

字词天地



字词中有广阔天地
天地间多绝妙字词

门外字谈

牟世金

李珣《南乡子》赏析

万文武

从《红楼梦》脂评

谈“似不通”的修辞方式

林兴仁

也谈“去”的本义和古今异同

夏 咏

“何遽不若”的确诂

钱剑夫

元曲衬字

吕薇芬

6

ZICI TIAN DI

本刊顾问(以姓氏笔画为序):

马茂元 吕叔湘 孙德宣 启 功 吴文祺 吴晓铃
周祖谟 范 宁 胡厚宣 姜亮夫 侯宝林 唐圭璋
徐 复 傅懋勳

封面题字:

启 功

字 词 天 地

1985年第1期

1985年1月5日出版

统一书号: 9106·67

《字词天地》编辑室编

(武汉市解放大道新育村63号)

湖北人民出版社出版

咸宁地区印刷厂印刷

新华书店湖北发行所发行

定价: 0.80 元

门外字谈		牟世金	1
诗 词 字 词 赏 析	说“寒”	张文勋	4
	——一谈艺术美感的特异功能		
	形象飞动 境界雄奇	曹旭	8
	——魏源《湘江舟行》(六首选一)赏析		
	一字精妙 全篇生色	王启兴	12
	——王安石《泊船瓜州》炼字纵横谈		
	写景抒情 动人心魄	邓黔生	15
	——王粲《登楼赋》的语言艺术		
	“点铁成金”与“点金成铁”	殷光熹	18
	说陶诗中的“虚室”	温洪隆	21
文 史 字 词 妙 用	读李义山诗札记	聂石樵	23
	李珣《南乡子》赏析	万文武	26
	朦胧·含蓄·晦涩	谢楚发	29
	——再评朦胧诗		
	《屈原列传》难句例释	黄岳洲	33
	说“以意逆志”	祝注先	39
	妙著一字 毕现神情	金志仁	44
	《论语·先进篇》两议	宁义辉	45
	活用人称代词 巧抒满怀情意	石熙仁	45
	《师说》义疏二则	徐乃为	49
小 说 戏 剧 字 词 新 探		董清洁	52
	从《红楼梦》脂评谈“似不通”的修辞方式	林兴仁	54
	“青云”探异	黄岩柏	61
	“神乎技矣”	汤德令	63
	——谈《围墙》的遣词用字		
	·用典与典故·庄周梦蝶 苏轼梦仙	祈欣	65
	——漫谈用典艺术		
	古诗文中姓名借代举隅	房聚棉	70
	谈省略	马挺生	75
	“诙谐”又说	刘宗德	80
修 辞 说 微	喜怒哀乐泪泉出	章跃一	84
	——浅谈文学作品中关于“泪”的描写		
	诗歌中特殊语序的修辞作用	郑萍	86

· 修辞说微 · 古典诗文中方位名词的妙用		刘玉来	91
字 词 理 论 研 究	也谈“去”的本义和古今异同	夏 淦	96
	古代汉语“往”字后带宾语补说	青 殷	100
	谈古汉语中一种奇特的表数法	李增杰	104
	从“螟蛉之子”说起 ——谈谈俗词源	唐超群	108
	谈源于佛经的抽象名词	梁晓虹	111
古 今 字 词 辨 难	“以”字的一种用法	郭挺之	115
	从“信息”一词谈词汇的“新信息”	田文玉	119
	“餽饘”究竟是什么？ ——双婚道断之二	吴晓铃	123
	释“摄衽抱几”的衽和几	晏炎吾	127
	释“政事一埤益我”	方一新	132
语 词 顾 问	李斯笔下的“阿谀”是什么？	杨学书	134
	“何遽不若”的确诂	钱剑夫	139
	古代器具与现代语词	吴建平	141
	说作为指示代词的“各”	林书武	143
	元曲衬字	吕薇芬	145
· 古籍新注 · 《诗》《书》成词考释（续）		姜昆武	154
· 读者来信 · 一点补充		张斯忠	99
· 补 白 ·		22 · 48 · 53 · 74	

门 外 字 谈

牟 世 金

古来许多在学术上造诣高深的学者，无不精通字学词道。字词是治学的基础，所以，“字词与治学”的笔谈，确是很有意义的。不过，我对文字学完全是门外汉，只能作点门外之谈。

几天前一位青年教师和我谈古典文学研究，我曾讲到搞点注释是研究古典文学的入门之法，这就是自己在学习古典文学、古代文论中的一点体会。常听到一种议论：某些研究古典文学或古代文论的长篇大论，如果对其所据论的古文古词作正确解释，就有象高楼大厦被抽掉几块基石那样危险。这种现象是存在的，自己也曾在这方面吃过苦头。我深感要树立一种扎扎实实的学风，首先要从字词的功夫做起。

记得年幼时上私塾，除了死背古书原文，还要背注文。这是我当时很感头痛的事，所以根基至今仍很差。这虽未必是可取的办法，也许老一辈中不少人是这样培养出来的。现在除少数专治文字学的同志，恐怕能背《说文》、《尔雅》的是愈来愈少了。以我自己来说，不仅不能背什么，搞了几十年古代文学，甚至没有通读过《十三经》。这恐怕是可以“不以为耻”的。我们的前辈所走的道路，自有它的好处，现在显然是走不通了。今天要学的，还有比《十三经》之类更多更重要的东西；“皓首穷经”既无必要，即便能“穷”，也未必有多大意义。

但没有一点国学的根基而图治好国学是不可能的。浩如烟海的文化遗产尚待整理，历史还要求我们在前人的基础上继续发展。因此，怎样走新的路子是一个亟待探索的问题。现在的中青年学者，虽不乏根柢盘深的后起之秀，但象我这样底子薄弱的人还不在少数。对这种人来说，就我的体会，搞点注释是有好处的。为古书作注，并不是根治学贫识弱的良方，却是治学入门的一种基本训练，也可对字词工力

较差者略起补课的作用。

一部古书，特别是诗文集子，往往是四书五经、诸子百家，无不涉及，它迫使注者不能不进入古籍的汪洋大海，诱人去“倒海探珠，倾崑取琰”。这种得之不易的珠玉，不仅能深铭心底，还常常给人以多方面的启示。所注渐多，便可升堂入室，进窥整个古代典籍的概貌。对非专治古汉语的多数研究者来说，要熟读《说文》，兼通群籍是不大可能的，但如果对一些影响较大的重要典籍一无所知，古代学术宝库的大门就难得而入。通过对一部适当的古书作注，这些问题便可得到一个大致的训练。

很多治学有道的先辈，都主张从精读一书开始。这确是重要的经验之谈。但怎样才算“精”，怎样“精”法？我的体会就是搞一部注释。常人读书，总有“不求甚解”的毛病，即使欲求甚解，又从何着手？所谓“心既托声于言，言亦寄形于字”（刘勰），语言文字是表达思想的符号，不通过文字，恐怕谈不到任何研究。研究古人，必须从逐字逐句的理解开始，这是毫无疑义的。平时读书，虽是意在求精，却常对某些冷字僻典，一略而过。这类字词，可能无关大局，但并不尽然。有的文字虽属常见，且自以为懂得，却时有似是而非之解。如果为之作注，这类问题就不能不求彻底准确的理解了。不仅如此，所谓“解剖麻雀”，注释就是很好的一种解剖术。除可由此较为准确细致地了解作者的思想观点外，其语言风格、语法特点、常用词汇典实，或严守家法，或杂取诸家等等，都可在逐字逐词的注释中得到具体的理解。如曹操的古朴，曹植的华丽；陆机的文繁，陆云的清省，都是他们所习用字词的情况反映出来的。又如《刘宾客集》袭用《庄子》语汇特多，我们就可由此探讨刘禹锡和《庄子》的关系了。刘勰说：“陆贾典语”。有人认为陆贾并无《典语》，可能是《新语》之误。“典”、“新”二字字形迥异，何由致误是可疑的，且现存各种《文心》版本，都作“典语”。细读现存《新语》十二篇，这个疑难是易于解决的。刘勰确是以“典语”指《新语》，但非字误，而是谓其合于所谓“典诰之体”的《新语》。在注释工作中，可发现的问题甚多。一般精读甚至背诵，很多深幽细微的地方是难于认清的。注其全集，则麻雀庶几可解，

治学之道，也就可得十之七八了。

三国魏人董遇有云：“读书百遍，而义自见”。后来发展为：“读书千遍，其义自见。”这个古板的读书法，现在已没有多少人相信它了。但也不必彻底否定。一个人如果不多读点古书，虽精通古汉语语法，熟背《说文解字》，未必就能过古文字关。除应相辅而行外，我觉得搞点注释，尤为必要。为古书作注，必然要遇到许多具体的、特殊的实际问题，这些问题也只有联系实际（如作者的思想、用词特点、上下文意等）才能解决。这种功效可能比读百遍千遍的作用更大。一般涉猎，知其大意是可以的；谈到治学，就不能满足于大致读懂了，还必须下点苦功，才能进窥古学的奥堂。较之前人，以上所说已算不得苦功了：如果没有其它更有实效的办法，对有志于古学的人来说，这条道路还是可以试行的。

编后话：

这是作者应我们约请撰写的一篇专文。

作者现任山东大学中文系副教授，文心雕龙研究室主任；中国古代文论学会常务理事，《古代文学理论研究》丛刊编委；中国文心雕龙学会常务理事兼秘书长，负责编辑《文心雕龙学刊》。曾与陆侃如合著《刘勰和文心雕龙》、《刘勰论创作》、《文心雕龙译注》；自著有《文学艺术民族特色试探》、《雕龙集》等。

作者文题谦作《门外字谈》，但它指示给读者的乃是一条深入古代学术奥堂的重要途径；我们认为这是读过本文的读者一定会有的同感。

（上接第110页）意义和关系。甘肃师范大学中文系编的《汉语成语词典》说得较为通俗详明。读者可以参看，这里不再转述。从它的解说可以看到，“况”原是“由比照而显明”的意思，这个意义很古奥，不为一般人所掌握，于是有人误解为“比拟、比方”之意。但这样整个词的意思仍然串不通，于是有人将“况”与“下”对调，使“下”的意思也变动一下，这样虽然勉强通了，词义却已面目全非。而“每下愈况”变成了“每况愈下”，词的形式变化了，读音和写法都不一样了。这就是俗词源影响的结果。

俗词源的现象不仅在汉语中存在，在其他语种中同样存在。俗词源是普通语言学的一个概念。

说 “寒”

——一谈艺术美感的特异功能

张 文 勋

在一些人身上，某种感官具有特异功能，据说，这种特异功能，能打破生理上的视觉、听觉、触觉的界线。对这种现象，直到目前为止，科学上尚未作出确切的解释。有的学者也表示怀疑，对此，尚有待科学家们进一步探讨。我这里要谈的是艺术。在艺术审美中，这种特异功能却早已普遍存在，譬如说，通常藉视觉所获得的东西，却可以诉诸听觉，西方有些象征派诗人称之为“着色的听觉”。（见朱光潜《诗论》）“红杏”是视觉所及，它却使人似乎听到春天喧闹的声音。有时，诗人们又借助于味觉和嗅觉，去表现视觉所得之美，如香云、香雨、香雾；这种艺术美感的“特异功能”，过去为人们所未理解，故往往引起一些争议，所以，宋祁以“闹”字形容“春意”，有人就觉得“此语殊难著解”，并斥之为“极粗俗”。其实，人的五官虽各司其职，但当他们把信息输入到大脑神经中枢之后，是可以互相沟通的。我国古代佛家就有“六根互相为用”之说，《涅槃经》云：“如来一根能见色闻声，嗅香别味知法，一根观尔，余根亦然。”《楞严经》中说到“无目而见”，“无耳而听”，“非鼻而闻香”，“异舌知味”，“无身觉触”等等，都属“六根互用”。西方文艺理论中把这种现象称之为“通感”。自朱光潜、钱钟书二先生把“通感”说介绍到我国之后，许多古代诗词中被认为是奇特的现象，都迎刃而解了。艺术中的“通感”现象之产生，一则有其生理基础，即五官信息在大脑中枢中的相互作用；再则由于艺术的联想和想象、沟通了五官在“感知”中的相互作用；调动了五官的各自功能，使“意象”成为感官的复合体，使读者获得综合的但又是具体的形象。

我国古代诗词中，对“寒”字的运用，就是充分发挥了“六根互

用”的特异功能，从而使之随物感兴，变化无穷，表现出种种意境，极尽意趣之美。按通常的理解，“寒”是冷的一种感觉，如天寒、风寒、水寒等等，这是人和外界自然之物接触所获得的一种感觉。因此，在诗词中，直接描写感觉中的“寒”以表现某种特定的景物或心情，是极为普遍的。例如：“饮马渡秋水，水寒风似刀”。（王昌龄《塞下曲》）“香雾云鬟湿，清辉五臂寒”。（杜甫《月夜》）“戟枝迎日动，阁影助松寒”（刘禹锡《春日退朝》）“又恐琼楼玉宇高处不胜寒”。（苏轼《水调歌头》）“乍暖还寒时候”。（李清照《声声慢》）这些都是按生理常规对自然界的直感。当然在诗词中，写“寒”是为了抒情，而不是物理学上温度的说明。对“寒”的感觉，也不是停留在生理的直觉阶段，而是和主观感情结合，或以描写环境，或以渲染气氛，或以表现内心的凄苦寒冷，或以比喻人情世态的变化，如此等等，不一而足。“寒”是一种直感，一旦进入艺术描写，它就具有直觉、形象的特征，故多于形象思维中出现，这是很自然的。

由于艺术中的“通感”作用，“寒”不仅直接诉诸人们的触觉，还可以诉诸听觉、视觉，“寒”不仅有声有色，而且还有重量。艺术中对“寒”的表现，也是调动了各种感官的作用，形成感觉的复合，增强了它的艺术表现力，使形象思维开拓了奇妙的领域，使文艺作品具有独特的审美作用。杜甫在《冬日洛城北谒玄元皇帝庙》中，有“碧瓦初寒外”之句，清叶燮对此作了很好的阐释，他说：“初寒无象无形，碧瓦有物有质；合虚实而分内外，吾不知其写碧瓦乎？写初寒乎？写近乎？写远乎？使必以理而实诸事以解之，虽稷下谈天之辩，恐至此亦穷矣”。他认为这五字的情景是：“呈于象、感于目、会于心……划然示我以默会想象之表，竟若有内有外，有寒有初寒，特借碧瓦一实相发之，有中间，有边际，虚实相成，有无互立，取之当前而自得，其理昭然，其事的然也”。显然，这就是“通感”所形成的“意象”，其关键在于艺术的“默会想象”，碧瓦本来是透过视觉可见，但这视觉使人通过碧瓦似乎感到初寒；这初寒不一定是在玄元皇帝庙内的直接感觉，而是看到那高耸入云以至感到“日月近雕梁”的琉璃碧瓦，似乎感到外界的初寒，这是当时由于“默会想象”而产生的感受，碧瓦具

有寒的感受，而初寒又转化为有内外界域，有形有质的可感之物象，这就是艺术“意象”给人的审美特征。这种意象是可以感受的，但是不必一定要“以理而实诸事以解之”，否则就不成为艺术了。平时我们说“绿得发冷”，由绿而引起冷的感觉，所以诗词中常把“寒”和“碧”联系起来。旧题李白《菩萨蛮》有“寒山一带伤心碧”之句，山而有寒之感，是透过“碧”感受到的，而这碧和寒，又都为了表现“伤心”二字，这样我们对这首词，就获得一种综合的感受。“云竹低寒翠”

“夕寒山翠重”（转引自胡应麟《诗薮》）也是把“寒”和“翠”联系在一起，都具有相同的艺术效果。人的视觉，本来只能辨形和色，但通过视觉感官可以引起寒和热的感觉，所以，由碧翠而引起寒冷之感。由月色也会引起类似的感觉，月光就其本色来说，或云白，或云清，但诗人们通常喜欢以寒形之，李商隐诗云“晓镜但愁云鬓改，夜吟但觉月光寒”（《无题》），李白诗云：“月寒江清夜沉沉”。（《白紵行》）望月而生寒冷之感，当然是和对广寒宫的联想有关，所以，月光也使人产生寒冷的感觉了。岂但月光如此，日色亦然，王维《过香积寺》云：“泉声咽危石，日色冷青松。”日色不也给人冷的感觉么？“吴牛喘月”，是由于牛没有艺术的想象，怕热，因此把月亮当太阳，这是生理上的条件反射所至，而艺术感觉的特异功能，则是和人们的丰富的想象力分不开的。声音，本来是诉诸听觉的，但由于通感作用，也可以具有寒意，以寒形声，使得声也人格化并更具感情色彩。这里，让我们先来欣赏杜甫的一首绝句：“欲作鱼梁云覆湍，因惊四月雨声寒。青溪先有蛟龙窟，竹石如山不敢安。”（《绝句》四首之一）在杜诗中，这并不是著名之作，但却也别具一格，从表面上看，作者无非是写欲作鱼梁以捕鱼的情趣，因云施雨作，水深湍急，鱼梁难设，如此而已。其实，这也是有寓意的，作者寄托理想，有所追求，然环境险恶，难以实现，所以，诗中渲染了一种惊险寒冷的气氛。“因惊四月雨声寒”，寒是气候的反映，但是作者并没直接写因雨而如何感到寒，却是写“雨声寒”，这不是文字游戏，倒是妙在其中。寒由雨起，雨必有声，闻之有声，觉之而寒，则视听之区，由表及里、彻里彻外，无不寒矣！类似的写法，在我国古代诗词中并不少见，例如：

“杀气三时作阵云，寒声一夜传刁斗”。（高适《燕歌行》）

“御炉香焰暖，驰道玉声寒”（窦叔向《春日应制》）

“细雨梦迴鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒”（李璟《浣溪沙》）

“卷帘阴薄漏山色，欹枕韵寒宜雨声”。（秦韬《玉竹》）

“无人花色惨，多雨鸟声寒”（李嘉祐《江阴道中》）

“五更晓色来书幌，半夜寒声落画檐”。（苏轼：《雪后书北台壁》）

在这些诗词中，刁斗声、玉笙声、雨声、鸟声，都使人产生寒意。从物理学和生理学的观点看，声音怎么会具有冷热的功能呢？说“雨声寒”“鸟声寒”不是违反常理吗？然而，在艺术中不但可以，而且还更增强艺术效果，使读者感受更深。以李璟《浣溪沙》为例：

“菡萏香销翠叶残，西风愁起碧波间。还与容光共憔悴，不堪看。
细雨梦迴鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒。多少泪珠何限恨，倚阑干。”

这首词通篇写的香销叶残之景，以衬托一位容光憔悴的人，主人公孤独、愁恨，在细雨淋淋，西风阵阵的夜晚，独倚栏杆，珠泪不尽。作者没有明说主人公恨什么，愁什么，但读者却深深为此情此景所打动了。这里的景，是清冷寂寞之景，主人公的心情也是冰凉之情，西风、细雨，已是一片寒意，主人公的内心，似乎更是达到结冰点了，所以小楼玉笙的声音，也带来了寒意。显然，这不单纯是自然景物的反映，更主要的是主人公的主观感受，所以“小楼吹彻玉笙寒”一句，就使人在感觉、视觉、听觉之间，都感到寒意，感情气氛就被十分强烈地表现出来了。可见，古代诗词中，以寒形声，并非为了追新逐异，而是诗人们在长期艺术实践中，领悟到“通感”之妙，所以，才有意从多方面运用语言文字的艺术功能，以调动读者各种感官的感受能力。以“寒”字来说，除了上述种种用法之外，甚至还可以使人觉得它具有体积和重量呢！宋祁《玉楼春》中的“绿杨烟外晓寒轻”，欧阳修的《蝶恋花》中的“雨后轻寒犹未放”，不就是以轻重形容寒意么？由此看来，古人写诗下字，乍看起来，似乎随心所欲，其实却大有讲究，寒字的种种用法，都是围绕一个中心，那就是力图使人们从视觉、听觉、触觉各方面感受到景物之寒；而所有景物之寒，又都是为了烘托人的思想感情，这也可以说是运用之妙，存乎一心，有待作者的匠心独运，并不是随意能奏效的。

形象飞动 境界雄奇

——魏源《湘江舟行》(六首选一)赏析

曹 旭

湘山如染，湘水如奔，乱山夹水，飞动雄奇。读魏源《湘江舟行》，仿佛随诗人乘小舟行驰在一条翡翠的河流上，眼前展开了一幅幅境界飞动的绿色长卷：

乱山吞行舟，前橈忽然没。谁知曲折处，万竹锁屋阔。全身浸绿云，清峰慰吾渴。人咳鸥鹭起，净碧上眉发。近水山例青，湘山青独活。无云翠蒙蒙，烟林尽如泼。遥青一峰显，近青一峰灭。眼底青甫过，意中青郁勃。汇作无底潭，遥空蔚兰阔。十载画潇湘，不称潇湘月。今朝船窗底，饱览千嵒岬。他年载画船，鸥鹭无汝缺。

湘江，发源于广西，纵贯湖南省境，由南而北，注入洞庭湖，两岸平野坦荡，青山逶迤，景色十分宜人。可诗人截取了自然景色中最有表现力的镜头，概括提炼集中，硬毫健笔，着力描摹，一开始，便以一种突兀、惊险、摄人心魄的气势笼罩全篇，给人以雄奇飞动的强烈印象：“乱山吞行舟，前橈忽然没”。描绘群山，用一“乱”字，迴旋万马，本已气势非凡，水在乱山中奔流，其湍急之势已可想见，再著一“吞”字，乱山夹水，大山“吞”舟。更是咄咄逼人，顿时使人避闪不及，生惊骇咋舌之叹。只见万峰攒天处，奔涌曲折的水势，舟随峰峦隐现，山随峡谷迴旋，才与前面的船只衔尾而行，忽然一个曲折，两峰闭阖，已不见前面船只踪影，仿佛连同帆橈都给大山一口吞去。一个“没”字，写尽了这种情势。

同样写山、水、舟之间的关系，李白的《早发白帝城》：“朝辞白帝彩云间，千里江陵一日还。两岸猿声啼不住，轻舟已过万重山。”意在使山、水、舟之间形成大与小，动与静，粗犷与细腻的对比，用山

之巍峨，舟之迅疾，表现自己流放夜郎中途获释的愉快心情；而魏源的《湘江舟行》写山、水、舟之间的关系，意在描写湘山之奇诡绝伦，湘水之湍急清冽。写法上，李诗写“舟”“过”“山”，魏诗写“山”“吞”“舟”；李诗关键的字词是“过”，通过万重山一晃而过，写出长江三峡一泻千里的浩荡水势；魏诗的关键字词是“吞”，写尽湘山之奇崛，湘水之曲折，流急滩险。两者都十分奇绝。其中这一“吞”一“没”，飞动、雄奇皆有之，神来之笔，可与李白的诗篇相媲美。

“谁知曲折处，万竹锁屋闾”，闾者，门也。山峻水险，但诗人并没有忘记山麓水滨景色的描绘，就在曲折的水滨，万竿翠竹正簇拥着隐隐露出脊背的房舍。如果说，魏源的山水诗笔法与韩愈相似，喜欢以奇崛险僻的字词，表现大自然雄伟和充满力度的美，那么，《湘江舟行》中的用色则是魏源的独创风格——即在绿色的基调上，表现出深浅、浓淡、远近、虚实等多种层次的色相，或绿得浓重，或绿得透明，或绿得鲜活，或绿得淡远。你看，“全身浸绿云，清峰慰吾渴”，用“绿”字形容自然界的“云”，这一修饰奇特而又合理。这里的“绿云”，与“碧云天，黄花地”中的“碧云”不同，所谓“绿云”，实际上是“白云”，是缠绕在山腰，弥漫在江面轻纱般透明的云雾，由于青山碧水的映染变成“绿云”，小舟驰进轻纱般透明的云雾之中，舟中人当然就会产生“全身浸绿云”的感觉了。“清峰慰吾渴”一句是利用通感的写法，青青的山峰，本来是视觉印象，可诗人把它转换成味觉印象，秀色可餐，用看一眼便可以清心解渴的味觉印象极写湘山之“清”，这种手法确是十分高妙的。

透明的绿雾轻笼着江面，江岸乱山如削，四无人声，境界雄奇而阔大，因为身置乱山峡谷之中，人的咳嗽声都能引起山鸣谷应，发出很大的声响。为什么一滩鸥鹭突然惊飞？是因为——“人咳鸥鹭起”。舟行江中，青山送迎，整个画面都在移动，而鸥鹭纷飞，则是在动态的大布景上的飞动，可谓“动中之动”。向江面俯视，由于湘山湘水的映染，不仅白云变成绿云，更“净碧上眉发”，连船上人的脸庞和须眉都给染绿了。

也许会有人说：“近水山例青”，近水的山峦大都一派青翠，本也不

足为奇。这里荡开一句，为的是写湘山与众不同——“湘山青独活”。因为湘山不同于一般近水山峦，青得格外鲜活逗人，所以“无云翠蒙蒙，烟林尽如泼”。著一“活”字、“泼”字，而湘山青翠欲滴的鲜活之态则闭目可以想见，山容水貌，境界全出。

虽然湘山鲜活欲滴，青翠逼人，同是一片青青翠色，然而，近处的山峰和远处的山峦在色彩上却有浓淡之分和深浅之别，并不完全相同。同是一片青翠，同样使用一个“青”字，如何区分这种色调上的微妙差别呢？这里，诗人利用汉字字词特有的高度组合能力，创造性地用“遥青”和“近青”加以描摹概括。我们完全可以设想，近处的山峰与碧绿的湘水互相映衬，青翠的色块十分浓郁，化也化不开，而远处的山峰只是淡淡的一笔，并逐渐融入青苍的天色之中。更值得注意的是，诗人并未孤立静止地加以区分描画，而始终是把色彩放在动态中表现：“遥青一峰显，近青一峰灭”，通过“遥青”、“近青”的“显”、“灭”，写出绿色基调上色彩的丰富性和层次的变化，给人以转眼看山山不定，色彩在飞动中变幻的奇妙的艺术效果。

“眼底青甫过，意中青郁勃。汇着无底潭，遥空蔚兰阔”，“甫”是“刚才”的意思。舟行山逝，虽然眼前逼人的翠色消失了，然而心胸里却灌满了浓郁青翠的山色，仿佛人的整个心身和灵魂都浸没在一片透明的绿色之中，汇成了无底的深潭。看！舟过巍巍夹峙的峰峦了，千山过后天远大，山峰渐渐隐退，头顶的天空才显得格外蔚蓝，格外辽阔。

不身临其境，不饱览湘山翠色，描画不出潇湘月的真正色彩，这是“十载画潇湘，不称潇湘月”的原因。“瀑近春风湿，松多晓日青”（赵师秀《桐柏观》），从晓日变青中可以想象，既然白云染成绿云，净碧染绿须眉，潇湘月的真正色彩就决不会是通常所见的昏黄或银盘般的铮亮皓洁，也许只是青青的一轮。多么幸运！“今朝船窗底，饱览千嵒岬”。山川之美，足以陶冶人心，诗人想到“他年载画船，鸥鹭无汝缺”，“无汝缺”是“无缺汝”的倒置，“汝”，指鸥鹭。以后能隐居此地，确是心满意足。诗人想象那时候便可以摒弃世虑，忘却机心，与江边鸥鹭为伴，终老此身了。

综观全诗，我们可以看出，诗人十分善于选择各种富于表现力的字词，充分发挥汉字字词的弹性、暗示和组合能力，在我们眼前展开了一轴奇诡飞动的山水长卷：写山势，则吞行舟，没橹；写山色，则遥青近青，峰显峰灭。写湘水，则净碧之色上眉发；写近水湘山，则青而独活。整首诗中，写山川形势奇诡飞动的字词有“乱”、“吞”、“没”、“锁”、“浸”、“显”、“灭”等；写色彩的有“绿”、“清”、“碧”、“青”、“翠”、“蔚蓝”等；写色彩变幻的有“活”、“泼”、“遥青”、“近青”、“意中青”等，诗人实在是语言和色彩的大师。其他如通感的运用，主观色彩的描绘，潇湘月改变色调的暗示，都仿佛是印象派画师的杰构，收到出人意表、摄人心魄的艺术效果。

魏源是湖南邵阳人，是喝惯湘水，看惯湘山，在湘山湘水摇篮里长大的近代著名诗人。除写了不少反映鸦片战争时期尖锐复杂的社会矛盾，充满爱国主义激情的政治诗外，还擅长山水诗。自称“昔人所欠将余俟，应笑十诗九山水”，以为描摹、吟咏祖国的自然山水是他义不容辞的职责。从这个意义上说，诗人数百首山水诗，大都抒发了对祖国壮丽山河的挚爱，是诗人爱国主义感情的又一表现形式，而这首《湘江舟行》，除了是对大自然的礼赞外，更是对故乡山水的一支深情的颂歌。

（上接第146页）

可见，“各”字作为指代词，现在仍然有总计、区别、不一这三种意思。一般说来，在上下文中把某个范围加以确定，或这个范围不言而喻，这时的“各”字是“指某个范围内的所有个体”；如果不是这样，则多是《现代汉语词典》中的解释。

我把上述结果告诉那位学生，并说，你的句子的上下文已确定了一个范围：英国两部，这里用“各”，显然说的是英国两部所有的郡，而这是和英语some的意义不相符的，所以老师改得对，虽然他并没有说明道理。

一字精妙 全篇生色

——王安石《泊船瓜洲》炼字纵横谈

王 启 兴

诗歌作为语言的艺术，在短小的篇幅中表现深广的内容，又有动人的艺术魅力，这就要求语言必须准确、优美、精炼、生动、形象。我国古代的一些诗人，对诗歌语言总是反复推敲，千锤百炼，一丝不苟，所以唐代的皮日休说：“百炼为字，千炼成句。”（《诗人玉屑》引）其他诗人也通过自己的创作实践，以诗句来说明锤炼诗歌字句的甘苦，如《刘公嘉话录》所载“推敲”故事的主角贾岛，在《题诗后》一诗中充满感情地说：“二句三年得，一吟双泪流。”两句诗写了三年，他认真推敲诗句的情况可以想见。方干在《赠喻凫》一诗中也说：“才吟五字句，又白几茎髭。”写一句五言诗到了髭须皆白的地步，他这种严肃地锤炼诗句的精神十分可贵。卢延让在《苦吟》诗中更说：“吟安一个字，捻断数茎须。”这也表明他在诗歌语言上精心琢磨。

宋代的王安石在诗歌创作中，“更讲究修词的技巧”（钱钟书《宋诗选》），也就是说，更加注意诗句的锤炼，力求以准确、生动、鲜明、形象的语言来表情达意，状物图貌。《泊船瓜洲》中“春风又绿江南岸”的“绿”字，就是经过反复推敲，慎重改定，使全篇为之生色的著名诗歌修辞范例。洪迈《容斋续笔》卷八载：“王荆公绝句云：‘京口瓜洲一水间，钟山只隔数重山。春风又绿江南岸，明月何时照我还。’吴中士人家藏其草，初云‘又到江南岸’，圈去‘到’字，注曰‘不好’，改为‘过’，复圈去而改为‘入’，旋改为‘满’，凡如是十许字，始定为‘绿’。”为什么用“到”、“过”、“入”、“满”等字都“不好”，而用“绿”字才精妙呢？因为冬去春来，春风送暖，万物复苏，百草竞生，充满生机，但春风又是无形之物，用“到”、“过”、“入”、“满”等字，都不能把它转化为异常醒目的视觉形象，同时也不能把“江南岸”春意

盎然的景象生动地表现出来。用“绿”字则十分精到，它使可触而不可见的春风转换为具体可感的视觉形象，把江南明媚的春光生动展现出来，在审美意识上给人以强烈的美感。因为“色彩的感觉是一般美感中最大众化的形式”（马克思《政治经济学批判》），它最容易引起人们的感情情趣，在审美过程中也容易激起人们的感情活动。诗是语言的艺术，诗人在描绘客观景物时，要“随类赋彩”，就必须借助于表示颜色的语言文字，从而准确、形象地表现自然美。王安石改了十余字，最后才选定了“绿”字，极为巧妙地展示了春风的行迹和江南一片春色，唤起人们春到江南的感觉。另外，春草绿时，也极易勾起旅人的思归之情，这就很自然地引出结句“明月何时照我还”，增强了诗味，又给人以联想回味的余地。由此可见，在诗歌创作中，遇到“诗眼”，也就是关键字，必须反复推敲，着意锤炼，选择极富生命力和表现力并能引起读者联想的字，使诗意浓郁，艺术感染力也更强烈。王安石是深知此中三昧而又备尝此中辛苦甘甜的，所以他在《题张司业诗》中说：“看似寻常最奇崛，成如容易却艰辛。”看似寻常，成却艰辛，可谓至理名言。

王安石这一“绿”字之所以用得绝妙，与他善于吸取前人艺术经验，又能匠心独运，进行创新关系至密。春风和绿字相连。在唐代诗人的诗篇中屡见不鲜，如李白《侍从宜春苑奉诏赋龙池柳色初青听新莺百啭歌》中有句云：“春风已绿瀛洲草，紫殿红楼觉春好。”丘为《题农父庐舍》首联：“东风何时至，已绿湖上山。”白居易《题岳阳楼》颔联：“春岸绿时连梦泽，夕波红处近长安。”温庭筠《敬答李先生》颔联：“绿昏晴气春风岸，红漾轻轮野水天。”但这些诗句，从炼字的角度来考察，都不及王安石的“春风又绿江南岸”生动传神，因而没有被人们称道，没有被人们广泛传诵。上述李白的诗是奉诏应制之作，不过是写宜春苑草色青青，在这“紫殿红楼”的氛围中，“觉春好”而已。丘为的两句诗，虽较李白诗为优，也还有情味，但就诗句的精炼、概括力之强，境界的阔远而论，仍逊王安石诗一筹。白居易的“春岸绿时连梦泽”，是描绘诗人登岳阳楼时所见景象，气象也还雄阔，可是诗味远不及“春风又绿江南岸”浓郁，因为白居易诗较平直，没有多