

清文閣藏書

談龍錄

注釋

〔清〕趙執信·趙蔚芝·刘聿鑫 注釋



齊魯書社

明清文学理论丛书
南京大学古典文献研究所编

主 编 程千帆

副主编 屈兴国

谈龙录注释

〔清〕赵执信 著

赵蔚芝 刘聿鑫 注释

齐鲁书社出版发行

（济南经九路胜利大街）

山东新华印刷厂德州厂印刷

850×1168毫米32开本 6.125印张 2插页 112千字

1987年5月第1版 1987年5月第1次印刷

印数 1—2,000

书号 10206·162 定价 1.40 元

前 言

一

赵执信(1662—1744)，字伸符，号秋谷，晚号饴山老人，山东省益都县颜神镇（今淄博市博山区城内马行街）人。出身于官僚地主家庭。十八岁中进士，任翰林院编修；二十三岁任山西乡试主考官；二十五岁升右春坊右赞善，兼翰林院检讨。二十八岁，因在康熙佟皇后病逝尚未除服的“国丧”期间，观演洪昇的《长生殿》传奇，被翰林院掌院学士徐元文、给事中黄六鸿告发，以“国恤张乐大不敬”的罪名被革职。革职以后五十余年，他先是到处漫游，最后退居因园。共活了八十三岁。

赵执信是清代优秀的现实主义诗人。他的一生，不仅写下了许多优秀的现实主义诗篇，而且提出了一套比较完整的现实主义诗论。前者收集在他的《饴山诗集》里，后者收集在他的《谈龙录》里。除了上述的两种著作以外，他还有《饴山文集》、《声调谱》、《礼俗权衡》等作品。

二

赵执信是王渔洋的甥婿，又是王渔洋在诗坛上的劲敌。他

的现实主义诗论，是针对王渔洋倡导“神韵说”所产生的流弊而提出的。

王渔洋是清初诗坛上的盟主，是“神韵说”的倡导者，在当时的作家中，有着广泛的影响。赵执信比他小二十八岁。论政治地位，他不如王高；论社会声望，他不如王大；论姻亲行辈，他又比王低；按常理说，他不该反对王渔洋。但是他对王渔洋的诗歌理论和诗歌创作，却持着不同的见解。他的诗话《谈龙录》，就是这些见解的结晶。

赵执信反对王渔洋，长期以来流传着一种说法，这就是《四库全书总目提要》中说的：“相传以求作《观海集》序，士祯屡失其期，遂渐相诟厉，讎隙终身。”这种说法，一直延续到《清史列传》和《清史稿》。事实上，这种说法是不可靠的。

首先，从时间上看。现存的《观海集序》是陈恭尹写的。陈氏说：“比者逾岭南来，相见于五羊。……问其近作，示以《观海》一集，气则包括混茫，心则细若毫发，片言只字，不苟下笔。”赵执信在广州见到陈恭尹是康熙三十五年冬天，托陈写序，就在这时候。他结束观海在康熙三十四年冬天。从《观海集》脱稿到赵执信开始南游，最多不过半年，根本谈不上“屡失其期”。如果南游回来还打算求王作序，他就不会在岭南拜托陈；当然更不可能由于陈毛遂自荐，主动为赵写序。更值得注意的是赵执信在观海以前，就对“神韵说”在诗坛上形成的不良倾向表示不满。革职以前，他曾向友人程松皋表示：“词场近来盛稂莠，虽有条蔓无根蓼。楚相衣冠惑左右，狡黠终是输优俳。我曹岐趋有何故？苦向漫漶求模楷。”（《闲斋集·七夕雨饮松皋舍人分韵得九佳》）这里提到的

“有条蔓无根荑”的“稂莠”，是比喻当时的形式主义作品；“衣冠惑左右”的“楚相”，是比喻当时的形式主义作家。把这样的作家作品当做“模楷”学习，只会把后进引向歧路。在同一篇诗里他又说：“丈夫要自识真意，耻逐俗子由由偕。所忧学亩难树立，山岳势就谁能排？”这里提到的“山岳势就”，就是说形成倾向；“谁能排”，说明这种倾向难于改变，因此，他勉励程松皋和自己要有真知灼见，不能随着别人人云亦云。诗坛上的这种不良倾向之所以形成，他认为一代诗宗王渔洋应该负责。革职之后，观海之前，他在《题大木所寄晴川集后》说：“渔洋诗翁老于事，一一狎视海鸟翔。赏拔题品什六七，时放瓦釜参宫商。苏门上客虽旅进，未许与子为秦黄。”

“放瓦釜参宫商”，就是说让“瓦釜”般的坏作品混充“宫商”般的好作品；“苏门上客旅进”，就是说众多的门客象秦观、黄庭坚进入苏轼之门一样进入王渔洋之门。在他看来，诗坛上的不良倾向，是王渔洋对作品评赏太滥所造成的，是王渔洋广收门徒所造成的。因此，他和朋友冯大木约定：决不进入王氏之门去执弟子之礼。从上述的事实看，赵执信和王渔洋的分歧，远在《观海集》问世之前就存在，并不是“以求作《观海集》序，士祲屡失其期”而引起的。他们之间的分歧，不能简单地看作私人间的意气之争，而是诗歌理论上的原则之争。

其次，从赵执信的性格看。赵执信在清初是以“狂傲”著名的。他不仅对一般人狂傲，对权贵也狂傲。给赵执信作《墓表》的黄叔琳，是王渔洋的门生，他就说：“朝贵皆愿纳交，而先生性傲岸，耻有所依附，落落如也。故才益著，望益高，忌者亦益多。”这些话是对赵执信性格的真实概括。一个对“朝贵”“耻有所依附”的人，他不可能求王渔洋这样的达

官贵人为自己的诗集作序，何况他对王渔洋的诗歌和诗论还持着不同见解！现存的《铅山诗集》，除了开始那两篇序是赵执信的后人请人作的以外，赵执信生前请人作的序只有两篇：一篇是吴雯的《并门集序》，一篇是陈恭尹的《观海集序》。这两个序作者都是清初的布衣，是赵执信敬佩的诗人。其他集子大都没有序。到《磺庵集》，他宁肯自己写序，也不找别人。如果想借名人延誉，开始的《并门集》就该请王渔洋作序，但他没有这样做。到写《观海集》的时候，他虽然削职还乡，但已誉满全国，不需要王渔洋来为他吹嘘，因此他找了陈恭尹。在清初的老作家当中，他和朱彝尊的关系最好，但他并没有请朱彝尊作过序，也是由于上述的原因。通过上面的分析可以知道，赵执信这种性格狂傲的人，根本不可能去找王渔洋这样的贵人为他写序。《四库全书总目提要》上所记的那个传言，是没有根据的。

袁枚在《随园诗话》卷五说过这样的话：“相传所著《谈龙录》痛诋阮亭，余索观之，亦无甚牴牾。”“痛诋”和“诟厉”，含义基本相同，都是把一场原则之争说成意气之争。袁枚不同意这种说法，而认为赵对王的批评是“无所牴牾”。

三

赵执信的诗歌理论，主要得之于常熟冯班，其次是昆山吴乔。他见到冯班的《钝吟杂录》，竟“至具衣冠拜之”；听到吴乔的《围炉诗话》，曾“三客吴门遍求之”。特别是《钝吟杂录》中的《严氏纠缪》，他更奉为至宝。他的《谈龙录》，就是吸收了冯班、吴乔的诗歌理论精华，再加上他自己的见解

写成的。他的诗论，看来是“述而不作”，实际上是“以述为作”；看来是零星片段，实际上有着一个较完整的体系。

在《谈龙录》里，他针对当时诗坛上的不良倾向，提出了如下的主张。

（一）诗之中须有人在。《谈龙录》第七条说：“昆山吴修龄（乔）论诗甚精，所著《围炉诗话》，余三客吴门遍求之不可得。独见其与友人书一篇，中有云：‘诗之中须有人在。’余服膺以为名言。夫必使后世因其诗以知其人，而兼可以论其世，是又与于礼义之大者也。若言与心违，而又与其时与地不相蒙也，将安所得知之而论之？”这里提到的“人”，指作家本人。每个作家有不同的阶级地位，不同的社会关系，不同的经历遭遇，不同的性格特征，表现在诗里，应该有不同的思想感情：“喜者不可为泣涕，悲者不可为欢笑，……富贵者不可语寒陋，贫贱者不可语侈大。”（《谈龙录》第六条）只有思想感情真实的诗，才能体现出作家的“人”和“世”，如果无病呻吟，言与心违，作家的“人”和“世”就被隐瞒了。赵执信没有阶级观点，但他强调从作品中应该看出作家的富贵贫贱；赵执信也没有明确的历史唯物观点，但他强调从作品中应该看出作家所处的社会环境：这些见解，在当时都是进步的。清初诗坛上的那些形式主义作品，不是标榜“宗唐”“宗宋”，流于模拟；就是过分追求“神韵”，流于空虚。这样的作品，从诗里看不出“人”，透过诗看不出“世”。在《谈龙录》第八条，赵执信批评王渔洋说：“司寇昔以少詹事兼翰林侍讲学士，奉使祭告南海，著《南海集》。其首章《留别相送诸子》云：‘芦沟桥上望，落日风尘昏。万里自兹始，孤怀谁与论？’又云：‘此去珠江水，相思寄断猿。’不识谪宦迁客，更作何

语？其次章《与友夜话》云：‘寒宵共杯酒，一笑失穷途。’穷途定何许？非所谓诗中无人者耶？”在封建社会里，一个奉命祭告的钦差大臣，声势是相当显赫的，一路上不仅有属员侍从，而且受到地方官的接待，怎么能说是“孤怀”，更谈不上“穷途”。从王诗渲染的昏暗凄苦的气氛看，作者真象一个遭到贬逐的迁客，而不象一个奉命祭告的天使。作品抒发的不是真情实感，它所体现的“人”和“世”都是假的。在《蚕尾文》里，王渔洋也说过这样的话：“诗以言志。古之作者，如陶靖节、谢康乐、王右丞、杜工部、韦苏州之属，其诗具在，尝试以平生出处考之，莫不各肖其为人。”看来，王氏在理论上并不反对“诗之中须有人在”。但是，他的创作实践，有些地方却背离了他的理论主张，上面提到的就是典型的例子。再者，作品中体现的“人”和“世”，或者如王氏所说的“平生出处”，总离不开时间和空间，如果作品的内容“与其时与地不相蒙”，也很难使读者“因其诗以知其人，而兼可以论其世”。在这方面，王氏公开主张：“古人诗只取兴会超妙，不似后人章句，但作记里鼓也。”（《渔洋诗话》卷上）他的《唐贤三昧集》把孟浩然的《夜渡湘水》中的“潯阳何处边”误为“浔阳何处边”，由湖南移到了江西；把祖咏的《夕次圃田店》中的“中夜渡京水”误为“中夜渡泾水”，由河南移到了陕西；把王维的《送元中丞转运江淮》中的“东南御亭上”误为“东南卸亭上”，用不存在的“卸亭”去代替江南的“御亭”。这些错误，经阎若璩提出，由赵执信转告他，他认为无关紧要，而提出了上述的辩解的话（详见《谈龙录》第十四条）。既然地点无关紧要，空间可以不顾，怎样去考查作家的“平生出处”？怎样去“知人”“论世”？由此可见，王氏不仅在创作

实践上否定了自己的理论，而且在理论上陷于自相矛盾的境地。赵执信对王氏的这个批评，后来的袁枚也同意，袁枚的批评比赵氏更尖刻：“阮亭一味修饰容貌，所谓假诗是也。”与王氏相反，赵执信的这项主张，不只停留在理论上，而且贯彻到实践上。他的诗，既表现了他这个鄙弃庸俗、蔑视权贵、不与世俗同流合污、拒绝与统治阶级合作的“人”，又透出了他所经历的那个污浊、黑暗、险恶、残酷的“世”。

(二) 诗之外尚有事在。《谈龙录》第十六条说：“诗人贵知学，尤贵知道，东坡论少陵‘诗外尚有事在’是也。刘宾客诗云：‘沉舟侧畔千帆过，病树前头万木春。’有道之言也。余尝举似阮翁，答曰：‘我所不解。’阮翁酷不喜少陵，特不敢显攻之，每举杨大年‘村夫子’之目以语客。又薄乐天而深恶罗昭谏。余谓昭谏无论已，乐天《秦中吟》、《新乐府》而可薄，是绝《小雅》也。若少陵有听之千古矣，余何容置喙。”这里提到的“事”，是“道”的同义词。赵执信是主张“文以载道”的。在《钝吟集序》里，他说：“文章者，载道与治之器。”诗歌所载的“道”，就浪漫主义作品来说，就是它象征或寄托的道理，上面引用的刘禹锡的诗句就属于这一类；就现实主义作品来说，就是它反映的现实和作者对这些现实的见解主张，上面提到的杜甫和白居易的作品就属于这一类。诗人要作到这两个方面，必须继承《诗经》、《离骚》以来的现实主义和浪漫主义传统。以王渔洋为首的神韵派诗人，继承了宋代严羽的诗歌主张，很欣赏严羽的“诗有别趣，非关理也”、“不涉理路，不落言筌”这些言论。严羽的话，如果在于说明诗歌应该用形象思维而不该用逻辑思维，这是正确的；如果认为诗歌不应该体现“事”或“道”，不应该表示作

家的见解主张，不应该去反映社会现实，那就错了。神韵派的诗人，正是从后者来理解严氏理论的，因此他们鄙薄象刘禹锡那样的“有道之言”和白居易那样的现实主义作家的现实主义作品。王渔洋在《香祖笔记》里批评白居易说：“白乐天论诗多不可解。如刘梦得‘雪里高山头白早，海中仙果子生迟’，

‘沉舟侧畔千帆过，病树前头万木春’等句，最为下劣。而乐天乃极赏叹，以为‘此等语，在在当有神物护持’，悖谬甚矣。”“雪里高山”两句不值得推崇是应该的；但“沉舟”两句却是历来脍炙人口的名句。王渔洋之所以评它“最为下劣”，大概因为它寄托了腐朽事物被新生事物所代替这个道理，违反了严氏“不涉理路”的主张。王氏不仅对白居易的诗论不满，

对白居易的现实主义作品也鄙薄。他在《蚕尾文》里说：“乐天诗可选者少，不可选者多，存其可者亦难。”白诗可选的是那些呢？《香祖笔记》说：“白乐天诗：‘吴娘暮雨潇潇曲，自别江南久不闻。’极是佳句。”同书又说：“白古诗，晚岁重复什而七八；绝句作眼前景语，却往往入妙，如‘上得篮舆未能去，春风敷水店门前’，‘可怜八月初三夜，露似珍珠月似弓’之类。”白居易把他的诗分为讽谕、闲适、感伤、杂律四类，王氏认为“可选”的是少数闲适诗、感伤诗等，那么

“不可选”的自然是包括《秦中吟》、《新乐府》在内的讽谕诗了。这些讽谕诗，正是白诗的精华。这些现实主义诗篇，揭露了当时社会的黑暗，发出了同情人民的呼声，鞭挞了当权的统治集团，表示了作者对现实的态度，自然为王氏所鄙薄。对杜甫，王渔洋不仅没有“显攻”，甚至在某些地方加以推崇。张宗柟纂集的《带经堂诗话》，特别把王氏这些推崇杜甫的话集中起来，列为《评杜类》。不过王氏推崇的杜诗，主要在艺

术技巧。作为一个倡导神韵含蓄、追求语言技巧的作家，对重视思想内容、反映社会现实的杜、白两家作品“不喜”以至鄙薄是很自然的。罗昭谏善于通过咏物写讽刺诗，这样的作品当然也不合王氏口味。与此相反，赵执信却继承了《诗经》以来的现实主义传统，学习杜甫、白居易等人的现实主义手法，直接、间接地反映了当时的社会现实，提出了他对现实的批判意见，作到了“诗之外尚有事在”。应该指出的是：赵执信强调的“事”或“道”，没有超出儒家思想的范畴，“温柔敦厚”，“止乎礼义”，“原本六经”，就是他所树立的评价诗歌的政治标准。不过，他的诗并不“温柔敦厚”，不少地方甚至越出了“礼义”的规范。他之所以提出这样的政治标准，是为了强调诗歌的思想内容和教育作用，是企图以儒家的正统思想做旗帜，向当时的形式主义诗风挑战。这和他的某些前辈在诗歌和散文领域以复古求革新用的是同样的战略战术。

（三）文以意为主，以语言为役。《谈龙录》第八条说：

“修龄又云：‘意喻之米，文则炊而为饭，诗则酿而为酒。饭不变米形，酒则变尽。啖饭则饱，饮酒则醉。’”饭和酒的状态虽然不同，但都是“米”做的；诗和文的形式虽然不同，但都是表现“意”的。所谓“意”，就是人的思想感情。赵执信认为：诗文创作应该把“意”放到第一位，语言只是表情达意的工具。他极力称赞《金史·文艺传》中周德卿的话：“文以意为主，以语言为役。主强而役弱，则无令不从。今人往往骄其所役，至跋扈难制，甚者反役其主。虽极词语之工，而岂文之正哉！”（《谈龙录》第廿一条）这里所谓“主强役弱”，就是让语言服从表情达意的需要；这样作，可以使思想感情通过语言得到充分表达，也就是“无令不从”。所谓“骄其所

役”，就是缺乏真情实感而一味堆砌语言，敷衍篇幅，这样相沿成习，就会抛开作品内容，而一味炫耀语言，也就是“跋扈难制”。所谓“反役其主”，就是让思想感情去迁就语言，服从语言；这样作就颠倒了“意”和“语言”的主从关系。“骄其所役”的作品，内容是空的；“反役其主”的作品，内容是假的。这两种作品，“虽极词语之工”，但走的都不是正路。真正内容充实的作品，是“主强而役弱，则无令不从”的作品。从这种观点出发，他主张作诗要切合事境，不要像田雯在高家堰视察河工时写的诗一样，只是“征引故实，夸多斗靡”，谁都可以冒充作者。（见《谈龙录》第十一条）从这个观点出发，他强调作诗要有剪裁。不要像汪懋麟写的“浯溪磨崖碑诗”那样，“咏中兴而推原天宝致乱之由。”（见《谈龙录》第二十五条）他反对不顾内容需要而故意拖长或缩短诗的篇幅：“强为七言长古诗者，如瞽者入市，唱叫不休。强为五言短古诗者，如贫士乞怜，有言不尽。”（《谈龙录》第三十四条）他斥责了那些随着别人的韵脚专事模拟并以此自豪的次韵诗作者：“彼其思钝才庸，不能自运，故假手旧韵，如陶家之倚模制，渔猎类书，便于牵合，或有蹉跌，则曰韵限之也，转以欺人。嘻，可鄙哉！”语言的韵律，对诗的表现形式来说是重要的。他曾向王渔洋请教关于古诗的律调，王渔洋不肯向他传授。后来他经过探讨，发现了其中的规律，王渔洋让他“毋妄语人”。他感到“不知是者，固未为能诗；仅无失调而已，谓之能诗，可乎？”（《谈龙录》第二条）在他看来，诗歌的韵律固然重要，但终究是语言的属性，是为内容服务的。不值得以此骄人。王渔洋的诗，很重视语言技巧。在《谈龙录》里，赵对王氏某些诗的炫耀语言，忽视作品内容，曾提出批评：第三

十一条说他“言语妙天下”，并把敖陶孙评曹植的话，“如三河少年，风流自赏”，转赠给他；第三十条，让他和朱彝尊对比，说“朱贪多，王爱好”，都是指的他过分追求语言技巧。王氏这种艺术上的偏向，对清初的形式主义诗风的形成，起着很大的作用。上面提到的田雯、汪懋麟以及其他的神韵派诗人都受到他的影响。

（四）诗的风格，应让作家从其所近，自由选择。《谈龙录》第十九条说：“司空表圣云：‘味在酸咸之外。’盖概而论之，岂有无味之诗乎哉！观其所第二十四品，设格甚宽，后人得以各从其所近，非第以‘不著一字，尽得风流’为极则也。严氏之言，宁堪并举，冯先生纠之尽矣。”王渔洋的“神韵说”，直接来自宋代严羽《沧浪诗话》中的“借禅喻诗，归于妙悟”；而渊源则上溯到晚唐司空图《诗品》中“含蓄”一品所标举的“不著一字，尽得风流”。《池北偶谈》说：“严沧浪《诗话》借禅喻诗，归于妙悟。如谓盛唐诸家诗，如镜中之花，水中之月，镜中之象；如羚羊挂角，无迹可求，乃不易之论。”《香祖笔记》说：“表圣论诗，有二十四品，予最喜‘不著一字，尽得风流’八字。”这种导源于严羽和司空图的诗论，讲“妙悟”，讲“兴会”，讲“含蓄”，讲意在言外，讲韵味朦胧，力求空灵，反对着实。它对明代前后七子标榜“诗必盛唐”所形成的肤廓、模拟诗风，对晚明公安派末流所形成的“浅率”诗风，本来都起着补偏救弊的作用，但是它只能备诗中一格，用来反映景物的自然美和对这种自然美的真感受，象王维、孟浩然、韦应物、柳宗元等人在山水景物诗中所创造的艺术境界那样。不能用它来写大的题材，写复杂的斗争生活，在反映社会现实方面，它有着很大的局限性。连“久于新

城之门”的洪昇，也没有把它看作指导诗歌创作的唯一法门。

《渔洋诗话》记载洪昇向施闰章请教诗法，施闰章回答说：“子师言诗，如华严楼阁，弹指即现；又如仙人五城十二楼，缥缈俱在天际。余即不然，譬作室者，瓴甓木石，一一须就平地筑起。”洪昇听了说：“此禅宗顿、渐二义也。”洪昇说的“顿”，就是上面所提的“兴会”、“妙悟”。这种理论，脱离现实生活，因此，它只能象“弹指即现”的“华严楼阁”，象“缥缈俱在天际”的“五城十二楼”。施闰章的话，是对王氏神韵说的中肯批评，它揭出了“神韵说”脱离现实的实质。赵执信反对“神韵说”，是从接触到冯班的《严氏纠缪》开始的。但是，他并不像冯班那样走极端，而是把神韵或含蓄看做诗歌风格中的一品，它既不是第一，更不是唯一，不能把它当作评价诗歌的最高准则。他认为：为王氏崇拜的司空图，既然列了二十四品，风格标举得这样宽，作家自然可以冲破“不著一字，尽得风流”的限制，根据自身的条件（包括作家的艺术修养、作家的气质特征等）和创作的需要，去自由选择与自己相近的艺术风格。在他看来，不仅不同的作家有着不同的艺术风格，就是同一作家，也往往多种风格具备。《谈龙录》第十八条说杜甫论李白的诗歌，既有庾信那样的“清新”风格，又有鲍照那样的“俊逸”风格；从“笔落惊风雨，诗成泣鬼神”的诗句体会，他还具有雄奇、悲壮的风格。王氏想用“神韵”或“含蓄”的尺度去衡量一切作家作品，是不应该的，也是不可能的。再说，含蓄并不是空虚，它要求作家用有限的语言，去概括丰富的意境，不能用“神韵”的幌子去掩盖内容的空洞。赵执信在《论诗二绝句》里，曾借陶渊明的无弦琴说明这个道理。“无弦只许陶彭泽，会得无弦响更长。若使无弦亦无响，人间悦耳

足笙簧。”他认为，作家应该向陶渊明学习，真正使作品的意境深远；如果因为讲求含蓄而流于空虚，倒不如用文字写出来让读者直接欣赏。王氏倡导神韵，讲求含蓄。引导作家去追求朦胧虚幻的艺术境界，其末流正导致了作品内容的空洞，形成了形式主义诗风。另外，由于作家的身世不同，艺术修养不同，诗歌里所包涵的艺术境界是多种多样的，不能凭个人的主观爱好去任意褒贬。王渔洋的一生是官运亨通的，他的艺术修养又偏爱具有冲淡、自然、清奇等风格的王维、孟浩然、韦应物、柳宗元等人的山水田园作品，这就使他在评价作品时带有很大的主观性。刘禹锡的“沉舟”二句，何尝不讲含蓄，但由于含蓄的是新生事物代替腐朽事物的真理，不合他的口味，因此被评为“最为下劣”。他比较王、孟的诗，说孟不及王，理由是“襄阳未能脱俗”（《香祖笔记》），可能孟浩然的作品中缺乏王维作品那种富贵气和隐逸气。柳宗元的《江雪》，寓情于景，境界清绝，他独加贬斥，连沈德潜也为此而鸣不平：

“清峭已绝。王阮亭尚书独贬此诗，何也？”所以如此，可能因为这首诗写得太清冷太孤寂，不合于王氏安富尊荣的思想感情。赵执信的诗歌风格，不仅从其所近，自由选择，而且不拘一格。他的社会诗，风格接近白居易；他的五七言歌行，风格接近李白；他的咏物诗，有意学习罗隐。他冲破了含蓄的框子，形成了多样化的风格。

从以上的论述看，赵执信对王渔洋的论争，不能象《四库全书总目提要》说的那样，是为了泄私忿，闹意气，它实质上是一场在诗歌理论和诗歌创作领域反对形式主义倾向、卫护现实主义传统的斗争。在这次论争中，赵执信提出的：诗之中要有人在，反对作家脱离现实，无病呻吟；诗之外要有事在，强

调作品的思想内容和教育作用；形式应该为内容服务，反对不顾作品内容而单纯追求语言技巧；诗歌风格应该多样化，反对用“神韵”的唯一标准去衡量一切作家作品；这些现实主义的理论，都应该基本肯定。就连《四库全书总目提要》的作者纪昀也承认：“执信此书，亦未始非预防流弊之切论也。”

四

赵执信的诗论之所以是现实主义的，除了上述的主张之外，还在于他认识了诗歌和现实的关系，在于他找到了中国古典诗歌的现实主义传统。这两项，比起上述的主张来，更重要，更带有根本性。

《谈龙录》第一条说：

钱塘洪昉思（昇），久于新城之门矣，与余友。一日，并在司寇宅论诗。昉思嫉时俗之无章也，曰：‘诗如龙然，首、尾、爪、角、鳞、鬣一不具，非龙也。’司寇哂之，曰：‘诗如神龙，见其首不见其尾，或云中露一爪一鳞而已，安得全体！是雕塑绘画者耳。’余曰：‘神龙者，屈伸变化，固无定体；恍惚望见者，第指其一鳞一爪，而龙之首尾完好，故宛然在也。若拘于所见，以为龙具在是，雕绘者反有辞矣。’

这里提到的龙，到底什么样子，人们在自然界中都没有真正见过。但既然被画家雕塑家摹写仿制，它就成了现实的象征。洪昇、王渔洋、赵执信对画龙的三种看法。实际上代表了在艺术和现实关系问题上的三种观点。洪昇认为：画龙要和照相一样，首尾爪角鳞鬣，丝毫不能遗漏，缺少一点也不成为

龙。他否认了艺术上的剪裁想像和加工，把艺术和现实等同起来，这种观点是错误的。王渔洋认为：画龙要画“神龙”，可以只画它的首或尾，画它在云中的“一鳞一爪”，不用管它的整体。他强调艺术上的剪裁想像和加工，忽视了局部和整体的关系，使艺术和现实割裂开来，这种观点，也是不全面的。赵执信认为：神龙的“屈伸变化”固然没有定形，在云中显露的也可能是“一鳞一爪”，但它总是“首尾完好”的整体的龙的一部分；否则随心所欲，不顾现实，将会引起人们的责难。他承认艺术上的剪裁想像和加工，又强调这种艺术加工不能脱离现实基础。他没有把艺术和现实等同起来，也没有把艺术和现实割裂开来，这种观点基本上是正确的。诗歌是文艺的一种体制。不管是叙事诗还是抒情诗，不管是现实主义作品还是浪漫主义作品，它的内容都不能脱离现实生活。作家的思想感情，尽管千变万化，它都被社会现实所制约，不能不顾现实而向壁虚造；不能脱离现实而无病呻吟。赵执信把这段谈龙的对话放在他的诗话的开头，并把诗话命名为“谈龙录”，有着深切的含义。这实际上是开宗明义地把他和王渔洋的理论分歧摆出来，让读者考虑：诗歌创作是否可以不顾现实？洪昇的话，只是一个陪衬罢了。

《谈龙录》第二十条说：

唐贤诗学、类有师承，非如后人第凭意见。窃尝求其深切著明者，莫如陆鲁望之叙张祜处士也，曰：“元和中，作宫体小诗，辞曲艳发。轻薄之流，合谋得誉。及老大，稍窥建安风格，读乐府录，知作者本意，短章大篇，往往间出，讲讽怨谏，与六艺相左右，善题目佳境言不可刊置别处，此为才子之最也。”观此可以知唐人之所