
诗美鉴赏学

吴奔星 著

广西教育出版社



1063.80
I717

诗美鉴赏学

吴奔星 著

徐州学院图书馆



22270116

广西教育出版社

诗美鉴赏学

吴奔星 著

☆

广西教育出版社出版
(南宁市民族大道68号)

广西新华书店发行 南宁地区印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 8.625印张 插页 3 190千字

1993年1月第1版 1993年1月第1次印刷

印数：1—1000册

ISBN 7-5435-1723-X/G·1335 定价：6.50元

(桂)新登字05号

1023180



作者近影

小 传

吴奔星（1913— ），湖南安化人。南京师范大学中文系教授，我国著名现代文学和鲁迅研究学者、诗人兼诗论家。三十年代与诗人李章伯主编北平《小雅诗刊》，写诗历史逾六十年，高校任教五十年。现为中国作协会员、江苏作家协会顾问，全国现代文学、鲁迅研究、茅盾研究等学会的创始人、理事、顾问，江苏省鲁迅研究学会会长。近年出版诗集有《奔星集》、《都市是死海》、《人生口哨》和《江南草》（旧诗）等；著有《鲁迅旧诗新探》、《中国现代诗人论》、《文学风格流派论》等专著；编有《历代抒情诗选》、《现代抒情诗选讲》（合作）、《当代抒情诗拔萃》；并主编《中国现代诗话丛刊》、《中国新诗鉴赏大辞典》和《鲁迅名篇鉴赏辞典》等。

设计
博覽群書

矢志探索 放胆开拓

丁国成

1989年9月，吴老奔星在给我的复信中透露，他将有一部学术专著《诗美鉴赏学》问世，并热情约我为之撰写序言。他幽默地写道：“我有胡子，专请没有胡子者作序，一笑。”吴老说得颇为轻松，我却有如千斤重石压在心头。经过反复考虑，还是谢绝了他的好意。可是，吴老又先后两次来信固请。我只得在1990年2月写信给他：“承蒙重爱，约我写序，我的确既感到受宠若惊，又觉得力难胜任，不敢班门弄斧，未便轻诺。如今您老一而再、再而三地相邀，足见爱之厚、情之诚，倘我拒绝，便是不恭了。因此，我愿遵命一试。”

吴老是我的前辈，他的学问、道德、文章一向为我所敬重、所仰慕。我之所以敢于勉为其难地斗胆作序，除了吴老的精诚感化之外，还因为他不以长者自居，而以“我是作为您的朋友”的姿态出现，让人感到无比亲切，无形之中消除了我的诸多疑虑。

吴老要我写序，并非如他讲的只是“留个永恒的纪念”，而是他对后学的提携与扶植，对晚辈的鼓励与奖掖。这是吴老几十年如一日的一贯作风和师德。我们相识（文字之交）较晚，但我已从他那里得到过多次的教诲与激励。早在1985年，我受《诗刊》前任主编邹荻帆之命，写了一篇文章《赞“勘探者”——〈青年诗页〉读后》，发于同年5月号《诗刊》。不久，吴老就发表长文《创新与精炼》，不仅赞同我对新诗“散文化”的批评，而

且补救我的文章的不足，使我豁然开朗，受益良多。1986年，中国作家协会主办、《诗刊》承办的第二届全国新诗集评奖公布以后，引起异议。我写了文章，批评评奖中的不正之风。老实说，当时我是准备“挨骂”的，因为整个诗界文坛吹捧之声洋洋盈耳，批评之言则难得一见。正当我陷入孤立无援之际，又是吴老“难安缄默”，公开发表文章《关于新诗评奖的若干思考——读丁国成〈新诗评奖一议〉》，给我以鼎力支持。尽管那时他已是73岁高龄，却仍然笔带锐气，文有锋芒，敢于仗义执言。我仿佛感到有两只大手在撑着自己的腰杆，因而觉得心雄胆壮，吾道不孤。1988年4月，吴老主编有史以来第一部《中国新诗鉴赏大辞典》，盛情邀我担任撰稿人和定稿人。于是，我得以在南京华东饭店初睹他的丰采，当面聆教，亲身感受到他那诲人不倦的奉献精神 and “宁愿得罪朋友，也不得罪读者”、“不能粗制滥造，不做千古罪人”的治学态度。吴老这种对晚辈负责、为后世着想的精神和态度，也充分地体现在《诗美鉴赏学》一书中。

在这部著作里，吴老所谈，确实是古今中外的“圣贤”、“西哲”很少涉及或未曾谈论过的诗的理论与实际问题。他既敢于匡正古今论家的谬误，又善于阐发中外贤哲所未逮，因而在诗学领域里取得了可喜的重大突破，做出了独到的理论建树。做为一项研究成果，“诗美鉴赏”为吴老所首倡，是一门当之无愧的新兴的审美学科。它以诗美学、接受美学、文艺心理学为核心，大胆地吸收并融会了文艺美学、文艺社会学、审美社会学、文学批评学、中国画论等等多种学科的营养和成果，独辟蹊径，别开户牖，为诗学理论拓展出一片崭新的广阔天地。

吴老博取众长，广采百家，在此基础上，进行了卓有成效的理论探索。宋人王若虚《论诗诗》说：“文章自得方为贵，衣钵相传岂是真。”诗歌创作是如此，理论研究又何莫不然？吴老接受了世界文豪高尔基的著名论断：“文学是入学”，又跨进一

步，最先提出“诗学是情学”的理论命题。他承袭了唐宋八大家之一苏轼的诗画观点：“诗中有画，画中有诗”，又向前发展，首次标举“诗中有画，贵在画人”的学术主张。他总结了中国人民几千年来的诗歌审美活动和鉴赏经验，创造性地归纳出传统审美心理的“三同”与“三异”。他打破了中国古典诗论对作品一词一句的孤立评点，使之由局部上升到整体、由微观到宏观的全面把握和整体评价，从而避免了对艺术品的肢解与割裂，以保持诗作形象体系的完整性。他首先研究并细致入微地阐述了诗的联想与想象等审美范畴的联系和区别。第一次提出了诗的风格的多多样性与主导性的辩证统一；并且率先倡导诗的可读性与耐读性应以可接受性为其前提，从而呼吁“别了朦胧诗，挽留朦胧美”……总而言之，吴老绝不满足于照抄已有的现成结论，而是矢志探索，放胆开拓，勇于创立新说。真正有所作为的诗论家，不能固守旧的诗学领地，需要不断开辟新的理论疆土，创建出独树一帜的、个性鲜明的、而又具有中华民族特色的、马克思主义的诗学理论。我认为，这应当成为我们几代人的奋斗目标。

吴老是著名的学者、诗人、诗论家，一家而三任；谈诗论艺，自然兼具三者之长，而不局限于一孔之见。作为教授，他学识渊博，积累丰厚，精华之言，随需所出，借用苏轼的话说：

“如万斛泉源，不择地皆可出，在平地滔滔汨汨，虽一日千里无难”，汇为一编，犹如知识的长河，足任后学畅游其间。作为诗人，他创作经验丰富，深谙诗的创作规律，秉笔为文，不仅是作者现身说法，而且亦如庖丁操刀解牛，“彼节者有间，而刀刃者无厚；以无厚入有间，恢恢乎其于游刃必有余地矣”（《庄子·养生主》）。作为诗论家，他理论功底深厚，注重科学论证，行文严谨，逻辑缜密，条分缕析，鞭辟入里，持论精核。足以使强项服膺；针砭时俗，皆可作当头棒喝。这就自然而然地为这部著作带来鲜明的特色，即知识性、体验性、科学性、现实

性，因而具有启发性，必将有益于诗的读者、作者和论者。

吴老从二十世纪三十年代就开始学诗、写诗、论诗，并教诗，孜孜矻矻，以迄于今，中间虽有坎坷，蒙冤受辱，但思索诗事，似乎从未间断。《诗美鉴赏学》可以说是吴老积六十年之经验，穷大半生之精力，在耄耋之年写成的一部学术力作。一腔心血，凝结于此；半世汗水，挥洒其间。苏轼诗说：“旧闻老蚌生明珠，未省老兔生於菟。”（《虎儿》）《诗美鉴赏学》堪称老蚌新珠，弥足珍贵，虽不能说“行行字字为珍宝”，却算得上“句句言言是福田”，即使是某些论述不当之“句句”、值得商榷之“言言”，也能促人思考、催人探讨，因为它毕竟提出了问题。

既是探索，就意味着冒险和失误。“诗美鉴赏”是门新兴学科，不可能尽善尽美。某些具体问题，吴老的论述可能也未能尽如人意。更何况见仁见智，人各不同。作为一家之言，也无须人皆认同。但是，我相信，经过实事求是的学术讨论和人民群众的实践检验，这门学科定会日臻成熟。吴老的理论贡献，必将千古不磨！

1990. 2—5于北京

呼唤诗情与诗美的回归

缪俊杰

我不懂诗，也害怕谈诗，但有时却偏偏遇到非说几句不可的场合。我想起了一件事：

去年十月，我应邀到湖南娄底市同当地作者和文学爱好者座谈。临走的前一天晚上，外面下着滂沱大雨，快晚上十点了，突然有人敲我的房门，开门进来两个青年，虽然有雨伞，但身上仍然湿漉漉的，显得很劳顿。他们自我介绍说：是涟源钢厂的工人作者，写了一些诗请我看看，提提意见。并且说，没有公共汽车，是步行几十里来请教的。我对诗素无研究，谈不出什么好的意见，但看到这两位诗作者的真诚，我实在不忍心让他们扫兴而去。我收下他们的诗，当场看完，未多加思索便脱口而出：“我觉得你们的诗有些新的探索，但缺少诗情与诗美，我不太喜欢。”说完以后，冷场了，他们没有什么表情。也许出于礼貌，两位青年反问道：“老师，你以为什么样才算好诗呢？”我一时答不上来，冷场了一阵，“顾左右而言他”。

“什么样才算好诗？”这似乎是个很难回答的问题。如果在过去，我会举出屈原、李白、杜甫、白居易、李商隐、陆游、苏东坡……，会举出歌德、海涅、普希金、拜伦、雪莱……这些中外著名诗人的名篇佳作，说说这些诗的特点，说出“好诗”之所以好的“A、B、C”。但现在不同了，除了我们所熟悉的现实主义、浪漫主义之外，还有什么象征派、意象派、新浪漫主义、

未来派、朦胧派，还有什么“纯诗”，等等。各种流派有各自的“好”的标准。就拿象征主义流派中的“纯诗”来说，其标准就很独特。这一主张的提倡者爱·伦坡等人认为，诗是一种时起时伏的激情，就其最终效果来说，同音乐是一致的，它是一种纯粹的审美现象，同理智和道德意识迥然不同。他们所说的“纯诗”，是一种脱离生活实感、摆脱理性束缚、单纯追求形式美的语言艺术。这同传统的诗歌理论所要求的标准就完全不同。因此，对于当前我国一些探索性的新诗，就不能用传统的标准去衡量。各种流派可以有各自的标准，可以有各自合理存在的天地。我们不要用统一的标准去规范各种流派的诗歌。在新潮迭出的今天，如果还用某种固定的标准和模式去要求所有诗歌创作，特别是探索性作品，如果不是“霸道”，也未免太“书呆子气”了。

但是，我又想到了事情的另一面。诗歌既然是文学样式的一种，除了极少数人是“自作自受”，写给自己看的以外，恐怕大多数人还是想让别人看的。但目前，诗歌与读者之间的“疏离”现象却十分严重。有些诗人自己很“欣赏”的诗，别人看不懂；有些自视高雅的作品，却十分缺乏“知音”。我感到，诗既然是文学之一品种，总应该具有文学所固有的特点，也就是要符合作为艺术的一般规律，比如深邃的诗情，意蕴含蓄的诗美，等等。但目前有些诗作，特别是一些探索性作品，往往以深奥莫测的所谓“哲理”代替深邃的诗情，以晦涩难懂的朦胧代替意蕴含蓄的诗美。事实上，这种所谓“哲理”得不到人们的理解，这种“朦胧”使人得不到美的感受。这样的诗歌，不能获得更强烈的时代效应和更广泛的读者群。我认为，我国新时期的诗歌要发展，要繁荣，要恢复它的时代效应，除了继续鼓励探索之外，在更大范围内，还要呼喊我们时代的诗情和诗美的回归。

我们要呼喊“诗情”的回归。新诗的探索者呼吁打破传统，我认为有一定道理。过去传统的诗歌理论，受“文以载道”思想的

束缚，重“教化”，过分强调“教育功能”，到后来，甚至片面强调它的“炸弹”和“旗帜”的作用，使诗歌创作在某种意义上说，失去了它的“主体意识”，诗歌同其他文学样式一样，成了政治的附庸，甚至成了“阶级斗争的工具”，成了“无产阶级专政的武器”。经过拨乱反正，这种文艺观念得到了澄清，文学的主体意识得到张扬。诗歌创作的“反传统”，在克服简单化、模式化，张扬主体意识和尊重艺术规律方面，起了很大的作用。但是，“反传统”并不是要抛弃诗歌创作的所有传统，包括符合诗歌艺术规律的优秀传统。我觉得，我国诗歌传统中的“主情说”，就是不应该抛弃的一种优良传统。所谓“主情说”，就是强调“情感”在诗歌中的作用。也许谁也不否认，情感是艺术创作的动力，是艺术创作的核心。诗歌创作尤其如比。对于诗歌创作中“情感”的规律，我国古代早有深刻的认识和阐述。《毛诗序》里说：“诗者志之所之也：在心为志，发言为诗，情动于衷而形于言。”他认为，诗虽然是“言志”的，即表达思想的，但还必须通过“情感”的表达来起作用：“情动于衷而形于言”。没有“情动于衷”，即没有内心感情的激动，也不能“形于言”而成为诗。在这里，“情”是起决定性作用的。陆机在他的《文赋》里，用“诗缘情而绮靡”来概括诗歌的特点，所谓“缘情”，就是强调诗歌抒发感情的特点。刘勰则认为，“诗人篇什，为情而造文”，“繁采寡情，味之必厌。”（《文心雕龙·情采》）他也十分强调“情感”在诗歌创作中的作用，诗人是为抒发感情而做文章的，没有感情的华丽文章，也还为人所讨厌。唐代诗人白居易则说：“感人心者，莫先乎情，莫始乎言，莫深乎义。诗者，根情，苗言，华声，实义。”（《与元九书》）在他看来，“情”是诗歌之“根”，没有“根”，就没有苗，没有花，没有实。“主情说”是中国诗歌的一个优良传统。别林斯基认为，“感情是诗情天性的动力之一；没有感情，就没有诗人，也没有

诗歌。”（《爱都华·古别尔诗集》）可见，感情对于诗来说，是真正的生命。我国新时期的诗歌，许多作者都谋求与中国新诗的现实主义传统相衔接，表达人民群众的真情实感，这同新时期小说中的“伤痕文学”、“反思文学”、“问题文学”几乎经历着同样的历程。不仅像艾青、邵燕祥、公刘这样的诗人，在他们的“归来的歌”里，表达人民群众的思想感情和自己的感情的历程；年轻一辈的新诗人，像北岛、顾城、舒婷、梁小斌等，也力图以当代人的目光和价值观念来审视社会和历史。他们的感情变得更复杂了，他们中的大多数人尽管以“表现自我”为标榜，但他们的诗作却不失为对时代氛围的感知和个人真情实感的流露。从创作的追求来说，恐怕还是循着“主情说”的传统发展的。

但是，当前诗歌创作中对“哲理”的追求，明显地出现了忽视情感的倾向。西方流行的“反小说派”、“新小说派”理论，主张文学创作由具象转向抽象，由人物典型转向理念典型、情绪典型，文学作品不再提供形象化的艺术典型，而是表现某种观念、理念和哲理。我国出现的某些反传统的诗歌，很可能也受到这种创作理论的影响。诗歌中不那么重视形象的塑造，不那么注意情感的表达，而是着重于表现所谓“哲理”。有的是借助西方哲学流派中的某种观念、意念、哲理，诸如什么生命意识、死亡意识、恐惧意识，什么孤独感、迷茫感、躁动不安、困感情绪等等，用长短行的语汇，铺排成诗的形式，便号称为“诗”。这里面，没有诗人对现实生活的体验，没有诗人的真情实感，更没有时代的大潮涌动的信息，即使表现某种“情绪”，也多是一些“舶来品”。缺乏“诗情”是当前许多探索性诗歌的“通病”。因此，这样的诗自然得不到“知音”，与广大读者“疏离”也就在所难免。我们的新诗要重新激起广大读者的热爱，克服诗歌与读者的“疏离”现象，我认为很重要的一点，就是呼唤“诗情”的回归。

对于“诗美”的忽视，也是诗歌与读者“疏离”的重要原

因。诗歌是美文学，是文学中的精华。文学需要美，我们的艺术家要按照美的规律来创造艺术。马克思说过：“动物只是按照它所属的那个种的尺度和需要来创造，而人却懂得按照任何一个种的尺度来进行生产，并且懂得怎样处处都把内在的尺度运用到对象上去；因此，人也按照美的规律来创造。”（《马克思恩格斯全集》第42卷第97页）在文艺创作中，诗歌比文艺的其他形式更应该注意美的特征。在当前的诗歌创作中，不仅要呼喊“诗情”的回归，还应当呼喊“诗美”的回归。什么叫“诗美”？它既包括内容的要求，例如思想美、内容美之类，更重要的是艺术形式的要求。诗歌创作，在某种意义上说也是美文的创作，从意境、意象、修辞、章句、韵律等等，总之，从内容与形式的结合上，体现出对美的追求。因此，所谓“诗”，并不是一篇散文的分行排列，而是要讲究诗歌创作的艺术规律。分行排列是人人都做得到的，但要创作具有美学价值的诗，却不是人人都能办到的。这需要才华，需要功力，需要诗人对于诗的妙谛的感悟。而这种感悟就是诗人对于“诗美”的不懈的追求。

我国古人说诗，不仅重教化，也重诗美，即重视诗歌表现中的诗心美、意境美、意象美、修辞美。孔子说：“言之不文，行而不远”，没有文采，就没有久远的艺术生命力。譬如，意境美，这是我国古典诗歌的一个十分高雅的美学追求，古人作诗，重视表现感情和再现现实两个方面及其关系，要求诗歌创作中使主观的情思与客观的物境、即意与境、情与景、神与形的互相交融、和谐统一，达到神形兼备的境界。这种艺术境界富于感染力，能强烈地激起欣赏者的审美联想。但近几年来，这个具有很高美学意义的“意境说”遭到贬抑。有的论者认为，新的美学原则早已冲破这种“意境”说。我想不必在理论上对要不要“意境”这个概念争个“你死我活”，从诗歌创作实践上看，重视不重视意境，其效果是大不一样的。有的探索性诗歌，不重视意境的创造，而是率

直地或晦涩地表达诗人的感受，就缺乏诗味，缺乏动人心魄的“诗美”。又如“含蓄美”，也是中国古典诗歌的美学传统。诗人以有限的具体可感的艺术形象来表达丰富的思想内容和思想感情，给人以思索和想象的余地。司空图《诗品》云：“不著一字，尽得风流。”梁启超曾用“含蓄蕴藉”来概括这种诗美。我国近当代诗人提倡的“朦胧诗”，其本意也许是想继承或发扬这种“含蓄美”的诗风。但是，目前有些朦胧诗却向晦涩难懂的方向发展。本来朦胧诗创作一种朦胧的境界，可以给人以一种淡远空灵的美感。但有些“朦胧诗”淡远不足，晦涩有余，读者从中得不到含蓄美的艺术体验，看不到它作为美文学的“诗美”。再如，在传统诗歌创作理论中，修辞美的问题也十分强调。扬雄所谓“玉不雕，玛瑙不作器，言不文，典谟不作经。”就是强调语言修辞的重要。刘勰《文心雕龙》中，有《声律》、《章句》、《丽辞》、《比兴》、《夸饰》、《事类》、《练字》等七个专篇来谈创作（主要是韵文创作）的修辞问题。我国现当代有成就的诗人，在自己的创作中都很注意语言修辞问题，注意语言的具象美、密度美，注意炼辞造句，从而达到诗歌的语言美。但我感到，目前有些探索性的诗歌作品，对语言美极不重视，或者晦涩难懂，或者直露无文，缺乏形象性的美感。

随着时代的发展和文学观念的变革，新诗的美学追求也在更新，社会审美心理也在变革，我们不要把诗歌创作囿于过去传统的单一模式之中，应当容许并鼓励诗歌创作的探索与创新。但这并不意味着要丢掉过去一切优秀的诗歌传统，盲目鼓励向“新”“奇”“怪”发展。以一个诗歌外行的目光和欣赏心理来看，我还是喜欢那些表达时代和人们真情实感的、意境深邃的形象鲜明的、语言优美的诗歌。正是在这个意义上，我们呼吁诗情和诗美的回归。这是在更新的意义上回归，而不是主张复旧，不是要回到过去那种单一的旧轨道！

1988. 5. 1

自序

本书以爱好诗歌的青少年，尤其是大中学校的青年，作为主要接受对象，力求把有关诗美鉴赏的美育性、诠释性、知识性的内容，与开拓性、探索性、创造性的意图，紧密地结合起来。西方有所谓接受美学和与之相适应的阐释学、鉴赏学，至于专门以“诗美鉴赏”构架为一门审美学科的，尚未有所闻。本书旨在向诗海纵横试航，以探索与开创的夙愿，弘扬我国诗歌历史悠久的美学传统，这是它的首要任务。

本书试图从诗美鉴赏的全方位出发，突破传统的分章分节，划分为八个方面，既各自独立，又互相渗透，构筑一个具有中国特色的完整的诗美鉴赏体系。

本书立足于“诗言志”的民族传统，首次提出“诗学是情学”的总体命题。文学是人学，已为文艺界、学术界所接受。既然无人不成文学，无情也就不成诗学，谅亦为崇奉“诗言志”者所认同。

本书首次提出诗美的探索在于它的全面性和整体性，意在使青年读者感受诗的整体美，把诗美鉴赏从向来被肢解为一词一句的局部性的零敲碎打，向浑然一体的全局性发展，即从以一词一句为本位的传统评点派，向以全篇乃至全人为本位的鉴赏学发展。

本书首次把中国传统诗学的审美心理感受概括为“三同”与“三异”，意在建立有中国特色的诗美鉴赏学，以别于西方文学、美学只根据诗歌欣赏中模糊多变的心理感受，笼统地使用

“感动”一词而已。

本书从现代修辞学探根溯源，首次指出不少修辞手法实际是我国古代诗人早就运用纯熟的诗的艺术构思方法。比如西方文论家所说的形象思维，实与中国古代诗人运用的比兴等手法如出一辙。从而，我们体察到西方所谓艺术构思并非神乎其神，实际是我国古代诗人童而习之的比兴以及联想与想象等手法指引下的一系列的抒情、写景的形象化文学语言的运用。因此，本书首次着重地探索了在诗的创作实践和审美评价上起着规律性作用的联想与想象。这是对中外文论史、美学史的一次明显的突破，可用以逐步形成具有中国特色的诗美鉴赏学的崭新体系。

本书首次探索了风格的多样性与主导性，并首先呼吁“别了朦胧诗，挽留朦胧美！”所谓朦胧诗是八十年代初期流行“一时”的难懂的新诗，其特点是以词性颠倒错乱的语言、装璜奇特的句式，掩饰空虚或荒诞的内容，以难于读懂而自高其身价。有人把它看作一种崛起的诗体，实际是没有读者基础的，没有生命力的，是应该挥而去之，与之告别的。至于因“朦胧诗”的出现而使人联想到诗的朦胧美，倒是可以做为诗的一种艺术风格予以挽留的，这是另一回事。但是，我们必须指出：即使作为风格看，也不应把“朦胧”与“含蓄”混为一谈。所谓含蓄，是指诗的内容本身耐人寻味，令人百读不厌。至于“朦胧”则是指那些运载内容的语言比较宛曲，与那些过分直、露、浅的语言相比，显得意味深沉一些。总之，所谓含蓄是诗的内容与诗的语言的和谐统一，达到了不着一字，尽得风流的艺术境界。而所谓朦胧美只是在诗的语言的运用上增添一些起伏曲折而已。当然，这也是需要的。

本书首次强调诗要有可读性，更要有耐读性；而所谓可读与耐读的前提，都是诗的可接受性。不为读者所接受的诗是没有生命力的，既谈不上可读性，更谈不上耐读性。当前，我们的诗歌界缺少一个或一套评价诗的优劣或好坏的标准，导致某些青年的