



世纪文库

中国 文学批评史大纲

朱东润 撰

上海世纪出版集团

中国文学批评史大纲

朱东润 撰

世纪出版集团 上海古籍出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国文学批评史大纲 / 朱东润撰. — 上海: 上海古籍出版社, 2005, 4

(世纪人文系列丛书)

ISBN 7-5325-3906-7

I. 中... II. 朱... III. 文学批评史—中国

IV. I206.09

中国版本图书馆CIP数据核字 (2004) 第101718号

责任编辑 谷 玉

装帧设计 陆智昌

中国文学批评史大纲

朱东润 撰

出 版 世纪出版集团 上海古籍出版社
(200020 上海瑞金二路272号 www.ewen.cc)

发 行 上海世纪出版集团发行中心

印 刷 商务印书馆上海印刷股份有限公司

开 本 635×965mm 1/16

印 张 25

插 页 4

字 数 347 000

版 次 2005年4月第1版

印 次 2005年4月第1次印刷

ISBN 7-5325-3906-7/K · 648

定 价 45.00元

中国文学批评史大纲

世纪人文系列丛书编委会

主任

陈 昕

委员

丁荣生	王一方	王为松	王兴康	包南麟	叶 路
张晓敏	张跃进	李伟国	李远涛	李梦生	陈 和
陈 昕	郁椿德	金良年	施宏俊	胡大卫	赵月瑟
赵昌平	翁经义	郭志坤	曹维劲	渠敬东	潘 涛

出版说明

自中西文明发生碰撞以来，百余年的中国现代文化建设即无可避免地担负起双重使命。梳理和探究西方文明的根源及脉络，已成为我们理解并提升自身要义的借镜，整理和传承中国文明的传统，更是我们实现并弘扬自身价值的根本。此二者的交汇，乃是塑造现代中国之精神品格的必由进路。世纪出版集团倾力编辑世纪人文系列丛书之宗旨亦在于此。

世纪人文系列丛书包涵“世纪文库”、“世纪前沿”、“袖珍经典”、“大学经典”及“开放人文”五个界面，各成系列，相得益彰。

“厘清西方思想脉络，更新中国学术传统”，为“世纪文库”之编辑指针。文库分为中西两大书系。中学书系由清末民初开始，全面整理中国近现代以来的学术著作，以期为今人反思现代中国的社会和精神处境铺建思考的进阶；西学书系旨在从西方文明的整体进程出发，系统译介自古希腊罗马以降的经典文献，借此展现西方思想传统的生发流变过程，从而为我们返回现代中国之核心问题奠定坚实的文本基础。与之呼应，“世纪前沿”着重关注二战以来全球范围内学术思想的重要论题与最新进展，展示各学科领域的新近成果和当代文化思潮演化的各种向度。“袖珍经典”则以相对简约的形式，收录名家大师们在体裁和风格上独具特色的经典作品，阐幽发微，意趣兼得。

遵循现代人文教育和公民教育的理念，秉承“通达民情，化育人心”的中国传统教育精神，“大学经典”依据中西文明传统的知识谱系及其价值内涵，将人类历史上具有人文内涵的经典作品编辑成为大学教育的基础读本，应时代所需，顺时势所趋，为塑造现代中国人的人文素养、公民意识和国家精神倾力尽心。“开放人文”旨在提供全景式的人文阅读平台，从文学、历史、艺术、科学等多个面向调动读者的阅读愉悦，寓学于乐，寓教于心，为广大读者陶冶心性，培植情操。

“大学之道，在明明德，在新民，在止于至善”（《大学》）。温古知今，止于至善，是人类得以理解生命价值的人文情怀，亦是文明得以传承和发展的精神契机。欲实现中华民族的伟大复兴，必先培育中华民族的文化精神；由此，我们深知现代中国出版人的职责所在，以我之不懈努力，做一代又一代中国人的文化脊梁。

上海世纪出版集团
世纪人文系列丛书编辑委员会
2005年1月

前 言

中国文学批评史学科，在我国发端于二十世纪二十年代，至三、四十年代而奠定基础。

在奠基工作中，最早出现的是陈钟凡先生的《中国文学批评史》（初版于1927年）。荦路蓝缕，视野开阔。惜全书只有七万字左右，难以展开，与史的要求不尽相应。其次是北平人文书店所出的罗根泽先生《中国文学批评史》（1934年初版），但仅至六朝而止^[1]。在罗书初版的同一年，商务印书馆出版了郭绍虞先生的《中国文学批评史》上册（自先秦至北宋）。1944年，朱东润先生的《中国文学批评史大纲》由开明书店出版，其叙述上起先秦，下至清末。1947年，郭绍虞先生《中国文学批评史》下册出版，叙南宋至清末的文学批评。就这四部著作而言，影响最大、流传最广的是郭绍虞先生的《中国文学批评史》与朱东润先生的《中国文学批评史大纲》。郭先生的书以广采博收、材料宏富见长，朱先生的书则以见解警辟、取材精审擅场。而且，朱先生写完全书在郭先生之前，所以，《中国文学批评史大纲》实是我国最早提供

[1] 罗根泽先生其后又加以增改，于1943年至1945年间由商务印书馆陆续以分册的形式出版（即《周秦两汉文学批评史》、《魏晋六朝文学批评史》、《隋唐文学批评史》、《晚唐五代文学批评史》），但也仅至五代而止。

严格意义上的中国文学批评史的较完整架构、对我国的文学批评的发展过程作出富于新意的探讨和概括的著作。

至于此书的贡献，我认为可分浅层次和深层次两个角度来考察。从浅层次来看，此书的明显特色是初步确立了中国文学批评史的框架，这也可说是大家都看得到的贡献。就其深层次而言，则是第一次用新的文学观念较系统地考察了我国从先秦到清末的文学批评发展过程，尽可能地挖掘了在这过程中在不同程度上体现了文学本质特征的观点和主张，描述了它们的演进历程，也适当地交代了与它们相矛盾的文学批评及其变迁。所以，这不但是最早的对我国文学批评史所作的初步的科学概括，而且至今天仍具有强大的生命力，给我们以许多有益的启示。这种深层次的贡献，大致又可分为两个方面，即新颖文学观念的贯彻和具有卓见的中国文学批评发展过程的描述。现分别介绍如下。

中国文学批评史框架的奠定

在这方面，首先必须解决研究对象的问题。倘对此点尚不明晰，则其所提供的中国文学批评史的框架必然杂乱无章、残缺不全。

毫无疑义，中国文学批评史所研究的是中国文学批评的历史。然而，什么是中国文学批评？再进一步说，什么是中国文学？倘连中国文学是什么都弄不清楚，当然也就更不会明白中国文学批评是什么。

在中国文学是什么的问题上，我国学术界有一个认识发展过程。“文学”一词，在我国是早就形成的。《论语·先进》就有“文学子游、子夏”之语，但正如邢昺《论语疏》所说的，“若文章博学，则有子游、子夏二人也”，“文学”实为“文章博学”之意，而“文章”则兼指文学性的作品与非文学性的作品而言。所以，我国古代所谓“文学”的义界，是与西方通常所说的 literature 很不一样的，尽管我们把 literature 译为“文学”。进入二十世纪以后，随着西方文化的引入，我国学术界对文学的理解逐渐与西

方的接近,并开始有了自己的中国文学史的著作(在这以前的中国文学史著作是外国学者写的,例如在十九世纪末,日本就出现了诸如古城贞吉《支那文学史》之类的著作)。但由于传统的影响,我国最早使用这一名称的林传甲的《中国文学史》(1904年版),却把群经、诸子、史传、诗文等等全都列入,却没有小说和戏曲,足见其关于文学的义界仍是沿袭我国古代的观念。其后在中国文学史研究领域内,文学与非文学的辨别虽日趋明显(尽管至今在研究者中尚未完全取得共识,但大体上相差尚不甚远),而文学的本质究竟是什么,则在认识上仍互有分歧。若以今天的惯用语来表达,这种分歧实在于对文学的审美特征的承认、重视程度。传统的文以载道、重道轻文的观念,固然是对文学的美感的否定或轻视(这也是传统的文学观鄙视小说、戏曲的主因;因为小说、戏曲中很少载道、明道之作),就是所谓内容第一、形式第二的主张,也是在不同程度上对文学审美特征的忽略。因为就文学而言,内容与形式本是浑然一体的;形式变了,内容也就变了。而美即体现于形式之中。若将内容与形式分作第一、第二,也就是把内容与形式割裂开来了。这在实际上是办不到的^[1],在理论上则将文学的审美特征降到了次要的地位。

与文学史研究领域内的这种认识上的歧异有关,在文学批评史领域内,也存在着把什么作为中国文学批评史的研究对象和在研究对象中注重哪些方面的问题。

以中国文学批评史的上述四部奠基之作而言,将中国的诗、文、词批评以及小说、戏曲批评全都列入中国文学批评史的范围、对其代表性的论点加以历史的叙述的,只有朱先生的这一部(尽管由于是这一学科的早期著作,对历史上的具有代表性的批评家的介绍难免有疏漏之处)。与此相对的是:完成全书在朱先生的这一部之后,且也具有重大成就的中国文学批评史著作中,竟有不但通篇不提及小说、戏曲批评

[1] 人们之所以产生内容与形式可以割裂的错觉,是因为把形式与诸如体裁之类的概念混淆起来了。试举一简单的例子:唐代陈子昂的《登幽州台歌》,无论其内容或形式都只是“前不见古人,后不见来者,念天地之悠悠,独怆然而涕下”这么二十二个字,怎么分割法?

(仅仅在述及明代某一派的诗文批评时,因谈到其与“戏曲家的关系”,才触及了个别戏曲家的论曲主张中可与诗论、文论相通之处),而且对词论也仅仅在介绍诗论“肌理说”的“余波”时提到了“常州派之词论”一家。由此也就可知,朱先生《中国文学批评史大纲》的上述框架,在当时是何等难能可贵。从这一点说,我国在二十世纪六十年代及其后出现的有很大影响的《中国历代文论选》^[1]、《中国文学批评通史》等书,其实是沿着《中国文学批评史大纲》的路子发展下来的。

在把应列入中国文学批评史范围的小说、戏曲等批评收入本书的同时,朱东润先生此书绝不阑入非文学批评的论述。当然,他对于孔子等的有些言论是加以介绍的,但那是因为在先秦、两汉尚未形成如今天那样的严格意义上的文学观念,故当时的论文之语虽也兼包非文学作品而言,但仍有采择的必要;何况这些言论对后世的文学批评又起过重大作用。从魏晋时期起,我国已进入了文学的自觉时代,从总体上说,文学与非文学已开始有所区分;从那以后,朱东润先生所设定的此书范围也就日益严格。例如,他一面说:“明清以来,古文与时艺关系至切,此为读中国文学史者所不可不知之事实。”(本书第四十七《归有光及“弇州晚年定论”》)但另一方面绝不把关于时艺的理论收入书中;他对明代的时文大家艾南英,只略及其论古文之说,而绝不提及其在时文方面的主张,与有的文学批评史对时文论作专门的介绍者截然有别,就是明证。所以,《中国文学批评史大纲》乃是我国第一部为后来的研究者在制定中国文学批评史的范围方面树立了正确的方向的著作。

新颖文学观念的贯彻

现在,可以从深层次来考察此书的贡献了。先说其对新颖的文学

[1] 我在这里所指的是由郭绍虞先生主编,刘大杰先生校阅全书,钱仲联先生、夏承焘先生、马茂元先生等注释的《中国历代文论选》。

观念的贯彻。

朱先生在1943年的本书《自序》中说：“但是我愿意声明，一切史的叙述里，纵使我们尽力排除主观的判断，事实上还是不能排除净尽。……我们的目标，不妨完全是史实的叙述，然而事实上不能办到，这是一点。还有，既然是史，便有史观的问题。作史的人总有他自己的立场，他的立场所看到的，永远是事态的片面，而不是事态的全面。固然，我们也说要从许多不同的角度，观察事态，但是一个事态的许多片面的总和，仍旧不是事态的全面。这是又一点。还有，历史的记载当然是史，文学批评史也是史，但是和历史的史究竟还有些许的不同。在已往的许多著作里，什么是文学批评，什么不是文学批评呢？在取材的时候，不能不有一个择别，择别便是判断，便不完全是史实的叙述。在叙述几个批评家的时候，不能不指出流变，甚至也不能不加以比较，这也是判断，更不是史实的叙述。文学批评史的本质，不免带着一些批评的气息。这是第三点。”这也就意味着：他是有意识地根据自己的立场和史观来考察、总结中国文学批评史的。所以，此书的上述深层次的成果的获得，首先当然有赖于朱先生在文学上的立场，那是由其当时所持的新颖的文学观念所决定的。大致说来，他的文学思想包含以下四点。

作为文学“奥府”的美和激情

朱先生把美和激情作为文学的基本，可以说，这也是朱先生文学思想的根本点。

在这方面表现得最明显的，是其对梁元帝萧绎的理论的评价。书中先引萧绎《金楼子·立言篇》之说：“古人之学者有二，今人之学者有四。夫子门徒，转相师受，通圣人之经者谓之儒。屈原、宋玉、枚乘、长卿之徒，止于辞赋，则谓之文。今之儒博穷子史，但能识其事，不能通其理者谓之学。至如不便为诗如阎纂，善为章奏如柏松，若此之流，泛谓之笔。吟咏风谣，流连哀思者谓之文。而学(?)者率多不便属辞，守其章句，迟于通变，质于心用。学者不能定礼乐之是非，辨经

教之宗旨，徒能扬榷前言，抵掌多识，然而挹源知流，亦足可贵。笔退则非谓成篇，进则不云取义，神其巧惠，笔端而已。至如文者，惟须绮縠纷披，宫徵靡曼，唇吻遒会，情灵摇荡。”然后加以评论：“元帝立论，文笔对举，其论文义界，直抉文艺之奥府，声律之秘钥，然动称流连哀思，范围至隘，魏徵《梁论》谓哀思之音遂移风俗，盖慨乎言之矣。”

把萧绎的意见和朱先生的评述相对照，就可知萧绎为文学所下定义——“惟须绮縠纷披，宫徵靡曼，唇吻遒会，情灵摇荡”——中的“惟须绮縠纷披”、“情灵摇荡”，是被朱先生作为“直抉文艺之奥府”之说而给予全面肯定的（至于“宫徵”两句则被朱先生视为属于“声律之秘钥”的范畴^[1]）。他所不满于萧绎的，是他认为萧绎在所谓“情灵摇荡”方面太突出了“流连哀思”，这在逻辑上固属于以偏概全，在实践上也带来了显然的弊病，是以有“然动称流连哀思，范围至隘”云云的批评。但对萧绎为文学所下的定义本身，却只有称赞；通观全书，像“直抉文艺之奥府”这样的高度赞扬，仅在此处出现过一次。从这里我们不难看出朱东润先生自己对于文学本质的理解。

需要特别注意的是：正如有人已经提出的，萧绎此说中的“惟须”，就是“只要……就够了”之意^[2]。“绮縠纷披”是就文学的审美特征言，“情灵摇荡”则是指体现在作品中的激动的感情。换言之，在萧绎看来，文学只要具有审美特征、激情以及声律上的谐和就够了。

[1] 这从本书对钟嵘的有关评价中可以看出。朱先生对钟嵘评价很高，说是“论文之士，不为时代所左右，不顾时势之利钝，与潮流相违，卓然自信者，求之六代，钟嵘一人而已”（本书第十三节《钟嵘》），而评钟嵘“今既不被管弦，亦何取于声律耶？……余谓文制本须讽读，不可蹇碍，但令清浊通流，口吻调利，斯为足矣”之说云：“倘排斥声律，则所谓‘通流’‘调利’者，于义云何？大抵风会既成，譬如弹丸走坂，骏马注坡，闻者倾心，观者束手，虽有明智，无如之何矣。”（同上）钟嵘的要求诗歌做到“清浊通流，口吻调利”，他视为时代的局限而流露出惋惜之情（所谓“虽有明智，无如之何矣”），可见他认为并非一切诗歌都必须“清浊通流，口吻调利”，从而更不会把“宫徵靡曼，唇吻遒会”视为一切文艺都必须具备的条件。所以，在朱先生看来，萧绎的强调声律，对文艺的本质来说显然并不具备普遍的必要性，也即不属于“文艺之奥府”的范围。换言之，他之称萧绎“文者惟须绮縠纷披……”之说为“直抉文艺之奥府，声律之秘钥”，实际意味着此说分别抉出了“文艺之奥府，声律之秘钥”，前者就“绮縠纷披”、“情灵摇荡”言，后者则就“宫徵靡曼，唇吻遒会”而言。

[2] 参见谈蓓芳《重评梁代后期的文学新潮流》，载《上海文论》1989年5期。

这是与我国文学史上占有主流地位的观点——首先强调文学的政治、伦理、教化作用——截然相反的。萧绎的这种重视文学自身特征的见解虽曾在当时取得优势，但至迟从盛唐起，它就经常成为批判的对象。就是在五四新文学形成以后，把文学归结为美和激情也是少数派所持的观点。而持这种观点的人又大抵具有才子气，不愿从事像中国古代文学研究那样需要坐冷板凳的工作。所以，作为谨严的中国古代文学研究工作者的朱东润先生，竟会在三、四十年代认同这种观点，简直有点像是奇迹。这也就使此书在四十年代的中国古代文学研究领域深具超前性。

朱东润先生的这种对“文艺之奥府”的认识，在此书中时有表现。再举两例于下。

其一是在本书的第十六节《隋代之文学批评及文中子》中。该节先引《周书·苏绰传》：“自有晋之际，文章竞为浮华，遂成风俗。太祖欲革其弊，因魏帝祭庙，群臣毕至，乃命绰为《大诰》奏行之。自是之后，文笔皆依此体。”接着又引同书《王褒传》、《庾信传》的有关记载，再加以说明：“由此论之，所谓自绰之后，文笔皆依此体者，为期极短。及滕、赵同游，文学翩翩，遂能步武子山，观庾信《赵国公集序》及滕王道《庾信集序》二篇可知。则周代风会，略可见矣。”最后得出如下结论：“因知文章流变，自有步趋，初非科条所能逆挽，君不能得之于臣，父不能得之于子也。”文中的“步武子山”，为接踵庾信之意。也即意味着在文学方面继承了齐梁的传统，较之晋代的“竞为浮华”更进了一步。

朱先生既以隋太祖“欲革”“文章竞为浮华”之“弊”而不可得，证明“文章流变，自有步趋”，也就无异于宣布了“绮縠纷披”乃为文学发展的必然。

其二是在第十三节《钟嵘》中。这里有两段很值得注意的文字。

一段是对钟嵘关于“诗义”之说的肯定。朱先生说：“《文心雕龙·明诗篇》云：‘人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然。’其言

略涉藩篱，未加深论。仲伟诗品总论诗义，始云：‘气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏，照烛三才，晖丽万有，灵祇待之以致飨，幽微借之以昭告，动天地，感鬼神，莫近于诗。’此则学有专攻，立论自异。”他对于钟嵘把诗歌产生的原因归结于“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏”，把“摇荡性情”而生的“舞咏”的作用描绘为“照烛三才，晖丽万有，……动天地，感鬼神”，都显然持赞赏的态度，是以评之为“学有专攻，立论自异”。

另一段是对钟嵘论诗“专重情感”的肯定。朱先生说：“钟嵘深明由情生文之义，故曰：‘若乃春风春鸟，秋月秋蝉，夏云暑雨，秋日祁寒，斯四候之感诸诗者也。嘉会寄诗以亲，离群托诗以怨。至于楚臣去境，汉妾辞宫；或骨横朔野，或魂逐飞蓬；或负戈外戍，杀气雄边，塞客衣单，孀闺泪尽；或士有解佩出朝，一去忘返，女有扬蛾入宠，再盼倾国；凡斯种种，感荡心灵，非陈诗何以展其义，非长歌何以骋其情？故曰：“诗可以群，可以怨。”使穷贱易安，幽居靡闷，莫尚于诗矣。’仲伟之说既专重情感，势不得不与用典用事者立异，此为钟嵘与时代潮流力争之第二点，树义精确，不可破也。”

钟嵘在这两段文字中一则说“摇荡性情”，再则说“感荡心灵”，故知其所重者，实也即“情灵摇荡”。同时，他不但在上引第二段文字中清楚地表现了论诗“专重情感”的特色，还在第一段中大力肯定了这种“专重情感”的诗歌、音乐、舞蹈的巨大作用，这就对“情灵摇荡”之说有了进一步的发展。因此，朱先生在此处的肯定钟嵘，实与其肯定萧绎之说相通。

总之，在朱先生看来，“绮縠纷披”与“情灵摇荡”对文学而言实是缺一不可的。

从美和激情到个性和创新

在这样的基础上，《中国文学批评史大纲》又进而肯定个性和创新。前者由“情灵摇荡”引出，后者则更多地与“绮縠纷披”相联系。

先说前者。此书第十五节《颜之推》论之推说：“至其评论文体者，《文章篇》云：‘文章之体，标举兴会，发引性灵。’此则直举性灵，与《金楼子》所称‘情灵摇荡’者何异？”可见朱先生认为“情灵摇荡”与“发引性灵”词语虽异而含义实同。其第十七节《唐初史家之文学批评》，于唐初所修南北朝诸史的文学批评中，独于南人姚思廉实际负责的《梁书》、《陈书》对南朝文学的批评给予肯定，其中亦涉及性灵。

姚思廉父察，陈吏部尚书……思廉受诏与魏徵同撰梁、陈二史，徵虽裁其总论，其编次笔削，皆思廉之功也。《梁书·文学传》述姚察之言作赞，大旨谓文者“妙发性灵，独拔怀抱”。至《陈书·文学传叙》则云……

思廉本为南人，故论述文学，妙推性灵，言及梁简文帝，亦不过称其“时以轻华为累”。至于其余诸史，论调皆异，考其原因，不外二途。一则梁、陈复亡，近在眉睫，遂谓文章为人祸福。昔荀卿谓乱世之文匿而采，《诗序》亦称亡国之音哀以思，得斯两语，奉为科律，遂轻于丑诋，此蔽于联想之谬者一也。次则隋人代周，唐人代隋，自许朔士，薄彼南人，故讥弹梁、陈，嘲弄徐、庾，此蔽于方域之见者又一也。虽以魏徵、令狐德棻、李百药、李延寿之才识博通，皆为偏见所蔽，惜哉。

在此处朱先生虽似只是客观地介绍了《梁书》、《陈书》中的文学批评与当时所修“其余诸史”“论调”的差别，然谓“其余诸史”“为偏见所蔽”，且有“惜哉”之叹，则其对思廉父子的文学观的肯定，自不言而喻。而其所肯定的思廉的“妙推性灵”，用姚察的话来说原是“妙发性灵，独拔怀抱”，是“发引性灵”本不能脱离个性的表现而存在——倘非“独拔怀抱”，又何有“妙发性灵”之可言？

再说后者。此书第十节《范晔萧子显附裴子野》中，引用了萧子显

《南齐书·文学传论》中的三段文字，其第三段为：“习玩为理，事久则渎，在乎文章，弥患凡旧。若无新变，不能代雄。”对这三段，朱先生是这样评价的：“上述二论（指三段中的其他二段——引者）要为六代之恒言，惟新变代雄之说，言之清切，一至于此，要推子显。”赞美之情，溢于言表。其论袁枚，又说：“（枚）与稚存论诗书，深推萧子显‘若无新变，不能代雄’之说，而谓自古学杜者无虑数千家，其传者唐之昌黎、义山、牧之、微之，宋之半山、山谷、后村、放翁，皆其不似杜者，其言深有所得。”这同时也是对“新变代雄之说”的进一步阐发和肯定。

朱先生对萧子显“新变代雄之说”的这种高度赞扬，也就是对文学必须创新的倡导。而这种与“凡旧”相对立的“新变”，显然不只是依靠作家的独特感情与个性就可获得的，还必须有了新的审美特征；否则也就无法做到“代雄”——成为执文坛牛耳的文学新潮的创造者。

文学的进化

正因为朱先生所要求于文学的，乃是伴随着独特个性（“独拔怀抱”）的、由强烈的感动而产生的激情（“情灵摇荡”）和以创新为标的（“新变”）的审美特征（“绮縠纷披”），自不能让作家在传统的模式中讨生活，将古代文学作为偶像，当然更不能接受与那种崇古的主张相表里的今不如古的文学观，而必然提倡文学在总体上是向前发展的观点。所以，此书对于古代文论中之体现文学的发展观者，十分重视，从第五节之论王充、第九节之论葛洪起，就已显示出此种特点——他甚至对其所称引的葛洪的“《毛诗》者华彩之辞也，然不及《上林》、《羽猎》、《二京》、《三都》之汪涉博富也”。“若夫俱论宫室，而奚斯路寝之颂，何如王生之赋灵光乎？同说游猎，而叔旼、卢铃之诗，何如相如之言上林乎？并美祭祀，而《清庙》、《云汉》之辞，何如郭氏《南郊》之艳乎？等称征伐，而《出车》、《六月》之作，何如陈琳《武军》之壮乎？则举条可以觉焉”这样的大胆见解，也加以赞扬，说是此等“古不