

读什塵谈

朱安义 著

四川出版集团 巴蜀书社

读什塵谈

朱安义 著

四川出版集团
巴蜀书社

图书在版编目 (CIP) 数据

读什麽谈 / 朱安义著. — 成都: 巴蜀书社, 2009. 6
ISBN 978-7-80752-378-9

I. 读… II. 朱… III. 古典诗歌—基本知识—中国
IV. I207.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 081176 号

读 什 麽 谈
dúshí zhūtán

朱安义著

责任编辑 谭晓红 杨宗义
出 版 四川出版集团巴蜀书社
成都市槐树街 2 号 邮编 610031
总编室电话: (028) 86259397
网 址 www.bsbook.com
发 行 巴蜀书社
发行科电话: (028) 86259422 86259423
经 销 新华书店
印 刷 成都蜀通印务有限责任公司
成品尺寸 203mm×140mm
印 张 9.25
字 数 220 千
版 次 2009 年 6 月第 1 版
印 次 2009 年 6 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-80752-378-9
定 价 23.00 元

本书如有印装质量问题, 请与工厂调换

目 录

第一章 品艺	(1)
一、古典诗词的特殊词序	(1)
二、虚词不虚，妙用生辉	(9)
三、古诗词中语气词的运用	(16)
四、古诗文的特殊量词	(19)
五、唐宋诗词虚词的修辞作用	(22)
六、列锦词格四美	(27)
七、李煜词的修辞艺术议	(32)
八、辛弃疾词用典艺术浅探	(38)
九、李煜《虞美人》的修辞艺术美	(44)
十、辛弃疾《水龙吟》修辞艺术	(48)
十一、古人修改作品例说	(51)
第二章 烛微	(57)
一、“二十四桥”究为何物	(57)
二、为“苏轼不懂音律”一辩	(61)
三、“故国神游”者，周郎也	(67)

四、“夜半钟声”的疑案 (71)

五、是“蜀州”还是“蜀川” (75)

六、“黄河远上”与“黄沙直上”孰是 (79)

第三章 博识 (84)

一、古人笔下的春节 (84)

二、古代诗家与重阳节 (88)

三、“数九”和“数九歌” (92)

四、古诗话清廉 (95)

五、古诗咏松堪称妙 (100)

六、古人咏竹哀谈 (104)

七、诗中梅花亦精神 (109)

八、古人咏雪多佳作 (116)

九、剑入诗词亦称雄 (122)

第四章 访胜 (127)

一、诗人的别称 (127)

二、诗篇的别称 (135)

三、端午节诗话 (141)

四、古代诗文对年龄的代称 (144)

五、古典诗词用典漫谈 (170)

六、关于古代的避讳 (186)

七、部分古代文学家的姓名称谓种种 (197)

八、千姿百态的叠字 (207)

第五章 撷趣 (212)

一、“回环往复皆成文”的回文诗 (212)

二、数字入诗，妙趣横生 (223)

|| 目 录 ||

三、“半字同文”的联边诗	(233)
四、别具机心的藏头诗	(236)
五、颠倒词序的倒字诗	(239)
六、诲汝谆谆的劝学诗	(241)
七、押同字韵的独木桥体	(246)
八、同头诗言趣	(254)
九、“机杼真若己出”的集句诗	(256)
十、演绎原作的櫟栝之作	(265)
十一、欲言又止的歇后诗	(271)
十二、剥皮成诗，自有佳趣	(275)
十三、戏谑调笑的打油诗	(281)
后 记	(288)

第一章 品艺

一、古典诗词的特殊词序

词序指词语的次序，它是汉语里组词成句，区别意义的一种重要手段，也有人称之为语序。恰到好处地安排语序，可使语言表意流畅，妙趣横生，给人以深刻的印象。在文言文学习中，不可避免地会遇到特殊语序的问题。

在一般情况下，句子的各种成分，哪个在前，哪个在后，是有一定顺序的。但有时因为某种原因，句子词序会出现与通常情况不同的变化，亦即特殊词序。这就出现了所谓倒装句。“这些特殊的词序实际上只存在于先秦以前的上古汉语里，到汉代就已经从口语中逐渐消失，但由于一些写文章的人习惯于仿古，因此在历代的古文中常常出现，了解这些特殊词序，对阅读古文是有一定帮助的。”^①

以古代汉语为表达工具的古典韵文——辞、赋、诗、词、曲

① 郭锡良等，古代汉语（修订本）[M]．北京：商务印书馆，1999：290.

等，词序改变的情况远较古典散文为多，而且也较灵活。如杜甫《秋兴八首》之八中有名的一联诗“香稻啄余鹦鹉粒，碧梧栖老凤凰枝”，字不生僻，但理解较难，原因就是词序颠倒。如果调整一下词序，变为“鹦鹉啄余香稻粒，凤凰栖老碧梧枝”，或者“香稻余粒鹦鹉啄，碧梧老枝凤凰栖”，或者“鹦鹉啄香稻余粒，凤凰栖碧梧老枝”，就好理解了。但调整词序后，诗味清淡多矣。

古典诗歌各种成分位置的变化，情况多样，大致可归结为：

1. 主谓颠倒

谓语句前置，是古典诗歌一个突出的语法特点。如：

竹喧归浣女，莲动下渔舟。（王维《山居秋暝》）

句中的“归浣女”即“浣女归”，“下渔舟”即“渔舟下”，因为平仄及押韵的原因，把谓语“归”“下”提到了主语“浣女”和“渔舟”之前。

取笑同学翁，浩歌弥激烈。（杜甫《赴奉先县咏怀五百字》）

“同学翁”不是被取笑的对象，而是动作行为的发出者，是主语，“取笑”是谓语，即“同学翁取笑”。

又如杜甫《暮春陪李》：“春日繁鱼鸟，江天足芰荷。”应为“春日鱼鸟繁，江天芰荷足。”岑参《送李太保充渭北节度》：“弓抱关山月，旗翻渭北风。”应为“关山月抱弓，渭北风翻旗。”杜甫《老病》：“夜足沾沙雨，春多逆水风。”应为“沾沙雨夜足，逆水风春多。”

2. 宾语前置

宾语前置是古汉语中语序颠倒最常见者，在古典诗词中也很多。如杜牧《过华清宫》有句“长安回望绣成堆”，宾语“长安”

前置。汪藻《即事》：“西窗一雨无人见，展尽芭蕉数尺心。”“见”的对象是“西窗一雨，展尽芭蕉数尺心”，前句因节奏的原因而将宾语“西窗一雨”前置。

除这几种情况外，由于格律的原因，谓语句和宾语的位置也往往交换，如：

帘垂四面，玉阑干慵倚。（李清照《念奴娇》）

纤云弄巧，飞星传恨，银汉迢迢暗渡。（秦观《鹊桥仙》）

春色满园关不住，一枝红杏出墙来。（叶绍翁《游园不值》）

燕子飞时，绿水人家绕。（苏轼《蝶恋花》）

上面几例，“玉阑干慵倚”即“慵倚玉阑干”；“银汉迢迢暗渡”即“暗渡迢迢银汉”；“春色满园关不住”即“关不住满园春色”；“绿水人家绕”即“绿水绕人家”。此外，疑问代词宾语前置，否定句代词宾语前置，因与古典散文相同，这里不再论及。

3. 修饰语移位

古汉语中，修饰语多放在中心词之前，但在诗歌里，特别是在受格律限制的近体诗和词里，修饰语放到中心词之后的情况较为多见：

百年魔怪舞蹁跹，人民五亿不团圆。（毛泽东《浣溪沙》）

“蹁跹”是“舞”的状语，却置于“舞”后，属倒装。

又如杜甫《章梓州水亭》“吏人桥下少，秋水席边多”，应为“桥下吏人少，席边秋水多”；秦观《八六子》“片片飞花弄晚，濛濛残雨笼晴”，应为“晚片片飞花弄，晴濛濛残雨笼”等。

状语一般放在主语之后，对谓语作修饰，但有时提到主语之前：

到头禾黍属他人。（张碧《农父》）

“到头”是“属”的时间状语，却前置到主语“禾黍”之前。

又如陈子昂《感遇》“迟迟白日晚，裊裊秋风生”，应为“白日迟迟晚，秋风裊裊生”。

有时补语前置：

时滴枝上露。（李益《竹窗闻风》）

此句应为“露时滴枝上”，“枝上”作“滴”的补语，却随着主谓的倒装而前置。

有时是定语后置：

落木千山天远大，澄江一道月分明。（黄庭坚《登快阁》）

霜皮溜雨四十围，黛色参天二千尺。（杜甫《古柏行》）

以上两例，“千山”是“落木”的定语，“一道”是“澄江”的定语，“四十围”是“霜皮”的定语，“二千尺”是“黛色”的定语，这些定语都放到中心词之后。

古典诗词里的倒装句比较多，但这种倒装又不是随心所欲的。多数诗和词都要严守一定的格律，按诗律、词律、曲律去办，一般是“不许越雷池半步”。有时一个词放在某个位置，从汉语的语法习惯看是完全可以的，但它可能不合格律的要求，那就要调整词序，让它合乎平仄、合韵脚、合对仗、合节拍。实际上，为了符合格律的要求，作者总是在主观上有意识地进行词序的调整。具体地说：

1. 为对仗而改变词序

诗词中的对偶，称为对仗。对于格律诗来说，对仗是必备的形式。对仗出现较早，近体诗更讲究对仗。律诗一般是半骈半散，首联和尾联可散可骈（杜甫《恨别》前三联对仗，杜甫《闻官军收河南河北》后三联对仗，杜甫《登高》四联均对仗），中间两联即颔联和颈联必须对仗。有的绝句也用对仗。因此为了对仗，有时就不得不在词序上打主意，词的对仗虽然比格律诗灵活得多，但也有调整词序以适应对仗要求的情况。

欲穷千里目，更上一层楼。（王之涣《登鹳雀楼》）

这两句诗具有雄阔的意境和深刻的哲理，人们陶醉其中时，似乎不太留意它的句式。实际上出句主语是“目”，即“目欲穷千里”，但为了与对句构成对仗，就把“目”放到了宾语的位置上。

口衔山石细，心望海波平。（韩愈《精卫填海》）

出句“山石细”应为“细山石”，为了对仗，将中心词“山石”与修饰语“细”交换词序，以与对句的“海波平”相对。

2. 为合节拍而改变词序

古典诗词讲究节奏。所谓节奏，就是语言的有规律的停顿，并使这种停顿多次出现，使诗句产生一种音乐美。古典诗词以两个音节作为一个节奏，将一句诗划分为两个部分（五言上二下三，七言上四下三），两个部分之间的停顿要长一些，再进一步划分出节奏。四言诗的节奏是二、二，五言诗的节奏是二、二、一（或谓二、三），七言诗的节奏是二、二、二、一。如杜牧《过华清宫》：“一骑红尘妃子笑，无人知是荔枝来。”其节奏是：

一骑/红尘/妃子/笑，
无人/知是/荔枝/来。

但节奏不一定与词语意义单位的划分或语法结构相一致，如李商隐《登乐游原》：“夕阳无限好，只是近黄昏。”

其意义单位是：夕阳/无限/好，只是/近/黄昏。

但节奏应是：夕阳/无限/好，只是/近黄/昏。

为了避免音节不合拍，有的诗句或词句调整了词序。如：

长空雁叫霜晨月。（毛泽东《忆秦娥》）

就意义看，这句的正常词序应是：霜/晨月/雁叫/长空，即上三下四，显然与通常的诵读习惯不同。

绝代有佳人，幽居在空谷。（杜甫《佳人》）

西北望长安，可怜无数山。（辛弃疾《菩萨蛮》）

前句的“绝代”是修饰“佳人”的，二者为偏正关系，按正常词序这句应为“有绝代佳人”，但节奏成了一、二、二，读来不免拗口，于是把谓语“有”放到中间，形成二、三节奏。后例乃“望西北长安”的倒置，为形成五言句的二、三节奏而调整。

3. 为协调平仄而调整词序

平仄是汉字的不同声调应用于诗词格律中的名称，它是构成古典诗歌错综音韵最重要的因素。“不讲平仄，即非律诗。”（毛泽东《给陈毅同志谈诗的一封信》）平仄是古人对传统四声的分类。平，就是平声，指某个字的读音的声调不升不降，乃古四声中的平声。仄，就是仄声，指某个字读音的声调或升或降，乃古四声中的上、去、入三声。恰到好处地运用平仄，可以使诗句或词句声调灵活多变，增强诗词韵律的美感。但是平仄对于诗歌表

达思想感情往往有比较大的限制，有时从意义上看，明明是用平声（或仄声）恰当，却未必合格律。过分强调格律，难免“害意”。改变平仄，可以用“拗救”的方法，也即在句子里该用平声的地方用了仄声，那就必须在本句或对句的适当地方，把该用仄声的字改用平声，以资补救。此外，还常用调整词序的方式来协调平仄。

持节云中，何日遣冯唐。（苏轼《江城子》）

这两句按意思应为“何日遣冯唐，持节云中”，之所以要倒装，是为了符合词谱对这句规定的平仄“仄仄平平，仄仄仄平平”（·表示该字可平可仄）。

谢公最小偏怜女，自嫁黔娄万事乖。（元稹《遣悲怀》）

按格律，前句的平仄应是“平平仄仄平平仄”，这一句若按意思写成散文句式为“谢公偏怜最小女”，平仄为“仄平平平仄仄仄”，与格律显然不合，因而只能写成“谢公最小偏怜女”。但理解时，不可把“谢公最小”理解为主谓关系，实际上“最小”是修饰“女”的。

4. 为押韵而改变平仄

押韵是我国古典诗歌传统的艺术手段之一，也称协韵或叶韵。押韵的部位都是在句末。在句子的相同位置上（一般是偶句的最末一个字）重复出现相同的韵字，称为韵脚。押韵是一切诗歌固有的特点，古典诗词尤其讲究押韵，不押韵就不成其为诗歌了。押韵使音调和谐优美，具有鲜明的节奏感。凡韵母相同的字都可以押韵，韵母主要元音相同而介音不同的字也可以押韵。近体诗一般要求只能押平声韵。为了押韵，有时作者不惜以改变词序来将就。

竹怜新雨后，山爱夕阳时。（钱起《谷口书斋寄杨补阙》）

这两句中“怜”和“爱”的对象是“竹”和“山”，主谓倒装，“新雨后”“夕阳时”都作状语，为了与前面的“闲鹭栖常早，秋花落更迟”的“迟”字押韵而被后置。“时”和“迟”都属平声支韵。

露浓花瘦，薄汗轻衣透。（李清照《点绛唇》）

这首词押的是仄声宥韵，“薄汗轻衣透”应为“薄汗透轻衣”，但这样写，不能与词中“手、瘦、溜、走、首、嗅”等韵脚字协韵，因而采用倒装的形式，把动词谓语后置，就押韵了。

再如，苏轼词《江城子·密州出猎》押的平声阳韵，其中的“亲射虎，看孙郎”本为“看孙郎，亲射虎”，“持节云中，何日遣冯唐”本为“何日遣冯唐，持节云中”，都是为押韵而将兼语成分倒装。同时，这两个例子的倒装，还为了平仄。这就告诉我们，古典诗词序倒装的原因，不能孤立地分析。有时在同一个句子中倒装使得这个句子在几个方面都合乎格律的要求，上面例举的对仗、合节拍、调平仄、押韵，是造成古典诗歌出现特殊词序的几个原因，当然它们在一个句子里出现各有自己的侧重。

古典诗词序的倒装，有时还具有修辞上的作用。如李白《月出入行》：“草不谢荣于春风，木不怨落于秋天。”它的意思应当是：草长得再繁茂，也不会向春风表露谢意，树叶凋落了，也不会对秋天产生抱怨。但若按正常顺序写成“草荣不谢于春风，木落不怨于秋天”（介词“于”都用来介出对象），则诗味索然。这样写是诗人构思时着眼点、侧重点不同造成的。又如杜甫《陪郑广文游何将军山林十首》之五：“绿垂风折笋，红绽雨肥梅。”

还原成正常词序为：“风折笋垂绿，雨肥梅绽红。”两相比较，后者意思浅露，前者意蕴深远。“红”“绿”都是鲜艳的色彩，放到句首，有一种夺人心魄的魅力。

特殊词序有时会给理解、翻译古典诗歌带来困难，如开头我们所举的杜诗“香稻啄余鹦鹉粒，碧梧栖老凤凰枝”。又如白居易《杭州春望》：“望海楼明照曙霞，护江堤白踏晴沙。”前句如调整为“曙霞照明望海楼”，意思就明了了。实际这两句诗意是：早上霞光照亮了望海楼，有人趁天晴在照得发白的护江堤边踏沙而行。显然这是死扣原句翻译不出来的。这在另一方面也告诉我们要有一定的文学素养，通过多读深思，来提高鉴赏的能力。

二、虚词不虚，妙用生辉

所谓虚词，又称虚字，清人马建忠《马氏文通》卷一云：“无解而惟以助实字之情态者，曰虚字。”从词义的角度看，虚词不表示词汇意义，只表概念之间的各种语法关系和句子的语气。由于“不表示词汇意义”，所以有人认为虚词在句中是可有可无的。此言实误。虚词在诗词中是不是可有可无的？回答是否定的，而且虚词运用巧妙，可使作品增意蕴，添佳趣，有时虚词的运用更能显出作家的艺术功力。恰如清代刘淇在《助字辨略·自序》中所言：“盖文以代言，取肖神理，抗坠之际，轩轾异情，虚字一乖，判于燕越。……一字之失，一句为之蹉跎，一句之误，通篇为之梗塞。”著名语法学家吕叔湘、朱德熙《语法修辞讲话》这样认为：实字的作用以它的本身为限，虚字的作用在它本身之外。古代文学家巧用虚词，顿令作品熠熠生辉，实不乏其例。

巧用虚词形成对比。诗文写作，多用对比。事物的多与少、强与弱、是与非、媼与妍等等，一经对比，便泾渭分明。巧妙地运用虚词，可以增强对比的效果。

唐代孟郊的《择友》以前后遥对的手法，对当时那种浇漓的世风和邪佞小人进行了无情的揭露和批判：“古人形似兽，皆有大圣德。今人表似人，兽心安可测！虽笑未必和，虽哭未必戚……”副词“皆”的运用，写出古人虽形容丑陋如兽而都具圣德，而“今人”表面像人，而实际怀着兽心，表达了作者愤世嫉俗之情。

王维《送沈子福归江东》云：“杨柳渡头行客稀，罟师荡桨向临圻。惟有相思似春色，江南江北送君归。”此诗写渡口送别友人，先写渡口的冷清，行人稀少，罟师（船夫）冷漠，再以“惟有”作转折，并将别情比作春色，从而写出了别情的浓烈，自己的深情独往。“惟”字在表限定的同时，更起到了突出强调的作用。“惟有”二句所写虽是一种情感幻象，却将诗人的惜别之情的真切、浓烈表现了出来，“相送之情，随春色所至，何其浓至！”（钟惺《唐诗归》）

巧用虚词激起波澜。古人云：“文似看山不喜平。”也就是说诗文要写得曲折有致，波澜起伏，方能曲径通幽，引人入胜。因此如何激起波澜，是文学家们在创作时应当考虑到的。运用虚词，乃是激起波澜之一法。老杜《闻官军收河南河北》八句写了八种行为动态，在动词之前都加有一个副词作修饰：“忽传”“初闻”“却看”“漫卷”“须纵酒”“好还乡”“即从”“便下”，使全诗波翻浪涌，语势腾跃，将诗人得知战乱已平的欣喜之情痛快淋漓地写了出来。

柳永《雨霖铃》下阕写道：“此去经年，应是良辰好景虚设。

便纵有、千种风情，更与何人说！”“经年”之中，因别离而生凄苦，令人何以堪！无伊人相伴，良辰好景虽有似无，即使有了千种风月情意，也无吐露之处。“纵”字表明了词意的一个层次转折，在感情的深潭中，使波澜生起。南唐冯延巳《采桑子》亦用“纵”字，云：“花前失却游春伴，独自寻芳。满目凄凉，纵有笙歌亦断肠。”二者的意境颇为相同，都写出了乐境而生悲情，令人愁上加愁。

巧用虚词创设意境。一篇好的作品总是既重形象，又重情感的。由于虚词几乎都没有词汇意义，因此要通过虚词使作品增彩比运用实词困难。特别在意境的创设上，想让虚词发挥作用殊为不易。但如果虚词运用得当，却能使意境臻于神妙，甚至收实词难收之效。古人也意识到了这一点，如清代刘大櫟指出：“文必虚字备而后神态出。”（《论文偶记》）

韩愈诗《春雪》：“新年都未有芳华，二月初惊见草芽。白雪却嫌春色晚，故穿庭树作飞花。”这首被赞为“极空翻之能事矣”（刘公坡《学诗百法》）的诗，立意新颖，想象丰富，能于“春雪”的常景中翻出出人意表的新意，妙在第三句用了个虚词“却”。一二句写新年到来，还不见鲜花开放，在焦急、失望中，又以一“惊”字表现作者的惊喜。三四句以拟人手法，写春雪的美好和有灵性，它也嫌春天来得晚，在庭中树上穿飞，点点雪花装点着春色。“却”字翻忧为喜，饶有情趣。

巧用虚词寄寓旨味。无论现代汉语还是古代汉语，虚词总是要少于实词，供选择的余地很小，而且同样是炼字，虚词要难于实词。“吟安一个字，捻断数茎须”（卢延让《苦吟》），对虚词的使用来说尤其如此。古人也有此体会，清人施补华《岷佣说诗》谓：“五律须讲炼字法，荆公所谓诗眼也。‘泉声咽危石，日色冷