

诗探索

hī

tansuo

1

1982

中国当代文学研究会《诗探索》编辑委员会

主 编	谢 冕				
副主编	丁 力	杨匡汉			
编 委	丁 力	公 木	公 刘	尹一之	
	易 征	孙绍振	宋 奎	沙 鸥	
	杨匡汉	闻 山	张 炯	唐 祈	
	袁可嘉	晓 雪	雁 翼	谢 冕	

诗 探 索

1982年第1期(总第6期)

中国社会科学出版社出版

新华书店北京发行所发行

京 安 印 刷 厂 印 刷

850×1168毫米 32开本 6.625印张 165千字

1982年6月第1版 1982年6月第1次印刷

印数1—25,500册

统一书号: 10190·120 定价: 0.65元

目 录

1982年第1期（总第6期）

我与诗

萧 三（1）

· 新诗发展问题探讨 ·

- | | |
|---------------|---------|
| 诗歌美学的研究课题 | 林 希（6） |
| 关于朦胧的三昧、三度及三品 | 石天河（12） |
| “自我表现”与时代精神 | 陈志铭（30） |
| 应当宽容这种侧重 | 何 锐（40） |
| 让人读懂 令人感动 | 陈瑞统（45） |
| 论诗人的创作个性 | 吴欢章（51） |

——读《百家诗会》随笔之二

-
- | | |
|-----------------|---------|
| 闻一多新诗观的发展 | 刘 烜（61） |
| 语言的策略与历史的关联（节选） | 叶维廉（73） |
| 一首译诗引起的联想 | 周发祥（86） |
-

· 新 探 索 ·

- | | | |
|--------------|-------|------------|
| 环行公路的圆和古城的曲线 | 叶延滨创作 | 朴康平评点（92） |
| 地球深处的旋律（二首） | 聂鑫森创作 | 雷业洪评点（97） |
| 爱 情 | 满 锐创作 | 石 河评点（103） |
-

· 学诗园地 ·

- | | |
|------------|----------|
| 诗的想象和科学的想象 | 孙绍振（111） |
|------------|----------|

形象的主观性	竹亦青 (122)
诗的比喻技巧	曹长臂 (132)
短篇叙事诗的辩证艺术	陈国屏 (139)
相反相成, 出奇制胜	黄彦 (147)

——从咸味糖谈诗味

“不是此诗, 恰是此诗”	卢永璘 (152)
黄仲则的《圈虎行》	陈祥耀 (156)

· 诗海撷胜 ·

不曾凋谢的鲜花	孙玉石 (161)
——读《白色花》随想	
春风, 又绿了九片叶子	以衡 (172)
——读《九叶集》	
弹出时代壮美的琴声	班澜 (182)
——许淇散文诗的音乐性	

· 诗 窗 ·

聂鲁达的探索道路	陈光孚 (188)
----------	-----------

· 诗 通 讯 ·

人生旅途的跋涉者	秋原 (202)
——记满族诗人胡昭	

封面设计	曹幸之
------	-----

我与诗

萧 三

我生长在农村，祖国辽阔的大自然陶冶着我的性格，勤劳人民是我写诗的先生。我还是个孩子的时候，看到农民插秧后蹒跚田，边劳作，边唱歌，便跑到他们旁边去听，学着唱。湖南衡阳县有一座巍峨秀丽的南岳山，从我家的大门口望去，好象就在这座山的祝融峰（南岳最高峰）脚下。其实还远得很！但每到夏日，恍惚看见它山峰耸峙，层林吐翠，清溪蜿蜒……络绎不绝的“香客”到这里朝圣，人们都从我家大门口不远的一条大路上走过。他们边走边虔诚地唱“南哪、岳噢、圣呵帝哟……”这种曲调曾在我幼小心灵中唤起过神圣与神秘的情感，慢慢地我也合着他们唱起来。

我的母亲是文盲，但能讲许多民间故事和唱一些民歌，我在襁褓中就是在她甜美的歌声里入睡的。我的两个姐姐，特别是二姐，读了许多唱本、小说，我经常听她念唱本，开头往往是：“不唱天来不唱地，听唱一本××记”。我也喜欢听、喜欢看。

我父亲是个屡考科举不成只得当私塾教师的人，他教过我们兄弟“吟诗作对”。有位亲戚，是个穷秀才，老年时（他活到96岁）收集了乡间流行的俚言谚语，因为买不起纸，用硃砂红笔写在一大堆残书破纸上或他自己每天在山上捡回的各种各样的石头上——他的房间里桌上、凳上堆满了小小的各式各样的石头。我曾给他誊抄整理过一部分。

所有这一切都培育了我写诗的热情，增进了我对民间语言的兴趣。

进了县立高等小学(相当于现在的初中)，语文老师大都是过去的秀才、举人。按校规，要求学生每星期天上午做一篇作文，然后才准许休息。有一次作文题目是《春》，我的文章每一句都有一个“春”字。教我的周老师看了很高兴，批曰：“桃花流水渺然去，别有天地非人间。”又一次批：“大厦如倾要栋梁，青眼高歌望吾子”。他爱用诗句批阅卷子的作法对我影响很深。有一次放暑假的时候，我们请他写对联，他给我写的是：“举头望明月，荡胸生层云”。一直记忆至今。

大概在十四五岁左右，我写过一首《思亲》的诗，还记得其中有一句：“理衣犹见折衣痕”，老师的批语是：“孝子才人，如是如是”。

还有一次我在一个本家祖辈的家里看到左宗棠写的一幅对联“有为者常若无事，认言人亦辄能文”。字体刚劲，也留下深刻印象。至今还记得。

我在长沙第一师范读书的时候，喜欢背诵《唐诗三百首》，喜欢读《袁子才诗话》，这对我写诗都很有影响。

此外，我也酷爱音乐，喜欢唱歌，弹风琴、吹洞箫和笛子，学会了西宫词“苏武牧羊”和“梅花三弄”等曲调，它进一步训练了我的节奏、韵律感。

大概是所有这些因素不断地培植了我对诗与歌的兴趣，我也开始写起诗来，发给我的《几何学》练习本，被我写满了诗，但后来都遗失了。

在做小学教员的时候，除文科外，还一直教音乐。

我的第一首公开发表的白话散文诗《节孝坊》刊登在1919年7月出版的《湘江评论》上，当时也没有当作诗来写。以后曾写过一些宣传中国革命和马列主义的诗歌或诗传单、诗标语。但大多没有留下底稿。

我的真正诗歌生涯是在1930年开始的。那时候我正在莫斯科

养病，由于革命需要我开始写诗。读了列宁的《党的组织和党的文学》一文后，我认识到文艺并非雕虫小技，是革命斗争的武器。我把诗歌当作“子弹和刺刀”，当作一项严肃的革命事业。我抱着“文艺上的功利主义”的想法进入诗坛，决定用诗的形式来宣传中国的土地革命、工农红军，宣传左翼文学，揭露反动派屠杀革命人民的罪行。这时期的诗先后被译成俄、英、法、德、西、保等国文字。我的第一首诗是《命该如此》，约有一、二百行，是写红军和苏维埃运动的，惜已散失。还记得几句是这样的：

王老头子低声道，
叫声林儿听分晓。
命该如此天生成，
今年收成又不好。
东家老爷脾气坏，
想把我们早辞退，
记得去年这时节，
几乎掉了我脑袋。

……

后来，王老头的儿子当红军去了，家里也分了地翻了身。那时董必武同志在莫斯科列宁学校学习，我去向他索诗，他说：“我写的都是旧诗；你的这个诗要得！要得！”我就把《命该如此》和俄国诗人兼翻译家A·罗姆共同翻成俄文，在国际文学联盟的机关刊物《国际文学》上登出来了。从此开始了我对诗歌的探索。

1941年发表了 my 短诗《我的宣言》，阐述了我的主张：

只希望，读下去，顺口顺眼，
不敢说大众化和通俗化，
但求其，写出来，象人说话……

这就是几十年来我“宁肯被开除诗人之列，也将继续这样唱和这样写”的作诗原则。我非常同意鲁迅的观点，要“为大众设想，竭力来作浅显易懂的作品，使大众能懂、爱看。”“诗须有形式，要易记，易懂，易唱，动听，但格式不要太严。要有韵，但不必依旧诗韵，只要顺口就好。”

所以，我不主张写朦胧诗，偶尔写些，给自己和自己周围亲近的人欣赏一下也未尝不可。如果大量的诗都“朦胧”起来，我怀疑是不是还会有人要看的。

我也不提倡写旧体诗。我主张新诗要向民歌学习，向古典诗歌学习，在这二者基础上发展成为民族形式的新诗。有人说我也继承了一些旧诗的传统写法，说象我写的“两岸层林参差是”（《元宵流溪荡舟记》）和“泪雨浇花花不起”（《忆陶妹》）等诗句“就是从旧诗中脱胎而来”，说《悼梅兰芳》一诗是七绝等提法都没有错，但文言文都不再写了，诗歌为什么一定要写旧体诗呢？旧体诗难学，难写，写得好的不多。当然，写一下我也不反对，但一味追求、提倡写旧体诗，就有复古之嫌了。

在延安时期我主编的《新诗歌》油印小报，就是在以上思想指导下办的。当时的柯仲平和现在健在的公木、朱子奇、冯牧、张椿等同志都积极参加了诗歌朗诵活动并为《新诗歌》撰稿，这对培养青年诗人、推动新诗歌的发展起到了一些积极作用。

新中国成立后，我参加了中外文化交流、中苏友好、保卫世界和平等工作。作为保卫世界和平的一名战士，我奔走在国际革命斗争的行列中。我这个时期的作品很少，有少数若干首诗，是反映国内外革命人民斗争的。

在“四人帮”猖獗的年代里，文化艺术被禁锢着，我也被迫中断写作十几年。随着歌唱春天的到来，我又写了《八十三岁自寿》和怀念柯仲平、何叔衡、周恩来、李季、郭小川、宋庆龄、鲁迅等人的诗歌。最近也为中国女排的凯旋高歌。我为自己能成为社会主义祖国合唱队中的一员而自豪。有的青年诗人把我菲薄的诗作誉之为“革命史诗”，我是不敢当的。但我想，倘一息尚存，我还要写。我愿用二十一年前的话来再次自勉：“活到老、学到老、改造到老、工作、写作到老——歌唱到老。”

历史在前进，文坛是乐观的。许多“日见生长的健壮的新芽”正在不断地扩大着诗歌的队伍，这是值得欣慰的。

1981年12月

诗歌美学的研究课题

林 希

尽管诗歌美学从理论上还没有完全成为美学理论的一个分支，但是，人们已经在愈来愈多地使用这个概念去理解和说明诗歌创作这一艺术现象了。为了不致于在理论上和实践上造成误解，我觉得很有必要对“诗歌美学”这一概念本身进行深刻、完整、细致的探索。

作为文艺理论的一个构成部份的诗歌文学理论并不就等于是诗歌美学，诗歌美学对于诗歌文学理论既有从属性，也有独立性。诗歌作品既是一个艺术现象，同时又是一个美学现象，就文艺学理论来说，它研究诗歌作为一个艺术现象的全部内容，它的内容和形式，它从汲取生活、情感素材，到酝酿，迸发创作灵感、直到完成创作的全过程，它的文字，格律……如果说，这其中也包括了诗歌美学的研究对象的话，那么，诗歌美学是在诗歌作品作为一个美学现象的前提下，研究诗人创作活动中的感觉世界和情感世界。

德国诗人歌德，一八二四年“关于艺术的格言和感想”中有一段著名的论述：

诗人究竟为一般而找特殊，还是在特殊中显出一般，这中间有很大的分别。由前一种程序产生出寓言诗，其中特殊只作为一

个例证才有价值。后一种程序才适合诗的本质……

歌德的阐述在当时的美学研究中引起了极大的震动，他甚至启发了黑格尔提出了他那著名的“理念的感性显现”这一著名的美的定义。（见朱光潜：“谈美书简”）我们在研究这一论述对“形象思维”理论的提出与完成所具有的深刻意义的同时，更应看到正是这一论述，包含了诗歌美学的基本概念。

诗的本质，以歌德的理论，就是在“特殊中显现一般”，这同时，也是对全部艺术创作所提出的“质”的规定，然而，诗歌作品在完成“特殊中显现一般”的时候，又有其自身特殊的途径，这个特殊途径，就是诗歌美学的研究内容。

诗歌作品作为一个美学现象，它一方面展现了“这一个”作品向人们所展现的感觉世界，另一方面，它又向人们展开了诗人的情感世界，正是这个感觉世界和情感世界，才完成了“这一个”诗歌作品在“特殊中显现一般”的最高艺术使命。

那么，这个感觉世界是否就仅是客观世界呢？既是，又不完全是。在美学意义上的感觉世界，就决不单纯是客观世界存在的“自然美”，而且更重要的是由这一自然美的现象而产生的美感，或者是发现、欣赏这一自然美的心灵世界。“无边落木萧萧下”在感觉世界里绝不仅仅是自然美，在完成这一美的意境过程中，它更包容了诗人的美感，所以美学意义上的感觉世界，既是客观世界在诗人心中的反映，更是诗人的美感向客观世界的推移。马克思说：

正如只有音乐才能唤醒人的音乐感觉，对于不懂音乐的耳朵，最美的音乐也没有意义，就不是它的对象，因为我的对象只能是我的本质的表现。

所以，无论作为自然现象的客观美如何纯真，如果没有一颗诗的心灵，它也不会转化为诗歌作品的感觉世界，也不能构成为诗歌美学中的感觉世界。无论是“明月光”，或者是“瓦上霜”，游离了诗人的美感，就失去了美的价值，所以，诗歌美学研究的正是美的感受过程和创造过程，也就是在诗人的感觉世界里，美和美感，二者的相互关系。

有些同志把诗歌美学理解为写作技巧，这是把诗歌美学简单化，一部份写作技巧上的内容包括在诗歌美学的范畴之内，但是，诗歌美学的重点，大部份是研究在技巧之前。

别林斯基在研究诗人的感觉世界的时候，曾有过极其精辟的阐述，他说：

记述大自然之美的作品是创造出来，不是抄袭而成的；诗人从心坎里复制大自然的景象，或是把他所看到的东西加以再创造；无论在那一种情况下，美都是从灵魂深处发出的，因为大自然景象不可能具有绝对的美；这美隐藏在创造或者观察它们的那个人的灵魂里。

所以，诗歌美学所要研究的，正就是诗人在心坎里复制大自然景象的过程；美，在诗人灵魂深处发生过程。作为美学现象的诗歌作品，不同于绘画作品，它从来就没有过“纯净”的风景，静物，花鸟虫鱼。其实，对于这些“单纯”表现自然美的作品，画家也决不是对自然美的直接“抄袭”，美学理论家所研究的，依然是这个自然美如何再现于画家笔下的，依然是这个自然美如何升华为艺术美的。这样，我觉得，诗歌美学研究的感覺世界，实际上侧重于诗人的美感，或者是诗人的美学素质。

对此，前辈理论家作出了多种多样的解释，也下过多种多样的定义，我们在此不去推敲那一个学说更完整、更确切，我们只是由此认识到，诗歌美学要从这个基本范畴开始建树自己的理

论。

研究诗歌作品所展现的感觉世界之后，诗歌美学更重要的是研究诗人的情感世界，而诗人的情感世界又是一个那样复杂，广阔、包容万象的世界。“诗言志”，可见诗，主要地是展现诗人的情感世界的。即便是对“枯藤、老树、昏鸦”这样大写意的风景画面，其中包容着的仍然是无限丰富的诗人的情感世界。

我觉得诗歌美学研究的诗人情感世界，就不仅只是“这一个”诗人情感世界的特殊性了，在诗人的情感世界里，既体现着特殊表现一般的规律，又必须使这个特殊具有一定范畴的普遍性，没有普遍性的情感世界就没有艺术力量。依然是别林斯基的解释最彻底，他说：

没有一个诗人能够由于自己和依赖自身而伟大，他既不能依赖自己的痛苦，也不能依赖自己的幸福；任何伟大的诗人之所以伟大，是因为他的痛苦和幸福深深植根于社会和历史的土壤里，他从而成为社会、时代、以及人类的代表和喉舌。

诗人的情感世界，作为一个美学现象，首先要究明的是他对历史和时代的态度。因为，美，总是要表现为具体的，没有时代烙印的情感世界是不存在的，但是，被历史否定的反动势力，尽管他也会产生动情的悲哀和痛苦，但这种情感却并不是美的，那么，诗人的情感世界，就必须从其倾向性上去判断它的美学意义。

但是，艺术现象又决不如此简单，诗歌美学在完成了对诗人情感世界的倾向性判断之后，更大量的研究对象，却又是这个情感世界所包容的情感共性，在我们研究了一些具体的诗歌作品之后，我们会发现，诗人的情感世界所包容的情感共性愈宽阔，愈广泛，它就愈具有强大的艺术感染力量。尽管“农夫与蛇”的故

事告诫我们，一旦蛇的情感力量打动了农民，将会造成多么可怕的后果，其实，“农夫与蛇”的故事所以具有强大的生命力，是展现了农夫在对蛇的识别过程中所发生的情感变化，美学研究正是要开掘这一个农夫和所有的农夫，甚至是人类共同的情感世界的共性，也正因这个情感共性，“农夫与蛇”的故事才有了生命。

倾向性的判断是首要的，但不是唯一的，更不是最后的，所以，诗歌美学研究诗人的情感世界，所要开掘的是人性、人情和情感世界的共同美，在这方面，戴望舒的作品给我们提供了丰富的研究课题。

曾经一度流行的简单化的理论，把倾向性和人性对立起来。其实不然。倾向性就是共性，倾向就是一种寻求情感共性的行为，如植物倾向于阳光和水，人倾向于光明和爱情。

所以，建立诗歌美学理论，一定要勇于解放思想，打破理论禁区，更不能把诗歌美学的研究仅仅徘徊在一些表面的浮浅现象上，那样，诗歌美学也就失去了重量。

通观全部的诗歌艺术历史，从“关关雎鸠，在河之州，窈窕淑女，君子好逑。”从“不稼不穡，胡取禾三百廛兮？不狩不猎，胡瞻尔庭有悬貆兮？”一直到“为什么我的眼里常含泪水？因为我对这土地爱得深沉……”作为美学现象的诗歌作品，它所展开的情感世界正是在寻觅人性，人情和情感共同美的过程中显现其强大的艺术力量的。

最后，诗歌美学完成在感觉世界和情感世界的和谐与统一，而诗歌作品正是在这个和谐与统一的“灵感”瞬间完成的。诗歌创作活动，既是客观世界对主观世界的诱发，更是从主观世界向客观世界的推移，一种情感的推移。所以，诗歌美学研究的感觉世界和情感世界的和谐与统一，实际上也就是这二者的相互推移过程。而在诗人完成这个推移过程时，诗歌美学研究他的形象

思维能力，研究诗人通过形象思维的手段使其诗歌作品所获得的艺术力量。

基于上述的一些理解，我感到目前我们一些论述诗歌美学的文章有很多不得当处。

从理论上，有的同志把美和美感割裂得那样绝对，甚至于指责别人“妄图否定客观物质的第一性，美感（作为一种社会心理现象）的第二性”。他们把诗歌美学归纳为“这种客观具体物象在人的心理上的映象的过程，这种美感的感知过程，是理性因感性的激发升华为艺术形象的过程。”这种理论不去分析诗歌创作过程中的感觉世界和情感世界的相互推移而最终达到和谐的过程，而是仅仅从那个是第一性，那个是第二性的派生关系上把作为美学现象的诗歌作品解释为“理性因感性的激发升华为艺术形象的过程。”我们知道理性被感性激发并不一定会升华为诗，它无法作为诗歌美学的规律，而且这些年来，我们又看到了过多的因感性激发了理性而升华出的艺术形象是多么的苍白。总之，过份地从空洞的概念上去探讨诗歌美学，常常是无益的。

“小我”与“大我”的关系问题，本来并不是十分复杂的问题，仅仅把“小我”包容在“大我”之中，还不是诗歌美学的最高任务，诗歌美学研究诗人情感世界的共同美。离开了人性、人情和共同美，诗歌作品能不能表现自我，如何表现自我就会成为争论不休的问题。

另外也有的同志，把个人的写作技巧，创作体会也当作是诗歌美学的核心了，并指出了一些“豪壮美”“理喻美”和“整体美”等等概念，尽管这些可能构成为诗歌美感的因子，但它却决不能构成为诗歌美学的基础理论，如果那样，从事诗歌创作的同志还会提出“淡雅美”，“哲理美”，“细节美”等等等等。那，诗歌美学不就等于没有了自己的内容了吗？

关于朦胧的三味、三度及三品

石 天 河

一 朦胧三味

黑格尔有一句值得深思的老话：“凡是现实的都是合理的。”

不管是什么一种东西，它能够存在，总有它能够存在的原因和根据。七、八十年代之交出现于我国诗坛的“朦胧诗”，她不但发生了，并且还在发展，还有人为她叫好，这是为什么呢？

她是西方资产阶级的货色吗？

无可否认的，我国现时的“朦胧诗”，无论在形式、技巧和理论上，都有受西方现代派诗歌影响的痕迹。但是，一种外来的东西，要在中国立住脚，如果没有中国人自己的需要，那仍然是

总之，诗歌美学尽管对于美学理论有其一定的独立性，但是它仍然被包容于美学科学的范畴之内，既不能把它搞得过份神秘，也不能把它搞得过份轻率，更不应作纯粹的概念图解。

诗歌美学的理论今天才刚刚提出，它还远没有建树为完整的科学体系，但这个问题的提出很有意义。进行这一理论探索还需要勇气。因为，多年来一些粗案的做法造成了美学理论的混乱。今天，在我们草创诗歌美学理论的时候，一定要有科学的态度，探讨的气氛和诗人般的激情和执着。

不可想像的。为什么中国会需要这种“朦胧诗”呢？这是不是历史上必然出现的呢？

要说到“朦胧诗”的历史，我们倒可以向西方现代派摆出阿Q式的自豪来说一句大话：“老子先前比你阔得多呢！”西方的朦胧诗，不过是在本世纪二十年代才出现的，而我国的朦胧诗，并不是如某些文学家们所说的始于唐代李商隐的爱情诗，比李商隐更早得多的，可以上溯到公元420年前后我国著名隐逸诗人陶渊明的《述酒》，那是一首具有强烈感情倾向的政治诗。那首诗，在当时那一代人中，大概是没有什么人看懂了的。下一代两代，儿子和孙子，大概也没有什么人看懂了。一直到十一世纪，据说是宋代大诗人苏东坡（可能是伪托）手抄的“苏写本”上，对于那首诗也没有看懂，只好在题目下注着：“此篇与题非本意，诸本如此，误。”还以为是诗集中把题目安错了呢。又过了几百年，才逐渐有人找到了理解这首诗的线索。也许是直到清代以后，才理解得比较清楚了。可见，青年诗人舒婷说的“你不懂，你的儿子和孙子会懂得的。”这话也不应该看作纯粹是撒野或撒娇的语言，它多少是有些道理的。

那么，“朦胧诗”在什么情况下，有它发生发展的必然性呢？

从外表看，“朦胧诗”表现为三个特点：一、思想的迷惘，二、感情的隐秘；三、艺术的新异。从产生它的时代条件来看，无论是中国古典文学中的“朦胧诗”，或是西方现代派的朦胧诗，都是在严重的战乱或政治斗争之后，由于人们普遍地遭遇不幸，诗人的心灵受到创伤，在发而为诗时，感情上又受到压抑，于是便异化为朦胧诗。

如果说二十世纪西方现代派诗歌的产生，与第一次世界大战后，西方知识分子中对资本主义制度与基督教文明的失望、和对人类前途的迷惘情绪，是紧密相关的，那么，我们也就不难理