

诗美论

什么是好诗，好诗为什么好

葛振北 著

羚羊挂角，无迹可求。故其妙处，透彻玲珑，
不可凑泊，如空中之音，相中之色，水中之月，镜中
之象，言有尽而意无穷。



上海交通大学出版社
SHANGHAI JIAO TONG UNIVERSITY PRESS

诗美论

什么是好诗，好诗为什么好

葛振北 著



上海交通大学出版社
SHANGHAI JIAO TONG UNIVERSITY PRESS

内容提要

本书在古典诗歌作品、诗论的基础上,分析了什么是好诗,好诗为什么好,并概括出天籁、情真、意新、格殊、象瑰、厚重、交融、韵远、藻秀、技卓等十个使诗成为好诗的因素(命名为“诗美成因”),并对具体诗句中的“诗美成因”进行了量化,用以臧否诗歌。本书给诗歌理论大厦添加的两块瓦片是:(1)发现了诗美在诗中的存在;(2)实现了对诗美的量化。

图书在版编目(CIP)数据

诗美论:什么是好诗,好诗为什么好 / 葛振北著. —上海:

上海交通大学出版社, 2016

ISBN 978-7-313-14914-5

I. ①诗… II. ①葛… III. ①古典诗歌-诗歌评论-中国

IV. ①I207.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 093802 号

诗美论

什么是好诗 好诗为什么好

著 者: 葛振北

出版发行: 上海交通大学出版社

邮政编码: 200030

出 版 人: 韩建民

印 刷: 虎彩印艺股份有限公司

开 本: 787mm×960mm 1/16

字 数: 159 千字

版 次: 2016 年 8 月第 1 版

书 号: ISBN 978-7-313-14914-5/I

定 价: 38.00 元

地 址: 上海市番禺路 951 号

电 话: 021-64071208

经 销: 全国新华书店

印 张: 8.25

印 次: 2016 年 8 月第 1 次印刷

版权所有 侵权必究

告 读 者: 如发现本书有印装质量问题请与印刷厂质量科联系

联系电话: 0769-85252189

自序

黄海之滨的山村。一条夏秋有水、冬春干涸的小河，在村东由北向南，在村前掉头向西，并在不远处注入另一条较大的河流中去。小河的东边，是一片长满了青杨树的林子。林子的北端，在已经显得有些稀疏而且低矮了的青杨树之间，不知从什么时候起忽然冒出了一株零丁、卓犖而又是那样的天生丽质的小杏树（在家乡一带，像桃、杏这样的果树都是栽在农家小院或菜园里的，长在野外的没有）。尤其不可思议的是，在紧挨着小杏树的南面，还有一个头顶上依然留着“凶髦儿”的幼童。小杏树大约有三四十厘米高，干和枝都是深赭石色的。铜钱般大小的叶子，有的绀青，有的绀青中夹着亮绿。微风掠过，大大小小的枝叶便婆婆摇曳起来，似乎是在向她的膜拜者喃喃地耳语着什么，更显得婀娜、妩媚、风情万种。幼童席地面北而坐，始终凝视着小杏树的眼里噙着泪水，嘴唇时不时地嗫嚅着，也许他已向小杏树悄悄地嘀咕了些什么，也许他什么也没有说，但稚嫩的脑海里，却像微风拂过的水面一般，不可遏止地荡漾着关于小杏树的圣洁、庄严、至善、至美的涟漪：一会儿，觉得她大概是从天上飘落下来的仙女；一会儿，又觉得她似乎就是从不远处的山神庙里奉了山神爷爷之命来管理附近这一小片山、水、草、木的神灵……

这件事情发生在何年何月，我是怎样地发现了那棵小杏树，又是怎样地摆脱了家人们的看管而跌跌撞撞地溜到那里去的，以及最后又是如何地在满怀惆怅中回到了焦急等待着的母亲的身边，这一切的一切，不管我曾经多少次地挖空心思、苦苦追忆，显现在脑海中的都是一片茫然——只记得那季节是在暮春或春夏之交，当时我的年龄大约四或五周岁——但这也仅仅是个推测而已。

抗日战争爆发之初，沦陷区的学校大都被迫停办。1940年春天，家里请了一位上过中学的青年教师来教我和另外的十来个孩子读书。因时局动荡，这位老师授课的时间不长（大约只有两三个月的样子），但在他的所作所为中，却有两件事对我的人生产生了巨大的影响。第一件事是在上“习字”课时，他把一张经过折叠、上面打好了方格儿并在方格儿中写上了毛笔字的、当时习惯上叫作“格子”的元书纸片交给我，要我把它套在同样经过了折叠并和“格子”一样大小的元书纸片中，然后再按照“格子”上的字，一笔一画、周而复始地照描下去（当时把这个过程叫做“写

仿”)。一直到今天,我依然还清楚地记得,这位老师写给我做“格子”用的字中有十三个字是:“今宵酒醒何处杨柳岸晓风残月”。这十三个字对当时还只有十二岁的我来说,曾经产生过极大的心灵震撼。每次写仿,我的心总是不由自主地沉湎入由这十三个字所氤氲出来的那种令人魄动神摇、如醉如痴的凄清廓落、缠绵悱恻中去而完全丧失了自己的存在。当时的我,既没有亲眼目睹过烟波浩淼的长江大河,就连“船”这个东西也只是因了初小国语课本儿上的“摇啊摇,摇到外婆桥”才有所领略的,但在无法遏止的、说不清道不明的感情冲动下,竟不止一次地独自趑趄到位于村东南的一个因小河改变流向而形成的小小水潭处去低回婉转,徘徊惆怅,感慨系之。

第二件事是这位老师还把他的一本柳亚子编襟霞阁普及本的《苏曼殊全集》中的《苏曼殊小说集》送给了我。这本书中的《断鸿零雁记》是继“今宵酒醒何处,杨柳岸晓风残月”之后使我曾为之陶醉、痴迷、神往的另一篇文学作品。尽管,在篇幅上,后者与柳永《雨霖铃》中的那十三个字是远远不可同日而语的,但由于对它的一贯迷恋,使我在此后较长一段时间的求学生涯中的课余时间中,总会情不自禁地像把玩摩挲一件心爱之物般地把它随手翻阅一番(并不是把它当教科书读)。久而久之,在不知不觉中我终于能把这篇大约三十万字的浅文言小说,从“百越有金甌山者,滨海之南,巍然矗立”一直到“而不知余弥天幽恨,正未有艾也”通篇成诵了。

然而,由于我当时所受的小学 and 初中一年级教育都一贯地实行着严格的考试制度,而且,在高小二年和初中一年的三年中,还把每次考试的成绩都郑重其事地张榜公布的情况下,我对蕴藏在自己心灵深处的这种“开辟鸿蒙,谁为情种”式的气质却一直昧于觉察,以致在抗战胜利后考大学的过程中,在自尊心的驱使(觉得报考文科是件丢人的事)和时代潮流(那时候在莘莘学子中盛传着一个“男学工,女学医,花花公子学音乐,吊儿郎当学体育,数、理、化疵毛没处去,好在还有个文学系”的顺口溜儿)的裹挟下而投入了从更本质的意义上说是远离了自己的兴趣、性格、禀赋的科技领域。

只是与生俱来的禀赋不泯,青梅竹马的旧情难移。作为业余爱好,在此后的漫长岁月中,凡遇到文艺方面的读物,总是不遗余力地弄来阅读。一份《人民文学》(后来又增加了一份《诗刊》)也自上世纪五十年代以来一直订阅着,从未间断。

在“大革文化之命”的那些乖戾、畸形的日子里,我对自己和自己所走过的生活道路曾经有过较为深刻的反思。其结果之一,是觉察到了自己所从事的职业与自己的禀赋、气质的严重背离并因此而童心来复——使儿时曾经痴迷过的“今宵酒醒何处,杨柳岸晓风残月”和“日与潮儿弄艇投竿于荒江烟雨之中,或骑牛村外。幽恨万千,不自知其消散于晚风长笛间也”又重新荡漾在心头。与此同时,又因了一个偶然的机,使我能够从一位同事处借到了一部《红楼梦》(小时候只读过它的一个

残本)和几本唐诗宋词方面的书。偷偷摸摸、如饥似渴、狼吞虎咽地读完这些书并且在经过了无数次的辗转反侧之后,我终于冲决了眼前之得失的网罗与将来之成败的羁绊而毅然决然地下定了一颗殉趣、殉情、殉志的决心去拥抱我青梅竹马般的至真、至纯、至强、至烈的爱。

做出这个决定的过程是艰难而困苦的,但更加艰难尤其困苦的却是实现这个决心的过程,而能够把我从充满了鼎镬斧钺的炼狱中拯救出来的也只有一条宿命之途——退休。

遍体鳞伤地跌入一片掩映在霞天之下的宁静,脑海里喷薄着的却是一轮烈焰升腾的学习与创作的朝阳。

原先只是想给多年来郁勃、奔突于脑海中的岩浆找到一个可以恣意喷发的火山口,于是首先就想到了在文学发展史上已经有过鼎盛之秋的诗歌。为提高诗艺,从生活常识中发现了谋事求成的两个前提(因当时尚不知道有“找不到锁簧打不开锁”这句话,故也就未能把这两个前提演绎成“锁·簧原理”),于是就给即将动笔写的东西取了个最为直白浅露、也最为老实巴交的名字:《什么是好诗 好诗为什么好》。在把这个思维付诸实施的过程中,一方面,因屡屡发现“什么是好诗”和“好诗为什么好”并非总是一个能够分得清楚的问题(像清新、俊逸、神来之笔、千古绝唱之类的形容词就既能用来描状什么是好诗同时也可以用来描状好诗为什么好等等)。另一方面,也觉得这个书名未免过于平实,缺乏想象空间。就在这个“一名之立,旬日踟蹰”的过程中,从对阅读诗歌作品时的审美感悟的剖析中,终于让我窥伺到了在诗歌中至少隐匿了三千年的、作为诗歌宇宙中之暗物质存在的诗美,从而完成了使本书书名从《什么是好诗 好诗为什么好》到《诗美论》的蜕变。

怀着对提高诗艺的强烈愿望,痛心疾首于历史在囫囵吞枣、隔靴搔痒、知难而退之类的思维定势下产生的苍白与荒唐,不揣汲绠之不修,罔顾征途之险阻,毅然操干戚以舞于西风残照之中,萧晨寥夕,夜雨孤灯,未觉池塘春草,不闻梧叶秋声,虽命笔迄今,廿载有奇,也仅仅能把一个生于蛮荒、长于榛莽的孽根祸胎,梳裹成这样一个蓬首垢面的丑小丫儿。

衷心地期待着读者们的批评、指正。

葛振北

2013年6月

目录

第一章 什么是诗美	1
第二章 什么是好诗	23
一、感悟类诗论	24
二、解析类诗论	33
三、好诗的特征	36
第三章 好诗为什么好	38
一、探索“诗美”成因的途径	38
二、十种诗美成因	41
1. 天籁	41
2. 情真	46
3. 意新	51
4. 格殊	55
5. 象瑰	56
6. 厚重	57
7. 交融	61
8. 韵远	66
9. 藻秀	71

10. 技卓	77
三、诗的音乐性问题	79
第四章 量化诗美	81
一、古诗十首	84
二、五律十首	90
三、五绝十首	96
四、七律十首	100
五、七绝十首	105
六、以树秋喻人老的唐人三联	109
七、五首唐人早行诗	111
八、元人散曲《天净沙》二首	114
九、《红楼梦》人物香菱的三首咏月诗	115
十、两句诗的比较	117
十一、关于量化诗美的补充说明	117
参考文献	120
后记	121

第一章 什么是诗美

诗人、诗论者们不止一次地断言：“只要人类存在，诗歌就不会消亡。”把这句话加以引申，便可以顺理成章地得出另一个结论：“只要诗歌存在，诗歌理论便不会式微。”

至少在现阶段的认知水平上，人们还无法否定以上两个判断——因为它们不是信口雌黄的无稽之谈，而是有着坚实的逻辑基础的。

“诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗，情动于中而形于言。言之不足，故嗟叹之。嗟叹之不足，故咏歌之。咏歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。”（《毛诗大序》）“人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然。”（南朝·刘勰：《文心雕龙·明诗》）“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏。”（南朝·钟嵘：《诗品·总论》）“遵四时以叹逝，瞻万物而思纷。悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春，心懔懔以怀霜，志眇眇而临云……诗缘情而绮靡，赋体物而浏亮。”（西晋·陆机：《文赋》）人有感情。感情受到刺激，便会产生宣泄的冲动，而宣泄的一个很重要的方式，便是作诗——“谁能思不歌？谁能饥不食？日冥当户倚，惆怅底不忆？”（《乐府诗集·子夜歌》）人又有实现自我价值和追求完美的本能，既然写诗，就想“笔落惊风雨，诗成泣鬼神”（唐·杜甫：《寄李十二白二十韵》），把自己的情感宣泄得淋漓尽致，表达得鬼斧神工，从而以艺术征服时间，使原本如隙驹石火般的个体生命，凭借着碧海掣鲸般的笔底珠玑而彪炳千秋。“你不得不逃避生活的煎迫/遁入你心中的静寂的圣所/只有在梦之园里才有自由/只有在诗中才有美丽的花朵。”（德国诗人席勒：《新世纪的开始》）另一方面，广大的诗迷也想“借他人之酒杯，浇自己之块垒”，希望从诗歌中获得感情的慰藉，精神的澄澈，思想的升华，审美的愉悦，从而达到在这个世界上“诗意地栖居”（德国诗人荷尔德林）的目的。“天意君须会，人间要好诗。”（唐·白居易：《读李杜诗集因题卷后》）

人活着必要做事。做事者都想把事做好。大千世界，悠悠万事，对于其中的一部分（不是全部）来说，要想把它们做好，需要两个前提：一是要知道对于自己所要做的事情来说，这个“好”字意味着什么（即“什么是好”）；二是在知道了“什么是好”的基础上，有时候还要进一步地弄明白这个“好”之所以成为好的原因（即“为什么

好”)。

把这个道理具体运用到诗歌创作方面便是:要想把诗写得好,一是要知道“什么样的诗才算得上是好诗”或“诗,怎么样才算好”或“什么是好诗”(这三种说法近义,但中肯程度略有不同:第一种说法中肯度最高,第二种说法次之,第三种说法又次之,但因第三种说法动用的字符最少,故在本书以后的叙述中,将一律采用这个说法)。二是要在知道了什么是“好诗”的基础上,还要进一步地弄明白“好诗之所以能成为好诗的原因”或“好诗的形成机理”或“好诗的形成原因”或“好诗为什么好”(这四种说法近义,同样遵循简练的原则,在本书以后的叙述中,将一律采用“好诗为什么好”的说法)。

对事物好坏的判断,在一般情况下是个常识问题,并不难区分。美丽的风景,动听的歌声,好闻的气息,可口的饭菜,婴幼儿稚嫩的皮肤,能分别给人以视、听、嗅、味、触觉的享受,这便是好。出门探访一位要好的朋友,在经过了一番跋涉之后,终于如愿以偿地能够与他“取诸怀抱,晤言一室之内”,是好。两国交兵,打了胜仗,是好。读了一首好诗,得到了审美享受,是好。把这些事例加以归纳,便可以得出一个形而上的概念——达到了目的(或曰“实现了欲望”)就是好。

然而,谋事的第二个前提就不同了。拿生活中最为简单、平常的吃饭穿衣来说,究竟应该把它们做成个什么样子才能算得上是好呢?对这样的一个问题,人们大概都会不假思索、不约而同地脱口而出:“那还用说!饭好吃(吃起来可口),衣好穿(穿起来舒适漂亮),就是好呗。”不能说这个回答不对,但问题在于,光凭这个“好吃”、“好穿”,一个非职业的执炊者、制衣人是无法做出美餐、无法缝出好衣服来的。要想实现这个吃起来可口、穿起来舒适漂亮的目的,他们还必须在第二个前提的实现上做出努力——进一步地掌握烹调、缝纫方面的知识、技能,从而能够洞悉美食之所以能成为美食、靓装之所以能成为靓装的原因。

由此可见,这谋事的两个前提是分属于两个层次的。前者属于较为初始的、没有思维之参与的感觉层次,它所要解决的是个“然与否”的问题,而后者则属于较前者进了一大步的、有思维之参与的知觉层次,它所要解决的是个所以然与所以不然(“为什么”)的问题。把事情做好的这两个前提并不是所有事物的共同需要。有些非常简单、很容易完成的事可以连一个前提都不要。有些事只需要具备一个前提就行了。有些事则必须两个前提同时具备。

有这样一句谚语:“找不到锁簧打不开锁。”把这句话与上面所说的谋事成功的两个前提相对照,便不难看出,谋事与开锁是有着惊人的相似之处的。谋事的两个前提就是所要开启的事物之锁的两个簧片(我国老式的青铜锁的锁簧就是由两个簧片构成的)。找到了这两个簧片,便可以开启事物之锁。反过来,如果能找到一种通过它既能鉴别出事物的好坏、同时也能告诉人们事物之所以好坏的东西,那这

个东西便是该事物之锁的锁簧了。找到了它,也就意味着找到了开启该事物之锁的钥匙——要想把女儿打扮得如花似玉,就要知道“夫铅黛所以饰容,而盼倩生于淑姿;文采所以饰言,而辩丽本于情性”(《文心雕龙·情采》)。立志攀登世界第一高峰,就要晓得在世界众多高峰中,哪一座是海拔高度为 8848.43 米的珠穆朗玛峰。否则的话,那结果必然是缘木求鱼——连锁簧都找不到,还谈得上打开锁吗?

上面所说的找到锁簧与打开锁之间的关系,看起来似乎有点儿特别,其实也还是一种因果关系。由于它所涉及的是“谋事”与“成功”之间的关系,故可以把它称为“谋事的锁·簧原理”或简称为“锁·簧原理”、“锁·簧理论”,也可以根据行文的具体需要而把它称为“锁·簧意识”、“锁·簧关系”等等。

诗歌理论与生俱来的使命是探索诗艺、提高诗艺、帮助写诗的人把诗写得好些,以此来促进诗歌创作的繁荣并从而达到把人类的精神家园建构得更加美好的目的。按照上面所说的“锁·簧原理”,诗歌理论要完成它的这个使命,首先就要找到诗艺之锁的锁簧并对它加以研究。然后,在此基础上对作为锁簧之两个簧片的“什么是好诗”和“好诗为什么好”进行深入细致的、创造性的探索与研究。那么,这个“诗艺之锁的锁簧”究竟是什么呢?

当人们在聚精会神地欣赏一首(或一联、一句)诗时,其心灵会受到震撼。震撼的程度和引起震撼的原因因诗而异:“沧海月明珠有泪,蓝田日暖玉生烟”(唐·李商隐:《锦瑟》)对读者的心灵震撼极大,诗于是也就好得难以企及。“到处嫣红娇又丽,那枝开了这枝闭”(清·李汝珍:《镜花缘》第 81 回)给人的心灵震撼趋近于零,诗也就写得几乎不能成其为诗。两联七言,一为和璧,一是砧砧,构成了诗的好坏两极。“今宵酒醒何处?杨柳岸,晓风残月”(北宋·柳永:《雨霖铃》)和“长太息以掩涕兮,哀民生之多艰”(战国·屈原:《离骚》)都能使人魄动神驰心旌摇曳,但产生心灵震撼的原因并不相同。前者是由于抒情主人公深沉、浓重、幽微、绵邈的离情别绪和眼前清、冷、旷、渺、寂以及还可能夹杂着一个“凄”字的客观世界融为一体而使读者产生无限遐想,而后者则是对苍生苦难的悲悯与关怀。

这就不能不令人石破天惊地觉察到这样一个虽然与视听的关系并不怎么直接但却无法否认其存在的事实:诗中蕴含着一个能强烈震撼读者心灵的东西。正是这个东西,一方面,以其量的多寡决定着诗的好坏;另一方面,又以其不同的形成原因决定着诗的所以好坏。按前面讲述过的“锁·簧原理”,这个一身系诗之好坏与诗之所以好坏的“诗中所蕴含的能强烈震撼读者心灵的东西”也理所当然地就是诗艺之锁的“锁簧”,而其含量之多寡与不同的形成原因也就必然是这个诗艺之锁锁簧的两个簧片了。要提高诗艺,要写出好诗,就不能不在对它的探索、研究上下一番披荆斩棘、艰苦卓绝、上下而求索的功夫。正所谓“众里寻他千百度,蓦然回首,那人却在,灯火阑珊处”。

“诗中所蕴含的能强烈震撼读者心灵的东西”，一个由 18 个字符组成的名词词组，太累赘了，缺乏可操作性。为行文方便，更重要地，也使我们的诗歌理论状况能有一个较大的充实和改观，有必要为它物色一个更为合适的名字。究竟什么名字合适呢？

既然能使心灵产生震撼，那它就是一种力了。柏拉图就曾有“诗是磁力”之说。美国诗人庞德也说过：“诗，主要是一股力量，一股有点像电流或放射作用的力量。它像一股喷泉。当它从极明亮的砂砾喷出时，能将沙砾迅速冲走。”（《诗刊》1989 年第三期第 69 面）类似的话，出自我国诗人、诗论者之口的也不鲜见：“诗像瀑布由高山冲下来发电一样，只要能产生强力的电就行了。”（《诗刊》1989 年第 11 期第 57 面）“诗的美在于诗的力度。这种力度是作者待机而发的一种猛力，它证明作者的精神有冲突力，使读者鼓舞、振奋。”（《诗刊》2000 年第 4 期第 72 面）那么，可不可以把这个“诗中所蕴含的能强烈震撼读者心灵的东西”就叫作“诗的心灵震撼力”、“诗的魅力”或“诗的心灵震撼因子”呢？

答案应该不是否定的，但笔者总觉得类似这样的一些叫法未免质实有余而雅致不足，听起来也不怎么响亮，说起来也是不够顺口的。另一个可供选择的方面，是那些旨在洞烛诗歌之窅窅、幽微、迷离、朦胧、飘忽、蹊隐、玄妙的字眼儿，像“诗奥”、“诗秘”、“诗魂”、“诗机”之类。对此，笔者自忖，体现在本书中的劳动，不管如何艰巨、繁重，也不过仅仅是在探索诗歌的奥秘方面提供了一个新的途径并且沿着这条途径筚路蓝缕了一段短短的路程而已，故绝对不敢给人们留下一个似乎笔者已经“握灵蛇之珠，抱荆山之玉”的印象。

两个能考虑的方面都不合适，只好再回过头来，尝试着从“18 字界定”（“诗中所蕴含的能强烈震撼读者心灵的东西”）中寻求答案。能强烈震撼读者心灵的东西是一种阅读诗歌作品后的审美感悟，是一种美感，而“诗中所蕴含的”美感，当然也就只能是“诗美”了。“诗美”这个提法，显而易见地贴切，中肯，直观，使人隐约地觉得似乎有一种天然的雍容华贵、仪态万方氤氲其中，使笔者对这样一个名词终于能够被搜寻捕获到而深感惬意。然而，使笔者终于下定决心采用这个时至今日已被滥用得相当严重了的熟词，却还有一个更深层次的原因，那就是：“矗立起诗美的大纛，廓清历史的阴霾，开辟诗艺探索的新境界。”

“美学”这个词儿，不是中国的土产。在西方，它原是从属于哲学的。直到 1750 年，德国学者鲍姆加登发表了他的《美学》之后，才使这门学问脱离了哲学而独立，后来又经日本传入中国。鲁迅在他作于 1925 年的《诗歌之敌》和写于 1925 年 6 月 28 日的致许广平的信（《鲁迅全集》第 7 卷第 236 面，第 11 卷第 97 面，人民文学出版社 1981 年版）中，就已经用了“诗美”这个词。20 世纪 80 年代以来，在一些诗歌刊物上，这个词的出现频率多起来了。笔者仅据自己手头上的资料作了一

个小统计,发现在自1976年至2004年的29年中,见于《诗刊》《星星》《诗歌报月刊》《诗神》《诗潮》《诗林》《绿风》《海韵》《诗歌月刊》《中华诗词》等共398期刊物和报纸上,涉及“诗美”的文章至少有45篇。这些文章中的大多数,都是踩着当年闻一多“绘画美”、“音乐美”、“建筑美”(《诗的格律》)的脚印儿,随心所欲地命名了许多(至少有113个)以“美”字煞尾的偏正词组,其中颇有一些不可谓不怪异的,如“空旷美”(《诗刊》1993年第3期第61面)、“狰狞粗砺之美”(《诗歌报月刊》2001年第2期第1面)之类。除繁衍了一大批可以望文生义的词汇之外,几乎谈不上有什么别的作用。另外的少数文章,比较而言,算是专注于诗美的了(有的并且还觉察到了诗美含量对诗歌好坏的决定性作用),但令人惋惜的是,这些文章在连篇累牍、左一个右一个、这诗美那诗美的同时,却没有任何人能对诗美提出一个哪怕是极其原始、极其浅陋、极其粗疏的界定,更谈不上对诗美有什么更深入、更系统的发掘。界定的阙如,导致了诗美概念的模糊。诗美概念的模糊,导致了诗美身份的暧昧。诗美身份的暧昧,导致了诗美处境的尴尬。说得严重些,是使诗美这根诗歌理论的定海神针长期偃蹇于诗学名词的武器库而蒙受着莫大的委屈,是使诗美“祇辱于奴隶人之手,骈死于槽枥之间”而极大地局限了它的用武之地——迄今为止,诗美还没有成为一个术语(笔者尚未发现词典中有这个词条),这该是一种多么不正常,又多么令人叹惋不置的情况啊!

在新的形势下,这一切的一切,都将烟消云散、不复存在了。一座法相庄严的诗美金身端坐于神圣的诗歌理论殿堂中央之日,便是诗艺探索新境界的莅临之时。

把“诗美”这个在诗中隐匿了几千年的劳什子从诗中抠了出来,又从兴趣、神韵、性灵、境界、意境、情致、韵味以及独立自足的小天地等众多同、近义词中加以遴选、确定并赋予它以明确的含义,使它能当之无愧地成为诗歌理论殿堂里的首席尊神的这样一个举措,其所具有的扫除历史阴霾、澄清模糊观念之意义和作用,应该是重大而深远的,在当前也是显而易见的。随着时间的推移,更多、更大的作用也不是不可以期待的,但那需要将来的事实才能证明。笔者在撰写本书的无数个日日夜夜中,脑海里曾多次浮现过一个很足以说明“诗美存在之必要性”的例子,现在把它们和读者们分享如下:

“诗是天际一抹朦胧的晨曦。”(鲁枢元:《天与人俱在——谈〈诗刊〉1月号〈青春〉诗论随感》,载《诗刊》1986年第2期第52面)

“诗是一个雕花葫芦,既不能装药(治病),又不能装酒(醉人),但它是一个漂亮的葫芦。”(车前子语,载《诗刊》1986年第11期第32面)

“诗是飞翔在你的意识里却无法知的飞碟……”(李犁《现代论“非诗”现象管窥》,载《诗潮》1989年第三·四月号第15面)

“诗就是诗作中那些说不出来、无法翻译而(原文为‘面’字,显系误印,爰改)又强烈震撼人们心灵的东西。”(袁忠岳:《挂在人类脖子上的通灵宝玉》,载《诗歌报月刊》1993年第4期第38面)

“诗是人们心里燃烧起来的火焰。这火焰能点燃、温暖、照亮人心。”(俄国作家列夫·托尔斯泰)

“诗歌便是翻译中失掉的那些东西。”(美国诗人罗伯特·弗罗斯特语,见《诗刊》1996年第5期第39面)

以上这些说法,从形式上说,都像诗的定义。许多事物都需要有一个定义。定义的作用,在于把此事物与彼事物区别开来,以避免可能发生的混淆。但明眼的人一望可知,像上面的这些“定义”是完全不具备定义之功能的。这些得之于诗人、作家或诗论者们怀着揭露或者窥伺诗歌秘密的主观愿望、充分运用了“诗人可以‘胡说’”的权利(《红楼梦》人物薛宝钗有“诗从胡说来”之论,类似的话别人也说过,如梁实秋)而自觉或不自觉地作出的带有浓重浪漫色彩的说法,实际上只能是一些关于诗的隐喻。对于这样的一些关于诗的隐喻的说法,细心的读者们大概都会从其中觉察到这样一个问题:如果能把作为上述例句中第1、2、3、6例之主语的那个“诗”字换成“诗美”,则这些隐喻就会更恰当些。

更值得讨论的是袁忠岳和罗伯特·弗罗斯特的两个说法。在证明诗美这个概念确有存在之必要的问题上,这两个说法比其他四个说法的更为高明之处在于它使人们对诗美的把握上比其他四个说法更逼近了一步——它告诉人们:在许多情况下,诗美都是个躲在语言背后的“只在此山中,云深不知处”的隐士,读者只能通过悟觉意识到它的存在,却不能从字面上直接见到它的身影。

然而,细心的读者们也许还能够进一步地觉察到,这两个说法本身也是有毛病的:

首先,那些“说不出来、无法翻译、而又强烈震撼人们心灵的东西”或者“翻译中失掉的东西”在原文中本来就是不存在的,又怎么谈得上“无法翻译”和“翻译中失掉的那些东西”呢?以盛唐诗人孟浩然的《春晓》为例,四句五言中,最强烈震撼人心的是从“夜来风雨声,花落知多少”中氤氲出来的那些类似于“试看春残花渐落,便是红颜老死时。一朝春尽红颜老,花落人亡两不知”(《红楼梦》第二十七回)式的说不完、道不尽的生死感慨。这些作为言外之意的生死感慨,固然在翻译时不允许作无中生有的发挥(因为翻译所要遵循的第一原则就是“信”),但在原文的文字表面上又何尝有呢?大前提既不存在,“失掉”又从何谈起呢?

其次,袁忠岳和罗伯特·弗罗斯特的说法(尤其是前者)也有语病,它让人读起来费解、感到别扭。“诗就是诗作中那些……”诗是什么?诗作又是什么?人们能够把它们分得清楚吗?两位作者本人能够把它们分得清楚吗?

第三,在用“就是”和“便是”这两根扁担挑着的一前一后两个东西之间,是不能画上个等号的。“诗”,不等于“诗作中那些说不出来、无法翻译而又强烈震撼人们心灵的东西”。诗歌,也不等于“翻译中失掉的那些东西”。要想把这两个说法变得通顺,必须把前例中第一个字的“诗”和第四、五两个字的“诗作”分别改为“诗美”和“诗”,使全句变成“诗美就是诗中那些说不出来、无法翻译而又强烈震撼人们心灵的东西”,再把后例中第二个字的“歌”改为“美”从而使全句变成“诗美就是翻译中失掉的那些东西”,问题就全部冰消瓦解了。

袁忠岳和弗罗斯特之所以罹此尴尬,也许是由于在他们发表作品的时候,一个被正了名的“诗美”尚未问世。如果那块因无才补天而被弃置于大荒山无稽崖青埂峰下的顽石早点儿下凡历劫,成为挂在诗歌宝二爷脖子上的一块“大如雀卵,灿若明霞,莹润如酥,五色花纹缠护”的通灵宝玉,那么,这样的尴尬就不会发生了。

作为诗歌理论圣殿中首席尊神的“诗美”,其幻形入世的必要性竟然会在这样一个人们始料未及的小旮旯儿里露出了端倪!一个本来只是袁、弗二位的无奈之举,却成了关于“诗美”存在之必要性方面的清清楚楚、切切实实的证据!茫茫世界,像这样歪打正着的例子,笔者实在不敢想象还能不能找到第二个!

自从诗美诞生之日起,就有了一个诗美与诗的关系问题。对这个问题的认知,可以有以下几个方面:

(1) 根据常识,诗美是阅读诗歌作品后的审美感悟,而审美感悟只有在读者和作品相结合的情况下才能够产生。只有作品而无读者,作品仍然只是作品。反之,只有读者而无作品,读者也只是个头脑空荡荡的人。这就说明:诗美和诗是两个东西,不能混为一谈。

(2) 根据“18字界定”(“诗中所蕴含的能强烈震撼读者心灵的东西”),诗美和诗是部分与整体的关系,既然是部分与整体的关系,那么,诗美和诗也就只能是两个不相同的东西。

(3) 按“锁·簧原理”,诗美是诗艺之锁的“锁簧”,而诗则是诗艺之“锁”,故它们也不是一个东西。

(4) 如果用形象的说法来描述诗美和诗的关系,则比较粗疏的表述可以引用南朝刘宋时代的著名无神论学者范缜《神灭论》中的话:“形存则神存,形谢则神灭”和“形者神之质,神者形之用”。把这两句话套用在诗美和诗的关系上,就是“诗存则诗美存,诗谢则诗美灭”和“诗者诗美之质,诗美者诗之用”。

沿着这个思路再继续发展下去,人们还可以把诗美和诗的关系比喻为性和质以及灵魂(如果有灵魂的话)和躯体的关系,但笔者更愿意认为,在类似这样的一些比喻中,最令人满意的一个应该是把诗和诗美的关系比作餐桌上的一道菜与这道

菜的味道的关系。与上面举过的“形·神”、“质·性”、“躯体·灵魂”相比较,这个比喻显得更为精微、更为细密、更为中肯并因而也就更加贴切、更为恰当、更为难得。但更能够引起人们注意的是,由这个比喻中透露出来的诗和诗美的关系也与前面的几种说法有所区别:诗与诗美的关系已经不是彼此关系而是“一而二,二而一”的关系。引起这种区别的原因,一方面,是由于用了比喻;另一方面,也向人们显示了诗美和诗的关系有其多样性的一面。

一个有名有姓有身份的“诗美”诞生了。这就使一些历来被认为是难于诠释的概念有了个别开生面的说法:我们可以把对“什么是好诗”和“好诗为什么好”的探索说成是对“诗美”的探索,可以把“诗”说成是“诗美度等于或大于一的汉语句子”(详见本书第四章)等等。

综上所述,对“诗美”这个概念,迄今为止,我们便至少有了以下四种说法:

- (1) 诗中所蕴含的能强烈震撼读者心灵的东西;
- (2) 阅读诗歌作品时的审美感悟;
- (3) 诗艺之锁的锁簧;
- (4) 诗的心灵震撼力。

另外,如果把话说得风趣、随便一些,也未尝不可以把“诗美”称为“挂在诗歌脖子上的通灵宝玉”、“诗歌理论殿堂里的首席尊神”或“诗歌宇宙中的暗物质”。

后面的三种说法,虽不能不说已有了些戏说的味道,但一个显然的事实是,它们都各有其存在的现实性,故既无必要而且也似乎不宜人为地把它们加以轩轻,但尽管如此,笔者终于还是难于摆脱对这个作为“诗美界说班”“副班长”的“诗歌宇宙中的暗物质”的那份隐隐约约的钟爱——因为它能够给人以茅塞顿开之感。

对“诗美”这个概念的介绍和阐释已如上述。按行文逻辑,似乎可以就此打住并立即转到对作为诗艺之锁锁簧的“诗美”之两个簧片——什么是好诗,好诗为什么好——的探讨中去。然而,一个突兀存在于我国“诗论史”(中国缺乏严格意义上的诗论,故也就谈不上有严格意义上的诗论史)上的怪现象,多年来,却一直挥之不去地萦绕在笔者的脑海中,使我不得不在“书归正传”之前,在回肠百转之后,终于还是下定了决心继续赴深入虎穴之汤、继续蹈龙潭探骊之火,迎难而上,先把这个“怪现象问题”解决了再说。

这是个严酷而又重大的问题,因为它是对“锁·簧理论”的挑战。因为它逼使人们不得不去审视这样一个问题:是“锁·簧原理”存在问题,还是另有其他原因?这也是个隐蔽、纠结、盘根错节而又迂回曲折的问题。它不仅涉及的范围既广且深,难于理得清楚、道得明白,而且也关系到诗歌这种文学形式之所以异于其他文学形式的、向来被诗论者们避而不谈但却恰恰是诗歌秘密的隐匿之处的的问题。这

同时也是一个相当难拆的、导致我国“诗论史”屡屡在它面前卑躬屈膝、摧眉折腰的鱼头。

“学林探路贵涉远。”正是在这些巉岩壁立、荆棘丛生、甚至处处盘踞着毒蛇猛兽的崎岖山径上，或者是激流奔泻、浊浪排空、漩涡狰狞的深渊湍流中，不畏艰险的探索者才有望觅得他们孜孜以求的奇观。

为了弄明白我们即将着手拆的究竟是个什么样的鱼头，有必要先简略地回顾一下我国的“诗论史”。

作为泱泱的诗之大国，伴随着我国诗歌创作的繁荣，谈论诗歌的作品也逐渐有所显现。先秦是文学理论的蒙昧时期，可以不去管它。经学家们关于《诗》的连篇累牍的说教，因出乎文学意义之外，故也可不论。作为我国真正意义上的诗歌理论之滥觞的《毛诗大序》，其中肯之处在于它指出了诗歌的抒情性本质，但未涉及对诗歌的臧否问题。

南朝宋刘义庆撰、梁刘孝标注的《世说新语·文学》中记载了这样一个故事：东晋宰相谢安在一次与子弟们聚会时，问子弟们“《毛诗》何句最佳”，侄儿谢玄的回答是“昔我往矣，杨柳依依；今我来思，雨雪霏霏”。众所周知，《世说新语》是一部笔记小说集而非文学理论专著，但它的这一小段文字却是我国“诗论史”上相当重要的一笔浓墨重彩。

成书于南齐之末的《文心雕龙》，是我国文学批评史上的开山、经典之作。作者刘勰在该书卷二《明诗第六》中系统地评述了自东汉至刘宋时代的众多诗作，指出了“古诗佳丽”，“观其结体散文，直而不野，婉转附物，怛怛切情”，建安诗“慷慨以任气，磊落以使才，造怀指事，不求纤密之巧；驱辞逐貌，唯取昭晰之能”以及“稽志清峻，阮旨遥深”，“情必极貌以写物，辞必穷力而追新”等等说法，但笔者觉得，作为刘勰好诗观中最切中肯綮的说法，还是那句源于感悟的“使玩之者无穷，味之者不厌矣”（《文心雕龙·隐秀》）。

钟嵘的《诗品》是我国最早也是迄今为止最重要的一部专门品评诗歌的著作。在什么是好诗的问题上，他的观点是“使味之者无极，闻之者动心”（《诗品·总论》）。虽措词稍异，但意思与刘勰完全相同。除此而外，在《诗品·总论》中，钟嵘还列举了许多他所认为之好诗的具体例子。在《诗品》卷上的《古诗》和《陈思王植》中，钟嵘提出的“文温以丽，意悲而远”和“风骨奇高，词采华茂”既是《文心雕龙》中“造怀指事，不求纤密之巧；驱辞逐貌，唯取昭晰之能”的继续，也开了北宋梅尧臣“意新语工”说的先河。

不能不特别指出的是，钟嵘在《诗品·总论》中以“思君如流水”（徐干：《室思》）、“高台多悲风”（曹植：《杂诗》）和“明月照积雪”（谢灵运：《岁暮》）为基础而垒砌起来的“观古今胜语，多非补假，皆由直寻”的关于“诗贵天然”之论，是我国古典