

楚默全集

藝譚



上海書店出版社

楚默全集

藝譚



 上海書店出版社
SHANGHAI BOOKSTORE PUBLISHING HOUSE

1. 古典诗论研究
2. 中国画论史
3. 倪雲林研究
4. 黃庭堅藝術論
5. 楊維禎研究
6. 陳老蓮研究
7. 佛教書法史
8. 佃介眉研究
9. 四王圖式研究
10. 元明書法史論
11. 元明書法作品考釋
12. 書法解釋學
13. 書法形式美學
14. 篆刻創作風格論
15. 楚默書學論集
16. 楚默詩集
17. 書畫印欣賞·感受吳文化
18. 思想的年輪（上）
19. 思想的年輪（下）
20. **藝譚**

自序

谈艺何易哉？虽自幼好诗，及壮好诸艺，诗书画印，浅尝而已。有所见，录之于文，遂有诸书出版，偶有成理者，心亦有乐；持见未周者，心亦自忧。杂学傍收，取诸中西，至老始有通者，亦有半通或不通者，而谈艺之心不衰。

一艺有一艺之道，一艺有一艺之味，艺之体用虽各异，艺之道则有相通之处，故研诗而喜画，究书而明印，形式虽各有姿态，至味却深契我心。遂结不解之缘，独乐斗室之赏。钱钟书谓“东海西海，心理攸同；南学北学，道术未裂”，打通南北东西，为艺之秘诀，亦人生圆满之要旨矣。

为艺治学皆需悟，体验有得方是真悟。悟有迅速，治学真积为学，才得一孔之见，千日之功。必有灵心，然后可以读书，保此灵心，方可养气求厚，博采而后可通，力索而后可入。五十岁以前，数读《易》而不能通，难破艺术起源之谜；五十岁后再读《易》，仍觉稍通，此时我已对考古学、人类学、心理学均略知一二，《形式美学》遂于六十后成。王渔洋于佛学概未闻焉，其道神韵终不能圆融。故以为不谙《易》学与佛学，谈艺终觉隔了一层。本书《易谭》十章，虽系短篇，实道《易》艺相通之秘；《佛谭》诸篇，虽不可谓圆妙顿足，亦能证艺非圆不美也。

年轻时学佛，以为即心即佛即是高境，待年老，明心即佛尚有理路欠缺之处。视高僧悟佛尽毕生之功，我侪凡庸，何敢懈怠而自谓得道。

一直执著于治学，执著于有得，晚年悟佛才明执著亦是一“执”，破执著才能于放心处悟平常心，平常心即忧喜不入之心，名利不染之心，亦即海德格尔之谓去蔽之心。心既不执，洞然敞开，表里澄澈，烛照尘世，复何求哉。

故谈艺者，亦谈人生也。不悟人生之旨，艺也有谈而隔。谈艺于荒江老屋，一二同道，相忘江湖，心之所归也。

目 录

自序	1
诗谭	1
书谭	54
画谭	89
印谭	113
《易》谭	146
佛谭	154
人生谭	177

附录:评论

艺术精神的追寻者——楚默——简评楚默新著	
问世 刘正成	194
《楚默书画文集》读后感 王玉池	196
推说楚默 丛文俊	197
楚默其人 郑 奇	198
沉默是一种美——我看楚默先生 崔树强	199
解读倪云林的灵魂 朱培尔	205
素处以默 妙得玄机——楚默先生的艺术研究	
视野与哲学思考 丘 若	207

读楚默文集、画集随想 罗勇来	214
切中肯綮 腴理无滞——谈楚默三部学术著作印象 朱以撒	218
把“复杂问题”简明化的成功阐释——楚默《书法解释学》阅读手记 于明诠	226
工夫·方式·观念——楚默《元明书法史论》阅读感受 方爱龙 张丙金	230
西学解说的新典范——楚默《书法解释学》和《书法形式美学》综论 毛万宝	236
开张恢弘 圆融无碍——读楚默先生《书法形式美学》 姚宇亮	242
微妙玄通 涵容万有——楚默先生水墨山水观后 姚宇亮	247
书学研究的会通之道——《楚默书学论集》等读后 彭砺志	251
边缘学者 别样风范——楚默先生的学术品格、学术思想及学术方法综论 彭砺志	254
本体论视角中的书法解释——读楚默《书法解释学》 穆梓	266
楚默的学术特色 何朝波	270
处默静居听海涛 穿越千古著书学——楚默和他的书学 胡湛	273
传统与新变——楚默先生《佃介眉研究》阅读札记 黄挺 佃锐东	278
寄楚默先生 李廷华	296
云林深处的倾听者——读楚默先生《倪雲林研究》 吕明辉	298
多元的阐释——《书法形式美学》阅读札记 梅学味	303

《艺谭》谈虚——《楚默文集·艺谭》读后	
杨吉平	310
探索古典诗论研究的新思路	孙国华
	313
悟稀而论 瀚海寻真——读楚默《元明书法	
史论》 沈 倩	320
一切历史都是当代史——读楚默先生《中国	
画论史》 龙 红 陈 鹏	327
主客相融,物我合一——读楚默《书法解释学》	
龙 红 梁勇第	333
楚默的书学研究	穆 梓
	338
多维文化视野中的佛教书法——评楚默《佛教	
书法史》 穆 梓	342
我读楚默	祝 帅
	346
瘦硬通神:读楚默先生山水画的	
感想 黄 挺	349
跋	357

诗 谭

· 孔子“诗无离志”说

从孔子“诗、乐、舞(文)”的文化背景看,先秦儒家在哲学、礼学、音乐方面的理论都已高度成熟。

哲学上,先秦儒家提出了“性自命出”的命题。《郭店楚简》中的先秦哲学的文献资料,如《性自命出》中说:“性自命出,命自天降。道始于性,情生于性。”又说“生德于中”“礼作于情”。“喜怒哀悲之气,性也。及见于外,则物取之也。”这里不但对“性”有明确详细的分辨,且描述了“天——命——性——情——礼”的理论图式。

从礼乐文化看,周朝钟乐铭文中记载的礼乐已高度繁荣文明。1978年发现的曾侯乙墓共64个编钟,总音域跨5个八度之多。经演奏,能完成和声、变调的基本要求。甬钟、林钟、协钟、歌钟的铭文都能见出音乐理论的成熟。再如《周颂·执竞》是周王祭武王、成王、康王时所唱的乐歌,里面提到的钟鼓、磬管都是当时的乐器。诗的歌辞与乐相配以造成“神人以和”的效果。

从文学角度言,《诗三百》正是适应当时礼乐文明而产生的作品。如果说《颂》是统治者宗庙祭祀的乐舞歌辞,《雅》是专为统治者宴飨、朝会、祭祀、游猎的赞诗,那么《风》诗就是风谣,地方民歌,这里有劳动者的呼唤、怨恨、控诉,也有对统治者的讽刺、鞭挞——尽管它们也跟乐舞结合在一起,但显然不同于《颂》《大雅》的声音。郑、卫新声的兴盛,反映了礼乐的分离和崩溃,也表明诗慢慢从礼乐中独立出来。

所以,孔子诗、乐、舞一体的观念与当时的文化背景相协调,他提出的

“诗无离志”表明，孔子对“诗”的审美特质是有所认识的。

• 孟子的“以意逆志”说

对“以意逆志”之“志”字，还应作一番探讨。这个“志”应当指对作品之“意”。读者面对的是作品，阅读体验的也是作品，读者以己“意”逆作品之“意”，便有了现代解释学的意义。作者的所有意图，都是通过语言及文字传达的，这种“语言”虽不能说百分之百地传达出了作者的意图，但作者的意图寄寓在语言之中是不争的事实。“确认作者的意图，实际上就是确认一种语义策略。有时这种语义策略可以根据业已确立起来的文体成规来判断。”^①事实上，也没有一件作品的含义会超出或离开语言的支配。故对作品含义的推测，唯一可行的方法就是根据上下文的语境来判断，验之于作品的连贯性整体。作品语言的内在连贯性控制着读者的阐述活动。它防止解释活动漫无目标地到处漂泊，也防止读者主观臆断和望文生义。这么看两千多年前孟子提出的解诗方法，倒是十分具有现代解释学的含义。

解诗的理解活动并不是单纯的主体活动，而是一种置自身于传统过程的活动。已有的文本代表了过去，是历史的存在，所以理解一部作品必须把自身置于作品这个他物之中。因而孟子的“逆”字，实际上就体现了这种融合的过程。这一点倒与伽达默尔的“视域融合”颇为相似。作品的意图体现作者的视域，有他特定的表达方式，如果读者不能把自己置身于这个特定的视域之中，取得融合，也就永远谈不上理解。“披文入情”、“沿波讨源”，实际上就是阅读过程中取得“视域融合”的过程。

解释学认为：“每一个人都意味着一个新时代、一个不同的文化水准、一种不同的语言。”“知人”，是了解人，就是要了解他的语言习惯，立言的宗尚；“论世”，是了解社会，即了解流行之时风、文化。只有把“知人论世”放在语言的环境、语言世界的关系中考察，才算获得了解释学的视域。游离于语言之外的“知人论世”，不具备文学批评的意义——虽然孟子当年也未必作如是观。

^① 《诠释与过度诠释》P78。

孟子的阅读《诗经》，显然带着自己的问题寻找有用的东西。他找到了，以之证明自己的观点，这完全是一种十分正常的阅读行为——既不是无中生有，也不是牵强附会，因而是十分合情合理的解释。从这个角度看，他的断章取义即是以意逆志，他根据自己论证“施仁政”、“与同同乐”的必要，他也从《诗经》中的有关诗句找到了相关的信息联系，故朱熹赞他“其法以疏而密，其事似易实难”是有道理的。“使用本文”与“阐释本文”在孟子那里也是交互进行的，并无严格的界限，只是类型不同罢了。

• 《诗大序》的诗学思想

形之于言的“志”才是“诗”。“在心为志，发言为诗”，这是《诗大序》对诗歌艺术特质最为深刻的发现。这一发现，区分了“志”与“诗”的本质不同，也第一次让诗有了形式。闻一多先生在《歌与诗》里，说“志有三个意义：一、记忆；二、记录；三、怀抱。”从这里出发，他证明了“志与诗原来是一个字”。这显然是有失偏颇的，情感不等于诗歌，情感表达出来，物化成文字，才是诗。故“发言为诗”已比孔子论诗进了一大步。钱钟书认为“说‘志’与‘诗’，皆未尽底蕴。”《礼记·孔子闲居》云：“志之所志，诗亦至焉。”钱钟书释为“是任心而扬，唯意所适，即‘发乎情’之发”。让情感抒发出来，形之于言，这才是诗。但这也并不是“诗”的全部内涵。

诗的还有一个形式特征是合度中节。钱钟书亦谓“自持情性，使喜怒哀乐，合度中节，异乎探喉肆口，直吐快心。”亦即谓诗乐相配，“文词与音调相一致。”钱氏申之曰：“夫‘长歌当哭’，而歌非哭也，哭者情感之天然发泄，歌者情感之艺术表现也。‘发’而能‘止’，‘之’而能‘持’，则抒情通乎艺。”这实际上是说，诗要有节奏。早期的诗歌，诗、乐、舞一体，对诗歌言辞的节奏要求特别高，一定要与乐、舞合拍。

• 杜甫诗论“别裁伪体”

然而真正要弄清“师什么”倒一定要有“别裁伪体”的本领。要能区别真伪、区分精华与糟粕。没有这种批判裁决的能力，“师”就不能“转益”，

“师”就变成亦步亦趋。为什么时贤不及前贤，是因为他们“递相祖述”，互相因袭。或抱住魏晋古人而轻了今人，或学声律而丢了骨格，或沉溺于纤秾而不能自拔。总之，丢了风雅，不师众家之长，以模拟代替了创造。这儿的“伪体”，应理解为一切模拟因袭、缺乏创造性与生命力的作品。只有别裁伪体，才谈得上转益多师；如若真伪不分，相师亦又何益？而能“别裁伪体”又必须“亲风雅”，又需多师转益。不向古今优秀的文化遗产学习，不学习语言及艺术形式，也就不知如何“别”，如何“裁”，不能熔铸古今就永远谈不上创造！

• 《诗式》的意境理论

诗人创作的诗负载着诗人的情感信息，独特的形象，特殊的语言顺序，巧妙的音律节奏，是读者欣赏的中介。诗，对诗人来说是信宿，对读者来说是信源。诗的意义在读者对语言符合的破译之中。诗人情感的物化形式是以系列形象方式存在的，本身具有多层次的丰富性，而且读者又是一个可变的因素。每个人都以自己特有的心理结构和审美观点接受本文（诗）发出的信息。这样，本文（诗）就呈现多重的含义。所谓“二重意”“三重意”诗例，一方面固然显得琐碎和武断，但另一面，却正好表示好的诗有意味的丰富性和无限性。“文外之旨”确是一种客观存在，是读者（主体）与诗（客体）双向运动的结果。

诗作为一种召唤结构，唤起了读者心中的情感波澜，也唤起了读者想象的翅膀，使读者从现实世界走进审美世界。“在这个世界，我们所有的感情在其本质和特征上都经历了某种质变的过程。情感本身解除了他们的物质重负，我们感受到的是它们的形式和它们的生命而不是它们带来的重负。”^①这就是说，在诗的鉴赏中，当读者进入审美的自由境界，也就脱离诗的本文所产生的语言限制，而进入创造的阶段。所以，读者眼中就没有什么脱离情感的语言外壳，而是一个个充满情感与生命的新形象。这与司空图的“不著一字，尽得风流”是一个意思。文学欣赏这个特点与

^① 《人论》P189。

儒、道、释是一样的：“向使此道尊之于儒，则冠六经之首；贵之于道，则居众妙之门；精之于释，则彻空王之奥。”所谓“大象无形”、“得意忘言”、“不立文字”都表达了精神主体力图摆脱物质形式的束缚，表达了理想对现实的超越，从而达到精神的自由，实现和确证自我。

“但见性情，不睹文字”正好说明了读者的心理空间意境的根本特征，这是皎然的实践总结。

• 白居易诗歌语言之俗

强调诗歌语言的质朴无华，运用口语、俗语。这并不影响诗歌形象的创造，在某种意义上，表明对语言的要求更高。刘熙载说：“代匹夫匹妇语最难，盖饥寒劳困之苦，虽告人人且不知，知之必物我之间者也。杜少陵、元次山、白香山，不但如身入间阎，目击其事，直与疾病之在身者无异。”^①实录大白话固然不是诗，但实录“雅语”“丽辞”又何尝是诗？没有强烈的“情”，激烈的“意”，就不会有诗。但“取于心”是一回事，“注于手”又是一回事，“物我”无间，心中的意象孕育成了，还有一个传达出来的问题。所以，只要能传达心中意象的朴实无华的通俗语言，也仍然是好的诗的语言。

• 司空图的“三外”

如果“韵外之致”、“味外之旨”与“象外之象”有区别的话，前者侧重于诗的意蕴，后者侧重诗的形象。

那么“三外”具有哪些内容呢？

1. “近而不浮，远而不尽，然后可以言韵外之致耳。”“近而不浮”是对象的要求，“远而不尽”是对意的要求。即是说诗境中的象要栩栩如生，如在目前，但又不是浅露浮薄，一览无余。或如戴容州云：“诗象之景，如蓝田日暖，良玉生烟，可望而不可置于眉睫也。”诗境的象是创造象外象的基础，象外象靠诗境的象来传达。烟固非玉，但离玉无烟，光玉无烟，妙景成

^① 《艺概》P65。

香。第一个象是实的,看得真切;第二个象是虚的,显得空灵。一个真切,一个缥缈,于是构成虚实结合的新境界。表层的意味外添了深一层的旨趣,诗味更醇美了。

2. “韵外之致”的第二个内容是“思与境偕”。

“思与境偕”要求诗人在创作过程中做到审美主客体的和谐统一,即诗人的情感与客观的描写对象有机地结合起来,达到情与景、思想与形象的有机融合。所谓“偕”,不是情与景的相加或混合,而是二者交融,不可分离。自然界中的景物在没有注入诗人的情之前,还不是艺术之景,同样,诗人的感情未借景表达出来之前,也不是艺术之情。景与情,如互不相干,或失去了任何一方,都不能构成意境。景中的情是景的生命,有了它,才有生气;融情的景,情才显得委婉、曲折、深沉,才会有更多的味外之味。

3. “韵外之致”的第三个内容是对诗境的把握,要求以“全美为工”。即从整体上去把握诗的意境之美。老庄的“自然”美思想也讲完整。“残璞”不美,是由于破坏了玉的完整,讲音乐如是乐器所奏,就破坏了“天乐”的完整。这有合理的一面。司空图从境界上理解完整,这“全美”就有了新的内容。

• 随物赋形

“随物赋形”就是事物该是什么形就赋予它什么形,不能拘于一种形态。水因物为形,千变化,画水如拘泥于“平远细皱”、“波头起伏”,就失去了水在特定环境下的特点,这样就变成“死水”。蒲永升画的水,给人“阴风袭人,毛发为立”的感觉,被苏轼誉为活水,就是“随物赋形”之故。

“随物赋形”,并非只要“形”,同时还要表现出物理。客观事物虽有常形和无常形之分,但都有常理。描写事物,如果外部形态不似,那还只是局部形象的问题。如果一旦违反常理,那整个作品都失败了。

• 如何传神?

1. 抓住事物的个性特点传神

传神要抓住不同事物的不同特点。

人的神态特征,表现在外部形态上,是各不相同的,“或在眉目,或在鼻口”。优孟学孙叔敖,使人有死者复生的感觉,倒并非学得举体皆似,而是在表现孙叔敖性格的关键之处,“抵掌说笑”这一特征上学像了,传出了神采。所以,艺术家的本领在于找到能反映人物性格特点的“意思所在”,如懂这一点,人人都可成顾陆。

2. 象外传神

象内之神与象外之神是不一样的。象内之神是形象本身体现的神采;而象外之神是笔墨以外的神,即是通过“象”的暗示、启示而产生的“神”。象外之神离不开“象”的暗示,因而在处理“形”的塑造上,显示艺术家的功力。像上面讲到的“青山一发”这个象,虽是淡淡的一笔,诗人复杂的情怀顿见,而且情景交融,愈见含蓄深厚。笔外之神是苏轼追求的艺术境界,他论书“以为钟、王之迹,萧散简远,妙在笔画之外”。他赞扬司空图“诗文高雅”,因为他的诗有味外之味,韵外之致,象外之象。这样就对“形”的刻画提出了更高的要求。

• 真情与适意

是顺应自然,无往不适的境界。适意而观物,主体与客体自然契合,情、景便妙合无垠;适意而抒怀,那随手拈来,全不用苦思冥想,典故丽藻,心手为一而达于化境。这样为诗,才痛快淋漓,才无人工斧凿之迹。

• 自然与法度

这“冲口出常言”当中,已包含了“法度”,技巧溶进了常言之中,冲口而出之际,两者已自然结合,这样人们也就觉得好像不是技巧。故冲口而出之诗,是自然合乎法度,不见雕琢痕迹的好诗。人或言平淡,但这种“平淡”正是“妙处”。苏轼论作书说“浩然听笔之所之,而不失法度,乃为得之”。^①听笔之所之是适意,自然,但又合乎法度。但意法并不是同等重

^① 《书所作字后》。

要，在苏轼看来，自然是第一位的，法度是第二位的。“我书意造本无法，点画信手烦推求。”^①作书以意为之，“本无法”不是说不受法的限制束缚，点画信手尽抒情达意之能事。

求物之妙一是了然于心，一是了然于口与手。有了后者便能“达”。心识其所以然的东西不能很好地表达，出现心手不相应的情况，这是“不学之过”。

讲自然不能丢掉法度，而掌握“法度”必须忘掉法度。“口忘声”“手忘笔”是艺术创作的境界。如果被声、笔所束缚，还不能越出法式的限制，也就谈不上创造。只有“相忘之至”，才能“形容心术酬酢万物之变”，冲口出言便是妙诗。这就是不见任何人工痕迹的天工之诗。以自然为法，以不法之法为至法，诗画至这种境界，复何求哉！

• 枯淡论

“枯淡”诗的情是“真”的，表现却很“淡”，而且还很随意，无拘无束地倾泻。如《和陶归园田居六首》之三：“新浴觉身轻，新沐感发稀。风乎悬瀑下，却行咏而归。仰视江摇山，俯见月在衣。步从父老语，有约吾敢违。”纪昀曰：“极平淡而有深味，神似陶公。”诗通俗自然，不用典，不弄巧，不雕琢，纯属随意吐属。飞瀑下沐浴的感受似不经意信手拈来，却极为隽永深沉。这“身轻”“发稀”不只是感官的感觉，也包含了脱尘离法的心旷神怡和对岁月迁逝、身入老境的复杂深沉的人生感慨。这是一种困苦中的充实，也是对尘世的超脱、淡泊、闲逸、古朴，而又醇厚，于是形成了平淡中的深厚与有味。

可见“外枯而中膏”不是贫乏、苍白、枯涩，淡而无味，而是在质朴平易形式中，蕴含的丰富深厚的内容。这种“枯”是落尽铅华，废除刻削，因而质朴而显其纯真和自然；这种“枯”是消尽渣滓，敛气收神，因而平和而醇厚。真情、适意如不熔炼，如不与质朴平淡的艺术形式结合，不会有平淡的风格。情“枯”导致意薄，辞丽有乖味“淡”。“枯”与“膏”、“质”与“绮”

^① 《石苍舒醉墨堂》。

的有机统一，才会有苏轼激赏的“枯淡”的风格。

• 妙境偶得

适然寓意，妙境偶得，是指境界的平淡自然。但东坡平淡的内涵另有“绮”和“纤秣”的一面。他说陶诗质而实绮，说韦、柳简古中有纤秣，这似乎是很矛盾的，如何理解？艺术形式的平淡只能指质朴、平易，不雕琢，不设色，以表面看，平淡只能是平淡，不能是绚烂。但正如“中膏”的内容是从“外枯”的形式下开掘出来一样，“绮丽”“纤秣”是从境界外得到的。苏轼论诗推重司空图，“淡”外之色是从象外见到的。

以恬淡的胸襟对待艰难的生活，以审美的眼光看待平淡的人生，于是生活中随处可以发现美。平淡中见奇，凡俗中出新。平淡就只是外在的形式，而“中膏”和“至味”便是达到的至境。“淡”与“厚”，“实”和“绮”都成了和谐的统一。

• 如何夺胎换骨

典故的堆积，古语的重复不产生诗歌的意象。不经过主体的熔铸，它们不可能成为诗歌的有机组成部分。因此，对每个诗人来说，都有“夺胎换骨”的必要，都免不了要“夺胎换骨”。所谓“直寻”，也离不了语言的前积累，否则直抒胸臆测会流于感情的自然发泄；而“补假”不与主体心灵结合，那真是毫无生气的假诗。

1. 对原型意象的重新改造

“青眼”这个意象表示对别人的尊敬与喜爱。但“青眼”只表示一种感情的类型，至于感情的程度等往往需诗人作发挥。黄庭坚《送王郎》诗说：“千里江山俱头白，骨肉十年终眼青”，虽也用“青眼”表示对亲人的感情，但由于给“青眼”安置了一个宽阔的背景和历史时空，这“青眼”所体现的感情获得了厚度与深度。“江山千里俱头白”写尽十年之间彼此奔走千里，疲惫辛劳带来的容貌的巨大变化。而骨肉之间的感情随着时间的变化而加深。一个“终”字，把坚贞不渝的感情和盘托出。因而这个“青眼”

意象中,概括了历史、人生的沧桑变化,包含了广阔的社会内容,内涵已大大丰富。比杜甫的“别来头并白,相对眼终青”要具体、充实得多。

2. 组合典故,加宽诗境

组合典故与堆砌俚语是绝不相同的。一是填塞故事,一是妙意驱遣。如山谷《种竹》云:“程婴杵臼立孤难,伯夷叔齐食薇瘦。”《接花》云:“雍也本犁子,仲由元鄙人。”黄庭坚连用程婴杵臼、伯夷叔齐的典故来形容竹的清瘦和劲节,虽典故叠加,但诗意有加深。再如《忆荆惇夫》中“眼看白壁埋黄壤,何况人间父子情!”两句,也用了两典。上句用《庾亮传》中何充的话:“埋玉树于土中,使人情何能已”,下句用《世说新语》中的事,陶侃之子死,王衍期对陶说:“天下为公痛心,况慈父情耶。”荆惇夫是黄的朋友,因父贬官从行,患病而死。黄痛悼他的夭逝,用了这两个典故。由于化用无迹,极大地加深了悲痛之情,真是“借事发明,情态毕现”。

3. 活用反用典故

“寓变而出奇,困难而见巧”(《毕宪文诗集序》)是山谷的一贯主张。一典在手,他不急于入句,总是从整篇着眼,以便有所创新。故前人评其章法说:“山谷之妙,起无端,接无端,大笔如椽,转折如龙虎,扫叶一切,独是精要之语。每每承接处,中亘万里,不相联属,非寻常意计所及。”黄庭坚的诗,细绎诗意总可以找到脉理。这一点,尤其过人处。他有一首诗评家讥议的诗:“红尘席帽乌靴里,想见沧洲白鸟双。马斲枯笄喧午枕,梦成风雨浪翻江。”(《六月十七日昼寝》)清人薛雪《一瓢诗话》说:“马斲枯笄喧午梦,尤觉骇人。”袁枚也斥它“落笔太狠,便无意致”(《随园诗话》)。其实他们都没有好好读懂这首诗。黄庭坚诗的后两句夺胎于晁君诚诗:“小雨愔愔人不寐,卧听羸马斲残刍。”那么黄诗之妙在何处?近人钱钟书有精到的分析:“夫此诗关键,全在第二句;‘想见’二字,遥射‘梦成’二字。‘沧洲’二字,与‘江浪’亦正映带。第一句昼寝苦暑,第二句苦暑思凉,第三句思凉闻响,第四句合凑成梦;意根缘此闻尘,遂幻结梦境,天社所谓‘兼想与因’也。脉络甚细,与晁氏之仅写耳识者,迥乎不同。诸君不玩全篇,仅知摘句,遂觉二语之险怪突兀耳。”黄诗高于晁氏诗,完全在于创造。晁诗“仅写耳识”局限于听觉表象的刻画,黄氏诗从听觉得到启发,加以丰富的联想,使主体从现实进入梦境,从梦境转入幻觉。由于句子之