

新诗学

■ 何 人 著 ■ 西南师范大学出版社

责任编辑：张伯言

新 诗 学

何文忠 编著

西南师范大学出版社出版、发行

(重庆 北碚)

新华书店重庆发行所经销

隆昌县印刷厂印刷

•

开本：787×1092 1/32 印张：8.00 插页：2 字数：189千

1992年4月第一版

1992年4月第1次印刷

印数：1—2,000

•

ISBN 7—5621—0607—X/G·421

定价：3.00元

序 郑思虞

焦循《易余籥录》云：“商之诗，仅存颂。周则各风、雅、颂，载诸三百篇者尚矣。而楚骚之作，则三万篇所无也。此屈、宋为周末大家，其韦之成父子以后之四言，则三百篇之余气游魂也。……夫一代有一代之所胜，舍其所胜以就其所不胜，皆寄人篱下者耳”。余深韪其言，而尤欣幸《新诗学》之所以有作也。

作者与余同事多年，素知其博物洽闻，学养湛深。其所著《新诗学》，正为时代所胜，对于诗学与时代发展之原理，以及诗学时代性之由来，构思结撰，条目井然，论证该明，诚为我国诗坛当前最为意味隽永之巨著。刊行在即，不阿所好，因为荐言。想向鸡林而采颐者，人人俱欲效东方生之私割耳。谨为序。

一九九零年十二月于重庆北碚西师

小 引

“诗学”这个名称，早在二千三百多年前的古希腊时代就已出现了。第一个使用这个名称的是亚里斯多德（公元前384—前322年）。他的《诗学》是西方最有影响的一部名著。俄国作家车尔尼雪夫斯基说：“《诗学》是第一篇最重要的美学论文，也是迄至前世纪末叶一切美学概念的根据。”又说：“亚里斯多德是第一个以独立体系阐明美学概念的人，他的概念竟雄霸了二千余年。”^①但亚氏的《诗学》讨论的是史诗与悲剧，全书现存二十六章，可分为五个部分：一序论，包括第1～5章，阐述艺术分类的原则。二悲剧论，包括6—22章。三史诗论，包括第23—24章。四批评论，即第25章。五史诗与悲剧之比较，即第26章。可见，亚氏之“诗学”乃文艺美学之意，并非诗之方法与技巧研究的专称。踵继其后的《诗艺》^②和《诗的艺术》^③也都是文艺美学论著，亦即广义的诗学著作，并非狭义的诗学专书。

狭义的诗学专书有没有呢？南朝钟嵘的《诗品》，唐代

①车尔尼雪夫斯基：《美学论文选》，人民文学出版社1959年版，第124、129页

②《诗艺》系古罗马诗人兼文艺批评家贺拉斯（公元前65—公元8年）写给皮索氏父子的一封诗体文论书信，后被罗马修辞学家昆提利阿努斯名之为《诗艺》。

③《诗的艺术》，法国诗人兼批评家布瓦洛（1636—1711）所作的诗体文论，共计一千一百句诗，被奉为古典主义理论名著。

王昌龄的《诗格》和《诗中密旨》、皎然的《诗式》和《诗义》、白居易的《金针诗格》和《文苑诗格》、贾岛的《二南密旨》、宋代姜夔的《白石道人诗说》、元代杨载的《诗法家数》、揭傒斯的《诗法正宗》、傅若金的《诗法正论》，另外，还有大量的历代诗话，都是研讨诗学的著作。只是这些著论多是作者的零星见解，不成体系。

拙著《新诗学》“新”在什么地方呢？其一，它与亚氏之《诗学》有大区别。此区别不仅止多一个“新”字而已，而是与亚氏的“诗学”概念有了质地的不同，《新诗学》不再是通常的文艺美学研究，它只论诗。故拙著《新诗学》之名刷新了亚氏的“诗学”概念，“诗学”一词已成了诗美的专指。其二，拙著专论诗之方法与技巧。这个论题是诗学的一个根本性课题。以笔者的目力所及，迄至目前尚未见到一本这方面的系统专著。历代诗话虽多，却并非只论诗之方法与技巧，而是诗之诸问题的杂谈。就是名为《诗法家数》、《诗法正宗》、《诗法正论》三书，实际讨论的也是诗味、诗法、诗体、诗与时代、古诗与律诗、作诗与读诗诸问题，亦非只论诗法。因为这个缘故，论者大多采用“微言精义”式的泛泛而论，论述不深入，不透彻。拙著却与历代诗话和诗法诸书不同，专论诗之方法与技巧，力求全面、系统、深透。对于一种诗法，不仅考察源流、辨别特征及诗学价值，还征引大量名论与名诗以为佐证，务求“成一家之言”。这个奢望也许太高，但私心里却是努力在朝这个峰顶攀登。其三，拙著体系新颖。诗之方法与技巧，自古及今，多而零乱，散见各书，不成系统。拙著按其性质及特征，梳理为四个系统，即赋比兴诗法、象征诗法、意象诗法和修辞格诗法，构成一个诗

学新体系。这个工作是此前没有人做过的。故拙著不失为诗学大厦建筑上的一方填空补缺的小砖块。

白石道人说：“不知诗病，何由能诗？不观诗法，何由知病？”的确，作诗不可不知诗法。不知诗法的作诗是瞎作诗，好比不知枪法的射击，能命中多少？同样，品诗也不可不知诗法。不知诗法的品诗是瞎品诗，好比瞎子摸象，岂能品出真味？

但愿拙著能成为文学青年手中的一把小钥匙，去帮助他们开启诗歌宫殿的大门。

何 人

于1991年1月5日草

目 录

序.....	郑思虞
小 引.....	(1)

第一编 赋比兴诗法

第一章 赋比兴的诗学价值.....	(3)
第一节 赋比兴来源考辨.....	(3)
第二节 诗创作的客观规律.....	(8)
第二章 赋比兴的特征及形式.....	(13)
第一节 赋法特征及形式二种.....	(13)
第二节 比法特征及形式三种.....	(30)
第三节 兴法特征及形式三种.....	(44)
第三章 赋比兴诗法原则.....	(52)
第一节 创作原则.....	(52)
第二节 评论原则.....	(54)
第四章 诗味与赋比兴.....	(59)
第一节 从“滋味说”到“境界说”.....	(59)
第二节 诗味与形象思维.....	(60)

第二编 象征诗法

第一章 象征的诗学价值.....	(67)
------------------	--------

第一节	象征源流考	(67)
第二节	象征的诗学价值	(70)
第二章	象征的条件和形式	(72)
第一节	象征的条件	(72)
第二节	部分象征和整体象征	(73)
第三节	明义象征和隐义象征	(75)
第四节	属类象征和非类象征	(79)
第五节	单一象征和多重象征	(81)
第六节	象征形式论辩	(85)
第三章	象征主义	(88)
第一节	象征主义的产生及原因	(88)
第二节	象征主义之象征(上)	(93)
第三节	象征主义之象征(下)	(99)
第四节	象征主义与比兴比较	(105)
第五节	前期象征主义作家作品	(108)
第六节	后期象征主义作家作品	(113)
第四章	中国象征诗派	(121)
第一节	中国象征诗派的兴衰	(121)
第二节	鲁迅和象征主义	(126)
第三节	“诗怪”李金发	(136)
第四节	带镣铐的象征诗人闻一多	(140)
第五节	“雨巷”诗人戴望舒	(155)

第三编 意象诗法

第一章	意象的诗学价值	(167)
第一节	意象源流考	(167)

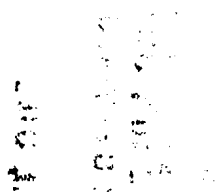
第二节 意象含义综述·····	(170)
第三节 意象的诗学价值·····	(175)
第二章 意象的特征与形式 ·····	(179)
第一节 意象的特征·····	(179)
第二节 意象类别和形式·····	(182)
第三章 意象主义 ·····	(187)
第一节 英美诗坛的反叛儿·····	(187)
第二节 意象主义精髓·····	(190)
第三节 几首意象诗诠释·····	(197)
第四章 中国朦胧诗派 ·····	(202)
第一节 中国朦胧诗派的生存价值·····	(202)
第二节 中国朦胧诗派的特征·····	(206)

第四编 修辞格诗法

第一章 修辞格诗法的诗学价值 ·····	(215)
第一节 陈望道与修辞格学·····	(215)
第二节 修辞格学与诗学·····	(217)
第二章 修辞格诗法类别 ·····	(220)
第一节 婉言格：双关、借代、影射·····	(220)
第二节 描摹格：比拟、摹状、夸张·····	(224)
第三节 布置格：复叠、排比、对偶、 对衬·····	(230)
第四节 袭变格：回环、仿拟·····	(240)
后记 ·····	(246)

第一编

赋比兴诗法



1917

1917

1917

1917

1917

1917

1917

1917

1917

1917

1917

1917

1917

1917

1917

1917

1917

1917

1917

1917

1917

1917

1917

1917

1917

1917

第一章 赋比兴的诗学价值

第一节 赋比兴来源考辨

赋比兴诗法是古人从《诗经》里概括出来的。《诗经》是我国第一部诗歌总集，成书时间大约在公元前6世纪左右，它蒐集从公元前11世纪到公元前6世纪这500多年间的作品，计305篇，最初取名叫《诗》，又叫《诗三百》或《三百篇》，《诗经》这个名字是西汉统治者尊它为儒家经典时取的。据考证，《诗经》最初大约是周王朝乐官太师编辑的。乐师是掌管音乐的官和专家，他们以唱诗作曲为职业，常搜集歌谣来丰富他们的唱词和乐调。乐官太师不但按类汇编歌谣，还以《诗三百》教授弟子。《周礼·春官》说：“太师教六诗：曰风、曰赋、曰比、曰兴、曰雅、曰颂，以六德为之本，以六律为之音。”“六诗”又称“六义”，相传为鲁人毛亨和赵人毛萼所传的《毛诗序》也说：“故诗有六义焉：一曰风，二曰赋，三曰比，四曰兴，五曰雅，六曰颂。”这就是赋比兴名字的来历。

何以诗法是赋比兴而不是风雅颂或“六义”呢？这是个有争议性的问题。概而言之，有三派观点：一派认为“六诗”既是诗体，又兼诗法，名曰“体法相兼论”；一派认为“六义”中风雅颂是诗体，赋比兴是诗法，名曰“三体三法

论”，一派认为赋比兴不是作诗法，而是用诗法，名曰“本义新探论”。“体法相兼论”又名“本义论”，最先见于《毛诗序》，东汉经学家郑玄笺注《毛诗》，亦承袭了这种观点，其后，南朝梁人刘勰在所著《文心雕龙》里也保持了《郑笺》体即法、法即体的观点，只是比《郑笺》更进一步侧重诗法的探讨，他根据《诗经》以来文学发展的实际，把赋颂列入文体论，作《诠赋篇》和《颂赞篇》，把比兴列入创作论，作《比兴篇》，但实际论述仍是体法兼并的。朱自清《诗言志辨序》也是承袭这个观点的。按照这派观点，《周礼》所谓“六诗”和《毛诗序》所谓“六义”，便可得到合理解释，即《诗》有六类，亦即有六种诗法，但这却与现行的《诗经》本子相抵触。因为今本《诗经》只有风、雅、颂三类诗没有赋、比、兴三类诗，这又作何解释呢？如果说是被孔子删掉的，那么，却又与《左传》记载吴公子季札适鲁观周乐的文字相矛盾。为解答这个难题，章太炎在所著《六诗说》里作了新假说，认为“六诗”都是诗体，但有入乐与不入乐之分，因为赋、比、兴三体诗不入乐，所以季札观乐时便未歌，后来孔子录诗时便删去了这部分。这假说似乎也说得通，但却存在一个问题，这就是，既然赋比兴是“不入声乐”的三体诗，为什么不放在颂之后或风之前，而偏偏放在风之后雅之前呢？郭绍虞在《六义说考辨》里对章炳麟的观点作了新的阐述，他说：“其入乐者则称为风，还有许多不入乐者则称为赋比兴。那么，赋比兴都可说是民歌，由于民歌的数量太多，所以再用不同的表现手法，分为数类，那么列在风类之后也就很为恰当，而《周礼》的六诗与《毛诗》的六义，也就可以统一起来了。”这解释倒也言

之成理，但却只是一种推测和假说，究竟与事实合不合，却是很难说的。

“三体三法论”又名“新义论”，它是唐代经学大家孔颖达提出来的。他在所著《毛诗正义》里说：“风雅颂者，诗篇之异体。赋比兴者，诗文之异辞耳。大小不同，而得并为六义者，赋比兴是诗之所用，风雅颂是诗之成形。用彼三事，成此三事，是故同称为义。非别有篇卷也。”他认为风雅颂是诗体，赋比兴是诗法，乐师教授六诗，不仅谈诗的体裁，还研究诗的手法。其后，南宋理学大家朱熹在所著《诗集传》里发挥了孔颖达的观点，提出风雅颂为诗之经，赋比兴为诗之纬，经纬交织而成诗，“三体三法论”于是沿袭下来了。这种观点很符合现行《诗经》的内容实际，也不难解释赋比兴季札观乐已不歌的问题，只有一点疑难，就是不论《周礼》的六诗，还是《毛诗》的六义，都把赋比兴放在风之后雅颂之前，既然赋比兴是诗法，为什么这么放置呢？孔颖达解释说：“六诗次第如此者……，风之所用，以赋比兴为之辞，故于风之下即次第赋比兴，然后次以雅颂，雅颂亦以赋比兴为之。既见赋比兴于风之下，明雅颂亦同之。”

千百年来的诗歌创作实践，逐渐抛弃了“体法相兼论”，而推崇“三体三法论”，赋比兴成了公认的传统诗法。然而，1983年第3期《文学遗产》所刊张震泽的《〈诗经〉赋比兴本义新探》，却对赋比兴三诗法提出了否定性论说，这就是“本义新探论”。张文认为，《周礼》之六诗和《毛诗序》之六义，只不过是古人讲的最早时期《诗经》的实际应用，也就是《诗经》的六种用途或用法，把它说成是文学上的体裁和表现方法，乃后起之曲说，并非《诗序》、

《周礼》之原义。统观张文，其“六用说”存在如下问题：第一，张文说赋、比、兴三法解释纷歧，运用混乱，同一首诗，不同的人看法不同，以此否认赋比兴三诗法的成立。这种观点是不能成立的。其实，对赋比兴三法的解释纷歧，是因为这三法的诗并非一个形式，同一法而有几种形式，故各说不全一致。而各人又认识水平不一，对同一首诗有歧议，本是十分正常的，这怎么能说是三诗法不适用呢？即如张氏所言，赋比兴是打乱风、雅、颂之体而灵活运用的方法，在各人运用时不也同样会出现这种纷歧吗？第二，张文否认赋比兴是《诗》的作法，说六义是《诗》的“六用”法，风、雅、颂用于典礼仪式，赋比兴用于日常应对——“也就是，有时需要直陈，就用赋的方法；有时需要以善物喻善事，就用兴的方法；有时不敢直斥其非，就用‘取比类以言之’的比的方法。”其实，用法是必须以作法为基础的，如果没有按赋比兴三法来作的诗，何以有符合赋比兴的用诗呢？第三，张文说春秋及其前，赋比兴本义是应对之法。及至战国，《诗经》变成诸子著书立说的典据，旧日聘会应对之事已绝，所以战国至秦二百余年学者不讲，赋比兴的意义因而湮没不彰。汉代，《诗经》齐鲁韩毛四家各自追求孔义，涉及赋比兴，又闹不清，于是有了《毛诗》的含混，有了孔颖达的新义曲解。云云。这些话有些与史实不合。事实上，战国时代是一个百家争鸣时代，《诗经》既成典据，何以会不讲呢，赋比兴的意义何以会湮没呢？要说“湮没”恐怕“湮没”的只是用诗法，而赋比兴三种作诗法却是一直在讲究，屈原的作品不就是这三法的精品吗？怎么能说孔颖达的“三体三法论”是对《诗经》“六义”的曲解呢？第四，张

文文末声明说：作为新义的赋比兴，不能否认在中国文学史起过很大的作用，而且一直是文学理论上的重点问题。古代文论家刘勰《文心雕龙》专立《比兴》篇，钟嵘《诗品》也非常重视比兴，后世诗文评论家更往往以赋比兴来衡量作品。本文完全没有否定赋比兴的意思，而只是说，对《诗经》而言，赋比兴新义是一种歪曲，用新义的赋比兴来研究《诗经》，肯定是无能为力的。这个“声明”是自相矛盾的。赋比兴三诗法本是从《诗经》总结出来的作诗方法，而张文却认为是《诗经》的三种用诗法，这不从根本上否定了赋比兴三诗法的存在吗？而张文“声明”却又明白肯定“作为新义的赋比兴，不能否认在中国文学史起过很大的作用，而且一直是文学理论上的重点问题。”这又如何理解呢？二者必居其一，绝不能两全其美。承认赋比兴是三诗法，就必否定三用说，因为赋比兴的来源只有一个，没有第二个。张文的自相矛盾只能说明“三用说”的不能成立。第五，张文避开了“六诗”和现行《诗经》只有三诗这个矛盾，如果说“六诗”的本义是“六用”，何以现行《诗经》只有风雅颂三用诗，没有赋比兴三用诗，又何以“六诗”的次第如此排列，不将赋比兴排在风之前或雅颂之后，而偏插在其中，这又作何解释呢？按常理来推论，既然“六诗”就是六用，都是用，那现行《诗经》本子的诗也应有风赋比兴雅颂六种诗才对，而只有风雅颂三种诗，没有赋比兴三种诗，这不就正说明赋比兴与风雅颂不是同一属性和范畴的问题吗？

综上所述，孔颖达的“三体三法论”符合《诗经》实际，赋比兴是作诗法，不是用诗法。

第二节 诗创作的客观规律

孔颖达“三体三法论”的正确性，不仅符合《诗经》实际，更重要的是“三诗法”科学地揭示了诗创作的客观规律，为历代诗家所采用。

这可从两个方面来说明。从诗的抒情特征方面来看，赋比兴恰是诗的基本抒情方式的科学概括。诗的本质特征是抒情言志。这个特征《毛诗序》就有论述：“诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗。情动于中而形于言……”此所谓“情”和“志”，实是二而一的东西。孔颖达《左传》昭公二十五年《正义》说：“在已为情，情动为志，情、志一也。”这个情志观点的提出并非始于《毛诗序》，最早出自《书·尧典》：“诗言志，歌永言”。其后更不乏论述，《庄子·天下篇》：“诗以道志。”《荀子·儒效篇》：“诗言是其志也。”汉代，司马迁《史记·太史公自序》：“夫诗书隐约者，欲遂其志之思也。”唐代，白居易《与元九书》：“诗者：根情，苗言，华声，实义。”宋代，严羽《沧浪诗话·诗辨》：“诗者，吟咏情性也。”清代，袁枚《答戴园论诗书》：“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。”现代大诗人郭沫若说：“诗是强烈的情感之录音”，①，“诗的本职专在抒情②”，“诗非抒情之作者，根本不是诗③”。可见，从古至今，诗的情志

①郭沫若《关于诗的问题》。

②郭沫若《论诗三札》。

③郭沫若《七情》