



唐诗课

程千帆

著

人民文

程千帆

著

唐诗课

人民文学出版社



图书在版编目 (CIP) 数据

唐诗课/程千帆著. —北京: 人民文学出版社, 2018
ISBN 978-7-02-014315-3

I. ①唐… II. ①程… III. ①唐诗—诗歌研究 IV. ①I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 114013 号

责任编辑 李 俊
装帧设计 刘 远
责任印制 徐 冉

出版发行 人民文学出版社
社 址 北京市朝内大街 166 号
邮政编码 100705
网 址 <http://www.rw-cn.com>

印 刷 三河市宏盛印务有限公司
经 销 全国新华书店等

字 数 156 千字
开 本 880 毫米×1230 毫米 1/32
印 张 8.125
印 数 1—8000
版 次 2018 年 10 月北京第 1 版
印 次 2018 年 10 月第 1 次印刷

书 号 978-7-02-014315-3
定 价 43.00 元

如有印装质量问题,请与本社图书销售中心调换。电话:010-65233595

目 录

学诗愚得	1
读诗举例	
——在中国文学批评史师训班上的讲话	15
古典诗歌描写与结构中的一与多	33
论唐人边塞诗中地名的方位、距离及其类似问题	62
张若虚《春江花月夜》的被理解和被误解	91
相同的题材与不相同的主题、形象、风格	
——四篇《桃源诗》的比较研究	112
关于李白和徐凝的庐山瀑布诗	140
一个醒的和八个醉的	
——读杜甫《饮中八仙歌》札记	158
他们并非站在同一高度上	
——读杜甫等为题共作的登慈恩寺塔诗札记	178

韩愈以文为诗说

202

火与雪：从体物到禁体物

——论“白战体”及杜、韩对它的先导作用

231

学诗愚得^{*}

我今天要讲的题目是《学诗愚得》。在武汉大学百年校庆之际,作为一名曾在这个学校工作过三十几年的老教师,我很高兴有此机会重新登上这十分熟悉的讲台,就诗学研究的方法问题,谈谈自己六十年学术生涯中摸索出的一些认识和体验。也就是通过汇报自己的学习成绩来向武大表示祝贺,愚者一得,希望能为从事文学研究的同志们提供些许参考。

文史兼治,是我国古典学术的优良传统,文和史,源合流分,又始终互相依存,互相渗透。我的家学和师承使我在数十年的学术研究中,一直主张文史并重。我写过《史通笺记》等属于历史学方面的著作,也写过属于文史兼治成果的《唐代进士行卷与文学》等论著。但是,在我发表的论著中,更多的还是属于文学研究,而尤其着重古典诗歌。我曾经在许多文章中反复谈过,文学活动,无论是创作还是批评、研究,其最原始和最基本的思

* 刊载于《武汉大学学报(人文科学版)》,1994年第1期。

维活动应当是感性的,而不是理性的;是感字当头,而不是知字当头。作为一种客观存在的文艺作品,当你首先接触到它时,感到喜不喜欢总是第一位的,而认为好不好以及探究为什么好为什么不好则是第二位的。由感动而理解,由理解而判断,是研究文学的一个完整过程,为文造情,不但不适宜于创作,恐怕对于诗歌研究也不完全适合。因此,我始终认为,诗歌研究应从具体的作品入手,“披文以入情”,然后从中概括出某些可能成立的普遍规律来,而不应从已有的某个或某些概念出发,将研究对象套入现成的模式;应当从具体到抽象,从微观到宏观,而不是相反。就我个人的经验来说,我往往是在被那些作品和作品所构成的某种现象所感动的时候,才处心积虑地要去弄清楚这些作品在什么条件和背景下产生的?它们好在哪里?也就是对其作艺术分析,结果就成了一篇文章。

拿我所写的一篇关于杜甫《饮中八仙歌》的论文来说吧。我初读时就被它所特有的盛唐时代的生疏气息所吸引,所感染,所震惊,而终于激起了强烈兴趣。当然,这种生疏的气息又是被它的独特艺术所表达出来的。杜甫的《饮中八仙歌》是一首艺术上极富创造性、前此所无、嗣后也没有得到继续发展的作品。它写于安史之乱前杜甫寓居长安之时,“饮中八仙”指的是贺知章、李璿、李白、张旭等八位盛唐时期以浪迹纵酒著称的人物。诗歌本是时间的艺术,而这首诗却在很大程度上采取着空间艺术的形式。它通篇无首无尾,每一段又互不相关,像是一架屏风,由各自独立的八幅画组合起来,而每幅画又只是用写意手

法，寥寥几笔，就勾画出八个酒徒各具特色的神态，像“骑马似乘船”的吴人贺知章，“恨不移封向酒泉”的贵胄李璡和“长安市上酒家眠，天子呼来不上船”的诗仙李白等等，由此构成一组个性鲜明的人物群像，反映着那个同样富有个性的开元时代。

那么，这篇独特的作品是杜甫在什么历史背景和什么个人心境下写的？他所采用的那种独特的形式与诗篇的内在意义之间有何关系呢？

于是我们细研杜诗，并对八位酒仙和杜甫的行迹加以考察，结果发现，饮中八仙虽然才名、地位、思想和行迹各不相同，但有一点却十分相似，那就是他们并非真正生活在无忧无虑、心情欢畅的乐境之中，而是曾经想要有所作为，终于被迫无所作为，以至不得不屈从于世俗拘束的威力，逃入醉乡，以发泄其苦闷。而杜甫虽然在到长安之前及初到长安的时候，和其他许多诗人一样，曾一度沉浸在盛唐时代那种不受世情俗务拘束、憧憬个性解放的浪漫精神之中，也写过一些反映盛唐面貌的作品如《今夕行》等，但是随着诗人流寓长安的岁月淹留，科举蹭蹬，仕途渺茫，卖药都市，寄食友朋等种种悲辛的生活，他已逐渐认识到当时表面上尚算美妙的社会政治，实际上并不很美妙。这样，当诗人一旦从迷惘中清醒过来，一旦从浪迹纵酒的一群中游离出来，感到从过去到当前的那些酒徒的可哀，发现那种被迫无所作为、乐其非所当乐的行为实是一种生活悲剧，但又不能立即对这种现象感知、体察得更深一些，并对其作出准确的评判的时候，他所流露的便只能是一种错愕、迷惘和怅惋；既然一时还没有能力

为这群患者作出确诊,也就只能记录下他们的病态。因而这篇作品就出现一般抒情诗中所少见的以客观描写为主的人物群像,诗人以一双醒眼看八个醉人,用自己独特的艺术手段,对特定时代中产生的一群饮者作出了客观的历史记录。

诗人在此稍后写下了《乐游原歌》、《溪陂行》等诗篇,其中有“此身饮罢无归处,独立苍茫自咏诗”之类的诗句,从这种发自内心深处富有思辨内蕴的咏叹,可以看出诗人的情感已由乐转哀,由迷惘而觉醒,不同于前了。再后,杜甫就更清醒了,终于在天宝十四载写出了《自京赴奉先县咏怀五百字》这一跨越了自己和别人前此已达到的境界的光辉诗篇。从此,杜诗以其高度的思想内容和历史内容,显示出无比的生命力,而且开辟了我国其后千百年现实主义诗歌的道路。

通过上述研究,我们可以得出的结论和启示是:一位在文学史上能够将自己的姓名显赫地流传下的诗人,他所走过的人生道路和创作道路,每每留下了可供后人探索的鲜明的轨迹,而这些纵横交错的轨迹的总和便体现了文学史的基本风貌。杜甫的创作,安史之乱前后显然不同,应分两大阶段研究。如果我们注意到《饮中八仙歌》是在杜甫以一双醒眼看八个醉人的情况下写的,表现了他以错愕和怅惋的心情面对着这一群不失为优秀人物的非正常精神状态,因而是他后期许多极为灿烂的创作的一个不显眼、但又是一个值得注意的、清醒的现实主义起点,那么,这显然会使我们对杜甫心灵的发展有一个更清楚的了解和把握,对其人其诗的研究也可更深一步。

我们强调研究应从具体作品入手,这并不意味着仅仅是就作品论作品,将自己的眼光局限于某个具体作品或问题本身,而是主张在从具体作品入手的同时,凭藉着自己的学力和观察问题的通识,不断地进行着从具体到抽象、从微观到宏观的思索,努力发掘出蕴含在具体作品或问题中而又富有普遍意义和规律的东西。

比如,唐代宗大历年间,杜甫流寓夔州,适逢大旱,作了一首题为《火》的五古,写当地“大旱则焚山击鼓”的风俗。这首诗在表现手法上突破了咏物诗“巧言切状”、“功在密附”的体物巧似的传统,对“焚山击鼓”的描写全着眼于整体过程。贞元、元和之际,韩愈写过好几首咏雪的诗,如《喜雪献裴尚书》等,这些作品不注重描摹雪的外形,而是通过铺陈、烘托等手法再现下雪时的环境和人物在雪中的感受等。这与杜甫的写火很相似又有所发展。到了北宋的欧阳修写《雪》,苏轼作《江上值雪效欧公体》、《聚星堂雪》等,更明确禁用直接形容、比喻雪的外部特征及动态的词汇,如皓、白、洁、素、月、梨、梅、絮、鹤等等,然而却仍旧创造出一个可使读者感受到的十分生动和神妙的雪的世界。这就产生了所谓禁体诗,或称之为“白战体”。

把上面说到的几首诗放到中国诗歌史上加以考察,我们可以看到,以客观事物为主要摹写对象的咏物诗,从表现手法上说,曾经历了一个从体物的巧似之作到禁体物之作的发展过程,即从真实地再现客观事物的某些外部特征,“巧言切状,如印之

印泥；不加雕削，而曲写毫芥”^①，到着眼于客观事物的整体，遗貌取神，以虚代实，虽多方刻画，却避免涉及物的外形，只就物体的意态、气象、氛围、环境等方面着意铺叙、烘托，以唤起读者丰富的联想，从而在他们心目中涌现出所咏之多姿多彩的形象，这样一个过程，欧阳修、苏轼等人的诸篇禁体物诗，在表现手法上力求出新，创造了一些难以重复的为历代所尊仰的奇迹，丰富了古典诗歌的宝库。然而，由体物的巧似之作到禁体物之作，又是有着难易之别的。在古典诗歌的创作中，常有在一篇之中用个别句子、少数词语间接铺叙烘托，以代替直接刻画的情形。如黄庭坚诗句“露湿何郎试汤饼，日烘荀令炷炉香”之写酴醾，“平生几两屐，身后五本书”之写毛笔，等等。但禁体物诗则属于另外一种。它从一开始就规定全篇禁止使用体物语，在表现手法上具有明显的独特性和排他性，这也就同时产生了局限性。这些规定使它能够“于艰难中特出奇丽”^②，“若能者，则出入纵横，何可拘碍”？然而也使若不能者“往往阁笔不能下”^③。事实上，能“于艰难中特出奇丽”的人毕竟是少数，像苏东坡这样才华横溢的大诗人能有几位呢？因此，禁体物之作终究难乎为继，宋以后便没有得到发展。类似的情况在文学史上也并非罕见，如杜甫的《饮中八仙歌》、《同谷七歌》，皆属创体，成就极高，但后人学步者却绝无胜蓝之誉。这，恐怕就是规律了，是我们从

① 《文心雕龙·物色》。

② 苏轼《聚星堂雪引》。

③ 叶梦得《石林诗话》卷下。

杜、韩、欧、苏的几首禁体物诗中,抽象出的带有普遍意义的规律,即艺术的独创性与排他性及其局限性往往是并存的。

我们还可以举一个例子。张若虚的《春江花月夜》,这一篇空前绝后的春之颂歌,今天已成为家喻户晓的唐诗名篇之一,当代出版的选本很少有不选它的,分析评论它的文章也层见叠出,但是回顾这位诗人和这一杰作在明代以前的命运,却不无坎坷。从唐到元,它被冷落了好几百年。究其原因,这首诗原属初唐歌行之体,属于对六朝诗风有所改良而又未能完全摆脱齐梁风貌的一派。因此,当着提倡建安风骨的陈子昂的价值和地位为人们所认识、所肯定时,《春江花月夜》的价值便降低了,直到明代的何景明将初唐歌行重新提出来,估价其历史意义和美学意义,甚而认为其成就在盛唐诗人、甚至在杜甫之上以后,《春江花月夜》才逐渐被理解、被重视起来,以至在清末的王闿运将其许为“孤篇横绝,竟为大家”^①。从张若虚《春江花月夜》的显晦,我们可以发现这样一条规律:即作家的穷通和作品的显晦,当然不能排除偶然性的因素,但在一般情况下,穷通显晦总是在一定的历史条件下发生的,某一风格和流派的作家作品被理解、被欣赏与否,总是与某一时代的审美好尚密切相关的,这就是诸多历史条件中重要的一条,而为接受美学所不能不加以考虑和重视的。

从具体作品出发研究古典诗歌的方法,同时也就是古代文

^① 《论唐诗诸家源流(答陈完夫问)》,见陈兆奎《王志》卷二。

学理论当然包括诗歌理论研究的方法。我一直认为,所谓古代文学理论,应包括两个方面:一是古代的文学理论,一是古代文学的理论。今天许多人所着重研究的对象,主要是古代理论家的研究成果,而古人所着重从事研究的对象,则主要是具体的文学作品。这两个方面的研究当然都是需要的。但在今天,古代理论家从过去的和同时代的作家作品中抽象出理论,以丰富理论宝库并指导当时及后来的文学创作的传统方法,似乎被忽略了,于是,尽管蕴藏在古代文学作品中的理论原则和艺术方法无比丰富,可是我们却没想到在古代理论家已经发掘的材料之外再开采新矿,这就使我们对古代文学理论的研究,不免局限于对它们的再认识,即从理论到理论。既不能在古人已有的理论之外从古代作品中有新的发现,也就不能使今天的文学创作从古代文学理论和方法中获得更多的借鉴和营养。因此,我们认为,文学理论必须要与作品相结合,在进行古代的文学理论研究的同时,要注重研究具体作品并从中抽象出理论来。

在这方面我曾经作过一些尝试。我写过一篇题为《古典诗歌描写与结构中的一与多》的论文。在这篇文章中我提出:作为对立统一规律的诸表现形态之一,一与多的对立、对比和并举,不仅作为哲学范畴而被古典诗人所认识,并且也作为美学范围、艺术手段而被他们所认识、所采用;一与多的多种形态在作品中的出现,是为了如实反映本来就存在于自然及社会中的这一现象,也是为了打破已经形成的平衡、对称、整齐之美,在平衡与不平衡、对称与不对称、整齐与不整齐之间达成一种更巧妙的

更新的结合,从而更好地反映生活,等等。这一些带有规律性和方法论意味的结论是从哪里得来的呢?它们直接得自我们对古典诗歌作品描写与结构中广泛存在着大量以多衬托、突出一从而取得较好艺术效果的例子。例如,白居易《长恨歌》中的诗句:“后宫佳丽三千人,三千宠爱在一身。”陈师道《妾薄命》有云:“主家十二楼,一身当三千。”通过人物数量对比,鲜明地揭示了人物命运的差异。苏舜钦《淮中晚泊犊头》写春景:“春阴垂野草青青,时有幽花一树明。”王安石失题断句也写到:“浓绿万枝红一点,动人春色不须多。”这是通过幽与明、红与绿的光线和色彩对比,来展示动人的春色。再如崔护《题都城南庄》是为人们所熟悉的:“去年今日此门中,人面桃花相映红。人面只今何处去,桃花依旧笑春风。”这则是从不同的年月来描述同一地点,通过时空的一多对比,写出物是人非,今与昔异的世事变迁。其次,我们还可从古典诗歌的结构上,看表现一多关系的用例。如,李白《越中览古》绝句:“越王勾践破吴归,战士还家尽锦衣。宫女如花满春殿,只今惟有鹧鸪飞。”前三句一气连贯,末句一扫而空,结构十分独特。苏轼《於潜僧绿筠轩》云:“可使食无肉,不可使居无竹。无肉令人瘦,无竹令人俗。人瘦尚可肥,俗士不可医。旁人笑此言,似高还似痴。若对此君仍大嚼,世间那有扬州鹤!”前八句一韵,末两句韵一转,充分利用了音律节奏上的一多对比和变化,成功地表达了诗人“嘻笑怒骂皆成文章”的创作特色,以及他写此诗时神采飞扬的精神状态。总之,我们正是通过对大量的具体作品的考察,才总结出了上面

所说的利用一多关系来进行文学创作的若干规律。

我们强调对古代文学理论的研究应从具体作品出发,应结合具体作品进行,这也是根据古代文学理论和批评的实际才提出的。将理论寓于对具体作品的品评中而且形式上短小精悍,是中国古代文学理论的特色和优点之一。这个传统至今仍然是宝贵的、不应当忽视的。如果我们离开了作品这个出发点,也就失去了理论研究的土壤,就不可能真正理解和研究理论批评,更无从体会理论与理论间的内部联系,无从察觉批评与批评之间相承或相对的情形了。因此,我在研究古代文学理论时,比较注意结合具体的作品,对古代诗论家的一些不乏真知灼见但往往依稀恍惚的论断,尽可能地运用现代文学理论,加以疏通印证,以期得出平正通达的解释,丰富我们的文学理论宝库。

例如,清人金德瑛曾将陶渊明、王维、韩愈和王安石所写的四篇桃源诗加以比较,指出其彼此争胜,各有新意^①,这是很有见地的,但金说虽道其然,却未道出其所以然,值得进一步探讨。陶渊明的《桃花源记并诗》在一个非常简陋的民间传说的基础上进行再创作,给读者展示了一个“春蚕收长丝,秋熟靡王税”的理想世界,表现了古人厌恶剥削压迫,向往美好生活的思想感情,描写省净、简妙,风格浑朴。王维的《桃源行》由于受道家影响,将陶诗中对小国寡民世界的向往,改成了对神仙世界的冀求,诗中的形象也由陶诗所侧重的对幽美恬适的世俗生活的描

^① 金说载陆以湜《冷庐杂识》卷七。

写,转为对缥缈悠逸的仙境的描写,甚至原诗中的经济植物也被观赏植物所代替了,风格表现为绮丽飘逸。韩愈的《桃源图》既不着眼对小国寡民世界的向往,也不寄心于灵境仙源的追寻,而是依据自己一贯的思想观点,揭露和抨击了桃源神仙之说的荒唐,从而显示出其主题的独特性,与此相应,韩愈在形象描绘上采取了化实境点染为虚摹的手法,加以叙述议论,风格雄奇壮丽。王安石的《桃源行》则又不同于王维、韩愈,而是更近于陶渊明的原作,但比原作的思想更深刻、彻底。它通篇几乎全无景物的描写,却以“虽有父子无君臣”,“天下纷纷经几秦”这样一些名论杰句,反映了自己先进的历史观点和政治思想,表现出精悍简劲的风格。通过对上述四篇相同的题材和不相同的主题、形象、风格的桃源诗的分析比较,我们可以看出:就主题来说,王维诗是陶渊明诗的异化,韩愈诗是王维诗的异化,而王安石诗则是陶渊明诗的复归和深化;就表现技巧来说,则四者都各自选择了表达其主题的最恰当的手段,从而各擅其长。主题的异化和深化,乃是古典作家以自己的方式处理传统题材的两个出发点,也是他们使自己的作品具备独特性的手段。金德瑛说:“凡古人与后人共赋一题者,最可观其用意关键。”上面的分析结论,也许就是我们今天读四篇桃源诗,借鉴古人在创作方法和表现技巧方面的经验,以创造出新的精神财富,而应当认识和把握的“用意关键”吧!

要对古典诗歌进行阅读、欣赏和批评,离不开对作品产生的时代、环境以及作品本身的语言等具体问题的了解,这就需要历

史学、语言学等多方面的知识,但这些方法和知识应有助于我们对作品的研究,应该为批评服务,而不是用考据代替批评、用历史学或考证学的方法去解决文艺学的问题,这是我在古典诗歌研究中一贯坚持的方法。比如,唐代边塞诗中常常有方位、距离与实际情况不相符合的情况,像李白《战城南》中的条支和天山,高适的《燕歌行》中的大漠和狼山等,就与诗中所写战事的实际不甚相合。假如我们一味用考据学的方法,将诗中的地名生拉硬扯,曲为作者辩护,或者相反,抓住诗中地理方位的情况错讹去指责作者的所谓瑕疵,显然都无助于这一问题的解决,而只有从文学的角度加以考察,看到这种地理方位和距离上的似乎乖讹,实际上是诗人用典的需要,是诗人为了唤起人们对历史的复杂的回忆,激发人们对于地理上的辽阔的想象,让读者更其深入地领略边塞将士的生活和他们的思想感情,只有看到这一点,才能对这一问题作出合乎情理的解释。因为,艺术的真实虽是根源于生活的真实,但艺术又并非自然和社会的机械的翻版,它不可能也没必要一点一滴地都符合生活真实及科学要求,只有并不拘泥于现实中部分事实的真实性,才能够获得更高更集中的典型性。唐代边塞诗中出现的地理上的一些矛盾现象,对于整个作品来说,虽然都是一些细节,也是体现了而不是违背了这一根本法则的。

我还以为,要对古典诗歌进行阅读、欣赏和批评,就必须不断地提高自己对具体作品的感受力,而提高这种能力的主要方法之一,便是学习创作。诗来自感,作诗必须对外物有独特的感