

# 关于对陈子昂及其诗歌创作的评价

吴明贤

陈子昂是唐诗革新的先驱者，对唐代诗人有着巨大的影响，在唐代的诗国里无疑他应当有着自己的历史地位，在中国文学史上同样应该得到人们的正确评价。

在历史上首先对陈子昂及其诗文创作作出评价的是陈子昂的好友卢藏用。他说：

道丧五百年而得陈君，君讳子昂，字伯玉，蜀人也。崛起江汉，虎视函夏，卓立千古，横制颓波，天下翕然，质文一变。非夫岷峨之精，巫庐之灵，则何以生此。故有谏诤之辞，则为政之先也；昭夷之祸，则议论之当也；国殇之文，则大雅之怨也；徐君之议，则刑礼之中也；至于感激顿挫，微显阐幽，庶几见变化之朕，以接乎天人之际者，则《感遇》之篇存焉。<sup>①</sup>

不仅指出了陈子昂扭转六朝形式主义诗风的巨大功绩，而且评价了陈子昂的许多作品，特别阐明了《感遇》诗“微显阐幽”的主旨和艺术特点，是颇有见地的。但他又把这些归结为“岷峨之精，巫庐之灵”的地理环境的影响，却又不能不是错误的。自此以后，“李杜推激于前，韩柳服膺于后，于是高步三唐，横扫六代，莫不以为古今之升降，质文之轨辙。”<sup>②</sup>在整个唐代，少有异论。即使皎然不赞同卢藏用对陈子昂的评价，认为“藏用欲为子昂张一尺之罗，盖弥天之宇，上掩曹刘，下遗康乐，安可得耶？”但也还是客观地评价了陈子昂代表作品之一的《感

遇》诗：“子昂《感遇》三十首，出自此公《咏怀》（按：当作阮公），《咏怀》之作，难以为儔。”<sup>③</sup>认为陈子昂《感遇》诗源于阮籍的《咏怀》诗而超过了《咏怀》诗。

但自北宋以降直至近代，人们对陈子昂及其诗歌创作的评价却颇多歧异。一些人继续唐人的看法，对陈子昂及其诗歌创作甚加推崇。例如北宋姚铉就说：“陈子昂起于庸蜀，始振风雅，繇是沈宋嗣兴，李杜杰出，六义四始，一变至道”。<sup>④</sup>南宋刘后村说：“唐初王、杨、沈、宋擅名，然不脱齐梁之体，独陈拾遗首倡高雅冲澹之音，一扫六代之纤弱，趋于黄初建安矣。”<sup>⑤</sup>此外元元好问《论诗绝句》，辛文房《唐才子传》；明张颐《陈伯玉文集序》、杨澄《陈伯玉先生文集后序》、胡应麟《诗薮》、高棅《唐诗品汇》；清沈德潜《唐诗别裁集》、陈沆《诗比兴笺》等，都一致肯定了陈子昂横扫六朝弊习，首开唐代诗风的革新精神，这无疑是正确的。但他们都未能指出陈子昂诗歌革新在理论上和创作实践上的不足之处，甚至囿于个人的偏见，时有过誉不实之词，这又不能不是他们的局限。另一些人却将陈子昂其人与其诗歌创作分别而论，或否定其人而肯定其诗歌创作，或肯定其人而否定其诗歌创作。前者如北宋宋祁，他从反对牝鸡司晨、女主称制的儒家正统观念出发在政治上否

定陈子昂其人，认为陈子昂“荐圭璧于房闼，以脂泽渝漫之也”，其言近于聋瞽。这当然是错误的。但他又说：“唐兴，文章承徐庾余风，天下祖尚，子昂始变雅正，初为《感遇》诗三十八章，王适曰：是必为海内文宗。”<sup>④</sup>肯定了陈子昂诗歌革新及其所作《感遇》诗，却还是正确的。受宋祁影响，清人王士禛一方面认为“夺魏晋之风骨，变梁陈之俳优，陈伯玉之力最大，曲江公（按：指张九龄）继之，太白又继之，《感遇》《古风》诸篇，可追嗣宗《咏怀》、景阳《杂诗》”<sup>⑤</sup>高度评价了陈子昂的诗歌革新及其创作实践。另一方面却又认为陈子昂“表、序、碑、记等作，沿袭颓波，无可观者。”其《上大周受命颂》等作，“与扬雄《剧秦美新》无异，殆又过之。其下笔时不知世有节义廉耻事矣。子昂真无忌惮之小人哉！诗虽美，吾不欲观之矣。”<sup>⑥</sup>就由陈子昂之文而从政治上否定陈子昂其人，并进而否定其诗歌创作。这就未免因噎废食了。与这种意见相同或相近似的，在宋有陈振孙《直斋书录解題》，晁公武《郡斋读书志》；在元有马端临《文献通考》；在清有《四库全书总目提要》。这些人否定陈子昂其人，显然都是从儒家封建正统思想的原则出发，认为陈子昂支持了武则天政权的原故。后者如北宋司马光就充分肯定了陈子昂在政治上的远见和才能，他的《资治通鉴》于屈原、陶渊明、李白、杜甫诸位大诗人，均不载其事迹，然于陈子昂却先后六次引用其奏疏，可见他对陈子昂的政治态度是肯定的，对陈子昂的政治见解也是赞许的。但他对陈子昂的诗歌创作却无只字之论。其后清代王夫之认为“陈子昂以诗名于唐，非但文士之选也。使得明君以尽其才，驾马周而颉颃姚崇，以为大臣可矣。”<sup>⑦</sup>高度评价了陈子昂其人。对照陈子昂的一系列奏疏书表，却也不无见地。但他对陈子昂的诗歌创作总的说来

评价不高。他在《唐诗选评》一书中说陈子昂一些五言诗“大概与吴均、柳恽相为出入，唐人五言佳境，力尽此矣。”颇似肯定，但接着便说“正字意不自禁，乃别为褊急率滞之词”，又下贬词。特别对《感遇》诗虽也说过“虽所诣不深，而本地风光，骀宕人性情，以引名教之乐者，风雅源流于斯不味矣”的话，然更多的却是微词：“《感遇》诗似诵似说，似狱词，似讲义，乃不复似诗，何有于古，故曰五言古自是而亡。然千百什一，则前有供奉，后有苏州，固不为衰音乱节所移，又不得以正字而概言唐无五言古诗也。”<sup>⑧</sup>就通过对《感遇》诗的贬斥来否定陈子昂复古革新的功劳和诗歌创作的实践，显然是不恰当的。还有一些人全盘否定陈子昂及其诗歌创作，如明李于麟就说：“唐无五言古诗，而有其古诗，陈子昂以其古诗为古诗，弗取也。”<sup>⑨</sup>清李慈铭和潘德舆对陈子昂则更是大张挞伐。李认为陈子昂“人品不足论，其上《周受命颂》，罪百倍于扬子云之《美新》。所为诗虽力变六朝初唐绮靡雕绘之习，然苦乏真意，盖变而未成者。《感遇》二十四首，章法杂糅，词烦意复，尤多拙率之病。”<sup>⑩</sup>潘德舆亦斥骂陈子昂为“小人”，认为“既为小人之诗，则该宜斥之为不足道”。他指责“《感遇》诗三十八首，反复求之，终归于黄老无为而已。其言廓而无稽，其意奥而不明，盖本非中正之旨，不能自达也。论其诗之体则高拔于流俗，论其诗之义则浸淫于隐怪，听其存亡于天地之间可矣，赞之颂之，毋乃崇奉儇人而奖饰诋词乎？”“安得以复古之功归子昂哉？”<sup>⑪</sup>认为唐诗复古革新的功劳应归于张九龄和李白，元人元好问“论功若准平吴例，合著黄金铸子昂”<sup>⑫</sup>唐杜甫“终古立忠义，《感遇》有遗篇”<sup>⑬</sup>的评价都是错误的。李、潘二人完全站在卫道者的立场上，不仅妄图否定陈子昂诗歌复古革新的理论和

创作实践，歪曲陈子昂《感遇》的主旨。而且企图全盘否定前人对陈子昂的评价。当然，这只能是“可笑不自量”的徒劳而已。不过在历史上也有一些人在肯定陈子昂及其诗歌创作的同时，又指出其缺点及局限。如王世贞说：“陈正字陶洗六朝，铅华都尽，托寄大阮，微加断裁，第天韵不及。”<sup>⑭</sup>朱熹说：“余读陈子昂《感遇》诗，爱其词旨幽邃，音节豪宕，非当世词人所及。……然亦恨其不精于理而自于托仙佛之间以为高也。”<sup>⑮</sup>前者将陈子昂诗歌创作的不足归之于“天韵不及”，后者则归之于“不精于理”而“托之仙佛”，都是不恰当的。不过他们都能在肯定陈子昂的基础上指出其诗歌创作上的不足之处，却还是应该的。

综上所述，在历史上，由于人们各自所处历史环境的不同，所持观点的各异，因而见仁见智，或高或低，时褒时贬，对陈子昂及其诗歌创作虽不乏精到见解，但总归难免一偏之见，未能作出历史的恰如其分的评价来。这有待今天用马克思主义的历史唯物观对陈子昂及其诗歌创作加以分析比较，以得出较为正确的科学的结论，对陈子昂及其诗歌创作做出较为恰当的评价来。

列宁指出：“判断历史的功绩，不是根据历史活动家没有提供现代所要求的東西，而是根据他们比他们的前辈提供了新的东西。”<sup>⑯</sup>对于陈子昂及其诗歌创作的评价，我们也只能以列宁所说的标准来判断。那么陈子昂及其诗歌创作，究竟比他们的前辈提供了什么新的东西呢？

第一，陈子昂及其诗歌创作突破了六朝至初唐以来“逶迤颓靡”的形式主义诗风。

建安时期，以曹氏父子为首的一大批诗人“慷慨以任气，磊落以使才”，<sup>⑰</sup>“以情纬文，以文被质”<sup>⑱</sup>，诗歌创作注重抒发作者自己的真情实感，反映时代的真实风貌，形成了自《诗经》《楚辞》以后我国诗歌发

展史上的又一个高峰，正始时期，“嵇志清峻，阮旨遥深”<sup>⑲</sup>尚存“建安风力”的余绪。一入太康，“先辞而后情”<sup>⑳</sup>，繁缛滋长，诗风渐变。降至宋、齐，“文章以风容色泽放旷精清为高”；到了梁、陈，“淫艳刻饰，佻巧小碎之词剧”<sup>㉑</sup>。可以说当时的诗坛业已陷入了污浊的泥淖。到了初唐，“沿江左余习，缔句绘章，揣合低卬”<sup>㉒</sup>，此风依旧。其间虽经魏征、王绩、四杰等人的先后努力，但“其流风余韵，渐染既久，未能悉除。”<sup>㉓</sup>这种内容空虚、思想贫乏、语言雕琢的形式主义诗风与初唐以来国力的强大、经济的发展、文化的繁荣显然不相适应。因此诗歌的革新是当时社会前进的要求，是形势发展的必然。陈子昂应时而起，高举复古革新的大旗，倡导“汉魏风骨”，要求诗歌在内容上要有“风雅”“兴寄”，反映社会现实，抒写真情实感；在形式上应该“骨气端翔，音情顿挫，光英朗练，有金石声”。他实践自己复古革新的理论，写下了《感遇》《登幽州台歌》《蓟丘览古赠卢居士藏用》等具有强烈现实意义的作品，内容充实，刚健质朴，“超轶前古，尽扫六朝弊习，譬犹砥柱屹立于万倾颓波之中，阳气勃起于重泉积阴之下，旧习为之一变，万汇为之改观”<sup>㉔</sup>，顺应了历史发展的潮流，其功绩是不可磨灭的。

第二、陈子昂及其诗歌创作继承并发展了建安、正始以来诗歌“风骨”的优良传统。

六朝以来的诗歌创作虽然“彩丽竞繁”的形式主义逆流占了支配地位，但在逆流之中仍不乏自拔于流俗之人。宋鲍铨就指出：至于魏晋，文风下衰；宋齐以降，益以浇薄。然其间鼓曹、刘之气势，登潘、陆之风格，舒颜、谢之清丽，葛何、刘之婉雅，虽风兴或缺，而篇翰可观。<sup>㉕</sup>

他认为在“文风下衰”的六朝时期，能够继

承建安精神，“鼓曹、刘（按：指刘公干）之火焰”的诗人还是有的，这一优良传统应该继续发扬。陈子昂虽然反对六朝以来的形式主义诗风，但并不全盘否定六朝诗人。他说：“张载文章，见称于代”<sup>②</sup>，又说：“张茂先、何敬祖，东方生与其比肩，仆亦以为知言也。”<sup>③</sup>就对西晋时期的张载、张华、何劭等人进行了肯定。他在《送吉州杜司户审言序》中称赞杜审言“何王沈谢，适足靡其旗”，把杜审言比做齐梁时期的著名作家何逊、王褒、沈约、谢朓，可见他对何王沈谢也是肯定的。陈子昂还说：“汉魏风骨，晋宋莫传，然而文献有可徵者。”认为汉魏时期诗歌“风骨”的优良传统晋宋以后虽未广泛流传，但是在文献记载上还是能够看得到的。这种“风骨”的传统并未灭绝，是可以继承并发扬下去的。事实上，自建安、正始之后，继承“风骨”传统的亦不乏其人。“正始之音”的代表作家嵇康，钟嵘说他的诗“颇似魏文”<sup>④</sup>；阮籍所作《咏怀》，严羽说其有“建安风骨”<sup>⑤</sup>。太康时期的代表作家左思所作《咏史》，前人亦认为“在六朝而无六朝气”“似孟德而加以流丽，仿子建而独能简贵”<sup>⑥</sup>，也是以“风力”著称于世的。而其时“仗清刚之气”<sup>⑦</sup>的刘琨，元好问就曾将其与建安时的曹子建、刘桢相比并。陶渊明的诗歌“又协左思风力”<sup>⑧</sup>，“直超建安而上之”<sup>⑨</sup>，这个“左思风力”与“建安风骨”是一脉相承的。其后宋齐梁陈仿建安作家和阮籍《咏怀》，左思《咏史》者不少，如鲍照就有《学刘公干体》《学阮公体》《咏史》，江淹也有《效阮公诗十五首》，庾信亦有《拟咏怀》等作。陈绎曾曾说“六朝文艺衰缓，唯刘越石、鲍明远有西汉气骨”<sup>⑩</sup>；陈祚明说：“文通……规古力笃，犹爱嗣宗”<sup>⑪</sup>；沈德潜说：“文通颇能修饰，而风骨未高”，又说：“北朝词人，风流清响，庾子山才华富有，悲感之

篇常见，风骨所长，不专在造句也。”<sup>⑫</sup>杨升庵说：“子山之诗，绮而有质，艳而有骨，清而不薄，新而不尖，所以为老成也。”<sup>⑬</sup>他们都是以“风骨”这一传统为标准来评论这些作家的。可见这些作家仍然在不同程度上继承了“汉魏风骨”的优良传统。初唐王绩“诗文皆疏野有别致，……风骨道上。”<sup>⑭</sup>四杰也主张诗歌要有“刚健”的“骨气”，不满意初唐龙朔以来的诗歌风格“骨气都尽，刚健不闻”<sup>⑮</sup>，因而“思革其弊，用光志业”。虽然他们未能取得成功，但其有意继承“风骨”的传统确是应当肯定的。由此可知“汉魏风骨”的传统在初唐亦并未绝迹。陈子昂复古革新所以能够取得成功，他的诗歌创作，特别是《感遇》诗所以能够“变浮华而为雅正，续斯文统绪于垂线之余”<sup>⑯</sup>，取得较高的成就，影响有唐一代诗风，决不是偶然的，除了顺应时代的发展以外，学习前人的创作经验，继承六朝至初唐以来不绝如缕的“风骨”传统，也是其不可或缺的重要原因。清人马星翼指出“陈子昂《感遇》诗亦学《文选》，自阮籍《咏怀》、左思《咏史》诸篇蕴酿而出”<sup>⑰</sup>，《四库全书简明目录》说：王绩“《古意》六首，亦陈、张《感遇》之先导。”就明确指出了陈子昂诗歌创作与前辈诗人的承传关系。但是陈子昂超过六朝及初唐这些前辈诗人的地方，是他打起复古的旗号，公开倡导“汉魏风骨”这一传统，标举“正始之音”，其诗歌创作，“趋于黄初建安”，不仅从理论和实践上总结了前人继承“汉魏风骨”的经验，而且加以发扬光大，开辟了在新的历史条件下坚持“汉魏风骨”这一诗歌优良传统的新路，这却是难能可贵的。这说明陈子昂不仅善于批判，同时也是善于继承和学习的。

第三，开拓了唐代诗歌内容反映社会现实的广阔天地，促进了唐代古今体诗的确立

和发展，从而推动了唐代诗歌的繁荣和发展，开创了一代新诗风。

文艺与社会生活有着密不可分的联系，文艺作品只有反映社会现实生活，揭示社会矛盾，才能有发展前进的广阔天地。由于“世积乱离，风衰俗怨”<sup>④</sup>的时代生活影响了建安时期的作家，建安时期的作家用他们的作品反映了当时的社会生活，揭露了当时社会现实中的各种矛盾，因而才出现了“梗概而多气”的“建安风骨”。自魏晋以降，历经六朝，直至初唐的近五百年间，就诗歌内容来讲，显然出现过游仙诗、玄言诗、山水诗、田园诗、宫体诗、应制奉和诗；从诗歌形式来看，出现过颜谢体、永明体、徐庾体、上官体、沈宋体、吴富体等等。但这些诗人或诗体，反映社会生活不仅范围狭小，而且大都感怀个人身世，很少涉及民生疾苦、国家命运前途的大事的，即使那些能够自拔于流俗的个别优秀诗人和他们的作品，有着这方面的内容，但不仅数量少，而且质量高的作品也并不多见。因此他们也未能见彻底冲破牢笼，向前跨出较大的步伐。陈子昂搏击逆流，力挽狂澜。首先在诗歌内容上倡导“风雅”“兴寄”，主张揭露社会现实矛盾，并用自己的实践为唐诗的发展开拓了一个反映社会生活的广阔天地。陈子昂创作的诗歌留传下来的虽然不多，仅一百二十多首，除两首应制奉和之作外，绝无幽闺艳情之诗（《鸳鸯篇》是托物兴寄之作，不应作此例）。但较之六朝和初唐，诗歌的题材显然是扩大了，反映的社会生活是丰富了。他的诗歌作品中，不仅有咏史言志、抒怀写忧之作，而且有企求隐逸、追慕游仙之作；除了写景抒情之作外，还有感怀身世之篇。然而更多、更重要的却是那些忧国忧民、感时议政，具有强烈现实意义的讽谕诗和边塞诗。这些诗篇从不同的角度反映了武则天时代的各种社会风貌，从不同的侧面揭示了当时形

形色色的社会矛盾。这就不仅冲破了六朝诗人囿于个人身世感怀的狭小范围，为后来的诗人开拓了反映社会生活的广阔天地，而且也为后来的诗人开扩眼界，注视国家安危和人民疾苦树立了典范。所以王适称他为“天下文宗。”唐代诗歌发展的历史证明，对于这一称号，陈子昂是当之无愧的。李白、杜甫且不论，即如高适、岑参等人的边塞诗和王维、孟浩然等人的山水诗也或多或少受到了陈子昂诗歌创作的影响，与陈子昂诗作中的边塞诗和隐逸诗的启示分不开的。明胡应麟说陈子昂《渡荆门望楚》诗“平淡简远，为王、孟二家之祖。”<sup>⑤</sup>就明白地指出了这一点。其次是形式方面。吴乔指出：“自永明至唐初，皆齐梁体也。沈宋新体，声律益严，谓之律诗。陈子昂始法阮公为古体诗，唐因有古律二体，始变齐梁之格矣。”<sup>⑥</sup>钱木菴说：“陈拾遗与沈、宋、王、杨、卢、骆时代相同，诸家皆有律诗。盖沈、宋倡之，古诗止拾遗擅，余皆齐梁格也。”<sup>⑦</sup>这里说明了两个问题。一是自永明到唐初以来，诗坛讲究声律的形式主义十分严重，齐梁格的永明体诗盛行。与陈子昂同时的沈佺期、宋之问虽然写了许多声律严格的新体诗，对律诗的倡导起了积极的作用，但律诗的名称并未确立。陈子昂效阮籍创辟古体诗后，唐代诗歌古律二体才开始分家，并得以确立。可见陈子昂对于唐代古今体诗形式的确立和发展是起了推动促进作用的。二是陈子昂并非不懂声律，也并非不能写律诗。他和沈、宋、王、杨、卢、骆等人同时，也有律诗传世，如《春夜别友人》二首，《送东莱王学士无竞》等，就是初唐有名的律诗。律诗（包括排律）在陈子昂现存的一百二十多首诗中约占五分之一左右，数量并不算少。然而他的代表作品如《感遇》三十八首，《蓟丘览古赠卢居士藏用》七首，《登幽州台歌》（按：此首两句五言两句六言，但除去六言中的虚

字，仍可作五言观）等却全用五言古体，这也只是为了反对束缚思想的齐梁格形式主义诗体，便于直抒胸臆，斥时议政的需要。古律二体的确立和发展，为唐代诗歌体裁的完备和形式的多样创造了条件。正因为陈子昂开拓了诗歌反映社会现实的新天地，促进了古律二体的确立，使诗歌体裁更趋完备，形式更加多样，所以唐诗沿着陈子昂所开辟的道路健康地向前发展，迅速形成了欣欣向荣、百花争艳的繁盛局面。胡震亨高度评价了陈子昂开一代诗风的首创之功。他说：陈子昂“自以复古反正，于有唐一代诗功为大耳。正如伙涉为王，殿屋必非沈沈，但大泽一呼，为群雄驱先，自不得不取冠汉史。”<sup>①</sup>这确是不可易移的笃论。

横扫六朝“颓靡”诗风，在批判的前提下加以继承；追踪“汉魏风骨”，在继承的基础上大胆革新；倡导“风雅”“兴寄”，在革新之中独辟蹊径，从理论和实践上影响整个唐代诗坛，开创一代新诗风，这就是陈子昂及其诗歌创作比他的前辈提供出来的新的东西，也是我们今天应当批判继承并加以借鉴的东西。

在指出陈子昂诗歌革新理论及其创作实践的成就的同时，指出其不足和局限也是必要的。首先在理论上以倡导复古的形式进行革新，本身就不易和诗坛前进的步伐协调合拍，不可避免也就带来了一定的局限性。追踪“汉魏风骨”，强调“风雅”“兴寄”，注重反映现实社会的诗歌内容，固然无可非议，也是必要的。但是矫枉过正，忽视或轻视了诗歌的艺术技巧和表现形式。注重五言古诗，对梁、陈以来逐渐盛行并趋于成熟的七言诗以及日益被文人们重视的诗歌的节奏和音律美，即声律论之甚少，特别对民间形式的乐府诗也多少带有轻视的倾向。这不能不是陈子昂在诗歌革新理论上的不足之处。其次，在实践上，由于理论上的不足，必然给

陈子昂诗歌创作的实践带来一些不良影响。陈子昂的诗歌古朴有余，情韵略嫌不足；风骨有余，文彩稍有不足。一些诗篇显得简单粗糙，缺乏应有的锤炼和加工。《感遇》三十八首中的部分诗篇形象较为模糊，语言晦涩难明，往往给人以枯燥乏味的感觉。不做七言诗（《杨柳枝》一首七言，是否陈子昂作，目前尚有争议），少有乐府诗，使诗歌反映社会现实的方式受到了很大的局限和束缚。所有这些都是陈子昂诗歌创作中表现出来的缺陷。

陈子昂诗歌革新这些理论上的不足和创作实践上的缺陷并不是偶然的。既有着时代的因素，也有着个人的原因。就时代来讲，六朝自唐初以来，唯美主义和形式主义诗风积习已久，因袭渐重，非一朝一夕所能革除。陈子昂首倡革新，独自摸索，无可借鉴，欲冲破这混浊的迷途，将旧的看得过重，故矫枉过正，也是十分自然而势所不免的。这是我们今天不能苛求于唐诗革新的先驱者陈子昂的地方。就个人来讲，由于文学艺术的发展有着它自身的规律，特别是文艺的革新更不可能一蹴而就，而是要经过许多人长期努力才能完成的。纵观陈子昂一生。他的主要精力仍在从政，加之早夭，对于诗歌创作艺术的实践和摸索毕竟有限，不如后来的大诗人李白和杜甫，因而来不及将自己的诗歌理论加以补充和完善，对自己的创作实践加以检讨和修正。尽管如此，这些都并不影响作为唐诗革新先驱者的陈子昂在文学发展史上的重要地位和作用，也并不妨碍我们今天对他作出历史的公正的评价。相反，指出其不足，看到他的缺陷，将更加有助于我们认识他、研究他、借鉴他，以推动我们今天文学事业的向前发展。

〔注〕：

①卢藏用《陈伯玉文集序》，见中华书局1960

年出版的徐鹏校《陈子昂集》“附录”以下引陈子昂诗文均见此。

②陈沆《诗比兴笺》卷三

③皎然《诗式》卷三

④⑦姚铉《唐文粹序》

⑤《后村先生大全集》卷一百七十三“诗话”

⑥《新唐书·陈子昂传》

⑦王士禛《带经堂诗话》卷四“纂辑关”

⑧王士禛《带经堂诗话》卷二十四“破邪类”

⑨王夫之《读通鉴论》卷二十一

⑩见《船山遗书》“夕堂永日绪论·内编”又见“唐诗选评”卷二

⑪⑭见《唐音癸笈》卷五“评汇”

⑫《越缦堂读书纪》

⑬潘德舆《养一斋诗话》卷一

⑮元好问《论诗绝句三十首》

⑯杜甫《陈拾遗故宅诗》

⑰王世贞《艺苑卮言》卷四

⑱《朱文公文集》卷四

⑲列宁《评经济浪漫主义》，见《列宁全集》第二卷一五〇页

⑳㉑刘勰《文心雕龙·明诗》

㉒《宋书·谢灵运传》

㉓刘勰《文心雕龙·定势》

㉔元稹《唐故工部员外郎杜君墓志铭并序》

㉕《新唐书·文苑传序》

㉖张颐《陈伯玉文集序》

㉗张颐《陈伯玉文集序》，见《陈子昂集》“附录”

㉘陈子昂《薛大夫山亭宴序》

㉙陈子昂《修竹篇序》

㉚㉛钟嵘《诗品》卷中

㉜严羽《沧浪诗话》

㉝㉞分别见《采菽堂古诗选》卷十一、卷二十四

㉟钟嵘《诗品序》

㊱陈延杰《诗品注》引明宋濂语

㊲《诗谱》，转引自《魏晋南北朝文学史参考资料》

㊳沈德潜《古诗源》

㊴《历代诗话续编》“升庵诗话”卷九

㊵《四库全书简明目录》

㊶杨炯《王勃集序》

㊷杨澄《陈伯玉先生文集后序》，见《陈子昂集》“附录”

㊸马星翼《东泉诗话》卷第一

㊹刘勰《文心雕龙·时序》

㊺《诗数·内编》卷四“近体上、五言”

㊻吴乔《围炉诗话》卷二

㊼钱木庵《唐音审体》，见《清诗话》下册

### （上接第57页）

第三，小说刻划人物性格，这也同传统的写实手法一样。作品中不仅强盗、武士及其妻三个当事人的性格从其言语、行为、心理的刻划中跃然纸上，就是其他四个叙述者也身份、个性各异，音容姿态历历可感。同时，这篇小说在刻划性格时还按现实主义之要求，如实揭示人物之复杂性。如强盗之既作恶又揭露社会，还有其坦率、侠义的一面；武士之对妻子由爱而恨，既有其大男子主义之冷酷，又有其受侮辱之痛苦；真砂之既可怜受害，又有其残忍可恨的另一面等等。

第四，这篇小說采用某些荒诞手法，以荒诞形式反映人生和社会之荒诞面，但它又以理智来观察、透视这种荒诞，因而所写事件、人物并不是不可知的、无法解释的，这也是与一些现代派作品不同的。它是荒诞与理智、理性的统一。

《竹林深处》艺术方法和表现手法上这两个方面的特色，可以很容易地使我们得出结论：这是一篇现实主义和现代主义的写作方法互相渗透的作品，或者说是现实主义和现代派表现手法相结合的作品。