是诗人,又是诗论家,诗评家;他既是著名散文家,又是学者,民主战士。他的第一篇短诗论是《〈杂诗三首〉序》。他的重要诗论文章有《新诗杂话》和《〈中国新文学大系·诗集〉序言》。他的诗论的最突出的贡献是对新诗第一个十年所作的居高临下,鸟瞰式的权威论述。首先,他阐明了新诗如何向民间歌谣学习,那就是要注意歌谣三个重要成分:重叠、韵和整齐。其次,他探讨了朗诵诗的性质、特征和作用。他认为:朗读诗是“一种听的诗,是新诗中的新诗”;它的作用在于讽刺,控诉和行动。“传统诗的中心是‘我’,朗诵诗没有‘我’,有‘我们’,没有‘中心’,有集团”。他要求朗诵诗要大众化、散文化、杂文化、说话化。散文化、大众化和说话化要用自然、朴素的语言体现。他对新诗持宽容的态度,对自由派、格律派、象征派从不偏废,一视同仁。他说,“将诗的定义放宽些”,有利于中国新诗多元化地发展。再其次,他用“匀称”和“均齐”来要求新诗的形式。然而这种“匀称”和“均齐”又不是闻一多“节的有称和句的均齐”的翻版。他的“匀称”,是指“段不一定要各段相同,可以间段对称”。他的“均齐”主要讲“音节”(“韵”),而且特别强调“轻音字”对“均齐”的辅佐作用。最后,关于新诗的押韵问题。他主张新诗应押韵,但又同时指出“押韵的样式得多多变化,不可太密、不可太板、不可太响”。换言之,押韵切忌滞板,要灵活地用多种韵,这主要要根据内容的自然表现之需要来定。

王统照的文学业绩在小说创作上,但他对诗歌的贡献也不小。他先后出版过多种诗集。他的诗论有几个路向。首先,他强调诗歌的抒情本质属性,认为诗是通过有韵律、节奏的文字“由热情中

冲发而出”，是由于诗人对自然及人事“情感上不可自己”的产物。不过，他又认为“禅诗”和“哲理诗”不是抒情诗。他以为禅诗，故弄玄虚；哲理诗，味同嚼蜡。他认为禅诗的“深奥”和哲理诗的“浅露”，都不“理致”。他的“理致”如是指涉以上内容，那些就有些立不住脚了。其次，他要求抒情诗要有真实性和时代性。他认为：“作者的纯感与其人格乃诗之本质所在，不容修饰，做作”，“若属人丝毫虚伪，浮薄，岂有令读者触感切至，激起共鸣？”而且，他强调，诗人不可“逃脱开现实与时代的氛围”。再次，他认为诗的内容和形式二者要和谐。有腔无调，有调无辞均不行。尤其，在形式探究方面，要像前人那样强调自然的韵律和节奏。在新诗到底是“写”出来的，还是“做”出来的这一问题上，王统照与郭沫若所持观点恰好相反。王统照认为诗是“做”出来的，而不是“写”出来的。王统照的“做”是讲求抒发与传达的方法，他强调的是“方法”。而郭沫若的“做”是讲在写诗前“先入为主”的思想，他强调的是“内容”。王统照此论的提出却又是专门针对郭沫若的。可见，王统照并未理解郭沫若的“良苦用心”。王统照把郭沫若笔下的“牛头”当成了“马嘴”。最后，在王统照的诗论中，他提出了新诗多样化的观点。这是基于审美主体的素养与个性各异的缘故。此外，对于新诗批评，王统照提出了“知人论世”的方法，要求在忠实原文的情况下，艺术性地表达。由此，指出新诗的批评有别于一般的批评。

梁宗岱是学贯中西诗学的大家。首先让人颀望的是他在那个时代在法国结识了象征派大师瓦雷里（梵稀）和思想大家罗曼罗兰，并亲自聆听他们的教诲。在《忆罗曼兰》里，他回忆道，梵稀影响他的思想和艺术位置超出一切；而罗曼罗兰给了他在精神或道德方面的不可磨灭的影响。梁宗岱的主要诗观是象征主义诗观即纯诗论和创建新诗格律主张。在中国新诗史上，他也是较早用比较方法论述中西诗歌异同的诗论家。他的主张，集中体现在 1935

年和1937年由商务印书馆出版诗论专集《诗与真》和《诗与真二集》里。打开这两本书,从题目上看,翻译梵稀诗论有三篇,他本人写梵稀文章有两篇,写韩波的一篇,还有一篇题为《象征主义》的专题文章,可见梁宗岱对法国象征主义的重视;此外,就是些论画、论诗、论歌德的文章。在书的序言中,他说他自己追求的“诗与真”不是歌德式的。歌德指的是回忆中的诗与真,是指幻想与事实的不可分解的混合,二者是对立。而梁宗岱追求的是诗与真的关联:“真是诗底唯一深固的始基,诗是真底最高与最终的实现”。据此我们说,梁宗岱的诗学追求既是象征诗观,又是现实主义的,所以,梁宗岱象征主义诗论不同于法国的象征主义,也不同于李金发、戴望舒等人所谓的象征主义,是比较复杂的,也是比较中肯的。在谈及象征主义之前,我们先来引论梵稀的诗论:“诗,象一切艺术一样,因可以写一刹那的感兴,瞬间的哀乐,但是诗,最高的文学,仅止此么?……”一花一束为诗人展示一个深沉的世界,一木一草都满载无节音乐。“人生悲喜,虽也在他底灵台上奏演;宇宙不象,虽也在他底心境上轮流映照;可是这是足以助他珍惜生之秘奥,而不足以迷惑他对于真之迫寻,他底痛楚,是在烟波浩渺中摸索时的恐惧与徬徨;他底欣悦是忽然发见佳木葱茏”。象征主义19世纪80年代兴起于法国。让莫雪阿斯正式用此术语并发表了《象征主义宣言》,认为写诗的“目的在于表达观念”,诗的使命“在于表达它们与原始观念之间奥秘的相似性”。“把文字来创造音乐,就是说,把诗提到音乐底纯粹的境界。正是一般象征诗人在殊途中共同的倾向”。马拉美与魏尔仑,“前者底诗是要创造一个比现世更纯粹更不朽的世界,后者底却是感情底自然流泻,不论情与德”。(以上引文见《保罗·梵稀先生》)。象征主义与象征手法是两码事。因此,有人把文艺上的“象征”与修辞学上的“比”混为一谈。“比”只是针对局部事体而已,“象征”却应用于作品的整体。在《象征主

义》中,梁宗岱分别出两种概念后,指出了象征的两个特性:(一)融洽或无间(二)含蓄或无限。象征之道是“契合”而已。也就是说,“我们内在底真与外界底真调协了,混合了。我们消失了,但与万代冥合了”,“宇宙和我们底自我合成一体”。这也就是波特莱尔所说的“歌唱心灵与官能底狂热”的两重感应。从而,揭示象征主义追求诗的空灵、浑成、上升境界,即灵府之境(灵境)。当然,象征主义如果不注意象征含蓄;“度”的问题,很容易滑向神秘主义的泥潭。梁宗岱谈歌德谈得很多,有个人专论,有中西比较研究,如在《诗与真二集》里就有《李白与歌德》、《歌德与梵稀》——跋梵稀“歌德论”、《歌德论》,可以说梁宗岱是研究歌德专家,那么他为什么对歌德如此痴迷?我们也还是从诗学上来探个究竟。歌德主张“抒情诗应该是即兴诗”。歌德和李白、梵稀的共通处不外乎两点:艺术手腕和宇宙意识。歌德“能从破碎中看出完整,从缺憾中看出圆满,从矛盾中看出和谐,换言之,纷纭万象对于他只是一体,一切消逝的只是永恒底象征”。与李白的宇宙意识不同,歌德底宇宙意识永远是充满了喜悦、信心与乐观的亚波罗式的宁静。(引文见《李白与歌德》)。在梵稀的《歌德论》中,他说:“歌德,诗人兼普洛谛,用一个生命去过无数生命底生活”,“他要一切,他要认识一切,或受一切,创造一切”。“他吝啬着他底明天”,“把自己提炼和超升到一个这么形而上的程度,竟变成了和那无限的谦虚相等”,“他坚持着一种对于感官世界的无条件服从”。他竟看不起文学。“一片叶子,对于他,比任何语言都富于意义”。他静观、默察,要在“形体”下找出“力”来。歌德是个神秘主义者。他一方面是古典的;另一方面又是浪漫的。梁宗岱在《歌德与梵稀》中写道,歌德探讨外在世界,是“形相底伟大辩护者”,梵稀却是注于心灵底活动和思想本体,是内在世界,是最高度的意识,是“纯我”。他还指出他们通达宇宙境界的两个途径:一是从认识的精灵,一是从被认识的物

体出发,这就牵涉到“物”与“我”即“物”与“心”问题,物与我,内与外要“契合”。这与梁宗岱的诗观“诗人是两重观察者”(外向与内倾)相吻合。梁宗岱提倡格律诗,在《谈诗》与《关于音节》、《音节与意义》等文章中,提出要“创造新音节”。他认为音节是“新诗底一半生命”;“空灵的诗思亦有凭附在最完美最坚固的形体才能达到最大、半满和最高的强烈”。所以诗人要善于“发见新音节和创造新格律”。他认为音节与意义有关,平仄与双重叠韵不可忽视。他还提出“停顿”说。至于一首诗是否每行应具有同一节拍,要视诗体而定。“多拍与少拍的诗行底适当的配合往往可以增加音乐底美妙”。他以十四行诗有同一节拍为例,这与闻一多的主张有异,而相同之处在于梁宗岱也认为字数可以划一。根据诗是颜色与音乐的结合之观念。梁宗岱提倡纯诗。他认为纯诗是一个“绝对独立,绝对自由,比现世更纯粹,更不朽的宇宙;它本身底音韵和色彩底密切混合便是它底固有了存在的理由”。梁宗岱的纯诗理论,导源于瓦雷里。后者于1920年在《认识女神·前言》(法布尔)里首次提出“纯诗”。“纯诗世界”与现实世界绝缘。梁宗岱早年提倡文学为人生,诗有社会性,后来受象征派影响,提倡纯诗,体现出他诗论的矛盾性,复杂性。总之,梁宗岱是我国中西诗学比较研究专家。他的诗论专著,最有影响的有两种,即《诗与真》、《诗与真二集》。他的诗论分前、后两期。他前期是现实主义诗论,后期是纯诗论。可以说,他是我国第一个真正研究西方诗学中象征主义诗歌的专家。象征主义的名称最早由法国青年诗人让·莫雷阿斯于1886年正式提出,并发表《象征主义宣言》。其使命在于表达诗人的主观意识与原始观念之间奥秘的相似性,也即波特莱尔的“对应论”所指。梁宗岱在批评朱光潜把“象征”当作“比”的同时,提出了自己对“象征”的理解:“当一件外物,譬如,一片自然风景映进我们眼帘的时候,我们猛然感到它和我们当时或喜、或忧、或哀伤、或恬适的