

南方詩學

【第二輯】



向卫国 / 主编

作家出版社

MAN FANG SHI XUE

I207.22-53
20112
2

南方詩學

【第二輯】



向卫国 / 主编



作家出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

南方诗学.第2辑 / 向卫国主编. -北京: 作家出版社,
2011.1

(岁月文库)

ISBN 978-7-5063-5727-2

I. ①南… II. ①向… III. ①诗歌-文学评论-中国
-当代-文集 IV. ①I207.22-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 257905 号

岁月文库丛书 (6 册)

编 者: 向卫国

责任编辑: 那 耘 张月寒

出版发行: 作家出版社

社 址: 北京农展馆南里 10 号 邮 编: 100125

电话传真: 86-10-65930756 (出版发行部)

86-10-65004079 (总编室)

86-10-65015116 (邮购部)

E-mail: zuojia@zuoja.net.cn

http: //www.zuojia.net.cn

设计制作: 成都力扬文化传播有限公司 028-86965202

印刷: 成都蓉军广告印务有限公司

成品尺寸: 787×1092

字数: 350 千

印张: 14

版次: 2011 年 5 月第 1 版

印次: 2011 年 5 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5063-5727-2

定价: 36.00 元



作家版图书, 版权所有, 侵权必究。

作家版图书, 印装错误可随时退换。

南方詩學

主 办：广东石油化工学院南方诗歌研究所
茂名市文艺评论家协会

学术顾问：杨匡汉 徐敬亚 王 珂
陈 希 李 润 温远辉
杨 克 肖 力

名誉主编：赵红尘

主 编：向卫国

编 委（以姓氏笔画为序）：

世 宾	向卫国	李清文
赵红尘	树 才	晓 音
黄礼孩	黄金明	章旺根
潘 维	燕 窝	

目 录

诗学理论

向卫国//“韵”的诗学

——《驼庵诗话》之诗学理论探析 3

李数白//《诗歌辩护书》之三 共时性：艺术信仰存在的基础

..... 19

诗歌批评

宋子刚//陈先发与卡夫卡

——陈先发诗歌精神探究之四 35

徐 江//组诗与心境——唐欣和他的《北京组诗》 58

现代诗话

陈先发//《黑池坝笔记》(第二辑) 75

诗歌课堂

[第一课时] 阅读示例 101

梦亦非//黄礼孩：光明写作

——《芒果街的魔法》解析 101

[第二课时] 写作讲话：小白上学堂 115

燕 窝//（第3课） 观察的角度 115

燕 窝//（第4课） 加镜头	117
----------------------	-----

南国星座

东荡子//阿斯加诗篇	129
夏可君//诗歌之为兄弟情义：倾听东荡子的《阿斯加诗篇》	148

兴观群怨

谢湘南//作者病变与文学寻租	161
----------------------	-----

诗人微博

燕窝辑	173
-----------	-----

名社名刊

《女子诗报》简史	187
远 村//意识的空间 ——对女性诗歌群体的冒险分析	190
大 岛//请记住，这群女人 ——访《女子诗报》主编晓音和她的合作者们	194
罗 雨//于边缘处崛起的群体舞者 ——《女子诗报》群体之观	201

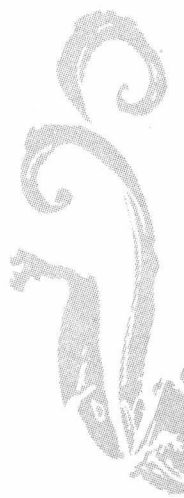
编 后	208
-----------	-----



诗 学 理 论

Shi Xue Li Lun

NAN FANG SHI XUE



“韵”的诗学

——《驼庵诗话》之诗学理论探析

向卫国

一、“韵”：诗的本体

顾随（1897—1960，字羨季，别号苦水，晚号驼庵）先生的诗学思想集中体现于《驼庵诗话》。

驼庵论诗，以“韵”为本。

有人提倡性灵、趣味，此太不可靠，应提倡韵的文学。性灵太空，把不住，于是提倡趣味，更不可靠。不如提倡韵。^[1]

“韵”是什么呢？驼庵言：

有字外之意，有韵，韵即味。合尺寸板眼不见得就有味，味不在嗓子，味于尺寸板眼声之大小高低之外。《三字经》亦叶韵，道理很深，而非诗。宋人说作诗“言有尽而意无穷”，此语实不甚对，意还有无穷的？无论意多高深亦有尽，不尽者乃韵味。最好改为“言有尽而韵无穷”。在心上不走，不是意，是韵。^[2]

这段道理很高深。首先，韵不是通常所谓韵律、韵脚、叶韵；其次，韵不是意，也不是“字外之意”。《三字经》既叶韵，又有意，意还很深，有“字外之意”，但不是诗，读完了，明白一些道理，也就完了，它没有诗的那种“在心上不走”的“韵”。

“韵是味”，就是孔子闻《韶》“三月不知肉味”的感觉，用语言文字实难表述。要理解驼庵之“韵”还须参以其“诗法”、“世法”之论：

何能只有诗法不要世法？只要琴棋书画，不要柴米油盐，须不是人方可。有风无土乃不可能。^[3]

一切“世法”皆是“诗法”，“诗法”离开“世法”便站不住。人在社会上要不踩泥，不吃苦，不流汗，不成，此种诗人即使不讨厌也是豆芽菜诗人。粪土中生长的才能开花结子，否则是空虚而已。在水里长出来的漂漂亮亮的豆芽菜，没前程。^[4]

后人以“世法”为俗，以为“诗法”是雅的，二者不并立。自以为雅而雅的俗，更要不得，不但俗，且酸且臭。俗尚可原，酸臭不可耐。^[5]

王渔洋所谓“神韵”是排除了“世法”，单剩“诗法”。我以为“神韵”不能排除“世法”，写“世法”亦能表现“神韵”。这种“神韵”才是脚踏实地的。而王渔洋是空中楼阁。^[6]

在驼庵看来，前人之“性灵”、“神韵”都因为排除“世法”、单求“诗法”而落为“空中楼阁”。用今天的话，即指诗要重视社会生活内容，不能单凭艺术的规律或想象闭门造车。

但是，社会生活内容本身并不是诗，诗不是照搬生活，不能将生活的坛坛罐罐照章纳入诗中，驼庵先生讲的是世之“法”而不是“世”本身。先生学佛参禅，有《顾随说禅》一书传世，所以谈诗论世，以“法”言之。“法”是佛家语，颇不好解释，争论也多，总的说，它不是指具体之物或具体对象本身，而是指一切事物或世事都有其本质、规律或道理等；人对这些本质、规律、道理的体验、认识和总结乃是“法”的外在语言形式，在诗中通常以诗之“意”的形式表现出来。只有抓住世之“法”才是真正抓住了事物的“神韵”。反过来说，事物的“神韵”并不在事物的外相，而在其内“韵”。

诗或“韵”的产生是“世法”融入“诗法”所得，必与我们所谓诗歌的内容和形式同时相关，不单是外在的诗之“韵律”。虽然驼庵先生多次反复强调诗的“音乐美”——“有些人只重字面的美，没注意诗的音乐美——此乃物外之言的大障。老杜的好诗便是他抓住了诗的音乐美。^[7]”“盖一切文学皆有音乐性、音乐美，其实不但文学，即语言亦须富有音乐性，始能增加其力量。^[8]”——但他的音

乐美是建立在坚实的文学内容之上的，虽然也可包括外在的“韵律”，却更主要的不是指此而言。驼庵先生熟知现代文论，对西方文学反映论、表现论都不反感，《驼庵诗话》开篇即言，“文学是人生的反映，吾人乃为人生而艺术。若仅为文学，则力量薄弱。^[9]”“凡艺术品中皆有作者之生命与精神，否则不能成功。古人创作时将生命精神注入，盖作品即作者之表现^[10]”在驼庵先生看来，诗既要重再现、亦要重表现，或者将再现与表现相综合。也就是说，社会生活内容须经过作者主观心灵之观照，化为心灵所能感悟与认知之“法”，才是诗的表现内容。

由于《驼庵诗话》是根据叶嘉莹（号迦陵，1924—，顾随先生女弟子）听课笔记整理，所以有时候，驼庵先生的话也会有一点小小的矛盾。他说，“诗以美为先，意乃次要（此就诗之表现而言）。^[11]”因此，屈子《离骚》“吾令羲和弭节兮，望崦嵫而勿迫。路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”句“意固有而说得美”；孟浩然“微云淡河汉，疏雨滴梧桐”句则“说得美虽无意亦为好诗”^[12]。驼庵先生的意思，《离骚》之“美”是表现对象（“世”）、作者思想认识（“法”）与艺术形式（“诗法”）三者的统一，从艺术手段来讲，则是再现与表现的统一；而孟浩然诗之“美”只是对象的再现，其“韵”在于再现的对象（“世”）与“说得美”即语言形式（“诗法”）二者的统一，其中无“意”。这就与他“世法”的重视略有不同。

但是若细究起来，“微云淡河汉，疏雨滴梧桐”也并非没有世“法”或“意”，诗人对“微云”与“河汉”、“疏雨”与“梧桐”形成的画面结构、色彩、声响所含有的宇宙、自然节奏的感知即为此诗之“意”、之世“法”，不过与《离骚》相比，前者之世法在于社会内容、后者在于自然节奏而已。关于世法与诗法的问题，又可从两个方面加以深化认识：

1、“韵”与“真”：韵与真，即韵与物之关系：“诗中的真实才是真正真实。花之实物若不入诗不能成为真正真实。真实有二义：一为世俗之真实，一为诗之真实。且平常所谓真实多为由见而来，见亦由肉眼，所见非真正真实，是浮浅的见，如黑板上字，一擦即去。只有诗人所见是真正真实。如‘月黑杀人地，风高放火天’。在诗法上、文学上是真的真实，转‘无常’成‘不灭’。”“世上都是无常，都是灭，而诗是不灭，能与天地造化争一日之短长。万物皆有

坏，而诗是不坏。俗曰‘真花暂落，画树长春’。然画仍有坏，诗写出来不坏。太白已死，其诗亦非手写，集亦非唐本，而诗仍在，即是不灭，是常。纵无文字而其诗意仍在人心。^[13]”

驼庵的意思不仅是涉及今日“生活真实”与“艺术真实”两个概念的关系，并已论证“真实”乃诗的存在价值和依据。诗之所以必要，就在于“世上都是无常”，唯有诗可以使之转成“不灭”，这才是诗的大“法”，万法之法。这种“艺术的真实”实际上已上升为宇宙和人生的“真理”，驼庵先生曾通过论述诗与禅的关系，得出结论：“一切文学哲学宗教虽路径各不相同，而其最高境界皆是追求真理。故于诗，可得一转语曰：‘此从无枝叶，惟有诸真实。’^[14]”

诗欲求真，必通过“格物”，“格物，穷极事物之理。^[15]”“文人也要穷极事物之理，说话才能通，思想不通比字句不通还要不得。^[16]”这是诗的最基本要求，但并不是人人皆知，不少人错误地以为诗重想象，就不必言事理了。

2、“韵”与“意”：韵与意，即韵与心之关系。“心”不是空的，它通过与“物”发生关系而显现自身，对“心”的认识须从心物关系中去寻找。驼庵先生援引禅宗语录“诸公只晓得‘格物’，不晓得‘物格’。”^[17]借以说明诗之“格物”并不是物理的“格物”，而是“物格”：“‘物格’者，兴之义。作诗时要有心的兴发，否则不会好。兴，即 inspiration（灵感）。^[18]”

显然，诗的“物格”相当于古人的“感物”论。由“物”到“心”（即“感”）再到“兴”（即“发”）：“‘格物’是向外的……‘物格’是向内的，然后再向外，万物给我们一种灵感（不是刺激、印象，刺激、印象仍只是物），能‘格物’且能‘物格’，这样看东西、作诗，才能活起来。^[19]”

诗要有心有物，心到物边是‘格物’，物来心上是‘物格’，即心即物，即物即心，心物一如，此为诗前之功夫，如此方能开始写诗。^[20]

“心物一如”，说明“韵”的生成：既是物的心化，又是心的物化，最后生成者非心非物，亦心亦物，乃是心、物融为一体之后的另一种存在形式：无形之形；这就是“韵”。其存在特征，有类于中国哲学中“气”的本体，知其存在而不可触摸。

从“格物”到“物格”既是诗的感发，又解决了诗的真实性问题，但还须细辨，因为我们还不知道，“物来心上”所带来的东西即“意”，到底是什么？驼庵先生对此亦有详论：“诗的成分：觉、情、思。^[21]”三者的关系是“以情为主，以觉、思为辅，皆要经过情的渗透、过滤，否则虽格律形式是诗，而不能承认其为诗。^[22]”或者如下论：

凡作品包括：（一）情感，（二）思想，（三）精神。前二者打成一片，而在诗中表现出来的作风即作者之精神。情感加思想等于作风，而作者精神从作风中表现出来。^[23]

诗中非不能表现理智，唯须经感情之渗透。文学中的理智是感情的节制，感情是诗，感情的节制是艺术……^[24]

诗本是抒情的。但近来我觉得诗与情几乎又是不两立的。小诗是抒情的，但情太真了往往破坏诗之美；反之，诗太美了也往往遮掩住诗情之真。故情真与辞美几不两立。^[25]

诗人有两种：一、情见，二、知解。中国诗人走的不是知解的路，而是情见的路。^[26]

这些文字中，关于情、思、觉，或情感、思想、精神，或情感、理智、艺术，或情、真、辞、美等的关系，说的已十分透彻。中心主要有两点：“意”中之情与理的关系；诗中之“意”真与“辞”美的关系。由此不难联想到先生所服膺的王国维（字静安，号观堂等，1877—1927）先生“哲学上之说，大都可爱者不可信，可信者不可爱”^[27]之叹，以及《老子》的“信言不美，美言不信”之论。情与理、意与辞、美与信的矛盾始终是一切文学的基本矛盾，须得找到其平衡与调和才能实现诗之美，产生诗之“韵”。

总的说来，“韵”为诗之本，美之源；“韵”是“世法”与“诗法”的统一，“诗法”是指语言艺术的规律，而“世法”不离“世”（社会生活或宇宙自然）亦不离“法”（或曰“意”，即作者所感悟到的事物之内在规律或节奏、意蕴，从主体角度讲即诗人的觉、情、思或情感、思想、精神的统一）。“世法”保证诗的真；“诗法”使此“真”转成为“不灭”之真，诗而“不灭”（存在的不灭和“在心上不走”的不灭之味两重意义）即成诗之“韵”。“韵”的诗学是站在

现代立场上对传统诗学进行整合和再创造的结果，是再现与表现、反映论与想象论、自由论与法度论的统一。

以“韵”为核心范畴，《驼庵诗话》有一个较为完整的诗学体系在内。

二、“韵”的美学特点：玄妙感、不可言、矛盾性与创造性

驼庵说诗，从佛经借得一“法”字。但他深知，佛“法”是不可说的：“当时释迦慈悲怜悯，金口许说；及至说来说去，九九归一，却道：‘若有人言如来有所说法，即为谤佛。’又曰‘说法者，无法可说，是名说法。’^[28]”“文殊叹曰：善哉，善哉！乃到无有文字语言，是真入不二法门。”^[29]”后世禅宗更因“禅”的玄妙性和不可言说的特点而主张“不立文字”，这是人皆所知的。

驼庵先生认为，“诗与禅相似处只在‘不可说’之一点。^[30]”佛法不可言，“诗法”也不可言，因为“格律乃有法之法，追求诗之美乃无法之法”^[31]。“韵”的玄妙感即由此“不可说”而生：“韵最玄妙^[32]”；“韵：玄妙不可言传，弦外余韵，先天不成，后天也不成，乃无心的。必须水到渠成，瓜熟蒂落。神韵必发自内，不可自外敷衍，应如修行证果，不可有一点勉强，故又可说是自然的，即无心的（非大自然之自然）。^[33]”

要说明的一点是，驼庵先生不同意用“神秘”来说诗之玄妙，“玄妙与神秘不同。神秘是深的，而玄妙不必深。西洋大作家的作品皆有神秘性在内。而写神秘性之作品并不一定写鬼神灵怪。中国之《封神榜》之类虽写鬼神而无神秘性。若但丁《神曲》、歌德《浮士德》，亦写鬼神灵怪，则有神秘性。带神秘色彩的作品乃看到人生最深处，神秘并非跳出人生，神秘是人生深处，玄妙则超出人生到混沌境界。^[34]”虽然，从驼庵先生关于文学的整体观念看，他说的“玄妙”未必就“超出人生”了，因为一切文学均以现实人生为基础。所谓“玄妙”也许不过是人们尚未明确认知的人生内容，但并不能超出人生。但是，由于当代不少诗歌评论家曾指认现代诗歌的“神秘感”，而这种神秘感与西方诗歌的影响不无关系，所以我们仍保留先生的“玄妙”一词特指中国传统诗歌。

禅也好，“韵”也好，其玄妙“非不许知，乃是不许说”^[35]。“韵”虽玄妙，仍是可知的。关键是如何知？“作诗最要紧的是‘感’”^[36]。“从感触中自然生出情来，带出思想来。只要感触、感觉真实，写出后自有情感、思想。”^[37]诗人的情感、思想从感悟中来，而不是从逻辑中来，因为“诗本不讲逻辑、文法”^[38]。关于诗之感悟，驼庵先生再次证之以佛法的“因缘相会”：“余在（王静安《‘境界’说我见》）一节中曾讲诗之‘因’与‘缘’，作诗须因缘相应。欲使因缘相应（相合、呼应），须‘会’^[39]”。此处，“因”是内一心，“缘”是外一物^[40]，而“‘会’有三义”：曰“聚合”、曰“体会”、曰“能”^[41]。需要解释的是这个“能”字：“能者本能之意。本能不可解释。”^[42]

不可解释却不能不解释，只好学孟子夫子“予好辩哉？予不得已也！”^[43]这是一切佛法和诗法皆要遭遇的处境。

此处由“韵”的玄妙感已初步揭示出诗的矛盾性之一：说与“不可说”，即“知”与“说”的矛盾。但这还只是“诗与说诗”的矛盾，非为诗的内在矛盾。在驼庵看来，诗必包含着种种矛盾，甚至可说，诗即矛盾：“矛盾一调和；虚伪一真实；无常一不灭；丑恶一美丽。不要以为虚伪外另有真实，矛盾外另有调和，丑恶即美丽，虚伪即真实，无常即不灭。一而二，二而一，在人世间何处可求调和美丽真实不灭？而调和美丽真实不灭即在矛盾丑恶虚伪无常中。”^[44]“大自然是美丽的，愁苦悲哀是痛苦的，二者是冲突的，又是调和的。能将二者调和的是诗人。”^[45]简言之，一切矛盾的对立面皆同时存在于诗或“韵”，“韵”乃矛盾的对立统一。而矛盾之物，非只上述四对，其实包括了自然、社会、人生和思想中的所有矛盾：内容与形式、实与虚、有与无、有限与无限、内与外、情与理、意与言、物与心、客观与主观……皆是辩证的存在，离此无彼，彼在此中，亦此亦彼。

如果加以引申，矛盾的对立统一状态，即形成现代诗学的所谓“张力”。“张力”是一个现代诗歌理论与批评的常用语。《驼庵诗话》（除“续编”外。此部分是根据萧雨生1959年的听课笔记整理）产生于四十年代，此时，中国新诗的发展已近三十年，驼庵先生即便不喜新诗，也未必便不熟悉新诗的一些基本理论和批评术语，当然这并不重要，重要的是先生显然于旧诗中亦悟得诗美中是包含有矛

盾的辩证统一规律的。事实上，到了五十年代之后，驼庵论诗就开始大量使用时代流行的现代术语了，诸如“世界观”、“形象化”、“内容”与“形式”、“现实主义”、“浪漫主义”等，其话语方式有明显的改变，比如《驼庵诗话·续编》和《驼庵论诗语录》（后者亦收入天津人民出版社2007年版《驼庵诗话》一书）即是如此。

诗“韵”既是将不同的、甚至是矛盾的因素加以调和而形成的，那么它必然就是一种创造，先生亦谓之“重生”：“人或谓文学是重现，我以为文学当是重生。无论情、物、事，皆复活、重生。看时是物，写时此物在心中。或见物未必即写，而可保留心中写时重生^[46]”“……没有一个文学艺术家是满意于眼前的现实的，唯其不满，故有创造；创造乃生于不满，生于理想。^[47]”当然，“重生”和“创造”皆必须基于现实，这与前述之驼庵再现论与表现论相统一的文学观是完全一致的：“浪漫主义的表现特点之一就是幻想，离开幻想很难成其为浪漫主义。但幻想必须建立在现实基础上，幻想与妄想之别就在于此。^[48]”《驼庵诗话·续编》里的话语今天听来几已无任何时代的隔阂了。

三、“韵”的两种典型类别或风格：“夷犹”和“锤炼”

中国文字可表现为两种风致，一、夷犹，二、锤炼。^[49]

“风致”犹言“风韵”，是诗歌的风格或美学类型。“夷犹”一词来自《楚辞》“君不行其夷犹”句。“夷犹，‘泛泛若水中之鳧’，说不使力怎样能游？说使力又怎样能自然？鳧在水中是自得。^[50]”夷犹，就是“自得”，似乎不用力，表现得极自然，但力在其中。夷犹的风格创造，有两难：

一是“中国的方块字”天生缺乏拼音文字的音乐性，其诗“韵”难以做到优游自在。但“屈、庄、左是了不起的天才，以中国的方块字能表现夷犹，表现得最好，前无古人，后无来者。^[51]”

二是，“写大自然，飘渺、夷犹容易”，而要表现对人生的“执著态度”，则“内容与形式抵触”，难。可是“屈原用夷犹，表现得成功，险中又险，显奇能。”^[52]

夷犹与浪漫的风格相似。“夷犹不仅重修辞，对于意境亦重要。

夷犹的笔调适合写幻想的意境，屈原的《九歌》多为幻想。^[53]”夷犹风格更适宜浪漫文学，接近于前人所谓“优游不迫”的特征。

就风格的创造来讲，夷犹“多半在天生、天资，后天之学为力甚少”^[54]。但是，“即使没有夷犹幻想的天才，亦可成为诗人，就是要锤炼。”^[55]”显然，锤炼偏向于后天学力，字斟句酌，精雕细刻。

锤炼的功夫更难，要做到“捶字坚而难移，结响凝而不滞”（《文心雕龙·风骨》殊为不易：“捶字易流入死于句下”，“功夫用到家反而减少诗之美，锤炼之结果往往仅有形式而无内容。”^[56]这是因为“中国字原缺少弹力，一锤炼更没有弹性。”^[57]”“夷犹与锤炼的主要区别亦在弹力。”^[58]”驼庵先生认为，杜甫和黄山谷是“锤炼”风格的成功典型。

驼庵先生对两种风格进行了比较：“锤炼之结果是坚实”，“若夷犹是云，则锤炼是山，云变化无常，山则不可动摇，安如泰山，稳如磐石。”“夷犹是软，而其中有力……”“夷犹非不坚实，坚实非无弹性。”如果说，夷犹长于主观浪漫的抒情，那么锤炼则“甚有助于客观的描写”^[59]。从艺术构思和准备过程来看，“叙事写景需要锤炼，应利用锤炼的功夫，抒情应利用酝酿功夫。”^[60]”但是，夷犹、锤炼最后都要达到“氤氲”之境，才是最高境界，“若谓夷犹是云，锤炼是山，则氤氲是气”，是“得大自在”^[61]之境界。

夷犹与锤炼是从中国诗歌总结出来的两种极端风格，驼庵先生亦曾论及西方的“Grace（秀雅）”和“Sublime（雄伟）”两种典型风格，并与中国的“阴柔”与“阳刚”进行了类比^[62]，此处不论。

四、“韵”的生感动因：“力”

关于文学创作，驼庵先生喜言“力”字，力是“自力”，源于“自心”。“一切文学创作皆是‘心的探讨’……吾国文学中缺少活的表现，力的表现。”^[63]”“既曰心的探讨，岂非自心？既曰力的表现，岂非自力？”^[64]”“诗之好，在于有力。有力，然，一、不可勉强，勉强便成叫嚣，不勉强即非外来的；二、不计较。不勉强不是没力，不计较不是糊涂。”^[65]”

“力”又从何而来呢？“大诗人最痛苦的是内心与外物不调和，在这种情形下出来的是真正的力，外国诗人好写此种‘力’，中国诗