

2  
605424-25

# 文學遺產

增刊

編輯



杭州大學  
圖書館藏  
6155

# 文學遺產增刊八輯

《文學遺產》編輯部編

中華書局

# 文學遺產增刊八輯

《文學遺產》編輯部編

\*

中華書局出版

(北京復興門外翠微路)

北京市書刊出版業營業許可證出字第17號

中國青年出版社印刷廠印刷

新華書店北京發行所發行 全國新華書店經售

\*

350×1168毫米 1/32·7 5/8印張·171,000字

1961年11月第1版

1961年11月北京第1次印刷

統一書號：10015·320 61.10.京型

定價(9)1.10元

## 目 次

《詩經》中的怨刺詩……………胡念貽 ( 1 )

楚辭《九歌》之結構及其祀神時神、巫之配置方式…孫作雲 ( 15 )

試論《遠遊》仍當為屈原所作……………張宗銘遺著 ( 31 )

《離騷》“亂曰”的本義……………徐賡陶 ( 42 )

\* \* \*

《晏子春秋》的寫作時代……………高 亨 ( 48 )

從“養氣”說到“風骨”論……………楊增華 ( 62 )

\* \* \*

試論晚清“詩界革命”的意義……………呂美生 ( 73 )

重視對古典戏曲理論的研究……………祝肇年 ( 95 )

\* \* \*

關於王建的幾個問題……………卞孝萱 ( 107 )

論北宋前期兩種不同的詞風……………馮其庸 ( 120 )

陸游的生活道路與創作道路……………馮沅君 ( 147 )

談陸放翁和他的詞……………劉遺賢 ( 158 )

\* \* \*

《陳州粢米》簡論……………熊一字 ( 169 )

袁枚的性靈說——讀《隨園詩話》……………陳賡平 ( 183 )

吳敬梓在揚州……………陳汝衡 ( 193 )

\* \* \*

王國維的文藝思想簡評……………叶秀山 ( 202 )

\*

\*

\*

詩人高適生平繫詩……………王達津 (222)

續增訂本《敦煌變文字義通釋》……………王貞珉 (232)

# 《詩經》中的怨刺詩

胡 念 貽

## 一

《詩經》里面揭露和批判当时社会政治黑暗情形的詩，有好几十首，而且有的篇幅較长。这些詩曾經有人称为“諷刺詩”，但“諷刺詩”一詞，有它的独特的含义，不能用来統括《詩經》中这一部分的詩。我們还是称它为怨刺詩吧。

《詩經》里面保存下来的大量优秀的怨刺詩，給我国几千年来詩歌的創作，树立了光輝的榜样。它昭示後世詩人，詩歌應該及时地深刻反映社会现实，和社会政治息息相关。汉人所作的《詩序》，強調詩歌和政治的关系，認為“正得失，动天地，感鬼神，莫近于詩”。在談到“变风”、“变雅”时說，“国史明乎得失之迹，伤人伦之废，哀刑政之苛，吟詠情性以风其上，达于事变而怀其旧俗者也”。所謂变风、变雅，都是包括了怨刺詩的。《詩序》虽然具有很浓厚的封建意識和許多穿凿附会之說，但其中也包含了一些比較合理的見解，是綜括了《詩經》里面存在的一些現象得出来的。这对于後世詩歌的批評和創作都发生了影响，促使後世許多詩人自觉地繼承《詩經》的傳統。

在《詩經》的时代，用詩歌来批評政治，据說是当时統治者所容許的。据《國語》的《周語》和《晉語》所說，西周的时代，有一套这样的制度：

故天子听政，使公卿至于列士献詩，瞽献典，史献書，师箴，瞽賦，矇誦，百工諫，庶人传語，近臣尽規，亲戚补察，瞽史教誨，耆艾修之，而後王

斟酌焉，是以事行而不悖①。

根据这套制度，公卿列士等可以用詩歌等形式向君王进諫。这套制度是否曾經認真地实行过，已不可考。这套制度的由来，大約是因为在那以前，人民群众乃至朝廷官吏有过用詩歌等的形式来批評时政的現象，統治者为了維護統治階級的利益，也容許某些批評，并且从这里面听取意見，用这种办法来巩固他們的統治。而且这套制度也只能是用于統治階級內部，不会貫徹到奴隶中間去的。《左传》里面記載的《虞人之箴》和祭公謀父諫周穆王的《祈招之詩》如果可靠的話，就近似这种情形②。

在西周时代的知識分子中，怨刺詩大量产生，这也許和这种“献詩”規諫的傳說中的傳統制度有关。这种制度即使沒有实行过，当时既然存在这种傳說，对于一些人总要发生影响。有一些詩的作者，就曾在詩里明白地說出他們的写詩是为了規諫的。如《小雅·节南山》的作者家父，說他作詩是为了感动王心③。《大雅》中《民劳》和《板》的作者，也都說是为了“大諫”④。

但这些怨刺詩的作用和意义，絕不止于規諫。在这些詩里，有許多是深刻地反映了那个时代的政治社会情形，并且大都是言詞激切，无所顧忌的。

《詩經》里面的怨刺詩，大致可分为两类：一类是直刺时政，是詩人对当时昏暗的社会政治現象所作的憤怒的指斥。这一类怨刺詩中，近似于“規諫”的成分比較多。另外一类是詩人自己感叹身世、发憤怨悱之作，也反映了当时社会中种种不合理現象。

## 二

产生在上层社会里面直刺时政的一类怨刺詩，《大雅》中有《民劳》、《板》、《蕩》、《抑》、《桑柔》、《瞻卬》、《召旻》，《小雅》中有《节南

山》、《十月之交》、《雨无正》、《小旻》等。这些詩的写作时代，从《詩序》起許多注家和研究者都認為是厉王、幽王之世。其中《桑柔》据《左传》所記为厉王时芮良夫的作品<sup>⑤</sup>，《十月之交》据《新唐書·曆志》推断作于幽王六年，《雨无正》从詩的内容可以知道作于西周亡後不久<sup>⑥</sup>。此外其他各篇也都大致可以相信是西周中叶以後的作品。这时，社会經濟方面发生了一些变化，政治上有时引起了一些动盪不安的局面。厉、幽两朝的政治都是暴虐和昏暗的，国王一个被逐，一个身死国灭。許多怨刺詩产生在这个时期，是完全可以理解的。

这些詩的作者，大都是朝廷的貴族阶层或者是亲近侍御之臣。他們写这些詩，往往为的是規諫，即使不是直接規諫，也是想通过詩来对当时政治发生影响。总之，他們都是想对当时的君王和大臣的虐政作些鍼砭，使他們从昏昧中清醒过来。他們这样作，其实是很苦心地为巩固当时奴隶主的統治，要他們在政治上有一些改进，来緩和当时尖銳的阶级矛盾。

作詩是为了鍼砭时政，因此这些詩首先有这样一個明显的特点，就是直陈时弊，把当时政治社会中一些不合理的現象揭露出来加以批評。其次是說理頗多。如《节南山》这首詩，詩人一下笔就直呼师尹加以指責：

节彼南山，維石岩岩。赫赫师尹，民具尔瞻。忧心如惓，不敢戏談。国既卒斬，何用不監。

节彼南山，有实其猗。赫赫师尹，不平謂何！天方荐瘥，丧乱弘多。民言无嘉，憯莫懲嗟。

尹氏大师，維周之氏。秉国之均，四方是維，天子是毗，俾民不迷。不弔昊天！不宜空我师。

在这几章里，詩人斥責尹氏。詩中一方面揭出当时国家危殆和人

民惨痛疾苦之状，一方面又反覆地叙述尹氏掌握国家大权，地位重要。国家和人民弄成这个样子，正是尹氏所造成的。

詩里面在斥責尹氏之後，接着又責周王：

弗躬弗亲，庶民弗信。弗問弗仕，勿罔君子。式夷式已，无小人殆。

瑣瑣姻婭，則无廕仕。

这里責备周王不亲理政治，不信庶民，不任用君子。

詩中除了要周王亲君子、远小人外，还表达了对于人民关怀的心情：

不弔昊天！乱靡有定。式月斯生，俾民不宁。忧心如醒，誰秉国成？

不自为政，卒劳百姓。

在这一章里，詩人呼天而訴：为什么国家如此动盪不安？扼杀人民，使人民不得安宁。

詩中还写出了朝廷里面小人的醜态：

方蔑尔恶，相尔矛矣。既夷既懌，如相齮矣。

当他們相爭結怨的时候，就要拔出戈矛来，当他們和解的时候，就如飲酒酬酢。

这首詩一共十章，总括起来說，就是批評小人用事，君子被疏，以致造成国家危殆、人民穷困的社会政治現象。在这首詩里，有直陈时弊之处，也有說理；但也可看到詩人憤懣的感情。

再举《十月之交》为例。在《十月之交》里，有这样一章：

皇父卿士，番維司徒，家伯維宰，仲允膳夫，棗子內史，蹶維趣馬，梶維师氏，艳妻煽方处。

在这一章里，我們看到了一幅当时的群醜图。詩里还有一章：

燿燿震电，不宁不令。百川沸騰，山冢峯崩。高岸为谷，深谷为陵。

哀今之人，胡潛莫懲！

詩人一口气說出了一連串的怵目惊心的景象，这些字句深深地打

在人們的心坎上。用自然界巨大的变迁的現象來說明社会的变动。詩里又有一章：

黽勉从事，不敢告勞。无罪无辜，讒口囂囂。下民之孽，匪降自天，噂沓背憎，职竞由人。

这里說明，正直的人黽勉从事，往往无辜被讒。这些“噂沓背憎”的讒人，正是“下民之孽”的引起者。这首诗深刻地揭露了当时政治上的腐敗現象。

属于这一类的其他一些詩，还有一些好詩，我們不能一一引出。像《召旻》的慨叹“昔先王受命，有如召公，日辟国百里。今也日蹙国百里。”《桑柔》的痛斥統治者不能用諫，只听順从的話，不用賢良：“大风有隧，貪人敗类。听言則对，誦言如醉。匪用其良，覆俾我悖。”《蕩》的警告統治者：“人亦有言，顛沛之揭，枝叶未有害，本实先拔。殷鉴不远，在夏后之世。”在这一类的許多詩中，常常有一些意义深远和激切的詞句，包含着直陈时弊和說理的两个方面。

《詩經》的时代，在怨刺詩中和一些貴族的散文的諫辭中，都有許多激切的詞句。中国上古时期統治者里面有的忌諱比較少些，汉代还是如此⑦。《詩經》里面怨刺詩的作者，可以比較率直地表达他們的思想。这和後世封建时代的政治詩比起来，有不同的地方。这里有一个原因是奴隶社会的“文网”沒有封建时代严密。封建时代文网也是越到後来越严密的。

### 三

产生在上层社会里面的怨刺詩中还有一些詩，它的内容主要不是在直陈时弊和說理，而是抒写作者自己的怨憤，抒情的成分更加浓厚。这些詩人往往是遭遇不平，发憤作詩，而这发憤怨悱，和当时的社会现实是紧密相关的。就它所表现的内容說来，大致有

这样几种：有写忧时伤乱、悲愁感叹的，如《正月》、《沔水》等；有写离乡远役、忧乱惧祸的，如《四月》、《小明》等；有写为讒人所构、不能自明的，如《巷伯》、《小弁》等。这些都是《小雅》里面的作品。写作的年代大约是在西周中叶以后和东周初年。

《正月》这首诗，在表达忧时伤乱、悲愁感叹的情绪的一类诗中，成就是较高的。在这首诗里，诗人一开始就因看到天时失常和无端的“訛言”的流布而感到忧伤：

正月繁霜，我心忧伤。民之訛言，亦孔之将。念我独兮，忧心京京。

哀我小心，癡忧以痒。

这首诗的写作，正是西周末年或者东周初年的一个巨大的动乱的时代<sup>⑧</sup>。在那样的时代，一般的贵族还在树党营私，群小正在得势<sup>⑨</sup>。只有诗人在孤独地忧国忧民。这里虽也是感叹自己的身世和遭遇，但也反映了当时社会一些本质的东西。它反映了在国家危难的时候，统治阶级还是醉生梦死，徇欲营私，置国事于不顾，反而排斥和打击忧民忧国的人，这种在剥削阶级统治处在丧乱时期所习见的现象，在这首诗里第一次得到了概括的反映。

这首诗下面两章：

終其永怀，又窘阴雨。其車既載，乃棄尔輔。載輸尔載，將伯助予。

无棄尔輔，員于尔輻。屡顧尔僕，不輸尔載。終踰絕險，曾是不意。

这里用一些曲折的比喻来表达作者对当时政治的意见。意思是说，在车上满载东西时，你应该不要丢弃夹持的版，修理车辐，关照御者，勿使车子倾覆，这样才能脱离危险境地。这些形象的比喻，是对于当时统治者的语重心长的话。

抒写离乡远役、忧乱惧祸的诗，如《四月》和《小明》。《四月》这首诗中，诗人看到季节变迁，触景生情，感而有作：

四月維夏，六月徂暑。先祖匪人，胡宁忍予？

秋日淒淒，百卉具腓。亂離瘼矣，爰其適歸！

冬日烈烈，飄風發發。民莫不穀，我獨何害！

這種感時序而憂亂離的詩，在《詩經》中不多。“秋日淒淒”一章，看見草木零落，想到亂離景象，感慨尤深。以下兩章云：

山有嘉卉，侯栗侯梅。廢為殘賊，莫知其尤。

相彼泉水，載清載濁。我日構禍，曷云能穀？

用草木的無端被摧殘來比喻賢士的被排斥。“相彼泉水”一章，說到自己被讒人所構，日罹禍患，因此感到自己是：

匪鶉匪鳶，翰飛戾天。匪鱸匪鮪，潛逃于淵。

進退失據，不得其所。從這首詩里，我們可以看到西周時代一個離鄉遠役、憂讒懼禍的統治階級里面的知識分子的境遇和悲苦心情。

在這類感嘆身世、發憤怨悱的詩中，有許多詩表現了對於讒人的怨恨。着重來寫這個主題的有《巷伯》和《小弁》。《巷伯》這首詩，酣暢淋漓地斥責讒人：

萋兮斐兮，成是貝錦。

.....

哆兮侈兮，成是南箕。

用織錦的文采和張口的箕宿來比喻他們的巧言和狠毒。形容他們讒人之狀是“緝緝翩翩”和“捷捷幡幡”，醜態畢露。詩人不禁憤恨地詛咒他們：

驕人好好，勞人草草。蒼天蒼天！視彼驕人，矜此勞人！

彼讒人者，誰適與謀？取彼讒人，投畀豺虎。豺虎不食，投畀有北。有北不受，投畀有昊。

這裡把人分為驕人与勞人，即在政治上的迫害者與被迫害者（雖然這裡作者所看到的，恐怕還只是和他屬於相同的階級和階層的人）。作者對於那些迫害者的讒人，是深惡痛絕的，要把他們投畀

豺虎，豺虎也不食，投畀北方穷荒之地，北方穷荒之地也不受。这是多么鄙視和多么决絕的态度。

《小弁》旧說以为是幽王废太子宜臼，宜臼傅作此詩，或以为尹吉甫之子伯奇被父所逐後作。这些說法虽不必可靠，但就詩的内容說来，却似孤臣放子之作。詩中有“維桑与梓，必恭敬止。靡瞻匪父，靡依匪母”之句，似是表达了放子的情緒。《小弁》作者的遭遇，当是由讒言引起。詩中有一章：“君子信讒，如或醕之。君子不惠，不舒究之。伐木掎矣，析薪拙矣，舍彼有罪，予之佗矣。”这里說放逐他的“君子”信起讒来像飲酒酬酢一样，不加思索就欣然接受。伐木和析薪也要依其物理，君子却不講理就加以罪。这和許多詩反映的是同样的情形。这說明在那样的社会里，讒言譖語，害了无数的正直之人。

《小弁》这首詩，反覆地写作者的忧伤，如“我心忧伤，惄焉如擣。假寐永叹，維忧用老。心之忧矣，疢如疾首”；“譬彼舟流，不知所届。心之忧矣，不遑假寐”；“譬彼坏木，疾用无枝。心之忧矣，宁莫之知”等，表现了作者深沉的忧鬱。

这一类感叹身世、发憤怨悱的詩，和上一类詩比起来，风格更是多种多样些。从这类詩的一些优秀的作品里，我們可以更鮮明地看到詩人的个性。拿《巷伯》和《小弁》來說，《巷伯》的作者性格似乎比較强烈，《小弁》的作者似乎比較沉鬱一些。其他一些詩，我們讀了以後也好像見到了那个作者一样。如讀了《正月》，就好像見到了一个人“忧心惻惻”的孤独的詩人在那里行吟，对他的思想和感情都有了一些了解。这些作者不仅在詩里批評时政，而且把他們的生活遭遇和心中积鬱都尽情表达出来。

#### 四

上面我們論述的是属于中上层社会知識分子中产生的怨刺詩。《詩經》中还有一些怨刺詩，是直接来自人民的創作；而其中有一些可能是人民的作品，也可能是中上层社会中知識分子的作品。

这些怨刺詩也大致可分为直刺时政和感叹身世两类。

直刺时政的作品，从它的内容來說，大致可以分为三种：

第一种是斥責統治者的不劳而食和严重剝削，反映了被剝削者的反抗思想。如《魏风》的《伐檀》和《碩鼠》就是这样。

《伐檀》这首詩，古代一些《詩經》学者，不認為是民歌的。如《詩序》認為是“刺貪也。在位貪鄙无功而受祿，君子不得进仕尔”，是一种有代表性的說法。如果仅从“坎坎伐檀兮”两句来推断它是劳动人民的作品，当然是不够，因为有一些起兴的句子不一定是写实，如《小雅》中《伐木》的作者不是真在伐木。但这首詩的这几句却是“賦”。“坎坎伐檀兮，寘之河之干兮，河水清且漣猗”，写一群劳动者在河边伐檀，写出了具体的場地，給人一个十分具体的鮮明的印象，使人如亲历其境。以下“不稼不穡，胡取禾三百廛兮”等句，表現了劳动者对于不合理現實的抗議。《碩鼠》这首詩，則表現了对于統治者的更憤怒的指斥。

《伐檀》和《碩鼠》都是深刻地反映了当时的階級矛盾，劳动人民从残酷的现实中認清了他們为什么处于一种那样的境地，而且向人們表示，他們不屈服于那种現實。这是真正的劳动人民的声音。

第二种是批評当时政治上的某些不合理的具體事件。这些詩的作者，不能确定他們是属于什么社会阶层。如《郑风》的《清人》、《秦风》的《黃鳥》、《陈风》的《株林》、《齐风》的《南山》等就属于这类

作品。《清人》这首诗，据《左传》记载，郑文公恶其大夫高克，“使帅师次于河上，久而弗召，师溃而归，高克奔陈。郑人为之赋《清人》”<sup>⑩</sup>。在诗里面，写了高克和他的部下在河上翺翔，軍心弛散的情状：

清人在彭，駟介旁旁。二矛重央，河上乎翺翔。

这里包含了对郑文公和高克等人的不滿。诗中只把客观事实描绘出来，斥責的意思自在言外。《黄鳥》和《清人》不同，它表现了作者强烈的感情。《黄鳥》诗的本事，也见于《左传》：“秦穆公卒，以子車氏三子为殉；国人哀之，为之赋《黄鳥》”<sup>⑪</sup>。诗人细致地描写了无辜的子車氏三子临穴时可怜的悲惨情状，对他们表示了深沉的哀悼与无限的同情。这种哀悼与同情也就包含了对于那种残酷的“殉葬”制度的抗議。

《株林》和《南山》是刺統治者的荒淫。《株林》刺陈灵公的“淫乎夏姬，驅馳而往，朝夕不休息”<sup>⑫</sup>。疎疎几笔勾出了作为一个国君的陈灵公那种輕佻淫蕩的状态。《南山》刺齐襄公的“鳥兽之行，淫乎其妹”<sup>⑬</sup>。《株林》和《南山》是刺陈灵公和齐襄公的說法，虽然只见于汉人的經說，但从内容看，这种說法是可信的。

从上述《清人》、《株林》等诗篇中，可見当时統治者中发生某些事件，在诗歌里面常常迅速地得到反映。但这些作者却不一定是人民，因为統治阶级内部一些比較正直的知識分子对这些事件也会表示不滿的。

第三种是刺某一个人。如《魏风》的《葛屨》和《陈风》的《墓門》就是这样。《葛屨》诗从内容看，似乎是一个女子縫了衣裳給她的主人穿时，她的主人却不滿意地避开。此诗是刺她主人的“褊心”。《墓門》旧說以为刺陈公子佗，沒有根据。从诗的内容看，是刺一个“不良”的人。这人的“不良”，“国人”都知道。但究竟是怎样地不

良，詩里沒有說。這一類詩沒有涉及政治上比較重大的事件。像《葛屨》所寫，好像只是家庭瑣事。但从這首詩里，可以看到一個主人對於女奴的使氣和欺凌，作者也就是這個女奴。《墓門》這首詩，刺一個人堅持他那不良的東西，即使國人都知道也不改。作者表示了深深的感慨。像這樣一些詩，也還是有一點意義的。

產生於人民中間的詩，除了直刺時政之外，也還有一些感嘆身世之作。這些詩有的寫貧窮困頓的生活，如《小雅》中的《苕之華》，《檜風》中的《隰有萋楚》等；有的寫征戰之苦，如《唐風》中的《鴇羽》，《小雅》中的《何草不黃》等；有的寫顛沛流離，如《王風》中的《葛藟》，《唐風》中的《杕杜》等。

在這些詩中，《鴇羽》大致是勞動人民的作品。詩里面寫到王事沒有停息，不能種莊稼，父母的生活沒有依靠。從這樣的詩里，可以看到當時勞役征戰之苦。但這首詩只呼天嘆息，缺乏《伐檀》、《碩鼠》等那種反抗的精神。寫征戰之苦的《何草不黃》也是這樣。《何草不黃》也是嘆息“哀我征夫，朝夕不暇”。

寫貧窮困頓生活的《苕之華》、《隰有萋楚》等，也屬一種哀怨淒楚的音調，如《苕之華》：

苕之華，其葉青青。知我如此，不如無生。

牂羊墳首，三星在罍。人可以食，鮮可以飽。

作者是掙扎在飢餓綫上的人，發生了“知我如此，不如無生”的感嘆。《隰有萋楚》的作者，看到萋楚長得茂盛，感嘆地寫道：“樂子之無知”，“樂子之無家”。這都反映了一種“民不聊生”的苦境。

寫顛沛流離的詩，“杕杜”詩里作者慨嘆“獨行踽踽，豈無他人？不與我同父”，《葛藟》詩里作者慨嘆“終遠兄弟，謂他人父；謂他人父，亦莫我顧”，這都有相似的情調。

這些貧苦人民感嘆身世的詩，往往只流於哀怨，缺少憤怒的斥

責。这也許反映了他們被压抑和摧残太甚吧。当然,在当时人民的詩作中,一定还有許多具有强烈的反抗性的作品,不过沒有保存下来。

在这一类詩中,还有一些詩写出了詩人自己的忧伤,但不知他們的忧伤是什么具体内容,如《小雅》中的《无将大車》,《王风》中的《黍离》,《魏风》中的《园有桃》等。《无将大車》的作者,似乎忧思很重。《黍离》和《园有桃》的作者,慨叹他們的心情为一些人所不能了解。这些都可能和社会政治有关。这些詩的作者所属的社会阶层却不易判断。

綜括起来,在这一节里論述的許多詩,主要都是《国风》里面的作品,还有一部分是《小雅》的作品。这些詩产生的时代大約都在东周,比前两节論到的怨刺詩晚。它們有的具有强烈的反抗性,有的則多哀怨凄苦之音。这些詩有許多是形象鮮明,語言精炼、生动,艺术成就很高的。

## 五

《詩經》里面的怨刺詩,对後世的詩歌創作发生了很大的影响。前面提到的那一类刺时詩的那种說理和直陈时弊的直言不諱的作法,《楚辞》里面繼承了下来,汉以後比較少見。屈原曾因此引起班固的批評,認為是“露才揚己”,“責数怀王,怨恶椒兰。愁神苦思,强非其人”<sup>⑭</sup>,王逸反駁他,引用《大雅》中《抑》詩“于乎小子,未知臧否。……匪面命之,言提其耳”等“风諫之語”來說明“詩人怨主刺上”的不足怪<sup>⑮</sup>。可見到东汉的时候,作詩的人一般已少这样的写法,因此已使人感到生疎。但这种傳統並沒有消失,为白居易所稱許的杜甫的《塞蘆子》、《留花門》等詩就是繼承了这样的傳統。在屈原的作品里,兼有說理直言和发憤抒情二者。後世詩人的怨刺

之作，多属于发憤抒情一类。即使是譏弹时弊，也多說得委婉含蓄些，因此产生了所謂“比兴”之說。但也还有兼有說理直言和发憤抒情二者的。还有很多詩，頗同于《清人》、《株林》一类的写法，詩人对政治社会中一些不合理的現象，选择一件具体事实或一个側面来加以反映，引起讀者的深思。中国过去文学史上的許多政治詩，大都和《詩經》的怨刺詩有着一脉相承的关系的。

### 注

①《国語·周語》上，《晋語》六略同。

②《虞人之箴》見《左传》襄公四年：

昔周辛甲之为太史也，命百官，官箴王闕，于《虞人之箴》曰：“芒芒禹迹，画为九州，經启九道。民有寢庙，兽有茂草，各有攸处，德用不扰。在帝夷羿，冒于原兽，亡其国恤，而思其麇牡。武不可重，用不恢于夏家。兽臣司原，敢告僕夫。”

《祈招之詩》見《左传》昭公十二年：

昔穆王欲肆其心，周行天下，将皆必有車轍馬迹焉。祭公謀父作《祈招之詩》以止王心，王是以获没于祇宫。……其詩曰：“祈招之惓惓，式昭德音。思我王度，式如玉，式如金，形民之力，而无醉飽之心。”

这两首詩都写得委婉，和《詩經》中的怨刺詩不同。

③《节南山》末章：

家父作誦，以究王誼。式訛尔心，以畜万邦。

④《民劳》末章：

王欲玉女，是用大諫。

《板》首章：

犹之未远，是用大諫。

⑤《左传》文公六年，秦穆公引《桑柔》中的“大风有隧”等句，称周芮良夫之詩。

⑥詩中有“周宗既灭，靡所止戾”，“戎成不退，飢成不遂”等句。

⑦参看赵翼《廿二史劄记》卷二《上書无忌諱》条。

⑧这詩第八章有“赫赫宗周，褒姒灭之”之句。如果这两句解釋为預言性的詩句，那末这首詩是作于西周的末年。如果解釋为实写，那末，这首詩是作于东周初年尚未巩固的时期。

⑨这首詩的最後二章：彼有旨酒，又有嘉殽。洽比其邻，昏姻孔云。念我独兮，忧心慙慙。    傐傐彼有屋，蔌蔌方有穀。民今之无祿，天天是殽。哿矣富人，哀此惻独！

⑩《左传》閔公二年。

⑪《左传》文公六年。

⑫見《詩序》。

⑬見《詩序》。

⑭見洪兴祖《楚辞补注》引。

⑮見王逸《楚辞章句》卷一。

# 楚辭《九歌》之結構及其祀神時神、 巫之配置方式

孫 作 雲

## 一 問題的關鍵

讀《九歌》或翻譯《九歌》，首先碰到的一個難題，就是如何辨識其中的許多人稱代名詞問題。朱熹說：

《九歌》諸篇賓主彼我之辭，最為難辨，旧說往往亂之，故文意多不屬，今頗已正之矣！（《楚辭辯證》上）

事實上朱熹並未正了多少，但問題的關鍵，却是被他找到了。

這些人稱代名詞，如第一人身有的有“吾”、“我”、“余”、“予”；今分別援引如下。

“吾”例：

吾與君兮齊速，導帝之兮九阡。（《大司命》）

紛吾乘兮玄雲。（同上）

照吾檻兮扶桑。（《東君》）

“我”例：

君思我兮不得閒。（《山鬼》）

君思我兮然疑作。（同上）

“余”例：

余處幽篁兮終不見天。（《山鬼》）

女（汝）嬋媛（嚶喧）兮為余太息。（《湘君》）

捐余玦兮江中，遺余佩兮澧浦。（同上）

期不信兮告余以不閒。（同上）

“予”例：

目眇眇兮愁予！（《湘夫人》）

芳菲菲兮袭予！（《少司命》）

以上四个第一人身代名詞，有作主詞，有作宾詞，有作領有格用，但总起来看均是作“我”或“我的”解則无疑。

其次是第二人身代名詞，如“女”（汝）及与“汝”同用之“君”、“子”、“蓀”等。

“汝”例：

女（汝）嬋媛（嗶啞）兮为余太息。（《湘君》）

“君”例：

君不行兮夷犹，蹇（語詞，同羌、竟）誰留兮中洲？（《湘君》）

“子”例：

子慕予兮善窈窕。（《山鬼》）

与子交手兮东行。（《河伯》）

“蓀”（一作“荃”）例：

蓀独宜兮为民正！（《少司命》）

蓀何以兮愁苦？（同上）

从以上这些不同的代名詞中，可知《九歌》中确有对唱，假若沒有对唱，也就不会有这些不同的代名詞。

同时，更應該注意的是在一句之中有連用两个不同的代名詞，如：

《湘君》篇：“女（汝）嬋媛兮为余太息。”

《大司命》篇：“吾与君兮齐速，导帝之兮九阍。”

《山鬼》篇：“君思我兮不得閒。”

同上：“子慕予兮善窈窕。”

可以确証这些系二人对唱。从这也可以看出《湘君》、《大司命》、

《山鬼》三篇，实是一种对唱对舞体。

其次应探究的是在《九歌》之中有夫妇、男女的称谓，如：

《云中君》最末二句：“思夫君兮太息，极劳心兮慙慙！”

《湘君》：“望夫君兮未来，吹参差兮谁思？”

这里的“夫君”就是俗说的“丈夫”。为什么在祭神歌中有这种称呼呢？是因为祭神时，神和祭巫的配置关系，其详见下。总之，称对方为“夫君”，则说这话的人一定是女子；又从此二歌中有“夫君”的称呼知道：唱这两首歌时，系由男女不同的性别来演唱的。换句话说，它们不但是对唱体，而且是男女对唱体。（古来的道学家，看不惯这种碍眼的字眼，说“夫”是“夫是也”，是虚字眼儿〔洪兴祖《楚辞补注》、朱熹《楚辞集注》等等〕，那是错误的。）

《九歌》中又有称“公子”者，如：

《湘夫人》：“思公子兮未敢言。”

《山鬼》：“怨公子兮怅望归，君思我兮不得闻。”

同上：“思公子兮徒离忧！”

称对方为“公子”，则此称者一定是女子。

还有称“佳人”者，如：

《湘夫人》：“与佳期兮夕张。”（“佳”即“佳人”之略）

同上：“闻佳人兮召予，将腾驾兮偕逝。”

称对方为“佳人”，则此称者一定是男子。

又有称“美人”者，如：

《少司命》：“望美人兮未来，临风悦兮浩歌。”

《河伯》：“与子交手兮东行，送美人兮南浦。”

这二条也指女子，称之者为男性。在《离骚》中有用“美人”自喻，在《九章》中有用“美人”喻君者，但系另一用法，与此直接称谓不类。

且《九歌》为祭祀歌，与抒情诗性质不同，亦不应作类比。

由上举的夫妇、男女不同的称谓来看，可知《九歌》的对唱，系夫妇、男女不同的性别、身分对唱，而不是一般的对唱。而这不同的男女对唱，都有一定的规则，不是毫无准则地任意配置，说详下。由此可见：《湘君》、《湘夫人》、《大司命》、《少司命》、《河伯》、《山鬼》诸篇皆男女对唱体。

由不同的代名词，推测《九歌》中有对唱对舞体，还比较容易了解，若说这些对唱对舞体还以男女不同的性别唱出，则是比较麻烦一些。因为我们很难知道：它们究竟是根据什么标准来作这种男女对唱的配置的。说到这里，对于《九歌》所祀诸神的属性，不能不首先作一番考察；因为神的属性、性别既明，然后才可以明了：为什么祭这种神要用男巫或女巫来祭祀的。神、巫的性别既明，则其夫妇、男女的对唱亦自明。

## 二 《九歌》所祀诸神的性质及性别

《九歌》是祭神歌，因此若想对于《九歌》作彻底的了解，一定要把《九歌》所祀诸神的性质弄清楚。否则，神的性质弄不清楚，不特祭祀的性质不明，就是歌词中男女对唱的配置也无法弄清楚。

《九歌》所祀诸神，大体上可以分为天神、地祇、人鬼三类。其属于天神者，有“东君”（日神）、“云中君”（云神）、“大司命”、“少司命”；其属于地祇者，有“湘君”、“湘夫人”，为湘水之男女神，有“山鬼”，为巫山神女，有“河伯”，为黄河水神；其属于人鬼者，有“国殇”，乃祭祀阵亡将士之魂。今依此为序，略述神之性质及男女性别。

“东君”为日神，日神为男神，古今无异词。又就《东君》篇所表现的日神之状曰：

駕龍輶兮乘雷，載雲旗兮委蛇。

又曰：

青雲衣兮白霓裳，舉長矢兮射天狼。操余弧兮反淪降，援北斗兮酌桂漿。撰余轡兮高馳翔，杳冥冥兮以東行。

其為男神之行為、姿態明甚。

“雲中君”為雲神，雲神亦為男神，歌詞中形容雲神之狀，

蹇將憺（高且安也）兮壽宮，與日月兮齊光。龍駕兮帝服，聊翱游兮周章。

此與日月齊光、龍駕帝服、周游六合之雲神必為男神。又就本篇篇末女巫合唱之詞，

思夫君兮太息，極勞心兮憊憊！

更可知雲神必為男神。

“大司命”司大人之命，“少司命”司小兒之命。二司命皆為男神，此由於歌詞本身中亦可得其佐証。祭大司命之女巫對大司命表示情意曰：

折疏麻兮瑤華，將以遺兮騶居（指大司命，言神將離去也）；老冉冉兮既極（盡也、至也），不寢近兮愈疏！

完全是女人的口吻，則所祭之司命神一定是男神。

以上四天神，——東君、雲中君、大司命、少司命，皆為男神，大可注意。

《九歌》所祀的地祇，主要的有湘神。湘神有男女二神，其男神曰“湘君”，其女神曰“湘夫人”。男神稱“君”，女神稱“夫人”，此單由名詞上，已經可以知道他們的性別。

問題在於此湘水之男神為誰，此湘水之女神為誰。王逸《楚辭章句》不指明湘君為何人，但謂湘夫人为尧之二女：舜妃娥皇、女

英。郑玄《礼记·檀弓》注也说：

《离骚》（指《楚辞》）所歌湘夫人，舜妃也。

案湘夫人既是娥皇、女英，则湘君应是舜。这是从推理上得出的结论。《史记·秦始皇本纪》言始皇：

（二十八年）浮江，至湘山祠，逢大风，几不得渡。上问博士曰：“湘君何神？”博士对曰：“闻之，尧女、舜之妻，而葬此。”于是始皇大怒，使刑徒三千人皆伐湘山树，赭其山。

这好像是以湘君为二女者，其实，这是总括言之。司马贞《索隐》曰：

按楚词《九歌》有湘君、湘夫人，“夫人”是尧女，则湘君当是舜。今此文以“湘君”为尧女，是总而言之。

这话是不错的。王闾运《楚辞释》曰：

湘以出九疑，为舜灵，号“湘君”；以二女尝至君山，为湘夫人焉。案：“湘君”之为男神，为舜，“湘夫人”之为二女，舜妻娥皇、女英，单由歌词本身上也可以得其髣髴。《湘君》、《湘夫人》篇末皆有神向祭巫投赠之词，《湘君》曰：

捐余玦兮江中，遗余佩兮澧浦。采芳洲兮杜若，将以遗兮下女。  
《湘夫人》曰：

捐余袂兮江中，遗余褋兮澧浦。搴汀洲兮杜若，将以遗兮远者。二章造句遣词几乎全同，所不同的，是湘君赠给下女（人间的巫女，对神言之，故曰“下女”）的东西为玦、为佩。案玦、佩为男子佩带之物，所贻赠的对象又是“下女”，明示湘君是男神。袂、褋是女人的所有物，明示其所贻赠的“远者”是男人，因而她本身是女性。

又《湘君》篇曰：

望夫君兮未来，吹参差兮谁思？

洪兴祖《楚辞补注》云：

《风俗通》云：“舜作簫（案此本于《世本》，又《尚書·皋陶謨》云：“簫韶九成。”），其形参差，像凤翼。”参差，不齐之貌。

“参差”即簫，为舜所造，則此吹参差而思誰之人，即指舜。此章为女巫所唱以迎舜者。

又《湘夫人》篇云：

九嶷繽兮并迎，灵之来兮如雲！

王逸注云：“九嶷，山名，舜所葬也。”此言：祭湘夫人时，舜会九疑山的山神迎湘夫人。凡此，皆足見湘君为舜，湘夫人为娥皇、女英。

因此，韓愈以湘君为娥皇、湘夫人为女英（見韓愈《黃陵庙碑》），洪兴祖、朱熹从之，皆誤。

其次为《河伯》，河伯为黄河水神。《史記·滑稽列传》載西門豹禁止民間为河伯娶妇；《史記·六国年表》載秦灵公八年（公元前417年），“初以君主妻河。”《索隱》曰：“謂初以此年取他女为君主。‘君主’，犹公主也，妻河，謂嫁之河伯。故魏俗犹为河伯取妇，盖其遺风。殊异其事，故云‘初’。”則河伯之为男神，无待贅辞。徵之本歌：

与子交手兮东行，送美人兮南浦。

則河伯之为男神，更信而有徵。

《山鬼》，我在一九三五年撰《九歌山鬼考》，考証“山鬼”即巫山神女（載在《清华学报》第十一卷，第四期），茲不贅。說“山鬼”之为女神，由歌詞本身即可知之。《山鬼》首章曰：

若有人兮山之阿，被薜荔兮带女罗；既含睇兮又宜笑，子慕予兮善窈窕。

那含睇宜笑、窈窕幽閑的，非女神而何？說“山鬼”是巫山神女，除山鬼的姿容为美人、山鬼所居之大山似巫山外，最有趣的是說“山鬼”和“灵修”的关系。《山鬼》篇曰：

留灵修兮憺忘归，岁既晏兮孰华予！

“灵修”，王逸說是：“謂怀王也。”这个說法也不能說他準不对。我在《九歌山鬼考》里說：楚国的国王，在政治上称“王”，在宗教祭祀上称“灵修”，——“灵修”也就是巫长的意思。現在想起来，这意見也还有它一定的道理。《离骚》里就有好几处“灵修”——

指九天以为正兮，夫唯灵修之故也。

余既不难夫离别兮，伤灵修之数化。

怨灵修之浩蕩兮，終不察夫民心。

这些“灵修”都是指楚怀王。因此，王逸說《山鬼》篇的灵修，“謂怀王也”，是不錯的。山鬼留灵修，使之安乐忘归，这与《高唐賦》所說的，楚襄王梦巫山神女，巫山神女向楚襄王自荐枕席，不完全一样么？楚襄王是楚怀王的儿子，为什么他們父子二人都有和神女交接的傳說呢？可見这是楚国的一个迷信。不管怎样，从这里可以証明：山鬼有可能是巫山神女。又《山鬼》篇云：

采三秀兮于山間，石磊磊兮葛蔓蔓！

这“三秀”，王逸說是“謂芝草也”。在《山鬼》篇中为什么說到芝草呢？我以为这是由于巫山神女有化为芝草的傳說。《文选》江文通《别賦》注引《高唐賦》曰：

我帝之季女，名曰瑶姬，未行而亡，封于巫山之台，精魂为草，实曰灵芝。

《渚宫旧事》三引《襄阳耆旧传》曰：

襄王与宋玉游于雲梦之台，望朝雲之館，其上有雲气，变化无穷。王曰：“何气也？”玉曰：“昔者先王游于高唐，怠而昼寢，梦见一妇人，……”王悅而問之。曰：“我夏帝之季女也，名曰瑶姬，未行而亡，封于巫山之台。精魂为草，摛而为芝；媚而服焉，則与梦期。……”

《水經·江水注》曰：

……又帝女居焉，宋玉所謂天帝之季女，名曰瑶姬，未行而亡，封于巫

山之台，精魂为草，实为灵芝。

可见巫山神女有化芝草的传说，同时，这芝草还可以令人相爱。明白了这个故事，也就可以理解为什么在《山鬼》中谈到“采三秀”。“采三秀”就是采神女所化的灵芝草，同时，也就是想和神女恋爱。“采三秀兮于山间，石磊磊兮葛蔓蔓”，正是说想采之而未采得，所以下文说：

怨公子兮怅望归，君思我兮不得閒。

皆是表示思而未见之苦。总之，从以上皆可知山鬼即巫山神女。楚国宫廷祭祀巫山神女，除去古老的传说、更悠久的迷信外，在当时，还是把它当做山神来祭祀的，因此，我们把它放在地祇类里。同时，更不要忘记，巫山是楚国本土西境的大山，在当时与秦国为邻，楚怀王祭祀巫山，还有国防上的意义。关于后一点意思，请参看拙著《论国殇及九歌之写作年代》（载在《开封师院学报》第一期）。

由以上可知：地祇之中，湘君为男神，或即舜，湘夫人为女神，即舜妻娥皇、女英；河伯为男神；山鬼为女神，或即巫山神女。

人鬼之祀在《九歌》中只有《国殇》一篇，《国殇》是祭祀阵亡将士的，其性质与以上天神、地祇之祀不同，因此，它的舞曲结构亦不同，其详见下。

《九歌》十一篇，除上述天神、地祇、人鬼之祀九篇外，其前第一篇题曰《东皇太一》，其最后一篇题曰《礼魂》。前人以前一篇为祀太一之神，自王逸以下古今无异词；后一篇，据洪兴祖说：“礼魂，谓以礼善终者。”

我在一九三七年撰《九歌非民歌说》（载在《语言与文学》第一

期，中华書局出版），說《九歌》的《东皇太一》为迎神曲，《礼魂》为送神曲。又說汉代郊祀歌是摹仿《九歌》的：不但詞句雷同，祀神类似（《日出入》=《东君》、《五神》=《雲中君》、《天門》=《大司命》、《少司命》），而且結構亦相同：《練时日》等于《东皇太一》，为迎神曲；《赤蛟》等于《礼魂》，为送神曲。

但是我在那时，对于《东皇太一》之为祀太一神的旧說，还未能遽予舍弃的。

現在我認為《东皇太一》是迎神曲，本題应題曰“吉日”，其中的“上皇”，即主祭者楚怀王；与所謂“东皇太一”完全无干。

首先說，在这首歌中絲毫不見有有关“东皇太一”神性、神事的叙述，这是証明它不是祀“东皇太一”最根本的証据。

案《九歌》所祀諸神，在歌詞中皆多多少少透露神之屬性、事迹。如：

《东君》，首言：“噉将出兮东方，照吾檻兮扶桑。”誰都知道，日有浴于湯谷、拂于扶桑的傳說，可見在《东君》篇中透露了日之屬性或傳說。

《雲中君》說雲神的光芒，“与日月兮齐光”，又特別指出：“灵皇皇兮既降，焱远举兮雲中；覽冀州兮有餘，橫四海兮焉穷！”不但点出“雲中”二字，而且後二句还以最大的概括力，表現雲瀾漫六合的情况。

《大司命》明言：“紛总总兮九州，何寿夭兮在予！”《少司命》为司小儿之命，歌言：“夫人（人人也）自有兮美子，蓀何以兮愁苦？”又曰：“竦长剑兮拥幼艾，蓀独宜兮为民正！”皆由歌詞中可見其职司。

其地祇諸神，若《湘君》，有“令沅湘兮无波，使江水兮安流”之句。又有“駕飞龙兮北征，邇吾道兮洞庭”之句。《湘夫人》則曰：“嫋嫋兮秋风，洞庭波兮木叶下。”皆明确显示其为湘水之神。若《河

伯》，一則曰：“与汝游兮九河。”再則曰：“登昆侖兮四望。”九河是黄河的尾閭，昆侖为黄河的河源，皆明示神的性属。若《山鬼》为巫山神女，《国殇》为陣亡将士，皆可于本文中見其特点。独“东皇太一”，除言择吉日、盛陈設、夸音乐、矜巫飾以外，空空洞洞不着太一神品德一字。此在《九歌》中为特例，絕不同于其他諸篇。夫“太一”为天之尊神，此篇若眞为祀太一者，岂容不着一字！这从常識上及《九歌》詞例上，都是可以看出来。

其实，古来人們都把这首歌当做祭祀太一的主要原因就在于“穆将愉兮上皇”的“上皇”二字。我們就首先来解决这两个字。假若能把这个問題加以解决，那么，他們立論的根据也就根本被摧毁了。

我以为这“上皇”就指楚怀王。《九歌》是用于楚国的国家祭祀，祭祀天神、地祇、人鬼时，是由国王主祭的。《九歌》的写作在楚怀王时代（詳見拙著《論国殇及九歌的写作年代》，我定在楚怀王十七年、公元前312年秋天）。因此，在迎神曲中，有談及主祭者楚怀王，是完全可以理解的。

問題是楚怀王是否可以称“皇”呢？我以为是可以的。战国时，有許多国王都曾称“帝”，“皇”与“帝”同类，因此，似也可以称“皇”。較为人熟悉的例子如秦昭王与齐湣王，都曾称“帝”，秦昭王称“西帝”，齐湣王称“东帝”，見《战国策·齐策》四。又《燕策》曰：

齐伐宋，宋急，苏代乃遺燕昭王書曰：“秦为西帝，赵为中帝，燕为北帝。立为三帝，而以会諸侯：韓、魏不听，則秦伐之；齐不听，燕、赵伐之。下孰敢不听！”

在这种“称帝狂”的政治空气之下，地据天下之半的堂堂楚国的国王，为什么不可以称“帝”呢？因此，在楚国国家祭祀中，称主祭者楚怀王为“上皇”，可以說是不足为怪的。

又对楚怀王称“帝”，并可从《九歌·大司命》中得到线索。大司命是司寿夭之神，此歌之祭巫唱曰：

高飞兮安翔，乘清气兮御阴阳（案此为形容司命神在天上翔游之状）。吾（祭者）与君（神君、指大司命）兮齐速，导帝之兮九阊（即九天）。此“帝”，王逸说是“天帝”，“九阊”（一本“阊”误作“岡”），王逸说是“九州之山”，洪兴祖以下各家注同。案：“九阊”即“九閼”，汉《郊祀歌·天门》是祭司命神之歌，与《大司命》同，而《天门》说：“专精厉意逝九閼。”“九閼”即“九阊”，亦即“九天”。古人相信天有九重，屈原《天问》曰：“圜则九重，谁营度之？”又曰：“九天之际，安放安属？”《少司命》曰：“登九天兮抚彗星。”皆其证。又古人相信，人能升天，就可以长生不老。则此被巫与神君（司命神）所导引升天之帝，一定是活的人王，而不是天上的上帝。——因为若是上帝，则上帝本在天上，更何待巫与神君之导引！因此，我以为此“帝”指人王，亦即指楚怀王，而绝对不是“上帝”。楚怀王既可称“帝”，而且见于《九歌》，则《东皇太一》之“上皇”，自可指楚怀王。

又《汉书·郊祀志》载谷永上书成帝曰：

楚怀王隆祭祀，事鬼神，欲以获福，助却秦师，而兵挫地削，身辱国危。我在《论国殇及九歌之写作年代》一文中说，谷永的这段话就是指楚怀王十七年、公元前312年秋天，楚国第二次反攻秦国，进军蓝田以前所举行的祭祀，也就是《九歌》的祭祀。果尔，则《东皇太一》中之“上皇”，指主祭人楚怀王更有可能。

又就此篇描写“上皇”之状曰：

穆将愉（穆且乐）兮上皇。抚长剑兮玉珥，璆锵鸣兮琳琅。

这“肃穆而又愉快”的形容词，似宜指生人，而不指神灵。又“抚长剑”的主词也是上皇，则此上皇威仪甚盛、行动有节，亦似生人之状，而不是神灵。《九歌》描写神灵，皆有特定的形容词与套语，而

所謂“东皇太一”如何呢？它完全是写实的，从整篇文章来看，絲毫沒有說太一神的如何奇形怪状，如何奇装异服。就是最後两句“五音紛兮繁会，君欣欣兮乐康”，也完全是现实的善頌善禱之詞，与一般的歌詞不同。因此，从整个的空气來說，此上皇是生人，或亦即楚怀王。

最後，从根本上說起来，《九歌》諸題与《离騷》、《天問》諸篇不同，是編屈原賦的人所加上去的，而不是屈原的原題。而《离騷》、《天問》、《惜誓》、《抽思》、《哀郢》、《涉江》、《怀沙》等抒情詩的題目，却是屈原自己写的題目。“东皇太一”这題目，大概是汉初編輯屈原賦的人所加的。他們知道汉宮中有太一神的祭祀，所謂“千童罗舞成八佾，和好效欢娛太一”，又不知道“上皇”指楚怀王，因此，就把这篇迎神曲貿貿然題为“东皇太一”。至于为什么在“太一”之上又加題“东皇”二字，則完全在不可知之列。五臣云：“祠在楚东，以配东帝，故云东皇。”那是毫无根据的。

在这里还有一个旁証可佐吾說。《九歌》最後一篇《礼魂》，乃是这一套祭神歌合用的送神曲，无絲毫“魂灵”之可言，但不知何人題为“礼魂”。既然有人这样題了，传统的研究家也就相信不疑，并給它解释說：“礼魂，謂以礼善終者。”其实这里既沒有“魂”，更沒有“善終”，这都是无的放矢之論。为四庫館的館臣們所疵議的汪瑗，其《楚辭集解》確有許多好意見，超过了朱熹和洪兴祖。就在这一点上，他也深致怀疑。他說：

或曰：此篇当有“乱曰”二字，而今“礼魂”二字，盖因此篇之首句有

“礼”字，前篇之末句有“魂”字，而传写之誤也。未知其審，姑識其疑。

案：“不歌而誦”的抒情詩，才可以有“乱曰”，此通篇歌唱而且帶跳舞的祭神歌，絕不應該有“乱曰”。他說應該有“乱曰”，事实上是不了解“乱”字的真意的。但是他对“礼魂”的題名发生了怀疑，却確

是別具只眼的。

因此，我疑心：《九歌》首篇应如汉《郊祀歌·練时日》之例，題曰“吉日”；“礼魂”，本首句“成礼兮会鼓”之意，应曰“礼成”。

又《九歌》十一篇，去前一篇迎神曲及後一篇送神曲，仍是九篇、頌九神；因此那些无聊的拼合，以迁就“九”数者，皆成为不必要之論，可置而弗論。

### 三 神、巫、男、女的配置法

《九歌》諸神之性別、职能既明，那么根据什么原則，在一篇之中配置以男女之詞呢？关于这一点，朱熹有一段最精辟的議論。他說：

楚俗祠祭之歌，今不可得而聞矣！然計其間，或以陰巫（案即女巫）下陽神（案即男神），或以陽主（案即男巫）接陰鬼（女神）；則其辭之褻慢淫荒，當有不可道者。故屈原因而文之，以寄吾區區忠君愛國之意。（此語有問題，《九歌》非民歌，乃楚国国家祭祀歌，非“屈原因而文之”。）

案《九歌》乃屈原所作的国家祭神歌。若說屈原《九歌》受民歌影响，那系另一問題。这里是講祭祀的性質，它决非民間祭祀。又凡是認為《九歌》文詞之中有“思君”之意者、或自寓流放之苦者，皆与祭祀歌本身風馬牛不相及。能打破此关，即可讀通《九歌》。当然，屈原作《九歌》，是一种愛国的行动，因为这次祭祀就是反秦的，但文詞本身却不一定非得說出不可。《国殇》与其他各篇不同，應該另作別論。

朱熹提出“以陰巫下陽神，或以陽主接陰鬼”的原則，是完全正確的。應該說，这是他对于《九歌》的最大的貢獻。但朱熹还是深受傳統思想的束縛，他虽然提出了这个原則，但未能貫徹到某些具体問題中去，在他《集注》中也还有不少迂闊而违离事实之說。如

他認為《湘君》篇“為男主奉陰神之詞，故其情意曲折尤多”，在我們看來，却適得其反的。《湘君》篇，神是男神，即舜，祭祀之巫為女巫，代表娥皇、女英，不是什麼“男主奉陰神”，而恰恰是女巫奉男神。又以《大司命》之“紛吾乘兮玄雲”，為主祭者自稱，事實上這是神的話，而不是主祭者的話。但他所提的這個原則，確是正確的。

今依此原則，把《九歌》全部舞曲的神、巫、男、女關係，配置如下：

一、《東皇太一》（應曰“吉日”），為迎神曲。它是這一套舞曲的引子。唱此歌時，由楚國的皇家樂隊，特別是樂隊中的女子，參加演唱。唱時，合唱合舞。此時，楚懷王主祭，故歌詞中有贊美他的話。

二、《東君》祭日，男神，由男巫飾神，由女巫主祭。此歌為男神、女巫之對唱對舞體。

三、《雲中君》祭雲神，男神，但不由男巫飾神，神不出現，只由女巫作贊嘆之詞。此曲是合唱合舞體。

四、《大司命》祭司命神，男神，由男巫飾神，由女巫主祭。此歌為對唱對舞體。

五、《少司命》祭司小兒之命的神，男神，同上。

六、《湘君》祭湘水男神，即舜。由男巫飾舜，由女巫主祭。同時，這女巫就代表舜妻娥皇、女英。因此，唱此歌時，一方面是男神與女巫的對唱，一方面實即夫婦對唱，故歌中充滿了男女情愛的情調；也就是朱熹所說的“褻慢淫荒”之雜。此歌是對唱對舞體。

七、《湘夫人》祭湘水女神，即舜妻娥皇、女英。由女巫飾娥皇、女英，由男巫主祭。同時，此男巫即代表舜。因此，此祭祀歌實即夫妻對唱。對唱對舞體。

八、《河伯》祭黃河水神，男神，由男巫飾神，由女巫主祭。對唱

对舞体。

九、《山鬼》祭巫山神女，由女巫飾神，由男巫主祭。同时，此男巫即代表楚怀王。对唱对舞体。

十、《国殇》祭陣亡将士，唱此歌时，由男巫輪番唱舞，因其性質严肃，故絕无男女情好之詞，此在《九歌》中为最特別者。

十一、《礼魂》（应題曰“礼成”），为送神曲，它是这一套舞曲的尾声。唱此歌时，由女巫輪番跳舞或合唱合舞。

綜觀《九歌》神、巫、男、女的配合，用意极周到，絕非漫无組織、任意为之者。其男神——女巫、女神——男巫之配合，完全按照神的性質、性別及神的傳說而定；其言情之深浅，亦完全按照神的性格而定。大体上講起来，天神虽亦有男女对唱，但比較肃穆；地神的男女对唱，則曲尽男女情好之意，特別是夫妇神的《湘君》、《湘夫人》及有特殊傳說背景的山鬼。而《国殇》，因其性質严肃，完全由男巫唱舞。更應該注意的，是其前冠以一篇“迎神曲”，最末殿以一首“送神曲”。由此可見，《九歌》十一篇是一套整曲，并非今日写一篇，明日写一篇；今日某地祭一神，明日某地祭一神，也不是分春秋二季致祭者。

## 試論《远游》仍当为屈原所作

张宗铭 遺著

怀疑《楚辞》中的《远游》为屈原所作的人，近世以来是颇为不少的，但一般均未另指出别的作者来。惟廖平先生曾认为《远游》和司马相如的《大人赋》大同小异，如出一手；而郭沫若先生则更说《远游》就是司马相如“尝为《大人赋》未就”时的初稿。

但我把楚辞中的其他篇什拿来和《远游》加以比较，并将司马相如的《大人赋》拿来加以对勘之后，却觉得《远游》仍当为屈原所作而非司马相如《大人赋》的初稿。现在我把这个问题分为下面三方面加以说明：

甲、《远游》不会是司马相如《大人赋》的初稿；

乙、《远游》的思想内容在屈原其他作品中有着显明的脉络可寻；

丙、宋玉、贾谊、东方朔、严忌诸人都曾引用《远游》以述屈原。其中，第一项看起来是十分明白的，但第二、三两项中由于非把各篇词句加以对比不能说明问题，看起来那就需要有一定的耐心了。只要能够耐心地去寻绎下文中引来对比的那些词句，那么《远游》之为屈原所作而非司马相如《大人赋》的初稿，便也并不难于认识了。

甲：《远游》不会是司马相如《大人赋》的初稿

如果《远游》是《大人赋》的初稿，两篇的思想内容就应该是一致的，但现在这两篇的思想内容却迥然不同。

## (一)他們所肯定的仙人不相同

《远游》說：

神儵忽而不反兮形枯槁而独留。

質銷鑠以汙約兮神要眇以淫放。

这說的是“神”的飞举；至于“形質”，为了不使它妨碍神的飞举，就要力使之“枯槁”和“銷鑠”，以便最後“独留”下“汙約”的它来了。

但《史記·司馬相如列傳》却說：

天子既美子虛之事，相如見上好仙道，因曰：“上林之事未足美也，尚有靡者。臣尝为《大人賦》未就，請具而奏之。”相如以为列仙之傳居山澤間，形容甚臞，非帝王之仙意也，乃遂就《大人賦》。

《史記》所言，按之今傳《大人賦》的內容，是百分之百地相符合的。因此，相如所賦的就不是那形容甚臞的山澤間列仙，而是更靡美于“上林”之游的帝王之仙，从而他所要求的絕對不是形留神舉，而是肉体飞升。

由于所肯定的仙人不相同，《远游》之游應該說是神游，而《大人賦》之游却是形游。粗看起来都在描写仙游，好像是一致的；但神游之賦怎么会是形游之賦的初稿呢？

## (二)他們要作远游的原因和藉以远游的方法不相同

《远游》云：

悲时俗之迫阨兮願輕舉而远游，質菲薄而无因兮焉(何)托乘而上浮？  
遭沉浊而汙秽兮独鬱結其誰語，……免众患而不惧兮世莫知其所如。

而《大人賦》則云：

世有大人兮在于中州，宅弥万里兮曾不足以稍留。悲世俗之迫隘兮竭  
輕舉而远游……迫区中之狹隘兮舒节出乎北垠。

粗看起来，都在說“輕舉而远游”，而“悲时俗之迫阨”和“悲世俗之迫隘”又是一样的話，好像两者是一致的，而其一当是另一的初稿

了。但仔細审查起来，它們却完完全全地是两回事。

《远游》的“悲时俗之迫阨”，指的是下文的“遭沉浊而汙秽兮独鬱結其誰語”，其远游的原因則是为了“免众患”。

《大人賦》的“悲世俗之迫隘”，指的是下文的“迫区中之狹隘”，其远游的原因也是为了“宅弥万里兮曾不足以稍留”——可真是“大人”的口气，在地上已經“宅弥万里”了，而他尚嫌“狹隘”，还非把天上也征服了不可。

由于远游者的身分不同，其所藉以远游的方法也就不同。《大人賦》才在“悲世俗之迫隘”，馬上就“竭輕举而远游”了，真是方便得很。而“远游”却在“願輕举”之後，还在为“質菲薄而无因兮焉(何)托乘而上浮”而深深地叹着气。

一个是逐臣的远游，一个是帝王的远游。看起来都在远游，好像是一样的；但写逐臣远游的賦，怎会是写帝王远游的賦的初稿呢？

### (三) 他們的写作意旨不相同

《远游》是在“遭沉浊而汙秽”之後，“惟(思)天地之无穷”而“哀人生之长勤”，这才“內惟省以端操兮求正气之所由”，希望能作到“神儵忽而不反兮形枯槁而独留”的。这里的“正气”，不应只理解成後文“壹气孔神”或“淦六气”之“气”。不知道文天祥的《正气歌》之篇名是不是就从《远游》此句引导出来，但《正气歌》所云“天地有正气”却應該就是《远游》的“求正气之所由”的“正气”。河嶽历星都是由这个正气化成的，所以《远游》在後文說：

貴眞人之休德兮美往世之登仙，与化去而不見兮名聲著而日延。

奇傳說之托辰星！

虽然远游了，却还要留下个好名声，而其理想中的登仙眞人，又是有休德之傳說，原来其所謂远游者，不过自信其“聪明正直为神”之

幻想的昇华而已。因此《远游》的写作意旨是作者在象徵地表现他的坚持正道、宁死不屈和热爱祖国、欲舍不能的执着精神。

至于《大人賦》却是因为看見“上好仙道”，于是描写出一个比“上林”之事更为靡美的仙游来。他的写作意旨是为了向皇帝討好。自然，《大人賦》中那些現在讀来十分拗口而又难解的繪声摹状的連綿詞，在汉朝时恐怕正是既鏗鏘而又形象的吧，而那些厚顏无耻地胡謔出来的狂妄无比的大話，又无疑地可以把一个本来已經驕傲至极的汉武帝灌得飘飘然！这就无怪汉武帝讀了会“飘飘有凌雲气，游天地之間意”而“大悅”了（《汉書·司馬相如傳》）。但我却既非皇帝而又并未生于汉朝，因而就既感不到那些諂諛話的甜美，又感不到那些連綿詞的生动。我每一讀《大人賦》就总是昏昏欲睡，它和那令人百讀不厌的《远游》实在是不能相提并論的。

《史記·索隱》引张华語云：

相如作《远游》之体，以《大人賦》之也。

我看这話是正确的。相如虽在模仿《远游》的体裁，但所賦的却是“帝王之仙意”，是“大人”，而不是“逐臣”和“放子”。既然司馬相如只是想填上一些繪声摹状的連綿詞，把仙游写得更熱鬧、更靡美来討好皇帝，那就連照鈔几句屈原作品的原話和照样来个四方上下的結構，也是无忤于心而可合于君的；然而一篇写作意旨皎如天日的賦，怎么会是一篇写作意旨相当卑劣的賦的初稿呢？

所以由《远游》和《大人賦》的思想內容迥然不同来看，《远游》实在不会是司馬相如《大人賦》的初稿。

## 乙：《远游》的思想內容在屈原其他作品中

### 有着显明的脈絡可寻

人們怀疑《远游》为屈原所作，还有着更基本的原因，那就是

《远游》中明显地有着道家思想和仙游思想，而人們却認為屈原的思想是属于儒家的。

但何以見得屈原的思想就完全属于儒家呢？何以見得屈原就不可能具有道家思想和仙游思想呢？我却覺得《远游》的思想內容，不管是道家思想方面和仙游思想方面，在屈原的其他賦作中都有着显明的脉絡可寻，因而它和屈原的思想是完全一致的。

### （一）关于《远游》中的道家思想

《远游》中的道家思想，表現得最集中的就是下面这一段說教：

道可受兮不可传，其小无內兮其大无垠；无滑而(尔)魂兮彼将自然，壹气孔神兮于中夜存；虚以待之兮无为之先，庶类以成兮此德之門。

这一段中前面說了“道”，後面又說到“德”，要說它不是道家思想，那是万万不能的。因此問題就鮮明地在于屈原是否可能有道家思想了。

人們認為屈原的思想属于儒家，主要是由于他的賦中有着“彼尧舜之耿介”、“湯禹儼而祇敬”、“重仁袭义兮謹厚以为丰”之类的话。但《墨子》中也是称尧舜而道仁义的，难道那孟軻曾經刻薄地以“无父”距之的墨翟，其所具有的也是儒家思想嗎？

不在其名，当究其实——尧舜这两个傳說中的人物，是各家都可以引用的。各家所引用的尧舜，其名虽同，其实則异。儒家有儒家所理解的尧舜，墨家有墨家所理解的尧舜，这是《韓非子·显学》篇中就已經說穿了的了。难道独于道家不可以有道家所理解的舜嗎？《庄子》書中就也一再引用着尧舜，而庄周可正是不折不扣的道家，历来都是将他和老子相提并論而合称“老、庄”的；道家思想也主要是“老、庄”思想。

进一步探究即可看出：屈原所引用的尧舜和禹，是和儒家所引用者不雷同的。《天問》中有云：

舜妻在家，夫何以鰥？堯不姚告，二女何亲？（“妻”原作“閔”，“夫”原作“父”，均从聞一多先生校改。）

禹之力獻功，降省下土方；焉得彼竊山之女，而通之于台桑？（“士”字後原有“四”字，从朱熹刪。）

这那里是儒家所理解的尧舜和禹呢？而且《涉江》中有云：

駕青虬兮驂白螭，吾与重华游兮瑤之圃。

这不正像《庄子》書中的人物嗎？至于《九歌》、《天問》、《招魂》諸篇中的那些神仙鬼怪的傳說，要說那是属于爱作《逍遙游》的庄子的思想，是完全可通的；但要說那是属于“不語怪力乱神”的孔子的思想，可就真正令人不解了。而且，儒家講中庸，屈原却非常偏激；儒家講忠謹，屈原却对国王也大耍脾气，屈原身上的儒家气味可真是不甚多的。

那么屈原又为什么要說“重仁袭义兮謹厚以为丰”的話呢？这只是他在表达他自己对祖国的忠貞不二，可不能就用以証明他是一个“蹢躅如也”的恂恂儒者。而且屈原說“謹厚以为丰”的話时，他的态度可就是不甚“謹厚”的，接下去不是就說：“重华不可遇兮孰知余之从容”嗎？这简直是“气憤憤”，那里是“恂恂如”啊！

其实要从《远游》的这一段話来推断屈原的思想，也还应该更謹慎一点才是。此篇中的仙游描写，也和見于《涉江》、《思美人》、《离騷》諸篇中的一样，只是一种文学上的表現方法。屈原是在用幻想的仙游来表現他在“国无人莫我知兮又何怀乎故都”时的那种**怨憤**，表現他在“怀信侘傺，忽乎吾将行兮”时的那种侘傺。为了把这“幻想的仙游”写得“近乎真实”，就先写了从王乔受“道要”的这个环节，好使人对那不可能的“登霞”也感到一点可能性。那“道可受兮不可传”之类的話，在当时本来是“人所周知”的。不但《庄子》和《老子》中有这样的話，連《管子》、《吕覽》中也有这样的話。屈原

引用了这些话，也许只是为了行文的需要吧，这那里就一定是他的思想的核心呢？

但屈原却是真可具有道家思想的。他出生于楚而曾游于齐，前者是道家的故乡，后者又是道家的居留地。老子和据郭沫若先生考据谓即关尹的环渊都是楚人，宋鈳与尹文都是齐的稷下学士，而他们的遗作也已由郭沫若先生从现存的《管子》书中掘发出来。这样，屈原便不可能接触不到道家思想，因而也就很容易受到道家思想的影响。不过从另外的角度来看，屈原一生可又是毫无超脱意味而是执着得惊人的，却又毋宁认他为法家者流。本来道家是可以转为法家的，《庄子·天下篇》中有慎到，《韩非子》中有《解老》、《喻老》，就表现着道家和法家的可以通转的契机。所以“造为宪令”的屈原，不妨说一“道可受兮不可传”之类的话；而说过“道可受兮不可传”之类话的屈原，也可以“造为宪令”。有着这么一点道家思想，实在是并无碍于屈原之为屈原的。如果更圆通一点看，屈原既生于儒、墨、道、法诸家思想都已形成而正在剧烈地互相激荡的战国时代的后期，他的思想也就会同时受到这些思想的影响。一定要把屈原的思想划入哪一家的范围，实在没有必要。以上只不过用以说明屈原是有着道家的思想，因而使《远游》为其所作的問題不被怀疑罢了。

由《远游》中的道家思想在屈原的其他赋作中也有其脉絡可寻来看，所以此篇仍可能是屈原的作品。

## （二）关于《远游》中的仙游思想

上面已经略提了一下《远游》中的仙游描写很可能只是一种表现方法。这一论点，如果进一步去追寻一下仙游思想在屈原赋作中的来龙去脉，就更加明确和更易理解了。

《涉江》中云：

余幼好此奇服兮年既老而不衰，带长鋏之陆离兮冠切雲之崔嵬。被明月兮珮宝璐，世溷浊而莫余知兮吾方高馳而不顧。駕青虬兮驂白螭，吾与重华游兮瑶之圃。登昆仑兮食玉英，与天地兮同寿、与日月兮同光——哀南夷之莫吾知兮旦余济乎江湖。

这里的仙游思想不正是由“世溷浊而莫余知”所激发出来嗎？这里的仙游描写不正是在象徵地表現着“吾方高馳而不顧”的事实嗎？事实是最无情的，看吧，屈原虽一面在說着那些“駕青虬兮驂白螭”和“登昆仑兮食玉英”之类的仙話，可是逼在眼的事实却不仍是“哀南夷之莫吾知兮旦余济乎江湖”嗎？由此可見屈原笔下的“仙游”，所写的乃是屈原实际上的“自放”或“被放”，这一点是必須予以重視的。

其次，《思美人》中又云：

欲变节以从俗兮愧易初而屈志，独历年而离愍兮羌馮心犹未化，宁隱閔而寿考兮何变易之可为？知前轍之不遂兮未改此度，車既覆而馬顛兮蹇独怀此异路。勒騏驎而更駕兮造父为我操之，迁逶次而勿驅兮聊假日以須时，指嶓冢之西隈兮与緇黃以为期。

这里的仙游思想不又正是由“独历年而离愍兮羌馮心犹未化”所激发出来的嗎？这里的仙游描写不又正是在象徵地表現着“車既覆而馬顛兮蹇独怀此异路”的事实嗎？上面說过，《涉江》中的所謂“登昆仑”的仙話，事实上不过是“旦余济乎江湖”；現在这里的“指嶓冢之西隈”在事实上究竟是到的哪里，我們姑且不去討論它，但其所謂“勒騏驎而更駕兮造父为我操之”的不过是又一次的“自放”或“被放”，却是观乎《涉江》所云即可理解的。

現在来看《远游》吧，其中云：

絕氛埃而淑尤兮終不反其故都，免众患而不惧兮世莫知其所如。恐天时之代序兮耀灵晔而西征，微霜降而下淪兮悼芳草之先零。聊仿佯而

逍遙兮永历年而无成，誰可与玩斯遺芳兮晨向风而舒情。高阳邈以远兮余将焉所程？重曰：春秋忽其不淹兮奚久留此故居？軒轅不可攀援兮吾将从王乔而娛戏。

試看，这里的“誰可与玩斯遺芳兮晨向风而舒情”和“高阳邈以远兮余将焉所程”，岂不就是《涉江》中的“世溷浊而莫余知”和“哀南夷之莫吾知”之意嗎？这里的“絕氛埃而淑尤兮終不反其故都”和“春秋忽其不淹兮奚久留此故居”，岂不又就是《思美人》的“欲变节以从俗兮愧易初而屈志”和“宁隱閔而寿考兮何变易之可为”之意嗎？这样，《远游》中的“从王乔而娛戏”以及其餘的大量的仙游思想，岂不又同样是出于激发；而那整篇的仙游描写，岂不也同样是一种象徵的表现方法嗎？如果說《远游》中的“仙游思想”“仙游描写”和那《涉江》与《思美人》中的有什么不同的話，那就只是《远游》中表现得更加憤激和絕决。这應該是此时屈原已对楚王朝完全失望，下定了从此自放而不再存回朝希望了的緣故。

最後讓我們来看屈原的最伟大的賦作《离騷》中的情况。《离騷》中的仙游思想和仙游描写，是从《远游》而来的。現在把《离騷》中的和《远游》中的詞句之有相应处，表列于下：

| 远                  | 游 | 离                  | 騷 |
|--------------------|---|--------------------|---|
| 1. 掩浮雲而上征。         |   | 1. 溘埃（俟）风余上征。      |   |
| 2. 路曼曼其悠远兮徐弭节而高厉。  |   | 2. 路曼曼其修远兮吾将上下而求索。 |   |
| 3. 风伯为余先驱兮前飞廉以启路。  |   | 3. 前望舒使先驱兮後飞廉使奔屬   |   |
|                    |   | 召玄武而奔屬。            |   |
| 4. 鸞鳥軒翥而翔飞。        |   | 4. 吾令风鳥飞騰兮繼之以日夜。   |   |
| 5. 騎胶葛而絜乱兮叛陆离其上下兮。 |   | 5. 紛总总其离合兮斑陆离其上下。  |   |

- |                                                 |                                             |
|-------------------------------------------------|---------------------------------------------|
| 6. 命天閭其开关兮排闥闥而望(待)予。                            | 6. 吾令帝閭开关兮倚闥闥而望(待)予。                        |
| 7. 凤皇翼其承旂兮遇蓐收乎西皇。                               | 7. 凤皇翼其承旂兮詔西皇使涉予。                           |
| 8. 屯余車之万乘兮紛容与而并馳。                               | 8. 屯余車其千乘兮齐玉軼而并馳。                           |
| 9. 駕八龙之婉婉兮載雲旗之委蛇。                               | 9. 駕八龙之婉婉兮載雲旗之委蛇。                           |
| 10. 汜容与而遐举兮聊抑志而自弭。                              | 10. 抑志而弭节兮神高馳之邈邈。                           |
| 11. 张咸池奏承雲兮二女御九韶歌。                              | 11. 奏九歌而舞韶兮。                                |
| 12. 服偃蹇以低昂兮驂連蜷以驕傲。                              | 12. 为余駕飞龙兮杂瑤象以为車。                           |
| 13. 建雄虹之采旄兮五色杂而炫耀。                              | 13. 掩雲霓之旒旐兮鸣玉鸞之啾啾。                          |
| 14. 涉青雲以泛濫兮忽临睨夫旧乡。<br>僕夫怀余心悲兮边馬顧而不行。            | 14. 陟阼皇之赫戏兮忽临睨夫故乡。<br>僕夫悲余馬怀兮蜷局顧而不行。        |
| 15. 絕氛埃而淑尤兮終不反其故都。<br>春秋忽其不淹兮奚久留此故居?<br>从顓頊乎增冰。 | 15. 国无人莫我知兮又何怀乎故都?<br>既莫足与为美政兮吾将从彭咸之<br>所居。 |

观乎上表即知照鈔原辞的，可以说无过于《离骚》之于《远游》了。其原因是《离骚》实乃屈原的最後作品，它的内容乃是依次纂述《抽思》、《惜诵》、《涉江》、《哀郢》、《思美人》、《怀沙》、《远游》等七篇而成。因此，不但与《远游》相应的段落是重述着《远游》的内容；即与《抽思》等六篇相应的段落，也是在重述着各该篇的内容。但这个问题说来话长，以後我将另写一文来详加探讨。在这里是只须证明《远游》中的仙游思想和仙游描写是和屈原的《离骚》中所存有的十分一致就行了。

由《远游》的仙游思想和仙游描写在屈原的其他赋作中也有其脉絡可寻来看，此篇实应为屈原的作品。

### 丙：宋玉、賈誼、东方朔、严忌諸人都曾引用《远游》以述屈原

宋玉和賈誼在司馬相如之前，东方朔和严忌是与司馬相如同

时而共事的。如果《远游》真是出于司马相如之手而非屈原所作，那么，宋玉和贾谊便不可能读到它；东方朔和严忌是可能读到它了，却也不可能引用它的词句来述屈原。但是宋玉、贾谊、东方朔和严忌诸人却都在引用着《远游》的词句来述屈原。

既然生在司马相如以前的宋玉、贾谊和曾与司马相如同时而共事的东方朔、严忌诸人都在引用《远游》以述屈原，可见《远游》仍当为屈原所作而非司马相如《大人赋》的初稿。

## 《离骚》“乱曰”的本义

徐 賡 陶

《离骚》末了的一段文辞，特别标出了“乱曰”二字来领起，古今来解说纷歧，还未有统一的定论。这些纷歧的解释，归并起来，大概可以分成三种说法：

第一、是王逸《章句》：“乱，理也。所以发理词指，总撮其要也。”这是根据原文这一段总结性的文辞来解释的。

第二、是朱熹《集注》：“乱者，乐节之名。”这是从音乐的章节来解释的。

第三、近人郭沫若《离骚今译》注：“乱，即是‘辞’的古字，文末紧以‘辞曰’，以作尾声，正‘楚辞’之名之所由得。”这是从字形上来解释的。

目前研究楚辞的人，对待这三种解释，还有异同。王泗原《离骚语文疏解》，重申王逸的意见。徐嘉瑞《楚辞乱曰解》（《文学遗产增刊》一集），重申朱熹的意见。他们都援据故书，不同意郭沫若的解释。同时，赞成郭说的，也还有人。

这里，想提出自己和以上三种解释不同的理解。为了说明这远隔二千年前的语言，要指出它的本义，不免要多费些引证，才说得清楚些。

我們要想說明的問題：究竟“乱”是什么？为什么要叫“乱”？

首先回答第一問：

“乱”，是在楚国普遍流行的乐调名称。屈原作品中，《离骚》以外还有《涉江》、《哀郢》、《抽思》、《怀沙》等篇，以及作者问题尚有争

論的《招魂》一篇(屈原或宋玉作),都用过“乱曰”来引起一段短文結束全篇。看来文辞是带总结性的,但“乱”字却没有总结的意义。它实际是一种乐调,它在用法上有名词而兼动词的作用。“乱曰”,就是表示用这种乐调来歌唱,唱的是一段带总结性的唱辞。我们必须把唱辞的内容和唱腔区别开来,这就不同于王逸的解释。

主要的证明,看《大招》(屈原作或言景差作)里的四句诗:

二八接舞,投诗赋只。

叩钟调磬,娱人乱只。

“赋”和“乱”是对举的。“不歌而诵谓之赋”(《汉书·艺文志》),“赋”是徒歌,在这里是配合着舞蹈的朗诵;而“乱”则是配合着钟、磬的歌唱声,是娱人(美人)在歌唱。以楚辞证楚语,“乱”为歌唱的乐调,是最直接的解释。

其次,是《礼记·乐记》上有几段记载,也证明着“乱”是一种声乐。如:

先鼓以警戒,三步以见方,再始以著往,复乱以飭归。

又说:

始奏以文,复乱以武。治乱以相,讯疾以雅。

这些“乱”,都表明是歌唱的乐调。关于这两段文的理解,还有点问题,也附带说明一下。刘台拱《论语骈枝》引此两段文,认为是“始”“乱”对举,并理解为“始者乐之始,乱者乐之终”。他解释“乱”是乐,是对的,但说成是“乐之终”就不对了。这里明明是“始”“复”对举,不是和“乱”对举。和“乱”对举的,前一段文是“鼓”。“再始以著往”的“再始”,指的是再一次“先鼓”,省了一个“鼓”字。后一段文,和“乱”对举的是“奏”。“始奏以文”的“文”是“鼓”,和“先鼓以警戒”相同。“复乱以武”的“武”是金属乐器,如钟、磬之类,和“叩钟调磬,娱人乱只”相同。以上这两个乐段,都是说的先鼓再

唱(復乱),尤其後一段,在“治乱以相”之後,还有“訊疾以雅”,可見“乱”不即是乐之終。再証以“武乱皆坐”这个舞序,这个“武”,是指武舞,“坐”是舞态,即且歌且舞的状态。它还在这个舞序之中,它并不一定受到始或終的限制。就是《論語·泰伯》篇中所說的:

师摯之始,《关雎》之乱,

也不是“始”“乱”对举,相反地,他还說的是以乱为始。因为事实上《关雎》就是国风之始,更不能理解为乐之終,是非常明白的。这样,也就否定了朱熹的“乐节之名”的解释。

因此,我們認為“乱”的本义,是在楚国普遍流行的乐調名称。

再答第二問,为什么叫“乱”?

“乱”是“南”的声轉。“南”亦乐調名。据《吕氏春秋·音初篇》,記候人之歌,說是“实始作为南音”。《說苑·修文篇》,記孔子的話:“先王之制音也,奏中声为中节,流入于南,不归于北。南者生育之乡,北者杀伐之域……昔者舜造‘南风’之声,其兴也勃焉。”《礼記·乐記》也說:“昔者舜作五絃之琴以歌南风。”这些說法,都是說明“南音”的起源,这种起源說虽不正确,但是在古乐中确有“南音”存在,而且受到相当重視。

单称“南”,也代表乐名。《詩經·小雅》里《鼓鍾》篇說“以雅以南”,毛氏傳說“南夷之乐曰南”。《礼記·文王世子》篇:“胥鼓南”。郑氏注也說:“南,南夷之乐也。”它已經成了音乐上的专名了。

“南”的声轉又为“任”(古讀能)。据《周礼·旄人》郑氏注,《公羊》昭公二十五年,何休解詁,都說“南方之乐曰任”。《释名》的解释:“南之为言任也。”又古代十二律中有“南吕”,据《淮南·天文訓》里說:“南吕,任包大也。”是“南”和“任”异名而同实。“南”有可能声轉为“任”,也可能声轉为“乱”。“南”“任”“乱”古音同在泥紐。

“南”即是“乱”的証明：如《詩經》的《关雎》，本来列在《周南》，而《論語》却說是“《关雎》之乱”。《史記》上也說：“《关雎》之乱，以为风始。”风之始，明明是《周南》，而两書都說成是“乱”。这就显然是“乱”即是“南”的确証。还有《乐記》上說的“武乱皆坐，周召之治也”。接着他解释“武乱”并举，所以代表“周召之治”的理由：

夫武，始而北出，再成而灭商，三成而南，四成而南国是疆，五成而分周公左、召公右……

这里，表述的是武舞，从三成起就武乱并举，突出南音（乱）。南音，反映了南国的疆理，也表现了周、召夹輔之治。这正合于孔子說的“流入于南，不归于北”的乐理。因而也帮助了我們理解《周南》、《召南》得名的原因。所以章太炎《詩終始論》里說：“二南，为荆楚风乐，故十五国风，不見荆楚。楚者，周南、召南之声也。”

从以上这些材料，既看出“南”“乱”一体，又看出“乱声”“南声”，实际就是“楚声”。所以《荀子·荣辱篇》里說：“楚人安楚，君子安雅。”《儒效篇》又說：“居楚而楚，居夏而夏。”“雅”即是“夏”。《三都賦》里說：“音有夏楚。”此以“夏”“楚”对举，犹如《詩經》里以“雅”与“南”对举一样。这証明“南音”就是“楚音”。还有更具体的証明，《左传》成公九年，記鍾仪囚在晋国时，“使与之琴，操南音”。范文子因此而說“楚囚，君子也”。因为“乐操土风，不忘旧也”。他以“南音”为楚囚的土风，尤为“南音”即“楚音”之証。又《左传》襄公十八年，記师曠的話：“南风不竞，多死声，楚必无功。”他用“南音”来判断楚师的成敗，更足以說明“南音”或“南风”，就是“楚音”或“楚风”。所以我們开始就指出“乱”是楚国普遍流行的乐調，到此，就更明白了。

《乐記》說：“乐，乐其所自生。”这样看来，屈原也是乐操土风，不忘楚俗的人，因而屡用“乱声”在他的創作里，的的确确就是用南

音(楚音)在歌唱。他在《抽思》一篇里,除了用“乱曰”之外,还连用“少歌曰”“倡(唱)曰”,则“乱”是歌唱,諒无疑义。

上面已經解释完“乱”的意义及其所以得名的原由。末了,还說一点它的作用。

明了“乱”是南音、是楚音,南音在楚国的发展,逐渐与“巫音”合流。据《吕氏春秋·侈乐篇》說:“楚之衰也,作为巫音。”楚国的巫风巫俗,非常盛行,巫的职能,主要是以歌舞事神。我們从《九歌》里可以充分看出。在《东皇太一》里,描述着“揚枹兮拊鼓,疏緩节兮安歌,陈竽瑟兮浩倡”(姜亮夫《屈原賦校注》引《初学記》十五,“倡”作“唱”)。他們那种婆娑乐神的风习,漸染成俗,构成了楚国人民文化生活的重要組成部分。《国語·楚語》上观射父說的“家为巫史”,就正是反映的这种社会风习。据《周礼·女巫》記載巫的职掌是,“凡邦之大裁,歌哭而請”。屈原乐操土风,与国人同呼吸、共命运,长歌代哭,自当乐取于“巫音”。所以《离騷》的最後結語是:“吾将从彭咸之所居。”巫彭、巫咸,是屈原所嚮往的灵巫人物,因而他用“巫音”来歌唱他的創作,是和楚国的风俗习惯与屈原自己的信仰相适应的。像《离騷》这样鴻篇巨製的抒情长詩,充滿了江乡风物,用寄其家国之思,它不仅以艺术形象感人,而且在当时还具有为楚国人民喜聞乐見的音乐效果。

《离騷》全文,“乱曰”以後是歌唱的,“乱曰”以前是不歌的。鍾惺《詩品》說:“楚謠曰名余曰正則。”徒歌曰謠,徒歌,即“不歌而誦”的意思。“不歌而誦謂之賦”,所以《汉書·艺文志》称屈原的作品叫“屈原賦”。像这种徒歌或誦,大約在当时仍是有一定的讀法的。直到汉代宣帝时,“徵能为楚辞九江被公,召見誦讀”(《汉書·王褒传》)。这时只有个别人才懂得讀法了。

至于“乱”的唱法，是要合乐的。上举“叩钟调磬，娱人乱只”，即其例证。《礼记·乐记》上也说：“治乱以相。”郑氏注：“相即拊也。亦以节乐。”可以看出“乱声”不是徒歌。这种楚声楚调，在汉代还流行着。《史记》上就说过，“高祖乐楚声”。而项羽在垓下闻楚歌，以及汉高所自为歌，皆感激至于泣下，足见楚声的感染力。《隋书·经籍志》说：“隋时有释道骛，善读之，能为楚声，音韵清切；至今传楚辞者，皆祖骛公之音。”则是楚声的流风余韵，在隋代犹有人继承着。

# 《晏子春秋》的写作时代

高 亨

## 一 关于《晏子》写作时代的说法

《晏子春秋》八篇，被多数学者看成伪书，所以研究历史、哲学史和文学史的人都不理它。但是它究竟是不是伪书？写作在什么时代？是什么性质？有什么价值？都是值得探讨的问题。本文只论述前两个问题。

这部书，司马迁曾经见过（《史记·管晏列传》），刘向做过校订（《晏子叙录》），班固也予以著录，认为是晏婴所作（《汉书·艺文志》）。可是唐柳宗元（《柳柳州文集·读晏子（一）》）、宋王尧臣等（《崇文书目》）、清纪昀等（《四库全书总目提要》）、恽敬（《大云山房文稿·读晏子（一）》）都说它不是晏婴自作，而是后人依托，至于作于何时，未曾确言。直到管同才怀疑它是六朝人所伪造，并指定伪造者剽窃《墨子》、《管子》、《孟子》、《荀子》、《韩非子》、《韩诗外传》、《说苑》、《新序》等书而成。按《晏子》书中有不少记述与上列等书相同而又有小异，谁钞袭谁，须细加校对，才能见分晓。管同未举出《晏子》剽窃它书的迹象，空洞地下了断案，怎能令人信服！他只有一个论据，比较有力，值得重视。他说：

太史公为《管晏传赞》曰：“其书世多有，故不论，论其轶事。”仲之传载仲言交鲍叔事独详悉，此仲之轶事，《管子》所无。以是推之，荐御者为大夫、脱越石父于縲紲，此亦婴之轶事，而《晏子春秋》所无也。假令当时书有是文如今《晏子》，太史公安得称曰“轶事”哉？吾故知非其本也。（《因寄轩诗文集·读晏子春秋》）

苏舆也根据这一证据，说：“是书之作……其在史公後可知”（《校晏子春秋序》）。的确，司马迁明言不论《晏子》书，只论晏婴轶事，当然他所记的“荐御者为大夫”和“脱越石父于縲紲”不在《晏子》书中，而今本《晏子》却有这两个故事，可见非司马迁的原本了。但是就事论事，这个论据仅能说明这两个故事的记载不是司马迁原本所有，今本《晏子》中有後人增加的成分；还不足以说明今本全书都不是司马迁原本所有，全属後人伪造。刘师培认为这两节“实非原书之旧”（《刘申叔遗书·晏子春秋篇目考》），比较近理。进一步探索，司马迁当时并未看到《晏子》全书，这是有证据的。先秦古书经过秦始皇的焚烧与禁学，散失很多。进入汉代，藏书者多各有残本。汉王朝所搜集的是逐渐增多的。司马迁时，汉王朝所藏的《晏子》，并没有今本这些篇章。刘向记得很明白：

所校中书《晏子》十一篇。臣向谨与长社尉臣参（当是富参）校讐，太史书五篇，臣向书一篇，参书十三篇，凡中外书三十篇、八百三十八章。除复重二十二篇、六百三十八章，定著八篇、二百一十五章。外书无有三十六章，中书无有七十一章，中外皆有以相定。（《晏子叙录》）

这是刘向所见《晏子》的传本。汉成帝时曾“使謁者陈农求遗书于天下”（《汉书·艺文志》），命刘向校书。那末，生在陈农求遗书以前几十年的司马迁所见到的《晏子》，中书（汉王朝图书馆所藏）和太史书（太史官所藏）当少于十六篇，富参和刘向书当未看到。以刘向所定二百一十五章相比，中书就缺少七十一章。可以推断，司马迁并未见到《晏子》全书。他所见到的《晏子》里没有这两个故事，因而说成“轶事”；但别人藏本却有这两个故事，被刘向编入。我们那能因这一点而论定今本《晏子》为伪书呢？管同没有细读刘向《叙录》，没有注意到司马迁所见到的《晏子》并非刘向所校编的《晏子》，于是根据一点否定全面，结论错误，又何足怪。近代梁任公先

生認為今本《晏子》是後人依托，成書年代或不在戰國而在漢初（《飲冰室全集·漢書藝文志諸子略考釋》）。沒有論據，可以不論。黃雲眉先生贊同管同的說法，然而只舉一個證據，——《晏子》內篇“景公問吾欲觀于轉附朝舞”一章是抄襲《孟子·梁惠王》篇（《古今偽書考補正》）。我認為這段記載究竟是誰抄誰，或非互抄而同出一源，實難論定；即使是《晏子》抄《孟子》，也僅能說明《晏子》作于《孟子》之後而已。總之，說今本《晏子》寫于漢代或六朝，都是無根之談。

清人孫星衍著有《晏子音義》，對此書有深刻的鑽研，他說：

《晏子》八篇……實是劉向校本，非偽書也。……疑其文出于齊之《春秋》，即《墨子·明鬼篇》所引。晏死，其賓客哀之，集其行事成書。……書成在戰國之世。凡稱子書，多非自著，無足怪者。（《晏子音義序》）

孫氏猜測《晏子》出于齊之《春秋》，晏嬰的賓客所作，無史料可徵，我們不能確信；但是他說今本《晏子》“實是劉向校本”，“書成在戰國之世”，大體是正確的。可惜他的論證略而不詳，弱而無力，未能解決問題。我也就不徵引了。又張純一說：“《晏子》書非晏子自作也。蓋晏子沒後，傳其學者采綴晏子之言行而為之也。”（《晏子春秋校注叙》）大意與孫氏相同。<sup>①</sup>

最近董治安同志又討論到這個問題，他認為“《晏子春秋》不是晏嬰自著，也不是漢以後人雜抄諸家、拼湊起來的東西，而是一部独立的先秦時代的作品，編寫者大約是稍晚于晏子的戰國時人。”《說晏子春秋》，見《山東大學學報》中國語言文學版 1959 年第四期）我同意他的看法。

## 二 《晏子》非晏嬰所作

《晏子》不是晏嬰所作，這是可以斷言的。因為全書二百一十

五章有一百六十一章称齐“景公”，景公是死後的諡号，景公死于晏婴死後十年（据《史記·齐世家》晏婴死于景公四十八年，即公元前496年；而景公五十八年死）。而且書中常講到晏婴死後的事。为了明确問題，列举于下：

景公没，田氏杀君荼，立阳生；杀阳生，立簡公；杀簡公而取齐国。

（《內篇諫上》第十一章）

及晏子卒，公出，背而泣。……（《內篇諫上》第十八章）

墨子聞之曰：“晏子知道。……”（《內篇問上》第五章。按晏婴死时墨子还未生。）

晏子没而後衰。（《內篇問上》第十章）

墨子聞之曰：“晏子知道，……”（《內篇杂上》第五章）

晏子病，将死，凿楹納書焉，謂其妻曰：“楹語也，子壮而示之。”及壮发書，……（《內篇杂下》第三十章）

晏子没而後衰。（《外篇上》第二十二章）

景公游于菑，聞晏子死，……（《外篇下》第十六章）

晏子死，景公操玉加于晏子而哭之，……（《外篇下》第十七章）

晏子没十有七年，……（《外篇下》第十八章）

这充分証明《晏子》不出于晏婴的手笔。

### 三 《晏子》作于战国时代

《晏子》虽然不是晏婴所作，但是成書并不太晚，当在战国时代；管同等人以为汉後人所造的假古董，实属无据。总的看来一，《晏子》二百一十五章都記晏婴的言行，重見于先秦两汉古的，据我粗略的統計，約八十章左右；其餘只《晏子》中才有。汉後人作伪，試問作伪者从那里得到那八十章左右以外的材料？彼时人所見到的古書誠然比今天多，但是作伪者偏偏对于有关晏婴的材料掌握这么丰富，也不可理解。第二，《晏子》所記故事，重

見于先秦两汉古書的，确多相同或大体相同之处；但是《晏子》中在人物、地点和故事情节上，也有不少特別殊异的地方。如果汉後人作伪，試問作伪者为什么不遵照古書而偏偏立异？又有什么根据而立异？第三，《晏子》所記故事和重見于先秦两汉古書的相比，一般是《晏子》內容比較丰富，情节比較多而且詳。如果汉後人作伪，試問作伪者根据什么而增加故事的內容和情节？能說都出于虛构嗎？第四，《晏子》書中有許多古字古义，只有先秦作品才这样用，甚至只有《晏子》才这样用，而且語言风格多古奥朴实，与汉人作品迥异。如果汉後人作伪，試問作伪者怎能超越时代、会用古字古义、会写古代文章，达于毕真毕肖？以上四点，具体論述，要連篇累牋，只好从略。同时，解决这个問題，只有拿《晏子》所記和其他古書对勘，显示它們孰先孰後，才能使人心服。現在我就用这个方法，举几个例子，来証实《晏子》作于战国时代。

以《晏子》与《古文瑣語》为例

《晏子》書中記有齐景公兴兵伐宋，因夢見湯和伊尹，从而罢兵一事，《古文瑣語》也載此事。《古文瑣語》本是魏襄王用来殉葬之物，埋在他的坟里，直到晋朝初年，才被发现。这是汉魏人所未見的。《晏子》所記既与《瑣語》相合，可見它至晚写于战国时代，不是汉後人所伪造。那末是否晋後人抄《瑣語》呢？不是的。請看，《晏子》記：

景公举兵将伐宋，师过泰山，公夢見二丈夫立而怒，其怒甚盛。公恐，覺，辟門召占梦者至，公曰：“今夕吾梦二丈夫立而怒，不知其所言，其怒甚盛。吾犹識其状，識其声。”占梦者曰：“师过泰山而不用事，故泰山之神怒也。請趣召祝史，祠乎泰山，則可。”公曰：“諾。”明日晏子朝，公告之如占梦之言也。公曰：“占梦者之言曰‘师过泰山而不用事，故泰山之神怒也。’今使人召祝史祠之。”晏子俯有間，对曰：“占梦者不識也。此非泰山

之神，是宋之先湯与伊尹也。”公疑，以为泰山神。晏子曰：“公疑之，則嬰請言湯、伊尹之状也。湯質皙而长顏以髯，兌上丰下，倨身而揚声。”公曰：“然，是已。”“伊尹黑而短，蓬而髯，丰上兌下，僂身而下声。”公曰：“然，是已。今若何？”晏子曰：“夫湯、太甲、武丁、祖乙，天下之盛君也，不宜无後。今惟宋耳，而公伐之，故湯、伊尹怒。請散师以平宋。”景公不用，終伐宋。晏子曰：“伐无罪之国，以怒明神，不易行以續蓄，进师以近过，非嬰所知也。师若果进，軍必有殃。”軍进再舍，鼓毀将殪。公乃辞乎晏子，散师，不果伐宋。（《內篇諫上》第二十二章）

而《瑣語》記：

齐景公伐宋，至曲陵，夢見有短丈夫賓于前。晏子曰：“君所夢者何如哉？”公曰：“其賓者甚短，大上小下，其言甚怒，好悅。”晏子曰：“如是則伊尹也。伊尹甚大上小下，赤色而髯，其言好悅而下声。”公曰：“是矣。”晏子曰：“是怒君师，不如違之。”遂不果伐宋。（《太平御覽》三七八引）

《晏子》所記，情节复杂，而《瑣語》所記，情节簡單。不仅如此，又有歧异，《晏子》說“过泰山”，而《瑣語》說“至曲陵”；《晏子》說景公夢見湯和伊尹，而《瑣語》說景公只夢見伊尹；《晏子》說晏嬰後举湯和伊尹的状貌，而《瑣語》說景公先举伊尹的状貌；《晏子》說“鼓毀将殪”而後退兵，而《瑣語》說夢後即退兵。可見不是晋後人抄《瑣語》編入《晏子》了。

王充《論衡·死偽篇》也載有此事，以我觀察，并非《晏子》抄《論衡》，而是《論衡》抄《晏子》。因为《論衡》刪去很多，景公和占夢的對話、景公对晏嬰談夢和占卜，以及最後晏嬰劝景公罢兵等都有記，足証《論衡》是摘錄《晏子》的。

以《晏子》与《墨子》为例

齐景公想要用土地封孔子，由于晏嬰反对而作罢。这个故事載在《晏子外篇上》第一章和《墨子·非儒上》，文辞多有相同之处。

管同等人以为汉後人伪造《晏子》时抄窃《墨子》。以我考察，并非如此。例如《墨子》記：

孔某(当作孔丘)之齐，見景公，景公說，欲封之以尼溪。

“尼溪”，《史記·孔子世家》与《墨子》同，而《晏子》作“尔稽”，孙星衍說：“尼尔、溪稽，声皆相近。”(《晏子音义》)是对的。尼溪是地名，比較通俗。如果汉後人抄《墨子》，不会也不可能改“尼溪”为“尔稽”。又如《墨子》記晏嬰批評孔子的話：

宗喪循哀，不可使慈民。

《晏子》作：

厚葬破民貧国，久喪道衰費日，不可使子民。

《墨子》說：

儒學不可使議世。(儒当作博)

《晏子》作：

博學不可以儀世。

“子”与“慈”、“儀”与“議”，古字通用。《晏子》用“子”做“慈”，用“儀”做“議”，比《墨子》更为古朴。两書是誰抄誰，或者同出一源，不敢論定。即使《晏子》抄《墨子》或《墨子》抄《晏子》，也是战国人所为。如果汉後人抄《墨子》，不会改成这样更古奥的字句。像魏晉間人伪造古文《尚書》二十五篇，其文辞終比真篇浅近，一个人的文笔总是很难超过时代的。

《史記·孔子世家》也記載此事，司馬迁就采用《晏子》、《墨子》，加以删省改动。如記晏嬰的話：

自大賢之息，周室既衰，礼乐缺有間。

《墨子》无此文，《晏子》却有而不同：

自大賢之灭，周室之卑也，威儀加多，而民行滋薄；声乐繁充，而世德滋衰。

很显然，司馬迁的話是根据《晏子》。那末，管同等人說《晏子》一定出于司馬迁之後，大概未去細考。

以《晏子》与《荀子》为例

《晏子內篇杂上》第二十三章記晏嬰提給曾子的临別贈言，《荀子·大略》也有这一段，又《劝学》篇有与《晏子》贈言相似的語句。彼此对勘，显然不是《晏子》抄《荀子》；而是《荀子》用《晏子》，有所删省改动，化古奥为浅明。全文沒有轉录的必要，只举几条为例。  
《晏子》：

君子贈人以軒，不若以言。（軒、言押韻）

《荀子》作：

君子贈人以言，庶人贈人以財。（《大略》）

《晏子》：

和氏之璧、井田之困也，良工修之，則为存国之宝。

《荀子》作：

和之璧、井里之厥也，玉人琢之，为天子宝。（《大略》）

《晏子》：

今夫兰本三年而成，湛之苦酒，則君子不近，庶人不佩；湛之麋醢，而賈匹馬矣。

《荀子》作：

兰茝蘩本漸于蜜醴，一佩易之。（《大略》。按似有脫字）

《晏子》：

今夫車輪，山之直木也，良匠揉之，其圓中規，虽有槁暴，不復羸矣。

《荀子》作：

木直中繩，輒以为輪，其曲中規，虽有槁暴、不復挺者，輒使之然也。

（《劝学》）

从这几句就可以看出，《晏子》文章比較古拙。尤其拿《晏子》的

“軒”“言”和《荀子》的“言”“財”相比，拿《晏子》的“困”和《荀子》的“厥”相比，拿《晏子》的“糜醢”和《荀子》的“蜜醴”相比，拿《晏子》的“羸”和《荀子》的“挺”相比，可以說《晏子》是較為古朴而難懂，甚至像“困”“羸”的含義，至今無法證明。如果漢後人採用《荀子》來假造《晏子》，語言當更加平易，那會有這種現象！

以《晏子》與《呂氏春秋》為例

《晏子》與《呂氏春秋》所記相同的故事，最顯著的有三個：即晏嬰拒絕與崔杼同盟；晏嬰贖越石父；東郭騷自殺報晏嬰。我仔細對勘，認為都不是《晏子》抄《呂氏春秋》，而是《呂氏春秋》抄《晏子》。這必須詳述而後能明。

晏嬰拒絕與崔杼同盟一事，《晏子》是這樣記的：

崔杼既弑庄公而立景公，杼與庆封相之，劫諸將軍、大夫及显士、庶人于太宮之坎上，令无得不盟者；為坛三仞，堦其下；以甲千列環其內外。盟者皆脫劍而入，維晏子不肯，崔杼許之。有敢不盟者，戟拘其頸，劍承其心。令自盟曰：“不与崔、庆而与公室者受其不祥！”言不疾、指不至血者死。所杀七人。次及晏子。晏子奉楮血仰天叹曰：“嗚呼！崔子为无道，而弑其君，不与公室而与崔、庆者受此不祥！”俛而飲血。崔杼謂晏子曰：“子变子言，則齐国吾与子共之；子不变子言，戟既在脰，劍既在心，維子图之也！”晏子曰：“劫吾以刃，而失其志，非勇也；回吾以利，而倍其君，非义也。崔子！子独不为夫《詩》乎？《詩》云：‘莫莫葛藟，施于条枚。愷悌君子，求福不回。’今嬰且可以回而求福乎！曲刃鉤之！直兵推之！嬰不革矣。”崔杼將杀之。或曰：“不可，子以子之君无道而杀之；今其臣有道之士也，又从而杀之，不可以为教矣。”崔子遂舍之。晏子曰：“若大夫为大不仁，而为小仁，焉有中乎！”趋出，授綏而乘。其僕將馳，晏子撫其手曰：“徐之！疾不必生，徐不必死。鹿生于野，命悬于厨，嬰命有繫矣。”按之威节而後去。《詩》云：“彼己之子，舍命不渝。”晏子之謂也。（《內篇杂上》第三章）

《呂氏春秋》是這樣記的：

晏子与崔杼盟，其辞曰：“不与崔氏而与公孙氏者受其不祥！”晏子俛而飲血，仰而呼天，曰：“不与公孙氏而与崔氏者受此不祥！”崔杼不說，直兵造胸，句兵鉤頸，謂晏子曰：“子变子言，則齐国吾与子共之；子不变子言，則今是已。”晏子曰：“崔子！子独不为夫《詩》乎？《詩》曰：‘莫莫葛藟，延于条枚。凱弟君子，求福不回’，嬰且可以回而求福乎？子惟之矣。”崔杼曰：“此賢者，不可杀也。”罢兵而去。晏子授綬而乘，其僕将馳，晏子撫其僕之手，曰：“安之！毋失节！疾不必生，徐不必死。鹿生于山，而命悬于厨，今嬰之命有所悬矣。”（《知分》）

不难看出，《吕氏春秋》所記是根据《晏子》，而加刪簡。《晏子》具体而較詳地写出崔庆逼盟的地点、被逼人物、威胁情况、被杀人数及晏嬰不肯脫剑；而《吕氏春秋》只写了一句，——“晏子与崔杼盟”，好像崔杼只逼晏嬰一人。《晏子》所記盟辞中的“崔、庆”和“公室”，《吕氏春秋》改“崔、庆”为“崔氏”，就漏掉了同恶的庆封；又改“公室”为“公孙氏”，就失去《晏子》的原意，因为“公室”是称呼姜氏的統治朝廷，而“公孙氏”不是的。可見《吕氏春秋》換詞的失当。这件事，《左传》也有簡單的記載：“崔杼立（景公）而相之，庆封为左相，盟国人于大宮，曰：‘所不与崔、庆者——’晏子仰天叹曰：‘嬰所不惟忠于君利社稷者是与，有如上帝！’乃歆。”《晏子》所記和《左传》大意相合；《吕氏春秋》就有漏洞了。《晏子》記崔杼不杀晏嬰，由于或人的諫阻，而《吕氏春秋》說成崔杼的自覺，不免給崔杼搽了粉。《晏子》中晏嬰諷刺崔杼“为大不仁……”几句，《吕氏春秋》省去。这都是以說明《晏子》作于《吕氏春秋》之前。韓嬰的《韓詩外传》卷一又录《晏子》和《吕氏春秋》，再加刪簡。开端几句：

崔杼弑庄公，合士大夫盟，盟者皆脫剑而入，言不疾、指不至血者死。所杀十餘人，次及晏子，奉杯血仰天而叹曰：“恶乎！崔杼将为无道，而杀其君！”于是盟者皆視之。

晏嬰的盟辞省去未写，只添上“于是盟者皆視之”一句。以下用《晏子》，而依《吕氏春秋》省去崔杼要杀晏嬰、或人諫阻和晏嬰諷刺崔杼的話。刘向的《新序·义勇篇》則全用《韓詩外传》，仅换了无关重要的几个字。

晏嬰贖越石父一事，《晏子》是这样記的：

晏子之晋，至中牟，睹弊冠、反裘、負芻、息于塗側者，以为君子也，使人問焉，曰：“子何为者也？”对曰：“我越石父者也。”晏子曰：“何为至此？”曰：“吾为人臣僕于中牟，見使将归。”晏子曰：“何为为僕？”对曰：“不免冻餓之切吾身，是以为僕也。”晏子曰：“为僕几何？”对曰：“三年矣。”晏子曰：“可得贖乎？”对曰：“可。”遂解左驂以贖之，因載而与之俱归，至舍，不辭而入。越石父怒而請絕，晏子使人应之曰：“吾未尝得交夫子也，子为僕三年，吾迺今日睹而贖之，吾于子尙未可乎？子何絕我之暴也？”越石父对之曰：“臣聞之，士者詘乎不知己，而申乎知己，故君子不以功輕人之身，不为彼功詘身之理。吾三年为人臣僕，而莫吾知也。今子贖我，吾以子为知我矣。嚮者子乘，不我辭也，吾以子为忘；今又不辭而入，是与臣我者同矣。我犹且为臣，請鬻于世。”晏子出見之，曰：“嚮者見客之容，而今也見客之意。嬰聞之，省行者不引其过，察笑者不譏其辭，嬰可以辭而无樂乎？嬰誠革之。”迺令糝酒、改席、尊醢而礼之。越石父曰：“吾聞之，至恭不修途，尊礼不受擯，夫子礼之，僕不敢当也。”晏子遂以为上客。君子曰：俗人之有功則德，德則驕。晏子有功，免人于厄，而反詘下之，其去俗亦远矣。此全功之道也。（《內篇杂上》第二十四章）

《吕氏春秋》是这样記的：

晏子之晋，見反裘、負芻、息于塗者，以为君子也，使人問焉，曰：“曷为而至此？”对曰：“齐人累之，名为越石父。”晏子曰：“譖！”遂解左驂以贖之，載而与之俱归，至舍，弗辭而入。越石父怒，請絕。晏子使人应之曰：“嬰未尝得交也，今免子于患，吾于子犹未邪？”越石父曰：“吾聞君子屈乎不知者，而伸乎已知者，吾是以請絕也。”晏子乃出見之，曰：“嚮也見客之容

而已，今也見客之志。嬰聞察實者不留聲，觀行者不譏辭，嬰可以辭而无棄乎？”越石父曰：“夫子礼之，敢不敬从。”晏子遂以为上客。俗人有功則德，德則驕。今晏子功免人于阨矣，而反屈下之，其去俗亦远矣。此令功之道也。（《觀世》）

关于晏嬰贖越石父，越石父向晏嬰“請絕”，晏嬰加礼于越石父等情节尤其是对話，《晏子》写得那样細致，《呂氏春秋》写得比較簡略，很明显是《呂氏春秋》压縮《晏子》，不是《晏子》扩大《呂氏春秋》。《史記》記載春秋时事，常常是采用《左传》、《国語》而加以簡化，正同此例。更重要的两書内容有所不同。《晏子》說越石父因为貧穷飢寒而卖身为奴隶，所以在向晏嬰“請絕”的时候，还說：“我犹且为臣，請鬻（卖）于世”；而《呂氏春秋》說“齐人累之”，当然是受統治者的迫害，被罰帶索做苦工了。这應該是傳說不同，《呂氏春秋》或另有所据；但是《呂氏春秋》前文也仅說越石父“反裘、負芻”，并未說他身被縲紲，文辞显有漏洞，《晏子》就沒有漏洞，因为做人奴隶，是不帶索的。如果《晏子》抄袭《呂氏春秋》，怎会有这种現象？《史記·管晏列传》便是根据《呂氏春秋》，略微刪省改动其詞句。至于《新序·节士》則全用《呂氏春秋》。

北郭騷自杀以报晏嬰一事，載在《晏子·內篇杂上》第二十七章和《呂氏春秋·士节篇》，文字几乎全同，只是《呂氏春秋》記当北郭騷向晏嬰請求資助来养活母亲之後，写道：

晏子之僕謂晏子曰：“此齐国之賢者也。其义不臣乎天子，不友乎諸侯，于利不苟取，于害不苟免，今乞所以养母，是說夫子之义也。必与之。”这八句《晏子》中沒有。按“不臣乎天子，不友乎諸侯”的高調，战国中期陈仲子等人才唱出来，晏嬰时代沒有这个，不妨說《呂氏春秋》有些夸大，《晏子》倒符合实际。刘向《說苑·復恩篇》乃抄《晏》、《呂》而略有刪改，情节不完，而語言易懂，可以不論。

总之,《吕氏春秋》有抄袭《晏子》的迹象,《晏子》却无抄袭《吕氏春秋》的迹象。可见《晏子》成书在《吕氏春秋》之前。

以上几个例子已经足以说明《晏子》作于战国时代(其他例子从略)。但是《晏子》经过秦火的摧残,是刘向所校编,后人又辗转抄写,其中杂有后人增添的语句甚至章节,乃属应有的现象。《史记》还有许多篇有后人附加成分,而况《晏子》! 我们应该进一步探索,严肃地加以审辨;可是决不能因为有后人增添之处,从而拉下它的写作时代,定全书为伪作。

最后应该指出,这部书所记故事,有真的史实,也有夸大和虚构,性质接近历史小说。作者当是齐国人或久住齐国的人。当时齐国有自己的史书,而民间和士大夫间,有许多关于晏婴的传说。作者大概是根据传说及史书而写成的。齐国两个著名的贤相管仲和晏婴都有人替他著书,这事很怪,但也也许并非偶然;齐国威王、宣王、襄王都养士于稷下,人数多至千人,《管子》、《晏子》的写作,或者与稷下大夫有关吧?

这部接近历史小说的《晏子春秋》,反映了一些儒家思想和墨家思想;揭露并批判了齐国腐朽族的醜恶和政治的黑暗;描写了人民所受到统治者的惨重剥削、残暴迫害和艰难的生活;尤其是塑造了晏婴同情人民、反对暴政、效忠齐国、坚持正义、敬礼贤士、生活朴素、态度谦虚、智慧充溢、谈辩锋利的政治家形象。这部书在较多方面表达了人民的愿望,有较强的进步倾向;同时也有落后成分和局限性。因为它是小说的萌芽,所以有一定的文学价值。<sup>②</sup>

以上所述,未必正确,希望能得到大家的指正。

注

<sup>①</sup>解放前,有哈笑的《晏子春秋学案》(《东方杂志》5卷4、5期),严

挺的《晏子春秋辯証》(《光华大学半月刊》2卷2期),陈巢南的《讀晏子春秋》(《国学周报》13期),曹佐熙的《讀晏子春秋》(《船山学报》4期),陶小石的《讀晏子春秋札記》(《制言》35期)。其中当有关于这个问题的討論。这些杂志,我还未找到;但也不必一一述及。

②請参考董治安同志的《說晏子春秋》。

# 从“养气”說到“风骨”論

——中国古代文学理論批評中的作家

个性与作品风格問題

楊 增 華

我国古代的文学理論批評家，在他們的論詩論文著作中，經常談到“气”的問題，如孟子就說：“我知言，我善养吾浩然之气。”曹丕亦說：“文以气为主。气之清浊有体，不可力强而致。”刘勰又說：“情与气偕，辞共体并。”“意气駿爽，則文风生焉。”那么，他們所談的“气”的涵义究竟是什么呢？“气”的問題，在中国文学批評史上究竟具有怎样的意义并属于什么性質呢？这显然是个問題。对这个問題的探討，直接关联到对古代文学理論批評中一些基本問題的理解。本文即是企图在这方面作一大胆的嘗試。

在談到文学理論批評中的“气”以前，我認為，有必要先来了解一下“气”在我国古代哲学範疇中的含义。因为我国古代文学理論中所談的“气”，与哲学領域中所談的“气”，是有着密切关系的。

在古代，把“气”作为哲学上的概念而加以發揮的，首先是战国时代的道家。齐国稷下宋尹学派，从“雲气”、“地气”和人之呼吸的“气息”中，获得了“气”的观念，認為“气”是天地万物的本原和基始，人的生命也是产生于“精气”。关于“气”与人的精神、思維的关系，他們写道：“精也者，气之精者也。气道（导）乃生，生乃思，思乃知，知乃止矣。”（《管子·內业篇》）可見，他們認為人有了“精气”，才有生命；有了生命，才有思維；有了思維，才有智慧。并从而指出，人的“精气”不充实，則精神意志便衰頹；若体内“精气”充实了，則精神意志就必然旺盛，而人也就愈加聪明。既然“气”同“思”的关

系如此密切，那么，人就必須重視自身“气”的存养。如何来存养呢？他們認為不能施之以力，而要恃之以德。他們說：“是故此气也，不可止以力，而可安以德；不可呼以声，而可迎以音（意）；敬守勿失，是謂成德。德成而智出，万物果得。”（同上）为了达到德成气充的目的，又主张清心寡欲，要求人們“专于意，一于心”、“一意搏心，耳目不淫”的进行靜养。只有如此，才能“正形摄德，天仁地义，淫然而至”；也才能“皮肤欲寬，耳目聰明，筋韌而骨强，乃能戴大圜，而履大方，鉴于大清，視于大明，正靜不失，日新其德，照知天下，通于四极。”（同上）以上所述，正是我国古代关于“气”的最初的理論，当时的哲学家們，显然是把“气”作为存在于自然界和人体內的一种物質的东西来理解的，但他們又指出人之“精气”和人的思維、智慧有着密不可分的关系，“精气”的充实与否，直接影响到思維、情志的兴旺与衰微。因此，他們又主张通过养气来培育人的思維能力和观察能力。我們說，古代哲学家的这种理論，正构成了我国文学理論批評中“养气”說的濫觴，給後来的作家和批評家，带来了深刻的影响。

首先把这种养气的理論运用到文学批評和文学創作方面来的，是儒家的孟子。孟子接受了道家宋尹学派的影响，而在談論言辞的問題时，明确的提出了他的“养气”說。他說：“我知言，我善养吾浩然之气。”关于何謂“浩然之气”和如何养的問題，他講道：“难言也！其为气也，至大至刚，以直养而无害，則塞于天地之間。其为气也，配义与道；无是，餒也。是集义所生者，非义袭而取之也。行有不慊于心，則餒矣。”（《孟子·公孙丑上》）显然，孟子对气的含义的理解和对气的养法的主张，都是从宋尹学派那里承袭来的。他所謂的“浩然之气”，正就是宋、尹所說的“浩然和平，以为气淵”；他所謂的“以直养而无害”，正就是宋、尹所說的“不可止以力，而可

安以德”；他所謂的“其为气也，配义与道”，“是集义所生者”，正就是宋、尹所說的“天仁地义，淫然而至”。不过，孟子給“气”的概念更塗上了一层儒家的仁义道德的浓彩，使之帶有了意識形态的性質。但孟子又認為在“气”之上，还有一种主宰“气”的东西，就是“志”。他这样說：“夫志，气之帅也；气，体之充也。夫志至焉，气次焉。故曰：持其志无暴其气。……曰：志壹則动气，气壹則动志也。”（同上）他这里所謂的“志”則是指人的思想意志，“气”則是指人的內在的修养，所以“志”以“气”为基，“气”以“志”为帅，两者的关系是密不可分的。孟子对“气”与“志”关系的这种理解，和宋尹学派对“气”与“思”关系的認識，又是基本上一致的。他們也都主张通过“养气”来培育人的精神意志。

但孟子对于“养气”理論的主要发展，則在于他不仅把“养气”看作是提高个人道德修养和培育个人思想意志的方法，而且更認為“养气”乃是进行文学創作和文学批評前的必要準備。在他看来，一个人才思修养的高下，直接影响到他的鉴赏能力和写作能力。因此，他把“养气”和“知言”紧密的联繫了起来，而这样說道：“我知言，我善养吾浩然之气。”“何謂知言？曰：詖辞知其所蔽，淫辞知其所陷，邪辞知其所离，遁辞知其所穷。”（《公孙丑上》）这正是說，由于他善养自己的“浩然之气”，重視提高个人的才識修养，因而才如此“知言”，才具有这样高的鉴赏能力。这是就“养气”对于文学鉴赏、文学批評的重要作用而言的。至于“养气”对于文学写作的重要作用，孟子虽然未直接談到过，但通过他个人的言論，却明显的表露了二者之間的密切关系。所以後來苏轍就曾这样指出：“文者，气之所形。……孟子曰：‘我善养吾浩然之气。’今观其文章，寬厚弘博，称其气之小大。”（《上枢密韓太尉書》）誠然，孟子文章之所以那样磅礴浩蕩，势如江河，实与他自己那种雄厚的魄力和

縱橫的才气分不开的。

孟子在文学理論批評上所創立的这种“养气”說，对後代文論的影响很大。曹丕就是繼孟子之後，在論文著作中，突出的談論了“气”的問題。曹丕虽然接受了前人对“气”的見解，認為“气”是一个人的氣質、个性和才情修养，但他却进一步的发展了“气”的概念，把“气”更紧密的运用于文学理論批評当中，从而提出了所謂的“文气”說。他在自己的論文专著《典論·論文》中这样写道：“文以气为主。气之清浊有体，不可力强而致。譬諸音乐，曲度虽均，节奏同检；至于引气不齐，巧拙有素，虽在父兄，不能以移子弟。”曹丕在这段話里所用的两个“气”字，含有两种不同的意思，一种是“气之清浊有体，不可力强而致”的“气”，这是指作家的氣質稟賦、个性才情說的。所謂“气之清浊有体”，就是說人們的氣質和个性，有着各种不同的体式和类型，这种体式和类型的不同，是有着先天的和後天的种种原因的（主要是先天的），因而它是不能用一种人为的力量来勉强轉移的，甚至“虽在父兄”，也“不能以移子弟”。这种認識，虽然比之孟子等人对“气”的見解有了很大的发展，但它同样是把“气”作为人們主观方面的一种属性，即人的个性和修养而看待的。但正由于具体作家的氣質、个性和才情修养不同，因而表現在作品中，其风格特点也各不相同。于是这就涉及到曹丕上面所談的“气”的另一个意义，即“文以气为主”的“气”的意义。这个“气”，簡言之，就是文气，就是指文章的风格。所謂“文以气为主”，就是要求文章必須有一定的风格。由于曹丕認識到作家的个性、氣質决定着文章的风格，即文章的风格导源于作者的个性，因而便自然而然的把一向揭示作家个性、才情等主观因素的“气”，推衍而揭示作品的风格，从而首創了所謂“文气”說。于是在評論具体作家和作品的时候，便認為“徐幹时有齐气”，“公幹有逸

气”，这都是指他們作品的风格、气势不同而言的。我們認為，曹丕对“气”的意义的这一推衍和引申，是有着一定根据的，因为作家的个性同作品的风格，本来就密切相联而不可分割，即如所謂“文如其人”；刘勰也曾說“表里必符”，“各异其面”。这都証明了由作者个性之“气”过渡到作品风格之“气”，是完全合乎邏輯的。

此外，在曹丕的文論中，还有一个同“气”紧密相联的概念、所謂“体”，对这个“体”，我們也应该簡括的解释几句。《典論·論文》說“气之清浊有体”，“孔融体气高妙”。这两个“体”，含义也不同。前者上面已經說过，它是指“气”的类型和体式，是用來說明“气”的，本身并非实体詞。因此有人把“气之清浊有体”，解释为作品的风格(气)导源于作家的个性(体)，而把这里的“体”理解为作家的个性<sup>①</sup>，就是十分錯誤的。因为，这样一来，这句话便应改为“气之清浊由体”了。其次，“孔融体气高妙”之“体”，的确有揭示作者个性的意义，它和“气”在此联用，同是指作者的气質和个性說的。关于这一点，我們从曹丕的《与吳質書》中，也可以得到証明。他說：“仲宣續志，善于辞賦，惜其体弱，不足起其文。”曹丕的意思就是說，由于王粲的气質个性較弱，所以不能够把文章摸立起来。总之，对于曹丕文論中的“气”与“体”的含义，都必須进行具体的分析，而决不应以簡單化的方法加以主观主义的判定。

从上所述，我們知道了曹丕把原来談論作家修养的“养气”說，发展而为談論創作风格的“文气”說，指出了作品的风格导源于作者的个性，并強調文学作品必須具有一定的风格。他的这一套文学創作和文学批評見解，对于我国杰出的文学理論批評家刘勰，产生了很大影响；刘勰正是依据曹丕的这种“文气”說，进而建立了自己更加精辟更加完备的“风骨”論的。

刘勰从闡发曹丕的“文以气为主”的宗旨出发，在他的論文巨

著《文心雕龙》中，专门写了一篇《风骨》篇，来全面的探討作家的性格和作品风格的关系問題。他說：

故魏文称文以气为主，气之清浊有体，不可力强而致。故其論孔融則云体气高妙，論徐幹則云时有齐气，論刘楨則云时有逸气。公幹亦云，孔氏（融）卓卓，信含异气，笔墨之性，殆不可胜，并重气之旨也。

对这段話，清黄叔琳注云：“气是风骨之本。”紀昀又注云：“气即风骨，更无本末。”两人对这里所說的“气”的解释，似乎都講得通，然而也都不够全面，因为都只講对了一半；前者指出了“气”是决定“风骨”的本原，是影响作品风格的作家的个性；後者指出了“气”就是“风骨”，就是作品的风格。实則，刘勰这里所談的“气”，仍兼有作品风格和作家个性两方面的意义。不过，他在更多的情况下，把揭示作品风格的“气”称为“风骨”，而把揭示作家个性的“气”称为“志气”或“血气”罢了。这自然是刘勰对于文学批評中关于“气”的理論的一大发展，使作家的个性和作品的风格这两个不同的概念，明确的区别了开来。如他說：

詩总六义，风冠其首，斯乃化感之本原，志气之符契也：是以怛悵述情，必始乎风；沉吟鋪辞，莫先于骨。故辞之待骨，如体之树骸；情之含风，犹形之包气。結言端直，則文骨成焉；意气駿爽，則文风生焉。

这段話清晰的闡明了“风骨”导源于“志气”，作品的思想內容是被作者的性格情志所决定的。在《体性》篇刘勰又說：“若夫八体屡迁，功以学成，才力居中，肇自血气。气以实志，志以定言；吐納英华，莫非情性。”这就把作者的“才”、“学”、“气”、“志”、“情性”同文之“八体”的关系，解释得清楚莫过了。所謂文之“八体”，就是指八种不同的文章风格。由于作者各人的氣質、个性、才学修养不同，因而影响到他們的創作风格也經常变化。惟此之故，所以“賈生俊发，故文洁而体清；长卿傲誕，故理侈而辞溢；……仲宣躁銳，

故穎出而才果，公幹气褊，故言壯而情駭。”但尽管各人的风格有千变万化，千差百别，也依然不能脱离其个性、才学諸主观条件的制約。所以刘勰又写道：

夫情动而言形，理发而文見，盖沿隱以至显，因內而符外者也。然才有庸雋，气有刚柔，学有浅深，习有雅郑，并情性所鑠，陶染所凝。……故辞理庸雋，莫能翻其才；风趣刚柔，宁或改其气；事义浅深，未聞乖其学；体式雅郑，鮮有反其习。各师成心，其异如面。（《体性》）

这里，刘勰把作品的創作过程和作家与作品之間的关系，揭示得深刻而正确。他指出：一个作家，先有了思想感情的衝动，才产生了創作的要求，然後才“沿隱以至显，因內而符外”的表现为作品。但由于每个作家的“才”、“气”、“学”、“习”等性情、陶冶的不同，因而便决定了他們作品的“辞理”、“风趣”、“事义”、“体式”等內容和形式也各不相同。因此，就根本沒有一个作家的作品风格和他个人的才气性情相背謬的，他們的創作也都是“各师其心，其异如面”。我們說，正因为刘勰深刻的認識到了作家的才气个性与創作风格的密切关系，所以在論述具体作家的时候便指出，只有有爽丽的“才气”，才能有遒劲的“风骨”。他写道：“昔潘勗錫魏，思摹經典，群才韜笔，乃其骨髓峻也；相如賦仙，气号凌雲，蔚为辞宗，迺其风力遒也。”（《风骨》）誠然，才气之于文章，正如骨力之于飞禽一样，是关系重大而不可缺少的。他說：“夫翬翟备色而翮翮百步，肌丰而力沉也；鷹隼乏彩而翰飞戾天，骨劲而气猛也。文章才力，有似于此。”（同上）因此，徒有华丽的辞采，而缺乏充实的內容，其文章仍然不能算有遒劲的风格。故又說：“若瘠义肥辞，繁杂失統，則无骨之徵也；思不环周，索莫乏气，則无风之驗也。”（同上）反之，只有充分的表現了作者閎深的思想感情和具有完美的艺术形式的作品，才是“风骨”刚健清新的佳篇。他說：

是以綴慮裁篇，务盈守气，刚健既实，輝光乃新。……故練于骨者，析辞必精；深乎风者，述情必显。捶字坚而难移，結响凝而不滞，此风骨之力也。（同上）

从上所述，既然我們知道了刘勰所談的“风骨”就是指作品的风格，那么，“风骨”两字是否可以分开解释呢？如可，其具体含义又是什么呢？对此問題，历来有着不同的見解。如黄侃先生在他的《文心雕龙札記》中就認為：“风即文意，骨即文辞。”後來范文瀾先生从其說。但最近又有人持相反的見解，認為“风”就是文章的形式，“骨”就是文章的内容；而且“骨”是决定“风”的，也就是内容决定形式的。<sup>②</sup>这两种看法，我以为都有值得商榷之处。首先，我認為“风”与“骨”并不是两个截然不同的概念，刘勰原是拈“风骨”一詞来代“气”而揭示作品风格的。因此，“风”与“骨”虽有某种意义的区别，但却不能絕對的分开。其次，我認為刘勰所談的“风骨”的意义主要是指作品的内容，但也兼及作品的形式，它和我們今天所說的“风格”一样，乃是指内容和形式的統一。如《风骨》篇說：“故辞之待骨，如体之树骸；情之含风，犹形之包气。”这几句話，已把“风”与“骨”在作品中之地位談得十分清楚了，它指出“风”乃是作品中所体现的思想感情，“风”与作品之关系，正如“气”与人之关系一样，乃是生命的本原，是精粹之所在；如果作品无“风”，正如人之无“气”，只不过是一付缺乏生命的躯殼。至于“骨”，則是指作品中所叙述的有組織有条理的题材内容，它与整个作品的关系，正如骨骼之与人的关系一样，乃是形体的支架。所以絕不能袭“骨即文辞”之說而将其解释为純粹属于文章形式方面的东西。很明显，刘勰並沒有把“骨”和“文辞”混为一談，而是处处将二者分开論述的。如除了上面所談的“故辞之待骨，如体之树骸”，是把“骨”与“辞”区别而言以外，在《体性》篇又明白的指出“辞为肤根，志实骨髓”。显

然，“骨”之与“辞”决非一个东西，它們实是有表里内外之分的。与这种論旨一致，刘勰又往往把“藻”、“采”同“风骨”相对而言，如云：“若丰藻克赡，风骨不飞，則振采失鲜，負声无力。”又云：“若风骨乏采，則鷲集翰林；采乏风骨，則雉窜文囿。”这都是把“风骨”看作一个东西，即文章的基本内容；而“辞”、“采”等才是純粹属于文章的形式。但是，文章的思想内容又不是脱离文辞形式而赤裸裸存在于作品当中，它与文章形式諸要素又是紧密結合在一起的。因此，刘勰所談的“风骨”的意义，也兼及文章的形式。如云：“捶字坚而难移，結响凝而不滞，此风骨之力也。”他指出了“风骨”与“捶字”、“結响”是分不开的。他又說：“若骨采未圆，风辞未練，而跨略旧規，馳驚新作，虽获巧意，危敗亦多。”把“骨采”、“风辞”联用，又說明了“风骨”亦含有形式方面的属性。总之，刘勰所謂的“风骨”，主要是揭示文章的内容，但也兼及文章形式的，它和我們今天所談的“风格”一样，乃是指作品的内容和形式的統一。

刘勰所創立的这种“风骨”論，很快的便得到了批評家鍾嶸的重視和采用。鍾嶸为了反对齐梁以来的綺靡文风，而高倡恢復“建安风力”。他所謂的“建安风力”，也就是刘勰所說的“慷慨以任气”的“建安风骨”，同是指一种刚健遒劲的創作风格而言的。鍾嶸論到詩，便說：“干之以风力，潤之以丹采。”認為“风力”在詩的风格中是起骨幹作用的；而文辞形式，則是次要的，属于潤色性質的。这种作为风格骨幹的“风力”，所表現的作者的个性与品質，鍾嶸亦将其称之为“气”，同时又称之为“骨”。如論曹植則說：“骨气奇高，詞采华茂，情兼雅怨，体被文質。”显然，这里所說的“骨气奇高”，就是前面所講的“干之以风力”；所說的“詞采华茂”，就是“潤之以丹采”。由于曹植的詩在内容和形式上都达到了一定的高度，所以便成为“体被文質”的好作品。其次，鍾嶸也強調“气”对“风骨”的影

响作用，如論刘楨便說：“仗气爱奇，动多振絕，真骨凌霜，高风跨俗。”正因刘楨“气”胜，所以作品的“风骨”遒劲；相反的陆机則“气少于公幹，文劣于仲宣”。这些，都說明了作者的才气个性对作品风格的严重影响作用。毋庸置疑，鍾嶸的这种見解，正是繼承了刘勰的“风骨”論，而在对具体作家和作品的分析評論当中，归結和发展起来的。

从以上的論述里，使我們对于我国古代文学理論批評中由“养气”到“风骨”論的发展輪廓，有了一个概括的了解；同时对于“气”和“风骨”的性質以及与之相联繫的一些理論問題，也获得了初步的認識。总结起来，就是“气”曾被古代哲学家們用來說明天地万物和人之生命的本原的，它是指一种存在于自然和人体內的物質的东西。但由于这种“气”与人的思維、精神有着密切的关系，所以孟子便把它和自己的哲学思想联繫起来，逐漸具有了意識形态的性質；并且他第一次的把“气”的理論运用到文学批評中来，而創立了他的“养气”說。到了曹丕，又进而发展了文学批評中“气”的理論，使“气”除了揭示作家的个性之外，又引申而揭示文章的风格，并指出文章的“气”（风格）正是由作者的“气”（个性）所决定的，从而提出了所謂的“文气”說。到後來，刘勰又根据曹丕的这一論旨，对于作家个性和作品风格的关系問題，进行了全面而深刻的闡发，特别是对于“风骨”的具体內容，作了更加精深的論述。他正是在这种認識的基础上，建立了自己的相当完备的“风骨”論的。紧接着鍾嶸又在他的詩歌批評实践中，运用了和发展了这种理論，使之通过无数具体作家和作品的实例，更进一步的証实了其論旨的正确性。至此，我国古代文学理論批評中的作家个性与作品风格論就基本上形成了。在这里，刘勰和鍾嶸是两个杰出的奠基人。当我們今天正需要建立我們自己的文学理論的时候，对我国古代的

这些宝贵的文学理论遗产,加以探讨和继承,是完全必要的了。

注

① 炳宸:《曹丕的文学理论》。《文学遗产》第232期

② 舒直:《略谈刘勰的“风骨”论》。《文学遗产》第274期

# 試論晚清“詩界革命”的意義

呂 美 生

## 一

鴉片戰爭以後，中國社會性質發生了一次“千古未有之奇變”。歐美列強紛紛入侵，迫使中國社會一步步地陷進了半殖民地半封建的泥坑。悲慘的、嚴重的民族危機，深深地驚醒了和教育了中國各個階級、各個階層的愛國主義者。當時許多先進的中國人都先後相繼想盡各種方法來解除這個深沉的民族災難。他們急切地甚至痛苦地探索着和追求着真理。在理論上、在實踐上企望為自己的民族和國家找尋一條可走的出路。正是在這樣的歷史條件下，在19世紀70—90年代的舊中國，為了適應新的歷史和階級的發展趨勢和要求，曾經出現了一股先進的社會思潮。這就是資產階級改良派的維新變法的社會思想，這在當時是具有進步意義和愛國主義性質的。它一出現，就曾經相當深刻地動搖了封建主義的傳統的意識形態的統治，全面而有力的衝擊了思想和文學的各個領域，給當時的思想界、知識界以最初的、發聵震聾的启迪作用。與此相適應，在晚清曾經產生了一個進步的文學思潮和文學流派，這就是“詩界革命”。它是上述社會思潮的反映，也是它的一個很重要的組成部分。詩歌成了他們直接表抒政治見解和社會思想的講壇。

毛主席曾指出：中國近代社會“帝國主義和中華民族的矛盾，封建主義和人民大眾的矛盾，這些就是近代中國社會的主要的矛盾”。<sup>①</sup>因此，“詩界革命”作為一個進步的文學思潮和文學流派，也

是以反帝反封建作为它的基本特徵的。当时的改良派社会活动家，大多数同时又是一个诗人，如康有为、梁启超、黄遵宪、谭嗣同、蒋观云、夏曾佑等都是。改良派的主要宣传阵地《新民丛报》在1902—1904年间，专辟了“诗界潮音集”一栏，先后刊登了所谓“新派诗”500余首，作者有40多人。这些诗在一定程度上，还是相当深刻地反映了那个社会的矛盾和时代的风貌，表达了人民的愿望，含有一定的民主主义的、反帝爱国的思想和感情。各个时代文学思潮和文学流派的起伏消长，总是有它的承先启后的历史渊源。历史不容割断，在这表面看上去相当庞杂的文学资料和文学现象中，我们仍然可以有规律可寻。我们应该历史地、具体地估价“诗界革命”的意义，以及它的作用和影响。而且，从历史进程的联系上来看，我们可以说：所谓“诗界革命”，对于“五四”以后的新诗的产生，还是起了一定的积极作用。

## 二

有关“诗界革命”的历史文献，今天已经不容易全部查到了。一般说来，“诗界革命”作为一个文学流派正式被提出，并得到一些志同道合的爱国人们的承认和重视，大约在1896—1897年之间。梁启超对此曾有一段记载：

復生(譚嗣同)自憲其新學之詩。……蓋當時所謂新詩者，頗喜擷摭新名詞以自表異。丙申、丁酉間，吾黨數子皆好作此體。提倡之者為夏穗卿(夏曾佑)，而復生亦慕嗜之。<sup>②</sup>

这段话很容易给人造成误解，仿佛“诗界革命”仅只是一个从形式着手，仅只是“擷摭新名詞”的问题，因此，难怪有人说“晚清热心‘诗界革命’的诸人，把诗写得根本不像诗了”<sup>③</sup>。但我们说“诗界革命”自始至终首先是一个内容问题，是包含着一定的艺术革新的素

質的。

“詩界革命”在它兴起的初期，的确，是出現了不少“亞歐捭闔謀空壯，耶佛評論語更解”的新詩句，譬如譚嗣同的《金陵听說法》一首。

而为上首普觀察，承佛威坐說偈言。  
一任法田賣人子，独从性海救灵魂。  
綱倫慘以喀私德，法会盛于巴力門。  
大地山河今領取，庵摩罗果掌中論。④

“詩界革命”的首倡人，被梁启超称为是“晚清思想界革命的先驅者”的夏曾佑，究竟当时有些什么新鮮的文学見解，今天已不可考，留下来的詩也很少，如有一首：

冰期世界太清涼，洪水芒芒下土方。  
巴別塔前一揮手，人天从此感參商。⑤

具体的就这些詩而論，可說是“失敗”了的。自然失敗的并不只仅限于形式，主要是在內容上很淺薄，並沒有开拓一个什么样子的艺术境界，而且，取材狹隘，結果造成令人難懂。但如果我們历史主义地看待，也决不应当由此得出“詩界革命”是“把詩写得根本不像詩了”的全盘否定的結論来。我認为：我們首要的是探討什么原因和条件促使作者要写这些詩，是怎样一种世界观和艺术观在指导着詩人，以及这些詩对当时詩坛起了什么作用。

甲午之役的慘敗，宣告了洋务派“富国强兵”的彻底破产，社会心理为之一变。强烈的民族自尊心和民族自卑感，非常矛盾的交織在当时先进知識分子的心头。于是“海內續紛，爭言新学”。甲午之役帮助人們彻底地打开了久閉的眼界，看清了这个世界。外国丰富縝密的哲学思想和社会学問，給人們描繪了一幅錯綜複雜五光十色的社会图景，所謂“声光化电”的自然科学知識的传播，又

給人們描繪了一幅光怪陸離、五花八門的自然圖景。新舊事物和新舊思想在迅速地變易着和交替着。許多原來被認為亘古不移的觀念，現在，激劇地在分崩瓦解。數千年來傳統的封建主義的社會思想體系，終於在最後一批封建士大夫身上開始崩潰。生活像一根魔術棒，在人們面前揮動着層出不窮的新戲法，迫使當時的人們必須時刻來刷新自己的陳舊觀念，校正自己的思維，以便正確地把握客觀發展的規律。上述“擷摭新名詞”的新派詩的出現，正是反映了人們的這種精神面貌和思想狀態，表明了人們渴望藝術革新的勇氣。這是帶有明顯的新舊交替、學問飢荒的時代特徵的。梁啟超曾正確指出：“歐洲之真精神、真思想，尚未輸入中國，況于詩界乎？此固不足怪也”<sup>⑥</sup>，譚嗣同當時就曾勇敢地把自己以前的作品，不無偏激地稱之為“舊學”，一概斥之為“無用之呻吟”，表示以後要寫“新學”之詩。因此，我們說“詩界革命”初期“擷摭新名詞”的詩，雖然孤立地、單獨地來看，的確不能算是成功的作品，但從歷史的聯繫上來看，它的意義在於對當時腐臭寂寞的、形式主義的詩壇進行了一次衝擊和洗刷。這表明人們剛藝術地把握現實的歷史長流，正在通過一條險陡的河床，而匯向更廣闊的潮流里去。這些詩在過渡時代所起的除舊布新、承先啟後的橋梁作用，還是十分明顯的。

文學的發展在這一時代確實走過了迂迴曲折的路途。果然，通過這一次新的嘗試，通過藝術實踐，人們的認識經歷了一次非常有意義的“辯證的否定”過程。從此，“詩界革命”作為一個文學思潮和文學流派，在一個更高的階段上，被人們用理論和實踐豐富着和發展着。梁啟超對此曾有一個很好的總結說明：

過渡時代必有革命。然革命者當革其精神，非革其形式。吾黨近好言詩界革命。雖然，若以堆積滿紙新名詞為革命，是又滿洲政府變法維

新之類也。能以旧風格含新意境，斯可以舉革命之實矣。苟能爾爾，則雖間雜一二新名詞，亦不為病。<sup>⑦</sup>

應該看出，梁啟超的說法是代表着這一文學流派共同的認識水平的。這就是說：“詩界革命”這一文學流派本身內部，在當時就已經自覺或不自覺地對於初期那種“滿紙新名詞”的新詩有所批判和否定，從此，新詩創作也就脫離了這一幼稚階段，形成了一個嶄新的文學風氣，在這一流派最杰出的詩人黃遵憲的詩篇中，特別體現了這一種“舉革命之實”的內容的革新精神。

如何“舉革命之實”呢？梁啟超主張要“以旧風格含新意境”，在另一地方他還提出要“鑄鑄新理想以入旧風格”的文艺觀。在這裡，我們究竟怎樣理解他所說的“新意境”“新理想”呢？顯然，這決不是“新名詞”的同義語，決不再僅僅只是形式問題，因此，任何粗暴的片面的解釋，都有礙我們正確理解和評價“詩界革命”。

梁啟超所稱的“新意境”“新理想”實質上包含着這一流派共同的完整的創作傾向和文艺觀點。這是對於傳統的古典詩歌帶有改良性質的藝術革新，要求詩歌在內容上能夠充分滿足新的時代新的階級的需要。為了正確認識這一點，我們必須探討這一文學流派在理論上還有那些主要的具體見解：

（一）文艺批評重視政治標準。要求詩歌為當前改良派的政治鬥爭服務，要求詩歌反映時代的現實矛盾和衝突。正由於黃遵憲在他的《台灣行》、《降將軍歌》、《度遼將軍歌》、《琉球歌》、《罷美國留學生賦》等詩中，出色地真實地記載了那個時代重大歷史事件，梁啟超才推崇他是“獨辟境界”卓然自立於二十世紀詩界中，推崇他理想“深邃閎達”。

有的人從相反的批評標準出發，自然就會得出“謬戾乖張，醜怪已極”，“過欠剪裁，瑕累百出”的相反評價。正由於他們自覺地

強調詩歌的巨大社会教育作用，我們从梁启超评价《孔雀东南飞》是“詩虽奇絕，亦只儿女子語，于世运无影响也”<sup>⑧</sup>这一段話中亦可知端倪。再如，写过許多政治性很强的詩的狄平子，偶尔写了一首：

草草生涯白鷺飞，柳絲菱叶露初晞。

欲将身世忘情久，又听花間鶯乱啼。

今天公正地說：这詩在艺术地捕捉自然景象上，还是有一定的感染力的。但梁启超从其改良派政治标准出发，在肯定其他的詩的同时，却一下子否定了它，称之“余意却不以为然”<sup>⑨</sup>。正是这样，有时候就不免无意地降低了必要的美学要求，甚至成了政治标准唯一，这可以說是他們的缺点。但在中国文学史上，在这以前还没有一个文学思潮和文学流派，像“詩界革命”这样具有如此鮮明自觉的政治倾向性。这可說是他們的特点。正因为这个緣故，所以我們不能把其同时代的严復列入这一文学流派里去。

(二)在文艺实践上，反对盲目拟古和崇古。梁启超說过：“中国結习，薄今爱古，無論学問文章事业，皆以古人为不可几及，余生平最恶聞此言。”<sup>⑩</sup>黄遵宪也主张：“詩之外有事，詩之中有人。今之世异于古，今之人亦何必与古人同。”<sup>⑪</sup>正由于他們自觉地認識了自己时代的丰富性和独特性，所以他們要求詩歌的內容能容納一定程度的民主主义思想和感情，就必须突破固有的美人香草、风花雪月的旧框框。康有为有一首詩：

意境幾于无李杜，目中何处著元明。

飞騰作势风雲起，奇变見犹神鬼惊。

可以看出他是多么想跳出旧体詩的束縛，对于文学的发展是抱有进化观点的。早在1868年黄遵宪就在詩中提出了这种反对尊古賤今的主张。

俗儒好尊古，日日故紙研。六經字所无，不敢入詩篇。古人棄糟粕，

見之口流涎；沿习甘剽盜，妄造丛罪愆。黃土同搏人，今古何愚賢？即今忽已古，断自何代前……我手写我口，古岂能拘牵！即今流俗語，我若登簡編。五千年後人，惊为古烂斑。

这种“我手写我口”的見解，我們决不当认为仅只是一个形式上学写白話的問題，而是詩人要求解除旧形式的束縛，写出自己真实的思想感情。所謂“要不失乎为我之詩”。

(三)要求扩大詩料和題材，并按照当代的物質文明和精神文明来开拓詩的境界，其中特別推崇向西方学习，因为：“要救国，只有維新，要維新，只有学外国。那时的外国只有西方資本主义国家是进步的，它們成功地建設了資產阶级的現代国家。”<sup>⑫</sup>梁启超曾称黃遵宪的《今別离》等詩是“皆純以欧洲意境行之”，并曾說：“今欲易之，不可不求之于欧洲。欧洲之意境語句，甚繁富而瑋异，得之可以陵轢千古，涵盖一切。……我虽不能詩，惟将竭力輸入欧洲之精神思想，以供来者之詩料可乎？”<sup>⑬</sup>正由于这样，借助外来詩料，他們的詩在一定程度上的确給人“未有之言，未辟之境”的感觉。

綜上可知：“詩界革命”这一思潮和流派所标榜的“新理想”和“新意境”，就是要求詩歌在內容上能直接为改良派維新变法的政治目的服务，要求詩歌具有改良派所可能具有的反帝反封建性質。

### 三

像考查世界上任何社会現象一样，考查“詩界革命”这一思潮和流派在文学史上的意义和特徵，我們决不能停留在这一流派的文学理論主张上，必須进一步分析其艺术实践。黑格尔曾指出：“每种艺术作品都属于它的时代和它的民族，各有特殊环境，依存于特殊的历史的和其他的观念和目的。”<sup>⑭</sup>每一件艺术品只有根植于一定的时代和民族的土壤中，并为一定的社会思想和阶级力

量所撫育，它才能具有較長遠的藝術生命力。當時梁啟超就曾說：“要之，支那非有‘詩界革命’則詩運殆將絕。雖然，詩運無絕之時也。今者革命之機漸熟，而哥倫布、瑪賽郎之出世，必不遠矣。”<sup>⑮</sup>為什麼梁啟超認為只有“詩界革命”這一思潮和流派的出現，才能挽救當時的“詩運”呢？我們只有具體地分析這一流派全部詩歌創作在內容和形式上的藝術革新素質，才可以知道“詩界革命”為什麼是這一時代和民族的必然產兒，是這一社會力量的必然伴侶。

如前所述，在這一思潮和流派所指導和影響下，所產生新派詩數量是很多的。我們按照特定的歷史條件和階級要求去考查，概括起來，可以說這些詩作有以下一些特點：

（一）具有民主主義的啟蒙思想。

近代詩歌的民主主義思想，具有着資產階級改良主義性質，並和一定的反封建的啟蒙思想發生聯繫。黃宗仰有首《讀學界風潮有感》：

……遂見旌幢翻獨立，不換自由寧不生，

革除奴才製造廠，建築新民軍國營。

這表示了他們要求與傳統封建宗法制度、倫理教育的進行決裂的情懷。

列寧曾指出：“在18世紀的啟蒙者寫作的時候（他們被大家公認為資產階級底嚮導），在我們40—60年代的啟蒙者寫作的時候，……資產階級思想代表者在當時並沒有表現出任何自私性；……他們完全真誠地相信世紀樂園，真誠地願意有世界樂園……”<sup>⑯</sup>同樣地，這段話也完全適用於1905年以前的中國資產階級啟蒙者，譚嗣同作為改良派的左翼，在1897年就曾提出“君主廢則貴賤平，公理明則貧富均。千里萬里，一家一人”的急進的民主主義思想，因此，他的詩特別具有一種深沉的憂時憂民的思想

感情，如《夜成》：

苦月霜林微有陰，鐙寒欲雪夜鐘深。  
此時危坐管寧榻，抱膝乃為梁父吟。  
斗酒縱橫天下事，名山風雨百年心。  
攤書兀兀了無睡，起听五更孤角沈。

特別是他的《獄中題壁》：

望門投止(宿)思張儉，忍死須臾待杜根。  
我自橫刀向天笑，去留肝胆兩昆侖。

今天我們讀起來，那種視死如歸的殉道者的自我形象，仿佛還活躍在我們面前。譚嗣同的詩十分有力的體現了當時改良派民主主義者的最可貴的一面。

黃遵憲晚年更能自覺地放棄了改良派的立憲主張，向民主主義邁進了一大步。曾說：“取盧梭、孟德斯鳩之說讀之，心志為之一變，以謂太平世必在民主。”<sup>①7</sup>所以，他能寫出像“人言廿世紀，無復容帝制，舉世趨大同，度勢有必至”這樣具有初步革命民主主義精神的詩篇。

(二)表現了熾熱的愛國主義的思想感情。

愛國的感情，民族的感情，它在不同的歷史階段，具有不同的社會性質和階級內容。試看17世紀以後的歐洲，隨着資產階級初登人類歷史舞台；隨着資產階級文化的傳布；隨着近代民族的形成和民族國家的興起，我們知道在那時，曾經廣泛地產生了極為強烈的資產階級愛國主義的思想感情。在那個時代杰出的古典主義和積極浪漫主義作家的詩篇中，可以清楚地看到這些。但是，19世紀70年代的中国，畢竟完全不同于歐洲資產階級的上升時期民族國家建立的時代了，一方面，世界已經進入了帝國主義的時代，西方列強正在虎視眈眈準備乘機向中国下手；另一方面，中国社会現狀正

在更深的陷入半封建半殖民地的泥坑。因而，正如毛主席所指出，当人們企图按照西方国家的模型来改造中国，而同时又遭到西方帝国主义的侵略时，問題也就产生了，“为什么先生老是侵略学生呢？……怀疑产生了，增长了，发展了”。<sup>⑮</sup>因而，这就使得这些想在中国发展資本主义的先进人們的資产階級爱国主义的思想感情，不能不和近代中国人民反对帝国主义的历史任务紧密的結合起来，反对帝国主义成了爱国主义一个重要組成部分，并使这个时期的爱国主义詩篇具有鮮明的时代独特性和历史具体性。

黄遵宪无疑是这一文学流派最杰出的爱国主义詩人。20多年的外交僚属生活，使他“足迹五洲多异想”，写了許多出色的表現民族矛盾的詩篇。光緒十年他在美国旧金山任总領事时，正碰上美国排斥华工运动，这深深地激憤了作者的民族自尊心，他写有长詩《逐客篇》：

嗚呼民何辜，值此国运剝，軒項五千年，到今国极弱。鬼域实难測，魑魅乃不若；岂謂人非人，竟作异类虐。……从此悬厉禁，多方設局鑰。……不持入关繻，一来便受縛，但是黃面人，无罪亦斃掠。……倒傾四海水，此耻难洗濯。

在新嘉坡任总領事时，他又写有长詩《番客篇》，描写了南洋华侨如何辛勤操劳和热爱祖国，及如何受尽人家的欺辱。在《台湾行》中詩人生动逼真地描繪了台湾人民暂时离开祖国怀抱时的悲痛及他們英勇鬥爭的爱国热忱：

域头逢逢雷大鼓，蒼天蒼天泪如雨。  
倭人竟割台湾去，当初版图入天府。  
天威远及日出处，……成敗利鈍非所覩。  
人人效死誓死拒，万众一心誰敢侮。  
一声拔剑起击柱。

他的《出軍歌》二十四首，曾被梁啟超譽為“讀此詩而不起舞者，必非男子”。現引一首：

四千餘歲古國古，是我完全土。

二十世紀誰為主，是我神明胄。

君看黃龍萬旗舞。鼓鼓鼓！

大筆淋漓，氣勢雄偉，詩中充滿了高漲的愛國熱情，顯示了新意境。

為了反對帝國主義侵略，詩人們都憂慮祖國的危殆，盼望祖國的繁榮富強。

光緒29年（1904年）新年所出《新民叢報》畫有一張牙舞爪的雄獅，內有蔣觀雲所作《醒獅歌》，很足代表這一時代的精神：

獅兮獅兮，爾乃阿母之產，百獸之王，胡為沈沈一睡千年長？世界反覆玄為黃，虎豹叫噪凌天闕，龍蛇上陸恣強梁，杜鵑血盡精衛喪！爾乃戢耳斂牙縮爪，一任眾獸戲弄相……

……獅兮獅兮，爾前程兮萬里，爾後福兮穰穰，吾不惜敝萬舌、蜚千指，為汝一歌而再歌兮，願見爾之一日復為威名揚志氣兮，慰余百年之望眼，消余九結之愁腸。

在這裡，詩人還是模糊地看到了自己民族青春活力的巨大潛在性。自然，在當時歷史條件下還不可能出現真正發揮民族青春活力的社會力量。具有妥協軟弱性格的資產階級改良派更沒有能力擔當起這一“振奮民族”的時代使命。

（三）蘊孕了積極浪漫主義創作精神。

一般說來，當現實處於某種巨大的變革躍進階段，歷史上出現了某種新生的社會力量和階級力量的時候，人們精神煥發，不滿足現狀，要求改革現存的社會秩序和精神秩序，文學就會呈現一種濃郁的積極浪漫主義的聲調和氣氛。屬於“詩界革命”這一流派的許多詩人，在政治上當時是進步的改良派，“企圖按照西方資產階級

国家的模型来改变中国的国家制度和社会制度。”<sup>①9</sup>因而，他們的詩常常具有丰富的想像、奋发的激情、深沉的思想，的确有着自己独树一帜的“新境界”。

黄遵宪无疑是一位杰出的现实主义詩人，許多詩篇都“按照现实生活本身的样子”，具有細節真实地反映了許多重大的历史事件。但也有許多詩极富积极浪漫主义风格，长詩如《今别离》，通过分詠輪船、火車、电报、像片及东西两半球昼夜相反，給向来的儿女之情赋予了一种新的情态。《以蓮菊桃杂供一瓶作歌》，別具风味地表抒了自己幼稚的社会和自然的科学見解，这些不仅是扩大了詩的題材，还更表現了人們物質生活的愈来愈科学化、社会化，引起了人們思維和感情的愈来愈深刻化，複杂化，是包含了浓厚的积极浪漫主义的主观想像色彩的。

黄遵宪的詩証明了在文学史上现实主义和积极浪漫主义是可以相互結合的。

一定的創作方法必定接受一定的思想原則指導的。积极浪漫主义是一个历史的範疇，它在不同的历史阶段給詩歌带来不同的艺术特色，如果說那种“安能摧眉折腰事权貴，使我不得开心顏”的傲岸不屈和个性解放的思想，曾給李白的积极浪漫主义的詩篇带来一种瑰奇的形象和抒情的音响，从而具有长远的美学意义，那末，近代詩歌的积极浪漫主义的特徵在什么地方呢？它的积极浪漫主义的特徵在于它接受了資产階級启蒙者維新变法思想的指導。这些作者相信社会是在不停的进化着，曾經一度对人类的未来社会怀抱过美妙的“大同世界”的理想，追求着自己国家和民族的广闊前途，这就使他們的积极浪漫主义詩篇，极富于美丽的幻想色彩，慷慨激昂的热情和大笔淋漓的风格，如康有为的詩曾被人誉为“直有扶天心探地肺之奇”。試举他的《出都留別諸公》五首之

一：

天龙作騎万灵从，独立飞来縹渺峰。

怀抱芳馨兰一握，縱橫宙合霧千重。

眼中战国成爭鹿，海內人才孰臥龍。

撫劍長号歸去也，千山風雨嘯青峰。

詩人用浪漫主義的神奇之筆，真實地反映了自己胸藏大志，有着崇高的自負和哲理般的沉思。浪漫主義作家都常常善于描繪祖國壯麗雄偉的山河來寄托自己的理想，抒發自己的美學情操，表現自己奇特的意念，追求着最不平凡的藝術境界，如譚嗣同的《崆峒》：

斗星高被眾峰谷，莽蕩山河劍氣昏。

隔斷塵寰雲似海，划開天路嶺為門。

松擎霄漢來龍門，石負苔衣挾獸奔。

回望桃花紅滿谷，不應仍問武陵源。

這些詩都極富有積極的浪漫主義的精神。

#### 四

在不同的時代不同的文學中，進步文學和反動文學之間的鬥爭，會呈現多種多樣的形態和異常複雜的性質。正如毛主席曾明確指出的：“在‘五四’以前，中國文化戰綫上的鬥爭，是資產階級的新文化和封建階級的舊文化的鬥爭。”<sup>②①</sup>“詩界革命”作為一個進步的文學思潮和文學流派，毫無疑問是屬於“資產階級的新文化”的範疇的，是“替舊時期的中國資產階級民主革命服務的”，它具有豐富的反帝反封建的愛國主義和民主主義性質，我們只有在它的相互鬥爭的歷史規律中才能探討出它的繼承和革新的辯證關係，才能正確地知道它在文學史上的地位，才能了解為什麼它是詩歌發展中的一個合乎規律的階段。

晚清詩坛两条道路鬥爭的体现，就是与“詩界革命”相对峙的所謂“同光体”。要想了解“同光体”的形成与实質及其二者之間怎样互为消长、互为制約的短兵相接鬥爭关系，有必要对清代詩坛作一簡約的历史回顧。

一般說来，整个清代詩坛，特別在 19 世紀 40 年代以前，是比較寂寞單調的。所謂“一代正宗才力薄，望溪文集阮亭詩”（袁枚：《傲元遺山論詩三十八首》）。这是因为一方面中国封建社会本身发展到了清代已經是穷途末路，封建主义的全部上层建筑已经到了糜烂的阶段，另方面中国社会历史的发展，这时受到了不应有的挫折。清統治者入主中原後，二百多年来，用怀柔与高压的两种办法，厉行絕對的思想統治，进步的社会思想和民族意識几乎被一网一网的文字獄打尽。知識分子都被吓和被騙地关进了故紙堆。学术研究上拟古主义风气极盛。所謂“避席畏聞文字獄，著書都为稻粱謀”（龔自珍：《咏史》）。因此，詩歌創作常常只是摹拟与因袭。所謂“学人与詩人之詩二而为一”，“藉考据为媒介，义理辞章合一”，着重形式主义的追求，脱离现实，絕少艺术生命力。发展到晚清最有名的代表就是假古董王闓运，他自吹“今人詩莫工于余”，其实是个“假古董”。一部《湘綺樓詩集》全是无数的摹拟汉魏六朝的詩，絕少有社会现实生活的反映。前人也有很好的批評，如說：“湘綺五言古詩沈酣于汉魏六朝者至深，杂之古人集中莫能辨也……盖其墨守古法，不随时代风气为轉移，虽明之前後七子无以过之也。”<sup>②</sup>但，奇怪的是，汪国垣作《光宣詩坛点将录》，却数他是首領，称他为“晚主詩盟一世雄”（見《青鶴杂志》三卷三期），可見当时詩坛的风气。

所謂“同光体”正是晚清詩坛兴起的一个属于封建階級旧文化範疇的文学思潮和文学流派，是清代“宋詩运动”的末流。具体主

張詩人不必專宗盛唐，特別推崇宋詩，認為“詩莫盛于三元：上元開元，中元元和，下元元祐。”詩中絕少有社會矛盾和時代精神的反映。形式上以澀為貴，惡熱惡俗，刻意在冷僻的典故和艰澀的字句中去“求新”。主張“詩最患淺俗。何謂淺？人人能道語是也。何謂俗？人人能喜語也。”<sup>②</sup>結果變得“多拙屈不能誦”。內容上大都反映封建沒落文人對於歷史的進程無可奈何的感傷情緒。有人依據他們曾主張“作詩尙是自家意思，自家言說”（陳衍），而加以肯定，這是毫無道理的。最好我們看其藝術實踐，試舉“同光體”中所謂“生澀奧衍”派的首領陳三立的代表作《賦遣興》：

而我于今轉脫然，埋愁無地訴無天。

昏昏一夢更何事？落落相看有數賢。

懶訪溪山開畫軸，偶耽醉飽放歌船。

詩聲尙與吟蟲答，老子痴頑亦可怜。

請看，這是多么渺小微弱的個人哀樂心聲！一個動蕩巨變的時代，在他們筆下就這樣悄悄溜走了。

我們只有明了那個詩壇的實際情況，才會知道“詩界革命”當時在藝術革新上的進步作用。像任何社會現象的發展規律一樣：“詩界革命”的出現正是對於“同光體”的直接反映，是文學發展的必然現象。“詩界革命”在理論上和實踐上，都曾自覺和不自覺地和“同光體”這一流派進行過尖銳的鬥爭。所謂“二十世紀競爭世，豈是揚風挖雅時”，梁啟超就曾指斥“同光體”為“鸚鵡名士”，並一針見血的批評道：“咸、同後竟宗宋詩，只益生硬，更無餘味。”<sup>③</sup>這兒所談的“餘味”，正是指責“同光體”當時已不能適應新的歷史動向的趨勢，不能表現新興資產階級變法維新的“新意境”和“新理想”。

自然，文學發展的內部規律，如果我們只看到它革新的素質，而看不到它的歷史的淵源，它的辯證的繼承關係，這是片面的。事

实上，“詩界革命”不可能是突然冒出来的。于是，这至少該追溯一下活动在 19 世紀初期的龔自珍了。

鴉片战争前夜的中国封建社会已經发展到了“痺疲之疾，殆于痼疽，将萎之华，惨于槁木”的不可挽救的地步，敏感的龔自珍已經觉察到了这种“山中之民有大音声起，天地为之鐘鼓，神人为之波涛”<sup>④</sup>的近代历史风暴将要来临。他的詩：

九州生气恃风雷，万馬齐瘖究可哀。

我劝天公重抖擞，不拘一格降人才。

恰像在那“黑暗王国”里第一次朦朧地吹响了“更法”的浪漫主义进行曲，以後拾起了这个号角，并按照资产阶級維新变法的整套新譜，吹得更响的就是“詩界革命”这一流派的詩人。梁启超曾說：“晚清思想之解放，自珍确与有功焉。光緒間所謂新学家者，大率人人皆經過崇拜龔氏之一时期，初讀定庵文集，若受电然。”<sup>⑤</sup>康有为的詩就明显的受了龔自珍的影响。

梁启超的詩句：“我所思兮在何处，卢（卢梭）孟（孟德斯鳩）高文我本师”，同样明显地可看出是学习龔自珍的“我所思兮在何处，胸中灵气欲成雲”。然而，二人所处的历史条件毕竟有所区别。如果說，活动在 19 世紀 30 年代那样閉塞停滞时代的龔自珍，他胸藏“医国”大志，但却“一睨人才海內空”，因而自己的思想显得那样縹渺无着，那样吞吐难訴，所謂“起看历历楼台外，窈窕秋星或是君”，那么，90 年代的梁启超毕竟幸运得多了。向西方学习，使他找到了自己的老师，丰富了和发展了自己的思想，从而才使他能够发出“万千心事凭誰訴，訴向同胞未死魂”的呼声。

因此，我們可以說，像初唐的陈子昂的出現預告了盛唐詩歌黄金时代的到来一样，龔自珍用自己的詩，揭开了晚清“詩界革命”的登台的帷幕。

## 五

正像改良主义的社会思潮的出現一样，我們决不能把它看成只是个別优秀人物的主观創造，看成只是出于历史的偶然現象，而应当看到它不仅具有历史上的来龙去脉，而主要是被自己的时代所規定和所丰富的了。这是整个 19 世紀社会改良思想富有成果的积累和合乎規律的发展，也是“創巨痛深”的民族危机煎熬着那些爱国忧时的“先进的中国人”，促使他們努力寻求救国真理而深思熟慮的必然产物。綜上所述，我們知道，“詩界革命”作为一个文学思潮和文学流派，它的出現，我們决不当看成只是“一二巨子”登高一呼而发起的一次“运动”，而应当看到它的出現也是那个时代所要求的，是为改良派維新变法的政治目的服务的，具有强烈而鮮明的现实性和傾向性。同时又应看到它的文学历史发展本身的繼承关系，看到它在文学理論和艺术实践上的丰富的独特性和規律性。因此我們說：“詩界革命”的基本特徵在于：它是随着资产阶级的初登中国政治舞台，一批由封建地主轉化的资产阶级知識分子，因为有着比較一致的生活经历和思想经历，有着相同的社会理想与美学理想，在文艺上的努力目标比較一致，艺术的趣味和爱好比較一致，因而他們采用着比較相近或相似的創作方法，历史地逐漸形成的一个嶄新的文学思潮和文学流派。真所謂“詩潮千变世方惊”。它的产生鮮明地体现了具有不同性質的两条道路鬥爭。实际上当时所謂“新派詩人”大都团結在“詩界革命”这一鮮艳的旗帜下，而所謂“旧派詩人”則几乎全聚集到“同光体”这一古旧的旗帜下，真是鼓角相当，旗帜分明。

“詩界革命”作为一个文学流派，在文学史上的功績及其革新与繼承关系，我們探討得还很不够，因此，有一种意見的出現，是值

得商榷的。譬如有人說：“晚清曾有过一度所謂‘詩界革命’的运动。……这些詩中充滿了《新約》典故和翻譯名詞的字样，結果自然是失敗了的。”<sup>②6</sup>还有人說：“当时改良派曾經企图发动一个‘詩界革命’——其实只是改良——的运动……正如他們在政治上希望在封建制度之下发展資本主义，結果不过替封建制度增加一些新裝飾一样，他們所作的‘新体詩’一般的也只做到了‘堆积滿紙新名詞’，并无多少‘新意境’可言。……正是他們自己所提倡的变法維新的軟弱性和不彻底性，决定了他們的‘詩界革命’运动的失敗。”<sup>②7</sup>这样的評價显然是簡單化的、片面的。因为：

第一，正如前述，我們是把“詩界革命”看作为一批志同道合的爱国人士在历史上所逐漸形成和发展起来的一个文学流派，而不是什么“曾經企图发动”“而沒有成功的运动”。事实上，在文学史上，“詩界革命”的确不曾直接的、自覺的以“运动”的形式出現，这就恰像我国古代許多文学思潮的出現規律一样。远的不說，近的如明代的反前後七子的公安派，則是因为袁氏三兄弟均湖北公安人而得来。所謂“宏道益矯以清新輕俊，学者多舍王、李而从之，目为公安体”（《明史·文苑传》）。再如清代“桐城派”的由来，这是因为“乾隆之末，桐城姚姬传先生鼐，善为古文辞，慕效其乡先輩方望溪侍郎之所为，而受法于刘君大櫨，及其世父編修君範。三子既通儒碩望，姚先生治其术益精。历城周永年書昌为之語曰：‘天下之文章其在桐城乎？’由是学者所归嚮桐城，号‘桐城派’”。（曾國藩《欧阳生文集序》）同样地，我們不能不承認它們都是一个有着自己的理論和实践的文学流派。正是这样拘泥于从运动着手，仿佛机械地用观察近代欧洲文学运动的眼光来观察我国近代这一文学思潮的出現，于是則必然斤斤計較着找运动的历史和物質的痕迹，由于找不到，則必然会得出“詩界革命”除了“失敗”就毫无可取的錯誤

結論來。甚至主觀地把梁啟超所一再推崇的、稱為“獨辟境界”的“詩界革命一巨子”的黃遵憲以及康有為等都排斥在“詩界革命”的大門外<sup>②</sup>。這是多么令人奇怪的看法。我們說“詩界革命”的提出，是概括和反映了文學史上一整段時期內詩歌創作情況的，是已經出現的生動多采的藝術實踐，決定了它產生的必然性和可能性。

第二，把“詩界革命”的作用與意義，僅僅歸結為“詩中充滿了《新約》典故和翻譯名詞的字樣”，“只做到了堆積滿紙新名詞”，從而斷言它的“失敗”，這也是十分主觀片面，是割斷了文學發展所必然經歷的各個階段，以及它們有機的、相互聯繫的前因後果，而孤立地考查和夸大它的某一側面現象，這就會常常忽視了它的本質和主流。

第三，現在且不談那麼估價改良派只是“在政治上希望在封建制度之下發展資本主義，結果，不過替封建制度增加一些新的裝飾一樣”是否恰切。我認為：把文學藝術的發展規律和當代社會政治活動及其社會哲學思想的發展規律直接等同起來，把“詩界革命”的失敗僅僅歸結為其同時代“所提出的變法維新的軟弱性和不徹底性”所“決定”，這就是庸俗社會學在作祟，這就是不考慮文學藝術的特性。這必然導致認為在歷史上一個文學思潮和流派的出現只不過是自己時代社會土壤中所自生自長出來的一些個別零碎東西的總和。這就完全抹煞了它本身發展的歷史。我們在考察“詩界革命”作為一個文學思潮和流派在文學史上起伏消長的全部過程時，固然我們必須首先看到與其相適應的政治思想和社會環境對它的制約性和豐富性，看到它們的共同點和一致性。但是，毛主席說：“尤其重要的，成為我們認識事物的基礎的東西，則是必須注意它的特殊點，就是說，注意它和其他運動形式的質的區別。”<sup>③</sup>這就是說，我們尤其要注意它本身在歷史上起伏消長規律的相對獨

立性，注意它是如何“承前启後”的历史联系。不錯，“詩界革命”可以說是曾經“失敗”了。但这个失敗我們只有在处于連鎖状态的伟大历史联系中去找，才能找到。即它如何消失在新的文学思潮的浪涛里，新的文学流派的崛起如何代替了它，而不应当简单地只是在其同时代的政治活动和社会思想中去找。

第四，从历史的联系上来看，在“詩界革命”这一思潮指导下所产生的新派詩的确在一定程度上是具有改良主义性質，有它的局限性。一般地說，它还保有旧的形式和风格，还没有完全摆脱旧傳統的束縛。因而它始終还是停留在知識分子的圈子里，影响不大。但是，从內容上看，我們是否可以把它的全部性質看成也只是“改良”二字而已，这似乎还可以考虑。难道說沒有突破旧詩歌的框子就是“改良”嗎？难道說它就沒有艺术地带来一些和艺术地发现一些新的东西嗎？如果果真仅只如此，我們怎样理解今天新詩应当在“旧詩詞和民歌的基础上发展”的毛主席的指示呢？难道說这不是一次在內容和形式上的艺术革新，反而只是简单的历史復旧不成？

随着二十世紀的到来，随着一九〇五年革命风暴的降临，改良主义社会思潮最終是彻底沒落了。改良派作为一个正面推动社会潮流向前发展的社会力量和阶级力量，迅速地轉化为它自身的反面，变成了阻碍社会发展的反动力量。由启发和喚醒人民的覺悟，变成了仇視和敌对人民的革命。它的这种墮落和失敗自然有它的历史的和阶级的必然根源。但是，像世界上許多社会思潮的开始出現一样，当时在这一面資产阶级改良派維新变法的鮮艳旗帜上，并不是說就沒有染上一些为民請命的殉道者的热血的，并不是說就沒有产生一些可歌可泣的人物和事件的。馬克思列宁主义告訴我們，文学艺术必定也必須反映現實，詩歌則更应当是时代和阶级的喉舌。同样的，作为一个进步文学流派的“詩界革命”，在它的影

响下和指导下所出現的大量所謂“新派詩”，我們应当承認，在一定程度上还是相当深刻地反映了那个社会的矛盾和风貌，表达了那个时代、那个階級的思想、热忱、苦悶、体验和情緒。所謂“鼓吹新學思潮，标榜爱国主义”。詩人以那样滿腔的爱国心情，总算使那个寂寞的詩坛，能够进展。虽然，在我国文学发展的历史长河里，这只不过是一个支流，在艺术地把握现实的广度和深度上，还远远地不及我国古典的詩歌。再由于中国近代社会是处于一个一日千里、錯綜複雜的大变革时代，使得这个时代的一切观念形态的产物，都常有新旧交替的烙印和軌迹。因此，随着历史巨輪的繼續隆隆地向前滚动，“生育于此种‘學問飢荒’之环境中，冥思枯索，欲以构成一种‘不中不西，即中即西’之新學派，而已为时代所不容”<sup>①</sup>。这时候，狹隘的資產階級爱国主义和改良主义的民主要求的旧框框，浅覈的一些有关社会的自然的科学知識，已經再也不能容納各个階級、各个阶层人們的反帝反封建的丰富的革命內容和革命感情了。于是，比較进步的帶有更加明显的資產階級革命性質的新文学流派，譬如南社等，便登上了近代中国的詩坛。一九一九年的“五四”新文化运动，則更加表明了晚清所有的文学流派的彻底終結，宣告了一个嶄新的文学思潮像海涛一样汹涌澎湃的涌現在东方古国的广闊原野上。

## 注

①毛主席：《中国革命与中国共产党》《毛泽东选集》第二卷，第二版，第625頁。

②梁启超：《飲冰室詩話》第49頁，人民文学出版社，1959年版。

③②⑥王瑤：《晚清詩人黃遵宪》，《人民文学》四卷二期。

④梁启超曾有注解：“喀私德即 Caste 之譯音，盖指印度分人为等級之制也。巴力門即 Parliament 之譯音，英国議院之名也。”見《飲冰室詩

話》第49頁。

⑤梁启超曾注解：“冰期、洪水，用地質学家言。巴別塔云云，用《旧約》述閃、含、雅弗分辟三洲事也。”見《飲冰室詩話》第50頁。

⑥梁启超：《夏威夷游記》，1898年作。

⑦同②第51頁。

⑧同②第4頁。

⑨同②第65頁。

⑩同②第4頁。

⑪黄遵宪：《人境廬詩草》自序。

⑫毛主席：《論人民民主专政》。《毛泽东选集》第四卷，第1475頁。

⑬同⑥

⑭黑格尔：《美学》第一卷（朱光潜译），人民文学出版社1958年第一版，第17頁。

⑮同⑥

⑯列宁：《我們究竟拒絕什么遺產》第20頁，人民出版社1952年出版。

⑰《飲冰室師友論學牋》，見《壬寅新民丛报汇編》第686頁。

⑱同⑫

⑲刘少奇：《关于中华人民共和国宪法草案的报告》。

⑳毛主席：《新民主主义論》。《毛泽东选集》第二卷，第二版，第689頁。

㉑㉒陈衍：《石遺室詩話》。

㉓㉔㉕梁启超：《清代学术概論》。

㉖龔自珍：《定庵續集》卷一《尊隱》。

㉗《康有为詩文选》第101—102頁，人民文学出版社1959年版。

㉘《康有为詩文选》提及“有为本人，似乎并没有直接参加那个运动”（108頁），又提及“黄遵宪并没有直接同他們一起搞这个运动”（102頁）。按：这儿所指“运动”就是指“詩界革命”。

㉙毛主席：《矛盾論》。《毛泽东选集》第一卷，第二版，第297頁。

# 重視对古典戏曲理論的研究

祝 肇 年

中国古典戏曲理論遺產，是我們整个戏曲遺產的重要部分。目前虽然数量不多，但就內容来看，它們記錄了丰富的戏剧創作和舞台演出的經驗，反映了古代戏剧理論战綫的政治思想鬥爭和各种不同的艺术見解。不少理論，給我們提供了重要的历史經驗教訓，今天仍有參考、借鉴的价值，并有助于进一步了解戏剧历史的发展。因此，对这部分遺產，根据“取其精华、去其糟粕”的原則，进行整理、研究、予以批判地繼承，是一件有意义的事。

## 一 两种对立的政治標準

封建士大夫們，一貫把戏剧視為玩物，說它是“末技”、“小道”。按說玩物总該是无足輕重的吧，其实不然，历代反动統治者，大量焚毀剧本、屠杀艺人、严禁演唱，“但有学唱的，割了舌头”（明洪武禁戏榜文），一面是玩物，一面又大动刀兵，这种皮松肉紧的現象，只能証明，所謂玩物，不过是在战略意义上編造的假話，是出于階級偏見对群众艺术的故意貶低。实际上，他們很注意戏剧的政治性。他們意識到了戏剧是階級鬥爭的工具。因此他們对戏剧的控制較其他文学更为严密，宋代南戏刚一形成，《赵貞女》、《王魁》諸剧，就被“榜禁”了。一落生即遭扼杀，抛开政治原因是无法解释的。为什么他們特別注意戏剧的政治性？这應該結合戏剧艺术特徵，研究一下什么是古代戏剧批評的政治標準。

中国戏曲遺產中，有不少剧作的思想內容是直接联系着忠孝节义之类問題的。在封建社会里，封建統治者按照自己的階級利

益,把忠孝节义思想作为人們道德观念的最高準則,以便从思想上統治人民、巩固封建制度。与此相反,人民群众則基于反压迫、反剝削的現實要求和对幸福生活的理想形成了自己的道德观念,虽然他們沒有归納出忠孝节义之类的条条,但本質上是和封建統治階級的道德观念根本相反的。这两种道德观念,在封建社会里根据階級地位的不同支配着一切的人,古代戏剧很多就是写的这些人以及他們之間的道德观念的衝突,所以它的思想內容或是其中的某些方面就經常碰到忠孝节义之类的問題。如岳飞是“忠臣”,竇娥是“孝妇”,水滸英雄被戴上“忠义”的花环,蔡伯喈被判下“三不孝”的罪状。另外有些戏,虽然並沒有直接涉及这类問題,而是表現了人們道德观念的其他方面,但根本上仍然是和上述两种道德观念的衝突紧密相連的。

这两种道德观念同时也即是两种政治标准,因为它们总是为一定的政治目的服务的。人們根据自己的階級地位各自使用着不同的政治标准,来評價戏中人物以及作品的政治傾向。由此可知,基于封建統治階級利益而形成的忠孝节义之类的道德观念,和基于反压迫、反剝削的現實要求而形成的人民的道德观念,一般的就成为古典戏曲理論批評中的两种基本的政治标准。(当然不限于戏曲)

不难看出,这两种标准的实际內容,是經常帶有严重政治意义的。因为忠孝节义也正是封建制度的根本支柱,是它确定了人与人的从属关系——五伦,它把人們严密地控制在等級制度之中,意在使被压迫者永不翻身,而这条精神鎖鍊的破坏必然导致封建制度的瓦解,封建統治階級的士大夫們故意閉着一只眼睛輕蔑地說戏剧是玩物,但却瞪着另一只眼睛盯住了戏剧的政治标准,就是这个道理。

还应该看到，戏剧是舞台艺术，其思想内容是通过立体的舞台形象，用演員現身說法的方式具体地显现出来的。这种逼真的具体性和形象的說服力，自然最易为广大群众所了解。封建士大夫們是看到这点的，他們認為戏剧的影响力量“比老衲座上說佛法，功效百倍”（清楊恩寿《詞餘丛話》），因此，人民戏剧的演出，在他們看来，无疑是最煽惑人心的倡乱。戏剧遭劫之酷烈可想而知。

于是，封建統治者及其御用文人，在大量禁毀戏剧、捕杀艺人同时，还根据他們的政治标准恶毒地从理論批評方面进攻，以便从精神上摧毀它的人民性内容。这一点，在研究古典戏曲理論时，应給予注意，我們会从反面材料中取得历史教訓。这以清代《庶几堂今乐》的作者余治的反动理論，最为典型、完整。他在《得一录》里，評論《水滸》戏，开始就說：

窃尝謂是非者，天下之定理，是非存，而人心于以不死，自《水滸》戏文出，而是非顛倒，定理亡矣！

他是从“定理”上立論的，按照这个“定理”，凡維護封建統治利益者为是，反之为非。他抛开戏中所有的細枝末节，牢固地握住这一根本政治观点，对準《水滸》戏的中心思想进攻。由此，他得出总的評價：“是非顛倒，定理亡矣”！这和人民政治观点的对立，如此鮮明。換句話說，《水滸》戏顛倒了統治階級的“定理”和“是非”。接着，他就进一步指出所謂“是非顛倒”，具体表現在剧作者对于《水滸》人物的态度上：

夫英雄、好汉、义士，美名也，以之加于盜賊，顛倒孰甚焉！即如《神仙会》一齣，其主将陈元摆擂台，招集义勇，其意固欲团練一方，杀尽梁山盜，为国灭賊者，岂非真英雄，真好汉邪，顧竟为賊所敗。

用他的“定理”来衡量《水滸》人物，結果人民的英雄好汉，成了“盜賊”，而真正的盜賊却变成了“英雄”，他同情人民敌人，惋惜陈元的

敗績，其反动立場真是露骨已极。随后，他就把注意力轉到《水滸》戏的群众影响上去，賊样地窺測着观众的心理反映：

敗矣！看戏諸人，或尚能为之惋惜，为之不平，是非尚未尽泯，人心犹然不死，乃偏察今日看戏之人，則异口同声，无不笑陈元之敗績，而快梁山之得胜者，嗚呼，人心死矣！

从一齣戏里，看出“人心死矣”这样严重的社会問題，其反动的阶级嗅覺，竟如此灵敏。值得注意的是，他已經覺察到《水滸》戏的群众影响会真的变成物質力量，他說：“无怪結义爭雄者，效尤日甚。”最後他向自己同类們发出警报：“有世道之責者，可不多为加意也哉！”

不要小看这段簡短的文字，他从戏剧的主题思想、人物評价、演出影响，乃至鬥爭对策，作了全面而露骨的反动論述，典型的代表了封建統治者对人民戏剧的仇視。另如《秦叔宝三挡》一齣，程咬金說：“兄弟还做什么官，不如随我到瓦崗山上做强盜的好。”余治評曰：“必有聞之而动心起念者矣！”戏剧和政治的联系就是这么密切，封建統治者們是完全了然于心的，“动心起念”，是多么使他們心惊肉跳啊！

与这种反动的批評相对，古代戏剧战綫的进步力量，也不能不有理論上的反映，可是如果不仔細考察，很容易誤認他們只搞了一些文詞欣賞，这当然是誤解。进步的戏剧家，从来也不是为艺术而艺术的，不过他們政治观点的理論表現，确乎不像余治之流那么露骨，这是不足为奇的。本来在封建桎梏下的戏剧創作就是不自由的，湯显祖的《紫簫記》还没写成就已“是非蜂起，訛言四方”了，梁伯龙的《浣紗記》結尾处还特別标明：“大明今日归一統，安問当年越与吳”，免得当道疑心。清初叶雉斐写《琥珀匙》一剧，“为有司所逮，下獄几死”。作家們处此困境，要想从理論上为程咬金做强盜

喝彩，自然是困难的。再有这些理論都是出自文人之手，某些人民的观点出自他們的笔下也难免走样。但是古典戏剧理論遗产中仍不乏政治观点的鮮明对立。明代王弇州指責《幽閨記》“无关风教”，徐復祚就明白的反駁：“风教当就道学先生講求。”可謂針鋒相对！不过我們應該看到，有些进步观点的表現方式是比較曲折的，而且时常和封建意識糾結一处，这只能說明在封建社会历史条件下，进步理論受到压制和文人本身的阶级局限，却不能因此認為进步的戏剧家是忽視戏剧政治性的。

根据历史情况，說明政治标准对于戏剧理論批評的重要意义，絕不是說其他文学批評可以忽視政治性，这里主要是就戏剧总要赤裸裸地通过舞台形象表現人与人的关系这一特徵，来闡明它的思想內容和社会政治的联系往往要比其他文学更帶有直接性、广泛性，所以鬥爭的表現也就更为尖銳一些。毛主席早就指出：

各个阶级社会中的各个阶级都有不同的政治标准和不同的艺术标准。但是任何阶级社会中的任何阶级，总是以政治标准放在第一位，以艺术标准放在第二位的。①

这是馬克思列宁主义文学批評的根本原則，是全部文学发展历史規律的科学概括。资产阶级学者，弹着各种艺术至上的調子，要我們放弃无产阶级的政治标准。鉴古以知今，历史經驗証明，一切反动阶级就从沒有放弃过他們的政治标准，余治为什么不抛开他的政治标准去贊揚《水滸》戏的艺术性呢？由此可知，我們的戏剧理論批評，必須永远坚持着无产阶级的政治标准，要不就会滾到封建的或资产阶级的政治标准的泥坑中去，这也是为历史教訓所充分証明了的。

## 二 关于艺术批評

談到艺术批評，也容易产生一种誤解，似乎評論家們总是一唱三叹地欣賞文詞，《西廂記》有“忽听、一声、猛惊”一句三韻之語，于是博得很多彩声，这当然意义不大。我們的戏剧理論遺產，的确是欣賞文詞居多，这是它的弱点。另外，对这一現象，也应该作認真的分析，不少理論，并非仅限于对語言的音节、形式等作学究式的推敲，实际上，通过对語言的要求体现了評論家們很多重要的艺术主张，这表明艺术語言在古代戏剧評論中占有特殊重要的地位。高尔基曾用一个民間謎語來說明語言的特徵：“不是蜜，但是它可以粘住一切。”可見作品的一切內容都不能离开語言。作家只有善于运用準確生动、明朗有力的語言，才能真正創造剧中的情景、性格和思想。既是这样，評論就不應該把作为文学根本材料的語言的意义，估价过低。古代戏曲評論家們檢驗一部作品的艺术性时，經常就是从这个“可以粘住一切”的东西上着眼的，特别是被粘在語言背后的人物性格，在他們对語言的要求和檢驗下，有时就无法逃形。

明代中叶以来（嘉靖左右），戏剧創作形成了各种艺术流派，并发生本色典雅之爭、文辞与格律之爭等，这些流派的特点反映在語言的艺术风格上也最为鮮明，此後的評論家們，經常是圍繞这些爭論表达各种不同的艺术見解，尽管大半是些片断記載，其中却不乏真知灼見。

我們看到，当一部分封建文人企图用艰深的語言割断戏剧和群众之间的联系并将它掠为案头私有之物时，另一些人就提出了“本色”的主张，反对詞藻堆砌，明代王骥德特別为“本色”作了具体解释：

白乐天作詩，必令老嫗听之，問曰解否，曰解，則录之，不解，則易作。

剧戏亦須令老嫗解得，方入众耳，此即本色之說也。

从根本上講，群众不仅是戏剧的創造者、欣賞者、而且是鉴定者，絕非少数文人私有之物，王驥德明确提出“戏剧亦須令老嫗解得”，这样就首先从語言上保證了戏剧同群众的联系。他反对“卖弄學問，堆垛陈腐，以吓三家村人”，这类作品被他斥为“恶道”（《曲律·論須讀書》）。徐復祚說是“最坏曲体，必不可学”<sup>③</sup>，一望而知，这一爭論的本質就是戏剧属于誰的問題，是帶有原則性的。历史証明，戏剧脫离广大群众的徵兆，經常是首先从語言的艰深开始的，它离开了群众的土壤，也就失掉了生命源泉。本色主张的进步性，无庸贅述。这一主张延續到清代，李漁又作了进一步的發揮。

評論家們通过反对語言的雕琢造作、堆砌詞藻，还表达了他們对戏剧創作的现实主义要求。虽然很多論点还缺乏完整的理論意义，但他們的要求基本上是现实主义的，比如王驥德說：“夫曲以模写物情、体貼人理，所取委曲婉轉，以代說詞。”（《曲律·論家数》）这就是說戏曲應該準確、細膩地表現生活中的“物情”“人理”，而“物情”“人理”本来就是複雜的，所以應該“委曲婉轉，以代說詞”。何元朗認為《拜月亭》的才藻虽不及《琵琶記》，“而叙說情事，宛轉詳尽”<sup>④</sup>，同样也是这个意思。李卓吾說：“《拜月》、《西廂》，化工也。《琵琶》，画工也”（《焚書·杂說》），“画”与“化”，精細地区分了造作与自然之別、真实与虛伪之別。作家笔下的人物只有达到“化工”境地，亦即毫无人工描模痕迹，栩栩如生的程度，才是令人信服的，“意者宇宙之內，本自有如許可喜之人”（同上），这就是他要求的“化工”。《琵琶》、《拜月》孰为优劣，暫且不談，但他們要求真实生动地表現人物和事件，則是正确的。

刺目夺魂的語言雕飾，不能完成这个任务，評論家們透过这类作品的华丽詞藻，看穿了作者笔下的人物是沒有生命的。明代沈

德符曾富有风趣地批評《玉合記》的人物描写是“設色骷髏、粉捏化生”，所以“欲博人宠爱，难矣”！（《顧曲杂言》）这說明戏剧作品只凭美丽的躯壳是不能感人的。

再深究一下，何以会有“粉捏化生”現象？明代张琦的《衡曲瑩談》里有一段議論頗有見地：

今之所謂多情，皆其匿情而猎名者也，悲憤調笑，慰劳寒暄，若伶人之搬演，落場即已掉臂去之，轉眼秦越，聚散团沙耳，胶漆戈矛耳。

实际上他是从作者的根本生活态度上提出了問題，如果一个作家为了“猎名”而把真情隱蔽起来，他的爱憎，全不由衷，“悲憤調笑，慰劳寒暄”全是假的，他和人的关系貌似“胶漆”，实际“戈矛”，用这样虛伪的感情进行創作，就只好在作品里說假話，結果是：

其为辞也，浮游不衷，必多雕琢虛伪之气，欲自掩飾而不能。（同上）这里指出：雕琢来自虛伪，又指出雕琢无法掩飾虛伪，从而揭露了形式主义的伪装。固然，他这里沒有更深刻地指出情的阶级內容，这是我們應該給予批判补充的，但任何一部进步的作品，如果沒有出自作者肺腑的由衷之情是不可能的，虛情假意是騙不了人的，即使人物装扮得再漂亮，也是“粉捏化生”的假人，沒人宠爱。这一点，仍然是正确的。

他們对现实主义要求的另一表現是：語言必須和人物性格、身分高度統一，反对“浮詞取厌”、“头面雷同”，比如《浣紗記》范蠡上場詩：“尊王定霸，不在桓文下。”按說他只是个大夫，怎么能和齐桓、晋文相比呢，口气太大了，所以王驥德說：“施之越王則可。”再如越夫人上場詩：“金井軸轡鳴，上苑笙歌度，簾外忽聞宣召声，忙蹙金蓮步。”越夫人是一国主母，举动岂能这么輕浮，一听“宣召”，赶忙快走。所以王驥德說：“是一宮人語耳。”这是切中要害的批評，他严格要求語言和人物身分、性格的吻合。他还告訴作家写人

物應該“以自己腎腸，代他人之口吻”、“我設以身处其地，模写其似”（均見《曲律·論引子》）。語言不應浮游性格之外，这个提示，对作家來說是很有意义的。

从古典戏曲理論中，我們还会看到某些积极的浪漫主义要求。湯显祖在《牡丹亭》題詞里，关于杜丽娘死而復生一节，他解释說：“第云理之所必无，安知情之所必有邪！”用我們的話說：就是戏剧創作不必拘泥于現實的表面事理，應該突出那更为本質的东西，即人們的积极理想和願望；杜丽娘死而復生是“理之所必无”，但她为了追求幸福的坚定意志和理想，逾越了生死界綫，則是“情之所必有”，这才是生活本質。他比較正确地看到了理想在創作中的意义。对这类理論，我們应給予重視。

进步的評論家們反对了雕琢文辭的形式主义，同时还抨击了教忠教孝的反現實主义。最突出的是对《五伦全备》的抨击，这是明代成化时期出現的一部道学臭味之作，它露骨地宣揚了忠孝节义封建思想。卫道者們贊美作者的功績是“欲使閭閻演唱化回”，該剧足以“振启淳风”（明陶輔《桑榆漫志》），但沈德符却說它“俚浅”，呂天成認為“稍近腐”，王弇州說“不勉腐爛”，到徐復祚的眼下，就老实不客气地罵了一通：“《五伦全备》，純是措大書呆子語，陈腐臭爛，令人呕秽，一蟹不如一蟹矣！”看来是罵它的語言陈腐，但刺破語言的衣裳岂能不伤肌肤？实际矛头仍然是触及了它的反动內容。这些評論，当时是起了一定进步作用的。

如上所說，进步的評論家們既然看到語言对戏剧創作的重要意义，因之他們对語言本身的研究也付出了巨大精力，早在元代的周德清就已提出“未造其語，先立其意，語意俱高为上”（《中原音韻》）这类对語言的严格要求。其後王驥德更具体地从字法上提出要求：“下字为句中之眼，古謂百煉成字，千煉成句。”（《曲律·論字

法》)他还告訴人們怎样鑄造新鮮生动的戏剧語言:

宜自然,不宜生造,意常則造語貴新,語常則倒換須奇,他人所道,我則引避,他人用拙,我独用巧……(《曲律·論句法》)

我們来看,語言既不能“生造”,但又要“貴新”,这就既反对了矫揉造作,又反对了概念陈詞。我們的传统剧作之所以有很高的文学性,我想和理論家对語言的严格要求,不是毫无关系的。

須要說明一下,強調語言是重要的,但这不是古典戏曲理論遺產的全部內容,王驥德的《曲律》、李漁的《閑情偶寄》(詞曲部)就比較全面地論述了有关戏剧創作的各項問題,从創作方法、戏剧情节、結構、宾白、插科乃至引子、尾声,都有所闡述,其他散見于曲話中的各家所論,也是很多的。古代戏曲評論的另一特色是,不少理論是有实践意义的。原因之一,就是很多評論家同时也是剧作家,如明代的徐渭、徐復祚、王驥德、呂天成、湯显祖、沈璟……清代的李漁、黃周星等皆是。李漁的理論除結合創作,还注意到舞台演出,他在戏班里混了一輩子,洞悉舞台上的一切。以內行而論戏,給我們的理論批評遺產提供了可貴的实践性;它們是实践經驗的總結,又給实践以影响。

### 三 理論批評的形式

古典戏曲理論批評的形式,是前人从实践中摸索出来的,所以也是經驗积累,有借鉴的价值。它們大致分为:随感式的曲話、鉴定式的曲品(每句後面,加上几字鉴定)、单篇的論文、系統的专著、逐句評点的眉批等数种。其中曲話和眉批是被广泛采用的。

曲話的特点是短小精悍、三言两語即能独立成文,內容包罗万象,大至主题思想,小至一字得失,举凡点滴心得、刹那感受,全能容納。既然簡短,就必须单刀直入,一語破的,所以形式虽小,威力

却大。加之它的每段內容，可以不相連屬，作者意到筆到，无長袍大袖之累，因此反映問題又異常便捷。

眉批，看來是被淘汰了，其實它也有特具之長，這種形式原來只是學者“用以自治”，鞏固學習所得，目的並非“藉以告人”。但客觀上却起了評論和指導讀者的作用。於是眉批也就為讀者所需要了。中國古典戏曲的眉批是從明代中葉發展起來的。李卓吾、陳繼儒、毛西河等人即系著名的眉批家。這種形式曾為過去讀者所歡迎，有的為看眉批而買劇本，書賈們為了牟利，乃假造名家眉批，以廣推銷。目前我們看到的標明李卓吾批、陳眉公批的古代劇本，有的就是不可靠的。人們歡迎眉批的原因之一，在於它把評論和閱讀過程結合起來了，好的眉批會把讀者在閱讀過程中的感性體會，不斷提升到理性階段，讀者在閱讀過程中就能更深刻地感受作品內容，這樣，當你讀完一部劇作時，你所得的感受已經包含了批注者的精粹見解，閱讀效果自然不同。就批評角度看，它往往有着異常的具体性，劇中的任何細微部分，都可以隨時捉住品評，這也是它独具的好處。當然，尺有所短，寸有所長，其缺點是，作全劇性的高度概括評論比較困難。但如何借鑒其中長處，也值得考慮。

我們探討形式，是為了充分表達內容，必須根據內容要求，量体裁衣，而且要經過消化和發展，避免生搬硬套，削足適履。

#### 四 几句結語

總括來講，中國古典戏曲理論的內容是相當豐富的。它們所反映的古代戏剧戰綫上的政治思想鬥爭，給我們提供了有益的历史經驗教訓；在創作方法上，一些進步的評論家們基於現實主義和積極的浪漫主義要求而產生的若干藝術見解，以及關於寫作技巧的理論探索，對我們仍然有借鑒和參考價值。應該批判地繼承它

們的优良传统。

与此同时,必須坚决地揚弃其中糟粕部分。古典戏曲理論遗产中,有相当一部分,是空泛的議論、是專門推敲文詞的、是單純講求声律的、是用考証代替批評的。就連一些在当时历史条件下是进步的理論,它們的美学基础也往往是唯心主义的,如李卓吾、湯显祖等人的一些艺术論点,当时是起了积极作用的,但却沒有摆脱唯心主义的束縛,給他們的理論带来很大局限性。再有,古代劳动人民由于被剝夺了掌握文字工具的权利,今天保存下来的戏剧理論遗产,都是文人的著作,他們的阶级局限性反映在理論上和劳动人民的要求还有相当距离。另外还揉杂着一部分統治阶级的观点。所有这些消极、反动的东西,都必須坚决揚弃。

如何繼承古典戏曲理論优良传统,是个新課題,关于这方面的研究工作亟待开展;資料搜集工作在目前有着重要意义,最近中国戏曲研究院編輯的《中国古典戏曲論著集成》,已引起广泛的注意,但它和实际需要仍有距离,我們的戏曲理論遗产也远不止这些。还有进一步搜集、发掘的必要。如果用正确的观点方法进行深入的研究,对提高我們当前的戏曲理論批評和創作工作,一定会有很多好处。

### 注

①毛主席:《在延安文艺座談会上的講話》。

②見王驥德:《曲律·杂論》。

③均見《三家村老曲談》文內引徐復祚語。

④何元朗:《曲論》。

# 关于王建的几个問題

卞 孝 萱

王建是中唐的重要詩人，可惜关于他的生平，我們知道的很少，不无妨碍了对其作品研究的深入。像下面几个問題，就是前人所較少接触的。現在，我把一些不成熟的看法写出来，供同志們参考，并請指教。

## 一 与张籍的关系

王建与张籍，不但詩歌齐名，而且友誼亲密。当我们评价“张王乐府”的时候，不可避免地也要涉及他們之間的关系。譬如說，王建是河南潁川人，张籍是原籍吳郡、寓居和州烏江县，他們是怎样認識，以至于成为好友的呢？这与他們的詩歌創作，又有什么联系呢？

情况是这样：

王建虽是潁川人，但从少年时就离开了故乡。他在《送韦处士老舅》詩中說：“自从出关輔，三十年作客。风雨一飘飏，亲情多阻隔。”可以为証。

王建詩中常常提到“漳岸”。张籍的《酬秘書王丞見寄》詩也說：“相看头白来城闕，却忆漳溪旧往还。”他們都念念不忘于漳河，这个地方，值得我們注意。

再看张籍的《逢王建有贈》詩：“年状皆齐初有髭，鵲山漳水每追随。使君座下朝听易，处士庭中夜会詩。新作句成相借問，閑求义尽共寻思。經今三十餘年事，却說还同昨日时。”这首詩帮助我們解决了不少的問題，如：（一）从“年状皆齐”，看出王、张大約同

岁。(二)既称“初有髭”，可能是在五十岁左右上推“三十餘年”，当于二十岁左右就相識。(三)因在一块儿求学，并有共同的志趣——做詩而相識。(四)相識于既是“漳水”經流又是“鵲山”所在之地。查《元和郡县图志》卷十六《河北道》一《魏州·魏县》条云：“旧漳河在县西北十里。”“新漳河在县西北三十里。”同卷《魏州·朝城县》条云：“扁鵲墓在县罗城西北隅。”可見，魏州是王建与张籍最初相識的地方。

关于王、张同在魏州，还可举出其他資料来証明。魏州是唐代魏博节度使的駐节之地。兴元元年至貞元十二年，田緒为节度使（张籍詩中所說的“使君”，即指田緒）；……元和七年至十五年，田弘正（原名兴）为节度使。王建集中有《田侍中宴席》、《朝天詞十首寄上魏博田侍中》、《田侍中归鎮八首》等詩；张籍集中也有《田司空入朝》之作：都是写給田弘正的。从王、张与田的交往中，又可以看出他們曾經同在魏州。因为，据《旧唐書》卷一百四十一《田弘正传》云：“少习儒書。”当貞元初，王、张在魏州求学时，田弘正也正在讀書，所以才有机会相識。

或許有人要問，王、张为什么要到边远的魏州去求学呢？案：王建“出关輔”後，就住在魏州。其《山中寄及第友人》云：“十年居此溪。”此“溪”就是漳溪。张籍的岳父名叫胡珣，据韓愈《唐故中散大夫少府监胡良公墓神道碑》說，他是貝州宗城县人（貝州是魏博节度使所轄六州之一）。魏州，既是王建的第二故乡，也靠近张籍岳父的家乡，他們在这儿求学，是一点不奇怪的。

我把王、张这段友誼史介紹給大家，是因为它对他們的詩歌創作，有着重要的影响。

王、张詩歌中的精华部分是乐府，这些作品写于何时呢？从白居易《讀张籍古乐府》詩中：“张君何为者？业文三十春，尤工乐府

詩，举代少其伦”，“始从青衿岁，迨此白发新，日夜秉笔吟，心苦力亦勤”，“如何欲五十，官小身贱贫”等句看出，张籍在二十岁左右，就开始从事于乐府的创作了。

在张籍的影响下，王建也写乐府。他在《送张籍归江东》诗中，說得很清楚：“清泉漱尘縑，灵药释昏狂，君诗发大雅，正气迴我腸。……昔岁同講道，青襟在师傍，出处两相因，如彼衣与裳。”讀此可見他們在魏州求学时，对于做詩的志同道合，切磋琢磨的情状。

总之，王、张成为好友，与一同走上现实主义的创作道路，这两件事，是紧密地联繫在一起的。

张籍离开魏州後，王建从軍十三年（詳下），他們很少有机会見面。元和时，二人都在长安工作，才获得較长時間的聚首。反映王、张这一阶段友誼关系的資料較多，探討非难，为了节省篇幅，本文就从略了。

## 二 与李益的关系

在探討王建与李益的关系之前，請允許我简单地說一說李益这方面的情况。

第一，李益以“从軍詩”著名。《唐国史补》卷下《李益著詩名》条云：“李益詩名早著，有《征人歌且行》一篇，好事者画为图障。又有云：‘回乐峰前沙似雪，受降城外月如霜。不知何处吹蘆管，一夜征人尽望乡。’天下亦唱为乐曲。”

第二，“从軍詩”作于建中、貞元間。李益《从軍詩并序》云：“君虞……出身二十年，三受末秩。从事十八載，五在兵間。故其为文，咸多軍旅之思。自建中初，故府司空巡行朔野；迨貞元初，又忝今尙書之命。从此出上郡五原，四五年荏苒从役，其中虽流落南北，亦多在軍戎。凡所作边塞諸文，……率皆出于慷慨意气，……”

云云。

第三，貞元間，李益曾在幽州。《旧唐書》卷一百三十七《李益传》云：“益不得意，北游河朔，幽州刘济辟为从事。”“宪宗雅聞其名，自河北召还。”刘济于貞元元年至元和五年为幽州节度使，李益为其从事，当在这一段时间之內。

接着談王、李的关系。王建《寄李益少监兼送张实游幽州》詩云：“大雅废已久，人伦失其常。天若不生君，誰復为文綱？……少小慕高名，所念隔山岡。集卷新紙封，每讀常焚香。古来难自达，取鉴在賢良。……諒无金石坚，性命岂能长，常恐一世中，不上君子堂。……自顧音韻乖，无因合宫商。幸君达精誠，为我求迴章。”根据王建这些句子，并結合上述李益方面的三点，可以看出：（一）王建虽不認識李益，但很欽佩其詩歌。（二）王建所“取鉴”于李益者，当为貞元間最負盛譽之“从軍詩”。（三）当貞元間李益在幽州时王建曾把自己的作品，托张实轉交李益，請其教导。

李益对王建采取什么态度呢？从情理上說，不会沒有一点反应。可惜缺乏直接的資料来証明，但也不妨从間接的資料中进行推測。

王建有《幽州送申稷評事归平卢》詩，可見他到过幽州。詩中有“驅馳戎地馬，聚散林間禽。一杯泻东流，各願无异心”，“从軍任白头，莫卖故山岑”等句，又表示出他在幽州，不是游玩，而是从軍。李益从軍，王建也从軍；李益有“从軍詩”之作，王建的乐府中，也有一部分是以边塞战事、軍旅生活为題材。他們的生活道路与創作道路，如此相似，这不能不說是王建受了李益的影响。不过，青出于蓝，而青于蓝，王建在詩歌上所取得的成就，却大大地超过李益了。

王建还有許多詩友，但其关系，远非张籍、李益可比，这里不再

一一介绍。

### 三 宫词的写作

王建不仅是乐府诗人，又是宫词作家。元和间，他为昭应县丞，著名的华清宫，就在县境之内。这一时期，王建做诗，多以华清为题材，如《华清宫感旧》、《宫前早春》（一作“华清宫”）、《晓望华清宫》、《华清宫前柳》等皆是。又有《霓裳词》十首，亦与华清宫有关。（如云：“勅赐宫人澡浴回”，“知向华清年月满”等）这些小诗，虽未以“宫词”为名，它的风格，却与百首宫词完全一样。它是百首宫词的萌芽。王建正是在积累了这方面的写作经验及资料（由宦官王守澄供给）以后，才能写出这一百首反映腐朽的宫廷生活较为广泛的宫词。

百首宫词的写成，约在元和末。《云谿友议》卷下《瑯琊忤》条云：“王建校书为渭南尉，作宫词。”“渭南先祖内官王枢密，尽宗人之分，……詰曰：‘吾弟所有宫词，天下皆诵于口，禁掖深邃，何以知之？’建不能对。元公亲承圣旨，令隐其文，……二君将遭奏劾，为诗以让之，乃脱其祸也。建诗曰：‘先朝行坐镇相随，今上春宫见长时。……不是当家频向说，九重争遣外人知。’”“先朝”指宪宗李纯，“今上”指穆宗李恒，“元公”为元稹，“王枢密”（“当家”）为王守澄。李恒于元和十五年闰正月即位，元稹于十五年五月为祠部郎中、知制诰。这时，宫词已经写成，并传诵人口了。

前人对于王建宫词的评价，走了两个极端：一种是把它捧得太高；另一种，则相反地把它贬得过低。前者的例子很多，不必赘举。后者如：《陈辅之诗话》云：“王建宫词，荆公独爱其‘树头树底觅残红，一片西飞一片东，自是桃花贪结子，错教人恨五更风’。”《苕溪渔隐丛话》後集卷十四《王建》门云：“予阅王建宫词，选其佳者，亦

自少得，只世所膾炙者数詞而已。”

唯有站在无产阶级的立場，运用历史唯物主义的观点，才能对古典文艺作品，做出真正科学的评价。

首先，我們应当肯定王建宮詞是一个具有影响的作品。不以乐府、歌行的形式，而用一百首絕句組織成大型的宮詞，是从王建开始的。唐代以後，有許多詩人倣效过他。这种以小詩形式、發揮长詩作用的，王建式的宮詞，遂成为我国詩歌史上的創作流派之一。（当然，各个宮詞作家的主题、写法，并不全同，但这是另一个問題。）其次，應該具体地分析其优缺点。在王建宮詞中，对于宮女歌舞艺术的描繪，是栩栩如生，并符合唐代真实情况的。这是写得成功的部分。对于皇室的奢靡、荒淫生活，虽有側面的揭露，但缺乏严肃的正面的批判；对于被玩弄、囚禁的宮女的苦悶，虽有相当的同情，而缺乏深刻的刻画；个别地方，还有庸俗的描写。这是写得不能令人滿意的部分。

再談一說王建宮詞的题目、首数、存逸以及真偽等問題。

題目 《王荊公唐百家詩选》、《万首唐人絕句》等書中，標題皆为《宮中詞》，可能这是原来的題目，而“宮詞”是通俗的称呼。

首数 有三种不同的記載：（一）一百首。如《唐王建宮詞旧跋》云：“宮詞凡百絕。”（二）一百十三首。如《苕溪漁隱丛話》後集“王建”門云：“建詞凡百有四篇，及逸詞九篇。”（三）一百二十首。如《雲烟过眼录續集·楊元誠家所藏》条云：“唐王建亲書宮体小詩一百二十首，盖宮詞也。”

当以第一种記載比較符合事实。据《後山詩話》說，五代时的花蕊夫人“效王建作宮詞百首”。从花蕊宮詞的首数，可以看出王建原作的首数。至于第二、三两种記載，可能是把王建歌詠华清宮的那些絕句，一并計算在內了。

存逸与真伪 这两个问题是联系在一起的。由于有逸词，便出现了贗品。《宾退录》卷一及卷八说：“建自有宫词百篇，传其集者，但得九十篇，蜀本建序可考。后来刻梓者，以他人十诗足之，故尔混殽。”并指出这十首贗品是：王昌龄一首、张籍二首、白居易一首、刘禹锡二首、杜牧二首、不知其名者二首（案其中一首为花蕊夫人作）。

《太史升菴全集》卷五十七《王建宫词》条云：“王建宫词一百首，至宋南渡后，失去七首，好事者妄取唐人绝句补入之。……余在滇南，见一古本，七首特全”云云。《四库全书总目提要》卷一百五十《集部》三《别集类》三《王司马集八卷》条认为：“惟杨慎之言，多不足据，石鼓文尚能伪造，何有于王建宫词！”这个批评，不免武断。杨慎所云“古本”，虽不知其详，但他所补充的七首诗，都见于《万首唐人绝句》，实非其伪造。应该指出的是，王建宫词中的贗品，尚不止七首，也不止十首。

我将几个较早的王建宫词刻本对照研究，在南宋陈解元书籍铺所刻的王建集中，以及《唐诗纪事》所载的《宫词一百首》中，都夹有十一首贗品——除了赵与峕所指出的十首以外，还夹杂着元稹的一首。此外，第二十七、四十二、八十三等首，又互不相同。在《万首唐人绝句》所载的《宫中词一百首》中，只夹有一首贗品（元稹作）；而在其所溢出的十首之中，则包括了上述陈刻本、纪事本那互不相同的六首。可见，万首本较陈刻本、纪事本为佳。这三个本子的文字，颇有出入。万首本的次序排列，与陈刻本、纪事本亦大不同。这里不能详细叙述。

#### 四 传奇的写作

中唐是传奇创作的繁荣时期，史家、文豪、诗人们都纷纷撰写，

各出心裁，互相竞赛。在这种风气之下，王建也写过一篇志怪小说。

《太平广记》卷六十七《女仙》二，有一则“崔少玄”的故事，注云：“出《[崔]少玄本传》”，而未署作者姓名。《虞初志》（汤显祖评点，锺人杰校阅）卷四的《崔少玄传》，系抄自《太平广记》，但添署为：“唐、王建”。因明代文人对古代小说，有妄立篇目、乱题撰人的恶劣作风，这篇传奇的署名，也就不为世人所信。其实，《崔少玄本传》倒真是王建所撰。惟锺人杰只说了一句“犹是作宫词手”，理由不足。好在传中记载着撰述的时间、地点与经过，可以对照王建的生平，判断一下是否出于他的手笔。

传云：“崔少玄者，唐汾州刺史崔恭之小女也。”又云：“至景申年中，九疑道士王方古，……道次于陕郊，时[卢]陲亦客于其郡。因诗酒夜话，论及神仙之事。时会中皆贵道尚德，各徵其异。殿中侍御史郭固、左拾遗齐推、右司马韦宗卿、王建皆与崔恭有旧，因审少玄之事于陲”云云。这“景申”是哪一年？这崔恭、齐推、韦宗卿又是些什么样的人物？

崔恭 《新唐书》卷七十二下《宰相世系表》《崔氏·博陵第三房》内有“崔恭”，注：“汾州刺史”。《宝刻类编》卷五《名臣》十三之五（唐）《崔恭》条：“大德元浩和尚灵塔碑：撰并正书；元和十四年十一月五日立；苏。”

齐推 《金石录》卷九《目录》九（唐）《第一千六百五十五唐惠昕大师碑》条：“齐推撰；正书……；贞元十七年。”《宝刻类编》卷五《齐推》条：“圯上图赞：李德裕撰；元和五年三月立；淮阳。”《秘书省续编到四库阙书目》卷二《子类》《道书》条：“齐推撰《灵飞散作信录》一卷，阙。”《太平广记》卷三五八《齐推女》条（引自《玄怪录》）：“元和中，饶州刺史齐推女，适隴西李某……。”

韦宗卿 《元和姓纂》卷二、《新唐书》卷七十四上《宰相世系表》等书中，都有“韦宗卿”的名字。《宝刻丛编》卷八《陕西永兴军路》二《京兆府》中《万年县》条：“唐河中监军内常侍杨明义先庙碑：唐韦宗卿撰；郑絪行书；元和六年。”（原注：《京兆金石录》）

综合以上资料，可以看出，崔、齐、韦等都是贞元、元和间人，传中所说的“景申”，当为元和十一年（丙申）。齐推撰有“道书”，与传中所说“会中皆贵道……”，亦相符合。

具体到王建来说，元和间，他已为昭应县丞，此后都在长安一带活动，参加元和十一年陕州的“诗酒夜话”，是可能的。他也是道教信徒之一。诗集中不乏赠道士、题道观之作；又常常提到“仙方”；其《新修道居》云：“若得离烦恼，焚香过一生。”更是和盘托出了他久经挫折后的消极的出世思想。当他与朋友们在一块儿“论及神仙之事”时，写一篇志怪小说，也自是可能的。

或许有人要问，传中对郭、齐、韦三人，都说明职衔，为什么单独王建没有提起呢？按照唐代习惯，作者在卷首署名时，已经写出职衔（如《游仙窟》题：“宁州襄乐县尉张文成作”），在文章中，就无需再重复一遍了。这篇传奇，把王建名字列在最后，又不带职衔，正表明它是王建所撰。

志怪小说不是唐代传奇的主流。在志怪小说中，《崔少玄本传》又非出色的作品。王建在唐代传奇作家中的地位，远不能与他在诗人中的地位相比。但是，证实一下《崔少玄本传》的著作权属于王建，使我们多知道一点有关王建的资料，似乎还不是无益的。

## 五 对《唐才子传》的补充与纠正

《唐才子传》卷四《王建传》云：“大历十年丁泽榜第二人及第。”

释褐，授渭南尉。調昭应县丞。諸司历荐，迁大府寺丞、秘書丞、侍御史。太和中，出为陝州司馬。从軍塞上，弓剑不离身。数年後归，卜居咸阳原上。初游韓吏部門墻，为忘年之交”云云。一般文学史中叙述王建生平时，往往以这个資料为依据。其实，它既有遺漏，又有錯誤，而且本身就自相矛盾。例如：它說王建于“大历十年”进士及第，又說“游韓吏部門墻”，即自相矛盾。韓愈于貞元八年登进士科。假使王建真是大历十年进士的話，比韓愈早成名十七年，應該是前輩，而不是弟子了。

現拟对王建的生平，作一番新的探索。

大历元年左右，生。王建生于何年，虽无直接資料，但我們知道他与张籍年岁相仿，如果查明张的年齡，也就可以推知王建的大略岁数。可惜史書上也沒有記載张籍的生卒。清人王元启認為张籍比韓愈年輕，显屬錯誤。近人聞一多在《唐詩大系》中，定张籍生于七六八年，即大历三年，亦欠準確。因为，按照聞先生的說法推算，至元和十年时，应为四十七岁；可是这一年白居易《与元九書》中說：“张籍五十，未离一太祝。”聞先生之說，与唐人記載，尙未能完全符合。张、王的生年，似应早一些，以大历元年左右为近是。

未中进士，更非大历十年进士。王建的生年，既然大体上可以推知，大历十年进士的說法，显然不能成立。王建是否于貞元間中进士呢？回答是“否”。他根本未中进士。我們既沒有发现王建称别人为同年，又沒有发现别人称他为同年，这种現象，在唐代中过进士的、著名的詩人中，是极为罕見的。再讀一讀王建的《山中寄及第故人》詩：“去年与子別，誠言暫还乡，如何弃我去，天路忽騰驤。誰謂有双目？識貌不識腸！……还君誓已書，归我学仙方。既为参与辰，各願不相望。”假如 he 自己是进士，怎么会对新中进

士的“故人”，这样深恶痛绝？他既然对进士科如此鄙薄，我们又怎么能武断他是个进士呢？

按照唐代的制度，不由科举出身，而有公卿“论荐”的人，也可以入仕。王建《归山庄》诗云：“长安寄食半年余，重向人边乞荐书。”《寄上韩愈侍郎》诗云：“若无知荐一生休。”《上崔相公》诗云：“封名直进薜萝人。”这些句子不但证明他企图凭“论荐”入仕，而且看出他没有中过进士的身分。

贞元间从军，不是“大和”后从军。我们可以举出若干第一手的资料，证明王建是壮年，而非暮年从军。（一）王建《从军后寄山中友人》诗云：“爱仙无药住溪贫，脱却山衣事汉臣。”这十四个字，已经把问题说得很清楚：他离开了第二故乡“漳溪”，前去从军；从军之前，没有做过官，是个布衣。（二）《别杨校书》诗云：“从军走马十三年。”又云：“故作老丞身不避，县名昭应管山泉。”这二十一个字，更进一步说明，他在从军十三年之后，才做昭应县丞。（三）《喜过祥山馆》诗云：“自离军马身轻健。”从这七个字中，又可以看出，他从军了十三年之后，还不是龙钟的老人。所有这些，都与《唐才子传》所谓“大和”后从军的说法相抵触。我们只能相信王建的自述。

如果按照辛文房的说法，王建是大历十年进士的话，至大和，至少七十余岁；从军了十三年，则已八十余岁。岂有八十余岁的书生，能够“弓剑不离身”呢？

王建在从军期间，到过很多地方，从他的诗中可以看出，这儿不一一列举了。

元和间，为昭应县丞、渭南县尉。王建先为昭应县丞，后为渭南县尉。他在《初到昭应呈同僚》诗中說：“白发初为吏。”这个“初”字，不应忽视。他又在《昭应官舍》诗中說：“文案把来看未会，

虽書一字甚慚顏。”同样地反映出初入仕途的情景。

王建何时結束从軍生活，而轉为文职的呢？他《上裴度舍人》詩云：“县丞头白走尘埃。”又云：“天意皆从彩毫出，宸心尽向紫烟来。非时玉案呈宣旨，每日金墀謝賜迴。”从前面的句子中，看出王建作詩时是昭应县丞的身分。从後面的句子中，看出裴度是中書舍人的身分。据《旧唐書》卷十五《宪宗紀》下：元和七年十一月“乙丑，詔：田兴以魏博請命，宜令司封郎中、知制誥裴度往彼宣慰。”同書卷一百七十《裴度传》：“使还，拜中書舍人。九年十月（案本紀作“十一月”），改御史中丞。”裴度于元和八、九两年为中書舍人；王建离开軍营，为昭应县丞，当即此时或稍前。

长庆間，为太府寺丞、秘書郎。王建有《初授太府丞言怀》詩，这个“初”字，也不应忽視，它表示出王建初由外县入朝供职。

白居易《授王建秘書郎制》云：“勅太府丞王建：太府丞与秘書郎，品秩同而祿廩一，今所轉移者，欲取得宜而才适用也。”居易于元和十五年十二月，为主客郎中、知制誥。长庆元年十月，迁中書舍人、知制誥。二年七月，出为杭州刺史。王建由太府丞轉秘書郎，当在长庆二年七月以前。

韓愈有《翫月喜张十八員外以王六秘書至》詩。“张十八”即张籍，“王六”即王建。据魏怀忠《新刊五百家注音辨昌黎先生文集》引韓醇、樊汝霖注，韓愈此詩作于长庆四年八月。这时，王建仍为秘書郎。

大和初，为太常寺丞。出为陝州司馬。张籍有《贈太常王建藤杖笋鞋》詩；刘禹錫《送王司馬之陝州》詩注：“自太常丞授。”可見王建在秘書郎、陝州司馬两职之間，还做过太常寺丞。

据《唐詩紀事》卷四十四《王建》門云：“建赴陝州司馬，乐天、梦得以詩送之。”大和三年春，白居易以太子宾客分司东都。如果王

建在大和三年以後为陝州司馬，則居易已在洛阳，不可能跑到长安亲为王建送行。可見，王建赴陝州，当在大和三年以前。

《新唐書·艺文志》、《昭德先生郡斋讀書志》、《直斋書录解題》、《唐王建宮詞旧跋》及《王荊公唐百家詩选》、《万首唐人絕句》的王建小传中，叙述王建职务，均只說到“陝州司馬”；《唐詩紀事》更明确地說：“終于司馬。”可能这就是王建最高的、也是最後的一个职务了。

賈島集中有《光州王建使君水亭作》、《留別光州王使君建（一本无“建”字）》二詩，似乎王建在陝州司馬以後，又做过光州刺史。不过，馬戴集中也有《答光州王使君》詩，并未注明“王建”。这与賈島詩的“一本无‘建’字”，適相符合。因此，賈島詩題中的“建”字，也有可能是編刻集子的後人所妄加。对于这条資料，本文暫不引用。

根据以上所述，可以把王建的一生，分为三个阶段：（一）三十岁以前，求学、求职；（二）三十岁至四十五岁左右，从軍；（三）四十五岁以後，从政。他門第衰微（《自伤》詩云：“衰門海內几多人”），在魏州乡村居住多年，求学、求职时生活清苦，从軍时跑过很多地方，由于这些，使他熟悉社会情形，了解人民疾苦。那些正义的、爱憎分明的乐府，主要产生在王建的前半生。入仕是王建生活上的轉折点，也是他創作上的轉折点。因为，从政以後，职务虽然不高，毕竟上升为統治階級中的一員，政治地位的变化，自然也使他的思想发生相应的变化，他的感情，逐漸与人民疏远，他創作中的戰鬥性的光輝也就逐漸消失。那些宮詞、应酬詩、志怪小說，都产生在王建的後半生。本文側重于探討王建的生平，但对于深入分析其作品，或許也能提供一些便利。

# 論北宋前期两种不同的詞風

馮 其 庸

北宋前期的詞壇上，同時發展着兩種風格不同的詞，這兩種風格不同的詞的代表人物，一方是晏殊、歐陽修和晏几道<sup>①</sup>，另一方是柳永。晏殊、歐陽修都是當時朝廷的宰輔名臣，文壇詞場的領袖，而柳永却不過是一個小小的屯田員外郎而已。然而他們在詞的創作上，卻形成了兩個具有顯然不同的藝術特色的創作流派，這兩種具有不同的思想內容和藝術風格的詞，反映着不同社會階層的人們的美學思想和藝術趣味，當它們同時並存的時候，它們是有過矛盾和鬥爭的。本文的目的，就想探索形成這兩種不同詞風的社會原因和它們矛盾鬥爭的情況。

過去的詞學家，都把柳永放在晏、歐以後來論述的，近來唐圭璋、金啟華兩先生對柳永的生平作了比較詳細的考訂<sup>②</sup>，證明柳永是與晏殊同時的。本文關於柳永生活和創作的時代，亦持此說。

## 一

唐圭璋、金啟華兩先生概括北宋前期詞壇的情況說：當時是慢詞與小令同時發展，“小令是繼承唐五代的花間南唐餘緒加以變化，而慢詞是繼承唐代民間詞（如《雲謠集》所載的慢詞）的系統”。這兩種不同的詞，是“分庭抗禮、雙峰并峙”的<sup>③</sup>。這裡唐、金兩先生是把慢詞的創作和小令的創作作為兩個對立的流派來看。而何芳洲先生則認為“‘分庭抗禮、雙峰并峙’兩條道路的發展，應當是民間歌詞（里巷歌曲）和文人制作（詩客曲子詞）這兩條綫索，而在文人制作中，宋初詞壇一般還是《花間集》、《陽春錄》”<sup>④</sup>的繼

續。”⑤何先生的意見，可以歸納為二點：一，在宋初詞壇上，兩種對立的創作流派，不是小令與慢詞，而是民間創作與文人創作。二，宋初文人詞的风格，一般還是《花間集》、《陽春錄》的繼續。何先生的第一點意見，我認為是值得商榷的。不加分析地把文人創作與民間創作簡單地對立起來，這樣，一方面忽視了在文學發展過程中民間創作與文人創作的相互影響；另一方面，也忽視了文人創作中不同階級出身，不同思想觀點的作家的區別，忽視了民間創作中進步的作品和落后的作品的區別。其結果，反而模糊了這些作家作品的階級性。但是，唐、金兩先生根據宋初詞壇上小令和慢詞同時發展這一事實，夸大地把小令和慢詞的創作和發展絕對地對立起來，把它看作是“分庭抗禮、雙峰并峙”的說法，也是不符合客觀歷史事實的。因為以小令著名的晏殊、晏幾道、歐陽修等人，都曾寫過中調和慢詞，晏殊的《珠玉詞》里，雖然還沒有慢詞，但八十字左右的中調，卻有好多首，晏幾道的《小山詞》里，九十字至百字以上的慢詞，就有好几首，而歐陽修的《六一詞》、《近體樂府》和《醉翁琴趣外篇》里，慢詞就更多了⑥。同時在以長調著稱的柳永《樂章集》里，也還保留着好多小令，如果按照唐、金兩先生的說法，那麼晏、歐和柳永這些人的創作，本身就是“分庭抗禮、雙峰并峙”地對立的了，這顯然是不妥當的。可見無論是把小令和慢詞作為兩個對立的流派或者把民間創作和文人創作作為兩對立的流派，這種看法都是不符合當時創作的實際情況的。

何先生的第二個意見，認為宋初詞風，一般還是《花間集》、《陽春錄》的繼續。雖則何先生也認為“柳永繼承了民間詞的系統，‘變舊聲、作新聲’（李清照《論詞》），給詞來了一個大解放。”看來好像要接觸到問題的實質了，但可惜，最後何先生卻又說：“但他（指柳永——引者）還不能不歸入文人制作之列的。”⑦好像只要把柳永

归入文人的队伍便沒有問題了，其实这是无庸爭辯的。值得我們研究的，倒是柳詞与晏、欧諸人的风格，究竟是否像何先生所說的：都是《花間集》、《阳春集》的繼續？他們不同的风格的社会基础是什么？他們之間的关系怎样？

为了弄清晏、欧諸人与柳永不同的詞风，我們有必要對他們的生平，先作一些簡略的介紹：

晏殊、晏几道和欧阳修，都是江西人。晏殊比欧阳修大十六岁，仁宗时，他的官职很高，位至宰相。他深得眞宗、仁宗的宠幸，史書上虽然往往把他与范仲淹等名臣列在一起，但实际上他却並沒有多大作为。晏几道是他的第七个儿子，生卒年已无可考。他虽然沒有做过什么大官，但他是宰相門第的貴族公子，生活是十分豪华闊綽的。欧阳修的出身比較貧困，二十四岁中进士，曾遭过貶謫，以後又提升为翰林学士、参知政事等职。在政治上与范仲淹等改良派是一派，他确实比較敢作敢为，这从庆曆党爭中他写信痛罵高若訥等事件，便可以看出来。因此，他的詩、文与晏殊就大不相同。但他的詞，却与二晏的风格，是同一流派。

他們三个人的作品，大致有这样几个共同的特色：

第一，从詞的形式方面看，大部分是用的小令，或近乎小令的中調（长調虽然有一些，但为数不多，不是他們創作的主要形式）。

第二，从內容方面看，写的大都是男女相思，伤春伤別的思想情緒；他們哀叹时光易逝，感慨好景不常；或者留連光景，徵歌逐舞，或者以現實为梦幻，寄浅愁于浓欢。总之，千言万語，終不离相思相望和伤春伤別。

第三，从表現方法来看，他們喜欢把自己的思想感情，表現得十分溫柔細膩，纏綿含蓄，而很少用直写、鋪叙的手法。他們不論写伤春、愁恨、离梦、相思以及男欢女爱，总是要写得精致些，写得

委婉含蓄、迷离惆怅些，措詞要閑雅，情緒要溫厚。例如他們寫傷春傷別是“无可奈何花落去，似曾相識燕歸來”，是“滿目山河空念遠，落花風雨更傷春”，是“人面不知何處，綠波依舊東流”。寫離恨別夢是：“一場愁夢酒醒時，斜陽却照深深院”，是“一場春夢日西斜”，是“撩亂春愁如柳絮，依依夢里無尋處”。總之，在他們的詞里所蘊蓄的情緒，是那末溫柔細膩，如春雲舒卷，如春水微波。然而這種情緒，使人感覺到又是多么沒落消沉，頹廢無力！他們這種情緒，可以舉出下面這首晏殊的《清平樂》來代表：

金風細細，葉葉梧桐墜。綠酒初嘗人易醉，一枕小窗濃睡。紫薇  
朱槿花殘，斜陽却照闌干。雙燕欲歸時節，銀屏昨夜微寒。

在這首詞里，傳達着一種溫婉閑適的情緒。這種情緒，是通過細細的金風，淡淡的斜陽，微微襲人的輕寒，已放將殘的紫薇朱槿等客觀環境和典型景色表達出來的。與這種景色相適應的是“綠酒初嘗人易醉，一枕小窗濃睡”的人。而這個“人”的內心情緒，似乎有些輕愁淡恨，是多感的。因為他綠酒僅僅初嘗就已經醉了，因為“雙燕欲歸時節，銀屏昨夜微寒”這樣的自然季節的變換，就逗起了他心頭微微的惆悵。由這種生活內容和情緒所決定的這首詞的律調，必然是十分舒緩細膩的。可是晏、歐的這種溫婉閑適、輕愁淡恨的情緒和輕柔細膩、清雋婉約的風格，與柳永的表現方法和藝術風格，恰好形成了鮮明的對比。同樣是描寫男女相思的作品，在晏殊，則要表現得若隱若現，欲露不露，反覆纏綿，不許一語道破，使你可望而不可即，給你造成一種迷离惆怅，不可捉摸的境界，然後向你顯示出他的藝術的“雅”來。

但是在柳永卻不同了，我們從柳永《樂章集》里的那些詞來看，可以看出柳詞與晏、歐的詞，無論在形式、內容、風格上都是有顯著

的区别的：

第一，从詞的形式方面看，柳永所写的大都是慢詞。

第二，从內容方面看，柳詞的內容，比起晏、欧詞的內容来，要广闊得多。例如他的《望海潮》，描写当时杭州的繁华，气象十分闊大；《夜半乐》描写旅途景色，登山涉水，商旅相呼，酒旗烟村，漁人浣女，情景比較辽闊，鋪叙比較細致；《雨霖鈴》描写自己到处飘泊奔波的“羈旅旁愁”，感情比較凄切沉痛；还有《雨霖鈴》、《八声甘州》、《婆罗門令》、《凤棲梧》（佇倚危楼风細細）等詞，写天涯飘泊之情，也比较沉鬱悲凉。这种感情，我們不能看作仅仅是詩人个人哀愁的傾吐。应该看到，柳永的这种哀愁，尽管只是一个失意的知識分子的哀愁，但它仍是具有深刻的社会根源的。我們知道，正是北宋的社会开始呈現着繁荣富庶，統治者們在尽情的享乐的时候，广大劳动人民却因为統治者的残酷剝削而生活日益困窘，日益走上卖妻鬻女，流离失所的旁途。北宋开国以後不过三十来年，就爆发了以王小波、李順为首的农民起义运动，而此伏彼起的农民起义和兵变，更是遍及全国。正如当时的諫官余靖所說的：“四方盜賊窃发，則郡不能制。”这些情况，决不是偶然現象，这是社会阶级矛盾日趋尖銳化的具体表現。我們如果看一看这一时期的詩人如王禹偁以及略後一些的梅尧臣等人的詩，便更可以了解这一时期的社会矛盾和人民的痛苦生活<sup>⑧</sup>。特别是在仁宗庆曆时（也就是柳永的时代），統治阶级内部，发生了政治改良运动，以范仲淹、韓琦、富弼、欧阳修等人为首，代表当时的中小地主阶级，向封建大地主集团提出了政治改革的主张。这一政治改良运动，說明了当时除地主阶级与农民阶级的矛盾日益尖銳外，地主阶级内部上层統治集团与中下层地主阶级的矛盾也日益尖銳了。仁宗时代，正是北宋社会表面上繁荣而骨子里酝酿着严重的社会危机的时代，柳永恰

恰生活在这个时代，他是一个“失意无聊”的文人，後來作了下級小官，是属于封建地主階級內部比較下层的不得意的人物，他所生活的社会环境，因此就不同于晏殊等人。他較多地接触了中下阶层的社会现实，加上他自身的不得意，在政治上的被压抑，沒有能平步青雲地通过考試向上升，因此他对现实的不滿，也就会更多些。从这里，我們可以看到他的这种哀愁，虽然不同于被剝削、被压迫的农民階級的憤怒抗議，但这种哀愁，也同样是有社会物質基础的。他的那些哀愁，實質上是地主階級內部矛盾中的产物，是失意的知識分子的怨抑和哀叹。柳永还有許多描写他与歌妓的恋情以及反映歌妓的痛苦生活的作品；其中一部分，也有一定的社会意义，从上面这样簡單的概括中，我們可以看到柳詞的思想內容，比起晏、欧諸人来，确实要广闊得多了。

第三，我們再从柳詞的表現方法和艺术风格来看，也可以看出他与晏、欧詞的鮮明区别。如前所論，一般的說，晏、欧的詞，大都表現得比較含蓄，但柳永在傾訴自己的羈旅行役和伤离伤別的哀愁的时候，更多的是运用直抒胸臆的方法，直接讓自己向讀者（或听众）尽情地傾吐自己內心鬱积的哀愁，而且并不講求含蓄，而是講求淋漓尽致、透彻明白。这一点是柳詞的显著特色。他不仅在描写羈旅行役，伤离伤別的感情时是如此，而且在描写男女欢爱的时候，更是如此。为了要写得透彻明白，通俗易懂，因此他的語言，与晏、欧的語言，便有明显的区别。他的語言，具有鮮明的个人色彩。晏、欧对語言，講求含蓄和典雅，秀丽和精巧，講求“娉娉嫋嫋”<sup>⑨</sup>，风致綽約；而柳永却喜欢用“細密而妥溜，明白而家常”<sup>⑩</sup>的俚言鄙語，来描写男欢女爱的浓情密意。例如下面这首《婆罗門令》：

昨宵里恁和衣睡，今宵里又恁和衣睡。小飲归来，初更过，醺醺醉。  
中夜後，何事还惊起？霜天冷，风細細，触疏窗，閃閃灯摇曳。空床展  
轉重追想，雲雨梦，任敲枕难繼。寸心万緒，咫尺千里。好景良天，彼此，  
空有相怜意，未有相怜計。

柳永在这首詞里，不仅告訴你因为苦苦的相思，他“醺醺醉”，“和衣睡”了；而且还告訴你，他因为相思而失眠，而中夜惊起；而且，更具体地告訴你，他在“空床展轉重追想，雲雨梦，恁敲枕难繼。”这样直率、大胆，“形容曲尽”而毫无顧忌的描写，比起前面晏殊的那首《清平乐》来，其描写方法和語言风格，显然是不同的。非但如此，柳詞中还有比这更直率、更无顧忌的描写，当然在这里我們就沒有必要再去多加摘引了。正由于此，那怕柳永写了不少較之晏、欧有更深刻的內容的詞，仍不免被他們指斥为“浅俗”了。所謂“浅俗”，實質上就是說不够高雅，不够含蓄蘊藉而已。像这首《婆罗門令》这样通俗易懂，描写得淋漓透彻，絲毫不講究含蓄的白描式的語言，确实是晏、欧集中所少見的<sup>①</sup>。然而在柳永的《乐章集》中，这样的語言却大量地存在。这种語言风格，显然与晏、欧的含蓄典雅的語言风格，是背道而馳的。

有些同志，因为柳永有少数的詞，风格与晏、欧差不多，就認為柳詞的风格，与晏、欧沒有有什么区别，我覺得这是不妥当的，因為我們識別一个作家的风格的特色，不是根据他的少数或者一、二个作品，而是要看他大部分作品中所表現出来的共同的艺术特色。一个作家創作发展的道路，往往是很曲折的。在他全部的創作过程中，不可能不受到别人的影响。所以在一個作家的全部創作中，有一些作品相同于别人的风格，这是极为普通的現象。如果說这种相同是他大部分作品的共同特色，例如二晏及欧阳修的詞，在极大程度上与“花間”、“南唐”的詞风，有极相似之处，因此我們就可以

說繼承“花間”、“南唐”的詞風，就是他們的詞的藝術特色。如果說這種相同，並不是他大部分作品的主要藝術特色，那末我們就不宜根據這少數相同於別人的風格的作品，而對他的藝術風格，作出全面的判斷。正因為這樣，我們雖然讀到了蘇東坡的下面這兩首《浣溪沙》：

風壓輕雲貼水飛，乍晴池館燕爭泥，沈郎多病不勝衣。沙上未聞鴻雁信，竹間時有鷓鴣啼，此情惟有落花知。

道字嬌訛語未成，未應春閣夢多情，朝來何事綠鬟傾？彩索身輕長趁燕，紅窗睡重不聞鶯，困人天氣近清明。<sup>⑫</sup>

也決不因為前一首詞，曾被《草堂詩餘》等書認為是南唐中主李璟的作品，其風格也確實與李璟的詞相似，因而就認為蘇軾的詞風，與晏、歐一樣是南唐的繼承者。同樣我們也決不因為後一首詞，其風格酷似柳三變<sup>⑬</sup>，因而便斷定蘇詞的風格，與柳永一樣。儘管上述這二首詞，確是蘇氏的手筆，但我們還應該認為那種“大江东去”般的豪放灑脫的風格，是東坡詞的本色，是他詞風的主要方面。

由此可見，因為柳永有少數或部分接近於晏、歐風格的詞，因此就斷定柳詞是“花間”、“陽春”的繼續，是根據不足的。綜上所述，我們可見晏、歐的詞與柳永的詞，不論是在藝術形式、思想內容以及表現方法和語言風格上，都是有很大的不同的。這種不同，就是他們兩個不同的詞派的具體的差別。

## 二

文學藝術，是一定社會的經濟基礎的上層建築，它表現着一定階級的生活、思想感情和美學觀點，因此當我們在研究晏、歐以及柳永等人的詞的思想內容和藝術風格的時候，我們必須研究他們

的生活、思想,以及他們的生活、思想和創作的关系,这样才能正确地了解形成他們不同的艺术风格的真正原因。北宋自从建国以後,到仁宗时代,已經經過了六十多年的經營。人民在这六十餘年比較安定的环境下,恢復并发展了农业生产。在这个基础上,商业和手工业也有了巨大的发展,因而促成了城市經濟的空前繁荣,社会物質財富的空前增加。例如孟元老在《东京梦华录》的序言中回忆北宋崇宁时代京城开封的繁华面貌时說:“举目則青樓画閣,繡戶珠帘,雕車竞駐于天街,宝馬爭馳于御路。金翠耀目,罗綺飘香。新声巧笑于柳陌花衢,按管調絃于茶坊酒肆。八荒爭湊,万国咸通。集四海之珍奇,皆归市易;会寰区之异味,悉在庖厨。花光滿路,何似春游;簫鼓喧空,几家夜宴。”这种“金翠耀目,罗綺飘香”,“花光滿路”,“簫鼓喧空”的奢侈生活,是需要大量的物質財富作为基础的。这些貴族們淫靡奢侈的生活,証明着当时城市經濟,已經达到了相当繁荣的境地。崇宁时代,不过比仁宗末年晚四十来年,这种繁华,当然在仁宗时代,即已形成了。我們从柳永的《望海潮》(东南形胜)詞里,也可看到当时仅仅是一个东南都会的杭州,已經繁华到“烟柳画桥,风帘翠幕,参差十万人家”;“市列珠璣,戶盈罗綺,竞豪奢”这样的地步了。柳永的詞,写仁宗时代杭州的繁华尙且如此,則当时京城的繁华,便可想而知。上述这种社会經濟情况,便是这些詞人們生活和活动的客观环境。当然这种都市經濟的繁荣,一方面是封建經濟发展的一个标志,另方面也是官僚、地主、商人、高利貸者剝削农村的結果,这种繁华生活的主要享受者,仅仅是那些少数的剝削阶级,至于广大的劳动人民,則仍旧过着貧困痛苦的生活,当时的官僚謝絳曾上疏說:“去年(仁宗天圣四年——一〇二六)京师大水,敗民廬舍,河渠暴溢,几冒城郭,今年苦旱,百姓疫死,田穀焦槁,秋成絕望。”<sup>⑭</sup>可見当时广大人民的生活

是多么痛苦啊！

我們再从北宋官僚貴族們的具体生活来看，北宋的統治者，为了巩固已經建立的統治政权，一方面严格防止人民的反抗，軍隊的叛变，因而将政治、軍事等大权，全部掌握到封建政权的最高統治者皇帝的手里，实行中央集权的政治；另方面，为了籠絡当时的官僚、地主，以緩和矛盾，便对这些人特別优待，多方面給予仕进的便利，并大量的設置冗官，給予他們优厚的俸祿，鼓励他們从事經商投資，購置田产，进行大量的土地剝削。赵匡胤在解除石守信的兵权时，还对石守信說：“人生如白駒过隙耳，所謂富貴者，不过欲多积金錢，厚自娱乐。……多置歌儿舞女，日飲食相欢，以終天命。”<sup>⑮</sup>宋太宗赵匡义也对副宰相寇準說：“寇準年少，正是戴花喫酒时。”說罢还賞賜給他异花，引得“众皆荣之”。<sup>⑯</sup>因此北宋的許多官僚大都过着奢侈逸乐的生活，甚至到宋眞宗大中祥符二年，朝廷还不得不表面上“詔禁中外群臣，非休暇无得群飲废职”。<sup>⑰</sup>可見当时这些官僚貴族的生活，是何等荒淫奢侈了。可是後來沈括在《夢溪筆談》卷九“晏元獻”条又說：“时天下无事，許臣僚择胜燕飲。当时侍从文官士大夫，（各）为燕集，以至市楼酒肆，皆供帳为游息之地。”这些事实，又証明統治者的“禁令”，不过是官样文章，实际上却是明禁暗放，对于这些官僚貴族的奢侈靡費的享乐生活，是不起什么抑制作用的。赵翼在《廿二史劄記·宋制祿之厚》条里也說北宋的統治者，“其待士大夫，可謂厚矣。……恩逮于百官者，唯恐其不足；財取于万民者，不留其有餘”。上述这些事实，說明了当时社会物質生活环境和一般官僚貴族們荒淫逸乐的生活情况。

我們再看晏、欧以及与他們同时的一些詞人的生活：宋祁是与欧阳修同时的一位詞人，同时又是晏殊的門下士，他們經常在一起飲酒賦詩，《东軒笔录》說他“好游宴”，連修《唐書》的时候，还要“滕

婢夹侍”，然後“和墨伸紙”，又說他“多內宠，後庭罗綺者甚众”。他的那些詞，就是在这种花团錦簇的罗綺丛里写出来的。晏殊是被称为“奉养极約”的，然而他的实际生活，却是过着“歌乐相佐”，“未尝一日不燕飲”的奢侈生活<sup>⑧</sup>。《孔氏談苑》中还記載着他在南京时，与幕客王琪、张亢等带着許多妓女游湖的事情。叶梦得在他的《石林詩話》里，也說他在南京时与王琪等“日以賦詩飲酒为乐，佳时胜日，未尝輒废”。这里值得我們注意的是：晏殊是在仁宗天圣五年正月（一〇二七）罢枢密副使，以刑部侍郎知宋州，後又改为知应天府（南京）的，到明年天圣六年，就被召回京。我們在这里所以不厌其烦地弄清这一点，是为了使讀者們了解，我們在前边引用的那个謝絳在他的奏疏里所叙的灾情，“今年（天圣五年）苦旱，百姓疫死，田穀焦槁，秋成絕望”的严重情况，也就是这位晏殊相公拥妓听乐，飲酒賦詩的同一个时候的情况。从这里，我們可以看到在这些学士相公們的风雅韻事的背後，隱藏着多少劳动人民的辛酸血泪啊！关于晏殊的这一类材料还有很多，但仅据上面这些，已足以說明他的生活和創作的关系了。下面我們再看看晏几道对于他的創作生活的自白：

叔原（晏几道自称）往者浮沉酒中，病世之歌詞，不足以析醒解慍，試續南部諸賢緒餘，作五七字語，期以自娛。不独叙其所怀，兼写一时杯酒間聞見，所同游者意中事。……始时沈十二廉叔、陈十君龙家，有蓮鴻、苹雲、品清謳娛客。每得一解，即以草授諸儿。吾三人持酒听之，为一笑乐而已<sup>⑨</sup>。

晏几道的这一段自序，坦白地說出了他的創作歌詞，是为了“析醒解慍”，“为一笑乐”，是为他們的奢侈生活作点綴的。这就是他們的創作思想和創作目的。

歐陽修是北宋時代的一位名臣，在散文方面，曾大力推動了當時的古文運動，在詩歌創作方面，他是反對西崑派而堅持詩歌的現實主義傳統的一位重要詩人，在這些方面，他與二晏是有很大的區別的，因此我們必須對他另作全面的評論。但他在詞的創作方面和他的私生活里，也仍舊有着與上面這些人同樣的情況。在《侯鯖錄》和《錢氏私志》等書里，都有關於他的風流韻事的記載。我們列舉上述這些材料，目的是說明當時的社會物質生活環境以及與他們的歌詞創作有密切關係的生活內容和他們的創作思想、創作目的。從上述這些事實，可以概括出如下的幾點意見來：一、上述這些詞人，他們都是過着奢侈的官僚生活，在他們的政治生活以外，他們生活的主要內容，便是淺斟低唱，徵歌逐舞，偎紅倚翠，狎妓放浪。他們的生活是富足的、“美滿”的，他們根本沒有前面所說的那種飢寒交迫的憂慮，在他們的生活中雖然有時也偶爾出現一些“愁”、“恨”的情緒，但他們既不是愁飢餓寒冷，也不是恨被剝削被壓迫，更很少像後來辛棄疾等人所遭遇到的政治上的失意和身世事業的感嘆，也就是說他們作品的內容，既沒有重大的政治鬥爭或政治理想的反映，也缺乏比較廣泛的社會現實生活的描寫，因而他們的“愁”、“恨”的情緒，缺少真正的與廣大人民有密切聯繫的生活內容，也就缺乏激動人心的力量。二、他們對於那些天天供他們驅使玩弄的歌妓的關係，純粹是一種統治者與被統治者的關係，這些歌妓是作為他們的官僚地主生活的點綴品娛樂品而出現的（連他們自己的歌詞創作，也是如此）。他們沒有也不屑了解這些供他們玩樂的下層人民的生活和痛苦。三、他們的一些歌詞，大部分是在上述這種酒筵歌席的生活中寫出來的，晏小山的那一段創作生活的自白，基本上也可包括宋祁、晏殊、歐陽修等人的創作（指詞的創作）情況在內。

上面我們概括地分析了北宋前期的社会經濟状况和晏、欧等人的生活和創作的关系。下面我們再检查一下柳永的生活和創作。《苕溪漁隱丛話》後集卷三十九引《艺苑雌黃》說：柳永“喜作小詞，然薄于操行。”“日与猥子縱游娼館酒樓間，无復极約。”叶梦得的《避暑录話》也說：

柳永，字耆卿，为举子时，多游狹邪，善为歌辞。教坊乐工每得新腔，必求永为辞，始行于世，于是声传一时。

《避暑录話》还說到柳永的死：

永終屯田員外郎，死，旅殯潤州（鎮江）僧寺。王和甫为守时，求其後不得，乃为出錢葬之。

《能改斋漫录》和《花庵詞选》都說到柳永在仕进方面，两次遭到宋仁宗的打击<sup>②①</sup>。根据上面这些材料，我們可以看到柳永的生活是很潦倒的。虽然从柳永自己写的《戚氏》詞里，我們知道他的少年时代，是在开封过着“帝里风光好，当年少日，暮宴朝欢，况有狂朋怪侶，遇当歌，对酒竞留連”的奢华浪漫的生活的，然而这毕竟是一段短暫的时间，当他在政治上遭到压抑以後，便一生蹉跎，到处飘泊，連在当时上流社会的文人集团里，也沒有他的一席之地了。他活着的时候，固然遭到了晏殊的当面冷落，死後，还免不了許多人的譏評，因此他的真正知己，只能是当时的歌妓乐工和一些中下层群众。他最後悲慘的下場，也並沒有得到当时的詩人詞客們一言半語的悼念，反倒是那些无名的歌妓和群众，年年为他举行“吊柳会”<sup>②②</sup>。从上面这些材料，可以証明柳永的生活遭遇和大半生的經歷，与晏殊、欧阳修固然是有很大的差別，即使与那个政治上並沒有飞黄騰达的晏小山来比較，也是大不相同的。小山固然沒有任

什么显官要职,比起他的鐘鳴鼎食、花团錦簇的宰相父亲晏殊来,門庭似乎是低落了不少;可是他毕竟还有京城的賜第可以退守,可以驕傲地“不踐諸貴之門”,甚至連五十四岁的大文豪苏轼要去拜訪他<sup>②</sup>,他还可以傲然地說:“今日政事堂中半吾家旧客,亦未暇見也!”<sup>③</sup>这种高自矜貴的身分,比起柳永在錢塘时要見自己的布衣之交孙何,竟无由得进,不得不利用歌妓以引进的可怜处境来<sup>④</sup>,相差得多么远啊! 根据上面这些材料,我們也可概括出下面几点来:一、柳永虽然经历过一段少年纨绔的奢华生活,但不久就在政治上受到了压抑,他的一生中虽然做过几处地方小官,但大部分時間都是过着飘泊羈旅的生活,因此他对羈旅行役的痛苦,体会得比較深刻,接触的社会实际,也較上述諸人要更深广一些。二、他与那些歌妓乐工的关系,与晏、欧諸人有較大的差別,晏、欧是自蓄声妓,或者是随时将歌妓叫来,供他使喚,而柳永却是以一个下級的封建官吏和风流浪子的身分,到妓館里去,或者是教坊乐工歌妓們跑去請他写新歌詞<sup>⑤</sup>,他們之間的社会階級界限,虽然依旧存在,但比起晏、欧諸人与歌妓們的关系来,界限显然要小得多了。三、柳永的詞,有很多是在他与歌妓們相交往的生活中写出来的,除此以外,柳永还有好多較好的詞,是在他的羈旅行役的生活中写出来的,他用歌詞傾吐了自己羈旅行役的痛苦。从上面所概括的三方面来看,都可以看出,晏、欧諸人的社会地位和所交往的社会关系,即他們整个的社会生活,与柳永有很大的差別。

上面我們对这些詞人的社会地位(政治的和經濟的)和实际生活作了一些粗略的比較分析。虽然上面的分析还显得十分粗糙,但这对于理解他們的作品的内容和艺术风格,却仍旧是十分重要的。这种不同的社会地位,不同的生活遭遇和教养,形成了他們不同的思想感情,不同的生活态度,不同的美学观点和不同的語言兴

趣，这就是他們的艺术作品的內容和风格的显著区別的根本原因。十八世紀初期法国的布封在他著名的演講中曾提出了“风格就是本人”<sup>②⑥</sup>的名言。馬克思更明确地指出“我只有构成我的精神个体性的形式。‘风格就是人’。”<sup>②⑦</sup>由此可見，作家的风格，就是他的精神面貌的显现，就是他的世界观、創作个性和他对现实生活的态度的表現。晏、欧与柳永在艺术趣味、艺术风格上的显著差別，正是反映了他們由于社会地位、社会生活、政治遭遇的差別而形成的思想感情、精神风貌，美学观点和語言兴趣的差別，因此也决定了他們的艺术的社会价值的差別；柳永在他的歌詞里，一方面比較具体地反映了这一时期的某些社会面貌，和在这繁华的都市生活里的一部分人們的欢乐和痛苦的思想感情。另一方面，又用他的凄切沉痛的調子，唱出了被表面的社会繁华和笙簫鼓乐声掩盖了的一部分落魄文人們的痛苦的声音，而这种繁华欢乐和哀愁痛苦，正是这一社会阶级矛盾的曲折的反映。正是因为他的那些描写羈旅行役的痛苦的歌，具有一定的社会意义，內容比較深刻，因此他这一部分詞的艺术风格，就显得較为沈鬱凝重，凄切动人。当然，就柳詞的思想內容來說，它的总的傾向，仍然是有比較浓厚的消极低沉的情緒的，比起後来的辛弃疾、陆游等人的作品来，內容显然是狭窄的，他所反映的社会现实，也是片面的。他較多的是反映都市的繁华，而且对待这种繁华的都市生活，他是以歌頌陶醉的心情和兴味来写的，这就使得这些作品，有別于那种深刻揭露了隐藏在繁华背後的社会黑暗的作品；同时更重要的，柳永对于当时处在被剝削被压迫的地位的劳动人民——农民和城市貧农，也就是社会阶级对立的最根本、最主要的一面，他没有能反映<sup>②⑧</sup>，因此就使得他的作品的内容，仍然比較狹隘，因而我們不能过高的估計它。特别是在他的一部分作品里，有着浓厚的頹废和享乐主义的生活情

調，無疑對於這些，我們都應當加以批判。但是我們如果歷史地看問題，將他與同時的晏、歐諸人的詞來比較，那末他的那些傾吐着個人哀愁的作品的思想內容，還是高出于他們的。晏、歐諸人，由於他們本身的世界觀、階級地位和生活環境的決定，以及由他們具體地對待歌詞創作的思想和目的的決定，使他們的作品的内容，显得更加貧乏和蒼白<sup>②</sup>。因此他們的風格是委婉輕俊的，雖然有時他們也表現着一種愁恨的情緒，但那種情緒根本就是沒落頹廢的情緒，這是因為他們過的是上層貴族階級的剝削生活的緣故。

當然我們並不否認晏、歐諸人的某些詞作，也描寫了他們生活圈子以外的題材，有一定的意義，有一些作品的思想意義雖然不高，但他們刻劃自然景色的手段很出色，他們的造語十分精緻，他們在詞的發展過程中，提高了小令的藝術水準，等等的事實；也就是說，我們並不主張一筆抹倒他們全部歌詞的創作價值。但是，就其主要方面來說，他們的詞的藝術成就，是超過了他們的作品的思想內容的，他們作品的藝術性較高而思想內容却很貧乏，因此他們的作品，缺乏堅實遒勁的風格，而顯得十分柔靡虛華。他們用精緻的藝術手段，把他們的剝削生活美化了。他們也用溫婉纏綿，風流蘊藉的詞句，傳達了他們的“微痛纖悲”<sup>③</sup>，那種輕愁淡怨的情緒。而這種情緒的本質，是感傷的、是頹廢的，是剝削階級百無聊賴或者酒闌人散的生活中的必然產物。然而，這種情緒却是他們的美學趣味的具體表現。

### 三

上述兩種不同的藝術風格的詞，既然它們反映着不同的生活內容和思想感情，它們各自有着不同的社會基礎，那末當這些作品在社會上傳播的時候，它們自然也會被不同的社會階層的人們所

接受、欣賞或者排斥、反对。这里需要說明的是：文学艺术，作为一种极为複雜的，經過高度提炼集中的意識形态而存在的时候，它本身就具有人类社会生活的全部複雜性。因此不可能把上面所說的这种接受、欣賞或者排斥、反对絕對化起来。例如說某一作家的作品，絕對只能被某一階級或阶层的人所接受和欣賞，而某一作家的作品，便絕對为某一階級或阶层的人們所排斥和反对。对古代作家，这种絕對化的看法，显然是不妥当的。然而这毕竟只是問題次要的一面，而問題根本的一面，則是：人們的意識形态，总是有階級性的，因之，人們的美学標準和艺术趣味，也总是有階級性的。这就构成了某一階級的美学標準和艺术趣味的某种程度的共同特色。不然，为什么剝削階級在欣賞着貴族妇女蒼白的脸色和柔弱纖細的腰支手脚，而劳动人民却把它看作是病态呢？說明了这一点，現在我們應該回到本題上来了。当宋初詞坛上出現了晏、欧和柳永两派不同的思想內容和艺术风格的同时，自然也就會随之而出現两派的欣賞者、接受者和排斥者、反对者。这两派的詞和它們各自的欣賞者，在艺术趣味上既然具有明显的差异，那末也就必然会产生矛盾或鬥爭。艺术趣味上的这种矛盾和鬥爭現象，归根到底，就是人們的階級鬥爭在思想領域里的曲折反映；每一个階級或阶层，都是想把自己的审美观念，扩展到全社会去的。根据不少記載，当时这两派詞，确实各有自己的欣賞者，而且他們之間，有过矛盾和鬥爭，而統治集团的人們对柳永則予以种种的非难和排斥。据吳曾《能改齋漫录》說：

仁宗留意儒雅，务本向道，深斥浮艳虛华之文。初进士柳三变，好为淫冶謳歌之曲，传播四方。尝有《鶴冲天》詞云：“忍把浮名，换了浅斟低唱？”及临軒放榜，特落之曰：“且去浅斟低唱，何要浮名！”景祐元年方及第，後改名永，方得磨勘轉官。

黃昇《花菴詞選》卷五柳永《醉蓬萊》詞注云：

永為屯田員外郎，會太史奏老人星見，時秋霽晏禁中，仁宗命左右詞臣為樂章，內侍屬柳應制。柳方冀進用，作此詞奏呈。上見首有漸字，色若不懌。讀至宸游鳳輦何處，乃與御製真宗輓詞暗合，上慘然。又讀至太液波翻，曰：何不言波澄。投之于地，自此不復擢用。

這兩條材料，都是當時的最高統治者排斥柳永的記載。根據這兩條材料來看，統治者排斥柳永的原因有兩點：一、柳永“好為淫冶謳歌之曲”，詞風“浮艷虛華”。二、柳詞的某些思想內容，不符合統治者的利益。（其實有的還不是思想內容，而僅僅是字面上與統治者的心理有所抵觸，如上述的《醉蓬萊》詞。）大家知道，從唐太宗起，就把科舉制度作為一種牢籠人才，統制思想的好辦法。宋代的統治者，為了進一步籠絡一般官僚地主階級以及中間階層的讀書人，便將這種科舉制度進行了改革，放寬錄取標準，多給予他們做官的機會，正如當時的王楙所說的：“聖朝廣開科舉之門，俾人人皆有覬覦之心，不忍自棄于盜賊奸宄。”<sup>③</sup> 這裡不是把統治階級借科舉制度來籠絡人心，以減少地主階級內部矛盾以及中間階層對統治階級的不滿的目的，說得十分露骨了嗎？可見科舉制度，對於鞏固統治者的統治，起着何等重要的作用！可是柳永卻把統治者唯一用來牢籠知識分子的香餌——官爵俸祿說成是“浮名”。儘管柳永的這句詞，不過是自我解嘲而已，絲毫也不是為了對抗統治階級，然而像這樣的一個不知“進取”的“浪子”，畢竟是為統治者所不取的。統治者為了祈望自己的統治能夠千秋萬歲的鞏固，所以千方百計地防止人民的“造反”，可是柳永又偏偏當面寫出了“太液波翻”的詞句，這個“翻”字，在統治者看來是一個不祥的字眼。<sup>④</sup> 儘管柳永實際上是在歌頌統治階級；可是神經衰弱的統治者畢竟是害

怕“翻”的。宋仁宗說：“何不言波澄？”可見他是多么害怕“翻”，多么渴望“澄”——統治政权的安定啊！在这一点上，柳永又意外地触犯了統治者的“利益”，于是柳永終生潦倒的命运便被注定了。这里值得注意的是柳永的那种“忍把浮名，換做淺斟低唱”的浪漫生活，与他的那种所謂“淫冶謳歌”，“浮艳虛华”的詞风是相为表里的，也就是說柳永从生活态度（不肯表面上务本向道）到美学趣味，艺术风格整个都不合統治者的口味，因此他就不可能不被統治者所排斥了。

我們再看一看张舜民《畫墁录》的記載：

柳三变既以詞忤仁庙，吏部不放改官，三变不能堪，詣政府。晏公曰：“賢俊作曲子么？”三变曰：“只如相公亦作曲子。”公曰：“殊虽作曲子，不曾道‘綵綫慵拈伴伊坐’。”柳遂退。

这里我們又看到当时的宰相，詞坛的領袖晏殊对柳永的排斥，他斥責柳永不應該写“綵綫慵拈伴伊坐”这类的詞。当然这句詞，比起晏殊的“无可奈何花落去，似曾相識燕归来”，或者“滿目山河空念远，落花风雨更伤春”这一类詞来，柳永的詞，确实要“明白而家常”（清刘熙載語）得多，感情表現得要大胆而率真得多，也就是“鄙俗”（宋沈伯时語）得多，远不如晏殊的詞，来得含蓄溫雅，因此也就自然有忤这位高貴的貴族詞人的“閑雅”的艺术趣味和美学标准了。于是柳永又不得不在这宰相府里再一次的碰到釘子。

为了进一步了解这种艺术趣味和美学思想上的矛盾鬥爭，我們不妨再看一看宋代两位批評家的意見。《荅溪漁隱丛話》後集卷三十九引严有翼《艺苑雌黄》說：

柳之乐章，人多称之，然大概非羈旅穷愁之詞，則閨門淫媾之語。若

以歐陽永叔、晏叔原、蘇子瞻、黃魯直、張子野、秦少游輩較之，万万相辽。彼其所以傳名者，直以言多近俗，俗子易悅故也。

嚴有翼在這裡指摘柳永的詞“非羈旅窮愁之詞，則閨門淫媒之語”，同時舉出歐陽修、晏小山等人與他作對比，可見在這裡已經很明顯地把他們作為兩個代表不同詞風的流派來比較了。嚴有翼的藝術趣味和美學標準，也是與晏、歐諸人一致的，所以他這裡也是尊晏、歐而貶柳永的。我們再看一看王灼《碧雞漫志》里的批評：

晏元獻公（殊）、歐陽文忠公（修），風流縉藉，一時莫及，而溫潤秀洁，亦无其比。……叔原（晏小山）如金陵王謝子弟，秀氣勝韻，得之天然，將不可學。

又說：

柳耆卿《乐章集》，世多愛賞該洽，序事閑暇，有首有尾，亦間出佳語，又能擇聲律諧美者用之。惟是淺近卑俗，自成一体，不知書者尤好之。予嘗比都下富兒，虽脫村野，而聲态可憎。

他們評論的觀點完全一樣，王灼對晏、歐派的推崇和對柳永的貶損，還要比嚴有翼來得徹底而具體。這裡我們可以清楚地看出，當時的人們確實是把他們看作兩個不同的流派來評論的，而上流社會里的那些文人學士們，絕大多數，都是尊晏、歐而抑柳永的。這種情況，除了上述這些事實以外，例如與柳永同時的張先，曾譏笑柳永的詞“語意顛倒”<sup>③</sup>，稍後一些的蘇軾，也曾批評秦觀“學柳七作詞”，秦觀則連忙為自己辯護說：“某虽无識，亦不至是，先生之言，无乃過乎！”秦少游本來是被目為與晏、歐有同樣地位的詞人的（見前引《藝苑雌黃》的話），現在忽然學起柳七來了，在他們看來，這簡直是一種“墮落”，所以他急得連忙惶恐萬狀地為自己洗

刷,但当苏轼毫不客气地指出“銷魂当此际,非柳詞句法乎”时,他只得“慚服”,悔恨“已流传,不復可改矣”。<sup>③③</sup>明白了当时上流社会的文人学士对柳永其人其詞的鄙視和排斥,我們便可了解苏轼这句话的分量了<sup>③④</sup>。正是由于这样,无怪乎写《碧雞漫志》的那位王灼,要罵柳永是“野狐涎之毒”,而与王灼同时的女詞人李清照,也批評柳永“辞語坐下”了<sup>③⑤</sup>。其他如南宋末期重要的詞选家黄昇,同时的詞学家沈伯时以及宋末元初的詞学家张炎等,也都有同样的批評<sup>③⑥</sup>。虽然我們可以看到在两宋文人的批評中,也間或有肯定柳詞的,甚至还有将柳詞比作“杜詩”和《离騷》的<sup>③⑦</sup>,当时的大政治家王安石,还曾模仿着他的风格和套用着他的成句写过一首《雨霖鈴》<sup>③⑧</sup>,但这种情况,毕竟是极少数的。在当时的詞坛上,处于压倒优势的,毕竟是柳永的反对派。

然而,我們看一看柳詞在下层群众中的情况,就完全与此相反了。比柳永小二岁的范仲淹于景祐元年(时柳永四十八岁)貶官到睦州去的时候,經過严陵祠下,当地的老百姓于岁祀迎神的时候,就在唱柳永的《滿江紅》詞,这首詞现在还保留在柳永的《乐章集》中<sup>③⑨</sup>。比柳永略後一些的詞人陈师道就說:“柳三变作新乐府,天下詠之。”<sup>④①</sup>北宋後期的詞人叶梦得在《避暑录話》卷三里記一个西夏归朝官的話說:“凡有井水处即能歌柳詞。”甚至在《高丽史·乐志》里,还載有柳永的詞。南宋初年的吳曾在《能改斋漫录》里也說柳詞“传播四方”,就是那个罵柳詞为“野狐涎之毒”的王灼,也不得不承認柳永的詞“自成一体,不知書者尤好之。”并說:“沈公述、李景元、孔方平、处度、叔姪、晁次膺、万俟雅言,皆有佳句,就中雅言又絕出,然六人者,源流从柳氏来。”从这里我們可以看到柳詞影响之大。下层群众爱好柳詞的情况,写成于南渡初年的徐度的《却扫編》里,有如下一段記載:

耆卿以歌詞顯名于仁宗朝，……其詞雖極工致，然多雜以鄙語，故流俗人尤喜道之。其後歐、蘇諸公繼出，文格一變，至為歌詞，體製高雅，柳氏之作，殆不復稱于文士之口，然流俗好之自若也。

劉季高侍郎，宣和間，嘗飯于相國寺之智海院，因談歌詞，力詆柳氏，旁若無人者。有老宦者聞之，默然而起，徐取紙筆，跪于季高之前，請曰：“子以為柳詞為不佳者，盍自為一篇示我乎？”劉默然無以應。

從這一段材料里，我們可以看到，士大夫中間排斥反對柳詞的情況，一直到柳永死後已有七十來年的宣和年間，還繼續存在着，而下層群眾對柳詞則依舊“好之自若”，歷久不衰，甚至還有人挺身而出當面給柳永的反對者以難堪，可見柳詞在群眾中的影響是如何深遠了。還有一點值得注意的是這位南渡初年的作者徐度，也是把歐陽修“體製高雅”的歌詞與“多雜以鄙語”、“流俗好之”的柳詞，作為兩個不同的流派來看的。這裡更證明晏、歐與柳永確實是兩個不同的詞派，而且這種看法，在兩宋的文人士大夫和群眾中，是十分普遍和為眾所公認的。對於下層群眾愛好柳詞的情況，南宋初期曾敏行的《獨醒雜志》中說，柳永死後“遠近之人，每遇清明日，多載酒肴飲于耆卿墓側，謂之‘吊柳會’”，南宋後期祝穆的《方輿勝覽》也說“永死之日，家無餘財，群妓合金葬于南門外，每春日上冢，謂之‘吊柳七’”。這些傳說，也足以說明群眾對柳永的敬仰愛護。

根據以上這些事實，我覺得已經足以說明晏、歐與柳永確實是兩個不同的詞派，而且它們之間確實是發生過某種程度的矛盾和鬥爭的。

然而，當時統治階級上層的文人們，雖然對柳永進行了鬥爭對他的創作進行了根本性的否定，可是最後的勝利者，卻依然是柳永。柳永繼承了唐代以來的民間歌曲所大力創制的長調，不僅為社會所承認，而且為後來許多詞人所運用。柳詞的思想內容、描寫

手法和艺术风格,广泛地影响了後来的詞人,即使是曾經譏評过柳永,而且在詩詞的創作成就上也确实远远地超过了柳永的北宋一代的大作家苏轼,也仍然是受过柳永的影响的。至于其餘的作家,如黄庭坚、秦观、周美成等,也无不受柳氏艺术的感染,这难道不是柳永的胜利嗎?

当然我們并不因此而全部肯定柳詞,尽管柳詞的思想內容是高出当时晏、欧諸人的詞的思想內容的,他在詞的发展上所起的积极作用和影响,也是超过晏、欧的。但是,柳詞的思想內容,比起同时期的詩人如梅尧臣等人的詩来,就差得很多,而比起後来的苏轼,尤其是南宋的陆游、辛弃疾諸人的作品的思想內容来,也就显然更不能相比了!

但是,我們今天在研究柳永的作品时,必須历史地看問題,对于他在詞的发展史上所起的作用,必須承認,对于他的一些抒发个人哀愁,在一定程度上表現了对社会不滿的作品,必須与晏殊等人歌頌那个时代,美化他們腐朽的荒淫逸乐的剝削生活的一些作品区别开来,在批判了它的消极因素後,予以适当的肯定。当然对于反映他的那种享乐、消极、頹废的人生观以及庸俗低級趣味的作品,对于他的一部分为統治階級歌頌升平、粉飾現實的作品,我們必須認真批判。但是我們批判的角度,显然是不应当与晏殊、李清照、吳曾、王灼等人一样的。

注:

①按晏几道的时代,應該与苏轼同时,但他的艺术风格,完全是与他的父亲晏殊一致的,所以这里从当时的艺术流派出发,仍論及了他。

②見《文学研究》一九五七年第三期,唐圭璋《柳永事迹新証》和光明日报《文学遗产》一四六期唐圭璋、金启华《論柳永的詞》。

③見光明日报《文学遗产》一四六期。文旁着重点是我加的,下同。

④按：今傳本名《陽春集》。

⑤見光明日報《文學遺產》一六三期，何芳洲：《關於柳永及樂章集》。

⑥在歐陽修的《六一詞》、《歐陽文忠公近體樂府》、《醉翁琴趣外篇》中，長調計有一百字的《御帶花》一首，一〇五和一〇六字的《涼州令》各一首，一一七字的《摸魚兒》一首，九五字的《水調歌頭》一首，九八字的《醉蓬萊》一首，一〇二字的《鼓笛慢》一首，一〇一字的《看花回》和《鹽角兒》各一首。

⑦見光明日報《文學遺產》一六三期，何芳洲《關於柳永及樂章集》。

⑧如王禹偁的《對雪》、梅堯臣的《田家語》、《汝墳貧女》、《村豪》等詩。歐陽修的一部分詩，也反映了這種情況。

⑨明毛晉評晏几道詞語，見汲古閣本《小山詞》跋。

⑩清劉熙載評柳詞語，見《藝概》卷四。

⑪歐陽修的《醉翁琴趣外篇》中，有些語言淺近俚俗，露骨地描寫色情的作品，這是他與二晏很不相同的地方，但歐陽修的詞，共二六六首左右，其中《琴趣外篇》內去掉與《六一詞》、《近體樂府》重複的，只有七十二首，而這七十二首中，也只是一部分作品是淺近俚俗的東西，所以從總的方面來看，歐詞的語言風格，還是受南唐的影響較多，因而與二晏風格一致的，還是占主要地位。過去很早就有人認為這一部分淺俗的作品，是別人的偽作，此說看來是根據不足的，但我們也可注意一下。歐詞的思想內容，較晏殊要略為廣闊些，對於他的詞的全面評論，當另文申述。

⑫按以上兩詞，均見現存東坡詞最早的刻本——元延祐七年葉曾雲間南阜草堂刻本《東坡樂府》下集。龍沐勛《東坡樂府箋》“風壓輕雲貼水飛”詞下校語說：“元本、毛本俱無此闕。世共傳為南唐中主詞。或為傅氏誤收，錄以備考。”此說甚不可信，上述元延祐刻本《東坡樂府》明載此詞，毛晉汲古閣宋六十一名家詞本《東坡詞》，雖未載此詞，但於《浣溪沙》詞下注云：“‘風壓輕雲貼水飛’乃後主作，刪去。”龍沐勛未加深考，即以訛傳訛，極宜辨正。

⑬賀裳《皺水軒詞話》云：“蘇子瞻有銅琶鐵板之譏，然其《浣溪沙》春

閨曰：綵索身輕常趁燕，紅窗睡重不聞鶯。如此風調，令十七八女郎歌之，豈在曉風殘月之下。”顯然賀裳是把這首詞看作與柳永詞同一風格的。

⑭見《宋史記事本末》卷二十六“天聖災議”條。天聖四年及五年正月，正是晏殊任樞密副使（副相）之時。

⑮見《邵氏聞見錄》，又可參閱《宋史》卷二五〇《石守信傳》。

⑯見《能改齋漫錄》卷十三“記事”門《御親賜帶花》條。

⑰見《宋史·真宗本紀》大中祥符二年四月條。

⑱叶夢得：《避暑錄話》。

⑲據《疆村叢書》本《小山詞敘》。

⑳見本文第三節所引《能改齋漫錄》和《花庵詞選》的記載。

㉑見曾敏行《獨醒雜志》和祝穆《方輿勝覽》，詳見下面第三節引文。

㉒據夏承燾先生《唐宋詞人年譜》中的《二晏年譜》，晏小山此時約五十九歲。

㉓見《硯北雜志》上。

㉔見《古今詞話》。

㉕現存柳永的《乐章集》中，還有一些詞里有歌妓的名字，如：秀香、英英、瑤卿、虫虫、心娘、佳娘、虫娘、酥娘等。

㉖見布封《論風格》。譯文載一九五七年九月號《譯文》，又可參閱《布封文鈔·論文筆》，人民文學出版社出版。

㉗馬克思：《評普魯士最近的書報檢查令》。見《馬克思恩格斯全集》第一卷第七頁。

㉘在他僅存的三首詩中，有一首《鬻海歌》，是描寫煮鹽工人的痛苦生活的，這首詩尖銳地揭露了封建地主、官僚、商人对鹽民們的殘酷剝削，表達了作者深切地關懷鹽民們的思想。清代的朱緒曾曾稱贊這首詩：“洞悉民瘼，實仁人之言。”此詩見《宋詩紀事》卷十三。但在他的詞里，這種作品却一首也沒有。

㉙歐陽修在他的詩里，曾尖銳地揭露了當時的社會矛盾，但在他的詞里，却絕無這種情況，這個矛盾現象，與當時詞的發展和他們對詞的看法

有关。

③⑩ 夏敬觀語。

③⑪ 王楙：《燕翼詒謀錄》卷一。

③⑫ 見阮閱《詩話總龜》卷三十二引《藝苑雌黃》。

③⑬ 見黃升《花庵詞選》卷二蘇軾《永遇樂》詞注。

③⑭ 蘇軾是一位橫放杰出，別開生面的天才詞人，他當然不是晏、歐詞派，從詞體的演變這一點上來說，在某種意義上，他還可以說是柳永的繼承者和發揚者，但他對柳詞的批評，同樣是有其片面性的。趙令時《侯鯖錄》曾說蘇軾贊揚柳永《八聲甘州》霜風淒緊數語，“不減唐人高處”，如果此話可信，則蘇軾對柳永的批評，並沒有像別人一樣一棍子打死。但吳曾的《能改齋漫錄》和魏慶之的《詩人玉屑》又說這是晁補之的話；不知何據。趙令時是蘇軾的友人，吳曾是南宋初期人，魏慶之則是宋末時人，從時代上來說，趙令時的話也許可靠些。

③⑮ 見胡仔《茗溪漁隱叢話》後集卷三十三及魏慶之《詩人玉屑》卷二十一。

③⑯ 黃升有《花庵詞選》，沈伯時有《樂府指迷》，張炎有《詞源》，他們批評柳詞的話，均見上述書中。

③⑰ 見王灼《碧雞漫志》引別人的話，王灼本人是反對這個評語的。又見張端義《貴耳集》卷上引項平齋的話。

③⑱ 現存王安石的《臨川先生歌曲補遺》中第一首《雨霖鈴》，顯然是模仿柳永的《雨霖鈴》的作品，全詞云：“孜孜矻矻，向無明里，強作巢窟，浮名浮利何濟？堪留戀處，輪迴倉猝。幸有明空妙覺，可彈指超出。緣底事，拋了全潮，認一浮漚作瀛渤。本源自性天真佛，祇些些，妄想中埋沒。貪他眼花陽艷，誰信道本來無物！一旦茫然，終被閻羅老子相屈。便縱有千種機籌，怎免伊唐突！”在這首詞里，顯然保留着柳詞通俗的語言格調和套用柳詞原句的痕迹（見加着重點處）。關於這一點，夏承燾先生已在《漫談柳永的〈雨霖鈴〉和〈八聲甘州〉》一文中，有過詳細的論述。此處不贅（文見一九五七，四《語文教學》）。

③⑨ 見文瑩《湘山野錄》卷中。

④⑩ 見陳師道《後山詩話》。據唐圭璋《柳永事迹新証》說柳永死于宋仁宗皇祐五年，則此年正是陳師道的生年。

# 陆游的生活道路与创作道路

馮沅君

在民族英雄岳飞大破金兵于朱仙鎮的时候，鉴湖边上的少年詩人开始露了头角。他就是伟大的爱国詩人陆游，南宋詩坛的領袖。

陆游生于北宋王朝覆亡的前夕，卒于宋金再度議和的後二年。他亲身经历了南宋王朝的前半期，他的个人生活与文学創作和当时的政治形势往往息息相关。在以下四个阶段中，我将給他的生活道路与創作道路画个簡明的輪廓。

## 一

陆游生在一个学术空气浓厚的官僚地主家庭里。他的祖父陆佃是个著名經学家，著有《埤雅》、《陶山集》等；他的父亲陆宰官至直秘閣，是个大藏書家，著有《春秋後传补遺》。陆佃、陆宰的政治品質也是好的。陆佃曾参加王安石的变法，受到蔡京的排挤；陆宰有坚定的民族立場，南宋初，他已退居故乡了，还常同朝中爱国的士大夫悲憤地談論国难国耻，总是談得痛哭流涕，飯都吃不下（《渭南文集·跋周侍郎奏稿》）。李光力主抗战，是汉奸秦檜的对头，当李为秦迫害，贬往藤州时，陆宰采取了和秦对抗的态度，送李送得很远，并且称贊李的从容坚定（《老学庵筆記》）。

由于家庭的关系，陆游在幼年有机会接近当时的“故老”（《剑南詩稿·書叹》）。他的教师陆彥远等也都是有學問、有骨气的人，他飽和着敬意地回忆他們（《斋中杂兴》）。

陆游生後的第二年就碰上天翻地覆的靖康之变。北方淪于金

人，战乱波及吳楚。陆宰和他的家属，经过許多艰险，方回到故乡山阴，诗人后来追記当时的情景道：

我生学步逢丧乱，家在中原厌奔窜。淮边夜間賊馬嘶，跳夫不待雞号旦。人怀一甓草間伏，往往經旬不炊爨。嗚呼！乱定百口俱得全，孰为此者宁非天。（《三山杜門作歌》）

家本徙寿春，遭乱建炎初。（《杂兴》）。

这样的儒风家世，这样的颠沛流离的生活，这样的前辈熏陶教育，无疑地对陆游后来的世界观与立身处世的态度有不可磨灭的影响。他的“上馬击狂胡，下馬草軍書”的英雄志願与“处当师顏原，出当致唐虞”的信念，总起来說，他的毕生方向，都在此时播下种子。

不过封建家庭常要給人带来不幸。在母亲的迫胁下陆游忍痛与爱妻离异。这个婚姻悲剧的創伤直到数十年後，还折磨着他的心灵。

由于师父的教导，更由于自己的热情学习，他在少小时已能詩文，有声譽（《宋史》本传，《幽居記今昔事》）。他早年傾心于江西詩派作家，呂本中、曾几都对他有影响。他当时所追求的还只是文辞的工巧，在後来的追忆中，曾說“我初学詩日，但欲工藻繪”（《示子遹》），这些都說明，在文学業績上，诗人此时已迈开万里长征的第一步。

## 二

陆游虽然到三十四岁（1158年）方做官，可是早在四五年前，他已卷入政治鬥爭中。这是从考試引起的。1153、54两年，陆游应进士試，初試第一，覆試落选。就表面上看，陆游被黜的原因是：秦檜的孙子秦埴和陆同考，秦檜要把秦埴列为第一，而公正的考官

陈阜卿却将第一給陆游。在秦檜的激怒下，陆既黜落，陈也几乎得祸。实际上陆游的被黜是因为他本人与他的家庭的政治主张都和秦檜水火难容。《四朝闻见录》明显地指出秦檜嫉他“喜論恢復”，他的父亲陆宰正是秦的政敌李光的摯友（見前）。对敌人主和或主战，在南宋是个长时期的、不可調和的政治鬥爭；“少年志欲扫胡尘”（《書叹》）的陆游，自然为卖国巨奸所深恶痛絕。所以詩人这次遭受打击实是投降派囂张跋扈的側面表現，也是南宋王朝政治黑暗的一个証明。

在当时这个历史阶段里，秦檜的打击对他是严重的，因为科举是士大夫取得政治地位、發揮政治才能的必要阶梯。但是志略远大的詩人却用鄙夷不屑的态度来对待这些醜恶灵魂的无耻伎俩。他在詩中說“奈何七尺軀，貴賤視趙孟”，“犬子真鼠輩，辛苦賣子虛”。落第後，他在家里研讀兵書，为将来杀敌报国創造条件（《夜讀兵書》）；在曾几的指导下，繼續鍛炼詩的創作，而当曾几赴临安时，还勉励他揭发酷吏害民的虐政（《送曾学士赴行在》）。

秦檜死後三年（1158年），陆游方得到福建宁德县主簿这个小小的官职。从此时起，到1166年，他先後担任敕令所刪定官、大理寺司直、枢密院編修官、編类圣政所檢討官、建康通判等职务，有时在临安，有时在外地，曾經罢归过两次。

敕令所刪定官的地位并不高，但希望統治者励精图治的热情使陆游积极地提出些建議；建議的質量頗不平衡，有的为压抑农民起义而发，但多数还是对人民有利的。如要求皇帝不要派“小臣”在外办事，以免他們妄作威福；監察人員应选“有才智学术之士”充任，不得濫用；凌迟这种酷刑須废止等（均見《条对状》）。

“重入修門甫岁餘，又携琴剑返江湖”（《出都》），陆游这次出都是在隆兴元年。早些时候，金人大举南侵，迫近长江，形势危急。

前輩曾几曾时常和他作忧国的談論。“大事岂堪重破坏，穷人难与共功名”（《晨起偶題》），“諸公誰听芻蕘策，吾輩空怀畎亩忧”（《送七兄赴揚州帅幕》），“生憎快馬随鞭影，宁作癡人記劍痕”（《村居》）；他此时的心情是複雜的，也是沉重的。

宋孝宗赵昚在即位之初，曾打算兴兵北伐，恢復中原。老将张浚起用了，朝中瀰漫着抗战的气氛。陆游被荐入都，受到他的接見和称贊。除枢密院編修官兼編类圣政所檢討官，特賜进士出身。这样的籠絡对淳厚热情的詩人是个很大的鼓舞，他觉得实现救国理想的时机到了。针对着当前形势的需要，他提出些重要建議：政治上，他主张简化行政机构；删除律令繁文；整飭吏治軍紀（《上殿劄子》）。用人上，他主张选用流亡在江南的西北人才，以安慰、团结淪陷地区的人心（《論选用西北士大夫劄子》）。軍事上，他与枢密大臣一同主张以主力扼守江淮，而別遣驍勇将士，出奇制胜地袭击魯西皖北諸地，依次漸进，可战可守（《代乞分兵取山东劄子》）。此外，他还受命草拟了《代二府与夏国主書》、《蜡弹省劄》。文件的重要意义說明这时候执政者对他的器重。他珍重这分光荣，以後的詩篇中常常提到。通过这些作品，我們可以想像詩人此时是如何意气奋发，他的身心完全为空想中的胜利所据有了。

孝宗的抗战意志是脆弱的，张浚部队在符离的潰敗使他动摇了。抗战改变为和議，陆游也就不再为当局所重視。由于揭发宠臣龙大淵、曾覲的“招权植党”，孝宗一怒而将陆游調到外地——通判建康。後又改京口、隆兴。到隆兴未久，更在“交結党人，力說张浚用兵”（《宋史》本传）的罪名下，陆游受到免官的处分。“岂是天公无皂白，独悲世俗异酸鹹”（《残春》），他的感慨憤懣，只好用“餘生知有几，且置万端忧”（《随意》）来自解自慰。

在陆游的創作生活中，1155年是頗有意义的。就在这一年，

他和江西派发生了较前更密切的关系。他在吕居仁诗集序中曾说“晚见曾文清公”。所谓晚指的是1155年，他三十一岁的时候。曾文清公即曾几，南宋初江西诗派的重要作家。在《曾文清公墓志铭》中，他说他追随曾几达十余年之久。曾称他的“文辞有古作者余风”。《别曾学士》诗描述得更形亲切：

儿时闻公名，谓在千载前。稍长诵公文，杂之韩杜编。……忽闻高轩过，驩喜忘食眠。袖书拜辕下，此意私自怜。道若九达衢，小智妄凿穿。所愿瞻德容，顽固或少痊。公不谓狂疏，屈体与周旋。

曾几论诗与吕居仁同，也主张“悟入”与“活法”（参看《读吕居仁诗有怀其人，作诗寄之》）。所谓“活法”是“有定法而无定法，无定法而有定法”，“规矩具而能出于规矩之外，变化不测，而亦不背于规矩”（《后村大全集·江西诗派小序》）。陆游有诗说到他从曾几学得的诗的创作方法：

忆在茶山听说诗，亲从夜半得玄机。……律令合时方帖妥，工夫深处却平夷。人间可恨知多少，不及同君叩老师（《追怀曾文清公呈赵教授赵近尝示诗》）。

他还劝人学习曾几所传授的创作方法：“我得茶山一转语，文章切忌参死句”（《赠应秀才》）。

江西诗派有严重的形式主义缺点，在宋诗发展上有许多不好的影响。但陆游到后来却纠正了他早年诗风的偏差，他在《示子遹》诗中透露了这种消息：

我初学诗日，但欲工藻绘。中年始少悟，渐若窥宏大。怪奇亦间出，如石漱湍濑。数仞李杜墙，常恨欠领会。

所谓“怪奇亦间出，如石漱湍濑”，正是江西诗派的风格，而“窥宏大”则为陆诗的进一步发展。但是他的才能，特别是他的生活经历，强烈的爱国思想与豪迈豁达的性格给予他的诗作以新的风格和丰

富的内容。所以他虽在方法上受到江西派的影响,而却能突破它的局限,自成一家。

### 三

“一从南昌免,五岁嗟不調”(《将赴官夔府書怀》),这五年中,陆游不独心灵上飽受折磨,物質生活也頗貧困,封建士大夫慣于以祿代耕,他便向政府請求职务(《通判夔州謝政府启》)。1169年受任为夔州通判,次年入蜀。

陆游的最大願望是参加与抗敌直接有关的工作,或“击狂胡”,或“草軍書”,夔州通判不符合他的要求,他还覺得夔州“野陋”(《将赴官夔州府書怀》)。直到受任命的次年,他方怀着“迁流”的心情西行赴任。

陆游居蜀近十年(1170—1178年),足迹遍川东西,并且北至陝南。夔州通判以外,他还被王炎辟为幹办公事,作过成都路安撫司参議官,权摄蜀、嘉、榮諸州。在陆游一生中,这九年是个重要阶段,而南郑与成都的生活可說是这阶段的核心。

陆游是个“一飯亦忧国”(《凄凄行》)的,豪迈热情、曠达放逸、有多种情趣的人。在古詩人中,他頗似李白,也近高適与岑参。王炎当时是宣撫川陝的,他在王炎幕下,因得参加軍事活动的机会。他所参加的这个队伍,又是主战派領袖张浚所經略,爱国将領吳玠、吳玠兄弟所訓練的。南郑是个战守上的重要据点,可以进攻长安,更因接近国防前綫,容易得到敌後情报。这种种情况激发了他的发揚蹈厉的性格,加强了他的恢復中原的宿願。他的精力显得那样充沛,除为王炎出謀画策、处理公事外,他的勃勃雄心表現为种种勇武壮快与却敌救国有关的行动。他和健儿們枕戈待旦,守卫国土。他說:

昔者戍南郑，秦山鬱蒼蒼；鉄衣臥枕戈，睡覺身滿霜。（《鵝湖夜坐書懷》）

塞上烽火成为他日後的詩料（《夜讀唐諸人詩，多賦烽火者。因記在山南時登城觀塞上传烽，追賦一首》）。他与將士們狩獵深山，亲搏猛虎：

前年从軍南山南，夜出馳獵常半酣；玄熊蒼兕积如山，赤手曳虎毛毳毵。（《聞虜乱有感》）

这对于鍛煉杀敌身手是有意义的。在因公往来陝南地区时，他常观察地势民情，为抗战找根据地。他还作各种社会活动，以結識中原豪杰（《四朝聞見录》）。此外如閱馬、打毬、酣宴、縱博等虽与軍事无关，也足見詩人如何兴会淋漓。

1172年，王炎他調，他也返蜀，这时陆游情緒頗为低落，他認為“劍南亦何好，小憩聊尔尔”（《自兴元赴官成都》）。1175年范成大帥蜀，陆游又为他的參議官。范成大很尊重他，但只限于“文字”。他所渴望的“馬上杀賊”，仍然难以实现。鬱結于胸怀的忠憤和壮志难酬的悲怀，便使他走上頹放的途径。他为花顛狂，用酒澆愁。他这种寓悲憤于頹放的生活，遭到时人的譏諷，且于次年被免职，遂自号放翁。

在为范成大的參議官之前，陆游曾在蜀州、嘉州、荣州任职。对此时的处境，他的簡括的描述是“別駕生涯似蠹魚”（《秋夜讀書戏作》），“微官却羨布衣尊”（《东园晚步》）。他的失意于此可見。

不过，在頹放感嘆的背後，我們必須認清他的坚定不移的爱国心。在蜀州大閱时，他写道：“刘琨晚抱聞雞恨，安得英雄共著鞭。”他告訴范成大：“酒醒客散独悽然，枕上屡揮忧国泪。”（《送范舍人还朝》）

1178年，陆游被召东还。此後十餘年中，他先後在福建、江西、

浙江和临安担任些不能让他舒展抱負的官职。在这阶段的生活里，以下数事可以看出詩人对国家与人民的关怀和他所受到的排挤。1180年，在江西任时，当地发生水灾，他多方救济灾民，但昏庸的統治者，却将他罢职了。1181与89年，为軍器少监、礼部郎中时，他还向孝宗与光宗提出些建議，如繕修軍备、选拔人才以图恢復，輕减賦稅以救民貧等（《上殿劄子》）。这些建議都是切中时弊的，然而統治者竟不采納。不久，他更以詩涉諷刺，而被斥归家。

陆游居蜀仅八、九年，南郑从戎，時間更为短促，但在詩的发展上，这段生活历程却将陆詩带入一个新天地，詩人向我們昭示他的創作的发展：

我昔学詩未有得，殘餘未免从人乞。力孱气餒心自知，妄取虛名有慚色。四十从戎駐南郑，酣宴軍中夜連日；打毬築場一千步，閱馬列廐三万匹；华灯縱博声滿楼，宝釵豔舞光照席。琵琶弦急冰雹乱，羯鼓手匀风雨疾。詩家三昧忽見前，屈賈在眼元历历。天机雲錦用在我，剪裁妙处非刀尺。世間才杰固不乏，秋毫未合天地隔。……（《九月一日夜讀詩稿有感走笔作歌》）

在这里，我們明确地看出陆詩发展的两个阶段。一个是向前人作品中討生活。所謂“脫胎”、“夺骨”，“以故为新”，黄庭坚所教人与自己所走的是这样的道路，江西詩派作家也大都走着这条道路，陆游向曾几学的創作方法也不出这个範疇。一个是突破前人的圈子，以生活为創作源泉，主动地运用材料，从生活的实践获致艺术的充实，是陆游入蜀後跨入的新的創作境界。

从作品本身来看，我們也相信陆游这些話的真实与正确。蜀地山川雄丽，人物富庶，凭弔古迹，怀慕昔賢，都足以激发詩人的爱祖国爱人民的崇高感情；西北前綫的沸騰的軍旅生活更开扩作者的胸襟，充实他的心灵。这使得他当时的詩篇获得丰富的内容与强

烈的感人魅力。这些诗篇奔放宏丽，洋溢着蓬蓬勃勃的生气。即在抒写感慨愤懑中，也于字里行间流露出作者的希望与理想。也正是这个良好的发展使诗人逐步跳出江西诗派的樊篱，为后来的创作开辟了新的途径。

#### 四

“綠蔬丹果荐瓢尊，身寄城南禹会村；連坐頻年到风月，固应无客叩吾門。”这是陆游1189年，被斥归家後做的诗。无客叩門，寂寞可想。因为他此时已为当时统治集团所深恶痛绝，别人怕“連坐”，也就与他断绝来往。从此时起到1210年去世时止，中间除去一度到临安修孝宗、光宗实录外，这一二十年，他一直在故乡山阴过着田园退隐生活。

陆家本不富有。他“仕宦徧四方”，却是“每出归愈貧”。晚年，田地少，家口多，主要靠“祠祿”維持，而祠祿也有时中断。但他认为“貧坚志士节”（《杂兴十首》），因而处之泰然。“忍貧”不仅是他的生活态度，甚且可以說是种政治态度。他写道：

阿堵元知不受呼，忍貧閉戶亦良图。曲身得火才微直，槁面持杯只暫朱；食案闌干堆苜蓿，褐衣顛倒著天吳。誰知未減粗豪在，落笔犹能賦两都。（《岁暮貧甚戏書》）

与此相类似的，还有《貧甚戏作絕句》諸诗。“戏”字在这里不应该简单地理解为性格幽默，它所体现的是种具有政治意义的乐观精神。诗人正以傲岸的态度与坦然的心情来对抗政敌的压迫。

坚持抗战是陆游在政治上受排挤的重要原因，然而这些打击并未动摇他的恢复北方的信念。在《書怀》中，他唱出他的渴望：

老死已无日，功名犹自期；清笳太行路，何日出王师？

甚至于在八十四岁时，他还梦到北征。梦里的战地形势是“敷水西

通渭，潼关北控河”；梦里的軍中音乐是“凄凉鳴赵瑟，慷慨和燕歌”，而且肯定梦境必能实现，“此事終当在”。正因为他救国情切，所以連外戚韓侂胄为巩固自己的权位而进行的儿戏战争（北伐）也令他兴奋，幻想可由此得到胜利。他与韓接近引起当时和後代的訾議，但我們对此还不妨原心略迹。

陆游被斥家居，就“扶衰业耕桑”（《晚秋农家》）。他种桑、种药、种菜、种麦、种胡麻、灌园、飯牛；他常参加农田劳动。因而他了解农民，喜爱农民，也喜爱劳动。那种对劳动人民的关怀在陆游詩中永远閃耀着光輝：

舍南种胡麻，三日幸不雨。晨起亲按行，已見青覆土。穷人如意少，喜色漏眉宇。儿童勿惰偷，造物不負汝。（《村舍杂書》）

风怒欲拔木，雨暴欲掀屋。……辛勤艺宿麦，所望明年熟；一飽正自艰，五穷故相逐。南邻更可念，布被冬未贖；明朝甑復空，母子相持哭。（《十月二十八日夜风雨大作》）

晚年退隐也是詩人的丰收季节，但結合着生活的剧变，这阶段的詩与前阶段却有显著的差异。这差异詩人自己也曾指出过：

入蜀还吳迹已陈，兰亭道上又逢春；諸君試取吾詩看，何异前身与後身。（《忆昨》）

这个变化应从两方面認識，即詩的内容与表現的方法。就内容說，这个时期詩題多是田园方面的，“年来詩料別，滿眼是桑麻”（《倚杖》）；就表現方法說，这个时期他比較偏重于平实，这也是由于詩的内容来决定的。因此，詩的风格也由宏丽奔放趋于閑適淡泊。但所謂平淡不同于槁枯，所謂“忘工拙”也不是真拙。真醇自然的境界，正是他的特点。

在这个寿高、多产的詩人身上，生活道路与創作道路的契合，

在各个阶段都是很分明的。了解诗与了解人互相推动着，他是十二世纪的历史见证人，他忠诚感人地唱出时代的声音。他的作品受到古今读者的爱好，诗人的人格也受到古今人们的尊敬。

# 談陆放翁和他的詞

刘 遺 賢

陆游素以爱国詩人著稱，其成就主要在詩。但因此却少注意了他的詞，所以我想在这里談談他的詞。

陆游的詞，全集載二卷，共一百三十首。汲古閣刻《放翁詞》一卷，載詞一百三十一首。《全宋詞》再从筆記、詞选以及陆游本人詩集中收集增补而成一百四十三首。今再据汪珂玉《珊瑚网法書》所載“陆放翁草書大圣乐詞”<sup>①</sup>增《大圣乐》一首。共得詞一百四十四首。

陆游在六十五岁时給自己的詞集作序說：“予少时汨于世俗，頗有所为。晚而悔之，然漁歌菱唱，犹不能止。今絕笔已数年，念旧作終不可揜，因書其首以識吾过。”<sup>②</sup>我們如果单凭他这几句話就来断定他的創作，那就未免太老实。我們知道，在宋代“正心誠意”那一套理学非常昌盛的情况下，士大夫当中表面上形成对言情之詞有一种不屑于道的歪风，在这种歪风的影响之下，陆游給自己的詞，首先来了这样几句申明。而他实际的創作，却并非完全如此。詩与詞虽然文体有别，风格各异，但作为作家与創作的关系來說，本沒有多少区别，陆游对詩的看法是“悲憤积于中而无言，始发为詩”。<sup>③</sup>而他自己作詩，更直截了当的說：“此詩倘不作，丹心尙誰明。”<sup>④</sup>說明他作詩是为了表明自己爱国之心，发抒爱国热情的。因此，他对詞的看法，不可能迥然两样。較能真正代表他对詞的看法的，倒是他在为別人的乐府作序时所說的几句话：“独于悲憤离合，郊亭水驛，鞍馬舟楫間，时出乐府辞。”<sup>⑤</sup>

当然，評价一个作家的作品，更主要的我們还是要看他的实际

創作。陆游的創作，可以說正是他這種認識的實踐。

陆游所处的时代，是一个民族矛盾极其尖銳，封建統治十分黑暗的时代。当时北方半壁河山为金人所統治。北方人民受着金統治者野蛮的焚掠和残酷的屠杀，南宋朝廷也經常遭到金人的袭击，时刻有覆亡的危險。在这种生死存亡的关头，广大人民和一切爱国的志士，无不义憤填膺，振臂疾呼，以保卫疆土，收復失地，报仇雪耻为己任。但是，与人民坚决抗战的另一面，則是南宋王朝为了一己之私，为了自己小集团的利益，苟安偷生，偏安江左。对外面的敌人，不惜奴顏婢膝，屈辱求和；对內部的爱国志士，則极尽其压抑排斥、摧残打击之能事。这就是十二世紀人民所生活的时代，也正是我們的詞人陆游所生活的时代。

陆游一生抱着抗敌救国，为民立功的坚强意志，所謂“平生鐵石心，忘家思报国”<sup>⑥</sup>，一直到臨終时还念念不忘国家的恢復。但是，他一生真正实际参加抗战的机会并不多，实在說只有南郑參軍那一次。他在南郑参加了实际的戰鬥生活，这使得他对現實認識得更加深刻，使得他真正的获得了“詩家三昧”<sup>⑦</sup>，从而使他的創作走上了正确的道路。这是他詩歌創作的轉折点，同时，也是他詞的創作的轉折点。他的能够反映时代的一些詞作，大都是在此以後写成的。

在这以前，还在陆游三十八岁的时候，正是赵昀（孝宗）即位，因宰相史浩、黄祖舜的推荐，赵昀召見了他，賜他进士出身，并讓他担任樞密院編修官的原职和太上皇帝圣政所檢討官的职务。当然史、黄推荐陆游，并非是因为陆游有志抗战，而不过是因陆游“善辞章、諳典故”<sup>⑧</sup>，便于供統治階級装点門面而已。当时正是完顏亮入侵新敗，北方起义蠭起，南方乘机收復失地，举国上下，人心振奋的时候，陆游沒有放过这个时机，利用这个較能接近皇帝的职

务；积极提出了許多有利北伐的建議。当时在主战派占着上风的情况下，南宋朝廷也的确作了一些准备工作，如隆兴元年二月，“以布衣李信甫为兵部員外郎，齎蜡書問道往中原招豪者之具有州郡者”<sup>⑨</sup>，与敌後一些爱国豪杰取得聯繫，作为內应；张浚“以檄諭契丹”<sup>⑩</sup>，与契丹訂立同盟，約为应援等。陆游当时是实际参加了这些工作的，今天我們在他集中看見的《代二府与夏国主書》、《蜡弹省劄》<sup>⑪</sup>，都是属于这类的工作。

当然，他这样积极的从事抗战工作，与皇帝为首的主和派的意志是抵触的，随着张浚北伐的失敗，不久陆游也就被貶为地方官。接着更以“交結臺諫，鼓唱是非，力說张浚用兵”<sup>⑫</sup>为罪名，免职还乡。于是他只得在家乡鏡湖旁边的三山之上築間小廬，去度那苦悶寂寥的閑散生活。後來，他作了一首《訴衷情》，可以反映他这阶段的生活和思想：

青衫初入九重城，結友尽豪英。蜡封夜半传檄，馳騎諭幽并。时易失，志难成，鬢絲生。平章风月，弹压江山，別是功名。

上闕写他当时是那樣的少年英俊，不分昼夜的积极从事抗战工作，下闕写他結果却是去过着陪伴风月江山的閑散生活，这是多么使人失意伤心！

直到他四十五岁的时候，才被任通判夔州。在夔任期将滿，乃应四川宣撫使王炎召，以左承議郎权四川宣撫使司幹办公事兼检注官。当时四川利州路（包括今陝南一带地方）是国防的最前綫，宣撫使的总部正設在南郑。这时，他高兴极了，他以兴奋昂揚的情緒走上新的征程。

当时四川民富財足，士气勇猛，崔淵的奏議說四川之民“英气奋发，刚健勇敢”。当时一些有識見的將領都主张东从山东，西自秦隴，两路出兵，直取中原。这时为四川宣撫使的王炎，又是一位

奋发有为的将帅，他曾建議整頓乡軍，开賞征战有功的忠勇义士；同时，他更把宣撫使的总部，从四川的昭化进駐南郑，以便更直接的领导抗击金人<sup>⑬</sup>。陆游在这年三月即达南郑，自然与王炎志同道合，所謂“宾主相期意气中”<sup>⑭</sup>了。这以後他就积极为王炎筹划进取之策，如認為“經略中原必自长安始，取长安必自隴右始。当积粟練兵，有衅則攻，无則守”<sup>⑮</sup>。而这时前綫的激烈戰鬥生活，特別使他鬥志昂揚，精神焕发。他时常在軍幕中接待淪陷区冒着生命危险而向宋軍递送情报的爱国义士，从那里深知淪陷区人民所受的痛苦和反抗金人的潜力；他經常和士兵在一起，枕戈待旦，警戒着边防，所謂“鉄衣臥枕戈，睡覺身滿霜”<sup>⑯</sup>，“夜栖高冢占星象，昼上巢車望虏尘”<sup>⑰</sup>；平时，他經常和士兵一起在南郑、沔县一带习武打猎，曾亲手杀死过一只猛虎，所謂“赤手曳虎毛毵毵”<sup>⑱</sup>。人民的苦难和高昂的抗敌气概，激起詩人反击侵略和收復失地的坚强信念。南郑城上有个高兴亭，在高兴亭上可以直接望到长安的南山。他經常登上此亭，等待前綫传来的平安火。这年七月十六日一个晚上，他在这个亭上远望长安南山的时候，不禁思緒千万，感情迸发，写出《秋波媚》一首：

秋到边城角声哀，烽火照高台。悲歌击筑，凭高酹酒，此兴悠哉！

多情誰似南山月，特地暮雲开。灞桥烟柳，曲江池館，应待人来。

这里，詩人对前途是多么乐观，对胜利的信念是多么坚强！像这样慷慨激昂，爽朗乐观的作品，可以說，在两宋词中，是不可多得的。

可是，沒有多久，就在这年九月，王炎即被召回临安，随即遭到罢免。王炎幕府的人員，也只好散去。“縱自倚，英气凌雲。奈回尽鵬程，鍛残鸞翮”（《望梅》），这就是統治阶级有意打击下的爱国志士的形象。

这年十一月，陆游被改除成都安撫司參議官，他不得不带着眷

属，前往成都。一位全心全意、貫注全力于抗战的英雄，結果却被撤消下来，冷落後方，其痛苦的心情，表現在他刚到成都後写的一首《汉宫春》中：

羽箭雕弓，忆呼鷹古垒，截虎平川。吹笳暮归野帐，雪压青毡。淋漓醉墨看龙蛇，飞落蛮牋。人誤許，詩情將略，一时才气超然。何事又作南来？看重阳药市，元夕灯山。花时万人乐处，欹帽垂鞭。聞歌感旧，尚时时流涕尊前。君記取，封侯事在，功名不信由天。

上闕写他在南郑时的戰鬥生活，白天出外打猎，气振山河；晚归野帐草詩，龙飞凤舞。文才武略，是那样得到人們的贊許。下闕写到成都以後，錦城虽是那么繁华，但在民族遭受如此灾难深重的日子里，一位民族志士，岂甘願緬怀于这种风花雪月的生活，所以不免聞歌感旧，流涕滿顏。最後，在万分激忿的情况下，无可奈何，只得归命于天。

在这以後，陆游或被安排于“符檄积几案，寢飯于其間”<sup>⑲</sup>的地方事务工作，或被利用去作“断簡围坐晨至夕”<sup>⑳</sup>的文書編纂工作，而更多的則是閑居家乡，以至于終老山林，再沒有踏上前綫，杀敌立功，以报效祖国的机会。

但是，南郑从戎的生活，却給他留下永远不可磨灭的記憶。他後來怀念到这段有意义的生活，一想到大敌未灭，壮志未酬，就不禁义憤滿怀，悲咤万状，写下了許多著名的爱国詞篇，如：

当年万里覓封侯，匹马戍梁州。关河梦断何处？尘暗旧貂裘。胡未灭，鬢先秋，泪空流。此生誰料，心在天山，身老滄洲。

——《訴衷情》

他如《夜游宮》（“雪晓清笳乱起”）、《謝池春》（“壮岁从戎，曾是气吞残虏”）、《桃园忆故人》（“中原当日山川震”）、《蝶恋花》（“桐叶晨飘蛩夜語”）等，在这些詞中，詩人不管是白日的怀念或夜里的梦想，

总是以在南郑军队中的生活为最愉快，以站在国防最前线为最称心的事情。更可貴的是尽管詩人在如此难堪的遭遇下，仍然是一心报国，毫无私念，仍然是“心不死”、“心在天山”。<sup>②</sup>这种对祖国无限忠诚的精神，是多么可珍可貴。梁启超《讀放翁集》詩云：“集中什九从軍乐，亙古男儿一放翁。”并自注：“中国詩家无不言从軍苦者，惟放翁則慕为国殤，至老不衰。”<sup>③</sup>梁在这一点上并未看錯。这虽然是指他的詩，但我們也可以用来說明他的詞。陆游不怕牺牲，积极地参加保卫人民生活的安宁，保卫祖国的正义的战争。并以参加这种戰鬥为自己的最大乐事，这正表明了他高度的爱国主义精神和英雄气概。这些詞篇，可以毫无愧色的当得上我国古代第一流的爱国主义作品。

詩人在极其憤慨之餘，自然而然就会把矛头指向統治階級了：

小閣倚秋空，下临江渚。漠漠孤雲未成雨，数声新雁，回首杜陵何处。壮心空万里，人誰許？黃閣紫樞，築坛开府，莫怕功名沒人做。如今熟計，只有故乡归路。石帆山脚下，菱三亩。

——《感皇恩》

北伐失敗以後，赵脊早已縮着脖子，滿足于苟安了。由于害怕战争，便将主战派排斥殆尽，而主和派和那些投机分子却尊居显位。国家民族的利益沒人顧，官可不少人当。“黃閣紫樞，築坛开府，莫怕功名沒人做”，正是对那些尊居高閣的文武大員們极其鄙夷而深恶痛絕之語。

由于陆游东归以後的絕大部分時間是住在自己的家乡，过着“不把魚竿即荷鋤”一类閑散生活。因此，他的有些作品，又另有一种风味。如：

雲千重，水千重，身在千重雲水中，月明收釣筒。    头未童，耳未聾，

得酒犹能双脸紅，一尊誰与同？（其一）

桥如虹，水如空，一叶飘然烟雨中，天叫称放翁。 側船篷，使江风，  
蟹舍参差漁市东，到时聞暮鐘。（其二）

——《长相思》

这类詞，也就是詩人自己所說的“漁歌菱唱”。由于詩人一生在为着国家民族的正义事业而鬥爭的过程中，遭受着来自統治阶级各方面的毀謗和打击，他忿恨統治阶级的腐朽无能，看透了官場中的卑污和险恶，深深感到“身属官身不自由”<sup>②</sup>，因此，从另一方面說，詩人以能摆脱这样一个骯髒的环境，回到自己的故乡，倒是覺得比官場自由、愉快得多。但在这些詞里，却并没有悲觀頹废的情緒，不管是他陶醉于景物，或放浪于山川，我們都可以感到他对生活的热爱。詩人并没有忘記祖国，他并不是如某些山水詩人那样就安閑的在山林中当起隱士来。他之所以如此，还有他不可明言的苦衷，他說“貪嘯傲，任衰残，不妨随处一开顏。元知造物心腸別，老却英雄似等閑”（《鷓鴣天》）。这是出于当权者的排挤和打击，是出于无奈。为国为民的思想，一心想赶走侵略者，恢復祖国統一的思想，这是对詩人起主导作用的思想。直到临死的时候，詩人所念念不忘的仍然是“王师北定中原日”<sup>③</sup>。

总的說来，陆游在他的詞篇中，充分反映了他报仇雪耻，为国立功，恢復祖国統一的正义要求和願望。对敌人是无比的憤怒和憎恨，对祖国則无比的热爱和忠誠，对前途又是那样的自信和乐观。同时，也反映了他在統治阶级的压抑和打击之下那种忿恨不平，抑鬱悲憤的痛苦心情。而所有这些思想、感情、要求和願望，也正是当时广大中国人民反抗侵略，保卫祖国，而又被南宋統治阶级打击、摧残的思想、感情和願望的表现。因此，尽管他的詞在数量

上不算多，比起他的詩，只不过百分之一，但它們同样反映了当时人民的思想感情，起着进步作用。自然，陆游也有一部分描写妓女的詞，对妓女的姿容舞态抱着賞玩輕佻的态度，这虽然是当时上层社会的习尚，但也正是他階級的局限，我們不能不注意到。可是，从他整个詞的总傾向說，成就仍然是主要的。

陆游詞的成就，不但在于它具有深厚的爱国主义思想，而且还在于它通过完善的艺术形式来达成它的艺术使命。关于他的艺术造就方面，我們主要談下面三点：

(一)由于他熾热的感情，丰富的幻想，构成他詞中带有浓厚的浪漫主义色彩。像《秋波媚》一詞，由于詩人看見南山的月亮，于是不禁想到月下的长安，思想飞馳到“灞桥烟柳，曲江池館”去了。这不仅表現了詩人想像的丰富，而且表現了詩人收復失地的坚定信念和乐观主义精神。由于詩人的理想未能实现，他就往往借助非現實的形象，通过想像，騎神鯨，駕鸞鳳，奔馳周天，去寻求安慰，寻找知音。如：

对翠凤披雲，青鸞遡月，宮闕蕭森。 琅函一封奏罢，自鈞天帝所有知音。

——《木兰花慢》

《隔浦蓮近拍》一首，想像更是惊人。詩人醉里騎着神鯨在雲中飞奔，从天上看見地下秋光万頃的太湖，看到“烟霏散”後水面的月光。这时，湘妃起来欢迎他，在“塞鴻清影”这样美丽的景致下，为他临风起舞。同时，更乘此夜漏人靜的时候，与他吹簫同过緱岭。

虽然，作者的这些想像是那样奔放不羈，所借助的形象又是那样的古怪离奇，但这一切都是体现了他对醜恶現實的无比憎恨，和他对于美好生活的强烈追求。

(二)多样化的风格。人們习惯把陆游詞目为“豪放”一派,其实这并不能表明他全部作品的风格。自然,如:“胡未灭,鬢先秋,泪空流。此身誰料,心在天山,身老滄洲。”(《訴衷情》)像这类沉鬱悲憤的詞,与辛弃疾、陈亮諸人的詞风,自是一流。但如:

鴛机新寄断錦,叹往事,不堪重省。梦破南楼,綠雲堆一枕。(《清商怨》)

无意苦爭春,一任群芳妒。零落成泥碾作尘,只有香如故。(《卜算子》)

这类詞在表达他的思想感情上,則又是非常含蓄委婉的。另如“兰膏香染雲发膩,釵墜滑无声”(《烏夜啼》),則又非常纖妍穠丽。至如他的“一箇飄零身世,一分冷淡心腸”(《朝中措》),被人認為是“適逸”的杰作<sup>②4</sup>。“只有梦魂能再遇,堪嗟梦不由人做”(《蝶恋花》),被人評为是“陡健圓轉之榜样”<sup>②5</sup>,可見他的詞实在是兼有各方面的风格的。自然,造成他这样多种詞风的原因,在于他一生不同的生活遭遇和丰富而多方面的生活。而在这多样化的风格之中,“豪放”仍是他的本色。

(三)語言的形象、生动,自然、通俗。首先,他善于应用形象的比喻,如立春日在夔州写的《木兰花》:“身如西瀟渡头雲,愁抵瞿唐关上草。”利用眼前实景,把自己飘浮的身世及深远的哀愁,具体形象地表現了出来。在果州写的《临江仙》:“鳩雨催成新綠,燕泥收尽残紅,春光还与美人同。”把暮春风景写得非常明丽。其次是語言的朴素、自然,如“斜阳寂历柴門閉,一点炊烟时起。雞犬往来林外,俱有萧然意”(《桃园忆故人》),“江天淡碧雲如扫,苹花零落蓼絲老。細細晚波平,月从波面生”(《菩薩蛮》),在状写自然景物上,那是很朴实清新的。再次是語言的通俗。我們看以上所举到的《秋波媚》、《訴衷情》等詞,就很少或者几乎沒有用典。我們更举他

的《漁家傲》一首：

東望山陰何處是？往來一萬三千里。写得家書空滿紙，流清淚，書風已是明年事。寄語紅橋橋下水，扁舟何日尋兄弟？行遍天涯真老矣，愁無寐，鬢絲幾縷茶烟里。

全篇是真情實寫，純用白描，語言可以說明白如話。

陸游的詞，在詞學發展史上，也有它一定的貢獻和作用。我們知道，詞本是民間的產物，今天我們所見的敦煌曲，對唐代人民的生計，就作了廣泛而生動的反映。但詞到晚唐五代，流入宮廷貴族文人的手裏，於是變成了他們專用的娛樂品，成為他們在花前月下，“用助嬌嬈之態”<sup>②</sup>的東西了。到北宋范仲淹、蘇軾等，才又把詞從“依紅偎翠”的狹窄圈子裏解放出來，用以描寫社會生活中的一些題材。但不久，又被“大晟樂府”裏以周邦彥為首的格律派詞人，推上形式主義的道路去了。“靖康之恥”方喚起一些有民族意識的文人的覺醒。當時，如張元幹、趙鼎、李綱、岳飛、胡銓、張孝祥等等，把詞這種文學形式，運用來作為對敵鬥爭的武器。他們懷着滿腔的憤慨和悲痛，喊出“欲挽天河，一洗中原膏血”<sup>③</sup>那樣雄壯豪邁的呼聲，成為時代戰鬥的號角。陸游可說是這群愛國詞家中有獨特成就的作家之一。由於他曾實際參加過戰鬥，因而他的作品顯得真切動人。讀了他的作品，我們就能為一個抗敵勇士的英雄精神所鼓舞，這是他以及他們這群愛國作家的卓越貢獻。

## 注

① 見《適園叢書》一一四冊。《大聖樂》亦即《沁園春》。

② 《渭南文集》卷十四《長短句序》。（凡見本集者，下略）

③ 《澹然居士詩序》。

④ 《春夜讀書感懷》。

- ⑤《徐大用乐府序》。
- ⑥《太息》。
- ⑦《九月一日夜讀詩稿有感走笔作歌》。
- ⑧《宋史》本传。
- ⑨《宋史》孝宗本紀。
- ⑩《宋史》张浚传。
- ⑪前篇自注癸未正月，後篇自注癸未二月，即赵昚即位第二年，陆游三十九岁任枢密院編修官和圣政所檢討官时作。
- ⑫《宋史》本传。
- ⑬王炎《宋史》无传，以上散見《宋史·孝宗本紀》、《宋会要輯稿》、《建炎以来繫年要录》等書。
- ⑭《南郑旧游》。
- ⑮《宋史》本传。
- ⑯《鵝湖夜坐書怀》。
- ⑰《忆昔》。
- ⑱《聞虜乱有感》。
- ⑲《秋兴》。
- ⑳《書怀示子遹》。
- ㉑《飲冰室文集》之四十五。
- ㉒《湖山杂賦》。
- ㉓《示儿》。
- ㉔清刘体仁《七頌堂詞繹》。
- ㉕清沈雄《古今詞話》。
- ㉖欧阳炯《花間集》序。
- ㉗张元幹《石州慢》。

# 《陈州粃米》簡論

熊 一 宇

## 一

《陈州粃米》写的故事是因陈州大旱，范仲淹奉皇帝之命与众公卿商議，派遣两員清官往陈州开仓粃米，以賑济人民。刘衙內喜机会来到，力荐自己的儿子和女婿，于是他們仗着权势得到了这个再好沒有的貪污剝削的机会。对于人民的苦难，他們当然是置之脑後的。他們在貪污舞弊的时候，一不如意便肆无忌惮地打死了张愜古。小愜古遵照父亲的嘱咐告到京師，恰好包拯得到了陈州的勘察委令。剧中也就着重描写了包公的鬥爭性格以及怎样到陈州勘断这件貪污枉法的公案：最後是害民者坐罪，老百姓得救。

我們从剧的内容中可以看到这是一个以历史題材为外壳、而真实地反映了当时的社会现实的剧作。大家知道，在元統治者統治中国後，农村經濟遭到了很大的破坏，大量的农田被貴族、官吏、寺院或大地主所侵占。苛重的賦稅和高利貸更使得民不聊生。在这种情况下，人民必然遭受饑荒，特別是农民也必然掙扎于死亡綫上。这是一方面。另一方面，貪官污吏的橫行是元代政治的特徵之一。剧中描写的陈州大旱，六料不收，正是元代农村遭受破坏的集中表現。“黎民苦楚，几至相食”“穷民百补破衣裳”也正是当时人民悽惨生活的写照。統治者为了緩和阶级矛盾，不得不以“开仓賑济”的漂亮話欺騙人民；事实上在那种貪污成习的社会里，統治者根本就不会想到也不会去解决人民的苦难。在剧中作者通过刘衙內以及他的儿子和女婿的貪污与种种罪恶行为，充分揭露了元

代統治者最富于剝削性的心理和醜惡的騙人本質。所謂“開倉賑濟”只不過是他們用以達到更大貪污的漂亮藉口。誠如劇中韓魏公所云：“那里是濟民，必然害民去也。”

但是被壓迫者到了忍無可忍的地步，他們也要爆發出憤怒的火焰的。劇中的張愷古就是這樣的一個反抗者的形象。對於貪官污吏，他的態度是：“他假公濟私，我怎肯和他干罷了也呵。”這也表現了當時人民一般對貪官污吏的憤恨。他唱道：“休道我不敢掀騰，柔軟莫過溪澗水，到了不平地上也高聲。”也正是唱出了當時人民反抗的心聲。他是不畏權豪勢要的。這裡儘管他還沒有接觸到民族的和階級壓迫的根本問題，然而這種反抗情緒是鮮明有力的。因此，不能不說，這種情緒在客觀上乃是民族的和階級的反抗的表現。換句話說，這種反抗的情緒不能不是針對當時的統治階級而特別是元朝統治者。

《陳州果米》就整個內容來說，乃是着重描寫了一個勇敢剛毅正直能干的包待制，對於他給予了滿腔熱情的歌頌。在談到這一方面的時候，我們仍然要從元代的社會情況出發進行分析。如前面所說，元代的統治是非常殘暴的，人民的生命財產沒有保障，面對着這種黑暗的現實環境，人民是十分痛苦的。同時他們根據不同的條件，也採取了各種各樣的反抗形式。例如從自己的文學藝術創作中，通過藝術想像來歌頌理想的正面典型人物，以鼓舞人民的鬥爭意志及鞭撻黑暗反動勢力，也正是反抗形式之一。所以作者盡力歌頌包拯，實際上是反映了當時人民的政治理想的。他們希望有像包拯這種清廉正直不愛民財的清官出現，把那些損害黎民的官吏除掉，以澄清政治。他們幻想着一個清明的政治，在那種政治下，王法無私，天理明白，國泰民安。可見，《陳州果米》是現實主義的作品，而同時又具有着強烈的反抗性。這實在是一部難得

的佳作。

## 二

本剧在人物描写上有着一个最突出的优点，那就是善于通过人物的内心矛盾，着重刻划人物的性格，在人物性格的全部复杂性中表现人物的全貌。我们知道，有些剧本往往不能做到这一点。它们只是片面地强调了人物性格的一个方面，因而必然有损于人物形象的丰满，削弱人物形象的生动性和感人力量。特别是在一些公案剧中容易纠缠于表面的冲突和过多地烦琐地描写破案的过程，以致反而淹没了人物的性格。

本剧不仅在塑造主要人物上有此特色，就是在描写其他一些次要人物上也运用了这种手法。采用这种手法，既容易突现人物的性格，又可以经济笔墨。比如在写到像范学士、韩魏公、吕夷简这样的官员时，他们的性格是正直的，愿意为国家作些事情，多少有顾怜人民的感情，可是他们也有其软弱的一面，在决策问题的时候不能坚持自己正确的意见，同权豪势要正面对抗，而不得不忍让。这种性格的矛盾性在楔子里有很明确的表现。范学士原主张“差遣两员清廉的官至陈州开仓巢米”，韩、吕二人也完全同意。刘衙内就推荐他的儿子和女婿，而且把他们招来看了，范学士也觉得他们并不能担当这个任务，他说：“老夫看了这两个模样动静，敢不中去么？”然而在刘衙内坚意保举的情况下，范学士竟不得不同意而放弃了自己的看法。他不敢坚决拒绝刘衙内，正是软弱表现之所在。很明显，就是在他答应之后，心里仍是有矛盾的，如他所唱：“你将着孩儿保奏，不知他也可分得帝王忧。”他怀疑他们不是清廉的，可是又不敢违拗刘衙内。韩魏公、吕夷简同样是如此。他们明明知道：“这两个到的陈州，那里是济民，必然害民去也。”可是当刘

衙內堅執保舉，他們也就不敢堅持，只是推開責任就算了：“此事只憑天章學士主張。”這樣一個完整的人物形象就顯現在觀眾面前了。

當然最能說明本劇人物描寫的特點的，乃是本劇的中心人物包待制這個典型的塑造。包拯這個人物歷來就是人民理想的化身，因此在他身上必然體現人民所期望的品格，這就是包公性格的基礎。在當時要制裁貪官污吏，不可能是一般的平民。包公作為一個清官出現是有其社會思想基礎和歷史根據的。他不畏權豪勢要、清廉正直、主持正義，站在人民方面為民除害，然而他的全部內心世界卻又是複雜而矛盾的。

作者沒有簡單化地處理這一人物。作者抓住了這一人物所處的地位和環境，在他的性格的全部複雜性中來突現他的性格特徵，表現出這一個完整的形象。很明顯，包拯是出身於士大夫階級，並有數十年的仕宦經驗，對於人世的艱辛、世態炎涼有充分的認識。這些都不能不在他的性格上反映出來，而且使他的思想產生消極的因素，在對待某些問題上產生顧慮、猶疑和矛盾。作者正確地把握了這一人物性格的複雜性，深刻地揭示了他內心的苦悶。如：

〔滾繡毬〕：……我和那權豪每結下山海也似冤讐……到今日一筆都勾。從今後不干己事休開口，我則索會盡人間只點頭，倒大來優游。

從這裡我們可以看到他雖是那樣清正、凜然不可侵犯、仇視權豪們，可是他畢竟是一個封建社會的官僚，憑着他的政治和社會經驗，不能不考慮到自己的安全。正因如此，他才在最初不願干預張愬古的事件。劇中小愬古向他訴完冤後，是這樣接着寫的：

正末云：“你且一壁有者！”小愬古扯正末科云：“爷爷不与孩儿作主，誰做主咱？”正末云：“我知道了也。”

他的態度是多麼的冷淡，直到他從議事廳中出來，小愬古又向他跪

叫，他才說：“我险些儿忘了这一件事。”

作者在这里这样处理包公这个人物是入情入理的，并不会損害包公这样一个作为人民歌頌的英雄形象，相反的却使得这个形象更加丰满，能被人理解，更使人感到亲切，可以接触。因为正是在这种矛盾的心情当中，包拯这个形象的积极方面终于战胜了他的消极因素，而毅然地挺身而出，这就更加突出了他的高貴品質。

在矛盾的心情中，向来的正义感和爱民的思想被激起之後，这时他的情緒又高揚起来了。如他所唱：“我从来不劣方头，恰便似火上烧油，我偏和那有势力的官人每卯酉。”（《脫布衫》）

包公这种思想的转变是完全可以理解的。正因为梗直、爱民、富有正义感是他的性格的主要特徵，才能产生內心的矛盾，而且在內心的鬥爭过程中以及表現出来的态度变化中起着主要的作用。

作者在塑造这个人物时是从多方面着笔的。

首先作者善于利用杂剧的特点，無論在宾白中或是在曲詞中都十分扣紧了包公自己的身分和性格。尽管这是主要的方面，但有时是不很充分的，特别是像包公这样一个丰满的性格，必須借助側面描写的手法来加以适当的补充，即利用其他出場人物的話或是介紹，或是补充，使人物性格更加鮮明。比如第一折张懣古所唱的：

〔賺煞尾〕：……正末叹云：若要与我陈州百姓除了这害呵！唱：則除是包龙图那个鉄面没人情。

又如第二折，呂夷簡云：“待制为官，尽忠报国，激浊揚清，如今朝里朝外权豪势要之家，聞待制大名，誰不惊惧，誠哉所謂古之直臣也。”

又如第三折，张千云：“你不知道这个大人清廉正直，不爱民財。”

像以上这样的描写在剧中是很多的。这样就更加加强了这个人物形象的真实感,使他具有巨大的说服力。从人民对他的无限希望,同事对他的称赞,衙役对他的介绍,就鲜明地揭示了这个人物形象的基本面貌。

同样,作者还借用了反面描写来衬托包拯的性格,以加强形象的说服力。如第二折,当包待制答应去陈州勘断之后,“刘衙内做惊科背云:哎哟,若是这老子去呵,那两个小的怎了也?”又如第三折:“小衙内云:听知圣人差包待制来了,兄弟,这老儿不好惹,动不动先斩后闻,这一来,则怕我们露出马脚来了。”

像这些地方也都起着揭示人物性格的作用。

从整个剧中,我们可以看到人民对于包拯是热情歌颂的。如第三折,张千云:“如今百姓每听的包待制大人到陈州赈米去,那个不顶礼,都说:‘俺有做主的来了。’”而那些“乾清俸的官人每”则是怨恨。这两种不同的态度,就很确实地表达了包拯这个人物的基本品质。

剧中更突出的表现了包拯同情人民的思想感情。比如他唱道:

[耍孩儿]:……你虽是一人为害,我与那陈州百姓每分忧。

第三折:[隔尾]:……直将那仓库里皇粮痛作践,他便也不怜我,须为百姓每可怜。[哭皇天]:……只今个贼仓官享富贵,全不管穷百姓受熬煎。

第四折:[殿前欢]:……想他父子每倚势挟权大,到今日也运蹇时衰。……也非是他人谋不善,总见的个天理明白。

以上只是举几个例,已足以看出这点,并且还可以看出他的企图澄清政治的伟大抱负。他对贪官污吏的憎恨及打击,实际上表现出他对清明政治的理想和力求实现的愿望。如他在第二折中所

唱：“只說那权豪每是俺敌头。他便似打家的强賊，俺便似看家的恶狗。”可見他为了實現自己的政治理想，所以才坚定不移誓与权豪势要不两立。这个人物具有頑强的鬥爭性，这种鬥爭性貫串着他的整个活动。

当然，他要實現自己的理想，并取得对权豪势要的鬥爭的胜利，确实是不容易的。正如他在第四折所說：“老夫包拯，因为陈州一郡濫官污吏損害黎民，奉圣人的命，着老夫考察官吏，安撫黎民，非輕易也呵。”可是凭着他数十年的断案的經驗和他特有的机智果决，終于取得了这场鬥爭的胜利。

比如他非常清楚刘衙內不是一个好傢伙，当听到范学士要讓刘衙內来陈州时，他却巧妙地利用了刘衙內的伪善的心理，非常机智地排斥了刘衙內，而挺身担当起勘察官吏的重任。他在将近陈州时不惜讓人“相凌賤”，进行暗訪，深入民間考察，这种严明审慎的精神是非常可貴的，也充分的表現出他为民除害的决心。

当他从王粉蓮那里了解了仓官的情况後，便立即果决地开庭审判，等把案情判清以後，又敏捷而机智地即刻将犯官刘得中、楊金吾正法。因为凭着他的經驗，很可能犯官的父亲刘衙內靠着他的权势，乞得赦書来，如果稍为延緩执行，那么就不能为民申冤报仇了。事实果然不出他所料，刘衙內拿来的“則赦活的，不赦死的”的赦書已經无济于事了。相反的倒赦了小徽古。从这里正表現出包拯的眼光敏銳、机智权变。他眼看着民冤已申，小徽古得放，以及刘衙內的狼狽醜态，他不禁从心里高声唱道：

[殿前欢]：猛听的叫赦書来，不由的我不临风回首笑哈哈。”

在这里表現出他对鬥爭胜利的喜悦，热爱人民的感情以及蔑視和嘲笑以刘衙內为代表的权势。这种場面真是大快人心，我們看了不禁也要跟着包拯哈哈大笑起来。

此外，本剧作者刻画包拯的性格还有另外一个不可忽视的方面，那就是诙谐风趣的一面。尽管作者在描写包拯和张千在路上的谈话戏笑，以及在陈州替王粉莲牵驴的场面，不免有些过分，这或许是为了迎合当时市民的趣味而设，但就总的方面来看，这种描写却是必要的。这种描写的意义就在于使得包拯这个人物形象平易化生动化，使人简直可以触摸得到，加强了人物的现实具体感，使人物形象丰满起来。由此更可体会到作者是怎样在人物性格的全部复杂性中加以细致的描写的。

但包拯的这种风趣又丝毫无损于他本来的严肃性。比如在第二折中，当他接受了勘断官吏的任务以后，刘衙内惊惧，向他讨情说：“那两个仓官可是我家里小的，看我分上看觑咱。”包拯听了后悠然做看剑科说道：“我知道，我这上头看觑他。”这不很显然表现出他的诙谐风趣吗？在这里，这种诙谐风趣乃是一种公然与权势作斗争的嘲笑态度。

就拿包拯在路上与张千的谈话来说，虽然的确有庸俗的地方，不能不认为是“白璧微瑕”，然而却也并不能完全说是低级趣味的东西。因为一个人不可能一天到晚都那么庄严，而包拯的性格中本来就包含有诙谐风趣的一面，因此很自然的就在路上趁闲暇的机会开开玩笑，这本来就是人之常情。后来当走近陈州时，他马上就要执行任务了，因而也就严肃起来。

再拿包拯替王粉莲赶驴的场面来看。就包拯这方面，也不应该看成完全是低级趣味。因为在实质上，包拯之所以替王粉莲牵驴，乃是为了达到一个政治目的，即通过王粉莲了解陈州官吏的情况。他自己也说：“普天下谁不知个包待制正授南衙开封府尹之职。今天到这陈州，倒与这妇人笼驴，也可笑哩。”可是为了暗访，他不得不暂且假装和忍耐。这就是这大段描写的根据。

从以上的分析，我們可以得出結論：包拯是一个爱护人民、清廉梗直、不畏权势、主持正义、机智权变、富有风趣、具有鬥爭性的英雄人物。人民幻想的火光把他照耀得光彩夺目。作者从多方面和性格的全部複雜性中展示了这个典型。

下面我們再简单地談一下张慊古这个人物。

作者把张慊古这个人放在“正末”的地位是有深刻意义的。这正是反映了在元代人民对于統治阶级的一种普遍的反抗情緒。而张慊古只是千百万反抗性格中的一个罢了。

在张慊古的所謂固执的性格中，包藏着对統治者的强烈反抗。他从自己苦难的切身体驗中意識到自己这种反抗是合理的、正义的。正如他所唱的：“休道我不敢掀騰，柔軟莫过溪澗水，到了不平地上也高声。”

正因如此，他才那样坚决地与仓官和两个斗子爭辯，他才那样毫无畏惧的痛罵那些貪官污吏，說他們是“吃仓廩的鼠耗，啞脓血的蒼蠅”。并且敢于面对面地严厉指責貪官小衙內楊金吾，說：“你这两个害民的賊，于民有損，为国无益。”这些話正喊出了当时人民反抗的心声。

尽管由于时代的限制，他的矛头还不可能指向当时的帝王，然而他反抗当时的貪官污吏在某种意义上說却是彻底的。因此在客觀上实是对当时統治阶级政权的一个有力的打击。

他反抗貪官污吏的彻底性表現在不惜牺牲自己的性命，决不向他們屈服。正如他在第一折中所唱：“則俺个粃米的有甚罪名，和你这粃米的也不干淨。現放着徒流笞杖，做下严刑，却不道家家門外千丈坑。……”（《元和令》）这里就表現出他鬥爭的决心，也可以看出他是那样坚信自己的鬥爭会胜利，而害民的賊子必将遭到

懲罰。

即使当他快要断气的时候，他的鬥爭性仍然不減分毫。他憤怒地唱道：“我便死在幽冥，决不忘情，待告神灵，拿到阶庭，取下招承，偿俺残生，苦恨纔平。……”可見他对权势者憤恨之深。宁死不屈的反抗性格也就跃然紙上了。这是我国劳动人民品格的集中表現。中国人民的确不仅是勤劳的，而且是富有鬥爭傳統的。本剧不就是一个很好的証明嗎？

总之，本剧在刻画人物性格上是相当成功的。

本剧的語言是通俗明快的，非常接近于民間的口語。我們只举一二例就能明白：

[混江龙]：做的个上梁不正，只待要損人利己惹人憎。他若是将咱刁蹬，休道我不敢掀騰，柔軟莫过溪澗水，到了不平地上也高声。他也故違了皇宣命，都是些吃仓廩的鼠耗，啞膿血的蒼蠅。（第一折）

[太平令]：从来个人命事关連天大，怎容他杀生灵似虎如豺。紫金錠依然还在，也将来敲他脑袋，登時間肉拆血洒，受这般罪責。呀，才平定陈州一带。（第四折）

从这几段唱詞中，我們看得很明显，語言是多么流利、明快、朴素而富于表現力！充分表現了民間口語的特色。本剧对民間口語的提炼和成功的运用，就大大增强了动人的艺术感染力。

此外，本剧的宾白部分很重，甚至每多于曲詞部分，这是非常值得注意的一个現象。宾白部分之多，对于加强戏剧艺术的表現力有着重要的意义。同时这也有力地說明着本剧来自民間艺人之手。民間艺人力求摆脱当时一般士大夫文人創作杂剧的規格，而大胆地采用了当时人民所喜聞乐見的形式。所以說对白多也是本剧的特色之一。

## 三

剧本的结构决定于所选择的题材和作品的思想意識，因此结构是服务于作品的内容的。尽管生活的长河永远长流不尽，但反映到剧本中必須突出其一个片断，表现这一个側面的生活的矛盾和鬥爭。我們知道，衝突是戏剧的生命，反映生活中的矛盾和衝突是戏剧創作的重要問題。因此剧本的结构必須服务于衝突的揭开、发展和解决的任务，人物性格的表現的任务。

从这个观点出发，本剧的结构是完整的、紧凑的，适合于内容的要求的。本剧的主要矛盾和衝突是包待制这一类清官与貪官污吏的矛盾和衝突。这个衝突的发生发展与解决，就規定着本剧的结构。

剧本一开头在楔子里，就提出剧情发展的綫索，預示了整个戏的矛盾的性質和内容。通过范仲淹的独白，已說出了这个戏所反映的現實事件的范围，即济民与害民之間的衝突。并且为後來展示主要的矛盾和衝突提供了环境和条件。

本剧的第一折很自然地揭示了广大人民与害民者貪官污吏的尖銳矛盾。因为上承楔子，小衙內与楊金吾来到了陈州，他們和斗子营私舞弊，坑害百姓，这就必然引起老百姓的不滿和憤怒。这一折的衝突就是在这个基础上展开的。正末张愷古的出現以及他与貪官的鬥爭，就是本剧主要矛盾的序幕。作者在这一折里，非常鮮明的反映了广大人民与貪官污吏的矛盾。这种矛盾已經达到不可調和的地步。看来，这一折似乎与全剧的中心关系不大，但實質上，这一折是本剧的一个不可缺少的部分。因为在这一折里所显示的衝突，乃是本剧主要衝突的基础。通过张愷古臨終时所囑咐給他儿子的話，就正式揭开了本剧的主要矛盾和衝突。而以後的

包公与貪官权势的鬥爭，正是承接了这一折的衝突。因为包公只有站在人民这一边，才可能与权势貪官发生尖銳的矛盾。这一折所显示的矛盾和衝突的解决，必須依賴于以後所展开的主要矛盾的解决。而以後的包公与貪官的这个主要矛盾又是从这一折的矛盾的基础上发生的。

在第二折里，由于上一折的末尾提出了包龙图这个人物，因此才产生了这一折戏，包公的出現也就不突然了。由于包公的出現，本剧的主要矛盾才急剧的发展下去。上一折所伏下的告状一事，在这一折起了重要的作用。由于上一折矛盾的延續，在这一折里使剧情得到了进一步的发展。从剧中的對話和唱詞中，鮮明地表現了包公这个人物的性格，他是完全站在人民这一边，憎恨貪官权势的。而同时出現的刘衙內則恰恰相反，显示了他是个无恶不作的貪官。这两种完全对立的性格，就构成了这一折戏的衝突的基础。

在这一折的後面写了包公接受了勘断官吏的任务之後憤憤地对刘衙內說：“我知道，我这上头看覷他。”以及他所唱的：“你那里休夸口，你虽是一人为害，我与那陈州百姓每分忧。”这就为下一折展开矛盾和衝突提供了綫索，并且使剧情能够更向前推进一步，使剧情逐漸走向高潮。此外，最末尾写出刘衙內向皇帝去告一紙赦書，这就使本剧的气氛紧张起来。我們不难透过这些字面，看到“为民”和“害民”这两种力量是怎样在激烈的鬥爭着！这不仅是一个伏笔，而且直接地导使剧情紧张地发展。

本剧的第三折是紧接着上一折，写包公往陈州执行任务的情况。这一折主要是写包公如何为了查清案情，切实掌握犯官的罪証而作的暗察探訪的活动。我們如果能透过表面的現象，冷靜地想一想的話，那么就可以体会到，包公在这里并不是那么輕松地在

装疯卖傻，而是非常紧张地在探索案情，考虑问题。因为他知道如果不迅速地把问题搞清楚，事情恐怕就会有变化了。另一方面，小衙内、杨金吾听到包待制来到陈州，非常恐惧，他们也在商讨着应付的办法，形势也是极端紧张的。

如果从剧的表面上看来，似乎尚未到面对面的冲突，但是只要我们深入一层看到本质的话，我们就能看到这其间的矛盾和冲突是很剧烈的。十分明显，一方面包待制为了弄清案情，以便迅速地对贪官实行制裁，另一方面小衙内、杨金吾等为了掩盖罪恶，应酬包公，也正恐惧而紧张地活动着。这两种活动在本质上的对立是极端尖锐而复杂的，构成了这一折戏的矛盾和冲突的基本内容。

并且必须看到，这一折戏演完以后，已经预示出两种对立的力量结局，说得更明确些，那就是人物的命运，已经在这一折戏里基本上决定下来了。在这一折的末尾，包拯这样唱道：“那怕你天章学士有夤缘，就待乞天恩走上金銮殿，只我个包龙图元铁面，也少不得着您名登紫禁，身丧黄泉。”（《乌夜啼》）“我将你这害民的贼鹰鹞，一个个拿到前，势剑上性命捐。”（《黄钟煞尾》）从这里我们可以充分地看出，包龙图代表的“济民”和反贪污的力量已占了上风，完全掌握了主动权，掌握了犯官的人证和物证。这里也充分表现出他胸有成竹，主意已定，取得了有利的形势。相反，在害民者方面则完全被动，他们只能到处奔走而处处碰壁。同时还可以从这两方面的力量对比，特别是包公这一方面的力量，看到刘衙内上乞赦书已是无足轻重的了。

所以我认为这一折是全剧的高潮所在。十分明显，剧情发展到这里，已不能再往上发展了，而只能急转直下，步入结局了。

第四折是全剧的结局部分。也就是说在这一折戏里，全剧的主要矛盾和冲突通过对立双方的一方的胜利和另一方的失败而得

到了解决。衝突的一个方面包拯,取得了压倒的优势,另一方面的力量,即小衙内和楊金吾已不能与他抗衡了,而不得不受到包拯的审判。但这种审判已经是全剧的主要衝突的尾声。

从以上的簡略分析,我們可以得出結論:本剧的结构是严谨的。一折一折扣得很紧,首尾呼应,全剧的结构适应了主要矛盾和衝突的发生、发展与結束。这是本剧内容和形式統一的表现。

# 袁枚的性灵說

——讀《隨園詩話》

陳 賡 平

要談到袁枚詩論中的“性灵說”，我們就必須首先了解作为社会基础的 18 世紀中的中国經濟情况。

自从晚明手工业中的資本主义萌芽遭到了清軍入关後的破坏，接着清代統治者又大力推行其所謂“重农抑末”（“末”指工商业）政策。这个政策的花样是很多的，最主要的是查禁采矿、限制紡織业机戶的織机架数（不得超过一百架），以及强徵机戶以高額稅款（每架須繳納白銀五十两）。这样，手工业的向上发展前途就給窒息住了。可是尽管清代統治者用这样大力来阻碍社会經濟的发展，但終于挡不住劳动人民对生产的努力和按照經濟規律而发展起来的生产力。到 18 世紀中叶後，中国整个的社会經濟早已使曾經萎縮了的資本主义萌芽重新生发起来。那时，为形势所迫，矿禁是早已开放了，对机戶的限制也早已废止了，稅額也減輕了，無論是农业、矿产、紡織业、瓷器工业、商业以及对外貿易……等等，都有了长足的进展，这是清代社会經濟发展的最高峰。袁枚的《隨園詩話》就是在这个时期写成的，这在一定程度上反映了当时人們的思想意識。

文艺理論是整个社会的上层建筑的一种。当时社会經濟既已这样繁荣和发展，封建社会从极盛到行将衰敗，資本主义已进一步生长，所以社会上一般的意識形态也大都是趋向于打破清規戒律，力謀解除各种束縛。早年矿禁的开放，清政府对机戶限制的取消……等等，就是这种打破清規戒律，力謀解放的鬥爭精神的胜

利。袁枚在《隨園詩話》中所提倡的“性靈說”，也是受了當時社會經濟、文化的影響，說出了當時人們對詩歌的要求。

早于袁枚將近二百年前，袁宏道就已提倡作詩應“以發抒性靈為主”<sup>①</sup>。那時正是明代工商業最發達的時期，資本主義剛剛開始萌芽，袁宏道竟能把捉住時代的精神，在文壇上首先揭示出“性靈”二字，這是難能可貴的。袁枚的“性靈說”雖是繼承了袁宏道的說法，但時代相隔已很久遠，而且清代乾隆年間的資本主義因素已超過明代萬曆年間遠甚，所以袁宏道說“性靈”，還只是粗粗的提起，只是使人引起注意而已，並沒有作系統性的闡述，而袁枚却更把它發揚光大了，雖只散見于《詩話》和別的文篇中，而我們卻可以看出它理論的系統性來。所以，關於說詩，袁宏道與袁枚是有繼承和辯證的關係的。

袁枚所說的“性靈”，是指所謂人類天賦情性中的靈秀本質。所謂“發抒性靈”，就是鼓勵詩人們要破除一切清規戒律，不模倣，不賣弄辭藻，不敷衍雕琢，而能真實、清新、靈活地在詩歌語言中反映出自己的思想感情來。

在袁枚以前，清王朝的政權還穩定未久時，王士禛就在詩壇上豎起了以空虛靜悟的意境為主的“神韻說”的旗幟，在當時曾風靡一時。比袁枚稍早一些的又是堅持復古主義的沈德潛，在獨霸詩壇。袁枚既不同意王士禛的“神韻說”，而沈德潛的復古主義更是他的勁敵。

袁枚以少年登第，從翰林出任溧水、江浦、沭陽、江寧等縣令，很早就棄官，構築隨園，隱居于江寧小倉山，以後就過着寫作生活。從這一段簡短的經歷看來，我們就可以知道他是一個放任自喜而不願久居官位的人。從他本人的個性來說，自然要反對正統派沈德潛所主張的詩品應重格調和詩教應以溫柔敦厚為主的說法。從

他仕宦的經歷來說，他是入世的，所以也要反对王士禛“神韻說”中的以禪理來論詩。

《五灯会元》載：“世尊（釋迦牟尼）在靈山會上，拈花示眾。是時眾皆默然，唯迦葉尊者（釋迦大弟子）破顏微笑。世尊曰：‘吾有正法眼藏，涅槃妙心，實相無相，微妙法門，不立文字，教外別傳。’付囑摩訶迦葉。自是厥後，歷代之祖師，以心傳心。至達摩祖師，遂泛海得得而來，單傳心印，開示迷途，不立文字，直指人心，見性成佛。”這是佛教“禪宗”的由來。他們傳道的方法，或以口頭或行動來暗示，或以物件的形象或聲音來暗示，或由參禪者本人偶然受到外界的影響而突然感悟到禪理，這就是所謂“得道”了。這完全是唯心的宗教玩意兒。可是王士禛在《昼溪西堂詩序》中論詩，却說：

嚴滄浪以禪喻詩，余深契其說，而五言尤為近之。如王、裴輞川絕句，字字入禪。他如“雨中山果落，燈下草蟲鳴”，“明月松間照，清泉石上流”，以及太白“却下水精帘，玲瓏望秋月”，常建“松際露微月，清光猶為君”，浩然“樵子暗相失，草蟲寒不聞”，劉昫虛“時有落花至，遠隨流水香”，妙諦微言，與世尊拈花，迦葉微笑，等無差別。通其解者，可語上乘。

這是把嚴羽《滄浪詩話》中所謂“盛唐諸公惟在興趣，羚羊掛角，無迹可求。故其妙處透徹玲瓏，不可湊泊，如空中之音，相中之色，水中之月，鏡中之像，言有盡而意無窮”這一段用玄妙的禪理來比喻詩中的境界的話更推進一步，要求詩人們以禪理入詩了。

清初知識分子，最有進步性的是顧炎武、黃宗羲等這一批主張積極用世的人。其餘除漢奸外，有好些人是避入山林做隱士，或披剃為僧，以在寺院中習禪為遁逃藪，這已經是不應該了。可是王士

禪更明显地提出要以具有麻醉性的禪理，去滲入詩的內容，岂不是无形中要削弱积极的反抗精神，而提倡遁世的生活态度么？袁枚就首先反对他这种理論，他在《随园詩話补遺》卷一中說：

《詩》始于虞、舜，編于孔子，吾儒不奉两圣人之教，而远引佛老，何也？阮亭好以禪悟比詩，人奉为至論。余駁之曰：《毛詩》三百篇豈非絕調？不知尔时禪在何处？佛在何方？人不能答。因告之曰：詩者，人之性情也，近取諸身而足矣。其言动心，其色夺目，其味適口，其音悅耳，便是佳詩。孔子曰：“不学詩，无以言。”又曰：“詩可以兴。”两句相应。惟其言之工妙，所以能使人感发而兴起；倘直率庸腐之言，能兴者其誰耶？

他在这里虽沒有指出“神韻說”中的毒素，但提出“近取諸身”四个字，就是以比較接近于现实主义的精神来駁斥虛玄寂靜的“神韻說”。

不止这些，“神韻說”以禪理入詩，如上述王士禪所举的詩例，都是見物悟禪，使人达到物我两忘的禪寂境界，也即是佛家所謂“无生”。可是袁枚的見地恰和它相反。他在《随园詩話补遺》卷九中引左兰城的話說：“凡作詩文者，宁可如野馬，不可如疲駟。”他在《詩話》中所提倡的“性灵說”就是要詩人們認定有我，将自己的性情解放了，活生生地抒写出自己对事物所反应的新鮮的思想感情来，而决不是什么飘飘然的物我两忘。这一点，他在《詩話》中虽沒有明显地指出来，但我們在他的文句中是可以領会得到的。

当时在詩坛上最流行的还不是王士禪的“神韻說”，而是沈德潜的復古主义。

明代前後七子的復古主义文艺理論自从被公安派痛击之後，

虽曾一度低落下去，但随着清政权的稳定，它就很快地重新抬起头来了。沈德潜的復古主义文艺理論是与清政权的高压政策在合演着双簧把戏的，它比“神韻說”还反动得多。

沈德潜復古主义的詩論，主张無論是詩的內容或形式，都要復古。他要人們遵守古来“溫柔敦厚”的詩教，說詩歌“至有唐而声律日工，托兴漸失，徒視為嘲风雪、弄花草、游历燕衍之具，而詩教远矣！学者但知尊唐而不上穷其源，犹望海者指魚背为海岸，而不自悟其見之小也。今虽不能竟越三唐之格，然必优柔漸漬，仰溯风雅，詩道始尊”（《說詩晬語》）。正因为他要崇詩教，尚中和，所以拘束得很，看看各式各样的詩都不合他的标准了。在《說詩晬語》中，他又說：

詩有当时盛称而品不貴者：王維之“白眼看他世上人”，张謂之“世人結交須黄金”，曹松之“一将功成万骨枯”，章碣之“刘項原来不讀書”，此粗派也；朱庆餘之“鸚鵡前头不敢言”，此纖小派也；张祜之“淡扫蛾眉朝至尊”，李商隐之“薛王沉醉寿王醒”，此輕薄派也。又有过作苦語而失者：元稹之“垂死病中惊坐起，暗风吹雨入船窗”，情非不摯，成蹙蹙声矣。李白“楊花落尽子規啼”，正不須如此說。

这样，粗不对，細又不对，輕又不对，哀痛时苦語又不可作，所餘留的只有一百个的中和，一百个的溫柔敦厚，这是完全符合于当时統治階級的文教政策的。在这时候，袁枚起来反对復古主义，是有一定的进步意义的。

袁枚反对論詩崇古。他引用徐朗斋的話說：“須知論詩只論工拙，不論朝代。譬如金玉出于今之土中，不可謂非宝也；敗石瓦砾传自洪荒，不可謂之宝也。”（《詩話》卷十六）他以为学习古人，容

易产生弊端，最主要的还是“能吸諸家之精华而吐其糟粕，則諸弊尽捐”（《詩話》卷四）。这些话都是很中肯的，也是针对着沈德潜的主张而发的。

除此以外，更主要的是沈德潜力主格律的論調。袁枚認為格律論束縛了詩人的性灵，使之不能自由發揮，这是使他不能容忍的。可是沈德潜是老前輩，老名士，又是乾隆皇帝所看重的人，袁枚不好直接攻击他。而王士禛却已与他相隔百年，也沒有什么皇帝站在背後替他撑腰，所以他用打墙应壁的办法，表面上好像批評王士禛，而实际上却是批評沈德潜；因为王士禛一向少談格律，而沈德潜却是当代有名的格律大师，《說詩晬語》中談到有关格律的例子很多，真是举不胜举。袁枚在《詩話》卷四中說：

近有《声調譜》之传，以为得自阮亭（王士禛字），作七古者奉为秘本，余覽之不觉失笑。夫詩为天地元音，有定而无定，到恰好处，自成音节，此中微妙，口不能言。試觀《国风》、《雅》、《頌》、《离騷》、乐府，各有声調，无譜可填；杜甫、王維七古中，平仄均調，竟有如七律者；韓文公七字皆平，七字皆仄；阮亭不能以四仄三平之例縛之也。倘必照曲譜排填，則四始六义之风扫地矣。此阮亭之七古所以如杞国伯姬，不敢挪移半步。

这里只談七古，实际上沈德潜《說詩晬語》中的清規戒律正多的是，袁枚只是举王士禛的一隅以打动沈德潜的三隅罢了。洪亮吉曾在他的《西溪漁隱詩序》中叙述当时沈德潜提倡格律的後果是：

从之游者，类皆摩取声調，講求格律，而真意漸漓。

袁枚以为詩中主要的就是真意，而格律的拘泥就是要使真意漓亡，

所以拘泥于格律是真意的敌对，故必須打倒它。他以調笑的笔調諷刺这些格律家們說：

抱韓、杜以凌人而粗脚笨手者，謂之“杈門托足”；仿王、孟以矜高而半吞半吐者，謂之“貧賤驕人”；开口言盛唐及好用古人韻者，謂之“木偶演戏”；故意走宋人冷徑者，謂之“乞儿搬家”；好叠韻次韻刺刺不休者，謂之“村婆絮談”；一字一句自注来历者，謂之“骨董开店”。

这根长长的諷刺軟鞭子可算是打中了当时来自四面八方各色各样的格律家們了。从此詩坛上稍为清淨一些，因而造成了乾、嘉間詩风兴盛的局面，这不能不說袁枚是尽过几分力量的。

袁枚的“性灵說”之所以能深入人心，击退論敌，一方面固然是时代的要求，另一方面还是因为他說理的周到。如他虽不滿意王士禛以禅理說詩，而在他《再答李少鶴》的信中却說“神韻是先天真性情，不可强而至。”可知，如果不以禅理来解詩，那詩中的天然韻味，袁枚还是很喜欢的。他除拈出“性灵”二字为主外，其餘的論点也是比較平穩周到的，如他虽強調詩人的性分，但也不废学力；一方面反对別人常以盛唐相标榜，食古不化，另一方面却主张要吸取古人的精华；一方面說“非精深不能超超独先”，另一方面又說“非平淡不能人人領解”；一方面贊美天籟，另一方面又主张要多加改削。他环繞着“性灵”二字，說理面面周到，所以能使当时的論敌无懈可击。

他的說詩，虽以“性灵”为主，却也曾強調地提出一个“識”字，这是很可注意的。《詩話》卷三中說：“作史三长，才、学、識缺一不可。余謂詩亦如之，而識最为先，非識則才与学俱誤用矣。”这“識”字譯成現代語就是观察力或观点，作为一个詩人，在那时論詩，能

提出以識最为先,这是难能可貴的。虽然这个观点究竟是怎么样的观点,袁枚自己也沒有明确地說出来。

这样說来,袁枚的詩論是不是沒有缺点呢?那又不然。缺点是有的,而且相当严重。比他稍晚的章学誠在《文史通义·妇学篇》中說:“夫才須学也,学貴識也。才而不学,是为小慧;小慧无識,是为不才。不才小慧之人,无所不至,以纖佻輕薄为风雅,以造飾标榜为声名,炫耀後生,猖披士女,人心风俗,流弊不可胜言矣。”他这些话是針對着袁枚而发的。我們以今天的眼光看来,說袁枚是不学无識,那是太过分的。說他猖披士女,敗坏人心风俗,那主要是因为袁枚招收女弟子,以致男女混杂。这不但不是袁枚的缺点,反而是他的进步之处。不过在《詩話》中,他以嫖妓、娶妾和男子間同性恋爱为风流,那的确是大不應該的。最主要的还是章学誠所提出的“纖佻輕薄”、“造飾标榜”八个字,这真是击中了袁枚的要害,尤其是“纖佻輕薄”。

无论是他的言行或詩章,不只是章学誠,一般人也都覺得有些輕滑儇薄,这根源在那里呢?

首先,如上述他要詩人認定有我,这是对的。但应是怎样的“我”呢?我們固然不需要什么“溫柔敦厚”,但作为一个伟大的詩人来说,总应与人民休戚相关,否則,他所写的詩篇是不会有有多大价值的。可是袁枚在他的《詩話》卷十四中只說:“人必有芬芳悱惻之怀,而後有沉鬱頓挫之作。”詩章单是沉鬱頓挫就够了么?詩人更不应只有芬芳悱惻之怀。正因他只有芬芳悱惻之怀,所以章学誠要說他是“小慧”。“小慧”就好像是巖石上的小草,根浅土薄,是不会有大成就的。屈原的“哀民生之多艰”、“恐皇與之敗績”,杜甫的“致君尧舜上”、“安得务农息战鬥,普天无吏橫索錢”,白居易的“有可以救济人病,裨补时闕,而难于指言者,輒咏歌之”,辛弃疾的

“西北望长安，可怜无数山”，这些詩人們的胸怀岂止是“芬芳悱惻”而已？他們所关心的是国家的兴亡，民生的疾苦，那里是天天在流連光景，纏綿于儿女的柔情中呢？这些是袁枚所不懂的，他胸怀中就只有一些解放了的小慧。正因为只有这些解放了的小慧，所以不免流为輕滑儇薄。这是第一点。

其次，如上述他提出作詩应以“識最为先”，这当然也是很好的。但我們要进一步問，他所提出的“識”是怎样的“識”呢？是根据怎样的原則来談“識”呢？那就很难回答了。遍觀袁枚的全部著作，看不出他有什么深刻的观察力。說他无識，他当然是不服气的；但他的“識”只是些封建士大夫阶级的一般見地加上一些人情世故而已。所以只简单地提出一个“識”字是很不够的。如他游天台、台山时曾写过《繹夫行》和《輿夫叹》（《小仓山房詩集》卷二十八），他在《繹夫行》里只是写拉繹工人劳苦，所以自己赶快付錢給他們。但接着又恐怕他們逃走，要誤了自己的旅程，所以又派僕人去監視，等到接班的人来了，这才放心。这是什么样的“識”呢？他一想到与自己的利害有关，就对貧苦的劳动人民不放心了，这又是多么渺小啊！他的《輿夫叹》是这样写的：

輿夫負重行，上山復下谷，历尽諸險艰，垂暮方息足。我意获弛担，自当速睡熟；誰知重张灯，彻夜作蒲博。此哄彼復噉，甲逃乙更逐。所得几何錢？未足供饘粥，胡乃大鵬张，抛撒如星落！明朝重聳肩，勇气胜賁育。至夜又復然，如有鬼捉縛。毋乃梟与卢，竟是医劳药？物性果不齐，熊魚各有欲。上智与下愚，不可常理度。且勿忧人忧，姑且乐吾乐。

这是呵責当时台州道上“輿夫”們賭博的詩。作者在詩中罵“輿夫”們是“下愚”，而却以“上智”自居。这种观点是十分錯誤的。这也

正是他的阶级立场的反映。

实际的情况怎样呢？据我們所知当时台州的轿房老板都是兼开赌场的。“舆夫”們的“好赌”，也是当时封建把头們誘騙他們幹的，那里是由于他們本身的“下愚”呢？袁枚不但不同情他們，反而鄙視他們，末後还說“且勿忧人忧，姑且乐吾乐”，那更是不成話了。

綜上所說，因为时代的需要，袁枚繼承了袁宏道首先所提出的性灵之說加以發揮和补充，因而成为比較完備而有系統的詩說，这是值得我們注意的。他批判了“神韻說”和復古主义，使詩人們的个性得到了解放，这是有一定的进步意义的。可是他只是风流自賞，不懂得詩人應該具有与人民同哀乐的伟大精神，在这方面他的观点是模糊的，因而更談不上卓越的識見了，这是應該批判的。

注：

① 袁中道《珂雪斋文集》卷二。

# 吳敬梓在揚州

陳 汝 衡

《儒林外史》著者吳敬梓遺下來的一部四卷本《文木山房集》，只收集了他在四十歲以前的詩賦詞章。從里面知道他由家鄉安徽全椒移家到南京，是在他三十三歲時候（1733年，清雍正十一年癸丑）<sup>①</sup>。他在南京的私人生活和社会活動，如冬天苦寒，無酒無食，就繞城堞步行“暖足”，以及修復雨花台吳泰伯祠等事，都是大家熟知的。此外他又經常往來蘇北的揚州和真州（即儀徵縣，舊為揚州屬邑），而在揚州住居的時間也很長，正不下於南京。後來竟以一夕暴疾，捐館在揚州。關於他在揚州的情況，實在有必要把有關資料鉤稽出來，看出這位18世紀現實主義文學巨匠在揚州的生活細節，從而幫助我們進一步的了解他的生平和著作。這是我寫作這文的動機，當然，这里面所徵引的資料還是極為貧乏的。

吳敬梓早在十八歲因隨父宦游，就往來江淮南北一帶，其中當然包括揚州在內。他的從堂兄吳榮（半園）在吳敬梓三十歲生日，曾作詩贈他，就有“汝時十八隨父宦，往來江淮北復南”之句<sup>②</sup>。揚州是江淮之間的名城，在鐵路未曾興築以前，由南方入北京，或是士子們進京會試，都要經過揚州前往清淮及山東；而揚州這地方在清代中葉又是當時東南一帶文化及經濟的中心。他父親吳霖起在外面作官<sup>③</sup>，詩中雖然沒有提到揚州，但既說江淮南北，無疑地不會不到揚州的。及至吳敬梓由全椒移家到南京，他就更有機會前往揚州。並且我們知道他在揚州是定居的，不一定是隨來隨往的動蕩生活。這從下面兩個例證可以看得清楚：

吳煥字杉亭，一字筍（荀）叔，全椒人。父敏山（軒）徵君，工詩，久居揚

州，著《金(文)木山房集》。(李斗《揚州画舫录》卷十)

故徵君全椒吳敏軒先生自其家移家白下，出游江淮間，留揚最久。  
(沈大成《學福齋集》卷五《全椒吳徵君詩集序》)

至于他在揚州的生活动态，仅就四卷本《文木山房集》去看，是很不够概括的。下面的两詩一詞④只是吳敬梓訪求名胜的片断記載而已。

### 《将往平山堂风雪不果二首》

平山堂畔白雲平，文藻偏能繫客情；不似迷樓羅綺盡，祇今惟有暮鴉聲。

空怀迁客擅才华，不見雕闌共絳紗；却忆故山风雪里，摧殘手植老梅花。

### 《百字令》(天宁寺僧舍見青然兄題壁詩)

长廊尘黦，是吾家康乐旧曾題处。一自旁求岩穴里，爭說拔茅連茹  
(兄应博学鴻詞科入都，余时亦被荐，故云)。瘦馬黃埃，明駝紫陌，挾策长安去。虎羞龙至，祇留貽贈詩句。 追忆春草鳴禽，西堂清曠，終日同揮麈。老大轉伤漂泊甚，分手北燕南楚。花雨空祠，江声虛壁，神鬼应呵护。紗籠何日，木兰花正盈树。

平山堂在揚州北門外蜀崗上，因地勢甚高，登堂南眺，江南諸山与此堂平，若可攀躋，所以称为平山堂。据記載，系北宋欧阳修守揚州时构建，历代兴修均可稽考，有“眞賞樓”、“洛春堂”、“万松岭”、“天下第五泉”諸胜。天宁寺在天宁門外，为揚州八大刹之首。吳敬梓在平山堂两詩中慨叹暴君隋煬帝的迷樓已蕩焉无存，而平山堂因风景名胜反能千古长留。又因为漫天风雪，出游未果，联想到在家乡手植的老梅花。这两詩的内容和情韻都很好。至于《百字令》一詞的下闋，所謂“紗籠何日，木兰花正盈树”，乃是运用唐代王播的故事。王播寄食僧寺，和尚在飯後敲鐘，他賦詩有“慚愧闍黎飯後鐘”之句，等到王播富貴，和尚就用碧紗籠护他的詩。 吳敬梓在詞

的結尾，運用揚州掌故，正是本地風光。

和吳敬梓一樣，常客揚州的外籍人士并和他極為契合的，則有全椒金鑾（其旋）父子。金鑾原是吳敬梓的堂表兄弟，因娶全椒陶氏女為妻，和吳敬梓又成了僚婿（俗稱連襟）的關係<sup>⑤</sup>。他曾在揚州羅宅授經，度着教館的生涯<sup>⑥</sup>。他們兩個人過往情形，在吳敬梓《文木山房集》和金鑾的《泰然齋詩集》里均可查考，這裡無需詳述。金兆燕（棕亭）是金鑾的兒子，在揚州旅居二十餘年，做的是清冷的教諭的官。他雖然以長輩看待吳敬梓，但兩人常在一起游玩，或出外訪友，尤其以同鄉人客居異地，自然歡若平生。這從吳敬梓死後金所作的《甲戌仲冬送吳文木先生旅櫬于揚州城外登舟歸金陵》一首長的哀輓詩里可以看出：

自我來蕪城（按即揚州），旅舍恆苦飢。客中遇所親，歡若龍躩踞。我居徐寧門，君鄰后土祠。昕夕相過從，風雨無愆期。峨峨琼花台，鬱鬱冬青枝。與君攀寒條，淚下如連絲。

兩人都鬬窮，都為飢寒所迫，都有憤時嫉世的深切感慨，因而氣味相投。他們在揚州城內住居很相近，因此天天可以會面。“琼花台”是當地名勝之一，在“琼花觀”內，是傳說中生長琼花的所在。隋煬帝聽說揚州產生奇葩，急忙趕來，花已憔悴，不及觀賞了。這故事揚州人是熟知的。吳敬梓和金兆燕在“琼花觀”游覽，加上《文木山房集》里所記平山堂、天寧寺兩處，吳敬梓在揚州探幽訪勝，已有三個地方被我們知道了。而且詩中說“與君攀寒條，淚下如連絲”，對世態的炎涼，身世的辛酸，他們體驗得多么深刻！

除上面所舉的幾個吳敬梓的全椒同鄉外，如《文木山房集》里常提到的李嘯村，這時也在揚州<sup>⑦</sup>。他就是李薊，安徽懷寧人，著名的詩人。張慧劍的《吳敬梓交游考》<sup>⑧</sup>一文里已經有了介紹。但這位詩人曾經流寓揚州，做過揚州臨江的瓜洲鎮上管理關稅的稅吏。

他是吳敬梓的好朋友，曾客游南京、揚州達數十年之久，這是張慧劍先生所不曾提到的。此外在吳敬梓揚州逝世以前，他和幾個人的會見，也是值得我們注意的事。如原在淮安業鹽的程晉芳（魚門），是清代中葉著名的藏書家和文人。他這時因鹽務虧耗，成為貧士，吳敬梓在死前一星期對他說：“子亦到我地位，此境不易處也，奈何！”<sup>⑩</sup>可見兩人交情的真摯。還有一位嘉興人王又曾（受銘），生平極其敬慕吳敬梓的為人，但迄未見過面。在他南還道經揚州時，特地停舟往訪，當晚吳敬梓便來舟中回拜，談得很高興，並訂好後約。想不到吳敬梓回宅以後，醉眠之際，竟然氣急痰壅死了。王又曾和他最初也是最後的一晤，不能不說是一件奇突的事。

我們探索吳敬梓在揚州的情況，主要在找出他和揚州地方人士的往來交誼。張慧劍先生的《吳敬梓交游考》一文，供給我們不少的有用資料，但遺憾的是張先生對吳敬梓在揚州的知交，却連一個都沒有。他文中雖曾介紹了揚州人李本宣，這人曾為《文木山房集》作序，也是一個有名的詩人。但李本宣本人却一直寓居在南京，很顯明地是吳敬梓移家到南京後結識的朋友，不是他在揚州相與往來的人。下面幾個揚州人可以值得提出的：

第一個人是江昱（賓谷），揚州的詩人、經學家和金石考據家。吳敬梓因為讀了他的詩詞，心里佩服得很，就特地拜訪，並為江昱的著作《尚書私學》作了一篇帶有學術性的序文，是今存的吳敬梓又有的散文學術論著。他雖作有《詩說》七卷，可惜沒有刻本流傳，現在只能從金和《儒林外史跋》和《外史》第三十四回作者藉杜少卿討《詩經》發出的長篇議論中了解到一些有關他的《詩經》見解。然而貧乏得很，所接觸到的只是《詩經》中的《漢廣》、《凱風》、《女曰雉鳴》、《溱洧》、《采芣苢》五篇而已。他為江昱作的《尚書私學》

書序文，却是一篇完整的文章，可以看出他對古文《尚書》的主張。因為我已寫過《吳敬梓文本山房集外遺文的發現》一文<sup>⑩</sup>，這裡就不再鋪敘。

江昱以外，揚州地方人士和吳敬梓常相往來的有吳楷和石庄（僧人）兩人。上舉的金兆燕哀輓詩說：

憤來揜短袂，作達靡不為。金屋戲新婦（吳一山納妾招同飲），碧觀尋髡緇（石庄上人寓碧天觀，屢同訪之）。飽啖“肉笑齏”，酣引“玉練槌”。桓坊與茶閣，到處隨狂嬉。

這裡提到的吳一山，名楷，原籍儀徵。阮元《淮海英靈集》丁集卷三錄吳楷的詩四首<sup>⑪</sup>，前面人物小傳說：

吳楷，字一山，儀徵人，邑諸生。乾隆辛未召試二等，被綵緞荷包之賜。篤孝友，愛交游，有《含薰詩》三卷，《丹橘林詩》二卷，長洲沈文憲、嘉興錢文端序之。

他的詩集《含薰詩》及《丹橘林詩》兩種，未知有無刊本。我自己却藏有他的另一詩集名《菊秀詩》共三卷（烏絲欄抄本，字體妍美，似是吳楷自己手寫，未曾鏤過板。書前無序言）。《菊秀詩》里有《寄懷荀叔》及《初冬張巽言招集鉄佛寺看黃葉，即送金棕亭歸全椒山中，得葯字》兩首詩。荀叔是吳敬梓兒子吳烺的別號，而金棕亭又是和吳敬梓最密切的同鄉，這就可以看出吳楷和他們之間友誼的深厚。再從《菊秀詩》里知道吳楷喪妻，因年老無子，續娶一妾。她只有十五歲，鮑姓，八年後生子不育而卒，吳楷有悼亡詩八首存《菊秀詩》中，詩前有小序頗詳。當吳楷娶妾時，金兆燕和吳敬梓前往道賀，并鬧洞房，因此金兆燕詩中有“金屋戲新婦”之句。阮元《廣陵詩事》卷二亦有关于吳楷的記載。他是揚州的詩人，交游頗廣，而《揚州畫舫錄》卷十三記載他說：

吳楷字一山，召試中書。工詩文詞賦，善小楷，好賓客，精烹飪，揚州

蟬蠟餅，其遺法也。

从上面記載里，我很疑心金兆燕哀輓詩“飽啖‘肉笑齏’，酣引‘玉練槌’”，可能是指吳樾的“精烹飪”而言。金詩對吳敬梓在揚州的生活描寫得很細致，是可取的。

此外金詩中所謂“碧觀尋髡緇”，系指揚州僧人石庄。他原籍江寧，名道存，是一個多才多藝的和尚，不但善畫，更會吹洞簫。他的徒弟多人都能作畫，身邊積年搜藏的文物古玩也很多，因此他住的庵就以畫傳。《揚州畫舫錄》卷二說：

石庄畫以查二瞻為師，所與交皆名家。惟不善作書，故凡題識皆所交書家代作，於是僧窟而為書畫舫矣。

金兆燕詩注中說石庄住在“碧天觀”，這觀在揚州城內北門街，是清代雍正以來一所名觀（《畫舫錄》卷一）。但石庄後來却住在北門外長春橋西的“桃花庵”，一稱“臨水紅霞”。這庵植桃花數百株，庵內有“見悟堂”，後樓額曰“蓮香閣”，是石庄自己的署名，他就住在這閣里（《畫舫錄》卷二）。吳敬梓和金兆燕常去“碧天觀”看石庄。他後來遷居到桃花庵，這已是吳敬梓死後的事了。

除揚州外，真州這地方也是吳敬梓生前所常去的，乃是來往揚州必經之處。它位置在揚州西首，距離南京較近，從真州渡過江即達南京。吳敬梓移家南京以後，因欲往揚州游覽，常往來真州，就是這個道理。《文木山房集》中常有關連到真州的詩詞，如卷一的《風雨渡揚子江》、《望真州》，卷二的《真州客舍》、《贈真州僧宏明》，卷四的《高陽台》詞之類。真州就是現在蘇北的儀徵縣，旧為揚州屬邑，一向被人看做是揚州的。吳敬梓在真州認識的人，集中可考的有團冠霞。他是吳敬梓生前的摯友。阮元《淮海英靈集》戊集卷二錄有團冠霞詩兩首<sup>⑫</sup>，小傳說：

團昇字冠霞，號鶴笈，泰州人。康熙庚子副榜，官廣文，善教士，士多稱

之。嘗游江楚制撫幕中，贊畫甚當。程雙橋京兆以社中老斲輪稱之。晚年目病盲，惟日午就窗作詩文易米，字大如胡桃，得者寶之。年八十八卒。著《画山樓詩》十卷、文四卷、《假年日錄》四卷。其弟子陳理堂燮、姜桐軒風喈拾其遺詩為一卷。

團昇雖籍隸泰州（揚州屬邑），但定居在眞州，也常往來揚州，《文木山房集》卷四《高陽台》詞說：

柘月初亏，盲風漸緊，扁舟又別江城。雀室潛听，蒲帆趲就秋聲。關情只有辭巢燕，怕看他鳩化為鷹。怪兼旬，為踏槐黃，誤了鷗盟。眞州老友重相訪，示懷中一紙，綠筆縱橫。夜掩禪關，剪燈細讀，淒清。假饒樂句常連袂，也何須鼓瑟吹笙。盡沉思，熬盡熏爐，沸盡茶鐺。

《高陽台》題下有注說：“眞州客舍晤團冠霞，以江賓谷手書并新詞見示，倚聲奉答。”可見江昱、團昇和吳敬梓都常在一起。吳敬梓在詞中稱團昇為“眞州老友”，也可見團昇住在眞州，特地前往旅舍來和吳敬梓會面的。他不但工詩，也善作畫，阮元《廣陵詩事》卷七說：

團鶴筴（昇）居眞州，時與張琢堂（璞）、陶鏡堂（鑑）、卞古山（澍）、方可村（嶠）……等四十人，前後相倡和，萃刻為《眞州倡和集》二卷。

這部眞州詩人的作品總集，不知道曾否刻板留傳。其中的一位詩人方嶠，却是我們亟須注意的，因為他就是獨力擔任為《文木山房集》四卷本刊板的人。沒有他，這部僅存天壤的集子不可能和我們見面，對於研究吳敬梓的人說來，損失就更大了。方嶠為《文木山房集》作序說：

作者（指吳敬梓）既不遇于時，益專精殫志，久而不衰。今將薄游四方，余遂捐篋中金梓其有韻之文數十紙，以質之當代諸賢。……余梓其所著，匪獨愛其與余為同調，將與天下共之焉。

方嶠為《文木山房集》刻板，而金兆燕做揚州府教授時把《儒林外史》印行，這兩個人都是吳敬梓的好友。方嶠刊刻《文木山房集》要

比《外史》早三十年。阮元《淮海英灵集》戊集卷三录方嶧《秋江漫兴》七律一首，惟小传极略，只说他“工诗，没後孙观左輯其遺稿一卷”而已。

上面就吳敬梓在揚州的社交活动和文艺活动作了一些介紹。和他在一起交游的是那一种人呢？很显明地他的友朋正和他一样的清貧。这里面有在揚州坐館的金槃，有做学老师冷宦的金兆燕，此外就是些不慕荣利的詩人詞客，以及方外如石庄之类。金兆燕的哀輓詩說：

藪藪賈人子，广廈拥厚資。牢盆牢国利，質庫腴民脂。高楼明月中，笙歌如沸糜。誰識王明别，齋鏡愧闕黎。嗟哉末俗頹，滿眼魍魎。执手渺万里，对面森九嶷。丈夫抱經术，进退触藩羝。于世既不用，穷餓乃其宜。

吳敬梓就凭着他的天生傲骨，不和这些盐商及典当商人們打交道，宁願終老貧困，不屑向金錢恶势力低头。一部《儒林外史》对封建社会的官吏乡紳、斗方名士作了无情的諷刺，而对穷奢极欲的揚州盐商以及奔走盐商之門的士大夫，就給予了更尖銳的譏嘲。《外史》第四十一回藉杜少卿的口說：“盐商富貴奢华，士大夫見了就銷魂夺魄。你一个弱女子（指沈琼枝），視如土芥，这就可敬的极了！”吳敬梓在揚州寓居甚久，見慣了这些醜态，因而发出这种抨击。我以为《外史》中若干細致深刻的人物描写，和塑造的人物形象，都和他在揚州的社会生活分不开的；因为当时的揚州社会，确实是集中了腐朽的封建社会不少的病态。

吳敬梓在南京和揚州的貧苦生活，使他有机会體驗现实。他的浪游大江南北，在大城市里多年的定居，他接触許多清貧的羈人才士和市民阶层，这些都对他写作《外史》起着一定的作用。

## 注

①《文木山房集》卷四《买陂塘》詞小序：“癸丑二月自全椒移家，寄居秦淮水亭”。这一癸丑应为清雍正十一年。

②金渠《泰然斋詩集》卷二附載吳槩這詩。

③吳霖起曾任江苏贛榆县教諭。这是一个临近江苏东北海边的县，上任去要經過揚州。其他的官职尙待查考。

④兩詩見《文木山房集》卷二，詞見卷四。

⑤吳敬梓先娶陶氏，陶氏亡後又續娶叶氏。陶氏就是吳煥的生母。

⑥金兆燕《棕亭古文鈔》卷七《吳青崖先生八十寿序》：“忆昔四十年前，兆燕随先君子来揚州，授經于河下罗氏之宅。”

⑦参考《瓜洲志》卷五《人物》，有“中年侨居渚上”之語。瓜洲是揚州臨江的市鎮，亦称瓜渚。

⑧张先生原文載 1954 年 10 月 31 日《文学遺產》。人民文学出版社出版的《明清小說研究論文集》曾收录此文。

⑨見程晋芳《勉行堂文集》卷六《文木先生傳》。

⑩文見 1957 年 6 月 9 日《文学遺產》第 160 期，并收录在《文学遺產选集》第三輯中。

⑪吳楷的四首詩題是：①《初夏余丈葭白招同程泚江太史、厉太鴻孝廉、陈授衣、閔蓮峰同学讌集》；②《父病乞金陵楊孝稚覓獅子油》；③《題从父仁趾先生詩集後》；④《讀雄雉斋詩忆陆八》。

⑫团冠霞的兩首詩：①《春中过蘿園（在眞州）》；②《天門舟夜》。

# 王国維的文艺思想簡評

叶 秀 山

中国近代社会,由于帝国主义的侵入,走上了半封建半殖民地的道路,这种社会經濟状况,影响了中国的知識界,产生了一些具有先进思想的資产階級知識分子,他們虽然帶有一定的封建性,但終究是反映了中国資产階級当时的某些进步的要求。但是一部分属于封建統治阶层的知識分子,他們的基本立場仍然是站在封建地主階級之上,維護封建統治,但由于西方資产階級思想的影响,他們中間有些人,也不免接受一些从封建統治立場能够接受的西方資产階級思想。他們的思想,虽然披上了一层西方“科学思想”的外衣,但其实質,仍然是封建主义的,其性質是反动的。中国近代学术思想上有較大影响的王国維就属于这个类型。王国維不是資产階級知識分子,他的思想,是封建主义的,但他却接受了西方資产階級某些思想家的学說和概念,因此就很容易讓人誤会他也是資产階級思想家。其实,王国維的思想是中国半封建、半殖民地社会的产物,他的基本态度反映了封建統治階級的思想感情。

王国維在近代思想史上之所以有一定的影响,除了他的考据学(包括古文字、史学、戏曲等)外,重要的还在于他的文艺理論。王国維的文艺思想有着比較严密的系統,理論性較强,更主要的是因为它符合当时中国資产階級知識分子对封建势力的妥协的一面,因而深受中国資产階級知識分子的贊賞。可以說,在他之後的資产階級的文艺家,談到文艺理論、文艺批評,沒有一个不引証王国維、推崇王国維的,因此,我們来研究一下王国維的文艺思想,是很有必要的。

## 一 王國維的时代

王國維，浙江海寧人，于 1877 年出生于沒落的中等地主家庭，从小受着封建教育。1927 年投北京昆明湖自杀。

王國維是生活在这样一个时代：在这个时代里，经历了甲午之战、戊戌政变、辛亥革命、五四运动、北伐战争等重大历史事件。在这个时代里，人们已经看出，中国人民正在为自己的独立、民主、自由而进行着艰苦的反帝、反封建的斗争。这个斗争，最初是由中国资产阶级来领导的，但不久，人们就已经看出，中国的资产阶级无力把这个革命进行到底，特别是十月革命一声炮响，中国的先进的知识分子，懂得了马克思主义。随后在 1921 年成立了中国共产党。中国革命，就由旧民主主义走向了新民主主义革命。可以这样说，王國維生活的时代，正是由旧民主主义革命到新民主主义革命过渡的时代，而王國維則是拖着一条封建统治阶级的辮子进入了这样的时代。

王國維在深受地主阶级家庭的封建教育以后，最初曾受过康有为、梁启超的“新学”的影响，阅读过一些西方资产阶级思想家的著作，1898 年，并在黄遵宪、梁启超办的《时务报》当书记校对。可是，这些在当时说来比较进步的影响，并没有改变王國維的基本立场，他在清廷封建官僚罗振玉的引导下，坚持着反动封建主义的立场。

王國維曾对哲学发生过兴趣，1903 年他在南通师范学校任教时，曾讲授过“心理学”和“伦理学”，并对叔本华、康德的哲学，作过一些研究；但是，不久他就放弃了哲学而研究文学。这个原因也很有趣，据他自己说：“余疲于哲学有日矣，哲学上之說，大都可爱者不可信，而可信者不可爱。……而近日之嗜好，所以渐由哲学而移

于文学，而欲于其中求直接之慰藉也。”<sup>①</sup>这段自白，不仅反映了王国维哲学思想的矛盾（对經驗論和理性論的态度），而且也反映了王国维政治上的矛盾心理。因为王国维眼看封建統治真到了穷途末路——有点不可信了；但革命的、进步的东西虽然可信——却不可爱。他自己是十分热爱封建社会的，并且决心做封建統治的孤臣孽子，不惜以身“殉国”。但这个在他觉得十分可爱的封建社会，却是那样的腐敗，而且已被人民革命势力打得落花流水。1912年成立了以孙中山为首的临时中央政府，宣布了清朝的終結。1915—1916年又摧毀了袁世凱的復辟陰謀。1919年的五四运动，宣告了反封建鬥爭进入了一个新的阶段，封建統治在文化領域里又一次受到致命的打击。所有这一切，都显得这个封建社会不大可信了——这就是王国维內心的基本矛盾，也可以說就是王国维自杀的原因。

王国维为了逃避这个“矛盾的哲学”，实际上即企图逃避这个“矛盾的現實”，轉而研究文学，想在这个領域里得到安慰。他于1908年写成《人間詞話》，1912年完成了他的《宋元戏曲史》，後者对中国戏曲作了系統的研究，前者則是他的文艺思想的結晶。可是，我們看到，王国维并没有得到什么“安慰”，无情的現實粉碎了他的封建主义的幻梦，他在文学領域里所欣賞的也大都是一些悲苦淒切之音。在文学里，他仍然找不到現實的出路。終于他在当溥仪的“行走”（即文学侍从）後的第二年，便投頤和园的昆明湖而自杀了。

王国维的一生，就是这样悽悽慘慘悲悲戚戚，反映了19世紀中国封建統治阶层的最終崩潰的情緒。王国维惧怕人民的力量，惧怕革命的力量，正如封建頑固派罗振玉後來說的：“諸生驚于血气，結党奔走，如燎方揚，不可遏止，料其将来，賢者以殞其身，不肖

者以便其私，万一发难，国事不可聞矣。”<sup>②</sup>这也正是王國維当时的态度。

王國維的政治态度、階級立場就是如此。他是中国封建社会的殉葬者，他向西方資產階級思想学习，不是为了寻找中华民族自救之路，而是寻找适合于封建統治的部分，是为了維護这个已經崩溃了的清朝。自然，这个目的是达不到的，于是他的理論就帶上了一层浓厚的悲观色彩，这反过来又正說明他的理論是代表了沒落階級的情調，因为一切沒落階級，或者說，只有沒落階級才是悲观主义的。

## 二 王國維的哲学及美学观点

我們知道，王國維的哲学思想受了叔本华、尼采、康德的影响，特别是叔本华对他影响最大。他自己曾說過，他一接触叔本华的著作，就发生很大的兴趣，在讀到叔本华对康德的批判时，甚至把他以前弄不懂的康德的思想，也搞懂了。因此，研究王國維的世界觀，当然不能忘掉叔本华的哲学。

王國維特別欣賞叔本华哲学絕不是偶然的。叔本华是18—19世紀德国的哲学家，他的哲学思想受了康德很大的影响；但是叔本华是从右面批判了康德的哲学。叔本华不承認物自体是不可知的，这并不是他願意接受唯物論的反映論，而是他認為物自体就是意志。如果說，在康德哲学那里（特别是在《純粹理性批判》这本书里），物自体还具有物質的性質的話，那末，在叔本华那里，就完全成为主觀的精神状态——意志。“意志”这个概念是叔本华哲学的基础，也是王國維的世界觀的基础。叔本华認為，意志是世界的本質，是生活的本質，是自我的本質。意志决定感觉、記憶、想像、判断和推理。在叔本华看来，意志是最原始的，超时空的，不受因

果律制約的，而对主体自己來說，意志就表現为推动的、直觉的努力、渴望和热望。于是，叔本华就宣称，人生的本質就是为繼續生存而努力。但是由于人都是自私的，于是人的意志欲望也永远是不能滿足的，这同时就决定了人的意志充滿了苦痛，人生充滿了苦痛，因而人生是没有什么价值的。这就是叔本华的世界观和人生观。而这种悲观厌世的世界观就决定了叔本华的艺术观。叔本华認為人在某种方式下，可以压制自私的願望，摆脱苦痛。叔本华指出，艺术家和哲学家凭藉着自己的天才，在艺术欣賞或哲学沉思中，可以摆脱自私的意志。但是叔本华認為这种方式（即艺术的方式），只能暂时地摆脱自私的欲望，而能完全摆脱人类痛苦的，則是基督教和佛教的禁欲主义。

叔本华这种悲观厌世主义的哲学，在資產階級革命前夕的德国，帶有十分明显的妥协性，而这正好符合了王国維的胃口。王国維在叔本华哲学里，找到了共同的感情，他几乎不加改变地把叔本华这一套搬了过来，作为自己的哲学基础。

王国維認為，宇宙本質是意志、欲望，而人生不过是这种欲望的体现。他說：“此可知生活之欲之先人生而存在，而人生不过此欲之发现也。此可知吾人之墮落，由吾人之所欲，而意志自由之罪恶也。”③他又認為意志、欲望，不但决定了世界的本質，而且决定了历史的进程，“故科学上之成功，虽若层楼杰观，高严巨丽，然其基址則築乎生活之欲之上，与政治上之系統，立于生活之欲之上无以异。然則吾人理論与实际之二方面，皆此生活之欲之結果也。”④

和叔本华一样，王国維也強調人生由于自私的欲望而痛苦，这种痛苦，在现实生活中是不可能摆脱的，他認為：“故人生者，如鐘表之摆，实往復于苦痛与倦厌之間者也，夫倦厌固可視為苦痛之一

种。”<sup>⑤</sup>說來說去，现实生活的本質就是“苦痛”二字。王國維甚至認為，“文化愈進，其知識弥廣，其所欲弥多，又其感苦痛亦弥甚故也。”<sup>⑥</sup>當然，王國維也與叔本華一樣，認為藝術是能解脫痛苦的一個方法，藝術的作用就在於解脫。在《〈紅樓夢〉評論》中，王國維曾指出《紅樓夢》中唯有賈寶玉等人的出家才稱得起真解脫，而不太贊成鴛鴦、尤三姐等人以自殺來解脫，認為這不是一種真解脫。

我們已經說過，王國維這種悲觀厭世的思想，反映了沒落的封建統治階級的思想感情，而這種世界觀，對王國維的文艺思想，自然起着決定性的作用。

王國維既然從叔本華那里借得了悲觀厭世的世界觀作為自己的哲學基礎，在他着手解決美學、藝術等問題時，他又接受了康德的美學思想，並將這兩者拼湊起來，形成自己的美學思想。

首先，王國維接受了康德美學的無功利論。我們知道，康德的美學割裂了真、善、美的關係，在美學上提倡審美經驗、藝術欣賞的無功利性，而反對藝術的實際利益，宣布藝術乃是“絕對自由的領域”。王國維則從叔本華的觀點出發，認為人在現實生活中為自私的、實用的目的而痛苦，但到了藝術領域里，人就是要擺脫這種痛苦，他說：“美術之務，在描寫人生之苦痛與其解脫之道，而使吾儕馮生之徒，于此桎梏之世界中，離此生活之欲之爭鬥，而得其暫時之平和，此一切美術之目的也。”<sup>⑦</sup>這樣，王國維就認為，藝術欣賞的態度，就是一種擺脫了利害關係的態度，因為藝術品不是實物，可以使人對它無所欲求，因而不發生物我的關係。“有茲一物焉，使吾人超然於利害之外，而忘物與我之關係。——此時也，吾人之心無希望，無恐怖，非復欲之我，而但知之我也……然物之能使吾人超然於利害之外者，必其物之于吾人無利害之關係而後可。易言以明之，必其物非實物而後可。然則非美術何足以當之乎！”<sup>⑧</sup>

在王国維看来，物我两忘，則是解脫之境，怪不得在《人間詞話》中他还說：“有我之境以我觀物，故物皆著我之色彩；无我之境以物觀物，故不知何者为我，何者为物。”可見，無論是“有我之境”或“无我之境”，都要忘掉物我之間的实用利害关系，或者是我代物，或者以物代我，終是要达到物我两忘的神秘境界。

从这个观点出发，王国維就提倡在艺术欣賞、艺术創作的态度上保持与现实生活的一定距离，而摆脫实用的目的，他說：“宋《李希声詩話》曰：‘唐人作詩，正以风調高古为主，虽意远語疏，皆为佳作；後人有切近的当、气格凡下者，終使人可憎。’余謂北宋詞亦不妨疏远。若梅溪以降，正所謂切近的当、气格凡下者也。”<sup>⑨</sup>所謂“疏远”者，就是要与现实生活保持一定距离，摆脫实用目的的意思。

其次，王国維从康德美学里接受了形式主义。王国維跟在康德後面說：“一切之美，皆形式之美也。”<sup>⑩</sup>这种观点，是与无功利論相联繫的。王国維既然認為审美經驗、艺术欣賞是无功利性的。是摆脫了物我的关系的，于是我們在欣賞事物时，就只注意它的外形，而不注意它的內容。因为一涉及到內容就要涉及到物我的关系，就要涉及到利害关系了。我与外物的形式是沒有利害关系，而只有一种“欣賞”的关系的。所以王国維說：“夫优美与壮美，皆使吾人离生活之欲，而入于純粹之知識者。”<sup>⑪</sup>那末，在王国維看来，艺术有沒有內容呢？有的。这一点他和康德略有不同。他接受了叔本华的思想，把艺术的內容归結为我的主观意志，即王国維所講的“赤子之心”，而不是外物与我的关系。这一点在後面还要談到。

王国維以割裂內容与形式的关系，来割裂艺术欣賞和艺术創作的物与我的关系，这个思想，在王国維的文艺思想中占着很重要的地位。而其目的不外是坚持他的悲观主义、唯心主义的世界觀，

坚持文艺作品是摆脱生活的欲望，是摆脱实用目的的反动理论。

从这个观点出发，王国维与康德一样，认为现实生活中是受因果律支配的，而在艺术领域里，就摆脱了一切自然及社会的规律。他在《人间词话》里说过：“自然中之物互相关系，互相限制，然其写之于文学及美术中也，必遗其关系、限制之处。”所谓“遗其关系”，不仅指物与物的关系，更重要的是指物与我（人）的关系。

我们看到，王国维对审美经验、艺术欣赏的观点是极其错误的。自从人类社会形成以来，自然物就处在与人的关系中。人就是在与自然及人之间不断斗争中发展进化起来的。我们看到，事实与王国维的理论相反，只有在物与人的关系中才决定了人的审美实质，割裂了物与人的关系，实际上就是从根本上否认了审美判断的可能性。

王国维既然认为，“故美术之为物，欲者不观，观者不欲；而艺术之美所以优于自然之美者，全存于使人易忘物我之关系也”<sup>⑫</sup>，认为艺术必须摆脱生活的欲望，摆脱物我的关系，而要达到这种特殊的境界，必须要有特殊的才能。这就形成了王国维的天才论。

王国维说：“苟吾人而能忘物与我之关系而观物，则夫自然界之山明水媚，鸟飞花落，固无往而非华胥之国，极乐之土也。岂独自然界而已，人类之言语动作，悲欢啼笑，孰非美之对象乎！然此物既与吾人有利害之关系，而吾人欲强离其关系而观之，自非天才，岂易及此。”<sup>⑬</sup>所谓天才人物就能摆脱物与人的关系，摆脱欲望而欣赏对象，这种人，在王国维看来，首先不同于普通人。他说：“境界有二。”有诗人之境界，有常人之境界。诗人之境界，惟诗人能感之而能写之。”<sup>⑭</sup>其次，这种人不同于政治家，王国维说：“政治家之眼，域于一人一事；诗人之眼，则通古今而观之。词人观物，须用诗人之眼，不可用政治家之眼。故感事怀古等作，当与寿词同为词家

所禁也。”<sup>⑮</sup> 根据王国維的基本观点,所謂“政治家的观点”,即是实用观点,而所謂“詩人的观点”,即是摆脱了实用的欣赏观点。

在王国維看来,天才不是勤奋地观察、研究社会生活而加以艺术概括的创造性的劳动,艺术家不需要长期、永远深入生活,而似乎对待实际生活应抱一种若即若离的态度。他說:“詩人对宇宙人生,須入乎其內,又須出乎其外。入乎其內,故能写之,出乎其外,故能观之;入乎其內,故有生气,出乎其外,故有高致。”<sup>⑯</sup> 所謂“入乎其內”,不过是取得一些形式的材料,因为在他看来,美只是形式的,而“出乎其外”,就是超出于现实生活,摆脱物我的关系,摆脱生活的欲望。在王国維看来,这就是天才的态度。所謂“出乎其外”,不过是“解脱”的另一种說法而已。

我們看到,王国維对美、对艺术、对天才的基本观点,最終还是陷于悲观主义这一点上。在他看来,艺术描写的对象不过是一个由于自私欲望得不到滿足而充滿痛苦的世界,而天才的詩人則是用一种无所謂的心情去欣赏它,再以这种态度去描写它,于是这就摆脱了实际利害的束縛,达到了美的境界。因此他曾說:“古詩云:誰能思不歌,誰能飢不食。詩詞者,物之不得平而鳴也,故欢愉之辞难工,愁苦之言易巧。”<sup>⑰</sup> 因“不足之状态,苦痛是也”<sup>⑱</sup>。他的这个論断,显然也是不符合文学史的实际的,文学史上固然有反映人民大众在統治者压迫下的痛苦的呼声,但凡是具有人民性的文艺作品,它就不只是停留在痛苦的呼号上,而是“化悲痛为力量”,給人一种积极的向上动力,增强人們的信心,为自己的解放而鬥爭。那种灰色的、悲观的作品,从来就不是真正人民的作品,从来就不是我国文学的主流,而只能是沒落階級垂死的呻吟。我們看到,正是这种作品,投合了王国維的胃口。

历史上各时代的先进階級,由于它們的利益与社会发展的客

觀進程一致，總是对自己的前途充滿信心，它們的文艺作品都是堅強的、樂觀的。它們也有鬥爭，有矛盾，甚至是劇烈的矛盾和鬥爭。但這些對它們說來不是痛苦的源泉，正相反，它正是樂觀的令人鼓舞的源泉。正如無產階級革命導師馬克思說過的，“鬥爭就是幸福”。他們中有些人，有時也為某些困難而苦惱，但絕不悲觀，因為他們知道，他們的困難是前進中的困難，是完全可以克服的困難，因此他們對克服困難有充分的信心和毅力。而歷史上任何沒落階級的情況正好相反，因為它日益衰落崩潰，對前途則充滿了失望、恐懼、灰心等悲觀情緒。在這兩種階級中，王國維的文艺理論是為哪一個階級服務，還不夠明顯嗎？

### 三 王國維的人性論

作為王國維文艺思想的另一基礎就是人性論。王國維這個思想在他整個思想體系中非常突出，而且對我國資產階級文艺界有很大的影響，因此應該加以分析研究。

王國維特別推崇李後主的詞，並且由此得出結論道：“詞人者，不失其赤子之心者也。故生于深宮之中，長于婦人之手，是後主為人君所短處，亦即為詞人所长處。”<sup>⑩</sup> 什麼是“赤子之心”呢？我們根據王國維的文艺思想的綫索，可以看出，所謂“赤子之心”，即是一種沒有利害之欲的情緒，因此，“生于深宮之中，長于婦人之手”。閱世淺，就保存了李煜的“赤子之心”，能夠以無所謂的態度來欣賞事物，這就是天才，這就是詩人。由此可見，王國維的人性論，是和他的悲觀主義、“解脫”論一脈相承的。

王國維之所以垂青于李後主的詞，主要是欣賞李後主詞的悲觀主義色彩。而王國維叫人擺脫實際欲望來欣賞這個痛苦的人生，其實並不是王國維不想“欲望”，而是雖欲而不可得，只能“絕

欲”耳。因为沒落阶级的欲望是不会得到满足的，它注定是要被消灭的，因此王国维就觉得这个世界痛苦万分，而要摆脱这种痛苦，只得叫人摆脱欲望。

因此，我们不能脱离王国维的悲观主义来看他的人性论。

为了进一步分析他的人性论，王国维还着重提出了两个概念，一是“真”，一是“自然”。

关于“真”。王国维经常要人写“真感情”，“真景象”，从字面看，好像也有点现实主义的意思。其实，就王国维的思想本质来说，是和现实主义毫不相干的。王国维的“真”，实际上就是“赤子之心”，即一种“无所谓的态度”。他说：“客观之诗人不可不多阅世，阅世愈深则材料愈丰富，愈变化，《水浒传》、《红楼梦》之作者是也。主观之诗人不必多阅世，阅世愈浅则性情愈真，李后主是也。”<sup>②0</sup>可见，李后主“生于深宫之中，长于妇人之手”，保持了“赤子之心”，也就是保持“真性情”，而“感情真，其观物亦真”。<sup>②1</sup>而另一方面，我们知道，在《〈红楼梦〉评论》里，王国维早就宣布《红楼梦》的作者是以艺术的态度、超脱的态度来对待人生的，因此“不可不多阅世”，不过是要使“材料丰富”而已。所以，从根本上说，诗人最要紧的乃是保持自己对对象的无利害关系的态度，亦即保持“赤子之心”。

关于“自然”。在王国维的文艺理论中，这两个字本质上不是指通常的、在我们之外的自然界，也不是说真实反映生活的那种“自然性”，乃是一种“心灵的原始状态”，亦即“赤子之心”，亦即“真性情”。王国维说：“纳兰容若以自然之眼观物，以自然之舌言情。此由初入中原，未染汉人风气，故能真切如此。北宋以来，一人而已。”<sup>②2</sup>这足以说明，在王国维看来，“赤子之心”需要保持天生的“自然状态”，就不能受外界的熏陶，所以他說：“自一方面言之，則

必吾人之胸中洞然无物，而後其觀物也深，而其体物也切。即客觀的知識，实与主觀的情感为反比例。”<sup>23</sup> 这样，王国維的“赤子之心”就帶上了一种直覺的、神秘的色彩，而他所謂的“胸中洞然无物”，即忘掉物我关系，摆脱实际的利益。

从这个观点来看，王国維之所以称贊元曲，其原因之一，就在于他認為元曲“自然”。他說：“元曲之佳处何在？一言以蔽之曰：自然而已矣。古今之大文学，无不以自然胜，而莫著于元曲。”又說：“彼但摹写其胸中之感想与时代之情状，而真挚之理与秀杰之气时流露于其間。故謂元曲为中国最自然之文学，无不可也。”<sup>24</sup> 王国維发现了元曲的价值，并对它作了不少有益的研究，这都是不可抹杀的功績；但他的理論基础是不正确的，基本上是人性論的。他之所謂“自然”，基本上乃是“赤子之心”的別名。

当然，王国維的人性論与中国封建传统思想直接相承，与資产階級的人性論在表現形式上是有不同的，虽然它們都是建立在唯心史觀的基础上。近代資产階級的人性論，最主要的特徵是“人道主义”、“博爱”等抽象的、超階級的道德观念，而这在王国維那里是不很突出的。他認為，生活的本質为欲望，这种欲望蒙蔽了人的本性——一种“无所謂”的态度，一种物我两忘的境界，人們在艺术作品里发现了这个“赤子之心”，而天才則是在于保持了这颗“赤子之心”，并用这种态度在欣賞事物，进行艺术創造。因此王国維的人性論的特点在于和他的“解脫”思想密切相联繫。由此可見，他的这种人性論，帶有很深的封建性，神秘性，是沒落的封建統治階級思想情感的反映。

当然，王国維的“赤子之心”，仍然是一种超階級的、抽象的人性。它不仅指“飲食男女”等生物学上的屬性，而且具有一定的社会內容，涉及到社会的思想感情，即用无功利的态度来对待生活。

其实,这本身就是一种带有功利性的观点,不过这不是人民大众的功利观点,而是沒落的封建統治階級的功利观点,其目的是藉此来麻痹人民、放弃鬥爭,陷入于悲观失望。

#### 四 王国維的“境界”說

現在,我們要来分析一下王国維关于“境界”的理論,这是王国維文艺思想重要的部分。圍繞着“境界”說,王国維对一些作品作了艺术分析,有些分析是有合理的部分的,而且應該說,王国維的“境界”說是他的文艺思想中最值得重視的一部分,其中有些观点,是值得我們批判地繼承的。

提起“境界”說,过去的研究者都認為这是王国維的創造,以为王国維在《人間詞話》里第一次提出了“境界”的理論。其实这是我国傳統文艺理論和文艺批評固有的概念。清朝戏剧家李漁(1611—?)在他的《閑情偶寄》里就曾指出:“填詞义理无穷,說何人肖人,議某事切某事,文章头緒之最繁者,莫填詞若矣。予謂总其大綱,則不出‘情’、‘景’二字。景書所睹,情发所欲言;情自中生,景由外得。二者难易之分,判如霄壤。”

对于“情”、“景”这两个概念,一向是为我国傳統文艺批評理論所重視的,而由于理論基础的不同,对这两个概念又有不同的理解。王国維在《文学小言》里說过:“文学中有二原質焉:曰景,曰情。前者以描写自然及人生之事实为主;後者則吾人对此种事实之精神的态度也。”到了《人間詞話》,他更把这个理論发展了一步,創立了一个比較完整的关于“境界”的理論。

◎ 王国維的“境界”的实質是什么呢?他所謂“境界”,就是指艺术形象,是指經過艺术家的形象思維的創造而产生的艺术形象。我国古代文艺理論家,也經常企图寻找一个表現艺术特質的概念,因

而有主张艺术重“气”的，有言“神”的，有言“韻”的，有言“格調”的等等，而王國維認為，“言氣質，言神韻，不如言境界。有境界，本也；氣質、神韻，末也。有境界而二者隨之矣。”<sup>25</sup> 所以王國維說：“詞以境界為最上，有境界則自成高格，自有名句。”<sup>26</sup>

從王國維的論述可以看出，他的所謂“境界”，主要的內容就是：情與景的統一，意與境的統一，理論與現實的統一，主觀與客觀的統一。在這一點上，王國維的理論是有一定價值的，它的确道出了一般文學藝術的實質。

關於情與景的統一。王國維說：“大家之作，其言情也，必沁人心脾；其寫景也，必豁人耳目。”<sup>27</sup> 這是王國維的一個很重要的思想，他在《人間詞話》里提出“不隔”的理論，亦即情和景都要“如在目前”；而在《宋元戏曲史》里，他又一再強調“寫情沁人心脾；寫景在人耳目”的思想，這就是說，王國維要求藝術家創造鮮明的藝術形象，而不是塑造一個模模糊糊的形象。

關於理想與現實的統一。王國維寫道：“有造境，有寫境，此理想與寫實二派之所由分；然二者頗難分別。因大詩人所造之境必合乎自然，所寫之境亦必鄰於理想故也。”<sup>28</sup> 王國維的确企圖把現實與理想結合起來，從而解決文學史上這兩派之爭；然而我們馬上就會看到，王國維是用唯心主義來對待這種結合的，因而仍然沒有正確解決這個問題。

關於“意境”。我們總觀王國維的思想，應當說，“意境”這個概念在王國維的文艺思想中與“境界”這個概念占着同樣重要的地位。這一點王國維在他自己的著作中表現得也很明顯。在《人間詞話》正文中，最初是用“境界”這個概念，這是大家所熟知的。而在1922年以“山陰樊志厚”的名義寫的《人間詞》序言里，王國維就揚棄了“境界”這個概念，而代之以“意境”這個概念，雖然這兩個概

念在王国維那里本質上是完全相同的。王国維在《人間詞話》的开头說：“境非独謂景物也，喜怒哀乐亦人心中之一境界。故能写真景物、真感情者，謂之有境界，否則謂之无境界。”这里是指“情”和“景”二者都是一种境界。後來，他大概認為應該更突出情与景的統一，因而以“意境”代替了“境界”。因此，他在《人間詞序》里說：“文学之事，其內足以擄己，而外足以感人者，意与境二者而已。”这就是說，文学最重要的特質在于意与境的統一。他又說：“原夫文学之所以有意境者，以其能觀。”<sup>②9</sup>于是，王国維就用“意境”的观点来研究各种文学，他在評價元曲时說：“然元剧最佳之处，不在其思想結構，而在其文章。其文章之妙，亦一言以蔽之曰，有意境而已矣。何以謂之有意境？曰，写情則沁人心脾，写景則在人耳目，述事則如其口出是也。”<sup>③0</sup>可見，“意境”是“境界”的具体化，也是王国維文艺思想中的重要概念。

对于“意境”，王国維是有一番發揮的。他主张意与境的統一，在这統一中，有所偏重，而不能有所偏廢。他說：“上焉者，意与境渾，其次或以境胜，或以意胜。苟缺其一，不是以言文学。”<sup>③1</sup>又說：“出于觀我者，意餘于境；而出于觀物者，境多于意；然非物无以見我，而觀我之时，又自有我在，故二者常互相錯綜，能有所偏重，而不能有所偏廢也。”<sup>③2</sup>可見，这里王国維的“意境”，实际即理想与現實的統一；意即是理想，境即是現實，而这两种元素，对文学來說，是缺一不可的。

應該說，王国維这些思想是有可取之处的，“意境”的确是一般文学艺术作品的根本性質，同时也是两种創作方法（現實主义和浪漫主义）的基础，“意”与“境”虽不能偏廢，而是可以有所偏重的，所謂“意餘于境”，是偏重于理想，“境多于意”，則是偏重于写实，而王国維也看到，意与境、理想与写实这两者相結合（所謂“意与境

渾”),才是文艺作品的上乘。

王國維的“意境”說,固然有不少可取之处,有它的合理的因素,但它的理論基础,乃是唯心主义的。

首先,王國維“情景統一”、“意境統一”、“理想与現實統一”之“情”、“意”、“理想”都是指“赤子之心”,而不是由客观社会生活条件(特别是經濟地位)决定的世界观和思想感情。这是我們在前面已經分析过了的。

王國維既然把“情”、“意”、“理想”看成是一成不变的、先天的“赤子之心”,那末他在对待情与景、意与境、理想与現實的关系上,也就抱着唯心主义、形而上学的观点。他实际上認為“情景統一”、“意境統一”、“理想与現實統一”、“主客观統一”都是統一于“情”、“意”、“理想”、“主觀”,而不是統一于客观。所以,王國維特別着重感情的作用。他在《屈子文学之精神》里說:“而詩歌之題目,皆以描写自己深邃之感情为主。其写景物也,亦必以自己深邃之感情为素地,而始得于特別之境遇中,用特別之眼觀之。”在《人間詞話》又說:“昔人論詩詞,有景語情語之別,不知一切景語皆情語也。”在王國維看来,由于人的感情不同,对待生活的态度也不同,而艺术主要是表現这些感情的。这个論点孤立地看并沒錯;但是,王國維沒有看到,所謂“情”,所謂“理想”,也是由长期生活經驗所决定了的,而不是与生活无关的、先天的“赤子之心”。

这样,王國維虽然一再強調要写真情,写真景,而实际上並沒有看到情与境的內在联繫,沒有看到“情”、“意”、“理想”对“景”、“境”、“現實”的能动的反映关系。我們說,对审美过程、艺术欣賞來說,由外界客观世界激发起来的感情,并不是客观生活的直观的反映,这个感情,不仅是由当前、直接的对象引起,而更重要的是掺杂了长期生活經驗培养起来的对事物的态度,这就是世界观对艺

术欣赏的巨大作用。因此,在我们看来,艺术欣赏的“情”是由当前直接对象“景”引起,而又超出于这个直接对象,是对“景”的能动的反映,不是直观的反映。例如我们欣赏一棵松树,我们的感情是由这棵松树引起的,但作为审美判断、艺术欣赏来说,又不局限于这棵树,它超出于这棵树,而常常引起人有“坚强”、“苍老”等等感觉。照像式的反映这棵松树不是审美判断,但没有这棵松树也没有这个判断。“情”与“景”就是处在这种辩证的关系之中。显然,王国维由于他的唯心主义思想的限制,没有看到情与景的这种辩证关系。他只是叫人写真情写真景,而没有看到情景必须交融在一起,情由景生,因而景对情来说乃是基础。没有松树的形象,也就没有对松树的美感经验,同时情又反过来决定欣赏者对景的态度,而这个“情”又是长期生活经验决定了的。

因此,在我们看来,“即景生情”和“因情生景”是辩证的统一的。因景生情,景是基础,不是可有可无的;而所谓“因情生景”的“景”则是指通过艺术家的创造,塑造出来的艺术形象——这个“景”,是为艺术家的“情”——世界观、思想感情决定了的,因而画家笔下的松树——这个“景”与客观现实的松是不同的,前者是在后者基础上的艺术创造。这就是情与景的辩证关系。而王国维由于把“情”抽象化为超阶级的“赤子之心”,他的“情”、“意”、“理想”就成了无根之木,无源之水。于是他实际上就否认了“因景生情”,而只主张“因情生景”,或最多是“就景叙情”(是“叙”,不是“生”),他引周济的话说:“北宋词多就景叙情,故珠圆玉润,四照玲珑。至稼轩、白石,一变而为即事叙景;使深者反浅,曲者反直。”<sup>③</sup>从这种形而上学的方法,必然走向唯心主义地片面强调“因情生景”,这是很明显的。

从这里我们看到,王国维的“境界”、“意境”亦即艺术形象归根

結蒂不是客觀生活形象的能動的反映，他是反對反映論的。他說：“一切境界，無不為詩人設。世無詩人，即無此種境界。夫境界之呈于吾心而見于外物者，皆須臾之物，惟詩人能以此須臾之物，鑄諸不朽之文字，使讀者自得之。”<sup>⑨</sup> 這裡，王國維顯然是忽略了創造與反映的關係，片面地強調了創造，從而否認了藝術境界對於生活的反映關係。

王國維的“境界”說的唯心主義性質，其根源還在于他的唯心主義的人性論和悲觀主義。王國維雖然在《古雅在美學上之位置》這篇文章里談到創造與摹倣的關係，他指出只是摹倣前人，最多能做到“古雅”，而要創造美，則需要有新“意”，即要有新的意境；但王國維沒有也不可能看到創造與摹倣的辯證關係，他把摹倣只限于摹倣前人的作品，他不是用反映論的觀點來看摹倣，因而他的“創造”論也就不可能建立在反映論的基礎上，而只能是以“赤子之心”、以“自然之眼”、以“真性情”，即以無利害關係之心情來欣賞事物。

由此可見，雖然王國維的文艺思想中也有一些合理的成分，但他是以唯心主義、悲觀主義的世界觀作為自己文艺理論的基礎，因而他的文艺思想從根本上說也是唯心主義的、形而上學的；因此，我們研究王國維的文艺思想，就應該分辨哪些是合理的部分，哪些則是唯心主義、形而上學的，應該加以具體分析。

## 注

① 王國維：《自序》二。

② 羅振玉：《海寧王忠愍公遺書序》。

③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ 王國維：《〈紅樓夢〉評論》。

⑨ 王國維：《人間詞話》。

⑩ 王國維：《古雅在美學上之位置》。

⑪⑫⑬同③。

⑭⑮⑯同⑨。

⑰⑱同③。

⑲⑳同⑨。

㉑㉒㉓王国維：《文学小言》。

㉔王国維：《宋元戏曲史》。

㉕㉖㉗㉘㉙同⑨。

㉚同㉔。

㉛㉜㉝㉞同⑨。

# 詩人高適生平繫詩

王 达 津

高適是年輩最长的盛唐詩人，他的边塞詩风格慷慨悲壯，同时也反映了唐代軍事腐朽的現實。他也有同情人民疾苦的詩篇，如《东平路中遇大水》、《封丘县作》等。他的詩頗具有史詩之风，对唐代現實能有所反映。他官至剑南节度使，入为刑部尚書轉散騎常侍，可是由于他少年貧困，躬耕自給，最初栖迟一尉，不为人所重視，所以两《唐書》对他的生平略焉未詳，後人对他的生平和生卒年代推断，多不确切。今試就其詩文考訂其生平，以便于知人論世，足以知其不愧为边塞詩人。

唐武后万岁通天元年丙申(公元 696 年) 高適生。

按高適《酬秘書弟兼寄幕下諸公詩序》云：“乙亥岁，適徵詣长安。”乙亥是开元二十三年，公元 735 年，高適到长安後即出为封丘尉，有《留別郑三、韦九兼洛下諸公》詩：“蹇蹇蹉跎竟不成，年过四十尚躬耕；……此时亦得辞漁樵，青袍裹身荷圣朝。”彼时適年刚过四十。定为四十岁，則当生于此时。旧定为 700 年或 702 年生均誤。

唐睿宗太极元年壬子(712) 適年十七岁。杜甫生。

唐玄宗开元三年乙卯(715) 適年二十岁。

高適游长安，时玄宗初即位，適頗抱希望，但却失意而归。到洛阳，後又到梁宋(开封、商丘)，先以乞討于友人为生，後躬耕自給。適集有《別韦参軍》詩：“二十解書劍，西游长安城。举头望君門，屈指取公卿。国风冲融迈三五(三皇五帝)，朝廷

欢乐弥寰宇，白璧皆言赐近臣，布衣不得干明主。归来洛阳无负郭，东过梁宋非吾土，免苑（在商丘）为农岁不登，雁池垂钓心长苦。”就是写这一段生活的。《旧唐书》卷百十一《高适传》：“少濩落，不事生业，家贫，客于梁宋，以求乞取给。”是不确切的。

唐玄宗开元十三年乙丑（725） 适年三十岁。

此后数年间，高适曾北游燕赵及魏郡，家又曾住淇水之上。按高适《淇上酬薛三（薛据）椽兼寄郭少府》诗：“自从别京华，我心乃萧索，十年守章句，万事空寥落。北上登蓟门，茫茫见沙漠，倚剑对风尘，慨然思卫霍。拂衣去燕赵，驱马恨不乐，天长滄州路，日暮邯鄲郭。酒肆或淹留，渔潭屡栖泊。独行备艰险，所见穷善恶。永愿拯菑薨，孰云干鼎鑊，皇情念淳古，时俗何浮薄！”诗中已反映了唐代边事之坏，人民的痛苦。

适又有《赠别王七十管记》诗：“适赵非解纷，游燕独无说，浩歌方振荡，逸翮思凌励。”又有《酬李少府》诗：“一登蓟丘上，四顾何惨烈，……君若登青雲，吾当投魏闕。”意气很慷慨。

适在此时住淇上很久，有《淇上别刘少府子英》诗：“近来往淇上，萧条惟空林，又非耕种时，闲散多自任，……千里忽携手，十年同苦心，……南登黎阳渡，莽苍寒雲阴。”

《三君咏诗序》云：“开元中，适游于魏。”也即在此时。《宋中遇林虑杨十七山人因而有别》诗有“昔余涉漳水，驱车行鄴西”之句。

适又有《蓟门不遇王之涣、郭密之因以留赠》诗，按王之涣蓟门人。《集异记》：“开元中诗人王昌龄、高适、王之涣齐名，

时风尘未偶，游处略同。”王昌龄开元十五年进士，授汜水尉。

又《薊門五首》当亦作于此时，有“薊門逢古老，独立思氛氲”、“戍卒厌糟糠，降胡饱衣食”等語。

唐玄宗开元二十年壬申(732) 適年三十七岁。

高適希望入信安王幕府未果。集中有《信安王幕府》詩并序，序云：“开元二十年，国家有事于林胡，詔礼部尚書信安王总戎大举，时考功郎中王公，司勳郎中刘公，……咸在幕府。”詩有“直道常兼济，微才独弃捐；曳裾誠已矣，投笔尙凄然”之句，可見直道之难用。李白也有《送梁公昌从信安王北征》詩，当作于同时。按《旧唐書·玄宗紀》：“开元二十年正月乙卯，以礼部尚書信安王禕率兵討契丹”，即此事。

唐玄宗开元二十三年乙亥(735) 適年四十岁。

適到长安，旋赴封丘尉任。《酬秘書弟兼寄幕下諸公詩序》：“乙亥岁，適徵詣长安。”又《留別郑三、韦九兼洛下諸公》詩：“蹇蹶蹉跎竟不成，年过四十尙躬耕。……幸逢明圣多招隱，高山大泽徵求尽。此时亦得辞漁樵，青袍裹身荷圣朝，犁牛釣竿不復見，县令邑吏来相邀。”按《旧唐書·玄宗紀》：“开元二十三年春正月，有命：其才有霸王之略，学究天人之际，及堪将相牧宰者，命五品以上清官及刺史各举一人。”高適本传称宋州刺史张九皋薦举有道科，时右相李林甫擅权，薄于文雅。解褐封丘尉。是高適到长安又遭到妒忌排挤，所以只做到封丘尉这样一个极小的官。

高適有《答侯少府》詩記此事云：“常日好讀書，晚年学垂綸，漆园多乔木，睢水清粼粼。詔書下柴門，天命敢逡巡，赫赫三伏时，十日到咸秦！褐衣不得見（不得見皇帝），黄綬翻在身。”又《全唐文》卷三五七高適《謝封丘尉表》：“常謂老死林

藪，不識闕庭，豈期巖穴久空，弓旌未已。……臣艺业无取，謬当推薦，自天有命，迫赴上京，曾未浹旬，又拜臣职。”可見当时適受王命急宣，行程迫切，但又不遇，极为悽惶。

《封丘县作》詩云：“我本漁樵孟諸野，一生自是悠悠者，乍可狂歌草泽中，宁堪作吏风尘下。祇言小吏无所为，公門百事皆有期，拜迎官长心欲碎，鞭撻黎庶令人悲。”不堪小吏之苦与同情人民的心，流溢言表。

本年十二月，幽州长史张守珪发兵討契丹，斬其王屈烈。  
唐玄宗开元二十四年丙子(736) 適年四十一岁。

是年冬，高適奉使送兵于青夷軍(属幽州)。

《酬秘書弟兼寄幕下諸公詩序》云：“乙亥岁，適徵詣长安，……今年適自封丘尉統吏卒于青夷。”当在此年。按本年春张守珪使平卢討击使安祿山討奚、契丹，为所敗，所以高適此年冬送兵。

適有《送兵到薊北》詩：“积雪与天迴，屯軍連塞愁；誰知此行迈，不为覓封侯。”

又有《自薊北归》詩，有句云：“驅馬薊門北，北风边馬哀，……五将已深入，前軍止半迴。”又《答侯少府》詩也有“吏道頓羈束，生涯难重陈，北使經大寒，关山饒苦辛。边兵若芻狗，战骨成埃尘”之語，足徵唐边事之坏与詩人忧国之深。

此外还有《使青夷軍入居庸三首》。

唐玄宗开元二十五年丁丑(737) 適年四十二岁。

自青夷軍归封丘。

《答侯少府》詩：“如何燕赵陲，忽遇平生亲。……两河归路遙，二月芳草新，柳接滹沱暗，鶯連渤海春。”

唐玄宗开元二十六年戊寅(738) 適年四十三岁。

仍在封丘。《燕歌行》作于此年，序云：“开元二十六年，客有从元戎（《文苑英华》，《全唐詩》作御史大夫张公）出塞而还者，作《燕歌行》以示適，感征戍之事，因而和焉。”按张守珪开元二十三年为幽州节度使兼御史大夫，二十五年二月破契丹于捺祿山。守珪輕易用兵，并喜飲宴作乐，適深知边事虚实，故作詩以諷刺。

唐玄宗开元二十七年己卯(739) 適年四十四岁。

是年六月，张守珪贬括州刺史。適有《宋中送族侄式顏》詩，序云：“时张大夫贬括州，使人召式顏，遂有此作。”又有《送族侄式顏》詩：“我今行山东（封丘），离忧不能已。”又《崔司录宅宴大理李卿》詩：“洛阳故人初解印，山东小吏来相寻。”推寻詩意，均是任封丘尉时所作，盖請假来洛阳，《全唐詩》注云“授封丘尉不就”，大誤。

唐玄宗天宝三年甲申(744) 適年四十九岁。

高適辞去封丘尉职。任职約九載。

有《重阳》詩云：“百年将半任三已，五亩就荒天一涯。”

又天宝十三年春(754)哥舒翰表適为掌書記，《全唐文》卷三五七高適《謝上彭州刺史表》云：“始自一尉，曾未十年，北使河湟，南出江汉。”適作哥舒翰書記时距此时为十年(744年秋至754年春)。

与杜甫、李白相会于梁宋。仇兆鳌《杜甫年譜》：“五月，公祖母范阳太君卒于陈留之私第，八月归葬偃师，公作墓志。”又李白自翰林放归亦在此时。《唐才子传》：“（適）尝过汴州，与李白、杜甫会，酒酣登吹台，慷慨悲歌，临风怀古，人莫测也。”杜甫《遣怀》詩：“忆与高李輩，論交入酒壚，……气酣登吹台，怀古

是年事。

高適于是年秋同李、杜俱东游，《东征赋》序云：“岁在甲申，秋穷季月，高子游梁既久，方適楚以超忽。”

唐玄宗天宝四年乙酉(745) 適年五十岁。

杜甫也往齐州，錢謙益云：“高適、李白俱有贈李邕詩，当是同时。”

《旧唐書·玄宗紀》：“秋八月，河南、睢阳、淮阳、譙等八郡大水。”高適有《东平路中遇大水》詩云：“农夫无倚著，野老生殷忧。”又有《东平路作》，其二云：“扁舟向何处，吾爱汶阳中。”

唐玄宗天宝五年丙戌(746) 適年五十一岁。

在汶阳。有《奉酬北海李太守(邕)丈人夏日平阴亭》詩等作。《別崔少尉》詩：“知君少得意，汶上掩柴扉。”杜甫晚年《奉高常侍》詩中也曾說：“汶上相逢年頗多(相隔已久)，飞騰无那故人何。”

唐玄宗天宝六年丁亥(747) 適年五十二岁。

是年北海太守李邕遭杖杀。高適到广陵，有《辟阳城》、《登广陵棲灵寺塔》等詩。自广陵北归。

唐玄宗天宝十二年癸巳(753) 適年五十八岁。

適往长安，有《同諸公登慈恩寺塔》詩，杜甫也同作。又有《李雲南征蛮詩》，序云：“天宝十一載，有詔伐西南夷。右相楊公兼节制之寄，乃奏前雲南太守李宓涉海自交趾击之。……十二載四月，至于长安。”

欲依哥舒翰，有《同李員外賀哥舒大夫破九曲之作》、《九曲詞》等。是年哥舒翰表侍御史裴冕为河西司馬，高有《送裴別將之安西》詩。《送李侍御赴安西》詩也当作于此时。

唐玄宗天宝十三年甲午(754) 適年五十九岁。

《通鑑·唐紀》載是年春，翰表前封丘尉高適為掌書記。此時適官左驍衛兵曹參軍兼掌書記，隨哥舒翰入朝，又赴武威（《舊唐書·梁鳳傳》：“天寶十三載，哥舒翰入京師，裴冕為河西留後，在武威）。高適有《金城北樓》、《武威同諸公過楊七山人》等詩。

杜甫有《送高三十五書記》詩云：“脫身簿尉中，始與捭楚辭，借問今何官，觸熱問武威。”又有《寄高三十五書記》詩云：“嘆息高生老，新詩日又多，美名人不及，佳句法如何？主將收才子，崆峒足凱歌，聞君已朱紱，且得慰蹉跎。”

唐玄宗天寶十四年乙未（755） 適年六十歲。

安祿山已反，高適助哥舒翰守潼關，五月兵敗，翰降，適單身逃歸，追及玄宗於河池，請遷川，有《陳潼關敗亡形勢疏》，拜侍御史，至蜀遷諫議大夫。《全唐文》卷三五七適《謝上彭州刺史表》有“累登諫司，頻歷憲府”之語。

唐肅宗至德元年丙申（756） 適年六十一歲。

秋七月，玄宗以永王璘領四道節度使鎮江陵，高適諫，不聽。冬十月以賀蘭進明為河南節度使，適有《奉酬河南節度使賀蘭大夫見贈之作》。

十二月，永王璘起兵，肅宗以高適為御史大夫揚州大都督長史淮南節度使，平江淮。

唐肅宗至德二年丁酉（757） 適年六十二歲。

二月，永王璘敗死，高適兵尚未下。三月尹子奇大舉攻睢陽，張巡、許遠堅守，《唐才子傳》記高適有書勸賀蘭進明救睢陽，賀蘭進明不聽。七月以張鎰代賀蘭進明，十月睢陽陷落。

九月收復長安，十月收復洛陽。

唐肅宗乾元元年戊戌（758） 適年六十三歲。

適为李輔国所讒，改官太子詹事，留守东京。五月过睢阳祭张巡、許远，有《还京次睢阳祭张巡許远文》。

唐肃宗乾元二年己亥(759) 適年六十四岁。

三月史思明攻鄴，郭子仪軍敗，东京留守崔圓以下众官奔襄、邓，高適也一同流亡。五月拜彭州刺史。有《彭州謝上表》云：“臣本野人，匪求名达，始自一尉，曾未十年，北使河湟，南出江汉；……累登諫司，頻历宪府；比逆乱侵軼，淮楚震惊，遂兼节制之权，空忝腹心之寄……始拜宫尹，今列藩条，……以今月七日上訖。”

高適《酬裴員外以詩代書》詩記叙甚詳：“拥旌出淮甸，入幕徼楚材。……小人胡不仁，讒我成死灰；賴得日月明，照耀无不該，留司洛阳宫，詹府惟蒿萊。……一夕灑洛空，生灵悲暴腮！衣冠投草莽，予欲馳江淮；登頓宛叶下，迺遑襄邓隈。……遂除彭門守，因得朝玉阶。”但蜀中很乱，高適几乎不免于劫，《同河南李少尹毕員外宅夜飲时洛阳告捷遂作春酒歌》一詩中写：“去年留司在东京，今年復拜二千石，盛夏五月西南行，彭門劍門蜀山里。路逢軍人劫夺我，到家但見妻与子……”

杜甫有《寄彭州高使君適》詩。

唐肃宗上元元年庚子(760) 適年六十五岁。

適移刺蜀州，兩《唐書》以刺蜀在刺彭前，誤。高適有《人日寄杜二拾遺》詩，作于蜀州。

唐肃宗上元二年辛丑(761) 適年六十六岁。

高適代崔光远授成都尹剑南西川节度使。按《旧唐書》載：四月梓州段子璋反，西川牙将花惊定誅子璋，大掠东蜀。肃宗以崔光远不能戢軍，乃罢之，以高適代。

杜甫有《王十七侍御掄許携酒至草堂便請高使君同到

詩。又有《王冕携酒高亦同过》詩，詩有“移樽劝山簡，头白恐风寒”之句，原注云：“高每云：‘汝年几（紀）小，且不必小于我。’故以此戏之。”可見高適已老。

十一月，崔光远卒，以严武为成都尹剑南西川节度使。盖高適坚辞不就之故。

唐肃宗宝应元年壬寅(762) 適年六十七岁。

四月，肃宗死，代宗即位，召严武入朝。七月西川徐知道反。高適自蜀州討平徐知道，有《賀斬逆賊徐知道表》云：“臣与邛南邻境，左右叶心，积聚軍粮，应接师旅，以今月二十三日大破賊众，同恶翻然，共杀知道。”

唐代宗广德元年癸卯(763) 適年六十八岁。

二月，以高適为剑南节度使，有《謝上表》云：“即以二月二日上訖，”有《入昌松东界山行》詩。杜甫有《寄高適》詩，欲再返成都依高適。

十一月以严武为黃門侍郎。十二月，松、維、雲山城、籠城陷于吐蕃，高適本是練兵于蜀，来防禦吐蕃的，至是无功。

唐代宗广德二年甲辰(764) 適年六十九岁。

是年春，黃門侍郎严武为剑南节度使（《通鑑》卷二二三）。高適被召为刑部侍郎，後轉散騎常侍。杜甫《寄高常侍》詩：“汶上相逢年頗多，飞騰无那故人何。总戎楚蜀应全未，方駕曹刘不啻过。今日朝廷須汲黯，中原将帅忆廉頗。天涯春色伤迟暮，别淚遙添錦水波。”时杜甫又回成都，不及見適，又伤难以再見，故有“伤迟暮”之語。

唐代宗永泰元年乙巳(765) 適年七十岁。

春正月，高適卒（《旧唐書·代宗紀》）。杜甫有《聞高常侍亡》詩。

唐代宗大曆五年庚戌(770)

杜甫有《追酬故高蜀州人日見寄》詩，序云：“自枉詩已十餘年，莫記存歿，又六七年矣。”此詩恰作于高適死後的第六年。高適晚年詩已不多，故系杜詩，以見高、杜交誼之深。

## 讀增訂本《敦煌变文字义通释》

王 貞 珉

在古典文学作品中，我們可以看到不少的带有当时当地方言成分的詞句。由于历史不断发展，社会生活在日新月异的变化，語言也在发展变化，有些古代的方言到今天也就逐渐消亡了，这就給我們閱讀和研究古代作品造成了許多障碍。如果不清除这些障碍，要想了解作品的思想內容、艺术手法，以分析批判地接受其中有用的东西，是有一定困难的。这个问题，很早以来，就引起了人們的注意；人們不断地或多或少地把这些尔时尔地的方言的字义和詞义記錄下来，从生活实践中体会其含义，从而正确地掌握了它們的用法。可惜这种工作，前人做得还不多。今天，我們为了扫清这些障碍，以便順利地正确地了解古典文学作品的思想內容与艺术手法，除了极少部分可以直接利用前人积累的資料外，我們必須从一切文献中进行搜集和根据历史加以比較研究，找出相应的或比較接近原意的解释。这样似乎流于繁琐，但在沒有当时当地人对于方言的解释时，这也还是必要的实事求是的科学研究工作之一。

如果上面的理解和要求沒有錯誤的話，我們再来閱讀蔣礼鴻先生的增訂本《敦煌变文字义通释》，就覺得有些做得不够的地方。

作者在“序目”中写道：“研究古代語言，我以为應該从縱橫两方面做起。所謂橫的方面是研究一代的語言，如元代。……所謂縱的方面，就是联繫起各个时代的語言来看它們的繼承、发展和异同。”又写道：“無論是縱的和橫的，都應該有較廣泛的綜合。”这种做法和要求，都是从实际出发的，完全必要的。但是，还有一种情况，在历史文献中，偶尔也有一两条当时当地人对于某些方言的解

释,无疑地,这种材料是很可宝贵的。我以为这种材料也应当属于縱的方面;我們研究方言,一定要尽量利用这种材料。收集这类材料,是要付出相当的时间和劳动的。过去某些研究敦煌学的人,把敦煌卷子中的并其二字,从比較中得出并应讀为菩薩,其应讀为菩提,認為是了不起的发现。其实,这两个合写字,早在八九百年前,辽僧行均在他編著的《龙龕手鑑》艸部中,已經著录,并且說明讀为什么了。即此一事,已足說明历史材料对于研究方言的重要性了。而我首先要提出《龙龕手鑑》,亦正由蔣礼鴻先生在通释敦煌变文字义时,假如引及此書,不仅更显得有說服力,就是許多“待質”的字义,也可以迎刃而解了。

现在就談談應該徵引当时当地人有关方言的解释的問題。頁7:“阿郎,郎:就是主人。”案胡三省《資治通鑑》卷105注:“今世俗多呼其主为郎主,又呼其主之子为郎君。”又卷207注:“門生家奴呼其主为郎,今俗犹謂之郎主。”則奴隶呼其主人为郎,到宋末元初还是这样。頁8:“孃孃,娘娘:有两义,一是母亲,一是主母。”案司馬光《司馬氏書儀》卷1:“古人謂父为阿郎,謂母为孃子,故刘岳《書儀》上父母書称阿郎孃子。其後奴婢尊其主为父母,故亦謂之阿郎孃子,以其子之宗族多,故更以行第加之。”頁15:“所由:是吏人的名称,所做的事情不止一种,名称也有分別。”案胡三省《資治通鑑》卷244注:“所由,綰掌官物之吏也。事必經由其手,故謂之所由。”頁25:“庠序,祥序:举动安詳肅穆的意思。”案慧琳《一切經音義》卷46:“庠序,謂儀容有法度也。”頁35:“透:就是跳。”案《艺文类聚》卷85引《俗說》:“桓豹奴善乘騎,亦有极快馬。有一諸葛郎,自云能走与馬等。桓車騎以百匹布置埒,令豹奴乘与諸葛竞走,先至者得布。諸葛恆与馬齐,欲至埒头,去布三尺許,諸葛一透坐布上,遂得之。”《太平御覽》卷394引“一透”作“一跳”。孙能传《荆談漫

筆》卷3：“江左方言，赴水曰透。《王遜傳》：‘透水死者千餘人。《羊侃傳》：‘侯景欲透水，羊鵬抽劍斬之。’”則透作跳解，從晉到明，一直如此。頁37：“揜、拄，就是掘。”案《龍龕手鑑》手部：“揜、拄，二俗，其月反，正作揜。”即是掘的俗別字。頁45：“伴涉、伴換、剗荆：猶如說陪伴，追隨。”案《宋會要輯稿》第四冊《帝系》七：“照對宗室為非，皆是不逞惡少之徒，苟於一時酒食錢物之利，尋訪他事，故意縱輿，使之出名，謂之陪涉。”陪涉就是伴涉，則這個方言，宋代還在使用。頁83：“惡發：发脾气。”案庄季裕《雞肋編》卷中：“紹興四年，大饗明堂，更修射殿，以為饗所。其基卽錢氏時握發殿，吳人語訛，乃云惡發殿，謂錢王怒卽升此殿也。”

其次，在沒有前人直接解釋的情況下，只好從積累材料入手，加以比較研究，得出相應的結論。材料越多，考慮越全面，從而得出的解釋，也越接近於原意。蔣禮鴻先生往往根據《詩詞曲語辭匯釋》的材料，“略加推衍”；現在我也就《敦煌變文字義通釋》“略加推衍”，目的在於消滅單文孤証，以免導致郢書燕說情況的發生。

頁12：“入舍女婿：就是贅婿。”案《夷堅三志》壬卷6《隗伯山》條：“饒州市民隗十三名伯山者，淳熙初年，來贛州門里王小三家作入舍女婿。”朱翌《猗覺寮雜記》卷上：“世號贅婿為布袋，多不曉其義。……人問其徒云：‘如何入舍婿謂之布袋？’”則把贅婿叫做入舍女婿，至宋代還是這樣。頁18：“手力：家奴。”案手力當作“出賣勞動力的人”解。當時又叫做腳力。《西陽雜俎》前集卷5《詭習》：“元和末，鹽城腳力張儼遞牒入京。”腳力、手力，意義相同。蕭統《陶淵明傳》：“今遣此力，助汝薪水之勞。”《東京夢華錄》卷3有“雇覓人力”條，《夢梁錄》卷19有《顧覓人力》條，稱體力勞動者為力，到現在猶然。頁21：“有相：有貴相，就是某人的容貌按相法講應當榮貴的意思。”案《北史·齊本紀》中：“及產，命之曰侯尼于，鮮卑

言有相子也。”就是說富貴有根的意思。頁36：“把、霸：用手拿。”案《白虎通德義·号篇》：“霸，犹把也，把持王政。”《一切經音義》卷2引《國語》賈逵注：“霸，犹把也，言把持諸侯之權也。”《風俗通義·皇霸》篇：“霸者，把也，言把持天子政令。”則以“霸”作“把”解，漢人已然如此。宋元口語中有“話把”一詞，亦作“話霸”，也可作為旁証。頁40：“波逃，就是逃。”案《樂府詩集》梁鼓角橫吹曲無名氏《企喻歌》：“鶴子經天飛，群雀兩相波。”正是把“波”當作“波逃”用，則梁時已然如此。“波”應該是“播”字的借用字，本為“播遷”的意思。《法苑珠林》卷18引《冥祥記》：“蘇峻之亂，都邑人士，皆東西波遷。”《太平廣記》卷113引“波遷”作“播遷”。《禹貢》：“熒波既豬。”《釋文》引馬、鄭、王本并作“熒播”。《周官·職方氏》：“其潏波澤。”鄭玄注：“波讀為播。”是借“波”作“播”，周、漢間人已如此。北宋問四川地區農民起義首領王小暉，亦作王小波，則從番之字與波通用，宋代還保存着這個習慣。頁70：“軟腳：接風、洗塵的酒宴。”案《山谷外集》卷8《乙未移舟出》：“歸飲軟臂酒。”史容注引《大唐稽疑》：“郭子儀自同州歸，代宗詔大臣就宅作軟腳局。今挽弓，故曰軟臂。”則唐人使用“軟腳”一語實為廣泛。慰勞腳郎，叫做軟腳；慰勞手脚，叫做軟臂，其義一也。

最後，就《待質錄》所提出的“不能解釋的詞兒”，試加以解釋。

頁144：“叟哆：《張義潮變文》附錄一：‘莫怪小男女叟哆語。’”案《龍龕手鑑》口部：“叟，都侯反，多言也；哆，當可反，語聲也。”意思當和現在說的囉嗦相近。頁145：“呌呼：《韓擒虎話本》：‘一齊拜舞，呌呼萬歲。’又：‘拜舞呌呼萬歲。’”案《龍龕手鑑》口部：“呌即叫字。”與敦煌《感皇恩詞》：“呌呼萬歲願千秋”，正合。頁146：“喞嘴”：《鶯子賦》：“遂乃喞嘴本典。”案《龍龕手鑑》口部：“喞，烏沒、烏八二反，咽也。”又“嚙，俗，音輪。”“噏，俗，音衰。（此字有誤）”“嘴”

当即“𪔐”別写。頁146：“退鷁”：《鷁子賦》：“你欲放鈍，为当退鷁？”按《猗覺寮雜記》卷下：“优伶打鷁，亦起于唐。李栖筠为御史中大夫，故事，曲江賜宴，教坊唱𪔐，杂待，栖筠以任风宪，不往，臺遂以为法。𪔐，力困切，弄言也。”这里是說：你欲表示含默，还是收拾起弄舌？頁146：“密筭相髡”：《鷁子賦》：“但办脊背祇承，何用密筭相髡？”案李商隐《柳枝》：“花房与蜜脾，蜂雄蛺蝶雌；同时不同类，那復更相思。”蜜脾即蜂房，魯明善《农桑衣食撮要》卷下：“自冬至春，其蜂食之餘者，拣大蜜脾，同利刀割下，却封其簍。将蜜脾用新生布紐淨，不見火者为白沙蜜，見火者为紫蜜。”外方山人《談徵·名部》卷下：“今以蜂窝生蜜为蜜脾，盖形似也。《格物要論》：‘采百芳酿蜜，其房如脾，故謂之蜜脾。’”《鷁子賦》的“密筭”，就是“蜜脾”。頁146：“剔秃”：《鷁子賦》：“雀儿剔秃，强夺鷁屋。”案剔秃就是窺伺的意思。《蝴蝶梦》第三折：“他三个足丢沒乱眼脑剔抽秃刷轉。”《後庭花》第二折：“他剔抽秃刷厮覷，迷留沒乱躊躇。”剔抽秃刷就是剔秃，长言之为剔抽秃刷，短言之就是剔秃。頁146：“𪔐𪔐”：《鷁子賦》：“摇头径野說，語里事𪔐𪔐。”案《龙龕手鑑》口部：“𪔐，俗，音爭。”“𪔐𪔐”当即“淨規”的俗別字。頁147：“筹，万寿”：《难陀出家緣起》：“有事諮聞娘子，請筹𪔐起却迴。”又：“各請万寿𪔐起去，見了师兄便入来。”案筹即廁筹，或叫做屏筹，《太平御覽》卷704引《語林》：“石崇廁內，两婢持錦囊，是筹也。”《辯正論》卷8注引《宣驗記》：“孙皓令置像廁傍，使持屏筹。”（又見《法苑珠林》卷13引《旌异記》）《北史·齐本紀》中：“虽以楊愔为宰輔，使进廁筹。”請筹与請万寿当非一事，請万寿盖即宋人請万福的意思。頁148：“𪔐”：《維摩詰經講經文》：“送尸荒野山，两眼烏鷁𪔐。”案《龙龕手鑑》口部：“𪔐，俗，𪔐、角二音。”这里是嘴的俗別字。頁150：“赵土襪脚”：《醜女緣起》：“覓他行步风流，却是赵土襪脚。”丙、丁、戊卷作

“赵十換襟”。案作“赵十”是，《太平广記》卷204引《卢氏杂記》：“拍弹起于李可久，懿宗朝思泽曲子《别赵十》、《哭赵十》之名。”唐崔令欽《教坊記》載曲名有《别赵十》、《忆赵十》。此当即《醜女緣起》之《赵十》，作《赵土》誤。

《敦煌变文字义通释》初版印行後，洪誠同志在《文学遗产》第282期上有評論。作者根据这些及其他意見，增添了一些新的条目和材料，改为“增訂本”出版。我把这个“增訂本”讀完後，觉得还有不能滿足讀者要求的地方，現在把这些意見写出来，以就商于蔣礼鴻先生。

統一書號： 10018

定價： 1.10 元