

诗歌基本原理

吴思敬 著

工人出版社

诗歌基本原理

吴思敬 著

工人出版社出版(北京安外六铺炕)

新华书店北京发行所发行

北京新华印刷厂印刷

开本 850×1168 毫米 1/32 印张:13.75 字数:301,000

1987 年 2 月第 1 版 . 1987 年 2 月北京第 1 次印刷

印数: 1—11,440 册

统一书号: 10007·172 定价: 2.50 元

目 录

第一编 本体论

- 一 一个诗学上的斯芬克斯之谜…… (2)
- 二 诗的系统构成…… (16)
 - (一) 诗在中介系统中的位置…… (16)
 - 1 什么是中介系统…… (18)
 - 2 诗歌是中介系统中的一个子系统…… (19)
 - (1) 诗与科学的不同…… (20)
 - (2) 诗与空间艺术、时间艺术的不同…… (28)
 - (3) 诗与叙事类、戏剧类文学的不同…… (36)
 - (二) 诗的信息系统…… (38)
 - 1 诗是一种信息…… (38)
 - 2 诗的信息系统…… (39)
 - (1) 诗歌的信息加工系统——诗人…… (40)
 - (2) 诗歌的信息贮存系统——诗作…… (41)
 - (3) 诗歌的信息接收系统——读者…… (42)

(4) 诗歌的根本信息源和最终信息宿——客观世界	(45)
三 诗的掌握世界的方式	(46)
(一) 诗的主体观	(47)
1 诗的主体与客体	(47)
2 诗的主体性原则	(49)
(二) 诗的社会观	(60)
1 诗人受社会的制约	(60)
(1) 社会经济基础的制约	(61)
(2) 社会心理的制约	(63)
(3) 集体潜意识的制约	(66)
2 诗的社会性	(67)
(1) 诗的思维的社会性	(67)
(2) 诗的传达媒介的社会性	(68)
(3) 诗的内容的社会性	(69)
3 诗的社会影响	(71)
(1) 过去诗人与现代读者的对话	(72)
(2) 同代诗人与同代读者的对话	(72)
(3) 现代诗人与未来读者的对话	(73)
(三) 诗的运动观	(73)
1 诗是生命的律动	(73)
2 诗与时间艺术、空间艺术表现运动的不同	(77)
3 诗歌中运动的表现形式	(79)
(四) 诗的时空观	(88)
1 诗歌中的时间	(88)

(1) 诗歌中的时间属于心理时间	(89)
(2) 诗歌中时间的空间化	(94)
(3) 诗歌中时间的表现形式	(96)
2 诗歌中的空间	(105)
(1) 诗歌中的空间属于心理空间	(105)
(2) 诗歌中空间的时间化	(109)
(3) 诗歌中空间的表现形式	(110)

第二编 创作论

一 诗的发现	(115)
(一) 创作的本领首先是发现的才能	(115)
1 什么是诗的发现	(115)
2 诗的发现有什么特征	(117)
(1) 诗的发现是独创性极强的精神活动	(117)
(2) 诗的发现伴随着巨大的情绪高涨	(120)
(3) 诗的发现往往呈现顿悟性	(122)
3 发现在诗歌创作中的地位与作用	(125)
(1) 突破	(126)
(2) 凝聚	(127)
(3) 激发创作情绪	(129)
(二) 诗是怎样被发现的	(130)
1 诗的发现需要一定的条件	(130)
(1) 要植根于经验的沃土	(130)
(2) 要有敏锐的透视力	(133)
(3) 要有对生活的爱	(134)
(4) 要有合适的时机与环境	(136)

② 诗的发现的不同途径	(140)
(1) 得之于外界事物的偶然机遇	(140)
(2) 得之于理智性的思考	(142)
(3) 得之于脱离思维的惯常进程	(145)
(4) 得之于意象的旁通	(148)
二 诗的构思	(151)
(一) 独创性的构思是诗的灵魂	(151)
1 什么是诗的构思	(151)
2 诗歌构思的特征	(152)
(1) 诗的构思以意象为基本单位	(152)
(2) 诗的构思要有理性的加入	(157)
(3) 诗歌的构思要以情感为推动力	(159)
3 没有构思就没有诗	(161)
(二) 诗歌构思的内容	(164)
1 炼意	(164)
(1) 要从宏观去思考	(167)
(2) 要避俗	(170)
(3) 要忠实于自己的内心感受	(172)
2 取象	(174)
(1) 意象的来源	(174)
(2) 意象的种类	(175)
(3) 意象的选择	(182)
3 发想	(189)
(1) 扩想	(190)
(2) 聚想	(191)
(3) 联想	(193)
4 角度	(206)

(1) 主观角度与客观角度	(207)
(2) 正面角度与侧面角度	(210)
(3) 凝聚角度与散射角度	(215)
5 结构	(218)
(1) 结构的特征	(218)
(2) 结构的功能	(220)
(3) 结构类型举隅	(222)
三 诗的传达	(230)
(一) 传达的实质	(230)
1 诗的构思与传达的关系	(230)
2 诗的传达媒介	(231)
3 诗的传达技巧	(232)
(二) 诗的语言	(233)
1 诗歌语言的特质与功能	(233)
(1) 诗歌语言是诗人情绪的物质化	(234)
(2) 诗歌语言是个有机的信息系统	(235)
(3) 诗歌语言具有一定程度的独立的审美 价值	(235)
2 诗歌语言的要求	(237)
(1) 多义性	(237)
(2) 跳跃性	(242)
(3) 可感性	(245)
(4) 音乐性	(251)
(三) 诗的建行	(266)
1 建行的作用	(266)
2 建行的原则	(269)
四 诗歌的艺术辩证法	(273)

(一) 艺术辩证法——打开诗歌奥秘之门的

金钥匙 (273)

(二) 诗歌艺术辩证法的范畴举隅 (276)

1 有我与无我 (277)

2 有限与无限 (281)

3 单纯与复杂 (283)

4 写形与传神 (288)

5 精确与模糊 (292)

6 虚与实 (295)

7 小与大 (299)

8 藏与露 (302)

9 直与曲 (305)

10 平与奇 (307)

11 生与熟 (311)

第三编 鉴赏论

一 诗歌鉴赏是一种审美活动 (316)

(一) 诗歌鉴赏的审美主体 (316)

(二) 诗歌鉴赏的审美对象 (317)

(三) 诗歌鉴赏的审美过程 (318)

二 诗歌鉴赏的功能 (319)

(一) 鉴赏对创作的作用 (319)

1 鉴赏是创作的终点 (319)

2 精于鉴赏才能精于创作 (320)

3 鉴赏对创作的反馈	(321)
(二) 鉴赏可以满足读者多方面的精神需 要	(323)
1 从诗歌中获得美感享受	(323)
2 从诗歌中发现自己、肯定自己	(326)
3 从诗歌中陶冶心灵、净化情感	(329)
三 诗歌鉴赏的条件	(337)
(一) 要有宜于鉴赏诗歌的认识结构	(339)
(二) 要有相应的生活积累	(345)
(三) 要唤起审美注意	(347)
(四) 要形成审美期待	(352)
四 诗歌鉴赏的心理过程	(359)
(一) 诗歌鉴赏的审美知觉	(359)
(二) 诗歌鉴赏的审美体验	(363)
(三) 诗歌鉴赏的审美想象	(366)
(四) 诗歌鉴赏的审美判断	(372)

第四编 诗人论

一 诗人的人格	(384)
(一) 高洁的品格	(385)
(二) 自由的心灵	(390)
(三) 博大的爱情	(397)
(四) 坚强的意志	(401)
二 诗人的气质	(405)

(一) 敏锐的感觉	(407)
(二) 易于兴奋的情绪	(411)
(三) 纯真的童心	(415)
三 诗人的艺术修养	(419)
(一) 纯正的审美趣味	(419)
(二) 卓越的表现能力	(426)
后 记	(429)

第一编 本体论

听演讲，听到会心之处，人们会赞叹地说：讲得真好，就象是一首诗！

听音乐，随着优美的旋律不知不觉地进入一个奇妙的境界，人们会动情地说：多美呀，象诗一样迷人！

看小说，沉浸到作家的哀婉动人的描写之中，人们会醉心地说：写得真不错，象诗一样深沉！

.....

有时候，甚至雄伟壮丽的人生、光辉灿烂的事业、感人肺腑的事迹，也往往被人称作诗。

可见，在生活中人们早已习惯于把最美的事物、最好的艺术比喻为诗了。

在文学领域，自古以来，诗也一直被视为最高形式，它就象文学皇冠上的宝石，闪烁着熠熠夺目的光辉。

诗的漫长的历史大约可以追溯到人类诞生的时候。它伴随着人类的成长，无时不在，无处不在。凡是有人类的处所，就有诗；只要人类存在一天，诗就不会绝灭。

人人都在谈诗,但并非人人都能说清楚诗是怎么回事。我国古人论诗文,讲究才、学、识并重,三者之中,以识为先。清代的诗歌理论家叶燮说过,写诗要“先之以识”,“有识则是非明,是非明则取舍定”,“而后才与胆力,皆确然有以自信,举世非之,举世誉之,而不为其所摇。”^①这里说的“识”,包括对自然、人生、艺术等的见解,而对诗歌的创作者与欣赏者来说,首要的一点就是对诗歌自身的见解,换句话说,要写诗和读诗,就要先对诗的特质有所认识。

一 一个诗学上的斯芬克斯之谜

从人们在历史上和生活中对于诗这一概念的理解与使用来看,诗有广义与狭义的区别。

广义的诗,是文学、艺术的通称,某种情况下还可以指称人类精神领域中的最高境界。

俄国的文学批评家别林斯基在《诗的分类和分型》中指出:“诗是艺术底整体,是艺术的全部组织,具有它的一切方面,包括艺术底明确区分着的一切部门。”^②他还具体地把诗分为史诗类的诗、抒情类的诗和戏剧类的诗。这表明他是把诗作为文学艺术的通称的。别林斯基的看法很有代表性,在西方许多古典作家与理论家的笔下,诗往往也是文学、艺术的代名词。

① 叶燮:《原诗》卷二,内篇下。见《清诗话》,上海古籍出版社,1978年版,下册,第54—58页。

② 别林斯基:《诗的分类与分型》,见《别林斯基论文学》,新文艺出版社,1958年版,第167页。

在生活中，由于诗总是和艺术、和美联系在一起，以致人们往往超越文学、艺术的范围，而用诗指称人类社会精神领域中的某一最高境界。如：美好的理想可以称之为诗的理想；美好的境界可以称之为诗的境界；美好的国度可以称之为诗的国度；美好的语言可以称之为诗的语言……可以说凡是美好的东西，凡是人类智慧与创造的结晶都常常被称之为诗。

广义的诗尽管在历史上有很深的渊源，在生活中被广泛使用，然而毕竟不是我们要研究的诗。我们所要研究的诗是狭义的，即作为文学品种之一，与小说、散文、戏剧文学、影视文学等并列的诗。

那么，什么是狭义的诗呢？这个问题真可以称得上是个诗学上的斯芬克斯之谜了。

自从诗歌诞生以来，人们对它的解释就从没有统一过。别林斯基曾经风趣地谈到，尽管所有的人都谈论诗歌，可是，只要两个人碰到一起，互相解释他们每一个人对“诗歌”这个字眼的理解，那时我们就知道，原来一个人把水叫做诗歌，另外一个人却把火叫做诗歌。如果让这些所谓诗歌爱好者都来谈一谈他们喜爱的对象，那将是一种什么光景呢？那将是一幅真正的巴比伦语言混乱^①的图画！的确如此，一千个诗人便有一千个诗的定义，一千个读者便有一千种诗的观念。三十年代时，杨鸿烈写过一本《中国诗学大纲》，一口气列出中国书中关于诗的定义四十条加以批评。美国诗人卡尔·桑德堡在他的《诗底定义（初型）试拟》中也曾一口气列出三十八条定义。在古今诗史上，诗的定义多如牛毛，无法一一例举。我们只能选择几种较有影

① 《圣经》上说，昔人欲建高塔于巴比伦，上达天庭，但因上面和下面的人语言混杂不通，终于没有造成。

响的说法，略做介绍。

言志说：简单讲就是“诗是言志的”或“诗是志的表达”。翻开古代典籍，这类说法比比皆是。

诗言志。《尚书·尧典》

诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗。《诗大序》

诗以道志。《庄子·天下篇》

诗言是其志也。《荀子·儒效篇》

诗，志也。《吕氏春秋·慎大览》高注

言志说是我国最早的对诗的本质的解释，在我国的社会中长期居统治地位，有深远的影响。据闻一多先生考证：“志与诗原来是一个字。志有三个意义：一记忆，二记录，三怀抱。”①“诗言志”的“志”，在古代一般被理解为怀抱，而这种怀抱又是与“礼”，亦即与政治、教化分不开的。言志说反映了诗歌内容的一个重要方面，但由于它所突出的“志”，最终要归结于政教，政治气息过浓，对于人的复杂而丰富的情感生活则有所忽视，所以到了魏晋时期又出现了“缘情说”以补正它的不足。

缘情说：简单讲就是“诗是表现感情的”。在我国最早明确提出此说的是西晋诗人陆机，他在《文赋》中说：诗缘情而绮靡。

缘情说的提出，在一定程度上摆脱了“诗教化”的拘囿，对诗言志的古老主张是个重大突破。朱自清先生指出：“‘诗言志’一语虽经引申到士大夫的穷通出处，还不能包括所有的诗。……‘缘情’的五言诗发达了，‘言志’以外迫切的需要一个新标目。于是陆机《文赋》第一次铸成‘诗缘情而绮靡’这个新语。”②“言

① 《神话与诗·歌与诗》，见《闻一多全集》第1卷，生活、读书、新知三联书店1982年版，第185页。

② 朱自清：《诗言志辨》，古籍出版社1956年版，第33页。

志’其实就是‘载道’，与‘缘情’大不相同。陆机实在是用了新的尺度。”^①陆机所以要运用新的尺度，是与魏晋时期五言诗创作的空前繁荣以及文人对文学创作的自觉性的增强分不开的，后来的许多诗人正是基于此而论诗的：

诗者，吟咏性情也。（严羽：《沧浪诗话》）

夫诗者哀乐之器也。（黄宗羲：《谢莘野诗序》）

诗是被热烈的情感蒸发了的水气之凝结。（闻一多：《冬夜评论》）

抒情诗是情绪的直写。（郭沫若：《论节奏》）

应当说，缘情说是把握住了诗的本质特征的，所以被大多数诗人所接受。但是作为诗的定义，它只强调了诗的内容的一面，而缺乏对诗的形式规定，因此无法把诗与其他的“缘情”的文学作品如抒情散文等区别开来。

想象说：此说的代表可推英国诗人雪莱。他在《诗辩》中给诗下了一个著名的定义：

在通常的意义下，诗可以界说为“想象的表现”。

持有这种看法的也不只是雪莱，英国文学批评家赫兹列特也认为：

诗歌，严格地说，是想象的语言。（《泛论诗歌》）

想象说是从诗歌创作的表象运动规律而言的，它准确地抓住了诗歌创作不能脱离表象运动的特征；对于我们理解诗无异于提供了一把钥匙，不过作为定义仍欠全面。

感觉说：意大利的历史哲学家维柯认为：

诗只能用狂放淋漓的兴会来解释，它只遵守感觉的判

① 朱自清：《文学的标准和尺度》，见《标准与尺度》，生活、读书、新知三联书店1984年版，第20页。

决。(《致盖拉多·德衣·安琪奥利书》)

他还提出：“强壮的感觉力和生动的想象力”就是“原始人的诗”。(《新科学》)

近年来，我国青年诗人中也有人主张“诗就是一种感觉”，写诗就是“写感觉”。

感觉在诗歌创作中有突出作用，如朱自清所说：“想象的素材是感觉，怎样玲珑飘渺的空中楼阁都建筑在感觉上。”^① 忽视感觉是不对的。但感觉毕竟只是认识的初级阶段，把感觉的因素强调到过分的程度，甚至排除其他因素，认为感觉就是诗，未免是以偏概全。

思维说：美国诗人斯蒂文斯在《论现代诗歌》中提出：

诗，它是思维在行动中寻找满足。

诗，它是行动着的思维。

思维说强调的是思维在诗歌中的作用：诗人要通过思维而创作，读者要通过思维而欣赏，离开思维诗也就不存在了。斯蒂文斯的说法实际上为理解现代诗歌指示了一条门径。

我国诗人辛笛也非常重视思维，他把思维与感觉结合起来，提出了一个公式：

印象(官能通感)÷思维=诗(辛笛：《〈人间的灯火〉引言》)

这一公式作为诗的定义固然还有欠缺，但是它对诗歌创作心理过程的高度概括，很能给人留下深刻印象。

法度说：意思是“诗是遵循某种‘法度’的文字。”

南宋词人姜夔在《白石道人诗说》中讲：

^① 朱自清：《诗与感觉》，见《新诗杂话》，生活、读书、新知三联书店，1984年版，第15页。

守法度曰诗。

英国诗人柯尔立治也主张：

诗是条理最好的文字。

法度说在古典诗歌中影响相当深远。不同时代、不同民族、不同诗派所定的“法度”是多种多样的，因此法度说也有形形色色的表现，下面谈到的“押韵说”就是其中之一。

押韵说：就是主张“诗必须押韵”。此说的典型代表是章太炎。他在《答曹聚仁论白话诗》中这样讲：

诗之有韵，古无所变。……以广义言，凡有韵者皆诗之流。

从此点出发，他认为“百家姓”、“医方歌诀”这些有韵的东西都应算是诗：

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。

语言结构说：俄国的文学理论家什克洛夫斯基，早年曾参加列宁格勒的“诗歌语言研究会”，主张把语言艺术看成是一种词语构造，认为分析作品不必重视其思想内容，而应侧重研究词语的内部规律性。正是基于这样的文学主张，他提出：诗歌可以定义为“受阻碍的、被约束的语言”，可以定义为“一种语言结构”。

与此说相近，英国牛津大学诗学教授麦凯尔曾在他的论文《诗的定义》中，提出“模型说。”他认为诗的要义是“模型”(Pattern)，诗的形式是模型化的语言。这里的“模型”与前引的“语言结构”，是有某些相通之处的。

法度说、押韵说、语言结构说等，完全从形式出发提出诗的定义，缺乏对诗的质的规定；法度说、押韵说，对形式又往往限制