



· 治 芳 著 ·

诗人与诗

安徽文艺出版社

· 22

责任编辑： 刘明达
封面用字： 川 雨
封面设计： 贾 钰

诗 人 与 诗

治 芳 著

安徽文艺出版社出版

(合肥市回龙桥路1号)

安徽省新华书店发行 安徽新华印刷厂印刷

*

开本：850×1168 1/32 印张：7 $\frac{7}{9}$ 插页：2 字数：180,000

1986年12月第1版 1986年12月第1次印刷

印数：4,600

统一书号：10378·134 定价：1.45元

序

苏 中

我于诗，知之甚少，于诗学，更素无探究。故而，当治芳同志将他的厚厚一本诗论交给我，要我写几句话的时候，我真有点惶恐之感。我知道我说不出什么有价值的看法，但我还是接受了这个任务，因为我早已熟知治芳君多年来潜心于诗和诗学，是深有所得的，他的一些颇有才气和勇气的见解，不仅对初学写诗的朋友和诗歌爱好者，有着切实的指导意义，可以帮助他们理解和领悟诗歌的奥秘，即使对诗家和诗评家，也是会很有启发和触动的。因此，我很愿意借此机会向读者介绍治芳君的这本治诗成果。

治芳同志于青少年时，便是一个诗歌迷恋者，年岁很小，便能吟诵大量的古典诗词，稍长，又爱上了新诗，郭沫若、闻一多、何其芳、郭小川、李季、贺敬之以及当代的许许多多知名诗人，都是他倾慕的对象，他贪婪地咀嚼着他们的每一篇作品，从诗的神奇世界中领悟诗的神奇。渐渐地，他似乎是不由自主地也写起诗来。大约是一九五八年吧，他开始在省内文学刊物上发表诗作，那时他还在大学读书。以后，他又一面写诗一面关注诗艺，探究诗艺的文字，也不断在报刊上出现。治芳从创作转向理论，或者说把大部分精力投入理论，可能和他的工作性质有一定关系。在高校任教，教学和科研都要求他把更多的精力投

入理论,而写作,则只能是个人爱好的业余活动。这样一来,虽然对他的创作活动有一点影响,但却促成了他把写诗和探究诗艺很好地结合起来,使他谈诗、评诗时能够牢牢把握诗的内部规律,无论是宏观性的诗论,或是微观式的一家一作之赏析,他都是就诗的特点(诗歌本体的特殊性)来谈诗,绝少在诗的外部绕圈子的现象。这一点,我们甚至可以说是这本论文集的显著特点。

本文集大体可分三个部分。第一部分是本体论范畴的,那一组文章虽然不是有系统的诗学,但它们所探讨的问题,确实是属于诗歌内部规律的一些根本性问题。象诗美、真情、性灵、灵感、梦幻、自我在诗歌艺术中的地位和作用以及诗的形式美等等,都是诗歌界时有争议的重要问题,有的在一定时间内甚至是不准涉足的禁区,从而严重影响了诗歌艺术和诗学的正常发展。治芳君敢于正视这些问题,并大胆地表达了他自己的看法。因为他从写诗和治诗中都已体会到,诗是有别于其他艺术门类的一种独特形式,要谈诗,就不能仅仅只谈诗与生活、诗与现实、诗与群众、诗与时代这些一般性问题,这些当然都是至关重要的,但仅止于此,那是不够的,要全面考察诗歌领域的问题,还必须深入到诗歌艺术的内部规律中去,探寻诗歌表现生活、捕捉感觉、创造形象的特殊方式,以及诗人在创作过程中的特殊的心理感应等等。治芳把自己的笔深入到诗的内部规律去,从内容、形式、技巧、手法诸多方面,探讨了诗美的特征,对于诗意、诗情、诗境、诗语以及诗的韵律、节奏、句式、格律等等,都有细微的考察和分析,他的观点鲜明,立论有据,注重具体分析,善于把诗学原理与诗作及诗人的创作感受结合起来,使理论不流于玄奥,评点

不流于诠释，即使论述灵感这类相当深奥而又复杂的问题，治芳在阐述它的形式和暴发时，也是着重从诗人的创作实际出发，既能深入浅出地讲清道理，又有一定的理论深度，文字不长，却很有说服力。又如，关于“朦胧诗”和“自我表现”问题的争论，治芳参与论战时，没有拉开任何一种门派的理论架式，也没竖什么大旗，只在分析舒婷、顾城、梁小斌等人诗作中，肯定了他们的独创性，肯定了他们的艺术个性，肯定了他们在多样化的社会主义诗歌中的地位和价值，从而也就等于回答了某些同志对“朦胧诗”的不公正非议。对于“自我”问题，治芳作了比较系统，比较全面的论析，而且也都是结合创作实际来谈论他的观点的，对于这个诗界争议极大的问题，治芳在论述过程中，始终抓住了诗——诗人——诗创作的特殊性来论证自我在诗歌艺术中的地位和作用，既不是离开诗的特征来泛论诗人的政治态度，也不是故弄玄虚把自我奉为至高无上的艺术主宰，只是用具体分析批评了某些简单化的论断。艺术创作过程，是现实客体与作家主体相统一的。任何反映客观现实的文艺作品，无不溶合着作家主体对现实客体的体察、感知、思索、判断、验证以及他自己对诸般现象的好恶爱憎等等情绪和态度。体现在作品中，这就是自我的楔入。在诗中，有的诗人，有的诗作更常常以极为鲜明的形象和语言，来表现自我，并以此显示他的思想倾向和艺术个性，这是艺术创作中的很普遍、很正常现象，既不能否认它，更不应排斥它。多年来，我们理论界曾讳言自我，并把表现自我和反映现实生活完全对立起来，一看见“自我”两个字，轻则说你是“资产阶级、小资产阶级的顽强自我表现”，重则扣上“用资产阶级个人主义对抗社会现

实”的帽子，这实在有点强词夺理，不能令人信服。当然，

“诗中有我”或嵌入自我，还只是问题的一面，我们厚望于诗人的，不但要在其诗中看到他的鲜明的自我个性，还要从中听到时代的声音和人民的心声。诗可以超脱、超俗，但我不希望它超凡。不论多么高雅的诗，不论它是明朗的还是朦胧的，高昂的还是委婉的，雄浑的还是恬淡的，刚健的还是柔美的，放眼未来的还是回首寻根的，追踪现实的还是拉开距离的，我都希望它们有人间烟火气。诗人应予超脱的，是世俗的趣味，无谓的干扰，名利的诱惑，但于世事、世风、世情、世态诸般凡人间的苦辣酸甜事项，还是应当关注和参与的。而这种参与和表现自我是完全可以溶为一体的。

文集的第二部分是对古代诗人和古典诗歌的评述和赏析，第三部分则是对现代、当代诗人和诗作的评论。值得读者注意的是，这两部分文章，仍保持着前一组文章的基本特色，就是说，他始终是牢牢抓住诗的特征来谈的。论李白，他没有囿于人民性、艺术性、局限性这样的套子去发议论，而是就题材、手法、体式、风格等诗歌自身的问题，来论述李白的诗歌艺术特色。谈徐志摩、戴望舒时，他先把自己作为一个诗的欣赏者来领悟他们的诗，然后再把这种欣赏推向更高层次，进行分析、比较、评述，这比那种先讲时代背景，继讲主题含义，然后再泛泛指责一下局限性之类的模式诗评，确实，使人感到亲切自然得多。在论及艾青、公刘、刘祖慈等人诗作时，治芳似乎也于文中嵌入了自我，他是带着浓烈的感情色彩来欣赏和评述他们的诗的。如果说，诗人们是寄情于诗，他此刻是寄情于诗评了。在这里，我看见了评论者和作者之间的感情相通和

思想相通之处，而正因为有这种相通，才使得这些诗评不只诉诸于理，也寄托了情。

我们常讲要沟通创作界和评论界的关系。我想，沟通固然重要，但更重要的，恐怕是尊重和理解。有了对作家和作品的艺术个性的尊重和理解，有了对批评家的美学个性的尊重和理解，相互间一定会和谐。扩而大之，领导者对文艺界，文艺界对领导者，读者层对文艺界，文艺界对读者层，都应相互尊重和理解，有此基础，必有持久的和谐与融洽。

1986年6月

目 录

序.....	苏 中
鲁迅论诗二题.....	1
真情·灵感.....	17
——论诗二题	
新诗形式三题.....	29
新诗是“欧化的一统天下”吗？.....	43
——对《新诗要革命》一文的辨正	
诗，正在“复归”.....	56
诗，表现什么？.....	63
诗，如何表现？.....	67
也谈“诗中有我”.....	74
“我”和“有我”.....	77
要研究诗歌心理学.....	86
题材·手法·体式·风格.....	93
——漫论李白浪漫主义诗作的艺术特征	
语近情遥.....	122
——小议李白七绝的艺术特色	
“薄命诗人”黄仲则.....	131
——为纪念黄仲则逝世二百周年而作	
中国古代叙事诗发展的一个轮廓.....	147

关于《徐志摩诗集》的通信·····	153
徐志摩的《再别康桥》·····	164
戴望舒及其《雨巷》·····	171
“爱光明，更爱真实”的诗人·····	180
——略谈艾青近作的思想特色	
写在祖国江河大地上的诗篇·····	193
——就纪念周总理逝世一周年的诗作谈“诗味”问题	
扎根于生活沃土的花和刺·····	207
——评公刘诗集《仙人掌》	
《江南曲》的艺术风格·····	211
为生活中的真善美歌唱·····	223
——刘祖慈诗作漫评	
张万舒的诗·····	233
在探索中前进·····	244
——读孙中明的诗	
提炼并讴歌“精神的稀有元素”·····	256
——漫评安徽诗人近年来所出诗集	
后记·····	268

鲁迅论诗二题

自从诗歌成为一种特定的文学样式以来，就有许多论者试图说明它的本质、它的美学特征、它的艺术方法。他们探讨着，论辩着，为本来就不宁静的文坛一次次带来新的音响，给绚丽多姿的人类思想宝库不断增添新的色采。在这些论者之中，我们不能忽略了鲁迅。鲁迅，虽不以诗人和诗歌理论家著称，他的诗歌创作在他整个的文学实践活动中，却占住了一个相当重要的位置，是他留给我们的精神遗产中同样珍贵的一部分。他的一系列关于诗歌艺术的论述，则时至今日还使我们感到十分新鲜、有力，对于提高当前诗歌创作的艺术水平和建立民族化、群众化的诗歌形式，仍能给我们以非常有益的启示。

“诗美”与形象思维

鲁迅在论述诗歌艺术的时候，使用了一个他自己的术语：“诗美”^①，借以代表运用形象思维写诗所能达到的最高艺术境界。

一九二五年，鲁迅写了一篇杂文：《诗歌之敌》（《集外集拾遗》，以下引文凡未另标出处者均见此篇），批评了“在科学方面发扬了伟大的天才的巴士凯尔，于诗美也

一点不懂”。巴士凯尔之所以不懂诗美，并非偶然，因为他是从一个数学家的角度来看待诗歌，以一个几何学者的标准来要求诗歌的。他不懂得，诗歌永远不会遵循数学的公式和定理，而且命定地同公式和定理的推导相区别。由此，鲁迅作出了这样的判断：“诗歌不能凭仗了哲学和智力来认识，所以感情已经冰结的思想家，即对于诗人往往有谬误的判断和隔膜的揶揄。”这里，鲁迅明确地划出了两个界限——诗歌与哲学的界限，诗人与思想家的界限：诗歌是形象地表现世界，哲学是抽象地说明世界；诗人是热情地干预生活，思想家是理智地分析生活。一句话，诗人写诗用的是形象思维方法，思想家作文用的是抽象思维方法，二者的界限了了分明，不容混淆。

形象思维方法是一种饱和着激情和想象力的认识世界和表现世界的方法。在这一认识和表现的过程中，不仅不能离开和舍弃现实生活中的感性具象和生动细节，而且正是通过文学艺术的特殊手段即典型化的手段，把这些感性具象和生动细节加工、提炼成完整的艺术形象，从而让现实生活以栩栩如生、亲切感人的形式，更集中、更典型、更理想地呈现在读者面前，宛如一幅图画：绘声绘色的物质世界图画，多姿多采的感情世界图画。所谓“诗美”，正是体现在这样一幅综合的人生画面上，离开了情真意切、具体生动的形象画面，就没有什么“诗美”可谈。

然而“诗歌之敌”们都是一些“固执的智力主义者”，他们既已感情冰结，又感受不了“专诉于想象力的或种艺术的魅力”，只习惯于“用解剖刀来分割文艺，冷静到入了迷”。其结果，就是板起面孔把一幅完整的生活画面割裂成一片片、一条条的，拿到显微镜下去化验，放进理性

的框子中去裁量，这样，“谬误的判断和隔膜的揶揄”就是不可避免的了。鲁迅进一步指出：“凡是科学底的人们，这样的很不少，因为他们精细地研钻着一点有限的视野，便决不能和博大的诗人感得全人间世，而同时又领会天国之极乐和地狱之大苦恼的精神相通。”诗人，不仅要在内心深处领会“天国之极乐和地狱之大苦恼”，而且还要把这种“极乐”和“大苦恼”借助创造性的艺术想象表现出来，使得读者如见其形，如临其境，亦悲亦喜，感同身受。鲁迅强调的是：“感得”和“领会”，这正是形象思维的两个基本特点：感情性和具体性。

所以，在诗歌创作中，鲁迅反对虚伪、冷漠，肯定“真的神往的心”；反对空喊口号，提倡“言辞谐美”。（《汉文学史纲要》）

真善美总是联系在一起的，宛如亲密的三姐妹。美的东西不可能不是善的，但是必须强调，美首先来自真。真实而强烈的感情，是贯穿形象思维全过程的一个根本因素，也是运用形象思维进行诗歌创作的首要 and 必要的条件。“诗歌是本以发抒自己的热情的，发讫即罢。”有的人不懂这个道理，或者，不愿意遵循这个规律，没有真情实感而硬要大写其诗。其结果，在作者自己固然是一件苦事，在读者也决不是一种愉快的享受。鲁迅在编辑《莽原》杂志的时候，本想多登一些针砭时事的杂文，而收到的稿子偏偏多是小说和诗歌，而这些诗歌又多半是故作姿态，无病呻吟，不是“虚伪的花呀，爱呀”，就是“虚伪的死呀，血呀”，弄得先生只有大呼“头痛极了”！（《两地书·三四》）而殷夫烈士的诗，由于体现了一个革命者在实际的斗争生活中所获得的真情实感，反映了无产阶级

劳苦大众的战斗心声，则赢得了鲁迅先生的由衷喜爱，被他誉为“对于前驱者的爱的大纛，也是对于摧残者的憎的丰碑”。（《且介亭杂文末编·白莽作〈孩儿塔〉序》）

在我国古典诗论中，有着“诗言志”的精辟见解。“诗言志”，也确是我国古典诗歌的一大特色。但同时，也有人在宣传“思无邪”的诗歌主张，并以此主张作为评品具体诗作（包括民歌）的标准。鲁迅是肯定前者而反对后者的。他一针见血地揭露了二者之间的矛盾和对立：“强以无邪，即非人志。许自由于鞭策羁縻之下，殆此事乎？”果然，在“思无邪”这一具精神枷锁面前，诗人的心窍灵府被窒息、被压抑住了：“即或心应虫鸟，情感林泉，发为韵语，亦多拘于无形之囹圄，不能舒两间之真美……倘其嗷嗷之间，偶涉眷爱，而儒服之士，即交口非之，况言之至反常俗者乎？”这是多么可憎的思想禁锢，又是多么可痛的感情扼杀！鲁迅针锋相对，冲破了封建教义和儒学禁条的缠缚，“别求新声于异邦”，热情洋溢地宣传了一大批“立意在反抗，指归在动作”的十九世纪欧洲积极浪漫主义诗人。（以上引文见《坟·摩罗诗力说》）浪漫主义，有人曾指出它的特点之一就是“主情”。其实，只要是诗，没有不是以情感人的。不论你是现实主义，还是浪漫主义。所以鲁迅提倡：“呼唤血和火的，咏叹酒和女人的，赏味幽林和秋月的，都要真的神往的心，否则一样是空洞”。（《集外集拾遗·〈十二个〉后记》）真正的诗人应该把爱和憎的感情毫无保留地倾吐出来，把自己那颗“真的神往的心”坦露在诗里，坦露在读者面前，不要受框框、条条的桎梏，不要为某种成见和教条所拘囿，更不要怕保守势力的皱眉瞪眼，甚至恶言毒语的攻击。例如，鲁

迅就很为一些爱情诗辩护过。对于一看见“一步一回头，
瞟我意中人”这样的诗句，就马上想起《金瓶梅》的“过
敏而又过敏”的道德家，鲁迅是毫不掩饰他的鄙薄之情的。
(这里和下面的引文均见《热风·反对“含泪”的批评家》)对
于那些“尤厌恶恋之诗”的“前辈老先生”和“后辈而少年老
成的小先生”，鲁迅则厌恶地把他们比作摧残“冬花”的“严
风”。他并且鼓励诗作者：“对于老先生的一颦蹙，殊无所用
其惭愧……倘因他们一摇头而慌忙辍笔，使他高兴，那倒象
撩拨老先生，反而失敬了”。鲁迅的话说得何等痛快淋漓，
他的态度又是多么果断决绝呵！“四人帮”曾践踏我们的
诗坛达十年之久，他们扼杀了人世间一切正常的、美好的
感情，包括健康、纯洁的爱情在内。受“四人帮”的钳制
和影响，很多诗中不见真情，不露真意，甚至违情逆意，
言不由衷，勉强表态，自欺欺人。如果鲁迅先生地下有知，
也会为诗国的沉沦而扼腕、而蹙额的吧？！今天，我们在拨
乱反正中迎来了文学艺术的春天；当然，也迎来了诗的春
天。再一次读读鲁迅有关诗歌的言论，也是可以激励我们
的斗志，启发我们的思考的吧？！

无情未必真豪杰。鲁迅先生自己的诗作，没有一首不
是倾注着火一样炽烈、海一样深沉的感情的。就拿《答客
诮》这一首来说吧——

无情未必真豪杰，怜子如何不丈夫？知否兴风狂啸
者，回眸时看小於菟。

这里，不仅仅是一个做父亲的对于自己的孩子的爱，更是一个无产阶级战士对于革命的下一代的爱——对于这种爱的感情，鲁迅不止不加掩饰，而且抒之于诗，公之于众。诗的意境是论辩性的，连“答客诮”这个题目也是论辩性

的。“未必”、“如何”、“知否”，这一串词语的运用，渲染了论辩的色彩，也加重了感情的份量；最后的比喻更增强了感情的力度和深度。鲁迅说过，是非越是分明，爱憎就越是强烈；鲁迅还说过，能爱能憎方能文。鲁迅自己的创作，不就是他自己的理论的最好的注脚吗！正因为鲁迅是代表着全中国人民的利益向敌人冲锋陷阵的“真的猛士”，所以他的诗歌如同他的小说、杂文一样，是“对于前驱者的爱的大纛”和“对于摧残者的憎的丰碑”。

激情，对于诗歌创作固属重要，但把这种激情转化为诗的形象，却是更为重要的。因为诗歌究竟是诗歌，“不能如散文那样直说”——如果是把感情赤裸裸地、直白无文地说出来，够不上“言辞谐美”的话，那就失去了诗的特性，达不到“诗美”这一境界。形象思维的特点就在于它的形象性（具体性），鲜明生动而富有个性特征的形象，正是“诗美”的生命所在。

在给许广平的一封信中，鲁迅着意强调：“我以为感情正烈的时候，不宜做诗，否则锋芒太露，能将‘诗美’杀掉”。（《两地书·三二》）所谓“锋芒太露”，就是直白无文，缺乏形象的意思。诗歌讲究的是含蓄、蕴藉，忌讳的是太直、太实。诗人之情应该让读者在品味中领略，诗人之旨也应该让读者在揣摩中感受。这就是古典诗论中所谓的“言有尽而意无穷”，“兴发于此而意归于彼”；也就是毛主席强调用形象思维写诗就不能不用比、兴手法的道理。有人曾说创作的才能之一就是善于克服创作冲动，这同鲁迅所说感情正烈时不宜做诗是一个意思。感情正烈——创作冲动高涨时，往往以直陈、尽吐为快，来不及考

虑构思、选择词汇、铸造形象，容易失之于直实、浅露、粗率。如此，是出不了诗美的。我们在习惯上常常是说欣赏诗歌，而我们之所以能够欣赏，就是因为其中有美。杀掉了诗美，诗就不再具有审美价值，就要丧失它的艺术生命力了。

所以，针对一些人喜欢以口号入诗的倾向，鲁迅提出了尖锐的批评：“口号是口号，诗是诗，……凡有文学，都是宣传，因为其中总不免传布着什么，但后来却有人解为文学必须故意做成宣传文字的样子了。诗必用口号，其误正等。”（《书信·致蔡斐君》）这种误解有两种情况，一种是不懂得诗歌创作有它特殊的思维方式和表现方式，把诗歌作品同一般文章等量齐观；另一种情况是，并非不懂诗歌艺术的规律和方法，而是以为多用口号就能增加作品的思想性和战斗性。

一般地说，口号之所以不等于诗，就在于它没有形象性，不是形象思维的产物。我们并不是笼统地反对在诗作中选用政治口号，我们只是强调，这种政治口号必须是诗意化了的，是构成诗的意境的有效手段，是完整而统一的诗的形象的有机组成部分。

鲁迅曾在一篇著名的文章——《辱骂和恐吓决不是战斗》中，提出一个著名的论点：“喜笑怒骂，皆成文章”。这是针对这么一首诗而发的，这首诗有辱骂和恐吓，还有无聊的攻击，就是“不成文章”——没有典型的艺术形象，构不成一件完整的艺术作品。作者的感情是要溶化在他所创造的艺术形象之中的，通过特定的形象表现出来。这就是说，它应该具有“诗美”，成为可以欣赏的艺术对象。如果不是这样，那么所有的“喜笑怒骂”就会落空，就会

失去应有的份量，变成一堆毫无意义的文字垃圾。“我们的要求则是政治和艺术的统一，内容和形式的统一，革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一，缺乏艺术性的艺术品，无论政治上怎样进步，也是没有力量的”。（《在延安文艺座谈会上的讲话》）

鲁迅是喜欢唐诗的，甚至说所有好诗到唐朝都已经做完。唐朝诗人成功的“秘诀”，大概就在于他们十分懂得写诗要用形象思维这个规律。

鲁迅曾举白居易《宴散》诗中的一联，说明了“诗美”之所由来：“唐朝人早就知道，穷措大想做富贵诗，多用些‘金’、‘玉’、‘锦’、‘绮’字面，自以为豪华，而不知适见其愚蠢。”（《而已集·革命文学》）而“真会写富贵景象”的白居易呢，却全然不用这些字面，因为他知道光靠堆砌词藻是解决不了问题的，重要而有效的方法是运用形象思维，塑造艺术形象，让形象本身把“富贵景象”表现出来：“笙歌归院落，灯火下楼台”。你看，这不是一幅有声有色、神情毕肖的图画吗——盛宴散了，一派笙歌渐渐消歇，只剩下一缕缕袅袅的余音；而仆人们正举着通明的灯火，照送着脚步杂沓的宾客走下楼台，缓缓归去……是的，这两句诗中没有任何一个“金”、“玉”字样，而“富贵景象”却已经表现得如此明艳，如此浓烈，给读者留下可见可闻的深切印象。这就是“让形象说话”所显示出来的力量，这就是所谓“不写之写”，所谓“状难写之景如在目前，含不尽之意见于言外”……由此可见“唐人规律”的一般了。

鲁迅，不但是我国优秀诗歌传统的阐述者，而且，也是这一传统的继承者。他把我国古典诗歌（包括外国诗歌）的