

QIAN ZHONGSHU



钱钟书

《谈艺录》

读本

TANYI
LU
DUBEN

周振甫 编著
冀 勤



SHANGHAI JIAOYU
CHUBANSHE
上海教育出版社

钱钟书《谈艺录》 读本

上海
教育
出版
社

1
36,000

1.00 元

钱锺书《谈艺录》读本

周振甫 冀 勤 编著

上海教育出版社出版发行

(上海永福路 123 号)

各地新华书店经销 祝桥 新华印刷厂印刷

开本 850×1156 1/32 印张 20 插页 4 字数 426,000

1992 年 8 月第 1 版 1996 年 5 月第 3 次印刷

印数 14,801—19,820 本

ISBN 7-5320-2328-1/G·2264 定价: (精)24.00 元

前 言

柯灵先生在《促膝闲话中书君》一文中说：“钱氏的两大精神支柱是渊博和睿智，二者互相渗透，互为羽翼。浑然一体。如影随形。他博极群书，古今中外，文史哲无所不窥，无所不精，睿智使他进得去，出得来，提得起，放得下，升堂入室，揽天下珍奇入我襟抱，神而化之，不蹈故常，绝傍前人，熔铸为卓然一家的‘钱学’。渊博使他站得高，望得远，看得透，撒得开，灵心慧眼，明辨深思，热爱人生而超然物外，洞达世情而不染一尘，水晶般的透明与坚实，形成他立身处世的独特风格。这种品质，反映在文字里，就是层出不穷的警句，因为他本身就是一个天下的警句。渊博与睿智，二者缺一，就不是钱锺书了。”这是柯灵先生对钱先生所作的高度深入的概括。

渊博和睿智的钱先生著作的《谈艺录》补订本，是成为当代显学的“钱学”的名著之一，为读者所爱读。但对一般读者说来，阅读这本书，还需要作些辅导，因此，我们编这本《〈谈艺录〉读本》。我们粗略地分为：（一）鉴赏论，（二）创作论，（三）作家作品论，（四）文学评论，（五）文体论，（六）修辞，（七）风格。每类中各选若干则，加上小标题，以便检阅。每则后加简注及说明，以便阅读。前三类由周振甫起草，后四类由冀勤起草，并后互相传阅作些订补。

关于《谈艺录》补订本的内容，这里引周振甫《〈谈艺录〉补订

本的文艺论》作说明。

钱先生在《谈艺录》补订本里探讨的文艺论，这里只能就浅见所及，作点管窥蠡测，以待海内外学者作更深入的探讨。

其一，谈艺术创作的模写自然与润饰自然，钱先生说：

长吉《高轩过》篇有“笔补造化天无功”一语，此不特长吉精神心眼之所在，而于道术之大原，艺事之极本，亦一言道著矣。夫天理流行，天工造化，无所谓道术学艺也。学与术者，人事之法天，人定之胜天，人心之通天者也。《书·皋陶谟》曰：“天工，人其代之。”《法言·问道》篇曰：“或问雕刻众形，非天欤。曰：‘以其不雕刻也，’”百凡道艺之发生，皆天与人之凑合耳。顾天一而已，纯乎自然，艺由人为，乃生分别。（60 页）

钱先生接下去讲西方谈艺术创作，分两大派：“一则师法造化，以模写自然为主。”“二则主润饰自然，功夺造化。”钱先生在这里引了“天工，人其代之”。人代天工，不同于巧夺天工，近于模仿自然；不过人代天工，说明人的工作不能违反自然，不论学术和艺术都不能违反自然的规律，要合于“天理流行，天工造化”，即“人事之法天”。又引“或问雕刻众形，非天欤。曰：‘以其不雕刻也’。”认为自然界的万物具有无数形象，不是天雕刻的，是自然形成的。这就指出“天一而已，纯乎自然”。但“艺由人为”，就模写自然的“人事之法天”来说，钱先生又引“昌黎《赠东野》诗‘文字觑天巧’”一语，可以括之。‘觑’字下得最好；盖此派之说，以为造化虽备众美，而不能全善全美，作者必加一番简择取舍之工。即‘觑巧’之意也”。（同上）艺术的模写自然，要加一番简择

取舍,选取自然中的巧妙处来模写。再就润饰自然,功夺造化来说,钱先生认为“长吉‘笔补造化天无功’”一句,可以提要钩玄。此派论者不特以为艺术中造境之美,非天然境界所及;至谓自然界无现成之美,只有资料,经艺术驱遣陶熔,方得佳观。此所以“天无功”而有待于“补”也。(61页)这就是“人定之胜天”。接着钱先生提出他的艺术创作论:

窃以为二说若相反而实相成,貌异而心则同。夫模写自然,而曰“选择”,则有陶甄矫改之意。自出心裁,而曰“修补”,顺其性而扩充之曰“补”,删削之而不伤其性曰“修”,亦何尝能尽离自然哉。……造化之秘,与心匠之运,沆瀣融会,无分彼此。及未达者为之,执着门户家数,悬鹄以射,非应机有合。写实者固牛溲马勃,拉杂可笑,如卢多逊、胡钉铰之伦;造境者亦牛鬼蛇神,奇诞无趣,玉川、昌谷,亦未免也。(61—62页)

钱先生指出模写自然要加以选择,即要“觑天巧”;不能写拉杂可笑的东西,润饰自然,对自然加以“修补”,不能离开自然,即不能写背离自然的荒诞无趣的东西。这既指出“人事之法天”的要求,有选择;又指出“人定之胜天”的要求,不能背离自然,即“人心之通天”。要是在艺术创作上背离这两者,模写的写了拉杂可笑的东西,润饰的写了荒诞无趣的东西,都会遭致失败。前者像卢多逊、胡钉铰的诗写得拉杂可笑,后者如卢仝、李贺的诗不免写得荒诞无趣。在这里,钱先生给我们指出艺术创作的正确道路和错误做法,好像没什么可说了。可是钱先生在《补订》里又说:

前 言

长吉尚有一语，颇与“笔补造化”相映发。《春怀引》云：“宝枕垂云选春梦”；情景即《美人梳头歌》之“西施晓梦销帐寒，香鬟坠髻半沈檀”，而“选”字奇创。……作梦而许操“选”政，若选将、选色或点戏、点菜然，则人自专由，梦可随心而成，如愿以作。醒时生涯之所缺欠，得使梦完“补”具足焉，正犹“造化”之能以“笔补”，踌躇满志矣。周栎园《赖古堂集》卷二十《与帅君》：“机上肉耳。而恶梦昔昔（即夕夕）翳之，闭目之恐，甚于开目。古人欲买梦，近日卢德水欲选好梦”；堪为长吉句作笺。（382页）

钱先生在这里对“笔补造化”作了补充。“醒时生涯之所缺欠，得使梦完‘补’”，这是补生活中所缺欠的好梦；又身为“机上肉”，夜夜被恶梦所扰，这是补生活中的苦难的恶梦。这种选梦，是反映醒时生活以外的笔补造化，所以“颇与‘笔补造化’相映发”了。经过这样补充，显示作品反映生活的复杂性，看得更全面和深刻了。

其二，钱先生论妙悟和神韵。钱先生说：

夫“悟”而曰“妙”，未必一蹴即至也；乃博采而有所通，力索而有所入也。学道学诗，非悟不进。……陆桴亭《思辨录辑要》卷三云：“凡体验有得处，皆是悟。只是古人不唤作悟，唤作物格知至。古人把此个境界看作平常。”又云：“人性中皆有悟，必工夫不断，悟头始出。如石中皆有火，必敲击不已，火光始现。然得火不难，得火之后，须承之以艾，继之以油，然后火可不灭。故悟亦必继之以躬行力学。”譬而喻，可以通之说诗。（98页）

钱先生在这里指出“博采而有所通”，像蜜蜂“采得百花成蜜”；“力索而有所入”，像杜甫的“读书破万卷”的“破”，才能“下笔如有神”。钱先生指出的妙悟，提到“凡体验有得处”，那是读书能破跟实践有得的结合，所以称“躬行力学”。钱先生指出“人事之法天，人定之胜天，人心之通天”，不论是学术或艺术，都有待于实践和力学，才能体验有得，才能得到妙悟，说诗和作诗都有待于妙悟。钱先生又说：“《大学》曰：‘虑而后能得’；《荀子·劝学》篇曰：‘真积力久则入。’皆以思力洞彻障碍、破除艰难之谓；论其工夫即是学，言其境地即是修悟。”（同上）钱先生又指出除了深造有得之悟外，又有“俯拾即是之妙悟”，如《梁书·萧子显传》载《自序》所谓：‘每有制作，特寡思功，须其自来，不以力构’；李文饶外集《文章论》附《箴》所谓‘文之为物，自然灵气，惝恍而来，不思而至。’与《大学》《荀子》所言，虽劳逸不同，迟速相悬，而为悟一也。”（102页）这里指的是像萧子显说的：“登高目极，临水送归；早雁初莺，花开叶落。”就所见所遇引起的感触，把它抓住用诗来表达。这种感触也是一种悟，所以“为悟一也”。

严羽《沧浪诗话》论诗，讲妙悟，讲神韵。钱先生在讲妙悟外，也讲神韵。钱先生说：

胡元瑞《诗藪》内篇卷五曰：“作诗大要，不过二端：体格声调、兴象风神而已。体格声调，有则可循；兴象风神，无方可执。故作者但求体正格高，声雄调鬯；积习之久，矜持尽化，形迹俱融，兴象风神，自尔超迈。譬则镜花水月：体格声调，水与镜也；兴象风神，月与花也。必水澄镜朗，然后花月宛然；诂容昏鉴浊流，求睹二者。”……诗者，艺之取资于文字者也。文字有声，诗得之为调为律；文字有义，诗

前 言

得之以侔色揣称者，为象为藻，以写心宣志者，为意为情。
及夫调有弦外之遗音，语有言表之余味，则神韵盎然出焉。
(41—42 页)

钱先生指出严羽讲：“‘诗之有神韵者，如水中之月，镜中之花，透彻玲珑，不可凑泊。不涉理路，不落言诠’云云，几同无字天书。”(100 页) 钱先生在这里对神韵作了明确的阐述。讲神韵就接触到诗中的“兴象风神”。“兴象风神”可以用镜花水月来比，但不是什么“不涉理路，不落言诠”。钱先生指出诗是“艺之取资于文字”，正要落言诠，兴象要“侔色揣称”，正要涉理路。所谓神韵，还要有“弦外之遗音”，“言表之余味”，那不光有形象格调，还要在形象格调中含有言外之音，这才构成神韵。诗有形象藻采，有情有意，再加上言外之音，又跟妙悟配合，这正是对创作诗的要求。

其三，论理趣。钱先生在论神韵时，又提到“好理趣者，则论诗当见道”(42 页)。钱先生说：

余尝细按沈氏(德潜)著述，乃知“理趣”之说，始发于乾隆三年为虞山释律然《息影斋诗抄》所撰序，略曰：“诗贵有禅理禅趣，不贵有禅语。王右丞诗：‘行到水穷处，坐看云起时’；‘松风吹解带，山月照弹琴’。……”乾隆九年沈作《说诗粹语》，卷下云：“杜诗：‘江山如有待，花柳自无私’；‘水深鱼极乐，林茂鸟知归’；‘水流心不竞，云在意俱迟’俱入理趣。邵子则云：‘一阳初动处，万物未生时’，以理语成诗矣。”……若夫理趣，则理寓物中，物包理内，物乘理成，理内物显。赋物以明理，非取譬于近，乃举例以概也。或则目击道成，惟我有心，物如能印，内外胥融，心物两契；举物以写

前 言

心，非罕譬而喻，乃妙合而凝也。吾心不竞，故随云水以流迟；而云水流迟，亦得吾心之不竞。此所谓凝合也。鸟语花香即乘天地浩然之气；而天地浩然之气，亦流露于花香鸟语之中。此所谓例概也。（223—228页）

钱先生认为“理趣之旨，极为精微”（224页），对它作了深入的阐发。诗贵有理趣，反对下理语。理语是理学家把说理的话，写成韵语，不是诗。理趣是描写景物，在景物中含有道理。理趣不是借景物作比喻来说理，而是举景物作例来概括所说的理。如杜甫绝句：“迟日江山丽，春风花鸟香。”《鹤林玉露》卷八认为“见两间莫非生意”，在鸟语花香中见出天地的生气，天地的生气即从鸟语花香中透露，这是例概，举例来概括。理趣不是罕譬而喻，是心与物的凝合。如杜诗：“水流心不竞，云在意俱迟。”心不竞和意迟，跟云水的流迟一致，所以心与物相凝合，体会到这种不竞而迟缓的道理。钱先生指出唐诗僧寒山《昨到云霞观》讥道士求长生，说：“但看箭射空，须臾还坠地。”“高箭终落，可以拟长生必死，然人之生理，并不能包物之动态。皆以事拟理，而非即事即理。”（232页）所以寒山的比喻，是以事拟理，还不是理趣，理趣要即事即理，事理凝合。钱先生又在《补订》里指出理趣与理语的分别：

常建之“潭影空人心”，少陵之“水流心不竞”，太白之“水与心俱闲”，均现心境于物态之中，即目有契，著语不多，可资“理趣”之例。香山《对小潭寄远上人》云：“小潭澄见底，闲客坐开襟。借问不流水，何如无念心。……”意亦相似，而涉唇吻，落思维，只是“理语”耳。（547页）

“理趣”是写物态，在物态中现心境；理语是借景物来说理，它虽跟道学家的说理不同，还是说理，所以还是理语。

其四，论于山水中见性情。钱先生讲杜诗“水流心不竞”，是“现心境于物态之中”，还不是“于山水中见性情”。钱先生又论于山水中见性情说：

（温庭筠）《晚归曲》有云：“湖西山浅似相笑”，生面别开，并推性灵及乎无生命知觉之山水；于庄生之“鱼乐”“蝶梦”、太白之“山花向我笑”、少陵之“山鸟山花吾友于”以外，另拓新境，而与杜牧之《送孟迟》诗之“雨馀山态活”相发明矣。夫伟长之“思如水流”，少陵之“忧若山来”……象物宜以拟衷曲，虽情景兼到，而内外仍判。只以山水来就我之性情，非于山水中见其性情；故仅言我心如山水境，而不知山水境亦自有其心，待吾心为映发也。（53 页）

《文心雕龙·物色》称：“自近代以来，文贵形似，窥情风景之上，钻貌草木之中。”即从风景和草木中探索情貌，即近乎于山水中见性情。这跟拟人法不同，拟人法是以物拟人，是一种比拟。这是从景物中看到它的性情，这个性情是景物本身所具有，不是诗人外加上去的。像《庄子·秋水》里讲“鱼乐”，是鱼在乐；又《齐物论》讲“蝶梦”中的蝴蝶栩栩自得，是蝴蝶的栩栩，不是人外加上去的。钱先生又引郭熙《林泉高致集·山水训》说：“身即山水而取之，则山水之意度见矣。春山淡冶而如笑，夏山苍翠而如滴，秋山明净而如妆，冬山惨淡而如睡。”（55 页）这就写山本身所具有的情态。这样的观察和描写景物，不限于山水。钱先生

又说：

苏东坡《书晁补之藏与可画竹》第一首曰：“与可画竹时，见竹不见人。岂独不见人，嗒然遗其身。其身与竹化，无穷出清新。庄周世无有，谁知此凝神。”……最道得出有我、有物、而非我非物之境界。（55—56 页）

画山水或写山水要“于山水中见性情”，画竹也一样，文同（字与可）画竹，怎么从竹中见性情呢？苏轼《筧筴谷偃竹记》讲到文同讲竹子：“竹之始生，一寸之萌耳，而节叶具焉；自蜩腹蛇蚓（比笋箨）以至于剑拔十寻者，生而有之也。今画者乃节节而为之，叶叶而累之，岂复有竹乎！故画竹必先得成竹于胸中，执笔熟视，乃见其所欲画者，急起从之。”这里指出竹的性情，从萌芽到长成竹，它是完整的，是有生机的，画的时候，要把具有生机的完整的竹子成于胸中，要在纸上看到这个竹子的形象，才能把它画好。因为脑子里想的、眼里看的都是这个竹子的形象，忘掉了自己，所以“见竹不见人，嗒然遗其身”。从脑中、眼中到手执笔下到画到纸上都是这个有生机的完整的竹子，这就达到“其身与竹化”的境地，这才能使作品“无穷出清新”。竹子的形态无穷，是清新的，所以笔下的竹子也是“无穷出清新”了。这样集中精神，就达到“凝神”的境地了。“其身与竹化”，就精神说，竹与我合而为一，即脑、眼、手都集中在竹的形象上；就“见竹不见人”说，竹与我还是分而为二，分是“有我、有物”，合是“非我非物”，这里指出凝神写物的一种境界。

其五，论“以故为新，以俗为雅”。钱先生在《补订》的山谷诗补注“新补六《再次韵杨明叔·引》”说：

“盖以俗为雅，以故为新，百战百胜。此诗人之奇也。”
天社无注。按《后山集》卷二十三《诗话》云：“闽士有好诗者，不用陈语常谈，写投梅圣俞。答书曰：‘子诗诚工，但未解以故为新，以俗为雅尔。’”……近世俄国形式主义文评家希克洛夫斯基等以为文词最易袭故蹈常，落套刻板，故作者手眼须使熟者生，或亦曰使文者野。窃谓圣俞二语，夙悟先觉。夫以故为新，即使熟者生也；而使文者野，亦可谓之使野者文，驱使野言，俾入文语，纳俗于雅尔。……抑不独修词为然，选材取境，亦复如是。（320—321 页）

钱先生指出黄庭坚认为“以俗为雅，以故为新，百战百胜”。可见黄庭坚正是这样作诗的。试看他的《次韵刘景文登鄜王台见寄》之五：“公诗如美色，未嫁已倾城。嫁作荡子妇，寒机泣到明。绿琴珠网遍，弦绝不成声。想见鸱夷子，江湖万里情。”“倾国倾城”比喻美女，已经很熟了。这里用来比刘景文的诗，把刘诗比作倾城，作“未嫁已倾城”，用“未嫁”，说明他的诗才未得任用。这是新的用法，即以故为新。《文选·古诗十九首》：“昔为倡家女，今为荡子妇。”这也是比较熟的诗句，原句下是“荡子行不归，空床难独守”，这是被认为不够雅正的。这里作“嫁作荡子妇，寒机泣到明”，是以俗为雅。再像说范蠡载了西子，浮游江湖，称鸱夷子，这是比较熟的故事。这里作“想见鸱夷子，江湖万里情”，任渊注：“言未逢知己也。”既然刘景文的诗是倾城，即比作西子，西子在想望鸱夷子，说明她未逢知己，则也是以故为新。可见黄庭坚写作，他的所谓脱胎换骨，正是用的“以俗为雅，以故为新”，来达到“百战百胜”，争取胜过同时人，创立江西诗派的。

前 言

其六，讲文章布置的“行布”。钱先生在《补订》讲黄山谷诗补注的新补十《次韵高子勉第二首》：“行布佷期近”里说：

范元实《潜溪诗眼》记山谷言“文章必谨布置”，正谓“行布”。……贺子翼《诗筏》曰：“诗有极寻常语，以作发句无味，倒用作结方妙者。如郑谷《淮上别故人》诗云：‘扬子江头杨柳春，杨花愁杀渡江人；数声羌笛离亭晚，君向潇湘我向秦。’盖题中正意，只‘君向潇湘我向秦’七字而已。若开头便说，则浅直无味；此却倒用作结，悠然情深，令读者低徊流连，觉尚有数十句在后未竟者。”……《瀛奎律髓》卷十九陈简斋《醉中》起句：“醉中今古兴亡事，诗里江山摇落时”，纪晓岚批：“十四字之意，妙于作起，若作对句便不及。”试就数例论之。倘简斋以十四字作中联，或都官以“君向”七字作起句，皆未尝不顺理成章，……然而“光辉”“超妙”“挺拔”之致，荡然无存，不复见高手矣。即如山谷自作《和答元明黔南留别》曰：“万里相看忘逆旅，三声清泪落离觞。朝云往日攀天梦，夜雨何时对榻凉。急雪脊令相并影，惊风鸿雁不成行。归舟天际常回首，从此频书慰断肠。”一二三四七八句皆直陈，五六句则比兴，安插其间，调剂衬映。苟五六与一二易地而处，未为序倒而体乖也。就三四而下，直陈至竟，中无疏宕转换；且云雨雪风四事，分置前后半之阙处，全诗判成两截，调度失方矣。（323—325页）

钱先生在这里讲“行布”，不是讲一般的文章布置，是就诗的意匠经营和文心的钩玄抉微说的，是就创作的成就说的。即如郑谷的诗，倘把“君向潇湘我向秦”跟“扬子江头杨柳春”对调，一开

头点明分别，结句却是“扬子江头杨柳春”，把“杨柳春”跟“杨花愁杀”的对照写法，把离别时引起的离愁也破坏了。所以“君向潇湘”句放在句末，不光有无限情深的意味。再像陈与义《醉中》：“醉中今古兴亡事，诗里江山摇落时。两手尚堪杯酒用，寸心唯是鬓毛知。稽山拥郭东西去，禹穴生云朝暮奇。万里南征无赋笔，茫茫远望不胜悲。”方回评：“三四绝妙，馀意感慨深矣。”这首诗主旨在前四句，“今古兴亡事”，今古兴亡，正把北宋的亡包括在内，又碰上宋玉悲秋的“摇落深知宋玉悲”时，因此引起感叹。两手只能举杯浇愁，感叹无所作为，报国的寸心只造成鬓毛斑白，无济于事。这种感慨正是从一二句来。要是把一二句跟“稽山”两句对调，完全可通，只是把三四句的深沉感慨的情绪减淡了。再看黄庭坚的一首，元明送庭坚一直送到黔南，留数月不忍别，所以有“万里相看”的说法；但终于别去，所以有“三声清泪”句；跟元明经过巫峡，所以有“朝云”句，不知何时再会，所以有“夜雨”句。经过这样的经历，才发出“脊令相并影”“鸿雁不成行”两句，《诗·小雅·棠棣》：“脊令在原，兄弟急难。”正指“万里相看”说。“鸿雁不成行”，正指又要分别说。经过一二三四句的叙述以后，再用“急雪”一联来作比，更显出强烈的感情来。要是把“万里”两句跟“急雪”两句对调，也可以通，但在表达强烈的感情上受到了损害。钱先生从艺术角度说，艺术角度是为抒情服务的，所以也可从抒情角度来说。可见“行布”跟艺术手法和抒情的密切相关。

其七，讲比兴风骚。钱先生说：“《锦瑟》一篇借比兴之绝妙好词，究风骚之甚深密旨，而一唱三叹，遗音远籁，亦吾国此体之绝群超伦者也。”（371页）这是讲用比兴的手法，来表达风骚的旨趣。举李商隐的《锦瑟》作为“绝群超伦”之作。怎样结合《锦

瑟》来说明比兴风骚的写法呢？钱先生在笺释《锦瑟》里作了说明，限于篇幅，稍加摘引：

三四句“庄生晓梦迷蝴蝶，望帝春心托杜鹃”，言作诗之法也。心之所思，情之所感，寓言假物，譬喻拟象；如庄生逸兴之见形于飞蝶，望帝沉哀之结体为啼鹃，均词出比方，无取质言。举事寄意，故曰“托”；深文隐旨，故曰“迷”。李仲蒙谓“索物以托情”，西方旧说谓“以迹显本”，“以形示神”，近说谓“情思须事物当对”，即其法尔。五六句“沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟”，言诗成之风格或境界，……兹不曰“珠是泪”，而曰“珠有泪”，以见虽凝珠圆，仍含泪热；已成珍饰，尚带酸辛，具宝质而不失人气。……言不同常玉之冷、常珠之凝。喻诗虽琢磨光致，而须真情流露，生气蓬勃，异于雕绘汨性灵、工巧伤气韵之作。……珠泪玉烟，亦正诗风之“事物当对”也。近世一奥国诗人称海涅诗较珠更灿烂耐久，却不失为活物体，蕴辉含湿。非珠明有泪欤。（436—437 页）

钱先生在这里指出借蝴蝶、杜鹃的形象来作比喻，表达情思，借物寄意叫“托”，深文隐旨叫“迷”，这就是比兴诗骚。借形象作比，是比兴；寄托深沉的情思，是诗骚。在“迷”和“托”里，既有情思，又含深怨，可以用诗骚来比。在这里，钱先生提出“事物当对”来。《管锥编》629 页指出西方说诗之“事物当对”，如“吴文英《声声慢》：‘腻粉阑干，犹闻凭袖香留’，以‘闻’衬‘香’，仍属直陈，《风入松》：‘黄蜂频探秋千索，有当时纤手香凝’，不道‘犹闻’而以寻花之蜂‘频探’示手香之‘凝’‘留’，蜂即‘当对’闻香之‘事物’

矣。”《锦瑟》正是这样，《庄子·齐物论》：“昔者庄周梦为胡蝶，栩栩然胡蝶也。”在“庄生晓梦迷胡蝶”里，不点明“栩栩然”的自得之貌，而通过“迷胡蝶”来透露，“迷胡蝶”就成为当对的事物。“望帝春心托杜鹃”，这里不点明怨，通过“托杜鹃”来透露，“托杜鹃”就成为当对的事物。李商隐诗里写怨，这点不用说明。他又有什么栩栩自得呢？在《漫成三首》里说：“雾夕咏芙蓉，何郎得意初。此时谁最赏，沈范两尚书。”这就是他在诗里写栩栩自得的感情。又“珠有泪”、“玉生烟”里不点明“带酸辛”和“生气蓬勃”，在“有泪”、“生烟”里透露，“珠有泪”、“玉生烟”就成为当对的事物。正符合“情思须事物当对”，成为“此体之绝群超伦”之作了。

其八，钱先生又多次谈到曲喻，称曲喻的修辞，有的有关神韵。钱先生说：

至诗人修辞，奇情幻想，则雪山比象，不妨生长尾牙；满月同面，尽可装成眉目。英国玄学诗派之曲喻，多属此体。……而要以玉溪为最擅此，著墨无多，神韵特远。如《天涯》曰：“莺啼如有泪，为湿最高花”，认真“啼”字，双关出“泪湿”也；《病中游曲江》曰：“相如未是真消渴，犹放沱江过锦城”，坐实渴字，双关出沱江水竭也。（22页）

李商隐《天涯》：“春日在天涯，天涯日又斜。莺啼如有泪，为湿最高花。”纪昀批：“姚平山曰：最高花，花之绝顶枝也。花至此开尽矣。”花开尽正指春尽，有伤春的意思。“莺啼”本指鸟鸣，从啼字转为啼哭，引出泪来，由泪转到湿，湿最高花又表示伤春。结合“春日在天涯”的表示飘泊，“日又斜”的近黄昏，加上伤春，有无