

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

名家解读 唐诗



序

邓绍基

《名家解读古典文学名著丛书》首批五种出版以后，备受读者欢迎。按照预定计划，编委会继又编选成五种，即《名家解读唐诗》、《名家解读宋词》、《名家解读元曲》、《名家解读聊斋志异》和《名家解读儒林外史》。交稿之际，主编张宝坤同志问序于我，我自忖才疏学浅，不是作序的合适人选，但盛情难却，因略抒感想，权置书前。

唐诗、宋词、元曲并称，始自元人，罗宗信为周德清《中原音韵》所作序文中说：“世之共称唐诗、宋词、大元乐府，诚哉”。这里所说“大元乐府”即指元曲。《中原音韵》写成于元泰定元年（1324）。从罗宗信序文看，他所说“乐府”主要指散曲，但也包括剧曲。后人使用“元曲”一语时，实际上又是散曲和杂剧的合称。

明清以来，把唐诗、宋词、元曲并称的说法已被普遍接受，清人焦循在《易余龠录》中还把这种并称与“代有所胜”见解联系起来立论，也就是说，他认为唐诗、宋词和元曲分别是唐、宋、元三个朝代的最有代表性的文学业绩。

我国是一个诗的国度，诗歌创作源远流长，唐代是我国古代诗歌创作一个极其辉煌灿烂的时代，流传下来的唐诗近五万首，诗人有两千多家，其中最杰出的代表作家就是被郭沫若誉为“双子星座”的李白和杜甫。

我曾在修改《唐诗选注》序文时说过：谈论唐诗，过去人们常常习惯地推崇“盛唐正声”，这又同史学家所说的“盛唐气象”互为联系，尽管这个命题比较复杂，但有一种现象是相当明显的，在安史之乱前，伴随着经济繁荣、政治统一和国力强盛的局面，在唐诗中表现出一种“匡社稷”“济苍生”的英雄抱负，表现出一种奋其智能，建功立业，许身报国的豪迈气概。这实际上又是华夏民族的创业维艰、奋发有为的传统精神的继承和发扬。安史之乱后，这样一种英雄抱负又主要表现为要求国家统一、民族振兴的爱国思想。如果说，李白的“大鹏一日同风起，扶摇直上九万里”诗句是建功立业思想的象征，杜甫的“国破山河在”、“济时敢爱死”等诗句就是代表着一种执着的爱国精神。这类唐诗，曾经打动并激励过后世无数爱国者的心。

唐诗的内容又是千汇万状，无比地丰富，被后人称作边塞诗和田园山水诗的作品固然有许多名作，此外如送别、闺情以及宫词等题材方面也多有佳作。这就使得整个唐诗显得那样丰盛富赡，那样色彩缤纷。

唐代诗坛又是流派众多，名家辈出。“王（勃）、杨（炯）、卢（照邻）、骆（宾王）”，“沈（佺期）、宋（之问）”，“王（维）、孟（浩然）”，“韦（应物）、柳（宗元）”，“高（适）、岑（参）”，“韩（愈）、孟（郊）”，“元（稹）、白（居易）”，“温（庭筠）、李（商隐）”，“皮（日休）、陆（龟蒙）”诸多并称，正是后人对唐诗流派纷呈的描绘和概括。值得注意的是，唐代许多诗人都还有显著的独特艺术风格，李白和杜甫固然是这样，其他一些重要诗人在艺术风格上也往往各有特色。譬如，后人所说“王孟诗派”，主要着眼于王维和孟浩然的山水田园诗而言，但这两位诗人的相同题材的作品又各有不同的造诣。后人所说“高岑诗派”，主要着眼于高适、岑参的边塞诗，但尽管高、岑都写边塞，却又风格各异。所以不妨说，

唐人写诗，竞相创新，一空依傍，这种写作实践又表现出唐代诗人有着一种十分可贵的创造信心和魄力。

鲁迅有一句名言：“我以为一切好诗，到唐已被做完”。（《鲁迅书信集·致杨霁云》）在我国古典诗歌史上，唐诗作为“一代之胜”的伟大成就，确实是难以超越的，甚至是难以企及的。还不妨这么说，在很大的程度上，唐诗是我国古典诗歌伟大成就的主要标志。

宋词的繁荣是我国古典诗歌史上出现的又一个高峰。如果说，唐代完成和创造了七言古诗、五七言近体诗（绝句和律诗）这样一些诗歌形式，前人把这些形式叫做“齐言”诗，宋人则在作为“杂言”形式的词（长短句）的完成和创造上做出了杰出的贡献。

俞平伯先生《唐宋词选·前言》中曾说：从诗的体裁看，文学史上原有齐言和杂言的区别，但在中唐以前，无论诗与乐府，齐言一直占着优势。一言以蔽之，由四言到五言到七言，是先秦至唐中国诗型变化的主要方向，杂言也有发展，却不曾得到主要的位置。俞先生又说：“词的勃兴，即从最表面的形式来看，也是一桩有意义的事情；因为形式和内容是互相影响着的。词亦有齐言，却以杂言为主，故名‘长短句’。它打破了历代诗与乐的传统形式，从整齐的句法中解放出来，从此五、七言不能‘独霸了’。”

作为长短句形式的词体并非始于宋代，中唐以后已见流行，但它的繁荣兴盛，汇成大泽却是在宋代。至今留存的宋词（不包括残篇）有 20000 余首，有名姓可考的作者 1400 多人，可见宋代词业的大盛。

宋代词人也是名家辈出。北宋的著名作家有晏殊、欧阳修、张先、晏几道、柳永、苏轼、贺铸、秦观和周邦彦等。论者尝认为晏殊和欧阳修的词作基本上还是承建南唐词风，所谓南唐词风主要指冯延巳、李璟和李煜的词。但张先在艺术形式上创制了若干慢词，区别于在这以前普遍流行的小令。真正开创两宋慢词局面的是柳永，他以新声慢曲取代了唐五代的原有小令，实际上也就使词调的构成发生了重要变化。柳永的词作雅俗共赏，在当时影响很大。

北宋词坛最大的革新者当数苏轼。他把诗家的“言志”和词人的“缘情”结合起来，开辟了词的境界。如果说词到柳永，尚跳不出“艳科”范围，到了苏轼，就打破了，也就使词的表现力有了很大开拓。可以说，从内容到风格，苏词都有破旧拓新之功。

南北宋之交的著名词人是周邦彦和李清照。李清照历来被认为是上继南唐李璟、李煜词风的女词人。周邦彦创调很多，讲究词法，对南宋一些诗人影响极大。

南宋的著名词人有辛弃疾、陆游、陈亮、刘过、刘克庄、姜夔和张炎等。辛弃疾的词上承苏轼词风而又有开拓，他在词中抒写抗金的忠愤之情，把金戈铁马引入词中。姜夔和张炎上继周邦彦，都擅长乐律，追求音节文采，他们的词律、词法主张对清代词坛的流派发展起过很大作用。吴文英也是南宋词坛的大家，他的词以追求内容上的雅深和表现上的细腻著称。

自明人张綖把宋词区分为“婉约”和“豪放”两“体”，清人王士禛把张綖之说引申为“词派有二”后，从此宋词分为婉约、豪放两派之说，盛行开来，约定俗成，至今仍然是流行说法。其实宋代著名词家的艺术风格都可称是各树一帜。以豪放派的代表人物苏轼、辛弃疾而论，论者有“貌同心异”之说，但实际上他们也不全是“貌”同，而是有同有异，同中有异。至于所

谓婉约派，更是万木千花。前人把“周（邦彦）秦（观）”并称，“贺（铸）晏（几道）”并称，“姜（夔）张（炎）”并称，还把“秦（观）柳（永）”并称，“周（邦彦）姜（夔）”并称，等等。但这些被并称的词人，实也是同中有异，各极其妙。与唐诗一样，宋词作为一代文学的代表，在中国文学史上有着独特的光辉业绩。

元代的散曲，实际上也是一种杂言诗体，其间又有套曲和小令之别。它的形式同词一样都以长短句组合成体，但音乐曲调则不同。散曲中的有些曲调虽同词调有继承关系，但也有不少曲调来自俗谣俚曲，即使是继承词调，大抵又是“仍其调而易其声”，“止用其名而尽变其调”，也就是说，曲对于词在音乐上又承继又变化，最终成为一种新声。这种新声在金代开始流行，到了元代大盛。据不完全统计，现存元代散曲小令 3800 多首，套曲 470 余套。

元代散曲作品的风格和流派，按照研究家的看法，大致可分为豪放和清丽两派，前者以马致远为首，包括张养浩、冯子振、贯云石和杨朝英等作家；后者以张可久为首，包括白朴、卢挚、乔吉和徐再思等作家。豪放派超逸隽爽，清丽派和婉雅丽。豪放派多用口语、本色语，少用典实；清丽派讲究蕴藉，注重炼字炼句，并且喜用故实。二者的差异比较明显。但散曲的内容较之宋词，更显狭窄，再加上其它一些弱点，它在文学史上的实际成就不如宋词，与唐诗成就相比，更显得逊色。

元曲之所以能与唐诗、宋词相颉颃，这三者并称之所以长期被人认同，其间主要因素是元曲中还包括有杂剧。杂剧是一种戏剧形式，但它的歌唱部分也就是剧曲的格式、体制完全同于散曲，而杂剧作家中有很多人同时又是散曲作家。

元杂剧虽然不是我国首先出现的戏剧，却是最早在全国范围内流行并产生了众多作家和大量剧本的戏剧样式。它的一些表演程式在很大程度上为我国民族戏曲表演特点奠定了基础。

元代历时不长，不到百年。明人李开先曾说“他藏有杂剧千余种，汤显祖也说他收藏的元剧剧本上千种，可见元杂剧的创作盛况之一斑。自明代以来，大量散佚，但今存作品约计也有 200 多种。由于鉴别元人和明人作品的不易，现在对元杂剧作家、作品作统计，各家说法不同。大致为：今存姓名可考的元代作家的作品 109 种，无名作品 31 种，元明之际无名氏作品 78 种。”

元杂剧作家众多，异彩纷呈。其中最著名的当数关汉卿，人称“杂剧班头”。元末明初人贾仲明曾把关汉卿、白朴、马致远和庾吉甫并列，说他们“齐肩”，杨维桢则把“关、庾”并称。庾吉甫的作品今已无传。元人周德清则以关汉卿、郑光祖、白朴和马致远并列同称，开创了“元曲四大家”之说，一直流行，只是后人对这四大家的排列次序有所不同而已。事实上，王实甫、纪君祥、高文秀和杨显之等也都名闻一时，他们的作品各有特色，形成了繁荣的局面。王实甫编写的《西厢记》是一代名作，它使后世的不少戏剧家为之倾倒。关汉卿的《窦娥冤》也是一代名作，近代学人王国维认为它和纪君祥的《赵氏孤儿》剧“即列之于世界大悲剧中，亦无愧色也。”《赵氏孤儿》是一本历史剧，当代学人研究元剧有“五大历史剧”之说，除了《赵氏孤儿》外，还有关汉卿的《单刀会》、高文秀的《浣池会》、白朴的《梧桐雨》和马致远的《汉宫秋》。其中《汉宫秋》和《梧桐雨》又常被人并称，视为双葩竞艳。当代元剧研究者还有“四大爱情剧”之说，那是指《西厢记》、《拜月亭》（关汉卿作）、《墙头马上》（白朴作）和《倩女离魂》（郑光

祖作)。

几乎为研究者一致公认，元杂剧的内容非常广阔，它真实地反映了五光十色的社会生活，鲜明地展示出多种多样的作家的个性和精神世界，丰富地提供了可贵的戏剧艺术经验，成为一代文学的骄傲。

上文说到清人焦循把唐诗、宋词、元曲并称这一现象，与“一代还其一代之所胜”联系起来立论。当他说到可继这三者“以立一门户”的明人写业绩时，却说只有八股文才能充当其任。而在焦循以前，明末人卓人月在《古今词统序》中说：“我明诗让唐，词让宋，曲让元，庶几吴歌、挂枝儿、罗江怨、打枣竿、银绞丝之类，为我明一绝耳！”他们似乎都不把明代小说放在眼里。事实上，我国的白话小说创作的大繁荣时期正是有明一代。就实际的业绩和成就而言，明代的白话小说在中国文学史上的地位确实比同时期的诗文显得重要，也足以把它同“唐诗”、“宋词”和“元曲”并称。“五四”以来，文学史家大抵认为明代是小说和戏曲的时代。这也是对明代文学成就的一种基本估计。清代的白话小说继续繁荣，文言小说也兴旺发达，并都有卓越成就，还出现了煌煌巨著《红楼梦》，这也是文学史所昭示的事实。在明清小说中，《三国志演义》、《水浒传》、《西游记》和《红楼梦》被近人尊为四大古典文学名著，还有被称为奇书之一的《金瓶梅》，在很大程度上，这几部长篇确也代表着古典小说的最高水平。首批名著解读丛书就是围绕着这五部小说编选的。但明清时代还有卓越的著名小说，蒲松龄的《聊斋志异》和吴敬梓的《儒林外史》就是这样的作品，所以这一批丛书中又补充选录了这两部小说的解读著述。

《聊斋志异》是文言短篇小说集。惊人的是作者蒲松龄一个人写了五百篇左右的作品，其中有不少都是在思想上、艺术上成熟的优秀之作，表明他对小说史的发展作出了突出的贡献。他继承了魏晋南北朝志怪小说和唐代传奇小说的优良传统，把文言小说的艺术推向一个新的高峰。

《聊斋志异》的内容是丰富而深湛的，譬如对社会黑暗和腐败政治的刻画和揭露，对科举制度的描写和批判，对青年男女在爱情、婚姻问题上的追求和反抗，构成了这部小说集的最主要也是最重要的主题。而这些主题又大都是借助于狐鬼或其他异类造成的“亦真亦幻”的艺术境界来完成的。

鬼的形象本属幻，狐作为一种动物本是真，但狐变成人却又属幻，就是说，狐鬼的人格化世俗化都是幻。在《聊斋志异》以前的文言小说中，人格化了的鬼狐和其他异类形象早有出现，而且随着时代的发展和小说的演变，这类形象在真与幻有机结合上也不断进化，但在真幻相彰达到更高的水平，真幻结合臻于水乳交融的境界，如同鲁迅所说，真到可以使读者“忘为异类”，“而又偶见鹘突，知复非人”，那就是《聊斋志异》的成功艺术世界。

《儒林外史》是一部富有特点的长篇讽刺小说，它以批判科举制度为中心，对形形色色“儒林”人物欺世盗名的丑恶灵魂，作了深刻的暴露和抨击。它是连缀许多故事而成的长篇，并无一中心人物，也没有贯穿始终的中心故事，这种艺术结构自成一格。当然，《儒林外史》最突出的特色是讽刺。鲁迅在《中国小说史略》中说：“迨吴敬梓《儒林外史》出，乃秉持公心，指摘时弊，机锋所向，尤在士林；其文又戚而能谐，婉而多讽；于是说部中乃始有足称讽刺之书”。这就是说，作者的讽刺手法是超过了以前任何作品的。确实，《儒林外史》达到了中国古典文学的讽刺艺术的高峰。

无论是唐诗、宋词、元曲，还是明清以来的小说杰作，都是历史的产物，

在这个意义上说，它们已是历史陈迹，但它们又一直活在后世人们的心中，它们还吸引着今天的人怀着无限的兴趣去研究，去评论。古人的各种文化创造是文明的表现，今人对古文化的研究和评论也是文明的表现。古典文学名著凝聚着古人的聪明智慧，今人的古典名著研究也昭示了今人的聪明智慧。因此，我总认为，编选古典名著解读丛书的举动，看似向读者提供“工具”，实是提供智慧，以期有助于读者更好地去理解古典名著的“心”。

当然，阅读古典名著，读者的主体作用是十分重要的。西方接受美学理论是重视这种主体作用的。事实上，我国的老一辈学者也持有这种理论见解，俞平伯先生就说过：“阅水成川，已非前水，读者此日之领会与作者当日之兴会不必尽同，甚或差异”。又说：“读者宜先求本义而旁及其它。亦可自己引申，即浮想联翩与作者的感想不同，固无碍其欣赏也”。俞先生还把读者的联想，认定是作品之得以永远流传的一个重要原因。文学史家的基本任务是论定一个古代作品的历史价值，不免也就给人一种印象，某个作品或某些作品之所以千古流传，纯是由它的历史价值（包括历史的美学价值）决定。但按照俞先生的观点，作品之所以永久流传，这里面还有别种因素，他说：“以彼此今昔联想不同，作品流传遂生生不已”。古人的作品已是历史陈迹，它们“生生不已”的生命力，并不仅仅仗着它们的历史成就，还有后世读者欣赏主体这个因素。但读者的主体作用又要受到作品的制约，即对作品历史具体性的凭借。俞先生说的“本义”即指作品内容的历史具体性。西方接受美学理论是轻视乃至排斥作品的历史具体性的，所以这种理论是跛脚理论，也就是说，它的应用范围是有限的。至于由重视读者的主体作用而轻视借鉴他人智慧，那也是片面的，所谓差之毫厘，失之千里。阅读古典名著时注意借鉴他人的评论和解读文章，恰恰是有助于读者欣赏水平的提高，也就有助于读者主体意识的发扬。正是本着这种认识，尽管我自感汗颜，还是乐意撰写这篇序文。不当之处，还望大家不吝指正。

1998年12月6日

名家解读古典文学名著丛书

出版说明

古典文学名著是中国文学史上的瑰宝，一经问世，即为广大人民所喜爱，广泛流传，经久不衰，影响深远，可谓家喻户晓。

据估计，目前市场上流通的同名、同版本的古典文学名著不下几十种。有如此众多的同版本的名著同时流通，首先是由于名著本身的魅力，可谓“挡不住的诱惑”；其次，也是由于广大读者阅读品位和审美层次的提高。在被称为“知识大爆炸”的信息时代，人们为了生存、竞争，每天必须面对各类不同的出版物，影视媒体的加盟，更加分散了人们的读书时间和精力。人们当然懂得如何最有效地利用自己获取有用知识和信息的时间：一是加快生活节奏；二是有所选择。就读者来讲，首先选择经由数百年历史沉淀而凸现出来的名著——无疑是最明智的选择。

文学名著的魅力，不仅吸引了一般普通读者，而且几乎吸引了所有的作家、艺术家、思想家、政治家和其他什么家。与普通读者不同的是，名著除满足了名家们的阅读愿望外，也刺激了他们的写作欲望。他们以其独特的思想、阅历、兴致、造诣、视角，或考证，或论辨，或研读、揣摩，写出了与名著一样不朽的著述。

数百年来，关于文学名著的著述何止万千，尤其是“小说界革命”以来，由于鲁迅、胡适、郑振铎、吴晗、俞平伯等大家的介入和关注，古典文学名著的研究、解读更成了一种专门的学问。新中国的成立和改革开放以来，随着许多新史料的发现，新思想、新方法的引进，以及新的人才的辈出，古典文学名著的研究、解读更是百花齐放，异彩纷呈，蔚为大观。

《名家解读古典文学名著丛书》拟出十种，首批五种：《名家解读 三国演义》、《名家解读 水浒传》、《名家解读 西游记》、《名家解读 金瓶梅》、《名家解读 红楼梦》出版后，受到了广大读者和学界的欢迎。在他们的热心支持下，第二批五种很快与

读者见面。与首批五种不同的是，第二批中除增加了堪与第一批名家解读相媲美的《名家解读 聊斋志异》、《名家解读 儒林外史》两部小说类名著解读外，还增加了《名家解读唐诗》、《名家解读宋词》、《名家解读元曲》。相对于古典小说类著作，唐诗、宋词、元曲称之为“名作”似乎更为恰当。我们之所以把它作为同一个系列出版，除认为唐诗、宋词、元曲、明清小说在文学史上有着同等重要的地位外，更重要的是这样有利于更好地满足古典文学爱好者的多样化需求。

在这里，我们要特别感谢中国社科院文学所张宝坤等诸位选家，把名著、名作研读从学术殿堂引向广大普通读者所做的有价值的工作，特别是对于那些通过阅读名著、名作而有志于增加一些真正的学问的读者来说，无疑是功德无量的！我们也要感谢诸多名家，慨然允诺将他们的大作收入本书。必须表示歉意的是，由于种种原因，尚有部分入选作品的作者，我们还未能与他们取得联系，祈请见谅。亦望作者本人能提供自己的地址，以便奉寄薄酬。

文学名著以其经久不衰的魅力而成为传世之作；名家解读名著、名作的著述也同样会因名著、名作的光辉和自身的魅力而成为传世之作。——我们深信！

山东人民出版社
1999年元月

名家解读唐诗

初盛中晚唐 诗品论短长

吴庚舜

漫话《全唐诗》

唐诗是我们伟大祖国文化遗产中的珍宝，它的名篇流传于世，不知吸引了多少读者；李白、杜甫、王维、孟浩然、高适、岑参、韩愈、白居易、李贺、李商隐等重要诗人的集子又不知启迪了多少后代诗人。但人们并不满足于这些，正像看到海湾风光还想遨游大海一样，人们渴望能够读到一部包括了全部唐诗的诗歌总集。清代编辑的、闻名中外的《全唐诗》就是这样的书。

《全唐诗》的巨大规模，清圣祖爱新觉罗·玄烨（康熙皇帝）在《全唐诗·序》中作过介绍。他说全书收录唐代“二千二百余人”的“诗四万八千九百余首”。说得更准确点，这部书实际上包括了唐五代三百五十余年间的诗、词、谣谚。在唐、宋、元、明、清五个大统一朝代中，这是今天能够见到的唯一一部断代诗歌总集。它为我们阅读、研究唐代诗歌、唐代文化艺术提供了极大的方便。

《全唐诗》除目录外，共有九百卷。第一卷至第九卷是帝王后妃、皇室诸王及公主宫嫔的作品。第十卷至二十九卷是乐府诗（不包括新乐府诗）。第三十卷至七百八十七卷为历朝诗人（从宰相到无名氏）的作品，基本上以时代先后的顺序排列，即“以登第（指参加进士、明经等科举考试被录取）之年为主。其未登第及虽登第而无考者，以入仕（指初次做官）之年为主。处士则以其卒年为主。若更无卒岁可考，则就其赠答唱和之人先后附入。其他或同赋一体，或同应省试，并以类相从”，不用初、盛、中、晚的笼统编法（《全唐诗·凡例》）。最后的一百一十三卷，有的按作品的特殊形式、特殊内容、特定的性质分类，有的按作者特定的身份分类，如联句、逸句、名媛、僧、道、仙、神、鬼、怪、梦、谐谑、讖证、谣谚、酒令、补遗、词，等等。

全书小传对多数诗人作了简介，如刘希夷传说：“刘希夷，一名庭芝，汝州人。少有文华，落魄不拘常格，后为人所害。希夷善为从军、闺情诗，词旨悲苦，未为人重。后孙翌撰《正声集》，以希夷诗为集中之最，由是大为时所称赏。集十卷，今编诗一卷。”又如张旭小传说：“张旭，苏州吴人。嗜酒，善草书，每醉后号呼狂走，乃下笔。或以头濡墨而书，既醒，自视以为神，世呼为‘张颠’。初仕为常熟尉。自言始见公主担夫争道，又闻鼓吹而得笔法意。观公孙大娘舞剑器，乃尽其神。时以李白歌诗、张旭草书及裴旻舞剑为三绝。诗六首。”言虽简略，也可帮助读者了解诗人。

总之，通过《全唐诗》，我们可以看到唐代诗坛上空群星灿烂的景象，可以感受到有出息的诗人的创造精神，可以了解诗歌的各种形式、各种题材、各种主题、各种风格、各种流派，可以看到整个唐诗所反映的广阔社会生活和复杂的思想感情。至于它们的局限和创作上的经验教训，读者在浏览和精读中，借助比较和分析，也不难发现。

《全唐诗》的成书，来之不易，它是经过几百年的长期积累和努力才得以实现的。宋人《万首唐人绝句》、《分类唐歌诗》等已开始了唐诗的汇总工作。《文苑英华》、《乐府诗集》《唐诗纪事》和众多的唐诗别集的整理刊行，在客观上也为编纂总集准备了条件。到明代，唐诗的整理研究出现了高潮，总集的编辑步入了新的阶段，胡震亨《唐音统签》一千三百三十三卷，

集中地反映了这方面的成果。清初，季振宜用力编纂的《全唐诗》（又称《唐诗》）共七百一十七卷，成就也很大。康熙时清政府任命彭定求、杨中讷等十人修纂的九百卷《全唐诗》就是以胡、季二书作底本的。

《全唐诗》的编纂虽有所本又力求其全，但也不是有文必录的，编者对《唐音统签》、《唐诗》的材料做过一番增删订误的工作。如唐人诗集以外的逸诗，“或见于他书，或传之石刻”，编者便“旁加搜求，次第补入”（《全唐诗·凡例》）。《唐音统签》收有道家符咒、佛家偈颂二十八卷，编者判断它们不是诗，便毅然删去。其他出于伪托的诗（如《册府元龟》所收李渊赠李世民诗）、误收前朝的诗（如刘长卿集中的《昔昔盐》实为隋代薛道衡诗）、误以诗题作姓名的诗（如上官仪《高密公主挽词》误为高密《公主挽词》），一经编者发现，都得到了改正。至于诗歌字句的异同，互见的诗篇，编者根据各种版本作了校注，可供读者参考。

《全唐诗》的编纂历时不足两年，限于当时的客观条件和编者们的水平，这部书还存在漏收、误收、诗篇重复、作家重出、排列不当、小传小注错误的问题。特别是从总集的角度来要求，它的“不全”的缺点是很突出的。如李绅《莺莺歌》，《全唐诗》仅收入第一段，实际上《董解元西厢记》中还保存着另外三段，编者没有发现。又如韦庄《秦妇吟》和初唐王梵志诗，长期失传，直到敦煌石室被发现才重见天日，《全唐诗》编者更无从辑补。随着研究的深入和地下文物的不断出土，人们发现漏收的唐诗很多。长期以来，对《全唐诗》作辑补的有日本上河毛世宁的《全唐诗逸》（已附入中华书局《全唐诗》）、王重民的《补全唐诗》《敦煌唐人诗集残卷》、孙望《全唐诗补逸》、童养年《全唐诗续补遗》（中华书局已汇编为《全唐诗外编》）。其他方面的考订工作成果也不少。

《全唐诗》康熙时已有精刻本，以后又出了石印本（上海同文书局印行）。现在通行的是建国后中华书局排印的《全唐诗》。

（原载《古典文学知识》1986年第1期）

吴小如

读《唐诗三百首》

《唐诗三百首》是近二百年来流传最广的一部唐诗选集，很多人从小就把它当作启蒙读物。其影响之大远非其它唐诗选本所及。这个选本所以具有这种普及性，乃是由于它能比较准确而概括地反映了唐代诗歌发展的全貌。在今天，关于选辑者究竟根据什么尺度来选这些诗篇，我们可以置而不论；只从客观效果来看，它确可做为了一本供初步研读唐诗用的标准入门书。

我国的诗歌传统从《诗经》、《楚辞》已经开始了。经过汉魏六朝，诗到了唐代，就放出不可掩抑的异采，造成空前的繁荣局面。简括地说，这个局面是由两方面的原因造成的。

主要的原因当然是社会上的经济力量和政治条件所给予文学艺术的影响。隋代统一了南北朝的对峙局面，是使南北文化交流、融合的主要关键，而隋末的农民起义更促进了社会的向前发展。从唐代统一（公元618年）到安史之乱（公元756年），所谓“初唐”、“盛唐”时代，生产力是相当发达的。在这一时期里，不论农业、手工业、商业以及海外贸易，都在迅速地发展。有的历史学家认为这一时期是我国封建社会上升到高峰的阶段。这种经济上的发达自然带来了文化上的繁荣，所以唐代的文学艺术各个方面的成就都非常之高。同时在政治上，由于与这种经济情况相适应，也有它的特色。最显著的就是用科举制度代替了一直维护贵族地主阶级利益的“九品中正制”，使得出身“卑贱”的中下层知识分子有了参与政权的机会。而这种科举制度的科目之一，恰好是以诗取士的，这就造成一般人从事诗歌的学习和创作的风气。因此诗歌的兴盛和普及，就成为必然的现象了。

其次，诗歌本身的发展也决定了这种空前繁荣的局面的形成。南朝士大夫在诗歌的创作技巧方面是有发展的，细腻曲折的描写和音律词藻的讲求，给诗歌的艺术技巧带来了多样性；而北朝的诗篇却更多地歌唱出朴质真挚的人民的感情——这正是艺术的源泉与素材。这二者经过交流融合，到了唐代，就造成诗歌全面发展的新局面和新气象。由于唐代社会有了变化而影响了文学艺术，诗歌也不再是少数贵族手中的专利品；一些有名的作家都不属于贵族特权阶级而大半来自中下层社会。他们比较接近广大的人民，了解民间的疾苦，也能体察并表达人民的情感和意识，这就使得诗歌的内容日益丰富，诗歌的意义和境界也日益高远。在唐诗中，我们看到远比汉魏六朝以来的诗歌丰富若干倍的内容：田园、山水、战场、边塞、农民、商贾、各种不同出身不同阶层的妇女——从宫妃贵妾到尼姑娼妓——、政治问题、历史故事、阶级矛盾、仙佛鬼怪以及朋友、男女间的喜怒爱憎和悲欢离合……这样广阔的内容自然就加强了诗的生命和提高了诗的价值。在形式方面，七言诗技巧的纯熟和律诗的正式形成，也是把诗歌的发展导向高峰的重要因素。而南方乐府的清新婉约、曲折缠绵同北方民歌的粗犷豪迈、刚劲雄浑相结合，又造成了唐诗在风格上的百花齐放、万壑争流。因此，唐诗就真正地给祖国的文学带来了万丈光芒和无比骄傲。

前人把唐代诗歌的发展过程历史地分成“初唐”、“盛唐”、“中唐”、“晚唐”四个时期，是很有道理的。因为每一个阶段确乎有它的特色。大约从唐代统一到唐玄宗即位以前（公元712年）的九十几年，是初唐时期。在

这一段时间里，南朝纤巧秾丽的诗风还在影响着诗坛，但已由华靡浮艳渐趋于凝炼清新；而更突出的就是由于七言诗技巧的纯熟所带来的形式上的解放，篇幅较长的乐府歌行大量涌现出来了。另外，五七言八句的律诗也在这一阶段里正式完成。初唐四杰——王勃、杨炯、卢照邻、骆宾王——的五律，正体现了技巧的洗炼纯熟和思想感情的形象化的协调统一。稍后一点，到了沈佺期、宋之问、杜审言等人手里，不但五律写得情文并茂，七律也极尽清丽工整之能事了。到了盛唐（约为公元712到766年，即从唐玄宗开元元年到唐代宗大历元年），社会的急剧发展也给诗歌带来了蓬勃的气象。在这一时期里，著名作家多得不胜枚举，诗歌的内容也极为广泛。五七言律诗的创作固然有更高的成就，但运用得最普遍的诗歌形式还要推七古和绝句。在这一时期的诗歌里所表现的基本倾向是这样：思想是乐观健康的，感情是奔放昂扬、无拘无碍的，情调是爽朗明快、新鲜活泼的，语言是清新流畅、深入浅出；即使是暴露社会的黑暗面或倾吐人世间的不平，也显得那么波澜壮阔，敢怒敢言，并且带有豪迈的进取心和强烈的解放要求——这就是后人所称道的“盛唐气象”。伟大的诗人李白和杜甫都出现在盛唐。此外，还有酷爱山水田园的王维、孟浩然（这一派在中唐时有韦应物和柳宗元为代表），描写边塞风光的李颀、高适、岑参（这一派在中唐时有李益为代表），以绝句擅胜场的王昌龄、王之涣……真是应有尽有，美不胜收。中唐时候（约从大历元年开始到公元835年即唐文宗太和九年），社会动乱不已，民生也日趋凋敝，因而反映民间疾苦的诗人如张籍、元稹、白居易等一时并起。他们用浅显简括的语言写出了人民内心的怨抑不平，一直为后世广大人民所爱好。而稍前于张籍、元、白的刘长卿和大历十才子（卢纶、吉中孚、韩翃、钱起、司空曙、苗发、崔峒、耿、夏侯审、李端），在当时虽享有盛名，到今天看来，却不免显得平淡了。与元、白同时，还有在风格上力求新变而不免蹈于生硬艰涩境界的一派诗人——他们是孟郊、李贺、卢仝、贾岛等，而以韩愈为这一派的代表人物。从太和以后至唐亡（公元836—905年，即所谓“晚唐”），诗歌又重新走上绮靡藻绘的途径，像杜牧、李商隐、温庭筠等人的作品，正如一抹回光返照的斜阳，虽只有一刹那间的残辉，但紫雾红霞，却给人留下了不可磨灭的凄艳的印象。而唐代诗歌就在这种美丽而无力的风格下结束了它辉煌的生命。

根据清代康熙年间编纂的《全唐诗》，所录作家凡二千三百余人，诗凡四万八千余首。从这么多的作家和作品中只选出三百多首诗来，而且要比准确而概括地反映唐诗的全貌，自然不是件容易事。但《唐诗三百首》的选辑者基本上是完成了这个使命的。初唐四杰和沈、宋等人的律诗，初、盛之间做为李、杜前驱的陈子昂、张九龄等人的古诗，这个选本中虽选得不多，却篇篇都有代表性。盛唐的重要作家也都已网罗在内，而且所选的诗也都是精品。中唐的刘长卿、韦应物以及十才子和元、白、韩、孟，晚唐的杜牧、李商隐、温庭筠等人的作品，在这个选集里也都占有一定的篇幅。这可以看出，选辑者的态度是非常公允的，而去取之间也相当审慎精确。这正是我们肯定《唐诗三百首》的主要原因。

另外，这个选本还有几个值得称赞的特点。我们知道，唐诗最突出、最优秀的部分是盛唐诗；没有盛唐诗，唐诗就不会有如此崇高的地位和评价。

《三百首》的选辑者抓住了这个特色。照我的体会，他的选诗标准是以作品能代表“盛唐气象”与否为取舍的。就是他在选初、中、晚唐各个阶段的作

品时，也大抵以符合“盛唐气象”的标准为依归。过于冷僻怪诞、或虽有独特风格而缺乏普遍意义的诗篇，如李贺、卢仝、皮日休、陆龟蒙等人的作品，就都没有入选。但入选的诸家，也并不因过分强调“盛唐气象”而抹煞他们带有独特风格的佳作，比如李商隐的“无题诗”就选了好几首。这是第一个特点。另外，选辑者对于同一作家的某些在风格、手法上不尽相同的作品，也能统筹兼顾，各选若干，而不失于偏执狭隘。因此，我们在《三百首》中虽只读了这个作家几首诗，也能略窥其整体。这对于我们了解一个作家是大有帮助的。比如王维，除选他的自然山水诗之外，还选了《老将行》和《洛阳女儿行》，这样，我们就可看出王维的风格在恬静幽闲之外还有雄健、清丽的两个方面。又比如韩愈，除选他的《石鼓歌》以见其怪诞突兀的风格外，还选了《山石》；这样，我们就可看出韩愈的风格也有清新流畅的一面。再比如李商隐，除选他的“无题诗”外，也选他的《韩碑》；这样，我们就可看出李商隐的风格除浪漫绮艳的一面之外，还有雄浑苍劲的一面。这是第二个特点。第三个特点是选辑者不仅着眼于有名的作家，还注意到若干篇突出的有名的作品。比如五古选了元结的《贼退示官吏》，七古选了陈子昂的《登幽州台歌》，五律选了王湾的《次北固山下》，七律选了崔颢的《黄鹤楼》，五绝选了王之涣的《登鹳雀楼》，这些具有概括性、示范性的作品的入选，都足以说明选辑者的眼光、见解的正确和全面。第四个特点是选辑者有意照顾初学的人，使他们在开始接触唐诗时不致遇到太大的阻力。比如选李白的五、七言古诗不算少，而“古风五十九首”却一首也没有选。因为初学的人读这一组诗是比较吃力的，而且这些诗也不如《长相思》、《月下独酌》等篇容易引起读者更大的兴趣和更多的联想。又如选杜诗，舍《北征》、《奉先咏怀》而取《望岳》、《赠卫八处士》和《兵车行》；选白诗，舍“新乐府”而取《长恨歌》、《琵琶行》，也是同一道理。当然，选辑者对具有思想性的诗篇注意得不够，如选杜诗不选“三吏”、“三别”，选白诗不选讽谕诗，以及对描写大臣上朝和“应制”的诗篇感到较多的兴趣：这些都是受时代的限制使然。我们也有必要指出这个选本在这方面的缺点。

说到阅读“唐诗三百首”，我有几点不成熟的意见。为了了解唐诗发展的全貌，我们有必要从头到尾把它读一遍；但如果为了对古典诗歌发生兴趣，最好先从五、七绝入手。因为这些短诗既好懂又好记，而意境之深远、形象之生动却并不下于长诗。至于读古诗和律诗的先后，那要看个人的兴趣而定。对于名家如李、杜的作品固然应该注意，而对于那些名气不太大的作家的作品，就更应该逐一细读。因为这些作家的这几首诗竟能与名家的作品并列，想必有其不朽的道理在。何况这些人的诗集比较难得，去翻《全唐诗》又未免过于浩繁，正应趁此机会把这些零散的作品读过，实在可爱的还不妨背诵下来。把全书读过一两遍，觉得某一家的作品更合自己的脾胃，然后再去专门读那一家的全集——这正是选集所具有的桥梁作用。这是我个人一点读书的经验，姑且供大家参考。

最后我想谈两件小事。（1）为什么这个选本要选三百首呢？这是由于模仿《诗经》，也是表示继承《诗经》的传统。《诗经》是我国最古的诗歌总集，收诗共三百零五篇，后来就把“三百”这个数字当做成数。除了《唐诗三百首》以外，近人还选了一部《宋词三百首》，也是根据同一道理。（2）选辑《唐诗三百首》的“蘅塘退士”是谁呢？是清代乾隆年间的一个姓孙名洙的文人。这部《唐诗三百首》大约选辑于公元1763年（即乾隆二十八年癸

未)，据说他的妻子徐兰英对选辑此书也参加了意见（据古香书屋刊本《唐诗三百首注疏》所附的《蘅塘退士小传》）。

（原载《读书月刊》1955年5月号）

余冠英
王水照

唐诗发展的几个问题

(一)

唐代诗歌标志着我国古代文学发展的极其重要的阶段，呈现出空前繁荣的景象，代表了我国古代诗歌的最高成就。

从现存近五万首诗歌来看，唐诗广泛而深刻地反映了唐代的社会生活，诗歌题材的领域得到前所未有的开拓。唐代又是一个诗人辈出的时代。仅《全唐诗》所录即达二千多家。李白、杜甫、白居易等都是负有世界声誉的伟大诗人。唐代开宗立派、影响久远的大家，不下二十人。其余特色显著、在文学史上有一定地位的诗人，也有百人之多。唐代诗坛多种艺术风格争奇斗艳，诗歌体制完备成熟，形成了百花齐放的伟观，可以和思想史上战国时代的百家争鸣，前后媲美。唐诗，是我国文学遗产中最灿烂、最珍贵的部分之一。

在唐诗研究中，困难不在于描述唐诗繁荣的盛况，而在于正确解释繁荣的原因。我们在下面提出一些粗浅的看法，希望能引起进一步的探讨。

唐诗繁荣的局面是当时经济、政治、文化等特定条件所促成，也是诗歌自身传统发展的结果。

唐诗的繁荣首先跟唐代的经济高涨和文化高涨是密不可分的。文学艺术的发展，和政治、法律、哲学等其他上层建筑一样，总是以经济的发展为基础的。恩格斯在论及18世纪法国和德国哲学繁荣的原因时指出，“哲学和那个时代的文学的普遍繁荣一样，都是经济高涨的结果”。由于隋末农民大起义对于魏晋以来世族庄园经济的摧毁，由于唐初“均田制”的推行以及其他一些有利于生产发展的措施，促成了唐初一百多年的经济高涨，出现了我国封建社会经济发展的一个高峰。唐时的中国是当时东方最强大的封建国家。正是劳动人民，主要是农民阶级的辛勤劳动，创造了雄厚的社会财富，成为包括诗歌在内的唐代文化发展的物质基础。唐代国际文化的广泛交流，国内各民族文化的密切融合，唐王朝对思想文化采取相对自由的政策，儒、佛、道思想容许同时并存等等，都是促成唐代文化普遍高涨的有利因素。而音乐、绘画、书法、舞蹈等艺术部门，当时都获得高度的成就，更对诗歌发生直接影响。没有唐代音乐的普遍发展，就不可能出现白居易《琵琶行》、韩愈《听颖师弹琴》、李贺《李凭箜篌引》这类描摹各种器乐曲达到出神入化境界的诗篇。唐代的一部分诗歌是可以合乐歌唱的，王昌龄、王之涣、高适同饮旗亭听唱的传说，元稹的“数十诗”曾由余杭一位善弹箜篌的歌女商玲珑演唱，都是例证。唐代题画诗的兴起显然派生于绘画艺术的发展。像王维既是山水诗的大家，又是南宗山水画的开创者，他自称“宿世谬词客，前身应画师”（《偶然作六首》之六）。这些艺术品种之间的创作精神和原则是相通的，

本文是《唐诗选·前言》的前三部分，发表时作了个别的删改。

《马克思恩格斯选集》第4卷，第485页。

唐薛用弱《集异记》中“王涣之”（即王之涣）条。

见元稹《重赠（乐天）》自注及“休遣玲珑唱我诗”句。

它们互相吸收，彼此促进：画家吴道子曾学书法于张旭，提高了自己的画境；张旭观公孙大娘的《剑器浑脱》舞，“自此草书长进，豪荡感激”；杜甫的名作《观公孙大娘弟子舞剑器行》，诗风也宛如雄武健美的舞蹈，表现出相似的矫捷奔放的气势。张旭的草书，李白的诗歌，裴旻的剑舞，就被并称为“三绝”。可以说，唐代的各种艺术品种共同形成了一个时代的高度艺术水平，这为唐代诗人从事创作提供了丰富的文化积累和艺术营养。

庶族地主阶层是唐代诗坛的主要社会阶级基础，唐诗的繁荣又决定于这一阶层力量的勃兴和发展。

列宁指出：在封建社会中，“阶级的差别也是用居民的等级划分而固定下来的，同时还为每个阶级确定了在国家中的特殊法律地位。”他还指出，封建社会的“阶级同时也是一些特别的等级”，“等级的阶级”正是封建社会区别于资本主义社会的一个重要特征。唐代正处在以新的封建等级制代替旧的封建等级制的时代，在地主阶级和农民阶级这一主要矛盾的制约和影响下，统治阶级中的世族地主和庶族地主的势力发生了急剧的不同变化。如上所述，隋末农民大起义，沉重地打击了以占有奴婢、部曲等劳动人手为特征的世族地主的经济力量，庶族地主的势力便应运而生，得到巨大的发展。经济地位的改变必然引起政治地位的改变。庶族地主与世族地主发生重新分割政治权力的斗争。李唐皇族原是陇西大姓，但与山东旧族（指居住在华山以东地区的王、崔、卢、李、郑等世族）存在尖锐矛盾。在这一斗争中，皇族地主是和庶族地主站在一起的。唐太宗李世民下令重修《氏族志》，高士廉等竟然仍定崔姓为第一，皇族李姓为第三。李世民直接规定“不须论数世以前，止取今日官爵高下作等级”，用官职品级代替门第、身分作为划分氏族等级的新标准，借以贬抑世族。高宗李治时，宰相李义府因“耻其家代无名，乃奏改此书（即指《氏族志》）”，进一步规定“皇朝得五品官者，皆升士流。于是兵卒以军功致五品者，尽入书限，更名为《姓氏录》。由是缙绅士大夫多耻被甄叙，皆号此书为‘勋格’”。武则天执政时，更破格任用了一些庶族地主中的人物，其中许多就是因文学见长而被提拔的。这样，唐王朝虽然仍是整个地主阶级对农民阶级的专政，但庶族地主阶层却已形成一种新的政治力量，走上了历史舞台。

庶族地主阶层属于剥削阶级，是整个地主阶级的一部分，因而在根本上是坚决维护封建制度的。但是他们的社会地位不高，不像世族地主享有许多封建特权，比较了解人民的某些愿望和要求。他们是唐代历次“党争”中地主阶级革新派的阶级基础，也是唐代诗坛的主要社会基础。

已知的唐代二千多诗歌作者，来自不同的社会阶层，有工匠、舟子、樵夫、婢妾等被剥削被压迫的劳动人民，也有出身世家豪族的贵族诗人，但其基本队伍是寒素之家的知识分子。他们虽然积极跻身于封建统治的上层，但大多数仍然沉沦下僚，流浪江湖，经历了种种坎坷不平的遭遇，比较接近下层，加深了对于社会生活和斗争的认识。尤其重要的，确定一个诗人是什么

杜甫《观公孙大姐弟子舞剑器行》序。

《新唐书》卷二二《李白传》。

《列宁全集》第6卷，第93页注。

《旧唐书》卷六五《高士廉传》。

《旧唐书》卷八二《李义府传》。

阶级或阶层的代表，不仅仅决定于他的出身。即使像杜甫那样出身于世化“奉儒守官”的家庭，“生常免租税，名不隶征伐”（《自京赴奉先县咏怀五百字》），享有免赋免役的封建特权，但他的思想仍然反映了当时庶族地主阶层的物质生活和社会地位所决定的利益和要求，也不能越出庶族地主阶层所越不出的根本的阶级界限。他也是这一阶层的代表诗人。没有庶族势力在经济上、政治上的勃兴，也就不可能会有代表他们利益和要求的诗人们在诗坛上的活跃。这在下面还将论及。

唐代以诗赋取士为重要内容的科举制度，是打破世族垄断政治、为庶族大开仕进之门的新的官僚选拔制度，也是促成唐诗繁荣的一个直接因素。曹魏以来实行的九品官人法，造成了世族对政权机构的世袭垄断。唐承隋制，发展了科举制度，设置进士、明经等八科来选拔人才。后又以明经、进士两科并重，又逐渐演变为进士科最为时所崇尚，台省要职、州县官更多为进士科出身者所占据。而进士应试的主要科目就是诗赋。从过去依门第、身分得官，改为凭诗赋入仕，进而改变等级地位，这个重大变化不能不在地主阶级内部两派之间引起激烈的斗争。不少世族的政治代表公开反对进士科，我们可举唐中叶的几个宰相为例。杨绾认为进士科造成“幼能就学，背诵当代之诗；长而博文，不越诸家之集”的“积弊”，要求取消。郑覃“虽精经义，不能为文，嫉进士浮华，开成（836—840）初，奏礼部贡院宜罢进士科”。说得最明白的是李德裕。他首先申明：“臣无名第，不合言进士之非。”这一自辩正好说明阀阅门第之家对进士科的敌视。他接着说：“朝廷显官，须是公卿子弟。何者？自小便习举业，自熟朝廷问事，台阁仪范，班行准则，不教而自成”，而“寒士纵有出人之才”，“固不能熟习也”。他家甚至不置《文选》，鄙薄进士科的词章之学，“恶其祖尚浮华，不根艺实”。李德裕在唐后期不失为一位有所建树的宰相，但在进士科问题上，却典型地反映了世族的观点。世族势力的反对虽然一度影响到进士科的一些设施，然而终有唐一代，这一制度仍相沿不变。进士科不仅吸引庶族，甚至也吸引世族。要求取消进士科的杨绾，自己就是进士进身的，而且参加唐玄宗李隆基亲自主持的考试，以诗赋名噪一时。李德裕在上面我们所引的话之前，也承认他祖父李栖筠在天宝末年因“仕进无他伎（伎，技能。《新唐书》作‘岐’，指没有其他门路）”，不得不举进士。世族反对进士科的失败，其原因不是像某些封建史家那样归结为帝王的“好雕虫之艺”，而是皇族地主为了巩固它的政权，通过科举尽可能地扩大它的统治基础，吸收当时日益强大的庶族地主力量参加政权。李世民在端门“见新进士缀行而出”，高兴地说，“天

唐柳芳《姓系论》：“魏氏立九品，置中正，尊世胄，卑寒士，权归右姓（大姓，即望族）己。”（见《全唐文》卷三七二）

《唐摭言》卷一《散序进士》：“进士科始于隋大业中，盛于贞观、永徽之际；缙绅虽位极人臣，不由进士者，终不为美，以至岁贡常不减八九百人。其推重谓之‘白衣公卿’，又曰‘一品白衫’。其艰难谓之‘三十老明经，五十少进士。’”

《旧唐书》卷一九《杨绾传》。

《旧唐书》卷一七三《郑覃传》。参看《新唐书》卷四四《选举志》。

《旧唐书》卷十八上《武宗纪》。参看《新唐书》卷四四《选举志》。

《唐会要》卷七六《贡举中·进士》：“进士举人，自国初以来，试诗赋、帖经、时务策五道。中间或暂改更，旋即仍旧。”

下英雄入吾彀中矣”^①，就透露出这个消息。

唐代诗人大都是庶族出身的举子。诗歌成为他们进入仕途的捷径。虽然试帖诗由于内容的陈腐和形式的呆板，很少有什么好诗，但以诗取士的制度，对于重视诗歌、爱好诗歌的社会风尚的形成，对于诗人们一般诗歌技巧的培养和训练，对于诗歌艺术经验的积累和研究，无疑起了重要的作用。宋代严羽说：“或问唐诗何以胜我朝？唐以诗取士，故多专门之学，我朝之诗所以不及也。”^②以诗取士，使得整个知识分子阶层几乎都是诗歌作者，确实使诗歌成为唐代文化领域中的一个“专门”，成了知识分子毕生学习、钻研的必修科目。唐代诗歌的繁荣，是离不开这个诗歌大普及的局面的。

与以诗取士的影响相辅相成，诗歌在唐代的社会应用价值得到空前的提高。这在我国古代文学史中是任何一种文学样式在任何时代所罕见的。诗人们可以利用诗歌来博取帝王贵族的赏识，也用它作为傲视上层社会的资本，“千首诗轻万户侯”。向达官名流干谒求进用诗，送人出使、还乡，慰人贬官、下第，也得用诗。诗歌的影响遍于许多社会阶层。元稹、白居易的诗曾传诵于“牛童、马走之口”，“炫卖于市井”之中，写在“观寺、邮候墙壁之上”，歌妓演唱，村童竞习。从李世民延请“四方文学之士”，备极奖掖，时人羨称“登瀛州”，到前面已提及的王昌龄等人旗亭听唱的传说，诗人们凭借诗歌赢得了社会的尊重和荣誉。唐诗与社会生活这种特殊的联系，与人们的生活、地位如此休戚相关，这种情况，既是唐诗繁荣的反映，也是唐诗繁荣的一种原因。

除了上述社会条件之外，唐诗的繁荣还取决于诗歌自身传统的发展。我国诗歌以《诗经》、《楚辞》为最早的高峰，但四言诗和辞赋在唐以前已经衰落和僵化。一种新的诗体——所谓近体诗，在六朝时逐渐酝酿、发展。齐永明以后诗人讲究声律，创作“新体诗”，到梁、陈时更加细密，终于在唐初沈佺期、宋之问手里产生了完整的五律和七律。长篇排律也在唐初出现。五绝源于六朝乐府和文人的联句，到唐初开始流行；七言四句的诗体起于六朝乐歌，文人写作七绝始盛于武则天和中宗李显时期。近体诗经历了长达二百年的逐渐演进的过程，正展示着广阔的发展前景。唐初的两个现象很值得注意：一是有关声律对偶的著作大量出现，一是大型类书的成批刊行，都适应了律诗发展的需要。而歌行、乐府等古体诗也仍然具有别辟蹊径、另开新面的广大可能。当时其他的文学样式，如骈文已近僵化，短篇小说（传奇）和词在唐代后期才逐渐兴起，戏曲还处在萌芽状态。除了散文在反对骈文的斗争中获得重要成就外，只有诗歌，才具备广阔发展、不断创新的内在条件，是作家们反映生活、述志抒情、驰骋才华的理想领域。这就是唐诗繁荣的一个内在因素。

（二）

①《唐摭言》卷一《述进士上篇》。

②《沧浪诗话·诗评》。

杜牧《登池州九峰楼寄张祜》诗。

元稹《白氏长庆集序》及白居易《与元九书》。

《通鉴·唐纪五》。

我国古代诗歌在唐以前的长期发展中逐渐形成了一个优良的思想传统。唐代诗人面对自己的时代，广泛而深刻地反映了这个特定历史时期的社会面貌，表现了新的思想特色，从而丰富和发展了这个传统的内容。

唐代诗歌，特别是盛唐诗歌的一个重要的思想内容，是强烈地追求“济苍生”、“安社稷”的理想，热情地向往建功立业的不平凡的生活。李白是惯用大鹏鸟来象征自己的豪迈气概和不羁精神的：“大鹏一日同风起，扶摇直上九万里。假令风歇时下来，犹能簸却沧溟水。”（《上李邕》）杜甫的“致君尧舜上，再使风俗淳”（《奉赠韦左丞丈二十二韵》），正面提出了理想；陈子昂《登幽州台歌》的感叹也包含着对创业的强烈渴望。此外许多诗人都表示了从军报国的热情。我国诗歌大量而集中地表现诗人的政治抱负，始于建安时代。曹操父子的作品往往表达了平定战乱的要求，带有那个历史动荡时期所特有的悲壮色彩。表现这种思想内容的诗歌传统，到了两晋南北朝几乎中断。唐代的许多诗人又大量地表达政治理想，充满着积极乐观的精神。李白和杜甫的“布衣卿相”的抱负就是典型的代表。李白在《代寿山答孟少府移文书》中说：“申管、晏之谈，谋帝王之术，奋其智能，愿为辅弼，使寰区大定，海县清一。”杜甫在《奉赠韦左丞丈二十二韵》中说：“许身一何愚，窃比稷与契。”这都表现了以前的诗歌中较为罕见的宏图壮志。

这些唐代诗人的政治理想的产生有它的社会和阶级根源。唐初的经济繁荣，政治统一，国力强盛，提高了民族自信心和自豪感，激发了诗人们对于建树功勋的种种幻想。当然，对于这种民族自信心和自豪感也必须进行阶级分析。如前所述，唐代庶族地主阶层作为一种新的政治力量，活跃于历史舞台，他们表现了革新政治的精神。李世民的魏征、马周、刘洎，李隆基时的张九龄等，都是庶族出身的著名宰执大臣。从布衣至卿相，不是诗人们一时的狂言大语，而是有现实依据的。总之，唐代这些有代表性的诗人所歌唱的理想，在实质上正是代表了这一阶层的政治要求。

唐代庶族出身的知识分子，大都无视世族门阀那一套家教礼法，思想上狂傲豁达，不拘儒学正宗，行为也放浪不羁，“不护细行”，一直被世族所讥笑、鄙弃。其实，他们借助“任侠”的形式，“好语王霸大略”、要“游说万乘”等，正是他们的政治理想的另一种说明或补充，他们的纵情狂放有时表现了理想不得实现后的牢骚情绪。而对权贵的蔑视和傲兀，则是一股冲击封建礼教的力量。李白是这种思想的杰出代表。他“一醉累月轻王侯”（《忆旧游寄谯郡元参军》），“天子呼来不上船”（杜甫《饮中八仙歌》），真是“戏万乘若僚友，视俦列如草芥”。在这一点上，他发展了左思、陶渊明、鲍照的反抗权贵的精神，为后代对封建社会有不满情绪的人们所仰慕和学习。然而，这种思想性格有它软弱和消极的一面。由于庶族地主的阶级属性，李白实际上无法“不屈己，不干人”（《代寿山答孟少府移文书》），无法脱离对封建统治阶级上层人物的依附。李白又美化了他的放诞生活和傲世态度，并导向避世退隐、访他问道的消极倾向，这些容易产生坏的影响。

唐王朝和我国境内各少数民族之间的战争，几乎没有停止过，这是我们多民族国家形成过程中的历史现象。根据民族斗争实质上是阶级斗争的原则，对于这些战争的性质应该进行具体的分析。大致说来，天宝以前主要是解除少数民族统治者的侵扰，保卫北方和西北地区的和平生产，保卫河西走

廊的国际通道；天宝以后转为唐王朝对少数民族的征伐；安史乱后被侵扰的局势又逐渐形成。边塞诗历来就有歌颂和反对战争两种态度。六朝乐府中的《陇头水》、《出塞》、《入塞》、《从军行》等，偏重于战争苦难的描写。唐诗同时发展了这两方面的内容，尤以歌颂较为突出。唐代岑参、高适等边塞诗人正确地歌颂了将士们抵御少数民族统治者侵扰的英雄气概，但他们常常把爱国和封建忠君混淆起来，“丈夫誓许国”（杜甫《前出塞》）和“归来报天子”（王维《从军行》）在他们看来是同一个东西；他们还往往在“所愿除国难，再逢天下平”（张籍《西州》）的理想中，夹杂着“将军天上封侯印，御史台中异姓王”（岑参《九曲词》）这一类对功名的庸俗追求。唐代一些诗人还谴责了统治者的穷兵黩武，揭露了军中苦乐不均的尖锐对立，同情人民的苦难，但有的却抽象地反战，无原则地要求和平，这在中晚唐诗中存在不少的例证。

田园山水的描写也是唐诗的一个重要内容。陶渊明是我国田园诗传统的奠基者。他的田园诗固然表现了避世思想，但他有“躬耕”的劳动体会，对劳动的农民有较为真切的感情，同时又含有洁身自好、不与统治阶级合作的反抗意味。唐代田园诗人隐居田园，有的是政治失意后的归宿，有的是正在作官偶居“别业”，有的是致仕告退优游养性，有的则是当作仕进的“终南捷径”，因而大都失去对现实黑暗政治不满的意义；由于他们的生活条件，又大都失去歌颂劳动和劳动人民的内容。不少诗人笔下的“田叟”、“溪翁”，实际上是隐士的化身。他们对于陶渊明的追慕，着重在“陶潜任天真，其性颇耽酒”（王维《偶然作》），“日耽田园趣，自谓羲皇人”（孟浩然《仲夏归南园寄京邑旧游》），很少认识陶诗的积极性。因此，唐代以王、孟为代表的田园诗派，其思想价值是不高的。至于农民所受的压迫和剥削，和陶渊明一样，他们也没有接触到。这样的思想内容是后来由像元稹的《田家词》、王建的《田家行》、柳宗元的《田家》、聂夷中的《咏田家》等来发挥的。

自然山水是客观存在，反映自然山水的艺术作品却总是渗透着作者的生活情趣和审美要求，因而具有不同的思想意义。六朝时的谢灵运、谢朓是山水诗的著名作者，他们的作品以细致而逼真地描摹山容水态为特点，曾给唐代诗人以有益的影响。在唐代写景诗中，一类是描写祖国山河的壮丽，给人以雄伟的艺术感受。如李白、杜甫等的许多名作，能够加深人们对祖国山河的热爱。唐代诗人差不多写遍祖国的名山大川，留下一幅又一幅的彩色画卷，是对六朝谢灵运、谢朓以来山水诗的巨大发展。另一类描写的境界比较狭小，给人以幽邃闲寂的感觉，这又常常跟作者的隐逸思想有关联。如王维、孟浩然、储光羲、刘长卿、韦应物的一些作品。自然，它们从发掘自然美的多样性来说，也具有一定的美学价值。

安史之乱是唐代社会矛盾的大爆发，也是唐代由盛而衰的历史转折点。地主阶级和农民阶级这一基本矛盾的尖锐化，交织着已经激化的统治阶级内部矛盾、民族矛盾，形成了唐代后期复杂、混乱、动荡的社会生活的主要内容，也是进步的文学创作的源泉。以阶级斗争为中心的各种矛盾和斗争，极大地深化了诗歌的现实性和思想性，推动了诗歌创作的发展。诗人们正视严酷的现实，收敛起浪漫主义的热情和理想，把揭露社会矛盾、同情人民疾苦作为共同的思想倾向，从而把唐诗的思想内容提到一个新的高度。杜甫的现实主义精神照耀整个诗坛。白居易明确地提出“文章合为时而著，歌诗合为

事而作”（《与元九书》）的创作纲领，开创了新乐府运动，其影响一直延续到晚唐。这个主题在我国诗歌史上历代都有吟咏，然而，从作家队伍的广泛和作家的自觉性来看，却是唐代的一个新特点。

其次，唐代诗人对现实生活作了比较全面的观察，因而在反映现实的广阔性上也大大超过前代。他们从许多方面接触到统治阶级和被统治阶级的对立等重大社会矛盾，如统治者穷奢极侈、横征暴敛、拒谏饰非、斥贤用奸和农夫、织女等被压迫群众的种种痛苦。他们还提出了妇女问题、商人问题及其他社会问题。其中不少方面是前代诗人很少接触或没有接触到的。如反映宫女生活的诗篇，一方面写出这些失去青春和自由的女子的哀怨，另一方面也反映了宫廷中的夺爱争宠、钩心斗角的现象。宫廷中的等级壁垒实质上是封建等级制度的反映，同样存在着阶级压迫。又如随着唐中叶商业经济的发展，出现了不少描写商人活动的诗篇。像元稹的《估客乐》，白居易的《盐商妇》，刘禹锡的《贾客词》，张籍的《贾客乐》、《野老歌》，姚合的《庄居野行》等，都揭露了商人“高赀比封君，奇货通倖卿”的豪富，并和农民的贫困作了鲜明的对比。这就比过去《估客乐》等乐府旧题有了更多的现实内容。

唐代诗人揭露社会矛盾、同情人民疾苦的诗篇具有比前代诗歌更大的批判力量。他们对于由贵妃、权臣、贵宦以及各级官吏、差役所组成的统治机构的腐败和罪恶，大胆加以揭露和谴责，有时甚至把矛头指向皇帝。如杜甫的《兵车行》、《忆昔二首》、《解闷十二首》，李商隐的《马嵬二首》，曹邺的《捕鱼谣》等，都直接针对最高统治者，或则委婉讥讽，或则尖锐揭发，在我国诗史上是很少见的。白居易曾说自己的诗曾使“权豪贵近者相目而变色”，“执政柄者扼腕”，“握军要者切齿”（《与元九书》），正说明这些诗篇的战斗作用。唐代诗人虽然还没有提出许多新的进步思想，然而他们对社会问题的观察确比前人深入一步。过去也有一些揭露贫富不均的诗歌，杜甫却把这些现象概括为“朱门酒肉臭，路有冻死骨”这样惊心动魄的名句。概括得高由于感受得深。杜甫、白居易等对于阶级对立的事实当然不能达到资产阶级的阶级论的认识水平，更不能和马克思主义阶级论作任何类比，但他们的感受确较深切。杜甫反复地作过这种对比：“朱门任倾夺，赤族迭罹殃”（《壮游》）、“高马达官厌酒肉，此辈（指劳动人民）杼轴茅茨空”（《岁晏行》），白居易的《伤宅》、《买花》、《轻肥》、《歌舞》等更用全篇对照，使人们对于这个最重大的社会问题获得深刻的印象。晚唐诗人在整个社会动乱的背景下，对社会贫富不均所进行的批判，实际上已预示着唐末农民大起义革命风暴的来临。

当然，由于地主阶级的根本属性，唐代诗人不可能怀疑整个封建剥削制度。例如他们反对过重的官税徭役，对劳动人民表示了同情，但是他们对于十倍乃至二十倍于官税的私家的高额地租剥削，却一无反映。他们对社会矛盾的揭露，最终目的仍然为了维护封建统治的巩固，防止矛盾激化引起农民起义。至于那些歌颂愚忠、粉饰太平的作品也绝不是少量的存在，即使在一些优秀作品中也往往掺杂着不少封建性的糟粕。我们对待唐诗，和其他文学遗产一样，都必须采取分析、批判的态度。

见唐陆贽《陆宣公翰苑集·奏议》卷六《均节赋税恤百姓》中“论兼并之家私敛重于公税”条。

(三)

唐诗之所以有卓越的成就，也因为许多作者能够在艺术上推陈出新。“若无新变，不能代雄”。唐代诗人能学古更能变古。精熟《文选》是唐代诗人普遍的文学修养，但他们的作品很少是“选诗”的翻版，不像后代诗人常常产生一些唐诗的仿制品。这是唐诗艺术的一项宝贵经验。

整个唐诗发展的过程就是推陈出新的过程，不过在那二百八十多年间“因”和“变”的程度时有升降。大致可以分为八个阶段，这里试就各段的“新变”作简括的说明。

一、唐初三四十年，诗坛沉浸在“梁陈宫掖之风”里。一代“英主”李世民也要做做宫体诗，劝他别做宫体诗的虞世南自己也不免做宫体诗。其他宫廷诗人如杨师道、李义府、上官仪等无不追随梁、陈，风格轻靡。只有个别作者，如王绩，诗风平易率真，能自拔流俗，成为例外。

二、开元前的五六十年间，以四杰、沈、宋、陈子昂、杜审言等为代表的诗风，变化渐多。一方面由于律诗绝句的规范化已经守成，音调圆美谐和；另一方面由于歌行的组织辞赋化，篇幅加大，气势稍见壮阔。更重要的是题材从宫廷扩展到比较广阔的社会现实，内容充实。虽然还带着六朝的色彩，气象却显然不同了。陈子昂有意打复古的旗号作革新的事业，要拿汉魏风骨来矫正六朝的“采丽竞繁”，以《感遇》三十八章为标志的新变，开创了唐代五言古诗的新面貌。

三、从开元之初到安禄山之乱的前夕，约四十年间，诗歌发展成跃进的形势。最显著的变化表现在七言歌行。高适、岑参、李白等作家都能突破初唐歌行的形式，以纵肆的笔调，多变的章法，写壮伟宏丽的题材，表现豪迈的气概。尤其是李白，以高度创造的精神，淋漓尽致的笔墨作乐府诗，许多乐府旧题在他的笔下获得新生命。他的歌行打破初唐整齐骈偶的拘束，杂用古文和《楚辞》的句法，比汉魏乐府和鲍照的杂言更加解放，确是一种崭新的诗体。他的五言古诗具备汉魏六朝的多种格调，变古的程度不如七言歌行，但是仍然具有豪放飘逸的特色。大致说来，唐代诗人的古诗比前人写得放，写得尽。明钟惺曾批评唐代五言古诗“不能”或“不肯”减省字句，这虽然带着偏见，却说中了唐代古诗较放较尽的特点。唐代诗人把许多原来只用散文写的内容写进诗，自然会把一些散文的特点带到诗里；而在李白个人，由于意气豪迈，才思横溢，为了表现胸襟，逞足笔力，写得放写得尽也是自然的结果。七言绝句也是唐代乐府歌词常用的形式，李白、王昌龄、王维、王之涣、高适、岑参等都擅长此体，他们的作品是唐代七绝的代表作。

唐代的田园、山水诗在艺术上发展了陶渊明和二谢的传统。这时期的王维、孟浩然都能熔铸陶、谢而自成一家。王维尤其突出，常常用含蓄简省的文字描绘出一幅画境而绝去雕琢的痕迹。

这时期的诗歌，无论古体、近体都不再以组织辞藻为贵，齐、梁以来靡丽之体到此已经基本上扫尽，“六朝锦色”纵有残余，已经不足为病，反倒是一种点缀了。

四、从安史之乱前夕到大历初十几年间的诗坛为杜甫的光芒所笼罩。杜

梁肖子显《南齐书》卷五二《文学传论》。

钟惺评李白诗时的意见，见《唐诗归》卷一五。

甫论诗既承认传统必须继承，又指出历代各有创造，所谓“后贤兼旧制，历代各清规”（《偶题》）。他主张广泛地同时有批判有选择地学习古人，“转益多师”而又“别裁伪体”（《戏为六绝句》）。他的创作实践表明他确实能多方面地学习前人的优点，更能创造性地加以发展。推陈出新的成绩超过了同时代的一切作家。

杜甫一生把许多国家变故、民间疾苦，自己的所经所历、所感所思，都写在诗里。诗歌题材在他手里又大大扩展。杜诗形式多创新，首先由于内容的新。他的许多乐府诗直接写当时实事，不但没有“依傍”古题的必要，而且非摆脱古题的限制不可，所以才有“即事名篇”的创举。

在杜甫的五言古诗里，汉、魏、晋、宋诗歌的影响有些还有迹可寻。他从汉乐府和建安诗所吸取的似乎更多些。有时全用古调而青出于蓝，更多的是融古于今，自成杜体。他的《自京赴奉先县咏怀五百字》、《北征》等篇，沉郁顿挫，包容博大，夹叙夹议，诗中有文，确是有诗以来未有的奇观。唯有这样的形式才能诗史似的表现那个时期的重大题材，抒写作者胸中如山如河的郁积，展放作者碧海掣鲸的笔力，因而最能见出他的特色。

杜甫和李白的七古同样代表唐代这一诗体的最高成就。杜甫能用七古表现多样题材，有时叙写生活里的平凡情事也能寄寓深沉的感慨，如《茅屋为秋风所破歌》、《楠树为风雨所拔叹》等，甚至像《醉为马坠诸公携酒相看》这样的题材也写成七古，议论滔滔，生发不穷。这是杜甫以前未曾有过的。

杜甫把律诗发展到完全成熟的阶段。杜诗今存一千四百首，律诗近九百首。在这么多的律诗里，内容和语言都极少重复，可以想见其丰富多彩和善于变化。他在秦州时期，五言律诗数量多，变化大，悲壮的特色最显著。晚年在夔州更多律诗，许多著名的七律组诗和长律都集中在这时期。杜甫自谓“晚节渐于诗律细”，往往“不烦绳削而自合”。像《登高》（“风急天高猿啸哀”）全篇对仗，《秋兴八首》（“昆明池水汉时功”）色泽极浓，但读起来会忘了它是讲究对偶和修饰词藻的，原因在于感情的激越，内容的动人。这是杜律一大特点。他的有些七律参用古诗的音调和句法，间有标明为“吴体”的，都是所谓拗体。这些拗体并非率意为之，而是为了追求别一种声律，有心创造出来的。读者对于杜诗声律的“细”处，也可以从他的拗体去体会。

元结和他所选《篋中集》的作者孟云卿等，专尚质朴，是当时诗歌主流以外的一小股支流。元结诗的生硬处似乎预示着韩愈、孟郊诗风的特点。

五、从大历初到贞元中二十余年是唐诗发展停滞的时期。这时期除韦应物之外没有杰出诗家。刘长卿的古近体诗都近似王维，韩翃的七律近似李颀，顾况、李益有些作品像李白，他们都不能越出开元时诗人的范围，也不能达到开元时诗人的水平。韦应物的古近体诗都可观，白居易说他“五言诗又高雅闲淡，自成一家之体”（《与元九书》）。大历诗人中只有他较为突出。

六、从贞元中到大和初约三十年间（主要是元和、长庆时期）诗坛又出现大活跃的景象。白居易曾说：“诗到元和体变新”（《馀思未尽加为六韵重寄微之》），所谓“变新”实际上包括题材、形式、风格等等方面的发展。例如元稹、白居易、张籍、王建的古题和新题的乐府，比李、杜反映了更多方面的现实问题，扩大了社会诗的内容。同时，白居易的新乐府为了明白易

例如《遣兴》（“下马古战场”）全是建安诗的音调，奔放苍凉，凌驾建安作品。

晓和便于合乐，有意写得“质而径”“顺而肆”，就在歌行中增加一种新形式、新风格。又如白居易的《长恨歌》、《琵琶行》和元稹的《连昌宫词》等故事歌行使人耳目一新，韩愈的《陆浑山火一首和皇甫湜用其韵》，大写火神请客的故事，更是新异。用诗来写故事显然是这时期的新风气，可能受当时传奇小说发达的影响。唐代的故事歌行发展了《孔雀东南飞》和《木兰辞》一类的乐府诗，既开创了新的体裁，也扩展了诗歌的题材。此外，刘禹锡、白居易等仿民歌的《竹枝》、《杨柳枝》、《浪淘沙》等词，在绝句中平添一格，同时也丰富了文人诗的内容。

从语言风格来说，元、白尚坦易，韩愈、孟郊尚奇险。韩、孟号称善于学古，远则汉魏，近则杜甫，对他们都有影响，但是他们各具特色，都有显著的创造性。在语言上刻苦推敲，追求奇异，是当时的风气，不仅韩、孟如此，卢仝、刘叉、贾岛都在不同程度上表现出这种倾向。李贺诗的奇诡瑰丽、新辞异采、妙思怪想，固然也受韩、孟诗风的影响，但他却在韩、白之外自创了独特的艺术境界，不同凡响，别有天地。

这时期诗体有进一步散文化的倾向，这在韩愈的诗里最为显著。如果说李、杜诗中有文，韩愈有时却简直是以文为诗。白居易的古诗一般都写得铺放详尽，滔滔如话。主张诗贵含蓄的人，可能对韩、白这类诗不很满意，但不能否认它们各为诗中一格，它们不但丰富了“唐音”，而且影响了后代。

七、从大和初到大中初约二十年间唐诗的艺术还在发展。这时期的作者以李商隐、杜牧最为杰出，不论古体、近体，都有成就。他们的长篇五古，继承杜甫《北征》等篇的精神和创作手法，叙事明晰，气势宏伟，题材重大。但尤以李商隐的七律和杜牧的七绝最有特色。李商隐的七律在前人已多方开拓、几乎难以为继的情况下，异军突起，独树一帜。他对语言、对仗、声律和典故，无不经过精心的选择和组织，开阖顿挫，变化万千，造成一种精丽和富于暗示的诗风，成为唐诗灿烂的晚霞。当然，这个特点同时包含着它的长处和短处：诗意隽永、耐人吟诵，但又因堆砌多、跳跃大而晦涩难懂。这对后世发生过好坏不同的影响。杜牧的七绝以清新俊逸的风格见长，在王昌龄、李白等人之后，犹能自成一家。温庭筠旧称与李商隐齐名，他的秾艳虽为唐诗增添一种色彩，但思想和格调是不高的。

八、从大中以后到唐末约五十年，不曾再出现大的作家和新的变革。这时期作者虽多，只是贞元以来各大家的学步者，例如杜荀鹤之于张籍、白居易，方干、李频之于贾岛、姚合，吴融、韩翃之于李商隐、温庭筠。这时期的诗，篇幅狭小，内容虽有感愤时事现实性强的特点，艺术表现力和创造力都不如以上几个阶段，只能算是唐音的“余响”了。

从以上的叙述可以看出，唐诗重大的变革和主要的成就都产生于陈子昂时代和李商隐时代之间。其间以李、杜时代最为突出，其次是韩、白的时代。每一时期的艺术成就都和自觉的革新要求密不可分，也和继承旧有的优良传统息息相关。从唐代诗人的创作实践可以看到“转益多师”、“别裁伪体”的批判继承和“陈言务去”、“词必己出”的创造精神相结合。唐诗在艺术上有不少值得我们借鉴之处，其中很重要的就是这种推陈出新的经验。

（原载《文学评论》1978年第1期）

林庚

盛唐气象

盛唐是中国古典诗歌的全盛时期，这全盛并不是由于量多，而是由于质高。当然盛唐比起初唐来，诗的数量是较多的，但是比起中晚唐来，它却是较少的。《全唐诗》所收诗的比例，除五代及生平不明的作家（这些人一般的作品也都很少）外，初唐诗人约为 270 人，作品约 2757 首；盛唐诗人约为 274 人，作品约 6341 首；中唐诗人约为 578 人；作品约 19020 首；晚唐诗人约为 441 人，作品约 14744 首。按照这个数字，如果画成曲线，中唐显然在人数和作品数量上都是高峰，然而我们却说盛唐时代是唐诗的最高峰，这里正是就质量而言。

盛唐时代前后约半世纪，初唐时代则前后约一世纪。从发展上看，盛唐时代的诗坛盛况对于初唐说乃是加速飞跃的；而中唐的 80 年，虽然数量增多了，在某些方面，并且也取得了新的成就，但从发展上看却是在减速中，是在深入与浅出难以统一的过程中。这样，到了晚唐便自然地更为无力了。如果事物发展速度可以说明它本质的一面，那么盛唐时代的诗歌发展就正是处于最蓬勃健旺的时刻。

一 盛唐气象是反映盛唐时代的

盛唐气象所指的是诗歌中蓬勃的气象，这蓬勃不只由于它发展的盛况，更重要的乃是一种蓬勃的思想感情所形成的时代性格。这时代性格是不能离开了那个时代而存在的。盛唐气象因此是盛唐时代精神面貌的反映。然而我们如果以为诗歌是像照相机似的，在反映时代的精神面貌时，乃是完全亦步亦趋，则也是不尽然的。因为文学之反映现实经常是通过作者的思想感情来表现的，特别是古典的抒情诗歌，作者的世界观与作品的艺术形象经常是统一的。当然这并不等于说在古典抒情诗中就没有主客观矛盾的现象。例如唐初王绩的一首名诗《野望》：

东皋薄暮望，徙倚欲何依。树树皆秋色，山山唯落晖。牧童驱犊返，猎马带禽归。相顾无相识，长歌怀采薇。

作者是隋末的遗民，对于唐代新的统一局面是怀着遗民的寂寞之感的。这首诗的主题，所谓“东皋薄暮望，徙倚欲何依。……相顾无相识，长歌怀采薇”，也正是表达了这遗民之感的。可是这首诗之所以成为唐初的名作，却并不因为这个主题，而是由于中间四句“树树皆秋色，山山唯落晖。牧童驱犊返，猎马带禽归”的醒目的形象。这形象比一切唐初的诗篇更早的反映出了在新的统一局面下和平生活的环境与人民各得其所的心情，这也就是这首诗之所以具有文学史上突出的价值。而这一种对于时代的礼赞，它原是遗民的世界观中所没有的，却正是客观上现实存在的。这里客观的反映是突破了作者的世界观而出现的。然而一般的情况，在古典抒情诗里这样的现象是稀少的，至少是不明显的。一般的情况，时代的精神面貌经常是通过它所赋予作者的世界观与它所孕育的作者的个性而出现的。这就必然发生一种现象：诗歌中所反映的时代精神面貌，不免会稍迟于那个时代现实的发展。因为认识经常落后于形势，那么诗人能充分认识新的现实也就经常需要一段短暂的时间。

间，同时诗人们要改变他们已经形成的世界观与前一阶段所孕育成熟的性格也需要一段短暂的时间，这就不能那么紧凑的亦步亦趋了。事实上开元之初，继承了武则天王朝的发展，整个社会已经是进入上升的高潮，然而诗坛盛况却还要等到开元中叶才更有力的普遍展开。《河岳英灵集》序所以说：

贞观末（近650），标格渐高；景云（710）中，颇通远调；开元十五年（727）后，声律风骨始备矣。

景云（710）中其实也就是开元（713）前夕。可是为什么要等到开元十五年后，“声律风骨始备”呢？这就是说一种“气象”或“风格”孕育成熟，原不是一朝一夕之事。远而如代表建安时代的诗人曹植，他的名作大部分是在建安的后期，有的则还到了建安之后。而历代归之于盛唐诗歌成就之一的岑参的大量边塞诗，却正是写在安史乱前不久的。一个时代的影响之来既不是突然而来，一个时代的影响之去，也不会是突然而去。特别是在几千年的长期封建社会中，其发展原是缓慢的；人们需要十年八年或更长的时间来充分认识它，乃是自然的事情。安史之乱作为唐代高潮的分水岭，也作为几千年封建社会发展的分水岭，这意义当时人是很少察觉的，甚至除了李白、杜甫之外，诗人们几乎都没有反映这一重大的事件。特别由于从安史之乱到长安收复，为期不过两年，更容易使当时的人们认为这不过是偶然短暂的不幸而已。那么安史乱前，即使社会上黑暗面的抬头已经露出端倪，也就还难于立即改变开元盛世所长期孕育的普遍的生活感情。至于黑暗面与光明面的矛盾斗争这是任何时代都有的。盛唐时期，其间的对比也是在渐变的发展中，总的说来，在征云南战役（天宝十载）之前社会的精神面貌，光明面仍是占着上风的，所以李白《古风》说：

白日曜紫微，三公运权衡；天地皆得一，澹然四海清。

这就是李白对于征云南前夕社会的描写。当时宰相李林甫阿附权贵、杀害贤能，的确是开明政治的破坏者。但李林甫还有自知之明，在开明政治传统的压力下，仍然不敢十分胡作非为。历史上说他为了保持自己的相位，排除异己，却又尽量的在各项措施上照规矩办事；这就使得直到天宝十年，整个的情况还是平稳的。而杨国忠则是一个好大喜功大胆妄为的人。这样到了天宝十一载杨氏独揽大权，十二载十三载连年饥荒，局势才显得严重起来。而安史乱后，唐帝国还维持了一个半世纪左右，说明在这划时代的转折点，一方面固然是开始面向下坡路，一方面也并非就立即一落千丈、分崩离析。而安史乱前正如李白《古风》所说：

一百四十年，国容何赫然。

其间虽然有矛盾、有曲折，总的是统一在一个发展的盛况中，这就是盛唐气象的根据。

二 盛唐气象与陈子昂

盛唐气象是反映着时代精神的，然而如果以为一谈盛唐气象便是歌功颂德，则显然又是错误的。歌功颂德指的是对于封建统治阶级的阿谀，是从来也不代表盛唐气象的那些应制诗之类的主要内容。而盛唐气象所歌颂的是人民的胜利，离开了人民的胜利就无所谓盛唐气象。唐代的盛世是由于隋末农民起义迫使统治阶级作了让步，是由于建安以来成长起来的民主要求在这一基础上的更为高涨，才使得封建社会顺利发展了它的上升阶段。而这些都是

人民的斗争成果。盛唐时代并不是统治阶级好心的赐与，歌颂这一时代因此与所谓歌功颂德并无相同之处。相反的，歌颂盛唐时代正是要歌颂那促进现状更为富于解放的精神力量，歌颂那人民在胜利中饱满的生活情绪与自豪感。陈子昂作为盛唐诗坛的先驱，也是盛唐气象与建安风骨之间的桥梁，而陈子昂就是并不满足于现状的。他的最有名的《登幽州台歌》：

前不见古人，后不见来者。念天地之悠悠，独怆然而涕下！

这动人心魄的诗篇，它鼓舞了人们的事业心，增强了突破现状的豪迈气质，一种追求理想的热情，一种积极浪漫主义精神的新鲜品质，它乃是陈子昂在诗歌史上给人们最深刻最难以磨灭的印象。而我们如果却以为陈子昂主要的是在这里揭露黑暗，或者说是在这里反映了一个没落无望的时代，岂不违背历史真实吗？实际上陈子昂在这里所揭开的正是盛唐的序幕。这就说明反映一个上升时代的诗篇原不是一味歌咏升平的，当然更不是什么歌功颂德了。陈子昂在诗歌主张上与李白是先后相映成辉的，陈子昂的《登幽州台歌》等也与李白的《行路难》等一类篇章有极多共同之处。如果陈子昂所反映的时代竟是没落的，李白所反映的时代也竟是没落的，那么历史上还有什么唐代上升的高潮呢？如果他们之中一个是反映了上升的时代，一个却是反映了没落的时代，那么我们将如何来理解他们之间从诗歌主张到诗歌创作上的许多共同之处？事实上陈子昂是呼唤着盛唐时代的，李白是歌唱了盛唐时代的；他们之间原极为相近。而孕育这样诗人的正是一个半世纪所形成的一个上升发展的时代高潮。把盛唐气象错误地理解为歌功颂德，或者把富于解放精神的诗篇又简单地理解为是反映了矛盾的激化，这就必然造成了认识上的混乱。

矛盾是社会发展中不可缺少的因素，而我们却要求反映当时上升发展的诗篇中没有矛盾，这是可能的吗？不理解这一点，陈子昂唤起了整个时代注意的《登幽州台歌》发生在盛唐时代的前夕，也就几乎成为不可理解的事情。

三 盛唐气象与建安风骨

中国诗歌史上，作为一个理想的诗歌时代，唐代以前大都向往于建安，唐代以后则转而醉心于盛唐。盛唐气象乃是在建安风骨的基础上又发展了一步，而成为令人难忘的时代。对于建安风骨的大力提倡，首先有梁代优秀批评家钟嵘的《诗品》，之后就是陈子昂了，他的《与东方左史虬修竹篇序》说：

汉魏风骨，晋宋莫传！

这有力的语言指出了唐诗明确的方向。之后李白《古风》说：

自从建安来，绮丽不足珍。

又《宣城谢朓楼饯别校书叔云》中说：

蓬莱文章建安骨，中间小谢又清发。俱怀逸兴壮思飞，欲上青天览明月。

而专选盛唐的殷璠《河岳英灵集》则说：

开元十五年后，声律风骨始备矣。言气骨则建安为侑侍，论宫商则太康不逮。

可见风骨乃是建安诗歌的特点，也是唐诗的优良传统。所以论到高适则说：

适诗多胸臆语，兼有气骨。

论到崔颢则说：

晚节忽变常体，风骨凛然。

然则盛唐气象之继承了建安风骨，盖为无可争辩的历史事实。那么盛唐时代与建安时代到底有什么共同之处呢？盛唐气象与建安风骨又有什么不同点呢？要说明这个问题，首先就必须了解建安时代乃是一个解放的时代，那是从两汉的宫廷势力之下解放出来，从沉闷的礼教束缚之下解放出来；于是文学也就有力地、从贵族文学中解放出来，带着人民胜利的心情、民主要求的信念；一种自由奔驰的浪漫的气质、富于展望的爽朗的形象，这就构成建安风骨的精神实质。而唐代也正是从六朝门阀的势力下解放出来，从佛教的虚无倾向中解放出来，从软弱的偏安与长期的分裂局面下解放出来，而表现为文学从华靡的倾向中解放出来，带着更为高涨的胜利心情，更为成熟的民主信念，更为豪迈的浪漫气质，更为丰富的爽朗的歌声，出现在诗歌史上。而初唐社会上残余的门阀势力与诗歌中残余的齐梁影响，到了盛唐就一扫而尽。这一种解放的力量，也就是建安风骨真正的优良传统。而这样一种发展的力量与社会上的落后势力、保守势力能没有抵触吗？它乃冲击为绚烂的浪花，反映为复杂的歌唱，而总的则统一为人民胜利的声音，这也就是令人向往的“盛唐之音”。唐代的宏伟的力量，表现在经济上，表现在文化上，表现在边防上，也就广泛地表现在日常生活之中。这些力量如果不是人民的力量，那么是谁的力量呢？而解放了这些力量的如果不是人民自己那么又是谁呢？这也就是蓬勃的盛唐气象的实质。然而我们有些人却以为盛唐气象必然是歌功颂德，在这里似乎也就没有看见盛唐时代中人民的力量，或者是以为盛唐时代中人民是没有力量的，那么要歌颂只能是歌颂统治力量了。关于盛唐气象的许多争辩，问题就在这里。

建安是一个解放的时代，但也是一个艰苦的时代。这艰苦由于这时代是出现在一个兵荒马乱的废墟之上的，这艰苦又由于这时代还缺少一种保证这个解放的有效的经验，因为一切都似乎是草创的。一种荒凉高亢的歌声，所谓“惊风飘白日”、“高台多悲风”，就是建安风骨的基调。而盛唐时代是出现在百年来不断上升的和平繁荣的发展中，是有了几百年来成熟了的封建社会中民主斗争的方式，它是一个进展得较为顺利的解放中的时代。一种春风得意一泻千里的展望，所谓“天生我材必有用”、“黄河之水天上来”、“大道如青天”、“明月出天山”，这就是盛唐气象与建安风骨，同为解放的歌声，而又不全然相同的地方。当然，为保证并发展这一解放的高潮，就得不断地斗争，就不得不有能禁得起艰苦考验的风骨，建安风骨因此是具备在盛唐气象之中的，也是盛唐气象的骨干。没有这个骨干，盛唐气象是不可能出现的，这就是为什么陈子昂高倡风骨在诗歌史上具有那么重大的意义，也就是李白之所以赞美“建安骨”的根据。然而盛唐气象又不止于这个“骨”，它还有丰实的肌肉，而丰实的肌肉也就更为有力的说明了这个“骨”。如果建安风骨不妨以刘桢的《赠从弟》一诗为例：

亭亭山上松，瑟瑟谷中风。风声一何盛，松枝一何劲。冰霜正惨悽，终岁常端正。岂不罹凝寒，松柏有本性。

这正是《诗品》所赞美的“真骨凌霜，高风跨俗”了。那么盛唐气象就是“阳春召我以烟景，大块假我以文章”的大地回春的歌声。它们在本质上是一个东西，而盛唐气象却进一步显示出这个本质在生活中起了更为丰富的作用。它潜移默化，无往而不存在，因此只能说是一片气象，而非素朴的风骨所能尽了，它乃是建安风骨的更为丰富的展开。

盛唐气象正如建安风骨，又传统的是诗歌上的一个概念。它是反映盛唐

时代的，但历来人们并不把它直接作为一个时代的精神面貌来理解，虽然它是反映着盛唐时代的精神面貌的。它与人民的力量受到束缚压抑的时代的诗歌有着显然不同的基调。这后者正是所谓矛盾尖锐的时代。这在长期封建社会中乃是民不聊生而又找不到出路的时候。反映在诗歌上其基调是黯淡的，仿佛在灰沉沉的天气里，一切色调都失去了光彩。而盛唐气象正如建安风骨其基调是朗爽的，色调是鲜明的。这里，盛唐诗歌的色调则要比建安更为鲜明，其基调也更为爽朗。盛唐气象之与建安风骨，其关系正是这样的。

四 盛唐气象是一个具有时代性格的艺术形象

什么叫做盛唐气象呢？或者先说什么叫做气象呢？唐皎然《诗式》说：

气象氤氲，由深于体势。

而其《明势篇》又说：

高手述作，如登荆巫，觐三湘、鄱、郢之盛，萦回盘礴，千变万态。或极天高峙，崒焉不群，气盛势飞，合沓相属；或修江耿耿，万里无波，欲出高深重复之状。古今逸格，皆造其极。“明势”就是阐明体势的，所谓“气盛势飞”也就是气象与体势的关系。而“高手述作，如登荆巫，觐三湘、鄱、郢之盛，萦回盘礴，千变万态”，正是盛唐气象的概念了。皎然与殷璠约为同时人，所谓“气象氤氲”的概念正是在盛唐诗歌的基础上形成的，而后人向往于盛唐也就是向往于这个气象。姜夔在《白石道人诗说》里说：

气象欲其浑厚，其失也俗；体面欲其宏大，其失也狂。

这里所说的“体面”约同于《诗式》所说的“体势”，所谓“其失也狂”也正可以说明所谓“宏大”乃是“气盛势飞”的，所以其“失”才会“狂”。而这里所说的“气象欲其浑厚”也就是《诗式》的“气象氤氲”，因其是“浑厚氤氲”的，所以似浅而实深，似俗而实高。《沧浪诗话》说：“盛唐人有似粗而非粗处，似拙而非拙处”，若竟是粗拙便是俗了；这正是盛唐诗歌“深入浅出”的造诣。使得三言两语就抵得无尽的言说，这也就是“氤氲”与“浑厚”了。因此《诗式》中序说：

至如天真挺拔之句，与造化争衡，可以意会，难以言状。

《白石道人诗说》则引东坡的话：

言有尽而意无穷，天下之至言也。

他们都强调诗歌的最高造诣就是丰富到不可尽说，完整到天真自然。而我们今天应当进一步的了解，能达到这样造诣，固然有待于诗歌的艺术修养，而更主要的还是诗歌的生活内容。没有丰富而深厚的生活内容，艺术修养也是无法提高的。而盛唐诗歌中普遍存在的“浑厚”、“氤氲”的气象，证明它不单是属于某一个诗人的，而乃是整个时代精神面貌的反映。

蓬勃的朝气，青春的旋律，这就是“盛唐气象”与“盛唐之音”的本质。朱彝尊的《静志居诗话》里所以引有这样的一段话：

唐诗色泽鲜妍，如旦晚脱笔砚者；今诗才脱笔砚，已是陈言。

这一个富于创造性的解放的时代，它孕育了鲜明的性格，解放了诗人的个性，使得那些诗篇永远是生气勃勃的，如旦晚才脱笔砚那么新鲜，它丰富到只能用一片气象来说明。当然“气象”二字是一个更为抽象的概念，不像风骨本身那么具体，然而“盛唐气象”却与“建安风骨”同样是具体的，它是古代

诗歌中理想的艺术形象。它之所以用了一个比风骨更为抽象的概念，正因其内涵的更为丰富，而当这个抽象的概念得到了具体的说明，它就具有更为广泛的典型意义。这就是“盛唐气象”所以在“建安风骨”之后成为古代诗人们普遍向往的造詣。

五 《沧浪诗话》论盛唐气象

论“盛唐气象”最集中的，莫过于严羽的《沧浪诗话》。这一部批评名著，其中心命题就是高倡“盛唐气象”。

《沧浪诗话》的见解事实上也是继承了“建安风骨”到“盛唐气象”这一传统的认识，集中了自《诗品》以至《诗式》各家的见解，而最后得出了结论：

推原汉魏以来，而截然谓当以盛唐为法。虽获罪于世之君子不辞也。

他说：

论诗如论禅，汉魏晋与盛唐之诗则第一义也。

这里所谓汉、魏、晋也就是指的建安风骨，他说：

黄初之后，惟阮籍《咏怀》之作极为高古，有建安风骨。

又说：

晋人舍陶渊明、阮嗣宗外，惟左太冲高出一时。

而钟嵘《诗品》论陶渊明则说他“兼协左思风力”（钟嵘称“建安风力”与“建安风骨”实为一义）。《沧浪诗话》之所以在传统的“汉魏风骨”的概念中又加上了晋，也就是认为阮籍、左思、陶渊明是具有建安风骨的。这一优良的传统，到了盛唐乃发展得更为理想更为丰富，所以说：“盛唐人诗，无不可观者”，“推原汉魏以来，而截然谓当以盛唐为法”。

《沧浪诗话》说：“诗之法有五：曰体制、曰格力、曰气象、曰兴趣、曰音节。”这里分开来说则为五，合起来说则都可以说是气象，如曰：

《西清诗话》载晁文元家所藏陶诗，有《问来使》一篇云：“尔从山中来，早晚发天目。

我屋南山下，今生几丛菊？蔷薇叶已抽，秋兰气当馥。归去来山中，山中酒应熟。”余谓此篇诚佳，然其体制气象，与渊明不类，得非太白逸诗，后人谩取以入陶集耶？

曰“体制气象”则正如《诗式》所云：“气象氤氲由深于体势。”二者乃是密切相关的。而《沧浪诗话》之论诗体则有“建安体”、“正始体”、“盛唐体”、“晚唐体”、“少陵体”、“太白体”等，则所谓“体制”，这里正是时代或作家的风格。至于“音节”，则《沧浪诗话》说：

下字贵响，造语贵圆。

孟浩然之诗，讽咏之久，有金石宫商之声。

则所谓“音节”，也正如《河岳英灵集》所说：“开元十五年后，声律风骨始备矣。”所指绝非仅在于平上去入，双声叠韵的追求而已。《河岳英灵集》对于专意追求这些人，认为是“攻异端、妄穿凿”、“虽满筐筥，何以用之！”而《白石道人诗说》说：“一家之语，自有一家之风味，如乐之二十四调，各有韵声。”风味也就是风格，而比之“声”“调”，这一传统用法盖早源于《典论论文》，则《沧浪诗话》的“音节”也仍指的是形象风格。我们不妨说《沧浪诗话》所举的五项之中，“体制”、“音节”是比较外在的部分，而“格力”、“气象”、“兴趣”则是其中心环节。《诗式》邨中集一节论代表建安风骨的曹植、刘桢时说：

语与兴驱，势逐情起。不由作意，气格自高。

这里的“兴”“情”，也即《沧浪诗话》的“兴趣”，这里的“气格”，也即《沧浪诗话》的“格力”。它们与“风骨”、“气象”本质上实为一物。所以《沧浪诗话》说：

诗者，吟咏情性也，盛唐诸人，惟在兴趣。

而用之以全面概括诗人风格造诣的，于《沧浪诗话》中则是“气象”，如曰：

唐人与本朝诗，未论工拙，直是气象不同。

所谓：

大历以前分明别是一副言语，晚唐分明别是一副言语，本朝诸公分明别是一副言语。

又如说：

“迎旦东风骑蹇驴”绝句，决非盛唐人气象。

这里更突出的是《沧浪诗话》不但用“气象”来说明盛唐诗歌，而且也用“气象”来说明汉、魏、建安或其他时代的诗作，则“气象”乃是最具有概括性的了。如曰：

汉魏古诗，气象混沌，难以句摘。

又说：

建安之作，全在气象，不可寻枝摘叶。

虽谢康乐拟邨中诸子之诗，亦气象不同。

然则建安风骨也正是一种气象。而《沧浪诗话》的《答出继叔临安吴景仙书》又说：

盛唐诸公之诗，如颜鲁公书，既笔力雄壮，又气象浑厚。

然则气象最高的标准就要达于浑厚，这也是《诗式》、《诗说》所共同的，《诗式》说：

要气足而不怒张。

《诗说》说：

体面欲其宏大，其失也狂；血脉欲其贯穿也，其失也露。

《答出继叔临安吴景仙书》论对于“盛唐之诗”的按语时说：

于诗则用“健”字不得，不若诗辩“雄浑”、“悲壮”之语，为得诗之体也。毫厘之差，不可不辨。坡、谷诸公之诗，如米元章之字，虽笔力劲健，终有子路未事夫子时气象。……只此一字，便见我叔脚根未点地处。

“雄浑”、“悲壮”是《沧浪诗话》中所谓“诗有九品”之中的二品，这“品”也即风格的意思，而这里又说“得诗之体”，可见体实兼有风格之意，而风格的中心则归之于气象，气象的标准则要达于浑厚。盛唐气象既是气象的最高理想，所以“用健字不得”，因为“健”字有“怒张”、“狂”、“露”的倾向，所以说“终有子路未事夫子时气象”，唐司空图《二十四诗品》第一篇就是“雄浑”，所谓：

反虚入浑，积健为雄，具备万物，横绝太空。

古人以为“健”要累积起来才够得上“雄”，则“健”的概念还是不够深厚的，而“盛唐气象”之所以是“浑厚”、“雄浑”，正因其是“具备万物，横绝太空”，这就是“盛唐气象”的本质。

《沧浪诗话》说：“汉魏古诗，气象混沌，难以句摘”，那么与“盛唐气象”的“浑厚”又有什么区别呢？这就还要从它另一个论诗的角度来理解，那就是《沧浪诗话》论“悟”的地方。“悟”原是禅宗的说法，有“渐悟”、“顿悟”之分。《沧浪诗话》实是借其“顿悟”的说法来说诗。所谓：

谓之直截根源，谓之顿门，谓之单刀直入也。

《沧浪诗话》借用了这个“悟”字说诗，吴景仙曾表示反对，所以《答出继叔临安吴景仙书》说：“我叔谓说禅非文人儒者之言。本意但欲说得诗透彻，初无意于为文，其合文人儒者之言与否，不问也。”那么《沧浪诗话》所说的“悟”到底是什么呢？其实就是对于形象的捕逐。韩愈诗：“我愿生两翅，捕逐出八荒。精诚忽交感，百怪入我肠。”诗人们凭着丰富的想象翅膀在广阔的空间中飞翔，捕逐他要塑造的形象；这正是所谓“文章本天成，妙手偶得之”了，所以《沧浪诗话》说：

且孟襄阳学力下韩退之远甚，而其诗独出退之之上者，一味妙悟而已。

“悟”既是“捕逐”，“妙悟”也就是“妙手偶得之”。而形象乃是最直接的感受，这也就是“直截根源”、“单刀直入”，这个意见也是本于钟嵘《诗品》的说法。《诗品》说：

至于吟咏情性，亦何贵于用事：“思君如流水”，既是即目；“高台多悲风”，亦惟所见；

“清晨登陇首”，羌无故实；“明月照积雪”，讷出经史？观古今胜语，多非补假，皆由直寻。

《诗品》这里所说的“直寻”，也就是要捕逐“高台多悲风”、“明月照积雪”这么鲜明直接的形象。而《沧浪诗话》又有与《诗品》如出一辙的大段论述。他说：

诗者吟咏情性也。盛唐诸公……言有尽而意无穷。近代诸公乃作奇特解会。遂以文字为诗，以才学为诗，以议论为诗，夫岂不工，终非古人之诗也。盖于一唱三叹之音，有所歉焉！且其作务多使事，不问兴致。用字必有来历，押韵必有出处。读之反复终篇，不知着到何处！

《诗品》的“羌无故实”、“讷出经史”、“皆由直寻”，正是《沧浪诗话》的“一味妙悟”、“直截根源”、“单刀直入”。《诗品》反对的“补假”，也就是《沧浪诗话》所反对的“以文字为诗”、“以才学为诗”。至于“以议论为诗”，又见于他所说的：

夫诗有别裁，非关书也；诗有别趣，非关理也。然非多读书，多穷理，则不能极其至。所谓不涉理路，不落言筌者，上也。

他以为诗人要有高度的艺术成就则需要平时多读书、多穷理，然而到了写诗时，却又要“不涉理路，不落言筌”，正因为诗所要捕逐的乃是最直接的形象，而这个形象应当自然含有平时所“读”的“书”、所“穷”的“理”在内，所以说“唐人尚意兴，而理在其中”。而这个“意兴”，到了汉魏则是：

汉魏之诗，词理意兴，无迹可求。汉魏古诗，气象混沌，难以句摘。

我们若再证之以《沧浪诗话》的另一段话：

惟悟乃为当行，乃为本色。然悟有深浅，有分限，有透彻之悟，有但得一知半解之悟，汉魏尚矣，不假悟也……盛唐诸公透彻之悟也。他虽有悟，皆非第一义也。

盛唐诗人，惟在兴趣。羚羊挂角，无迹可求。故其妙处。透彻玲珑，不可凑泊。

总结上面的话就是说，汉魏是：“气象混沌”，“不假悟也”，“词理意兴，无迹可求”。盛唐是：“气象浑厚”，“透彻之悟”，“尚意兴而理在其中”，“惟在兴趣……玲珑透彻”。如果“悟”是对于形象的捕逐，那么，汉魏就是还不曾有意去捕逐，而是听其自来的，所以说“不假悟也”；盛唐则是认识到捕逐而且达于深入浅出的造诣，49所以是“透彻之悟”。汉魏既然还没有致力去捕逐形象，所以形象是淳朴的，又是完整的，因此“难以句摘”；如同还没有开采的矿山，这也就是“气象混沌”。而盛唐则由于致力捕逐而获得最直接鲜明的形象，它好像是已经展开来真金美玉的矿藏，美不胜收的放出异样的光彩，这就不能说是混沌，只

能说是浑厚了。然则《沧浪诗话》所说的“悟”就是形象的捕逐。所说的“意兴”或“兴趣”就是“想象”的飞翔。所说的“透彻”就是深入浅出直接了当；所以他说：“诗贵透彻，不可隔靴搔痒。”所说的“气象”就是风格形象。而所谓的“浑厚”则在于说明这个风格形象的蓬勃饱满，这也就是盛唐时代精神面貌的反映。

六 盛唐气象的艺术特征

盛唐气象正是凭借着生活中丰富的想象力，结合着自建安以来诗歌在思想上与艺术上成熟的发展，飞翔在广阔的朝气蓬勃的开朗的空间，而塑造出那个时代性格的鲜明的形象。那么这个形象的艺术特征，就不可能离开那个时代而存在，它的艺术特征与时代特征因此是不可分割的。

盛唐气象最突出的特点就是朝气蓬勃，如旦晚才脱笔砚的新鲜，这也就是盛唐时代的性格。它是思想感情，也是艺术形象，在这里思想性与艺术性获得了高度的统一，我们如果以为只有揭露黑暗才是有思想性的作品，这说法是不全面的，我们只能说属于人民的作品是有理想性的作品，而人民不一定总是描述黑暗的。以艺术的重要渊泉民歌为例，绝大多数的民歌是歌唱爱情的，以《国风》而论，像《硕鼠》一类的篇章究竟是占少数的。人民要求幸福的生活，当然就形成与黑暗面敌对的力量，这里为什么没有思想性呢？它的思想性就因为它是属于人民的。有人又以为唐诗中的积极浪漫主义精神是不满足于现状的，因此它必然是在揭露黑暗，这说法也是不合逻辑的；不满足于现状固然可以是揭露黑暗的，但也可以是追求理想的，而积极浪漫主义精神一般的理解，特别是表现在中国古典诗歌中，往往正是属于后者；屈原的《九歌》不用说，没有具体揭露什么黑暗面，就是屈原最有代表性的《离骚》，给我们最深刻的印象也是强烈的追求理想追求光明的性格形象，很少具体黑暗面的描述。当然追求光明就会与黑暗面形成敌对，这原是矛盾的两面；可是作者究竟是带着更多黑暗的重压，还是带着更多光明的展望来歌唱，这在形象上是有所不同的，这里事实上正是一个时代精神面貌的反映；当现实中光明的力量被压抑而黑暗势力横行的时候，揭露黑暗就成为主要的手法；当光明的力量得到发展，而黑暗势力不得不退让的时候，热情的追求理想就成为最直接的歌唱。屈原的时代正是先秦迅速发展的时代，也是中国古代经济、政治、文化，各方面跃进得最澎湃的时代，屈原作品中中华采缤纷的形象正是这一时代的写照；这与他具有积极的浪漫主义精神，以及浪漫主义的创作方法乃是一致的。而李白出现在盛唐时代的高潮中，其情形也正复相似。李白《古风》中少数揭露黑暗的诗篇，只是李白诗歌成就的一方面，而李白诗歌上主要的成就，李白在诗歌史上典型的形象，却是他的“斗酒诗百篇”的那些豪迈的乐府篇章，这里追求理想乃是它的主要方面。李白之所以被目为是具有积极浪漫主义精神的诗人，李白诗歌之表现为采取了浪漫主义的创作方法，主要也表现在这方面的作品上，而不是他那较少的《古风》中。李白是盛唐时代最典型的诗人，整个盛唐气象正是歌唱了人民所喜爱的正面的东西，这里反映了这时代中人民力量的高涨，这也就是盛唐气象所具有的时代性格特征；它是属于人民的，它是人民所喜爱的，它是与黑暗力量、保守势力相敌对的，这就是它的思想性。

盛唐时代是一个统一的时代，是一个和平生活繁荣发展的时代，它不同

于战国时代生活中那么多的惊险变化。因此在性格上也就更为平易开朗。《楚辞》比起《国风》来要复杂得多，曲折得多，而唐诗则反而与《国风》更为接近；这一个深入浅出而气象蓬勃的风格，正是盛唐诗歌所独有的。王维的《少年行》：

新丰美酒斗十千，咸阳游侠多少年。相逢意气为君饮，系马高楼垂柳边。

高适的《营州歌》：

营州少年厌原野，狐裘蒙茸猎城下；虏酒千钟不醉人，胡儿十岁能骑马。

李白的《望天门山》：

天门中断楚江开，碧水东流直北回，两岸青山相对出，孤帆一片日边来。

以及他的《庐山谣》：

庐山秀出南斗傍，屏风九叠云锦张，……登高壮观天地间，大江茫茫去不还，黄云万里动风色，白波九道流雪山。

一种青春的旋律，无限的展望，就是盛唐诗歌普遍的特征。他的《横江词》：

人道横江好，侬道横江恶；一风三日吹倒山，白浪高于瓦官阁。

在风浪的险恶中，却写出了如此壮观的局面，这与《蜀道难》的惊心动魄，乃同为时代雄伟的歌声。而这一首民歌似的短诗，它究竟是说“横江恶”还是在更深入的礼赞“横江好”呢？这就是现实生活中丰富的歌唱。在现实生活中矛盾是不可能没有的，然而那压倒一切的辉煌的形象，它说明了一个经得起风浪的时代性格的成长。李白的诗歌因此是盛唐气象的典型。这一时代性格事实上无往而不存在。杜甫的《后出塞》：

朝进东门营，暮上河阳桥；落日照大旗，马鸣风萧萧。平沙列万幕，步伍各见招；中天悬明月，令严夜寂寥。悲箭数声动，壮士惨不骄；借问大将谁，恐是霍嫖姚。

这真是“雄浑悲壮”的诗篇了，在中国古典诗歌中它只能是属于盛唐的。而王昌龄的《塞下曲》：

饮马渡河水，水寒风似刀；平沙日未暮，黯黯见临洮。昔日长城战，咸言意气豪；黄尘足令古，白骨乱蓬蒿。

其深厚、朗爽、典型、形象，正是最饱满有力的歌声，至如李白的《将进酒》：

黄河之水天上来，奔流到海不复回。……五花马，千金裘，呼儿将出换美酒，与尔同销万古愁！

如果单从字面上看，那么已经是“万古愁”了，感情还不沉重吗？然而正是这“万古愁”才够得上盛唐气象，才能说明它与“前不见古人，后不见来者。念天地之悠悠，独怆然而涕下”的气象可以匹敌，有着联系；才能说明盛唐的诗歌高潮比陈子昂的时代更为气象万千。然而我们如果以为“白发三千丈”、“同销万古愁”仅仅是由于说愁之多，愁之长，也还是停留在字面之上，更深入的理解是这个形象的充沛饱满，这才是盛唐气象真正的造诣。李后主《虞美人》：

问君能有几多愁，恰似一江春水向东流。

也是说愁多、愁长，也是形象的名句；然而这个形象绝不是盛唐气象；它说愁多、愁长，却说得那么可怜相；它的“一江春水向东流”与“黄河之水天上来”，在形象上简直是无法比拟的全然不同的性格。难道长江不比黄河更大些吗？难道一定要用“长江”“大河”才能构成“盛唐气象”吗？王昌龄《芙蓉楼送辛渐》：

寒雨连江夜入吴，平明送客楚山孤；洛阳亲友如相问，一片冰心在玉壶。

这也是典型的盛唐气象。盛唐气象是饱满的、蓬勃的，正因其在其生活的每个

角落都是充沛的；它夸大到“白发三千丈”时不觉得夸大，它细小到“一片冰心在玉壶”时不觉得细小；正如一朵小小的蒲公英，也耀眼地说明了整个春天的世界。它玲珑透彻而仍然浑厚，千愁万绪而仍然开朗；这是植根于饱满的生活热情、新鲜的事物的敏感，与时代的发展中人民力量的解放而成长的，它带来的如太阳一般的丰富而健康的美学上的造诣，这就是历代向往的属于人民的盛唐气象。

盛唐气象是一个时代的性格形象，是盛唐诗歌普遍的基调。然而这并不妨碍盛唐个别诗篇不同于这个气象或基调，也不妨碍盛唐之后的诗篇中偶然出现这个气象。如刘方平也是曾生活于盛唐时代的人，但是他的诗《月夜》：

更深月色半人家，北斗阑干南斗斜，今夜偏知春气暖，虫声新透绿窗纱。

又《春怨》：

纱窗日落渐黄昏，金屋无人见泪痕；寂寞空庭春欲晚，梨花满地不开门。

都宛然是中晚唐的气象了。而大历时期的诗人卢纶，他的《塞下曲》：

林暗草惊风，将军夜引弓；平明寻白羽，没在石棱中。

月黑雁飞高，单于夜遁逃；欲将轻骑逐，大雪满弓刀。

则依然是盛唐气象。所以《沧浪诗话》说：“大历之诗高者尚不失盛唐，下者渐入晚唐矣。”又说“盛唐人诗亦有一二滥觞晚唐者，晚唐人诗亦有一二可入盛唐者，要当论其大概耳。”因为这既然是一个时代的性格，当然只能论其大概了。盛唐气象因此又是一个诗歌时代总的成就，无数优秀的诗人们都为这一气象凭添了春色。它也是中国古典诗歌造诣的理想，因为它鲜明、开朗、深入浅出；那形象的飞动，想象的丰富，情绪的饱满，使得思想性与艺术性在这里统一为丰富无尽的言说。这也就是传统上誉为“浑厚”的盛唐气象的风格。

历史上不知有多少诗人们在追求着向往着这个盛唐气象，然而这到底是一个时代的产物和反映；盛唐以后，宋、元、明、清各代，中国长期的陷在封建社会没落阶段的泥淖中，这一个如日之方中的美好的成就，也就成为千百年来古典诗歌中可望而不可及的赞叹。

结 语

今天我们来说盛唐气象，它是作为诗歌史上的现象来理解的，也是作为文学遗产中丰富的宝藏而接受的。我们今天正欢欣鼓舞的进入了一个完全属于人民的更为豪迈的时代，当我们回顾祖国诗歌史上曾经有过如此辉煌的时代，我们是含着微笑的；让古典诗歌优秀的成就，丰富我们今天的创作，鼓舞我们塑造出自己时代的更为辉煌的性格形象。

1958年1月27日

（原载《北京大学学报》1958年第2期）

施蛰存

中唐诗余话

《唐诗品汇》以武德至开元初为初唐，计 95 年，选诗 125 家。以开元至大历初为盛唐，计 53 年，选诗 86 家。以大历至元和末为中唐，亦 53 年，选诗 154 家。以开成至五代为晚唐，计 70 年，选诗 81 家。从这个表中就可以看出唐诗的极盛时代，实在中唐。从来文学史家都以为盛唐是唐诗的盛世，因而论及中唐诗，总说是由盛而衰的时期。我以为这个论点是错误的。盛唐只是唐代政治、经济的全盛时期，而不是诗的、或说文学的全盛时期。中唐 50 多年，诗人辈出，无论在继承和发展两方面，诗及其他文学形式，同样都呈现群芳争艳的繁荣气象。尽管在政治、经济等国计民生方面，中唐时期比不上开元、天宝之盛。在这一段时期中，军人跋扈，宦官弄权，李唐政权确已开始了衰败的契机，但诗和其他文学却不能说是由盛入衰的时期。我选盛唐诗人 16 家，觉得已无可多选，因为留下来的已没有大家。但我选中唐诗人 25 家，觉得还割爱了許多人。同样是 53 年，即使以诗人的数量而论，也可见中唐诗坛盛于盛唐。

严羽作《沧浪诗话》，首先推宗盛唐，贬低中唐。他说：

论诗如论禅，汉、魏、晋与盛唐之诗，则第一义也。大历以还之诗，则小乘禅也。已落第二义矣。晚唐之诗，则声闻辟支果也。学汉、魏、晋与盛唐诗者，临济下也；学大历以还之诗者，曹洞下也。大抵禅道惟在妙悟，诗道亦在妙悟。且孟襄阳学力下韩退之远甚，而其诗独出退之上者，一味妙悟而已。惟悟乃为当行，乃为本色。然悟有浅深、有分限。有透彻之悟，有但得一知半解之悟。汉魏尚矣，不假悟也。谢灵运至盛唐诸公，透彻之悟也。他虽有悟者，皆非第一义也。

我评之，非僭也；辨之，非妄也。天下有可废之人，无可废之言。诗道如是也，若以为不然，则是见诗之不广，参诗之不熟耳。

这是一篇盛气凌人的文章，居然先发制人，谁要是反对他的观点，就是不懂诗的人。他这篇《诗辨》，享有几百年的权威，后世诗家及文学史家都跟了他吹捧盛唐诗，好像王、孟、高、岑、李、杜以后，都是第二流诗人了。至于盛唐诗为什么好到如此，他也不能提出切实的理论，而以“以禅喻诗”的唯心论方法来摇惑浅学之徒。禅宗佛学，标举一个“悟”字，否定研究经典，否定深入思考，否定身体力行，只要能“悟”，便可登时得道。但悟有两派，一派主张顿悟，属临济宗（派）；一派主张渐悟。属曹洞宗。严羽以为汉、魏的诗，至高无上，连“悟”都不需要。好像说：汉魏诗人，随时随地，抓起笔来，立即写成好诗。谢灵运至盛唐诸诗人，得力于“透彻之悟”，亦即是顿悟，属于临济宗的门下，所以是第一流的诗。大历以后的诗人，仅能得“一知半解之悟”，所以是曹洞宗门下的小乘禅，只是第二流的诗。至于晚唐诗，便是不入流的东西了。这便是严羽推崇盛唐诗的理论依据。

那么，什么叫“悟”？什么叫“透彻之悟”？什么叫“一知半解之悟”？严羽也没有正面的说明。不过，我们可以从反面来理解。他说：

夫诗有别才，非关书也；诗有别趣，非关理也。然非多读书，多穷理，则不能极其至。所谓不涉理路，不落言筌者，上也。

诗者，吟咏情性也。盛唐诸人，惟在兴趣。羚羊挂角，无迹可求。故其妙处透彻玲珑，不可湊泊。如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象。言有尽而意无穷。

近代诸公，乃作奇特解会。遂以文字为诗，以才学为诗。以议论为诗。夫岂不工，终非古人之诗也。

这里三段文字，三个论点。第一段主意是说：诗不从学力中来，亦不从理智中来。但接下去却又说：如果不多读书，多穷理，就不能极其至。极其至，就是达到最高阶段。最高阶段，就是“悟”。由此可知，他所谓“悟”，是以读书穷理为平时修养的基础。由此而获得“妙悟”，写出诗来，没有书本知识和理智思考的痕迹。

第二段是用四个具体形象来比喻上文所谓“不涉理路，不落言筌”。这里所谓“兴趣”，就是指盛唐诗人的“妙悟”。

第三段是批评“近代”诗人以文字、才学、议论为诗，就不免露出了“言筌”和“理路”的痕迹。

如果妙悟仍然要从多读书、多穷理得到，这个悟字已经和禅宗的悟有些距离，至少已落下乘的渐悟。看来严羽所谓妙悟，即是明清诗家所谓性灵，也就是梁启超所谓“因斯披里纯”，现代所谓灵感。读书穷理是诗创作的修养基础，但诗决不能直接从书本知识和理性认识中产生，而是要从一时灵感的触发中产生。妙悟、兴趣或灵感，就是严羽所谓别才、别趣。他所谓“近代诗人以文字为诗，以才学为诗，以议论为诗”，就是说诗中所表现的只是文字的功夫、学识和思想，而没有灵感。因此，这种诗就显得呆板凝滞，而“涉理路，落言筌”了。这一节话是针对江西派诗人而言的。

如果这样理解严羽之所谓妙悟，我以为他的观点是可以接受的，而且这不是唯心论的观点。不过这样的悟法已不是禅宗的悟。他用禅宗的术语来比喻诗法，没有考虑到各方出发点的不同，这是比喻错了。既说“非关书也，非关理也”，又说“非多读书、多穷理，则不能极其至”。这就是他的矛盾。禅宗并不主张多读经、多穷理才能悟入。

严羽论诗，推崇盛唐，因为盛唐诗人有兴趣，善妙悟；而大历至晚唐诗之所以愈趋愈下，是因为这些诗人最多只有“一知半解之悟”。这个观点是任何一个文学史家所不能接受的，因为他有二点错误。第一，这是文学退化论。中唐以后的诗，都不及盛唐诗，后人都不及前人。那么，一部中国文学史，《诗经》、《楚辞》以后，岂不是一代不如一代了吗？第二，把妙悟用于各体各类的诗。妙悟、兴趣、或灵感，只能作为鉴赏一部分抒情诗的标准。至于咏怀、咏史之类的诗，反映社会现实的讽谕诗、新乐府诗、叙事诗，我们鉴赏这些诗，正是要体会作者的学识或思想，而并不要求作者有妙悟。作者也不可能因一时的妙悟或兴趣触发而写这种诗。李白的《古风》，杜甫的“三吏”、“三别”，高适的《燕歌行》，可以体会到多少妙悟的效果？

严羽的妙语论，尽管明清诗家改用比较具体的“性灵”、“神韵”等名词，但并不用来作为鉴赏诗的唯一标准。惟有他的独尊盛唐的观点，却仍然为明、清以来诗论家所承袭，不过所举理由各有不同。

中唐诗近收敛。境敛而实，语敛而精。势大将收，物华反素。盛唐铺张已极，无复可加，中唐所以一反而敛也。初唐人承隋之余，前花已谢，后秀未开；声欲启而尚留，意方涵而不露，故其诗多希微玄淡之音。中唐反盛之风，攒意而取精，选言而取胜，所谓绮绣非珍，冰纨是贵，其致迥然远矣。然其病在雕刻太甚，元气不完，体格卑而声气亦降，故其诗往往不长于古而长于律，自有所由来矣。

这是明代陆时雍《诗镜》中的话。他为盛唐诗与中唐诗作比较。第一节说盛唐诗的风格在铺张，中唐诗的风格在收敛。第二节说盛唐诗如绮绣秾华，

中唐诗如冰纨素淡。这两点是对中唐诗作较高的评价。但第三节提出中唐诗的缺点，在雕刻太甚，元气不完，体格卑，声气降。这样，又把中唐诗贬低了，仍然是严羽的论调：中唐不如盛唐。最后，他又指出：中唐诗因为有以上种种缺点，所以中唐诗人不长于作古诗而长于作律诗。这个观点，却犯了逻辑错误。他给人的体会，好像种种缺点都表现在中唐诗人所作古诗中，而律诗则为中唐诗的特长，没有这些缺点。

律诗虽然起于初唐的沈、宋，但盛唐诗人所作多为五言律诗。只有杜甫晚年才大作七言律诗。中唐是七言律诗大发展时期，故中唐诗人多作七言律诗。这是一种新的文学形式从始兴到繁荣的过程中所反映的必然现象，并不是由于中唐诗人的才情不适宜作古诗。

五律至中、晚，法脉渐荒，境界渐狭，徒知炼句之工拙，遂忘构局之精深。所称合作，亦不过有层次、照应、转折而已。求其开阖跌宕，沉郁顿挫如初盛者，百无一二。然而思深意远，气静神闲，选句能远绝夫尘嚣，立言必近求夫旨趣。断章取义，犹有风人之致焉。盖初、盛则词意兼工，而中、晚则瑕瑜不掩也。

这是清乾隆时人何文焕的话，见于《唐律消夏录》。他专论中、晚唐五言律诗。第一节是贬词。但我以为这一节话仅适用于晚唐五言律诗。中唐诗人所作，还不至如此。第二节是褒语。我以为仅适用于中唐五言律诗。晚唐诗人所作，还够不到这个好评。最后的论断所指两个优缺点也不能以整个时代来概括。中、晚唐五言律诗亦有词意兼工的，而初、盛唐五言律诗亦有瑕瑜不掩的。综观全篇论点，岂不是还是严羽的盛唐最好论？

此外，还有许多诗话中评论唐诗，或者论古诗，或者论绝句，总的倾向，几乎都说中、晚唐诗不如盛唐。这个几百年来盲目继承的论调，我以为必须纠正，中唐诗的冤案，必须平反。

中唐诗分前后二期。大历至贞元为前期。在这一时期中，五言古诗及律诗，都是王维、孟浩然诗风的延续。韦应物、刘长卿的五言诗，并不比王、孟逊色。七言律诗是杜甫的继承，在杜甫的格调上有新的发展。虽然由于诗人的才情不如杜甫，故没有杜甫那样沉郁深刻的作品。但题材内容有所扩大，作者愈多，毕竟还是七言律诗的盛世。绝句的成就，更是中唐高于盛唐。韩翃所作，未必亚于王昌龄。王建的宫词、刘禹锡的竹枝词，为绝句开辟了新的领域，亦盛唐所未有。

贞元至长庆为后期。这是唐诗的大转变时期。王维、孟浩然变而为孟郊、贾岛。杜甫的五、七言古诗变而为韩愈、白居易、元稹继承杜甫的新乐府，给它正名定分，并建设了现实主义的理论：诗的任务在讽喻时政，诗的创作方法要大众化。这种对文艺的积极的认识，又不是盛唐诗人所能想象的。此外，张祜的绝句，饶有兴趣；李贺的歌诗，幽怪秾丽而体格高古，也都胜过盛唐。

以上许多随便举出的例子，已足够显示中唐诗的丰富多彩怎么能说它们是唐诗由盛入衰的现象呢？

1985年1月15日

（选自《唐诗百话》，上海古籍出版社1987年版）

吴调公

“秋花”的“晚香” ——晚唐的诗歌美

尽管比喻是跛足的，然而当我一想起晚唐的诗歌史、晚唐诗歌理论以至诗歌的时代风格时，首先从头脑里跳出来的却总是这么一个比喻、一个象征：花，或者说花的美。

本来用“花”来比喻文学风格是很巧妙的。马克思不是为了强调风格要争奇斗艳而举出过玫瑰花和紫罗兰花为例吗？他不是对那些要把“最丰富的东西、精神”的人，（如同把一些不同种类的花）“嵌在一个框子里”而提出过严峻的责问和坚决的否定吗？

唐诗被人誉为鲜花是古已有之的。但最为有口皆碑的却是盛唐这一朵花。我决不否认这一评价。然而与此同时，我却总觉得，初、盛、中、晚之“花”，各有其美。这就是说，按马克思的理由，不应要求不同的花发出“同样的香气”。至于按清代大诗论家叶燮的话，那就更具体了。他结合唐诗时代特色的不同，说明它们本应有其各异的优美风格。他是这样说的：

论者谓晚唐之诗，其音衰飒。然衰飒之论，晚唐不辞；若以衰飒为贬，晚唐不受也。夫天有四时，四时有春秋，春气滋生，秋气萧杀，滋生则繁荣，萧杀则衰飒；气之候不同，非气有优劣也。使气有优劣，春与秋亦有优劣乎？……衰飒以为声，商声也。俱天地之出于自然者，不可以为贬也。又盛唐之诗，春花也。桃李之秾华，牡丹、芍药之妍艳，其品华美贵重，略无寒瘦俭薄之德，固足美也。晚唐之诗；秋花也。江上之芙蓉，篱边之丛菊，极幽艳晚香之韵，可不为美乎？

不管是“气”、“韵”的不同还是“香气”的不同，诗歌艺术美应该是丰富多彩的。尽管他们的美容或有高低之分，但绝对不应因其略有高低或欣赏者各有偏好，就入主出奴，排除不同风格的各自优长。如果这样，那是绝对违反审美规律的。理由很简单，和一切“风格就是服从所用材料的各种条件的一种表现方式”一样，不同时代各有其诗歌风格。历史土壤不同，从而运用的艺术构思以至于表现技巧有所不同，因之作品所反映的时代气候和诗人的旨趣、情韵，自然会随之发生差异。如果说因为晚唐诗的“衰飒”而一概抹煞其反映一定时代风貌的“衰飒”的特有艺术美，否定这种审美范畴的艺术性和晚唐诗歌特有的艺术魅力，这根本就取消了美的社会性。诚然，盛唐诗的成就的确很高，思想领域广阔，青春的朝气蓬勃，但决不应由此而歧视或蔑视另一丛“晚香”的“秋花”。理由很简单，晚唐的诗歌美，是盛唐所不可代替的。懂得了这一个道理，严羽那样的片面性，我们就难以同意了。他把盛唐说成好像佛家大乘的“第一义”，而“晚唐之诗”却变成了佛家的“声闻、辟支果”般的小乘。这就显然不如叶燮纵目所得的唐诗美的不同范畴所各具的特点，和由于“滋生”诗歌不同的“气”而异其美的社会化了。在以“春花”为喻的艺术美各异其趣这一点上，在对美的形象化具有朴素辩证法

参看马克思：《评普鲁士最近的书报检查令》，《马克思恩格斯全集》第1卷第7页。上同。

叶燮：《原诗》卷四（重点为引者所加）。

黑格尔：《美学》第1卷，第362页。

严羽：《沧浪诗话·诗辨》。

的认识这一点上，叶燮不愧是有真知灼见。

对“幽艳晚香之韵”，在今天究竟应该怎样看待呢？我想是否包括这样三个方面：

唯其“艳”而“幽”，这种审美范畴多少带着一种“悲剧性”。它是一种“绿暗红稀”的美。

唯其“幽”而“艳”，这种艺术美的创造必然是文采斐然，而诗人则更多地沉吟于兴象、意境的寄托。这是一种与元、白显然不同的忽视功利美的倾向。

唯其“艳”属于“幽”，这种作为审美主体的诗人，不像盛唐诗人那样由于对青春的热爱和因报国立功而向往边塞，纵月乾坤。从壮美说来是豪迈奔放的，从优美说来是浑厚天然的。如果说盛唐诗人的审美趣味侧重于“外向”的话，那么晚唐诗人的审美趣味却是侧重于“内向”。他们对长安乐游原上的夕阳的确是感到暗淡了。然而歌吹齐云的繁华都市和珠帘绣幕的镜槛香闺中所显示的一派珠光宝气，却不断加强了他们这些风流自命的骚人雅士的官能刺激，欣赏它，刻画它，把它们雕镂进艺术的“七宝楼台”之中，用苦闷象征代替艺术功利。或者是“以苦吟难得为工”，或者是“呕出心血乃已尔”，或者是像搬弄“八阵图”似地潜心钻研一套不无得出某些艺术规律而却又不免烦琐的“诗式”、“诗格”。总的说来，这种“晚花”的艺术美有一部分确是表现了“理虽不及，辞或过之”的倾向。过去在白居易手上过分强调的艺术功利主义在他们的手上淡化了。他们中有一部分是艺术的“距离美”的热衷者和探求者。

黄昏凄艳的王朝与“绿暗红稀”的美感

任何艺术美都有它的特定历史土壤。“风俗习惯与时代精神对于群众和对于艺术家是相同的。艺术家不是孤立的。”晚唐诗歌的“秋花”，特征的艳丽，已经不是叶燮一个人的总结，而是几乎被多数人所公认了。如果说盛唐以雄浑美见长，那么晚唐却是以纤秾美取胜。就拿晚唐的三位代表诗人说吧。李商隐被称为“沈博艳丽”。温庭筠被称为“藻绮”。杜牧虽然以豪放磊落自居，而且不乏学习韩愈的拗峭之笔，然而他的生活作风和艺术风格是充满两重性的。相传有一位学贾岛的喻鳧以诗投杜牧，牧不加优礼。鳧出语人曰：“吾诗无绮罗铅粉，宜其不售也。”那么，说明这位“豆蔻才工”的杜郎的俊发风格中，也的确是有着清丽的。

这一系列评论出现在晚唐诗歌美的主要特征中，本来是没有什么奇怪的。

优秀的艺术美之所以给予人们以美感，首先因为它能真实感人。诗人不仅有崇高的理想，还有切实的观察。与其说晚唐的“秋花”是美的，不如说

胡震亨《唐音癸签》卷八：“裴说词以苦吟难得为工”。

此为李商隐《李长吉小传》述李贺母怜惜其子苦吟伤身之语。

杜牧：《李长吉歌诗叙》。

丹纳：《艺术哲学》，人民文学出版社译本，第37页。

朱鹤龄：《李义山诗集序》。

胡震亨《唐音癸签》卷八：“藻绮若庭筠”。

晚唐的历史使善于感受现实的诗人体验到历史上“秋花”的“幽艳”。

社会风气的繁华绮靡，特别是城市经济的蓬勃发展，不但培养了部分诗人的审美趣味，还逐步形成了一代的审美风尚。生活在“歌钟喧夜更漏暗，罗绮满街尘土香”的都市中的人们，不仅接受了诗人审美趣味的影响，还在精神上给予诗人补充和养料，在审美趣味上作用于诗人，从而使我们在今天听到“一大片低沉的嗡嗡声”，在“艺术家四周齐声合唱。”这样一来，晚唐诗歌美同一种标志着新的生产力和经济结构相结合的社会因素就极其显明了。尽管这里面有着剥削阶级庸俗而轻佻的成分，然而与此同时，它的确也展示了过去六朝金粉所不能企及的、由城市经济进一步发展而形成的一幅幅花团锦簇的风俗画。

但是，我们不要忘记，这朵“秋花”的“艳”是“幽”的。它是江上芙蓉而不是秾春桃李。它是阶级矛盾的复杂的集合体。如果说盛唐诗人中曾经有过天宝之乱的预见者，中唐诗人中大多是天宝之乱的受害者，那么晚唐诗人中的确存在着不少处于这一场空前浩劫后的痛定思痛者。痛定思痛，标志着晚唐诗歌的特定时代的幽怨之感。这的确是因为过去那一次浩劫太严峻了。天宝以后，特别是大历至大中、咸通间（766—873）。在日落崦嵫的唐王朝统治下，阶级压迫加重，贫富日益悬殊，统治阶级内部矛盾日益加深，有识之士早已看出了“土崩瓦解之势，危在旦夕”的征象。许浑登上咸阳城东楼，别有深心地铸写了“山雨欲来风满楼”（《咸阳东楼》）的名句。李商隐触目惊心的是“十室无一存”的长安西郊。杜牧夜泊秦淮，表面固然写下了“烟笼寒水月笼沙”（《泊秦淮》）的优美意境，不可谓不“艳”；然而在沉痛讽刺的背后，难道不隐含着诗人别有深心地把矛头刺向那些浪掷缠头，博得千金买笑的达官贵人的隐痛么？秦淮歌女是“艳”的，然而诗人因洞察现实油然而生的郁勃之气则更是幽愤填膺。这真是历史的滑稽。一边是王朝的濒临末世，但另一边，由于当时统治阶级的荒淫放纵，教坊妓院，成为兴旺的地方，导使严重肺病患者的脸上更艳如桃李。“曲江亭子”的“进士关宴”，引起“公卿家倾城纵观”。贵为节度使的风雅诗人直言不讳地自认：“将军醉罢无余事，乱把花枝折赠人。”（高骈：《广陵宴次戏增幕宾》）。就是这样的一种恶性循环：越是土崩瓦解，越是歌管纷纷。歌管纷纷是艳丽，土崩瓦解却增添了隐忧。艳丽提高人们的快感，然而因为毕竟是因秋花，却又不能不使人感到落寞。开、天盛事如梦如烟的回溯，几乎成为晚唐诗歌的普遍题材。从李商隐到后来的周昙，咏史诗的大量出现，难道不是必然的么？

这就是德国美学家里普斯说的由“堵塞性”造成的悲剧性法则：灾难加强了价值感。越是醉心于唐王朝开、天前的光荣史，希望它永远“荡荡乾坤大，曈曈日月明”（杜牧：《感怀诗》），然而却偏偏碰上安史之乱，出现了那么一场空前未有的浩劫。这浩劫恰恰成为里普斯所说的一种心理活动：人们的向往“受到遏制、障碍、隔断”。结果那种美妙的理想和境界“便被

张肖远：《观灯》。

丹纳：《艺术哲学》，第6—7页。

刘贲应唐文宗贤良方正直言极谏的对策语。

李商隐：《行次西郊》。

王定保：《唐摭言》卷三。

参看里普斯：《悲剧性》，见《古典文艺理论译丛》第6辑。下同。

堵塞起来”。正是这堵塞的地方，最足以引起人们对“堵塞”前的怀念。而随着堵塞的加深，怀念的痛苦更为加深。隐居在山西家乡的司空图给庄园的亭子题上了“休休”二字的沉痛，比起老杜“忆昔”的怀念，发展得更可怕了。按里普斯的思路：这种“怀念有更大的强度和逼人性。”

这就是“绿暗红稀”的美感。虽绿而暗，虽红而稀。

这就是“夕阳无限好，只是近黄昏”的缺陷和怅惘。李商隐目击的“夕阳”，它已经不比李白登宣城谢朓楼，面对着秋野斜阳时唱出的“江城如画里，山晚望晴空”，也不比李贺的“白景归西山，碧华上迢迢”。日落西山，固然是一片昏暗，但夜云中竟然还透露出一些碧色。

这种“堵塞”的悲剧性往往寓堆璨宏伟于苍凉寥落之中，围绕着一个不幸的历史转折点展开兴亡、悲欢的对比。尽管写到的是一个个别事件，然而却因为诗人善于用“近而不浮，远而不尽”的构思和手法引起读者去完成作者未尽完成的意象从而加以补充。鲍照的《芜城赋》通过历史过程中扬州的变化抒发刘宋的兴衰之感。龚自珍的《重过扬州记》则是通过扬州的变化抒发晚清的末世之感。前者突出城郭的沧桑，但不止于城郭；后者突出旧地重来时的交游零落，而不止于交游零落。尽管这二者具体方式不同，然而作为“心理堵塞”的悲剧美在艺术创造时却有其一致之处：一是突出个别体验，另一是突出美好回忆消失的苦痛。

对晚唐说来，个别体验往往侧重于凄艳冷落的景物或身边琐事，不同于辛弃疾、元好问的偏于莽苍浩荡。至于美好回忆的描叙，中、晚唐诗人往往集中于开、天前后的对比；而另外的历朝诗人，却都不一定像他们这样地选取作为历史上一个兴衰反掌的具体转折，以描绘理想破灭的悲剧性，因而从兴衰对比的方式说来，是没有里普斯说的对“任何一件事”的“局部体验”集中于一点，来得更为典型的。

艺术实践的追求与艺术功利的淡化

晚唐这一丛晚香的秋花标志着中国诗歌艺术美的一次新跃进、新突破。

唐诗美学思潮原来是分为两派的：一是以元稹、白居易为代表的注重艺术社会功利的一派，另一是以皎然、刘禹锡以至司空图发展到高峰的注重艺术实践的一派。前一派中，“善”有时压倒“美”；后一派中，因为过分沉浸于“美”而淡化了“善”。善被忽视自然是错误的，但在充溢晚香魅力的晚唐诗歌中确有许多珍贵的东西，是值得潜心体会的。中晚唐诗人们不仅把诗歌艺术推崇到其高无比的地位，有所谓“众妙之华实，六经之菁英”^①的评价，更结合诗人们创作实践的苦吟，对诗歌艺术规律进行了长期持续的探索，提出了许多有关风格、取境和炼格的主张，写出了许多“诗歌作法”的专书、专文。它们不免琐碎、片断，形而上学，然而却也助长了推敲的风习，展示了“韵外之致”的境界，开拓了想象的空间，引导出灵感的迸发。一切一切，显然都是形成“秋花”的“晚香”饶有悠然淡远的情韵的因素。

作为艺术实践追求的指导思想首先是进士之流的通脱风气。中晚唐进士阶层的裘马轻狂以至于放诞不稽的生活是相当突出的。“十载飘然绳检外，

司空图：《与李生论诗书》。

樽前自唱自为酬”，可以说是当时进士出身的诗人的普遍写照。至于越过这个限度的希奇古怪的癖好和败德，那就不必多说了。举两个例吧，柳棠一贯酗酒押邪，上任多时都不去拜会府主。曾以题诗黄鹤楼闻名一诗而使李白为之搁笔崔灏，原来是“有文无行”。嗜酒。娶妻唯择貌美者，俄又弃之，凡四五娶。当然，这只是一些无行文人。从当时以进士为代表的中小地主的新进知识分子对诗歌美的大胆追求看来，尽管这种“飘然绳检外”混和着剥削阶级的声色追求思想，然而在思想解放上还却另有其积极一面。李商隐就是这样大声急呼过：“论者徒曰：‘次山不师孔氏为非’。呜呼！孔氏于道德、仁义外复有何物？百千万年，圣贤相随于涂中耳。”杜牧表态则更巧妙。他不反对儒家的“仁义”，但却绝对不像韩愈所说的“非圣人之志不敢存”，而是提出以“意”代“道”的绝妙主张：“凡为文以意为主，以气为辅，以辞彩章句为之兵卫。”这不是不重视内容，然而必须既是同文气和文辞水乳交融成为一体而又成为其统帅的内容。很显然，这都是在一定程度上摆脱儒家传统思想束缚的。他们不像白居易那样强调“为时”、“为事”而作，而却是相反地写下了许许多多“风雪”、“花草”。不仅如此，当佛道思想的风风雨雨袭来的时候，当时出现了许多对功利主义思想淡薄而神往于艺术之宫的人。他们往往与“通脱”一派遥相呼应，而又各异其趣。他们以意境作为寄托，在“诗格”、“诗式”上大事钻研。他们越漠视古代“采风”的历史美谈，就越重视诗歌作法的研究（哪怕是烦琐到形而上学的地步）；他们越是看到元、白“新乐府”“其辞质而径”的某些不足，就越是醉心于诗境的“至近而意远”，看到了“诗者其文章之蕴耶”中的真理。

“晚香”的“秋花”之“幽”，不就是得力于一个“蕴”字么？钱谦益对唐文宗以后，那一个时代文人苦闷的描绘是多么痛切！“杂种作逆，藩帅不廷疾声怒号”，因此就不得不“啼而欲言”，“匍而求语”。这正是以艺术为苦杯的例证。回顾往史，是不难说明的。牛、李党争把许多无辜的文人卷进漩涡去了，党同伐异，一直斗了几十个年头。连有几分骨气的李德裕也还免不了被太监老爷们牵着鼻子走。以象征、朦胧风格著称的诗人卢仝，做了甘露事变的冤鬼。顾况之流，一位潜心物外的道者，只有在万念俱灰的思想指导下，走进了句容山道观，莫知所终。这样一些人难道是个别的么？结果，名流们越感到诗歌“补察时政”实在不易，就越是向往用艺术手段去深切描绘“风云变态，花草精神”；越感到诗歌的“为时”、“为事”而作已经无济于事，就越领会到前辈从佛家那里吸收来的“意境”之说，倒还可以

杜牧：《念昔游》。

佚名：《玉泉子》。

《新唐书》本传，卷二 三。

李商隐：《容州经略使元结文集后序》。

杜牧：《答庄充书》。

白居易：《新乐府序》。

皎然：《诗式·诗有六至》。

刘禹锡：《彻上人文集记》。

钱谦益：《注李义山诗集序》。

白居易：《与元九书》。

司空图：《诗品·精神》。

发挥一些象外之奇和文外之旨；认为由此可以开拓长期为人盛称的“风人之旨”所难以达到的艺术的深微韵致。

由于艺术的幽美性深入人心，杜甫的“功名图麒麟”（《前出塞》）的理想，逐步在人心中消失了，代之而起的是徘徊于出处之间的李商隐的“永忆江湖归白发，欲回天地入偏舟”。（《永定城楼》）。按照现在的话说，在中晚唐，的确是出现了从十字街头到象牙之塔的倾向了。

由于艺术的幽美，晚唐这一丛“秋花”正和晚唐以花卉画最为流行和在山水画中以灵巧为高的现象一样，晚唐不少诗人的确是走向“淡静”和“清空”之路的。他们偏偏就喜爱白居易所批评的“风雪”、“花草”。但必须说明，这种风雪花草，随着城市经济的发达而成为市井的风俗画化了。如果说洛阳牡丹的欣赏流连、题诗联句，原来还只是进士阶层的精神产品，那么，由于俗文学的发达对诗人的影响。晚唐秋花在气象衰飒上固然是带着六朝的流风余韵，然而从“艳”的社会特色和历史上壤说，却增添了它特定的“俗”的一面。原来早在民歌中盛行的恋歌，在当时市民文学的孕育下，一面增加了传奇小说中男女私情主题，一方面更吸收了那些追求艺术的诗人如李商隐、杜牧、温庭筠、韦庄等所不同于前人的爱情诗的新因素，开拓了初步具有词的风味的近体诗，在从诗到词的过渡历程中，做出了贡献。

俗文学——爱情主题的传奇——审美精微而风格婉约的近体诗：这便是晚唐“秋花”“幽艳”的各种因素的综合。

当然，这种秋花毕竟是肖瑟的。既醉心于眼前的畸形繁华，而又怅然有感于末世景色的凄凉，不由从“伤今”转为“悼古”。因此，“咏史”诗在晚唐是有其特殊意义和特征的。它不同于左思的“咏史”，也有异于李白的“古风”。这是一种由于历史美的回忆和现实美的消失两相对照而产生的一种悲剧美。这种“自然真实性和历史真实性的对照”，被席勒称为“诗意的真实性”。所谓“诗意的真实性”，不外是立足于一定审美对象上，扣合了两个时代的兴亡。你看，千里莺啼，山村水郭，楼台烟雨中多少江南佛寺，不是综合为杜牧审美的一个基点么？然而它包括着两度时间：南朝和唐朝。北埭南湖，龙蟠虎踞，钟山的胜迹是李商隐审美的一个基点，然而它也包括了二度时间：南朝和唐朝。

正是这种“幽艳”之“幽”，丰富了人事代谢、往来古今的审美内涵。不但反映了衰飒的时代，更为晚唐诗偏于优美类型的悲剧美开拓了新境界。这种美学传统是源远流长的。它影响了南宋后期的婉约词。它影响了明初沐浴过晚唐余韵的江南诗人。一直到晚清曾国藩的孙子曾广钧，为了抒写八国联军的巨变，他的《庚子落叶词》还参考了李商隐《曲江》的手法。

艺术美的追求几乎是历代都有传人的。然而对晚唐诗歌美说来，却有它的特点。功利的淡化和艺术规律的深化相补充，这是其一。艺术美中的辛酸回忆往往集中于开、天旧事这一转折点。它印证了里普斯的所谓“堵塞”问

胡震亨《唐音癸签》卷十：“大概中唐以后，稍厌精华，渐趋淡静，五十七律空流畅，时有可观。”

席勒：《论悲剧艺术》，见《古典文艺理论译丛》第6辑。

李商隐这首《咏史》究否结合实地纪游，尚难判定，但这并不妨碍他以此作为审美对象，更何况他幼年随父曾到过江南一带。

在这二点上，李商隐是一个代表。刘克庄《后村诗话》卷四：“温李二人记览精博，才思流丽……。义山之作尤锻炼精粹，探索幽微，不可草草看。”

题，为悲剧事件或悲情绪的构思中心理论提供了研究资料。这是其二。把悲剧的一个侧面——“幽”和“艳”结合起来，我看恐怕也给后来的婉约词派提供了一点意境的启发作用。这是其三。

从“横绝太空”到“窈窕深谷”

晚唐诗歌的“秋花”，不是凭空开放的。它经历了一段“春花”过程，而这过程正标志着唐代由盛而衰的过程。

就在这过程中，诗人们的审美趣味从向往于“横绝太空”到潜心于“窈窕深谷”，从神驰万里到刻画入微。盛唐本来是中国封建时代历史巨变最为剧烈的阶段。经济的繁荣、文化的发展、思想的活跃和生命力的旺盛，无一不表现了诗人“欲穷千里目，更上一层楼”的气概。可是后来安史之乱的七年混战，叛乱带来的灾难和人民的疮痍，却又从另一个方面铸成了“三更”、“三别”一类的“诗史”。结合不同时代的社会性，即使同是盛唐，“春花”的美学感受和美学范畴也还是各不相同的；然而总的说来，经过开、天五十多年这一段经济繁荣时期的诗歌，毕竟都是“春花”。有不少优秀的作品不是以恢宏见长，就是以遒劲取胜。王昌龄的“秦时明月汉时关，万里长征人未还。但使龙城飞将在，不教胡马渡阴山”（《出塞》），固然是慷慨雄豪的典型，就是以山水田园为审美对象的作品，他们的风格也绝对不同于后来“四灵”的纤巧。他们善于从静中观动，从大处着眼，表现雄浑的气派。写洞庭湖风景，在某些诗人笔下，也不过是抓住烟波浩渺吧了，然而在张九龄笔下，气势却显得那么壮阔：

八月湖水平，涵虚混太清。气吞云梦泽，波撼岳阳城。……

就算后期的王维的诗，早已改变了“风劲角弓鸣”的雄姿，但他对“江流”、“山色”的潜心体验，也仍然是以“神来”、“气来”而助其雄浑。把不同时间、不同气候下自然美的多种特点，通过浑成的体验与构思，概括起来汇集成为凝然无间的意象，表现为一种属于优美范畴的恢宏气度。尽管景物气氛静谧、悠闲，然而毕竟因为诗人感到“整个宇宙还不够满足人的观赏和思考的要求”，“还要游心骋思于八极之外”，结果，盛唐之音并没有在这位凝碧池宴后好像变得消沉的诗人身上消失。这就是古今传诵的名句：

江流天地外，山色有无中。

水势的浩荡，山色的微茫，溶解了一切景物的分界线，汇成了诗人心目中无穷的“大”。这是诗人想象的“大”，然而更是“诗意的真实”的“大”。这种诗的“崇高”标志着时代的豪放。“天风浪浪，海山苍苍”，真是难以喻啊！

然而，“天荒地变心虽折，若比伤春意更多”。世情原就是这么如同反

司空图：《诗品》。

张九龄：《望洞庭赠张丞相》。

殷璠：《河岳英灵集序》。

朗吉努斯：《论崇高》第三十三章。

王维：《汉江临眺》。

司空图：《诗品·豪放》。

李商隐：《曲江》。

掌。从杜甫时代的曲江到李商隐时代的曲江，的确是变了。但又何止曲江一处？整个唐王朝的湏洞风尘，迷乱了人们的耳目。辞亲远游的汗漫，边塞风沙的浮想，剑器妙舞的翱翔，庐山瀑布的飞流直下，一切一切，经过中唐的一段沉思以后，也经过一部分诗人在受害生活中试图揭露一些问题而终于无法匡时补政以后，历史的悲剧性是更加深重了。25岁的杜牧，面对着穆宗时代的君相昏庸，写出了《感怀》的悲愤诗篇。然而事实很分明，《感怀》结尾，显然讲出了这样两句无可奈何的话：“聊书《感怀》韵，焚之遗贾生。”写而又焚，岂不是早已明知是一个末世了么？

如果说“横绝太空”表示了对理想的追求，青春的追求，纵横驰骋和一往无前的追求，那么，盛唐诗人的意志执着和大气磅礴的确是一丛“春花”了。春花萎谢，代之而起的“秋花”难怪是沉寂的、清淡的。高亢的音阶降低了，“实体内充”的事物因为时代特征的不同而变成清空了。过去花团锦簇的历史，留下的只是一些荒苑颓垣。这也就自然而然地迫使诗人们收回了凝注茫茫六合的视线。“黄河万里触山动”和“轮台城头夜吹角”，都不再引起人们“心向往之”的兴趣了。“秋花”的“幽艳”之所以为“幽”，因素固然很多，然而主要恐怕还是同美的悲剧性多少带着深切幽微有关。“似往已回，如幽非藏”，追念往日与回避现实原来是一个事物的两面。

由于幽微，晚唐这一丛秋花首先以自我观照见长。笔力虽然纤弱，但思路深细。境界不以突兀取胜，但却留给读者以深长韵味。请看项斯的一首描写友情的诗：

山海两分歧，停舟偶似期。别来何限意，相见却无辞。坐久神凝梦，愁繁鬓欲丝。趋名易迟晚，此去莫经时。

当然，这并不算一首突出的佳作。既没有激情之笔，也没有寓情于景。主要是感官的自我剖析。这种剖析抵不上宋诗的精到，也不同于盛唐的浑成气象，更不比清代龚自珍说的“吟罢江山气不灵，万千种话一灯青”那样的跌宕纵横和淋漓尽致，而只是善于抒发深细情致的美，一种“窈窕深谷”的美，一种来自空旷之处的肖瑟、悠淡的芳香。

由于幽微，晚唐诗歌美不但偏于美，而且比较丰富地透露出寓动于静的艺术辩证法的新鲜灵活感和美的创造性。如：

眼前闲事静，心里故山来。

当时爱缩山川去，有夜自携星月来。

这不都是动静的很好结合而又归之于静吗？美的创造性是伟大的，而形式美对美的创造更是不容低估。“故山”藏在心里，怀乡之思，其情可见。唯其眼前事静，心里的故山才有可能袭来。相反，如果整天忙忙碌碌，再好的“故山”也会忘在一边的。其理可见。“爱缩山川去”指过去的别离，“自携星月来”指今日的晤叙。悲欢离合，自古难全，一今一昔，都成对比，其事可

李白：《西岳云台歌送丹邱子》。

岑参：《轮台歌送封大夫》。

司空图：《诗品·委曲》。

项斯：《荆州与友亲相遇》，《全唐诗》第五五四卷。

龚自珍：《己亥杂诗》之三一五。

吴融：《长安逢故人》，《全唐诗》第六八五卷。

方干：《赠天台叶尊师》，《全唐诗》第六五二卷。

见。请看这一切，显得那么凝缩，那么潇洒，通过别开生面的形式把各种情绪的侧面和谐而精辟地组织起来，“当乎理，确乎事，酌乎情。”——这就是晚唐人灵巧的艺术创造功夫了。这不是一蹴而就的。从贾岛的“推敲”，到李贺的呕尽心血，再到李商隐的“锻炼精粹”，一系列地标志着“秋花”幽艳的来由。刘熙载盛称李商隐的“深情绵邈”，其实何止义山一人？这一审美特征在晚唐诗人中是有其一定代表性的，只不过是有些人的作品中具体而微罢了。我想这恐怕也就是“秋花”的共同性吧。

由于幽微，晚唐诗人的自我观照还表现了一种对官能刺激的醉心和追求，特别是爱情诗中所表现的绮丽的想象和精微的感受。正如古希腊文的所指的“小”词，几乎全部用来表示恩爱和温情一样。从一定审美趣味出发而构成的意象，在形体方面是小，而在审美体验过程以至于形象风格特征方面则又是细。这两方面的结合，可以说是晚唐诗人艺术感受比较普遍的特点。至于他们的艺术实践，则往往是同善于歌诗的女道士酬唱，或者为宫人入道而表示凄怆和同情；再不然，就是热衷于描绘歌吹拂天的都市，特别是长安、扬州一带，五光十色的绚烂图景；而这一切，一一都渗透了诗人的审美情趣和时代苦闷。晚唐的日薄崦嵫，带来了诗人的怅惘，更带来“秋花”本身幽惋的时代特色。原因很简单，“和平之音淡薄，而愁思之声要眇”。“要眇”，也不无就是“幽”了。因此，晚唐的“幽”和“艳”两相结合是很自然的。诗人的视野，从边塞到香闺；而生命力则从横绝长空到流连镜槛。在晚唐诗卷中，有些固然是平淡到成为他们前辈大历诗篇的变种，然而热衷于官能享受与刺激，却是大历所没有的。你看晚唐诗人段成式描绘上元“山灯”的那段盛况，显得多么五色斑斓！

尚书东苑公镇襄之三年，四维毕具，而仍岁谷熟。及上元日，百姓请事山灯，以报禳祈祉也。时从事及上客从公登城南观之。初烁空焮谷，漫若朝炬；忽惊狂烧卷风，扑缘一峰，如珊瑚露，如丹蛟螭，如朱草丛丛，如莲之擎，布字而疾抵电书，写塔而争同屋构。亦天下一绝也。……

我不引原诗，相反引一段诗序，目的何在？正为了说明诗人津津有味地追求感官的满足，而渗进了那么许多想象，来丰富那一个足以造成比现实更为优美的“距离”，陶醉自己，也创造了美，这恰好是“秋花”的土壤的说明。

正因为如此，晚唐诗歌美的绮思缤纷和朦胧有致，比起盛唐、中唐确是别具一格。作为晚唐诗奠基人李商隐的《银河吹笙》可以说更为典型。姑不论它写的是悼亡，或是同女冠恋爱，诗人艺术感受的微妙，卓具“高情远意”，该是十分清楚的吧。

怅望银河吹玉笙，楼寒院冷接平明。重衾幽梦他年断，碧树羁雌昨夜惊。月树故香因雨发，风帘残烛隔霜清。不须浪作缣山意，湘瑟秦箫自有情。

这里，一开始就展开了视觉、听觉和触觉的描绘。当天色欲明未明之际，月冷烟笼，一片玉笙吹起，惊醒了孤栖的雌鸟，也惊醒了自己。这是当前的怅

刘熙载：《艺概》卷二。

博克：《记崇高与美》，见《古典文艺理论译丛》第5期。

韩愈：《荆潭唱和诗序》。

段成式：《观山灯献徐尚书·序》，《全唐诗》第五八四卷。

范元实《诗眼》：“义山诗世人但称其巧丽，与温庭筠齐名，盖俗学但见其皮肤，其高情远意，皆不识也”。

望。而从当前怅望回溯起不久前的“梦断”，就更同情“羁雌”之苦，而益感楼院之寒。五、六两句的体验就更深细了。“月榭故香”，指故宅崇让里的繁花，雨后花香，萦人梦寐，使久已离开京都、行将远赴四川的诗人，浮想起印证华年的“一树秣姿”，萌发了梦断香消之感。当诗人瞿然梦醒时，近处是风帘吹拂，烛焰飘摇，远处是一片烟霏，苍苍霜露。烛光颤动在霜色中，霜色更透过帘旌而映上烛影。二者一明一暗，相通而又相隔。李商隐就经常通过这审美感受的敏锐而丰富地展现人物的如痴如醉和上下求索之情。在今天说来，他不愧是一位善于运用“通感”写诗的能手。

诚然，晚唐的平庸诗人也不算少，有些对意象的观照并不深切，也有些尽管抓住片断的兴象，不止一次留下一些片断的警句，然而他们却不可能达到古希腊尼柯码赫《数学》中所说的境地：“把杂多导致统一”。相反地，神思的进程若断若续，没有发挥互为引导和彼此衬托的作用，这正是不可能达到由于通感的幽微而透露“秋花”的既远且清的“晚香”的一种因素。且不说一般作家，就是在整个晚唐诗苑，也不都是寓多样性于统一的。杜牧和温庭筠是“艳”了。但他们的有些作品，却不尽属于“幽艳”。杜牧偏于俊拔，温庭筠却被人称为“侧艳”。

真正幽艳的作品，艺术魅力是高明的。第一，因为诗人的多种感受围绕着一个美感中心而并用，意境就会更丰富，也能唤起读者更丰满、深微的想象。第二，因为感受的深刻丰富，诗人掌握了景物所蒙受的心灵颤动，筛去皮相的东西。这样，就可以发挥人们深广的共鸣，抉发古人所谓“万古之性情”的奥区。关于这一点，法国诗人波德莱尔说得好：

六合只一体，深邃而幽冥。其阔如夜色，其远如光明。色香与音响，有如空谷音，迢迢寄回声。……

五色斑斓的感情，虽然远阔，然而诗人如果真正抒写出发自心灵奥区的香和色而具有美的创造，如果他们的艺术品真正源于心灵之真而又符合艺术之真，那么，这种艺术美是决不会因时代睽隔而失却新鲜感和创造性的。

当然，这也还有一个形式美问题。晚香的秋花，沁人心脾的因素，首先是心灵美。但如果没有与之适应的形式表达，如果没有清远、雅淡、流畅、玲珑的诗格和语言表达，又如何能播溢其“晚香”呢？最明显的例证是，晚唐绝体诗格的淡逸轻盈，不但把近体推向高峰，融合了俗文学的精华，也对尔后词的萌芽做出了贡献。胡应麟硬是说“晚唐最易波流”以及妄言“晚唐诸作之陋”，实在是一种偏见。我看，应该说是“波俏”，而决非“波流”。

晚唐这一丛秋花的幽艳，从来就不是被人们普遍赏识的。片面尊崇盛唐的“春花”而贬低晚唐“秋花”的，真是太多了。诚然，盛唐之音标志着生命的旺盛力和进取精神，而盛唐杰出诗人的横绝千古，为后世留下了大量脍炙人口的诗篇和深远的影响，应该肯定它是中国诗歌史上的黄金时代。这是不容异辞的。然而如果因为尊崇盛唐而就可以摒弃晚唐，忽视后者别有韵味的特征，那就大错了。

晚唐的厄运主要牵涉到它和盛唐风格的区别问题。由于社会存在的制

黄宗羲：《马雪航诗序》。

波德莱尔：《恶之花·交感》，王了一译本。

胡应麟：《诗薮》内篇卷六

约，盛唐以壮美取胜。“忘身辞风阙，报国取龙廷”几乎是当时大多数文人的理想。济苍生、安社稷的抱负，促进了盛唐文人的豪迈气概和浑融兴象。而况到了中唐，元、白的美刺、比兴，又从儒家诗教上扩张了盛唐忠君思想的声势，把描写“花草”、“风雪”的人们戏称为“嘲”、“弄”。这样，晚唐的“艳”就不免也降低了身分，甚至被某些卫道者攻讦为“倡为妖淫靡曼之词，动以美人香草为护身符帖”了。这可以说是植根于封建礼教观点的对晚唐风格的否定，这是把它们所谓的“善”和“美”混同起来。也还有人重壮美而轻优美，把境界优美的爱情诗和轻薄秽褻的“香奁体”混同起来。或者是一味贬低纤秾风格，而无原则地崇拜高昂音调，结果发展为明代李东阳的某些大而空的倾向。表面以盛唐的雄浑高华自居，实则是空洞无物。最最显著的缺点，是晚唐的虽说气象不大而观照入微的优点被一笔勾销了。“鸡声茅店月，人迹板桥霜”，这是温庭筠的多么感人的诗篇特写；“得剑乍如添健仆，亡书久忆失良朋”，这是司空图所道出的“人人心中所有，笔下所无”的深切体验。……

这都是王国维所说的“真感情”、真境界。

龚自珍写过这么一首诗：

天教伪体领风花，一代材人有岁差。我论文章恕中晚，略工感慨是名家。

晚唐诗人的“感慨”并不让于盛唐。龚自珍之所以用“恕”字，可能是由于当时身处宋诗高踞一世的时代而旨存含蓄。事实具在，中晚唐真感慨的诗歌，为什么不能管领风花呢？

我要为晚唐这一丛“秋花”翻案！

我要为她的“晚香”之美而致一瓣心香！

（原载《文艺理论研究》1981年第4期）

王维：《送赵都督赴代州》

参看白居易：《读张籍古乐府》。

黄子云《野鸿诗》对李商隐诗的讥评。

龚自珍：《歌筵有乞书扇者》。

昔年有狂客 号尔谪仙人

醉 兴

李 白

江风索我狂吟，山月笑我酣饮。

醉卧松竹梅林，天地籍为衾枕。

——从明刊本《唐诗画谱》

罗宗强

李白诗歌艺术风格散论

我国许多杰出诗人，都有自己独特的、令人一见难忘的艺术风格。李白就是这样一位诗人。

人们对他的艺术风格有过各种各样的评论。杜甫比他以“清新庾开府，俊逸鲍参军”。王安石用李白的两句诗比李诗的风格：“清水出芙蓉，天然去雕饰。”严羽说他“飘逸”，苏轼说他“飘逸绝尘”，苏辙说他“骏发豪放”，胡子说他“豪放飘逸”，现代有人说他“飘逸、奔放、雄奇、壮丽”。我国传统诗歌风格论中的这些特有概念，是指一些诗美的类型。李白的一些诗，明显地受着民歌的影响，带着民歌的清新明丽；还有些诗，特别是系浔阳狱之后写的，带着悲愤，风格显得深沉。但整个说来，他的艺术风格最基本的特征，我以为是豪放。

试做一点剖析，看看豪放这样一个诗美类型在李白诗歌中指的是什么。

一 独特的感情表达方式

黄河落天走东海，万里写入胸怀间。

——李白《赠裴十四》

诗有不同境界，各各以情感人。

进入诗的国土，气象万千：有层峦叠嶂，虎踞龙盘，漠漠林海，云雾弥漫；有山泉叮咚，琴韵悠扬，飞瀑震天，响遏行云；更有烈火漫空，金刚怒目，碧血丹心，惊心动魄。不同的诗的境界，有不同的感情基调。“或看翡翠兰苕上，未掣鲸鱼碧海中”，翡翠兰苕，是一种境界，小巧玲珑，伤于纤弱；掣鲸碧海，是一种境界，紫电双瞳，叱咤风云。不同的境界，引起不同人的感情共鸣。因此有人说，“杨柳岸，晓风残月”，只合由十七八妙龄女郎，执红牙拍板，浅吟低唱；“大江东去”，应当由关西大汉，用铜琶铁板，引吭高歌。这说的也是诗歌感情基调的不同。

感情基调不同，感情的表达方式也各异。有的诗人，婉转细腻，娓娓而谈；有的诗人，沉郁顿挫，慷慨陈词；有的是深沉的，有的是热烈的，“各师成心，其异如面”。

李白诗歌的感情基调是壮大奔放、气势磅礴。他的同时代人任华说他“奔逸气，耸高格，清人心神，惊人魂魄。”齐己说他“须知一二丈夫气，不是绮罗儿女言。”宋代的曾巩，在《代人祭李白文》中，说他的诗“又如长河，浩浩奔放，万里一泻，末势犹壮”。说的都是壮大奔放的感情。这种壮大奔放的感情的表达方式，是爆发式的。感情一旦爆发，常常一气直下，惊涛千里。

把杜甫与李白来比较，就可以清楚地看出这两位伟大诗人的感情表达方

刘勰：《文心雕龙·体性篇》。

《全唐诗》卷二六一，《寄李白》。

《全唐诗》卷八四七，《读李白集》。

式差别有多么大。唐玄宗后期，唐王朝政治上的腐败已经暴露无遗。地主阶级与农民的矛盾已十分尖锐激烈。权门歌钟酒筵，穷者饥寒交迫。杜甫情有所感，发而为诗：“朱门酒肉臭，路有冻死骨”。他把“荣枯咫尺异”的现实概括得何等深刻。但愤懑之情，未能喷发，折旋回流，转成“惆怅难再述”。

“高马达官厌酒肉，此辈杼柚茅茨空。”他对不平现实的愤懑之情，就要喷射而出了吧！没有，闸门没有启开，愤懑被节制住了，转成了：“此曲哀悲何时终？”杜甫反映社会矛盾是深刻的。他那如椽巨笔，百琢千镂，在我们面前展开一部形象的历史。但是，他心中仿佛有一座节制感情潮水的闸门，当愤懑的感情就要喷涌而出时，闸门发挥作用了。感情的潮水百转千回，悲愤转成辛酸，怒火变成泪水，热烈降为抑郁。说它“沉郁顿挫”，实在是恰当的比喻。李白就不一样。他一肚不平，满腹牢骚，就像火山喷发，烈焰腾腾：“鸡聚族以争食，凤孤飞而无邻。螾蜒嘲龙，鱼目混珠。嫫母衣锦，西施负薪。”他用一个接一个的比喻，连珠炮发，对当时朝廷里那种权奸得意、贤才落魄的局面，气愤填膺，简直是指着鼻子骂。他对自己被排挤出朝廷，更是怒气难消：“吟诗作赋北窗里，万言不直一杯水。世人闻此皆掉头，有如东风射马耳。鱼目亦笑我，谓与明月同。骅骝拳跼不能食，蹇驴得志鸣春风。《折杨》《黄华》合流俗，晋君听琴枉清角。巴人谁肯和《阳春》，楚地由来贱奇璞。”把自己比作明月宝珠，反被鱼目讥讽；自己是千里马，反不如权奸跛驴青云直上；自己是阳春白雪，没人欣赏；自己是美玉，没人赏识。仍然是一个接一个的比喻，把满腹牢骚大喊大叫出来。他不去“苦摇乞食尾”，而是宣称：“安能摧眉折腰事权贵，使我不得开心颜！”他的抨击是直截了当的，没有多少顾忌。他心中没有一座闸门，节制他感情的潮水。

感情表达方式上的这种差别，同样反映在怀友思乡的诗篇中。李白怀友思乡，感情也是爆发式的。“夜发清溪向三峡，思君不见下渝州。”怀友之情既起，遂成决堤之势，难以自制。杜甫就不同，思乡怀友，依然是反复咏叹，沉郁顿挫。他怀念李白，感情那样强烈，表达出来却是那样低回婉转：缅怀往事，忽又牵惹梦魂，暗然伤别，忽又遥致祝福（见《梦李白》）。感情的潮水如九曲江河，盘旋缭绕。

李白与杜甫在感情表达方式上的这种差别，直到生命的最后诗篇也复如此。杜甫临终诗，长篇抒写，回忆往事，结句是：“家事丹砂诀，无成涕作霖。”遗恨无穷，哀伤之至。李白的临终歌，把自己比作“中天摧兮力不济”的大鹏，才大不为世用，至死愤慨，多少痛快！

方东树论李白诗，说它：“天风海涛，黄河天上来。”可说是独具慧眼。现在从李白集子中还可以找到一条材料，说明李白创作过程的感情爆发式特点：天宝十三年秋，他游黄山，向一位姓胡的讨一对白鹧鸟，对方的条件是要他赠一首诗。他立即答应，在诗的序中说：“闻之欣然，适会宿意，因援笔三叫，文不加点以赠。”这“援笔三叫，文不加点”的情形，就是对爆发式抒情的一個说明。

二 独特的想象方式

闲来垂钓碧溪上，忽夏乘舟梦日边。

——李白《行路难》

诗用形象思维。情有所感，则浮想联翩。“情瞳眈而弥鲜，物昭晰而互进。”感情的激动、抒发，与想象的出现、展开，在诗歌创作过程中往往是同时进行的。感情的抒发，需要相应的想象来表现它。因此，感情基调不同，感情表达方式不同，也就往往给想象带来了不同的特点。有的诗人，想象的骏马只在实有的国土上驰骋；有的诗人，想象的翅膀却常在虚幻的境界中翱翔。有的想象的展开是缓慢的，在一个境界上留连忘返；有的则一瞬千里，一个想象接一个想象，一个想象飞跃到另一个想象，天上地下，变化万端。

方东树说李白的诗：“发想无端，如天上白云，卷舒灭现，无有定形。”

这种想象特点才足以表现爆发式的抒情方式。感情一泻千里，想象瞬息万变。试举一个例吧！李白第一次游长安时，是很抱着一番理想的，他游于达官显贵之门，希望荐用。但是，没有取得一官半职，失意离开长安，沿黄河东下。这时，他写了一篇《梁园吟》。在这首诗中，随着失意、及时行乐的消极思想感情的强烈爆发，想象便在现实与虚幻的境界中来往飞驰：从访古平台，忽然想到同样失意的曾游平台的阮籍，想起阮籍“淶水扬洪波”的诗句；忽然又回到现实中来，展开一幅高楼美酒的行乐图；忽然又飞越时间，驰往古昔，想起信陵君、梁王、枚、马，然后又回到眼前，荒城月色，舞影歌声，汴水东流，“人生如梦”。忽东忽西，忽古忽今。同样的例子如《鲁郡尧祠送窦明府薄华还西京》。李白久病之后，到鲁郡尧祠送别友人。人生无常、渴望隐逸的消极思想感情又一次强烈爆发。想象从尧祠周围的景物起飞了，在山光水色、银鞍绣鞵、远烟空翠、白鸥飞雪间留连，倏如电光闪烁，想象飞离现实，驰往古代，出现洛阳的绿珠楼、绿珠潭，仿佛满园繁花犹在，而人去楼空；又有秋风洞庭，屈原行吟；还有魏武帝、铜雀台。人生如流水的强烈感叹贯穿于这一连串的印象之中。然后，又回到现实中来，送别，“我歌白云倚窗牖，尔闻其声但挥手。长风吹月渡海来，遥劝仙人一杯酒”。你看，他把月想象成是风吹来的，月里还有仙人，要劝仙人一起来喝酒。到此，想象终止了没有呢？没有。又是一连串跃跳过去，“何不令皋繇拥彗横八极，直上青天扫浮云。”等等。反正，没有把当时的感情倾泻完，想象是不会停止的。

如果我们把杜甫与他来比较，这种想象的独特方式就更明显地表现出来。同样写山的险峻，李、杜笔下，迥然不同。乾元二年秋末，杜甫从秦州往成都途中，有一系列描写沿途高山峻岭的诗：“山峻路绝踪，石林气高浮。安得万丈梯，为君上上头。”“南登木皮岭，艰险不易论……远岫争辅佐，千岩自崩奔。”“仰凌栈道细，俯映江木疏。”“危途中萦盘，仰望垂线缕，滑石欹谁凿，浮梁臬相拄。”他的想象始终没有离开实有的景物，把实有的险峻展开在读者面前。而李白写山：“邈仙山之峻极兮，闻天籁之嘈嘈，霜崖缟皓以合沓兮，若长风扇海，涌沧溟之波涛。玄猿绿罍，舔谖峯岌，危柯振石，骇胆栗魄，群呼而相号。峰峥嵘以路绝，挂星辰于岩。”想象已经从实有的景物飞向虚幻的境界。从层峦叠嶂想到风扇波涛，山就仿佛动起来了；从山的险峻联想到骇胆裂魄的猿啸罍号，恐怖气氛就出来了；从山的高峻想到星辰仿佛挂在山上，山真高起来了。他把高度夸张了的险峻展现在读

者面前。有名的《蜀道难》和《梦游天姥吟留别》中想象的变幻恍惚，五彩缤纷，神奇壮丽，更是叹为观止。

想象在实有的境界中驰骋，长于逼肖地反映现实；想象在虚幻的境界中飞翔，富于浪漫色彩。各有千秋。同是运用想象，我们可以看到现实主义诗人与浪漫主义诗人想象方式的大略差异。而同是浪漫主义诗人，不同的风格，想象也是有差别的。李白的想象天上地下，瞬息万变，但常常是联贯的，一个想象引起相连的另一个想象，一个镜头接另一个镜头。李贺的想象也瞬息万变，却常常一个一个兀突的出现。同样壮丽，而想象的方式实存差异。

可以说，一个接一个的、人间天上、了无羁绊的瑰丽想象，把李白奔放壮大的爆发式感情尽情地抒发出来了，把它形象化了。

三 独特的形象描写手法

鸱触巨海，澜涛怒翻。

——计有功《唐诗纪事》引张碧语

感情爆发，浮想联翩，只萦回于诗人心间。“神思方运，万涂竞明；规矩虚位，刻镂无形。”要把镂刻于心中的形象变为文学形象，还有一番刻画的功夫。在诗歌史上我们可以看到，不同艺术风格的诗人，不仅感情基调和表达方式不同，想象方式不同，而且形象的刻画手法也不同。

与他的爆发式感情和瞬息万变的想象相适应，李白刻画形象的手法是粗犷的、传神的。如果用国画来比方，李白的是写意画，杜甫的是工笔画。在李白的画面上，往往三笔两笔，点染出云山雾嶂，烟水迷茫，咫尺万里。在杜甫的画面上，则层峦叠翠，楼台花榭，历历在目，甚至可以看到万山丛中虫蛀了的枫叶，穿行于林间的蜂须上的花粉。李白以写意传神，杜甫以刻画入微传神。

杜甫对现实生活观察的细致，使人惊叹。写春雨：“随风潜入夜，润物细无声。”濛濛雨雾，如烟如纱，是“潜”是“润”，是“无声”，写得是那样准确，换一个字也不行。写舟行：“石出倒听枫叶下，橹摇背指菊花开。”舟行于石崖之下，石崖横出，则落叶之声在上，故曰倒听；飞橹迅行，则菊岸之移忽后，故曰背指。不是细心观察，反复捉摸，是写不出来的。杜甫的诗，大率如此。

李白就完全不同了。他只在大处着墨，描摹神态，而抛开其它。他笔下的形象，往往是粗犷的、壮大的。“项王气盖世，紫电明双瞳。”只画项羽的一双电光闪烁的眼睛，就把那英雄气概写活了。至于面貌、身材、衣冠、动作，各各留给读者去联想。“骏发跨名驹，雕弓控鸣弦。鹰豪鲁草白，狐兔多肥鲜。遮相驰逐，遂出城东田，一扫四野空，喧呼鞍马前。”这写的是一个壮观的秋猎场面。你就去想象吧，各各以自己的联想，去丰富这个场面。同是“喧呼鞍马前”，有人可能会想到地上堆着猎获物，猎手们欢呼着。有的人想到的可能是猎手们刚刚跳下马，举着雕弓欢呼，各种猎获物还挂在马背上。另外的人，还可能想起别样的画面。甚至可以凭自己的经历，去想象猎手们的各种神情笑貌。李白只是勾勒出猎手们的英雄气概和欢乐气氛，

整个画面却“光彩炜炜而欲然，声貌岌岌其将动”，牵动读者的想象，人物和场面，以它远远超出字面的丰富内容，在读者心中再创造出来。李白的想象实在驰骋得太快了，过多的场面一个接一个出现，他无法一笔一画细细雕琢。精雕细镂，会妨碍他感情的爆发式抒发和想象的飞驰。

李白写自然景物，也不像杜甫那样如实细写。“众鸟高飞尽，孤云独去闲，相看两不厌，只有敬亭山。”敬亭山是个什么样子呢？他没有写。你就去想象吧！它悠闲自得，仿佛也有感情，至于形状、色彩，各各可以凭借各人的想象去再创造。“天下伤心处，劳劳送客亭，春风知别苦，不遣柳条青。”劳劳亭是个什么样子呢？他也没有写。但是他抓住了折杨柳以赠别这一点，来了个传神之笔，把春风和杨柳都人格化了，把无限感情赋予了最关离情别绪的春风杨柳，让人在动情处引发无数联想，各各以自己的亲身经历去想象这劳劳亭送别的情景。

大处着墨，写意画般的形象表现手法，很和谐地表现了他爆发式的感情和瞬息万变的想象，塑造了他诗歌的独特形象。李白的崇拜者张碧在评论李白诗歌的形象时说：“鸱触巨海，澜涛怒翻。”真是一语中的。

李白诗歌的独特风格是不可重复的，但却不是唯一的，就像我们既赞美松柏的挺拔，又欣赏牡丹的富丽，神往于水仙的淡雅，又向往于玫瑰的鲜艳一样，我们赞美我国诗歌史上杰出诗人们的各种风格，赞美百花竞艳。

“风格就是人”。作家的思想感情、美学理想、艺术素养，总是这样那样地渗透到自己的艺术风格中；时代、阶级、民族的各种因素，总是这样那样地在作家的艺术风格中留下或深或浅的烙印。李白的艺术风格，前后略有变化，这与安史之乱前后不同的时代特点有关，也与诗人的生活遭遇有关。不过，这又是另一个很有意思的需要细加研究的问题了。

（原载《诗刊》1978年第9期）

臧克家

李白的人品与诗品

“李白一斗诗百篇。
长安市上酒家眠。
天子呼来不上船，
自称臣是酒中仙。”

这是李白亲密的诗友杜甫用诗句给他精神的一幅写照。

这幅精神写照，维妙维肖，十分光彩，也十分动人。李白的诗、酒、才、气，都在其中了。

六七岁时，我从文艺才华很高的农民朋友“六机匠”说的故事中第一次听到李白的名字。他说：“黑蛮国来了一封书信，满朝文武，没人认识。皇帝召来了李白。他喝酒喝得醉醺醺的，高力士给他捧着砚台，刷刷刷，一路栽花，很快就把回信写好了，龙颜大喜。”

故事中的李白，在我的童心上留下了深刻的印象：这个人多有才，多傲气！我为他伸出了大拇指。

几乎就在同时，大人教我读一些古典诗歌，第一首就是“床前明月光……”，感到亲切又平易，很快就成诵，常常当歌唱。另外，还读了他的《独坐敬亭山》，心想，这人真有点特别：“相看两不厌，只有敬亭山”，简直把山当成朋友了。

记得中学时代，一位善画的同学替我画了一幅“举杯邀明月图”，清瘦的诗人举起杯来，昂首向着明月，一棵高挺的梧桐立在他的身旁。这幅画，我曾裱好，保存了好多年。

十岁前后，入初小以前，读了古文六十多篇，都能背诵。李白的《与韩荆州书》，虽然是求人，但其中充满自信与自许的豪情与壮志。每读至“请日试万言，倚马可待”，“而君侯何惜阶前盈尺之地，不使白扬眉吐气、激昂青云耶？”心为之壮，气为之扬！

从青年、中年一直到老年，读李白的作品渐渐多了起来，对他的生平身世，了解得也比较深了，与儿时对他的整个印象，是契合的。

我爱李白的人品。我爱李白的诗品。

李白，被呼为“谪仙人”。对于贺知章赠给他的这个美妙而又神奇的称号，他感到光荣而自豪。贺知章逝世之后，诗人写了悼诗：《对酒忆贺监二首并序》。第一首开头就说：“四明有狂客，风流贺季真，长安一相见，呼我‘谪仙人’。”第二首末四句是：“人亡余故宅，空有荷花生。念此杳如梦，凄然伤我情。”可谓一往情深。

“谪仙人”三字，确乎道出了李白的才华，酒德，超逸的精神，飘然出世的风貌。

以貌取人，就从生相上看吧。李白的崇拜者魏颢眼中李白的形象：“眸子炯然，哆如饿虎。或时束带，风流酝籍”。

“自采石至金陵，著宫锦袍，坐舟中，旁若无人。”这是宋祁笔下的李

白。

我每次读到这些描绘时，心气昂扬，精神振爽！李白的精神，在我心中；李白的风貌，在我眼底。

李白，仙风诗骨，全无半点庸俗气味。给儿子起个乳名——“明月奴”，也令人感觉高超而光辉。

诗人晚年，穷困死于当涂。后人附会，说他醉后捞月溺死水中。这足见人民心目中的李白是一个传奇人物。他生前高吟：“欲上青天揽明月”，死后，也给他的死带上点神秘而超逸的“仙味”。

诗人与酒从来是一家的。李白与酒结缘特别深。提到酒就会联想到李白，提到李白也会立即想到酒。兰陵美酒由于李白的一句诗，至今成为名牌珍品。李白的诗中充满了酒味。酒是他生命的源泉，酒是他诗的灵魂。“百年万六千日，一日须倾三百杯”；“烹羊宰牛且为乐，会须一饮三百杯”。不但与友朋共饮，而且：“举杯邀明月，对影成三人”。

李白为什么嗜酒如命？

人生在世，各有所好。但李白沉湎酒中，我想也还是有其他原因的。

一个胸怀大志、政治上失意、命运坎坷、到处碰壁的人，往往怨愤填膺，借酒浇愁，在陶醉中求得心灵的温馨。这一点，在李白身上，看得很清楚。

“人闷还心闷，苦辛常苦辛。愁来饮酒二千石，寒灰重暖生阳春。”

另外，李白对人生有“浮生若梦”、及时行乐的想法。因此，他“但愿常醉不愿醒”。不惜“五花马，千金裘，呼儿将出换美酒”，为了“与尔同销万古愁”。他看到“古来圣贤皆寂寞，惟有饮者留其名”。他赞赏“昔时宴平乐”的陈王，他喜欢醉如泥的山公。

李白的诗心，感到人生的短暂，天地不过是万物逆旅，光阴不过是百代过客。所以，他学仙求道，在诗篇里出现了安期生一类的神仙，好似很迷信。其实，他是在自欺中以求精神的超脱而已，他何尝真信符篆可以使人长寿，药石可以使人永生。他讥讽“赤怒震神威”的“秦皇”，“但求蓬岛药”，结果是“金棺葬寒灰”。

李白对于人生的看法是达观的，顺乎自然的，和陶渊明的“聊乘化以归尽，乐夫天命复奚疑”有点近似。从《日出人行》中可以证实这一点。

“草不谢荣与春风，木不怨落于秋天。谁挥鞭策驱四运？万物兴歇皆自然。”批评羲和与鲁阳“逆道违天，矫诬实多”。诗人自己呢？

“吾将囊括大块，浩然与溟滓同科。”

李白爱山，爱水，爱大自然风光，爱得深沉，爱得入骨，从中吸取灵感，发为歌咏，情与景谐，达到很高的境界。他自己说：“五岳寻仙不辞远，一生好入名山游。”他生平寻名山，涉江河，访古迹，览名胜，足迹几经半个中国。“初隐岷山，出居襄汉之间，南游江、淮，至楚，观云梦……去之齐、鲁，居徂徕山竹溪。入吴，至长安……北抵魏、赵、燕、晋，西涉歧邠，历商于，至洛阳，游梁最久。复之齐、鲁，南游淮、泗，再入吴，转徙金陵，上秋浦、寻阳。天宝十四载，安禄山反……白时卧庐山……以汗麟事长流夜郎，遂汎洞庭，上峡江，至巫山，以赦得释，憩岳阳、江夏。久之，复如寻阳，过金陵，徘徊于历阳、宣城二郡。其族人阳冰为当涂令，白过之，以病卒”。上面是曾巩给李白画的一幅李白生平行迹图。李白在不同时代，不同环境，不同心情下，给我们留下了多少美丽山河的景色。有的雄壮撼人灵魂，有的清秀媚人眼目。诗人的笔，诗人的心，给伟大祖国的山川风物以美好的

颜色、动听的声音。在这样一些风景诗中，我们触到了诗人热爱祖国、热爱自由的一颗感人的真心！

大自然，能陶冶人的性情，使人胸怀开阔，心情舒畅，而且“清风明月不用一钱买”，“耳得之而为声，目遇之而成色。”山川的形象在诗人笔下，千态万状，各呈异色。《庐山谣》既写出了庐山的形势，也写出了“先期汗漫九垓上，愿接卢敖游太清”的谪仙人的气魄。“登高壮观天地间，大江茫茫去不还”，读之令人心旷神怡。另一首《望庐山瀑布》也极有名。“仰观势转雄，壮哉造化功！海风吹不断，江月照还明”。“飞流直下三千尺，疑是银河落九天”。瀑布的气势情态，如在目前，如在耳边。

写静景的，像《山中答问》，情趣幽深。《黄鹤楼送孟浩然之广陵》千载传诵，家喻户晓。“孤帆远影碧空尽，唯见长江天际流”。这样一些好句，谁不喜爱？

《秋浦歌十七首》美丽如山花照眼，圆润如荷珠滚动，有色有香，沁人心脾。我特别喜欢《峨眉山月歌》：“峨眉山月半轮秋，影入平羌江水流”，景色多动人啊。我也极爱“山从人面起，云傍马头生”这两个句子，状难写之景，如在目前，写来自自然然，似毫不费力。这全凭美妙心灵去捕捉而来，单凭艺术技巧是徒然的。

我国古代，有些诗人，同时又是政治家。李白不以政治家见称，他却有很大的政治抱负，很高的政治热情。他的诗人性格，生活态度，不可能成为一个政治家。

当李白初辞家入京时，他高吟：“仰天大笑出门去，我辈岂是蓬蒿人？”趾高气扬，幻想很多，以为可以登高位，凌青云，天真得意，情态可掬。他在长安，短暂的数年间，心怀舒达。“归来入咸阳，谈笑皆王公。”“方希佐明主，长揖辞成功。”他是想望在政治上有所作为，辅佐玄宗治国平天下的。终于受到排挤，满腔怨愤“五噫出西京”！可是他壮志不衰，自信自许：“才力犹可倚，不惭世上雄。”

李白，不但有文才，而且有武略。他在诗中一再高唱：“愿将腰下剑，直为斩楼兰。”“弯弓辞汉月，插羽破天骄。”在安禄山之变以后，他随永王东巡，还这么说：“但用东山谢安石，为君谈笑静胡沙。”他个人有政治理想，希望得到实现的机会。即使到了晚年，还希望像姜尚那样，被认识，被提拔重用。失意之后，始终遗憾：“总为浮云能蔽日，长安不见使人愁。”他把前代的一些政治家引为同调，表现出崇敬仰慕之情，像姜尚、乐毅、贾谊、萧何、曹参、张良……他在诗中常常提到这些名字，为他们的壮志得遂、功业建树而赞叹。特别是对于谢安，他更是佩服，倾注了极大的热情，从中得到鼓励与安慰。谢安成为他心中的典范人物。

李白之所以官场失意，潦倒终生，是因为他有正义感，是非感。他对当权人物，像杨国忠、高力士、杨家姊妹之类，极为不满，对于唐玄宗的所作所为也颇腹非。看他笔下的反面人物：“中贵多黄金，连云开甲宅，路逢斗鸡者，冠盖何辉赫！鼻息干虹蜺，行人皆怵惕。”安禄山之乱，是由于玄宗姑息养奸。“俯视洛阳川，茫茫走胡兵。流血涂野草，豺狼尽冠纓。”这一方面表现了诗人对祖国的热爱之情，另一方面不也反映了他对这次叛乱酿成者的不满吗？坏人当道，“无人识骏骨，绿耳空腾骧。乐毅傥再生，于今亦奔亡”。处身斯世，只有“揽涕黄金台，呼天哭昭王”的份儿了。其志可感，其情可悯。报国有心，回天无力，“空吟《白石烂》，泪满黑貂裘”。时逾

千载，我们今天读他的《梁甫吟》，读到：“阖闾九门不可通，以额扣关阖者怒。白日不照吾精诚，杞国无事忧天倾”，心内怨怆，为之不平！

李白，对当时的王侯是轻蔑的。他身在草野，“黄金白璧买歌笑，一醉累月轻王侯”。他在《梦游天姥吟留别》这篇杰作的结尾放怀高歌：“安能摧眉折腰事权贵，使我不得开心颜！”

重然诺，讲义气，愤世违世情，闹到了“世皆曰可杀”的地步。他的好友杜甫说：“吾意独怜才”，对他表同情。杜甫是深知李白的为人的，为李白的遭遇愤愤不平，叹息道：“冠盖满京华，斯人独憔悴。”又用两个诗句为李白成就高兴，为他生平的不幸惋叹：“敏捷诗千首，飘零酒一杯。”

李白虽然不在其位，对国计民生，还是很关注的。他希望：“天地皆得一，澹然四海清。”国家统一，民生安乐。对于唐玄宗、杨国忠发动的不义战争，他坚决反对：“如何舞干戚，一使有苗平！”在名篇《战城南》中，他以不忍之心描绘了战争的惨酷，强调“乃知兵者为凶器，圣人不得已而用之”。

对于反侵略的正义战争，李白却有很高的爱国主义热情。他鼓舞“下北荒”的“天兵”：“何当破月氏，然后方高枕。”在《塞下曲》中，他高唱：“弯弓辞汉月，插羽破天骄。”他诗篇中的卫国战士的形象，都是不怕牺牲，英勇战斗，极为动人的：“城头铁鼓声犹震，匣里金刀血未干。”对于突破敌人重围的战将，也予以赞许：“突营射杀呼延将，独领残兵千骑归。”

李白的风度是超逸的，心胸是广阔的，性格是豪侠的。他为历史上有名的侠客朱亥、侯嬴、专诸、荆轲、高渐离……树碑立传，大唱赞歌：“三杯吐然诺，五岳倒为轻。眼花耳热后，意气素霓生……”。《东海有勇妇》一诗为“捐躯报夫仇”的这位“勇妇”，倾出崇敬的热情，大叫：“十子若不肖，不如一女英！”诗人自己，慷慨侠义，肝胆照人。“欲邀击筑悲歌饮，正值倾家无酒钱……黄金逐手快意尽，昨日破产今朝贫。”这是何等气度！我每读到“金陵子弟来相送，欲行不行各尽觞”这样一些句子，心便为之壮，气便为之舒。

这种轻财好义的行为，一诺千金，珍重友情的风度，在李白的性格中颇为突出，给我们留下了深刻的印象。

李白一生，留下了近千首诗，这些作品中，有动人的山光水色，有缅怀往古的幽情，有友朋往来的赠答，有战士征伐的苦辛，有深闺思妇的情怀，有归隐与宦情的矛盾，也有诗酒飘零的豪情与酸辛……在诗人笔下，有不少妇女的形象：天真朴素的乡村妇女，西施曾经浣纱的石头。《长干行》、《采莲曲》、《子夜吴歌》四首、《绿水曲》，珠圆玉润，真挚精美，千古流传，令人喜爱。《秋浦歌》也很优秀。像“为我一挥手，如听万壑松”一类的名句，触目皆是。

在李白的作品中，涉及社会生活、人民疾苦的较少，与杜甫比较，情况大大不同。这不能不算是一个缺陷。当然，他也写了《丁都护歌》，同情拖船的纤夫：“一唱都护歌，心摧泪如雨。”写了“炉火照天地，红星乱紫烟”的炼矿砂的场景。撼动我心，永不能忘的是下面这三首：

《宿五松山下荀媪家》——“令人惭漂母，三谢不能餐！”我们读了，也三谢心惘然！再就是为了酿酒村民的送别，诗人无限深情地唱出：“桃花潭水深千尺，不及汪伦送我情。”另外一首，《哭宣城善酿纪叟》，生死无间，短句情长：“夜台无李白，沽酒与何人？”写得多么天真，多平易，多亲

切，多新颖呵。

李白在《古风五十九首》中，一开头就气势雄壮地大呼：“大雅久不作，吾衰竟谁陈？”他感叹：“王风委蔓草，战国多荆榛……自从建安来，绮丽不足珍。”从中可以看出李白对诗歌的看法和他个人的高尚抱负。对于六朝形式主义的淫靡诗风，诗人是大为不满的。他要挽狂澜于既倒，继承从《诗经》开始的现实主义传统，恢复建安风骨。这样的主张，陈子昂首倡于前，到了李杜才以丰富多彩的创作收到了成效，使诗风为之一变，诗史称为“盛唐”。李白的诗风，虽然是浪漫主义的，但从文艺传统着眼，仍在现实主义范围以内。李白的诗，显然受到《楚辞》的影响，从《行路难》、《梁甫吟》、《梦游天姥吟留别》中就可以看出。他还公然用《代寄情楚词体》作诗的标题。李白虽然反对六朝的“绮丽”，但对某些六朝诗人，他还是佩服的，在诗中时常提到谢灵运……特别对于谢朓，更是倾倒。“解道澄江静如练，令人长忆谢玄晖”，情深可见。

李白的诗，极朴素，也极自然。抒发性灵，尽去雕饰，受到乐府民歌影响颇大。总观他的诗作，古多律少。了解了李白的人品，自然也就了解他的诗品。一个天马行空的性格，格律如何缚得住他？

“李杜文章在，光焰万丈长。”韩愈的这两句评价，是公允的。李白、杜甫不但是盛唐时代的两位大诗人，也是诗史上的两颗大星。我们祖国文苑也以有了他们感到光荣与骄傲。

当然，黄金足赤从来少，白璧无瑕自古稀。李白的思想里，“人生如梦”的观念是相当突出的。在他的诗中酒气太浓，山水清音略多，而人间疾苦嫌少。而且，章台走马，挟妓冶游，不一而足，自鸣得意，这虽然可以说是裘马清狂，但情调未免太低下了。

1982年8月29日定稿
(原载《诗刊》1982年第10期)

裴 斐

李白与月

——兼论李白性格的叛逆性与平民性

一 李白笔下的月光世界

从历史上看，我们是个特别喜欢月亮的民族。入晚，我们抬头望月，想起住在那里面的嫦娥、张果老、吴刚、白兔和蟾蜍，再想起古典诗词中有关月亮的佳篇名句，有一种特别的感受。如果这也算是一种民族心理，那么最善于表现这种心理的诗人就是李白了。

李白咏月，不像别的诗人仅留下若干名篇名句，他还用多不胜计的篇句构织出一个特殊的世界。李白笔下的月光世界，千姿百态：

“小时不识月，呼作白玉盘；又疑瑶台镜，飞在青云端。”（《古朗月行》）

“待月月未出，望江江自流。倏忽城西月，青天悬玉钩。”（《挂席西江上待月有怀》）
满月如镜，新月如钩，这是说月的形状。

“秋风渡江来，吹落山上月。主人出美酒，灭烛延清光。”（《送崔氏昆季之金陵》）

“月随碧山转，水合青天流。杳如星河上，但觉云林幽。”（《月夜江行寄崔宗之》）
这是写月出的位置及其周围环境。李白写得最多的是山上月和山间月，视野开阔，月的动态使人顿生清新明媚的舒畅之感。另有水上月，望去又别是一种迷濛幽冷的景象：

“玉蟾离海上，白露湿花树。云畔风生爪，沙头水浸眉。”（《初月》）

“四郊阴霭散，开户半蟾生。万里舒霜合，一条江练横。”（《雨后望月》）

有时月挂松梢，给人以窅缈古奥之感：

“我有万古宅，嵩阳玉女峰。长留一片月，挂在东溪松。”（《送杨山人归嵩山》）

有时月亮透过藤萝窥见，则又令人心清神爽：

“闲窥石镜清我心，绿萝开处悬明月。”（《庐山谣》）

“摇荡女萝枝，半挂青天月。”（《忆秋浦桃花旧游》）

以上所举山、水、松、萝，是为说明月出的位置，其本身又是李白咏月诗中常见的景物，或幽冷隽永，或刻削古峭，无不具有一种非人间的童话般的幻想色彩。景物是真实的，极为寻常的，却又好像是在梦幻中看见的。有时还能看见些在月光下活动的小动物——猿和鹭，也使人产生同样感觉：

“秋浦多白猿，超腾若飞雪。牵引条上儿，饮弄水中月。”（《秋浦歌》其五）

“痛饮龙筵下，灯青月复寒。醉歌惊白鹭，半夜起沙滩。”（《送殷淑》其三）

白猿饮水、白鹭受惊起飞，都是从现实里捕捉到的真实动态。有趣的是，这些动态并未破坏，反而增强了月光世界的静谧和神奇。甚至是人的活动，也很难打破上述的意境。李白的月光世界里人物形象为数不多，均出自下层社会，如：

“东阳素足女，会稽素舸郎。相看月未堕，白地断肝肠。”（《越女词》其四）

“镜湖水如月，耶溪女如雪。新妆荡新波，光景两奇绝。”（同上其五）

前写月下等待幽会的男女，后写月夜从远处看见的一群湖上少女，均具有活泼的生活气息，却又使人感到真中有幻、动中有静。后首仅以月比水，其实写的也是月夜，只有在月光下才能产生那样的透明感。在这神奇的世界有时还传出劳动者的歌声：

“ 谿水净素月，月明白鹭飞。郎听采莲女，一道夜歌归。”（《秋浦歌》其十三）

“ 炉火照天地，红星乱紫烟。郎明月夜，歌曲动寒川。”（《秋浦歌》其十四）

采莲女已很传神，冶炼工写得尤有声色。火光映脸、歌声远播，何等热烈！但妙处还在画外有画：月夜、寒川。热烈的劳动场面出现在静谧的月光世界，相反相成，相映成趣，可谓画中之神品！

以上举例未必能概括李白笔下月光世界的全貌，却也可以从中看出其基本的特点了。总的说来，李白笔下的月光世界，是一个远离喧嚣尘世的未受污染的世界，它无论怎样变化，永远是那样幽冷而静谧，使人产生达到透明和空灵程度的纯洁感。这个世界的自然存在既是真实的，而它在李白诗中出现又具有特殊的意义。李白写过许多游仙诗，也写过不少歌咏隐逸的诗，这些作品经常是借题发挥，以抒发怀才不遇的苦闷；但他却很少把自己的苦恼和愤懑带进笔下的月光世界。李白像别的不满现实的诗人一样也需要有个世外桃源，但他的世外桃源不在仙山也不在田园，而在与污浊现实截然分开的月光世界。“清风朗月不用一钱买”（《襄阳歌》），这个世界无处不在。

二 月光世界里的李白

我们从前面引诗中所看见的，主要还都是客观的景物。李白笔下的月光世界充满灵机异趣，关键还在于能从中看见诗人自己的活动。

李白最喜爱的月下活动是泛舟，用他自己的说法，叫做泛月：

“ 秀色不可名，清辉满江城。人游月边去，舟在空中行。”（《送魏万还王屋》）

李白泛月诗画面均极美，闲情逸致中流露出合流俗的高雅情怀。泛月时他还经常想起王徽之乘兴访戴的轶事，并借以表达自己的情致：

“ 日落山明天倒开，波摇石动水萦回。轻舟泛月寻溪转，疑是山阴雪后来。”（《东鲁门泛舟》其一）

不用说，李白写得最多的还是月下饮酒——即所谓醉月！此类名篇不胜枚举，仅录一首：

“ 花间一壶酒，独酌无相亲。举杯邀明月，对影成三人。月既不解饮，影徒随我身。暂伴月将影，行乐须及春。我歌月徘徊，我舞影零乱。醒时同交欢，醉后各分散。永结无情游，相期邈云汉。”（《月下独酌》其一）

一般说来，李白饮酒诗突出一个“豪”字，咏月诗突出一个“逸”字，一旦二者结合，便表现出一种既豪放又飘逸的性格——可用“清狂”二字概括；除《月下独酌》四首，名篇如《襄阳歌》、《谢朓楼饯别》等均属此类。这种清狂性格一方面说明诗人的骄傲和对污浊现实的轻蔑，同时又流露出深深的孤独感。李白还有些写他步月而归的诗，心情平和，于闲适中同样流露出极深的孤独感：

“ 暮从碧山下，山月随人归。却顾所来径，苍苍横翠微。”（《下终南山》）

“ 对酒不觉眠，落花盈我衣。醉起步溪月，鸟还人亦稀。”（《自遣》）

以上所说泛月、醉月、步月，意境均极优美，要之还在写实。另一类作品则是完全寄兴于想象，如：

“ 耐可乘明月，看花上酒船。”（《秋浦歌》其十二）

“ 俱怀逸兴壮思飞，欲上青天揽明月。”（《谢朓楼饯别》）

“ 我寄愁心与明月，随君直到夜郎西。”（《闻王昌龄左迁龙标遥有此寄》）

明月可乘，可揽，可寄，都是李白的发明；大胆的形象传达出幼稚般天真的

性格。但最有趣的发明还是赊月：

“南湖秋水夜无烟，耐可乘流直上天。且就洞庭赊月色，将船买酒白云边。”（《陪族叔晔及贾至游洞庭》其二）

“昔日绣衣何足荣，今宵赏酒与君倾。暂就东山赊月色，酣歌一夜送渊明。”（《送韩侍御之广德》）

李白诗中从无赊酒，却有赊月。酒是要用钱买的，没钱的时候就用五花马、紫绮裘、龙泉剑去交换。同自然造化打交道容易得多，“清风朗月不用一钱买”，即使要钱，也可以赊。这种妙趣横生的想象，表现出诗人以天地为衾枕的襟怀。李白还有一首问月诗，其艺术成就与后世苏轼问月词堪称合璧，而其思想深度又远过苏词：

“青天有月来几时？我今停杯一问之。人攀明月不可得，月行却与人相随。皎若飞镜临丹阙，绿烟灭尽青辉发。但见宵从海上来，宁知晓向云间没。白兔捣药秋复春，嫦娥孤栖与谁邻？今人不见古时月，今月曾经照古人。古人今人若流水，共看明月皆如此！唯愿当歌对酒时，月光常照金樽里。”（《把酒问月》）

除中间两句用神话点缀之外，整首句句写实，语言朴素犹如儿歌，却又通篇贯穿哲学的沉思。造化的无穷（永恒）与人生的短暂，乃是人类永远无法克服的矛盾。李白问月诗表述的正是这种人人都能理解的矛盾并由此产生的苦恼；表述得巧妙生动，又极为质朴，从而使我们对诗人倍感亲切。我们读诗时想起李白，正如李白写诗时想起在他之前的古人一样，会产生一种莫可名状的感伤，同时也能得到难以言喻的慰藉。既然古人、今人以至未来的人都要面对同样的矛盾和苦恼，这共同的矛盾和苦恼也就使世代的人彼此沟通，产生某种感情上的共鸣；沟通的媒介便是大家都能见到并会由它引起遐想的月亮。诗的奥妙往往就在把人人都可以理解的感受用独特的方式说出来。

以上举了泛月、醉月、步月、乘月、揽月、寄月、赊月、问月，未举例的还有弄月、玩月、宿月……对月亮感兴趣的诗人固然不少，可谁能像李白一样翻出这许多花样？所有这些作品，乍一读都是触目成吟之作，而细加玩味，便觉出其中蕴含着奇妙的思想和丰富的情趣。不仅如此，李白在月光下还经常产生一些别的联想，抒发一些别的情感。先说月夜思乡，这类作品甚多，仅举一例：

“床前明月光，疑是地上霜。举头望明月，低头思故乡。”（《静夜思》）

再有月夜思友：

“寒月摇清波，流光入窗户。对此空长吟，思君意何深！”（《望月有怀》）

李白歌咏征人思妇的两地相思，亦多在月夜，如：

“明月出天山，苍茫云海间。长风几万里，吹度玉门关。……戍客望边邑，思归多苦颜。高楼当此夜，叹息未应闲。”（《关山月》）

“长安一片月，万户捣衣声。秋风吹不尽，总是玉关情。何日平胡虏，良人罢远征。”（《子夜吴歌》其三）

月亮还经常引起诗人怀古之幽情：

“旧苑荒台杨柳新，菱歌清唱不胜春。只今惟有西江月，曾照吴王宫里人。”（《苏台怀古》）

以上所述思乡、思友、男女相思和怀古，都是人们日常生活中常有的感情。这些感情在李白诗中多由见到月亮引起，这是值得注意的。就拿思乡来说，本是历代抒情诗中常见的主题，但各人思念的内容很不相同：有的是“雕栏

玉砌”，有的是“草屋八九间”；而引起李白思念的却是故乡的月亮（有时是故乡的山水花草）！在人所接触的自然万物之中，再没有什么东西比月亮更具有普遍性和永恒性了！此时此地与彼时彼地，什么东西都有变化，唯独月亮没有变化，因此很容易由月亮引起各种念旧的感情。太阳也具有这种普遍而永恒的性质，但太阳刺眼，平时看不清楚，很难使人产生缠绵的感情。而在月明如洗的夜晚就容易想入非非，想起遥远的故乡、朋友、亲人甚至古人，产生真挚而美好的怀念之情。所以说，李白这类作品抒发的感情既是人们生活中常有的，而抒发的方式也是平易近人、人人都能接受的，实足以代表李白性格的纯朴的一面；《静夜思》成为千百年来妇孺皆知的名篇便是最好的证明。不过，为了充分揭示李白的这种性格，最后还要举一首他暮年时期的作品：

“我宿五松下，寂寥无所欢。田家秋作苦，邻女夜春寒。跪进雕胡饭，月光明素盘。令人惭漂母，三谢不能餐。”（《宿五松山荀媪家》）

“天子不能屈，四海不足容”的李白，在一个普通农民家里竟如此虚心下气，这并不能由暮年的寥落解释。同一时期，当他谈起自己接受一些地方官吏的馈赠时，诗里是这样写的：“群凤怜客鸟，差池相哀鸣。各拔五色毛，意重泰山轻。赠微所费广，斗水浇长鲸。”（《献从叔当涂宰阳冰》）不但口气很大，而且仍然是一副桀骜不驯的样子。到了农妇荀媪跟前，他却显得多么温和而诚挚！对待上层人物的馈赠可以漫不经心，对待劳苦农民的接济却真动了感情；这只能由诗人的平民性格去说明。这是李白诗中最感人的画面之一，真希望有画家把它临摹下来！

综上所述，月光世界里的李白，从他的活动（泛舟、喝酒、歌舞……）、他对自然美的感受、对在自然美景中所能产生的各种奇情异趣的体念和洞悉、对故土和朋友以至古人的怀念，以及他对劳动、爱情和女性美的欣赏等等，均无不呈现出天真纯朴、平易近人、热爱生活和富于情趣的性格；这是一种雅俗共赏、人人都能理解、人人都会喜爱的性格。本文以上的全部征引和分析均为说明李白的这种性格，而说明这种性格又是为以下的论点提供论据。

三 两个世界两个李白

李白主要是个活动在上层社会的政治抒情诗人，其主要作品是以怀才不遇为基本主题的政治抒情诗。这些作品，在抗议统治者压制和埋没人才的同时，还通过对宫廷腐败、政治黑暗以及穷兵黩武的开边政策等等的揭露和攻击，预示并真实地反映了唐帝国盛极而衰的历史过程。李白还有其它一些作品，并未涉及政治，而是歌咏游仙、隐逸、游山玩水等等，于闲情逸致中时而流露出“奈何天地间，而作隐沦客”（《送岑征君归鸣皋山》）的深沉痛苦，有时突然唱出“安能摧眉折腰事权贵，使我不得开心颜”（《梦游天姥吟》）的高调，有时又发出“我本不弃世，世人自弃我”（《送蔡山人》）的低吟，便都说明他的高蹈忘机是一种假象，其实是他政治失意时排遣苦闷的一种方式（有时这也是他抬高从政身价的一种方式），同样可以从其中看出怀才不遇的主题。此外，李白诗中还有另一个常见的主题：人生若梦。这在

以《将进酒》为代表的饮酒诗中表现得最鲜明。李白歌咏的人生若梦，从主导方面说，并非出于对人生意义的虚无主义见解，相反它是由于积极入世的人生理想无法实现而发出的激愤之辞，同怀才不遇的抒情一样充满失望的痛苦和反抗的激情，表达出对现存社会秩序的怀疑和否定，具有深刻的社会内容。这两个基本主题贯穿着李白的大部分作品，从中我们看见的李白是高傲的李白、由于感到没有出路而忧愤不已的李白、放浪不羁并对许多公认的神圣观念表示轻蔑的李白、“世人皆欲杀”的“狂人”的李白——这就是上层社会中的李白，其言语行动均表现出鲜明的叛逆性格。

然而，从李白诗歌中还能看出另一个世界和另一个李白。这个世界里的李白不谈政治，也很少发牢骚，而主要是赞美大自然的壮丽景色，歌咏友情，抒发思乡、相思、惜别、怀古这样一些人们在日常生活中共有的感情（均不具有特定的社会内容）；其中出现的人物形象，如游侠、商人、歌妓、农民、农妇、船夫、工匠、酒叟、当垆女、采莲女等等，绝大多数属于下层社会。诗人笔下的这个世界充满光明和人生的情趣，从中看见的李白主要给人以天真纯朴和性情温和的印象——这就是在日常生活和同下层社会接触中的李白，表现出人人都会对他感到亲切的平民性格。

两个世界、两个李白，区别明显，但要从作品题材上划出界线却很难。比如说，山水诗一般只是表达诗人对自然美的独特感受，但有时他也要发泄政治失意的愤懑（如《梦游天姥吟》），或为表示对社会秩序的轻蔑故意做出玩世不恭的样子（如《庐山谣》），甚至赋予山水某种政治方面的、主观的感情色彩（如《蜀道难》）；与此相反，在他的政治抒情诗中又经常穿插着对于自然美景的精彩描绘（如《赠江夏韦太守良宰》）。这就说明，李白作品中的两个世界、两种性格是互相渗透的，难以题材区分，即使由具体作品区分有时也办不到。诗人所反映的社会和他自己毕竟都是有机的统一体。然而，统一体是由两个方面构成的，指出这点对于正确了解这个在历史上受过许多委屈的诗人是会有帮助的。

上层社会中的李白是“狂人”的李白，最引人注意的是他的叛逆性格；在大自然怀抱、日常生活以及在同下层社会接触中的李白是普通人的李白，最引人注意的是他的平民性格。两个李白相互映辉，相得益彰。正因为“狂人”的李白是那样骄傲狂放、目空一切，我们才更加喜爱他在自然界、日常生活和在同下层社会接触中表现出来的平民性格；同样道理，正因为普通人的李白是那样温和平易、热爱生活并富于情趣，我们就更加同情他在上层社会表现出来的叛逆性格。

李白性格的叛逆性是大家注意到的，李白性格的平民性则往往被忽视。本文前面所作的作品赏析，目的就在强调李白的被忽视的一面。

（原载《文史知识》1982年第10期）

王运熙

李白诗歌的两种思想倾向和后人评价

李白一生怀有宏大政治抱负，希冀建功立业，报效国家，垂名史册。另一方面，他在日常生活中常常痛饮求欢，放诞不羁，周游名山，求仙访道，表现出遗弃世俗的倾向。李白为人的这两种不同倾向，在其诗歌中均有鲜明的表现。历代李诗评论者，虽然多数人都看到这两种不同倾向，但有的人在评论时不免强调其某一面而忽视其他一面，因而产生了若干片面的言论。本文拟概述李白思想入世、出世的两重性，然后围绕这一问题选择一些有代表性的看法进行考察和分析。

一 李白诗歌的两种不同思想倾向

李白在青年时即怀抱建功立业的志向。他在 20 多岁时离开故乡蜀地，仗剑东游，即是为了谋求政治出路。在寓居安陆时，他申述自己的政治抱负有曰：“申管晏之谈，谋帝王之术，奋其智能，愿为辅弼。使寰区大定，海县清一，事君之道成，荣亲之义毕。”（《代寿山答孟少府移文书》）天宝初年，他被唐玄宗征入长安，供奉翰林，不久即受谗言诋毁，被放出京。在前后不满三年的时间里，李白认识了朝廷政治的黑暗，并痛感到自己怀才未中的不幸遭遇。其《古风》中的《咸阳二三月》、《燕昭延郭隗》、《大本扬飞尘》、《登高望四海》诸篇和乐府歌行《行路难》、《梁甫吟》等都是这方面的代表作品。《大本扬飞尘》篇痛斥玄宗手下的一些宦官以善于斗鸡而得宠幸。《燕昭延郭隗》云：“珠玉买歌笑，糟糠养贤才。”《登高望四海》云：“梧桐巢燕雀，枳棘栖鸳鸯。”都是当时政治黑暗、佞人得志、贤才遭受排挤打击现象的真实写照。《行路难》三首，更是长歌当哭，淋漓尽致地抒发了他怀才不遇的悲愤。离开长安后，李白继续漫游各地，对天宝后期的政治腐败，国运垂危，耳濡目染，有进一步的认识，并形诸吟咏。如《古风》中的《胡关饶风沙》、《羽檄如流星》两篇，对扩张战争中唐朝军士的无谓牺牲，特别是天宝十载攻南诏大败，唐军死亡六万，表示强烈不满。又如《远别斋》、《答王十二寒夜独酌有怀》等篇，则对当时佞臣擅权、贤能之士遭受谗毁迫害、唐朝国运危殆等现象进行了讽刺和控诉。

安史之乱爆发，李白认为这是一次建功立业的良好机会，欣然接受永王李璘的邀请，入其幕府。他痛恨叛军对中原地区的严重破坏，“流血涂野草，豺狼尽冠纓”（《古风·西上莲花山》）。他自负能在李璘部队中发挥决策作用，戡定叛乱，“但用东山谢安石，为君谈笑静胡沙”（《永王东巡歌》其二）。他希冀李璘部队能长驱告捷，荡平敌寇，收复京城，“南风一扫胡尘静，西上长安到日边”（同上其十一）。不料唐王朝统治阶层发生内部矛盾，李璘部队被肃宗派兵消灭，李白也因此获罪。在奔亡以至被囚阶段，李白写了若干陈诉衷情、继续关心国事的诗篇，如《南奔书怀》、《赠张相镐》等。流放归来后，他仍然关怀国计民生。肃宗上元元年（公元 760 年），他写了《豫章行》，表现了对豫章郡（今江西南昌市一带）人民应征入伍抗击安史叛军的深切同情。上元二年，唐太尉李光弼率大军出镇临淮（今安徽泗县一带），追击史朝义。李白当时在金陵、宣城一带，闻讯后准备从军，半

路因病折回，因此写了《闻李太尉大举秦兵百万出征东南懦夫请缨冀中一割之用半道病还留别金陵崔侍御十九韵》一诗以纪其事，可见他报国之志至老不衰。次年，他逝世于当涂。

表现积极用世、关怀国计民生的篇章，在李白诗集中有好几十首，在全集中占有一定比重，上面列举的篇章只是其中的一部分。

另一方面，李白一生喜欢求仙问道，其诗歌也常表现出超尘出世之志，他少年时在蜀地所写的《登峨眉山》诗末尾云：“倘逢骑羊子，携手凌白日。”即有升空出世之想。其后出蜀东游，有《游泰山》诗六首，更具体地表现了他的求仙意向。长安从政失败以后，他进一步信仰道教，亲自接受道箓。李阳冰《草堂集序》说李白当时“遂就从祖陈留采访大使彦允，请北海高天师授道箓于齐州紫极宫。将东归蓬莱，仍羽人驾丹丘耳”。直至暮年流放归来，李白求仙之志不变。该时所作的《庐山谣寄卢侍御虚舟》诗有云：“五岳寻仙不辞远，一坐好入名山游。”表现了他一生游名山求神仙的行为和意向。该诗末尾更说他服食丹药，修炼功夫颇深，仿佛已看到仙人在飞翔，他准备追踪遨游太空。李白这类直接描写求仙学道的诗篇也有相当数量。此外，他还有一些不直接写神仙丹药、只是写山中隐居乐趣的篇章，也流露出超脱少俗之志意。如《答俗人问》绝句云：“问余何事栖碧山，笑而不答心自闲。桃花流水杳然去，别有天地非人间。”

李白一生十分喜爱喝酒，常常痛饮以至大醉。大醉之后，就什么也不顾了。他在长安时和贺知章、张旭等结为酒友，号称八仙，杜甫《饮中八仙歌》称他：“李白斗酒诗百篇，长安市上酒家眠，天子呼来不上船，自称臣是酒中仙。”可以想见其风概。他有不少诗作歌咏饮酒之乐，《将进酒》、《襄阳歌》、《月下独酌》（四首）更是这方面的名篇。在痛饮中，李白时常表现出遗弃世俗之意，如云：“钟鼓馔玉不足贵，但愿长醉不复醒。古来圣贤皆寂寞，惟有饮者留其名。”（《将进酒》）

李白集子中还有许多酬赠亲友、抒写日常情景、描写山水风景的作品，不涉及从政或隐遁避世。就其鲜明表示生活理想和态度方面说，主要是上述建功立业和求仙饮酒遗弃世俗这两种倾向。这两种倾向在李白身上都相当强烈，从青年时期即已形成，并且贯穿他的一生。刘全白《唐故翰林学士李君碣记》曰：“浪迹天下，以诗酒自适。又志尚道术，谓神仙可致。不求小官，以当世之务自负。”指出李白既追求饮酒取乐和神仙，又企慕登高位建立显赫功业，是相当中肯的。范传正《唐故左拾遗翰林学士李公新墓碑序》则曰：“饮酒非嗜其酣乐，取其昏以自富。……好神仙非慕其轻举，将不可求之事求之，欲耗壮心、遗余年也。”认为李白纵酒求仙，完全是长安从政失败以后发泄苦闷的举动，败失之片面。如上所述，他在长安从政失败以前，即已纵酒求仙。我们只能说，在长安从政失败以后，他的纵酒求仙的活动，在程度上有所加强而已。

唐代一部分士人有一种风气，即是隐居山林，培养身价，邀得统治者的赏识，藉以获取政治出路，把隐居作为一种手段，作为仕宦的终南捷径。李白早年也曾有这种意向。但对爱好过逍遥自在生活的李白来说，仕宦和隐逸毕竟是一对矛盾。他解决这一矛盾的原则是功成身退，即是先建立功业，垂名史册，然后功成不居，退隐山林江湖。这在他的诗篇中常有表述，如《从驾温泉赠杨山人》云：“待吾尽节报明主，然后相携卧白云。”《赠韦秘书》云：“终与安社稷，功成去五湖。”其例颇多，不烦列举（参考赵翼《瓠北

诗话》卷一)。在这对矛盾中，李白把立功放在第一位，即是首先要立功，然后才甘心隐退，如他自己所说，“铭鼎愧云遂，扁舟方渺然”（《金门答苏秀才》）。李白一生两次从政。入长安待诏翰林前，他正在江南越中一带隐居，参加永王李璘幕府之前，他正在庐山一带隐居，两次征聘，他都欣然出山，说明他先要立功的强烈愿望。两次从政都失败了，他还不甘心，垂暮之年，还打算投身李光弼的大军。

正因为李白十分重视建功立业，报效国家，因此他在诗歌创作方面，重视诗的政治功能。他大力推崇《诗经》，认为诗歌应当继承《诗经》美刺比兴的传统。《古风·第一》云：“大雅久不作，吾衰竟谁陈？”运用《礼记·王制》“命太师陈诗以观民风”的史实，表现出他认为诗歌应当反映社会现实，有裨于政教。《古风·第三五》云：“大雅思文王，颂声久崩沦。”也是追慕《诗经》雅颂之音。其《泽畔吟序》赞美友人崔成甫“忠愤义烈，形于清辞”，主张诗歌应关心政治，表现悲愤内容。孟棻《本事诗·高逸》载李白认为“寄兴深微，五言不如四言”，也是说明他推崇《诗经》，提倡比兴传统。他的诗歌理论和建功立业的愿望是吻合的。

二 对李诗思想倾向的不同评价

我们看到，唐代评论者对于李白诗歌，相当注意其关心政治社会现实的一面。李阳冰《草堂集序》曰：“凡所著述，言多讽兴。”即是说李白诗歌内容，针对现实，富于讽刺和比兴。这评价和李白自己“寄兴深微”的主张相吻合。后来李商隐在《献侍郎钜鹿公启》中有曰：“推李杜则怨刺居多，效沈宋则绮靡为甚。”也是认为李白诗对时弊富于怨刺内容，并在这方面把李白诗和杜甫诗相提并论。李商隐《漫成·其二》诗云：“李杜操持事略齐，三才万象共端倪。集仙殿与金銮殿，可是苍蝇惑曙鸡。”李商隐在这里指出李、杜两人在诗歌创作方面表现大体相似，两人诗歌牢笼万象，内容丰富，境界阔大，这里也包含着对政治社会现实的关心和怨刺。唐末吴融在为释贯休所作的《禅月集序》中说：“国朝能为歌为诗者不少，独李太白为称首。盖气骨高举，不失颂美讽刺之道焉。厥后白乐天讽谏五十篇，亦一时之奇逸极言。”吴融也肯定李白诗富有美刺内容。因为贯休长于七言歌诗，所以吴融就七言歌诗立论。李白七言歌诗写得最多，部分篇章如《远别离》、《梁甫吟》等的确富有怨刺内容，因而吴融特别加以称道。所谓“白乐天讽谏五十篇”，指白氏《新乐府》五十首（后世亦称《白氏讽谏》），也是七言歌诗。白氏还有《秦中吟》等不少讽谕诗，因是五言古体，所以这里不提。杜甫有许多富于美刺内容的作品，因为大多数是五言体，七言歌诗体颇少，所以这里也没有提。

和上述李阳冰、李商隐、吴融请人大力肯定李白诗富于美刺比兴内容有所不同，白居易在这面对李白诗有所不满。他的《与元九书》评论李白诗曰：“李之作，才矣奇矣，人不逮矣；索其风雅比兴，十无一焉。”认为李白诗歌能继承《诗经》风雅传统、具有比兴内容的篇章太少。白居易写《与元九书》，主旨在大力提倡讽谕诗，因而不满李白这类篇章数量太少。在这方面，白居易评杜甫诗，虽认为杜甫有一部分很突出的篇章，但数量也不多。这种意见，只是代表白居易在其中年强调讽谕诗时的一时偏重之论。因此，总的看来，可以说唐代评论者大抵对李白诗关心政治、社会现实，注意讽刺

这种倾向是相当重视并加以肯定的。

和唐代不同，宋代有的批评者对李白诗的思想内容加以指责，评价颇低。这方面可以王安石、苏辙、黄彻为代表。《钟山语录》载王安石曰：“（李）白诗近俗，人易悦故也。白识见污下，十首九说妇人与酒。然其才豪俊，亦可取也。”（《苕溪渔隐丛话》前集卷六引）又惠洪《冷斋夜话》载：“公（王安石）曰：太白词语迅快，然十句九言妇人酒耳。”（《诗人玉屑》卷十二引）王安石认为李白诗歌识见污下，作品十有九篇涉及妇人和酒，这种批评是很片面和错误的。实际李诗内容涉及妇女与酒的，其比重远没有达到全部作品的十之八九。再说，李白诗歌写妇女，言及狎妓而流于庸俗者实属少数，它们或写少女天真姿态和诚挚爱情，如《越女词》、《长干行》等，或写妇女忆念征夫，如《子夜吴歌》、《北风行》等，都很优美动人。其歌咏饮酒的诗，有一部分明显地是借酒浇愁，表现了怀才不遇的悲愤，间接反映了当时政治的腐败，如《行路难》、《宣州谢朓楼饯别校书叔云》等。笼统地指责李白诗歌大多数沉湎酒色、识见污下是不公平的。唐人诗歌，接受南朝乐府清商曲辞和宫评诗的影响，较多描写妇女和男女之情，到北宋，诗的这一功能逐渐为词（长短句）所替代，诗体进一步雅化。王安石生活在婉约词风隆盛的北宋，却不喜写艳词，无怪乎对李白诗的内容要加以贬抑了。

苏辙指责李白不识义理。其言曰：

李白诗类其为人，俊发豪放，华而不实，好事喜名，不知义理之所在也。语用兵则先登陷阵，不以为难；语游侠则白昼杀人，不以为非，此岂其诚能也？白始以诗酒奉事明皇，遇谗而去，所至不改其旧。永王将据江淮，白起而从之不疑，遂以放死。令观其诗固然。唐诗人李、杜称首，今其诗皆在。杜甫有好义之心，白所不及也。……白诗反之（指汉高祖的《大风歌》）曰：“但歌大风云飞扬，安用猛士守四方。”其不识理如此。（《苕溪渔隐丛话》前集卷五引）苏辙认为李白为人不识义理，其诗亦然，并认为杜甫重视义理，为李白所不及。以后黄彻的《溪诗话》指责李白及其诗，见解和苏辙很相近，其说曰：

愚观唐宗（玄宗），渠于白岂真乐道下贤者哉，其意急得艳词蝶语，以悦妇人耳。白之论撰，亦不过为玉楼、金殿、鸳鸯、翡翠等语，社稷苍生何赖？……历考全集，爱国忧民之心如子美语，一何鲜也！……自退之为“蚍蜉撼大木”之喻，遂使后学吞声。余窃谓如论其文章豪迈，真一代伟人；如论其心术事业，可施廊庙，李杜齐名，真忝窃也。（《诗人玉屑》卷十四引）

苏辙、黄彻指责李白及其诗歌，其言论具有明显的片面性。李白参加李璘幕府，是为了乘时建功立业，报效国家，此点前人、近人多有辩证，这里不须细说。李白狂放，的确有悖理之处，如苏辙所举反汉高祖《大风歌》之诗句，但这类诗句在李集中毕竟很少，不能以偏概全。如说李白缺乏杜甫那种“好义之心”，那就不符合事实了。黄彻所谓“玉楼、金殿、鸳鸯、翡翠”，见李白《宫中行乐词》八首之二：“玉楼巢翡翠，珠殿琐鸳鸯。”李白的《宫中行乐词》八首、《清平调词》三首，固是歌颂唐玄宗宫廷行乐生活的奉旨之作，但黄彻执著于此，看不到李白在长安时期及以后，以《古风》为代表，也写了不少爱国忧民的作品，指责李白缺乏这类诗篇，立论就显得很片面了。宋代讥评李诗者不止上述三家，此外如赵次公曰：“白之诗，多在风月草木之间，神仙虚无之说，亦何补于教化哉！”（《杜工部草堂记》）罗大经指责李白在安史乱后所作诗歌，“不过豪侠使气，狂醉于花月间耳。社稷苍生，曾不亲其心膂”（《鹤林玉露》）。看法与王安石、黄彻相似，其片面性也是很明显的。

对李白诗的思想内容，王安石指责为识见污下，苏辙、黄彻指责为缺乏好义之心和爱国忧民之心，这和唐代批评者肯定李诗富于讽兴和美刺是大相径庭的。宋人在诗的政治社会内容方面，何以对李白诗如此不满，评价如此之低呢？我想，这可以从两方面来分析说明。从李白诗歌本身看，他爱国忧民的篇章数量不但较杜诗要少些，而且表现得不及杜诗明朗而容易引起读者的深刻印象。杜诗咏时事，往往直陈其事，鲜明具体，故被后人称为“诗史”。李诗则往往运用比兴手法，意旨微茫，令人难以指实。如《古风》中的不少篇章，讥刺玄宗后期政治弊端，但“其间多隐约时事”（这种写法大约受到阮籍《咏怀诗》的影响），主旨不明朗，因此像《蟾蜍薄太清》等篇章，究竟针对什么史实，后世注释、评论者多所猜测，看法不一。他的乐府诗《远别离》也是如此。由于表现不大鲜明突出，读起来印象就不及杜诗之深而容易被忽视。再则，李白的一部分篇章，如上面所提到，如《行路难》、《梦游天姥吟留别》、《宣州谢朓楼饯别校书叔云》等，表现了他长安从政失败后的失意和悲愤，曲折地反映了黑暗现实对贤能之士的压抑和摧残，也具有进步的政治倾向性。但这类诗篇，伴随着悲愤的是纵酒和求仙，从表面看去，很容易只注意其纵情酒、仙的消极一面，而忽视其控诉不合理现象的积极内容。

另一方面，也是更重要的，是宋代士风、学风的转变。北宋统治阶层，怨于唐代士人缺少名节和廉耻，大力提倡儒学。理学在北宋得到发展并产生重大影响。在这种环境和氛围中，宋代批评者往往用纯正的儒学标准来衡量和评价许多事物，包括历史人物在内。李白的思想内涵比较复杂，除儒家外，兼有道家、道教、纵横家、游侠等多方面的思想因素，在宋人看来显得驳杂不纯。再加上李白性格狂放，爱说大话，出语夸张。苏辙指责李白“华而不实”，“语游侠则白昼杀人不以为非”，就是从纯正的儒学标准来估价的。杜诗、韩文在宋代获得高度评价，被奉为圭臬，其中一个很重要原因，即因杜甫、韩愈两人的儒家思想浓厚，符合于宋人的口味。明代许学夷《诗源辨体》卷十八在引用苏辙批评李白的那段话后加按语说：“宋人议论，往往皆然。”这里所谓宋人议论，大约指的即是以纯正的儒学标准来衡量、评价许多事物。（许学夷还针对王安石指责李白识见污下，评为“尤俗儒之见”）宋人讥评李诗的思想内容，成为一时风气，也是从纯正的儒学标准出发。

元明清时代，言及李白诗的批评者繁多，他们绝大多数人均对李白及其诗的思想内容给予肯定和赞美，而不接受王安石、苏辙、黄彻等的贬斥意见。像元萧士赞《分类补注李太白诗》、清陈沆《诗比兴笺》等，注意通过笺注方式来阐发李诗一部分篇章的政治社会内容（其诠释也有失之穿凿附会之处）；评论著作如方东树《昭昧詹言》、潘德舆《养一斋诗话》、刘熙载《艺概》等都对李诗的讽刺内容加以指陈和肯定，他们的认识，可说与上述唐人的批评意见相接近。他们中有的人，如明许学夷、清吴乔、潘德舆等，还对王安石、苏辙贬抑李诗的意见给予驳斥。他们对李白诗歌的认识，往往显得较为全面合理，如潘德舆论李白求仙学道有曰：

太白一生笃好仙术，尝与陈子昂、司马承祯、贺知章为仙宗十友，又请北海高天师授道箓于齐州紫极宫，亦惑之至矣。必谓其诗中凌倒景、游八极、折答木、餐金光等语尽如骚人之寓言而为之讳，诚属多事。然亦由其志大运穷，如少陵赠诗所谓“才高心不展、志屈道无邻”者，乃愤而为此轻世肆志之言。观其对当时宰相称海上钓鳌客，且谓以天下无义丈夫为饵，则知其愤激不平、舌唾一世之大意。譬如刘伶、阮籍之遁于酒，不可谓其纯正，亦不能笑其荒诞者也。……

夫太白咏仙咏佛，虽云游戏神通，终属瑕疵，不得曲护。后人于李集旁涉异教之什，学其寓言讽世者而弃其惑溺不明者，斯为善学太白者耳。（《养一斋李杜诗话》卷一）

指出李白相信神仙之术，在政治失意后这方面行为有所加剧，其中言及神仙之事，有惑溺不明者，也有寓言讽世者，分析比较客观全面。我认为不但对求仙，对李白诗中的纵酒内容，大致上也可以作这样的分析和评价。潘德舆又说：“吴子华（吴融）所谓太白诗气骨高举，不失颂咏讽刺之遗有，即其安身立命处矣。”（《养一斋李杜诗话》卷一）肯定唐代吴融的评论，认为颂咏讽刺是李白诗歌思想内容的主要方面，也是很有见地的。

又如陈沆《诗比兴笺》认为李白诗多用比兴手法，有曰：“《古风》五十九首，今笺其半，彬彬乎可以兴，可以观焉。”又在论杜甫诗时说：“世推杜陵诗史。正知其显陈时事耳，甚谓源出变雅，而风人之义或缺，体多直赋，而比兴之义罕闻。然乎哉！然乎哉！……《丽人行》虢、秦、丞相，炙手可热，语太直露。太白乐府必不尔也。”刘熙载《艺概》也说：“李诗凿空而道，归趣难穷，由风多于雅，兴多于赋也。”指出李白诗多用比兴手法，与国风相近，杜甫诗多用赋体，与小雅相近，也是能看出李、杜两家诗在艺术表现方面的不同特色的。

三 诗仙的不同涵义和评价

在后世文人评价李白及其诗歌时，常常以仙、仙才、诗仙等称道李白及其诗歌的显著特征。细加分析，以仙称李白，实具有三种不同涵义。一是就其容貌举止和文才而言，是说李白其人看去像仙人，并具有超凡的文学才能；二是就其诗歌风貌而言，谓其诗歌飘逸奔放，如仙人之摆脱拘束；三是就其诗歌的思想内容而言，谓其诗歌内容多描写神仙和仙境，有超尘出世之想。第一项是说人，第二、三项是说诗，二、三项都可说是第一项仙才的具体表现。以上三者固有联系，但毕竟有区别，第三项和李白诗的隐逸出世思想关系最为密切。下面对以上三项分别予以说明和分析。

说李白容貌举止有如仙人，是李白同时代人目击诗人后的评价。李白《大鹏赋序》曰：“余昔在江陵，见天台司马承祯，谓余有仙风道骨，可与神游八极之表。因著《大鹏遇希有鸟赋》以自广。”这里的仙风道骨，指李白的姿容和举止谈吐。又李白《对酒忆贺监二首序》有曰：“太子宾客贺公（知章）于长安紫极宫一见余，呼余为谪仙人。”此处谪仙人，主要当亦指李白的容貌举止，同时兼及李白的文才。魏颢《李翰林集序》曰：“故宾客贺公奇白风骨，呼为谪仙子。由是朝廷作歌数百篇。”裴敬《唐左拾遗翰林学士李公新墓碑序》也曰：“时人又以公及贺监、汝阳王、崔宗之、裴周南等八人为酒中八仙，朝列赋谪仙歌百余首。”可见贺知章呼李白为谪仙人后，影响颇大，当时朝中文人竞相写作谪仙歌，惜均不传，李白自述也有“青莲居士谪仙人”（《答湖州迦叶司马》）之语。孟棻《本事诗·高逸》载李白初见贺知章，“出《蜀道难》以示之，读未竟，称叹者数四，号为谪仙。”则是指其超凡的诗才。李白《冬日于龙门送从弟京兆参军令问之淮南覲省序》载李令问尝对李白说：“兄心肝五藏皆锦绣耶？不然，何开口成文，挥翰雾散？”实际也是说李白具有非凡的仙才。

称道李白诗歌风貌宛若天仙，当代人已有这种看法。李阳冰《草堂集序》曰：“不读非圣之书，耻为郑卫之作。故其言多似天仙之辞。凡所著述，言

多讽兴。”这里说李白诗歌文辞宛似天仙，当然是指诗歌风貌而非指其描述神仙出世的思想内容。这种诗歌风貌，系从形式、语言立论，与诗的政治社会内容并不抵触，故李阳冰接着就说李白诗言多讽兴。魏颢《李翰林集序》称李白诗：“三字九言，鬼出神入，瞠若乎后耳。”殷璠《河岳英灵集》评李白诗：“故其为文章，率皆纵逸。至如《蜀道难》等篇，可谓奇之又奇。然自骚人以还，鲜有此体调也。”魏颢称李诗超越鬼神，殷璠称李诗奇之又奇，虽然没有直接称李白诗风如仙，却可说是对李阳冰“天仙之辞”的较为具体的说明。裴敬《翰林学士李公墓碑》曰：“故为诗格高旨远，若在天上物外，神仙会集，云行鹤驾，想见飘然之状。视尘中屑屑米粒、虫睫纷扰、菌蠢羁绊蹂躏之比。”此处“若在天上物外”，也是泛指李诗风貌若天仙，“神仙会集”以下数句，则又兼指李诗一部分描写仙人、仙境、藐视尘世的思想内容。又皮日休《刘枣强碑》，称李诗曰：“言出天地外，思出鬼神表……磊磊落落，真非世间语。”是兼指其诗歌风貌和思想内容而言。

宋代以降，称道李白诗歌风貌如天仙者络绎不绝。有的虽不直接点出仙字，但在指陈李诗风貌特征时，如上引魏颢、殷璠的话那样，都是突出其宛若天仙之辞的特色。这方面的评论很多，这里只举若干较有代表性的例子：

王安石：“白之歌诗，豪放飘逸，人固莫及，然其格止于此而已，不知变也。”（《苕溪渔隐丛话》前集卷六引《遁斋闲览》）

黄庭坚：“余评李白诗，如黄帝张乐于洞庭之野，无首无尾，不主故常，非墨工槩人所可拟议。”（《苕溪渔隐丛话》卷五引）

严羽：“人言太白仙才，长吉鬼才。不然，太白天仙之词，长吉鬼仙之词耳。”（《沧浪诗话·诗评》）

高棅：“太白天仙之词，语多率然而成者。”（《唐诗品汇·七言古诗叙目》）

胡应麟：“太白《蜀道难》、《远别离》、《天姥吟》、《尧祠歌》等，无首无尾，变幻错综，窈冥昏默。非其才力学之，立见颠踣。”（《诗薮》内编卷三）又：“太白五言绝自是天仙口语，右丞却入禅。”（同上卷六）

王士禛：“尝戏论唐人诗，王维佛语，孟浩然菩萨语……李白、常建飞仙语，杜甫圣语……”（《居易录》）

沈德潜：“太白（歌行）想落天外，局自生变，大江无风，涛浪自涌，白云卷舒，从风变灭。此殆天授，非人力也。”（《说诗啐语》卷上）

赵翼：“神识超迈，飘然而来，忽然而去，不屑屑于雕章琢句，亦不劳劳于镂心刻骨，自有天马行空不可羁勒之势。……然以杜（甫）、韩（愈）与之比较，一则用力而不免痕迹，一则不用力而触手生春，此仙与人之别也。”（《瓯北诗话》卷一）

方东树：“发想超旷，落笔天纵，意法承接，变化无端，不可以寻常胸臆摸测。如列子御风而行，如龙跳天门，虎卧凤阁，威风九苞，祥麟独角，日五采，月重华，瑶台绛阙，有非寻常地上凡民所能梦想及者。”（《昭昧詹言》卷十一）以上不少评论，或称李诗为仙语，或具体形容李诗纵逸如天仙的风貌特征。这种特征，主要是指构思设想、章法结构、语言运用而言，表现为诗的形式和风格。沈德潜说李诗风貌殆出“天授”，则又指出其天仙语出自仙才。前人往往把李白诗和《庄子》、屈赋相比，主要也是从这方面立论。这种特征，用我们今天的话来说，就是浪漫主义诗歌的艺术特征。这种艺术特征，固然适宜于表现歌咏神仙、仙境的内容，如《梦游天姥吟留别》；但也可以表现讽刺兴寄的现实内容，如《远别离》。因此，前人在称李白为诗仙的同时，也不忽视一部分李诗的社会现实内容。如王士禛，既称李白诗为“飞

仙语”，其《古诗选》五言诗钞卷十六中，也选了不少富有比兴讽刺精神的《古风》。又如方东树《昭昧詹言》，既着重描写李诗艺术的超凡特色，同时又指陈《古风》若干篇章的讽时盛事内容（见该书卷七）。

李白写有不少表现神仙和仙境的诗篇。这类游仙诗，少数也有比兴寄托，但大多数则是表现他追求神仙、超尘出世的人生理想。在评论李诗的特色时，前人也有的就其部分写仙人仙境篇章立论的，如：

蔡條《西清诗话》：“太白仙去后，人有见其诗，略云：‘断崖如削瓜，岚光破崖绿。……摄身凌青霄，松风吹我足。’又云：‘举袖露条脱，招我饭胡麻。’真云烟中语也。”（《茗溪渔隐丛话》前集卷五引）

吴乔：“太白诗如历乡、漆园（指老子、庄子），世外高人，非有关于生民之大者也。”（《围炉诗话》卷四）

李调元：“太白诗根柢风骚，驰驱汉魏，以遗世独立之才汗漫自适，志气宏放，故其言纵恣傲岸，飘飘然有凌云驭风之意，以视乎循规蹈矩、含宫咀商者，真尘饭土羹矣。盖其仙风道骨，实能不食人间烟火，故世之负尸载肉而行者，望之张目咋舌，譬如天马行空，不施鞿勒，其能绝尘而追者几人哉！”（《重刻太白全集序》）

以上蔡條的评论，仅就李白的个别篇章而言，称之为“云烟中语”。吴乔认为李白诗内容如老庄出世之言，不关民生，也仅就部分作品而言。吴乔对李白诗的社会政治内容是颇加肯定的。《围炉诗话》卷二有曰：“太白祖述骚雅，……讽刺沉切，自古未有也。”又曰：“《上六四》，刺学仙也。《妾薄命》，刺武惠妃之专宠也。”李调元固然称道李白“飘飘然有凌云驭风之意”，“实能不食人间烟火”，强调李白及其诗的超尘出世一面，但从其“根柢风骚”、“其言纵恣傲岸”诸语全面考察，他强调李白的仙才，恐怕主要还是从李诗的风貌立论，只是比较突出了李诗的遗弃世务，一面而已。

据上所述，可见在三种称李白及其诗为天仙的言论，以第二种最为广泛。这是有道理的，因为李白诗歌区别于其他诗人作品的最大特色，的确在于风貌飘逸奔放，如天仙之来去无踪，不受拘束。他的描写神仙、仙境以及部分醉酒狂歌的诗篇，表现这种风貌固然十分突出；但也有部分不表现这类题材的诗篇，也具有这种风貌特色，如乐府《乌栖曲》、《北风行》，绝句《早发白帝城》等。反之，他有的虽写求仙学道的篇章，但风貌比较平实，却缺少“天仙之辞”的特色，如《古风》中部分咏仙道的篇章。

“五四”以后，在一部分古代文学研究论著中，出现了强调李诗出世倾向的评论。胡适的《白话文学史》是其代表。他说：

然而李白究竟是一个山林隐士。他是个出世之士，贺知章所谓“天上谪仙人”。这是我们读李白诗的人不可忘记的。他的高傲，他的狂放，他的飘逸的想象，他的游山玩水，他的隐居修道，他的迷信符箓，处处都表现出他的出世的态度。在他的应酬赠答的诗里，有时候他也会说：“苟无济世心，独善亦何益？”有时他竟说：“余亦草间人，颇怀拯物情。”但他始终是个世外的道士：“我本楚狂人，凤歌笑孔丘。手持绿玉杖，朝别黄鹤楼。五岳寻仙不辞远，一生好入名山游。……早服还丹无世情，琴心三叠道初成。遥见仙人彩云里，手把芙蓉朝玉京。”这才是真正的李白。这种态度和人间生活相距太远了。所以我们读他的诗，总觉得他好像在天空中遨游自得，与我们不发生交涉。他尽管说他有济世、拯物的心肠；我们总觉得酒肆高歌、五岳寻仙是他的本分生涯，济世、拯物未免污染了他的芙蓉绿玉杖。（《白话文学史》第十二章）

胡适强调李诗歌咏醉酒寻仙、隐逸出世的一面，认为这是李诗思想内容的主流。这显然是片面的。他举李诗“凤歌笑孔丘”句作例，以示李诗蔑弃入世

的儒学，却回避了李白也说过：“希圣如有立，绝笔于获麟。”（《古风·其一》）“仲尼亡兮谁为出涕？”（《临终歌》）。像胡适一类强调李诗出世思想一面的评论，在“五四”以后20、30年代的论著中不是个别的。如曾毅《中国文学史》“李杜二家之比较”一节说：

李受南方感化，杜受北方感化。李之品如仙，杜之品如圣。李出世，杜入世。李理想派也，杜实际派也。李受道家之影响，杜本儒教之见地。……被海阔天空而乐自然，此每饭不忘于泣时事。（见该书第四篇第六章。该书1930年上海泰东图书局发行）

到40年代末建国以后，李诗的关注国计民生、积极入世一面，又得到不少论著的重视和阐述，这里不赘。

把表现游仙纵酒、遗弃世俗内容的诗作为李白诗歌的主要倾向，这种看法，在明清时代已见端倪，在“五四”以后一段时间内则较为流行。这种看法的形成，除掉评论者思想方法的主观片面以外，也有其客观原因，那便是李白诗歌中最具有艺术特色和感染力的作品，多数是表现求仙纵酒、遗弃世俗内容的那些篇章。

大家知道，李白诗歌艺术成就最为突出、最能打动读者的，是他的七言古诗（包括以七言为主的杂言诗）和五七言绝句。这一点，明清两代评论家屡屡指出，几乎已成为定评。下面举一些代表性的议论：

高棅：“今观其《远别离》、《长相思》、《乌栖曲》、《鸣皋歌》、《梁园吟》、《天姥吟》、《庐山谣》等作，长篇短韵，驱驾气势，殆与南山秋色争高可也。（《唐诗品汇·七言古诗叙目》）

王世贞：“其歌行之妙，咏之使人飘扬欲仙者，太白也。五七言绝，太白神矣，七言歌行圣矣，五言次之。”（《艺苑卮言》卷四）

胡应麟：“太白《蜀道难》、《远别离》、《天姥吟》、《尧祠歌》等，无首无尾，变幻错综，窈冥昏默。”（《诗薮》内编卷三）又：“太白笔力变化，极于歌行。”“太白绝句超然自得，冠古绝今。”（同上卷四）又：“太白五七言绝，字字神境，篇篇神扬。”“太白七言绝，如‘杨花落尽规啼’、‘朝辞白帝彩云间’、‘谁家玉笛暗飞声’、‘天门中断楚江开’等作，读之真有挥斥八极、凌厲九霄意。贺监谓为谪仙，良不虚也。”“太白诸绝，信口而成，所谓无意于工而无不工者。”“太白五言绝自是天仙口语。”（同上卷六）

沈德潜：“五言绝句，右丞之自然，太白之高妙，苏州之古澹，并入化机。”“七言绝句，以语近情遥、含吐不露为主。只眼前景、口头语，而有弦外音、味外味，使人神远，太白有焉。”（《说诗碎语》卷二）又：“七言绝句，贵言微旨远，语浅情深，如清庙之瑟，一倡而三叹，有遗音者矣。开元之时，龙标（王昌龄）、供奉（李白），允称神品。”（《唐诗别裁集》凡例）

以上诸家，都是高度赞美李白七古、五七言绝句的艺术成就。在七言古诗方面，高棅举了《远别离》等七篇作品，胡应麟举了四篇（其中两篇与高棅所举重复），这些确是李白七古的代表作品。在这些作品中，《远别离》、《梦游天姥吟留别》、《庐山谣寄卢侍御虚舟》三篇都涉及神仙，后两篇更是写游仙的名篇。《梁园吟》、《鲁郡尧祠送窦明府薄华还西京》则是描写纵酒以求解脱，《鸣皋歌送岑征君》写企羨隐逸山林之思。这六篇作品都在不同程度上表现出遗弃世俗的思想感情。此外，像《襄阳歌》、《行路难》、《将进酒》等名篇，也着重表现纵酒求欢的情绪。在以上这些脍炙人口的篇章中，有的也反映了李白怀才不遇、苦闷无聊的幽愤之情。但这种幽愤之情，或表现的语句较少，或写得不够明显，容易被表层的醉酒游仙的描写所遮掩，因而不能引起读者的充分注意。李白也有内容关注国运民生、艺术成就也较高

的七古，如《答王十二寒夜独酌有怀》、《远别离》、《北风行》，但这类篇章数量毕竟太少，有的艺术成就也不很突出，因此反而不像上节那些篇章受人注意。总之从流传广泛、影响深入方面看，李白的七古名篇，诗人首先留给读者的是一个醉酒寻仙、遗弃世俗的形象。胡适说：“我们总觉得酒肆高歌、五岳寻仙是他的本分生涯。”立论虽属片面，但客观上也的确容易引起这种错觉。

除七古外，李白作品最受人欣赏赞美的是他的绝句，特别是七绝。李白的七绝，大部分描写自身的日常生活和情绪、山水风光以及对朋友的情谊。上引胡应麟举的《闻王昌龄左迁龙标遥有此寄》、《早发白帝城》、《春夜洛阳闻笛》、《望天门山》四篇即是如此。其他佳篇如《送孟浩然之广陵》、《峨眉山月歌》、《横江词》、《客中作》、《赠汪伦》等也是如此，后两篇还与醉酒有关。其《永王东巡歌》、《上皇西巡南京歌》表现了安史乱后诗人对国运的关怀，但艺术魅力不及上举那些篇章强烈，因而一般选本较少选录。他的五绝佳作，如《静夜思》、《独坐敬亭山》也是写自己的日常生活和情绪，《玉阶怨》、《越女词》、《巴女词》等则是描写妇女的日常生活和情绪。李白的绝句佳篇，由于内容方面的上述特点，加上语言清俊、风格飘逸，也容易给人以遗弃世俗、飘飘欲仙的感觉。此外，李白少数脍炙人口的五古、五律名篇，如《长干行》、《送友人》等，情调风貌，也往往与其绝句相近。

李白关怀国运兴衰、民生疾苦的诗歌，在形式上多数为五古，《古风》组诗中尤多。他的《六风》，继阮籍《咏怀诗》、陈子昂《感遇诗》之后，较多关心并表现政治社会现实，其中也不乏思想性艺术性都较好的篇章，但比起他的七古和绝句，却缺少那种蹊径独辟的艺术创造性和震撼人心的艺术魅力。我们看历来不少分量较小的选本，对这类篇章选得很少甚至不选，其原因恐怕即在于此。明末钟惺评《古风》有曰：“此题六十首（按实为五十九首），太白长处殊不在此，而未免以六十首故得名，名之所在，非诗之所在也。”（《唐诗归》卷十五“凤飞九千仞”篇评语）即是认为《古风》并不是李白最优秀的作品。钟氏评诗，注意艺术性，因而有这样的议论。

上面分析说明李白最受人称道的作品，多数在样式上是七古和绝句，其中突出的名篇佳作，或表现醉酒求仙、遗弃世俗的思想行为，或着重表现日常生活和情绪等，很少触及政治黑暗、社会动乱、人民痛苦等题材，因而在一般读者特别是只读选本、不读全集的读者的脑海中，李白是一位飘飘若仙、不关心世务的诗人，至少认为遗弃世俗是李白思想及其诗歌的主要方面。

历史上许多著名诗人，大抵拥有一部分最优秀、最脍炙人口的篇章，这部分作品为许多选本所选录以至广泛流传，这是很自然和合理的。但应当看到，这部分篇章在其全部作品中往往仅占不大甚至很小比重，也往往不能反映其思想感情的全貌。我们如要对某一诗人的思想感情全貌获得准确的认识，就必须对其全部作品进行全面的考察和分析。

（原载《文学遗产》1997年第1期）

何其芳

李白《蜀道难》——新诗话

噫吁嚱，危乎高哉！蜀道之难难于上青天！

蚕丛及鱼凫，开国何茫然。尔来四万八千岁，不与秦塞通人烟。西当太白有鸟道，可以横绝峨眉巅。地崩山摧壮士死，然后天梯石栈相钩连。

上有六龙回日之高标，下有冲波逆折之回川。黄鹤之飞尚不得过，猿猱欲度愁攀援。青泥何盘盘，百步九折萦岩峦。扪参历井仰胁息，以手抚膺坐长叹。

问君西游何时还，畏途岩不可攀。但见悲鸟号古木，雄飞雌从绕林间。又闻子规啼夜月，愁空山。蜀道之难难于上青天，使人听此凋朱颜！

连峰去天不盈尺，枯松倒挂倚绝壁。飞湍瀑流争喧豗，砢崖转石万壑雷。其险也若此，嗟尔远道之人胡为乎来哉？

剑阁峥嵘而崔嵬，一夫当关，万夫莫开。所守或匪亲，化为狼与豺。朝避猛虎，夕避长蛇，磨牙吮血，杀人如麻。锦城虽云乐，不如早还家。蜀道之难难于上青天，侧身西望长咨嗟！

我想选一两首李白的诗来谈谈的时候，我遭到了上一次谈杜甫的诗一样的困难。李白和杜甫同样是“浑涵汪茫，千汇万状”的伟大诗人，都是至少要举出几十首诗才能大致看清楚他们的面貌的。仅仅是一两篇诗，无论哪一两篇，都好像不能代表他们。虽然管中窥豹，可见一斑，究竟和全貌差得太远了。

唐朝人殷璠说李白的《蜀道难》等篇“奇之又奇”，“自骚人以还，鲜有此体调”。宋朝人李璘说李白的《远别离》、《蜀道难》和杜甫的《乾元中寓同谷县作歌七首》同为“风骚之极致，不在屈原之下”。明朝人李东阳也说《远别离》、《蜀道难》和杜甫的《咏怀古迹五首》、《新婚别》、《兵车行》等诗同样是“阅数千百年、几千万人而莫有异议”的诗篇，“终日诵之不厌”。《蜀道难》或许可以代表李白诗歌的艺术特色的一个方面，而且或许是最重要的一个方面。

这个方面就是他的诗歌的豪放、雄壮和浪漫主义色彩。相传李白初到长安，贺知章见着他，读了他的《蜀道难》，再三称赞，叫他作“谪仙”（被贬谪下凡的仙人）。杜甫在《寄李十二白二十韵》中说过：“昔年有狂客，号尔谪仙人。”李白自己在《对酒忆贺监二首》中也说过：“四明有狂客，风流贺季真。长安一相见，呼我谪仙人。”（贺知章字季真）可见贺知章在长安见到李白，叫他作“谪仙”，确是事实。只是叫他作“谪仙”是否由于读了《蜀道难》却得不到旁证了。也可能正是李白诗歌的豪放，飘逸，出语惊人，不同凡响，才使他想到了那样的称呼吧。

《蜀道难》一开头就很不平凡，就用强烈的感叹的话说西蜀的道路比上天还难。蜀道再难，总还是可以走；古代没有飞机，天空是根本无法上的。作者为什么要说“蜀道之难难于上青天”呢？这是李白诗歌中常常运用的一种文学上的高度的夸张。他的充沛的感情和后面的动人的描写使人感到这种夸张是真实的。因此，这句诗在全诗中用了三次，我们却不觉得形容过分，也不觉得重复，反而像一只乐曲的主题一样，把全诗的安装力量集中起来了。

接着是用过去的传说来描写蜀道从来就十分险要。蚕丛，鱼凫，相传是“蜀王之先”，是原始时代的人物。作者想象说，从他们开国以来，四川和

陕西一直是不相通的。直到传说中的蜀国的五个壮士，因为拔进入山洞的大蛇的尾巴，把山都拔得崩裂了，然后四川和陕西之间有了山上的“天梯石栈”，可以来往。

下面就是正面描写蜀道之难了。山上的高峰是那样高，传说中驾着六条龙乘车行走的太阳到此也只得回车；而在山的下面，又有波涛汹涌、曲折回旋的河水在奔流。作者的想象是这样没有羁绊，而又这样切合他们描写的景象：一举千里的黄鹤也飞不过这样的高山，敏捷的猿猴也为了要翻山越岭而发愁。在道路非常曲折的青泥岭的山巅，人好像可以仰头屏息地摸天上的星宿。描写山的高，描写山的险要，没有比这更惊心动魄的了。

作者并不停止于只是正面描写山的高，山的险要。刻画过多而没有变化，那也并非天才横溢之作。作者仅仅作了几句正面的描写，接着就从旅行者方面来着笔了。“问君西游何时还，畏途岩不可攀”，好像在这崇山峻岭之间出现了一个愁容满面的旅行者，他不但面对这样崎岖的道路感到困难，而且白天和夜晚都听见山鸟的悲鸣。在这样的情形下，他还不感到“蜀道之难难于上青天”吗？

写出了这样一个旅行者，然后从他的眼里又写了几句山的高和险。不但描写了山峰离天很近，而且描写了枯松倒挂在山岩的绝壁间，瀑布从山上飞流下来，碰到岩石发出雷一样的响声。这又是从另一个方面来描写，和前面并不重复。然后是作者呼唤这个旅行者而发问了：“你这个远方人，你来这里干什么呵？”

就是用这样一点不多的文字，作者就塑造出来了一个雄壮的奇异的景象。我们好像看见了插入云间的高峰。我们好像走入了绵连不绝的万山丛中。我们好像听见了河水的奔流，山鸟的悲鸣，瀑布的飞泻。只有大自然才能创造出如此庄严如此瑰丽的景象，但却被李白用诗歌重又塑造出来了。后面就是这首诗的尾声了。剑阁很险要，如果守它的人不好，就会变为盗贼。行走在这这样的道路上的人，有遭遇各种各样的危险的可能。锦城（成都）虽然快乐，但来往的道路却不安全，还是不如早日还家。作者就是这样地结束了这篇诗：“蜀道之难难于上青天，侧身西望长咨嗟！”

读者们也许会说：“这首诗写是写得很好，但它的思想意义在哪里呢？‘所守或匪亲，化为狼与豺’，‘锦城虽云乐，不如早还家’，好像全诗的结语不过如此。这样的思想又有什么高明呢？”

这是一个值得探讨的问题。

李白这首诗的主题是什么，到底是为什么作的，过去有种种不同的说法。大致可分作两派。一派主张具体有所指，一派认为并不是为一时一人之事而作。主张具体有所指的人又有三种不同的说法：（1）杜甫、房琯二人在西蜀，冒犯了当时的剑南节度使严武，严武将对他们不利。这首诗是替杜甫、房琯感到危险而作的。（2）是讽刺唐朝的另一个剑南节度使章仇兼琼。（3）是为安禄山造反后唐玄宗逃难到四川而作。主张并不是为一时一人之事而作的人，说李白是四川人，他这首诗就是歌咏四川的山水，他描写了自然的险要，也说了“所守或匪亲，化为狼与豺”这样的警惕人的话，不过如此而已。

主张具体有所指的三种说法都是并无根据的想象之词。有些做考据工作的人已经考出了它们的不合理。从文学本身说来，这些说法还有一个大缺点，就是把这首诗的意义狭隘化了。按照他们的说法，全诗着力描写的自然界的景象就不是主体了。这和一般读者的感受是不符合的。我们读这首诗，首先

是被它所描画出来的庄严瑰丽的自然界所吸引。因此，主张不是为一时一人之事而作的说法是有道理的。

应该以“嗟尔远道之人胡为乎来哉”以上的内容为主体。“所守或匪亲，化为狼与豺”，“锦城虽云乐，不如早还家”，虽然也是从上面的描写得出来的，却不是这篇诗的主要的客观意义。文学作品，特别是抒情诗，它的主要的客观意义有时并不表现在作者的主观的议论里面，而是由它的一些最吸引人的形象来形成的。《蜀道难》的主要的客观意义就是描画了雄壮奇异的自然美，并从而创造了庄严瑰丽的艺术美。这样的自然美和艺术美都是可以丰富我们的精神生活的，都是可以引起我们对于祖国的河山和祖国的文学艺术的热爱。这就是《蜀道难》的主要的思想意义所在。“所守或匪亲，化为狼与豺”，“锦城虽云乐，不如早还家”，这样的思想虽然不高明，又何损于这篇不朽的杰作呢？（其实“一夫当关，万夫莫开。所守或匪亲，化为狼与豺”，是李白用晋朝人张载的《剑阁铭》中的“一夫荷载，万夫赳赳，形胜之地，匪亲勿居”四句的意思写成，并非他特有的思想。）

为了说明这个问题，我们还可以再举一个例子。再举一篇李白的诗，《春日醉起言志》：

处世若大梦，胡为劳其生？所以终日醉，颓然卧前楹。觉来盼庭前，一鸟花间鸣。借问此何时，春风语流莺。感之欲叹息，对酒还自倾。浩歌待明月，曲尽已忘情。

你看他第一句就说人生如梦，首尾都鼓吹喝酒，这不是提倡消极颓废吗？但是，这首诗里最吸引人的形象是春天的景色，是生命的活动，是作者对于春天的景色和生命的活动的赞美。喝酒也好，唱歌也好，都不过是表现作者对于生活的爱好而已。所以这首诗的主要的客观意义并不是厌弃生活，而是对于生活充满了兴趣。

上面所说的李白的诗歌的思想意义，仅仅是两首诗以及和它们相类似的诗的思想意义而已。作为一个伟大的诗人，他的整个诗歌的思想内容是远为巨大、远为丰富的。他曾以“安能摧眉折腰事权贵，使我不得开心颜”、“弹剑作歌奏苦声，曳裾王门不称情”、“人生在世不称意，明朝散发弄扁舟”这样一些诗句表现了他对于封建社会的现实的不满。他曾以一些描写战争和普通人民的诗篇表现了他对于人民的同情。他是很有抱负的。他在诗中多次表现过他的抱负：“余亦草间人，颇怀拯物情”，“苟无济代名，独善亦何益？”然而他却落落寡合：“时人见我恒殊调，见余大言皆冷笑”。到了后来，他竟至遭到监禁和流放。他的命运是和许多天才的人物在过去的不合理的社会里的遭遇相同的。

作为一个伟大的诗人，他的整个诗歌的艺术特色也不只是《蜀道难》所代表的一个方面。除了豪放、雄壮和有浓厚的浪漫主义色彩这一个最重要的方面而外，他还有不少写得清新秀丽的诗。比如《长干行》、《子夜吴歌四首》等篇就是。在他的诗歌里面，是阳刚之美和阴柔之美，崇高之美和秀丽之美，同时存在的。作品里面能够同时具有这两种不同的美，这正是许多伟大的文学家和艺术家的一种标志。此外，李白还有很多写得平易亲切、却又很有特色的短诗。这类诗也是他的风格的一个方面：

青山横北郭，白水绕东城。此地一为别，孤蓬万里征。浮云游子意，落日故人情。挥手自兹去，萧萧斑马鸣。

——《送友人》

牛渚西江夜，青天无片云。登舟望秋月，空忆谢将军。余亦能高咏，斯人不可闻。明朝挂

帆去，枫叶落纷纷。

——《夜泊牛渚怀古》

犬吠水声中，桃花带雨浓。树深时见鹿，溪午不闻钟。野竹分青霭，飞泉挂碧峰。无人知所去，愁倚两三松。

——《访戴天山道士不遇》

你看他是写得多么容易，多么不费力，却又多么抒情，多么有余味！这种诗体叫作五言律诗。他不大遵守五言律诗的规矩，有些该讲对偶的地方他却不讲。然而不管是对偶的句子也好，不是对偶的句子也好，都是那么自然，就和行云流水一样。李白的绝句也是向来很被推崇的。过去曾有人说他和王昌龄的绝句是“有唐绝唱”。我却觉得他的这些五言律诗似乎比他的绝句还更有特色一些。

2月27日晨1时半

（原载《文学知识》1959年第3期）

乔象钟

惊心动魄的梦游之曲

——李白《梦游天姥吟留别》欣赏

海客谈瀛洲，烟涛微茫信难求。越人语天姥，云霓明灭或可睹。天姥连天向天横，势拔五岳掩赤城。天台四万八千丈，对此欲倒东南倾。我欲因之梦吴越，一夜飞度镜湖月。湖月照我影，送我至剡溪。谢公宿处今尚在，渌水荡漾清猿啼。脚着谢公屐，身登青云梯。半壁见海日，空中闻天鸡。千岩万转路不定，迷花倚石忽已暝。熊咆龙吟殷岩泉，栗深林兮惊层巅。云青青兮欲雨，水澹澹兮生烟。列缺霹雳，邱峦崩摧，洞天石扇，訇然中开。青冥浩荡不见底，日月照耀金银台。霓为衣兮风为马，云之君兮纷纷而来下。虎鼓瑟兮鸾回车，仙之人兮列如麻。忽魂悸以魄动，恍惊起而长嗟。惟觉时之枕席，失向来之烟霞。世间行乐亦如此，古来万事东流水。别君去兮何时还，且放白鹿青崖间，须行即骑访名山，安能摧眉折腰事权贵，使我不得开心颜！

《梦游天姥吟留别》是李白所写的一首纪梦的诗，也是一首游仙诗。因为意境雄伟，变化惝恍莫测，以及缤纷多采的艺术形象，新奇的表现手法，向来为人传诵，被视为李白的代表作之一。

这首诗的题目一作《别东鲁诸公》，作于出翰林之后。我们知道，天宝三年，李白被唐玄宗赐金放还，这是李白政治上的一次大失败。离长安后，曾与杜甫、高适游梁、宋、齐、鲁，又在东鲁家中居住过一个时期。这时东鲁的家已颇具规模，尽可在家中怡情养性，以度时光。可是李白没有这么作，他有一个不安定的灵魂，他有更高更远的追求，于是离别了东鲁家园，又一次踏上漫游的征途。这首诗就是他告别东鲁诸公时所作。虽然出翰林已有年月了，而政治上遭受挫折的愤怨仍然郁结于怀，所以在诗的最后发出那样激越的呼声。

李白一生耽于山水之乐，徜徉山水之间，甚至为了沉溺于山水之游而放弃了仕宦的进取。自称“常时饮酒逐风景，壮心遂与功名疏。”他的一生大部在“逐风景”中度过。只有那种“兰生谷底人不锄，云在高山自卷舒”的自由自在的生活，使他感到心情舒畅。因此热爱山水，甚至达到梦寐以求的境地：“余尝学道穷冥筌，梦中往往游仙山。”“忆昨鸣皋梦里还，手弄素月清潭间。觉时枕席非碧山，侧身西望阻秦关。”所以，《梦游天姥吟留别》所描写的梦游，也许并非完全虚托，但无论是否虚托，梦游就更适于超脱现实，更便于发挥他的想象和夸张的才能了。

诗在一开始就说“海客谈瀛洲，烟涛微茫信难求，越人语天姥，云霓明灭或可睹。”“信难求”，表示了怀疑，实际已倾向于否定神仙之事。这看来似乎和他一生对求仙访道的向往不太符合，其实并不是不可以理解的。李白虽然曾经受过道箓，也曾奔波于求仙访道，却并不迷信仙道，有时还发过非常清醒地批判仙道的议论。如在《古风》（其三）中就对秦始皇的求仙的

《赠南平太守之遥》。

《下途归石门旧居》。

《鸣皋歌送岑徵君》。

愚蠢行径进行了嘲讽：“尚采不死药，茫然使心哀。……髻鬣蔽青天，何由达蓬莱？徐市载秦女，楼船几时回？但见三泉下，金棺葬寒灰！”不但讽刺了秦始皇，也抨击了当时迷信神仙方士的唐玄宗。六七世纪的唐朝人对自然界现象，对有无神仙，一般还难以有完全科学的理解。当时的帝王把封禅看作是最大的庆典，老百姓则把祭祀鬼神当作生活中重要的事情。甚至有些传说中本来和生活关系不大的人物如王子乔，也视为神祇，立庙祭祀。《全唐文》中所存宋之间《为兖州司马祭王子乔文》就是一篇官祭文章。但唐朝又是一个思想解放的时代，佛教、道教固然在发展着，无神论也同时在发展着。从傅奕、吕才、姚崇的反对佛教，反对禄命，一直到柳宗元、刘禹锡，辩论始终在进行着。无神论和有神论交错地在人们的思想中存在着。既不完全相信，又不完全不信，成为一种半疑半信的社会心理状态，这种状态并不奇怪，也在李白头脑中有着明显的反映。

天姥山临近剡溪，传说登山的人听到过仙人天姥的歌唱，因此得名。天姥山与天台山相对，峰峦峭峙，仰望如在天表，冥茫如堕仙境，容易引起游者想入非非的幻觉。浙东山水是李白青年时代就向往的地方，初出川时曾说“此行不为鲈鱼鲙，自爱名山入剡中。”入翰林前曾不止一次往游，他对这里的山水不但非常热爱，也是非常熟悉的。

天姥山号称奇绝，是越东灵秀之地。但比之其他崇山峻岭如我国的五大名山——五岳，在人们心目中的地位仍有小巫见大巫之别。可是李白却在诗中夸说它“势拔五岳掩赤城”，比五岳还更挺拔。有名的天台山则倾斜着如拜倒在天姥的足下一样。这个天姥山，被写得耸立天外，直插云霄，巍巍然非同凡比。这座梦中的天姥山，应该说是李白平生所经历的奇山峻岭的幻影，它是现实中的天姥山在李白笔下夸大了的影子。

接着展现出的是一幅一幅瑰丽变幻的奇景：

天姥山隐于云霓明灭之中，引起了诗人探求的想望。首先出现的是幻梦中的诗人，在月夜清光的照射下，他飞度过明镜一样的镜湖。明月把他的影子映照在镜湖之上，又送他降落在谢灵运当年曾经歇宿过的地方。他穿上谢灵运当年特制的木屐，登上谢公当年曾经攀登过的石径——青云梯。谢灵运曾有登天姥山的诗，却一味咏叹离别之苦，并未细致地描述天姥，诗中说“惜无同怀客，共登青云梯”，没有想到三百年后，李白竟于梦中成全了他，成了他的知己。不过李白所写也不是实地景物，而是写梦中所见：“半壁见海日，空中闻天鸡。千岩万转路不定，迷花倚石忽已暝。熊咆龙吟殷岩泉，栗深林兮惊层巅。云青青兮欲雨，水澹澹兮生烟。”继飞度而写山中所见，石径盘旋，深山中光线幽暗，看到海日升空，天鸡高唱，这本是一片曙色。却又于山花迷人、倚石暂憩之中，忽觉暮色降临，旦暮之变何其倏忽。暮色中熊咆龙吟，震响于山谷之间，深林为之战栗，层巅为之惊动。不止有生命的熊与龙以吟、咆表示情感，就连层巅、深林也能战栗、惊动，烟、水、青云都满含阴郁，与诗人的情感，协成一体，形成统一的氛围。前面是浪漫主义地描写天姥山，既高且奇；这里又是浪漫主义地抒情，既深且远。这奇异的

《秋下荆门》。

据《南史·谢灵运传》：“寻山陟岭，必造幽峻，岩嶂数十重，莫不备登尽蹑，常着木屐，上山则去其前齿，下山则去其后齿。”

《登临海峤初发疆中作与从弟惠连见羊何共和之》。

境界，已经使人够惊骇的了，但诗人并未到此止步，而诗境却由奇异而转入荒唐，全诗也更进入高潮。在令人惊悚不已的幽深暮色之中，霎时间“邱峦崩摧”，一个神仙世界“訇然中开”，“青冥浩荡不见底，日月照耀金银台。霓为衣兮风为马，云之君兮纷纷而来下。”洞天福地，于此出现。“云之君”披彩虹为衣，驱长风为马，虎为之鼓瑟，鸾为之驾车，皆受命于诗人之笔，奔赴仙山的盛会来了。这是多么盛大而热烈的场面。“仙之人兮列如麻！”群仙好像列队迎接诗人的到来。金台、银台与日月交相辉映，景色壮丽，异彩缤纷，何等的惊心动魄，光耀夺人！仙山的盛会正是人世间生活的反映。这里除了有他长期漫游经历过的万壑千山的印象，古代传说、屈原诗歌的启发与影响，也有长安三年宫廷生活的迹印，这一切通过浪漫主义的非凡想象凝聚在一起，才有这般辉煌灿烂、气象万千的描绘。

这首诗中的梦游奇境，并非偶一出现，在其他游仙诗中也曾有过。如《游泰山六首》（其一）：

洞门闭石扇，地底兴风雷。登高望蓬沓，想像金银台。天门一长啸，万里清风来。玉女四

五人，飘飘下九垓。含笑引素手，遗我流霞杯。稽首再拜之，自愧非仙才。

两个幻境何其相似。《游泰山六首》这一组诗中所写仙境更多，更为绚丽多彩，而且泯灭天人之界。那些美丽的童话般的诗歌，优美而富于抒情意味，变化多端，神奇莫测。有的借助于古代传说加以想象发挥，如“举手弄清浅，误攀织女机。明晨坐相失，但见五云飞。”如果据以制成动画片。那些旖旎风光，将有助于启迪少年儿童，会给他们幼小的想象插上飞翔的翅膀。然而，《游泰山六首》一类游仙诗，不及《梦游天姥吟留别》的感慨深沉，抗议激烈，只是单纯地描绘神仙世界，离开了尘世，离开了和现实的联系。《梦游天姥吟留别》却不一样，只是中间部分幻出人间，并非真正依托于虚幻之中，在神仙世界虚无飘渺的描述中，依然着眼于现实，这是李白的一大觉醒。同时描写了荣华富贵也是瞬息即逝的幻梦，这又是一大觉醒。在李白来说，能从思想上解脱这两种羁绊，也是他的精神世界某种程度的解放。

《梦游天姥吟留别》中所写仙境倏忽消失，梦境旋亦破灭，是为了证实诗人一个牢固的对于人生的想法：人生如梦。但他更以生动的艺术形象告诉人们，无论梦中的世界多么神奇美妙，多么引人入胜，也只是空幻的，不可靠的。诗人终于在惊悸中返回现实，梦境破灭后，人，不是随心所欲地轻飘飘地在梦幻中翱翔了，而是沉甸甸地躺在枕席之上。“古来万事东流水”，其中包含着诗人对人生的几多失意和深沉的感慨。此时此刻诗人感到最能抚慰心灵的是“且放白鹿青崖间，须行即起访名山”。徜徉山水的乐趣，才是最快意的，也就是在《春夜宴从弟桃花园序》中所说“古人秉烛夜游，良有以也。”本来诗意到此似乎已尽，可是最后却愤愤然加添了两句“安能摧眉折腰事权贵，使我不得开心颜！”一吐长安三年的郁闷之气。天外飞来之笔，点亮了全诗的主题：对于名山仙境的向往，是出之于对权贵的抗争，它唱出封建社会中多少怀才不遇的人的心声。在等级森严的封建社会中，多少人屈身权贵，多少人埋没无闻，唐朝比之其他朝代是比较开明的，较为重视人才，但也只是比较而言。人才在当时仍然摆脱不了“臣妾气态间”的屈辱地位。“折腰”一词出之于东晋的陶渊明，他由于不愿忍辱而赋“归去来”。李白虽然受帝王优宠，也不过是个词臣，在宫廷中所受到的屈辱，大约可以从这两句诗中得到一些消息。封建君主把自己称“天子”，君临天下，把自己升高到至高无上的地位，却抹煞了一切人的尊严。李白在这里所表示的决

绝态度，是向封建统治者所投过去的一瞥蔑视。在封建社会敢于这样想敢于这样说的人并不多。李白说了，也作了，这是他异乎常人的伟大之处。

这首诗的内容丰富、曲折、奇譎、多变，和它的形象的辉煌流丽，缤纷多采，构成了全诗的浪漫主义华赡情调，它的主观意图本来在于宣扬“古来万事东流水”这样颇有消极意味的思想，可是它的格调却是昂扬振奋的，潇洒出尘的，有一种不卑不屈的气概流贯其间，并无消沉之感。

1980年10月于北京

（原载《唐诗鉴赏集》，人民文学出版社1981年版）

出句多警策 绝代有诗圣

江畔独步寻花

杜 甫

黄四娘家花满蹊，千朵万朵压枝低。

留连戏蝶时时舞，自在娇莺恰恰啼。

——从明刊本《唐诗画谱》（西谛藏）

冯 至

纪念伟大的诗人杜甫

杜甫遗留给我们一千四百多首诗。这个数目不算不多，此外却还有许多诗是失散了。他生前既没有像白居易那样热心编订自己的诗集，死后他的诗也没有像王维的诗那样由皇帝诏令编进，他的诗集是到了北宋时才由杜诗的爱好者广事搜罗，精心审定，逐渐编辑起来的。杜甫在安史之乱以前就说过，他已经写了一千首左右的诗，可是在他的全集里，前期的诗只保存了一百多首。就是安史之乱以后的诗，也难免没有遗失。杜甫的诗集虽然有这无法弥补的缺陷，但我们如果按照编年的次序来读，却像是在读一部有组织的完整的作品。其中大部分是不同体裁的、独立的篇章，也有不少计划周密的组诗，而且每个阶段的诗有每个阶段的特点，可是总的看来，则从头到尾构成一个整体，有如一座璀璨壮丽、丰富多彩的大厦。

杜甫的诗一向被称为“诗史”。这部“诗史”生动而真实地反映了他那个时代政治、经济、军事和社会生活的巨大变化，并对许多重要问题表达了作者的进步主张；它还有声有色地描绘了祖国壮丽的山河、新兴的城市，以及一些虫鸟花木的动态；在自然的图景和社会的变化中，它也叙述了作者不幸的遭遇和内心的矛盾，抒发了作者深厚的思想感情和迫切的愿望，所以它也是作者的忠实的自传。它和屈原的辞赋、司马迁的《史记》、施耐庵与曹雪芹的长篇小说一样，经纬纵横，包罗万象，给读者一个丰富而又完整的印象。

我们翻开杜甫诗集，一开始就会读到 he 早年写的《望岳》，“岱宗夫如何，齐鲁青未了”；再读到 he 晚年的诗，又有《登岳阳楼》里“吴楚东南坼，乾坤日夜浮”那样的名句。泰山卓立在齐鲁的平原，洞庭湖的东南划分了吴楚的疆界，一在全集的开端，一在全集接近结束的地方，中间有如长幅的画卷一般，展示出秦川的云树、陇右的关山、蜀地的峰峦和江水，杜甫都用 he 雄浑的诗笔一一加以描绘。在这壮丽的大自然中 he 也从不曾忽略动物界、植物界的优美景物。他的诗反映时代的重大事件和社会矛盾，从来没有间断过，从长安时期的《兵车行》直到在湖南写的《岁暮行》，有无数感人的诗篇，记载了国家的灾难和人民的痛苦。至于 he 个人的思想感情，从早年“致君尧舜上，再使风俗淳”（《奉赠韦左丞丈二十二韵》）的抱负到晚年“欲倾东海洗乾坤”（《追酬故高蜀州人日见寄》）的理想，从《自京赴奉先县咏怀》的“穷年忧黎元，叹息肠内热”到逝世前一年写的“落日心犹壮，秋风病欲苏”（《江汉》），尽管是心情起伏，变化多端，他忧国忧民的积极精神却是首尾一贯的。这一切使人感到，好像全集的结构诗人早已设计好了似的。这当然是不可能的。至于杜甫诗集所以能显示出这样的完整性和一贯性，主要是由于杜甫爱国爱民的政治热情是始终不渝的，他忠于艺术的创作热情是一生不懈的。今天我们纪念这个伟大的诗人，试图对于他的政治热情和创作热情作一些叙述。

杜甫的时代是唐代封建社会发生急剧变化的时代。杜甫青年时，还经历了所谓的开元之治。但当时由于贵族官僚、地主豪商，以及寺院僧侣都广置

庄园，兼并土地，使在一定程度上有利于农业发展的均田制遭到破坏，大量农民失却土地。以均田制为基础，对中央政权起巩固作用的府兵制也难以维持下去，随后各地节度使招募兵士，长期率领，地方势力逐渐强大。更加上以唐玄宗为首的统治集团日趋腐化，对内横征暴敛，对外连年进行掠夺性的战争，使得贫富悬殊越来越大，阶级矛盾越来越深，最后爆发了成为唐代由盛到衰的转折点的安史之乱，并且导致了邻近民族的不断进攻和此起彼伏的长期内乱。广大的人民在这时期担负着各种各样难以想像的苦难。杜甫个人的生活也同样发生显著的变化，他从一个官僚家庭的子弟转变为一个常常衣食无着、贫病交迫的“众人”（他自己常说：“生涯似众人”〔《上韦左相二十韵》〕、“老逐众人行”〔《悲秋》〕）。由于个人的贫困，他逐渐接近贫困的人民，深切地体会到人民的哀乐和愿望，同时他念念不忘国家的危机和民族的命运，因此他写的诗便成为这个错综复杂、变化多端的时代的一面镜子。

这面镜子所照映的事物，不是浮光掠影，也不是些烦琐细节，而多半是转变过程中带有关键性的重要事件。当唐玄宗在天宝年间对外进行掠夺性的战争，连遭失败，人人负担着过度的赋税和徭役时，杜甫写出具有划时代意义的《兵车行》。这首诗虽然是从父母妻子送别行人写起，诗人主要的着眼点则在于“君不闻汉家山东二百州，千村万落生荆杞；纵有健妇把锄犁，禾生陇亩无东西”和“县官急索租，租税从何出”。他想到的是有关国计民生的农业生产和统治者对人民的剥削。当唐代的统治集团集中天下财富，骄奢淫逸的生活达到极点，安史之乱的爆发已迫在眉睫时，杜甫一再指出尖锐的社会矛盾：“朱门酒肉臭，路有冻死骨”是给这个日趋腐烂的社会敲起的紧急的警钟。安史之乱延续了七年多，杜甫的忧思焦虑完全贯注在平复叛乱和人民的痛苦生活上边，但他同时也高瞻远瞩，看到当时的当政者由于只顾燃眉而忽略了的两件大事：一件是借用少数民族兵力平定叛乱会带来无穷的后患，一件是西方的防务空虚会引起西方民族的进攻。为这些隐忧他写了不少诗篇，事实上过了不久，杜甫所担心要发生的事都成为惨痛的现实。像杜甫这样具有政治敏感，既能博览全局，又能洞察隐微，不只是在他同时代的诗人中很少有人能和他相比，就是过去历代伟大的诗人中也是不多见的。至于陈述人民的痛苦，讽谕皇帝的昏庸荒淫，揭发地方官吏的残暴跋扈，杜甫无论在什么时候，都看作是诗人在他的时代里应尽的职责。他运用不同的诗体，有时直陈其事，有时通过比喻和寓言，写得委曲婉转，有时也把深刻的体验和认识概括为简练的诗句，像“无贵贱不悲，无贫富亦足”（《写怀》）、“盗贼本王臣”（《有感五首》之三）、“丧乱死多门”（《白马》）等句包涵有多么丰富的内容！此外还有个别篇章以高度的艺术手腕，简要而明确地叙述了几十年的巨大变化（如《忆昔二首》），直到现在，还常被历史家所征引。

杜甫的诗反映现实，能够这样深刻，主要是因为他观察事物，一切都是从国家和人民的利益出发。这一点最突出地表现在他对待战争的态度上边。杜甫写过许多关于战争的诗，但是战争的性质不同，杜甫对待的态度也不一样。在那时，有皇帝穷兵黩武、边将贪功图利、对其他民族的掠夺性的战争，有国家危在旦夕、镇压叛乱的战争，有抵御其他民族进攻内地的战争，有各地将领拥兵自主、互相残杀的内乱，还有小规模农民起义。这种“万国皆戎马”的局面，不知引起诗人多少次的“酣歌泪欲垂”（《云安九日郑十八

携酒陪诸公宴》），直到他死亡前夕最后的一首长诗里还叹息着战血长流，军声不息。他深深认识战争给人民带来的苦难是深重的，“丧乱死多门”是一句有力的概括。但是杜甫并不像过去一部分文学史家片面地所理解的，是一个无条件的非战论者，他对于不同性质的战争有不同的看法。有害于人民和国家的侵略战争，他是反对的；有关民族命运和国家生存的反侵略战争，在任何情况下他都是拥护的；各地军阀的内乱，他是深恶痛绝的；至于农民起义的意义，杜甫还认识不清，可是他已经看出“盗贼本王臣”的道理，这在当时可以算是最进步的观点了。

前边提到的《兵车行》是对于唐玄宗君臣不顾农业生产，不管人民死活，一味在边疆发动战争的抗议。同时杜甫在《前出塞》里也提出诘问，“君已富土境，开边一何多？”“杀人亦有限，列国自有疆，苟能制侵陵，岂在多杀伤？”他后来回忆当时征伐的情景，是“百万攻一城，献捷不云输，组练去如泥，尺土负百夫”（《遣怀》），一寸寸的土地都要用大量的生命和财富来换取。这种侵略战争所得的后果一方面是田园荒芜，农业生产衰落；一方面是播下了民族间互相仇恨的种子。关于前者，《兵车行》里已经说得很沉痛，在另一首晚年的诗《又上后园山脚》里也指出来，“平原独憔悴，农力废耕桑，非关风露凋，曾是戎役伤”。关于后者，例如吐蕃和唐本来是甥舅一家、友好和睦的，但在天宝年间，玄宗任使哥舒翰对吐蕃大事杀伐，伤害了民族间的感情，等到唐朝的势力衰弱时，吐蕃便一再进攻。杜甫对于这种后果看得很清楚，他说：“赞普多教使入秦，数通和好止烟尘；朝廷忽用哥舒将，杀伐虚悲公主亲。”

对于镇压安史之乱和抵御外侮的战争，杜甫则采取与之相反的肯定态度。他被困在沦陷的长安时，写出关心军事动态、充满爱国精神的《悲陈陶》、《悲青坂》、《塞芦子》等名篇。后来逃至凤翔，任左拾遗，写过许多送友人赴任的诗，在提到“去秋群胡反，不得无电扫”（《送长孙九侍御赴武威判官》），殷切地勉励友人“垂泪方投笔，伤时即掬鞍”（《送杨六判官使西蕃》）的同时，也关心到西方边陲的危机，“东郊尚烽火，朝野色枯槁，西极柱亦倾，如何正穹昊？”（《送长孙九侍御赴武威判官》）在唐军反攻的期间，他写的《观安西兵过赴关中待命二首》、《观兵》等诗都无异于鼓舞士气的雄壮的战歌。他心中燃起的对于叛逆敌忾同仇的火焰始终没有停息过。代宗广德元年，杜甫流离川北，吐蕃攻陷松、维、保三州，他写出悲壮的《岁暮》：“岁暮远为客，边隅还用兵。烟尘犯雪岭，鼓角动江城。天地日流血，朝廷谁请纆？济时敢爱死，寂寞壮心惊。”这类诗在他的诗集里是数见不鲜的。

国家大难当前，危在旦夕时，杜甫认为，抵御敌人是人民应尽的职责，他一再写诗鼓励。他在洛阳路上，看见一些横暴的差吏把未成丁的男孩、孤苦的老人等都强征入伍。他面对这种不合理的现象，替这些人提出沉痛的控诉，对那些差吏给以严厉的谴责，但是一想到目前壮丁缺乏，而又大敌当前，便转变了口气，尽可能对这些被征调的人说几句慰解或鼓励的话。为了国家的利益，他只好劝他们暂时忍受个人的痛苦，还是抵御敌人要紧。这时他的心里充满了矛盾，使他写成了撼动千古人心的“三吏”、“三别”。——同时他也没有忘记农业生产，但是他的想法和写《兵车行》的时候不同了，他在一首《喜晴》里说：“丈夫则带甲，妇女终在家；力难及黍稷，得种菜与麻。”这就是说，妇女在家，不惯于耕种黍稷，至于种菜种麻，还是可以胜

任的，他再也不说“禾生陇亩无东西”了。

至于各地的军阀官僚，横征暴敛，互相砍杀，不把唐朝的中央政权看在眼里，这局面自从安史之乱以来，一天比一天严重。杜甫到了四川，四川是战乱频繁，到了湖南，湖南也发生骚乱。杜甫无论到哪里，所看到的都是“哀哀寡妇诛求尽”（《白帝》）、“无有一城无甲兵”（《蚕谷行》）。杜甫对那些争权夺利的“边头公卿”，口诛笔伐，写过许多长诗和短句。他为了国家和人民的利益，总希望他们能够稍微照顾点民间疾苦，对皇帝表示拥护。但是“重镇如割据，轻权绝纪纲”（《入衡州》），这时皇帝的“权”，在均田制遭到破坏、府兵制业已废弛的情况下，在内忧外患不断发生的情况下，在嬖佞当权、皇帝昏庸逸乐的情况下，是再也振作不起来，因此纪纲也就无法维持了。

杜甫在这混乱的封建社会里，“兵革自久远，兴衰看帝王”（《入衡州》），总是把改善的希望寄托在皇帝身上。他对于不自振奋的皇帝，时而规劝，时而讽谕，有时也进行大胆的揭发，幻想皇帝能行俭德，有一番作为，不是迫切地喊出“谁能叩君门，下令减征赋”（《宿花石戍》），就是谆谆地论述“由来强干地，未有不臣朝”（《有感五首》之四）。尽管他在诗里苦口婆心，反复陈词，这些话是不可能听到皇帝的耳里去的。他时常梦想“贞观之治”的再现，但是造成“贞观之治”的客观的和主观的条件都已不存在了。这是封建社会一个出身于统治阶级而又爱祖国、爱人民的诗人在所谓君昏世乱的时代里常常遇到的悲剧，到了皇帝或国王这一关，矛盾就无法解决了。这是屈原经历过的悲剧，也是杜甫的悲剧。

杜甫在这样的悲剧中，虽然也间或流露出消极的、感伤的情绪，但主要的是始终保持着旺盛的政治热情。“尚思未朽骨，复睹耕桑民”（《别蔡十四著作》），他从来没有放弃过宇宙澄清的希望。他不曾像白居易那样，在写了大量能代民立言的讽谕诗以后（这些诗我们要给以很高的评价），在晚年写了许多千篇一律乐天安命的闲适诗，并且用孟轲所说的“穷则独善其身，达则兼善天下”作为他政治热情减退、态度转为消极的根据。杜甫是达则兼善天下，穷却不肯独善其身。他在肃宗时充当过短时期的谏官左拾遗，这本来谈不上什么“达”，他却不顾生死，充分执行了左拾遗的任务，因而引起皇帝的不满，他从此与长安永别，流离半生。对于朋友，他也经常勉励以国事为己任。严武入朝时，他向他说，“公若登台辅，临危莫爱身”（《奉送严公入朝十韵》）。他在长沙寄诗给道州刺史裴虬说，“致君尧舜付公等，早据要路思捐躯”（《暮秋枉裴道州手札率尔遣兴》）；在这同一首诗里，他说他自己是“齿落未是无心人，舌存耻作穷途哭”，这是多么坚强而卓绝的精神。

杜甫很早就把自己比作葵藿，他说，“葵藿倾太阳，物性固难夺”。这俨然是一句终身的誓词，他无论在什么时候、什么处境，都不能改变这个关心朝政的“倾太阳”的“物性”。他晚年在湖南，“右臂偏枯半耳聋”，感到“年年非故物，处处是穷途”（《地隅》），但他仍然是痛苦越深，毅力越强，“留滞才难尽，艰危气益增”（《泊岳阳城下》）。我们认识到这种坚韧不拔的积极精神，才能理解他的《茅屋为秋风所破歌》、《凤凰台》、《朱凤行》系列的高歌，宁愿牺牲自己，使人民能够得到幸福；才能理解他“芟夷不可阙，疾恶信如讎”（《除草》）、“新松恨不高千尺，恶竹应须斩万竿”（《将赴成都草堂途中有作五首》之四）那类的诗句，爱憎鲜明，

有充沛的战斗力量；才能理解他绝大部分的诗篇中个人的喜怒哀乐和国家与人民的命运是那样声息相通，血肉相联。

“留滞才难尽，艰危气益增”，这说明他的积极精神从不曾被艰危压倒，他的诗才也不曾因为生活上的阻碍而枯竭。他的政治热情和创作热情始终是兴旺的。他在另外两首不同的诗里也有过同样意义的诗句：在政治上他是“时危思报主，衰谢不能休”（《江上》）；在艺术上他是“他乡阅迟暮，不敢废诗篇”（《归》）。这两联诗互相呼应，有如两扇羽翼，负载着杜甫的诗凌空飞翔。杜诗的丰富的政治内容是依靠高度的艺术能力给表达出来的。

杜甫一生关心政治，也一生锻炼诗篇。他从七岁开口咏凤凰起始，直到在死亡的前夕，病卧舟中，还以极大的工力写出《风疾舟中伏枕书怀》三十六韵的排律，结束了他悲剧的一生为止，从未停止过歌唱。如前所述，他前期的诗，有十分之九是失散了，这是一个无法弥补的损失。当然，他前期的成就不会有后期的诗那样高，但是从“读书破万卷，下笔如有神”（《奉赠韦左丞丈二十二韵》）、“诗是吾家事”（《宗武生日》）、“法自儒家有，心从弱岁疲”（《偶题》）这些诗句看来，从他在《进雕赋表》里关于自己早期诗歌的介绍看来，我们可以知道，诗是从他的祖父杜审言以来的家庭的传统，他从“弱岁”起就不断地为诗而努力，而且也有了一定的成就。

他对于诗的努力，我们可以从两方面来谈，一方面是字斟句酌，“语不惊人死不休”（《江上值水如海势聊短述》）的对自己的严格要求，一方面是“不薄今人爱古人”、“转益多师是汝师”（《戏为六绝句》）的向古人和今人虚心学习的态度。这两方面是他把诗作为武器所要下的基本功夫，至于诗的灵魂还是他那永不衰谢的政治热情。

在杜甫的诗集里我们可以读到一些诗句，论到他写诗的要求和经验。他的要求第一是“稳”，他说，“赋诗新句稳”（《长吟》），他夸奖一个朋友的诗是“毫发无遗憾”（《敬赠郑谏议十韵》），这种“稳”、这种“无遗憾”，是语言的准确，把情和景用极恰当的字句表达出来。第二，他进一步要求生动活泼，出语惊人，“为人性僻耽佳句，语不惊人死不休”。在一首诗里，使带有关键性的字句起画龙点睛的作用，给诗以更大的生命力，这也就是陆机《文赋》里所说的“立片言而居要，乃一篇之警策”。杜甫自己在给汉中王李璘的诗里也提到，李璘喜爱他的诗中的警策；他在《八哀诗》纪念张九龄的一首里说，张九龄的诗是“自成一家则，未阙只字警”。过去的诗话诗评关于杜甫在这方面的艰苦努力和卓越成就有过许多论述，杜诗中警策的字句是俯拾皆是、不胜枚举的。第三是要求合乎诗律，这主要是为了加强诗的音乐性和对仗的工整。他说，“晚节渐于诗律细”（《遣闷戏呈路十九曹长》），其实他不只是晚年才注意诗律，他在长安时就常常称赞朋友的诗是“诗律群公问”（《承沈八丈东美除膳部员外阻雨未遂驰贺奉寄此诗》），是“遣词必中律，利物常发矧”（《桥陵诗三十韵》），是“思飘云物外，律中鬼神惊”（《敬赠郑谏议十韵》）。由此可以想见，当时钻研诗律，是一时风气，杜甫也很重视。尤其是最后的一联，使人感到诗律对于诗歌的能手并不起束缚作用，如果诗人有丰富的想像，又能驾驭诗律，则作品更能惊人。所以杜甫写出来那么多撼动读者心灵的五律、七律，以及一些长篇的排律，这是他在中国诗歌史里的巨大的贡献之一。杜甫也不是死板地遵守诗律，他有时根据内容的需要创造性地冲破常格，例如他的一些拗体律诗，更能增强音节的顿挫，抒发他的深厚的感情。

杜甫为了达到这样严格的要求，他在创作上尽了极大的努力，“新诗改罢自长吟”（《解闷十二首》），是他写诗的必经过程。为了字斟句酌，出语惊人，他要不断修改（我们现在是看不到了，据说宋朝人还看见过他亲笔改过的诗稿）。改好以后，还要反复吟诵，也是为了字句的精确和音调的完美。在这上边他下了许多苦功夫，他一再地提到写诗的“苦用心”。杜甫在一些题画的诗里，常说“更觉良工心独苦”（《题李尊师松树障子歌》）、“意匠惨淡经营中”（《丹青引》），这虽然指的是作画，实际上也是他写诗的深刻的体会。

他在创作时，这样下苦功夫，另一方面，他又常常谈到写诗的迅速，他夸奖李白是“敏捷诗千首”（《不见》），他自己也说“下笔如有神”、“诗成觉有神”（《独酌成诗》）、“诗应有神助”（《游修觉寺》）。这些神来之笔，不是什么从天上掉下来的东西，是依靠充分的文学修养得来的。文学修养主要是依靠长期的生活经验和创作经验的积累。杜甫具有深厚的思想感情，一生忧国忧民，关心政治，身受颠沛流离之苦，生活的经验是很丰富的。至于创作经验，杜甫则在自己创作实践的同时，大量吸取了古人和今人的成就。过去人们说，文人相轻，杜甫就不是这样，他很善于重视别人的优点，虚心学习。他对于同时代的诗人，无论是和他熟悉的李白、高适、岑参，或是和他不甚熟悉的元结、王维、孟浩然，都给以很高的评价。他非常殷切地愿望能和人论诗论文，听取别人的意见。他回忆过去和李邕、李白、高适、岑参、苏源明、孟云卿等人相与论文的情景，总是念念不忘，认为这是最大的快乐。当然，在他晚年，这些诗人大部分死去了，唐代的诗坛一时陷于消沉，他也发过“豪俊何人在，文章扫地无”（《哭台州郑司户苏少监》）的感慨。

对待古人和文学遗产，他在《戏为六绝句》和《偶题》的前半章里表示了他的公平态度。《偶题》一开始就说：“文章千古事，得失寸心知；作者皆殊列，名声岂浪垂。”这是说每个成名的作家都有独到之处，各具心得。我们要善于发现他们的优点，不能随便抹煞。所以他对于当时一些轻薄为文任意否定初唐四杰的人们，在《戏为六绝句》里给以谴责。他对于作家的评价是这样谨慎，对于每个时代的文学，他也认为各自有它的特点，后代继承前代的传统，又有所变化，翻出新样，哪怕是余波回响，也不无可取的地方。所以他说，“前辈飞腾入，余波绮丽为；后贤兼旧制，历代各清规”。例如南北朝文学，尤其是齐梁以后的文学，应该占什么样的地位，杜甫的心里有很明确的尺寸。他对于南北朝杰出的诗人如陶潜、鲍照、庾信，都推崇备至。就是次要的诗人，只要他们有一技之长或是独得之妙，他也虚心学习，“孰知二谢将能事，颇学阴何苦用心”（《解闷十二首》），因为从他们那里还是可以学到一些艺术技巧。但他也指出，不要作齐梁的后尘。还有汉以来的乐府民歌，更是他学习的对象，他许多具有代表性的七古、五古都是继承而且发扬了乐府诗的传统，并且“即事名篇”，为下一代以白居易为首的新乐府运动开辟了道路。但是杜甫这种广泛的虚心学习不是没有选择的，他取其精华，去其糟粕，善于“别裁伪体亲风雅”，才能“转益多师是汝师”。元稹评论杜甫艺术上的造诣“尽得古今之体势，而兼文人之所独专矣”，是为世人所公认的定论。

杜甫谦虚谨慎的学习和苦心孤诣的写作使他的诗歌获得巨大的成就，给我们留下来这部用血泪写成的、引起后代千万读者同情和敬仰的“诗史”。

但是他的诗的成就，只靠着高度的艺术修养是不够的，主要还是决定于我们一再提到的爱祖国、爱人民的政治热情。就以“苦用心”而论，中唐晚唐有过不少的苦吟诗人，他们搜索枯肠，呕尽心血，有的传为诗坛佳话，但是结果写出来的诗却不都很成功。中唐诗人贾岛“二句三年得，一吟双泪流，知音如不赏，归卧故山秋”所指的那两句“独行潭底影，数息树边身”，我们现在读来，并不见得有什么特色。晚唐诗人卢延让“吟安一个字，拈断数茎须”的精神，值得人们学习，但是他本人留下来的十首诗和几联残缺的断句，也没有什么惊人之处。这是因为他们的诗缺乏丰富的思想内容。同样情形，写诗只靠从古人的书中取得出处和技巧，也是不够的，因为古人的书不能成为文学创作的泉源，真正取之不竭的泉源是现实生活。如宋代以后的一部分诗人，他们脱离现实生活，强调从书本中寻求诗料，在艺术上也可能有些贡献，而诗的成就究竟是很有有限的。元好问所说的“传语闭门陈正字，可怜无补费精神”正是对这种写诗态度的批判。但是有了现实生活丰富的阅历，也不一定就能写出诗来。明朝末年，有一位热情的杜甫研究者，名叫王嗣爽，他对于杜诗作过不少精辟的分析和阐述，在论到“三吏”、“三别”时，他说“上数章诗，非亲见不能作，他人虽亲见亦不能作。公往来东都，目击成诗，若有神使之，遂下千年之泪”。诚然，像杜甫诗里所反映的民间疾苦和国家灾难，在那大变乱的时代到处都可以看到，杜甫同时代的诗人除了元结等少数人外为什么竟视而不见，虽亲见也不能写成诗章呢？王嗣爽提出这个问题是很有意义的，可是他所说的“若有神使之”却是一个抽象的回答，使人不大容易理解。实际上这个“神”不是别的，就正是杜甫忧国忧民的政治热情，更加以他有高度的艺术修养。

杜甫的永不熄灭的政治热情的根源，许多杜甫研究者都认为是杜甫亲身遭受时代的剧变和个人的不幸，逐渐超越了他出身阶级的局限，越来越多地接近人民，体会到人民生活的甘苦，自己的思想、感情与愿望和人民的思想、感情与愿望趋于一致了。

杜甫诗歌内容的广博渊深和艺术形式的高度成就，不是这篇短短的报告所能深入探讨的；这里仅就杜甫的政治热情和创作热情作一些粗略的叙述，希望在我们纪念他的时刻，能够从杜甫的文学遗产中得到一些可贵的借鉴和有力的鼓舞，以有利于建设我们前途光芒万丈的社会主义文学。

（原载《人民日报》1962年4月18日）

萧涤非

伟大的爱国诗人杜甫

杜甫是我国历史上一位伟大的爱国诗人，今年是他诞生 1250 周年，世界和平理事会决定列他为世界文化名人之一，举行纪念。

杜甫字子美，唐睿宗先天元年（公元 712）生于河南省巩县的南瑶湾村。他出身在一个有儒学传统和文学传统的小官僚家庭。十三世祖杜预是西晋的名将，祖父杜审言是初唐著名诗人，父亲杜闲做过兖州（今山东兖州）司马和奉天（今陕西乾县）县令。

杜甫生当唐朝由盛而衰的急剧转变时期，经历了唐代最为繁荣的“开元（公元 713—741）之治”，也经历了长达八年之久，使唐王朝从此一蹶不振的“安史之乱”（公元 755—763）。他的一生是和这个时代息息相关的。20 岁以前，他过着刻苦的“读书破万卷”的学习生活，这不仅为他此后作为一个诗人不可缺少的文化修养打下了雄厚的基础，同时也初步形成了他的爱国思想。杜甫接受的是儒家学说，而爱国爱民则是儒家学说中具有进步因素的一面。从 20 岁到 35 岁，杜甫的生活主要是漫游。最初游江、浙，后来又两度漫游河南、山东。祖国的壮丽河山和丰富的文化遗产，不仅充实了诗人的知识，扩大了诗人的胸襟，而且也培植了诗人的爱国感情。

从 35 岁到 44 岁，杜甫居住在当时京都长安（今陕西西安市）。诗人抱着“致君尧舜上，再使风俗淳”的政治理想来到长安，但那时的现实，使他的理想破灭了，连他自己也开始过着饥寒交迫的生活：“朝扣富儿门，暮随肥马尘；残杯与冷炙，到处潜悲辛。”甚至于“饥卧动即向一旬，敝衣何啻联百结”。生活使诗人接近人民，认识了现实，从而写出具有深刻政治内容的爱国诗篇，唱出那震撼人心的名句：“朱门酒肉臭，路有冻死骨。”

45 岁到 48 岁，是诗人在战火中颠沛流离的四年，也是他开始更接近于人民的四年。这时“安史之乱”正炽，唐玄宗仓皇出奔四川，京城长安沦陷。诗人曾被安禄山部下俘虏到长安，过了 8 个月的家破国亡的生活。但诗人关心的不是个人安全，而是有关国家存亡的战争形势。在敌人的屠刀下诗人写了许多充满爱国激情的诗篇，并终于冒险逃出长安，表现了崇高的民族气节。后来在做左拾遗（谏官）和贬官华州（今陕西华县）期间（公元 757—759），诗人一直关切着国家和人民的命运，写出了“三吏”“三别”等杰作。

诗人最后一期生活是从 49 岁到 59 岁。“漂泊西南天地间”，诗人已为他自己作了概括。最初他由陕西、甘肃漂泊到四川的成都，在成都断断续续住了五年余，然后移住云安（今四川云阳）、夔州（今四川奉节）等地，又漂泊到湖北、湖南，唐代宗大历五年（公元 770）冬，死在由长沙到岳阳的船上。“战血流依旧，军声动至今”，诗人在他最后的诗篇里还在系念着国家和人民的灾难。

作为一个伟大的爱国诗人，杜甫的诗歌是有它鲜明的特性的。概括地说有以下三点：第一是反映生活面的广阔。杜甫热爱祖国是自始至终一贯不变的，同时又是和热爱人民紧密结合着。这就使得他的诗篇具有无比丰富的内容：不是一鳞半爪，而是一系列的有关国家命运的政治、军事、外交各方面的大事。举凡“安史之乱”前后，统治阶级的穷兵黩武、奢侈荒淫、丧权辱国、军阀的凶暴、宦官的专横、官吏的贪污、外族侵略者的屠杀焚掠等等，

以及由此造成的人民的深重灾难和社会矛盾，我们都可以在他的诗中找到反映。因此，前人称杜诗为“诗史”。

第二个特征是思想深刻。杜甫目击统治阶级骄奢淫逸，对外穷兵黩武，对内横征暴敛，还在“安史之乱”以前，他就预感到国家民族的灾难而在诗篇中发出警报；在“安史之乱”中，他更是忧心如焚。杜甫是爱好和平的，他反对对外侵略战争，但当国家受到外来侵略时，他却又热情激越地鼓励人们要投笔从戎，保卫祖国：“垂泪方投笔，伤时即据鞍。”他号召武官们要：“猛将宜尝胆，龙泉必在腰。”要效忠祖国，收复失地：“炎风朔雪天王地，只在忠良翊圣朝。”为了挽救祖国免于灭亡，他在同情人民苦难之时，仍劝勉那些未及兵役年龄的“中男”和已超过兵役年龄的老汉投入战争，如《新安吏》《垂老别》中所描写的。因为他认为消弭叛乱，维护国家的统一，是符合人民的长远利益和各民族利益的。

杜甫诗歌的第三个特征是感情的真挚。这也就是说，他的诗篇饱含着感人的爱国激情。最典型的例子便是那千古传诵的《春望》和《闻官军收河南河北》。前者作于沦陷了的长安，诗人伤心“国破”，对着三春的花鸟也不禁涕泪横流：“感时花溅泪，恨别鸟惊心。”后者作于漂泊时期，诗人忽然听说大河南北均已收复，八年的“安史之乱”一朝平定，一时喜极而悲，竟又流下泪来：“剑外忽传收蓟北，初闻涕泪满衣裳。”这眼泪虽一悲一喜不同，但都渗透了诗人的爱国深情。为了祖国，诗人是不惜一死的：“济时敢爱死？寂寞壮心凉！”正是这种为国牺牲的精神，使得他的诗篇具有无比的感染力。

此外，具体性、形象性也是杜诗一个特色，即是在抒情诗中也是这样。抒情诗是容易流于抽象的，但杜甫却写得具体形象。就拿《闻官军收河南河北》来说，他用“涕泪满衣裳”写他的喜极而悲，并抓住“漫卷诗书”这一小动作来表现他的大喜欲狂。诗的后半：“白日放歌须纵酒，青春作伴好还乡；即从巴峡穿巫峡，便下襄阳向洛阳。”虽全属设想，但在这设想中仍有丰富的形象性。在他的诗中往往情景交融，比如“感时花溅泪”二句，花和鸟都是景物，现在把它们融入情中，便增加了感情的形象性。

杜甫十分重视诗的艺术性，他要求诗歌做到“毫发无遗憾”、“语不惊人死不休”。应该说，这种认真刻苦的创作态度本身就是“惊人”的。

“少陵落笔伤豺虎，爱国孤惊薄斗牛！”这是我们敬爱的叶剑英同志对杜甫爱国精神的高度赞扬。在这方面，杜甫对我们祖国的积极影响也确是巨大而深远的。他遗留给我们的一千四百多首诗，影响所及，不只是一时一地，也不仅限于文学方面的少数诗人。宋代大政治家王安石，民族英雄宗泽、文天祥，爱国诗人陆游和明代爱国学者顾炎武等所进行的进步斗争和爱国斗争，就无一不受到杜甫诗的激励，或者与杜甫的思想起到共鸣。宋朝将亡时，文天祥被执北上，在燕京坐了三年牢，终日只读杜甫诗，并将杜甫的五言诗集成了两百首五言绝句，题为《集杜诗》以自勉。他的自序说：“但觉为吾诗，忘其为子美诗也。”即此一端，也就可见杜诗的爱国精神感人之深了。

（原载《人民画报》1962年第2期）

谭丕模

杜甫的六首诗

——关于“三更”“三别”

新安吏

客行新安道，喧呼闻点兵。借问新安吏：“县小更无丁？”“府帖昨夜下，次选中男行。”“中男绝短小，何以守王城？”肥男有母送，瘦男独伶俜。白水暮东流，青山犹哭声。“莫自使眼枯，收汝泪纵横。眼枯即见骨，天地终无情！我军取相州，日夕望其平。岂意贼难料，归军星散营。就粮近故垒，练卒依旧京。掘壕不到水，牧马役亦轻。况乃王师顺，抚养甚分明。送行勿泣血，仆射如父兄。”

潼关吏

士卒何草草，筑城潼关道。大城铁不如，小城万丈余。借问潼关吏：“修关还备胡？”要我下马行，为我指山隅：“连云列战格，飞鸟不能逾。胡来但自守，岂复忧西都。丈人视要处，窄狭容单车。艰难奋长戟，万古用一夫。”“哀哉桃林战，百万化为鱼。请嘱防关将，慎勿学哥舒！”

石壕吏

暮投石壕村，有吏夜捉人。老翁逾墙走，老妇出门看。吏呼一何怒！妇啼一何苦！听妇前致词：“三男鄜城戍。一男附书至，二男新战死。存者且偷生，死者长已矣！室中更无人，惟有乳下孙。有孙母未去，出入无完裙。老妪力虽衰，请从吏夜归。急应河阳役，犹得备晨炊。”夜久语声绝，如闻泣幽咽。天明登前途，独与老翁别。

新婚别

兔丝附蓬麻，引蔓故不长。嫁女与征夫，不如弃路旁。结发为君妻，席不暖君床。暮婚晨告别，无乃太匆忙！君行虽不远，守边赴河阳。妾身未分明，何以拜姑嫜？父母养我时，日夜令我藏。生女有所归，鸡狗亦得将。君今往死地，沉痛迫中肠。誓欲随君去，形势反苍黄。勿为新婚念，努力事戎行！妇人在军中，兵气恐不扬。自嗟贫家女，久致罗襦裳。罗襦不复施，对君洗红妆。仰视百鸟飞，大小必双翔。人事多错迁，与君永相望！

垂老别

四郊未宁静，垂老不得安。子孙阵亡尽，焉用身独完！投杖出门去，同行为辛酸。幸有牙齿存，所悲骨髓干。男儿既介胄，长揖别上官。老妻卧路啼，岁暮衣裳单。孰知是死别，且复伤其寒。此去必不归，还闻劝加餐。土门壁甚坚，杏园度亦难。势异邺城下，纵死时犹宽。人生有离合，岂择衰盛端！忆昔少壮日，迟回竟长叹。万国尽征戍，烽火被冈峦。积尸草木腥，流血川原丹。何乡为乐土？安敢尚盘桓！弃绝蓬室居，塌然摧肺肝。

无家别

寂寞天宝后，园庐但蒿藜。我里百余家，世乱各东西。存者无消息，死者为尘泥。
贱子因阵败，归来寻旧蹊。久行见空巷，日瘦气惨凄。但对狐与狸，竖毛怒我啼。四邻何
所有？一二老寡妻。宿鸟恋本枝，安辞且穷栖。方春独荷锄，日暮还灌畦。县史知我至，
召令习鼓鼙。虽从本州役，内顾无所携。近行止一身，远去终转迷。家乡既荡尽，远近理
亦齐。永痛长病母，五年委沟溪。生我不得力，终身两酸嘶。人生无家别，何以为蒸黎！

“三吏”、“三别”，是伟大的现实主义的诗人杜甫的组诗。

这组诗共六首，前三首是《新安吏》、《潼关吏》、《石壕吏》，简称“三吏”；后三首是《新婚别》、《垂老别》、《无家别》，简称“三别”。这组诗的主题，都在集中地揭露唐帝国的兵役制度的不合理和歌颂人民为国献出力量和生命的高贵品质。

“安史之乱”，是异族对中国的掠夺与破坏，扑灭“安史之乱”的战争，是正义的战争，符合人民的要求的；但由于唐统治集团的政治腐败、兵役制度的不合理，又给人民带来了严重的灾难，也是人民所不能忍受的。诗人在这组诗里既鼓励人民的抗敌热情，又同情人民的生活苦难，深刻地体现出诗人伟大的爱国主义和人道主义的精神。

这组诗，把这一历史时期人民的生活和历史事件，根据一些具有特征的事物集中地完整地概括出来，活现出当时人民在战乱中的苦难形象和战斗形象，所以历代批评家称这组诗为“史诗。”

这组诗，代表着杜甫诗歌的思想性与艺术性相结合的最高成就。在这组诗中，写出了表现思想内容的矛盾，诗人在反映现实时，使这个矛盾在人民的切身利益这一点上得到统一。《新安吏》前半截写差吏凶暴地强征未适龄的青年（中男）出征，呈现着“白水暮东流，青山犹哭声”的悲惨情景，后文却又说出“送行勿泣血，仆射（郭子仪）如父兄”的慈祥话，以安慰送子弟出征的父兄们。《潼关吏》前半截写士卒筑关劳苦，后文请求守关的将官，“慎勿学哥舒”，要决心守住人民所筑的险要。《石壕吏》前半截借“老妪”口吻道出—家壮丁全上前线，老弱在家忍受饥寒的凄凉情景，后文却又写“老妪”在无可奈何的情况下“急应河阳役”。《新婚别》前半截写新妇不忍与征夫别离的痛苦，发出“嫁女与征夫，不如弃路旁”的感叹，后文却又假借新妇的口吻，劝告征夫“勿为新婚别，努力事戎行”。《垂老别》前半截写老翁出征，不忍与老妻话别的悲惨情景，后文却又写出老翁“塌然摧肺肝”的心情下，“弃绝蓬室居”，踏上“征戍”的征途。《无家别》前半截写一位战败归来的战士看到故乡荒凉的现象，不得不从事“荷锄”、“灌畦”生产工作以解决生活，后文却又写出这位战士在“人生无家别”的惨痛情况下，又到本州的军队里去了。

这组诗，表现了极深刻的矛盾，这矛盾首先应该肯定是现实生活矛盾的反映。在当时社会条件下，人民受剥削、压迫、战争等等摧残，生活是极端痛苦的。诗人就在他的诗歌中真实地反映了这种生活，对人民的苦难寄以深切的同情；但是，当时民族矛盾非常剧烈，诗人是力主抵抗外族侵略的。因而在一定程度上他又鼓励人民参加卫国战争，这同样反映了在民族压迫下人民的痛苦和要求。所以我们说，诗人思想上的矛盾，是人民思想上矛盾的反映。由于剥削、压迫、战争等加给人民的痛苦，而人民又不能不爱国，因而就咬紧牙关、含着泪水去服兵役，这就决定了作品本身的矛盾，而这种矛盾

正是这组诗的人民性最深刻的表现。

现实主义的生活态度，构成了诗人的诗歌创作的人民性的内容；而诗人艰苦的勤劳态度，又使诗人掌握了高度的艺术技巧。诗人在这组诗里很形象地表现了他对于人民在战争中所受灾难的同情，也很形象地表现了他对于人民在战争中那种牺牲精神的尊敬。

这组诗的表现手法，是在抓住典型事例进行的。

《新安吏》就在抓住征集未适龄的青年出发的典型事例来刻划。开始用“喧呼闻点兵”一语，烘托出征兵的紧急气氛。次用“肥男有母送，瘦男独伶俜”两句，烘托出送别时的悲惨气氛。再从自然景象的描绘：“白水暮东流，青山犹哭声，”来加重送行时的悲惨气氛。“眼枯即见骨，天地终无情，”这是咀咒战争的残酷和差吏的狠毒。诗人很形象地描绘出不合理的兵役制度。但下文接着安排了一些安慰那些出发的未适龄的青年和送行的父兄的话，说他们有粮食吃（“就粮近故垒”），说他们在受训练（“练卒依旧京”）说他们在做一些轻松工作（“掘壕不到水，牧马役亦轻”）。肯定官军有胜利的把握，长官对士兵的照顾也是很周到，劝他们不要有顾虑。这一席话，说得恳切动情，有鼓励未适龄的青年乐于上前线的鼓动力量。

《潼关吏》就在抓住人民劳苦筑关的典型事例来刻划。诗人特别强调潼关修筑的坚固、险要，构思是很巧妙的。“连云列战格，飞鸟不能逾，”这坚固，是人民付出劳苦所得的代价；“艰难奋长戟，万古用一夫，”这险要，也是人民付出劳苦所得的代价。从刻划人民劳苦的代价，来衬托出人民的劳苦，比直接写人民劳苦还更有效。诗人很珍惜千百万人民劳苦的代价，着重指出不要再蹈“哀哉桃林战，百万化为鱼”那种只恃险而不力战的侥幸心理的错误，同时希望守将“慎勿学哥舒”，随便放弃人民用血汗所修筑的国防工事，这也有鼓励将官坚决守关的精神作用。

《石壕吏》就在抓住“老妪”的勇敢、善良的典型事例来刻划。它以差吏捉人作全诗的线索。从差吏夜间捉人，惊得老翁跳墙走，老妇出来应付，一直到老妇被捉走，场面一个比一个紧张。从老妇口中，知道家中三个壮丁都去服了兵役，而且已有两个战死；剩下在家的，就是没有“完裙”的儿媳和“乳下”的孙子。老妇如此说的目的，是在掩护老翁，说明再只有自己可以服兵役，故作“请从吏夜归”的请求，这里放出了不可磨灭的母性光辉。下文“夜久语声绝，如闻泣幽咽，”是在说明捉人的风浪又平静下来。由紧张、喧哗到平静、沉寂，正是此诗的故事的曲折性的表现。由于故事富有曲折性，就能使主题在曲折矛盾中发展，加强艺术效果。

《新婚别》是在抓住新妇在感情上不愿意新婚的丈夫去服兵役、而事实上又不能不让新婚的丈夫去服兵役的复杂矛盾心情的典型事例来刻划。用“席不暖君床，”“妻身未分明”的辞句，来形容婚姻时间的短暂。用“沉痛迫中肠，誓欲随君去”的辞句，来形容新妇不忍分离的苦闷。但新妇又想一想，这是不可能的。“妇人在军中，兵气恐不扬，”因而只好勉强地鼓励新郎“勿为新婚念，努力事戎行。”诗人从冲突、矛盾中勾画人物的性格面貌，非常鲜明、突出。

《垂老别》是在抓住老人已献出了子孙、而且自己也抛家弃妻走上战场的典型事例来刻划。“子孙阵亡尽，焉用身独完，”流露着子孙都阵亡了，一个人还活着干吗的沉痛；经过他的思想斗争，终于作出“男儿既介胄，长揖别上官”的决定。随着出现“老妻卧路啼”的镜头，彼此相互劝慰，夫伤

妻寒，妻劝夫餐，充分表现了农民的善良和夫妻间的笃厚感情。最令人感动者：就是老人去投军，和老妻诀绝，强作“土门壁甚坚”的解说，强作“杏园度亦难”的解说，强作“势异邺城下，纵死时犹宽”的解说，自慰又慰妻，高度表现着老人对敌人的仇恨和对乡土的热爱。

《无家别》是在抓住战士战败归来、复离家投军的心理变化的典型事例来刻划。战后的农村，是一幅“久行见空巷，日瘦气惨凄。但对狐与狸，竖毛怒我啼”的阴森境界。诗人加强对狐狸的描写，就更能衬托出家乡的恐怖；用“空巷”、“日瘦”诸辞汇，来形容农村的凄凉，与对于狐狸的描写就形成一个调和统一的自然景象的形象。战士正在被破坏的农村废墟上，过着“方春独荷锄，日暮还灌畦”的耕种生活，县令忽又“召令习鼓鼙”，他又再度服务兵役，发出“家乡既荡尽，远近理亦齐”的感叹，发出“人生无家别，何以为蒸黎”的感叹。从他的感叹里，可以看出农村被战争破坏得很严重，又可以看出战士的悲愤。

这组诗，都在于善于捉住事物最主要的特征来表现社会的本质，的确是一面时代的镜子。

（原载《文艺学习》1956年第5期）

冯钟芸

杜甫《秋兴》八首的艺术特点

其一

玉露凋伤枫树林，巫山巫峡气萧森。江间波浪兼天涌，塞上风云接地阴。丛菊两开他日泪，孤舟一系故园心。寒衣处处催刀尺，白帝城高急暮砧。

其二

夔府孤城落日斜，每依北斗望京华。听猿实下三声泪，奉使虚随八月槎。画省香炉违伏枕，山楼粉堞隐悲笳。请看石上藤萝月，已映洲前芦荻花。

其三

千家山郭静朝晖，日日江楼坐翠微。信宿渔人还泛泛，清秋燕子故飞飞。匡衡抗疏功名薄，刘向传经心事违。同学少年多不贱，五陵衣马自轻肥。

其四

闻道长安似弈棋，百年世事不胜悲。王侯第宅皆新主，文武衣冠异昔时。直北关山金鼓震，征西车马羽书驰。鱼龙寂寞秋江冷，故国平居有所思。

其五

蓬莱宫阙对南山，承露金茎霄汉间。西望瑶池降王母，东来紫气满函关。云移雉尾开宫扇，日绕龙鳞识圣颜。一卧沧江惊岁晚，几回青琐点朝班。

其六

瞿塘峡口曲江头，万里风烟接素秋。花萼夹城通御气，芙蓉小苑入边愁。珠帘绣柱围黄鹄，锦缆牙樯起白鸥。回首可怜歌舞地，秦中自古帝王州。

其七

昆明池水汉时功，武帝旌旗在眼中。织女机丝虚夜月，石鲸鳞甲动秋风。波漂菰米沉云黑，露冷莲房坠粉红。关塞极天惟鸟道，江湖满地一渔翁。

其八

昆吾御宿自逶迤，紫阁峰阴入美陂。香稻啄余鹦鹉粒，碧梧栖老凤凰枝。佳人拾翠春相问，仙侣同舟晚更移。彩笔昔曾干气象，白头吟望苦低垂。

杜甫（712—770）的诗歌以广博深厚的内容和丰富多采的艺术形式为我国文学积累了大量财富，他把中国古典诗歌推向一个新的历史阶段。

《秋兴》八首是杜甫在公元766年（大历元年）、55岁旅居夔府时的作品。这是八首蝉联、结构严密、抒情深挚的七言律诗，体现了诗人晚年的思想感情和艺术成就。写这组诗时，离开安史之乱的爆发（755）已十一年，自诗人759年弃官走秦州、辗转入蜀已过了七个年头。

杜甫入蜀时（759年），安史之乱尚未平息，到公元763年史朝义战败自缢，部下将领田承嗣等降唐，连续八年的战乱暂得结束。但吐蕃、回纥相继进攻以及藩镇割据的局面已形成。

开元天宝之际，唐边防以西北为最雄厚。安史乱起，河西、陇右、朔方军全被征调，西北一空。吐蕃、回纥乘虚而入。自公元761年起至诗人写《秋兴》八首的时候，吐蕃、回纥以及党项羌、浑奴刺不断进攻，他们或分或合，或长驱直入，或骚扰边境。他们不仅占有河陇一带，还在公元763年兵临京师，迫使代宗出奔。吐蕃军入长安，使长安在收复后（安史乱中，长安曾陷落）又遭受一次焚掠。公元764年吐蕃、回纥又一度逼近奉天，京师戒严。

765年又举兵数十万进攻。其他如蜀北部和西北部也遭受吐蕃等的攻击或占领，经常处于战争状态。

自安史乱后，藩镇就各拥重兵，唐中央政府难以控制。杜甫所在的两川，这几年间军阀混战，此起彼伏，少有宁静时候。如公元761年有段子璋反，762年有徐知道叛乱，后又与部将李忠厚争雄。765年又有崔旰之事。广大人民陷于深重的苦难中。

杜甫对国家大事和政局的变化无一日忘怀。上述情况，在诗人创作中都得到反映。见《早花》、《对雨》、《愁坐》、《警急》、《王命》、《征夫》、《西山》三首、《巴山》、《天边行》、《岁暮》、《释闷》、《去秋行》、《光禄坂行》、《草堂》等诗。这些重大事变，有的是诗人辗转听到的，有的是他亲身经历的，或者是在身边发生的。尽管杜甫宽慰自己说：“安危大臣在，不必泪长流”（《去蜀》），其实，诗人却“十年朝夕泪，衣袖不曾干”（《第五弟丰独在江左，近三四载寂无消息，觅使寄此二首》）。

诗人入蜀，定居成都草堂，生活确实比从前在秦州、同谷时安定许多。但自公元760年开始修建草堂到765年离开，先后两次在草堂生活不过四年。其他时间避难流寓川北。“三年奔走空皮骨，信有人间行路难”（《将赴草堂途中有作》）、“况我飘转无定所，终日憾憾忍羁旅”（《严氏溪放歌行》），写出诗人的风尘漂泊。长期生计无着落，他说“路难悠悠常傍人”，既然“常傍人”，难免要看人颜色。“强将笑语供主人，悲见生涯百忧集”（《百忧集行》），概括了他的生活处境和心酸。就是这样，并不能完全解决家人饥寒。这在《百忧集行》、《狂夫》等诗中都曾写到。764年，诗人曾一度入严武节度使幕府，“已忍伶俜十年事，强移栖息一枝安”（《宿府》），“晚将末契托年少，当面输心背面笑”（《莫相疑行》），足见诗人当时不得已的苦衷和受人猜忌的悲愤。

杜甫入蜀前已患肺病、疟疾，入蜀后的几年，又添了风痹、消渴等病。同时，761年王维死，762年李白死，763年房琯死，764年苏源明、郑虔死，765年严武、高适相继去世。这些朋友，有的是文字故交，有的是知心朋友，有的是政治上的倚靠。接连不断地传来了他们的死讯，给年老诗人以极大的打击。他深深感到知己零落，文坛寂寞。

从上所述，可以大致了解诗人在写《秋兴》八首诗的心情、生活环境和时代情况。封建社会里的知识分子通常是“达则兼济天下，穷则独善其身”的。杜甫是“达”要“兼济”，“穷”也不肯“独善其身”。他永远不忘天下，虽“济时敢爱死，寂寞壮心惊”（《岁暮》），有志报国，而却被弃置江上，只能“不眠忧战伐，无力振乾坤”（《宿江边阁》）。诗人的心境一直抑郁难平。本来，他在垂暮之年，很想早日出川。765年严武死，在成都失去凭依，才决然东下。766年来到夔府，又以兵戈未定，滞留不行。夔府临三峡之险，山河雄峻。山民生活的艰苦以及其独特的风习，都激起诗人无限诗情。但诗人经常抒发的是对战局的不安和对长安的怀念。

公元766年与写《秋兴》的同时或稍早，杜甫在夔州西阁写过以《夜》为题的一首诗：

露下天高秋水清，空山独夜旅魂惊。疏灯自照孤帆宿，新月犹悬双杵鸣。南菊再逢

人卧病，北书不至雁无情。步檐倚杖看牛斗，银汉遥应接凤城。

全诗以第二句为骨，抒写山阁秋夜所见所闻。这首诗里，充满着旅人孤怀怅惘、心旌摇摇的感情。秋江上的孤帆夜泊，新月下杵声叠起。卧病经年，再

见清秋菊放，北雁南归。但是北方故乡、首都长安没有任何令人鼓舞的消息。深宵倚杖伫立，望牛斗而思长安。这首七律中，萧条的秋色，清凄的秋声，暮年多病的苦况，关心国家命运的深情，几乎冲破纸面，跃然欲出。

《夜》与《秋兴》八首，思想相通，感情一贯。《夜》以简括、含蓄胜；《秋兴》八首则逐层展开，感情更浓郁，意境更深阔。《夜》这首诗，似应写于《秋兴》八首之前，可以看做《秋兴》八首的前奏。可能诗人写了《夜》之后，仍感到言不尽，意无穷，所以继续写出了《秋兴》八首。诗人心事郁结，反复咏叹，也许正是前人所说的“长歌可以当哭”了。

《秋兴》八首内容丰富，感情深沉，章法缜密严整，层次分明。各首之间有伏笔、有照应。这些，前人早已有所论述。如王嗣爽《杜臆》说：

秋兴八章，以第一起兴，而后章俱发隐衷，或起下承上，或互发，或遥应，总是一

篇文字。

朱鹤龄说：

前三章俱主夔州，后五章乃及长安。（《辑注杜工部集》）

陈廷敬说：

前三章详夔州而略长安，后五章详长安而略夔州，次第秩然。（转引自仇兆鳌：《杜

少陵集详注》）

王嗣爽的说法有道理，可惜具体分析不够。朱鹤龄等人的说法不能说错，但看得简单了些。杜甫写夔州，正是写长安；写长安，又何尝不是写夔州？截然分为“前三”、“后五”，不完全恰当。事实上，杜甫围绕一个中心主题，尽量深入发掘其思想感情的起伏变化，而不得不反复咏叹，婉转低回。从《诗经》、《楚辞》以来，就有这种成功的艺术表现方式。《诗经》的《××》×章、章×句，屈原在《离骚》的反复抒写自己的怀抱与痛苦。较后，如曹子建的《杂诗》六首、陶渊明的《咏贫士》，他们的这些诗，有的构成了完整组诗，也有的主题思想虽一贯，但前后的有机联系较差，显得松散。甚至杜甫的《咏怀古迹》五首，主题虽一贯，但五首之间联系并不紧密。《秋兴》八首这组诗内容上有不可分的内在联系，组织结构上也严谨完整，不宜拆开，不可颠倒。

从整体看来，从诗人身在的夔州，联想到长安。由暮年飘零，羁旅江上，面对满目萧条景色而引起国家以及个人身世的感叹。以对长安盛世胜事的追忆而归结到诗人现实的孤寂处境，抒发国运的由盛到衰、今昔对比的哀愁。这种忧思不能仅仅看做他个人一时一地的偶然触发，而是自经丧乱以来，特别是入蜀七年来，忧国伤世感情集中的表现。诗人为祖国复兴，剖心沥血在所不惜，这在《凤凰台》诗里及其他诗篇里，都表现得很真切。目睹国家残破，人民流离的现状，自己在政治上又不允许有所做为，其中曲折，诗人不忍明言，也不能尽言，这就是诗人所以望长安，写长安，反复慨叹的道理。当然，杜甫对盛唐的追忆，有惋惜，但有比惋惜更深刻的感情，钱谦益曾指出过：

肃宗收京后，委任中人，中外多故，公不以移官僻远，整置君国之忧，故有长安世事之感。“每依北斗望京华”，情见乎此。白帝城高，目瞻故国，兼天波浪，身近鱼龙。

曰“平居有所思”，殆欲以沧江遗志，奋袖屈指，复定百年举棋之局。非徒伤晚晚，如吾人愿得入帝京而已。（《笺注杜工部集》）

《秋兴》八首为诗人晚年刻意经营之作，为了更好地理解这组诗的结构，有必要把八首的内容略作说明。

第一首是组诗的序曲，通过对巫山巫峡的秋色秋声的形象描绘，烘托出阴沉萧森、动荡不安的环境气氛，令人感到秋色秋声、扑面惊心。发抒了诗人爱国感情和孤独抑郁。这就使组诗一开始就抓住了读者，并为后七章的开展创造了条件。这首诗开门见山，抒情写景，波澜壮阔，思想感情强烈。诗意落实在“丛菊两开他日泪，孤舟一系故园心”两句上，下启第二、三首。

第二首写出了诗人身在孤城，从落日的黄昏坐到深宵，仰天翘首北望、长夜不寐的孤独。上应“丛菊两开”、“孤舟一系”两句，侧重写自己已近暮年，兵戈不息，卧病秋江的寂寞。诗人入蜀多年，一直是身在剑南，心怀渭北，无日不关怀君国，北望朝廷。他曾在许多诗里表示过这种强烈的愿望。旅途滞留，自己不仅年老体衰，无力北归，且天下骚乱，北方仍然在动荡不安，也不能北归。又由于诗人对生活的热爱，渺茫的希望往往更激起强烈的对长安的怀念。所以他寄居夔府时所写的诗里，一再出现《秋兴》八首中作为基调的“每依北斗望京华”这类思想感情。如：“中夜江山静，危楼望北辰”（《月》），“步檐倚杖看牛斗，银汉遥应接凤城”（《夜》）。

第三首是第二首的继续和发展，写晨曦中的夔府。诗人日日独坐江楼，思前想后，集中表现了他一生事与愿违的矛盾。秋气清明，江色宁静，对于心烦意乱的作者，这种宁静的景色反而给人带来了扰乱，增加了烦躁不安的情绪。

第四首是组诗的前后过渡。前三首诗的忧郁不安步步紧逼，至此才揭示它们的中心内容，接触到“每依北斗望京华”的核心：长安像“弈棋”一样彼争此夺，反复不定。内政上人事的更变，诗人心目中的纲纪制度的崩坏，军事上回纥、吐蕃的连年进攻，这一切都使诗人深切感到大非昔比。诗人在这唐代全盛时期的政治心脏整整住过十年。在这里，诗人有熟悉的朋友，有他依恋的朝廷宫阙，也有使他失意、悲愤的丑恶政治现实。总之，对诗人说来，长安不是个抽象的地理概念，这个地方深深印在诗人心上的有依恋、有爱慕、有文艺创作上的友谊，有兴高采烈的欢笑，有到处潜悲辛的眼泪。当此国家残破、秋江清冷，个人孤独之际，所熟悉的景象，一一浮现眼前。“故国平居有所思”一句挑出以下四首。

第五首，描绘长安宫殿的巍峨、壮丽，早朝的庄严、肃穆，在这样的朝廷上，自己曾得“识圣颜”，至今引为欣慰的回忆。从诗人的回忆中可以看出当时地主阶级知识分子对自己国家强盛繁荣的自豪感。在这里，一定程度上也表达了他的爱国感情。因为对封建知识分子来说，君、国之间，很难划分明确的界限。因此，他们的爱国思想也不可避免地带着忠君的历史局限。特别在沧江病卧，岁晚秋深，更加触动了他的爱国忠君的感慨。

第六首，怀想曲江昔日帝王歌舞游宴之地的繁华。上层统治者不知疲倦地游宴，引入了“边愁”，清歌曼舞，断送了“帝王州”。诗人在无限惋惜中隐示对封建帝王斥责之意。

第七首忆及昆明池的盛况，展示唐朝当年的国力昌盛。“武帝旌旗在眼中”，形象鲜明生动地表现了唐代武功显赫。当年的昆明池，即使在秋天，景物给人的印象也是壮丽的，没有萧瑟的气氛。物产的富庶更足以表现国家财物的富饶。

第八首写诗人当年在昆吾、御宿、美陂春日郊游的诗意豪情。“彩笔昔曾干气象”更是深刻难忘的印象。对封建时代的文人来说，自己创作才能为帝王所赏识，是毕生难忘的荣誉，也是自然的事。

八首诗是不可分割的整体，正如一个大型抒情乐曲的有八个乐章一样。这个抒情曲以国家兴衰的爱国思想为主题，以夔府的秋日萧瑟，诗人的暮年多病，身世飘零，特别是忧念祖国安危的沉重心情作为基调。其间也穿插有轻快欢乐的抒情，如“佳人拾翠春相问，仙侣同舟晚更移”；有壮丽飞动、充满豪情的描绘，如对长安宫阙、昆明池水的追述；有表现慷慨悲愤情绪的，如“同学少年多不贱，五陵衣马自轻肥”；有极为沉郁低回的咏叹，如“关塞极天唯鸟道，江湖满地一渔翁”，“白头吟望苦低垂”等。就以表现诗人孤独和不安的情绪而言，其色调也不尽同。“江间波浪兼天涌，塞上风云接地阴”，以豪迈、宏阔写哀愁；“信宿渔人还泛泛，清秋燕子故飞飞”，以清丽、宁静写“剪不断、理还乱”的不平静的心绪。总之，八章中的每一章，都以它自己独特的表现手法，从不同的角度共同表现基调的思想感情。而它们每一章在八章中又是互相支撑，构成了整体。这样，不仅使整个抒情曲错综、丰富，而且有抑扬顿挫，有开有阖，更突出地表现了基调的主题。朱熹批评杜甫的夔州创作说：

……杜子美晚年诗都不可晓。吕居仁尝言，诗字字要响，其晚年诗都哑了，不知如何以为好处。（《朱子语类》百四十卷）

从上面所述，朱熹的看法，显然不妥。形象、韵律要服从于基调的感情，要构成整体的和谐。还是王船山说得确切些：

八首如正变七音旋相为宫而自成一章，或为割裂，则神态尽失矣。（《船山遗书·唐诗评选》卷四）

杜甫恰当地、熟练地继承了古人已有的循环往复的表现手法，八首诗中，用强烈的对比，无数次的循环往复，把读者引入诗的境界中去。组诗的纲目是由夔府望长安——“每依北斗望京华”。全组诗的枢纽是“瞿塘峡口曲江头，万里风烟接素秋”。从瞿塘峡口到曲江头，本来相去万里，诗人以一“接”字，把客蜀望京，抚今追昔，忧国家安危……种种复杂感情交织构成一个深厚壮阔的艺术境界。

第一首气势磅礴。从眼前丛菊的开放联系到“故园”，追忆故园的沉思又被白帝城四处砧声所打断。这中间有从夔府到长安又从长安回到夔府的往复。第二首，由夔府孤城望北斗星，由北斗的方向想到北斗下面的京华。听峡中猿啼，又想到画省香炉。这是两次往复。联翩的回忆，又被夔府古城悲笳所唤醒。诗人思想由长安回到夔府。这是第三次往复。第三首以下，无不如此。千家山郭浸沐在朝晖中，想到个人的志愿与现实的矛盾。虽然全首诗在写挹郁不平，但诗中讲到“五陵衣马”，仍然有夔府到长安的往复。第四首，先从长安的回忆开始，又回到当前“鱼龙寂寞”的秋江，由秋江景色又回到“故国平居”，有两度往复。第五首从长安宫阙之盛，回到当前岁晚沧江，由岁晚沧江回到“青琐”、“朝班”，思想上又是两度往复。第六首，从瞿塘峡口到曲江头，从目前的万里风烟，想到当年歌舞繁华，招致边愁，抚今追昔，是两度往复。第七首当前想到昆明池水盛唐武功，又由长安回到目前“关塞极天”的冷落。第八首的从长安的昆吾……到白头吟望的现实。都是往复。

《秋兴》八首的基本表现方式，循环往复是它的特色。不论从夔府写到长安，还是从追忆长安而归结到夔府，总是夔府——长安；长安——夔府。循环往复，从不同角度，层层加深。全诗不仅丝毫无重复之感，还赋予诗以无比深沉感人的力量。真可以说是“毫发无遗憾，波澜独老成”（《赠郑谏

议十韵》)的诗篇。

这组诗里有繁华与冷落的对比，还与近的对比，个人处境的对比，唐中央政权的今昔对比，志愿与现实的对比，春与秋的对比如等。由对比产生的矛盾和苦闷，一切事与愿违。杜甫经历了这多年的战乱漂泊生活，对唐中央无力恢复昔日盛世已看透了，但又不能不寄予希望，尽管希望是渺茫的，但他没有放弃过。他常想到“开元全盛日”，实际上形成“开元全盛日”的客观和主观条件均已不存在了。这是封建社会统治阶级知识分子在乱世中忧国爱民所不可避免的悲剧。在这组诗里，也流露一些感伤的情绪，但更多的是沉郁、悲壮的感叹，更多的是体现了诗人坚韧不拔的积极精神。

《秋兴》八首，自然不同于《诗经》常有的复沓，它比《诗经》的复沓复杂许多。《诗经》的复沓，基本上是民歌重复歌唱的方式。其中有的每章更换一二字；有的在每章开头或结尾保有部分重复的字句，而中间有较大的变换。有的相互间没有相承关系，有的联系紧密。总之都起了加深感情和加强艺术效果的作用。《秋兴》八首的循环往复更接近于屈原《离骚》的反复抒情方式。《离骚》的大部分篇幅，反复表现自己的理想以及为实现理想而上下求索的精神；抒发他对祖国人民的热诚，以及这种忠贞不为人所谅解的挹抑；反复陈述理想与现实的矛盾痛苦以及战胜这种矛盾的顽强的斗争。屈原运用了惊人的想像，大量的比喻、神话传说和变化曲折的情节，反复吟咏，构成完美的诗篇，展示了伟大的爱国诗人的自我形象。《秋兴》八首在创作方法上和《离骚》有区别，但其循环往复的写法是一致的。

七律是诗人晚年更多使用的一种抒情形式。因为七律的句中折叠多，意思有跌宕回旋余地，音调上曲折萦回，组织严密，音乐性强，所创造的形象，表达的内容，比五律更易生动饱满。杜甫晚年，七律的造诣达到空前高度。他的七律章法严密而富于变化，这一向被人称道的优点，体现了诗人辞章修养的工夫，驾驭诗律的能力，同时也说明了诗人思想的深度与思想的逻辑性。

能否正确处理情与景的关系，是文学作品能否成功的关键之一。景就是客观存在的景物，情就是人的主观思想感情。但在作品里的情与景的关系就要复杂得多。

作品里的景物描写，一定要符合于原有事物的外貌以及其精神实质的某些特征。不真实、不准确的形象，不能唤起美感，不能引起读者兴趣，也不能启发人的想像、联想从而获得更深厚的内容。由于这样的缘故，前人所描绘的富有特征的某种景，可以被后人所认识、所欣赏。但也要看到作品里的景，是作家所感受的景。这个景，除了符合上面所说的要求外，它不再是单独存在的客观景物，它不可避免地有人的移情作用。这个景，就带有某个特定的人对这景物的看法、感受在内，不可避免地要反映这个特定的人的某种精神状态和心理活动。同样的景，往往因时代不同，人的遭遇、经历不同而有差异。即使在一个人的身上，同样的景物，描写起来，也往往因一时一地的喜怒哀乐而有区别。抒情诗人往往要藉赖景物形象表现自己的心情，思想感情的倾向和对事物的态度。情与景，分开说是两回事，不容混淆，而在作家的处理下，它们又是统一的。

抒情诗里的情景，不论是诗人触景生情，或以景寓情，他所描绘的景物，一定服从于所要抒发之情。因之，情景的和谐统一，就成为抒情诗里一个异常重要的方面。这就是论诗经常说到的“情景交融”。作到“情景交融”并不是一件容易的事，这决定于作家对现实生活观察、理解的深度，思想感情

的深厚和明晰，以及作家的艺术修养。前人所说的“隔”与“不隔”，是就“情景交融”这个方面说明其所产生艺术效果的高低之分。

自然，当我们考察作家作品的“情景交融”时，更重要的尺度，就是要认真区别其所写的景与所抒发之情，是什么情、景，不能脱离作家作品的阶级倾向、历史内容而抽象地谈论“情景交融”，也不能只从道理推论而撇开作品中艺术形象的分析、欣赏，因为这样并不真正能发掘其情景统一所凝聚的形象及其感人力量，因而也就不能认识作家作品的真实、深刻的思想内容。“情景交融”，古典作家为我们提供了丰富的创作经验，也创造了不少范例，《秋兴》八首，是其中之一。

如“江间波浪兼天涌，塞上风云接地阴”，波浪汹涌，仿佛天也翻动；巫山风云，下及于地，似与地下阴气相接。〔按：秋，阴气上升。三峡据郦道元的描写：“重岩叠嶂，隐天蔽日，自非亭午夜分，不见曦月”（《水经注·江水注》）〕。秋来自然阴气更重。前一句由下及上，后一句由上接下。波浪滔天，风云匝地，秋天萧森之气充塞于巫山巫峡中。我们感觉这两句形象有力，内容丰富，意境开阔。诗人不是简单地再现他的眼见耳闻，也不是简单地描摹江流湍急、塞上风云，三峡秋深的外貌特征，诗人捕捉到它们内在的精神。赋予江水，风云某种性格，因此，这些原来本无生命的景物就获得了生命。这就是天上地下，江间关塞，到处是惊风骇浪，动荡不安；萧条阴晦，不见天日。与此同时，通过形象也表现了诗人的极度不安，翻腾起伏的忧思和胸中的勃郁不平；也象征了国家局势的变易无常和臬兀不安的前途。两句把峡谷的深秋，诗人个人身世以及国家丧乱，都包括在里面。这种既掌握景物的特点，而又把自己人生经验中最深刻的感情融会进去，用最生动，最有概括力的语言表现出来，这样的景物就有了生命，而作者企图表现的感情也就有所附丽。情因景而显，景因情而深。语简而意繁，心情苦闷而意境开阔（意指不局促，不狭窄）。苏东坡曾说：“赋诗必此诗，定知非诗人”（《书鄱陵王主簿所画折枝二首》）。确实是有见识、有经验的话。

杜甫《白帝》这首诗里有“高江急峡雷霆斗，古木苍藤日月昏”两句，出色地表现了大雨急峡的雨声水势，阴霾中山林的暗淡，也包含有时代战乱的影子。但其心情与《秋兴》的“江间波浪兼天涌，塞上风云接地阴”深沈、厚重有所不同。《登高》的“无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来”，也是写夔府秋深，但视野无限开阔，有漫天卷地的雄伟声势。上引《白帝》、《登高》诗句的感情和《秋兴》这两句有相似的地方，而各首的郁愤不平的感情和诗笔的起伏变化各有特色和重点。

以杜诗中经常写的燕子为例。杜甫住在成都时，在《江村》里说：“自去自来堂上燕”，从栖居于诗人草堂上燕的自去自来，表现了诗人所在的江村长夏环境的幽静，显示了诗人经漂泊后，初获暂时安定生活时的自在舒展的心情。在《秋兴》第三首里，同样是燕飞，诗人却说：“清秋燕子故飞飞”。诗人日日江楼独坐，百无聊赖中看着燕子的上下翩翩，燕之辞归，好像故意奚落诗人的不能归，所以说它故意飞来绕去。诗人这里对燕子不是欣赏，而是带有几分诅咒。在《绝句漫兴》九首里，有这样一首：

孰知茅斋绝低小，江上燕子故来频。

衔泥点污琴书里，更接飞虫打着人。

同样说到燕子，同样用了“故”字，这里的江燕好像故意嘲笑诗人茅屋低小，诗人恼它衔泥点污琴书……惹事生非。但诗人生意盎然，而“清秋燕子故飞

飞”则表现了诗人的心烦意乱。

再如同是写到花开，在《春望》中则说“感时花溅泪”，沉重悲凉，见诗人遭安史之乱，陷身贼中，切身感到国家残破的沉痛心情；《秋兴》第一首里说：“丛菊两开他日泪”，凄怨愁苦，见诗人羁旅伤时的怀抱。其他如“瞿塘峡口曲江头，万里风烟接素秋”，瞿塘峡在夔府东，临近诗人所在之地，曲江在长安城东南，是所思之地。黄生《杜诗说》：“二句分明在此地思彼地耳，却只写景。杜诗至化处，景即情也”，不失为精道语。至如“花萼夹城通御气，芙蓉小苑入边愁”之意在言外；“鱼龙寂寞秋江冷”的写秋景兼自喻；“请看石上藤萝月，已映洲前芦荻花”的纯是写景，情也在其中。这种情景交融的例子，八首中处处皆是，不再详举。

前面所说的情景交融，是指情景一致，有力揭示诗人的丰富复杂的内心世界所产生的艺术效果。此外，杜甫善于运用壮丽、华美的字和词表现深沉的忧伤。这是诗人运用高度的艺术技巧，对事物内部矛盾的统一。这种不协调的协调，不统一的统一，不但丝毫不损害形象和意境的完整，而且往往比用协调的字句，产生更强烈的艺术效果。如果没有炉火纯青的艺术造诣，很少艺术家敢于这样运用，因为这种写法比较困难。正如用“笑”写“悲”远比用“泪”写“悲”要困难得多。可是，如果写得好，就把思想感情表现得更为深刻。刘勰在《文心雕龙》的《辞丽》篇中讲到对偶时，曾指出“反对”（对偶的一种方式）较“正对”为优。其优越处正在于“理殊趣合”，也就是用不同的道理表达同一的意趣。这样取得相反相成、加深意趣、丰富内容的积极作用。曾看到苏联作家的一幅油画，画的是个身着黑衣，面情忧郁的青年寡妇。她以呆滞的眼神凝视着面前一堆五颜六色异常鲜艳的花朵。人物内心世界的悲凉和面前的绚烂、秾丽的花朵，是那么强烈的“不协调”，但又是那么深刻的协调，使观众对创作的主题获得深刻难忘的印象。

在绘画中的这种表现手法，在音乐中也有类似的情况。如明代沈宠绥的《度曲须知》中讲到伴奏和歌者在一种情况下，“歌高，则弹者亦高和；曲低则指下亦以低承。”（《弦律存亡》）但也有时为了增强气氛，“丝（伴奏乐器）扬，则肉（歌声）乃应低；调（歌声）揭（高），则弹者愈渺”。（同上书·《曲运隆衰》）这种相反相成的方法，在现代京剧青衣唱腔伴奏中也是经常运用的。相反相成，就意味着统一。运用豪华的字句、场面来表现哀愁、苦闷，同样是“理殊趣合”。这可以说是情景在更高的基础上的交融。其间的和谐，也是在更深刻、更复杂的矛盾情绪下的统一。

如果把问题更深一层看，就不单纯是个表现方法问题。它反映了作家对事物内部的复杂性的认识和揭示。悲与喜，热闹与冷清，是矛盾的对立面，但往往是统一的。大发雷霆固然表现一个人的盛怒，强烈激动的怒和笑又往往相伴而起。流泪固然表现一个人的悲哀，但哀痛之极，往往欲哭无泪，反而会出现了异常的沉默，甚至凄苦的笑容。这种沉默或苦笑，比痛哭流涕更能深刻地表达人的难过和心酸。辛稼轩的一首词说：

少小不识愁滋味，爱上层楼，爱上层楼，为赋新词强说愁。如今识尽愁滋味，欲说

还休，欲说还休，却道天凉好个秋。（《稼轩长短句·丑奴儿》）

这里不拟评价或分析这首词，如果说他的好处，我认为就在于它揭示了关于“愁”这一思想感情的内部矛盾，概括了对某种生活的深刻体会。

《秋兴》里，把长安昔日的繁荣昌盛描绘得那么气象万千，充满了豪情，诗人早年的欢愉说起来那么快慰、兴奋。对长安的一些描写，不仅与回忆中

的心情相适应，也与诗人现实的感情苍凉成了统一不可分割、互相衬托的整体。这更有助读者体会到诗人在国家残破、个人暮年漂泊的极大忧伤和抑郁。诗人愈是以满腔热情歌唱往昔，愈使人感到诗人的愈老衰、爱国感情的愈加深切，忧国感情越深，其“无力振乾坤”的痛苦越重。

比如，在《秋兴》八首中，它的基调如前所分析是深秋的冷落、荒凉，心情的寂寞、凄楚，国家的残破等的交织。按通常的写法，总要多用一些上述的清、凄、残、苦等字或词，才能符合所要表达的思想感情。李清照的《声声慢》开头就写愁苦：“寻寻觅觅，冷冷清清，凄凄惨惨戚戚……”杜甫在这组诗里，更多地使用了绚烂、华丽的字和词写秋天的哀愁。乍看起来这些字、词和秋的意境截然不同，但这些字、词在诗人巧妙的驱遣下，它们更有力地烘托出深秋景物的萧条和心情的苍凉。如“蓬莱宫阙”、“瑶池”、“紫气”、“云移雉尾”、“日绕龙鳞”、“珠帘绣柱”、“锦缆牙樯”、“武帝旌旗”、“织女机丝”、“石鲸鳞甲”，“香稻”、“鹦鹉”、“碧梧”、“凤凰”、“佳人拾翠”、“仙侣共舟”、“彩笔”……甚至一些平常的地名，“花萼”夹城，“芙蓉苑”、“紫阁”、“美陂”也都引起美丽的联想，透过字句，泛出绚丽的光彩。

以上这些字和词的含义，在通常情况下，很容易引起读者联想到春天的景色，以及愉快的心情。事实上，一般诗人也确实借助于这些绚烂的字眼写春天、写繁华、写热闹的局面。可是在杜甫的笔下，这些词被用来衬托荒凉和寂寞，用字之勇，真出于常情之外，而意境之深，又使人感到无处不在常情之中。杜甫之所以能够如此，除了他的艺术修养外，恐怕更为重要的要归结到他的世界观来认识。他有强烈的爱国爱民的感情，他负荷了时代的苦难。他立脚点高，所见者大，所忧者深，即使是写个人哀愁的诗，也不囿于个人狭小的天地，因此，他的诗是丰腴多采的、具有惊人的气魄的。如果拿中唐诗人孟郊的诗相比，更可以说明这点。孟郊也有一些像《寒地百姓吟》那样反映人民贫困的诗篇。他一生穷愁潦倒，有不少写穷愁的诗。如：

食荠肠亦苦，强歌声无欢。出门即有碍，谁谓天地宽……（《赠别崔纯亮》）

如果没有备尝寒苦、辛酸的人，写不出这样的诗句。此诗虽对现实有所批判，但毕竟心肠太狭窄。像这样的诗句，在孟郊集中占相当大的比重，所以前人才有“[孟]郊寒[贾]岛瘦”的说法。贾岛这里且不说，孟郊以愁苦的字写愁苦，以凄凉的字写凄凉。艺术成就也是出色的，但毕竟使人看了，得不到比字句所表示的更多的东西，印象只是愁苦而已。苏东坡对孟郊的诗风不满意，曾说：“何苦将两耳，听此寒虫号”（《读孟郊诗二首》），元遗山也说：“东野（孟郊字）穷愁死不休，高天厚地一诗囚”（《遗山先生文集·论诗三十首》）。其所以如此，正因为诗人胸襟窄狭，他关心的多是个人得失。

有人以为杜甫在蜀中的诗退步了，不再有前期像《自京赴奉先县咏怀》、“前后出塞”、“三吏三别”那样大气磅礴、浓烈炽人的感情。其实诗人在这时期并没有消沉，只是思想感情更复杂，更深沉了。《秋兴》八首中虽流露些伤感情绪，这种伤感情绪有其具体的历史内容，正如前面所说，主要是诗人对唐朝的复兴感到绝望而引起的。不能由此得出结论说他晚年的爱国热情有所减退，应看成这是他一贯的忧国忧民的感情在当时历史条件下的一种表现。《秋兴》八首就是个例证。杜甫晚年的艺术表现方面，经长期创作经验的积累，长期生活和创作的锻炼，比起前期有进一步的提高或丰富。《秋兴》八首就是个例证。关于杜诗的艺术方面，有待进一步研究和总结。这无

疑地会对我们今天的文学艺术事业的发展将起积极的作用。

1962年4月14日

(原载《北京大学学报》 人文科学 1962年第3期)

萧涤非

杜甫《望岳》简析

岱宗夫如何？齐鲁青未了。
造化钟神秀，阴阳割昏晓。
荡胸生层云，决眦入归鸟。
会当凌绝顶，一览众山小。

杜甫《望岳》诗，共有三首，分咏东岳（泰山）、南岳（衡山）、西岳（华山）。这一首是望东岳泰山。开元二十四年（736），24岁的诗人开始过一种“裘马清狂”的漫游生活。此诗即写于北游齐、赵（今河南、河北、山东等地）时，是现存杜诗中年代最早的一首，字里行间洋溢着青年杜甫那种蓬蓬勃勃的朝气。

全诗没有一个“望”字，但句句写向岳而望。距离是自远而近，时间是从朝至暮，并由望岳悬想将来的登岳。

首句“岱宗夫如何？”与乍一望见泰山时，高兴得不知怎样形容才好的那种揣摩劲和惊叹仰慕之情，非常传神。岱是泰山的别名，因居五岳之首，故尊为岱宗。“夫如何”，就是到底怎么样呢？“夫”字在古文中通常是用于句首的虚字，这里把它融入诗句中，是个新创，很别致。这个“夫”字，虽无实在意义，却少它不得，所谓“传神写照，正在阿堵中”。

“齐鲁青未了”，是经过一番揣摩后得出的答案，真是惊人之句。它既不是抽象地说泰山高，也不是象谢灵运《泰山吟》那样用“崔嵬刺云天”这类一般化的语言来形容，而是别出心裁地写出自己的体验——在古代齐鲁两大国的国境外还能望见远远横亘在那里的泰山，以距离之远来烘托出泰山之高。泰山之南为鲁，泰山之北为齐，所以这一句描写出地理特点，写其他山岳时不能挪用。明代莫如忠《登东郡望岳楼》诗说：“齐鲁到今青未了，题诗谁继杜陵人？”他特别提出这句诗，并认为无人能继，是有道理的。

“造化钟神秀，阴阳割昏晓”两句，写近望中所见泰山的神奇秀丽和巍峨高大的形象，是上句“青未了”的注脚。“钟”字，将大自然写得有情。山前向日的一面为“阳”，山后背日的一面为“阴”，由于山高，天色的一昏一晓判割于山的阴、阳两面，所以说“割昏晓”。“割”本是个普通字，但用在这里，确是“奇险”。由此可见，诗人杜甫那种“语不惊人死不休”的创作作风，在他的青年时期就已养成。

“荡胸生层云，决眦入归鸟”两句，是写细望。见山中云气层出不穷，故心胸亦为之荡漾；因长时间目不转睛地望着，故感到眼眶有似决裂。“归鸟”是投林还巢的鸟，可知时已薄暮，诗人还在望。不言而喻，其中蕴藏着诗人对祖国河山的热爱。

“会当凌绝顶，一览众山小”这最后两句，写由望岳而产生的登岳的愿望。“会当”是唐人口语，意即“一定要”。如王勃《春思赋》：“会当一举绝风尘，翠盖朱轩临上春。”有时单用一个“会”字，如孙光宪《北梦琐言》：“他日会杀此竖子！”即杜诗中亦往往有单用者，如“此生那老蜀，不死会归秦！”（《奉送严公入朝》）如果把“会当”解作“应当”便欠准确，神气索然。

从这两句富有启发性和象征意义的诗中，可以看到诗人杜甫不怕困难、敢于攀登绝顶、俯视一切的雄心和气概。这正是杜甫能够成为一个伟大诗人的关键所在，也是一切有所作为的人们所不可缺少的。这就是为什么这两句诗千百年来一直为人们所传诵，而至今仍能引起我们强烈共鸣的原因。清代浦起龙认为杜诗“当以是为首”，并说“杜子心胸气魄，于斯可观。取为压卷，屹然作镇。”（《读杜心解》）也正是从这两句诗的象征意义着眼的。杜甫在这两句诗中所表现的力争上游的精神，和他在政治上“窃比稷与契”，在创作上“气劘屈贾垒，目短曹刘墙”，正是一致的。此诗被后人誉为“绝唱”，并刻石为碑，立在山麓。无疑，它将与泰山同垂不朽。

（原载《山东画报》1980年第3期）

邓绍基

从《即事》看杜甫拗律

暮春三月巫峡长，鼎鼎行云浮日光。雷声忽送千峰雨，花气浑如百和香。黄莺过水翻回去，燕子衔泥湿不妨。飞阁卷帘图画里，虚无只少对潇湘。

这首诗是杜甫居夔州（今四川奉节）时所作，诗体属七言拗律，旧时注释家都称赞它“写景之妙”，清代的黄生说这首诗“可作暮春山居图看”。现略谈我的粗浅看法。

第一句，“暮春三月巫峡长”。自四川奉节到湖北宜昌之间的长江两岸，层峦叠嶂，无处不峡，其中最险者称“三峡”。晋代左思的《蜀都赋》中就写道：“经三峡之峥嵘。”但历代关于三峡的名称的说法不一，在杜诗中也有“三峡传何处”的发问句。现在习惯上把瞿唐峡、巫峡和西陵峡称为三峡。在三峡中，巫峡数长，所谓“巴东三峡巫峡长”。暮春，春将过去。在唐代以前，南北朝人写诗，不时表达惜春的感情，如“无令春色晚”，“处处春心动，常惜光阴移”，“不愁花不飞，倒畏花飞尽”，等等。杜甫写“暮春三月巫峡长”，把暮春和“巫峡长”联系起来，似乎峡中的暮春三月也较其他地方的暮春三月为长，这就一反惜春的老调，有了新意。

第二句，“鼎鼎行云浮日光”。清代著名杜诗注家仇兆鳌解释道：“云浮日光而过，其色鼎鼎然，雷雨将作矣。”仇氏的意思是说诗人写这第二句是为了引出写雷雨的第三句。清代另一位注家杨伦也作同样的理解。按照一般的诗法观念，说七言律的第二句引出第三句，或者说第三句承应第二句，原本无错。但对于大诗人的作品，却也不能一概地用诗法模式去套，从而作出刻板的解释。前面说过，杜甫的这首《即事》诗是拗体七律，对拗体诗，前人常从它的平仄、黏连等形式不合常规律诗的格律这点上作解释。现在我大胆地提出一个看法，杜甫的拗体诗不仅在平仄形式上表现为“拗”，就是在诗意的起承转合上也会表现出“拗”。由此我认为这首《即事》诗的第二句未必即是起到引出第三句的作用，而且，“鼎鼎”是形容皎明之貌，陶渊明诗句：“鼎鼎川上平。”杜甫写皎白的行云轻疾而过，并不是写阴云密布，所以仇氏“雷雨将作矣”的见解未必正确。

我认为第二联的上句“雷声忽送千峰雨”是兀起之笔，也反映了当时当地忽晴忽雨的实际风光。而且，正是这一句，写出了壮丽场面。凡写暮春光，即使能够避免哀愁，却也不易写得壮丽。雷雨千峰，却正是一种壮丽的场面。第二联的下句“花气浑如百和香”是由雨写花。如按老套，就会有雨打花落，或者湿花垂枝之类。诗人摒却这些，却采用前人写雨后花更艳的意境，李世民《咏雨》诗就写“花露色更鲜”，虞世南也有“山花湿更燃”的诗句。这里杜甫稍作变化，写雨后花气更浓。关于“百和香”，宋代著名杜诗研究者赵次公引古诗云：“博山炉中百和香，郁金香合及都梁”，说明“百和香”是各种香物的混称。沈约《和刘雍州绘博山香炉》也云：“百和清夜吐，兰烟四面充。”

第三联写莺燕：“黄莺过水翻回去，燕子衔泥湿不妨。”前人咏春诗中常要出现莺燕，却又最易流入老套。杜甫由雷雨而捕捉住黄莺的一种特殊情状，“黄莺过水”即“过水黄莺”，被雨水打湿了翅膀。仇兆鳌解释道：“莺

畏雨，故翻回。”浦起龙《读杜心解》说：“翻回去，雨中栖止不定也。”我想还是浦氏更有见地。不少杜诗中写黄莺都很可爱，这首诗中却写它的狼狈形状。贴切吗？很贴切，娇弱的黄莺遇到雷雨，惊恐翻回，栖止不定，才真符合它的“性格”哩！

燕子就不同，诗人写它冒雨劳作，“燕子衔泥”即“衔泥燕子”，浦起龙说“湿，不指泥”，也很有见地，这里是写燕子身湿。如果仅仅理解为燕子衔湿泥筑巢，那就流于一般了。或问：细雨蒙蒙，燕子衔泥是常见的，隆隆雷雨中还有燕子飞翔吗？是的，诗人这里未必是实写，而是赋予想象。既然他写过水黄莺的狼狈，必然要写衔泥燕子的豪壮。诗人必然会凭借石燕的传说，《湘州记》：“零陵山有石燕，遇风雨即飞。”零陵燕作为一个壮勇的形象，南北朝时人就有描写：“讵得零陵燕，随风时共舞。”（张正见《赋新题梅林轻雨应教诗》）杜甫巧妙地把勤劳的衔泥燕和豪壮的迎风燕结合起来描写，却也正切合这春雷千峰雨的环境，也就使这首《即事》诗的壮丽意境再次升华起来。

尾联上一句“飞阁卷帘图画里”是总结即景风光，此时诗人客居夔州西阁，“飞阁卷帘”当是实写。但结句荡得很远，一下子说到湖南，“虚无只少对潇湘”。这看来似为突兀，其实也不奇怪，它使我们想起了阴铿的《度青草湖》诗，其中写道：“洞庭春溜满，平湖锦帆张。源水桃花色，湘流杜若香。穴去茅山近，江连巫峡长……”青草湖即洞庭湖，这是描写“潇湘”之诗，却联系到上游，出现“江连巫峡长”的句子。而杜甫此诗分明写峡中光景，却纵笔飞思，一直写到下游。杜甫曾说他自己“颇学阴何苦用心”，阴是阴铿，何是何逊。看来在杜甫写这首诗的时候，或许也是受到了阴铿《度青草湖》诗的启发。“虚无”，如仇兆鳌所说，“空旷貌”。峡中图画是壮丽的，山高水险，雷雨千峰，但还缺少一点什么，缺少浩茫广阔。潇湘洞庭，正是浩阔所在。杜甫《长江》诗中就写道：“色借潇湘阔。”有的注家释为：“潇湘之阔，其色皆借资于此，以潇湘乃江水下流也。”为有长江之水，更呈洞庭之阔；长江虽然壮丽，洞庭却为浩旷。诗人本极状峡中暮春景色，忽然荡开作结，写它的不足——“虚无只少对潇湘”，这才真叫大家笔法。杜诗读者知道，杜甫的《去蜀》诗中说：“五载客蜀郡，一年居梓州。如何关塞阻，转作潇湘游？”东下潇湘，是他早有的打算。他写《即事》诗时正滞留峡中，这“虚无只少对潇湘”句正是他东下意念的自然流露。正如他在《暮春》诗中写“卧病拥塞在峡中，潇湘洞庭虚映空”一样，所以这种荡开作结更显得情景交融。

（选自《杜诗别解》，中华书局1987年版）

傅庚生

简论李杜诗

二十年前，即 1962 年纪念伟大诗人杜甫诞生 1250 周年之顷，我在拙文《探杜诗之琛宝·旷百世而知音》中曾说：

李杜齐名，千秋佳话。今年恰值李白逝世 1200 周年，杜甫诞生 1250 周年，尚友之思，曷其能已！

我们每一涉想到古典诗歌，马上就会想到唐诗；一涉想到唐诗，首先就会想到李白和杜甫。李杜齐名，但又风格不一。严羽《沧浪诗话》云：“子美不能为太白之飘逸，太白不能为子美之沉郁。”现在一般都认为李白是伟大的浪漫主义诗人，杜甫是伟大的现实主义诗人。可是也不容我们不信服高尔基的说法：“在伟大的艺术家们的身上，现实主义和浪漫主义时常好象是结合在一起的”（《我怎样学习写作》）。

冯雪峰先生在《中国文学中从古典现实主义到无产阶级现实主义的发展的一个轮廓》一文中，论述浪漫主义和现实主义的关系时说：

积极的浪漫主义的倾向是和现实主义的精神相通的，相互渗透的，并且我们可以把它看作现实主义的精神与特色之一而概括到现实主义之内去的。

他又说：

被现代人称为浪漫主义者的李白，在他精神的积极方面，也是和现实主义相通的。

我们从现实主义与浪漫主义的结合与相融去研究李白、杜甫的诗歌，是会有很多发现和收获的。

元稹《唐故工部员外郎杜君墓系铭并序》有云：

至于子美，盖所谓上薄《风》、《骚》，下该沈、宋，言夺苏、李，气吞曹、刘，掩颜、谢之孤高，杂徐、庾之流丽；尽得古今之体势，而兼人人之所独专矣。

诗人以来，未有如子美者。时山东人李白，亦以奇文取称，时人谓之“李杜”。予观其壮浪纵恣，摆去拘束，模写物象及乐府歌诗，诚亦差肩于子美矣；至若铺陈始终，排比声韵，大或千言，次犹数百，词气豪迈而风调清深，属对律切而脱弃凡近，则李尚不能历其藩翰，况堂奥乎？

王世贞尝云：“元微之独重子美，宋人以为谈柄。”自元稹写出这一篇《杜君墓系铭》之后，从中唐一直到清代，甚至可说一直到今天，对唐代这两位大诗人李白和杜甫，确实是多有评鹭论列的。胡元瑞云：“李、杜二家，其才本无优劣。但工部体裁照密，有法可寻；青莲兴会标举，非学可至。又唐人特长近体，青莲缺焉。故诗流习杜者众也。”昔人每誉李白为“诗仙”，尊杜甫为“诗圣”，学习、仿效、注释、评论杜诗的人比较多，学李白、注李白的寥寥无几；到了当代，已经很少有人重视古典诗词的格律了，只有少数的专门家和研究者，各依其在文学理论上的、形式内容上的以至于门类风格上的所知、所感和所遇，而分别迎拒，抑扬于其间。但总的说来，历代对李杜的评价多半是作抑李扬杜说的。

直至 1972 年，郭沫若先生出版了大著《李白与杜甫》，一反过去的陈案，虽然口头上声称是作“李杜并称”的，但实际上已经是明显的“抑杜扬李”了。郭氏的《李白与杜甫》，缺点错误是相当严重的，在学术界造成了很坏的影响。然而，郭氏对李杜的评价，虽然自身就没有能够摆脱“李杜优劣论”的桎梏，道是人家俗，自家先已俗了；但是他却对自建国以来在李杜研究中广泛存在的“抑李扬杜”的观点进行了大胆且尖锐的批评，这对于全国的学

术界确实产生了很大的影响。在这一点上，我们以为应该给予郭著充分的肯定，因为我们永远应该用历史的眼光去看问题，无论对古人或是今人。

当然，尽管在批判“抑李扬杜论”方面，郭氏曾起过一定的历史作用；但今天看来还是很不够的。如前所述，因为郭氏本身就仍然在走着“李杜优劣论”的老路；所以，自郭著出版问世后，有许多专家虽然都改变了过去“抑李扬杜”的观点，但是却又创立了另外一种理论，那就是“李杜分论”说。譬如，说对李杜两位大诗人的研究，“离之则双美，合之则两伤”等。诚然，对李杜分别进行深入细致的探讨和研究，是非常重要的，并且我们今天作的还很不够；但是我们细心地去分析李杜两位大诗人所反映的那个特殊时代里，诗歌在风格上、手法上以及内容上、思想上的异同，这样我们又何尝不能够有所发明和受到启发呢？当然偏执于个人的主观爱拒而轻率地抑扬于其间，是研究者们所应力戒的；但是这种任凭主观地抑扬迎拒与客观地对李杜进行研究完全是两码事。我们不能一看到有人评论李杜，立即就顿生疑心，怀疑他是在抑扬李杜。李白与杜甫同是我国古代诗坛上的巨星，“离之”当然是“双美”的；然而“合之”，只要我们能持以客观的科学态度，参寻辨析，将更其是“双美”而无“伤”的。

（一）

李白和杜甫，只为其道家 and 儒家思想的歧异，在诗歌上所表现的风格也不同，而其本质的内容则是相近的。李白在诗的风格上走的是“飘逸放纵”的路，杜甫走的是“沉郁顿挫”的路。但是，如果不从文学的现实主义大潮出发，是搞不清楚问题的。如历来所推崇的敖陶孙评诗：“李太白如刘安鸡犬，遗响白云，核其归存，恍无定处。”（《臞翁诗评》）这就是只就虚无缥缈处去了解李白的诗，不能认识真实的李白。

至德二载（757）二月，永王璘兵败，李白亡走彭泽，坐系浔阳狱，作《万愤词投魏郎中》云：

……树榛拔桂，囚鸾宠鸡。舜昔授禹，伯成耕犁。德自此衰，吾将安栖？……

分明是诟骂当朝。长流夜郎后，作《流夜郎题葵叶》一篇云：

惭君能卫足，叹我远移根。白日如分照，还归守故园。

正是务耕不臣的打算。由于这种反抗的情绪，与当时的统治王朝之间有着尖锐的矛盾在，才激起他生活思想上的狂傲。按《旧唐书·文苑列传》载：“（李白）尝月夜乘舟，自采石达金陵，衣宫锦袍，于舟中顾瞻笑傲，旁若无人。”这样狂傲的习性，反映到作品中，因而成就为“天马腾骧”，“清新俊逸”的风格。显然，这种浪漫主义的作风是有很深的现实生活的依据的。

作为李白代表作品的《蜀道难》，突出地表现了他的诗歌创作中所蓄蕴的浪漫主义精神，它的核心却是在于他对现实所表示的意见：

……剑阁峥嵘而崔嵬，一夫当关，万夫莫开；所守或匪亲，化为狼与豺。……

从这一核心所辐射出来的一切，横绝逆折的雄奇瑰伟，直到三复斯言的“蜀道之难，难于上青天”的夸饰，原都是为此一主题而效绩的。此诗的现实性遂赋予浪漫主义的手法以积极的精魄。又如李白的《关山月》诗云：

明月出天山，苍茫云海间。长风几万里，吹度玉门关。汉下白登道，胡窥青海湾。

由来征战地，不见有人还。戍客望边色，思归多苦颜。高楼当此夜，叹息未应闲。

借戍客的思归申明非战的思想，用浪漫主义的波澜助长了它气魄的宏丽。《吕

氏童蒙训》云：“如：‘晓（明）月出天山，苍茫云海间。长风一（几）万里，吹度玉门关’……之类，皆气盖一世。学者能熟味之，自然不褊浅矣。”这种“气盖一世”的魄力，也是通过对现实表示的意见而酝酿以成，而用浪漫主义的手法表述了出来。

由于对封建王朝统治者的反抗性，构成了李白诗格为积极的浪漫主义。又由于这种积极的浪漫精神并没有脱离现实（不是超现实的，而是与现实主义相通的，互相渗透的），他这种积极的浪漫主义是作为“现实主义的精神与特色之一而概括到现实主义之内去的”。所以我们说，李太白的诗歌，归根到底基本上仍然是属于现实主义的范畴的。

李白的的生活现实，压迫与反抗之间的矛盾，逼得他走上几乎要发疯一般的道路，它反映于文学的，也就有了想象上超凡入圣的造诣，令人咋舌。欧阳修《六一诗话》尝云：“唐之晚年，诗人无复李杜豪放之格。”所谓“豪放”，就指的是诗人睥睨一世，摆脱任何拘束，豪迈不羁与热情奔放的风格，接近于近世所说的浪漫主义。胡元任《苕溪渔隐丛话》又引：

六一居士云：“‘落日欲没岷山西，倒着接 花下迷。襄阳女儿齐拍手，大家齐唱白铜鞮。’此常言也。至于‘清风明月不用一钱买，玉山自倒非人推。’然后见太白之横放；所以惊动千古者，固不在此乎！”

用李白的《襄阳歌》说明哪些是“常言”，哪些是“惊动千古”“横放”的句子。但我们以为此例只能说明李诗的“放”，却还不能说明它的“横”。若举“且放白鹿青崖间，须行即骑访名山。安能摧眉折腰事权贵，使我不得开心颜”（《梦游天姥吟留别》），庶乎近之。诗之“横”，必是从反抗性产生的，而它的价值，则在于对当时现实的批判。断绝了淑世之心，才能够“横放”；而绝淑世之心，正是摆脱了一切束缚的阶级“浪子”的行径。李白诗歌在这一方面的成就，就不是一般诗人所能望其项背的了。但是，对于李白诗歌中所体现的这一浪漫主义的精神，如果不从批判现实或对统治者的反抗去领会分析，则只能看到它的现象，深入不到它的本质。

（二）

清·吴乔《围炉诗话》有云：

意思犹五谷也。文，则炊而为饭；诗，则酿而为酒。饭不变米形，酒形质变尽。吃饭而饱，可以养生，可以尽年；饮酒而醉，忧者以乐，喜者以悲，有不知其所以然者。

昔人以炊米为饭喻文，以酿米为酒喻诗，话说得虽不够全面，却也有些见地。那么，我们是否也可以作这样的推衍：浪漫主义又是诗中的曲蘖。杜甫虽然是伟大的现实主义诗人，然而在他的诗歌创作里并不是没有浪漫主义梳织于其间的。试读《兵车行》的一起一结：

车辚辚，马萧萧，行人弓箭各在腰。爷娘妻子走相送尘埃不见咸阳桥。牵衣顿足拦道哭，哭声直上干云霄

……

……君不见，青海头，古来白骨无人收；新鬼烦冤旧鬼哭，天阴雨湿声啾啾。

所运用的夸饰和衬托，分明都有着浪漫主义的色彩。必须从现实主义和浪漫主义相结合去了解与衡量某些作家，也必须从二者的结合去领会与分析某些作品，才可以觐其全豹。

试再读少陵的《羌村三首》之二：

晚岁迫偷生，还家少欢趣；娇儿不离膝，畏我复却去。忆昔好追凉，故绕池边树；

萧萧北风劲，抚事煎百虑。赖知禾黍收，已觉糟床注；如今足斟酌，且用慰迟暮。

这一篇也显示出现实主义与浪漫主义相结合的创作方法来。这一首诗虽短，却概括了羌村生活的去、来、今。“忆昔”两句是回忆过去树下纳凉的幽静生活；“萧萧”两句是描写目前枯枝萧索的落寞生涯。“赖知”两句是在无可奈何之中，强自宽解之词。用篇末幻想里的“慰迟暮”，与篇首的现实中的“迫偷生”相呼应，实际上是以虚映实，增强了这一首诗的沉郁之感。也就是说，用浪漫主义的虚构，勾勒出一股气氛来，用以强调出现实主义描写的力量。

浪漫主义的色彩在杜诗中是时常闪现的，试读他的一首被称为“笔笔写生”（浦起龙《读杜心解》）的蜀中作品，《茅屋为秋风所破歌》的“曲终余音”，“通篇大结”（王嗣奭《杜臆》）：

……安得广厦千万间，大庇天下寒士俱欢颜，风雨不动

安如山！呜呼！何时眼前突兀见此屋？吾庐独破受冻死亦足！

几乎每一个字里都表现出浪漫主义的风采。“安得”、“千万间”、“大庇”、“天下”、“欢颜”、“安如山”、“何时”、“突兀”以至于“死亦足”都是充满着浪漫主义精神的。今昔的论者一直把这几句诗看作是诗人实在的思想，没有体会到其中夸饰的成份，因而长期以来对它的评价，一直是未称公允的。

从杜诗里去发掘现实主义与浪漫主义的相互结合，是一个说不尽的话题。如在《自京赴奉先县咏怀五百字》里叙述险象环生的象征之词：

……岁暮百草零，疾风高冈裂。天衢阴峥嵘，客子中夜发。霜严衣带断，指直不能结。凌晨过骊山，御榻在辘辘。蚩尤塞寒空，蹴踏崖谷滑。……

……群冰从西下，极目高嶂兀。疑是崆峒来，恐触天柱折。……

又如《北征》诗里描述乱离中小儿女无辜的生动情景：

……平生所娇儿，颜色白胜雪。见爷背面啼，垢腻脚不袜。床前两小女，补绽才过膝。海图拆波涛，旧绣移曲折。天吴及紫凤，颠倒在短褐。……粉黛亦解包，衾裯稍罗列。瘦妻面复光，痴女头自栉；学母无不为，晓妆随手抹；移时施朱铅，狼藉画眉阔。……问事竟挽须，谁能即嗔喝？……

《新婚别》的比兴之旨：

兔丝附蓬麻，引蔓故不长；嫁女与征夫，不如弃路旁。……

……“仰视百鸟飞，大小必双翔；人事多错迕，与君永相望！”

《梦李白》的惆怅之思：

死别已吞声，生别常恻恻；江南瘴疠地，逐客无消息。故人入我梦，明我长相忆。

君今在罗网，何以有羽翼？恐非平生魂，路远不可测！魂来枫林青，魂返关塞黑。落月满屋梁，犹疑照颜色。——水深波浪阔，无使蛟龙得。

浮云终日行，游子久不至。三夜频梦君，情亲见君意。告归常局促，苦道“来不易；江湖多风波，舟楫恐失坠。”出门搔白首，若负平生志。冠盖满京华，斯人独憔悴；孰云网恢恢，将老身反累。——千秋万岁名，寂寞身后事。

还有《醉时歌》毫无顾忌的醉后狂言：

……德尊一代常坎坷，名垂万古知何用！……

……但觉高歌有鬼神，焉知饿死填沟壑？……

……儒术于我何有哉，孔丘盗跖俱尘埃！……

以及《洗兵马》的切盼之词：

……三年笛里关山月，万国兵前草木风。……安得壮士挽天河，净洗甲兵长不用！

《释闷》的热骂：

……豺狼塞路人断绝，烽火照夜尸纵横。天子亦应厌奔走，群公固合思升平。但恐
诛求不改辙，闻道嬖孽能全生。——江边老翁错料事，眼暗不见风尘清。

《客从》的冷嘲：

客从南溟来，遗我泉客珠。珠中有隐字，欲辨不成书。缄之篋笥久，以俟公家须。

开视化为血，哀今征敛无！

等等；这些都何尝不有浪漫主义的神韵与手法行于其间？这真是俯拾即是
的。

杜甫还有许多咏物的诗，也奕奕地流溢着浪漫主义的神采。如《画鹰》
诗：“何当击凡鸟，毛血洒平芜！”《题壁上韦偃画马歌》：“时危安得真
致此，与人同生亦同死！”《戏题王宰画山水图歌》：“焉得并州快剪刀，
剪取吴淞半江水？”尤其是《义鹘行》，通篇都闪烁着传奇的光影，与《除
草》都是浪漫主义的寓言诗。至于《望岳》、《饮中八仙歌》、《乾元中寓
居同谷县作歌七首》、《桃竹杖引赠章留后》、《登高》等，从内容到形式，
就更加明显地是浪漫主义的诗篇了。

（三）

我们以为，对古代诗人与古典诗歌的评价，对作品思想、内容、艺术形
式及风格的鉴赏，似乎不必只在现实主义、浪漫主义两个名词之间画一道鸿
沟。尽管诗人辄有偏胜，但仍然是从二者的结合上多考虑一些为好。李杜二
人，只是诗的风格不同，在思想等方面及艺术的表现手法上，又是相通的。
他二人生在同一时代里，不能因为李白代表浪漫主义诗风，杜甫是现实主义
作家，而去强作割裂；应当结合着去看。

读李白的“长安一片月，万户捣衣声”（《子夜吴歌》），可与杜甫的
“用尽闺中力，君听空外音”（《捣衣》）相互发明；李诗“却下水晶帘，
玲珑望秋月”（《玉阶怨》），又可以和杜诗“天寒翠袖薄，日暮倚修竹”
（《佳人》）参看；《战城南》与《兵车行》；《清平调词三首》和《丽人行》；
《与史郎中钦黄鹤楼听吹笛》，《江南逢李龟年》；《寄东鲁二稚子》，
《忆幼子》；《下泾县陵阳溪至涩滩》，《解忧》；《古风五十九首》，《偶
题》；《早发白帝城》，《闻官军收河南河北》；《送舍弟》，《天边行》；
《赠新平少年》，《莫相疑行》；《苏台怀古》、《越中怀古》、《昭君怨》
及《宿巫山下》，《咏怀古迹五首》；《月下独酌》，《独酌》；《宣城长
史弟昭赠予琴溪中双舞鹤诗以见志》，《房兵曹胡马》；《春日醉起言志》，
《江汉》；《温泉侍从归逢故人》，《酬高使君相赠》；《客中作》，《陪
王侍御宴通泉东山野亭》；《书情寄从弟邠州长史昭》，《得舍弟观书自中
都已达江陵今兹暮春月末行李合到夔州悲喜相兼团圆可待赋诗即事情见乎
词》；《寄远》，《客夜》；《别内赴征》，《月夜》；《鲁郡东石门送杜
甫》、《沙丘城下寄杜甫》，《梦李白二首》；《下终南山过斛斯山人宿置
酒》，《可惜》；《山中答俗人》，《江亭》；《山中与幽人对酒》，《漫
成二首》；《咏邻女东窗海石榴》，《病橘》；《赠宣城宇文太守兼呈崔侍
御》，《奉赠韦左丞丈二十二韵》；……都可以相互参寻，求得二人风格的

异同。

总之，了解太白的诗，要从积极的浪漫主义是现实主义表现的风格之一去认识，就虽不中而不远了。认识了这一问题，就可以肯定李白的诗歌创作，仍然是循沿着现实主义文学发展的道路向前发展的，它对于现实主义文学的历史的发展是有推动作用的。这样，我们就可以将我国诗史上这两位最伟大的诗人在文学发展的道路上统一起来，这对于我们的研究工作是有意义的。李白和杜甫一样，他对于后世的影响也是很大的；不过在封建社会里，很少有人能赶得上他这样的高才与狂傲，所以学习他就比较困难了。因此，就视他为诗中之“仙”，而以杜甫为诗中之“圣”；“仙”与“圣”，本没有优劣上下褒贬的扬抑之意，而只是说明两者在诗的风格上有所不同而已。

1982年3月10日稿于万卷书屋

（傅光整理）

（选自《唐代文学论丛》总第3辑，
陕西人民出版社1983年版）

边塞爱国情 山水田园景

田 园 乐

王 维

桃红复含宿雨，柳绿更带朝烟。

花落家童未扫，莺啼山客犹眠。

——从明刊本《唐诗画谱》（西谛藏）

吴庚舜

谈边塞诗讨论中的几个问题

盛唐是我国诗歌史上边塞诗的黄金时代。优秀的边塞诗像一簇簇奇丽的鲜花开放在当时的诗国大地上。因此，任何论著在描述唐诗繁荣景象的时候，总要突出地提到它。如果说在其他时代写边塞诗的作家是寥若晨星的话，那么，在盛唐时代不写边塞诗的作家就是屈指可数了。

边塞诗的内容很丰富，并不是只写塞上烽火，但也应承认，其中写战争的题材比重很大，因而也很引人注目。南宋严羽在《沧浪诗话·诗评》中论及唐诗的题材时，首先提到的就是边塞“征戍”诗。他说：“唐人好诗，多是征戍、迁谪、行旅、离别之作，往往能感动激发人意。”三十年来对边塞诗的研究提出问题也是从战争性质特别是边塞诗中有无爱国主义精神的问题开始的。最先提出质疑的是范文澜同志。他在《中国通史简编·百花盛开的唐文苑》中说：“其余如写边塞情景的诗人岑参和高适，也很有名。他们写边塞诗是在天宝年间，这时候唐玄宗好大喜功，轻启边衅，天宝时候对外战争，一般是侵略性战争，伟大军事家王忠嗣宁愿失官不愿服从朝廷乱命，可以想见战争是什么性质了。高、岑以肯定的态度歌颂这些战争，论者认为是爱国主义诗人，对外侵略怎么能说是爱国呢！二人都活到唐代宗时，高适还做过节度使。他们的诗，都没有真切地反映安史之乱后的社会情形，足见边塞诸作，只是迎合唐玄宗时发动战争，开边境立武功的风气。杜甫《兵车行》、《前后出塞》、《自京赴奉先县咏怀》等作，对朝廷贪边功行暴政采取明显的反对态度，高、岑诗自有擅长不可贬损之处，但政治上不及杜甫有见解。”从文中可以看出范老只是对于天宝时代高、岑诗是否有爱国思想提出了疑问，他没有推论到整个边塞诗派，也没有论及开元时代。去年，吴学恒、王绶青两同志的《边塞诗派评价质疑》（《文学评论》1980年第3期。以下简称《质疑》）一文，针对三十年来的边塞诗研究，对唐玄宗时代的边塞诗派评价的某些问题提出了尖锐的质疑，因而在全国范围内引起了讨论，讨论中，涉及到如何看待盛唐边塞诗的社会背景（主要是战争性质）、繁荣原因、成就估计、爱国主义精神等等问题。本文就这几个问题谈谈个人看法。

玄宗时代边塞战争的性质

这是一个重要问题，它和研究边塞诗的一系列问题都有关系，所以成了讨论中的中心议题。这次讨论，澄清了一些问题，加深了对某些历史、文学现象的认识，引起了人们对许多问题的思考，对于今后分析作家作品都有好处。但从讨论中也可以看出，还存在着一些很大的分歧。小到一次战役，大到对整个玄宗时期边塞战争的性质，都有尖锐对立的意见。

为什么会如此呢？有客观原因，也有主观原因。从客观上说，历史本身就具有复杂性。玄宗时代民族之间的斗争和融合关系经常在变化，唐王朝与各少数民族政权之间的关系也在变化，民族压迫并不存在于某一方面，等等，如此错综复杂的现象，加以还有史料本身的问题，就使问题更复杂化了，因而在讨论中引起意见分歧，是完全可以理解的。产生意见分歧的主观原因则是对这一问题的片面理解。

有的论文虽然也说玄宗初期偶尔用兵，多属抵御性质。但总的却认为整个开元、天宝时期唐王朝的边塞之战都不是正义战争，并说：“八世纪上半叶主要由唐王朝统治者发动的民族战争，牵动了社会上各个阶层。”又说：“历史的事实表明，玄宗时期民族矛盾的主导方面，即挑起衅端的主要责任，应归咎于唐王朝统治者，当是无可疑的。”这一提法容易引起误解，使人以为玄宗时代没有民族间的和睦相处，有的只是“吞灭四夷”的战争。

这是值得商榷的。当然，这不是说玄宗后期没有穷兵黩武的历史罪过，也不是说三十年来文学史研究中大家公认的唐征南诏和安禄山攻掠奚和契丹，不应该否定，而是说用这种观点分析当时边塞战争性质，带有很大的片面性。我认为不应该否定唐王朝的正义战争。为了避免犯凭印象发议论的错误，我又以翦伯赞同志等编的《中外历史年表》所载开元天宝时期唐与四邻的交往活动和边塞战争的大事记为线索，核以新旧《唐书》、《资治通鉴》记录的有关事实，得到一个结论是：从总的方面看，唐与四邻的正常交往次数很多，唐进攻吐蕃、突厥、奚、契丹等少数民族政权的不义战争，少于唐本土被攻的次数。这说明在玄宗时代，特别是前期，民族和好的关系是主要的，战争只是插曲。史学家也承认这个事实，韩国磐同志在他的《隋唐五代史纲》里讲到“唐朝和边境各族关系的进一步发展”时，在概述唐与吐蕃的战争之后说：“但战争比起和平来往说，终究是一时的事，而且均以和议而结束，所以决非双方历史发展的主流。而和平亲善，‘和同为一家’，才是历史发展的主流。唐朝和当时边境各族的关系，也都是如此。”

这是剖析玄宗时代边塞战争性质的前提。

关于开元时代，有正义战争，这是不容置疑的。范老论及高、岑时也没有怀疑过。所以论玄宗时边塞战争的性质问题，关键是在论证天宝年间有无正义战争。

既然问题起初是由范老提出的，我们不妨看看范老在《中国通史简编》里的见解。我认为范老是承认天宝年间有正义战争的。先看直接论到的例子。范老讲到西域问题时曾说：“唐玄宗时，设北庭节度使，防御北方诸强部的侵入。”（《中国通史简编》第3编，第1册，第292页）他讲到唐与吐蕃在河西走廊、西域的斗争时说：“……715年，唐玄宗置陇右节度使，都是防御吐蕃从青海方面来进攻。747年（按：即天宝六年），安西行营节度使高仙芝击败吐蕃兵，收复小勃律（在克什米尔北）国等二十余国。”（同上，第301页）另外，范老在分析吐蕃强盛时期时又说：“（吐蕃）夺取唐州县，奴役汉族居民，是侵略性的战争。唐朝廷方面，不能保护国土，对被奴役的居民更应负失职的责任。”（同上，第2册，第455页）在书中其他地方有的论述还间接地肯定了天宝时代也有正义的边塞战争。如范老在归纳“唐前期与四邻诸国关系”时，讲到两种战争，第一种就是“反对侵略”，举的例是“灭突厥国”（同上，第1册，第276页）。玄宗时代虽是后突厥，但两者政权的性质相同。

以上材料充分说明范老并不认为天宝时代唐王朝的边塞战争都是不正义的。

有的文章为了否定玄宗时代边塞的一切正义战争，便以李白、杜甫作为边塞诗派的对立面，以他们的诗来作论据，其实，这也是不能成立的。因为那些诗只能说明他们反对某一次边塞战争，或从某一个方面反对战争，而不能证明他们反对玄宗时的一切边塞战争，更不能证明那些战争都是不正义

的。譬如杜甫，他在《送高三十五书记十五韵》里的确说过“请公问主将，焉用穷荒为”的话，似乎他是唐边塞战争的反对者，可是你读读他的《送蔡希鲁都尉还陇右，因寄高三十五书记》诗便会看出上述结论不对了。因为诗人在这首诗里又说“蔡子勇成癖，弯弓西射胡。健儿宁斗死，壮士耻为儒”，是鼓励人到哥舒翰军中去打仗的。这在杜甫看来并不矛盾，他反对开边，但支持保卫边境。他的《前出塞九首》也是一边说“君已富土境，开边一何多”，一边又说“单于寇我垒，百里风尘昏。雄剑四五动，彼军为我奔。虏其名王归，系颈授辕门”，可见这是他的一贯态度。他的“立国自有疆”对吐蕃等也是适用的，不然他怎么会说“制侵陵”呢？我们应该承认天宝中的边塞战争中正义和不正义的两类都有。

至于具体分析每一次边塞之战的性质，还应放在当时的历史环境里去作历史唯物主义的考察，才能解决问题。有的文章把唐玄宗时凡是涉及奚和契丹的战争，甚至诗中提到“东北”的战争，都看作不义之战，或把对吐蕃的战争都看作正义战争，那也是把历史问题简单化了，当然无助于分析边塞诗。

边塞诗繁荣的原因

在这次讨论中有的文章以从军诗人的“呈献”活动和未从军的诗人的“仿制”风气来论证边塞诗的兴盛，它说：“唐代边塞诗人，可以考证的如王昌龄、高适、岑参都亲历过边塞生活。他们的诗往往是呈献之作，呈献的对象又是依附的守塞武将。这样的生活，这样的创作目的，使得他们的边塞诗常常直接或间接地去描写征战。唐代重视边功，有‘节度使入相天子’的制度。系身幕府是中下层知识分子‘躋取进身’的重要途径。因而那些虽未系身幕府的人，在时代潮流的激荡下，也培养了对于边塞征战的审美趣味，写了许多仿制的边塞诗”。

读这段话，我曾设想作者的本意也许是想更为具体地阐明边塞诗兴盛的原因。因为如果泛泛地说由于盛唐时代在边塞有战争，所以边塞诗就兴盛，那么，善于思索的读者便会问道：“在其他朝代，比如说北宋吧，边塞也有战争，何以边塞诗又不兴盛呢？”这样提问，不能说没有道理。因为把有边塞战争，便自然有边塞诗的兴盛作为规律，确实缺乏说服力。

文艺作品是现实生活在作家头脑里作用的产物，因此，研究盛唐作家与边塞生活的联系，本来无可非议。有的同志想通过中小地主知识分子“系身幕府”来说明当时的风气也未尝不可。正像我们谈汉代献赋之风、收集乐府诗的制度和汉赋、汉乐府的发展关系一样，也有助于说明问题。但引申开来却不能成立。因为持这一观点的论者虽然也承认高、岑等作家有边塞生活经验，但又把一切“系身幕府”或未“系身幕府”的诗人的边塞诗看成是为了“呈献”给他们所“依附的边塞武将”或通过“仿制”以准备“呈献”给未来要“依附的边塞武将”，用这种“呈献”、“仿制”说来阐明边塞诗兴盛的原因，显然缺乏科学性。它不但说明不了原因，而且还会起到贬低整个边塞诗的作用。

为什么呢？首先因为“呈献”、“仿制”说是建立在个别现象的基础之上的，反映不了边塞诗创作的真相。以王昌龄来说，他的集子中的二十多首边塞诗，有哪一首是“呈献”之作呢？他的《塞上曲》等又要“呈献”给谁呢？岑参集中确有几首“呈献”之作，如《轮台歌》等，但在他的边塞诗中

也占少数。其他诗，如《白雪歌送武判官归京》、《热海行送崔侍御还京》、《优钵罗花歌》、《凉州馆中与诸判官夜集》、《火山云歌送别》、《武威送刘判官赴碛西行军》、《逢入京使》等，仅从题目也可以看出与“呈献”无关。高适的《高常侍集》也能寻觅出几首，但如《营州歌》、《塞上》等，要归入“呈献”，实在无据。

“呈献”并非普遍现象，“仿制”又是不是普遍现象呢？更说不上。当然，要在众多的边塞诗中找几首“仿制”之作，并不困难。不翻《全唐诗》，只翻《乐府诗集》也能找到。但个别现象说明不了边塞诗兴盛原因。这里还需要提出的是不要看到有的边塞诗题目相同，就以为是在“仿制”。是不是“仿制”，得看诗本身。元稹在《乐府古题序》中区分得十分明白：“沿袭古题，唱和重复，于文或有长短，于义咸为赘剩。”（《元氏长庆集》卷23）这类“仿制”品，唐人是瞧不上眼的。至于“寓意古题，刺美见事”，他认为这才符合《诗经》、汉乐府“讽兴当时之事”（同上）的精神的。这是创作，不能算作“仿制”。唐人喜用《从军行》、《凉州词》和《塞下曲》等古、今乐府诗题，完全不能作为“仿制”的根据。

其次，“呈献”、“仿制”说，否定了边塞诗作者的政治抱负，把“创作目的”和猎取功名富贵联系起来会导致从思想内容上贬低优秀的边塞诗，从而也就否定了边塞诗的繁荣。然而这是不可能的，因为谁也不能否定写了“不然拂剑起，沙漠收奇勋”（《赠何七判官昌浩》）等诗的李白没有政治抱负，谁也不能否定写了《前出塞》、《后出塞》的杜甫没有政治抱负。高适虽未忘怀功名，但他也有安定边塞的抱负，所以一旦不能实现，便愤懑地说：“岂无安边书，诸将已承恩。”（《蓟中作》）他的“安边”策略散见于诗中，有的并不正确（如怀疑和亲），但他倾慕战国时代的李牧，希望能象李广那样立功边疆：“惟昔李将军，按节出皇都。总戎扫大漠，一战擒单于。常怀感激心，愿效纵横谟。”（《塞上》）类似这样有“安边书”的人，在唐代大有人在。他们的言行和作品都可以说明“呈献”、“仿制”说是不妥当的。

最后必须指出“呈献”、“仿制”说否定了生活对于创作的作用，这就使它无法解释边塞诗中反映出来的丰富生活内容与艺术上的创造精神了。

在我们看来，边塞诗的繁荣除了可用大家承认的唐诗繁荣那些原因解释外，还有以下几点值得注意：

一、玄宗时代国力强盛，国际威望很高，诗人视野广阔，精神振奋，边塞对他们很有吸引力。当时人热心从军和密切关心边塞，还有政治制度和英雄人物的影响。唐代制举考试中把“军谋宏远，堪任将率”一科与选拔政治人才的制举并列（详《新唐书·选举志》），这就可能促使一般知识分子更加注意边塞的现实问题。在史书和唐人文集中我们常常可以读到现实性很强的关于边塞对策的言论，与后代的八股文不一样。而且唐自开国起就有不少“出将入相”的人才，他们立功边塞的业绩，在当时人中颇有影响。盛唐又是一个文化高潮时期，“读书破万卷”的诗人颇不少。历史上的英雄人物（班超、傅介子等）常常受到他们的赞颂。岑参说：“尝读《西域传》，汉家得轮台。”（《登北庭北楼呈幕中诸公》）中唐王建表述得更清楚：“就中爱读英雄传，欲立功勋总不如。”（《早秋过龙武将军书斋》）当时社会上以从军为荣，关心边塞大事，是很普遍的，从唐人大量送人从军诗中可以得到印证。这种时代精神、时代思潮说明边塞诗派的出现绝非偶然。

二、玄宗“四纪为天子”，国家长期处于统一和稳定的局面下，边塞与内地联系空前加强，各族人民交往增多，交通便利，“九州道路无豺虎，远行不劳吉日出”（杜甫《忆昔》），这就为从军、出使、漫游塞上提供了方便，实际上也就为诗人直接和间接地汲取边塞生活养料，创造了客观条件。

三、在边塞军旅中有一种类似于建安诗人的写作环境。这个历来被人忽略、然而颇能说明边塞诗派的代表作家的出现及其影响的因素，值得多说两句。

建安诗歌对唐诗的革新起了很大的影响。张说在《邺都引》里曾用“昼携壮士破坚阵，夜接词人赋华屋”来赞赏那种横槊赋诗的生活，这便勾起了我们对于唐代军旅中的文学活动的遐想。

盛唐不少将帅能文能武，像郭元振、张说，还是集政治家、军事家、文学家于一身的人才。其他一些边塞名将，史书除了赞他们“为世虎将，班超、傅介子之流也”而外，还记载了他们的文化教养：

封常清，蒲州猗氏人也。外祖犯罪，流安西效力，守胡城南门，颇读书。每坐常清于城门楼上，教其读书，多所历览。

——《旧唐书·封常清传》

哥舒翰，突骑施首领哥舒部落之裔也……翰好读《左氏春秋传》及《汉书》，疏财重气，士多归之。

——《旧唐书·哥舒翰传》

有的将帅史书虽未载其文化教养，但文学典籍却没有忘记他们的事迹：

《凉州》，宫调曲。开元中，西凉府都督郭知运进。

——《乐府诗集》卷七九引《乐苑》语

《伊州》，商调曲，西京（按：可能应作“磧西”）节度盖嘉运所进也。

——同上

唐代写诗风气本来很盛，这些将帅又喜爱文艺，自然会延揽一批文学之士在自己身边。在这种情况下从军，已与单纯的依附不同了。

《册府元龟》载哥舒翰延揽高适的事说：“高适好学，以诗知名，为汴州封丘尉。时边将用事，务收俊乂，河西节度使哥舒翰表适为左骁卫兵曹，充掌书记。”（卷728，“幕府部”）那时在哥舒翰幕中的还有严武、吕諲等诗人。崔颢被杜佑的父亲杜希望引用也是一个例子。杜希望是转战于北方和河西的老将。《新唐书·杜佑传》说：“父希望，重然诺，所交游皆一时俊杰。……希望爱重文学，门下所引如崔颢等，皆名重当时。”这种风气一直延续到中唐以后，《李君虞诗集·从军诗序》就记录了军中赋诗之事，沈亚之的传奇小说《异梦录》也叙写了将军与诗人们的文艺活动。

边塞的生活是这样的新，甚至连战争场面也和内地不一样，它是在一个如此新的天地里进行的，无论悲壮，雄壮，都令人耳目一新。正是这样新的生活给从军诗人的创作以肥沃的土壤，使他们的作品从内容到风格都起了大的变化。唐人殷璠在《河岳英灵集》中论崔颢说：“颢年少为诗，名陷轻薄。晚节忽变常体，风骨凛然，一窥塞垣，说尽戎旅。”讲得很中肯。

盛唐，边塞诗的黄金时代

在唐以前漫长的文学史上，边塞之作只像夜空里时隐时现的几点孤星而已。从这个意义上说，唐代边塞诗人在接受传统方面，基础极其薄弱。但是

富于创造精神的唐代诗人经过初唐的准备阶段，发展到盛唐，便出现了我国古典诗歌史上的黄金时代。

从作品的数量方面说，前代真是无法和它相比。而更重要的是在作品的内容与质量。唐以前，文学作品反映边塞生活、边塞风光的任务主要是由历史散文、地理著作来承担的。到了盛唐时代，边塞诗已成为反映边塞现实生活的一面镜子。这可以从以下三方面来认识：

一、反映民族间友好相处的生活。这是以前边塞诗中没有写过的新内容。这类诗尽管数量不多，但它反映的现实却是广泛的。岑参的《戏问花门酒家翁》说：“老人七十仍沽酒，千壶万瓮花门口。道旁榆荚仍似钱，摘来沽酒君肯否？”“花门酒家”就是回纥酒店。岑参的诗写于凉州，诗中表现了作者与回纥人民之间平易可亲的关系。贺朝的《赠酒店胡妃》也属于这一类。诗人说：“胡妃春酒店，弦管夜锵锵。红 铺新月，貂裘坐薄霜。玉盘初脍鲤，金鼎正烹羊。上客无劳散，听歌《乐世娘》。”中原和塞上都有少数民族居住，增加了各民族的接触，所以边塞诗中有从侧面反映民族聚居的：“凉州七里十万家，胡人半解弹琵琶。”（岑参《凉州馆中与诸判官夜集》）有写欣赏少数民族音乐的：“琵琶长笛曲相和，羌儿胡雏齐唱歌。”（岑参《酒泉太守席上醉后作》）有写汉族表演少数民族歌舞的：“美人舞如莲花旋，世人有眼应未见。高堂满地红氍毹，试舞一曲天下无。此曲胡人传入汉，诸客见之惊且叹。”“翻身入破如有神，前见后见回回新。始知诸曲不可比，《采莲》《落梅》徒聒耳。”（岑参《田使君美人舞如莲花北 歌》）有写塞上汉族、少数民族少年游猎的：“营州少年厌原野，狐裘蒙茸猎城下。虏酒千钟不醉人，胡儿十岁能骑马。”（高适《营州歌》）还有诗人写没有战争给少数民族人民带来安乐生活的：“高山代郡东接燕，雁门胡人家近边。解放胡鹰逐塞鸟，能将代马猎秋田。山头野火闲多烧，雨里孤峰湿作烟。闻道辽西无斗战，时时醉向酒家眠。”（崔颢《雁门胡人歌》）有的边塞诗人还告诉我们，他在和少数民族交往中，听他们讲西域风光时获得了创作题材：“侧闻阴山胡儿语，西头热海水如煮。海上众鸟不敢飞，中有鲤鱼长且肥。岸傍青草长不歇，空中白雪遥旋灭。蒸沙烁石燃虏云，沸浪炎波煎汉月……”（岑参《热海行送崔侍御还京》）人们一定会为这种奇丽的景色所吸引，也更会为各民族间的融洽关系而感动。

边塞诗还写到过汉族与少数民族上层人物之间的关系，如“军中置酒夜挝鼓，锦筵红烛月未午。花门将军善胡歌，叶河蕃王能汉语。”（《与独孤渐道别长句，兼呈严八侍御》）这是岑参在西域轮台（唐轮台，在今新疆乌鲁木齐市北米泉县境）所写的诗句，反映了和平日子里的夜宴生活。“花门将军”即回纥将军。叶河，不是叶叶河，就是碎叶河。“胡”包括的民族很广，这里指的当是回纥、叶河部落以外的其他少数民族。诗中写的虽是各族上层人物，但让人联想到的却是广大西域的民族友好。这里已不再是“我是虏家儿，不解汉儿歌”（北朝民歌《折杨柳歌》）的缺乏了解，而是几个民族之间语言相通，歌曲互唱的情景。没有统一局面下的长期了解，这是办不到的。岑参还有一首诗，我认为也是反映了汉族将军与少数民族上层人物的联系。它写道：“九月天山风似刀，城南猎马缩寒毛。将军纵博场场胜，赌得单于貂鼠袍。”（《赵将军歌》）在这次讨论和以往论岑参的文章中，一般都说这诗是揭露唐朝将军贪婪腐朽的。我认为这是误解。少数民族常有赛马、赛箭等活动，虽然要比输赢，但与一般搞赌博不同。诗里反映了边疆地

区的风俗，还是从两族上层人物的联系去理解比较合理一些。塞上并没有天天打仗，民族间友好关系是客观存在的，看看张说写的郭元振《行状》（《张燕公集》卷二四）便知道了。

二、反映边塞战争的。这类诗在边塞诗中数量最大，优秀诗篇也最多。为了说明它们反映现实的面广，历来又把它们再分为若干类，如表现立功边塞的英雄壮志、抒发抗敌御侮的爱国思想、反映战士的痛苦生活、刻划戍卒的悲伤、描写思妇的幽怨、揭露将帅的无能等等。这类诗是如此的丰富，所以这次讨论中有的文章把它们分类分得更细。这类诗仅在内容的丰富性上已使唐以前和唐以后的边塞诗望尘莫及了。然而更难得的是这些优秀的边塞诗所反映的生活的深刻性及其思想高度。唐以前的边塞诗作家以强烈感情来写士卒之苦的很少，即使写到，也只限于反映民族压迫之苦和生活之苦。盛唐边塞诗不但写到这两方面，而且还进一步写到爱国的士卒与腐败的将军之间的矛盾。“战士军前半死生，美人帐下犹歌舞”（高适《燕歌行》），写得何等深刻啊！不仅如此，有的诗人还用“君已富土境，开边一何多”（杜甫《前出塞》）、“臣愿节宫厩，分以赐边城”（王昌龄《塞下曲》）等等这样一些诗句批评了封建社会的最高统治者——皇帝。在对待战争的态度上，也可见出一些边塞诗人认识的深刻。他们不仅对不同性质的战争能持不同的态度，或歌颂，或暴露，而且有的诗人还能更进一步，在肯定正义战争的前提下，又写到人民的苦于征战，从而揭示了民族的和阶级的双重压迫：“胡关饶风沙，萧索竟终古。木落秋草黄，登高望戎虏。荒城空大漠，边邑无遗堵。白骨横秋霜，嵯峨蔽榛莽。借问谁陵虐？天骄毒威武。赫怒我圣皇，劳师事鞞鼓。阳和变杀气，发卒骚中土。三十六万人，哀哀泪如雨。且悲就行役，安得营农圃！不见征戍儿，岂知关山苦。李牧今不在，边人饲豺虎！”（李白《古风》）尤其值得注意的是有的诗人在写汉族人民之苦的同时，还以同情之心写了少数民族人民之苦：“胡雁哀鸣夜夜飞，胡儿眼泪双双落。闻道玉门犹被遮，应将性命逐轻车。年年战骨埋荒外，空见蒲桃入汉家。”（李颀《古从军行》）这些诗使得边塞之作闪耀出时代的光辉。

三、描写了边塞风光。单纯写边塞风光的诗篇并不多，但作为边塞生活的背景却常常被诗人摄入各种主题的诗中，有许多写得相当出色，祖国边塞的景色正是由于边塞诗人的努力才形象地展现在内地人民的眼前，激起人们的深深热爱，这是盛唐边塞诗人的一大贡献！

从以上简略的论述看，盛唐边塞诗的价值是多方面的，我们不能只肯定它的某一个方面。

要珍视反映爱国主义精神的篇章

在盛唐边塞诗中，有没有反映爱国主义精神的诗篇呢？学术界存在着两种完全对立的看法。最初只是史学家对边塞诗派的代表作家的作品有爱国思想提出了怀疑，但一直没有展开正面地讨论。这次《质疑》一文把问题扩大到整个边塞诗派，否定他们的作品中有反映爱国主义的精神。这是一个关系着整个文学史研究的大问题，经过讨论把它弄清楚很有必要。持否定意见的理由，概括起来共两条：一是说那些边塞诗歌颂了“扩边战争”，谈不上“爱国主义精神的表现”；二是说“因为自周秦以来，我们国家已形成一多民族的国家，历史上的民族战争属于国内民族矛盾的范围，一般不涉及爱国主

义问题”。

持否定意见者的第一条理由是建立在否定盛唐时期唐王朝的边塞之战有正义性的基础之上的，因而他们断定高适、岑参这些边塞诗人在“扩边战争”中“扮演了不光彩的角色”，说他们的作品中不会有爱国主义精神。前面我们已经论证玄宗时代边塞有正义战争，因此这一条理由便不能成立了。

持否定意见者的第二条理由，从表面上看，仿佛言之成理，无可辩驳，但仔细分析，却大成问题。不错，我国历史悠久，在幅员广阔的土地上，哺育了我们这个伟大的中华民族。我国不仅在周、秦时期已形成一个多民族的国家，而且在更早的时代即已开始了民族之间的融合。在漫长的封建社会里，虽然有国家分裂时期，但和统一比较起来，它并不是历史的主流。谁要是不承认这一点，那就不是历史唯物主义的态度。

但这仅仅是问题的一个方面，因为人们要认识这种客观存在，特别是要从中国历史的角度去认识“历史上的民族战争属于国内民族矛盾的范围”，是需要一个过程的。这种认识只能随着国家的发展而日益增强。我们不能以为我们这个多民族的国家，从周、秦到现代就都是一个样子，没有自己的发展历史。就以“周、秦”来说，其统一形式和统一达到的程度，就存在着显著的区别。在西周，一方面是王权得到拥护，“溥天之下，莫非王土；率土之滨，莫非王臣。”（《诗经·小雅·北山》）但在另一方面又是诸侯国遍布天下，甚至在王畿附近，在周天子的眼皮底下，也有分封的国家。发展到春秋战国，通过兼并战争，列国逐渐减少，从统一的角度说，它标志着社会又前进了一步，但也还不是全国性的统一，还有秦、楚、齐、燕等等国家在争雄角逐。秦灭六国建立起了专制主义的中央集权的封建国家。这时的统一远非周代可比。在秦末农民战争之后建立的汉朝，历来人们把它和唐朝相提并论。强大昌盛的汉唐使我们国家的统一事业又大大前进了一步。但是无论秦、汉、隋、唐，在大统一的局面下，“在某种程度上仍旧保留着封建割据的状态”（《中国革命和中国共产党》，《毛泽东选集》合订本，第618页），还不是马列主义所说的资本主义时代的民族统一国家。因此，我们在研究唐代历史的时候，一方面要看到当时我们这个多民族国家的统一事业发展到了空前的高度，当时的吐蕃、回纥、南诏等等都是中国境内的少数民族政权，它们和唐王朝保持着密切的联系，在民族和睦相处的时候，都是拥戴唐王朝的，接受它的册封和任命的。但同时也要看到我们这个多民族的统一的国家还处于当时的历史发展阶段，不但国内各民族之间的关系是在加强过程中，就是吐蕃、回纥、契丹以及南诏境内的少数民族自身也还存在着进一步统一的问题。处于这样一种历史条件下，从各族的历史来看又被看作彼此不同的“国家”。范老在《中国通史简编》里曾以吐蕃为例辩证地谈到这种特定历史时期的现象。他说：“回纥和吐蕃在唐时建国，对中国历史都是有深远影响的重大事件。单从汉族历史看来，吐蕃兴起，只是唐朝感到西方出现一个强国。从中国历史看来，却是广大西部地区的居民，从此参加了历史活动。”（第三编，第二册，第493页）我们谈盛唐边塞诗中的爱国思想，是从爱国主义的历史发展角度来说的。列宁说过：“祖国、民族——这是历史的范畴。”（《列宁全集》第23卷，第198页）他还说：“要给‘没有历史的民族’找到一个范例，是任何地方都找不到的（除非在乌托邦中寻找），因为所有的民族都是有历史的民族。”（《列宁全集》第20卷，第116页）要求把祖国和民族放在历史范畴里来作考察的观点，与马列主义承认爱国主义有它自身

的历史发展的观点是相一致的。列宁说过爱国主义就是“千百年来巩固起来的对自己祖国的一种最深厚的感情”（《列宁全集》第28卷，第168页）。

既然如此，那么持否定意见者以唐代民族间的战争属于国内民族矛盾来否定边塞诗中有反映爱国主义精神之作，就站不住脚了。假若我们要求一千多年前的盛唐诗人用后代，或者我们今天的观点来看待当时的民族关系、民族战争和爱国问题，这显然是违背历史观点的。如果用它来指导实践，不仅会否定一大批文学史上的爱国主义作家作品，不利于爱国主义思想的发扬，而且也会否定唐代我国境内那几个少数民族政权建立所起的开发边疆、抵御外侮的历史作用。如果唐代的统一和各民族的大团结已和我们今天完全一样，那么它们的立国岂不是开历史倒车的分裂活动了吗？唐代边塞战争岂不都成了正义性质的了吗？可见持否定意见者的观点是并不够科学的。

在前面我们已经讲到盛唐时代的边塞战争有各种性质，其中也有抵御侵略、维护国家统一的正义战争。范老也责备唐代统治阶级在面对吐蕃入侵时不能保境安民应负没有尽职的责任，那么，我们就不应该任意否定盛唐边塞诗中有爱国之音了。当然，我们不能把一切边塞诗都看成反映了爱国思想的。反映爱国主义精神的作品仅是边塞诗中的一部分。我们应当结合作家的思想，把作品反映的战争的性质等等方面的事情弄清楚，才能去肯定它们。

除了弄清事实真相，谈边塞诗中的爱国主义思想，还应该避免靠推论去作结论。这里不妨以边塞诗的代表诗人岑参为例。关于岑参诗中有无爱国主义精神，不少同志发表了肯定的意见。范老说歌颂侵略战争怎么能说是爱国主义精神，这话本身并不错，问题是要确定哪些诗歌颂了侵略战争。《走马川行奉送出师西征》算不算？我看不算。先看历史背景。岑参在一篇历来被大家忽视的《送封大夫出师西征序》中曾说：“天宝中，匈奴、回纥寇边，逾花门，略金山，烟尘相连，侵轶海滨。天子于是授钺常清，出师征之。及破播仙，奏捷献凯，参乃作歌。”（《乐府诗集》卷二，第302页引）可见师出有名，属于正义性质。在正义战争中写出反映爱国主义精神的作品，不应怀疑，《走马川行》本身的内容也可以为证。这首诗里没有《献封大夫破播仙凯歌六首》中那样丑恶的、血淋淋的残杀描写，没有那样的庸俗吹捧。它歌颂的是将士们在严寒之夜奔赴前线，抗敌御侮的行动和高昂的战斗精神，这是值得肯定的。盛唐诗人关心国家大事，有爱国心是有社会基础的，在不少诗人的诗里，得到了表现，如贺知章《送人之军》：“万里长城寄，无贻汉国忧。”张说《南中送北使》说：“闻有胡兵急，深怀汉国羞。”岑参《初过陇山途中呈宇文判官》：“万里奉王事，一身无所求。也知边塞苦，岂为妻子谋。”高适《燕歌行》：“相看白刃血纷纷，死节从来岂顾勋。”李白《塞下曲》：“五月天山雪，无花只有寒。笛中闻《折柳》，春色未曾看。晓战随金鼓，曾眠抱玉鞍。愿将腰下剑，直为斩楼兰。”这类诗还有不少，这里就不一一列举了。

既然盛唐时代边塞诗中客观上存在着爱国思想，而有的同志却要一概否定，这除了上述说到的原因，还有一个值得注意的问题，就是在积贫积弱的时代、在山河破碎的时代，在国破家亡的时代，大家容易看到人民的痛苦，容易理解维护国家统一的必要性。反映那个时候的爱国行动和爱国心，容易被注意。一般对于国家强盛时代的爱国主义精神容易忽视，这时只看到它那高昂的战斗精神，勇往直前的壮志和对于抗敌御侮的必胜信心，也容易忽视当时人民的苦难。所以我觉得谈不同时代的爱国要注意时代特征。

从这次讨论中，我们可以看出边塞诗研究是一项相当复杂的任务，这不仅因为它和其他文学遗产一样存在着精华和糟粕，还因为它涉及到我们对这些诗所反映的历史事件以及当时错综复杂的民族关系的正确认识。而且我们的研究还关系到今天我国各族人民的大团结，因此，我们必须坚持用马克思主义的立场、观点、方法去继承边塞诗中的民主精华，剔除其封建性糟粕，使优秀的边塞诗成为我们社会主义祖国各族人民共同的精神财富。

（原载《文学评论》1981年第6期）

刘开扬

试论高适的诗

高适是唐代著名的诗人之一，他的诗反映了当时的社会和政治的情况，所表现的思想感情较为接近于人民。在我国诗歌发展史上，高适无疑是有其较高的地位和较大的影响的。本文试就高适诗的几个主要方面来加以论列。

(一)

高适诗的第一个主要方面，是他在“浪游”时期所写下的较多的伤不遇诗，反映了即使是在盛唐时代，在那样的上升的封建社会里，人才仍是大批地不得任用，特别是出身寒微的士人，很难找到从政的出路，从而诗人揭露了那些特权阶级（所谓“权贵”）的把持政柄，阻滞了当时社会和政治的发展。

高适曾经以悲痛的心情，叙述他年轻时在京城长安的遭遇道：

二十解书剑，西游长安城，举头望君门，屈指取公卿。……白璧皆言赐近臣，布衣不得干明主！归来洛阳无负郭（以苏秦自比），东过梁宋非吾土，兔苑（即梁园，梁孝王所筑，唐时已成废墟）为农岁不登，雁池（在梁园中）垂钓心长苦……。

——《别韦参军》

他从长安回来后去到了梁宋、鲁郡和楚地。他不断地慨叹“曾是不得意，适来兼别离”（“宋中别周、梁、李三子”），《逸思乃天纵，微才应陆沉》（《淇上别刘少府子英》），“自从别京华，我心乃萧索，十年守章句，万事空寥落”（《淇上酬薛三掾兼寄郭少府微》），“登高俯沧海，回首泪如霰”（《酬别薛三、蔡大留简韩十四主簿》），“终年不得意，去去任行藏”（《鲁郡途中遇徐十八录事》）。他很贫穷，自顾“田园同季子（苏秦），储蓄异陶朱（范蠡）”（《真定即事奉赠韦使君二十八韵》），他说：“丈夫贫贱应未足，今日相逢无酒钱！”（《别董大二首》之二）他仰慕从前梁孝王的广揽人才，而历史却是一去不复返了，他忧伤地唱道：

梁王昔全盛，宾客复多才，悠悠一千年，陈迹唯高台，寂寞向秋草，悲风千里来。

——《宋中十首之一》

仕进对于封建时代的士人，是他们唯一的从政的路径，不甘心老死蒿莱的士人中，就有众多的怀有安邦裕民思想的比较正直的知识分子，他们的理想不得实现，自然只有无限的悲哀、不绝地自叹的。加上世俗的冷遇，使诗人高适越来越孤独，越来越伤感，他写道：

苏秦 人多厌，蔡泽栖迟世看丑，纵使登高只断肠，不如独坐空搔首。

——《九月九日酬颜少府》

高适谋仕进的心一直是不会死的，虽然他一再地说过愿意从事农耕：“不然买山田，一身与耕凿，且欲同鷓鴣，焉能志鸿鹤！”（《淇上酬薛三掾兼寄郭少府微》）“耕耘有山田，纺绩有山妻，人生苟如此，何必组与珪！”（《宋中遇林虑杨十七山人因而有别》）他在40岁左右更宣布过要绝念了：“从此日闲放，焉能怀拾青！”（《奉酬北海太守丈人夏日平阴亭》）但后来他被宋州刺史张九皋荐举有道科，在极炎热的夏天仍去到了长安（《答侯

少府》：“赫赫三伏时，十日到咸秦。”）由于右相李林甫的专权，不重人才，高适仅被任为封丘县尉，他不得已到了职，但不久即辞去。浪游到了河西，节度使哥舒翰表为左骁卫兵曹，在哥舒幕府中掌书记，公元755年拜为左拾遗，转监察御史，佐哥舒翰守潼关。这时高适快满50岁了，他有诗写道：

节物惊心两鬓华，东篱空绕未开花，百年将半仕三已，五亩就荒天一涯。岂有白衣来剥啄，亦从乌帽自欹斜，真成独坐空搔首，门柳萧萧噪暮鸦。

——《重阳》

这首七言律诗是写得很好的。全诗生动地写出了诗人的年老、宦拙、家贫、回乡路远，具有深刻的感染力量。

高适自伤怀才不遇的诗虽然很多，但他对于别人和他同其遭遇的，更加称道和同情，像对于陈二、宋八、高式颜、县尉梁某、裴某、崔某等。他称陈二为“王佐才”，比他做管仲，而以鲍叔自比（《宋中遇陈二》），对于新任判官的宋八，他为之扬眉吐气，而回顾其昨日的落拓不遇，高适又为他表示了异常的愤怒和不平（《饯宋八充彭中丞判官之岭外》），对于曾经和他一起登临赋诗的单父县尉梁某，他哭悼说：

开筐泪沾臆，见君前日书，夜台今寂寞，犹是子云居。……常时禄且薄，歿后家复贫，妻子在远道，弟兄无一人！十上多苦辛，一官恒自晒。……唯有身后名，空留无远近。

——《哭单父梁九少府》

特别对于扶病到官即死去的县尉裴某，他极度悲伤地写道：

世人谁不死，嗟君非生虑，扶病适到官，田园在何处？公才群吏感，弃事他人助，余亦未识君，深悲哭君去。

——《哭裴少府》

高适对于那些失意者，处处提到和他自己的境遇相同，如说：“俱游帝城下，忽在梁园里”（《又送族侄式颜》），“相逢俱未展，携手空萧索”（《和崔二少府登楚丘城作》），“丈夫遭遇不可知，买臣、主父皆如斯！我今蹭蹬无所似，看尔崩腾何若为”（《送蔡山人》）。相互间的同情，正表现他们的命运是相同的。这反映了在我国历史上的盛唐时代，贤能的人士凄凄遑遑，不知何往。试看“桂阳年少西入秦，数经甲科犹白身”（《送桂阳孝廉》）。便可知道其间的辛酸了。不过高适只是“耻预常科”（殷璠），还不能对科举和封建官僚制度本身提出怀疑。

然而，高适当时把他的不满与愤恨投向那些当道的权贵，也是接触到问题的一部分的。他有一首《效古赠崔二》的诗，明白地指出当道的权贵对于人才进用的漠不关心，而且对他们的穷奢极欲的生活作了揭露：

十月河洲时，一看有归思，风飙生惨烈，雨雪暗天地，我辈今胡为，浩哉迷所至。缅怀当途者，济济居声位，邈然在云霄，宁肯更沦蹶。周旋多燕乐，门馆列车骑，美人芙蓉姿，狭室兰麝气，金炉陈兽炭，谈笑正得意。岂论草泽中，有此枯槁士！

高适是坚决反对当时的权贵的，他在晚年做了玄宗的侍御史以后，还表现了“说言义色”、“负气敢言”，使“权幸惮之”（《旧唐书》本传）。

仕三已是楚令尹子文三罢官的故事。高适写这句诗，最少应在他第二次任官左骁卫兵曹去职改为左拾遗以后（755年）。这时“百年将半”，故我定他在当时最多为49岁。由此推断他在765年死去时的年龄不能超过59岁。如此，他比杜甫长5岁，比岑参长9岁。758年杜甫“寄高三十五詹事”诗中称“相看过半百，不寄一行书”（《杜少陵集》卷六），照我的推断，高适那年是52岁。

此外，他有《行路难二首》，把长安的世家子弟的生活与结托权贵的富家翁的生活，来和饱读群书的穷书生的生活，用对比的手法作了鲜明的写照。

自然高适诗里也有一些消极的情绪。这样的感情往往是触景而引起的，当然应该受到批判；然而更多的场合，则是对于他自己仕途蹭蹬的无可如何的话（有时还有一种愤激的情绪），我们剥开那层看来好象是峨冠或袈裟的“冲淡”形式，就可以看到骨子里仍然是一种积极的急于用世的思想精神。他还写过一些为年老而伤悲的诗，我们也不应该一概认为应加批判，有的诗必须和我们上面所谈的他前大半生的经历，他的抱负难展一同联系起来看，才能得到较深刻的了解，比如：

红颜创为别，白发始相逢，唯余昔时虑，无复旧时容。

——《逢谢偃》

这首诗是比较含蓄，但绝不是仅仅为年老貌丑而忧伤，则是一眼就可以看得出来的。

另外一点，是高适的向往富贵功名，他一再地说：“长卿无产业，季子惭妻嫂”（《酬裴秀才》），“男儿争富贵，劝尔莫迟回”（《宋中遇刘书记有别》），“吾知十年后，季子多黄金”（《别王彻》）。这些当然是他庸俗的一面，是不足取的，但这也不免是封建时代大多数士人所共有的倾向。

（二）

高适诗的第二个主要方面，是他反映人民生活的诗，他能注意到人民的疾苦，提出改善人民生活的主张，通过对良吏的称道，和对历史上的暴君贼臣的指责，来表达了他的关怀人民的思想。这是与他前半生的浪游，和人民有较多的接近，对人民的生活有所体验分不开的。他和农民不少接近，而且他自己曾亲身参加过农业劳动，他对于农民生活的理解，远比岑参为深刻，他有《自淇涉黄河途中作十二首》，其第九首写道：

朝从北岸来，泊船南河浒，试共野人言，深觉农夫苦！去秋虽薄熟，今夏犹未雨，耕耘日勤劳，租税兼舛鹵。园蔬空寥落，产业不足数，尚有献芹心，无因见明主。

这首诗正确地反映了当时的农民生活与农民思想，勤劳耐劳的农民遭受着旱灾和重税剥削，农村凋敝，然而他们仍然拥护皇权。

高适又曾目睹大水给农民带来的严重灾害，他非常生动地描绘了下来：

天灾自古有，昏垫弥今秋，霖霖溢川原，滏洞涵田畴，……永望齐鲁郊，白云何悠悠，傍沿巨野泽，大水纵横流。虫蛇拥独树，麋鹿奔行舟，稼穡随波澜，西成不可求。室居相枕借，蛙龟声啾啾，仍怜穴蚁漂，益羨云禽游。农夫无倚着，野老生殷忧。

——《东平路中遇大水》

他既然注意到这些方面，所以他有一些改善民生的理想，如主张实行赈济，免收农民的租税：

圣主当深仁，庙堂运良筹，仓廩终尔给，田租应罢收。

——同上

然而，他是有难言之痛的，他的一切正义的主张是难以得到采纳的，他悲伤地叹道：

我心胡郁陶，征旅亦悲愁，纵怀济时策，谁肯论吾谋？

——同上

高适感到久雨中的生活很苦恼；“滴沥檐宇愁，寥寥谈笑疏，泥涂拥城郭，

水潦盘丘墟。”但他立即由此想到农民秋收后不久的经济情况说：“惆怅悯田农，徘徊伤里闾，曾是力井税，曷为无斗储！万事切中怀，十年思上书。”（《苦雨寄房四昆季》）可见他是准备着要为农民的疾苦说话的。

高适对人民生活是接近和关心的，他在浪游中是“酒肆或淹留，渔潭屡栖泊，”看到了社会的各个角落，了解到人民的真实生活，所以提出“理道资任贤，安人在求瘼，”（《淇上酬薛三掾兼寄郭少府微》）虽然他不知道他的主张能不能实现。他决不忍心做压迫人民的官吏，他说：

我本渔樵孟诸野，一生自是悠悠者，乍可狂歌草泽中，宁堪作吏风尘下？祇言小邑无所为，公门百事皆有期，拜迎官长心欲碎，鞭挞黎庶令人悲！

——《封丘县》

他不久就辞官不做了，即杜甫说的“脱身簿尉中，始与捶楚辞”（《杜少陵集》卷二《送高三十五书记十五韵》）。县尉的生活使他感到“吏道顿羁束，生涯难重陈”（《答侯少府》）。他的好自由的精神和李白、孟浩然相近似，而且还影响了后来杜甫不肯就任河西县尉。

他对当时的良吏备极称颂，因为这些人是比较关怀民生的，他们的施政，在一定程度上改善了人民的生活，像太守李某的除去重税、盗匪、严刑，县令卢某的某些裕民的措施，都给高适有好感，他这样写道：

俗见中兴理，人逢至道休，先移白额横，更息赭衣偷。梁国歌来晚，徐方怨不留，岂伊齐政术，将以变浇浮。讼简知能吏，刑宽察要囚，坐堂风偃草，行县雨随辀。

——《奉酬睢阳李太守》

良吏不易得，古人今可传。……登高见百里，桑野郁芊芊。时平俯鹊巢，岁熟多人烟，奸猾唯闭户，逃亡归种田。……皆贺蚕农至，而无徭役牵。君观黎庶心，抚之诚万全。

——《过卢明府有赠》

高适怀古诗里所称道的古人，也大多是反抗暴虐统治和实行惠民的人物。像反秦的刘邦，不肯以百姓代已死的宋景公，以百金治露台为费的汉文帝，特别是对春秋时宓子贱在单父的良政，他作了无数次的歌颂（《宋中十首》之九、《观李九少府翥树宓子贱神祠碑》、《登子贱琴堂赋诗三首》等）。

（三）

高适也写过一些关于边塞和战争的诗。虽然不如岑参那样描写边地风光的瑰奇多采，然而他的诗也别具风格；对于对外的战争，他热烈地歌颂战功（《睢阳别畅大判官》、《东平留赠狄司马》等），这一点和岑参相似。他不仅赞扬作战的将军是“万里不惜死，一朝得成功，画图麒麟阁，入朝明光宫，”而且对于书生还好像有些瞧不起地说：“大笑向文士，一经何足穷，古人昧此道，往往成老翁。”（《塞下曲》）由于他深切地了解将军们是比较容易建功立业而儒生是有才难展的，所以这些诗令人读后感到还多少含有一些愤激和悲凉的意味。

当时的对外战争有些是可以避免的。高适对于战争的耗竭民力，不如杜甫有正确深刻的理解。特别是在哥舒翰幕府中的一段时期，他对哥舒翰有好感，便妨碍了他对这方面的认识。像752年杨国忠的进攻西南夷，云南太守李宓渡海向交趾进攻，高适写了“李云南征蛮诗”加以赞美，没有认识到这样穷兵黩武的战争对唐朝的国力是只有损伤的（后来李宓是战败被俘了）。对于和吐蕃的战争，杜甫曾经讽劝高适：“请公问主将（哥舒翰），焉用穷

荒为？”（《送高三十五书记十五韵》）因为董延光、哥舒翰先后率军进攻吐蕃石堡城，历两年多才攻下，人民的负担是很重的。哥舒翰攻破洪济城时，高适也只是有诗歌颂，而没有注意到这上面。（但后来他在做刺史时有了一些转变，那时曾上疏请罢东川节度以息民力，杜甫所说“致君丹槛折”就是对他这些地方称赞的。）

高适反对和议，他说：“戎狄本无厌，羸靡非一朝，饥附诚足用，饱飞安可招？……君还谢幕府，慎勿轻刍茷。”（《睢阳酬别畅大判官》）又说：“边尘涨北溟，虏骑正南驱，转斗岂长策，和亲非远图。”（《塞上》）对于边防的巩固和对于异族进攻的预防，自然是应该注意的，但是和议可以在一定条件下造成各族的友好相处，高适似乎没有理解得到。

但高适绝对不是希望战争永远打下去，他绝不是专门喜欢对外战争的人，他是希望战争早日胜利，边疆巩固，获致太平的，他颂扬的是：“庶物随交泰，苍生解倒悬，四郊增气象，万里绝风烟，”（《信安王幕府诗》）“解围凭庙算，止杀报君恩。”（《同李员外贺哥舒大夫破九曲之作》）他兴奋地唱过：“万骑争歌杨柳春，千场对舞绣麒麟，到处尽逢欢洽事，相看总是太平人。”（《九曲词三首》之二）“青海只今将饮马，黄河不用更防秋！”（同上之三）

不仅如此，高适对于战争给人民直接带来的痛苦（除了民力负担以外），不是没有见到，而是很早就有领会的。他写出了战争的残酷：

北使经大寒，关山饶苦辛，边兵若刍狗，战骨成埃尘，行矣勿复言，归伤伤我神。

——《答侯少府》

对于从军者，他表现了别离的悲伤，不知道他们何日能够凯旋，他说：“歧路风将远，关山月共愁，赠君从此去，何日大刀头（大刀头即环，环与还音同，意思是何日得还）？”（《送刘评事充朔方判官赋得征马嘶》）而且他在《塞下曲》里写出了年轻夫妻的隔离：“荡子从军事征战，蛾眉婵娟守空闺，独宿自然堪下泪，况复时间乌夜啼。”

重要的是高适对战士寄予了高度的同情，在738年他32岁时，就写下了著名的《燕歌行》。这首诗揭示了战士们在艰困地死战时，美人还在将军的帐里歌舞；当战士的年轻的妻子正在盼望他们奏凯归来时，他们也只有空望云山而已。诗人是这样歌唱的：

山川萧条极边土，胡骑凭陵杂风雨，战士军前半死生，美人帐下犹歌舞！大漠穷秋塞草腓，孤城落日斗兵稀，身当恩遇常轻敌，力尽关山未解围。……少妇城南欲断肠，征人蓟北空回首！

此外，他还写出了：“戍卒厌糟糠，降胡饱衣食，关亭试一望，吾欲涕沾臆！”（《蓟门五首》之二）指出了这种刻待自己战士宽待降敌的不合理现象。后来他在潼关败亡后，也曾对玄宗说：“监军李大宜与将士约为香火，使倡妇弹箜篌琵琶以相娱乐，樗蒲饮酒，不恤军务。蕃浑及秦陇武士盛夏五六月，于赤日之中，食仓米饭，且犹不足，欲其勇战，安可得乎？……臣与杨国忠争，终不见纳，陛下因此履巴山、剑阁之险。”（《旧唐书》本传）这不仅表现了他反对权贵的刚正不阿，同时也说明了他对战士生活是异常关怀的。

高适对于统治阶级的内战，是立于反对的立场的，在安史之乱以前，国内比较安定，但他看见楚、汉角逐的广武城的遗址，还发出了这样的浩叹：

遥见楚汉城，崔嵬高山上，……缅怀多杀戮，顾此增凄怆。……圣代休甲兵，吾其得闲放。

——《自淇涉黄河途中作十二首》之七

在安史之乱发生后，又是唐朝与永王璘之间的战争，他描写战争的结果道：

背河列长围，师老将亦乖，归军剧风火，散卒争椎埋，一夕灋洛空，生灵悲暴腮。……
城池何萧条，邑屋更崩摧，纵横荆棘丛，但见瓦砾堆，行人无血色，战骨多青苔！

——《酬裴员外以诗代书》

看了以上这些，便会觉得，有些人常常爱把高适和岑参完全不加分别地看待，如说“他们歌颂战争的时候多，而诅咒战争的时候少”，类似这样的说法是值得加以考虑的。

（原载《光明日报》1957年3月24日）

刘文忠

岑参《白雪歌送武判官归京》 的艺术特色

岑参（715—770）是盛唐时代的重要诗人，尤擅长于边塞诗，因此被誉为边塞诗人。他曾两次从军出塞，有五六年边塞生活实践，对边地的奇丽风光，有很深的感受。他在诗歌创作上有追求新奇的特点，诚如杜甫所说：“岑生多新诗”（《九日寄岑参》），“岑参兄弟皆爱奇”（《泯陂行》）。他以纯熟的艺术技巧运之于边塞风物与边塞战争的描写，因此赢得了广大读者的喜爱，“每一篇绝笔，则人人传写，虽闾里士庶，戎夷蛮貊，莫不讽诵吟习焉。”（杜确《岑嘉州诗集序》）

唐玄宗天宝十三载（713），岑参再度出塞，充当安西、北庭节度使封常清的判官。《白雪诗送武判官归京》即写于此时，诗曰：

北风卷地白草折，胡天八月即飞雪。忽如一夜春风来，千树万树梨花开。散入珠帘湿罗幕，狐裘不暖锦衾薄。将军角弓不得控，都护铁衣冷难着。瀚海阑干百丈冰，愁云惨淡万里凝。中军置酒饮归客，胡琴琵琶与羌笛。纷纷暮雪下辕门，风掣红旗冻不翻。轮台东门送君去，去时雪满天山路，山回路转不见君，雪上空留马行处。

这首诗是歌行体，全诗以雪生发，兼及咏雪与送别两个方面，前十句重在咏雪，后十句重在送别，但送别又始终不脱离雪景。全诗用了四个“雪”字：一为送别前的雪；一为饯别时的雪；一为送别时的雪；一为送别后的雪。一切都围绕着雪，雪是景物的中心。

咏雪诗，在我国诗歌史上是具有悠久传统的。《诗经》、《楚辞》中就有咏雪的诗句。在六朝诗歌中，写雪的就更多了。白居易从要求诗歌的比兴、寄托出发，指责六朝文学特别是梁、陈二代诗，“率不过嘲风月，弄花草而已。”（《与元九书》）岑参的《白雪歌》，虽然描写了风雪，但不是嘲风雪的，他通过写边地的风雪与苦寒来反映从军将士的边塞生活，既得物赋形之妙，又能情见乎辞，表现出诗人与友人惜别的深切感情。因此，《白雪歌》比起喜尚形似，专意雕章琢句、纤细、佻巧的六朝咏雪诗，风格迥然不同。

《白雪歌》中这两句诗是千古传诵的：“忽如一夜春风来，千树万树梨花开。”以春花喻冬雪，取喻新、设想奇，深得咏雪之妙，可以说是集六朝咏雪佳句之大成，而又高六朝诗人一等。应当承认，六朝咏雪诗，在描绘雪景上是有一定贡献的，他们用了不少形象化的比拟，把雪景写得很美：齐简文帝的《咏雪诗》把雪比作“银砾”，有所谓“晚霞飞银砾，浮云暗未开。……看花言可折，定自非春梅”之句。梁裴子野的《咏雪诗》云：“拂草如连蝶，落树似飞花。”用连蝶拂草与飞花落树模写雪花的飘舞之状。吴均《咏雪》诗用“萦空如雾转，凝雪似花积”来比拟“微风”“细雪”；何逊《咏雪诗》“凝阶夜似月，拂树晓疑春。萧散忽如尽，徘徊已复亲。若逐微风起，谁言非玉尘。”将凝雪比作地上的月光和“玉尘”；刘孝绰的《对雪诗》“桂花殊皎皎，柳絮亦霏霏”，把雪比作“桂花”与“柳絮”。但是岑参的这两句诗，形象更鲜明，能给人留下深刻难忘的印象。他不同于六朝诗人通过细小的局部点缀雪景，而是用阔大的景物描绘茫茫的雪原。前边写“北风卷地白草折”，这里一转为“忽如一夜春风来”，一个“忽”字，有点出人意料，

突兀、奇特，更妙的是诗人用“千树万树梨花开”来写雪，把雪的皎洁、鲜润、明丽、飞动，传神地描绘出来了。比喻中含有广阔而美丽的想象，既美而又富有诗意，同时字里行间又透出了蓬勃浓郁的无边春意，与前后文所极力描绘的风雪严寒之状形成鲜明的对照与映衬，显得错落有致，语奇意亦奇，使读者为之赞叹不已。

就全诗而论，《白雪歌》给人的艺术感受也是新奇的。他写风，写雪，写冰，写寒，处处扣紧边地的特点，用浓笔重彩，酣畅淋漓地表现出来。诗的开头两句：“北风卷地白草折，胡天八月即飞雪”，一下就抓住了边地风猛雪早的特点。一个“卷”字刻画出席卷一切的塞外朔风的威力，使我们仿佛听到塞风的怒吼；一个“折”字使我们看到疾风与边地特有的经冬不枯的劲草搏斗的情景；一个“即”字则又道出了边地早雪的气候特征和诗人的惊讶之情，一字一词的使用，均可看出诗人的功力。“瀚海阑干百丈冰”之句，既描绘出冰块的高大，又写出了冰封地区之广，茫茫瀚海，纵横冰斜，画出了一幅银白世界的壮丽图画。诗中写寒，则又是另一种手法，它通过胡裘、锦裘这些高级御寒品似乎失去防寒作用，角弓被冻得变硬以至失去控制，都护的铁衣冷得难以著身来表现边地的奇寒，不抽象写寒，而是通过身边的器物与人的感觉来衬托，更使人感到严寒的威力，表现出边塞将士的苦寒生活。因为“胡裘”、“锦裘”、“角弓”、“铁衣”皆军幕中实有之物，又使人觉得这种描写是真实的。

《白雪歌》的新奇的艺术风格，还表现在饯别与送别场面的描绘上。在宴别时，用“胡琴琵琶与羌笛”这些急管繁弦来演奏，添加了异乡的情调。最后写目送友人骑马归去的情景，尤觉余味曲包。当友人消失在山回路转的天山雪路之后，诗人将视线停留在友人雪中留下的马蹄印上，通过伫立凝望，将依依惜别的怅惘之情与思乡的心情交织在一起，言尽而意不尽，以景结情，达到情景交融的境界。这与李白的《送孟浩然之广陵》中的“孤帆远影碧空尽，惟见长江天际流”有异曲同工之妙。而李白写的是“登山临水兮送将归”的场面，在诗中较为习见，岑参所写的边地雪中送别，诗中所见不多，使人倍觉新奇。

《白雪歌》在艺术上的另一特点是气势雄伟，色彩鲜明，善于捕捉边地所特有的自然奇观，以粗犷的笔触，写阔大的景物。试看“瀚海阑干百丈冰，愁云惨淡万里凝”的景物是何等阔大，视野又是何等开阔，“风掣红旗冻不翻”的景象又是何等奇特，这些都是边地自然现象的奇观，在中原地区是看不到的，也是前人不曾描写过的，可以说是前人的未辟之境，经过岑参的艺术创造，给人耳目一新之感。岑参不仅把它表现得有声有色，而且色彩很鲜明。在“千树万树梨花开”，“瀚海阑干百丈冰”的银白色的冰雪世界上，诗人又摄取了一个“风掣红旗冻不翻”的特写镜头，用鲜红来映照茫茫雪海之洁白，使画面色彩对比鲜明强烈，更加点染出塞外风光的奇丽，这就为他的边塞诗带来了雄浑、悲壮的美学特征。

《白雪歌》在艺术上的又一特色是，作者充分利用歌行体换韵的特点，使换韵与转换画面相结合，既奔腾跳跃，而又转换自如。《白雪歌》多次转韵，有时二句一转，有时三、四句一转，它的转韵又随之转换诗中所描写的画面，或一句一个画面，或两句一个画面，画面不断更迭。如首句写风，次句便写雪，三、四句则以形象的比喻拟雪。前四句写外景，接着转写内景，写军幕中的苦寒，继而又一转，转到“瀚海阑干百丈冰，愁云惨淡万里凝”

的外景上，由内而外，由近及远。然后写饯送，又把远景拉回到辕门之内，复又由内而外，又写严寒、冰雪、送别，脉络清晰，章法严谨。这一幅幅的鲜明画面，犹如电影的远镜头、中镜头、特写镜头交替使用，错综多变，波澜起伏，读其诗如观有声之画，收到了很好的艺术效果。

1980年10月于北京

（选自《唐诗鉴赏集》，人民文学出版社1981年版）

林庚

王之涣的《凉州词》

黄河远上白云间，一片孤城万仞山；羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关。

这是一首有名的绝句，王之涣仅仅只是保存下几首诗来，便成为唐代令人难忘的诗人，其中这首诗是起着重要影响的。有人也许怀疑这首诗第一句的“上”字有些费解，因为河水只应该向下流，不应向上去，这当然符合于物理学的原理，可是诗人也许只是从远处眺望这条大河，未必就注意到水流的情形，何况“横笛能令孤客愁，绿波淡淡如不流”呢？这时就主要不是物理学的问题而是绘图学的问题，我们画一幅山水画，远处的水总要画得高些，何况黄河的斜度本来较大，说“黄河之水天上来”或“黄河远上白云间”，不过一个是从远说到近，一个是从近说到远，但却有着动静的不同，“黄河之水天上来”是结合着水势说的，是动态，“黄河远上白云间”是作为一个画面来写的，是静态，“黄河之水天上来”因此带有强烈的奔流的感情，而“黄河远上白云间”却近于一个明净的写生。

也许就是由于引起了怀疑的缘故，这第一句又作“黄沙直上白云间”，“黄沙”当然是可以“直上”的，但《国秀集》明翻宋刻本这句则又作“黄河直上白云间”，这样“黄河”就变本加厉的不但可以“上”而且简直可以“直上”了。出现三种不同的句子，这里当然有版本问题，本文不想作版本上的考证，只是看起来，赞成“黄河”的还是比赞成“黄沙”的多些，读者是有眼力的，大多数选择了“黄河远上白云间”，这究竟是什么缘故呢？从形象上说，“黄沙直上白云间”确是不太理想，因为“黄沙”如果到了“直上白云间”的程度，白云势必就早变成了黄云，所谓“黄云断春色，画角起边愁”，乃是边塞的典型景色，而这里也还没有到黄沙蔽天的程度，若真是“大漠风尘日色昏”了，怎么还能有白云的联想呢？“黄沙”“白云”在形象上是不统一的不完整的。至于“黄河直上白云间”，当然也不好，简单的说就是有点太像瀑布，而不太像河流。那么“黄河远上白云间”就那么好吗？本文就想说说这个。

要说明这首诗以至于这一句究竟好在哪里，首先得讲清楚诗中的最后两句。可是这后两句到底说的什么呢？是说玉门关一带十分荒凉呢？还是说那里是一个美好的地方？这就仿佛有点讲不清楚。

诗中用了北朝《折杨柳歌辞》里的意思：“上马不捉鞭，反折杨柳枝；下马吹长笛，愁杀行客儿。”这原是表达行客离情的歌曲，而且曲子是用胡笛吹的，自然更是带着浓厚的异乡情调。唐人诗中常常写到这个曲子的如何动人，李白《春夜洛城闻笛》说：“谁家玉笛暗飞声，散入春风满洛城；此夜曲中闻折柳，何人不起故园情”，刘长卿《听笛歌》也说：“又吹杨柳激繁音，千里春色伤人心；随风飘向何处去，唯见曲尽平湖深。明发与君离别后，马上一声堪白首”。诗中的“折柳”“杨柳”就都是指的这支曲子。同

刘长卿：《听笛歌》。

王维：《送平淡然判官》。

王昌龄：《从军行》。

时更值得注意的是这支曲子又总是与春风紧密联系着的，李白诗中如此，刘长卿诗中也如此。王之涣又有一首《送别》诗说：“杨柳东风树，青青夹御河；近来攀折苦，应为别离多”。“杨柳”既是“东风树”，当然与春风就密不可分。青春是快乐，离别是苦事，杨柳却兼而有之，这就成了一种复杂心情的交织，王维有名的《渭城曲》说：“渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色新”；一方面是“客舍”是“离情”，一方面是“柳色”是“青春”；也是利用了这个矛盾，写出了丰富的思想感情。而《折杨柳》这支曲子又多了一段历史关系。它的另一首歌词里说“遥望孟津河，杨柳郁婆娑；我是虏家儿，不解汉儿歌”。孟津河在今河南，那里古代原是中原地带，本土所习见的杨柳当然很多，歌曲就是由此而产生的。可是杨柳虽是本土习见的，歌曲却是胡曲。从“昔我往矣，杨柳依依”到“青青河畔草，郁郁园中柳”，“荣荣窗下兰，密密堂前柳”，这个带有浓厚民族感情的杨柳，如今却出现在一支动人的“不解汉儿歌”的典型胡曲之中，这就又多了一层复杂的情调，而历史是发展的，南北朝结束后，胡汉边界已经不在中原，而是远远的在玉门关一带，那么还有那么多习见的杨柳吗？那里的春天既然很少，作为“东风树”的杨柳想来也是难得的，那么胡笛的曲子里为什么还要吹起杨柳的哀怨呢？这就是诗人天真的发问。诗写的是凉州，但还没有到玉门关，却已是胡汉杂居的地方，所谓“毡裘牧马胡雏小，日暮蕃歌三两声”。实际上，边塞的情调已很浓厚，从这里再想象玉门关，就愈觉得离开祖国远了，也就愈多了乡土的怀念，这是一种愈稀少愈珍惜的感情，而到了连杨柳都没有的时候，笛中的杨柳也就成了美丽的怀念，因此诗人的发问仿佛是责备这个曲子，其实正是想听到这个曲子，我们不妨把这两句话的逻辑翻过来想想，那就是说：既然羌笛还在怨杨柳（这是客观事实，耳朵听到的），春风岂不是已到了玉门关吗？这就出现了语言上的奇迹，说“春风不度玉门关”，而悄悄里玉门关却透露了春的消息，然而诗中究竟说的是“不度”，这就又约制了尽情度过，仿佛春风在“关”上欲度未度的当儿。这乃是一个边塞之春，而边塞的春天愈少，一点的春意就更觉得令人向往，正像严冬之后，冰河初解，原野明净，出现在初春的转折点上的景象，别有一番新鲜迷人的地方，在这样的情景下，究竟是“黄河远上白云间”好呢？还是“黄沙直上白云间”好呢？岂非十分明白的事吗？正是诗中这一点清新明晰之感，遥遥的向往之情，构成了边塞之春的图像，它才为“春风不度玉门关”做好了翻案文章，于是玉门关不再是荒凉的而是美丽的，正如“玉”所给人们的印象一样，恰恰符合于它的名字。

（原载《诗刊》1961年第4期）

《小雅·采薇》，《古诗十九首》之二，陶渊明：《拟古》。

耿：《凉州词》。

袁行霈

盛唐的山水诗

盛唐的山水诗，和以谢灵运、谢朓为代表的南朝山水诗相比，呈现出崭新的面貌。南朝山水诗所歌咏的对象不过是半壁河山，主要在东南一隅。那时的诗人足未涉黄河，身未登岱岳，没有机会领略广袤中原的风光。他们的山水诗，胸襟、气象、境界，都受到很大的局限。到了盛唐，祖国的统一、繁荣和富强，为诗人提供了写作山水诗的最好条件。许多诗人在其创作的准备期或旺盛期曾有过一段漫游生活，他们的足迹及于大江南北、黄河上下。被祖国多姿多采的山水所培育起来的这一代诗人，他们写起山水诗来，论胸襟、论气象、论境界，就远非南朝人所能相比的了。另外，从艺术上看，南朝山水诗对山水景物的描写追求形似，崇尚工巧，缺乏神韵。《诗品》批评谢灵运“故尚巧似”，“颇以繁富为累”，是很中肯的。他的山水诗像诗体的日记，从早晨出发写到傍晚归来，最后拖着一条玄理的尾巴。精细繁琐，富艳雕琢，刻板而少生气。谢朓避免了谢灵运的繁富之累，他的山水诗清新隽秀，但仍然是“微伤细密”（《诗品》），神气不完。盛唐山水诗所追求的乃是神似，他们刻划山水，并不滞于山容水态，而是力求把握和表现山水的个性。自然山水成了诗人的朋友，或诗人自身的外化。“相看两不厌，只有敬亭山”。人和大自然，情和景，契合交融达到化境。中国的山水诗到了盛唐，才臻于完美、纯熟。

孟浩然在盛唐诗人中可算是一个前辈。李白称他“孟夫子”，说他“红颜弃轩冕，白首卧松云”（《赠孟浩然》），可见他在人们心目中是一个高人、隐士。他的山水诗较多地带有隐士的恬淡与孤清。闻一多先生说：“孟浩然不是将诗紧紧的筑在一联或一句里，而是将它冲淡了，平均的分散在全篇中。淡到看不见诗了，才是真正孟浩然的诗。”（《唐诗杂论》）他的代表作《宿建德江》整个儿地笼罩在一层淡淡的寂寞与哀愁之中：

移舟泊烟渚，日暮客愁新。

野旷天低树，江清月近人。

从这首诗可以看出，孟浩然写山水诗不堆砌词藻，语言自然，意境高远。诚如皮日休所说：“遇景入韵，不拘奇抉异。”《宿桐庐江寄广陵旧游》前四句写桐庐江也有同样的意境：“山暝听猿愁，沧江急夜流。风鸣两岸叶，月照一孤舟。”孟浩然似乎不是在作诗，他的诗不过是情绪的自然流露，不须有意地加以安排，便自然而然地发为吟咏了。

孟浩然平生漫游的地方很多，巴蜀、吴越、湖南、江西和关中，都留下了他的足迹。他的心情随着山水的变化而变化，有时也能写出相当豪放的诗句。如《与颜钱塘登障楼望潮作》末四句，就很有气魄：

照日秋云迥，浮天渤澥宽。惊涛来似雪，一坐凛生寒。

他最著名的一首诗《临洞庭》对洞庭湖的描写，雄浑磅礴，颇有盛唐气象，前四句曰：

八月湖水平，涵虚浑太清。气蒸云梦泽，波撼岳阳城。

王维是孟浩然的好朋友，也和孟浩然一样以山水诗见长。不过他的政治诗、边塞诗和写日常生活的小诗也相当精彩。他不仅是诗人，又是画家、音乐家，在书法方面也有很深的造诣。广泛的艺术修养，对于他的诗歌艺术产

生了良好的影响。苏东坡《书摩诘蓝田烟雨图》说：

味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。

这主要是指王维的山水诗和山水画而言。山水在唐以前只是人物故事画的陪衬，描绘山水的技法也还不成熟。经过隋代展子虔的努力，到唐代吴道子手中才出现了以山水为主要题材的山水画。吴道子的画法属于写意的疏体，仅取山水之大概。继之，李思训画着色山水，笔法比较细密。王维则融会了吴、李二人的画法，自成一家，创水墨山水。《旧唐书·王维传》说他“画思入神”，《梦溪笔谈》说他“意到便成”，可见他画山水追求的是神似，在山水里渗入了自己的思想感情，表现了诗的情韵和意趣。王维在山水画上开创了新的风气，在山水诗上也是这样。王维的山水诗不是错采镂金，雕字琢句，而是力求勾勒一幅画面，表现一种意境，给人以总体的印象和感受。在他笔下，山水不是被肢解的，不是一个个细部的描摹，而是浑然一体的气象。诗人用这种方法唤起读者类似的体验，使他们产生身临其境之感。如《汉江临眺》：

楚塞三湘接，荆门九派通。江流天地外，山色有无中。

郡邑浮前浦，波澜动远空。襄阳好风日，留醉与山翁。

诗人从大处落笔，把汉江给予自己的最鲜明的印象和感受写了出来。写山色，甚至不写它是青是紫，是浓是淡，只说它若有若无。真像一幅水墨画，把南国水乡空气的湿润和光线的柔和表现得恰到好处。类似的例子很多，如：“万壑树参天，千山响杜鹃。”（《送梓州李使君》）“日落江湖白，潮来天地青。”（《送邢桂州》）都是表现自然景物给人的整体印象，取得了很好的艺术效果。《终南山》是王维的山水诗中另一首有代表性的作品：

太乙近天都，连山到海隅。白云回望合，青霭入看无。

分野中峰变，阴晴众壑殊。欲投人处宿，隔水问樵夫。

前六句写终南山的高大雄伟，最后两句撇开山写人，用人衬托山，更显出山的崇峻与广袤。《山中》极其富有情趣：

荆溪白石出，天寒红叶稀。山路元无雨，空翠湿人衣。

早行山中，忽然觉得衣裳湿了。以为下雨了，细看原来无雨，只有那不可近察的山岚依稀在目。它翠得来太嫩了，太润了，仿佛沾湿了自己的衣裳。一首小诗只二十个字抵得上一幅秋山早行图。

如果说王维的山水诗是以情韵见长，那么李白的山水诗就是以气势取胜。李白一生游历了无数的名山大川，足迹几乎遍及中国。他的山水诗充分地表现了对大自然的热爱，对世俗生活的厌弃，让人感到有一种冲决束缚、追求个人自由解放的热情。“黄河落天走东海，万里写入胸怀间。”“西岳峥嵘何壮哉，黄河如丝天际来。”“登高壮观天地间，大江茫茫去不还。”“飞流直下三千尺，疑是银河落九天。”“庐山秀出南斗傍，屏风九叠云锦张。”李白的气魄就是这样豪放！《蜀道难》先借神话传说叙述蜀道的历史，继而描写沿途风光，现出一幅又一幅奇险的画面。“蜀道之难难于上青天”一句，在诗中三次出现，读之回肠荡气。诗的内容虽然是写蜀道的艰难，但使人读后感情激昂，想去迎接和征服这大自然的艰险。晚唐诗人皮日休说李白的诗“言出天地外，思出鬼神表。读之则神驰八极，测之则心怀四溟。”（《刘枣强碑文》）《蜀道难》尤其有这种强烈的艺术效果。

读李白的山水诗，我们常常会感到李白是大自然的主人，至少也和大自然具有同等的力量。李白因为有这样的气概，所以描写山水时才会有一些出

人意想之外的豪语。如《登太白峰》中间的几句：

太白与我语，为我开天关。愿乘冷风去，直出浮云间。举手可近月，前行若无山。
他想象太白金星和他谈话，为他打开天门，放他飞出云层，直到月亮的旁边。
又如：

划却君山好，平铺湘水流。

——《陪侍郎叔游洞庭醉后》

我且为君捶碎黄鹤楼，君亦为我倒却鹦鹉洲。

——《江夏赠韦南陵冰》

且就东山赊月色，酣歌一夜送泉明。

——《送韩侍御之广德》

暮从碧山下，山月随人归。

——下终南山过斛斯山人宿置酒

要须回舞袖，拂尽五松山。

——《铜官山醉后绝句》

李白的声音毕竟不同凡响！

李白的山水诗，论意境恐怕是最壮阔的。似乎他的视野比别人远，他的胸怀比别人宽，因而他的笔墨也比别人雄健有力。他的诗最能让人感到祖国山川的壮美，也最能开阔人的心胸。他的《早发白帝城》、《望庐山瀑布》受到包括儿童在内的所有读者的喜爱，决不是偶然的。又如《望天门山》：

天门中断楚江开，碧水东流直北回。

两岸青山相对出，孤帆一片日边来。

像这样宽阔的画面，这样明快的色调，这样雄伟的气象，在别人的诗里是不多见的。

杜甫也是一个热爱大自然的诗人，他的山水诗的数量十分可观。他早年的《望岳》既写出了泰山的雄姿，也抒发了自己宏伟的抱负，纯然是盛唐之音。他的山水诗以入蜀途中和飘泊西南期间所写者居多，这些诗沉郁顿挫，往往笼罩着一层阴郁凄凉的色彩和沉重悲怆的气氛。祖国的一山一水都能随时勾起他的忧国忧民之情，和个人的迟暮飘零之感。如《白帝》：

白帝城中云出门，白帝城下雨翻盆。

高江急峡雷霆斗，古木苍藤日月昏。

戎马不如归马逸，千家今有百家存。

哀哀寡妇诛求尽，恸哭秋原何处村？

又如《登高》：

风急天高猿啸哀，渚清沙白鸟飞回。

无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来。

万里悲秋长作客，百年多病独登台。

艰难苦恨繁霜鬓，潦倒新亭浊酒杯。

这两首诗都写长江秋晚，高江、急峡、古木、苍藤、猿啸、鸟飞回，这些富于启示性的意象集中在一起，表现了诗人在战乱年代从祖国山水中所感受到的忧愤与酸辛。此外，杜甫描写山水的名句还有很多，如：“星垂平野阔，月涌大江流。”“江间波浪兼天涌，塞上风云接地阴。”“五更鼓角声悲壮，三峡星河影动摇。”“昔闻洞庭水，今上岳阳楼。吴楚东南坼，乾坤日夜浮。”这些诗句都很能体现杜甫沉郁的风格特点。

除以上四家之外，盛唐还有不少优秀的山水诗。如王之涣的《登鹳雀楼》、

崔颢的《行经华阴》、李颀的《少室雪晴送王宁》、祖咏的《终南望余雪》等等，都各有独到之处。

盛唐诗歌的繁荣，虽不以山水诗为其标志，但山水诗的高度成就的确为盛唐诗坛增添了许多光彩。

中国的山水诗从一开始就和崇尚山林隐逸的思想结合在一起，常常表现出一种超然世外的情趣。这种隐逸思想在盛唐山水诗里也时时有所流露。但除此之外，盛唐山水诗里更多了两种感情，这就是热爱祖国的感情和热爱生活的感情。正是这两种感情构成盛唐山水诗在思想内容方面的重要特点。洋溢在盛唐山水诗里的那种自豪感和民族自信心，那种健康的生活情趣，至今仍然是我们的精神营养。

（原载《文史知识》1982年第4期）

陶文鹏

传天籁清音绘有声图画

——论王维诗歌表现自然音响的艺术

(一)

打开王维的诗集，我们在欣赏一幅幅色彩明丽的山水风景画时，仿佛还谛听到自然界各种奇妙的声音。这里有风雨的啸吟：“阴风悲枯桑”（《送陆员外》）、“飒飒松上雨”（《自大散……至黄牛岭见黄花川》）；有鸡犬的喧闹：“朝日众鸡鸣”（《晓行巴峡》）、“犬吠寒林下”（《过李揖宅》）；有猿猴的啼叫：“秋月听猿声”（《送杨少府贬郴州》）、“可宜猿更啼”（《送张五諲归宣城》）；有鸟儿的鸣啭：“园庐鸣春鸠”、“雉雏响幽谷”（《晦日游大理韦卿城南别业》）；还有深山古寺的清磬疏钟：“鸣磬夜方初”（《饭覆釜山僧》）、“秋雨闻疏钟”（《黎拾遗听裴迪见过秋夜对雨之作》）。时而，飞流直下的悬泉瀑布声如雷吼：“瀑泉吼而喷，怪石看欲落”（《燕子龕禅师》）；时而，秋暮山中的蝉鸣蛩响撩人愁思：“草堂蛩响临秋急，山里蝉声薄暮愁”（《早秋山中作》）……大自然的各种天籁，万千景物在运动变化中发出的音响，都被诗人一一收摄进诗中，组成一幅幅有声画，一章章交响乐。

王维在创作诗歌的过程中，是同时以诗人的灵心、画家的慧眼和音乐家的锐耳来捕捉、表现自然美的。正因为他是一位音乐家，所以他能够感受得到一般人难以察觉的细微声息，并善于从这些极细小的声音中发现自然美的奥秘，给予诗意的表现。请看：“雨中山果落，灯下草虫鸣。”（《秋夜独坐》）在飒飒秋雨声中，诗人感觉到了山果掉落的响声，并且趣味盎然地倾听灯下草虫悠然的鸣唱。“兴阑啼鸟换，坐久落花多。”（《从岐王过杨氏别业应教》）诗人在林园里静坐，竟能辨别出各种鸟声的变换，甚至听见了花瓣飘落的声息。王维确实是一位擅于寂中求声，捕捉和表现大自然的微妙音响的诗人。

王维主张艺术创作既要“审象求形”，更要“传神写照”，表现出客观物象“别生身外”之神。大自然本身是由各种景物的形状、色彩和音响组成的。因此，他把音响描写当作为自然山水传神写照的一个重要手段，使声音成为构成形神逼肖、气韵生动的自然景物形象的要素。例如：

漠漠水田飞白鹭，阴阴夏木啭黄鹂。

——积雨辋川庄作

这一联是王维的写景名句。如果没有“啭黄鹂”三个字，就凭这迷濛的雨丝、空阔的水田、浓绿的树木和飞翔的白鹭，也足以构成一幅优美的夏日山庄烟雨图。但画面是无声的，使人感到还欠缺一点生气。当诗人把黄鹂这大自然的歌手引进画幅之后，黄鹂、白鹭、绿树便形成了更加丰富的色彩对照，画面倍加明丽鲜艳；而黄鹂悠扬悦耳的鸣啭，又划破了宁静，给画幅增

添了意趣！清人徐增说：“花开草长，鸟语虫声，皆天地间真诗。”在生活中，人们通常使用“有声有色”这个词来形容美妙的事物。艺术形象绘声绘色，同时作用于欣赏者的视觉和听觉感受，就能诱发人们丰富的美的联想，给人留下鲜明深刻的印象。所以，同是写辋川田园的风光，上面这一联诗，比起单纯着色而不绘声的“雨中草色绿堪染，水上桃花红欲燃”（《辋川别业》）来，给人的美感享受似更浓烈。可见，音响在王维的诗歌中决非无足轻重的点缀。诗人调动音响描写这一艺术手段，正是为了创造生动传神、具有立体感的山水景物形象。

意境是山水风景诗的灵魂。诗人描绘自然景物，其目的是创造情景交融的意境。王维曾指出：艺术家描绘物象要“取舍惟精”。为了创造精美的意境，他对大自然繁富多样的音响素材进行严格的选择，把它们提炼成具有典型特征的听觉意象，然后纳入总的艺术构思之中，使音响与景色有机配合，融为一体。试看《辋川闲居赠裴秀才迪》：

寒山转苍翠，秋水日潺湲。
倚杖柴门外，临风听暮蝉。
渡头余落日，墟里上孤烟。
复值接舆醉，狂歌五柳前。

这首诗写的是久雨乍晴的秋天晚景。因为雨后，本来日渐枯涸的秋水又满涨起来，整日发出“潺湲”的声响；因为新晴，树上的秋蝉也越叫越欢，鸣声格外响亮，惹得诗人倚着手杖，站在柴门之外欢喜地倾听。这里的蝉声和水声，鲜明地体现出秋暮久雨新晴的典型特征。既反映了诗人听觉的敏锐、准确和精细，也足以见出诗人对音响素材高度提炼、概括的艺术工力。诗人把这两种富有特征的自然音响，同雨后突然变得苍翠的山色、渡头残余的落日、墟里袅袅直上的炊烟这些视觉形象有机配合在一起；加上诗人和友人这两个意态生动的人物形象，又配以友人醉后狂放不羁的歌声，便展现出一幅雨后的山村风景，一个充满生活情趣的艺术境界。

为了展现完整浑成的意境，王维使诗中的声音、形象和色彩具有和谐的情调和统一的表现力。例如《过沈居士山居哭之》：“……闲檐喧鸟雀，故榻满尘埃。曙月孤莺啭，空山五柳春。野花愁对客，泉水咽迎人……”无论是在空寂无人的檐下喧闹的鸟雀，还是对着曙月鸣啭的孤莺，或是呜咽迎人的泉水，都同落满尘埃的故人卧榻和愁对客人的野花一起，浸透着一种怅惘、哀伤的情调。声音与景色融汇一体，渲染出悲怀、凭吊故人的意境。

清人李重华在《贞一斋诗话》中说：“诗以运意为先，意定而征声选色，相附成章；必其章、其声、其色，融洽各从其类，方得神采飞动”。声色和谐融洽，一同构成“神采飞动”的景物形象，为展现统一完美的意境服务。这正是王维表现自然音响的一个突出成就。

音响与景色的有机配合，在诗人的笔下是变化多端、不拘一格的。在王维山水诗的意境创造中，音响有着不同的艺术效果。以下，试作一些分析。

在一部分诗中，诗人运用穿插、交叉的手法，对音响和景色予以巧妙的

徐增：《而庵诗话》第六 条，《清诗话》上册，上海古籍出版社 1978 年版，第 434 页。

王维：《皇甫岳写真象赞》，《王右丞集》卷二十。

参阅刘逸生：《“暗传”的技巧》，《文史知识》1982 年第 6 期。该文认为《辋川闲居赠裴秀才迪》一诗是以“暗传”技巧写久雨乍晴的深秋景色，笔者赞同并采纳此说。

安排和组织，使它们互相呼应、紧密配合，合成意境。上面所引的《辋川闲居赠裴秀才迪》和《过沈居士山居哭之》二诗，对于音响与景色的布局，就采取了这种穿插交叉的方式。再看一例：

……
闲花满岩谷，瀑水映杉松。
啼鸟忽临涧，归云时抱峰。

——韦侍郎山居

野花、瀑水、啼鸟、归云，视觉形象和听觉形象交替呈现，诱使读者不断变换欣赏的角度，在耳闻目接中进入一个清幽而不死寂的山居环境。这一类诗作仿佛是诗人以色彩的经线和音响的纬线交织而成的一幅幅织锦。

这种声色穿插交织的表现方式，是王维经常采用的。如果从诗中抽出一联来，便呈现出一声一色的并列对照。王维有许多出色的写景对偶句，常常是一句写耳闻，一句写目见。例如：“屋上春鸠鸣，村边杏花白”（《春中田园作》）；“松含风声里，花对池中影”（《林园即事寄舍弟统》）；“细枝风响乱，疏影月光寒”（《沈十四拾遗新竹生读经处同诸公之作》）；“月明松下房栊静，日出云中鸡犬喧”（《桃源行》）；“瀑布杉松常带雨，夕阳彩翠忽成岚”（《送方尊师归嵩山》）等等。由于音画并列，动静结合，两个句子便能相对独立地展现出一个美的境界。

诗人并不总是采取这种声色对列的表现方法。有时，他巧妙地以声带色，从听觉形象引出视觉形象来。请看：

隔窗风惊竹，开门雪满山。

——冬晚对雪忆胡居士家

寒冬深夜，窗外风吹竹喧惊动了诗人。开门一看，眼前是一个银白的世界——不知何时降落的大雪，把山野都铺满了。诗人巧妙捕捉住这风竹的响声，以声引色，形随声现，使这幅山庄雪夜图增添了新鲜的诗趣。诗人因降雪而忆念友人之深情，便得到了宛转有致、含蓄有味的表达。再看《山居秋暝》：

空山新雨后，天气晚来秋。
明月松间照，清泉石上流。
竹喧归浣女，莲动下渔舟。
随意春芳歇，王孙自可留。

此诗第二联，上句写明朗的月光照耀着苍翠的松林，下句写清澈的泉水在石上潺潺流淌。是声与色、动与静的对立统一。而第三联描写浣女归村和渔舟返航，却分别由“竹喧”和“莲动”的声响引出。这样写，便委婉曲折。有同志认为，这是诗人为了使“画面中心移到动作的主动因素‘浣女’、‘渔舟’上”，因而“对客观过程中的动作顺序作了调整。”这样解释，有点穿凿。我体会，诗人在这两句诗中，正是如实地表现自己感受的过程。他首先听到了竹林里传出来的喧笑声，才见到浣衣女归来；他察觉到了水面上的莲叶在颤动，方知道渔舟正沿流而下。诗人把听觉和视觉感受的因果关系真实地揭示出来，便创造出了逼真的意境。

而在《观猎》一诗中，劈头一句就是“风劲角弓鸣”，以朔风劲吹声和角弓的鸣响声，渲染出一种雄壮气氛，然后才点出“将军猎渭城”，造成一

种先声夺人、引人入胜的强烈艺术效果。

韩愈有两句诗：“将军欲以巧伏人，盘马弯弓惜不发”。（《雉带箭》）王维对自然音响的艺术构思，也采取了这种“以巧伏人”、“引而不发”的表现方法。在一些诗中，他有意把音响“藏”了起来，先从各个方面描状自然景物的色彩和状貌。到了篇末，才突然“亮”出声音，使它成为突现意境的“点睛之笔”。《终南山》便是精彩的一例：

太乙近天都，连山到海隅。
白云回望合，青霭入看无。
分野中峰变，阴晴众壑殊。
欲投人处宿，隔水问樵夫。

前六句，从远眺、俯瞰、回望、入看等不同的视觉角度，分别描绘终南山的地域、峰峦、云雾和阴晴景象。这连续展现的画面尽管有形有色、富于变化，却是无声之画、无人之境。直到了尾联，诗人才在画幅中点染上一个人物。这人在深山大壑中游览终日，眼看暮霭茫茫，还找不到山村人家。忽然，远远传来伐木的丁当声，他隔着溪涧发现了樵夫，喜出望外，急忙向樵夫大声呼唤，打听宿处。因为画面上添上了这个人物，在人与山的对比中，山更显得雄伟、辽阔；而伐木声和人的呼喊声，也把难于表现的深山幽寂气氛反衬了出来。置于全篇末尾的声音描写，成了突现意境的最关键的一笔！

置听觉形象于篇末，借音响使全诗宕出远神的表现方法，不止《终南山》一诗；《鸟鸣涧》、《酬张少府》、《李处士山居》等篇也是如此。《鸟鸣涧》中，春山空静的幽远意境，主要是借助篇末“时鸣深涧中”的空谷鸟声和涧水流淌声生动地反衬出的；同样，《酬张少府》中，诗人所要表达的“穷通之理”和禅静之趣，也是依靠篇末“渔歌入浦深”一句，才获得了余味无穷的展现。王维有意地以声结尾，使得作品产生一种余音袅袅、不绝如缕的艺术效果。

在王维集中，还有一些作品几乎全篇写声，以表现听觉感受作为展示意境的主要手段，如《听宫莺》、《听百舌鸟》、《闻裴秀才迪吟诗因戏赠》、《白霓涡》等。有一首《谒璿上人》诗，旨在宣扬禅理，篇中仅有“高柳早莺啼，长廊春雨响”两句写景。诗人从嫩黄柳梢上早莺的啼鸣声，以及山寺长廊下春雨的响声，捕捉到了早春的消息。“啼”与“响”这两个描摹声音的词语，是两只诗眼，诗人主要以它们传出了生意盎然的早春气氛。

李重华还说过：“诗有三要，曰：发窍于音，征色于象，运神于意。何用音？曰：诗本空中出音，即庄生所云：‘天籁’是已。”又说：“物有声即有色。象者，摹色以称音也。”他正确地指出事物都是有色有声的。诗人描摹物象，就是要运神于意，摹色称音。王维也深悟此中奥秘。他把“选色”和“征声”作为创造自然景物形象的两种几乎同等重要的艺术手段，在诗中绘声绘色，描形传神，成功地再现了客观自然美。苏轼赞赏王维“诗中有画”。王维的诗中画充满了自然音响，正如《史鉴类编》所指出的，有如“百啭流莺，宫商迭奏，……真所谓有声画也。”

李重华：《贞一斋诗说》，《清诗话》下册，第921页。

苏轼：《书摩诘蓝田烟雨图》，《东坡题跋》下卷，乾隆又赏斋刊本。

转引自《王右丞集》附录：《诗评五十二则》。

(二)

诗是特殊的语言艺术。在诗中摹写自然景物的形状、色彩和声音，都要借助于语言文字作为媒介，间接地表现。形态和色彩比较确定，相对来说较易把握和准确表现；声音却是无色无形、过耳即逝，不易捕捉，更难于用语言来传写。然而，王维在诗中表现自然音响，使人读后如临其境，如闻其声。他是怎样用文字巧摹声音的呢？

用象声词直接摹拟声音，是王维采用的一种表现手法。例如：

飒飒秋雨中，浅浅石榴泻。

跳波自相溅，白鹭惊复下。

——栾家濑

蔼蔼树色深，嚶嚶鸟声繁。

——同卢拾遗、韦给事东山别业二十韵

飒飒秋上雨，潺潺石中流。

——自大散……至黄牛岭见黄花川

以上例子中，“飒飒”、“浅浅”、“嚶嚶”、“潺潺”等象声的迭字，分别准确地摹拟出雨声、水声、鸟声。有时，迭字、双声或叠韵连绵词并不直接拟声，而是描写声音之情状。如：

天高秋月迥，嘹唳闻归鸿。

——奉寄韦太守陟

袅袅秋风动，凄凄烟雨繁。

——和陈监四郎秋雨中思从弟据

这种用象声词摹拟自然声音的表现手法，早在《诗经》和屈原的作品中便可以见到。这说明中国古代诗人们很早就懂得利用汉语文字长于象形摹声的特点。王维继承了这一传统的表现手法。他用象声词直接摹声，或用双声、叠韵字描状音色，都给人以逼真感，并且加强了诗歌的音乐性。

然而，大自然的音响是非常丰富、复杂、微妙的。用文字直接地刻板地摹拟声音，并非诗之所长。在这一点上，诗歌简直不可能同以歌喉、乐器等物质材料来表现声音的音乐艺术相比。诗是一种以语言创造意象，又以意象来暗示、启发、调动人们想象和联想的艺术。王维并未从理论上阐述诗的这一特殊艺术规律。但他在创作中却能够避免语言直接摹声的局限，而努力发挥诗歌暗示、象征之特长。他写声，主要手法是“寓声于景”。例如：“夜静群动息，时闻隔林犬”（《春夜竹亭赠钱少府归蓝田》）；“山静泉逾响，松高枝转疏”（《赠东岳焦炼师》）；“孤莺吟远墅，野杏发山邮”（《送徐郎中》）；“食随鸣磬巢乌下，行踏空林落叶声”（《过乘如禅师、萧居嵩邱兰若》）等等。在这些诗中，诗人并未使用象声词摹拟音响，他只是点出景物发出了声音。然而，由于诗人生动地刻画了发声的景物形象，逼真地渲染了特定的环境气氛，加上各种表示有声的名词、形容词和动词的暗示和启发，读者完全可以想象和联想出声音的情状——它们的高低强弱、疾徐轻重，以及它们所表现的感情色彩。

有时，诗中甚至不出现表示发出声音的字眼，诗人有意“藏声于象”中。例如《齐州送祖三》：“相逢方一笑，相送还成泣。祖帐已分离，荒城复愁入。天寒远山净，日暮长河急。解缆君已遥，望君犹伫立。”全诗表面上并没有描写声响。但滔滔长河全不理睬诗人惜别之情意，船缆方解，它就推送

友人远去。诗人著一“急”字，不但描状，而且传声。那拍岸的涛声，一定也在拍击着诗人空寂的心。这是藏声于物象的动态之中。又如《送邢桂州》中的：“日落江湖白，潮来天地青”。大潮排空而来，青光弥漫天地，气势雄浑而苍凉。那惊天动地的潮声自在景色之中，无须诗人直露地点出。这是藏声于物象的色彩兼动态之中。对于王维这种“藏声于象”，以色彩或动态传声的含蓄巧妙之处，读者在欣赏时须发挥创造性的想象和联想力，从景物的形象和色彩中听出声音来。

“诗是心声。”“凡形形色色，音声状貌，……无一不如此心以出之者也。”诗人描绘自然景物，固然要从自己的“目所见耳所听足所履而出”，但更要从自己的心中所感而出。这样，方能使心与外物“默契神会”，既表现出“山水之性情气象”，又传写出自己的“性情”和“面目”。王维很懂得这一“外师造化，中得心源”的艺术创作基本规律。他曾提出“凝情取象”，强调艺术家必须把自己的思想感情，集中、凝结在所要选取、描绘的物象之中。因此，他所写的声音，不单是他“耳中所闻”的自然之声，而且更是浸透了他的感情的“心中之声”。试看《过香积寺》：

不知香积寺，数里入云峰。
古木无人径，深山何处钟？
泉声咽危石，日色冷青松。
薄暮空潭曲，安禅制毒龙。

古寺深藏于云封雾绕的峰巅，山中古木森森、荒无人迹，幽远的钟声不知来自何处，泉声似在危石之间呜咽。就连温暖的日光，也仿佛冷却在青松林里。这里所表现的景色和声音那么森冷幽寂。它们既是客观大自然的反映，又被诗人涂上了浓厚的禅学寂灭的主观感情色彩。

由于王维善于缘情写声、寓情于声，使情共声生，我们在他所写的各种自然音响中，清晰地听到他的心声，窥见他感情的波澜。当诗人喜悦时，“林下水声喧语笑”（《敕借岐王九成宫避暑应教》）；当诗人悠闲时，“窗外鸟声闲”（《戏赠张五弟》）；当诗人寂寞时，“落花寂寂啼山鸟”（《寒食汜上作》）；当诗人悲痛时，“山川秋树苦，窗户夜泉哀”（《哭褚司马》）。袁枚说得好：“诗如鼓琴，声声见心”，“鸟啼花落，皆与神通”。王维诗中的音响，无一不是自然天籁在诗人的感情琴弦上发出的回声。

因此，诗人有时就通过自己感情的丝缕，借助创造性的联想和想象活动，把视觉感受和听觉感受串联、勾通起来。他让色彩发出声音，使声音染上色彩。例如上引“漠漠水田飞白鹭，阴阴夏木啭黄鹂”一联，由于诗人对于声、色巧妙的融汇，我们仿佛感觉夏木的浓绿色彩发出了歌声，而黄鹂的鸣啭声音似乎也染上了绿色。又如“春树绕宫墙，春莺啭曙光”。（《听宫莺》）诗人有意叫春莺对着曙色歌唱，让它的歌声曳一缕黎明的轻纱。而在“落花

叶燮：《原诗》卷三，外编上。

同上书，卷二，内编下。

同上书，卷四，外编下。

张彦远：《历代名画记》卷十引张璪语。

王维：《裴右丞写真赞》，《王右丞集》卷二十。

袁枚：《续诗品·斋心》，《清诗话》下册，第1033页。

袁枚：《续诗品·神悟》，同上书，第1034页。

啼鸟纷纷乱”（《寄崇梵僧》）中，诗人干脆把落花和啼鸟糅合起来描写，使人分不清“纷纷乱”的究竟是落花还是啼鸟。就在这“纷乱”之中，视觉和听觉沟通了：落花的缤纷色彩中夹杂着鸟声，而鸟声中也有落花繁丽的色彩。《青溪》一诗运用“通感”的表现手法更为明显：

言入黄花川，每逐青溪水，
随山将万转，趣途无百里。
声喧乱石中，色静深松里……

诗人以静的听觉感受表现对松色的视觉印象，从而强烈地反衬出青溪水在乱石之中喧闹的音响。以下一例最有奇趣：

草色摇露上，松声汛月边。

——游悟真寺

草色竟运动起来，摇漾到云霞之上，仿佛发出了声音；无形的松声却成了有形的浪潮，汛涌到月亮旁边，并被月光镀上银亮色。真是想象奇妙。清人叶燮品评杜甫的诗句“晨钟云外湿”（《夔州雨湿不得上岸作》）时说：“声无形，安能湿？……斯语也，吾不知其为耳闻耶？为目见耶？为意揣耶？……其于隔云见钟，声中闻湿，妙悟天开，从至理实事中领悟，乃得此境界也。”他精辟地指出这种通感现象，是诗人“幽渺以为理，想象以为事，恍恍以为情”所造成的。用我们今天的话解释，这是诗人创造性的联想活动亦即形象思维的产物。因此，叶燮赞扬杜甫这句诗是“理至、事至、情至之语”。这些评论，同样可移用来品评王维上述表现通感的诗句。《游悟真寺》中，诗人运用通感这一特殊艺术手段，独出心裁地展现悟真寺周围草色和松声的美，用以烘托他所膜拜的佛寺的崇高、光辉，讴歌一种超尘拔俗的思想感情。可见，王维采用以创造性的联想打通视觉和听觉，正是为了准确地表现出他的独特感受。

王维表现自然音响，十分注意抓住它们在特定环境中具体、生动、鲜明的个体特征，并使它们与自己的情绪变化紧密结合起来。因此，他笔下的音响很少有雷同重复之处。例如他写鸟声，不仅燕子的呢喃、春莺的巧啭、秋鸿的嘹鸣、杜鹃的喧闹各有独特情状，就是同样写不知名的山间啼鸟，也是变幻多端、互不相袭的。《鸟鸣涧》中：“月出惊山鸟，时鸣深涧中”。这是断断续续的深谷鸟声。《戏赠张五弟》中：“细草松下软，窗外鸟声闲”。这是悠闲自在的窗外鸟鸣。而《李处士山居》中的“山鸟时一啭”，也不同于《过感化寺昙兴上人山院》中的“谷鸟一声幽”。前者摹状山鸟时鸣时止，声音美妙动听；后者仅强调一声鸟鸣，使山谷更显幽静。王维在诗中准确地选取、铸炼出各种动词和形容词，如“响”、“鸣”、“啭”、“闲”、“幽”、“乱”、“喧”等，描状在不同的环境、情调和气氛中的鸟声，使它们显现出鲜明的特征，给人以逼真、传神的感觉。

王维描绘自然山水，不同于李白、韩愈、李贺、苏轼等诗人那样，着重运用浪漫主义的创作方法，以瑰丽的想象、惊人的夸张、奇妙的比喻和象征等表现手法，从大处落墨，表现“宏观”世界，抒写热烈奔放的激情；他是写实的，“一字一句，皆出常境”，尤善于捕捉平凡的自然景物，从小处下笔，表现“微观”世界，传达自己细致深刻的感受，侧重展示闲静恬淡的心

叶燮：《原诗》卷二，内篇下。

殷璠：《河岳英灵集》。

境。他对自然音响的摹写，同样以写实为主。由于追求一种清丽幽远、含蓄空灵的意境美，他写声音，也是淡而自然，精练传神，不喜作过多的雕饰和铺陈。以上大量例子都可以看出这一特色。然而，当他感到如实地描摹自然音响已不足以传达自己某种独特、强烈的感受时，他也运用大胆的变形和夸张手法，突出地渲染音响的效果。上述《游悟真寺》中写松声，就运用了奇丽的夸张和想象。

又如《送梓州李使君》：

万壑树参天，千山响杜鹃。

山中一夜雨，树杪百重泉……

不仅万壑古树参天，而且千山一起沸响着杜鹃的啼鸣声。夜雨过后，百重飞瀑从树梢上飞泻直下，声震层峦。这一奇妙的夸张，鲜明突出地表现了巴蜀山川的雄奇秀美。

再如：

树色分扬子，潮声满富春。

——送李判官赴江东

这一联诗描绘江东景色。上句写色，下句写声，表现自己心随友人远行的深情。富春江是钱塘江的一段，诗人使用大胆夸张的手法，想象浩大的钱塘潮声灌满了整条富春江，借以烘托身负重任的友人胸襟宽广、意气昂扬。这里对自然音响的夸张描写，乃是强烈的抒情的需要。

(三)

刘勰在《文心雕龙·物色》中说：“诗人感物，联类不穷。流连万象之际，沈吟视听之区。”中国古代诗人们很早就善于从视觉和听觉两个方面来状写自然景物。

《诗经·小雅·车攻》中的“萧萧马鸣，悠悠旆旆”，借战马的嘶鸣和旗帜迎风猎猎的飘动声，反衬出一个大军行进、军容整肃的场景。《小雅·伐木》开篇即是“伐木丁丁，鸟鸣嚶嚶”，以自然音响作为起兴。屈原的《山鬼》：“雷填填兮雨冥冥，猿啾啾兮狖夜鸣。风飒飒兮木萧萧，思公子兮徒离忧。”以多种自然音响，一起烘托山鬼思念情人的环境和心绪。东晋诗人陶渊明的“哀蝉无留响，征雁鸣云霄”（《己酉岁九月九日》）借蝉声消歇、雁鸣长空的音响，显示秋意已浓。他的名作《归园田居》：“……暖暖远人村，依依墟里烟。狗吠深巷中，鸡鸣桑树颠。”运用音画并列的手法，展现出和平恬静的农村黄昏景色。“诗至于宋，性情渐隐，声色大开。”随着山水诗的兴起，诗人们更重视描状大自然的色彩和音响。谢灵运的山水诗写景细致逼真。他有一些状写声色比较清新的秀句，如：“池塘生春草，园柳变鸣禽”（《登池上楼》）；“明月照积雪，朔风劲且哀”（《岁暮》）等。南齐谢朓的山水行旅诗设色描声更加清秀俊丽，如：“余霞散成绮，澄江静如练。喧鸟覆春洲，杂英满芳甸。”（《晚登三山还望京邑》）梁代诗人王籍巧妙地以声写静，创作出“蝉噪林逾静，鸟鸣山更幽”（《入若耶溪》）这两句脍炙人口的诗。……到了隋唐，在众多诗人的妙笔下，大自然更显得七彩纷呈，五音相喧。表现自然音响的手法越益变化多端，艺术上已趋成熟。

李白、李颀、韩愈、白居易、李贺等诗人还妙用形象的比喻，出色地描写音乐的美妙。

在盛唐诗人中，王维身兼诗人、画家和音乐家，有很高的文化艺术修养。他善于向文学遗产学习，广泛地吸收和借鉴丰富的艺术养料。仅从表现自然音响这一点来看，王维的诗就明显地受到《诗经》、《楚辞》、陶渊明、谢灵运、谢朓、王籍等人的影响。王维继承和借鉴了他们状音绘声的艺术手法，甚至吸收和点化了他们的词语和诗句。但王维表现自然音响的艺术成就却胜于前人。总的来说，在谢灵运以前，诗歌中的听觉形象比视觉形象要少得多。从谢灵运起，诗人们已大量地表现听觉感受。但诗人们对于自然音响素材提炼和概括不够，音响同视觉形象往往未能巧妙地有机地融合。以谢灵运为例，在他的代表作《登池上楼》中，他忽而写“飞鸿响远音”，忽而状“倾耳听波澜”，以后又表现“园柳变鸣禽”。正如他设色常常过分地错采镂金，他绘声也显得繁富杂乱。又如王籍的“蝉噪林逾静，鸟鸣山更幽”两句，固然绝妙地以声写静，但上下句的意思和手法重复。王维克服了这些缺点。他对自然音响素材能严格地选择、提炼，又能融情入声，并运用多样化的手法使音响和景色和谐交融，使他的“有声画”显出鲜明的艺术特色。王维对于发展古典诗歌表现自然音响的艺术作出了重要贡献。

最后，我们想谈谈王维喜爱和擅长表现自然音响的原因。除了他作为一位音乐家对声音的感觉特别敏锐之外，还同他的生活经历、世界观和美学理想紧密相关。王维是虔诚的佛教徒，特别崇奉南宗禅理。由于仕途失意，厌恶奸相李林甫和杨国忠执政时的黑暗腐败官场，他采取了半官半隐的生活态度，长期隐居在风景幽美的辋川别墅里。他把山水林泉作为求得“净心”、悟解禅理的精神乐园，把探求大自然的美和趣致作为自己的人生理想。他在《戏赠张五弟諲三首》（其三）中说：“吾生好清静，蔬食去情尘。……我家南山下，动息自遗身。入鸟不相乱，见兽皆相亲。云霞成伴侣，虚白侍衣巾。”由于性好清静，他经常对着大自然静观默察。人在凝神静息时，最能察觉和感受大自然的动态声息。为了追求“空”、“寂”、“闲”的禅趣，王维在诗中最喜欢表现静的境界。静境是不容易表现的。如果绝对化地“以静写静”，把山水景物写成一片死寂，便不可能表现出大自然的生机和意趣。这种僵死的静境是缺乏诗味、不能动人的。中国古代的诗论家们很懂得“静不可言静”，提出“置静意于喧动中”，“真中有幻，动中有静，寂处有音，冷处有神”等。王维也擅于运用使动与静相反相成的艺术辩证法。正因为他要以动写静，所以他重视捕捉和表现自然音响入诗，就是非常自然的了。然而也必须指出，由于王维过分地陶醉于静境，一味地“叩寂寞而求音”的结果，也使他笔下的音响，大多是静穆中的微音细响，而很少描绘大自然中那些气势磅礴的宏音巨响。这是一个缺陷。王维的作品散佚较多，在现存诗集中未见到这位诗人兼音乐家状写美妙音乐的篇章，也颇令人遗憾。

我们当代的诗人要绘声绘色地描绘祖国的壮丽河山，需要借鉴古典诗歌的艺术经验。笔者认为，研究王维在诗中表现自然音响的艺术，是有意义的。

魏庆之：《诗人玉屑》卷十，引陈永康：《吟窗杂序》。

惠洪：《冷斋夜话》，胡仔：《苕溪渔隐丛话》前集卷三十四引。

吴雷发：《说诗管蒯》，《清诗话》下册，第905页。

陆机：《文赋》。

（原载《文学评论》1983年第2期）

陈贻愨

谈孟浩然的“隐逸”

李白酒隐安陆时，和他的前辈诗人孟浩然很有交往，李送给孟很多的诗，表达了对他的崇敬和倾慕。

吾爱孟夫子，风流天下闻；红颜弃轩冕，白首卧松云；醉月频中圣，迷花不事君。高山安可仰，徒此挹清芬！

李白是接近他的人，这观感和评价应该是正确的了。《孟浩然集》的编者王士源大概也是孟的熟人，在《集序》中他也说：“骨貌淑清，风神散朗；救患释纷，以立义表；灌蔬艺竹，以全高尚，……学不为儒，务掇菁藻，文不按古，匠心独妙。”这和李白所写的是相合的，不过更具体罢了。

孟浩然的一生是很简单的。《旧唐书》、《新唐书》都替他立了传。王士源当日曾叹息道：“嗟哉！未禄于代，史不必书。”这总算颇不容易了，但《旧唐书》却只寥寥记下：“隐鹿门山，以诗自适。年四十，来游京师，应进士，不第，还襄阳。张九龄镇荆州，署为从事，与之唱和。不达而卒。”这样几笔。《新唐书》写得稍微多一点：记了他在太学赋诗；在王维署中偶值玄宗，令诵己作，因“不才明主弃；多病故人疏”，没讨到皇帝的欢喜而见放；记了采访使韩朝宗要带他入京，他却故意与人饮酒，弄得韩采访很生气，京师也没去成；……等等。但内容还很空泛。

这不怪写传的人，这样的传和他是相称的，他的一生到底是简单的。经历简单，并不等于说这个人的思想也简单。他是隐者，李白说他：“红颜弃轩冕，白首卧松云；醉月频中圣，迷花不事君”，这都是对的，但真正到达这境地却有过程的。

《旧唐书》说他：“隐鹿门山，以诗自适。年四十，来游京师，应进士，不第，还襄阳”，最后还是“不达而卒”，可见他四十以前乃至四十以后，绝大部分时间过的是隐者的生活，这是无疑的。孟浩然生逢开元盛世，既为“盛世”，“隐居”似不相宜，孟自己也说：“圣主贤为宝，卿何隐遁栖”？

为了回答这问题，闻一多先生在他的《孟浩然》论文中提出，他的隐居是为襄阳的历史地理环境所决定：“山水观形胜，襄阳美会稽”，这正是隐居的好去处；“从汉阴丈人到庞德公，多少令人神往的风流人物，我们简直不能想象一部《襄阳耆旧传》，对于少年的孟浩然是何等深厚的一个影响”，“孟浩然原来是为隐居而隐居，为着一个浪漫的理想，为着对古人的一个神圣的默契而隐居”，——闻先生这回答是不很完全的，这些是原因，但并非最主要最重要的。

入长安以前，孟浩然一直在襄阳住了三四十一年，到底他在那儿干了些什么？史传说他：“隐鹿门山，以诗自适”，王士源说他在乡间作些排难解纷的事、研究学问、讲求道德修养，此外还参加一些轻微的劳动。这些大约都近于事实，但我们却不能从这些生活现象中贸然得出一个这样的结论：说他

王士源《孟浩然集序》：“天宝四载徂夏诏书征谒京邑，与冢臣八座讨论林之士麇至，始知浩然物故”，甚似故知口吻。

《久滞越中赠谢南池会稽贺少府》。

《登望楚山最高顶》。

“为隐居而隐居”，实际上他这一段生活是有其目的的。他在“书怀贻京邑故人”诗中说：“惟先自邹鲁，家世重儒风：诗礼袭遗训，趋庭绍末躬。昼夜常自强，词赋颇亦工”；在《南阳北阻雪》诗中说：“少年弄文墨，属意在章句”；在《秦中苦雨思归赠袁左丞贺侍御》诗中也说：“为学三十载，闭门江汉阴”，可见在“隐居”的名义下，他这三十多年是努力在为科举，为入世作准备。他自强不息，闭门读书，继承的是儒家的传统，诗礼的遗训，（他很以来自邹鲁而自豪，这似乎暗示他是孟子的后代，他之于儒是有历史渊源的。）这样苦学了几十年，自认“词赋颇亦工”了，于是才“中年废丘壑，上国旅风尘”的，这时他心境开朗，抱负很大，他“冲天羨鸿鹄”，希望能像献《甘泉赋》的扬雄一样因自己的词赋而见赏于当代的皇帝。（《田家作》：“谁能为扬雄，一荐甘泉赋”，《题长安主人壁》：“犹未献甘泉”。）

唐代是以词章取士的，孟浩然的“少年弄文墨，属意在章句”是有所为而为的，“词赋”越工，录取的可能性也越大，对考试能直接起作用，此外还可以借“温卷”的方式预先造成声誉，于入选有间接的作用，再不然，在当时人们真可以像扬雄那样去献赋的，杜甫就献过“三大礼赋”。了解了这一层，也就可以了解王士源说他“学不为儒，务掇菁藻。文不按古，匠心独妙”的意义了。当然，“务掇菁藻”，“匠心独妙”另一方面也说明了他治学和创作的精神。

那么是不是就说他没有隐士思想，没有受地理环境和历史人物的影响呢？那也不是。《夜归鹿门歌》和《登鹿门山怀古》当是诗人入长安之前的作品，他在这些诗中就明白地表白了自己的志趣和向往说：“昔闻庞德公，采药遂不返。……纷吾感耆旧，结揽事攀践。隐迹今尚存，高风邈已远”，又说：“鹿门月照开烟树，忽到庞公栖隐处：岩扉松径长寂寥，惟有幽人自来去”。“隐居”有它的传统，有它的内容，然而他的“隐居”，除了上面说过的在为应试作准备外，本身也有着积极的入世意义，这是一种姿态，一种方式，以前的“竹林七贤”这样，以后的“竹溪六逸”也这样。这种“隐居”可以造成名誉，于进于退都是有利的，因此它与求仕进的思想是统一而不矛盾的，这种“隐居”的心情是“幽雅”的，它充满了幻想和期望而无萧瑟之感。关于这，只要念念他那首《洗然弟竹亭》的诗我们会首肯的，他说：“吾与二三子，平生结交深。俱怀鸿鹄志，共有鹓鸪心。逸气假毫翰，清风在竹林。远是酒中趣，琴上偶然音”。“鸿鹄志”和“竹林”、“清风”、“逸气”摆在一起，看起来并没有任何不顺眼反而那么自然，那么调和，似乎使我们觉得这“鸿鹄”只有从那青翠欲滴的“竹林”中冲天而起才是莫大的喜悦！这决不是真正绝望了的，像庞德公那样乱世的隐者所能道出，也不是后期的他自己所能道出的。

这是盛世和乱世隐者的不同。虽然在封建社会里，任何“盛”的“盛世”，总有许多被埋没的人才像后期孟浩然那样，而前期孟浩然隐居的意义是不同的，是可以解释的。

并不是因为孟浩然生在“开元盛世”才硬要强调他思想中的积极的入世的因素，实际上他的确是那样的。不要以为把“骨貌淑清，风神散朗”的孟浩然说成热衷仕进很可怪，恰恰相反，如果只根据现象就断定他天生清高出尘，那才真正可怪。也并不是故意要唐突诗人，孟浩然用世的心情是殷切的，他要求有所作为，有所建树，同时也不免像陶渊明一样多少受到生活的煎逼。他在《书怀贻京邑故人》诗中说：“慈亲向羸志，喜惧在深衷。甘脆朝不足，

箠瓢夕屡空。执鞭慕夫子，捧檄怀毛公。感激遂弹冠，安能守固穷”，因此很希望能得到当路者的提拔，作为进身之阶。他《送丁大凤进士赴举呈张九龄诗》说：“吾观鸛鹤赋，君负王佐才，惜无金张援，十上空归来。弃置乡园志，翻飞羽翼摧。故人今在位，歧路莫迟回”，这是他在借丁大凤的酒杯浇自己的块垒，他深谙“惜无金、张援”的痛苦，因此闻道：“故人今在位”而感到“歧路莫迟回”了。这不仅是为友人庆幸，自己也不禁雀跃了。

到后来孟浩然的壮志受到现实的挫折，前期隐居时的乐观心情渐渐暗淡下来了。除了史传所载：我们还可以从他的诗中看出他入世后的失意和痛苦。他在长安的生活是这样的：“久废南山田，谬陪东闾贤。欲随平子去，犹未献甘泉。……我来如昨日，庭树忽鸣蝉。促织惊寒女，秋风感长年。授衣当九月，无褐竟谁怜！”这不禁使我们联想到那位后来长安一步“朝扣富儿门，暮随肥马尘”的老杜来。长安居来原是不易！虽然他以为“擎来玉盘里，全胜在幽林”（《庭橘》），而现实终是现实：科举无望了，友人呢？也只有锦上添花，他认识到：“世途皆自媚，流俗寡相知。”他掩不住自己的愤怒：“北阙休上书，南山归弊庐。不才明主弃，多病故人疏！”“寂寞竟何待，朝朝空自归，欲寻芳草去，惜与故人违。当路谁相假？知音世所稀，祇应守寂寞，还掩故园扉！”这是多少被埋没者的抗议！像盛唐那样的时代，像孟浩然这样的人才尚且如此，其余可以想见。这些诗是很有现实意义的，它标志出即使是较为承平的封建政治所能任贤授能的极限性。人材能得到充分使用，个性能得到充分发展，那祇有在今天崭新的社会里才有可能。

孟浩然在长安完全绝望了，也就变得更刚强，更坚决了。他宣称：“吾道昧所适，驱车还向东！……拂衣从此去，高步躋华嵩”，他因“风尘厌洛京”才“山水寻吴越”，才不得不走向江海，走向山林。不要以为孟浩然前前后后总是隐居，实在前后的心情是完全不同的。我们应该了解这种差异，这个过程。应该从发展上来观察他。

离开京洛政治中心，他长期在江南一带漫游，他的心境是寂寞的，他叹息：“仲尼既已没，余亦浮于海”！又说：“陈平无产业，尼父倦东西。负郭昔云翳，问津今已迷。未能忘魏阙，空此滞秦稽”，他在后一首诗中还提出一个问题，那就是：“圣主贤为宝，卿何隐遁栖？”——这是实际存在的历史矛盾，对这问题，他究竟还是解答了，他认为这是由于“朝端乏亲故，”“亦为权势沉”。俗语说：“朝中有人好作官”，这在旧社会中的确是一个真理！

后期他虽在张九龄的荆州幕中被署为“从事”，也结识一些官府，但那也只是为了生计，这对他自己是十分痛苦的。在《和宋太史北楼新亭》诗中

《题长安主人壁》。

《晚春卧疾寄张八子容》。

《岁暮归南山》。

《留别王维》。

《京还留别新丰诸友》。

与上句皆见《自洛之越》。

《岁暮海上作》。

《久滞越中赠谢南池会稽贺少府》。

上句见《田家作》，下句见《秦中苦雨归赠袁左丞贺侍御》。

他就表达了这种委屈的“争食羞鸡鹜”的复杂心情：宋太史新亭建成，他本也“愿随江燕贺”，无奈“羞遂府寮趋”而宁作“竖儒”，宁被目为不谙人情的“狂歌者”。要曾“怀鸿鹄志”而得不到施展的孟浩然效“世途自媚”，镇日与“尔虞我诈”的吏卒打交道，诚然是痛苦的，他不屑为小吏，在《京还赠张维》诗中早就说过了，他说：“欲徇五斗禄，其如七不堪”。就是因这“七不堪”，嵇康乃与山涛绝交，陶渊明乃赋归去来，李白乃不肯事权贵，这是“寒士”、“布衣”的传统，“竖儒”的骨气。

政治上没有出路，除了自叹“贾谊才空逸，安仁鬓欲丝，……穷通若有命，欲向论中推”就只能学陶渊明那样冀求完成一种人格，冀求“清节映西关”了。“常恐填沟壑，无由振羽仪”这两句诗不觉宣泄了诗人的这个夙愿。

虽然时代不同，个人遭遇与成就也不一样，孟浩然和陶渊明还是很相像的：他们生活虽似出世，而精神是入世的，他们都有抱负，都经受了主观愿望与客观现实矛盾的痛苦，都认识了并揭示了现实和官场中的黑暗与丑恶，都冀求完成一种独立的不媚世的人格。孟浩然的《仲夏归南园寄京邑旧游》诗说：

尝读高士传，最嘉陶征君。日耽田园趣，自谓羲皇人。

余复何为者，栖栖徒问津。中年废丘壑，上国旅风尘。

忠欲事明主，孝恩侍老亲。归来冒炎暑，耕稼不及春。

扇枕北窗下，采芝南涧滨。因声谢朝列，吾慕颖阳真。

这诗一方面可用来说明他的确是在自觉地效法陶渊明，同时也可以看作他的自传。

（原载《光明日报》1954年8月22日）

《田家作》。

两句皆见《和宋太史北楼新序》。

《京还赠张维》。

《晚春卧疾寄张八子容》。

陶渊明：《咏贫士》。

林庚

谈孟浩然《过故人庄》

故人具鸡黍，邀我至田家。绿树村边合，青山郭外斜。开轩面场圃，把酒话桑麻。待到重
阳日，还来就菊花。

这是孟浩然的名作。特别是前四句给人印象最深，这四句并曾以一首绝句的形式，误入王维集中，也可见这首诗与王维的作品很相近。王孟并称，相沿已久，这是由于后人特别强调王维隐逸诗的缘故。其实即使就隐逸诗来说，王维的风格也显然与孟浩然有别，前者比较自然朗爽，后者比较深远清峭。至于王维其他的方面，如一些边塞的主题，七古的长篇，七言的绝句，就是五律中像《观猎》、《送赵都督赴代州》等，都与孟浩然相去颇远。孟浩然大部分诗作都集中在隐逸一类的主题与五律的体裁上，一种谨严洗炼的风格，往往给人以更深的孤独感。他的冷峭之中有时甚至于是激切的，像他的名作《宿桐庐江寄广陵旧游》：

山暝听猿愁，沧江急夜流。风鸣两岸叶，月照一孤舟。建德非吾土，维扬忆旧游。还将数
行泪，遥寄海西头。

这里的形象也是王维诗中所少见的。而孟浩然的风格正是在表面的幽静中注入了深深的不平，这是和他一生的遭遇与性格分不开的。当然孟浩然也偶尔会有一些天真忘怀之作，这首《过故人庄》就是其中的代表。

要说明这首诗的天真忘怀，最好是举孟浩然的另外一首诗《秋登兰山寄张五》来对照一下：

北山白云里，隐者自怡悦。相望始登高，心随雁飞灭。愁因薄暮起，兴是清秋发。时见归
村人，平沙渡头歇。天边树若荠，江畔舟如月。何当载酒来，共醉重阳节。

这也是名作。可是这首诗中，诗人是孤独的。他虽然“时见归村人”，却只能“隐者自怡悦”。他在山顶上望见了那么美丽的人间，而自己却只能在白云之中。正像《招隐士》中所说的：

桂树丛生兮山之幽，……王孙兮归来，山中兮不可以久留。

山中尽管高洁，诗人却不能不感到一些清冷。所以这首诗与《过故人庄》虽然最后都归结于希望在重阳节的时候与友人共饮，可是一个是在寂寞的山中，一个是在人间的农庄；一个是在以清峭的心情在期待着温暖，一个却忘怀于友情与大自然之中。孟浩然大部分的作品其实正是属于前者。这首《过故人庄》因此表现了一个寂寞的诗人到了人间所能获得的喜悦，而这个人间只有在素朴的农庄中是存在的，也只有这个素朴的农庄才真正能够接待我们不幸的诗人。

陶渊明有一首脍炙人口的《归去来辞》，写诗人把官一丢而跑回农村去，那时充满了多么喜悦的心情。我们在这里也就不难理解，为什么《过故人庄》中，孟浩然是那么充满了喜悦的。正是这个喜悦让孟浩然歌唱出一个和平生活的美丽的农村，这美丽，也只有那素朴的心才会真正地深深感受到。这样一个普通的村庄，既没有引人注目的名胜，也没有任何出奇之处，眼前不过是一片场圃，一片桑麻，一些村人来往的道路。谁真正爱这个天地呢？而孟

浩然确是写出了这个淳朴的天地。这里与陶渊明的《桃花源记》有异曲同工之处。一个诗人，写出一个天地是不容易的事。这里要真正全心全意地歌唱它，要诗人的世界观与农村淳朴的生活有高度的统一，于是通过诗人的内心世界再现一个典型的和平的农村、一个理想的天地。这里孟浩然并没作任何更多的表白，它的艺术形象真实地告诉了我们。

要进一步地理解这首诗，就还要更具体地通过诗句的分析。

这首诗的第一二句似乎很平淡，它的素朴的语言与素朴的田家款待，所谓：

故人具鸡黍，邀我至田家。

让全诗在一个平民生活的气氛中展开，这对于全诗是一个良好的开始。通过鸡黍这样具体细微的事物的描写，唤起了整个田家的形象。这里是谐和的，真实的，而又是开展的。于是出现了那千载流传的名句：

绿树村边合，青山郭外斜。

这是全诗的灵魂，思想情感与艺术形象交融的顶峰。要知道这两句诗真正的好处，我们这里引一首马致远《双调夜行船》中的几句：

红尘不向门前惹，绿树偏宜屋角遮，青山正补墙头缺，竹篱茅舍。

这也是散曲中的绝唱。如果分开来看，马致远的诗句可能更容易引人入胜，因为这里刻画得更新鲜。可是一对照起来，我们会觉得孟浩然的诗句更浑厚些，它丝毫没有露出怎样加工的痕迹，然而整个农庄历历在目，这里表现了更深的工夫。这当然也由于马致远是从一个茅舍的角落来写的，这是一个隐者小小的天地，然而这小小的天地却与大自然一脉相通，这正是那可喜之处。而孟浩然所写的却是整个农村，在这里孟浩然的诗有更多的人间味，在更为普遍的天地里有更多的生活气息，这也就是所以更为深厚的缘故。

“绿树村边合，青山郭外斜”，不但写出了层次分明的近景和远景，而且这围绕着村落的绿树与斜倚在绿树之外的青山，正是相映成趣地表现为一种谐和而单纯的美。这里我们不妨说它们是在心心相印着，所谓“相看两不厌，只有敬亭山”。那绿树像母亲的温柔，怀抱着这个村落；而那青山像一个岗哨，远远地也注视着这个村落。它们的心全在这个村落上，因而那城郭也就被冷落地丢在一边了。这里我们才明白，既然说“绿树村边合”，已经是在城郭之外了，为什么还要说“青山郭外斜”呢？这诗句正在于陪衬出那城郭的不重要来；青山、绿树、村落，那么水乳交融地打成一片，那城郭就只好若有若无地默默靠站在一边，这真是再亲切也没有的一幅图画。而与这同时，通过那青山的顾盼，通过那绿树的环抱，对于这个村落，我们将感到多么亲热啊，仿佛我们早就该认识它们了。于是我们感受到每一块草地的绿色，每一片庄稼的成长，每一条小路上的泥土气息。这些，诗中都并没有写，它却存在于青山的一瞥与绿树的拥抱之中。而我们不幸的诗人，像一个贫困的孩子，忽然到了真正心爱的乐园，他要东看西看，东问西问。于是：

开轩面场圃，把酒话桑麻。

这里他不知有多少话在说呢。他忘怀于这个面前展开的天地之中了。于是：

待到重阳日，还来就菊花。

他说他下次还要再来。他当然是要再来的，这难道不是最诚恳最动人的语言吗？凡是稍有童心的人都会知道，一个孩子在要离开玩了一整天的心爱的地方的时候，那天真的心将要说出什么。“绿树村边合，青山郭外斜”，这一片天地将永远生活在诗人的心里，这首诗因而也就永远活在我们的心中。

（原载《语文学习》1957年第2期）

乐天歌新声[长恨][琵琶]情

晚秋闲居

白居易

地僻门深少送迎，披衣闲坐养幽情，
秋庭不扫携藤杖，闲踏梧桐黄叶行。

——从明刊本《唐诗画谱》（西谛藏）

郭沫若

关于白乐天

(一)

1955年11月，片山哲先生来中国访问。我们几次见面，差不多都谈到了白乐天的诗。

他对我说，他在从事写作，准备把白乐天作为“大众的诗人”，进一步向日本人民介绍。白乐天的诗是日本人民所最感亲切的，对于日本平安朝文学发生过很大的影响。但传到日本的诗，大体上是属于花鸟风月的一部分，白乐天的最得意的重要部分，如像“新乐府”、“秦中吟”、闲适诗之类，却没有得到重视。

他对我说，白乐天的《新乐府》是传达劳动人民疾苦的正义的呼声。其中有一部分，如《母别子》、《时世妆》之类，所歌咏的内容差不多就是日本目前的现实。这样歌咏劳动人民疾苦的诗人是不朽的。白乐天是深切地同情劳动人民的；他的心境洁白，没有自私自利的污浊的想念，他的这种心境，也充足地表现在他的闲适类的诗中。白乐天是“大众的诗人”，是“为劳动人民祈幸福的和平诗人”，是“清廉洁白、毅然有所自立的诗人”。

他对我说，就为了这样，他愿意把这被闲却了的、为日本人民所未知的白乐天的真面目介绍出来，让日本人民能够知道白乐天的全面，从他的诗里得到应有的教诫，并且也希望把这一工作作为促进中日两国文化交流的媒介。

片山先生对于白乐天的评价是正确的，通过白乐天的介绍所想达到的希望是恳切的，他要我为他的著作写一篇序，因而我也就毫不推辞地接受了这项愉快的任务。

(二)

白乐天在我们中国文学史上，是一位现实主义的伟大诗人，他生在唐德宗、唐宪宗时代，所谓唐代的“中兴时期”。同时代的文人，在散文方面有韩愈、柳宗元，在诗歌方面有白乐天和他的亲友元微之与刘梦得。散文中起了划时代的改革，诗歌中也起了划时代的改革。其主要精神，就是要使散文与诗歌从六朝以来的形式主义的束缚中解放出来，更和现实接近一些，更和人民接近一些。

韩、柳的散文改革，在文学史上是得到了充分的认识 and 发展的，所谓“唐、宋八大家”——韩愈、柳宗元、欧阳修、王安石、曾巩、苏洵、苏轼、苏辙——的文体，在中国一直支配了一千多年。被苏东坡称颂为“文起八代之衰”的韩愈，在中国的旧时代也是一直被尊崇着的。

但是元、白在诗歌方面的改革，其被重视的程度，却没有像在散文方面的这样的盛况。

(三)

元、白在诗歌方面的改革，可分两个方面：一方面是形式上的改革，另一方面是内容上的改革。形式上的改革便是使诗歌平易化，采用人民的语言，更多地包含叙事的成分，而又注重音韵的优美，使人民大众容易了解。白乐天的《长恨歌》、《琵琶行》和元微之的《连昌宫词》便是这一改革的典型代表。当代追随他们的人已经称之为“元和体”。

内容上的改革，也就是思想上的改革，便是要使诗歌描写人民的生活，传达人民的疾苦，要把诗歌作为社会改革的武器，而不是为向上层统治阶级歌功颂德而诗歌或为诗歌而诗歌。在这一方面的典型作品，便要推数白乐天的“新乐府”了。“新乐府”的总序里面有这样的一句话：“为君、为臣、为民、为物、为事而作，不为文而作也。”这是元、白诗歌改革的基本主张。这就是说：他的写作是有社会目的和政治目的的，是要讽刺朝廷、批评时政，要为人民说话、歌咏人民疾苦，要言之有物、实事求是的。这种主张，甚至可以说是诗歌革命。

唐代的统治经过了开元、天兵的所谓“盛世”，社会的发展愈益趋向两极极端化。代表着上层统治阶级的中央政府和地方藩镇，横征暴敛，穷奢极侈，使下层被统治阶级日益走向贫困，特别在经过安禄山的叛乱之后，人民流离颠沛，已经到了不能聊生的地步。广大的人民是有着改革的要求，乃至革命的要求的。

前一代的诗人杜甫已经体会到了这种要求，他的诗歌博得了“诗史”的称号；元、白承继了他，更企图有意识地在诗歌中卷起改革的风浪。在一个时期内，他们是勇敢地提出了改革的主张，并实践了改革的主张。白乐天“新乐府”五十首便是这诗歌革命的实践，那在中国文学中是会永远放着光辉的。

(四)

然而，元、白的诗歌革命却是受着了阻挠。

他们所创始的元和体，别名“千字律”，虽然受到广大人民群众的欢迎，但却为一般的“庄士雅人”所鄙视。有人认为那样的诗“非庄士雅人所为”，甚至想“用法以治之”（见杜牧《李戡墓志铭》）。

这种形式上的改革就已经遭受到“庄士雅人”的鄙视乃至仇视，等于思想革命的“新乐府”，敢于替劳动人民说话，批评统治阶级，那更是胆大妄为，犯上作乱了。因此，这一类的作品在元微之和白乐天自己确实是冒着危险做的，白乐天的“新乐府”只作了五十首，便没有再发展下去了。关于这一类的作品，元微之在给令狐楚的信上曾经说过这样的话：“词直气粗，罪尤是惧，固不敢陈露于人。”这倒是毫无掩饰的真心话。

那是当然的。在封建统治时代，要诉述劳动人民的疾苦，引起人们对于封建统治的怀疑，那当然是不能宽恕的犯罪的行为。

从这里，我们可以了解：为什么形式改良的“元和体”，虽然遭受到“庄士雅人”的鄙视，但依然有人摹仿，有了一定的发展；而含有革命意义的“新乐府”就差不多完全被抹杀了。

从这里我们可以了解：为什么白乐天的《长恨歌》和《琵琶行》之类的诗在中国的旧社会中一千多年来都脍炙人口，而“新乐府”和“秦中吟”则很少有人知道；而在日本社会中，情形也完全是一样。

从这里我们更可以了解：在文学改革的运动中同时并起的元、白与韩、

柳，为什么后者受到后人极端的推崇，而前者则受到相当的冷落。

理由是很简单的。韩、柳的散文改革，只是一种改良主义，他们采用古文的形式来宣传封建主义的内容，一千多年来的封建统治阶级当然会欢迎他们。元、白的“新乐府”可不用说，就是他们的“千字律”也太和人民接近了——一般地都知道“白乐天的诗，老妪能解。”要想不遭受到“庄士雅人”的鄙视或仇视，那倒是不能理解的了。

（五）

白乐天的闲适诗，应该说是诗人在封建势力压迫下的后退一步。

但这种后退，我们从历史的观点来看，对于诗人是应该予以同情，而不能予以责备的。

这种后退，与其解释为明哲保身，倒表示着诗人的高洁，不愿意和恶浊的社会同流合污。

在封建社会中，还没有出现更进一步的生产力和新的生产关系的时候，尽管怎样聪明的人，虽然对现实社会不满，但受着时代的限制，也是不容易或甚至不可能看出社会发展的究极的前途的。因而这样的人便不可避免地在他的思想上发生剧烈的矛盾，以至每每走入悲观、消极，或者闲适、超然的道路。

白乐天在这里也呈出了一个典型。

白乐天的社会思想基本上是同封建统治者的思想相矛盾的，但又把封建制度无可如何，有时就只能后退一步求得妥协。白乐天就是在这种心情之下，接受了老、庄哲学和佛教思想的影响，更在这种思想影响之下，产生了他的闲适类的诗。

我们可以肯定地说，白乐天的闲适，是出于不得已的。他是同情劳动人民的人，但因为受着时代的限制，看不出劳动人民的解放的道路，便以一种“爱莫能助”的心情，而生出了所谓谛观，不愿意在旧社会中随波逐流而超然自适。

在他自行分类的闲适诗里面，有一首《自蜀江至洞庭湖口有感而作》。那是他从四川顺长江而下，出了巫峡，看到了洞庭湖的泛滥，而想到夏禹治洪水的功绩，因而发生的感叹。诗中有这样的几句：

安得禹复生，为唐水官伯；手提倚天剑，重来亲指画！

这就和他所服膺的闲适诗人陶渊明，而有咏荆轲诗的一样，表明他的心境并不是死心踏地的为闲适而闲适。

陶渊明也好，白乐天也好，他们的闲适，是对于恶浊的顽强的封建社会的无言的抗议！

（六）

我对于白乐天的看法，就这样基本上和片山哲先生的看法是一致的。

因此片山先生要把白乐天作为“大众的诗人”进一步向日本人民介绍，特别重视他的“新乐府”和闲适诗，要把它们译成日本文，我认为是很意义的事。

片山先生是卓越的社会活动家，他这样重视白乐天，在白乐天的诗中找

到了深远的共鸣，正证明他是存心为日本的人民祈幸福，祈和平，并希望日本的各阶层能够“毅然有所自立”的。

他的这种心境和他的实际行动正相为表里。他在领导着日本人民的保护和平宪法的运动，并在为增进中、日两国人民的友谊，为争取亚洲的和世界的持久和平而作不倦的努力，我们对于这样的和平战友是怀抱着衷心的敬意的。我们愿意加强友好合作，为我们保卫世界和平的共同事业争取共同的胜利。

片山先生希望他的白乐天介绍能够更进一步促进中日文化的交流，那是毫无疑问的事。人类社会发展到了今天，全世界进步的劳动人民已经能够主宰自己的命运，像兄弟一样携起手来，向着光辉的远景开辟出前进的道路了。

我愿意借这个机会，向爱好和平与劳动的日本人民，向热爱祖国和反抗奴役的日本人民，表示虔诚的兄弟的祝福。

1955年11月24日

（原载《文艺报》1955年第23号）

何其芳

白居易《琵琶行》——新诗话

在古典诗歌最繁荣的唐代，在闪耀在天空上的繁星一样众多的诗人之中，除了李白和杜甫，我们还应该谈到谁呢？

多少有特色的诗人！多少不朽的美丽的诗篇！那是一个宝藏。那是一个可以使我们的眼界大为开阔的宝藏。

或许应该首先谈到白居易，重要性仅次于李白和杜甫的白居易。

白居易的诗没有李白那种豪放雄壮的气概和强烈的浪漫主义色彩。他反映民生疾苦的诗也似乎不如杜甫写得更沉痛。但较之前人，他的诗是有新的发展的。他主张“文章合为时而著，歌诗合为事而作”。更具体一些说，他强调用诗来批评当时社会上和政治上的不合理的现象。他把他自己写的这种诗叫作讽喻诗。他的讽喻诗接触到的问题是很广泛的。它们写出了农民生活的穷苦，赋税的过重（《观刈麦诗》、《重赋》、《杜陵叟》）。它们暴露了当时的封建统治阶级从皇帝到官僚的生活的奢侈（《红线毯》、《轻肥》、《歌舞》、《买花》）。它们描写了当时的封建帝王的爪牙是怎样掠夺人民（《宿紫阁山北村诗》、《卖炭翁》）。它们表现了封建社会的妇女的苦痛和作者对于妇女的同情（《上阳白发人》、《陵园妾》、《母别子》、《井底引银瓶》）。它们还反对用兵边疆的战争，反对把人当作贡品的虐政，并且写到了某些普通人民的悲惨的遭遇（《新丰折臂翁》、《道州民》、《缚戎人》）。这些诗都是他的讽喻诗的精华，都是能够感动人的作品。白居易在《新乐府》序中说，“其辞质而径，欲见之者易谕也。”可见他是有意识地把他的诗写得比较通俗一些。这样他的诗就有了一种平易近人的风格。

白居易的另一个新的发展是在叙事诗方面。在故事的完整、描写的细致和抒情气氛的浓厚等方面，他的《长恨歌》和《琵琶行》是其他唐代诗人和以后许多朝代的诗人的叙事诗不能比并的。李白和杜甫没有写过这样情节曲折的叙事诗。白居易的朋友元稹写过一篇《连昌宫词》，也是歌咏唐明皇杨贵妃的故事的，但却比《长恨歌》逊色多了。《长恨歌》和《琵琶行》曾多次被后代的人改编为戏曲。值得注意的是后人改编的戏曲都不如白居易的原作。这更说明它们的成就是难于企及了。

唐明皇杨贵妃的故事在唐代就已经成为传说了。白居易的《长恨歌》就是根据当时的传说写成的。这个故事本身就含有矛盾的成分：前半有些暴露封建统治者的荒淫，后半却成了令人同情的爱情故事。白居易把这个矛盾处理得恰到好处。这篇诗的开头虽然也对唐明皇杨贵妃作了批评，“春宵苦短日高起，从此君王不早朝”，“渔阳鼙鼓动地来，惊破霓裳羽衣曲”，写出了他们的欢娱误国，但着墨不多，而且写得比较含蓄。他着重描写的是杨贵妃死后唐明皇的追忆和道士到海外去寻访的传说。感动古今的读者的也正是这两个部分。洪升的《长生殿》把故事前半的暴露成分增加了许多，这就扩大了原来的矛盾，使读者很难同情这个故事里的男女主人公了。再加上他要翻案，把原来的悲剧结局改为团圆结局，而团圆的可能性又在于杨贵妃的忏悔，“一悔能教万孽清”，在于编造出唐明皇杨贵妃原来都是仙人，最后又有玉帝降旨，叫他们“永为夫妇”，这就更在思想上和情节上都落入庸俗陈套，一点也不如《长恨歌》的结尾有余味了。白朴的《唐明皇秋夜梧桐雨》

虽然是敷演《长恨歌》而成，独创之处不多，但还没有这些问题和缺点。《长生殿》的文采也远不如《长恨歌》。许多读者能够背诵《长恨歌》全诗，《长生殿》却很少使人能够记住的句子。

把唐明皇杨贵妃写成互有爱情的人物，这是不是违背历史呢？这有些象曹操这个人物一样。曹操本来有奸雄的一面，后来的传说和小说却夸大了这一方面，抹杀了他有优点的另一面，就成了和历史上的人物不完全相同的人物了。唐明皇杨贵妃可能是互有感情的。但把他们写得那样感情真挚，“天长地久有时尽，此恨绵绵无绝期”，减弱了他们的故事中不能令人同情的一面，却也是文学作品的夸张。

《琵琶行》的故事比较平常一些，但它的艺术感染力却或许更为强烈。它一开头就象画一样描绘出来了景色和人物：

浔阳江头夜送客，枫叶荻花秋瑟瑟。主人下马客在船，举酒欲饮无管弦。醉不成欢惨将别，别时茫茫江浸月。忽闻水上琵琶声，主人忘归客不发。寻声暗问弹者谁，琵琶声停欲语迟。移船相近邀相见，添酒回灯重开宴。千呼万唤始出来，犹抱琵琶半遮面。

写得情节这样细致，这样次序井然，而又这样从容，这样毫不费力，这样文字经济。这是艺术上很成熟的表现。接着是描写弹琵琶：

转轴拨弦三两声，未成曲调先有情。弦弦掩抑声声思，似诉平生不得志。低眉信手续续弹，说尽心中无限事。轻拢慢捻抹复挑，初为霓裳后六么。大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私语。嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘。间关莺语花底滑，幽咽泉流水下滩。水泉冷涩弦疑绝，疑绝不通声暂歇。别有幽愁暗恨生，此时无声胜有声。银瓶乍破水浆迸，铁骑突出刀枪鸣。曲终收拨当心划，四弦一声如裂帛。东船西舫悄无言，唯见江心秋月白。

如果说前一段是诗中有画，读着这一段诗就简直象听见琵琶正在弹奏一样了。从最初的和弦到最后的结束都写得如闻其声。而且中间描写曲调的变化是多么逼真呵。这应该是诗歌中描写音乐的杰作了。

沉吟放拨插弦中，整顿衣裳起敛容。自言本是京城女，家在虾蟆陵下住。十三学得琵琶成，名属教坊第一部。曲罢曾教善才伏，妆成每被秋娘妒。五陵年少争缠头，一曲红绡不知数。钿头云篦击节碎，血色罗裙翻酒污。今年欢笑复明年，秋月春风等闲度。弟走从军阿姨死，暮去朝来颜色故。门前冷落鞍马稀，老大嫁作商人妇。商人重利轻别离，前月浮梁买茶去。去来江口守空船，绕船明月江水寒。夜深忽梦少年事，梦啼妆泪红阑干。

这是写弹琵琶的女子自述身世。通过这样一段短短的文字，一个女子的半生的经历就再现出来了。这是一个封建社会里面的平常的人物的悲剧。然而由于这里面饱和着作者的同情，而且写得这样抒情，这个悲剧的动人之处就显得突出了。下面就是作者写到自己并结束全诗了：

我闻琵琶已叹息，又闻此语重唧唧。同是天涯沦落人，相逢何必曾相识！我从去年辞帝京，谪居卧病浔阳城。浔阳地僻无音乐，终岁不闻丝竹声。住近湓江地低湿，黄芦苦竹绕宅生。其间旦暮闻何物，杜鹃啼血猿哀鸣。春江花朝秋月夜，往往取酒还独倾。岂无山歌与村笛，呕哑嘲2 难为听。今夜闻君琵琶语，如听仙乐耳暂明。莫辞更坐弹一曲，为君翻作琵琶行。感我此言良久立，却坐促弦弦转急。凄凄不似向前声，满座重闻皆掩泣。座中泣下谁最多，江州司马青衫湿。

“同是天涯沦落人，相逢何必曾相识！”这是过去的社会里许多不如意的人都喜欢吟咏的句子。它的确表达出来了一种典型的感情。杰出的抒情诗是应该能够写出一种典型的感情的。作者写到自己的贬谪的处境，写到重听琵琶时候的下泪，全诗的调子就变得十分凄楚了。他不再去描写琵琶的声音，只写出听者的悲泣。读者读到这里，不能不为这个杰出的诗人在封建社会里的

不公平的遭遇感到愤懑了。

情节曲折动人，描写细致，很有抒情的气氛，又很有文采，每个句子都那样和谐好读——这就是白居易的叙事诗给我们留下的十分宝贵的传统。我们现在有多少动人的故事可以歌咏呵。我们应该大为发扬我国古典叙事诗的传统。

白居易在给他的朋友元稹的一封长信里，把他自己的诗分为四类。第一类就是讽喻诗。第二类他叫作闲适诗。他说是“退公独处，或移病闲居，知足保和，吟玩情性者”。第三类他叫作感伤诗。他说是“事物牵于外，情理动于内，随感遇而形于叹咏者”。《长恨歌》和《琵琶行》就编在这一类里面。第四类他叫作杂律诗，就是不能归入以上三类的其他作品。他自己认为有价值的是讽喻诗和闲适诗。但当时的读者并不喜爱。他们喜爱的是《长恨歌》和杂律诗。白居易在信里很是感慨，他说：“时之所重，仆之所轻。”

杰出的作家对于自己的作品的评论是很可珍贵的材料。但白居易的这段话我们并不能完全同意。

他的讽喻诗固然有许多很有价值的作品，但他的闲适诗却好诗很少。这一类诗的总的倾向是不好的。很多都提倡安分守己、乐天知命的思想。有的诗竟至鼓吹“不分物黑白，但与时沉浮”。杂律诗并不是没有好诗。后人传诵的《赋得古原草送别》就在杂律诗中。至于感伤诗中的《长恨歌》和《琵琶行》这样杰出的作品，白居易认为不重要，我们就更不能赞成了。

白居易死后，唐宣宗李忱曾写一首诗追悼他。其中有这样两句：“童子解吟《长恨》曲，胡儿能唱《琵琶》篇。”可见从当时到现在，这两篇诗都是很受读者喜爱的。白居易自己也曾在一首诗里说：“一篇《长恨》有风情，十首《秦吟》近正声。”可见他自己也并不是不欣赏《长恨歌》。为什么他要在给元稹的信里那样说呢？那是因为他在那封信里要提倡一种诗歌理论。按照那种理论，《长恨歌》和《琵琶行》就算不上重要的作品了。他那种理论是从古代对于《诗经》的解释来的。汉朝人解释《诗经》，把里面绝大多数的诗都看作不是美某人某事，就是刺某人某事。白居易根据这种传统，强调用诗歌来批评当时的社会和政治。他不满意陶渊明写了许多田园诗。他认为李白的诗很少符合他的理论的要求，杜甫的这样的诗也不够多。他决心在这方面大加努力。他这种理论当然是进步的。正是由于这种理论，他才写出了那些讽喻诗。但他这种理论也有缺点，就是把诗歌的作用和诗歌的题材的范围看得比较狭窄了一些。我们常引用他的这样的话：“文章合为时而著，歌诗合为事而作”。单从这两句话还看不出有什么缺点。要从他整个给元稹的信，才会发觉他把“为时”和“为事”都看得狭窄了一些。白居易的讽喻诗，杜甫的写民生疾苦的诗，自然都十分难得，它们反映了封建社会的阶级的对立，暴露了封建制度的严重的不合理。但陶渊明、李白、杜甫和白居易自己表现其他方面的生活的诗歌，也有许多好诗，也是我们应该珍视的遗产，是不可否定和抹杀的。汉朝人把《诗经》就解释得太狭窄了，而且很多都是没有根据的牵强附会的解释。《诗经》所反映的生活其实是比汉朝人的解释广阔得多的。这是因为人的生活，无论是古代的人还是现代的人的生活，本来就是很广阔很多方面的缘故。现在有些著作把白居易关于诗歌的理论称为现实主义的理论，有的甚至说是比较全面的现实主义的理论，这并不恰当。我们今天的现实主义的文学理论是比白居易的诗歌理论更为广阔，因而也更为正确的。

3月18日深夜
(原载《文学知识》1959年第4期)

褚斌杰

一篇长恨有风情

——漫谈《长恨歌》的思想和艺术

汉皇重色思倾国，御宇多年求不得。杨家有女初长成，养在深闺人未识。天生丽质难自弃，一朝选在君王侧。回眸一笑百媚生，六宫粉黛无颜色。春寒赐浴华清池，温泉水滑洗凝脂。侍儿扶起娇无力，始是新承恩泽时。云鬓花颜金步摇，芙蓉帐暖度春宵。春宵苦短日高起，从此君王不早朝。承欢侍宴无闲暇，春从春游夜专夜。后宫佳丽三千人，三千宠爱在一身。金屋妆成娇侍夜，玉楼宴罢醉和春。姊妹兄弟皆列土，可怜光彩生门户。遂今天下父母心，不重生男重生女。骊宫高处入青云，仙乐风飘处处闻。缓歌曼舞凝丝竹，尽日君王看不足。渔阳鼙鼓动地来，惊破霓裳羽衣曲。九重城阙烟尘生，千乘万骑西南行。翠华摇摇行复止，西出都门百余里。六军不发无奈何，宛转蛾眉马前死。花钿委地无人收，翠翘金雀玉搔头。君王掩面救不得，

回看血泪相和流。黄埃散漫风萧索，云栈萦纡登剑阁。峨眉山下少人行，旌旗无光日色薄。蜀江水碧蜀山青，圣主朝朝暮暮情。行宫见月伤心色，夜雨闻铃肠断声。天旋日转回龙驭，到此踌躇不能去。马嵬坡下泥土中，不见玉颜空死处。君臣相顾尽沾衣，东望都门信马归。归来池苑皆依旧，太液芙蓉未央柳。芙蓉如面柳如眉，对此如何不泪垂。春风桃李花开夜，秋雨梧桐叶落时。西宫南内多秋草，落叶满阶红不扫。梨园弟子白发新，椒房阿监青娥老。夕殿萤飞思悄然，孤灯挑尽未成眠。迟迟钟鼓初长夜，耿耿星河欲曙天。鸳鸯瓦冷霜华重，翡翠衾寒谁与共。悠悠生死别经年，魂魄不曾来入梦。临邛道士鸿都客，能以精诚致魂魄。为感君王展转思，遂教方士殷勤觅。排空驭气奔如电，升天入地求之遍。上穷碧落下黄泉，两处茫茫皆不见。忽闻海上有仙山，山在虚无缥缈间。楼阁玲珑五云起，其中绰约多仙子。中有一人字太真，雪肤花貌参差是。金阙西厢叩玉扃，转教小玉报双成。闻道汉家天子使，九华帐里梦魂惊。揽衣推枕起徘徊，珠箔银屏迤迤开。云鬓半偏新睡觉，花冠不整下堂来。风吹仙袂飘飘举，犹似霓裳羽衣舞。玉容寂寞泪阑干，梨花一枝春带雨。含情凝睇谢君王，一别音容两渺茫。昭阳殿里恩爱绝，蓬莱宫中日月长。回头下望人寰处，不见长安见尘雾。唯将旧物表深情，钿合金钗寄将去。钗留一股合一扇，钗擘黄金合分钿。但教心似金钿坚，天上人间会相见。临别殷勤重寄词，词中有誓两心知。七月七日长生殿，夜半无人私语时。在天愿作比翼鸟，在地愿为连理枝。天长地久有时尽，

此恨绵绵无绝期。

唐代诗人白居易的《长恨歌》，是一篇久为传诵的名作。据记载，这篇诗写出不久，就给诗人带来很高的荣誉，被称为“《长恨歌》主”，后世评论家亦诤为“自是千古绝作”。《长恨歌》是一篇长篇叙事诗，所咏的是历史上唐玄宗和杨贵妃的故事。但对这样一篇为大家所喜读熟诵的作品，它的主题思想究竟是怎样的，却一直是古今研究者所争论的问题。从古人的评论来看，不外两种意见，一种认为这篇诗的主题是讽喻，“讥明皇迷于色而不

白居易：《与元九书》。

赵翼：《瓠北诗话》。

悟也”；一种认为它仅仅写了李、杨的爱情，“不过述明皇追悼贵妃始末，无他激扬”。建国以后，这个问题，仍是大家所讨论的问题，始终还没有达到比较统一的认识。本来，在文学史上这样的事例是不少的，凡是一部伟大或者优秀的作品，它所蕴含的思想往往是比较复杂的，是需要经过人们长久的探讨，深入的分析，才能揭示其底蕴的。

在我看来，白居易《长恨歌》所要表达的思想，也正是诗人为这篇长歌所取的诗题，即“长恨”二字。恨，就是遗憾，遗恨；而作者写李、杨的故事，所引以为长恨的是什么呢？这作者在本诗的结穴中实际已经点明。诗中的最后一节，在铺写了李、杨二人生死隔离，思而不能相见，爱而不能复聚的情况以后，于是诗人用“天长地久有时尽，此恨绵绵无绝期”这样两句情深意长的诗句，结束了全篇。在诗人看来，一对彼此刻骨思念的情人，遭遇到这样的不幸，正是一个令人哀怜的悲剧，这对于这对情侣来说，以至对于后人来说，都只能为之遗恨千古，悲叹莫置。南朝江淹曾作过一篇有名的《恨赋》，叙述了某些古人“伏恨而死”的情况，对于历史上遭遇不幸的人寄予同情；而白居易这篇以“长恨”名篇的诗，也正写的是历史上的一个悲剧，写的是一个感人的爱情悲剧故事，而且于诗篇中也毫不掩饰地流露出作者对所写悲剧主人公的莫大同情。

所以，我们认为《长恨歌》写的是一个爱情故事，是一篇描写爱情，歌颂爱情的诗篇，并不是一篇什么政治讽谕诗。但是由于这篇作品题材的特殊性，因而使它与一般的爱情悲剧故事有所不同。它所写的是历史题材，写的是历史上实有其人的唐玄宗和杨贵妃的故事。如果说他们的生离死别由爱情方面说是个悲剧的话，那么这个悲剧的铸成，也正有他们自己的过错在内。唐代安史之乱这场历史浩劫的发生，与唐玄宗宠爱杨妃，贻误政事有很大关系。因此，诗人在描写这个悲剧故事的时候，就不能不涉及到悲剧发生的原因问题。在诗人白居易看来，唐玄宗过份地宠爱杨妃，不理朝纲（“春宵苦短日高起，从此君王不早朝”），任用非人（“姊妹弟兄皆列土，可怜光彩生门户”），都是作为一个君主所不应该的事，对此他不能不有微辞。而在诗篇中，当写到这方面的时候，诗人也毫不掩饰地流露出不满情绪。正是因为这样，也就增加了这首诗的复杂性。但是，从作者的创作意图，从作品的主要内容和基本思想来看，它所力图表现的仍是李、杨在后期事变中爱情方面所遭遇的不幸，是一篇描写爱情，咏叹爱情悲剧的故事诗，而不是一首政治讽谕诗。

《长恨歌》是一篇具有高超艺术表现力的诗篇。作为一篇故事诗，它的篇幅并不太长，但是它具有生动的故事性。它比较完整地表现了一个悲剧故事的始末。全诗以“汉皇重色思倾国”开端，首先写了杨妃的入宫、专宠；接着写了事变的发生，杨妃的惨死；然后写唐明皇的幸蜀以及回宫后对杨妃的笃诚思念；最后则以丰富的想象，构思了在蓬莱仙岛上杨妃亦不忘旧情的情景，完成了整个故事。正由于它刻划了人物，具有较完整的故事性，因而具有小说，特别是传奇小说的色彩，给人以特殊的吸引力。但作为一篇诗来说，它又始终没有离开诗歌的素质，它语言精醇简炼，感情浓郁，以情叙事，借景托情；诗中故事情节的每一发展，作者无不以情语出之，诗中景物

唐汝询：《唐诗解》。

张邦基：《墨庄漫录》。

每一描写，作者也无不以情来渲染。总之，生动、完整的故事性与浓烈的写情、抒情相结合，构成了这首诗的主要特色，也是它在艺术上最成功的地方。

《长恨歌》作为一篇故事诗，它的情节进展大致可以分为三个部分。首先，从“汉皇重色思倾国，御宇多年求不得”开始，到“缓歌曼舞凝丝竹，尽日君王看不足”，主要是叙写杨氏入宫，李、杨在一起时的生活。作者在这一部分里，用极为夸张的语言，写杨妃的美丽和娇媚，“回眸一笑百媚生，六宫粉黛无颜色。春寒赐浴华清池，温泉水滑洗凝脂；侍儿扶起娇无力，始是新承恩泽时”；同时，写唐玄宗李隆基对杨妃的专宠和纵情，“后宫佳丽三千人，三千宠爱在一身。金屋妆成娇侍夜，玉楼宴罢醉和春”。这一段既写了杨妃的入宫和李隆基对她的专宠，以至发展到纵情的经过，又寄寓了诗人对他们纵情误国行为的极大的痛心和无限的感慨之情，“春宵苦短日高起，从此君王不早朝。”“遂令天下父母心，不重生男重生女。”诗人这样来写，就为后面事变的发生，悲剧的必然到来作了预示。

果然，“渔阳鼙鼓动地来，惊破《霓裳羽衣曲》”，安史之乱发生了，事故转到了第二段。这一段主要写杨妃之死和李隆基对杨妃的不能须臾忘怀的思念之情。这时唐明皇的形象，已经完全转化为一个爱情悲剧的男主角了。诗中写马嵬坡杨妃死后，唐明皇心情十分痛苦。其遭遇和心境的变化，诗人是通过情景相托的表现手法形象地表现出来的。“黄埃散漫风萧索，云栈萦纡登剑阁；峨嵋山下少人行，旌旗无光日色薄。蜀江水碧蜀山青，圣主朝朝暮暮情。行宫见月伤心色，夜雨闻铃肠断声。”前四句，是以情写景，借景托情，用萧索、孤凄、暗淡的景物色彩，渲染了幸蜀路途中悲凉的气氛；后四句，更借景物月色、铃声等给予唐明皇的特殊感觉，表达出人物当时的悲痛心情。下面更以一定的篇幅，铺写了唐明皇重回长安后的情景，“归来池苑皆依旧，太液芙蓉未央柳。芙蓉如面柳如眉，对此如何不泪垂！”深刻地刻画了唐明皇回宫后“物在人非”的感触和悲哀。如果单纯作为一个历史故事，其情节至此，本已结束；但诗歌作者却未受此局限。诗人以丰富的想象和富有才华的文笔，构思和描写了杨妃死后独居蓬岛仙山的故事，补足了对悲剧故事女主人公——杨妃的描写。在这一情节里，诗人描绘了杨妃“昭阳殿里恩爱绝，蓬莱宫中日月长”的幽怨，描写了“回头下望人寰处，不见长安见尘雾”的相思，尤其是通过杨妃“唯将旧物表深情，钿合金钗寄将去”的不忘旧情的举动和“但教心比金钿坚，天上人间会相见”的旦旦誓言，丰满地刻画了杨妃执着于爱情的动人的形象。这最后一段的描写，虽然超出了历史事实的范围，但却完满地表达了这一爱情悲剧故事的主题，从艺术上说，它给故事涂上了一层为当时人们所喜闻乐道的传奇色彩，从诗的要求来说，它增强了以“情”感人的力量。

作为一首故事诗来说，它有情节的推移、转换，但从全诗来看，它又一气旋折，完全灭去转落之痕。如写杨妃被选入宫廷，只用了“天生丽质难自弃，一朝选在君王侧”两句过渡；写安史之乱爆发，明皇幸蜀，只用了“渔阳鼙鼓动地来，惊破《霓裳羽衣曲》”两句过渡；写马嵬之变，悲剧的发生，只用了“君王掩面救不得，回看血泪相和流”两句带过；写仙山觅魂的情节，又用“悠悠生死别经年，魂魄不曾来入梦”两句推引。诸如这类转折接榫处，作者都构思、处理得十分自然、精炼而且形象生动，既保持了故事发展的层次和连接，使之不断其脉络；又保持了诗歌体裁所要求的凝炼、含蓄和抒情的色彩，充分表现了诗人高超的艺术才能。

这我们是从《长恨歌》总的构思和结构来说，至于这首诗的每一局部，每一细节，也无不精美、诱人。我们读这首长诗，宛如步入一座雕梁玉砌的殿堂，一檐一壁，一柱一石，无不佳美，精到。如开端部分写杨妃的入宫，用了“天生丽质难自弃”一语，这既缘上文写了“汉皇”的重色和无所不到的寻求，又写了杨妃的终难自掩的容颜丽质，“难自弃”三字，可谓一鼓双敲，善于足意。又如下文用“回眸一笑百媚生”写杨妃的顾盼生姿；用“侍儿扶起娇无力”，写杨妃的娇媚之态；用“梨花一枝春带雨”，写杨妃的美丽、哀怨的形与神，细按之，均有工致入画之妙。诗中还善于通过对人物意态和活动的细节描写，深刻地写情达意，揭示出人物的内心世界。如写唐明皇幸蜀归来复又经过马嵬坡时，诗中用“到此踟躇不能去”，“不见玉颜空死处”，来表现唐明皇的痛苦、留恋、怅恨之情；接着下面又用“东望都城信马归”，形象地写出了唐明皇由于失去杨妃，而余痛在心，虽东归长安，也无情无绪的样子。又如诗中写方士去仙山叩寻杨妃的一段，杨妃闻讯后，先是“九华帐里梦魂惊”，次是“揽衣推枕起徘徊”，最后是“花冠不整下堂来”，分别依次地写出了杨妃闻讯之后的那种先是吃惊，后又半信半疑，最后则急急欲与使者相见的整个心理过程。正是由于《长恨歌》在每一细节上都有这样无意不透，无语不灵的艺术表现力，所以它能够生动、传神，博得人们永远的传诵。

《长恨歌》是一篇所谓写“风情”的作品，其所写的又是一桩宫廷的爱情故事，但它的整个风格却不流于浮艳。我们如果把这首诗与六朝时期的那些写宫廷男女生活的诗相比，就会发现它们的巨大区别。其所以如此，这是与作者的思想高度与作者创作这首诗的严肃态度分不开的。在《长恨歌》故事的前一部分，虽然由于故事发展的需要，诗中也写到李、杨前期的宫廷生活，甚至叙写了李隆基的纵情声色和杨妃的逞媚邀宠，但作者所持的不是欣赏的态度，对那一段生活不是作自然主义的描写，而是持批判的态度，作了概括性的艺术处理，因此它与历史上的那些肆意渲染淫靡色情的所谓香艳诗，在性质上乃是完全不同的。而且《长恨歌》所要着意表现的，是一个悲剧性的主题，诗中写李、杨的情和事，主要放在他们身罹不幸之后，重点在表现一对男女在爱情上的笃诚和他们生死不渝的信念，也就是说，作者所同情和借诗篇所歌颂的，是爱情的专一和坚贞，这无疑是严肃的，所表达的感情是感人而美好的。

诗人白居易在一首诗中曾不无自负地题写道：“一篇《长恨》有风情，十首《秦吟》近正声”，《长恨歌》和《秦中吟》虽属不同题材，不同思想感情和风格的作品，但它们都是诗人白居易的力作，都是文学史上不朽的名篇。

（原载《文史知识》1983年第7期）

一代多诗才 名篇永不衰

遣 怀

柳宗元

小苑流莺啼画，长门浪蝶翻春。

烟锁频眉慵饰，倚阑无限伤心。

——从明刊本《唐诗画谱》（西谛藏）

袁行霈

如梦似幻的夜曲

——张若虚《春江花月夜》赏析

春江潮水连海平，海上明月共潮生。滟滟随波千万里，何处春江无月明？江流宛转绕芳甸，月照花林皆似霰。空里流霜不觉飞，汀上白沙看不见。江天一色无纤尘，皎皎空中孤月轮。江畔何人初见月？江月何年初照人？人生代代无穷已，江月年年只相似。不知江月待何人，但见长江送流水。白云一片去悠悠，青枫浦上不胜愁。谁家今夜扁舟子？何处相思明月楼？可怜楼上月徘徊，应照离人妆镜台。玉户帘中卷不去，捣衣砧上拂还来。此时相望不相闻，愿逐月华流照君。鸿雁长飞光不度，鱼龙潜跃水成文。昨夜闲潭梦落花，可怜春半不还家。江水流春去欲尽，江潭落月复西斜。斜月沉沉藏海雾，碣石潇湘无限路。不知乘月几人归，落月摇情满江树。

这首诗从月生写到月落，把客观的实境与诗中人的梦境结合在一起，写得迷离惆怅，气氛很朦胧。也可以说整首诗的感情就像一场梦幻，随着月下景物的推移逐渐地展开着。亦虚亦实，忽此忽彼，跳动的，断续的，有时简直让人把握不住写的究竟是什么，可是又觉得有深邃的、丰富的东西蕴涵在里面，等待我们去挖掘、体味。

全诗三十六句，四句一转韵，共九韵，每韵构成一个小的段落。

诗一开头先点出题目中春、江、月三字，但诗人的视野并不局限于此，第一句“春江潮水连海平”，就已把大海包括进来了。第二句“海上明月共潮生”，告诉我们那一轮明月乃是伴随着海潮一同生长的。诗人在这里不用升起的“升”字，而用生长的“生”字，一字之别，另有一番意味。明月共潮升，不过是平时习见的景色，比较平淡。“明月共潮生”，就渗入诗人主观的想象，仿佛明月和潮水都具有生命，她们像一对姊妹，共同生长，共同嬉戏。这个“生”字使整个诗句变活了。三四句：“滟滟随波千万里，何处春江无月明？”滟滟是水波溢满的样子。江海相通，春潮涣涣，月光随着海潮涌进江来，潮水走到哪里，月光跟随到哪里，哪一处春江没有月光的闪耀呢？

接下来：“江流宛转绕芳甸，月照花林皆似霰。空里流霜不觉飞，汀上白沙看不见。”这四句由江写到花，由花又回到月，用其他景物来衬托月光的皎洁。“芳甸”，就是生满鲜花的郊野。“霰”，是雪珠。“江流宛转绕芳甸，月照花林皆似霰”，是说江水绕着生满鲜花的郊野曲折流过，明月随江水而来，把她的光辉投到花林上，仿佛给花林撒上了一层雪珠儿。“空里流霜不觉飞”，因为月色如霜，所以空中的霜飞反而不能察觉了。古人以为霜是从天上落下来的，好像雪一样，所以说“飞霜”。“汀上白沙看不见”，是说在洁白的月光之下，江滩的白沙也不易分辨了。一句写天上，一句写地上，整个宇宙都浸染上了明月的白色，仿佛被净化了似的。从这样的境界，很自然地会想到深邃的人生哲理，所以第三段接着说：

“江天一色无纤尘，皎皎空中孤月轮。江畔何人初见月？江月何年初照人？”江天一色，连一粒微尘也看不见，只有一轮孤月高悬在空中，显得更加明亮。在江边是谁第一个见到这轮明月呢？这江月又是哪一年开始把她的

光辉投向人间呢？这是一个天真而稚气的问，是一个永无答案的谜。自从张若虚提出这个问题以后，李白、苏轼也发出过类似的疑问。李白说：“青天明月来几时？我今停杯一问之。……今人不见古时月，今月曾经照古人。”（《把酒问月》）苏轼说：“明月几时有？把酒问青天。不知天上宫阙，今夕是何年。”（《水调歌头》）这已不仅仅是写景，而几乎是在探索宇宙的开始，追溯人生的开端了。

第四段由疑问转为感慨：“人生代代无穷已，江月年年只相似。不知江月待何人，但见长江送流水。”人生易老，一代一代无穷无尽地递变着，而江月却是年复一年没有什么变化，她总是生于海上，悬于空中，好像在等待着什么人，可是总没等到。长江的水不停地流着，什么时候才把她期待的人送来呢？诗人这番想象是从“孤月轮”的“孤”字生发出来的，由月的孤单联想到月的期待；再由月的期待一跳跳到思妇的期待上来：

“白云一片去悠悠，青枫浦上不胜愁。谁家今夜扁舟子？何处相思明月楼？”浦，水口，江水分岔的地方，也就是江行分手的地方。白云一片悠悠飘去，本来就足以牵动人的离愁，何况是在浦口，青绿的枫叶点缀其间，更增添了许多愁绪。“谁家今夜扁舟子？何处相思明月楼？”月光之下，是谁家的游子乘着一叶扁舟在外飘荡呢？那家中的思妇又是在哪座楼上想念着他呢？一句写游子，一句写思妇，同一种离愁别绪，从两方面落笔，颇有一唱三叹的韵味。

从第六段以下专就思妇方面来写。曹植的《七哀》诗说：“明月照高楼，流光正徘徊。上有愁思妇，悲叹有余哀。”张若虚化用这几句的意思，对月光作了更细致的描写：“可怜楼上月徘徊，应照离人妆镜台。玉户帘中卷不去，捣衣砧上拂还来。”那美好的月光似乎有意和思妇作伴，总在她的闺楼上徘徊着不肯离去，想必已照上她的梳妆台了。月光照在门帘上，卷也卷不去；照在衣砧上，拂了却又来。她是那样的依人，却又那样的恼人，使思妇无法忘记在这同一轮明月之下的远方的亲人：“此时相望不相闻，愿逐月华流照君。鸿雁长飞光不度，鱼龙潜跃水成文。”一轮明月同照两地，就和我想念你一样，你一定也在望着明月想念我。有明月像镜子似地悬在中间，我们互相望着，但彼此的呼唤是听不到的。我愿随着月光投入你的怀抱，但我们相距太远了。上有广袤的天空，善于长途飞翔的鸿雁尚且不能随月光飞度到你的身边；下有悠长的流水，潜跃的鱼龙也只能泛起一层层波纹而难以游到你的跟前。我又怎么能够和你相见呢？“昨夜闲潭梦落花，可怜春半不还家。江水流春去欲尽，江潭落月复西斜。”思妇回想昨夜的梦境：闲潭落花，春过已半，可惜丈夫还不回来。江水不停地奔流，快要把春天送走了；江潭的落月也更斜向西边，想借明月来寄托相思也几乎是不可能了。这四句把梦境与实境结合在一起写，是梦是醒，思妇自己也分辨不清了。

最后一段，天已快亮：“斜月沉沉藏海雾，碣石潇湘无限路。不知乘月几人归，落月摇情满江树。”斜月沉沉，渐渐淹没在海雾之中，月光下的一切也渐渐隐去了，好像一幕戏完了以后合上幕布一样。这整夜的相思，这如梦的相思，怎样排遣呢？游子思妇，地北天南，不知道今夜有几人趁着月华归来！看那落月的余辉摇动着照满江树，仿佛怀着无限的同情呢！

《春江花月夜》是乐府清商曲吴声歌旧题，据说是陈后主创制的，隋炀帝也曾写过这个题目，那都是浮华艳丽的宫体诗。张若虚这首诗虽然用的是《春江花月夜》的旧题，题材又是汉末以来屡见不鲜的游子思妇的离愁，但

张若虚还是以不同凡响的艺术构思，开拓出新的意境，表现了新的情趣，使这首诗成为千古绝唱。而张若虚也就以这一首诗确立了文学史上永不磨灭的地位。

诗人把游子思妇的离愁放到春江花月夜的背景上，良辰美景更衬出离愁之苦；又以江月与人生对比，显示人生的短暂，而在短暂的人生里那离愁就越发显得浓郁。这首诗虽然带着些许感伤和凄凉，但总的看来并不颓废。它展示了大自然的美，表现了对青春年华的珍惜以及对美好生活的向往。那种对于宇宙和人生的真挚的探索，也有着深长的意味。

《春江花月夜》，题目共五个字，代表五种事物。全诗便扣紧这五个字来写，但又有重点，这就是“月”。春、江、花、夜，都围绕着月作陪衬。诗从月生开始，继而写月下的江流，月下的芳甸，月下的花林，月下的沙汀，然后就月下的思妇反复抒写，最后以月落收结。有主有从，主从巧妙地配合着，构成完整的诗歌形象，形成美妙的艺术境界。

这首诗对景物的描写，采取多变的视角，敷以斑斓的色彩，很能引人入胜。同是月光就有初生于海上的月光，有花林上似霰的月光，有沙汀上不易察觉的月光，有妆镜台上的月光，有捣衣砧上的月光，有斜月，有落月，多么富于变化！诗中景物的色彩虽然统一在皎洁光亮上，但是因为衬托着海潮、芳甸、花林、白云、青枫、玉户、闲潭、落花、海雾、江树，也在统一之中出现了变化，取得斑斓多彩的效果。

《春江花月夜》的作者张若虚是初唐后期著名的诗人。关于他的生平，材料很少，只知道他是扬州人，曾经做过兖州兵曹。唐中宗神龙年间已扬名于京都，玄宗开元初年与贺知章、张旭、包融号称“吴中四士”。他的诗留传至今的，还有一首《代答闺梦还》，连同这首《春江花月夜》，统共只有两首了。

1980年7月于北京大学
(原载《诗探索》1980年第1期)

王运熙
杨明

陈子昂和他的《登幽州台歌》

前不见古人，后不见来者。
念天地之悠悠，独怆然而涕下！

陈子昂的《登幽州台歌》作于武则天万岁通天二年（697）。当时子昂在征讨契丹的武攸宜军中任参谋。幽州台在幽州蓟县，其故址在今北京市。

这首诗只有短短的四句。作者感慨万端，意绪悲凉，好像是在慨叹宇宙的无穷和生命的短暂，又流露出一种孤独寂寞之感。这种悲感究竟为何而发？包含着怎样的具体内容？又给读者以怎样的启示？要回答这些问题，必须结合陈子昂的为人和写作时的具体情况加以探讨。

陈子昂不仅是杰出的诗人，而且是一位具有远见卓识的政治家，但他在政治上的遭遇却是不幸的。他生活在初唐时期，从青年时代起，就怀抱建功立业的壮志，关心现实，关心国家的命运。入仕之初，任麟台正字，这是一个整理国家所藏图书的小小官职。可是他却不因地位卑微而缄默，多次上书批评朝政得失，提出建议，要求采纳，表现了高度的政治热情和勇气。当时武则天为了镇压政敌的反抗，任用酷吏，滥施刑罚，他便一而再、再而三地加以批评。对于唐王朝与边境少数民族之间的战争，他也屡次发表意见，要求息兵以缓和社会矛盾，减轻人民负担。这些意见都相当中肯，但却并没有得到重视，这使得子昂宏大的政治抱负受到了打击。后来他擢升为右拾遗。这个职务本该让他有更多的发表政见的机会，可是事实上他却反而接连受到打击，还曾因事下狱。出狱后，他感到理想已经破灭，很难再有所作为。但是诗人内心深处立功报国的火焰仍然没有熄灭，随武攸宜出征契丹就是这种意愿的具体表现。

当时战争形势对唐王朝很不利。契丹叛唐后，攻陷了营州（在今辽宁省西部），并深入到今河北省中、南部。同时北方的突厥也乘机南侵。万岁通天二年，武攸宜所统先头部队又大败于契丹，总管王孝杰坠崖而死，将士死亡殆尽。当时武攸宜大军驻扎在渔阳（今河北蓟县），听到前军战败的消息，震恐万分，不敢前进。在这样的情况下，陈子昂挺身而出，向武攸宜进谏。他直率地批评武攸宜不认真分析双方的形势，不简练兵马，不严明法制，并一针见血地指出：这样把军国大事视同儿戏，将是十分危险的。他还要求分兵万人给自己，充当前驱。但武攸宜却拒不接受他的正确意见。子昂认为自己是军中参谋，当此危急存亡之际，断不可苟合取容；于是再次进谏，言辞非常激切。刚愎自用的武攸宜一怒之下，竟将他降职为军曹。子昂知道再也无法可施，只得缄默不言。他心中巨大的悲愤是可以想见的。《登幽州台歌》就是诗人在这种心情支配之下写作的。

陈子昂的好友卢藏用记述当时情况说：“子昂知不合，因籍默下列，但兼掌书记而已。因登蓟北楼（即幽州台），感昔乐生、燕昭之事，赋诗数首，乃泫然流涕而歌曰：‘前不见古人，后不见来者。念天地之悠悠，独怆然而涕下！’”（《陈氏别传》）这里所说的“赋诗数首”，是指《蓟丘览古赠

卢居士藏用》诗。蓟丘，即蓟北楼所在之地，遗址也在今北京市。诗共七首。所谓“感昔乐生、燕昭之事”，是指其中的《燕昭王》、《乐生》、《郭隗》诸首。《燕昭王》云：

南登碣石馆，遥望黄金台。丘陵尽乔木，昭王安在哉！霸图怅已矣，驱马复归来。

《郭隗》云：

逢时独为贵，历代非无才。隗君亦何幸，遂起黄金台。

战国时代，燕昭王礼贤下士，收罗人才。他曾尊郭隗为师，传说还曾为之建筑高台，置黄金于其上，以此招天下贤士。于是乐毅等人纷纷前往燕国，为燕国建立了功勋。唐代的幽州蓟县，正是古燕国建都之地。子昂追咏昭王、郭隗之事，于览古抒怀中宣泄了胸中的块磊。“逢时独为贵，历代非无才”二句，清楚地表明了他的自负。他认为自己虽有济世之才，却之不逢其时。天地悠悠，哪里有知己，谁能赏识和重用自己呢？由此上的分析，就可以知道，《登幽州台歌》之所以流露出孤寂之感，诗人之所以发出宇宙无穷和人生短促的慨叹，是有着深刻的原因的。“前不见古人，后不见来者”，是感叹那些能够重用贤才的圣明之君，已经一去不返；而后来的能像燕昭王那样求贤若渴的统治者，自己又不获见。有志之士本该抓紧短暂的一生建立功业，而自己却遭受压抑，只能徒然地吊古伤今。这怎不叫诗人怆然泪下呢？长期以来仕途失意的郁闷，公忠体国却遭受打击的悲愤，政治理想完全破灭的苦痛，都在这短短的四句诗中倾泻出来了。这首诗深刻地表达了封建社会中正直而富有才能的人士遭受压抑的悲哀，反映了他们在失意境地中孤单寂寞的情怀。

这种孤独悲凉之感，在封建社会遭遇困厄的知识分子中是十分普遍的。相传为屈原所作的《远游》中就有“惟天地之无穷兮，哀人生之长勤。往者余弗及兮，来者吾不闻”的句子，表现了诗人忠而见谤、侘傺穷困的悲愁。阮籍《咏怀》诗中也有“去者余不及，来者吾不留”之句，抒发了他身处乱世的忧生之嗟。《登幽州台歌》中“前不见古人，后不见来者”二句就是从上引屈原、阮籍的诗句变化而来，陈子昂的思想感情也正与屈原、阮籍有相通之处。唐朝是我国封建社会中一个强大昌盛的王朝，子昂所处的武则天时代又处于唐王朝的上升时期，但还是存在打击、压抑有用之才的极不合理的现象。这种现象在过去时代是根本无法完全避免的，《登幽州台歌》反映了这种现象，表现了子昂怀才不遇的悲感，具有深刻的典型意义，因此千百年来一直唤起人们的共鸣。而由于作者并没有在诗中直接叙说如何怀才不遇，只是十分含蓄地传达了一种深沉强烈的情绪，所以读者即使并无诗人那样不幸的遭逢和痛苦的感情，也还是可能被那种登高远眺、极目古今的宏伟胸襟，那种苍茫辽阔、雄浑有力的艺术境界所打动。清人沈德潜评这首诗时就曾说过：“余于登高时，每有今古茫茫之感，古人先已言之。”（见《唐诗别裁

明蒋一葵《长安客话》：“今都城德胜门（按：即北京城北边西头第一门）外有城关，相传是古蓟门遗址，亦曰蓟丘。蓟丘旧有楼馆，并废，但门存二土阜。”

王逸释“往者余弗及兮”二句云：“三皇五帝，不可逮也。后虽有圣，我身不见也。”

陈沆《诗比兴笺》卷三释《登幽州台歌》云：“先朝之盛时，既不及见；将来之太平，又恐难期。不自我先，不自我后，此千古遭乱之君子所共伤也。不然，茫茫之感，悠悠之词，何人不可用，何处不可题？岂知子昂幽州之歌，即阮公广武之叹哉！”可以参考。“广武之叹”见《晋书·阮籍传》：“（阮籍）尝登广武，观楚汉战处，叹曰：‘时无英雄，使竖子成名！’”

集》卷五)我们今天读它时,也往往会由于感受到时间、空间的无限而引起深思,考虑到个人应该怎样不虚度这有限的年华。

《登幽州台歌》之所以能引起广大读者的共鸣,与它艺术上的成功也有着密切的关系。它的语言劲健有力,质朴自然,绝无矫揉造作、过度雕琢之病。这在初唐诗坛上是十分突出的。诗的前三句通过作者深沉的目光和思索,构成了一个无限广阔的背景;第四句“独怆然而涕下”,则如同镜头转换一般,突出了诗人独立高楼、慷慨悲歌的动人形象。一个“独”字承上启下,有力地写出了诗人的寂寞孤单;其声调的短促重浊,又正与上句“悠悠”二字的清扬形成鲜明的对比,读起来真有力能扛鼎之感。全诗直抒胸臆,壮怀激烈,突然而起,戛然而止,像是感情的洪流在一刹那间决口而出。诗中没有一个字去描绘具体的景物,但那沉着的笔力、开阔的境界、雄浑的格调,却激发起读者的想象,使读者仿佛立身于历史的潮流之中,看到了无边无际的天宇和苍茫辽远的原野,听到了震撼心灵的慷慨悲歌,感受到一种悲壮的美。

《登幽州台歌》的语言节奏也是很值得注意的。它的前两句是对称的五言句,但打破了一般五言诗句“上二下三”的节奏。后两句是六言,在句子中间嵌用虚字,这种句式来源于《楚辞》。全诗念起来节奏是这样的:

前不见古人,后不见来者。

念天地(之)悠悠,独怆然(而)涕下。

这样的节奏显得既整齐又有变化,既有诗的韵律又比较活泼自由,比较接近散文句式,对于表达作者那种奔放强烈的感情是很适宜的。陈子昂集中还有三篇骚体歌,即《春台引》、《采树歌》、《山水粉图》,都写得比较自由挥洒,风格与《登幽州台歌》相近。

陈子昂是唐诗发展过程中具有关键性的人物。初唐的诗坛,弥漫着齐梁余风。诗歌的内容往往是吟风弄月,或者写男女之间的轻薄艳情,空虚而贫乏。形式上则片面讲究词藻、对偶、声律,风格柔靡不振。陈子昂之前也有人对这种创作风气表示不满,但是积重难返。陈子昂则是有意地扫除六朝以来绮靡之风并取得重大成绩的第一人。他要求诗歌有“兴寄”,能反映社会现实、抒发真实的感情;要求摆脱齐梁诗“采丽竞繁”的纤巧作风,做到具有“汉魏风骨”,建立明朗刚健的风格。尤其可贵的是,他不但有理论,而且用创作实践体现了自己的主张。因此,李白、杜甫、白居易、元稹、韩愈等大诗人都非常推崇他,后代还有人把他比作大泽乡振臂一呼为群雄开路的先驱。而千古传诵的《登幽州台歌》也就不愧为开创有唐一代文学风气的先驱之作。

1980年9月于复旦大学

(选自《唐诗鉴赏集》,人民文学出版社1981年版)

例如《楚辞·离骚》：“惟草木之零落兮，恐美人之迟暮。”又如《远游》：“悲时俗之迫阨兮，愿轻举而远游。”若去掉上句句末的“兮”字，便是两个六字句，其中第四字为虚字。这种句式后来逐渐成为赋中最常见的句式，而且上下两句一般均取对偶的形式。《登幽州台歌》中“念天地之悠悠，独怆然而涕下”正是此种句式，但并不对偶。

明人胡震亨云：“子昂自以复古反正，于有唐一代诗功为大耳。正如黟涉为王，殿屋非必沉沉，但大泽一呼，为群雄驱先，自不得不取冠汉史。”见《唐音癸签》卷五。

霍松林

含蓄蕴藉 寄托遥深

——说张九龄《感遇》（十二首选二）

兰叶春葳蕤，桂花秋皎洁。欣欣此生意，自尔为佳节。谁知林栖者，闻风坐相悦。
草木有本心，何求美人折！

江南有丹橘，经冬犹绿林。岂伊地气暖，自有岁寒心，可以荐嘉客，奈何阻重深！
运命唯所遇，循环不可寻。徒言树桃李，此木岂无阴？

张九龄（673—740），字子寿，韶州曲江（今广东省曲江县）人，唐中宗景龙年间中进士，又以“道侔伊吕科”策高第，为左拾遗。累官至中书侍郎同平章事，迁中书令。唐玄宗的“开元之治”，史家曾认为可以比隆“贞观”，而张九龄，就是“开元”后期著名的“贤相”。他矜尚直节，敢言得失，注意援引“智能之士”；对安禄山的狼子野心，也早有觉察，建议唐玄宗及早剪除，未被采纳。终因受到李林甫等权奸的诽谤排挤，被贬为荆州长史。他远贬之后，李林甫等人更受宠信，所谓“开元盛世”，也就一去不返。杜甫把《故右仆射相国张公九龄》作为组诗《八哀》之殿，是大有深意的。

《感遇》十二首，就是谪居荆州时所作，含蓄蕴藉，寄托遥深，对扭转六朝以来的浮艳诗风起过作用，历来受到评论家的重视。例如高棅在《唐诗品汇》里就曾指出：“张曲江公《感遇》等作，雅正冲淡，体合《风》《骚》，骏骥乎盛唐矣。”这里选的是第一首和第七首。

第一首，把“兰”和“桂”作拟人化的描写。一、二两句，“互文”见意：兰在春天，桂在秋季，它们的叶子多么繁茂，它们的花儿多么皎洁。正因为写兰、桂都兼及花叶，所以第三句便以“欣欣此生意”加以总括。一般选注本未注意“互文”的特点，认为写兰只写叶，写桂只写花，未必符合诗意。三、四两句，一般都作了这样的解释：“春兰秋桂欣欣向荣，因而使春秋成为美好的季节”。而这样解释的根据是把“自尔为佳节”中的“自”理解为介词“从”，又转变为“因”，把“尔”理解为代词“你”、“你们”，用以指兰、桂。这是值得商榷的。第一、头两句尽管有“春”、“秋”二字，但其主语分明是“兰叶”和“桂花”，怎能将“春”、“秋”看成主语，说什么“春秋因兰桂而成为美好的季节”？第二、作这样的解释，就与下面的“谁知”两句无法贯通。第三、统观全诗，诗人强调的是不求人知的情操，怎么会把兰桂抬高到“使春秋成为美好季节”的地步？联系上下文看，“自尔为佳节”的“自”，与杜甫诗“卧柳自生枝”（《过故斛斯校书庄》）、李华诗“芳树无人花自落”（《春行寄兴》），陈师道诗“山空花自红”（《妾薄命》）中的“自”同一意义。“尔”，显然不是代词，而与“卓尔”、“率尔”中的“尔”词性相同。“佳节”，在这里也不能解释为“美好的季节”，而应该理解为“美好的节操”。诗人写了兰叶桂花的葳蕤、皎洁，接着说：兰叶桂花如此这般的生意盎然、欣欣向荣，自个儿就形成一种美好的节操。用“自尔”作“为”的状语，意在说明那“佳节”出于本然，出于自我修养，既不假外求，也不求人知。这就自然而然地转入下文：“谁知林栖者，闻风坐相悦。草木有本心，何求美人折？”

不难看出，“草木有本心”一句，和“欣欣此生意，自尔为佳节”一脉相承；“何求美人折”一句，与“谁知林栖者，闻风坐相悦”前后呼应。既然如此，有的选注本把“谁知”两句，解释为“不料隐逸之士慕兰、桂的风致，竟引为同调”，也未必确切。“谁知”并不等于“谁料”，而近似于“谁管”。兰桂自为佳节，自有本心，自行其素，自具欣欣生意，不求美人采择；“林栖者”是否“闻风”，是否因闻风而相悦，谁知道呢？谁管它呢？

当然，不求人知，并不等于拒绝人家赏识；不求人折，更不等于反对人家采择。从“何求美人折”的语气看，从作者遭谗被贬的身世看，这正是针对不被人知、不被人折的情况而发的。“不以无人而不芳”，不吾知其亦已矣，苟余情其信芳”，乃是全诗的命意所在。八句诗句句写兰桂，都没有写人。但从那完整的意象里，我们却可以看见人，看见封建社会里某些自励名节、洁身自好之士的品德。

前一首，是对“兰桂”的颂歌，后一首，则是对“丹橘”的颂歌。

有歌颂的正面，就有歌颂的反面。兰桂葳蕤皎洁，“美人”应该采择。如果不采兰桂而采萧艾，那“美人”也就不那么美。在前一首中，诗人用“何求美人折”歌颂了兰桂的自为佳节、自有本心；对“美人”的态度，则含而不露，以致不太细心的读者会以为只写兰桂而与“美人”无涉。然而从“何求美人折”的自白里，不也可以听出“美人”不折的感慨吗？“美人”既然不折兰桂，他又折些什么？

“美人”一词，究竟何所指。翻唐诗的选注本，则说“美人”指“林栖者”。这恐怕未必符合诗人的原意。这首诗命意遣词，都有取于屈原的作品；而在屈原的《九章》里，就有一篇《思美人》，其中的“美人”指顷襄王。把张九龄被贬到荆州时所作的这首诗和屈原被放逐到江南时所作的《思美人》联系起来读，也许会有更深一层的体会。

对“美人”的态度，如果说在前一首里含而不露，那么在后一首里，就有点露，尽管相当委婉。

屈原生于南国，橘树也生于南国，他的那篇《橘颂》一开头就说：“后皇嘉树，橘来服兮。受命不迁，生南国兮。”其托物喻志之意，灼然可见。张九龄也是南方人，而他的谪居地荆州的治所江陵（即楚国的郢都），本来是著名的产橘地区。他的这首诗一开头就说：“江南有丹橘，经冬犹绿林。”其托物喻志之意，尤其明显。屈原的名句告诉我们：“嫋嫋兮秋风，洞庭波兮木叶下。”可见即使在“南国”，一到深秋，一般树木也难免摇落，又哪能经得住严冬的摧残？而“丹橘”呢，却“经冬犹绿林”。一个“犹”字，充满了赞颂之意。“丹橘”经冬犹绿，究竟是由于独得地利呢？还是出乎本性？如果由于独得地利，与本性无关，也就不值得赞颂。诗人抓住这一要害问题，以反诘语气排除了前者。“岂伊地气暖”——难道是由于“地气暖”的缘故吗？这种反诘语如果要回答的话，只能作否定的回答；然而它照例是无须回答的，比“不是由于地气暖”之类的否定句来得活。以反诘语一“纵”，以肯定语“自有岁寒心”一“收”，跌宕生姿，富有波澜。“自有岁寒心”的“自”，也就是“自尔为佳节”的“自”。“岁寒心”，本来是讲松柏的。

《论语·子罕》：“岁寒然后知松柏之后凋也。”那么，张九龄为什么不是通过松柏、而是通过丹橘来歌颂耐寒的节操呢？这除了他谪居的“江南”正好“有丹橘”，自然联想到屈原的《橘颂》而外，还由于“丹橘”不仅经冬犹绿。“独立不迁”，而且硕果累累，有益于人。作者特意在“橘”前着一

“丹”字，就为的是使你通过想象，在一片“绿林”中看见万颗丹实，并为下文“可以荐嘉客”预留伏笔。

汉代《古诗》中有一篇《橘柚垂华实》，全诗是这样的：

橘柚垂华实，乃在深山侧。闻君好我甘，窃独自雕饰。委身玉盘中，历年冀见食。芳菲不相投，青黄忽改色。人倘欲知我，因君为羽翼。

作者以橘柚自喻，表达了不为世用的愤懑和终为世用的渴望。张九龄所说的“可以荐嘉客”，也就是“历年冀见食”的意思。“经冬犹绿林”，不以岁寒而变节，已值得赞颂；结出累累硕果，只求贡献于人，更显出品德的高尚。“嘉客”是应该“荐”进以佳果的，“丹橘”自揣并非劣果，因而自认“可以”“荐嘉客”，然而为重山深水所阻隔，到不了“嘉客”面前，又为之奈何！读“奈何阻重深”一句，如闻慨叹之声。

从全诗的构思看，从作者的遭遇看，把这一首中的“嘉客”和前一首中的“美人”看成同意词，大概不至于有什么错。那么，构成“荐嘉客”的阻力是什么，下文“徒言树桃李”中的“桃李”和“树桃李”者究竟何所指，也就可以意会了。

“运命”两句，不能被看成宣扬“天命观”。“运命唯所遇”，是说运命的好坏，只是由于遭遇的好坏。就眼前说，不就是由于有“阻重深”的遭遇，因而交不上“荐嘉客”的好运吗？“奈何阻重深”中的“奈何”一词，已流露出一寻究竟的心情，想想“运命唯所遇”的严酷现实，就更急于探寻原因。然而呢，“循环不可寻”，寻来寻去，仍然弄不清原因、解不开疑团。于是以反诘语气收束全诗：“徒言树桃李，此木岂无阴？”——人家只忙于栽培那些桃树和李树，硬是不要橘树，难道橘树不能遮阴，没有用处吗？在前面，已写了“经冬犹绿林”，是肯定它有“阴”；又说“可以荐嘉客”，是肯定它有实。不仅有美阴，而且有佳实，而“所遇”如此，这到底为什么？《韩非子·外储说左下》里讲了一个寓言故事：

阳虎去齐走赵，简主问曰：“吾闻子善树人。”虎曰：“臣居鲁，树三人，皆为令尹；及虎抵罪于鲁，皆搜索于鲁也。臣居齐，荐三人，一人得近王，一人为县令，一人为侯吏；及臣得罪，近王者不见臣，县令者迎臣执缚，侯吏者追臣至境上，不及而止。虎不善树人。”

主俯而笑曰：“树橘柚者，食之则甘，嗅之则香；树枳棘者，成而刺人。故君子慎所树。”

只树桃李而偏偏排除橘柚，这样的“君子”，总不能说“慎所树”吧！

这首诗句句写“丹橘”，构成了完整的意象与“我心如松柏”之类的简单比喻不同。其意象本身，既体现了“丹橘”的特征，又有一定的典型意义。读这首诗，当我们看到“丹橘”经冬犹绿，既有甘实供人食用，又有美阴供人歇凉的许多优点的时候，难道不会联想到具有同样优点的一切“嘉树”吗？当我们看到“丹橘”被排除、而桃李却受到经心栽培的时候，难道不会联想到与此相类的社会现象吗？

就作者的创作动机说，这两首诗都是托物自喻，但由于创造出具有典型性的意象，所以其客观意义，已远远超出了自喻的范围。杜甫在《八哀·故右仆射相国张公九龄》一诗中称赞张九龄“诗罢地有余，篇终语清省。”后一句，是说他的诗语言清新而简练；前一句，是说他的诗意余象外，给读者留有驰骋想象和联想的余地。诗人评诗，探骊得珠，是耐人寻味的。

（选自《诗词曲赋名作赏析》——，
山西人民出版社1985年版）

刘逸生

《枫桥夜泊》赏析

月落鸟啼霜满天，江枫渔火对愁眠；
姑苏城外寒山寺，夜半钟声到客船。

张继的《枫桥夜泊》，在题山赋水的诗作中，好像是在枫桥侧畔建立起一座丰碑。此后一千多年的封建社会，再也没有人在同样的地点跨越过他了。为了这一首诗，枫桥、寒山寺和寺里的大钟都成为国内外知名的胜迹或古董了。

古代诗人之所以不能跨越过他，这是可以理解的。当抹上中古时代色彩的枫桥景色没有发生根本变化以前，这二十八个字无疑已占尽风光，使后来的人无从措手。崔颢写了《黄鹤楼》诗，竟使李白有“眼前有景道不得”之叹；这是很多人都知道的。同样的情况如张祜的《题金陵渡》：

金陵津渡小山楼，一宿行人自可愁。

潮落夜江斜月里，两三星火是瓜洲。

假如金陵渡和它对岸的瓜洲，依然大体上保持着这种风貌，那么，要跨过张祜，同样也是一种极大的困难。而我们今天的诗人无疑是异常幸运的，在新的生产关系基础上，新的建设，新的人物，给每一个角落带来了新的景象和迥然不同的风貌，比过去巍峨壮伟得多的诗的丰碑，将会遍地涌现，从而让前人建立起来的东西成为今天的对照，成为纪录历史的一段往迹。

这首诗为什么会成为脍炙人口的名作呢？仔细地对它的艺术技巧进行寻味，我想还是可以获得解答的，虽然这并不是一件很容易的事情。这里就尝试探索一下看。

首先，我们看到了由远而近的景物层次，仿佛在一个透明的水晶球里出现。这里面有秋夜的霜天，天脚的残月，老树上的栖鸦，树梢头还隐约出现寺宇的轮廓；然后，在近处是江畔的枫树，渔舟的火光，桥下就是夜泊的客船。它们综合起来，便已初步构成枫桥的夜景。但光是这样，色彩仍然不够强烈，我们发现诗人在设色方面也下了一番功夫。试看这里面，霜天和残月是“冷色”，江枫和渔火却是“暖色”，它们分别交织在树、桥、渔舟、山寺的暗影之中，各自显出或明或暗、或迷蒙或鲜亮、或平静或摇曳的不同色彩。仿佛有哪一个天才画家举起淋漓的彩笔，给予这些色彩以跳动着的生命似的，令人对各种形象平添了一层鲜明的立体的感觉。

但这幅彩画之妙似乎还不止于此，你再仔细看看，那么，霜天那种透明似的明亮，和渔火的鲜艳的明亮是一种强烈对照，同时又是一种和谐。而霜天的清淡和残月的迷蒙，它们既和谐而又有层次。再往近处看，渔火和江枫彼此映照，又另具一种明暗浓淡的情态，衬托着桥、树和船的剪影。于是由远景到近景之间，就出现了多样化的色彩和情调，使枫桥夜色显得无比地幽

寒山寺：苏州名胜之一，在枫桥附近。

根据后人的许多考证材料，证明唐代的佛寺，确有半夜敲钟的习惯。

枫桥：在今江苏省苏州市阊门外。

美起来。

不过，仅仅这些色泽和光影，诗人认为还不足以尽枫桥夜泊之妙，于是他写出音响和没有音响的冷寂，从而就点出了“夜泊”的特有氛围。本来，从上面那些景色中，夜泊的旅客已经感到羁旅的难堪，而栖鸦的夜啼，却又加深了深夜孤寂之感，使羁旅之情更为深重。就在这难堪的情绪中，不远的寒山寺里，铿然发出震荡着夜空的钟声，随着音波的颤动，仿佛一下一下都敲在满怀愁绪的旅客心上，而且仿佛还一下一下的敲在每一个读者的心上。我们此时好像也到了枫桥夜泊之处，和诗人一起谛听，并且勾引起同样的心事了。

可以看到，在这首诗里，形象、色彩、音响的交织融会，以及在交织融会中的远近、明暗、位置、层次是如何巧妙地和谐。而这些又都要和夜泊的旅人的心情溶成一片，不能显出割裂的痕迹；何况它还必须符合格律诗的安排和规范。现在诗人却能够运用高度的艺术手腕去渲染表现。它之成为名作，就并不是偶然的了。

（选自《唐诗小札》，广东人民出版社 1961 年版。

标题为编者所加）

何其芳

《李凭箜篌引》和《无题》

——新诗话

唐朝有两个诗人，他们的作品很有特色，历来受到推崇，近来却被有些人称为唯美主义的作家，以至被否定——他们就是李贺和李商隐。

李贺集子中的第一首诗就很能代表他的风格：

吴丝蜀桐张高秋，空山凝云颓不流；江娥啼竹素女愁，李凭中国弹箜篌。昆山玉碎凤凰叫，芙蓉泣露香兰笑。十二门前融冷光，二十三弦动紫皇。女娲炼石补天处，石破天惊逗秋雨。梦入神山教神姬，老鱼跳波瘦蛟舞。吴质不眠倚桂树，露脚斜飞湿寒兔。

——《李凭箜篌引》

李凭是唐朝的一个很善于弹箜篌的音乐家。箜篌是古代的乐器，据说有好几种。这首诗说它“二十三弦”，是竖箜篌，和竖琴相似。这首诗全篇都是描写李凭弹箜篌弹得异常地好。从它可看出李贺的诗的一个鲜明的特色：想象是那样丰富，那样奇特；用来表现这种想象的语言也很有特点，很不平常；这样就形成了一种特殊的风格。

这首诗开头点明时间是秋天。接着就描写李凭弹奏的箜篌是那样有魅力，它使得天上的云为之不流动，古代传说中的湘妃和素女为之流泪或忧愁。“空山凝云颓不流”，还可能是从过去的“响遏行云”来的。直接描写箜篌的声音的两句就更为奇特了：像玉石碎裂，像凤凰鸣叫；像莲花在哭，像兰花在笑。谁曾听说过花的哭泣和欢笑呢？然而诗人不妨这样想象。接着诗人的想象又变换了。这种音乐能使长安十二门前的冷光为之消融，能使天上的玉皇为之感动。想象到这里，作者突然写出来了这样惊人的诗句：“女娲炼石补天处，石破天惊逗秋雨。”不是已经写到音乐感动了天上的玉皇吗，作者就更进而幻想箜篌的声音震动了女娲炼石补天的地方，把补天石震动破了，引得秋雨从天空降落。要有何等大胆的印象何等的魄力才能写出这样的诗句！写到这里，可以说这首诗已经达到了它的高潮，好像难以为继了。作者却又幻想好像梦入神山去教神姬弹箜篌，弹得鱼为之跳，蛟为之舞，弹得月亮里的吴刚也倚着桂树倾听（姚文燮《昌谷集注》引《余冬序录》：“吴刚字质，谪月中砍桂树”），不想睡眠，一直到深夜的露水打湿了月亮里的玉兔。这首诗就在这种奇异而且美丽的幻想中结束了，结束了仍然很有余味。

白居易的《琵琶行》对于琵琶的声音的描写是细腻、真切而又很有变化的。读着它好像听见了琵琶的弹奏。白居易用的那些比喻是生活中比较习见的事物，急雨，私语，珠子落在玉盘上，莺语，泉流，瓶破水迸，刀枪交鸣……那种描写使我们觉得自然和亲切。读着李贺的这首诗，我们或许会感到并不能知道箜篌的声音是怎样的，然而它却唤起了我们很多想象，给了我们一种奇异的美的感觉。唐朝的另一个名诗人杜牧，曾经说李贺的诗“盖骚之苗裔，理虽不及，辞或过之”。杜牧的这句话是很有见解的，他看出了李贺的诗和屈原的作品有相近之处，并且指出了它在思想内容方面赶不上。用我们现在的的话来说，白居易的那种描写是现实主义的；李贺这种描写和屈原的风格相近，是浪漫主义的。同样是想象丰富，然而色彩不同。两种色彩不同的文学

艺术都是我们所需要的。文学艺术的价值并不仅仅在于它们能够把生活中的事物描摹得像真的一样，而且还在于它们能够在反映现实中创造出一种美的境界。

当然，从《李凭箜篌引》也可以看出李贺的诗的艺术上的弱点。有许多警句，许多奇特的想象，然而连贯起来，却好像并不能构成一个很完整很和谐的统一体。那些想象忽然从这里跳到那里，读者不容易追踪。过去有些人批评他的诗有些怪，无天真自然之趣，是有道理的。李贺的诗只有少数是完整的，多数都有这种弱点。他这样醉心于寻求奇特的意境和惊人的诗句，是否可以把他称为唯美主义的诗人呢？从他的诗的弱点方面看来，或许可以说是有一种形式主义的倾向；但从他的整个成就看来，却并不能说他只是一个唯美主义或者形式主义的诗人。唯美主义也好，形式主义也好，都是只追求形式的美，或者只追求形式的新颖和奇特，而缺乏文学艺术的灵魂和生命，缺乏生活内容和思想内容。李贺的诗只能说生活内容和思想生活不足，不能说没有内容。

李贺也写过社会意义比较明显的诗，如《老夫采玉歌》、《黄家洞》等。有些人就举出这些诗来证明他不是唯美主义的诗人。但这种诗到底很少，而且不如杜甫和白居易写得动人。李贺的长处并不在这方面。对于古代作品的思想性，我们是应该理解得广泛一些的。李贺只活了27岁就死了。由于生活经验的限制，他的作品反映的现实的幅度是比较狭窄的。然而从他的诗里我们仍然看到了封建社会和有才能的人的矛盾。李贺从人民的角度对当时的社会表示不满的诗是极少的，但从他个人的被压抑来表示不满的诗却比较多。这些诗往往写得更动人也更完整。这些诗的思想内容是和我国古代的许多杰出的诗人有共同之处的。

秋风吹地百草干，华容碧影生晚寒。我当二十不得意，一心愁谢如枯兰。衣如飞鹞马如狗，临歧击剑生铜吼。旗亭下马解秋衣，请赏宜阳一壶酒。壶中唤天云不开，白昼万里闲凄迷。主人劝我养心骨，莫受俗物相填。

——《开愁歌》

这里的风格仍是李贺特有的风格。用“枯兰”来形容心的愁苦，用“铜吼”来描写击剑的声音，而且最后用了“填”这种怪的字眼（有人说“填”就是“戛”字，“填”大概就是烦扰、排挤的意思）。在这种比较奇特的风格之中表现出来的内容和精神，不是同李白和杜甫因为受到压抑而表现出的愤懑和傲岸不驯的气概很相近吗？正是因为有这种精神和气概，他才能够写出“天若有情天亦老”（《金铜仙人辞汉歌》）、“酒酣喝月使倒行”（《秦王饮酒》）这种惊人的诗句来。不能把这仅仅看作警句，仅仅看作奇特的想象。这是要有思想有反抗精神的诗人才能写得出来的。

稍后于李贺的李商隐，他曾为李贺作过小传，称李贺为“才而奇者”。他接受了一些李贺的诗的影响，然而他的诗却又有自己的特色，有很鲜明的独创性，和李贺的诗并不相同。他最流传的诗是一些《无题》诗和绝句。

昨夜星辰昨夜风，画楼西畔桂堂东。身无彩凤双飞翼，心有灵犀一点通。隔座送钩春酒暖，分曹射复蜡灯红。嗟余听鼓应官去，走马兰台类转蓬。

相见时难别亦难，东风无力百花残。春蚕到死丝方尽，蜡炬成灰泪始干。晓镜但愁云鬓改，夜吟应觉月光寒。蓬山此去无多路，青鸟殷勤为探看。

凤尾香罗薄几重，碧文圆顶夜深缝。扇裁月魄羞难掩，车走雷声语未通。曾是寂寥金烬暗，
断无消息石榴红。斑骓只系垂杨岸，何处西南待好风？

李商隐用七言律诗写的《无题》诗有好几首，这里只举三首。这些《无题》诗很多都是爱情诗，都是写他和他所爱慕的人不容易接近，都是写他的怀念。这里举的第一首好像是写他和他所爱慕的人曾有一度接近，却又隔绝了。开头两句应该是写的见面的时间和地点。“身无彩凤双飞翼，心有灵犀一点通”，这是被传诵的名句。恨身无翅膀，不能奋飞，这是很早就有诗人写过的了；李商隐在这里加上“彩凤”二字，就表现得华丽一些。犀牛角中间有一条白线通两头，用这来比喻互相爱恋者的心灵的契合，却是出于他的巧思。第二首似乎写得更完整更动人。“春蚕到死丝方尽，蜡炬成灰泪始干”，这也是被传诵的名句，写出了一种终身不变的爱情。“晓镜但愁云鬓改，夜吟应觉月光寒”，这是对于所爱者的温柔的关怀，关心到她的容颜的改变和月下独吟的寒冷。第三首描写他所爱慕的人坐着车子走过，用团扇掩面，相见不得通一语。以后就是寂寥的日子和得不到消息的怀念。在灯花暗淡的夜晚特别感到寂寥，这是自然的；得不到消息而接着写到石榴花红，却是奇句。这好像没有什么道理而又仍然可以有这种情景。过去注释说“石榴”是指石榴酒，好像不如这样解释更有诗意：这是写人在沉思的时候，举头忽见石榴花，自然就觉得它红得耀眼并感到流光易逝了。最后大概是叹息没有好风把他所爱慕的人吹来的意思。

李商隐喜欢用比较华丽的词藻，但《无题》诗和其他的好诗里面，华丽的词藻是为了构成生动和优美的形象而用的，因此并不显得过分雕琢和堆砌。他这些七言律诗很讲求对句工整，但在工整之中却又表现出来了生活、想象和感情，而且是真挚动人的感情，因此并不显得过分纤巧或呆板。他的这些抒情诗的风格是词句美丽而又意味深远。这是一些经得住反复吟诵的精心结构之作。

当然，就是从这几首《无题》诗也可以看出李商隐的诗的艺术上的弱点。第一首的“隔座送钩春酒暖，分曹射复蜡灯红”，送钩射复都是古代的酒令，这是写酒宴上的场面。但这个场面到底和他们所爱慕的人有什么关系呢？难道是回忆他和他所爱的女子见面的场所吗？这首诗开头又像是说见面的时候是在有星辰有风的夜晚，是秘密相会。难道是写另一次的见面吗？这样的解释比较可通，但写在“身无彩凤双飞翼，心有灵犀一点通”之后，好像又有些颠倒。总之，不大明白。第三首的“凤尾香罗薄几重，碧文圆顶夜深缝”，是写帐子还是写车上的帷幕？如果是车上的帷幕，不可能是他所爱的女子亲自在“深夜缝”的。说是描写帐子比较可通，可以解释为是回忆他和他所爱的女子相会时所见。但怎样突然又接上“扇裁月魄羞难掩，车走雷声语未通”呢？中间未免省略过多了。总之，也不大明白。这种不大明白和李商隐当时的恋爱是不合法的、不能写得很明显有关系。另外，和古代的律诗的限制也可能有关系。只能写那样八句，句句要讲究平仄，中间四句又还要是对偶的句子，这样就难免要有一些写法上的颠倒和省略。但别的诗人也有把律诗写得明白易晓的。比较隐晦，这是李商隐的诗的一种特点，也是一种缺点。他还有不少的诗，差不多每句都用典故。不熟悉那些典故很难读懂。看注解把典故都弄清楚了，仍是觉得这些诗写得呆板，累赘。《无题》诗还是典故用得最少的。虽说也有个别费解的句子，但并不妨害我们了解这些诗的主要内容，并不妨害那些生动优美的形象和真挚动人的感情能够构成一种艺术魅

力。李商隐的这种过分喜欢用典故而且比较隐晦的缺点，或许也可以说是一种形式主义的倾向吧。然而整个说来，也不能说他只是唯美主义或者形式主义的诗人。李商隐在唐朝也是一个很不得志的文学家，可以说是潦倒终身。他活了46岁，比李贺的生活经历多一些，因而他的诗的内容比李贺的诗方面多一些。他也写过一些社会意义比较明显和表现个人牢骚不平的诗。就是他写的这些爱情诗，一直被传诵，也不能说是没有内容的作品。

李贺和李商隐历来被推崇，是有原因的。在任何一个国家的文学史上，有较大的独创性的作家都并不很多。这样的作家的作品对于文学的宝库是一种丰富和贡献。我们应该用今天的观点来重新估价我们的文学遗产，应该用科学的评价来代替过去那些不适当的盲目的赞美。然而我们并不能否定李贺和李商隐这样一些作家的贡献。在我国的文学史上他们不是伟大的诗人。但在一般有名的诗人当中，他们仍是比较杰出的。我们应该把他们的成功的作品和不大成功的作品加以区别，应该把他们艺术上的长处和弱点加以区别。听说毛泽东同志喜欢三李的诗，就是李白、李贺和李商隐的诗。从他的诗词也可以看出他吸收了这三位诗人的某些特点和优点。这是值得我们深思的。我想毛泽东同志绝不会不看到李贺和李商隐的作品的弱点，不看到他们的某些不好的艺术倾向，然而他仍然喜欢他们的诗，这就说明他们到底还是写了一些难得的好诗，到底还是有他们艺术上的特别吸引人之处。对于爱好诗歌而又还不熟悉我国古典诗歌的人，白居易的诗是比较容易理解的，李白和杜甫的诗或许也不难接受，要欣赏李贺和李商隐的诗却可能阻碍较多。但为了使我们的眼界扩大一些，为了使我们的艺术爱好广泛一些，我们应该能够欣赏各种各样的好诗，包括比较难于欣赏的好诗。

4月24日晨6时

（原载《文学知识》1959年第5期）

王启兴

如何评价韩愈诗歌的思想意义

韩愈是我国唐代著名的文学家，他领导了中唐时期的古文运动，在散文方面取得了突出的成就，被苏轼誉为“文起八代之衰”；在诗歌创作方面，针对大历以来诗人“窃占青山白云，春风芳草以为己有”（皎然《诗式》）的浮荡习气，“往往涉于齐梁绮靡婉丽”（高仲武《中兴间气集》）的诗风，自觉地继承和发扬李白、杜甫在诗歌创作上的业绩，力图恢复盛唐气象。因此，他在诗歌创作上勇于创新，大胆革新，另辟蹊径，独树一帜，较广泛地反映了当时的现实，成为中唐时期诗坛上一个影响较大的诗人。但是，一些文学史和有关韩愈研究的论著，以反映人民疾苦为评价韩愈诗歌的准则，也就是政治标准第一，因而认为韩愈反映现实的诗歌数量不多，没有像白居易那样继承杜甫诗歌的现实主义传统，意义不大。如游国恩诸先生主编的《中国文学史》中有这样的意见：“从创作实践来看，韩愈主要是继承李白的自由豪放，和杜甫的体格变化、‘语不惊人死不休’的艺术传统，独立开拓道路。和白居易着重继承杜甫现实主义精神有所不同。”（1979年修订本第156页）詹锼先生《唐诗》也是这样说的：“在韩愈诗里也有些反映现实的，……但这样的诗数量不多，而且往往和个人的不幸交织在一起，认识不够深刻。”张燕瑾同志《唐诗选析》认为：“韩愈的诗歌追求奇险，形成了宏伟奇崛和‘以文为诗’的特色。但反映社会重大生活内容少，比较肤浅。”类似的意见还有，这里不一一列举。我以为上述诸先生的论断值得进一步探讨。韩愈反映人民疾苦的诗篇，在数量上不及杜甫和白居易，但反映人民疾苦不是评价作家作品的唯一标准，就韩愈而论，他的诗歌既有深切同情人民苦难，揭露统治集团罪恶的篇章，也有不少是反对藩镇割据，维护国家统一的佳什，更有猛烈抨击佛、道二教危害之作，还有指斥当权者压抑人才，抒发怀才不遇的作品。这些都从不同方面较为深刻地反映了中唐时期社会的重大生活，有强烈的战斗性，应该说也是现实主义的优秀作品。本文就韩愈诗歌反映现实的思想意义谈谈我的看法。

（一）

在政治上韩愈主张对人民实行仁政，使“鳏寡孤独废疾者有养”（《原道》），因而他反对繁赋苛征，竭泽而渔。所以对“财已竭而敛不休，人已穷而赋愈急”（《送许郢州序》）的现实深感忧愤，同情人民的苦难。《古风》一诗对朝廷和藩镇诛求无已，人民被迫离乡背井，四处逃亡的情况进行揭露：

彼州之赋，去汝不顾；此州之役，去我奚适？一邑之水，可走而违；天下汤汤，曷其而归。诗中虽然没有具体地描写人民困苦逃亡的情况，但其所概括的社会生活内容是深广的，同时所含蕴的思想感情，确是广大人民在战乱年代，赋重税繁，不堪于命，又无处可逃的沉痛之情。诗的结尾以洪水为喻，苛政胜过洪水啊！这寥寥短章，虽写得古朴，但感情异常沉痛，揭露也是深刻的。

在《归彭城》一诗中，诗人深切同情人民的悲苦遭遇，指斥朝廷政治腐

败，兵戈不息；倾吐自己无力解救民困的苦衷：

天下兵又动，太平竟何时？讷者谁子，无乃失所宜？前年关中旱，閤井死多饥；去岁东郡水，生民为流尸。上天不虚应，祸福各有随。我欲进短策，无由至彤墀。剖肝以为纸，沥血以书辞。上言陈尧舜，下言引龙夔。……

这首诗是德宗贞元十六年（800）在武宁节度使张建封幕中所作。贞元十五年（799）三月，彰义军节度使吴少诚叛乱，德宗下诏削夺吴少诚官爵，出兵讨伐，但因军无统帅，进退不一而溃败。贞元十六年二月再度进讨，五月诸军大溃。兵连祸结，给人民带来极为深重的灾难。诗人发出了“太平竟何时”的喟叹，这也可以说是当时广大人民的呼声。在吴少诚叛乱前一年冬，关中无雪，长安饥馑，次年秋，郑滑大水，庐舍人畜，荡然无存，哀鸿遍野，饿殍相枕。诗人同情人民的悲惨遭遇，对当朝衮衮诸公提出质问：“讷者谁子，无乃失所宜？”这就把灾祸所生之由，归之于朝廷，表现了诗人超人的胆识。出于解救民困的热忱，诗人一方面真实地反映了天旱人饥，洪水为患的现实，一方面草拟奏稿，希望当权者实行仁义之政，使政治清明，国家安定。全诗夹叙夹议，铺陈展述，真挚同情人民苦难之情跃然纸上。能说这样的诗篇“肤浅”吗？

由于韩愈关心人民疾苦，所以尤其憎恶那些“齷齪当世士”。他们只知蝇营狗苟，聚敛为务，对“河堤决东郡，老弱随惊湍”（《齷齪》）的惨状，置若罔闻。因此诗人表示“愿辱太守荐，得充谏诤官”（同上），为人民请命。贞元十九年（803），韩愈做了监察御史，这一年关中旱， “人死相枕籍”而统治者仍然诛求无厌，特别是京兆尹李实，以聚敛诛求为能事。作为监察御史的韩愈，不畏李实的权势，立即写了《御史台上论天旱人饥状》，陈述了关中地区广大人民，弃妻逐子，转死沟壑的惨状，请朝廷“宽民徭役”，以救人民于水火。结果得罪权贵李实，贬为阳山令。韩愈遭受打击后，同情人民疾苦之情并没有减退，所以到永贞元年（805），在赴江陵途中追忆当时的惨景，生动地描绘了一幅伤心惨目的灾民图：

……传闻閤里间，赤子弃渠沟。持男易斗粟，掉臂莫肯酬！我时出衢路，饿者何其稠？亲逢道边死，伫立久啜唾。归舍不能食，有如鱼中钩。适会除御史，诚当得言秋。拜疏移J门，为忠宁自谋？……

《赴江陵途中寄赠三学士》

在诗中，诗人以白描的手法，真实地勾画了灾民抛妻弃子，转死沟壑，倒毙路衢的惨绝人寰的景象，同时对灾民充满了深厚的同情，为灾民的不幸而深沉叹息，到了食不下咽，五内焦灼的地步，这难道不是杜甫现实主义创作精神的继承吗？

在上述诗篇中，韩愈是直抒胸臆，揭露当时政治的黑暗，反映人民所遭受的重重苦难，另外一些诗篇则是用“索物以托情”的表现手法，托物寓意，抒发自己对权奸当政，道路以目，人民无以为生的愤懑之情。贞元十九年（803）三月，长安大雪，这时刻剥聚敛以媚上的裴延龄、李实等擅权，朝政昏乱，以至“天下皆怨怒”。诗人借天时严寒以托情，写了《苦寒》一诗。在诗中，诗人飞驰想象，以夸张的手法，描写“隆寒”笼罩着宇宙，太昊都为之畏避，万物俱受摧残。狂飙似的寒风吹遍大地，有如铍刺刀割。在这样的酷寒中，太阳和火神都“恇怯”屈服，人们冻得无法生活，连凶猛的虎豹，藏于深渊中的蛟螭之类也都冻死。冷酷的现实，使诗人“悲哀激愤叹，五藏难安恬”，以致中宵痛哭。最后，诗人迫切希望上天能改变这种现象，使杲

杲日出，冰雪顿销。只要能拯救万物，诗人表示：“吾死意亦厌”。这首诗是托物寓意，它所含蕴的深刻的思想意义不是一目即可了然，但只要联系当时的政治情况和社会现实，其所讽所斥，所同情者都是非常清楚的。它是以超现实的想象，极度夸张的艺术手法来影射当时的黑暗社会，反映人民深重的苦难。当然，由于时代和阶级的局限，韩愈把改变“隆寒”现实的希望寄托于天，实际也就是寄于皇帝身上，但他那种只要能解人民于倒悬，即使牺牲自己也在所不惜的崇高精神，可以说与杜甫推己及人，关心民瘼的思想前后辉映。

再如《猛虎行》也是因物取譬的佳作，诗人以猛虎为喻，揭露统治者的残忍暴虐。诗中极写猛虎的凶残，“自矜无当对”，大逞凶威，不仅攫食熊豹兔狸，甚至“朝怒杀其子，暮还食其妃”，最后众叛亲离、孤立无援，而为群兽所杀。诗人通过一系列的描绘，充分刻画了老虎凶暴残酷，专威嗜杀的本性，极为深刻。以此喻当时的统治者和跋扈专横、残暴寡恩、杀伐成性的藩镇十分确切。对老虎掠取兔狸而食的描写，也曲折地反映了统治阶级对人民的残害，和人民深重的苦难。

这不是“认识不够深刻”的断语所能否定的。

（二）

对于藩镇拥兵自雄，天下纷扰，国势日蹙的局面，韩愈十分不满，主张扫平不听朝命的各方镇，以实现“凡四方万国，不问海内外无大小，咸臣于朝”（《送殷员外序》）的天下大一统。这种尊君而维护国家统一的思想，在那藩镇割据，战争频仍，社会生产遭到破坏，人民在死亡线上挣扎的时代，是有进步意义而值得肯定的。

《元和圣德诗》是韩诗中反对藩镇割据，歌颂宪宗平定西川之乱，以振朝廷声威的鸿篇钜制。这首诗前人大抵推崇过分，解放以来的研究者又贬之为歌功颂德之作，都失之片面。从维护中央集权和国家的统一来看，此诗还是有值得肯定之处的。首先诗人揭露了据西川而叛乱的刘辟的凶残，“血人于牙，不肯吐口”，以及对人民的残酷剥削，“帛堆其家，粟塞其庾”。其次抨击刘辟诱胁其众为乱的罪恶：“万牛齑炙，万瓮行酒；以锦缠股，以红帕首；有愆其凶，有饵其诱；其出穰穰，队以万数”。再次歌颂这次平叛战争大获全胜，“借以悚动藩镇”。

元和四年（809）十一月，彰义军节度使吴少诚死，其从弟吴少阳不待朝命自为留后，朝廷不能讨伐，韩愈对此十分愤慨，在送友人侯继赴河中幕时，作诗以赠。诗人迫切希望作为“天子股与肱”的晋绛慈隰节度使王锴，在“蔡州帅新薨”之时，能“提师十万余”为朝廷讨伐吴少阳。他认为这不只是维护国家统一，而且是“活彼黎与蒸”，拯救人民。诗人自己为了扫平割据不臣的藩镇，实现天下一统，还有“犹思脱儒巾，弃死取先登”（《送侯参谋赴河中幕》）的报国壮志。

痛感于割据称雄的藩镇荼毒人民，危害国家的统一，韩愈急切希望朝廷讨伐。元和十二年（817），裴度力排众议，主张讨伐淮西吴元济。韩愈不畏宰相李逢吉的反对，积极支持裴度进兵淮西，被任为行军司马，襄赞军务。这期间韩愈写了十多首诗，抒发自己平叛的豪情壮志。如《送张侍郎》：

司徒东镇驰书谒，丞相西来走马迎。两府元臣今转密，一方逋寇不难平。

韩愈认为以镇定一方，威望素著的韩弘为都统，再加上不平淮西誓不还朝的裴度为宣慰处置使，将士用命，抗拒朝廷数十年的淮西之地不难平定，所以表现了强烈的必胜信念。又如：

旗穿晓日云霞杂，山倚秋空剑戟明。敢请相公平贼后，暂携诸吏上峥嵘。

（《奉和裴相公东征途经女几山下作》）

这首诗前半即景，写出了平淮西的军旅，在秋高气爽的季节中行军，军容整肃、威武；后半抒情，表现了淮西必平的坚定信念。这虽是一首奉和之作，但不是有意逢迎，而是贯注着诗人的亲身感受和平定叛乱使国家统一的思想感情，因此，全诗明朗轻快，积极乐观。

到达淮西前线后，捷报频传，吴元济势穷力孤，龟缩一隅，眼看胜利在望，凯旋而归指日可待，诗人欢欣鼓舞，《郾城晚饭奉赠副使马侍郎及冯李二员外》一诗，就反映了这种胜利喜悦的豪情：“城上赤云呈胜气，眉间黄色见归期。幕中无事惟须饮，即是连镳向阙时。”吴元济被擒，淮西平定，诗人随裴度凯旋而归，一路上写了《酬别留后侍郎》、《同李二十八夜次襄城》、《过襄城》、《次硖石》、《桃林夜贺晋公》、《次潼关先寄张十二阁老使君》等诗，前人已指出，“数诗皆可作凯歌”。

穆宗长庆元年（821），王庭凑杀成德节度使田弘正而作乱，引兵攻占冀州，围深州，朝廷一时无力征讨。次年，穆宗以韩愈为宣慰使赴镇州。在镇州兵变的紧急情况下，韩愈欣然受诏上道，而且“恨不身先去鸟飞”（《奉使镇州行次承天行营奉酬裴司空相公》）。为了国家的统一，兼程而进，个人生死置之度外。《镇州路上谨酬裴司空重见寄》一诗，也反映了诗人赴镇州时的急切心情：“衔命山东抚乱师，日驰三百自嫌迟。风霜满面无人识，何处如今更有诗？”这种临危不惧，果敢忘我的精神，在中唐的诗人中是少有其匹的。

从上面的简析中可以看出，反对藩镇割据是韩愈诗歌主要内容之一，而一些研究者则视而不见，甚至一笔抹煞。试问：反映藩镇叛乱的重大历史事件，不是“社会重大的生活内容”吗？不是“继承杜甫现实主义精神”吗？

（三）

佛道二教，由于统治者的倡导和支持，中唐时期大盛，形成一个庞大的游手坐食的僧侣地主阶级。众多的道士、僧尼利用宗教蛊惑人心，破坏社会生产，为祸甚烈。韩愈不怕触怒宪宗，主张禁绝。如对佛教他认为要“人其人，火其书，庐其居”（《原道》），即迫令僧众还俗，焚毁佛经，没收寺院田产，表现出一种坚决排斥佛老，无所畏惧的斗争精神。这在他的一些诗篇中也有突出的反映。对被最高统治者定为国教的道教，韩愈也进行猛烈的攻击，力斥其虚妄无稽。如《谢自然诗》，对谢自然羽化登仙的传说，以及道教所鼓吹的长生之说，加以驳斥。韩愈虽不是无神论者，但他在诗中对道家宣扬的修炼而白日飞升，明确地斥为荒谬，认为根本不存在什么神仙。对迷信长生不死而相信神仙的秦始皇、汉武帝进行严厉的批判。同时，根据人们愚昧而相信神仙的事实，提出了“莫能尽性命，安得更延长”的很富有说服力的看法，而且进一步提醒人们，不要盲目地“从物迁”，要相信“知识”，也就是相信一般正常事物的道理。最后以儒家的伦理道德规范为准则，劝喻世人奉君事亲，杜绝神仙迷罔之说。在道教定为国教，皇帝迷信神仙，士大

夫影从的情况下，无所畏惧地否定长生为仙之说，是需要有相当勇气的。

《谁氏子》一诗则是通过一典型事例，来揭露道教盛行所造成的恶果：

非疾非狂谁氏子，去入王屋称道士。白头老母遮门啼，挽断衫袖留不止。翠眉新妇年二十，载送还家哭穿市。或云欲学吹笙，所慕灵妃媲萧史；又云对俗轻寻常，力役险怪取贵仕。神仙虽然有传说，知者尽知其妄矣。

道教流行，不少人受其蒙蔽欺骗，相信成仙飞升，享受无穷之乐。另外统治者崇道而企求长生，所以不少人投其所好，侈言长生不死，以求宠幸。如玄宗、肃宗时的王屿，“托鬼神致位将相”，代宗、德宗时的李泌，“长于鬼道”而被“大用”。这首诗正是以谁氏子弃母抛妻入山学道的生动描写，从迷信为仙和学道而取卿相这两个方面，尖锐地抨击了道教的危害，指出神仙之说的荒谬，切中时弊，批判有力，能说这样的诗“认识不够深刻”吗？不是现实主义之作吗？

《华山女》则从另外一个方面揭露道教徒的无耻秽行，以及统治集团迷信道教的昏庸腐朽：

街东街西讲佛经，撞钟吹螺闹宫庭。广张罪福资诱胁，听众狎恰排浮萍。黄衣道士亦讲说，座下寥落如明星。华山女儿家奉道，欲驱异教归仙灵。洗妆拭面看冠披，白咽红颊长眉青。遂来升座演真诀，观门不许人开。不知谁人暗相报，忽然振动如雷霆。扫除众寺人迹绝，骅骝塞路连辘轳。观中人满坐观外，后至无地无由听。抽钗脱钿解环佩，堆金叠玉光青荧。天门贵人传诏召，六宫愿识师颜形。玉皇颔首许归去，乘龙驾鹤来青冥。豪家少年岂知道，来绕百匝脚不停。云窗雾阁事恍惚，重重翠幔深金屏。仙梯难攀俗缘重，浪凭青鸟通丁宁。

这是韩愈反宗教诗中写得最细腻生动的一首，也是诗人通过诗歌形式对道教进行的最猛烈的抨击。诗人首先揭露佛教徒宣讲佛经迷惑群众的情况，甚至宫中也“撞钟吹螺”，这就把佛教僧侣和封建政权勾结，统治者利用佛教的反动本质揭露无遗。接着诗人通过“黄衣道士”讲说道教经典而听众寥若晨星的描写，对华山女以色相诱惑群众的卑鄙无耻作了有力的铺垫。紧接着正面揭露华山女以妖冶的打扮，故设圈套，以招徕听众的丑恶行径。结果是达官贵人，豪家少年，都如蝇逐臭，追逐这个狐媚感人的女道士，使她既广招了听众，又诈骗了财物。这已淋漓尽致地揭穿了道教徒的腐朽奇丑和对社会的危害，但诗人没有就此停止，还更深入一层地描写了华山女和“六宫”、“玉皇”（皇帝）的关系，虽着墨不多，但统治者的昏庸奇丑已经暴露无遗。最后诗人着力写“豪家少年”和华山女之间“云窗雾阁”的丑剧，更增强了人们对道教的憎恶。对道教内幕进行这样细致生动的描写，深刻入微的揭露，在中唐时期的诗人中，可以说是独一无二的。

对于佛教，诗人也不遗余力地加以揭露和批判。如《送灵师》：

佛法入中国，尔来六百年。齐民逃赋役，高士著幽禅。官吏不之制，纷纷听其然。耕桑日失隶，朝署时遗贤。……

这里诗人明确指出佛教对国家的两大危害，即“齐民逃赋役，高士著幽禅”。前者是当时较严重的社会问题，因为寺院经济膨胀，不仅影响国家税收，而且扩大了寄生阶级，增加人民负担。齐民逃赋役，危害国计民生，这在当时具有重大的政治意义。至于“高士著幽禅”，韩愈认为应令其还俗，以增加国家丁赋。

对佛教徒大修寺院，雕梁画栋，金碧辉煌，浪费民财的危害韩愈也加以批判。“浮屠西来何施为？扰扰四海争奔驰。构楼架阁切星汉，夸雄斗丽止者谁？”（《送僧澄观》）这确是概括了唐代由于帝王佞佛，达官贵人相兢

大兴佛寺，穷奢极侈的情况，如代宗造金阁寺于五台山，“铸铜涂金为瓦，所费巨亿”。所以韩愈的批判有着深刻的现实意义，其它如“偶然题作木居士，便有无穷求福人”（《题木居士》），都从不同的方面抨击佛教的危害。

韩愈还有一些送给僧徒的诗篇，则是通过写景叙事刻画了那些身披袈裟，口念佛经的和尚可鄙的精神面貌，从另一个角度揭露佛教徒的丑恶。如《送文畅师北游》，描绘了一个附庸风雅，奔走于缙绅、名士之门，求得只言片语以为荣的势利和尚形象，《送惠师》则是描写一个“十五爱山水，超然谢亲朋”的放荡不羁以游名山大川为乐的游方僧人，通过他来揭露僧侣的寄生生活。

十分清楚，韩愈攘斥佛、老的诗篇，深中时弊，发人深思，有着较强的战斗性，在中唐时期真是独出冠时，这决不是用“比较肤浅”四字能否定得了的。

（四）

中唐时期宦官擅权，谗佞聚敛之徒受宠而把持朝政，出现了“贵戚子弟，例早求官，髫髻之年，已腰银艾；或童丱之岁，已袭朱紫”（《旧唐书·韦玄同传》）的现象，寒门微族出身的知识分子，虽才识超人，也备受压抑。韩愈本人就是屡遭排斥和打击的，所以他在《与崔群书》中说：“自古贤者少，不贤者多。自省事以来，又见贤者恒不遇，不贤者比肩青紫；贤者恒无以自存，不贤者志满气得。”这深刻地指出了封建社会中极不合理的现象。

韩愈中进士后，因请托无门，得不到一官半职，不得不寄人篱下而为幕僚。这对有着“志欲干霸王”的政治抱负的韩愈来说，不能不产生怀才不遇的喟叹，深感被“弃置人间世”，事业无成，孤愤寂寥。《暮行河堤上》一诗，就反映了这种心情：

暮行河堤上，四顾不见人。衰草黄云际，感叹愁我神。夜归孤舟卧，展转空及晨。谋计竟何就，嗟嗟世与身。

不满于沉于下僚的幕府生活，韩愈极思凌风一举，以实现政治理想，但现实是那样冷酷，使诗人到了“幽怀不能写”的地步。即使如此，诗人还是表现出“报国心皎洁，念时涕沅澜”（《龔龔》）的迫切心情。因此对那些妒贤忌才的“谗夫”表示了极度的憎恶，恨不能持利剑以刺（见《利剑》）。以后，因上书言事，不断遭受打击，贬谪远方，理想与现实的矛盾越来越深，被压抑的愤懑也十分强烈：“人情忌殊异，世路多权诈。跼蹉颜遂低，摧折气愈下。冶长信非罪，侯生或遭骂。怀书出皇都，衔泪渡青灞。身将老寂寞，志欲死闲暇。”（《县斋有怀》）被贬阳山，顺宗即位大赦，移椽江陵，不能回京，心情异常激愤，以屈原、贾谊自喻：“静忠沉屈原，远忆贾谊贬，椒兰年妒忌，绛灌共谗谄。”（《陪杜侍御游湘西两寺独宿有题一首因献杨长侍》）在这些诗篇中，诗人以公冶长、侯生、屈原、贾谊自况，表明自己虽有报国壮志，济时之策，却不能为世用，因而发为不平之鸣。这是一种沉痛的控诉，是被压抑而求伸的呼声。它从侧面揭露了中唐时期政治的腐败，有一定积极意义，不能因为是“个人的不幸”而加以否定。

元和初，韩愈回京任国子博士，但仍为人所忌，不时有流言相诬，诗人在这样的氛围中，忧谗畏讥，悲愤更加深沉：

彼时何卒卒，我志何曼曼。犀首空好饮，廉颇尚能饭。学堂日无事，驱马适所愿。茫茫出

门路，欲去聊自劝。归还阅书史，文字浩千万。陈迹竟谁寻，贱嗜非贵献。丈夫意有在，女子乃多怨。

（《怀秋诗》）

这首五言古诗使事用典都十分贴切，抒发空怀匡时之志而不与世合的愁怨，曲折尽致。

韩愈除了直接抒发自己坎坷蹭蹬的不平之鸣外，还对一些沉沦不遇，不为世用的朋辈的遭遇表示深深同情，写了很多赠答诗来抒发自己的爱憎之情。如《骓骥赠欧阳詹》、《答孟郊》、《送进士刘师服东归》、《赠唐衢》、《雪后寄崔二十六丞公》等等，都从不同方面，不同程度上抨击了那宦官专权，奸佞当政而压抑人才的不合理现实，应该给予肯定。因为感叹怀才不遇，政治抱负不能施展的诗篇，它虽不是反映封建社会中广大农民和地主阶级的矛盾，而是统治阶级内部当权者和不得意的知识阶层之间的矛盾，但它所指斥的对象是一些腐朽的顽固势力，揭露的是封建社会中不合理现实的一个方面，历史地、全面地分析评价，应加以肯定，不能只以是否反映人民疾苦为唯一评价标准，从而贬低甚至否定这类诗篇。

（原载《唐代文学》第1期，1981年4月）

吴小如

柳宗元的山水小诗——《江雪》

柳宗元是唐代杰出的散文家，他写的山水游记受到后世读者的爱好。其实他不仅散文写得好，诗也写得很出色。我们常说唐代的山水诗人有王（维）、孟（浩然）、韦（应物）、柳（宗元）四家，这里要介绍的一首小诗《江雪》，正是柳宗元山水诗的代表作。它是一首押仄韵的五言绝句：

千山鸟飞绝，万径人踪灭；

孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪。

“千山”，就是一千座山；“万径”，就是一万条路；“鸟飞绝”，连一只飞鸟的影子都没有；“人踪灭”，连一个行人的脚印也看不到。这都是比较夸张的说法。“孤舟”，江面上只有这么一只小船。“蓑”是蓑衣，“笠”是笠帽，都是用草和竹子一类的植物编织而成，是南方劳动人民在下雨、下雪时为防雨雪而穿戴的。“翁”，老渔翁。“独钓寒江雪”，独自一个人坐在小船上，在大雪纷飞的天气，在寒冷的江面上垂钓。

这首诗大约是柳宗元在永州写的。永州即今湖南零陵。公元805年，柳宗元被贬到永州去做司马，在永州前后住了十年。永州的山水很有名，柳宗元绝大部分描写山水景物的诗文，都是在这里写的。《江雪》这首诗，具体的写作年代已不易考证清楚，可能是公元807年写的。因为南方雪少，而据柳宗元《答韦中立论师道书》和他的其它作品，以及有关的历史记载，这一年冬天永州下过大雪。

这首诗里有个人物，就是那位垂钓的渔翁。柳宗元用渔翁做题材的诗不止这一首，还有一首七言古诗，题目就叫《渔翁》，也比较流行。为什么柳宗元喜欢选择渔翁作为诗歌的抒情主人公呢？这可能有两方面的原因。首先，渔翁是自食其力的人，同时又具有隐者身分。我们知道，柳宗元在当时政治上受到相当严重的挫折，被贬到永州来做官，他同当时当权的封建统治集团显然是有矛盾的，对唐代当时的社会黑暗自然也有不满情绪。这样，他的思想就比较容易向往于隐者的生活。把渔翁当作歌咏的对象，正反映出他不甘心跟当时的封建统治集团同流合污的心情，同时对自食其力的隐逸生活也表示很羡慕。这是一方面。再有一方面，则是柳宗元被贬到永州以后，精神上受到很大刺激和压抑，于是他就借描写山水景物，借歌咏隐居在山水之间的渔翁，来寄托自己清高而孤傲的情感，抒发自己在政治上失意的郁闷苦恼。因此，柳宗元笔下的山水诗有个显著的特点，那就是把客观境界写得比较幽僻，而诗人主观的心情则显得比较寂寞，有时甚至不免过于孤独，过于冷清，不带一点人间烟火气。这显然同他一生的遭遇和他整个思想感情的发展变化是分不开的。

这首《江雪》，诗人只用了二十个字，就把我们带到一个幽静寒冷的境地。呈现在读者眼前的，是这样一幅图画：在下着大雪的江面上，一叶孤舟，一个老渔翁，独自在寒冷的江心垂钓。诗人向读者展示的，是这样一些内容：天地之间是如此纯洁而寂静，一尘不染，万籁无声；渔翁的生活是如此清高，渔翁的性格是如此孤傲。这正是柳宗元由于憎恨当时那个一天天在走下坡路的唐代社会而创造出来的一个幻想境界。然而，对于今天的读者来说，这个

幻想境界毕竟不免使人感到太孤单、太寂寞了，这位“独钓寒江雪”的老渔翁，比起陶渊明的《桃花源记》里的人物，恐怕还要显得虚无缥缈，远离尘世。这也就是说，诗人的理想世界离开现实生活实在太远了。因此，这首小诗，既能说明柳宗元的山水诗的艺术特色，同时也反映了诗人思想感情上比较严重的局限。

这首诗所以给人以深刻而鲜明的印象，是同诗人的艺术匠心分不开的。诗人所要具体描写的本极简单，不过是一条小船，一个穿蓑衣戴笠帽的老渔翁，在大雪的江面上钓鱼，如此而已。可是，为了突出主要的描写对象，诗人竟不惜用占了一半字数的篇幅去描写它的背景，而且使这个背景尽量广大寥廓，几乎到了浩瀚无边的程度。背景越广大，主要的描写对象就越显得突出。首先，诗人用了“千山”和“万径”这两个词儿，目的是为了给下面两句的“孤舟”和“独钓”的画面作陪衬。没有“千”、“万”两字，下面的“孤”、“独”两字也就平淡无奇，没有什么感染力了。其次，山上有鸟飞，路上有人走，这本来是极平常的事，也是最一般化的形象。可是，诗人却把它们放在“千山”、“万径”的下面，再加上一个“绝”和一个“灭”字，这就把最常见的、最一般化的动态，一下子给变成极端的寂静，绝对的沉默，形成一种不平常的景象。因此，下面两句原来是属于静态的描写，由于摆在这种绝对幽静、绝对沉寂的背景之下，倒反而显得玲珑剔透，有了生气，在画面上浮动起来，活跃起来了。也可以这样说，前两句本来是陪衬的远景，照一般理解，只要勾个轮廓也就可以了，不必费很大气力支精雕细刻。可是，诗人却恰好不这样处理。他所谓的“千山”，意思是说每一座山，包括看得见的山和看不见的山；所谓“万径”，实际是指每一条路，包括所有山里的所有的路；而所谓“鸟飞绝”、“人踪灭”，是说连一只鸟的影子，连一个人的脚印都找不到。这好像拍电影，用放大了多少倍的特写镜头，把属于背景范围的每一个角落都交代得、反映得一清二楚。写得越细致具体，就越显得夸张概括。而后面的两句，本来是诗人有心要突出描写的对象，结果却使用了远距离镜头，反而把它缩小了多少倍，给读者一种空灵剔透，可望而不可即的感觉。只有这样写，才能表达作者所迫切希望展示给读者的那种摆脱世俗、超然物外的清高孤傲的思想感情。至于这种远距离感觉的形成，主要是作者把一个“雪”字放在全诗的最末尾，并且同“江”字连了起来所产生的效果。（当然，前面说过的，用“千”、“万”、“孤”、“独”做为对比的词汇出现，使得展示的画面起了扩大和缩小的作用，也产生了一定的效果。）请看，在这首诗里，笼罩一切、包罗一切的东西是雪，山上是雪，路上也是雪，而且“千山”、“万径”都是雪，才使得“鸟飞绝”、“人踪灭”。就连船篷上，渔翁的蓑笠上，当然也都是雪。可是作者并没有把这些景物同“雪”明显地联系在一起。相反，在这个画面里，只有江，只有江心，不会存雪，不会被雪盖住，而且即使雪下到江里，也立刻会变成水。然而作者却偏用了“寒江雪”三个字，把“江”和“雪”这两个关系最远的形象联系在一起，这就给人以一种比较空濛、比较遥远、比较缩小了的感觉，这就形成了远距离的镜头。这就使得诗中主要描写的对象更集中、更灵巧、更突出。因为连江里都仿佛下满了雪，连不存雪的地方看上去都充满了雪，这就把雪下得又大又密、又浓又厚的情形完全写出来了，把水天不分、上下苍茫一片的气氛也完全烘托出来了。至于上面再用一个“寒”字，固然是为了点明气候；但诗人的主观意图却是想不动声色地写出渔翁的精神世界。试想，在这

样一个寒冷寂静的环境里，那个老渔翁竟然不怕天冷，不怕雪大，忘掉了一切，专心地钓鱼，形体虽然孤独，性格却是清高孤傲，而且甚至有点凛然不可侵犯似的。这个被幻化了的、美化了的渔翁形象实际正是柳宗元本人的思想感情的寄托和写照。由此可见，这“寒江雪”三字正是画龙点睛之笔，它把全诗前后两部分给有机地联系起来，不但形成了一幅凝炼概括的图景，也塑造了渔翁的完整突出的形象。

用具体而细致的手法来摹写背景，用远距离镜头来描写主要形象，把缩小和放大，把深刻的精雕细琢和极度的夸张概括，错综地统一在一首诗里，是这首山水小诗独有的艺术特色。

（选自《诗词札丛》，北京出版社 1988 年版）

闻一多

贾岛

这像是元和长庆间诗坛动态中的三个较有力的新趋势。这边老年的孟郊，正哼着他那沙涩而带芒刺感的五古，恶毒的咒骂世道人心，夹在咒骂声中的，是卢仝、刘叉的“插科打诨”和韩愈的宏亮的嗓音，向佛老挑衅。那边元稹、张籍、王建等，在白居易的改良社会的大纛下，用律动的乐府调子，对社会泣诉着他们那各阶层中病态的小悲剧。同时远远的，在古老的禅房或一个小县的廨署里，贾岛、姚合领着一群青年人做诗，为各人自己的出路，也为着癖好，做一种阴暗情调的五言律诗（阴暗由于癖好，五律为着出路）。

老年中年人忙着挽救人心，改良社会，青年人反不闻不问，只顾躲在幽静的角落里做诗，这现象现在看来不免新奇，其实正是旧中国传统社会制度下的正常状态。不像前两种人，或已“成名”，或已通籍，在权位上有说话做事的机会和责任，这般没功名，没宦籍的青年人，在地位上职业上可说尚在“未成年”时期，种种对国家社会的崇高责任是落不到他们肩上的。越俎代庖的行为是情势所不许的，所以恐怕谁也没想到那头上来。有抱负也好，没有也好，一个读书人生在那时代，总得做诗。做诗才有希望爬过第一层进身的阶梯。诗做到合乎某种程式，如其时运也凑巧，果然溷得一“第”，到那时，至少在理论上你才算在社会中“成年”了，才有说话做事的资格。否则万一你的诗做得不及或超过了程式的严限，或诗无问题而时运不济，那你只好做一辈子的诗，为责任做诗以自课，为情绪做诗以自遣。贾岛便是在这古怪制度之下被牺牲，也被玉成了的一个。在这种情形下，你若还怪他没有服膺孟郊到底，或加入白居易的集团，那你也可算不识时务了。

贾岛和他的徒众，为什么在别人忙着救世时，自己只顾做诗，我们已经明白了；但为什么单做五律呢？这也许得再说明一下。孟郊等为便于发议论而做五古，白居易等为讲故事而做乐府，都是为了各自特殊的目的，在当时习惯以外，匠心的采取了各自特殊的工具。贾岛一派则没有那必要。为他们起见，当时最通行的体裁——五律就够了。一则五律与五言八韵的试帖最近，做五律即等于做功课，二则为拈拾点景物来烘托出一种情调，五律也正是一种标准形式。然而做诗为什么老是那一套阴霾，凛冽，峭硬的情调呢？我们在上文说那是由于癖好，但癖好又是如何形成的呢？这点似乎尤其重要。如果再明白了这点，便明白了整个的贾岛。

我们该记得贾岛曾经一度是僧无本。我们若承认一个人前半辈子的蒲团生涯，不能因一旦返俗，便与他后半辈子完全无关，则现在的贾岛，形貌上虽然是个儒生，骨子里恐怕还有个释子在。所以一切属于人生背面的，消极的，与常情背道而驰的趣味，都可溯源到早年在禅房中的教育背景。早年记忆中

坐学白骨塔，

或

三更两鬓几枝雪，一念双峰四祖心，

的禅味，不但是

独行潭底影，数息树边身，

……

月落看心次，云生闭目中，

一类诗境的蓝本，而且是

瀑布五千仞，草堂瀑布边，

……

孤鸿来夜半，积雪在诸峰，

甚至

怪禽啼旷野，落日恐行人

的渊源。他目前那时代——一个走上了末路的，荒凉，寂寞，空虚，一切罩在一层铅灰色调中的时代，在某种意义上与他早年记忆中的情调是调和，甚至一致的。惟其这时代的一般情调，基于他早年的经验，可说是先天的与他不但面熟，而且知心，所以他对于时代，不至如孟郊那样愤恨，或白居易那样悲伤，反之，他却能立于一种超然地位，藉此温寻他的记忆，端详它，摩挲它，髣髴一件失而复得的心爱的什物样。早年的经验使他在那荒凉得几乎狞恶的“时代相”前面，不变色，也不伤心，只感着一种亲切，融洽而已。于是他爱静，爱瘦，爱冷，也爱这些情调的象征——鹤，石，冰雪。黄昏与秋是传统诗人的时间与季候，但他爱深夜过于黄昏，爱冬过于秋。他甚至爱贫，病，丑和恐怖。他看不出

鸚鵡惊寒夜唤人

句一定比

山雨滴楼鹞

更足以令人关怀，也不觉得

牛羊识僮仆，既夕应传呼，

较之

归吏封宵钥，行蛇入古桐

更为自然。也不能说他爱这些东西。如果是爱，那便太执著而邻于病态了。（由于早年禅院的教育，不执著的道理应该是他早已懂透了的）他只觉得与它们臭味相投罢了。更说不上好奇。他实在因为那些东西太不奇，太平易近人，才觉得它们“可人”，而喜欢常常注视它们。如同一个三棱镜，毫无主见的准备接受并解析日光中各种层次的色调，无奈“世纪末”的云翳总不给他放晴，因此他最热闹的色调也不过

杏园啼百舌，谁醉在花傍！

……

身事岂能遂？兰花又已开，

和

柳转斜阳过水来

之类。常常是温馨与凄清揉合在一起，

芦苇声兼雨，菱荷香绕灯，

春意留恋在严冬的边缘上，

旧房山雪在，春草岳阳生。

他瞥见的“月影”偏偏不在花上而在“蒲根”，“楼鸟”不在绿杨而在“棕花上”。是点荒凉感，就逃不脱他的注意，那怕琐屑到

湿苔粘树瘦。

以上这些趣味，诚然过去的诗人也偶尔触及到，却没有如今这样大量的，彻底的被发掘过，花样，层次也没有这样丰富。我们简直无法想像他给与当时人的，是如何深刻的一个刺激。不，不是刺激，是一种酣畅的满足。初唐的华贵，盛唐的壮丽，以及最近十才子的秀媚，都已腻味了，而且容易引起一种幻灭感。他们需要一点清凉，甚至一点酸涩来换换口味。在多年的热情与感伤中，他们的感情也疲乏了。现在他们要休息。他们所熟习的禅宗与老庄思想也这样开导他们。孟郊、白居易鼓励他们再前进。眼看见前进也是枉然，不要说他们早已声嘶力竭。况且有时在理论上就释道二家的立场说，他们还觉得“退”才是正当办法。正在苦闷中，贾岛来了，他们得救了，他们惊喜得像发现了一个新天地，真的，这整个人生的半面，犹如一日之中有夜，四时中有秋冬，——为什么老被保留着不许窥探？这里确乎是一个理想的休息场所，让感情与思想都睡去，只感官张着眼睛往有清凉色调的地带涉猎去。

叩齿坐明月，搢颐望白云，

休息又休息。对了，惟有休息可以驱除疲惫，恢复气力，以便应付下一场的紧张。休息，这政治思想中的老方案，在文艺态度上可说是第一次被贾岛发现的。这发现的重要性可由它在当时及以后的势力中窥见。由晚唐到五代，学贾岛的诗人不是数字可以计算的，除极少数鲜明的例外，是向着词的意境与词藻移动的，其余一般的诗人大众，也就是大众的诗人，则全属于贾岛。从这观点看，我们不妨称晚唐五代为贾岛时代。他居然被崇拜到这地步：

李洞……酷慕贾长江，遂铜写岛像，戴之巾中，常持数珠念贾岛佛。人有喜贾岛诗者，洞必手录岛诗赠之，叮咛再四曰：“此无异佛经，归焚香拜之。”（《唐才子传》九）

南唐孙晟……当画贾岛像，置于屋壁，晨夕事之。（《郡齐读书志》十八）

上面的故事，你尽可解释为那时代人们的神经病的象征，但从贾岛方面看，确乎是中国诗人从未有过的荣誉，连杜甫都不曾那样老实的被偶像化过；你甚至说晚唐五代之崇拜贾岛是他们那一个时代的偏见和行动，但为什么几乎每个朝代的末叶都有回向贾岛的趋势？宋末的四灵，明末的钟谭，以至清末的同光派，都是如此。不宁惟是。即宋代江西派在中国诗史上所代表的新阶段，大部分不也是从贾岛那分遗产中得来的赢余吗？可见每个在动乱中灭毁的前夕都需要休息，也都要全部的接受贾岛，而在平时，也未当不可以部分的接受他，作为一种调济，贾岛毕竟不单是晚唐五代的贾岛，而是唐以后各时代共同的贾岛。

（原载昆明《中央日报·文艺》第18期）

宋方岳《深雪偶谈》“贾闻仙……同时喻鳧，顾非熊，继此张乔，张蠙，李频刘得仁，凡晚唐诸子，皆于纸上北面，随其所得深浅，皆足以终其身而名后世。”

周振甫

李商隐诗的艺术特色浅谈

李商隐是晚唐诗人中的一大家，具有多样化的风格。沈德潜在《唐诗别裁》的七古里选了他的《韩碑》一篇，称：“晚唐人古诗，秾鲜柔媚，近诗余矣。即义山七古，亦以辞胜。独此篇意则正正堂堂，辞则鹰扬凤翮。在尔时如景星庆云，偶然一见。”极力推重。其实，《韩碑》诗是商隐摹仿韩愈的诗，像“帝得圣相相曰度，贼斫不死神扶持”，“表曰臣愈昧死上，咏神圣功书之碑。”这些就是仿照韩愈的以文为诗。诗中称“文成破体书在纸”，韩愈的《平淮西碑》是破坏了当时流行的文体，所以《韩碑》诗也破坏了当时流行的诗体，仿效韩愈的诗体。这样的风格是仿效别人的，不能代表商隐诗的艺术特色。

商隐反映民生疾苦的诗，被推重的有《行次西郊作一百韵》。诗中写商隐在文宗开成二年（837）十二月从兴元（今陕西南郑）回长安，路中所见农村的荒凉景象，人民的痛苦，阐述了唐朝从开元以来的政治败坏。纪昀评为：“亦是长庆体，而气格苍劲，则胎息少陵，故衍而不平，质而不俚，虽未敢遽配《北征》，然自在《南山》以上。”这首诗开头“蛇年建丑月，我自梁还秦。”同杜甫《北征》诗的写法相似。反映民生疾苦，也仿效杜甫的写法。这首诗虽很有名，但它的风格仿效杜甫，还不是商隐独具的风格。

商隐《宫中曲》：“云母滤宫月，夜夜白于水。赚得羊车来，低扇遮黄子。”写得极为工细浓艳。又《海上谣》：“桂水寒于江，玉兔秋冷咽。海底觅仙人，香桃如瘦骨。”想象奇特。朱彝尊批：“诸诗多类李长吉作。”这些诗奇情幻想，是仿效李贺诗的，也不能显示商隐诗的艺术特色。

《蔡宽夫诗话》：“王荆公晚年亦喜义山诗，以为唐人知学老杜而得其藩篱者，惟义山一人而已。每诵其‘雪岭未归天外使，松州犹驻殿前军’，‘永忆江湖归白发，欲回天地入扁舟’，与‘池光不受月，暮气欲沉山’，‘江海三年客，乾坤百战场’之类，虽老杜无以过也。”这是说商隐学习杜甫的律诗。在这些律诗里面，是不是只是学习杜甫，有没有商隐自己的特色呢？《何义门读书记》：“晚唐中，牧之、义山俱学子美。牧之豪健跌宕，不免过于放，学者不得其门而入，未有不入于江西派者；不如义山顿挫曲折，有声有色，有情有味，所得为多。”何焯认为商隐这一类诗，顿挫曲折，有声色，有情味。那末还是有他的特色的。胡震亨《唐音癸签》引杨慎说：“世人但称义山巧丽，俗学只见其皮肤耳，高情远意，皆不识也。”特别指出他的高情远意。把这些话结合起来看，商隐的律诗，有些受杜甫影响的，自有他的特色，就是顿挫曲折，有声色，有情味，有高情远意，这些自成为商隐的诗，不同于仿效杜甫诗。这是商隐诗的艺术特色之一。

这样的诗，如《安定城楼》：“迢递高城百尺楼，绿杨枝外尽汀州。贾生年少虚垂泪，王粲春来更远游。永忆江湖归白发，欲回天地入扁舟。不知腐鼠成滋味，猜意鹖雏竟未休。”这首诗，从百尺高楼，转到贾生垂泪，王粲伤怀，又转到欲回天地的豪情壮志，最后又藐视功名如腐鼠，正是顿挫曲折，有声有色。但高情远意，尤不可及。朱彝尊批：“第六句尤奇，后人岂但不能作，且不能解。”既有欲旋乾转坤的伟大抱负，又想到功成身退，入扁舟归隐江湖。这样的高情远意是商隐的，不是杜甫的。杜甫写的是“终年

忧黎元，叹息肠内热”，不同于商隐的“欲回天地入扁舟”。这里有商隐的特色。

再像《落花》：“高阁客竟去，小园花乱飞。参差连曲陌，迢递送斜晖。肠断未忍扫，眼穿仍欲归。芳心向春尽，所得是沾衣。”何焯批：“起得超忽，连落花，看得有意。结亦双关。一结无限深情，得字意外巧妙。”这首诗既是写落花，又限于写落花，从落花引起情思，联系高阁客去，反映寂寞的心情。加上“迢递送斜晖”，在春尽时看落花，送夕阳，联系身世之感，因而肠断，写出无限情思。加上望眼欲穿，芳心向尽，千万种情意含蓄不露，所以写得曲折顿挫，有高情远意，成了商隐的诗，反映了商隐的情思。

《蝉》更其显出这方面的艺术成就。“本以高难饱，徒劳恨费声。五更疏欲断，一树碧无情。薄宦梗犹泛，故园芜已平。烦君最相警，我亦举家清。”纪昀批：“前四句写蝉即自喻，后四句自写仍归到蝉，隐显分合，章法可玩。”朱彝尊批：“第四句更奇，令人思路断绝，三四一联，传神空际，超超玄著，咏物最上乘。”在五更天蝉鸣声已稀疏欲断，但“一树碧无情”，树还是不理解它的悲苦。这两句正写他自己向令狐绹陈情，已经力竭声嘶，令狐绹还是不予理会，表面咏物，实是抒情，而设想奇特，对无情的树而怪它无情，实有寓意，所以是咏物最上乘。蝉困难饱而鸣，树却无情自碧；蝉不为人而鸣，人却说蝉鸣相警，归结到“举家清”，呼应“高难饱”，暗示自己处境虽极困苦，还是保持自己的清贫高洁。像这样既是切合咏蝉，又是结合身世。顿挫曲折，有声色，又是表达自己的高情远韵，这就自成为商隐诗的艺术特色之一。

商隐诗的另一艺术特色，是情致缠绵，有百宝流苏的绮丽，有千丝织网的细密，有行云流水的空明，使读者回肠荡气，不能自己。至于思深意远，同上一类是一致的。这种艺术上的特色，是李白、杜甫、白居易，直到王维、李贺、杜牧，不论是唐代的伟大诗人，还是各个时代有艺术特色的杰出诗人所没有的。商隐在这方面另外开辟一个境界，丰富了唐代诗歌的艺术成就。刘熙载《艺概》说：“诗有借色而无真色，虽藻绘实死灰耳。李义山却是绚中有素，敖器之谓其绮密瓌妍，要非适用，岂尽然哉？”这是说商隐诗有真色，即活色生香，绮密瓌妍。叶星期《原诗》说：“李商隐七绝，寄托深而措辞婉，可空百代，无其匹也。”措辞婉就是情致缠绵。“可空百代”，就是指出这种风格不光在唐代是商隐所独有的，就是其他各代也是罕有的。代表这种风格的是《无题》诗。

《无题》：“相见时难别亦难，东风无力百花残。春蚕到死丝方尽，蜡炬成灰泪始干。晓镜但愁云鬓改，夜吟应觉月光寒。蓬山此去无多路，青鸟殷勤为探看。”纪昀批：“此亦感遇之作。”这首诗除了“蓬山”“青鸟”以外，没有用典。就是“蓬山”“青鸟”也是大家极熟悉的，不是什么生僻的典故。在商隐诗里，“蓬山”是有特殊含意的。冯浩注：“蓬山，唐人每以比翰林仙署。”“蓬山此去无多路”，商隐希望令狐绹推荐他进入翰林院，以商隐的才华，以令狐绹的地位尊崇，本来是可以办到的，所以说“无多路”。由于令狐绹的无情，商隐屡屡向他陈情，不蒙采纳，但他还是“春蚕到死丝方尽，蜡炬成灰泪始干”，在春蚕未死以前还在吐丝，始终在向令狐绹陈情；在蜡炬成灰以前始终在垂泪，真是情致缠绵到了极点。由于令狐绹入相，礼绝百僚，商隐要求一见也极难，所以是“相见时难”。正因为相见之难，所以一见以后希望他能体察衷情，所以也难于作别。但令狐绹不肯援手，正像

东风无力，使自己到处飘零，像百花的零落。他这种固结不解的感情，从早到晚，晓愁夜吟。像这样情深意远，缠绵悱恻的诗，不知感动了多少读者。这样不讲求用典，而清丽独绝，比喻生新，戛戛独造，是唐代诗歌中独具的风格。

再如《锦瑟》，以诗的首两字命题，实际也是无题诗。“锦瑟无端五十弦，一弦一柱思华年。庄生晓梦迷蝴蝶，望帝春心托杜鹃。沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟。此情可待成追忆，只是当时已惘然。”《义门读书记》：“亡友程湘衡谓此义山自题其诗以开集首者，次联言作诗之旨趣，中联又自明其匠巧也。”这首诗列在宋本《义山集》的第一篇，具有代替自序作用，说明自己的诗用思深远，情思缠绵，艺术精工。“一弦一柱思华年”，是追念生平。庄生晓梦化为蝴蝶，“栩栩然蝶也”，栩栩是自得之貌，是反映一生中适意的感情。望帝春心，表达哀怨，是抒写一生中幽怨的感情。结合追忆此情，当时已经惘然，更是不胜怅惘。正写情思的深远。他的诗艺术精工，如沧海月明，月满则珠圆，如蓝田日暖，良玉生烟。钱钟书先生以为“不曰‘珠是泪’，而曰‘珠有泪’，以见虽化珠圆，仍含泪热，已成珍玩，尚带酸辛，具宝质而不失人气；‘暖玉生烟’，此物此志，言不同常玉之坚冷。盖喻己诗虽琢磨精莹，而真情流露，生气蓬勃，异于雕绘夺情，工巧伤气之作”（《诗词例话》19页）。具有文彩绮丽，思致精微的特色。

代表这种风格的诗，还有用作讽刺的，像《碧城二首》：“碧城十二曲阑干，犀辟尘埃玉辟寒。阆苑有书多附鹤，女床无树不栖鸾。星沉海底当窗见，雨过河源隔座看。若是晓珠明又定，一生长对水晶盘。”这首诗用开头两字作题，实际上是另一类无题诗。何焯批：“《统签》此似咏其时贵主事。唐初公主多自请出家，与二教（道、佛）人媿近。商隐同时如文安、浔阳、平恩、邵阳、永嘉、永安、义昌、安康诸主，皆先后丐（求）为道士，筑观在外。史即不言他丑，于防闲复行召入，颇著微词。咏诗中萧史一联及引用董偃水晶盘故事，大旨已明，非止为寻常闺阁写艳也。”这里讲的萧史一联，即第二首“不逢萧史休回首，莫见洪崖又拍肩。”萧史是秦穆公女弄玉的丈夫，后来同弄玉两人一起成仙。萧史暗指道家，成仙暗指唐公主出家，出家而有丈夫，正指公主与道士的暧昧关系。洪崖也是仙人。董偃水晶盘故事，即第一首“若是晓珠明又定，一生长对水晶盘。”《三辅黄图》：“董偃以玉晶为盘，贮冰于膝前。玉晶，千涂国所贡，武帝以赐偃。”董偃是馆陶长公主所宠幸的用人，暗指出家公主所媿近的人。诗里用这两个典故来暗示讽刺唐朝出家的公主。碧城是仙家居处，正比公主住的道观。犀辟尘埃指辟尘犀的犀角，可以作簪梳，尘不染发；玉辟寒指一种暖寒，可以除去寒气。这两样都是宝物，非世人所有。正指公主所用的都是宝物。有书附鹤，指鹤书，仙家教鹤送信，指公主与道士通信。女床栖鸾，女床山上栖鸾，指公主与道士媿近。“星沉海底当窗见”，指公主的道观在山上，而道士的道观在山下，当窗可望。“雨过河源隔座看”，雨指神女暮为行雨，正指公主，隔座可看，正指道士在下面可以相望。这首诗的特点，写得辞藻纷披，工丽之极，有百宝流苏的绮丽，有千丝织网的细密，用意婉曲，讽刺深刻。

总的看来，商隐的无题诗，包括取首两字为题的也属无题的，是有他独具的风格的。这种风格的诗，以《无题》诗的“相见时难”诸作为最高，含意深远，用情真挚，使人荡气回肠，并不多用典故，而形象鲜明，像“春蚕到死”一联。这样的诗，后来仿效的也很难企及。其次，像《锦瑟》、《碧

城》，用典较多，但浓丽芊绵，思深意远，也属于这一类。

商隐诗的风格独具特色，第三当数他的咏物诗。它不同于上面指的属于第一类的像《落花》、《蝉》，那是感怀与咏物的结合，借物以抒情，风格极高的。这里指的专写咏物。它的风格特点，是错采镂金，镶金嵌玉，朱碧相映，珠玉交辉，使人目迷神眩，不可逼视，即以用典取胜。如《牡丹》：“锦帟初思卫夫人，绣被犹堆越鄂君。垂手乱翻雕玉佩，折腰争舞郁金香。石家蜡烛何曾剪，荀令香炉可待熏。我是梦中传彩笔，欲书花叶寄朝云。”何焯批：“非牡丹不足以当之。起联生气涌出，无复用事之迹。”纪昀批：“八句八事，一气涌出，不见骘绩之迹。若此亦何恶于用事哉？”这是一首咏牡丹的诗，并没有什么寓意。它的好处，就是善用比喻，他把牡丹比做贵妇人，像卫国的南子那样的华贵，锦帟初卷，看到贵妇人的出来。这是写盛开的牡丹花。再像鄂君用绣被来盖着美貌的越国姑娘，写初开的牡丹花。垂手乱翻，折腰争舞，写风中摇动的牡丹花。雕玉佩是白牡丹；郁金香是有彩色的牡丹。石家蜡烛，是夜里燃烛来欣赏牡丹。荀令香炉，指牡丹花的香气。梦中彩笔，要用富有文彩的笔来描绘牡丹寄给神女，正指牡丹的美可比仙女。这里写了各种牡丹花，有华贵的，有娇羞的，有各种色彩的，有静态的，有动态的，在读者面前展出一幅牡丹图。在作者的笔下，这幅牡丹图里的牡丹，都化成美妇或美女，化成舞女，写出她们的美艳和舞姿，刻划她们的美的形貌和姿态。这样咏物，确实是很少见的，是有它的特色的。

又像《泪》：“永巷长年怨绮罗，离情终日思风波。湘江竹上痕无限，岷首碑前洒几多。人去紫台秋入塞，兵残楚帐夜闻歌。朝来灞水桥边问，未抵青袍送玉珂。”朱彝尊批：“（冯）定远云：‘八句七事，律之变也。’予谓不然。若七事平列，则通首皆是死句，落韵未抵二字亦转不下矣。此是以上六句兴下二句也。”纪昀批：“六句六事，皆非正意，只于结句一点，运格绝奇，但体太卑耳。”何焯批：“岷首、湘江，生死之感也；出塞楚歌，绝域之悲、天亡之痛也。凡此皆伤心之事，然岂若灞水桥边，以青袍寒士而送玉珂贵客，尤极可悲可痛乎？前皆借事为词，落句方结出本意。”这首诗咏泪，同咏牡丹一样，用了许多故事。从这些故事中间，看到各种各样的泪。有的是关在深宫长巷里的妇女的泪，有的是在外飘泊的客人思家的泪；有的像舜的二妃因舜死而洒在湘竹上的泪，有死别的悲痛；有的像羊祜在岷首碑前想到人生易逝、声名难留的悲而掉泪；有的像昭君出塞的泪，有的像英雄未路的泪，最后一转，说都不如寒士送贵客的泪。这首诗展出了一幅各种各样人物的洒泪图，正像江淹《恨赋》那样描写各种恨事。作者的用意是在突出寒士送贵客的泪，但他展现在读者眼前的，还是各种洒泪图，看到社会上的各种恨事。这首诗的意义当在这里。这样咏物，也有他的特色。

李商隐诗的风格特点，当然不限于以上这三种。像他的咏史诗、感事诗也有特色，但最突出的当推以上这三种。这里讲的，还不够深入。对商隐诗的风格特点，还有待于作进一步的探索。

（原载《社会科学战线》1982年第1期）

周汝昌

李商隐诗二首赏析

锦 瑟

锦瑟无端五十弦，一弦一柱思华年。
庄生晓梦迷蝴蝶，望帝春心托杜鹃。
沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟。
此情可待成追忆，只是当时已惘然。

这首《锦瑟》，是李商隐的代表作，爱诗的无不乐道喜吟，堪称最享盛名；然而它又是最不易讲解的一篇难诗。自宋元以来，揣测纷纷，莫衷一是。

诗题“锦瑟”，是用了起句的头二个字。旧说中，原有认为这是咏物诗的，但近来注解家似乎都主张：这首诗与瑟事无关，实是一篇借瑟以隐题的“无题”之作。我认为，它确是不同于一般的咏物体，可也并非只是单纯“截取首二字”以发端比兴而与字面毫无交涉的无题诗。它所写的情事分明是与瑟相关的。

起联两句，从来的注家也多有误会，以为据此可以判明此篇作时，诗人已“行年五十”，或“年近五十”，故尔云云。其实不然。“无端”，犹言“没来由地”、“平白无故地”。此诗人之痴语也。锦瑟本来就有那么多弦，这并无“不是”或“过错”；诗人却硬来埋怨它：锦瑟呀，你干什么要有这么多条弦？瑟，到底原有多少条弦，到李商隐时代又实有多少条弦，其实都不必“考证”，诗人不过借以遣词见意而已。据记载，古瑟五十弦，所以玉谿写瑟，常用“五十”之数，如“雨打湘灵五十弦”，“因今五十丝，中道分宫徵”，都可证明，此在诗人原无特殊用意。

“一弦一柱思华年”，关键在于“华年”二字。一弦一柱犹言一音一节。瑟具弦五十，音节最为繁富可知，其繁音促节，常令听者难以为怀。诗人绝没有让人去死抠“数字”的意思。他是说：聆锦瑟之繁弦，思华年之往事；音繁而绪乱，怅惘以难言。所设五十弦，正为“制造气氛”，以见往事之千重，情肠之九曲。要想欣赏玉谿此诗，先宜领会斯旨，正不可胶柱而鼓瑟。宋词人贺铸说：“锦瑟华年谁与度？”（《青玉案》）元诗人元好问说：“佳人锦瑟怨华年！”（《论诗三十首》）华年，正今语所谓美丽的青春。玉谿此诗最要紧的“主眼”端在华年盛景，所以“行年五十”这才追忆“四十九年”之说，实在不过是一种错觉罢了。

起联用意既明，且看他下文如何承接。

颔联的上句，用了《庄子》的一则寓言典故，说的是庄周梦见自己身化为蝴蝶，栩栩然而飞……浑忘自家是“庄周”其人了；后来梦醒，自家仍然是庄周，不知蝴蝶已经何往。玉谿此句是写：佳人锦瑟，一曲繁弦，惊醒了

一般说法，古瑟是五十条弦，后来的有二十五弦或十七弦等不同的琴。

“思”字应变读去声。律诗中不许有一连三个平声的出现。

柱，是调整弦的音调高低的“支柱”，它把弦“架”住，却是可以移动的“活柱，把它都用胶粘住了，瑟也就“死”了。有人把“柱”注成“系弦”的柱，误。

诗人的梦景，不复成寐。迷是迷失、离去、不至等义。试看他在《秋日晚思》中说：“枕寒庄蝶去”，去即离、逝，亦即他所谓迷者是。晓梦蝴蝶，虽出庄生，但一经玉谿运用，已经不止是一个“栩栩然”的问题了，这里面隐约包涵着美好的情境，却又是虚缈的梦境。本联下句中的望帝，是传说中周朝末年蜀地的君主，名叫杜宇。后来禅位退隐，不幸国亡身死，死后魂化为鸟，暮春啼苦，至于口中流血，其声哀怨凄悲，动人心腑，名为杜鹃。杜宇啼春，这与锦瑟又有什么关联呢？原来，锦瑟繁弦，哀音怨曲，引起诗人无限的悲感，难言的冤愤，如闻杜鹃之凄音，送春归去。一个“托”字，不但写了杜宇之托春心于杜鹃，也写了佳人之托春心于锦瑟，手挥目送之间，花落水流之趣，诗人妙笔奇情，于此已经达到一个高潮。

看来，玉谿的“春心托杜鹃”，以冤禽托写恨怀，而“佳人锦瑟怨华年”提出一个“怨”字，正是恰得其真实。玉谿之题咏锦瑟，非同一般闲情琐绪，其中自有一段奇情深恨在。

律诗一过颌联，“起”“承”之后，已到“转”笔之时，笔到此间，大抵前面文情已经达到小小一顿之处，似结非结，含意待申。在此下面，点笔落墨，好像重新再“起”似的。其笔势或如奇峰突起，或如藕断丝连，或者推笔宕开，或者明缓暗紧……，手法可以不尽相同，而神理脉络，是有转折而又始终贯注的。当此之际，玉谿就写出了“沧海月明珠有泪”这一名句来。

珠生于蚌，蚌在于海，每当月明宵静，蚌则向月张开，以养其珠，珠得月华，始极光莹……。这是美好的民间传统之说。月本天上明珠，珠似水中明月；泪以珠喻，自古为然，鲛人泣泪，颗颗成珠，亦是海中的奇情异景。如此，皎月落于沧海之间，明珠浴于泪波之界，月也，珠也，泪也，三耶一耶？一化三耶？三即一耶？在诗人笔下，已然形成一个难以分辨的妙境。我们读唐人诗，一笔而能有如此丰富的内涵、奇丽的联想的，舍玉谿生实不多觐。

那么，海月、泪珠和锦瑟是否也有什么关联可以寻味呢？钱起的咏瑟名句不是早就说“二十五弦弹夜月，不胜清怨却飞来”吗？所以，瑟宜月夜，清怨尤深。如此，沧海月明之境，与瑟之关联，不是可以窥探的吗。

对于诗人玉谿来说，沧海月明这个境界，尤有特殊的深厚感情。有一次，他因病中未能躬与河东公的“乐营置酒”之会，就写出了“只将沧海月，高压赤城霞”的句子。如此看来，他对此境，一方面于其高旷皓净十分爱赏，一方面于其凄寒孤寂又十分感伤：一种复杂的难言的怅惘之怀，溢于言表。

晚唐诗人司空图，引过比他早的戴叔伦的一段话：“诗家美景，如蓝田日暖，良玉生烟，可望而不可置于眉睫之前也。”这里用来比喻的八个字，简直和此诗颈联下句的七个字一模一样，足见此一比喻，另有根源，可惜后来古籍失传，竟难重觅出处。今天解此句的，别无参考，引戴语作解说，是否贴切，亦难断言。晋代文学家陆机在他的《文赋》里有一联名句：“石韞玉而山辉，水怀珠而川媚。”蓝田，山名，在今陕西蓝田东南，是有名的产玉之地。此山为日光所照，蕴藏其中的玉气（古人认为宝物都有一种一般目力所不能见的光气）冉冉上腾，但美玉的精气远察如在，近观却无，所以可望而不可置诸眉睫之下，——这代表了一种异常美好的理想景色，然而它是不能把握和无法亲近的。玉谿此处，正是在“韞玉山辉，怀珠川媚”的启示和联想下，用蓝田玉暖给上句沧海月明作出了对仗，造成了异样鲜明强烈的对比。而就字面讲，蓝田对沧海，也是非常工整的，因为沧字本义是青色。

玉谿在词藻上的考究，也可以看出他的才华和工力。

颈联两句所表现的，是阴阳冷暖、美玉明珠，境界虽殊，而怅恨则一。诗人对于这一高洁的感情，是爱慕的、执着的，然而又是不敢亵渎、哀思叹惋的。

尾联拢束全篇，明白提出“此情”二字，与开端的“华年”相为呼应，笔势未尝闪遁。诗句是说：如此情怀，岂待今朝回忆始感无穷怅恨，即在当时早已是令人不胜怅惘了——话是说的“岂待回忆”，意思正在：那么今朝追忆，其为怅恨，又当如何！诗人用两句话表出了几层曲折，而几层曲折又只是为了说明那种怅惘的苦痛心情。诗之所以为诗者在于此，玉谿诗之所以为玉谿诗者，尤在于此。

玉谿一生经历，有难言之痛，至苦之情，郁结中怀，发为诗句，幽伤要眇，往复低徊，感染于人者至深。他的一首送别诗中说：“庾信生多感，杨朱死有情；弦危中妇瑟，甲冷想夫箏！……”则箏瑟为曲，常系乎生死哀怨之深情苦意，可想而知。循此以求，我觉得如谓锦瑟之诗中有生离死别之恨，恐怕也不能说是全出臆断。

无 题

相见时难别亦难，东风无力百花残。
春蚕到死丝方尽，蜡炬成灰泪始干。
晓镜但愁云鬓改，夜吟应觉月光寒。
蓬山此去无多路，青鸟殷勤为探看。

玉谿生的这首《无题》，全以首句“别”字为通篇主眼。江淹《别赋》说：“黯然销魂者，唯别而已矣！”他以此同领起一篇惊心动魄而又美丽的赋；而“黯然”二字，也正是玉谿此诗所表达的整体情怀与气氛。

乐聚恨别，人之常情：离亭分首，河桥洒泪，——这是古代所常见描叙的情景。离别之怀，非可易当；但如相逢未远，重会不难，那么分别自然也就无所用其魂消凄黯了。玉谿一句点破说：唯其相见之不易，故而离别之尤难，——唯其暂会之已是罕逢，更觉长别之实难分舍。

古有成语，“别易会难”，意即会少离多。细解起来，人生聚会一下，常要费很大的经营安排，周章曲折，故为甚难；而临到必须分手之时，只说得一声“珍重”，从此就要海角天涯，风烟万里了——别易之意，正谓匆促片刻之间，哽咽一言之际，便成长别，是其易可知矣。玉谿此句，实将古语加以变化运用，在含意上翻进了一层，感情绵邈深沉，语言巧妙多姿。两个“难”字表面似同，实义有别，而其艺术效果却着重加强了“别难”的沉重的力量。

下接一句“东风无力百花残”。好一个“东风无力”，只此一句，已令人置身于“闲愁万种”、“如花美眷，似水流年”的痛苦而又美丽的境界中了。

说者多谓此句接承上句，伤别之人，偏值春暮，倍加感怀。如此讲诗，不能说是讲错了。但是诗人笔致，两句关系，正在有意无意之间。必定将它扣死，终觉未免呆相。其实，诗是不好只讲“逻辑”“因果”的，还要向神韵丰姿去多作体会。盖玉谿于首句之中已经是巧运了“逻辑性”，换言之，即是诗以“意”胜了。我国古体诗歌，既忌“词障”，也忌“意障”，所以

宋代杨万里说诗必“去意”而后可，对于此旨，宜善于领会。就本篇而言，如果玉谿作诗，一味使用的是“逻辑”、“道理”，那玉谿诗的魅力就绝不会如此之迥异常流了。

百花如何才得盛开的？东风之有力也。及至东风力尽，则百卉群芳，韶华同逝。花固如是，人又何尝不然。此句所咏者，固非伤别适逢春晚的这一层浅意，而实为身世遭逢、人生命运的深深叹惋。得此一句，乃见笔调风流，神情燕婉，令诵者不禁为之击节嗟赏。

一到颌联，笔力所聚，精彩愈显。春蚕自缚，满腹情丝，生为尽吐；吐之既尽，命亦随亡。绛蜡自煎，一腔热泪，泪而长流；流之既干，身亦成烬。有此痴情苦意，几于九死未悔，方能出此惊人奇语，否则岂能道得只字？所以，好诗是才，也是情，才情交会，方可感人。这一联两句，看似重叠，实则各有侧重之点：上句情在缠绵，下句语归沉痛，合则两美，不觉其复，恳恻精诚，生死以之。老杜尝说：“笔落惊风雨，诗成泣鬼神。”惊风雨的境界，不在玉谿；至于泣鬼神的力量，本篇此联亦可以当之无愧了。

晓妆对镜，抚鬓自伤，女为谁容，膏沐不废——所望于一见也。一个“改”字，从诗的工巧而言是千锤百炼而后成，从情的深挚而看是千回百转而后得。青春不再，逝水常东，怎能不悄然心惊，而唯恐容华有丝毫之退减？留命以待沧桑，保容以俟悦己，其苦情密意，全从一个“改”字传出。此一字，千金不易。

晓镜句犹是自计，夜吟句及以计人，如我夜来独对蜡泪荧荧，不知你又如何排遣？想来清词丽句，又添几多，——如此良夜，独自苦吟，月已转廊，人犹敲韵，须防为风露所侵，还宜多加保重……。夫当春暮，百花已残，岂有月光觉“寒”之理？此寒，如谓为“心境”所造，犹落纤曲，盖正见其自葆青春，即欲所念者亦善加护惜，勿自摧残也。若以“常理”论之，玉谿下一“寒”字可谓无理已甚；若以“诗理”论之，玉谿下此“寒”字，亦千锤百炼、千回百转而后得之者矣。

本篇的结联，意致婉曲。蓬山，海上三神山也，自来以为可望而不可即之地，从无异词，即玉谿自己亦言：“刘郎已恨蓬山远”矣。而此处偏偏却说：蓬山此去无多路程。真耶？假耶？其答案在下一句已然自献分明：试遣青鸟，前往一探如何？若果真是“无多路”，又何用劳烦青鸟之仙翼神翔乎？玉谿之笔，正是反面落墨，蓬山去此不远乎？曰：不远。——而此不远者实远甚矣！

青鸟，是西王母跟前的“信使”，专为她传递音讯。只此即可证明：有青鸟可供遣使的，当然是一位女性。玉谿的这首诗，通篇的词意，都是为她而设身代言的。理解了这一点之后，再重读各句——特别是东风无力一句和颌颈两联，字字皆是她的情怀口吻、精神意态，而不是诗人自己在“讲话”，便更加清楚了。

末句“为探看”，三字恰巧都各有不同音调的“异读”，如读不对，就破坏了律诗的音节之美。在此，“为”是去声，“探”也是去声（因为在诗词中它读平声时更多，故须一加说明），而“看”是平声。“探看”不是俗语白话中的连词，“探”为主字，“看”是“试试看”的那个“看”字的意思。蓬山万里，青鸟难凭——毕竟是否能找到他面前而且带回音信呢？抱着无限的希望——可是也知道这只是一愿望和祝祷罢了。只有这，是春蚕和绛蜡的终生的期待。

(选自《诗词曲赋名作赏析》 二 ,
山西人民出版社 1985 年版)

缪钺

杜牧诗简论

一 论诗的标准

在论杜牧诗之前，我想先略谈一谈论诗的标准。

诗应当是不同于散文论著的。好诗固然要有进步的思想，健康的感情，但是还必须要有高妙的艺术，创造优美的意境、风格，具有魅力，吸读者，使他在不知不觉中感发兴起。诗可以比做酒，能使人陶醉，也可以比做花，能使人迷恋。读诗者也正如饮美酒，赏名花，要涵泳其风味，而不仅是了解其内容。一篇散文，读过之后，内容已知，就不愿再读（有高度艺术性的散文除外），但是对于好诗，甚至于一首短短的绝句诗，可以多年玩味，百读不厌。诗之所以成其为诗，不仅在于它的情思内容，还要结合它的高度艺术，因此论诗者也不能很简单的专就诗的情思内容来评价。

但是近几年中，有一些评论古人诗篇的文章，似乎专就其思想性立论。譬如只是列举诗中描写民生疾苦，揭发统治阶级罪恶，反抗封建制度，以及爱国主义、人道主义等等进步思想，便肯定它的价值。我常想，如果这样读诗，则与看散文论著又有何区别？而且以表达意思的明畅详尽来说，诗还不如散文，那么，岂不是大可以把诗取消了吗？再说，如果专就思想性而论，则凡情思相同的诗，似乎都是一样的，文学价值也是相等的，但是实际上并非如此简单。譬如南宋爱国词人，有张元干、张孝祥、辛弃疾、陆游、陈亮、刘克庄等。他们的词中痛恨南宋朝廷苟且偷安，而想驱除女真，恢复中原，在这一点上，是同样的壮怀激烈，但是各家的壮词是否风格、意境一样呢？是否文学价值相等呢？绝对不是。我就最喜欢读辛弃疾的壮词，有回肠荡气之感，其次是张元干、张孝祥、陆游之作，刘克庄的壮词已嫌直率浅薄，陈亮壮志可嘉，文章也好，而他的词实在索然寡味。固然，我个人的爱好，也许是有偏向，不足为凭。但是我想无论何人也不会因为陈亮的词同样的有爱国主义思想，于是就承认它可以与辛弃疾词媲美。

这就说明一个问题：“没有一个高度水平的艺术形式，那么，尽管作者的思想意图是何等有价值，也决不会产生真正的艺术作品的。”因此，我们论诗时，必须记住所论的是“诗”，不是散文论著，尽管思想性在诗中是很重要的，但是仍然不能中阐发它的思想性，不能只说明作者思想与意图的价值，而必须结合它的艺术性，说明诗的意境、风格、韵味，甚至于技巧方面的种种特点。

二 独创的风格

只要接触过杜牧诗的人，都会感觉到它的独创的俊爽风格，也就是刘熙载评杜牧诗时所说的“雄姿英发”。（《艺概》卷二）

黄庭坚说过：“文章最忌随人后”。凡是杰出的作家，都不肯碌碌因人，

吴乔《围炉诗话》卷一：“意喻之米，饭与酒所同出，文喻之炊而为饭，诗喻之酿而为酒。文之措词，必副乎意，犹饭之不变米形，啖之则饱也；诗之措词，不必附乎意，犹酒之变尽米形，饮之则醉也。”

西蒙诺夫：《论苏联文学问题》，译文见《光明日报》1953年5月15日。

而要自创风格。杜牧说：“某苦心为诗，本求高绝，不务奇丽，不涉习俗，不今不古，处于中间。”（《献诗启》）这是他自己说明作诗的态度。杜牧在唐朝作家中最推崇李、杜、韩、柳，他说：“李杜泛浩浩，韩柳摩苍苍。近者四君子，与古争强梁。”（《冬至日寄小侄阿宜》）而在创作方面对他直接有些影响者，似乎只有韩愈。杜牧作古文，又喜欢作长篇五言古诗，“健美富赡”有时像“押韵之文”（此两语都是沈括评韩愈诗的话），也能“横空盘硬语”，这都可能是韩愈的影响。这一点，以前论杜牧诗的人似乎还很少注意到，张戒“岁寒堂诗话”甚至于说杜牧“不工古诗”，可见他完全忽视了杜牧诗这一方面的成就。白居易的诗在中、晚唐时流传甚广，影响甚大，尤其是他那种“杯酒光景间小碎篇章”的所谓“元和体”诗。晚唐人书中说，杜牧曾批评元、白“诗体舛杂”。杜牧为友人李璘作墓志，记载李璘指责白居易诗的一段话（按这段话所指责的如“纤艳不逞”、“谣言蝶语”等等，当然指的是白居易诗中所谓“元和体”的那一部分，与白居易的讽谕诗无关），后世论者说这就是杜牧的意见，至少是杜牧所同意的。张祜的诗不为白居易所重视，而杜牧偏偏大捧张祜，称赞他“七子论诗谁似公？曹刘须在指挥中”（《酬张祜处士见寄长句四韵》），有点故意与白居易闹对立。这一件诗坛公案，究竟是怎么回事？还需要做进一步的探索，不过，杜牧诗与白居易诗趋向不同，不受白诗的影响，是肯定的。李贺诗在中唐时是异军特起，也颇影响晚唐诗人，李商隐就是受影响的一个。杜牧作《李贺集序》，称赞李贺诗种种优点，但是最后又说它“盖骚之苗裔，理虽不及，辞或过之”。所谓“理”，指诗的思想性，就是说：“骚有感怨刺怼，言及君臣理乱，时有以激发人意。”在这一方面，李贺诗是不如“离骚”的，尽管在辞采方面有独到之处。晚唐人张为作《诗人主客图序》，将李贺与杜牧都归于“高古奥逸”一类。我认为这不妥当。杜牧对李贺诗并非完全满意，他的诗与李贺也非同派。我推想，上文所引杜牧自述作诗态度之言，所谓“不务奇丽”的“奇丽”，可能是指李贺的诗风，而所谓“不涉习俗”的“习俗”，大概是指元稹、白居易风靡一时的“元和体”。所谓“不今不古，处于中间”，就是说自己不囿于时尚，不因袭古人。的确，杜牧固然不沾受白居易、李贺的影响，即便他所最推崇的李、杜、韩、柳，除去受到韩愈一些影响之外，其他也绝无因袭痕迹。他真是独往独来，即所“处于中间”，能创造自己独特的风格。但是这并不是说杜牧不接受古人的文学遗产，不过他是把它们的好处吸收融化，而用自己的精神面貌表现出来。

杜牧诗中俊爽的风格，能在峭健之中而又有风华流美之致，在晚唐是杰出的，在整个唐代诗坛中是独创的。这是杜牧平生忧国忧民的壮怀伟抱与伤春伤别的绮思柔情交织在一起，而以艺术天才表现出来的特征。

三 忧国忧民

杜牧生在晚唐内忧外患国家多事之秋，继承了他祖父杜佑作通典的经世致用之学，注意研究“治乱兴亡之迹，财赋兵甲之事，地形之险易远近，古

参看陈寅恪先生《元白诗笺证稿》附论五篇中（丁）《元和体诗》。

参看范摅《云谿友议》卷中“钱塘论”条及四库提要“樊川文集”条。

见《全唐文》卷八一七。

人之长短得失。”（《上李中丞书》）他自述志向是：“平生五色线，愿补舜衣裳。弦歌教燕赵，兰芷浴河湟。腥膻一扫洒，凶狠皆披攘。生人但眠食，寿域富农桑。”（《郡斋独酌》）这与杜甫“致君尧舜上，再使风俗淳。”“穷年忧黎元，叹息肠内热”的热情宏愿相似。杜牧主张削平藩镇，加强统一，收复河湟，巩固国防，都符合当时人民的利益。他善于论兵，注《孙子十三篇》，作《罪言》、《原十六卫》、《战论》、《守论》切中当时情事。他反对统治者的奢虐荒淫（《阿房宫赋》），而尽自己力量之所及改善人民生活（《黄州祭城隍神祈雨第二文》），解除民生疾苦（《与汴州从事书》）。杜牧可以说是承继了屈原、贾谊以来封建士大夫有抱负有气节，忧国忧民的优良传统。

杜牧尽管有这些忧国忧民的情思，但是如果没有高美的诗才表达，也不能成为杰出的诗人，因此，我们也就不能只在杜牧诗中将这些情思找出来，便算尽了评诗之能事。杜牧如何在诗中表达这些忧国忧民的思想感情呢？他有许多方法。有时直抒胸臆，慷慨激昂，用长篇五古的体裁，如《感怀诗》、《郡斋独酌》、《雪中书怀》等作皆是。（诗长不便征引）这些诗沉郁顿挫，笔力健举，与其情思内容配合恰当。一般说来，晚唐诗气格卑弱，多是律诗绝句，很少有人能作精采的长篇古诗。杜牧独善作长篇五古，除去以上所举的几篇以外，其他如《杜秋娘诗》、《张好好诗》、《李甘诗》等，都是杰作。这是承继了韩愈诗的长处，上文已经提到。但是杜牧作忧国忧民的诗，也并不千篇一律，并非总是用这种体裁、这种方法。武宗会昌中，回鹘南侵，杜牧关心国防，忧念北方边塞人民遭受扰害，他这一次不用长篇五古直抒感愤，而是作了一首七律，用比兴象征之法，出以空灵酝借之笔，觉耐人寻味。

金秋半虏弦开，云外惊飞四散哀。仙掌月明孤影过，长灯暗数声来。须知胡骑纷纷在，岂逐春风一一回？莫厌潇湘少人处，水多菰米岸莓苔。

——《早雁》

有时讽刺当时政治，不便明言，杜牧于是就用最含蓄的绝句体：

清时有味是无能，闲爱孤云静爱僧。欲把一麾江海去，乐游原上望昭陵。

——《将赴吴兴登乐游原一绝》

这首诗头两句说自己无能与爱闲静，末句思念唐太宗（昭陵是唐太宗的坟陵），暗寓不满时政之意，用笔深婉。北宋有一位士大夫，因为迁官，到任后，给皇帝上谢表云：“清时有味，白首无能”。无意中运化了这首诗的两句，结果遭到统治者的憎恶，遂被免职，可见这首诗对统治者讽刺力量之深刻了。

四 伤春伤别

人的生活是丰富的，情思是繁复的，杜牧虽然是一位议政论兵，忧国忧民的志士，但也不妨同时又是一个多情善感、倜傥不羁的才人。他颇有些风流韵事，流传人口。关于这，杜牧有一个怅惘的自白：

落魄江南载酒行，楚腰肠断掌中轻。十年一觉扬州梦，占得青楼薄倖名。

《茗溪渔隐丛话》前集卷二十三引《石林诗话》：“杜牧诗：‘清时有味是无能，闲爱孤云静爱僧。拟把一麾江海去，史游原上望昭陵。’此盖不满于当时，故未有‘昭陵’之句。江辅之谪官累年，后知虔州，谢表有云：‘清时有味，白首无能。’蔡持正为御史，引牧诗为证，以为怨望，遂复罢”。

——《遣怀》

具体的事情是哪些呢？杜牧在江西、宣城两府作幕僚时，与歌女张好好熟识，极欣赏她的歌唱；后来张好好为人作妾，几年之后，杜牧在洛阳市中重遇张好好，当垆卖酒。杜牧同情张好好俯仰由人的沦落生活，回想起以前的情谊，并联想到其他有关的朋友，作了一首长篇五古“张好好诗”。唐代扬州繁华，甲于全国。杜牧为淮南节度使府掌书记时，住在扬州，征歌逐舞，游兴甚豪，而最钟情于一个幼小的妓女。后来离开扬州时，作了两首诗送给她：

娉婷袅袅十三余，豆蔻梢头二月初。春风十里扬州路，卷上珠帘总不如。
多情却似总无情，惟觉樽前笑不成。蜡烛有心还惜别，替人垂泪到天明。

——《赠别》二首

至于湖州女子的故事，《太平广记》卷二七三“杜牧”条引《唐阙文》曾记载之，所谓《唐阙文》，疑即《唐阙史》之误，但内容与今本《唐阙史》又颇有出入。其中所记情事有些与杜牧行迹及史事不合，或不免附会之处，然按杜牧生平为人看来，这种事倒也颇有可能。据说，杜牧曾游湖州，欣赏一位十余岁的女子，跟她母亲约定：“待我十年，不来然后嫁。”并以重币结之。十四年后，杜牧来作湖州刺史，女子已嫁，并生三子。杜牧找她母亲来询问，她母亲说：“你约期十年，十年不来，所以出嫁。”杜牧自知爽约理亏，送了她们许多礼物，赋诗自伤：

自是寻春去较迟，不须惆怅怨芳时。狂风落尽深红色，绿叶成阴子满枝。

——《叹花》

唐朝诗人恋爱的对象多半是妓女、女道士及贫寒家女子，（高门世族的女子要谨守礼教，不易与男子自由往还。）尤其与妓女往来最多，这是当时风气。杜牧虽然不能如欧阳詹用情的精诚专一，但也不像元稹的轻薄，他的诗中所表现的情感还是相当的真挚温厚，对待她们像朋友一样，并无狎褻玩弄之意。他作这一类爱情诗，多是用他所最擅长的绝句体，在缠绵悱恻之中，仍有英爽俊拔之致。李商隐《杜司勋》诗：“刻意伤春复伤别，人间惟有杜司勋。”（这时杜牧正作司勋员外郎，故称“杜司勋”。）就是欣赏杜牧诗的这一特长。

五 抑郁与旷达

晚唐宦官专政，朋党倾轧，政治是浊乱的，有正义感的士大夫常受到挫折。杜牧性情刚直，不肯苟合取容，所以他虽然出身高门，又是少年科第，而一生在政治上并不得意，经常是“愤悱欲谁语，忧愠不能持。”（《雪中书怀》武宗会昌初，杜牧被宰相李德裕排挤，出为外州刺史，七年之中，换了黄州、池州、睦州三个地方。有一次，他用凄惋的调子唱出忧伤抑郁的情怀：

淮阳多病偶求欢，客袖侵霜与烛盘。砌下梨花一堆雪，明年谁此凭栏干？

——《初冬夜饮》

但是杜牧终究是有豪情胜概的人，不能总是忧伤憔悴，所以有时又豪放旷达，看开一切：

参看《全唐文》卷八一七黄璞《欧阳行周传》及石印本《全唐诗》卷十八孟简咏欧阳行周事。

江涵秋影雁初飞，与客携壶上翠微。尘世难逢开口笑，菊花须插满头归。但将酩酊酬佳节，不用登临恨落晖。古往今来只如此，牛山何必独沾衣！

——《九日齐山登高》（按齐山在池州）

这两类的诗实际上是一致的，都是在封建社会中有才能有正义感而受到抑制者，所发出的曲折的反抗之音。

六 绝句与律诗

杜牧虽然也善作长篇五古，但是他的诗最为后人所传诵者似乎还是绝句，其次是律诗。绝句与律诗虽然只有短短的四句或八句，但是唐代诗人善于运用这两种诗体，大含细入，变化无方，创造出无数传诵千载的名篇佳什。晚唐时，在这方面最擅胜场的当推杜牧与李商隐。李商隐少时曾摹李贺体，其后运用李贺古诗中象征之法以律诗，去其奇诡而变为凄美芳悱，遂为律诗开一新境界；而杜牧则将其雄姿英发融于薄物小篇，他的律诗在俊爽拗峭之中见出风神韵致。前面已经举出他的“早雁”与“九日齐山登高”两律，都是佳作，现在再举一首：

六朝文物草连空，天淡云闲今古同。鸟去鸟来山色里，人歌人哭水声中。深秋帘幕千家雨，落日楼台一笛风。惆怅无因见范蠡，参差烟树五湖东。

——《题宣州开元寺水阁阁下宛溪夹溪居人》

至于李商隐的绝句，论者谓其“寄托深而措辞婉”。（叶燮语）杜牧的绝句，言情写景，浑融精炼，而音节响亮，风神摇曳，并且也还是透露一种英爽的气概。前面已经举出好几首，现在再选录几首，都是脍炙人口的：

烟笼寒水月笼沙，夜泊秦淮近酒家。商女不知亡国恨，隔江犹唱后庭花。

——《泊秦淮》

青山隐隐水迢迢，秋尽江南草未凋。二十四桥明月夜，玉人何处教吹箫？

——《寄扬州韩绰判官》

两竿落日溪桥上，半缕轻烟柳影中。多少绿荷相倚恨，一时回首背西风！

——《齐安郡中偶题》

总之，我们读李商隐的诗，如同吃带酒味的葡萄，含咀津液，令人心醉，而论杜牧的诗，则如啖哀梨，甘脆适口，使人神爽，他们两位诗人确是异曲而同工。

七 小结

上面已经简略说明杜牧诗的种种特征与优点。（当然，杜牧诗集中也不免有极少数的庸俗之作与酬应之篇。）不过，杜牧并没有作过描写民生疾苦之诗，如杜甫的“三吏”、“三别”与白居易的“秦中吟”、“新乐府”之类，是不是因此它就欠缺人民性呢？不然。因为文学中所谓人民性，内容是丰富的，绝不能把人民性只看做是人民生活的描写，而杜甫、白居易之所以伟大，也不专在于他们曾写过“三吏”、“三别”、“秦中吟”、“新乐府”等诗篇。我们反对今日文学创作中的公式化与千篇一律，那么，我们衡量古

详拙著《诗词散论》中的《论李义山诗》，开明书店1948年版。

季摩菲耶夫：《文学概论》，查良铮译本，第168页。

代作家也不应该用公式化与千篇一律的标准；我们今日提倡“百花齐放”、“百家争鸣”，那么，我们也应该使古代作家能够百花齐放，百家争鸣。所以我认为杜牧应当被肯定是一位杰出的诗人。

杜牧在文学上的主要成就固然是诗，但是他还有其他方面的长处。杜牧的古文，“纵横奥衍”，笔力健举，最为北宋古文大家欧阳修所激赏，而文章中的内容，多关于国计民生，有很好的思想性与史料价值。洪亮吉《北江诗话》曾说，“有唐一代诗文兼擅者，惟韩、柳、小杜三家”。中、晚唐诗人渐采用民间曲子作词，然多是短调，即所谓小令，而杜牧曾作《八六子》词，全首九十字，是第一个采用民间曲子中长调作词，也就是第一个作慢词的人。杜牧又工于书法，他手写的《张好好诗》真迹流传于今日，去年已由收藏家张伯驹先生捐献给人民政府。清代叶奕苞称赞“牧之书潇洒流逸，深得六朝人风韵”。总之，由以上所论述的看来，我们对于这位忧国忧民、伤春伤别而又多才多艺的古典作家杜牧，应当在中国文学史中给予他相当高的地位。

（原载《光明日报》1957年6月23日）

参看费昶《梁谿漫志》卷六“唐藩镇传叙”条。

叶奕苞《金石录补》卷二十二“唐杜牧之赠张好好诗”条。

诗备众体全 格律尚谨严

杨贵妃晓日荔枝香

林庚

唐诗的格律

唐代是中国古典诗歌最繁荣的时期，以中国古代文学语言——也就是文言——为基础的诗歌形式，到唐代也发展到非常完备的阶段。五古、七古，五律、七律，五绝、七绝，是这一时期的主要形式，这也就是所谓五七言的时代。属于上古时期的四言的形式，这时只偶然在乐府里出现。唐代的乐府基本上也是五七言的，四言只是一种余波而已。例如古乐府《独漉篇》，原本是四言的：

独漉独漉，水深泥浊；泥浊尚可，水深杀我。

到了李白的《独漉篇》就变成了五言：

独漉水中泥，水浊不见月；不见月尚可，水深行人没。

可是李白的《独漉篇》中也还有一部分四言的诗句，例如：

罗帷舒卷，似有人开；明月直入，无心可猜。

这也是李白的名句，可见四言的形式到了唐代并非就不能产生优秀的作品；然而这到底是一种例外的情况，而且整篇的四言诗也到底是难于出现了。至于四言诗之后的《楚辞》形式，在唐代也偶然出现，例如王维的《鱼山神女祠歌》、《登楼歌》、《赠徐中书望终南山歌》等都是名篇，所采用的正是《九歌》的形式，其中《赠徐中书望终南山歌》是一首短诗，现在引在这里：

晚下兮紫微，帐坐事兮多违；驻马兮双树，望青山兮不归。

通过这些，又仿佛《楚辞》的形式忽然活跃起来，而事实上这也都只是一些偶然的例外而已。我们知道有这些例外的现象，也就更知道五七言的以压倒的优势成为唐诗的主要形式，并不是由于禁止其他形式的出现，而正是百花齐放自由竞赛的结果。诗人们普遍地选择了五七言形式，而且创造性地丰富了充实了这个形式，这乃是诗歌发展规律上的自然趋势。

五七言的形式到了唐代，有了古体、绝句、律诗（通常即指八句的律体诗）等体裁。此外，还有不很发达的五言长律，一般又叫做排律，这一体裁实际上是齐梁诗歌的残余。齐梁时代重骈俪，诗歌常是每两句构成对子，一直这样对下去（末后两句可除外）。这到了唐代就变成了长律，所不同的是齐梁时代还没完全掌握平仄的规律，所以这方面是不甚严格的。可是我们都知道唐诗对于齐梁以来的诗歌是批判接受的，从内容到形式都要求比齐梁更自然，更雄健。因此，这种完全脱胎于齐梁的较为文弱的长律，在唐代除了应试或应制外是不发达的，或者说几乎没产生什么优秀的作品。唐诗的主要成就，是古体、绝句和律诗。

先说律诗，这是在形式上比较复杂的一种体裁，它分为五律和七律，是一种通体五言或七言而格律谨严的八句诗（或说八行诗）；古典诗歌由于每一诗句的节奏极明显，写起来用不着分行，实际上每一句就是一个完整的诗行。这八句诗的结构分为两个部分，中间四句是骈偶句，必须用对仗，首尾四句是不必用对仗的，当然如果自然而然对上了也是可以的。杜甫的《春日忆李白》：

白也诗无敌，飘然思不群；清新庾开府，俊逸鲍参军。渭北春天树，江东日暮云；何时一

樽酒，重与细论文。

这里我们如果把首尾四句连起来念，“白也诗无敌，飘然思不群。何时一樽酒，重与细论文。”往往就正是这首诗鲜明的主题，而中间四句偶句则是丰富这个主题的；前者仿佛是骨干，后者仿佛是肌肉或枝叶。律诗中写景的名句因此往往多出在这里，这种律诗之所以比长律好，就在于长律的偶句太多，往往产生肌肉或枝叶太多的现象，而律诗则分配得恰好。

无论律诗或者长律，末后两句一般都不用对仗，这是因为对仗的偶句不宜于作有力的结束语。但是偶然也有例外，如杜甫的《闻官军收河南河北》：

剑外忽传收蓟北，初闻涕泪满衣裳；却看妻子愁何在，漫卷诗书喜欲狂。白日放歌须纵酒，青春作伴好还乡；即从巴峡穿巫峡，便下襄阳向洛阳。

这是杜甫在四川梓州听见战乱平定的消息打算回到洛阳去的诗。“剑外”就是剑阁之外，也就是指四川一带。“剑外忽传收蓟北，初闻涕泪满衣裳”，写悲喜交集。“却看妻子愁何在，漫卷诗书喜欲狂”，写定了定神之后，高兴得不得了。这是广德元年春天，眼前是升平气象，大好春光，所以说“白日放歌须纵酒，青春作伴好还乡”。那么怎样还乡呢？诗人已经迫不及待地作好了旅程的计划，那就是“即从巴峡穿巫峡，便下襄阳向洛阳”。我们这里要谈的也就是这末后两句是偶句，一般说是收不住的，可是杜甫诗里却通过对这种特殊的“流水对”，一气呵成，作出了精彩有力的收尾，这在掌握律诗的工夫上是出奇制胜难能可贵的。

可是仅仅符合了对仗的规律还并不就算是律诗，例如杜甫的另一首诗《望岳》：

岱宗夫如何？齐鲁青未了；造化钟神秀，阴阳割昏晓。荡胸生层云，决眦入归鸟；会当凌绝顶，一览众山小。

这里中间四句也是偶句，却叫做五古而不叫做五律，原因就是律诗还有另一条平仄的规律，而这首八句诗并不遵守，所以不是律诗。平仄的规律也是从齐梁时代就开始酝酿的，那时候叫做四声八病，即主要的通过四声，规定出八条戒律，这八条戒律的中心要求就是避免单调的重复。到了唐代就总结成一条平仄的规律，遵守这个规律，我们就觉得音调更谐调顺口，抑扬之间仿佛平静的海浪一样，谐和地起伏着。平声包括相当于我们今天所说的第一声和第二声，例如“欺”、“旗”，仄声包括相当于我们今天的第三声和第四声，还有古音中较为短促的入声，例如“起”、“器”（“漆”）。平声字较高，而且是可以拉长音的，所以比较明亮爽朗；仄声字较低，是不能拉长音的，所以比较低徊沉郁。律诗一般都用平声韵，其原因也就在此。由平仄均匀的起伏可以组成下列四种诗句：

五言诗

仄仄平平仄
平平仄仄平
仄平平仄仄
平仄仄平平

七言诗

仄仄平平仄仄平
平平仄仄平平仄
仄平平仄仄平平
平仄仄平平仄仄

但是为了运用时更为灵活变化，在这些标准诗行的基础上又有一条变通的法则，就是“一三五不论，二四六分明”，也就是说诗句第二字第四字第六字的平仄是必须遵守标准规律的，而第一字第三字第五字则无妨灵活运用，这就自然形成一种更简化的规律，从而把四种诗句合并为两种诗句，如果我们把那可以灵活运用的字用“○”来表示，那么就是这样两种：

规律，第二句与第三句应该相同，而这里却是完全相反。绝句中这种情况很随便，只是唐代既然掌握了平仄的规律，使得诗歌更为顺口，在短短的四句里，自然也就要求它尽可能地读起来动听。至于对仗则更是不讲究的。过多的偶句对于以自然流露为主的绝句是不甚适宜的，例如杜甫的《绝句四首》之一：

两个黄鹂鸣翠柳，一行白鹭上青天；窗含西岭千秋雪，门泊东吴万里船。

前人便说这是“半律”而不像绝句。这当然还得叫绝句，只是它偶句过多，所以不是绝句的正格。绝句一般是轻快的，它正像民歌一样，思路十分自然而富于启发性；它仿佛通过一点的启发，便引起了无限的想像。例如王昌龄的《闺怨》：

闺中少妇不知愁，春日凝妆上翠楼；忽见陌头杨柳色，悔教夫婿觅封侯。

这首诗只借春天的柳色这一点启发，就唤起了征人思妇的全部思想情感。再如一首叫《西鄙人歌》（也叫《哥舒歌》）的：

北斗七星高，哥舒夜带刀。至今窥牧马，不敢过临洮。

这里只借一个简单的哥舒翰的形象，就唤起了边塞上整个严肃而苍茫的景象，这实际上就是一首民歌。

所以绝句好像是投一块石子到水里，它不但打起一个浪花，而且还引起了整片的涟漪；又好像是一个插入天空里去的青翠的山峰，我们自然就想起那连绵的山脉。一首绝句只有四句，其所以不嫌短的缘故，就在于是一点突破，全面展开；如果没有这个作用，绝句就失去了它的特色。绝句就是这样自然流露而意味深长的一种诗歌形式。也可以说它是一种最单纯的诗；它既不容许过多的加工，也不容许故事的叙述，好像找着了窍门似的，一下子就打开了诗的窗子。这个体裁在唐诗里特别发达，说明唐代诗歌是非常富于启发性的。

古体一般是不讲平仄和对仗的，但是在五古和七古之间，这个情况也有所不同；七古比起五古来这方面的成分要多些，当然那只是自然而然的，并不是规律。在篇幅上，它们一般地是长篇，但是也偶有较短的，例如王维的《送别》只有六句：

下马饮君酒，问君何所之？君言不得意，归卧南山陲；但去莫复问，白云无尽时。

再如李白的《乌栖曲》也只有七句：

姑苏台上乌栖时，吴王宫里醉西施。吴歌楚舞欢未毕，青山欲衔半边日。银箭金壶漏水多，起看秋月坠江波；东方渐高奈乐何！

但是总的说来古体中长篇是居多的。

五古的来源较早，从建安以来到齐、梁以前二三百年间都是五古独盛的时代。当然到了唐代，语言可能更通俗些，也更流畅些。可是由于五古的来源较早，所以也保留下一种古朴的风格。一般说来，五古是唐诗中语言最素朴直率的一种体裁。例如杜甫的《自京赴奉先县咏怀》中的名句：

朱门酒肉臭，路有冻死骨。

语言非常简要质朴，不但没有对仗，而且“路有冻死骨”一整句连用了五个仄声字，这也只有五古是会这样的。律诗、绝句固然不能这样，就是七古也做不到这样。而这样也就构成五古这一体裁的特色。这特色也就使得它更为沉着。因此，五古的仄声韵也用得远比其他体裁多。前面已经说过，仄声字沉着，平声字开朗；律诗一般用平声韵，绝句里七绝也是平声韵，而五绝就有很多仄声韵。例如孟浩然的《春晓》：

春眠不觉晓，处处闻啼鸟；夜来风雨声，花落知多少？

这里也可以看出五七言之间的不同。五言发达得较早，七言则迟了三四百年，到隋唐时代才发展起来。所以五言就比七言更显得质朴些，古色古香些。特别是五古，它是直接继承较早的古诗传统的。所以从声调到语言的表现手法，都是平实沉着的。杜甫写“三吏”、“三别”、《北征》、《赴奉先咏怀》等这些反映时代苦难的沉痛的诗篇，就多半是采用五古这一体裁。

五古因为形成的时期比较长久，离开汉魏乐府的阶段也就比较远。它最初虽然曾从乐府中发展出来，但是更为加工和更为谨严的发展过程使它实际上离开了乐府。唐代的乐府以五古形式出现的较少。例如：李白的乐府诗大部分是七言，而李白的古风就用的是五言。这说明五古在唐诗中是最具有古诗风格的一种。它是久已成熟的一种体裁，因此也缺少乐府诗中所常见的杂言的形式，一般都是五言到底。五古一方面是朴质，一方面又比较严肃，形成一种沉着而谨严的风格。这就是五古的特色。

七古比起五古来要年青得多，它是到了隋、唐才真正发达起来的一种形式，叫它古诗不过是区别于律诗、绝句罢了。而且它是在齐、梁讲究骈骊声律的影响下成长的，在陈、隋间以歌行的形式出现，到了初唐一般还显然带着齐、梁的余波，直到盛唐才完全摆脱了那个影响，成为最豪放的一种体裁。它既是到了唐代才完全成熟，也就自然而然地出现平仄对仗这种属于近体诗的特点，这不是作为一种格律，而是毫无拘束地利用着诗歌语言上这一方面的特点。

七古是从歌行中成长起来的，它与乐府的关系既深。因此，在篇中也就是可以允许出现杂言，例如一篇中同时出现五言、四言、三言，甚至于更为变化不定的句法。李白的《蜀道难》就突出地表现了这个特点。再如陈子昂的《登幽州台歌》：

前不见古人，后不见来者；念天地之悠悠，独怆然而涕下。

这首诗里没有一句是七言的，但前人也把它列入七古，正因为七古是可以容纳杂言的。但是这种杂言的成分究竟是不占主要的。就是在乐府中也是居于绝对的少数。比较多见的是七古中加进了五言。例如岑参的《登古邺城》：

下马登邺城，城空复何见？东风吹野火，暮入飞云殿。城隅南对望陵台，漳水东流不复回。

武帝宫中人去尽，年年春色为谁来？

这前面四句五言、后面四句七言的形式，曾出现过不少好诗。这里虽然五言七言一样一半，却仍叫做七古。又如李白的《杨叛儿》：

君歌杨叛儿，妾劝新丰酒。何许最关人，乌啼白门柳。乌啼隐杨花，君醉留妾家。博山炉中沉香火，双烟一气凌紫霞。

这里六句是五言，只有末两句是七言，却也叫做七古。

七古更多的成就还在于长篇上，它的大开大阖的变化，一气呵成的气派，使得七古成为最具有个性解放的一种体裁。一般擅长七古的诗人们在性格上往往都是属于豪放一面的。它特别宜于诗人们驰骋雄健丰富的想像。所谓“黄河之水天上来”这种形象，正是出现在七古之中的。这就是七古的特色。

无论五古或七古，由于篇幅较长，在用韵上都允许可以换韵。特别是七古，变换的情形更是习见的。

总的说来，律诗富丽，绝句空灵，五古沉着，七古豪放。

当然，这所说的又都只是一般的特点，至于诗人运用起来，随着诗的内容，就还有更多的变化和发展。

（原载《语文学习》1957年第9期）

于 荻

读唐诗的基本知识

先说平仄和押韵。

读唐诗首先要分别四声。即同一个音，按其高低长短，可以分别读成平、上、去、入四声。平声字即唐诗中的“平”，上、去、入三声总名为“仄”。

因为语音的变化，现在北京语音中已无入声，原有的入声字分别读成平（分阴平、阳平两种）、上、去三声，因此用北京语音无法念出唐诗中的入声字，在某种程度上形成了辨别平仄的困难。不过根据一些规律，按照现在的北京语音，还是可以辨识出古代的入声字的。能够辨别唐诗中各字的四声后，平仄问题就会解决了。

韵母相同的字，叫做同韵字，如东、同、中、送、梦等。同韵字在诗中可互押，叫做“押韵”。唐诗中常用的是“偶韵”，即二、四、六、八句押韵，一、三句可押可不押。押平韵（即以平声字为韵）的较多，压仄韵的较少。如押仄韵，还须分上、去、入三声。这里各举一例：

床前明月光，疑是地上霜。举头望明月，低头思故乡。

（李白《夜思》）

春眠不觉晓，处处闻啼鸟。夜来风雨声，花落知多少。

（孟浩然《春晓》）

这两首诗均是一、二、四句押韵。这些语音没有变化，用北京音朗诵可以感觉出来。第一首用平韵。第二首用仄韵，再细究一下，则是仄韵中的上声韵（晓、鸟、少均上声字）。

再讲对仗。

对仗是由汉字的特点产生的，是我国文学上特有的现象。

因为汉字有字、形、音、义（当然有少数例外）四个特点，所以容易找到成套有对应关系、成配偶的字和词，如天地、阴阳，青山、绿水，清风、明月，穿花蝴蝶、点水蜻蜓……。它们在诗中以对称形式出现。这就是“对仗”。

对仗的原则一般要词类相同，即名词对名词，动词对动词，形容词对形容词等；词义相关，即相同或相反，彼此有联系。例如：

“气蒸云梦泽，波撼岳阳城”。

“星垂平野阔，月涌大江流”。

“故国三千里，深宫二十年”。

“庄生晓梦迷蝴蝶，望帝春心托杜鹃”。

“留连戏蝶时时舞，自在娇莺恰恰啼”。

这里面包括了不同的词类和不同的对法，你可以比较研究一下，如“云梦泽”“岳阳城”是地名，“庄生”“望帝”是人名，“蝶”“鹃”是动物名，“气”“波”“星”“月”是自然现象，均名词，“蒸”“撼”是动词，“故”“深”是形容词，“三千”“二十”是数词……。它们在词义上也有联系。

当然，对仗决不如此简单，细究起来，还有所谓虚对、实对、隔句对，以及侧重在声音上的双声（两声母同）、叠韵（两韵母同）对等，这里无法一一细说了。

再谈谈唐诗的体裁。

唐诗中有今体诗，古体诗两种。前者包括律诗、绝句，后者包括古诗、乐府。

律诗是到唐初才确立、定型的一种新兴诗体，它有严格的规律。

律诗每篇有定句（8句），句有定字（七言七字，五言五字），不能任意增减。它规定要用平韵，而且须要一韵到底，中途不能变。

在平仄上它有严格的规律。先说七律，它有两种固定格式：

1. 平起 平平仄仄仄平平，仄仄平平仄仄平。

仄仄平平平仄仄，平平仄仄仄平平。

平平仄仄平平仄，仄仄平平仄仄平。

仄仄平平平仄仄，平平仄仄仄平平。

如第一句不用韵，则第五、第七字对换一下，改成：

平平仄仄平平仄（后7句不变）

2. 仄起 仄仄平平仄仄平，平平仄仄仄平平。

平平仄仄平平仄，仄仄平平仄仄平。

仄仄平平平仄仄，平平仄仄仄平平。

平平仄仄平平仄，仄仄平平仄仄平。

如第一句不用韵，则亦可仿上改成：

仄仄平平平仄仄（后7句不变）

在这格式中，第一、第三、第五三字限制较少，可以平仄互用，第二、第四、第六三字则必须严格遵守规律，绝对不得更动，第七字则受韵限制，也不能乱来。

按上格式，第二、四、六三字是错落的，如平起第一句为平、仄、平，第二句为仄、平、仄，第三句为仄、平、仄，第四句为平、仄、平。第五句至第八句又如此重复一次。构成两个音节单元。一句同于四句，二句同于三句。五句又同于一句，六句又同于二句……。

如以“A”表平仄平，“B”表仄平仄。则七律可以符号表示如下：

平起：第一句至第八句 ABBAABBA

仄起：第一句至第八句 BAABBAAB

这种排列是很有规律的。现各举一诗为例：（字下加“。”示平，加“·”示仄）

西山白雪三城戍，南浦清江万里桥。海内风尘诸弟隔，
天涯涕泪一身遥。惟将迟暮供多病，未有涓埃答圣朝。
跨马出郊时极目，不堪人事日萧条。

（杜甫《野望》）

王濬楼船下益州，金陵王气黯然收。千寻铁锁沉江底，
一片降幡出石头。人世几回伤往事，山形依旧枕寒流。
从今四海为家日，故垒萧萧芦荻秋。

（刘禹锡《西塞山怀古》）

第一首平起，第二首仄起。可以看出，它们每句的第二、四、六、七四字是完全合乎规律的，第一、三、五字在个别处有改动，但大致上还是合规律。

至于五律，则截去七律前二字即是，平仄规律与七律完全相同，即平仄、仄平相互错落，这里也举两例：

灞原风雨定，晚见雁行频。落叶他乡树，寒灯独夜人。

空园白露滴，孤壁野僧邻。寄卧郊扉久，何年致此身。

（马戴《灞上秋居》）

木落雁南渡，北风江上寒。我家襄水曲，遥隔楚云端。

乡泪客中尽，孤帆天际看。迷津欲有问，平海夕漫漫。

（孟浩然《早寒有怀》）

试检验它们的第二、四、五三字，也都是合乎规律的。

律诗的首联和末联一般不对仗，颔联和颈联（第二、第三联）则必须对仗，如上四诗都是。但也有例外，如李白《送友人》：“青山横北郭，白水绕东城”，首联对仗。杜甫《闻官军收河南河北》：“即从巴峡穿巫峡，便下襄阳向洛阳”末联对仗。但这样的情况不多。

以上是律诗的大致特点。

还有一种排律，平仄规律如律诗，但句数不限，可 12、16、20…… 必须是双数。

绝句大部分在平仄规律上同于律诗，但只四句，每句字数一定（五言五字，七言七字），因此相当于律诗的一半。如：

鸣箏金粟柱，素手玉房前。欲得周郎顾，时时误拂弦。

（李端《听箏》）

月落乌啼霜满天，江枫渔火对愁眠。姑苏城外寒山寺，夜半钟声到客船。

（张继《枫桥夜泊》）

这种绝句谓之律绝。还有少部分不合，或平仄无严格规律的，称为拗体绝句和古体绝句。这里也不一一举例了。

绝句可对，可不对。如前二首就未对。但也有对前二句，后二句，或四句全对者。如：

白日依山尽，黄河入海流。欲穷千里目，更上一层楼。

（王之涣《登鹳雀楼》，前两句对）

移舟泊烟渚，日暮客愁新。野旷天低树，江清月近人。

（孟浩然《宿建德江》，后两句对）

岁岁金河复五关，朝朝马策兴万环。三春白雪归青冢，万里黄河绕黑山。

（柳中庸《征人怨》，四句均对）

至于古诗则有较大的自由，句数不限，少则 4 句、6 句，多可至 18、20…… 句。如杜甫的“佳人”就有 24 句，李白的《梦游天姥吟留别》有 45 句。每句字数有伸缩性，不似律绝诗那样严格，如《梦游天姥吟留别》是七言古诗，句子基本上是 7 个字，但也有 4 字句（“列缺霹雳”），5 字句（“湖月照我影”），6 字句（“云青青兮欲雨”），还有 9 字一句的（“安能摧眉折腰事权贵”）。

在用韵方面，古诗可平可仄，中途可以换韵，甚至换八九次，十几次均可。在平仄上，古诗虽然也大致错落相间，但无律诗那样明确的规律。这里举一例：

燕草如碧丝，秦桑低绿枝。当君怀归日，是妾断肠时。

春风不相识，何事入罗帏。

（李白《春思》）

最后谈谈乐府。乐府本来是汉武帝时设立的采集诗歌的机关，后来把这种采来的民间诗歌和文人拟作的作品也叫乐府，实际上也可看作一种古诗，但与上述古诗略有不同的是在内容方面。大致古诗侧重抒个人之情，而乐府

则多为关涉时事，议评朝政之作。如白居易的“新乐府”。

（原载《读书月报》1957年第12期）

施蛰存

唐诗绝句杂说

小引

《语文学习》编者要我写一篇文章，谈谈唐诗的绝句。我虽然一口答应，但临到执笔，却不知该从何谈起。如果是专讲某几首绝句，可谈的话头不少。思想性、艺术性、社会意义、教育意义、表现手法、创作风格等等，写四五千字不费事。现在要谈的是唐人绝句诗的总体，它可没有一种共同的思想性、艺术性……。因此，我就无法从这些角度来谈。考虑再三，决定谈谈关于唐人绝句的一些基础概念。但因为它们是一鳞一爪的，无法连贯起来，像写硕士论文那样，前有“绪言”，后有“结论”，中间再分章分节，逻辑性很强的写下去。我只能一个概念、一个概念地随意写下去，因而把这篇文章题作“杂说”。

一 什么叫绝句？

绝句是以四句为一首的诗，每句五言或七言。这是大家都知道的，没有人会发问。现在要问的是：这种体式的诗，为什么名叫“绝句”？这个“绝”字是什么意思？

光是一句诗，不论是五言或七言，不可能表达一个完整的概念。例如《古诗十九首》第一首第一句“行行重行行”，第二首第一句“青青河畔草”，我们读了之后，得到什么概念呢？“走啊走啊”，走到那里去？“河边的青草”，又怎么样呢？我们必须读下去，读到第四句，才能获得一个完整的概念：

行行重行行，与君生别离。
相去万余里，各在天一涯。

道路阻且长，会面安可知？
胡马依北风，越鸟巢南枝。

相去日已远，衣带日已缓。
浮去蔽白日，游子不顾返。

思君令人老，岁月忽已晚。
弃捐勿复道，努力加餐饭。

这首诗一共十六句，四句为一节，表达一个概念，或说一个思想段落。这样的四句诗，在南北朝时代的文艺理论上，就称为“一绝”。绝就是断绝的意思。晋宋以后的诗，差不多都是四句为一绝。不管多少长的诗，语言、音节、思想内容，都需要连续四句，才可以停顿下来。

青青河畔草，郁郁园中柳。
盈盈楼上女，皎皎当窗牖，
娥娥红粉妆，纤纤出素手。

昔为倡家女，今为荡子妇。

荡子行不归，空床难独守。

这首诗前段六句，后段四句，可见是汉魏时代的诗，四句一绝，还没有成为规格。如果齐梁时代的诗人做这首诗，他们肯定会删掉两句，或再加两句。

四句一绝，这个观念是自然形成的，从《诗经》以来，绝大多数诗都是以四句为一个段落。但它成为诗的规格，并给以“绝”的名称，则为齐梁以后的事。梁代徐陵编《玉台新咏》，收了汉代的四首五言四句诗，给它们加了一个题目：“古绝句”，又收了吴均的四首五言四句诗，题目是“新绝句”。这里反映出“绝句”这个名词是当时新产生的。既然把四首原来没有题目的汉诗称为“古绝句”，就不能不把同时代人吴均的四首称为“新绝句”了。新、古二字是作品时代的区别，不是诗体的区别。这种诗体，只叫做“绝句”。但是，作《玉台新咏考异》的纪容舒却把“新绝句”改为“杂绝句”，又加了说明：“体仍旧格，不应云新。当由字形相近而误”。他以为吴均这四首绝句还是和汉代的四首同一体格，不是唐代近体诗中的绝句，所以不能说是新绝句，因此就大笔一挥，改作“杂绝句”。理由是“新”字与“杂”字“形近而误”。这是一种荒谬的校勘学，“新”字和“杂”字的字形决不相近，他的理由实在非常武断。

在北周庾信的诗集里，有两个诗题：《和侃法师三绝》、《听歌一绝》，都是五言四句诗。庾信和徐陵是同时人，不过一在北朝，一在南朝，可见绝句在南北朝都已定名、定型，而且可以简称为“三绝”、“一绝”了。

《诗经》里的诗，大多数是四言四句，古人称为“一章”，实际上也是“一绝”。汉魏五言诗，以四句为全篇的很少，故没有必要把四句的诗定一个诗体名词。但在较长的诗篇里，四句一绝的创作方法已自然形成了。到晋宋以后，由于民间歌谣的影响，诗人喜欢模仿四句的民歌，就大量出现了五言四句的小诗，这时候，才有需要给这一类型的诗定一个名称，叫做“绝句”。

宋元时代，通行把“绝句”称为“截句”。他们以为“绝句”是从律诗中截取一半。他们似乎不知道“绝句”的产生早于“律诗”。如果说绝句是半首律诗，就应该先有八句的律诗了。这个观点，是违反诗体发展史的现实的。

二 古绝句与近体绝句

徐陵所谓古绝句，是指汉魏五言四句的诗。它们有押平声韵的，也有押仄声韵的。有第一句起韵的，也有第二句仄起韵的。但是它们不讲究声调，也不谐平仄。吴均、庾信的绝句，出现了对句，也偶尔有平仄黏合的，不过还没有全篇平仄和谐的。除开吴歌西曲这些民间绝句以外，庾信似乎是文人中写绝句最多的。他的诗集第六卷，全是绝句，而且卷尾有三首七言绝句。

初唐后期，诗句的平仄和谐成为诗的声律。四声八病的理论，愈来愈被重视。五言古诗，七言歌行，各自发展成为五言律诗、七言律诗。齐梁时期的绝句也趋于服从声律，讲究平仄和谐，于是形成了唐代的绝句。唐代人把新规格的绝句和五七言律诗都称为近体诗，而把传统的一切五七言诗称为古体诗，或者干脆称为古诗。《玉台新咏》里的“古绝句”、“新绝句”，在唐代人看来，一律都是古体。

于是我们要改变一个概念：古体和近体是诗体的区别，而不是作品时代的区别。因为唐代诗人既做近体绝句，也还做古体绝句。

庾信的一卷绝句，最可以看出从古绝句发展到近体绝句的情况。我们不妨举几个例子：

协律新教罢，河阳始学归。
但令闻一曲，余声三日飞。

——《听歌一绝》

这首诗第一、二句是对偶句，但对得还不工整。从词性看，“协律”是职官名，“河阳”是地名；“协”与“河”不成对，“律”与“阳”也不成对。但从全句看来，勉强可以算作对句。从声律看，如果用近体绝句的标准，那么这首诗中有五个字是平仄不合格的。“教”应用平声字，“令”应用平声字，“声三日”应用仄仄平字。因此，这一首还是古体绝句。

另外有一首：

刘伶正捉酒，中散欲弹琴。
但使逢秋菊，何须就竹林。

——《暮秋野兴》

这首诗的第一、二和三、四句都是合格的对句。平仄黏合，全都符合唐代近体绝句的标准，因此，我们可以说：这是一首近体绝句。但这样完整的诗，在庾信集中，还是不多。

杂树本唯金谷苑，诸花旧满洛阳城。
正是古来歌舞处，今日看时无地行。

——《代人伤往》

七言四句诗，在齐梁时已出现不少，但庾信这一首最接近唐人绝句。这首诗只有第四句是不合声律的。如果把“日”字改用平声字，“时”字改用仄声字，“无地”改用仄平字，就是一首近体绝句了。至于第三句平仄组合与第二句相反，这种格式在唐人绝句中称为“拗体”，或称“折腰体”，它可以使整首诗的音调健硬，亦是近体绝句的一格，不算声病。杜甫就很喜欢做这种绝句。

三 律诗与绝句

现在一般人都以为五言或七言八句，中间有两联对偶句，这叫做律诗。五言或七言四句的诗，叫做绝句。于是，绝句就不是律诗。又有人把律诗称为格律诗，于是绝句就好像不讲究格律的了。还有，一般人都以为律诗的“律”字是规律、法律的“律”。现代汉语从古汉语的单音名词发展到双音名词，于是在“律”字上加一个“格”字，成为“格律”。于是“律”字的意义更明确地表示为规律的“律”了。

以上这些概念，实在都是错误的。这些错误，大约开始于南宋。在唐代诗人和文学批评家的观念里，完全不是这样。

律是唐代近体诗的特征。唐人作诗，要求字句的音乐性。周顒、沈约以来的四声八病理论，为唐代诗人所重视，用于实践。四声则分为平仄两类，属于仄声的上去入三声，可以不严格区别，所以四声的理论，实际上仅是平仄的理论。唐代诗人认识到诗句要有音乐性，必须在用字的平仄上很好地配合，于是摸索出经验，凡是两句之中，上一句用平声字的地方，下一句必须

用仄声字，尤其是在每句的第二、四、六字，必须使平仄“黏缀”，这样的诗句，才具有音乐性。律诗的“律”，是“音律”、“律吕”的律，不是“规律”的律。我们可以举殷璠在他所编《河岳英灵集》里的一节话：

“昔伶伦造律，盖为文章之本也。是以气因律而生，节假律而明，才得律而清焉。宁预于词场，不可不知音律焉”。

就是这一节，已经可以证明唐代诗人创造“律诗”这个名词，其意义是“合于音律的诗”，也就是“有音乐性的诗”。殷璠的意思是说：诗的声调合于音律，就会产生诗的气势，表明诗的节奏。（这两句是说诗的外形，即语言文字。）一首诗由于平仄黏缀得好，吟咏之时就容易透发作者的才情。（这一句是说诗的音乐性与内容的关系。）

既然如此，凡是一切要求讲究平仄，避免八病的诗，应该都是律诗。不错，唐代诗人是这样看法的：绝句也是律诗。韩愈的诗文集是他的女婿李汉编定的，白居易的《白氏长庆集》和元稹的《元氏长庆集》，都是作者自己编定的。这三部书中的诗主要是按形式分类，总的分为“古诗”和“律诗”两大类。讲究平仄的五七言绝句，都编在“律诗”类中，不讲究平仄的古体绝句都编在“古诗”类中。这就可以证明唐代人以为近体绝句也是律诗。

南宋人编诗集，常常分为“古诗”、“五律”、“七律”、“绝句”等类，从此就把绝句排除在律诗之外。南宋人讲起近体诗，常常用“律绝”这个语词，绝句与律诗便分家了。唐代没有“律绝”这个语词。唐人只说“古律”，表示传统的古体诗和新兴的律体诗，或说近体诗。

用“格律诗”这个名词来表示唐代兴起的律诗，这恐怕是现代人开始的错误概念。在唐代人的观念里，格是“格诗”，即讲究风格的诗，也就是古诗；律是“律诗”，即讲究声律的诗，也就是近体诗。高仲武在他编的《中兴间气集》的序文中说明他选诗的标准是“朝野通取，格律兼收”，这是说：不论作者有无官职，不论诗体是古体或近体，凡是好诗都要选入。白居易的《白氏长庆集》分为前后两集，是他两次编集的。前集有“古调诗”九卷，“律诗”八卷，后集有“格诗”四卷，“律诗”十一卷。“古调诗”即“格诗”，都是指古体诗。另外有一卷题作“半格诗”，所收的诗，大体上都是古体，但常有对偶句，或者用平仄黏缀的散句。这些诗似古非古，似律非律，所以名曰“半格诗”。作《唐音审体》的钱良择注释道：“半是齐梁格，半是古诗，故曰半格诗。”又说：“格诗，是齐梁格也。”这个注释是错误的。在唐人观念里，无论汉魏、齐梁，都是古诗，不能把古诗和齐梁诗对立起来。“格”是风格，做近体诗要讲究声律，作古体诗要讲究风格。齐梁诗是一种风格，汉魏诗也是一种风格，不能说“格”是专指齐梁格的。唐人厌薄齐梁诗体的浮靡，要求继承汉魏诗的风格，这是从诗的内容讲的。“风格”这个名词，唐代似乎还没有，他们或称“标格”，或称“风骨”，所谓“建安风骨”，就是指汉魏诗的风格。《文镜秘府论·论文意》云：“凡作诗之体，意是格，声是律；意高则格高，声辨则律清，格律全，然后始有调。”

以上这些引证，都说明“格律”是两回事，不能把唐代律诗称为“格律诗”。我们如果要一个双音词来称呼唐代的律诗（包括绝句），应该名之为“声律诗”。

四 绝句的结构

从前写文章的人，特别要学习唐宋八家古文的人，都讲究一篇文章的结构，要有“起、承、转、合”。这是从写作实践中归纳出来的创作方法。写文章不完全同于说话。说话可以较为随便，说颠倒了可以随即改口纠正，写成文字形式，就必须先考虑一下合于逻辑的次序。要说明一个观念，应当从什么地方说开头（起），接下去应当怎么说（承），再接下去，应当如何转一个方向，引导到你要说明的观念（转），最后才综合上文，说明你的观念，完成这篇文章的目的任务（合）。这四个写作程序，事实上就是表达一个思维结果的逻辑程序，原是无非议的。不过，有些滥调古文家太拘泥于这四个程序，甚至在八股文兴起以后，它们又成为刻板的公式：第一、二股必须是起，第三、四股必须是承……这样一来，“起承转合”就成为教条，成为规律，使能够自由发挥思想和文字的作者，不得不起来反对了。

诗和散文虽然文学形式不同，表达思想感情的方法也不同，但其逻辑程序却是相同的。我们在绝句这种诗的形式上，可以特别明显地看到：一般的绝句，往往是起承转合式的结构。由于诗有字数的限制，文字的使用不能不力求精简，“之乎者也”这种语气词固然绝对不用，连动词也可以省掉，主谓语也可以颠倒。因此，四句之间的关系，就不像散文那样明显。但是，如果你仔细玩味，体会，还是可以发现大多数绝句的结构是可以分析出起承转合四个过程的。

我们先举王昌龄的《出塞》诗为例：

秦时明月汉时关，万里长征人未还。

但使龙城飞将在，不教胡马度阴山。

题目是《出塞》，诗人首先就考虑如何表现边塞。他从许多边塞形象中选出了“明月”和“关防”，再用“秦汉”来增加它们的历史意义。从这一句开始（起），一个“塞”字就勾勒出来了。但是，光这一句还不成为一个概念，“秦时明月”和“汉时关”，怎么样呢？诗人接下去写了第二句（承）。这第二句，我们不必讲解，一读就知道他很容易地完成了征人“出塞”的概念。两句诗，还只是说明了一个客观现实：有许多离家万里的军人在塞外作战，不得回家。“出塞”的概念是完整了，但诗人作这首诗的意图呢，还无从知道。于是他不能再顺着第二句的思想路线写下去。他必须转到他的主题思想上去，于是他写下了第三句。这第三句和第一、二句有什么关系？看不出来，使读者觉得非常突兀。于是诗人写出了第四句。哦，原来如此，他把第一二句的客观现实纳入到他的主观愿望里去了，主题思想充分表达，诗也完成了（合）。读到第四句，我们才体会到前面“秦时明月”、“汉时关”、“万里长征”这些修辞的力量。如果胡马不能度阴山而入侵，则秦汉时的明月边关就成为新时代的明月边关，而万里长征的人也都可以还家了。

一首绝句的第三句，总是第一、二句和第四句之间的挂钩。绝句做得好不好，第三句的关系很大。唐诗中的五、七言绝句大多数用这种结构：四个散句的起承转合式。所谓散句，就是句与句之间，不讲究对偶。

回乐峰前沙似雪，受降城外月如霜。

不知何处吹芦管，一夜征人尽望乡。

这是李益的诗，题目是《夜上受降城闻笛》。此诗第一二句是对句，“回乐峰前”就在“受降城外”，两句是平起，都是点明题目中的“受降城”和“夜”。所以第二句不能说是承句。第三句转到“闻笛”，第四句结束，说明“闻笛”后的征人情绪。凡是第一二句作对句的绝句，常常只有起、转、

合三段。

现在再看一首顾况的《宫词》：

玉楼天半起笙歌，风送宫嫔笑语和。

月殿影开闻夜漏，水精帘卷近秋河。

此诗第一二句是散句，第三四句是对句。第一二句有起承关系，第三句既不是转，第四句也不是合。这两句的创作方法是“赋”，就是“描写”。它们是用来描写前两句所叙述的宫中夜宴情景，特别渲染了“玉楼天半”。这首诗有人说是写宫怨的诗，我以为看不到有表现“怨”的比兴意义。因为全诗四句都是客观描写，没有表现诗人的主观情感，也没有代替某一个失宠的宫嫔表现其怨情。所以题目只是《宫词》而不是《宫怨》。这样的绝句，我们很难说第三四句是合。凡是第三四句作对句的绝句，它的结构方式常常有这样的情况。

岁岁金河复玉关，朝朝马策与刀环。

三春白雪归青冢，万里黄河绕黑山。

这是柳中庸的《征人怨》，它代表了绝句的另一种结构方式。第一二句是对句，第三四句亦是对句，整首诗以两副对联构成。四句之间，非但没有起承转合的四段关系，甚至也体会不到起承关系。勉强分析，可以认为第三四句是起，第一二句是合，这是一种倒装的结构。从逻辑思维的顺序来讲，第三四句是描写塞外荒寒的景色。在这样荒寒的塞外，征人岁岁年年驱驰于金河与玉门关之间，朝朝暮暮过着骑马挥刀的生活。四句诗全是客观描写，没有从正面写征人之“怨”，而让读者自己去体会其“怨”。全诗的主题思想隐伏在第一二句，所以我们可以认为这是“合”的部分。

作者在这首诗中，还运用了另一种艺术句法。在每一句中，都用了成对的语词。“金河”对“玉关”，“马策”对“刀环”，“白雪”对“青冢”，“黄河”对“黑山”。这种对偶形式，名为“当句对”，非但上句与下句成对，在本句中也还有对偶。当句对并不是两联结构式绝句的必要条件，这里引用柳中庸这首诗，只是顺便了解一下唐诗中有这样一种句法。

两联结构式的绝句，杜甫诗集中有好几首。他有一首题曰《漫成》的：

江月去人只数尺，风灯照夜欲三更。

沙头宿鹭联拳静，船尾跳鱼拨刺鸣。

也是四句平行的描写句，比柳中庸那一首更分别不出起合关系，因此更难找出它的主题思想。作者题曰“漫成”，表示这是偶然高兴写成的，等于画家随手画一幅素描，只是一种练习方法。

以上所举诸例，李益的一首是一二对句，三四散句，正合于一首七言八句律诗的后半首。顾况的一首是一二散句，三四对句，正合于八句律诗的前半首。柳中庸、杜甫的二首是两联结构，正合于八句律诗的中段。至于用四个散句组成的绝大多数绝句，就等于八句律诗的首尾四句。因此，就有人说绝句是截取八句律诗的一半，从而把绝句称为“截句”。但是，在北周诗人庾信的诗集中，这些结构形式都早已出现了。上文所引的“协律新教罢”一首，就是五言八句律诗的后半首。“刘伶正捉酒”一首，就是八句律诗的中段。另外有一首《行途赋得四更》：

四更天欲曙，落月垂关下。

深谷暗藏人，欹松横碍马。

这就是八句律诗的前半首。庾信的时代，八句的近体律诗还没有产生，但唐

诗绝句的各种结构方法却已具备，可以证明绝句并不是截取律诗的一半。甚至，我们还有理由推测律诗的句法是古绝句的发展。

唐代诗人对于诗的句法结构，随时都有新的创造，他们不甘心为旧的形式所拘束。在绝句这方面，元稹有一首值得注意的诗：

芙蓉脂肉绿云鬟，
罨画楼台青黛山，
千树桃花万年药，
不知何事忆人间？

这首诗歌咏刘晨、阮肇入天台山，遇到仙女的故事。前三句是平行句，列举了天台山中的美好事物。第一句是说仙女的美，第二句是说仙山楼阁的美，第三句是说山中花草的美。（脂肉，即肌肉；万年药，即食之长寿的草药。）第三句以后，我们在讲的时候，必须补充一句诗人省掉的话“既然有这么好的生活环境”，于是得到第四句“你们为什么还要忆念人间而回来呢”。

这首诗是三句起、一句合的结构方式，极为少见，恐怕是元稹的创造。由此可见，起承转合，是一般性的诗文结构原则，变化运用，则是作者的创造能力。

（原载《语文学习》1982年第2—3期）

编后记

在中国诗歌史上，唐诗代表了我国古代诗歌的最高成就。从数量上看，仅清编《全唐诗》所录，就有近五万首诗歌，二千三百多位诗人，其中李白、杜甫、白居易等都是享誉世界文坛的大诗人。

唐诗的选本很多。从唐代开始，当朝诗选集如《国秀集》、《河岳英灵集》、《篋中集》、《中兴间气集》、《极玄集》、《唐诗类选》等，就不下十几种。此后，宋、元、明、清出唐诗选本也多达几十种。近代最流行的选本当推蘅塘退士编的《唐诗三百首》，作为“家塾课本”，俗称“熟读唐诗三百首，不会吟诗也会吟”。世人皆以此书为验。解放以后，特别是改革开放以来，各种唐诗选本更是层出不穷，目不暇接，有三百首、六百首、千首、万首……不胜枚举。这些选本都为唐诗向大众的普及做出了应有的贡献。

历代对唐诗的研究也极为重视，研究成果多包含在各选本的注解之中，还有序言、集论、诗评、诗论等，内容涉及源流、诗法、句法、格律等等诸方面，还有对唐诗的赏析、品评和相關知识的介绍。直到“五四”以后撰写白话文学史，才始对唐诗的神理意趣，对主要的作家作品、诗人生平等进行较为系统的考察、分析和论证。但本世纪前半叶的研究成果主要为考证作家作品的源流和史实为主。建国后，50年代开始以马列主义的观点和方法，整理和研究我国古代文学遗产，陆续出版了十数种中国文学史，对唐诗研究也兴起了一个小小的高潮，其主要成果集中在人民文学出版社编辑出版的《唐诗研究论文集》中。1962年，为纪念杜甫诞辰1250周年、李白逝世1200周年曾涌现了一批深入研究李杜的好文章。中华书局还编辑出版了《李白研究论文集》、《杜甫研究论文集》多本。

改革开放以后，在老一辈专家、学者传帮带之下，又涌现出一大批新生力量，形成了老中青齐上阵的大好形势，对唐诗的研究无论从广度和深度上都有长足的进步。大家以全新的审美视觉，对唐诗进行了全方位、多角度、多侧面的审视与研究。

特别值得一提的是，在唐诗研究中许多重大问题的分歧已在各种文学史和一些唐诗选“前言”中露出端倪。继而开展了关于唐诗兴盛原因和“盛唐气象”的讨论；边塞诗的讨论；《长恨歌》的主题以及李、杨爱情问题的讨论；还有对《蜀道难》诗寓意的不同理解等等。二十年来，由于思想的解放，视野的拓宽，学术界异常活跃。大家本着学术民主，各抒己见，求同存异的原则，真正实现了百花齐放、百家争鸣的大好局面。

更加可喜的是1982年还成立了“中国唐代文学学会”，负责组织学术讨论会，进行学术交流，办好会刊《唐代文学论丛》等等。

但是，多年来唐诗的研究成果散落在全国的各学术刊物、文艺刊物以及大学学报之上，个人专集、专著倒也不少，但尚未有全国性的有代表性、权威性的唐诗研究论著出版。为弥补此等缺憾，本着为唐诗研究者爱好者提供一个权威读本的愿望，编者颇费搜索之苦。加之本书体例要求雅俗共赏，又要求尽量涵盖唐诗的诸多方面，但篇幅又有限制，为此，不少的名家大作遗漏甚多，被选录的名家解读文章也都没有事前征得作者同意，在此深表歉意。

本书大体编为七个部分。第一部分是关于唐诗的总体评价。按明人高棅

的《唐诗品汇》划分的初、盛、中、晚唐四个阶段分而述之。

李白、杜甫是唐代诗坛的两颗巨星，李白被誉为“诗仙”，杜甫被誉为“诗圣”，世称“双子星座”。第二、第三部分分别是关于诗人李杜及其诗作的研究著述。

边塞诗、山水诗是盛唐诗坛的两大主要流派。第四部分是关于边塞诗、山水诗名家名作的研究著述，主要是对高适、岑参、王维、孟浩然等代表人物及其作品的评析。

白居易是中唐时期最著名的诗人，他的叙事诗《长恨歌》和《琵琶行》，一千多年来脍炙人口，传唱不止。第五部分即是关于白居易及其名作的解读。

第六部分是对唐代其他著名诗人及其作品的解读赏析。

最后，第七部分是关于唐诗的格律、诗的体裁形式及有关唐诗知识的方方面面，可作唐诗入门之必读。

唐朝历时 289 年，是我们中华民族古代社会最有光彩的时代，是封建社会最辉煌的发展时期。唐诗唱出了这个时代的最强音，所谓“唐诗无讳避”（宋人洪迈语），说明诗人的个性解放受到了一定的保护。所以他们得以放开视野，引吭高歌。他们以宏伟豪迈的浪漫气质唱出爽朗高亢的响亮歌声；他们描绘绚丽多彩的山水风光，令人心醉神迷；他们豪气纵横，尽抒雄浑遒劲的边塞情怀；即使是晚唐的浅唱低吟也使人情牵梦绕。唐诗内涵丰富，有很强的时代感。论内容，有无比的广泛性和深刻性；论形式，有多彩的丰富性和多样性。其风貌，绮丽繁富，藻彩缤纷；其韵致，晶莹如山泉，澎湃如海涛。总之，唐诗是我国文学遗产中取之不尽的宝藏。唐诗所具有的丰富的审美容量，它的巨大的社会价值、文化价值、审美价值，将随着时代的发展而不断被人们进一步发现和认识，唐诗的研究领域也会不断被扩展，我们祝愿唐诗研究取得更多的新成果。

今天，当广大读者以各自的爱好和审美情趣来欣赏唐诗的时候，希望以本书所选的名家解读作为您的良师益友。对于有兴趣或有志于参与研究唐诗的朋友，本书或能为您提供一个小小的资料库。

如此编选一部学术性、知识性、趣味性兼顾的名家对唐诗的解读，以供雅俗共赏，这还是一次新的尝试，不足之处还望方家指教。

选编者

1998 年 10 月 30 日

于北京方土书斋

