

中國古典文學

參考資料

第一輯

(先秦、兩漢、魏晉南北朝之部)

華中師範學院中文系古典文學教研組選輯

目 录

中国古典文学中的现实主义問題·····	刘大杰 (1)
試論中国古典詩歌的优良传统·····	苏淵雷 (5)
論中国原始文学·····	楊公驥等 (13)
古奴隶社会的奴隶謠諺·····	罗根泽 (41)
詩經略論·····	余冠英 (51)
略談“孟子”散文的艺术特征·····	譚家健 (63)
屈原和他的作品·····	何其芳 (74)
屈原与古神話·····	胡小石 (87)
关于“屈原”的“天問”·····	方孝岳 (96)
屈原“离騷”的思想和艺术·····	李嘉言 (107)
关于宋玉·····	郭沫若 (114)
司馬迁生平及其在历史学上的伟大貢獻·····	郑鶴声 (119)
略談司馬迁现实主义的写作态度·····	殷孟伦 (136)
司馬迁著作中的思想性和人民性·····	侯外廬 (145)
賈誼和他的作品·····	王季星 (149)
阮籍試論·····	萧学鵬 (155)
关于陶淵明·····	王 瑤 (162)
陶淵明詩的人民性和艺术性·····	罗根泽 (166)
略談鮑照·····	罗根泽 (174)
洛阳伽藍記的现实意义·····	黄公渚 (178)
“乐府詩选”前言·····	余冠英 (187)
关于“乐府”·····	萧繇非 (194)
七言詩形式的发展和完成·····	王运熙 (201)
介紹“孔雀东南飞”·····	余冠英 (209)
“木兰詩”产生·····	罗根泽 (213)

中国古典文学中的现实主义问题

刘大杰

最近，我讀到苏联批評家雅·艾尔斯布克所写的“现实主义和所謂反现实主义”的論文（譯文載“学习譯丛”七月号），引起我很多的感想。我平日也常常考虑到这一問題，但一直擱在自己的脑子里，由于这篇論文的鼓动，我想联系中国文学史的研究，对中国古典文学中的现实主义問題，表示一点不成熟的意見。

近几年来，在古典文学研究的領域里，流行着一种非常普遍的見解：一部中国文学史，就是一部现实主义与反现实主义斗争的历史。大家这样說，大家这样写，成为一个非常有力量然而又是非常簡單化的公式。把这一公式运用到我国源远流长丰富多彩的文学史上，就会遇到种种困难，其結果是不能很好地說明問題，不能真实地分析文学史的具体内容和各个作家不同的性格以及他們的作品的不同的艺术特点。运用这一公式，所得到的不良后果，是多方面的。

一、“现实主义”的概念不明確。古典文学中的现实主义究竟是指的什么？是指的在文学历史发展过程中所形成的一种最进步的創作方法呢？还是如雅·艾尔斯布克所指責的，把现实主义的概念扩得很大，“跟真实性的概念等同起来，甚至跟艺术性的概念等同起来，而现实主义的历史就跟艺术反映现实即反映生活真实的历史等同起来”？因为概念既不明確，文学史家就无所适从，你这样用，他那样用，結果是把现实主义一般化了，看不出现实主义創作方法和现实主义作品的重要特征。

二、形成一种新的形式主义。用馬克思主义研究文学历史，是反对任何一种形式主义的。我們如果承認这一公式：一部中国文学史，就是一部现实主义和反现实主义斗争的历史，那么在中国几千年的文学史上，就只存在两种派別了；一派是先进的现实主义作家与作品，一派是落后的甚至是反动的反现实主义的作家与作品。于是文学史家就采用最簡便的方法，好象破西瓜似的，把中国文学史切成两半，这一半是现实主义，那一半是反现实主义。我看到过一部中国文学史，就是用的这种方法。作者这样說：在这一时代里，某某作家到某某作家是现实主义作家，某某作家到某某作家是反现实主义作家。这种方法当然是簡便极了，但是并没有解决問題。因为在他們的文章里，沒有明确现实主义的概念，在所謂现实主义的作家里，旁人看来，有些似乎不是现实主义；在所謂反现实主义的作家里，也有些似乎不是反现实主义的。这一种新的形式主义，实际也是一种庸俗社会学的变形。

三、另外一种，是几乎都变成了现实主义的作家。解放初期，古典文学研究者对于古典文学的評價与肯定，大家都采取非常謹慎的态度。所謂“现实主义”这頂帽子，看得很宝贵，从不輕易送給人。当时有資格戴上这頂帽子的，不过“詩經”、屈賦、汉乐府歌辞、杜詩、白詩、“水滸”等寥寥数种而已。連作家与作品一道合起来，还凑不滿一张八人的桌子。当时我自己也感到一种苦悶，觉得我們几千年的古典文学果真如此荒涼的話，那就真是害了无可救藥的貧血症。二三年后，情形开始轉变，现实主义的尺度放寬了，加进来的作家与作品也慢慢地多起来。最近两年，尺度放得更寬，凡是已經肯定的、正在进行肯定的、将来预备要肯定的作家和作品，都归到现实主义这一边来。因为文学史上只有两条路，不是现实主义，便是反现实主义，古典文学研究

者和教師們，自然不能把要肯定的作家和作品，放到反現實主義的陣營里去。這樣一來，便利用“古典現實主義”這個抽象名詞，加以各種巧妙的解釋，把“現實主義”這頂帽子隨便戴在許多作家許多作品的頭上。例如：漢賦反映了一定的社會現實，反映漢帝國的物質基礎，是具有現實主義的內容的；阮籍的“詠懷詩”，側面地諷刺了統治階級，應當是現實主義的；陸機在某一首詩里，有兩句詩反映了社會面貌，他有一定的現實主義成份；潘岳的“悼亡詩”寫得很真實，有現實主義的基礎；左思、鮑照的作品表示對門閥制度的不滿和懷才不遇的情緒，當然是現實主義的；郭璞借游仙以寄慨，有現實主義的傾向；謝靈運雖出身貴族，他受了統治階級的迫害，他的詩應該是現實主義的；謝朓的詩李白給他的評價很高，陰鏗、何遜的作品，杜甫贊美過，應該歸入現實主義的範圍；庾信的某些詩句，表現了愛國思想，也是現實主義的；就是宮體文學，也暴露了宮廷貴族的荒淫生活，不能說沒有一點現實主義的傾向……這樣寫下去是寫不完的。總之，仿佛變得無往而非現實主義了。這說明一個什麼問題呢？說明在無論內容、形式和藝術風格都非常豐富多彩的中国文學歷史現象內，要套進一個非彼即此的公式，必然要陷入一種困境。結果肯定的作家和作品愈多，現實主義也就愈多，弄到後來，幾乎都變成了現實主義作家，所謂反現實主義的作家却看不見了，所謂“鬥爭”也就看不見了。只好把一大羣彼此藝術風格不同、創作方法不同、甚至互相對立的作家們，因為要肯定他，或者要在某一部分肯定他，又不能歸到反現實主義的陣營里去，只好一視同仁地統統裝進那一隻現實主義的大木桶里。於是現實主義便成為一頂“八寸三分的帽子”，人人可戴。“要末，硬把許許多多重要的藝術現象咒罵一番而列入反現實主義之中；要末相反地，硬把各種極不相同的，相互間有原則性區別的作品，都稱作是現實主義的作品”。雅·艾爾斯布克所指出的這種混亂現象，在目前中国古典文學研究里，難道不是一樣地存在，一樣地流行嗎？

把几千年来复杂无比的文学现象，把各种各样不同的作家与作品，简单地理解为现实主义与反现实主义的斗争，好象对于整个哲学史一样，理解为唯物主义与唯心主义的斗争，这种对文学现象的简单理解，是不符合实际的。我们当然承认，在各种美学理论和文学观点里，都具有唯物主义和唯心主义的思想性质，但如果对于文学作品不尊重它们的艺术特征，不好好地加以具体细致的分析，就简单地应用这一规律，结果是不能真实地说明问题，而且必然会陷入另一种形式主义。雅·艾爾斯布克說得好：“把哲学和美学理論中斗争的规律性，机械地搬到艺术中来，这是不可容許的。把现实主义同唯物主义，反现实主义同唯心主义加以这样的类比，就是抹杀艺术的特点。”这两句話值得我們深思，值得我們細心地体会。

现实主义是在文学发展过程中所形成的一种“最有力和最先进的”創作方法。我們說它是最有力最先进的創作方法，正因为它在反映现实反映社会生活的真实方面，比起其它的創作方法来，能达到更大的深度和广度。但是我們不能說：只有现实主义才能反映现实、表現思想，其它的創作方法就一点不能反映现实，不能表現思想。不过，其它的創作方法，在反映现实、表現思想方面，比不上现实主义所达到的深度和广度，所以现实主义的創作方法是最有力的最先进的。恩格斯說：“照我看来，现实主义是除了細節的真实之外，还要正确地表现出典型环境中的典型性格。”这是现实主义的典范的定义。我們必需明确现实主义的概念，在文学史的研究上，才不至于把现实主义一般化簡單化。

我現在想举出两个具体的例子來談一談。

第一个是屈原。

屈原，大家都說他是伟大的现实主义者。不錯，在他的詩篇里，反映了他的愛國思想，对于

当代的黑暗政治，表示了不满和反抗。但我们如果进一步来分析他的作品的艺术特点和创作方法的时候，就可以看出，他并不是一个现实主义的诗人，而是一个浪漫主义（积极的浪漫主义）的诗人。最能代表屈原的艺术特点的作品，作者的个性表现得最鲜明的作品，是“九歌”（这是在民歌的基础上加工的），是“离骚”，是“天问”，是“哀郢”和“招魂”（这最后一篇作品有人疑为宋玉所作，我以为是屈原所作）。在这些作品里，充满了狂热的感情，丰富的幻想，美丽的象征，神秘的气氛，再加以神话传说，宗教风俗，上天下地，入水登山，冲破诗歌的格律，创造出参差不齐的新形式，在这些艺术基础上，表现出那种深厚的怀乡爱国之情，生死离别之感，和一个遭受迫害的苦闷的灵魂追求真理追求理想的失败以及最后归于毁灭的悲哀。由于这些，构成了一个完整的艺术风格，一个屈原所特有的艺术风格，这是浪漫主义诗歌的风格，而不是现实主义诗歌的风格。刘勰不能理解这一点，在“辨骚”一文里，说屈原的作品，有诡异、譎怪、狷狭、荒淫四事异于经典，不知道这正是浪漫主义文学的特色。分析屈原的作品，不单是注意他表现了爱国思想和反映了现实，还要注意他是用什么样的创作方法来表现来反映的。如果不这样，就无法说明屈原的作品的精神实质。

其次，我要谈的是李白。

近几年来，报刊上发表了不少研究李白的文章。众口一辞，都说李白是现实主义作家。不错，在他的作品里，确实有些诗句（虽说不多），是反映了战乱和对黑暗现实表示了反抗的。但是，他的创作方法是如何的呢？我们只要对于李白的作品稍稍加以探索和分析，便会知道，李白正如屈原一样，不是现实主义的诗人，而是典型的浪漫主义的诗人。他的代表作品，是“远别离”、“蜀道难”、“将进酒”、“日出入行”、“襄阳歌”、“梦游天姥吟留别”、“庐山谣”、“江上吟”、“战城南”、“关山月”和那些优秀的绝句（这是举例性质，并不是说他的代表作品只有这几篇）。李白之所以成为李白，李白诗歌之所以能成为一种特殊风格，都在这些作品中体现出来。一千多年来，多少人批评他，赞美他，学习他，都是指的这些作品中的李白，都是指的这些作品中的艺术特点。他自己说的“兴酣落笔摇五岳，诗成笑傲凌滄州”，杜甫称赞他“笔落惊风雨，诗成泣鬼神”，也只有在这些作品里，才真能体会出他那种拔山盖世惊心动魄的气概，才真能体会出他那种纵横变幻、雄奇飘逸、天马行空、情恍莫测的精神。在这些作品里，充满着无比的狂热和夸张，丰富的想象，豪迈的气魄，追求个性解放与灵魂自由的高度热情，在一个读者的心弦上，发生了震撼与共鸣。他呼号，他嘲笑，他追求，他反抗。诗歌的语言，变化莫测而又俊逸清新，音律的迅速变动，形式的长短不一，使我们得到一种“在不整齐中求得整齐，在不和谐中求得和谐”的美感。李白的诗歌艺术，是概括了浪漫主义创作方法的一切特征，反映出他的思想内容的。他反权贵，反战争，对于现实生活的不满，对于祖国山水的热爱与劳动人民的感情，都是通过浪漫主义的创作方法表现出来的。研究李白的作品，如果不从这方面来探索来深入的话，那就真是“得者皮毛，失者风骨”了。

西上蓮花山，迢迢見明星。
素手把芙蓉，虛步躡太清。
霓裳曳廣布，飄揚升天行。
邀我登雲台，高揖衛叔卿。
恍恍與之去，駕鴻凌紫冥。
俯視洛陽川，茫茫走胡兵。
流血塗野草，豺狼盡冠纓！

——“古风十九”

这首短诗，后面四句接触到安史之乱，李白的研究者重视这首诗，认为它有思想性，那是完全正确的。但是我们要问：这首诗的表现方法，是现实主义的，还是浪漫主义的？毫无疑问，是浪漫主义的。把李白这一类的诗篇同杜甫的“三吏”、“三别”排在一起，那区别是多么的鲜明。把李、杜都归之于现实主义的行列，这是真实的吗？

浪漫主义精神，是李白全部人生、全部艺术的主要动力，他那种“不屈己，不干人”，“安能摧眉折腰事权贵，使我不得开心颜”的豪迈傲岸的性格，同他在艺术中所表现出来的那种反抗一切传统与束缚，追求解放追求独创性的浪漫精神是完全统一的。从这一点看来，李白是屈原真正的继承者和发扬者。文学史上既然存在着现实主义与反现实主义的简单公式，象屈原、李白这样的作家，不说他是现实主义的作家，说他是什么样的作家呢？事实上，不是现实主义的大作家不单是“曾经有过”，在中国文学史上似乎还不少。屈原、李白以外，曹植、陶潜、王维、韩愈、苏轼一类的作家们，我们是不能随便给他们带上一顶现实主义的帽子的。他们在艺术上各有不同的特点和不同的方法，在文学史上也曾发生过很大的影响。对于他们的作品，除了采取实事求是的研究态度以外，用任何简单化的公式，都不能解决问题。

把浪漫主义同唯心主义加以类比，固然不对，把浪漫主义归于现实主义的范畴，作为现实主义的一种形式，难道又是正确的吗？浪漫主义在各国文学史上，都有它自己的光荣历史和光荣任务。在丹麦批评家勃兰德斯所写的六大本“十九世纪文学的主潮”里，他着重论述了浪漫主义文学的积极意义。他把他的著作称为六幕戏曲，自“法国的移民文学”到“青年德意志”，一直贯穿了反对黑暗传统、追求解放、追求民主自由的强烈的浪漫主义精神。特别使我们不能忘记的，英国的拜伦，法国的雨果，德国的海涅，他们的光辉形象，他们的优秀艺术，他们那种勇猛的反抗战斗的精神，在他们自己的文学处上，都起了非常巨大的进步作用。他们都遭受过时代的迫害，都是一个个地遭受过流放的悲惨的命运。勃兰德斯这一著作，虽说是一部旧书，但在文学史的研究上，还是值得我们参考的。

我们的李白又何尝不是如此？他在思想上反对传统思想的束缚，反对黑暗的现实。他在文学上的成就一面是创作了许多千古不朽的诗篇，一面是以排山倒海、横扫千军的雄健笔力，把六朝到初唐以来的华靡柔弱的文风，打得落花流水，把那些繁缛、纤巧的形式主义，打得体无完肤。他的斗争的胜利，正说明了浪漫主义的胜利。他的斗争是浪漫主义与形式主义的斗争，而不能理解为现实主义与反现实主义的斗争。

再如晚明的公安派，在反对前后七子的拟古主义运动中，作出了很大的贡献，起了一定的进步作用。但公安派也是浪漫主义的。这一次斗争，只能说是浪漫主义与拟古主义的斗争，同样不能理解为现实主义与反现实主义的斗争。中国文学史上有许多伟大的现实主义作家，但不能说凡是要肯定的作家，都是现实主义的作家；中国文学史上有许多斗争的历史，但不能说那些历史，都是现实主义与反现实主义斗争的历史。正因为现实主义的创作方法，是先进的最有力量的创作方法，正因为现实主义作家与作品，在反映现实反映生活的真实方面能达到更大的深度与广度，所以我们不能把名实不符的创作方法也看作是现实主义的创作方法；也不能把在艺术风格上有区别的作家与作品，统称为是现实主义的作家与作品。在这里，我们正是重视现实主义，而不是轻视现实主义。浪漫主义虽说有它们自己的光荣历史和积极作用，但在创作方法上，是比不上现实主义的。正因为如此，屈原、李白的诗篇，在描写生活、反映现实、表现社会历史的本质方面，就达不到杜甫诗歌的深度与广度。

杜甫才是现实主义的诗人。他有深厚的爱国主义与人道主义的思想基础，他有丰富的生活体

驗，他在貧窮、飢餓、流亡的生活中，受到了實際的政治教育與社會教育。他的思想感情逐步地同人民的思想感情擁抱融合在一起。在這樣的基礎上，豐富了他的詩歌內容，鍛煉了他的詩歌技巧。他的創作方法，超越了他的先輩，進入到一個新的階段。在“兵車行”、“赴奉先詠懷”、“羌村”、“北征”、“三吏”、“三別”、“壯遊”等優秀無比的詩篇里，取得了現實主義的偉大勝利，而成為安史變亂前後唐代社會生活的一面鏡子，前人稱杜甫為“詩史”，我覺得是要從現實主義這一意義上去理解的。

我在這裡只提到杜甫，並不是說杜甫以外就再沒有現實主義的作家。在中國文學史上，詩歌、戲曲、小說各方面，都產生了很多重要的現實主義作家與作品。我上面只提到杜甫，那也正如在前面的只提到屈原李白一樣，作為舉例而已。

我們的文學遺產是十分豐富的，我們文學遺產中的優良傳統也是多方面的。我們如果在文學史上只理解為現實主義與反現實主義的兩條路線的鬥爭，那就會把文學史上各種創作流派的複雜而又矛盾的發展過程，看得過於簡單。我希望古典文學研究者（我自己也在內）對於中國文學史上的各種問題，應當採取實事求是的態度，進行研究和分析，反對在過去曾經一度流行過的庸俗觀點和簡單化的公式。

最後我想借用雅·艾斯布克的幾句話，作我這篇短文的結語，“社會主義現實主義對古典遺產的接受，是在深刻批判地理解和創造性地吸取它優良的、最有力的各個方面這個基礎上進行的。因此，把現實主義和它的歷史、現實主義在認識上和教育上的作用、現實主義的美學等等這些對於我們藝術的發展具有十分重大意義的問題作為專門討論的對象，是極其必要的。”

一九五六年八月十二日

試論中國古典詩歌的優良傳統

蘇淵雷

關於什麼是中國古典詩歌的優良傳統問題，我想從四方面來說。

一 從精神實質上說

遠從未有文字記載的時代起，詩歌這一藝術形式，早就為世界上廣大勞動人民所愛好，口耳相傳，用來反映現實，發抒情感，而達到對生活的鼓舞（興）、反映（觀）、團結（羣）和控訴（怨）的作用了。單就中國詩歌發展史來說，假如從詩經的最早篇什《豳風·東山》、《鸛鳴》等詩算起（作於公元前一一一二年），也已有三千多年的歷史，它在勞動人民整個生活過程中占有極重要的地位。

公羊宣十五年傳注稱：“男女有所怨恨，相從而歌，飢者歌其食，勞者歌其事”。這就很明白地點出了原始詩歌的實質。從古以來，不管樵夫（山歌）、船父（櫓歌）、農民（秧歌）、牧人（牧歌）、織工（布謠）、茶女（茶歌），他們都能在勞動生活過程中，很自然地運用有節奏的長歌短詠，組成一定的形式，用以發抒哀樂的情感，傳達生活的願望，提高勞動的興趣；推而至於君相、貴姬、祭司、使節，以及曠男怨女、流人遷客，也都借用詩歌來表現自己，感染他人，以求達到“感情社會化”的目的。至於與人（民眾）之“誦”，里巷謳歌，古代傳記中尤不乏生動的例子。

二千五百多年前，經過史官太師之屬編纂而流傳下來的第一部詩歌總集——詩經，三百零五篇作品中幾乎大部分出於勞動人民之口手（少數貴族作品除外），它廣泛地記錄下當時不同區域、不同階層勞動人民韻律生活最生動的表現，奠定了中國詩歌基本的形式。

從此，“楚辭”、“樂府”以至魏晉南北朝唐宋以下，凡為人民所愛好的詩人，莫不繼承這個傳統的。他們描寫祖國壯麗山河，歌頌勞動和平生活，詛咒黑暗統治和侵略戰爭；一句話，他們抒人民之情，敘人民之事，發人民之憤，用韻律和詞藻做武器，盡了“風雅鼓吹”的使命。杜甫、白居易以後，隨著封建社會階級矛盾和民族矛盾的尖銳化，廣大勞動人民所遭受的階級剝削和戰爭苦痛也就加深，一種“悲天憫人”洋溢著人民感情的篇什，更大量地集中地產生出來；而對於人民苦樂的關心與否，幾乎成為歷代詩人評價的唯一尺度。李白說：“自從建安來，綺麗不足珍”，正因為六朝詩太講究形式；白居易則以“嘲風月、弄花草”來貶抑他們的價值。古來詩人，屈原、陶潛、李白、杜甫、白居易、陸游等之所以卓立千古，正因為他們熱愛人民、熱愛祖國、熱愛勞動，繼承了詩三百篇的人民性的傳統而加以發展提高之故。

其次，古典詩歌中批判性、戰鬥性的強烈，也是一個優良傳統。孟子說：“詩亡而後春秋作”。他是把詩歌的“美刺”作用，和春秋的一字“褒貶”，相提並論的。因為我國古代設有“采詩”制度，政府及時搜集民間歌謠，作為施政參考，而許多有心人，本也就想反映情況，運用“美刺比興”的方式，來達到“諷諭時政”的目的。因此，作品緊結著生活現實，對於當前好的政治，詩人就加以贊美，壞的就加以諷刺；做到上以詩“補察時政”，下以歌“洩導人情”，使“言者無罪，聞者足戒，言者聞者莫不兩盡其心”（白居易與元九書）。詩人們就是這樣來完成詩歌的“批判現實”的戰鬥任務的。有時婉轉（溫柔敦厚），有時直言（直陳其事），“變風”、“變雅”時代，勞動人民生活被壓迫的呼聲，越來越急促，到處散發不滿的情緒，詩人們也就一變“溫柔敦厚”的情調，唱起“上帝板板”、“何草不黃”的反抗句子來了。“美刺比興”的作用，越發顯得重要。

這一戰鬥傳統，也是一直為後人所繼承不替的。屈原離騷如何美堯舜的“耿介”，刺桀紂的“猖披”，借以諷諫楚懷王而寄其愛民憂國之懷，姑且不說。漢魏樂府如“戰城南”、“飲馬長城窟行”等的反對戰爭；李白反對侵略戰，憤怒地叫出“白骨成邱山，蒼生竟何罪”？杜甫揭露“朱門酒肉臭，路有凍死骨”的不合理的社會現象，都是有名的例子。白居易承此傳統，更有意拿詩歌來作“批判的武器”，說道：“欲開蓬蔽達人情，先向歌詩求諷刺”。他結合時事著意創作的“秦中吟”和“新樂府”，也實在已經達到了戰鬥目的，難怪他的詩篇一出，“權豪貴近者相目而變色”、“執政者扼腕”、“握軍要者切齒”了。此後如愛國軍人的抗禦外禍（岳飛、文天祥），亡國遺民的艱貞起義（張煌言、黃宗義、顧炎武），乃至吳偉業的譴責漢奸（圓圓曲），屈大均、傅山的不忘故國，黃遵憲的諷刺顛倒政府，他們流傳下來的詩篇，都是極富批判性和戰鬥性的。至於歷代詩人橫遭統治階級迫害而犧牲的，更是數見不鮮了。

再次，由於歷代詩人一直生活在勞動人民當中，和他們同受苦難，一種“悲天憫人”的創作要求，迫使他們從熱辣辣的生活現實中，找出最典型的事件，剪取最動人的情節，通過一定形象的塑造，來反映出那個歷史時期的面貌和社會實質，因此作品中打上了“時代的烙印”。這種饒有高度現實性的詩篇，充滿了各個歷史時期代表作家的集子里。詩三百篇中如邶風“東山”一詩，通過一個退伍兵士在秋雨中跋涉歸家的蕭瑟感，四節詩中每節都用“我徂東山，滔滔不歸，我來象自東，零雨其濛”起興，音节極為動人，曲折地傳達出當時兵士東征的思想感情，因而也就極形象地反映了“周公東征”三年動亂的現實。又如“小雅大東”一詩，反映了周公東征勝利後由於階級壓迫和剝削而引起東人（殷人）的憤怒。

此外，如“小雅采薇”，則又反映了西周末年农奴当兵时的复杂情緒，对外必須抗敌——殲狄，对内又不滿統治的现实，通过一个久战归来、疲憊不堪、飢渴交迫的兵士行役之苦，写出他們的思家恋土和保家卫国的錯綜心理，以及战争与和平在內心的冲突。

后来如杜甫“北征”“奉先詠怀”“三吏”“三別”等有名的詩，全面反映出安史之乱前后階級矛盾和种族矛盾交錯下給予人民带来的苦难，因而贏得“詩史”的称号，都是从这里一脈相承下来的。下至韦庄的“秦妇吟”、吴伟业的“避乱詩”，都是同一路数。特别是白居易的“新乐府”，专写“病时之尤急者”，題材极富新聞性，处处扣紧問題关节，暴露其內在矛盾，对侵犯人民利益的不合理制度，进行不容情的斗争；如在“秦中吟”中“重賦”一首，借农民口吻，控訴一些地方官吏为了討好皇帝充实內庫，到处搜刮农民血汗，讓它在倉庫里霉烂，化成了灰尘。又如在“杜陵叟”中，控訴催稅吏：“剝我身上帛，夺我口中粟，虐人害物即豺狼，何必鉤爪鋸牙食人肉！”真是一篇斬釘截鉄、充滿了憤怒的判決詞。这些都是从当时人民现实生活的斗争中亲身体驗出来的，也是他的“文章合为时而著、歌詩合为事而作”主张的貫徹。和他同时的还有王建、张籍、元稹、李紳以及晚唐的聶夷中、皮日休等的詩篇，都能用不同方式，从不同角度，反映出当时农民极端痛苦的生活，深刻地描繪出农村經濟破产和階級分化的情形。所以后来凡是采用“新乐府”命題的詩人，都能很好地結合时事，集中表現人民所遭受的苦痛。此外，如杜詩“昔游”“吳門轉粟帛，泛海陵蓬萊”二句，說明当日山东和江苏两地已通海运，可补唐史之缺；元白“夢遊春”等詩，描摹仕女裝飾，尤足供讀史之助。这些都是中国古典詩歌富于现实性的例子。

依我看来，人民性、战斗性、现实性正是构成了中国詩歌傳統的三大特征，为历代詩人所或多或少地繼承着发展着优良传统。

二 从創作方法上說

首先是六义：风、雅、頌、賦、比、兴。包括内容和形式，即詩歌的六种规范。就內容說：“风”似民謠，即“风土之音”，大体是抒情詩，反映了各地的民情风俗和疾苦利病；“雅”似乐府歌辞，反映了政治得失和国势盛衰，大体是諷刺和敘事詩；“頌”似贊美詩，歌而兼舞，用于宗庙祭祀或其他庄严的典礼。就表現方法說：詩歌同时可采用“賦”（鋪陈、直敘其事）、“比”（比喻、託物寄意）、“兴”（感兴、即景生情）三种手法。鋪陈后来发展为“詞賦”的縱橫排比，比喻后来发展为“楚辞”的象征，感兴又是后来“古詩十九首”、“詠怀”諸体的濫觴。“六义”标志出中国詩歌在創作方法上的最早传统，一直成为历代詩人們創作和批評的准繩。

假使換一种新的解釋，我想现实主义和浪漫主义的創作方法，在中国全部詩歌发展史上，也是互相映发、相得益彰的。总括地說，通过一定形象，反映事物的本質，集中表現，重点突出，这是现实主义的。大小雅、汉魏乐府、杜甫、白居易最所擅長。超出现实，寄託理想，馳騁丰富的想象，創造不同的境界，这是浪漫主义的。“国风”、“楚辞”、六朝“乐府”、李白、李商隱，屬于此派。但是二者不能划分，始終結合，当詩人們着重典型的塑造、故事的描繪时，那就需要写实白描、鋪陈排比，近于“賦”体；当他們着重自我的表現，情景的融貫时，那就必須寄託遙深，言近旨远，近于“比”“兴”。后来“风人”、“雅人”的区分，“风韻”、“意境”的偏重，我想，最大的源泉还是“现实”与“浪漫”两种方法两种情調不同的結果。好的詩人总是錯綜發揮，不受限制的。你看屈原“离騷”，一面“上述唐虞三后之制，下序桀紂羿浇之敗，冀君覺悟反于正道”；同时又想“飲余焉于咸池兮，总余轡乎扶桑，折若木以拂日兮，聊逍遙以

相羊”。陶潛一面詩詠“荆軻”，慨然有“撫劍遠行遊”之志；同时又託跡“桃花源”，遂其“烏托邦”的理想。李白一面“西上蓮花山”、飄飄欲仙；接着又說：“俯視洛陽川，茫茫走胡兵，流血塗野草，豺虎盡冠纓！”一種“遺世而獨立”的精神和“悲天憫人”的懷抱，交錯迸發，洋溢紙上，而詩的浪漫氣氛也就覺得濃厚起來了。和現實主義緊相結合的浪漫主義，是積極的健康的因素，偉大的詩人總是不能硬用特定的概念去籠罩的。

不過，同是現實主義手法，風格也有不同。例如漢魏樂府古詩中長篇敘事一體，曾為後來詩人們所繼承而加以發展的，約可分為兩派：一以蔡琰的“悲憤詩”為代表，感時傷事，質語實而意沉痛，後來如“刺巴郡守詩”、王粲“七哀”，乃至杜甫的“北征”、“奉先詠懷”、“三吏”、“三別”等都近這一派。一以“古詩為焦仲卿作”即“孔雀東南飛”為代表，記述一事，委婉盡致，實為元稹、白居易等所繼承，“連昌宮詞”、“長恨歌”、“琵琶行”等，乃至吳偉業的“圓圓曲”之類都近這一派。他們善以客觀的敘述，托出問題的本身，呈露於讀者之前。長篇敘事，極盡鋪陳排比的能事，往往於極繁復的頭緒中，抽出條理而絲毫不亂，如“孔雀東南飛”一詩中雜述十數人言語、性情，無不一一畢肖。這種刻劃形象、描摹性格、安排情節的藝術手腕，正是我們今日所應學習的。

總之，就創作方法上說，中國古典詩歌的傳統，已集中概括在“六義”里，它的精神是和我們今天的“詩論”相通的。現實主義和浪漫主義的創作方法，雖是外來名詞，它的精神實質，在最大的一段上，也還是和“六義”中的“賦”、“比”、“興”三者相符合的。從這一點說，我想還是應當肯定下來的。

三 从格律形式上說

中國文字單音孤立。所以通常所謂“四言”“五言”“七言”的“言”，就是這所謂“音”。其以一個字——即一個音構成的為單音步，由兩個音合成的為兩音步。所以“音”是詩形中最小的單位，而“步”是詩形中最小的音羣。音羣的配合，必須“異”以顯其距離，也必須“同”以見其節奏。這就是“文心雕龍”“聲律篇”所說“同聲相應謂之韻，異音相從謂之和”的原理。由於中國文字有“單音綴”的傾向，所以中國詩歌容易形成各種固定的格律。外形的整齊和內在的節奏，很自然地完成中國詩歌形式上的對稱美與平仄律。从格律形式看，似有下面幾個特點：

（一）四、五、七言的一定句律 詩三百篇大體是四言一句。四言一句，音節凝重，不易表達複雜曲折的情緒，所以後來有“楚辭”出來，打破了四言的格律，這就解放多了。“楚辭”多用“兮”綴在句尾或放在句中，以示曼聲，假使去了“兮”“些”這些衬字，那“楚辭”大體上可算六言，然而長短還是不齊。到了漢魏，先有“樂府”，后有五言詩。五言一句的句律這才確定下來。五言較之四言，已有使轉的余地，上二下三、上三下二、上下各二、中承一字，種種句法都出來了，因之被認為詩中最好的句律，直到現在還是口語的主要形式，如“啞子夢見媽，有苦說不出”，音節都很自然。但是為了增加音節的抑揚頓挫之美，表達出一定的複雜語態，七言一句的新句法又出來了，果然流轉嘹亮。例如“楚辭”“樂莫樂兮新相知，悲莫悲兮生別離”的句式，較之“行行重行行，與君生別離”的句式，在音節和情調上說，就婉轉流麗得多了。這就是為什麼七言詩成立後能夠超過四言五言，直到現在還廣泛被人採用的緣故。五言凝煉，七言流暢，這兩種句律都是我們今後所應採用的。至於四句一節，四節成章，古今中外，大致相同。八句成律，互相對仗，平仄抑揚，聲韻相間，以求形式的整齊，音調的鏗鏘，那是唐後的創格。从形式上說還是中國古典詩歌最美形式之一。

（二）長短句 詩“三百篇”和“楚詞”，已有此例。如“陟彼崔嵬，我馬虺隤，我姑酌彼

金鼎，維以不永怀。（周南卷耳）“帝不降兮北渚，目渺渺兮愁予，嫋嫋兮秋风，洞庭波兮木叶下”。（九歌湘夫人）那变化还不大，到了汉乐府，如“战城南”、“有所思”、“孤儿行”等句法就参差得多了。后来如託名蔡琰的“胡笳十八拍”、鲍照“行路难”、李白“蜀道难”、杜甫“桃竹杖行”等，更见别致。然而这仍指“乐府”歌行而言；一般所谓长短句，专指词而言。短令如“忆江南”、“江城子”、“相见欢”、“浣溪沙”等；中调如“青玉案”、“蝶恋花”、“浪淘沙”、“鹧鸪天”、“虞美人”等；长调如“满江红”、“贺新郎”、“八声甘州”“水调歌头”、“水龙吟”、“高阳堂”、“长亭怨慢”等都是调门变化最多、极富音乐性的。这是新诗应该吸收的。

說到曲，而較詞更广了，調也更多了，襯字的运用也更灵活了。北曲如“絃索西廂”、“送別”（“仙呂調”）和南曲“琵琶記”、“琴訴荷池”（“懶畫眉”），音調之美別有獨到。大抵北曲字多而調促，南曲字少而調緩；北宜和歌，南宜獨奏（詳見王世貞“藝苑卮言”）。這是主要分別。元曲“實于新文体中自由使用新言語，在我國文學中，于楚辭內典外，得此而三”。因此“寫情則沁入心脾，寫景則在人耳目，述事則如其口出”（均見王國維“宋元戏曲史”）。散曲中有些短令，只是些復詞的排列，當中沒有加上什麼連結詞，可是由於這些詞所表達的事物內在聯系和組合得巧妙，就把形象刻劃得十分鮮明，創造出一個富于詩情畫意的境界來。如馬致遠的“天淨沙”：“枯藤老樹昏鴉，小橋流水人家，古道西風瘦馬，夕陽西下，斷腸人在天涯”。又如喬吉的“天淨沙”：“鶯鶯燕燕春春，花花柳柳真真，事事風風韻韻，嬌嬌嫩嫩，停停當當人”。全首用迭字，蟬聯而下，表示輕快明媚的情調。這些都是值得我們研究的。我想，不必按譜填詞，死守規格，只要掌握音律變化轉換的原理，靈活運用，對於今後新詩格律的形成，定可起着啟發作用的。

（三）天然音節和用韻 可以這樣說，押韻的不一定是詩（如“湯頭歌訣”），但好的詩，本身必須具有節奏之美。這種韻律的要求，在尋常口語的洗煉上，也是必要的。古詩中如“江南可采蓮，蓮葉何田田，魚戲蓮葉間。魚戲蓮葉東，魚戲蓮葉西，魚戲蓮葉南，魚戲蓮葉北”。除了首三句外，其餘四句都不押韻，但全詩音節甚美，不能改動一字。顧炎武“日知錄”里，也曾舉過一些例子。如“古辭紫騮馬歌”中有“春谷持作飯，采桑持作羹”二句無韻。李太白“天馬歌”中有“白雲在青天，丘陵遠崔嵬”，二句無韻。可知詩中用韻不用韻，完全要看語意語氣的自然需要，初無一定規律。上引句子雖然不押韻，仍具本身的音節，所以是好詩。至於“韻位”，也有種種不同。有的用韻不在句末一字而在句末第二字，有的每句用韻，有的三句一韻，有的于奇數句參差用韻，以助其協調和諧之美。更由於“雙聲”“迭韻”和“平仄”抑揚律的運用，就使得中國古典詩歌達到了音樂化的勝境，較之其他國家的語言文字僅以“音步”多少配搭者，實有複雜簡單的不同。

用雙聲迭韻來助成音節之美的，有兩種方法：其一是用于“韻”上。如張祜“題金陵渡”：

金陵津渡小山樓，一宿行人自可愁。

潮落夜江斜月里，兩三星火是瓜州。

這裡，“樓”、“愁”、“州”為韻，而“樓”、“里”又為雙聲韻。又如杜甫“江南逢李龜年”：

岐王宅里尋常見，崔九堂前幾度聞。

正是江南好風景，落花時節又逢君。

這裡，“聞”、“君”為韻，而“見”、“景”為雙聲韻。這樣讀起來就更流麗了。其二是用于“和”上。如杜甫“獨步尋花”：“流連戲蝶時時舞，自在嬌鶯恰恰啼”。這裡，“流”、

“連”、“自”、“在”四字，都是双声語，两两相对。又如“将赴成都草堂途中有作”：“側身天地更怀古，回首风尘甘息机”。“更”、“古”、“甘”、“机”四字，隔字双声而相对。这些都是利用双声迭韻的关系，使得平仄对偶更加細密的有名例子。其中变化甚多。又如溫庭筠“苏武庙”：“回日楼台非甲帐，去时冠剑是丁年”。“楼”、“台”、“丁”三舌头音，“冠”、“剑”、“甲”三舌根音，相互合应；而“回”、“台”迭韻，“去”、“剑”双声，又两两相对。关于这方面，郭紹虞先生“中国詩歌之双声迭韻”及“論中国文学中的音节問題”二文，說得很透彻，这里只节取几个例子。

可知詩歌本身必須有自然的音节，而声律如韻脚、双声迭韻等复音詞的配搭运用，自然更能夠加强詩的語言的音乐性。“貞一齋詩話”說：“迭韻如两玉相扣，取其鏗鏘；双声如貫珠，取其宛轉”。这个譬喻很好。特別在律詩里，尤其要講究。杜甫称“老去漸于詩律細”，似指声調对偶等而言，所以他“語不惊人死不休”的写作精神还是值得学习的。

統之，从格律形式上說，五七言、四八句的恰当形式，长短句的参差变化，天然音节和对偶声律的运用三点，确是中国古典詩歌发展史上經過鉴定的优良传统，值得我們研究，并应分別加以吸收的主要部分。

四 从風格面貌上說

风格永远是貫穿于某些作家作品中思想和艺术基本特征的統一体，因而必須从其精神實質所体现的面貌、情調、意境种种方面，加以概括的說明，这虽是一件“灵魂冒险”的工作，但在文学史的研究上，是非常必要的。我們常常听見人家說，某某的詩近那一派，某某的画近那一路，这都是特別指他們的风格說的。

假使允許我大胆概括的說，中国古典詩歌（包括散文劇曲在內）的风格，是具有下列几个类型，而且一脈相承，逐漸开展，逐漸加深而确立起来的。自然，它是和貫穿于整个作品中的具体的內容、特定的历史典型、社会性格等分不开的；并且在每一作家中，也是随著社会发展的阶段性，或一个人生活过程的前后而有所不同。以下只就体现在中国古典文学史上几种較明确的“总傾向”而言。

（一）以“國風”、“离騷”为主的“溫柔敦厚”、“芬芳悱惻”的风格 这是以“抒情”为重点的。古人概括三百篇的精神为“溫柔敦厚”的說法，我想在原始意义上引申开来，就是“委婉含蓄”的意思。对人民內部來說，“溫柔敦厚”正是劳动人民內心生活之素朴的健康的表现。立言婉轉，用心敦厚，完全是必要的。如詩郑风“将仲子”：“将仲子兮，无踰我里，无折我树杞。岂敢爱之，畏我父母。仲可怀也，父母之言，亦可畏也”。写一位女子拒絕情人，何等婉曲。李白的“怨情”：“但見泪痕湿，不知心恨誰”？白居易“王昭君”：“汉主若問妾顏色，莫道不如宫里时”等，都是非常“委婉含蓄”的。自然，“溫柔敦厚”四字被封建統治階級曲解为“怨而不怒”，用来达到奴役人民、取消斗争的目的，那是不足为訓的。个人以为三百篇的最好传统，还是“美刺比兴”四字，这就把詩的內容形式、思想艺术都包括进去了。但对某种特定风格來說，如所謂“国风好色而不淫，小雅怨諷而不乱”的說法，也还是可取的。总之，“抒情”时不妨其为“溫柔敦厚”，諷刺时不妨其为“刺激淋漓”，“变风”“变雅”时代的詩就是例証。

說到“楚辭”，它是繼承这一傳統的，但又加上“芬芳悱惻”的风格。它合“国风”的抒情和“小雅”的諷刺，以“离騷”为代表，中国第一大詩人屈原，用特有的芬芳皎潔的风格，写出纏綿悱惻的性情，一方面“长太息以掩涕兮，哀民生之多艰”；一方面“制菱荷以为衣兮，集芙蓉

蓉以为裳，不知其亦已兮，苟余情其信芳”。借美人香草，来寄托他那对祖国对人民热烈的爱，司马迁说他：“其志洁，故其称物芳；其行廉，故死而不容自疏。濯淖汙泥之中，蜷蛭于浊秽，以浮游尘埃之外，不获世之滋垢，皜然泥而不滓者也。推此志也，虽与日月争光可也”（“史记”“屈原列传”）。王逸说他：“离骚之文，依诗取兴，引类譬喻，故善鸟香草以配忠贞，恶禽臭物以比讒佞，灵修美人以比于君，宓妃佚女以譬贤君，虬龙鸾凤以托君子，飘风云霓以为小人，其词温而雅，其义皎而朗”（“楚辞”章句：“离骚经序”）。那种对未来理想的憧憬和对现实人生之悲哀的绝唱（实即对生命极端的肯定），以及象征的、优美的格调，“憫物 吻 悲”的怀抱，继诗三百篇后又构成了中国古典诗歌优良传统的一面。

这一以风骚为主的“温柔敦厚”、“芬芳悱恻”的风格，一直成为历代抒情诗人精神的营养，王逸所集刘向、王褒等的词赋且不說，打从“古诗十九首”起，阮籍的“咏怀诗”，六朝的“吴声歌曲”、“西洲曲”唐张若虚的“春江花月夜”，李白的乐府古诗，刘禹锡的“竹枝词”、“杨柳枝”，李商隐的“无题”，南唐二主、北宋欧阳修、秦观、柳永、周邦彦、南宋姜夔、张炎和吴文英的词，乃至谢皋羽、邓牧心、林景熙、汪元量的遗民诗，西厢记、琵琶记、汉宫秋、梧桐雨、牡丹亭、桃花扇等南北曲传奇，都是或多或少传承了这个创作精神的。

（二）以汉魏乐府为主的“刻露清新”、“迴腸蕩气”的风格 汉魏乐府以一种新时代歌声的姿态出现。一方面继承风骚的遗响，同时采用民间的形式，以故事穿插为重点，夹入流利的对话，广泛地反映劳动人民市井瑣屑生活，那种儿女英雄、调丝置酒的生动描写，铺陈排比，极费经营。如“相逢行”、“陌上桑”、“羽林郎”等诗的鲜明形象的渲染；“木兰辞”、“孔雀东南飞”等诗典型性格的刻画和故事的安排，以及“有所思”、“孤儿行”等诗明白如话的“素描”，这些常有第三身称的客观描写，都是前所未有的新尝试，已为后代的歌行乐府开辟出宽广的道路。梁鼓角横吹曲（包括“企喻歌”，“紫骝马歌”，“折杨柳歌”，“隔头歌”）、唐张（籍）王（建）元（稹）白（居易）的乐府歌行，凡是偏重客观描写的长篇叙事诗，无不绘声绘影，色彩鲜明，音乐性强，使人读后有“惊心动魄”、“迴腸蕩气”之感。如元稹的“连昌宫词”、白居易的“长恨歌”、“琵琶行”等别开生面的所谓“长庆体”，影响所及，如清初吴伟业的“圆圆曲”、“永和宫词”，乃至晚清王闿运的“圆明园词”，王国维的“颐和园词”，那种“思深语近，韵律调新，属对无差而风情宛然”（元稹上令狐楚启）的组织形式，钩心斗角，接筭合缝，非常紧凑而完美，都可溯源到汉魏乐府找出娘家；就是金元剧曲、明清传奇中那种生动自然、质朴清真的风格，多少也沿着这个系统而发展起来的。

（三）以李陵古诗蔡琰悲愤等为主的“悲凉悽怨、沉郁顿挫”的风格 鍾嶸诗品评李陵诗说：“古诗眇貌，人世难详。推其文体，固是炎汉之制，非恋周之倡也”。又说：“其源出于‘楚辞’，文多悽怨者之流”。于曹操说：“曹公古直，甚有悲凉之句”。杜甫自评诗文，亦曾拈出“沉鬱顿挫”四字。我想，这几句话很可代表中国古典诗歌中另一种倾向。苏李赠答作者不明，然已开古诗道路，隐约着时代的苦闷。曹氏父子苍凉激越的歌行，建安诗人嗟乱伤时的所谓“建安风骨”，一方面表现出汉代与外族接触后要求中原一统的民族意识的觉醒，和个人功业意气的飞扬，蕴有一种独立苍茫向宇宙“无限”响往的气概；同时也是那个时期军阀集团兼并杀伐下，生民涂炭、灵魂动盪的深刻反映。王粲“七哀”、蔡琰“悲愤”正是集中概括的代表作。后来如：左思“咏史”、陆机“猛虎行”、刘琨“扶风歌”、庾信“咏怀”、鲍照“行路难”，下至唐初陈子昂“感遇”、李白“古风”，高适、岑参的边塞诗，都是这一系。到了杜甫，正当天宝前后国内外矛盾尖锐危机爆发的时代，他以“诗史”的姿态出现诗坛，挟着“沉鬱顿挫”、“感激豪宕”的风格，大大地发展了现实主义的诗歌传统，比起李白的得力于“风骚”来，他是直承“变风”

“变雅”和曹(植)、王(粲)、庾(信)、鲍(照)这个脉絡下来的。他和李白一样,繼往开来,各以独特的风格,影响着千百年后的古典詩坛。从此人們几乎都以李杜代替风雅,認為李的飘逸豪放和杜的沉鬱頓挫,以浪漫主义和批判现实主主义为旗帜,互相激发,互相掩映,把詩歌这一反映时代陶鑄灵魂的武器,推向更灿烂而广阔的前途。宋后所有詩派,大抵欧阳修、苏轼近李,王安石、黄庭坚、陆游近杜,都不出二家范围。詞曲上則苏轼、辛弃疾、关汉卿、馬致远(下至归庄的“万古愁”、张惠言的“水調歌头”)也都是走悲涼沉鬱一路的,这派的势力随着时代的动乱,社会的变革,日益成为詩坛的重鎮,走上现实主义的高峯。

(四)以陶潛謝灵运为主的閑适自然、峻潔淡远的風格 刘勰說:“老庄告退,山水方滋”;杜甫說:“优遊謝康乐,放浪陶彭澤”,正道出了他們的面貌特征。隱逸、田園、山水,古今詩人自以陶謝(包括謝朓)为宗,其間陶最自然,后为韦应物、儲光羲、白居易、柳宗元、苏轼等所取法;大謝刻划,小謝清新,山水詩大謝一变而为杜甫,小謝一变而为李白,亦有明显的痕迹可寻。此外,唐有王维、孟浩然;而宋代的范成大、楊万里,大抵也都和这一派相近。陶謝一派,不仅消极优遊山水、寄兴田園,有时也很关心现实,热爱人民,涓潔自好,不甘同污,精神的来源,又可上溯庄周、屈原,下开宋明遺民和一切“山林枯槁之士”了。

陶詩:“平畴交远风,良苗亦怀新”;“微雨从东来,好风与之俱”;大謝詩:“潛虬媚幽姿,飞鴻响远音”;“池塘生春草,園柳变鳴禽”;小謝詩:“朔风吹飞雨,萧条江上来”;“余霞散成綺,澄江静如練”等等,都可看出他們詩格的不同来;陶公一片天机,大謝得幽峭之美,小謝清新可喜,三人都是大家,后人学他的又各随性分,时代不同各有变化,至如詩中的邵雍、詞中的朱敦儒、曲中的张可久等,也各得陶謝的一体,不再詳論了。

总之,上述四种风格,純从艺术和思想的一致性上立論,兼摄形式和内容,格調和意境,决不可寻章摘句,支解詩人。大抵詩国版图,六朝前以风骚乐府为主,唐后以李白杜甫为宗,上述几种风格,历代都有人或多或少地繼承下来,有的偏重,有的兼收,也不是一成不变的。可以說,凡抒情成分較多的作品,一定和“国风”、“离骚”、吳声曲、李白詩、二主詞等饒有浪漫色彩的风格相近。凡諷刺敘事成分較多的作品,一定和变风变雅、苏李古詩、曹刘庾鲍、杜甫白居易等现实主义的风格相近。凡閑适自然、描写山水田園的詩,一定和陶潛、謝灵运、謝朓乃至王孟韦柳等峻潔淡远一派相近。当然,这些仅是詩歌风格方面初步分析的结果,是不夠完整的,仅指出它的“总傾向”而已。

簡短結論

(一)美刺比兴的詩教 是中国古典詩歌的基本精神,达到了文学与政治、艺术与思想、形式与内容之辯証的統一。这一战斗的人民的现实主义传统,貫穿了中国全部詩歌发展史,成为历代詩歌創作和批評的准繩。

(二)丰富多彩的風格 形式上包括风骚、乐府古詩、律体、絕句小令长短句等体制,格調上包括委婉含蓄、芬芳悱惻、悲涼悵怨、迴腸蕩气、閑适自然等品类(唐司空图立为二十四品)。而“双声”“迭韻”、“复詞”“重句”等“天然音节”和“人为声律”的运用,更蔚成中国古典詩歌不可或缺积极因素,亟应在原有基础上加以变化、发展和提高。

(三)詩画音乐的結合 由于中国文字特具整齐美和韻律的运用,因而加强了詩的音乐化;又由于詩人体物之工,色彩鮮明,形象突出,因而詩也就被称为“有声画”、提高到“詩中有画、画中有詩”(苏轼贊王维語)、“詩是无形画、画是有形詩”(张浮休画墁集)的“詩画互通”境界。陈衍“石遺室詩話”論詩画境界一段說得好:王右丞金碧樓台山水也。陈后山淡淡蒨青

头耳。黄山谷則加赭石，时复著色硃砂。陈简斋欲自别于苏黄之外，在花卉中为山茶蜡梅山礬。吳波不动，楚山丛碧，李太白足以当之。木叶微脱，石气自青，孟浩然足以当之。空山无人，水流花放，韦苏州足以当之。紛紅駭綠，韓退之詩境也。紫青繚白，柳子厚之詩境也”。我們只要讀讀“东山”“采薇”、“离騷”、“十九首”、“木兰辞”、“西洲曲”、“春江花月夜”、“蜀道难”、“琵琶行”等音乐性、形象性极强烈的詩，就可探得此中消息了。无疑地这是中国古典詩歌传统的特征。

(四) 語言藝術的精煉 概括、集中、生动、簡煉，是中国古典詩歌优良传统的又一面。历代詩人最重字法、句法、章法。煉字莫过三百篇：“楊柳依依”、“雨雪霏霏”、“蒹葭蒼蒼”、“衣裳楚楚”、“桑之未落，其叶沃若”、燕燕于飞、参差其羽”等句，所用状詞，几乎成为“一字律”，更易不得。后来如杜詩“身輕一鳥过”的“过”字，賈島“僧敲月下門”的“敲”字，王安石“春风又綠江南岸”的“綠”字，都是“詩眼”，一字传神。至于煉句，如孟浩然的“微云淡河汉，疎雨滴梧桐”，杜甫的“青惜峯巒过，黃知橘柚来”，白居易的“林間煖酒燒紅叶，石上題詩扫綠苔”，陆游的“小樓一夜听春雨，深巷明朝賣杏花”等，隱秀明媚，所以为佳。梅堯臣說：“含不尽之意，見于言外；状难写之景，如在目前”，正是說明这点。在这方面，历代詩話詞話举例最多，如果要吸收前人有关詩歌理論，并发掘語言艺术来提高新詩的創作水平，这些材料都是非常重要的。

至于“格調”“意境”的融貫，“形式”“內容”的統一，“性灵”“情韻”的結合，都是前人所已看到的；一定說唐詩重格調，宋詩重意境，截然划分，实在是皮相之譚。唐詩格調高，难道意境就不深远；宋詩意境好，难道格調就不响亮？凡是內容超过形式的詩，思想性一定磅礴；而形式超过內容的，不免落于腔套。所以特定的內容必須有一种适当的形式来涵盖它、籠罩它，做到自然湊泊，水乳相融，那就达到了艺术的胜境；不然，过重形式的結果，势必变成“拟古”或“应制”詩，毫无生气可言了。

論 中 国 原 始 文 学

楊 公 驥 公 木

第一章 論劳动詩的形成

第一節 原始的文学形式为什么是詩，原始的詩 为什么是劳动詩

劳动曾經把树居动物变成人，使人类逐渐擺脫了本能性的生存技能的限制，而从事使用工具、制造工具的劳动。人类的思想和認識能力也正是自劳动过程中形成和提高的。毛澤东同志說：

“人的認識，主要依賴于物質的生产活动，逐漸地了解自然的現象、自然的性質、自然的規律、人和自然的关系；而且經過生产活动，也在各种不同程度上逐漸地認識了人和人的一定的相互关系”（《實踐論》）

同时，与劳动和認識发生与发展相适应，出現了并发展了語言。馬克思說：

“語言和意識一樣的古遠；語言也恰好正是實踐的、為他人而存在的，而同時也僅僅為了我而存在的最真實的意識。而且和意識一樣，語言也只是由於需要，由於同他人交際的迫切需要而發生的。”（《德意志的意識形態》）

勞動的提高，逐漸擴大了人類生產領域，從而提高了人類的思維能力，對自然界的認識也隨之加深加多；從整體中分辨出個體，從類似事物中區分出差異。勞動的提高，逐漸增強了人類生產中的集體行動，從而認識到人和人的相互關係，提高了人類的集體觀念。勞動的提高，使著從勞動呼聲發展成為交際工具的語言，也隨之進一步發展，語言逐漸被新的詞匯和更確切的文法構造所豐富。

這種較前明確的對自然、對社會的認識以及對生產的希望和熱情，表現在較前清晰的語言中，便逐漸形成了原始文學。

當時社會的諸形態，不僅決定了當時人類的思想認識和感情，而且間接地也決定了當時人類思想認識的表現方法和形式。從而，這種原始文學便不得不因襲著勞動呼聲的形式而出現。

所謂勞動呼聲，是人們從事勞動時自然而然地喊出來的聲音，其作用是調劑呼吸，減輕疲勞。以後，由於集體勞動的發展，人和人在生產中的聯繫日益密切，於是勞動呼聲便產生了新的客觀作用：一方面在集體勞動中以呼聲互相安慰，互相激發，從而促使人們在勞動中堅持不懈；另一方面以呼聲統一彼此動作，使之在集體勞動中能夠互相配合，互相照應，從而提高人們的勞動效能。這種原始勞動呼聲，正如今天船夫以呼聲指揮舵槳，担架員以呼聲統一步伐一樣，它是在勞動中產生，同時是勞動的一部分，並在勞動中起着積極作用。

當發展了的原始語言和勞動呼聲結合為一體時，前者給后者以內容，后者給前者以形式：語言有了它的歌唱形式，勞動呼聲有了它的具體內容。這是勞動呼聲的發展與提高；同時這也使語言更加強烈化而帶有一定的節奏性和音樂性。這樣便產生了原始文學的唯一表現形式——詩歌。

在原始社會，由於生產水平和社会生活的制約，所以便決定了當時的詩歌內容。

當時人的社會生活仍處在低級狀態。勞動不僅是維持人類生活的基本條件，而且也是人類生活中的最基本的現實。由此它便規定著詩歌內容，同時也限制著詩歌內容。因為，當人們忍受著飢餓而採集果實的時候，絕想不到“採菊東籬下”；野獸充斥山壑，當然也不敢“悠然見南山”；集體羣婚制度下，不會有人寫“寄內詩”；“媒媼相對不為羞”的時代，當然也不會有“琵琶半遮面”的描寫。所以原始詩歌所反映的，也只能是人類生活中的最基本的現實，即勞動本身和勞動對象。

同樣的，由於當時生產方式仍處在幼稚階段，因此人類的物質生產尚缺少精密的分工，這影响到精神生產上，就使得原始詩歌的創作，不屬於個人而屬於集體勞動人們。其次，由於原始詩歌是以勞動呼聲的形式而出現，因此它最初的創作和發展的機會也只有在勞動場合。這也就是說，原始詩歌是在集體勞動中創作，在集體勞動中歌唱，它是勞動的副產物，是勞動的一部分，這也就規定著原始詩歌的內容。

因此，最初的詩歌是直接為勞動服務的。它所表達的是對勞動的熱情，歌頌的是生產及其對象，反映的是勞動及其過程。這樣就形成了原始勞動詩歌——一切文學和詩歌的母親。

這些最原始的勞動詩歌是不可能流傳到今天的。但仍可由一些史籍記載中，使我們得到啟示，如《公羊》宣十五年《傳注》稱：“男女有所怨恨，相從而歌，飢者歌其食，勞者歌其事。”同時，這種原始勞動詩歌的傳統，仍保留在後代文學中。這從《詩經》詩中便可找到證明。

第二節 原始詩歌的節奏、韻律、章法諸特征是 怎樣產生的，及它的作用

詩歌是有節奏有韻律的語言的加強形式。

原始詩歌是勞動呼聲的發展，它是在勞動中編制，在勞動中歌唱；它不僅是勞動的產物，而且是勞動本身的一部分。在原始階段，勞動是主體，詩歌是其伴奏。因此，勞動本身的節奏和韻律便派生了詩歌的節奏和韻律。對此，普列哈諾夫在其《藝術論》中曾作如是的說明：

感得韻律并引以為樂的人的能力，使原始生產者在勞動過程中依從着一定的拍子，並且在那生產動作上，伴以勻整的音响或各種挂件的富有節奏的响声。但是原始生產者所依從的拍子，是被什麼所規定的呢？為什麼在它的生產動作上恪守着正是這個韻律而不是其他的韻律呢？這是被所與的生產過程之技術性質，所與的生產的技術所規定的。在原始種族中，各種各樣的勞動，有它各種各樣的歌，那調子，常常是極精確地適應着那一種勞動所特有的生產動作的韻律。……在这一切場合中，歌謠的韻律常常是嚴密地被生產過程的韻律所規定。

這意見基本上是正確的。這也就是說，原始各種不同性質的生產和動作節奏，規定了原始詩歌的節奏韻律。由此可知，今天的詩歌之所以是一種有節奏有韻律的語言形式，也正是由於它在最初階段是適應生產動作而形成。這也就說明了詩歌節奏韻律的由來。

但是，作為機械論者的普列哈諾夫卻將詩的節奏韻律說成是勞動動作的消極產物，說成是對生產動作的單純適應。顯然，這是片面的，不完全的。事實上，詩的節奏韻律，雖然是由生產動作所派生，但當它形成之後，不僅它所表達的內容有力地影響生產（這是主要的），而且即使在形式上（包括節奏韻律），它對勞動動作也有着一定程度的反作用。這可由後代的例子說明。《呂氏春秋順說篇》載：

‘管子被俘於魯。魯將他束縛起來放進檻車，使役人拉着檻車往齊國解送。役人們一邊合唱着歌一邊拉着檻車。管子恐怕魯國改變主意追殺自己，想快些到齊，於是告訴役人說：“我給你們唱，你們跟着我合唱。”他所唱的歌適宜於快走，是以役人不疲倦而走起路來很快。’①

就材料本身看來，役人所唱的歌，節奏緩慢，故引之不快；而管子所唱的歌，則節奏較快，故役人跟着唱時便不自覺地加速了步伐，是以“不倦而取道甚速。”由此可知，原始詩歌的節奏雖然在被勞動節奏所派生，但它不僅是消極地“嚴密精確地適應着勞動動作韻律”，相反的，當原始詩歌節奏一旦形成，它便有力地影響了勞動動作節奏，提高或保持勞動的速度或強度。

原始社會的人們所從事的生產過程的技術性質比較單純、生產技術比較幼稚，從而勞動動作比較簡單，其節奏大多是一反一復。由於對一反一復的勞動動作的適應，所以在原始詩中最初出現的是二拍子節奏。這節奏適應着勞動動作，同時也影響着勞動動作，使勞動動作規律化，使人在勞動時呼吸均勻，這樣就提高了當時的勞動效能。

這種二拍子詩，是詩的原始型，曾出現於各民族的原始文學中。但由於殷商奴隸所有制社會未能高度發展，所以這種二拍子節奏曾成為周代詩歌的主要樣式。

① 《呂氏春秋順說篇》原文：‘管子得於魯，魯束縛而檻之，使役人載而送之，齊其謳歌而引。管子恐魯之止而殺己也，欲速至齊，因謂役人曰：“我為汝唱，汝為我和。”其所唱適宜走，役人不倦而取道甚速。’