

世界
名诗
鉴赏
词典

辜正坤 主编



A COMPANION TO MASTERPIECES
IN WORLD POETRY

世界
名诗鉴赏
词典

辜正坤 主编

北京大学出版社
一九九〇·北京

Copyright © 1990 by Peking University Press

All rights reserved. No part of this work may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying and recording, or by any information storage or retrieval system, without permission in writing from the publisher, except for the quotation of brief passages in criticism.

Printed in the People's Republic of China

世界名诗鉴赏辞典

辜正坤 主编

北京大学出版社出版

(北京大学校内)

二〇二工厂印刷

新华书店北京发行所发行 各地新华书店经售

787×1092毫米 16开本 73印张 2650千字

1990年2月第一版 1990年2月第一次印刷

印数: 00001—15,000册

ISBN 7-301-00893-7/I·163

定价: 39.50元

序

辜正坤同志等编纂《世界名诗鉴赏辞典》，穷数年之力，现在终于出版了。这在中国外国文学界是一件很有意义的事情。

现在国内似乎有一股外国文学辞典热，类似的书颇出了几部。但是，这一部却与众不同，至少有两点值得提出：第一，选的不是一般的诗，而是名诗，都是在有关国家内部和国际上久有定评的。第二，大部分利用已有的译文，多出自名译家之手。这两个条件确能保证本书的质量。因此，本书的意义就决不限于外国文学界。对广大的大中学生中的文艺爱好者，对一般的知识分子，此书都能使他们得到各自不同的满足。

我一向有一个偏见，我认为，搞翻译决不能为翻译而翻译，而一定要有点功利目的，就是我们现在常说的社会效益。这里面包括两层意思：一是欣赏，二是借鉴。所谓欣赏，就是我们常说的美的享受，所有的艺术品都能提供这种享受。所谓借鉴，是对我们的新诗创作而言的。对以上两个方面，我们这一部书，由于是名诗，再加上是名译，都能提供最优良最有利的条件。

年来外国文学的译本在国内似乎并不走俏，但是诗歌却是例外。对于这个现象，最初我确有点迷惑不解；继而思之，却豁然开朗。诗歌是直接诉诸人的心灵的。虽然“诗无达诂”，我认为，妙就妙在这个“无达诂”上。同样一首诗，对它的理解因人而异，灵活圆通，反增美感。如果像散文一样，有了“达诂”，一目了然，反而索然，我们不是都有这样的经验吗？

至于创作借鉴，则是古已有之的。中国六朝的诗歌译文，比如马鸣的《佛所行赞》，既不叶韵，语言又朴素平庸，与当时流行的铺陈雕琢，如七宝楼台般的文体大异其趣。然而影响却是深远的。它影响唐代诗歌的创作。韩愈等以文为诗的渊源应追溯到这里。

总之，辜正坤等同志的这一部书，决非趋时之作。它既能提供美的享受，又能提供创作新诗的借鉴。它为我们当前的外国文学界，甚至一般的文学界，注入了清新的活力。我相信，它一定会受到普遍的欢迎。基于这一点认识，我乐于写这样一篇短序。

季羨林

1990. 1. 22

序

幼年启蒙时即诵习唐诗，至今犹爱孟郊《春晓》、李白《静夜思》、王维《渭城曲》、贺知章《回乡偶书》等名篇，可以说这些诗已扎根在我心灵深处。后来上大学，吴宓先生讲授十九世纪英国浪漫主义诗歌，我最喜读柯勒律治的《古舟子咏》和济慈的《夜莺颂》。接着又学法语，接触了法国诗歌，至今仍能背十六世纪七星诗社诗人龙沙的十四行爱情诗和十九世纪象征主义诗人兰波的《雨中愁思》等短篇。后来在西南联大旁听冯至先生讲授德国抒情诗时，我又爱上了歌德和海涅的歌曲。一个人精力有限，杂事很多，不可能学会世界上众多的主要语言，也不可能通过这些语言来阅读和欣赏各主要国家的诗歌。这确是人生一大憾事，因为正是通过各国的诗歌我们才能真正了解各民族的特性和人类的共性，才能看到世界的丰富多彩、大自然的壮丽和雄奇，才能认识生活的意义和人的伟大与崇高。幸亏人类学会了翻译这门艺术，我们才有可能通过忠实优美的翻译去阅读和欣赏世界诗歌的名篇。为此，我们应该感谢诗歌翻译家们的辛勤劳动。

由辜正坤同志任主编的《世界名诗鉴赏辞典》为读者提供了方便，满足了读者渴望阅读和欣赏世界各国诗歌名篇的要求。辜正坤同志对中西诗歌都进行过深入的钻研，有较多心得和新颖独到的见解，颇能启发读者的思考。此外，他有相当丰富的翻译实践，译文质量甚好，并能提出一些新的翻译理论，因此由他来担任这部辞典的主编，是相当合适的人选。

编纂诗歌鉴赏辞典是一种艰苦细致的工作，需要才力、学力，更需要眼力。这部辞典的规模颇大，必然花费了编撰者的巨大劳动，在出版业不太景气的时候能合力推出这么一部工具书，的确是很值得赞扬的事情。我想起法国拉鲁斯词典封面上的图画和格言：一个女神（可能是风神）吹散蒲公英的头状花序，种子随风撒落人间。祝愿《世界名诗鉴赏辞典》就像蒲公英的头状花序一样，把世界名诗的种子散布到大地上每一个角落，生根、开花，为读者提供持久、永恒的教益和乐趣！

李赋宁

前言

数千年来,华夏后裔素以诗豪自矜于天下,虽偶借番声胡调,亦往往讥为令,嘲为曲,不视以汉诗正宗。是因神州大陆,东临苍海,西横险谷,恃天然之屏障,借祖传之遗风,惯以泱泱大国雄视万邦,而不屑与蕃外为伍,以为彼蛮夷之族,何可言诗?然天下事理,久必生变。明末清初,欧风东渐。殆及甲午海战,举国为之震恐,炎黄子孙始信西方文明不可等闲视之;耿介拔俗之士,深以闭关锁国为忧,于是锐意改革,励精图治。中体西用,以夷制夷之论,甚嚣尘上;欧美典籍之译介,遂勃然兴起。政治、哲学、自然科学之类文献,率先见纳;文学艺术之类书籍亦接踵骤至,严复、林纾等辈,推为译界魁首。比至五四期间,白话运动席卷中华,翻译业如遇东风,四海之内,废科举,兴学校,倡科学,重民主,西方文化竟如决堤之怒澜,势不可挡。然于诗歌翻译方面,或因读者寥寥,或因译而难工,成绩略嫌菲薄。自五十年代起,译诗之风忽如异军突起。希腊、罗马、俄苏、英、德、法、意、美诸国精品,渐次得以问鼎中原。海内读者,眼界为之大开,方知异域之民同乎天朝庶人,七情六欲俱全。或阐发义理,或摹状世事,或吟咏情性,或抒写自然,其诗艺之精绝,别属一种境界。虽无洋枪洋炮之声威,却有震撼人心之妙用。至八十年代,诗歌译本或新或旧,层见叠出,蔚为大观,好之者深以遍览为苦,惟寄厚望于爬罗剔抉,聚精荟萃之佳编辑,辑纂名诗、间以赏鉴文字,遂推为急务。一九八六年秋,集学界同人若干,谋编纂《世界名诗鉴赏大辞典》,北京大学出版社慨然相许。编委会分工合作,博采旁搜,粗具规模。越明年,北大文学与翻译研究学会成立,强手如林。遂联络海内有志之士,锐意成此大业。历三载余,始成。其间甘苦,不一缕述。

维科尝有言,“普天之下,人人皆诗人。”(维科《新科学》)然诗心诗趣,自当有别。一人有一人之诗,一代有一代之诗,一国有一国之诗。即汉人读汉诗,亦智者见智,仁者见仁,义理纷繁,莫衷一是。故“诗无达诂”说,世代奉为主臬。世界诗歌,遍布五洲,其万千差别,自可以想见。读者能窥其堂奥、尽得其旨趣者,百无一二。要而言之,其难有三:语言扞格不通,格律杂陈难解,其难一也;文化背景不明,审美情趣有别,其难二也;译者水平参差,译风因人而异,其难三也。有此三难,正无怪乎意大利谚语云,“Traduttore traditore”(“翻译者,背叛者也”)。虽然,亦不尽然。诗语有可译,不可译,半可译之分。诗意有可解,不可解,半可解之别。译者倘能兼通双语,审时度势,驰骋于规矩之内,权衡于锱铢之间,不求处处形真,但求整体神似;形有失而援神补,神有亏而图形胜,自能左右逢源,译笔生辉。解者倘能耳濡目染于外邦文物典籍,意会于似与不似之间,情寄于隔与不隔之内,自能金针巧度,妙合自然。

本辞典编撰译者,不惮霜寒暑热之苦,爬罗剔抉,荟集精英,其功待人评判。

本辞典诸学术顾问,或撰写条目,或指迷释惑,前学带后学,先生教学生,其诚其情其学其识,殊觉感人,特于此致谢。

外国诗歌鉴赏辞典之编纂,尚属首举,纰漏处在所不免,伏盼学界同好,读者诸君,不吝赐教,以俟再版时修订。是所望焉。

北京大学出版社总编辑苏志中先生躬躬此事,并不时垂询;外国语言文学编辑室胡双宝先生负责编辑加工,操劳尤多,编委会谨表谢忱。

说 明

- 一、本辞典以国内广大外国诗歌爱好者为主要对象,兼顾大专院校外国文学专业师生及社会上文学研究者的学术性需要,力求全面、系统,雅俗共赏。
- 二、本辞典入选诗歌均是公认的有定评的名诗,在取舍上侧重短诗,兼顾长诗(节选其精华)。共收 470 余位诗人的作品近一千首。
- 三、所选诗除古巴比伦、古埃及、古希伯莱、古希腊、古罗马等冠于书首外,其余以国别分类,以编年形式排列。内容含诗歌鉴赏理论、诗歌简史或简况、作者简介、诗歌正文、注释、评论及其他,并附诗歌常用术语。为查检方便,另附作者及诗题索引。
- 四、入选比例:古代诗约占 15%,中古占 10%,文艺复兴时期及 17 世纪占 30%,18、19 世纪占 25%,20 世纪占 20%。各国诗歌的全盛时期差别颇大,以上比例只是大的原则。
- 五、对每首诗的评价力求打破传统的一家之言的作法,采用博采众家、兼收并蓄的开放式态度,尽可能收集各种有影响的评论文字,撮述其要点,间杂以己意。尤注意罗列互相对立的观点。评者力求客观地为读者提供尽可能多的鉴赏诗作的视点(the point of view),而不把刻板武断的评语强加给诗作和读者。
- 六、长诗除极个别例外,节选长度不超过 200 行。评论文字与诗的长度并不完全成比例。例如有些叙事诗,本身就通俗易懂,译成白话汉诗后,读者一目了然,评者自不叠床架屋,大事渲染。而有些短诗,尤其是重点名诗,因影响大,世人议论亦多,评论文字往往反较长诗在比例上有所偏重。
- 七、所选择的译者,大多是精于诗歌翻译的名家。所选诗作,不论旧译、新译,均已查核原文,舛误处多已酌情更正。少量译诗有几种译文,也一并附上,读者可自行比照,亦是一乐趣。
- 八、本辞典的撰稿人中,既有饮誉海内外的权威诗评家,亦有崛起于文坛的后起之秀。以北大专事外国文学研究的专家学者(多为文学博士、博士生或文学硕士)为主体,同时邀请了中国社会科学院、北京外国语学院、北京师范大学、复旦大学、上海外国语学院、南京大学、南开大学、四川大学、杭州大学、安徽大学等二十多个单位从事外国文学研究的专家学者参与撰稿。有少量评述文字摘自有关书刊,均在编写人名单中列出了作者姓名。
- 九、本辞典各主要分支的责任编委如下:古巴比伦、古埃及(辜正坤),古希腊、罗马(辜正坤、傅正明、谢伟民),法国(葛雷),印度(曹仁虎、侯传文、石海军),英国(辜正坤、余石屹),俄苏(傅之锋、吕建军、傅品思),德国(冯小虎),非洲(白钢),意大利(周晓康),东欧(程文超、朱海波),澳洲(杨国斌),日本(陶刚),阿拉伯(谢秩荣),美国(刘晨锋),西班牙、拉丁美洲(黄桂友、邱玉琢),东南亚(龚勋、严萍),诗歌术语(辜正坤、姚锦清、田晓菲)。

编 委 会

顾 问

(依拼音顺序,下同)

卞之琳	陈 嘉	范存忠	戈宝权	季羨林	金克木	李赋宁
李 芒	刘振瀛	罗大冈	罗念生	田德望	王佐良	魏荒弩
夏承焘	许渊冲	杨周翰	叶水夫	赵萝蕤	周珏良	

主 编

辜正坤

编 委

白 纲	曹仁虎	程文超	飞 同	冯小虎	傅 浩	傅正明
傅之锋	葛 雷	龚 勋	辜正坤	何劲松	黄桂友	刘晨锋
钱坤强	沈 弘	石海军	陶 刚	王 宁	谢伟民	谢秩荣
徐志啸	杨国斌	姚锦清	余石屹	张首映	周晓康	朱海波

主 要 译 者

卞之琳	冰 心	陈大维	陈光孚	陈 黎	陈力川	陈守成	程曾厚	楚图南	崔国翔
戴 骢	戴望舒	董振邦	杜 陵	杜运燮	范荷芬	飞 白	冯玉律	冯 至	傅 雷
戈宝权	葛 雷	辜正坤	顾蕴璞	顾子欣	关 凯	郭沫若	郝 运	侯焕阁	胡 斌
胡壮麟	黄宝光	黄成来	黄杲炘	黄经伟	季羨林	江 枫	金克木	金留春	金相肃
蓝 曼	蓝 明	劳 陇	黎 新	李国庆	李鸿飞	李 霁野	李魁贤	李 谋	李文俊
李锡胤	李宗华	连 铁	梁宗岱	林 岚	凌 彰	刘安武	刘德中	龙文森	吕同六
罗大冈	罗 洛	罗念生	马祖毅	孟继成	宁 思	欧 凡	戚叔含	钱春绮	钱鸿嘉
乔 育	丘 琴	裘小波	邵洵美	申 奥	屠 岸	石 真	舒 里	舒 雨	水建馥
苏 杭	孙 用	谭延香	田 海	涂卫群	屠 岸	万 宁	王焕生	王 燎	王兴仁
王央乐	王以铸	王佐良	魏荒弩	乌兰汗	巫白慧	吴守琳	武建平	锡 金	晓 辰
徐文德	许贤绪	许渊冲	杨德豫	杨国斌	杨宪益	杨周翰	余石屹	余 振	余 中
袁可嘉	袁水拍	袁 湘	岳凤麟	查良铮	张德明	张 鹤	张鸿年	张 奇	张世华
赵国华	赵乐牲	赵萝蕤	赵少伟	赵毅衡	赵振江	郑 敏	郑振铎	周国勇	周珏良
朱维基	邹 绛								

主 要 编 写 者

白 硕	曹明伦	陈美芳	陈湘庸	陈耀球	程文超	程曾厚	董慧芳	董 瑾	范德玉
飞 白	冯小虎	冯玉律	傅 浩	傅品思	傅正明	傅之锋	高建为	葛 非	葛 雷
龚 勋	辜正坤	谷 羽	顾 越	顾蕴璞	关华兵	韩毓海	何劲松	侯传文	华歆厚
黄桂友	黄元红	黄正义	季新平	剑 钊	金衡山	金志平	境忠一	蓝仁哲	李长山
李福萍	李贵华	李 海	李鸿飞	李 力	林 克	刘晨锋	刘崇中	刘 萍	楼肇明
吕继军	吕 荧	毛 嘉	茉 莉	穆宏燕	那兹洛	内 海	潘一禾	綦玉宁	邱海明
屈超立	曲 菲	尚 定	沈 培	沈 双	水天明	孙承熙	孙小平	汤更生	唐仁虎
陶 刚	田晓菲	涂卫群	王池英	王 光	王建斌	王克元	王乃倬	王能宪	王守仁
王一丹	温仁百	温永红	文海坤	吴文革	萧源波	小 海	谢伟民	谢莹莹	谢秩荣
辛 申	秀 公	徐稚芳	许自强	言 喻	杨国斌	杨合林	杨周翰	余石屹	袁毓林
查良圭	翟厚隆	张毓度	张 由	张照进	章汉孙	赵洪定	赵乐牲	赵兴燕	赵振江
郑小焰	仲 昆	周珏良	周晓康	朱 刚	朱 金	邹纯芝			

世界诗歌鉴赏五法门

辜 正 坤

一、诗义钩玄录

二、世界诗歌阴阳对立七大潮

三、世界诗歌鉴赏十角度

四、诗歌五功能与鉴赏五标准

五、诗歌翻译与翻译标准多元互补论

法门者，修行者所入之门。“为世则谓之法，众圣所由谓之门。”（《维摩诘经》卷八僧肇注）世界诗歌鉴赏也一样，欲在诗歌修养方面有所获，必通过种种门径或使用种种方法。此处所述五大法门，即是笔者认为诸种法门中最关紧要的五种。第一种从诗的定义入手，是探本求源，故为“诗义钩玄录”；第二种是鸟瞰数千年世界诗歌发展大势，以求得某种宏观把握，算是初临诗界；第三种则是入界之后可供窥探的门户，故有鉴赏十角度的称谓，已进入诗歌鉴赏的微观领域；但入境之后，百千诗景诗象灿然照眼，赏诗者目不暇接，必有所选择，有所好恶，这就涉及审美价值判断问题，所以第四种重点论述诗歌五功能及鉴赏五标准问题；第五种专论诗歌与翻译问题，因为任你说得天花乱坠，若无译家将各国诗歌翻译过来，则所谓鉴赏便成空论；即便已经译了过来，但若对译论等毫无所知，也无法真正鉴赏外国诗歌，所以诗歌翻译理论亦不可或缺。这五大法门虽各自独立，但又成犄角之势，互相照应，互为表里，故对于非诗歌专业的赏诗者来说不可不察。

一、诗义钩玄录

《诗品》云：“动天地，感鬼神，莫近于诗。”^①诗之所以有如此大威，其主要原因即在于它是人类心灵深处的颤动。六祖惠能曾因广州法性寺风吹幡幡一事道出千古妙谛：不是旗动，不是风动，而是心动。^②以此喻诗，则鉴赏诗歌的种种疑窦，往往能涣然冰释。天下万物，只要以诗心去感受，则无物不是诗，无处不是诗。“登山则情满于山，观海则意溢于海。”^③德国美学家里普斯的“移情”说正与此大合。^④如果按英国诗人雪莱的意思，则一切文明产物，科学、哲学、历史、考古乃至一切思想体系，无不诗情弥具。^⑤以人事论，大而言之，诗可以为“经国之大业，不朽之盛事”；^⑥小而言之，则诗“可以兴，可以观，可以群，可以怨”；^⑦广而言之，则如维科、克罗齐辈所言，普天之下，人人皆诗人。^⑧然而，虽则诗魂诗魄人人皆有，诗心诗趣却又各自有别。^⑨一人有一人之诗，一代有一代之诗，一国有一国之诗。故诗材、诗源、诗味、诗义纷然杂陈，不可尽述。别的不讲，单就什么是诗这个千古悬案，就不知难倒了中外古今多少文坛巨擘。人类写下了堆山塞海的诗篇，却说不清究竟诗是什么这个问题，这看起来很滑稽，而不幸却是事实。黑格尔说：“凡是写论诗著作的人几乎全都避免替诗下定义。”^⑩然而黑格尔之言差矣。论诗者并不特别避免替诗下定义，倒是争着给诗下定义者居多。古往今来，论诗者究竟给诗下了多少定义，实在难以检索。中国三十年代的杨鸿烈在《中国诗学大纲》中随手列出四十多条诗歌定义。美国当代诗人卡尔·桑德堡在《诗的定义（初型）试拟》中也一口气列出三十八条定义。事实上，凡是诗人，必有自己独特的关于诗的看法；而既然按维科的说法，人人都可以是诗人，那么自然可以由此推论，世界上人人都可以有一条关于诗的定义。因为人人都有各自的定义，结果就没有了定义。在这种情形下，明智的作法是承认一切关于诗歌的定义都有其合理性和存在价值；不过这种合理性和存在价值都是相

对的,都依不同的时代,不同的地区,不同的审美主体而发生相应的变化。每一种诗歌定义都丰富了人类关于诗歌的审美认识;而每一种诗歌定义能否流行则又取决于该定义所处时代的具体场合和审美主体的需要程度。一般说来,为特定时期的大多数人首肯的定义可以看作是该时期最好的定义,称为主定义;其余定义次之,称为辅定义。主定义和辅定义之间依据不同的时空条件和主体类别发生转化,有时此为主,有时彼为主,它们不必是循环式的,但它们会发生转化却是一定的。

就现在大多数诗歌爱好者所熟知的较流行的诗歌定义就有“言志说”^①，“缘情说”，^②“摹仿说”，^③“想象说”，^④“法度说”，^⑤“押韵说”，^⑥“灵感说”，^⑦“语言结构说”，^⑧“感觉说”，^⑨“思维说”，^⑩等十大类。^⑪这十大类定义，各有各的道理。每一种定义都突出了诗的某一特点，而诗实际上包含所有这些定义指出的东西。不过有的定义强调内容，有的定义强调形式，有的定义强调效果，有的定义强调方式。由于下定义者考察的角度、目的及其实体验各不相同，所以结论理所当然地不一样。我们只要心灵开放一点，则会发现它们全都可以用来提高我们的诗歌鉴赏力（广义地说来，其实就是文学鉴赏力）。这恰如盲人摸象，各得一鼻一牙一腹一腿，倘能合而总之，亦可得一全象雏形。但面对无穷的大千世界，人人都是盲人，单个的个体要想彻底地了解对象，断乎不可能。所以，从纯文学艺术的角度来看，倒不如现实一些，把各自的手所摸到的象鼻象牙象腹象腿权且看成是全象之状，尽情欣赏；一旦又摸出另一形状，则又不妨仍看作全象之状，仍随兴把玩。如此方能获得诗歌鉴赏的趣味。虽明知片面，却以片面的深刻自得其乐。照法国萨塞的说法即是：“要使一种印象能够强烈与持久，它就必须是单一的。”（《一种戏剧理论》，第41页）如果抛开了鼻牙腿腹，死心眼儿去求全象，其结果必定是不但得不了全象，往往连鼻牙腿腹也不甚了然。从另一角度来讲，凡艺术的东西都是某种介乎似与不似之间（齐白石语）的产物，如强绳之法或定义，艺术反会受损而不成其为艺术。从模糊美学的观点来看，诗歌之真妙处，似乎正在于其游离不定之内，可解与不可解之间，可触与不可触之际，如影似梦，难索难追。摹之，闻之，感之，味之，往往有得失难表之恨，如处子亭亭玉立于纤云晓雾之中，招之或来，近之却去。故“诗无达诂”说历代奉为圭臬，诗的定义自然也就歧义无穷了。

诗的定义虽然都值得玩味，但作为读者，却必有所偏好。笔者是编者，译者，但也是读者，当然也有自己的偏好或曰偏见。据我看来，要给诗下定义，等于是要把诗同其他文学样式区别开来。所以，从纯文学的角度来看，应以形式判断为依据。上述所谓“言志”、“缘情”十大类定义的片面性，在于它们也适用于别的文学样式如小说、戏剧、散文等，因而并不能完全把诗区别出来。我以为这十大类中纯粹从形式出发可以真正区别诗的应是章太炎所倡的“押韵说”。章太炎说：“诗之有韵，古无所变。……以广义言，凡有韵者皆诗之流。……胪列事物，比而成诗；编排各句，合而成韵。《百家姓》然，医方歌诀亦然。以工拙论，诗人或不为，以体裁论，亦不得谓非诗之流也。”^⑫照他的意思，只要押了韵的文字就算诗。所以《百家姓》及医方歌诀等也应算诗；虽不一定是好诗，但却不能排除在诗歌这种体裁之外。我以为章说极有道理，但只重押韵还有漏洞，须同时强调分行才算真正抓住了诗的形式特点。这样一来，我们不妨说诗就是一种押了韵或分了行的有意义的文字。与此论相近者是朱光潜的“诗是具有音律的纯文学”。但朱说也不十分明确，因为散文也可以是具有音律的纯文学。所以，真正能把诗同其他一切文学样式区分开来的形式特征，只有这两点：押韵和分行。在现代意义上，分行甚至比押韵更重要。我们把一篇纯粹的散文稍加处理，分行押韵，虽然也可能是很枯燥的、蹩脚的诗，你却不能不承认它是诗，因为它具有唯有诗才有的标志。同理，把李白和莎士比亚的最好的诗取消韵脚和分行形式，和其他散文放到一起，则我们必定认为它是散文，或是抒情散文，却绝不认为它是狭义上的诗。原因很简单，因为它失去成为诗的那种最显而易见的外部标志。在今天白话自由诗盛行的时代，你只要把一堆意义稍稍连贯（甚至不连贯）的句子分行排列起来，就必然会使人把它们看成诗行。并且会招来不同的鉴赏者或阐释者。当然也有人会讥为“根本不是诗”，但他的真正意思其实是说这是最糟糕的诗。同时

也一定有人会说“这诗耐人寻味，别有深意”等等，等等。你别以为这是笑话。我们每个人都可能成为这种盲目的鉴赏者，只要我们在当时刚好为某种偏见所支配。因为人最容易受暗示或先入之见的影响，当分行排列的文字呈现在我们眼前时，这种形式就是一种诗歌符号，它会向我们叫嚷：“瞧呀！瞧呀！我是诗，我是分了行的！通常只有诗才会这么分行！”我们于是会不知不觉地以一种诗心去看它们，结果就必然会在无意义的地方看出意义，在诗味淡薄的地方看出诗意盎然来。所以当有的评论者把一首明明淡而无味的诗歌吹得天花乱坠时，他其实并不是在评诗，而是在做诗。如果行家都会有这种“诗病”，一般人就更容易成为它们的俘虏。所以诗歌形式的特殊暗示性也证明诗歌形式自身具有诱导主体审美意向的关键性作用。人们只要细心地想一想，就能明白其他定义的片面性。例如“缘情说”把诗看成情感的表现，然而试问天下有哪一部文学艺术作品不是情感的表现？“法度说”认为诗要遵循一定的法度，然而有哪一种别的文艺作品不遵循一定的法度？“想象说”认为诗是想象的表现，然而天下有哪一种文艺作品不是想象的表现？如此等等。由此可知，判断一首诗是否是诗的第一要素是其外部形式特征：即分行或押韵。要指出的是，这种分行和押韵同时意味着相对于其他文体来说更强的节奏感。在这个基础上，再逐次以“言志说”，“缘情说”，“法度说”，“感觉说”之类定义来丰富它，检查它，然后才能判断这诗是什么样的诗，是好诗，是坏诗，还是无所谓好坏的诗，等等。人们之所以在为诗下定义方面遇到了困难，主要是混淆了诗的形式、内容和效果的关系；更进一步说，是混淆了“诗体”和“诗意”之间的区别。诗体指诗的体裁，诗意指诗在读者心中的效果。诗体是一种较客观的、可以把握到的外部形式，诗意却是审美主体与诗歌形式、内容及一切相关的社会、文化、地理环境等因素相作用后在审美主体身上产生的反应。换言之，后者是一个非常多变的东西，是一个因人而异的东西；由于它自身就是一个不定的东西，所以不能用来限定什么是诗。而历代诗论家们却往往正是抓住这种不定物来作限定性标准，只从自己的感受出发，所以各执一端，难有公论。最后需要强调的是，押韵或分行说只能确定一篇文章是否是诗，却不是确定好诗或劣诗的依据。优劣高低的依据应是“缘情说”，“言志说”或“想象说”之类的东西以及后文要说的诗歌鉴赏十角度和鉴赏五标准等，这就靠读者凭自己的审美趣味去选择了。

二、世界诗歌阴阳对立七大潮

纵观世界诗歌史，我们会发现各民族心灵的钟摆总是在禁欲与纵欲、古典与浪漫、理性与非理性等二极对立之间作有规律的减幅振荡。趋向于纵欲^②、浪漫、非理性的这一极可以称之为阳极；趋向于禁欲、古典、理性的这一极可以称之为阴极。与此相对应，趋向阳极的诗叫阳性诗，趋向阴极的诗叫阴性诗。这种阴阳二极振荡效应是历时的又是共时的，即是说，从宏观上看，世代与世代之间有阴阳之别；从微观上看，各时代（甚至更小的单位时间）内亦有阴阳之别。

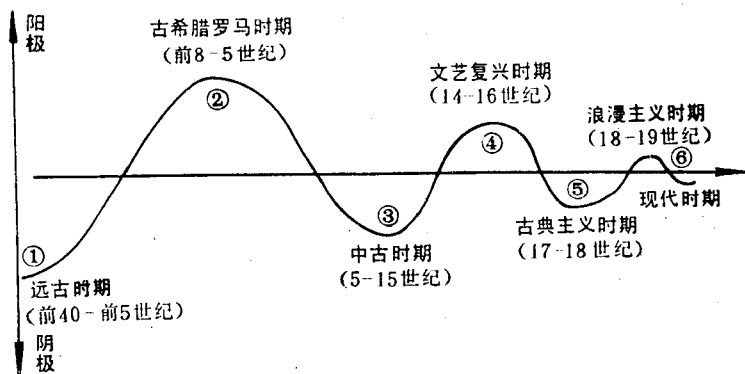
用阴阳概念来解释文学现象在中国古代文论中十分常见。最早者当推曹丕（参阅《典论·论文》），后来的刘勰、钟嵘、严羽、司空图等都曾从艺术风格角度探讨过这个问题，即阳刚阴柔之美问题。但论述最全面者似应推清朝桐城派的代表人物之一的姚鼐。姚在《复鲁絜非书》中说：

鼐闻天地之道，阴阳刚柔而已。文者天地之精英，而阴阳刚柔之发也。惟圣人之言，统二气之会而弗偏，然而《易》、《诗》、《书》、《论语》所载，亦间有可以刚柔分矣。值其时其人，告语之体各有宜也。自诸子而降，其文无弗有偏者。其得于阳与刚之美者，则其文如霆，如电，如长风之出谷，如崇山峻崖，如决大川，如奔骐驎；其光也，如杲日，如火，如金镠铁；其于人也，如凭高视远，如君而朝万众，如鼓万勇士而战之。其得于阴与柔之美者，则其文如升初日，如清风，如云，如霞，如烟，如幽林曲涧，如沦，如漾，如珠玉之辉，如鸿鹄之鸣而入寥廓；其于人也，漻乎其如叹，邈乎其如有思，愔乎其如喜，愀乎其如悲。观其文，讽其音，则为文者之性情形状举以殊焉。

姚鼐在这里讲的是文章的阳刚阴柔之美，但也适用于解释诗歌。他之谓阳刚之美指的是雄伟壮

阔、刚劲有力之美；阴柔之美则指的是柔和幽远、纤秾明丽之美。这种观点和我所说的阴阳两性诗有很多相通处。但姚的说法尚嫌笼统，且只在风格上绕圈子。我所使用的阴阳诗概念则明确指出须以纵欲与禁欲、古典与浪漫、理性与非理性等二极对立倾向来划分。同时，本文“诗歌的五功能与阴阳元泛诗的关系”中对阴阳诗作了更为具体的界定，可参看。

按照上述观点，迄今可以为我们比较确切地把握住的世界诗歌发展史可以大体划分为七大阶段（或七大潮）。第一阶段是远古（古埃及、古巴比伦）时期（前40世纪—5世纪），第二阶段是古希腊、罗马诗歌发展时期（公元前8世纪—公元5世纪），第三阶段是中古诗歌发展时期（公元5世纪—15世纪），第四阶段是文艺复兴诗歌发展时期（14世纪—16世纪），第五阶段是古典主义诗歌发展时期（17世纪—18世纪），第六阶段是浪漫派诗歌发展时期（18世纪末—19世纪初），第七阶段是现代诗歌发展时期（20世纪）。经过研究，我们发现这七个阶段以阴阳二极对立的模式递进循环发展着。简言之，第一阶段阴性诗发达，第二阶段阳性诗发达，第三阶段阴性诗复兴，第四阶段阳性诗复起，第五阶段阴性诗再勃起，第六阶段阳性诗又成主潮。第七阶段是现代，阴性诗泛滥。图示如下：



世界诗歌阴阳二极对立七大潮图示

阴阳两极诗有规律地交替成为诗歌发展的主潮，图示出来，则是一条比较规则的波状振荡曲线。它实际上是世界诗歌嬗变更新的简图，也是世界文明发展史的缩影。值得注意的是，振荡曲线的振幅在不断减小，这意味着，越接近现代，阴阳两性诗更替的频率越高，人们社会生活形式的更替频率也越高。如果这的确是一条规则的减幅增频振荡曲线的话，它还意味着，愈往后，阴阳两性诗潮之间的极性距离愈来愈短，最后几乎成一条直线，阴阳诗成为一体，从而宣布阴阳二极的消失，同时也意味着诗歌本身的消失，诗歌本身的消失则又意味着文学本身的消失。因此，黑格尔所谓文学在未来将被哲学所取代而消失的观点是值得人们深思的。这个观点和当代学术界流行的耗散结构和熵的观念有相通之处。^④不过我们这里不打算探讨这个哲学问题，而只想就阴阳二极诗潮在世界诗歌发展中的演变模式作些介绍，借此勾勒出世界诗歌发展的概貌。

第一阶段属阴性诗潮。这一诗潮的代表作有古埃及的《亡灵书》，古巴比伦的《吉尔伽美什》和古希伯莱的《旧约圣经·诗文集》。《亡灵书》中对自然神（尤其是太阳神拉和尼罗河神奥西里斯）的毫无节制的赞颂以及对生死轮回的绝对信奉都表明这时的人类精神处于一种极度压抑的状态，随着时代的进展，自然神日渐转化为社会神，对太阳神的赞颂逐渐等同于对国王的赞颂，王权神授成了后期《亡灵书》中的基本主题。个人无足轻重，只是命运和统治者手中的工具。《吉尔伽美什》虽在一定程度上显示了主人公与命运搏斗的悲壮，但终究离不开宿命论：“人的死期，天神注定。”对超自然超人力的天神、妖魔的屈从反照出人类的渺小。虽然这部世界上最早的史诗比《亡灵书》多了一点阳性味，但整个说来，仍是阴性诗。《旧约圣经·诗文集》是稍后期的产

物,它是远古期阴性诗的最高峰,是禁欲性最强的作品。在渊源上可推到古埃及的《亡灵书》。对上帝的无休无止的歌颂和自我的无休无止的负罪感是它的基本内容。世界诗歌最大的渊源在东方,东方诗歌的这种阴性色彩自始至终都比西方诗歌浓烈,但当它后来进入西方诗歌界时,竟造成西方中古期一千年的阴性诗潮,其影响之巨大空前绝后。

第二阶段属阳性诗潮,其代表当然首推西方世界的诗圣荷马的史诗,进而又当推萨福和品达等大诗人的作品。荷马史诗中种种前无古人的宏伟场面,绝世美人海伦被掳走的故事背景,以及史诗中勇敢、自私、冒险、纵欲的诸多英雄人物,构成阳性诗的典型特征:纵欲性、浪漫性。这种“人类童年时代的产物”(马克思语)具有永久的魅力。到了萨福,阳性诗趋于个性化,更多内心世界的表现。如果说荷马在用粗线条描摹人类的狂放激情方面达到了一个顶峰的话,萨福则在用精巧的工笔细致地表达人类如火的情欲方面达到了另一个顶峰。阳性诗在经过萨福、阿尔凯奥斯、品达之后,势不可避免地渐次向阴性诗转变。随之而来的罗马诗人维吉尔、贺拉斯等的诗歌创作标志着阳性诗向阴性诗的过渡。维吉尔、贺拉斯等注重技巧,开了欧洲“文人史诗”的先河,算是古典主义的滥觞,其诗作中的教谕性十分露骨。此期的另一大诗人奥维德的一些作品虽仍属阳性诗(如《爱经》、《古代名媛》),然已如强弩之末,力挽狂澜而不得。奥维德本人也在五十岁时被罗马皇帝屋大维放逐到黑海之滨,后来客死他乡。阴性诗此时的崛起已不可逆转。

第三阶段是中世纪诗歌,阴性诗终于占统治地位,时间长达 1000 年。禁欲成了中古文学中压倒性的主题。其主要成就是宣扬基督教教义的教会文学,亦可称圣经文学。此期以拜占庭为中心的拜占庭帝国(东罗马帝国)的诗歌具有罗马晚期文化和叙利亚、古埃及为中心的东方文化的特点,东西诗潮合流,但东方色彩十分浓厚,其思想内容不外是崇拜帝王和宣扬基督教精神,在很多方面与古埃及《亡灵书》中的内容是一脉相承的。其他的诗歌创作也取得了很大成就,但其主要风格,仍属阴性诗,虽然各有不同程度的阳性诗风味。此类诗如法国的骑士抒情诗(法国普罗旺斯抒情诗),骑士传奇诗,英国的亚瑟王故事诗、英雄史诗《贝奥武甫》,日耳曼人的《希尔德布兰特之歌》,冰岛的诗体《埃达》,芬兰的英雄史诗《卡列瓦拉》,法国的英雄史诗《罗兰之歌》,西班牙的英雄史诗《熙德》,德国的英雄史诗《尼贝龙根之歌》,俄罗斯的英雄史诗《伊戈尔远征记》等。阴性诗在此期的基本特点表现为禁欲性,提倡忠君,维护整个封建等级制及其道德规范,用虚伪的信仰和名誉等来压抑人的天性,是迄今为止整个世界诗歌发展中阴性特点达于颠峰的诗歌。虽然如此,阳性诗因素仍然在中世纪内寄居于民歌、谣曲、城市文学、骑士抒情诗、骑士传奇等诗体内,虽然发展十分缓慢。这种端倪尤见于法国城市文学中的长诗《玫瑰传奇》(写于 13 世纪 30 年代),其中已开始批评禁欲主义和蒙昧主义,难怪 15 世纪初,围绕该诗爆发了持续三年的论战。以巴黎大学主事瑞松为首的教会攻击它的后半部“不道德”,“不敬神”,叫嚷“与其加以桂冠,不如付之一炬”。然而阴阳衰盛律是难以抗拒的,阳性诗兴起的周期已经到来。随着但丁、乔叟、维庸等大诗人分别崛起于意大利、英国和法国,阴性诗过渡到阳性诗的最后一步终于迈出,于是世界诗歌走到了第四大转折点。

第四阶段的阳性诗勃起于文艺复兴时期。意大利的彼特拉克、阿利奥斯托、塔索,法国的龙沙、杜贝莱,英国的莎士比亚、斯宾塞等伟大诗人扬起了以人为本、反对神权的大旗,重科学,反禁欲,弘扬人性,歌颂爱情,代表着自古希腊以来阳性诗的第二个高峰。与这个高峰相呼应的,是资本主义文明的兴起,文艺复兴的浪潮来势之猛是极为惊人的,它那摧枯拉朽的雄威席卷了大半个欧洲,使得资产阶级在不到一百年的时间内创造的生产力便“超过过去世世代代创造的生产力的总和。”(《马克思恩格斯全集》,第 4 卷,第 471 页。)文艺复兴之猛烈恰与中古的禁锢状态之深重成正比,对人性压抑得越重,其反抗力也爆发得越大。但文艺复兴的浪潮似乎太猛烈了,涨得快,消得快,它汹涌澎湃了不到三个世纪便不可避免地走向自我调节式的自我压抑。就诗歌发展本身而言,内容的驳杂无羁,情感的奔泻无余,似乎也必然要求某种整一性和含蓄性,于是对形式严谨性的追求又成为新的风尚,阴性诗由是卷土重来。

第五阶段以古典主义为旗帜代表的阴性诗急遽上升为主潮。古典主义崇尚理性,追求形式上的典雅谨严,事实上是古罗马时期维吉尔、贺拉斯一派诗风的重现。古典主义似乎并不太费力气就登上了此期世界诗坛的盟主地位,其主要标志在法国有盛行一时的巴洛克诗风和马莱伯、布瓦洛、高乃依、伏尔泰等古典主义诗人,在英国则有德莱顿、蒲柏、弥尔顿及玄学派诗人多恩等。需要指出的是,古典主义诗歌只是阴性倾向大于阳性倾向的诗,而不是中古时期那种阴性倾向占压倒优势的诗(愿那样的阴性时代不会重演),这时阴性诗和阳性诗之间的振幅已远不如古埃及时期至古希腊时期或古希腊时期至中古期之间的那种阴阳两极振荡的振幅大了。在古典主义时期,阳性诗仍在相当大的程度上存在着。英国的感伤主义和德国的狂飙突击运动已经预示着阳性诗将再次成为主潮。

第六阶段以浪漫主义为旗帜宣告阳性诗重登舞台。随着德国的歌德、荷尔德林,英国的布莱克、彭斯等大诗人的出现,世界诗坛上的钟摆明显摆向了阳极。至18世纪末19世纪初,以浪漫主义为标志的阳性诗达到顶峰。此时英国有湖畔派华兹华斯、柯勒律治、骚塞及三个少年天才诗人拜伦、雪莱和济慈,德国有以诺瓦利斯、艾兴多夫为代表的德国耶拿派和海德派,意大利有莱奥帕尔迪,法国有雨果,俄国有普希金,美国有惠特曼,匈牙利有裴多菲等。浪漫派诗人注重主观抒情,喜用夸张的手法,崇尚个性自由,讴歌爱情与大自然。抛开微妙的差别不论,浪漫派诗风可说是古希腊萨福式阳性诗风的重现。浪漫主义宛如一个纵情喊叫的歌唱家,他可以任凭泪水挂在眼脸上而不擦拭它,以表示情感的热烈与真诚。但是歌唱家的嗓子也有喑哑的时候,到了19世纪中叶,浪漫主义的钟摆走过了极点,又转而往阴极方向振荡了。

第七阶段的振幅比以往的任何一次振幅更小,但是阴阳两性诗间的距离仍是显而易见的。第七大诗潮是对浪漫主义的反拨,宣布阴性诗重执世界诗坛牛耳。完成这种阴性诗的过渡期的标志是唯美主义、象征主义诗歌的出现。德国的海涅,俄国的涅克拉索夫,法国的戈蒂耶,英国的丁尼生、勃朗宁,美国的坡,法国的波德莱尔,印度的泰戈尔及中国的徐志摩等大诗人,实际上标志着浪漫派诗风的余波,正逐渐向高度含蓄性过渡。海涅很快成了此期诗歌的特点。兰波、魏尔伦、马拉梅进一步使钟摆靠近阴极,叶芝、格奥尔格、吉皮乌斯、瓦雷里、里尔克亦是推波助澜者。拉丁美洲的现代派诗坛领袖人物达里奥及与之遥相呼应的欧洲现代派诗人希梅内斯等亦值得一提。以庞德为首的意象派亦在诗坛上掀起不大不小的风波,与苏联以叶赛宁为首的意象派交相辉映。马雅可夫斯基则作为未来派的代表唱出了反传统的战歌。法国的超现实主义和西班牙极端主义等先锋派迭次粉墨登场,阴性诗越来越有声势。戈吕雅、阿拉贡、聂鲁达、帕斯等都不同程度地卷进了这一大潮。值得注意的是,弗洛伊德的精神分析学说此时对文艺起着划时代的影响,但是反禁欲的弗氏理论孕育出的很大一批文艺作品却是一种奇特的果实:主观思想方面反禁欲,其作品的客观效果对大众来说却是禁欲性的,其原因在于艺术形式和风格自身的含蓄性和怪诞性已趋极端。当诗人们醉心于非理性王国的时候,更多的读者却仍然宁愿看到清醒的自我,诗歌和普通人民渐渐拉大了距离,如果人们不能真正领会这种诗,那么这种诗就必然是阴性诗,尽管它们实际上有纵欲性内涵。到了20世纪20年代英国的艾略特,则现代世界阴性诗发展到迄今为止的最高峰,这个最高峰有一个最明显的特征就是神秘性和象征性,连艾略特的同时代人、诗人兼批评家的阿伦·塔特也声称艾略特的代表作《荒原》“一个字也看不懂”,艾略特本人亦否认其诗有什么社会含义,只不过是“一种意念的音乐”。不过,由于我们离20世纪太近,说艾略特是阴性诗的高峰还需后代来验证。然而有一点可以肯定的是:至少到现在为止,艾略特无疑是这种神秘风格的阴性诗的最大代表,以后是否有出其右者,尚需拭目以待。

这里还需着重指出的是,由于庞德、威利和洛威尔等诗人的大力译介,以含蓄著称的中国诗在二十世纪像惊雷一样震撼了西方诗坛。中国诗代表着东方诗歌的最高成就,这是它代表东方诗歌第二次和西方诗歌碰撞、合流,第一次碰撞、合流发生在东方的古埃及、古希伯来诗歌进入世界诗歌大潮时。由于地理和文化上的隔绝,中国诗歌一直在一种封闭状态中自生自长,它也一

直是以阴阳两极对立转换的模式发展,但相对于西方世界诗歌,中国诗歌作为一个整体又是阴性重于阳性。数千年来它几乎和域外世界诗潮不发生联系。这种彻底的封闭状态对文明发展来说,固然是坏事,但对于诗歌本身来说,又有值得庆贺的一面:在相对长的一段时期内,极度的封闭性意味着极高的独创性。中国诗歌由是成为世界诗园中一枝最奇特、最难摹仿的奇葩。《诗经》、楚辞、汉赋、唐诗、宋词、元曲构成中国诗发展的脊梁。大体上说来,《诗经》中的《风》为阳性诗,《雅》、《颂》为阴性诗;楚辞为阳性诗,汉赋为变体阴性诗;唐诗、宋词为阳性诗,宋诗为阴性诗,元散曲为阳性诗。明、清以来,阴阳交错,二极振幅愈来愈小,已是中国诗歌发展的末流;诗歌理论极为发达,诗歌创作却萎靡不振,似是阴阳二极衰减振荡的必然现象。故鲁迅以为中国的诗歌到唐时已经做完,持论虽有偏颇处,却是极有见地的看法,与上述阴阳二极衰减振荡的说法有暗合处。此时中国诗的出路除了在继承传统的基础上大力借鉴外国诗歌技巧之外,似别无他择。这种借鉴的结果便是五四时期的白话诗。由于中国传统诗的年代延续得太久了,所以五四白话诗对传统诗的反叛也最彻底。然而诗歌是一种语言艺术,语言本身的发展是一个缓慢的过程,而白话诗在语言形式上与传统诗距离太大,这就与中国人几千年来传统的审美心理结构发生了冲突,所以白话诗一开始就失掉了很大一部分读者,加上白话诗事实上在很多方面是西方诗的翻版,欧化味很浓,因而自其诞生以来,虽然是用明白如话的形式写成,却和中国说着白话的老百姓变得隔膜起来,真正读它们的,只是一部分青年知识分子。中国新诗实际上处于一种二难境地:退不能恢复到旧传统,进不能使其形式真正为群众喜闻乐读。这几十年来,白话诗一直在死命挣扎,盲人骑瞎马似地左冲右突,和别的文学形式如电影、小说之类比起来,不免自惭形秽。不少白话诗作者于是更多地看外国,抄外国。如前几年风行在白话诗作者之间的朦胧诗,就是艾略特一派诗风的续演,然而艾略特一派诗风实际上在很大程度上内是中国诗传入西方诗坛后生出的杂种树,中国人却又从这杂种树上采摘些枝条回来嫁接在不大景气的白话诗上,殊不知这种晦涩之风正是咱们的不少老祖宗惯用的手法。奇就奇在中国诗传到西方,可以卷起“意象派”之类的旋风,可以长出庞德、艾略特之类的怪树,而西方诗传到咱们中国,却迄今未育出大木来,这本辞典如能在这方面有些补益,就算叨天之宏福了。

到此为止,我们总算对世界诗歌的概貌有了一个粗略的了解。我们发现世界诗歌总以阴阳二极交替振荡的形式发展着,形成一个不断肯定和否定的诗歌发展的链条。虽然阳性诗和阴性诗都有各自的魅力,但一走入极端就必然转化。阳性诗发展到极端是放而无节,阴性诗发展到极端是收而过紧。过度阴性诗有一个明显的特点,要么成为标语口号,成为纯粹宗教伦理思想的传声筒;要么脱离人民大众,成为文人书斋里的摆设,成为只有诗人自己才懂(甚至自己都不懂)的文字游戏。对怪诞形式和技巧的追求成了阴性诗人自夸自耀的资本。当然对阴性诗人也要区别看待,一种是迫于某种社会压力而趋于阴性,谓之被动阴性诗人;一种是自发地只追求形式美所带来的快感而趋阴性,谓之主动阴性诗人。两种阴性诗人只要各得其所,都各有存在的独特意义和价值。

综上所述,我还想进一步指出的是:当前世界诗歌的主潮是阴性诗,这一主潮很可能已经越过了顶峰,阳性诗潮势必将要兴起。这一兴起需要多少时间还难以逆料,但绝不会长于以前任何一次阳性诗主潮周期所需的时间,因为从整个世界诗歌史来看,阴阳诗潮更替的周期似乎在以几何级数递减进行,阳性诗潮的到来很可能为期不远了。我们期待着。

三、世界诗歌鉴赏十角度

我们鉴赏一首诗,可以取一个角度,也可以取若干个角度,如果可能,还可以取全方位角度。每一角度意味着一个特定的视点(the point of view),在每个视点上获得的感受必不同于在别的视点上获得的感受。角度越多,感受越丰富;角度越明确,感受也越清晰。在纯理论上,鉴赏

角度可以是无限的,但在实践上,我们却只能尝试有限的角度。这有限的角度可以归纳为鉴赏十角度。熟练地使用这十个角度可以增强我们对诗歌审美鉴赏的敏感性。

1. 时间角度

所谓时间角度,是指我们鉴赏一首诗时把注意力集中在该诗的时代性上。须知一首诗的含义和审美效果几乎在每一个单位时间内都随着宇宙现象的变化而发生相应的变化。新批评派中的一些人把诗歌本文看成是完全独立自足的封闭体,这种作法在注重作品本位分析时是有其合理性的,因为作品本身若无相对稳定的价值实体,分析者就无法把握住该作品。但站在时间角度上,新批评派的观点就不正确了。例如荷马的史诗,根据当代学者的考证(参见本辞典荷马条),在古希腊远古时代,主要是史料,其次才是诗,因为它记述的大都是真实的史实而非臆编滥造,只是为了便于记诵,才采取了诗的形式。到了文艺复兴时代,荷马史诗在当时的人文主义学者的眼里则又主要是诗,其次才是史,因为在很大的一段时间内,学者们都怀疑其中所述历史事件的真实性而视之为文学创作。到了近代,由于考古学的进展,证实了荷马史诗中许多细节描写的真实性,于是在不少近代学者们的眼中,史诗再次成为史。当然,由于历代人们的审美心理积淀结果,史诗在当代读者的眼中,还是主要被看成是文学作品而非纯粹的历史著作。由此可见,同一部作品在不同的时代将会有不同的含义和审美效果。

同理,古巴比伦的《吉尔伽美什》,古埃及的《亡灵书》,古印度的《摩诃婆罗多》,古日耳曼人的《希尔德布兰特之歌》,盎格鲁—撒克逊人的《贝奥武甫》等史诗作品,如果以现代诗歌的标准来衡量,固然显得浅陋,但是当我们得知它们是几千年前的产物时,我们会立刻生出一种情不自禁的崇敬心;时代的久远本身就是一种古朴美,面对这样的作品,我们的审美价值判断往往是从时间角度而非从作品本身角度作出。换句话说,我们认为它们是好的、美的,其中一个很重要的原因是由于它们是古老的。所以朱光潜先生说:“年代久远常常使最寻常的事物也具有一种美。……‘从前’这两个字可以立即把我们带到诗和传奇的童话世界”。(《悲剧心理学》,人民文学出版社,第20—28页)不但如此,连气候、季节的转换,都会大大影响审美主体的审美心理趋向。早晨读诗和晚上读诗的感受不同,秋天读诗和春天读诗的感受也不同。余可类推。

2. 空间角度

所谓空间角度,是指赏诗者注重地域和不同的社会环境时所取的角度。同一首诗,换一个地域或环境,其价值往往会截然不同。要明白这一点是不困难的,因为不同的地域或环境(尤其是不同的国度)意味着不同的文化传统和审美主体,不同的文化传统和审美主体意味着不同的审美趣味,不同的审美趣味意味着不同的审美价值判断。当一首外国名诗摆在我们面前,由于译文十分平淡,我们内心里很可能并不欣赏,但是却会习惯性地加以赞扬。这是因为我们欣赏时有意降低了审美标准。因为我们明白:1)这是外国的,而非中国的,所以应该以外国标准来衡量;既然在外国是名诗,当然不会是平庸的诗;2)这或者是由于译者的风味并非原作的风味,所以理应假定原诗比译诗高明得多。由于我们事先打了这种折扣,所以也往往会承认这种译得十分平庸的外国诗是好诗,虽然未必是心甘情愿地承认。

与此相反的情形也有。有的诗在本国并不受欣赏,而传到外国后,却大受欣赏。例如美国朗费罗的诗,最初在英国就比在美国受欢迎得多。因为朗费罗的诗十分典雅,传统味浓,更容易投合相对说来比较保守的英国人的口味。

即使在同一个国家,不同地区的人对同一首诗的看法也是多种多样的。四川人不同于广东人,上海人不同于北京人,西藏人不同于东北人,如此等等。不同地区不同的风俗文化传统形成不同的审美定向心理。别的不说,只就各地的方音方言而论,对理解诗的影响也是很大的(例略)。贺拉斯认为:“诗歌就像图画:有的要近看才看出它的美,有的要远看;有的放在暗处看最好,有的应放在明处看,不怕鉴赏家锐敏的挑剔。”(《诗艺》第362—365行)所以掌握好空间角度对鉴赏是非常重要的。