

原创性声明



本人声明：所呈交的学位论文是本人在导师的指导下进行的研究工作及取得的研究成果。除本文已经注明引用的内容外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得内蒙古大学及其他教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名： 何玲春 指导教师签名： 刘志冲
日 期： 2011.6.10 日 期： 2011.6.10

在学期间研究成果使用承诺书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，即：内蒙古大学有权将学位论文的全部内容或部分保留并向国家有关机构、部门送交学位论文的复印件和磁盘，允许编入有关数据库进行检索，也可以采用影印、缩印或其他复制手段保存、汇编学位论文。为保护学院和导师的知识产权，作者在学期间取得的研究成果属于内蒙古大学。作者今后使用涉及在学期间主要研究内容或研究成果，须征得内蒙古大学就读期间导师的同意；若用于发表学术论文，版权单位必须署名为内蒙古大学方可投稿或公开发表。

学位论文作者签名： 何玲春 指导教师签名： 刘志冲
日 期： 2011.6.10 日 期： 2011.6.10

苏尤格蒙古诗学理论初探

摘要

蒙古族的书面诗歌创作从 13 世纪就已经开始了。而诗歌理论研究则是从 1312 年的《入菩萨行》注释开始的。到了 17 世纪初具规模，主要的理论家有拉西彭楚克、阿日纳、哈斯宝、尹湛纳西等，采用的多是序跋、点评等形式，稍成系统的要数法式善的《梧门诗话》。蒙古族诗歌理论的研究起步较晚，到文革前基本集中在对印度学者檀丁的《诗境论》的研究上，侧重的是诗歌韵律的研究。文革之后，巴·布林贝赫等人对蒙古诗歌理论做了系统地分析，从美学的角度探讨了蒙古诗歌的发展历程，尤其对蒙古英雄史诗进行了系统的研究。而苏尤格的诗论从本体论、创作论和鉴赏论三个方面入手，更加系统地解析了蒙古诗歌的形式和内容方面的特征，结合中西诗歌理论勾勒出了蒙古诗歌发生、发展的轨迹，从而构建了独具特色的蒙古诗歌的诗学体系。所以，苏尤格的诗论研究在蒙古族诗论史上乃至在蒙古族文学史上都具有重要意义。

诗学体系是建立在诗歌史和诗学理论史上的，蒙古族的诗歌有悠久的历史。在解放以后，诗歌理论方面的研究也已经卓有成效，如巴·布林贝赫的《蒙古族诗歌美学论纲》《蒙古英雄史诗的诗学》等等，而苏尤格的《蒙古族诗学》、《蒙古族诗歌理论研究》等涉及的是纯粹的诗学或者说是诗学体系方面的研究。诗学体系包括本体论、创作论、鉴赏论和批评论等方面，这些观点在西方早已出现，而最初的萌芽是在在艾布拉姆斯《镜与灯》中，对文学四要素（作家、作品、读者和世界）的阐述。但在中国，这种科学的分析开始得还比较晚，

在蒙古诗歌理论研究领域应用这种方法更是近些年才有的事情。固然，每个民族都有自己民族诗歌的语言特点和形式特色，有独特的表现内容和表现手法。但是在蒙古诗歌理论的研究领域如果借鉴这种系统的阐述和分析方法，可能会有更丰硕的研究成果。所以有效借鉴中西的诗歌理论、诗歌研究方法去解析蒙古诗歌理论并建立蒙古诗学体系是一项富有创新意义的理论工作，它将指导和促进蒙古诗歌的发展。

关键词：苏尤格，蒙古诗学，体系

A PRELIMINARY STUDY OF SUYOUGE'S MONGOLIAN POETICS

ABSTRACT

The Mongolian written poetry has begun in the 13th century. But, the theoretical study of the poetry has started from the description in the notes of *The Way of the Bodhisattva* in 1312. Besides, there are the main theorists: Laxipengchoge, Arina, Hasbao, Yinjanaxi until in the early 17th century. They employed one kind of writing skills with the prefaces and the post scripts and the comments in their writings so as to form a system for *Fa Shishan Wu Men Notes on Poetry Collated*. However, the study of the Mongolian poetry theory has started lately and has been concentrated on the Indian scholar Tan Ding's *The Theory Poetic Vision*, which is focused on the study of the rhythm of the poetry until the Cultural Revolution. Many poets like Babulinbeihe have systematically analyzed the Mongolian poetry theory after the Cultural Revolution. They have discussed the development of the Mongolian poetry from the perspective of the Aesthetics, especially systematically studied the Mongolian Heroic Epic. However, Su Youge's studies on the Mongolian poetry theory from the three aspects of the Ontology, the Creation and the Appreciation have more systematically resolved the characters of the forms and contents of the Mongolian poetry. His studies, combining the Chinese and Western poetic theory, have outlined the occurrence and the development of the Mongolian poetry so as to construct the unique Mongolian poetry poetics system. Therefore, Su Youge's study is of great significance in the history of Mongolian

poetry theory, even in the history of the Mongolian literature.

The poetic system is based on the poetic history and the poetic theory. The Mongolian poetry has a long history. After the Liberation, there are some excellent works on the poetic theory such as Babulinbeihe's *An Outline of the Mongolian Poetry Esthetics* and *The Poetics of the Mongolian Heroic Epic*. However, Su Youge's works *the Study of the Mongolian Poetry* and *the Studies on the Mongolian Poetry Theory* only involve the study of the poetics or the poetic systems. The poetic system includes the Ontology, the Creation Theory, the Appreciation and the Criticism Theory. These came into being earlier in the Western countries and originally developed from Abrams's description on the four literary elements (author, work, reader and world) in his *the Mirror and Lamp*. In China, nevertheless, such kind of the scientific analytical approach has been applied lately. And it has been applied to the Mongolian poetry theory in the very recent years. Certainly, each nation has its own language characteristics, form characteristics, unique expression content and the expressional gimmick of the national poetry. However, it is likely to achieve more fruitful research results if this kind of the study has been used in the theoretical study of the Mongolian poetry. Therefore, it is the theoretical work for effectively applying the Chinese and Western poetic theory and the poetry study methods into the Mongolian poetic theory to establish the Mongolian poetic system and it is creative to some extents. It will guide and promote the development of the Mongolian poetry.

KEY WORDS: Su Youge , Mongolian poetics , system

目 录

引言	1
一、苏尤格蒙古诗学理论综述	5
1.1 关于蒙古诗歌本体论的认识	5
1.2 关于蒙古诗歌创作论的认识	12
1.3 关于蒙古诗歌鉴赏论的认识	19
1.4 关于蒙古诗歌发展论的认识	22
二、对于苏尤格蒙古诗歌学中的几个核心问题的分析	24
2.1 蒙古诗歌的雏形	24
2.2 蒙古诗歌的韵律	28
2.3 蒙古诗歌的意象	31
三、对苏尤格蒙古诗学体系的评价	38
3.1 对于苏尤格蒙古诗学体系的认识	38
3.2 苏尤格蒙古诗学研究的特点	42
3.3 苏尤格蒙古诗学对当今蒙古文学的影响	54
结论	56
参考书目及目录	57
致谢	60

引言

选题依据和目标

苏尤格是蒙古族当代著名的诗人、学者。他从1964年开始发表诗歌、文学评论、论文和翻译作品，至今为止，已经出版了《蒙古族现代文学史》、《文韵论》、《蒙古诗歌学》、《蒙古诗歌理论研究》等26部书。他系统地研究了蒙古诗歌的形式、格律、韵律、节律、语言特色和艺术发展规律，构建了蒙古诗歌理论的体系，在蒙古文学史上具有里程碑的意义。他的《蒙古诗歌学》是一部分析、阐释和论述蒙古诗歌理论的基础理论著作，堪称是蒙古诗学的第一部专著。通过多年的理论探索，苏尤格构建了独具特色的蒙古诗歌学基础理论框架，与巴·布林贝赫的应用美学和应用诗学相辅相成，把蒙古族诗歌学基础理论研究和应用研究推向了一个新的高度，从而构建了蒙古族诗学。

蒙古族是一个具有诗歌传统的民族。从远古群体劳动和文化思维中诞生的祷告词到现代理论与实践相结合的产物——自由体诗，蒙古族的诗歌创作已经走过了几个世纪的历程。而与其相应的诗歌理论研究也从14世纪就已经开始了。但是诗论研究虽经历了漫长的几个世纪但一直没能形成系统的理论体系。所以苏尤格的诗歌理论在蒙古族诗论史甚至在蒙古族文学史上具有划时代的意义。因此，研究苏尤格的诗歌理论也具有重要的理论和现实意义。

研究目标：

第一，厘清苏尤格蒙古诗论的基本内涵

苏尤格诗歌本体论的核心观点认为诗歌是用押韵的文字书写出来的内心的旋律。诗歌由情感和语言两部分构成，情感是内驱力，文字只是表现情感的形式。

苏尤格诗歌创作论的核心观点是创作诗歌首先要有灵感，在灵感的召唤下诗人通过联想和想象等方式抒发自己内心的感受，并用通感、象征、变形的文字书写而成，以此来表现一种意境，到达一种境界。

苏尤格的诗歌鉴赏论认为，不同类型的诗歌要由不同的方法去鉴赏，每类诗歌的侧重点是不同的，如抒情诗注重情感、叙事诗侧重叙述、散文诗注重零散的心灵体验、朦胧诗注重隐晦的更深层次的意义等。

苏尤格把蒙古诗歌分为四个阶段，既“英雄史诗”、“训谕诗”、“蒙古化律诗”和当代诗歌体。四个诗体是一脉相承的，有其共同点又有各自独有的特色。如英雄史诗规模宏大，注重历史性，英雄崇拜的思想浓厚；训谕诗注重教诲性和宗教的神秘性；蒙古化律诗注重意境和语言的含蓄婉约；当代诗歌则形式多样，情感奔放、风格不拘一格。

苏尤格的蒙古诗论具有浓厚的民族色彩。马克思主义认为，民族是“人们在历史上形成的一个有共同语言、共同地域、共同经济生活以及表现于共同文化上的共同心理素质的稳定的共同体”。一个民族之所以区别于另一个民族就是因为不同的经济生活基础上产生的不同的文化。蒙古族有其独特的文化渊源。蒙古人自古就有用韵文会话的特点，所以蒙古诗歌也别具特色。

第二，阐释苏尤格建立的蒙古诗学体系

苏尤格批判地借鉴国内外众多有关诗歌理论的研究成果，用自己的视角和方法首次较全面地勾勒出了蒙古诗歌发生、发展及演变的历史轨迹。并共时地将蒙古诗歌从“本体论”、“创作论”和“鉴赏论”三个角度去逐层分析。在“诗歌本体论”中他探讨了诗歌的内容、形式、语言等；在“诗歌创作论”中对灵感、构思、象征、想象、通感等做了研究；在“诗歌鉴赏论”中探寻了诗歌鉴赏的过程、如何鉴赏不同类型的诗歌及诗歌的文化欣赏等问题。这样就构建了蒙古诗学体系，理顺了蒙古诗歌的发展脉络，并探讨了有关蒙古诗歌的本质、规律、审美及价值等问题。

苏尤格认为“祷告”体、“达兀-好来宝”体和“输洛迦”体是蒙古诗歌的雏形，并证实了蒙古诗歌的演变过程，且把蒙古诗歌发展的历程分为“英雄史诗”、“训谕诗”和“蒙古化律诗”等三个阶段。认为蒙古英雄史诗作为韵文体巨制，在蒙古族文学史上已成为了巅峰，它把原始时代的艺术雏形加以整合规范，对形式、内容、语言、作诗手法……等诸多因素进行艺术调整，将其推向新的高度；他将训谕诗分为“民间”的和“宗教”的两个发展方向，并指出，民间训谕诗缘起于谚语、格言等，生活体验性强，但格律不够严谨，而宗教训谕诗则是依据佛教原理，宣扬超脱烦恼、修身养性等，是从佛经的阐释而来所以格律严谨；蒙古化律诗是19世纪以来尹湛纳希兄弟学习和借鉴汉族格律诗的结果，这是一种新体诗，有自己独立的理论依据和抒情方法。

第三, 说明苏尤格诗论在蒙古族文学史上的地位

苏尤格的诗论在蒙古族文学史上具有里程碑的意义。过去也曾有很多关于蒙古诗论的研究, 但除了巴·布林贝赫在《心声寻觅者的札记》、《蒙古诗歌美学论纲》和《蒙古英雄史诗诗学》等书中所阐述的关于蒙古诗学的论述外基本没有开创性的观点, 而苏尤格的诗论在蒙古文学理论的建设中具有填补空白的意义。

在蒙古诗歌的起源问题上, 苏尤格以“蒙古诗歌的雏形”为题进行了探源, 并首次准确地概括出了“祷告体”、“达兀-好来宝体”和“输洛迦体”是现代蒙古诗歌的雏形。这一结论匡正了从14世纪以来的蒙古诗歌研究领域中对蒙古诗歌雏形问题的模糊认识和谬误, 奠基了蒙古诗学体系工程的基石, 准确地揭示了蒙古诗歌产生的渊源。

研究现状

关于苏尤格的诗论已有巴·苏和、胡格吉夫、舍·敖特根巴雅尔等学者做了相关研究, 虽已有了较为深刻的论述, 但系统地研究苏尤格诗论的, 至今还很少见。

对苏尤格的蒙古诗论进行研究的论文有:

巴·苏和的《全福教授诗歌理论》; 舍·敖特根巴雅尔的《蒙古诗歌学的系统工程》; 胡格吉夫的《蒙古诗歌理论知识的百科全书——〈蒙古诗歌学〉简论》(蒙古文); 敖·阿拉坦高娃的《苏尤格诗歌的内蕴》和《评苏尤格〈花甲之年的感悟〉的艺术特色》; 楚鲁的《浅析〈蒙古族文学史〉》; 乌日斯嘎啦的《历史的意识 现实的情感》; 巴亚苏拉的《诗的天地》; 海梅的《关于苏尤格的评论》; 仁钦道尔吉的《新时期的蒙古文学评论》; 敖特根巴雅尔的《有感而发的情感 传承与创新的结合》; 海日寒的《历史文化 时代 象征》; 乌仁吐岱的《〈乞颜魂〉艺术特点新探》等。

与苏尤格的蒙古诗论相关的蒙古诗歌研究专著有:

巴·布林贝赫《心声寻觅者的札记》(诗论); 巴·布林贝赫《蒙古族诗歌美学论纲》; 巴·布林贝赫《蒙古英雄史诗的诗学》; 巴·布林贝赫《直觉的诗学》; 舍·乌日斯嘎啦《蒙古诗学体系论》等等。

在蒙古诗歌理论的相关著述中, 各位文学理论家从苏尤格的诗集和诗歌理论

出发探讨了其诗歌的艺术特点和诗学理论的特色。虽然各自论述的侧重点不同但有些方面还是达成了共识,一是苏尤格以挖掘蒙古诗歌的传统,总结蒙古新诗创作实践为宗旨,建构了蒙古诗歌研究的多维体系,使蒙古诗歌研究形成了一个系统;二是苏尤格全面探讨了蒙古诗歌的基本特色和发展规律,系统阐释了蒙古诗歌的发生、发展的历史轨迹;三是苏尤格的《蒙古诗歌学》是一部系统分析、阐释和叙述蒙古诗歌理论的学术著作。堪称是蒙古诗学的第一部专著。此书首次总结了蒙古诗歌几个世纪以来的发展历程,从形式、格律和韵律的演变入手按历时和共时相结合的方法对蒙古诗歌进行了理论概括研究。

研究方法

本文在全面总结前人对苏尤格诗歌作品和诗歌理论研究的基础上,以苏尤格诗歌作品和诗歌理论作为研究对象,结合对苏尤格本人的采访和自己的研究,穿插运用文本研究和比较分析法,系统地研究苏尤格的诗歌理论,论证苏尤格对蒙古族诗学理论系统的建设所作出的突出贡献和在理论界应有的学术地位。

实证法,在全面总结、梳理前人对苏尤格诗歌作品和诗歌理论研究的基础上,结合对苏尤格本人的采访得出苏尤格诗歌理论对于蒙古族诗学研究的深远影响。

比较法,在论文中会涉及到苏尤格的诗歌理论与巴·布林贝赫的诗歌理论、蒙古族诗学体系与西方诗学体系及中国古典诗歌体系等的比较研究。

一、苏尤格蒙古诗学理论综述

“诗学”，源于亚里士多德的《诗学》。原著主要是以悲剧和史诗为研究对象，它是西方文学史上第一部较为系统地阐释文学理论且用哲学的角度分析文学的理论著作，它对西方后世文艺理论和文学创作的发展产生过巨大影响。

“诗学”分为广义的和狭义的两种。广义的诗学指文学理论，而狭义的则是专指诗歌的理论研究。

苏尤格研究的蒙古诗学是狭义的诗学，是蒙古诗歌学的基础理论。苏尤格批判地借鉴国内外众多诗歌理论的研究成果，用自己的视角和方法首次较全面地总结了蒙古诗歌的发展历程，并将诗论分为“本体论”、“创作论”和“鉴赏论”等三个部分，按历时(纵向)和共时(横向)交错演进的规律进行了分析、归类，勾勒出了蒙古诗歌的抒情理论体系。

1.1 关于蒙古诗歌本体论的认识

什么是诗歌的本体？就是诗歌之所以为诗歌的根本。有人认为诗歌是情感的流露，有人认为诗歌是语言的变形，更有甚者说诗歌是“斯芬克斯”。而苏尤格认为诗歌是用押韵的文字书写出来的的内心的旋律。苏尤格阐述的诗歌本体包括诗歌的内容和形式。内容涵盖了诗歌的情感、诗歌的思想和意象；形式涵盖了诗歌的格律、韵律和修辞。

1.1.1 蒙古诗歌的情感

苏尤格认为，在蒙古诗歌中，史诗虽然颇具规模但抒情诗也很发达。蒙古族豪迈的性格使他们很少掩藏内心的感受，所以直抒胸臆是他们表达情感的方式，以致诗歌成为了蒙古人表达思想感情的一个重要途径。

苏尤格认为，诗人的情感和思想是渗透在诗歌中的，这是不容置疑的。“诗言志”，是中国古代关于诗歌的本质的第一次自觉地理论命题，朱自清先生称之为中国诗论“开山的纲领”。当然，在“志”当中包含的内容很多，而情感的部分，抒情的部分是最基础的。情感可以说是诗歌的灵魂。这在蒙古诗歌中也不例外，蒙古人对生命有很多感慨，这需要真挚和深刻的思想。真情总能引起读者的共鸣，深刻总能拨动读者的心弦，否则便是无病呻吟了。比如：

阿妈拊量了我身子
给我缝制了肚兜
阿妈拊量了彩纸
给我剪裁了蝴蝶玩

阿妈拊量了东升的太阳
把我送到沙洲的学堂
阿妈拊量了我歪扭的诗句
把我吻了一下，在额头上……

《阿妈》^①

诗歌描绘的是母亲为我量身裁衣和送我读书的情景，写出了母亲对我无微不至的关怀以及所给予的殷切希望。这是一首感人至深的作品，洋溢着伟大的母爱。

苏尤格认为真情包括很多种，如喜、怒、哀、乐。在汉文化里有所谓的“七情”。它是指人的情志活动的统称，具体包括喜、怒、忧、思、悲、恐、惊七种。这是人体对客观事物或现象所作出的不同的情志反应，也是人对客体所反映出的最基本的七种情感。在人的心智不断发展的今天，这七个词显然已不能概括人的全部情感状态了。苏尤格曾例举 156 个表达情感的词，如崇敬、敬佩、信奉；憎恶、憎恨、厌恶、讨厌；喜欢、欣赏、喜爱等等。^②正因为情感这么细腻、丰富，所以表达情感的诗歌内容也很丰富，读者通过阅读这些诗作也体味到了世间百态的情感。

苏尤格认为诗人的情感是独特的。同样一个题材，每位诗人所感受到的情感是不一样的。从接受美学的角度来讲，“有一千个读者就有一千个哈姆雷特”，所

^① 苏尤格《阴山魂》内蒙古人民出版社 2007 年版，第 96 页

^② 《蒙古诗学》内蒙古大学出版社 2000 年版第 67 页

以同样一个事物，带给每个人的感受是不同的，更何况是诗人。诗人的情感比常人更敏感、细腻，且独具特色，所以每位诗人都有自己所独到的情感。这也可以说是更深一层的“真情”。下面就看一下同样是写故乡的三位诗人的作品的不同之处。

【1】 无垠的、茂密的、高耸的林木

作为了祖国北方天然屏障

无际的、浩渺的、金色的沙丘

作为了祖国南方的头阵

这就是我的故乡

我美丽的蒙古高原

... ..

【2】 金黄的沙漠

我父母的故乡

咱们百姓的

福源之地

... ..

【3】 在广袤的草原上

尽情驰骋吧！列车

让我与久违的故乡

早些相见吧

... ..

①

苏尤格认为三个同为取材写故乡的诗歌，写出的作品却内涵不同、风格迥异。究其根源是每个诗人的情感体验不同所致。②以上三首分别是蒙古国著名诗人那楚格道尔吉和我国著名诗人赛音朝克图、巴·布林贝赫的诗。他们三位诗人都是蒙古人，所感受的民族文化应该是一样的，且表现的都是对故乡的思念、热爱之情，这是他们的“共同点”，但在诗中他们的情感又是不同的，选词也有差异，

① 苏尤格《蒙古诗歌学》内蒙古大学出版社 2000 年第 73 页

② 苏尤格《蒙古诗歌学》内蒙古大学出版社 2000 年第 75 页

这应该是他们的“不同点”。也正是因为内心的情感不同就有了三个迥异的诗歌作品产生。当然也正是有这些不同之处所以才更吸引人，“百花齐放”所以更美丽。

1.1.2 蒙古诗歌的格律

苏尤格认为，最早的蒙古诗歌的形式是民歌，后来由历代的诗人发展和提炼演变成了今天的诗歌模式。从古至今的民歌都是押韵的，因为只有押韵才适合于歌唱和吟咏，押韵可以说是诗歌自然的天籁。而写诗总要有一定的形式，总要有“体”，也就要有一定的格律。那么，什么是格律呢？格律就是诗歌艺术形式的要素之一，是诗歌在格式和声韵上的规律和技巧。从某一角度来讲，诗歌的格律实际上包含了文学性和音乐性两方面，它探求着诗歌的文学美和声韵美。

在蒙古诗歌“格律”研究中，苏尤格根据蒙古语的语音和声律特征，将蒙古诗歌的格律分为字、词律和音节律。这是从蒙古诗歌音韵的发展历程得出的，也是从蒙古诗歌的客观实际和语音规律出发得出的划分角度。

“达兀——好来宝”体的格律特点是由二、三言向四言过渡，而句子的结尾一般是五言以上。这在《蒙古秘史》的诗歌中很常见。“输洛迦”是14世纪传入蒙古的，由输洛迦转变为诗歌是受了印度学者檀丁《诗境论》的影响。这也是蒙古诗歌由口头文学过渡到书面文学的过程。此时的蒙古诗歌以四言为主，诗歌的格律也开始有了严格的要求。由此我们也可以看出，从达兀——好来宝体到输洛迦，诗歌体是蒙古诗歌的演变、发展过程，一直到17世纪这两种体都是共存的。

“蒙古化律诗”主要是受了汉族文化的影响而产生的一种体式。如清代著名的诗人、诗论家尹湛纳希、贡纳楚克等学习汉诗的格律而进行了一系列的诗歌创作。当然，这些不是生搬硬套，而是有效借鉴，是根据蒙语本身的语音特点而进行创作的。对此，贡纳楚克曾做过精辟的论述：“汉文诗其字声分为平仄上去入，约之以音韵，创作已有理法。凡事都有一定的理法，蒙文诗亦可参照汉文诗，变其理法而用之。汉字有平上去入之分，蒙文字也有阳性、中性、阴性之区别；汉文诗有十四韵，蒙文诗也有韵。相比之下，蒙文诗的韵在句首，起始用了哪一词头，一直到结束每句都以该词头起句，便可押韵。相同词头的词相当多，如以‘阿’起头的词就有阿里袞（纯洁）、阿古拉（山）、阿目塔图（甘甜）、阿里黑（酒）等等。用这些词做句首，便可组成‘阿’韵的诗文。”

这段话说明了蒙古化律诗是蒙古族诗人模仿汉诗的格律进行创作得来的，但又不是一般的模仿，是带有创造性的。他们根据蒙古文阴性阳性及中性的特点，在蒙古诗里创造了多种韵律。如古拉兰萨有一首《及时雨》：

赤日炎炎土石焦，
北风干热草木凋。
大江水涸鸟悲鸣，
黄土漠漠民哀号。
哀哉一夏无滴雨，
众人捶胸他乡逃。
漫天云集甘露降，
红尘路上农歌飘。^①

这是一首七律，作者通过情景交融的场面描绘了蒙古人民在自然灾害之后的疾苦以及灾后的乐观情绪。

在格律当中，除了字、词律还有音节律。音节律是蒙古族诗人受了《诗境论》的影响开始注意并运行的，在每一行诗句中音节的数量是相等的。除此而外与日本俳句相应的俳律也属于音节律。此类诗是按照5-7-5音节的顺序写的，就是第一行是由5个音节组成，第二行是由7个音节组成，第三行也是5个音节组成，以此类推。如：

夜晚的月亮（5个音节）
叫醒了甘甜的梦（7个音节）
初夏在窗上（5个音节）^②

苏尤格认为，诗歌是情感的抒写，从声与情两者的关系来看，情是根本，声因情而成。如《礼记·乐记》所谓“凡音者生人心者也，情动于中故形于声”。如果说情感是诗歌的灵魂，那么节奏则是情感的载体，是情感的表现形式。外在节奏是诗的音乐性的显著标志，它是通过不同的音调体现出来的。“正像在音乐的表现里节奏和旋律须取决于内容的性质，要和内容相符，诗的音律也是一种音乐，它用一种比较不太显著的方式去使思想的时而朦胧时而明确的发展方向和性质在声音中获得反应。从这一点看，诗的音节须表现出全诗的一般调制和精神性

^① 《蒙古族文学简史》内蒙古人民出版社 齐木道吉、梁一儒、赵永铤 1981年版 第157页

^② 苏尤格《蒙古诗歌学》内蒙古大学出版社 2000年版，第120页

的芬芳气息。”^①

1.1.3 蒙古诗歌的表现形式

苏尤格认为，在诗歌的艺术特色里，涉及的主要是诗歌的写作技巧。写作技巧就是表现情感时所运用的方法，是作者为表情达意而采取的有效艺术手段。蒙古诗歌的艺术特色主要事是语言的形象性。所谓好的表达，包括它的准确性、可理解性和感染力，并且是符合自己的表达目的，适合对象和场合的得体、适度的表达。在蒙古诗歌当中，形象的语言主要用修辞手法来表现。所运用的修辞手法一般有：对偶、比喻、拟人、反问、设问、借代、夸张、排比、反复、象征等。

比喻，在1999年版商务印书馆《现代汉语词典》中的解释是这样的，“一种修辞手法，用某些有类似点的事物来比拟想要说的某一事物，以便表达得更加生动鲜明。”比喻作为修辞手法，可分为两种。

1. 明喻。明显的用彼物比此物，在彼物与此物之间多用比喻词联系，常用的比喻词有“如”、“似”、“若”、“犹”等等。明喻的例子如下：

种马鬃毛飘摆如行云，
像那水流一般走马群。
有长圆特角的种绵羊，
肥壮的绵羊一群群！

... ..

嘎玛拉《招财仪式赞》^②

2. 暗喻。比明喻进了一步，不说“甲像乙”，而说“甲是乙”，在彼物 and 此物之间多用“是”、“为”、“成”之类的词连接。如：

草原上盛开的诱人的花卉，
遭遇到深秋的寒露就会失去美丽。
青春年华虽然令人羡慕，
一旦衰老就像花朵那样悄然逝去。

《劳瑞仓卜诗歌三十八首》^③

^① 黑格尔《美学》第3卷，朱光潜译，商务印书馆1979年版，第71页

^② 《蒙古族文学史》第四卷 荣苏赫、赵永铎、梁一儒、扎拉嘎主编 内蒙古人民出版社2000年版 第17页

比拟，是指把物拟作人或把人拟作物的一种修辞手段。在此有两种情况，一种是把无生命的东西赋予生命的感知。这类叫做拟人。在蒙文诗中这类修辞古已有之。拟人的例子如下：

对于我这吸吮了大地营养的
茁壮的新生命的力量，
你这被甩掉的枯朽的篱笆，
岂能永远压在我的身上？

可知道一切陈旧的东西终归灭亡，
新生事物必然蓬勃成长；
看吧！我将以巨大的威力挣脱你的纠缠，
去和天空的曙光会面。

赛春嘎《压在篱笆下的小草》^①

在古代的蒙文诗歌中用比喻、象征等或者是用寓言童话等完成拟人的现象很常见。这一现象在 20 世纪 80 年代中期开始有了变化，一批年轻的当代诗人开始在诗歌中运用“变形”艺术，这使得人物——动物——事物——景物都融为了一体。致使人与自然融合在了一起，使之形成了新的审美观。

还有一种是将有生命的物体写成没有生命的，这类叫做拟物。在《蒙古秘史》中记载成吉思汗将部下的几位勇士分别叫做“四犬”和“四骏”。“四犬”分别是：哲别、速不台、者勒蔑、忽必来；“四骏”分别是：木华黎、赤老温、博尔忽、博尔术。在蒙古诗歌史中这类例子也很多，将人比作物。这与蒙古文化的渊源是有关的，蒙古族是个游牧民族，大草原、自然是他们赖以生存的环境，所以生养在草原的一切物种，包括动物对于他们而言都是神圣的和友爱的。犬和骏马尤其如此。它们在蒙古人的心中具有无可取代的至上地位，虽然它们是动物，但是被看成是蒙古人的挚友，是最值得信赖的朋友。

^① 《蒙古族文学史》第四卷荣苏赫、赵永铎、梁一儒、扎拉嘎主编内蒙古人民出版社 2000 年版 第 36 页

^② 《蒙古族文学史》第四卷荣苏赫、赵永铎、梁一儒、扎拉嘎主编内蒙古人民出版社 2000 年版 第 101 页

1.2 关于蒙古诗歌创作论的认识

苏尤格作为一名诗人对诗歌创作有自己独到的见解。他认为诗歌创作,从发现诗情,产生创作冲动,最后到形诸文字,构成诗歌作品,期间有一段艰苦的创作过程。诗歌创作是创造性思维的再现,是诗人将独具特色和新鲜有趣的立意、结构与意境具体化的过程。诗人将生活表象进行认真地锤炼,去伪存真,提炼出具有艺术价值的诗歌创作。用宋朝诗人姜夔的话说,诗的创作就是“始于意格,成为句子”。“意格”的意思就是创意。也就是说,作诗先要有创意才能动笔创作。“诗贵独创”。如果诗人不付出艰辛的艺术劳动,不去探索,失掉创造,就很难写出有生命力,有艺术感染力的好诗来,而诗的创造性,首先就决定于有没有深刻、独创的艺术构思。古往今来,有成就的诗人,下功夫最深的,备尝创作甘苦的,就是对构思独创性的追求。

1.2.1 构思的过程

诗歌的构思就是生活的诗化。苏轼曾说:“画竹必先得成竹于胸中。”他所说的写诗要“成竹于胸”就是诗歌的构思。而诗歌的构思主要解决两个问题:一是诗歌要表现什么;二是诗歌如何表现。

苏尤格认为,构思是诗人在灵感的驱动下所进行的思维活动。诗人在生活中,被充满诗意的生活现象所触发,于是就通过联想,把蕴藏在心里的许多诗情画意的感受全部调动来,经过酝酿,使主题思想、形象雏形、结构轮廓以及语言色调等,在脑中出现一张蓝图,这就是构思的第一步。诗人还要继续向前走,向人们精神世界深处开掘,要探讨崇高的精神世界是如何产生的?新生的事物究竟呈现了我们时代什么新的本质特征等等,从而使主题思想进一步深化。这深化了的主题思想,又反转来支配着感情的升华和提纯,其结果,是要选取鲜明的、独特的感情表达方式,用最能表现主题的富有特征性的形象,凝聚成典型的生活图景或诗的意境。再经过进一步加工、修改和润色,使之更新颖、更深刻,从而将心中的旋律化作动人心魄的诗篇。

总之,诗歌的构思就是包括思考怎么下笔、怎么结尾,要表现什么、怎么表现等问题。当然对这些问题思考要受到一系列条件的限制,比如诗人的生活经

历, 生存环境, 思想意识, 艺术修养等等。所以构思有巧拙之分, 有新颖和腐旧之别, 有直陈与曲述之差异。

苏尤格认为构思的过程有如下三步:

首先, 构思要追随创作的目的。同一题材的诗歌不同的诗人写出来的有不同的立意。比如, 在蒙文诗歌中以“云”作为题材的诗有很多。如尹湛纳西的《白云》和宝音乌力吉的《被撕扯的云》与马西德力格尔的《绿云》。尹湛纳希用“云”讽喻了封建婚姻制度的不合理; 宝音乌力吉是通过云——诗——人这一戏剧性的展示揭示并深化了人生这一主题; 马西德力格尔是借春光煦暖反应了智慧之云的乍现。在此所说的创作目的就是作者的立意, 思想。

其次, 要选好切入点。如果切入点选好了, 那对立意的明确性将更有帮助。当然这并不是说切入点就一个。如巴·布林贝赫的《大理城》, 此诗的切入点就换了四个。

“大理, 大理
你是石与水的城
大理, 大理
你是叶与花的城
大理, 大理
你是蝶与鱼的城
大理, 大理
你是爱与恋的城。”

切入点的恰当的转换可以使气氛更加的活跃, 使立意更加深远, 而不仅仅是直陈其事, 直抒胸臆。

最后, 想象要丰富。如果诗歌没有了想象, 那就是对生活的简单再现而已。可以说构思的过程就是想象的过程。想象的巧妙就在于它从生活出发, 将人与物、今与史、主观与客观、社会与自然、表与里, 由此及彼的完美的结合在了一起。想象的奇特使得诗歌也变得奇幻无比。

在蒙古诗人中巴·布林贝赫的诗歌可谓是想象奇特的。比如他的《北海公园中的两个海》就将自然之海与人海联系在了一起; 在《远古沙漠的觉醒》中将“刚老伯”比做星星, 说天上的那一颗明星就是老伯, 老伯就是一颗明星等等。除此

还有阿尔泰的《太阳，月亮》，诗中写的是在户外游玩的一对恋人间的有关“太阳和月亮”话题的对话，作品中没有窃窃的情语，但读来是满含着对彼此的爱恋之情。

总之，想象看来似乎并不遵循逻辑的规律。通过想象人们可以与天为伍与地称兄。但尽管如此，这也不是说诗歌的创作是没有现实依据和艺术规律的，脱离规律的想象只能是语言是错乱而非艺术。

上面谈到了构思的过程，下面再说下苏尤格对构思“创造性”特点的阐释。

什么是诗歌的创意呢？这是我们从现代经济生活中引进的一个术语。西方学者认为，创意即创造意识，它是人类创造性认识活动中的一种独具特色的、新鲜有趣的精神现象。诗歌构思的创造性就是构思要别具一格要有自己鲜明的特色，而不与别人雷同。创造性不是大众的，而是专属的精英式的。创造性的这一特色包括以下几方面：

1. 构思具有新颖性。创造性的构思就是新颖的而不是陈旧的，就算是老话题也是“旧瓶装新酒”立意独特。这其中包含了新的思想、新的方法、新的眼光、新的语言、新的语调。

2. 构思要巧妙。“巧”字蕴含丰富。也可以说这是一种技巧。一双巧手可谓能够通天。19世纪蒙古族著名的文学理论家哈斯宝就曾对“巧”做过精辟的论述。他说“做文章的难点在于“巧”。”画家画花儿但难于表现其芳香，所以在花的上方添加了一个蝴蝶，画蝶不仅是为了画蝶而是为了画花儿；画家可以画雪，但画不出雪中的寒冷，所以在雪中添加了在篝火旁取暖的人，画火并非为了火而是为了雪。此画中运用的蝶与火可谓是巧妙的。

3. 要有鲜明的个人风格。要避免构思的雷同化，在诗中表现诗人的胸怀和气概时就需要带有鲜明的个人风格。

1.2.2 关于通感

苏尤格认为通感是指在文学艺术创作中，尤其是在诗歌的创作中最常用的艺术表现手段之一。它把人的各种感觉（官能的、心灵的）间的感觉互相沟通起来，把视觉、听觉、触觉、嗅觉、味觉等各种感觉通联起来塑造形象。关于通感，钱钟书先生曾这样表述：“花红得发‘热’，山绿得发‘冷’；光度和音量忽然有了

体积——‘瘦’，颜色和香气忽然有了声息——‘闹’；鸟声竟熏了‘香’，风声竟染了‘绿’；白云‘学’流水声，绿荫‘生’寂静感；日色与风共‘香’，月光有籁可‘听’；燕语和‘剪’一样‘明利’，鸟语如‘丸’可以抛落。五官的感觉简直是有无相通，彼此相生”。在通感作用下，色彩可以呈现冷暖的变化，声音可以表现为物体的质感和动感，原有的界限在心灵中被突破。这种感觉的交互迁移，是人类精神活动的高级形式之一。在通感的作用下，文学家或诗人，可以在更大的形象空间驰骋，并将语词不能直接状述的事物或情感生动、形象地反映出来。

作为一种感知与思维的结合体，苏尤格认为通感在蒙古诗歌中也很常见。如在《江格尔》中就有这么一首诗“十二颗虎牙在嘴里相拥，十手指在掌间嬉闹”。诗中的“虎牙相拥”和“手指嬉闹”就是把视觉转化成触觉和听觉。使之形象更加地鲜明，给人活灵活现之感。之后在尹湛纳希的《一层楼》中关于月亮的一系列诗中也有通感的痕迹。至于在当下的蒙古诗歌中有关通感的例子更是比比皆是。这是巴·布林贝赫的一首诗：

在春天的凉风里

旅途的酒味是温暖的

在傍晚的短促间

游人的话题是绵延的^①

诗中“旅途”的温暖，“话题”的“绵延”用的都是通感。

到了20世纪80年代后期，蒙古诗歌中通感的运用比起以往有了一些显著的变化。具体概括如下：

首先是有了理论的指导，当代蒙古族诗人有效秉承古代蒙古族的诗歌理论，及借鉴西方的现当代诗歌和艺术理论，从而形成系统的理论；其次是比起以往诗人更加有意而为之了。

在现当代随着文艺心理学的发展，诗人们已经意识到，仅以简单、直接的修辞去描摹事物是不够形象和深刻的。在描绘一些特定的景物时如果不运用通感，将很难表现事物的潜在属性，也无法恰到好处地抒发诗人细腻、内在的情怀。因为，不是任何事物都可以直接去描摹的，许多事物只能由心灵去感应，而欲感应，就必须唤醒多种感官，打通多种渠道。如杜格尔苏荣的《夏》“两颗柳树间的夏，化为

^① 《驼队》《蒙古诗学》苏尤格 内蒙古大学出版社2000版，第311页

了牛犊在哞哞直叫”^①诗中把无法用视觉看到的季度写成了“牛犊”更为奇特的是还让它叫出了“哞哞”声。

诗是写给人看的,必须对欣赏者的审美心理予以关照,通感的运用,不仅扩大了诗人的想象空间,疏通了诗人的创作思路,使诗人所描写的对象更生动、更形象、更精准,更能活于人的心灵之中;意境也更深、更远、更美。同时,它也将欣赏者的心理空间和思路打通。

1.2.3 关于意象

艾青说,意象“是蝴蝶,当它终于被捉住,而拍动翅膀之后,真实的形体和璀璨的颜色,便伏贴在雪白的纸上。”^②这说明意象不是单纯的华丽的色彩的组合,其中包含丰富的内容,只有“抓住”它,才能领会得到。意象是个核心的概念,在诗歌论中具有重要的地位。苏尤格认为蒙古诗歌当中的意象不同于西方的和汉文诗歌中的意象,有自己独有的演变历史和特点。

1. 古代蒙古诗歌中的意象

苏尤格从蒙古摔跤词入手,分析了古代蒙古诗歌的意象。说辞中常见“苍天”这个意象,它指的不是人或兽,也不是神或鬼,而是指代了人类的起源。“苍天”这个意象不是无中生有的,而有关人类起源的话题,早在人类起源的神话里就已经出现了。可以说,上苍造人这个意识促成了上苍造人这个思维,而这个思维造就了用“上苍”来指代人类的起源这个意象。

当然,除了摔跤辞,在专门的文学著作中也有类似的意象出现。如在《蒙古秘史》第七章中,札木合称赞成吉思汗的“四狗”时是这样形容的:

是我铁木真安达用人肉养的四个狗。曾教铁索拴着。那狗铜额啮齿。锥舌铁心。用镫刀做马鞭。饮露骑风。厮杀时吃人肉。如今放了铁索。垂涎着喜欢来也。

^① 《蒙古诗学》苏尤格 内蒙古大学出版社,2000年版第122页

^② 艾青《诗论》上海:复旦大学出版社,2005年版,第35页

四狗，是者别。忽必来。者勒蔑。速不台。^①

在这里“狗”指的不是自然界的物种，而是被赋予了特定内涵的意象，是头脑聪慧、反应灵敏，行动迅速并且膂力非凡、性格果敢的英雄的代名词。他们是成吉思汗得力的助手，是大众心中公认的英雄，是智与勇的结合体。

除了“上苍”、“四犬”等意象，在古代的蒙古英雄史诗中还出现了宝木巴，蟒古思、骏马等意象，这些都不是简单的物象，而是意与像的结合，承载了蒙古人的很多情结。总之，古代蒙古诗歌中的意象具有几方面的特点：

(1) 意象中的事物一般来源于自然界，如苍天、狗、马等，要不就是想象出来的虚拟的物体，如宝木巴、蟒古思等。

(2) 情感的表达趋向比较直接，爱憎分明。如骏马永远是忠诚、智慧的载体，而蟒古思是邪恶的化身等等。

(3) 表达的内容多是战争，祭祀等。这些可能与当时的生活环境有关。

2. 尹湛纳希、古拉兰萨流派的诗歌意象

众所周知，尹湛纳希、古拉兰萨流派是汲取了汉文格律诗的营养而自成特色的流派。因此，他们的诗歌意象也有汉文诗歌意象的味道，而有别于传统蒙文诗歌意象的特色。看一下尹湛纳希的一首《凉秋》：

冷秋思贤君，
寒气透疏窗。
芦页飘散时，
闲人可上床？^②

诗中出现了“冷秋”、“夜”、“竹叶”、“微风”和“闲人”等意象。诗歌触景生情，情景交融，将主人公的思念具体化，形象化。给人展现了一幅凄冷的夜主人公独自思念伊人的景象。

拼却性命探牢狱，
哽语相期别泪滴。
狱外声声传情思，

^① 《蒙古秘史》校勘本 额尔登泰 乌云达赉 内蒙古人民出版社第11004页

^② 苏尤格《蒙古诗歌学》内蒙古大学出版社 2000版，第339页

何时重逢一只栖？^①

这是古拉兰萨的《孤鸟》，诗名“孤鸟”就是孤独的一方的借喻，写出了男女青年的一方遭受迫害而不能相见的痛苦。

概括起来，这一时期的诗歌意象具有以下特点：

- (1) 情与景相融为一体。景中生情，情中含景。
- (2) 情感的表达显得含蓄、委婉。
- (3) 内容多为日常生活中的细腻情感。

3. 新诗中的意象

在过去，蒙古诗歌中的意象可以说是个无意识的创作过程，有浑然天成的味道。而如今，尤其是在“文革”之后，这种现象有了很大的改变。诗人开始了积极地创作。意象被赋予了更大的活力和生机。

不久，我的爱破碎了
化成了洁白的思念
支离的思绪悄悄地
擦干了泪水，我。^②

这是一首典型的现代派的诗歌。像“爱”、“思念”和“思绪”等抽象的心理活动都被赋予了形象，在很多现代派诗人的笔下，意象是通过感知类的词去体现的，这些形象都是抽象的心理活动，要通过“心眼”，要展开联想与想象才能领会的。

新时期诗歌意象的特点有：

- (1) 是情与情的结合，而非景与情的结合。是用“小情”指代“大意”。
- (2) 情感的表达更加地直白，且灵活。
- (3) 内容多是细腻的情感，表现的是“小我”。

总之，意象就是物象与意念的结合。象，一般是特定的一些事物或景物或是情感，而意是包含在象里的一种思想意识。这里的象是变形了的象，它失去了自

^① 《孤鸟》《蒙古族文学简史》内蒙古人民出版社 齐木道吉、梁一儒、赵永铤 1981年版 第156页

^② 特·斯琴《月夜的思念》原载于《花的原野》1986年第12期 苏尤格《蒙古诗学》第343页

己的自然属性而融入了诗人的情感，有别于日常的景物。

1.3 关于蒙古诗歌鉴赏论的认识

苏尤格认为所谓鉴赏，是指以作品为对象，在自己经验的基础之上的一种主观感受，是一种认识和带有创造性的美感的意识活动。是指人们对艺术形象感受、理解和评判的过程，是形象的再创造，是伴随着感觉体验，渗透着情感活动的形象思维，是感性活动与理性活动的协调统一。从根本上说艺术鉴赏的过程也是艺术再创造的过程。丰子恺曾在《艺术的鉴赏》中说过“鉴赏是创造的逆行。故最完全的鉴赏，与创作有同等的意义”。而诗歌鉴赏作为文艺鉴赏的一部分，具有文艺鉴赏的共通性，同时又有诗歌自身的独有的特点。

1.3.1 鉴赏的步骤

苏尤格认为，文学是语言的艺术，而诗歌作为文学的一门，它也是语言的艺术。且诗歌的语言比起其他的文学形式更具有精炼性、形象性和音乐性等特点。所以要对诗歌进行解构、分析时需要经过一系列的步骤，而诗歌语言的分析是打开“诗歌”之门的钥匙。近代蒙古族著名的诗人尹湛纳希曾说过“写诗如不能动人心魄，又何必下笔呢？”杜甫也曾说过“语不惊人死不休”的豪语。从这些我们也足以看出诗歌语言对诗歌的重要性。当然，开了门并不等于就已登堂入室了，还要走过一段路程。

苏尤格将诗歌鉴赏归纳为以下几个步骤：

首先，要展开想象的翅膀。想象是艺术鉴赏的一种普遍心理活动，同时也是一种特殊的智力活动。想象既贯穿于创作活动同时也贯穿于鉴赏活动。可以说，一个人的鉴赏力是同他的想象力是成正比的。诗歌鉴赏是人们对抒情形象产生审美感受，进行审美判断并从而加深理解的过程。诗歌形象的一大特点就是暗示性和启发性，这就需要我们进行积极的想象。想象是在对诗的感受、理解的基础上产生的，同时想象反过来又必将加深鉴赏者对诗的感受和理解。想象活动始于对形象的感受，展开于对形象的动情。如巴·布林贝赫曾写过一首《伊敏河的水》

诗中聚集了众多的意象如“柳枝、马匹、歌声、蝴蝶、喜鹊、金鱼、麋鹿”等等，如果你不展开想象你是很难勾勒出一个画面并了解诗歌的思想。

在通过想象进行鉴赏的时候，要体味诗歌的情感，体味诗歌所营造的氛围。“品”是中国古典文论的一个重要名词。品诗味、品诗情，这对诗歌鉴赏而言至关重要。而诗歌的音乐性和氛围也是需要细细体会的。这里的“氛围”是指诗歌中的形象，画面和节奏给人营造的一种环境。比如在蒙古英雄史诗中常对魔鬼的宅邸进行描述，而塑造一种惊悚，腐臭的形象和恶劣感。这就是通过语言而营造的气氛，这对诗歌主旨的突出具有举足轻重的作用，从而加深诗歌的感染力。

其次，要体味诗歌的抒情性。诗歌是抒情的艺术。诗情是客体和主体的融合。诗人以自己的感情来推动想象，将情移入客体中，从而使感情客观化、具体化。只有理解了这些才能真正地了解、分析诗歌，知晓诗人的真情实感。比如那些诗歌意境的创造，融情于景就是最好的例证。

最后，要结合内容与形式进行鉴赏。蒙文诗形式的演变从14世纪就开始了。在最初蒙文诗是四行的，这是受了当时印度诗歌的影响，后来由于黄教的传播及《诗境论》的影响诗歌的形式有了多种形式并存的局面，如“牛尿式”、“车轮式”等等，到了20世纪20年代后期又出现了阶梯式和自由体等形式。诗歌形式的发展不仅关系到诗歌的形态问题，同时与内蕴也有联系。诗歌的形式是服务于内容的，所以要想了解诗歌的内蕴对其形式的分析也不可轻视。

1.3.2 鉴赏的方法

苏尤格认为诗歌鉴赏是一种审美的过程，是以作品为对象诗人的审美情趣、理想通过一定的物质手段加以外化，就形成了物态化的诗歌。它是文学画廊中一道靓丽的风景。无论是边塞景观还是田园风光，都给人以美的艺术享受，令人陶醉痴迷、回味无穷。既然如此丰富多彩，甚至让人眼花缭乱，那么具体应该如何去鉴赏呢？

苏尤格认为，不同种类的诗歌有不同的鉴赏方法。如叙事诗重记叙事事件、抒情诗重情感的抒发，散文诗重语言的优美，而朦胧诗注重词语的隐晦和内容的含蓄。所以不同的诗歌要用不同的方法、不同的途径去鉴赏。苏尤格根据蒙文诗自身的特点下面将对这些诗歌进行分别的论述。

叙事诗的鉴赏。叙事诗虽然是对事件的陈述但也不是从头到尾的进行记录,而是选择典型性的案例进行书写。这里还涉及到叙述的人称问题,如果是第一人称那么叙事具有真实感,立体感,而如果是第三人称,那就给人感觉是全方位的有完满的感觉。而在事件的剪裁上是否注重故事的完整性还是选择其中的一部分都是立意的不同而定的。除此,还应注意叙事与抒情结合的这一特点。巴·布林贝赫曾对这一问题做过论述,他认为“应该把‘有故事的诗’改成‘有情感的诗’将叙事诗仅理解为讲述故事,而就把重点放在编写故事身上而忽略了人物形象的塑造,生活气氛的营造,真情实感的抒发,那写出的诗歌将是对生活的全景式记录,激发不起读者的阅读兴致。”^①这一观点明确地指出了叙事诗不仅是要陈述、展开故事情节更要注重情感的抒发。在古典文论中有句话是“诗缘情”,想写诗歌首先要有感而发,所以无论是叙事诗还是抒情诗都应当是如此。

散文诗的鉴赏。在内蒙古出现蒙语散文诗是在1958年,首创者是巴·布林贝赫。散文诗不仅具有诗歌的精炼性更有散文的悠远性。它是聚集了诗歌和散文精粹的文体。而巴·布林贝赫所创作的散文诗的艺术性是很强的。他将生活中最活跃、最鲜明、最美好和最具典型性的事物提炼出来用以表达最真挚的情感。这使得他的诗歌像颗明星散发着挥之不去的光彩。而鉴赏散文诗的重点也在于对其自由的形式,深邃的细想等的把握上。

朦胧诗的鉴赏。蒙文诗开始对“朦胧诗”的探寻是从1983年开始的。自1985年之后开始陆续发表了一些作品。对蒙文朦胧诗的鉴赏基本上从以下几方面入手的。首先要了解诗歌所处的时代气息。朦胧诗不像之前的“大白话”式的诗歌,而是含蓄、隐晦的。所以想了解诗歌的细想必须先知晓诗歌所处的政治背景、经济环境、意识文化特点,这样才能准确地进行解析。其次,要对“朦胧诗”这一诗歌概念进行知识体系式的了解。从而对这一诗体的构思技巧、创作思路、写作特点、用词艺术等有所了解,毕竟一种诗体具有一类诗歌的总体特点。最后,要总体进行把握。朦胧诗毕竟是一个灵活的,多变的、隐晦的诗体,所以对其进行解析时要全面的,多角度的进行分析与解构。

^① 巴·布林贝赫《心灵寻觅者的札记》内蒙古人民出版社第37页

1.4 关于蒙古诗歌发展论的认识

蒙古诗歌的发展经历了“英雄史诗”、“训谕诗”、“蒙古化律诗”和当代诗歌体四个阶段。这与蒙古族的民族生活、经济与文化有着必然的联系。蒙古族从氏族部落发展成封建帝国，后又随着祖国的发展进入了共产主义社会，期间蒙古人的思想有了很大的丰富和发展。这在诗歌发展上的体现就是在诗歌的形式和内容上都有了明显的变化，但这也谈不上是进步，因为从考古学和经济学的角度来讲或许越是古老的越是有价值的。蒙古诗歌的发展只是展现了蒙古文化的发展规律而已。

英雄史诗的特点。蒙古族的英雄史诗是在原始社会末期产生的。可以说是当时社会的产物。蒙古人自古就有用韵文对话的特点，加之祖先的英雄事迹就自然的汇集成英雄史诗。代表作有《江格尔》和《格斯尔可汗传》。他们主要的特点是：（1）在诗歌内容上记述的都是恢宏的英雄事迹，写的一般都是祖先惩处奸恶，图报安良之事。表现的是百姓希望能过上幸福安康，没有战乱，和平统一生活的愿望。（2）在诗歌形式上主要是押首韵，且篇幅巨大。如《江格尔》有13卷，这还是不完全统计的。在语言上多用夸张、变形等手法，如在描述《江格尔》的府邸时堆砌了一切美好的词汇，使其成为极乐圣地，而在描述蟒古思的驻地时就运用看很多邪恶的辞藻，使之成为了地府之地。（3）在人物塑造上较为全面，主人公不是高大全的形象而是具有缺陷的自然人。虽然是英雄也有缺憾，如江格尔和洪古尔。江格尔是部落的首领，他的聪明才智及领导才能是无人能及的，但他也有缺点，遇事优柔寡断，心里胆怯怕惹麻烦等等。而相比较而言红格尔就更加的英勇果断了。

训谕诗的特点。训谕诗是蕴含着哲理的有一定说教色彩的诗歌。蒙古族的训谕诗之所以兴盛与其信奉的宗教习惯有关。加之在民间曾一直就有流行谚语等的习惯，传承下来并书面化之后就有了训谕诗的形式了。著名的有诗集有伊希旦旺吉拉的全称为《公尼召活佛伊希旦津旺吉拉训谕诗》诗集。训谕诗的特点有：（1）内容多是教会性的，训诫色彩浓厚。伊希旦津旺吉拉的诗又被叫做“公尼召活佛之训谕”劝诫人们要行善积德，孝顺父母等等。（2）语言犀利，风格鲜明，气魄恢宏。因为是训诫类的所以语言一般是犀利、明快的。

多用形象性的语言进行比喻来引导人们给人指引。(3) 有玄妙的色彩。因为训谕诗一般都是有宗教色彩的佛教影响，所以有一定的玄幻色彩，有宗教的神秘主义的影子。

蒙古化律诗的特点。蒙古化律诗是一种独特的诗体。产生于 19 世纪，是尹湛纳希兄弟模仿汉族的律诗创建的。蒙古化律诗包括五言律诗、七言律诗，六言律诗及排律，基本上与汉文的格律诗一样。其特点有：(1) 注重诗歌意境的营造。尹湛纳希等人深受汉族文化的影响，所以贵含蓄，重婉约以达到一种空灵的境界。如尹湛纳希的《凉秋》通过冷秋芦叶飘散的凄冷景色表达了对伊人的深切思念。(2) 在押韵方便既押首韵又压脚韵。蒙古诗歌自古就有押首韵的特点，而汉文古典诗歌则注重脚韵。蒙古化律诗就结合了二者的韵律方式。(3) 风格婉约，抒发的更多的是“小我”的情怀。蒙古人自古豪迈，诗风也是如此，直抒胸臆的比较多，而在蒙古化律诗里面更多的是含蓄婉约，这显然是受了汉族文化的影响。而在情感上曾经是英雄史诗的恢宏如今抒发的更多的是自我情感的宣泄。

当代蒙古族诗歌的特点。

“五四”时期开始，尤其是文革之后蒙古诗坛收到了西方思潮的影响，诗歌的形式开始多样化，内容丰富，风格迥异的诗作开始大量出现在了诗坛上。其特点有：(1) 题材广泛。在当代蒙古诗坛，诗歌的题材非常宽泛，有神话、有史事、有个人情感等。(2) 情感炽烈。就像当代人张扬的风格一样，当代诗歌也是如此，在表现情感时总是那么的大胆而有感染力。(3) 形式多样。在形式上有律诗，有散文体；在风格上有朦胧的，有婉约的，有张扬的；在情感上有批判的、有赞扬的。

总之，蒙古诗歌从古至今一直在延续着，并展现着旺盛的生命力。它曾经规模宏大、气魄非凡，曾经气宇宣扬、力度非凡，曾经不拘一格、独占鳌头。而在借鉴了其他兄弟民族的有效经验之后又添加了更加多姿的内容，使之呈现了更加艳丽的色彩。

二、对于苏尤格蒙古诗歌学中的几个核心问题的分析

2.1 关于蒙古诗歌雏形的认识

苏尤格探明了蒙古诗歌的雏形，这是他诗论的一大亮点，作为心灵的历史，诗歌伴随着人类一起，开始了它的行程。每一个原始部落都有着他们自己的歌声。作为蒙古诗歌滥觞期的产物，蒙古诗歌的雏形，创造了最初的诗歌形式，表现着人的本质力量的体验。苏尤格认为蒙古诗歌的雏形有祷告体、达兀——好来宝体和输洛迦体。

2.1.1 祷告体

苏尤格认为祷告体由单一的词到几行诗甚至是多行诗的演变是其发展轨迹，也是劳动和宗教结合的产物，祷告体中也包括祭词，是蒙古诗歌的雏形之一。作为蒙古萨满教基本要素的祭祀礼仪，由礼仪的主持者、祭祀场所、祭祀器物、祭祀活动和仪式活动中祀神的语言等因素构成，其中由仪式主持者“博”或“依都干”所创作咏唱的祀神的语言，即是萨满教的祭词，也有人称作“萨满教的诗歌”。

祭祀是人们对变幻莫测的大自然感到无能为力，而对其产生神秘感，从而形成的一种信仰，祭词按神祇对象分为五类：图腾崇拜以及“苏勒德”崇拜的祭词，天、日、月、星辰以及最高神“长生天”和二级神“九十九天”崇拜的祭词，大地、山、水以及敖包崇拜的祭词，火以及灶神崇拜的祭词，“翁衮”崇拜和祖先崇拜的祭词。

下面就举“天神”崇拜的一个例子，具体分析一下：

我的阿塔天神，
你滚滚的雷鸣，
在悬崖绝壁回响，

让所有蒙古人的知觉一致。

你高山般强壮的身躯，

如同闪电一样猛烈，

你是天上浮云的主宰，

长有一万只眼睛。

我的救星永恒的阿塔天神，

.

《阿塔天神》^①

“阿塔天神”为东方四十四天神之首，属于主管风雨雷电等自然灾害的神。祭词通过歌颂阿塔天神来保佑能有个晴好的天气。

上述的祭词除了表现人们对客观和主观世界探索与理解的较为丰富的内涵外，就作品本身看，客观上它还是更多的表现出了人们的各种情感的因素。这近乎《诗·大序》中所记“情动于中而形于言，言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故咏歌之。”今天看来这些原始歌谣虽然记录的是祖先虔诚的信仰，但同时传递给后人的还有他们在文学，既诗歌创作上的最初探索，这些虽不是在主观意愿上进行的，但事实上就已经形成了。

2.1.2 达兀——好来宝体

苏尤格认为“达兀”、“好来宝”都是有节奏的口语诗。随着人类情绪表达的多样化以及国家间、地区间交流的需求，由原始祭词不断向前发展，出现了“达兀”。（既传递信息的押韵的歌体。）“达兀”，是交际用语。在古代，蒙古人交流时常用押韵的口语诗，尤其是在国家间派遣的使者间进行交流或是传达圣旨时都会用到。“达兀”虽未经过特殊的语言与音乐加工，但与原始谣“祭词”相比已不再是简单的对发音器官的依赖而发出的声音，已成为了相对独立的表意体裁。“祭词”是集体性的，而“达兀”是集体性与个体性之结合体。

在《蒙古秘史》中常出现“达兀”的例子，如：

^① 《蒙古族文学史》荣苏和 赵永铤 贺希格陶克涛主编 辽宁民族出版社 1994年版 第87页

sütütü mǎqaja sotart'ésü

sotarkentär inu pü örcja

sütärer amār ar ǎult'ǎtsu pttfireje'

eseü k'e'eltüleej ? eto'e qan etjike minu sütärer amāraru ǎult'ǎtsu

qaqatǎapa tǎi ?

arar'atu mǎqaja atart'a'asu

atarqantur pü örcja

amār ar k'e'le'er ǎult'ǎtsu pǎfireja'

速度秃抹嘴牙雪都苏贴额速

雪都秃坚秃兀亦纳不翰罗牙

速都额尔阿马阿尔翰鲁勒察周不失列耶

额薛兀客额勒都列埃？额朵额赤格未纳速都额尔阿马阿鲁翰鲁勒察周嘎嘎

察能赤？

阿日阿秃抹嘴牙阿苔兀塔阿速

阿苔兀翰秃尔不翰罗牙

阿马阿尔客列额尔翰鲁勒察周不失列牙^①

译文：有牙齿的蛇喜欢挑唆别人

咱们不能听信谗言

有疑问要当面对质

如不是父皇澄清了，你就分离了吗？

有牙齿的蛇喜欢挑唆别人

咱们不能听信谗言

有疑问要当面对质

^① 《蒙古秘史》巴雅尔 标音 内蒙古人民出版社 1998 年 2 版第 678-681 页

广袤的草原向来是歌的海洋。英勇的蒙古人不仅用他们勤劳的双手造就了举世瞩目的辉煌更用他们睿智的头脑创造了草原不朽的文化。而达兀是其中闪亮的一笔。蒙古“达兀”产生的年代久远，其反应的内容也丰富多彩，由劳动生产、生活、习俗到哲学、美学等等。蒙古“达兀”是蒙古人民日常生活中不可或缺的文化元素之一，也是人们交流的一种语言工具。

好来宝，又作“好力宝”。蒙古语译音，蒙古族曲艺之一。是一种由一个人或者多人以四胡等乐器自行伴奏的“说唱”表演形式。它也是蒙古诗歌的雏形之一。大约形成于公元12世纪前后，到现在仍还盛行。它有固定的曲调，有一定的韵律。唱词为四句一节，押头韵。有时四句一押韵，或两句一押韵，也有几十句唱词一韵到底的情形。表演的节目，篇幅可长可短，艺人们往往即兴现场编词演唱。节目内容既可叙事、又可抒情，有赞颂，也有讽刺。修辞手法包括比喻、夸张、排比、反复等。其表演风格风趣幽默，节奏明快，又酣畅淋漓。如以下是著名好来宝作家毛依罕的《铁牯牛》：

胸怀那么庞大，
头颅脖颈那么端溜，
眼睛眉毛配得妙，
力气巨大，铁牯牛！

……

在冬天的严寒里，
不怕冻的铁牯牛；
日日夜夜地奔驰，
不知累的铁牯牛。

毛依罕《铁牯牛》^①

这一首“好来宝”的唱词在蒙文里是押头韵的，唱起来韵律和谐，节奏明快，铿锵悦耳，是“好来宝”中的佳作。

^① 《蒙古族文学简史》齐木道吉、梁一儒、赵永铤主编内蒙古人民出版社1981版 第298页

2.1.3 输洛迦体

关于“输洛迦”体的由来,《摩罗衍那》讲述了一段离奇的故事,说是蚁垤仙人在无边的树林里自由自在地走动,看到一对麻鹑安然的,静悄悄的正在交欢。但忽然间,一个名为尼沙陀的凶狠的猎人将其中的一只公麻鹑射杀而死,母麻鹑看到自己的配偶被杀死,她伤心的在地上滚来滚去,悲鸣声凄惨动人。仙人见此情景,心生怜悯,并谴责猎人说:“你永远不会,尼沙陀!享盛名获得善果,一双麻鹑交欢,你竟然杀死其中一只!”蚁垤仙人当时沉浸在极度的悲伤之中,并没有发现自己创造了一种诗歌的韵律,只是在反复地回味中,才发现自己在无意中创造了朗朗上口的输洛迦韵律。^①以上就是输洛迦体的来源,输洛迦韵律属于印度古代的偈颂诗体,它是印度古代最为流行、使用最方便的诗体,印度两大史诗和印度古书,包括印度佛教文献甚至是自然科学著作都采用这种诗体。

输洛迦的格式有多种多样,按照严格的格式,每个音步第五个音节要短,第六个音节要长,第七个音节长短交替。^②这个诗体流传至蒙古诗在14世纪,是蒙古诗歌的雏形,后转变为了蒙古诗歌。

总之,在不自觉的生存意识的驱使之下,蒙古人开始在心灵里闪烁想象的火花,迸发诗的激情,发明了“祭词”,写出了“达兀”、“好来宝”,借鉴了“输洛迦”体。从而使诗歌得以在大草原上的这一伟大民族间萌芽,发展。

2.2 关于蒙古诗歌的韵律

一般诗歌都要押韵,蒙古诗歌也不例外。在汉文诗歌中,押韵也称叶韵,就是相同韵母的字在下一行诗的相同的位置上重复出现。而所谓的“相同的位置”一般指在诗行(偶句)的末尾,所以称为“韵脚”。然而蒙古诗歌和汉文诗歌、英文诗歌,在押什么韵和怎么押韵方面还是有很多不同之处的。苏尤格对蒙古诗歌韵律的特点进行了深入研究,理顺了蒙古诗歌韵律学的发展历程并对蒙古诗歌的韵律特点进行了总结。

^① 《印度文学大花园》石海军著 武汉:湖北教育出版社,2007 第 44 页

^② 季羨林《印度古代文学史》北京大学出版社 1991 年版第 88 页

2.2.1 蒙古“韵律学”的发展

最早研究蒙古“韵律学”的是德国的学者伽·柯·伽贝勒茨。他在1837年的《关于蒙古诗歌的几点研究》这篇论文中最早提出了蒙古诗歌的韵律特点。他在文章中评点了萨壤·彻辰的《蒙古源流》指出作品最突出的特点在于相同字的结尾及押头韵的规律。后来普茨德尼瓦、路德尼瓦等学者对蒙古韵律学相继做了研究。到20世纪30年代蒙古国的一些诗学理论家如达木丁苏伦、戈丹巴、其木德等做了对近代蒙文诗歌韵律的一些研究。而在我国，纳·赛喜雅拉图教授的《蒙古诗歌韵律研究》也在1981年出版了，这标志着我国蒙古音韵学的研究也开始有了系统的研究。

由于是初步的探寻，以上研究都出现了一些漏洞，比如他们过度的借鉴其他民族的韵律学研究而在有些方面显得生搬硬套，致使有些研究不符合实际。除此，对韵律学的研究还没有成为系统性的研究，如没有具体将韵律分为格律、节律、段式等等而是将整个韵律在整体上进行研究。其实，蒙古诗歌产生至今已经发展了7个世纪了，所经历的原始期就是民歌、祷告体、好力宝到英雄史诗再到近代的蒙古化律诗到当代的朦胧诗、自由体诗等等它们各自在每个阶段的韵律特点都是不同的，所以如果笼统地进行研究那是不符合实情的。

在每个阶段，蒙古诗歌的韵律都有其不同的发展轨迹。在最初它只是在口头吟咏，有音乐的节奏感是其最主要的特点，而没有具体规范的要求，读起来朗朗上口就是标准了；在英雄史诗阶段有了进一步的发展，这时已经有了押韵，但还不是很明显，英雄史诗主要是叙事体所以陈述事件是其目的，因此在音韵方面要求也不是很高；在近代蒙古化律诗时期，由于尹湛纳希、古拉兰萨等的创造性的模仿及应用出现了标准的格律诗，在这一时期就有了相应的押韵标准，而且指出了押头韵是蒙文诗歌的主要押韵规律；而到了当代，自由体诗歌很盛行押韵的要求似乎又不是很严格了，但这并不意味着就不押韵了，只是在形式上已经没有那么严格的要求了。

2.2.2 苏尤格对蒙古诗歌“韵律”特点的归纳总结

苏尤格在理清蒙古诗歌韵律发展的同时对蒙古诗歌的韵律特点也进行了归

纳和总结,在继承前人的基础上又有所创新,对蒙古诗歌的分类和诗歌对仗的特点提出了自己独到的见解。

1. 由于位置的不同

由重复出现的同韵的位置的不同,可把蒙古韵律分为头韵、行内韵、脚韵等,而行内韵又称为腰韵。

2. 由音节结构的不同

由音节结构的不同可分为阳性韵、阴性韵、扬抑扬韵和排昂韵及超排昂韵。

3. 由音节的性质

根据音节的性质,可分为常韵(在法语诗歌中将其分为富韵和贫韵)、视韵、弱韵、元音韵、辅音韵及复合韵。

在蒙文诗歌中对韵律的分类有以上几种,但在日常写作或是在鉴赏诗歌时多用的是由音韵的位置不同而分出的押头韵、脚韵和腰韵。

(1) 押头韵。蒙文诗歌的韵律种类虽然丰富,但押头韵是其区别于其他民族诗歌的重要标志,也是蒙文诗歌韵律的主要特点。押头韵是指诗歌开头的每一行第一个字的第一个音节是相同的,比如都已“阿”开头的字如“阿如”(背面)“阿嘎琴”(猎人)“阿勒德尔”(名誉)等。蒙文诗之所以有这类韵律的特点,也是与其音节结构所致,蒙文不像汉文,汉字一个字的读音基本上就是一个音节,但一个蒙文字的读音很可能是由几个音节构成的,所以押头韵就是第一个字的第一个音节相同即可了。

(2) 押脚韵。押脚韵是指每行诗歌的最后一个字、一个音节、一个音位相同。这个在汉文诗歌当中很常见。

(3) 押腰韵。腰韵属于行内韵,实际上它就是把头韵和脚韵的规律运用到了行间而已。

在具体的四行诗歌当中头韵的形式可分为双韵、均韵、波浪韵、单一韵和引号韵等等。双韵是指在四行诗歌当中前两行的开头第一个音节是相同的而后两行也是如此,也就是AABB式的;均韵是指四行诗歌的每行的开头韵都是相同的既AAAA式的;波浪韵是指隔行押韵,既ABAB式的;引号韵是指第一和第四行,第二和第三行押韵,既ABBA式的;单一韵是指前三行都是押韵的,而第四行不用押韵,既AAAB式的。

对仗也叫对偶,是蒙文诗歌韵律的重要组成部分,更是律诗不可缺少的要素。在蒙文诗歌当中对仗不仅要求要有积极修辞而且还要讲究声律,可以说对仗是韵律更高的要求。对仗要求工整美、对称美。

做到对仗一般有以下要求,对仗由上下两句构成,且上下句字数相同、节奏相同;在相同位置上的字、词要词类词性相同。基本是实词与实词相对,虚词与虚词相对。具体的说就是实词的对仗中,一般要求名词与名词相对、动词与动词相对,形容词与形容词相对,数词与数词相对,叠音词与叠音词相对,连绵词与连绵词相对,词组与词组相对等等。而其实对仗的范围越小就越工整。那么,对仗的范围是怎样的呢?诗人们对于动词、副词、代名词等都没有详细的分类;形容词中只有颜色和数目是自成种类的,其余也没有细分。因此所谓对仗的细分差不多也就是名词的范围了。

2.3 蒙古诗歌的意象

意象是蒙古诗歌学的重要概念,也是诗歌审美认识的核心和基础。意象的重点是阐释从创作过程到接受过程中,创作主体与客观世界抗拒与融和、矛盾与统一所形成的艺术世界。意象包括了作者心意与处境之间、诗词与读者之间的联系、互动、冲突、和谐、想象和联想等富有创造性的艺术活动和从而产生的富有感染力的艺术世界。因民族文化的差异等原因,意象在汉文诗、英文诗和蒙语诗中的解释各有不同。

2.3.1 汉文诗学中的意象

最早标举“意象”这一美学概念是在公元五、六世纪之交。南朝的刘勰在他的《文心雕龙》中第一次运用了“意象”这个词。后在钟嵘所著《诗品》中也提过“指事造形,穷情写物”。但此时“意”和“象”还是分开的。在盛唐时期,王昌龄在《诗格》中对“意象”之说从诗学角度进行了阐述。中唐时期,白居易已看到了诗歌创作中主

观(内意)与客观(外象)之间的关系。到晚唐时期,司空图在他的《廿四诗品》中第一次明确提出了意象论。此后,宋代及明清时期,对诗的意象又有了更多的专门论述。而意象在诗歌中的运用更是早已有之。按照学者吴晟在《中国意象诗探索》中的看法,意象理论有几个发展阶段,大致如下:

战国时期的屈原是中国意象诗的开山鼻祖。他实现了张扬个体主体性的诗歌特点。他的代表作《离骚》就是一篇带有自传性的意象诗。他所创造的“香草”、“美人”等形象,都为中国的意象诗开创了先河。他的《九章》、《九歌》等作品都具有意象化的特征。

继屈原之后,宋玉的《九辩》也是通过自然景物的描写抒发了自己浓厚的伤感情绪,造成一种情景交融的境界,抒情性、主观化意象表现突出,特别是创造了具有特定文化内涵和艺术感染力的“秋”意象,“悲秋”几乎成了后世诗歌固定的情感趋向。

这一时期诗歌中的意象还比较简单,其含义的指向性也比较确定,并且有浓厚的政治色彩,但这也是中国诗歌中意象的开端。

魏晋时期战争频繁,社会动荡不安,政治统治黑暗。百姓处于水深火热之中,所以,这一时期的文人多感叹人生无常,思考人生的意义和生命的价值。这一时期意象诗的代表作有:

曹操的《短歌行》抒发了诗人对时光流逝,功业未就的深深感慨;阮籍的《咏怀诗》十二首,通过主观感受反应人生,或用自然事物象征、或用神话神仙暗示,言在此而意在彼,曲折地表现内心的苦痛;还有田园诗人陶渊明在诗作中所写的“久在樊笼里,复得返自然”的“飞鸟”和“思故渊”的“池鱼”都是诗人自我形象的写照,此外还塑造了“菊花”等意象。

总之,魏晋时期文学进入了“自觉时代”。诗歌以个体主体性的全面觉醒为前提。个体主体性的觉醒,使诗人们进入了深层的生命探索。诗歌的审美意象就成为了丰富多彩的生命景观,这一时期诗歌意象变得复杂了一些,有了多义性。

唐宋时期,诗歌进入了全面繁荣的时期。张扬建功立业,进取向上的时代精神,化作鲜活各异的个体是这一时期诗歌的主要特点。如浪漫主义诗人李白把意象诗张扬个性的一面推向了高潮,他扬弃了屈原诗歌中政治伦理、道德成分,艺术上时空大幅度的嫁接组合,意象的不规则组合和跳跃于诗人大起大落的情感完美的结合在一起充分体现了“飘逸豪放”的特点。而后来的李贺、李商隐的意象诗标志着意象的高度成

熟。李贺的诗歌具有“虚荒诞幻”的意境，意象是密集的和变形的；李商隐的诗歌是具有朦胧性，意象“包蕴密致”和诗旨的多义，如《无题》、《锦瑟》等等。

宋代值得一提的是黄庭坚，他创造的朴拙苍老的意象与唐代的青春美相映生辉，他“遗形取神”的意象铸造方法使得宋诗更加华丽。

清代，一些明末的爱国诗人在诗中寄托故国之思，感情沉郁、风格悲壮，创造了又特定含义的“日”、“月”意象。如诗人王士禛，他崇尚严羽的“妙悟”、“兴趣”，一神韵为宗，追求“不着一字尽得风流”的最高境界，其意象是“象外之象”的意象。

总之，这一时期经历了唐、宋、元、明、清，时间跨度比较大。诗歌意象的发展随着诗歌本身的发展有了更高一层的进展，意象由简入繁，由浅入深。意象间的组合也是更加灵活化了。诗歌内容也从大的政治转向了具有鲜明特色的个体。

意象在诗歌中的蜕变期

中国现代派诗歌的发展经历了五个阶段：20世纪20年代的象征诗派，30年代中期的现代派，40年代后期的九叶派，50-60年代的台湾现代诗，70、80年代的朦胧诗派。

这一时期的诗歌意象色彩纷呈，诗歌中的意象变形、夸张得厉害而且意象的组合比较荒诞，这打破了传统诗歌中意象的概念，具有时代特色。而诗歌的内容也是多含主体的感受，主观色彩浓郁。

根据吴晟的总结，纵观意象在中国诗歌中的发展，可以发现意象从无意识向有意为之方面发展，诗歌的内容也是从集体思维向个体方面发展，个人的主观色彩更浓厚了，意象随着诗歌的发展而变得更加成熟，干练从而变成了诗歌审美的重要概念。

2.3.2 西方诗学中的意象

黑格尔的“意象”说继承了康德、莱辛的理论概念。黑格尔称“意象”为“诗的概念”。它既是直觉的，又是理性的。它是可供主体心灵自我关照的对象，是诗人掌握客观世界的特殊方式——艺术方式。通过这种“意象”方式，同样可以达到对客观世界的理性认识，从这个意义上来讲“意象”是表达“理”的特殊媒介。所以黑格尔认为抒情诗的目的不在于把人们对客观世界的认识用“诗的方式”传达给他人。他认为抒情诗的意象必须达到如下几方面的要求：(1) 主体与客体

相结合；(2) 涵盖“理念”，体现时代性和民族性；(3) 要有独特的个性。

意象派是英美现代主义诗歌运动中最早出现、产生了重大影响的流派。1908年左右英国批评家托·休姆要求诗歌“绝对精确的呈现，不要冗词赘语”，重视准确鲜明的意象，反对机械固定的诗律。后深受中国古典文化和诗歌及日本诗歌的启发的庞德，结识了休姆逐步形成了意象派的理论。庞德发表《意象主义者的几个“不”》界定“意象是在一瞬间理智和情绪的复合物”。

西方文论把意象视为诗人的主观意念与外界的客观物象猝然撞击后的产物。按照意象派诗人庞德的说法，“一个意象是在瞬间呈现出的一个理性和感情的复合体。”^①而艾略特提出了诗人表达思想感情不能像哲学家或技巧不高明的诗人那样直接表达和抒发，而要找到一种“客观对应物”，通过物体、情景、事件、掌故、引语等构成的意象体系来表达，即由意生象。这里所说的“意象”基本也包括了“景”和“情”，而且“情”是通过“景”来展现的。维勒克也认为：“视觉的意象是一种感觉或者说知觉，但它‘代表了’、暗示了某种不可见的东西、某种‘内在的’东西。”^②

当然，中国的“意象”与西方的“意象”还是有一定差别的，中国的意象是带有某一固定意义的“景”，比如“杨柳”“落叶”等等，而西方的意象则更接近于中国的“意境”，它们都是情与景的结合，且这一景物不是固定带有某一特定含义的，而是作者、诗人通过想象和联想表达的某一种情感。期间也包含触景生情、情景交融等等。而西方的有些意象不像中国的由客观到主观即由景到情，而是由情到情，就是它不会描写某一景物而是写一种感觉、感知由此及彼写出自己的更深层次的思想。

而后美国女批评家斯伯金界定意象是“用任何一种方法勾勒出来的任何一个想象的画面或其他经验，这个画面或经验不仅可以通过诗人的某一感官，而且还可以通过他的头脑和情感为他所感知；诗人为了达到此类的目的，往往把它们用于最广义的明喻和隐喻形式。”^③这里强调了除了感官还要通过联想、想象来理解“意境”，既要求人们在解读“意境”的时候应该通过思考来获得答案，而不能光靠感觉。

^① 【美】庞德著，郑敏译：《回顾》，见戴维·洛奇《二十世纪文学评论》上策，上海译文出版社1987年版，第108页

^② 《文学理论批评术语汇释》王先霭，王又平主编，北京：高等教育出版社，2006第258页

^③ 《莎士比亚剧中的意象及其向我们表达的意义》《文学理论术语汇释》第258页

总之，西方的“意象”与中国汉文诗歌的“意境”比较相似，都要求由此及彼，通过联想、想象来表达思想情感。但也有不同之处，就是西方的意象不一定要从客观景物写起，有时是由感知到感知的过程，是思想的进一步深化。

2.3.3 蒙古诗学中的意象

苏尤格认为蒙古诗歌的意象有其自身的发展、演变历史。它的演变历史也有特定的哲学基础和心里机制及其表现方式。

蒙古诗歌中的意象是受了蒙古传统哲学的影响。尤其是萨满教和黄教对蒙古诗歌意象的影响。

萨满教是古代蒙古人信仰的宗教。它产生于原始社会后期，主张灵魂不灭、万物有灵。特别崇信腾格里（天神）。“腾格里”一词，原指天空，但崇敬腾格里并不是对天的崇拜，而是对一种主宰万物的神的崇敬，人们把这种神称作腾格里，是取其至高、至广、至大之意。有关腾格里神创世的神话有：造天、造地、造日月、造山水和造人几种。

腾格里神造人的神话是这样讲述的：

天神为了造人类，先用泥土捏了一男一女，但要使他们有生命，须给泥人饮生命之泉，在神取泉水时看护人体的狗和猫受魔鬼的诱惑而失职，让魔鬼在泥人身上撒了尿，这样，天神虽用泉水给人以生命，但因中了魔鬼的邪气，人的生命缩短了很多。（《萨满教》芬兰 乌诺·哈鲁瓦著 田中克彦日译本，日本三省堂日文版第 110-111 页）^①

黄教是藏传佛教格鲁派的别称。15 世纪末叶由宗喀巴大师始创。三世达赖喇嘛索南嘉措把黄教传播至内蒙古，使蒙古人改奉了黄教。黄教的宇宙观认为，宇宙是由外部器世间（指山河大地、草木禾稼、宫室园林、日月光明等无情事物，它是有情众生所依托的生存环境）和内部情世间（地狱、饿鬼、畜生、三恶趣和人、阿修罗、天三善趣共六趣众生）组成。宇宙在成、住、坏空中不断更替，反复至穷。而关于人类的起源，黄教认为是根据众生生前善恶行为的不同而轮回于六趣之中，“天”命终而降为“人”，人行恶可以降为畜生、饿鬼，甚至下地狱。

^① 《蒙古族哲学史》武国骥主编 内蒙古文化出版社 1994 年版 第 33 页

人作为三善趣之一，行善可以上升为天。

苏尤格认为蒙古诗歌受到萨满教和黄教的影响，出现了很多带有宗教色彩的诗歌意象，如腾格里、上苍、老神树、地狱、天堂、蟒古思、宝木巴等等。

蒙古诗歌中的意象的表现方式有：

象征。象征，一词源于希腊语，原指把一块木板分成两半，用以作为友爱的信物。后来演变为泛指所有能表达观念式事物的标识物或是符号，或以有形的代表无形的，或以现实的代表虚幻的。在文学创作中，象征是用具体可感的形象表示与之相似或相近的概念。即马拉美所说“任何花束中都不存在的花”。例如：

凝霜殄灭众名花，
唯君傲骨寒中发。
试看趋炎朱紫辈，
义愤不平怒难压。

古拉兰萨《黄菊》^①

诗歌以菊花不畏冷霜的精神象征自己的生活理想和情操，表现了他洁身自好、鄙弃世俗的可贵品德。

暗示。暗示，是心理学名词，指在无对抗状态下，用含蓄、间接的方式对人的心理和行为产生影响。意象诗的情感传达以含蓄为尚，而含蓄的表达方式之一就是暗示。诗歌暗示的方法，按里德的说法就是语言符号成为“情感的相关物”。

支离破碎的篱笆 你身体虽然庞大，
但在这世界上你已失去了作用。
支离破碎的篱笆下的小草
我虽然弱小却是新的生命，
看吧，我将怎样穿透 你的胸膛！

赛春嘎《压在篱笆下的小草》^②

诗歌以生命力茁壮的小草自喻，要穿透旧势力的象征——篱笆。暗示了新生事物终将战胜旧势力，表现了诗人对复兴蒙古民族的热望。

变形。变形，指改变对象的形式，使对象偏离自然形成的或通常的标准，在现代派艺术中，变形超出了自然醒的范畴，而有意改变对象的性质，造成某种荒

^① 《蒙古族文学简史》 齐木道吉 梁一儒 赵永铎 内蒙古人民出版社 1981年1版）第158页

^② 《蒙古族文学简史》 齐木道吉 梁一儒 赵永铎 内蒙古人民出版社 1981年1版第326页

诞生感，以达到更高的艺术真实，揭示深刻的主题。如：

从淡水湖中飞升的

腹白色的

那一首歌——

随着秋夜

羽毛在鸣啭

催我感怀

令人心啼^①

诗中“腹白色的歌”在淡水湖中飞升、“羽毛”在鸣啭，这些都是变形。

蒙古诗歌中意象的心理机制

人的心理是人类社会实践的产物，具有能动性和自觉性的特点。而心理机制则是探讨诗人的情感、意志、性格色彩、倾向性及其处事操行形成的外部原因和它如何形成为诗人创作的内驱力再外化。蒙古诗歌的意象体现了如下一些心理特点：（1）蒙古民族的喜剧意识。蒙古英雄史诗“以喜剧为其结局”的居多。如“正义势力压倒了邪恶势力”、“妻离子散的家庭破镜重圆”、“向仇人申报冤仇”、“有情人终成眷属”、“人民永享安乐，幸福和平”等。这类作品充满了走向胜利的喜悦和鼓舞人心的乐观主义情调。（2）蒙古民族的英雄崇拜意识。蒙古族在特殊的自然环境、漫长的游牧狩猎生活和特定的历史发展进程中创造了独特的英雄崇拜文化，如对江格尔、格斯尔、成吉思汗、嘎达梅林等人的崇拜。（3）日益深化的个体意识。受西方现代主义思潮影响的新一代诗人，高扬“大我”。诗歌的内容也是多表现自己的爱、恨、情、仇，虽然也能体现部分时代意识，但鲜明的个性特色更是突出。

^① 苏尤格《秋思》 苏尤格《蒙古诗歌学》内蒙古大学出版社 2000 年版第 359 页

三、对苏尤格蒙古诗学体系的评价

苏尤格的蒙古诗学研究不仅涉及了作品与世界、作品与作家、作品与读者的关系,而且将诗歌学分为本体论、创作论和鉴赏论。其研究内容的丰富和涉及领域的广泛凸显了蒙古诗歌学的系统性、全面性和深刻性。苏尤格是较为系统地分析、阐释和论述蒙古诗歌学基础理论的第一人。

3.1 对于苏尤格蒙古诗学体系的认识

3.1.1 对于体系的认识

陈良运在《中国诗学体系论》中说“中国诗学体系是一个‘不断进行中的共时性建构’,决定成为共时性建构的根本原因是:不同历史时代的人们都在要求各种诗歌观念能在本时代发生‘共时效应’,即能有效地指导同时代人的创作。”^①所谓的诗学体系,就是诗歌理论的体系。理论来源于实践,又高于实践,是实践的归纳与总结,所以理论又会指导实践,使之更科学、有效地进行下去。而诗歌学的理论当然是从诗歌理论史中归纳而来。诗论史的研究是纵向的、历时的,而诗学体系的研究则是横向的、共时的。那么,什么又是体系呢?即若干有关事物或某些意识互相联系而构成的一个整体。^②诗歌理论体系就是有关诗歌理论的各种观点的结合体了。当然,想要结合,就需要一定的规则 and 标准。那么构建诗学体系的标准又是什么呢?

其一,全面性原则。诗学理论体系涉及的面要宽,所涵盖的诗学理论应该包含各个层面,只有这样,理论框架才能体现出“体系”的特征。因为“体系”本身是一种系统化的理论,全面性是“理论体系”的基本特点。对此一般认为诗学理论体系应该包括诗人、创作、作品、及鉴赏四个方面。

其二,原貌性原则。这是要求所构筑的理论体系必须符合本民族的思想精神,必须与本民族的思想观点保持一致。每个民族都有其各自的文化底蕴和特点,所以,研究古代诗学理论不能以偏概全。否则,所构筑的体系就不是具体的、真实

^① 陈良运《中国诗学体系论》中国社会科学出版社,1992年版,第28页

^② 《现代汉语词典》商务印书馆1999年版第1241页

的诗学理论体系。诗学体系是以本民族的诗歌及思想文化为土壤而生成的,具有鲜明突出的民族特色,这种民族特色正是诗学体系的生命和价值所在。

其三,现代性原则。这是要求研究诗学体系应以现代理论意识为指导,以最先进的思想理论探索诗学体系的内在奥秘。只有以现代理论为指导,才能使研究成果具有时代的先进性。

总之,全面性、原貌性和现代性是建构、衡量诗学体系的标准。那么汉文诗、西方的诗学及蒙文诗歌的诗学体系又是怎样的呢?

3.1.2 汉文诗学体系研究现状

比较诗论史的研究而言,横向的诗学理论体系的研究,成果寥若晨星。在20世纪末有几位学者首创了先河。如李壮鹰教授的《中国诗学六论》,研究了古代诗歌的“本体论”、“生成论”、“主体论”、“作品论”和“欣赏论”,是较早的对汉文诗学的体系性研究。之后,陈良运教授的《中国诗学体系论》从“言志”、“缘情”、“立象”、“创境”和“入神”五方面构筑汉文诗学体系。这些都是横向体系研究方面具有开拓性的成果。但汉文诗学的很多理论层面,如诗歌风格论、发展论、功用论、审美特征论等,这两部著作都未能给予论及。所以,更系统、完备的古代诗学理论体系仍有待建构。当然,之后出现了一系列的相对完备的研究成果。

苏尤格认为,汉文诗歌的诗学理论体系有如下特点:

首先,汉文诗学重视抒发作者的真情实感。《尚书·尧典》中的“诗言志,歌咏言”,被称之为中国历代诗论的“开山的纲领”。当然,这里的“志”指的不仅是情感,还有思想等。

其次,汉文诗学理论重视“象”与“意”的结合。“意境”是汉文诗学里独特的审美范畴。与西方文学理论中推理性诗学体系不同。汉文诗学理论范畴总体特征是重视形象性与思想性的。这种范畴可以分为两类:一类是关于文学理念的,古人将文学观念作为人类精神层次特征的描述,其中最为重要的是“道”与“气”,它们所形成的学说是“文以载道”论和“文气说”。

第二类是对文学表现方式方面的,它以形象性来揭示文学特性,不同于一般的抽象的概念。这类范畴很多,其中影响大而且形成一定学说的有“神思”、“风骨”、

“神韵”、“文质”、“情采”、“性灵”、“肌理”、“格调”、“境界”等。这些范畴对于那些没接触过中国古典文化的人可能是难以理解的,它们不能用理性分析来说明,甚至对其没有完整的定义,但是它们所代表的意义与形象性又十分明显,每个人都可以清楚地感受到它的寓意与所指。

汉文诗学理论的核心是文与道的结合,情与理的融合,意与言的统一,这个核心决定了它的审美趋向。

3.1.3 西方诗学体系研究现状

苏尤格认为在西方文化精神指引下,它的诗学体系有如下特征:

首先,西方主要的文学观念是从古希腊的“模仿说”发展而来的。所以说他的诗学体系的源起也可以说就是“模仿说”。这种观念的形成与古希腊的史诗、悲剧等叙事文学的发达有直接的关系。不少学者在中西比较诗学研究中把中国的“诗言志”与西方的“摹仿说”进行比较研究,这是有一定意义的。

其次,在研究方法上,西方形而上学的研究方法一直是它主要的方式,它以“理念”为形式,而以“存在”即实在精神为主体,所以西方诗学中形而上学观念与经验论观念之间的冲突表现得更为突出,这是它发展所必然形成的特点。

另外,西方诗学的体系性明显是它的重要特征。从亚里士多德《诗学》开始,西方就开始了系统理论的建构,而且也正是亚里士多德《诗学》奠定了西方诗学体系建构的基本模式。《诗学》在建构方面的基本特征是围绕中心观念的整体性结构和论证性、推理性的论述过程,它可以说是亚里士多德逻辑学对于诗的研究的一个绝妙样板。它以悲剧史诗艺术形式的定义、特征、构成、语言等为纵向线索,以诗学与历史、哲学之间的关系为横向联系,以主要观念的分析与深化为进程,组成了一个严密的体系。它的理论论述方式是先行定义,次而评判,继而论证,最后为结论,可谓层层推进,条理分明。

而随后出现的贺拉斯的《诗艺》、郎吉弩斯《论崇高》、莱辛《拉奥孔》、席勒《美学信札》、《论朴素和伤感的诗》、雪莱《为诗一辨》等都是西方诗学中的名篇,它们都有共同的理论体系特性。如果从完整的理论体系构建来看,更有奥古斯丁、普洛丁若、托马斯·阿奎那、布瓦洛、休谟、博克、舍夫茨伯里、狄德罗、华兹华斯、柯勒律治、康德、黑格尔、别林斯基、车尔尼雪夫斯基、弗洛伊德、

容格、马尔库赛、阿多尔若、卡西列、苏姗·朗格、韦勒克等人。

3.1.4 蒙古诗学体系

苏尤格认为,虽然蒙古族的诗歌已有几个世纪的发展历程了,但蒙文诗歌学的理论研究起步较晚,成为系统研究还不久。虽然是一只羽翼未丰满的小麻雀,但五脏俱全。蒙古诗学体系分为本体论、创作论和鉴赏论三部分。将诗歌从诗人的写作到读者的鉴赏,不同的阶段有不同的特色的一面都展现了出来。

蒙古诗歌学有自己独特的起源和发展,自14世纪从研究印度诗人檀丁的《诗境论》开始,蒙古诗歌学已经发展了7个世纪。虽然每个阶段的成果不同,但逐步完善以致如今成为系统是不可逆转的发展趋势。从古代最初的《诗境论》研究到当代的巴·布林贝赫、纳·赛喜拉图教授等的较全面的诗学理论研究。蒙古诗歌学从开始的诗歌形式研究到后来的历时研究,诗歌学研究正在深入。巴·布林贝赫的《心声寻觅者的札记》、《蒙古族诗歌美学论纲》、《蒙古族英雄史诗的诗学》等三部著作采用广义的诗学理论将蒙古诗歌研究推向了新的高度。而纳·赛喜雅拉图教授的《蒙古诗歌中的韵律研究》也是继西方和蒙古国学者韵律学研究的续集,此书只是诗歌形式研究。而苏尤格的《蒙古诗歌学》是诗论史上的集大成者,它科学的将诗学分为了本体论、创作论和鉴赏论,将蒙古诗学推向了新的高度。

苏尤格认为,蒙古诗学体系的特点如下:

首先,诗学研究主要是从英雄史诗的研究开始的。蒙古族的英雄史诗很发达,这为其后来的诗学研究提供了素材,因为是较为发达的产物,所以成果也较为丰硕。

其次,在方法上,主要是论证式的,推导式的。由实践推导出理论,这样得出的结果虽然比较科学,但是理论延后于实际,不能有效地及时地指导实践。

最后,在体系的建设上,蒙古诗歌学很不成系统,在早期,诗歌理论都是散见于各个评点式的作品中的,具规模的成体系的论述寥寥无几。

3.2 苏尤格蒙古诗学研究的特点

苏尤格的蒙古诗学积极借鉴、吸收了中外诗学理论的相关理念,并结合蒙古族诗歌的发展历程,进行了综合研究和分析,系统地阐释了蒙古族诗歌的作家、创作、作品及鉴赏等四个方面的问题。同时理清了蒙古族诗歌的发生、发展的历史轨迹,确定了它的原始雏形,使这一项研究更加科学化、系统化,构建了独具特色的蒙古诗歌学基础理论框架,创立了蒙古族诗学。

3.2.1 苏尤格以蒙古诗歌的发展历程为现实基础

蒙古诗歌学是以蒙古族诗歌的发展历程为现实基础的,它是诗史的理论总结,是诗史的理论升华。蒙古族诗歌经历了近7个世纪,大体经历了英雄史诗、训谕诗、蒙古化律诗和自由体诗等几个发展阶段。苏尤格认同英雄史诗是蒙古民族语言艺术的古老典范,具有一定的规范性。它集中反映了古代蒙古人的生活方式、宇宙观和审美趋向。其主要内容是人与自然的相互渗透及表现出的原始游牧民族自身的力量之美、智慧之美。形式格律上,一般是三、四言律体,所以说蒙古族的英雄史诗具有原始性、规范性和神圣性。

蒙古族英雄史诗产生于原始社会末期。在奴隶制形成前后这种古老的民间艺术进入了繁荣期。大约在公元前7世纪前后(即唐代),蒙古各部处于氏族社会末期,社会上出现了贫富差距,一些先进部落开始孕育着奴隶制因素。迄今流传下来的史诗所反映的社会都是氏族或部落间的征战和社会风貌。下面就介绍几部史诗具体领略一下史诗所蕴含的丰富内容。

例如中篇史诗《勇士谷诺干》是蒙古族短篇英雄史诗中的优秀之作。它所反映的矛盾斗争和社会形态大致是蒙古族以游牧为主兼营狩猎这种历史阶段。主人公谷诺干是个氏族酋长。他既是保卫部落人民生命财产的英勇战士,又是亲身参加生产劳动的氏族成员。十二首魔鬼抢走了谷诺干的夫人,还放火烧了宫廷,让人民受害,而谷诺干为了营救自己的妻子和百姓英勇出战最终战胜了贪婪残暴的魔鬼。

《智勇的王子希热图》是一首长达两千余行的中篇英雄史诗,流传在呼伦贝尔和昭乌达地区。希热图是个热爱故乡和人民、嫉恶如仇、不怕牺牲的大无畏

的勇士。他的英雄品格具有两方面的特点：一是，劳动牧民的淳朴，对牧业劳动的熟悉与热爱；二是，英勇的品质，敢于挑战的英雄气概。

而长篇史诗《江格尔》和《格斯尔可汗传》更是蒙古族英雄史诗的经典性作品。

《江格尔》是蒙古卫拉特部的长篇英雄史诗。史诗以蒙古族原始公社和奴隶制交接的社会生活为背景，生动的反映了古代劳动牧民的社会理想，他们征服自然和社会丑恶势力的英雄气概和乐观主义精神。

《江格尔》富有鲜明的民族风格，散发着浓郁的草原生活气息。而在艺术上，也达到了有独具的特色。史诗在创作上继承和发展了蒙古族古代的文艺传统，把英雄史诗这种古典文艺形式推向了一个较为成熟的阶段。比起一般的中短篇史诗来讲它在更广阔的背景上触及到了古代蒙古人生产、生活的各个方面，生动的刻画了蒙古族的民族性格，色彩鲜明的描绘了蒙古地方特有的风俗人情和阿尔泰山奇异壮观的自然景色。

《格斯尔可汗传》是一部传记式的长篇英雄史诗。它描写了牧民征服自然力和社会恶势力的艰巨斗争，表达了劳动牧民渴望消除灾难，缔造幸福生活的美好愿望。史诗的主人公格斯尔、吐伯特部的众英雄都是社会斗争和生产斗争中的英勇战士，充满着探索和创造精神。

而在艺术上，《格斯尔可汗传》也达到了一定的高度，是一部扎根现实生活而又闪烁着神异色彩的浪漫主义巨作。首先，它带有浓厚的神话色彩，生动的表现了牧民所具有的积极的理想；其次，它塑造了一系列具有鲜明性格特征的正反面人物形象；第三，它的语言吸收了牧民的活的口语，朴素悠美，适于咏读；第四，具有独特的讽刺性，揭发了僧俗统治者的罪恶，并嘲讽了他们愚昧、贪婪的丑恶本质。总是，史诗是一部歌颂正义战争、憧憬美好生活的人民史诗。

总之，史诗通过对主角绘声绘色的描绘，对人物和时间的渲染和夸张，运用大胆的夸张和瑰丽多彩的想象，表现了古代人民追求无剥削无压迫的幸福生活的社会理想。

训谕诗和蒙古化律诗也是蒙古诗歌理论建构的重要基础。

苏尤格认为，训谕诗有两类，一类是民间性的训谕诗，一类是宗教性的训谕诗。至今两类训谕诗都有所发展。民间训谕诗缘起于谚语、格言等，生活体验

性强，格律不够严谨；而宗教训谕诗则格律严谨，因为宗教训谕诗从佛经演变而来，所以在格律上要求严格。^①

在训谕诗中较为发达的是宗教性的训谕诗。由于当时的社会历史原因，16世纪后，黄教逐渐在蒙古人的精神生活中占据了重要位置，人们的审美意识发生了根本性变化。诗歌中的法器代替了武器，厌世主义代替了英雄主义。佛教哲学和世界观成了人们对待现时和来世的重要依据和准则。所以训谕诗的产生可谓是不可避免的。其中最具代表性的是伊希旦旺吉拉的训谕诗。

他的诗作主要是对人进行教诲，人们称他的诗是“公尼召活佛之训谕”。他在诗作中阐明为官之道，并为佛教的圣洁而呐喊。在诗歌艺术上，他的诗气魄宏大、语言锋利，节奏鲜明，据说他的诗歌的节奏都要经过音乐的考验和骆驼脚步的矫正，然后才能定稿。由于他精通蒙藏两种文字，因此他一方面深受蒙古族固有的书面文学的影响，另一方面也从西藏大喇嘛的宗教著作中汲取了养分。所以，他的诗歌不仅具有蒙古族传统诗歌的韵味还具有浓重的藏传佛教的色彩。

在这一时期，蒙古诗歌趋向于哲理化和神秘化。诗人的笔触从现实世界转向虚幻世界，从对客观世界的描绘转向对主观世界的静虑，从形象的创造转向玄妙的思辨。

苏尤格认为，蒙古化律诗是19世纪创写的一种“诗体”。与“祷告体”、“达兀——好来宝体”和“自由体”一样是蒙古诗歌形式体系的发展成果。蒙古化律诗包括五言律诗、七言律诗，六言律诗及排律，基本上与汉文的格律诗一样。不同的是汉字，一个字是一个音节，而蒙文是一个字多个音节。因此，同汉文律诗相比较，蒙文律诗的音节较多而不齐，所以，这一不足就用“言”来掩盖，曰“五言”、“七言”等等。也正因为有这些不同，所以蒙文律诗也叫“蒙古化律诗”而非“蒙古律诗”。除此，音和辞（元音）替代汉文格律诗的“平仄”等尝试也有用蒙古格律诗中的“阴、阳、中性”。

蒙古化律诗，是古拉兰萨、尹湛纳希等人模仿汉文古典格律诗而创作的一类诗作。这些诗歌不仅具有古典汉文诗押韵脚的格律特点，还有蒙古诗歌的押首韵的韵律特征。可谓是蒙古诗歌史上的一次创新之作。

总之，苏尤格的诗歌理论是建立在对蒙古诗歌发展历史的深入理解基础上

^① 苏尤格《蒙古诗歌学》内蒙古大学出版社2000年第30页

的。在理顺发展线索的同时进行了高度的理论概括。

3.2.2 苏尤格有效借鉴了西方及中国古典诗歌理论

苏尤格系统地学习了西方和汉文诗歌学及其相关的文学理论，并从中汲取相关内容，从而丰富和发展了蒙古诗学。

(1) 影响苏尤格诗学体系的西方理论

所借鉴的西方理论	对苏尤格诗歌理论的影响
亚里士多德的“艺术本质论” (1) 艺术是人的行动的模仿 (2) 艺术求其相似而比原物更美	诗歌来源于生活 诗歌所抒发的情感是真挚、美好的
贺拉斯“诗艺”中的“合适”原则	抒情的形象性、语言的准确性
黑格尔对诗歌的本质，及其对诗歌的分类	对蒙古诗歌的分类
泰特的“张力”	语言的“外延”和“内涵”
俄国形式主义的语言的“陌生化”	对诗歌语言的变形化的见解

下面具体分析一下俄国形式主义的“陌生化”对苏尤格诗歌理论中对诗歌“语言”论的影响：

“陌生化”是俄国形式主义代表人物之一什克洛夫斯基在其重要论文《艺术作为手法》中提出来的，是俄国形式主义文论的核心概念之一。什克洛夫斯基认为，“陌生化”能够使读者在欣赏过程中感受到作品的新颖别致，经过一定的审美过程完成审美感受。形式主义的一个重要理论主张就是，艺术创作的根本目的不是要达到一种审美认识，而是要达到审美感受，这种审美感受就是靠“陌生化”手段在审美过程中加以实现的。

什克洛夫斯基研究文学价值的重点放在读者的审美感受上，文学的价值就在于让人们通过阅读恢复对生活的感觉，在这一感觉的过程中产生审美快感。“艺术的手法就是使事物奇特化的手法，是使形式变得模糊、增加感觉的困难和时间

的手法。”^①“陌生化”手段的实质就是要设法增加对艺术形式感受的难度，拉长审美欣赏的时间，从而达到延长审美过程的目的。

而苏尤格主要应用在了诗歌语言的陌生化上。他认为诗歌语言有自己独特的语言特色，而有别于其他文学语言。

他认为语言有三个层次：第一层是一般的日常用语，可以作为人们交流的工具，因此具有准确性、形象性和灵活性；第二层是文学语言，有别于日常用语，有一定的规范性、文学性和凝练性；第三层是特殊的文学语言，有别于小说、戏剧和散文的语言，具有抒情性、弹性和节奏性。显然，诗歌的语言属于第三层，是最高层次的文学语言，有模糊性和弹性的特点。

①诗歌语言的模糊性

语言具有模糊性，诗歌语言也有此类情形。如去车站，人们一般会说“两张呼市！”即便如此，售票员也能理解，而不会问“是两张车票是吗？”而在诗歌当中，“我与你为了采蘑菇，走进了闭塞的丛林”^②诗中的“你”是何人？丛林既然闭塞又为何要进去呢？如果要求精确、刨根问底，那这首诗是不可能存在的，但就像日常生活中的语言无需太精确也能让人明白一样，诗歌也是如此。所以，在特定的语境下人们可以用模糊的语言。模糊语言在诗歌当中的应用显得比较广泛，如“艺术来源于生活，但又高于生活”生活中精确的语言在诗歌当中出现的比较少，取而代之的则是更加凝练、艺术化的语言。在特定的语境下语言虽然具有模糊性但还是能让人理解的。

②诗歌语言的弹性

阿尔泰《青年》中有句“眼泪笑饱了”的诗句。“饱”的本意是指人吃完食物之后的一种生理状态，但在此临时活用，指眼泪，表达的是一种开心的以致落泪的心情。在诗歌中语言活用的现象很常见，如语言的多义和词语的自由组合等。

语言的多义性包括动词的扩张和词语的组合。动词的扩张，不是动词活用为名词或是其他词类而是指动词的运用有别于日常习惯用法的一种活用现象。如阿尔泰《动物》中“鱼弹奏着泉水……音节弹奏着我”，这里的“弹奏”显然不是演奏乐器的意思，而是一种活用。词语的组合，指两个或两个以上的词语临

^① [法]茨维坦·托多罗夫编选：《俄苏形式主义文论选》，蔡鸿滨译，中国社会科学出版社，1989年版，第65页。

^② 苏尤格《蒙古诗歌学》内蒙古大学出版社2000年版第177页

时组合而失去了原有的语义和语法意义,而产生新意的一种现象。这里包括通感和意象。

总之,文学语言尤其是诗歌的语言有别于日常用语,它是艺术化的语言,无论是语言的模糊性还是语言的弹性都是一种语言的陌生化,是诗人通过“陌生化”的审美感受而要达到的一种审美效果。文学的价值就在于让人们通过阅读恢复对生活的感受。所以诗人用陌生化的语言拉长人们的审美感受从而让人体会到生活当中的真正的情感体验。

(2) 影响苏尤格诗学体系的汉文诗歌理论

汉文古典文论	对苏尤格诗歌理论的影响
诗言情	诗歌的抒情性是其最主要的特点
刘勰的“神思”说	蒙古诗歌的创作论
“意象”说	蒙古诗歌中的意象论
“沿波讨源”的鉴赏方法	蒙古诗歌的鉴赏论
王国维的“意境”论	蒙古诗歌的意境论
朱光潜《诗论》	诗学体系的分类方法

下面具体分析下汉文“意境论”对苏尤格诗论的影响:

“意境”一词,最早见于唐代王昌龄《诗格》,是指情与景的和谐统一。后来王国维又提出了境界论,指出“有我之境”和“无我之境”。这不但是意境论发展的新阶段更是预示着西方哲学、文学观点与中国古典诗学的交融,推动了中国诗学的发展。对蒙古诗歌的发展也是有一定影响的。

苏尤格认为,“意境”是诗歌内涵丰富的审美概念,它是指抒情性作品中呈现的那种情景交融、虚实相生的形象系统及其所诱发和开拓的审美想象空间。而王国维的境界论是诗歌理论中意境论的的集大成者,

王国维认为诗词里的景物是按作者的主观感受所描绘出来的,是主客观的统一。情与景是互相作用,互相影响,有机地统一在一起的。作者的思想感情借助景物而得以表现,客观景物也因注入了人的情感而鲜明、生动、感人。如元人

马东篱的《天净沙》小令，抒写的是浪迹天涯的旅人孤寂惆怅的心情，而这种心情是借助于萧索迟暮的景物来表现的。这样，情景浑然无间，构成了深邃幽怨的“境界”。这个“境界”就是孤寂惆怅的情与萧索迟暮的景的主客观的统一。

但同时王国维也认为诗歌要以情为主，景物是为抒情服务的。王氏说：“昔人论诗词，有景语、情语之别。不知一切景语，皆情语也”。这见解是精到的，是特别符合词—抒情诗的特点的。情，是诗词的内在生命，诗体是以情去感染读者、打动读者的心灵的，如果缺乏情，纵使有写得再鲜明的景，也是不会使读者激动的。

以上的观点苏尤格都认同，并认为是诗学的“真理”，但在有些方面苏尤格又有自己的不同见解。如王国维把意境分为“有我之境”和“无我之境”有一定的局限性。苏尤格认为，所有诗歌都是有我之境的作品，没有“无我之境”的诗歌。认为一切“境界”都是“有我之境”只是有“隐”和“显”的区别，同时，也不认同“境界全出”的说法，认为“境界”是鉴赏的最后感受，应该是先接受，后领略境界，一首诗，因欣赏者的不同而“境界”有所不同，绝不是只有一种境界，所以更谈不上“境界全出”。在诗歌当中意境是核心概念，要欣赏诗歌主要是领悟它的意境，无论是自己的诗歌创作还是诗歌理论方面他都很注意意境的阐释，他的很多诗歌都具有深邃的意境，如《乞颜魂》诗集，诗集当中的很多作品都是有意境的诗歌佳作。

3.2.3 苏尤格以自己的创作实践为实践基础

除了诗论家，苏尤格还是当代著名的诗人，他在当代蒙古诗坛上具有举足轻重的地位。他在幼年时期就开始写诗，第一篇诗稿叫《猎人》是在小学时期完成的，至今他创作的诗集已有三部，即《爱的项链》、《乞颜魂》和《阴山魂》。他的诗学理论也基于他的诗歌创作，他的诗学研究也是从总结自己的创作经验开始的。下面就《乞颜魂》的艺术特点做下介绍：

《乞颜魂》（诗集）完成于1995年，汇集的是苏尤格从1961年到1993年间的诗作。《乞颜魂》曾获第七届华北区优秀图书三等奖。在艺术上具有一定的造诣。

（1）意象方面

苏尤格认为意象不是不可理解的，它是“随着诗人的主观意愿所进行的一次整形，这一改变使得物体失去了固有的自然属性，而注入了诗人的情感（有的是积极的，有的是消极的）有别于日常感知和逻辑规律，而展现的形象。”^①因此，意象有别于生活中的景物，是生活的升华。诗集中的意象有两类，即变形意象和象征意象。

①变形意象

变形的意象给人以新奇感。可以说，它是一种超越和创新。诗集中有一首《公园里》就是如此。

无头羊

反刍着夏天

长石心

饮朝霞

阿爸的拐杖

炮蹶子

掩盖着

馋嘴和裸腿

阳伞羞

花艇桨

划湖面撒网

捞爱情

草坪边

诵外文诗者

是蒙生？^②

“羊反刍着夏天”，当中的“反刍”本意是指牲口把胃里的食物反到口里嚼。这里是指代的是夏末时期，花伞掩盖着馋嘴和裸腿指代了年轻人炽热的爱情，有

^① 苏尤格《蒙古诗歌学》内蒙古大学出版社 2000 年版第 331 页

^② 《公园里》苏尤格译《乞颜魂》苏尤格 内蒙古教育出版社 1996 年版第 236 页

些年轻人花前月下而搁浅了学业，但草坪边坐着的蒙生却没有被这浓浓春意和爱情所吸引而独坐一边认真的看着外文，这预示了蒙古民族后生可畏，蒙古民族的兴盛指日可待。

②象征意象

有些意象本身就包含着象征，蕴含着特定的意义。在诗集《乞颜魂》中就出现了老神树、牛车等象征意象。

老神树啊

老神树——

当我玩羊拐坐这时

你展开枝叶给我打伞

用洋溢母爱的亲吻

洗净我跑脏的光脚

如同我阿妈

是我思念的腾格里

老神树啊

老神树——

当我挎上书包上学时

你托起脚跟送我上路

用文明的慧光照射

点亮我愚笨的头颅

如同我阿爸

是我敬仰的腾格里

老神树啊

老神树——

在我幼小的记忆里

你是乳汁般的天宇

用智慧的甘霖灌顶

培育我走向艺术

如同我的情人

是我诗歌的腾格里^①

在诗歌中“老神树”显然是阿妈的象征，她呵护我成长，是我“思念的腾格里”；是阿爸的象征，他督促我成长，是我“敬仰的腾格里”；是美好的象征，她伴随我成长，是我“诗歌的腾格里”。

(2) 语言方面

①形象化的语言。

将抽象化的事物用可感、可听、可看的形象化的语言表现出来，如罗列一组对峙的反义词来表现复杂的情感，如诗中曾出现“整夜清醒地睡着”，“清醒”和“睡着”本是相对的，如果一个人清醒着就很难入睡，如果睡着就代表着不是清醒的状态。但，其实这些只是表面上矛盾而内在是和谐的。因为，“睡”可以理解为实际的行为，而“清醒”可视为思想意识的一种内在的状态，这就巧妙的反映出了诗人的情感状态。

②动词的扩张性。

湖水中

如鸭的幻想

在裸泳

虽开河

鱼儿未贯行

钩贯行

谁家鸽

啄我窗纸唤

“亲爱的”？

艾蒿丫，

吮吸雪融化

^① 《老神树》苏尤格译 《乞颜魂》苏尤格 内蒙古教育出版社 1996 年版第 44 页

分婉夏

我和犊

常偷喝桶里

鲜牛奶^①

诗歌描绘了一幅早春的牧区风景图，湖水融化了鸭子在嬉戏、牧人开始钓鱼，孩童和牛犊在玩耍，植物开始萌芽，候鸟又飞了回来，俨然是一篇春意盎然的景象。作品中的动词也是“扩张性”的，如“鸭的幻想”，“鸭在裸泳”，“钩贯行”，“艾蒿吮吸雪”，“分婉夏”等等。

③简洁、凝练的语言。诗歌语言的形象化并没有影响语言的简洁性和凝练性。诗歌中的每一句话、甚至每一个词都很简洁，但蕴含的内容却是丰富的。如“木桩上 骏马和露珠 听草醒”简洁的 11 个字，4 个词就谱写了一曲草原的晨曲。

(3) 俳句的创作

俳句是一种日本的诗歌形式，苏尤格将俳句的特点融进了蒙古诗歌当中，创造了蒙古诗歌中的俳句。苏尤格是蒙古俳句的创始人。这对蒙古诗歌而言是一次尝试，一次创新。俳句是日本的一种古典短诗，由十七个字音组成。它源于日本的连歌及俳谐两种诗歌形式。

俳句有特定的格式要求：

第一，俳句由五、七、五三行十七个音节组成。

第二，俳句中必定要有一个季语。所谓季语是指用以表示春、夏、秋、冬及新年的季节用语。

在《乞颜魂》中出现了 7 首 40 节俳句诗。如《草原的清晨》、《未名湖》、《早春》、《在公园》、《库伦蒙古》等，主要的艺术特点就是景物与心境的完美结合。如《库伦蒙古》

荞花说

我的爱不会

长三角

^① 《早春》苏尤格译（《乞颜魂》苏尤格 内蒙古教育出版社 1996 年版第 247-248 页）

马桩上

灰驴占主角

憧憬春

驼背犁

总想和我聊

春播事

屋檐下

披霜种葫芦

梦秧苗

草和畜

育蒙古文化

咋咩唱

隔火盆

我与三九寒

斗酒玩^①

诗人由葫芦籽儿这个象征意象开始，编排了一系列如“屋檐”、“霜”等意象。“屋檐”说明了环境是在农耕文化下进行的，“霜”交代了时间是在寒冷的冬季。葫芦籽身上虽然布满了冷霜，但这并没有冻坏它开春播种的希望。这里可以理解为葫芦籽代表的是广大的库伦的蒙古农民，也可以说是代表了民族的振兴与繁荣。就简单的几句话包含了如此深刻的道理可见诗人的造诣很深。

(4) 具有浓厚的历史感

^① 苏尤格译 《乞颜魂》苏尤格 内蒙古教育出版社 1996 年版第 224 页

诗集《乞颜魂》在内容方面，不仅体现了诗人个体的情怀，而且还体现了集体、民族以及时代的状态和发展。诗人纵观社会、历史的变迁，唱出了时代的声音。如在苏尤格的《石砌库列延》中就是如此。

挡冬日

横卧一石龙

守炉火

石被里

孕育苍狼族

雪下生

火撑石

冬眠中产下

九九崽

守冬营

铁木真子孙

坚如石^①

这首诗是《科尔沁抒怀》组诗中的一组俳句，运用寓言、图腾文化等表现了蒙古民族的生生不息的顽强生命力。诗歌中出现的“石龙”、“苍狼”代表的都是蒙古族，展现了民族的发展史。

诗歌《乞颜魂》也是如此。这首诗歌是为了纪念内蒙古自治区成立40周年而创作的，所以整首诗具有浓厚的历史厚重感，总结了过往，企盼了美好未来。

3.3 对苏尤格蒙古诗学的总体评价

3.3.1 苏尤格的蒙古诗学是理论与实践相结合的体系

诗学体系本是个形而上的研究。它是诗歌理论的理论。所以诗论研究是很

^① 《石砌库列延》苏尤格译 《乞颜魂》苏尤格 内蒙古教育出版社1996年版第114页

枯燥的。但苏尤格的研究理论联系着实际,使得本来很枯燥的理论活化了,有了生机。理论与实践相结合的研究为解决某些理论的阐释提供了可能。例如,在解决诗歌的概念问题时,苏尤格就没有急于界定定义,而排列了国内外对于诗歌概念的论述,而阐明了出自己的观点。“什么叫诗歌?”在《尚书·尧典》中认为“诗言志”;古希腊的理论家柏拉图提出了灵感说认为“诗是一种梦幻世界”;亚里士多德在其《诗学》中认为,人类的本能之一——模仿——是诗歌产生的原因;而郭沫若为诗歌框定了这样的一个定义,即诗=(直觉+情调+想象)+(适当的文字),根据这些观点的介绍和论者的论述,读者就总结出了诗歌的定义和它的蕴涵。

3.3.2 苏尤格的蒙古诗学是历时与共时相结合的体系

苏尤格将历时(纵向)和共时(横向)研究交错演进。用自己的视角和方法用历时地总结了蒙古诗歌从“祷告”体、“好来宝”体(包括史诗体)、“输洛迦”体、“蒙古化律诗”体和“现代诗体”(含自由体)等,发生发展的千年历程;又共时地将诗歌分为“本体论”、“创作论”和“鉴赏论”进行分析,全方位地展现了蒙古诗歌发生、发展、演化的历史轨迹和诗歌具体形式、内容的解析。

3.3.3 苏尤格建构的蒙古诗学体系是蒙古诗学的重大突破

对于蒙古诗歌学的研究,比较文学理论、诗歌发展史而言曾经是个空白。蒙古的诗歌发展史已经有了悠久的历史,但对其进行总结的诗歌学却一直没能成为系统。过去巴·布林贝赫教授曾写过《蒙古诗歌美学论纲》、《蒙古族英雄史诗诗学》等诗论著作。但这些研究都从属于应用诗学或是研究诗学史的著作。他利用广义的诗学(文学理论)分析和研究了蒙古诗歌、蒙古英雄史诗,概括了它们的规律。除此,还有塞·乌日斯嘎啦的《蒙古诗学体系论》虽然名为诗学体系研究,但内容还是按照历时的方法进行的比较研究,还不是诗学体系研究。诗歌学研究应该包括“本体论”、“创作论”和“欣赏论”等等,这些都是需要进行横向研究的,而唯有苏尤格的诗论是这样进行探索的,所以在蒙古诗歌学上这是一次突破,具有里程碑式的意义。这为日后诗歌的创作及研究都创造了理论依据,可以说是个“标准”的建立。

结论

蒙古族的书面诗歌创作从 13 世纪就已经开始了。而诗歌理论研究则是从 1312 年的《入菩萨行》注释开始的。到了 17 世纪初具规模,主要的理论家有拉西彭楚克、阿日纳、哈斯宝、尹湛纳西等,采用的多是序跋、点评等形式,稍成系统的要数法式善的《梧门诗话》。蒙古族诗歌理论的研究起步较晚,到文革前基本集中在对印度学者檀丁的《诗境论》的研究上,侧重的是对诗歌韵律的研究。文革之后,巴·布林贝赫等人对蒙古诗歌理论做了系统地分析,从美学的角度探讨了蒙古诗歌的发展历程,尤其对蒙古英雄史诗进行了系统的研究。而苏尤格的诗论从本体论、创作论和鉴赏论三个方面入手,更加系统地解析了蒙古诗歌的形式和内容方面的特征,结合中西诗歌理论勾勒出了蒙古诗歌发生、发展的轨迹,从而构建了独具特色的蒙古诗歌的诗学体系。所以,苏尤格的诗论研究在蒙古族诗论史上乃至在蒙古族文学史上都具有重要意义。

诗学体系是建立在诗歌史和诗学理论史上的,蒙古族的诗歌有悠久的历史。在解放以后,诗歌理论方面的研究也已经卓有成效,如巴·布林贝赫的《蒙古族诗歌美学论纲》《蒙古英雄史诗的诗学》等等,而苏尤格的《蒙古族诗歌学》、《蒙古族诗歌理论研究》等涉及的是纯粹的诗学或者说是诗学体系方面的研究。诗学体系包括本体论、创作论、鉴赏论和批评论等方面,这些观点在西方早已出现,而最初的萌芽是在艾布拉姆斯《镜与灯》中,对文学四要素(作家、作品、读者和世界)的阐述。但在中国,这种科学的分析开始得还比较晚,在蒙古诗歌理论研究领域应用这种方法更是近些年才有的事情。固然,每个民族都有自己民族诗歌的语言特点和形式特色,有独特的表现内容和表现手法。但是在蒙古诗歌理论的研究领域如果借鉴这种系统的阐述和分析方法,可能会有更丰硕的研究成果。所以有效借鉴中西的诗歌理论、诗歌研究方法去解析蒙古诗歌理论并建立蒙古诗学体系是一项富有创新意义的理论工作,它将指导和促进蒙古诗歌的发展。

参考书目

- [1] 朱光潜 诗论 [M], 北京: 三联书店, 1984 年
- [2] 陈良运 中国诗学体系论, [M], 北京: 中国社会科学出版社, 1992 年
- [3] 黄药眠, 童庆炳主编 中西比较诗学体系. 上下册, [M] 北京: 人民文学出版社, 1991.9
- [4] 巴·布林贝赫 蒙古族诗歌美学论纲 [M], 呼和浩特: 内蒙古人民出版社, 1991 年
- [5] 徐有富著 诗学原理, [M], 北京: 北京大学出版社, 2007 年版
- [6] 苏尤格 蒙古诗歌学 [M], 呼和浩特: 内蒙古大学出版社 2000 年 9 月
- [7] 苏尤格 蒙古诗歌理论研究 [M], 呼和浩特: 内蒙古人民出版社 2004 年
- [8] 舍·乌日斯嘎啦 蒙古诗学体系论 [M], 呼和浩特: 内蒙古教育出版社 2000
- [9] 亚里士多德著 陈中梅译注 诗学 (古希腊) [M], 上海: 商务印书馆, 2009 年
- [10] 瓦洛著 任典译 诗的艺术 (法) [M], 北京: 人民文学出版社, 2009 年
- [11] 蒋伯潜 蒋祖怡 论诗, [M] 广州: 广东人民出版社, 1986
- [12] (法) 让·贝西埃... [等] 主编 史忠义译 诗学史, [M] 天津: 百花文艺出版社, 2002
- [13] 季羨林 印度古代文学史, [M] 北京: 北京大学出版社, 1991 年 1 版
- [14] 马新国主编 西方文论史, [M] 北京: 高等教育出版社, 2008 第 3 版
- [15] 萧华荣 中国古典诗学理论史, [M] 上海: 华东师范大学出版社, 2005 第 2
- [16] 陈良运 中国诗学批评史, [M] 南昌: 江西人民出版社, 2001 第 2 版
- [17] 黎志敏 诗学构建: 形式与意象, [M] 北京: 人民出版社, 2008
- [18] 陈铭 意与境: 中国古典诗词美学三昧, M 杭州: 浙江大学出版社, 2001
- [19] [苏] 涅克留多夫著 徐昌汉译 蒙古人民的英雄史诗, [M] 呼和浩特: 内蒙古大学出版社, 1991
- [20] 巴·布林贝赫 蒙古英雄史诗的诗学 [M], 呼和浩特: 内蒙古教育出版社, 1997 年
- [21] 巴·格日勒图 蒙古文论史研究 [M], 呼和浩特: 内蒙古大学出版社 1998

- [22] 巴·格日勒图 楚鲁 文学理论简编[M], 呼和浩特: 内蒙古大学出版社 1989年
- [23] 王满特嘎 蒙古文论史 (17到20世纪初) [M], 呼和浩特: 内蒙古人民出版社 1996年
- [24] 王·满特嘎 蒙汉两文合璧擅丁‘诗境论’ [M], 呼和浩特: 内蒙古人民出版社 2000年
- [25] 苏尤格 蒙古族文学史 (现当代二部) [M], 沈阳: 辽宁民族出版社, 1995
- [26] 满都夫 蒙古族美学史 [M], 沈阳: 辽宁民族出版社 2008年
- [27] 蒙古学百科全书 (文学卷) [M], 呼和浩特: 内蒙古人民出版社 2002年
- [28] 郭沫若 郭沫若选集 (四) [M], 北京: 人民文学出版社, 2004年
- [29] 蓝棣之 现代诗歌理论: 渊源与走势 [M], 北京: 清华大学出版社, 2002年
- [30] 叶维廉 中国诗学, [M], 北京: 三联书店, 1992年
- [31] 艾青 诗论 [M], 上海: 复旦大学出版社, 2005年
- [32] 巴·布林贝赫 心声寻觅者的札记 (诗论) [M], 呼和浩特: 内蒙古人民出版社, 1984年
- [33] 巴·布林贝赫 直觉的诗学 [M], 呼和浩特: 内蒙古人民出版社, 2001年11月第1版
- [34] 苏尤格 文韵论 (论文集) [M], 呼和浩特: 内蒙古人民出版社, 1998年;
- [35] 苏尤格 〈诗镜〉诠释 [M], 海拉尔: 内蒙古文化出版社, 1986年
- [36] 苏尤格 爱的项链 (诗选) [M], 北京: 民族出版社, 1992年;
- [37] 苏尤格 乞颜魂 (诗选) [M], 呼和浩特: 内蒙古教育出版社, 1996年;
- [38] 苏尤格 蒙古族当代诗选 (合编) [M], 呼和浩特: 内蒙古教育出版社, 1982年;
- [39] 苏尤格 蒙古族当代叙事诗选 (合编) [M], 呼和浩特: 内蒙古人民出版社, 1985年;
- [40] 苏尤格 蒙古族当代抒情诗选 (合编) [M], 呼和浩特: 内蒙古人民出版社, 1988年;
- [41] 苏尤格 蒙古文诗歌集成、蒙古文散文集成、蒙古文小说集成 (蒙古文学经典套书辑注) [M], 通辽: 内蒙古少儿出版社, 1999年;

- [42] 苏尤格 蒙古神话形象 (科研译著) [M], 呼和浩特: 内蒙古文化出版社, 1999
- [43] 苏尤格 蒙古象征学 (上下册) [M], 呼和浩特: 内蒙古人民出版社, 2001
- [44] 傅璇宗 许逸民 王学泰等主编 中国诗学大辞典, [M], 杭州: 浙江教育出版社, 1999年
- [45] 吴晟 《中国意象诗探索》[M], 广州: 中山大学出版社, 2000年版

参考文献

- [1] 苏尤格 诗的起源与蒙古诗歌体系[J], 蒙古学杂志, 2000.1-2期
- [2] 吴建民 论中国古代诗学体系之建构[J], 湖北大学学报(哲学社会科学版) 2004年第1期
- [3] 苏尤格 诗的情感[J], 内蒙古师大学报, 2000.3期
- [4] 苏尤格 蒙文诗歌的变形艺术[J], 内蒙古大学学报, 2000.4期
- [5] 苏尤格 论诗的灵感、构思与象征[J], 蒙古语言文学杂志, 2000.5期
- [6] 苏尤格 论蒙文诗歌拟声词[J], 蒙古语言文学杂志, 2001.5期
- [7] 苏尤格 析王国维“意境”说[J], 蒙古语言文学, 2002.6期
- [8] 巴·布林贝赫 灵感·诗意·个性 [J], 草原, 1979.5期
- [9] 巴·布林贝赫 我与诗歌[J], 诗刊 1982.10期
- [10] 巴·布林贝赫 当代蒙古文诗歌的抒情形态[J], 金钥匙, 1986.5期
- [11] 巴·布林贝赫 蒙古诗歌美学发展轨迹[J], 内蒙古大学学报, 1987.3
- [12] 巴·布林贝赫 英雄主义诗歌[J], 内蒙古大学学报, 1989.4期
- [13] 巴·布林贝赫 蒙古诗歌美学及其相关问题[J], 蒙古学研究, 1990.4
- [14] 巴·布林贝赫 论蒙古英雄史诗中形象体系[J], 金钥匙, 1997.1
- [15] 巴·布林贝赫 关于蒙古英雄史诗的意象格律问题[J], 花的原野, 1997.2
- [16] 巴·布林贝赫 梦想的诗学[J], 民族文学, 1997.5期

致谢

从五岁开始求学至今已有 20 年了，似乎从懂事开始一直在学习，考试，升级。如果说懂得的知识有多少，可能很有限，但是说至今还能留下的或许就是知晓了怎么去学习、怎么去领悟。

感谢我的父母，感谢你们一直以来对我的支持，让我能够顺利地完成学业，你们的支持是我最坚实的后盾，你们的关心是我最大的动力。

感谢我的导师刘志中教授。您一直以来对我的照顾是我不懈努力的源泉，您严谨的态度，严格的要求都是我能够顺利毕业的重要原因。

感谢苏尤格老师，自始至终您的大力支持与鼓励是我做下这篇论文的最大动力，使我一直有信心、有勇气继续下去。您的博学多才、您的宽厚仁慈、您的幽默风趣给我留下了深刻的印象，致使我觉得能够认识您是万分荣幸的。我也为自己跟您一样是个蒙古族而骄傲。

感谢高明霞老师，您一直以来的支持与教诲深深影响着我，您在我心中一直都是慈母的形象。

感谢宋生贵老师，在三年前研究生复试时，您的一番鼓励是我走完这三年时光的动力源泉，使我在学术的道路上不断前进。

感谢王芳老师，感谢您的率直和平实，仿佛心底的一弯清泉；感谢李树榕老师，感谢您的批判精神，它将时时激励着我。

感谢蒙古学学院的赵文工教授，您是我的引路人。无论是在生活上还是在学习上，您每一次的教诲我都铭记在心，您是我一生的榜样。

感谢贺云飞同学，感谢你这七年来给我的每一次惊喜，你的友谊是我最大的财富。

感谢你们！

何玲春

2010-11-8

于内蒙古大学南校区图书馆