

江西大学八二级毕业生  
论文选

(文科)

江西大学科研处学术交流科

1986、10、

中国语言文学系

(一)本科

# 目 录

|                  |         |
|------------------|---------|
| 中国语言文学系（一） ..... | （ 1 ）   |
| 中国语言文学系（二） ..... | （ 23 ）  |
| 哲学系 .....        | （ 37 ）  |
| 经济学系 .....       | （ 63 ）  |
| 法律学系 .....       | （ 89 ）  |
| 新闻学系 .....       | （ 113 ） |
| 外国语言文学系 .....    | （ 127 ） |
| 历史学系 .....       | （ 141 ） |

## 试论孟浩然山水诗的艺术特色

毕业生 熊江鹏      导师 张来芳

盛唐著名的诗人孟浩然，在诗歌创作上取得的艺术成就令人瞩目。文学史上往往把他同“诗佛”王维并称为“五孟”。的确，“从艺术的完整、精美来说，他都完全可以和王维并驾齐驱，各标风韵。”（游国恩等主编《中国文学史》第二册）比孟浩然稍后的大诗人杜甫无不颂扬地说他“赋诗不必多，往往凌鲍谢”（《遣兴五首》），南宋许颢在《彦周诗话》中甚至夸他的诗是“自李杜而下，当为第一”。

孟浩然能得到后人如此高的评价，大大得益于他的山水诗创作。孟浩然是唐代第一位大量创作山水诗的诗人，今传《孟浩然集》中，山水诗占全部诗作的近三分之一，也最能代表他的诗歌创作特色。他是位名副其实的山水诗人。孟浩然的山水诗，突破了盘踞初唐诗坛的宫廷诗的狭小题材范围，真实地记写自己的行旅生活，率直地抒发内心的思想感受，并无粉饰雕琢气息。他努力使自己的诗作从秾艳华丽的诗风中解脱出来，追求诗歌的清新淡雅和质朴自然，为盛唐诗风的形成作出了自己的贡献。

为此，探讨孟浩然山水诗的艺术特色，有助于我们对整个孟诗的风格的了解，也有助于我们对唐代“山水田园诗派”诗歌的认识。

### 鲜明生动的诗人“自我”形象

“诗如其人”，这是人们评论诗人创作时常用的一句老话。然而，孟浩然的山水诗有个独特之处，那就是“诗有其人”。孟浩然是位个性突出的抒情诗人，他的山水诗中总是表露出比较浓厚的主观感情色彩，处处都有“我”在，有着鲜明的诗人“自我”形象。这个“自我”形象，是以孟浩然本人为原型的，却又超出了孟浩然个人范围，他已从“小我”中升华为“大我”，成为具有普遍意义的典型形象。孟浩然笔下的“我”是诗中所描绘的自然山川一个有机组成部分，他在以山水为背景的画面上不断地活动着，与自然山水浑然一体，构成一幅具有动态感的画面。在这幅画面上，诗人的“自我”形象特别明显突出。试看《万山潭作》：

垂钓坐磐石，水清心亦闲。鱼游潭树下，猿挂岛藤间。游女昔解佩，传闻于此山。

求之不可得，沿月櫂歌还。

起首两句，写“磐石”、“垂钓”、“水清”，“心闲”，一个垂钓水边，闲适自得的诗人“自我”形象即跃然纸上。接下“鱼游潭树下，猿挂岛藤间”，看似对外界景物的客观描绘，实际暗示出“我”的动态神情。山中景色宜人，可鱼儿不咬钩，“我”便坐在水边悠闲地四望，视野中于是出现了潭中的游鱼、攀挂树藤的猿猴。这是极自然的。山、水、鱼，猿，大自然赋予万物如此盎然生机。“我”置身其中，触景生情，不由想起当地一个古老而优美的传说故事：“游女昔解佩，传闻于此山”。外物的动触发了内心的动，“我”似乎忘记在垂钓，沉醉于美妙的想象之中。那浮想联翩的姿态，就象在读者眼前。最后两句，“我”从沉思冥想中回到现实，深深意识到不可能找寻到这些传说中的仙迹，发出“求之不可得”的感叹。时间在不知不觉中流逝，月儿已悄悄漫步夜空，把淡淡的光辉撒向山峦碧水之上。主人公“我”怀着恬静而愉悦的心绪划着小船，一边欣赏周围的月景，一边兴奋地唱着

歌儿而还。整首诗有如电影中的一个连续的镜头，诗人“自我”形象无处不在。他不断地活动着。在青山绿水间留下自己的足迹，也在读者的脑海中留下令人难忘的印象。

与孟浩然几乎同时代的诗人王维，也以山水诗闻名于世，但他的山水诗中，就很少有这样的诗人“自我”形象。王维的山水诗，更多的是对自然山水的客观描绘，诗人的主观情感全隐藏到客观景物中去了。表面上看，他的诗似乎不带主观色彩，纯粹是一幅秀美的山水画卷。如《鸟鸣涧》：“人闲桂花落，夜静春山空。月出惊山鸟，时鸣深涧中。”全诗真可谓“诗中有画”，山中春夜的月景被客观地描绘出来，主观情感由于太隐藏了，以致为景物所淹没。诗中也没有鲜明的诗人“自我”形象，王维本人是画外人，完全站在第三者的立场来摹写外界景物。王维的其它山水诗如《汉江临泛》、《山居秋暝》、《过香积寺》等，也是如此。由此看来，王维更似一位客观诗人，而孟浩然则为主观诗人。王维善于把情感用客观景物遮盖起来，一切以物为圆心，自己紧紧围绕这个圆心进行描绘；孟浩然则不同，他在诗中大胆地吐露自己的内心真情，以“我”为中心，客观景物皆为“我”服务。因此，王维山水诗中，以自己为原型的“自我”形象很不鲜明，而孟浩然的山水诗中却大放异彩。

人们边读孟浩然的山水诗，脑海中往往就浮现出生动鲜明的诗人“自我”形象，并且留下深刻的印象。这种艺术效果的取得，主要得力于孟浩然山水诗中以下三个显著的特征。

首先，是“我”具有鲜明的动态感。孟浩然的山水诗中，诗人“自我”在不断地运动，自然景物随着他的运动而现露自己的面容。我们在欣赏诗中的自然山水同时，可以看到风姿飘动的诗人“自我”形象。上面所引的那首《万山潭作》，其中的“垂钓坐磐石”、“沿月樵歌还”，具有多么鲜明强烈的动态感！让人立即就感受到青山秀水掩映着的动态的“我”。又如《宿永嘉江寄山阴崔国辅少府》一诗：“我行穷水国，君使入京华。相去日千里，孤帆天一涯。卧闻海潮至，起视江月斜。借问同舟客，何时到永嘉？”诗的后半，一下子出现三个具有鲜明动态感的场面：“卧闻”、“起视”、“借问”，于是，主人公“我”活了起来，一举一动历历可见。诗的开头，从“我行穷水国”、“孤帆天一涯”这些诗句中表现出的朦胧不清的诗人“自我”形象，随着这三个动态场面的出现，顿时变得鲜明生动了。由于孟浩然山水诗中“我”的不断运动，从而又形成一种流动美。《宿永嘉江寄山阴崔国辅少府》中的“卧闻”，“起视”、“借问”，三者和时间进程上有很强的承继性：躺在船中听到海潮临近，就立即起身观看，看后又记挂行船不能准点到达永嘉，便赶紧向同舟的旅客打听。三个动态场面连贯而下，按时间顺序串连而出，成为一个完整过程的三个阶段。它们的依次出现，好似山涧溪流自上而下缓缓淌，柔和自然，流利畅通，具有自然的流动美。在孟浩然山水诗中，这种流动美伴随着鲜明强烈的动态感场面，使活动着的诗人“自我”形象给人留下的印象更深，也使“我”更显得神采飞动。

其次，是借景抒情，以景寓情。孟浩然的山水诗并不象王维的那样，从表面上看比较单纯地摹写客观山水，而是通过自然景物来表现自己的思想情感。因此，他笔下的景物山川与诗中“我”的情感关系极为紧密相融，“情哀则景哀，情乐则景乐。”（吴乔《围炉诗话》）可以说，他的山水诗中“一切景语皆情语”，都能或多或少地表现诗人“自我”的内心世界。如他的山水诗中，多次出现对猿的描写，当“我”闲适畅快时，则“鱼游潭树下，猿挂岛藤间。”（《万山潭作》）“坐听闲猿啸，弥清尘外心。”（《武陵泛舟》）而当“我”凄凉伤感时，则“山暝听猿愁，沧江急夜流。”（《宿桐庐江寄广陵旧游》）“我来凡几宿，无夕不闻猿。”（《入峡寄弟》）感情色彩溢于纸上，客观景物与主观情感很好地融合

在一起，使读者见物如见人。

再次，是诗中的直抒性情。读孟浩然的另一些山水诗，我们可以感受到主人公情感脉搏的跳动和变化，有的完全可以说是感情的直接表白，诗人“自我”的喜怒哀乐，几乎率直地抒发于诗作中。象《临洞庭》一诗，诗的下半段，全都可以看作诗人“自我”直接抒发情怀的感叹语：“欲渡无舟楫，端居耻圣明。坐观垂钓者，徒有羡鱼情”。我们仿佛看见“我”站在高高的岳阳楼上，面对浩瀚的洞庭湖感慨万千，其形象的生动，不次于那些直接叙写“我”行为动作的诗句中所出现的形象。一般看来，孟浩然在一首诗中通过“我”而直抒情怀的成份并不很多，他常常是在诗的结尾处点上几句，卒章显志。如《南阳北阻雪》一诗，诗中先是描写“我”路上遇雪的情景：“我行滞宛许，日夕望京豫。旷野莽茫茫。乡山在何处？”接下又写到辽阔原野上的景物：“孤烟村际起，归雁天边去。积雪覆平臯，饥鹰捉寒兔。”最后才对景抒情，不胜慨叹：“少年弄文墨，属意在章句。十上耻还家，徘徊守归路。”后面这些直接抒情的诗句，表明了“我”在仕途上坎坷失意的矛盾心情。全诗通过卒章显志，诗人“自我”形象就更加鲜明醒目地出现在读者眼前。

孟浩然一生不得志，最后布衣而终。他虽然有着“家世重儒风”、“诗礼袭遗训”的良好家教，且自以为“词赋颇亦工”（皆见《书怀赠京邑故人》），可是“皇皇三十载，书剑两无成。”（《自洛至越》）到头来落得个“十上耻还家，徘徊守归路”（《南阳北阻雪》）的地步，这使他内心充满着忧伤和抑郁。虽然他曾写过“山水寻吴越，风尘厌洛京”（《自洛至越》）及“拂衣从此去，高步蹶华嵩”（《东京留别诸公》）这样一些自我解脱的诗句，聊以自慰，但是在山水诗中，他所抒发的仍有许多是失意伤感之情。如他或借乡思而抒发惆怅之情：“乡泪客中尽，孤帆天际看”（《早寒江上有怀》）；或借怀友而表达忧伤之意：“建德非吾土，维扬忆旧游。还将两行泪，遥寄海西头”（《宿桐庐江寄广陵旧游》）；或直抒胸中块垒：“魏阙心常在，金门诏不忘。遥怜上林雁，冰泮已回翔”（《自浔阳泛舟经明海作》）……因此，我们在孟浩然山水诗中看到的诗人“自我”形象，常常是“骨貌淑清”（王士源《孟浩然集序》）、心情沉郁，诚如后人评议王维所绘《襄阳吟诗图》中的孟浩然本人形象那般：“襄阳之状颀而长，峭而瘦，衣白袍，乘款段马，……风仪落落。”（《韵语阳秋》）这与我们在孟浩然山水诗中所见的那个“我”何其相似！

### 悠远浑成的意境

王世贞曾说孟诗“其句不能出五字外，篇不能出四十字外。”（《艺苑厄言》卷四）这虽未免有些以偏盖全，但孟诗多用五言，且篇幅短小倒是确实。要在篇幅较短的一首诗中，写出具有无穷余味的悠远意境来，没有较高的文学造诣是很难做到的。孟浩然的山水诗，尽管篇幅较短，却有着悠远深长的意境。清人翁方纲说：“读孟公诗，且毋论怀抱，毋论格调，只其清空幽冷，如月中闻磬，石上听泉。”（《石洲诗话》卷一）这是颇有见地的。

且让我们看看《晚泊浔阳望庐山》：

挂席几千里，名山都未逢。泊舟浔阳郭，始见香炉峰。尝读远公传，永怀尘外踪。

东林精舍近，日暮空闻钟。

前人称此诗为“天籁”。短短四十言，含有悠远的意境。那是一个暮霭徐徐飘散的傍晚，“我”乘舟而行数千里后，来到了浔阳城外。他仰望眼前突然闪现的庐山香炉峰，静听东林寺里传出的悠扬钟声，思绪万千。这江水、小舟、香炉峰、钟声，孤独的旅人以及那渐渐暗



淡下去的夜空，共同构成一种极富诗意的悠远意境。试想，东林精舍（即慧远高僧曾经住过的东林寺）就在附近，可诗中的“我”所钦佩仰慕的高僧远公，却早已作古，黄昏时分，泊舟山下，空闻阵阵钟声，不见高人，心胸中泛起的该是怎样一种惆怅伤感之情。“已近远公精舍，但闻钟声，写“望”字意，悠然神远。”（沈德潜《唐诗别裁》卷一）看来，明朝李东阳评价孟浩然的诗歌“悠远深厚”（《怀麓堂诗话》），确非无的放矢。

孟浩然的山水诗，不追求局部细节的精雕细琢，而是注重总体形象的把握，努力寻求诗意的浑然天成。在他的诗作中，很难找到特别突出、特别醒目的诗句。诸如“气蒸云梦泽，波撼岳阳城”（《临洞庭》）、“微云淡河汉，疏雨滴梧桐”（王士源《孟浩然集序》引浩然游秘省诗句）这类佳辞秀句，可谓凤毛麟角。他的诗集中，更多的是意境浑成，不可句摘的诗篇。如《夜渡湘水》：

客舟贪利涉，閤里渡湘川。露气闻芳杜，歌声识采莲。榜人投岸火，鱼子宿潭烟。行旅时相问，得阳何处边？

杜若香草的芬芳随风飘散，采莲少女的歌声清亮婉转，岸上船家灯火点点，水中渔舟炊烟袅袅。湘江的夜色多么迷人！船中的旅客心神动荡不宁，他们隔会儿就相互打听：“离岳阳城还有多远？”从诗中，人们所体会到的不单纯是杜若的芳香，采莲的歌声、船家的灯火……人们通过这些有联系的个别景物，还深深体验到整个湘江夜景的静寂、安详，沉醉于那诱人的意境之中。这就如同陶渊明的田园诗《归园田居》第一首一样，人们看到的不只是“方宅十余亩，草屋八九间。榆柳荫后檐，桃李罗堂前。暧暧远人村，依依墟里烟。狗吠深巷中，鸡鸣桑树颠”这样一幅农家素描图，同时还领略到其中静谧安宁、自然淳朴的悠远意境。《夜渡湘水》全诗的意境是浑然而成的。夜渡湘水的旅客这条线贯穿了诗的前后，全诗以旅客夜晚渡江而开头，又以旅客寻问而结束，中间对湘江夜景的描绘，也是通过旅客的嗅觉、听觉、视觉感受而表现出来的。这样，江上旅客、岸边渔家联为一图，水上炊烟、远近灯火融为一体。任凭从诗中抽出哪一句哪一联，都会破坏全诗浑成合一的意境。

闻一多先生说：“孟浩然不是将诗紧紧地筑在一联或一句中，而是将它冲淡了，平均地分散在全篇中。”（《唐诗杂论》）是的，孟浩然的山水诗正是靠他诗中每一个句子，共同筑成了悠远的意境。这种意境的自然浑成，密不可分，使诗歌呈现一种整体美。就好似中国古代的建筑物一样，“它不是以单个建筑物的体状形貌，而是以整体建筑群的结构布局、制约配合取胜。”（李泽厚《美的历程》）美，在孟浩然山水诗中是完整和谐的，而不是支离破碎、斑驳陆离的。这正是孟诗的特征！

孟诗中这种悠远浑成的意境与诗人的心境情绪极相适应。他从自己感情的流露中，把自然景物串接起来，用它们的组合，形成能反映自己心情的意境。如《早发渔浦潭》：

东旭早光芒，诸禽已惊聒。卧闻渔浦口，枕声暗相拨。日出气象分，始知江路阔，

美人常晏起，照影弄流沫。饮水畏惊猿，祭鱼时见獭。舟行自无闷，况值晴景豁。

心境开朗通畅，眼前出现的景物也引人入胜：东方的旭日、聒噪的诸禽、宽阔的江流、漱洗的美女、饮水的惊猿、捕鱼的水獭。所有这些景物，都染上了愉悦欢欣的色彩，它们全被融进诗人“自我”的主观情感，即“舟行自无闷，况值晴景豁”的心情。从诗中，人们品味出的意境与诗人“自我”情感恰相适应。不过，这类反映诗中的“我”心情畅快的诗作，在孟浩然山水诗中并不多见。

孟浩然一生怀才不遇，长期隐居山林，养成了高人隐士的恬淡孤清性格，而这种性格常

被带到诗里的山水景物中去。他不少山水诗中的意境，总是笼罩着一层淡淡的寂寞与清冷的氛围。就象沈德潜所说，是“清空幽冷。”例如《宿建德江》一诗：

移舟泊烟渚，日暮客愁新，野旷天低树，江清月近人。

日落黄昏，江上烟水迷濛，泊船沙渚，愁思油然而生。放眼船外，只见秋天的田野空旷旷远，远天显得似乎比树木还低；小船附近，江水清澈，月儿倒映其中，皎洁明亮，似与孤独的旅人相陪作伴。全诗蒙着一层幽清闲淡的愁绪，诗的意境也给染上静寂、清冷的色彩。孟浩然的另一些诗，如《宿桐庐江寄广陵旧游》、《宿武陵即事》、《早寒江上有怀》、《永嘉上浦馆逢张八字容》、《宿永嘉江寄山阴崔国辅少府》等等，都有类似的境况。而这正是孟浩然山水诗中显现的意境的特色。

### 清淡自然的语言风格

只要提到孟浩然，人们就会想起他的一首小诗《春晓》：“春眠不觉晓，处处闻啼鸟。夜来风雨声，花落知多少。”这普通自然的语言，平淡无奇的诗句，正体现了孟浩然的诗歌的语言风格。这种风格在其山水诗中也广泛地得到运用。孟浩然的山水诗常常是“遇思入咏，不拘奇抉异”（皮日休《郢川孟亭记》）笔调平淡自然，朴实无华，如同随口咏出的一般。

北山白云里，隐者自怡悦。相望试登高，心随雁飞灭。愁因薄暮起，兴是清秋发。时见归村人，沙行渡头歇。天边树若荠，江畔舟如月。何当载酒来，共醉重阳节。（《秋登万山寄张五》）

没有华丽的辞藻，没有醒目的警句，纯粹是顺口道出的家常话。全诗平淡得真有些“淡到看不见诗了”（闻一多《唐诗杂论》）。白云、飞雁、行人、沙洲、远树、渡船，都是靠近江河的乡村附近最常见最普通的景物。诗人叙述起来自然流畅，怎么想就怎么写，一切都是淡淡地道出。见天暮心情惆怅，就说“愁因薄暮起”；皆似脱口而出，读来顺口异常，一点也不“齷齪束人口”（皮日休《郢川孟亭记》），还有比这更自然平淡、明晓易懂的诗句么？与南朝人谢灵运相比，它固然没有谢诗的“白云抱幽石，绿筱媚清涟”（《过始宁墅》）

“春晚绿野秀，岩高白云屯”（《入彭蠡湖口》）那般雕琢辞藻、对仗工整，可却有如行云流水一样自然。这是“知其妙而不知其所以妙”的“自然高妙”，（姜夔《白石道人诗说》）是诗歌创作的最高境界。大量创作山水诗的谢灵运始终未能达到这种境界，就连他自己写的“池塘生春草，园柳变鸣禽”这类比较清新自然的诗句，也自称为：“此语有神助，非我语也。”（钟嵘《诗品》卷中）相形之下，孟浩然这些大巧之朴、浓后之淡的语言，则表明他已达到了诗歌创作的最高境界，即“自然高妙”的境界。

孟浩然山水诗自然淡抹，没一丝儿渲染夸张的语言，完全是用的绘画上那种白描手法，初看平淡无奇，极是寻常普通，可是，只要多诵几遍，细细琢磨诗中的深意，那就可以体会到其中蕴藏着的无尽余韵。前人评价说：“孟浩然之诗，讽咏之久，有金石宫商之声。”（严羽《沧浪诗话·诗评》）这不仅仅是指孟诗音调优美，琅琅上口，而且是指他“寄至味于淡泊”、“语淡而味终不薄。”如《晚泊浔阳望庐山》一诗的前四句：“挂席几千里，名山都未逢。泊舟浔阳郭，始见香炉峰。”一遍而过，难以体会这四句诗中深长的韵味，慢慢地诵读，且一边驰骋想象的翅膀，则要拍手称绝了。一个不起眼的“都”字，那么普通平淡，却写出了诗中的“我”挂席千里未遇名山的惆怅失望心情；而一个随手拣来的“始”字，则活脱脱地表达了“我”欣慰欢乐的情绪。这真有些类似陶渊明的“采菊东篱下，悠然见南山”中的



“见”字，虽极寻常一般，可它能使整个句子甚至整首诗产生悠远的韵味。这令那些精心雕琢的高雅字眼相形见绌。吕本中《童蒙诗训》中称孟浩然这四句诗：“但详看此等语，自然高远。”确非过分。

这种自然平淡的语言，孟浩然常常用来描写幽深静冷的山水景物和闲淡孤清的心情。例如《武陵泛舟》：

武陵川路狭，前棹入花林。莫测幽源里，仙家信几深。水回青嶂合，云渡绿溪阴。坐听闲猿啸，弥清尘外心。

武陵山水环境，被描绘得一片清幽，武陵溪狭长而幽深，岸边有着茂密的桃花林，幽静深长的溪水源头到底在哪儿，令人莫测，那儿居住着世外的神仙。泛舟溪上，只见水流曲折，青山叠翠，白云在天空悠闲地驶过，碧绿的溪水泛着绿波。生活在如此冷清静寂的环境中，人也清闲超脱。坐在船上静听猿猴自由自在的啼叫，人仿佛要飘然世外，内心一片空灵。正因为孟浩然山水诗中常出现这样的山川景物和内心情感，加之他又爱用“幽”、“清”、“暝”、“月”、“闲”、“暮”等冷色字眼，于是，他的山水诗总给人以清冷幽静的感觉，似乎他的诗歌语言也变得“清凉”了。所以，我们称孟浩然山水诗的语言特色是“清淡自然”而不是“平淡自然”。

孟浩然山水诗的这种清淡自然语言风格，常给人以某种错觉，似乎他本人无意于作诗，只是随口吟咏而已，实际情况并非如此。孟浩然的诗歌创作态度极其严肃，《全唐诗》中说他“伫兴而作，造意极苦。”而且诗写成后，常自称“文不逮意”、“就辄毁弃，无复编录”（王世源《孟浩然集序》）从这些记载中，我们可以看出，孟浩然是在努力追求这种清淡自然的语言风格，希望自己的诗句如同天成一般，彻底摆脱前人山水诗工丽雕琢的习气。《韵语阳秋》中说：“平淡到天然外，则善矣。”孟浩然的山水诗语言风格达到了这种天然的地步。所谓“极炼而不炼，出色而本色”（刘熙载《艺概·诗概》）即是此矣。王安石曾说：“看似寻常最奇崛，成如容易却艰辛。”以此评价孟浩然山水诗语言的清淡自然，是再恰当不过的了。

综上所述，可以看出孟浩然山水诗在艺术上确有独到之处。严羽说他的诗形成了“孟浩然体”（《沧浪诗话·诗体》）不无缘由。他的山水诗虽然不是“掣鲸鱼碧海”中那般惊心动魄的宏篇大作，却也“翡翠兰苕上”（皆是杜甫《戏为六绝句》之四），令人赏心悦目，获得美的享受。我以为还是杜甫说得好：“复忆襄阳孟浩然，清诗句句尽堪传。”（《解闷十二首》）这评价在今天依然适用。

## 论黄庭坚诗歌的用典及其艺术手法

毕业生 程 效      导师 熊大权

黄庭坚，字鲁直，号涪翁，又自号山谷道人。北宋洪州分宁（今江西修水县）人。年少时即以《牧童》、《送人赴举》等诗，在名家辈出的北宋诗坛崭露头角，二十二岁贡乡举时颇得主考官李洵的赞赏。次年进士及第，诗文亦大称于世。与同时的苏轼一样，黄庭坚也堪称是一位才华横溢、多才多艺的艺术巨匠。诗歌、词曲、书法、散文无不涉猎，无不精通，而且皆蔚然成家。特别在诗歌方面，他以刻意求新的精神，在唐诗极盛之后，于欧阳

修、王安石、苏轼等大家之外，捶幽凿险，独树一帜，以其独特的奇拔劲峭的诗风崛起于诗坛，影响广被后世，并被尊奉为一代宗师。尽管历代对其聚讼纷纭，褒贬不一，但我们可以不持偏见地说：黄庭坚开拓了宋代诗歌的新境界，为我国诗歌的发展起了一定的推动作用。

纵览黄庭坚的《内集》、《外集》、《别集》，凡一千五百多首诗，不难发现，无论在诗歌的体制、意境、句章、音韵以及锻字炼句上，他都作了大胆的艺术尝试，也取得了不容置辨的艺术成就。历代论者对其作品的评价尽管毁誉各异，但对他在诗歌艺术上的造诣却差不多是有口皆碑的。有的称其为：“极风骚之变，尽比兴之体。”（吕本中《东莱紫微诗话》）；有的赞说是：“会萃百家句律之长，穷极历代体制之变，自成一家”。（吴孟举《宋诗钞》）……凡此种种赞誉之词，不胜枚举。

山谷诗歌有一个最大的特征是：大量取用成语典故入诗。后人读其诗，常常会碰到语言、文字上的障碍，有的不得其解，有的难以卒读。究其原委，除了山谷诗好用些冷字，僻字外，就是由于有大量的成语典故在诗中“作梗”。对于黄诗的用典，数百年来诗坛上争论不休，有的赞叹曰：“山谷用事押韵之工，至矣尽矣。”（张戒《岁寒堂诗话》）；有的则责其为：“剽窃之黠者耳。”（王若虚《滹南遗老集·诗话》）……。诸如此等大相径庭的评议，不一而足，孰是孰非，似乎难作定论。我们今日应对其作出历史的、客观的、全面的评价，就必须运用历史唯物主义的观点、方法，联系黄庭坚所处的时代和这个时代所产生的文艺思想，以及黄庭坚的生平经历，创作主张和中国诗歌发展规律来评价，来衡量黄诗用典的得失，才能摆脱前人评议的羁绊，得出较为公允的结论。正如鲁迅先生所说：“我总以为倘要论文，最好是顾及全篇，并且顾及作者的全人，以及他所处的社会状态，这才较为确凿。”（《且介亭杂文二集·题未定草七》）。评价黄诗无疑也应如此。本文就试图对黄诗的用典及其艺术手法作一番探讨，并提出一些个人的看法。

## （一）

黄庭坚诗歌为何要大量用典？这与他所处的社会环境和他本人的身世经历及文艺思想等有何关系呢？

从宋代社会境况来看，繁荣鼎盛的唐代诗歌在前，有如群峰叠起，后人势难逾越。迫于此种情势，接踵而至的宋代诗人要想摆脱模拟唐诗的痕迹，只有出奇创新，另辟蹊径。在黄庭坚之前，欧阳修、梅尧臣、王禹偁等，针对在宋初诗坛泛滥一时的“西昆体”流弊，大倡诗文革新运动，开创出一种雄健清新的诗境，苏轼更以其纵横的才情，多样的风格卓然成为诗坛的大家。黄庭坚正是在这样的时代背景下步入诗坛的，他本着“不践前人旧行迹，独惊斯世擅风流”的宗旨，来进行其对诗歌艺术的探索，他不甘于“随人作计”，拾前人的残羹冷炙，总想别出心裁，开辟一个奇峭高雅的艺术新境界。自然文学的创新从来就离不开继承，黄庭坚对杜甫、韩愈等唐代诗文大家推崇备至，他在创新的总前提下，又极力提倡向前人学习和重视书本学问，学习前人的用意是以故为新，重视书本学问是讲究“事有出处”，然后再兼以点铁成金，夺胎换骨的改造制作功夫，以化陈腐为神奇，变人之旧器为我为之新器，而用典正适应了这种要求。由于谙熟前人的作品，兼之以严谨的治学态度和日积月累的满腹学问，继新而吐故，既是他处理继承与创新关系的有效方法，又是他资书以为诗的原则的体现。黄诗中那不可胜数的成语典故，有意无意间对前人诗句的出奇翻新，或纯属巧合性地与前人句同意近，既可看出黄庭坚对艺术新境的追求，也从一个侧面反映了唐之后的一代

宋诗人的处境之艰难，惟其如此，“掉书袋”的“高冠”宋人佩带者居多。

宋人多有好逞才学的习尚。黄庭坚也是一位积极的履行者。他学识渊博，可谓胸罗万卷，学富五车，他年少时即遍览群书，兼之博闻强记，故此他不仅谙熟儒家典籍，还广泛地了谙诸子百家，乃至野史轶闻。因而，他在进行诗歌艺术构思时，为了表达同一个意思，脑海中往往会有许多成语典故供他选择取用。这正是所谓“知之深，故取之左右逢其源”。当然，黄诗中大量摄取成语典故，一方面难免多少有点逞才显学；另一方面也是深厚的书本学问经过潜移默化后的自然流露。所以，黄庭坚特别提倡学习书本知识，甚至以“源”与“流”来比喻读书与创作的关系。他认为：“诗词高胜，要从学问中来。”（胡子《苕溪渔隐丛话》引黄语）。在他的心目中，一切好诗，似乎都是“读书破万卷，下笔如有神”的结果，没有万卷书本为根基，不管是“气格越俗”，还是“笔力扛鼎”，终难以在行文中纵横恣肆，一气呵成。宋人以才学为诗，有偏重书本学问的倾向，具体做法是在诗歌中大量的用典使事。黄庭坚身体力行，极用典之能事，但他诗歌中的用典，并非一味地追摹古人，而是多能做到若即若离，精妙隐密，且又极富情趣，虽然有时用典过多，而多少冲淡了诗味，但象他这样苦心孤诣在用典上下功夫，并取得显著的成就，如若未将万卷诗书熔铸锻炼而自造新奇，恐怕是难以为同辈及后人奉为开宗立派的大师的。

作为一位开宗立派的诗人，相比唐代的李白、杜甫，黄庭坚的生活视野显得较为狭窄。他既没有李白那样仗剑去国，遍游祖国名山大川的丰富经历；也没有杜甫那样饱尝动乱之世颠沛流离的悲愤凄苦，与苏轼相比，他也远不如苏轼那样见多识广。他出生在经济、文化较为落后，交通十分闭塞的分宁山乡。年少时虽有两年随舅父李常游学淮南的经历，但更多的时间还是过着闭门读书的书斋生活。踏入仕途以后，又有很长一段时间在京城里做史官。长期闭门苦读和史局书院做史官的生活经历，使他对古人留下的丰富的优秀文化遗产，既感到惊叹不已，又觉得有加以充分利用的必要。他主张利用前人创造的富有表现力的词汇语言，经过自己的融会贯通，来表达自己所要写的内容，这就使他把眼光较多地集中到史书经典上。由于许多经典史书，他都作过精研细读，有些能背得滚瓜烂熟。所以，他在进行诗歌创作时，许多与他所要表达的内容相类似的成语典故，会自然而然地涌上他的脑屏幕，成为他创作构思的第一手资料，再经过他对典故意义的引申发挥，然后熔铸在自己的作品中。由此可见，用典是黄庭坚进行诗歌创作的轻车熟道，也是他弥补自己生活阅历不足的有效手段。尽管后来黄庭坚在仕途上几度出现波折，先后被贬斥到边远的黔州、戎州、宜州等地，接触现实生活的机会增多了，从而也相对扩大了他的生活视野，但由于他素来潜心佛道，谨守“抱道而居，与时乖逢”的生活信条，对现实采取谨小慎微的态度，所以他始终未走出以书本学问为源泉的诗歌创作老路。

黄庭坚的文艺思想，虽同佛、道两家渊源颇深，但作为一个在封建社会土壤中产生出来的才子学士，渊源深厚的封建教育，使他始终未能脱出正统的儒教轨迹。表现在文艺主张上，他继承了“温柔敦厚”“哀而不伤，怨而不怒”的儒家诗教，既要抒发怨情愁思，但又不可逾越伦理纲常所允许的界限。他认为：“诗者，人之性情也，非强谏争于庭，怨忿诟于道，怒邻骂座之为也。”（《书之知载（胸山杂咏）后》）。黄庭坚受这种思想认识的支配，主张诗歌要有含蓄蕴藉的审美情趣。他特别欣赏“兴托深远”之诗，“命意曲折”之文，而浅露怒骂的诗文在艺术上略无含蓄，易流于粗率，素来为山谷所不齿。他曾批评惠洪的诗“深刻见骨，不务含蓄”（惠洪《冷斋夜话》引黄语）。所以他又特别强调：诗歌贵在

含蓄，用语立意要精深而不浅露，字里行间要蕴藏有言外之意，弦外之音。而欲达这种含蓄深婉的艺术境界，恰当地用典就是最为有效的途经。因为典故包含的意义很丰富，有些是前人的佳句名言；有些是许多历史故事和人物佚事的浓缩；有些是家喻户晓的民间趣闻，而一经诗人点化妙用，可以使读者反复咀嚼，引人浮想联翩，而不会一览无余，因此必然会大大地增加诗歌深沉浑厚，含蓄婉转的成分。从山谷较为有名的《流民叹》、《六月阴雨》等诗中的几处用典，可看出他并非是全然超出物外，不食人间烟火，对不平的现实他还是有所怨刺的。如“流民叹”中的：“桓侯之疾初无证，扁鹊入秦始治病”，就借《史论·扁鹊传》这一妇孺皆知的典故，指责了当朝统治者对民生疾苦漠不关心的态度。再如《六月阴雨》中的：“东海得无冤死妇，南阳疑有卧云龙”，也是巧用两则典故来针贬时弊。显然，如果诗中不含典故，就不容易做到如此明达而不肤浅，率直而不毕露，既使诗句在内容上含蓄婉转地揭露了现实，又在形式上收到了气格浑厚，韵味古朴的艺术效果。

再从客观方面来说，我国历史悠久，有丰富的优秀文化遗产。在浩如烟海的典籍中，历史故事、神话传说、诗文词赋、民间佚闻，取之不尽，用之不竭。到了黄庭坚所处的北宋时代，伴随着印刷术的日益发达，活字印刷术的出现，大量地印行书籍经典已不为难事。这就在一方面为宋代文人学士读书学习大开方便之门，另一方面也助长了他们矜才斗学，动辄引经据典的不良风气。作为一代英才的黄庭坚，在其诗歌创作中大量的用典使事，也表现在一方面使是时代使之然，另一方面又是一个开宗立派的大诗人的偏好。

从以上几个方面的综述，可看出黄庭坚诗歌的用典，并非全是所谓的追摹古人或逞才斗学，而是有多方面的原因促成的。黄庭坚从诗歌理论和实践两方面，奠定了资书以为诗的创作原则。可以说他用典的得失，基本上也反映了其诗歌创作的得失。既然用典同黄庭坚诗歌创作的关系这样密切，我们就有必要进一步了解黄诗是怎样用典的，这有助于我们对这样一位在中国文学史上，影响甚大而又争议颇多的人物，作出尽可能客观的，恰如其份的评价。

## (二)

黄庭坚诗歌的用典，尽管出处十分繁杂，但我们还是可以从大体上把它划分为三类。第一类是从前人的诗句点化而来；第二类是从经史古籍中寻章摘句、自铸新词；第三类是广泛吸取野史轶文、民间传说和一些已趋定型的民间口语。对这三类故实的运用，黄庭坚也并非是随意拈来，乱加点拨，而是根据不同类型加以不同的运用，有其独到的艺术手法，

首先，点化前人诗句这一类，最能体现他提出的“点铁成金”和“夺胎换骨”两种作用主张。具体运用上有以下几种不同的手法。

(一) 并列式的手法。即讲究与所取用的前人的诗句，在形式上两两相因，句句相对，在内容上多半是直陈其意，很少有所变化。如《题画睡鸭》中的两句“山鸡照影空自爱，孤鸾舞镜不成双”，就是由徐陵《鸳鸯赋》中的：“山鸡映水那自得，孤鸾照镜不成双”直陈而来，其中“山鸡”和“孤鸾”是分别用了《异苑》和《博物志》所载的：“山鸡舞镜”和“镜分鸾影”两则典故。又如《寄忠玉刑》中的：“读书头愈白，见士眼终青”，就是直陈杜甫的诗句：“别来头并白，相对眼终青”。山谷素来推崇杜甫，作诗亦求学杜，所以黄诗中类似杜甫的诗句很多，限于篇幅，不能一一列举。但我们应当由此指出，山谷这种手法是对前人诗句的简单相袭，有流于“剽窃”的嫌疑，没有多少可取之处。

(二) 并合式的手法。这种手法多半是把前人两句以上的诗句，在形式上并合成精炼的



两句，内容上也力求超越前人。如《思亲汝州》中的两句：“五更归梦三千里，一日思亲十二时”，就是并合了唐人朱昼诗：“一别一千日，一日十二忆，苦心无闲时，今夕见玉色”（喜陈懿至）。两首虽都抒写对月怀人之情，但前者显得更为凝炼。又如《老杜浣花溪图引》中的：“故衣未补新衣绽，空蟠胸中书万卷”两句，前句是从古诗《艳歌行》中的：“故衣谁当补？新衣谁当绽？”点化而出；后句则承用了杜甫《奉赠韦左丞丈二十二韵》中的“读书破万卷，下笔如有神”之意。他把前人的四句并合成两句，形式上显得更加工整、凝炼，诗中情理与所咏之事也密切相关，尽管是模仿前人诗意，但并无生搬硬套的毛病。

（三）反差式的手法。前两种手法是偏重于形式上而言，反差式手法则是侧重在内容上来说。黄庭坚化用前人的诗句，更多的是采用这种方法。反差式手法不只是单纯的点化，而是在与前人诗句含人相背的基础上，或含借古讽今之意，或另出机趣，有所寄托，更主要的是反用前人诗句的意思，以求在表情达意上起一种反衬作用。如《次韵晁元忠西归十首》之二中的两句：“林薄鸟迁巢，水寒鱼不集”，就是反用了杜甫《遣兴五首》之二中的：“林茂鸟有归，水深鱼知集”。由于两位不同时代的大诗人写诗时的境况不同，故表现了两种迥然相异的情趣。杜甫是对景生情，追怀古人，虽亦曲折地透露出一点怀才不遇的情绪，但立意毕竟不深。黄庭坚则是借“题”发挥，为历尽坎坷经历的朋友大鸣不平，表达了他对炎如世态的一种怨恨情绪。鸟不归，鱼不集，何况有灵有感的人乎？这就比杜句的境界更高。凉此反用前人诗意，可以说是推陈出新。再如《次韵德孺惠贶秋字之句》中的：“未应白发如，霜草，不见丹砂似箭头”，也显而易见是反用了杜甫诗句：“本无丹灶术，那免白头翁”，而且从句式上把杜句的五言扩展为七言，并把前后句进行了交差调换，诗境亦显得更为广阔。

其次，从经史古籍中寻章摘句，自铸新词。黄庭坚使用这一类经典故实，并非是泥古似的兼收并蓄，而是始终不渝地抱定“以故为新”的宗旨。他是一位创作态度十分严肃的人，表现在用典上，是决不粗制滥造，而是要求“字字有来历，事事有出处”；不仅内容要充实，持之有故，而且形式上也要有所变化；即使是使用不太为世人所知的成语故实，他也不是随意拈来，点到为上，而是要化腐朽为神奇，以收到典雅，奇峭的艺术效果。这一类典故的运用，表现有以下几种情况：

（一）两两相因，对偶成趣。黄庭坚诗歌十分讲究句式工整，句法自然。而格律诗的句法，对偶最为重要。所以，用典时十分注意上下对仗，如《过方城寻七叔祖旧题》的首联：“壮气南山若可排，今为野马与尘埃”，上句出自诸葛亮的《梁父吟》中的：“力能排南山”；下句引自《庄子·逍遥游》中的：“野马也，尘埃也，生物之以息相吹也。”上下两句的典故对仗妙用，使诗句里显得韵味古朴、气势雋永。从而极力颂扬了才气纵横，经纶满腹的七叔黄注，为他的怀才不遇，沉沦下僚抱之不平，亲友间感情的真挚深厚，跃然于字里行间矣。又如《寄黄几复》诗的第三联：“持家但有四立壁，治病不蕲三折肱”，上句中的“四立壁”，出自《史记·司马相如传》中的：“家居徒四壁立”；下句中的“三折肱”，出自《左传》中的：“三折肱，知为良医”。黄庭坚引用这两则典故，使诗句构成齐整的工对，而且巧借典故本身的含义，极力赞颂了为官清廉、治政有方的同乡好友黄几复。黄诗中还有许多以典故构成的对仗齐整的诗句，如“朱弦已为佳人绝，青眼聊因美酒横”（《登快阁》），“世上岂无千里马，人中难得九方皋”（《过平舆怀李子先时在并州》），“管城子无食肉相，孔方兄有绝交书”（《戏呈孔毅父》）等，都是上下两句含典，是其刻意于对偶用事的名句。

(二) 博采豪取, 融化贯通。黄庭坚为追求意味深沉, 端庄厚重的人所难测的诗境, 有时不惜昌泥古之嫌而通篇用典。诸如《诗经》、《离骚》、史籍名著、儒经佛典, 无一不是他摄取的对象。他把各类典故的含义高度浓缩, 以构成全诗的整体意境。如颇受人们称道的《和答钱穆父咏猩猩毛笔》一诗, “爱酒醉魂在, 能言机事疏。平生几两屐, 身后五车书。物色看王会, 勋劳在石渠。拔毛能济世, 端为谢杨朱”。全篇句句含典, 典故的出处也十分繁杂。他把这些彼此绝无干系的典故, 巧妙地揉合在一起, 并渗进自己的思想感情, 熔铸成整体, 使之融汇贯通, 次序井然。虽是处处含典, 但又不露痕迹, 即使读者不知道典故的来源, 也仍然可以从字面上理解诗歌的意思。原因是山谷赋予了陈典以新的意义。如诗中的: “拔毛能济世, 端为谢杨朱”, 上句语出《孟子》: “杨氏为我, 拔一毛而利天下, 不为也”, 诗中把这典故活用了。其意在告诫人们: 为人处世要积极进取, 有利于社会, 勿以事小而不为。这即是所谓: “用古人语, 而不用其意”(杨万里《诚斋诗话》)。还有《寄黄几复》、《答龙门潘秀才见寄》、《过平舆、怀李子先, 时在并州》、《次韵感春》等诗, 也几乎是句句含典, 既看不出堆砌典故的痕迹, 又运用得恰到好处。由此可见, 山谷浓缩史卷, 剪裁故实之功, 确实是出神入化, 玄妙精采。但需要指出的是, 这种手法毕竟是以“流”为“源”, 偶一为之尚可, 如奉为圭臬, 在故纸堆里流连往返, 就难免产生流弊了。后来的江西诗派末流, 在这方面是有教训的。

(三) 驱遣灵活, 运化无迹。黄诗中多数用典能使用精当、没有打趑似的安排斗凑, 能“用事不为事所使”, 而是把成语典故巧妙地融化在诗句里, 有如注盐入水, 不留痕迹。如《宜阳别元明用觞字韵》中的: “千林风雨两莺求友, 万里云天雁断行”, 上句用《诗经·小雅伐木》: “嘒其鸣矣, 求其友声”语, 比喻兄弟朋友间的心律相通, 意气相投; 下句用《礼记·王制》: 父之齿, 随行; 兄之齿, 雁行”语, 比喻兄弟间唇齿相依, 不忍分离的真挚情义。象这样的用典, 如不细加考究, 从字面上看不出用了典故。再如同为表达兄弟间情义的《和答元明黔南赠别》中的神第二联: “朝云往日攀天梦, 夜雨何时对榻凉”, 上句就用了宋玉《高唐赋》中的楚怀王高唐梦女的传闻佚事; 下句看来似是用了出自韦应物《示全真元常》诗中的“夜雨对床”之意。其实, 与李商隐《夜雨寄北》中的: “何当共剪西烛、却话巴山初雨时”句, 在意义上更为相合。作此诗时山谷刚被贬谪为涪州别驾, 黔州安置, 偕其兄黄元明初入蜀地, 眼下却又要执手作别, 离愁别恨涌上心头, 对景生情, 山谷会很自然地想起颇受其推重的李商隐的名诗《夜雨寄北》, 因而仿其意而形容之, 也是出在情理之中, 不足为怪。但诗歌创作中有一种现象值得注意: 即用词用语上的暗合, 本与用典无关, 这种现象的产生, 正如宋人吴曾所言: “前辈读诗与作诗既多, 则遣辞措意皆相象以起, 有不知其然者”(《能改斋漫录》)。所以, 我们在分析山谷诗歌用典时, 一定要深加细究, 切莫牵强附会, 妄自推断, 以免以讹传讹。

再次, 吸取稗官野史, 民间传说和大众化的口语入诗, 而与经史中的典故相并重。先看山谷是怎样从稗官野史和民间传说为典入诗的。如《题阳关图二首》诗的末句: “北风低草见牛羊”, 显而易见是出自《敕勒歌》: “天苍苍, 野茫茫, 风吹草低见牛羊。”山谷这样有意识地吸取民歌入诗, 使全诗能一反古拗奇崛的常态, 给人以清新自然之感, 描写域外的风光, 既情景优美, 又余韵悠长。这是山谷运用这类典故较成功的例子。但需要指出的是: 山谷运用此类典故, 虽以“以俗为雅”的口号为标榜, 但他在实际运用中, 真正能达到雅俗共赏的艺术境界的例子, 在黄诗中并不多见。原因是山谷使用这一类典故, 并未作多少出奇翻新, 而多半是直陈其事, 充其量也不过是把含义较丰富的典故浓缩成简短的词语。如“百年



炊未熟，一垓蚁追奔”《次韵子瞻王定国》），一读便可知是用唐传奇《南柯记》中的“枕梦黄粱”的故事。又如“上丁分膳一饱饭，戴神梦诉羊蹴疏”，也不难发见是自《启颜录》所载的一则笑话：“一人常食蔬，忽食羊肉，梦五戴神诉日，羊踏破菜园”。诸如这样一类典故的运用，山谷确未能如其所言的变俗为雅，反而多是搜罗异闻，有炫学逞才之嫌。这不能不说是黄诗用典中的缺陷。

再看，黄庭坚是怎样引用民间口语与用典并重入诗的。这里有一点要先说明：即用民间口语入诗，可否视作为用典？笔者认为按刘勰所下的：“据事以类义，援古以证今”（《文心雕龙·用事》）的定义，采用民间约定俗成，而且已趋固定化的口语入诗，应可视为用典。更何况黄庭坚以民间口语入诗，往往是和经典故实相并重的。鲁迅先生在《集外拾遗·《何典》题记中评论《何典》时就说过：读书“用新典一如故典”。由此可见典故不一定是过去的事，当代的事也可以引入诗中成为新的“典故”的。黄庭坚引用民间口语入诗，在形式上能做到自然而不造作，内容上也力求变化，以达到雅俗共赏的艺术境界。如《早行》一首：“失枕惊先起，人家半梦中。闻鸡凭早晏，占斗辨西东。簪湿知行露，衣单觉晓风。秋阳弄光影，忽吐半林红”，此诗能给人以自然清新之感，读来琅琅上口，素来为人们交口传诵，大加赞赏，就在于山谷能一扫猎奇涉险的风习，以朴实无华的诗文呈献给读者；而且得益于其中引用了民间口语。如“人家半梦中”，“占斗辨西东”，“衣单觉晓风”等，都是民间通行的口语，“闻鸡凭早晏”，甚至是山谷分宁家乡的方言。用明白如话的诗句，写雾幕弥漫的秋晨，与食早的行人的心情相呼应，收到了情景交融的艺术效果。又如山谷在诗中常自称为：“痴儿、贱子、老子”，从字面上可看出，这些都是民间惯常使用的口语，但“不关情处”，细加深究，却又可看出山谷并非是信口而出，而是字有来历，暗寓典故。如世所传诵的《登快阁》诗的起句：“痴儿了却公家事”中的“痴儿”，就是暗用了《晋书·付威传》中“生痴子，了官事，官事未了也，了事正作痴复为快耳”的意思，由此山谷用民间口语与经典并重的功夫可略见一斑。再如《答公益春思》诗中的：“西施逐人眼，称心最为得”，即是套用了俗谚：“情人眼里出西施”；《谢陈适用惠送吴南雄行所赠纸》诗中的：“千里鹅毛意不轻”，也是避生就熟，套用了妇孺皆知的民间俗谚：“千里寄鹅毛，礼轻人意重”。黄庭坚这样采用众多的民间口语入诗，在其劲峭奇拔的诗风之外，令人感到倍添了一股清新自然的风韵。

黄庭坚诗歌用典的艺术手法，大致如上所述。由于历来对黄诗用典的看法颇不一致，不少论者认为黄诗用典是失多得寡。持这种看法的理由是：黄庭坚好逞才显学，动辄用典，尤其是猎奇涉怪，引用僻典、奥典，以至使深受其影响的江西诗派后学误入迷津。当然，这些看法不是没有一定的道理。但我们还应该注意到一个事实，黄诗中被视为僻典、奥典的多数典故，是由于时代的变迁，岁月的推移，在黄庭坚所处的时代，为一般人熟视无睹的成语典故，后来渐渐地鲜为人知，甚至由于史书的散佚，而无处查考。这种情况是后人评价黄诗时决不应忽视的。而且黄诗的难懂、难读，也不应完全归究为黄诗的好用典故。因为黄诗毕竟是一个时代的产物，伴随着社会的发展，时代的更替，人们的文学鉴赏习惯的变化，黄诗渐渐使后人难以读懂，也是一种不足为怪的现象。试问在唐代连老姬也能听懂的白居易乐府诗歌，如不借助有关的注释和工具书，当今恐怕也难有谁能全部读懂弄清。自然，我们也无须讳言，黄诗中确实用了一些僻典，奥典，诸如《庄子》中的：“夜半持山去”，“智效一官”，佛家禅话中的“无钩枉象”，“浮山九带”，“三千世界”等鲜为世人所知的故

实，他不加熔铸制作地照搬诗中，使诗句显得生硬晦涩，人们读之难得其解，应该说是疵病。不过这在黄诗中毕竟是为数有限。

从以上对山谷诗歌用典的艺术手法具体分析中，我们可以看出，黄诗用典的好坏其主要因素不在于用典多少，也不在于用典就好，或用典就坏，而是体现在典故用得是否恰当和有新意，是否用之以构成新的艺术境界，成为诗歌的有机组成部分。黄庭坚诗歌的多数用典，能做到“用事不为事所使”，创造性地赋予陈典以新的意义，不仅能融化不涩；而且能用得机趣横出，精切自然。从总体上说，黄诗赋典虽有一些不足的地方，但还是有许多可取之处，是得多于失的。在今天仍不失其一定的借鉴意义。

## 论李善《文选》注的引文方法

毕业生 曾 良      导师 夏延章

我国南朝梁昭明太子萧统，依据“事出于沉思，义归乎翰藻”的选文标准编选了我国现存的一部最早的文学选集——《文选》。《文选》原只有三十卷，唐代显庆（650—660）年间，李善（约630—689）为之作注，注后的《文选》被分为六十卷。善，字泰和（一说字次孙）江都（今江苏扬州市）人，是当时著名的学问家，素来有“书簏”之称。李善作注态度十分谨严，实事求是。翻开李注，一个很容易被人觉察到的突出特点就是旁征博引，广泛地引用了前人的各种资料，网罗繁富。总观李善《文选》的注文，引文占了相当大的比重，所以李善的引文很值得我们去探讨研究。我这里想着重谈谈李善《文选》注的引文的方法。

李善所引用的书籍，各种各样，有哲学、文学、历史、天文、地理、小学等等，经、史、子、集的文章都有。据骆鸿凯《文选学》统计，李注征引的书，共二十三类，一千六百八十九种。不过骆鸿凯没有把引用的二十九种旧注计算在内。我们这里所说的“引文”，就是指包括字书、旧注等在内的所有被引用的文字。因为旧注本身也是一种“文”，不过是注文而已，引注文当然也属于引文的范围。援引正文是为了帮助释义；援引古注，更是为了帮助释义。所以从性质上说，目的都是一样的。

概括地说，李善注的所有引文，都可视为“引文释义”方法的具体运用。这里所说的“义”，是一个宽泛的概念，它包括词义、章句意义、语法意义等。引文释义的训诂方法同“以形索义”、“因声求义”、“比较互证”一样，都是一种训诂方法。如果说“引文释义”和后三者之间有什么区别的话，那么，我们可以说“引文释义”不仅仅局限于诠释词义而是扩大到整句、全章意义等内容。“以形索义”和“因声求义”毫无疑问是属于以研究词义为中心的训诂方法，而“比较互证”也是围绕词义这个内容的，没有超出词义的范围。这一点陆宗达、王宁在《训诂方法论》中已有论证：“运用词义本身的内在规律，通过词与词之间意义的关系和多义词诸义项的关系对比，较其异，证其同，达到探求和判定词义的目的，这种训诂方法，可以称作‘比较互证’”（见书第131页）。当然，我这里并不是低估以形索义、因声求义和比较互证三种训诂方法的作用，而只是想说明一下“引文释义”的应用范围要大一些。

为了解释本篇正文中出现的容易混淆或难懂的词句，通过援引别篇正文或注文，使语义（包括词汇意义、语法意义、句子意义、修辞意义、语境意义和社会意义等）通俗易懂，自

然得到解释,这种训诂方法,我们称之为“引文释义”或“引文见义”。

“引文释义”的训诂方法,这是对李善引文的一个总概括。现在让我们对李善《文选》注引文做进一步的剖析,看他是怎样以引文来达到释义的目的。从形式的角度看,李善的引文有的采用了直接引文的方法,有的采用了间接引文的方法。

### (一) 直接引文

直接引文,顾名思义,就是为使本篇正文的意义明晰、清楚,直接引用别的文章(包括小学类书籍)的原话,以此帮助读者更好地理解正文的意义。直接引文的例子很多。《文选》卷22谢惠连《泛湖归出楼中玩月》诗:“日落泛澄瀛,星罗游轻桡。”李善注:“《楚辞》曰:‘倚沼漉瀛兮遥望博。’王逸曰:‘楚人名池泽中曰瀛。’《羽猎赋》曰:‘涣若星天之罗’。《楚辞》曰:‘荃桡兮兰旌’。王逸曰:‘桡,小楫也’”。这里李善根据本诗注释的需要,分别援引了《楚辞》和《羽猎赋》的正文,而且在引《楚辞》正文的同时,还一并引用了王逸的注文。这些都是直接引文。引文把一些疑难的词和词组都给解释了,“瀛”根据王逸“楚人名池泽中曰瀛”的注文,我们知道在诗的具体语境中,“瀛”是指湖中,因为诗的题目就是《泛湖归出楼中玩月》。“星罗”根据《羽猎赋》知道是“天星之罗”的意思。“桡”是指小船的桨,这里借代小舟。这两句诗的大意是:在太阳下落的时候我泛游在纯清的湖面上,到满天繁星罗布,我仍然荡游着轻快的小舟。

李善在直接引文时,往往根据所要注的正文的要求,重点突出,有目标、有选择性地加以引用。对所注的正文关系不大的部分,常常省略不引,只是画龙点睛地引取与所要注的正文关系紧密的部分。如《文选》卷22颜延年《车驾幸京口侍游蒜山作》诗:“周南悲昔老,留滞感遗氓。”周南悲昔老”是运用了典故,我们来看李善的引文:“《汉书》曰:‘天子始建汉家之封,而太史公留滞周南,不得与从事。曰:“今天子接千岁统,封泰山,而予不得从行,是命也。”’如淳曰:‘周南,洛阳也。’,下面我们把《汉书·司马迁传》的正文抄录下来比较一下:“是岁,天子始建汉家之封,而太史公留滞周南,不得与从事,发愤而卒。而子迁适反,见父于河洛之间。太史公执迁手而泣曰:‘予先,周室太史也。自上世尝显功名虞夏,典天官事。后世中衰,绝于予乎?汝复为太史,则续吾祖矣。今天子接千岁之统,封泰山,而予不得从行,是命也夫!命也夫!’”李善的引文和《汉书·司马迁传》正文一对照,我们就可以很明显的看出来,李善引文把从“发愤而卒”到“则续吾祖矣”省略掉了。为什么李善把这段文字省略掉呢?这是从诗的正文的需要来考虑的,司马谈当时悲伤的主要原因是不能参加“天子接千岁之统,封泰山”的活动。注文要求重点突出,略去枝节,至于司马谈所述家世的话相对来说是次要的。出于简洁,所以李善引文时,也没有引“太史公执迁手而泣”,只用了一个“曰”字。这个例子说明,李善的直接引文尽量抓住重点,有选择地引用,以节省篇幅,避免注文冗长,重点不突出的毛病。总之,直接引文在李善《文选》注里俯拾即是,这里不多举例。

### (二) 间接引文

间接引文不直接引用原文的原句,而是用简洁、明瞭的语句概括出被引原文的大意,从而达到释义的目的。如《文选》卷5王子渊《四子讲德论》有这样几句话:“燕昭有郭隗乐毅,夷破疆齐,困阹于莒。”李善注:“《史记》曰:燕昭王以子之之乱,而开大破燕。燕昭王怨齐,于是遣身下士,先礼郭隗,以招贤者。乐毅为魏使于燕,燕昭王以为亚卿,使乐毅伐齐,破之,追至于临菑,齐湣王走保于莒。”这段话就是间接引文,详细的叙述见《