

国家教委“九·五”重点图书出版规划项目

中华历史名人丛书(古代)

主 编 时惠荣 臧 宏 张传开

副主编 杨善解 吴鹏森

十大文学家

陈文忠 著

南京大学出版社

中华历史名人丛书(古代)

十大文学家

陈文忠 著

*

南京大学出版社出版

(南京大学校内 邮政编码: 210093)

江苏省新华书店发行 扬中印刷厂印刷

*

开本 850×1168 1/32 印张 7 字数 174 千

1998 年 12 月第 1 版 1998 年 12 月第 1 次印刷

印数 1—2000

ISBN 7-305-03251-4/K·220

定价: 9.00 元

(南大版图书若有印、装错误可向承印厂退换)

目 录

前言

——一代文学必有一代大家

屈原：与日月齐辉的爱国诗魂	(1)
一、眷怀祖国 九死未悔	(1)
二、不有屈原 岂见《离骚》	(6)
三、《九歌》敬祠神灵 《天问》呵问苍天	(10)
四、衣被词人 非一代也	(17)
陶渊明：崇尚自然的田园诗哲	(21)
一、出仕屡辞 终归田园	(21)
二、千古田园诗之祖	(26)
三、崇尚自然的伟大诗哲	(32)
四、田园诗派与自然之美	(38)
李白：傲岸雄放的盛唐诗仙	(43)
一、出则平交王侯 遁则俯视巢许	(43)
二、功业雄心化作诗笔豪情	(50)
三、深于乐府 神于绝句	(55)
四、雄壮宏大的境界 飘逸清真的风格	(63)
杜甫：集大成的诗国圣人	(70)
一、从放荡齐赵到湘流孤舟	(70)
二、诗史：穷年忧黎元 叹惜肠内热	(75)
三、诗律：思飘云物动 律中鬼神惊	(82)

四、诗境：沉郁顿挫 掣鲸碧海	(86)
五、影响：诗祖杜少陵 天下几人学	(90)
韩愈：文起八代之衰的古文领袖	(95)
一、从志欲干霸王到勇夺三军帅	(95)
二、道济天下之溺的古文运动	(101)
三、文起八代之衰的古文创作	(105)
四、诗为唐之大变的诗歌革新	(110)
苏轼：千古风流的士林全才	(115)
一、一生波荡九回肠	(115)
二、苏诗：吞五湖三江	(121)
三、苏词：具神仙之姿	(126)
四、苏文：如行云流水	(130)
辛弃疾：异军特起的词坛巨龙	(135)
一、一代英豪 千秋遗恨	(135)
二、爱国词·田园词·闲适词	(140)
三、英雄语·妩媚语·学问语	(145)
四、“歌词渐有稼轩风”	(149)
关汉卿：古代戏曲的伟大奠基人	(153)
一、“驱梨园领袖，总编修师首”	(153)
二、公案戏：感天动地的悲剧魅力	(156)
三、风情戏：机智讽刺的喜剧情境	(160)
四、历史剧：古代英雄的深情颂歌	(164)
五、“杂剧一体，实汉卿创之”	(166)
蒲松龄：文言小说的艺术巨匠	(171)
一、从《搜神记》到《聊斋志异》	(171)
二、托花妖狐魅 尽世态人情	(175)
三、文言短篇小说艺术的极致	(181)
四、“《聊斋》热”	(187)

曹雪芹：屹立于艺术巅峰的文学大师	(189)
一、“抑塞磊落之奇才”	(189)
二、《红楼梦》的神话意象	(194)
三、《红楼梦》的三重悲剧	(198)
四、叙事模式的历史转换	(204)
后记	(209)

前言

——一代文学必有一代大家

对《诗经》之后中国文学的发展历程和文体递变,王国维在《宋元戏曲考》中有段名言:“凡一代有一代之文学:楚之骚,汉之赋,六代之骈语,唐之诗,宋之词,元之曲,皆所谓一代之文学,而后世莫能继焉者也。”然而,文学不能自我生成,而是作家的心血凝成;故当更进一解:后世莫继的一代文学,必有独领风骚的一代大家。屈原之于楚辞,司马相如之于汉赋,陶渊明之于五言诗,李杜之于唐诗,韩苏之于唐宋古文,苏辛之于宋词,关汉卿之于元曲,蒲松龄之于文言短篇,曹雪芹之于白话长篇,皆所谓一代之大家,而后世少有能继焉者也。

文学是人生和人心的审美表现,在民族文学、民族精神和民族文化的发展过程中,伟大的文学家无不承担着重大使命。

伟大的文学家的出现,标志着民族文学的成熟,也是推动民族文学发展的直接动力。由西周初年到春秋中期 500 年诗心凝聚而成的《诗经》,大多为集体传唱的作品,少数可确认的作者,也偶一为之,非专业作家。许穆夫人是可考的最早的诗人之一。《诗序》曰:“《载驰》,许穆夫人作也。闵其宗国颠覆,自伤不能救也。”许穆夫人为卫宣姜与公子顽所生之女,嫁许穆公,故称卫国为宗国。当

许穆夫人听到卫国被狄攻破、国君身死的消息，便前往卫国吊问，却因许国统治者所阻，半途返回，又受到许国人指责，忧伤不已，故赋是诗。许穆夫人是幸运的，借助《诗序》，传名后世。但由于当时缺乏专业性作家的开拓创新，《诗经》这种四言句式、重迭章法、篇幅短小的诗体形式，统治 500 年稳固未变。

屈原的诞生打破了这种局面，他在南楚民歌的基础上创造出了“楚辞”这种崭新的诗体。比之《诗经》，楚辞的句式加长了，节奏变化了，篇幅扩大了；丰富了表现内容，提高了表现技巧。而一位伟大的文学家对民族文学发展的推动作用就表现在这些方面：创立新的文体形式，开拓新的表现领域，发掘新的人性内涵，丰富艺术的表现技巧。莎士比亚以其优异的天才把西方戏剧艺术推向了前无古人、后世难继的高度。歌德感叹道：只要“一研究他，就会认识到莎士比亚已把全部人性的各种倾向，无论在高度上还是在深度上，都描写得竭尽无余了，后来的人就无事可做了。只要心悅诚服地认识到已经有一个深不可测、高不可攀的优异作家在那里，谁还有勇气提笔呢！”（《歌德谈话录》）一位真正伟大的作家对当代的影响和在历史上的意义是难以估量的。屈原之后，中国文学出现了大家辈出、文学代新的历史新局面。假如缺乏一代大家，且不说屈原之于楚之骚、司马相如之于汉之赋、李杜之于唐之诗，即如唐文缺少韩柳、宋词没有苏辛、元曲少了关汉卿、文言白话小说失去蒲松龄和曹雪芹，那么，一代文学难以达到艺术的极致，文学的发展也失去了辉煌的里程碑。伟大的时代诞生伟大的作家，伟大的作家直接推动文学的发展。君不闻：屈原之于楚辞，刘勰有云“故能气往轹古，辞来切今，惊采绝艳，难与并能矣”；杜甫之于唐诗，元稹有云“子美上薄风雅，下该沈宋，言夺苏李，气吞曹刘，掩颜谢之孤高，杂徐庾之流丽，尽得古今之体势而兼文人之所独专矣”；曹雪芹之于古典小说，鲁迅有云“自有《红楼梦》出来以后，传统的思想和写法都打破了”……每一位伟大作家的出现，都使中国文学

的发展向前跨进了一大步。

伟大的作品必由伟大的作家创造,伟大的作家必有伟大的人格。王国维说得好:“三代以下之诗人,无过于屈子、渊明、子美、子瞻者,此四子者若无文学之天才,其人格亦自是千古。故无高尚伟大之人格,而有高尚伟大文章者殆未之有也。”(《文学小言》)当然不只是屈陶杜苏,中国文学史上真正伟大的作家,无不是最有才华的人,也是崇高人格精神的体现者。在创作时,艺术家的崇高精神和雄伟力量渗透作品的每一个部分。在欣赏时,艺术家人格精神的这种雄伟力量开阔了我们的心胸,把我们的心境提升到从来没有过的高度。他们那正义无畏、嫉恶如仇、坚毅勇敢、爱国爱民的精神品质,像生物体中的遗传基因,代代相传,凝聚成我们民族的坚韧性格和伟大力量。尤其是那种始终将自身的命运与国家民族相联系,关心民族命运、关心国家前途、关心人民疾苦的忧患意识和爱国主义精神,成为中国作家的优良传统。如果说,屈原这位东方爱国诗魂是这一传统的奠基者,那么,杜甫、白居易、陆游、辛弃疾则是这一传统最杰出的继承者和发扬光大者。

伟大作家的人格精神对人心的启示意义是多方面的。诗境是诗心的象征。一颗伟大而敏锐的诗心,象征着人生的一种心境。认识一位伟大的诗人,就是交结了一位心灵的知己密友。他将会亲切地伴随你的一生,给你以理想、信念、智慧、力量、启示、慰藉。在唐代诗坛上,李白、杜甫、王维是比肩而立的三大诗人。评家或称他们为诗中的仙、圣、佛,或称其为诗中的天、地、人,或称其为诗中的真、善、美。在中国文学史上,这三颗伟大的诗心确乎体现着三种人格精神。

人们钦慕的李白,主要不是积极用世、满怀功业之心的李白,而是天马行空、飘然不群、最浪漫、最超脱的天才诗人李白。在中国士大夫中,李白确是一位张扬个性、傲岸不驯,恣意反抗的典范。他笑傲王侯,蔑视权贵,不满现实,指斥人生;他饮酒赋诗,纵情欢

乐。他的诗豪迈奔放,卷舒如云:

头陀云月多僧气,山水何尝称人意,不能鸣笳按鼓戏
沧流,呼取江南女儿歌棹讴。我且为君捶碎黄鹤楼,君亦
为吾倒却鹦鹉洲。

李白这种执著个性性情的品性与无所羁勒的浪漫情调,渗透了道家所标榜的理想人格精神,这就是逍遥无待,纯任自然,在个性张扬中成就真人、圣人。

杜甫的沉郁顿挫不同于李白的雄放傲岸,“穷年忧黎元,叹息肠内热”,杜甫对君对国对民是何等一往深情。杜甫一生遭际多悲愁,然而,他却将一己命运化入广阔的社会人生,从而铸就了他的深沉博大:

安得广厦千万间,大庇天下寒士俱欢颜,风雨不动安
如山。呜呼,何时眼前突兀见此屋?吾庐独破受冻死亦
足。

以饥寒之身而怀济世之心,处穷迫之境而无厌世之想。杜甫这种对君国不能自禁的深情与博大的胸怀,渗透了儒家汲汲追求的理想人格精神。这就是以使命感立世,以天下责任为思考、行动的原则,从而在此岸世界成就大我的生命。

王维的总体性格却是一种“禅”的精神。所谓“禅”的精神,实际就是一种以一切本空为世界观、以自然适意为人生哲学、以清静解脱为生活情趣的精神境界。王维的诗心诗境正是这种情调:

与世淡无事,自然江海人。

我心素已闲,清川淡如此。

欣欣春还皋,淡淡水生陂。

诗心淡泊,诗境淡泊,色调也淡泊。正是在这种淡泊的韵味中,王维个人的全幅生命进入天人圆融契合的世界,化入无言而又自足、

素朴而又逍遥的纯粹境界。王维的这种淡泊禅境,往往成为人世不得、自信心与热情受到挫伤的士大夫的精神寄托。

诗仙李白、诗圣杜甫、诗佛王维,确乎体现了人类三种最基本的人格精神和人生境界。而从诗仙、到诗圣、再到诗佛,又显示了个体人生经历的三个必然阶段:青春意气向往浪漫的李白,中年深沉认同博大的杜甫,渐入老境回归淡泊的王维。人们的一生中若有这蕴涵着不同的人格精神和生命情调的诗心相伴随,就会化消沉为昂扬,化卑微为崇高,化空虚为充实。

一代大家的成功经验,对当代作家的创作实践和艺术探索,更具有恒久的借鉴启示意义。缪钺先生对古代大家的成功经验作过精辟的概括。他在《论辛稼轩词》一文中写道:

中国文学史上最伟大之诗人,类具三种条件。

(一)有学问,有识见,有真性情,而襟怀阔远,抱负宏伟,志在用世。(二)境遇艰困,不能尽发其志,而郁抑于中。

(三)天才卓绝,专精文学,以诗表现其整个之人格。

以此论之,屈、陶、李、杜、韩、苏、辛、关、蒲、曹,无不皆是。诵读其书,想见其人,领略其诗艺,不只是艺术技巧的借鉴,更能领略其深层次的文化内涵。韩愈所谓“夫和平之音淡薄,而愁思之声要妙;谨愉之辞难工,而穷苦之言易好也”;苏轼所谓“大略如行云流水,初无定质,但常行于所当行,常止于不可不止,文理自然,姿态横生”;杜甫所谓“为人性癖耽佳句,语不惊人死不休”,等等,诚可谓常读常新。志在用世,不平则鸣;发乎真情,行于当行;千锤百炼,佳句惊人……这是古代大家的经验总结,也是当代作者的艺术原则。为利而文,机械炒作;无病呻吟,卖弄机智;搜怪猎奇,哗众取宠;如此等等,或可喧嚣一时,终成匆匆过客。

朱光潜曾说:真正的文学教育不在读过多少书和知道一些文学上的理论和史实,而在培养出纯正的趣味。而大家之作,便是培养人们纯正的审美趣味的最佳教材。1824年一个春光明媚的日

子,歌德在他的起居室里,打开一本铜版刻画和素描的画册,把每一类画中最完美的代表作介绍给艾克曼看,并随时指出作者的意图和作品的杰出之处。随后,歌德解释道:

这样才能培养出我们所说的鉴赏力。鉴赏力不是靠观赏中等作品而是靠观赏最好作品才能培育成的。所以我只让你看最好的作品,等你在最好的作品中打下牢固的基础,你就有了用来衡量其它作品的标准,估价不致于过高,而是恰如其分。

观画,看戏,诵诗,赏文,无不如此。只有在观赏最好的作品的过程中,才能引发美好的情感,培养纯正的趣味,形成准确的鉴赏力。苏轼论诗有云:“苏李之天成,曹刘之自得,陶谢之超然,盖亦至矣;至李太白、杜子美以英玮绝世之姿,凌跨百代,古今诗人尽废。”胡仔论词亦云:“中秋词自东坡《水调歌头》一出,余词尽废。”“尽废”之说,不免情激。但一代大家,一代名作,确有其不可企及之处,也是活生生的审美典范。了解一代大家,欣赏历代佳作,这是成为趣味纯正高雅的现代文明人的必由之路。

我们在谈论一代大家的巨大历史意义时,并不是说二三流的作家在文学发展中可有可无。相反,一代文学由一代文学家共同创造。天才作家有其不可企及的崇高地位,次要作家也有其不可取代的历史价值。正如艾略特所说:“文学家”这个字眼包括第二流或第三流、或更低阶层的人,同时也包括最伟大的人;这些次要的作家们作为集体或个人,在不同程度上为伟大的作家提供他的环境的一个重要的组成部分,同时也为他提供最早的读者群,为他提供最早的欣赏者、最早的批评纠正者,或许最早的贬低者。一国文学的延续性对它的伟大是必需的;次要作家的作用在很大的程度上就在于维持这种延续性,并且提供一套作品,这些作品虽然不一定被后世的读者阅读,但它们却在很大程度上为那些继续被后代阅读的大作家起了一个纽带作用,把他们连接起来成为一个整

体。(《古典文学和文学家》)从这个意义上来说,没有次要作家,就不可能产生一代大家。次要作家对民族文学的发展是极为重要的,文学史家必须予以广泛关注,并科学地评价其历史功绩和历史意义;而没有比较就没有鉴别,对一般读者来说,阅读和体会第二流或第三流或更低阶层的作家作品,对审美鉴赏能力的形成同样是不可或缺的。在此还必须指出的是,本书所选的“十大文学家”,决非中国文学史上仅此十家,而是限于篇幅只选十家。

最后,我们赞赏古代大家的辉煌成就,但并不认为并世后代,黄钟绝响,大雅寝声。在历史上,“诗亡”之叹,几无代无之。唐诗为评家盛推,而盛唐之李太白《古风》第一首即曰:“大雅久不作,吾衰竟谁陈。”盛唐之后,叹声日重;至清代焦循便作出如此概括:“诗亡于宋而遁于词,词亡于元而遁于曲。譬如淮水之宅既夺于河,而淮水汇为诸湖也”云云。然而,审美之心常新,艺术生命永昌,时代大家必有。对文学的发展和艺术的进步,我们无须悲观,而需以宽宥之心乐观对待。在此,请允许我援引钱钟书先生的一个精辟见解:

每见有人叹诗道之穷,伤己生之晚,以自解不能作诗之嘲。此譬之败军之将,必曰:“非战之罪”,归咎于天;……而当其致慨“诗亡”之时,并世或且有秉才雄鹗者,勃尔复起,如钟记室所谓“踵武前王,文章中兴”者,未可知也。

凡一代有一代之文学,一代文学必有一代之大家;并世勃起的雄鹗之才,历史会作出庄严的选择。

屈原：与日月齐辉的 爱国诗魂

一、眷怀祖国 九死未悔

战国后期，由西周至春秋 500 年诗心凝聚而成的《诗经》，已在黄河两岸诵唱了 300 年。这时，南方的楚国诞生了一位伟大的诗人。从此，中国文学进入了大家辈出的新的历史阶段。

他处在七国纷争、民生多艰的乱离之世。忠而被谤，两次放逐，眷怀祖国，九死未悔；行吟泽畔，发愤抒情，满腔忧愤，化为辞章。当美政强国的理想最终破灭，他怀着绝望之情自沉于清冷的汨罗江中。这就是中华诗国第一位不朽的大诗人——屈原。惊世绝艳的诗篇，与日月齐辉；高洁完美的人格，令万代敬仰。

屈原（约前 340—约前 278 年），名平，字原；又自云名正则，字灵均。《离骚》首八句叙述了诗人自己降生、家世和命名的寓意：

帝高阳之苗裔兮，朕皇考曰伯庸。

摄提贞于孟陬兮，惟庚寅吾以降。

皇览揆余初度兮，肇锡余以嘉名。

名余曰正则兮，字余曰灵均。

按家族谱系上溯，屈原是古帝高阳氏颛顼的后裔；父亲名叫伯庸。屈原的生日，正巧是寅年寅月寅日；照当时流行的说法，“人生于寅”，这是楚民族男性最吉宜的日子。屈原的生日正是吉宜的“人”的生日，因此，父亲“肇锡余以嘉名”。“正则”意谓平正而有法则，“灵均”意谓美沃的田原。屈原赋予自己的名字以美好的寓意，表明自己有天赋的内在美质，并兆示自己将担当兴国安邦的大任。

屈原的故乡是秭归，或谓湖北秭归“乐平里”。秭归是近靠巫峡、居山傍水的一座古城。“县城南面重岭，北背大江。东带乡口溪，溪源出县东南数百里，西北入县。径狗峡西，峡崖龛中石，隐起有狗形，狗状具足，故以狗名峡。乡口溪又西北径县下入江，谓之乡口也”（《水经注·江水》）。秭归依傍的巫峡，山声水影，壮丽清奇，更是大自然绝妙的音乐和图画的最佳组合。《水经注》的这段描写绘声绘色，如临其境：“其间首尾百六十里，谓之巫峡，盖因山为名也。自三峡七百里中，两岸连山，略无阙处。重岩迭嶂，隐天蔽日，自非停午夜分，不见曦月。至于夏水襄陵，沿沔阻绝，或王命急宣，有时朝发白帝，暮到江陵，其间千二百里，虽乘奔御风，不以疾也。春冬之时，则素湍绿潭，迴清倒影。绝巘多生怪柏，悬泉瀑布，飞漱其间，清荣峻茂，良多趣味。每至晴初霜旦，林寒涧肃，常有高猿长啸，属引凄异，空谷传响，哀转久绝。”屈原是在家乡度过少年时代后出仕郢都的。荆楚神异诡谲的文化，家乡雄阔旖旎的山水，陶冶了屈原的气质，也必然影响了他清峭瑰丽的艺术风格。

屈原更是时代的产物，是楚国悲剧性的历史命运玉成的一位大诗人。

楚国原是丹阳（即今湖北秭归）一带一个古老强悍的部族，它经历千百年的发展，到战国时代成为一个强大的国家。战国七雄，齐最富，秦最强，楚最大。从整体国力看，楚秦是最强的国家。“横则秦帝，纵则楚王”，是当时形势的正确概括。楚国曾经是令列国生畏、让楚人自豪的国家，极有希望由它来平定天下，统一中国。

然而，屈原所处的楚怀王和顷襄王时代，却是楚国由强转弱、由盛转衰的时代。

屈原是楚国的宗亲王族，青年时代便怀抱振兴楚国，统一华夏的理想出仕郢都。当政前期的楚怀王也是位颇具雄心的君主，他大胆任用力主革新的屈原，为他施展才华提供了广阔的天地。年轻的屈原英姿勃发，“博闻强志，明于治乱，娴于辞令”，不到 25 岁便担任左徒之职，地位仅次于国相令尹。他入则与王图议国事，以出号令；出则接待宾客，应对诸侯，可谓挥洒自如。在这时期的朝政改革和外交活动中，屈原的政治才干闪烁出夺目的光彩。楚国朝政由此出现了蒸蒸日上的振兴气象。30 多年后，屈原在怀沙自沉前所作的《惜往日》一诗中，追忆这段政治改革生涯，仍激情如潮，无限怀恋：

惜往日之曾信兮，受命诏以昭时。

奉先功以照下兮，明法度之嫌疑。

国富强而法立兮，属贞臣而日媿。

秘密事之载心兮，虽过失犹弗治。

这表明：屈原曾深得怀王信赖，为改革朝政替怀王草拟宪令；君臣相得，法度严明；国家富强，百姓安宁。屈原曾为此自豪和兴奋。

屈原以“举贤授能”、“修明法度”为内容的朝政改革，触犯了楚国旧贵族的既得利益，遭到了激烈的反对；他的联齐抗秦的外交策略也遭到了国内亲秦派的反对；加之一度支持屈原朝政改革、在外交上也主张联齐抗秦、并曾为六国“纵长”率师共击西秦的楚怀王，变得昏庸懦怯，并为群小所包围。屈原从此开始了信而见疑，忠而被谤，由疏而放的悲剧命运。

怀王开始信任上官大夫、靳尚等一批佞臣。这批旧贵族为了自己的利益，反对屈原的政治改革主张，推行亲秦的外交政策。从此，楚国出现了一系列令屈原痛心悲愤的事件。

楚怀王曾经答应屈原实行其政治主张，使屈原“造为宪令”。

正在起草之际,与屈原同列左徒之职的上官大夫为了探听宪令内容,就想夺去看。屈原不与,“争宠而心害其能”的上官大夫反诬蔑屈原泄漏机密,恃才矜功。怀王本来就好大喜功,轻信易怒,故不察忠邪,怒疏屈原。《离骚》中说:“众女嫉余之蛾眉兮,谣诼谓余以善淫。”正表达了当世谗谄蔽明、邪曲害公,自己蒙受不白之冤的悲愤。

屈原遭疏受黜,退任三闾大夫之职,执管教育王族三姓“昭、屈、景”的子弟。屈原把复兴楚国的希望寄托在这些青年贵族的身上,尽心于人才的培养,特别注重高尚的人格和热爱祖国的高尚情怀的培育。他为之付出了极大的心血:“余既滋兰九畹兮,又树蕙之百亩。畦留夷与揭车兮,杂杜衡与芳芷。冀枝叶之峻茂兮,愿俟时乎吾将刈。”(《离骚》)但这些青年贵族后来“竞进以贪婪”、“驰骛以追逐”的行为,使屈原大失所望。

屈原既黜,亲秦派得势。秦惠王见有隙可乘,就派张仪到楚国活动。张仪贿赂了楚国的权贵宠臣,轻易得到怀王的信任,“置相玺于张仪”。怀王还听信张仪“楚诚能绝齐,秦愿献商、於之地六百里”的谎言,竟断绝了与齐国的盟约。可是当楚使去秦国受地,张仪却说:“仪与王约六里,不闻六百里。”怀王大怒,兴师伐秦。楚先后皆大败,屈匄被虏,汉中被夺。因绝盟约,齐国不相救,韩魏又攻楚。怀王不得已,派屈原使齐。屈原凭自己的外交才华和爱国热忱,说动齐湣王,恢复邦交,局势才得以稳定。这是屈原二使齐国中的第二次;第一次是与齐国初缔盟约。

昏庸的怀王没有记取历史教训。7年后,秦昭王初立,为拉拢楚王送来贿礼时,怀王竟又“背齐合秦”,并娶秦女为妇,与秦结成姻亲之邦。随之,更大的悲剧终于再次降临楚国、降临屈原。事情起因就是加速楚国衰亡的“武关之会”。怀王三十年,秦国在连续攻楚三年,占领楚国八城的情况下,秦昭王一反常态致书怀王,约怀王到秦国边境的武关赴“修好之会”。洞察局势的屈原看出这是

阴谋，力谏道：“秦虎狼之国，不可信，不如毋行！”而怀王的小儿子子兰害怕失去秦的欢心，怂恿怀王赴会。屈原与亲秦派的斗争再次失败，而且由于他直言强谏，触犯了怀王，又被逐出宫廷，“放流”到远离郢都的汉北。《惜诵》正写于屈原赴汉北前夕：“惜诵以致愍兮，发愤以抒情。……”那悲怆的呼号，表达了屈原“竭忠诚以事君兮，反离群而赘疣”的满腔怨愤。

“岂余身之惮殃兮，恐皇舆之败绩！”结果不出屈原所料。怀王刚入武关，就被秦军押送咸阳，秦昭王要他割让巫郡和黔中郡。怀王怒不答应，被软禁咸阳。消息传到郢都，楚宫一片惊慌。国不可一日无主，宗亲大臣便立太子熊横为楚顷襄王。囚禁在秦国的怀王在襄王二年逃出咸阳，但最后被秦师追及，死于西河。顷襄王三年，秦归还怀王灵柩，“楚人皆怜之，如悲亲戚”。这不幸的消息也震动了放逐汉北的屈原。屈原不禁忧心愁悴，彷徨山泽，嗟号旻旻，仰天叹息，写下了呵问苍天的千古奇作《天问》。

顷襄王更为昏庸无能，内政外交大权操纵在保守亲秦的令尹子兰为首的旧贵族手中。在外交上俯首听命秦国，襄王七年，迎妇于秦，襄王成了秦国的女婿。在内政上，信用奸佞，像怀王那样又一次听信上官大夫的谗言，将反对投降、主张报仇雪耻的屈原，从汉北流放到更加僻远的江南，不准他再涉江夏之水一步。这期间，秦国攻陷了齐都临淄，下一步必将集中力量来摧垮楚国。

屈原彻底绝望了。眼看楚国的政治日益腐败，秦国的侵略日益紧迫，他无力挽救，但不忍苟且偷生，便决定以死抗争，以死表达对祸国殃民的庸君佞臣的抗议。那一年五月端午，他怀抱砾石，奋身投入长沙附近的汨罗江中。

屈原的一生是为振兴楚国同旧贵族腐朽势力斗争的一生；他行吟泽畔的悲愤之作，表现了独立不迁的高洁人格，倾注了深沉的爱国情思。在他沉江前夕写下的绝命之作《怀沙》中，仍倾诉着他对“美政”理想的执着，倾诉着他遭谗放逐的冤屈，倾诉着他对祖国

的不尽哀恋。

“眷怀祖国，九死未悔”，既是屈原崇高一生的概括，也是诗人全部作品的核心主题。

二、不有屈原 岂见《离骚》

屈原遭疏被逐后，他把忧思愁情熔铸成哀感奇艳的诗篇。他留下的 20 多篇作品，那真挚的感情、丰富的想象、宏伟的气魄、汪洋无际而又美丽绝伦的诗语和音调，震撼着一代又一代读者的心灵。

刘勰在《文心雕龙·辨骚》中，对屈骚的艺术风貌作了精彩的概括：

故《骚经》、《九章》，朗丽以哀志；《九歌》《九辩》，绮靡以伤情；《远游》《天问》，瑰诡而惠巧；《招魂》《大招》，耀艳而深华；《卜居》标放言之致，《渔父》寄独往之才。故能气往轹古，辞来切今，惊采绝艳，难与并能矣。

上述作品，《九辩》为宋玉所作；其余作品在王逸《楚辞章句》或司马迁《屈原列传》中都认为是屈原所作。当代楚辞学者姜亮夫《屈原赋校注》、陈子展《楚辞直解》也基本同意汉人看法。

在璀璨的群星中，最耀眼夺目的一颗是《离骚》。《离骚》是屈原的代表作，也是中国 3 000 年诗史上“前不见古人，后不见来者”的辉煌篇章。全诗 374 行，2490 字，是我国古代罕见的抒情长诗。

屈原作《离骚》是遭放逐以后。诗中曲折尽情地写出了诗人大半生的思想和行事，可看作诗人的自叙传。从《离骚》展示的情感世界看，它也超越了诗人生命的现实历程，成为诗人一生求索真理的心灵情感历程的完整缩影。

诗人围绕楚国的出路何在、自己的出路何在这个中心，以愤激的情感、丰富的想象，从人间到天庭、由过去到未来，展现出一幅幅

流动变化的幻境。全诗可分为五个层次,外加一个尾声即“乱辞”。

第一层次,自“帝高阳之苗裔兮”至“岂余心之可惩”。叙述自己的降生和家世,表示自有内在的美质,并怀抱理想希望能辅助君王,成为改革朝政、振兴国家的前驱。可是事与愿违,先是遭到党人“众女”的诋毁,后又遭到昏庸君王的遗弃。诗人陷入徘徊、苦闷、追求的矛盾之中,最后表示了坚持理想追求,不变志向节操的决心。

第二层次,自“女嬃之婵媛兮”至“霑余襟之浪浪”。先是女嬃劝告:太刚直会亡身,在谗佞当权之时,还是明哲保身为好;接着是就重华陈词,面对亲朋好友的规劝,剖示自己为了国家昌盛不愿改节从俗的磊落心怀。这可视为第一个过渡性层次。

第三层次,自“跪敷衽以陈辞兮”至“余焉能忍与此终古”。诗人在现实中找不到出路,便幻想上天庭寻找。他访帝女,求宓妃,见简狄,寻二姚,遍求神女,均以不遇告终。诗人陷入更深沉的忧伤和苦闷之中。

第四层次,自“索薺茅以筮蓍兮”至“周流观乎上下”。先是“灵氛占卜”,灵氛劝他勉力远游别作他求。接着是“巫咸降神”,巫咸也劝他立定主意去四方周游。这表现了诗人理想破灭终于产生了去国远逝之念。这可视为第二个过渡性层次。

第五层次,自“灵氛既告余以吉占兮”至“吾将从彭咸之所居”。诗人驱使龙凤,挥斥云霓,遨游于广阔无垠的幻境之中,上西方去,上祖先发祥之地去。但当他俯临故乡时,对故国的眷恋之情又油然而升:

陟升皇之赫戏兮,忽临睨夫旧乡。

仆夫悲余马怀兮,蜷局顾而不行。

诗人极力渲染西去的热烈气氛,用以反衬他回首故土、终不忍离国远去、决心以死殉国的爱国之情。

最后的“乱辞”是全篇的总结,也是全篇主导情致的概括:一

生忠爱，国无人知，“既莫足与为美政兮，吾将从彭咸之所居！”只能以死来殉自己的理想。

《离骚》全篇，不算过渡性段落，一、三、五三大段构成三次大开大阖，每一次都以希望始，以失望终。希望与失望回旋反复，交织成一个深不可测的感情的旋涡。这种如怨如慕，如泣如诉的屈子之情，令人回肠荡气，也令人难以超然解脱。

从流动幻境的深层看，《离骚》全篇贯串着一条“男女君臣之喻”的比兴主线。诗人在女嬃詈予以前的前半篇中，抒情主人公的形象主要是以“女子”的身份出现的，从而一方面将君王化作男子，以男女婚娶喻君臣相契，以男子在黄昏迎亲时的忽然改道，比况楚王的疑忌贤臣；另一方面分化出贤臣与党人“众女”的对立和斗争，并配之以香草奇花之喻，以揭示诗人自我与党人众女志趣好恶的不同。而在女嬃詈予以后的后半篇中，抒情主人公又化身为高冠岌岌的男子，以神话传说中的女子来比拟楚王，以三“求女”而不遇来表现诗人在遭到君王放流后，仍坚持理想，不屈不挠“求合于君”的艰苦努力和不幸的失败。由此看来，以三大层次、两个过渡和一个尾声“乱辞”构成全诗，而以“男女君臣之喻”作为一条比兴主线贯串前后，推动全诗艺术幻境的展开和发展，这是《离骚》整体结构的基本特点。

《离骚》是一首奇异的抒情长诗，诗人在作品中追叙了自己的奋斗历程，更展示了自己的心灵历程。怨愤、绝望和自信的交织，形成了《离骚》热烈而复杂的情感世界。司马迁指出：“屈平正道直行，竭忠尽智以事其君。谗人间之，可谓穷矣。信而见疑，忠而被谤，能无怨乎？屈平之作《离骚》，盖自怨生也！”他道出了《离骚》中流贯的对昏君、对贵族党人的激烈愤怨之情。当然，这不是文士“怀才不遇”式的哀怨，而是忧国忧民志士振奋的愤怨。在《离骚》的研究者中，汉代班固、清代费锡璜和现代鲁迅都把《离骚》视为诗人之绝笔，实质是因为《离骚》的情感世界中包含着一股浓重的“绝

望”之情；这绝望之情既充分表现在最后的“乱辞”中，又不时出现在全篇诗人对“死亡”的选择上：“宁溘死以流亡兮，余不忍为此态也。”与怨愤、绝望相振荡的还有屈原特具的自信和执着，这种自信，开始表现为对自身禀赋和实现“美政”理想的热情自许；随之又表现为对自身信念和操守的无愧无悔。正是这样，充满希冀的追求之破灭和不能容忍昏君谗臣误国的怨愤之喷薄，以及“美政”理想被埋葬的绝望，和绝望中唯一支撑自身宁为玉碎不为瓦全的自信，交织融汇在 2400 余言的《离骚》中，构造出那既沉郁忧愤又狂放悱恻的情感世界。这也是诗人一生奋斗的坎坷遭际中，矛盾复杂、发展变化、有血有肉的情感世界的概括和缩影。

眷怀祖国，九死未悔，是《离骚》的思想主题；神奇境界，浪漫手法，则是《离骚》的艺术特色。这种艺术首创性至少表现在三大方面。

超凡形象，神话境界。《离骚》首先塑造了一个高大完美的抒情主人公形象，这一形象由于其理想的崇高，人格的峻洁，操守的坚贞，感情的热烈，远远超出于凡俗之上而须仰首而视。同时，诗人又把现实的叙述和幻想的驰骋结合起来，糅合神话传说、历史人物和荆楚的自然景象，编织出一个神奇缥缈的幻想境界。诗人描写上下求索的神游情境，主人公朝发苍梧，夕至县圃，以鸾皇、凤鸟、飘云、云霓为侍从仪仗，上叩天阍，下求佚女，想象丰富奇特，境界迷离曲折，场面宏伟壮丽，有力地渲染了诗人追求理想的精神勇气。超凡的人物形象和奇幻的神话境界，使作品呈现出一种瑰奇雄伟之美。

寓情草木，托意男女。这是朱熹对《离骚》创造性运用比兴手法的经典性概括。诗人“依诗取兴，引类比喻”，继承并发展了《诗经》的比兴传统。《离骚》中的“寓情草木”不同于《诗经》而极富象征性，如以香草象征诗人的高洁人格：“揽木根以结茝兮，贯薜荔之落蕊；矫菌桂以纫蕙兮，索胡绳之緜緜。”“高余冠之岌岌兮，长余佩

之陆离；芳与泽其杂糅兮，唯昭质其犹未亏。”以花草冠佩象征人格品德，即物即情，物我合一。“托意男女”的“男女君臣之喻”，作为一条比兴主线则把全诗构成一个复杂有机的整体。美人香草的比兴和幽深含蓄的怨情，使作品具有一种微婉隐约之美。

自铸伟辞，惊采绝艳。《离骚》在句式上，采取楚地民歌形式又汲取了散文笔法，加长了诗句，这既有利于包纳丰富的内容，又有力地表现了奔腾激越的感情。在诗节上基本是四句一章，字数不拘，句法自由，形成了错落中见整齐，整齐中又富有变化的特点。在诗语上，更以辞藻华丽、色彩鲜明著称，使人联想起对比鲜明、色彩浓艳的楚国漆器图案；而且，诗人还创造了许多新鲜的诗歌语言，丰富了古代诗歌的语汇。自由流丽的形式和惊采绝艳的语言，使《离骚》又有一种绚丽璀璨之美。

刘勰用最美的语言来评价《离骚》。《辨骚篇》“赞曰”：

不有屈原，岂见离骚。

惊才风逸，壮志烟高。

山川无极，情理实劳。

金相玉式，艳溢缛毫。

确实，没有伟大的屈原，怎会有辉煌的《离骚》？伟大的屈原是民族的楷模，辉煌的《离骚》是诗国的瑰宝。

三、《九歌》敬祠神灵 《天问》呵问苍天

在屈原作品中，与忧愤无端的《离骚》鼎足而立的，是情致缥缈的《九歌》，和琦玮峭拔的《天问》。

《九歌》描摹神灵情状如画，刻画歌舞场面迷人。喜读可以佐歌，悲读可以当哭。历代画家也喜欢以《九歌》为题材，泼墨作画，绘出了多少情意缠绵的画卷，追思屈子当年的情愫。

屈原是如何创作《九歌》的呢？王逸在《楚辞章句》中说：“昔楚

国南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠。其祠，必作歌乐鼓舞以乐诸神。屈原放逐，窜伏其域，怀忧苦毒，愁思沸郁。出见俗人祭祀之礼，歌舞之乐，其词鄙陋。因为作《九歌》之曲，上陈事神之敬，下见己之冤结，托之以风谏。”这对屈原创作《九歌》的时间、缘由等作了较全面的说明。

《九歌》是屈原放逐江南之后的作品。楚国巫风盛行，这是因先民人神不分，常以女巫男觐祭祀降神、祈求福祉的风气。屈原晚年被放逐沅湘之间，嫌民间祭神乐歌词语鄙陋，因而根据祭祀仪式的要求，旧曲换新声，重新创作了这一组抒情诗歌。

《九歌》之名，不始自战国荆楚，而是初起于上古夏朝。传说是夏启从天上偷来的乐曲。那么夏启的《九歌》同沅湘流传的《九歌》是什么关系呢？据楚辞学者的最新研究，原来“沅湘之间”流传的《九歌》，同夏启时代的《九歌》是一脉相承的。最初，它是夏启在“天穆之野”祭祀祖宗和神灵的乐歌，夏王朝覆灭后，它失去了作为国之祀乐的地位，也不在后世王朝的庙堂祀典中演奏，而是逐渐演变为民间的祭神、娱神的乐歌，并在属于“天穆之野”的若水、沅湘一带流传。这就是屈原为之改辞重作的沅湘《九歌》的来源。

《九歌》题名为“九”，歌辞却有 11 篇。有的学者将首篇《东皇太一》和末篇《礼魂》解释为“迎送神曲”，从“十一”篇中除掉，中间九章为正文，使之合于“九章”。其实，王逸曾有《九歌》“祠祀九神”之说，即《九歌》之“九”不在于篇数，而在于所祠祀的神灵之类为“九”；而《礼魂》则是每祀一神均得演奏的“乱辞”。清人蒋绍孟也说：“九歌本十一章，其云九者，盖以神之类有九而名。”《九歌》祭祀哪九类神灵呢？可列表如下：

1. 《东皇太一》：太一天神。
2. 《东君》：日神。今本位置是错简。
3. 《云中君》：云神。

4. 《湘君》 } 湘水夫妇之神。
《湘夫人》 }
5. 《大司命》: 寿夭之神。
6. 《少司命》: 子嗣之神。
7. 《河伯》: 黄河之神。
8. 《山鬼》: 山中女神。
9. 《国殇》: 死于国事者之神。

其中,湘君、湘夫人为湘神,且结为夫妇,当视为一神。

《九歌》的文化功能是用于民间降神、娱神的祭祀之礼。细心揣摩作品,可发现其祀神方式大体有三种:

一是巫覡装扮的神灵,直接“降临”祭祀场所。如对“东皇太一”、“云中君”、“国殇”的祭祀即如此。巫覡们只是庄严地起舞,作出神灵接受祭祀之礼的各种动作神态而并不歌唱。歌辞由参与祭祀的少男少女们歌咏,以表示对神灵的敬仰、赞颂、亲近之意。

二是扮演神灵的巫覡与迎接神灵降临的“俗人”的对唱。如对“大司命”、“少司命”和“东君”的祭祀即属这种方式。巫覡扮演的神灵在降临时边舞边唱,一方面显示自身的威严,一方面安抚敬奉他们的人。扮演“俗人”的歌队与之对唱,表达对神灵的敬畏、思念和祈祝之情。

三是所祭祀的神灵在背景中若隐若现,并不降临现场;而由巫覡所扮演的迎神者居于祭祀的中心,通过唱、舞以表现四处寻觅神灵而不遇的情状,抒发其对神灵的怀思、哀怨之情。如对“湘君”、“湘夫人”、“河伯”、“山鬼”的祭祀即属这种方式。这与古人对“山川之神”采取“望祀”的习俗有关,即“遥望而致其祭品”;故祭祀时迎神而神不临。

《九歌》作为一组优美的抒情诗,它又渗透了诗人的主观情思;从艺术上看,在屈赋中也有独特的价值。

首先,王逸认为《九歌》“上陈事神之敬,下见己之冤结”,这不

为未见。由于受祭祀之歌性质的限制,《九歌》不可能与作者身世有直接关系。但透过祭歌的巫风色彩,《九歌》中又确实透露了一种似乎很微漠而又不可掩抑的深长的感伤情绪;它所抽绎出来的坚贞高洁,缠绵哀怨之思,正是屈原长期放逐中的真实心情的自然流露。

其次,刻画了神态各异的神灵形象。东皇太一,庄重威严;东君日神,英武雄伟;湘夫人,美妙多情;少司命,温柔缠绵;湘君,大胆直率;大司命,肃穆冷峻,等等。诗人笔下的神灵有血有肉,难怪历代画家为《九歌》绘出缤纷多彩的画卷。而《国殇》全诗,不仅生动描绘了激烈惊险的战斗场面,并刻划了卫国将士勇武不屈的英雄形象;声调激越,气势豪壮,风格刚健,在《九歌》中自成一格。

再次,景物描绘、气氛烘托和情感抒写的完美融合,创造出一种情致悠远的意境,使许多篇章脍炙人口,为评家所称赏。

帝子降兮北渚!目眇眇兮愁予。

嫋嫋兮秋风,洞庭波兮木叶下。

——《湘夫人》

入不言兮出不辞,乘回风兮载雪旗。

悲莫悲兮生别离,乐莫乐兮新相知。

——《少司命》

前者摹写无穷之趣如在目前,最得叙物以言情之旨;后者王世贞《艺苑卮言》称为“千古情语之祖”。《九歌》中这些优美的抒情篇章,对形成古代诗歌情景交融的审美传统产生了深刻的影响。

呵问苍天的《天问》,是中国文学乃至世界文库中的奇作。它以一问到底的方式,由170多个问题构成全篇,成为屈赋中第二长诗。

屈原心中怎会蓄积这么多的问题,他是如何创造出这篇奇作的?王逸《楚辞章句》说:“屈原放逐,忧心愁悴。彷徨山泽,经历陵

陆。嗟号昊旻，仰天叹息。见楚有先王之庙及公卿祠堂，图画天地山川神灵，琦玮僂佹，及古贤圣怪物行事。周流罢倦，休息其下，仰见图画，因书其壁，呵而问之，以渫愤懣，舒泻愁思。”据王逸记载，庙堂壁画很可能是屈原创作《天问》的重要外部触媒，但不等于《天问》就是依循庙堂壁画的“题画诗”。因为在《天问》中除日月山川神话灵异外，还有许多涉及现实人事的内容不可能从壁画得来。《天问》全篇从天地自然到三代史实，最后又以楚国的贤愚君臣为结，有着诗人整体的思想艺术构思，不可能是即兴的呵壁之作。

为什么题名《天问》？王逸说：因为“天尊不可问，故曰《天问》也”。其实，在先秦典籍中“天”字的含义极为丰富，大凡一切远于人、高于人、古于人的事皆得以称天。因此，《天问》不只是叩天而问，而是包含着问“道”、问“理”的深刻含义，包含着追求人事物的根源、探求天人之际变化规律的含义。《天问》确实展现了屈原的学术思想，展现了这位南国哲人对宇宙问题、历史问题、人生问题的深邃思索，是一首奇气纵横而又冷峻严肃的哲理诗。

《天问》以四字句为基本格式，共 374 句，1553 字。按照提问的内容，可把全诗分成三大部分。

从“曰：遂古之初”至“曜灵安藏”为第一部分。统问关于天上之事，关于宇宙之起源及其形成和构造的问题。

从“不任汨鸿”至“乌焉解羽”为第二部分。这大体是就自然现象发问，并联想到与自然有关的神话与历史传说，生动活泼地反映了屈原时代人们对自然现象的理解与幻想，也表现了屈原丰富的学识和对科学真理的探索精神。

从“禹之力献功”至“忠名弥彰”为第三部分。首问天，次问地，末问人；这里所提问题，基本是上古唐、虞三代的历史、神话、传说，以及商周以来的历史故事和人物事件，属于人之事。

《天问》所提的问题极为丰富，保存了大量神话传说，是我们研究古代社会史和思想文化史的重要资料。

在《天问》大胆繁富的提问中,探讨历史上朝代兴亡更替的根源,是其重要主题。正如清代蒋骥所说:“其意念所结,每于国运兴废,贤才去留,谗臣女戎之构祸,感激徘徊,太息而不能自己”(《山带阁注楚辞》)。在诗篇中,夏商之间,商周之际,治乱兴衰最为突出。而从“薄暮雷电,归何忧”至“何试上自予,忠各弥彰”,是就楚国的历史和时事发问;希望楚王改过,痛惜楚王弃贤,哀伤楚王信谗。这显然寄寓着屈原举贤授能,接受历史教训,振兴楚国的政治理想。就诗人政治思想的表达而言,《天问》意隐而《离骚》意显;《离骚》以直接的方式表达,《天问》则以诘问的方式巧妙地表现出来。

“一问到底”的《天问》,在诘问方式上可谓奇气纵横,独步千古。首先,全篇 170 多个问题问得参差历落、圆转活脱、变化多端,富于节奏感。诗人在遣词造句、运章成篇之中,善于不断变换笔调和句式,使诘问方式摇曳多姿。正如明人孙钊所说:《天问》“或长言、或短言,或错综、或对偶;或一事而累累反复,或数事而熔成一片;其文或峭险,或淡宕,或佶偻,或流利。诸法备尽,可谓极文章之变态。”其次,诗人还在诘问时创造出了一组组缥缈恍惚、閼奇缤纷的问难形象。如对天地日月的诘问:

日安不到? 烛龙何照? 羲和之未扬,若华何光? 昆

仑县圃,其尻安在? 增城九重,其高几里?

诗人运用神话传说,对诘问对象稍作描述,便在人们眼前铺展出一幅幅绚丽灿烂、神奇变幻的景象。

在古今中外的“发问文学”中,《天问》可以说是极为罕见的。饶宗颐先生“撷拾东方各处相同的有发问句式的文学资料,加以比较”后指出:“《天问》全文充分使用发问句式,为古今各处所未见,实在是一最崭新的创作。而后人的模仿,亦止有点滴片段的类似,没有屈原的魄力,从开天辟地,呵问到底。可见一位伟大作家自有他的万万不可及的地方”(《饶宗颐史学论著选》)。我们也不妨说:

不有屈原，岂见《天问》。

《离骚》、《九歌》、《天问》代表了屈赋三种不同的风格体性，屈原的其他作品大体可归入这三种类型。如《招魂》、《大招》类似《九歌》；而《九章》、《远游》、《卜居》和《渔父》可与《离骚》同归一组。其中，确定为屈原所作的《九章》，亦如《离骚》，自叙身世遭遇，抒写满腹烦冤，是一组明白流畅、哀感顽艳的佳作。

《九章》包括《惜诵》、《涉江》、《哀郢》、《抽思》、《怀沙》、《思美人》、《惜往日》、《橘颂》、《悲回风》这九篇诗章。《九章》的创作历经诗人悲剧的一生，有的作于前期，有的作于被疏后，大部分作于放流汉北和江南后。今本《九章》的编排顺序没有正确反映作品的创作时间。但一般认为，《橘颂》是诗人的少作，《怀沙》是屈原的绝笔，《惜诵》则是《离骚》的雏型。前代评家认为《九章》之晓畅，不如《九歌》之苍郁。其实，《九章》在古代抒情诗创作史上具有独特的价值。首先，春秋文章多无题目，而《九章》每篇有题目，并集中概括了全篇的内容。这是战国文学的一大进步，也是屈原对诗歌创作的一大贡献。其次，芬芳而又奋发的《橘颂》，不仅表现了诗人“独立不迁”的人格精神，而且以其体物与寄情的完美融合，成为诗歌史上第一首真正成熟的咏物诗；南宋刘辰翁称其为“咏物之祖”。再者，《涉江》、《悲回风》诸篇，对自然景物具体、细致、如画的描写技艺，“皆开后世诗文写景法”；钱钟书进而指出：“窃谓《三百篇》有‘物色’而无景色，涉笔所及，止乎一草、一木、一水、一石，即俚色揣称，亦无以过《九章·橘颂》。《楚辞》始解以数物合布局面，类画家所谓结构、位置者，更上一关，由状物进而写景。”（《管锥编》第二册）《九章》体现了中国山水诗创作的新阶段，也是中国文人自然观第一次明丽奇艳的闪光。

四、衣被词人 非一代也

刘勰论屈原的影响曰：“其衣被词人，非一代也。”确实，屈原奇艳的诗篇影响了一代又一代的诗人；屈原崇高的精神哺育了一代又一代的人民。

首先，屈原首创的骚体诗令后世追摹者不绝如缕。什么是“楚辞”？宋代黄伯思作过精彩的概括：“盖屈宋诸骚，皆书楚语，作楚声，纪楚地，名楚物，故可谓《楚辞》。若些、只羌、诃、蹇、纷、佗僚者楚语也。顿挫悲壮、或韵或否者楚声也。沅、湘、江、澧、修门、夏首者楚地也。兰、茝、荃、药、蕙、若、蘋、蘼者楚物也。”（《新校楚辞序》）黄伯思从语言、音乐、题材诸方面阐释了“楚辞”的内涵，颇有道理。而从对后世文学创作的影响看，楚辞的影响首先是屈原在楚地民歌的基础上，改造创立的一种全新的诗体——“骚体诗”。这种新诗体主要有三大长处。一是句式上的突破。屈原以前的诗歌句式主要是四言，屈原的“骚体诗”则以六言为主。由于每句多二字，故转折而不迫促，更宜于言情出韵。二是章法上的革新。《诗经》的章法以反复咏叹为特点，或“重章之循序渐进”，或“重章之易词申意”，比较简单。屈原的“骚体诗”则不同，它有发端，有展开，有回环照应，有的采用“乱辞”作结；既凭心而言，自由洒脱，又以意运法，行止得体。三是体制上的扩展。《诗经》大多是十多行、数十行的短章。屈原的“骚体诗”，特别是《离骚》和《天问》，扩大了诗体的规模，创造出了一种气势宏伟、容量极大的鸿篇巨制，汉代大赋正是在它的直接影响下产生的。此外，《离骚》的“自传体”、《天问》的“问难体”、《远游》的“游仙体”以及《九歌》的“组诗体”和《橘颂》的“咏物体”，都成为同类作品的开山之作而被后人祖构。正如王逸所说：“屈原之辞诚博远矣。自终没以来，名儒博达之士，著造词赋，莫不拟则其仪表，祖式其模范，取其要妙，窃其华藻。”

(《离骚经章句序》)从战国到两汉,宋玉、王褒、贾谊、刘向、唐勒、景差,包括王逸在内,都是直接受屈原影响的骚体诗作家。

其次,屈原确立的神话浪漫主义,丰富了中国文学的创作精神,并深刻影响了后代的诗文创作。《诗经》尤其是《国风》,主要表现日常生活中的喜怒哀乐,其创作精神是理性的、现实主义的。神话是民族浪漫幻想的最初体现;屈原是我国最初运用神话于文学创作的作家,他由此确立的神话浪漫主义,同《诗经》的现实主义一起影响了我国 2000 多年的文学创作。在历代诗人中,唐代李贺受屈原神话浪漫主义的影响最深,他因此也成为一位杰出的浪漫主义诗人。李贺酷爱《楚辞》:“《楞伽》堆案前,《楚辞》系肘后”;“郑公乡老开酒樽,坐泛楚奏吟《招魂》”。因此,他的作品的意趣神理、风格情韵也极肖屈赋。刘辰翁评《神弦》诗说:“读此章,使人神意森索,如在古词幽暗之中,亲睹巫覡赛神之状。”叶葱奇评《湘妃》诗也说:“这首诗意境幽冷、缥缈,趣味、格调神似《楚辞》。”云云。难怪杜牧称李贺之诗为“骚之苗裔”。屈原的神话浪漫主义还影响了小说创作,尤其是志怪、神魔小说,如《齐谐记》、《搜神记》、《西游记》等等,无不与之一脉相承。特别应当指出的是蒲松龄的《聊斋志异》,从创作思想和艺术原则都直接受到屈原的影响。蒲松龄在《聊斋自志》中写道:“披萝带荔,三闾氏感而为骚;牛鬼蛇神,长爪郎吟而成癖”;在他看来从屈原《离骚》到李贺诗作再到自己的《聊斋》,其间一脉流贯。

其三,屈赋奇艳的艺术意境和缥缈的神灵形象,还激发了其他种类艺术家的才思和灵感。宋元以来的丹青妙手,每每把屈原创造的意境形象绘成七彩长卷。如李公麟的《九歌图》、《湘君湘夫人图》,董其昌的《九歌图》,仇英的《离骚图》、《九歌图》等等。郑振铎先生曾辑“楚辞图”一集,收集历代屈原画像及以屈赋为题材的绘画精品;并作了精彩评析:“《楚辞》给我们以古代的神话与传说的世界,……屈原以他的奔放的感情,像夏云似的舒卷自如,奇峰突

起的丰富想象力,以及像烂漫春光似的辞华,恣意的编织了这些古代人民想象的花朵,使之成为一个百花齐放的大园囿。这些美丽的故事,很自然会诱引画家们用绘画把它们表现出来。”屈子精神和屈赋的强烈感染力,激发了画家的艺术才情,丰富了他们的创作思想。屈原事迹和屈赋故事,还成为元、明、清杂剧、戏曲的表现题材。如元代睢景臣的《屈投江》,明代汪道昆的《高唐梦》,清代郑瑜的《汨罗江》、尤侗的《读离骚》,包括郭沫若的历史剧《屈原》,都可以说是屈赋文学的延伸。

不只是屈原的作品,屈原在长期的创作过程中,体悟传达的创作思想和文学观点,对后代的文学思想和文学创作也产生了深远的影响。屈原提出的“发愤抒情”说,成为历代诗人作家信奉的创作原则。《九章·惜诵》开篇:

惜诵以致愍兮,发愤以抒情。

应当说,“发愤抒情”的观念在《诗经》中也已出现,如《小雅·节南山》“家父作诵,以究王讟”;但屈原是清醒意识和明确提出这一主张的第一个人。这一创作主张的正式提出,就屈原自身而言,它成了屈原在创作实践中完成自己悲剧形象的理论基础;就诗学史而言,它标志着我国诗歌进入了一个自觉的有意识的创作阶段,标志着把孔子从理论上认识到的“诗可以怨”,发展到诗人自觉地以诗歌创作怨刺社会、抒发愤情的阶段。从此,在我国的文学创作中不断地发展了“发愤抒情”的艺术传统。受屈原的直接影响,司马迁提出了“发愤著书”说:“昔西伯拘羑里,演《周易》;孔子厄陈蔡,作《春秋》;屈原放逐,著《离骚》;左丘失明,厥有《国语》;孙子膑脚,而论兵法;……《诗》三百篇,大抵贤圣发愤之所为作也。此人皆意有所郁结,不得通其道也,故述往事,思来者。”(《太史公自序》)司马迁的见解虽然渗透了自己的沉痛感触,但他确实特别深味了屈原的创作经验。到了唐代,韩愈又提出了“不平则鸣”说:“大凡物不得其平则鸣。人之于言也亦然,有不得已者而后言,其歌也有思,

其哭也有怀。”(《送孟东野序》)从屈原的“发愤抒情”到司马迁的“发愤著书”再到韩愈的“不平则鸣”,形成一种强有力的理论传统,在它的影响下,极大地增强了文学创作的现实性和社会批判性。从这个意义上说,屈原的神话浪漫主义中又潜藏着深刻的现实主义精神。

屈原是伟大的,不只是光辉的作品,更是屈赋体现的屈原精神。屈原忧国忧民的不息热情,实现“美政”的伟大理想,探索真理的执著精神,坚贞不屈的崇高人格,是华夏民族精神的伟大构成部分,不仅影响了代代诗人作家,而且哺育了代代仁人志士。

西汉以主持编撰《淮南子》著称于世的淮南王刘安,在《离骚传叙》中对屈原辞赋和屈原精神作了这样的概括:“其文约,其辞微,其志洁,其行廉,其称文小而其指极大,举类迥而见义远。其志洁,故其称物芳。其行廉,故死而不容自疏。濯淖污泥之中,蝉蜕于浊秽,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。”衡文论艺,这是对屈赋的最早评价;比诸日月,这是对屈原的最高赞誉。

屈原离我们是那样遥远,2300年前他已怀沙自沉汨罗;屈原与我们又是这样亲近,每年五月端午我们都会在江边与屈子相见。

陶渊明：崇尚自然的 田园诗哲

一、出仕屡辞 终归田园

屈原沉江后不久，“六王毕，四海一”。秦朝 15 年，文学无建树。从两汉始经魏晋到南北朝，是文学史上的中古时期。这是文学的自觉时代。“文章”被视为经国之大业，不朽之盛事。创作繁荣，名家辈出。两汉辞赋，洋洋大观；魏晋文章，流韵千载。

陶渊明以其真淳自然的田园诗和智慧隽永的哲理诗，在中古文学史上独超众类。苏轼认为，陶诗为曹植、刘桢、鲍照、谢灵运、李白、杜甫诸人，“皆所莫及”。南宋真德秀把陶诗同屈赋并论，认为：“渊明之作，宜自为一编，以附于《三百篇》、《楚辞》之后，为诗之根本准则。”确实，如果说，屈原骚赋是南楚浪漫主义的艺术典范，那么，得之妙悟而充满智慧的陶诗，则是中古诗歌史上最伟大的作品。

陶渊明(公元 365—427 年)，名潜，字渊明，又字元亮。浔阳柴桑(今江西九江西南)人。

公元 365 年，北方割据政权前秦慕容氏攻晋，东晋尽失河南诸

地，失洛阳。晋哀帝崩，晋废帝司马奕即位。社会动荡，政权频替。

就在这一年，陶渊明降世于柴桑城廓的上京里。这是一个已经败落的贵族世家。曾祖父陶侃是东晋开国元勋，官至八州都督，荆江二州刺史，封为长沙郡公。在东晋名臣中，陶侃是功勋卓著，气魄宏大，品格高尚的一位，他那些勤政爱民、恭谨有礼、功遂辞归、临宠不忒的事迹，对陶渊明的人格志向、立身处世产生了深刻的影响。祖父陶茂官至武昌太守，为官正直，惠和千里。父亲据说叫陶逸，曾任安城太守，但未必可靠。渊明称美父亲，性情恬淡虚静，把功名看得很轻。在《命子》诗中，渊明逐一称颂了祖先的功业和人德。对陶渊明影响最直接最深刻的是外祖父孟嘉。孟嘉是陶侃的女婿，出身江南士族家庭，曾任征西大将军桓温的长史。他品性超群，风雅洒脱，时贤公认他是三公之材，但年 51，即以疾终于家。陶渊明每当想起外祖父的风范，便悠然神往。祖先的显赫勋德，常使渊明生发“嗟余寡陋，瞻望弗及”的感慨；他们的开阔胸襟和高尚品格，对陶渊明不随时俗、躬耕守志的人生选择，产生了潜在的深刻影响。

陶渊明降生之时，陶家已经败落，社会政变频繁。他一生可分三个阶段：29 岁之前居家耕读；29—41 岁时仕时归；42 岁之后归田隐耕，不复再仕。诗人出仕屡辞，终归田园，是长期心灵冲突后，作出的痛苦而又坚定的选择。

少年陶渊明，最先感受的是大自然的温情。柴桑县是著名形胜之地。大江出川滚滚而来，流经柴桑水分九派，以宏伟气势浩荡东去。大江之南，庐山秀峰，拔地而起，云雾缭绕，风姿绰约。家乡柴桑上京里，是座幽静美丽的山村，襟山带湖，北倚大江，“云山烟霭，浩淼萦带，皆列几席间，奇绝不可名状”。匡庐的烟霞、彭泽的清波、湓浦的夜月、平畴的熏风，陶冶了诗人“少无适俗韵，性本爱丘山”的美好情操。这天造地设、鬼斧神工的自然之美，像甘冽的清泉，渗透了他的整个心胸，化作“质性自然”的品质，成为诗人生

命的组成部分。毋怪，诗人后来在仕途跋涉时，心灵深处常回荡起故乡山泽的召唤：“归来吧，归来吧！”

陶渊明 8 岁丧父，门祚衰落，但仍在母亲孟氏的指点下，受到了很好的教育。他精研了“六经”和《论语》，也博览诸子和辞章。《老子》、《庄子》、《列子》和《淮南子》等，是他常置案头的读物；对《楚辞》、《史记》、《汉书》和《列仙传》等，他也充满了浓烈的兴趣。潜心读书，抚琴养性。在接受文化艺术熏陶的同时，陶渊明也显示出著文赋诗的艺术才华。作于青年时期的《闲情赋》，炽热的情感，华美的辞语，流利的章法，创造性的技巧，在陶集中独具情韵。十“愿在”一段，未得先患失，痴诚感人：

愿在衣而为领，承华首之余芳；

悲罗襟之宵离，怨秋夜之未央。

愿在裳而为带，束窈窕之纤身；

嗟温凉之异气，或脱故而服新。

.....

愿在木而为桐，作膝上之鸣琴；

悲乐极以哀来，终推我而缀音。

所愿必违，契契苦心。前人仅有此类断句，渊明则酣畅成篇。钱钟书评曰：“十‘愿’适成十‘悲’；更透一层，禅家所谓‘下转语’也。张（衡）、蔡（邕）之作，仅具端倪，潜乃笔墨酣饱矣。”（《管锥编》第四册）甚当。

陶渊明并非生来是隐士。祖先的勋业，少年的情怀，经典教育的影响，时代苦难的刺激，青年陶渊明热切希望“奉上天之成命，师圣人之遗书，发忠孝于君亲，生信义于乡闾”，通过入仕来实现其建功立业，“大济于苍生”的理想抱负。这也是当时青年人基本的人生选择。

“投耒去学仕，一去十三年”。从 29—41 岁的 13 年，陶渊明开始了时仕时归的仕途生涯。陶渊明一生共出仕四次，但都未几便

“拂衣归田里”。

第一次出仕是太元十八年(393年)。江州刺史王凝之征聘他为州府祭酒。这是一个较高级的职位。但到职不多日,性格刚直的陶渊明不能听命别人摆布,便辞职归家了。闲居了六七年。

第二次出仕是隆安四年(400年)。应江州刺史桓玄的征辟,在幕府中担任参佐之职。隆安五年冬月,母亲病故。陶渊明奔丧返柴桑,结束了第二次出仕。这时他37岁。

第三次出仕是元兴三年(404年)。应刘裕征辟赴京口作镇军将军府参军。但这只是具官备员,并非要他参谋军事。未几,他又辞职归家了。

最后一次出仕是义熙元年(405年)。陶渊明只做了80多天的彭泽令,因不愿向督邮屈节折腰,叹道:“我不能为五斗米折腰向乡里小儿!”便弃官归家。当时他写了著名的《归去来兮辞》,表示归田躬耕的决心。时年41岁。

陶渊明归田后,生活时遭不幸。田地受灾,旧居起火;“夏日抱长饥,寒夜无被眠”。虽“贫富常交战”,仍“固穷以守志”。63岁那年,诗人在贫病中写下《自祭文》后,便溘然逝世。

两晋门阀制度等级森严,“下品无高门,上品无贱族”,是当时的政治格局。士庶之间阶级分明,士族又以积世文儒为贵。浔阳陶氏因陶侃勋业曾隆盛一时,但陶侃原是“俗异诸华”的南夷溪人,又全凭武功致贵,因遭到门阀士族歧视,贵盛后仍被骂作“溪狗”。陶渊明降生人世,便“逢运之贫”,门祚衰落,又童稚丧父;朝中无人,当然不会受到上层贵族社会的重视。这是陶渊明而立初仕,职卑位低,仕途失败,终归田园的家世原因。

更直接的社会原因,当与动荡的政局和残酷的政治斗争有关。鲁迅指出:“《陶集》里有《述酒》一篇,是说当时政治的”,“由此可知陶潜总不能超于尘世,而且,于朝政还是留心,也不能忘掉‘死’。”陶渊明的家世和人生抱负都使他对政治有过兴趣和关系。但是从

魏晋到南北朝是个血腥的乱世，王朝皇帝不断更迭，社会上层争夺砍杀，政治斗争异常残酷。陶渊明的一生，经历三个朝代，十个皇帝，是中国历史上极为混乱的时期。面对如此政局，不要说建功立业、大济苍生的理想抱负难以实现，还随时有毁灭身家的生死之虞。陶渊明失望了，失望于当政，失望于政治。随之，从政治的失望到政治的退避，从本来就若即若离的政治生活中，彻底退了出来。陶渊明在诗中曾反复写道：

密网裁而鱼骇，宏罗制而鸟惊；
彼达人之善觉，乃逃禄而归耕。

——《感士不遇赋》

古时功名士，慷慨争此场，
一旦百岁后，相与还北邙，
……

荣华诚足贵，亦复可怜伤！

——《拟古·之四》

政治斗争的残酷和政治理想的失望，是陶渊明宁辞“诚足贵”的“荣华”，“逃禄而归耕”的直接社会原因。

魏晋之世，采取政治性退避的文人甚多，但只有陶渊明才真正做到了这种退避，真正做到蔑视功名利禄，宁愿归耕田园。这就因为，诗哲陶渊明还有着高出时辈的人生原则和精神追求。这就是以“真”为核心，以质性自然、任真自得、宁辞荣华、固穷守志为内容的人生态度和精神操守。诗哲陶渊明最可贵的修养，在于他有着一种“知止”的智慧与德操。在精神上，他掌握了“任真”的自得，在生活上，他掌握了“固穷”的操守，因此他终于脱出了人生的种种困惑与矛盾，在精神与生活两方面都找到了足以托身不移的止泊之所。这也是陶渊明真正能做到化繁复为单纯，变豪华为真朴，辞荣华而归田园的深层精神根源。“宁固穷以济意，不委屈而累己。既轩冕之非荣，岂缁袍之为耻。诚谬会以取拙，且欣然而归止。”（《感

士不遇赋》)这不是口头的表白,而是无悔的选择、坚定的实践。

“归去来兮,田园将芜胡不归!”宁静的自然,质朴的民风,切实的田园劳动,诗人对自己的人生选择和精神追求越益坚定。作于归田之后的《五柳先生传》,正是这期间陶渊明“颇示己志”的精神自画像。

从此,陶渊明开始了躬耕南亩以自资,著文赋诗以示志的隐耕生活。

陶渊明现存作品,有诗歌 126 首(四言 9 首,五言 117 首),辞赋 3 首,韵文 5 首,散文 5 首。绝大部分作于归田之后。其中,最为脍炙人口的是生意盎然的田园诗和具深邃智慧的哲理诗;这是他田园生活躬耕体验的艺术再现,人生意义执著探索的诗意结晶。

二、千古田园诗之祖

陶渊明归田后,以农事、诗酒为主;与隐居庐山的刘遗民、周续之,时称“浔阳三隐”。钟嵘《诗品》因称陶渊明为“古今隐逸诗人之宗”;古今隐逸诗人也确以陶渊明为宗。但是,从诗歌史看,陶渊明是中国田园诗的创始人,盛唐田园诗派和两宋以来的田园诗人,无不以陶渊明为宗祖,故陶渊明更宜称为千古田园诗之祖。

陶渊明的田园诗,讴歌了宁静悠闲的田园生活,表现了淳朴安乐的桃园理想,创立了朴素自然的田园诗风,为古代田园诗的审美理想奠定了基调。古代文人田园诗的主调,不是表现劳作艰辛、生活困苦的田家诗;而是陶渊明的《怀古田舍》、《归园田居》等开启的吟咏宁静安乐的田园生活的抒情牧歌。这是陶渊明成为千古田园诗之祖的更深层的原因。

首先,从内容上看,陶渊明的田园诗表现了从对田园生活的向往到桃花源理想的确立的过程;表现了复杂的心灵历程、美好的生活情境和丰富多采的生活情趣。

美好的田园景物和兴奋的归田心情,在《归园田居》其一中作了淋漓的表现,使之成为陶渊明田园诗中最杰出的代表作:

少无适俗韵,性本爱丘山。
误落坐网中,一去三十年。
羁鸟恋旧林,池鱼思故渊。
开荒南野际,守拙归园田。
方宅十余亩,草屋八九间。
榆柳荫后檐,桃李罗堂前。
暧暧远人村,依依墟里烟。
狗吠深巷中,鸡鸣桑树颠。
户庭无尘杂,虚室有余闲。
久在樊笼里,复得返自然。

欢欣的笔调,清新的画面:地几亩,屋几间,树几株,花几种,远村近烟何色,鸡鸣狗吠何处,琐屑详数;极平常之景,无修饰之语,诗人脱离尘网返回田园的愉快心情,吐露无遗。陶渊明在归田之前,就在诗作中表现了对田园生活的向往:“静念园林好,人间良可辞”(《从都还阻风于规林二首》);“商歌非吾事,依依在耦耕。投冠旋旧墟,不为好爵萦”(《赴假还江陵夜行涂口》)。如今终于脱离“樊笼”,复返“自然”,怎能不一身轻松,满心愉悦呢?

陶渊明带着这种心情,返故乡,归田园,开始了躬耕自资的生活。乡村安静的环境、美好的景色和愉快的劳动,深深吸引着诗人,并在亲身的劳动中加深了体验。他写下了不少歌唱这种陶然自乐的躬耕生活的诗篇。例如:

种豆南山下,草盛豆苗稀。
晨兴理荒秽,带月荷锄归。
道狭草木长,夕露沾我衣。
衣沾不足惜,但使愿无违。

——《归园田居》其三

孟夏草木长，绕屋树扶疏。
众鸟欣有托，吾亦爱吾庐。
既耕亦已种，时还读我书。
穷巷隔深辙，颇回故人车。
欢言酌春酒，摘我园中蔬。
微雨从东来，好风与之俱。
泛览《周王传》，流观《山海图》。
俯仰终宇宙，不乐复何如。

——《读山海经》其一

前者，写诗人劳动的一天：晨露、夜月、豆苗、青草，构成山村田野幽静的景象，表达了诗人对劳动的美好祈愿；不仅为唐人田园诗宗祖，也是五古中的精金良玉。后者，写诗人夏日的的生活：绿树、众鸟、耕田、读书、摘菜、饮酒，各种生活都能引起他的兴味。

在山林皋壤之中，无处不能发现乐趣，这不仅源于高洁的志趣和达观的态度，而且与陶渊明对农耕劳动的认识密切相关。首先他认识到农业是万世的根本、衣食的基础。他在诗中写道：“人生归有道，衣食因其端，孰是都不营，而以求自安。”在四言《劝农》诗中，更系统抒写了他对农事的看法及其根本意义：“民生在勤，勤则不匮。宴安自逸，岁暮奚冀。儋石不储，饥寒交至。顾尔俦列，能不怀愧。”劝勉之意，可作农铭。“衣食须当纪，力耕不吾欺”，陶渊明在躬耕中对这一简单真理达到了深刻的认识。其次，陶渊明认为农事劳动还有其特殊意义，不仅可以避开人世“异患”，也是道德修养的基本途径。他在《庚戌岁九月中于西田获早稻》中说：“田家岂不苦，弗获辞此难。四体诚乃疲，庶无异患干”。这里显然隐含了诗人对晋宋残酷政治的愤情。而《劝农》诗的“劝农”实包含双重意义：既劝告世人应重视农业，尽可能参加农事；也劝勉世人即使不亲事农耕，也应按农本精神勉修道德。农耕，不仅为生活提供保证，也能使精神涤垢布新。

随着躬耕生活的继续,陶渊明日益感受到农事的艰苦和田家的困苦。轻快的笔调变得沉重起来;田园的陶然之乐常为田家的艰辛困窘所代替:“躬耕未曾替,寒馁常糟糠。岂期过满腹,但愿饱粳粮;御冬足大布,粗絺以应阳。正尔不能得,哀哉亦可伤”(《杂诗》其八);“竟抱固穷节,饥寒饱所更。弊庐交悲风,荒草没前庭”(《饮酒》其十六);“炎火屡焚如,螟蚋恣中田。风雨纵横至,收敛不盈廛。夏日长抱饥,寒夜无被眠”(《怨诗楚调》)。家室火焚,田地虫灾,夏日长饥,寒夜无被;虽不免诗笔的渲染,也颇能见出他的困窘之状。

陶渊明是一位具有仁者襟怀的诗人,他没有局限于个人的不幸,而是由此想到比他更不幸的人民。这就促使他探索理想的社会模式,从而形成了桃花源的理想。桃源世界是令人向往的:

土地平旷,屋舍俨然。有良田美池桑竹之属。阡陌交通,鸡犬相闻。其中往来种作,男女衣著,悉如外人。黄发垂髫,并怡然自乐。……自云先世避秦时乱,率妻子邑人来此绝境,不复出焉,遂与外人间隔。问今是何世,乃不知有汉,无论魏晋。此人一一为具言所闻,皆叹惋。

据陈寅恪先生考证,《桃花源记》的取材与当时北方社会中的“坞壁”形式有关。但陶渊明笔下的“桃源世界”是其社会理想的体现:没有封建剥削,没有君权王位;人人平等,共耕自足;不争不竞,老少怡乐。尤其,“不知有汉,无论魏晋”,否定君权的思想,表现了对当时血腥政治的批判,富于现实性和进步性。

从“田园乐”、到“田家苦”、再到超越现实的“桃花源”,这是陶渊明田园诗主题思想逻辑发展的三步曲。陶渊明作为千古田园诗之祖,首先在于其思想内容上的丰富性和深刻性。

其次,在艺术上,陶渊明创立了清辉独耀的田园诗风,它以朴素自然和醇厚隽永的完美统一为特点。苏轼称之为:“质而实绮,癯而实腴。”这种自然淳美的诗风,根源于诗人“质性自然,任真自

得”的个性。具体表现有三。

其一，从写作动机看，陶渊明“不为诗，写其胸中之妙尔”。宋人施德操说：“渊明随其所见，指点成诗，见花即道花，遇竹即说竹，更无一毫作为。”读陶诗，只觉诗人似乎无意写诗，而是从生活中领悟到的意趣情思，忽然得到外物的诱发，情不自禁地像清泉一样流溢出来。如《拟古》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，君情定何如？

仲春时雨，草木舒展；春天来了，燕子也来了。诗人看到这幅景象不禁心动，他随手写下眼前所见，又即景生情向双燕表达了自己隐居的决心。眼前景，口头语，得之天然，无意而成。陶渊明的诗都在不得不形诸笔墨时才写出来，所以，每一首都是肺腑之言，都富有真情实感。

其二，从诗歌语言看，“一语天然万古新，豪华落尽见真淳”。这包含两层意思。一方面，初读陶诗只觉是一些平平淡淡的口头语，慢慢咀嚼，便觉醇厚而隽永，极平淡而极有意趣。如《归园田居》其五：“山涧清且浅，可以濯我足。漉我新熟酒，只鸡招近局。日入室中暗，荆薪代明烛。”一条山涧，一只鸡，一束照明用的荆薪；农家的事物，平常的语言，又似出无意，却至淡中蕴藏着至醇至厚之美。另一方面，陶诗语言的平淡不是无绳削无锤炼，而是“绳削到自然处，故见其淡之妙，不见其削之迹”。陶诗写雪景名句：“倾耳无希声，在目皓已洁。”把雪的轻虚洁白的形象写得十分传神，为历代评家推崇；写田园名句：“平畴交远风，良苗亦怀新。”苏轼称之为“非古之耦耕植杖者不能道此语”。这都说明诗人以独到的生活

体验,善于抓住事物的突出特征,故虽雕凿而极自然;所谓“绚烂之极归平淡,豪华落尽见真淳”。

其三,从形象描写看,诗人是以意写景,情融景中,创造出情景浑融的艺术意境。在这一点上,陶渊明与谢灵运有明显的区别:陶渊明是一个写意的能手,陶诗是写心,是写与景物融合为一的心境;谢灵运则以摹象为特长,谢诗里山姿水态占据主导地位,穷貌极物成为主要的艺术追求。正如刘大杰所说:“渊明的自然描写,不是风景的描写,却是意境的表现;不是客观的写实,而是主动的写意。”(《中国文学发展史》上卷)陶诗中的田园景象无不渗透着诗人的感情。陶渊明写松意不必在松;写菊意不必在菊;写归鸟意不必在归鸟。诗人笔下那南风吹拂下张开翅膀的麦苗;陪伴他锄草归来的月亮;依依升起的炊烟;不嫌门庭荒芜重返旧巢的双燕,无不富于情趣,景中含意。在以意写景的意境创造中,陶渊明还创造性地继承了魏晋咏怀诗比兴寄托的表现手段。如《和郭主簿》其二:

和泽周三春,清凉素秋节。
露凝无游氛,天高肃景澈。
陵岑耸逸峰,遥瞻皆奇绝。
芳菊开林耀,青松冠岩列,
怀此贞秀姿,卓为霜下杰。

诗人将芳菊、青松等组成一幅肃穆澄朗的秋景图,不仅反映了独特的审美情趣,更是象征着诗人静穆的气质和高尚的节操。正如王夫之所评:“写景净,言情深,乃不负为幽人之作。”(《古诗评选》卷四)由此,陶渊明情意幽深、个性鲜明的田园诗,与谢灵运穷形写貌、个性模糊的山水诗恰成对照。

陶渊明的田园诗,是诗人躬耕生活的体验、真淳自得的人格和朴素自然的诗艺的完美统一。陶渊明作为田园诗的创始之祖,不仅为后代田园诗开拓了极高的精神境界,而且确立了文人田园诗

理想的审美模式。

三、崇尚自然的伟大诗哲

陶渊明是位诗人，也是一位哲人，是一位崇尚自然的伟大诗哲。这不仅表现为他的田园诗富于理趣，带有浓郁的哲理意味；而且还留下了大量以崇尚自然为其思想核心的哲理诗。

诗缘情，文明道，这是传统的文艺观点；受此影响，作为哲人的陶渊明和他的哲理诗，长期被忽视和轻视。

本世纪以来，陶渊明作为崇尚自然的伟大诗哲的品格日益被认识，他那益人心智的哲理诗也得到广泛的传诵。20年代初，胡适在《白话文学史》指出：“陶潜是自然主义的哲学的绝好代表者。他的一生只行得‘自然’两个字。他的意境是哲学家的意境，而他的言语却是民间的言语。他的哲学又是他实地经验得来的，平生实行的自然主义，并不像孙绰、支遁一班人只供挥麈清谈的口头玄理。所以他尽管做田家语，而处处有高远的意境；尽管做哲理诗，而不失为平民的诗人。”随后，陈寅恪在《陶渊明之思想与清谈之关系》中揭示了陶渊明创立的“新自然说”，并指出：“就其旧义革新，‘孤明先发’而论，实为吾国中古时代之大思想家，岂仅文章品节居古今之第一流，为世所共知者而已哉！”胡适和陈寅恪的论述，对于认识陶渊明哲理诗的哲理主题、思想内容、实践品格和审美特征，都是极富启示意义的。

陶渊明的哲理思考以崇尚自然为核心，创立了不同于玄学家的新自然说。哲学自然观包括宇宙哲学和人生哲学两大方面。陶渊明的新自然说侧重于人生哲学、侧重于人生意义的执著探索。陶渊明这种以崇尚自然为基础的人生哲学，主要有相互联系的三个方面构成：即委运任化的生命观；抱朴含真的道德观；安贫乐道的人生观。当然，陶渊明是位诗哲，他对人生的这种哲理沉思，全

都是在理趣盎然的哲理诗中表现的。

魏晋是人的觉醒时代，整个社会出现了对人生、生命、生活的前所未有的强烈的欲求和留恋；与此同时社会上出现感叹生命短促、人生无常的悲观消极情绪。陶渊明则对困扰人们的生死存亡问题持以旷达泰然的态度，走向了心灵的宁静。陶渊明之所以能够达到这一人生境界，就在于他真正持一种委运任化的生命态度，并且真正做到了委运任化；这也是其新自然说的要旨所在。在著名的哲理组诗《形影神》中，陶渊明对此作了深刻的思考和透辟的阐发。第一首《形赠影》，“形”指代人求长生的愿望：

天地长不没，山川无改时。
草木得常理，霜露荣悴之。
谓人最灵智，独复不如兹。
适见在世中，奄去靡归期。
奚觉无一人，亲识岂相思。
但余平生物，举目情凄洟。
我无腾化术，必尔不复疑。
愿君取吾言，得酒莫苟辞。

“形”痛感人生之无常，主张以饮酒来愉悦短暂的人生。第二首《影答形》，“影”针对“形”的苦恼，主张求立善名以期精神不朽：

存生不可言，卫生每苦拙。
诚愿游崑华，邈然兹道绝。

.....

身没名亦尽，念之五情热。
立善有遗爱，胡为不自竭。
酒云能消忧，方此詎不劣。

“影”的话代表了名教的要求，求立善名正是名教为当时士人规定的道路。第三首《神释》，“神”代表诗人的理智，针对“形影之苦”，陶渊明以新自然说的生命态度“神辨自然以释之”：

三皇大圣人，今复在何处？
彭祖受永年，欲留不得住。
老少同一死，贤愚无复数。
日醉或能忘，将非促龄具？
立善常所欣，谁当为汝誉？
甚念伤吾生，正宜委运去。
纵浪大化中，不喜亦不惧。
应尽便须尽，无复独多虑。

前 10 句分别指出了企求长生与求立善名的虚妄；后 6 句正面申述了委运任化的生命态度。正如陈寅恪所说：“此诗结语意谓旧自然说与名教说之两非，而新自然说之要旨在委运任化。夫运化亦自然也，既随顺自然，与自然混同，则认己身亦自然之一部，而不须更别求腾化之术。”确实，“委运”二字是三篇结穴，“纵浪”4 句正写委运之妙归于自然。在艺术上，诗心之妙，在三首互换，抽象哲理，顿成幽奥之谈。

“委运任化，随顺自然”，是陶渊明的思想核心。与之相联系，在道德修养上提出了抱朴含真的道德观作为奉行原则。陶诗中的这一思考是有现实根源的。两晋时期，官僚士族浮华奔竞，道德惊人地堕落：“朝寡纯德之士，乡乏不二之老。风俗淫僻，耻尚失所。学者以庄老为宗，而黜六经；谈者以虚薄为辨，而贱名俭；行者以放浊为通，而狭节信；进仕者以苟得为贵，而鄙居正；当官者以望空为高，而笑勤恪。云云。”（《晋纪总论》）。陶渊明在诗文中写道：“羲农去我久，举世少复真”，“自真风告逝，大伪斯兴。闾阎懈廉退之节，市朝趋易进之心”，等等，就是对这种世风的批判。

生活在污浊的社会环境里，如何保持高尚的人格？陶渊明奉行和恪守的是“抱朴含真”、“抱朴守静”的道德原则：

悠悠上古，厥初生民。
傲然自足，抱朴含真。

智巧既萌，资待靡因。

——《劝农》

夫履信思顺，生人之善行；

抱朴守静，君子之笃素。

——《感士不遇赋序》

在这里，“朴”是指未曾沾染礼法和智巧的淳朴、素朴的人性，“真”是指与世俗礼法相对立的人的自然天性；“抱朴含真”，即保持人的真朴淳素的自然本性，使它免受礼教的约束和名利的萦扰。在陶诗中，这种“抱朴含真”的道德原则化为自然冷隽的诗句，读之心旷，胸无尘渣。

试酌百情远，重觞忽忘天。

天岂去此哉，任真无所先。

——《连雨独饮》

投冠旋旧墟，不为好爵萦。

养真衡茅下，庶以善自名。

《辛丑岁七月赴假还江陵夜行涂口》

前者谓，忘却世情，抛去俗念，“任真”才是首要的原则；后者说，一个人只要善于“养真”，不为爵萦，就能独立于污浊的社会之上。近道之言，达士之语。陶渊明正因能独抱任真自然之心，故能处浊世而独高洁。

在道德修养上奉行抱朴含真，在人生处世上就能做到安贫乐道，固穷守志。“安贫乐道，固穷守志”，是陶渊明人生理想的具体内容，是其人生观的重要组成部分。在陶渊明一生中，儒家“君子固穷”的箴言不时在耳边鸣响：“先师有遗训，忧道不忧贫”。古代贤者“不戚戚于贫贱，不汲汲于富贵”的为人，更是他行为的楷模。《咏贫士》七首，正是陶渊明“安贫乐道，固穷守志”的人生实践和哲理沉思的艺术结晶。何焯《义门读书记》说：“诗以言志，君子固穷，七篇皆自道也。”其七尤为感人：

昔在黄子廉，弹冠佐名州。
一朝辞吏归，清贫略难俦。
年饥感仁妻，泣涕向我流。
丈夫虽有志，固为儿女忧。
惠孙一晤叹，腆赠竟莫酬。
谁云固穷难，邈哉此前修。

这首诗可谓借古人以自况其彭泽归来与妻孥安贫守道之意；儿女之忧，非不动念，然志固不可夺，前贤可师法。

现实中的贫贱与富贵现象，也曾引起陶渊明的矛盾，而矛盾冲突的结果是：“贫富常交战，道胜无戚颜。”他之所以能化矛盾为圆融，转悲苦为欣愉，坚持安贫守道，蔑视富贵荣华，就在于他对此有自己的思考和结论。《饮酒》其一，就是阐发这一主旨的哲理佳作：

衰荣无定在，彼此更共之。
邵生瓜田中，宁似东陵时。
寒暑有代谢，人道每如兹。
达人解其会，逝将不复疑。
忽与一觴酒，日夕欢相持。

荣华富贵，飘忽无常，贫富贵贱，相互转化，这如同寒暑代谢一样不可逆转。达人解会，智者妙悟，故能安贫乐道、固穷守志而无愁眉戚颜。

深沉的哲理思考和透彻的人生之悟，使陶渊明的所有诗作都闪射出智慧的光芒。在那些不以明理为主的田园诗和咏怀诗中，也镶嵌着许多表达其新自然主义人生观的哲理佳句。如“问君何能尔，心远地自偏”；“吁嗟身后名，于我若浮烟”；“不觉知有我，安知物为贵”；“连林人不觉，独树众乃奇”等等，无不理趣盎然，发人深省。

论及陶渊明哲理诗的思想渊源，总不免有或主道家或主儒家之说。蔡元培正确指出：魏晋文人之思想，“非截然舍儒而合乎道

佛也,彼盖灭裂而杂糅之。”(《中国伦理学史》)验之陶渊明之思想,这可从两方面来理解:一方面,陶渊明的思想中既有道家成分,也有儒家成分,更有他自己从躬耕生活中体悟出来的道理;另一方面,无论取之道家、采诸儒家、抑或暗契佛家,都经过陶渊明的主观思考和创造性阐释,灭裂杂糅而成为独具品格的陶渊明思想。道家、儒家、诸子百家之于陶渊明,恰如蜜蜂采花,融化百花以自成一味,皆有来历而别具面目。

陶渊明正是以独具品格的哲人的智慧悟透了宇宙和人生,才能随处见到常人见不到的理,又能以一种超然的心境表现出来,并真正做到融理入景,理趣双契。这就是说,陶渊明的哲理诗在艺术上的最大特点是,源乎景,发乎事,缘乎情,而以理为统摄。诗中之理不是游离于情景事之外,也不是玄言诗式的玄言尾巴;而是融化在情景事之中,即景即理,即事即理,随遇而发,触处而生。《饮酒》其五“结庐在人境,而无车马喧”,在情景事理的交融上,在思致理趣的高超上,达到了中国古典诗歌的极致,因而盛诵不衰。且看《杂诗》其一,它同样具有一种悠然的气度和隽永的智慧:

人生无根蒂,飘如陌上尘。

分散逐风转,此已非常身。

落地为兄弟,何必骨肉亲。

得欢当作乐,斗酒聚比邻。

盛年不重来,一日难再晨。

及时当勉励,岁月不待人。

这首诗表现了陶渊明对人的理解,对生的理解,对人和人之间关系的理解。诗理被具象化了,极富理趣。而且,乐中有忧,忧中有乐,放达之句,又续以豪壮之语,可谓真正捉住了“智慧的节奏”;正因为如此,梁宗岱认为:“陶渊明也许是中国唯一十全成功的哲学诗人。”(《诗与真·诗与真二集》)作为哲学诗人的陶渊明,同样是伟大不朽的。

四、田园诗派与自然之美

读陶诗,无论是田园诗、咏怀诗,还是哲理诗,我们可以体悟到一个伟大的灵魂,从种种矛盾失望的悲苦中以自身力量解脱出来,真正做到转悲苦为欣愉,化矛盾为圆融的过程。这里有仁者的深悲、智者的妙悟。而尊崇自然、抱朴含真、固穷守志,则是其精神的三大支柱,从而建立起他的“傍素波干青云”的人品来,并以丰美的含蕴,毫无矫饰地写下了字字清真的诗篇。千年之后,辛弃疾曾“读渊明诗不能去手”,因作《鹧鸪天》一阕,以论陶诗:

晚岁躬耕不怨贫,只鸡斗酒聚比邻。都无晋宋之间事,自是羲皇以上人。千载后,百篇存。更无一字不清真。若教王谢诸郎在,未抵柴桑陌上尘。

上片赞渊明精神,下片论渊明诗风。以“清真”品陶诗,极为精确;以谢郎不及陶公,更可称其为陶渊明的千载知音。

陶诗的精神陶冶作用是巨大的。梁朝萧统在《陶渊明集序》中写道:“尝谓有能观渊明之文者,驰竞之情遣,鄙吝之意祛,贪夫可以廉,懦夫可以立,岂止仁义可蹈,抑乃爵禄可辞,不必旁游太华,远求柱史,此亦有助风教也。”陶公远矣,人世之大伪依然,东篱之松菊何在?千古之下,读其诗想见其人,令人油然生起“愿留就君住,从今至岁寒”的向往之情。

陶渊明的诗歌在文学史上的影响更是广泛深远的,最重大的有两方面:创立了诗歌史上的田园诗派;确立了诗学史上的自然诗风。

陶渊明是田园诗的开拓者,也是田园诗派的创立者。

以田园生活入诗始于《诗经》。《豳风·七月》可谓中国最古的“四时田园诗”,耕田、打猎、采桑、织布、盖房、造酒,叙述了农民一年四季的辛勤劳动和困苦生活。但是,后世的田园诗不以《诗经》

为榜样,而以陶渊明为楷模。《诗经》中的田园诗以农家苦为基本内容,陶渊明的田园诗则拓展了这一传统主题。陶渊明的《怀古田舍》、《归园田居》等田园诗经典之作,着重在“陇亩民”的自然宁静、安贫乐道,内容从劳动过渡到隐逸、从农家苦过渡到田园乐;而古代田园诗的狭义概念,实际上是指讴吟乡村宁静生活,抒发隐逸者志趣情怀的田园牧歌。

陶渊明开拓了田园诗的表现内容,创立了中国文人理想的田园境界。这一诗风先由初唐王绩接续,然后流行于盛唐。盛唐诗人王维、孟浩然、储光羲及韦应物、柳宗元等,都是陶渊明这一传统的直接继承者。他们创作了大量优秀的田园诗,从而形成了一个与边塞诗派双峰并峙的田园诗派。关于陶渊明与唐代田园诗派的关系,前人论述甚多,要以沈德潜最为精当:“陶诗胸次浩然,其中有一段渊深朴茂不可到处。唐人祖述者,王右丞有其清腴,孟山人有其闲远,储太祝有其朴实,韦左司有其冲和,柳仪曹有其峻洁,皆学焉而得其性之所近。”(《说诗晬语》)沈德潜不仅道出了陶诗独具的深度,而且揭示了个性不同的作家学陶的不同特点。

从创作实际看,陶渊明对盛唐田园诗创作的影响主要表现在两大方面。其一,化用陶诗意象。大多数盛唐诗人最容易接受的是陶诗中的田园景象,如鸡鸣狗吠、桑麻榆柳、村墟烟火、菊花壶酒、穷巷柴扉等等。诗人常把这些寓有安贫乐道之意的意象化入自己的作品,表现他们的慕陶、效陶、尊陶之意。当然,其中有高低生熟之分,而王维的《渭川田家》是化用意象的杰作:

斜光照墟落,穷巷牛羊归。
野老念牧童,倚杖候荆扉。
雉雉麦苗秀,蚕眠桑叶稀。
田夫荷锄立,相见语依依。
即此羡闲逸,怅然歌式微。

这首诗可谓传统田园意象的集大成之作。它不仅集中了雉雉、麦

秀、蚕眠等乡村暮春时景,而且化入了从《诗经》到陶诗再到江淹拟陶诗中的典型田园意象,并能使传统意象和眼前情景浑然一片,融合成闲适超然的牧歌情调。其二,创造性吸收陶诗意境。王维、孟浩然、储光羲、韦应物和柳宗元,他们都是唐代极富创造性的诗人,没有满足于对陶诗意象的化用和综合。他们还能从自己的生活实际、思想倾向和艺术个性出发,吸收陶诗田园意境并加以创造性的开拓和发展。如,行役和田园题材的结合,是王维田园诗的一大创造,其早年的《宿郑州》就是一首行役途中寄宿农家的田园诗。田园和山水的交融,是孟浩然田园诗的一大特点。孟浩然《途中九日怀襄阳》云:“谁采篱下菊,应闲池上楼。”确实,在他的不少田园诗中,陶渊明篱下采菊的真趣和谢灵运登楼观池的兴会,是融为一体的。储光羲的田园诗则善于细致刻画田家生活和田园劳动,作品富于浓厚的泥土气息,比王维、孟浩然的田园诗更贴近现实生活,其《田家杂兴》、《田家即事》是为代表。诗评家所谓“储独得陶诗之骨”(王闿运)、“储光羲《田家》诸作,真朴处胜于摩诘”(施补华),即称赞他的这一特点。盛唐之后的中晚唐和宋元明清,田园诗的数量或多或少,田园诗的主题有变化发展,但在大多数作品中都流贯着向往宁静的田园生活、歌吟闲适的归耕隐逸情怀的陶渊明精神。

陶诗的风格是多样的:有深蕴不觉的豪放,如《咏荆轲》;有充满谐趣的幽默,如《止酒》、《乞食》等;而自然冲淡则是陶诗的主导风格。北宋杨时指出:“陶渊明诗所不可及者,冲澹深粹,出于自然。”这是对陶诗主导风格极精当的概括。从诗学史看,陶诗不仅为自然平淡的诗美理想提供了艺术典范,而且开创了自然平淡的一派,极大地推动了古代文学中自然平淡风格的形成和发展。

陶渊明一生崇尚自然,自然是他的人生哲学,也是他的美学理想。陶渊明以自然为美,这从他以赞赏的态度转述其外祖父孟嘉的话“渐近自然”可以看出。为什么听歌妓唱歌“丝不如竹,竹不如肉”呢?因为人声最为接近自然。陶渊明在这里指出的“自然”二

字,比较明确地表达了“自然”是美的极致的意思,这在中国美学史上是有特殊意义的。因为,在古代美学理论中,老庄都崇尚自然,但并没有明确提出以自然为美。同时也表明,陶诗自然冲淡的诗风,是在他以自然为美的美学思想的指导下,自觉追求努力实践的结果。

陶渊明自然冲淡的风格在诗歌美学史上是有重要意义的。首先,他在当时为中国诗歌开创了一种新的美学风格。中国古代艺术有两种不同的美的理想,即错采镂金之美和芙蓉出水之美。它表现在诗歌、绘画、工艺美术等各个方面。楚国的图案、楚辞、汉赋、六朝骈文、颜延之的诗,这是一种“错采镂金,雕绘满眼”的美。汉代的铜器、陶器,王羲之的书法、顾恺之的画,以及陶渊明的诗,则是一种“初日芙蓉,自然可爱”的美。这两种美到魏晋六朝是一个转折期。从这个时候起,中国人的美感表现出一种新的美的理想,那就是认为,自然可爱的芙蓉出水之美比之雕绘满眼的错采镂金之美,是一种更高的美的境界、美的理想。陶诗的自然平淡之美,正是适应了审美理想的时代变迁。因此,如果说惊采绝艳的屈赋开创了错采镂金的文风;那么,自然冲淡的陶诗则确立了初日芙蓉的新诗境。其次,陶诗作为“自然平淡之宗”,极大地推动了古代文学中自然平淡诗风的形成和发展。这是宋元明清诗评家的共同看法。宋代蔡絛《西清诗话》说:“渊明意趣真古,清淡之宗,诗家视渊明,犹孔门视伯夷也。”明代许学夷《诗源辩体》说:“惟陶靖节不宗古体,不习新语,而真率自然,则自为一源也,然已兆唐体矣。”清人吴瞻泰说得更透辟:“古诗自汉而下,定以靖节为宗,其词旨冲澹,弥朴弥巧,真所谓‘清水出芙蓉,天然去雕饰’者也。”(《陶诗汇注序》)唐代以后的诗人崇尚自然平淡的美学理想,无不以陶渊明为宗;而到崇陶效陶的苏轼提出诗文的境界要达到“绚烂之极归于平淡”的美学极致后,陶渊明所创立的自然平淡的美学理想,更成了一切艺术至高无上的美学境界。

古代诗人对陶诗自然冲淡之美的执著追求,表明了其自身的丰厚而深长,东方诗国的心灵也因此更显得高深而明净;不仅如此,它作为一种根基深厚的审美传统,至今还滋养着一代代人清雅脱俗的审美情趣。

李白：傲岸雄放的盛唐诗仙

一、出则平交王侯 遁则俯视巢许

陶渊明逝世后,经过 150 年南北对峙的南北朝时代和隋朝统一中国后短暂的 38 年,自公元 618 年起,中国历史进入了唐代。唐代历史揭开了中国古代最为灿烂夺目的篇章。唐帝国以高度的物质文明和辉煌的精神文化屹立于世界东方,成为当时世界上最强盛最先进的国家。

强盛的唐朝创造了壮美的唐诗。唐代诗人以开阔的胸襟全面继承了前代的文学成就,以青春激情和旷世才华使古典诗歌发展进入高度成熟的黄金时代。诗坛群星璀灿,诗篇异彩纷呈。作为盛唐之音的伟大代表——李白与杜甫、飘逸的盛唐诗仙和沉郁的华夏诗圣,像两颗光焰万丈的巨星,永远闪耀在诗国的上空。

李白(公元 701—762 年),字太白,号青莲居士。李白一生主要活动于玄宗两朝。玄宗前期是著名的“开元盛世”。杜甫的《忆昔》诗对当时的繁荣治世景象作过生动的描绘。社会稳定,国力强盛,经济文化空前繁荣与发展,使诗人觉得前程似锦,思想也彻底解放,这一切自然在诗人笔下产生出盛唐之音。玄宗后期的天宝十四年,爆发了安史之乱。战乱破坏了社会经济,削弱了中央政

权,引发了连续的内忧外患,唐王朝的黄金时代一去不返。李白的晚年,经历了唐朝由全盛转入衰落的战乱过程。不过,李白那些代表盛唐之音诗歌顶峰的诗篇,则是盛唐之世青春和理想的艺术结晶。

李白成为盛唐之音的杰出代表,同他的个性、思想和经历有着非常密切的关系。李白自称:“出则以平交王侯,遁则以俯视巢许。”(《冬夜送烟子元演隐仙城山序》)这是李白的人生态度,也是其一生写照。李白这傲岸不羁的性格,虽导致了他政治上的连连失败,却留下了大量笑傲王侯、蔑视世俗、指斥人生、纵情欢乐的雄放诗篇。

李白的一生可分为五个阶段,这是狂傲不羁的诗人,充满传奇色彩和悲剧意味的一生。

蜀中读书任侠期(5—25岁)。李白自称“本家陇西人,先为汉边将”。他以陇西李氏望族为自己的郡望,又以汉李广为自己的始祖。这自然是攀附高门,自抬身价。据考,李白先世隋末流徙到西域,李白出生于中亚碎叶,属唐安西都护府管辖。李白5岁时,父亲携家迁回内地,溯江入蜀,定居于绵州昌隆县青廉乡(今四川江油)。李白在蜀中长大,他也一直把四川当作故乡。父亲李客,终身未仕,所谓“高卧云林,不求禄仕”。

李白家庭富裕,父亲颇有文化,故从小就受到良好的教育。他少年时期便博览群书:“五岁诵六甲,十岁观百家,轩辕以来,颇得闻矣。”(《上安州裴长史书》)他所学内容广泛,受到各家思想的影响。少年李白还好剑术,有任侠之风。他自己说:“十五好剑术,遍干诸侯”,“结发未识事,所交尽豪雄。托身白刃里,杀人红尘中”。李白一生傲岸不羁的性格、存交重义的为人和清雄奔放、壮浪纵恣的诗歌风格,都与少年任侠作风有一定的关系。此外,李白在蜀中还常与隐者道士交往,经历过隐逸生活。李白曾与东严子同隐于岷山之阳,绵州太守举二人赴有道举,均不赴。20岁后游峨眉山,

结识道友元林宗,隐逸求仙思想有了进一步发展。《登峨眉山》诗云:“悦逢骑羊子,携手凌白日”,表示了向往神仙生活的志趣。对求仙学道生活的追求贯穿了李白的一生,所谓“十五游神仙,仙游未曾歇”。这是李白生活理想的重要方面,也是政治失意时采取的“遁则俯视巢许”的生活方式。

少年早慧,博览群书,任侠游仙,广泛交游,既培养了诗才,也激发了诗情。李白在蜀中已表现出超拔的诗歌才能。20岁时李白以文章谒见当时身为益州长史的著名作家苏颋,苏颋对同僚说:“此子天才英丽,下笔不休。虽风力未成,且见专车之骨。若广之以学,可以相如比肩也。”高度称赞了李白卓越的文才、英丽的文章和气象宏大的文风。李白蜀中诗作如《访戴天山道士不遇》,信手拈来而律对工整,构思巧妙而境界幽深。又如乐府诗《白头吟》,生动刻画了弃妇那种哀怨、愤慨而又留恋、向往忠贞爱情的复杂心理。

但是,心高气傲的李白并不愿啸吟一生、文章终老。建功立业、出将入相,追求非凡的人生,建立宏大的勋业,才是李白的理想。蜀中的大鹏要展翅高飞了。

出蜀追求功业期(25—42岁)。开元十三年,25岁的李白为了谋求政治出路,实现政治理想,离开四川,踏上追求功业的长途。青年李白意气风发,壮志满怀:“以为士生则桑弧蓬矢,射乎四方,故知大丈夫必有四方之志,乃仗剑去国,辞亲远游。”(《上安州裴长史书》)李白经渝州出川,望着峨眉山的秋月,写下了《峨眉山月歌》这首著名的七绝:

峨眉山月半轮秋,影入平羌江水流。

夜发清溪向三峡,思君不见下渝州。

峨眉秋月与江上离人,织成一幅清幽静谧的山水画,寄托了依依乡情,也流露了出蜀的急切之情。但前程并非一帆风顺。

李白出川后,没有直抵长安,去应举入仕。这不是李白的作

风。他先游江陵,后南入洞庭,登庐山,东下金陵、扬州,蹭蹬吴越。再沿江西上,漫游云梦,寓居安陆,与故相许圜师的孙女结婚。“酒隐安陆,蹉跎十年”。李白结婚后,以安陆为家,同时又在各地漫游,先后到过长安、洛阳、太原等地,结识了不少名士。蹉跎十年,虽未获功名,但使李白视野开阔,思想成熟。李白在安陆所作的《代寿山答孟少府移文书》中,表达了自己的政治生活理想:

申管晏之谈,谋帝王之术,奋其智能,愿为辅弼。使
寰区大定,海县清一,事君之道成,荣亲之义毕,然后与陶
朱、留侯,浮五湖,戏沧洲,不足为难矣。

李白的政治理想是“使寰区大定,海县清一”,其政治归宿和人生理想是建功立业,然后功成身退。

李白渴望参与政治,实现非凡的理想,但不愿走应举入仕的常人途径。他“不求小官,以当世之务自负”,希望通过交游干谒、求仙访道、隐逸山林的“终南捷径”,一朝蒙受帝王赏识而被大用。这在当时是完全可能的。为此,李白在安陆曾多次干谒都督、长史,写下了《与韩荆州书》、《上安州李长史书》、《上安州裴长史书》等虽为干谒文字却傲岸自信的非凡篇章。为此,李白也曾入长安、游洛阳;曾隐于终南山和嵩山;又有东鲁之行,其间与韩准、裴政、孔巢父等人交游,号为“竹溪六逸”。同时,他写了许多乐府名篇,深信总能一朝蒙恩实现抱负,所谓“长风破浪会有时,直挂云帆济沧海”(《行路难》)。这些活动确使李白声名大震,诗名远播。天宝元年,玄宗下诏征李白入京。李白兴高采烈,在《南陵别儿童入京》诗中写道:“仰天大笑出门去,我辈岂是蓬蒿人。”结束了十多年的漫游生活,进入了一生中短暂而又重要的长安时期。

长安供奉翰林期(42—44岁)。李白入京后被置于翰林院,仅以文词秀异待诏供奉,未授正式官职。但曾有贺知章“奇白风骨,呼为谪仙子”的揄扬,李白名动京师。玄宗初亦颇加礼遇:“降辇步迎,如见绮皓。以七宝床赐食,御手调羹以饭之。……置于金銮

殿，出入翰林中。问以国政，潜草诏诰，人无知者。”（李阳冰《草堂集序》）李白深感荣耀，决心“尽节报明主”，酬答“君王垂拂拭”的知遇之恩。同时，他的行为举止仍保持“平交王侯”、不肯屈己下人的故态。相传有“龙巾拭吐”、“力士脱靴”等故事；也有“揄扬九重万乘主，谑浪赤墀青琐贤”的诗句。

李白切盼升迁以建功名。但是，他的傲岸性格和狂放生活，招受忌恨并为谗言屡及。玄宗也因之的不悦，曾说“此人固穷相”，“非廊庙器”，打消了“许中书舍人”的打算。李白深感失望，便“浪迹纵酒，以自昏秽。咏歌之际，屡称东山”。天宝三年暮春，李白终于上疏求去。他怀着悲凉、怨愤而又恋恋不舍的心情，吟着“凤饥不啄粟，所食唯琅玕。焉能与群鸡，刺蹙争一餐”的愤激诗句，离开朝廷，告别帝都。李白“愿为辅弼，使寰区大定，海县清一”的宏伟理想，也随之化为云烟。李白不到两年的“供奉翰林”的生活，使他对唐王朝的政治内幕和封建社会的黑暗有了清醒深刻的认识。他的诗歌创作出现了飞跃，雄放的诗篇闪射出批判现实的光芒，更全面深刻地反映了盛唐的时代面貌。

出京南北漫游期（44—55岁）。李白“一朝去京国”，成为人生的转折。诗人像大鹏折翅，天马坠地，从理想的高空跌入现实世界。他傲岸的性格和狂放的态度却并不改变，只是由“出则以平交王侯”转而为“遁则以俯视巢许”。

李白出京后，与杜甫相遇于洛阳，并同游梁宋，结下了深厚情谊。这是“我们四千年的历史里，除了孔子见老子没有比这两人的会面更重大，更神圣，更可纪念的”（闻一多《杜甫》）。但是政治上的失意，对他心灵的打击是重大的。他一度思想消沉，请北海高天师授道箓于临淄紫极宫，在求仙学道生涯中寻求精神寄托。其实李白深知神仙世界是“烟涛微茫信难求”的，他的行动是其傲岸不羁的性格的表现，也是对不合理现实的不满和抗议。这一时期，诗人并未忘怀政治和自己的理想，对国运民生更表示了深切关怀。

当他在江南获悉李林甫在朝中制造冤狱，诸多好友横遭惨死或受累被贬时，便从弃世思想中惊醒过来。李白北入幽燕，看到安禄山以边功邀宠，飞扬跋扈、骄横残暴，更是悲愤异常，回到江南后，他一直注视着事态的发展。诗人为唐王朝的危机忧虑不安，只恨报国无门。

“一朝去京国，十载客梁园”。这是南北漫游的10年，是痛苦失望的10年；也是诗人成果辉煌的10年，各种体裁、题材和主题的作品都臻于艺术至境，具有丰富的思想内容和强烈的艺术感染力。

晚年报国蒙冤期(55—62岁)。天宝十四年，安史之乱爆发。李白仓皇奔走，避地东南。不久西上庐山，隐居屏风叠。当时长安陷落，玄宗奔蜀。永王李璘受命为江陵大都督，经略南方军事，经过九江时，邀请李白参加他的幕府。李白建功立业的雄心又跃动起来，以为当此天下扰攘之际，正是壮士立功之时。然而，此时李唐王朝统治者内部矛盾激化了。当时肃宗李亨已在灵武即位，听到李璘带重兵东下，断定他要同自己争夺帝位，即派兵讨战。李璘在逃亡途中被杀。李白也被系浔阳狱中。经御史中丞宋若思等营救，才得以出狱。但终于判罪，流放夜郎。欲报效国家而反而获罪，李白为之痛心疾首。性格傲岸旷达的李白，在蒙冤下狱和流放途中，心情悲痛，吟出了“平生不下泪，于此泣无穷”的哀伤诗句。幸而在乾元二年因天旱而朝廷大赦天下，李白在白帝城获释。李白被赦免后又恢复了纵酒高歌的豪放心情：“去岁左迁夜郎道，琉璃砚水长枯槁。今年敕放巫山阳，蛟龙笔翰生辉光。”(《自汉阳病酒归寄王明府》)豪迈风度，不减当年；报国热情，更未消退。当他听说太尉李光弼出镇临淮时，61岁的李白还毅然从军，希望发挥铅刀一割之用。不幸因病，半途而归。次年冬天病逝当涂，葬于当涂龙山东麓，后又迁葬当涂青山。李白在《临终歌》中写道：

大鹏飞兮振八裔，中天摧兮力不济。

李白早年作《大鹏赋》，以大鹏自喻，抒发自己的理想抱负；临终作歌，复以大鹏寓言，则为自己的理想未能实现而抱恨终身！

李白的一生是复杂的。他是一个天才诗人，但又兼有游侠、隐士、道人、酒徒的气质和行径。李白的思想也是复杂的。他怀抱着“达则兼济天下，穷则独善其身”的儒家教条；同时又接受了道家遗世独立、蔑视万物的思想；此外还深受游侠思想的影响。李白把儒家、道家和游侠这本不相容的三者结合了起来，从而形成了“功成身退”的人生理想。诚如龚自珍所说：“庄屈实二，不可以并，并之以为心，自白始；儒仙侠实三，不可以合，合之以为气，又自白始也。”（《最录李白集》）李白的性格更是独特鲜明的，这就是傲岸不羁和狂放纵横，是心性的“傲”，出之于行为的“狂”，又表现为“平交王侯，俯视巢许”的人生态度。“一生傲岸苦不谐，恩疏媒劳志多乖”，这种傲岸狂放的性格，确是他谗言屡及，遭受排挤，有志难伸，政治失意悲剧的重要原因。

杜甫是李白生命与心灵相通的知己。他和李白在洛阳相遇同游梁宋后分手前，写了一首七绝《赠李白》，对李白不羁的天才和落拓的生涯作了遗貌取神的概括：

秋来相顾尚飘蓬，未就丹砂愧葛洪。

痛饮狂歌空度日，飞扬跋扈为谁雄。

这首诗被称为是李白的“一生小像”。确实，杜甫不仅淋漓尽致地写出了李白傲岸不羁的天才和寂寥落拓的沉哀，而且真挚地写出了自己对天才的李白的倾倒赏爱与深相惋惜的情谊。

作为一位天才的诗人，李白是成功和伟大的。他的功业雄心翻作诗笔豪情，从而成为盛唐气象的伟大代表；他的傲岸性格喷吐浩荡之气，开创出雄壮宏大的诗境和豪放飘逸的诗风，从而达到了中国古代浪漫主义交响诗的极峰。

二、功业雄心化作诗笔豪情

法国文学史家泰纳说：文学的真正任务是描写感情，不朽的诗篇是时代精神的表征，是社会情绪的显现；因此，“如果作品内容丰富，我们又知道如何去解释它，那么我们就可以从中找到一个人的心理，往往是一个时代的心理，甚至是一个种族的心理。”（《英国文学史·导论》）李白政治仕途失意，但他把由繁荣强盛的国势激发的建功立业的雄心化作诗笔的壮志豪情。他的不朽诗篇因而最典型地表现了盛唐气象，表现了盛唐的时代精神。这就是：建功立业的理想主义；昂扬自信的乐观主义；和拯物济世的英雄主义。

建功立业，功成身退；出则轰轰烈烈，纵横驰骋，遁则长揖而出，泛舟五湖，这是李白的主导思想，也是李白的人生理想。有一则故事传达了李白的这种志向和理想：“李白开元中谒宰相，封一板，上题云：‘海上钓鳌客李白’。相问曰：‘先生临沧海，钓巨鳌，以何物为钓线？’白曰：‘以风浪逸其情，乾坤纵其志，以虹蜺为丝、明月为钩。’相曰：‘何物为饵？’曰：‘以天下无义丈夫为饵。’时相悚然。”（《侯鯖录》）虽为虚构，却深得神韵，生动表现了李白建奇勋、立宏业的高远理想。这位故事虚构者的灵感显然来自李白诗歌。在李白诗中，充溢着渴望建立奇勋伟业的理想主义色彩。

首先，李白喜以大鹏自喻，寄情抒怀。他初出蜀时所作《大鹏赋》，即以“激三千以崛起，向九万而迅征”的大鹏形象，表现了自己非凡的理想抱负。当理想受到挫折时，他仍然高歌“大鹏一日同风起，扶摇直上九万里，假令风歇时下来，犹能簸却沧溟水”（《上李邕》）。直到临终时他还自比大鹏，以大鹏摧折叹惜终身理想未遂之恨。李白通过大鹏形象表现的高远志向和宏伟理想，同“海上钓鳌客李白”的精神志趣是完全一致的；同时又典型地体现了盛唐士

人向往功名事业的理想主义的时代精神。其次,作为狂放的浪漫诗人,他更以直抒胸臆的诗笔表达建功立业的强烈愿望。例如:

有时忽惆怅,匡坐至夜分。
平明空啸咤,思欲解世纷。
心随长风去,吹散万里云。
羞作济南生,九十诵古文。
不然拂剑起,沙漠收奇勋。
老死阡陌间,何因扬清芬。

——《赠何七判官昌浩》

世路如秋风,相逢尽萧索。
腰间玉具剑,意许无遗诺。
壮士不可轻,相期在云阁。

——《游敬亭寄崔侍御》

建立奇勋的愿望渗透到人生的每时每刻;高居云阁的理想更是表现得急切难遏。建功立业是李白的最高愿望,为了得到功名他几乎能作出一切。由于李白豪爽直率的性格,在求荐书中更把这种心情表现得毫不掩饰、迫不及待。如在《上安州裴长史书》中,李白这样恳切地写道:“白窃慕高义,已经十年。云山间之,造谒无路。今也运会,得趋末尘,承颜接辞,八九度矣。……愿君侯惠以大遇,洞开心颜,终乎前恩,再辱英盼。白必能使精诚动天,长虹贯日,直度易水,不以为寒。”在这里,李白平交王侯、蔑视权贵的傲岸气概竟消失不见了。进而,在建功立业的途径上,李白幻想君臣际会,一举成功的奇遇。这在著名的《梁甫吟》中作了最热烈的表现:

君不见朝歌屠叟辞棘津,八十西来钓渭滨。
宁羞白发照清水,逢时壮气思经纶。
广张三千六百钓,风期暗与文王亲。
大贤虎变愚不测,当年颇似寻常人。
君不见高阳酒徒起草中,长揖山东隆准公。

入门不拜骋雄辩，两女辍洗来趋风。

东下齐城七十二，指挥楚汉如旋蓬。

.....

张公两龙剑，神物合有时。

风云感会起屠钓，大人岷岷当安之。

李白的浩荡心胸装满了君臣际会的传奇故事，如诗中的吕尚遇文王、酈食其见刘邦。他热切幻想着这些历史奇遇终能在他通往功名事业的道路上变为现实。他不仅希望像吕尚、酈食其那样“风云感会起屠钓”，还希望像诸葛亮遇刘备那样“鱼水三顾合，风云四海生”。这种向往功名事业的理想主义和壮志雄心，正是盛唐时期典型的时代精神，李白的诗中则对此作了最集中强烈的表现。

李白对功名的向往是那样强烈，李白在仕途上的挫折又是这么沉重。然而，李白在碰壁之后并不一蹶不振，颓废消沉。面对失败和挫折，李白表现了百折不挠，昂扬向上的乐观主义精神。这种昂扬奋发、积极向上的乐观主义，也是盛唐时代特有的精神气象。

开元十八年，李白初入长安谋求出路，未得进身机会却并未失望。他充满自信地表示：“耻学瑯琊人，龙蟠事躬耕，富贵吾自取，建功及春荣。”在以后长期徘徊、甚至“赐金还山”后，仍然对前程和理想充满了乐观的自信。他一方面在《古风》之二十六“碧荷生幽泉”、之二十七“燕赵有秀色”、之三十八“孤兰生幽园”、之四十九“美人生南国”、之五十二“青春流惊湍”诸篇中，借香草美人为喻，表达急切用世的愿望与时不我待的忧虑；另一方面又在诗篇中直接表达了乐观与自信：

长风破浪会有时，直挂云帆济沧海。

——《行路难》其一

东山高卧时起来，欲济苍生应未晚。

——《梁园吟》

秉烛唯须饮，投竿也未迟。

如逢渭水猎，犹可帝王师。

——《赠钱徵君少阳》

无论青春年少，还是两鬓成丝，李白对自己的前程始终充满自信和希望。

李白这种昂扬向上的乐观主义精神，一方面基于对自身价值和自我才能的充分肯定：“天生我材必有用，千金散尽还复来”；另一方面，盛唐的盛世景象给诗人带来了对前途的无限希望和坚强信念。李白诗赋描绘的盛唐景象是那样雄伟壮观，所谓“一百四十年，国容何赫然”。在《君子有所思行》中，李白以瑰丽的诗笔描绘了长安形势：“朝野盛文物，衣冠何翕赭。厩马散连山，军容威绝域。”在《明堂赋》中，铺叙东都明堂的宏伟，相形之下，秦赵吴楚的阿房、丛台、姑苏和章华都不足相称，赋意宣扬了大唐“列圣之耿光”，赞颂大唐镇服天下的赫赫声威。在《大猎赋》中，铺陈了开元天子大猎于秦的盛况，场面亘古未有。李白在这些诗文中热烈颂扬了远非秦皇汉武所能企及的盛唐气象，充满了时代的自豪感。正是这种对国势国威的无比自豪，增强了诗人对前程理想虽遭挫折犹抱信念的乐观主义精神。

李白诗中同建功立业的理想主义和昂扬向上的乐观主义相交融，还充满了拯物济世的英雄主义精神。李白向往轰轰烈烈的英雄事业，更想成为拯物济世的英雄人物。他曾经想做侠客：“纵死侠骨香，不惭世上英”（《侠客行》）；想做刺客：“燕南壮士吴门豪，筑中置铅鱼隐刀。感君恩重许君命，太山一掷轻鸿毛”（《结袜子》）；想做大将：“手中电曳倚天剑，直斩长鲸海水开。……功成献凯见明主，丹青画像麒麟台”（《司马将军歌》）；更想做宰相，这是李白终身追求的最高志向，因为只有宰相才能辅助君王，成就治国平天下的宏图大业：“申管晏之谈，谋帝王之术。奋其智能，愿为辅弼。使寰区大定，海县清一。”这种对英雄的向往，使李白诗篇充满了英雄

主义的色彩。

李白诗歌的英雄主义,在他的边塞诗中表现得最为集中强烈。盛唐是玄宗为确立一个强大的帝国东征西讨、声威远被四夷的时期;抗敌戍边、为国立功的英雄主义,是盛唐最典型的时代精神之一。李白虽渴望成为将军,但一生没有系身戎幕,亲临疆场。李白边塞诗的英雄主义精神主要表现在两个方面:一是歌颂壮丽动荡的边塞生活,二是劝勉友人驰骋战场,立功边塞。

五月天山雪,无花只有寒。
笛中闻折柳,春色未曾看。
晓战随金鼓,宵眠抱玉鞍。
愿将腰下剑,直为斩楼兰。

——《塞下曲》其一

汉家兵马乘北风,鼓行而西破犬戎。
尔随汉将出门去,剪虏若草收奇功。

——《送族弟綰从军安西》

前者对艰苦的自然条件和严酷的战斗生活的描写,衬托出了将士们“愿将腰剑斩楼兰”的英雄气概;后者在劝勉鼓励中,抒发了诗人渴望驰骋边关,建立奇功的英雄豪情。

诗人常感叹自己生当太平之世而英雄无用武之地:“君王制六合,海塞无交兵。壮士伏草间,沉忧乱纵横。”安史之乱暴发,李白虽年近花甲,但他终身执着“使寰区大定,海县清一”的理想,认为这是“尽节报明主,壮士建奇功”的时机,于是毅然从军。同时,李白的英雄主义诗情又一次得到汹涌的迸发。如《永王东巡歌十一首》其二:“三川北虏乱如麻,四海南奔似永嘉。但用东山谢安石,为君谈笑静胡沙。”其十一:“试借君王玉马鞭,指挥戎虏坐琼筵。南风一扫胡尘静,西入长安到日边。”诗中体现了平叛报国的必胜信念和誓清幽燕的英雄豪情。

李白的政治人生令人惋惜,既没有成就功名事业,也没有发挥

出政治才干。但是，他那跳动一生的功业雄心化成了诗笔的豪情，使诗篇充满了理想主义、乐观情调和英雄气概。这是盛唐景象激发了李白的艺术灵感；同时，李白诗篇又对盛唐精神作了诗意的概括。李白的诗篇是不朽的，这是恢宏的盛唐气象的心灵诗史。

三、深于乐府 神于绝句

元代诗评家陈绎曾的《诗谱》对李白这位“诗家之仙”的超逸诗艺作过生动描述：“李白诗祖《风》《骚》，宗汉魏，下至鲍照徐庾，亦时用之。善掉弄，造出奇怪，惊动心目，忽然撇出，妙入无声，其诗家之仙者乎！”其实，自唐代开始，李白诗歌便被称为“天仙之词”、“飞仙之语”。从今天看，这位盛唐诗仙的艺术成就是多方面的。

李白诗歌现存近千首，包容了盛唐诗坛的各种体裁。古体、乐府、歌吟、近体、绝句诸类，无所不作，并几乎都达到了时代的艺术极峰，受到古今诗评家的欣赏和称颂。例如：

关于大型咏怀组诗《古风》59首，明人胡震亨说：“太白《古风》，其篇富于子昂之《感遇》，俭于嗣宗之咏怀，其抒发性灵，寄托规讽，实相源流也。”（《唐音癸签》）当代学者葛晓音称道：“李白继陈子昂、张九龄之后，集历代各家咏怀诗之大成，创作了《古风》59首，使咏怀诗以全新的面貌出现在盛唐诗坛上，其思想和艺术的高度达到了魏晋以后五古咏怀组诗的顶峰。”（《汉唐文学的嬗变》）

关于七言歌行，冯复京论曰：“太白歌行，曰神曰化，天仙口语，不可思议。其意气豪迈，固是本调，而转折顿挫，极抑扬起伏之妙。然亦有失之狂纵者。此公才高，如转巨虬，驾风螭，不可以为训。”（钱良择《唐音审体》引）天仙之语，凡人难学，的是确论。

关于五七言近体诗，尤其是用力颇深、现存百余首的太白五律，管世铭赞曰：“太白五言律，如听钧天广乐，心开目明；如望海上仙山，云起水涌。又或通篇不着对偶，而兴趣天然，不可凑泊。常

尉、孟山人时有之，太白尤臻其妙。”（《读雪山房唐诗序例》）在盛唐诗人中，李白五言律体，确以气象雄逸，情深词显，又出乎自然为妙。

再如盛唐初兴的词，李白仅存二首，其也被称为“百代词曲之祖”。刘熙载评曰：“太白菩萨蛮、忆秦娥两阙，足抵少陵秋兴八首。”（《艺概》）王国维进而论曰：“太白纯以气象胜。‘西风残照，汉家陵阙。’寥寥八字，遂关千古登临之口。后世唯范文正之《渔家傲》，夏英公之《喜迁莺》，差足继武，然气象已不逮矣！”（《人间词话》）天仙之辞，千载独步。善哉！

李白诸体，均是称首当世；而诸体之中，更以乐府和绝句最为杰出。所谓“深于乐府，神于绝句”。请分而论之。

李白对乐府深有研究。天仙纵逸的太白，曾当过传授乐府的教师。权德舆《左谏议大夫韦公诗集序》曰：“初君年十一，尝赋《铜雀台》绝句，右拾遗李白见而大骇，因授以古乐府之学，见以瑰琦轶拔为己任。”当时，李白夜郎遇赦回到江夏，太白乐府已是誉满天下。

李白乐府现存 149 首，约占初盛唐诗人全部乐府 450 首的 1/3。胡震亨对李白乐府的成就作过简明的概括：“太白于乐府最深，古题无一弗拟，或用其本意，或翻案另出新意，合而若离，离而实合，曲尽拟古之妙。”（《唐音癸签》）“依题咏事”，是古乐府的写作原则；然而陈陈相因，易于取厌。李白乐府则虽用其题，自出己意，虽有继承，更有新创；因此，“太白古乐府，杳冥惝恍，纵横变幻，极才人之致，然自是太白乐府”。（《艺苑卮言》）这种纵横变幻，已自用意的创新，主要有三。

其一，对同题乐府创作史的综合与创新。李白乐府都是古题乐府。古乐府的题旨有规定性和承继性，但不同时代的诗人在拟作时又有一定的变化和拓展，从而形成一部若即若离、绵延相续的创作史。初唐乐府开始对古题乐府创作史上积累的内容进行综

合融化。李白的乐府创作顺应了这一创作趋势，但把它推到了最高的阶段。他既能全面总结某题乐府创作史上的内容和手法，又能精加选择，熔炼出新。《长干曲》是南朝乐府民歌，旧曲只四句：“逆浪故相邀，菱舟不怕摇。妾家扬子住，便弄广陵潮。”崔颢的拟作采用问答方式发展为意思相联的四首五绝。李白则把分散在吴歌西曲中的内容凝聚成整体，创制成长篇歌行，通过商妇的自述，表现了长江人民向往安定生活和真挚爱情的主题。在表现手法上，李白学习汉乐府按年龄序数叙事的结构，将女主人公随年龄增长而变化的爱情心理和情态生动地描绘出来；同时又吸收南朝乐府按景物节序的变换展示人物内心的方式，细腻渲染了女主人公从春到秋，由等待、盼望到伤心的情感历程。李白乐府不只是对同题乐府创作史的综合，而且还在融合前人表现内容和表现艺术的基础上进行再创造。贺知章吟而呼白为“谪仙人”的《乌栖曲》颇为典型：

姑苏台上乌棲时，吴王宫里醉西施。

吴歌楚舞欢未毕，青山欲衔半边日。

银箭金壶漏水多，起看秋月坠江波。

东方渐高奈乐何。

此曲梁陈诗人多写男女通宵达旦行乐之事，亦有咏西施者。李白综合前人诗境，创造性地发挥徐陵“一夜千年犹不足”的构思，将天色从黄昏、入夜到夜深、黎明的变化分解成四个镜头，以时间的推移和景物的转换，暗示吴王宫中通宵达旦歌舞不休的淫乐生活，含蓄地寄托了穷奢极欲必将导致亡国的政治寓意。李白乐府的优秀篇章，都能见出对同题创作史综合与创新的苦心和功力。

其二，对传统乐府主题的深化与革新。古题乐府的继承性不仅表现在题材上，而且也表现在主题上。李白乐府诗在主题上对古乐府的继承与革新表现在两个方面。一是阐发原旨，加以深化。在这类作品中，李白基本立足古辞主题，同时又联系现实生活和主

体境遇,把原来的主题向深度和广度开掘,直至发挥到淋漓尽致、后人难以为继的地步。《将进酒》的传统主题是写饮酒放歌、及时行乐。梁昭明太子的《将进酒》:“洛阳轻薄子,长安游侠儿。宜成溢渠盃,中山浮羽卮。”即表现游乐饮酒的主题。李白的《将进酒》并未改变传统主题,而是从生活境遇和人生体验出发,将原题作了深刻、透彻的开掘,由五言短篇衍为七言歌行,并以“天生我材必有用,千金散尽还复来”的豪壮气概为基调,从而成为表现游乐饮酒主题的艺术经典。李白这类深化原旨的乐府作品,直可谓“曲尽拟古之妙”。二是改变原旨,另立主题。这类作品中的主题寓意,完全突破了传统内容的藩篱,被赋予了全新的思想内涵。如《日出东南隈行》本由《陌上桑》派生,晋宋至梁陈均写罗敷应酬使君之事。李白则彻底改变主题,从“日出东南隈”五字加以发挥,全面阐述了自己的宇宙观。《梁甫吟》原为葬歌,历来抒写寒暑相推,年命不久的悲哀:“露清一唯促,缓志且移心。哀歌步梁甫,叹绝有遗音。”(沈约《梁甫吟》)李白却用来抒发“风云感会起屠钓”的豪兴。鲍照的《朗月行》咏佳人月夜清歌;李白的《古朗月行》一反其意,以儿童的天真口吻写小时候对月亮的向往和残夜月影被蚀时的忧虑。古题《远别离》以游子思妇为传统主题;李白的《远别离》则明寓“君失臣兮龙为鱼,权归臣兮鼠变虎”的讽喻,成为一首政治抒情诗。有一种观点认为,李白乐府诗在主题上,只有深化之劳而无革新之功,这显然是片面的。

其三,运用比兴手法,创造浑成境界。殷璠《河岳英灵集》评李白乐府曰:“至如《蜀道难》等篇,可谓奇之又奇,然自骚人以还,鲜有此体调也。”这里把李白乐府比作屈原楚骚,除了指作品具有强烈的浪漫精神外,还包含有李白乐府如同屈原《离骚》一样,运用比兴手法,创造浑成境界,作品寄托深厚寓意,而不同于汉魏乐府和新乐府多用赋体叙事的意思。所谓浑成境界,就是不直接显露意图而采用比兴手法,境界深远,寓意含蓄。日本学者松浦友久认

为,李白乐府诗具有“表现意图的未完结性”的特点,原因正在这里。胡震亨曾说:“乐府诗妙在可解可不解之间。”(《唐音癸签》)境界浑成的李白乐府,就有这种“可解可不解”之妙。名篇《蜀道难》从表层意象看就是写蜀道险峻,不少人也认为此篇别无寓意。但是不少评论者联系阴铿同题作品曾有“蜀道难如此,功名讵可要”之句,以及唐人对此篇的阐释,认为李白此篇寓有功业难求之意。从李白仕途失意,功名未成的悲剧一生看,确也不无道理。再如妙于言情的《长相思》:

长相思,在长安。络纬秋啼金井阑,
微霜凄凄簟色寒。孤灯不明思欲绝,
卷帷望月空长叹。美人如花隔云端。

.....

长相思,摧心肝。

从字面看也只是表现思念远在长安的“美人”;然而“美女香草君臣之喻”是屈原以来的诗家常法,再联系李白的仕途遭遇,确可理解为寄托着思恋君王之意。《唐宋诗醇》评曰:“贤者穷于不遇,而不敢忘君,斯忠厚之旨也。”这可以持“可解可不解之间”的原则对待之。这种境界浑成和表现意图的未完结性,正是李白乐府具有奇之又奇、窈冥惝恍的巨大魅力的根源之一。

明代许学夷《诗源辩体》说:“五七言乐府,太白虽用古题,而自出机轴,故能超越诸子。”从上述可见李白的“自出机轴”是多方面的:诗境的提炼与创新、主题的深化与改变、寓意的寄托与手法的多样。古题乐府正是经过李白的天才的综合、开掘和创新,从而发展到了极盛的阶段,以至像杜甫这位诗圣都难以为继而别创新乐府。

李白绝句今存 156 首,是盛唐诗人中绝句作品最多的一位。如果说,李白乐府是对古体的再创造而使之发展到极盛;那么,李白绝句则是对新体的新开拓而达到了艺术巅峰。在盛唐诗人中,

王维被称为“五绝正宗”，王昌龄被称为“七绝圣手”。李白的五七言绝句各极其致，皆天授神谕，而被奉为“唐三百年一人”。屈绍隆评曰：“诗以神行，使人得其意于言之外。而五七言绝，尤贵以此道行之。昔之擅其妙者，在唐有太白一人，盖非摩诘、龙标之所及。吾尝以太白为五七言绝之圣，所谓鼓之舞之以尽神，由神入化，为盛德之至者也。”（《粤游杂咏序》）李攀龙直云：“太白五七言绝句实唐三百年一人。”（《选唐诗序》）皆推崇备至。

首先，李白绝句内容广泛，且在所有题材上都有至圣神品，久脍人口，千古传诵。

如写宫怨闺怨：

玉阶生白露，夜久侵罗袜。
却下水晶帘，玲珑望秋月。

——《玉阶怨》

天回北斗挂西楼，金屋无人萤火流。
月光欲到长门殿，别作深宫一段愁。

——《长门怨》

如写边塞古迹：

百战沙场碎铁衣，城南已合数重围。
突营射杀呼延将，独领残兵千骑归。

——《从军行》

越王勾践破吴归，义士还家尽锦衣。
宫女如花满春殿，只今惟有鹧鸪飞。

——《越中览古》

如写风土人情：

绿水明秋月，南湖采白苹。
荷花娇欲语，愁杀荡舟人。

——《绿水曲》

越溪采莲女，见客棹歌回。

笑入荷花去，佯羞不出来。

——《越溪女》

如写壮丽景观：

日照香炉生紫烟，遥看瀑布挂前川。

飞流直下三千尺，疑是银河落九天。

——《望庐山瀑布》

天门中断楚江开，碧水东流至此回。

两岸青山相对出，孤帆一片日边来。

——《望天门山》

如写羁旅之思、怀友之情：

谁家玉笛暗飞声，散入春风满洛城。

此夜曲中闻折柳，何人不起故园情。

——《春夜洛城闻笛》

杨花落尽子规啼，闻道龙标过五溪。

我寄愁心与明月，随风直到夜郎西。

——《闻王昌龄左迁龙标遥有此寄》

王维绝句多写幽静自然，善造如画之境；王昌龄绝句既擅边塞宫怨，又多钱送赠别。但都不及李白之内容广泛，题材多样。李白一生志在四方，南北漫游，或与王侯平交，或与仙道相随，丰富的生活经历为绝句题材的多样化提供了基础。

在艺术风貌上，李白绝句以气胜，不以力取；气体高妙而神动天随，挥洒飘逸又清新含蓄。诗评家赞为字字神境，篇篇神物，奉为神品。李白绝句的这一独特风貌，似有如下特点。

首先，在诗境构成上，不研炼字句而注重全篇风神；大都前二句直抒旨畅，后二句溢思作波，既有信口而出、率然天真之妙，又富于言外之意，唱叹有余，令人神远。如《赠汪伦》：

李白乘舟将欲行，忽闻岸上踏歌声。

桃花潭水深千尺，不及汪伦送我情。

前二句直写送别之事,后二句赞美送别者的深情;取譬作比以眼前景物、本地风光,亲切之极,而且,不说汪伦之情比于潭水千尺,而以桃花潭水衬映相送深情,转换之间,顿成妙境,风致悠远。再如《山中问答》:

问余何事棲碧山,笑而不答心自闲。

桃花流水窅然去,别有天地非人间。

前二句直写“山中问答”,后二句写山中幽景,以不答为答,神韵悠然,可称诗仙绝调。李颀《寄韩鹏》之“为政心闲物自闲,朝看飞鸟暮飞还。寄书河上神明宰,羨尔城头姑射山”。与李白《山中问答》同构。但李颀有意作态,选字研丽,与太白相比,雅俗相远;李白诗风神流贯全篇,结句翻出波澜,淡而愈浓,近而愈远。这也是李白绝句最鲜明的特征。

其次,李白绝句冲口而出,自然抒情,但不作抽象情语,极注重意象传情;即以妙笔写景造境,景中之情,境中之意,说而不尽,诉诸体验。前引之《玉阶怨》最为典型。诗以女子玉阶伫立、不觉露生和隔帘望月、不能成寐两个场景,构成一个“富于孕育性的顷刻”,不言怨而幽怨之意尽见意外。李白与《玉阶怨》同一主题之《妾薄命》,结尾径发议论:“君情与妾意,各自东西流。昔日芙蓉花,今成断根草。以色事他人,能得几时好!”而在《玉阶怨》中,一变乐府之用墨如泼而成惜墨如金。可知李白下笔知量体裁衣,别具匠心;其审美效果则比说尽道绝更为情意深长,恰如潘德舆所说:“太白五绝虽亦从六朝清商小乐府来,而天机浩荡,二十字如千言万言。”(《养一斋诗话》)李白绝句重意象传情,既有整篇造境,亦多结尾拓境,开出新境界,蕴含新情致。如《黄鹤楼送孟浩然之广陵》:

故人西辞黄鹤楼,烟花三月下扬州。

孤帆远影碧空尽,唯见长江天际流。

先点明送别之意,并着以“烟花三月”之景,出于丽句不作苦语,如

朝阳鸣凤又前程似锦；继而以景结情，暗寓别情，但缀景阔大，语近情遥，大有手挥五弦，目送飞鸿之妙。

再次，李白这位主观诗人情满心胸，故多用拟人手法化物为人，物我同一又以物传神。如《独坐敬亭山》之“相看两不厌”，将敬亭山人格化，傲岸独立的敬亭山成为不同流俗之诗人形象和人格精神的对象化。如《闻王昌龄左迁龙标遥有此寄》中人格化了的明月，也是诗人照人肝胆的物化，把对友人的同情慰藉表达得含蓄动人。再如《绿水曲》之“荷花娇欲语”，则饱含着对采莲女青春的憧憬与苦闷的暗示，故前人有所谓“风神摇荡，一语百情”之说。拟人手法，前人只作为局部的修辞之法，李白施之绝句，使诗的内蕴倍加丰富，增强了绝句即小见大的审美效果。

李白还进一步发展了“绝句组诗”体制。盛唐诗人有不少都留下了绝句组诗，如崔颢著名的《长干曲》4首；王维有著名的《少年行》4首、《辋川集》20首和《皇甫岳云溪杂题》5首。李白则多至近10组，著名的有《永王东巡歌》11首、《横江词》6首、《上皇西巡南京歌》10首和《陪族叔刑部侍郎晔及中书贾舍人至游洞庭》5首及《清平调词》3首、《越女词》5首、《秋浦歌》17首，等等。李白的绝句组诗，既有相对独立性，又有关联而成为有机整体，如《清平调词》3首，均就美人名花双管齐下，章法一气蝉联。运用组诗体裁，扩大了绝句的篇幅，使之能适应表现丰富多样的生活。在杜甫和中晚唐诗人手中，绝句组诗规模更大，运用更广泛。但是，李白及盛唐诗人对“绝句组诗”的拓展之功，是不容忽视而必须肯定的。

四、雄壮宏大的境界 飘逸清真的风格

李白生前便有“诗仙”之称。他在《对酒忆贺监二首》中写道：“四明有狂客，风流贺季真。长安一相见，呼我谪仙人。”李白诗歌

也被称为语带烟霞,胸缠锦绣的“天仙之词”、“飞仙之语”。从诗歌美学看,这是因为李白诗歌呈现出一种“奇之又奇”的风格情调。时人把它概括为“清雄奔放”:

李白之文,清雄奔放,名章俊语,络绎间起,光明洞彻,句句动人。

——《上安州裴长史书》

李白诗歌的“清雄奔放”之美,内含丰富的审美意味。后人郑日奎《读李青莲集》对之作了诗意的描绘:

青莲诗负一代豪,横扫六字无前茅。

英雄心魄神仙骨,溟渤为阔天为高。

兴酣染翰恣狂逸,独任天机摧格律。

笔锋缥缈生云烟,墨骑纵横飞霹雳。

诗心雄壮,境界开阔,仙姿狂逸,笔墨纵横;概括地说,境界的雄壮宏大和风格的飘逸清真,是“清雄奔放”之美的主要特征和表现。

李白诗境的雄壮宏大已为唐人认识。张碧曾说:“及览李太白辞,天与俱高,青且无际,鲲触巨海,澜涛怒翻。”(《唐诗纪事》)皮日休也说:“言出天地外,思出鬼神表,读之则神驰八极,测之则心怀四溟,磊磊落落,真非世间语者,有李太白。”(《刘枣强碑》)他们从真切强烈的审美感受出发,形象地描绘了李白诗歌“天与俱高”,雄壮宏大的艺术境界。

李白诗歌雄壮境界的生成,同诗人创作精神、创作方法和审美观照方式的特点有密切关系。《庐山谣寄卢侍御虚舟》、《蜀道难》、《西岳云台歌》、《梦游天姥吟留别》、《日出入行》、《元丹丘歌》、《远别离》等,则是体现李白诗歌雄壮境界最主要的代表之作。

从创作精神看,雄壮宏大的李白诗境同诗人“见宇宙广大之意”(王琦语)的宇宙意识直接相关。所谓宇宙意识是指对宇宙以及人在宇宙中之地位的认识。李白宇宙意识的特点是以自我为宇

宙时空的中心,胸中囊括宇宙,精神上主宰和支配宇宙。在诗歌创作中,既表现为对宇宙规律的思考,又表现为对宇宙意象的驱遣。李白对宇宙规律的认识和思考表现得最集中最深刻的是《日出入行》:

日出东方隈,似从地底来。历天又入海,六龙所舍安在哉。其始与终古不息,人非元气,安得与之久徘徊。草不谢荣于春风,木不怨落于秋天。谁挥鞭策驱四运,万物兴歇皆自然。羲和羲和,汝奚汨没于荒淫之波;鲁阳何德,驻景挥戈,逆道违天,矫诬实多。吾将囊括大块,浩然于溟滓同科。

此诗虽有祈求长生之意,但其深层则是对宇宙和人生的哲学思考。诗人见出:人与宇宙的根本区别在于,宇宙将永恒不息而人不能自致永恒;只有达到任运自然的精神状态,才能与宇宙合一,同时空无限,所谓“吾将囊括大块,浩然与溟滓同科”。在更多的作品中,李白通过对宏伟的大自然意象的运用,创造出雄壮宏大的诗境。据统计,李白今存近千篇诗作中,宏伟的天象、地貌意象出现1100多次;其中天象类以天、日、月、云、雪五种意象最多,地貌类中以江、河、海、山、峰五种意象最多。(袁行霈《李白的宇宙境界》)李白诗歌雄壮宏大的境界,正是由这类宏伟的宇宙自然意象组构而成的。在一些长篇歌行中,这些意象重叠交织,从而使作品的境界更为宏阔壮大、缤纷多彩。《梦游天姥吟留别》是为典范。诗中以天姥山为中心,以诗人自身“身登青云梯”为观点,展现了连天、五岳、青云、海日、青冥浩荡、日月照耀等宏伟意象,创造出缤纷多彩的神奇天地和宏伟壮阔的宇宙境界;同时又表现了诗人追求自由、蔑视权贵的精神境界。

从创作方法看,李白诗境同诗人竭力把现实升华为幻境,以幻境表现理想的特点密切相关。首先,李白常常把现实生活转化为幻境,使之变得迷离倘恍,境界寥廓。如《古风》之十九《西上莲花

山》，即以幻境的形式写安史之乱带来的苦难。在诗中，人间的灾难是从幻想中的仙境里看到的。诗人从仙境“俯视洛阳川”，只见“茫茫走胡兵”、“豺狼尽冠缨”。这些意象组成流动的画面，从飘行空中的视野里展现，与仙境的飘渺相交错呼应，构成一个天上、人间，寥阔无比的境界。《远别离》之“苍梧山崩湘水绝”、《梦游天姥吟留别》之“天姥连天向天横”，也同样通过幻境的创造，使诗境变得“天与俱高”，磊落壮阔。其次，李白诗中的幻境是诗人高远理想的形象体现，是根据诗人的理想，随心所欲地虚构的幻境，所以常有“言出天地外，思出鬼神表，读之则神驰八极，测之则心怀四溟”的强烈美感。如《元丹丘歌》：“元丹丘，爱神仙，朝饮颍川之清流，暮还嵩岑之紫烟，三十六峰常周旋。长周旋，蹑星虹，身骑飞龙耳生风，横河跨海与天通。我知尔游乐无穷。”元丹丘是李白的道友，诗人首先把元丹丘的生活仙化，然后通过虚构的仙化幻境，寄托了诗人自己渴望成仙的理想。而诗人对“身骑飞龙耳生风，横河跨海与天通”境界的展现，确令读者有“神驰八极，心怀四溟”之感。再如《西岳云台歌》之“云台阁道连窈冥，中有不死丹丘生。明星玉女备酒扫，麻姑搔背指爪轻”、《怀仙歌》之“一鹤东飞过沧海，放心散漫知何在。仙人浩歌望我来，应攀玉树长相待”，等等，同样以心造的幻境描绘神仙世界，以奇幻的仙境传达主观理想，从而使诗境变得雄奇宏大，寥阔悠远。

此外，李白从大处把握对象，从高处俯瞰世界的审美观照方式，也是其创造出雄壮宏大诗境的重要方面。《庐山谣》所谓“登高壮观天地间，大江茫茫去不还。黄云万里动风色，白波九道流雪山。”正说明了诗人独特的审美视角和观照方式。由于李白常取这种宏观的视野，所以不只是长篇歌行能创造雄阔诗境，就是短篇的律绝也能形成宏大的境界。如《登金陵凤凰台》之“三山半落青天外，一水中分白鹭洲”、《望天门山》之“天门中断楚江开，碧水东流至此回”、《赠裴十四》之“黄河落天走东海，万里写入胸怀间”，等

等,无不给人“见宇宙之广大,观天地之壮景”的审美感受。

在艺术风格上,李白诗歌具有豪放飘逸和清真自然之美。严羽所谓“子美不能为太白之飘逸,太白不能为子美之沉郁”,已成诗评之常谈。这种飘逸清真的诗风,在李白一部分山水诗中表现得最为鲜明。不妨欣赏几首。

如《下终南山过斛斯山人宿置酒》:“暮从碧山下,山月随人归。却顾所来径,苍苍横翠微。相携及田家,童稚开荆扉。绿竹入幽径,青萝拂行衣。欢言得所憩,美酒聊共挥。长歌吟松风,曲尽河星稀。我醉君复乐,陶然共忘机。”田家相邀、童子候扉、欢酌美酒、陶然共醉,颇得陶、孟田园诗自然清淡之风致,但在清淡中渗出的浓绿色,在淳朴中流露的飘逸气,又显示了李白独特的风貌。

又如《听蜀僧濬弹琴》:“蜀僧抱绿绮,西下峨眉峰。为我一挥手,如听万壑松。客心洗流水,遗响入霜钟。不觉碧山暮,秋云暗几重。”琴弦拨动,如听松涛在千山万壑间响起;琴声清亮,又使人闻之如流水洗心般舒畅。以乐境与诗境的转化叠合创造隽永空灵的意境,是盛唐诗的特点之一;但这首诗神情的豪逸爽朗,诗笔的自然流转,自是李白风情。

再如《金陵城西楼月下吟》:“金陵夜寂凉风发,独上高楼望吴越。白云映水摇空城,白露垂珠滴秋月。月下沉吟久不归,古来相接眼中稀。解道澄江静如练,令人长忆谢玄晖。”在这里,李白吸收了齐梁的清词丽句,将山水的清空之美进一步净化,形成了晶莹透明的诗境。谢朓在晚霞与繁花争艳的黄昏发现了“澄江净如练”的情趣;李白诗中,云水摇漾,城楼似化进透明的虚空,白露映月,露珠欲带着秋月滴落,以飘逸的情思和清丽的笔调,创造了更为宁静澄澈的诗境。

“清真自然”,是李白诗歌美学的核心。他强调诗歌创作应当清新真率,出之自然,反对无病呻吟,雕琢涂饰。李白的这一思想在《古风·三十五》中有鲜明的表述:

丑女来效颦，还家惊四邻。
寿陵失却步，笑杀邯郸人。
一曲斐然子，雕虫丧天真。
棘刺造沐猴，三年费精神。
功成无所用，楚楚且华身。
大雅思文王，颂声久沉沦。
安得郢中质，一挥成风斤。

在《赠江夏韦太守良宰》诗中，李白把这一思想表述得更为形象明晰：

览君荆山作，江鲍堪动色。
清水出芙蓉，天然去雕饰。

李白在这里对诗歌的美学要求可作这样的概括：即强调清真自然的诗风，赞赏清水芙蓉的诗美。具体地说，在诗歌内容上，要求发乎真情，自然直率，不作无病呻吟；在诗歌语言上，要求朴素自然，反对雕饰；在诗境结构上，要求自然流转，浑然一体，无斧凿之痕。李白诗歌那种飘逸真率，清真自然的艺术风格，正是李白自己这种诗歌美学的实践和体现。除上所述，再如《秋登宣城谢朓北楼》：“江城如画里，山晚望晴空。两水夹明镜，双桥落彩虹。人烟寒橘柚，秋色老梧桐。谁念北楼上，临风怀谢公”；如《山中与幽人对酌》：“两人对酌山花开，一杯一杯复一杯。我醉欲眠卿且去，明朝有意抱琴来”；如《自遣》：“对酒不觉暝，落花盈我衣。醉起步溪月，鸟还人亦稀”等作，或描绘自然景色，或抒写生活情趣，或表达人生情怀，无不发乎真情，清新明丽，豪爽飘逸，自然流转。杜甫以“清新庾开府，俊逸鲍参军”概括李白诗风，可谓深得李白诗美之神髓。

如果说，盛唐气象在人生追求上，表现为建功立业的理想主义、昂扬自信的乐观主义和拯物济世的英雄主义；那么，在审美理想上则表现为崇尚清真自然的诗风和清水芙蓉的诗美。正如明代谢榛所说：“盛唐人突然而起，以韵为主，意到辞工，不假雕饰；或命

意得句，以韵发端，浑成无迹：此所以为盛唐也。”李白诗歌对盛唐气象的这两大方面都作了淋漓尽致的表现，达到了时代的峰巅。因此可以说，盛唐精神激发了李白的诗情，李白的诗篇则是盛唐之音的典范。

啊，傲岸不羁的李白，流韵千古的盛唐诗仙！

杜甫：集大成的诗国圣人

一、从放荡齐赵到湘流孤舟

中国诗史，李杜齐称，但杜甫更受敬重。杜甫，这位忧国忧民的伟大诗人，被尊为集大成的诗圣。这是杜诗接受历史的定评。

北宋秦观有云：“杜子美者，穷高妙之格，极豪逸之气，包冲淡之趣，兼峻洁之姿，备藻丽之态，而诸家之作所不及焉。然不集诸家之长，杜氏亦不能独至于斯也。……呜呼，杜氏、韩氏，亦集诗文之大成者欤！”（《韩愈论》，《淮海集》）明末王嗣奭《梦杜少陵作》诗曰：“青莲号诗仙，我翁号诗圣。”又曰“诗圣神交盖有年”。近人闻一多则写道：杜甫，“中国有史以来第一个大诗人，四千年文化中最庄严，最瑰丽，最永久的一道光彩。”（《杜甫》，《唐诗杂论》）秦观着眼于诗艺诗风；王嗣奭着眼于人格精神；闻一多进而揭示了杜甫在中国乃至世界文化史上的价值和意义。

杜甫这位集大成的诗国圣人，是时代和传统所玉成，也是人生和人格的结晶。

杜甫（712—770年），字子美，河南巩县人。后因官左拾遗、工部员外郎，故又称“杜拾遗”、“杜工部”。巩县南瑶湾村笔架山下的一座古窑洞，相传为杜甫诞生处，当地人称为“工部窑”，现辟为“杜

甫故里纪念馆”。

杜甫出生于一个“奉儒守官”的家庭。在祖先中，杜甫最引为自豪的是杜预和杜审言。这二位分别代表着杜甫家庭中的两个传统，分别对杜甫的思想和创作产生了深刻影响。杜预是西晋的名将和名儒，他战功赫赫且精通《左传》，所著《春秋左氏经传集解》是现存最早最具权威的注本。杜预文治武功卓越，成了杜甫心目中理想的儒家人物。杜甫一生坚信儒家的政治理想与人生理想，与这位十三世祖不能无关。杜甫的家世还有诗歌传统，祖父杜审言即是有名的诗人，文才享誉当时；少时与李峤、崔融、苏味道并称“文章四友”，晚年与沈佺期、宋之问唱和，对今体诗确立颇有贡献。杜甫曾说“吾祖诗冠古”、“诗是吾家事”。确实，诗歌是杜甫的家庭传统，杜甫的诗歌创作也是从学习摹仿杜审言开始的。

诗圣杜甫更是时代的产物。杜甫生于唐玄宗即位的太极元年，一生经历了玄宗、肃宗、代宗三个皇帝，这正是唐帝国由盛转衰的急剧变化的时代。他经历了繁荣昌盛的“开元全盛日”，也经历了安史之乱“流血川原丹”的全过程，又看到了唐王朝从此一蹶不振、江河日下的景象。万方多难的时代玉成了伟大的诗圣，杜甫的一生可分为四个时期。

读书壮游期（出生—35岁）。时值开元盛世，这是杜甫一生中最惬意的阶段，对诗人的成长也至关重要。

杜甫自幼好学，早慧强记，7岁学诗，至十四五岁已得文坛宿老赞赏。他在自传性的《壮游》诗中写道：“七龄思即壮，开口咏凤凰。九龄书大字，有作成一囊”；“往昔十四五，出游翰墨场。斯文崔魏徒，以我似班扬”。这是纪实之笔，不是虚夸。少年杜甫还曾欣赏过公孙大娘舞剑器浑脱而刚健婀娜的舞姿，听过歌王李龟年的歌唱。广博的阅读，多方面的艺术熏陶，提高了诗人的艺术修养和诗歌造诣。40岁以前杜甫作诗已有千余篇，可惜大多亡佚，现存不足50首。

从19岁起杜甫开始了“快意”的漫游生活。首次漫游是开元十八年的郾瑕之游，不久旋返洛阳。次年开始了历时4年的吴越之游，令诗人终生难忘：“越女天下白，鉴湖五月凉。剡溪蕴秀异，欲罢不能忘。”（《壮游》）在应试落第后的开元二十四年又开始了历时5年的齐赵之游：“放荡齐赵间，裘马颇清狂。”快意的游历生活充满了浪漫情调，应试落第全不在意。他此时正生活在一个充满理想主义的时代，对人生充满了乐观的幻想。天宝三载，杜甫与李白在洛阳相识，一见如故，终生相契。同年秋，杜甫与李白、高适同游梁宋；酒垆痛饮，吹台怀古，单父台远眺，雄姿侠气，豪情勃发。

杜甫此时的诗风充满浪漫主义和理想主义的色彩，作于“放荡齐赵”间的《望岳》是为代表。“会当凌绝顶，一览众山小”，气势磅礴，壮志凌云，它兆示了杜甫这位盛唐诗坛的后起之秀，终将突过前人而攀上诗国的顶峰。

旅食京华期（35—44岁）。这是大唐帝国朝政渐乱，国势趋弱，安史之乱正在酝酿的时代。杜甫自己也由快意的漫游经受悲辛的旅食。

天宝五载，人趋中年的杜甫怀着“致君尧舜上，再使风俗淳”的政治理想来到西京长安。次年，唐玄宗诏天下凡通一艺以上者皆赴京师就选，杜甫也应试了。但宰相李林甫怕草野之士对策时会斥其奸恶，考试时故意设置障碍，竟造成“无一人及第”的局面。杜甫这次入仕的机会被政治阴谋断送了。入仕是当时有志之士实现人生理想和政治理想的先决条件。于是，杜甫试图凭自己的学识诗才，通过向达官贵人投赠诗篇和向朝廷献赋，希望得到赏识汲引。结果令人失望。他不得不“卖药都市，寄食友朋”，过着“朝扣富儿门，暮随肥马尘。残杯与冷炙，到处潜悲辛”的屈辱生活。

天宝十载正月，唐玄宗举行祭太清宫、太庙和祀南郊的大典。杜甫趁此写了3篇《大礼赋》投“延恩柜”，不意得到玄宗赏识，令待制集贤院，命宰相试文章。这是杜甫生平最得意的一件事。但最

终仍未获得一官半职。直到天宝十四载 10 月,诗人已困守长安 10 年,才被任为河西尉,但杜甫没有接受。不久改授右卫率府兵曹参军,这是掌管兵甲器仗和门禁锁钥的正八品下的小官。杜甫接受了此职,但想起初衷,不免滑稽,故写了一首自我解嘲的《官定后戏赠》。

杜甫得此微职后往奉先探视家小。回到家中,见幼子饿死。诗人回首往事,百感交集,痛失幼子,心如刀绞,于是奋笔写下了《自京赴奉先县咏怀五百字》这首不朽诗篇。旅食京华的 10 年困守,对杜甫的仕途来说是不幸的,他只得到一个正八品下的微职;对诗人的创作来说是幸运的,他不仅写下了《兵车行》、《丽人行》和《咏怀五百字》等辉煌篇章,而且逐渐成为一个忧国忧民的诗人,走上了反映现实,审视人生的现实主义道路。

乱世为官期(45—48 岁)。杜甫的“官定”之日,也将是安禄山叛乱之时。安史之乱,国破民难;杜甫本人也历尽艰险。“国家不幸诗家幸”,诗人创作成就却最高,并奠定了“诗史”的基础。

天宝十四载,安史之乱爆发。次年 6 月潼关失守,旋即长安陷落。杜甫带着一家人随难民向北逃难,历尽艰险,九死一生,逃至鄜州附近的同家洼,得到友人孙宰的接待才惊魂稍定。8 月,杜甫听说肃宗在灵武即位,便把家小安置在羌村,只身投奔灵武。不料,杜甫在途中为叛军所俘,押解长安。看到九庙焚烧,妃嫔杀戮的惨象,诗人欲哭无声:“少陵野老吞声哭,春日潜行曲江曲。”(《哀江头》)在作于当时的《哀王孙》、《哀江头》、《悲陈陶》、《悲青坂》诸诗作中,表现了诗人沉痛的忧国爱国之情。

至德二载 4 月,杜甫冒险逃出长安,来到凤翔肃宗行所。“麻鞋见天子,衣鞋露两肘”(《述怀》),这是诗人朝见肃宗时的情状。5 月,杜甫被任命为左拾遗。这是品位低职责重的谏官。未几,因谏房琯事触怒肃宗,幸张镐营救方免其罪。杜甫从此也为肃宗疏远。乾元元年 6 月,杜甫终因受房琯案牵连被贬为华州司功参军,管理

地方的祭祀、学校、选举诸事。杜甫从此永远离开了长安。坎坷的仕途遭到了根本性的打击。但诗人从皇帝侍臣出为州县官吏，从宫廷走向民间，为诗歌创作开拓了更广阔的现实主义道路。作于这一时期的《北征》、《羌村三首》、“三吏”、“三别”，是杜甫“诗史”中杰出的代表作，诗人也登上了唐代现实主义诗歌的顶峰。

漂泊西南期(48—59岁)。这一时期唐王朝继续衰落，所谓“胡灭人还乱，天地日流血”；杜甫也被迫开始了万里做客、四处漂泊的生活。

乾元二年，杜甫“一岁四行役”，是最艰难凄苦的一年。先是这年春自洛阳返华州；继而7月杜甫因政治原因弃官携家由华州往秦州，囊空如洗，无以生存；挨到10月，只得从秦州投奔同谷熟人，但生活更苦，儿濒绝境；“无食问乐土，无衣思南州”(《发秦州》)，无奈，是年12月从同谷出发南奔成都。“不缘衣食相驱遣，此身谁愿长奔波？”(王建句)诗人处境可想而知。

乾元二年末，杜甫到达成都。次年，上元元年春，在亲友帮助下，建草堂于成都西郊浣花溪，诗人终于有了一个家。杜甫在成都共五六年，其间曾得到任成都尹兼剑南节度使的严武的资助，还被严武荐为检校工部员外郎，但生活依然清苦。永泰元年(765年)4月，严武死，杜甫离开了成都草堂，经嘉州、戎州、渝州、忠州、云安，于次年大历元年到达夔州。由于夔州都督柏茂琳的照顾，杜甫住了近2年。这是诗人创作的又一个高产期，其间共作诗430多首。夔州依山临江，奇险雄伟，是三峡的起点。杜甫不仅把当地的山川景物和风土人情写入诗篇，还写了不少自传性的回忆诗和反思性的怀古咏史诗，对人生经历、国家盛衰和古代兴亡作了深深的沉思。

大历三年正月，杜甫因思家乘舟出峡，这是诗人最后一次漂泊，往返转辗，历时3年。杜甫到江陵、转公安、去岳阳、漂潭州，“飘飘何所似，天地一沙鸥”(《旅夜书怀》)。大历五年4月，臧玠乱

潭州，杜甫逃衡州，并打算再往郴州投靠舅父崔伟。舟行至耒阳，遇江水暴涨，只得改变北归计划，顺流再回潭州。入冬，诗人病倒在由潭州去岳阳的舟中，作绝笔诗《风疾舟中伏枕书怀奉呈湖南亲友》，对“战血流依旧，军声动至今”的国家表达了最后的哀痛。从放荡齐赵到湘流孤舟，从快意的壮游到潦倒的飘流，忧国忧民的诗人，念念不忘多灾多难的神州。

从诗歌艺术本身看，集大成的诗人又是集大成的诗歌传统的产物。从中国诗史看，唐代是历史地形成的集大成的时代。这可以从两个方面来考察。从历史的演进看，唐代上承两汉魏晋南北朝之后；而从两汉以来，由于历代诗人不断的探索创造，五七言诗得到极大的发展，及至盛唐，五七言诗在诗体格律、题材取向、艺术手段和诗歌理论上都取得了巨大的成就，积累了丰富的经验，并预示着我国诗歌正在步向一个更完善更成熟的新时代。从地域的综合看，唐代又糅合了南北各民族的精神与风格而汇为一炉，南朝的藻丽柔美和北朝的激昂雄放，二者相摩激荡，使唐代诗歌在艺术风格上呈现出一片千姿百态的新气象。于是乎，在诗体上，王孟之五言，高岑之七古，太白之乐府，龙标之绝句，遂尔纷呈竞美；在风格上，李白之飘逸，浩然之清雅，右丞之精致，高岑之悲壮，各为盛唐之盛。然而，这些作者虽都能自成一体，却不免各有所偏。杜甫则是一位真正的时代集大成的诗人。他以伟大的人格，宽广的容量，非凡的禀赋，深广的学力，和博大的创造精神，既继承传统又加以前无古人的创造，在诗体、诗艺、诗境、诗风上，都达到了集大成的境界。

二、诗史：穷年忧黎元 叹息肠内热

杜甫的诗向称诗史。此说最早见晚唐孟棨的《本事诗》：“杜逢禄山之难，流离陇蜀，毕陈于诗，推见至隐，殆无遗事，故当时号为

诗史。”北宋胡宗愈《成都草堂诗碑序》更申言之：“先生以诗鸣于唐。凡出处去就，动息劳佚，悲欢忧乐，忠愤感激，好贤恶恶，一见于诗，读之可以知其世，学士大夫，谓之诗史。”一部杜诗被称为诗史，应作何理解呢？似可析而为三：从内容看，杜甫诗歌广泛而深刻地反映了唐代安史之乱前后的现实生活和时代精神，“推见至隐，殆无遗事”，“读之可以知其世”，故谓“诗史”。从表现特点看，杜诗不是纯客观的叙述，而是叙事与抒情、纪实与沉思的紧密结合。他的长篇古诗体诗，“多纪当时事”，里面却含有浓厚的抒情沉思成分；他的大多数近体诗，写景兼抒情又经常联系时事，把个人不幸的遭遇和感触同国家的危机和人民的痛苦胶漆般地结合起来。浦起龙说得好：“少陵之诗，一人之性情，而三朝之事会寄焉者也。”故一部杜诗，是“诗史”，更是“心史”。从创作历程看，前期安史之乱前后的诗，反映时事的纪实性较强，为世人留下了动乱时代的诗史长卷；后期西南飘泊期间的诗，回忆反思的沉思性更浓，记录了诗人对社会、历史和人生的深沉思考。

前期：动乱时代的诗史长卷。

杜诗中的这幅诗史长卷，又可以分为三个部分：即开元盛世的称颂，动乱前夜的洞察和动乱惨状的纪实。

杜甫亲身经历了开元盛世，青年时代快意的漫游正值其时，对当时繁荣的经济、开明的政治和太平的世象印象深刻。在《忆昔》诗中，杜甫深情地描绘了为严谨的历史学家不断称引的开元盛世景象：

忆昔开元全盛日，小邑犹藏万家室。
稻米流脂粟米白，公私仓廩俱丰实。
九州道路无豺虎，远行不劳吉日出。
齐纨鲁缟车班班，男耕女桑不相失。
宫中圣人奏云门，天下朋友皆胶漆。
百余年间未灾变，叔孙礼乐萧何律。

这首诗写于诗人晚年,但印象来自当年。开元盛世是杜甫的理想时代,他的亲身经历又使之对儒家政治理想坚信不疑,并支持着他在最困苦之时始终对国家前途充满信心。

天宝后期,大唐帝国逐渐地走向衰亡。在当时的诗坛上,只有杜甫敏锐而深切地感受到了时代的变迁。他观察社会,探索病根,揭示症结。诗人感慨于日益陷于苦难的下层人民和日趋荒淫无耻的上层权贵,写下了《兵车行》和《丽人行》。《兵车行》并不是专指哪一次边衅战争,而是泛指天宝年间唐王朝的穷兵黩武政策给人民带来的巨大灾难。“边庭流血成海水,武皇开边意未已。君不闻汉家山东二百州,千村万落生荆杞。……君不见青海头,古来白骨无人收。新鬼烦冤旧鬼哭,天阴雨湿声啾啾!”诗人对帝皇穷兵黩武的政策作了严厉抨击,对被驱往死地的青年和抛骨绝域的冤魂表达了深切的同情。《丽人行》是讽刺杨氏兄妹之作。全诗对杨氏姐妹容姿之娴美、服饰之华丽、肴饌之名贵,以工笔重彩着力描写。虽似无一讥刺语,然描摹处语语讥刺。尤其全诗结尾:“炙手可热势绝伦,慎莫近前丞相嗔!”刻画了杨国忠盛气凌人的丑态,从而使庄重化为丑恶,“美人相、富贵相、妖淫相、后乃现出罗刹相”(清蒋金式语)。诗人在动乱前夜对社会危机的洞察,在《自京赴奉先县咏怀五百字》中作了更深入显明的展示。此诗作于天宝十四年,是杜甫安史之乱前最杰出的诗篇。这年冬,杜甫得右卫率府兵曹参军一职后,便往奉先探视家小。他途经骊山,想到帝皇贵妃于华清宫作乐而百姓饥寒交迫;回到家中,发现幼子已经饿死。悲伤不已,百感交集,写下此篇。全诗可分三段:首段 32 句,自抒平生怀抱,虽穷愁潦倒而忧国忧民之心终不稍改;次段 38 句,叙途中见闻,感叹朝廷穷奢极侈与百姓饥寒交迫,揭示贫富悬殊的社会现实;末段 30 句,写到家见幼子饥卒惨状,推己及人遂至百感交集。诗题虽标“咏怀”,实融咏怀、纪实、感讽于一炉,以诗人的眼光对危机四伏的动乱前夜作了深入分析。其实,当时安禄山已于渔阳起

兵,只是消息尚未传到,而杜甫此诗充满了大乱将临的预感与社稷倾危的忧虑,使此篇具有前所未有的思想深度和诗史价值。

终于,“渔阳鞞鼓动地来,惊破霓裳羽衣曲”。安史乱发,长安陷落。杜甫逃难羌村、陷贼长安,又奔走凤翔,目睹了种种惨象。他以直录的写实精神和忧国忧民的心情,记下了山河破碎,生灵涂炭的一幕幕历史镜头。这可以分为两个方面:一是战乱初起,诗人记录了这场空前浩劫造成的惨烈景象以及对其无穷祸患的忧心如焚。这里有长安陷落后的景象:“国破山河在,城春草木深”(《春望》),“中宵九庙焚,云汉为之红”(《往在》)。王孙、嫔妃,“金鞭断折九马死,骨肉不得同驰驱。腰下宝玦青珊瑚,可怜王孙泣路隅”(《哀王孙》),“是时妃嫔戮,连为粪土丛”(《往在》);皇宫、曲江,“江头宫殿锁千门,细柳新蒲为谁绿”、“黄昏胡骑尘满城,欲往城南望城北”(《哀江头》)。诗人潜行曲江,吞声而哭,黍离之感,油然而生。这里还有官军与叛军作战而仗败兵亡的惨烈景象和诗人对军事形势的深切忧患。其中,《悲陈陶》之“孟冬十郡良家子,血作陈陶泽中水”、《悲青坂》之“山雪河冰野萧瑟,青是烽烟白是骨”,至今读之令人悲伤。在稍后的名篇《塞芦子》中,诗人在分析战场形势的基础上提出了具体的战略战术,被明人王嗣奭称为:“此篇直作筹时条议,剴切敷陈,灼见情势,真可运筹决胜。”(《杜臆》)二是战乱后期,杜甫写下了战乱造成的社会灾难和民生疾苦并表现了深切的同情和复杂的思想。《羌村三首》、《北征》、“三吏”、“三别”,是此中的代表性作品,也是杜诗中最重要、最杰出的诗史性作品。《北征》这篇杜集乃至唐代五古中的“大文章”,作于诗人在羌村整体期间。全诗洋洋 700 余言,上至国势朝政,下至家乘民瘼,巨细兼容,波澜壮阔,具一代兴亡,与风雅颂相表里。在艺术上,叙事记时又加入议论,通诗与散文而一,沉郁顿挫,跌宕起伏,前所未见,时人不及,为后来古文运动家以文为诗者开其先声。“三吏”、“三别”写杜甫在乾元二年,离洛阳返华州途中的情景。3 月初唐军与

史思明叛军决战于安阳河之北,唐军大溃,郭子仪军退守洛阳。洛阳士庶,惊奔山岩。杜甫在返途中看到惊魂稍定的人民又一次受到战乱的威胁,忧愤不已,写下了这两组千古名作。《新安吏》、《石壕吏》和《垂老别》、《新婚别》,都写官府征丁之事,但情状不同。《新安吏》写官吏强征未成年“中男”入伍的情景;《垂老别》与《石壕吏》描写“子孙阵亡尽”后老翁老妇亦难逃兵役;《新婚别》则写“席不暖君床”的新婚夫妇生离死别的惨痛情景。但上述生离死别尚有家可别,那么《无家别》的主人翁则更加悲惨,他连告别的对象都没有,在第二次强征入伍时,只有顾影低徊,喃喃自语。在这里,诗人通过一个兵士的经历展示了一座村庄的萧瑟,实际上它又是蒙受战乱的社会和灾难深重的人民生活的缩影。浦起龙说:“‘何以为蒸黎’,可作六篇总结。”确实,这是“无以为蒸黎”的苦难人民通过杜甫之笔向统治者发出的责问,是杜甫代表人民对封建统治者提出的强烈控诉。在艺术表现上,“三吏”兼问答叙事,“三别”纯托为送行者之词,虽写法各异,均达到古乐府之化境。

在杜甫的创作历程中,这幅动乱时代的诗史长卷,具有特别重要的意义。由《兵车行》、《丽人行》,到《咏怀五百字》、《北征》,再到“三吏”、“三别”,这是诗人写实精神深化发展的三个里程碑,一部杜诗的诗史品格由此而确立,杜甫也从而攀上了唐代现实主义诗歌的顶峰。

后期:人生历史的深沉思考。

在漂泊西南,尤其是迁居夔州后,杜甫的作品充满了历史感。回忆人生经历和民族历史的作品大量增加,体现出浓厚的怀旧情愫,写下了深沉的历史思考。这是杜甫后期诗史性作品的特征。

青年喜欢展望未来,而老人习惯回忆过去,这是人之常情。但促使晚年的杜甫经常回忆过去、反思历史的原因,不只是人生道路走到尽头时的暮年心态,而是有对于国家和个人的前途日薄西山的失望情绪。就回忆沉思的内容看,主要包含了相互联系的三个

方面：“第一个方面是个人的，那是自传式的，包含了他对往事的回顾，还常有对前途的瞻念。对杜甫来说，历史的这一方面与其第二方面是纠结在一起的，这后一方面即当代的历史，或者说是他国家的历史，特别是755年安史之乱爆发以来动荡的十年间的史事。第三方面是关于古代的，即文化传统的历史，也可能是遥远的古代历史。”（高友工《律诗的美学》）

第一，人生道路的回顾。这方面的主要作品有《壮游》、《昔游》、《遣怀》等等。在这些作品中诗人记下了自己的人生经历和心灵历程，具有自传的意义。长篇五古《壮游》最重要、最具代表性。诗人对自己的生平作了全面的回顾。全诗可分六段，分别叙述了少年之游、吴越之游、齐赵之游、长安之游以及奔赴凤翔及扈从还京、贬官之后久客巴蜀的一生经历。确如蒲起龙所说，《壮游》是杜公“自为列传也”。然而，此诗同样并非纯然叙事，全篇流荡着强烈的感情色彩。刘克庄指出：“《壮游》诗押五十六韵，在五言古风中多悲壮语，虽荆卿之歌，雍门之琴，高渐离之筑，音调节奏，不如是之跌宕豪放也。”“壮游”之壮，并非但指壮年或豪壮，也含有悲壮之意。诗人将坎坷生平与时代风云融为一体，从个人遭遇的角度映带出唐王朝的盛衰历史，从而使全诗体现出一种深沉的历史感。

第二，国家盛衰的反思。国家的盛衰决定着个人的命运。杜甫一生的转折关键是安史之乱，所以诗人晚年的思虑主要集中于安史之乱及其前因后果。杜集中《洞房》以下8首和《诸将五首》是其代表。《洞房》以下8首诗并不在一个总标题下，但内容是蝉联而下的：《洞房》写秋夜感兴，思及宫掖之凄凉，陵寝之寂寞；《宿昔》写玄宗宠爱杨氏姐妹，恣意行乐之事；《能画》写玄宗喜好优宠技巧；《斗鸡》写淫乐难长，乐极悲来；《历历》写叛乱忽起，流落天涯；《洛阳》写潼关陷落，玄宗西逃；《骊山》再写园陵寂寞之悲；《提封》直究致乱之由，欲垂以为戒。总之，8首诗于未乱之前，隐隐写出将乱；正乱之时，写出致乱之由；已乱之后，写出弭乱之方，体现

了杜甫对国家命运的痛切反思。《诸将五首》则通过集中描写一些强悍的将领,表现了诗人对国家命运和当代历史的关注。杜甫以诗当纪传,议论时事,反思历史。在写法上“皆从地名叙起”,目光扫射到长安、泾渭、受降城、潼关、洛阳到海蓟、南海、西蜀的广大地域,可谓满目疮痍,不堪回首。如果说,《洞房》8首的反思焦点是致乱之由,那么《诸将五首》的重心是乱后惨状和弭乱之方。《诸将·其五》结联:“西蜀地形天下险,安危须仗出群才”;诗人此刻处于“万里作客、百年多病”的困境,仍不忘“致君尧舜上,再使风俗淳”的理想抱负,真令人唏嘘不已。此外,夔州杰作《秋兴八首》,体现了诗人对国家盛衰的整体思考,思想价值和艺术价值更高。

第三,历史人物的缅怀。这方面的代表作是《咏怀古迹五首》。杜甫的咏古即咏怀,他是带着深沉的历史意识和强烈的当代意识来观照古人的。《咏怀古迹五首》分咏庾信、宋玉、王昭君、刘备、诸葛亮5人。如果说诗中庾信、宋玉、王昭君3位历史人物提供的借鉴主要是负面的,那么刘备、诸葛亮所提供的主要是正面意义的借鉴。安史之乱后,杜甫念念不忘唐室中兴,因此必然会更多地关注后者。杜甫晚年写了不少咏及诸葛亮的诗,诗中对诸葛亮的评价提到前所未有的高度,并常把刘备与诸葛亮作为“一体君臣”予以咏叹,如《谒先主庙》和《古柏行》等等,这显然寄托了诗人的理想。“向来忧国泪,寂寞洒衣巾”,这是杜甫夔州怀古诗的心理动机和情感基调。杜甫特别歆慕刘备与诸葛亮的明良际遇,赞颂诸葛亮尽忠王事,正是对国家命运的一种希冀和祝愿。

从时事叙抒到历史反思,是杜诗作为“诗史”的两个基本构成方面;也是“穷年忧黎元,叹惜肠内热”的诗圣,忧国忧民情思必然的逻辑发展。

三、诗律：思飘云物动 律中鬼神惊

杜甫一生作诗当有 3000 首,但早期作品大都散佚,现在留存的有 1400 多首。根据浦起龙《读杜心解》目录和《少陵编年诗目谱》,莫励锋先生把杜诗按创作时期和诗体编成下表,极便览观:

时间 \ 诗体 篇数	五 古	七 古	五 绝	七 绝	五 律	七 律	五 排	七 排	合 计
入蜀以前	125	49	1	2	154	24	35	1	391
成都至云安	51	43	15	62	221	54	25	2	473
夔州以后	87	49	15	43	255	73	67	5	594
总 计	263	141	31	107	630	151	127	8	1458

从此表可见,杜诗遍及当时各体;除前人对其绝句尚有微词外,其余各体均至极境。正如郑板桥所说:“少陵七律、五律、七古、五古、排律皆绝妙,一首可值千金。大哉杜诗,其无所不包括乎!”(《郑板桥集自序》)

在古近各体诗作中,杜甫的七言律诗成就最高,对中国诗史的贡献也最大。当时,古体是已经成熟的诗体,杜甫的古体虽有扩展与革新,但有前人丰富的经验可资观摩取法。五律与七律虽同是唐代新型诗体,但两者的发展是不平衡的。五言律诗在南朝诗人阴铿、何逊、庾信、徐陵手中已初开其体,初唐诗人进一步研揣声律,稳顺体势,可谓其制大备。杜甫五律几近集中半数,在艺术上也能在前人基础上,独辟畦径,纵横尽致,寓纵横排奁于整密之中,臻于极境,但仍是原有基础上的提高,而不是荦路褴褛的开疆。唯七律一体,在初唐之世,还是英华乍启,门户未开,其开疆拓土,实有赖杜甫一人之心力。确如叶嘉莹教授所说:“如果说在中国诗史

上,曾有一位诗人,以独力开辟出一种诗体的意境,则有之,首当推杜甫所完成之七言律诗了。”(《秋兴八首集说代序》)

杜甫七律的艺术成就和历史贡献,明人胡震亨曾概括为5个方面:“少陵七律与诸家异者有五:篇制多,一也;一题数首不尽,二也;好作拗体,三也;诗料无所不入,四也;好自标榜,即以诗入诗,五也。此皆诸家所无。其他作法之变,更难尽数。”(《唐音癸签》)胡氏五端,不为未见;以今视之,尚需申述,约为三端。

其一,惨淡经营,大量创作。要确切估价杜甫七律的历史贡献,有必要了解杜甫之前与同期诗坛七律创作的情况。七言律诗,滥觞于梁陈,成熟于初唐。而在杜甫之前,初唐与由初入盛的诗人创作七律共计240余首,主要作者有王维、李颀、岑参、高适、崔颢、崔曙、祖咏等人,其中以王、李成就最高。100多年仅有作品200余首。数量少,当然是诗人不重视。如李白现存诗近千首,其较合于七律者仅8首。此体不被重视,艺术也难以提高。如王维、李颀之七律在当时颇臻佳境,然李颀仅存7首,王维也只20余首,且不全合律,折腰叠字之病时时可见。杜甫则不然,他一人现存七律150余首,且每有所作必惨淡经营,辞必中律。诗人的前期七律,便已不同凡响。试诵《曲江二首》:

一片花飞减却春,风飘万点正愁人。

且看欲尽花经眼,莫厌伤多酒入唇。

江上小堂巢翡翠,苑边高冢卧麒麟。

细推物理须行乐,何用浮名伴此身。

朝回日日典春衣,每日江头尽醒归。

酒债寻常行处有,人生七十古来稀。

穿花蛱蝶深深见,点水蜻蜓款款飞。

传语风光共流转,暂时相赏莫相违。

看似及时行乐之诗,实寓悲哀失意之情;而在艺术上,二诗落落酣畅,如不经意,而首尾圆活,生意自然,有不可名状之妙。七律难于

五律。然而,由于杜甫匠心苦用,惨淡经营,加之诗才非凡,前期作品对七言律体的运用,已达到了纯熟完美、得心应手的程度。

其二,拓展题材,时政入诗。这是杜甫对七律内容的重大革新。杜甫以前,七律题材最为狭窄,内容主要是应制颂圣、即景抒怀、寄远赠别和登临怀古诸类,尤以奉和应制之作居多。如初唐沈佺期有七律 16 首,其中有 12 首是奉和、陪幸、应制。杜甫的七律很快打破了“应制之体”的束缚,随着人生经历的坎坷跌宕,人生感慨也越发深厚沉郁。在入蜀后的创作后期,杜甫七律更是以抒写漂泊支离的身世之感和忧国忧民的情怀为主要内容。如被胡应麟称为“古今七言律第一”的《登高》,即为杰出的代表作。此外,在七律发展史上更具划时代意义的是,杜甫还以时政入诗,在七律中注入政治内涵,使这种精美的诗体跳出了宫廷贵族的小圈子,具备了表现社会政治和时代精神的艺术功能。杜甫七律约有 1/3 表现了时政主题,按其表现角度和方式大致可分 3 个不同方面。一是对现实政治的直接描写。如《登楼》和《诸将五首》,前者值吐蕃入侵,诗人感伤朝廷无诸葛之才,以致三朝鼎沸,寇盗频仍,诗中交织着对现实动乱的关注和对国家命运的忧虑;后者是杜甫对全国政治形势的环视周览,反映出严重的内忧外患,也表现了诗人对解决国难的思考。二是在巨大的现实政治背景中所反映出的身世之感。被称为杜甫“生平第一首快诗”的《闻官军收河南河北》,即是此中佳作。在杜甫之前,七律中感怀身世的作品不少,但只是到了杜甫,才有意识地使之与现实时政相联系。《恨别》、《九日》、《暮归》也因此而成为深沉激昂高蹈之作。三是以咏叹史事来表现政治内涵。这又可以分为怀古与哀时两方面,即《咏怀古迹五首》与《秋兴八首》。如前所述,在这些诗作中杜甫以强烈的现实感,贯通古今,融入时政,赋予作品更深厚的思想内容。杜甫开创的以时政入律的传统,以后对李商隐和韩偓的七律创作产生过直接而深刻的影响。

其三,思动云物,律惊鬼神。这是杜甫七律在章法结构上的老成境界。盛唐诸家七律,以兴趣情韵见长,在艺术表现上,对偶工整,声律谐畅,仪容修齐,有一种“态浓意远淑且真,肌理细腻骨肉匀”的美感,但总不免为格律所拘,而难以纵心所欲。老健疏放的杜甫七律则不同,无论模写物象还是抒发性情,都能“壮浪纵恣,摆去拘束”,于尺幅之中,运以磅礴飞动的气势,于严律之内,作腾挪跳跃的变化。一言以蔽之,磅礴飞动的气势和精严细密的诗律的融合,构成了杜甫七律章法结构的独特风貌。“快诗”《闻官军收河南河北》极为典型,此诗不仅通首合律,而且尾联也对仗工稳,然严整的格律难以束缚其跳动的情思。明人黄周星评曰:“写出意外惊喜之况,有如长江放溜,骏马注坡,直是一往奔腾,不可收拾。”极是。杜甫还常借助逆接、倒插的章法来体现跳掷飞动的气势。如《登楼》首联之“花近高楼伤客心,万方多难此登临”,起得沉厚突兀;若倒装一转,按常规抒写:“万方多难此登临,花近高楼伤客心”,便成平调。还有一类,如《和裴迪登蜀州东亭》“东阁观梅动诗兴”一首,首句的“梅”,牵引出一条线索,一直贯串到最后一句。诗在章法上没有掀起浩瀚波澜,但用意曲折飞腾,别有一种生龙活虎之态。再如任意挥斥之《诸将》其二,意兴横逸之《即事》“暮春三月巫峡长”等等,更不胜数。“思飘云物动,律中鬼神惊”,既是杜公的赠人之句,也是杜律的本地风光。

此外,杜甫还创造性地发展了变体的拗律。杜甫自云“晚节渐于诗律细”。“诗律细”,即对格律之运用已达到了纵心所欲的化境。这主要表现在两大方面。一种纵心所欲是表现于格律之内的腾挪跳跃,如《诸将五首》、《咏怀古迹五首》和《秋兴八首》是为代表。尤其是《秋兴八首》,联章八首,浑成一体。在诗律上,既合于律诗之变平散为精练的趋势,又为律诗开拓了一种超乎于写实的新境界,达到了精美的格律与自由的表现的完美统一,故最为评家称道。另一种纵心所欲则是表现了格律之外的横放杰出。杜甫的

变体拗律，便是这种横放杰出于格律之外的创制。《白帝城最高楼》、《黄草》、《愁》、《暮归》、《望岳》等是为代表。且看《白帝城最高楼》：

城尖径仄旌旆愁，独立缥缈之飞楼。
峡坼云霾虎龙卧，江青日抱鼉鼉游。
扶桑西枝对断石，弱水东影随长流。
杖藜叹世者谁子，泣血迸空回白头。

通观全诗，奇气稟兀，以拗折艰涩之语，写抑郁艰苦之情，既得声情相合之妙，又于拗折中把握一分法度。毛奇龄评杜甫变体拗律曰：“杜甫拗体，较他人独合声律，即诸诗皆然，始知通人必知音也。”确实，杜甫的变体拗律，虽横放杰出于声律之外，却又深入于声律的三昧之中，遗形取神，化用诗律，达到了“诗律细”的极境。

四、诗境：沉郁顿挫 掣鲸碧海

歌德指出：“风格，这是艺术所能企及的最高境界，艺术可以向人类最崇高的努力相抗衡的境界。”一位伟大的诗人在艺术风格上，不仅能独创一格，又能多姿多采。杜诗的风格就能“尽得古今之体势，而兼人人之所独专”。正如王安石所描述：“至于杜甫，则悲欢穷泰，发敛抑扬，疾徐纵横，无施不可。故其诗有平淡简易者，有绮丽精确者，有严重威武若三军之帅者，有奋迅驰骤若泛驾之马者，有淡泊闲静若山谷隐士者，有风流酝藉若贵介公子者。”杜诗多样的风格，根源于诗人宽阔的胸怀、淳厚的人格、丰富的精神世界和多样的审美情趣。然而，作为一生信仰只在儒家界内的诗圣杜少陵，在多样风格中自有其鲜明强烈的主导风格，即“沉郁顿挫”。杜甫在《进雕赋表》中写道：

臣之述作，虽不足以鼓吹六经，先鸣数子，至于沉郁顿挫，随时敏捷，而扬雄枚皋之流，庶可跂及也。

这不是诗人自许，也是历代诗评家的共同感受。严羽《沧浪诗话》有云：“子美不能为太白之飘逸；太白不能为子美之沉郁。”陈廷焯《白雨斋词话》论之更详：“杜陵之诗，包括万有，空诸倚傍，纵横博大，千变万化之中，却极沉郁顿挫，忠厚和平。此子美所以横绝古今，无与为敌也。”他极有见地地道出了“沉郁顿挫”在杜诗多样风格中的主导性地位。

杜甫诗歌的“沉郁顿挫”的风格，是由多种要素构成的，最主要的是密切关联的两个方面，即情感深挚和忧思深沉的情感基调与反复咏叹和曲折回环的表达方式。

首先是感情基调上的情感深挚和忧思深沉。这种深沉的忧思，不是缠绵的愁思，也不是灰心的哀怨，而是在国难中产生把自己的遭遇同国家的灾难相联系的深沉忧患之思；它表现为推己及人的对国家和人民的命运的深切忧虑，对国家兴衰原因的深沉思考。宋人周紫芝诗云：“少陵有句皆忧国。”这虽未免绝对，但在杜甫的大部分诗作中确实弥漫着这种忧思和挚情。在直接表现民生疾苦和国政时事的诗作中固然如此，如《兵事行》、《丽人行》、《悲陈陶》、《悲青坂》以及“三吏”、“三别”等等，无不沉痛感人；在一些慨叹个人身世和与国政时事无关的题材中，也时时流露出忧国忧民的深沉情思。杜甫在飘泊西南的路上咏叹坎坷人生的《同谷七歌》便是一例。一气七歌，篇篇都是叹己忧国的沉痛之作：生活的穷困潦倒，弟妹的离散无觅，仕途的困顿失意，国事忧虑感念，真是百感交集。终篇之“七歌”，最是催人堕泪：“男儿生不成名身已老，三年饥走荒山道。长安卿相多少年，富贵应须置身早。山中儒生旧相知，共话夙昔伤怀抱。呜呼七歌兮悄终曲，仰视皇天白日速。”旧日相识，共伤怀抱，相对而语，说出无限辛酸。王嗣奭评曰：“七歌创作，原不仿《离骚》，而哀实过之。读《骚》未必堕泪，而读此不能终篇。”由悲身世而慨乱世，确是这组诗的基本情调。杜甫曾反复直抒：“沉忧乱纵横”，“忧端齐终南”；而深挚的情感和深沉的忧患

之思，正是杜诗沉郁风格最基本的构成方面。

其次是情感表现的反复咏叹和曲折回环，这是沉郁顿挫诗风在表现方式上的特点。这种沉郁顿挫的表情方式在杜甫的长篇与短篇中又有不同的特点。在《咏怀五百字》、《北征》、《洗兵马》、《壮游》等长篇古体和排律中，其表情特点是波浪起伏，一纵一收，似将爆发，却又抑制；抑制下来又不是嘎然而止，而是转成暗流，越发深沉而绵绵无穷。所谓“忧端齐终南，湓洞不可掇”，沉痛的情感转为深沉的忧思，令人回味不尽。在短篇中，这种千回百折、极尽吞吐曲折之能事的表情方式，不像长篇那样波澜起伏；它是把情感的起伏过程潜伏在内心进行，让情感在心中回流之后才流注笔端，诗中的感情似从压抑中流出，深沉缓慢而又曲折尽致。如七律《送郑十八虔贬台州司户》：“郑公樗散鬓成丝，酒后常称老画师。万里伤心严谴日，百年垂死中兴时。仓皇已就长途往，邂逅无端出贱迟。便与先生成永诀，九重泉路尽交期。”郑虔因受伪职而遭贬，杜甫与郑虔交往极深，对郑虔被治罪既同情又不平。此时，不满、牢骚与离情交织心中，极为强烈，但诗中没有直接爆发，而是在诗人内心里回流后婉转地说成了“万里伤心严谴日，百年垂死中兴时”。牢骚变成了伤心，不满变成了惋惜，回流后的情感更为深沉了。恰如卢德水说：“此诗万转千回，清空一气，纯是泪点，都无墨痕。”（《杜诗镜铨》引）

总之，沉郁顿挫作为杜诗的主导风格，是情感深挚和忧思深沉的情感基础与反复咏叹和千回百折的抒情方式的有机交融，这两个方面难以独立，而是表现在诗作的形象意境中的。长篇从《咏怀五百字》、《北征》到《壮游》、《夔府书怀四十韵》，短篇如《登楼》、《登高》、《登岳阳楼》等等，无不如此。

从审美理想看，杜诗创作又鲜明地表现出对崇高壮美境界的追求。在《戏为六绝句》之四中杜甫提出了这种审美理想：“才力应难跨数公，凡今谁是出群雄？或看翡翠兰苕上，未掣鲸鱼碧海中。”

后两句中的“翡翠兰苕”和“掣鲸碧海”，杜甫既概括了当时诗歌中的两种美学倾向，同时又表现了追求“掣鲸碧海”的审美理想的价值取向。所谓“翡翠兰苕”之美，是指一种绮丽、妩媚、纤细、柔弱的美，也即阴柔之美。在杜诗中，尤其是成都诗中，不乏这种“翡翠兰苕”的优美之作，如《绝句漫兴九首》、《江畔独步寻花七绝句》、《屏迹二首》等等，诗人以日常生活细节入诗，通过对平凡事物的美学升华，表现了诗人对平凡生活和大自然的无限热爱之情。但是，杜甫更强调“掣鲸碧海”之美，碧海连天，鲸鱼跋浪，这是一种壮丽、宏伟、阔大、遒劲的美，也即壮美或阳刚之美。因为，“掣鲸碧海”的崇高宏壮之美，更适宜于反映广阔的社会生活，体现动荡的时代节律，抒发慷慨激昂的情感波澜，表达伟大深沉的人生理想。同时，杜甫所具有的雄豪的性格、伟大的抱负、高尚的人品、阔大的胸怀以及深沉的思虑和雄健的笔力，也决定了诗人对壮美境界的追求和创造。不妨以杜甫的咏物诗和山水诗，借斑窥豹。

“七龄思即壮，开口咏凤凰。”杜甫的咏物诗在物象的选择上从小时候就表现出对壮丽事物的喜好倾向。除凤凰外，后来对骏马、雄鹰、健鹘、劲松等物，反复吟咏。杜集中咏鹰诗有9首，咏马诗多达14首。其中《房兵曹胡》、《画鹰》作于开元间，《玉腕骝》和《朱凤行》作于诗人晚年的大历初，贯穿其创作的整个过程。这当然不是偶然的。黄彻《碧溪诗话》曰：“杜集及马与鹰甚多，亦屡用属对。盖其致远壮心，未甘伏枥；嫉恶刚肠，尤思排击。”他对杜甫咏物诗追求壮美雄奇境界及其思想根源作了极有见地的分析。杜甫素怀大志，自许甚高，对国家人民怀有强烈的责任感和使命感，而一往无前、腾骧万里的骏马正与诗人的抱负相契；而欲展济世抱负，必有除恶的精神，勇猛搏击的雄鹰正是这种精神的艺术象征。

杜甫山水诗对山川景物的选择和审美境界的创造，也有不同于盛唐诸家的鲜明特点。例如，王、孟所咏多为清幽静寂的明山秀水；高、岑所咏多为壮丽奇特的雪山冰河；而一泻千里的黄河则几

成李白狂放性格的化身。杜甫的审美目光聚焦于秦陇和夔巫的高山巨川。“发秦州”和“发同谷”这两组山水纪行诗，便是杜甫山水诗中黄钟大吕式的雄壮轰鸣。诗人跋涉在崎岖的道路上，诗笔描绘了伟丽的山川。千里蜀道的重岩叠嶂与巫山巫峡的险峰湍流，既雄伟壮丽又萧森险恶，自然以其神奇的伟力创造了惊心动魄的崇高宏壮之美。宋人说：“杜陵诗卷是图经”；虽是赞美，未免皮相。杜甫笔下的高山巨川，既是诗人宏伟抱负与崇高人格的绝妙象征，也是其奇崛个性与悲愤情感的审美对应。铺天盖地的青阳峡、深不可测的万丈潭、雷霆争斗的瞿塘、绝壁千仞的巫山，在诗人的审美观照下，无不奇伟突兀，拗怒偃蹇，构成了一幅幅雄奇壮美的山水胜境。

杜诗雄奇壮美的审美境界，体现在不同题材和体裁的作品中；而因审美对象和审美情趣的不同，宏壮之美的表现又是多姿多彩的。明人胡应麟《诗薮》曾以杜甫七言诗为例作过精彩的描述，略云：“杜七言诗之壮美，或壮而阔大；或壮而高拔；或壮而豪宕；或壮而沈婉；或壮而飞动；或壮而整严；或壮而典硕；或壮而秾丽；或壮而奇峭；或壮而精深；或壮而瘦劲；或壮而古淡；或壮而感怆；或壮而悲哀。”雄健的笔力创造出壮美的诗境，恢宏的气度化出壮美的千姿百态。

沉郁顿挫的诗风和掣鲸碧海的诗境，这是杜甫在中国诗史上耸立的两道瑰丽的风景。

五、影响：诗祖杜少陵 天下几人学

杜甫是中国诗史上的集大成者。历史上的每一位“集大成”者，都具有双重意义：既标志着对前时代的全面总结，又标志着新时代的由此开端。杜甫就是这样一位承前启后的集大成者和伟大开拓者。

晚唐冯贽《云仙杂记》载一逸事：“张籍取杜甫诗一帙，焚取灰烬，副以膏蜜，频饮之，曰：‘令吾肝肠从此改易。’”虽为小说家言，却生动写出了后人对杜甫的诗作和人格的崇敬精神。

先说杜甫与唐代诗坛。

且看宋代孙仪的看法：“公之诗支而为六家：孟郊得其气焰，张籍得其简丽，姚合得其清雅，贾岛得其奇僻，杜牧、薛能得其豪健，陆龟蒙得其赡博，皆出公之奇偏尔，尚轩轩然自号一家，熨世烜俗。是知唐之言诗，公之余波及尔。”虽最后一语，不免夸大，但杜甫对中唐以后整个诗坛的影响确是广泛而深刻的。对元白与韩孟诗派的影响更是直接和多方面的。

杜甫对元白诗派的影响主要有三大方面。一是杜甫的写实原则和“即事名篇”的歌行，直接影响了以元白为代表的中唐“新乐府诗人”。元稹《乐府古题序》有云：“近代唯诗人杜甫《悲陈陶》、《哀江头》、《兵车》、《丽人》等，凡所歌行，率皆即事名篇，无复倚傍。余少时与友人乐天、李公垂辈，谓是为当，遂不复拟赋古题。”元稹明确指出了杜甫对元白等诗人掀起的新乐府运动的根本性影响。白居易的《秦中吟》、《新乐府》，元稹的《田家词》、《织妇词》以及张籍、王建等诗人的新题乐府，确是在杜甫“即事名篇，无复倚傍”的写实精神的影响下创作的。二是杜诗对民间“当时语”的学习运用，对元白平易诗风的形成有着直接影响。元稹《酬孝甫见赠·之二》云：“杜甫天材颇绝伦，每寻诗卷似情亲。怜渠直道当时语，不著心源傍古人。”这里既道出了杜诗语言的特色，也表示了学习杜诗语言的态度。其三，杜甫长篇排律的写作传统为元白继承。元白是中唐大量写作长篇排律的诗人，多者长达百韵，且往复唱和，乐此不疲。在艺术手法上，元白排律“皆尺土寸木，经营缔构而为之”（翁方纲语），鲜明体现了杜诗的影响。

杜甫对韩孟诗派的影响主要有两大方面。一是韩孟派对杜甫诗风中奇险一面的推崇与追摹。杜诗有“冥心刻骨，奇险至十二三

分者”，如《望岳》之“荡胸生层云，决眦入归鸟”、《送韦评事》之“鸟惊出死树，龙怒拔老湫”、《铁堂峡》之“经摩苍穹蟠，石与厚地裂”等等，无不竭意摹写，以雄强的笔力创造出奇特的意象。韩愈、孟郊的奇险诗风，就是受此影响、心摹手追而自成一格的。正如赵翼所说：“韩昌黎生平所心摹手追者，惟李杜二公。至昌黎时，李杜已在前，纵极力变化，终不能再辟一径。惟少陵奇险处，尚有可推广，故一眼觑定，欲从此辟山开道，自成一家。此昌黎注意所在也”（《瓠北诗话》）。尽管风格应是性情和人格的自然流露，前人的启示和影响也确是极为重要的。韩愈的奇险豪纵和孟郊的矫激琢削，确实都能在杜诗中找到渊源。二是杜诗的散文化倾向对韩愈“以文入诗”的手法产生了重要影响。杜诗的散文化倾向表现在许多方面，如多用赋法、加入议论、破坏句式、虚字入诗等等，这在《北征》中最为突出。韩愈及后世以文入诗的手法，就直接导源于杜甫。胡小石《杜甫〈北征〉小笺》写道：“至杜甫兹篇，则结合时事，加入议论，撒去旧来藩篱，通诗与散文而一之，波澜壮阔，前所未见，亦当时诸家所不及，为后来古文运动家以‘笔’代‘文’者开其先声。后来诗人如元和中韩退之，……到近世如所谓‘同光体’，其特征大要皆以散文入诗，其风气几无不导源于杜，亦可云自《北征》一篇开端。”来龙去脉，追溯甚详。当然，韩愈的以文入诗，在诗歌散文化方面又迈进一步，这容后再说。

在晚唐诗坛上，杜甫对李商隐的影响最大，而在宋人眼中，李商隐也是杜诗艺术最好的继承者。王安石曾说：“唐人知学老杜而得其藩篱，惟义山一人而已。”施之晚唐，不为言过。

再说杜甫与宋代诗坛。

宋人学杜主要是两大方面，一是艺术经验的借鉴，二是人格精神的崇拜。

古人云：宋人生唐后，开辟真难为。面对杜诗的艺术成就，宋人更是左右为难，以至王安石曾有“世间好语言已被老杜道尽”之

叹。惊叹之余,便开始全面的学习。王安石学杜,主要是绝句中运用对仗。绝句一般不用对仗,用对仗、且四句皆对仗工稳,当始自杜甫。如《绝句》“两个黄鹂鸣翠柳”即是佳例。王安石晚年绝句以对仗精工著称,《木末》一绝,四句皆对:“木末北山烟冉冉,草根南涧水泠泠。缲成白雪桑重绿,割尽黄云稻正青。”这显然是学杜的结果。苏轼学杜,主要是笔力和章法。如《石鼓歌》,汪师韩评曰:“澜翻无竭,笔力驰骤,而章法乃极谨严,自是少陵嗣响。”黄庭坚学杜更是深入全面,而且影响到整个江西诗派。黄庭坚对杜诗的谋篇、布局、造句、用典、练字等方面都曾细心揣摩,并化入己作。进而,他在总结杜诗的艺术经验时提出的“夺脱换骨,点铁成金”之说和“不烦绳削而自合”之说,成了江西诗派的艺术纲领和写作原则。正是在这种理论背景下,江西派诗人把杜甫奉为诗家宗祖。曾几把杜甫与黄庭坚视为诗学的远祖近宗:“老杜诗家初祖,涪翁句法曹溪。”赵蕃异口同腔:“诗家初祖杜少陵,涪翁再续江西灯。”宋末方回进而提出了“古今诗人当以老杜、山谷、后山、简斋为一祖三宗”的著名观点。至此,江西派把宋代学杜推向了高潮,而杜诗在古典诗歌史上的典范地位确是由宋代诗人确立的。

对杜甫的人格精神,宋代诗人作了由衷的称颂并表现出深深的认同。王安石在《杜甫画像》中写道:“常愿天子圣,大臣各伊周。宁令吾庐独破受冻死,不忍四海赤子寒飕飕。伤屯悼屈止一身,嗟时之人我所羞。所以见公像,再拜涕泗流。推公之心古亦少,愿起公死从之游!”黄庭坚在《老杜浣花溪图引》中也深情写道:“常使诗人拜画图,煎胶续弦千古无!”杜甫以赤子之心对天下苍生和以天下为己任的高尚人格和伟大胸怀,赢得了后人的无比崇拜。朱熹于是把杜甫与诸葛亮、颜真卿、韩愈、范仲淹称为“五君子”,称颂他们“皆光明正大,疏畅洞达,磊磊落落而不可掩者也”(《朱文公文集》)。南宋黄彻更进一步,直把杜甫比作诗中孟子:“杜甫志在大庇天下寒士,其心广大,异夫求穴之蝼蚁辈,真得孟子所存矣。东

坡问老杜何如人，或言似司马迁，但能名其诗耳。愚谓老杜似孟子，盖原其心也。”（《苕溪诗话》）从涕流拜图，到五君称颂，再到孟子为比，无不表现了宋代以来的诗人对杜甫伟大的人格精神的崇拜之情。如果说，“集大成”之说，着眼于杜甫的诗学造诣，那么“诗圣”之说，即着眼于杜甫的人格精神。

歌德曾说：作者个人的人格，比他作为艺术家的才能对读者要起更大的影响。诗圣杜甫，既以他沉郁的风格，又以其高尚的人格，成了4000年文化中最庄严、最瑰丽、最永久的一道光彩。

杜甫，百世诗师，万代楷模。

韩愈：文起八代之衰的 古文领袖

一、从志欲干霸王到勇夺三军帅

韩文与杜诗，在中国文学史上常作为两类作品的艺术极致，相提并论，垂范后世。苏轼赞曰：“诗至于杜子美，文至于韩退之，而古今之变，天下之能事毕矣”；“子美之诗，退之之文，皆集大成者也”。不过，韩愈的经历不同于杜甫，韩愈在中国文化史上的意义也不只是古文。在《潮州韩文公庙碑》中，苏轼对韩愈一生的事业功绩作了全面概括，约为四言：

文起八代之衰，而道济天下之溺，
忠犯人主之怒，而勇夺三军之帅。

倡古文，济儒道，排佛老，抚叛军；文学与哲学，政绩与军功；匹夫而为百世师，一言而为天下法。昌黎韩公，可谓华夏 4000 年文明史哺育的前此并不多见的全能文士。

然而，3 岁而孤的韩愈，其一生如同他所处的中唐时代，充满了风波、坎坷、辛酸和痛苦。这一时期，王朝更替频繁，国家多灾多难。韩愈经历了代宗、德宗、顺宗、宪宗和穆宗 5 个朝代，遭遇了吐

蕃侵扰、泾原兵变、永贞革新、淮蔡叛乱等等诸多事变。韩愈一生，或近或远、或深或浅地受到这些政治事件的影响和牵涉，57 年的人生仕途，大致可分四个阶段。

第一阶段：少年苦读砺志（出生—18 岁）。

“念昔始读书，志欲干霸王。”（《岳阳楼别窦司直》）永贞元年秋 10 月，流放途中登上岳阳楼的韩愈，回忆起少年时代苦读砺志的情境，仍洋溢着雄豪之气。少年韩愈即有凌云之志，这与其家世和身世是密切相关的。

韩愈出生于代宗大历三年，公元 768 年，祖籍河南河阳；这是安史之乱平定后的第五年，国势由盛转衰，朝野动乱不断。当时的韩家，也是一个虽有文名却日趋衰微的仕宦之家。韩愈七世祖韩耆，后魏时曾任常山太守，封武安成侯。六世祖韩茂，曾任尚书令，兼征南大将军，封安定桓王。入唐后，高祖韩瑗，曾任银青光禄大夫，后任雅州都督。其后人，官职或高或低。至韩愈父亲韩仲卿，官止武昌令、鄱阳令和秘书郎，均为从六品以下的小官。虽为仕宦世家，官职却越来越小。祖先的功业，激励韩愈从小立下霸王之志；衰微的庶族之家，使其意识到只有刻苦攻读，登第入仕，才能施展抱负。

韩愈不幸的身世更激发了他苦读的意志。“我生不辰，三岁而孤。蒙幼未知，鞠我者兄。在死而生，实惟嫂恩。”（《祭郑夫人文》）3 岁而孤的韩愈，靠兄嫂抚养。7 岁时，韩愈随赴京师做官的长兄韩会迁居长安。好景不长，10 岁时，其兄韩会受权臣元载一案牵连，由起居舍人贬官岭南，改任韶州刺史。韩愈又随兄南迁。唐代韶州是蛮荒之地，加之身为贬官，心情抑郁，两年后韩会即染病身亡。韩愈又同嫂郑夫人，扶柩北上，返葬中原。回到河阳故乡不久，中原藩镇兵乱，韩家再次南迁，到江南宣城的庄园避难。从 3—13 岁，韩愈就是在频频动乱中度过的。

韩愈的读书作文，虽遭动乱而始终坚持。七岁而读书，十三而

能文。禀性聪敏，“日记数千言”；刻苦勤奋，“口不绝吟于六艺之文，手不停披于百家之编。记事者必提其要，纂言者必钩其玄”。因而，少年韩愈竟能通“六经百家学”了。而且，经心于前古之兴亡，留意于当世之得失，求进于仕途之心，勃勃而动；所谓“志欲干霸王”、“报国心皎洁”。

文章冠世而倾向复古的叔父韩云卿和长兄韩会，对韩愈未来写作古文和成为古文运动领袖，产生了深刻的潜在影响。李白称云卿“文章冠世”；韩愈更推崇备至，曾说“愈叔父当大历世文章独行中朝”。韩会不仅“好谈经济之略，尝以王佐自许”，且参与了李华、萧颖士等古文运动先驱变革文风的活动。他有《文衡》一篇，明确提出了文以致用，文助教化的主张。兄长的志趣，对韩愈确定一生奋斗目标，影响更直接而深刻。

第二阶段：青年登第求仕（19—29岁）。

韩愈以“四举于礼部乃一得，三选于吏部卒无成”概括这一阶段的经历。贞元二年，19岁的韩愈离开宣城赴京师求仕，但仕途不顺。他应试四次，至贞元八年登进士第，时25岁。此次进士考试，以宰相陆贽主司，古文派梁肃为佐，故韩愈登第有其必然；梁肃所举八人“皆天下选，时称龙虎榜”。但后连续二次参加吏部博学宏词科考试，均不中，韩愈便回河阳省祖。其时，嫂嫂郑氏病故宣城，侄儿老成护柩北归。从此，韩愈要担负供养乳母李氏与孤侄老成的责任。生活的重担迫使韩愈再次进京求仕，但三选于吏仍无成。情切之下，韩愈三上宰相书，但宰相贾耽、卢迈等人置之不理。贞元十一年，韩愈怀着不遇之叹失望地离开长安。归途中，有感于“惟以羽毛之异，非有道德智谋”的二鸟得以进荐，作《感二鸟赋》，叹曰：“余生命之湮阨，曾二鸟之不如。”当年9月，韩愈去洛阳，经过田横墓，又感于田横义高而得贤士，作《祭田横墓文》。其文有曰：“昔阙里之多士，孔圣亦云其遑遑；苟余行之不迷，虽颠沛其何伤。”表达了自己复兴儒道，虽颠沛而不彷徨的决心。这是青年韩

愈留下的两篇“不平而鸣”的名作。仕途的不顺，磨练着韩愈的生命意志，“决得失于一夫之目”的考试制度的不合理，更坚定了他复兴儒道，倡导古文的决心。

第三阶段：壮年仕途波荡（29—49岁）。

这一阶段可分为幕府初仕和进京入仕两个时期。贞元十二年，赴汴州以宰相身份任宣武军节度使的董晋辟韩愈为观察推官。其时正“朝食不盈肠，冬衣才掩骼”的韩愈，终于获得一个职务。在汴州的3年间，韩愈任职之余讲文析道，并结识了3位终身相交的朋友和学生：孟郊与李翱、张籍。孟、韩结识于长安应试之时，贞元十三年孟郊到汴州，这对诗风相近的忘年之友，切磋斗胜，在中唐诗坛上形成了以“硬语盘空”、“奇崛险怪”为特点的韩孟诗派。李翱与张籍是韩愈的学生，以后都成为古文运动的中坚。贞元十五年，董晋病逝，韩愈护丧往东都。不到4天，汴军叛乱，杀死代理官员。韩愈虽免于祸，但妻子幼女围困汴州，心急如焚。幸而家属后来得脱，乘舟东趋彭城，韩愈从洛阳到徐州，与家人相聚。危难之中，徐州节度使张建封把韩愈一家安排在符离暂住，后又荐韩愈为节度推官。韩愈在徐州就职不到两年，因不惯刻板的幕吏生活，不久便与李翱一起离开彭城去京师。因张建封病逝，徐军作乱。韩愈因刚离开徐州而脱险，便携全家在洛阳安家。汴徐幕府的初仕生涯，随两次藩镇作乱而结束。韩愈求官，为谋衣食，亦为实现经世初心；然仕进久久不顺，心情愤郁不平。这是韩愈诗文始终充满不遇之叹、不平之鸣的重要根源。

贞元十八年春，是韩愈仕途上的转折，他经吏铨选，授四门博士，终于进京做官。自19岁入京师，至今倏忽17年矣。韩愈执教于四门馆，尽职而热忱。第二年进士试，他举荐10人，当年中4名，另5名后来也相继登第；并多半成为古文运动的后劲。

贞元十九年夏秋之际，韩愈由四门博士迁监察御史。柳宗元、刘禹锡、张署、李方叔等也同授此职。韩、柳、刘关系最笃。韩愈曾

与柳宗元同游长安慈恩塔，并有题名；古文运动的两位巨擘由此建立文交。但仅隔半年，当长安的深宅大院家家忙着过年时，韩愈门前却是一幕凄惨的离别场面：韩愈被逐出长安，贬为阳山令。原来这年关中旱灾严重，官吏则照常征收租税。韩愈亲见“饿者何其稠，亲逢道边死”的惨象，即上奏天旱人饥状，恳求“特敕京兆府”停征赋税。此状一上，得罪幸臣，便被贬为远在广东的阳山令。阳山县，僻壤穷乡，文化落后，县置只有“夹江荒茅篁竹之间，小吏十余家”。韩愈虽心境落寞，却能克尽职守，施惠于百姓。不到两年，韩愈遇赦北还，阳山百姓多以韩愈的姓名命其子，并把韩愈常去读书的山称为“贤令山”。

贞元二十一年(805年)，是唐代历史上连换三帝的动乱之年。唐德宗正月病歿，太子李诵即位，即顺宗；顺宗用王伾、王叔文推行“永贞革新”，仅半年即失败；顺宗被逼禅位，8月宪宗即位，第二年改元元和。韩愈对“永贞革新”持反对态度，政治思想同柳宗元相左。而随着顺宗、宪宗的相继即位，他两次遇赦，从阳山至郴州再至江陵。元和元年6月，韩愈自江陵召拜国子博士，再次回京任职。这年韩愈39岁，以后10年间，官职屡经迁调，时降时升。他常与宦宦权要相对抗，仕宦一直不得志。不过，随着韩愈文名日盛，身旁始终有一批仰慕者和学生相随。韩愈为之讲道析文，推动古文运动向纵深发展；自己的古文和诗歌创作也取得空前成果，显示出蓬勃的创造力。

第四阶段：晚岁大起大落(50—57岁)。

这是韩愈生命的最后7年，也是其仕途上大起大落、大放异彩的7年；可用“因军功两度升迁，论佛骨一贬潮州”概括之。

第一件军功是元和十二年随裴度征讨淮西吴元济叛乱。对征讨淮西，先有大臣谏阻，独裴度排除众议力主用兵。时韩愈有《论淮西事宜状》，条陈平淮策略，与裴度主意相合。裴度出征，韩愈以行军司马相随。韩愈建议裴度乘蔡州城虚，以兵三千间道入蔡擒

吴元济；裴度未及采行，而李朔已自唐州提兵雪夜入蔡州，与韩愈谋略一致，果然擒得元济。淮西平，韩愈因功迁刑部侍郎。

韩愈的仕途似乎注定不可能一帆风顺，迁刑部侍郎不到两年，因上《论佛骨表》，险些丧命。当时，长安凤翔寺塔中供佛祖释迦牟尼指骨一节，三十年一开塔。据传开塔之年，必“岁稔人泰”。元和十四年，正值开塔之期，宪宗派人将佛骨迎入宫内供养三日；王公士庶，更是奔走膜拜。韩愈一生倡儒道而排佛老，对此深恶痛绝，便上《论佛骨表》谏阻，言辞尖锐，态度坚决。“忠犯人主之怒”，宪宗欲以死罪论处。幸得裴度、崔群等营救，从轻发落，贬韩愈为潮州刺史。“一封朝奏九重天，夕贬潮州路八千”，欲除弊事，反遭贬逐，韩愈正是悲愤不已。在去潮州途中，12岁的爱女挈子病夭；草葬路隅，棺非其棺，魂单骨寒，无所托人。尽管如此，韩愈到潮州后仍不忘为民办事。他见潮州没有学校，就找名叫赵德的秀才办起州学。后改授袁州刺史，韩愈又督查全州释放奴婢达730余人；回长安后，他还上奏朝廷下令全国放还被典男女。

长庆二年，升任兵部侍郎、年届55岁的韩愈，又完成一件震动朝野的使命，充满风波的仕途出现了最后一次高潮。长庆元年，镇州兵乱，杀节度使田弘正，立王廷凑。朝廷派深州刺史牛元翼讨伐，反被王廷凑围困。形势紧急，穆宗命韩愈前往宣慰，又旨使见势而行，“无必入”。韩愈临危受命，置身度外，说：“安有受君命而滞留自顾！”疾驱镇州。王廷凑严阵相迎，设甲士于庭。韩愈镇定自若，严辞挫折叛军凶焰，以利害晓喻王廷凑及镇州将士，不用兵刃，化险为夷，令其归服中央。苏轼所谓“勇夺三军之帅”，即指此事。功成还朝，转吏部侍郎，这是韩愈最高官职，故史有“韩吏部”之称。长庆三年，为京兆尹兼御史大夫，京兆在韩愈治下，社会安定，市价平稳，百姓称颂。长庆四年得病，年底病歿。其时韩愈神色安详，并从容赠言亲友。张籍《祭退之》诗写道：“公有旷达识，生死为一纲。及当临终晨，意色亦不荒。赠我珍重言，傲然委衾裳。”

勇夺三军的韩愈，也能从容对待生死。

当然，韩愈一生事业的主要成就在文学方面：在古文运动的倡导，在古文理论的建设，也在把古代散文提到纯文学境界的古文创作。

二、道济天下之溺的古文运动

中国古代散文，从语言形式看，可分为散体和骈体两种。从先秦至两汉的上古时期，以散文为主。骈文形成于魏晋，极盛于南北朝，至中唐仍统治文坛。骈文极重格式，有四大特点：即骈偶终篇，四六句式，讲究平仄，多用典故。骈文的唯美主义原则，使大多数作品内容空洞，呆板滞涩，严重妨碍了思想感情的表达。

韩愈所说的古文同骈文相对，是指散行单句，不拘格式，以儒家思想为基本内容，取法先秦两汉古朴文体的散文。他倡导古文运动，就是为复兴儒道、更好地宣扬儒学而主张恢复古代散文传统，反对华而不实的骈文及笼罩文坛的浮艳文风。古文运动在中国思想史和中国文学史上都具有重要意义。从思想史看，韩愈复兴儒学的主张成为宋明理学的先导，故前人有“治宋学必始于唐，而以昌黎韩氏为之率”之说；从文学史看，古文运动除明确提出文以载道的主张外，主要是文风、文体和文学语言的革新运动，在文章的演变上有着划时代的意义，对文学散文的发展更产生了直接影响。

韩愈是古文运动的领袖。在韩愈的倡导和推动下，中唐之世才出现了道济天下之溺的古文运动。这一历史结论是有充分依据的。首先，中唐以前的文学理论中无“古文”一词，古文概念的提出始于韩愈。如《题欧阳生哀辞后》云“志在古文”、“愈之为古文”。其次，古文运动借助儒学复兴运动得以发展，而韩愈是中唐儒学复兴运动中最重要的思想家。他宣扬道统、排击佛教、阐扬《大学》、

论述人性,不仅思想丰富而深刻,广泛影响了当时的古文家,而且极大地规范了此后中国文化的面貌。第三,他是一位划时代的古文理论家;虽然从齐梁时的刘勰、裴子野,到初唐的王通、陈子昂,再到天宝后的萧颖士、李华、元结、独孤及、梁肃、柳冕等等,都已提出恢复古文传统、反对浮华骈文的文学主张,但在理论的系统性和深刻性上,韩愈的古文理论使他的先驱者们黯然失色。最后,韩愈作为一位伟大的散文家,以杰出的创作实绩把古文创作提高到真正的文学境界,并以自己的古文理论和创作实绩培养了一批“韩门弟子”,古文逐渐压倒了骈文,改变了文坛的风尚,掀起了真正的古文运动;而韩愈的先驱们在创作中都还未能彻底摆脱骈文家积习,创作不能卓然有所树立,对文风影响也未能产生实效。

理论是实践的指南。没有感召人心的古文理论,就难有革除时弊的古文运动。韩愈的古文理论可以概括为三大方面。

一、志在古道而兼通其辞

为复兴古道而倡导古文,用儒道充实古文内容,文道合一而以道为主,这是韩愈古文理论的基础。在《题欧阳生哀辞后》中,韩愈集中阐述了这一观点:“愈之为古文,岂独取其句读不类于今者邪?思古人而不得见,学古道而欲兼通其辞。通其辞者,本志乎古道者也。”

为了复兴儒道,韩愈在理论和实践上作了多方面的努力。首先,建立道统,阐发道义。在韩愈看来,儒家的核心传统所代表的精神价值,是通过圣贤之间的传承过程而成为一个传统的。在《原道》中,他指出,这就是由尧、舜、禹、汤、文、武、周公以至孔子、孟子代代相传的儒家之道;在周公以前,其道见之于行事,自孔孟以后,其道见之于著述。孟子之后道统中断,于是韩愈要把中断千年的道统发扬起来,传递下去。至于“道”的内涵,一是古圣人教给人民的相生相养之道,即生产、交换、医药等等;二是圣人所制定的礼乐

刑政制度和所规定的君臣父子之间的伦理关系。在当时,人情溺乎“异学”而古道日渐废弛;于是,韩愈的第二个任务便是反对异学,排击佛教。韩愈排佛的原因,既有经济的也有文化的,更主要是文化方面的。韩愈认为,佛教是异族文化,其“不知君臣之义、父子之情”,教义与中国社会的伦理秩序相冲突。以上追孟子、继承道统自命的韩愈,自然认为应排斥反对,甚至提出了“人其人,火其书,庐其居”的激烈主张。紧接着的第三方面便是提倡古文。六朝以来“饰其辞而遗其意”的骈文,已成为表达思想内容的桎梏,而古文不拘形式,不求声律,可以自由地进行抒情叙事说理明道。因此,古文运动是借助儒学复兴运动发展起来的;韩愈是为了排斥异学而倡言古道,又因好古道而好古辞。道是目的,文是手段;道是内容,文是形式;文道合一,以道为本。一言以蔽之,没有道济天下之溺的前提,就没有文起八代之衰的业绩。

二、务去陈言,能自树立

韩愈有一句名言:“非三代两汉之书不敢观,非圣人之志不敢存。”其实韩愈学古并非泥古,而是要在此基础上变古和创新。在《答李翱书》中紧接着写道:“当其取于心而注于手也,惟陈言之务去”;在《答刘正夫书》中又说:“能者非他,能自树立,不因循者是也。”从创作实际和创作过程看,韩愈认为只有力去陈言,能自树立,学古而又变古,才能真正写出有价值的文章。

古文作家要做到陈言务去,能自树立,达到文道合一的境界,必须经过三个步骤。在《答李翱书》中,韩愈对此作了创造性的描述:首先,必须广泛研读典籍以便在自己作品中做到“唯陈言之务去”;其次,必须学会识别典籍的真伪以便在自己的作品中排除一切伪杂成分;第三,必须创造出合适的表现形式使文道达到完美的统一,所谓“醇乎其醇”,避免作品中内在的缺陷。在《唐宋文举要》中,高步瀛更细致地把它分成古文学习和古文创作的五个阶段。

事实上,它所具有的普遍的理论价值,的确并不局限于古文的学习和写作。

在此还必须明确两点。首先,所谓“陈言务去”,不只是语言形式也包括思想内容,包括非儒道的佛道“异学”。作为一个文学理论家,韩愈对古文运动的主要贡献就是以严格的儒家观点解释道,并以儒家思想规范古文创作并纯净文学风格。第二,所谓“能自树立”,不只是创作中不循故常词必已出,它还包含韩愈更深一层的思考,即企求以文章自树名声而传诸不朽:“然则用功深者,其收名也远。若皆与世沉浮,不自树立,虽不为当时所怪,亦必无后世之传也。”(《答刘正夫书》)这是韩愈倡导古文、艰苦革新的深层的思想动力。朱熹曾批评韩愈:“只是要作好文章,令人称赏而已”,就是指韩愈的这种想法;虽然偏激,也不无依据。

三、气盛宜言,不平则鸣

古文创作的成功,有赖于传统、现实和作者三者的统一。因此,韩愈在提出善学古道的同时,又强调作者要有深厚的道德修养和丰富的生活经验。

所谓“气盛宜言”,就是指只有加强道德修养,才能写出充实的文章。韩愈根据孟子的“养气”说,提出了自己的以道德修养为实质的养气论。他认为,要加强道德修养,必须“行之乎仁义之途,游之乎诗书之源”;这一过程“无望其速成,无诱于势利”而必须扎扎实实,因为“根之茂者其实遂,膏之沃者其光晔,仁义之人,其言蔼如也”;有了这样的修养功夫、道德水平和人格境界,才可能做到“气盛则言之短长与声之高下者皆宜”。(《答李翊书》)只要不拘泥于韩愈的古道内涵,他的“气盛宜言”说是具有普遍的真理性的。

“不平则鸣”和“穷愁易言”,则是韩愈在强调作家的生活基础和创作冲动时提出的更为著名的两个观点。在《送孟东野序》中韩愈指出:“大凡物不得其平则鸣;人之于言也亦然,有不得已而后

言,其歌也有思,其哭也有怀。”韩愈从自己坎坷仕途的强烈感受及对诗文创作的影晌出发,提出了“不平而鸣”、“不平善鸣”的深刻见解。应当指出,一般人认为韩愈的“不平则鸣”和司马迁的“发愤所为作”涵义相同;事实上是有区别的。司马迁的“愤”就是“坎壈不平”;韩愈的“不平”不等于“坎壈不平”,它不但指愤郁,也包括欢乐。在《送高闲上人序》中就说:“喜怒窘穷,忧悲愉快,怨恨思慕,酣醉无聊,不平有动于心,必于草书焉发之”;重言申明,“不平”概括了“喜怒”、“悲愉”等多种情感。这就是说,只要有生活实感,诗文创制可以“怨”也可以“乐”。当然,从自己的创作实践和审美效果出发,韩愈更倾向于“怨”,并比前人更明白地规定了“诗可以怨”的观念,这就是他在《荆潭唱和诗序》里提出的“穷愁易言”的观点:“夫和平之音淡薄,而愁思之声要眇,欢愉之辞难工,而穷苦之言易好也。”为什么有“难工”和“易好”的差别呢?清初陈兆仑说得对:“盖乐主散,一发而无余;忧主留,辗转而不尽。意味之浅深别矣。”不过这是后话。就韩愈自身而言,“不平则鸣”和“穷愁易言”的观点,不仅丰富了古代的文学理论;而且是作为古文家的韩愈,在创作中突破狭隘的载道论,写出表现真情实感的文学散文的理论前提。

韩愈的古文理论在当时的古文家中产生了广泛的共鸣,从而推动了古文运动的发展;同时,这些观点又深刻影响了后世。文道合一、陈言务去、不平则鸣、穷愁易言,几乎成了中唐以来诗文作者的创作信条;也是今人评价古代诗文的重要原则。

三、文起八代之衰的古文创作

在中国散文史上,韩愈是司马迁之后最伟大的散文家,也是唐宋八大家之首。明代贝琼《唐宋文衡序》曰:“盖韩之奇,柳之峻,欧阳之粹,曾之严,王之洁,苏之博,各有其体,以成一家之言。”近人

钱穆《中国散文》说：“散文确获有纯文学中之崇高地位，应自唐代韩愈开始。散文在纯文学中之地位崇高，其功当首推韩愈。”由此言之，韩愈之文的“文起八代之衰”，当包含双重含义：首先他以雄奇雅健的古文创作一扫八代以来浮华颓靡的骈俪之风；同时也由此把这种文体提高到真正的文学境界，使之获得了纯文学的崇高地位。

一部《韩昌黎文集》收存各类散文作品 300 余篇，其中，“杂著 65，书启序 96，哀词祭文 39，碑志 76，笔砚鳄鱼文 3，表状 52”（李汉《韩昌黎集序》）。这里尚未包括 5 卷《顺宗实录》和 30 余篇《外集》中的各类文章。从现代散文分类学看，可分为论说文、叙事文、抒情文及应用文，每类都有文学性极高的名篇。如论说文之《原道》、《杂说》、《师说》、《进学解》、《送穷文》；叙事文之《平淮西碑》、《张中丞传后叙》、《画记》、《柳子厚墓志铭》；抒情文之《祭十二郎文》、《祭柳子厚文》；上述各类中除“杂说”和“解”之外，记、赠序、碑志、祭文等又都属应用文。韩愈的赠序极多，文集共收 34 篇，姚鼐说他的赠序“冠绝前后作者”；其中《送李愿归盘谷序》被苏轼称为“唐代第一篇文章”。而使应用文具有文学性，这是“古文”形成于韩愈的标志，也是韩愈对中国散文发展最大的贡献。

韩文以“奇”著称。雄奇雅健是韩集各体散文最鲜明的风格特点。具体说有四个方面。

感激怨怼的真情发露 钱穆指出：人称韩昌黎以文为诗，其实他更能以诗为文，如韩昌黎之赠序，其实都是以诗为文。所谓“以诗为文”，就是包括赠序和书札在内，韩愈一反过去的刻板习套，把真性实情发露其中，从而变非审美的应用文为艺术性散文。唐人喜欢写诗赠人，韩愈改用赠序和书札，外形是散文，内情则是诗。如《送孟东野序》是小札，《与孟尚书书》是大札，都可称是一首散文诗。清人说韩愈的《题李生壁》一文是“无韵之诗”，这也就是说它是一篇散文诗。而其中最能代表韩愈雄奇风格的是那些“感激怨

怨之辞”。在《上宰相书》中韩愈坦率直言：“居穷守约，亦时有感激怨怫奇怪之辞，以求知于天下。”在这类作品中，韩愈常以愤激之笔，发露半世坎壈的不平之情，深蕴文外重旨，最能见出韩愈的真性情和真面目，可视为散文化的咏怀、感遇之作。如《送穷文》写主人公本欲以祭鬼之礼送穷，却最终为穷鬼所屈而延之上座。全文主旨以反语出之：指责“智穷”、“学穷”、“文穷”、“命穷”和“交穷”，实为作者的自赞自怜；穷鬼自陈 40 年追随主人的忠心，实为作者自叹半生坎壈遭际。文章以戏谑之笔写出了韩愈重重困境，而明道守志的傲骨亦在幽然的嘲解中见出。《进学解》也以怨怫之词托之于诸生对国子先生的嘲弄，但结尾自比孟子诸大儒之不遇而自慰，更觉冷语不尽。韩愈这类“感激怨怫之词”，打破了古文正面立论的常规，用以抒愤寄慨，这并非如裴度指责的“以文为戏”，而是丰富表现艺术的重大创新。

汪洋恣肆的雄辩气势 韩愈善辩更雄辩，他的论说文不以逻辑胜，而以气势胜；汪洋恣肆的磅礴气势胜于缜密严谨的逻辑推理。皇甫湜说：“韩吏部之文如长江秋注，千里一道”；苏洵说：“韩子之文如长江大河，浑灏流转，鱼鼉蛟龙，万怪惶惑”。这都是对韩文雄辩气势的形象描述。如《讳辩》即以磅礴的雄辩气势写成的原应冷静分析的驳论之文。文章为李贺因父名晋肃不得举进士一事辩护，在举出无可辩驳的法律证据后，厉声问道：“父名晋肃，子不得举进士，若父名仁，子不得为人乎？”在抓住荒谬实质后，又以归谬的推理置人无以对答之地；然后，考之以经、稽之以典，词锋犀利，转守为攻，终于由辩护者变成了挑战者。全文与其说以冷静缜密的逻辑推理说服读者，不如说是以长江秋注般的雄浑气势震撼读者，从而激发人们对荒谬礼教压制人才的强烈愤慨。责问、反诘、夸张、归谬，变化多端的结构和大开大合的笔势，都是韩愈增强文章雄辩气势的常用手法。此外，对比手法的巧妙运用尤为引人注目。如《原毁》以“古之君子”同“今之君子”对比，《师说》以“古之

圣人”同“今之众人”对比；互相烘托，纵情畅论，增强论辩的气势。如《进学解》则采用前后两段对比的方法，前段似褒扬，后段似贬责，抑扬顿挫，波澜起伏；中间又穿插排偶之句：“口不绝吟于六艺之文，手不停披于百家之编，记事者必提其要，纂言者必钩其玄”；“觝排异端，攘斥佛老，补苴罅漏，张皇幽眇。寻坠绪之茫茫，独旁搜而远绍；障百川而东之，回狂澜于既倒”等等，既是排偶之句，又是警策之语，增强了雄辩的气势，也加强了文章的哲理深度。如果说，感激怨怼的愤激之情是韩文雄奇风格的内在情感基元，那么，汪洋恣肆的雄辩气势是其雄奇文风的外在文体风貌；李翱论韩文：“其词与其意适”，即此之谓。

寓理于事的形象表达 这是韩愈散文获得纯文学性的又一要素。在论说文中，韩愈寓理于事的形象表达，主要是通过比喻、细节、场面的描写，化抽象思维为形象思维。《杂说》四篇多以喻论理，其一以云龙相须作譬喻；其二以善医与善计作比较；其三以人与兽的表里同异论人性；其四伯乐相马更为人熟知，艺术性也最强。诸子散文以喻明理，形象与理念简单类举；韩愈此篇就比喻本身层层展开论证，论证过程在故事的叙述中完成，形象与理念浑融无间，比喻本身就具备了足够的逻辑说服力。《送李愿归盘谷序》由送李愿归隐抒吐贤者遭黜、不肖者高升的不平之鸣，全文不发议论，而以大丈夫、隐士及趋进者三种人进行对照，突出三种由不同的社会地位造成的不同的生活方式和精神特征，最后以“其于为人贤不肖何如也”作结，意味深长，爱憎褒贬尽寓其中。而在叙事性的记传文中，韩愈更善于在人物事迹中提炼饶有兴味的典型细节和事件，刻划人物性格，增强作品的形象性和艺术感染力。《张中丞传后叙》是韩愈的名篇，其中南霁云乞救贺兰一段即以其描写的生动形象而广为传诵。在为不见经传的下层官吏写的墓志铭中，韩愈也常用小说家笔法刻划人物性格。如《试大理评事王君墓志铭》是记述“天下奇男子王适”的生平事迹。篇末奇笔生色，细述王

适当初求娶处士侯高之女时,以纸卷冒充官人文书,而侯高深信不疑的趣事;虽有违墓志的肃穆格调,却更突出了王适这位“天下奇男子”的形象。《河中府法曹张君墓志铭》则发端突兀,起笔描述一位妇女为实现丈夫遗愿,怀抱婴儿求韩愈为其夫作铭,然后再入正传,使普通小官吏的碑铭罩上一层悲剧性的传奇色彩。《毛颖传》和《石鼎联句诗序》是韩文中小说味最浓的作品;尤其是后者,俨然一篇“聊斋式”的小说,韩愈以奇异的情节刻画了富于神秘感的道士形象,并以寥寥数笔把二生前倨后恭的神态也刻画得栩栩如生。缺乏生动的形象性,韩文的纯文学性和艺术价值是不可想象的。

自然舒展的语言风格 韩愈有“文从字顺各识职”之说,这是对文学语言的要求,也概括了韩文自身的语言特色。作为一位革新文风的语言大师,韩文确有“文从字顺,自然舒展”的鲜明特点。他破骈体为散体,用纯净的散句单行写作,文章语言自然而具音乐节律,屈折舒展,起落自由,若绵绳之在手,随意编织,得其所欲,运用语言的纯熟,罕见其匹。哀祭之文,主于伤痛,格调肃穆,一般都用骈体韵文写成。韩愈则改用散文,如《祭田横墓文》、《祭十二郎文》;这是脱胎换骨的大变化,破除了以前种种限制与拘束,正如脱下紧身衣换了一件宽袖大袍,感到格外的轻松与畅适,作者情感的表达也更为自然亲切。钱基博说得好:“《祭十二郎文》,骨肉之痛,急不暇修饰,纵笔一挥,而于喷薄处见雄肆,于呜咽处见深恳。”倘收散为骈,绝不可能如此真切动人。韩愈对散文语言的革新不仅表现在句式上,还表现在语汇上。他不仅善于吸收古代文章中的有益养料熔铸新词,还善于在当时的口语中选择富于表现力的语言加以提炼。韩愈散文的语言新颖、简洁而生动,韩愈熔铸的大量新词活在现代人的口头,成为现代汉语中的成语或常用词汇。可以说,韩愈是为丰富和美化汉语作出最大贡献的少数古典作家之一。还应指出,韩愈革新文风,破骈体为散体,但并不排除骈词俚语,又能做到随达意之所需,符语言之自然。钱钟书说得好:“骈体

文不必是,而骈偶语未可非。世间事理,每具双边二柄,正反仇合;倘求义赅词达,对仗攸宜。”(《管锥编》)韩愈或亦谙此理,故并不因噎废食;骈词俚语恰当运用,不仅义赅词达,也增强了雄辩气势。古文运动从散文演变史看,其实是文风、文体和文学语言的改革运动。因此,韩愈对散文语言的革新创造,并非只有个人的风格学意义,更具有划时代的历史意义。

郁达夫在《中国新文学大系·散文二集序》中指出,现代散文有三大特征:首先,每个作家的每篇散文里所表达的个性比以前任何散文都来得强;其次,不仅题材宽阔,而且对语言的要求也很宽泛,典雅的语言和通俗的语言都可使用;第三,是人性、社会性与大自然的调和,作品达到“一粒砂里见世界,半瓣花上说人情”的艺术境界。显然,现代艺术散文的这些特点在韩文中都有明显的表现。因此,韩文不仅“文起八代之衰”,而且开创了现代艺术散文的先河。

四、诗为唐之大变的诗歌革新

韩愈的诗歌创作可分贞元、元和两期。在40岁以前的贞元时期,主要创作古文,致力古文运动,诗作较少;40岁之后的元和时期,开始大量作诗,前几年创作尤丰。诗以五七言古体为大宗,现存近210首;近体次之,约存160首;此外还有联句诗11首。古近体风格各异,近体律诗稳当,绝句清新;古体则以议论为诗,以学问为诗,以奇怪为诗,最富创造性。

韩愈之文,文起八代之衰;韩愈之诗,诗为唐之大变。叶燮《原诗》对韩诗的划时代意义作过精辟的论述:“唐诗为八代以来一大变,韩愈为唐诗之一大变,其力大,其思雄,崛起特为鼻祖。宋之苏、梅、欧、苏、王、黄,皆愈之发其端,可谓极盛。”既指出韩诗在唐诗中的地位,也肯定了它在中国诗歌史上的影响。

为什么说,韩愈为唐诗之大变呢?从中国诗歌艺术的发展史看,诗至盛唐已极尽变化之能事,后人欲出人头地,必须另辟蹊径。而从唐代诗歌史看,天宝之后的大历诗风,气骨顿衰,销尽了盛唐诗人的英雄气概和豪迈情调,为一种疲倦、衰顿、苍老而又冷淡的风貌所取代。韩愈作诗如作文,务去陈言而力求创新,亦不满大历以来衰顿诗风,意在砥柱颓流,扶挟斯道。由此出发,他揣摩李杜,见出杜甫诗风中的奇险之处,尚有推扩深化之可能,故一眼觑定,欲从此辟山开道,自成一家,同时也借此改变大历衰顿平庸的诗风。韩愈是成功的,他以奇崛排募,硬语盘空的创新之作,纠正了大历以来平庸油滑的诗风,也为古典诗歌的表现艺术开凿出了一种新境界。

韩愈诗歌的大变对唐诗的艺术创新主要表现在三大方面。

舒忧娱悲的诗歌内容 关于诗歌内容的这一特点,韩愈曾写道:“《南行诗》一卷,舒忧娱悲,杂以瑰怪之言、时俗之好,所以讽于口而听于耳也。”(《上兵部李侍郎书》)韩愈拈出“舒忧娱悲”、“瑰怪之言”、“时俗之好”三语,正概括了他诗歌内容的三个方面。一是抒发自己及朋友坎坷人生、困顿失意的牢愁愤懑。抒忧吐悲的自鸣不平,确为韩诗的基本主题和共同情调,而在咏怀、赠答诗中最为强烈。如《此日足可惜一首赠张籍》、《促促》、《驾骥赠欧阳詹》、《八月十五日夜赠张功曹》等等,这些诗篇往往把对国事的忧愤和自己仕途偃蹇的失意情怀交织起来,激愤填膺,感慨淋漓。二是“指事实录”,反映社会现实,表现出对人民的深切同情和对王朝弊政、豪族权贵的抨击批判。如《归彭城》写东郡水灾,老弱惊湍,生民流尸,诗人为百姓遭难而叫号呐喊:“前年关中旱,闾井多死饥。去年东郡水,生民为流尸。……我欲进短策,无由致彤墀。刳肝以为纸,沥血以书辞。”再如《赴江陵途中寄赠翰林三学士》追忆当年关中旱饥情状,贫民弃沟渠,持男易斗粟,指事实录,为民请命,可与诗人《论天旱人饥状》参读。这些诗篇继承杜甫《北征》、《三川观

水涨》的写实手法,敷陈其事,不尚辞藻,反映了中唐时代一些重大的历史事变。抨击弊政和批判权贵者,如《丰陵行》指斥皇帝葬仪的糜费和闭锁嫔妓的非人道行为;《华山女》揭发贵族丑行批判道教虚伪性,诗中写女道士自衒姿色,借神仙灵怪惑众而皇帝下诏进宫,结尾微词讽刺,与杜甫《丽人行》笔法相似。这些作品同样贯彻“舒忧娱悲,不平而鸣”的原则,既着力反映社会现实,又注重抒吐忧世之情。三是大量描绘刻画奇山异水、诡怪风物,以求得愉悦性情,也适应时俗爱好;这就是韩愈所说的“杂以瑰怪之言、时俗之好”。这是韩愈和韩孟诗派的作家在诗歌内容上最为独特、与元白诗派及新乐府诗人区别最大的方面。如《南山诗》写终南山之峻异;《送灵师》写瞿塘峡之奇险;《岳阳楼别窦司直》写洞庭波之壮观;《答张彻》写华山道之穷绝;《陆浑山火》写火势之盛炽,怪怪奇奇,直可作一帧西藏曼荼罗画观。此外,韩诗中还有“以丑为美”的求奇之笔。此类作品,既富特色也遭非议,朱熹就说韩愈“作诗说许多闲言语”。其实,这正表明韩愈是位文学家而不是狭隘的道学家。他把“舒忧娱悲”的诗和“志在古道”的文相区别,更影响了后世诗歌发展的道路,诗成为文人“舒忧娱悲”的手段,也越益增强了纯文学性。

奇崛险怪的艺术风格 韩愈的诗风既是多样的,又是发展的。所谓多样,指既有奇崛险怪之作,也有平易清新、朴素无华、天然无饰之篇。如《山石》、《杏花》、《答张十一功曹》、《题楚昭王庙》、《早春呈水部张十八助教》等篇,愈朴愈真,讽诵人口。所谓发展,指贞元年间和元和以后诗风随生世经历和心态而发展变化。前期虽也表现了雄才博学、好发议论、格调拗折、造语生新的特点,但从总体看,指事实录而平易朴实之作居多;后期则进一步向奇崛险怪一路发展,如沈德潜所说:“大抵遭放逐逆境,有足以激发其性情,而使之怪伟特绝,纵欲自掩其芒角而不能者也。”揭示了人生境遇对诗境诗风的影响,极有见地。

然而,奇崛险怪则是韩诗发展成熟的主导风格。司空图读韩诗后写道:“观韩吏部歌诗累百首,其驱驾气,若掀雷揭电,奔腾于天地之间,物状奇变,不得不鼓舞而徇其呼吸也。”这道出了一切读韩诗者的共同感受。韩诗奇崛险怪的诗风是由多种因素构成的。其中,探险入幽的奇思幻想;拗折排奁的布局结构;佶屈聱牙的僻字晦句;故意违背常规的险韵重韵;壮伟瑰怪的峥嵘意象;躁动激荡的情感波澜;以及汪洋恣肆的长篇巨幅,是构成奇险诗风的主要艺术因素。而《南山诗》、《谴疟鬼》、《月蚀诗》、《石鼓歌》、《陆浑山火》、《游青龙寺》、《谒衡岳庙》、《岳阳楼别窦司直》及“联句诗”等等,是奇险诗风的代表之作。著名的《南山诗》最为常人喜道,此诗用汉赋排比铺张手法,描述终南山四时景色变化以及各种形态的山势。搜罗奇字、光怪陆离;故用险韵,一押到底;而且连用“或”字诗句 51 句,叠字诗句 14 句,最显奇险之风。再如《南山诗》铺列春夏秋冬四时之景,《月蚀诗》铺列东西南北四方之神,《谴疟鬼》则历数医师灸师诅师符师,探幽入险,皆有意出奇。韩诗的“奇崛险怪”和韩文的“雄奇雅健”,都可以说是韩愈“感激怨怼”之情的宣泄喷吐,只是一发之于明道之文,一发之于娱悲之诗,故文更雄健而诗偏奇险。在中唐诗坛上,韩孟的奇险与元白的平易,双峰并峙,各臻极境,以诗风的多样化造成了大历之后唐诗的中兴局面。

以文为诗的表现手法 以文为诗是北宋诗评家概括的韩愈诗歌中独特的表现手法,从韩愈诗歌创作的实际看,主要表现在四个方面。第一,以铺张扬厉的赋法为诗。如《南山》即以赋为诗,以汉赋铺张雕绘为工;此外,36 韵的《苦寒诗》、40 韵的《咏雪赠张籍》及 46 韵的《岳阳楼别窦司直》,亦模拟物象,铺张宏丽,以赋为诗。第二,以古文章法为诗。如《醉赠张秘书》、《赠无本》、《八月十五夜赠张功曹》,在结构上无不俨然一篇古文章法。刘熙载《艺概》论曰:韩诗“伏应转接,夹叙夹议,开阖变化,古诗之法。近体亦俱有之,唯古诗波澜较为壮阔耳。”七古成功的原因之一,确与“纯以古文章

法行之”相关。第三,以古文句法为诗,这主要表现为大量运用散文句法和以虚字入诗。这有成功的,也有失败的,批评韩诗以文为诗手法的人常以此类例子指责其诗刺目棘口,是有一定道理的。如《嗟哉董生行》句法长短变化,极错综参差之能事,但支离破碎,全无韵律节奏感。成功之作如《月蚀诗》、《赠侯喜》,确如陈寅恪所说,“既有诗之优美,复具文之流畅,韵散同体,诗文合一”。第四,以议论为诗。这是韩愈以文为诗最受攻击的一面,但也不能全以为非。《谢自然诗》议论似《原道》翻版,味同嚼蜡;《汴泗交流》议论却颇为成功,深化了诗境。概而言之,韩愈成功的诗中议论,或以形象比喻语出之;或以凝炼警策句出之;或为全篇精神之结穴;或与情语相交融出之,等等,博学雄才,无施不可。韩愈的以文为诗,上承杜甫而更进一步,其革新意义在于突破诗的旧界限,开拓诗的新天地,这不但有助其独特诗风的形成,亦成为宋诗新风貌的先驱。

陈寅恪先生《论韩愈》曰:“退之者,唐代文化学术史上承先启后转旧为新关捩点之人物也。”确实,韩愈一生,“道济天下之溺”,成为宋明新儒学的先驱;“文起八代之衰”,奠定了古代艺术散文之基础;“诗为唐之大变”,开拓出诗歌发展的新天地。昌黎韩愈,一代文宗!

苏轼：千古风流的 士林全才

一、一生波荡九回肠

苏轼是一位全才，是中国文学史上又一位磨难玉成、却最具多方面成就的艺文全才。清代张道的概括全面精当：“余尝言古今文人无全才，惟东坡事事俱造第一流地步。……东坡则古文齿退之而肩庐陵，踵名父而肘难弟，故有‘韩苏’‘欧苏’‘三苏’之称。诗则上接四家（李、杜、白、陆），空前绝后。书法独出姿格，不袭晋唐面目，与山谷、元章、君谟，并号大家。至标举余艺，以雄健之笔，蟠屈为词，遂成别派，后惟稼轩克效之，并称‘苏辛’。画墨竹，齐名湖州。乃复研讲经术，作《易传》《书传》，文人之能事尽矣！”（《苏亭诗话》）文、诗、词、书、画，常人穷毕生心力，难精其一道；苏轼则无所不能，无所不精，更冠冕当时，独步千古。

然而，眉山才子的千古文章，不是在浅斟低唱中写成，而是在风波浪涛里诞生。从眉山小镇到汴京皇城，从西子湖畔到南海儋州，他一生波荡如九曲回肠。苏轼的生平也确可分为几个阶段。

眉山少年（1—20岁）。宋仁宗景祐三年（1037年），苏轼出生

在四川乐山以北眉山城内的苏家,这是中国文学史上最著名的文学世家;苏轼与父亲苏洵、弟弟苏辙,后世并称“三苏”,又都名列“唐宋八大家”。苏轼的少年时代,是在眉山老家求学苦读中度过的。8岁乡校求学,10岁母亲授书,12岁后与弟苏辙接受父亲的严格教育。博览群籍,习作诗文。几年后,这位才资超拔的眉山少年已学通经史,每日属文数千言。母亲程氏有文化有识见,常以历史上的名人志士激励儿子的志向。有一天她与苏轼共读《后汉书·范滂传》。东汉范滂反对宦官专权误国,汉灵帝建宁二年大诛党人,他以免累家人自去投案,范母与儿子诀别时说:“汝今得与李(膺)杜(密)齐名,死亦何恨!既有令名,复求寿考,可兼得乎?”母亲读至此,慨然太息。苏轼问:“轼若为滂,夫人亦许之否乎?”程氏答道:“汝能为滂,吾顾不能为滂母邪!”苏轼从此愈益奋发自励,有当世之志。程氏高兴地说:“吾有子矣!”不久便证实,苏轼确是值得母亲骄傲的儿子。

名震京师(21—26岁)。嘉祐元年3月,苏轼兄弟随父亲出京赴京应举,次年兄弟二人同榜进士。苏轼的考卷《刑赏忠厚之至论》得到主考官欧阳修的特别赏识,他读后赞道:“不觉汗出,快哉,快哉!老夫当避路,放他出一头地也。可喜,可喜!”并预言“三十年后世上人更不道着我”,文坛未来必属苏轼。宋仁宗在“御试”之后也高兴地对皇后说:我为子孙得了两个宰相。苏洵则投书献文于欧阳修、富弼、韩琦等人,得到诸重臣名流的重视和荐举。于是一时间,三苏文名,震动京师。正如欧阳修所说“父子隐然名动京师,而苏氏文章遂擅天下”。不料此时苏轼母程氏病逝,苏洵父子返蜀奔丧。嘉祐四年守丧期满,父子三人再度赴京。这次走水路,滔滔长江,两岸名胜,激荡诗思。三人途中所作,编为《南行集》,并由苏轼作序。集中有苏轼诗40首,这些早期诗作已显示出诗人的出众才华和政治抱负;在名为《江行唱和集叙》的序文中,则提出了“不能不为之”的深刻见解,确立了正确的创作方向。次年

2月到达汴京。嘉祐六年8月,苏轼以“贤良方正能言极谏科”考入第三等(为“上考”),是当时莫大的荣誉。随后,被任命为大理评事签书凤翔府判官,开始了苏轼40年沉浮莫测的仕途生涯。

签判凤翔(27—33岁)。凤翔位于陕西西部的渭河附近,陕西是中国文化的摇篮,渭河河谷则布满了历史上的名胜古迹。苏轼是以京官身分充任州府判官,没有太多责任。州长也知道苏轼是位文人,不以吏事责之。年轻的苏轼勤于职守,或巡视所辖各县,或奉诏“减决囚犯”,而对古代灿烂的文化更充满了浓郁的兴趣。他在凤翔任职的3年,在外出巡视的同时,遍访关中名胜,即兴赋诗吟诵。“凤翔八观”,闻名遐迩,即秦刻的“石鼓”、秦碑“诅楚文”、王维吴道子画的竹和佛像、唐杨惠之所塑维摩像、东湖、真兴寺阁、李民园、秦穆公墓。苏轼游赏之余为告“欲观不知者”写成组诗《凤翔八观》,这代表了他当时五七言古诗的成就,体现出早期雄健纵放的诗风。关中久旱少雨,苏轼到凤翔的第二年春天,弥月不雨,民以为忧。除了求雨别无他法,而求雨是地方官的事。苏轼便人与祈祷,献上祈雨文。或许是久旱必雨,祈祷之后果然四乡降雨,枯萎的小麦和玉米恢复了生机。百姓欢欣,苏轼喜悦。为纪念这个欢乐的场面,他将官舍后的亭子命名为“喜雨亭”,并写了《喜雨亭记》这篇优美散文。初仕凤翔的3年很快就过去了。治平二年苏轼还朝,先判登闻鼓院,后又授官直史馆。这时,家庭不幸接踵而来:妻子王弗卒于京师;接着,苏洵写成百卷《太常因革礼》后又在汴京病故。苏轼兄弟扶丧回蜀;王弗也葬于翁姑墓旁。熙宁元年苏轼服丧期满。不久,同前妻堂妹王闰之成婚。后两兄弟第三次出川去京,从此再未重返故乡。这时,一场政治风暴正在京师酝酿。

变法之争(34—36岁)。熙宁二年苏轼还朝,正值王安石变法的高潮。王安石变法是希图通过理财和整军,改变宋朝积贫积弱的局面。充满政治热情、奋励有当世之志的苏轼也看清了社会弊

端,力主兴革强国。但苏轼的改革思想同王安石有分歧。简言之:王安石强调更张法度,苏轼强调择吏任人;王安石主张理财,扩大国库收入,苏轼主张节用,反对“广求利之门”;王安石变法雷厉风行,急于求成,苏轼认为欲速则不达,“轻发则多败”。变法的结果证实了苏轼的预料。苏轼仗着理直气盛,接连写下《上神宗皇帝书》和《再上皇帝书》,反对王安石的变法。苏轼的上书轰动朝野。但王安石的变法得到年轻的神宗皇帝的支持,王安石本人又有“拗相公”之称,他以大魄力大决心推行的新法,不可能因苏轼的反对而改变。相反,苏轼的大胆坦率招受变法派的不满和忌恨,以莫须有的罪名遭到弹劾。虽查无实据也未问罪,但苏轼感到情势险恶,不宜留朝,便要求外任。熙宁四年6月,苏轼被派任杭州通判,开始了第一轮近10年的地方官生涯。一心不能二用。激烈的党争造成苏轼创作的歉收,这二年多,作诗不到20首。但在《石苍舒醉墨堂》诗中,苏轼提出了著名的书法理论:“我书意造本无法,点画信手烦推求。”“意造无法”和“信手点画”可谓深得书法艺术奥秘,苏轼能成为“宋书法四大家”之首,正是他摆脱束缚,自由创新的结果。

出任知州(36—44岁)。苏轼是位关心民瘼,尽心尽职的地方官,8年间先后在杭州、密州、徐州、湖州四地任知州,都留下德政,受到百姓爱戴。在杭州,他曾去湖州视察堤岸,去常州赈济灾荒,到临安监督捕蝗。而杭州这座神奇而美丽的城市,更激发了苏轼流溢的诗情。一首《饮湖上初晴后雨》,使苏轼成了这座城市永恒的代表诗人。在密州,旱情重,生蝗灾,他呼吁朝廷减免赋税,拨出库粮收养弃童。文学创作上,苏词在密州得到重大发展,一阕《水调歌头》咏“丙辰中秋”,成为中秋词的百代楷模。熙宁十年移知徐州,不久黄河决口威胁徐州城,苏轼指挥抗洪,“庐于城上,过家不入”,奋战70余日洪水始退。苏轼还关心当地生产,组织开发白土镇煤矿,促进了经济发展。元丰二年春,当苏轼调任湖州知州时,

徐州百姓挽辇送行，场面感人。这期间，苏轼的文学创作声誉日高，文人学士纷纷求教，先后有黄庭坚、秦观、晁补之、张耒、陈师道、李廌求列于他的门下，史称“苏门六君子”，前四人又称为“苏门四学士”。苏轼的创作取得了空前的成就，“新诗如弹丸，脱手不暂停”，正当他准备以更高的热情投身生活、歌唱生活之时，一场更严重的政治打击又降临到苏轼头上。

乌台诗案(44—49岁)。“乌台”是御史台的代称。元丰二年7月底，御史台官吏皇甫遵奉命到湖州衙门逮捕了苏轼。“拉一太守，如驱犬鸡”，真是祸从天降。罪证是一束诗文。原来苏轼离京外任期间，在诗文中或发点牢骚，或针砭新法流弊，或表示些与新法不同的意见。这对任性而发、口没遮拦的苏轼来说，是再自然不过的事了。但政敌何正臣、舒亶、李定等人借此弹劾苏轼，认为这是“讥讽文字”，“包藏祸心”，“愚弄朝廷”，“指斥乘舆”。宋神宗随即下令御史台审理，这就是所谓的“乌台诗案”。亲友惊散，家人震恐。苏轼自感难免一死，作诗与弟诀别：“是处青山可埋骨，他年夜雨独伤神”，凄惋欲绝。幸有亲故营救，神宗也不想杀他，轰动的诗案终于从轻发落。苏轼年底结案出狱，被贬往黄州任团练副使，这近于流放。到了黄州，家口众多，生计困难，友人替他向官府申请了一块数十亩的荒地，躬耕自资。这块荒地在郡城旧营地的东面，取名“东坡”，苏轼也自号“东坡居士”。黄州东坡的躬耕生活持续了4年有余，苏轼思想苦闷，转向佛老，创作却又获丰收。著名的《东坡八首》、赤壁怀古词、前后赤壁赋，都作于这一时期。此后他又改贬汝州与登州，途中会晤了已退職闲居的王安石。

重返京师(50—54岁)。古代政局，系于帝位。元丰八年神宗病故，10岁的哲宗赵煦继位，高太后垂帘听政。太后反对新法，政局为之逆转。她起用旧派人物，苏轼也从登州重返京师。8个月中，苏轼连升三次，直至翰林学士知制诰，成为皇帝的秘书，这也是著名学者的最高职位。曾有800多道诏命由他起草，今天读来仍

感文辞优美而写法灵活。苏轼这次在朝4年,主持过学士院考试和进士贡举,拔擢毕仲游、黄庭坚、张耒、晁补之任馆职,荐举秦观、陈师道等任京官。一时才士毕集,互相酬唱,苏轼俨然文坛盟主,成为北宋文坛盛事。在政治上,苏轼于变法派失势后,反能冷静承认新法的某些长处和实效,不像司马光那样全盘否定;这样,当年招变法派忌恨,如今又为守旧派不容。司马光死后,苏轼又和洛阳人程颢、程颐兄弟发生矛盾,史称“洛蜀党争”。连连弹章,屡遭构陷,使苏轼难安于朝。他再次请求外任。元祐四年3月,苏轼终于获准出知杭州。临行,送他的老臣文彦博特意劝他不要再乱写诗。苏轼心领其意,但自知官可不作,诗不能不写。

再任知州(54—58岁)。这是苏轼第二次任地方官,五年间除两度返朝外,他历任杭州、颍州、扬州和定州的知州。苏轼一生的事业在这几年出现了第二个高潮。首先要说到的是杭州西湖的“苏公堤”。15年后重返杭州,苏轼有“江山故国,所至如归”之感。但发现“淡妆浓抹总相宜”的西湖,葑田淤积,湮塞其半,于是制定规划,指挥治理。筑长堤,建桥梁,造石塔;美化了景色,便利了交通,留下了名胜。苏轼的美政,与“苏堤春晓”同存。苏轼在颍州和扬州任知州,都不到半年,但也参予颍州西湖治理,请求朝廷免除扬州百姓积欠,甚感欣慰。元祐七年8月以兵部尚书诏还,到京后,参与郊祀大典,进官端明殿学士、翰林侍读学士、礼部尚书,获得一生中最高官阶。党争倾轧,朝中不安,不久苏轼出知定州。定州地处宋辽交界,苏轼到任后,整肃军纪,整顿武备,增强了边防军事力量。文人苏轼,以武备终职,这也是苏轼最后一次做地方官了。

九死南荒(59—66岁)。苏轼的仕途沉浮,与高太后颇有关系。太后垂帘,苏轼返京;如今太后刚去世,新党将重新上台,苏轼厄运又要临头。绍圣元年新党人物章惇、安燾等出任宰执大任,但不事变法革新,一意打击元祐旧臣。数月间,几十朝臣远贬岭南。

苏轼首当其冲，一月内三次降职，最后贬为建昌军司马惠州安置。苏轼以衰迈之年流放瘴疠之邦，自感有去无回，心情十分沉痛。谪居惠州两年后，大儿子苏迈授官韶州仁化令，携家眷来会。寂寞他乡，骨肉团聚，苏轼颇感安慰；置田盖屋，欲作久居之计。不料，迫害又至，苏轼被贬为琼州别驾昌化军安置。这是君要臣死，臣不得不死的年代。苏轼独与幼子苏过渡海，家人痛哭作别。贬所儋州，荒僻异常，“食无肉，病无药，居无室，出无友”。苏轼日以陶公为伴，读陶集，和陶诗，度过了生命中最后的3年。

元符三年(1100年)徽宗继位，苏轼被赦北归，作《六月二十日夜渡海》诗，结句云：“九死南荒吾不恨，兹游奇绝冠平生。”谪贬南荒的苦难一挥而去，留下的只有饱览奇景的快乐。苏轼真是一位不可救药的乐天派。然而，元符四年6月，66岁的苏轼终于在金陵去常州的船上病倒；7月底，一代文星在常州一所老宅中病逝。

总结苏轼的一生，可以说遭遇九曲回肠，思想融通百家，性情永远乐观开朗。苏诗、苏词和苏文，正是苏轼这种生命情调的自然流露。

二、苏诗：吞五湖三江

苏轼的诗歌代表了宋代诗歌艺术的最高成就，是诗史上继李白、杜甫之后的又一艺术奇峰。黄庭坚诗云：“我诗如曹邨，浅陋不成邦。君如大国楚，吞五湖三江。”王若虚《滹南诗话》亦曰：东坡诗“气吞九州，纵横奔放，若游戏然，莫可测其端倪。”苏轼诗歌确以其“气吞五湖三江，莫可测其端倪”的繁富多彩，令历代读者赞叹不已。

苏诗的繁富多彩体现在各个方面。数量巨大：苏诗今存2700多首，是北宋大诗人中作品流传最多的一位；而作为江西诗派开山之祖的黄庭坚，现存诗也不到2000首。题材广泛：诗中悯农、议

政、讽喻、纪游、写景、抒怀、谈艺、题画、说禅、明理，世间一切人情物态，无不任情挥洒，舞鼓于笔端。风格多样：笔力纵横而挥洒自如，是体现于苏诗的一贯风格，而随着生活经历和思想性格的变化，苏轼 40 多年的诗风又经历了从豪健清雄、到清旷简远、再到平淡自然的发展过程。博采众长：他精研历代诗歌，托讽补世的精神受到杜甫的影响，超迈豪放的作风源于李白的遗产，“以文字为诗，以才学为诗，以议论为诗”近于韩愈，晚年诗风的冲淡高妙追步陶渊明，刘梦得的怨刺笔法和白居易的流畅语言也善于吸收；恰如沈德潜所说，“苏子瞻胸有洪炉，金、银、铅、锡，皆归熔铸”，穷极变幻，独辟胜境。苏轼的奇思异想和巧比妙喻更是为人惊叹，尤其是诗中常用博喻之法，把一连串五花八门的形象来形容一件事物的一个方面或一种状态，若山花烂漫，触处成春。如《百步洪》写水波冲泻：“有如兔走鹰隼落，骏马下注千丈坡，断弦离柱箭脱手，飞电过隙珠翻荷”，四句里 7 个形象，错综利落，笔势磅礴，前无古人。

苏诗的江湖河海，波澜壮阔，难测涯际。在此，只能采撷几朵最具艺术创造性和美学生命的浪花，略作评说。

山水景物诗。苏轼一生，“身行万里半天下”，登山临水，最喜探奇揽胜。蜀中山川、长江三峡、钱塘姿容、岭表风物、海南奇观，万里江山的千姿百态，无不在东坡诗中留下了旖旎壮美的艺术景象。如《入峡》、《巫山》、《出峡》写三峡奇观，《凤翔八观》写关中风物，《游金山寺》写镇江夜景，《望海楼晚景》写钱塘江潮，《登州海市》写蓬莱的海市蜃楼，《连雨江涨》写惠州的萧萧急雨，都是佳作名篇。苏轼喜以绝句组诗方式，从不同角度和不同方面描绘同一景象，展示出山水景物的丰富情调。如《望湖楼醉书五绝》，最为脍炙人口。试诵前三绝：

黑云翻墨未遮山，
白雨跳珠乱入船。
卷地风来忽吹散，

望湖楼下水如天。

放生鱼鳖逐人来，
无主荷花到处开。
水枕能令山俯仰，
风船解与月徘徊。

乌菱白芡不论钱，
乱系青丝裹绿盘。
忽忆尝新会灵感，
滞留江海得加餐。

黑云白雨、无主荷花、乌菱白芡，望湖楼的水光山色，通过诗人生动描绘，一一呈现眼前。

在艺术表现上，苏轼的山水景物诗有两个鲜明特点。一是长于发现和刻画大自然的动景、奇景和幻景。《巫山》写步步造幽的巫峡奇景；《望海楼晚景》写银山雪堆的钱塘海涛；《有美堂暴雨》写夏季突然而来的急雨；《十月十六日记所见》写初冬骤然降落的冰雹；等等，无不以灵动迅疾的诗笔为稍纵即逝的自然奇景留下真切的艺术剪影。以新奇的比喻刻画诗人对山水景物的独特感受，更是苏轼的一绝。《饮湖上初晴后雨》以千古美人西施比况西湖的妖娆动人，既成为西湖定评，也为苏诗屡屡翻用。如《次韵刘景文登介亭》：“西湖真西子，烟树点眉目”；《次韵答马忠玉》：“只有西湖似西子，故应宛转为君容”。奇景妙喻，相得益彰，怎能不传诵人口。二是一切景语化情语，在山水诗境的创造中，无不浮动着诗人超迈旷放的气度和乐天达观的精神。这在贬谪期间的山水景物诗中表现得最为鲜明。从初放杭州时的《望湖楼醉书五绝》其五之“未成小隐聊中隐，可得长闲胜暂闲？我本无家更安往，故乡无此好湖山。”到晚年海南北归时的《六月二十日夜渡海》之“参横斗转欲三

更,苦雨终风也解晴。云散月明谁点缀,天容海色本澄清。空余鲁叟乘桴意,粗识轩辕奏乐声。九死南荒吾不恨,兹游奇绝冠平生。”无不借旖旎壮观的自然,消解寂寞压抑的情绪,表现出乐观旷达的襟怀。诗可以“怨”,同样,诗也可以“乐”。苏轼的山水景物诗正以诗人的乐天态度,给人一种乐观昂扬的美感。

哲理禅趣诗。唐人尚韵,宋人尚意;唐诗多以丰神情韵擅长,宋诗多以筋骨思理见胜。苏轼的哲理禅趣诗,则是宋代哲理诗中的上品。这主要在于苏轼的哲理性佳作,不以韵语谈玄说理,而是在富于情趣的自然小景、生活片断和具体事物的叙写中,融入思致理趣;即物即理,物理交融,言此意彼,启迪心智。苏轼的哲理禅趣诗,在哲理诗境的创造上主要有三大特点。

景中寓理,意在言外。苏轼的景物诗,有的洋溢着乐天的情趣,有的则潜藏着睿明的理趣。例如,《题西林壁》:“横看成岭侧成峰,远近高低各不同。不知庐山真面目,只缘身在此山中。”借庐山景象,启示人们观察事物要善于出乎其外,登高圆览。《东坡》:“雨洗东坡月色清,市人行尽野人行。莫嫌荦确坡头路,自爱铿然曳杖声。”通过夜行坎坷山路,告诫人们在人生旅程中不要贪恋坦途,应迎难而上。《慈湖夹阻风》:“此生归路愈茫然,无数青山水拍天。犹有小船来卖饼,喜闻墟落在山前。”由阻风慈湖夹,生发出越过险阻见希望,柳暗花明又一村的人生哲理。苏轼在常见的生活小景中悟出亲切的人生真理,通过诗意的描绘,理趣隽永,耐人寻味。

假物取譬,语含机锋。苏轼中年后仕途失意,便研佛参禅以求心境的宁静,诗作中也充满浓郁的禅悦之味。最有代表性的是七绝《琴诗》:“若言琴上有琴声,放在匣中何不鸣?若言声在指头上,何不于君指上听?”以弹琴为喻,说明人们从事任何活动都必须有主客观条件的和谐统一,才能取得圆满效果。《楞严经》有“譬如琴瑟琵琶,虽有妙音,若无妙指,终不能发”等语。《琴诗》用典乃出于此,但在命意、表达上又经过锤炼点化,用反诘之语,寓答于问,妙

趣解颐。苏轼的哲理诗,既有禅悦之味,又有老庄智慧。如《观鱼台》:“欲将同异较锱铢,肝胆犹能楚越如。若信万殊归一理,子今知我知鱼。”这里巧用《庄子·秋水》中的寓言,揭示了事物同中有异、异中有同的普遍哲理。道家与佛禅智慧,以巧比妙喻出之,引而不发,可让人在回味中顿悟。

即事明理,叙议结合。苏轼集中不乏以议论为诗之作,但大多都能从生活事件生发开去,由小见大,因实悟虚,极具哲理深度。《泗州僧伽塔》可称典范,诗写作者赴杭州途中遇风,船家劝他祈祷灵塔,果然顿时风转,一路顺利。诗人由此议论开去:“至人无心何厚薄,我自怀私欣所便。耕田欲雨刈欲晴,去得顺风来者怨,若使人人祷辄遂,造物应须日千变。”由身临的生活情境,引出诗人对大自然规律与人的主观愿望经常矛盾对立的哲学思考,即事明理,极有深度,亦极有诗趣。正如纪昀所说:“极力作摆脱语,纯涉理路而仍清空如话。”这类事虽小,但立意高,运思深的诗作,在苏轼集中每每可见。

题画论诗。杜甫是唐代题画诗的大家;入宋随着绘画艺术的发展,题画之风更盛。苏轼成为继杜甫之后宋代题画诗的杰出作者。从题咏对象看,或题咏人物画,或题咏动物画,更多的是题咏山水风物画。如《王维吴道子画》、《李思训画长江绝岛图》、《惠崇春江晚景》、《书李世南所画秋景》、《书王定国所藏烟江叠嶂图》等,都善于传达出原画的精神意趣而成了广为传诵的题画之作。从题咏内容看,最有价值的是总结创作经验和发表艺术见解的作品。如《书晁补之所藏与可画竹三首》云:“与可画竹时,见竹不见人;岂独不见人,嗒然遗其身;其身与竹化,无穷出清新。”写出了艺术家进入创作时凝神默想,物我两忘,身与竹化的精神状态。再如《书鄢陵王主簿所画折枝二首》有云:“论画以形似,见与儿童邻。赋诗必此诗,定非知诗人。诗画本一律,天工与清新。”提出了绘画应在“形似”的基础上追求“神似”以及诗画同源共通,都要求内容

真实自然、风格清新的艺术原则。苏轼是画家，也是文同开创的“文湖州竹派”的重要成员，因此，诗中所论也包含了苏轼自己的创作经验和艺术见解。

苏轼还创作了大量论诗诗，下列3首是最为传诵的名作。《次韵张安道读杜诗》对李白与杜甫在诗歌史上的地位作了公正的评价，是历代“李杜优劣论”中具有代表性的一家之言。《夜谈孟郊诗二首》既批评其艰涩，又赞扬其情真：“诗从肺腑出，出则愁肺腑”，这不仅说出了孟郊诗情真感人的原因，也道出了诗歌创作的普遍规律。《送参寥师》的特点是以禅论诗，禅悦之味与艺术至理达到奇妙的融合：“欲令诗语妙，无厌空且静。静故了群动，空故纳万境”，诗句深刻说明作诗如参禅，只有排除一切杂念和外物干扰，才能写出好诗妙语，成为洞彻审美心理奥秘的诗学明言。

刘熙载《艺概·诗概》曰：“东坡长于趣。”显然，东坡的诗中之趣是繁富多样的：山水景物诗的情趣，哲理禅悦诗的理趣，题画论诗诗的艺趣，还有幽默滑稽诗的谐趣。苏诗，吞五湖三江，化无穷意趣。

三、苏词：具神仙之姿

苏轼的词以其豪放清旷的词风，在五代北宋大家中自成高格，在唐宋词史上具有划时代的意义。对苏词的艺术贡献和历史地位，胡寅《酒边词序》有经典的论述：“眉山苏氏，一洗绮罗香泽之态，摆脱绸缪婉转之度，使人登高望远，举首高歌，而逸怀浩气，超乎尘垢之外，于是《花间》为皂隶，而耆卿为舆台矣。”词初起民间，其时若敦煌曲子词，内容广泛，风格多样，情感率真，语言质朴可喜。晚唐五代词体日益贵族化而衍为艳科，花间词成为绣幌佳人在酒筵舞席上逐弦吹之音以遣兴娱宾的侧艳之词。宋初承五代之旧，词多为达官贵人佐觞遣兴、点缀升平之用，华靡之风未息。柳

永步入词坛,以俚语慢调反映市民的生活和情趣,但又以依红偎翠的纤艳之调投合市井歌者的趣味。至苏轼出,词体突破儿女艳科,词坛面目为之一新,词成为文人士子抒怀议论的工具,词史发展进入了从花间艳科、到柳永慢词、再到苏轼以诗为词的第三个阶段。正如四库馆臣所云:“词自晚唐五代以来,以清切婉丽为宗,至柳永而一变,如诗家之有白居易;至轼而又一变,如诗家之有韩愈,遂开南宋辛弃疾等一派。”总之,词至苏轼,词境始大,词格始高,词体始尊;倾荡磊落,如诗如文,如天地奇观。

苏轼是词坛大家,词风多样,不拘一格。《东坡乐府》中 300 余首词作,有婉约、有豪放、有旷逸,具臻胜境。其婉约词,情深意长,清丽舒婉。如《江城子》“十年生死两茫茫”,写悼念亡妻,一往深情;《水龙吟》“似花还似非花”,咏唱杨花,幽怨缠绵;《贺新郎》“乳燕飞华屋”,用惊风的榴花,衬托伤时的美人,词格凄艳欲绝;《蝶恋花》“枝上柳绵吹又少”,写墙里佳人笑声,搅动墙外行人春愁,画面妩媚动人。恰如李攀龙《草堂诗余隽》所说,此类苏词“如虢国夫人不施粉黛,而一段天姿,自是倾城。”比之柳永的婉约之作,恰如碧玉佳丽,难比这倾国倾城的绝代天姿。

然而,正如郑文焯《手批东坡乐府》所说:“同能不如独诣,吾于坡仙词亦云。”苏轼词的艺术创造性,不在于婉约的“同能”,而在于豪放的“独诣”。陆游最先把苏轼独特的词风称为“豪放”,即豪迈纵放而具阳刚之美;词境气象恢宏,笔力纵横挥洒,音律不为束缚。

苏轼的豪放词,首先表现为词境的气象恢宏,冲破诗庄词媚、质轻径狭的限制,为词开辟了宽广的艺术表现天地。在密州时写的“猎词”《江城子》“老夫聊发少年狂”,是最初的豪放佳作。苏轼对这异乎传统艳体的创新之作极为自信,在《与鲜于子骏书》中说:“近却颇作小词,虽无柳七郎风味,亦自是一家,呵呵。数日前猎于郊外,所获颇多。作得一阕,令东州壮士抵掌顿足而歌之,吹笛击鼓以为节,颇壮观也。”从密州起,创作“自是一家”的壮观豪词,已

成苏轼自觉的艺术追求，而后，作于黄州的《念奴娇》赤壁怀古词，便成为东坡豪放词中的千古绝唱。“大江东去，浪淘尽，千古风流人物。……”全篇通过对赤壁宏伟壮丽景色的描绘和对古代英雄豪杰的缅怀，表达了济世报国的豪情；想象丰富，气魄宏伟，境界阔大，一洗绮香之态，指出向上一路。它词如《阳关曲》之“恨君不取契丹首，金甲牙旗归故乡”、《八声甘州》之“有情风万里卷潮来，无情送潮归”、《浣溪沙》之“上殿云霄生羽翼，论兵齿颊带冰霜”、《归朝欢》之“我梦扁舟浮震泽，雪浪摇空千顷白”，等等，无不具有一种恢宏雄阔、开合动荡的气势。而且，报国雄心、政治情怀、纪游赠答、怀古纵论、写景咏物、梦游境界，等等，无不揽入词中自如吟唱，大大拓展了词的表现领域，正所谓“东坡词颇似老杜诗，以其无意不可入，无事不可言也”。苏柳相比：有柳永，词情始尽缠绵而以充词之质；有苏轼，词气始极畅旺而以大词之流。

其次，词笔超迈劲拔，章法跌宕生姿。人称苏轼“以诗为词”，这呈现在思想内容方面，即以词抒写性灵，多侧面展示士大夫文人的生活面貌和精神世界；而呈现在艺术表达方面，则以诗笔诗法入词，使苏词笔力超迈劲拔，章法跌宕生姿。《映庵手批东坡词》所谓东坡词“激昂排宕，不可一世之概”，即与这种笔力和章法密切相关。元祐八年在杭州告别挚友参寥时所作《八声甘州》，可称为此类代表：

有情风万里卷潮来，无情送潮归。问钱塘江上，西兴浦口，几度斜晖？不用思量今古，俯仰昔人非！谁似东坡老，白首忘机？
记取西湖西畔，正春山好处，空翠烟霏。算诗人相得，如我与君稀。约他年东还海道，愿谢公雅志莫相违。西州路，不应回首，为我沾衣。

全篇立足开释离愁，劝慰友人，不但格调开朗，而且笔势突兀峥嵘。开端写长风送江潮，起落倏忽，如突兀雪山，卷地而来；继而又以起伏跌宕的语势，写闲逸感喟之情，气象雄杰，理趣盎然。由于把诗

文中的气势和笔力化入词作，苏词多以清壮顿挫、激昂排宕见长，较之婉约词的柔弱纤巧，别具一副风流标格。

其三，横放杰出，冲破音律约束。关于这一点，清代毛先舒曾对苏轼的两首词作过分析。如“大江东去”词，“故垒西边人道是三国周郎赤壁”一句，论调则当于“是”字读断，论意则当于“边”字读断。“小乔初嫁了雄姿英发”，论调则“了”字当属下句，论意则“了”字当属上句。“多情应笑我早生华发”，“我”字亦然。又如《水龙吟》“细看来不是杨花点点是离人泪”，调则当是“点”字断句，意则当是“花”字断句。毛氏最后写道：此类作品“文自为文，歌自为歌，然歌不碍文，文不碍歌，是坡公雄才自放处。”（见《古今词论》）诚可谓东坡知音。苏轼为文强调“以意为主，意尽而止”，作词亦其然，他不愿拘守词调原有的音律句法而影响词意笔调的自由挥洒。前人或以为苏轼不懂音律，更不会唱歌。词乐早已失传，豪放词是否协律已成难定的公案。但陆游说得好：“公非不能歌，但豪放不喜剪裁以就声律耳。试取东坡诸词歌之，曲终，觉天风海雨逼人。”（《老学庵笔记》）追求豪放之境而突破声律束缚，这自是坡仙性格。

苏轼襟怀旷达，性情通脱，又深受老庄思想影响，虽身处逆境，能随缘自适，向山林野趣与佛家禅理中寻求解脱。因此，苏词在豪迈纵放中，流贯着高旷飘逸的气韵。故黄庭坚有东坡词“语意高妙，似非吃烟火食人语”之说，王国维有“东坡之词旷”之论，刘熙载更有“东坡词具神仙之姿”之喻。一阕《水调歌头》，最是逸怀浩气，超乎尘垢：

明月几时有？把酒问青天。不知天上宫阙，今夕是何年。我欲乘风归去，又恐琼楼玉宇，高处不胜寒。起舞弄清影，何似在人间。 转朱阁，低绮户，照无眠。不应有恨，何事常向别时圆？人有悲欢离合，月有阴晴圆缺，此事古难全。但愿人长久，千里共婵娟。

此词上片写把酒问月所产生的奇思遐想，境界清凉澄澈，玉洁冰

清，自是天仙化人之笔；下片写倚枕望月所触发的离思别绪，并由沉郁化为旷达，由现实的缺失转向理想的向往。作者那达观超然的浩逸襟怀，构造出一个清旷奇逸的词境。李佳《左庵词话》赞道：“此老不特兴会高骞，直觉有仙气缥缈于毫端。”此语不唯指《水调歌头》，也当适用坡仙的全部乐府。

苏词主豪放，但非粗豪使气之豪，而是雄豪清旷之豪：豪放中流贯飘逸之韵，清旷里飞扬神仙之姿。除中秋词《水调歌头》外，长调之《念奴娇》“凭高眺远”、《满庭芳》“放归阳羨”，小词之《临江仙》“夜饮东坡醒复醉”、《定风波》“莫听穿林打叶声”，等等，都是著名代表。词评家于东坡也有“词仙”之称，王鹏运云：“词家苏辛并称，其实辛犹人境也，苏其殆仙乎！”词仙东坡，词具仙姿！

四、苏文：如行云流水

苏轼之于散文，其有三最。敏悟最早，据说他少年读孟韩之文，一见以为可作，引笔书纸，日数千言，坌然溢出。用力最勤，所谓少年好文字，虽老习尚在，晚年谪居海南，仍以文章自娱，每得佳篇，“则为数日喜，寝食有味”。成就最高，在诗词文中，苏文数量最多；在三苏父子中，苏轼名声最大；在唐宋古文运动中，苏轼代表了北宋古文运动的最高成就，而与韩、柳、欧三家并称。

苏轼是散文大家，也是文论宗师。他的散文是其文论主张的实践，他的文论是其创作体验的概括。文章与文论，一体两面，以其文论主张，最能见出其文章特色。择要而论，约为四端。

其一，有为而作。这是苏轼自《江行唱和集叙》之后的一贯主张，而在《鳧绎先生诗集叙》中论述最为深刻：“先生之诗文，皆有为而作，精悍确苦，言必中当世之过，凿凿乎如五谷必可以疗饥，断断乎如药石必可以伐病。”虽称颂鳧绎诗文，亦可谓夫子自道。

苏轼大量的论说文，便充分体现了“有为而作，言中世过”的主

张。《进策》是一组有系统的宏文巨制,它表现了苏轼早期政治改革的思想,也是有为而作、适于世用的论说文代表作。《进策》共25篇,其中,《策略》5篇,总论天下形势、政治弊端和应对方针;《策别》17篇,从课百官、安万民、厚货财、训军旅等方面,设想了一系列具体的改革措施;《策断》3篇,由分析内外矛盾敌我长短和攻守之势,进而提出安边御敌的方术。总之,它体现了苏轼对北宋中叶积贫积弱政治形势的清醒认识,立足于奋发改革、安邦御敌,表现了青年苏轼的政治敏感性和济世报国的蓬勃激情。沈德潜说:“此篇说当时国势处,字字切中,可与贾生策治安比肩。”此评极是。此外,如《思治论》、《平王论》及短论《颜真卿守平原安禄山》诸篇,也是论说文中的有为之作,是切中时弊的力作。在表达上,苏轼深受庄孟、国策等书的影响,析理透辟,雄辩滔滔,博采史事,谈锋锐利。罗大经《鹤林玉露》说:“《庄子》之文,以无为有,《战国策》之文,以曲作直。东坡平生熟此二书,故其为文,横说竖说,惟意所列,俊辩痛快,无复滞碍。”传诵至今的名文《教战守策》,是《策别》之《安万民》中篇章,它为历代读者所重,除见解精辟,也因其充分体现了苏轼论说文的行文特色。

其二,以意为主。有为而作的创作动机,必然形成以意为主要的艺术构思。而苏轼论以意为主又包含两层意思。一是就作文之法而言。他曾说:“譬如城市间,种种物有之。欲致而为我用,有一物焉,曰钱。得钱,则物皆为我用。作文先有意,则经史皆为我用。大抵论文,以意为主。”(见《清波杂志》)这是苏轼在回答问作文之法时所说,设喻虽近俗,论理却明通。二是就为文之旨而言。以意为主,亦即强调思理内容为重,而非逞才使气,崇尚虚饰。刘熙载《艺概》说:“叙事有寓理,有寓情,有寓气,有寓识。”苏轼的记叙文,每寓旷观、达识、至理、深情,故文意深邃,文格高妙,成为苏文中极富独创性和艺术性的作品。其中,尤以亭台记、游记、碑传文为多,也最多脍炙人口之作。如《喜雨亭记》寓关心稼穡农事之情;《超然

台记》寄游于物外之乐；《凌虚台记》劝人莫以一时之得而夸世自足；《墨妙堂记》阐发“知命者必尽人事”之哲理，无不含意深刻，发人深省。苏轼的记叙文，既重文中之意，又重寓意之法，在不同的作品中，寓理寓识，变化多端。如《喜雨亭记》和《超然台记》，都是作者自纪亭台，从而抒写个人的意趣襟怀；《放鹤亭记》和《韩魏公醉白堂记》，则是题写他人亭堂，因主人身份各异，寄寓的旨趣也全然不同。写放鹤亭，着重渲染山林之趣，从而自然地引出了隐居之乐，得出“虽南面之君，未可与易”的结论；写醉白堂，比较韩白的功业出处，进而既褒扬了韩琦的谦逊自处，又针砭了士林的扬己傲物。苏轼之文，既以深邃的思理，令人开阔胸襟，提高识度，又以多变的手法，丰富想象，给人美感。

其三，随物赋形。这是苏轼对艺术描写的要求，也是苏文在艺术描写上的特色。苏轼有一支爽利多彩的文笔，善于捕捉富于特征性的形象，真切地刻画大千世界的人情物态和宇宙间的森罗万象。苏文的写人状物，无不曲尽其妙，神形毕显，正如刘熙载所说，“盖其过人处在能说得出，不但见得到已也。”

在不多的传记散文中，《方山子传》和《石氏画苑记》在人物性格刻画上，达到极高的水平。《方山子传》写友人陈慥的为人，并不铺叙其生平行状，只择要写其游侠、隐居、安处贫贱诸事，便使方山子豪侠慷慨、不慕荣利、襟怀恬淡的性格跃然纸上。写方氏安贫乐道，文曰：“呼余宿其家，环堵萧然，而妻子奴婢皆有自得之意，余既耸然异之。”虽侧面烘托，却有耸然惊异之感。《石氏画苑记》描叙书画收藏家石康伯的为人大略，也着力摄取特征性细节，刻画人物的精神面貌。写石氏肖像：“长七尺，黑而髯，如世所画道人剑客，而徒步尘埃中，若有所营”；“年六十一，状貌如四十许人，须三尺，郁然无一茎白者”。数语寥寥，即显示出石氏的超凡气宇和矍铄精神。在游记散文中，苏轼善于捕捉自然景物的特征，作生动逼真的描绘。《石钟山记》写夜泊绝壁，只见怪石陡立，栖鹘惊鸣，奇境森

冷，直耸人毛发；前后《赤壁赋》，一写风清月朗的秋光，一写水落石出的冬景，描摹逼真，字字若画。《记承天寺夜游》更是一篇极其精美的写景佳作：

元丰六年十月十二日夜，解衣欲睡，月色入户，欣然起行。念无与为乐者，遂至承天寺，寻张怀民，怀民亦未寝，相与步于中庭。

庭下如积水空明，水中藻荇交横，盖竹柏影也。

何夜无月，何处无竹柏，但少闲人如吾两人耳。

何人没有空庭步月的经验？但唯有苏轼以轻灵之笔，写下诗意境界，遂成千古传诵的名文。

其四，行云流水。所谓行云流水，也即文章具有自然之美。这是苏文的最大特点，也是中国艺术最高的美学境界。在评价谢民师的诗文时，苏轼提出了这一美学标准：“所示书教及诗赋杂文，观之熟矣。大略如行云流水，初无定质，但常行于所当行，常止于不可不止，文理自然，姿态横生。”在《文说》中，苏轼自道为文的体会，对此作了进一步的发挥：“吾文如万斛泉源，不择地而去，在平地滔滔汨汨，虽一日千里无难。及其与山石曲折，随物赋形而不可知也。所可知者，常行于所当行，常止于不可不止，如是而已矣。”

根据苏轼的论述，验之苏轼的创作，苏文的行云流水之美，主要体现在文思和章法两大方面：文思，其如万斛泉源，不择地而出；章法，行于所当行，止于不可不止。一部苏轼文集，处处是生动的例证。一些小记、序跋和书信杂文，也无不臻于此境。《筧笥谷偃竹记》就是一篇写法新颖的作品，一扫旧有的格套和程式。文章起笔就打破常规：作为纪念文字，而不介绍文同的爵里生平；作为画评，也不先讲画的内容来历，而是从介绍文同的画论起始；再写下去，更是无所拘束，随意所之，真所谓“行云流水，初无定质”。此文，章法极自然，辞语甚浅易，理趣则极幽深。王世贞评曰：“读子瞻文，见才矣，然似不读书者。”用苏轼自己的话来说，可谓绚烂之

极归于平淡,新颖自然出于法度。

论苏轼散文,评家无不以“行云流水”概括之。确实,行云流水是苏文的最大特点,所谓有为而作、以意为主和随物赋形,便是遵循自然的行云流水精神的体现。行云流水也是苏轼作品的主导风格,文如行云流水,诗如行云流水,词也如行云流水,许昂霄《词综偶评》即谓“子瞻自评其文如万斛泉源,不择地皆可出,唯词亦然”。行云流水更是苏轼一生为人的传神写照,其精神人格、处世态度、进退出入、审美追求,无不如行云流水,自自然然,行止自如。性情藏于内,笔墨形于外。苏轼的 3000 诗词,5000 文章,正是其行云流水精神的自然流露。

诵读苏轼之诗文,向往苏子之精神!

辛弃疾：异军特起的 词坛巨龙

一、一代英豪 千秋遗恨

宋词之有辛稼轩，犹如唐诗之有杜子美。为什么这样说呢？缪钺在《论辛稼轩词》中有精辟论述。他说：“中国文学史上最伟大之诗人，类具三种条件。（一）有学问，有识见，有真性情，而襟怀阔远，抱负宏伟，志在用世。（二）境遇艰困，不能尽发其志，而郁抑于中。（三）天才卓绝，专精文学，以诗表现其整个之人格。如屈原、曹植、阮籍、陶潜、杜甫皆是。宋代词人，如范仲淹、欧阳修、苏轼，虽具一二两种条件，而视词为余事，非专力所注，故词中所表现者，仅其一部分之人格。至于秦观、晏几道等，虽天才高，致力专，而志量之宏伟稍逊。惟辛稼轩既具一二两种条件，而又以复异之才，专力为词，所作约六百首，大含细入，平生襟怀志事，皆见于中，故就此点而论，宋词之有辛稼轩，几如唐诗之有杜甫。”不刊之论！杜甫是诗中之圣，辛弃疾则是词中之龙。

辛词是其平生襟怀志事的艺术体现，要把握其词境风格，须了解这位战士词人的英豪一生。少年立志，终身未酬；一腔忠愤，尽

付词章。这位伟大爱国词人的一生,可分五段来说。

少年志酬国耻(1—21岁)。辛弃疾(1140—1207年),字幼安,号稼轩,济南历城人。宋高宗绍兴十年5月,他出生于金人统治下的历城四风闸。他出生前13年,金兵攻陷汴京,北宋覆亡,赵宋政权偏安东南一隅。中原人民在金朝歧视政策的统治下,过着屈辱的生活。遗民泪尽,南望王师,抗金复国的愿望,极为强烈。

济南沦陷时,辛弃疾的祖父辛赞因家累未及南迁,后来被迫出仕金国,任亳州谯县县令等职。但辛赞眷恋故国,对入侵者有不共戴天之愤。父亲辛文郁,在辛弃疾出生不久去世;辛弃疾自幼在祖父爱国思想的教育下成长。祖父暇时常率辛弃疾“登高望远,指画山河”,进行抗金教育;并两次让辛弃疾游历金人腹地燕山,以观察山川形势,希望能有机会投衅而起,以抒君父不共戴天之愤。可惜有志未伸,辛赞就去世了。少年辛弃疾决心继承先辈遗志,“思酬国耻”;同时,他目睹沦陷区人民的屈辱痛苦生活,更增强了他灭虏兴国的志向。当时的情形,正如他后来在《美芹十论》中所说:“彼视吾民如晚妾之御嫡子,爱憎自殊,不复顾惜”;“民有不平,讼之于官,则胡人胜,而华民则饮气以茹屈;田畴相邻,胡人则强而夺之;孳畜相杂,胡人则盗而有之”。先辈的思想熏陶和惨痛的压迫环境,在少年辛弃疾心中深深扎下了志酬国耻,灭虏兴邦的种子。

少年辛弃疾也受到严格的儒家文化教育,并表现出诗词创作的特异才能。他曾与后来成为金朝大臣的党怀英同受业于当时的亳州名儒刘瞻。刘瞻学生中唯此二人学业最为优秀,世称“辛党”;但往后二人走上了不同的人生之路。另有一位叫蔡光的以词名世,辛弃疾以诗词向他请教,蔡光说:“子之诗则未也,他日当以词名家。”可惜辛弃疾早年的作品未流传下来。

青年起义南归(22—23岁)。1161年,金主完颜亮率60万金兵大举南犯。由于当时敌后义军的牵制,南宋名将虞允文的阻击,以及金国统治阶级内部冲突的扩大,完颜亮大败于采石,后被部下

所杀，金兵败北。金人的内乱和失败，激励了中原人民抗金斗争的信心，义军风起云涌，声势大盛。山东义军领袖耿京率部 20 万奋起抗金，年仅 22 岁的辛弃疾也毅然举起抗金旗帜，招集 2000 人的队伍加入了耿京领导的农民起义军。辛弃疾深通敌情，谙晓兵机，担任掌书记职务，参与机密。

此后，接连两件事显示了这位马上英雄的智谋胆略。为壮大抗金力量，辛弃疾积极说服聚众千人的济南僧人义端，归属耿京。不料，居心不良的义端一夜窃印叛逃，耿京盛怒之下要杀辛弃疾。辛弃疾请求宽限 3 天，追捕义端。果然，辛弃疾在通往金营途中，捕杀了义端，此举备受义军称赞，也更得耿京器重。此后，金主被杀，金军溃北，辛弃疾看到这是灭虏复国的机会，便建议耿京“决策南向”，争取朝廷对北方义军的支持。耿京采纳辛弃疾的建议，并派他到建康接洽。义军的忠勇感动了高宗，朝廷正式任命耿京为天平军节度使，并授予辛弃疾以承务郎之职。可是，风云突变。在辛弃疾出使时，叛徒张安国谋杀耿京，投降金兵，义军也溃散了。辛弃疾在归途中得此消息，立即带领 50 骑兵虎穴擒贼。辛弃疾到达济州时，刚任济州知州的张安国正与金将酣饮。辛弃疾率 50 勇士奇袭有 5 万金兵的军营，抓获张安国，返回建康，将叛徒斩首示众。辛弃疾由此名重一时，“壮声英慨，懦士为之兴起，圣天子一见三叹息”。这段经历，终身难忘，成为他重要的创作源泉。

从此，辛弃疾在南方留了下来。但他恢复中原、统一中国之念，时刻涌动心中。

尽职江淮两湖（24—42 岁）。南归后的前 20 年，辛弃疾辗转于江淮两湖一带任地方官，并不停地为恢复中原呼号筹措。然而，“英雄已尽中原泪，臣主原无北伐心。”种种努力，尽付流水。

南归之初，辛弃疾被任为江阴签判，未得重用。1168 年，辛弃疾被任为建康通判。在这期间，他先后写成了《美芹十论》和《九议》这两篇著名的抗战论文，但都没得到朝廷的重视。在登建康赏

心亭时所作的《水龙吟》中,流露了他当时的政治抱负和忧国心情。

1172年春天,辛弃疾改任滁州知州。滁州在两淮之间,为南北必争的军事冲要。但由于连年兵燹和天灾,人烟冷落,城廓萧条。辛弃疾到任后,实行了一系列开明措施,经济很快好转。他主持建筑了商铺、客店、酒馆,以便利行旅,恢复市场。还修建一座“奠枕楼”,给当地士民登临游览。滁州城内出现了车马如流、客商云集的繁荣景象。辛弃疾爱中华故国,也爱黎民百姓。

1175年,茶商赖文政在湖北起义,从荆南向江西进发,沿途多次打败官军。朝廷委派辛弃疾去镇压“茶商军”。辛弃疾接受任命,诱杀了赖文政,扑灭了起义之火。为此,宋孝宗赵昚给了他秘阁修撰的头衔。辛弃疾虽为此自感荣幸,但他也深深认识到,农民起义实是“官逼民反”。在稍后的《论盗贼劄子》中,他指出:“故田野之民,群以聚敛害之,县以利率害之,吏以取乞害之,豪民大姓以兼并害之,而又盗贼以剽杀攘夺害之,……不去为盗,将安之乎?”他希望赵昚也像唐太宗那样:轻徭薄赋,选用廉吏,使民衣食有余,则自不为盗。

在此后的不到10年间,辛弃疾被调动11次。频繁奔波,壮志难伸。其中,在湖南任安抚使时间最长,也未超过一年半。这期间,辛弃疾为了湖南的治安,冲破种种阻挠,多方筹措费用,创置了一支雄镇一方的“飞虎军”。飞虎军成为一支国防劲旅,其后40年中,在北方边防上发挥了重要作用。随后在江西安抚使任内,举办荒政,揭出“闭粜者配,强籴者斩”八字文告,稳定了市场,解救了粮荒。

辛弃疾坚定不移的抗战思想和在地方上大刀阔斧的整顿措施,引起了豪强和一些主和派官僚的不满。1181年冬,谏官王蔺诬告他“用钱如泥沙,杀人如草芥”。为恢复中原而南归的辛弃疾,终于被无心北伐的宋孝宗罢职。

闲居带湖瓢泉(43—63岁)。辛弃疾被罢职后,便回到事先已

在江西上饶的带湖建好的庄园闲居。他认为“人生在勤,当以力田为先”,因此把新造的房子题名为稼轩,自号稼轩居士。1185年,辛弃疾又在铅山县鹅湖山下的瓢泉营造了一所新居。在带湖和瓢泉,辛弃疾开始更广阔和深刻地注视人生,产生了一些复杂的思想,写了不少排忧适性的词。他和韩元吉、范开等唱和,特别是与陈亮在鹅湖相会,“长歌互答,极论世事”,写出了一系列奋发激越、寓意高远的作品。辛弃疾和陈亮的“鹅湖之会”,如同在此前后朱熹和陆九渊的“鹅湖之会”,一是词坛佳话,一是理学盛事。从1182—1191年闲居的10年,创作获得空前丰收,他写下了170余首词。

1192年春,辛弃疾被起用为福建提点刑狱公事。这次闽中起用,他力图解决两个迫切问题,一是土地赋积不均,二是官盐不利于民。但他提出推行“经界”与改变盐法的建议,未被采纳也未得施行,相反,再次遭到谏官弹劾,蒙受“残酷贪饕,奸赃狼藉”的莫须有罪名,被朝廷免职。

1194年夏,辛弃疾归隐瓢泉。这次归隐的心态大不同前次,词人已55岁,进入老年。中兴之志未得实现,还接二连三遭到诬陷打击,他的爱国情怀变得更加忧愤深广,创作的情志交织着悲愤和忧怨。在二次闲居的8年中,他创作的170多首词,主要表达的是壮志难酬的悲慨,醉梦狂饮的解脱,山水花鸟的亲,和,亲情友谊的抚慰。

辛弃疾在带湖瓢泉的闲居时期,也是其文学创作的高潮时期。这一时期的作品,以“横绝六合,扫空万古”的巨大创造性,奠定了他在中国词史上的地位。

老年壮心不已(64—68岁)。南归之初的马上英雄,经过20年仕途奔波,20年投闲置散,已成华发老人。但南归之身虽老,北伐壮心不死。1203年,朝廷忽然起用他为两浙东路安抚使,出知绍兴府。原来当时的宰相韩侂胄正筹措北伐,所以重新拔擢主战

人士。辛弃疾虽自感年老,但见有机会参与恢复大计,便毅然应召出山了。他到绍兴后,拜访了 79 岁高龄的爱国诗人陆游。陆游比辛年长 15 岁,时正被诬罢官家居于绍兴鉴湖三山。一位是南宋最伟大的词人,一位是南宋最伟大的诗人,两位爱国老人天缘相会,甚为投契。这年冬辛弃疾被召赴临安前,陆游以《送辛幼安殿撰造朝》一诗送别,诗中高度赞扬他的文学才华和政治魄力,勉励他入朝后能施展平生抱负,完成北伐复国大业。

1204 年正月,辛弃疾在宁宗赵扩召见时,陈述了“金国必乱必亡”的见解,同时又强调必须打有准备之仗。但韩侂胄并不肯信用他,却把他改任为镇江知府。辛弃疾到镇江后训练部队、侦察敌情、储备物资,为北伐作积极准备。可惜为时不过 2 年,他又被人诬告而罢职。他为恢复事业作的最后努力,最终落空。而韩侂胄急功好利,在准备不足的情况下于次年出兵,结果大败而归,丧师辱国。为挽回败局,韩侂胄又两次想让辛弃疾出山,辛弃疾终因心力交瘁,辞而不任。

1207 年秋,这位伟大的爱国者病逝铅山。临终,高呼“杀贼”数声,才停止呼吸。陆游闻讯,吟诗哀悼:“君看幼安气如虎,一病遽已归荒墟。”(《寄赵昌甫》)

英杰虽逝,豪词永存;恢复事业虽千古遗恨,爱国词章则遗韵千秋。四库馆臣们不禁赞道:“弃疾词慷慨纵横,有不可一世之概;于倚声家为变调,而异军特起,能于剪翠刻红之外,屹然别立一宗,迄今不废。”异军突起的弃疾词,其词境词风究竟如何呢?

二、爱国词·田园词·闲适词

在宋代词坛上,辛词有三大显著特点。一是数量最多。据《全宋词》和《全宋词补辑》统计,辛弃疾传词 629 首,在宋词作者中数量居第一,而位居第二的吴文英传词 356 首,少辛几近半。二是专

力为词。在两宋词人中唯辛弃疾以夔异之才专力为词,因此,不仅在词史上辛词以思想与艺术的完美结合成为词中之龙,而且在辛氏的全部作品中,世人特重其词而少论其诗与文。三是内容丰富,风格多样。从题材看,有爱国词、田园词和闲适词;从词风看,有英雄语、妩媚语和学问语。随处变态,各臻胜境,无不可观。

抚时感事的爱国词,是稼轩集中最富特色的壮美篇章,或描绘战斗生活,或鼓励抗敌意志,或抒发忧国之愤,无不悲歌慷慨,激昂沉郁。

辛弃疾没有留下描写自己早年参加义军战斗生活的作品,但在追忆往事的作品中,画出了自己青年时代的面影。如《水调歌头·舟次扬州》之“季子正年少,匹马黑貂裘”,《鹧鸪天·追念少年事戏作》之“壮岁旌旗拥万夫,锦襜突骑渡江初。燕兵夜娖银胡觥,汉箭朝飞金仆姑”等等,青年战士的勃勃雄姿和紧张惊险的战斗场面,生动地展现在读者面前。早年的战斗生活是那样刻骨铭心,令人激奋。《破阵子·为陈同甫赋壮语以寄之》便是追忆作品中,最有代表性的豪放壮词:

醉里挑灯看剑,梦回吹角连营。八百里分麾下炙,五十弦翻塞外声,沙场秋点兵。马作的卢飞快,弓如霹雳弦惊。了却君王天下事,赢得生前身后名,可怜白发生。

这首词展示出壮阔的场景:上片追叙在义军中驰骋沙场抗击金兵的战斗经历;下片抒发了杀敌报国的远大抱负。全词充满金石之音,风云之气。但结句“可怜白发生”,现实碾碎理想,雄豪化为悲凉,极其沉痛。

南归之后,有志难伸,但辛弃疾始终没有忘却自己恢复中原的神圣使命。他不仅在词中顽强地宣扬自己的北伐主张,而且利用各种机会,激励朋辈友人的爱国之情和抗敌之志。例如,《木兰花慢·滁州送范倅》、《水龙吟·甲辰岁寿韩南涧尚书》和《贺新郎·别茂

嘉十二弟》，这3篇都是赠人之作，其对象的具体情况和作者的感受各不相同，但3篇作品有一种共同情调：词人力图以自己的战斗精神影响友人，激励亲人。尤其是《水龙吟》，这是辛弃疾闲居上饶时为爱国志士韩元吉写的寿词，但辛弃疾身闲心不闲，词中激励之情更多于祝寿之意：“待他年，整顿乾坤事了，为先生寿。”他不仅坚信恢复中原、“整顿乾坤”的奋斗目标，而且激励韩元吉要像历史上杰出的政治家一样，为国建功立业，功成然后身退。这在南宋泛滥的应酬寿词中，也可谓“异军突起，别立一宗”。

辛弃疾是位公认有文韬武略的伟人。但他南归后，横遭排挤，接连罢官。虽遇不平，他的爱国之心、战斗之志，终生不变，至老弥坚。先看作于中年的《菩萨蛮·书江西造口壁》：

郁孤台下清江水，中间多少行人泪。西北望长安，可
怜无数山。青山遮不住，毕竟东流去。江晚正愁余，
山深闻鹧鸪。

这首词既对中原人民表示了深切怀念，更即景抒情，揭示了人民抗战的意志，如大江东去不可阻挡。大声铿锵，别具一种沉雄幽远的风格。再如辛弃疾65岁时出知镇江府，在登临京口北固亭时所作的《永遇乐》词和《南乡子》词，则抒发了词人老当益壮，英雄无敌的战斗情怀。《永遇乐》之“凭谁问，廉颇老矣，尚能饭否？”这誓不服老的精神激励着一代代辛词的读者。毋怪杨慎说：“辛词当以京口北固亭怀古《永遇乐》为第一。”

辛弃疾在闲居带湖和瓢泉时，写了数十首表现农村田园生活的词。宋代词人在辛弃疾之前，只有苏轼词中有5首《浣溪沙》，是写徐州石潭附近农村风光的。辛弃疾的田园词，则以细腻的观察体验，生动的形象画面和清新幽美的风格，成为宋词中极为突出的一组作品。

在辛弃疾的农村田园词中，有对江南田园风光和乡土人情的描写。如《鹧鸪天》：

陌上柔桑破嫩芽，东邻蚕种已生些。平冈细草鸣黄犊，斜日寒林点暮鸦。山远近，路横斜，青旗沽酒有人家。城中桃李愁风雨，春在溪头荠菜花。

词的末两句是名言，以桃李同荠菜作比喻，说城里人求名求利愁风雨，乡村人纯朴淳厚占春光，富于哲理启示，也反映出词人的人生态度。

有些作品如一幅生活剪影，画面生动，充满生活情趣。如《清平乐·博山道中即事》：

茅檐低小，溪上青青草。醉里吴音相媚好，白发谁家翁媪？大儿锄豆溪东，中儿正织鸡笼。最喜小儿无赖，溪头卧剥莲蓬。

勤劳的一家，充满生趣的劳作，连最顽皮的小儿也有适当的活计；这是一副劳作图，也是一组人物画。如《玉楼春》：

三三两两谁家妇，听取鸣禽枝上语。提壶沽酒已多时，婆饼焦时须早去。醉中忘却来时路，借问行人家住处。只寻古寺那边行，更过溪南乌桕树。

这首词，以自然闲淡的语言写出乡村和平静穆的气氛，通过人物对话刻画出农村妇女率真素朴的形象。可见，善于刻画人物形象，正是辛弃疾农村田园词的显著特色。

有些作品则写词人的乡居生活及与村民之间的敦厚关系和农人的欢乐。如《鹧鸪天》之“掀老甕，拨新醅。客来且尽两三杯。日高盘饌供何晚，市远鱼鲑买未回。”《浣溪沙》之“父老争言雨水匀，眉头不似去年颦，殷勤谢却甌中尘。”前者写与村人的交往，后者写农民的欢乐。最为人们称道的是《西江月·夜行黄沙道中》：

明月别枝惊鹊，清风半夜鸣蝉。稻花香里说丰年，听取蛙声一片。七八个星天外，两三点雨山前。旧时茅店社林边，路转溪桥忽见。

此篇写出了词人与农人相融相通的情感，农民沉浸在丰收的喜悦

之中，词人则分享着农民的喜悦。

这位深知“人生在勤，当以力田为先”的稼轩居士，虽未躬耕南亩，却能体验田家心情。因此他的田园词，洋溢着农村生活的情趣，展示出农村生活的风貌，激荡起词人由此生发的真切感情。

中年以后，辛弃疾长期投闲置散，被迫退隐乡间，在幽怨愤恨无可奈何之时，他写了大量排忧适性的闲适词。“须信采菊东篱，高情千载，只有陶彭泽”（《念奴娇·重九席上》）；在这类作品中，最具代表性的是那些追慕陶渊明，向往“渊明趣”的篇章。在 600 多首辛词中，提到渊明其人、其事、其诗的，有 70 余首，几占 1/8；另在百余首辛诗中，提到陶公的也有近 10 首。辛弃疾之于陶渊明，如对师长，又视为知己，一往情深，频频入梦。在一阕《水龙吟》中，辛弃疾写出了他心目中的陶渊明：

老来曾识渊明，梦中一见参差是。觉来幽恨，停觞不御，欲歌还止。白发西风，折腰五斗，不应堪此。问北窗高卧，东篱自醉，应别有，归来意。须信此翁未死，到如今凛然生气。吾侪心事，古今长在，高山流水。富贵他年，直饶未免，也应无味。甚东山何事，当时也道，为苍生起。

辛弃疾把陶渊明视为“吾侪心事，古今长在”的千古知己，借陶渊明表达了他的排忧适性之情，也寄寓他的人格精神和理想情操。

辛弃疾毕竟是一位敢同廉颇争胜的英雄，因此，他的闲适词常常流溢出壮心不已、闲而不适的心情。这有种种表现方式：《水调歌头》“白日射金阙”，以对比的方式表达之；《清平乐》“连云松竹”，以正话反说的方式表达之；《清平乐·独宿博山王氏庵》则以静中求动的方式来表现，词写闲居信州时夜宿道中之情景：

绕床饥鼠，蝙蝠翻灯舞。屋上松风吹急雨，破纸窗间自语。平生塞北江南，归来华发苍颜。布被秋宵梦觉，眼前万里江山。

独卧斗室，目穷百态，万里江山，何人收拾？结句“眼前万里江山”，从不平静的心境中点出作意，达到全词动荡的极顶。寓愤激于静寂，虽闲居而难适。

辛词是其一生襟怀志事、忠愤幽怨之情的写照。爱国词、田园词和闲适词，正表现了词人心雄万夫、积怨成恨至超脱痛苦，这一悲壮人生历程的三种复杂情感。

三、英雄语·妩媚语·学问语

辛词风格的多样复杂性，南宋辛派词人刘克庄有很好的概括：“公所作，大声镗镗，小声铿镗；横绝六合，扫空万古；其秾丽绵密处，亦不在小晏秦郎之下。”（《后村诗话》）细味稼轩词，有激昂排宕的英雄语，有缠绵秾丽的妩媚语，也有驱使经史的学问语；这三种风味不是各自独立，豪放与婉约也不是相互对立，而是互为交融，多重组合，形成一种稼轩词所特有的“稼轩体”。

沉雄豪壮的英雄语，则是稼轩词中的主导风格。正如周济所说：“稼轩不平之鸣，随处辄发，有英雄语”（《宋四家词选序论》）。辛词中的英雄语，有些以摩天大笔，直接抒写，重语壮语，滔滔莽莽，正所谓“激昂排宕，不可一世”。他的《永遇乐·京口北固亭怀古》、《水龙吟·寿韩南涧》及《破阵子·为陈同甫赋壮语以寄之》等等，都是这方面的代表作。再看三首《满江红》中的英雄之语：“破敌金城雷过耳，谈兵玉帐冰生颊”；“袖里珍奇光五色，他年要补天西北”；“不念英雄江左老，用之可以尊中国”，无不横扫妮子之态，直露英雄本色。有的则用比兴之法、含蓄之笔，把重语壮语表现得曲折婉转，沉郁凄美。辛弃疾作于“淳熙己亥”的《摸鱼儿》便是摧刚为柔的壮词之杰作：

更能消几番风雨，匆匆春又归去。惜春长怕花开早，
何况落红无数。春且住。见说道，天涯芳草无归路。怨

春不语。算只有殷勤，画簷蛛网，尽日惹飞絮。长门事，准拟佳期又误。蛾眉曾有人妒。千金纵买相如赋，脉脉此情谁诉。君莫舞，君不见、玉环飞燕皆尘土。闲愁最苦。休去倚危栏，斜阳正在，烟柳断肠处。

这首词慨叹南宋国势微弱，恐偏安之局难以长保，又感伤自己不被见用，不能建树功业，实现宏愿。在艺术表现上，通篇用含蓄之笔，比兴之法，虽痛伤国事，抒发壮怀，而借以抒发的是惜春之情、男女幽怨、斜阳烟柳种种意象。悲愤沈郁之情，映以凄美之光，遂使英雄之语化成宛曲之调。梁启超说：“回肠荡气，至于此极。”

用含蓄的比兴手法写壮词，有二难：若用笔过于含蓄或比兴过于空泛，就可能掩晦豪壮之情；若比兴凌乱错杂，未能造成浑融深美之境，也不能产生映衬作用。辛词无错杂之弊，有调剂之妙。他是一位能以英雄豪杰手段写壮美之词，却又能表现词之曲折含蓄之美的杰出词人。

辛弃疾是一位集英雄豪气与儿女柔情于一身的情深之人，所以当他在“无人会登临意”之时，便会想到“唤取红巾翠袖搵英雄泪”。这样，一部稼轩集既有豪壮沉郁的英雄语，也有秾丽婉约的妩媚语。邹祗谟《远志斋词衷》云：“稼轩词，中调小令亦间作妩媚语，观其得意处，真有压倒古人之意。”

辛词这种“压倒古人”的妩媚语可分为三种。

第一种是，其秾丽绵密处不在小晏秦郎之下的一般的艳语和绮语。如《一落索·闺思》：

羞见鉴鸾孤却，倩人梳掠。一春长是为花愁，甚夜夜，东风恶。行绕翠帘珠箔，锦笺谁托？玉觞泪满却停觞，怕酒似、郎情薄。

此词以女子口吻，刻画其独守深闺，思念情郎，而锦笺难托的内心活动，忧怨之情，真切细腻，可以说是纯写少女恋情的妩媚语。再如《鹧鸪天》之“困不成眠奈夜何”、《满江红·暮春》之“家住江南”和

“敲碎离愁”两首，都写少妇思夫、伤离念远，其语言无不绵密细腻，委婉含蓄。

第二种是，为辛弃疾所特有的“软媚中有气魄，秾丽中有骚雅”的艳语和绮语。著名的《祝英台近·晚春》最具典型性：

宝钗分，桃叶渡，烟柳暗南浦。上层楼，十日九风雨。
断肠片片飞红，都无人管，更谁劝、啼莺声住。鬓边
觑。试把花卜归期，才簪又重数。罗帐灯昏，哽咽梦中
语：是他春带愁来，春归何处，却不解、带将愁去。

此词写暮春时节的闺怨之情，对女主人的痴情、凄情、怨情的描写，细腻缠绵，达到“昵狎温柔，魂销意尽”的程度。然而，此词景中带情，有骚雅之音，比之一般艳语，如燕赵佳人风韵与吴姬有别。陈匪石《宋词举》评曰：“细味此词，终觉风情中时带苍凉凄厉之气。”实为知音之言。此外，如《贺新郎》“凤尾龙香拨”、《汉宫春》“春已归来”及《青玉案》“东风夜放花千树”，虽以妩媚语写香草美人，也骚雅之音，别有寄托。

第三种是，虽出之妩媚之语，但清新如话，率真质朴，气势飞动，而情致凄切。如《南乡子·舟行记梦》和《南歌子》“万万千千恨”，前者写离情别绪，情真意挚，后者写怀人思人，如痴如迷，但都纯用口语，轻快明白，富有民间情调。再如《粉蝶儿·和赵晋臣敷文赋落梅》：

昨日春如十三女儿学绣，一枝枝不教花瘦。甚无情，
便下得雨僝风僽。向花林铺作地衣红皱。而今春似
轻薄荡子难久。记前时送春归后，把春波，都酿作一江醇
酎，约清愁，杨柳岸边相候。

词赋落花，比喻警策，句式跳跃，气势飞动；真可谓妩媚中英气流贯，柔软里力量无穷。瞿禅师说：辛弃疾作妩媚语，如高手跳舞，虽婀娜多姿却不软弱无力，是力的健美之舞。善哉！

风格特异的稼轩体，有英雄语，有妩媚语，也融会着学词语。

宋代评家认为，苏轼之词为词诗，辛弃疾之词为词论。所谓“词论”，即指辛词多驱使经史子书的学问语。辛词的学问语，也可分为三种：一是多用典故，二是驱使经语，三是探求哲理。

辛词用典有多种方式：或集中一书，或收集同类，或化用其意，或移用原句，或反用其意，或暗用歇后；信手拈来，皆成文章，别出心裁，曲尽其妙。《贺新郎·别茂嘉十二弟》选用同类典故，构成和谐整体，最为评家称道：

绿树听鹈鴂。更那堪、鹧鸪声住，杜鹃声切。啼到春归无寻处，苦恨芳菲都歇。算未抵、人间离别。马上琵琶关塞黑，更长门、翠辇辞金阙。看燕燕，送归妾。将军百战身名裂。向河梁回头万里，故人长绝。易水萧萧西风冷，满尘衣冠似雪。正壮士、悲歌未澈。啼鸟还知如许恨，料不啼清泪长啼血。谁共我，醉明月。

辛茂嘉是位勉力抗金注重节气之人，不幸以罪谪徙，辛弃疾便借送别族弟以抒发家国之感。抒离别之恨而用离别之事：王昭君辞汉嫁匈奴，陈皇后失宠居长门，卫庄姜挥泪送戴妫，李陵异域别苏武，太子丹易水诀荆轲。连用五事，滔滔滚滚，沈郁苍凉，跳跃动荡。王国维评此篇：“章法绝妙，且语语有境界，此能品而几于神者。”

辛词还常驱使经语，或直接以词探讨哲理，使辛词充满哲理情趣。宋诗以思理筋骨为胜，而南宋诗人受道学影响，更喜欢以理为诗。辛弃疾在他的诗歌中也好明理言道，如被视为辛诗绝笔的《偶作》之三：

老去都无宠辱惊，静中时见古今情。
大凡物必有终始，岂有人能脱死生。
日月相催飞似箭，阴阳为寇惨为兵。
此身果欲参天地，且读中庸尽至诚。

化用老庄易礼入诗，纵论中庸至诚为人。辛弃疾的“词论”之词，也好以经子入词，以哲理为词。其中固有枯燥无味之作，如《哨遍》

“池上主人”一篇，议论《庄子》“于鱼得计”之义，从内容到形式少无可取之处。但也有词境浑融，义理深邃之作，如《哨遍·秋水观》：“蜗角斗争，左触右蛮，一战连千里。君试思，方寸此心微。总虚空并包无际。喻此理，何言泰山毫末，从来天地一稊米。……”词中化用《庄子》中“则阳”、“秋水”、“逍遥游”和“盗跖”等篇中的寓言故事和生动形象，议论人生哲理，排遣闲居忧闷，愤激之情，内蕴其中，超然之理，得于言外。刘熙载云：“稼轩词龙腾虎掷，任古书中理语、瘦语，一经运用，便得风流，天姿是何复异？”然而，以往对辛词及南宋词中的“理语”和哲理之作，非议多而肯定少。其实，这些作品应像宋诗一样得到重新评价。

四、“歌词渐有稼轩风”

辛弃疾的“稼轩体”，给词坛带来深远的影响。南宋词坛即为辛派词人所雄据，习尚辛词成为当时的风气。戴复古《望江南》有云：“诗律成长庆体，歌词渐有稼轩风。”此后，朝代更替变迁，辛弃疾却一直受到元、明、清各代词人的崇拜。

两宋词坛，苏辛并称，苏轼总体的文学成就又高于辛弃疾。那么，为什么辛词的影响更大于苏轼呢？因为，辛词虽沿苏轼豪放词风而来，但辛弃疾以毕生精力全力为词，成就比苏轼更为杰出；同时，其沉雄豪壮的词风也更符合爱国抗金的时代思潮。这可以从三方面见出：

从词体看，苏轼的词虽已做到“无意不可入，无事不可言”。但从整体倾向看，苏轼对词体的解放，主要是由较狭窄地反映士大夫的有关男女感情方面的生活，扩大到较广泛地反映士大夫的其他方面的生活；而且，苏轼毕竟还是以余力作词，他的精神风貌并没有完全在词中反映出来。辛弃疾则不同，一方面他处于国家分裂、民族危难之际，那强烈的报国之情，使他的词作多抚时感事的言志

之作；另一方面他将毕生精力投注词中，一部稼轩词便是辛弃疾有志难申的悲壮的生命搏斗史。在辛词中，议政治、讲军事、颂英雄、骂小人、吊古迹、感时事、谈禅理、写爱情、抒闲情、绘山水、记婚嫁、说农事，种种题材、种种情感、种种境遇，无不尽情发挥，曲尽其妙。就题内容之广泛、思想感情之丰厚、展示生活之深刻，辛词均在苏词之上。可以说，词至稼轩，词体才彻底获得解放。

从词境看，陈廷焯《白雨斋词话》指出：“苏辛并称，然两人绝不相似，魄力之大，苏不如辛”；“辛稼轩，词中之龙也，气魄极雄大，意境却极沉郁”。苏辛词均以豪放称世，但苏词豪逸，辛词豪迈。辛弃疾为人豪爽，以功业气节自许，有燕赵侠义之风，加之他有金戈铁马的英雄经历，这一切使他的词成为气魄极雄大的豪杰之词。辛词的意境同样趋于雄浑博大，但比之苏词，它的气势显得更加激昂、壮伟、飞腾、奋厉，龙腾虎跃、雷崩电驰，有不可一世之概。辛词写人物：“少年横槊，气凭陵，酒圣诗豪余事”；“金戈铁马，气吞万里如虎”；“想剑指三秦，君王得意，一战东归”。这些人或横槊、或驰马、或挥剑，在词史上除辛弃疾没有第二人塑造出如此英豪雄壮的形象。王国维所谓“东坡之词旷，稼轩之词豪”，信然！

从词的影响看，苏辛所处时代风气不同而自有差异。苏词以铜琵琶、铁绰板，奏出黄钟大吕之调，“一洗绮罗香泽之态，摆脱绸缪宛转之度”，以阔大豪迈的风貌，指出向上一路。但北宋词坛仍以婉约为正宗，社会也处太平之世，故苏轼的豪放词风虽新天下耳目，却没有产生一呼百应的影响；直至靖康之后，这一词风才逐渐为南渡词人接受。辛弃疾得苏词风气之先，并以非凡的才气与魄力，对词体和词境作了大胆全面的开拓创新，成为“上掩东坡，下括刘陆”的“词坛第一开辟手”。在他的直接影响下，出现了绵延百年的“辛派词人”的创作群体。从此，豪放词才真正“异军特起，能于剪红刻翠之外，屹然别立一宗”，与婉约词双峰并峙，各呈风姿；同时也标志着中国词史进入了阴柔之美与阳刚之美，对立统一、互济

互补的成熟时代。

辛弃疾之后,“歌词渐有稼轩风”,这主要是指当时气势盛大的“辛派词人”。他们和辛弃疾同时或稍晚于辛,创作直接受辛弃疾的影响,以豪风为主调,以爱国为主题。这派词人约有 50 多家,著名的如陆游、韩元吉、陈亮、刘过、袁去华、杨炎正、刘仙伦、赵善括、黄机、岳珂、程秘,以及稍后的刘克庄、戴复古、吴潜、文天祥、刘辰翁等等,都是“传其衣钵”者。其中,要以陈亮、刘过、刘克庄、刘辰翁和文天祥,成就最著,影响最大。

陈亮与辛弃疾交谊甚笃,曾有“鹅湖之会”,长歌相答,纵论世事。《水调歌头·送章德茂大卿使虏》被称为陈亮的压卷之作,其雄放恣肆有稼轩之风:

不见南师久,漫说北群空。当场只手,毕竟还我万夫雄。自笑堂堂汉使,得似洋洋河水,依旧只流东。且复穹庐拜,会向藁街逢。 尧之都,舜之壤,禹之封,于中应有,一个半个耻臣戎。万里腥膻如许,千古英灵安在?磅礴几时通?胡运何须问,赫日自当中。

南宋自“隆兴和议”后,每逢岁末或金主生辰,须派使臣去金庆贺。此词作于 1185 年章森使金之际。上片赞赏章森以堂堂汉使气概承担朝命,下片抒发收复失地、宋朝必兴的愿望和信念。全词斩截痛快,读之振衰起懦,正如陈廷焯所说:“陈同甫豪气纵横,稼轩几为所挫。”

刘克庄有《后村词》258 首,他是南宋辛派词人三刘中,成就最大的一位。刘克庄的词风也酷似稼轩,在慷慨淋漓、纵横恣肆中流露悲凉深沉的叹息,激情如岩火喷发旋又化作热泪如潮。其《沁园春·梦孚若》有云:“使李将军,遇高皇帝,万户侯何足道哉!披衣起,但凄凉感旧,慷慨生哀。”真是雄壮苍凉,悲恨交集,大起大落,力透纸背。毋怪冯煦认为:“后村词与放翁稼轩犹三鼎足。其生丁南渡,拳拳君国似放翁;志在有为,不欲以词人自域似稼轩。”(《蒿

庵论词》)

南宋辛派词人之后,元、明、清均有辛词传人。元代如萨都拉的怀古词,张翥之咏梅词等,皆可称稼轩遗响。张埜的《水龙吟·酹辛稼轩墓在分水岭下》,以稼轩笔意赞稼轩其人,最为世人称道。词上片云:

岭头一片青山,可能埋得凌云气? 遐方异域,当年滴尽、英雄清泪。星斗撑肠,云烟满纸,纵横游戏。谩人间留得、阳春白雪,千载下,无人继。

此词吊其墓,想其人,内容浑厚,感情充沛,气势豪迈,想见稼轩人德,追摹辛词笔意。

明清之际,当以王夫之和陈维崧最得稼轩衣钵之真传。王夫之是著名的亡明遗臣,其志节忠贞,不忘故国。他学习稼轩的突出特点是,仿效稼轩《摸鱼儿·暮春》词的格调反复吟咏,尤其咏潇湘大小八景的《潇湘怨词》共 16 首,以湘水神为托寓,集中抒发了深沉浩渺的亡国之怨和故国之思。这组词,词意凄绝,王氏自认为,比之稼轩词“二十五弦之怨当有过者”。陈维崧是阳羡词派的代表,其《湖海楼词》有 1900 多首。他也是亡明遗民,中年以后颠沛流离,驴背清霜,孤蓬夜雨,谙尽流落滋味;故陈词所咏情真语质,与稼轩独有会心。陈廷焯《白雨斋词话》评曰:“其年《水调歌头》诸阕,英姿飒爽,行气如虹,不及稼轩之神化,而老辣处时复过之,真稼轩后劲也。”直至清季,稼轩词风依然盛行,如蒋士铨、郑板桥、文廷式、朱祖谋诸清词名家,也都深受稼轩影响。

纵览南宋之后“稼轩风”的流播盛行,大都出现在民族矛盾尖锐、爱国情绪高扬之时。同样,今人读稼轩之词,仍可激励爱国之心。龚学文《过辛稼轩先生神道碑》诗云:

带湖秋水瓢泉月,一片丹心不可移。

这可以说道出了稼轩词风代代流播、稼轩豪气人人崇敬的深层根源。

关汉卿：古代戏曲的 伟大奠基人

一、“驱梨园领袖，总编修师首”

元杂剧是中国古代戏曲高度成熟的标志，也代表了元代文学的最高成就。集编导、表演于一身的关汉卿，在元代剧坛驰骋才华，领袖群英，创造典范，成为元杂剧和古代戏曲艺术的伟大奠基人。

关汉卿杂剧艺术的巨大贡献和崇高地位，在元代便得到广泛推崇。关汉卿逝世不久，钟嗣成编《录鬼簿》，在“前辈已死名公才人，有所编传奇行于世者”栏，置关汉卿于首位。元末贾仲明在《凌波仙》词中，对关汉卿更作了热情称颂：

珠玑语唾自然流，金玉词源即便有。玲珑肺腑天生就，风月情，忒惯熟。姓名香四大神洲。驱梨园领袖，总编修师首，捻杂剧班头。

在贾仲明看来，关汉卿玲珑肺腑，天生才华；杂剧创作语语珠玑，词词金玉，名香神洲，并成为集编剧、导演和演员为一身的一代领袖。这首优美的《凌波仙》词，确可视为关汉卿的历史定评。

由于受到重诗文轻小说戏剧的传统偏见的影响,关汉卿与同为“元曲四大家”的马致远、郑光祖、白朴一样,没有留下生平创作的详细记载。但根据现有资料并联系元代社会,可看出关汉卿成为伟大的戏曲艺术家绝非偶然。

关汉卿约生于金宣宗贞祐、元光之间(1213—1223年),卒于元成宗大德年间(1300年前后)。大都(今北京)人,号己斋叟,曾任太医院尹。清乾隆时修的《祁州志》说他是祁州伍仁村人。祁州即今河北省安国县,地方上流传有关汉卿的传说。他可能原籍祁州,因在太医院任官和从事戏剧活动,才定居大都。

关汉卿生活的时代,中国大地的政治舞台,风云迭起,主角多变,中原士族遭受到前所未有的歧视和屈辱。公元1271年,大元立国。1279年,南宋覆亡。蒙古人入主中原,开始了对中国近百年的统治。其间,人分蒙古人、色目人、汉人、南人四等;职业列“一官二吏三僧四道五医六工七猎八民九儒十丐”十类。而且,元朝统治中国后便停止科举,直至1314年的元仁宗延祐元年才重行开科取士。在漫长的80年间,中原士族失去了进身之路,有的便作了刀笔小吏,有的替蒙古人作仆役,更不幸的是左手提灰罐右手拿竹枝在富人门前划字行乞。汉族士子在历史上第一次最深切感受到异族入主的屈辱和沦落社会底层的痛苦。

关汉卿目睹并感受着这一切。他不屑于为蒙古统治者效劳,也不退避林泉过隐居生活,选择了一条与勾栏艺人结合从事杂剧创作的艰辛人生之路。这既是为了揭露黑暗、抒发不平,也与他丰富的艺术修养和杰出的戏剧才能密切相关。

首先,关汉卿博学能文,极富才情。《析津志》称他:“生而倜傥,博学能文,滑稽多智,蕴藉风流,为一时之冠。”他在自叙性的[南吕·一枝花]《不伏老》里也这样写道:“分茶擷竹,打马藏阄,通五音六律滑熟”;“我也会围棋,会蹴鞠,会打围,会插科,会歌舞,会吹弹,会咽作,会吟诗,会双陆。”关汉卿不仅学识渊博,才华横溢,

而且精通各种民间技艺,这是他创作出综合性的杂剧作品的重要主体条件。

其次,他还不断向演员艺妓请教,著名演员朱帘秀最为关氏崇敬;并有着“躬践排场,面敷粉墨”的丰富的舞台表演经验。臧晋叔《元曲选·序》说:“关汉卿辈争挟长技自见,至躬践排场,面敷粉墨,以为我家生活,偶倡优而不辞者。”杂剧创作是供舞台演出,不是置案头阅读。关汉卿的杂剧具有恒久的舞台生命,就与其实舞台经验密切相关。任讷《曲谐》说得好:“乃文字而外,复身任声容,成为我家生活。可见曲之为艺,果欲尽之,非兼文声容三端如汉卿者,不足为第一流戏曲家矣。”

再者,贾仲明《书录鬼簿后》说钟嗣成“载其前辈玉京书会燕赵才人……自金之解元董先生,并元初关汉卿已斋叟以下,前后凡百五十一人。”“才人”是指宋元时替倡优写话本、编杂剧的作者,“书会”是才人的行会组织。就关汉卿杂剧创作的成就和影响看,他无疑是“玉京书会”的才人领袖。而在他的周围也确实团结了一批优秀的杂剧作家,如杨显之、赵公辅、岳伯川、费君祥、梁退之、白朴、王实甫等诸名家,或“与汉卿世交”、或“与汉卿交”、或“成莫逆之交”。他们在一起互相交流,切磋技艺,使元杂剧在元贞、大德年间发展到了“后学莫及”的鼎盛时期。

在创作过程中,关汉卿虽才华横溢仍一丝不苟,并虚怀若谷,谦虚求进。杨显之以《潇湘夜雨》盛名当时,但成就远逊关汉卿。关汉卿却极为尊重他,每当写成一剧,即送给杨显之润色订正。杨显之的修订意见常被关汉卿采纳,因此在当时杂剧界博得了“杨补丁”的雅号。

关汉卿在杂剧创作上,倾注了才华和热情,也表现出勇气和决心。元代法律规定“乱制词曲,恶言犯上”者要处死刑或流放。关汉卿则表示:“我是个蒸不烂、煮不熟、捶不扁、炒不爆、响铛铛一粒铜豌豆”;就是“落了我牙,歪了我口,瘸了我腿,折了我手”,还要

“向烟花路儿上走”。这“烟花路儿”实际就是走与艺人结合从事戏曲艺术的道路。关汉卿的戏剧艺术生涯,是书会才人走与勾栏艺人相结合而取得巨大成功的典型例子。

他的创作活动主要在 13 世纪的后半期。一生除写了大量散曲,共创作了 65 种杂剧,为元杂剧作家之冠。现存杂剧 18 种,分别收入臧晋叔《元曲选》和隋树森《元曲选外编》。其中,《鲁斋郎》、《五侯宴》、《单鞭夺槊》、《裴度还带》、《绯衣梦》5 种是否为关作,历来有争议。我们这里则存而不论。

关汉卿的杂剧是其一生精神之所寓。按常规可分三类,即公案戏、风情戏和历史传奇戏。关汉卿的卓越深刻之处在于:公案戏,着力揭示社会黑暗而具有感天动地的悲剧魅力;风情戏,展示女性风采,鞭挞邪恶腐朽,创造机智讽刺的喜剧情境;历史剧,以史写心,借史抒情,成为古代英雄的深情颂歌。

二、公案戏:感天动地的悲剧魅力

关汉卿的公案戏以《窦娥冤》、《鲁斋郎》和《蝴蝶梦》最为著名。元代公案戏的情节一般由两部分组成:首先表现诉讼案件的发生过程,并借以展开市井生活的画面,反映社会的种种矛盾冲突;其次描写官府的判案经过,由此揭开封建衙门的黑幕,表现对贪官污吏的批判和对清官的渴望。关汉卿的公案戏不同于一般冤狱昭雪的公案戏,它深刻表现人民群众同权豪势要的悲剧性冲突,热情塑造被迫害者不屈反抗的悲剧性格,具有感天动地的悲剧魅力,因而可以说是社会性的公案悲剧。

《感天动地窦娥冤》,最具感天动地的悲剧魅力。《窦娥冤》原本汉代东海孝妇的故事。关汉卿在民间传说的基础上,结合元代的社会现实,通过窦娥的屈死,揭发了元代的“滥刑虐政”和冤狱,写出了一部全新的感动人心的大悲剧。窦娥冤屈而死的故事,已

是家喻户晓了。从中首先可以看出,窦娥同张驴儿和桃杌的冲突不是与个别的流氓泼皮和贪官酷吏的冲突。在关汉卿笔下,张驴儿不是一个孤立的反面形象,这个流氓泼皮与当时的权豪势要、贪官酷吏一样,都是元代社会那个带有奴隶制残余的封建政权的特殊产物。流氓张驴儿和酷吏桃杌这类人物,从上到下组成了一张欺压残害百姓的黑暗罗网。窦娥同他们的冲突,可以说是人民群众同封建统治势力冲突斗争的艺术再现。而关汉卿在思想和感情的深处,是同情于不幸的被压迫、被损害、被侮辱的小人物的。于是,便看到关汉卿以既同情又赞赏的笔墨,为我们塑造了一位性格柔韧相济而又极富反抗精神的悲剧女性形象。窦娥3岁丧母,7岁离父,给人当童养媳;17岁上成亲,旋即死了丈夫,受尽了无边的苦楚。不料蔡婆又引狼入室,张驴儿下药栽赃,官府里贪赃枉法,打得她几次死而复苏。此时,关汉卿着力表现了窦娥既韧且柔,刚烈而又善良的性格:在拷打凌逼之下,宁肯清白而死,也不愿承担冤名;可当蔡婆也面临拷打逼供时,窦娥则化刚为柔,甘屈成招。在判成死刑押赴法场前,作者又一次表现了窦娥柔美的善良性格:她央告刽子手改走后街,生怕婆婆见她“披枷带锁赴法场餐刀去”会痛苦而死;在婆婆赶来作死别时,她也只请求婆婆看在死去的孩儿面上,在祭日为她烧点纸钱。面对邪恶势力和贪官酷吏,关汉卿则着力表现了窦娥不屈不挠的反抗精神。先是拒绝张驴儿;继而宁死不成招;再而到了法场,她以血染白练、六月飞雪和大旱三年这三桩誓愿,作了临死前不屈的反抗,她相信这覆盆奇冤必将感天动地。接着,她虽为鬼魂依然坚定不移地冲过门神户尉的阻隔,去窦天章房中呼冤,到公堂上与真正的凶手张驴儿对质。最后,她又强烈要求爹爹尽除天下不平:“将滥官污吏都杀坏,与天子分忧,万民除害!”至此,作者把窦娥反抗恶势力的斗争精神表现得淋漓尽致。《窦娥冤》以窦娥的冤屈而死让人悲伤,更以窦娥不屈的反抗,感天动地,无比悲壮。《窦娥冤》无愧为古典悲剧的杰出

典范。

《鲁斋郎》中的悲剧主人公张珪的性格与窦娥形成鲜明对照。剧本开始,关汉卿就揭示他的懦弱性格。鲁斋郎是个花花太岁,嫌官小不做,嫌马瘦不骑,欺侮百姓,无人敢惹。一天见到银匠李四的妻子长得漂亮,鲁斋郎强行将她夺去。李四告到衙门,张珪以郑州城六案都孔目的身分,想为李四伸冤。但当张珪听到鲁斋郎的名字,便吓矮了半截,要李四忍气吞声。李四只好走了。但这仅仅是个开始。又是清明时节,家家上坟祭扫。张珪带了他妻子上坟,恰被鲁斋郎遇见,鲁又喜欢上了张妻。鲁斋郎强索张的妻子,张痛苦地把妻子送进鲁府。几曾见“夫主婚,妻招婿”的事呢?岂料今日“妻嫁人,夫做媒”的悲剧竟发生了。这是懦弱者的悲剧。这时,鲁斋郎把已厌倦了的银匠老婆赏赐给他,他也屈辱地承受下来。恰好李四来访他,却遇到自己的妻子,张珪就将妻子还给李四,他自己到华山出家为道士。过了10年,包拯设计斩了鲁斋郎,张珪才还俗,重新和他的妻子团圆。关汉卿通过张珪的悲剧,真实地揭示了生活严酷无情的教训:在邪恶强梁面前,想用逃避、忍让来避免不幸,反而会遭到妻离子散、家破人亡的悲剧。将《窦娥冤》与《鲁斋郎》作一比较可发现:关汉卿肯定了窦娥不屈不挠的反抗精神,否定了张珪忍辱含垢的懦弱性格;《窦娥冤》表现出烈女子轰轰烈烈的悲壮之美,《鲁斋郎》给人以懦弱者悽悽怆怆的悲惨之感。

《蝴蝶梦》写另一个权豪势要凌虐百姓的悲剧故事,同时又表现了作者对品德高尚的小人物的真切的同情。有一天,王老头儿上街替孩子们买纸笔,误撞葛彪马头,被葛彪活活打死。王婆婆和三个儿子忙到街上收尸。三个儿子拿住葛彪也把他打死了。案子解到开封府,三个儿子和王婆婆都争先认罪。包拯先要把王大、后要把王二拿去偿命,王婆婆都说包拯糊涂。包拯便决定将王三拿去偿命,王婆不说什么了。包拯猛然想起王婆或有偏心。不料王婆婆说:“那小的一个是我的亲儿,这两个,我是他的继母。”包拯深

为这位贤母感动,最后设计救了她的三个儿子。这个悲剧主要描写女主人公王婆婆的感情与理智的斗争。她决定舍弃亲生儿子时的矛盾复杂的心理,被描写得入骨三分,动人之至;同时也表现了作者对被压迫者的深切同情。他在剧中一方面否定了权豪势要打死人不偿命的不合理法则,另一方面又提出,庶民为正义打死权豪强梁,可以不偿命,也不应该偿命;并赞扬了他们不甘受压、敢于反抗的精神,歌颂了他们在患难中相互爱护、勇于献身的可贵品质。

关汉卿的公案戏还有《绯衣梦》。此剧写王闰香与李庆安指腹成亲,后来李家穷了,王家有悔亲之意。一天,王闰香在花园里见到了李庆安,便说:“今夜晚间收拾一包袱金珠财宝,着梅香送与你。”要他来娶她。那天晚上,梅香拿着包袱到花园里,却被一个贼杀了。李庆安来时,在梅香尸体上绊了一跤,染了一手鲜血。他被提到衙门,昏官把他屈打成招。后来,钱可新除开封府尹,才判明冤狱,把真凶裴炎捉到,将李庆安释放了。王员外这时才肯将王闰香嫁给李庆安为妻。这个戏的情节反映了一般公安戏的面貌,但同样表现了青年男女为爱情婚姻自由同封建家长作斗争这一深刻的社会冲突和社会悲剧。

由于关汉卿的公案戏多以现实社会生活中发生的悲剧性的人物事件为反映对象,是社会悲剧集中强烈的艺术再现,因此,无不具有感天动地的悲剧魅力。从悲剧艺术的表现形式看,则又各具特点、丰富多采。从悲剧的冲突方式看,《窦娥冤》是性格悲剧,表现了刚韧的主观性格与尖锐的客观环境的对立与冲突;《鲁斋郎》则是黑暗势力的蓄意策划对正常生活进行破坏扼杀的阴谋悲剧。从悲剧的结构过程看,《窦娥冤》主人公虽遭毁灭,但其意志仍以超现实的方式得到昭雪补偿,所以令人悲欣交集,属亦悲亦喜型;《鲁斋郎》、《蝴蝶梦》和《绯衣梦》的结局以不同方式出现了不同程度的团圆之趣,给人满足与欣慰,属团圆满足型,这也是中国古典悲剧区别西方悲剧的一大特色。

三、风情戏：机智讽刺的喜剧情境

从现存关剧和大量关剧剧目看,关汉卿更是一位极富天才的喜剧作家。他性格开朗,倜傥风流,滑稽多智,幽默风趣。他的风情戏,无不创造出机智幽默或辛辣讽刺的喜剧情境,歌颂美丽多智的女主人公,讽刺丑恶愚蠢的权豪势要,成为最优美的风情喜剧。

他现存风情喜剧共 7 部。其中,《救风尘》、《谢天香》、《金线池》以妓女为剧本主人公;《望江亭》、《拜玉亭》、《调风月》和《玉镜台》以男女爱情婚姻生活构成喜剧性冲突。郑振铎曾以最优美的语言描绘了这些作品给他带来的审美愉快:“他的喜剧是那样地轻盈活泼、爽脆可喜啊。像绝早的清晨,太阳光刚露出一丝红彩的时候,碧水涟涟的池塘里,红的白的荷花,在绿茸茸的荷叶的清香丝里,轻微地卜卜有声地彼争此竞地张放了他们的花瓣;而玫瑰的小花朵,经过了一夜的蓄精养锐的休息,这时也正莹然有光,娇艳非凡地向着朝曦,开放它们的红色的唇吻。”今天,我们读了这些喜剧,相信也会生出这种由衷的赞颂。

《救风尘》是关汉卿最著名的风情喜剧,成功塑造了赵盼儿这位清醒侠义又机智多谋的喜剧人物。年轻妓女宋引章是赵盼儿的朋友,她已与安秀才订婚,现在却执意要嫁给浪荡子弟周舍。赵盼儿知周舍不是好人,再三劝阻。宋不听便嫁了周舍。那知一过门,周舍便打了她 50 杀威棒,后更百般虐待。宋无奈,托人带信,要赵盼儿救她脱离苦海。机智多谋的赵盼儿想出了营救的办法。她自带羊、酒、红罗,亲到郑州找周舍,自称特地来此嫁他,要他休了宋引章。休书到手,她带上宋便走。周舍发现上当,赶上抢去休书咬得粉碎。谁知赵早将真休书藏起,周咬碎的是假的。周舍大怒,便扯了她们二人去告官。官府将不安本业的周舍杖 60,将宋引章断给安秀才为妻。这一喜剧的情节结构,像剥笋壳似的层层深入,而

且奇峰突起，柳暗花明，像是打了死结，却不料却是个活结，很轻松地便解开了。解开这一个又一个死结的，便是赵盼儿的机智和勇气。关汉卿正通过一系列充满悬念的戏剧冲突，嘲弄讽刺了周舍这个无赖，热情歌颂了赵盼儿这位虽沦落风尘，却灵魂美丽又机智勇敢的非凡女子。赵盼儿是古典喜剧中最成功的正面喜剧形象之一。

《金线池》和《谢天香》两剧也以妓女为主人公，虽都以团圆的喜剧收束，但前者显得沉重，后者更为轻松。《金线池》中的杜蕊娘已20出头，想寻夫出嫁。既是生母又是老鸨的李氏有一信条：“小娘爱的俏，老鸨爱的钞”。为此百般阻挠杜出嫁，想让女儿继续为自己赚钱。为了“钞”，她让杜蕊娘把鬓边白发拔去，还赶走杜的心上人韩辅臣，并挑拨杜与韩的关系。所以当韩再来找杜时，几度遭到杜的拒绝。后来慑于石好问的官威，李氏才不得不成就了杜韩的姻缘。李氏干了坏事却想得到好结果，便又整日念经拜佛，可谓面慈心毒。关汉卿通过李氏外部行为和内心本质的极大不协调，有力讽刺了鸨母的残无人性。结局是杜蕊娘和韩辅臣两口儿，“从今后称了平生愿”。但是，为了钱，生母逼女儿为娼的行径，仍令人沉重而愤懑。《谢天香》中的女主人公则要比杜蕊娘幸运得多。柳永词名盖世，眷恋妓女谢天香，但必待柳永成名后才能成全姻缘。柳永靠友人钱大尹帮忙，得以进京赶考。柳永去京后，钱大尹赏识天香颖慧，先将她脱籍，继而娶到家中。天香离脱乐籍，初入侯门，如出了罗网，又进樊篱，心中默默。不料3年中，钱大尹对她不理不睬，做了有名无实的夫妻。直到柳耆卿一举状元及第，钱置酒让他们夫妻团圆，才将谜底揭开。原来，当时的社会风习妓女不能成为大臣的姬妾，柳谢要结合，必须“智宠”才有可能。钱大尹3年前娶谢天香，正是为了成全柳永。全剧从钱大尹娶谢天香开场，然后层层设疑，步步添谜，最后揭开谜底，以大团圆结束，以意外的喜悦造成轻松的喜剧效果。

《望江亭》塑造了另一位机智无畏,以正义战胜邪恶,以聪明嘲弄愚蠢的妇女形象。美丽的年轻寡妇谭记儿,经白姑姑介绍,与新任潭州太守白士中成婚。婚后,谭陪丈夫至潭州上任,生活美满。不料晴天霹雳,“花花太岁”杨衙内,原已看中谭记儿,一心要她做妾,不想被白娶走,正设计夺取。他在皇帝面前诬说白恋酒贪花,不理公事。皇帝赐他金牌势剑,到潭州取白士中的首级。白闻讯惊慌忧虑,无计可施;谭却镇定异常,机谋已定。中秋之夜,谭扮渔妇张二嫂,去与杨衙内切鲙。杨露好色面目,忘乎所以,许以做第二夫人。谭灌醉杨,盗走金牌势剑和文书。他到潭州反被白士中抓拿,经湖南巡抚上奏,将杨削职归田,白士中仍任原职。关汉卿通过深入虎穴,智盗金牌势剑的惊险情节,表现了谭记儿惊人的勇气和无畏的性格;又以“害人反害己”的可耻结局,鞭挞讽刺了杨衙内这个曾声势煊赫的权豪势要。《救风尘》和《望江亭》是两部最杰出的古典喜剧;赵盼儿和谭记儿则是两位典型的“关汉卿型”的奇女子。

《拜玉亭》和《调风月》同写青年男女的恋爱婚姻,但情调各异。《拜玉亭》写兵部尚书王镇的女儿王瑞兰对自由婚姻的执着追求。在乱离中,王瑞兰与书生蒋世隆建立爱情,并在客店结婚。王尚书以穷秀才为婿极不光彩,拆散婚姻,逼女同归。最后以世隆状元及第,瑞兰与世隆相会完婚结束。剧中有力地表现了王瑞兰对封建家长的不满和谴责及对蒋世隆坚定不移的爱情。《拜月》一折,最富喜剧性。作者通过王瑞兰与蒋瑞莲的关系,巧妙地表现了女主人公的内心世界。王瑞兰在蒋瑞莲面前始终设法掩饰真情,但王发现义妹原是小姑后,便真情奔放,一发难收。从今后,“你又是我妹妹姑姑,我又是你嫂嫂姐姐”,“从今后休从俺耶娘家根脚排,只做俺儿夫家亲眷者”。真挚热烈的爱情,使这位大家闺秀忘却了女儿的羞涩。

《调风月》则是以婢女为主人公的喜剧。燕燕是金朝洛阳一贵

族家中的婢女。精细伶俐,泼辣倔强。贵族家里来了一个小千户,燕燕奉夫人之命服侍他。燕燕爱上了年轻的小舍人,小千户也爱上了娇艳的多情女。不久,燕燕失望了。原来这位“忠诚”公子,却是个“黑心贼”。他抛弃了燕燕,爱上了小姐莺莺,并就要结婚。燕燕非常痛苦,为新娘梳妆时便诅咒,拜堂时,又大闹喜堂。后来问明原由,夫人把她也嫁给小千户为第二夫人。这是一个婢女的恋爱悲剧,全剧没有大风波、大曲折。它的创造性意义在于,作者通过一个少年婢女的恋爱经过,把婢女燕燕的热烈的感情,爽直而勇敢的性格,写得淋漓尽致,大起大伏;尽情地爱,尽情地恨,尽情地诅咒,像野火烧山,一发不可复止。在关汉卿之前,还没有其他作家写出像燕燕这样有血有肉、有感情,而且敢于愤恨、敢于诅咒的婢女形象。

《玉镜台》把幽默讽刺寓于轻松滑稽的剧情之中。温峤姑母刘氏生女倩英,年长十八,尚未许人。温峤接他们到京师居住,爱上了年青美丽的表妹。刘氏要温峤教倩英弹琴写字,温峤正求之不得。刘氏托温峤为倩英觅一佳婿,他说已寻得一学士,并以玉镜台作为定物。到官媒说亲时,原来那学士就是温峤自己。倩英极不愿意,婚后不许温峤走近她。温峤无奈,请出王府尹设计鸳鸯会。在这会上,会做诗的,学士金钟饮酒,夫人插金凤钗,搽官定粉;做不出诗来的,学士瓦盆饮水,夫人头戴草花,墨乌面皮。这时倩英着急起来,为要温峤做出诗来,方才唤了一声丈夫。此剧以调笑之笔讽刺了士大夫的厚颜可鄙,批判的锋芒,藏而不露。

关汉卿的风情喜剧确是那样轻盈活泼、爽脆可喜。首先,剧中主人公都是女子,或为宦门少女,或为年轻夫人,或为丫环婢女,更有风尘女儿,涉及生活的各个层面,写出了各自的社会特色。其次,以塑造正面喜剧形象为主,展示女子的风采,歌颂她们的才智和美德。赵盼儿和谭记儿,以她们的双全的智勇和无比的胆量,成为中国古代戏曲史上最成功的正面喜剧典型。再次,在喜剧技巧

上,《救风尘》中的“算人反算己”和“望江亭”中的“害人反害己”,成为一种有效的喜剧情节模式,既为当时和后代作家常用,也可为今天的喜剧作家借用。

四、历史剧:古代英雄的深情颂歌

关汉卿是一位戏剧全才。他能写感天动地的公案悲剧,能写幽默讽刺的风情喜剧,也能写慷慨激昂的历史英雄传奇剧。

在现存关作历史剧中,主要有取材三国故事的《单刀会》、《西蜀梦》及取材五代故事的《哭存孝》。此外还有《五侯宴》、《单鞭夺槊》、《裴度还带》和《陈母教子》。伟大的历史剧作家固然从古代借取题材,却能把它自己时代的形象嵌进去。关汉卿的历史剧,描写的是历史生活,刻画的是历史人物,跳动的则是时代的脉搏。

《单刀会》写关羽与鲁肃为荆州归属展开的冲突。鲁肃为夺取荆州,设下三计。第一条是设宴请关羽赴会,以礼索取荆州。第二条是把江上战船收尽,不放关羽返回,逼迫关羽交出。第三条是囚禁关羽,进军夺取荆州。以上是前三折。第四折是高潮,关羽明知鲁肃心怀诡计,毅然单刀赴会。宴会上,鲁肃说起索取荆州事,关羽大怒,以大义折服了他。鲁肃的伏兵即将出现,关羽镇定自若,一手执剑,一手揪住鲁肃,迫使鲁肃送他安然上船,返回荆州。全剧收场,关羽对着沮丧的鲁肃,豪迈地唱道:“说与你两件事先生记者,百忙里趁不了老兄心,急且里倒不了俺汉家节。”此剧的结构颇为独特,前三折以鲁肃为主,第四折才正面写关羽单刀赴会。从表面上看,前三折仿佛是多余的。但这种衬托性的描写,正是“将军欲以巧胜人,盘马弯弓故不发”的技巧,从而使最后一折的效果更为强烈。《单刀会》通过紧张尖锐的戏剧冲突,塑造了关羽这位神勇无比的古代名将,抒发的则是不屈的“汉家气节”和强烈的民族感情。

《西蜀梦》有曲词无科白,读来仍哀感动人。剧情为:关羽和张飞被东吴杀害后,刘备还未知此事。关张二人冤魂不散,返回西蜀向刘备告诉被害情况,并要求为他们报仇雪恨。但成了鬼魂却不能自由自在地行动,关张只能在灯下向刘备凄惶顿首,而不能像生前一样互相亲近。在艺术处理上,此剧不像以后的三国故事,在强调吴蜀之间政治军事矛盾的前提下写关张之死;而是把关羽和张飞的死,归罪于刘封、糜芳、糜竺、张达这些奸险的小人和叛徒。全剧最后,张飞的鬼魂恳切唱道:“火速的驱军校戈矛,驻马向长江雪浪流。活拿住糜芳共糜竺,阆州里张达槛车内囚。杵尖上排定四颗头,腔子内血向成都闹市里流,强如与俺一千盏黄封祭奠口。”这表现了关汉卿处理三国题材的多样思路;也反映了三国故事在流传过程中,艺术阐释的历史多样性。

取材于五代故事的《哭存孝》,充满强烈的悲剧色彩,是一出杰出的历史悲剧。李存孝是李克用的义子,英勇无敌,在逐黄巢复长安战斗中功劳最大。李克用的另两位义子李存信、康君立嫉妒存孝,正想害他。有一天,假传克用之命,要各个义子都恢复本名。存孝信以为真,恢复本名安敬思。不料李存信、康君立却在克用面前说李存孝心怀怨恨,所以改名,并想造反。克用大怒,便欲起兵讨伐。他的妻子刘夫人连忙劝阻,由她自己去把存孝带来,辨明是非。李存孝来到时,克用正大醉,便命将存孝车裂了。存孝之妻邓夫人向其婆母刘夫人痛哭申辩,克用酒醒后亦悟存孝惨死之冤,便也将存信、君立车裂抵命,为存孝报仇。《哭存孝》和《西蜀梦》,都可以说是历史英雄的悲剧,而英雄的遇难,主要是由于小人的诬陷和暗害。《哭存孝》的这种艺术倾向更明确。按《五代史》,李克用捕杀李存存,主要因为李存孝有附梁、通赵、伐晋的谋叛行为;而李存信、康君立也还是李克用手下有名的将领。《哭存孝》则把李存孝写成一个被冤屈的英雄;把李存信和康君立写成不会厮杀、只会歌舞的谄媚小人。很显然,这是以史写心,以史抒怀,作品深寓着

对权豪势要当道、宵小之人弄权的现实的极度不满。关汉卿的愤世嫉俗之情,在这些古代英雄的悲剧中跃然欲出。

此外,同是取材五代史的《五侯宴》也是一个较突出的历史悲剧。土财主赵太公死了妻子,撇下个未满月的婴儿无人哺乳,正在找乳母。在街上遇见王屠之妻李氏,丈夫新亡无钱埋葬,正想卖婴儿换钱葬夫。赵太公便收她为乳母,典身3年,立契为证。几天后,赵把典身文书改为卖身契,迫使李氏终身为奴,并迫使李氏将李儿丢弃荒野。李氏被迫弃儿,幸遇李克用手下的河东名将李嗣源收养为子,取名李从珂。18年后,李氏已被折磨成衰病老妪,一大雪天到井边打水饮牛,不慎将水桶掉在井内。李氏怕遭毒打不敢回去,又感盼子无望,遂在井边自尽。恰值小将李从珂路过相解,但不知这便是生母。在庆功的五侯宴上,李从珂知道了途中所遇贫妇就是生母,便立刻置五侯宴于不顾,日夜兼程,赶至赵家庄,将母亲救出,斩了恶霸,母子团聚。此剧的主人公不是历史英雄,而是受苦受难的李氏;着重揭露了财主恶霸对穷苦百姓的欺骗和压迫,对受害的穷苦人民寄予了极大的同情。此剧情节颇似元代南戏《白兔记》中李三娘的故事,但李氏的遭遇更显得悲惨残酷。

关汉卿不仅善写风情万种的女子,也善写金戈铁马的英雄。除关羽、张飞、李存孝,在《单鞭夺槊》中又塑造了忠诚神勇、单鞭夺槊救危主的隋唐英雄尉迟恭。关汉卿的历史剧,既寄寓着深刻的时代精神,更是对古代英雄的深情颂歌。

五、“杂剧一体,实汉卿创之”

汉代以后的中国戏曲史,似可用汉角抵、唐参军、宋杂剧、金院本、元杂剧、明清传奇剧来概括。元杂剧作为一种完整的舞台艺术,是在金院本的基础上,广泛吸收了说唱艺术诸宫调、北方少数民族民间歌舞及百戏伎艺的艺术因素,逐渐完善成熟的。但作为

一剧之本的杂剧文体,关汉卿确有创建之功。王国维在《元刊杂剧三十种序录》中写道:“杂剧之名,已见于唐宋时,至元时,杂剧一体,实汉卿创之。元钟嗣成《录鬼簿》著录杂剧,以汉卿为首。明宁献王《太和正音谱》,以马致远为首,然于关汉卿下,云‘初为杂剧之始’,均以杂剧为汉卿所创也。”可见,“杂剧一体,汉卿创之”,为钟嗣成以来元明清学者所一致共认。具体地说,在体制的创建、剧情的设计、人物的塑造及语言的运用上,关汉卿都有开创奠基之功。

杂剧体制的创立。在关汉卿的作品中已形成一套完整严密的艺术体制,这也是元杂剧的标准体制,它主要有四大特点。一是“四折一楔子”。“折”相当于“幕”,是全剧矛盾冲突发展的自然段落;四折即是开端、发展、高潮、结局四个阶段。“楔子”加在全剧之首或折与折之间,起交代情节和承前启后的作用。二是戏剧结构与音乐结构的统一。音乐曲调用北曲,四折各用一个套曲,常见的是第一折用仙吕,第二折用南吕,第三折用中吕,第四折用双调。三是“一人主唱”。一剧之中,往往一个主要人物贯串始终,于是便由一人主唱到底。主唱的角色,不是正末,便是正旦。四是在剧本的开头或结尾有“题目正名”,即用两句或四句话,标明剧情提要,确定剧本名称。关汉卿的名剧都充分体现了上述特点,而且还能运用自如,根据剧情题旨的需要,在正体之外创造了诸多变体,极大地启发了后代作家。

情节结构的设置。戏剧须有“戏”;而引人入胜的剧情和精巧严密的结构,是产生戏剧性的基础。关汉卿的杂剧,一方面为适应元杂剧四折一楔子和一人主唱的体制,力求精炼,突出主线,让剧情发展集中于主要人物;另一方面为增强剧作的戏剧性,在情节构思和结构安排上表现了独特的艺术匠心。首先,剧情比较单纯的作品,以惊险紧张的戏剧情境和曲折变化的冲突过程,使之扣人心弦,引人入胜。《望江亭》中谭记儿深入虎穴,只身智斗杨衙内即为典型一例。《绯衣梦》第二折,钱府尹执笔将判李庆安的“斩”字。

一笔下去,将无辜非命。这时,一只苍蝇三番两次落在钱府尹的笔尖,终于引起钱的注视,剧情出现转折。读者观众也为之如释重负。一个细节,造成了紧张的戏剧情境。《救风尘》在描写赵盼儿与周舍斗智过程中,作家在前面安排了两个细节:一是赵盼儿找周舍时,自己带来了酒、羊、红罗;二是赵盼儿为取得周舍信任,罚下了“着堂子里马踏杀,灯草打折赚儿骨”的咒语。观众起先很难觉察作家的意图,随着剧情的发展,突然显出其作用,赵盼儿机智地斗败了周舍。精心的埋伏呼应,使得较单纯的情节波澜起伏,变化多姿。王国维对《救风尘》的情节布局极为赞赏:“其布置结构,亦极意匠惨淡之致,宁较后世之传奇,有优无劣也。”其次,剧情复杂的作品,则围绕中心细心剪裁,繁而不乱,紧密有序。《拜月亭》是关汉卿剧作中情节最丰富,反映社会生活图景最广阔的一个戏。四折的关目:走雨奇逢、遇父拆鸾、拜月相认,文武团圆,都是经过精心剪裁和安排的传奇性情节。全剧两个家庭的悲欢,四个男女的离合,明线暗线的交错,似有目迷五色之感。由于作者紧紧围绕人物性格的刻画,又在冲突中揭示人物的内心世界,不仅层层有序,而且具有充分的真实感和强烈的戏剧性。南戏《幽闺记》的重要关目大多出自《拜月亭》,李卓吾评《幽闺记》关目认为:“首似散漫,终致奇绝。以配《西厢》,不妨相追逐也。”故此语不妨移评《拜月亭》的情节布局的特色。

戏剧人物的塑造。戏剧人物是戏剧艺术的核心,冲突赖以展开,情节得以发展,结构借以建立,主题也随人物形象的刻画得到充分的显现。因此,关汉卿极为重视戏剧人物的塑造,诸如善良妇女、风尘女子、官门闺秀、婢女丫环、英雄豪杰、权豪势要、财主恶霸,涉及社会的各个阶层,而且既具有深广的社会典型性,更具有鲜明的艺术个性。关汉卿塑造人物采用了多种多样的手法,最成功的有三种。一是在矛盾冲突中显示性格。窦娥、赵盼儿、谭记儿的独特性格,都是在紧张尖锐的矛盾冲突中得到展示和深化的。

二是通过心理刻画,揭示人物的内心世界,塑造出鲜明的人物性格。最常见的是用曲词直抒胸臆,如《调风月》中燕燕热恋时的缠绵和失恋时的痛苦,都借曲词抒发得轰轰烈烈,淋漓尽致。有时还通过景物的描绘间接地揭示人物的精神面貌。《单刀会》中关羽临江赴会时唱的几支曲,极好地烘托了人物心理,显示了人物性格。三是用侧面烘托的手法,给人一种未见其人先闻其声的效果。写英雄豪杰,《单刀会》中的关羽是侧面烘托的成功一例。写恶霸流氓,《鲁斋郎》中的鲁斋郎通过张珪之口把他的恶霸形象先作了有力的侧面烘托,随之的描写便层层深入,丑行毕现。在人物性格的展现方式上,关汉卿常用两种手法。第一种是使复杂的人物性格逐步地显示出来,可称为渐现式;第二种是先将人物性格特征概括点明,然后随剧情发展不断予以强化加深,可称为强化式。《救风尘》、《单刀会》、《望江亭》是前一种方式的范例;《窦娥冤》、《金线池》、《绯衣梦》是后一种方式的范例。这两种方式,现已成为包括戏剧、小说在内的叙事文学展现人物性格最基本的方式。

戏剧语言的本色与当行。王国维在《元剧之文章》中有段名言:“元剧最佳之处,不在其思想结构,而在其文章。其文章之妙,亦一言以蔽之,曰:有意境而已矣。”所谓“元剧之文章”,亦即元杂剧的戏剧语言;所谓“有意境”,即写情则沁人心脾,写景则在人耳目,述事则如其口出。关汉卿戏剧语言的有意境和佳妙处,可以概括为叙述语言的本色和人物语言的当行。所谓叙述性语言的本色,是指关剧的宾白从人民口语中获得活力,不避俚俗,明白如话,妙在自然、真切、质朴,绝无藻饰、雕琢、堆砌的痕迹。为此,关汉卿被誉为元杂剧作家中本色派的代表作家。如《救风尘》第三折赵盼儿与周舍有一段对话,一连采用了“打一棒快球子”,“一道烟去了”,“失担两头脱”,“休的造次”,“摇撼的实着”等一系列当时的方言俗语,通俗易懂,生动活泼,亦极富表现力。这在关剧中,不胜枚举。有些曲词也写得自然质朴,明白如话,如《金线池》第一折的

[混江龙]、《窦娥冤》第二折的[斗虾蟆],以至王国维说:“此一曲直是宾白,令人忘其为曲。”所谓人物语言的当行,是指关汉卿善于以富于个性化的人物语言抒发情感、刻画心理。臧晋叔《元曲选·序》指出:“曲有名家,有行家。名家者出入乐府,文彩烂然,在淹通闳博之士,皆优为之。行家者随所妆演,无不摹拟曲尽,宛若身当其处,而几忘其事之乌有,能使人快者掀髯,愤者扼腕,悲者掩泣,羨者色飞,是惟优孟衣冠,然后可与于此。故称曲上乘,首曰当行。”关汉卿正是这种“行家”中的佼佼者。他的杂剧,随主人公性格的不同,语言也往往具有不同的色彩。《拜月亭》的语言,清丽、妩媚,适合用来描摹一个闺阁小姐的心理和感情;《单刀会》的语言,豪迈、壮阔,长于挥洒英雄豪杰的意气和襟怀;《窦娥冤》的语言深沉悲亢;《救风尘》的语言轻快有力;《望江亭》的语言流畅活泼;《金线池》的语言大胆泼辣。王伯良曾说:“实甫以描写,而汉卿以珞。描写者远摄风神,而珞者深次骨貌。”所谓“珞者深次骨貌”,也就是指善以当行的人物语言,细致入微地刻画人物的思想行为和心理情感。

真正伟大的作家是不朽的,在当时,更在未来。杂剧作家高文秀,才华卓越,佳作迭出,被称为“小汉卿”;孟汉卿的表字,也出于对己斋老叟的仰慕;元后期重要杂剧作家、杭州人沈和,被戏称为“蛮子汉卿”。在中国戏曲史上,“汉卿”二字成了戏剧艺术成就和荣誉的标志。

蒲松龄：文言小说的艺术巨匠

一、从《搜神记》到《聊斋志异》

古典小说就语言体式而言，有文言和白话之分，文言小说和白话小说并行发展，形成中国小说史特有的二水分流、双峰并峙的格局。蒲松龄以不朽的《聊斋志异》成为集大成的文言小说巨匠，并把中国文言小说艺术推向了历史的最高峰。

文言小说先于白话小说。白话小说是在唐宋民间“说话”艺术的基础上发展而来的；文言志怪小说的艺术精神可追溯到上古神话，文体形式则直接来源于先秦两汉的史传。文言小说以雅洁的语言、细腻的描写、精巧的结构、传神的韵致和隽永的意味，比之白话小说具有更高的文化品位和审美要求。一般认为，文言小说的发展历程可分五个阶段：先秦两汉是它的滥觞期；魏晋南北朝是文言小说的雏型期；至隋唐五代文言小说臻于成熟并与唐诗同为一代之奇；宋元两代受话本的冲击和影响，文言小说出现弱化和俗化趋向；明清时期，文言小说由复兴而推向新的艺术高峰。《搜神记》、唐人传奇和《聊斋志异》，是文言小说史上三个重要时期的代

表作,也体现了文言小说艺术发展的历史进程。

魏晋南北朝是文言小说的雏型期,有志怪与志人之分。志人小说主要记叙人物的神情笑貌和玄言高论,作者往往撷取人物在特定情境中的神情举止和只语片言,以表现人物的品貌风度和精神人格;南朝宋刘义庆的《世说新语》是志人小说的代表作。志怪小说更为繁盛,作者众,作品多;或叙绝域殊方的山川物产,或录神仙方术的幻妄之迹,或记述鬼怪妖魅,或描写佛法灵异。概而言之,所谓志怪,即记录怪异。东晋干宝的《搜神记》,以丰富感人的内容和高妙的艺术表现成为志怪小说的代表作。但这一时期无论志怪志人小说,艺术发展极不平衡,大多数作品篇幅短小,粗陈梗概;从创作思想看,作者“亦非有意为小说”(鲁迅语),因此,只是文言小说的雏型期。

唐代传奇小说的出现,是文言小说史上的一次飞跃。正如鲁迅所说:“小说亦如诗,至唐代而一变,虽尚不离于搜奇记逸,然叙述宛转,文辞华艳,与六朝之粗陈梗概者较,演进之迹甚明,而尤显著者乃在是时则始有意为小说。”(《中国小说史略》)由于唐人是有意为小说,具有审美创造的自觉意识,因此,在审美功能上,唐人传奇洗涤了宗教色彩而带有明显的娱乐性;在文体特点上,唐人传奇将史传、志怪、志人之长融为一体,虚虚实实,恍恍惚惚,记事曲折离奇,言情哀感动人,写人栩栩如生,极尽虚构想象之能事。《任氏传》、《枕中记》、《莺莺传》、《李娃传》、《南柯太守传》、《霍小玉传》、《柳毅传》及《游仙窟》都是唐代传奇中的特绝之作,并对后世的戏剧和小说创作产生了深远影响。

《聊斋志异》用传奇法以志怪,一书而兼二体,又加以全新的创造,从而把文言小说推向新的高峰。在血缘关系上,《聊斋志异》是《搜神记》的后裔,它继承了记叙神鬼花妖狐魅的志怪传统,但这是创造性的继承。干宝记鬼神是证明神道之不诬,表现着神秘主义和自然主义倾向;蒲松龄记鬼神是抒发自己胸中的郁愤,荒诞的故

事中蕴藏着真情实感和智慧哲理,是植根现实生活土壤的浪漫主义。在文体形式上,《聊斋志异》是唐代传奇的继承和发展,但在主题内容上视野境界要广阔得多。唐代传奇表现的是官场中士人的情感世界,潇洒风流而不免流入轻俗;在《聊斋志异》中,官僚政治、科举制度、伦理关系、爱情婚姻等等都在它的表现范围之内。《聊斋志异》正由此而成为中国文言小说史上的集大成之作。

一部鬼狐史,满腔狐愤情。《聊斋志异》的创作成功,决不能低估蒲松龄喜好谈鬼说狐的创作兴趣;也与作家充满奇思怪想的文学才能密切相关;而作品所反映的社会现实和宣泄的不平之情,则最终根源于作者困顿的人生境遇。

每一位成功的作家,都往往对某种创作样式和创作题材有浓烈兴趣和持久兴奋。《聊斋志异》全书近 500 篇,“大要多鬼狐怪异之事”,创作历时 40 年。薄松龄在《聊斋自志》中写道:“才非于宝,雅爱搜神;情类黄州,喜人谈鬼。”“雅爱搜神,喜人谈鬼”的浓烈兴趣和持久兴奋,确是成功创作出这部“鬼狐史”的重要因素。少年蒲松龄“喜人谈鬼”,中年蒲松龄仍爱搜神。康熙九年秋,蒲氏应同乡孙惠聘请到江南宝应县帮办文牍,其间,蒲氏诗中屡屡写道:“途中寂寞姑言鬼,舟上招摇意欲仙”;“新闻总入狐鬼史,斗酒难消磊块愁”。据作者《聊斋自志》,《聊斋志异》故事的来源大致有三:一是由于对古代志怪小说的爱好,从中提取某些题材加以再创造;如《种梨》来自《搜神记》,《续黄梁》来自唐传奇,《促织》来自《明小史》。二是自己听到民间奇闻异事,“闻则命笔,遂以成编”;“聊斋词”有云:“山僧野叟同徜徉,风前脱愤发奇论”,“偶录幽奇伸短纸,强拈险韵续长篇”等,便记录了他与友人谈狐说鬼的情形。三是友人提供的材料,“四方同人,又以邮筒相寄”,作者进行加工改造;如《侯静山》是高念东所述,《泥鬼》是唐梦赉所述,等等,提供具体人的作品有 10 余篇之多。从“雅爱搜神,喜人谈鬼”;到“物以好聚,所积益夥”;再到“于制艺举业之暇,随笔撰次而为此书”,是为《聊

斋志异》创作过程的三部曲。

没有杰出的天赋和超人的才华,要想创作出想象奇幻而语言雅洁的《聊斋志异》,也是不可想象的。这一切要归于蒲松龄的少年苦学和一生勤奋。

明朝覆亡前夕的 1640 年,蒲松龄生于山东淄川(今山东淄博)城东的蒲家庄。蒲家祖上“书香继世”,但都没有做官。父亲蒲槃,“少力学而家苦贫”,20 多岁未进学,遂弃学经商,治起家业。蒲松龄就出生在既有诗书传统,又较富足的家庭。

蒲松龄自幼从父读书。家乡原名“柳泉”,这里泉水清澈,汇成溪流;垂柳依依,随溪逶迤;群山蜿蜒,层峦叠翠;风景幽美,神秀独钟。少年蒲松龄,勤奋而聪明,“经史皆过目能了”。到进学时,已能写出漂亮文章,制艺《蚤起》,能“将一时富贵丑态毕露于二字之上”,文笔简净流畅,颇有运笔如风之势。毋怪 19 岁“应童子试,即以县、府、道三第一补博士弟子员,文名籍籍诸生间”,因而得到清初著名诗人施闰章的赏识。总之,少年蒲松龄,生于富裕之家、书香门第,无事相累,他得以专心致志读书作文,打下厚实的文学功底,显示初步的文学才华。蒲松龄还是一位具有多方面才能的作家,一生著作丰富。中年后虽科举失意,久困场屋,仍在制艺之暇、坐馆之余辛勤写作。除《聊斋志异》外,还著有《聊斋文集》400 余篇、《聊斋诗集》900 余首、《聊斋词》100 余阙、《聊斋俚曲集》14 篇、戏曲 3 种、杂著 2 种;此外,据胡适和孙楷第考证,长篇白话小说《醒世姻缘传》亦可能出自蒲松龄手笔。他的诗多感物兴怀,风格清新刚健,极有风骨;词清峭雅健中时带诙谐,颇见奇趣;骈文工整绵密而回转自如,造诣甚深;俚曲则朴素生动、通俗易懂而又神韵盎然。大量的创作实践、多样的艺术才能和丰富的艺术经验,为蒲松龄创作《聊斋志异》奠定了基础。

精神作品的产生并不只靠精神,而是来源于作家的全人。他的生活,他的过去和现在,他的境遇和思考,都对他的作品作出贡

献、留下印痕。《聊斋志异》表现社会人生所达到的广度和深度,就与作家的困顿境遇和痛苦思考密切相关。蒲松龄的一生平凡而不平静,大致可分五个阶段:19岁以前是读书进学时期,至19岁以优异成绩“补博士弟子员”,算是顺利;20—30岁是科场蹭蹬期,11年的岁试、科试均告失败,功名之梦化为尘土;31—32岁是南游作幕期,这次远游使他了解了南方,熟悉了官场,也接触了不同的青年女性,受益非浅;33—39岁是“岁岁游学”,并集中创作《聊斋志异》,在40岁那年春天《聊斋志异》初具规模并开始流传;40—70岁撤帐归家,一直在毕家坐馆,其间曾多次参加科名考试,余暇不断增写《聊斋志异》一书。76岁的正月22日,蒲松龄与世长辞。蒲松龄终其一生,是一位科场失意的穷教书匠。然而,正是他清贫的生活、困顿的境遇和艰辛的生涯,使他能清醒地认识社会,深刻地思考人生,对科举制度的积弊感受尤切,从而创作出文言小说史上空前绝后的杰作。

蒲松龄自号柳泉,字留仙,又字剑臣。如果说,“柳泉”表达了他对养育自己的家乡的感念之情;“留仙”显示了自己“雅爱搜神、喜人谈鬼”的独特兴趣;那么,“剑臣”则表明了他的社会理想和政治抱负,作一位执长剑的贞臣,斩除人间邪恶和妖孽。然而,蒲松龄最终把盈尺之笔化作了万丈长剑,借谈狐说鬼,抨击社会黑暗,倾吐胸中不平。

二、托花妖狐魅 尽世态人情

文学是人生的反映。荒诞的志怪之作,也应深入现实人生。但是,六朝志怪为“发明鬼神之不诬”,信幻为真。唐人传奇借志怪以娱乐或寓劝惩,稍进一步。《聊斋志异》出于幻域,顿入人间,托花妖狐魅,尽世态人情,使志怪小说表现社会人生,达到前所未有的广度和深度。

(一) 科举八股：黜佳才而进凡庸

蒲松龄一生科举失意，困守场屋近 50 年，对科举积弊和八股为害有切肤之感。因此，首先对科举制，黜佳才而进凡庸、八股文囚思想而害身心的弊病作了抨击和讽刺。他从考官和考生两方面着手，而一切都托之奇幻的志怪形象。

在蒲松龄笔下，考官是些香臭不分，贪污受贿的不学无术之徒。蒲松龄把考官形象地比作瞎眼盲目的“乐正师旷”和见钱眼开的“司徒和峤”。由这些人主持科举考试，必然导致“黜佳才而进凡庸”、“驾骀腾骧而骐驎失步”的不公和反常。如《司文郎》、《叶生》、《贾奉雉》、《考弊司》、《素秋》、《于去恶》、《三生》等等，都集中批判讽刺了这种现象。《贾奉雉》写才名冠一时的贾生屡试不中，后来，“贾戏于落卷中，集其翦冗泛滥不可告人之句，连缀成文”，拿来应考，不料却高中了。讽刺考官如瞎眼的乐正师旷，偏偏赏识坏文章。《考弊司》写闻人生在阴间亲眼目睹虚肚鬼王满嘴仁义廉耻，在衙门里却干着无耻勾当。他强迫初次见面的秀士割下髀肉奉献，“若丰于贿者可赎”。秀才闻人生目睹此状大呼：“惨惨如此，成何世界！”阴间的虚肚鬼王，正是阳间的司徒和峤。《司文郎》则更为尖锐。小说写一个盲僧能用鼻子嗅出文章的好坏，余杭生的文章使盲僧作呕，偏偏考中了。盲僧感叹道：“仆虽盲于目，而不盲于鼻；帘中人并鼻盲矣！”诸生各拿考官的文章烧了让盲僧闻，“至第六篇，忽向壁大呕，下气如雷。僧拭目问生曰：‘此真汝师也！初不知而骤嗅之，刺于鼻，棘于腹，膀胱所不能容，直自下部出矣！’”既揭露了科举取士的不公，更以嬉笑怒骂之笔有力讽刺了考官的昏聩庸劣。

对于那些被囚思想而害身心的八股文腐蚀了灵魂的儒生，蒲松龄也作了无情的讽刺和批判。《沂水秀才》、《雨钱》、《仙人岛》、《苗生》、《王子安》、《续黄粱》等等，从不同角度透视了热衷功名的

儒生的心态。《王子安》刻画出一个热衷功名的士人类似疯狂的妄想。篇末说“秀才入闱有七似”，更入木三分：初入时，白足提篮，似丐；唱名时，官呵隶骂，似囚；其归号舍，伸头露足，似秋末之冷蜂；其出场也，神情恹恹，似出笼之病鸟；迨望报也，行坐难安，似被縶之獐；忽然而飞骑传人，报条无我，嗒然若死，则似饵毒之蝇；无何，日渐远，气渐平，技又渐痒，遂似破卵之鸠，只得衔木营巢，从新另抱矣。如果说，“七似说”中流露出对失意儒生的同情，那么《续黄粱》中表现了对狂妄士人的义愤。小说写曾孝廉进士及第，志得意满，一算命人便故意许他有20年太平宰相之分，曾由是而进入黄粱梦境。登太师位后，无恶不作，最后被充军云南。途中遇“群盗”拦劫，裂眦宣言：“我辈皆被害冤民，只乞得佞贼头，他无索取。”此篇构思从沈既济《枕中记》翻出，但梦境情事反映了清代士人借科举平步青云后的贪鄙心态。封建官场充斥此等丑类，怎能清正廉明，为民父母？

（二）贪官酷吏：鬼蜮不及，豺虎难方

蒲松龄知官场黑暗，恨官吏腐败，以大量笔墨刻画了“鬼蜮不足比，豺虎难与方”的贪官虐吏，强烈抨击了封建政治。《梦狼》是这一题旨集中的象征性表现：白翁梦中入其儿子做官的衙署，只见巨狼当道，白骨如山，“堂上、堂下、坐者、卧者、皆狼也”。这是寓言，这是象征，也是当时普遍的现实。且听“异史氏曰”：“窃叹天下之官虎而吏狼者，比比也。即官不为虎，而吏且将为狼，况有猛于虎者耶！”基于此，蒲松龄在谈狐说鬼中对封建官场作了全面的揭露和谴责。

首先，笔触所及上至帝皇下至县吏，形象地再现了封建社会“人间地狱”的暴虐景象。如《促织》讽刺皇帝；《王成》、《鸬鹚》斥责王族；《续黄粱》、《小翠》、《局诈》揭露贵官；《王者》、《库官》刻画外官；对州县贪官酷吏的描写最多，如《潞令》、《冤狱》、《担生》、《鸟

语》、《放蝶》、《盗户》等等，或直斥，或讽刺，可谓形容尽相。《席方平》一篇则可谓总其大成，化阴世为地府，对城隍、郡司及至冥王的收受贿赂，贪赃枉法，逐层作了揭露和鞭挞。

其次，蒲松龄特别重视通过以诉讼折狱故事，揭露封建司法机构的黑暗和司法制度的腐朽。如《冤狱》、《胭脂》、《郭安》、《于中丞》、《折狱》、《诗谳》、《老龙船户》、《太原狱》、《新郑狱》等都是其中的名篇。《冤狱》虽故事单纯却颇为典型：朱生少年佻达，喜诙谐；不意戏言成祸，被诬为杀人犯；不任苦刑，屈打成招，直至被昏官判为死刑。篇末近 800 字的“异史氏曰”对官僚衙门讼狱断案的阴私积弊作了深入的揭露和剖析：“一人兴讼，则数农违时；一案既成，则十家荡产”；“摄牒者入手未盈，不令消见官之票；承刑者润笔未饱，不肯悬听审之牌”；“无故之干连往往奸民少而良民多，而良民之受害且更倍于奸民。”不啻为一篇饱含血泪的控诉状。由于昏官赃官当道，百姓无端受害，于是迫切盼望清官执法，昭雪冤恨。蒲松龄对这些清官也充满敬意，《胭脂》便是描写清官理狱的代表作。小说围绕胭脂父亲被杀一案，采取对前后几次审判相对照的方法，突出清官之清。先是昏官造成鄂秋隼的冤狱；接着又是吴南岱造成宿介之冤；最后由施愚山出场，通过深入细致的调查研究，并针对罪犯的心理特点，采取巧妙手段，终于审清案情，使凶犯受到惩罚，蒙冤者得以昭雪。然而，这种“贤能称最”的清官，在“官虎吏狼”比比皆是时代，实凤毛麟角，杯水车薪。

（三）爱情婚姻：无论贫富，但求知己

在《聊斋志异》中，最多姿多采、浪漫多情的是爱情婚姻故事。如《狐梦》、《狐谐》、《婴宁》、《莲香》、《葛巾》、《香玉》、《翩翩》、《青凤》、《阿绣》、《晚霞》、《小谢》、《连琐》、《娇娜》、《白秋练》、《王桂庵》、《寄生》、《连城》、《瑞云》、《黄英》、《花姑子》、《阿宝》等等，都优美感人而富有诗意。其中有写现实男女爱情的，但大多是人妖相

恋,人鬼相亲,款款多情的女主人公多是忘为异类的花妖狐鬼。

更可贵的是,蒲松龄赋予这个古老题材以崭新的思想,歌颂一种新的爱情婚姻观念:无论贫富,无视门第,但求真情,唯求知己。具体说,大致可分三种形态。

一种恋情蔑视金钱和门第,与当时世俗的婚姻形成对照。《小翠》中,狐母携小翠登王太常门,自请为妇,当王太常按世俗常规与议聘金时,狐母答道:“岂卖菜也而索直乎!”《王桂庵》中,王桂庵为风姿卓绝的孟芸娘所吸引,以世俗的金钱手段作诱饵,结果碰了钉子,芸娘对“傥来之物颇不贵视”,反加以讪笑;王桂庵又以“百金为聘”求娶芸娘,更遭到她父亲的拒绝,声称自己“非卖婚者”。反对买卖婚姻,蔑视金钱门第,而把真情视为最为可贵的东西。

第二种,青年男女因热烈难舍的感情竟使双方甘冒生命的危险以求彼此幸福的结合。《阿宝》、《花姑子》、《白秋练》、《香玉》都属此类。女主人公们为恋人的才情、诚笃、深情所动,决心以身相许;当这一意愿受到阻难,她们相思成病,甚至魂归西天,而至死无悔;她们热情得到回报,恋人同样一往情深,百折不挠。在这里,为真情相爱,终成眷属,生可以死,死可以生,生死不渝,惊天动地。

再进一层,便提出了《聊斋志异》爱情故事中,爱情婚姻的最高境界:情爱贵在“知己”之心,而不在郎才女貌的感官吸引。《连城》、《瑞云》以曲折动人的情节表现了这种新思想。前篇,连城羡慕乔生的人品才学,其父史孝廉却嫌乔生贫穷。乔生感念连城引为知己。连城病危须男子膺肉合药。孝廉表示“有能割肉者妻之”。乔生以白刃割膺以献,治愈连城之病。孝廉欲以千金酬乔生了事。乔生回道:“仆所以不爱膺肉者,聊以报知己耳,岂货肉哉!”千金掷地,拂袖而去。连城托媪劝慰乔生,乔生又告媪曰:“士为知己者死,不以色也。诚恐连城未必真知我——但得真知我,不谐何害。”肺腑之语表达了情爱贵知己的崭新的爱情观。《瑞云》则表现了贺生与妓女瑞云之间的知己之爱。瑞云被毁容后,贺生闻讯往

访并说：“人生所重者知己。卿盛时犹能知我，我岂以衰故忘卿哉！”真可谓患难知己。正由于表现了情爱贵在知己，而不以妍媸易念的闪光思想，《连城》、《瑞云》作为杰出名篇实现了对传统爱情婚姻观的新突破、新发展。

（四）劝讽世俗：警戒愚顽，讽刺贪淫

从艺术题旨看，一部《聊斋志异》可分为政治小说、公案小说、爱情小说和讽世小说等多种形态。警戒愚顽、讽刺贪淫的讽世小说，占有较大的比重，也产生着广泛的社会影响。正如清代小说评论家冯镇峦说：“聊斋非独文笔之佳独有千古，第一议论醇正，准理酌情，毫无可驳。如名儒讲学，如老僧谈禅，如乡曲长者读诵劝世文，观之实有益于心，警戒愚顽。至说到忠孝节义，令人雪涕、令人猛省，更为有关世教之书。”（《读聊斋杂说》）

在大量的讽世小说中，对家庭伦理、妇女问题、社会道德、民俗民情等等都有广泛的涉及。在思想倾向上，确有“三纲五常”的封建伦理说教，表现了作者保守落后的一面；如《孝子》写“割股疗亲”，《珊瑚》宣扬“孝友之报”，不免陈腐。但也有作者对新道德的憧憬和追求，表现出初步的民主主义思想意识。如赞美异性知己朋友的《娇娜》、《宦娘》和《乔女》都令人荡气回肠。《乔女》中，年轻寡妇乔女回绝了孟生的求婚，但引以为知己，竭尽朋友之谊。“孟暴疾卒，女往临哭尽哀”；孟生家人受到无赖欺侮，乔女挺身而出打抱不平。在打官司时，“官诘女属孟何人？”乔女正言道：“公宰一邑，所凭者理耳。如其言妄，即至戚无所逃罪；如真，则道路之人可听也。”正气凛然，令人起敬，终于打赢了官司，保护了孟家利益。蒲松龄对乔女的歌颂，既从“知己之情”出发，也包含了女性独立人格的尊重和高尚情谊的赞美。

在讽世小说中，思想价值和艺术价值最高的当数那些寓言化作品。《画皮》、《劳山道士》、《种梨》、《黎氏》，是典型的寓言性讽世

小说;《八大王》、《三生》、《三仙》、《饿鬼》等,也带有一定的寓言性。在这类作品中,手法极度夸张而寓意单纯明朗,奇异的情节中寄寓着发人深思的社会人生哲理,并能给人丰富的联想。《画皮》的故事家喻户晓,寓意则尽人皆知。在艺术上整个形象结构都为揭示狞鬼面目、惩戒好色之徒而设,寓言性极强,尤其狞鬼“执彩笔”绘人皮,乔装打扮变美女的情节,有促人深思猛醒的力量。“画皮”一词,也以其鲜明而深刻的寓言性,流传民间,收入辞书。《劳山道士》寓意单纯而联想丰富。《聊斋志异》的著名评点家但明伦生出这样的联想:“学问之途非浮慕者所得与”,“剽窃一二以盗名欺世,其不触处自蹈者几希!”其实何止学问,一切想取得功业成就的人都要付出艰苦劳动,否则都将成为可笑的王生。如果说《画皮》是讽刺贪淫的“警世通言”;那么《劳山道士》则是警戒愚顽的“醒世恒言”。

歌德说:优秀的作品无论你怎么去探测它,都是探不到底的。这 500 篇奇作构成的“聊斋世界”,更是如此。入山探宝,尚须亲自跋涉。透过典雅的文言,对蒲松龄“托花妖狐魅,尽世态人情”的旨趣,会获得更充盈的认识。

三、文言短篇小说艺术的极致

《聊斋志异》是一部文言短篇小说集。从中国文言短篇小说艺术发展的进程看,蒲松龄创造性地继承融合了魏晋志怪和唐人传奇的艺术经验,“用传奇法,而以志怪”,使文言短篇小说的表现功能达到理想的极致。鲁迅这样称赞《聊斋志异》的艺术成就:“不外记神仙狐鬼精魅故事,然描写委曲,叙次井然,用传奇法,而以志怪,变幻之状,如在目前;又或易调改弦,别叙畸人异行,出于幻域,顿入人间;偶述琐闻,亦多简洁,故读者耳目,为之一新。”(《中国小说史略》)精妙之语,不刊之论;观照全书,可析而为四。

艺术构思：横截以斑窥豹，直缀一线贯穿

在《聊斋志异》近 500 篇作品中，400 字以内的约有 200 篇。其中，一部分属偶述琐闻，粗陈梗概，构思简单，其艺术价值在简洁出色的描叙，故也能使读者耳目为之一新。另一部分则立意新奇，构思精巧，截取精采典型的片断，以斑窥豹，以目传神，恰似现代以巧思取胜的微型小说。《死僧》不足 200 字，写一被强盗砍杀的和尚，其鬼魂“浑身血污”，直入殿堂，登上佛座，“抱佛头而笑，久之乃去”。原来佛头里藏着他平素积攒的 30 两银子。未叙前因后果，只着笔一个场面，却写出了被称为六根清净的出家人“财连于命”的俗世之心。《王子安》更以精采的横断面取胜。久困场屋的王子安放榜前醉入梦乡，忽闻“报马来”，踉跄而起：“赏钱十千！”家人诳说“已赏矣”，美梦便做了下去：中进士，点翰林，大呼长班，趾高气扬，家人“诳之如前”，梦境层层递进，直至梦中骂仆，妻儿共笑，方才清醒。此篇写梦别开生面：梦境实境交错而出，梦里梦外互相呼应，把作梦人渴望功名的可笑心态刻划得淋漓尽致。此外，《鸟语》、《司训》、《祝翁》、《僧术》、《骂鸭》、《盗户》等微型篇章，无不着眼于一事一时，一鳞一爪，巧取精粹的横断面，借一斑略知全豹，以一目尽传精神。

《聊斋志异》的主流作品，是“用传奇法”写人志怪的真正意义上的短篇小说。这类作品在艺术构思上可分为两种形态。一种是以人物为中心，围绕某一事件展开故事，紧缩故事和人物活动的时空，兼顾情节的志怪性和性格的现实性，曲折有致，引人入胜，这可称为传奇体。《胭脂》、《娇娜》、《青凤》、《红玉》、《婴宁》等均为此中名篇。另一种是以某一中心为线索，把若干生活片断连缀成全篇，一线贯穿，浑然一体，可称为直缀体。《促织》、《席方平》、《司文郎》、《青梅》、《仇大娘》、《石清虚》、《霍女》、《苗生》等等，即是用传奇法写人志怪的直缀大篇。这类作品贯穿全篇的中心线索有多种

形式：或主题思想，或人物性格，或核心事物。《席方平》的故事或阴司或阳间，几进几出，一幕幕冤狱惨景贯串全篇而突出一个中心思想：“金光盖地，因使阎罗殿上尽是阴霾；铜臭熏天，遂教枉死城中全无日月。”《苗生》全篇三段，各写一事。虽事体不连，人物参差，思想有侧重，但着力表现苗生的豪爽、刚直和威猛，性格刻画格外鲜明。《促织》则以一物之得失为紧要关目和中心线索，全篇由捉促织、死促织、化促织、斗促织、进促织的种种情事物成。一物贯串，构思工巧，主题也得以步步深化。一人的生活，一国的历史，一个社会的变迁，都有一个“纵剖面”和无数“横截面”。因此，《聊斋志异》艺术构思的这两种形式，既有现实依据，也有普遍意义。事实上，现代短篇小说的艺术结体，也主要是“横截”和“直缀”两大形态。

情节布局：用变幻之笔，叙委曲之事

《聊斋志异》中的曼长之篇，不仅有精巧的构思，更有曲折多变的情节。《葛巾》极为典型。此篇写常大用与牡丹花仙葛巾的相爱，中经几多曲折：一见倾心，而遭桑媪之斥；忧思成病，竟蒙仙赐“鸠汤”；寻踪再遇，桑媪忽至而鸳鸯惊散；越墙赴约，而玉版先在；次夕复往，玉版又来而藏身床下；心怀恐惧，心灰意冷，忽葛巾自奔，好梦遂成。真极尽腾挪跌宕、委曲多变之能事。但明伦评《葛巾》情节布局：“此篇纯用迷离闪烁，夭矫变幻之笔，不惟笔笔转，直句句转，且字字转矣。”

其实，远不只是《葛巾》用变幻之笔，叙委曲之事，而是《聊斋志异》中的曼长之篇在情节布局上的共同特点。《西湖主》、《王桂庵》、《寄生》、《阿绣》、《胭脂》、《连城》等等，也是这方面的代表作。《西湖主》写陈生洞庭湖救了一条猪婆龙，后来遇大风覆舟，飘至一处，误入西湖主的园亭，先被问罪，后经鱼婢传词，几经惊吓，转险为夷，终于与西湖主结为良缘。原来公主的母亲就是陈生搭救过

的猪婆龙。陈生从入园到见王妃,本可以单刀直入,作者却故意安排几次曲折,陈生也由惧转喜,再由喜转惧,最后因祸得福,曲尽其妙,引人入胜。

这类作品虽称曼长之篇,但每篇或千字左右,稍长些的二三千字,最长的《婴宁》也不过 4000 余字。在这有限的篇幅中,蒲松龄是如何使情节变得迷离闪烁,委曲婉转的呢?其主要方法就是通过紧凑的叙述增加情节的密度;情节的密度是情节曲折性的基础。《胭脂》情节的腾挪跌宕,就是以情节的密度为基础的。《醒世恒言》中的《陆五汉硬留合色鞋》,情节与《胭脂》相似,也写昭雪冤狱,但两篇的篇幅和情节密度恰好相反。《合色鞋》的篇幅是《胭脂》的 3 倍,但只写一人受屈,一人断案,头绪少,情节单薄。《胭脂》在 1/3 的篇幅中容纳了双倍的情节:它写的是鄂生与宿介的双重冤狱,先后又经过 3 人审理,3 条线索错杂而出,众多人物纠葛缠绕。以紧凑的节奏叙述高密度的情节,从而在不足 4000 字的篇幅中,左旋右转,造成山重水复的奇观。这篇公案小说从清代以来不断被改编成各种戏剧,还先后被改编拍摄成 2 部电影。显然,缺乏高密度的情节,它不可能有迷人的魅力,更不可产生如此深远的艺术影响。这条艺术经验,值得现代作家认真汲取。

人物塑造:化工赋物,人各面目

人物塑造是小说艺术的中心任务。对于小说家来说,只有性格是神圣的。鲜明地表现性格,人各面目,而非千人一面,是作家在表现人物特征的过程中最当着力用笔之处。

《聊斋志异》中的人物数以千计,除异闻琐记中简单着笔的人物外,形象丰富,个性鲜明,“人各面目”而能给人留下较深印象的,也不下百数。

蒲松龄的卓越之处,不只能在不同题材的作品中写出不同的人物,而且能在类似的题材情节中,写出形象鲜明,个性迥异的人

物性格。如有侠女怀刃杀仇,又有庚娘、商三官怀刃杀仇,3个女丈夫各具一副肝胆心胸,各存一派浩然正气;有连琐再生而嫁,又有伍秋月、聂小倩再生而嫁,3个鬼女子各见一种神情意态,各显一段旖旎风光;耿生敢入凶宅,戚生敢卧凶宅,陶生也就凶宅而居,3个大胆后生,各有各的狂放气质;狐娘子谈笑骂俳谑者流,芳云谈笑嘲浅薄之辈,两个谐女子,各有各的诙谐谈风。

冯镇峦说:“《聊斋》之妙,同于化工赋物,人各面目。”这也表现在对众多的花妖狐鬼形象的刻画上,作者一方面赋予它们以人的面貌与性格,另一方面又保持了原本的特征,着力描绘以显示其个性。婴宁于笑声憨态中,突出其天真烂漫、淳朴聪慧、无拘无束的个性和富于反封建束缚的精神;小翠的笑憨之态颇似婴宁,但其慧黠才智又有过之而无不及,在翁姑前忍辱负重而不失其自尊,与弱智痴呆丈夫相处,谑浪戏耍而存其善良;红玉在追求爱情幸福和济困扶危中,显其多情敏慧、侠义忠诚,具有农家少妇勤劳、朴实的特点;黄英则从善于经营、与马子才的分合过程中,显示其人格的独立和务实理家的才干。绿衣女原本是一只绿蜂,作者突出其绿衣长裙、腰细殆不盈掬、声音娇细,活画出一个绿蜂幻化的女子形象。

此外,蒲松龄还善于运用其他多种艺术手段,强化人物的个性特征。例如,通过个性化的人物对话,如《邵女》中的那段“辞令最妙品”;通过生动具体的细节描写,如《妾击贼》中传神的行动刻画;通过尖锐的矛盾冲突,如《席方平》中席方平与阎王的对抗;通过同一作品中人物之间的对比,如《成仙》中的成生与周生、《莲香》中的莲香与李女,等等。甚至对景色的描写,不只为画面鲜明,而是常常造成一种氛围意境,更好地烘托出人物的性格特征。如《婴宁》中写婴宁居处景色:“门前皆丝柳,墙内桃杏尤繁,间以修竹,野鸟格磔其中”;“门内白石砌路,夹道红花片片堕阶上”;“粉壁光明如镜,窗外海棠枝朵,探入室中”。四周明丽的景色和婴宁纯洁的性格,互相映衬,异常调和。

语言风格：雅洁自然，清新活泼

《聊斋志异》代表了明清文言小说语言艺术的最高成就。其标志是一部《聊斋志异》形成了独特的雅洁自然而又清新活泼的语言风格：于典雅简洁中显其平易自然，华美明丽而又清新活泼；它以流畅的文言为主，又与当时的口语、俚语融为一体；既有风流儒雅的书卷气，又有活泼天然的生活气息。

蒲松龄在《聊斋志异》中把古老文言的表现能力发挥到了极致。

首先，以文言叙述描写，绘形传神，声态并作，人情物态，跃然纸上。《青凤》插叙耿去病初见青凤情景：“少时，媼偕女郎出。审顾之，弱态生娇，秋波流慧，人间无其丽也。……生谈竟而饮，瞻顾女郎，停睇不转。女觉之，辄俯其首。生隐蹑莲钩；女急敛足，亦无愠怒。生神志飞扬，不能自主，拍案曰：‘得妇如此，南面王不易也！’”青凤的娇羞含情之态，耿生的狂放豪纵之举，形神俱现，历历如在眼前。

其次，运用文言写人物对话更达到了出神入化的境界。《婴宁》写在郊外王生被婴宁的丰姿打动，竟至注目不移，婴宁从王生身边走过时对婢女说：“个儿郎目灼灼似贼！”掷花地上，笑语而去。“目灼灼似贼”，把王生的情态活脱写出，与掷花地上的动作相联，婴宁在谴责中又有含情脉脉之意，含蓄地得到表现。《荷花三娘子》写宗生在田野撞见狐女与人野合，便上前调笑，动手动脚，狐女笑说：“腐秀才！要如何便如何耳，狂探何为？”妩媚而妖冶，非闺阁少女所能说。这话颇有挑逗性，口吻与婴宁相去极远。

再者，蒲松龄既是重视民众口语的民间文学巨匠，也是擅长创造文学语言的卓越大师。在典雅简洁的文言中，《聊斋志异》又吸收和融汇了大量极富表现力的俚词俗语，如“长舌妇”、“胭脂虎”、“恶作剧”、“闲磕牙”、“醋葫芦”，使叙述描写语言雅洁而又生动活

泼。他所创造的大量生动优美的文学语汇,丰富了我国语言艺术的宝库。诸如形容人的声音、形容女子的俏丽、形容花木的形状姿态,等等,无不极尽变化之能事。

纪昀曾批评《聊斋志异》是“才子之笔,非著书者之笔”,誉其“燕昵之词,嫖狎之态,细微曲折,摹绘如生”。其实,这正道出了《聊斋志异》语言的高度艺术性。《聊斋志异》语言的魅力是蒲松龄多方吸取长期磨炼的结果。他吸取了《史记》史传文和唐代传奇文的语言经验,还从明代归有光、张岱等散文中吸取营养,并把新鲜活泼的口语、俗谚巧妙自然地吸收进文言中来。古老的文言在《聊斋志异》中表现出无穷的活力,重新获得了青春。周作人曾说:“教我懂文言,并略知文言的趣味者,实在是这《聊斋志异》,并非什么经书或是古文读书。”(《小说的回忆》)蒲松龄堪称中国文言大师,《聊斋志异》则是领略文言魅力的杰作。

四、“《聊斋》热”

《聊斋志异》问世后,立刻风靡文坛,并在清代文坛上掀起了一股持续百余年的“《聊斋》热”。读《聊斋》,评《聊斋》,仿《聊斋》,成为一时之风尚。

在《聊斋志异》正式问世前,当时文坛领袖王士禛便成为它的第一个读者。王士禛击节称赏,据说“欲以百千市其稿,蒲坚不与,因加评鹭而还之”。此事姑且不论,王士禛作诗称赞却是真的:“料应厌作人间话,爱听秋坟鬼唱时。”蒲松龄也有和诗作答。正式问世后,风行海内,“几于家弦户诵”,被推为“说部珍品”。张冥飞的《古今小说评林》形容:“几于家家有之,人人阅之。”这种情形,恰似莎剧之于当年的英国社会和家庭。

读之不足则评论之。王士禛也是《聊斋志异》第一位评论者。他对《聊斋》的思想和艺术作了高度评价,评《连城》:“雅是情种。

不意《牡月亭》后，复有此人”；评《红玉》：“程婴、杵臼未尝闻诸巾幗，况狐耶”，等等。王士禛之后，出现了一大批《聊斋》的评论、评点者。高珩、唐梦赉、余集为之作序，直把蒲氏写《聊斋》比之屈原作《离骚》：“是书之恍惚幻妄，光怪陆离，皆其微旨所存，殆以三闾侘傺之思，寓化人解脱之意欤”（《余序》）；冯镇峦、何守奇、但明伦等为之逐篇评点，前后共有 10 余家之多，而冯镇峦的《读聊斋杂说》和但明伦的《聊斋志异新评》，最具慧眼，影响也最大。

评之不足，又摹仿之。清中期出现大量纯效“《聊斋》笔法”的作品。如沈起凤的《谐铎》、和邦额的《夜谭随录》、长白浩歌子的《萤窗异草》、管世灏的《影谈》、冯起凤的《昔柳摭谈》等等。其中袁枚的《新齐谐》（原名《子不语》），颇为可观。有评者以为此书可与《聊斋志异》、纪昀《阅微草堂笔记》鼎足而三，平分清代文言小说秋色，似颂之太过。清后期纯效《聊斋》的，有邹弢的《浇愁集》、屠绅的《瓊蛄杂记》、王韬的《遁窟谰言》、淞隐漫录》、宣鼎的《夜雨秋灯录》，等等。总之，在《聊斋志异》的影响推动下，中国文言小说继唐人传奇后在清代出现了第二个高潮。

同时，《聊斋》故事还被改编成各种戏曲在舞台上演出。在各种地方戏曲中都有“聊斋戏”，如《胭脂》一篇，从清代以来就不断被改编为各种戏剧，全国主要的戏曲剧种几乎都有《胭脂》的改编本。

阅读热、评点热、摹仿热、改编热，形成了激动人心的“《聊斋》热”。今天，“《聊斋》热”依然未消，《聊斋》电影和《聊斋》电视系列剧仍然倍受欢迎，正说明人们除了读《聊斋》之外，还在以新的媒介延续《聊斋志异》的艺术生命。并且，它还被译成 20 多种文字，飘洋过海，走向了世界。

奇幻而典雅的《聊斋》，属于中国，也属于世界。

曹雪芹：屹立于艺术巅峰的文学大师

一、“抑塞磊落之奇才”

不朽的《红楼梦》，是古典小说的伟大终结；天才的曹雪芹，是屹立于艺术巅峰的文学大师。

《红楼梦》，震撼人心，始于曹雪芹创作之时。尚属初稿阶段，《红楼梦》便在亲友中传阅，阅者为之入迷，催促曹雪芹快快成书。曹雪芹尝戏语云：“若有人欲快睹我书，不难，惟日以南酒烧鸭享我，我即为之作书。”曹雪芹逝世后，《红楼梦》抄本盛行北京，虽“以数十金鬻于庙市”，仍几家置一编。京师流传的《竹枝词》，更有“开谈不说《红楼梦》，读尽诗书是枉然”之说。说不尽的《红楼梦》，是一个永恒的话题，它曾使过去的读者痴狂，令今天的读者兴奋，也会让未来的读者流连。

创作《红楼梦》这部奇书的曹雪芹是怎样的一位奇才呢？研究曹雪芹的家世和生平，被称之为“曹学”。这倒并非因史料浩瀚，难以把握，而是十分缺乏，难成片断。不过，经众多学者的辛勤考索，如今对这位文学大师的家世生平，总算有了较为清晰的面貌。

曹雪芹,名霑,字梦阮,号雪芹,又号芹圃,芹溪。大约生于清康熙五十四年(1715年),卒于乾隆二十七年(1763年)。

曹雪芹的先世原是汉人,原籍辽东辽阳。但很早就入了满洲旗籍,成为正白旗内务府“包衣”。内务府包衣,即是皇室的奴仆。康熙朝,曹家骤然腾贵,成为烜赫一时的贵族世家。原来,曹雪芹的曾祖曹玺的妻子孙氏是康熙皇帝的乳母,康熙即位后,特任命曹玺为江宁织造,曹家开始在江南生活。从曾祖父曹玺起,经祖父曹寅,父辈曹颀、曹頔,三代世袭江宁织造。祖父曹寅一代是曹家鼎盛时期。曹寅十几岁起就入宫给康熙当伴读,可算康熙少年时的心腹之人。康熙六次南巡,有五次都以曹家的江宁织造署为行宫,后四次均在曹寅任内。可见,当时曹家显赫荣耀至极。康熙五十一年曹寅逝世后,曹颀、曹頔相继承袭职位,从此曹家也开始从极盛顶峰向下滑落。当时,清朝宫廷内部斗争异常激烈。雍正五年,曹雪芹父亲曹頔因事被株连,获罪落职,家产抄没,次年全家北返,家道遂衰。到了乾隆初年,曹家又遭到更大的祸变,从此一蹶不振,坠入困顿。

曹雪芹一生正经历了曹家盛极而衰、潦倒穷困的过程。降生之时,接任江宁织造的父亲为他起名“霑”,希望他铭记曹家霑润皇恩的幸运,将来报效朝廷,光宗耀祖。祖母李氏更把他视为全家的命根子,因为他是曹寅的嫡亲孙子。幼年和少年时代的曹雪芹,过的是奢华的贵族少爷的生活,食则“饫甘餍肥”,衣则“锦衣纨绔”,身边围绕着一群丫环、小厮,为他端茶送饭,理床整衣,陪伴游玩。同时,这些小人物身上所表现出的清新的思想习尚,善良纯真的性格,真挚而浓郁的人情味,也给少年曹雪芹以良好的薰染。

雍正五年,曹雪芹13岁,这是他一生的转折点。他目睹了家庭的那场惨变,不久随父北返,从此告别了山明水秀的江南,告别了锦衣玉食的少年时代。封建官场的残酷倾轧,第一次赤裸裸地显露在他面前。他开始看到了太平盛世后的危机,繁荣景象后的

衰朽。这一切促使青年曹雪芹不断地思考家庭、人生和社会。曹雪芹是曹家的长房长孙，长辈便把复兴曹家的希望寄托在他的身上，曹雪芹却把功名利禄抛在脑后，“成日价杂学旁收”。大约在十七八岁时，曹雪芹可能奉命去应试过，取得过“贡生”的资格，但至此而已。乾隆九年，30岁的曹雪芹自立门户，迫于生活负担，他在宗学里当一名小职员，挣一份薪给养家糊口。这时，他结识了敦敏、敦诚兄弟。敦敏、敦诚对曹雪芹狂放不羁的风度、卓然特立的才华、渊博深厚的学识和娓娓生春的谈吐，极为倾倒，曹雪芹同他们也交谊日深，终身相契。敦敏、敦诚给曹雪芹的赠诗，为今人了解曹雪芹晚年的落魄生活和性格风貌提供了重要线索。同时，《红楼梦》的写作也是曹雪芹在宗学任职期间开始的。

曹雪芹在宗学任职约5年光景，他的狷傲性格与宗学的气氛实在难以相容，便离开了宗学。断绝了唯一的生活来源，他立即陷入衣食不继的绝境。生活的日益困窘，阔亲戚的冷漠与疏远，京城费用的昂贵，这一切迫使曹雪芹于乾隆十六七年，搬出城外，僻居西郊，为的是继续《红楼梦》的写作。在西郊的晚年生活，简陋而艰难。从敦敏、敦诚的诗中可见，曹雪芹的居处是“于今环堵蓬蒿屯”，故《红楼梦》中的“蓬牖茅椽，绳床瓦灶”，可视为写实；日常的生计更是“卖画钱来付酒家”，甚至“举家食粥酒常赊”，常常面临断粮停饮的威胁。

生活的困顿并没有消磨曹雪芹的志气，他狂放如常，对现实表现出傲岸不屈的态度。健谈好酒，吟诗作画，一仍往常。新奇的诗风近于李贺，狂狷的性格如同阮籍、刘伶。敦诚有一首《佩刀质酒歌》，题下小记载了曹雪芹的一件轶事：“秋晓，遇雪芹于槐园，风雨淋漓，朝寒袭袂。时主人未出，雪芹酒渴如狂，余因解佩刀沽酒而饮之。雪芹欢甚，作长歌以谢余。余亦作此答之。”敦诚的诗中还写道：“曹子大笑称快哉，击石作歌声琅琅！”从这件轶事很可以想见曹雪芹的性格。可惜的是我们却读不到他那首“长歌”了。曹

雪芹善诗亦善画,诗以抒情,画以写愤。乾隆二十五年的一天,曹雪芹去槐园访敦敏。酒助画兴,雪芹纵情挥毫,笔走龙蛇,倏忽间一块嶙峋支离的奇石,凸现于绢素。曹雪芹放下画笔,敦敏即振笔题诗:

傲骨如君世已奇,嶙峋更见此支离。

醉余奋扫如椽笔,写出胸中磊砢时。

曹雪芹的“画石图”抒发了蕴藏内心的不平,敦敏的题画诗则概括了曹雪芹狂傲不凡的精神个性。狂傲不凡而胸藏不平,实是敦敏、敦诚兄弟对曹雪芹的一致看法。敦诚的《佩刀质酒歌》也写道:“君才抑塞倘欲拔,不妨斫地歌王郎”;此语自杜甫《短歌行赠王郎司直》“王郎酒酣拔剑斫地歌莫哀,我能拔尔抑塞磊落之奇才”之句化出。显然,在敦诚看来,曹雪芹就是一位抑塞磊落之旷世奇才。

“一把辛酸泪,谁解其中味?”绝代奇书《红楼梦》,正是这位旷世奇才融入一生遭际、满腔怨愤写下的血泪之作。然而,令人痛惜的是,泪尽书未成。北京的秋天,是一年中最好的季节。可是,乾隆二十七年的凉爽秋风,给曹雪芹送来的却是肝肠寸断的悲痛:他唯一的爱子染病夭殇。曹雪芹随之也感伤成疾,一病不起,而“十年辛苦”的《红楼梦》只完成了前80回。曹雪芹多想抖擞精神,挥毫完成这项已消耗了毕生心血的巨大艺术工程!但这已经不可能了。乾隆二十七年的除夕之夜(1763年2月12日),当京城内的豪门大宅,爆竹声声辞旧迎新之时,曹雪芹在荒僻的西郊山村,抱着永恒的憾恨,凄凉地离开了人世,身后只留下琴剑在壁,书稿飘零。

《红楼梦》的创作耗尽了作家毕生心血,《红楼梦》的成书更经历了漫长曲折的过程。小说第一回说:“曹雪芹于悼红轩中,披阅十载,增删五次。”据载,曹雪芹先有处女作《风月宝鉴》。《红楼梦》是在《风月宝鉴》的基础上,“披阅十载,增删五次”,逐渐完成的。脂砚斋有云:“雪芹旧有《风月宝鉴》之书,乃其弟棠村序也。今棠

村已逝,余睹新怀旧故仍因之。”棠村作序的《风月宝鉴》今不可见,它当在披阅增删时融入新作。《红楼梦》作为全新的构思,同原稿有本质的区别,它是在曹雪芹成熟的美学思想指导下的新创造。

按照原本构思,《红楼梦》全书可能为110回,每回的回目也大体拟就。前80回,在乾隆二十四年已大体增删完毕。后30回,也有较完整的底稿,脂砚斋等人都读过,并在多条批语中提及。据现存各种材料线索,曹雪芹原稿中后30回的情节发展大体如此:“抄检大观园”后,各种矛盾急剧发展,变故层出不穷。黛玉在“风刀霜剑严相逼”的环境里,病症日深,含恨而逝;宝玉在家庭的安排下,与宝钗成婚,怨愤难平;元春夭逝,贾府失去了政治庇护,日益衰落;宝玉在叛逆的道路上越走越远,宝钗借词讽谏,毫无效果;贾府被抄家,贾赦、凤姐、贾链及宝玉等人都进了监牢;宝玉坐牢时,茜雪、红玉等曾到狱中探问他;宝玉被人解救出狱后,宝玉与宝钗过着“寒冬噎酸齑,雪夜围破毡”的生活;凤姐短命,女儿巧姐沦为娼妓,被刘姥姥救出火海;史湘云出嫁后,丈夫早死,湘云也伤悼而亡;最后,宝玉抛弃娇妻美婢,断然出家,与封建家庭彻底决裂。煊赫一时的贾府,灰飞烟灭,“好一似食尽鸟投林,落了片白茫茫大地真干净!”全书在震撼人心的悲剧中结束。然而,曹雪芹终于未能在这后30回奋扫如椽之笔,却先于他笔下的文学人物,含恨而逝。

曹雪芹逝世后,《红楼梦》前80回即以抄本形式流传,范围日广,影响益大,世人更为未见全璧而遗憾,便出现了种种续书。其中,高鹗续写的后40回于乾隆五十六年完成,同前80回连成一体,用木活字摆印刊行。由于高鹗的续书能根据原书线索,把宝黛爱情写成悲剧结局,使人物命运和故事发展有完整的结局,情节发展的基本趋向符合原书意旨,黛玉之死、袭人改嫁等片段也写得甚精彩,因而得到了广大读者的认可。30年代,牟宗三在《红楼梦悲剧之演成》一文中曾表示:“人们喜欢看《红楼梦》的前80回,我则喜欢看后40回。人们若有成见,以为曹雪芹的技术高,我则以为

高鹗的见解高,技术也不低。前 80 回固然是一条活龙,铺排得面面俱到,天衣无缝,然后 40 回的点睛,却一点成功,顿时首尾活跃起来。前 80 回是喜剧,是顶盛;后 40 回是悲剧,是衰落。由喜转悲,由盛转衰,又转得天衣无缝,因果相连,俨若理有固然,事有必至,那却是不易。”此语虽为一家之言,但高鹗的续书确实对完成《红楼梦》的悲剧结局,扩大《红楼梦》的流行以及加强《红楼梦》的社会影响,起了积极的作用。

二、《红楼梦》的神话意象

翻开《红楼梦》,开卷第一回至第五回,扑面而来的是一系列虚幻而美丽的神话故事:女娲补天与女娲遗石,神瑛侍者与绛珠仙草,太虚幻境与警幻仙姑,等等。不少读者对此大惑不解,甚至认为应当删去。有一个脂砚斋评本在第二回末批道:“语言太烦,令人不耐。古人云惜墨如金,看此视墨如土矣,虽演至千万回亦也。”20 年代初佩之的《红楼梦新评》更认为是败笔:“书中最大的缺点,是太虚幻境的几段神话。其实作者删去这几节,与这书的价值,毫无所损。如今多了这几节,反觉得近于神秘派的小说,不是实有价值的书。”

这是莫大的误解。殊不知,这大片锦绣文章正是全书的关键,是一把总钥匙。若不解其中之味,再看下去便有进入五花八门迷魂阵的感觉。

《红楼梦》是一部大悲剧,它包含着三重悲剧主题:贾宝玉的人生悲剧;宝黛的爱情悲剧;贾府少女们的青春悲剧。这三重悲剧主题贯穿全书始终,渗透在《红楼梦》意象体系的每个层面。然而,正是在全书发端部分的前五回中,曹雪芹以“女娲遗石”、“绛草还泪”和“太虚幻境”三个神奇故事,对全书的三重悲剧主题作了用心良苦的概括性提示,从而为《红楼梦》的读者提供了一把解读这部大

悲剧的钥匙。遗憾的是,这长久未得到“红学家”足够的重视。汪裕雄教授在其《审美意象学》第六章的《〈红楼梦〉的意象体系》一节中,对此作了精微的抉发,实为“红学”之一大创获。

一部艺术品,就是一个完整的意象体系;小如李商隐的一首“无题诗”,大至曹雪芹的一部《红楼梦》。《红楼梦》作为曹雪芹虚构的艺术世界,正是由神话梦境的幻觉意象、现实情境的知觉意象和大量诗词曲赋所提供的隐喻性诗歌意象,这三大意象序列所构成。幻觉意象以“女娲遗石”、“绛草还泪”和“太虚幻境”三大神话意象为主干;知觉意象则呈现为贵族世家世俗的人物活动、生活场景和生活细节。这两大意象序列一虚一实,声息相通,互为呼应;其间,既有行踪飘渺的一僧一道穿梭往来,更有众多富于暗示力的诗歌意象,将它们巧妙联结。这样,幻觉意象序列蕴含的形而上的哲理意义,便通过知觉性意象序列的经验性描写得以充实;而现实生活的经验性内容,又因超验性哲理的照耀,并由诗歌意象的不断提示,时时闪发出不同寻常的象征色彩。一部《红楼梦》就是这样——一个“三位一体”的宏伟的意象体系。

在以往的《红楼梦》研究中,谈论最多的是书中对人物和生活场景、自然景物的描写,即知觉性意象;书中大量诗词歌赋提供的隐喻性诗歌意象,也越益受到注意;而对作品发端的神话幻觉意象,不是当作“色空”观念的衍生物鄙薄一通,便是当作无足轻重的“假语村言”轻加打发。

事实上,作为幻觉意象的神话梦幻的描写,是曹雪芹特意向读者提示《红楼梦》“立意本旨”或艺术主题的苦心之笔。且看,曹雪芹在开卷第一回便提醒读者:“此回中凡用‘梦’用‘幻’等字,是提醒阅者眼目,亦是此书立意本旨。”其实不独第一回如此,第五回神游太虚幻境、曲演《红楼梦》,写的多为梦幻情景。这两回,作者铺排出“女娲遗石”、“绛草还泪”、“太虚幻境”三大神奇故事,它们各有其神话原型,又都经过作者改创。《红楼梦》的“立意本旨”即其

三重悲剧主题,正通过这三大神话意象,向读者作了显豁提示。

“女娲遗石”的神奇故事,从“女娲炼石补天”的神话改创而来。这块被女娲丢弃却既灵且顽的石头,成了主人公贾宝玉不平凡的来历。这块“女娲遗石”的要义就藏在“无材补天,幻形入世”8个字上;它与同回申明作意的偈语“无材可去补苍天,枉入红尘若许年”的含义正同。这是主人公“生前”、“身后”虚幻经历的点睛之笔。脂批说:“无材”句乃“书之本旨”,“枉入”句系作者“惭愧之言,呜咽如闻。”这又表明,曹雪芹要借这块既灵且顽的石头,借其化身贾宝玉,写出自己怀才不遇的不平,虚度年华的悔恨,写出久郁于心的抑塞之气。一言以蔽之,他要抒写自身现实人生的悲剧性体验,写一部人生悲剧。

“绛草还泪”的故事,源于瑶姬的神话。而据《山海经》、《高唐赋》、《耆旧记》三者著述,瑶姬即巫山神女,亦乃是古代神话中爱的女神。瑶姬的神话,与林黛玉“前身”为“绛珠仙草”,“后身”作为多愁善感的贵族少女,有三点相契:一是未行而卒;二是精魂依草;三是能“媚人”。脂批曰:绛草乃“三生石上旧精魂也”。这个“旧精魂”,实乃女性那缠绵不尽的一腔情爱。林黛玉正是这腔情爱的化身,也正是一名爱的女神。“绛草还泪”的故事出于曹雪芹的新创,它暗示了宝黛悲剧性的爱情这一艺术主题。西方灵河岸上三生石畔的绛珠仙草,得到赤霞宫神瑛侍者的甘露灌溉。她决心下世为人,把毕生眼泪偿还甘露之恩,直至泪尽夭亡。“绛珠”,隐喻“血泪”;绛珠还泪非等寻常,乃是盈盈血泪。这位爱的女神,将一腔情爱迸为点点血泪,生为还泪,为爱而生,死为泪尽,为爱而死,直将生命与爱情化为一。宝黛悲剧性的爱情故事还未开场,提示这一悲剧主题的神话意象,足以使人荡气回肠,感叹欷歔了。

“太虚幻境”的原型,应是古代神话与道家、道教向往的神仙世界,为昆仑山、钟山、蓬莱、方丈之属。这里举凡人间求之不得或不可久恃的美好事物,应有尽有,恒久不灭。并且,它不只是人死

后方得登临的彼岸,也是世俗之人经过一番修炼便可进入的乐土。《红楼梦》中对“太虚幻境”的描写,不啻一篇蓬莱赋,它以神仙世界为原型是一望可知的。但它同样又出于曹雪芹的改创。“太虚幻境”不同于男女杂处的传统仙山仙洲,而是由清一色“神仙姐姐”管辖的“清净女儿之境”。这里存放着注定各省女子现世命运的薄册,她们的现世命运无不凄惨、哀伤。“太虚幻境”主官名“孽海情天”,配殿各司分别冠以痴情、结怨、朝啼、夜哭、春感、秋悲、薄命的名称;仙茗称“千红一窟(哭)”,佳酿号“万艳同杯(悲)”。这一切都暗示所有女子共有的悲剧性命运。“孽海情天”宫的对联书云:“厚地高天,堪叹古今情不尽;痴男怨女,可怜风月债难酬”。可见,作者在此对少女们青春悲剧的主题作了集中的提示。

三大神话意象,经过作者的精心改创,成为三个幻觉性审美意象;通过三个幻觉性意象序列,曹雪芹在开篇的醒目位置将全书的三重悲剧主题,作了显豁提示。在三重悲剧中,中心的中心,又是贾宝玉的人生悲剧。

首先,人物关系的配置以贾宝玉为中心。作为被遗弃的女媧石,贾宝玉处在灵性已通又遭遗弃的境遇中。这预示他的一生,将是才华横溢而又不肯规行于正道,为世俗难容而又一事无成的“富贵闲人”的悲剧性一生。“绛草还泪”的前世姻缘,又把他引入双重的爱情悲剧之中,他和林黛玉一同充当这一悲剧的主角,一道分享纯洁而苦涩的爱情。而在贾宝玉周围所有人中,真正理解他的人生态度,能给予精神上全力支持的,惟有林黛玉。黛玉夭亡,不只意味着宝玉爱情上的幻灭,也意味着他将失去人生旅途唯一可靠的精神伴侣,人生悲剧益发沉重了。至于“太虚幻境”,原是不许“须眉浊物”涉足的圣洁之地,作者特许宝玉到此一游。名为警幻受宁荣二公重托,意欲将其“规引入正”,实则因为贾宝玉天生有一段“意淫”的痴情。脂批曰:“按宝玉一生心性,只不过‘体贴’二字,故曰‘意淫’”,是为正解。贾宝玉一反世俗偏见,视少女为无上尊

贵,甘充金陵诸钗之“闺阁良友”,关心她们,体贴她们,从情感和道义上维护她们,从而赢得了众女儿的尊重、信赖和友爱。他自号“绛洞花主”,脂批称其为“诸艳之贯”,都点明宝玉不仅是十二钗不幸命运的同情者和见证者,也是十二钗之间的贯穿线索。贾宝玉在全书悲剧性人物中的中心地位,就这样不可更易地确定下来了。

其次,三重悲剧主题的展示也以贾宝玉的人生悲剧为中心。怀才不遇,俗世不容,人生已是可悲;爱情的失意更增人生的烦恼,人生便双倍可悲;对少女泛爱以寻精神寄托,却一再遇到现实的无情打击,最终化为泡影,人生更增一层悲剧色彩。全书的三重悲剧主题,正这样以贾宝玉的人生悲剧为中心,相交相叠,呈同心圆逐步展开的。这三重悲剧主题,在第五回曾汇聚于太虚幻境,作过一次浓墨重彩的皴染。“曲演《红楼梦》”的那十二支曲子,将宝黛爱情悲剧和众女儿的青春悲剧以诗歌意象作了集中暗示;警幻那段关于改悟前情和“以欲止欲”的劝诫,向宝玉摆明或“留意于孔孟”或“见弃于世道”两条道路,而执意走后一条路的宝玉,其人生悲剧也在这里注明了。

曹雪芹正是通过前五回中的神话意象序列,对全书的“立意本旨”作了象征主义的暗示;然后,从第六回开始便从从容容地对三重悲剧的始末,展开现实主义的描写。真可谓纲举目张,虚实相生;先总后分,匠心独运。

三、《红楼梦》的三重悲剧

《红楼梦》“大旨谈情”,最为感人的当然是宝黛的悲剧爱情,这也是贾宝玉人生悲剧的重要体现。曹雪芹没有把这个悲剧写完,但在贾宝玉梦游太虚幻境所听的《红楼梦》十二支曲里,已暗示他们的爱情结局将是不幸的。如果说,《终身误》是说贾宝玉虽和薛宝钗结婚,但仍然忘不了林黛玉,认为那是“到底意难平”的终身恨

事；那么，《枉凝眉》则成了感叹宝黛相恋而不能结合的沉痛悲歌：

一个是阆苑仙葩，一个是美玉无瑕。若说没奇缘，今生偏又遇着他。若说有奇缘，如何心事终虚话？一个枉自嗟呀，一个空劳牵挂。一个是水中月，一个是镜中花。想眼中能有多少泪珠儿，怎禁得秋流到冬，春流到夏！

200多年来，多少《红楼梦》的读者为这个凄婉悲伤的爱情悲剧流下了同情的眼泪！

在这里，无须复述这个家喻户晓的悲剧故事，而应谈谈曹雪芹在描写这个爱情悲剧时，不同于以往才子佳人小说的深刻高超之处。首先，恰如何其芳指出，宝黛的爱情已包含了一个现代的爱情的原则，这就是他们的相恋相爱是建立在互相了解和思想一致的基础上面的。幼年相聚，两小无猜，培养起彼此的感情，这在一般才子佳人小说中也有描写。但有思想一致的爱情基础却是《红楼梦》第一次明确地写出来的。薛宝钗在曹雪芹笔下是位“美人”，“容貌丰美，人多谓黛玉所不及”。然而，贾宝玉倾心深爱的却是林黛玉，这不只是两小无猜的感情基础，而是林黛玉从来不像薛宝钗说那些“仕途经济”的“混账话”，从来不动他去走封建统治阶级所规定的“立身扬名”的道路。这就是宝黛互相认为“知己”的缘故。必须建立在互相了解和思想一致的基础上这样的爱情原则，是在今天和将来都仍然适用的。曹雪芹作为一位屹立于历史之巅的伟大作家正表现在这里：他所提出的理想不仅属于他那个时代，而且属于未来。其次，在宝黛爱情悲剧的成因上，也迥异于以往的才子佳人小说。那类作品有一公式，即在男女主人公之外，“又必傍出一小人其间拨乱，亦如剧中之小丑然”。《红楼梦》中在贾宝玉和林黛玉之外，也出现了薛宝钗这位第三者，但曹雪芹并没有把薛宝钗写成“拨乱”其间的小人。宝黛的爱情成为悲剧，决不是因为薛宝钗，甚至也不是决定于凤姐，王夫人，贾母，或其他任何个别的人物，而且并没有把这些人物写成“剧中之小丑”。简括地说，贾府之

所以选薛宝钗作媳妇,就是因为她是一个封建正统思想的忠实信奉者,是一位封建统治阶级的理想人物。而林黛玉则不是,相反是一位封建家庭和封建礼教的叛逆者。因此宝黛的悲剧是必然的,这是封建礼教和封建婚姻制度所不能容许的爱情悲剧,更是封建统治阶级所不能容许的叛逆者的悲剧。《红楼梦》的巨大社会意义和深刻之处也正在于此:它不是公式化地、更不是孤立地描写这个爱情悲剧,而是通过宝黛的爱情悲剧,对封建家庭、封建礼教和整个封建社会作出了最深刻有力的批判。再者,在表达爱情的方式上《红楼梦》也有不同于旧小说、旧戏剧的高超之处。旧小说写才子佳人的恋爱往往是速成的,一见倾心,便私订终身。戏剧拘于体裁,男女主角的恋爱不仅速成,竟是现成。白仁甫《墙头马上》写裴少俊和李千金的恋爱极干脆,两人在墙头一见,立刻倾心相爱。宝玉和黛玉称赞的《西厢记》和《牡丹亭》,也同样如此。但是,贾宝玉和林黛玉双方爱情的表达,曹雪芹并没有采取那种便利的方式;而是表达得曲曲折折,闪闪躲躲。这是为什么呢?一方面,这体现了曹雪芹的现实主义创作精神,遵从生活逻辑和性格逻辑。因为,在那样的封建时代的封建家庭,儿女之间公开地谈情说爱是“断断有不得的”。大观园是作者创造的理想世界,但决非世外桃源。因此在这里,贾宝玉只能“变尽法子,暗中试探”,林黛玉更只能“将真心真意瞒了起来,只用假意”。这是痛苦的甜蜜,痛苦多于甜蜜。另一方面,在爱情心理的艺术表现技巧上,曹雪芹也由此开拓出了新境界。因为深刻而真挚的思想情感是不易表达的。创作过程中遇到阻碍和约束,正可以逼使作者在搜索建造一个适合于自己的方式。这样他就把自己最深刻、最真挚的思想感情很完美地表达出来,成为伟大的艺术品。曹雪芹描写宝黛恋爱时笔下的重重障碍,逼得他只好去开拓新的境界,同时又把他羁绊在范围以内。于是一部《红楼梦》,一方面突破了时代的限制,一方面仍带有浓郁的时代色彩,造成独特的风格,体现出异样的情味。可见,正是现代性、

社会性和曲折性的有机融合，所以曹雪芹把这个爱情悲剧写得特别杰出，特别感人。

《红楼梦》不仅是宝黛的爱情悲剧，也是大观园众少女的青春悲歌。开卷第一回，曹雪芹借空空道人之口表明其创作动机：写出“我这半世亲见亲闻的几个女子”的“离合悲欢，兴衰际遇”的故事。这里不仅有“金陵十二钗正册”中的贵族女子，更有聪明美丽而遭遇悲惨的丫头婢女。

女儿是水做的骨肉，是纯美的化身：“天地间灵淑之气只钟于女子，男儿们不过是些渣滓浊物而已。”可是，这些青春少女的命运，为什么如此不幸，如此悲伤！

在贵族女子中，不仅林黛玉，贾府的元、迎、探、惜四姊妹都是薄命的。元春作为皇帝的妃子，应是荣耀而幸福的，但在回家省亲时，见到母亲王夫人和祖母贾母，却是“满眼垂泪”，“呜咽对泣”；见到父亲贾政时，“隔帘含泪”说出了心中的痛楚：“田舍之家，虽罄盐布帛，终能聚天伦之乐。今虽富贵已极，骨肉各方，然终无意趣。”在富贵繁华的背后却是沉痛已极的悲伤，这是何等地深刻。贾元春的薄命不要等到她早夭，在她被送到那“不得见人”的皇宫里时，就已经为人间少有的不幸所选择了。迎春是个懦弱无能的人，她的奶妈的儿媳妇在她房中大闹时，她却在看《太上感应篇》。她的判词写道：“子系中山狼，得志便猖狂。金闺花柳质，一载赴黄梁。”懦弱的迎春嫁给了“恶狼”似的男子，出嫁一年后就虐待而死。惜春年龄最小却性格孤僻，她的结局是“可怜绣户侯门女，独卧青灯古佛旁”。只有混名叫做“玫瑰花”的探春，在大观园娇柔的少女群中一脱胭脂本色，飞射出一股英爽刚毅之气，凛然有丈夫之风。探春确是一个精明而有才干的女子。“敏探春兴利除宿弊”的探春理家的故事，是那样脍炙人口令人激动；抄检大观园时，面对那种放肆的带有侮辱性的搜身，只“听得啪的一声，王家的脸上早着了探春一巴掌”。这一巴掌又是那样令人目醒神惊爽心快意。然而，

“才自精明志自高，生于末世运偏消”。庶出的探春，也是“薄命司”里面的人物，将以“远嫁”结束她的少女时代。根据“太虚幻境”判词的暗示，一个充满眼泪、随风飘零的人生途程正横在这个少女的面前。“元、迎、探、惜”，却原来就是“原应叹惜”！

贵族的女儿人人薄命，卑微的下人更是个个悲惨。名居《金陵十二钗副册》之首的香菱，可谓首开其端。由甄英莲而香菱而秋菱，由苏州望族甄士隐的千金而被人拐走而被卖与薛蟠为妾而被夏金桂折磨，这简直是一曲由繁华转入荒凉的命运交响乐。香菱这种命运上的大跌落，不仅在写他个人的悲惨遭遇，也是全书主题的富有象征意义的故事。她的命运，在《红楼梦》这个大悲剧中，是一个陪衬，更是一个预示和缩影。和逆来顺受的香菱的命运稍稍不同的是鸳鸯。一直跟随着贾母的鸳鸯，心地善良又极富同情心，性情和顺也善于和贾家的人相处。然而当年老好色的贾赦要讨她做妾时，她爆发了激烈的反抗，坚决拒绝：“别说大老爷要我做小老婆，就是太太这会子死了，她三媒六聘的娶我去做大老婆，我也不能去！”她还许下了一辈子不嫁人的誓愿，并用剪刀铰她的头发。她借助贾母对她的需要，暂时顶住了贾赦的淫威。但鸳鸯对自己的命运有清醒的认识，所以贾母一死，她就自杀了。在那样的时代，像鸳鸯这样的奴隶，只能以死来保持自身的清白和自尊。鸳鸯的悲剧几乎是贾府丫头婢女的共同悲剧，这种悲剧还一直延续到本世纪；巴金《家》中的鸣凤，就是鸳鸯悲剧的重演。在这群人中，我们决不会忘了晴雯，决不会忘了大观园中这个最惨烈的牺牲者。有这样的说法，花袭人为薛宝钗的影子，晴雯为林黛玉的影子。这两对人物确各有相同之处，作者用的也是两相对照的写法。但是，人物的个性却有很大的差异，晴雯与袭人恰成对照，晴雯与黛玉也难相合。她生得“十分伶俐标致”，性格却是明朗健康的。她在精神上不像林黛玉那样悲苦，更不像花袭人那样卑屈，而是以平等无邪的心去对待贾宝玉，就像对待亲密的兄弟和友人。然而，

“风流灵巧招人怨，寿夭多因诽谤生”。在抄检大观园的风暴中，晴雯锋芒毕露的骨气、傲气和美丽的容颜，使她成了第一个被摧折的目标，及至被王夫人叫去问话，她才省悟已遭暗算。她终于带病被撵出大观园，在姑舅表哥家的破炕席上恹恹弱息，见到了偷偷来探望的宝玉，她猛省纯洁的感情反不如袭人之流暗中偷情，却能落得贤淑的名声。作者以这种对照的描写，控诉了封建礼教的虚伪、荒谬和残酷。宝玉祭晴雯，成为《红楼梦》中最悲伤最缠绵的场面；洒泪泣血的《芙蓉女儿诔》，也可以说不只是向晴雯一人致祭，而是为大观园中薄命悲惨的少女们写下的一曲青春悲歌。

爱情的破灭，大观园的破败，贾宝玉日益感到人生的残酷。当他在婚礼之后，打开红盖头，看到百年好合的不是知心的林黛玉，而是隔膜的薛宝钗，宝玉彻底绝望了。人生还有什么可留恋的呢？贾宝玉丢下年轻的薛宝钗，背着不孝的罪名，光着头，赤着脚，披着一领大红猩猩毡的斗篷，跟着一僧一道，在茫茫的雪天里，向渺渺茫茫的大荒境去了。《红楼梦》在演完了贾宝玉的人生悲剧后，落下了帷幕。那么，曹雪芹为什么要安排贾宝玉“悬崖撒手”，决然出家？清人乐钧说得好：“《红楼梦》悟书也，非也，而实情书。其悟也，乃情之穷极而无所复之，至于死而不可已，无可奈何而姑托悟，而愈见其情真而至。故其言情，乃妙绝今古。”（《耳食录》）确实，宝玉之悟，非道悟，非禅悟，实乃情悟。宝玉之“出家”，非遁入空门，乃托身空门。他不是到宗教里追求彼岸的幸福，而是借出家以示对现实的抗议，对当世的绝诀。作为一个伟大的艺术典型，贾宝玉的这种心态，也是封建时代有理想有感情的人文士子，在理想和感情两方面都找不到出路时的共同悲慨和共同心态。曹雪芹写《红楼梦》，不是要人皈依佛道；脂批说：“作者是欲天下人共来哭此情字。”悲剧《红楼梦》，是曹雪芹这个抑塞磊落之奇才的发愤抒情之奇书。

四、叙事模式的历史转换

《红楼梦》的艺术价值和在中国小说史上的历史地位,鲁迅先生作了经典性的评价:“自有《红楼梦》出来以后,传统的思想和写法都打破了。”《红楼梦》打破传统的思想,上文已作论述;它的打破传统的写法,从小说叙事角度看,在于实现了中国小说叙事模式的历史转换,具体表现为叙事原则、叙事结构、叙事视角和叙事语言的创造性转换。

现实主义的叙事原则。中国文学史上有一重极为顽固的现象,这就是题材的因袭。从《莺莺传》到董西厢再到王西厢;从《长恨歌》到《梧桐雨》再到《长生殿》,无不陈陈相因,新瓶旧酒。《红楼梦》中的人物情节,不像许多旧小说、旧戏剧那样可以在前代文学作品中找到他们的原型,而是曹雪芹独力把他们创造出来,第一次把他们带进文学领域的。其根源就在于曹雪芹遵循的是从社会现实出发、从亲身经历的当代生活中提取人物情节的现实主义叙事原则。用曹雪芹自己的话来说,《红楼梦》是“以其‘亲睹亲闻’的人物为基础,作者‘不过实录其事’,‘至若离合悲欢,兴衰际遇,则又追踪躐迹,不敢稍加穿凿,徒为哄人之目而反失其真传’”。由于曹雪芹严格遵循现实主义的叙事原则,加之他具有敏感的心灵和广泛的人生体验,《红楼梦》达到了前所未有的真实性和深广性。真实,首要的是人物的真实。《红楼梦》中的人物之所以血肉感人,“其要点在敢于如实描写,并无讳饰,和从前的小说叙好人完全是好,坏人完全是坏的,大不相同,所以其中所叙的人物,都是真的人物”(鲁迅语)。深广,则是指社会内容的深广。中国社会的中心组织,从上古直至今日,是“大家庭”。家庭愈大,则成分愈复杂,于是这个家庭所代表的社会面也愈广泛。《红楼梦》中的贾府涉及到中国社会的各个方面,诸如家庭体系、贵贱阶级、社会职业、贫富差

别,三教九流,无所不包。可以说,中国的文化精神都集中于贾家,而贾家的灵魂又集中于曹雪芹一人。因此,由曹雪芹一人可以看出中国民族的整个灵魂。曹雪芹无愧于 18 世纪中国最伟大的社会心理学家。

呈现型的网状结构。全面展示中国社会的整体面貌,需要一种与之相适应的叙事结构。在《红楼梦》中,曹雪芹把古典小说中呈现型的网状结构推向了更为成熟的境地。古代长篇小说发展到《金瓶梅》,完成了从讲述型到呈现型的转变,标志着长篇小说文体已达到成熟的地步。作为呈现式小说,《红楼梦》比《金瓶梅》更成熟;这两部小说都是网状结构,通过一个家庭写出整个社会,但《红楼梦》的人物更多,线索更繁,结构也就更复杂更宏伟。网状结构的前提是小说情节含有多种矛盾,这多种矛盾不仅存在于情节的始终,而且贯穿在每一个场景里面。这样,情节的任何横断面上都有着多种矛盾,主要矛盾犹如轴心,各种次要矛盾都归向和牵制着这个轴心;或者说这个主要矛盾的轴心辐射开来,决定着各种次要矛盾,同时也被各种次要矛盾所决定。这样由点及面,纵横交错,像一张网,故称为网状结构。《红楼梦》的中心情节是宝黛的爱情悲剧和宝薛的婚姻悲剧,如果作者孤立地叙述这个悲剧,去掉周围的人物和故事,就成了才子佳人小说的线性结构了。力求展示社会全貌的曹雪芹则以广阔的视野和宏伟的构思,把这个悲剧安放在一个大家庭中,放在家庭的错综复杂的关系中,放在家庭兴衰的利害关系中,这样牵涉的又不止一个贾家,还有史家、王家和薛家。情节的主要空间在贾家,但在贾府空间里活动着其他三个家族的人,从而使你感觉到另三个家族的存在,感觉到它们的变化。不止如此,从这四个家庭又辐射开去,上至朝廷,旁及官场,下至市井乡村,空间延伸至社会的各个角落。作者善于通过一点展开一个立体的空间。“一击空谷,八方皆应”,一事牵连千百条线,一支笔当作千百支笔来用。王蒙在《红楼启示录》中情不自禁地赞叹:“这种

丰满的结构体现着丰满的内容,方方面面,林林总总,剪不断,择不明,写出了很多很多,留下的空白同样很多很多。这是令古今中外做小说的人羡慕的啊!”打破传统结构方式的《红楼梦》,属于古代,也属于现代。

流动限知的叙事视角。读《红楼梦》会有一个错觉,以为它是一个大家庭生活的逼真的实录,仿佛是从实际生活中挖移过来而未加任何的修饰和加工。这种逼真感同作者采用的流动限知的叙事视角密切相关。小说的叙述内容分概述和场景两个部分。《红楼梦》中的概述和场景描写都采用第三人称限知角度的客观叙述,即委托作品中的人物去做,借用人物的眼和口来描叙环境、交代背景和介绍人物,借用人物的眼和口来有限制的进入人物内心世界、描写场面中的景物、人物及人物活动,等等;同时,一个人物难免有一个人物的观点和眼光,单据一个人物的介绍又未免片面,于是曹雪芹力求使叙事视角具有多方面的流动性,即常常用几个人物来介绍描写,不同的观点不同的眼光概述描写同一个对象,这被描述的对象就获得多侧面的立体感,获得丰富的色彩而避免了片面性。使用第三人称限知视角的好处,一是作者可以把自己隐蔽起来,使小说产生一种客观呈现的效果;二是由于观察主体是情节中行动的角色,这角色不但有性格,而且参与情节,因此这描叙是有感情的,也是性格化的,读者从而也产生身临其境的逼真感。如果说,叙事视角的限知性是今人的理论发现;那么,叙事视角的流动性早为脂砚斋所见出,称之为“皴染法”。“冷子兴演说荣国府”回前总评曰:“此回亦非正文,本旨只在冷子兴一人,即俗语所谓冷中出热,无中生有也。其演说荣府一篇者,盖因族大人多,若从作者笔下一一叙出,尽一二回不能得明,则成何文字。故借用冷子兴一人略出其文,好使阅者心中已有一荣府隐隐在心,然后用黛玉宝钗等两三次皴染,则耀然于心中眼中矣,此即画家三染法也。”其实这是曹雪芹常用的手法。不但写荣国府,写贾宝玉和林黛玉之间的爱

情,写贾府的转入衰败,写贾宝玉、林黛玉、薛宝钗、王熙凤等重要人物的性格,都采用了这种“两三次皴染”的“三染法”。因此,一部《红楼梦》浑然天成,立体全面,高度逼真地耀然于读者的心中眼中。

圆转流利的叙事语言。关于《红楼梦》的语体在中国古代小说语体发展史上的地位,俞平伯先生有过精到的论述:“在《红楼梦》小说里,他不仅大大地发挥了自己多方面的文学天才,而且充分表现了北京语的特长。那些远古的大文章如《诗经》《楚辞》之类自另为一局;近古用口语来写小说,到《红楼梦》已出现新的高峰,那些同类的作品,如宋人话本,元人杂剧,明代四大奇书,没有一个赶得上《红楼梦》的。这里边虽夹杂一些文言,却无碍白话的圆转流利,更能够把这两种适当地配合起来运用着。”由此可以说,在中国白话小说史上,《红楼梦》的语体,既是古典式的总结,也是近代式的开端。若要论析《红楼梦》语言美的具体特点,我们可以用上赞美文学语言的一切名词,诸如朴素美、感情美、含蓄美、传神美、“增之一分则太长”、“减之一分则太短”,施之《红楼梦》确也无往不可。然而,最根本的一条,曹雪芹作为一位语言大师,他的语言是以日常语言为基础,又是对日常语言的美化。因此既有日常语言的浓郁生活气息,又比日常语言更流畅,更自然,更美。这就提示我们:要创造出最具活力最富表现力的文学语言,必须到日常的语言里去找,唯有现在正活着的语言,才能表现正活着的生活;日常语言能否成为优美的文学语言,这在作者的天才,而不在语言本身。语言是我们进入文学世界的桥梁,也是我们领略艺术奥秘的窗户。读懂《红楼梦》,首先要读懂《红楼梦》的语言。在此,让我们借用一句西方名言:“慢慢走,欣赏啊!”

《红楼梦》的接受史,也就是“红学”的发展史。200多年来,从脂砚斋到胡适,从王国维到毛泽东,关于《红楼梦》已谈了很多很多,提出了各种各样的看法。评点派和索隐派、自传说和解脱说、

阶级分析方法和文化学的视野；正所谓“经学家看见《易》，道学家看见淫，才子看见缠绵，革命家看见排满，流言家看见宫闱秘事……。”《红楼梦》话题的无限性，根源于《红楼梦》反映人生社会的包罗万象和宏伟规模。它是一部“百科全书”，它是中华文化的缩影。然而，《红楼梦》归根到底是一部小说，是古代小说的伟大终结，是现代小说的永恒楷模，也是华夏读者首选的伟大作品。著名红学家俞平伯在最后一篇红学论文中写道：“《红楼梦》之为小说，虽大家都不怀疑，事实上并不尽然。总想把它当作一种史料来研究，敲敲打打，好像不如是便不过瘾，就要贬损《红楼梦》的声价，其实出于根本的误会，所谓钻牛角尖，求深反感也。”（《索隐与自传说闲评》）红学老人的反思，值得红学新进们深思，以免在用洋话语解读《红楼梦》时，同样“求深反感”。

后 记

3000 年中国文学史上的一流作家，灿若繁星，仅以 10 位作为代表，对任何捉笔者都是困难的。本书向读者介绍的这 10 位作家，便是与丛书主编张传开先生和多位师友反复权衡选定的。有选择，必有割舍。汉大赋之于司马相如，五言诗之于曹植，山水诗之于谢灵运，与李杜连称的白居易，与韩愈并肩的柳宗元，传诗近万首的陆放翁，被称为中国莎士比亚的汤显祖，等等，都是公认的第一流文学家。不过，在既定的篇幅内，从创作成就和历史影响看，本书的这十大文学家，在中国文学史上无疑更具代表性。

文学活动是创作与欣赏的前后联结，文学史则是创作史与接受史的双重建构。若从西汉淮南王刘安的《离骚传》算起，屈原辞赋已延续了 2000 多年的接受阐释史；最近的《红楼梦》，自脂批至今也有 200 多年的评点鉴赏史。因此，本书并非白手起家，而是在前人研究基础上的一种再阐释。其中既有笔者多年研读这些大家作品时的欣悦和心得，也融入了古人、前辈与时贤的精见和成果。这些或在书中已经注明，或受篇幅限制未能标出，在此必须加以说明，并向前人致意，向时贤致谢。

古代作家的创作史已然结束，但其作品的接受史仍将延续。倘若这本小书能引发青年朋友阅读古典原著的兴味，并能使未来的古典文学阐释者有所裨益，那便是笔者最大的满足了。

作 者

记于 1996 年 10 月 25 日

责任编辑 范 瑜
责任校对 谭开晖
封面设计 郑小焰

ISBN 7-305-03251-4/K · 220

定价：9.00元