

# 王夫之论抒情诗的构思<sup>\*</sup>

程 亚 林

艺术构思的秘密,是我国古代文艺理论家经常探索的题目。在这漫长而又坎坷的道路上,他们留下了深浅不一的足迹。西晋陆机在《文赋》里,用“情瞳眈而弥鲜,物昭晰而互进”这样的描述,指出了情与物是构思活动中两个重要因素,为探讨艺术构思规定了范畴。接着,齐、梁间的刘勰在《文心雕龙》里,则以“神与物游”为契机,揭示了艺术构思中心物交融的特征:“写气图貌,既随物以宛转;属采附声,亦与心而徘徊。”以后的论者,也常常用只言片语,对这个问题发表了隽永可喜的意见,但穷探极论者并不多见。直至明清之际,王夫之才以令人瞩目的“情景论”,为探讨这个问题提供了宝贵的思想资料。

王夫之的“情景论”,历来为人们所重视。但它包含的丰富内容和理论价值,迄今尚有待深入发掘和充分评价。我们认为,它表明了王夫之对抒情诗的艺术构思,有比较全面、深入的认识。它的内容主要包括如下几点:

第一,对现实生活的审美,是艺术构思的基础。这种审美感受是由客观存在的“景”与主观的“情”“相值相取”而引起的。他说:

有识之心而推诸物者焉,有不谋之物相值而生其心者焉。知斯二者,可与言情矣。天地之际,荣落之观,流止之几,欣厌之色,形于吾身以外者化也,生于吾身以内者心也;相值相取,一俯一仰之际,几与为通,而淳然兴矣。<sup>①</sup>

“形于吾身以外者”,就是物,就是景,

就是客观存在及其变化;“生于吾身以内者”,就是心,就是情,就是主观意识。只有二者“相值相取”,才能引起客观与主观,物与心,景与情交互作用的审美感受——“兴”。

他用对《诗经·大雅·灵台》的分析,进一步说明了对客观事物进行审美的情况。一方面,美是某些事物固有的属性:“是以乐者,两间之固有也,然后人可取而得也。”另一方面,审美却需要主观条件:“天不靳以其风日而为人和,物不靳以其情态而为人赏,无能取者不知有尔。”只有客观和主观条件相配合,审美感受才能产生:“‘王在灵囿,麋鹿攸伏’,‘王在灵沼,於物鱼跃’,王适然而游,鹿适然而伏,鱼适然而跃,相取相得,未有违也。”<sup>②</sup>因此,王夫之在谈到诗歌创作时,总离不开情景这两个概念:“关情者景,自与情相为珀芥也。情景虽有在心在物之分,而景生情,情生景,哀乐之触,荣悴之迎,互藏其宅。”<sup>③</sup>“‘池塘生春草’,‘蝴蝶飞南园’,‘明月照积雪’,皆心中目中与相融浃,一出语时,即得珠圆玉润,要亦各视其所怀来而与景相迎也。”<sup>④</sup>“夫景以情合,情以景生,初不相离,惟意所适。”<sup>⑤</sup>这说明,创作活动来源于生活,产生于人与客观事物的某种关系。

第二,审美活动表现为两种方式。如上所述,其一是:“有不谋之物相值而生其心者焉”,即“景生情”的方式;其二是:“有识之心推诸物者焉”,即“情生景”的方式。对此,王夫之有较多的说明。

\* 本文系《王夫之诗歌理论研究》第一部分第四节。

第一种方式产生的原因，王夫之认为是某些事物具有美的属性，能引起人的审美感受：“百物之精，文章之色，休嘉之气，两间之美者也。”④“两间之固有者，自然之华，因流动生变而成其绮丽，心目之所及，文情赴之，貌其本荣，如所存而显之，即以华奕照耀，动人无际矣。”⑤这说明，两间有美，“文情”才能“赴之”。当然，这种方式仍需主观条件配合：“无能取者不知有耳。”即使能取，具有不同内在情感的人所取也不同，发而为诗，其审美价值也不一样。他评陈后主《临高台》时说：“‘日落云傍开’，‘风来望叶回’，亦固然之景，道出得未曾有，所谓眼前光景者，此耳。所云眼者，亦问其何如，眼若俗子，肉眼大不出寻丈，粗欲如牛目，所取之景亦何堪向人道出？”⑥这说明，物来“相值”，依然要心能“相取”，心不同，所取之物的价值也迥然有别。

第二种方式产生的原因，王夫之认为是人具有与物“同情”和以心“推”物的能力。他说：“君子之心……有与禽鱼草木同情者。”⑦又说：“烟云泉石，花鸟苔林，金铺锦帐，寓意则灵。”⑧还说：“雅人胸中胜概，天地山川无不自我而成其荣观。”⑨因此，“夫物其何定哉？当吾之悲，有迎吾以悲者焉；当吾之愉，有迎吾以愉者焉。”⑩这样，“天情物理，可哀而可乐，用之无穷，流而不滞”，人们在审美活动中就享有较大的自由。同样是一条银河，《诗经·大雅·棫朴》的作者觉得它充满“辉光”，可以用来赞美周文王的功德；《云汉》的作者却觉得它是气候“炎赫”的表征，只会加深人们对旱灾的忧念，它或美或丑常依人的心情而变化，这真是“无适而无不适”。⑪因此，一方面：“真有关心，不忧其不能感物。”⑫另一方面：“悲喜亦于物显。”⑬情感对象化之后，对象也就情感化了。当然，以心推物也要受到某种规范，“盗贼恶月明”不会为人肯首，⑭“非分相推”、⑮“浅人以其偏衷捷于相取”⑯也不为王夫之所赞同。

第一种方式，前人多有称述。刘勰《文心雕龙·明诗》说：“人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然。”《物色》说：“情以物迁，辞以情发。”钟嵘《诗品》也说：“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏。”古今论者，不乏其人。第二种方式，也有渊源所自。孔子说过：“智者乐水，仁者乐山。”⑰《尚书大传》卷三、《韩诗外传》卷六载孔子对这句话的解释说，仁者之所以乐山，是因为他认为山能把草木鸟兽之财，无私地供人们享用，还能出云雨暹乎天地之间，使万物和人类承受雨露之泽。智者之所以乐水，是因为他认为水“缘理而行，不遗小间，似有智者”。《说苑·杂言篇》把这概括为“比德”的心理现象。这就是说，山水之所以使人乐，是人赋予了它们某种人的品德的结果，是人以心相推的结果。王夫之认为审美活动表现为以上两种方式，涉及到他对美的本质的看法，我们拟另撰专文论述。但在审美经验里，这两种方式却合理地存在着。人们常说“触景生情”与“寓情于景”，常把自然景物拟人化，就是对这一事实的承认。我们认为这两种方式都来源于人的生活实践。客观事物之所以显得具有某种固有的美，是因为人们的长期与事物接触的生活中，从人与事物的关系出发赋予了事物某种较固定的价值，从而接触它时，能引起某种情感；人之所以能以心推物，是因为人在长期实践中形成了这种能力。只要人的情感来源于生活，是渗透着理性的情感，以心相推的对象就会得到合理的选择，就会产生合情合理的审美对象。承认这一事实，并非唯心主义。当然，这两种方式获得的后果是一致的，即主客观统一，情景交融，令人感动。发掘出王夫之论情景中包含的这些内容，对我们理解、研究中国古代丰富而复杂的美学思想，无疑地是有益的。

第三，艺术构思有自己的特点。王夫之描述艺术构思时说：

言情则于往来动止、缥缈有无之中得灵

蛩而执之有象，取景则于击目经心、丝分缕合之际貌固有，而言之不欺。而且情不虚情，情皆可景；景非滞景，景总含情。神理流于两间，天地供其一目，大无外而细无垠。落笔之先，匠意之始，有不可知者存焉。<sup>②</sup>

蛩，《说文》：“知声虫也。”《埤雅》引《艺文类聚》云：“带蛩醒迷。”《物类相感志》云：“山行虑迷，捉蛩虫一枚于手中，则不迷。”它是古人认为有灵应的虫。景，这里指的是浮现在诗人头脑里的生活表象。这段话说明了艺术构思的如下特点：

(1) 整个过程，都为诗人的情感所统摄。这时，情感可以找到适宜于它对象化的表象；外物的表象也以一种“击目经心”的状态呈现在诗人意识里，必然地饱和着诗人的情感；

(2) 整个过程，是情感活动与再现生活表象活动交融在一起的过程。言情则“执之有象”，取景则“击目经心”，抽象的情感总与具体的表象结合在一起，其结果是“情不虚情，情皆可景；景非滞景，景总含情”。

(3) 整个过程，是不自觉地在理性规范下进行的。一方面，理性象一个醒迷的虫，引导诗人为表现“往来动止，缥缈有无”的情感选择并找到最适宜的对象；另一方面，理性又以“貌固有”为规范，引导诗人对“击目经心，丝分缕合”的生活表象进行理解、选择、概括、加工，将其典型化。这样，诗人塑造的艺术形象，既饱和诗人的情感，符合诗人的审美理想，不同于生活原型，又真实可信，具有“言之不欺”的特性。因此，诗人能通过“极易入目”的形象表达出“引之益无尽”的内容，能把平日“极不易寻取”的形象，写得十分醒豁，表达得“径遂正自显然”。<sup>③</sup>

(4) 整个过程，是与想象活动同时展开的。这时，“神理流于两间，天地供其一目，大无外而细无垠。”天上地下，巨细无遗，都是诗人想象驰骋的场所。

(5) 整个过程，显得有点神秘。“落笔之先，匠意之始，有不可知者存焉。”

这也就是说，艺术构思过程是为情感所统摄，而又将情感活动、再现生活表象活动、理解活动、想象活动融汇、交织在一起的过程。对于情感来说，它是对象化的过程；对于生活表象来说，它是情感化、典型化同时进行的过程，是一个通过情感与理解的统一活动，塑造现象与本质，个别与一般相统一并饱含着诗人情感的概括性艺术形象的过程。我们认为，在中国古代艺术创作论中，如此全面而又比较正确地对艺术构思中诸因素的活动及其关系进行朴素表述的，十分少见。比之常为人称引的陆机、刘勰论艺术构思的言论，它要细致、深入多了。王夫之此论，过去未曾为人注意，而它确是我国古代艺术论中极可宝贵的资料。

对于构思活动往往表现为一种不经思索的直觉状态，王夫之谈得较多：“忽然得者正自入微，此所谓吟魂也。”<sup>④</sup>“乃有当时现量，情景不尔预拟。”<sup>⑤</sup>“‘长河落日圆’，初无定景；‘隔水问樵夫’，初非想得：则禅家所谓现量也。”<sup>⑥</sup>王夫之《相宗络索》三量条说：“现量：现者有现在义，有现成义，有显现真实义。现在不缘过去作影；现成一触即觉，不假思量计较；显现真实，乃彼之体性本自如此，显现无疑，不参虚妄。”在诗论中，现量用来比喻艺术创作中不劳思索比度即从现象与本质相统一方面把握了生活形象、体察了其无穷情味的“直觉”状态。说直觉状态“不缘过去作影”，“不假思量计较”，不过是其现象罢了。其实，在直觉中，诗人平日积累的经验、理性都在暗中起作用。王夫之对此也有所意识：“吟魂罩定一时风物，情理自为取舍，古今人所以有诗者，藉此而已！”<sup>⑦</sup>这说明在直觉状态中，诗人也是有情有理的，直觉并不是与理性对立的神秘境界！

第四，艺术构思有两种情况。这是由艺术构思中情感来源各具特点决定的。

第一种情况，艺术构思中的情感直接来源于现实生活中某一特定的有形可执的事

物。这时，诗人只要把这一情感与自己的审美意识对象化到引起这种情感的事物上去，就可以塑造出艺术形象，表现这一情感与审美意识。王夫之把这种艺术形象叫“景中情”。

他说：“景中情者，如‘长安一片月’，自是孤栖忆远之情；‘影静千官里’，自是喜达行在之情”<sup>②</sup>。这就是说，一悲一喜之情已直接对象化到引起这两种情感的景物上去了。王夫之评杜甫《喜达行在所》时说：“悲喜亦于物显，始贵乎诗。‘影静千官里’写出避难仓皇之余，收拾仍入衣冠队里一段生涩情景妙甚，非此则千官之静亦不足道也。”<sup>③</sup>熟悉杜甫这首诗的读者，对王夫之的诗评中“生涩”二字必然拍案叫绝！正因为“影静千官里”寄寓着这一段“生涩”之情，它才是诗，才是绝妙的诗！否则，“千官之静亦不足道也”。他又说：“古人绝唱句多景语，如‘高台多悲风’，‘蝴蝶飞南园’，‘池塘生春草’，‘亭皋木叶下’，‘芙蓉露下落’，皆是也，而情寓其中矣。”<sup>④</sup>“高台”句是钟嵘《诗品》称之为“亦惟所见”，“皆由直寻”的名句。“蝴蝶”、“池塘”句也是被王夫之评为“不资思考，不入刻画”而又能将“景中宾主，意中融合”表达得很完美的诗句。他认为这种诗句得之于“天巧之偶发”，而不是诗人冥思苦索的产物。<sup>⑤</sup>

在这种情况下，有形可执的现实事物与艺术形象联系得比较紧密，从现实事物到艺术形象的过程比较直接，艺术构思也往往表现为对外物形象的直觉式把握，情感在不经意中便寄寓到景物里去了，因而诗句似乎得来全不费工夫，仅仅是对外物的“摹拟”而已。其实，它也是诗人长期的生活体验，高度的艺术修养的产物。

第二种情况，艺术构思中的情感并不直接来源于现实生活中某一特定的有形可执的事物。这又分为两项：一是诗人可以从并不集中的他人行为中推度出他人的情感、胸襟、气度等心理活动和品格，而为之感动；

二是诗人可以被自己某种莫名的情绪所感动，这种情绪不是对现实生活中某一特定事物的心理反应，而来源于对现实生活中各种复杂因素及其关系的体验。以上这两项情况在审美活动中都是存在的。王国维就说过：“岂独自然界而已，人类之言语动作，悲欢啼笑，孰非美之对象乎？”<sup>⑥</sup>又说：“情感，亦得为直观之对象、文学之材料。”<sup>⑦</sup>在这种情况下，艺术构思必然分为两个层次：一，通过联想、想象和一定的艺术手法，为他人或自己的心理活动等找到或虚构出可以体现它的感性形象；二，把诗人对它的情感评价和审美意识对象化到这个感性形象上去。当然，在艺术构思里，这两个层次上的活动往往是同时进行的。王夫之把这种艺术形象的塑造过程，叫“以写景之心理言情”的过程，把这种艺术形象叫“情中景”。

他说：“情中景尤难曲写，如‘诗成珠玉在挥毫’，写出才人翰墨淋漓、自心欣赏之景。”<sup>⑧</sup>例句见杜甫《和贾至舍人早朝大明宫》，诗的五、六句是：“朝罢香烟携满袖，诗成珠玉在挥毫。”写的是早朝官员的形象。王夫之评道：“‘香烟携满袖’，非浪语，实有景在。‘珠玉在挥毫’，形容才子语快甚。”<sup>⑨</sup>这说明，“朝罢”句是对实景的“摹拟”，“诗成”句却不这么简单，它是用来“形容”才子之情的。我们认为，诗人在构思时突出地感到的是才子的自矜之情，但这种情感却无形可执，是抽象的。为了表现它，诗人久经酝酿，通过寻取和虚构，才用诗如珠玉和挥毫这些感性具体存在，结构出“诗成珠玉在挥毫”这一完整的艺术形象，以恰到好处地表现才子的自矜之情，体现诗人对它的情感评价和审美意识。在这里，两个层次上抽象的“情”几经曲折都融注在具体的“景”上。又如：“以写景之心理言情，则身心中独喻之微，轻安拈出。谢太傅于《毛诗》取‘扞谟定命，远猷辰告’，此八字如一串珠，将大臣经营国事之心曲，写出次第，故与‘昔我往矣，杨柳依依；今我

来思，雨雪霏霏’同一达情之妙。”④例句出《诗经·大雅·抑》。朱熹注云：“汙，大。漠，谋也。大谋，谓不为一身之谋，而有天下之虑也。定，审定不改易也。命，号令也。犹，图也。远谋，谓不为一时之计，而为长久之规也。辰，时。告，戒也。辰告，谓以时播告也。”⑤这首诗相传为卫武公自儆之辞。诗人欣赏的是大臣深谋远虑、鞠躬尽瘁经营国事的“心曲”，于是选取了他“大其谋，定其命，远图时告”⑥这个凝炼而又富有典型意义的感性形象，表现了大臣的“心曲”和自己对他的赞美之情。他是用塑造感性形象(景)的办法来表现令诗人感动的大臣心曲(情)的，所以是“以写景之心理言情”。还有，王夫之评张治《秋郭小寺》说：“龙湖(按：指张治)高妙处只在藏情于景间，一点入情，但就本色上露出，不分涯际，真五言之圣境也。‘远树入孤烟’即孤烟藏远树也……必触目警心时，如此方可云云，乃是情中景。”⑦张治诗前四句是：“短发行秋郭，尘沙记旧禅。长天依片鸟，远树入孤烟。”本来，就客观景物来说，一鸟飞长天，孤烟藏远树与诗的三、四句表达的意思一样。但由于诗人此时处于特定的心境中，面对这种景色“触目”已觉“警心”，许多震撼心扉的莫名情绪也纷至沓来，使他感到“孤烟藏远树”这样平淡的句子已不能将自己的情感充分表达出来。因此，他先言寥廓长天，再言独飞片鸟；先写苍茫远树，再写孤入细烟，用倒装、反衬的手法结构出与自己情感相应的新的艺术形象，这就深刻地表达了短发秋郭、尘沙旧禅之惆怅、孤独的情感。这样的诗句是以情构景的产物。

总之，在第二种情况中，艺术构思的过程比较复杂、曲折，艺术形象的塑造要惨淡经营，颇具匠心。它无特定的生活形象可供“摹拟”，重在为表现多层次的情感寻找或虚构适宜的对象。因此王夫之说它“尤难曲写”，并说：“于情得景尤难。”⑧“自状其情难。”⑨

但写好了，却能将“身心中独喻之微，轻安拈出”。

王夫之对“景中情”、“情中景”两种不同艺术形象及其产生过程的区分，说明他对艺术构思有了比较深入的认识。尤其是论“情中景”，一方面证明他对艺术作品有深入而细致的鉴赏能力，“凡此类，知者遇之，非然，亦鹘突看过，作等闲语耳。”⑩另一方面，又为探讨构思这种形象的方法提供了思想资料。认识这种构思方法，不仅可以扩大诗歌表现的范围，而且有益于人们在创作活动中发挥自觉性和能动性，而不消极地摹拟自然或等待所谓“天遇”等偶然因素的恩赐。同时，在对以上两种情况的论述中，王夫之强调的都是以具体形象来表现抽象情感，这也说明他对艺术创作中的形象化问题十分重视。

第五，艺术构思中“理”的特点。前面说过，艺术构思是不自觉地在理性规范下进行的，只要理性正确，艺术真实必然服从生活真实。但由于艺术有自己的特点，艺术构思中的理也具有某种特殊性，艺术形象的“理”又可以不完全符合生活真实中的“名理”。王夫之对这一点也有认识。

他认为诗人在艺术构思时可以不计较生活真实中无关紧要的细节。他说：“其尤酸迂不通者，既于诗求出处，抑以诗为出处考证事理。杜诗：‘我欲相就沽斗酒，恰有三百青铜钱。’遂据以为唐时酒价。崔国辅诗：‘与沽一斗酒，恰用十千钱’。就杜陵沽处贩酒，向崔国辅卖，岂不三十倍息钱耶？求出处者，其可笑类如此。”⑪他还认为诗人可以运用不同于“名言之理”的艺术手段。司马彪《杂诗》写道：“百草应节生，含气有深浅。秋蓬独何辜，飘飏随风转。长飙一飞薄，吹我之四远。搔首望故株，邈然无由返。”这是一首用拟人化的艺术手段写的诗。王夫之评它说：“王敬美谓‘诗有妙悟，非关理也’，非谓无理有诗，正不得以名理相求耳。且如飞蓬，何首可搔？以理求之，距不蹭蹬？”⑫的确，飞

蓬无首可搔，但诗人却可以赋予它活泼泼的生命。又如杜甫诗《祠南夕望》写道：“百丈牵江色，孤舟泛日斜。”写的是夕晖之中，孤舟行泛，拖曳着长长的水波。然而孤舟所牵，杜甫不说“波”而说“色”，恰好写出了波浪摇曳，倒影在水中的晚霞色彩腾跃、变幻的景象。依名言之理，“色”怎么可以“牵”？但是在诗歌艺术里，它不仅是合理的存在，而且是艺术魅力所在。王夫之体会到了这一点，他说：“牵江色，一色字幻妙，然于理则幻，寓目则诚。苟无其诚，然幻不足立也。”<sup>④</sup>从以上可以看出，王夫之首先注意到了艺术之理与生活真实的统一性。他认为“非谓无理有诗”，诗中反映的生活形象必须“寓目则诚”，而且这是艺术构思的基础：“苟无其诚，然幻不足立也。”同时，他又注意到了艺术构思之理与逻辑思维之理的区别，认为诗“不得以名理相求”，可以“于理则幻”。他对这一问题的认识，是符合艺术辩证法的。

第六，“情景交融”是衡量诗歌艺术性的一条重要标准。我们知道，诗歌内容是艺术构思活动的产物，它也要求主观因素（情）与客观因素（景）的统一，因此，王夫之常以情景交融评诗。他称赞那些好诗说：“情景相入，涯际不分。”<sup>⑤</sup>“情、景、事合成一片，无不奇丽绝世。”<sup>⑥</sup>“卸开一步取情为景，诗文至此只一片神光，更无迹矣。”<sup>⑦</sup>“天际识归舟，云间辨江树”，隐然一含情凝眺之人呼之欲出，从此写景乃为活景。”<sup>⑧</sup>他反对将情与景割裂：“诗之为道必当立主御宾，顺写情景，若一情一景，彼疆此界，则宾主杂遝，皆不知作者是谁。”<sup>⑨</sup>这种诗，当然不能充分表达诗人的情感，没有个性。而且，情与景是互为表里，相辅相成的，“截分两概，则情不足兴，而景非其景”。<sup>⑩</sup>因此，“以一情一景为格律……雅人之不屑，久矣。”<sup>⑪</sup>为了防止这种“格律论”作祟，王夫之认为诗人必须认识到：“撑开说景者必无景。”<sup>⑫</sup>景中有情，才是“活景”。在构思时，不要“意外役景，景外起

意”，即不要堆砌与情无关的景物，不要抒发不能寓于景中的空泛的情感。否则，“抑如赘疣上生眼鼻，怪而不恒矣”。<sup>⑬</sup>王夫之这些观点，是有战斗意义的。明代胡应麟在《诗数》中就说过：“作诗不过情景二端。如五言律体，前起后结，中四句二言景，二言情，此通例也。”在这里，他把用来说明审美活动、构思活动、诗歌内容中主客观因素辩证统一的情景概念，篡改成了用来标榜“死法”的形而上学概念，这就使人们在作诗、读诗时不能用辩证统一的观点从整体上去把握艺术形象，反而把艺术形象看成是一情一景堆砌而成的积木，这必然会肢解艺术的生命，窒息艺术的灵魂。王夫之斥责道：“陋人标陋格，乃谓‘吴楚东南圻’四句，上景下情，为律诗宪典，不顾杜陵九原大笑。愚不可殍，亦孰与疗之？”<sup>⑭</sup>认为这是“山家村筵席一荤一素”<sup>⑮</sup>的办法。王夫之这些议论，不是至今犹发人深省吗？

以上，就是王夫之对抒情诗的艺术构思的认识。如本文开头所说，他论情景是有历史遗产可以继承的。如姜夔《白石诗说》：“须意中有景，景中有意。”范晞文《对床夜语》：“化景物为情思。”都穆《南濠诗话》：“作诗必情与景合，景与情合。”谢榛《四溟诗话》：“作诗本乎情景，孤不自生，两不相背……景乃诗之媒，情乃诗之胚。”但所论都不如王夫之的详明，深刻。王夫之的“情景论”不仅涉及了审美活动、构思活动、诗歌内容等广阔领域，论及了艺术构思的来源、特点、方式和成果，而且探幽显微，新见迭出，充满辩证因素，能给后人许多启迪。因此，它必然在中国古代诗歌理论史和美学思想史上占一席重要的地位。

郭绍虞、王文生先生指出，王夫之“有些独到的艺术见解……表现得较为突出的是诗歌中情和景的问题。”<sup>⑯</sup>这个论断，切中肯綮，是我们研究的指南。更深入地发掘和更充分地评价王夫之的“情景论”，依然是我们心向往之的目标。

（下转第96页）

不见我，泪下如流泉。小儿名伯禽，与姐亦齐眉。双行桃树下，抚背复谁怜！<sup>①</sup>平阳、伯禽系鲁产，当为“鲁一妇人”所生。又，《送南三十一之鲁中兼问稚子伯禽》诗云：“我家寄在沙邱旁，三年不归空断肠。君行既识伯禽子，应驾小车骑白羊。”把这些诗句联系起来看，等于李白本人告诉我们，他“家寄东鲁”是在天宝初年“謫登圣主筵”之后。

还有一个最为有力的证据是魏颢的《金陵酬翰林谪仙子》诗。诗云：“去秋忽乘兴，命驾来东土。谪仙客梁园，爱子在东鲁。二处不一见，拂衣向江东。”魏颢江东访李白，事在天宝十三载，则“去秋”为天宝十二载。诗中明白地告诉我们，天宝十二载之前，李白既“客梁园”，又“家东鲁”，在东鲁有他的“爱子”。魏颢是亲身实地“二处”都探看过的，他的话当不致有误。由此亦可证明，天宝四载以后李白曾家于东鲁，“合于鲁一妇人”与在梁园“终娶于宋”实相先后，两个家是同时并存的，“十载客梁园”同时也十载家东鲁。

解决了家于东鲁的时间，竹溪共饮的时间也就可以确定了。

李白《送韩准、裴政、孔巢父还山》诗云：“昨夜

梦里还，云弄竹溪月，今晨鲁门东，帐饮与君别。”“云弄竹溪月”与本传所载竹溪共饮事合。据唐书，六逸中尚有张叔明和陶沔。集中不见张、陶名字，但既有四人，可知竹溪共饮当是事实，并非乌有。诗中“鲁门东”，正是李白天宝家居所在，集中“月出鲁门东”、“二子鲁门东”、“鲁东门观瀟”、“鲁东门泛舟”的话屡见不鲜，可证竹溪共饮必在李白天宝年间家于东鲁之时。

六逸中除李白外，只有孔巢父比较出名。《旧唐书·孔巢父传》：“孔巢父，冀州人，字弱翁。少时与韩准、裴政、李白、张叔明、陶沔隐于徂徕山，时号竹溪六逸。永王璘起兵江淮，闻其贤，以从事辟之。巢父知其必败，侧身潜逃，由此知名。”孔巢父到广德以后始进入仕途，时李白已经逝世。他后来于兴元元年（784）任魏博宣慰使时被地方割据势力所杀害。王潜叙竹溪共饮于开元二十三年（735），开元二十三年下距兴元元年几五十年。巢父之死并非由于老迈，开元二十三年他纵已出生，也必然尚在童稚，不可能与李白称逸共隐。由此亦可佐证，竹溪共隐断为天宝间事。当时孔巢父还很年轻，可以称为“少时”，李白则不得称为“少”了。

#### （上接第24页）

注释：

①②⑥⑧ 《诗广传》卷二、四、五、一。

③⑬ 《诗译》。

④⑤⑩⑭⑮⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛ 《夕堂永日绪论内篇》。

⑦⑲⑳㉑㉒ 《古诗评选》卷五。

⑧⑳ 《古诗评选》卷六、一。

⑪⑰⑳㉑ 《古诗评选》卷四。

⑫⑱ 《诗广传》卷三。

⑬⑳㉑ 《明诗评选》卷六、八、一。

⑬⑳⑳㉑ 《唐诗评选》卷三。

⑱ 《张子正蒙注》卷四。

⑲ 《论语·雍也》。

㉑㉒ 《明诗评选》卷四。

㉑㉒㉓ 《明诗评选》卷五。

㉑㉒ 王国维：《红楼梦评论》、《文学小言》。

㉑㉒ 《唐诗评选》卷四。

㉑㉒ 朱熹：《诗集传》卷十八。

㉑㉒ 《唐诗评选》卷一。

㉑ 郭绍虞、王文生编：《中国历代文论选》第三册306页。