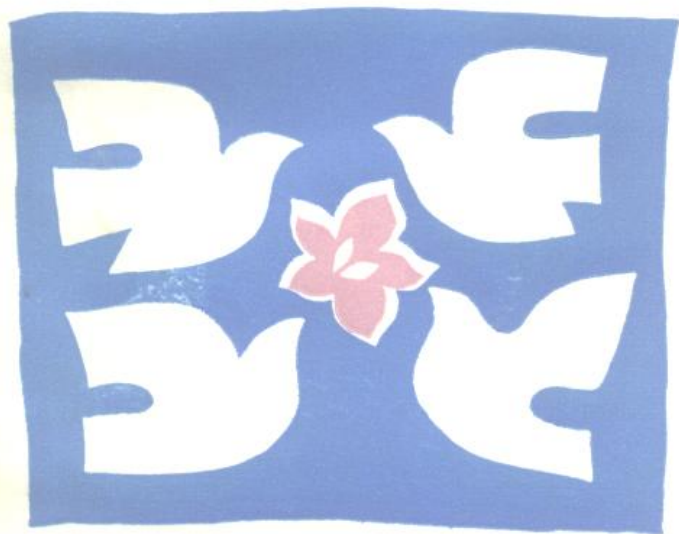


诗的艺术

易 征

SHIDE
YISHU



广西人民出版社

诗的艺术

SHI DE YI SHU



广西人民出版社

诗 的 艺 术

易 征

广西人民出版社

诗 的 艺 术

易 征



广西人民出版社出版

(南宁市河堤路14号)

广西新华书店发行 桂林漓江印刷厂印刷

*

开本 787×1092 1/32 6.875印张 150千字
1978年10月第1版 1985年11月第2版第2次印刷

印数 65,001—68,730册

书号: 10113·100 定价: 1.05元

小 序

司马玉常

易征的第四个文艺评论集排好，他给我看，而且，要我写序。于是，一个叫写，一个就写，仿佛到老朋友家里，一个叫“喝茶，自己来。”一个就端起茶壶自己倒似的。我们一块儿工作了近二十年，即便并非什么都意见一致，有时也曾争论得脸红耳赤，甚至拂袖而去；但老朋友三个字还是当得的，彼此之间是真诚的，并无虚饰。

我是喜欢读易征的文艺评论的，尤其是那些生动活泼、妙语解人而又见地独到的短评。因为它平易近人，没有摆出个评论架子，没有各种令人莫测高深的过门，不搞看似深奥实则毫无己见的玄虚，不去吓唬读者，而是和读者娓娓谈心，谈出一点自己经过思考、分析，因而悟出的道理来，给人以启发。自然，因为是评论，也少不了出语辛辣的地方，而且会触到痛处，恰似涂到伤口的碘酒，痛固然有些痛，却是有益的良药，不是“四人帮”的棍帽一类。棍帽可以吓人，却无法服人。文艺理论搞到要靠棍帽来支撑，其对自己的“理论”缺乏信心也可想而知，真是悲乎悲哉，那是非崩溃不可的！

我喜欢读易征的文艺评论，还因为它来自创作实际，不是什么“从路线出发”（应读作：从阴谋出发）的“三”字经、“多”字咒。因此，它应感而来，思若风发，言若泉

流，读起来觉得言之有物，读后感到有所得。我想，这是不错的。无的放矢，嗖的一声就过去了，不知落到哪处东洋大海；而有的放矢，则矢的相击，火花灿然，很可以使人眼前一亮。那些洞察幽微、概括万类的宏大理论固不可少，而有感而发、小处落墨、因小及大的雅俗共赏之作，恐怕也是少不得的。回想我们常在工作之中、之余，在别人和自己的创作实践里，看到一些情况，想到一些问题，不免三言两语的议论起来，有时甚至争执起来。这三言两语，后来往往化为他那短小精悍、切中时弊的诗话、短章，常有使我有省悟的见解。这种从创作实际出发为文，自然是为了现在。鲁迅先生说过，离了现在，将来也会落空。所以，为了现在也正是为了将来。鲁迅先生虽也向往过专为将来的大部头，却依旧几乎把毕生精力投入应时的杂文之中——因为他热爱将来。从这一意义上说，易征的那些针对彼时彼地的问题而写的评论文字和“三言两语”，对于此时此地的读者和作者，正有着举一反三、触类旁通的作用。过去有一个时期，一些诗人以在诗中竞相说大话、说空话为浪漫主义，易征分析了这个问题。到了“四人帮”肆虐的时候，这现象又以新的形式出现，说大话换了说假话，说“豪言壮语”——实质依然是说大话。这时候，想起易征当年的短评，不禁为之莞尔。这叫做“不幸而言中”。易征不是刘伯温，他的诗话并非“推背图”，我倒希望他的“言中”可一而不再，则诗坛幸甚。

我喜欢读易征的文艺评论，还因为他注意从当代以及过去时代那些著有成绩的诗人的创作实践中，析出那些闪烁着光彩的精品，从理论上阐明它的含义。我们读诗，有时笼统地觉得它好，但好在哪里？为什么好？却理不出个头绪。易征做了这个理头绪的工作，说得雅一点，叫做上升到理论的

高度。我是厌恶那种令人作呕的瞎吹乱捧的，什么“呕心沥血”、“开新纪元”、“旗手”之类的廉价金箔，还是让“四人帮”去专利吧。对于搞这一套的，我总感到他有点心术不正。然而有好说好，好到什么程度便说到什么程度，则是应该的。易征的分析较为准确地指出了那好的所在，并探讨了其中的规律。前人的经验是可贵的、有用的，但并不如某些喜欢寻求“成功捷径”的人们所设想那样，诗人有什么可以立奏奇效的灵丹妙药、创作秘方；有的，如果笼统一点说，不过是靠马列主义、毛泽东文艺思想和艰苦的劳动而已。易征的全部分析，不过说明了这一点，然而，又各各分析了具体诗人不同的特性。郭小川不同于贺敬之，李白有别于杜甫；同是农民诗人，北方的王老九和南方的李昌松就各具其“土风”。评论者也要找出他们的共性和个性，评论本身才不会跌入“四人帮”那样的可以任意乱套的僵硬模式。

然而，比较起来，我仍然更为喜欢易征那些小小的纵意而谈的诗话、短评，尽管他写起大块诗评来是认真的，花了力气的，开掘得颇深的。这，只能说是个人的偏爱吧。犹如进到山里，有的欣赏参天的松杉，有的喜爱摇曳的山花。这，也应该是允许的吧；自然，不能据此以定优劣，就象喜欢山溪流泉的一定要说不咆哮的大海不好一样。在艺术欣赏上（我把读文艺评论也看作一种艺术欣赏），还是悉听尊便吧。

这不大象是序，但也没人规定一定要怎么写才是，我就谈点自己的看法和感想，姑且算是序吧。

一九七八年仲夏于珠江之滨

目 录

诗要用形象思维	(1)
革命化和典型化	
——读贺敬之《放歌集》杂想	(12)
时代精神和艺术创造	
——试论郭小川诗的艺术特色	(23)
韩笑诗的几点特色	
——答广东人民广播电台记者问(1984.9.12)	(39)
序李士非的《北大荒之恋》	(54)
序原甸的《香港风景线》	(58)
诗之意象	
——读陈俊年诗所感	(66)
一个年轻民警笔记本上的诗	(71)
评《南方诗丛》	(79)
读李瑛诗的两点印象	(86)
泥土的诗意	
——魏钢焰的《赤泥岭》和《六公里》	(99)
豪唱大江东	
——评黄声孝《站起来了的长江主人》	(108)
读包玉堂的诗	(118)
感情·构思·语言	
——读民歌《归来》	(129)
地球深处的炮声	
——读孙友田《煤城春早》书后	(135)

张开心灵的花瓣

——邹荻帆《都门的抒情》读后 (142)

论诗的生命 (150)

朦胧诗说 (160)

诗话一捆

把酒论长江 (166)

织布·剃头 (168)

纸短情长 (170)

看看、跑跑及其他 (173)

《我侬词》的联想 (174)

行囊说 (177)

龙王篇 (179)

不可不拘小节 (180)

忌涩 (182)

唱本小语 (185)

创意 (188)

创辞 (191)

灯下偶拾 (194)

来自清改诗的启示 (194)

草与奶 (196)

“工夫在诗外” (197)

少少许和多多许 (198)

诗与谜 (199)

单语的魅力 (200)

两首小令之比较 (201)

“拿去嘴上的毛”和“老嫗都解” (202)

约稿旁听记 (206)

后记 (208)

诗要用形象思维

《毛主席给陈毅同志谈诗的一封信》里，三处地方讲到了形象思维。第一处：“又诗要用形象思维，不能如散文那样直说，所以比、兴两法是不能不用的。”第二处：“宋人多数不懂诗是要用形象思维的，一反唐人规律，所以味同嚼蜡。”第三处：“要作今诗，则要用形象思维方法，反映阶级斗争与生产斗争，古典绝不能要。”这些极其宝贵的指示，总结了我国历代诗歌创作的丰富经验，对我们新诗艺术的发展，具有极其深远的意义。诗歌创作如果不用形象思维，那么就势必流于“直说”，“味同嚼蜡”。这不仅是探源之论，而且切中诗创作的时弊。古今大量诗歌创作实践，反复地证明了并将继续证明这个真理。

思维的目的，就是要从感性认识提高到理性认识，也就是透过事物的表象，经过概括，认识和表现事物的本质。逻辑思维是通过概念、推理、判断等等逻辑过程来达到这个目的的。而形象思维却是借助于典型的形象（不是随意一种什么形象），来表现生活（事物）的本质特征的。

诗歌创作的形象思维方法，主要是比和兴，特别是中国古典诗歌（包括民歌）更是如此，这也是诗歌有别于小说、散文等其它文学样式的地方。比、兴两法在我国古典诗歌的创作以及诗歌理论中，占有无可比拟的特殊地位，为历代诗

家所极端重视。

《诗经》是我国最早的一部诗与民歌的选集，比、兴两法的广泛运用，就创始于此。其后，《礼记》与《诗大序》主要地根据《诗经》的艺术实践，对运用比、兴两法的艺术实践经验，作了最早的理论上的概括和总结。《诗经》之后，楚辞是我国诗歌发展史上的又一奇峰突起。以屈原的诗歌为代表的楚辞对比、兴两法的运用，又有了进一步的发展。后汉的王逸等人，又在理论上对楚辞的艺术经验，作了概括和总结。王逸谈到屈原的诗作运用比、兴两法，“善鸟香草，以配忠贞；恶禽臭物，以比谗佞；灵修美人，以媲于君；宓妃佚女，以譬贤臣；虬龙鸾凤，以托君子；飘风云霓，以为小人。”正因为屈原对比、兴两法运用自如，又很有独创性，所以，王逸说，人们读屈原的诗，“莫不慕其清高，嘉其文采，哀其不遇，而愍其志焉。”可见，比、兴的运用，不仅增强了诗歌的艺术感染力，而且帮助突出了诗的主题。汉以后，刘勰的《文心雕龙》、锺嵘的《诗品》这两部古典文艺理论名著，又根据历代的诗歌创作经验，特别是作者所处的那个时代的诗歌创作经验，对运用比、兴的艺术实践，又作了进一步的理论上的阐明。特别是当我国古典诗歌发展到了鼎盛时期的唐代，杰出的诗人陈子昂、李白、白居易等人，根据当时的诗歌创作的实际情况，结合自己的创作经验，把比、兴两法发展成为他们的诗歌理论的核心，促成了比、兴两法为我国古代进步的诗歌创作和诗歌评论的准则。清人陈沆（一说是魏源）所著《诗比兴笺》，对比、兴两法作了大量的笺证工作，他泛笺魏、汉、唐诗，用大量的诗歌史上的事实，“使读者知比兴之所起，即知志之所之也。”显然，作者认为比、兴是服膺于“言志”的，用今天的话来说，比

兴就是诗人“言志”的一种特殊思维即形象思维。“志”即诗人对生活本质的认识和评价。这种看法是知诗之论，是中肯可取的。

我国古典诗歌（包括民歌）的创作，对比、兴两法的运用，有如此悠久的历史，其在艺术上的造诣，可以说达到了炉火纯青的地步，而且在理论上又作了系统的深刻的总结，这理论又反过来不断影响着诗歌创作实践。这就创造了诗歌的中国作风和中国气派，为中国老百姓所喜闻乐见，这是我国诗歌创作的优良传统的重要方面。毛主席十分强调要批判地继承古代的文学遗产，作为我们创造社会主义新文化的借鉴。对于新诗，毛主席一再提倡要在我国古典诗歌和民歌的基础上去进行新的创造，创造出为中国老百姓喜闻乐见的更加完美的新诗的民族形式来。所以，《毛主席给陈毅同志谈诗的一封信》在谈到诗的创作要用形象思维时，特别强调了“比、兴两法是不能不用的”。完整地、准确地理解毛主席这一指示的重大意义，以之作为我们繁荣新诗创作的指导思想，这对于促进新诗的民族化、群众化、革命化是有着重大意义的。

这里，我们先举几个大家都熟悉的例子：

东方红，太阳升，
中国出了个毛泽东……

“东方红，太阳升”，给人以光明、希望、温暖等强烈的感受，（请注意：这里的“光明、希望、温暖”等概念本身，在歌词里却不著一字！）作者歌颂伟大领袖毛主席，采用了这个磅礴、壮丽的日出形象，生动而准确地表现了毛主

席的伟大英明，引出了、突出了作品的主题思想。这是一个非常好的例子。

再看郭小川在《祝酒歌》中写的伐木者：

山中的老虎呀，
美在背；
树上的百灵呀，
美在嘴；
咱们林区的工人啊，
美在内。

虎背的花纹，百灵的巧嘴，是老虎和百灵最美的地方，用它来引出林区工人最美的东西——为社会主义大厦添梁献柱这种内心精神世界的美，这个比兴，用得也很精当。李季的《王贵与李香香》也有大量优秀的比兴，象：

山丹丹开花红姣姣，
香香人材长得好。

红色的山丹丹花，是陕北人民非常喜爱和熟悉的一种花卉。至于李香香的人材如何，作者虽然不在这里去一一细加解说，但因为他用了这一比兴方法，揭示了山丹丹花和李香香这两者之间的内在联系——“美好、亲切、令人喜爱”，因而使读者很容易接受作品的思想。

我们可以设想，倘若把以上那些例子里面的比兴抽掉，也就是说，不去运用比兴这个形象思维方法，那么，情形将会怎样呢？显然，那就势必会形成“直说”，以致“味同嚼

蜡”了。读诗如嚼蜡何等辛苦！这样一来，根本用不着诗人的创造活动了，这也就无异取消了诗。

以上一类例子，在诗歌作品中，可以说俯拾即是。比和兴，往往是联结在一起的；为了行文的方便，这里把它们逐个作一点具体分析。

先说比。

毛主席说：“比者以彼物比此物也。”这把比的作用已经讲得十分清楚了。我们知道，比喻这种方法，在诗歌创作中具有着不同的形式和特点。例如，夸张的比喻，就是常用的一种。它往往借着经过了艺术夸张（不是简单的夸大，更不是浮夸）的“彼物”，来比喻诗人所要表现的“此物”。刘勰《文心雕龙·夸饰篇》说：“精言不能追其极，壮语可得喻其真。”这可以算是接触到形象思维特别是比喻的真谛了。想起来，情形确实如此。有些事物，任你怎么精细地加以描绘，也很难把它的神髓表现出来，而运用艺术夸张的比喻，却往往能把某一事物的本质特征准确而强烈地点染出来。例如：“蜀道难，难于上青天。”这在唐代是个真理，因为那时候没有飞机坐。李白笔下的蜀道，黄鹤飞不过，猿猴爬不上。但这样写，他仍嫌不足，于是一开篇便大书“难于上青天！”这一比，就把一个“难”字的程度讲得很大很深了：在当时的人们心目中，谁敢奢想“上青天”呢！这个“难”的确是无以复加的了。蜀道难的“极”和“真”（本质特征），正是借助于“上青天”这个想象中的形象，运用艺术夸张的比喻而表现出来的。李白的另一首《北风行》，写北方一个妇女在丈夫征战死去后孤苦的心境。诗人是这样描绘北风的严酷的：“燕山雪花大如席，片片吹落轩辕台”；诗人是这样描绘妇人悲苦的心理的：“黄河捧土犹可塞，北

风雨雪恨难裁”。请看，这该又是何等动人的夸张的比喻。那纷纷扬扬的雪花，如果用常见的“铺天盖地”一类词汇来形容，已远远失色、无力了；而一个“大如席”，则把大雪的猛烈威势、严冬的冷酷无情，都写尽了。那奔腾咆哮的滔滔黄河，怎么能用土去塞呢？但是，在这个含恨深重的妇人看来，用土去塞住黄河，倒比抹去自己心灵的创伤容易多了。诗人就是这样通过这些大胆奇特的夸张比喻，完美地渲染了一种典型的感情。在民歌中，这种艺术夸张的比喻，就更其普遍。试看《红旗歌谣·举得起天提得起地》：

天有把，
我们举得起，
地有环，
我们提得起。
毛主席叫我们做的事体，
你看哪项不胜利？

还有什么比“天的把”、“地的环”更受力的东西呢？实在没有了。一个“举”字和“提”字，真是把人民群众的伟力描写得透纸几重！作者运用这个惊人的艺术夸张比喻，准确地歌颂了在毛主席领导下，我国人民无穷的创造力和必胜信念。这些例子都告诉我们：艺术夸张的比喻，其主要特点就在于它不仅要求形似，而且特别要求神似，即通常所说的“传神”。传神，就是通过形象表现和放大、突出事物的本质特征。

然而，也有的比喻并没有什么夸张，而是直接用“彼物”来比喻“此物”的。且看《红旗歌谣·社是山中一枝梅》：

我是喜鹊天上飞，
社是山中一枝梅，
喜鹊落在梅树上，
石滚打来也不飞。

喜鹊登枝，这在民间一向是美好事物的征象。这篇民歌的主旨就极有意思。你看，作者选取喜鹊和梅花这两组比喻，多么贴切而充满了美感。为什么不用麻雀或其它鸟类呢？为什么不用桃树或其它杂树呢？显然，作者是经过了一番精心挑拣的。喜鹊这个形象，有吉祥、喜庆之类的意思，用它来比喻公社社员欢乐的心境，恰到好处；梅花不仅色香俱佳，而且特别具有战风雪、斗严寒的宝贵品格，是百花中之佼佼者，用它来比喻人民公社的美好和强大的生命力，也准确自然。这些比喻，不特美化了人民公社和社员本身，更主要的是通过喜鹊和梅花（“彼物”），以及它们两者之间的相互依存关系（“喜鹊落在梅树上，石滚打来也不飞”），比出了公社社员非常热爱人民公社这个战斗主题（“此物”）。可见，不管用什么样的方式，比喻作为形象思维方法，它总是为诗人揭示生活的本质服务的。

再说兴。

毛主席说：“兴者，先言他物以引起所咏之词也。”这也就是诗家常说的“兴寄”，言出于此而意归于彼。严羽在他的《沧浪诗话》里说：“盛唐诗人惟存兴趣”，如同“水中之月，镜中之影，言有尽而意无穷”，很强调一个“兴”字。那种缺乏兴寄，就事写事，意趣索然的东西，很难叫它做诗。

在许多优秀作品中，总是“先言他物以引起所咏之词”

的。看看《红旗歌谣·白云》：

半空一片云，
遮住邛山身。
猛听咩咩叫，
原是羊一群。

作者明明是要说羊之多，却偏偏先撕下空中一片云来作为起兴：公社的羊群大得把那座高高的邛山都遮满了，以致白云和羊群都分不清了。这使人想起了另一首古老的牧歌：“天空是白云的牧场”，真是相映成趣。这个起兴，使作者经过诗的想象，更强烈地感受到了作品的思想：人民公社的畜牧业多么兴旺啊。

有趣的是，也有不少诗歌作品，通篇都“言他物”，而“所咏之词”虽一字不写，却尽在其中。你看《红旗歌谣·洋洋得意唱旧腔》：

田中秧苗绿成行，
阳雀才叫快插秧。
自己落后不检讨，
洋洋得意唱旧腔。

通篇写阳雀。这只阳雀被写得多么活脱有趣。阳雀的形象有可爱的一面，因为它毕竟没有忘记“叫插秧”，但它又有可笑的一面，这就是它“落后”而且“得意”，落后了而又不自知落后。作者明里是笑阳雀，暗里却在赞社员，赞大跃进。而这个主题思想（“所咏之词”），也正是通过阳雀形