

张伯伟 编

程千帆诗论选集





2 032 9061 5

南京大学古典文献研究所专刊

程千帆 诗论选集

张伯伟 编



山西人民出版社

一九九〇·太原



2 032 9061 5

封面设计：马正华

责任编辑：于辅仁

程千帆诗论选集

*

山西人民出版社出版（太原并州北路十一号）

山西省新华书店发行 山西新华印刷厂印刷

*

开本：850×1168 1/32 印张：9.375 字数：233千字

1990年11月第1版 1990年11月太原1次印刷

印数：1—3,000册

*

ISBN 7—203—01713—3

G·805 定价：精7.40元
平5.20元



作者一九八七年春摄于武昌

書家詩書一炬交祖
龍當日亦驚才懷皇
沒世龍蹲更在黃微
辭託定哀 己巳九月為

伯偉大弟書舊作閑書



作者手書詩稿西安雜題之一

咏懷詩補註

蕪春黃



顏曰說者阮籍在晉文代常慮禍患故發此詩耳

阮公深通方理妙達物情詩懷之作固將包羅萬態盡虛居

心曹馬與袁之際乎跡其痛哭窮路沈醉連旬蓋早而郭之

卿天類子與之鑑并大衆在懷非恆言所能盡故一發之于

詩歌顏化以後解者衆矣類皆據字以求事故文以說已固

哉高安金甚病之今輯錄顏沈之說端其未備云爾

最中不能寐起坐彈鳴琴薄帷鑑明月清風吹我衿孤鴻號外野

胡鳥鳴北林徘徊將何見憂思獨傷心

顏曰嗣宗身仕亂朝常恐羅罽遇禍罔發詠故每有憂生之

嗟雖志在利祿而文多隱避百代之下難以情測故粗明大

意畧具於首也

二妃遊江濱道逢順風翔文市懷環珮婉孌有芬芳將靡情嚴愛

千載不相忘傾城連下蔡容好結中腸感激生憂思援筆樹蘭房

咏懷詩補註

作者手抄本師黃先生咏懷詩補註

目 次

读诗举例-----	(1)
〔附录〕答人问治诗.....	(17)
古典诗歌描写与结构中的一与多-----	(20)
〔附录〕善戏谑兮，不为虐兮.....	(45)
从小说本身抽象出理论来.....	(50)
唐诗的历程-----	(54)
郭景纯、曹尧宾《游仙》诗辨异-----	(62)
相同的题材与不相同的主题、形象、风格-----	(75)
论唐人边塞诗中地名的方位、距离及其类似问题-----	(95)
张若虚《春江花月夜》的被理解和被误解-----	(120)
李颀《杂兴》诗说-----	(138)
王摩诘《送綦毋潜落第还乡》诗跋-----	(149)
关于李白和徐凝的庐山瀑布诗-----	(163)
〔附录〕《复堂词序》试释.....	(178)

说“斜阳冉冉春无极”的旧评·····	(184)
一个醒的和八个醉的—————	(189)
韩愈以文为诗说—————	(205)
韩诗《李花赠张十一署》篇发微—————	(231)
从唐温如《题龙阳县青草湖》看诗人的独创性—————	(237)
读《倾盖集》所见—————	(247)
闲堂序跋文抄〔附载〕·····	(257)
续后记—————	张伯伟 (280)

读诗举例

——在中国文学批评史师训班上的讲话

我们研究文学批评史的目的，是总结前人对文学理论批评的研究，找出规律，以期有益于今天的文学理论批评和创作。总结前人的研究，又不外两个方面，一是某些理论原则，例如“形神兼备”，二是某些具体问题，例如“永明声律”。但不论是总结前者或后者的研究，都得有一个共同的基础，或者说出发点，那就是文学现实，也就是文学作品本身。如果作家不写出作品来，那么，理论家也就失去了研究对象，既不会产生理论原则，也无从评价具体问题了。

由此可以知道，对于从事文学批评史研究的人来说，研究作品是非常重要的。作品是理论批评的土壤。不研究、理解作品，就难于研究和理解理论批评，更无从体会理论与理论之间的内部联系，无从察觉批评与批评之间相承或相对的情形了。因为这些联系和对立，往往是起源于对作家作品以及由之而出现的文学风格的具体评价的。

离开了作品而从事理论的研究，就不免陷于空洞，难以理解问题的实质。例如，研究《文心雕龙》，将主要力量放在《神

思》以下二十四篇，或者再加上《原道》以下五篇，这是可以的。因为前者是刘勰当时总结出来的若干理论，而后者则是其所据以立论的纲领。但是，在研究这些篇章的时候，能否将《明诗》以下二十篇排除在考虑之外呢？我看不能。不仅《明诗》以下二十篇应当和其他诸篇合起来研究，而且严可均辑《全上古三代秦汉三国六朝文》、丁福保辑《全汉三国晋南北朝诗》，还有萧统《文选》等也应当时时加以印证。只有这样，才能对某些问题辨析得较为清楚。再如，南宋诗论史上的江西派与反江西派之争，是大家所熟知的。吕本中作了《江西宗派图》，树立旗帜，严羽的《沧浪诗话》以宗盛唐来反对江西诸公，但和严羽同时而略后的方回却在《瀛奎律髓》中进一步提出了“一祖三宗”之说^①，完善了江西派的理论。我们若不细读黄庭坚、陈师道、吕本中、杨万里、严羽、四灵、刘克庄、方回等许多诗人的创作，细辨其风格的异同，以联系批评家们从他们风格中抽象出来的理论，就实在很难将江西派与反江西派闹的是一些什么纠纷弄清楚。所以，我们研究文学理论批评史，要想深入一些，细致一些，就决不可脱离当时理论批评家所据以抽象的文学现实，即作品本身。

如何理解作品，是继之而来的另一个问题。研究文学理论批评史，评判古代理论著作的是非高下，这纯粹属于逻辑思维的范畴。但是，阅读作品却不能完全这样。对于我们来说，阅读作品的最终目的是要分析它们，发现其与当时理论批评的关系，使自己的工作能够如实地反映出理论批评发展的历史进程，因此，理智的思辨是完全必要的。但不能忽视，任何文学作品主要是形象思维的产物。它首先是使人发生美感的艺术品。读者总是先被它

^① 《瀛奎律髓》卷二十六，陈与义《清明》评云：“古今诗人当以老杜、山谷、后山、简斋四家为一祖三宗。余可预配数者，有数焉。”

所感动，然后才进一步理解它的。最后，也许你肯定它，爱好它，或者，反过来。但在最初，你总是从欣赏出发。欣赏是一种感情活动。通过欣赏，你才会产生某种感情，再追究为什么会产生这种感情。通过这样的分析、抽象，才上升到理论。所以，对于从事文学理论工作的人来说，如何读作品，比较深入地理解作品，是一个不能而且无法回避的问题。

丹麦作家安徒生在其童话《冰姑娘》中说过一句话：“上帝赐给我们硬壳果，但是他却不替我们将它砸开。”我国古诗说：

“鸳鸯绣取从教看，莫把金针度与人。”^①这些话的意思是一致的。一件已经完成的作品，就是一个富有生命力与魅力的客体，是一件使人无法知道怎样裁制出来的无缝天衣。如何比较准确地理解作家艺术构思，他所要显示的美、情、理，并不是件轻而易举的事情。因此，读者们（其中当然包括研究文学批评史的同志们）必须长期地、艰苦地锻炼自己的感受能力和判断能力，要使自己的眼睛成为审美的眼睛，耳朵成为知音的耳朵，而心灵呢，则成为善于捕捉艺术构思和艺术形象的心灵。砸开硬壳果，揭示出作家心灵上的秘密，并且占有它们，对于研究从作品中抽象出来的理论批评，将起着何等不可缺少的作用，这是不须多作解释的。

以下，想就几个侧面具体谈谈如何欣赏诗，理解诗。但“仁者见之谓之仁，智者见之谓之智”^②，“诗无达诂”^③，古有明训。西方文论也常常提到形象大于思想的问题。所以我的意见，很难一定说是能够与诗人的心灵活动吻合。这里只是贡其一得之愚而已。

① 元好问《论诗》三首之三，见施国祁《元遗山诗集笺注》卷十四。此语禅宗语录最常见，元诗盖本之。如《五灯会元》卷十四，宝峰惟照禅师云：“鸳鸯绣出从君看，不把金针度与人。”即其一例。

② 《易·系辞上》。

③ 董仲舒：《春秋繁露·精华》。

形 与 神

任何文学作品都是写人类的生活的，它们通过生动的形象，展示人物的内心活动，即以形传神，所以我国古代文艺理论一贯地要求形神兼备，而反对徒具形似。进一步，则要遗貌取神，即承认作家、艺术家，为了更本质地表现生活的真实，使其所塑造的形象更典型化，他们有夸张的权利，有改变日常生活中某些既成秩序的权利。这种对于形的改变，其终极目的也无非是为了更好地传神。

白居易的《长恨歌》是唐诗中一篇人们对其主题有争议的杰作。但在艺术上，它却获得了异口同声的赞扬。其中理由之一就是善于以形传神。诗中写唐玄宗作为一个失势的太上皇，在西宫、南内如何靠悔恨、忧伤、寂寞、凄凉来打发那些难以消磨的日子时，用了下列的句子：

夕殿萤飞思悄然，孤灯挑尽未成眠。

为了给这位老皇帝的感情上涂抹一层浓重的暗灰色，诗人挑选萤飞的夕殿这个时间和地点，而以未成眠来证实思悄然，又以孤灯挑尽来见出他内心痛苦之深，以致终夜不能入睡，由“迟迟钟鼓初长夜”到“耿耿星河欲曙天”。我们知道，唐代宫中是用烛而不是用灯来照明的。即使用灯，何至于在太上皇的寝宫中只有一盏孤灯，又何至于竟无内侍、宫女侍奉，而使他终夜挑灯，终于挑尽。这里显然都不符事实^①。但是，我们设想，如果作者

① 邵博《闻见后录》卷十九就对这两句诗作了如下的评论：“宁有兴庆宫中，夜不烧蜡油，明皇帝自挑灯者乎？书生之见可笑耳。”陈寅恪《元白诗笺证》第一章《长恨歌》则云：“至上皇夜起，独自挑灯，则玄宗虽幽禁极凄凉之境，谅或不至于是。文人描写，每易过情，斯固无足怪也。”陈先生的意见当然远胜邵博，但也未能提到理论高度来加以阐明。

如实地反映了当太上皇不眠之夜，生活在一个红烛高烧，珠围翠绕的环境里，还能够象《长恨歌》这里所描写的那样成功地展示他的精神状态吗？文学欣赏不能排斥考据，不能脱离事实，可也不能刻舟求剑，以表面的形似去顶替内在的神似。

当临邛道士来到仙山求见时，久已脱离人间爱欲的杨太真是丝毫没有思想准备的，所以“闻道汉家天子使”，就自然不禁“九华帐里梦魂惊”了。（玄宗终宵失眠，太真恬然入梦，这也是一个对照。）接着，诗人以下列四句描写了她强烈的内心冲突由发生到解决的过程：

揽衣推枕起徘徊，珠箔银屏迤迤开。云鬓半偏新睡觉，花冠不整下堂来。

由梦魂惊而揽衣推枕，徘徊不定，由徘徊不定而决心出见，这个内心斗争胜利的取得无疑地是相当艰苦的。而当胜利以后，便不顾云鬓半偏，花冠不整，迫不及待地走下堂来。从这些细节描写中，我们可以看到诗人是多么成功地通过杨太真的动作刻画了她的精神状态，以语言的音响传达了生活的音响。

以形传神，并不限制在人物的动态方面，诗人笔下出现的人物的静止状态，也和绘画与雕塑中成功的人物一样，是能够使人窥见其丰富的内心世界的。例如张仲素这首有名的《春闺怨》：

袅袅城边柳，青青陌上桑。提笼忘采叶，昨夜梦渔阳。

古乐府《陌上桑》中那位坚贞而机智的采桑女，在张的这篇诗中，被赋与了思妇的身份。她依然是一位忠诚的妻子，但诗人所描绘的，却侧重在她提笼而忘采叶这一点，而其所以如此，则是由于她沉浸在昨夜的梦境中了。是怎样的梦境呢？诗中有意给

读者留下了非常广阔的想象余地。这座女体塑像是静态的，她只是提着笼子，不声不响地站在城边陌上，柳条桑树之间罢了。然而，我们难道不能窥见她心中混合着甜蜜与感伤的情绪和分明而又模糊的梦境吗？

这篇诗，和曹植的《美女篇》可以比观。它们都是继承了，同时又发展了传统的形象；又可以和刘禹锡的《春词》比观，它们都以静态传神，刘诗中的“行到中庭数花朵，蜻蜓飞上玉搔头”，与张诗中的“提笼忘采叶”所采取的艺术手段与所获得的艺术效果是一致的。

曲 与 直

写诗应当注意含蓄，不能象散文那样直说，这是传统的说法，也就是贵曲忌直。这话对不对呢？在一定的条件之下和范围之内，是可以这样说的，但如果将它绝对化，就会走向反面了。事实是，诗每以含蓄、曲折取胜，而有些直抒胸臆，一空依傍的作品，也同样富于诗意，具有极大的艺术魅力，能够表达人类生活中最美好的感情，列入诗林杰作之中而毫无愧色。总之，是不能一概而论，否则，蒙受损失的将不是诗人而是读者。

岁岁金河复玉关，朝朝马策与刀环。三春白雪归青冢，万里黄河绕黑山。

柳中庸这首《征人怨》，以精工富丽的语言和雄浑壮阔的风格写边防战士不安定而又艰苦的生活。前两句说调动频繁，行踪不定，时在金河，时在玉关，而和他作伴的，只有马鞭和战刀而已。后两句写以时间言，在三春仍有白雪的时候，又回到了青冢；以空间言，随万里黄河之奔泻，又绕到了黑山。通篇无一怨

字，但却非常深刻地将这位征人藏在心底的“频年不解兵”^①的怨透露出来了。这就比“君不见沙场征战苦”^②之类的写法，更为有力。

王昌龄《长信秋词》之“玉颜不及寒鸦色，犹带昭阳日影来”，以及韩翃《寒食》之“日暮汉宫传蜡烛，轻烟散入五侯家”，这些被人称赏的名句，其成功之处，也正由于曲。

与此相反，也有的诗人以很坦率的语言，发抒最诚挚的感情。这些作品，也同样深刻动人，不过，其所以深刻动人，却并非由于曲，而是由于直。

梅尧臣在悼念他死去的小女儿的一首短诗（《戊子三月二十一日，殇小女称称》）中，是用这样两句作结的：

慈母眼中泪，未干同两乳。

诗人将分娩不久就失去了婴儿的母亲在生理上和心理上的本来并不相关，而在这一特定情况之下，却必然相关的两种现象结合起来，从而极为成功地表达了海一样深的母子之爱。

另一首类似的成功之作是陈师道的《示三子》：

去远即相忘，归近不可忍。儿女已在眼，眉目略不省。

喜极不得语，泪尽方一哂。了知不是梦，忽忽心未稳。

这位以穷困和苦吟著名的诗人，因为养不活自己的家口，只好将妻子以及三个儿子、一个女儿都送到在四川做官的岳父处寄食。大概过了三四年，才回到徐州。这首诗写久别乍逢，平铺直

① 沈佺期《杂诗》句。

② 高适《燕歌行》句。

叙，至情无文，却感人肺腑。长大了几乎不认识了的女儿们突然出现在眼前，不免感慨万端，喜极而无言，欲笑而先哭。前此屡梦，反以为真，今此相逢，反以为梦。真极！妙绝！谁能说宋人由于直说，就是不懂形象思维呢？谁能说江西派诗人就是反现实主义、形式主义者呢？

姜夔〔鹧鸪天〕云：“人间别久不成悲”，就是“去远即相忘”。晏几道同调词云：“今宵剩把银缸照，犹恐相逢是梦中”，就是“了知不是梦，忽忽心未稳”。虽男女之情与亲子之爱既不相同，词之与诗语言风格亦异，但其以直致而不以婉曲取胜则没有两样。

在这个问题上，我们很容易想起《国际歌》，想起曾经作为代国歌的《义勇军进行曲》，等等。这些杰作，曾经鼓动了多少好儿好女为人类最壮丽的事业前赴后继，视死如归地去英勇斗争啊！难道能够因为它们写得不含蓄就可以将其排斥在好诗的行列之外吗？

物 与 我

《诗品序》云：“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏。”这几句话非常简明地概括了诗中物与我的关系。物即人类社会生活和自然景物，我即诗人的思想感情。触物不免动情，览物所以抒情，融情于物，即可以将主观的思想感情附托在客观的社会生活以及自然景物上。在诗人笔底下，物我成为一体，因而物就与我一样，能够有生命，即有思想感情的了。

李白《劳劳亭》云：

天下伤心处，劳劳送客亭。春风知别苦，不遣柳条青。

此诗前半十分平常，后半又异常精警，对照强烈。它“匠”出了在特定的初春时节那种依依不舍之情。其他送别之诗，莫不涉及折柳的风俗——唱与赠，此诗却一反常情，从无柳可折这一现实出发，独标新意，极写伤心。

再如杜牧《赠别》：

多情却似总无情，惟觉尊前笑不成。蜡烛有心还惜别，替人垂泪到天明。

小杜此篇与上篇结构不同。它上半写人，用赋；下半咏物，用比，都极为精采，势均力敌。虽欲强颜一笑，聊以慰藉对方，但满腹牢愁，终于无话可说，所以只有让蜡泪来代表离衷了。《西厢记》中“长亭送别”一场，亦有此意，但戏剧为样式所限制，非唱不可，不能哑场，并不一定有蜡烛静静地流着泪伴着一对离人这般令人耐想。

这未青的柳条和流泪的蜡烛，亦物，亦人；即物，即我。物之与我，景之与情，在这种安排之下，就融为一体了。

诗人经常是而且永远是抒情诗中的主人公。在有些诗中，只见物，不见人，似乎有物无我了。但略加寻究，则诗人只是将景物推到了前台，而在幕后操纵的，仍然是诗人自己。如杜诗《绝句》四首之三：

两个黄鹂鸣翠柳，一行白鹭上青天。窗含西岭千秋雪，门泊东吴万里船。

这篇诗与上面柳中庸那一篇有同有异。通篇以两联对句组成，是其所同。但柳诗四句是写一位征人的动荡生活，句句中有入在，一望而知。老杜这篇所写则是四种各自独立的景物，犹如