

诗

的追求

丁芒

7.2



我 追 求……

我爱诗，因此，我追求诗的真谛。

我追求诗的社会效果，有为而作，意有所归，虽不能振聋发聩，亦希望给人们心灵以昂扬优美的情绪感染，有益于社会主义祖国。

我追求民族传统的继承，主张诗要有中国特色，有中国风格和韵味，才愈有世界价值。也喜欢中国土壤上培植的紫罗兰。

我追求深厚的蕴蓄，诗味如醇酒，入口已觉浓冽，读后回肠荡气，齿颊留芳。

我追求江潮般的气势，纵恣酣畅，豪放跌宕，声势夺人。

我追求一定的格律，认为是诗的要素，但不应泥古，力求创新。寓活泼自由的思绪，迸发飞腾的情致，于完美的格律之中，则内容与形式，皆可谓之为诗。

我追求，不是排斥其他；

我追求，不是已经做到。

目 录

序.....	骆寒超	1
诗歌的继承、借鉴与创新.....		7
诗歌民族传统杂谈.....		18
新诗的抒情结构.....		27
诗的形象化和形象的逻辑结构.....		38
谈晦涩.....		56
视野·诗味·功力.....		62
诗人必先完成“自我”.....		66
提倡写新格律诗.....		69
从新诗散文化谈到建立新诗体.....		73
在探求中前进.....		87
论诗的音乐美.....		92
养成诗的气质.....		125
关于统率全诗的总形象.....		131
用主题吸附生活形象.....		137
从审美深度来加强艺术效果.....		144
并列形象的运用.....		152

灿烂的星群.....	156
论沙白诗的艺术个性.....	161
诗点评（六则）.....	178
后记.....	189

序

骆寒超

四年前，我在瓯江边的一个小镇上，读到过丁芒“归来”以后写的一些诗。我至今还记得他在《秋阳》一诗里，曾为今天的自己付出过如此闪光的诗行：

区区几茎白发，怎牵得住
我平原走马似的一颗壮心！

如果说“诗为心声”的话，则这样的诗行是颇能体现出丁芒作为诗人的那种执着的个性的，即无论生活在顺境还是逆境，无论生命正当青春或已浸入秋天，他始终是意气风发地生活着，感受着，“追求着诗的真谛”。可不是吗？短短几年来，他不仅写出了数量惊人的诗篇，还结合自己多年的创作经验，在《诗的追求》中，显示了他对诗歌理论的严肃思考。

如果我们把丁芒对诗人的理解看成一条认识的经线，对

诗歌实践的理解看成纬线，则丁芒在《诗的追求》中，是把诗人与诗置于两个座标相交的立体结构中来考察的。

先看丁芒的第一个座标。那是他认为凡是诗人，愈立足于本民族，也就愈属于世界这一条认识的纬线，和凡是诗，愈有时代特色，也就愈有历史意义这一条认识的经线的相交。而为此，他通过《诗人必先完成“自我”》、《诗歌的继承、借鉴与创新》等文章，积极地投入了诗歌界有关“大我”与“小我”、继承与借鉴的讨论。丁芒肯定：诗是抒发诗人自己真实的思想感情的，所以诗中要求有“我”，但只有当“我”具有唯物主义世界观，能正确地分析、认识社会，而且“他的心和人民息息相通，熟悉人民的喜怒哀乐”，

“有为人民谋幸福的革命的强烈激情”，那才能写出富有时代特色的好诗。所以丁芒提出“诗人必先完成‘自我’”。而当“自我”愈溶入于人民的“大我”，愈和时代精神结合，则他对生活的认识就愈会纳入进历史发展的总趋势中，从而使他的诗也愈有历史意义。与此相应，他旗帜鲜明地反对“小我”至上的作风，反对那些不能正确认识社会，不愿意表达人民的心声，热衷于抒发自我“孤独彷徨、迷惘颓唐、狂傲怪诞、幽深奇特的不健康情绪”的诗人，认为那会导向诗的歧路。丁芒也肯定各个民族的诗歌是全人类的共同财富，我们向其他国家借鉴积极的、健康的、合理而动人的成分，是无可非议的。他认为借鉴却要有个前提：必须立足于我们的民族传统、道德标准、美学趣味、想象习惯等等。根据这个传统机体的某种“饥饿”所引起的需要出发，只有这

样，才能使我们借鉴于外国的东西化成传统机体内的新鲜血液，从而达到创新的目的，使得为传统所制约的当代诗歌，能以更富有民族情调、更闪发现代色彩的姿态走向世界。与此相应，他也旗帜鲜明地反对借鉴中的全盘西化和生吞活剥，特别反对为有些“视一切传统如草芥”者所倡导的那种不加分析、盲目学习西方现代派的时髦风尚。

从这个座标上反映出了丁芒对一整代诗歌现象，富有胆识的理解。

丁芒的第二个座标是：凡是诗人，总是他的世界观和气质的有机结合；凡是诗，总是思想性和艺术性的有机结合，这样的经纬交叉。也正因为如此，他在《新诗的抒情结构》、《养成诗的气质》、《诗的形象化和形象的逻辑结构》等文章中，富有建设意义地探讨了抒情艺术的内在规律。丁芒认为：没有抒情个性的诗人，是难以写出艺术生命持久的诗来的。他坚持世界观对一个诗人的创作的主导作用，而这种世界观却不能简单地归结为认识生活的抽象观点，而是溶入于诗人的感情个性中的。所以，抒情诗所抒之情，在丁芒看来，决不是非理性的，而总有理智渗透其间。唯其如此，以情感人、悟人的诗歌，才得以成为思想教育的工具。但要成为一个真正的诗人，单靠先进的世界观，“当然是不行的”。他认为：“‘诗人’不能释之为‘写诗的人’，而应当解释为有‘诗感的人’，或具有‘诗的气质’的人。”在丁芒看来，这种气质包括诗的感觉、诗的思索习惯、诗的趣味、诗的情绪等等，浸润了性格之类人的本质性的东西，所引成的

一种与其他人不大相同的特色。他还指出：这种气质有先天的成分，但主要还是后天养成的；不仅是个人特殊的秉赋，更是受制于我们民族自己特殊的历史传统、民族精神、习俗风情、生活方式的。所以，丁芒既反对革命觉悟不高、对生活缺乏明确认识、一味强调直觉、本能，把诗写成感觉碎片拼凑的那种现代派时髦风尚的追求者；同时又反对诗感不敏锐、想象贫乏，而自己又不努力去培养诗的气质，却满足于写一些既无个性色彩、又无诗味诗境的标语口号、政策图解诗者，将之排斥于诗人行列之外。唯其如此，故丁芒在不少文章中一再体现了这样一个认识：一个真正的诗人所写的诗，应该是思想性和艺术性的高度结合。在丁芒看来，无论多么崇高的思想感情，总是只能在抒情形象中呈现的，而“品评一诗的艺术性”，一个重要的角度，也就是作者运用的形象的准确性、典型性、鲜明性、贴切性如何。”丁芒实际上是抓住了抒情形象，把它作为思想性与艺术性结晶的触媒，又作为二者结晶的具体标志。为此，丁芒在《诗的形象化和形象的逻辑结构》、《关于统率全诗的总形象》、《并列形象的运用》等文中，对抒情诗的形象和形象构成，作了细致的抓讨。

从第二个座标上，反映出丁芒对具体人的诗歌形象富有创见的理解。

丁芒这两大座标所形成的两块平面座，又是交叉在一起的，它们的交叉点就在对晦涩诗的论战和对新格律诗的讨论上。丁芒认为：晦涩诗的产生，一方而的原因是当今诗坛有

着这么一股暗流，对我国诗歌的民族传统不那么重视了，认为这些老祖宗的遗产已经背时，而去追随西方现代派的诗风，以致造成食洋不化的缘故。而西方现代派诗风是为了反映资本主义世界的颓废伤感情调的，这恰恰和我们失落的一代青年中某些“迷惘、彷徨、甚至怀疑一切的思想情绪以及对此所作的“自我表现”十分合拍，于是晦涩诗便应运而生了。这些理论依据其实是丁芒第一个座标中所阐明的观点。再说晦涩诗另一方面的原因。丁芒认为是由于形象化表现手法上出了问题所致，也就是说：晦涩诗有着艺术表现上违反诗歌内在规律的问题。这就是：或则不以抒情为本，而陷入于一种从理念出发、形象图解理念的表现所致，或则因强调直觉所得的感觉碎片作无机的凑合所致，或则因形象的准确不够，形象与思想之间存在差距，使读者难以理解所致，或则形象的统一性、连贯性存在问题所致。这些却又是涉及第二座标中所提及的方面了。就这样，丁芒从两个座标中各寻得一个侧面，来投入有关晦涩诗的论战，从而两个座标也相互交叉起来。

再说他对新格律诗的刍议。丁芒提倡新格律在这几年中是很突出的，他还提出一整套建立这种诗体的原则性意见，特别是他的长篇论文《论诗的音乐美》中，更从诗与音乐的亲缘关系、传统关系、音乐美在诗美中的地位——这三方面考察入手，为新诗的格律化作了较有深度的理论探索。而这个提倡从某种角度看，也是有感于当今诗坛散文化诗风的泛滥而发的。丁芒认为：这也是由于脱离时代生活、迷恋潜意识的

打写，以致在艺术上造成意象的无机组合和无理跳跃所致。前者涉及第一座标上的问题，后者涉及第二座标上的问题。丁芒正是从两个座标中各寻得一个侧面来力矫散文化倾向，力主格律化道路的，从而使两个座标也相互交叉起来了。

丁芒并不是以诗论家的身份来作《诗的追求》的。他是诗人，《诗的追求》乃是他多年创作经验的一串理论提纯。唯其如此，他是兴之所至，有感而发地写下这些文章的。这使得这个集子表面上看只不过是零星见解的发挥，但当我们深入到这个集子的整体中去，把各个见解联系起来，当会发现：丁芒在考察诗人与诗歌实践中，既显示了两大座标的平面型理论体系，更以这两个座标的交叉，显示了这么个特色：《诗的追求》中有一个立体型的诗论结构，于散漫零碎的篇章中贯穿着一条革命现实主义的诗论体系。

当然，我们对丁芒这本诗论集并不完全满足。我们有所期待，期待丁芒在对革命现实主义诗歌实践作不断拓宽和深化的同时，在对诗歌理论的探索上，也能更体系化、学术化一些。

写到这里，我不禁又想起本文开头就已提及的他两句诗：“区区几茎白发，怎牵得住平原走马似的一颗壮心！”怀着这样一颗“壮心”追求诗的真谛，我们对丁芒的期待一定不会失望。

1983·9·22晚 西子湖畔

诗歌的继承、借鉴与创新

粉碎“四人帮”以来，诗歌和其他文学品种一样，都以前所未有的速度发展着，队伍不断扩大，题材风格，百彩纷呈，好诗迭出，近年来又出现了少数有才华的青年，写出了一些风格清新、诗味浓郁的诗，给诗坛吹来了一股新鲜的气息，令人注目。但总起来说，诗歌的进展，诗歌受群众欢迎的程度，却远不如小说。有些诗，内容越来越“小我化”（这是我杜撰的词儿），形式越来越晦涩艰深，群众不愿看，看不懂。而偏有人把这些诗看成是“崛起”，是“大潮”，是“诗歌的未来”，荒谬一至于此，真使人为之瞠目结舌。于是不可避免的争论就逐渐展开了。争论是正常的现象，应该说，它标志着诗歌在探索前进，而且可以断言，必将给重大影响于当代的诗歌创作，并且为新诗开拓更为繁荣昌盛的前景。

争论的焦点有好多方面。有些问题我也发表了自己的见解，这里再就诗歌的继承、借鉴与创新，谈谈我的管窥之

见。

“五四”以来，直到全国解放，这个问题向来是诗人们争论的一个焦点。这是个学术性问题，当然不能由谁来下最后的定论，但有一种论点我觉得比较合乎诗歌发展的客观规律，那就是中国新诗应该在继承民族诗歌传统的基础上，借鉴外国诗歌，创新地加以发展。近年来，随着十年浩劫后的思想解放，这个观点似乎被怀疑起来，甚至被少数人彻底抛弃了：继承吗？他们要打破一切传统；借鉴吗？他们要一切从外国拿来，全盘西化；创新吗？他们要中国诗歌打破国界，走向世界，与世界合流。两种观点的对立是非常尖锐的。

继承是事物发展的内在规律

我认为继承是一切事物（包括思想）发展的内在规律。木有本，水有源，种子里包蕴着母体的遗传因子；社会主义社会还存在封建主义、资本主义社会的各种余绪；无产阶级思想与资产阶级思想之间有许多内在联系，并没有截然的鸿沟。继承也包含着正反两个方面，前车之覆，后车之鉴，这也是一种继承。没有历史，就没有现实。没有继承，就没有发展。

但是，对继承也有两种不同的态度。一种是墨守成规，因循守旧的继承，认为祖宗的成法，一切都好，是不可更改的经典，只能原封不动地承其衣钵，克绍箕裘，不敢越雷池

一步。对一切创造性的发展，都目之为大逆不道，洪水猛兽。从历史发展的角度来看，表现了极大的阻力和惰性。中国几千年的封建社会，就更加培养了我们民族的惰性，确实不可忽视，不然，从民主革命到社会主义革命，成百年时间，为什么在我们社会中，在人们思想意识中，到处还充塞着封建主义的余臭？这种对继承的态度，完全受制于消极保守的阻滞历史前进的惰性力量，成了绊脚石，因此不但不应提倡，而且要力加反对。我们要求的继承则与之相反，是以改良、发展、创新为主旨的继承，是去其糟粕，取其精华，有所舍弃，有所导扬的继承，如选种时之汰其陋劣，择其菁英。是尽量运用前人的优秀成果，使这丰沃的泥土，能生根深本壮的树木；是婴儿吮吸人类长期积累的智慧的乳汁，能取得一个更高的起点，这才是我们所应该提倡的继承。

我国是一个诗国。诗歌比起小说、比起戏剧等其他文学样式，有着无可比拟的悠长的历史和丰富的遗产。考察我国诗歌的发展历史，每一种新的诗潮的兴起，新的诗风的形成，新的形式的出现，都有它的历史渊源，都有它发生前期的孕育过程。唐朝是诗歌鼎盛时期，但唐诗的产生并非自天而降。到建安时代，五言诗已发展到它的顶点，要求有所突破；唐诗的格律则早在汉朝就有所酝酿，发展到六朝骈文，已经具备了律诗的许多主要特征，如对仗（包括内容与音韵上的对仗）、声韵等，都已经比较完备了。当格律一旦从散文领域解放出来，而与诗歌结合的时候，诗歌就获得了前所未有的生命力。没有这种继承，就不会有唐朝近体诗的鼎盛

局面。

新诗无疑也应该继承民族诗歌的优良传统。我所谓民族诗歌，是包括文人诗与民歌，其实这两者在历史上并不是并行而互不关联的，而是不断互相吸收、互相融合的。尤其是文人诗，不断吸收民歌营养，加以总结提高，始终形成历史上诗歌的主流。从艺术上来说，文人诗给我们留下了更多的珍贵遗产。其实，我们发掘这些遗产，运用于新诗，做得非常非常不够，大量的还只是从形式上去继承了一小部分的韵律、修辞的经验，说来说去，总是那些尽人皆知的东西，什么“春风又绿江南岸”、“红杏枝头春意闹”之类，从内容上，意境上，气韵上，风格上去发掘，还差得很远。李白的“举杯邀明月，对影成三人”这种抒写寂寞心情的独特构思，与李清照的“独自守着窗儿，怎生得黑”的抒写寂寞心情的深刻个性化的意境，表达了两种绝不相同的性格。象这样的艺术探索，我们做得太少。而这类遗产，在古典诗词的海洋中，不知有几千百万，难道都不值一顾吗？

而可悲的是：写诗的人的古典文学修养，却一代不如一代。到了当代青年，经历了“文化大革命”的浩劫，文化知识贫乏得很，有的对古典诗歌真是一无所知，遑论继承？正因为继承得不多，他们的诗有的就显得功底浅薄，表达能力差。在这种情况下，而居然高喊“打破一切传统”，岂不是未免有点滑稽吗？这是不是“文化大革命”中那种包打天下的“英雄”目空一切的叫喊的余风遗韵呢？是不是粉碎“四人帮”后那种否定自己、崇拜洋人的社会思潮的表露呢？而

居然还有些同志对这种明显的荒诞之词，顶礼膜拜，奉为圣明，加之以桂冠，许之以高望，这不能不引起我们的吃惊。

借鉴应以需要为前提

从诗歌发展的角度来看，继承是必然的内在的因而是稳定的因素，而借鉴则是偶然的外来的灵活的因素。借鉴应以需要为前提。我们需要的时候，多借鉴一些，不需要的时候就少借鉴一些，有好的就借鉴，不好的就对不起，完全拒之于门外。借鉴的方法也有不同，必要时，我们也可以生吞活剥，更经常的情况是加以消化吸收，当然一时生吞活剥以后，要变成自己的东西，仍然要消化吸收。所谓需要，也有两种情况，一种是在“饥饿”的状态下，就借鉴得多些。例如，“五四”时期，为了革旧文化的命，推翻僵化、艰深的旧体诗词形式，提倡写白话诗，就向外国诗歌借鉴，创造了新诗的形式。另一种情况是“消化力”强的时候，也可以借鉴得多些。例如唐朝国势强盛，民族传统文化大大发扬，根深叶茂，因而对外来的文化就进行了广泛的吸收，加以消化，丰富了本民族的文化。如对西域的音乐的吸收，不但丰富了我国的音乐，也丰富了诗歌，成为唐诗中的明珠的绝句，就是可以配乐歌唱的。我以为这正是吸收外来文化（音乐）促进诗歌发展的最好例证。诗歌的民族传统，本身就包括着历来的借鉴在内。在某种情况下（例如我们民族文化鼎盛、消化能力特别强的时期），也可以说，借鉴得多些，这

个时期的诗歌就更显得活跃一些、发展得更快一些。所以，应该允许借鉴，欢迎借鉴，甚至有计划有目的地组织借鉴。

但借鉴绝不能抹煞继承，取代继承，借鉴必须以继承为依归，必须为了充实丰富继承的内容，补救继承之不足。

当前，在借鉴的问题上，许多人态度也不一致。有的人根本拒绝借鉴，这当然毫无道理；有的人主张和张之洞搞洋务运动一样，“中学为体，西学为用”，只是形式上模仿西方，陈腐的内容并不更变，这实质上是以借鉴为幌子，继续维护原来的落后的东西。这种态度当然也不应为我们所取。也有人主张嫁接，在民族传统的根株上，嫁接上外国的枝条，甚至干脆移植，将外国的树苗移栽到中国的土壤上来，这些试验都应该允许其存在。但我总觉得文艺与经济技术设备不同，不能成套地简单地引进。只生长于热带的植物，移植到温带就不能成材，有些水果，移到另一个地区，味道就变了。而我认为最不可取的态度，莫过于一切拿来，全盘西化。他们往往祭起鲁迅的大旗来吓人，说什么鲁迅就主张拿来主义，好象鲁迅就是主张全盘西化的。其实鲁迅的时代与我们现在不同，何况那时拿是拿来了，却并未全盘西化，他们继承民族传统要比现在许多人继承得还更多些。而我们现在新诗已经有了六十年的历史，无论在内容上形式上，都积累了自己的经验，奠定了一定的基础，没有理由一脚踢开，另砌炉灶。其实鲁迅说的拿来主义，并不光是指的文艺，而是指一切西方先进的东西。即使文艺，鲁迅也不是说拿来就

意味着丢弃自己的民族传统，一味仿效西方。其实鲁迅以及他同时代的许多文化先驱者，他们的古典文学修养是非常深厚的，在继承民族文学传统的深厚基础上，他们仍然提倡借鉴，以充实丰富自己。

“五四”以后，自然也有人主张全盘西化，不是说在有些人眼中，伦敦的月亮也比中国的圆吗？鲁迅是极力反对他们的。他们的主张事实上也行不通，叫喊了几十年，留下了一些东西，也就销声匿迹了。为什么这种全盘西化的主张，在几十年后的今天又抬起头来了呢？我认为这是对十多年来禁锢政策的惩罚。这一二十年来，我们闭关锁国，抱残守缺，夜郎自大，为自己制造的种种神话所陶醉，结果，无论经济、文化，都大大落后于世界水平。一旦揭开了这道厚幕，不少人又被外界的炫目的光彩所迷，心旌摇落，不能自持，不加剖析，不加辨别，彻底怀疑乃至否定自己，同时全盘肯定并要求仿效外国。他们的民族虚无主义包含着两个内容：一是否定我们的民族传统，一是否定中华民族文化在世界中的地位。这是一种社会思潮，历史上也有过，并不奇怪。经历过革命斗争的锻炼，唯物主义思想比较深固的同志，受这种急剧的变化的影响比较轻，从这种影响中解脱出来比较快，因而可以比较正确地对待这些问题；而饱受十年浩劫的蹂躏、思想杂乱、文化素养较低的一代青年，他们经受不了这种狂暴的风浪，就不可他清醒地看待这种突然的变幻。他们之产生民族虚无主义思想，是由于他们对民族传统的无知，也是对世界文化的无知。结果，这样的借鉴，实质