

讲 录



驼庵诗话*

总论之部

(一)

文学是人生的反映，吾人乃为人生而艺术。若仅为文学而文学，则力量薄弱。

凡艺术作品中皆有作者之生命与精神，否则不能成功。古人创作时将生命精神注入，盖作品即作者之表现。

中国后世少伟大作品，便因小我色彩过重，只知有己，不知有人。一个诗人，特别是一个伟大天才的诗人，应有圣佛不渡众生，誓不成佛、我不入地狱谁入地狱之精神。出发点是小我、小己，而发展到最高便是替各民族全人类说话了。正如王国维在《人间词话》所说：“有释迦基督担荷人类罪恶之意。”

* 《驼庵诗话》分“总论之部”、“分论之部”、“补编”、“续编”四部分。除“续编”外，均据叶嘉莹四十年代听课笔记整理编订。“总论”与“分论”二部收入一九八六年上海古籍出版社《顾随文集》，增补后辑入一九九二年台湾桂冠图书公司《顾羡季先生诗词讲记》。此次结集，编排上作了些微调整。“续编”据萧雨生一九五九年听课笔记整理编订。“补编”与“续编”作为“续编一”“续编二”收入一九九五年天津人民出版社《顾随：诗文丛论》。

固然人无自己不能成为生活 但不能只知自己 至少要为大众 为人类 甚至只为一个人也好。

人在恋爱的时候最诗味 从“三百篇”《离骚》及西洋圣经雅歌、希腊的古诗直到现在，对恋爱还在赞美、实行。何以恋爱在古今中外的诗中占此一大部分？便因恋爱是不自私的，自私的人没有恋爱，有的只是兽性的冲动。何以说恋爱不自私？便因在恋爱时都有为对方牺牲自己的准备。自私的人无论谁死都行，只要我不死。唐明皇在政治上、文学上是天才，但在恋爱上绝非天才 否则不能牺牲贵妃而独生。《长恨歌》、《传》写唐明皇至紧要时期却牺牲了爱人，保全了自己，这是不对的。恋爱是牺牲自己为了保全别人。故恋爱是给予而非取得，是义务不是权利。

恋爱如此 整个人生亦然。要准备为别人牺牲自己 这才是最伟大的诗人。

诗根本不是教训人的 只是在感动人 是“推”是“化”。《花间集》有句：

换我心为你心 始知相忆深（顾夘《诉衷情》）

实则“换他心为我心”、“换天下心为我心”始可。人我之间常人只知有我不知有人 物我之间只知有物忘记有我 皆不能“推”。孔子所谓“仁”即素所谓“推”。道理意思不足以征服人。

一切文学的创作皆是“心的探讨”。吾国多只注意事情的演进而而不注意办事之人心的探讨，故没有心的表演。其次，中国文

学中缺少“生的色彩”。“生”可分为生命和生活二者。吾国文学缺少活的表现，力的表现。

如何始能有心的探讨、生的色彩 此则需要有“物”的认识。既曰心的探讨，岂非自心？既曰力的表现，岂非自力？既为自心自力，如何是物？此处最好利用佛家语“即心即物”。自己分析自己探讨自己的心时 则“心”便成为“物”即今所谓对象。天下没有不知道自己怎样活着而知道别人怎样活着的人，不知自心何以能知人心？能认识自己，才能了解人生。老杜的诗是有我，然不是小我 不专指自己 自我扩大 故谓之大我。

诗之好 在于有力。有力 然 一、不可勉强 勉强便成叫嚣，不勉强即非外来的；二、不计较。不勉强不是没力，不计较不是胡涂。一般人享权利唯恐其不多，尽义务唯恐其不少。所谓不计较不是胡来，只是不计算权利义务。栽树的人不是乘凉的人，但栽树的人不计较这些 是“傻”但是伟大。有力而不勉强不计较 这样不但是自我扩大 而且是自我消灭。

文人是自我中心，由自我中心至自我扩大至自我消灭，这就是美，这就是诗。否则，但写风花雪月美丽字眼，仍不是诗。

凡诗可以代表一诗人整个人格者，始可称之为代表作。诗所表现是整个人格的活动。

文人、特别是诗人“自我中心”。人说话总是三句话不离本行。诗人写诗也有个范围，只是并非别人给他划出。试将其全集所用名词都记下来 夕阳、残阳、斜阳、晚日……可见其不说什么 爱说什么 范围之大小 其中皆不离“我”。黄山谷不好说

女性 工部、退之、山谷，一系统；义山、韩偓便不然。义山、韩偓，唐代唯美派诗人，不但写女性写得好，即其诗的精神也近女性。杜、韩、黄便适当其反，是男性的。美的花山谷也不以美女比，而比美男子。由此归纳可考察其生活范围，他只在范围中活动，还有一个 center 自我中心。

自我中心的路径有：一、吸纳的；二、放射的。吸纳——静；放射——动。一个人的诗也有时是吸纳，有时是放射。王摩诘五律《秋夜独坐》是吸纳的：

独坐悲双鬓，空堂欲二更。雨中山果落，灯下草虫鸣。
白发终难变，黄金不可成。欲知除老病，唯有学无生。

诗是向内的，老杜没这种感觉。王维的《观猎》像老杜，是向外的，好。

风劲角弓鸣，将军猎渭城。草枯鹰眼疾，雪尽马蹄轻。
忽过新丰市，还归细柳营。回看射雕处，千里暮云平。

岂止不弱，壮极了。天日晴和打猎没劲，看花游山倒好。鹰马弓箭，有风才好。此诗“横”的像老杜，但老杜的音节不能像摩诘这么调和，老杜有时生硬。老杜写得了这么“横”，没这么调和，别人能写得调和，写不了这么“横”。老杜诗偏于放射，义山学杜最有功夫，但绝不相同者，杜的自我中心是放射的，动的，壮美；义山的自我中心是吸纳的，静的，优美。

（二）

三 W: what、why、how（什么、为什么、怎么办），诗人只有

前两个 W,故诗人多是懦弱无能的,后一个 W 如何办 是哲人的责任。第三个 W 非说理不可 此最破坏诗之美。

人生如归云,空行杂徐疾。薄暮俱到山,各不见踪迹。
(陈简斋《晚晴》)

此在宋诗可为代表,而已不似诗矣。此近于哲人之说理。现在生活中所要的不是 what、why 而是 how 不必说食为民天 要的是食。

我们读《离骚》不要只看其伤感,要看其烦懣。此即因没有办法,找不到出路——how,故强者感到烦懣,而弱者感到颓丧。如此不得不说不老杜伟大,其表现有中国传统诗人以外的东西。

…...浮云连阵没,秋草遍山长。闻说真龙种,仍残老 骕
驎。哀鸣思战斗,迥立向苍苍。(杜甫《秦州杂诗二十首》之一)

老骕伏枥,志在千里,烈士暮年,壮心不已。(曹操《步出
夏门行》)

老杜盖曾受孟德影响,无论有意无意。“老骕伏枥”不过壮心未已而已 至“哀鸣思战斗”简直站不住了 真是发皇。而古人诗多含蓄。

诗人不能想办法。杜诗“思战斗”、“哀鸣”也只是“迥立向苍苍”而已。曹孟德是有办法,如其诗中所表现的:

山不厌高,水不厌深,周公吐哺,天下归心。(《短歌行》)

陶渊明是有办法的。渊明是平凡的伟大 其《闲情赋》所写是陶之烦懣。其文表面似颓丧，实非颓丧，连表面也不颓丧。“种豆南山下”一首《归田园居五首》其三）学做人便当是此办法，有一分心，专一分心，有一分力，尽一分力。

故 曹 英雄中诗人；

杜 诗人中英雄；

陶 诗人中哲人。

英雄的办法是特殊的，不可学。哲人不然，哲人所想办法皆人人可行的办法，其中无特殊，谁都会，而不易办到。

将办法写入诗而还成为诗，即如“种豆南山下”。此因渊明天才过人，学力亦不可及。老杜学不甚深，精神可佩服，有力。

诗中真实才是真正真实。花之实物若不入诗不能成为真正真实。真实有二义：一为世俗之真实，一为诗之真实。且平常所谓真实多为由见而来，见亦由肉眼所见，非真正真实，是浮浅的见，如黑板上字，一擦即去。只有诗人所见是真正真实。如“月黑杀人地，风高放火天”。在诗法上、文学上是真的真实，转“无常”成“不灭”。

世上都是无常，都是灭，而诗是不灭，能与天地造化争一日之短长。万物皆有坏，而诗是不坏。俗曰“真花暂落，画树长春”。然画仍有坏，诗写出来不坏。太白已死，其诗亦非手写，集亦非唐本，而诗仍在，即是不灭，是常。纵无文字，而其诗意仍在人心。

佛所谓“常”是不灭，人无思想等于不存在。诗骚、曹陶、李杜，其作品今日仍存在，其作品不灭，作品（篇章）作风（情风），

精神之表现于外者 不断。后世作伪诗之诗匠其作品不能‘常’，精神不能不断。

诗人情感要热烈 感觉要锐敏 此乃余前数年思想 因情不热、感不敏则成常人矣。近日则觉得除此之外 诗人尚应有‘诗心’。“诗心”二字含义甚宽 如科学家之谓宇宙 佛家之谓道。有诗心亦有二条件，一要恬静 恬静与热烈非二事 尽管热烈 同时也尽管恬静），二要宽裕。这样写出作品才能活泼泼地。感觉敏锐固能使诗心活泼泼地 而又必须恬静宽裕才能‘心’转‘物’成诗。

老杜诗好而有的燥，即因感觉太锐敏（不让蚊子踢一脚）。陶渊明则不然。二人皆写贫病 杜写得热烈敏锐 陶则恬静中热烈 如其《拟古九首》其三：

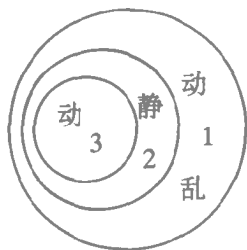
仲春遘时雨，始雷发东隅。众蛰各潜骇，草木纵横舒。
翩翩新来燕，双双入我庐。先巢故尚在，相将还旧居。自从
分别来 门庭日荒芜 我心固匪石 君情定如何？

欢喜与凄凉并成一个，在此心境中写出的诗。陶写诗总不失其平衡 恬静中极热烈。末二句‘我心固匪石 君情定如何？’与燕子谈心 凄凉已极而不失其恬静者 即因音节关系 音节与诗之情绪甚有关。陶诗音节和平中正 老杜绝不成。至如‘暗飞萤自照 水宿鸟相呼’（《倦夜》）二句 乃老杜诗中最好的 不多见 虽不能说老杜诗之神品 而亦为极精致者。若心燥不但不能‘神’，连‘精’都做不到。

心若慌乱决不能成诗 即作亦决不深厚 决不动人。宽裕然后能‘容’ 诗心能容则境界自广 材料自富 内容自然充实 并非

仅风雅而已。恬静然后能“会”。流水不能照影，必静水始可，亦可说恬静然后能观。一方面说活泼泼地，一方面说恬静，而二者非二事。若但为恬静宽裕而不活泼，则成为死人，麻木不仁。必须二者打成一片。

老杜身经天宝之乱，非静，而乱后写出的诗仍是静。如“万事干戈里，空愁清夜徂”（《倦夜》）虽在乱中写，而前有“暗飞萤自照，水宿鸟相呼”二句，其静乃是动中之静。老杜之生活在乱中能保持静，在静中又能生动而成诗。



动中之静是诗的功夫，静中有动是诗的成因。在“万事”二句的境遇里不能写出诗来。“暗飞”二句真好，眼之所见即耳之所闻，好像天地间只有萤和鸟，但一切痛苦皆在其中。

元遗山《论诗绝句》之一云：“朱弦一拂遗音在，却是当年寂寞心。”不论派别、时代、体裁，只要其诗尚成一诗，其诗心必为寂寞心。最会说笑话的人是最不爱笑的人，如鲁迅先生最会说笑话，而说时脸上可刮下霜来。抱有一颗寂寞心的人，并不是事事冷淡，并不是不能写富有热情的作品。

德歌德的《浮世德》、意但丁的《神曲》真是“上穷碧落下黄

泉”然此二诗乃两位大诗人晚年作品 其心已是寂寞心了。必如此然后可写出伟大的热闹的作品来。我国《水浒传》也是作家晚年的作品；《红楼梦》亦然 乃曹雪芹晚年极穷时写 岂不有寂寞心 必须热闹过去到冷淡 热烈过去到冷静 才能写出热闹热烈的作品。

若认为一个大诗人抱有寂寞心只能写枯寂的作品，乃大错。只能写枯寂必非大诗人。如孟东野，虽有寂寞心，然非大诗人。宋陈后山亦抱有寂寞心，诗虽不似孟东野之枯寂，然亦不发煌，以其非大诗人。

寂寞心盖生于对现实之不满，然而对于现实之不满并不就是牢骚。改良自己的生活，常欲向上向前发展，是对现实的不满。然而叹老悲穷的牢骚不可取，就是说牢骚不可生于嫉妒心。纯洁的牢骚是诗人的牢骚，可发。

诗人是寂寞的，哲人也是寂寞的，诗人情真，哲人理真。二者皆出于寂寞，结果是真。诗人是欣赏寂寞，哲人是处理寂寞；诗人无法，哲人有法，诗人放纵，哲人约束。故在中国诗人与哲人势同水火。但大哲人也是诗人，大诗人也是哲人，此乃指其极致言之，普通是格格不入的。

（三）

读文学作品，应先心有戥秤，体认。体认是感觉上的问题，此为第一步功夫。第二步为体会，会是以心会。“会”除了解及能二意之外，当作会合解。第三步要体验，必须亲自经验，非人云亦云。体认是识，体会是学，体验是行。所谓学问、道理、生活，皆须用此三种功夫始不空虚。三者实为一个。

佛经说：如亲眼见佛。又说：必须亲见始得，极重“见”字。舜之崇拜尧，卧则见尧于墙，食则见尧于羹。此“见”比对面见更真实，更切实。想之极，不见之见，是为真见，是“心眼”之见，肉眼之见不真切。如听谭叫天唱“碰碑”，一唱令人如见塞外黄沙，此乃用心眼见。

读诗必须以心眼见。读老杜之《对雪》：

乱云低薄暮，急雪舞回风。

亦须心眼见，虽夏日读之亦觉见雪，始真懂此诗。

诗中具体描写可使人如见，用心眼见，亦可说用诗眼见。作者不能使人见是作者之责，写的能见而读者不能见是读者对不起作者。

古人写下几句好诗使后人读，实是对得起后人，后人亦应不辜负他。然其间有好坏之分，取舍之别。古人费心写，吾人读时亦应费心读。吾国多抒情诗，其中亦有好坏去取，不辜负亦不可盲从，盲从才是真的对不起。

读之不受感动的诗必非真正好诗，好的抒情诗都如伤风病，善传染。如宋玉《九辩》：“悲哉秋之为气也”，一句千载下还活着。而人读之受其传染，春夏读之亦觉秋之悲。“悲哉秋之为气也”有魔力，能动人，然我们还须更进一步。宋玉把他要说的话说出来，他的责任已尽。写者成功而读者也不可忘了自己。读“悲哉”一句若使我们忘了自己，在宋玉是成功了，而在我们是失败了。如泰山压卵，泰山成功，置卵于何地？又如老杜《登高》：

无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来。

老杜写此诗对得起我们 他是成功了 而我们受他传染 置自身于何地？

严羽《沧浪诗话》所谓“兴趣”虽不甚洽 而意思是对。“言有尽而意无穷”；“无迹可求”诗最高应如此 并不是传染我们或抹煞我们。读者与作者混合一起，并非以大压小。我们读古人诗 体会古人诗 与之混融是谓之“会”会心之会。与古人混合而并存 即水乳交融 即严氏所谓“无迹可求”，“言有尽而意无穷”。若读了不受感动是作者失败 若读了太受感动我们就不存在了 如此还到不了水乳交融——无上的境界。

矛盾——调和 虚伪——真实 无常——不灭 丑恶——美丽。不要以为虚伪外另有真实，矛盾外另有调和……所谓矛盾即调和 丑恶即美丽 虚伪即真实 无常即不灭。一而二 二而一，在人间何处可求调和美丽真实不灭？而调和美丽真实不灭即在矛盾丑恶虚伪无常中。

唐以后诗人常以为诗有不可言，所谓才子佳人风花雪月的诗人，所写太狭窄，不是真的诗。彼亦知调和美丽真实不灭之好 而不知调和美丽即出于矛盾丑恶虚伪无常。诗三百篇、十九首、魏武帝、陶渊明、杜工部 古往今来只此数人为真诗人。陶有《乞食》诗 而吾人读之只觉其美不觉其丑。

凡天地间所有景物皆可融入诗之境界。鲁迅先生说，读阿尔志跋绥夫 Mikhail Artsybashev 的作品《幸福》，“这一篇 写雪地上沦落的妓女和色情狂的仆人，几乎美丑混绝，如看罗丹 (Rodin)的雕刻……”(《现代小说译丛》·《幸福》译者附记)此乃最大的调和 最大的美丽 最真的真实 永久的不灭。

屈原、庄子、左氏的成就一般人难以达到，但不能不会欣赏。人可以不作诗，但不可无诗心，此不仅与文学修养有关，与人格修养也有关系。读这些作品，使人高尚，是真“雅”。

后人心中常存有雅俗之见，且认为只有看花饮酒是雅，分得太清楚，太可怜，这样不但诗走入歧途，人也走入歧途。

杨柳招人不待媒，蜻蜓近马忽相猜。如何得与凉风约，
不共尘沙一并来！（陈简斋《中牟道中二首》其二）

此诗以浅近的代表深的悲哀，后两句好，表现得沉痛。何能只要诗法不要世法？只要琴棋书画，不要柴米油盐，须不是人方可。有风无土乃不可能。

或曰：披阅文章注意言中之物、物外之言。言中之物质言之，即作品的内容。文（诗、散文）既言当然就有物，浅可以，无聊可以，没意义不成。但还要有“文”，即物外之言。

有些人只重字面的美，没注意诗的音乐美——此乃物外之言的大障。老杜的好诗便是他抓住了诗的音乐美。如《哀江头》：

杜陵野老吞声哭，

下泪、诗味“放声哭”便完了，既难看又难听，虽然还不像 cry（哭、叫喊）那样刺耳。

春日潜行曲江曲。

散文而已，也不高。

江头宫殿锁千门，

渐起 虽有气象 诗味还不够。

细柳新蒲为谁绿？

真好 伤感 言中之物 物外之言。老杜费了半天事挤出这么一句来。后面又不成了。至：

清渭东流剑阁深，去住彼此无消息。人生有情泪沾臆，
江水江花岂终极。

最后挤出来的这句真好 水日日长流 花年年开放 人死不复生。
言中之物 物外之言。

诗原是入乐的，后世诗离音乐而独立，故其音乐性便减少了 词亦然。现代白话诗完全离开了音乐 故少音乐美。盖一切文学皆有音乐性 音乐美 其实不但文学 即语言亦须富有音乐性。始能增加其力量。

读文学作品不能只是字句内有东西，须字句外有东西。王维《终南别业》：

行到水穷处，坐看云起时。

有字外之意，有韵，韵即味。合尺寸板眼不见得就有味，味不在嗓子，味于尺寸板眼声之大小高低之外。《三字经》亦叶韵，道理很深，而非诗。宋人说作诗“言有尽而意无穷”，此语实不甚对，意还有无穷的？无论意多高深亦有尽，不尽者乃韵味。最好改为“言有尽而韵无穷”。在心上不走，不是意，是韵。

宋人诗好用意，重新（新者，前人所未发者也）。然若必认为有意方为好诗，则用力多左。诗无无意者，而不可有意用意。

诗以美为先，意乃次要，此就诗之表现而言。屈子《离骚》：

吾令羲和弭节兮，望崦嵫而勿迫。路漫漫其修远兮，吾将上下而求索。

意固有而说得美。说得美虽无意亦为好诗，如：

微云淡河汉，疏雨滴梧桐。（孟浩然句）

孔子所谓“兴”，近世所谓象征，即此物非此物。如“十”有圣之意，“卍”有佛之意，此即象征。其意甚广，且包罗万有，一言难尽。看诗应如此看。

清人黄仲则非大诗人而有诗之天才，其诗有：

寒甚更无修竹倚，愁多思买白杨栽。全家都在风声里，九月衣裳未剪裁。（《都门秋思》）

结束铅华归少作，屏除丝竹入中年。茫茫来日愁如海，

寄语羲和快著鞭。(《绮怀》)

前首之“修竹”、“白杨”皆象征，此即非以世眼看。次首之“铅华”、“丝竹”亦象征，乃去兴奋而入平静。

(四)

作诗最要紧的是“感”，一肉体的感觉，一情感。把无论精神的肉体的亲身所感用诗的形式表出，不管是深浅、大小、薄厚。

读书是为的锻炼字法句法，最要紧的还是实际生活上用功。宋以后文字功夫深，而实际生活的功夫浅了，所以觉得它总不像诗。学诗至少要有一半精神用于生活，否则文字部分好，作来也不新鲜。不过解决生活分析生活固然伟大，也不是说文字就可以抛弃。

余在《王静安“境界”说我见》一节中曾讲诗之“因”与“缘”，作诗须因缘相应。欲使因缘相应（相合、呼应）须“会”。“会”有三义：

一、聚合。即曰聚合当非一个，故必心与物聚合，不能有此无彼。如甜怎么成立的？若曰甜在舌，而但为舌不甜；若曰甜在糖，而但观之不甜，必二者相会，然后甜成立。诗心与笔合，然后有诗，即因借缘生，缘助因成。

二、体会。心与笔虽遇，无体会亦不成。糖遇舌甜之味始成立，然若无味觉（佛曰味识），甜亦不能成立，等于未遇。故聚合后必须有体会。白居易“野火烧不尽，春风吹又生。远芳侵古道，晴翠接荒城。”（《赋得古原草送别》）四句，必其体会到此然后写出。