

明清十大家诗选



王士禛 诗选

赵伯陶
选注

人民文学出版社

明清十大家诗选



王士禛诗选

赵伯陶 选注

人民文学出版社

图书在版编目(CIP)数据

王士禛/赵伯陶选注. —北京:人民文学出版社,
2009

(明清十大家诗选)

ISBN 978-7-02-006714-5

I. 王… II. 赵… III. 古典诗歌-作品集-中国-清代
IV. I222.749

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 203820 号

责任编辑:葛云波

责任印制:王景林

王士禛诗选

赵伯陶 选注

人 民 文 学 出 版 社 出 版

<http://www.rw-cn.com>

北京市朝内大街 166 号 邮编:100705

北京四季青印刷厂印刷 新华书店经销

字数 294 千字 开本 880 × 1230 毫米 1/32 印张 9.875 插页 2

2009 年 1 月北京第 1 版 2009 年 1 月第 1 次印刷

印数 1—5000

ISBN 978-7-02-006714-5 定价 18.00 元

如有印装质量问题,请与本社图书销售中心调换。电话:01065233595

前言

王士禛(1634—1711),字子真,一字貽上,号阮亭,又号渔洋山人,新城(今属山东淄博市桓台县)人。清顺治十二年(1655),王士禛会试中式,三年后即顺治十五年补行殿试,考中二甲第三十六名进士。历官扬州推官、礼部主事、户部郎中、翰林院侍读、左都御史、刑部尚书。康熙四十三年(1704),因王五、吴谦一狱“失出”(重罪轻判或应判刑而未判刑),罢刑部尚书,从此还乡闲居从事著述,直至去世,终年七十八岁。卒后,又因须避雍正皇帝胤禛御讳,追改其名“士禛”为“士正”。乾隆三十年(1765)追谥文简,三十九年又以“正”字与原名发音相差太远,诏改“士禛”。

作为一代诗宗,王士禛论诗倡导神韵说,《四库总目提要》卷一七三著录其《精华录》十卷,有云:“士禛等以清新俊逸之才,范水模山,批风抹月,倡天下以‘不著一字,尽得风流’之说,天下遂翕然应之。”这一总结大致概括出清代康熙间诗坛的风貌。王士禛的诗歌创作虽未必与其所倡导者若合符契,但仍可从中寻觅其风格追求的线索,而以绝句诗最为明显。若探讨其神韵说的形成过程,则又离不开其诗歌创作的实践,两者固有相辅相成之效,执一而求,必失真貌。

王士禛创神韵说,并没有一套系统完整、缜密详尽的理论作后盾,其有关表述或只言片语,略事诠释;或借评诗篇,稍作引申。这

恰如其诗说本身一样,也大有神龙见首不见尾的云遮雾障、缥缈朦胧之态。

顺治十四年(1657)秋,时年二十四岁的王士禛在济南与诸名士齐集大明湖,见“亭下杨柳十馀株,披拂水际,绰约近人。叶始微黄,乍染秋色,若有摇落之态”(王士禛《菜根堂诗集序》),于是怅然有感,写下七律《秋柳》四章。四诗用典轻巧,取义隐晦,意象朦胧,感慨良多,流露出一种无奈的悲凉意绪。后人对此四诗誉之者大有人在,批评者也不乏其声,但于当时却轰动一时,前后约有数百人唱和,传布大江南北,这恐怕连作者也始料未及。多年以后,王士禛对此事仍念念不忘,甚至引用他人赞语顾盼自雄地说:“南城陈伯玘允衡曰:元倡如初写《黄庭》,恰到好处,诸名士和作皆不能及。”(《渔洋诗话》卷上)赋《秋柳》四章与结秋柳社,无非是一时兴到之举,却获得了意想不到的成功。值得注意的是,这时王士禛尚未提出有关神韵的论诗主张。可以说,不是神韵说指导了《秋柳》诗的创作,而是四诗出人意料地大受欢迎,促成了王士禛自觉向神韵说的迈进。《秋柳》四诗那种欲说还休的诗歌语言、含蓄模糊的意象组合,都造成一种半吞半吐的朦胧感,尽管这种表现手法并不特别体现艺术的闪光点,却因与那一时代士人阶层极力向内心世界逃避人生的趋向合拍,从而获得了“心有灵犀一点通”的魅力。

唐司空图“味在酸咸之外”与宋严羽“言有尽而意无穷”的论诗主张,无疑是王士禛倡导神韵说的理论基础之一,在其《唐贤三昧集序》中,王士禛对此已作出明确的表白。《古夫于亭杂录》属王士禛晚年所撰笔记,该书卷二有云:“庄周云:‘送君者皆自厓而返,君自此远矣。’令人萧寥有遗世意。愚谓《秦风·蒹葭》之诗亦然,姜白石所云‘言尽意不尽’也。”送别是感伤的,用意味深长的语言表达出来,更令人低回往复,难以自己;“所谓伊人,在水一方”的疏离,令寂寞与企盼兼而有之,可引发读者的无限联想,余味无穷。这二例可恰如其分地阐释神韵说之内蕴,并都含有一定的感伤意味。

所谓神韵,似乎与淡淡的人生感喟存在着天然的联系,前举《秋柳》四诗,风调凄清,也浮现出几许莫名的悲伤,显然为作者此后创立神韵说打下基础。

神韵说所蕴含的伤感意绪并非创立者所独具,而带有时代的普遍特点,《秋柳》四诗正是因为恰巧应和了那一时代士人阶层的心态,才具有了南北唱和的广泛接受基础。若从历史的角度考察,清初感伤主义的弥漫是由多重因素造成的,不能仅仅归结为民族矛盾的加深。明中后期出现的启蒙与个性解放思潮,是伴随社会经济结构的变迁和发展而兴起的,李自成农民军攻占北京以及随后清人叩关入主中原,中断了明中叶以来的社会经济进程,也窒息了个性解放的呼声。战乱极大破坏了社会生产力,历史发生了暂时的倒退,对时代脉搏的把握最为敏感的士人阶层难以力挽狂澜,实践“修齐治平”的儒家理念,自然会陷入时代的感伤之中。而清朝立国以后日趋严密的思想控制,也促使士人更愿意向内心去寻求净土,以逃避对现实的无奈。神韵说的应运而生,恰可以使入于流连山水中拓展自身的心理空间,于咏史用典中找到诗意人生的寄托之所。他们自我约束又故作超然,讲求诗歌的“兴会神到”,也无非于想象中自我完善,而非身体力行地实现某种人生目的。王士禛《香祖笔记》卷一有云:“释氏言羚羊挂角,无迹可求。古言云羚羊无些子气味,虎豹再寻他不着,九渊潜龙,千仞翔凤乎?此是前言注脚,不独喻诗,亦可为士君子居身涉世之法。”神韵说与士人人生哲学的某种契合,在这段论述中可得到印证。

两宋时代坊市制度的崩溃,伴随着封建社会商品经济的不断发展,市井文化的生态空间也不断拓展,小说、词曲、戏剧等属于市井文化范畴的文学样式,影响逐渐扩大,并不断挤压本属于士林文化的正统诗歌的接受天地。在这一发展态势下,诗人的审美趣味逐渐向含蓄靠拢,追求淡远澄澈的风格,赏识玲珑剔透的品貌,就成为一种时代的必然。王士禛鼓吹“解识无声弦指妙”(《戏仿元遗

山论诗绝句三十二首》之七)的境界,就是意图用诗歌语言所构成的有限客观时空展现出无限的心理时空。在此意义上,诗人的责任并非将个人的情感一览无余地暴露在读者面前,而是仅提供一些足以引人深思、耐人寻味的语言材料以及各种意象的巧妙组合,从而造成一唱三叹、“遇之匪深,即之愈稀”(唐司空图《诗品》)的艺术效果,并适用于风流自赏下的审美愉悦。可见神韵说的审美趣味是内敛的,而非外露的,因而带有极强的自娱性特点。

如果从中国诗歌发展的内部规律加以考察,神韵说出现于清初也有其必然性。唐诗主情韵,多自铸伟词,毋庸他借;宋诗尚议论,虽或展闪腾挪,却也个性鲜明。有这两座丰碑屹立于前,诗歌创作发展至元、明两朝似乎已失去更上层楼的动力,但他们于鉴赏、总结中保留这一块领地的勇气还是可圈可点的。如果说,明人论诗普遍宗唐,尚有局限,那么清人言诗则已分唐界宋,各有所趋,从一开始就摆出一副全面继承总结的态势。神韵说也同稍后陆续出现的格调说、肌理说、性灵说的论诗主张一样,都是清人对诗歌艺术广泛探索的证明,而四说与清人尊唐学宋的崇尚纠缠交织在一起,更显现出集大成的复杂状态。神韵说本于唐人司空图与宋人严羽的诗说,对于古代诗论中的思与境、言与意、情与景、虚与实、主观情思与客观物象之间的相互关系问题,皆有所涉及。尽管在王士禛那里,有关论述显得支离破碎,不够集中,或闪烁其词,难于寻绎,但我们却也可以按图索骥般地找出其渊源所自。除司空图、严羽而外,王士禛论诗可谓转益多师,广泛汲取。“神韵”一词本是论人之语,南朝齐谢赫、唐张彦远等曾用来论画,将此词较早用于文学批评则见于明胡应麟的《诗薮》一书。在胡应麟笔下,神韵是作为诗歌内在品格的一项标准被使用的:“诗之筋骨,犹木之根干也;肌肉,犹枝叶也;色泽神韵,犹花蕊也。筋骨立于中,肌肉荣于外,色泽神韵充溢其间,而后诗之美善备。”(《诗薮》外编卷五)其他如“神韵全乖”、“神韵超玄”、“神韵都绝”、“神韵轩举”等组合,

在《诗薮》中也常可遇见。显然在字义的使用上,胡应麟所云神韵与将近百年之后的王士禛所云者并无本质的区别。

王士禛对胡应麟的诗论是有过一番研讨的,对其观点也大致赞同:“胡元瑞论歌行,自李、杜、高、岑、王、李而下,颇知留眼宋人,然于苏、黄妙处,尚未窥见堂奥。在嘉、隆后,可称具眼。”(《分甘馀话》卷三)其他一些论诗之语,王士禛也直接参考了胡应麟的观点。《诗薮》内编卷六有云:“子厚‘渔翁夜傍西岩宿’,除去末二句字佳。”王士禛《分甘馀话》卷一也说:“余尝谓柳子厚‘渔翁夜傍西岩宿’一首,末二句蛇足,删作绝句乃佳。东坡论此诗亦云,末二句可不必。”他虽找到了更早的同调人,却未始没受过胡氏的潜移默化。

胡应麟之后,明陆时雍《诗镜总论》以及明末清初王夫之《古诗评选》等书,也常以“神韵”评诗。如以含蓄作为神韵说的重要价值取向,《香祖笔记》卷六云:“余尝观荆浩论山水而悟诗家三昧,其言曰:远人无目,远水无波,远山无皴。”陆时雍《诗镜总论》对含蓄也早有论述,他将含蓄视为诗歌之“生韵”:“善言情者,吞吐深浅,欲露还藏,便觉此衷无限。善道景者,绝去形容,略加点缀,即真相显然,生韵亦流动矣。”细绎二人之言,并无二致。

王士禛对于明代“后七子”之一的谢榛颇有微词,公开声明不喜谢榛的《诗家直说》(见《渔洋诗话》卷上),但其神韵说中有不少观点与谢榛的《诗家直说》(即《四溟诗话》)如出一辙。二人论诗皆宗尚严羽,这或许是英雄所见略同的一个基础;而王士禛直言不喜谢榛之《诗家直说》,也必定认真读过其书。读书时带有感情因素会影响判断力,但有时也会于不自觉中潜移默化,暗中接受了对方的观点,却又故作矜持,表明自己另有渊源。《诗家直说》卷三:“凡作诗不宜逼真,如朝行远望青山,佳色隐然可爱,其烟霞变幻,难于名状;及登临非复奇观,惟片石数树而已。远近所见不同,妙在含糊,方见作手。”这与神韵说讲求诗歌的含蓄朦胧同一机杼,却说得更为形象透彻。

善于学习,善于总结,王士禛将诗歌创作的意境问题化为“神韵”拈出,适应了清初的社会环境,也顺应了中国诗歌发展的规律,所以才会有天下“翕然应之”的效果。“好是日斜风定后,半江红树卖鲈鱼”,“江、淮人多写为画图”(见《渔洋诗话》卷中),对于自己的几首绝句被人转换艺术形式,王士禛津津乐道,可见神韵说与中国传统绘画的某种联系。中国绘画技巧的散点透视法使尺幅千里的表现成为可能,而“计白当黑”的技法又与西方接受美学中的“空白”(或称“召唤结构”)原则近似。画中可留有空白,诗中也存在空白,皆可称之为“含蓄”,它是容纳作者创造力与接受者想象力的巨大空间,所谓意境,即因有此空间而产生。重视包括作者自己在内的接受者的再创造力,充分调动其能动性,是接受美学的一大特征。神韵说也有类似的特点,所谓妙悟、兴会,无非是作者或读者通过语言材料再次感悟世界的一种豁然开朗后的愉悦,有类于禅宗豁然心领神会的顿悟。它属于作者,也属于读者,神韵说意图通过诗歌调动读者想象力的用心是明显的。

二

王士禛对于古人“须其自来”与“伫兴而就”的诗歌创作状态最为服膺(见《渔洋诗话》卷上),如果说“须其自来”尚染有现代所谓“灵感”色彩的话,那么“伫兴而就”就完全是一种积累了。但是王士禛意中的积累不是生活经验的积累,而是前人佳篇妙句的积累,相对于诗歌创作,前者属于直接经验,后者则是间接经验。唐人之诗得之于直接经验者多,妙于自然,属于诗人之诗;宋人之诗亦多得之于直接经验,但偏于理性,算是诗人之诗的另类形式。明人之诗多学唐而字袭句模,常以间接经验为诗材,属于学人之诗,因而颇受后人非议。钱锺书在《宋诗选注·序》中论及明“七子”等,曾说:“从古人各种著作里收集自己诗歌的材料和词句,从古人的诗

里孳生出自己的诗来,把书架子和书箱砌成了一座象牙之塔,偶尔向人生现实居高临远的凭栏眺望一番。内容就愈来愈贫薄,形式也愈变愈严密。偏重形式的古典主义发达到极端,可以使作者丧失了对具体事物的感受性,对外界视而不见,恰像玻璃缸里的金鱼,生活在一种透明的隔离状态里。”清人之诗鉴于明人前辙,有意将诗人之诗与学人之诗两相结合,从而走出自己的路来,王士禛在清初就是这样一位实践者与先行者。

王士禛博览群书,加之记忆力超群,这一后天与先天相结合的优势令他神韵说的实践取得了引人瞩目的成就,尽管其创作与其理论相比仍显略逊一筹。如其《冶春绝句十二首》之三:“红桥飞跨水当中,一字阑干九曲红。日午画船桥下过,衣香人影太匆匆。”末句“衣香人影”,比喻两岸游女仪态优雅、服饰艳丽。若不明出处,并不妨碍对诗意的理解,但于鉴赏终觉欠缺。清惠栋注谓:“衣香,荀粲事;人影,任育事。借咏丽人也。”清金荣注则分别引唐李商隐诗与冯曾《比红儿诗话》。二人之注,皆难以确切解释王士禛之诗意。唐骆宾王《咏美人在天津桥》诗云:“美女出东邻,容与上天津。动衣香满路,移步袜生尘。水下看妆影,眉头画月新。寄言曹子建,个是洛川神。”如果对照骆宾王此诗来看“衣香人影”四字,则不但“衣香”可落实,“人影”亦因“水下看妆影”一句而有了着落,王诗之神韵也就通过前人诗句跃然而出了!櫟括前人整首诗之意境为我所用,是王士禛诗创作获得“神韵”的一种方法,若不明其出处,其“神韵”也就在读者那里丧失殆尽了。又如《冶春绝句十二首》之十一末二句:“生前行乐犹如此,何处看春不可怜。”最后一句径用明李攀龙《赵州道中忆殿卿》诗:“重来此地逢寒食,何处看春不可怜。”王士禛不但将唐宋诗句采为诗材,明诗中的佳句也难逃其法眼。惜乎惠栋、金荣皆未能注出其出处,因而难以了解作者的构思特点与创作过程。

《悼亡诗二十六首》之二十六:“宦情薄似秋蝉翼,愁思多于春

蚕丝。此味年来谁领略，梦残酒渴五更时。”全诗四句，几乎全部化用前人诗句或有关意境，可见王士禛作诗时勤于翻检、善于综合，但又非生吞活剥。“宦情”二句，语本宋陆游《宿武连县驿》诗：“宦情薄似秋蝉翼，乡思多于春茧丝。”“此味”句，语本明陈献章《次韵南山送蜜》诗之四：“相思道远无由寄，此味年来只独尝。”“梦残”句，意本唐陆龟蒙《中酒赋》：“窗间落月，枕上残更。意欲问而无问，梦将成而不成。心悄悄，目眈眈，爱静中而人且语，愁曙后而鸡已鸣。”惠栋注此诗，将第一、二句与第四句之所本，皆寻绎注出，特别是第四句，作者化用《中酒赋》之意境，本无“关键词”可为索引，惠栋竟能注出，对于理解此诗诗意及创作过程大有裨益，可见古人学术功力非同一般。第三句，惠栋、金荣皆未注出，或许作为理学家的陈献章从未引起诗家注意的缘故吧。

清昭槎《嘯亭杂录》卷八有“渔洋诗思本迟滞”一则，记述康熙皇帝一次出题面试王士禛，结果若非张英从旁帮忙，他几乎曳白而出。如果说帝王威严之下难免诗思不畅，下笔艰难，那么，清田同之《西圃诗说》所言大抵就是实情了：“诗中篇无累句，句无累字，即古人亦不多觐。惟阮亭先生刻苦于此，每为诗，辄闭门障窗，备极修饰，无一隙可指，然后出以示人。宣称诗家谓其语妙天下也。”赞誉中却无意间透了底，那创作状态仿佛不是提倡玲珑透澈神韵说的诗人在作诗，倒像是“闭门觅句陈无己”的作风了。明谢榛对诗人的这种创作状态早有总结：“凡作文，静室隐几，冥搜邈然，不期诗思遽生，妙句萌心，且含毫咀味，两事兼举，以就兴之缓急也。”（《诗家直说》卷三）如此创作，其实就是涵泳于古人名篇佳句或类似题材的汪洋之中，以寻求符合自己要求的诗材。所不同者，若食古不化或胶柱鼓瑟，写出诗文无非“殆同书抄”，味同嚼蜡；若能融会贯通或点铁成金，写出诗文就活泼灵动，典雅有致。王士禛显然走的是后者一条路，并在意境的捕捉上下功夫，意图通过化用前人诗词佳句，出神入化般地营造出自己的“神韵”天地。这一创作过

程绝非一蹴而就或轻而易举的,而是艰苦万分乃至绞尽脑汁。《渔洋诗话》卷中有云:

洪昇昉思问诗法于施愚山,先述余夙昔言诗大旨,愚山曰:“子师言诗,如华严楼阁,弹指即现;又如仙人五城十二楼,缥缈俱在天际。余既不然,譬作室者,瓴甕木石,一一须就平地筑起。”洪曰:“此禅宗顿、渐之义也。”

施闰章之语有自谦而誉人的成分,但未始不是从神韵说的表面特点出发而立论的,带有一定的想当然成分。对此,钱锺书曾一针见血地指出:“渔洋楼阁乃在无人见时暗中筑就,而复掩其土木营造之迹,使有烟云蔽亏之观,一若化城顿现。其迂缓实有倍于愚山者。”(《谈艺录》订补本第九十八页,中华书局1984年版)可谓深得王士禛创作三昧之语。

王士禛曾举出自己的五首五绝,自诩为“皆一时伫兴之言,知味外味者当自得之”(见《香祖笔记》卷二)。今举其中三例:

微雨过青山,漠漠寒烟织。不见秣陵城,坐爱秋江色。

(《青山》)

雨后明月来,照见下山路。人语隔溪烟,借问停舟处。

(《惠山下邹流绮过访》)

凌晨出西郭,招提过新雨。日出不逢人,满院风铃语。

(《雨后至天宁寺》)

三首诗皆效法唐代王维,给人一种从容幽静、舒缓空灵的韵外之致。且饶有禅味,意在言外,不知所以神而自神,可谓是作者倡导神韵说的具体实践。同是伫兴之言,前两首与后一首又有所不同。前两首未借用前人诗句,只是情景相生,不假雕饰,第二首末二句或化用唐王维《终南山》诗“欲投人处宿,隔水问樵夫”之意境,仅此而已。然而第三首则处处用典,言语皆有来历,若不明所自,虽也能体会其中意境,但终觉相隔一层。全诗所写,无非雨后清晨,寺

中人迹稀少,只有作者聆听塔上风铃之声,禅意悠然。二十字犹如唐王维《辛夷坞》诗中“涧户寂无人,纷纷开且落”的意境,兴象自生。“凌晨”句,语本宋范成大《次韵庆充避暑水西寺》诗:“佳晨出西郭,仰视天宇清。”“过新雨”,语本唐张籍《江南春》诗:“渡口过新雨,夜来生白蘋。”“不逢人”,语本唐韦应物《答杨奉礼》诗:“秋塘唯落叶,野寺不逢人。”又宋普济《五灯会元》卷一三《青原下五世·云居道膺禅师》:“问:‘如何是西来意?’师曰:‘古路不逢人。’”“风铃语”,宋释惠洪《石门文字禅》卷一八《清凉大法眼禅师真赞》:“非风幡动,非风铃语,见闻起灭,了无处所。何以明之?俱寂静故。”又宋苏轼《大风留金山两日》诗:“塔上一铃独自语,明日颠风当断渡。”一首二十字的小诗竟然如此大费周章,可见其吟诗之苦,并不亚于唐代“一吟双泪流”的贾岛。

王士禛化用前人诗句,有时甚至是以牺牲眼前实景为代价的。其《鱼山神女祠》诗“松桂凄凉满旧山”一句,语本唐许浑《重经四皓庙二首》诗之二:“避秦安汉出蓝关,松桂花阴满旧山。”显然,写诗之前,王士禛参阅了前人有关寺庙的大量诗篇,将妙言佳句收入自己诗囊,化为已有,至于鱼山是否松桂齐茂,就无暇顾及了。又如《大孤山》诗中“雾阁云窗不留客”一句,语本宋秦观《赠女冠畅师》诗:“雾阁云窗人莫窥,门前车马任东西。”意谓大孤山犹如美丽而贞洁的女道士。惠栋、金荣皆未注其出处,读者若非对秦观诗极其熟悉,真不明白作者所云为何。王士禛所化用袭承者,若仅是名家名作,尚可轻易与读者沟通;若既非名家又非名作,读者之接受就可能与作者两歧了。如《江上看晚霞三首》之一首句“彭泽县前风倒吹”,是作者在小孤山阻风三日之作。“风倒吹”,语本明余翔《青山阻风》诗:“九月江南风倒吹,青山山下泊舟时。”余翔诗,知者不多,若不注出,虽无妨理解,但却失去了鉴赏的趣味。其实王士禛又何尝不知余翔诗难以有人知晓,他用其诗意,主要在于涵泳前人诗篇中,得到一种自我心理的满足,所谓“神韵”也即由此而生。神

韵说的自娱性在这里可谓又得到了印证。

钱谦益《渔洋诗集序》对王士禛的诗创作给予了较高评价：“贻上之诗，文繁理富，衔华佩实。感时之作，惻怛于杜陵；缘情之什，缠绵于义山。其谈艺四言，曰典，曰远，曰谐，曰则。沿波讨源，平原之遗则也；截断众流，杼山之微言也；别裁伪体，转益多师，草堂之金丹大药也。”王士禛的诗歌创作，以体裁论，自以五、七言绝句最能体现其神韵说的精蕴，因为短小精悍的篇什易于化用或借用前人之作，可巧用他人的材料构筑自己的屋宇。以题材论，自以行旅舟车、流连风景之作最能感发神韵诗作者的创作激情，因为作为诗歌触媒的景物可作为联系前人有关作品的捷径，并能巧用其意境融会贯通于自己的作品中。以创作高潮论，自以王士禛任扬州推官期间、入蜀、使粤以及祭告西岳为最，总的来讲，后期又不如前期。原因是，王士禛的创作方法之一是运用前人有关作品进行广泛的联想、化解、组合，惟头脑敏捷方可胜任，年轻时的思维自胜于老年。王士禛倡导诗之神韵，主要是意境组合上的功夫，绝非简单地掇扯前人词句，加之他的一部分诗用典较多，若无详细的注释，就很难体会到其神韵所在。所谓“诗家总爱西昆好，独恨无人作郑笺”（金元好问《论诗三十首》之十二），用在王士禛的诗歌创作上也很合适，这是我们选其诗并加详细注释的原因。

三

王士禛一生共创作古今体诗约三千馀首，他十五岁时，即有《落笈堂初稿》诗一卷，由其兄王士禄序而刻之。顺治十八年又有《过江集》一卷之刻，康熙元年又有《阮亭诗选》十七卷之刻，此后又分阶段屡刻专集，如《渔洋集》、《渔洋续集》、《渔洋诗钞》、《蚕尾集》、《蚕尾续集》、《南海集》、《雍益集》、《入吴集》、《古夫于亭稿》、《蜀道集》等，名目繁多。《带经堂集》九十二卷为其临终前一年门

人程哲所编,是其诸集诗与文的删并合编,内含诗五十卷、文四十二卷。康熙三十九年(1700),《渔洋山人精华录》十卷编竣,其门人林佶有《后序》云:“门人盛侍御、曹祭酒尝仿宋蜀人任渊纂《豫章集》之例,择其尤合作者千馀以为《精华录》,凡十卷。康熙庚辰夏,先生以授门人林佶。佶承命编录,稍有增减,皆任氏所谓‘丛桂崇兰,奇玉特珠’者也。”《四库总目提要》卷一七三著录《精华录》十卷有云:“是编又删掇诸集,合为一帙,相传士禎所手定。其子启汧跋语称门人曹禾、盛符升仿任渊《山谷精华录》之例,钞为此录者,盖托词也。”清嘉庆间,学者梁章钜从厂肆觅得《王貽上与林吉人手札》二十一纸,内中王士禎多与林佶讨论《精华录》之编纂问题,可证此书确系王所最后自定。原书前四卷为古体诗,后六卷为今体诗,共近一千七百首,约占王士禎全部诗一半以上,既为自选,当是王诗精华无疑。今天选注王士禎诗,若从《渔洋山人精华录》中再行精选,当收事半功倍之效。

清人为《精华录》作注或诠释评点者,有徐夔、伊应鼎、惠栋、金荣、翁方纲诸家,而以惠栋《渔洋山人精华录训纂》十卷、金荣《渔洋精华录笺注》十二卷影响较大,两书先后刊刻于雍正间,此后二人又各自有《训纂补》一卷、《笺注补》一卷问世。惠栋为清代著名经学家,学问功底深厚,因而《训纂》考订翔实,于地理、人事、名物尤为完备。金荣之注释虽较惠栋为简,但浅近处或为今日所必须,而重将原选诗编年,各注原诗集名于编年之下,重厘为十二卷,更有益于读者。1992年齐鲁书社出版伍铭点校整理、韦甫参订之《渔洋精华录集注》,系整合惠、金两注,加以标校,采用金荣之编年分卷。1999年上海古籍出版社出版李毓芙、牟通、李茂肃整理之《渔洋精华录集释》,亦以金荣本为底本,主要汇集惠、金两家注文,间加补注,标以“今案”。此外,1982年齐鲁书社出版李毓芙选注《王渔洋诗文选注》,1994年巴蜀书社出版王小舒、陈广澧译注《王士禎诗选译》,1989年山东大学出版社出版伊丕聪编著《王渔洋先生

年谱》，2001年人民文学出版社出版蒋寅《王渔洋事迹征略》，皆为这次选注王士禛诗提供了不少方便。《王士禛诗选》共选其古今体诗二百五十三首，不足渔洋全部诗的十分之一，只能算是尝鼎一脔。除《戏书蒲生〈聊斋志异〉卷后》一首七绝因在文学史上较为引人瞩目，选自其《蚕尾集》卷一外，余皆从《精华录》中选出，并以写作先后为序。最能体现王士禛神韵诗风的是其绝句诗，尤以七绝为最鲜明，这次选注既充分留意其七绝诗的入选，也要顾及其他各体诗的选取，以免偏重。选诗详于前期而略于后期，也大致符合其创作的实际情况。一些组诗，如《秦淮杂诗十四首》、《戏仿元遗山论诗绝句三十二首》等，则一同入选，使读者能窥其全豹，以免遗珠之憾。

应当指出的是，古人注书虽功力深厚，远非今人可比，但限于图书流通不畅、检索手段单一等，有所顾忌、当注未注或误解其意、疏漏武断之处，亦所难免。今天古代典籍电子数字化的成功尝试，使检索有关字词典故异常方便，这无疑为我们今天注释工作在某一方面超越古人提供了条件。有关前人注释可商榷处，除已见本前言上述者外，再举数端如下。

《陈洪绶水仙竹二首》之一“清泠池畔梁园种”，何谓梁园种？惠栋、金荣皆未注。梁园即梁苑，南朝宋谢惠连曾作《雪赋》，描绘梁苑大雪景色，曲尽其妙，后人即以“梁苑雪”比喻白色的繁花。这里当以“梁园种”转喻水仙花白如梁苑之雪。

《送荅文之京二首》之一颌联“故人恰向愁中至，感激真从难后平”二句，乃谓汪琬遭受奏销案打击事，含蓄中意味深长，对其遭遇抱以同情。惠栋、金荣或有顾忌，皆未注。

《戏仿元遗山论诗绝句三十二首》之五“杜家笈传太纷拏，虞赵诸贤尽守株”，其中“虞赵”指元代虞集与赵汴，金荣注谓指虞集与赵次公，误。赵次公乃宋人赵彦材。同题之八“中兴高步属钱郎”，中兴，即指唐高仲武所编唐诗总集《中兴间气集》二卷，惠栋、金荣

皆未注。同题之二十二“底事济南高月旦，仅存水部数篇诗”，意谓因为何事令李攀龙品评人物失衡，其《古今诗删》只选录四兄弟中皇甫濂的几首诗。按此事王士禛失考，今查《古今诗删》卷三四，尚选有皇甫濂七绝诗《赠友》一首。惠栋、金荣亦未注明。同题之三十二“九岁诗名铜雀台”，惠栋注：“按，曹子建十岁作《铜雀台赋》，韦君平十一岁赋《铜雀诗》，皆夙惠也。”韦君平误，当为韦渠牟（749—801），一名尘外，号遗名子、北山子，唐京兆杜陵（今陕西长安东北）人。宋计有功《唐诗纪事》卷四八《韦渠牟》：“权载之叙其文曰：‘初君年十一，尝赋《铜雀台》绝句，右拾遗李白见而大骇，因授以古乐府之学。’”惠栋当误“君年”为“君平”矣。

《冶春绝句十二首》之十一“彭泽豪华久黄土，梁溪歌舞散寒烟”，作者自注：“张御史达泉，彭泽人……”惠栋注引朱楷曰：“达泉名绅，前明彭泽县贡生，官御史。见《江西通志》。”按“绅”当作“科”，张科（生卒年不详），明世宗嘉靖三十五年（1556）进士。《江西通志》卷九二：“张科，字达泉，湖口人。以进士为中书舍人，中秘书多，钞以归。改御史，巡浙江，与胡宗宪不相下，弹抨之，遂请致仕，时年二十八岁耳。戚党有与江陵相交厚者，绝不一迹其家。五十余年，悠优林下，稍以声色自晦，人莫测其所操云。”同题之十二“故国风光在眼前”，惠栋注：“曹唐《清明登城春望》诗：‘春城闲望爱晴天，何处风光不眼前。’”按此诗当为唐王表诗，视为曹唐之作，误。

《南将军庙行》“包胥一哭通风云”，惠栋注“通风云”引左思《吴都赋》：“径路绝，风云通。”似不妥。按全句意谓南霁云为解睢阳之围，如春秋时申包胥哭秦庭一样，乞师于驻守临淮的河南节度使贺兰进明。通风云，比喻同类相感应。《易·乾》：“云从龙，风从虎，圣人作而万物睹。”

《裂帛湖杂咏六首》之五“纸钱社酒棠梨道”，棠梨道，惠栋、金荣皆未注出。按棠梨道，用有关寒食节度鬼的掌故。清郑方坤《全