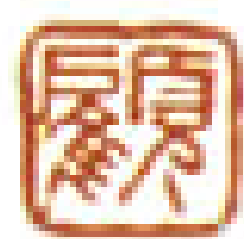


凡是本书中可以查考到的属于所谓记问之学的知识，先生一向都极少讲到，先生所讲授的乃是他自己以其博学、锐感、深思以及丰富的阅读和创作之经验所体会和掌握到的诗歌中真正的精华妙义之所在，并且更能得之而多神之于阐释，作最为细致和最为深入人的传达。

——叶嘉莹

顾随 诗词讲记

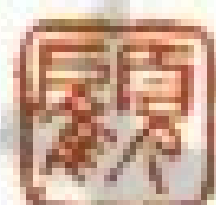
顾随讲 叶嘉莹 笔记 顾之京 整理



著名红学家、诗词学者周汝昌推荐

苦水，先师顾随先生的早期别署。那时北京(一度称北平)的文人学子，无人不知“苦水词人”的名气。他以词曲最为擅场，但诗也毫不逊色。……我这样写成“文学”，就没趣了，在他当时“上堂说法”，那真是音容笑貌，精彩百出。名师上堂，正如名角登场，你没见过那种精气神，一招一式之美，一音一字之妙……

——周汝昌



ISBN 7-300-07122-8



9 787300 071220 >

ISBN 7-300-07122-8/1·20

定价：24.80 元

顾随 诗词讲记

顾随讲 叶嘉莹 笔记 顾之京 整理



顾随诗词讲记

图书在版编目(CIP)数据

顾随诗词讲记/顾随讲;叶嘉莹笔记,顾之京整理.

北京:中国人民大学出版社,2006

地址 北京中关村大街31号 邮政编码 100080
电话 发行热线:010-82503022
编辑热线:010-82503013
网址 <http://www.longlongbook.com>(朗朗书房网)
<http://www.crup.com.cn>(人大出版社网)
<http://www.ttrnet.com>(人大教研网)
经销 新华书店
印刷 秦皇岛市昌黎文苑印刷有限公司
本 960×680毫米 1/16 版 次 2006年3月第1版
张 16.75 插页2 印 次 2006年3月第1次印刷
数 147 000 定 价 24.80元

版权所有 侵权必究 印装差错 负责调换

关于本书

叶嘉莹教授是蜚声海内外的学者，顾随先生作为她的授业恩师，对其人生学问的影响自不待说，而听顾随讲课的八本笔记一直被叶氏视为一生治学之圭臬，此次，《顾随诗词讲记》则是根据叶嘉莹先生20世纪40年代的课堂笔记整理而成。顾随先生的女儿之京女士又从新发现的叶氏笔记中整理增补《古诗中的夏天》、《说竹山词》等一万多字篇幅，讲记包括顾随在课堂上泛谈的诗歌妙理，以及诗人诗歌的专论。顾先生对诗歌极其敏锐的感受力与深刻的洞见，纯以感发为主，全任神行，一空依傍，“凡是在书本中可以查考到的属于所谓记问之学的知识，先生一向都极少讲到，先生所讲授的乃是他自己以其博学、锐感、深思以及丰富的阅读和创作之经验所体会和掌握到的诗歌中真正的精华妙义之所在，并且更能将之用多种之譬解，作最为细致和最为深入的传达。”（叶嘉莹）。

顾随 (1897—1960), 字羨季, 别号苦水, 晚号驼庵, 河北清河县人。1920年毕业于北京大学, 终生执教并从事于学术研究与文学创作。先后在河北女师学院、燕京大学、辅仁大学、中法大学、中国大学、北京师范大学、河北大学等校讲授中国古代文学, 四十年来桃李满天下, 很多弟子早已是享誉海内外的专家学者, 叶嘉莹、周汝昌、史树青、郭预衡、颜一烟等便是其中突出的代表。有《稼轩词说》、《东坡词说》、《元明残剧八种》、《揣龠录》、《佛典翻译文学》等多种学术著作行世, 并发表学术论文数十篇。出版《顾随文集》、《顾随: 诗文丛论》、《顾随说禅》等。

叶嘉莹, 号迦陵, 南开大学中华古典文化研究所所长, 博士生导师, 曾任台湾大学教授, 美国哈佛大学、密歇根大学及哥伦比亚大学客座教授, 加拿大不列颠哥伦比亚大学终身教授, 并受聘于国内多所大学客座教授及中国社会科学院文学所名誉研究员。1969年移居加拿大温哥华, 任大不列颠哥伦比亚大学终身教授, 1990年被授予加拿大皇家学会院士, 她是加拿大皇家学会有史以来唯一的中国古典文学院士。2003年在南开大学长期定居, 从事古典文化研究与传播。著有《迦陵论词丛稿》、《杜甫秋兴八首集说》、《中国词学的现代观》、《清词名家论集》、《迦陵文集》(十册) 等。



Long-Long Book House

网址: www.longlongbook.com

发行热线: 010-8250 3022

策 划 / 颜 桥

纪念我的老师清河顾随羨季先生 ——谈羨季先生对古典诗歌之教学

顾师羨季先生本名顾宝随，河北省清河县人，生于一八九七年二月十三日（即农历丁酉年正月十二日），父金墀公为前清秀才，课子甚严。先生幼承庭训，自童年即诵习唐人绝句以代儿歌，五岁入家塾，金墀公自为塾师，每日为先生及塾中诸儿讲授四书、五经、唐宋八家文、唐宋诗及先秦诸子中之寓言故事。一九〇七年先生十一岁始入清河县城之高等小学堂，三年后考入广平村（即永年县）之中学堂，一九一五年先生十八岁时至天津求学，考入北洋大学，两年后赴北京转入北京大学之英文系，改用顾随为名，取字羨季，盖用《论语·微子》篇中“周有八士”中“季随”之义。又自号为苦水，则取其发音与英文拼音中顾随二字声音之相近也。一九二〇年先生自北大之英文系毕业后，即投身于教育工作。其初在河北及山东各地之中学担任英语及国文等课，未几，应聘赴天津，在河北女师学院任教。其后又转赴北京，曾先后在燕京大学及辅仁大学任教，并曾在北京师范大学、北平大学、女子文理学院、中法大学及中国大学等校兼课。解放后一度担任辅仁大学中文系系主任。一九五三年转赴天津，在河北大学前身之天津师范学院中文系任教，于一九六〇年九月六日在天津病逝，享年仅六十四岁。

而已。先生终身尽瘁于教学工作，解放前在各校所曾开设之课程，计有《诗经》、《楚辞》、《昭明文选》、唐宋诗、词选、曲选、《文赋》、《论语》、《中庸》及中国文学批评等多种科目。解放后在天津任教时又曾开有毛主席诗词、中国古典戏曲、中国小说史及佛典翻译文学等课。先生所遗留之著作，就嘉莹今日所搜集保存者言之，计共有词集八种，共收词五百余首，剧集二种，共收杂剧五本，诗集一种，共收古、近体诗八十四首，词说三种（《东坡词说》、《稼轩词说》以及《毛主席诗词笺释》），佛典翻译文学讲义一册，讲演稿二篇，看书札记二篇，未收入剧集之杂剧一种，及其他零散之杂文、讲义、讲稿等多篇。此外尚有短篇小说多篇曾发表于二十年代中期之《浅草》及《沉钟》等刊物中，又有《揣龠录》一种曾连载于《世间解》杂志中，及未经发表刊印之手稿多篇，分别保存于先生之友人及学生手中。

我之从先生受业，盖开始于一九四二年之秋季，当时甫升入辅大中文系二年级，先生来担任唐宋诗一课之教学。先生对于诗歌具有极敏锐之感受与极深刻之理解，更加之先生又兼有中国古典与西方文学两方面之学识及修养，所以先生之讲课往往旁征博引，兴会淋漓，触绪发挥，皆具妙义，可以予听者极深之感受与启迪。我自己虽自幼即在家中诵读古典诗歌，然而从来未曾聆听过像先生这样生动而深入的讲解，因此自上过先生之课以后，恍如一只被困在暗室之内的飞蝇，蓦见门窗之开启，始脱然得睹明朗之天光，辨万物之形态。于是自此以后，凡先生所开授之课程，我都无不选修，甚至在毕业以后，我已经在中学任教之时，仍经常赶往辅大及中国大学旁听先生之课程。如此直至一九四八年春我离平南下结婚时为止，在此一段时间内，我从先生所获得的启发、勉励和教导是述说不尽的。

先生的才学和兴趣，方面甚广，无论是诗、词、曲、散文、小说、诗歌评论，甚至佛教禅学，先生都曾留下了值得人们重视的著作，足供后人

之研读景仰。但作为一个曾经听过先生讲课有五年以上之久的学生而言,我以为先生平生最大之成就,实在还并不在其各方面之著述,而更在其对古典诗歌之教学讲授。因为先生在其他方面之成就,往往尚有踪迹及规范的限制,而唯有先生之讲课则是纯以感发为主,全任神行,一空依傍。是我平生所接触过的讲授诗歌最能得其神髓,而且也是最富于启发性的一位非常难得的好教师。先生之讲课既是重在感发而不重在拘狭死板的解释说明,所以有时在一小时的教学,往往竟然连一句诗也不讲。自表面看来,也许有人会以为先生所讲者都是闲话,然而事实上先生所讲的却原来正是最具启迪性的诗歌中之精论妙义。昔禅宗说法有所谓“不立文字,见性成佛”之言,诗人论诗亦有所谓“不涉理路,不落言筌”之语。先生之说诗,其风格亦颇有类于是。所以凡是在书本中可以查考到的属于所谓记问之学的知识,先生一向都极少讲到,先生所讲授的乃是他自己以其博学、锐感、深思以及丰富的阅读和创作之经验所体会和掌握到的诗歌中真正的精华妙义之所在,并且更能将之用多种之譬解,作最为细致和最为深入的传达。除此以外,先生讲诗还有一个特色,就是先生常把学文与学道以及作诗与做人相提并论。先生一向都主张修辞当以立诚为本,以为不诚则无物。所以凡是从先生受业的学生往往不仅在学文作诗方面可以得到很大的启发,而且在立身为人方面也可以得到很大的激励。

凡是上过先生课的同学一定都会记得,每次先生上讲台,常是先拈举一个他当时有所感发的话头,然后就此而引申发挥,有时层层深入,可以接连讲授好几小时甚至好几周而不止。举例来说,有一次先生来上课,步上讲台后便转身在黑板上写了三行字:“自觉,觉人;自利,利他;自渡,渡人。”初看起来,这三句话好像与学诗并无重要之关系,而只是讲为人与学道之方,但先生却由此而引发出了不少论诗的妙义。先生所首先阐明的,就是诗歌之主要作用,是在于使人感动,所

以写诗之人便首先需要推己及人与推己及物之心。先生以为必先具有民胞物与之同心,然后方能具有多情锐感之诗心。于是先生便又提出说,伟大的诗人必须有将小我化而为大我之精神,而自我扩大之途径或方法则有二端:一则是对广大的人世的关怀,另一则是对大自然的融入。于是先生遂又举引出杜甫《登楼》一诗之“花近高楼伤客心,万方多难此登临”为前者之代表,陶渊明《饮酒》诗中之“采菊东篱下,悠然见南山”为后者之代表。而先生由此遂又推论及杜甫与陆游及辛弃疾之比较,以及陶渊明与谢灵运及王维之比较。而由于论及诸诗人之风格意境的差别,遂又论及诗歌中之用字、遣词和造句与传达之效果的种种关系,甚且将中国文学之特色与西洋文学之特色作相互之比较,更由此而论及诗歌中之所谓“锤炼”和“酝酿”的种种功夫,如此可以层层深入地带领同学们对于诗歌中最细微的差别作最深入的探讨,而且绝不凭借或袭取任何人云亦云之既有的成就。先生总是以他自己多年来亲自研读和创作之心得与体验,为同学们委婉深曲地做多方之譬说。昔元遗山《论诗绝句》曾有句云:“奇外无奇更出奇,一波才动万波随。”先生在讲课时,其联想及引喻之丰富生动,就也正有类乎是。所以先生之讲课,真可说是飞扬变化,一片神行。先生自己曾经把自己之讲诗比作谈禅,写过两句诗说:“禅机说到无言处,空里游丝百尺长。”这种讲授方法,如果就一般浅识者而言,也许会以为没有世俗常法可以依循,未免难于把握,然而却正是这种深造自得、左右逢源之富于启发性的讲诗的方法,才使得跟随先生学诗的人学到了最可珍贵的评赏诗歌的妙理。而且当学生们学而有得以后,再一回顾先生所讲的话,便会发现先生对于诗歌之评析实在是根源深厚、脉络分明。就仍以前面所举过的三句话头而言,先生从此而发挥引申出来的内容实在相当广泛,其中既有涉及诗歌本质的本体论,也有涉及诗歌创作之方法论,更有涉及诗歌之品评的鉴赏论。因此谈到先生之教学,如

果只如浅见者之以为其无途径可以依循，固然是一种错误，而如果只欣赏其当时讲课之生动活泼之情趣，或者也还不免有买椟还珠之憾。先生所讲的有关诗歌之精微妙理是要既有能入的深心体会，又有能出的通观妙解，才能真正有所证悟的。本书即为笔者当年听讲之笔记，由先生之女顾之京协助整理而成。我自己既自惭愚拙，又加以当年记笔记时之匆迫甚疏，因此现在所写下来的实在仅是极粗浅、极概略的

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

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

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

凡诗可以代表一诗人整个人格者,始可称之为代表作。诗所表现是整个人格的活动。

文人,特别是诗人,“自我中心”。人说话总是三句话不离本行。诗人写诗也有个范围,只是并非别人给他划出。试将其全集所用名词都记下来,夕阳、残阳、斜阳、晚日……可见其不说什么,爱说什么,范围之大小,其中皆不离“我”。黄山谷不好说女性,工部、退之、山谷,一系统;义山、韩偓便不然。义山、韩偓,唐代唯美派诗人,不但写女性写得好,即其诗的精神也近女性。杜、韩、黄便适当其反,是男性的。美的花山谷也不以美女比,而比美男子。由此归纳可考察其生活范围,

他只在范围中活动,还有一个 center——自我中心。

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

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

诗是向内的,老杜没这种感觉。王维的《观猎》像老杜,是向外的,好。

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

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

(二)

三 W: what、why、how(什么、为什么、怎么办)。诗人只有前两个 w,故诗人多是懦弱无能的。后一个 W,如何办,是哲人的责任。第三个 W,非说理不可,此最破坏诗之美。

人生如归云，空行杂徐疾。薄暮俱到山，各不见踪迹。（陈简斋《晚晴》）

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

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

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

老骥伏枥，志在千里，烈士暮年，壮心不已。（曹操《步出夏门行》）

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

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

山不厌高，水不厌深，周公吐哺，天下归心。（《短歌行》）

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

故：

曹，英雄中诗人；

杜，诗人中英雄；

陶，诗人中哲人。

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

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

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

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

佛所谓“常”是不灭，人无思想等于不存在。诗骚、曹陶、李杜，其作品今日仍存在，其作品不灭，作品（篇章）、作风（情；风，精神之表现于外者）不断。后世作伪诗之诗匠其作品不能“常”，精神不能不断。

诗人情感要热烈，感觉要锐敏，此乃余前数年思想，因情不热、感不敏则成常人矣。近日则觉得除此之外，诗人尚应有“诗心”。“诗心”二字含义甚宽，如科学家之谓宇宙，佛家之谓道。有诗心亦有二条件，

一要恬静(恬静与热烈非二事,尽管热烈,同时也尽管恬静),一要宽裕。这样写出作品才能活泼泼的。感觉敏锐固能使诗心活泼泼的,而又必须恬静宽裕才能“心”转“物”成诗。

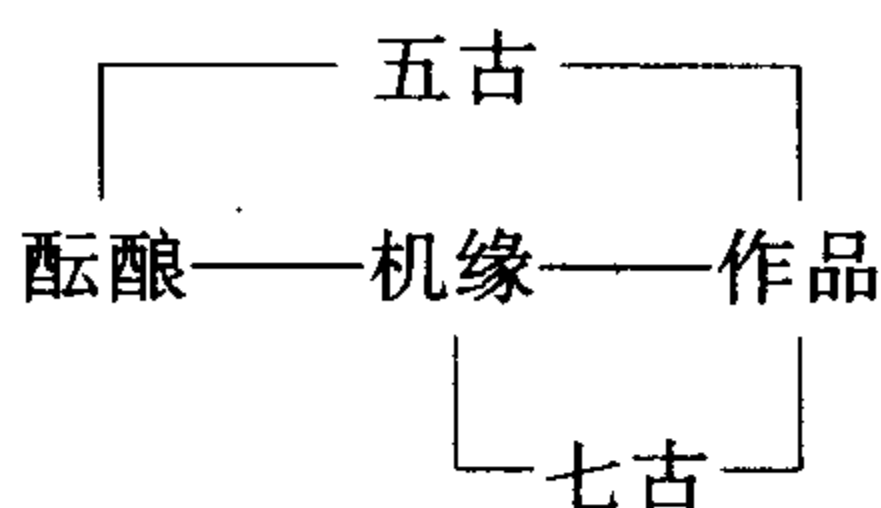
老杜诗好而有的燥,即因感觉太锐敏(不让蚊子踢一脚)。陶渊明则不然。二人皆写贫病,杜写得热烈敏锐,陶则恬静中热烈,如其《拟古九首》其三:

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

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

心若慌乱绝不能成诗,即作亦绝不深厚,绝不动人。宽裕然后能“容”,诗心能容则境界自广,材料自富,内容自然充实,并非仅风雅而已。恬静然后能“会”。流水不能照影,必静水始可,亦可说恬静然后能观。一方面说活泼泼的,一方面说恬静,而二者非二事。若但为恬静宽裕而不活泼,则成为死人,麻木不仁。必须二者打成一片。

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



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

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

德歌德的《浮士德》，意但丁的《神曲》，真是“上穷碧落下黄泉”，然此二诗乃两位大诗人晚年作品，其心已是寂寞心了。必如此然后可写出伟大的热闹的作品来。我国《水浒传》也是作家晚年的作品。《红楼梦》亦然，乃曹雪芹晚年极穷时写。岂不有寂寞心？必须热闹过去到冷淡，热烈过去到冷静，才能写出热闹热烈的作品。

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

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

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

(三)

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

佛经说:“如亲眼见佛。”又说:“必须亲见始得。”极重“见”字。舜之崇拜尧,卧则见尧于墙,食则见尧于羹。此“见”比对面见更真实,更切实。想之极,不见之见,是为真见,是“心眼”之见,肉眼之见不真切。如听谭叫天^①唱《碰碑》,一唱令人如见塞外黄沙,此乃用心眼见。

读诗必须以心眼见。读老杜之《对雪》:

乱云低薄暮,急雪舞回风。

亦须心眼见,虽夏日读之亦觉见雪,始真懂此诗。

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

^① 即谭鑫培,有“叫天”之称。——编者注

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

读之不受感动的诗必非真正好诗。好的抒情诗都如伤风病，善传染。如宋玉《九辩》：“悲哉秋之为气也。”一句千载下还活着。而人读之受其传染，春夏读之亦觉秋之悲。“悲哉秋之为气也”，有魔力，能动

人。我们就必须再讲一讲，它为什么能西道的迂道山也。他的老红口只

春日潜行曲江曲。

散文而已，也不高。

江头宫殿锁千门，

渐起，虽有气象，诗味还不够。

细柳新蒲为谁绿？

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

人生有情泪沾臆，江水江花岂终极。

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

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

读文学作品不能只是字句内有东西，须字句外有东西。王维《终南别业》：

行到水穷处，坐看云起时。

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

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

诗以美为先，意乃次要（此就诗之表现而言）。屈子《离骚》：

吾令羲和弭节兮，望崦嵫而勿迫。

路漫漫其修远兮，吾将上下而求索。

意固有而说得美。说得美虽无意亦为好诗，如：

微云淡河汉，疏雨滴梧桐。（孟浩然句）

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

清人黄仲则非大诗人而有诗之天才，其诗有：

寒甚更无修竹倚，愁多思买白杨栽。

全家都在风声里，九月衣裳未剪裁。（《都门秋思》）

结束铅华归少作，屏除丝竹入中年。

茫茫来日愁如海，寄语羲和快着鞭。（《绮怀》）

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

（四）

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

读书是为的锻炼字法句法，最要紧的还是实际生活上用功。宋以后文字功夫深，而实际生活的功夫浅了，所以觉得它总不像诗。学诗至少要有一半精神用于生活，否则文字部分好，作来也不新鲜。不过

解决生活分析生活固然伟大,也不是说文字就可以抛弃。

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

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

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

三、能。能者本能之意。本能不可解释。有体会而不“能”亦不成,如木头吃糖体会不出什么,人吃木头也体会不出什么,此即“能”。另,能有二义,一为学习之能,一为本有之能。

由此三义成“会”,由会始能相应。不能轻视物亦不能轻视心,二者缺一不能成诗。

“会”自然不是“离”,离心离物皆不可。不离而“执”亦不可(执即执著)。如宋陈无己(师道)诗真有功夫,黄庭坚谓其为“闭门觅句陈无己”(《病起江亭即事》),如此则是执心。元遗山诗曰:“传语闭门陈正字,可怜无补费精神。”(《论诗绝句三十首》之一,“正字”为陈无己官职。)元遗山的话对,即因其执心,故不成,无补费精神。执心之外又有执物,亦不可。普通觅句多为此种,如《秋林觅句图》,简直受罪,是执物。

离不可,执亦不成。

古人写诗非无感情、思想，而主要还是感觉。从感触中自然生出情来，带出思想来。只要感触、感觉真实，写出后自有情感、思想。若没有感触、感觉，虽有思想情感也写不出太好的诗。如江淹《别赋》：

春草碧色，春水渌波。送君南浦，伤如之何。

四句所以能感人者，虽因感情思想真实，其美还赖其真实感觉为媒介。

作五言古最好是酝酿。素常有酝酿，有机趣，适于此时一发之耳。人看到的是此时“发之”的作品，而看不见其机缘。凡事皆有机缘，机缘触处，可成为作品。若机缘后没东西是空的，则中气不足。朱熹诗曰：

问渠哪得清如许？为有源头活水来。（《观书有感》）

机缘后无东西，则无源头活水，诗就薄。

作诗之酝酿功夫是“闲时置下忙时用”，速写则是“兔起鹘落，少纵则逝”。这要“劲”，还得要“巧”。劲与巧都是平时练好的本领，要养成此种眼光、手段。

要写诗必先从脑中泛出点什么，应能抓住。古人所写盖即脑中一泛抓住写出。我们能写诗因为是读书人，而写不好亦因是读书人。因一写时古人的字句先到脑中来了。江文通写《别赋》脑中泛出的真是“春草碧色，春水渌波”，我们写离别泛出的是《别赋》中的四句。

古人是表现(expression)，

吾人是再现(re-expression)。

古人画山水,脑中泛出是真山真水,吾人画山水,泛出的是古人的画。写诗亦然。弄好是再现,弄坏了连再现都够不上,只是把古人文字重新排列(re-arrange)。古人是本号自造,吾人是假冒。弄好是假古董,弄不好连假古董都够不上。近代作家之诗已无生气盖即此故。

世家子弟也许其祖或父给他留下许多财产,但其人多不能自立,不是没有天才,多是坐吃山空。有的作品后人觉得太浮、太粗心,便因古人留下东西太多。周秦诸子因祖上无所遗留,故须自己思想,自己感觉、酝酿。托尔斯泰、但丁、歌德,其伟大作品皆经若干年始能完成。“水之积也不厚,则其负大舟也无力。”

创作贵在酝酿,然而苏东坡又说:“如兔起鹘落,少纵则逝矣。”(《文与可画篔簹谷偃竹记》)鲁迅所译日鹤见祐辅之《思想·山水·人物》,其书亦言思想是小鸟似的东西。此岂非与酝酿冲突?

我们要用两方面的功夫。写散文、大著作,需要有酝酿功夫。至如写抒情诗,还须一触即发。即兴诗是抒情诗,但即兴诗绝不宜于长,绝不宜于多。如唐之即兴诗人王、孟、韦、柳,其诗集多为薄薄一本。孟浩然诗集最薄,但几乎每首都是好诗。即兴诗要作得快,不宜多,多则重复;不宜长,长则松懈。放翁便是如此。

平常人写凄凉多用黯淡颜色,不用鲜明颜色。能用鲜明的调子去写黯淡的情绪是以天地之心为心——只有天地能以鲜明调子写黯淡情绪。如秋色是红、是黄。以天地之心为心,自然小我扩大,自然能以鲜明色彩写凄凉。

有人提倡性灵、趣味,此太不可靠,应提倡韵的文学。性灵太空,把不住,于是提倡趣味,更不可靠。不如提倡韵。

才人是天生。王摩诘真有时露才气，如《观猎》一首，真见才，气概好：

草枯鹰眼疾，雪尽马蹄轻。……回看射雕处，千里暮云平。

伟大雄壮。然写此必有此才，否则不能有此句。韵最玄妙，而最能用功。后天的功夫有时可弥补先天的缺陷。韵可用功得之，可自后天修养得之。韵与有闲、余裕关系甚大。宋理学家常说“孔颜乐处”。孔子疏食饮水，颜子箪食瓢饮，所谓有闲、余裕即孔颜之乐（孔、颜言行虽非诗，而有一派诗情，即从余裕中来）。如此才能有诗，诗才能有韵。

韵是修养来的，而非勉强来的。修养需要努力，而要泯去努力的痕迹，即使人力成为自然，即韵。如王羲之之字，写“兰亭”，先有努力，其后泯去人力痕迹。

作短诗应有经济手腕。诗短而有余味，所谓“美酒饮教微醉后，好花看到半开时”。（宋·邵雍《安乐窝中吟》诗句）

凡事留有余味是中国人常情。

开合在诗里最重要，诗最忌平铺直叙。鲁迅先生白话文上下左右龙跳虎卧，声东击西，指南打北。他人则如虫之蠕动。叙事文除《史记》外推《水浒传》，他小说皆似蠕动。

诗之美与音节字句甚有关。

近体诗有平仄，古诗无平仄亦有音节之美。格律乃有法之法，追求诗之美乃无法之法。如余有词云：

篆香不断凉先到，蜡泪成堆梦未回。（《濡露词·鹧鸪天》）

原稿“先”字为“初”字，而“初”字发暗，发哑，改为“先”字。余作诗词主张色彩要鲜明，声调要响亮。此为目的，至于方法如何则识机而变。“初”字不冷不热，用在此处不好。而若小杜之“豆蔻梢头二月初”（《赠别》）之“初”字，鲜嫩，用得好。“梦未回”之“未”字原稿为“欲”字。“未”是去声，“欲”字亦读去声。或谓“未”字深，“欲”字浅，此尚非主因。主因亦在鲜明、响亮，故“未”字较“欲”字好。

用字句如良医用药。一种药别人吃得，此人吃不得，用字亦明。用的时地不对，岂但不好，反而更坏。如在人前称自家兄弟为“家兄”、“舍弟”，若说“舍兄”便不行。

诗中有时用譬喻。譬喻最富艺术性。如歇后语“小葱拌豆腐——一清二白”，说得如令人亲见其清楚。但言“一清二白”，知而未见，曰“小葱拌豆腐”，则令人如见。譬喻即使人如见，加强读者感觉。诗更需如此。

（五）

一切“世法”皆是“诗法”，“诗法”离开“世法”站不住。人在社会上要不踩泥、不吃苦、不流汗，不成。此种诗人即使不讨厌也是豆芽菜诗人。粪土中生长的才能开花结子，否则是空虚而已。在水里长出来的漂漂亮亮的豆芽菜，没前程。

后人以“世法”为俗，以为“诗法”是雅的，二者不并立。自以为雅而雅的俗，更要不得，不但俗，且酸且臭。俗尚可原，酸臭不可耐。

雅不足以救俗，当以“力”救之。陶渊明“种豆南山下”（《归园田居》）一首，是何等力，虽俗亦不俗矣。唯力可以去俗。雅不足以救俗，

去俗亦不足成雅，雅要有力。

老杜虽感到“诗法”与“世法”抵触，而仍能将“世法”写入“诗法”，且能成为诗；他看出二者不调和，而把不调和写成诗。陶渊明则根本将“诗法”与“世法”看为调和，写出自然调和。常人只认为看花饮酒是诗，岂不大错！世上困苦、艰难、丑陋，甚至卑污，皆是诗。后人将“世法”排出，单去写诗，只写看花、饮酒、吟风弄月，人人如此，代代如此，屋上架屋。

王渔洋所谓“神韵”是排除了“世法”，只剩“诗法”。我以为“神韵”不能排除“世法”，写“世法”亦能表现“神韵”，这种“神韵”才是脚踏实地的。而王渔洋是“空中楼阁”。

我们现在要脚踏实地将“世法”融入“诗法”。后人将“世法”排出诗以外，此诗之所以走入歧途。

抒情诗人是自我中心，然范围要扩大。抒情诗人第一要多接触社会上的人物，人事的磨炼对做人及作文皆有帮助。另一方面是对大自然的欣赏。此则中国诗人多能做到，然欣赏要不只限于心旷神怡、兴高采烈之时，要在悲哀愁苦中仍能欣赏大自然。

大自然是美丽的，愁苦悲哀是痛苦的。二者是冲突的，又是调和的。能将二者调和的是诗人。

常人甚至写诗时都没有诗。其次则写诗时始有诗，此亦不易佳；必须本身就是诗。唐代初、盛、中、晚大大小小的诗人多本身就是诗；宋人则写诗时始有诗，不能与生活融会贯通，故不及唐人诗之深厚。杜甫多用方言俗语，而写出来就是诗。客观上讲，“胸有锤炉”仍是皮相看法，未看到真处：盖其本身是诗，故何语皆成诗。

格物。《礼记·大学》：“致知在格物。”格，朱注，至也；格物，穷极事物之理。

文人也要穷极事物之理，说话才能通，思想不通比字句不通还要不得。

四、寂寞。此中又有两种不同者：一为寂寞；一为能欣赏寂寞的，如唐李涉之《题鹤林寺僧舍》：

终日昏昏醉梦间，忽闻春尽将登山，
因过竹院逢僧话，又得浮生半日闲。

五、悲伤。五种诗人中，前四种都有点勉强做作，后一种最人情味。寂寞中感到孤独的悲哀，而此种也是最不振作，最没出息的。孤独之极，是强有力还是悲哀？中国诗中表现的是后者。

“去昏散病，绝断常坑。”——佛教话头。佛教所谓“话头”便是“格言”，唯句法与我们常用的不同。

去“昏”方能有聪明，去“散”方能集中。

与“断”相对的是“长”，此与句中“断常”之“常”不同，乃长久之意。道心、诗心、文心是一个，都不能“断”。一“断”，便完了。要长、久、恒，那便是“非断”。“断常”之“常”乃俗之意。世俗的感情是传统的，传统的便不是真的，自己没有真知灼见，只是人云亦云。自己运用自己的思想便是“非常”。

故学道之人要“去昏散病，绝断常坑”。

陶渊明对这八个字算做到了。但佛家如此是为了成佛做祖，而陶公之如此并非想成佛做祖，是想做人。其实要做一个像样的、不含糊的人，便须如此。

诗的成分：觉、情、思。

诗中最要紧的是情，直觉直感的情，无委曲相。

一切有情，若无情便无诗了。河无水曰干河、枯河，实不成其为

河。有水始可行船润物；然若泛滥而无归，则不但不能行船润物，且可翻船害物。诗中之情亦犹河中之水。

思，思想，不是构成文学之唯一要素，而是要素之一。思想是生活经验的反响，生活经验是向内的，反响是向外的。诗的思想不是格言，格言是凝固的，是化石，不是诗。思想要经过感情的渗透、过滤，故思想中皆要有感情色彩，否则只是化石的格言而已。陶渊明“种豆南山下”一诗的思想，皆经过感情的渗透。陈后山《丞相温公挽词三首》云“时方随日化，身已要人扶”，这是思想，但不可为诗之内容，以其未经过感情之渗透，是凝固的化石。

若但凭感觉无思想，易写成浮浅，流于鄙俗，故“觉”亦要经过感情的渗透、过滤。

以情为主，以觉、思为辅，皆要经过情的渗透、过滤，否则虽格律形式是诗，而不能承认其为诗。

人有感觉思想必加以感情的催动，又有成熟的技术，然后写为诗。

凡作品包括(一)情感、(二)思想、(三)精神。前二者打成一片，而在诗中表现出来的作风即作者之精神。情感加思想等于作风，而作者精神从作风表现出来。曹、陶、杜各有其作风，三人各有其苦痛。

欣赏别人的痛苦是变态、残忍。有一种是白痴，毫无心肝。文学上变态固可怕，但白痴更可怕。这种人便毫无心肝，不要说思想，根本便没感觉。欣赏《田家乐》者盖皆此种人。

人摔倒，把他扶起来只要出于本心，不求名利，这是好人；若有他心便不成。若是见人摔倒解恨，这也是汉子；若光看着是白痴。而中国人写田家农家，只看着，是麻木不仁。

诗中非不能表现理智，唯须经感情之渗透。文学中的理智是感情的节制。感情是诗，感情的节制是艺术，普通不是过便是不及。

五更疏欲断，一树碧无情。（李商隐《蝉》）

上句尚不过写实，下句真好，是感情的节制，诗之中庸。

陶渊明诗有丰富热烈的感情，而又有节制，但又自然而不勉强。大晏词感情外有思力。

满目山河空念远，落花风雨更伤春，不如怜取眼前人。（《浣溪沙》）

三句，可为大晏之代表，理智明快，感情是节制的，词句是美丽的。

在生活有余裕时才能产生艺术，文学亦然。余裕即时间和余力，与闲情逸致不同。闲情逸致是没感情、没力量的，今说“余裕”是真掏出点感情来。

诗本是抒情的。但近来我觉得诗与情几乎又是不两立的。小诗是抒情的，但情太真了往往破坏诗之美。反之，诗太美了也往往遮掩住诗情之真。故情深与辞美几不两立。必求情真与诗美之调和，在古今若干诗人中很少有人能做到此点之完全成功。

普通都以为韵文表现情感，余近以为韵文乃表现思想。中国后来诗人之所以贫弱，便因思想贫弱。曹、陶、杜三人各有其思想，即对人

生取何态度，如何活下去。

一切议论批评不见得全是思想，因为不是他那个人在说话，往往是他身上“鬼”在说话。“鬼”——传统精神。不是思想，是鬼在作祟。

余之所谓思想乃从生活得来的智慧，以及对生活所取的态度。既不能禁止思想，就要使思想转出点东西来，不使之成为胡思乱想。

情见、知解，情见就是情，知解就是知。 ○

诗人有两种：一、情见，二、知解。中国诗人走的不是知解的路，而是情见的路。陶公之诗与众不同便因其有知解。

“向阳门第春常在，积善人家庆有余。”这之中有哲理而不是诗，便因其知解太多。

宗教家之写诗，如但丁之《神曲》。

这样的作品是宗教的诗，而且这么伟大，只有西洋会有。他本身是虔诚教徒，而又是一个有情见、有知解的诗人。

诗中不但可以说理，而且还可以写出很可贵的作品、不朽之作，使千百年后读之尚有生气。

不过诗中说理不是哲学论文的说理。其实，高的哲理文中也有一派诗情，不但有深厚哲理，且含有深厚诗情。如《论语》及《庄子》之《逍遥游》、《养生主》、《秋水》等篇。“子在川上曰：‘逝者如斯夫，不舍昼夜。’”（《论语·子罕》）不但意味无穷（具有深刻哲理），而且韵味无穷（富有深厚诗情）。

诗中可以说理，然必须使哲理、诗情打成一片，不但是调和，而且是成为一，虽说理绝不妨害诗的美。

前人论诗常用“意”字，“诗意”、“用意”。今所谓“意”与之不同，彼所谓“意”皆是区别“人我是非”。

世俗所谓理，都是区别人我是非，是相对的。诗所讲“意”，应是绝对的，无是非长短。

“意”等于“理”。诗可以说理，然不可说世俗相对之理。凡最大的真实皆无是非善恶好坏之可言。

真实与真理不同，真实未必是真理，而真理必是真实，说理应说如此之理。

平常写诗都是伤感、悲哀、牢骚，若有人能去此而写成好诗真不容易。如烟中之毒素，提出后味便减少，若仍能成为诗，那是最高的境界。

文艺将来要发展成为没有伤感悲哀牢骚而仍能成为好的文学作品。

不好的作品坏人心术、堕人志气。坏人心术，以意义言；堕人志气，以气象言。

伤感最没用。诗中之伤感便如嗜好中之大烟，最害人而最不容易去掉。

人要做事便当努力去做事，有理说理，有力办事，何必伤感！见花落而哭，于花何补，于人何益！

伤感是暂时的刺激，悲哀是长期的积蓄，故一轻一重。诗里表现悲哀是伟大的，诗里表现伤感是浮浅的。如屈子、老杜所表现之悲哀，右丞是没有的。

渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色新。劝君更进一杯酒，西出阳关无故人。（王维《送元二使安西》）

以纯诗而论，以为艺术而艺术而论，前两句真是唐诗中最高境界。而人易受感动的是后两句，西出阳关，荒草白沙，漠无人迹。其能动人即因其伤感性打动今人的心弦。

一个大思想家、宗教家之伟大，都有其苦痛，而与常人不同者便是他不借外力来打破。

佛经有言：或问赵州和尚：“佛有烦恼吗？”曰：“有。”曰：“如何免得？”曰：“用免做吗？”这真厉害。

平常人总想免。

人对烦恼苦痛可分三等。

第一等人不去病苦，不免烦恼，“不断烦恼而入菩提”。烦恼是人的境界，菩提是佛的境界，惟佛能之。烦恼痛苦在这种人身上不是一种负担而是一种力量、动机。

第二等人是能借外来事物减少或免除苦痛烦恼。如波特莱尔(Baudelaire)^①有一篇散文诗《你醉吧》，不只是酒，或景致，或道德，或诗，不论什么，总之是醉。

第三等人整天生活于苦痛烦恼中，整个被这种洪流所淹没。

诗人不是宗教家，很难不断烦恼入菩提，而又非凡人，苦恼实不可免，于是解除，所以多逃之于酒。

《庄子·养生主》：“道也，进乎技矣。”

如王羲之写字，一肚子牢骚不平之气、失败的悲哀，都集中在写字上

^① 今译波德莱尔。

了。八大山人的画亦然。在别的方面都失败了,然而在这方面得到极大成功。假如分析其心理,这就是一种“报复”心理。在哲学伦理学上讲,报复不见得好;但若善于利用,则不但可一艺成名,甚且近乎道矣。

右军一生苦痛得很,他事业失败了,而写字成功了;曹孟德若事业上失败,其诗一定更成功。

“文章尤忌数悲哀。”(王安石《李璋下第》)

文忌悲哀,是否因悲哀不祥?我以为,不是写这样文章倒霉,其实倒是倒了霉的人才写悲哀文章。而我之立意并不在此。一个有为的人是不发牢骚的,不是挣扎便是蓄锐养精,何暇牢骚?

诗宁可不伟大,虽无歌德《浮士德》之作品,而中国可有中国的诗。因其真实,诗虽小而站得住。中国有的小诗绝句甚好,二十八字,不必伟大而不害其为诗,即因其真实。

现在有的作品多是浮光掠影,不禁拂拭,使人感觉不真实、不真切。不真实还不要紧,但主要要使人感到真切。如变戏法,不真实而真切,变露了倒真实,那不成。

文学上是允许人说假话的,电影、小说、戏曲是假的,但是艺术。读小说令人如见,便因其写的真实。但不要忘了,我们说“假话”是为了真。如诸子寓言,如佛法讲道,都说小故事,但都是为了表现真。

诗人之幻想亦颇关重要,无一诗人而无幻想者。老杜虽似写实派诗人,其实幻想颇多。

但诗人的幻想非与实际的人生连合起来不可,如此才能成永久不磨灭的幻想;否则是空洞,是 castles in air,空中楼阁。

德国歌德《浮士德》中之妖魔,虽其幻想,乃其人生哲学、人生经验。但丁《神曲》游地狱、上天堂,亦其人生哲学、人生经验,故成为伟大。

出淤泥而不染才可贵，豆芽菜根本不在泥中，可怜淡而无味。长吉幻想虽丰富，但偶见奇丽而无长味。必植根于泥土中（即实际人生），所开幻想之花才能永久美丽。

极美丽之花果，其肥料是极污秽之物。近代青年不肯实际踏上人生之路，不肯亲历民间生活，而在大都市中梦想乡间生活，故近代文学难以发展。

象征非幻想，但必须有幻想、有联想的作家，才能有象征的作品。象征多是幻想，譬喻多是联想。如“眉似远山山似眉”，眉与远山，二者皆实有，唯诗能将不相干之二者联而为一耳。至于象征、幻想，则是根本无此事物。《离骚》“制芰荷以为衣兮，集芙蓉以为裳”，乃现实所不能有，而诗人笔下有，且是真实的有。

幻想又非理想。理想是推论，有阶段性；幻想无阶段，是跳跃的，非理想，而其中又未尝无理想。否则不会成为象征。诗人笔下之幻想若无象征，则不成其为诗。

屈原之所象征，司马迁能懂，《史记·屈原列传》：“其志洁，故其称物芳。”此二句互为因果。作者：志洁→物芳；读者：物芳→志洁。所象征的是洁，即不同乎流俗，高出于尘世。

(七)

中国自六朝以后，诗人此色彩多淡薄。近人写诗只是文辞技术功夫，不能打动人心。生的色彩才能动人。

如何能使生的色彩浓厚？

第一须有“生的享乐”。此非世人所谓享乐，乃施为，生的力量的活跃。生命力最活跃，心最专一。

第二须有“生的憎恨”。憎恨是不满，没有一个文学艺术家是满意于眼前的现实的，惟其不满，故有创造；创造乃生于不满，生于理想。憎恨与享乐不是两回事。最能有生的享乐，憎恨也愈大，生的色彩也愈强。有憎就有爱，没有憎的人也没爱。

此外还要有“生的欣赏”。前二种是于生活中实行者，仅此二种未必能成为诗人。诗人在前二者外更要有生的欣赏。太实了，便写不出。不能钻入不行，能钻入不能撤出也不行。在人生战场上要七进七出。

热烈感情不能持久，故只任感情写短篇尚好，不能写长篇，以其不能持久。盖感情热烈时不能如实地去看。动作、感情、理智的关系是“动作←感情←理智”，即以感情推动作，以理智监视感情。

长篇作品有组织、有结构，是理智的，故不能纯用感情。诗需要感情，而既用文字表现，需修辞，即理智。

近之诗人多在场时不观察，无感觉，回来作诗时另凑。应先有感情，随后有理智追上。

创作必有安定情绪。然则没有安定心情、安定生活便不能创作了吗？不然。没有安定生活也要有安定心情。要提得起放得下。在不安定生活下也要养成安定心情，许多伟人之成功都是如此。

无论多么热闹杂乱忙迫之事,心中也须沉静。假如没有沉静,也不能写热闹激昂。因为你经验过了热烈激昂,所以真切。又因你写时已然沉静,所以写出更热烈激昂了。悲哀痛苦固足以压迫人,使人写不出东西来,太高兴也写不出来。

英抒情诗人华兹华斯(Wordsworth)言曰:“诗起于沉静中回味得来的情绪。”

可见诗一是须有情绪,不必有思想判断;虽然也可以有,但主要是情绪。二是情绪需要保持,如酵母。情绪可以成诗,但须经酝酿,即回味。第三条件是沉静(时间),因酵母发酵需一段时间。

W氏言对,但只对了一面。我们还要承认另一面,虽然也要承认必须沉静。

“观”必须有余裕。力使尽时不能观自己,只注意使力则无余裕来观。诗人必须养成无论在任何匆忙境界中皆能有余裕。孔子所谓“造次必于是,颠沛必于是”(《论语·里仁》)，“造次”即匆忙之间，“颠沛”即艰难之中，“必于是”，心仍在此也。今借之以论诗亦当如此，写作时应保持此态度。并非有余裕即专写安闲，写紧张亦须有余裕。客观的描写必有余裕。

既生活就要观察，就要尝出个滋味。客观地看，文学不但允许一部分罪恶存在，而且还要去观察欣赏它。“月黑杀人地，风高放火天”，比那无聊文人饮酒看花还不道德，但亦可写为诗。因其得到其中之意、味、趣。宗教不承认，而文学承认。

“六根”乃眼、耳、鼻、舌、身、意。前五种为外(有形)，意为内(无形)。

感觉中最先发达的是眼，诗人写眼（色）写得多而且好。耳则稍差。声音尚易写，有高低、宏纤、长短之分，只要抓住这个字，就是那个声音。写鼻就不大容易。老杜“心清闻妙香”（《大云寺赞公房》），这也只是说明，不是表现。我们并不感觉“香”是怎样“妙”，“心”是怎样“清”。陶渊明《饮酒》第十七首：

幽兰生前庭，含薰待清风，清风脱然至，见别萧艾中。

可惜末一句也是说明了，而第三句真好，“脱”字轻妙。味最难写，诗人最不爱写，因舌与身均为人体的感觉。

眼之于色，耳之于声，鼻之于香，中间是有距离的，外物并未真与我们肉体发生关系；至舌、身则不然，没有灵，只剩肉体感觉，一写就俗。感觉越亲切，说着愈艰难，还不仅是因为俗，太亲切便难于把它理想化了。

说到文学修养，真是“一部二十四史，从何说起”。

要写什么，你同你所写的人、事、物要保持一相当距离，才能写得好。经验越多，越相信此话。

读者非要与书打成一片不能懂得清楚，而作者却须保有相当距离。所以最难写的莫过于情书，凡写情书写得好的，多不可靠。

人之聪明写作时不可使尽。陶渊明十二分力量只写十分，老杜十分力量使十二分，《论语》十二分力量只使六七分，有多少话没说。词中大晏、欧阳之高于稼轩，便因力不使尽。文章中《左传》比《史记》高，《史记》有多少说多少。

所谓十分聪明别使尽亦有两种，一种是有机心，一种是自然的。

诗人之力如牛、如象、如虎，而感觉必纤细。晚唐诗人感觉纤细。老杜感觉不免粗，但有时也细，如“圆荷浮小叶，细麦落轻花”（《为农》）。

不过纤巧之句与其作入诗中，不如作入词中。

陆放翁句：“文章本天成，妙手偶得之。”（《文章》）此话非不对，然此语害人不浅。希望煮熟的鸭子飞到嘴里来，而天下岂有不劳而获之事？“妙手偶得”是天命，尽人事而听天命；“妙手”始能“偶得”，而“手”何以能“妙”？

诗最高境界乃无意，如：

雨中山果落，灯下草虫鸣。（王维《秋夜独坐》）

岂止无是非，甚至无美丑，而纯是诗。如此方为真美，诗的美。“孤莺啼永昼，细雨湿高城。”（陈与义《春雨》）亦然。

但现在不允许我们写这种超世俗、超善恶美丑的诗了。因为我们没有暇豫。现在岂止不能写，就是欣赏也须有心的暇豫方能欣赏。因此，古人作诗可以无意，而我们现在作诗要有意。

读书与创作是两回事。有人尽管书读得多，而创作未必好。而且古时书很少。屈原读过几本书？他所用的典故，并非得之于书，而是民间传说。

明张岱云：“若以有诗意之画作画，画不佳；以有画意之诗作诗，诗必不妙。”

昔者杜工部写鹰写马，千载之下，我辈读之，还觉纸上有活鹰活

马。然此正是诗，却断断乎不是画。工部又尝写画鹰画马之诗，然此依然是诗，而不是画也。

我于画一无所知，此刻亦无从说起。若夫诗人作诗，则我以为完全是写他的内心，哪怕是写外物，也并不像寻常之写生画，支了画板，手执画刷，抬头先看一眼自己所画的事物，于是低头着笔刷一下颜色。在这里应该用陆士衡《文赋》中的话：“收视返听。”曰“收”，曰“返”，则此视听自然不是向外而是向内了。若以此理推之，则老杜之赋鹰赋马简直就不是活的外界的鹰和马，而是内心的一种东西。说是印象有时也还不成，所以者何？印象也只是一种静止的观念，而并非诗的动机耳。

读书是自己之充实，是受用，是愉快。精神的充实之外，更要体力之充实。充实则饱满，饱满则充溢，然后结果自然流露。

人要自己充实精神体力，自然流露才好。不要叫嚣，不要做作。

仅有外表没有内容不成，但有内容没有外表也不行。如人之有灵有肉，灵肉二元必须调和为一元。

修辞是功夫，“工欲善其事，必先利其器”，而“利器”后尚须有材料。后之诗人多为有工具无木料之匠人，不能表达思想、描写现实。仅有工具，造出是句，不是诗。

诗中有豪华。此非传染人，是炫耀人。我们要不受炫耀，将豪华除去，看看还有东西没有。元好问诗句：“豪华落尽见真淳。”（《论诗三十首》之一）豪华是奢侈，不能算好，而人不能免；但人不能只看外表豪华不论其真淳。只看豪华则是舍本逐末，便要不得。

(八)

中国文字可表现两种风致：一、夷犹，二、锤炼。

“夷犹”，《楚辞》有“君不行其夷犹”之句。

夷犹，“泛泛若水中之鳧”。说不使力怎样能游？说使力又怎样能自然？鳧在水中是自得。夷犹，表现得最好的是《楚辞》，特别是《九歌》，愈读韵味愈深长。散文中则《左传》、《庄子》为代表作。屈、庄、左是了不起的天才，以中国的方块字能表现夷犹，表现得最好，前无古人，后无来者。后世欧阳修、归有光二人在散文中尚有一点。

《九歌》：“袅袅兮秋风，洞庭波兮木叶下。”真是纵横上下。

写大自然，飘渺、夷犹容易；而屈原对人生取执著态度，而表现仍为飘渺、夷犹。内容与形式几乎不调和，而写出来是极好的作品。如《离骚》：

吾令羲和弭节兮，望崦嵫而勿迫。路漫漫其修远兮，吾将上下而求索。

猛一看，似乎思想与形式抵触。此种思想似应用有力的句子，而屈原用夷犹，表现得成功，险中又险，显奇能。如画竹应成“个”字，忌成“井”字，而有大画家专画“井”字而美，此乃大天才。

夷犹不仅重在修辞，对于意境亦重要。夷犹的笔调适合写幻想的意境，屈原的《九歌》多为幻想。

汉朝人模仿《骚》之作品，多为劣质伪品。汉人笨（司马迁及《古诗

十九首》例外),以笨人模仿《骚》当然不成,因其根本无幻想天才。

凡修辞与作风、意境有关,故所谓夷犹乃合意境作风言之。此多半在天生、天资,后天之学为力甚少。用夷犹的笔调需天生即有幻想天才。

即使没有夷犹幻想的天才,亦可成为诗人,就是要锤炼。

《文心雕龙》曰:“锤字坚而难移,结响凝而不滞。”“坚而难移”非随便找字写上,应如匠之锤铁,而锤字易流入死于句下,故又应注意“结响凝而不滞”。中国诗歌唯老杜可当此二句。走此路成功者有唐之韩退之,宋之王安石、黄山谷及江西派诸大诗人,但韩而下皆仅能做到上句,不能做到下句。

杜诗:

星垂平野阔,月涌大江流。(《旅夜书怀》)

“垂”、“阔”二字乃真用力得来,“垂”字若用“明”字则糟,“阔”从“垂”字来。“月涌大江流”虽不如上句,但衬得住。又如杜诗之用“一心成大功”(《高都护骢马行》)写马之伟大;“天地为之久低昂”(《观公孙大娘弟子舞剑器行》)写舞者之动人,七字句的后三字,真是千锤百炼得来。有“响凝”则有力。

陆机《文赋》:“考殿最于锱铢,定去留于毫芒。”这是讲锤炼的手段,上文引《文心雕龙》句乃是讲锤炼之结果。

“殿”是最后的,“最”是最好的,犹言优劣;“去留”如推敲。

人说山谷诗如老吏断狱,严酷寡恩。不是说断得不对,而是过严

酷。在黄诗中很少看出人情味，其诗仅表现技巧，而内容浅薄。江西派的大师，自山谷而下，十九有此病，即技巧好而没有内容，缺少人情味。

功夫用到家反而减少诗之美，锤炼之结果往往仅有形式而无内容。

山谷真做到了“锤字坚而难移”，山谷思想虽空洞而修辞真有功夫。

心似蛛丝游碧落，身如蝟甲化枯枝。（山谷《下棋诗》）

欲作诗需对世间任何事皆留意。蝟甲即蝉蜕。蝉之蜕化必须抓住树木，不然不易蜕化，又必须拱腰。人下棋时如蝟甲然。山谷此句虽锤字而诗无“结响”。

在作品中我们要看出他的人情味。功夫用到家，反而减少诗的

山果多琐细，罗生杂橡栗。或红如丹砂，或黑如点漆。（《北征》）

客观写法是大诗人不能没有的。凡作诗遇头绪多而复杂变化者，须用锤炼。故作长篇必须有健句支撑，老杜最拿手。尤其叙事之作品，更要健。老杜《哀江头》是何气概！韦庄《秦妇吟》写黄巢之变，其叙事比《长恨歌》好，字句锤炼好。

不但叙事，写景亦须锤炼，如韩愈的“芭蕉叶大栀子肥”（《山石》）。

字之锤炼可有两种好处：一为有力坚实，如杜甫之

星垂平野阔，月涌大江流。

二为圆润，如孟浩然之

微云淡河汉，疏雨滴梧桐。

韩愈诗用字坚实不及杜，圆润不及孟，但稳。

性情不同，表现感情姿态亦异。

姿态：一、夷犹、飘渺，二、坚实，三、氤氲。

氤氲二字写出来就神秘。一作缦缦，音、义皆同。而缦缦老实，氤氲神秘，从“气”之字多神秘。

氤氲乃介乎夷犹与坚实之间者，有夷犹之姿态而不甚飘渺，有锤炼之功夫而不甚坚实。锤炼是清楚，氤氲与朦胧相似。氤氲是文字上的朦胧而清楚，清楚而又朦胧。

若谓夷犹是云，锤炼是山，则氤氲是气。

锤炼、氤氲虽有分别，而氤氲出自锤炼。若谓锤炼为苦行，则氤氲为得大自在。俗所说“不受苦中苦，难为人上人”，用锤炼之功夫时不自在，而到氤氲则成人上人矣。苦行是手段，得自在是目的，若只羡慕自在而无苦行根基不行。亦有苦行而不能得自在者，然刻鹄不成尚类鹜，尚不失诗法。若无苦行而但求自在，则画虎不成反类犬矣。

孟浩然诗句：

微云淡河汉，疏雨滴梧桐。

从锤炼到氤氲有关联，其关联参此十字可以体会。“微”、“淡”、“疏”、“滴”等字，皆锤炼之功夫。目“河汉”皆水旁，“梧桐”皆木旁。水旁之字，一看字如见水之波浪翻动，“淡”、“滴”声亦近。作诗主要抓住形、音、义。“微云”二句是锤炼而无痕迹，从苦行得大自在，此已能“善其事”矣。

没锤炼根基欲得氤氲，结果不成；致力于锤炼不到氤氲，尚不失家法。

叙事写景需要锤炼，应利用锤炼的功夫。抒情应利用酝酿功夫。

(九)

西洋之文学艺术有两种美，一为 Grace(秀雅)，一为 Sublime(雄伟)。实则所谓秀雅即阴柔，所谓雄伟即阳刚。前者为女性的，后者为男性的；亦即王静安先生所谓优美与壮美。前者纯为美，后者则为力。

但人有时在雄伟中亦有秀雅。如老杜之《春望》：

国破山河在，城春草木深。

即在雄伟中有秀雅，壮美中有优美。

从李白的两首诗可以证明雄伟与秀雅这两种美。

《宫中行乐词八首》之一：

小小生金屋，盈盈在紫微。山花插宝髻，石竹绣罗衣。
每出深宫里，常随步辇归。只愁歌舞散，化作彩云飞。

《塞下曲六首》之一：

骏马似风飙，鸣鞭出渭桥。弯弓辞汉月，插羽破天骄。
阵解星芒尽，营空海雾消。功成画麟阁，独有霍嫖姚。

前一首“山花”二句真好，真是秀雅。而何以说“山花”不说“宫花”？太富贵不好，太酸也不好。愈是富贵之家名门小姐，愈穿得朴素，愈显得华美。“生金屋”、“在紫微”，而“插山花”，好。又因“山花”多是纤细的，女性之美便在纤细，以山花之纤细，可见其品性，更显出其高贵淡雅。“宝髻”则富贵气，乃矛盾的调和。“石竹绣罗衣”，何以不绣牡丹？亦取其淡雅纤细，还不用说这是唐朝风气。即使宫中绣牡丹，太白也绝不会写“牡丹绣罗衣”。唐人爱牡丹，不绣牡丹而绣石竹，盖由于女人纤细感觉，以为牡丹未免粗俗。

“只愁歌舞散，化作彩云飞”，真美，真好。或曰乃用巫山神女典故，余以为不必。盖其歌舞之美，只“彩云”可以拟，人间无物可比。

老杜之《得弟消息二首》，一字一泪，一笔一血，真固然真，但美还

是太白美。

太白写此诗时也没什么深的思想感情，只是用这些字句将其美的感觉表示出来，只是美的追求。此即唯美派，只写美的感觉。

写美女写成唯美作品尚易，太白写《塞下曲》亦用唯美写法。在沙场战场上还写出美的作品，此太白之所以为太白。

老杜之“射人先射马，擒贼先擒王”（《前出塞》）多么狠，太白“鸣鞭出渭桥”多么自然，“弯弓辞汉月”多么美，“插羽破天骄”真自在。“阵解星芒尽，营空海雾消”十个字，合起来便是天地清朗。

《宫中》一首可算是完全优美，《塞下》一首则雄伟中有秀雅，秀雅中有雄伟，此方为文学中完全境界。

诗是女性，偏于阴柔、优美。中国诗多自此路发展，直至六朝。至杜甫已变，尚不太显。至韩愈则变为男性，阳刚、壮美。如以为必写高山大河风云始能壮美，则壮美太少；此是壮美，而壮美不仅此，要看作者表现如何。“芭蕉叶大栀子肥”，“芭蕉”、“栀子”岂非阴柔？而韩一写则成为阳刚之美。

唐宋诗转变之枢纽即在此“芭蕉叶大栀子肥”一句。

唐诗之变为宋诗，能自杜甫看出者少，至韩愈则甚明显，至江西诗派则致力于阳刚。

顺阴柔走是诗之本格，而走得太久即成为烂熟、腐败，或失之纤弱。至晚唐，除小李杜外，他人诗亦多佳者。“一种风流吾最爱，六朝人物晚唐诗。”而晚唐诗即失之弱，有一利即有一弊。晚唐牧之尚好，义山未能免此。江西诗派则易流于粗犷，山谷未能免此。反之二陈了不起，尤其简斋。简斋用宋人字句而有晚唐情韵，如《清明二绝》之二：

一帘晚日看收尽，杨柳微风百媚生。

又如《春雨》：

孤莺啼永昼，细雨湿高城。

亦似晚唐，唯下句尚有力，有“江西”味。

故主张唐情宋思，用宋人炼字句功夫去写唐人优美之情调。

幽默有几种：

一种讽刺。此种近于冷。如一篇故事写一学生准备了高帽子送人，老师因此训斥他，学生说天下只有老师不喜戴高帽子，老师高兴了。此故事是讽刺，但近于冷。

又一种是爱抚。发现人类或社会之短处，但不揭破它，如父母之对子女，带着忠厚温情。

又一种是游戏。如故事中所说之“春雨如膏”——“夏雨如馒头”——“周文王如锅饼”。既非刻薄，又非爱抚，只是智慧。

至于揭人隐私，血口喷人，品斯下矣。

“玄妙”与“神秘”不同。神秘是深的，而玄妙不必深。西洋大作家的作品皆有神秘性在内，而带神秘性之作品并不一定写鬼神灵怪。中国之《封神榜》之类虽写鬼神而无神秘性。若但丁《神曲》、歌德《浮士德》，亦写鬼神灵怪，则有神秘性。带神秘色彩的作品乃看到人生最深处。神秘并非跳出人生，神秘是人生深处，玄妙则超出人生到混沌境界。

恐怖也是一种诗境，但中国诗写此境界情调者极少。西洋有人专写此境界，如法国恶魔派诗人波特莱尔，写死亡之跳舞，但写的是诗。

恐怖是一种诗情。人对没经历过的事多怀有又怕又爱的心理，故能有诗情。但此种诗情在中国诗歌中缺少发展。大诗人不写此。

夜深翁仲语，月黑鬼半来。

鬼诗恐怖，使人受不了，但还不恶劣。

耶娘送我青枫根，不记青枫几回落。

当日手刺衣上花，今日为灰不堪看。

此亦鬼诗，唐人笔记多写此。这首诗并不恐怖。

又如：

鬼灯一线，露出桃花面。

或谓为凄绝。什么凄绝？简直是恶劣。

孟浩然“野旷天低树，江清月近人”（《宿建德江》）句，是荒凉，但是不恐怖，经过美化了。这两句是冷落。李义山“夕阳无限好，只是近黄昏”（《乐游原》）两句是悲哀。但读此“夕阳”二句，总觉得爱美情调胜过悲哀。

中国旧诗中写夏者少，纵有也只是写天之绵长、人之安闲两层。如南宋程垓之《小桃红》：

不恨残花妥，不恨残春破。只恨流光，一年一度，又催新火。

纵青天白日系长绳，也留春得么？

花院重教锁，春事从教过。烧笋园林，尝梅台榭，有何不可？
已安排珍簟小胡床，待日长闲坐。

又如李之仪《鹧鸪天》：

随定我，小兰堂。金盆盛水绕牙床。时时浸手心头熨，受尽
无人知处凉。

写夏天的词即如东坡之《洞仙歌》，也仍只是写舒适安闲。如：

冰肌玉骨，自清凉无汗。水殿风来暗香满。

全词首三句好，前两句写人，至于夏景，第三句真绝了。

至如唐文宗李昂与柳公权之《夏日联句》：

人皆苦炎热，我爱夏日长。熏风自南来，殿阁生微凉。

四句诗意更为浅而易见。

中国传统写诗，要能忍受、能欣赏，如写夏亦然。

除此而外，写夏则是对不得安闲者之怜悯。如：

锄禾日当午，汗滴禾下土。（李绅《悯农》）

赤日炎炎似火烧，野田禾稻半枯焦。

农夫心内如汤煮，公子王孙把扇摇。（《水浒传》）

郭沫若《题己集》扉页：炎炎的夏日当头……此言不是安闲，不是怜悯，是担当。

“长安降火地流脂，人天鸡犬尽如痴。”此既非安闲之享受，也非对不得安闲者之怜悯，此亦与郭氏之担当不同，此乃描写。前人不但不敢担当，且不敢描写。

(十)

欲了解中国文字之美，并用得生动有生命，便须不但认其形，还须认其音。不要以为中国文字只是形象而无声音，西洋字有声而无形。如“乌”字，一念便觉乌黑乌黑，一点也不鲜明，且字形亦似乌鸦。若西洋之 raven 则就字形看无论如何看不出像乌鸦。中国字则兼形、音二者而有之。然若“冉冉”、“奄奄”则只声而无形。

中国字给人一个概念，而且是单纯的；外国西洋字给人概念是复杂的，但又是一而非二。中国字单纯故短促，外国字复杂故悠扬。中国古代为补救此种缺陷，故有叠字，如“盈盈”、“依依”。

诗难于举重若轻。以简单常见的字表现深刻的思想情绪，如“雨中山果落”（王维《秋夜独坐》），小学生便可懂，而大学教授未必讲得上来。

中国文字在修辞上易美，而在表达思想及写实上有缺憾，因为音节太简单，单音、整齐。思想是活的，如云烟幻变，而文字是死的。表达思想不仅用字形字义，而且用字音。如韩诗《山石》用“萃确”二字，若易为“磊落”或“磊磊”，或“嶙峋”，都不好。“落”乃语辞；“嶙峋”太漂亮、美、鲜明；“磊磊”则形、音太整齐。皆不如“萃确”。

李白《鹦鹉洲》诗句：“芳洲之树何青青。”自自然然一种生意，有力而非勉强。除格律上平仄之音色外，每字皆有其音色，句中“芳”、“青青”三字为阳声字，显得颜色特别鲜明。

诗句不能似散文。而大诗人好句子多是散文句法，古今中外皆然。诗，太诗味了便不好。如李义山《蝉》：

五更疏欲断，一树碧无情。

真是诗，好是真好，可是太诗味了。

白云千载空悠悠。（崔颢《黄鹤楼》）

芳洲之树何青青。（李白《鹦鹉洲》）

似散文而是诗，是健全的诗。

创造新词并非使用没使过的字，只是使得新鲜。如鲁智深打戒刀，要打八十二斤的。铁匠说：“师父，肥了。”“肥”原为平常字眼，而用于此处便新鲜。易安词“绿肥红瘦”，亦用得新鲜，无人不承认其修辞之高。所以创造新的字眼并非创一新名词，只是把旧的词加以新的意义，如此谓之“返老还童法”。然而连旧法都不会，何能谈返老还童法？且此法不能不会，然亦不可只在这上面用功，专在此上用功易入牛角。

在形容事物时，应找出其唯一的形容词。如《诗经》：

桃之夭夭，灼灼其华。（《周南·桃夭》）

用形容词太多不能给人以真的印象。有力的字句多为短句。

在字曲上绝不含一字同义。“一”“两”“双”，当各有其用外，绝不

者在前而不明说,或者前后颠倒写,或者前边写的不明要看后边才可知。

生发与铺叙不同。铺叙是横的,彼此间毫无关系,只是偶然遇在一起,摆得好看,只是次序而已。生发则不同,是因果关系。

如稼轩《满江红》(莫折荼蘼)之下片:

榆荚阵,菖蒲叶。时节换,繁华歇。算怎禁风雨,怎禁鶺鴒。
老冉冉兮花共柳,是栖栖者蜂和蝶。……

这就是生发,是因果关系。“榆荚阵”与“菖蒲叶”是铺叙,而下两句则是因果关系。这一段,每两句为一排,两两生发。

作诗有的要铺张,铺张的功夫以汉赋为最。铺张可使诗壮丽,不然,茅屋三间,虽清雅而不壮丽。所有壮丽的作品皆由铺张来,不铺张无壮丽。但铺张须客观之描写,锤炼之字句。

以简洁的字句写敏捷的动作,说时迟,那时快。写文章,慢事可以快写,快事亦可以慢写。好事短,一闪即去,文字可以弥补此缺憾。盖文字对无聊事可略,对于好事,那时快可以说时慢。故文学可以与造化争功,“那时快”而“说时迟”,有精神。

静中之动,动中之静。

文学创作是静,而又必须有“静中之动”。韦庄词:

画帘垂,金凤舞,寂寞绣屏香一炷。(《应天长》)

静中之动。韦庄是静的、冷的。六一词是动的、热的:

绿槐荫里黄莺语。（《应天长》）

“绿槐荫里”是静，“黄莺语”是动。

静中之动偏于静。动中之静偏于动。

普通所谓美，多是颜色，是静的美；另一种是姿态，是动的美。

日落江湖白，潮来天地青。（王维《送邢桂州》）

不仅是颜色美，而且是姿态美。日“落”，潮“来”，岂非动？

《左传》用虚字，传神，摇曳生姿；禅宗“丈夫自有冲天志，不向如来行处行”，不是摇曳生姿，是气焰万丈。

纯景语难作，普通所写多景中有人，景中有情。曹子建有句“明月照高楼”（《七哀》）。大谢有句“明月照积雪”（《岁暮》）。大谢句之好恐仍在下句之“朔风劲且哀”。犹小谢之“大江流日夜”（《暂使下都夜发新林至京邑赠西府同僚》），纯景语而好，盖仍好在下句之“客心悲未央”。以“大江流日夜”写“客心悲未央”。《诗》“杨柳依依”好，还在上句“昔我往矣”。

唐人诗：

漠漠水田飞白鹭，阴阴夏木啭黄鹂。（王维《积雨辋川庄作》）

或曰此原用六朝诗：

水田飞白鹭，夏木啭黄鹂。

而试问，此十字多死，“水田飞白鹭”必加“漠漠”，“夏木啭黄鹂”必加“阴阴”。“漠漠水田飞白鹭”是一片，“阴阴夏木啭黄鹂”是一团，上句是大，下句是深。上句明明看见白鹭，下句可绝没看见黄鹂。景语如此，已不多得。

无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来。（杜甫《登高》）

说落木心不在落木，说长江心不在长江，如此说只是使读者动情。

“漠漠”、“阴阴”二句近于纯写景；“萧萧”、“滚滚”纵使不是写情也是见景生情。“漠漠”、“阴阴”是感，“萧萧”、“滚滚”是引起情来。何以前面说“漠漠”句是大，“阴阴”句是深，便因是感。

作诗文用典有正用有反用。

有的用典只成为一种符号，一为炫学，一为文陋（掩饰自己的浅陋），炫学也不免文陋。

人不读书是可怜，读书太多书作怪，也可怕。

用典该是重生，不是再现。重生就是要活起来。此如同唱戏，当时古人行动未必如此，但我要他活（重生），就得如此。平常人用典多是再现。

诗本不讲逻辑、文法，然有时亦须注意之。如太白《乌栖曲》“东方渐高奈晓何”，不通，尚不如“东方日高”之合乎逻辑、文法。太白句用古乐府“东方须臾高知之”，而此句亦不好解。用古乐府虽古，而古不见得就是好。

翻译当用外国句法创造中国句法，一面不失外国精神，一面替中国语文开辟一条新路。

佛经以南北朝姚秦人鸠摩罗什所译最佳。鸠原为外国人，其所译《阿弥陀经》可一读。我们不是把它当宗教书，乃是把它当文学书看，因其是散文诗。佛经翻译极能保存印度语文之音节与意义。

自从译佛经，已开我国新语法，现在译西洋文学亦然。

(十一)

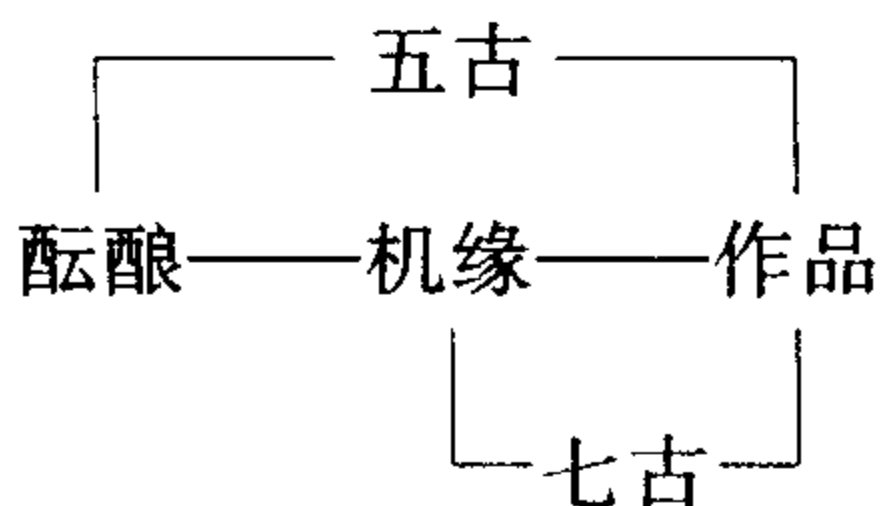
诗由四言而五言而七言，其演进，自有其不得已。如古文而变为白话文亦然。并不是因为白话文比古文易懂，是因为白话所表现的思想感情有古文表达不出来的。今日用旧体裁，已非表现思想感情之利器。

中国古诗以五言最恰，四言字太少，七言字太多。但此指中国古人情调思想而言。现在则五言已不够，而七言格律太繁，不易作好。

现在事情本来变化就多，再加以诗人感觉锐敏，变化更多。近世乃散文时代，已不是诗的时代。

五言诗字少，其开合变化成功者仅杜工部一人。

五言诗容易看出漏洞。七言略薄尚无碍，五言必厚，即须酝酿。七言可挥毫立成，五言诗必须酝酿到成熟之时机，又有机缘之凑拍，然后发之。



陈子昂《感遇诗》“兰若生春夏”一首，味极厚，末四句之意思绝非其在作诗时才有：

迟迟白日晚，袅袅秋风生。岁华尽摇落，芳意竟何成。

大自然永久而人生有尽，是早有此意，经过酝酿，适于此时发之。末四句余音袅袅。

作古诗就怕无诗情诗思。五古比七古难。宋人对五古已不会作，苏、黄五古甚幼稚，似乎二人根本不懂五言古诗的中国传统作风。

七言诗因字多，开合变化多，再利用一点锤炼功夫，很容易写出像样作品。因其表面能开合变化，已很有可观，吾人无暇追其“源头活水”（情意本质），而已目迷五色。变戏法者即常常利用手法引人注意，作诗亦然，使读者目迷五色，无法注意其思想源头。

唐宋诗千变万化各有好处。

前人说“宋人不知诗而强为诗”，我对此说半肯半不肯。

宋人诗似散文，而其短文、笔记、尺牍、题跋，是散文而似诗。宋人是不知古人那样的诗。

唐人学力不及宋人，只是情动于中不能自己，用流行的文体写出，便是好诗。如明人作《山歌》、《挂枝儿》、《打枣竿》，比所作曲好。

唐人绝句尤其五言，何以是古今独步？兔起鹘落，唐人于此真是会写。

唐诗人每人皆有五言绝句，但皆不多。

晚唐五代诸大词人写词是无意识的。

文学之演变是无意识的，往好说是瓜熟蒂落，水到渠成。中国文学史上有演进无革命。有之者，韩退之在唐之倡古文为有意识者，与诗变为词、词变为曲之演变不同。

《西江月》调太俗。欧公、苏公所作尚佳，南宋则推稼轩。此调之俗一因小说中用俗了；一因此调本身即俗，盖因六言故。

以唐王维之天才作六言也不成。如其《高原》：

桃红复含宿雨，柳绿更带朝烟。

花落家童未扫，鸟鸣山客犹眠。

俗。一样话看你怎样说法，创作如此，说话亦然。同是这一点意思，说得好与不好，有很大关系。说得好，使人都信，说得不好，人都不信。

“桃红复含宿雨，柳绿更带朝烟”，此境界的确不错，很有诗意，可惜写得俗。若把“复”字“更”字去了，便好得多：“桃红含宿雨，柳绿带朝烟。花落家童扫，鸟鸣山客眠。”这好得多，何故？此盖中国诗不宜于六言。

以王维写六言尚不免于俗，何况我辈？然此乃就无天才者而言，假设真是天才，思想高深，虽顶俗的调子也能填得很好。如老谭之戏，原多为开场戏，可是被老谭唱成大轴子戏了。《西江月》调原很俗，可是被欧、苏、辛作好了。

(十二)

一个大诗人、文人、思想家，皆是打破从前传统，当然也继承，但继承后还要一方面打破，方能谈到创作。

老杜之七绝与当时一般人所作不同，人以为他不会作绝，错了。

唐末及六朝末年,各人无特殊作风,只剩传统没有创作了。老杜与陶公固不能相提并论,但也有共同之点:从修辞上看,二人皆用许多新鲜字句,这是在外表上的革新。此外,关于内容一方面,别人不敢写的他们敢写。凡天地间事没有不能写进诗的,就怕你没有胆量。但只有胆量写得鲁莽灭裂也还不行。便如厨师做菜,本领好什么都能做。所以创作不仅要胆大,还要才大。胆大者未必才大,但才大者一定胆大,俗说“艺高人胆大”。

我们创作不能学别人,我们的东西别人也不能学得去。王献之与王羲之字不同,因其不学他老子。

一个天才可受别人影响,但受影响与模仿不同,受影响是启发。模仿也可算受影响,但受影响不是模仿。

每人心灵上都蕴藏有天才,不过没开发而已。开发矿藏是别人的力,而自己天才的开发是自己的事。受影响是引起开发的动机。

所谓受影响是引起人的自觉,感到与古人某点相似,喜欢某处。喜欢是自觉的先兆,开发之先声。假如不受古人影响,引不起自觉来,始终不知自己有什么天才。我们读古人的作品,并非要模仿,是要从此引起我们的感觉。

天才在自觉开发以后,还要加以训练,这样才能有用。

人要以文学安身立命,连精神性命都拼在上面,但心中不可有师,且不可有古人,心中不可存一个人才成。学时要博采,创作时要一脚踢出。若不然便处处要低一格。金圣叹说李白之《登金陵凤凰台》:“人说此诗拟黄鹤楼诗,设使果然,便是出手早低一格。”余叔岩唱得好,但不成,以其心中有老谭。学得真好,但如此,似老谭则似矣,却没有余叔岩了。杨小楼学叫天,而没有一手像他老师,这样才是会学的。

老师喜欢学生从师学而不似师,此方为光大师门之人。

故创作时心中不可有一人。

读书不要受古人欺，不要受先生欺，要自己睁开眼睛来，拿出感觉来。

天下凡某人学某人，多只学得其毛病，故学的人不可一意只知模仿，不知修正。文学上不许模仿只许创作。受影响则与模仿不同。模仿是有心的，一步一趋；影响是自然的、无心的，潜移默化。此乃中国教育学说。

正中、大晏、六一作品皆是个性流露，自与古人不同，不用说不学，就是学也淹没不了自己本来面目，此因个性太强。学古人而失去自己本来面目者，他自己就根本没有本来面目。

大令字不似右军，非不“知”学，不“能”学，不“肯”学，乃大令个性太强而自然不似。在文学史上，这种情形现象必发生于一种文体最盛时期。如盛唐诸公之诗个个不同，词在北宋、曲在元初亦然。及其既衰，或者学而不能似，或者得其一二而不出古人范围，或者于模仿学习之外参入自己个性。故学古人者可分三种：

一、不能学；二、能学，无生发；三、能学，有生发。

读文只重视其形式音节之美，容易受其蛊惑，而忽略其内容。形式音节好，其内容未必是。当以近代头脑读古人书。

克鲁泡特金说，我们读一个人诗的时候，不能但欣赏其文字之美，同时也要注意其内容，不可只看其辞章。

我们不但要以此态度去创作现在的诗，且可以此态度去分析解剖欣赏古人的诗。我们何以较之太白更喜老杜，亦此故。

人应该发现自己的短处,发现了短处才能有长进,有生活的力量。

15.《月夜》

16.《得舍弟消息》

17.《遣怀》

18.《春夜喜雨》

19.《倦夜》

20.《登岳阳楼》

以上五律

21.《送郑十八虔贬台州司户》

22.《曲江二首》

23.《咏怀古迹五首》

以上七律

24.《江畔独步寻花七绝句》

以上七绝

杜诗难选又好选,因其好诗甚多。

辛弃疾浪漫主义词选目:

1.《六州歌头》(晨来问疾)

2.《兰陵王》(恨之极)

3.《贺新郎》(云卧衣裳冷)

4.《贺新郎》(凤尾龙香拨)

5.《贺新郎》(甚矣吾衰矣)

6.《沁园春》(叠嶂西驰)

7.《水调歌头》(落日塞尘起)

8.《木兰花慢》(可怜今夕月)

9.《水龙吟》(听兮清佩琼瑶些)

10.《水龙吟》(举头西北浮云)

11.《摸鱼儿》(望飞来半空鸥鹭)

12.《摸鱼儿》(问何年此山来此)

13.《永遇乐》(千古江山)

- 14.《归朝欢》(我笑共工缘底怒)
- 15.《八声甘州》(故将军饮罢夜归来)
- 16.《最高楼》(花好处)
- 17.《千年调》(左手把青霓)
- 18.《青玉案》(东风夜放花千树)
- 19.《破阵子》(醉里挑灯看剑)
- 20.《南乡子》(何处望神州)
- 21.《鹧鸪天》(壮岁旌旗拥万夫)
- 22.《鹊桥仙》(溪边白鹭)
- 23.《西江月》(醉里且贪欢笑)
- 24.《柳梢青》(莫炼丹难)
- 25.《生查子》(悠悠万世功)

分论之部

(一)

“三百篇”是有什么就喊什么，想说什么就说什么，想怎样说就怎样说。古人诗是如此。后人诗有意避俗免弱，便不真。真就是人情味。

《诗·蒹葭》：

蒹葭苍苍，白露为霜。所谓伊人，在水一方。

溯洄从之，道阻且长；溯游从之，宛在水中央。

真是诗味。后人皆不免装腔作势，古人则自然是诗，不假修饰。

《蒹葭》首二句是兴，后六句说“伊人”，并非实有其人，乃伊人之幻影，是幻影(幻想、幻象)之追求。

《国风》中伤感诗多，《小雅》、“变雅”同一作风。莫奈何、没办法是

中国伤感诗的普遍现象。此就内容而言。

说内容是批评态度，说作风是欣赏态度。其表现作风真高，不论其内容可取否。如解牛，虽残忍，而在好手是艺术。以批评态度看是残忍，以欣赏态度看是艺术。诗人看事看人也当如庖丁解牛，不可只见全牛，当看出其间隙来。

“变雅”与“变风”作风又不尽同。

“变雅”是枯燥的，在困苦环境中写出易成如此。虽“变雅”比“变风”篇幅长得多。

“变风”是温润的。

“变风”如天阴尚不久，或天虽阴而有裂隙可见阳光，如人虽在乱世而究竟还有希望。至“变雅”则诗人的心整个被黑暗笼罩，对顺境、治世，觉其远哉，遥遥如同隔世。

温润是软性，枯燥是硬性；“变风”是软性，“变雅”是硬性。由硬而再软是忍性。

《诗·王风·黍离》写亡国之痛，音节真动人：

彼黍离离，彼稷之苗；行迈靡靡，中心摇摇。

兼比兼兴。一念“彼黍离离，彼稷之苗”，便觉其靡靡摇摇了。以纯诗论，前二句佳；以动人论，则是后二句。更其甚者是“悠悠苍天，彼何人哉”二句，可为“三百篇”中最伤感者之一。

写秋，秋是凄凉，应用纤细文字、声音来写。

秋·日·凄·凄，百·卉·俱·腓。（《诗经·小雅·四月》）

二句将秋之纤、细、瘦全写出。

《离骚》有奋斗精神而又太有点伤感：

路漫漫其修远兮，吾将上下而求索。

“三百篇”无此等句子，《离骚》比“三百篇”有战斗奋斗精神。

屈原的诗：

路漫漫其修远兮，吾将上下而求索。（《离骚》）

杜甫的诗：

莫自使眼枯，收汝泪纵横。

眼枯即见骨，天地终无情。（《新安吏》）

屈原是热烈、动、积极、乐观；杜甫是冷峭、静、消极、悲观。而其结果，都是给人以自己要好好活的意思，结果是相同的。

宋玉出于屈原，而屈含蓄，宋刻露，能自己表现个性，长在此，短亦在此。

枚乘《七发》、班固《两都》以下，其叙事写景多出于《楚辞》。

(二)

曹公在历史上、诗史上皆为了不起之人物。第一先不必说别的，只其坚苦精神，便为人所不及。陶诗中亦有坚苦。一个人若不能坚苦便是脆弱，如此无论学问、事业、思想，皆无成就。但只说曹公坚苦，盖因陶、杜虽亦有坚苦精神，然不纯：杜有幽默，陶有自然与酒，而曹公只有坚苦。

曹公有铁的精神、身体、神经，但究竟他有血有肉，是个人。他若真是铁人，我们就不喜欢他了。我们所喜欢的还是有感觉、思想的活人。

中国诗人一大毛病便是不能跳入生活里去。曹、陶、杜其相同点便是都从生活里磨炼出来，如一块铁，经过锤炼始成金钢。别的诗人都有点逃脱，纵使是好铁，不经锤炼也不是金钢，所以总有点“幽灵似的”。曹、陶、杜三人之所以伟大，就是他们在实际生活中确实磨炼了一番才写诗。

但一块好铁才经得起炉火锤炼，若是木头或坏铁，纵不成灰，也不能成钢。中国诗人不肯跳进去固然是胆小，也正是他的聪明。这样的诗人我常怀疑他若跳进生活之火炉，若他还能吟风弄月，还算好汉，大概怕他不能了吧。

曹公在诗史上作风与他人不同，因其永远是睁开眼正视现实，他人都是醉眼朦胧，曹公永睁着醒眼。诗人要欣赏，醉眼固可欣赏，但究竟不成。如中国诗人写《田家乐》、《渔家乐》，无真正体认，才真是醉眼。

曹操诗传下来虽不多,但真对得起读者。若人能开自己玩笑是真正幽默家,能欣赏自己的痛苦才行。如《苦寒行》:

北上太行山,艰哉何巍巍。羊肠坂诘屈,车轮为之摧。……

真是艰苦卓绝,不向人示弱。曹公之能如此,亦时势造英雄。

“三百篇”富弹性。至曹孟德四言则锤炼气力胜。

老骥伏枥,志在千里。烈士暮年,壮心不已。

日月之行,若出其中,星汉灿烂,若出其里。(《步出夏门行》)

可以此八句代表曹诗。曹诗四句将大海之雄壮阔大写出(写大海曰“中”曰“里”,看大家诗不能吹毛求疵),然仍不如“三百篇”之有弹性,含不尽之意见于言外,言有尽而意无穷。陶似较曹有情韵,然弹性仍不及“三百篇”。此非后人才力不及前人,恐系静安先生所谓“运会”(风气),乃自然之演变。

曹公是英雄中的诗人,老杜是诗人中的英雄。

曹氏父子含蓄稍差,而真做到了发煌的地步。老曹《苦寒行》诗发煌,而一点也不竭蹶。老曹发煌是力的方面,曹子建发煌是美的方面,如《公宴》:

秋兰被长坂,朱华冒绿池。

虽无甚了不起，而开后人一种意境。无论美与力，其发煌出来有一共同点即气象。后人小头锐面，气象不好。

“北上太行山”一诗之最后两句：

悲彼《东山》诗，悠悠使我哀。

音节真好，“悲彼”、“我哀”，两个双声字用得好。

诗人之伟大与否当看其能否沾溉后人子孙万世之业。老曹思想精神沾溉后人，子建是修辞沾溉后人。

曹子建诗工于发端：

八方各异气，千里殊风雨。（《泰山梁甫行》）

惊风飘白日，忽然归西山。

圆景光未满，众星粲以繁。（《赠徐干》）

明月照高楼，流光正徘徊。

上有愁思妇，悲叹有馀哀。（《七哀》）

曹子建作风华丽，可以其所作乐府为代表。《赠白马王彪》是别调。

华丽是眼官视觉，曹子建无深刻思想，只是视觉锐敏。

左拉(Zola)有眼官的盛筵。左拉与曹子建不同：曹子建所见是“物象”，左拉所见是人生；物象是外表，人生是内相。所见是外表，故

所写是浮浅的；所见是内相，故所写是深刻的。

《赠白马王彪》虽也是视觉发达，却深刻不浮浅，便因其有切肤之痛。然而也仍是功过各半。功：深刻；过：小我色彩过重。

曹子建在自我抒写方面此篇有最大成功，以修辞而论，此篇亦非他篇所可及。诗人只有真情还不行，还要有才力学力以表现。

一个诗人不必有思有情，主要有觉就照样可成诗人，而必有觉始能有情思。

曹子建有觉而无情思。《美女篇》虽亦写情思而情不真、思不深。曹子建知道自己，故《赠白马王彪》好，而写美女写糟了，妖美得太过，写形貌，写意态，而少情思。

曹植是千古豪华诗人之祖。《美女篇》：

顾盼遗光彩，长啸气若兰。

诗可以说是好诗，太豪华。《洛神赋》也太豪华。而此外一无可取，无意义。

曹植的《赠白马王彪》全诗分七章，七即一，分为清楚，合为统一。七章皆有线索，似分实合。前数句是一直向前，至“顾瞻恋城阙，引领情内伤”，则向回一顾。

“泛舟越洪涛”用“过大波”便不成，“越洪涛”三字字音洪大。该宏大便得宏大，该纤细便得纤细。

“怨彼东路长”，一“怨”字去声，便远；说“恨彼东路长”便不好，“愁

彼东路长”简直不成。“恨”也是去声，但纤细短促。每个字有每个字的音色，色是眼见，百闻不如一见，听这个声音不如看这个声音。如谭鑫培唱《碰碑》，过门一拉，如见塞外风沙。

“太谷何寥廓”，寥、远，阔、深。

“山树郁苍苍”，“树”原为动词，何以不用“山木”？“木”字太简单。“郁”只言其形象，“苍苍”是其形态。

“霖雨泥我涂”，泥，去声，动词。

“中逵绝无轨”，何以用“中逵”不用“中路”、“中道”？“逵”字有断绝之感，“怨彼东路长”说“东逵长”便不行。

“修坂造云日”，若说“长坂及云日”便不成。“我马玄以黄”，黄，病也。诗必有凝炼处，不如此不稳，然仅如此则气不畅，故又必有生动之句，导之则泉流，如此则不滞。故“修坂造云日”下便接“我马玄以黄”。

《赠白马王彪》前两章阳韵阳声，情调慨慷，音节高亢，色彩鲜明。自“玄黄犹能进”以后，一变而为沉郁、暗淡、沮丧。阳声字显得长，阴声字短，入声字更短。全诗音节变换，有长短高下——“太谷”一章高亢，“玄黄”一章沉郁，“踟蹰”一章呜咽，“太息”一章涕泣哀怨（涕泣不是悲伤，是哀怨）。

曹子建诗工于发端。诗情不够，只能工于发端。《赠白马王彪》诗情足够，故不露竭蹶之势。《赠白马王彪》好在不工于发端。“谒帝承明庐”数句如旅行纪程，不是诗，但是好，徐徐写来，力气不尽。此篇诗发端虽不工，而到底不懈，乃曹子建代表作。

(三)

古今中外之诗人所以能震铄古今流传不朽，多以其伟大，而陶公之流传不朽，不以其伟大，而以其平凡。他的生活就是诗，也许这就是

他的伟大处。

陶诗平凡而伟大，浅显而深刻。

曹孟德在诗上是天才；在事业上是英雄，乃了不得的人物。唐、宋称曹为曹公，称陶渊明为陶公，非如此不能表现吾人之敬慕。陶过田园生活，极平凡，其平凡之伟大与曹不平凡之伟大同。

平凡不易引人注意，而平凡之极反不平凡，其主要原因是因能把诗的境界表现在生活里。

我不敢说真正了解陶诗本体。读陶集四十年，仍时时有新发现，自谓如盲人摸象。陶诗之不好读，即因其人之不好懂。陶之前有曹，后有杜，对曹、杜觉得没什么难懂，而陶则不然。

陶诗比之杜诗总显得平淡，如泉水与浓酒。浓酒刺激虽大，而一会儿就完，反不如水之味永。若比之曹公是平凡多了，但平凡中有其神秘。

平淡而有韵味，平凡而神秘，此盖为文学最高境界，陶诗做到此地步了。

诗必使空想与实际合而为一，否则不会亲切有味。故幻想必要使之与经验合而为一。经验若能成为智慧则益佳。陶诗耐读耐看，即能将经验变为智慧。

陶诗如铁炼钢，真是智慧。似不使力而颠扑不破。陶集中不好者少。

衰荣无定在，彼此更共之。邵生瓜田中，宁似东陵时。（《饮酒）其一）

陶诗尚朴,更自然,毫无作态。“衰荣无定在,彼此更共之”是说理,是散文,而写成诗了。深刻严肃,而表现得自在。

或谓陶渊明乃隐逸诗人,此不足以尽括渊明。渊明是积极的、进取的。

或曰陶渊明诗冲澹、恬澹(冲:和;恬:安静)。恬澹偏于消极,而陶是积极的。如其《荣木》末章云:

先师遗训,余岂云坠!四十无闻,斯不足畏。

此亦在在 然亦在能 于四日通 其下下。

美与善是人生色彩，丑与恶也是人生色彩。

老杜与陶渊明不同。陶公在心理一番矛盾之后，生活一番挣扎之后，才得到调和。但陶公的调和不是同流合污，不是和稀泥，不是投降，不是妥协。世上之老世故、机灵鬼，没有个性思想了，这是可怕的，这并不是调和。什么是调和？觉得这世界还可以住，不是理想的那么好，也不像理想的那么坏。

要常常反省，自己有多少能力，尽其在我去努力，与外界磨擦渐少，心中矛盾也渐少，但不是不磨擦，也不是苟安、偷生，是要集中我们的力量去向理想发展。时常与外界起冲突，那就减少自己努力的力量。孟子说：“人必有所不为也，然后可以有为。”

陶公没受过摧残压迫吗？受过。而读起来总觉得不如曹、杜之热烈、深刻，此为先天抑人力修养？盖二者兼而有之。

诗人夸大之妄语，乃学道所忌。佛教有“持不妄语戒”。诗人觉得不如此说不美，不鲜明。此为自来诗人之大病，即老杜亦有诗未能免此，如其“致君尧舜上，再使风俗淳”（《奉赠韦左丞丈二十二韵》）。陶公没有这个。他之饮酒实不得已，未见爱之深也。而且做不到的不说，说的都做到了，这一点便了不得。一般人都是说了不做，陶是言顾行，行顾言。陶并非有心言行相顾，而是自然相顾。

陶诗中有知解，其知解便是我的认识。他不是一个狂妄夸大糊涂的人，所以清清楚楚认识了自己的渺小。

李白好像一点知解也没有，“但愿一识韩荆州”（《与韩荆州书》），好像只要人一捧就好。渊明这点比他们高。在相信自己这一点上，除去老曹恐怕无人可比。至于老杜对陶公，虽不能比肩，至少可追踪。

陶渊明没有宗教信仰,但他以工作克服痛苦,是有心无力,他身体不好。

代耕本非望,所业在田桑。(《杂诗》第八首)

别的田园诗人是站在旁观地位,而陶是自己干。陶渊明写“晨兴理荒秽”,也还是象征多而写实少,那么他是骗人吗?不是,他做事向来认真。就算这是象征,他也确过此种生活,否则他写向前向上,何必多用“耕田”字样?

不但陶诗,任何人诗皆可用此去分析。他好用某种字眼,必是于此种生活熟悉。

《史记》、杜诗、辛词,皆喷薄而出,渊明是风流自然而出。

人皆谓杜甫为诗圣。若在开合变化、粗细兼收上说,固然矣;若在言有尽而意无穷上说,则不如称陶渊明为诗圣。

以写而论,老杜可为诗圣;若以态度论之,当推陶渊明。老杜是写,是能品而几于神,陶渊明则根本是神品。

从前以为陶必有与常人不同处,但今觉其似与老杜一鼻孔出气。他心中时而是乌鸦的狂噪,时而是小鸟的歌唱;时而松弛,时而紧张。但以之评其诗则不可。他的诗还没有这么大差异,只是时而严肃,时而随便;时而高兴,时而颓唐;时而松弛,时而紧张。

“三百篇”是幼稚的,陶渊明诗是成熟的。“三百篇”以后,四言诗人曹孟德、陶渊明,都是变。以前我以为陶与“三百篇”乃外形不同,非也。表面字句与“三百篇”一鼻孔出气,只是内容不同。“三百篇”无思想,陶诗有思想。

采菊东篱下，悠然见南山。

千古名句。也是千古的谜，究为何意，无人懂。悠然的是什么？若作见鸡说鸡、见狗说狗，岂非小儿，更非渊明。可以说是把小我没入大自然之内了。

读陶诗不能只看“采菊东篱下，悠然见南山”一面。

《人间词话》引昭明太子评陶诗语“抑扬爽朗，莫之与京”，引王无功称薛收赋“嵯峨萧瑟，真不可言”。文学要有此两种气象。老杜有时是嵯峨萧瑟，李白是抑扬爽朗；白乐天若是抑扬爽朗，韩退之就是嵯峨萧瑟；李贺当然并非抑扬爽朗，嵯峨萧瑟近之矣；苏东坡若是抑扬爽朗，黄山谷就是嵯峨萧瑟。他们不过有时如此。真够得上抑扬爽朗的只有陶渊明。

陶诗《归园田居》第三首：

晨兴理荒秽，戴月荷锄归。

明明说草、说锄、说月，都是物，而其写物，是所以明心。而大谢只是将心逐物。

陶公《饮酒诗》二十首，除一点哲理外，仍不外伤感、悲哀、愤慨。

《饮酒诗》二十首，越写越有力、越响。

陶公《饮酒诗》第二首“善恶”：

积善之家必有余庆，积不善之家必有余殃。

为世人说法不得不有“报”，儒佛皆然；而在世法，有时证明“报”是不可靠的，因善有时恶报，恶有时善报。但难道因此就不做好人了吗？还要做。无所为而为，这是最高的境界，也就是最苦的境界。人吃苦希望甜来，但甜不一定来，而且还一定不来，但还是要吃苦。这是热烈深刻，但陶写来还是平淡。无论多饿吃东西也还要一口口慢慢吃，说话作文也还要一句句慢慢说，不必激昂慷慨，不也可以说出来吗？

平常说写诗写成散文，诗不高，其实还是其散文根本就不高。陶诗为诗中散文最高境界。

《饮酒诗》“有客”一首的前两句：

有客常同止，取舍邈异境。

似诗的散文。

(四)

王绩《野望》：

东皋薄暮望，徙倚欲何依。树树皆秋色，山山唯落晖。

牧童驱犊返，猎马带禽归。相顾无相识，长歌怀采薇。

王无功写《野望》时心是无着落的。“徙倚欲何依”，“欲何依”三字是一种无可奈何的心情，亦即寂寞心。真正寂寞外表虽无聊而内心忙迫。王氏此诗便在此情绪中写出。

“树树”两句，“牧童”两句，“相顾”两句，生机旺盛。

王氏此诗是凄凉的。平常人写凄凉多用黯淡颜色,不用鲜明颜色。

王氏首尾四句不见佳,然诗实自此出,此诗之成为好诗不只在中间两联。

王无功之“树树皆秋色,山山唯落晖”是内外一致,写物即写其心,寂寞、悲哀、凄凉、跳动的心。若但曰“树树秋色,山山落晖”就死板了。“牧童驱犊返,猎马带禽归”是生的色彩。此二句是“事”,既曰“事”,自有生有人。“牧童驱犊返”,多么自在;“猎马带禽归”,多么英俊!无功的确感到其自在英俊(有英气)。

王维诗《观猎》:

风劲角弓鸣,将军猎渭城。草枯鹰眼疾,雪尽马蹄轻。

不能将心物融合,故生的色彩表现不浓厚。王维四句不如无功“猎马带禽归”一句。

沈云卿《古意》:

卢家少妇郁金香,海燕双栖玳瑁梁。

九月寒砧催木叶,十年征戍忆辽阳。

白狼河北音书断,丹凤城南秋夜长。

谁为含愁独不见,更教明月照流黄。

首言“卢家少妇”则莫愁也,堂曰“郁金香”,梁曰“玳瑁”,则豪家也。“海燕双栖”则良辰美景也。一首愁苦之诗,看他开端如此富丽,且莫说是修辞学所谓“对比”。前三句言闺中,第四句言塞外,始入本意,正

写愁苦，而音节如此朗畅，气象如此阔大。五、六两句，“白狼河”、“丹凤城”，属对之工且不必说，须看他又是一句塞外、一句闺中，开合之妙，真与三、四两句相同，而所谓气象与音节者，殆将过之。此真《中庸》所说“君子无人而不自得焉”，更不必说后人诗如寒蛩声咽辕驹气短也。学者须于此处着眼，不可轻轻放过。这四句中，“寒砧”对“征戍”，“音书”对“秋夜”，不工，而气象好。七、八两句是结，不见有甚奇特，吾人不必责备，故亦不苛求。

古人诗开合好，尤其唐人，至宋人则小矣。如陆放翁诗：

小楼一夜听春雨，深巷明朝卖杏花。（《临安春雨初霁》）

陈简斋诗：

客子光阴诗卷里，杏花消息雨声中。（《怀天经智老因访之》）

虽亦有开合，而皆不及沈佺期《古意》开合之大。

陈子昂《登幽州台》：

前不见古人，后不见来者。念天地之悠悠，独怆然而涕下。

沈归愚曰：“予于登高时，每有今古茫茫之感。古人先已言之。”

人不往高处看不往深处想觉得自己了不得，一到高处便自觉其渺小。沈氏之言虽不错，然不免令原诗价值减低。陈诗读之可令人将一切是非善恶皆放下。

哲理是超时间空间的，所以陈子昂《登幽州台》可以说是说理的。

此首风雷俱出，是唐人诗，是初唐诗。

如果对王绩的《野望》、沈佺期的《古意》、陈子昂的《登幽州台》三诗加以区分，王诗是写景，沈诗是抒情，陈诗是用意（也是写景，也是写情，然情景二字不足以尽之，故名之曰“意”）。

三篇诗分言之：一为写景，一为抒情，一为说理。然三篇合言之，亦有相同者。做学问须能于“同中见异”，“异中见同”。三篇的相同处即初唐的一种作风。初唐作风的特色一点是“动”，是针对六朝梁陈的“静”，又一点是气象阔大。

唐初陈、张、四杰尚气。此气非孟子所说浩然之气，此气乃感情之激动。四杰之如此，第一因其身经乱离，心多感慨；第二则是朝气，初唐经南北朝后大一统，真正的太平，人有朝气、蓬勃之气。

故初唐、盛唐诗，诗人经乱离入太平，一方面有感情的冲动，一方面有朝气之蓬勃。

杜审言《和晋陵陆丞早春游望》：

云霞出海曙，梅柳渡江春。

诗中二句是生的色彩、力的表现，遮天盖地而来，而又真自在。全首只此二句好。

(五)

欲了解唐诗、盛唐诗，当参考王维、老杜二人。几时参出二人异

同,则于中国之旧诗懂过半矣。

姚鼐谓王摩诘有三十二相(《今体诗钞》)。佛有三十二相,乃凡心凡眼所不能看出的。摩诘不使力,老杜使力;王即使力,出之亦为易,杜即不使力,出之亦艰难。

东坡《书摩诘蓝田烟雨图》评王摩诘:

味摩诘之诗,诗中有画;观摩诘之画,画中有诗。

此二语不能骤然便肯,半肯半不肯。诗中有画,而绝非画可表现,仍是诗而非画;画中有诗,而绝非诗可能写,仍是画而非诗。摩诘诗:

日落江湖白,潮来天地青。(《送邢桂州》)

此摩诘了不起处,二句所画绝非画可表现。日、潮能画,其落、其来如何画?画中心诗亦然,仍是画而非诗。

王维是诗人、画家,且深于佛理。深于佛理则不许感情之冲动,亦无朝气之蓬勃,其作风乃静穆。还须注意其描写多为客观的。

储光羲、王维、孟浩然等写田园是写实的、客观的。

开轩面场圃,把酒话桑麻。

待到重阳日,还来就菊花。(孟浩然《过故人庄》)

说田园只是田园,场圃只是场圃。陶渊明写“种豆南山”一事,象征整

个人生所有的事。

王维是写实的，陶渊明是象征的。

王维是狭隘的，陶渊明是普遍的。

王维受禅家影响甚深，自《终南别业》一首可看出。放翁“山重水复疑无路，柳暗花明又一村”（《游山西村》）与王维《终南别业》之“行到水穷处，坐看云起时”颇相似，而那十四字真笨。王之二句是调和，随遇而安，自然而然，生活与大自然合而为一。陶之“采菊东篱下，悠然见南山”（《饮酒》）亦然。采菊偶然见南山，自然而然，无所用心。王维偶然行到水穷亦非悲哀，坐看云起亦非快乐。

天下值得欣赏事甚多，而常忽略过去，不必拍掌大笑，只要自己心中觉到受到、舒服即可。令人大笑之事只是刺激。慈母爱子相处，不觉欢喜，真是欢喜。然后知“采菊东篱下，悠然见南山”是多大欢喜，而不是哈哈大笑。“行到水穷处”二句亦然。“山重水复”十四字太用力，心中不平和。诗教温柔敦厚，便是教人平和。王此二句或即从陶诗二句来。

宋人诗中有两句似王氏二句，而很少被人注意，即陈简斋《题小室》：

炉烟忽散无踪迹，屋上寒云自黯然。

说炉烟散尽，接上“寒云”，意境好，唯“黯然”二字太冷。境象亦稍狭小、枯寂耳。

右丞诗以五古最能表现其高，并非右丞善于五言古，盖五言古宜于表现右丞之境界；七言宜于老杜、放翁一派。

古所谓“村”，即今北平所谓“土”。杜诗便令人有此感。闻一多说一个诗人只要肯用心用力去写，现在也许别人不承认为诗，但将来后人一定尊为好诗。所以写得不像诗也不要紧。老杜在当时就如此。

“二月已破”，“破”在此是“完了”之意，而不说“完”、“尽”、“过”。“破”字太生，而“来”字又太熟。“破”字不是生便是土，但老杜便如此用。首句之平仄为———|——|，别人作近体诗岂敢如此用？后两句平仄虽对，但与前两句拗。

杜诗“莫思身外无穷事，且尽生前有限杯”二句，普通看这太平常了，我看这太不平常了。现在一般人便是想得太多，所以反而什么都做不出来了。“莫思”句是说人必有所不为，“且尽”句是说而后可以有为。

老杜这两句有力。但如太白“会须一饮三百杯”，便只是直着脖子嚷。

老杜诗有时写得很逼真，但不明是什么意思。如“圆荷浮小叶”（《为农》），应该说“小荷浮圆叶”。老杜的诗有时没讲儿，他就堆上这些字来让你自己生一个感觉。如《咏怀古迹》第五首：

三分割据纡筹策，万古云霄一羽毛。

上句字就不好看，念也不好听，而老杜对得好：“万古云霄一羽毛。”这句没讲儿，而真是好诗。文学上有时能以部分代表全体，一羽毛便代表鸟之全体。老杜只是将此七字一堆，使你自己得一印象，不是让你找讲儿。

才大之人易为拗律。如此则太白之拗律应多于老杜，其实不然。

盖太白乃无意之拗，老杜则有意拗矣。李为不知，杜是故犯；李是天才情性之所至，杜是有力，故意如此。

老杜入蜀后作拗律甚多，其倒平仄，非不懂格律，乃能写而偏不写。其不合平仄正是深于平仄。

老杜之《白帝城最高楼》在其拗律中为最拗之一首。太白拗律可与人清楚印象，如“芳洲之树何青青”（《鹦鹉洲》），老杜无一句如此。

老杜《昼梦》一诗首句：“二月饶睡昏昏然。”“昏昏然”三字亦为平、平、平，但不如“白云千载空悠悠”（崔颢《黄鹤楼》）之“空悠悠”形意飞动，又不如“芳洲之树何青青”之“何青青”颜色鲜明，真是漆黑一团。崔颢之“白云”句、李白之“芳洲”句是偶然的，老杜是成心。《黄鹤楼》如云烟，太白如水，老杜如石。老杜之拗律与崔、李之《黄鹤楼》、《鹦鹉洲》不同。他们对仗有时不工，老杜虽平仄拗，但对仗甚工。

中晚唐诗只会“俊扮”，不会“丑扮”，老杜诗有“丑扮”。李义山诗：

黄叶仍风雨，青楼自管弦。（《风雨》）

原是很凄凉的事，而写得真美，圆润，是俊扮；而老杜的“丑扮”便是“俊扮”，丑便是美。如杨小楼唱金钱豹，勾上脸，满脸兽的表情，可怕而美。

晚唐诗是要表现“美”，老杜是要表现“力”。

（八）

韩、柳无论诗文皆可抗衡。韩以奇伟胜，而精微处不及柳。韩之修养不够。柳也躁，但他倒霉，躁不起来。

王、孟、韦、柳四人中，柳有生的色彩，其他三人此种色彩皆缺少。唐诗人中，老杜、商隐皆生活色彩甚浓厚。

柳子厚《南涧》：

秋气东南测，独游亭午时。回风一萧瑟，林影久参差。

柳子厚写愁苦，而结果不但美化了，而且诗化了。愁苦是愁苦，而又能美化、诗化，此乃中国诗最高境界，即王渔洋所谓“神韵”。如此，高则高矣，而生的色彩便不浓了，力的表现便不充分了，优美则有余，壮美则不足。壮美必生于“力”。

柳子厚游记一篇，记某小石潭山川泉林之美，而结曰：“以其境过清，不可久居，乃记之而去。”（《小石潭记》）这种境界真是可怕，你待得住吗？

（九）

人无不受外界感动，而表现有优劣。技术之薄尚乃浅而言之，深求之则有诗眼问题。

离离原上草，一岁一枯荣。野火烧不尽，春风吹又生。
远芳侵古道，晴翠接荒城。又送王孙去，萋萋满别情。

此首《赋得古原草送别》可为白氏代表作。草随地随时皆有，而经白氏一写，成此不朽之作。用诗眼看出，此四十字每句是草，然是诗眼

中之草，不是肉眼中之草，与打马草所见自不同。彼为世谛，此为诗谛。以世谛讲，打马草喂马是但非诗。白氏以诗眼看故合诗谛，才是真草，把草的灵魂都掘出来了。

“离离”，好，若凡人写必写“高原上草”。“一岁”句是白乐天拿手。“野火”二句是唐人拿手，作五言诗必有此手段。二句说尽人世间一切，先不用说盛衰兴亡，即人之一心，亦前念方灭，后念方生，真是心海，前波未平，后波又起，波峰波谷。用诗眼看故写出一切的一切。“野火”二句写草之精神，“远芳”二句写草之气象。后二句用《楚辞》“王孙游兮不归，春草生兮萋萋”（《招隐士》）稍弱，然尚好，不单说草，有人。

白乐天之《赋得古原草送别》有诗心，借外缘起。心如何“因”借“缘”生，缘助因成？因与缘不是对立，不是有此无彼。心物皆有而打成一片，即相助相成。

(十)

长吉幻想极丰富，可惜二十七岁卒。其幻想不能与屈原比，盖乃空中楼阁，内中空洞。

长吉除幻想外尚有特点，即修辞之功夫——晦、涩。晦，不易解；涩，不好念。诗本应念着可口，听着爽耳、和谐，表现明了。但长吉诗可读，虽不可为饭，亦可为菜；虽不可常吃，亦可偶尔一用。且“晦”可以医浅薄，“涩”可以医油滑。

李长吉之幻想颇有与西洋唯美派相通处，有感官的交错感。唯美派常自声音中看出形象，颜色中看出声音。看见好的东西想吞下去，即视味觉之交错感。

读长吉诗，一字一句不可空过。

长吉“觉”有点迟钝，怪而晦涩，只是幻想。长吉当然是天才，可惜没有“物外之言”。

(十一)

唐朝两大唯美派诗人：李商隐、韩偓。

晚唐义山、冬郎(韩偓)实不能说高深伟大，而假如说晚唐还有两个大诗人，还得推李、韩。如李义山《乐游原》：

夕阳无限好，只是近黄昏。

如同说吃饱了不饿，但实在是好，我们一读便感到太阳圆圆的，慢慢地落下去了，真好。又如韩之《幽窗》：

手香红橘嫩，齿软越梅酸。

一念便好，盖不仅说“香”是香，便连其“红”字、“橘”字亦刺激嗅觉，甚至“手”字亦为鼻音。“齿软越梅酸”，不得了，牙倒了，盖多为齿音，刺激牙。此非好诗而好，便是因诗感好。

君问归期未有期，巴山夜雨涨秋池。

何当共剪西窗烛，却话巴山夜雨时。(李商隐《夜雨寄北》)

这首诗技术非常成熟，情调非常调和，可代表义山。此诗如燕子迎风，

蜻蜓点水，方起方落，真好。

“君问归期”句后，若接“情怀惆怅泪如丝”便完了。义山接“巴山夜雨涨秋池”，好，自己欣赏玩味自己。欣赏外物容易，欣赏自己难。义山此诗有热烈感情而不任凭感情泛滥。写诗无感情不成，感情泛滥也不成，所以诗人当能支配自己的感情，支配便是欣赏。

在“君问归期”我说“未有期”时，正是“巴山夜雨涨秋池”，说“涨”非肉眼所见，是心眼所见。后两句绕弯子欣赏，把感情全压下去了，太诗味，不好。感情热烈还有工夫绕弯子？冲动不够，花样好，欣赏多。

小李杜以全才论，义山胜过牧之。义山各体皆有好诗，牧之则宜七言不宜五言，宜近体而不宜古体，而律诗又好似绝句。

在技术上义山最成功，取各家之长，绝不只学杜。如《韩碑》之学退之，然此尚有个性，虽硬亦与韩不同。

韩偓《香奁集》颇有轻薄作品，不必学之。李义山为其世伯，其诗盖受义山影响。义山有诗亦轻薄。或曰韩氏诗有含蓄，含而不露。其轻薄不必提，即含蓄亦不必取韩，然其《别绪》中有句：

菊露凄罗幕，梨霜恻锦衾。此生终独宿，到死誓相寻。

四句真好。

韩此诗所写是对将来爱之追求。

一篇好的作品当从多方面去欣赏。“菊露”五字多美；“梨霜”句太冷，本使人受不了，是凄凉，但这种凄凉是诗化了的、美化了的，不但能忍受且能欣赏。说凄凉，其实是痛苦，但这痛苦能忍受。天下最痛苦是没有希望而努力，为将来而努力是很有兴味的一件事。此四句不仅

对未来有一种希冀,而且是一种追求(相寻)。“此生终独宿”,“独宿”二人声,浊得很;“到死誓相寻”,真有力,除了“到”字,四个齿声字,真有力,如同咬牙说出。

我们今天这样讲绝不错,但韩氏当年或并未如此想,只是诚于中而形于外。

韩偓的《香奁集》并不能说是轻薄,后来学他的人学坏了。他的诗“此生终独宿,到死誓相寻”写得真严肃,做事业、做学问应有此精神,失败了也认了。

他的诗“临轩一盏悲春酒”(《惜花》),如何是玩物丧志?接下去一句——“明日池塘是绿阴”,大方,沉重。

(十二)

词之“一祖”乃李后主。词之“三宗”乃冯正中、晏同叔、欧阳修。

冯正中,沉着,有担荷的精神。中国人缺少此种精神,而多是逃避、躲避,如“偶过竹院逢僧话,又得浮生半日闲”。同学宁可不懂诗,不作诗,不要懂这样诗,作这样诗。人生没有闲,闲是临阵脱逃。

冯正中《菩萨蛮》之“和泪试严妆”,虽在极悲哀时,对人生也一丝不苟。

胡适之评大晏“闲雅富丽之中,富于凄惋的意味”。闲雅富丽是外形,凄惋是内容。

而胡氏言只对一半,闲雅富丽凄惋之外还有东西。

大晏的特色乃是明快。此与理智有关。平常人所谓理智不是理智，是利害之计较，或是非之判别。文学上的理智是经过了感情的渗透的，与世法上干燥冷酷的理智不同。这便是明快，如《少年游》：

莫将琼萼等闲分，留赠意中人。

冯正中对人生只是担荷，大晏则是有办法。《珠玉词》乃是《阳春词》的蜕化，并非相反。冯有担荷精神，大晏有解决的办法。

大晏写“莫将琼萼等闲分”不是偶然，是意识了的。他如：

不如归傍纱窗，有人重画双娥。（《相思儿令》）

满目山河空念远，落花风雨更伤春，不如怜取眼前人。（《浣溪沙》）

不如怜取眼前人，免使劳魂兼役梦。（《玉楼春》）

闲役梦魂孤烛暗，恨无消息画帘垂，且留双泪说相思。（《浣溪沙》）

人生最留恋者过去，最希冀者将来，最悠忽者现在。“满目山河空念远，落花风雨更伤春”是留恋过去，希冀将来，而“不如怜取眼前人”是努力现在。这样的作品不但使你活着有劲，且使你活着高兴。

你不要留恋过去，虽然过去确可留恋；你不要希冀将来，虽然将来确可希冀。我们要努力现在。

大晏说“不如怜取眼前人”，“不如归傍纱窗，有人重画双娥”。假如眼前无人可怜，窗下也无人画双娥，则“且留双泪说相思”，或如李义山之“可能留命待桑田”（《海上》）。

只论“留”字，李义山之“留”与大晏二“留”字同，而李义山用“可能”二字，是怀疑的，不如大晏。大晏是肯定的，不论成功失败，都如此。

《诗·蒹葭》所表现的追寻是平面的，而晏同叔之“昨夜西风凋碧树”（《蝶恋花》）一首则更多一手，上下，真是悲壮有力，此可代表中国文学之最高境界。张炎之“折得一枝杨柳，归来插向谁家”（《朝中措》）

上卷下五页上小 此诗原具 下所表现具在 在词中自 在故词之

胡适以为欧阳修词承五代作风，不然。

冯延巳、大晏、六一，三人作风极相似，而又个性极强，绝不相同。如大晏多蕴藉，冯便绝无此种词。

唯三人伤感词相近。其实其伤感亦各不同：冯之伤感沉着（伤感易轻浮）；大晏的伤感是凄绝，如秋天红叶；六一的伤感是热烈（伤感原是凄凉，而欧是热烈）。

故胡适以为欧词承五代，非也。

六一，继往开来。此四字是整个功夫。一种文学到了只能继往不能开来，便到了衰老时期了。六一词若但是沉着，但是明快，则只是继往，何得为“三宗”之一？

写得小也罢 小也罢 主要是主人所没有的才行 六一词不欲以

的蜕化，六一是冯、晏二人之进步。没有苦闷就没有蜕化和进步，“不愤不启，不悱不发”。大晏只是如蝉之蜕出，六一则如蝉之上到高枝大叫一气。如其《采桑子》：

游人日暮相将去，醒醉喧哗，路转堤斜，直到城头总是花。

这即是大叫。

再如《浣溪沙》：

堤上游人逐画船，拍堤春水四垂天，绿杨楼外出秋千。

第一句步步行之，第二句平着发展，第三句向高处发展。（打气要足，而又不致“放炮”——打气太多车胎爆裂。）

六一词如夏天的蝉，秋蝉是凄凉的，夏蝉是热烈的。

苏、辛乃词中之“狂”，白石犹不失为狷。恶意的“狂”乃狂妄、疯狂；好意的“狂”乃是进取，狂者是向前的、向上的。而六一实开苏、辛之先河。“晏欧清丽复清狂”：晏，清丽；欧，清狂。

若说大晏词色彩好，则欧词是意兴好。如其《采桑子》“春深雨过西湖好”与“清明上巳西湖好”二首。

中国诗偏于含蓄蕴藉，西洋诗偏于沉着痛快。词自五代至北宋，多是含蓄。南唐二主沉着而不痛快，此盖与时代有关。六一以沉着天性遇快乐环境，助其意兴，“狂”得上来。

“清明上巳西湖好”一首，前半阙蓄势，后半阙尤佳。此所谓“西

湖”指安徽颍州西湖。

一本《六一词》不好则已，好就好在此热烈情调，不独伤感词为然。大晏词是秋天，欧词是春夏，所惜以春而论，则是暮春。

艺术之能引人都不是单纯的，即使是单纯的也是复杂的单纯，如日光之七色，合而为白。如酒，苦、辣而香、甜，总之是酒味，有人喝酒上瘾，没人吃醋上瘾。

六一词热烈而衰飒，衰飒该是秋天，而欧词是春天。

人生自是有情痴，此恨不关风与月。……直须看尽洛城花，始共东风容易别。（《六一词·玉楼春》）

是纯粹抒情，而都是用过一番思想的。

“恨”是由于“情痴”，于“风月”无关，即使无风月也一样恨。“东风”者，春天代表。春不长久也罢，须离别也罢，虽然短，总之还有。不是你（春天）来了吗？则虽是短短几十天，我还要在这几十天中拼命地享乐。此非纯粹乐观积极，而是在消极中有积极精神，悲观中有乐观态度。

人生不过百年，因此而不努力是纯粹悲观。不用说人生短短几十年，即使还剩一天、一时、一分钟，只要我有一口气，在我就要活个样给你看看，绝不投降，绝不气馁。“洛城花”不但要看，而且要看尽，每园、每样、每朵、每瓣。看完了，你不是走吗？走吧！

杜甫之“江碧鸟逾白，山青花欲燃”（《绝句》），语、意皆工，句、意两得。六一词“晴日催花暖欲燃”（《采桑子》），或曾受此影响，而意境绝不同。“江碧”二句是静的，六一句是动的，一如炉火，一如野烧。

六一词能得其衣钵者，仅稼轩一人耳。

无论色彩浓淡、事情先后、音节高下，皆有关。六一词调子由低至高，只稼轩似之。

六一亦有其寂寞的、静的词，不过静中仍是动。如《采桑子》之“群芳过后西湖好”、“画船载酒西湖好”与“何人解赏西湖好”几首：

群芳过后西湖好，狼藉残红，飞絮濛濛，垂柳阑干尽日风。

行云却在行舟下，空水澄鲜，俯仰留连，疑是湖中别有天。

何人解赏西湖好，佳景无时，飞盖相追，贪向花间醉玉卮。

谁知闲凭阑干处，芳草斜晖，水远烟微，一点沧洲白鹭飞。

其写动固为他人所无，其写静亦与他人不同。欲解此“垂柳阑干尽日风”，须想：柳是何生物，阑干是何地，尽日风是何情调。吹人？吹柳？皆吹？人柳合一？

“尽日风”，愈静愈动。

“绿槐阴里黄莺语”（《应天长》），则是愈动愈静。

抒情诗人多带伤感气氛。六一词之热烈，也是比较言之，其中亦有衰飒伤感作品。

欧阳修《浣溪沙》（堤上游人）之后半阕是伤感的：

白发戴花君莫笑，六幺催拍盏频传，人生何处似尊前？

（“六么”假作“绿腰”以对“白发”。）三句一句比一句伤感。第一句伤感中仍有热烈。人生有许多路可走，许多事可做，何可说“人生何处似尊前”？

欧阳修的《定风波》乃其伤感词之代表作。前所举《浣溪沙》（堤上游人），伤感中仍有热烈在。别人是临死咽气，六一至少还是回光返照，距死已近，而究竟还回一下，照一下。《定风波》则纯是伤感。其六首前面四首一起照例是“把酒花前欲问”。前面四首还没有什么，至五、六首突然一转，真了不得：

过尽韶华不可添，小楼红日下层檐。

春睡觉来情绪恶，寂寞，杨花缭乱拂珠帘。（第五首）

前两句一读，如暮年看见死神的影子。没想到死的人活得最兴高采烈，过得最没劲的是时时看见死神的来袭。六一作此词盖在中年后转进老年时。

春天只剩今天一天，而今天又是“小楼红日下层檐”。此是写实，又是象征人之青年是“过尽韶华不可添”，渐至老年是“小楼红日下层檐”，一刻比一刻离黑暗近，一刻比一刻离灭亡近。这便是看见死神影子。杨花句亦非写实，是写内心之乱。这才是情绪恶，是寂寞，而又不能说。人最寂寞是许多话要说找不到可谈的人，许多本事可表现而不遇识者。

对酒追欢莫负春，春光归去可饶人？

昨日红芳今绿树，已暮，残花飞絮两纷纷。（第六首）

此虽是伤感词，然而瘦死的骆驼比马还大，百足之虫死而不僵，还有劲。

大都好物不坚牢，彩云易散琉璃脆。（白居易《简简吟》）

明人小说、戏曲常引用此二句，然其上句实非诗，没有诗情，只是说明。

一切美文该是表现不是说明，即使报告文学，写得好也是表现，不是说明。表现是使人觉，说明是使人知，而觉里包括有知。觉，亲切，凡事非亲切不可。

第一句“大都”，是让人知，第二句“彩云”是使人觉，唯嫌失之纤仄耳。

欧词之版本：

欧词选本以宋曾慥《乐府雅词》所选最精且多。

《琴趣外编》所收非皆欧作，中有极浅薄者。俗非由于不雅，乃由于不深。

(十四)

放翁虽非伟大诗人，而确是真实诗人。先不论其思想感染，即其感情便已够上真的诗人，忠实于自己的感情。故其诗有激昂的，也有颓丧的；有忙迫的，也有迟缓的。

别人有学渊明、浩然的，于是不敢写自己忙迫激昂之情感。此便算他忠实于陶、孟（其实也难说），但他不忠实于他自己。天下没有不忠实于自己而能忠于别人的，若有真是奇迹。

放翁忠于自己，故其诗各式各样。因他忠于自己，故可爱。他是

我们一伙。

俗说“他乡遇故知”。难道他乡人不是人吗？但总觉不亲近。

一个诗人有时候之特别可爱，并非他作品特别好特别高，便因他是我们一伙人。

孟子曰“定于一”。放翁非圣贤仙佛，心不能定于一。有时就痛快，有时就别扭。但放翁诗品诗格确实不太高。品格是中国做人最高标准，一辈子也做不完，行不尽。放翁诗品格不高或因其感情丰富不能宽绰有余。“六十年间万首诗”，便因其忠于自己、感情丰富，变化便多。诗格虽不高而真。

放翁诗方面很多，虽不伟大而是一个诚实诗人。

中国自古便说“修辞立其诚”，“诚”从“言”义“成”声。而依沈兼士先生之文，则“成”亦兼有义，不“诚”不“成”。

放翁诚实，看到就写，感到就写，想到就写，故其诗最多，方面最广，不单调。初读觉得清新，但不禁咀嚼，久读则淡而无味。即使小时候觉得好的，现在也仍觉得好，所懂也仍是以前所懂，并无深意。

放翁此种诗一触即发，但也是胸无城府，是诚，但偏于直。老杜之诚是诚实，如“国破山河在，城春草木深”，读之如嚼橄榄。放翁诗一触即发，可爱在此，不伟大也在此。“水之积也不厚，则其负大舟也无力。”（《庄子》）

放翁是有希望有理想的，但他的理想未能实现，希望也成水月镜花。如此，则弱者每流于伤感悲哀，强者易成为愤慨激昂。放翁偏于后者，且由愤慨走向自暴自弃。

放翁诗中找不到奇情壮采。太白诗中奇情多,如《梦游天姥吟留别》,是奇情;老杜《观公孙大娘弟子舞剑器行》是壮采。放翁有的诗有奇气,如:

早岁哪知世事艰,中原北望气如山。(《书愤》)

放翁好使气。使气而有时断气。老杜的气不断。

放翁活的年岁大,临死气不衰:

王师北定中原日,家祭无忘告乃翁。(《示儿》)

老骥伏枥,志在千里。烈士暮年,壮心不已。(魏武帝《步出夏门行》)

心如病骥常千里,身似春蚕已再眠。(放翁《赴成都泛舟三泉至益昌谋以明年下三峡》)

放翁为此诗时或未甚老,故不曰“老骥”,而曰“病骥”。老骥虽志在千里,而究竟已不能行千里;蚕再眠后便已无力,有心无力。

除非是行尸走肉,否则人到老年、病中,总有“心如病骥”之心情。

儿童冬学闹比邻,据案愚儒却自珍。

授罢村书闭门望,终年不着面看人。(放翁《秋日郊居》第七首)

现在先不讲其思想,讲其作诗时的心情。此情尚无人道及——自

珍,爱惜自己。

以放翁之脾气,侍候于公卿之门,奔走于势利之途;一个人除非没品格,稍有品格,便知恭维人,真是面上下不来,心上过不去。放翁有感觉,必有感于此,但既做官便不免如此,不如村学尚能自珍,保存自己的天真。

从此诗中看出放翁之消极,但放翁是意在恢复、有志功名的。他羡慕那个村夫子但是做不到,既有心恢复、志在功名,怎能“不着面看人”?

一个人要向上向前,但我们也爱一个忠于自己感情的人,虽然在理想上稍差,但是可爱。放翁虽志在恢复功名,而有时也颇似小孩子可爱。

黍醅新压野鸡肥,茆店酣歌送落晖。

人道山僧最无事,怜渠犹趁暮钟归。(放翁《杂题六首》之一)

放翁诗到晚年有一特殊境界,即意境圆熟,音节调和。圆熟但诗品仍不高。

此诗前两句是说尽管日落,但我喝我的,吃我的;后两句说你出家人还是免不了烦恼,还不如我,比闲人还闲。

放翁活那么大年纪,可见其心情不总是愤慨矛盾,也有调和之时。

放翁活到八九十岁,必于愤慨激昂之外,有和谐健康之时。如《游南宾》一首,写去国离乡之情,但他写得多美,“云连江岸”尚是具体的,到“花落空山”则一片空灵。放翁诗中盖无美过此二句者。

西洋有所谓素诗——naked poetry,朴素的诗。“云连”二句不朴素,但一点别的成分没有,纯乎其为诗。

“云连”、“花落”二句，即使放翁不写，此事物也仍是诗。

放翁《菊枕》诗：

采得黄花做枕囊，曲屏深幌闷幽香；
唤回四十三年梦，灯暗无人说断肠。

少岁曾题菊枕诗，残篇蠹稿锁蛛丝。
人间万事消磨尽，只有清香似旧时。

此二诗有其不可磨灭的价值在，不伟大亦可流传、存在，以其真，真的情感，真的景致，前无古人，后人学亦不及，虽小而好。

此二诗有“本事”，即《钗头凤》词。八十三岁时作诗提到沈园还难过。此诗是六十余岁时所作。

“七阳”韵是响韵，而陆此诗不响。

四十三年前事同谁说？后妻、儿女皆不可与言，限于礼教、名誉、感情。不能说而说出一点，真好。“灯暗无人说断肠”，泪向内流。打掉门牙向肚里咽，尚不令人难过，唯此诗不逞英雄，更令人难过。

第二首诗句更平常而更动人。二十岁时旧稿，今已蛛丝皆满，枕乃唐氏所缝，唯清香似四十三年前情味。

第一首结句“去”韵且平韵 句出用“去”字 “去”字响 第一首 共结

走该上马你就上马走吧，“春来未有不阴时”！

稼轩有时亦用力太过，如其咏梅词之《最高楼》“换头”：

甚唤得雪来白倒雪，便唤得月来香杀月。

中国咏梅名句是：

疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏。（林逋《山园小梅》）

此二句甚有名而实不甚高。此二句似鬼非人，太清太高了便不是人，不是仙便是鬼，人是有血有肉有力有气的。

“白倒雪”、“香杀月”，不能只看其似白话，要看其力、诚、当行。胡适谓其好乃因其“俳体”，非也。它的确是“俳体”，是活的语言，而它最大的力量是诚，但太不自在。

“俳体”，谈笑而谈真理，使读者听了有趣，可是内容是严肃的。别人作俳体易成起哄，拆烂污，发松，便因其无力。人一走此路便是下流，自轻自贱，叫人看不起。这样的俳体不成。稼轩不然，他是有力有诚，绝不致叫人看不起，而且叫人佩服得五体投地，这便因其里面有一种力量，为别人所无。

稼轩此词若只以豪放、俳体去会便错了，不要以为“白倒雪”、“香杀月”是起哄。

宋代词中有句云：“拼则而今已拼了，忘则怎生便忘得。”词不见得好，但是两句老实话。稼轩也写这种心情，比他写得还诗味：

天远难穷休久望，楼高欲下还重倚。拼一襟寂寞泪弹秋，无人会。（《满江红》）

前首还有点散文气，辛此词较前首更富于文学意味。他说“无人会”，真是无人会。

在中国诗史上，所有人的作品可以四字括之——无可奈何。稼轩乃词中霸手、飞将，但说到无可奈何，还是传统的。如：

花卜归期，才簪又重数。（《祝英台令·晚春》）

忧、怜，无可奈何。《鹧鸪天》（晚日寒鸦）一首亦然。

稼轩写词有特殊作风，其字法句法便为他词人所无。中国词传统是静，而辛是动。如《江城子》（宝钗飞凤）一首，“凤钗鸾鬓”，诗词中用得非常多，都是死的，而稼轩一写真动，活了。这是以《水浒传》的笔法写《红楼梦》，以画李逵的笔调画林黛玉。这真险，很容易失败，但他成功了，而且是最大成功。

“宝钗”句，是写钗，是写鬓，但又不是，是写一女性，以部分代表全体（全体太多，势不能全写）。一个“飞”字，一个“惊”字，所写是一个活泼健康的女性，绝非《红楼》上病态女子可比。

《江城子》（宝钗飞凤）写柔情用健笔，写柔情不用《红楼》笔法而用《水浒》笔法，此稼轩之所以为稼轩。此首以词论，前片佳；以意论，辛之用意盖重在后片。

人多谓稼轩长调好。稼轩长调前无古人，后无来者。

稼轩写长调，并不继承谁。人必性情相近始能受其影响。稼轩在南宋虽不受别人影响，但他影响别人，如刘过及陆游。陆受苏、辛二家影响，而自在不及苏，当行不及辛。辛还影响刘克庄，在南宋可以学辛者盖克庄一人。刘过及陆游乃因与辛同好，故受其影响；克庄则有意学辛，然未得其好处，只学得其毛病。

稼轩最能作《贺新郎》，一个天才总有几个拿手的调子。辛之拿手调子如《贺新郎》，宋无人能及，后人作此亦多受辛影响。

《满江红》调该用人声韵，除辛氏外别人作出多是哑的，稼轩《满江红》（家住江南），即其音之饱满便可知其内在力量是饱满的，是诚的。

《虞美人》、《菩萨蛮》是最古调子。

稼轩有一首《菩萨蛮》可称前无古人之作，能自出新意，自造新词：

青山欲共高人语，联翩万马来无数。烟雨却低回，望来终不来。

自有《菩萨蛮》以来都是写得很美，很缠绵，稼轩也仍然是美丽缠绵，但别人是软弱的，稼轩是强健的。姑不论其好坏，总之只此一家。

辛弃疾之《玉楼春》（有无一理谁差别），词未必佳，而小序文真作得好。

乐令谓卫玠：人未尝梦捣齏餐铁杵，乘车入鼠穴，以谓世无是事故也。余谓世无是事而有是理。所谓无，犹云有也。戏作数语以明之。

序中“无是事而有是理”，此是通人语。文学就是一个理。如《阿 Q 正传》未必专写某人，“无是事而有是理”。稼轩这位山东大兵说出话来真通。他通有通的好，不通有不通的好，而社会上人多一知半解而自以为无所不解。稼轩不通时真不通，通时真通，“梅结子，笋成竿”（《江城子》）也罢，还是要“三羽箭，定天山”（《江城子》）。他是叼住人生不放。

稼轩有时真通，有时真不通，但真可爱，一部稼轩词可作如是观。

辛稼轩的《满江红》（家住江南）不是大声吆喝着讲的。

“家住江南”，一起便好，尤其是“又过了，清明寒食”，什么都没说，而什么全有了。清明寒食对得起江南，江南也对得起清明寒食。好像只有在江南才配过清明寒食。说“家住北京”便不成，没道理，这是感觉。

“花径里，一番风雨”，还没什么；“一番狼藉”，仄平平入，用得真好，便看见满地落花雨打风吹。

“红粉暗随流水去，园林渐觉清阴密。”二句不见佳。

“算年年落尽刺桐花，寒无力。”一念便觉无力，此是诗人感觉。说到感觉，需要静，需要体会得如此。创作时也需如此。

稼轩之二首《西江月》（遣兴、示儿曹以家事付之），俳体，非讽刺，而颇近于爱抚，尤其是次首。此爱还不仅是对其子女，对自己亦有点爱抚。

前一首颇似小儿天真。因世人有思想者多计较是非，无思想者多计较利害。无论是非或利害都是苦。只有小儿无是非利害，只是兴之所至，尽力去办，此是最富于诗味的游戏。小儿游戏是很天真、很坦白，而且很真诚的。前一首非讽刺、非爱抚，只是游戏。

辛词有《祝英台近·晚春》。人一提“晚春”，便都想到落花飞絮，想到的是景。稼轩词中也有写景之语，但他的写景都是情的陪衬，情为主，景为宾。稼轩专写景多糟，其写景好之作，多在写情作品中。他写“晚春”不是小杜之“绿树成荫”（《叹花》），也不是清照之“绿肥红瘦”（《如梦令》）。

先不论辛此词为象征抑写实。

若说为象征，是借男女之思写家国之痛。英雄是拿得起放得下的，稼轩是英雄，其悲哀更大，国破家亡，此点是提不起放不下。宋虽未全亡，但自己老家是亡了。这样讲这首词也好，但讲文学最好还是不穿凿；便是写男女之离别，也是很好的词。

怕上层楼，十日九风雨。

无可奈何。能使稼轩那样英雄说出这样可怜话来，真是无可奈何。要提起如何能提起，要放下如何能放下？了解此二句，全部辛词可作如是观。

词中写到“飞红”、“啼莺”，飞红也拉不住，啼莺也劝不住，只好让它飞、啼。飞者自飞，啼者自啼，而人是无可奈何。

此词上片若讲做男性之言，与后片不合，不如全当做女性之言。“花卜归期”句感情很热烈，很忠实，不用说，也很美。稼轩虽是老粗，但真能写女性，了解女性，而且最尊重对方女性人格。此一点两宋无人能及，便苏髯亦不成。辛写女性总将对方人格放在与自己平等地位。周清真、柳永都把女性看成玩物，而稼轩写得严肃。“才簪又重数”，更可见心不在花。

此词真稼轩代表作，至少是代表作之一。

稼轩有词《水龙吟·用“些”语再题瓢泉》，以体制论，自有《水龙吟》来，无有此作。

辛不能写景，感情太热烈，说着说着自己就进去了。如《江城子》（宝钗飞凤）一首，“水云宽”岂非写景，而“望重欢”是写情；“翠被粉香残”是景，而“肠断新来”是情；“梅结子，笋成竿”是景，而“待得来时春尽也”是情。情注入景，诗中尚有老杜、魏武，词中无人能及。他感情丰富，力量充足。他哪有心情去写景。写景之心情要恬淡、安闲，稼轩之感情、力量都使他闲不住。

辛词纯粹写景的作品都是失败的，但如《满江红》：

点火樱桃，照一架茶蘼如雪。

真好。武松鸳鸯楼上杀完人写“杀人者打虎武松是也”。金批：“请试掷地，当作金石声。”辛此句亦然，写景没有写得这么有力的。

稼轩《水龙吟·登建康赏心亭》一首，下片“休说鲈鱼堪脍，尽西风，季鹰归未”句，“归未”下，不应标问句。“归未”只是未归之意。所以上句说“休说鲈鱼堪脍”也。说了亦是归不得，不如不说之为愈也。

稼轩《鹧鸪天》（有甚闲愁）一首，晚年写这样词真是霸王在九里山前，事业失败是悲哀，但年老更可悲。

百年旋逐花阴转，万事常看鬓发知。

二句伤感,但是两句好词。百足之虫死而不僵者,他伤感到底有力。

后人学稼轩多犯二病:一为鲁莽。稼轩才高,才气纵横,绝非鲁莽,不是《水浒传》李大哥蛮砍,忘此而学之乃乱来。二为浮浅,不能如稼轩之深入人心,深入人生核心,咀嚼人生真味。

(十六)

江西诗派之“一祖”为杜甫,“三宗”为黄庭坚、陈师道(后山)、陈与义(简斋)。

诗中之学力,此乃震慑人,唬人。

诗以学力见长者,可以黄山谷为代表。学力表现有两种,其一,不用典故。如《下棋》:

心似蛛丝游碧落,身如蝮甲化枯枝。

其二,用典。如《登快阁》:

痴儿了却公家事,快阁东西倚晚晴。落木千山天远大,澄江一道月分明。朱弦已为佳人绝,青眼聊因美酒横。万里归舟横长笛,此心吾与白鸥盟。

诗当经过感情渗透,然后思想不干枯。黄未经感情渗透,后人学之震于其学力。

少游写景之作如《满庭芳》:

斜阳外，寒鸦数点，流水绕孤村。

虽不识字人，亦知其为好言语。欧阳“一点沧洲白鹭飞”（《采桑子》）写得大，自在；少游此词凄冷、荒凉，可代秋天凄冷的一面。

欲见回肠，断尽薰炉小篆香。（秦少游《减字木兰花》）

若只说柔肠寸断则只是说明，不是表现，不成文学。

南宋写长调者甚多，如吴梦窗、姜白石，然彼等所走乃北宋之路子。北宋长调作者有柳永（《乐章集》）、周邦彦（《清真词》）。

周清真在北宋词中地位甚重要。北宋词结束于周，南宋词发源于周。

宋人词史中有两大作家不在此作风内，一为苏东坡，一为辛弃疾。苏在周之前，自不似周，且周亦不曾受其影响。周清真吸收了北宋词人好处，独于东坡未得其妙。东坡在北宋词中是特殊者。

北宋清真写景写得真好：

人去鸟鸢自语，小桥外新绿溅溅。（《满庭芳》）

真新鲜，真是春天印象，水清且绿。此是纯写景。又如

水面清圆，一一风荷举。（《苏幕遮》）

静安先生说“此真能得荷之神理者”（《人间词话》卷上），非荷之形貌外表，然而无情。稼轩不写此种词。

作品是人格表现。周清真之词曰“清真”，美得不沾土，其人盖亦然。周是女性的，辛是男性的。

胡适说将朱敦儒比陶潜或更确切(《词选》)。观此语，胡氏于朱、陶二人盖未能有深切认识，否则决不能将二人并论。

朱敦儒词是多方面的：有乐天自造之作，有豪放之作，亦有纤巧之作。其可取亦在此。

张炎词细。张炎词如中晚唐人诗，只有“俊扮”，无“丑扮”。如“鱼

庄之“春日游”(《思帝乡》),冯正中之“和泪试严妆”(《菩萨蛮》),大晏之“不如怜取眼前人”(《浣溪沙》),即各人之思想、理想。

“境”非独谓景物也,而其中究有景物。境非独谓景物,人心中喜怒哀乐亦一境界。

樊志厚《人间词话·序》中言,静安词“意深于欧”,“境次于秦”。不然,静安有的词境比少游还好。

静安先生受西洋哲学影响,意思深刻。如其《鹊桥仙》:

沉沉戍鼓,萧萧厩马,起视霜华满地。蓦然记得别伊时,正今夕邮亭天气。

北征车辙,南征归梦,知是调停无计。人间事事总无凭,但除却无凭二字。

意深于欧而不见境次于秦。当时虽然离别,眼中尚有伊在,今日则回想当时,眼中已无伊在。此情此景,何以为情!

静安词另有句:

人间总是堪疑处,惟有兹疑不可疑。(《鹧鸪天》)

不如前《鹊桥仙》词好。盖音节关系,“无凭”两字声音上去。此词境不次于秦。

静安先生词五、七言句好,因其深于诗,尤其七言。

静安先生不仅有修辞功夫(只有此点也能成为两宋后一大词人),而又加以近代思想,故更成为一大词人。

如其《浣溪沙》(山寺微茫):

试上高峰窥皓月,偶开天眼觑红尘。

前句一字比一字向上,后句一字比一字向下。有此思想者不知填词,会填词者无此思想。有此思想能填词者,又无此修辞功夫。唯静安先生兼而有之。

天末同云黯四垂。失行孤雁逆风飞。江湖寥落尔安归。

陌上金丸看落羽,闺中素手试调醯。今宵欢宴胜平时。(静安词《浣溪沙》)

首三句盖静安自道。一个人只要有思想——岂但有思想,只要有点感情——岂但有点感情,只要有点感觉,便不能与一般俗人共处。一个词人即使没有伟大思想,也要有点真实感情,最不济也要有点锐敏感觉。静安先生名气很大,而同时在中国很难有人了解他,但使有一个人了解他,也不会写出这样伤感的作品。岂是写“失行孤雁”,简直写他自己在社会上是个“畸零儿”。在“天末同云黯四垂”时,看不见光明,也看不见道路,凡“失行孤雁”没有一个不是“逆风飞”的。静安先生有感觉思想。“失行孤雁逆风飞”,这种精神力量可佩服,而如此行去,结果非失败死亡幻灭不可,故静安先生曰“江湖寥落尔安归”。

静安先生与前代词人比不一定比前人好,而真有前人没有的东西。静安以前人无此思想,无此意境。

下片“陌上”一句缩得真紧,用少字表多意。以别人性命为自己快乐——“今宵欢宴胜平时”。一将功成万骨枯。

若以词论,前三句胜后三句多矣。

六七四十二个字的小词，而表现得深刻、有曲折，若再责备贤者，似太苛求。

前词“试上高峰”三句言中之物、物外之言都好。“天末同云”三句亦然。后三句思想虽深刻，而物外之言不够。“今宵”句思想够深刻，文字不够美，没有逼人的力。

月底栖鸦当叶看。推窗砧砧堕枝间。霜高风定独凭栏。

为制新词髭尽断，偶听悲剧泪无端。可怜衣带为谁宽。（静安词《浣溪沙》）

“霜高风定独凭栏”，不但无人，连栖鸦都飞了。

前二首《浣溪沙》（山寺微茫、天末同云），词似旧而意实新；此首言“悲剧”等等，词似新而意实旧，只是表现无可奈何之境，伤感而已。

静安先生有一种古人所无的象征的词：

本事新词定有无。斜行小草字模糊。灯前肠断为谁书。

隐几窥君新制作，背镫数妾旧欢娱。区区情事总难符。（《浣溪沙》）

这首词很怪。余所懂未必是静安原意。此词乃一女性所言，一个女性见其丈夫写作而有此感。

一个词人有二重人格，一个我在创作，一个我在批评。一个大作家都有此二重人格，否则作品不会好，因其没有自觉。

此词也可视为静安自己批评自己之作，二重人格。

静安先生亦有快乐之作：

似水轻纱不隔香。金波初转小回廊。离离丛菊已深黄。

尽撒华灯招素月，更缘人面发花光。人间何处有严霜？（《浣溪沙》）

此词乃写月夜花前一美丽的女子，也写得好。

静安先生论词，喜五代北宋之作，于有清一代独推纳兰《饮水词》，谓其以自然之眼观物，以自然之舌言情。然而，小孩子毕竟要长大。“诗人者不失其赤子之心”，但只有赤子之心不成，还要加上成人的思想。“不失”只是消极一面。纳兰词只是不失赤子之心，此外更无什么东西。如：

深巷卖樱桃，雨馀红更娇。（纳兰词）

最易引起人爱好的是鲜，而最不耐久的也是鲜，如果藕、鲜菱，实际没什么可吃，没有回甘。耐咀嚼非有成人思想不可。纳兰除去伤感之外没有一点什么，除去鲜没有一点回甘。新鲜是好的，同时我们还要晓得苍秀。

静安先生欣赏纳兰词，而 he 自己是富于成人思想的。这也许是静安先生伟大处。一个常人爱忽略和抹杀别人长处，静安先生自己短处为别人长处，反能赞美，君子也。

静安先生词有时读之觉不如《饮水词》来得容易，少自然之故。

人受别人影响可以，对别人欣赏可以，而天性所限有学不来处。

十八

中国旧诗写夏的少，纵有也只是写天之舒长、人之安闲；要不然就是对不得安闲者的怜悯。

南宋程垓有一首《小桃红》：

不恨残花殢，不恨残春破。只恨流光，一年一度，又催新火。
纵青天白日系长绳，也留得春么？

花院从教锁，春事从教过。烧笋园林，尝梅台榭，有何不可。
已安排珍簟小胡床，待日长闲坐。

从春归写到夏至，写到天之舒长、人之安闲。天气可影响人的性情思想，冬天虽有严寒压迫，还可干点什么，夏天人精神易涣散，故有此等作。

“锄禾日当午，汗滴禾下土。”（李绅《悯农》）

“赤日炎炎似火烧，田中禾稼半枯焦。农夫心内如汤煮，公子王孙把扇摇。”（《水浒传》）

这是对不得安闲者之怜悯。

郭沫若《题己集》之扉页：“炎炎的夏日当头……”此言不是安闲，不是怜悯，是担当。

“赤日当头热不支。长空降火地流脂。人天鸡犬俱如痴。已没半星儿雨意，更无一点子风丝。这般耐到几何时。”（余之《浣溪沙》）。此既非安闲之享受，也非对不得安闲者之怜悯。然此亦当与郭氏之担当不同，此乃描写，前人不但不敢担当，且不敢描写。

“随定我，小兰堂。金盆盛水绕牙床。时时浸手心头熨，受尽无人

知处凉。”(李之仪《鹧鸪天》)。这是对夏之安闲的享受。

“受尽无人知处凉”。差不多福都是如此,除此,则不是福。夏天什么地方最凉快?是高粱地头,是厨房门口。所以说,福看你会享不会享。虽然福不多,可是人人都有,但说到享福,却是“受尽无人知处凉”,没法告诉人。

现在人不会享福,享福是受用,现在只知炫耀,不知享福。现在人最自私,可又不会自私。

写夏天的词即如东坡之《洞天歌》,也只是天之舒长、人之安闲——“冰肌玉骨,自清凉无汗。水殿风凉暗香满。”全词也只是这三句好。前二句写人,至于写夏景,第三句真绝了。

中国传统写诗是要能忍受、能欣赏,故写夏亦然。郭氏扉页题词非传统境界,余之《浣溪沙》亦非传统境界。

补 编

(一)

“子曰：‘兴于诗。’”（《论语·泰伯》）诗是感发。

吟风弄月、发愤使情皆非诗人。

诗是使人向上的、向前的、光明的。

“货，恶其弃于地也，不必藏于己；力，恶其不出于身也，不必为己。”（《礼记·礼运》）“谁知盘中餐，粒粒皆辛苦”，“半丝半缕，恒念物力维艰”，皆此意，但皆不及《礼运》之大。

力，有一分力便要尽一分力，不必问为谁。一切诗人皆是如此。诗人该是无所为而为，这便是“力，恶其不出于身也，不必为己”。只要将我自己的力量发挥出来了，理想实现了，不必为己。若明白此道理，虽作不出一句合平仄的诗，但行住坐卧无时不是诗，否则即使每日为诗，也仍不是诗人。似诗人，似则似，是则非是。

“偶过竹院逢僧话，又得浮生半日闲。”诗是唐人味，但我们不该欣赏这种诗。这种境界可以有，但我们不应过这种生活。

诗人必须有冷静观察的功夫。

持身在己，不是放纵，是约束。由于约束便有反省功夫，反省是进德修业之路。

学道的人反省，发现自己缺陷想法补充。发现而补足之，使之完成完美人格。诗人发现自己缺憾，有时不是反省补足而是暴露，此与学道之人反省截然二事。诗人之暴露是下意识的，“拿不是当理说”。诗人写缺点有时是可爱的，如杜工部“麻鞋见天子，衣袖露两肘”。

诗人哲人，反省向内，观察向外。对天地间万物，须先有检点观察功夫，然后始可言反省。否则反省自何入手，以何对照？观察反省此二步诗人哲人同，至第三步则不同：哲人是修正完成，诗人是自己欣赏。诗人哲人第四步又相同，都是满足。

曾子“三省吾身”是收，作返照。陶诗“采菊东篱下，悠然见南山”亦是返照自我。然须能“自我扩大”，此非无自我的欣赏、观察、描写，而是扩张为“大我”。杜甫“花近高楼伤客心，万方多难此登临”，此伤感连他自己也在内，可不专是自己，所以为大我。是伤感，是悲哀，是有我，然不是小我，故谓之大我。

古有所谓“不得已”之说。“不得已”是内心的需要，如饥思食，如渴思饮。必须内心有所需求才能写出真的诗来，不论其形式是诗与否。

了解古人诗最重要的是了解古人内心的需要。有的客观条件虽需要而非内心需要，所写亦不能为诗。诗人绝不写应景文字。

诗里有“显说”、有“隐说”。如《诗经·豳风·七月》首章，前半言衣，是显说，后半言食，是隐说。在作者或原无意于显说隐说，行乎其不得不行，止乎其不得止。是“不得已”，且为发自内心，非自外来。在作者是行所不得不行，止所不得止；在读者要行其所行，止其所止。

作者的行止与天才、修养、情意有关。

一、天才。太白与老杜天才不同，李之不能为杜亦犹杜之不能为李。佛说经常举狮象代表“力”，但狮是狮的力，象是象的力，不能说象强于狮或狮强于象。各有各的力量，亦犹人各有各的天才。

二、修养。天才是先天的，是基本；修养是后天的，是预备。

三、情意。此乃动机。

如伐树，一须有力——天才；二须有斧斤——修养、预备；然还须有情意。有此三者便是“不得已”。

然后读者更要看出其行、其止，何以显、何以隐……

诗人对人生极富同情心，而一方面又极冷酷、残忍，能言人之所不敢言，欣赏人之所不能欣赏，须于二者（同情与冷酷）得一调和。极不能调和的东西得到调和便是最大成功、最高艺术境界。后人作诗不是“杀人不死”便是“一棍棒打死老虎”。后之诗人作品单调，便是不能于矛盾中得调和。

诗人应感觉锐敏，神经如琴弦，但应身体如钢铁，二者合起来才是诗人的健康，缺一不可。前一条件不容易，而诗人凡成功者多能如此；而后者，则中国诗人多是病态的。由生理身体之不健康，影响到心理之不健康，此乃中国诗人最大毛病。

陶公心理健康，在这一点上，连老杜也不成。老杜就不免躁，躁是变态。

“文人相轻，自古而然。”文人相轻亦由自尊来，而以理智判断又不得不有所“怕”。欧阳修曰：“东坡可畏，三十年后不复说我矣！”东坡又怕山谷，盖山谷在诗的天才上不低于东坡，而功力过之，故东坡有效山谷体。而山谷又怕后山，后山作品少，而在小范围中超过山谷，故山谷又曰：“陈三真不可及。”

(二)

常言之动静、是非、善恶是相对的，而诗之最高境界是绝对的，真、美、善三位一体。

“雨中山果落，灯下草虫鸣。”（王维《秋夜独坐》）是美是丑，是善是恶，很难说；是静，而不是死静。

我们不妨把“心”与“物”看为二，而须尊重物，尊重所写的对象。对物，要在物中看出其灵魂，“我见青山多妩媚，料青山见我应如是。情与貌，略相似。”（辛弃疾《贺新郎》）陶渊明写鸟，并不是将鸟与自己

斗草，江梅已过柳生绵。黄昏疏雨湿秋千。”（《浣溪沙》）真调和，真美，尤其后一句“黄昏疏雨湿秋千”，不是女孩子不会感到这些。无论从修辞上，从女性美上说，都较前一首太白诗高。

（四）

治文学亦须有科学脑筋，字字如铁板钉钉，句句如生铁制成，丝毫不可放松。

若是文学只是在床上架床，一点新的装不进去，那么文学只有退步没有进步了。

作诗要能支配诗之声音，由声音可表现气象。一、心中有此感，二、以音节表现之，三、气象。感觉不足所成音节不对，气象也不是了。

我国近代与翻译界甚有关者，鲁迅与严复。严复说译当信、达、雅。其实岂但译文，创作亦当如此。

信，便是自己不欺骗自己。

达，创作总是希望人懂，没有一个伟大作品是不达的。虽然《毛诗》现在需要训诂，此乃时代关系，实即当时方言。

雅，对俗而言。余不喜说雅，盖俗人把雅字用坏了。其实雅是好的。中国字方块单音，合二字为一词，好。雅，或曰雅正。正，不邪。“诗三百，一言以蔽之曰，思无邪。”无邪，即“诚”之意。又，雅或曰雅洁。就正而言是诚，就洁而言是简当。

不仅翻译、创作，讲书亦然。要信、达、雅。

天下没有写不成诗的，只在一“出”一“入”，看你能出不能，能人不能。不入，写不深刻；不出，写不出来。

写长篇要波澜起伏，如老杜之五、七古。他人长篇多平铺直叙。而波澜越多越难收煞。结本来是收，而善结者收处有放。

文字笔墨所能表现是有限的。故诗最怕意尽于言，没有余味。

修辞，避复。用笔如用兵，虚者实之，实者虚之。然诸葛亮遇曹操则实者实之，虚者虚之。用兵无死法，行文亦然。修辞避复，有时故意“犯”。胜者所用，即败者之兵。

(五)

丈夫自有冲天志，不向如来行处行。

平常弟子学先生，像已难，能得一长，受用不尽。颜回，孔子弟子，亦不过亦步亦趋。禅宗讲究超宗越祖。禅宗大师常说“见与师齐，减师半德”，成就较师小一半；“见过于师，方堪传授”。故禅宗横行一世，气焰万丈，上至帝王，下至妇孺，皆尊信之。

天地间无守成之事，学如逆水行舟，不进则退。

驼庵说诗

《诗经》谈片

《诗》有六义：风、雅、颂；赋、比、兴。前三项，《诗》之性质；后三项，《诗》之作风（法）。

诗人富幻想者好用比，如李白；老杜偏于赋，皇皇大篇，直陈其事，故有“诗史”之称。太白号称仙才，以其富于幻想、联想；天才，多用比也。其实，兴，凑韵而已，没讲儿。“小蚂蚱，土里生。前腿爬，后腿蹬。长上翅，翅棱棱。”——赋也。“小板凳，朝前移，爹爹喝酒娘陪着。”——兴也。兴只有儿歌中保有的最古、最幼稚。

诗有叙事、写景、抒情。

抒情诗最易写。“国风”中亦以抒情诗为多，无论其写得美丽或沉痛。美丽可感动人之感觉，沉痛可感动人之感情。

写景：大自然，风月、山水，原是美的。写景亦可写得美丽沉痛，景中有情。

最难写的是叙事的诗。难于写得美，因少幻想。如白居易《长恨歌》，自开始至贵妃死都写得不好，勉强凑合，几不成诗。至“忽闻海上有仙山”才写得好了。“上穷碧落下黄泉，两处茫茫皆不见”，颇有老杜气概，较为自在从容，因此乃幻想，故易写。

此外就是“传奇”的，也易写得好。如《琵琶行》，虽无《长恨歌》之奇情壮采，而尚能动人，便因其为“传奇”的。（传奇，此乃翻译，实应为浪漫、Romantic，非真实的。）其不同于幻想者，幻想是鬼神的，传奇是人事的，而二者有一相同点，即全为非真实的。

《诗经·豳风·七月》真是一篇杰作。唯有《七月》一类诗难写，没有一点幻想色彩，也没有一点传奇色彩，全是真实的，故难写成诗。

所谓难写，并非不能写。难，是我们才力不到。天地间事物没有不能写成诗的。《七月》所写是老百姓平常人的平常生活，难写而写出来了，而且写的是诗，不是日记，不是有韵散文，不是账本子。（我们写日常生活，不是日记，便是记账。）

同时，《七月》又是非个人的。《琵琶行》、《长恨歌》皆有主人翁，是个人的。老杜名为“诗史”，但如其《北征》、《奉先咏怀》，亦嫌其个人色彩太重。从其个人描写中可看出别人乱离生活，虽然如此，但究竟是以自我作中心，少普遍性。普遍性令人想到近代所谓“集团”。近代作家提倡集团，但其作品仍是偏重个人而非集团性的。《七月》真是集团性的，不是写的一两个人，是写豳地所有人民。

再其次，《七月》是平凡的。这与真实相近而实不同。历史上许多真实事并不平凡。洋车夫的生活是平凡，也是真实。最要者，真实中还要有韵味，余味不尽。写“集团”，难的是调和，在团体中找出共同性；平凡是难于写得伟大（神秘）的。《琵琶行》是商人妇，《长恨歌》是杨玉环，而《七月》是豳地所有人民，比前二者伟大。

同时，《七月》又写出中国人民之乐天性，这是好是坏很难说。如天真是好的，而天真是幼稚；坦白是好的，坦白是浮浅。中国人易于满足现实，这就是乐天。乐天是保守，不长进；而乐天自有其伟大在，不是说它消极保守，是从积极上说，人必在自己职业中找到乐趣，才能做

得好,有成就。《七月》写人民生活,不得不谓之勤劳,每年每月都有事,而他们总是高高兴兴的。这样的民族是有希望的,不会灭亡的。

《七月》从头至尾是男性的诗,硬性的、阳刚、力的表现。力即美,但分言之,力与美又为二者,只言美偏于优美。但《七月》中仅第二章一章音节柔和调谐、优美、女性美。这一章先用阳声韵,接着是后世的“四支”、“五微”韵,细声,是对比。前半宏大,后半纤细;前半偏动,后半偏静。第一章前半言衣是显说,后半言食是隐说,显隐之别是文字上的;第二章动静之别是音节上的。《七月》作者是男性,阳刚,但第二章写女性美写得真好,把女性的感觉感情都写出来了。但一起两句“七月流火,九月授衣”放在这里真不调和,此是“兴”也。此二句在第一章是“赋”,在第二章是“兴”,以此二句引出以下九句。第三章“七月流火,九月授衣”二句“赋”与“兴”皆而有之。

清代牛运震《诗志》言《七月》:一、“平平常常,痴痴钝钝”,二、“充悦和厚”,三、“典则古雅”,“此一诗而备三体,又一诗中藏无数小诗,真绝大结构也”。

充,充满之意,诚于中形于外,内心充满则所表现自是悦。“充悦”,真好,真无虚拟。“充悦和厚,典则古雅”,中国旧美学之高处便在此。

写长一点的作品,必须一大段中分若干小段,分之则清清楚楚,合之则浑然无迹、天衣无缝。创作必要做到此地步。若一大段糊里糊涂,分不出小段,则写的没法写,读的也没法读;然若能分不能合,零零碎碎也不成,合之要异常完密。但牛氏未言其何以能一诗中藏数小诗(分之清清楚楚,合之天衣无缝),此便因《七月》所写是团体,只写个人总差。《七月》人多、时多、事多,因而一诗内许多小诗。

写诗写长篇，必写叙事诗不可，抒情诗还是短了好。《七月》八章，章十一句；《邶风·鸛鷖》四章，章五句。即因《七月》是叙事的，《鸛鷖》是抒情的。而且《七月》是集团的，《鸛鷖》是个人的。《鸛鷖》诗人以鸟比人，且以自己比为一鸟。

《七月》是集团的，《鸛鷖》是个人的，不以是分大小。但一般理论皆以为集团的是伟大的，个人的是渺小的。《七月》是我国上古团体的、实际的生活。我们尽管以新文学眼光去看《七月》，仍有其价值在。而《鸛鷖》也与现在时代相合，仍是活鲜鲜的。实则《鸛鷖》、《七月》二者半斤八两相等，若有畸轻畸重之见，则不免有所偏。（偏个人者以为《七月》琐碎、乱；偏集团者以为《鸛鷖》无用，叫唤叫唤就完了。）

《七月》写农人，而《邶风·东山》是战争后军队复原之作。“我徂东山”，我虽是个人，同时也代表全体。《七月》纯乎集团，《鸛鷖》纯乎个人，《东山》写集团中有小我，小我中有集团。

《东山》共四章，每章前四句皆相同——“我徂东山，滔滔不归。我来自东，零雨其濛”——真好。

第三章“自我不见，于今三年”，字形上笔画少，语言上句子白话，而读后在人心里盘桓不已。这是真正白话，真写得好。现在白话文一发展便走向古典派里去了，便走入“自杀”之路。

“变雅”乃乱世之音。《诗经》“风”、“雅”中只正风正雅（治世之音）始表现温柔敦厚，中正和平。“变风”、“变雅”虽“三百篇”亦不能温柔敦厚，正如老实人遇到不共戴天之仇也会杀人放火。

《小雅》末一篇第一句便是“何草不黄”，这句真好，可是表现乱离不如《苕之华》：

苕之华，芸其黄矣；心之忧矣，惟其伤矣。苕之华，其叶青青；知我如此，不如无生。牂羊坟首，三星在罍。人可以食，鲜可以饱。

首章三“矣”字，很缠绵。次章节奏急促。诗人以自我为出发点，“忧”是薄的浅的，“伤”是深的厚的，忧可以忍受，伤便不可忍受。“知我如此，不如无生”，小我；“人可以食，鲜可以饱”，由小我推及人群。

依毛氏所分，《小雅》中《鹿鸣》、《南有嘉鱼》、《鸿雁》之什，多酬酢宴饮乐歌，有佳作，亦仍为中正和平温柔敦厚之音，自《节南山》之后，乃有所谓“变雅”之音（乱世之音）。《鸿雁》之什中的《黄鸟》篇，但为羁旅之词，非乱世之音。

《小雅·正月》首章用三“忧”字，“我心忧伤”、“忧心京京”。“寤忧以痒”，后之诗人不敢如此用。

文学上以用字重复而成功者是《楚辞》之《离骚》，重复中有其价值在。

《正月》是字的重复，句法不重复。意思总之是忧，而有深浅层次之分。

中国人最敬者天地，最亲者父母。对此只有赞美，没有怨恶。而《小雅》之《节南山》怨天，《正月》怨父母，此与常情不合，是越常规。由此方知“我心”之“忧伤”。

《小雅·十月之交》是圆的，孟德诗不圆。恐怖诗颇难写得圆美，东方美以圆为最。恐怖而写得圆美者，唯《十月之交》三章。

恐怖一般不能写得圆美，但诗人能，因为他是非常人。

诗中写愉快者少，“三百篇”尚有，后人便不能写了。诗写伤感者最多，伤感如伤风，最易传染，诗人最爱做此。

诗中写惊悸者少，“三百篇”真写得好，波澜起伏。

“三百篇”好，而苦于文字障，先须打破文字障，才能了解其诗之美。

太白古体诗散论

(一)

世之论李杜者每曰太白复古，工部开今。太白之古乃越六朝而上之，虽古实亦新。太白《古风》似古并不古，没什么了不得。才气有余，思想不足。中国诗向来不重思想，故多抒情诗。且吾国人对人生入得甚浅，而思想必基于人生，无论出世人世，其出发点总是人生。入世者如《论语》，“为学”与“为政”相骈，为己为人，欲改变人生；出世者则若庄、列，亦因见人生痛苦，欲脱离之。吾国诗人亦未尝不自人生出发，只入得不深，感得不切，说得不明。太白诗思想既不深，感情亦不甚亲切，如其“处世若大梦，胡为劳其生”（《春日醉起言志》）一首，即思想不深，情感不切，可为其坏的一方面代表。汉、魏诗如古诗十九首、曹氏父子诗，思想虽浅而感情尚切。

太白诗号称有“高致”。王静安说：“诗人对宇宙人生，须入乎其内，又须出乎其外。……入乎其内，故有生气；出乎其外，故有高致。”（《人间词话》）身临其境者难有高致，以其有得失之念在，如弈棋然。

说话为使人懂，且令人生同感。太白《怀张子房》之“天地皆振动”，读之不令人感动。若老杜之

观者如山色沮丧，天地为之久低昂。（《观公孙大娘弟子舞剑器行》）

字字如生铁铸成，而用字无生字。句法亦然，小学生皆可懂，而意味无穷，似天地真动。李则似无干。李白才高惜其思想不深。哲人不能无思想，而诗人无思想尚无关，第一须情感真切。太白则情感不真切。老杜不论说什么，都是真能进去，李之“天地皆振动”并未觉天地真振动，不过凑韵而已。必自己真能感动，言之方可动人。

写张子房必写其别人说不出来之张子房之精神。李曰“岂曰非智勇”，若此等句谁不能说？首四句叙事亦失败，不能诗化。即再低一步，叙事须令人明白。而若李之“郑客”一首，叙事真不能令人明白。

诗可用典，而须能用典入化，不注亦能明白始得。如陈后山之“一身当三千”（《妾薄命》）用白乐天《长恨歌》“后宫佳丽三千人，三千宠爱在一身”二句，不知白诗则不懂陈诗，用典如此真不通矣。而李白真有好的地方，如《怀张子房》之“唯见碧流水，曾无黄石公”二句，吾人亦可以有此意，而绝写不出这样的诗。太白盖以张子房自居，而无神仙黄石公教授兵法。“唯见碧流水”句在现在，“曾无黄石公”一句则扬到千载之前。大合大开。开合在诗里最重要，诗最忌平铺直叙。再者，曰“碧”曰“黄”，水固碧矣，黄石公何曾“黄”？且根本无黄石公，而太白说出来写出来便好。若曰“唯有一水在，不见古仙人”，此等诗一日要一百首也得。太白曰“碧”曰“流”，便令人如见。

“怀张子房”之末两句“叹息此人去，萧条徐泗空”，亦高。意思虽平常，而太白表现得真好。死并不吓人，奈何以死感之？“报韩虽不

成,天地皆振动”二句即如此。感人必有过于“死”者。末两句字字有生命,有弹性,比老杜“天地为之久低昂”还飘洒。

(三)

太白《远别离》乃仿古乐府《古别离》之作。《远别离》所写乃娥皇女英:

远别离,古有皇英之二女,乃在洞庭之南,潇湘之浦。海水直下万里深,谁人不言此离苦。日惨惨兮云冥冥,猩猩啼烟兮鬼啸雨,我纵言之将何补?皇穹窃恐不照余之忠诚,雷凭凭兮欲吼怒。尧舜当之亦禅禹,君失臣兮龙为鱼,权归臣兮鼠变虎。或云尧幽囚,舜野死。九疑联锦皆相似,重瞳孤愤竟何是?帝子泣兮绿云间,随风波兮去无还。恸哭兮远望,见苍梧之深山。苍梧山崩湘水绝,竹上之泪乃可灭。

太白七言古用古乐府题目,实则徒有其名而无其实。故其诗虽分七古、乐府两种,实则皆古风。后之诗人虽亦用长短句写古风,而皆不及太白,即技术不熟。李之长短句长乎其所不得不长,短乎其所不得不短,比七言、五言还难。若可增减则不佳矣。

太白诗一念便好,深远。远——无限;深——无底。《远别离》不但事实上为远别离,在精神上亦写出远别离来。纯文学上描写应如此,但有实用性无艺术性不成其为文学。诗是一种美文,最低要交代清楚。一切艺术皆从实用来,如古瓷碗,其美在于其本身,后则实用性渐少,艺术性渐多。

太白此首开篇交代得清楚。然文学须能使人了解后尚能欣赏之,

即在清楚之外更须有美。太白在写事实清楚之外，更以上下左右情景为之陪衬：“海水直下万里深”，“日惨惨兮云冥冥，猩猩啼烟兮鬼啸雨”，“雷凭凭兮欲吼怒”，乃文学上的加重描写。

太白此诗亦并不太好，将散文情调诗化。太白之咏娥皇女英暗指明皇贵妃。马嵬之变，作成长恨，不得不责明皇国政之付托非人（按：此诗实作于马嵬之变以前，但亦有以为暗指马嵬事件者）。《远别离》之意在“君失臣兮”二句，凡做领袖者首重知人，然后能得人，能用人。明皇以内政付国忠，军事付安禄山，即不知人。“尧舜当之亦禅禹”句中“之”字，当为下二句代名词。通常用代名词必有前词，此则置前词于后。“尧舜”二字，“尧”为宾，“舜”为主。（“帝子泣兮绿云间”，“绿云”犹言碧云也。为沈约之“日落碧云合，佳人殊未来”。又，称女人发亦曰“绿云”，犹言“青丝”，黑也。或以为“绿云”指竹林。）

(四)

诗言志。言志者表情达意也。然有时读一首写悲哀的诗，读后并不令读者悲哀，岂非失败？凡有所作必希有读者，真有话要写，写完总愿有人读，愿引起人同感，如此才有价值。然如李白之《乌夜啼》，读后并不使人悲哀，岂其技术不高，抑情感不真？此皆非主因，主因乃其写得太美。

诗原为美文，然若字句太美，则往往字句之美遮蔽了内中诗人之志。故古语有“美言不信，信言不美”之说。此话有一部分可靠。如依此说，则写好诗的有几个全可信？一个大诗人说的话并不见得全可靠，只看它好不好而已。如俄国小说家契诃夫，人称之为俄国莫泊桑，实则契诃夫比莫泊桑还伟大，其所写小说皆是诗，对社会各样人事了解皆非常清楚。莫泊桑则抱了一颗诗心，暴露人世黑暗残酷，令人读

了觉得莫泊桑其人亦冷酷。而契诃夫是抱了一颗温柔敦厚的心，虽骂人亦是诗。

有的诗写悲哀，读后忘掉其悲哀，仅欣赏其美，太白《乌夜啼》即如此：

黄云城边鸟欲栖，归飞哑哑枝上啼。机中织锦秦川女，碧纱如烟隔窗语。停梭怅然忆远人，独宿孤房泪如雨。

首句所写景物凄凉，而字句间名词、动词真调合；次句如见其飞，如闻其啼。此二句谓为比亦可，谓之兴亦可。“比”者，谓鸟尚栖何人不归？“兴”者，则谓此时闻鸟啼而已。“碧纱”句真好。诗固然要与理智发生关系，而说好是与幻想发生关系。“碧纱”句即由幻想得来。“黄云”、“归飞”、“碧纱”此三句是诗，另三句乃写实。因欣赏此三句之美，遂忘其独宿空房之悲。

《诗经·王风》有《君子于役》：

君子于役，
不知其期。
曷至哉？
鸡栖于埭，
日之夕矣，
羊牛下来。
君子于役，
如之何不思？

余写旧诗不主分行分段，而此首如此写好。

太白一首《乌夜啼》先不点题，此则开端便言“君子于役”，点出题来。“曷至哉”三字，味真厚。傍晚时思之最甚，平常日暮则归，故日暮不归则思人之情愈厚。若吾人写必接“曷至哉”说“日之夕矣”，而此诗将“日之夕矣”加于“鸡栖于埭”、“羊牛下来”之间，好。心中但思君子，忽见“鸡栖于埭”，因知“日之夕矣”，再远望见“羊牛下来”。且“羊牛”二字比“牛羊”好，“羊”字在中间音似一起，太提，不好。绝对是“羊牛下来”。或曰羊行快故在牛前，如此解，便死了。“如之何不思”亦好，比太白之“怅然”、“泪如雨”好得多，味厚。

诗中用字，须令人如闻如见。太白《乌夜啼》之“黄云城边”如见，“归飞哑哑”亦如见，亦如闻。《诗经》之《君子于役》“羊牛下来”读其音如见𠂔形，若曰“牛羊下来”，则读其音如见𠂔形，下不来矣。

(五)

《将进酒》与《远别离》最可代表太白作风。

太白诗第一有豪气，出于鲍照且驾而上之。但豪气不可靠，颇近于佛家所谓“无明”（即俗所谓“愚”）。一有豪气则成为感情用事，感情虽非理智，而真正感情亦非豪气。因真正感情是充实的、沉着的，豪气则不充实、不沉着，易流于空虚浮飘。如其

功名富贵若长在，汉水亦应西北流！（《江上吟》）

汉水原向东南，不向西北，故功名富贵不能长在。

譬喻使人如见，加强读者感觉。诗更须如此。如但言一清二白，使人知而未见，歇后语曰“小葱拌豆腐——一清二白”，则令人如见。《将进酒》首云：

君不见黄河之水天上来，奔流到海不复回；
君不见高堂明镜悲白发，朝如青丝暮成雪。

一说即令人如见。诗好用比兴(譬喻)，即为得令人如见。上所述“功名富贵”二句，豪气，不实在，唯手腕玩得好而已，乃“花活”，并不好，即成“无明”，且令读者皆成“无明”。

晋左思太冲、宋鲍照明远、唐李白太白，说话皆不思索冲口而出，皆有豪气，有豪气始能进取。《孟子》谓：“狂者进取，狷者有所不为也。”豪气如烟酒，能刺激人神经，而不可持久。豪气虽好，诗人之豪气则好大言，其实则成为自欺，故诗人少成就。有豪气能挺身吃苦固然好。凡古圣先贤、哲人、诗人之言，皆谓人为受苦而生。佛说吃苦忍辱，必如此始为伟大之人。而诗人多为不让蚊子踢一脚的，因其虽有豪气而神经过敏，神经过敏成为歇斯底里(hysteria)。老杜《醉时歌》曰：

但觉高歌有鬼神，安知饿死填沟壑。

此等处老杜比李白老实。太白过于夸大——“千金散去还复来”——人可以有自信，而不能有把握。

太白诗有时不免俚俗。唐代李、杜二人，李有时流于俗，杜有时流于粗(疏)。凡世上事得之易者便易流于俗(故今世之诗人比俗人还俗)。太白盖顺笔高言，故有时便不免露出破绽。

岑夫子，丹丘生，将进酒，杯莫停。与君歌一曲，请君为我倾
耳听。(《将进酒》)

皆俗。所谓俗即内容空虚。

文学比镜子还高，能显影且能留影。文学是照人生的镜子，而比照相活。文学作品不可浮漂，浮漂即由于空洞。太白诗字面上虽有劲而不可靠，乃夸大，无内在力。“朝如青丝暮成雪”，虽夸大犹可说也。至“一饮三百杯”，则未免过矣。结尾四句：

五花马，千金裘，呼儿将出换美酒，与尔同销万古愁。

初学者易喜此等句，实乃欺人自欺。原为保持自己尊严，久之乃成自欺，乃自己麻醉自己，追求心安。

太白诗豪华而缺乏应有之朴素。豪华、朴素，二者可并存而不悖。但朴素之诗往往易失去诗之美。

(六)

人读宋诗者多病其议论太多，于苏、辛词亦然，而不知唐人已开此风。如李白之《宣州谢朓楼饯别校书叔云》一首，开端：

弃我去者，昨日之日不可留；乱我心者，今日之日多烦忧。

较“三百篇”、《十九首》相差已甚大矣。文学中之有议论，用理智，乃后来事。诗之起，原只靠感情、感觉。后人诗词之有议论乃势所必至，理有固然。如老杜之《北征》，前幅写路景，真是诗；中幅写到家，亦尚好；至后幅之写朝政，已为议论。人但知攻击宋人，而不知唐之李杜已然。陶、曹已较《十九首》有议论，《十九首》亦较《诗》《骚》有议论。因人是理智有思想的，自然不免流露出来。

太白之“弃我去者”二句好，但似散文。

长风万里送秋雁，对此可以酣高楼。

二句则高唱入云。诗中不可避免唱高调，唯必须唱得好。陶亦不免唱高调，如

不赖固穷节，百世当谁传。（《饮酒》第二首）

调真高，“固穷”实非容易之事。至其《乞食》之“冥报以相贻”，真可怜。“不赖”二句亦议论，同一意思让后人写必糟。陶是充满鼓动，有真气、真力，故其表现之作风“精神”不断。而“冥报”句真可怜，一顿饭何至如此？可见其“固穷”亦唱高调。曹孟德亦唱高调，如其《步出夏门行》之

老骥伏枥，志在千里。

星汉灿烂，若出其里。

前首“江河”及次首“数公”皆指王杨卢骆。“翡翠兰苕上”，精致、美丽、干净，而没力量；“掣鲸鱼碧海中”或不美丽，不精致，而有力量。“玩意儿”是做的，力气是真的，此即可看出老杜生之力、生之色彩。虽或者笨，但不敢笑他，反而佩服。

老杜七绝，选者多选其《江南逢李龟年》一首，此选者必不懂老杜绝句，沈归愚《唐诗别裁》即然。此首实用滥调写出。坠坑落堑，入窠臼矣。传统规矩乃无形束缚，此不能代表老杜。

看老杜诗第一须先注意其感觉，如其

繁枝容易纷纷落，嫩蕊商量细细开。（《江畔独步寻花七绝句》其六）

观“嫩蕊”句，其感觉真纤细，用“商量”二字，真有意思，真细。在别人的诗里纵然有，必落小气，老杜则虽细亦大方。此盖与人格有关。其次即其情绪、感情。自“王杨卢骆”二首可以看出，感觉是敏锐、纤细，情绪是热烈、真诚。此外另有一点，即金圣叹批《水浒》说鲁智深之“郁勃”——有郁积之势而用力勃发，故虽勃发而有蕴郁之力。别人情绪或热烈、真诚，而不能郁勃。且老杜有理想，此自“两个黄鹏”一绝可看出。

如此了解始能读杜诗。

老杜七绝避熟就生。历来诗人多避生就熟，若如此作诗真是一日作一百首也得。老杜七绝真是好用险，险中又险，显奇能。

老杜七绝之避熟就生，即如韩愈作文所谓“惟陈言之务去”（《樊绍述墓志铭》），而韩之陈言务去只限于修辞，至其取材、思想（意象），并

无特殊。取材不见得好，思想也不见得高。老杜则不但修辞避熟就生，其取材亦出奇。如其七绝有《觅果栽》：

草堂少花今欲栽，不问绿李与黄梅。
石笋街中却扫去，果园坊里为求来。

有《觅松树子栽》：

落落出群非榉柳，青青不朽岂杨梅。
欲存老盖千年意，为觅霜根数寸栽。（树栽者，树苗也。）

另有《乞大邑瓷碗》：

大邑瓷碗轻且坚，扣如哀玉锦城传。
君家白碗胜霜玉，急送茅斋也可怜。

（其次句言音脆而长，“哀玉”之“哀”与魏文帝“哀箏顺耳”之“哀”义同。）别人写此类必雅，而雅得俗，老杜写得不雅，却不俗（或曰俗得雅），粗中有细。

写诗时描写一物，不可自古人作品中求意象、辞句，应自己从事物本身求得意象。吾人生于千百年后，吃亏，否则安知写不出来“明月照高楼”（曹子建《七哀》）、“池塘生春草”（谢灵运《登池上楼》）的句子？不过吾人所写意象与古人不同，则所写景必与古人不同，写的应有自己看法。

别人写声音是纤细的，而老杜是宏大的，如《三绝句》之第一首：

楸树馨香倚钓矶，斩新花蕊未应飞。

不如醉里风吹尽，可忍醒时雨打稀？

此盖与天性有关。

诗人应有点幻想、锐敏的感觉。老杜幻想、感觉是壮美的，不是优美的。在温室中开的花叫“唐花”，老杜的诗非花之美，更非唐花之美，而是松柏之美，禁得起霜雪雨露、苦寒炎热。他开醒眼，要写事物之真相，不似义山之偏于梦的朦胧美。但其所写真相绝非机械的、呆板的科学描写。如《乞大邑瓷碗》一首，是平凡的写实，但未失去他自己的理想。义山是 day-dreamer，老杜是睁了醒眼去看事物的真相。

老杜有《春水生》二绝：

二月六夜春水生，门前小滩浑欲平。

鸬鹚鸂鶒莫漫喜，吾与汝曹俱眼明。（其一）

一夜水高二尺强，数日不可更禁当。

南市津头有船卖，无钱即买系篱旁。（其二）

好处在新鲜而一览无余。此在老杜诗中不能算好诗，亦不能算坏诗。老杜此诗是“幼稚”，此亦有好坏二意。幼稚非绝对不可取，以其新鲜。老杜写此诗盖用儿童的眼光去观写，成人之后则有传统精神，且为环境习惯所支配。幼童则未发展、沾染，故自有其想法、看法。

老杜七绝以“两个黄鹂”一首为好，以其中有理想，而老杜理想之流露乃无意的、偶然的，不是意识了的。此在西洋人则不然，西洋人乃

三“W”主义：What(什么)、How(怎样)、Why(为什么)。

老杜的诗在理想上有而不以此胜，以新鲜胜。其好处在气象。老杜的气象是伟大的。如《夔州歌十首》其九：

武侯祠堂不可忘，中有松柏参天长。

干戈满地客愁破，云日如火炎天凉。

此与《春水生》二首不同，前二首只是新鲜，此首则气象伟大。

第一句既提出武侯来是伟大的，则后数句所写必须衬得住。而老杜所写的是不曾意识了的。若吾人如此写则是意识了的：老杜所用辞句是能表示出武侯之伟大的，而在他写时，绝非意识了的，而是直觉的，非如此不可。若将首句“不可忘”改为“系人思”，虽意义同或更好，而一点劲没有。“不可忘”三字用声音表示伟大。

此诗平仄：

| — — — | | — , — | — | — — —。

— — | | ⊕ — | , ⊖ | — | — — —。

多用“三平落脚”(诗中术语)。又如老杜之“闻道杀人汉水上，妇女多在官军中”(《三绝句》之一)，平仄不合，第二句乃“三平落脚”。“三平落脚”要落得稳，此在七古中好用。老杜七古用“三平落脚”句甚多，作七绝亦用此法。其《曲江三章五句》之三：

自断此生休问天，杜曲幸有桑麻田，势将移往南山边，短衣匹马随李庐，看射猛虎终残年。

一首七古，用“三平落脚”，沉着有力。

近代的所谓描写，简直是上账式的，越写越多，越抓不住其气象。描写应用经济手段，在精不在多，须能以一二语抵人千百，只用“中有松柏参天长”七字，便写出整个庙的庄严壮丽。“干戈满地”客自愁，而于武侯祠堂，对参天松柏，立其下客愁自破，用“破”字真好。

好诗是复杂的统一、矛盾的调和。好是多方面的，说不完。只是单独的咸、酸，绝不好吃。“干戈满地”“客愁”曰“破”，“云日如火”“炎天”而曰“凉”，即复杂的统一、矛盾的调和。

生在乱世人 是辗转流离，所遇是困苦艰难，所得是烦恼悲哀。人承受之乃不得已，是必在消灭之，不能消灭则求暂时之脱离。如房着火，火不能消灭，不能脱离又忍受不了，只可忘记。说到忘记必须麻醉。老杜则睁了眼清醒地看苦痛，无消灭之神力，又不愿临阵脱逃，于是只有忍受担荷。

一、消灭，二、脱离，三、忘记，四、担荷。老杜此诗盖四项都有，消灭、脱离、忘记，同时也担荷了。

说长吉诗之怪

李贺，字长吉，《李贺歌诗集》或称《昌谷诗集》。李乃中唐人，与退之同时，韩退之《讳辩》即为李贺作。中唐诗人中之怪杰李贺。或曰中唐诗人好怪，如皇甫持正、卢仝、韩退之。皇甫好作怪文，卢怪而不杰，韩则杰而不怪。杰而且怪者则李贺。或其天性如此，且时有好怪之风。

杜牧《李贺诗集序》论李贺诗：“盖《骚》之苗裔，理虽不及，辞或过之。《骚》有感怨刺怼，言及君臣理乱，时有以激发人意，乃贺所为，得无有是。”又云：“使贺且未死，少加以理，奴仆命《骚》可也。”

李长吉年龄有限，经验功夫不到，若年岁稍长，或当更有好诗。然而读其诗者并不白费，即因其尚有幻想。此条路自《庄子》、《楚辞》后，几于茅塞。至唐而有长吉。不论其怪僻，然不能出人情之外。故事中有入情味者，淡而弥永。鬼怪故事令人毛骨悚然，而刺激性最不可靠。鬼怪故事不如人情故事味道淡而弥永。新鲜亦刺激。如梨，虽新鲜而不耐咀嚼。不如“明月照高楼”（曹子建《七哀》）、“池塘生春草”（大谢《登池上楼》）味永。

安特列夫写《红笑》是刺激。契诃夫有俄国莫泊桑之称，写日常生活比莫泊桑还好。有人说安特列夫让人怕而不怕，契诃夫不让人怕而

真可怕。李长吉的诗就是让人怕而不怕，老杜才真可怕。

长吉有幻想，而幻想与人生不能成为一个，不能一致，若能则真了不起。

吾国人没幻想又找不到人生。老杜抓住人生而无空际幻想，长吉有幻想而无实际人生。幻想中若无实际人生则不必要，故鬼怪故事在故事中价值最低。《聊斋》之所以好，即以其有人情味，如《小谢》、《恒娘》、《长亭》、《吕无病》，其鬼怪皆人化了。《聊斋》文章不高，思想亦不高，而此点可取，是其不可泯灭处。

要在普遍中找出特别。长吉便没有诗情，若不变作风，纵使寿长亦不能成功好诗。诗一怪便不近情。诗人不但要写小我的情，且要写他人的及一切事物的一切情、同情。花有花情、马有马情。人缺乏诗情即缺乏同情。诗人固须有大的天才，同时亦须有大的同情。吾人固不敢轻视长吉之诗才（诗确有才），然绝不敢首肯其诗情。义山便有诗情，虽不伟大。

幻想是向上的。人生是向下的观点，不可只在表面上滑来滑去。而向下发展须以幻想为背景，向上发展亦须以观点为后盾。观点是实际人生，实者虚之，虚者实之。幻想说严肃一点便是理想。人生总是有缺陷的，而理想是完美的。诗人不满于现实，故要求理想之完美。（青年最富此精神，尤其爱好文学者。）

杜牧说长吉诗“《骚》之苗裔，理虽不及，辞或过之”。“理”总合内容、感情、思想、智慧……（智慧与思想不同。）《离骚》有幻想故怪奇，亦有“理”——感情、思想；贺之理不及《骚》，而幻想怪奇方面表现于文字者过之。杜牧所谓“《骚》有以激发人意”，此非刺激，乃引起人印象。《离骚》是引起人一种印象，李贺是给予。长吉除思想不成熟外，技术亦不成熟。如：

鸡唱星悬柳，鸦啼露滴桐。（《恼公》）

或曰是互文也。实在不合逻辑，不合修辞。老杜《秋兴八首》之一：

香稻啄馀鸂鶒粒，碧梧栖老凤凰枝。

此二句，亦动名词倒装，而并非不可解，且更有力，言此粒只鸂鶒吃，此枝仅凤凰栖，故曰“鸂鶒粒”、“凤凰枝”。

学问有时可遮盖天性，而有时不能遮盖。义山七古亦曾受长吉影响，而比长吉高。即因其思想高，幻想有实际人生做后盾。至其技术，写得最富音乐性，完全胜过长吉。如其《燕台诗四首·秋》：

月浪冲天天宇湿，凉蟾落尽疏星入。

似长吉而比长吉好。长吉之《罗浮山人与葛篇》：

博罗老仙持出洞，千岁石床啼鬼工。

太生硬。义山称“月”曰“浪”，曰“天宇湿”，确有此感。

李贺有《神弦曲》：

西山日没东山昏，旋风吹马马踏云。画弦素管声浅繁，花裙
绾縠步秋尘。桂叶刷风桂坠子，青狸哭血寒狐死。古壁彩虬金帖
尾，雨工骑入秋潭水。百年老鸮成木魅，笑声碧火巢中起。

中国字单音单体，故易凝重而难跳脱。既怪奇便当跳脱、生动，故李贺诗五言不及七言。（故老杜激昂慷慨时多用七言。）

《神弦曲》、祭神之诗，与《九歌》同。《九歌》能给人美的印象，而本

群”，不可解。此自《诗》“燕燕于飞，颀之颀之”（《邶风·燕燕》）而来。因感凋落故想起牧之与自己，欲振兴诗坛在二人。“短翼”，喻自己，客气，谓自己翼短不及牧之也。“刻意伤春复伤别”，观樊川集，小杜确如此。“人间惟有杜司勋”，推崇小杜至极矣。此诗如老杜赠太白之“自是君身有仙骨，世人那得知其故”（《送孔巢父谢病归游江东兼呈李白》）。

义山赠牧之诗其二为《赠司勋杜十三员外郎》，中有句云：“心铁已从干镆利，鬓丝休叹雪霜垂。”心谓诗心、文心。此心如铁，非凡铁，乃钢铁，如宝剑干将莫邪，有切金断玉之锋利。（“从”，同也。）“鬓丝休叹雪霜垂”，小杜常自叹老衰，如其“前年鬓生雪，今年须带霜”（《郡斋独酌》），故作此诗劝之。谓牧之诗心已锻炼成，诗既已成功，则衰老无关也。

观此，义山学老杜真学到了家，力厚、严密。

(二)

选诗者普通多重小杜之《遣怀》：

落魄江南载酒行，楚腰肠断掌中轻。
十年一觉扬州梦，赢得青楼薄幸名。

此诗不好，过于豪华，变成轻薄，情形如太白。又“娉娉袅袅十三余，豆蔻梢头二月初”（《赠别二首》其一），“蜡烛有心还惜别，替人垂泪到天明”（《赠别二首》其二）等，小巧。“商女不知亡国恨，隔江犹唱后庭花”（《泊秦淮》），他人谓为沉痛，余仍谓为轻薄。

且看其《登乐游原》：

长空澹澹孤鸟没，万古销沉向此中。
看取汉家何事业，五陵无树起秋风。

登乐游原乃玩乐事，忽感到人生、人类，其所写之悲哀，系为全人类说话。首二句乃引起人之印象，给你起个头。如引不起印象，不怨大诗人，唯怨自己无感。诗人感觉特别锐敏而又丰富，故看见孤岛没于澹澹长空之中，而不禁想起人又何尝不如此？一种澈深之悲哀生矣！“此中”即“澹澹长空”也，万古人事销沉亦如此。第三句，好，好在太富诗味，别人亦能写，但无此深远之诗味。第四句，多少事业、皇家贵胄，到如今坟上连树亦无，只有空荡之秋风回旋不已——内中悲情油然而生矣。此即人生。

此等诗选诗者不选，真乃不了解小杜。

义山有《夕阳楼》：

花明柳暗绕天愁，上尽重城更上楼。

欲问孤鸿向何处，不知身世自悠悠。

此与小杜“长空澹澹”一首颇相似。李之后二句与杜之前二句似。义山各体皆有好诗，小杜只七言近体好。李总体比小杜好，然若只就此二首观之，李不及杜。后来诗人学义山者多，学牧之者少，然就此二首论之，牧之高于义山。“看取汉家何事业”二句，有弦外音、言外意；李之后一句，一句说尽，不好。而李诗前两句好，不是给人一种印象，是引起人一种印象——真是“绕天愁”。而小李杜之优劣尚不在前二句、后二句。就空间讲，“绕天愁”，到处是愁。小杜“长空澹澹”，抵得住“绕天愁”。“澹澹”比“愁”字大，愁字小。在空间上，小杜比义山大。就时间言，李之“不知身世”，只言个人平生。“悠悠”，没准，不足据，无轻重，虽沉痛，但好得“小”，只自己平生。牧之“万古”则是无限者矣。

如此言之，小杜“长空澹澹孤鸟没，万古销沉向此中”二句，真包括宇宙，经古来今，上天下地，是普遍的、共同的。写全人类之事，自己自在其内。义山则不然，只是自我、小我。或曰：既然作者为全人类之一，则虽写一人，安知他人不亦有此感？然就表现言之，究竟小杜更富于普遍性、共同性，义山则富特殊性、个别性。

杜牧更有一自道其人生哲学、人生观、人生态度之诗，即《汴河阻冻》：

千里长河初冻时，玉珂瑗珮响参差。

浮生恰似冰底水，日夜东流人不知。

此诗较前首尤不见赏于人。余始读樊川集即觉此诗有分量、沉重。“玉珂瑗珮响参差”，古人身带珮饰，《老残游记》写黄河打冻情形，可证此句。此非记录、写实，乃出之以诗之情趣。三、四句，人之内在细微变化，外表不显，恰如冰底之水，人不知者，我独知也。

小杜诗如此之写人生哲学，一二首而已。西洋写作品乃有意识的，想好步骤再写。中国乃无意识，不是意识了的，乃不自觉的。行乎其所以不得，止乎其所以不得，瓜熟蒂落、水到渠成地写出。小杜此诗即不自觉地写出者。

(三)

小杜写景、写大自然之诗(七绝)特佳。此与其个人之私生活有关，非纯粹写大自然。此关乎大自然、私生活，乃非常之调和、谐和。如《江南春》：

千里莺啼绿映红，水村山郭酒旗风。

南朝四百八十寺，多少楼台烟雨中。

此诗豪华(吾人写诗总觉不免贫气)，此或许系江南佳胜之环境所造成者。

小杜、义山皆唯美派诗人。我们不管西洋唯美派，只说中国唯美派，是想写出完美之作品来，尤其音节和谐(形、音、义皆和谐)。一首诗有其“形”、“音”、“义”，此三者皆得到谐和即唯美派诗。

老杜在形、音、义之和谐上不见得如小李杜，然此并非说老杜不伟大。其诗句有时虽不刺耳刺目，然究不谐和。如：“莫自使眼枯，收汝泪纵横。眼枯即见骨，天地终无情。”(《新安吏》)人生事情只有人来解

决,大自然不管。此情感思想在中国诗中甚难找到,然总觉其形、音、义如石头似的,“嵌奇磊落”(而此四字形、音、义皆好)。

小李杜不管怎样激昂,总是和谐。如义山《锦瑟》:

锦瑟无端五十弦,一弦一柱思华年。
庄生晓梦迷蝴蝶,望帝春心托杜鹃。
沧海月明珠有泪,蓝田日暖玉生烟。
此情可待成追忆,只是当时已惘然。

此非不沉痛,而美,即因其形、音、义谐和。

此点盖仅限于中国诗。西洋字形不易现出美。如 verdant(草初生之绿色),觉其美,盖仍因其音美;gloomy(阴沉的、忧郁的),字音亦不好听。左思《咏史》:“郁郁涧底松,离离山上苗。以彼径寸茎,荫此百尺条。”其意甚愤慨——肉食者鄙。四句诗感慨、牢骚、愤恨皆写出。其义姑不论,其音亦好,形亦好。“郁郁”(京按^①:指繁体),大,有力;离离,小,软弱。“郁郁涧底”便长出松来,“离离山上”便长出苗来。然此非唯美派的。左思诗是嵌奇磊落(但不是槎枒)。而小杜“浮生恰似冰底水,日夜东流人不知”,亦沉痛,但写得可亲可爱。

小李杜同是唯美派,却又有不同,义山高于牧之。义山亦有写大自然者,如“虹收青嶂雨,鸟没夕阳天”《河清与赵氏昆季宴集得拟杜工部》),真写得美。大红大绿,写得好,如花明柳暗绿瘦红肥。国画、服装皆如此,欲漂亮必须大红大绿。然须有支配、把握之本领,否则必俗。画家吴昌硕,有点海派,画得好。净是大红大绿,却真充满了生之色彩、力量、见识,直到九十岁,老年尚如此。别的画家不敢如此,用红绿有分寸,宁肯少,不肯多,因其易俗。吴用之不免海派、过火,而绝不

^① 京即顾之京,下同。——编者注

俗。义山诗一带青山、一片夕阳，是红是绿，而用“虹收”、“鸟没”，二字皆好，成为调和的美，一幅好画。在此方面义山虽有此表现法而不常使，因其太注意情（即人生、人类一切感情）。

义山盖极富于感情，不写情仅写大自然者甚少。即如“客去波平槛，蝉休露满枝”（《凉思》）二句亦有情，虽不见得悲哀沉痛，而是惆怅。

小杜写情不如义山。小杜即使不浮浅亦比义山轻薄。然并非以此抹杀小杜。小杜之唯美在写自然方面比义山更美。

人生最不美，最俗，然再没有比人生更有意义的了。抛开世俗眼光、狭隘心胸看人生，真是有意思。神秘，与大自然同样神秘，不及大自然美。然写诗时常因人生色彩破坏了大自然之美。义山“虹收青嶂雨，鸟没夕阳天”整个是艺术，因其中没有人生。孟浩然“微云淡河汉，疏雨滴梧桐”亦然。

义山作品极能调和人生与大自然。然有时自然将其人生色彩破坏了。《落花》之“高阁客竟去，小园花乱飞”二句，能将自然及人生调和。而至后几句如“芳心向春尽，所得是沾衣”，简直不是好诗，人生色彩浓，但将大自然美破坏了。“小园花乱飞”，无形，而皆可写出其情景，虽未言“园”如何“小”，“飞”如何“乱”，可是将人生与自然调和了。

小杜情较义山浅薄，而写自然比义山好。如《江南春》之“南朝四百八十寺，多少楼台烟雨中”，朦胧中有调和，此句小杜特别成功。

义山写大自然的诗中亦皆有抒情成分。此情字乃广义的。常人多以义山为艳体诗/Love poetry。艳体诗若是爱情诗倒不必反对，而后之学者多入于下流，故余反对之。今所谓抒情乃广大的。佛说“一切有情”，非专指男女之情也。凡天地间有生之物皆有情。“花须柳眼各无赖，紫蝶黄蜂俱有情。”（义山《二月二日》）“无赖”，亦为有情。花开花结子，有生，有生便有力，生、力，合而为有情。如此看则了解义山，而不单赏其艳体也。如其“身无彩凤双飞翼，心有灵犀一点通”

(《无题》),诗是好诗,而后人学坏了。此二句沉痛有力,尽管有意思说不出,绝不会说话没意思。若有“心”亦有“翼”当然好,今一“有”一“无”相对,悲哀,有力量,后人学之失之浮浅。

小杜与义山不同,小杜是轻薄,尤其与义山较,在此方面不及义山深刻广大。即以写私生活而论,抒情诗人多写私生活、个人生活,因抒情诗人所写者,自我、主观、小我。义山写来有时广大,所写有普遍性;小杜所写则只是他自己。但“长空澹澹”一首确是小杜广大。又如“浮生恰似冰底水”,此在小杜诗中乃例外、少数。“千里莺啼”一首,写大自然多,写自己少,纯客观,然此类诗在小杜诗中亦不多。他有时既不能写出超自我之纯客观诗,又不能写出像义山那样深刻的诗。若其《登乐游原》及《江南春》乃例外。其好处只是完成、美、得到和谐。无论形式、音节及内外表现皆和谐。此点或妨害其成为伟大诗人,而不害其成为真诗人。又如其《念昔游》三首之其一、其三:

十载飘然绳检外,樽前自献自为酬。

秋山春雨闲吟处,倚遍江南寺寺楼。(其一)

李白题诗水西寺,古木回岩楼阁风。

半醒半醉游三日,红白花开山雨中。(其三)

所写是私生活、小我,不伟大而真美、真和谐。或讥为此有闲阶级之言。——饿八天不但此诗写不出,任何诗也写不出。

“十载”一首比“十年一觉扬州梦”好。“绳检”,指传统道德束缚、规矩,“飘然绳检外”则不易得到同志,故“自献自为酬”。然只此二句尚不成诗,后二句好,看山听雨处即江南寺寺楼也。

虽处现时之大时代中,而此等诗有存在价值。若诡辩言之,则不

但承认此种诗,且劝学人读此种诗,欣赏此种诗,了解此种诗。

写此种诗虽非小资产阶级,然亦须有闲。

诗人 Nekresov(涅克拉索夫)说过: Muse of vengeance and hatred (报复和憎恨的诗人)。可见 N 氏之富于报复精神及仇恨心情,却又说生活之挣扎使我不能成一诗人,又时刻使我不能成一战士。此盖其由衷之言,是很大的悲哀。不由想及老杜。老杜诗中许多诗不能成诗,或即因生活挣扎,不能使其成为诗人。而陶渊明真了不得,有生活挣扎而是诗人,且真和谐,诗的修养比老杜高,真是有功夫。陶的确也是战士,一切有情,有生有力,无一时不在挣扎奋斗,如其《咏荆轲》。陶之生丰富,力坚强,而还是诗,真是诗中之圣。

小杜此等诗可使人得到诗的修养。余之诗在字句锤炼上受江西诗派影响,在心情修养上受晚唐影响,尤其义山、牧之。学人亦可试验之,大概不会失败。杜甫、太白无法学,一天生神力,一天生天才,非人力可致。然吾人尚可学诗,即走晚唐一条路,以涵养诗心。或者浅不伟大,而是真的诗心。写有闲生活可抱此心情写,即使写奋斗挣扎之诗,亦可仍抱此心情,如陶之诗。诗中任何心情皆可写,而诗心不可破坏。写热烈时亦必须冷静。只热烈是诗情不是诗心,易使人写诗而不见得写出好诗。小杜此二首七绝真是沉静。

沉静,好,但亦只是基础,不可以此自足。若只此功夫如沙上建筑,是失败的,纵使成功亦暂时的,其倒也速,而且一败涂地。

诗人应养成此有闲心情,否则便将艺术品毁了。如绘画之画战争亦然。人无论在任何环境,皆可保有自我的欣赏,几乎不是自觉而是忘我。颜回居陋巷即是忘我。

精神的有闲、欣赏,是人格的修养。江西派只是工具上——文字上的功夫,只重“诗笔”,不重“诗情”。无论激昂、慷慨、愤怒,要保持精神的有闲、欣赏的态度。

试看 Lermontov(莱蒙托夫)的一首诗:

Only a snake……
 ……
 Was rustling, for the grass was dry
 And in the loose sand continuously
 Idyl slid, and then began to spring
 And rolled himself into a ring
 Then as though struck by sudden fear
 Made haste to keep dark and disappear

此首长诗盖写一个小孩到山中寻自由,到傍晚饥饿疲乏,仰卧于地,听水看山,忽见一蛇。对 snake(蛇)有什么可欣赏?(外国文学好在音乐性,此段可译为散文,但无法译为诗。)当此境地尚能写此诗,所以能成诗人。

破坏了诗心的调和便不能写好诗。最怕急躁,一急躁便不能欣赏。一个诗人文人什么都能写,只要是保持欣赏的态度、有闲的精神。

(六)

小杜两首《念昔游》,和谐婉妙,是他的修养。不要以为他的动机

如此,他的诗情也许不谐婉,他的动机绝不谐婉。小杜是“热衷”之人(做官心切),不为金钱势力,为的是事业功名的建树成就。小杜为人不但热衷,而且眼热。有堂弟杜惊(小杜集中提及),才情见识学问皆不及小杜,而出将入相多年,小杜大为不平,愤慨、抵触、矛盾,他的心情并不和谐婉妙。诗如:“谁知我亦轻生者,不得君王丈二殳。”(《闻庆州赵纵使君与党项战中箭身死辄书长句》)诗系追悼战死者,实叹自身功业无就。小杜此类诗甚多,此一例也。其饮酒、看花、颓废的生活,是牢骚不得志。“红白花开山雨中”,“倚遍江南寺寺楼”,小杜并不甘心闲游、倚楼,不要看轻他。

一个人对什么都没兴趣便是表示对什么都感到失去意义,便没有力量,真的淡泊,像血肉的幽灵。我们要热衷地做一个人,要抓住些东西才能活下去。孟浩然“微云淡河汉,疏雨滴梧桐”虽好,但不希大家从此入手,也不能从此入手。我们是有血有肉的人,所以要热衷。

小杜诗《齐安郡中偶题二首》其一:

两竿落日溪桥上,半缕轻烟柳影中。
多少绿荷相倚恨,一时回首背西风。

象征一年过去得无聊。其二:

秋声无不搅离心,梦泽蒹葭楚雨深。
自滴阶前大梧叶,干君何事动哀吟?

时小杜为齐安太守,月二千石,仍甚不满,不愿在外省而愿在京内。“欲把一麾江海去,乐游原上望昭陵”(《将赴吴兴登乐游原一绝》)亦此意。昭陵,唐太宗墓。太宗知人善任,雄才大略。小杜之意以为若是

太宗在的话,我必能见用而出将入相也。或说是小杜爱国,非也。

《齐安郡中偶题二首》虽非绝佳亦好诗,“自滴阶前大梧叶”,粗枝大叶,别具风流。此或非小杜本意,但真好。热衷,写的诗仍和谐婉妙。

古来要事业功名就得做大官、做京官。再举小杜两例:

萧萧山路穷秋雨,淅淅溪风一岸蒲。

为问寒沙新到雁:来时还下杜陵无? (《秋浦途中》)

镜中丝发悲来惯,衣上尘痕拂渐难。

惆怅江湖钓竿手,却遮西日向长安。(《途中一绝》)

字句好,修养不能不讲求,否则也写不出好诗。小杜想做官是诗吗?怎么写?但牧之有此能力,写得不显。“山路”、“秋雨”,一肚子心事;“来时还下杜陵无”(杜陵在长安),“下”字好,雁还能到京城,我不能到,可怜。“寒沙雁”,好,字句上很下工夫。“却遮西日向长安”,真好,到京去罢,去也无官做!潦倒江湖,进京干吗去?感慨牢骚,然而永远是和谐婉妙地表现出来。小杜《念昔游》其二:

云门寺外逢猛雨,林黑山高雨脚长。

曾奉郊官为近侍,分明扱扱羽林枪。

首二句似老杜。以前所举二首《念昔游》观之,似是心境很调和,其实不然,此首即可看出。“猛”,拗字。扱(sǒng),枪挑起貌。

小杜另有两首七律,末二句皆可见其热衷:“自笑苦无楼护智,可怜铅槩竟何功!”(《长安杂题长句六首》其二)“江碧柳深人尽醉,一瓢颜巷日空高。”(同上,其三)表现热衷之感情,而又最有诗味。热衷之

情原难写,而此写得好。再如“谁人得似张公子,千首诗轻万户侯。”(《赠张祜》)自言虽有千首诗,仍不能轻万户侯。又如《奉陵宫人》。奉,供奉。奉陵时朝夕具盥栉治衾枕,事死如事生,比殉葬之葬,不下于殉葬。小杜写此诗不坏,而亦并不太好。若叫老杜写,当更好。小杜诗至少有潜意识作怪,并非为奉陵宫人写诗,而是为自己写,至少自怜之心胜过同情之心。诗曰:

相如死后无词客,延寿亡来绝画工。

玉颜不是黄金少,泪滴秋山入寿宫。

用典,因有含义而今读者感到隔膜,至少须将此种文字障打破,才能欣赏诗。此虽为奉陵宫人作,实乃自写,想起自己境遇遭际,虽有玉颜而不遇亦徒然。奉陵宫人真惨,鲁迅先生说“虽生之日,犹死之年”,真是如此。另有《出宫人》二首:

闲吹玉殿昭华管,醉折梨园缥蒂花。

十年一梦归人世,绛缕犹封系臂纱。

平阳拊背穿驰道,铜雀分香下璧门。

几向缀珠深殿里,妒抛羞态卧黄昏。

写得不甚沉痛,其事亦原不沉痛。还是“长空澹澹”二首最好。

(七)

小杜诗一为人生之作,二为婉妙之作,三为热衷之作。小杜所有诗皆可归入此三种,若不能归入者,便不是好诗。此外,还要说到其第

四类——咏史之作。

此类作品小杜见解不甚高，闲情又不浓厚，且稍近轻薄，不厚重，虽有周公之才、之美，使骄、轻、吝、薄，其余不足观也矣。如其咏杨贵妃：“霓裳一曲千峰上，舞破中原始下来。”（《过华清宫》三绝句其二）“破”字用得损。曲到“入破”则紧张、精彩，“破”为音乐上名词；小杜“舞破”乃破坏之破。李义山亦犯轻薄之病，或因乱世人情薄。李义山咏东晋元帝（东晋第一皇帝），“休夸此地分天下，只得徐妃半面妆”（《南朝》）。徐妃原不可取，李义山更轻薄。讽刺可，讥笑不可。鲁迅先生讽刺，是讽刺普遍大众的人性，若对一人而发，便是刻薄。

杜牧《李贺诗集序》论及李贺诗，云：“盖《骚》之苗裔，理虽不及，辞或过之。《骚》有感怨刺怼，言及君臣理乱，时有以激发人意。乃贺所为，无得有是。”又云：“使贺且未死，少加以理，奴仆命《骚》可也。”由此观之，小杜不仅能诗，且真懂诗。

至如义山诗之富于梦的朦胧美，余将下次说之。

下 篇

(一)

义山《锦瑟》可谓为绝响之作：

锦瑟无端五十弦，一弦一柱思华年。庄生晓梦迷蝴蝶，望帝

春心托杜鹃。沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟。此情可待成追忆，只是当时已惘然。

所谓绝响，其好处即在于能在日常生活上加上梦的朦胧美（梦的色彩）。

一个诗人是 day-dreamer，而此白日梦并非梦游。梦游是下意识作用，脑筋不是全部工作，此种意识为半意识。诗人之梦是整个的意识，故非梦游。且为美的，故不是噩梦。且非幻梦，因幻梦是空的、飘渺的。而诗人之梦是现实的，诗人之梦与幻梦相似而实不同。幻梦在醒后是空虚，梦中虽切实而醒后结果是幻灭。

《锦瑟》之“沧海月明”二句真美。烟雾不但散后是幻灭，即存在时亦有把握不住之苦痛，不能保存。种花一年看花十日，但尚有十日；云烟则转眼即变，此一眼必不同于彼一眼。诗人之诗则不同，只要创造得出，其美如云如烟如雾，且能保留下来。千载后后人读之尚感觉其存在。故诗人之梦是切实的而非幻梦。诗人之将日常生活加上梦的美是诗人的天职。既曰天职，便不能躲避，只好实行。实行愈力则愈尽天职。

诗中无写实，写实与切实不同。不但诗，文学中亦不承认有写实。好诗皆有梦的色彩。梦是有色彩的。浪漫（传奇），在诗中有浪漫传奇色彩的易形成梦的朦胧美，而在日常生活中得之不易，因浪漫、传奇有一种新鲜的趣味。在吾国诗中，日常生活上加上梦的朦胧美的作品很少见。（在散文中如《史记·项羽本纪》，与其谓之为写实作品，毋宁谓之为传奇。）

有新鲜味者皆有刺激性，而久食则无味矣。此种加新鲜味、有刺激性、传奇性的作品，小说中谓之“演义”。梦的朦胧美加在写实上便是“附会”，便是“演义”。《三国演义》谓关公刀八十二斤，刘备双手过

膝,此并无艺术价值,而亦为“附会”,与诗人之加梦的色彩相似。

日常生活是平凡,故写诗时必加梦的朦胧美。二者是冲突,而大诗人能做到,使之成美的梦、有梦的美。李商隐能做到。

或谓《锦瑟》乃悼亡诗亦可。首二句忆从前,三四句一为写前,一为写今。“沧海”二句写从前之事。“珠有泪”并非痛苦的泪,“珠有泪”是写珠光,而写美的泪亦曰“泪珠”、“珠泪”。此实盖很美的名词,不过用得多了,失去其刺激,令人不觉其美。平常多从泪联想到珠,李义山乃由珠联想到泪。“沧海月”如被海水洗过,更明,更觉在此月光下之珠亦更亮更圆。“烟”是暖的,故“蓝田日暖玉生烟”。

李义山是最能将日常生活加上梦的朦胧美的诗人。李义山对日常生活不但能享受且能欣赏。平常人多不会享受,如嚼大块的糖,既不会享受,更谈不到欣赏。

在“沧海”二句中已沉入梦中,故后二句曰“此情可待成追忆”,又曰“只是当时已惘然”。“惘然”二字真好,梦的朦胧美即在“惘然”。不是悲哀不是欣喜,只是将日常生活加上一层梦的朦胧美。

幼儿之好玩儿不是梦的朦胧美;一个中年、老年人,坐在北海岸边,对着斜阳、楼台,默然不语。二者是谁能享受欣赏呢?恐怕还是后者。这真是惘然,是诗与生活成为一个,不但外面有诗的色彩而已。

古语曰“相视而笑,莫逆于心”,尚嫌其多此一笑。如慈母见爱儿归来时之一射之眼光,在小孩真是妙哉,我心受之,比相视而笑高。诗人在惘然中如儿童在慈母眼光中,谈不到悲哀、欣喜。

悼亡非痛苦、失眠、吐血,而只是惘然。且不但此时,当时已惘然矣。

若令举一首诗为中国诗之代表,可举义山《锦瑟》。若不了解此诗,即不了解中国诗。

(二)

诗是要将日常平凡生活美化(升华)。自此点看来,义山颇与西方唯美派相似。此名词(京按:指唯美派)之含义甚深。浅言之是要写出一种美的事物来,创造出美的东西来,能如此便是尽诗人之天职,尽了诗人良心(可以王守仁“良知”、“良能”之“良”释此“良”字)。以唯美派说义山诗无何不妥,而又不全同。中西唯美派全同者乃一点——为艺术的艺术,“L' art pour L' art”并非要表现思想,给别人教训。至于义山与西方唯美派之大不同,即西方唯美派似不满意于日常生活,于是抛开了平凡事物另去找,另去造;至义山则不然,不另起炉灶,亦不别出姑苦。口且相掘口管生汗。而。它每美化了。丑化了。并非只是。口

数峰青”(钱起《省试湘灵鼓瑟》)二句亦为韵的文学,而与义山之韵的文学不同。前者是在人生上加上自然之描写,结果只成为自然之表现而非人生之表现。义山则是对日常生活加上梦的朦胧美,故其人生色彩较前者浓厚。“沧海月明”亦是大自然,李氏未尝不借重自然,而究竟是人生的色彩多。二者为韵的文学同,而其所以为韵的文学不同。

义山究用何种技术写出《锦瑟》之诗,姑不必论。且说伤感诗人如清黄仲则之“寒甚更无修竹倚,愁多思买白杨栽”(《都门秋思》),“结束铅华归少作,屏除丝竹入中年”(《绮怀》),似乎人生色彩比义山浓厚,而若以韵论,则差之太远。因黄氏之诗只能成为伤感的诗。此种诗很难高得有韵。抒情诗人自易流入伤感,而若细推其源当以陆放翁为最。如其“万事从初聊复尔,百年强半欲何之?”(《感秋》)此诗太显著,在技术上尚不及黄氏成功。黄氏之“茫茫来日愁如海,寄语羲和快着鞭”(《绮怀》)亦与之同出一源,黄盖出于陆。

此外另有一种愤慨的诗,牢骚、生气、发脾气,此即中国诗人之爱自暴自弃之原因。黄仲则之“茫茫来日”二句亦是愤慨,此派亦出于放翁。如放翁之“阨穷苏武餐毡久,忧愤张巡嚼齿空”(《书愤二首》之一),苏武餐毡事盖为附会,然此二句尚好,二句字笔画都多(京按:此指繁体字而言),可代表中心之不平。“曲终人不见”二句则甚疏朗,好,可代表中心和平。“餐毡”、“嚼齿”二字好,而最糟在“久”、“空”,次则“阨穷”、“忧愤”,太平常。

伤感与愤慨虽分为二,实则一也。自暴与自弃亦不同。自弃是说自己什么都不成,自暴是目空一切,此二者实亦一也。如武断盲从亦二而一也。武断似乎最有主意,实则没有一个武断的人不盲从的,乃根本脑筋不清楚。自暴自弃似一积极,一消极,实亦一也。

李义山也写伤感愤慨,而其长不在此。

李氏议论诗、纪事诗亦不高。如其七古《韩碑》一篇,乃有名代表

作,亦无甚了不起。有之则高在字句上之锤炼修辞,一力摹古,有点做古董。

李义山好就是韵的文学好,日常生活加上梦的朦胧美。

(四)

今再举其悼亡诗:“更无人处帘垂地,欲拂尘时簟竟床。”(《王十二兄与畏之员外相访,见招小饮,时予以悼亡日近,不去,因寄》)较黄、陆真高,而真伤感。若使其妻在,断不致如此寂寞。下句更伤感,若使其妻在则绝不会令簟上尘满,自己做事亦可哀,而“簟竟床”的悲哀更甚。此盖衰老时的作品,衰老时筋力不及,“欲拂尘时簟竟床”比“聊复尔”、“嚼齿空”深厚得多。此即因其能将日常生活升华,加上一层梦的朦胧美。结晶升华后本质虽同而比未升华的美得多了。此义山之所以高于放翁也。

若说陆、黄的诗是冒出来的,则李之诗是沉下去的,沉下去再出来。冒则出而不入。陆、黄,情绪→,李则情绪⇌。李是用观照(欣赏)将情绪升华了。陆、黄一类诗写欢喜便是欢喜,写悲哀便是悲哀,而观照诗人则在欢喜烦恼时加以观照,看看欢喜烦恼是什么东西。一方面观,一方面赏,有自持的功夫(沉得住气,不是不烦恼,不叫烦恼把自己压倒;不是不欢喜,不叫欢喜把自己炸裂)。此即所谓情操。必须对自己情感仔细欣赏、体验,始能写出好诗。

常人每以为坏诗是情感不热烈,实则有许多诗人因情感热烈把诗的美破坏了。

“夜半酒醒人去后,更持红烛赏残花。”(义山《花下醉》)其伤感多深,而写得美。残花不久,而尚持红烛,真是沉得住气。多么空虚,夜半酒醒;多么寂寞,人去后。从何欢喜?但真是蕴藉、敦厚和平,还

是情操的功夫。

若举一人为中国诗代表，必举义山，举《锦瑟》。《锦瑟》亦是“更持红烛赏残花”，不但对外界欣赏，且对自己欣赏。

然此非诗的最高境界。从观照欣赏生活得到情操自持，然但有此功夫尚不成，因但如此则成作茧自缚，自己把自己范围在狭小生活里，非无修养，而无发展。如一诗人境界世界甚小，伤感没发展，老这样下去就完了。义山此类诗至韩偓、韦端己必改变，西昆体学义山失败了。后之诗人之沾沾自喜、摇头晃脑亦本于此。天下事合久必分，分久必合，有一利必有一弊。

(五)

中国诗人对大自然是最能欣赏的，而亦有对人生之欣赏，如李义山。但范围太小，只限于自己一人之环境生活，不能跳出，即“自画”。此类诗人可写出很精致的诗，而严格的批评又对他不满，即因太精致了。

义山也有悲哀困苦烦恼，而他照样欣赏，照样得到满足。如《二月二日》一首，何尝快乐？是思乡诗，而写得美。看去似平和，实则内心是痛苦。然义山在不平和的心情下，如何写出此诗前四句那么美的诗？由此尚可悟出“情操”二字意义。观照欣赏，得到情操。义山对情操一方面用的功夫很到家，就因为他有观照，有反省。这样虽易写出好诗，而易沾沾自喜，满足自己的小天地，没有理想，没有力量。义山虽亦有时有一二句有力量的诗，而究竟太少。

宋诗略说

古人说“文以载道”、“诗言志”，故学道者看不起学文者（程伊川以为学文者为玩物丧志），学诗者又谓学道者为假道学——二者势同水火，这是错误。若道之出发点为思想，若诗之出发点为情感，则此二者正如鸟之两翅不可偏废。天下岂有有思想无情感的人或有情感无思想的人？人既有思想与情感，其无论表现于道或表现于文，皆相济而不相害。

学道者贵在思多、情少，即以理智压倒情感，此似与诗异。然而不然。《论语》开首曰：“学而时习之，不亦说（悦）乎？”“有朋自远方来，不亦乐乎？”曰“说”曰“乐”，岂非情感？《论语·雍也》又曰：“一箪食，一瓢饮，在陋巷。人不堪其忧，回也不改其乐。”《论语·述而》则有曰：“饭疏食，饮水，曲肱而枕之，乐亦在其中矣。”此曰“乐”，非情感而何？佛经多以“如是我闻”开首，结尾则多有“欢喜奉行”四字，不管听者为人或非人，不管道行深浅，听者无不欢喜，无不奉行。“信”是理智，是意志，非纯粹情感，然“信”必同于“欢喜”，欢喜则为情感。可见道不能离情感。

理，即哲学（人生），本于经验感觉。如此说理满可以；若其说理为传统的、教训的、批评的，则不可。要紧的是表现而不是说明。老杜

《秦州杂诗》“浮云连阵没，秋草遍山长”不是说理，而其所写在于“哀鸣思战斗”的人生哲学。人在社会上生活是战士，然人生哲学不是教训、批评。至表现则必须借景与情。如此可知唐人说理与宋人不同，且有的宋人说理并不深，并不真，只是传统的。

诗人达到最高境界是哲人，哲人达到最高境界是诗人，即因哲学与诗情最高境界是一。好诗有很严肃的哲理，如陶渊明、魏武，“譬如朝露”、“人生几何”等。宋人作诗一味讲道理。道理可讲，唯所讲不可浮浅。若庄严深刻，诗尽可讲道理，讲哲理。诗情与哲理通。

常人皆以为唐人诗是自然、情感，宋人诗是不自然，是思想。若果然，则何可重彼而轻此？唐人情浓，感觉锐敏。说唐人诗首推李、杜，而李白乃纨绔子弟，云来雾去；老杜则任感情冲动，简直不知如何去生活，其感情无论如何真实，感觉无论如何敏锐，总是“单翅”。

唐人重感，宋人重观，一属于情，一属于理。宋人重观察，观察是理智的。简斋有句“蛛丝闪夕霁，随处有诗情”，此即从观来，是理智；若其“谈馀日亭午，树影一时正”及“微波喜摇人，小立待其定”则更是理智的矣，似不能与前“蛛丝”二句并论，盖“蛛丝”二句似感。而余以为“蛛丝”二句仍为观而非感。必若老杜“重露成涓滴，稀星乍有无。暗飞萤自照，水宿鸟相呼”（《倦夜》）四句，始为感。

老杜诗有点“混得”，而力量真厚、真重、真大，压得住。后人不成，则真“混得”矣。正如老嫗为独子病许愿，是迷信而人不敢非笑之，且不能不表同情，即其心之厚、重、大，有以感人。老杜之诚即如此，诚于中而形于外。吾人尽管比老杜聪明，但无其伟大。此四句厚、重、大，不“混得”。

“暗飞萤自照”，似观而真是感；“蛛丝闪夕霁”句太清楚，凡清楚的皆出于观。“暗飞”句是一种憧憬，近于梦，此必定是感，似醉，是模糊

的，而不是不清楚。

宋人作诗必此诗，唐人则有一种梦似的模糊。宋人诗有轮廓，以内是诗，以外非诗。唐人诗则“系变化于鬼神”，非轮廓所可限制。可见诗内外不容纳思想。

宋初“西昆体”，有《西昆酬唱集》，内有杨亿、刘筠、钱惟演等十七人。说者谓“西昆”完全继承晚唐作风。晚唐诗感觉锐敏而带有疲倦情调，与西洋唯美派、颓废派（decadent）颇相似。诗有“思”（思想）、“觉”（感觉）、“情”（情感）。晚唐只是感觉发达，而西昆所继承并非此点。感觉是个人的，而同时也是共同的。有感觉即使不能成为伟大作家，至少可以成功。宋人并非个个麻木，唯西昆感觉不是自己的，而是晚唐的，只此一点便失去了诗人创造资格。

传统力量甚大，然凡成功的作家皆是打破传统而创立自己面目者。退之学工部，然尚有自己的“玩意儿”在。韩致尧学义山，虽小，但不可抹杀。不过西昆体亦尚有可得意之一点，即修辞上的功夫。于是宋以后诗人几无人能跳出文学修辞范围。后人诗思想、感情都是前人的，然尚能像诗，即因其文学修辞尚有功夫。

西昆体修辞上最显著一点即使事用典。此固然自晚唐来，而晚唐用故实乃用为譬喻工具，所写则仍为自己感觉。至宋初西昆体而不然，只是一种巧合，没有意义，虽亦可算作譬喻，然绝非象征，只是外表上相似，玩字。故西昆诗用典只是文字障，及至好容易把“皮”啃下，到“馅”也没什么。（用典最宜于应酬文字。余作诗用典有二原因：一即才短，二即偷懒。）

仁宗初年盖宋最太平时期，当时有二作家，即苏舜钦子美、梅尧臣圣俞。欧阳修甚推崇此二人，盖因欧感到西昆之腐烂。梅、苏二人开

始不作西昆之诗，此为“生”，然可惜非生气（朝气），而为生硬。同时，苏、梅生硬之风气亦如西昆之使事然，成为宋诗传统特色。宋诗之生硬盖矫枉过正。苏、梅二人开宋诗先河，在诗史上不可忽略，然研究宋诗可不必读。

此为宋诗萌芽时期。

至宋诗发育期则有欧阳修。欧在宋文学史上为一重镇，其古文改骈为散，颇似唐之退之，名复古，实革新。欧阳修文章学韩退之，但又非退之。桐城派以为韩属阳刚，欧属阴柔，是也。欧散文树立下宋散文基础，连小型笔记《稽古录》、《归田录》皆写得很好。后之写笔者盖皆受其影响，比韩退之在唐更甚。此并非其诗文成就更大，乃因其

幻想而又与之不同。老杜“浮云连阵没”数句是想象而非幻想，想象非实际生活而本于实际生活。死于句下是既无想象又无幻想。宋诗幻想不发达，有想象然又为理智所限，妨碍诗之发展。

东坡好为翻案文章，盖即因理智发达，如其“武王非圣人也”（《武王论》），然亦只是理智而非思想。思想是平日酝酿含蓄后经一番滤净、渗透功夫，东坡只是灵机一动。如其《登州海市》（七言古）引退之《衡岳》诗“岂非正直能感通”。苏写登州海市，海市冬日不易有，而东坡于冬日一祷告便有海市出现，于是联想到韩诗。又曰“异事惊倒百岁翁”，曰“岂知造物哀龙钟”。此比韩近人情味，亦翻案。又：“天门庭上寅出日，万里红波半天赤。归来平地看跳丸，一点黄金铸秋菊。”“万里”句没想象。老杜“秋草遍山长”好。可知文学注意表现更在描写之上。作诗时更要抓住诗之音乐美。苏之“万里”句既无威风又无神韵。再如其“魂扑汤火命如鸡”（《狱中寄子由》），真幼稚。老杜则虽拙而不稚。

“春江水暖鸭先知”句，有想象；惠崇春江绝不能画河豚，而曰“正是河豚欲上时”，好，有想象。

黄山谷有《题阳关图》：

断肠声里无形影，画出无声亦断肠。

想见阳关更西路，北风低草见牛羊。

着力，真是想疯了心。找遍苏集无此一首。然山谷乃 second-hand 之诗人，第二手间接得来，拿人家的整旧如新——北朝民歌《敕勒歌》“风吹草低见牛羊”。凡山谷出色处，皆用人之诗整旧如新。

诗有诗学，文有文法。有文然后有法，而文不必依法作。

诗之工莫过于宋，宋诗之工莫过于江西派，山谷、后山、简斋。宋人对诗用功最深，而诗之衰亦自宋始。

凡一种学问成为一种学问时，已即其衰落时。上古无所谓诗学反多好诗。既有诗学则真诗渐少，伪诗渐多。庄子说“圣人不死，大盗不止”（反言），“大道废然后有仁义”（顺言），大道不衰，何来仁义？凡成一种学问即一种口号，有了口号就不成。“抛斗折衡，而民不争。”

所谓伪诗，字面似诗皆合格律而内容空虚。后人之陈旧不出前人范围，盖俗所说“太阳底下没有新鲜的事”。不讲货，但注意“字号”，此事之所以衰。故佛说“具眼学人”，学人须具眼，始能别真伪。大诗人应如工厂，自己织造，或不精致而实在自己出的。伪诗人如小贩，乃自大工厂趸来，或装潢很美丽，然非自造。诗应为自己内心真正感生出来，虽与古人合亦无关。不然，虽不同亦非真诗。

说竹山词

蒋捷，字胜欲，号竹山，宜兴人。

胡适之《词选》说，蒋捷宋末德祐年间曾中进士。宋亡之后，隐居不仕。元成宗大德年间，有许多人推荐他，他总不肯出来作官。

胡适之以为蒋捷词受稼轩影响，所作明白爽快而多尝试之意味。——此胡氏自道也。连风格、体裁都没有，还不用说内容。胡氏之推重竹山，盖因胡氏与之相似。

南宋末词家多走入纤细、用典之路，而多咏物之作。（同学不喜咏物之作最好，若喜欢，最好抛掉此种爱好。）胡氏又谓蒋词在其中颇能自造新词，自出新意。此谓内容意义与外表辞句皆与人不同也。

宋末词路自北宋清真（周邦彦）一直便至南宋白石（姜夔），其后则梅溪（史达祖）、梦窗（史达祖）、碧山（王沂孙）、草窗（周密）、玉田（张炎），此为一条路子。南宋除此六家外，无大作者。清人戈载辑《宋七家词选》，即收此七家之词。江西诗派有一祖（杜甫）、三宗（黄庭坚、陈师道、陈与义）。南宋词一祖（周邦彦）、六宗（白石、梅溪、梦窗、碧山、草窗、玉田）。如果算上竹山，则是一祖七宗，自清以来，词人多走此路子。

余不喜此路。

余于胡氏之说多不赞成，论词尚有可取。

胡氏谓蒋捷词有新句新意。且看其《贺新郎·秋晓》：

起搔首、窥星多少。月有微黄篱无影，挂牵牛、数朵青花小。
秋太淡，添红枣。

写牵牛写出“月有微黄篱无影，挂牵牛、数朵青花小”，真是不能再好了。“月有微黄篱无影”不是牵牛，至“挂牵牛”始写牵牛，但上句绝不可去，无上句下句也没劲。如照相之有阴阳影，即所谓明暗，这是艺术，文学描写亦然。“挂”字用得好。“数朵青花小”是牵牛（那开大朵红色斑斓的牵牛盖来自外国）。这是明面，是牵牛面貌，而牵牛精神全在上句——“月有微黄篱无影”。（京按：笔记此处有叶嘉莹按语，曰：“此仍是纤巧之技。”）

胡适先生说这样词好，固然，但余之介绍蒋词，不单为此。余之喜竹山词，因他有几首很有伤感气。如“二十年来，无家种竹，犹借竹为名”（《少年游》）。

除掉伤感气，在文学表现上，各家各有其表现法。在此点上，竹山与南宋六家不同。白石等六人总觉不肯以真面目向人，总不肯把心坦白赤裸给人看，总是绕弯子，遮掩。其实毫无此种必要。他们的遮掩，遮掩什么？是实在写的没什么看头儿，没什么听头儿，所以不得不遮掩装饰。

蒋氏之好诚如胡氏所言明白爽快。如“月有微黄篱无影”数句，南宋六家根本就无此等句，根本就写不出来。脑中无，手下也写不出来。正是禅宗所谓“眼里无筋，皮下无血”。蒋氏真有眼，如“月有微黄……”；真有血，如“二十年来，无家种竹，犹借竹为名”。然而此词还不能说是蒋氏伤感词中好的代表作品，还有更好的。但最早感动我的

是“二十年来”三句，觉得南宋还有这么写的哪，明白爽快，简单真切，又不明白，不真切，不简单，不爽快。人只知复杂为美，其实简单亦为美。或曰有一人自号为清躬道人，或讯其意，曰：没米没穴，精穷而已。这是幽默。中国人若说可爱真可爱，若说该打真该打。幽默固然可以，但不要成为起哄、耍贫嘴。人到活不下去而又死不了的时候，顶好想一个活的办法，就是幽默。这是一种法宝。竹山词即有此种写法（此点以后还要说）。

余对竹山词之爱好始于“二十年来”三句，但其最好的作品非此，乃《虞美人》：

少年听雨歌楼上，红烛昏罗帐。壮年听雨客舟中，江阔云低，
断雁叫西风。

而今听雨僧庐下，鬓已星星也。悲欢离合总无情，一任阶前
点滴到天明。

《虞美人》与《菩萨蛮》是最古的调子。稼轩有一首《菩萨蛮》可称前无古人之作，能自出新意：

青山欲共高人语，联翩万马来无数。烟雨却低回，望来终不
来。……

自有《菩萨蛮》以来都是写得很美，很缠绵。其实稼轩也仍然是美丽缠绵，但别人是软弱的，稼轩是强健的。北京有俗语：“这多没劲哪！”没劲真不成，稼轩真有力。姑不论其好坏，总之只此一家，别无分号。

“问君能有几多愁”，差不多人所作都是这味儿的。竹山盖曾受稼

轩影响。南宋词人好绕弯子，遮掩模糊。而稼轩写“烟雨”，字迷糊，写得多清楚。竹山的“月有微黄篱无影”也是清清楚楚，把朦胧端出来了。稼轩《菩萨蛮》是只此一家，竹山此首《虞美人》也是前无古人。

“少年听雨歌楼上”一句，字很普通，而把少年的心气——什么都不怕及其高兴都写出来了。“红烛昏罗帐”，不仅写灯昏，连少年的昏头昏脑不思前想后的劲都写出来了。

“壮年”，挑上担子，为家为国为民族；“江阔云低”，“江阔”，活动地面大，“云低”，非奋斗不可，“断雁叫西风”，写自己感情。而且“壮年”二字一转，便从少年转过来了。这比“起搔首”和“二十年来”二首都好。那多小，多空虚，这多大，多结实，连稼轩都不成。稼轩也许比他还有劲，但没有他的俊，句子不如他干净。近代白话文鲁迅收拾得头紧脚紧，一笔一个花。即使打倒别人，打一百个跟头要有一百个花样，重复算我栽了。别人则毛躁。稼轩不毛躁，但绝没有竹山收拾得那么干净。

竹山《虞美人》一首，没有商量的，没一字不好。

竹山此词细。“细”有两种说法，一指形体之粗细，一指质之精细、糙细。蒋氏此词在形上够大的，不细，但他之细乃质上的细，重罗白面，细上加细。

可惜下半阙糟了，稼轩有时亦然。其《菩萨蛮》下半阙是捣乱——“人言头上发，总向愁中白。拍手笑沙鸥，一身都是愁。”蒋后半阙是泄气了。好仍然好，可惜落在中国传统里了。“少年……”，买笑、快乐；“壮年……”，悲愤；“老年……悲欢离合总无情”，一切不动情，不动心，解脱，放下。凡事要解脱，要放下。其实人到老年是该解脱、放下，但生于现代，解脱也解脱不了，放也放不下，不想抗也得抗，不想干也得干。

竹山词中精致最高者要属《少年游》：

梨边风紧雪难晴，千点照溪明。吹絮窗低，唾茸窗小，人隔翠阴行。

而今白鸟横飞处，烟树渺江城。两袖春寒，一襟春恨，斜日淡无情。

人生一切好的事物都是不耐久的，人生所以值得留恋（流连）。努力，为将来而努力；留恋，对过去而留恋。——这是人生两大诗境。这两种境界都是抓不住的，而又是最美的时期。无论古今中外写爱写得美的诗文，他所写不是对过去的留恋，就是对将来的努力。诗人的幸福不是已失的便是未来的，没有眼下的。若现在正在爱中，便只顾享受，无暇写作。

中国人写爱多是对过去的留恋。晚唐诗人李义山（唯美派作家），代表作《锦瑟》：“锦瑟无端五十弦”（“无端”好），“一弦一柱思华年”（“华年”真好。平常把好的名词、美的句子、好文好书都马虎过去了，如猪八戒吃人参果）。《锦瑟》诗之美，便因其所写为回想当年情景。

写对未来的爱，对未来的爱的奋斗，是西洋人。虽然中国亦非绝对没有：“菊露凄罗幕，霜寒透锦衾。此生终独宿，到死誓相寻。”（韩偓《别绪》）韩此诗即对将来爱之追求。

诗人写爱，不要以为是只写人生一部分，乃是写整个人生。爱是人生一部分，诗是象征整个人生。可惜中国人写爱多只是对过去之留恋。竹山此词即是。

首句“梨边风紧雪难晴”写梨花，非真雪，“雪难晴”，花且落不完哪。“千点照溪明”，好，水净花白。这是写过去。（虽然中国动词没有时间性。）“人隔翠阴行”，这么平常而这么美。字是平常字，句是简单

句,但有真情实感,有悠长意味。虽中国式的表现方法,真写得好。温柔敦厚,中国传统之美。诗中好的境界即是如此。“人隔翠阴行”,“人”,不是不相干之人,而又不在一处,佯佯脉脉(谓在若有意若无意之间),如饮酒到好处,不是过也不是不及。

写散文有层次,写诗亦有层次。不见得在前者先说,在后者后说。有时前者在先而并不明说。这一种是前后颠倒写,一种是前边写得不明,要看后边。蒋氏此《虞美人》过片一个“而今”,知道前面是过去的事情。“……人隔翠阴行”,而今呢?是“而今白鸟横飞处”,再没比这无聊的了。白也没什么难过,只是白得无可奈何。但若没有前面“人隔翠阴行”也显不出这句好。韩偓的“霜寒透锦衾”是痛苦,痛苦都能忍受,淡漠不能忍受。“白鸟横飞处”,幸有“横飞”,但也够淡漠。他对我们既渺不相干,我们对他也无可奈何。

“两袖春寒,一襟春恨,斜日淡无情”三句真好。有力。何以故?“两袖春寒”,身体所感,“一襟春恨”,心灵所感。“襟”,胸襟,心,精神。但若写“满胸春恨”,完了,凶,倒是真凶。用“一襟”好,用“满胸”不成。“满胸”,浊,有时浊好,有时浊不成。有某氏治外国文学,欲写中国诗,诗境对而用字不对,“波追塔影证旧梦”,影不动,波动。“追”字不成,太尖,不如改“浪逐”。其实“浪逐”不就是“波追”么?“斜日淡无情”一句是绚烂后归于平淡。与欧阳修之“月明正在梨花上”之淡淡不同;与清人朱竹垞(彝尊)“北眠一阁听秋雨,小簟轻衾久白窗”之平淡也不

这是大江；其次是韵味，这首味长。竹山“人影窗纱”一首似“河鲜儿”，鲜未始不好，可是味太薄，如果藕，一股水，一闪过去了。“鲜”的路子经明清两代而死，这条路子一变坏便是浮浅，故须以严肃深刻救之。

竹山词中有一首以《冰》为题的《木兰花慢》：

傍池阑遍倚，问山影、是谁偷？但鹭敛琼丝，鸳藏绣羽，碍浴妨浮。寒流，暗冲片响，似犀椎、带月静敲秋。因念凉荷院宇，粉丸曾泛金瓯。

妆楼。晓涩翠罽油。倦鬓理还休。更有何意绪，怜他半夜，瓶破梅愁。红裯，泪千万点，待穿来、寄与薄情收。只愁东风未转，误人日望归舟。（汲古阁本“裯”作“稠”。）

余讲词取第一义。像这样词不能说没功夫，但绝不好。《霜天晓角》（人影窗纱）一首是“贫”，这首是“瘟”。普通贫则不瘟，瘟则不贫，独竹山有此二病。此原因贫为其天性，瘟为其功夫。

我们创作不能学别人，我们的东西也不能叫别人学得去。（王献之字与王羲之不同，不学他老子。）一个天才可受别人影响，而受影响与模仿不同，受影响是启发；模仿是受影响，而受影响不是模仿。每个人心灵上都蕴藏有天才，不过没开发而已。开发确是别人之力，而自己天才的开发是自己的事，受影响是引起开发的动机。（以矿山喻天才之蕴藏，也只是比喻而已。）所谓受影响是引起人的自觉，某一点上相近，觉得行，喜欢，喜欢是自觉的先兆，开发之先声。假如不受古人影响，引不起自觉来，始终不知自己有什么天才。天才，自觉地开发之后，还要加以训练，这样才能有用。我们读古人的作品并非要模仿，是要以此引起我们的自觉。一个人有才而无学，只有先天性灵，而无后

天修养,往往成为贫;瘟是被古人吓倒了。不用功不成,用功太过也不成。这多难哪!竹山生于南宋,南宋词一天天走上瘟的路。梦窗瘟得还通,草窗则瘟得不通了。竹山之贫打破当时瘟的空气,而究竟生于那个瘟的时候,非上智下愚,岂能不受环境影响?

竹山的《木兰花慢·冰》是敷衍(铺叙)而无生发。铺叙是横的,彼此间毫无关系,只是偶然相遇在一起,摆得好看,只是有次序而已。生发与铺叙不同,生发是因果、母子。

柳耆卿《八声甘州》有句“误几回天际识归舟”,若写作“江头误认几人船”,词填到这样就成刻板文字了。竹山这首词,结句曰“误人日望归舟”,死板,少情意。韵文要有感情,而不不但要有感情,还要有思想。平常人用典都是再现,用典该是重生,不是再现,要活起来。如同唱戏,当时古人未必如此,而我们要他活,就得如此活。这好不好?好,不就得了么!竹山《喜迁莺》有句:“车角生时,马足方后,才始断伊飘泊。闷无半分消遣,春又一番担阁。”“车角”之“车”字不好。《古意诗》:“君心莫淡薄,妾意正栖托。愿得双车轮,一夜生四角。”(唐陆龟蒙)车轮生四角,笨,但笨得好玩。竹山之“车角”便不通,该说“轮角”。古人有“郎马蹄不方”之句,竹山用典不当。这样用典瘟极了,只是再现,纵非点金成铁,也是冷饭化粥。

竹山词《南乡子》:

泊雁小汀洲,冷淡湔裙水漫秋。裙上唾花无觅处,重游,隔柳唯存月半钩。

准拟架层楼。望得伊家见始休。还怕粉云天未起,悠悠,化作相思一片愁。

竹山是有亡国之恨，可惜说不出来，不能取信于人（取信，“取”字好）。稼轩未必然真，但能取信于人，“荡气回肠”，这被稼轩做绝了，往古来今一人而已。“准拟架层楼”二句，尚好，至“化作相思一片愁”便是给人概念，没有印象。“相思一片愁”该是什么样？稼轩词“拍手笑沙鸥，一身都是愁”，词虽然不好，但给人还是印象。张炎的《高阳台·西湖春感》“见说新愁，而今也到鸥边”，真瘟，“新愁”“到鸥边”该是什么样呀？与竹山一样，只给人概念，不给人印象。文学好，是要给人印象，不是概念。

竹山词《燕归梁·风莲》：

我梦唐宫春昼迟。正舞到、曳裾时。翠云队仗绛霞衣。慢腾腾、手双垂。

忽然急鼓催将起。似彩凤、乱惊飞。梦回不见万琼妃。见荷花、被风吹。

①感觉——→②情感——→③思想。

佛家所谓“五蕴”，乃色、受、想、行、识——空；“六根”，乃眼、耳、鼻、舌、身、意——无。哲学家之结果归于思想，佛则连理智也推翻不要。“色”不专指颜色，凡目所见，形形色色，皆曰色。“受”是感觉，而“识”、“意”之出发点，亦仍是感觉。现总以为思想是硬性，情感是软性。其实二者非背道而驰，乃相辅相成。所谓“六根”，乃“眼、耳、鼻、舌、身（外[有形]）、意（内[无形]）”。六根次序有定，一个比一个深，一个比一个神秘。感觉中最发达的乃是眼，诗人写眼（色），写得最多而且好。耳则稍差。声音尚易写，有高低、大小、宏纤、长短，只要抓住这个字，就是那声音。鼻不易写。老杜“心清闻妙香”，这只是说明，不是

表现。我们并感不到香是怎样妙。味最难写，诗人最不爱写，因舌与身太肉感了。（固然我们并不主张二元论，灵肉对峙；主张一元论，灵肉合一。）眼之于色，耳之于声，鼻之于香，中间是有距离的，并未真与我们肉体发生直接关系。至于身则不然，太肉感，没有灵，只剩肉了，一写就俗。舌，吃东西是俗事倒不见得，总之难把它写成诗。感觉愈亲切，说着愈艰难，还不仅是因为俗，太亲切便不容易把它理想化了。

《风莲》是纯写实题目，而竹山把它理想化了，想成舞女。此盖源于白居易的《霓裳羽衣歌》，诗中“小垂手后柳无力，斜曳裾时云欲生”，羽衣舞中一节，二句所写即眼之于色，而至“柳无力”、“云欲生”则是理想化了。因眼之于色有相当距离，故容易把它理想化。竹山词之“正舞到、曳裾时。翠云队仗绛霞衣，慢腾腾，手双垂”，即霓裳羽衣舞。不但有形，而且有色。（词中“翠云队仗”乃是荷叶。）“似彩凤、乱惊飞”写“琼妃”急舞之美。琼妃，美女，不但形貌，而且品格也完美。外国无字可译。玉人，灵肉皆美。写风莲之形、色，因有距离，容易理想化。创作时要写什么，你同你所写的人、事、物要保持一相当距离，才能写得好。经验愈多，愈相信此语。读者非要与书打成一片才能懂得清楚，而作者都需保有一定距离。（所以最难写的莫过于写情书。凡情书写得好的多不可靠，那是写文章，不是说爱情。）竹山思想浮浅，品格也不甚高，然仍不失为一词人，虽为第二流（几入第一流），就因为他有一点感觉——眼耳之于色声之感觉，所以写得生动鲜明。

词的开头写“我梦唐宫”，最后是“梦回”，词乃梦回之梦。

此词最后点出风中之荷——“见荷花、被风吹”，其实你不点，我们自然知道你写的是风莲。即如谭叫天唱完《卖马》，我们好容易都见得这是秦琼了，他又摘下胡子，说我是谭叫天，这是干么？！

《燕归梁·风莲》偏于写形，竹山还有一首是写色的，《一剪梅》：

一片春愁待酒浇。江山舟摇，楼上帘招。秋娘渡与泰娘桥。
风又飘飘，雨又潇潇。

何日归家洗客袍。银字笙调，心字香烧。流光容易把人抛。
红了樱桃，绿了芭蕉。

《一剪梅》是七、四、四，七、四、四，七、四、四，七、四、四句式。词人把握这样调子，不熟不好，太熟又俗了。此首难得的是每两个四字句有变化。竹山另有一首《一剪梅·宿龙游朱氏楼》：

小巧楼台眼界宽。朝卷帘看，暮卷帘看。故乡一望一心酸。
云又迷漫，水又迷漫。

天不教人客梦安。昨夜春寒，今夜春寒。梨花月底两眉攒。
敲遍阑干，拍遍阑干。

此首中四字句则重。

前首末二句“红了樱桃，绿了芭蕉”写色，真写得好。只是此词写得太传统味，静了起不来（稼轩不然），说好是平静，说不好是衰颓。

论王静安

“境界”说我见

(一)

诗以唐为盛，论之者可分为三种：

一、兴趣：严羽《沧浪诗话》；

二、神韵：王士禛《渔洋诗话》；

三、境界：王国维（静安）《人间词话》。

静安先生论词可包括一切文学创作。余谓“境界”二字高于“兴趣”、“神韵”二名。

严所谓“兴趣”：①无迹可求，②言有尽而意无穷。

诗本身即带有一点“玄”，微妙，神秘。“玄”乃智慧聪明达不到的，文字语言说不出的，然而的确是有。但有“玄”而无“常”是精灵鬼怪，有“常”而无“玄”是苦人罪人。此乃以诗法与世法混合言之，然就无迹

可求及言有尽而意无穷言之非兴趣。

余以为兴趣乃诗之动机，然但有兴趣尚不能使诗成为无迹可求或言有尽而意无穷。兴趣(动机)在诗机体之前，而非诗。若兴趣为米，诗则为饭，是二非一，不过有关系。

王渔洋所谓神韵与严同意，亦玄。而神韵亦非诗。神韵由诗生。饭有饭香而饭香非饭。严之兴趣在诗前，王之神韵在诗后，皆非诗之本体。诗之本体当以静安所说为是。

王静安所谓境界，是诗的本体，非前非后。境界是“常”，即“常”即“玄”。

境界者，边境、界限也，过则非是。诗有境界，即有范围。其范围所有之“含”(包藏含蓄)，如山东境界内有山有水有人……合言之为山东。

诗大无不包，细无不举，只要有境界则所谓兴趣及神韵皆被包在内。且兴趣、神韵二字“玄”而不“常”，境界二字则“常”而且“玄”，浅言之则“常”，深言之则“玄”，能令人抓住，可作为学诗之阶石、入门。

六朝、唐宋之诗体各不同。近人作旧诗多受唐宋影响。前不能及六朝、汉魏，下之又不能以新诗入旧体裁。认识一个人必须于熟悉后认识其性格，非表面认识。诗亦然。因取沧浪、渔洋、静安三人之说，而抓住“境界”二字，以其能同于兴趣，通于神韵，而又较兴趣、神韵为具体，且于静安先生所说不完备处加以补充。

(二)

静安先生说：“境界非独谓景物也。”凡身所涉者皆景物，花之开、云之变皆是，且景物亦即诗。大诗人所写亦不过景物，不能离物。静安先生又说：“喜怒哀乐亦人心中之一境界。”内心之喜怒哀乐等情感

(此与感情不同,情感应有思想感觉)亦谓之境界。大诗人所写亦不过此二境界。如此言之,则人人皆可成诗人。静安先生又说:“有有我之境,有无我之境”;“有我之境,以我观物”,“无我之境,以物观物”。

渔洋之神韵,沧浪之兴趣,有义而不具条目。静安先生所谓境界则细目甚多:

一、内心(喜怒哀乐……);

二、外物(风花雪月……);

三、有我(以我观物);

四、无我(以物观物)。

(三)

境界是诗的内容,境界以外的不是诗。虽如此说而诗并非孤立的,与境界以外的不能脱离关系。

西洋所谓自我(唯我)主义,Egoism(Ego,我),“摆脱万缘”,绝非可能。我们可以吸收外界的知识,接受他人的教训,而形成吾人自己的思想与精神,绝不能脱离“万缘”,否则便没有诗存在,人便不能生存。今可以“因”、“缘”二字来说。

因:是种子(谷粒是米的种子),是内心。

缘:是扶助(下谷粒于土未必长稻,必假之雨露、人的耕种、土地的滋养,方能发生滋长。凡此土地、人力、雨露皆“缘”也),是外物。

“因”是内在的,“缘”是外在的,只有外在的“缘”是不能发生的,只有内在的“因”而无外在的“缘”,也不能发生滋长。诗人之自命风雅者,其“因”既不深,“缘”亦甚狭,故其发生滋长亦不会茂盛。古往今来之大诗人,盖其“因”甚深,其“缘”甚广,其根甚深,故成就大。试观老杜,凡世界万物万事无不可入诗。一般诗人既轻且单,轻则贱,单则

弱，其何能成为诗？古称“骨重神寒”，人要凝重、博大，诗亦如此。一般所谓风雅，大都是单弱，犹之盆景，甚雅致而单弱，不如山中枫林松林之伟大也。

谓有我乃主观，无我乃客观。故王先生讲无我，说：“以物观物，不知何者为我，何者为物。”然此语矛盾。禅宗好说“败阙”，静安先生此处是大大的败阙。既曰“不知何者为我”，可见仍有我，唯不“执”而已。有而不执，非无也。自己矛盾。充其量言之不过客观而已，而纯粹客观绝不成立，亦“假名”，盖无“我”何来“客”？王先生好学深思，法尔如然，是学者，唯此语不圆满。

以物观物绝非客观。客观但观察，而诗人应观察后还须进入其中，不可立于其外。客观亦非无我，无我何观？王先生所说无我绝非客观之意，乃庄子“忘我”、“丧我”之意。

王先生以为文学有“有我之境”，有“无我之境”，余颇不以其无我之境为然，亦犹之对新文学余反对所谓“客观”者。文学上客观的描写是不可能的，终有“我”在。无我之境不能成立。无我，谁写出的作品？然“无我”二字亦可用，唯很难。

im - personality, 非我的。

non - personality, 无我的。

诗人所写必与自己思想感情有关，何能无我？唯所写时，“非我”耳，不是我而非“无我”。

“人之大患在吾有身”——《老子》，此为反面。

“吾丧我”——《庄子》，此为正面。

如此讲，则“采菊东篱下，悠然见南山”虽是有我，而真是无我境界，是“非我”，我与大自然合而为一，我成为大自然的一分子。如中国山水画中之人，是“非我”，不画眉目，画人物确须与画山画水同，将人物自然化了。“无个性”，即是“无我”。孟浩然诗即“非我”，李白对孟真佩服。李白不成，一写“我”便出来了。“李白乘舟将欲行”，我的意识甚强。王维亦有“我”，而此“我”与自然同化。

韦应物有“落叶满空山，何处寻行迹”（《寄全椒山中道士》）之句，

不说心，心即在其中，无哀乐而哀乐在其中。何者为我，何者为物？有我无我，皆不能成立，只可以万物与我为一解之。

又如有我者：“秋气集南涧，独游亭午时。回风一萧瑟，林影久参差。”（柳子厚：《南涧中题》）韦应物“落叶满空山，何处寻行迹”二句可以“无我”假名，此则有我。柳乃聪明热衷的人，凡此种人必多抵触，即今所谓矛盾，即佛法所谓“我执”。此种人我执最深。即曰我执，则必有对人有对物，而与人物又多有抵触。少年时碰钉子，我执的人受不了，而其诗文以贬官后所作为佳，有点见道。柳子厚之游山水非闲情逸致，乃穷极无聊，如此则有我，而写得真好，只言美景不足以尽之，真是微妙。此时则我执化去。曰“独游”时尚有我执，至“回风”则将我执化去。此有我的诗而无我了。

（五）

静安先生解释“无我”、“有我”二境界之何由来：“无我之境，人惟于静中得之；有我之境，于由动之静时得之。故一优美，一宏壮也。”（《人间词话》）王氏确为学人，善体会，善思想，以除此之外更无别法，故曰“惟”。

所谓静，静始能“会”，静绝非死。文学所谓静与佛所谓“如”、“真如”、“如不动”同。而“如不动”非死，极静之中有个动在。王先生见得明说得切，而学者不可死守静字。（所有一切名词皆是比较言之，凡对于名词皆如此。不可执住静字不撒手。）

王先生讲“有我之境”讲得真好。一个诗人必写真的喜怒哀乐。盖常人皆为喜怒所支配，一成诗则经心转，一观一会便非真的感情了。喜怒时有我，写诗时无我，乃“由动之静”。如柳宗元游南涧诗《南涧中题》，诗即“由动之静时得之”。游时得感是动，而写时已趋于静。

“有我”曰“由动之静”，难道“无我”不可说“静中之动”吗？静中有东西。如王摩诘“高馆落疏桐”（《奉寄韦太守陟》），可谓为无我之境，高馆是高馆，疏桐是疏桐，而用“落”字连得好。此是静的境界而非死，若死则根本无此五字诗矣。此静即静中动。据说某人咏月自初一至三十，每日一首，共三十首，末二句曰：“却于无处分明有，恰似先天太极图。”诗并不好，而可断章取义：却于静中分明动，却于动中分明静。

王先生说无我之境于静中得之，所谓静，由静生无我。若于静中得静固然，而做学问不可如此。何以静？如日光七色一归于白，白是单纯，而有七色则非单纯。若但认为单纯的静不对，乃诸事物（连我亦在其中）之总合成为静。

静是总名，境物中之一切事物为个体。欣赏静之我是否亦静中之个体？用世谛讲，以肉眼看，我亦为静之个体，但在诗学上或本着哲学来看则非。一切花鸟建筑是静的个体，而我非静的个体。佛说“若有情若无情，若有生若无生”。佛以有情无情对举，有意。人若亦为静之个体，则人与花草土木何异？人之为人者何在？何得有诗？人可以写“高馆落疏桐”，而高馆疏桐绝不会说出此诗句。孟浩然之“微云淡河汉”亦然，乃“我”写出来的。盖我为有情，高馆疏桐、微云河汉为静之个体，可助成静，其能仅只助成而已，是无情。人则不然，人是有情，与高馆疏桐不同，不能列为静的个体之一。耳目五官助成脸面，而但认个体则无总合。人是静的总合，而非个体。故人列为“三才”之一，与天地并列。

近代哲学树立下二名词，一为宇宙观，一为人生观。宇宙观偏于静，人生观偏于动，实则中国之宇宙观即人生观，人生观即宇宙观，二者打成一片。故孟子曰：“万物皆备于我。”曰“皆备”，岂非万物与我合成一片？庄子之“万物与我为一”亦然。

人处此万物之中，若不能领略欣赏，则根本无诗，此即庄子所谓

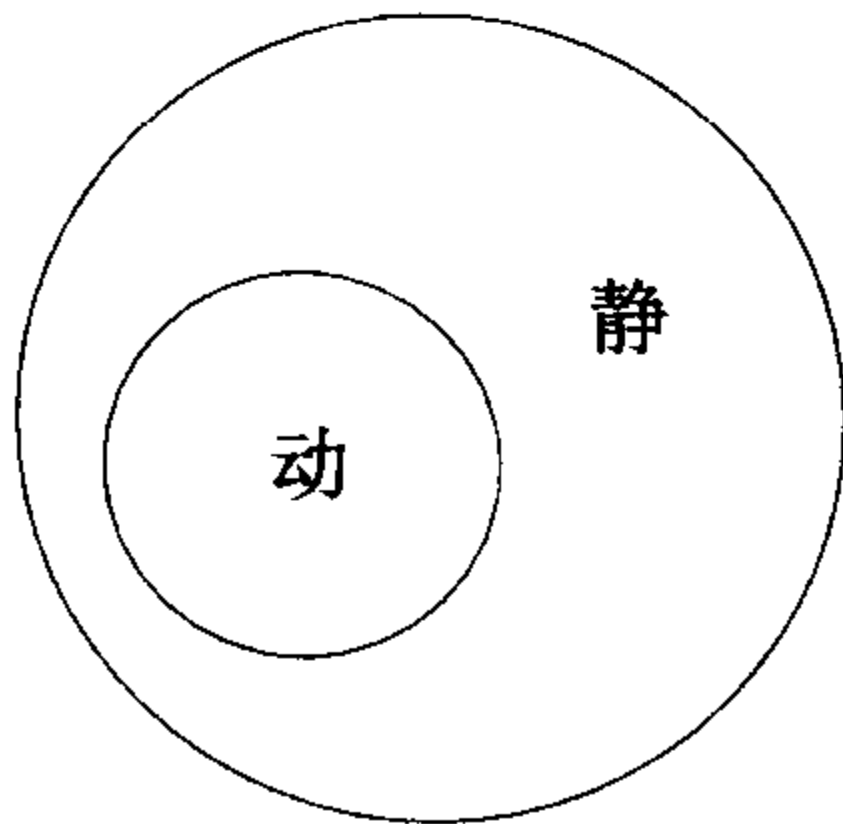
“蓬心”。有蓬心的人处世中但觉麻乱，根本无诗，更不会有“高馆落疏桐”之句。

人有时损坏天地，有时亦帮助天地。庭院中有花始有生气。人之于宇宙即如家庭中之有儿童，园中之有花。无建筑花草，在野外星垂平野亦可成静，而无人则不成静。静中有生机故不是死，死是无生机的。静中有动，非静中不得见高馆疏桐、微云河汉，然必须静中有动，始能写成诗。如此释静始可补足王先生的话。如此则无我可成立，唯无我之“无”字易引起人误会。

庄子之“丧我”，丧非无。“楚人遗弓，楚人得之”（《说苑·至公》），我虽失弓，而弓自在。然丧我之“丧”字仍太重，太着痕迹，不如庄子又说之“忘我”较圆满，忘亦非无。与其用“无我”，不如说“忘我”。我与万物为一，与天地一体，故“采菊东篱下，悠然见南山”，曰“采”曰“见”而归入无我，实为忘我。

(六)

静安先生言无我之境于静中得之，有我之境于由动之静时得之。王先生建立此二名义必有含义。其所谓于静中得之，静非死静，近于禅家所谓空。禅家所谓空非顽空，王先生所谓静非死静，即静中有动之静。以图示则：

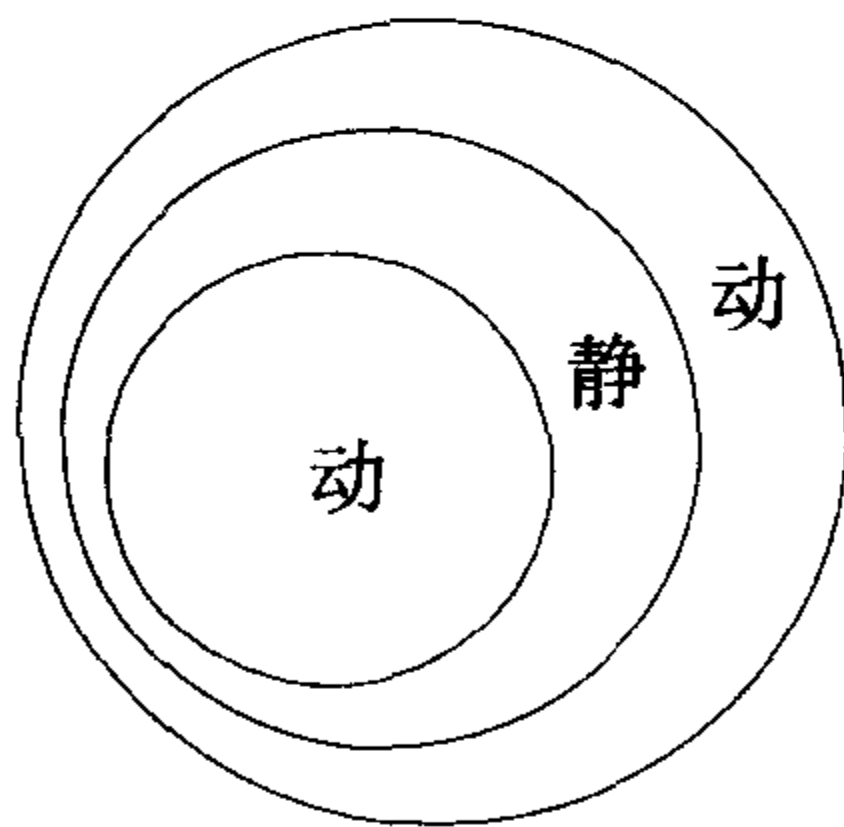


如杜工部之“暗飞萤自照”(《倦夜》),即静中之动,曰“飞”曰“照”,不言寂寞而寂寞自见,因动益显静。如冬夜闻梆声自远而近,自近而远,是动而愈显其静。鲁迅先生小说《示众》(收入《彷徨》)写夏天之正午,简直是诗的描写:

火焰焰的太阳虽然还未直照,但路上的沙土仿佛已是闪烁地生光;酷热满和在空气里面,到处发挥着盛夏的威力。……但是,自然也有例外的。远处隐隐有两个铜盏相击的声音,使人忆起酸梅汤,依稀感到凉意,可是那懒懒的单调的金属音的间作,却使那寂静更其深远了。

其写夏午阳光能转烦恼成菩提,与“熏风自南来,殿阁生微凉”(唐文宗·柳公权《夏日联句》)不同,此诗虽好,然非就夏写热,乃写凉。鲁迅先生《示众》乃就夏写热,热中有凉。冰盏声响是诗。城市中是动,鲁迅先生把它写成静,静中又有动,因动益显其静。

王先生谓有我之境于由动之静时得之,动趋于静时而成诗,静中益显其动。以图示则:



静安先生又谓无我之境优美,有我之境宏壮。有我之境既曰宏壮,故其气象海立云垂。李、杜之异于上古,即因其宏壮(动),海立云垂,龙跳虎卧。李、杜皆如此,故老杜能了解太白之诗,曾赠以诗曰:

“痛饮狂歌空度日，飞扬跋扈为谁雄？”（《赠李白》）“飞扬跋扈”岂非动？然此动的诗亦须有静的观察、静中功夫。

理学家所谓静中功夫，学诗亦为必需。向外为观察，向内为体会，然后再发挥，至发挥则非静矣。因此：

静不是动，而静中有动；

动不是静，而动中有静。

狂喜极悲时无诗，情感灭绝时无诗。写诗必在心潮渐落时。盖心潮渐高时则淹没诗心，无诗。必在心潮降落时，对此悲喜加以观察、体会，然后才能写出诗。

动静是一而二、二而一，如白居易之《琵琶行》，自“转轴拨弦三两声”至“四弦一声如裂帛”一段，写弹琵琶声，弹是动，而其所写，亦有宏壮处，亦有静谧处。中国画画印象，写生画画实物，出而观，归而画，静中有动，动中有静。

故有我、无我不能分，然则动、静根本不能成立。

从静安词《浣溪沙》（天末同云）说起

静安先生词不敢说首首，至少有一两首，至少有一两句是前无古人，后无来者。此非超越众人，每个人都是前无古人后无来者，因任何人都是不可无一、不可有二。静安先生词的长处说前无古人后无来者有二意义，一说其词与古今皆不同，一说其词之长处为古今词人所无。

（一）

天末同云暗四垂，失行孤雁逆风飞，江湖寥落尔安归……（王

静安《浣溪沙》

余廿年前读此词，觉与别人不同而不能言其故，今日始知静安先生乃以作诗法作词，且以作古诗法作词。

宋以后人写诗似词，故不佳。少游词没力气，诗尤甚。如“有情芍药含春泪，无力蔷薇卧晓枝”（七绝《春日五首》其一）二句，直似《鹧鸪天》。

诗要诗格，如人有身份品格。人的身份品格与身心似而还高。人的身心在外表是身份，在精神上说便是品格。

就广义言，词、曲皆诗；就狭义言，诗有诗格。如此则词、曲亦有格，不敢分高低，唯可言词曲格比诗更平民一点，不古典一点。（曲兼诗词之长处，而曲之长处为诗词所没有。）

余所谓之“古典”，指唐宋而后。盖后世之诗，并未继承“三百篇”、《十九首》、乐府，至早继承六朝。作者纵非有意，但无论如何总在继承。中国诗自六朝而后，渐渐变为古典的、非平民的。

秦观诗以六朝诗格论之，不够格，太小器。不但此也，即如老杜之“穿花蛺蝶深深见，点水蜻蜓款款飞”（《曲江二首》其二），亦不免小器，有时真觉得老杜失身份，像老杜这样人不该有，在初盛唐诗中亦不当有。这两句怎么如此“瘦”？“国破山河在，城春草木深”（《春望》）是一大片，“穿花蛺蝶”两句是一条条。

“花近高楼伤客心，万方多难此登临。”（《登楼》）老杜作品该如此。唐人许浑有句云：“山雨欲来风满楼。”（《咸阳城西楼远眺》）大雨下了也许没什么，而雨前倏来一阵风，可怕。最可代表老杜诗格者，“山雨欲来风满楼”七字，可矣。雳飙，storm（风暴），老杜总带雳飙之气。“深深”、“款款”尚可，怎么说“穿花”、“点水”？如须生反串青衣。

余总觉老杜该写“星垂平野阔，月涌大江流”（《旅夜书怀》），“哀鸣

思战斗，迥立向苍苍”（《秦州杂诗》）之类的句子，不该写“细雨鱼儿出，微风燕子斜”（《水槛遣心二首》其一），“圆荷浮小叶，细麦落轻花”（《为农》）等句，太小巧，不像老杜的诗。

静安先生词之所以超越古今，便因词本较接近平民，王先生虽生于清末民初为晚出词人，但他反把词之地位抬高到诗那样古典贵族，非平民，不但像近体诗，甚至像古体诗那样贵族古典。前所举杜甫“穿花蛺蝶”、“细雨”、“圆荷”诸句，是老杜近体，其古体不然。可见古体诗更古典贵族。

“天末同云暗四垂，失行孤雁逆风飞，江湖寥落尔安归”，词中无论晏、欧、苏、辛，无此种作品，因他们不曾意识到这一点，而静安先生意

知·觉·情

诗要有：一、知，二、觉，三、情。

有人认为宋诗说理，唐诗不说理，故宋不及唐。此语不然。如陶诗亦说理而是好诗。不知不成，仅知亦不成。宋有诗学（知），而不见得有诗。花本身是诗，然无知写不出诗。人有知故能写花，然但有知不成，须有知且有觉。

知是理智的，觉是感觉。如李义山《咏史》：

历览前贤国与家，成由勤俭破由奢。

此二句，只是知，故不能成为好诗。必须有感始能成诗，如“风里杨花虽未定，雨中荷叶终不湿”（东坡诗句），虽不好而是诗。出发点亦理智，二句写自己环境及立身。又如东坡《赠刘景文》：

荷尽已无擎雨盖，菊残犹有傲霜枝。

一年好景君须记，最是橙黄橘绿时。

此前二句与上所举二句同义，比义山之二句佳，在言外有觉。东

坡本领即在“雨中荷叶终不湿”等句，有感觉。“一年”二句比前二句更似诗，盖前二句尚有知，而后二句只是觉。可见只有知不能成诗，能成诗亦须觉动之。但有觉倒能成好诗，如韩偓《香奁集》中“手香江橘嫩，齿软越梅酸”（《幽窗》）二句，没意义，可是好。

理智是冷静的，感觉是纤细的，情是温馨或热烈的。

老杜“浮云连阵没，秋草遍山长”（《秦州杂诗二十首》之一）中有感觉。“风吹草低见牛羊”（《敕勒歌》）亦妙在感觉。“觉”的结果常流于欣赏。欣赏原是置身物外，而又与物为缘。矛盾中得到调和即是欣赏，其根在觉。“浮云连阵没，秋草遍山长。”无马，不是马，然就是马。

而但注意纤细的感觉又常流入浮而不实，出而不入。老杜也能欣赏，然另有东西，长于人，短于出，然非不能出。如写无寐：

暗飞萤自照，水宿鸟相呼。（《倦夜》）

然老杜之与众不同仍不在此而在情：

浮云连阵没，秋草遍山长……哀鸣思战斗，迥立向苍苍。

情如火燃烧，如江澎湃，回肠荡气。而后人诗都不成，是否冷静的头脑及锐敏的感觉破坏了热烈的情？后人诗学诗才都有，往往没有诗情。普遍将回肠荡气看成喊、豪气，而老杜不是豪气是真情。老杜此首五律非无“知”，此乃其人生观，人只要有一口气在，便当努力去生活。对自己不要太骄（娇）纵，太骄（娇）纵必无成就。而老杜人生观甚严肃，此在中国诗人中不多见。老杜此首五律亦非无感，“迥立向苍苍”，形色、音色皆好。若感觉不敏锐，何能如此？“洞庭明月一千里，凉风雁啼天在水”，此诗句有感而无情；长吉之“露压烟啼千万枝”（《昌谷北园

新笋四首》其二),有姿态而无情。

情莫切于自己,然而一大诗人最能说别人,说别人即说自己,说自己即说别人。老杜写马即把马的情写出,写马亦即写自己。

惆怅东栏一株雪,人生看得几清明。(东坡《东栏梨花》)

有人以此为东坡好诗,其实此情感诗人写者太多了,太成熟。

风里杨花虽未定,雨中荷叶终不湿。

二句较生硬。诗自然是成熟好,而与其那样成熟,反不如生硬。

欣赏·纪录·理想

中国诗人对大自然是最能欣赏的。无论“三百篇”之“杨柳依依”（《小雅·采薇》）或《楚辞》之“袅袅兮秋风”（《九歌·湘夫人》）等，皆是对自然的欣赏。亦有对人生之欣赏，如李义山。

义山虽能对人生欣赏，而范围太小，只限于自己一人之环境生活，不能跳出，满足此小范围。满足小范围即“自画”。此类诗人可写出很精致的诗，成一唯美派诗人，其精美真是前无古人，后无来者。而严格的批评又对他不满，即因太精致了。

义山的小天地并不见得老是快乐的，也有悲哀困苦烦恼，而他照样欣赏，照样得到满足。如《二月二日》一首，何尝快乐？是思乡诗，而写得美。看去似平和，实则内心是痛苦。末尾二句“新滩莫悟游人意，更作风檐夜雨声”，不要但看它美，须看他写的是何心情。“滩”，山峡之水，其流顶不平和；“莫悟”，不必了解；“游人”，义山自谓。此谓滩不必不平和地流，我心中亦不平和，不必你作一种警告，你不了解我。然义山在不平和的心情下，如何写出此诗前四句“二月二日江上行，东风日暖闻吹笙。花须柳眼各无赖，紫蝶黄蜂俱有情”这么美的诗？由此尚可悟出“情操”二字意义。观照欣赏，得到情操。吾人对诗人这一点功夫表示敬意、重视。诗人绝非拿诗看成好玩。我们对诗人写诗之内

容、态度表示敬意。

只是感情真实没有情操不能写出好诗。义山诗好，而具病在“自画”，非写人生，只限于与自己有关的生活。此类诗人是没发展的、没有出息的。

另一类诗人姑谓之曰：纪录。诗人所写非小天地之自我生活，而为社会上形形色色变化的人生。始不论其向上向前，而范围已扩大了。即如老杜所写，上至帝王将相，下至田父村夫。用“纪录”二字实不太好，太机械。其纪录非干枯、机械之纪录，写时是抱有同情心的。更进一步言之，只是同情还不够。在诗人写此诗时，乃是将别人生活自己再重新生活一遍。自己确有别人当时生活之感觉。如老杜《无家别》，别已可惨，何况无家？当其写其中主人公时，的确是观察了，而且描写了，即王静安先生所谓“能观能写”。而老杜之观写并非冷静的、客观的，而是同情的；并非照相，而是作者灵魂钻入《无家别》主人公的躯壳中去了。是诗的观写，不是冷酷的。故但用“纪录”二字不恰。

近代西洋文学有写实派、自然派，主张用科学方法、理智，保持自己冷静头脑去写社会上形形色色。而老杜绝非如此。也可以说是《无家别》的主人公的灵魂钻入老杜的躯壳中。所写非客观而是切肤之痛。黄山谷之“看人获稻午风凉”（《新喻道中寄元明》）不好，太客观。人该这样活着吗？诗该这样写吗？说这样话真是毫无心肝。所以老杜伟大，完全打破小天地之范围。其作品或者很粗糙，不精美，而不能不说他伟大，有分量。西洋写实派、自然派如照相师。老杜诗不是摄影技师，而是演员。谭叫天说我唱谁时就是谁。老杜写诗亦然。故其诗不仅感动人，而且是有切肤之痛。

老杜能受苦，商隐就受不了，不但自己体力上受不了，且神经上受不了。如闻人以指甲刮玻璃之声便太不好听。不但自己不能受，且怕

看别人受苦,不能分担别人苦痛。能分担(担荷)别人苦痛,并非残忍。老杜敢写苦痛,即因能担荷。诗人爱写美的事物,不能写苦,即因不能担荷。

而对老杜一派尚有不满意。此非擅善从长,而是“春秋责备贤者”之意——老杜一派缺乏理想。

理想非幻想、梦想。理想者,是合理的梦想。幻梦、梦想或者能吸引人,但不合理。

理想是合理的,虽然现在未必现实,而将来必有一日能成为人生实际生活。总之,理想应该是能实现的。

义山对情操一方面用的功夫很到家,就因为他有观照、有反省。这样虽易写出好诗,而易沾沾自喜,满足自己的小天地,而没有理想,没有力量。老杜是伟大的纪录者,已尽了最大义务、责任,而尚缺少理想。

吾人岂能只受罪便完了?应该有一个好的未来。外国语录说诗人都是预言家。预言家当然有理想。

纪录与欣赏近似,只不过把范围扩大而已,仍不能向上向前,没有理想。理想可使人眼光、精神向前向上。有力量则可以担荷现实的苦恼,诗中有理想则能给人以担荷现实的力量。中国旧诗缺乏理想。《离骚》中屈原是追求理想的,而其所追求的理想是什么?不可知。李白诗只是幻想、梦想,而非理想。老杜诗虽缺少理想,然尚有。这在唐朝是特殊的。凡一伟大诗人在当时都是特殊的,前无古人,后无来者,且不为时人所了解。

老杜有理想的诗即余在《论杜甫七绝》一节中所举之“两个黄鹂鸣翠柳”一首。诗中岭雪乃千秋以上之雪,泊船而自万里外来,此表现老杜理想,以前无人作此解者,以为四句不过老杜空说梦话。然其中的

确有其理想，如此说，庶几得其诗情。

义山虽亦有时有一二句有力量的诗，而究竟太少。韩偓之《别绪》中有：

菊露凄罗幕，梨霜恻锦衾。此生终独宿，到死誓相寻。

这四句真有力，有理想，而真美。正如金圣叹批《续西厢》曰：“若尽如此，敢不拜哉！惜其仅此耳！”

漫议 S 氏论中国诗

《人物与批评》一文载《人间世》(一九三三年出版),作者 Lytton Strachay(列顿·斯特雷奇),散文家。其中有一段对于中国诗的批评可供参考。

西洋人不甚了解东方,总以之为神秘,尤其是中国思想及中国语言文字。S 氏虽不曾说中国诗与希腊诗占在同地位,而确曾以之与希腊诗比较,亦可见其对中国诗之重视。实则 S 氏所见亦不过仅为一西洋人所翻译之一部分,而其见解甚好。

S 氏先说希腊的抒情诗都是些警句。此所谓警句非好句之意,乃是说出后读者须想想,不可滑口读过,其中有作者的智慧、哲学。虽亦有感情、感觉,而其写出皆曾经理智之洗礼。

鲁迅先生有一时期颇喜翻译匈牙利爱国诗人裴多菲的诗,其中有句曰:“希望是什么?是娼妓:她对谁都蛊惑,将一切都献给;待你牺牲了极多的宝贝——你的青春——她就弃掉你。”(《野草·希望》)人在青年时多有美的希望,而在老年时所得总是幻灭,如此之诗句是警句。希腊诗中多此种句,如曰:“你生存时且去思量那死。”读之如一瓢凉水。希望是黑夜中一点光明,若无此光明,人将失去前行的勇气。裴多菲的诗真是“凉天”。而英人雪莱的诗“冬天来了,春天还会远吗?”

是给人以希望。一个消极，一个积极，一个诅咒希望，一个赞美希望，但皆为警句的写法。——今吾言此尚非本题。

S 氏对中国诗的评述，说中国诗是与警句相反的，中国诗在于引起印象。

这话是对的。如杜甫“干戈满地客愁破，云日如火炎天凉”（《夔州歌十首》其九），似警句而非警句，只是给人一印象。

老杜诗尚非中国传统诗，最好举义山之咏蝉：“五更疏欲断，一树碧无情。”（《蝉》）蝉在日间叫，夜间叫，尤其月明时，而至五更则为露所湿，声不响矣。“五更”句是蝉，“一树”句似不是蝉，而又是蝉，且是禅。表面看似上句好，下句不切，实则懂诗的人觉得下句好。“一树碧无情”，无蝉实有蝉。尤其“碧”，必是无情的碧才是蝉的热烈的叫声。

又如义山之“荷叶生时春恨生，荷叶枯时秋恨成”（《暮秋独游曲江》）。并未言如何“生”，如何“成”，而吾人自可得一印象。生时尚有生气，枯时真是憔悴可怜。中主词“菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间”（《山花子》）可为“秋恨成”之注解。

再如“采菊东篱下，悠然见南山”（陶渊明《饮酒》其五），无意义而能给人一种印象。若找不到印象，便是不懂中国诗。

然中国诗尚非如此而已，又可进一步。故 S 氏又说：“此印象又非和盘托出，而只作一开端，引起读者情思。”此说法真好。

平常说诗举渔洋“神韵”、沧浪“兴趣”、静安“境界”，以及吾所说“禅”，都太抓不住。虽然对，可是太玄，太神秘。若能了解，不用说；若不了解，则说也不懂。所以 S 氏说得好，只须记住给印象，又非和盘托出，而只作一开端。如“春恨生”、“秋恨成”不言如何生，如何成，只

是完整的。诚斋《题水月寺寒秀轩》一首，诗中东西真多而太零碎，一句中至少有两个名词。任何一名词皆可加形容词，而其最适合者只有一个。明白这一点则知近代白话文所用过多之形容词是太浪费、太零碎，不是完成，而是破坏。而且写文学作品应少用名词。然则义山之“沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟”（《锦瑟》）岂非一句四个名词？此则吾人不能比，后人皆学不好。学义山当“参”“一树碧无情”句。且义山“沧海”二句只说一珠一玉，而诚斋“绕身紫面总烟霞”句多乱！如请某人吃饭，说“来”即可，何必说“来”、“坐下”、“张嘴”、“吃饭”，等等。真是破坏。

至如老杜“荡胸生层云”（《望岳》），诚斋何能比？方才说老杜不能“缩”，乃比较言之，如此句何尝不“缩”？也是引起人一种印象。谓之写实可，谓之幻想亦可。若谓山中灏气一动，则胸中之云亦生，则为幻想矣。然“荡胸”何尝不“荡头”、“荡脚”？但不能说，一说便完了。诗即在引起人的印象而非给与。只是引起印象故只说“荡胸”，《别赋》亦只说“春草”、“春水”便可。老杜一“荡”字、一“生”字，活泼泼地出来，诚斋“绕”、“紫”多死。正如说糖是甜的，盐是咸的，但又不纯是甜或咸。凡好的糖皆在甜之外另有别味，否则人不能满足。老杜“荡”、“生”二字在甜咸之外，另能引起一种感觉。

诚斋“小小盆盛”句更糟。若曰“栽”尚较好，因说“栽”，则花、盆合一；说“盛”，则花、盆分为两点。诚斋之末二句只是仗着一点机智。机智可引人发笑，而绝非诗。机智只有“垂”而无“缩”。

说得远了，就此带住。

古代不受禅佛影响的六大诗人

中国诗与佛发生关系者固多，而不发生关系者亦能成诗人，且为大诗人。

东汉、魏、六朝人多信禅。诗人不在佛教禅宗之内者，数人。其中之大诗人，首推陶渊明。

陶不受外来思想影响。人皆赏其冲淡，而陶之精神实不在冲淡，自冲淡学陶者多貌似而神非。

陶诗第一能担荷。其表现：

一、躬耕(力耕)：凡有生者皆须求生，人亦然。故陶诗曰：“人生归有道，衣食固其端。”(《庚戌岁九月中于西田获早稻》)而佛但坐菩提树下冥想，盖印度生产丰富，不费力即可得食。若乃严寒不毛之地，但坐冥想，非冻死即饿死。

二、固穷：躬耕不足则固穷。孔子曰：“君子固穷。”躬耕乃求饱暖，而人力已尽天命不来之时，亦唯甘之而已。

躬耕是积极担荷，固穷是消极担荷，与后之诗酒流连的诗人不同，乃儒家思想，非佛家思想。

陶诗第二能解脱。

陶又颇有解脱思想，对人生之苦担荷，对生死之苦解脱，然亦非佛

家思想,而为中国老庄思想(此乃勉强说)。有生必有死乃天理,好生而恶死为人情。后之道家皆失老庄原意,尤其与庄子不合。求长生乃贪,但有贪生恶死之人情,而无必生必死之天理。陶则不求长生,看破生死。陶诗:“纵浪大化中,不喜亦不惧,应尽便须尽,无复独多虑。”(《神释》)大化者,天地间并无“常”,佛所谓“常”乃出世法,世法则无所不变。佛说:“有成必有坏。”不必假人力摧残而自然变化,此所谓大化。如水之流,前波非后波。孔子曰:“逝者如斯夫,不舍昼夜。”庄子说“物化”。“化”有两种解释,一为由有到无,一为由新而旧或由旧而新。故陶曰“应尽便须尽”,即所谓时至即行。此解脱非佛家,顶多是老庄。

至于唐,大诗人中不受佛教影响者:

一为太白。

太白号为仙才,近于道家,又与陶之老庄不同。李所近乃汉方士之道,老庄是哲理,秦汉方士则有“服食求神仙”之道。太白之乌烟瘴气,忽而九天,忽而九渊,纵横变化,恰如道家之腾云驾雾。或谓出于《离骚》,非也。盖《离骚》之开合变化有中心,“吾将上下而求索”,乃为求索而上下,非为上下而求索,乃有所追求,故有中心。李则为上下而上下,非有所求,不过好玩而已,无中心目的,故不免令学道者讥之为玩物丧志。治学切不可有好玩思想,因如此则不易有进步。太白不但风格近道家,诗中亦常谈到方士神仙;虽亦有时谈及佛家,乃因受别人影响,非真谈禅、懂禅。

二为工部。

杜工部不懂禅亦不爱禅,乃人,非仙非佛。而其诗中亦有时谈到佛教,也不过偶尔谈及而已,盖亦受当时一般思想影响,亦如今之言科学思想、科学方法然。

杜不但非佛,乃老小孩,说喜就喜,说悲就悲,真而且真,纯而且

纯，乃地地道道活人。庄子有所谓“真人”，指得道之人，我今所谓真人乃真正的人。世人多不免做作，老杜则不然，“处世无奇但率真”。“传家有道唯存厚”，厚乃损己利人。为真人需有勇气，不怕碰钉子。老杜当面骂人，可爱亦在此处，绝不受禅宗影响。

三为退之。

韩退之绝不信佛，可自《原道》、《谏迎佛骨表》看出。而韩信道，谓延生可求，食硫磺而死。（与孔子所谓“朝闻道夕死可矣”不同，韩服食硫磺死比老杜饿死可靠。）退之虽为有心人，但“客气”不除，清明之气不生。“客气”即佛所谓“无明”，清明之气即孟子所谓平旦之气。谓韩为近道，而其诗又有“我能屈曲自世间，安能从汝巢神山”（《纪梦》），可见韩并不一定近道，而自食硫磺一点看又似近道。

一个人随波逐流固然不可，而成见太深则不能容受外来意见，截长补短。韩即病在成见太深，有时强不知以为知，故谓其“客气”不除。

其后不受佛教与禅宗影响者，两宋有：

欧阳修。

欧与退之颇近。退之以孟子自命，“予岂好辩哉，予不得已也”。韩在唐亦欲正人心，见邪说，欧则颇以退之自命，亦辟佛。

在诗史上，欧阳氏与宋诗的成立关系甚深，盖当时欧阳地位甚高，登高一呼，易成一种运动、一种风气。任何一种文学的改变皆如此。欧阳当时亦欲倡诗之革新运动，于是有苏、黄辈出。而以客观眼光观之，欧诗上既不能比唐诗，下又不能比苏、黄，反而是其词了不得。吾人对其诗可存而不论。

之后不受佛教影响之大诗人甚少，而词家中则甚多。而词又多无中心思想，见鸡说鸡，见狗说狗。其有中心思想而又未受佛教禅宗影响者则有：

辛弃疾。

辛词甚好，诗不甚佳。今列入者乃就诗之广义言之，散文尚可称诗，况韵文之词？胡适之以为宋之词即宋人之新诗，则辛稼轩自可归入六大诗人之内。

辛既不成佛作祖，亦不腾云驾雾，与老杜皆为真人、活人的生活。且别人入世仅为思想之入世，辛则入世有其成绩在、事业在。治兵、理财，说办就办，皆有成绩可考。这一点比老杜高。老杜虽说“致君尧舜上，再使风俗淳”，然此乃说说而已。老杜有时尚有“无明”、“客气”，辛则不然，干什么是什么，颇近于陶公。陶公亲为田园生活，后之田园诗人乃立于客观地位，欣赏歌咏，并不为田园中一员。陶则自己实行，必真实行始为真的人世。稼轩乃真实行者。可惜陶未曾当权，不知其办政事能否亦确切实行。

稼轩词对陶公诗再三赞美。后之称陶者甚多，白乐天效陶，苏东坡和陶；皆不能得陶公精神。辛虽非田园诗人，而其词中对陶公之赞美，非人云亦云。辛之看陶盖另有看法，精神上有相通处，即真正入世精神。辛有词曰：“岁岁有黄菊，千载一东篱”（《水调歌头》），可见其佩服陶公。

辛不信佛，有词谑佛。如：“不饮便康强，佛寿须千百。八十余年人涅槃——且进杯中物！”（《卜算子》）又如：“人沉下土，我上天，难！”（《柳梢青》）孔子曰：“吾非斯人之徒与而谁与？”近于辛此二句词之意。佛出世非圣人之意。

辛虽非纯粹儒家，而其入世之思想出于儒家，绝非佛道。

陶渊明、李太白、杜工部、韩退之、欧阳修、辛弃疾，六人中陶乃晋人，不在唐宋诗人之内，欧阳修诗不足论，所余四人各人有各人风格，作风不同。吾人欲求其共同点，则是——开合变化。

就一篇作品言之曰开合变化，此自非单纯而为复杂；就其全集论则产量丰富。这就是他们不与禅、佛发生关系之最大证明、最大效果。

盖入禅愈深则产量、变化愈少，故王、孟、韦、柳作品皆少。佛乃万殊归于一本，是“反约”，故易成为单纯。而“反约”亦有其优点，虽不易变化丰富而易有精美作品；变化丰富则易有壮美作品，有海立云垂气象，风雷俱出，有山雨欲来风满楼之势。王、孟、韦、柳集中无此种表现，其作品偏于优美。如孟浩然之“微云淡河汉”，王维之“高馆落疏桐”，“反约”功夫太深，故缺少壮美。

可本此语研究此数家诗，看其是否与之相合。

后 记

从最初整理嘉莹教授青年时听我父亲讲课所作的课堂笔记，至今已二十五年，四分之一个世纪了。当这一册全是依据嘉莹教授的听课笔记整理而成的《顾随诗词讲记》即将付梓的时候，我首先想到的是嘉莹教授近年所写的一段动情的话：

我之所以在半生流离辗转的生活中，一直把我当年听先生讲课时的笔记始终随身携带，惟恐或失的缘故，就因为我深知先生所传述的精华妙义，是我在其他书本中所绝然无法获得的一种无价之宝。古人有言“经师易得，人师难求”，先生所予人的乃是心灵的启迪与人格的提升。（《顾随全集·序言》）

父亲终生执教。暑往寒来四十度秋冬春夏，他登堂说法，一班又一班，一代又一代，无以数计的青年学子在他的讲堂上倾听着他“所传述的精华妙义”，当年的课堂盛况，身后众多卓有成就的弟子，早已传为教坛佳话；而遗憾的是限于当时的科学水平，学校里供教学用的录音设备见都没见过，遑论录相？后人只能想象他在讲坛上的风神情采。直至上世纪80年代初，久居海外的、父亲的传法弟子叶嘉莹归国

讲学的时候，她带回了四十年前听课时所记的详细笔记，父亲讲课这一段已随着时间推移而逐渐远去并模糊的影迹，才得以再现它鲜活而明晰的景象。

那是1982年初，嘉莹教授为上海古籍出版社编订《顾随文集》的时候，她痛惜老师的遗稿在十年浩劫中大多被毁弃，多方搜求之后又想出一个绝佳的方案——将自己近四十年随身携带时时研读的听老师讲课所记的笔记加以摘录整理，编订成一部类如古代“诗话”式的著作，以弥补文稿遗失之憾。她邀我到她在北京的旧居，郑重地将整整八册听课笔记交给我，嘱咐我来完成这项整理工作。八册笔记，每页每行，密密地写满了流利清秀的钢笔小字，系统地记录着我父亲当年讲课的内容。手捧这些笔记，我的兴奋、激动、感激之情，无以言表。但同时心里也产生了很大的惶悚：我虽一直在大学中文系任教，但种种原因造成我眼界逼仄，学识谫陋，我能不能胜任嘉莹教授的委托？再加那时的学术空气尚未十分宽松，面对四十年代大学课堂上传来的

声浪，直有此甚于斗篷，不知如何摘取。过一期间，言其教授地位，小兴

描过的字竟有一半以上；笔记行间的空白处加上了简要按语，写着重读时所想到的问题，或补充、或解析、也有质疑。在第五册笔记空白的首页上，嘉莹教授题写了他重读笔记时的感受：

顾先生讲书有时只是借他人酒杯浇自己块垒，隔此数十年之后重读笔记，体会更深。

字字处处的印迹恰是本文开头所引述的那一段动情话语最具感人力量的注脚。其时嘉莹教授已步入老年，早已是享誉海内外的著名学者，却依旧为青年时代一样倾注全身心地从老师留下来的“无价之宝”中，汲取“心灵的启迪”，获得“人格的提升”。我受到的不仅是感动，而是心灵的震撼。我决计依据这些笔记整理一部《驼庵讲堂实录》，尽可能完整地把父亲讲课的原貌再展示给后人，使这份“无价之宝”能以文字的形式保存下来。这项工作我已着手进行。2005年岁末，已经整理出一小节《古诗中的夏天》与一篇《说竹山词》，前者插入本书《驼庵诗话》的“分论之部”，后者辑入本书《驼庵说诗》为独立的一篇。

父亲论诗衡文乃至作人，都坚守一个诚字，他凭着一颗赤诚的心，面对祖国的历史文化，面对求知的青年学子，教书，对他来说就是实实在在地完成着自己的人生课题。他甚至在信中坦诚地对朋友说，教书是谋生的手段，“文章千古事”文章是流传知古的事业。父亲不会想到，也绝不可能想过，他在课堂上用话语所传的道、说的法，也能在几十年后传播开来，显示着活泼泼的生命力。这生命力，我想或可借用《诗经·小雅》中的一章进行描述：

如月之恒^①，

^① 恒，读作 gèng，上弦月渐趋盈满。——笔者注

如日之升。

如南山之寿，不蹇不崩。

如松柏之茂，无不尔或承。

而这生命力的延续，全是依凭了他的传法弟子叶嘉莹自青年直至老年数十年不懈的倾心与用力。

顾之京 丙戌新正于河北大学

封面页
书名页
版权页
前言
目录
正文