

聞一多先生古典文学



闻一多论古典文学

郑临川述评

重 庆 出 版 社

一九八四年·重庆

责任编辑：王心富

封面设计：王庆伦

闻一多论古典文学

郑临川述评

重 庆 出 版 社 出 版 (重庆李子坝正街 102 号)
新 华 书 店 重 庆 发 行 所 发 行
重 庆 印 制 一 厂 印 刷

*

开本：787×1092 1/32 印张5.875 插页2 字数121千
1984年11月第一版 1984年11月第一次印刷
印数：1—2,000

书号：10114·121 定价：0.68元

永恒的怀念

(代序)

如果象朱佩弦师所叙述的那样，把一多师的一生分作诗人、学者、斗士三个历史发展阶段，我留在先生身边的那些日子（1938——1942），恰好是先生学者生活的后期了。不过，也正如朱先生所说，“这三重人格集合在他身上，因不同时期而或隐或现”。在回忆我和先生接触的印象中，也的确是如此。

我在大学三年级中文系的专业课程中，选修了先生讲授的专书选读——《楚辞》。按照当时系里的规定，专业课的第一学期要作五千到一万字的读书报告，作为学期的考查成绩。事前听老同学们说，闻先生的成绩考核，爱的是奇谈怪论，你要是堆砌书本材料，保险拿不到高分。于是我决心大唱反调，把否定屈原存在作为这篇读书报告的中心内容，有意向先生挑战，因为谁都知道先生是热爱屈原的。待材料收齐，写好提纲，就约定时间，预先向先生汇报，并请求指导。那是个星期三的晚上，先生当天上午从乡下赶来，上完下午的课，正在他借住的临时宿舍——师范学院二楼的房间里休息，

同住的还有一位孙毓棠先生。当时我自以为是地用雄辩的语言阐述着自己的论点和论据，足足花了两个多钟点。先生坐在木椅上，手端烟斗，凝神细听，毫无厌倦的表情，那关注的神态，简直比我们在课堂上听他讲课还要专心。等我讲完，他才放下烟斗，轻轻地摇一摇头，微笑着说：“比我想的还妙哩，真够大胆！”我感到有些难为情，心里直跳。先生接着以和蔼的态度提出他的看法：“书倒念的不少，可惜态度和方法还有问题。是的，我一直鼓励同学要独立思考，敢发异论，要经得住不怕荒谬绝伦的考验，去争取妙绝千古的成就。但是，首先必须端正态度，态度端正、才会找到正确的方法。屈原存在的历史事实，你能否定得了么？”先生的语气渐渐转成严肃：“你想，屈原的诗篇为我们树立了多么崇高的爱国文学传统，鼓舞了几千年来民族的自豪感情和献身精神，使我们今天还能生活在祖国的大地上，作自己文化的主人，成为世界文明古国的奇迹，我们今天的浴血抗战，也正是屈原精神继续存在的活见证。否认屈原的存在，对于抗战会有什么好处呢？要记住！做学问绝不是为了自我表现，是要为国家民族的生存和进步作出有益的贡献呵！”听了先生的话，我感到万分惭愧，深悔不该轻信人们对先生误解的流言，当即表示要遵循先生的教诲，坚决改正错误。这是先生第一次在治学方面对我进行的深刻教育，在思想中初步留下了一个严肃认真的爱国学者的印象。

到一九四一年夏天，老舍先生来昆明西南联大讲学，第一天由一多师主持开会。开讲前，先生以热情的语调赞扬主讲人的文学成就说：“老舍先生是以活的语言创造了活的文

学，也就是我们的新文学。”随即拿旧诗来作反衬，针对当时重庆写旧诗成风的现象，提出了严厉而又尖锐的批评：

“旧诗，犹是死文学，对今天求生存的抗日战争不但无用，而且有害。”醉卧沙场君莫笑，古来征战几人回？”“可怜无定河边骨，犹是春闺梦里人。”你能说这不是好诗？但它能鼓舞士气，赶走日本人吗？在今天抗日战争时期，谁还热心提倡写旧诗，他就是准备作汉奸！汪精卫、郑孝胥、黄秋岳，哪一个不是写旧诗的赫赫名家？”先生这几句话说得声色俱厉，全场震动，连主讲人老舍先生也感到有些愕然。同学们在会后曾引起很大的争论，抱反感的不少，有的甚至说出很难听的讽刺话：“闻胡子只会写那些豆腐干式的新诗，旧诗是外行，他根本不懂！”“难道先生真的不懂旧诗么？”我一时也感到茫然。但我从他那天发言的语气和态度观察，开始发现先生是有火气，在他的学者面目中依稀看到一位斗士的形象。等到下年听了他的唐诗讲课，我才懂得先生夏天说的那段话，完全是借题发挥，痛砭时弊，并不是对旧诗作科学的评论，也不是对旧诗存心亵渎或不懂旧诗。从此以后，我对先生更加尊敬，课外求教的机会更多，因而有幸被先生应允担任我毕业论文的导师。

四一年快放寒假，我毕业论文搜集的资料还很不足，特向先生告急。先生说：“寒假上我家里住一段时间，怎样？”先生的家当时住在昆明郊区几十里外的龙头村，我知道清华、北大的书库都在那里，查资料当然方便，同时还想到先生叫上他家去住，定有鸿宝秘籍相授，既可节省到处翻检之劳，又能提高工作效率和论文质量，因此欣然应命前往。来

到乡下以后，才知道先生的家原来就是书库兼研究所楼房中的一部分，先生的床和书桌，全安放在二楼的书库中。我们几个外来写论文的同学，就在楼下饭厅靠右边的屋角头搭上临时铺位住定。白天，大家都在书库看书，翻检或抄写资料，有时困倦就下楼去外面四周田坝散散步，等精神恢复了再干。可是先生却在他的书桌旁端坐，很难见他上下走动。每天夜晚，我们几个把楼下白天的饭桌当成书桌，在暗淡的油灯下抄抄写写。深夜我们已灭灯就寝，只见先生的窗户还亮着灯光，大清早我们还未起身，先生窗里的灯光早已亮了。这样，先生晚睡早起的勤奋用功生活，又纠正了我们平时对他的误解，以为先生讲课精彩动人，只是由于头脑特别聪明，现在才知道他在教学和学术上的成功，完全是从踏实用功，孜孜不倦得来的。在乡下住了好几天，先生象平常一样不作具体指导，还是让我自己在书库中乱翻，看看快半个月，收获仍然有限，心头不免焦虑，打算回校另想办法。在一天午饭桌上，我终于向先生提出返校的请示，先生似乎已觉察出我的失望情绪，但还是很平静地对我说：“开学还早，为什么不多住些时再走？”我临时编了个理由，表示非回去不可，先生再没说什么，只在吃完饭时告诉我，叫午休后到他楼上去一趟。我到楼上的时候，先生已坐在书桌旁边等我，桌上满堆着大小厚薄的手抄本，先生叫我坐下，一面指着这些抄本对我说：“这是我多年抄集下来关于唐代诗人的资料，好些是经过整理的，里面有不少是你需要的东西，你就拿去选抄些吧！将来你如果研究唐诗，我可以全部拿给你。”对这意外的厚赐，我非常激动，先生却继续说下去：“为

什么不早拿给你，要等到半年后的今天呢？我是有意让你经过一番困苦探索的过程，使你懂得做学问的艰难。你嫌自己半年来搜集的太少，就该知道老师这些丰富资料是付出了多少年的心血吧。要知道，做学问当象你们三湘的“女儿红”（指湘绣），是成年累月用一针一线辛苦织成的，不是象跑江湖的要戏法突然变出来的。你能懂得做学问的艰难，才会自己踏实用功，也不至信口批评，随意否定别人的成绩。”我以无言可表的感激心情，噙着热泪双手接过先生交给我的几大叠抄本，更在心灵深处铭刻下了这些有关治学的箴言。终身奉为典范。

要是说先生在课外对我的教诲体现的是严肃认真的爱国学者风度，那么先生在课堂教学特别是讲唐诗方面，又是以诗人的面貌出现了。

上课前，先生长衫布履，提着一只褪了色的旧布袋，目光炯炯地走进教室，端了一张空着的木椅坐下来，然后把提袋挂在椅背上，从容掏出那支短烟斗，装上烟丝，安详地抽着休息。不久，室内渐渐人满，后来的只能站在教室两边的窗户外面候着，这些大半是外系来的旁听同学。上课铃一响，就立刻放下烟斗，从袋里取出讲稿，开始妙语如珠的课堂教学。那美髯飘拂的丰姿，恰似一座神彩奕奕的绝妙的诗人艺术塑像，尤其是在讲到得意处而捋髯大笑的时候，光景更动人了。

讲课时，不是照念讲稿，而是象进入了角色的演员，通过熟练生动的台词，把剧中人物活生生地展现在观众面前，语言是那么精炼、形象而又富于诗意。我们曾称先生这种课堂教学艺术为现身说法的教学法。因为他讲时代背景象讲自己丰

富的生活经历；讲诗人活动象讲熟识朋友的趣闻轶事；分析作品又象变成了诗人的化身在叙述这篇作品的创作过程。于是就使人听了产生如临其境，如见其人的感受。这时候，先生充满诗意的语言渐渐把我们带进了诗人创造的艺术境界，到达深入程度时，甚至使人发生这样的幻觉、好象是自己的一篇作品在被老师分析评讲，优劣得失，非常清楚，不觉心神会，得到无穷的启发和妙趣。先生讲唐诗还有一个特点，就是最重视一批走在时代前面的开新作家，象对初唐四杰、张若虚、陈子昂、孟浩然等人的诗，都大讲特讲，津津乐道，赞扬他们为盛唐诗歌扫清道路，开新局面的不朽功绩。当讲述这些诗人的创作活动时，通过文学史材料的巧妙安排，使人很自然地联想到先生和“五四”以来的新诗作家们在为新诗奠基过程中所作出的努力与贡献，并对新诗的发展前途展示了光明寥廓的远景，犹如从初唐诗的蓓蕾中预见到孕育着的盛唐百花齐放的盛况一样。先生当时虽没有古为今用的明确概念，实际上却收到了古为今用的效果。讲到唐诗的成就，先生指出它不仅是中国诗歌的黄金时代，也是世界文学的最高造诣，还指出中国有一个“人品重于诗品”的优良文学批评传统，也是西方人比不上的。这里，不止是用文学史知识和文艺批评原则教育学生，更重要的是通过文学史和诗的评析向学生进行爱国思想和道德品质教育。所有这些深刻印象，绝不因岁月的迁流而变色。它比彩色电视机的画面更鲜明生动，使我从来没有感到先生已经离开了我们，他将在留给我们的革命斗争精神和学术著作中永垂不朽。

根据个人三十多年的教学实践经验，我对先生现身说法

的说诗方法体会最深，受益最多，收获最大。最难忘怀的是先生在课堂上讲张若虚的《春江花月夜》煞尾两句留下的深刻印象。当先生无限深情地念完“不知乘月几人归，落月摇情满江树”两句诗时，接着就分析说：“这一片摇情的落月之光，该是诗中游子（扁舟子）情绪的升华，也是诗人同情怀抱的象征。它体现了这个流浪者在思想中经过一番迂回跌宕，终于把个人迫切的怀乡情绪转化为对天涯旅客们命运的深切关注，他多么愿意象落月一样用这最后的光辉照送他们及早赶路回家。在这里，诗人就把他前面复绝的宇宙意识跟后面这种强烈的社会意识紧密结合起来了。”是呀，象落月一样用最后的光辉照送天涯游子及早还家，这难道不就是五年以后在祖国黎明之前先生为民主运动舍生殉难所作的预言么？这种“字字讲来皆是血”的说诗态度，该可说是把诗人、学者、斗士三重人格集合在一起了吧！因此，当一九四六年七月，我在四川乡下得知先生牺牲的噩耗时，在失声痛哭的泪光中，首先出现的就是先生这个说诗的形象，“不知乘月几人归，落月摇情满江树”。这庄严亲切的声音是那么经久不息地在耳边回荡，多少天，多少年还余音不绝。当时曾写成《哭一多师》五律二首志哀，现附在后面，作为对先生永恒的怀念。

党錡摧贤达，匹夫百世师。

虚陈召穆谏，终化邓林枝。

探蹟穷“周易”，哀时课“楚辞”。

賡歌《黄鸟》曲，岂独哭其私。

一仆千夫起，捐躯为国殇。
觉民奋狮吼，骂贼显鹰扬。
毅魄人钦仰，遗孤孰抚将？
春江明月在，懿范讵能忘！

七九年四月十二日

目 录

永恒的怀念（代序）	（ 1 ）
-----------------	-------

论古代文学	（ 1 ）
-------------	-------

一、从美术观点看古代文学	（ 1 ）
--------------------	-------

二、论史诗	（ 6 ）
-------------	-------

三、记言与记事	（ 23 ）
---------------	--------

四、古代的音乐与诗	（ 31 ）
-----------------	--------

五、论《易林》	（ 32 ）
---------------	--------

论《楚辞》	（ 46 ）
-------------	--------

一、《楚辞》与神仙思想	（ 46 ）
-------------------	--------

二、《离骚》与“仙真人诗”	（ 55 ）
---------------------	--------

三、《楚辞》中的“兮”字说	（ 58 ）
---------------------	--------

四、论《九章》	（ 60 ）
---------------	--------

五、论《天问》	（ 63 ）
---------------	--------

六、论《九辩》	（ 67 ）
---------------	--------

七、谈《楚辞》的分类	（ 73 ）
------------------	--------

八、屈原论.....	(75)
说唐诗.....	(82)
一、诗的唐朝.....	(82)
二、王绩.....	(87)
三、初唐诗.....	(90)
四、陈子昂.....	(99)
五、盛唐诗.....	(111)
六、孟浩然.....	(123)
七、王昌龄.....	(131)
八、王维·李白·杜甫.....	(135)
九、大历十才子.....	(138)
十、孟郊.....	(153)
附：闻一多先生与唐诗研究.....	(157)
跋语.....	(177)

论古代文学

一、从美术观点看古代文学

治文学史须有两种比较方法，才能显出其中的特点。

(一)、与他种学问如音乐、美术等比较；(二)、与外国文学比较，如史诗是中国文学所未有，而中国的骈文也是外国文学中所没有的。

中国文学史到现在还没有一部比较完整而有分量的著作，其中的一个重要原因是中国文学在上古文学部分还有许多尚未解决的问题，这里又牵涉到有关史料的整理。目前文学与历史材料在国内正在整理考订中，等到这些工作有了相当成就，然后便可以正式下笔写一本较好的中国文学史了。

下面，试从美术观点谈谈我对中国古代文学的看法。

文，在甲骨文中作𠂔，或作𠂔，近于人字，我怀疑它

是断发文身的“文”字。《论语》皇侃疏：“文，华也。”华，即古花字。《说文》中有“𠂔”，即是“文”字，又通“纹”。成玄英注道家经文均是以“纹”作“𠂔”，而“𠂔”又通“文”。所以说，文就是花纹，是图案，即是图案必然对称，具有美的意义。先秦人对于美的观念即在对称，如“伉”作“双”义，又作“美”义，故在古人的概念中，成双便美。又“称”，训为对举，而《尔雅·释言》训作“好”，也有对称美的含义。把“称”作“好”义使用，见于《论衡·逢遇篇》：“形佳骨嫺，皮媚色称。”又《论衡·定贤篇》：“骨体嫺丽，面色称媚。”都是以“称”作“好”义解释。又“扬”字，扬雄《方言》训为“双”，“扬”，古写作“𠂔”，象人双手拜日，故训成“双”。《诗经》中每以“扬”作为美的描写，皆具有含“双”义才能算美的意思。可是古人以对称为美的观念，固然来自图案，其实也是来源于生理上的对称，甚至心理上亦有对称之需要。后来人事日繁，人的审美能力进步，对称观念就不很明显，然而事实上其中仍含有对称的成分。

古人对文学的“文”字，在先秦时代解释尚不甚明显，到六朝真正的文学观念乃告成立。文学理论书籍如《诗品》、《文心雕龙》等书相继出现，因此，现在要找我国真正的文学定义，只能从六朝人书中去寻取。在六朝人眼中，“文”的概念大都作为文饰主义，最明显的是萧统的《文选序》，其中两句云：“事出于沉思，义归乎翰藻”，清人阮元以此作为文笔区分的根据，以不出于沉思翰藻之文为笔。藻，古训为护玉的袋子，后来才用花纹装饰它；翰，就是野鸡，二者

皆华丽之物，所以用来和文相匹配。刘熙《释名》云：“文者，会集众彩以成锦绣，会集众字以成辞义，如绣彩然。”自六朝直到韩昌黎之前，都是以画为文的。苏东坡评王维诗，说他是“诗中有画，画中有诗。”其实在王维之前，是以画为诗的时代，在他之后，才是以诗为画的时代。所以说，中国文学史与绘画实有不可分的因缘。

各国最古文字都是象形字，西洋后来发展成以文字为声符，文字遂和语言贴近；而中国文字则始终不离象形的系统，以后虽有形声字的产生，然为时已晚，文字和语言隔离，沿用直到现在。

按文字的起源，或为古代图画 的副产品。古人先作器物，再于其上加图案，然后以文字点缀图案，故中国文字始终成为一种艺术品。文字本身既可以为画，又可凑聚成文，如骈文、对联之用来作为雅致的装饰，这一点是西洋人所想不到的。因为象对联这种形式，它的字既是美术，它的词也带有装饰作用。由此说来，中国的文字与绘画，确实是平行发展的。

画之造成为美术，可分三个时期：（一）、装饰；（二）、写实；（三）、写意。三代文化造诣的最高表现是铜器，是以画为装饰的时期；自汉至唐是画的写实时期；唐以后则属于写意时期了。

当代铜器研究专家，莫不承认殷周的铜器是中国古代美术的最高成就，至于夏代则尚未见遗物发现。研究中国古代史，中国人只注重在文字研究方面，而西洋人、日本人则注重在古代器物花纹的研究。但仅凭器物的花纹还无法肯定它

的时代先后，这尚有待于我们对古文字研究透彻以后才有可能肯定花纹的时代。国内近代研究古器物的学者当推郭沫若与徐中舒二人成就较大。他们分古器物学为四个时期，现据郭氏的说法简单介绍这四个时期是：（一）殷商后期至周初；（二）西周至春秋以前；（三）春秋至战国前期；（四）战国后期。

研究古器物当从三方面入手：（一）形制，（二）花纹，（三）著象。著象即指器物上附加的饕餮，是一兽象的头部，是立体而非平面的，它之与花纹不同，乃是在器物铸成以后再加上去的。

大体上说，第一期器物的形制极厚重简陋，满身雕花，纹路极深。这里先解释两个名词：（一）浮雕，为平面画所刻成，有浅深之别；（二），圆雕，中国谓之透雕，即深浮雕，如腾空而立的样子。第一期的器物即用第二种雕纹，在著象方面为怪兽，面目完全是想象而非实有的。第二期形制与第一期相同，花纹较浅而减省，不再满身雕刻，只是刻在器物的边口上，饕餮也仅注重安放在足部。第三期形制已变，且较纤巧，花纹更趋于抽象，成为几何式图案，线条来得细密，著象则已成写实的物象。第四期的器物形制更为纤巧而脆薄，花纹较前更细密，著象也更加写实了。

关于四个时期的美术特点，以第一期花纹最旺盛，第二期因花纹的减少而列居其次，第三期为复兴期，花纹形象颇为生动，第四期花纹不再用圆雕，而是平面刻上去的。我的评语是：第一期雄厚，第二期雅健，第三期纤丽，第四期衰落。