



吕 进 著

# 新诗的创作与鉴赏

重 庆 出 版 社

# 新诗的创作与鉴赏

吕 进 著



重 庆 出 版 社

一九八二年·重庆

封面题字：臧克家

封面设计：唐 苏

责任编辑：杨本泉

新诗的创作与鉴赏

吕 进 著

重 庆 出 版 社 出 版（重庆李子坝正街102号）  
四 川 省 新 华 书 店 重 庆 发 行 所 发 行  
南 充 报 印 刷 厂 印 刷

\*

开本：850×1168 1/32 印张：11.875 插页：2 字数：267千  
1982年10月第一版

1982年10月第一次印刷

000

书号：10114·25

定价：1.24元

# 目 录

## 本质篇

|     |               |     |
|-----|---------------|-----|
| 第一章 | 什么是诗 .....    | 3   |
| 第一节 | 诗是普遍的艺术 ..... | 3   |
| 第二节 | 诗的界说举隅 .....  | 6   |
| 第三节 | 诗的本质 .....    | 18  |
| 第二章 | 诗的内容 .....    | 35  |
| 第一节 | 诗的感情 .....    | 36  |
| 第二节 | 诗的形象 .....    | 46  |
| 第三节 | 诗的思想 .....    | 60  |
| 第三章 | 诗的形式 .....    | 71  |
| 第一节 | 音乐美 .....     | 71  |
| 第二节 | 排列美 .....     | 87  |
| 第三节 | 精炼美 .....     | 104 |

|     |                          |     |
|-----|--------------------------|-----|
| 第四节 | 中国现代格律诗·····             | 119 |
| 第四章 | 社会主义新诗·····              | 124 |
| 第一节 | 通过诗人之情抒发人民之情·····        | 124 |
| 第二节 | 民族化、大众化的无限<br>多样的形式····· | 137 |

## 创 作 篇

|     |            |     |
|-----|------------|-----|
| 第五章 | 诗的灵感·····  | 145 |
| 第一节 | 什么是灵感····· | 145 |
| 第二节 | 灵感的特点····· | 149 |
| 第三节 | 灵感的获得····· | 160 |
| 第六章 | 诗的构思·····  | 169 |
| 第一节 | 构思的方式····· | 170 |
| 第二节 | 构思的过程····· | 175 |
| 第三节 | 构思的创新····· | 187 |
| 第七章 | 诗的修辞·····  | 199 |
| 第一节 | 比喻·····    | 200 |
| 第二节 | 借代·····    | 209 |
| 第三节 | 反衬·····    | 215 |
| 第四节 | 象征·····    | 219 |
| 第五节 | 通感·····    | 223 |
| 第六节 | 摹拟·····    | 233 |
| 第七节 | 重叠·····    | 239 |
| 第八节 | 蝉联·····    | 244 |

|     |            |     |
|-----|------------|-----|
| 第九节 | 排比.....    | 249 |
| 第十节 | 对仗.....    | 254 |
| 第八章 | 诗的品种 ..... | 261 |
| 第一节 | 叙事诗.....   | 261 |
| 第二节 | 政治抒情诗..... | 275 |
| 第三节 | 讽刺诗.....   | 288 |
| 第四节 | 小诗.....    | 302 |
| 第五节 | 散文诗.....   | 312 |

## 鉴 赏 篇

|     |                |     |
|-----|----------------|-----|
| 第九章 | 诗的鉴赏 .....     | 325 |
| 第一节 | 诗歌鉴赏的过程.....   | 325 |
| 第二节 | 诗歌鉴赏的创造性.....  | 339 |
| 第三节 | 诗歌鉴赏的共鸣现象..... | 346 |
| 附 录 | 新诗话.....       | 354 |
| 后 记 | .....          | 373 |



# 本 质 篇



---

# 第一章 什么是诗

## 第一节 诗是普遍的艺术

要谈诗的普遍性，得先谈诗的起源。

诗是最古老的文学样式，它产生于人类的童年时期。

诗的起源一是劳动，二是宗教。

原始人类一面劳作，一面发出单纯的有节奏的呼叫，以忘却劳苦，振奋精神，协调动作。后来，这种单纯的有节奏的呼叫，逐渐发展成为模仿劳动本身的声音和表达劳动者本身的感情的诗歌。所以鲁迅说：“诗歌是韵文，从劳动时发生的；小说是散文，从休息时发生的。”<sup>①</sup>

原始人类对风雷雨电等等自然现象无法理解，把它们归之于神明。出于敬畏，原始人类且歌且舞地对神明唱出颂歌，表达自己的期望——风调雨顺，获得丰收等等。这也是诗的一个起源。英国文学家乔治·汤姆逊对此曾有过较为详细的叙述。他说：

“原始人类所知道的诗是歌，而他们的歌唱总是伴随着身体的动作，其作用是巫术的。它企图用模拟来使外在世界发生若干变化——用幻想来影响现实。”②

原始艺术是综合艺术。诗并不是一开始就从劳动和宗教活动中单独产生出来的。诗、音乐、动作起初合为一体。后来，动作分离出来，就只有了歌——在歌里，音乐是诗的形式，诗是音乐的内容。诗与音乐再分解开来，于是，诗便成为单独的文学样式、最早的语言艺术。

诗产生于文字出现之前。原始的诗都是口头创作。我国最早的诗歌总集《诗经》的《国风》中的不少作品，就是人们口口相传，后来被采录下来的。古希腊的荷马史诗《伊利亚特》和《奥德赛》原也是口吟之作，现存的荷马史诗是后人的记录。文字出现之后，原始的诗才由口头创作发展为书面创作。

诗是最古老的文学样式，因此，在早期的世界文学史里，诗占了主要地位。唐以前的中国文学史，可以说，基本是诗歌史。

小说、散文、戏剧都是后来从诗派生而来的。它们虽然成了独立的文学样式，但都有诗的痕迹。

诗最本质的特征是抒情美。凡是小说、散文、戏剧文学中那些抒情性强烈的地方，也就是情与景——小说、散文、戏剧所展现的画面交融的地方，都给人以诗美享受。

长篇小说《红岩》中，许云峰的慷慨就义，小萝卜头的捕捉蝴蝶，华子良的狱内跑步，江姐和难友们在得知新中国成立的消息后的喜作五星红旗……这些动人场面无不闪耀着诗的光亮。

优秀的散文总是有诗的灵魂，杨朔之所以成为我国当代屈指可数的散文巨匠，重要原因就在于如同作家自己所说，在散文写作中他顽强地“在寻求诗的意境”。难怪一篇悼念杨朔的文章的

标题是《哀诗魂》。

戏剧的艺术美也与诗美一脉相通。曹禺的名著《雷雨》和《日出》就不但情节结构紧凑而缜密，而且饱含诗意。西方一些著名文艺理论家，如亚里斯多德<sup>③</sup>和贺拉斯<sup>④</sup>，甚至干脆把悲剧和喜剧纳入诗的范畴。

完全可以说，作为最古老的文学样式，诗是文学中的文学。

艺术总是要表达感情的。一切门类的艺术总是在采用自己的媒介与方式反映现实的过程中，希望能以自己之情去打动鉴赏者。因此，从整个艺术领域着眼，诗同样无所不在。建筑艺术号称“凝固的音乐”，“立体的诗”；绘画追求“画中有诗”；音乐有时管自己叫作“音诗”，“交响诗”。从艺术领域看，诗也在实行强有力的渗透，诗美成了艺术美的普遍因素和最高体现。

其实，只说文学与艺术，我们仍然没有把诗的普遍性完全陈述出来。诗有时还勇敢地越过艺术疆界到一些杰出的科学论著中去，在那里燃放色彩鲜艳的焰火。诗之所以有获得这种可能性的机会，是因为有的科学论著不但有普遍原则的根据，也有具体事实的佐证；不但诉诸理智，有的段落和章节还要诉诸情感；不但寻求语言的准确性、单解性、雄辩性，有的段落和章节还寻求语言的精炼性、弹性和音乐性。请读《共产党宣言》中的几句：

让统治阶级在共产主义革命面前发抖吧。无产者在这个革命中失去的只是锁链。他们获得的将是整个世界。

这样的地方，不但有深刻的科学，而且有美丽的诗。

总起来说，诗并不只局限在诗里，正如抒情美并不只局限在

诗里一样。抒情美是一切文学样式和艺术类型的共同质素，因此，诗是一种普遍的艺术，甚至是超出艺术疆界的艺术。

要懂得艺术，要懂得文学，就要先懂得诗；要从根本上提高艺术修养，提高文学修养，就得先从提高诗歌修养着手。

① 引文见《鲁迅全集》，1957年版，卷八，第315页。

② 引文见乔治·汤姆逊：《马克思主义与诗歌》，第29页。

③ 亚里斯多德（公元前384—322年），古希腊哲学家，文艺理论家。恩格斯说他是古代“最博学的人”。主要文艺理论著作有《诗学》、《修辞学》等。

④ 贺拉斯（公元前65—8年），古罗马诗人，文艺理论家。主要作品有《讽刺诗》二卷、诗体《书简》二卷及文艺论著《诗艺》。

## 第二节 诗的界说举隅

诗是普遍的艺术，因而也受到普遍的关注。

古今中外，人们对诗的本质提出了种种界说。我们选择几类影响最大、最有助于我们理解诗的本质的说法评述于后。

### 1. 诗如画

强调诗的本质类同画的本质，这是中外古典诗论的核心，也是至今不无影响的诗的见解。

我国宋代的郭思写过一本总结他的父亲——北宋山水画家郭熙创作经验的画论：《林泉高致》。书中这样谈到诗与画的本质：“诗是无形画，画是有形诗”。这种见解在古典诗论中后来越来越占据正宗地位。在古代的西方，“诗是无声画，画是有声

诗”，诗是“嘴哑的画”，画是“眼瞎的诗”等等五花八门的说法也流行一时。中外的这种古典诗论也许可以用贺拉斯的《诗艺》中的话加以集中概括：“诗如画”。

“诗如画”是人类艺术不成熟阶段的产物，是诗歌本质尚未被充分把握的时代的产物。

诗画有相通处，但从根本上讲，它们是异质的。这种异质表现在它们的内容、塑造的形象、塑造形象的媒介的极大差别。

从内容看，绘画的主要内容是外在形象的艺术再现，它有留恋客观事物外貌的倾向。绘画着眼于客观事物外貌的描绘，艺术家的内心情感要局限于、受制于这一描绘。诗歌则不然。诗歌的主要内容是诗人内心情感的直接抒发，它回避精确描绘，客观事物的表现是由诗中所抒之情暗示、折射出来的。莱辛<sup>①</sup>在他的名著《拉奥孔》中说过一句精辟之论：

诗人啊，替我把美所引起的热爱和欢欣描绘出来，  
那你就已经把美本身描绘出来了。

也就是说，诗对按照现实外貌把客观事物给读者提供审美观照并不感兴趣，它的职能是抒情。

在描绘事物的领域，绘画总是占据绝对优势。张择端的《清明上河图》展现了北宋时代河南开封府的繁华景象，众所周知，这轴长卷是我国古代绘画的珍品。要再现这幅名画，诗是无能为力的。明人李东阳曾作《清明上河图记》，极为详尽地、甚而一人一物地去描写这轴画卷。没有看过《清明上河图》的读者无论如何仍然难以凭借李东阳的作品在脑中完整、完美地复原这幅名画。但是，诗歌的这种“弱点”，只是绘画眼中的弱点。黑格尔<sup>②</sup>

老人说得不错：

如果拿诗和绘画来对比，在感性现实和外在定性方面的这种欠缺在诗里却变成一种无可估计的富饶，因为诗不象绘画那样局限于某一一定的空间以及某一情节中的某一一定的时刻，这就使其有可能按照所写对象的内在深度以及时间上发展的广度把它表现出来。

诗通过抒情——不受客观事物外貌局限的自由抒情，从更深更广的程度上表现了客观事物本身。

李白的《静夜思》：

床前明月光，疑是地上霜。

举头望明月，低头思故乡。

“低头思故乡”是很难由绘画明确、完美重现的。

从内容看，诗与画泾渭分明。虽然二者都离不开抒情美，但前者是更偏重主观抒发的艺术，后者是更偏重客观描绘的艺术；前者的旨趣更在精神世界，后者的旨趣更在物质世界。

从塑造的形象看，诗与画也大相径庭。

塑造艺术形象以反映生活，这是一切艺术门类的共同品格。诗画都不例外。

绘画塑造的是客观事物的视觉形象，它以客观之“形”写画家之“神”。诗歌塑造的主要形象是诗人自己的形象，它诉诸想象而并不诉诸视觉。可以认为，诗是以诗人之“神”写诗人之“形”，这种“形”具有不确定性。

另一方面，诗歌有时（不是象古典诗论说的“总是”）也塑造景物形象，在诗中形成画面。但这诗中之画完全有别于画中之画。如果说，绘画塑造的景物形象是视觉形象，那么，诗歌塑造的景物形象则是视觉形象的流动——随诗人之情的昂扬、低沉、中断、疾飞而流动。换言之，绘画描绘一片景象在空间中的铺展，它采取同时并列的方式展开画面；诗歌表现一连串景象在时间里的持续发展，它采取先后承续的方式展开画面。

《清明上河图记》之所以不能重现《清明上河图》，是因为它避己之长而扬己之短——不擅长按并列的方式安排画面。莱辛的《拉奥孔》中有一段话：

诗人既然只能把物体美的各因素先后承续地展出，所以他就完全不去为美而描写物体美。他感觉到，这些因素，如果按先后次第去安排出来，就不可能产生它们在按并列关系去安排出来时所能产生的效果。

反过来说，绘画也难以复制诗中之画。请读两首诗歌：

小蓬船，运粪来，  
橹摇歌响悠哉哉。  
穿过柳树云。  
融进桃花山。

——新民歌

船连船，  
一行雁。

手摇水底树，  
桨破一湖天。

红柚飘时花千万，  
歌声起处柳如帘。

隔帘看，  
谁能辨？

哪一船是姑娘？  
哪一船是粉莲？

——张志民：《“昆明”桨唱》

第一例是一首新民歌的一节。画面是流动的，跳跃的。歌手的主要注意力不在于客观的描绘，而在于抒发对新农村的喜悦、赞美之情。这节民歌里的“来”、“摇”、“穿”、“融”都是动态，它不是一幅画，而是多幅画。此外，“歌”之“响”，“桃花”之“香”都非画可以表现。第二例也是如此。绘画塑造凝固、平面的形象，所以，它必须挑选“动作”中最富有表现力最有蕴味的“片刻”，选择“动作”的承前继后中最生动的“片刻”。诗歌却不受此限。它听凭景物随诗人之情而千变万化，表现那无穷无尽的“片刻”。张志民的诗就是活动的、立体的画面。

有鉴于此，我国有的已洞察到诗与画的这一异质的古典文论认为：可以完整、完美地被绘画再现的诗，就不是真正的诗。

从塑造形象的媒介看，诗与画也不相同。

绘画塑造形象的媒介是色彩与线条，诗歌塑造形象的媒介是

语言。

色彩与线条，如同建筑材料之于建筑艺术，局限性较大。而语言这种媒介的自由天地开阔，它赋予诗歌以塑造各种深厚、复杂、微妙的抒情形象的契机。

即以色彩而言，诗歌也十分重视色彩的和谐性与丰富性。但是，诗歌用语言给诗歌形象涂上去的色彩有时只具有“情感价值”，它是“虚”的；而不具有“观感价值”，它不是“实”的。所以，用绘画眼光去对待诗中的色彩，就会过于执着于诗歌形象，而徬徨于诗歌的感情世界之外。

请读两首诗：

黑夜给了我黑色的眼睛，  
我却用它寻找光明。

——顾城：《一代人》

小路没有了，可我多么畅快：  
那里耸立着的黑色树木，  
仅仅过了一天时光，  
就全裹上了白色的披肩。

——索科洛夫：《初霜》

第一例是一首小诗，第二例是《初霜》中的一节。

顾城笔下有两个“黑”色，二者并不相同。黑夜的“黑”，类同绘画中的“黑”，既有“情感价值”，又有“观感价值”，并以“观感价值”为主，它是实色。黑色的眼睛之“黑”就并没有“观感价值”。并不是说，诗中之“我”是一个涂了黑眼圈的人，或者