

一、唐代文學第一講

怎樣去研究唐代文學？談談自己不成熟的想法。

1. 文學史為照顧全面，考慮不同程度的人閱讀，故頗受局限。我認為文學史不可不讀，亦不可太讀。全面地閱讀和研究作家的作品，是非常必要的。如《唐詩三百首》，所選李白詩都是精華。但如讀《李太白全集》，卻發現有許多糟糕的詩。所以，了解一個作家、一個流派、一個時代，除文學史外，其餘大有可為。

2. 要居高臨下，不能被作品嚇住，更不能為當代人的議論嚇住。要看一個作家與前者有何關係，在當時有何作用，對後世有何影響。「有比較才有鑒別」。研究唐詩，不研究六朝詩、宋元詩，則無法比較。如初唐四傑，有人認為不如盛唐，但對比六朝，則可知何以在當時有如此大的影響。

3. 背景與文學藝術成就關聯極大，但關係究竟怎樣？有些背景是當時生效，有些是經醞釀以後生效的，應該予以注意。現今有些文學史將作品和背景的關係處理得不好。背景對文學，有直接和間接的作用。

4. 背景與題材。題材是當時的，它藉助一定的藝術手法表現自己。但題材的醞釀非一夕而成。杜甫寫安史之亂的詩，可稱作「詩史」，但他所

以能如此，亦非一夕之功。這當中不僅有他自己的努力，也得之於漢魏六朝、初唐、盛唐文學之力。正如長期施肥，一朝沐浴陽光雨露，新芽便可破土。故杜甫的成就，除安史之亂的背景，還有另一方面的條件。

5. 一個時期有一個時期的風格、面目，但其間不能一刀切斷。如唐分四期，明、清便有人議論，問一個作家歷經兩個時期，該如何分？唐分初、盛、中、晚，指的是統治階級的盛衰沒落，雖然與文學有關，但並不絕對。如盛唐文學則並非唐文學的高峰。

所以，關係是錯綜複雜的。一個動亂的社會，作品易於及時反映現實，升平時則不一樣，故有「詩窮而後工」之說。「蜀道難」好寫，「大平原」則不好寫。李、杜寫安史之亂，以已有的寫作才能，如魚得水，故有成就。初唐人的文化教養是隋統一的功勞。唐建國以後，這些人的創作才能已經成熟。其實隋文學已較成熟，初唐是隋醞釀而來的。中唐韓愈、白居易等，頗得盛唐之力。白居易的詩如糖水經過沉澱，毫無渣滓。韓愈詩並不在李、杜之下。人一說韓愈，似乎只有古文運動。其實在安史之亂後，他的詩極有價值，如《石鼓歌》。可以說，韓詩中某些篇章長於他的文。此是個人看法。

韓愈氣魄大，飛揚跋扈；白居易則婆婆媽媽。白作詩並未徵求過老嫗的意見，這是後人的誤解。元、白詩相比，元是一鍋粥，白詩如過濾沉澱後的糖水。北方曲藝行話有「皮兒厚皮兒薄」之說。皮兒薄者，一聽就懂；反之則皮兒厚。元、白詩正有皮兒厚皮兒薄之分。

繁榮昌盛的局面短期難以反映入文藝作品。杜詩中表達快樂的歡娛之辭僅有《聞官軍收河南河北》，餘皆愁苦之辭。故唐的分期，文學與政治難以平衡。

傳統的文學批評卑視唐代中期、晚期，我認為不妥。晚唐詩風細膩，如趙嘏、許渾、司空圖，詩的精密度很高，這正是安史之亂再度統一後施

肥澆水開出的花。正如二茬茶較第一茬長勢弱一點，其味並不弱於前者。

我曾有筆記一條：「唐以前的詩是長出來的；唐人詩是嚷出來的；宋人詩是想出來的；宋以後詩是仿出來的。」唐人「嚷」詩，出於無心，實大聲宏，肆無忌憚。宋人詩多抽象說理，經過了熟慮深思，富於啟發力。當然，以上幾句不可理解得太絕對。

唐代四期，詩風也有以上四句話的特點。

趙嘏詩：「殘星幾點雁橫塞，長笛一聲人倚樓。」兩句最後三字平仄為：

| — | — | —

唐人擅長律句。到了晚唐，詩人膩於此道，故趙嘏於詩中常熟練地運用拗句。

許渾詩：「溪雲初起日沉閣，山雨欲來風滿樓。」後三字平仄為：

| — | — | —

他們的律詩裏幾乎都有這種拗句，這說明晚唐詩人作詩都經過一番熟慮深思。從中也可看出他們作詩，是何等細膩。

司空圖的《詩品》雖曰文藝批評，其實是藉此創作二十四首四言詩。

說宋人邏輯思維多，其實晚唐已有萌芽。

宋以後詩以模擬為主，鬧了不少的笑話。漢樂府有《鼓吹鐃歌》，其中「衣烏魯支邪」，本是襯字。但明人前後七子模擬《鐃歌》，連這幾個字也要模仿，難怪要被錢謙益臭罵一通。

關於唐代文學，講四個問題。

1. 駢體文在漢魏六朝即很盛行，但不定型。漢賦如汪洋大海，語言規格（指格調）仍過分堆砌、大塊。後來的抒情小調更澄澈靈巧。唐人的駢體文更成熟，從場面聲勢到闡發道理，都運用自如。四六體及律賦都定型成熟。《文苑英華》收有大量的唐賦，主題、題材及手法都很豐富。

皇帝為什麼喜歡《文苑英華》？他們不一定都能讀懂。駢體文何以在

唐代很盛行，窮工竭力，爭妍鬥勝？這個問題值得研究。

六朝以來，散體文曰「筆」，駢體文曰「文」。文者，圖案也。推行之，文當有規整，有裝飾。實用品加裝飾，是人類文化發展的結果。文章亦如此。實用之外，應有裝飾。但「踵事增華」，最後越堆砌越多，便走向極端。駢體文何以發展成四六文？今人有標點，古人則無。漢人之句逗用「乚」。漢墓文書無句逗，極少用「乚」。駢體文令人一讀，可自然找出停頓。駢體文抒情、寫景、詠物有其優越性，除表達意思外，還極具美感，也便於閱讀。所以駢體文皇帝也喜歡。

宋代官僚用品字箋（亦稱「品字封」），十分累贅。見陸游《老學庵筆記》卷三：「宣和間，雖風俗已尚諂諛，然尤趣簡便。久之，乃有以駢儷箋啟與手書俱行者，主於箋啟，故謂手書為小簡，然猶各為一緘。已而，或厄於書吏不能俱達，於是駢緘之，謂之雙書。紹興初，趙相元鎮貴重，時方多故，人恐其不暇盡觀雙書，乃以爵裏，或更作一單紙，直敘所請而並上之，謂之品字封。」即宋代上呈文時，以駢儷體為正文，另附手書小簡，叫雙書，後又附單紙直述所請內容，三者合成一封，叫「品字封」。

「筆」，散體文；「文」，駢體文。「文」堆砌愈多，生氣愈少。韓愈「文起八代之衰」，是以「筆」救「文」，故「筆」興盛起來。五四以來，一般人用「筆」寫文章，用「語體」寫書簡。「語體」打磨得很光潔，足見當時人們所愛。

「筆」的興起，發展為韓、柳的古文運動。最初的「筆」有些艱澀，經韓、柳的努力，方才規整起來。清代茅坤選唐宋八大家，即以韓、柳為骨幹。清代的桐城派和《文選》，被稱為「桐城謬種，選學妖孽」，此是「筆」發展到一定程度，歷經數代，又逐漸僵化。

唐代還有一類文章，文學史不大談，我認為對後世也有影響，值得一

談。劉知幾《史通》是駢散之折中體，有駢文之規整，而無駢文之堆砌。孫過庭《書譜》講書法，文體與《史通》一樣，有上句必有下句，但又不同於四六文。語言透徹，富於概括力，技巧純熟。此類文體不純粹同於駢體，然又有對偶句。唐後期陸贄有《陸宣公奏議》，全為政治論文，文體同《史通》，但句法更靈活，更淺易，亦有上下句的對稱。這類文章，應承認它的作用，在明清有影響。明代的八股文就很受它的影響。

此是駢散之間的一種文體，不僅是文學形式的問題。過去一談形式，便是形式主義，應擺脫這種現象。一種形式的產生，必定有它的道理。

2. 古文運動與前後均有關係。唐前期陳子昂、元結等人為文已帶有復古的意圖。他們為何要復古？有人說是以復古來革新。我認為他們當中有些人固然是有意識地以復古來革新，有的卻出於不自覺。他們讀《尚書》《左傳》，覺得比駢體文好，便事模擬。又北朝蘇綽奉旨擬《尚書》作《大誥》，讀之令人不解。唐人樊宗師被韓愈吹捧為「惟古於詞必已出」，其實語言是交流思想的工具，樊宗師文章的弊病正在於此。他的文章一百卷，於今僅存兩篇半。有《樊紹述集》，後人作注，也讀不懂。近來出土有其本家樊沆的墓志銘，其文並不艱澀，可以理解。也許這類文章為他所不屑，所以未收入集中。

故復古有真復古者，如蘇綽、樊宗師即是真復古。韓、柳不過是摹古，客觀上否定了駢體文。韓愈推崇樊宗師，說明他未嘗不作此想。不同的是樊宗師是安心不給人看，韓愈卻想讓人看。有人稱他為「諛墓精」（韓愈好作墓志銘），為收稿費，故不敢真復古。這說明韓愈寫文章還考慮到讀者，所以能讀懂。

蘇、樊等人想復古，然而又駕馭不了古文，故失敗了。韓愈亦未必自覺地想要「文起八代之衰」，故韓愈可以說是想復古而勝利了的樊宗師。這正是他的幸運處，否則，沒有一篇文章會流傳下來。

3. 傳奇。近人陳寅恪先生新中國成立前有文章談唐傳奇。魯迅先生有《唐宋傳奇集》。陳先生說唐傳奇所以很盛，是因為進士須「溫卷」，即考試前將自己的文章請宗師看。第一次謂之「行卷」，第二次再送同樣一篇，謂之「溫卷」。如再未看，便用傳奇送上去。一般都不用自己最好的文章。但我認為這並非是唐傳奇興盛的根本原因，僅僅是其中的一個方面。

唐傳奇何以這樣流行？我認為：

唐人的正規文章，是碑、傳、墓志等，即官樣的文章。而真正反映生活，無論是寫自己，還是寫旁人，總之要能表達思想感情，上述的文章就無法勝任了，傳奇因此而產生。如《鶯鶯傳》《李娃傳》等，雖然叫「傳」，卻不是上面所說的傳，無須對誰負責。「傳奇」內容豐富，表現力強，無碑、傳之約束，故大家願寫傳奇。

傳奇故事來自民間。陳先生還認為傳奇有詩，有文，說說唱唱，這更說明了它是來自民間的。僅看到古文運動和「溫卷」的影響，是不全面的。

傳奇文章的繼承性。文人「溫卷」，宗師要看其有無史才、史筆，可見其重史。明清很多有功名的文人大多分派去修史，為什麼？因為作史是為了粉飾統治者，需要文章誇張修飾。陳先生如是說，我認為片面。至於是否有「史才」、「史筆」之說，當然有。唐人修南北朝史書，都是官樣文章。其中的精華部分，後來為《資治通鑑》抽去使用（我認為《資治通鑑》可稱「故事匯編」），這正是故事性強、文藝性強的部分。中國古代小說的精華在史書之中。《資治通鑑》所寫李泌，故事便在《鄴侯家傳》。《史記》中也有小說的成分。故可以斷言，傳奇與史書有聯繫。上溯至《左傳》《史記》《漢書》，其間都塑造了許多人物，此便是小說之濫觴。《聊齋》便是有意模仿《史記》。

魯迅《唐宋傳奇集》之外，還可以蒐集到一些屬於這類文體的作品。

4. 外來文化的影響。五四以來，有人認為中國文化的精華都是舶來

品，此是自卑感太強。他們還有一個論據，即中國的文學、音樂、美術均受印度佛學、文學、音樂、美術的影響。敦煌發掘的變文（相對經文而言）是俗文學的一種，為人所重視。有些人便把發掘出的其他俗文學統統歸入變文，由此跟經文攀上親戚，以證明印度文學對中國文學的影響很大。俗文學中有《韓朋賦》《燕子賦》等，顯然與佛經無關，是土產。就以變文言之，雖然說的是佛教故事，但形式卻是土產的。有人把它們稱作翻譯文學，但卻忽視了正是用中國的語言和文學形式翻譯佛經，才使它們大放光彩。姚秦的蕃僧鳩摩羅什曾翻譯過若干經，後玄奘又重譯過，文字便美得多。原因是唐代宮廷設有潤經使，專門潤飾經文的譯文，故可看作再創作，非直接的翻譯。唐太宗《聖教序》碑文後面還刻有潤經使的名字，有些潤經使，如來濟都是當時出名的酷吏。玄奘譯《心經》，最後有咒曰：「揭諦揭諦，波羅揭諦，波羅僧揭諦，菩提娑婆訶。」當時不意譯，認為要保持咒語的神祕性，只能音譯，故成是狀。但後來有人意譯作：「究竟究竟，到彼究竟，到彼齊究竟，菩薩之畢竟。」於是神祕性全無。佛經有偈語，即所謂「我欲重宣此義而說偈語」。其實就音譯看，「揭諦揭諦……」等與梵文音並不合轍。

（萬光治根據一九七九年四月五日的聽課筆記整理）

二、唐代文學第二講

今天講初唐和盛唐的詩歌，算是一個略論。

何以稱唐詩、宋詞、元曲？因為唐詩最突出。何以詩到唐便興盛起來？這也很值得研究。

有人分唐詩為四段，初、盛、中、晚，其中只推崇盛唐而卑視初唐。明人非盛唐詩不摹擬，為什麼？

我認為詩歌發展到唐代是壯盛時期。以詩歌廣義的概念來說，元曲、宋詞何嘗不是詩；一篇好的散文，也等於是詩。狹義而言，詩則專指五言、七言、歌行、樂府、古體……就這一範圍而言，唐詩正處於壯盛的時期。為什麼說唐詩處於中國古代詩歌的壯盛時期？這需要和以前的詩歌狀況作比較，才能作出結論。

袁宏道（中郎）是公安派的代表人物，明萬曆時人。譚元春是竟陵人，合稱公安竟陵派，小品文盛極一時。袁宏道的詩和關於詩的見解都很好，他說「唐人之詩無論工不工，第取而讀之，其色鮮妍，如旦晚脫筆研者。今人之詩雖工，然句句字字，拾人釘釘，才離筆研，似舊詩矣！夫唐人千歲而新，今人脫手而舊，豈非流自性靈與出自模擬者，所從來異乎？」（見江盈科《敝篋集序》所引，錢謙益《列朝詩集小傳》也有類似

轉引)明七子王世貞、李攀龍等專事模擬唐詩中所謂氣勢浩大者，便是假古董。我認為袁宏道之言，甚有道理。

漢魏六朝詩有成就，但究竟到了什麼樣的程度？譬如一枝花，從孕苞到開放、凋謝，應有一個過程。我認為漢魏六朝詩是含苞欲放的花。有人說漢魏六朝的詩好得不得了，古雅得很，其實不對。我認為，《詩經》在詩歌史的長河中與唐詩相比，如童稚語，樸實天真，不是長歌詠歎。傳說毛主席曾說過《詩經》「沒有詩味」。又說現在的梯形詩除非給我一百塊光洋，否則我才不看。此說是否真實，且不管它。我個人是十分贊成這種看法的。現在有人仍用四言詩作挽詩，我感到表達力太差，難以盡興。《詩三百》是詩的源頭，處於不成熟的階段。「關關雎鳩，在河之洲……」出語樸實，不俗。後人如再重複，便落入俗套。當然，《詩經》中也有比較成熟的，如「昔我往矣，楊柳依依。今我來思，雨雪霏霏」一類，便很有韻味，給人留有餘地。

漢魏和西晉的詩比《詩經》大進了一步，能直接地吐露思想感情，這是好事，但未免失之太實。曹植的詩很好，與六朝、初唐詩已經很接近。其他如王粲、左思、陸機等，也大抵如此。左思的詩很像李白，但仔細一看，僅似是而非。如《詠史》詩云：「左眄澄江湘，右盼定羌胡。功成不受爵，長揖歸田廬」；「著論準《過秦》，作賦擬《子虛》」；「言論準宣尼，辭賦擬相如」，後面兩句詩如對聯，詩歌中稱作「合掌」，意思都一樣。這不是左思不行，而是當時對詩的要求就是如此，無須打磨得太光。前所引的第一首是無根底之言，有些像李白的豪語，其實都算不上是好詩。但就那個時期而言，是好的作品，只是與唐詩相比，那就差遠了。

漢魏間有無超出一般水平的好詩？以「超脫」論詩雖不貼切，但也不妨借用一下，即寫詩要給人留下空隙。留有餘地，這就叫「超脫」。反之則為拙劣，把一切都說盡了。一如圖畫，總得在圖畫之外留有餘地，否

則就變成純圖案了。曹操的四言詩已很成熟，詩意跳躍很大。他借用《詩經》，信手拈來，毫不拘束。正因為他的詩跳躍性大，其間留有空當，故很能給人以想象的餘地。曹操的詩是在汲取《詩經》和民歌的養料基礎上而獲得成功的。

詩不能如火車，老在一條軌道上跑，它必須有跳躍。南朝民歌《西洲曲》便富於跳躍性。我認為曹詩的成就比《詩經》要高。

不死不板，謂之超脫。漢魏六朝詩有這個成就，但還相當粗糙，琢磨得太少。陶淵明在詩中消胸臆憤懣，正如魯迅說他並非渾身都是靜穆，是一個很有正義感的人。陶淵明的詩表面平淡，其實有許多的憤懣和不平。如寫辭官為其妹奔喪一詩，內容與奔喪完全無關，而且他根本就未去武昌奔喪。漢魏重名教，陶淵明表面奔喪，是敷衍名教；但詩中又實寫其事，又足見其蔑視名教。「嬉笑之怒，甚於裂眚；長歌之哀，過於慟哭」。此便是陶淵明詩歌的寫照。他越是寫得平淡，內容也就表現得越深。他在詩中不能不順應當時暢談玄理的風氣，也說一點理，但更多的是避諱它。他在詩中抒寫情感，但又留有餘地，並不過分。後人將陶淵明和謝靈運並稱，其實不妥。清人周濟認為陶淵明應與杜甫相提並論，理由是他們都同於有什麼說什麼，敢於直抒胸臆。

大家如能將漢魏到唐的詩歌加以比較，則可以看出陶淵明詩歌的特殊性不僅在於其思想方面，在藝術上陶詩也是自有特色的。當然，陶淵明在藝術技巧、音韻和用字方面，不如唐人成熟，這也是符合詩歌藝術發展規律的。

王粲投奔劉表，至武漢，寫《南登霸陵岸》一詩，其間有「出門無所見，白骨蔽平原」句，是誇張，但也實在。杜甫詩卻不一樣。他在成都盼望長安，詩意就很不一樣。《秋興八首》曰：「夔府孤城落日斜，每依南斗望京華。」「瞿塘峽口曲江頭，萬里風煙接素秋。……回首可憐歌舞地，

秦中自古帝王州。」詩意比王粲要有餘地得多。宋人張舜民被貶到湖南，「何人此路得生還，回首夕陽紅盡處，應是長安」，詩意又更進了一層。到辛稼軒「西北望長安，可憐無數山」，更別有一番氣象。同是望長安，幾位詩人的處境、思想、感情乃至運用技巧不同，詩意便大不一樣。比較起來，王粲的詩顯得太實，毫無縫隙可言。

《詩經·碩人》云：「領如蝤蛸，齒如瓠犀……」其寫美女的手法也並不高明。曹植《洛神賦》的「延頸秀項，皓質呈露，芳澤無加，鉛華弗御」，「丹脣外朗，皓齒內鮮」，雖寫得稍好一些，但仍顯得笨。李商隱寫馮貴妃：「巧笑知堪敵萬機，傾城最在著戎衣。晉陽已失休回首，更請君王獵一圍。」此是從側面寫美女，但人的容貌、神態、情感、作用都表現出來了。故前者只是如畫，後者卻如電影，既立體，又能動。六朝詩和唐人詩寫離別都寫淚，淋漓盡致，李白卻不落俗套：「故人西辭黃鶴樓，煙花三月下揚州。孤帆遠影碧空盡，唯見長江天際流。」這樣的寫法，就比王勃的「無為在歧路，兒女共沾巾」要高明得多。王勃的詩較前人已頗有更新，但仍撇不開一個「淚」字。

晚唐詩人許渾《謝亭送別》：「勞歌一曲解行舟，紅葉青山水急流。日暮酒醒人已遠，滿天風雨下西樓。」情調雖較李白低沉，但情感已是很深。

可見唐人詩較之前人，已很成熟。只是漢魏六朝詩在唐仍有餘波，此不可不察。

張文恭《佳人照鏡》詩有「兩邊俱拭淚，一處有啼聲」的描寫，貌似巧妙，寫鏡內外之人都在拭淚，但只能有臨鏡之人這「一處」會有哭聲，其實手法極為拙劣、俗氣。孟子有「像憂亦憂，像喜亦喜」句，《紅樓夢》用作謎語，謎底為「鏡」，這就高明多了。張詩使我們想起一首民間搞笑的段子——癩腿詩：「發配到遼陽，見舅如見娘。二人齊落淚，三行。」——為什麼是「三行」？因為其中有一人為獨眼也。這與張詩「兩

邊俱拭淚，一處有啼聲」有何區別？張文恭詩本想作得巧妙一些，靈活一些，不想弄巧成拙。

張九齡，唐前期詩人，後半生歷唐明皇世，一般人認為他是盛唐時的詩人。但其詩中，不乏初唐貨色。如《過王濬墓》詩云：「漢王思鉅鹿，晉將在弘農。入蜀舉長算，平吳成大功。與渾雖不協，歸皓實為雄。孤績淪千載，流名感聖衷。萬乘度荒隴，一顧凜生風。古節猶不棄，今人爭效忠。」（此詩係「奉和聖製」）可見盛唐也有這種詩，甚為拙劣，是未能消化題材的產物。劉禹錫是中晚唐詩人，他的《西塞山懷古》：「王濬樓船下益州，金陵王氣黯然收。千尋鐵鎖沉江底，一片降幡出石頭。人世幾回傷往事，山形依舊枕寒流。今逢四海為家日，故壘蕭蕭蘆荻秋。」說的也是晉的統一，但要深沉豐富得多。張九齡和劉禹錫生活的時間相距不遠，卻有如此的差異。當然，劉禹錫詩也有拙劣的，張九齡詩也有佳作。

就詩這種藝術而言，在漢魏六朝時期未被完全消化，其間頗有硬塊。但到了唐人手中，不僅被消化，還頗為流暢，有生意。儘管其中也有未完全消化者，但屬餘波。

初唐詩有哪幾個方面值得注意？

李商隱《漫成》說「當時自謂宗師妙，今日唯觀對屬能」，他認為初唐詩人只會對對聯。這說明初唐詩雖然較漢魏六朝有所「消化」，但不如盛唐詩成熟。李商隱這兩句仍屬有聯無篇。杜甫詩云：「王楊盧駱當時體，輕薄為文哂未休。爾曹身與名俱滅，不廢江河萬古流。」盛唐人輕視初唐，杜甫卻深知初唐人做詩的甘苦。他熟悉《文選》，自謂「熟精《文選》理」。自己讀過「選體詩」，知道初唐人披荊斬棘的艱苦，也知道他們消化漢魏六朝人的功績。初唐人確有自己的貢獻，也有自己的特色。

1. 五言抒情詩。此派源於阮籍。我極反對鍾嶸《詩品》硬派詩人淵源，這是勉強的比附，雖然也有符合事實的一面。詩歌的格局、形式是可

以有繼承性的，人的情感卻是無法繼承的。

阮籍詩「夜中不能寐，起坐彈鳴琴」，此是好詩。一般的說來，他的詩很難懂。此中固然有政治的原因，作詩有許多苦衷，故模模糊糊。但是，他用五言詩表達思想感情的方法卻被後人吸收。東晉玄言詩雖然也說理，寫景卻有詩意。謝靈運《登池上樓》：「池塘生春草，園柳變鳴禽」，儘管末尾仍歸於玄言說理，寫景還是很好的。阮籍以《詠懷詩》抒寫懷抱，於六朝的影響還不甚大。但到初唐陳子昂、張九齡的《感遇》《感興》詩，則可見其影響，而且他們的詩較阮籍更為成功。

2. 「四傑」之七言律調長古詩。從張若虛《春江花月夜》到盧照鄰《長安古意》《行路難》，全用四句小律調堆砌起來，此是元白長慶體的來歷（元稹《元氏長慶集》、白居易《白氏長慶集》）。清人吳偉業專作長律調古詩，亦以初唐為淵源。這種體式乃漢魏六朝所無，漢武帝《秋風辭》僅有幾句。《柏梁詩》是胡亂聯句，毫無意思。皇帝吟「日月星辰和四時」，郭舍人聯「鬻妃女脣甘如飴」，豈非胡鬧！庾信的《春賦》有不少七言律句，然不完整，終不如初唐詩成熟。

初唐律調長古詩仍有不消化的痕跡，還局限於就事寫事，只是形式很規整、合轍，眼界也大一些，但仍未脫離宮體詩的束縛。

3. 律詩格調之成熟。此是初唐人的功績。律詩格調六朝已具雛形，隋朝已有規模，但總有一兩字拗，總不協調。隋詩中僅有兩三首純正。初唐完成了格律詩的創體。武則天在石淙遊玩，事後將駢體文的序刻於水口處北邊牆上，其他文人所作的律詩，刻之於水口處南邊石壁之上。現《秋日遊石淙》刻石僅存序，詩已泯滅。武則天《石淙》詩尚存，其中仍可見不純之處。沈佺期和宋之間的七律卻很合律，別人的詩，包括武則天，總有一兩句不合調。宋之間與沈佺期合稱，雖然詩的內容不足稱道，但在格律的完成上卻是有功勞的。沈宋詩亦非全都屬於律調。

杜甫的律詩均合格律，即有拗句，也是有意為之，這是初唐所未曾達到的境界和高度。

有的先生研究杜詩格律，專挑他晚年故意帶拗句的詩，認為杜甫到晚年還不會作律詩，本人以為不妥。如杜詩《秋興八首》第一首的第一句「玉露凋傷楓樹林」，後三字為平仄平，就是拗句，而像「強戲為吳體」的詩更是有意作拗體。我們決不能因此認為律調在杜甫手上仍未完成。其實，早在沈宋手中，律調便已完成。

4. 表達的手法也有進步。駢體文是詩的一個別種。王勃的「落霞與孤鶩齊飛，秋水共長天一色」，有人說他是抄襲庾信的《華林園賦》的「落花與芝蓋齊飛，楊柳共春旗一色」。我認為即便是「抄襲」，也抄襲得好。後者「落花與芝蓋齊飛」，形象便很勉強。試問芝蓋如何與落花共飛？王勃則高妙多了。抄得好，是點鐵成金，可以超越前代。

5. 宮體詩。宮體詩無疑是腐朽的，但它何以會產生？當時文人多應詔作詩，不僅限題，而且限韻，所以只好瞎寫。偶爾也有對上的，卻不足為法。六朝以來，便有應制、限題、限韻的流習，詩歌創作頗受其弊。但宮體詩究竟有無一點積極的作用？有些宮體詩不是應制品，何以仍會是那些內容？回答是無論應制與否，都為的是娛樂皇上。正因如此，當時的詩歌很注重形式，有如圖案。

駢體文也是圖案，句法有規矩。戲中演古人，得有一定的道具，一定的表演方法，如果拋棄這些，便演不成古人。駢文和散文的關係，便是如此。無論宮體和駢文，其形式與內容應是統一的。

初唐尚未脫離奉旨、應詔為文，尚未脫離駢體文的影響。

下次講李白和杜甫，可以先讀讀他們的作品。閱讀中除注意內容的精華與糟粕，也應注意形式的精華與糟粕。

現開列以下書目：胡應麟《詩藪》，胡震亨《唐音癸籤》，清代大官

僚季振宜有抄本。後康熙命人加工，成《全唐詩》，交江南織造曹寅刻印。《全唐詩》其實並不全。北京大學王重民先生從敦煌出土的材料中選出《全唐詩》所無者刊登在「文革」前的《中華文史論叢》上，最近又刊登了一部分。

《歷代詩話》是何文煥輯的，屬叢書性質，丁福保印過，這個版本比較好。詩話一類的書不可不看，卻不可多看。應直接看原作。

要研究唐詩，應先看《文選》所選的詩歌與小賦。這些小賦其實就是抒情詩。賦者，古詩之流亞也，本來就是古詩的一部分。陶淵明的詩應該讀，《文選》選得不夠。《文選》其實是圖案選，寫意的、有詩情畫意的，《文選》都未選。它主要選近「文」的，故陶詩未入其流。謝靈運詩好，讀之較難，現在實在讀不懂，可以放一放。

杜甫墓係銘和李太白集前的序都應該讀讀。

《杜詩鏡銓》較好。《杜臆》《讀杜心解》純屬評論，頗多謬語。

（萬光治根據一九七九年四月十二日的聽課筆記整理）

三、唐代文學第三講

今天講李白與杜甫。

唐時就有人爭論李杜優劣。郭老著《李白與杜甫》，把這個問題的論爭推向了高峰。許多人的文章也談這個問題。我認為不能簡單地分其優劣。李白有他自己的優劣處，杜甫也有他自己的優劣處。元微之曾為杜甫作墓係銘（銘屬韻語，銘前的序稱「係」），認為李白不如杜甫。「李尚不能歷其藩翰，況堂奧乎？」元稹何以會有這樣的感覺，下面再談。

《李白與杜甫》出版時，我幫別人買了許多，自己卻一本也沒有。至今未看，觀點不清楚，據說主要是「揚李抑杜」。今天我所講的，如有與郭老觀點抵牾處，請批評。

我的基本觀點是，評論作家不能一刀切。孰優孰劣，都不能絕對，關鍵是就作品進行具體分析。

李白詩集共二十五卷，第一至第二卷是古詩；三至四卷是樂府，均用樂府古題，如《將進酒》《……歌》《……曲》等；六至八卷為歌吟，其實仍屬樂府性質，如《梁甫吟》《襄陽歌》；十六至十八卷為贈；十九為酬答；二十遊宴；二十一登覽；二十二行役、懷古；二十三記閒適；二十四感遇、寫懷；二十五題詠、雜詠、閨情。這種分類法雖然不科學，仍可看出李白

創作的大概。其實樂府至歌吟，可歸一類；贈至遊宴可入一類；登覽至懷古可入一類；記閒適至閨情可入一類。就其詩體（或詩格），包括風格、手法而言，都和以前的樂府古詩一類相似，甚至連題目也沿舊。贈答詩在其創作中佔有極大數量，其中也不乏好詩，但雜有不少應酬之作。由於李白名氣大，他死後，別人編集，良莠不分，甚至手稿也印出，這就影響了質量。就其贈答詩的形式而言，亦如以前的樂府、古詩和歌行。所以，我認為李白詩的體格是以樂府為主要特色。

就思想性而言，李白經歷了由全盛到安史之亂的唐代政治，因此感情熾熱、充沛。他在抒發感情時，並不直接宣泄，而是借用以前的詩歌形式，借用以前的表達方式來表現自己。他政治上有正義感，想改革現實而無門。他信奉道家。道家過去是黃老之學，（在）東漢是農民起義的工具，北魏寇謙之將它搞成道教，吸取了佛教的一些內容和形式。李白所崇拜者，便是道教的求仙、求長生、飛升等。李白何以如此？是因為他在現實社會中無出路，便在此中尋求寄託。

對道教的信奉與追求，使李白的詩境有所開拓。蘇軾曰：「作詩即此詩，定知非詩人。」作詩老死句下，是不行的。詩要有理想，有幻想，意境開闊。李白求仙，不講求藥（非道教金丹派）。信奉道教使李白的詩歌內容單調，不外求仙、飛升、隱居等。所以，李白詩中的確有些糟粕，值得我們注意。

我曾有詩云：「千載詩人有謫仙，來從白帝彩雲間。長江水挾泥沙下，太白遺章讀莫全。」這就是我對李白詩章的看法：有珍珠，也有泥沙。

他詩中的雜亂者，大都在贈答詩。其結尾不外一曰勉勵對方，二曰求仙，三曰隱居。

詩尾很難作，要有餘韻。「人生貴相知，何必金與錢」，倘是我作，人皆搖頭，一入李太白集，便不同了，因為他是名家。「結期九萬里，中道

莫先退」，「人間無此樂，此樂世間稀」，此是何辭？「桃花潭水深千尺，不及汪倫送我情」，此與大鼓詞何異？不過也看出李白詩好的一面，即敢用民間語言，只是與前面的風格不協調。

《古風》之十：「齊有倜儻生，魯連特高妙。明月出海底，一朝開光耀。卻秦振英聲，後世仰末照。意輕千金贈，願向平原笑。吾亦澹蕩人，拂衣可同調。」此與左思「左眄」、「右顧」，同出一調。詩中「倜儻」、「澹蕩」，均為聯綿字，同韻同義。前面大說其古之同調者，鋪敘一通，最後才歸結到自己，偏又十分膚淺。又，《古風》之十九：「西嶽蓮花山，迢迢見明星。素手把芙蓉，虛步躡太清。霓裳曳廣帶，飄拂升天行。邀我登雲台，高揖衛叔卿。恍恍與之去，駕鴻凌紫冥。俯視洛陽川，茫茫走胡兵。流血塗野草，豺狼盡冠纓。」此詩的主題為最後四句。前面一番烘托，並不直接用語，何者？最後四句本可獨立成詩，為何偏在前面作如此渲染？何以不直接揭發？這是因為詩要用形象，要用比興，即陸游所說的「興象」。這說明李白繼承了漢魏六朝以來的詩歌創作特點，不是直接議論，常藉助詩中人物形象和事件來寄託情感和思想。

我認為李白詩歌的體格是繼承了漢魏之前的傳統的。

杜甫又怎樣呢？

宋刻杜詩是古體詩、近體詩各一卷。杜詩一至八卷均為古體詩，九至十八卷為近體詩（律詩）。另有補遺一卷，共十九卷。杜甫不作樂府古題，即使有也極少，也不作樂府的舊格式。他稱自己「熟精《文選》理」，但他的詩既不像二謝，也不像三曹。清末民初王闈運專作選體詩，專事模仿六朝人詩，而杜甫則是「熟精《文選》理」，不作《文選》體。我在《論詩絕句·杜甫》中曾這樣評價杜甫：「地闊天寬自在行，戲拈吳體發奇聲。非惟性癖耽佳句，所欲隨心有少陵。」儘管他也有詠物詩，但別有寄託，絕非簡單的詠物詩。

就詩的體格而言，他的古體詩任意抒發，不拘六朝一格。其律詩十分精密，其間偶有不合律者，乃故意為之，「強戲為吳體」。其內容也隨手而來，既不受格律的束縛，更無思想的束縛。李白則少作律詩。當然，決不能用作律詩之多少來分別作家之優劣。但杜甫作律詩而不囿於格律，且將格律駕馭得十分純熟，是甩開腳鐐跳舞，這是難能可貴的。

杜詩在其思想內容上很少言幻想，求神效，也不吹大牛。「竊比稷與契」，只是偶然吹一下，且前面還加有一句「許身一何愚」，最終說自己辦不到。其「三吏」、「三別」是藉故事批判現實，絕非如李白藉魯仲連和「明星女」詠歎。

《諸將》：「多少材官守涇渭，將軍且莫破愁顏」，「洛陽宮殿化為烽，休道秦關百二重。……稍喜臨邊王相國，肯銷金甲事春農」，此種議論，態度分明，在杜詩中很多。此是李杜不同者三。

杜甫有無純詠物詩？有。「黃四娘家花滿蹊，千朵萬朵壓枝低。留連戲蝶時時舞，自在嬌鶯恰恰（gàgà）啼」，雖然是客觀寫景，其實中間頗有自己。又，「繁花容易紛紛落，嫩葉商量細細開」，這是詩人眼中的花和葉，其間豈無詩人自己的主觀感情？姜白石之「數峰清苦，商略黃昏雨」，便是得了杜詩的啟發。從詠物中可讓人體會到詩人的形象，這是杜甫的高明處。

李白的贈答、送別勝於六朝人。杜甫無論是送別、詠物，其結尾幾乎無雷同。信筆所至，即是好結尾。詩中結尾差者，最數陸游。

杜甫《詠懷古跡》「庾信平生最蕭瑟，暮年詩賦動江關」，雖言庾信，其實是暗喻自己，較之李白「吾亦澹蕩人」便高明得多。

上述對比，絕非揚杜抑李。我想，可以這樣說，在風格上，李白是繼承的多，杜甫則是開創的多。在思想上、政治上，李白是通過古體曲折的方法來表達自己的愛憎、批判，而杜甫卻是直抒胸臆。但在理想的表現方面，李白是直率的、公開的，杜甫卻是曲折的。

表面看來，李白是繼往開來的，很有創造性。其實他的體格、手法、風格，都是繼承來的。所以我認為李白是「繼往」，是「往」的總結。由於他自己本領大，能用古人的東西唱出自己的東西來。從唐初往六朝看，李白是峰頂上的明珠。當然，李白雖然繼承六朝以來詩歌的體格，但他還沒有完全脫離事和物的特點。六朝多玄言詩，也還是由具體的事物（景、人、事）才歸入到玄言。他的《蜀道難》雖有對蜀道的生動描寫，但畢竟沒有脫離一個「難」字。

杜甫的詩歌創作的路子雖然是舊的，但他所走的和李白並不是一條路。以詩人的感情、思想為主，事物均為我用，其詠事詠物均為表達思想感情的材料。「吳楚東南坼，乾坤日夜浮」，有人說煉字好，眼孔卻太小。關鍵在於他把吳楚和乾坤作為自己身世和內心世界的反映，寫了一個空曠寂寥的環境和氣氛。六朝人的「大江流日夜，客心悲未央」，前句還不錯，第二句便顯淺露，糟蹋了前一句。李煜的「問君能有幾多愁，恰似一江春水向東流」，就比他高明多了。杜甫的最後兩句是「戎馬關山北，憑軒涕泗流」，雖然潸然淚下，亦不失憂國的本色。

「感時花濺淚，恨別鳥驚心」，此詩歷來有兩解，爭論得很厲害，我認為毫無必要。此時，花、鳥均與詩人一體。雕塑可以面面觀，浮雕雖然只能看一面，倘是傑作，亦可使人在想象中面面觀。杜詩便有此種境界。庾信《小園賦》：「草無忘憂之意，花無長樂之心。鳥何事而逐酒，魚何情而聽琴。」此用草、花、鳥、魚來概括，便不如杜詩「感時花濺淚」兩句。在杜以前，用此手法者不多。

杜詩中有無題詩，以第一句前兩個字為題。也有《詠懷》《諸將》等類的詩連續幾首，成一整體。

我認為，李白是過去的總結，杜甫是未來的開始。當然，並非說李白對後來沒有影響，那是另一個問題了。

比較李杜，不能簡單地說優和劣。在元稹、白居易的時代，李白習用的樂府體裁已不能適應需要，而杜甫卻能為他們提供手段。故元稹抑李揚杜。但我們不能簡單化，應歷史地看待李白的詩歌成績。就思想言之，兩人各有特點，各有值得肯定之處。

李白的集子自宋以來無多大變化，許多詩無年月，無法如杜詩那樣編年。南宋楊齊賢、元朝蕭士贇、清代王琦均有注本。蕭本收有楊注，王本收有蕭、楊注。杜詩有宋版影印本。錢謙益注本稱《錢注杜詩》，是依據宋本而來的。

補充：李白集有宋人繆刻本，現僅剩七種，經印證，可見繆本的底本是蜀刻本，《續古逸叢書》收。陶淵明的詩自注有日子，編年還好辦。朱鶴齡據宋黃鶴、魯豈之千家注杜（黃）及年譜（魯）將錢注打散，按年譜編排。但是，有些詩無年代可查，仍勉強排入何年何月。我以為宋刻本較可靠，可參考年譜。須注意杜詩無天寶前的，年譜卻勉強排入。如李白《蜀道難》下有注：「諷章仇兼瓊」，其實此詩寫作較早，何能諷明皇幸蜀？所以，編年並非全無用處，但須謹慎。聞一多《杜少陵年譜會箋》駁魯、黃鶴之說，值得一看。最近將出版仇兆鼈的《杜詩詳注》。錢注不注辭，可參看仇注。

詹鏞《李白詩文繫年》較好之處是並不強求將有些查無年代的詩歸入年譜。

杜詩觸了兩個霉頭：仇兆鼈注杜詩要「無一字無來歷」，結果割裂了杜詩，歪曲了原意，流弊很大。如稱杜甫「每飯不忘君」，便太無道理。這哪裏是杜甫，簡直是林彪！

杜詩尚有「九家注杜」，武英殿聚珍版有此宋刻本。昔年燕京大學出版的《杜詩引得》不知尚能影印否？

《杜詩鏡銓》，清人楊倫注，簡單明了，較好。

（萬光治根據一九七九年四月十九日的聽課筆記整理）

四、唐代文學第四講

行行重行行，與君生別離。
相去萬餘里，各在天一涯。
道路阻且長，會面安可知。
胡馬依北風，越鳥巢南枝。
相去日已遠，衣帶日已緩。
浮雲蔽白日，遊子不顧返。
思君令人老，歲月忽已晚。
棄捐勿復道，努力加餐飯。

辭君遠行邁，飲此長恨端。
已謂道里遠，如何中險艱。
流水赴大壑，孤雲還暮山。
無情尚有歸，行子何獨難？
驅車背鄉園，朔風捲行跡。
嚴冬霜斷肌，日入不遑息。
憂歡容髮變，寒暑人事易。
中心君詎知，冰玉徒貞白。

.....

今天講中晚唐詩。過去一分初、盛、中、晚，便由此判優劣，我以為不盡然。

初盛唐文學發達的條件是多方面的。隋的準備，諸文人的文化教養，經濟的繁榮，外族文化的影響等，故而欣欣向榮。加之安史之亂後，詩人遭此荼毒，感情更深摯、沉鬱，詩篇愈加動人。

安史之亂後，便是中唐。唐王朝走下坡路由此開始。當時，不聽提調的李希烈等藩鎮雖然不止一兩人，但政治相對穩定。所以，中晚唐的詩既不可能如安史之亂中的詩人那樣沉痛、憤激、有色彩，也絕無升平氣象。詩人們生活比較安定，心境也較為平淡，故詩中多遊宴酬答之作。

中晚唐的詩人為尋找詩歌的出路，突破前人的樊籬，進行了一些努力。有人認為科舉制刺激了詩人的探索，這也不盡然。

有些詩人跨了兩個時期，究竟該判入哪個時期？依我看，不必拘泥於分期說。

中晚唐詩人生活平淡，題材範圍小，內容單薄，於是轉而在技巧上去求精求細，希冀以此見長。所以，這時詩歌的氣概，遠不如李杜。李杜的好文章盡興，不事雕琢。中晚唐則不然，精雕細琢，故而纖細，絕無李杜的氣魄宏大、橫衝直撞。明人李攀龍的「黃河水繞漢宮牆」，便是學盛唐的「實大聲宏」。中晚唐詩就沒有這種特色。

前面引的兩首詩，第一首為《古詩十九首》中的一首，第二首是擬古之作，從中可看出模仿的痕跡。它體重、分量，都不如第一首，顯得纖細、瘦弱。第一首古樸，甚至有些粗糙，但也更見得壯實、有內容。第二首是中唐韋應物所作的《擬古詩》十二首中的一首。他學陶淵明一派，用五言古詩寫作，追求古淡。正如韓愈所稱：「古琴具徽弦，再鼓聽愈淡。」可見他已經看出了其中的弊病。當時的人所理解的「古」，是淡，是細，但不敢粗糙，所以終究「古」不起來。形式上的雕琢、細膩、古淡，這就

形成了中晚唐的詩風。

1. 中晚唐的詩歌，沒有盛唐詩歌的內容特色。這是社會生活使然。「大曆十才子」較之李杜，生活平庸無奇。但也無法強求，他們所生活的社會環境和盛唐相比，很不一樣。

詩和駁難說理不一樣，是有韻的語言，是形象的手段，是藝術品，有它自己的特點。有些文學史只強調詩歌的思想性，而對其藝術的繼承、發展和特色缺乏研究。詩反映生活現實，究竟是照相，還是經過加工、消化，再創作出來？故評論古代詩歌不能單搞題材論、內容論、主題論，也應研究詩人的藝術手段。如杜甫的「三吏」、「三別」與白居易的《秦中吟》內容相近，但藝術的手段究竟有何不同，確實缺乏研究。詩人選題材，並不具有任意性。題材存在於生活。有什麼樣的生活，才有什麼樣的題材來源。當然某些題材之外，並非便不能寫。

中唐詩歌反映了那一時期的社會現實。詩的題材內容，還不能全面代替它的思想性，思想內容更代替不了藝術性。

2. 中晚唐詩歌反映了些什麼內容？

中晚唐的詩歌，寫邊塞，寫人民痛苦，寫朝廷平定叛亂，也寫貴族生活的糜爛等。這些內容，用極為細膩的手法表現出來，沖淡了內容，降低了思想性。但它們的價值是不可抹殺的。

3. 中晚唐詩歌的特點。

無論什麼題材，手法都趨於精緻。

不知是有意還是無意，中晚唐詩人都各走一道，互相避免雷同。特別是在體裁上，尤其如此。如韋應物好作五言古詩，李賀善用怪字，孟郊基本上寫的是五言古詩，但風格與韋應物不同。韋詩古淡，孟詩苦澀。許渾基本上是律詩（五、七言律詩和絕句）。這是什麼原因？盛唐詩人中，便沒有這種現象。我認為，這是因為中晚唐詩人的力量不夠。他們為了在詩

壇上有一席之地，只得精琢一門，以一取勝。所以，我認為他們是有意識地互相避開，各專一門。

大曆、元和年間，詩壇很繁榮。「十才子」有優劣之分，無非是要湊足十人之數。正如魯迅先生所說的「十景」、「八景」病，這是中國封建文人的壞習慣，無非是互相吹捧。當時起名，無非是某貴族常請他們吃飯，便由此稱呼了起來。我不承認「十才子」之說，只承認大曆時代有自己的風格。其中值得一談者，如韋應物、孟郊、李賀。唐朝有兩個韋應物，又恰巧都做過蘇州刺史，官司至今沒打清楚。有人考證前韋應物是詩人，後者是誰，便不清楚了。此外，盧綸、劉禹錫等，也值得一提。

李杜以後，中晚唐詩人如果不標新自立，是站不住腳的。然而加工愈多，風格便愈脆弱。韓愈是故意裝狠，怒目而視，氣勢遠不如老杜。

中晚唐生活的相對安定，決定了詩歌內容的平庸。但無論怎樣，當時詩歌的內容還是很豐富的。我認為，中唐的詩人，當推韋應物，其次，要數孟郊。孟郊有些神經質，生平清苦。浙江流傳有明人徐文長的故事，此人也是個神經病。我認為詩人有神經病並不奇怪。就孟郊詩來看，他是個鑽牛角尖的人，故不能不有神經病。如說樓高，他偏要鑽進樓去，究其多深。故孟郊的詩苦澀。用一兩個字論詩風，雖不完全準確，但用「苦澀」二字論孟郊，卻是很準確的。如孟郊寫閨怨：「妾恨比斑竹，下盤煩怨根。有筍未出土，中已含淚痕。」（《閨怨》）說怨，說恨，說淚，說哭，簡直入了骨，鑽進了牛犄角。又有《遊子》詩：「萱草生堂階，遊子行天涯。慈親倚門望，不見萱草花。」最後一句，言望遊子而不見萱草，真出人意料。又如「拭妾與君淚，兩處滴池水。看取芙蓉花，今年為誰死？」（《古怨》）以比賽誰流得淚多，已很新奇，而看誰的淚能把芙蓉花淹死，更屬新奇。又如「借車載家俱，家俱少於車」（《借車》），這類詩句，立意也很怪。

盧仝、馬異的詩僅字面怪，孟郊的詩意思也很怪，簡直像是看悲劇，越看越澀。他的詩字面通達，意思一層深似一層，這便是他的風格。此為盛唐所無，姑且不論其優劣。

李賀的擬古樂府詩多，有些非舊體詩，憑空造出。如韓愈去看他，高興異常，作《高軒過》，裝點許多典故，卻並無多少內容。好生造字，色彩鮮豔、華麗，讀起來卻很艱澀。王琦有李賀詩的注本。李賀和孟郊的詩令人不太好懂。王琦的注本也不太清楚。孟郊詩如橄欖，苦澀後有甜味。李賀詩亦是橄欖，但裹了一層糖衣。

盧綸《晚次鄂州》詩：「雲開遠見漢陽城，猶是孤帆一日程。估客晝眠知浪靜，舟人夜語覺潮生。三湘衰鬢逢秋色，萬里歸心對月明。舊業已隨征戰盡，更堪江上鼓鼙聲。」又《曲江春望》：「菖蒲翻葉柳交枝，暗上蓮舟鳥不知。更到無花最深處，玉樓金殿影參差。」又《塞下曲》：「林暗草驚風，將軍夜引弓。平明尋白羽，沒在石稜中。」三首詩風格不同，同出一人之手，寫什麼，像什麼，此是中晚唐詩人的又一特點。

第一首詩寫戰亂，點題在末二句，前面幾句卻十分平淡。這也是中晚唐詩人的又一種風格，與老杜的詩很不相同。第二首寫景，詩中有畫。王維詩中的畫屬水墨畫，這首詩的畫卻是工筆畫。第三首風格與前兩首又迥然不同。詩人顯然沒有塞外征戰的生活體驗，無非是用了些古代現成的典故。可見中晚唐詩人在不同的題材、不同的體裁和不同的生活中善於裝扮出不同的面孔，善於模仿而無獨創。

劉禹錫。詩怕議論。有人說唐人詩有形象，宋人詩主說理，形象性不夠。唐代的四六文好用典故，辭藻堆砌。唐詩中已開議論的先河。任何一種風格，總有它自己的繼承關係。如劉禹錫的《遊玄都觀》：「紫陌紅塵拂面來，無人不道看花回。玄都觀裏桃千樹，盡是劉郎去後栽。」《再遊玄都觀》：「百畝庭中半是苔，桃花淨盡菜花開。種桃道士歸何處，前度劉郎

今又來。」有人說這是劉禹錫發的牢騷語。《新唐書》本傳亦有此言。錢大昕《十駕齋養新錄》卻不以為然。不過此詩確實有不加議論的議論，帶有諷刺的意味。尤其是第二首，態度十分傲慢。

王播詩。王播《題木蘭院》二首先有「飯後鐘」的牢騷。得官後，志得意滿，作詩自吹自擂，與上首詩異曲而同工，實則非常無聊。其一曰：「三十年前此院遊，木蘭花發院新修。如今再到經行處，樹老無花僧白頭。」其二曰：「上堂已了各西東，慚愧閣梨飯後鐘。三十年來塵滿面，如今始得碧紗籠。」但第一首寫得頗為迴腸蕩氣。

「唱得涼州意外聲，舊人惟數米嘉榮。近來時世輕先輩，好染髭鬚事後生。」這是劉禹錫《與歌者米嘉榮》詩。多發牢騷，好說俏皮話，便是他的風格。趙嘏的《長安晚秋》有一聯為：「殘星幾點雁橫塞，長笛一聲人倚樓。」此聯格調高遠，但前後其他各聯便難以與它媲美。全詩為：「雲物淒涼拂曙流，漢家宮闕動高秋。殘星幾點雁橫塞，長笛一聲人倚樓。紫豔半開籬菊靜，紅衣落盡渚蓮愁。鱸魚正美不歸去，空戴南冠學楚囚。」這樣的詩，開了陸游詩派的道路。中晚唐的七律詩有一個毛病，那就是有句無篇。中間兩聯很精，前面是硬加上去的。陸游詩也有這個毛病。試看他的「芳草有情皆礙馬，好雲無處不遮樓」一聯，何等工致，但全詩就很難相侔。

溫庭筠。《唐書》稱他「士行塵雜」，說他好與妓女相廝。我以為此說不公。宋代的柳永、晏殊，無不如此。《舊唐書》說溫庭筠「能逐弦吹之音，為側豔之詞」，即按曲而譜詞。溫庭筠除詞外，也有五古、五律和七律，風格亦像杜詩，冠冕堂皇，只是加工得更為細膩。

李商隱也是如此。韓愈為裴度作碑，成而後廢。李商隱以此為題作詩，仿韓愈《石鼓歌》。韓愈專門作「橫空盤硬語」，李商隱模仿得很像，也是個學啥像啥的。

李商隱的《無題》詩：「颯颯東風細雨來，芙蓉塘外有輕雷。金蟾鬢鎖燒香入，玉虎牽絲汲井回。賈氏窺簾韓掾少，宓妃留枕魏王才。春心莫共花爭發，一寸相思一寸灰。」武漢大學女教授蘇雪林有《玉溪詩謎》，穿鑿附會，說此詩與一個女道士有關。其實唐代女道士中有很多妓女，都以道士的身份為掩飾。女道士魚玄機便是妓女，寫有詩集。李商隱的這首詩不過就寫了一個女道士（即妓女）的日常生活以及她的心情，並無什麼「謎」可言，無須故作神祕。

「劉郎已恨蓬山遠，更隔蓬山一萬重。」此手法並不新穎。如《西廂記》中「惜春心情短柳絲長，隔花陰人遠天涯近」，便是全用的李詩意境，足見並無多少神祕處。但他的《錦瑟》一詩寫得確實很有特點，歷來人們對此詩的解釋很不統一，有的越解釋越複雜，越離本意遠。我覺得「錦瑟無端五十弦，一弦一柱思華年」，這兩句的重點是「五十」「年」，言自己的一生。「莊生曉夢迷蝴蝶」，這句的重點是「夢」，言自己的一生如夢。「望帝春心託杜鵑」，這句的重點是「心」，言自己一生的心事。「滄海月明珠有淚」，這句的重點是「淚」，言自己一生生活在淚水之中。「藍田日暖玉生煙」，這句的重點是「暖」，言自己畢生的熱情。「此情可待成追憶，只是當時已惘然」，是說早知是一場悲劇。即全詩的中心是「半輩子、夢、心、淚、暖、早已知道」，如此而已。但這不能成詩，所以要加上很多附帶的描寫和裝飾成分。但這一來就把很多人唬住了，使它成為千古詩謎。

溫庭筠《題河中紫極宮》：「昔年曾伴玉真遊，每到仙宮即是秋。曼倩不歸花落盡，滿叢煙露月當樓。」詩中言秋，收穫季節也，寓其會合。曼倩，以東方朔自況。所言無非是和女道士交往事。

晚唐詩人的生活有頹廢的一面，但不能用道學家的眼光詆其「士行塵雜」。

晚唐詩風細膩到可以入曲，這是很大的特點。倘編選本，盛唐詩當然大部分可入流，中晚唐詩也不妨多少選一點。

司空圖《詩品》。司空圖長於古詩和律詩，絕句也不少，詩風大多像宋人。《詩品》乃文學評論，以雄渾、沖淡、穠纖、沉着……為題，用十二句抽象的比擬來形容詩的境界。境界本佛教用語，即用主觀感覺看外物，其總體的效果即為境界。這樣的評論，雖然嫌空，但也有成就。其中有些話可以理解，有些則不免太抽象，無法作具體的解釋。杜甫《戲為六絕句》雖然開了這類文學評論方式的先河，畢竟還較為具體，司空圖的評論便顯得太抽象。我認為他是借此題目和手段來寫詩，發表他對詩歌的理解。《詩品》實則是二十四首四言詩，故編入司空圖的詩集。

為什麼《詩品》出現在晚唐？原因在於當時的詩人對詩非常講究，為此花費了不少的心思。司空圖對詩不但深加思考，而且試圖進行總結。雖然如此，我仍然認為，《詩品》主要應作詩歌看，不一定要作評論看。

（萬光治根據一九七九年四月二十六日的聽課筆記整理）

五、唐代文學第五講

彼時何卒卒，我志何曼曼。
犀首空好飲，廉頗尚能飯。
學堂日無事，驅馬適所願。
茫茫出門路，欲去聊自勸。
歸還閱書史，文字浩千萬。
陳跡竟誰尋，賤嗜非貴獻。
丈夫意有在，女子乃多怨。

（韓愈《秋懷》其三）

卷卷落地葉，隨風走前軒。
鳴聲若有意，顛倒相追奔。
空堂黃昏暮，我坐默不言。
童子自外至，吹燈當我前。
問我我不應，饋我我不餐。
退坐西壁下，讀詩盡數編。
作者非今士，相去時已千。
其言有感觸，使我復淒酸。
願謂汝童子，置書且安眠。
丈夫屬有念，事業無窮年。

（韓愈《秋懷》其八）

對中晚唐的詩歌，不應一筆抹殺之。就藝術而言，中晚唐詩有十分重要的地位。文學發展到唐代中期，詩歌出現了很精美的形式，散文則另有一番面目。這一時期的代表，當推韓愈和稍後的白居易。對他們兩人的集子，應從頭到尾翻一遍。

安史之亂後，唐帝國再度獲得統一。政治雖然有極腐敗的一面，藩鎮割據的局面並未完全消除，朝廷的大權落於太監之手，與漢末的形勢頗為相似，但就整個形勢而言，矛盾畢竟緩和了許多。由於統治者的利益有一致的方面，所以這時的社會，有一個相對安定的時期，文化藝術又出現一個繁榮的景象。但這時的繁榮與盛唐的繁榮不同。李白和杜甫的文化教養是他們那個時代的產物。假定李、杜的蓬勃景象，有如花的怒放，韓愈和白居易卻是有秩序地、慢慢地成長。就質量言之，韓、白精密、細緻，李、杜則不免有粗糙的地方。

在藝術水平方面，他們和李、杜相比較，並非後退，應該說還有所發展。他們較李、杜提高了一步，更精密了，而且想走自己的路，有意識地想繞開李、杜，創造一種風格。李、杜並非有意識地想創新，卻出了新。前人的路子既然已很寬廣，韓、白想獨樹一幟，便很困難。韓愈詩「李杜文章在，光焰萬丈長。不知群兒愚，那用故謗傷。蚍蜉撼大樹，可笑不自量」。可見李、杜成為大宗的地位，已經定型。既然如此，韓、白學習、借鑒李、杜，首先得學習李、杜怎樣創造自己的風格，因而不能不走自己的新路。因此，我們必須研究韓、白以來文學出現的新局面。

人們一說韓愈，極易想到他的「文起八代之衰」，或以「復古」來革新文章。而且還認為他一定是一個板起面孔的老人，實在是古奧得很。人們一說韓愈，更容易想起他的《石鼓歌》，也認為嚴肅、古奧得很。其實不然。韓愈無論為詩為文，都力求口語化，反對古奧。「八代之衰」，在於駢儷，韓愈反對駢儷，便是提倡一種口語化，他的詩文正是盡力往這個方

向發展。他在節奏、用調上看來古奧，但用詞卻令人明白易懂。

《秋懷》一詩，係韓愈自述，造意自然，語言淺近，這是他前後的詩人都沒有的風格。

第二首通過生活中的一個小片段，寫了他的志趣、感情和生活小景，語意樸實自然。

這種格局和手法，在過去是沒有的；以生活小情景來表現自己的生活願望、思想感情，在過去也是不多見的。

韓愈尊孔，以道統的繼承者自居。他的《石鼓歌》開始敘述自己寫《石鼓歌》才力不逮，後曰：「陋儒編詩不收入，二雅褊迫無委蛇。孔子西行不到秦，倚廡星宿遺羲娥……」《石鼓歌》不但內容大膽，而且語言通俗，較孟郊、李賀明白清楚得多。

文藝作品都必須有自己的特色，而這些特色又往往是作者或作品的不足之處。後來的模擬者模擬得非常像的時候，恰恰模擬的是不足之處。孟郊、賈島便是如此。

我認為，韓愈的詩開闢了議論的風氣。在詩中用邏輯說理，宋人由此大開聲勢，形成了宋人詩的風格。《石鼓歌》的一段，便不是用形象，而是用邏輯來寫詩，故曰「以文為詩」。我還認為，韓愈為文，用了詩的手法，便是「以詩為文」。正因如此，便形成了韓愈的風格。

在古代文學作品中，也有「邊緣學科」和「仿生學」。韓愈和蘇軾都是「以文為詩」，同時也是「以詩為文」。

有人作詩像詞，作詞像曲，為什麼？我想，文如講演，目的是說服人。詩是用藝術的語言提供形象，讓人去感受和思考。故詩好比交響樂，或「高山流水」。詞在當時是小唱，如現在的流行小曲。曲子則是代言，如劇中人物塑造形象，表達感情。有人作詩輕俏，便像詞；作詞太寬活，則如曲。有人用此話繩姜白石。我不過借用這句話來說明韓愈是「以文為

詩」，即以文的手法來寫詩。

白居易。白氏較韓愈晚，這時唐的腐敗更表面化，故詩中所反映的社會矛盾較韓愈尖銳得多。他提出「文章合為時而著，歌詩合為事而作」，應當給以肯定。就白居易詩的分類看，有諷諭詩、閒適詩……諷諭詩包括《新樂府》《秦中吟》等。白居易為什麼要公開稱這些詩為諷諭詩？當時的皇帝聲稱納諫，白氏據此從之，稱「稱旨」，手法全都一律。稱「諷諭詩」是煞費了苦心，表明是奉諭作詩，並非誹謗詩。杜甫「三吏」、「三別」是批判詩、揭露詩，僅用標題，並不打上「諷諭詩」的標籤。

杜甫和白居易所處的地位、時代不同。杜在逃難中無官職，直到抵達靈武，才掛了個小官的頭銜，後來為檢校工部員外郎。「檢校」意即「候補」，尚未正式。「員外」即為定額之外的郎官。郎官是中級官員，但屬員外，「置同正員」，即待遇和正員一樣。白居易卻不然。他貶官一次後，竟做過太傅，是統治者上層成員。所以，他豈敢動輒亂寫詩，故首先掛出「諷諭」的牌子。這些詩都應該承認其價值。

政治越腐敗，諷諭詩越多，皇帝便愈加施以壓力。加之白居易政治失意，故棄諷諭而趨閒適。現在文學史將白居易一截為二，認為凡諷諭詩均有積極的意義，閒適詩一定是消極的。其實諷諭詩中有很多都是「猶抱琵琶半遮面」，躲躲閃閃，時時顯其媚態，不如「三吏」、「三別」痛快淋漓。「閒適詩」中也有值得肯定的，其中也頗有表現現實的內容。所以，從諷諭詩可看出白居易的軟弱面；從閒適詩可看出唐朝政治上的衰落面。白居易關於作詩文的宣言是很不錯的，但他自己卻無法完全照此辦理。

唐詩人中敢於指斥政治的無非杜、白二人，但白居易遠不及杜甫。杜甫面向生活，忠於現實，白居易寫詩卻必須留有餘地。杜詩有藝術安排，沒有措辭的安排。白居易的詩卻做文字工夫。白詩變化不如杜甫，很費經營、考慮，往往一結見意。白居易與元稹比較，也很有趣。元、白是

好友，二人風格為「長慶體」，其作品集為《長慶集》。二人時常長篇大論，互相唱酬，互相次韻（按韻次唱和），爭奇鬥勝。白、元詩集都該看看。尤其二人的次韻唱和詩，可見白居易的詩來得全不費力，成就大得多。

如白居易的《勤政殿西老柳》：「半朽臨風樹，多情立馬人。開元一株柳，長慶二年春。」《華州西》：「每逢人靜慵多歇，不計程行困即眠。上得籃輿未能去，春風敷水店門前。」前首四句，誰也不挨誰，僅是並列的四種景色，但組在一起就興味無窮。後首「上得籃輿未能去」，不等於白說嗎？但把那踟躕的心態表現得淋漓盡致，這都可視為最高境界的詩。

白居易較韓愈作詩文更重口語化。能不用典，便儘量不用典，這在作詩中極不容易。他只在迫不得已時才用，用則極有概括力。王國維稱《長恨歌》僅用一典。清吳偉業專學元白長慶體，結果通篇都是典故。白居易用自己的語言寫詩，這是很難做到的。白居易的這一特點在他是舉重若輕。現在有人稱老舍是語言大師，我認為不恰當。他專門找北京土話說，局限了傳播範圍。白居易既是書面語，又是為大眾所了解的口語，這是他的成功之處。

白居易作詩用大眾所了解的口語，「求解於老嫗」，見於《南部新書》。此說不可靠，並帶有諷刺白居易的意味。但作詩令老嫗都懂，也是他的成功之處。我認為白居易在處理一些困難問題的時候，是極有辦法的。他偶然也有一些毛病，如將人名去掉末字，以求押韻，未免削足適履。

韓愈與古文。我認為「古文運動」的提法太過分。「運動」者，有主張，有綱領，有計劃，有行動，以之稱韓愈所倡古文，未免失實。「惟古於詞必已出，降而不能乃剽賊。後皆指前公相襲，從漢迄今用一律。」（《南陽樊紹述墓志銘》）此話對也不對。用以恭維樊宗師，尤其不妥。對樊宗師的評價見前，這裏不再啰嗦。總之，絕對的「詞必已出」，是做不到的。「從漢迄今用一律」，針對唐代專事模仿六朝駢體文的現象，卻是十分正確的。

人曰韓愈復古，其實並非如此。他所用的，不過是和生活十分接近

的語言罷了。用這種語言表現具體的生活現實，則更感人，也更成功，如《祭十二郎文》。

韓愈之文，破了駢四儷六的舊套子，採用了一種為人所理解的書面語言以表現自己的思想、情感和社會現實。唐代墓志銘很盛行，從現在出土的唐代材料中，經常可以發現互相抄襲的銘文。即使是韓愈，他為大官作的墓志銘，也寫得毫無生意。

韓愈為文，並不着意於對偶。但在行文之中，卻往往出現偶句，十分自然。

韓愈之文，也好用口語。《漢書·外戚傳》寫漢成帝突然死去，朝官審判妃子，其口供全部錄入，便是當時的口語，讀起來很困難。梁人任昉《彈劉整文》，記錄了審問劉整婢女的口供，用的是南朝的口語，尤其難懂。北周宇文護，其母投一書，全用口語，收入《周書》，理解也很困難。韓愈《進學解》中稱「周誥殷盤，佶屈聱牙」的那一部分，也是口語。

所以，韓愈的「古文運動」並非真正提倡用古文寫作，而是採用了較為標準的書面語言進行寫作的，其中也偶爾用了一些當時的口語。

唐傳奇也是用標準的書面語言寫故事的。傳奇是紀傳的小說化，是《戰國策》《史記》的延續和發展。這正是韓愈、柳宗元所追求的路子。有人把傳奇和古文運動結合起來談，是有道理的。

繼承了傳奇特點的是《聊齋志異》。晚明小品如張岱的文章很不錯，但一般口語都比較多。桐城派方苞、姚鼐以及後來的陽湖派張惠言、惲敬等，章太炎稱其好處在「文從字順」。桐城學韓、柳，即唐宋八大家（唐宋八大家是明朝人封的）。民初文風突破了古文的格局，有「新民叢報體」，由梁啟超等人所提倡。後來五四運動振聾發聵，新文化運動從此開始。

陽湖派與桐城派小有不同，其文章大都經世致用，多有關政治、經濟等方面的內容。這些文章不大空談道理，此是陽湖派的特點，也是他們對韓柳文風的發展。這種文體之所以能夠綿延日久，與中國封建社會歷史的

悠久漫長有密切的關係。

再談談口語和書面語的問題。我們現今所說的口語，已經是書面化了的口語，否則便不會具有普遍性，無法作為交流的思想工具。「言之不文，行而不遠」，此話多年來為人所誤解。這裏所說的「文」，也包括條理、語言的規範化等。

古音：之	乎	者	也
古音讀：de	ma	de、zhe	ya
的	嘛、嗎	的、這	呀
			邪、耶（古字）

從上表可以看出，古代的语言符號變了，語音卻沒有改變。現在的口語和古代的语言，關係是很密切的。

所以，唐代的古文運動，不如說是唐代的書面語運動。

唐代有沒有用大量的口語來寫作的文章呢？有，雖然並不純粹。請看《敦煌變文集》和鄭振鐸《中國俗文學史》、向達《唐代長安與西域文明》中的《唐代俗講考》。即使其中有俗話，也是俗化了的書面語言。這個問題，下次再講。

同是寫新樂府詩，同是運用書面化了的口語，元稹的詩尚混沌如小米粥，白居易的詩卻純淨如蒸餾水。如此涇渭分明，很大程度上與兩人在語言的運用和改造方面的功力有關。

杜甫詩也有極粗糙的，比較起來，韓愈的詩就乾淨整齊得多。杜甫的《八哀詩》名氣很大，其實並不怎樣，可以去看一看。

（萬光治根據一九七九年五月十日的聽課筆記整理）

六、唐代文學第六講

今天講唐代的民間文學。

過去把民間文學稱作俗文學，我以為不妥。俗之對稱義曰「雅」，雅義「宜」。《爾雅》：爾、邇、昵，皆靠近、符合，即合乎道理，合乎邏輯、語法的意思。

俗，本指風俗、習慣，俗文學即民間文學。雅文學本是從民間文學發展來的。統治者自稱其合乎正統，故曰雅，是數典忘祖。如搔癢竹稱「如意」，原意為無所不至。《世說新語》有以如意擊唾壺者，可見當時十分普遍，並不神祕，無非是魏晉名士不喜洗澡，需要搔癢罷了。但到了明清，如意便神聖了起來，以玉為之，號稱「吉祥如意」，還互相饋贈。可見雅也是俗發展起來的。如劉禹錫的《竹枝詞》，便是吸收了民間文學的養料創作出來的。

鄭振鐸的《中國俗文學史》何以不用民間文學這個概念？我想可能是因為民間文學須包括說唱文學。

敦煌的民間文學。唐代佛教徒以敦煌石窟為圖書文物的儲藏室。後被流沙遮住。清代帝國主義者深入該地，偷去不少。清政府知道後，派人去清理，得八千卷。這些人在返回途中，到了長辛店，居然偷偷地將珍本瓜

分了，故損失頗大。

敦煌文學並非指當地產生的文學作品，是指其保護、儲藏的文學作品。敦煌民間文學內容很多，有些是講故事的，但不如《水滸傳》《三國演義》長，有些故事有頭無尾。《唐太宗入冥記》書名係後人所加，《西遊記》中的「唐太宗遊地府」故事，即本於此。《韓朋賦》是梁祝故事的前身。「秋胡戲妻」的故事對後來文學、戲曲的影響很大（此故事最早大約見於《莊子》）。《晏子賦》寫晏子使楚的故事。《燕子賦》是童話故事。另有《伍子胥變文》《孟姜女變文》，顧頡剛先生有長文研究孟姜女，不知引用此材料沒有。《捉季布傳文》如七言鼓詞，長達三百二十韻，四千四百多字。

但敦煌更多的是有關佛教的講經文，即變文。此外還有曲詞，包括民間的曲詞。故事、變文、曲詞，這就是敦煌民間文學的三大類。

以上三類題材豐富，形式是說與唱相結合，也有說而不唱的，如《唐太宗入冥記》；也有唱而不說的，類似今之大鼓書。

為什麼有些故事有一個「賦」字？是因為其體裁類似賦，文中有四六句，其實就是賦的體裁。為什麼民間文學有賦體？這正說明在漢代冠冕堂皇的賦體，原本就是民間的說唱文學。無伴奏，可朗誦，大概是其流傳的一種方式。漢武帝看了司馬相如的《大人賦》，飄飄有凌雲之意。司馬相如是其同鄉狗監楊得意推薦的，可見漢武帝是先有聽賦的欲望，得意才推薦於後，正如今天說想聽大鼓書一樣。我認為賦一列入《史記》《漢書》《文選》，便堂而皇之。《文心雕龍》稱「賦者，鋪也」，是從手法上講的。其實當時的賦也是一種說唱文學。所以《韓朋賦》等並非民間藝人用賦的形式創作的，而是文人借用民間說唱賦體來進行創作的。司馬相如的賦即是漢代的可供說唱、朗誦的文學。唐人賦當然更多，今所傳甚少，是因為失傳了。

屈原「行吟澤畔」，何謂「行吟」？有人說是一邊走，一邊唱。就歷

史來看，「行吟」謂「乞行」，即乞丐以唱乞討。《離騷賦》也是利用了民間的說唱文學形式。後來被稱作《離騷經》，是把它神聖化了。

敦煌文學中最有趣味的是《燕子賦》。它是一篇童話寓言，反映了當時社會的矛盾，官府的黑暗，人民的無告。「官不容針，私通車馬」，是指當時開後門的嚴重；「人急燒香，狗急驀牆」，都是活生生的民間語言。

新中國成立前有沿街賣「唱本看書」者，其中便有《孔子項橐相問書》。我曾把它和敦煌相關的本子一一比勘過，無一字之差，可見它一直從唐代流傳到現在。

《捉季布傳文》極像彈詞。又有《李陵變文》。何以這類故事流傳很廣？這與唐邊將首鼠兩端的情況有關。《捉季布傳文》的文字有極難懂處，如「恍如大石陌心珍」。「陌」是「驀」的借字，「驀」又是「貓」的假借字；「珍」是「鎮」的借字。同聲假借的現象，在古代十分普遍。又如「潘帝嗔」，馮沅君先生認為「潘」是「拚」的借字，此說非常正確。

以上說的是民間故事，現在說第二類：變文。

變文是相對「經」而言的。經是正規的、正常的；變是其變體、變態。有經才有變。變寫成文為變文，畫成畫為變相。變相即用畫的形式表現經的故事，如《楞伽變相》。

還有講經文，是全講經，並非只抽出一個故事來講。《佛本生行經》（《佛本生經》《佛本行經》）是講太子生前事，不是整個經講，而是講其中的一些故事。《目連變》純屬從經文中提出的故事。而將《燕子賦》《孟姜女》故事列入變文是不妥當的。

何謂變文？和尚用佛教因果報應的故事來宣講教義，以吸引聽眾，向聽眾宣傳。此外，和尚每講唱一次，可得佈施，實則是賣唱，此事敦煌文獻中有記載。

佛教又叫像教，它在宣傳方面很有辦法，能把佛教的神祕感、威嚴感

和神聖感渲染得淋漓盡致。它用文、色、香、鐘、建築、音樂、繪畫、儀式等，從人的聽覺、視覺、嗅覺、觸覺等各個方面來加強其影響，其手法之周密與高明，是無與倫比的。韋應物「鳴鐘生道心，暮磬空雲煙」，這就是宗教儀式的作用。蘇軾詩「山水照人迷向背，只尋孤塔認西東」，塔也是佛教徒為增加宗教神聖氣氛的一種手段。白塔本是和尚的墳，後來越修越大，越修越富於裝飾，這就增加了佛教的魅力和神祕感。

變文的《地獄變》是講小乘因果報應的，老百姓聽得懂，便達到了目的。變文的宣傳效果當然比佛經高明得多。

變文鋪陳、渲染的手法和想象力是值得借鑒的。《西遊記》便受了變文的影響。

從現在和尚放焰口（即「瑜珈焰口施食」）唱經的音調旋律和日本人吟唱中國詩歌的風味，大致可以窺見唐代變文演出的風格。

我們研究變文，主要是研究它的文學手法和文學價值。我反對這種說法，即變文的文學手法是從外國來的。

新中國成立前崇洋思想嚴重，甚至有人說連人種都是從外國來的，豈不荒謬！向達稱敦煌繪畫有明暗、濃淡、高光（high light），是外國來的「凹凸法」，這樣的說法也是不正確的。

應該承認，佛經是從印度傳來的。但中華民族值得驕傲的是，她有巨大的融合性。豈但變文，連後期的佛經和前期的佛經相比，已有很大的不同。嚴復《天演論》雖是譯作，其間已有他自己不少的東西。而中國也有自己的經文，如《六祖壇經》。

經在印度，原是口耳相傳。日積月累，才著於竹帛。《百喻經》《譬喻經》有許多的小故事，是從印度傳來的，可稱作印度的變文。至於怎樣講唱，則不可知。

經文較好的是《維摩詰經》。變文有《八相變》《破魔變》，後者是從

《維摩詰經》中抽出來的，可以一看。《歡喜國王緣》一卷，很好，是說一個王妃怎樣升天為仙，和民間的說唱很相似。《梅花夢》極長，可謂不見首尾，內容卻不怎麼樣。

下面講敦煌曲子詞。

唐有曲子，即當時的流行小曲。它的詞寫在紙上，無曲譜，只有詞，這就叫曲子詞。曲子詞並不十分固定，它可以有襯字，甚至多襯幾個也無妨，較為靈活。

很早就有唐人唱五、七言絕句的記載。有一個叫做「旗亭畫壁」的故事（掛旗作為標誌的驛站叫「旗亭」），說的是高適、王之渙、王昌齡三人在旗亭飲酒，聽別人唱流行曲子，看誰的詩被歌女唱得多（事見孟棻《本事詩》、薛用弱《集異記》）。說明當時就流行唱曲子詞，文人作的五、七言絕句也能入曲為詞。由於絕句的句法呆板，又因此出現了疊句，如「勸君更盡一杯酒」（《陽關三疊》），便是迭唱。後來文人有意為曲配詞，溫庭筠便是此中的行家。這也是詞產生的一個原因。

曲子詞吸收了甘州、涼州一帶的地方音樂特色，這是不可否認的。至於甘、涼二州具體吸取了哪些北方民族的音樂風格，這裏姑不論及。

《曲子詞集》和《花間集》相比較，前者雖然粗糙，但較有活力。後者屬文人創作，雖然較為精緻，但終究有些死氣。到了宋朝，文人隨曲吟詞，信口而作，還較順當，往後就不免板着面孔作詞了。

《敦煌變文集》可參看。孫楷第先生也有論及的文章。他的《滄州集》似乎沒有這類論文。周紹良先生有《變文敘錄》可參看。最好是與正統文學比較着看。

補充：《光明日報》有談韓愈「以文為詩」的文章。我認為韓愈既以文為詩，同時也以詩為文。文講邏輯，說理居多。詩賦抒情、寫景、詠物，形象居多。韓愈將文章的手法用於詩，不免導致堆砌字面。韓愈破駢

體而成散體，也不免出現這種現象。

韓愈還在詩中說理。其實詩歌說理，主要用的是說理的邏輯性。白居易又何嘗不以文入詩？他的《琵琶行》《長恨歌》便是說唱文學，其敘述情節，也有「文」氣。蘇軾專把難說之理寫入詩詞，如「楊花詞」，以楊花的遭遇比喻人的一生，其寫過程，有邏輯，有形象，也有議論，是典型的以文為詞。如云「不恨此花飛盡，恨西園落紅難綴。曉來雨過，遺蹤何在，一池萍碎。春色三分，二分塵土，一分流水。細看來，不是楊花，點點是離人淚。」其敘述和議論的成分不是十分明顯的嗎？南宋的姜夔，以文為詞更為厲害。「自胡馬窺江去後，廢池喬木，猶厭言兵」，難道不是議論？

宋人說蘇軾的詞「不夠調」，是指不夠婉約派的「調」。事實上自蘇、辛後，以文、以論入詞，正是賦予了詩詞以更強的生命力。文和詩詞的交融，也是一種「邊緣文學」，未可厚非。

韓愈以詩為文，也是他的特點之一。無論其碑銘墓志，都是如此。按常規，墓銘碑傳是用四六文開流水賬。韓愈則不同。他的墓志銘對死者的生平寫得很簡略，重點是抓住幾件大事來寫，文情並茂。觀韓愈的碑銘墓志，有評論，有詠歎，有抒情，難道用的不是詩的手法？就連《平淮西碑》寫這麼重大的事件，韓愈也是不寫經過，只寫重點，韓愈還因此得罪了李愬的後人。可見韓愈所用的，不是漢魏以來碑銘墓志的正統手法。韓愈的以詩為文，其實是對傳統的一種突破。

柳宗元的《永州八記》寫了作者心情的冷落，難道用的不是詩的手法？歐陽修的《醉翁亭記》並不細說亭的結構、位置、特點，而是大談自己的感受、自己和亭的親密關係，這難道不是詩的手法？所以，單看「以文為詩」是不夠的，還應該看到「以詩為文」，這才更為全面。

（萬光治根據一九七九年五月十七日的聽課筆記整理）