

中和论

——中国文学批评原则

王清淮 著

中国人民公安大学出版社

中和论

——中国文学批评原则

王清淮 著

中国人民公安大学出版社

·北 京·

图书在版编目 (CIP) 数据

中和论/王清淮著. —北京: 中国人民公安大学出版社,
2001.6

ISBN 7-81059-698-5

I. 中... II. 王... III. 古典文学—文学评论—中国
IV. I206.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第 038025 号

中 和 论

ZHONG HE LUN

王清淮 著

出版发行: 中国人民公安大学出版社

地 址: 北京市西城区木樨地南里

邮政编码: 100038

经 销: 新华书店

印 刷: 北京公大印刷厂

版 次: 2001 年 6 月第 1 版

印 次: 2001 年 6 月第 1 次

印 张: 9.25

开 本: 850 毫米 × 1168 毫米 1/32

字 数: 220 千字

印 数: 0001~1000册

ISBN 7-81059-698-5/G·89

定 价: 18.00 元

本社图书出现印装质量问题, 由发行部负责调换

联系电话: (010) 83903254

版权所有 翻印必究

E-mail: cpep@public. bta. net. cn

序

任 之

清淮大作付梓，嘱我写序。照他所言，此种序照例是要请自己先生赐的，但他更愿找个朋友来试试。我私下揣摩，他的意思大约是先生总要奖掖后学，所以粗重过头的话一般很少说，而清淮却是喜欢听过头话的，至于是褒扬过头还是贬抑过头，他其实并不很在乎。再者，先生上面坐稳了说话，弟子总要理顺态度，谨奉师教去改之或者加勉，而清淮重师道，又倔强认死理，较起劲来天王老子他也要说清楚。所以请先生作序，弄不好便彼此烦恼；朋友来写相对就容易处理，说什么他可以不理，实在聒噪得刺耳，他能当你面扯去。

清淮斋号“夔足”，命我书之壁。我问他，你这夔，是一足跲蹠之夔呢，还是一而足之夔？清淮答曰：古之人道重兼取，士尚独行；而今世士风，各以中行标榜。与其混濶于俗，不若跲蹠而行于世，是我之所愿矣；天

中和论

下得一夔样清淮，亦天下之所以足。——且夫人赋闲，幼子待哺，阖家生计系于一身，此亦“夔足”之剩义也。一座大噱。

清淮性情疏阔，言辞便给，然每至兴意高张，便口颊赤赭，语类鸱舌。大约总为弥补，所以颇善属文，为文迅疾，而特重辞采，有时甚至不惜以辞害义。曾做《苏李诗辨难》，到了三校，忽思欲翻为文言，乃以旬月之力，昼夜呻吟，几欲搞项黄馘。稿成而读之，但觉金屑满眼，不复见其所论矣。能做诗且好做诗，百韵立就。诗风壮美，而短于委婉曲致。

清淮好求全责备，希尚古之完人。讲史论经，多为古人讳，钩抉剗改，索隐发覆，乃至于几无原则。视今人则全非完人，所以屡有剽略，尤不畏势力权威，宁为偏狭，决不曲附。学问自有主张，每立一论，辄以为不可移易，但从不强人从己，所以终不失君子之道。

清淮尝言，道在屎溺，亦必有于文学。文学虽偏在技艺，然而一技通神，便可入道，以文学而上溯天道之根本，俾使道器一贯、体用无间，正是文学批评之当着力处。清淮既于此浸淫日久，于是拈出“中和”作为中国文学批评的原则，数易其稿，而成此《中和论》。我对古代文学批评颇外道，所以不知清淮之论是否合于时尚。以清淮平日之行事推求，恐怕他未必肯攀援旧说，

而必以旁行斜上、自出机杼为宗旨。设若如此，则清淮所言之“中和”究是谁家底物，是中和还是偏颇，便都很是可疑了。但是反过来看，虽然“至道无难唯嫌拣择”，然而不拣择就没有学问，所以学问原本只是大道之余绪，中人以下的事情，太上不与焉。既然道术已裂，而人又不能忘情，识见上的仁智之囿就在所难免。因此学问不妨有偏颇，甚至就怕没偏颇。孔子讲：“不得中行而与之，必也狂狷乎。狂者进取，狷者有所不为。”中行之道非圣人不能行，而圣人折中两端，固需狂狷偕立，否则圣人亦无措手处。由此言之，偏颇正有待于圣哲之折中者，则偏颇亦入道之一途，明矣。岂必抄撮往造旧说，乡愿般四平八稳地成书、成论，然后始称得上学问哉？

圣人不世出，所以清淮之“中和”即使不那么中和，亦不妨稍存于天壤之间。纵使圣人立现，而清淮之“中和”幸得其折中，则清淮并其书以及我，三者相视莫逆，不亦乐乎？我少承庭训，谓读书当以识得其人为第一宗旨，至于学问之事则蔑矣。现在年届不惑，有缘结识的作者不多，而能深知其人、可以其人与其书相参究的机会更少，有一于此，自然不肯放过。至于清淮学术是纯是杂、功力是深是浅，则非我所敢置喙。

2001. 5. 23

目 录

序.....	1
绪 论.....	1
情志论.....	16
哀乐论.....	32
感应论.....	46
诚伪论.....	66
讽颂论.....	83
文学论.....	101
文质论.....	119
文笔论.....	135
隐显论.....	149
风骨论.....	165
刚柔论.....	179
气味论.....	196
繁简论.....	214
收放论.....	230
方圆论.....	246
因变论.....	270
后 记.....	284

绪 论

《尚书·舜典》载夔奏和顺之乐竟使百兽随乐而舞。传云：“乐感百兽，使相率而舞。”正义云：“击其石磬，拊其石磬，诸音莫不和谐，百兽相率而舞，乐之所感如此，是神人既已和矣。”使百兽和，使神人和，这是文艺的最高境界，只有舜的乐官夔才能做到，文艺夔一而足，亦至夔而止。所谓至高，当然是理论上的存在，属于“形而上”。中国文化一政治传统热衷于形而上，为各个范畴设立一种规范或样板。它们完美得无可挑剔，聚而为至大至刚，散则为气为意，即所谓“正道”。道，视而不见，听而不闻，搏而不得，何况正道？所以，“大同”仅为理念，“小康”才是目的，“仁义”只是导引，“礼乐”才唱主角，理念与导引又不可或缺，取法其上，其或本此。文艺之“夔”，既已至极，极则阙如，但规范既立，便是无形雷池，奔突跳跃，终难逾越，求次则可，求异则否，中国文艺基本理论便是“夔论”的求次。文艺应使人和，和顺人心志，使之合礼中节。和人、和百兽、和万物、直至交通神人。

和由中而生。“直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲”。所谓“中”，是执其两端而取其中。《礼记·中庸》曰：“喜怒哀乐之未发，谓之中，发而皆中节，谓之和，中也者，天下之大本也，和也者，天下之达道也。”庄子说：“有成与亏，故昭氏之鼓琴也。”（《庄子·齐物论》）未发可中，所谓“大音希声”（《老子》四十一），发则易失其中，发而不失中，则为和。中和包罗万象，

中和论

意义重大：“致中和，天地位焉，万物育焉。”（《礼记·中庸》）百兽率舞是“天地位”、“万物育”的生动表现。皋陶说有德之人的征象是“宽而栗，柔而立，愿而恭，乱而敬，直而温，简而廉，刚而塞，彊而义”（《尚书·皋陶谟》）。斯为“九德”，九德显见是执两端取厥中而成。尧说：“天之历数在尔躬，允执其中。”（《论语·尧曰》）舜说：“惟精惟一，允执厥中。”（《尚书·大禹谟》）老子说：“多言数穷，不如守中。”（《老子》五）立意相同，皆在于执中而致中和。老子对中和的意见是：“塞其兑，闭其门，挫其锐，解其纷，和其光，同其尘，是谓玄同。故不可得而亲，亦不可得而疏，不可得而利，亦不可得而害，不可得而贵，亦不可得而贱。”（《老子》五十六）《礼记·中庸》也说：“君子之道，淡而不厌，简而文，温而理，知远之近，知风之自，知微之显，可与入德矣。”至德才为至圣，“为能聪明睿智，足以有临也，宽裕温柔，足以有容也，发强刚毅，足以有执也，齐庄中正，足以有敬也，文理密察，足以有别也。”（《礼记·中庸》）是“和而不流”，“中立而不倚”。总之，“万物负阴而抱阳，冲气以为和。”（《老子》三十六）阴阳，两端也；冲气，和同也。万物皆以中和为发生和存在的依据。对中和的执著表现为“中庸”。中者，中也。庸，传云：“常也。”“知和曰常”。孔子说：“中庸之为德也，其至矣乎。”（《论语·雍也》）中正和平，和同万物，使之中而得常，常而可用，就叫“中庸”，中庸，亦即中和。

以上这些关于“中”、“和”的论说都不是中国文艺的大道，但它们有“用”，所以，构成中国文艺学说的大体，诸家学说各有侧重，《礼记》意在和顺，庄子意在完美，皋陶意在中正，孔子意在德化，但它们显然都由“夔论”引申而出，因而在各个方向、各个层面上支持了“夔论”，使它成为颠扑不破的文艺至论。

于是，在“夔论”的导引下，各家学说衔接补缀，融合贯通，树为体系，诸子百家互相攻讦，但对文艺，竟出奇地一致，拥护中和，孔、荀、老、庄，宛如同师承，由此可知中和大厦之坚固，也可知中和确为文艺不易核心。

《礼记·表记》中的一段话与《尚书·舜典》的意思相同，它反映了汉人以至古今中国人的礼乐文艺观：“合生气之和，道五常之行，使之阳而不散，阴而不密，刚而不怒，柔而不慑，四畅交于中，而发作于外，皆安其位不相夺也。”用“而不”的思维模式论人论文论世道，是中国的传统，这个传统可上溯至远古，除前述《舜典》外，《左传》襄二十九“季札观乐”条最为典型。吴公子季札评论《诗》乐，说国风“勤而不怨”，“忧而不困”，“思而不惧”，“乐而不淫”，“险而易行”，二雅“思而不贰”，“怨而不言”，“曲而有直体”，对三颂的评语竟连用十四个“而不”句式：直而不倨，曲而不屈，迩而不逼，远而不携，迁而不淫，复而不厌，哀而不愁，乐而不荒，用而不匮，广而不宣，施而不费，取而不贪，处而不底，行而不流。这十四个句子又成七对：直曲，迩远，迁复，哀乐，用广，施取，处行。季札不避繁复，把它们一并开列出来，形成极为稳定的平衡体，这种“平衡体”式的句法表达在季札以后几乎被认作定制，被人们极熟练地运用着，先在单句内求平衡，次在成对的两句之间求平衡，后在全体求平衡。平衡，亦即中和。季札指出了某种文艺现象，它们各处于两端，是偏，但季札矫正了它们的偏，使之归于中正。方法是用“而不”后面的项“补”或“反”，这样，“直而不倨”近于曲，“曲而不屈”又近乎直，曲直两端互相包容对立的另一端，“偏”就消弭在这些包容之中，成为中和。刘勰说：“妙才激扬，虽触思利贞，曷若折之中和。”（《文心雕龙·章句》，下凡引《文

中和论

心雕龙》只注篇名）论本于此。《礼记·乐记》曰：“乐者，天地之和也。”又曰：“大乐与天地同和，大礼与天地同节，和故百物不失，节故祀天祭地，明则有礼乐，幽则有鬼神，如此，则四海之内合敬同爱矣。”又曰：“乐者敦和。”老子说：“知和曰常，知常曰明。”（《老子》五十五）孔子说：“礼之用，和为贵。”（《论语·学而》）正义云：“和谓乐也，乐主和同。”中、和、合、同、节、常，互相牵制，互相补充，互相支持，又互相诘责，使文艺臻于美；有子说：“礼之用，和为贵，先王之道，斯为美。”（《论语·学而》）美则入其耳，悦其目，动其心，化其俗，故而文艺必求和。和须有节，节则持中，故而文艺不能不守中。《礼记·乐记》曰：“礼主其减，乐主其盈。礼减而进，以进为文；乐盈而反，以反为文。礼减而不进则销，乐盈而不反则放。故礼有报，而乐有反。”乐当有节制，守中不失。盈为和，盈之过，不能守中，则失和。传云：“反，谓抑也，文，犹美也，善也。”美而不能自抑，将失其美。《乐记》还说：“乐不耐无形”，故先王“制雅颂之声以道之，使其声足乐而不流，使其文足论而不息，使其曲直繁瘠廉肉节奏，足以感动人之善心而已矣，不使放心邪气得接焉。”中和之乐就在于收其放心，禁其邪气。颜之推说：“凡为文章，犹人乘骐驎，虽有逸气，当以衔勒制之，勿使流乱轨躅，放意填坑岸。”（《颜氏家训·文章》）子贡问师乙乐，师乙说乐“不可妄兴”，“歌者，直己而陈德也。动己而天地应焉，四时和焉，星辰理焉，万物育焉。”反是，乐失其和，则不堪设想。师旷阻止师涓奏师延之乐，晋平公不悦：“寡人老矣，所好者音也。”强使奏之竟，则有大风雨，飞走廊瓦，“晋国大旱，赤地三年。”（《史记·乐书》）此虽近妖讖，而《礼记·乐记》中的一段话则更有启示性：“土敝则草木不长，水烦则鱼鳖不大，气衰则生物不遂，

世乱则礼愿以犯节，流湎以忘本。广则容奸，狭则思欲，感条畅之气，而灭平和之德，是以君子贱之也。”乐不可妄兴，乐不可失和，这是古人对乐的两项基本原则。乐求和，和即和畅节律，调畅万物，和的关键在于中，既执而中，既和且平，于是礼乐成，世道兴，文艺面目遂明，任务也就完成了。诗曰：“鞀鼓渊渊，嘒嘒管声，既和且平，依我磬声。”（《商颂·那》）

有如此深厚的崇尚中和的文艺传统，中国文艺的基调自然定为中和。汉初以董仲舒为代表的神学文艺观，其理论基础是“神人以和”，董仲舒认为天地自然万物，特别是它们的主宰——神，与人的礼乐活动密切相关，神人志意相通相和而生文艺，同理，文艺的发生，旨在使人神交通以至和合。董仲舒撤除了先秦人们的“建木”，由文艺承担上天下地神人对话的任务。不但董仲舒，汉代的诸多文论也都渗透了这种思想，《礼记·乐记》曰：“凡奸声感人而逆气应之，逆气成象而淫乐兴焉，正声感人而顺气应之，顺气成象而和乐兴焉。倡和有应，回邪曲直，各归其分，而万物之理，各以类相动也。”前此荀子也说过类似的话。《乐记》还说，和顺之乐“奋至德之光，动四气之和，以著万物之理……故乐行而伦清，耳目聪明，血气和平，移风易俗，天下皆宁。”《毛诗序》曰：“正得失，动天地，感鬼神，莫近于诗。”在中和论传统的统摄下，即使是万能之神也不得不向它屈服，成为中和论的实践者、执行者。汉人既定此基调，后儒（以及诸子）奉行不悖，刘勰高瞻，赞成厥体，司空图、严羽奔属，张扬其风，至如前后七子、“唐宋”、公安诸派，相去也不过毫厘，至于格调、肌理、神韵诸般学说，守成而已，叶燮《原诗》，则把中和学说引向高大，以至无所不包，虽曰“原诗”，实则原文艺之本，对中和学说已出现和可能出现的纰漏，补苴弥缝，用力至勤。中和

大体，赖此发扬光大。诸家纷争，势若水火，但在今天看来，他们所争不过百步和九十九步的差别，中和之本，无疑为诸家所宗，未尝有失。

本此，作《中和论》十六章：

《尚书》说“诗言志”，荀子说音乐生于性情，陆机说“诗缘情”，文艺生于情或生于志，议论歧异，但核心归于一。《毛诗序》主张情志一统论，这是儒家文艺对情志问题最成熟的看法。执著于言志一端，会堕入空疏，偏执于缘情一端，则会跌入鄙俗。以志规矩朴野之情，以情充润抽象之志，两者相得。因此，要求文学言志而不说教，缘情而不放荡，终归于中正和平。作情志论。

孔子论诗，以“哀而不伤，乐而不淫”为准的，毛公作序，别诗为哀乐二音，荀子论乐，倡言安乐，师旷说音，罢黜大悲。班固录乐府，称之为“感于哀乐，缘事而发”。哀与乐，内充为感情，外化为文章，哀乐各司其职，而各守其度，哀乐不内充，文章殆同草木，哀乐过于外化，则有损中正之和。以致闻者为哀乐所囿而遗失文之道。作哀乐论。

荀子和董仲舒侈言神示、天谴，创造了神秘文艺论，他们断言天人时时感应，感应的途径是人们的文艺活动，包括诗乐舞，虽然它们是人的文学艺术活动，却与“皇上帝”密切相关，或是上帝指令人们作舞制乐，或是人以文艺启奏上帝、告神求神，所谓文艺，就是“应神”或“神应”。在文艺诸论中，神应论是最玄虚的一支。诸神退位以后，物色登场，昭明太子、刘勰、钟嵘，先后张扬“物感说”以压抑“神应论”，但他们的“物感说”在与“神应论”对立的同时，却又与之呼应，陆机“灵感”，刘勰“神思”，严羽“妙悟”，都有神的影子存在，所谓“物色相

合”、“四候之感诸诗”、“感荡心灵”。其实证，则有诸谢乃至南朝士庶“山水诗”、“山水画”具在简册卷轴。与神应论的玄妙相反，物感论在文艺诸论中属于“唯物”，也最质实，但奇怪的是，主张神应文艺者，其诗作却少“神气”，主张物感文艺者，其诗作却神充气实，有如神助。中国文学的实际已经向人们显示了“物感”、“神应”二说的辩证关系，所谓“物感”，应有神助，所谓“神应”，须有物在先。这里的“神”不仅是董仲舒的皇上帝和王充的天命，更包括冥冥中的各种神秘力量，也包括人自身的神智情思。作感应论。

扬雄论赋，一说它太繁，是“丽以淫”，一说它似讽而劝，“劝百讽一”，左思则批评它失实。文当简，不简则枝蔓丛生，淹没主脑；文当繁，不繁则枝干枯瘦，人不寓目。繁简的尺度在于中与和，中而不过，和而不流，繁而不伤干，简而不减彩。文学有讽喻，有颂美，视体裁、题材而定，故诗有“颂”有“风”（讽）。但纯颂不如微讽，纯讽不如含颂，讽颂一涉极端，便会招致反感和抵触，不能发挥预期的作用，不能实现文学的社会价值。周颂、“汉颂”、“晋颂”为纯颂，赵壹“疾邪”、白居易“乐府”为纯讽，但汉晋二颂昏睡人耳目，赵、白二诗令执政者切齿，如此而已。左思论赋，刻苦求实，前人作赋则恣意凌虚。左思在赋序中和赋作实践中提出了艺术真实和生活真实的关系问题。严肃的文学须以生活真实为基础，艺术真实为指导，两种真实相结合，所谓艺术真实，便包括了虚构和夸张，但这种虚拟须没有背离生活本质的真实。作繁简论，讽颂论，诚伪论。

文，文章；学，学术。文学合称，概括两个门类，在文学尚未区分的先秦时代，人们对“文学”一词还不会发生歧异。汉魏文章勃兴，文与学的对应逐渐鲜明，引起了学人的注意，于是有

了“文学”问题。与其他文论问题一样，文学的轻重先后问题被置于首位，诸种极端的论点次第登场，相应的纠偏补弊也不落其后。历汉魏六朝，经过文章复古，宋儒把文、学（道）问题引入道的自我独尊的绝境，经过他们形而上学式的自我封闭，反倒为文章开辟了通途，文学文章的本质有了比较可信的结论：文与学，相对相反，又相助相依，有如文学与艺术的互相观望，互为倚重。唯其如此，文学文章才达到共同繁荣。作文学论。

文质论与情志论相关，一般地，言志论者尚质，缘情论者尚文，于是有以质灭文论和以文黜质论，前者有韩非，后者如诸蔚。传统的立场是孔子的“文质彬彬”，刘勰说：“使文不灭质，博不溺心，正采耀于朱蓝，间色屏于红紫，乃可谓雕琢其章，彬彬君子。”（《情采》）作文质论。

古者书写字分两途，一为事，一为言，在巫史文化统领文字的时代，已有十分明白的分界线，进入文艺时代，用文学、文章概称两种文字，愈益彰明其旨。魏文帝定文字有四科，晋陆机说文字共十体，昭明、刘勰甚至鲐列数十文体，文学文章淹没其间。它们区划虽繁，但边界却可追索，刘勰在《文心雕龙》序言中明言“论文叙笔”，显见是把文体总括为文、笔两类的。以刘勰为基准点上溯秦汉，下追隋唐，关于“文笔”的消息，可以勾勒如是线索：古者有史有诗有论有杂文，曰“文学”，汉人始由文学析出“文章”，学术、博学等仍称“文学”，南朝人对“文章”再作解剖，剥出一文一笔，于是乃有刘勰等人的“文笔说”。那么，文笔应该是仅就今义的文学而言，不涉及学术文章。依刘书，文与笔似乎分道，但遍检《雕龙》，刘勰倒是更乐于将二者骈出偕行、互为羽翼，这个见解更符合刘勰的文论思想，与中国文论传统并行不悖，根据中和文论，文笔非但不抵斥，反而是构

成一锋两刃的关系。笔，指所表达的事物、言论，文，指对事物、言论的文饰，扩大范围说，文笔与文学、文质、情采、风骨诸论说属于同一问题，强分畛域，只是为了称述的方便，理论应该细密，于是不能不分，然而在文学创作中，它们显然被作家笼而统之了。作文笔论。

《礼记·表记》曰：“君子隐而显。”君子处世，以“隐显”互见，君子作文，也应隐显并行。文的样式，无过诗书两类，书以记事，诗以言志，记事应显，使人了然于目，言志应隐，使人揣摩再三。依汉人意见，书是文学，经史子及其章句；诗是文章，诗赋歌辞，如此类推，隐显之辨似乎已十分明晰，但事实不免与理念上的归类背离。以文章论，隐而至于晦涩，已涉魔道；以文学论，显而至于浅白，又违背了为文的轨道。以图画论，景分近、中、远，近景为显，远景为隐，万马奔腾，以一二领军，首尾毕现，余马则隐约其后。修辞立其诚，辞达而已矣，固然是圣训，但圣人作《易》，索解殊不易，圣人辑诗，言远旨奥，圣人编《春秋》，微言隐藏大义，这是文学须隐的典则。另一方面，文虽须隐约，不辅以显明，终是“天书”，谶纬之学的命运也是前车，魏晋以后，两汉轰轰烈烈的纬书谶言烟消雾散，偶而只言片语流布妇人儿童之口，文人士大夫们耻言谶纬，遂使与大雅无缘。中国画“形似”、“神似”之辨，也属此类。形似是显，称工笔，神似是隐，是写意。但形似而无神，终于匠气，神似离形，不免鬼符。是所谓形神兼备，才得画之真谛，成画之正品。文论家于此体味深刻，他们总结的经验、规则是：隐约而不失其旨，显明而不致简陋，是为“隐显”大道。作隐显论。

刘勰说：“怛怅述情，必始乎风，沉吟铺辞，莫先于骨。”“结言端直，则文骨成焉，意气峻爽，则文风清焉。”（《风骨》）黄

侃引申道：“风即文意，骨即文辞。”（《文心雕龙札记·风骨》）是对“风骨”一说最为直捷简约的解说。刘勰之后，说风道骨者接踵摩肩，汹汹于文界，说者愈多，其义也就愈远。陈子昂《修竹篇叙》所谓“风骨”，实乃泛指风雅、兴寄、文气，进一步抽象为“文章主脑”的意思。李白诗中“建安（风）骨”更为宽泛，约略是指诗所蕴含的昂扬之气。宋濂说鲍照文章“气骨渊然，駸駸然有西汉风”（《答章秀才论诗书》）。气骨即风骨，与李白“蓬莱文章建安骨”同义。刘勰锻炼出“风骨”一词，原有深意，以之与情采、神思、体性、文质这些成对运用的情况比证。“风骨”的内涵是可以意会的，但是，似乎也只到意会为止，尽管申述繁复，多数时候仍不得要领。但以中和的文论原则看风骨，应该清楚得多。风是文意，属虚，属柔，属抽象；骨是文辞，属实，属刚，属具象。虚实相间，刚柔相济，抽象具象互为表里，有风有骨，有辞有采，便是翰林中鸣凤。风与骨，实为纠缠在一起密不可分乃至互相包涵的两端。作风骨论。

钟嵘评刘桢诗说：“真骨凌霜，高风跨俗。”评陈思王诗道：“骨气奇高……卓尔不群。”曹、刘皆以刚健名世。评陆机诗说：“才高词赡，举体华美。”评张协诗说：“文体省净，少病累……使人味之，亹亹不倦。”陆、张并以温柔成品，他们的刚或柔都获得了钟嵘的褒奖，都被列为上品。杜甫论诗，推重鲍、庾、四杰，六人诗大都雄浑遒劲，元好问继作，也规步工部。司空图论诗，历数二十四种品位，大要是尚温柔，不但冲淡、典雅、含蓄、飘逸诸品表现得优容惋愜，所谓雄浑、高古、劲健、豪放诸品，也更多地表现出温柔的本色，“超以象外”、“手把芙蓉”、“蓄素守中”、“濯足扶桑”，这些语辞所展示的意念、形象与刚健全不吻合，司空图倾向于温柔文艺论。孔子说：“温柔敦厚，诗