

杨万里 诗歌艺术 散论

韩晓光
著

中国
广播电视出版社

杨万里 诗歌艺术 散论

韩晓光 著

图书在版编目 (CIP) 数据

杨万里诗歌艺术散论 / 韩晓光 著. —北京: 中国广播电视出版社, 2008.4

ISBN 978-7-5043-5543-3

I . 杨… II . 韩… III . 文艺评论 - 诗歌 - 中国 - 杨万里
IV .I.038-09

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 600225516 号

杨万里诗歌艺术散论

作 者	韩 晓 光
责 任 编 辑	刘跃钊
封 面 设 计	小寰球
出 版 发 行	中国广播电视出版社
社 址	北京市西城区真武庙二条 9 号(邮政编码 100045)
经 销	全国各地新华书店
印 刷	北京振兴源印刷厂
开 本	850 毫米×1168 毫米 1/32
印 张	5
字 数	135 千
版 次	2007 年 11 月第 1 版第 1 次印刷
书 号	ISBN 978-7-5043-5543-3/I.09
定 价	12.80 元

(版权所有 翻印必究·印装有误 负责调换)



引 言

篱落疏疏一径深，树头花落未成阴。
儿童急走追黄蝶，飞入菜花无处寻。

这首小诗在我孩提时就莫名地深深感染了我。那恬静优美的田园风光，那朴实安宁的乡居生活，那活泼可爱的天真童趣，在我的心灵中曾引发过无限的神往。随着年岁的增长，后来渐渐地又读到“小荷才露尖尖角，早有蜻蜓立上头”，“好山万皱无人见，都被斜阳拈出来”，“梅子留酸软齿牙，芭蕉分绿与窗纱”，“接天莲叶无穷碧，映日荷花别样红”等诗句，便不由地越来越迷上了这些诗句的主人——南宋诗人杨万里，以及他别具风格的“诚斋体”诗歌。那新奇灵动的意趣，深挚动人的情怀，清新流畅的语言，婉曲多变的结构无不深深地吸引着我，也影响着我的审美取向与写作情趣。我平生喜爱田园风光，喜爱乡村生活，也尝试着学写些田园小诗；品茗读诚斋更是我业余生活中的一大乐事。这一切无不与自己长期以来深受杨万里诗歌的熏陶有着极为密切的关系。



近年来由于在高校开设了“诗歌鉴赏与习作”的选修课，在课堂上也常常讲到杨万里的诗作及其广为人称道的“活法”，于是我便开始思考这样一些问题：“诚斋体”的审美特征究竟是怎样的呢？其“活法”又是如何形成的呢？前贤们虽然对此多有精辟的论述，如“笔端有口，句中有眼”（周必大），“句从月胁天心得，笔与冰瓯雪碗清”（范成大），“每于人巧俱穷处，直把天工掇拾来”（潘定桂），“诚斋擅写生。……（其诗）如摄影之快镜，兔起鹘落，鸢飞鱼跃，稍纵即逝而及其未逝，转瞬即改而当其未改，眼明手捷，踪矢蹶风，此诚斋之所独也”（钱钟书）等等，可谓鞭辟入里，入木三分，令人叹服；但这些却大多是印象式的点评，还没有作出具体深入的阐释。诗歌是语言的艺术，阅读鉴赏需要由此入手进行细致的分析与品味；因此，我不揣谫陋，根据自己多年来对杨万里诗歌的研读心得，尝试着从不同的侧面与角度对“诚斋体”的审美特征进行了一些梳理与阐释，陆续写成了十余篇论文。这些论文大部分已在《中国文学研究》、《江西师范大学学报》、《井冈山学院学报》等学术刊物发表，并被一些文献所征引。这次在学校的支持与师友的鼓励之下，我将这些文章结集为《杨万里诗歌艺术散论》一书付梓，以期能有机会求教于各位方家学者。如蒙不吝赐教，则于我幸莫大焉。

韩晓光

2008年立春日于半山楼雪窗

目 录

清新活泼 生趣盎然

——杨万里诗歌语言的审美特征 (1)

悠扬婉曲 虚处传神

——杨万里诗歌中的虚词运用 (10)

顾盼生姿 神采飞动

——杨万里诗歌中的动词运用浅论 (23)

设疑置问 言近旨远

——杨万里诗歌中的疑问句运用及其表达功能 (34)

变化灵动 法寓句中

——杨万里诗歌“活法”与“句法”关系浅探 (46)

精警传神 新奇别致

——杨万里诗歌中的语词转品及其表达功能 (57)

参伍错综 整中有变

——杨万里诗歌中对仗句的变化初探 (66)

因错出奇，无理而妙

——杨万里诗歌中的错觉描写浅析 (80)

以形摄神 妙趣横生

——杨万里诗歌“写生”艺术手法探析 (92)

曲径通幽 别开生面

——杨万里诗歌的结尾艺术浅析 (99)

形骈神散 流畅有致

——杨万里诗歌中的流水对例析 (109)

情理交融 物趣相生

——浅析杨万里诗歌中的理趣 (120)

婉曲多变 转宕有神

——杨万里七绝诗结构艺术管窥 (132)

附 录

历代有关杨万里诗歌的评论 (145)

清新活泼 生趣盎然

——杨万里诗歌语言的审美特征

杨万里的诗歌清新活泼,生趣盎然,字里行间处处流露出诗人透脱的胸襟与灵动的诗思,充满着诗人对自然对人生新奇而又敏锐的感受,被人称之为“活法”。在宋代诗坛上他的诗歌别树一帜,形成清新活泼,风格独具的“诚斋体”。对诚斋“活法”的具体内涵及其形成原因前贤已作了广泛的探索,本文拟从语言形式的分析入手,进一步探析杨万里诗歌语言的审美特征。

诗歌是语言的艺术,离开了对语言形式的具体分析就很难准确地把握诗歌的思想意蕴及审美特征。杨万里诗歌的“活法”在很大程度上与语言形式的灵活运用有着密切的联系。下面从四个方面试作讨论。

一、浅深相映

诚斋体给人最直接的印象就是“浅”,亦即语言浅俗、浅白。正如袁行霈先生在其主编的《中国文学史》中所反复指出那样:“用浅近自然的语言把他的所见所感表现出来”,“不用奇奥生僻的字句或矢矫奇崛的结构,却用浅近明白的语言和流畅直致和章法,近于口语。”诚斋诗集中的许多诗作的确十分浅近流畅,明白如话。如:



①坐看西日落湖滨，不是山衔不是云。

寸寸低来忽全没，分明入水只无痕。

《湖天暮景》

②篱落疏疏一径深，树头花落未成阴。

儿童急走追黄蝶，飞入菜花无处寻。

《宿新市徐公店》

③稚子相看只笑渠，老夫亦复小葫芦。（葫芦而笑）

一鸭飞立钩栏角，仔细看来还有须。

《鸭》

这些小诗语言明白如话，的确显然十分“浅”，但如果我们只看到这一点显然是不全面的。诚斋诗往往在浅近的语言形式中寄寓深刻的理趣与深沉的情感，这是不可忽略的。如：

④莫言下岭便无难，赚得行人错喜欢。

正入万山圈子里，一山放出一山拦。

《过松源晨炊漆公店》

⑤水嫌岸窄要冲开，细荡沙痕似剪裁。

荡去荡来元不觉，忽然一片岸沙摧。

《岸沙》

⑥南风融雪北风凝，晚日城头已可登。

莫道雪融便无迹，雪融成水水成冰。

《郡圃残雪》

以上这些诗语言都十分浅白，但其中各自都蕴含着不同的生活哲理：《过松源晨炊漆公店》告诉我们山外有山，岭外有岭，生活历程中处处充满艰难阻碍，不应被眼下的顺境所迷惑而丧失意志；《岸沙》提醒我们要防微杜渐，祸患常起于忽微；《郡圃残雪》阐明事物相互转化的道理，说明应该用运动变化的眼光看待生活中的一切……。言虽浅而理趣深。杨万里曾是位理学家，但理学思想并没有窒息他的诗情，却增添了他诗中蕴含着的



哲理睿思。

有些诗作则在浅显的语言形式中寄托着深沉的情感内涵。如：

①南北休兵三十载，桑麻麦垅正连天。

《过瓜洲渡》

②只余鸥鹭无拘管，北去南来自在飞。

《初入淮河四绝句》

③却将葑草分疆界，葑外垂杨属别人。

《寒食雨中同舍人约游天竺得十绝句》

④道是残红何足惜，后来并恐没残红。

《风花》

⑤鹭鸶第一清高底，拂晓溪中有干无？

《明发茅田见鹭有感》

以上诗句皆意在句外，极为含蓄地抒发出诗人心灵深处那丰富而又复杂的情感：对朝廷偏安一隅不图恢复的不满；对爱国人士被陆续排挤倾轧的痛惜；对自身宦海浮沉的厌倦等等。语浅情深，感人肺腑。“句中有余味，篇中有余意，善之善者也”。^①言浅旨深，淡而有致，这正是诚斋“活法”在诗歌语言表达上的审美效应。

二、疏密相宜

诚斋诗的“活法”不仅体现于语词运用的浅深相映，还体现于语词运用的节奏变化上。他的诗句时而疏朗、时而密致，时而流畅，时而拗涩，张弛起伏，充满弹性与张力。如：

①如何今夕寒，只与客子期？

① 姜夔《白石诗话》见《中国古代诗话词话辞典》广西师大出版社，1992年版第87页。



《宿度息》

②吟虫将落叶，为我拍还歌。

《雨夜》

③不知蝉报夏，为复自吟风？

《山居》

④何人知道诚斋叟，独著驼裘破雨行？

《刘村渡》

⑤竹深林密虫吟处，时有微凉不是风。

《夏夜追凉》

以上诗句有个共同点，即两句一意。如果从语法结构上进行分析，全都是由两个格律句构成一个语法单句。如：何人知道诚斋叟独著驼裘破雨行。诗句的语义空间显得比较疏朗。而下面一组诗句则不然：

①倒卧/卧不得，起行/行无处。

《感秋五首》

②坐来堪喜/还堪恨，看得南山/失北山。

《小舟晚兴》

③近岭已看/看远岭，连峰不爱/爱孤峰。

《过谢家湾》

④路旁野店两三家，清晓无汤/况有茶。

《道旁店》

⑤莫欺老眼/犹明在，和雾和烟数得渠。

《舟过安仁》

这一组诗句与上一组正相反，都是一句含两意。如果从语法结构上分析，皆为紧缩式复句。如“清晓无汤/况有茶”为递进式复句，意谓：清晓这野店连汤也没有，茶就更不用说了。“和雾和烟数得渠”为让步式复句，意谓：即使遥山烟雾迷漫，我这老眼也数得清清楚楚。以上这二组诗句语义一疏一密，在诗中相互映照，显得摇曳多姿。

另外还值得一提的是一般说来,杨诗语言风格的主要特点是平易流畅,如行云流水一般,如:

河岸前头松树林,树林尽处见行人。
行人又被山遮断,风飏酒家青布巾。

《舟中晚望》

诗句一句紧接一句,一气呵成,十分流畅;但有时诗人也有意运用一些拗涩的句法以形成“别调”。如:

①宿昔春风又,新阡去岁无。

《寒食上冢》

“春风又”即“又春风”的倒装。

②箇中有句在,下语更谁曾?

《题湘中馆》

“下语更谁曾”即“谁曾更下语”

③绿池落尽红蕖却,荷叶犹开最小钱。

《秋凉晚步》

“落尽红蕖却”即“落却尽红蕖”

④征衣愁著尽,凭槛喜犹能。

《题湘中馆》

“凭槛喜犹能”即“喜犹能凭槛”

⑤我行安用相逢得,不得趋隅又北东。

《道逢王元龟阁学》

“安用相逢得”即“安用得相逢”。周汝昌先生在注释此句时曾明确指出:“作者惯用这类句法,以见警峭。”^①可见这种拗句也是诗人常常有意为之的。在诗句中如运用得当,能产生一种警峭顿挫的表达效果。

① 周汝昌《杨万里选集》上海古籍出版社,1979年版第27页。

三、婉直相形

清代著名诗论家陈衍曾评说诚斋诗“直意曲一层说，正意反一层、侧一层说。”^①周汝昌先生也指出：“诚斋的活法，除了包括新、奇、活、快、风趣、幽默几层之外，还有一点，就是层次曲折、变化无穷。”^②这些话十分精辟地指出了诚斋诗歌语言的又一个显著特点：婉直多姿，充满曲折变化。他的诗歌，在直笔述事写景时往往笔锋忽然一转，给人一种峰回路转、别开幽径的感受。如：

①袈裟著了愁多事，著了袈裟事更多。

《送德轮行者》

②桃花爱做春寒信，只恐桃花也自寒。

《二月一日晓渡太和江》

③已分忍饥度寒岁，更堪岁里闰添长。

《悯农》

④富贵不愁天不管，不应丘壑也关天。

《送傅山人二绝句》

有些诗句描写从错觉到醒悟的过程，承转之间也常常给人出乎意料之感：

①忽惊平地化为水，乃是月华光满庭。

《迓使者夜归》

②只怪南风吹紫雪，不知屋角楝花飞。

《浅夏独行奉新县圃》

① 陈衍《石遗室诗话卷》见《中国古代诗话词话辞典》广西师大出版社，1992年版第172页。

② 周汝昌《杨万里选集》上海古籍出版社，1979年版第6页。

③忽从平地起高城，乃是圩塘堤上行。

《宿峨桥化城寺》

④初疑夜雨忽朝晴，乃是山泉终夜鸣。

《宿灵鹫禅寺》

有时诗人还运用问答句式，上句设问、下句设答。但所答又往往并非直接回答所问，而是意随笔转，别出新意。如：

①两山名姓君知么？一字玄晖一圣俞。

《晓过花桥入宣州界》

玄晖，南齐诗人谢朓，字玄晖，曾任宣城太守；圣俞，北宋诗人梅尧臣，字圣俞，宣城人。两位诗人都是作者心中景仰的，故一到宣城就因山及人，顿生追慕之情。

②晓风草草君知么？不为高荷惜水银。

《六月九日晓登连天观》

晓风如此“草草”（这里有“蛮横无理义”），究竟是什么呢？原来它要掀翻掉那荷叶上如水银般晶莹的露珠呀。

③拥裯起坐何人伴？只有残灯半晕青。

《霜夜无睡闻画角孤雁》

通过这些一问一答之间的语义转折，诗人十分巧妙地把自已的主观情感最大程度地投射到自然景物之上，诗句中那“青山、晓风、荷珠、灯晕”等无不充满着可爱的生机与灵性。诗中这些答句所表达的意义往往出人意料之外而又在情理之中，真是妙不可言。清代诗论家朱庭珍曾说过：“诗人用笔，要捉得空、放得下、转得快、入得透、出得轻……，方尽用笔之妙。”^①诚斋诗的“活法”正充分体现出这种“用笔之妙”。

^① 朱庭珍《筱园诗话》见郭绍虞《清诗话续编》。



四、雅俗相济

多用俗语词是杨万里诗歌语言的一个显著特征,他的许多诗句都具有极为鲜明的口语特征,如:

①仰架遥看时见些,登楼下瞰脱然佳。

《披仙阁上观茶藤》

些,少许,一点点。

②夜浮一叶逃盟去,已被沙鸥圣得知。

《夜离零陵以避同僚追送之劳留二绝简诸友》

圣,伶俐,乖觉。

③春工只要花迟暮,愁损农家管得星。

《农家叹》

星,极言数量少,一星半点。

④不须复手与翻手,可杀青云没十成。

《舟过安仁》

十成,定准。没十成,犹云出尔反尔。

⑤道是渠侬不好事,青瓷瓶插紫薇花。

《道旁店》

渠侬,他。

⑥不分两窗窗外月,如何不为别人明?

《夜泊平望终夜不寐》

不分,意为不满,不平,不服。

⑦湖山有意留侬款,约束疏钟未要声。

《同君俞季永步至普济寺晚泛西湖以归得四绝句》

款,流连,亲热。

有些俗语词在杨诗中运用频率很高,而且其表义也很灵活,读来活泼亲切,饶有生趣。然而如果一味求俗,则容易流于浅



率,不耐咀嚼。诚斋诗的语言既有其浅俗的一面,也有其清雅的一面,有不少诗歌中语词的组合与运用颇富隽永雅致之趣。如:

①剪剪春风未是轻,犹吹花片作红声。

《又和二绝句》

唐刘长卿曾有“闲花落地听无声”之句,这里反其意用之,说落花有声可闻,且声作红色。这种想象出人意表,极为隽雅新奇。

②越王台上落花春,一掬山光两袖尘。

《三月晦日游越王台》

“山光”本是无固定形体的,这里却用“一掬”来形容,使之具有质感,从而化虚为实,空灵别致。

③星淡孤萤月一梳,迎春早起正愁予。

《十二月二十一日迎春》

以“一梳”来喻残月,既贴切又新奇。

杨万里诗中此类匠心独运,新奇典雅的意象结构俯拾即是,他如“且将瘦句了梅花”(《同岳大用……二日》);“寒草动暖芽”(《人日诘朝从昌英叔出谒》);“净扫痴云展碧穹”(《新晴读樊川诗》);“嫩水浮红岸岸花”(《题湘中馆》);“一橈霜日上淮船”(《过瓜洲镇》)等皆自铸新词,典丽工雅。这些隽永雅致的语词与那些浅白的口语词在诗中相互映衬,饶有佳趣,形成色彩斑斓、参差有致的语词景观。



悠扬婉曲 虚处传神

——杨万里诗歌中的虚词运用

—

传派传宗我替羞，作家各自一风流。

黄陈篱下休安脚，陶谢行前更出头。

这首诗是南宋诗人杨万里(字廷秀,号诚斋)为其诗友徐恭仲题写的跋语。诗中充分表达了诗人勇于超越前人,自辟蹊径的创新精神。诗人早年曾从江西诗派入门,后深察其弊,幡然易辙,脱离江西派的藩篱,尽毁其少作一千余首;博采众长,别开生面,创造出一种新奇灵动,风趣活泼的“诚斋体”。在诗人笔下,无难达之意,无不尽之言,充满着一种奇趣,仿佛“笔端有口,句中有眼”^①,被时人称为“活法”。细细品读诚斋的诗作,我们可以发现,诚斋体所谓“活法”的形成在很大程度上与诗人对语言的巧妙驾驭有关。其中善用虚词是一个重要因素。黄培芳曾在

^① 厉鹗《宋诗纪事》见张福勋《宋诗话选读》内蒙古人民出版社,1988年版第240页。



《香石诗话》中说过：“律诗……能善用虚字者唯杜少陵一人而已。”^①可以说，杨万里是继杜甫之后又一位“善用虚字”的杰出诗人。

诗中能否用虚字一直是有争议的。宋代诗人黄庭坚就说过：“诗句中无虚字方健雅。”^②闻一多先生也说过：“本来‘诗的语言’之异于散文，在其弹性，而弹性的获得端在虚字的节省”^③。这些话虽不无道理，但似乎有些绝对化。虚词固然不像名词、动词、形容词等实词那样具有叙事状物，绘景摹态的功能，但也决不是可有可无的。明代诗论家李东阳就曾明确指出：“诗用实字易，用虚字难。盛唐人善用虚字，开阖响应，悠扬委曲，皆在于此。”^④宋代诗人叶梦得更盛赞杜甫《滕王亭子》“粉墙犹竹色，虚阁自松声”一联中虚词“犹”与“自”的运用是“工妙至到，人力不可及”。^⑤由此可见，问题的关键不在于诗中能否用虚词，而是能否善用虚词。恰到好处地运用虚词不仅不会影响诗歌语言的弹性，妨害诗歌的审美特征，反而能有效地增添诗句的声情韵致，表达出种种含蓄婉曲的言外之旨，具有实词难以达到的审美效应。这一点在杨万里诗歌创作中也得到充分的印证。

① 胡仔《苕溪渔隐丛话》见中国社会科学院文学研究所文艺理论研究室《中国历代诗话选》岳麓书社，1985年版第572页。

② 黄培芳《香石诗话》见郭绍虞《清诗话续编》上海古籍出版社，1983年版第1213页。

③ 闻一多《怎样读九歌》冯云翔《闻一多诗文选》湖北人民出版社，198年版第97页。

④ 李东阳《麓堂诗话》中华书局，1983年版第28页。

⑤ 叶梦得《石林诗话》中华书局，1983年版第207页。

二

在杨万里诗歌中虚词的运用十分常见,门类也比较齐全。除了叹词因语式限制(叹词一般独立成句)难以入诗以外,其他各类虚词都能见到。

(一)副词

副词虽属虚词,但由于它具有表情态、程度、时间等方向的功能,因此在诚斋诗中运用较多。常见的有“忽、乃、皆、独、聊、犹、且、自、复”等。如:

①初疑夜雨忽朝晴,乃是山泉终夜鸣。
《宿灵鹫禅寺》

②万物皆春人独老,一年过社燕方回。
《春晴怀故园海棠》

③天公也自喜良辰,上巳风光忽斩新。
《三月三日上忠襄坟因之行散得十绝句》

④诗只令人瘦,清聊与子分。
《和周仲觉三首》

⑤欲行犹小住,咫尺便无乡。
《午憩东塘近白干于江西地尽于此》

⑥参时且柏树,悟罢岂桃花。
《和李天麟二首》

⑦不特山回水亦回,溪山信美暇徘徊。
《过下梅》

⑧数店疏仍密,千峰整复斜。
《诏追供职学省晓发鸣山驿》

(二)介词

常见的介词有“于、从、与、和、替、将、向、以”等。如：

①梅于雪后较多花，草亦晴初忽几芽。

《雪霁出城》

②画角声从枕底鸣，秋霜怨月不堪听。

《霜夜无睡闻画角孤鸿》

③良辰巧与赏心违，四者能并自古稀。

《重九日雨仍菊花未开用辘轳体》

④大江端的替人羞，金山端的替人愁。

《雪霁晓登金山》

⑤领取青天并入来，和天和月却蘸湿。

《重九后二日同徐元章登万花川谷月下传觞》

⑥水将树影乱揉碎，月与日光相对明。

《暮雨既霁将儿辈登多稼亭》

⑦只有向南接天去，更和一线也无痕。

《过新开湖》

⑧是间一径横，夹以万松直。

《明发陈公径过摩那滩石峰下》

(三)助词

常见的助词有“得、却、煞(杀)、来、将、了、去”等。如：

①寒力谁欺得，知侬典却衣。

《新寒》

②不是樊川珠玉句，日长淡煞箇衰翁。

《新晴读樊川诗》

③管葛诸人端解事，也曾遭我笑渠来。

《晚兴》



④茅屋破时偏入画，布衫洗了晒枯桑。

《野望》

⑤病身谁伴亦谁怜，赢得昏昏几觉眠。

《再病书怀呈仲良》

⑥树无一叶万梢枯，活底秋江水墨图。

《晚风寒林》

⑦忽然头上数点雨，三笠四蓑赶将去。

《安乐坊牧童》

⑧小留供鼻观，开去未须忙。

《瑞香花新开》

(四)连词

常见的有“与、及、和、且、若、虽、假令、而、况”等。如：

①乃溪何处好？腊尾与春初。

《和罗巨济山居十咏》

②万事向侬冰与炭，一生行役雨和风。

《过胥口江水大涨舟楫不来》

③最苦相逢无处避，天禧寺及雨花台。

《三月三日上忠襄坟因之行散得十绝句》

④寄谢颍滨翁，何谓淡且槁。

《读渊明诗》

——以上用于语词间的连接。

⑤我虽世味澹，美心能忽然。

《闻一二故人相继而逝感叹书怀》

⑥若遣桂华生塞了，嫦娥无殿兔无宫。

《九月十五夜细看桂枝北茂南缺未经古人拈出纪以二绝句》

⑦不缘憩驺仆，几失此山房。

《之永和小憩资寿寺》

⑧遣诗愁已遣，何况更连床。

《约刘彦纯会建安寺》

——以上用于句子间的连接。

(五)语气词

常见的语气词有“么、无、休、哉、欤、矣、乎”等。如：

①伴老贫无恙，留愁酒肯么？

《雨夜》

②我昔属官今属我，子能略伴瘦藤无？

《送傅山人二绝句》

③千里来为五斗谋，老亲望望且归休。

《甲申上元前闻家君不快西归见梅有感》

④愤世嫉邪聊尔耳，未必府君真鹤言。

《四印室长句效刘信夫作呈信夫》

⑤天乎容此虏，帝者渴非黑。

《读罪己诏》

⑥老矣曾萦望，归欤更懒心。

《后圃秋步》

⑦也知散策郊行去，其奈缘溪路未干。

《己酉社日偶题》

⑧夫何此意合，恐有宿生因。

《仲良见和再和谢焉》

以上各例中的语气词或用于句末，如例①②③④，或用于句中，如例⑤⑥，或用于句首，如例⑦⑧。或表疑问，或表感叹。其用法与语气灵活多变，有很强的表达功能。



三

宋代诗论家罗大经曾说过：“作诗要健字撑拄，活字斡旋。撑拄如屋之有柱，斡旋如车之有轴。”^①这里所说的“健字”，即实词，“活字”即虚词。在诗中如果虚词运用得当，与实词相互映衬，能使诗句显得形神俱足，声情并茂。下面就以杨万里诗歌中的虚词运用为例试作分析。

（一）句法灵动，词调流畅

在格律严谨的近体诗中如果恰到好处地运用虚词，能使诗句产生某种程度的散文化倾向，即成为诗中的“文句”。这种文句能与诗中其他句子相互呼应，彼此映照，使诗篇产生一种整中有变，流畅健练的美感。“诗中有文，词调流畅”，说得就是这个道理。如：

城中忙失探梅期，初见僧窗一两枝。
犹喜相看那恨晚，故应更好半开时。
今冬不雪何关事，作伴孤芳却欠伊。
月落空山正幽独，慰存无酒且新诗。

《普明寺见梅》

这首七律是杨万里的代表作，句句合律，工整妥帖，但读起来又觉得活泼婉曲，有一种流动的韵律感。尤其是“犹喜相看那恨晚，故应更好半开时”一联，虽是对仗的句式，但笔墨灵动健练，风神摇曳顿宕，直堪与杜甫的咏梅名句“幸不折来伤岁暮，若为看去乱乡愁”（《和裴迪登蜀州东亭送客逢早梅相忆见寄》）相为媲美。这种表达效果与诗句中“犹”、“相”、“那”、

^① 罗大经《鹤林玉露》中华书局，1983年版第168页。

“故”、“更”等一系列虚词巧妙斡旋其间是分不开的。

有时运用虚字会改变诗句的语义节奏,使之与其他常规句子形成对比。如:

①我亦知吾生有涯,长将病骨抵风沙。

《考试湖南漕司南归值雨》

上句语义节奏为:我亦知/吾生有涯

下句语义节奏为:长将病骨/抵风沙

②解道征鸿数字秋,清于雪碗映冰瓯。

《答提点纲马驿丞刘修武》

上句语义节奏为:解道/征鸿数字秋

下句语义节奏为:清/于雪碗映冰瓯

也有两联之间语义节奏形成对比变化的。如:

③诗只令吾瘦,清聊与子分。

频来仍恨少,此去更离群。

《和周仲觉三首》

上句语义节奏为:诗/只令吾瘦,清/聊与子分

下句语义节奏为:频来/仍恨少,此去/更离群

与此相同的还有《寄张钦夫》:“发/于贫里白,诗/亦病来疏。知己/俱霄汉,孤踪/且簿书”。这些上下句或两联之间的语义节奏变化能给平板的节奏带来轻快的旋律,诗句语气纤徐有致,词调悠扬流畅,读来别有一番情味。

(二)声情谐婉,神态备出

清代散文家刘大魁在《论文偶记》中说:“文必虚字备而神态出。”作文是如此,作诗亦是如此。诗中的实词有状物摹态之功,而虚词则有传声达意之效。“虚字者,所以传其声,声传而



情见焉。”^①杨万里诗中往往借助虚字来传达细腻绵邈的声情，表现诗句婉曲流转的韵致。如：

①飘蓬敢恨一年迟，客里春花也自宜。

《立春日有怀二首》

上句中的“敢”字与下句中的“也”、“自”相为呼应，含蓄而又自然地流露出诗人内心那种时不我待，身若飘蓬的怅惘与忧思。

②大江端的替人羞，金山端的替人愁。

《雪霁晓登金山》

此诗前面极力描写长江波涛的壮阔，金山宫阙的宏丽；结尾处却冷冷地迸出这两句，如石破天惊，出人意料。句中两次重复运用虚词“端的”以加重语气，表达了诗人对南宋小朝廷卖国行径的无情嘲讽与鞭挞。

③已矣归黄壤，伤哉梦白鸡。

《虞丞相挽词三首》

上下句中“已矣”与“伤哉”相互呼应，一唱三叹，尽情地抒发了诗人对爱国将领虞允文辞世的伤感，以及对国运偃蹇，人事无常的怅叹。令人读罢慨叹久之，难以释怀。

（三）以虚为实，意寄言外

“句中有余味，篇中有余意，善之善者也”。^② 要达到这一艺术境界，除了内容方面精心营构之外，还必须借助语言形式的表达功能，而虚词的运用就是一种十分重要的语法手段。在杨万里诗中常常会出现这种现象：句中充当谓语的实词（主要是动

① 袁仁琳《虚字说》安徽教育出版社，1984年版第12页。

② 姜夔《白石道人诗说》何文焕《历代诗话》中华书局，1981年版第127页。



词、形容词)有意省略,形成语言表层的跳跃与断裂。与此同时,诗人又精心选择一些恰当的虚词嵌于句中,将主语与宾语绾接在一起,以虚为实,借助读者的想象力去补充诗句的意蕴,形成一种峰峦断而云雾连的审美效应,从而含蓄巧妙地表达出诗句的言外之旨、韵外之致。如“中原仍[]梦里,南纪且[]愁边”(《读罪己诏》),“参时且[]柏树、悟罢岂[]桃花”(《和李天麟二首》),“半篙已[]湖心,一叶犹[]镜面”(《四月十三日度鄱阳湖》),“淹泊宁[]吾愿,吟哦且[]客情”(《阻风乡口诘朝船进雨作小泊雷江》),“作腊聊[]春酒,依人只[]短檠”(《腊夜普明寺睡觉》),“幅巾藜杖聊[]三径,明月清风自[]一丘”(《寄题萧国贤佚我堂》)等,句中相应位置上都省略了谓语词,而以“仍”、“且”、“已”、“犹”、“聊”、“只”、“自”等副词绾接句中主、宾语,读者在阅读过程中须借助这些虚词来细心体会诗人观照客观世界的独特感受,从而自然而然地介入审美情境的创造之中。如上引“淹泊宁[]吾愿,吟哦且[]客情”一联中,上句的[]中读者似可补上“酬”、“甘”、“尝”等实词;下联的[]中似可补上“慰”、“遣”、“寄”等实词。但究竟是哪一个是哪一个则不必坐实,读者尽可见仁见智,各抒己见。这就有效地拓展了诗句的“空间玩味”,使诗义显得更为空灵蕴藉。这种“含不尽之意于言外”的审美效应显然得益于诗中虚词的巧妙运用。

(四)层次曲折,变化无穷

周汝昌先生在论析杨万里诗中“活法”时曾明确指出:“诚斋诗的‘活法’,除了包括新、奇、活、快、风趣、幽默几层意义之外,还有一点,就是层次曲折,变化无穷。”^①杨万里诗歌中“活

^① 周汝昌《杨万里选集》上海古籍出版社,1979年版第6页。



法”之“活”不仅体现于遣词之“活”，造句之“活”，更往往体现于层次之“活”。正如陈衍所说得那样：“大抵浅意深一层说，直意曲一层说，正意反一层、侧一层说”，^①曲折委婉，趣味横生。如：

只是一声已肠断，况当三月落花时。
不论客子愁无那，便遣家人听亦悲。

《宿黄土龕五更闻子规》

诗中“只是一声已肠断”是一层意思，写诗人听子规啼鸣的感受；“况当三月落花时”以暮春衰飒之景映衬肠断愁情，这又是一层意思；第三句“不论客子愁无那”绾住一笔，点出客子思乡的“无那”愁绪，并为下句作了铺垫；末句“便遣家人听亦悲”变换角度，从对面写来，又翻出一层意思：不用说漂泊在外的客子，就是家人听到也难免悲从中来。这首诗仅四句，但由于句中“只”、“已”、“况”、“不论”、“便”、“亦”等虚词的斡旋呼应，语义经过多重转折，犹如“重峦叠起”，“纹浪环生”，情感意蕴表达得极为委婉深沉。

钟山已在万山深，更过钟山入定林。
穿尽松杉行尽石，一庵犹隔白云岑。

《游定林寺即荆公读书处》

这首诗首句写钟山“已”在万山深处；次句写入定林须“更”过钟山，意思递进了一层；第三句再写过钟山之后还须穿“尽”松杉与石径，这又进了一层；末句点明经过这些过程之后，定林寺“犹”隔白云岑，可望而不可即。诗意层层翻进，几乎是“一笔一转，一转一境”，“所向皆如人意又无不出乎人意”。^②真可谓

① 陈衍《石遗室诗话》郭绍虞《清诗话续编》上海古籍出版社，1983年版第1611页。

② 周汝昌《杨万里选集》上海古籍出版社，1979年版第6页。

是曲径通幽,引人入胜。

“虚字呼应,是诗中之线索也”。^① 杨万里不愧为虚词运用的高手。他往往通过句中虚词间的呼应来显示诗句内在的意脉流动,揭示其间蕴含的逻辑关系,使诗篇结构浑成,生气贯注,成为有机的整体。如:

①但令我意适,岂校出处为?

《人日诘朝从昌英叔出谒》

②若遣桂华生塞了,姮娥无殿兔无宫。

《九月十五夜月细看桂枝北茂南缺未经古人拈出纪以二绝句》

③我虽世味澹,美心能超然?

《闻一二故人相继而逝感叹书怀》

④也知今夕来差晚,犹胜穷忙不到来。

《暮立荷桥》

⑤已分忍饥度残岁,更堪岁里闰添长。

《悯农》

⑥犹自忘了愁,而况记得老。

《筠庵午憩》

⑦只逢笋蕨杯盘日,便是山林富贵天。

《初食笋蕨》

以上例①②上下句间蕴涵着假设关系;例③④上下句间蕴涵着转折关系;例⑤⑥上下句间蕴涵着递进关系;例⑦上下句间蕴涵着条件关系。有时甚至一句之内也有语义变化,或曲折,或递进。如“不特山回/水亦回”(《过下梅》),“清晓无汤/况有茶”(《道旁店》),“偶欲看书/又懒开”(《闲居初夏午睡起二绝句》),“已坐诗臞病/更臞”(《夜离零陵……避同僚追送之劳留

^① 冒春荣《葑园诗话》郭绍虞《清诗话续编》上海古籍出版社,1983年版第1563页。



二绝简诸友》),“万物皆春/人独老”(《蒋莲店有书柳子厚记吴武陵诗三读敬哦五首》),“虽劳/亦快哉”(《寒食前三日行脚遇雨》)等句都是“句末了便转”。正如陈衍所评说的:“他人诗只一折,不过一曲折而已,诚斋则至少两曲折”。^① 这种曲折变化是构成杨万里诗歌“活法”奇趣的重要因素之一。

四

葛兆光先生在《汉字的魔方》一书中说过:“靠着虚字的产生,语言才能清晰而且传神,有了虚词的插入,诗歌就更能传递细微感受,凭着虚字的铺垫,句子才能流动和舒缓”。^② 从以上几方面的分析来看,杨万里诗歌中的虚词运用不仅不像有些人担心的那样会使诗句“意繁而句弱”;相反地,它能使诗句更为流畅健练,情韵更为真挚深婉,意蕴更为含蓄悠长。能化板滞为流转、变质实为空灵,对诚斋体独特艺术风格的形成起着不可忽视的重要作用,也为后世的诗歌创作留下了宝贵的艺术经验。

① 陈衍《石遗室诗话》郭绍虞《清诗话续编》上海古籍出版社,1983年版第1611页。

② 葛兆光《汉字的魔方》辽宁教育出版社,1999年版第164页。

顾盼生姿 神采飞动

——杨万里诗歌中的动词运用浅论

一

“今日诗坛谁为主，诚斋诗律正施行”。这两句诗是南宋姜特立对与他同时代的诗人杨万里（字廷秀，号诚斋）的高度评价。另一位同时代的诗人周必大也称杨万里“执诗坛之牛耳”。由此可见，杨万里在南宋诗坛上的影响是很大的。他与陆游、范成大、尤袤并称为“中兴四大诗人”。他一生共创作了二万多首诗歌，流传到现在的约有四千多首。在数十年的创作生涯中，他博采众长，不断地超越自己，逐渐形成了独特的艺术风格。他的诗歌语言活泼晓畅，意象灵动新奇，被人誉之为“活法”。他的友人张鎡曾由衷地称赞他说：“目前言句知多少？罕有先生活法诗。”（《携杨秘监诗一篇登舟因成二绝》）周必大也称他“诚斋万事悟活法。”（《次韵杨廷秀待制寄题朱氏涣然书院》）这“活法”的内涵是多方面的：既有遣词琢句的圆活，也有布局谋篇的灵巧；既有意象组合的新奇，也有写生模态的风趣。其中尤为引人注目的是诗中动词的巧妙运用。钱钟书先生在《谈艺录》中曾将陆游与杨万里作过精彩的比较：“人所曾言，我善言之，放翁之与古为新也；人所未言，我能言之，诚斋之化生为熟也。放



翁善写景,而诚斋擅写生。放翁如画图之工笔,诚斋则如摄影之快镜,兔起鹘落,鸢飞鱼跃,稍纵即逝而及其未逝,转瞬即改而当其未改,眼明手捷,踪矢蹶风,此诚斋之所独也。”^①诚斋善于将瞬间的变化过程描写得细腻生动,充满奇趣,这与他在诗中善用动词有着极为密切的关系。“在艺术语言中,最重要的是动词,这不用多说,因为全部生活就是运动”。^②动词运用得巧妙得当,能使诗句显得灵动多姿,神采飞动,这也是诚斋“活法”形成的一个重要因素。

二

(一)以俗为新,平中见奇

清代诗论家李树滋曾指出诚斋诗中俗语词运用之妙:“用方言入诗,唐人已有之;用俗语入诗,始于宋人,而要莫善于杨诚斋”。^③这里所说的“俗语”,其中很大一部分是动词。在诚斋诗中,一些看似却极为平常甚至俚俗的动词往往能产生非常奇妙的表达效果。如:

①碧酒时倾一两杯,船门还闭又还开。

好山万皱无人见,都被夕阳拈出来。

《舟过谢潭》

诗人坐在船中观赏沿岸的景色,只见两岸的青山在夕阳的映照下明暗对比格外鲜明。那蜿蜒的峰峦间的“万皱”(阴影部

① 钱钟书《谈艺录》中华书局,1984年版第138页。

② 阿·托尔斯泰《语言即思维》上海译文出版社,1986年版第76页。

③ [清]李树滋《石樵诗话》卷四见丁福保《清诗话》中华书局,上海编辑所,1963年版。



分)仿佛是被夕阳一一拈取出来,凸现于诗人眼前。这一“拈”字虽近俚俗,但在这句诗中却极为贴切地表达了诗人当时独特的审美体验。其功能和其他动词无法替代的,充分显示了诗人的艺术匠心。

②才近中秋月色清,鸦青幕挂一团冰。

忽然觉得今宵月,原不粘天独自行。

《八月十二日诚斋望月》

诗中的“挂”、“粘”都是极为平常的动词,但用在这里却使人顿生新奇之感:那静美的圆月初看就像“挂”在鸦青天幕上的“一团冰”;但当诗人凝神细看时,忽然又发觉月亮并不是“粘”在天上一动不动的,而是在独自悄悄地运行着。诗中巧用这两个极为平常的动词,细腻真切地表现了那种似真似幻,恬静优美的情境,传达出一种“妙处难与君说”的审美感受。

③一字入人目,蜚出两睫雨。

《读唐人于鹄、刘驾诗》

诗人在读唐人于鹄,刘驾诗作时深受感动,情动于中而不能已,竟不知不觉流出了热泪。为准确地表达内心所受到的情感震撼,诗人精心选用了—一个平时很难入诗的动词“蜚”,与“两睫雨”(泪)相搭配,形象而又别致地表达出自己内心所受到的强烈的审美刺激,堪称化俗为奇的妙句。

“敢为常语谈何易,百炼功纯始自然”。^①一些平常甚至俚俗的动词,一经诗人的妙用便能显现神奇的审美效应。这种情况在诚斋诗中俯拾即是,如“天欲做春无去处,只堆浓绿柳梢头”(《寒食相将诸子游翟园》),“春禽处处讲新声,细草欣欣贺嫩晴”(《春暖郡圃散策》),“丁宁一竿不可除,竹亦

^① [清]张问陶《论诗十二绝句》见《历代论诗绝句选》岳麓书社,1992年版。



何曾减风月”（《题唐德明秀才玉立斋》），“帘影窥池到藕根，水光为我弄朝暾”（《晚坐荷桥》），“人家逼江岸，屋柱入沧波”（《舟过桐庐》），“素娥西征未归去，簸弄银盘浣风露”（《羲娥谣》）等，都是俗中显奇，平中见巧的佳构。这不仅充分体现了诗人驾驭语言的高超技艺，也体现了诗人执着不懈的艺术追求。“先生苦吟月色晚”（《苦吟》），“裁缝苦思诗千首”（《至日薄寒》），正是诗人苦心孤诣的生动写照。沈德潜曾说过，杜诗用字能“平字见奇，常字见险，陈字见新，朴字见色”。^① 将这话移用来评价杨万里诗中动词的运用技巧也是极为中肯的。

（二）以实化虚，虚实相济

为了把诗歌的审美意蕴表达得更为丰富而隽永，诗人常常将抽象的概念（虚）与具体的概念（实）巧妙地嵌合在一起，从中催化出一种新奇独特的表达效果，而这种虚实之间的嵌合往往要以动词为津梁，为纽带。如：

①绝爱杞萌如紫蕨，为烹茗椀洗诗肠。

《清明果饮两首》

诗句中的“茗椀”是具体的事物，而“诗肠”则是抽象的事物，两者本不相干，诗中却偏用一“洗”字将它们糅合在一起。诗人想烹香茗以涤愁肠、酿佳句的心愿通过这一“洗”字表达得形象而隽永，蕴涵着一种难以言传的独特情味。

②东风犹自嫌萧索，更遣飞花绣好春。

《春草》

春光明媚，片片飞花被东风吹落，飘散在如茵的芳草地上，

^① [清] 沈德潜《说诗晬语》见丁福保《清诗话》中华书局，上海编辑所，1963年版。

这是大自然一幅美丽的画图。诗人匠心独运,用一动词“绣”将片片飞花与相对抽象的“好春”结合起来,引发读者的想象:这和煦的东风似乎嫌这芳草的翠绿还有点单调,所以有意吹落片片飞花点缀于绿茵之间,让那春光更加明丽绚烂。诗人以实化虚,驰骋想象,营构出一种空灵优美的意境。

③偶见年时解缆处,客愁依旧挂菰蒲。

《入玉山七里头》

“客愁”是诗人的内心感受,“菰蒲”则是诗人眼前的景物。两者一虚一实,本无关联。可是诗人却偏偏用一个“挂”将它们连接在一起。这看起来似乎有些不近情理,但若细加品味,便能感受到这的确是诗人的匠心所在。动词“挂”用在这里使无形的“客愁”有了质感,似乎成了一种有形象,可触摸的实物。借助这种移情于物的表达方式,诗人非常含蓄地抒发了内心深处那种难以排遣的羁旅之思,飘泊之感。

这种虚实相济的意象组合方式是诚斋诗中常用的表现手法。还是以诗人经常写到的“愁”为例,如何能让读者深切地感受到这种无形的事物呢?诗人往往借助动词来巧妙地表现。如“暮云薄倖斜阳劣,合造清愁付阿谁”(《湖天暮景》),“已贮春愁过万斛,更令细细着升量”(《清明雨寒》),“春光尽好关依事,细雨梅花只做愁”(《甲申上元前闻家君不快西归见梅有感二首》),“懒困风光酣午睡,阴沉天气嫁春愁”(《清明日午憩黄池镇》),“天公支与穷诗客,只买清愁不买田”(《戏笔》)等等,都是以表示具体行为动作的动词“造”、“贮”、“做”、“嫁”、“买”等与“愁”组合,变无形为具体,化质实为空灵,箇中蕴涵的情味让人咀嚼再三,回味无穷。

(三)以静写动,动静相形

诗歌语言中那种最富有生命表现力的词语被称之为“诗



眼”，充当“诗眼”的往往是动词或形容词，尤以动词居多。它们在诗中犹如“灵丹一点，点铁成金”，是诗人们精心锤炼的对象。如杜甫诗中的“一片飞花减却春”（《曲江》），“何用浮名绊此生”（《曲江二首》），“孤舟一系故园心”（《秋兴》），“楼静月侵门”（《宿江边阁》），“高枕翻星月”（《水宿遣兴奉呈群公》）等，都正如前人所云：“只一字出奇，便有过人处。”在杨万里诗中，往往巧用动词把处于相对静态的事物化作动态的过程。与此同时，这一动词也不再是表现物理意义上的动作行为，而是染上了诗人自己浓郁的主观情感。如：

①潮头打云云不留，月波拨窗窗欲流。

《送王监簿民瞻南归》

“月波”，即月的清辉，本是处于静止状态的事物，诗人却用“拨”字，化静为动，把清光入户，满室生辉的情景描绘得充满一种动感。“窗欲流”，暗写月光如水一般静静流淌。联系上句中的“云不留”，可以体会到诗人对友人南归的深深惜别之情。他另一首诗中的“罗浮山色浓泼黛，半湖水光先得秋”（《正月十二日游东坡白鹤峰故居其北斋遗迹犹存》）也与此有异曲同工之妙。

②只有江枫偏得意，夜接霜水染红衣。

《霜晓》

枫叶经霜从绿变红，是一种处于相对静态的渐变过程。诗人仿佛采用摄影特技一般，把枫叶在一夜间“接霜水”、“染红衣”的动态过程描绘得如在目前。借助想象，诗句表现出了大自然色彩的无限神韵，也流露出诗人心中对秋天景物的喜悦之情。

③一眉画天月，万粟种江星。

《宿兰溪水驿前三首》

碧空新月如眉，江心繁星点点，景物宁静优美而又显得有几分清冷。诗人驻舟兰溪水驿前，凝神观赏这迷人的夜景，心

中却产生出奇妙的遐想：这一钩新月是谁“画”在天上？这万点星光又是谁“种”在江心？诗句移情于物，化静为动，为清冷寂寥的江边夜景平添了几分生气。

④平田涨绿村村麦，嫩水浮红岸岸花

《三月三日遣闷绝句》

平田麦垅泛绿，本是处于相对静态的景物，诗人在此却有意用一个动词“涨”，把静止的景物写得充满着活力。在我们眼前仿佛呈现出一幅生机勃勃的画面：村村平田中麦苗长势喜人，无边的麦浪在轻风吹拂下渐涨渐高，越来越绿。诗人对春天景物，对田园生活的热爱之情溢于言表。

这种化静为动的表达方式似乎是诗人偏爱的一种艺术手段，在诗中运用得十分常见。如：“正入万山圈子里，一山放出一山拦”（《过松源晨炊漆公店》），“岭脚置锥留结屋，尽驱柿栗上山颠”（《桑茶坑道中》），“半疋轻烟束翠峦，一梳寒月印青天”（《晚步》），“山刻霜余骨，梅横水底枝”（《岁晚出城》），“晚色催征棹，斜阳恋去桅”（《过张王庙》），“草争人迹微疏处，荷怯秋风欲动时”（《新凉感兴》），“远岭惹云秋里雪，淡天刷墨晓来阴”（《发银树林》），“山人春来肥更秀，向人依旧耸寒肩”（《小舟晚兴》），“晚雾薄情憎远岭，夕阳死命恋危亭”（《新晴东园晚步》），“梅子留酸软齿牙，芭蕉分绿与窗纱”（《闲居初夏午睡起二绝句》），“寒草动暖芽，晴山余雨姿”（《人日诘朝从昌英叔出谒》）等等，都是巧用动词，化静为动的佳句。

（四）以错生奇，反常合道

巴尔扎克曾对艺术家及其使命有过一个精辟的阐释。他说：“艺术家给人的印象经常是一个不合情理的人”。艺术家的使命“在于能找出两件最不相干的事物之间的关系，引出令人惊奇的效果”。在诚斋诗中也常常可以看到一种有趣的现象：



诗人往往将“两件最不相干的事物”通过动词“不合情理”地绾接在一起,从而“引出令人惊奇的效果”来。如:

①水与天争一轮玉,市声人语两街灯。

《迓使者夜归》

一轮圆月印在水中,从岸边看去,只见天上波心两个月轮上下交相辉映。诗人久久地驻足江边,凝神观赏水中微波轻漾的月影,不知不觉间竟然产生一种幻觉;仿佛是水在与天在争夺这一轮明月。这是诗人在特定情境中产生的审美错觉,但这错觉却更为准确地表现出诗人此刻新颖独特的审美体验,显得无理而妙。

②日光煮水复成汤,此外何处能清凉?

《初二日苦热》

炎炎盛夏,灼热的骄阳烘烤着水面,水面蒸腾起一层淡淡的雾气。在诗人感觉中,这水似乎被日光“煮”沸了。这虽是诗人的一种错觉,但却极为真切地表达出诗人苦热难熬的内心感受。

③花暖能薰眼,山浓欲染衣。

《和仲良春晚即事》

春晚时节,花气袭人,时有暖香飘来,让人产生一种醺醺然的感觉,醉眼朦胧;那青翠欲滴的山色也浓得化不开,仿佛要把诗人的衣服染成翠绿。这种感受正如《红楼梦》中香菱学咏时所说的那样:“似乎是无理的,想去竟是有理有情的”。诸如此类的还有“远山冲岸出”(《自声音岩泛舟下高溪》,“合眼波吹枕”(《宿兰溪水驿前三首》)等,都是这种“错觉示现”手法的巧妙运用。错觉本是人的一种感知误差,但有时诗人在特定的情境中产生的错觉却蕴涵着极为新奇别致的审美情趣。错中生奇,无理而妙,这种反常合道的表现手法往往也要借助诗人精心锤炼的动词(如上例中的“争”、“煮”、“薰”、“染”等)来示现。



三

我们在探析杨万里诗中动词运用时发现,有些动词是由名词或形容词等别的词类活用为动词的。这种现象也称之为“转品”。如:

①园花落尽路花开,白白红红各自媒。

《过百家渡四绝句》

媒。在这里是“争妍竞媚”的意思。

②雨蒲拳病叶,风篠秃危梢。

《除夕绝句》

拳,卷曲成团状。

③却破麦田秧晚稻,未教水牯卧斜辉。

《江山道中蚕麦大熟》

秧,插秧。

④金印如斗床满笏,富贵何曾膏白骨。

《张功父请祠甚力简以长句》

膏,让白骨生脂长肉。

——以上为名词活用为动词。

⑤山光摇远水,新暖软游人。

《辛丑正月二十五日游蒲涧晚归》

软,使游人感到慵懒。

⑥下水船逢上水船,夕阳仍更涩沙滩。

《暮泊鼠山闻明朝有石塘之险》

涩,滞留不去。

⑦丹枫明远树,黄叶暗鸣泉。

《野炊猿藤径树下》

明远树,使远树显得明亮;暗鸣泉,使鸣泉显得幽暗。



⑧只愁夜饮无供给，小雨新肥半圃蔬。

《夜坐》

肥，滋润生长。

——以上为形容词活用为动词。

杨万里诗歌中这种其他词类转品为动词的现象往往具有一种鲜明的修辞意味，其表达功能至少体现于以下几个方面：

(1) 使诗句更加凝练简洁。例如“新暖软游人”句意，假如要用散文句法来表达，应说成：新暖天气使游人感到慵懒无力。但这显然无法妥帖地容纳在五言诗的句式里。诗人将“软”活用为动词，嵌于“新暖”与“游人”之间，便以简洁的语言形式表达出了较为丰富的语义内容，显得非常凝练。

(2) 使诗句更为形象生动。如“夕阳仍更涩沙滩”中的“涩”，活用为动词后，把夕阳的余晖长时间凝照沙滩的情景写得活泼生动而又充满情味，这种表达效果是“映”、“射”、“照”、“耀”等常规动词难以企及的。

(3) 使诗句的内涵更为丰富。如“小雨新肥半圃蔬”中“肥”字的活用，不仅写出了“圃蔬”原有的性状形态（肥嫩），同时也暗写出了“圃蔬”生长的动态。细细品味这句诗，我们似乎可以感受到在一夜小雨的滋润下，“圃蔬”正茁壮地抽茎长叶，呈现出勃勃的生机。这样既描写了事物的性状，又刻画出事物的动态，诗句的表达空间得到了有效的拓展，审美蕴涵也更为丰富。

通过“转品”，诗中该字词原有的“字典意义”也随之被消解或改变，从而使读者在欣赏过程中产生一种“陌生化”的感觉。这就促使读者不得不细细体验诗人观照世界的独特感受，从中得到一种新颖奇特的审美愉悦，这也正是诗人的匠心所在。



四

“运用之妙，存乎一心”。从以上几个方面的分析我们可以看出，杨万里诗歌中的动词“运用之妙”有效地增强了诗歌的艺术感染力，拓展了诗句的表达空间，也为我们后世的诗歌创作留下了宝贵的艺术经验。诗人之所以能取得如此卓越的艺术成就，来源于他博众所长而又能自辟蹊径的创作精神，来源于他艰苦探索，不断超越自我的创作态度，这是一个诗人取得成功的不二法门。



设疑置问 言近旨远

——杨万里诗歌中的疑问句运用及其表达功能

一

在文学史上与陆游、范成大、尤袤并称为“南宋四大家”的著名诗人杨万里,早年曾师从“江西体”,后尽焚其少作,自出机杼,创立了充满“活法”奇趣的“诚斋体”。其诗歌想象新奇风趣,语言活泼浅白、风格圆活流转,成为南宋诗风嬗变的关键所在。他善于别开生面,以新奇的眼光看待身边的一切,细心捕捉眼前稍纵即逝的自然景物,触物起兴,在诗中建构起一个具有生命灵性的诗化的自然。“诚斋体”中的备受称赞的“活法”其形成因素是多方面的。其中比较突出的一点就是对诗歌语言形式的灵活运用。本文拟对杨万里诗歌中的疑问句及其表达功能试作初步的探讨,以期从一个侧面阐释其“活法”的成因。

二

杨万里诗歌中的疑问句句法结构多样,语气灵活多变,具有独特的表达功能,以下从几个方面试作探析:

(一)句法结构

“句”在诗歌中通常有两种不同的含义。其一是指格律句，或为五言，或为七言。其二是指意义句，即按语义所表达的节奏形成的句，亦称之为语法句。这两种句在杨万里诗歌中有时重合，即一个格律句正好由一个语法句构成，如“儿童急走追黄蝶”（《宿新市徐公店》）。但有时两者并不重合。或是一个格律句包含两个意义句，如“我行/影亦行”（《夏夜玩月》）；或是两个格律句才构成一个意义句，如“何人知道诚斋叟，独著驼裘破雨行”（《刘村渡》）。由于这个原因，杨诗中的疑问句也表现出几种不同的结构形式。

1、一句一问

一个格律句构成一个疑问句，如：

①人谁长健底？老来顿有时。

《病后觉衰》

②青天何处了？白鸟入空无。

《春日六绝句》

③收风拾雨猝无策，如何乞得东方白？

《宿潭石步》

④诗人字字梅样香，却把春风寄谁子？

《春兴》

⑤谁宿此船愁似我？船篷犹带烛烟痕。

《丁酉四月十日之官毗陵》

2、一句两问

一个格律句中包含着两个疑问句。如：



①道是烛花总无恨，为谁须暗/为谁明？

《夜泊平望》

②老人大笑问客道：月是一团/还两团？

《重九后二日……月下传觞》

3、一联一问

一联的上下两个格律句共同构成一个疑问句。如：

①上下两轮月，若个是真底？

《夏夜玩月》

②江妃将底药，软此千里玉？

《江水》

③如何闾阖新春夜，顿有芙蓉满眼红？

《和陈蹇叔郎中乙巳上元晴和》

③肯来谈个事，分坐白鸥沙？

《和李天麟一首》

4、一联两问

一联的上下句连续设问。如：

①何人传此曲？此曲怨何人？

《月下闻笛》

②金印斗大值几钱？锦囊山齐今几篇？

《云龙歌调陆务观》

②茧丝臣敢后？饥谨帝云何？

《辛卯五月送丘宗卿太傅出守秀州二首》

5、一问一答

一联中上句设问，下句作答。如：

①一年好处君知么？寒食千门插柳枝。

《寒食相将诸子游翟园得十诗》



②拥裯起坐何人伴？只有残灯半晕青。

《霜夜无睡闻画角孤鸿》

③两山名姓君知么？一字玄晖一圣俞。

《晓过花桥入宣州界》

④端能为我霁威否？岸柳掉头荻摇手。

《檄风伯》

(二)语气变化

杨万里诗歌中的疑问句常用来表达询问、反诘、感叹语气。

1、询问语气

询问是有疑而问，如是非问、特指问等。如：

①早起穷忙作么生？雨中安否问秋英。

《秋雨叹十解》

②唤来灯下细看渠，不知真个有雪无？

《烛下和雪折梅》

③几多好句争投我，柳夺花偷底处寻？

《发银树林》

④明朝回到石斧镇，连吃数刀今在无？

《十山歌呈太守胡平》

⑤生愁便销去，将底伴吟髭？

《雪后十日暖雪犹未融》

2、反诘语气

①淹泊宁吾愿？吟哦且客情。

《阻风乡口一日诘朝船进雨作再小泊雷江》

②梦岂花边到？春俄雨里迁。

《和仲良春晚即事》



③犹喜相逢那恨晚？故应更好半开时。

《宿冶平寺》

④愁杀人来关月事？得休休处且休休。

《竹枝歌》

“关月事”，“岂关月事”的省略。

3、感叹语气

①早遣阿瞒移汉鼎，人间何处有严陵？

《读严子陵传》

②朝来暮去能几许？叶落花开无尽时。

《醉吟》

③政尔清和还在道，为谁辛苦不归田？

《过杨村》

④鹭鸶第一清高底，拂晓溪中有干无？

《明发茅田见鹭有感》

(三)语式特征

诗歌中的疑问句与散文相比，两者既有联系又有区别。由于诗歌句法、节奏等方面的因素，一些在散文中常用的疑问语式，如“不亦……乎？”，“奈（如、若）……何？”，“何以……为？”等句式在诗歌中尤其是近体诗中一般不会出现。一些在散文中常用的疑问语气词，如“乎”、“欤”、“邪”等在诗中也难以见到。除此之外，杨万里诗歌中的疑问句在语式方面还存在以下几个特点：

1、多用选择式问句

①不知蝉报夏？为复自吟风？

《山居》



②不知喜风舞？为复却风回？

《岁暮归自城中一病垂死病起遣闷》

2、多用连续式问句

①鼎贵良独佳，安贫未遽贤？

向使我易彼，安知不作难？

今以彼易我，试问谁当怪？

如何捐此躯，必要博好官？

《闻一二故人相继而逝感叹书怀》

②不知我与影，为一定为二？

月能写我影，自写却何似？

上下两轮月，若个是真底？

为复水是天？为复天是水？

《夏夜玩月》

③冯翊端谁可？丘迟肯去么？

茧丝臣敢后？饥谨帝云何？

《辛卯五月送丘宗卿太傅出守秀州二首》？

这种连续设问的句式在杨诗中很常见，构成他语言运用的一个显著特点。

3、多用口语词设问

语言平易浅白，活泼自然是杨万里诗歌一个显著特色。他有许多诗句几乎口语化了，这在疑问句的运用中也有充分的体现。比如他爱用“么”、“无”、“底”、“么生”等口语词设问。如：

①伴我贫无恙，留愁酒肯么？

《雨夜》

②晓风草草君知么？不为高荷惜水银。

《六月九日登连天观》



③唤来灯下细看渠，不知真个有雪无？

《烛下和雪折梅》

④鹭鸶第一清高底，拂晓溪中有干无？

《明发茅田见鹭有感》

⑤幽梦时能忆，闲题底要工？

《山居》

⑥几多好句争投我，柳夺花偷底处寻？

《发银树林》

⑦晓起穷忙作么生？雨中安否问秋英。

《秋雨叹十解》

⑧南人到此亦肠断，不是南人作么生？

《过真阳峡》

(四)表达功能

当代著名文艺理论家苏珊·朗格在《艺术问题》一书中说过：“当一个诗人创造一首诗的时候，他创造的诗句并不单纯是为了告诉人们一种什么事情，而是想用某种特殊的方式去谈论这种事情”。^① 杨万里诗中疑问句的灵活运用正是诗人借以表达自己内心审美感受的“特殊的方式”，它具有一定的表达功能。

1、先声夺人，振起全篇

诗歌讲究章法结构上的起承转合。一般来说，起要起得警策有力。为达到这种表达效应，杨万里诗中往往以设问开篇。如：

①荻岸何时了？松舟几日停？

① [美]苏珊·朗格《艺术问题》中国社会科学出版社，1986年版第131页。

波来全蜀白，树去两淮青。
柔橹殊清响，征人自厌听。
不知谁子醉，垂手瞰江亭？

《发杨港渡入石夹》

诗人半生浮沉宦海，官身奔波无有定期，心身深感疲倦。旅途中连“柔橹清响”也厌听，心中只羡慕那“垂手瞰江亭”的闲人。这种心为物役，违己交病的无奈倦怠之情通过诗歌开头的两个问句“荻岸何时了？松舟几日停？”尽情的宣泄出来，给人留下极为深刻的印象。

②岁晚能无感？诗成只独哦。

萤光寒欲淡，秋雨暮偏多。
伴老贫无恙，留愁酒肯么？
吟虫将落叶，为我拍还歌。

《雨夜》

诗人以“岁晚能无感”这一设问开头，提挈全篇。下面就以“诗独哦”，“贫伴老”，“酒留愁”，“虫吟歌”等意象反复渲染一种孤独寂寥之感，以回应开篇所问。全诗结构浑成，意蕴深沉。

2、触物起兴，无理而妙

充满灵动活泼的自然机趣是“诚斋体”诗歌中“活法”的主要特征。诗人善于以敏捷灵巧的手法，在自然界的山水花鸟中直接汲取诗思，触物起兴，匠心独运，在看似无理的诗句中蕴涵着新奇丰富的妙趣与天真活泼的生命灵性。如：

山行政好又逢溪，况是危峰斗下时。
知与此溪有何隙，遣它不去只相随？

《明发祈门悟法寺溪行险绝》

诗人刚从“右缘绝壁左深溪”的绝险之处走出，来到“山行政好”处，才缓过一口气来，没想到又临“深溪”拦路，故情不自



禁地脱口问道：“知与此溪有何隙，遣它不去只相随？”仿佛此溪与他“有隙”，故意为难，与他纠缠不休。这一看似无理问句，极为真切地表达出诗人此际特定的心态。如改用其他句式恐怕很难达到这种表达效果。

这类触物起兴，染情于物的问句在杨万里诗歌有很多。他如：

①问渠能饮否？把酒酹霜根。

《咏十里塘姜店水亭前竹林》

②不知蝉报夏？为复自吟风？

《山居》

③柳丝自为春风舞，竹尾如何也学渠？

《寒食相将诸子游翟园得十诗》

④寒鸦可是怜渠黠？踏折枯枝不堕空。

《晚风寒林》

⑤辞去钟山一月前，如何知我北归轩？

《早炊新林望见钟山》

诗人常常对他身边的自然景物发出童稚般天真的叩问。在以上数例中，或问“竹”，或问“蝉”，或问“鸦”，或问“山”，仿佛“笔端有口，句中有眼”。他与山水谈心，与鸟虫对话，这些自然界的景物在诗人笔下都具有了灵性与感知。品味着这些看似无理而妙趣横生的诗句，读者定会发出会心的微笑，从中感受到一种难以言喻的审美愉悦。

3、语气灵活，对仗工巧

“艺术的基本原则是寓变化于整齐”。^① 这种变化在诗歌中既有情感、风格等方面的，同时也有语式、语气等方面的。一首

① 朱光潜《谈文学》人民文学出版社，1979年版第41页。

诗尤其是精短的近体诗,如果四句或四联都用同一种语式或语气来表达则难免会产生一种单调、平板的感觉。高明的诗人往往善于在严格的限制中发挥最大的灵活性,力求单纯与丰富的统一,严整与灵活的统一。律诗中间的两联一般要对仗,由于受句式、声律等方面的限制,往往“易工而难化”。为了避免这一弊病,杨万里诗歌中经常借助对仗上下句语式或语气的变化来求得诗句气韵的流转灵动。如:

①淹泊宁吾愿?吟哦且客情。

《阻风乡口一日诘朝船进雨作再小泊雷江》

②朝来暮去能几许?叶落花开无尽时。

《醉吟》

③青天何处了?白鸟入空无。

《春日六绝句》

④幽梦时能忆,闲题底要工?

《山居》

⑤梦岂花边到?春俄雨里迁。

《和仲良春晚即事》

在以上举的例句中,都是以疑问句与陈述句构成对仗。上下句一信一疑,相互映照。既显示出诗句语气的变化,同时又为对仗平板的节奏注入轻快活泼的旋律。相对说来,疑问语气要比陈述语气灵活一些,更容易表现出诗人心灵中轻微的悸动。因此诗人在创作中往往喜欢将疑问语气与其他语气错综运用。这也从一个侧面显示出了诗人整中求变的艺术匠心。

4、意在问外,言近旨远

前文在分析杨诗疑问句句法结构时曾提到有一种上句设问,下句设答的形式。如“两山名姓君知么?一字玄晖一圣俞”(《晓过花桥入宣州界》),“六朝陵墓今安在?只有诗仙月下坟”



(《望谢家青山太白墓》)，“拥褐起坐何人伴？只有残灯半晕青”(《霜夜无睡闻画角孤鸣》)等。这些问答句不同于一般的是非句或特指问句，其重点并非辨惑析疑，而是借助这种语言形式表达诗人内心某种主观情感。如上例中，或表达对前代诗人的景仰，或抒发对美好春光的喜悦，或流露霜夜无寐的孤独与凄清。诗句一问一答，张弛有致，显得风神摇曳，别有一番情致。

有时诗中还会出现“似答非答”、“答非所问”的情况。如：

①端能为我霁威否？岸柳掉头荻摇手。

《檄风伯》

诗的上句问的是风伯能否霁威，但下句“岸柳掉头荻摇手”却似乎偏离了话题，答非所问，其实不然。两句暗中巧妙接榫，那“岸柳掉头”与“荻摇手”正是风伯形象的回答，是不肯“霁威”的具体表现。诗句别出机杼，化虚为实，显得格外新奇生动。

②商量若为可？杜宇一声催。

《待次临漳……上章丐祠》

诗人厌倦仕途，想“真辞禄”，归隐田园；但为了“养亲”又不得不为生计而奔波。思想矛盾苦恼，行动进退两难。正在心中反复问自己“若为可(怎么办)”时，“杜宇一声催”。这句似答非答，好象与上句不相关，实际上已对上句所问作了巧妙的回答。杜宇，又名子规，其鸣声如云“不如归去！”诗人这里有意宕开一笔，化景物为情思，十分别致而又含蓄的表达了归田的意愿。言近旨远，意味深长。

三

从以上的分析中我们大致可以看出，杨万里诗歌中的疑问句既有其特定的语言形式，又有其多方面的表达功能。这两者实际上是分不开的。因为在诗歌中，语言的一切因素都会产生



特定的表达作用。孙绍振先生曾指出过：“用疑问句能把处于宁静的客观世界中主观心灵的轻微的震颤表现得细致。这样就使本来不是直接抒发的诗句带上更浓郁的抒情的超越性色彩”^①由此可见，杨万里诗歌中疑问句的运用是诗人在创作过程中有意为之的一种表达手段，也是构成诚斋体诗歌“活法”的审美因素之一，值得我们去细心地体味、深入地探讨。

^① 孙绍振《美的结构》人民文学出版社，1988年版第268页。



变化灵动 法寓句中

——杨万里诗歌“活法”与“句法”关系浅探

—

严羽在《沧浪诗话》中称杨万里的诗歌为“诚斋体”。诚斋体的主要特点是善于捕捉生活中鲜活的形象,并以生动有趣,新奇活泼的语言表达出来,曾被许多诗评家赞为“活法”。如“端能活法参诚叟”(方回《读张功父〈南湖集〉诗并序》),“目前言句知多少,罕有先生活法诗”(张鎡《携杨秘监诗一编登舟因成二绝》),“诚斋万事悟活法”(周必大《次韵杨廷秀待制寄题朱氏涣然书院》),“后来诚斋出,真得所谓活法,所谓流转圆美如弹丸者”(刘克庄《江西诗派小序·总序》)云云,真可谓众口一词,交相赞誉。周汝昌先生对诚斋的“活法”曾作过较为具体的阐释。他说:“诚斋的‘活法’,除了包括着新、奇、活、快、风趣、幽默几层意义之外,还有一点,就是层次曲折、变化无穷”。^① 这是极为中肯的论析。从这些话中,我们也能明显地感觉到这“活

^① 周汝昌《杨万里选集》上海古籍出版社,1979年版第6页。

法”与语言表达有着极为密切的关系。诗歌本身就是语言的艺术,离开了对语言形式的准确把握,那么对诗歌审美意蕴的解读就可能是雾里看花,流于空泛;或隔靴搔痒,人云亦云。为此,本文拟从“句法”分析的角度来探讨杨万里诗中“活法”形成的内在机制。

二

本文所说的“句法”,是指诗歌语词间与句子间的组合规则。闻一多先生曾说过:“中国的文字尤其是中国诗的文字,是一种紧凑非常——紧凑到了最高限度的文字。这种诗意的美,完全靠‘句法’表现出来的。”^①杨万里诗中能充分显示其“活法”这一“诗意之美”的句法形式灵活多样,正如他自己所说的“句法天难秘,工夫子但加”(《和李天麟二首》)。下面择其要者试作例析。

(一)语句省缩

为了表达的需要,诗人有时有意将一些语言片段省略压缩,留下一些语义空白以诉诸读者的想象,从而在诗中形成一种“峰断云连”的表达效果。

1、省语词

①不特山盘水亦回,溪山信美[]暇徘徊。

《过下梅》

“暇徘徊”,意即“何暇徘徊”,那有闲暇徘徊。

^① 《闻一多全集》卷3 三联书店,1982 版第6 页。



②春光尽好 [] 关侬事，细雨梅花只做愁。

《甲申上元前闻家君不快西归见梅》

“关侬事”，意即“关侬甚事”，关我什么事。

③登山 [] 得似游湖好，却是湖心看尽山。

《同君俞季永步至普济寺晚泛西湖以归得四绝句》

“得似”意即“怎得似”，怎能比得上。

④若无六代英雄骨，牛首诸山 [] 肯尔高。

《寒食前一日行部过牛首山》

“肯尔高”意即“岂肯尔高”，哪里能有这么高。

以上各例中都省略了表疑问、反诘语义的词语，如“何”、“甚”、“怎”，“岂”等等。这样一方面能使诗句意蕴显得更为含蓄委婉，如“牛首诸山 [] 肯尔高”一句中“岂”的隐略，使诗人心中对国家与民族的担忧表现得更为深切蕴藉。另一方面也能使诗句显得生动有趣，如“行人自趁斜阳急，[] 关得归鸦更苦催”。诗中写天色已晚，行人欲投宿，心中甚急切，偏偏此时归鸦啼个不停，仿佛在一旁苦催，更让人心烦意乱。省略表反诘的“怎”之后，诗句显得更为生动活泼，情趣盎然。

2、省语言片段

①也知渔父趁鱼急，[] 翻着春衫不裹头。

《过百家渡四绝句》

下句的开头省缩了“不料竟至于”这一语言片段。意思是：也知渔父打鱼心急，但没料到他们竟然反着衣衫，连帽子也不戴。

②也知滩急船难上，[] 仰踏桅竿卧着篙。

《过招贤渡》

下句开头也省缩了“可是却不料竟然”之类的语言片段，与上句中的“也知”暗为呼应。语义间虽有所跳跃，但却显得生动



活泼。如果把省缩的部分一一补充完整,那么诗句的情趣将大为失色。周汝昌先生曾指出过:“作者诗中这样的例子最多,忽略了就失去其生动活泼的语气”。^①

(二)语序倒装

诗歌中尤其是近体诗中存在着“比散文更多更随意”^②的倒装句式。这一方面是为了谐合声律的需要,另一方面也是为了表情达意的需要。在杨万里诗歌中,虽然也有些为了迁就声律而形成的倒装,如“斫地烧畬旋旋开,豆花麻荚更菰栽”(《发孔镇晨炊漆桥道中》)中为押韵将“栽菰”倒装为“菰栽”,但更多的则是为了表达的需要。例如:

①不如老圃今真箇,樊子何曾透圣局。

《入建平界》

上句意即:“今真箇不如老圃。”

②宿草春风又,新阡去岁无。

《寒食上塚》

“春风又”即“又春风”的倒装。

③箇中有句在,下语更谁曾?

《题湘中馆》

“下语曾谁曾”即“更谁曾下语”的倒装。

④春忽明朝是,冬将半夜非。

《立春前一夕二首》

意即:“明朝忽是春,半夜将非冬。”

⑤看山偶忘归来却,月到西廊第二间。

《积雨小霁暮立卷书亭前二首》

① 周汝昌《杨万里选集》上海古籍出版社,1979年版第69页。

② 王力《汉语诗律学》上海教育出版社,1988年版第255页。



“偶忘归来却”即“偶忘却归来”的倒装。

⑥折花客子浑无赖，狼藉须教满地红。

《二月一日晓渡太和江》

下句意即：“须教满地狼藉红”。

以上数例中，有的是主谓倒装，如“下语更谁曾”；有的是动宾倒装，如“春忽明朝是”，有的是状中倒装，如“宿草春风[又]”。这些倒装句虽形式多样，但都具有常规语式难以达到的审美效应。倘若将上引例句试还原为常规语序，便会变得诗味索然。例如将“不如老圃今真箇”还原为“今真箇不如老圃”，将“下语更谁曾”还原为“更谁曾下语”，这样一来意思也许会明白一些、顺畅一些，但却失去了诗歌语言那张弛的弹性与抑扬的韵致。而一经倒装之后则语势劲峭健练，显得“更象诗句一些”。^① 有时诗句经倒装之后还能突出意旨、引人注目。如“宿草春风又”中将状语“又”倒装于句末予以强调，有助于抒发诗人心中那种“芳草年年绿，人事已全非”的深切感慨，“狼藉须教满地红”中将“狼藉”倒置于句首予以突出，正好照应了上句“折花客子”的“无赖”情状。“诗用倒字法，乃觉劲健”。^② 倒装句法的灵活运用正充分体现了诚斋诗“活法”灵动活泼而又新奇健练的审美特征。

（三）语词错配

语词之间的搭配本来有一定的规律，体现出人们认识事物一般经验的感受。而在诗歌语言中，为了表情达意的需要，有时会出现超常规搭配的现象，这种现象称之为“错配”。钱钟书先

① 王力《汉语诗律学》上海教育出版社，1988年版第255页。

② 李东阳《麓堂诗话》引自张葆全、周满江《历代诗话选注》陕西人民出版社，1984年版第221页。

生曾说过：“诗人对事物往往突破了一般经验的感受，有更深细的体会，因此，也需要推敲出一些新奇的字法。”^①语词错配正体现了诗人这种“超出一般经验”的审美体验。在杨万里诗中，“错配”也是构成其“活法”的一个重要手段。

1、主谓错配

即主语谓语超常规搭配。如：

①潮头打云云不留，月波泼窗窗欲流。

《送王监簿民瞻南归》

②懒困风光酣午睡，阴沉天气嫁春愁。

《清明日午憩黄池镇》

2、述宾错配

①朝兰夕菊都餐却，更斫生柴烂煮诗。

《跋徐恭仲省干近诗》

②天公支与穷诗客，只买清愁不买田。

《戏笔》

3、定中错配

①剪剪轻风未是轻，犹吹花片作（红）声。

《又和绝句》

②（半足）轻烟束翠峦，（一梳）寒月印青天。

《晚步》

③越王台上落花春，（一掬）山光两袖尘。

《三月晦日游越王台》

④诸峰知我厌山行，卷尽（痴）云放（懒）晴。

《宿小沙溪》

以上所引数例，其语词间的搭配与常规语言相比似乎都有一种“出格”的感觉：“月波”能“泼窗”，“诗”可“烂煮”，“轻烟”

① 钱钟书《七缀集》上海古籍出版社，1985年版第59页。



不是“半缕”而是“半疋”，“风”不是“清”而是“酸”。如此等等，看起来似乎不规范，不和谐，但正是这种错配虽反常而合道，虽无理而有趣，具有常规语言所无法比拟的那种生新别致的审美情趣。它们或动静以相映，如“月光”是相对静止的事物，诗人却以“泼”这一动词与之搭配，化静为动；或虚实以相生，如“清愁”是无形的事物，诗人却用“买”这一表实际动作的词与之搭配，从而化虚为实；或视听以相形，如“红声”，是以视觉饰听觉，“酸风”则是以味觉饰触觉；或情景以相融，如“痴云”、“懒晴”，“云”、“晴”本是自然景物，诗人却以表情感的语词“痴”、“懒”来形容之，移情于物，情景相生，让客观的景物浸染着浓浓的主观情感色彩。这类错配往往是利用语词间未确定的意义联系，在“物象与物象之间作若即若离的指义活动”。^① 这在一定程度上会形成语言的多义性与诗境的朦胧性，从而使读者在鉴赏过程中获得的一种自由解读的审美自由，以激发他们的想象，共同参与诗境的创造。这也是形成诚斋诗歌“活法”的一种语言机制。

（四）语节错位

语节，即语言节奏。在近体诗中，这种节奏与意群的安排大致能吻合。五言诗一般为：x x / x x / (或 x x / x / x x)，如“墙角 / 数枝 / 梅，凌寒 / 独自 / 开”；七言诗一般为：x x / x x / x x / x (或 x x / x x / x / x x)，如“无边 / 落木 / 萧萧 / 下，不尽 / 长江 / 滚滚 / 来”。这种语言节奏与意群安排的一致性能使诗句产生一种和谐、匀称的美感。但是如果千篇一律则又容易流于板滞。诚斋诗中往往有意识地打破这种均衡与整饬，让节奏切分与意群安排两者时分时合，或同或异，从而寓变化于整饬之

^① 叶维廉《中国诗学》三联书店，1992年版第28页。

中,以体现其“活法”。如:

①诗只今春瘦,清聊与子分。

《和周仲觉三首》

常规节奏:××/××/×

意群安排:诗/只/今人/瘦

②霜何曾傍绣帘寒,酒不能令客脸丹。

《又追和功父病起寄谢三韵》

常规节奏:××/××/××/×

意群安排:霜/何曾/傍绣帘/寒

③我亦知吾生有涯,长将病骨抵风沙。

《考试湖南漕司南归值雨》

常规节奏:××/××/××/×

意群安排:我/亦知/吾生有涯

这种类似乐谱中切分音的节奏在诗中与常规节奏配合使用,相互映衬,能变板滞为灵动,化圆熟为生新,大大增强了诗歌语言张弛开合,抑扬起伏的审美弹性。“语言有两个要素:音乐的、逻辑的。”^①杨万里诗歌中这种语节的错位正是巧妙地利用近体诗语言中节奏(音乐的要素)和意群(逻辑的要素)这两者之间的分合变化形成充满张力的语义场,以体现其新奇别致的“活法”。

(五)语义曲折

诚斋诗的“活法”其内涵是很丰富的,除新奇活泼、灵动风趣之外;层次曲折,语义多转也是一个显著的特点。

① 邓仪中《她属于他自己》《红岩》,1989年第十期。



1、句中转折

这里的“句”是指格律句，或五言或七言。如：

①古谁云远今犹古，公亦安知世重公。

《道逢王元龟阁学》

古谁云远——今犹古，意即：谁谓古代久远呢？今天就与古代一样。

②市何曾远船不近，意已先到灯明边。

《除夕前一日归舟夜泊曲渚市宿冶平寺》

市何曾远——船不近

③老夫渴急月更急，酒落杯中月先入。

《重九二日同徐克章登万花川谷月下传觞》

老夫渴急——月更急

以上数例都是一个格律句由两个语法句紧缩而成。前后之间蕴含着一种或转折或递进的语义关系。正如陈衍在《宋诗精华录》中评诚斋诗时所说的：“（往往）语未了便转”。

2、句间转折

句间转折所指的是一联上下句之间蕴含着语义的转折。如：

①袈裟未着愁多事，着了袈裟事更多。

《送德轮行者》

②道是残红何足惜，后来并恐没残红。

《风花》

③已分忍饥度残岁，更堪岁里闰添长。

《悯农》

④撑得篙头都是血，一矶又复在前头。

《过显济庙前石矶竹枝》



以上①②两例上下句间语义转折,③④两例上下句间语义递进。

这种句间语义曲折多转的诗句在杨万里诗中十分常见,他如“犹喜相看那恨晚,故应更好半开时”(《普明寺见梅》);“一生情重嫌春浅,老去与春无点情”(《又和二绝句》);“富贵不愁天不管,不应丘壑也关天”(《送傅山人二绝句》);“也知今夕来差晚,犹胜穷忙不来时”(《暮立荷桥》);“居人只道秋霖苦,不道行人泥更深”(《秋雨叹十解》)等等。这些句子意思曲折深宛,笔致圆转跳宕,往往给人以峰回路转,别径通幽之感。

有时诗的上下两句之间仿佛接不上榫,对不上茬,意脉间有跳脱;但细加品味却能发现其深层有着紧密的联系。如:

商量若为可?杜宇一声催。

《待次临漳诸公荐之易地毗陵自愧无济剧才上章丐祠》

从诗题可知,作者当时正处于仕与不仕的矛盾心理之中。内心正在盘算着“若为可”,即“怎么办才好”时,下句忽接“杜宇一声催”。乍一看仿佛前后二句意义毫不相干,但实际上联系很紧密。杜宇,又名子规,它的鸣声如云“不如归去”。诗以“杜宇一声催”结尾,暗示诗人已打定主意辞官归去。上下句一问一答,看起来似乎答非所问,但实际上答案已巧蕴其中了。两句诗明开暗合,犹如峰断云连,十分耐人寻味。

三

杨万里诗歌中“活法”的审美蕴含是非常丰富的。或表现为机巧敏捷,善于写生;或表现为想象新奇,立意别致;或表现为层次曲折,变化多姿;或表现为幽默风趣,清新活泼。但如果细加考察,这些方面都与诗人灵活地驾驭语言有关。如果离开了对语言形式的巧妙运用,其“活法”也就失去了依托。曹旭先生



在为孙力平《杜诗句法艺术阐释》一书所写的序言中曾说过：“任何诗歌都是诗人运用词语加以创造性组合的产物。诗人从实际生活获得的感受生发的意象，归根结底要通过某种语言形态呈现出来。离开了特定的语言形式，诗歌的艺术魅力就不复存在”。^①从这个意义上来说，探析杨万里诗歌中“活法”与“句法”之间的有机联系，将有助于我们进一步揭示其“活法”形成的内在机制，准确地领会与把握诚斋体诗歌的审美特征，这是很有益处的。

^① 孙力平《杜诗句法艺术阐释》江西教育出版社，2001年第25页。

精警传神 新奇别致

——杨万里诗歌中的语词转品及其表达功能

—

汉语是一种注重人文性的语言,它的词类划分不像西方语言那样有着严格的形态变化,而是具有一定的模糊性。在特定的语境中,有的语词会改变它本来的词类,临时转用为另一类词。这在古代文法中称之为“转品”,即由一种品类转用为另一种品类。这种语言变式运用在诗歌中往往能产生很强的修辞意味,有着某种独特的表达功能,因此深受诗人的青睐。

杨万里,字廷秀,号诚斋,是宋代著名诗人。他的诗作清新活泼,往往别出心裁,引人入胜,被誉为充满“活法”。这“活法”一方面体现为诗人对生活新奇敏锐的艺术感受;另方面也体现为诗人那灵动流转的笔致,往往让人叹为观止。诗歌是语言的艺术,探析诗歌的审美蕴含必须从语言形式的分析入手,否则便可能是雾里看花,难中肯綮。细品诚斋诗,我们可以感觉到其诗歌“活法”奇趣的形成与诗人对语言形式的灵活运用有着密切的关系,而语词转品就是诗人擅用的一种语言表达方式。以下从几方面试作分析。



二

杨万里诗歌中的语词转品主要有以下几种类型：

(一)名词用作动词

如：

①雨蒲拳病叶，风蓀秃危梢。

《过安仁岸》

“拳”本为名词，这里用作动词“拳曲”。

②却破麦田秧晚稻，未教水牯卧斜晖。

《江山道中蚕麦大熟》

“秧”这是用作动词“插秧”。

③耄柳已僧何再发，孺槐才爪可犀梳。

《寒食日晨炊姜家林初程之次日也》

“僧”这里用作动词，意思是“像僧人一样秃着脑袋”。

“爪”，这是也用作动词，意思是“长出爪状的枝条。”

④弄水不冰携扇手，登台犹粟向帆风。

《连天观望春忆毗陵翟园》

“粟”意为“受冷风刺激而肌肤起粟状疙瘩”。

其他如“今岁柴车总未巾，孤山龙井不曾行”（《和张功父梅诗》）；“晚风不许鉴清漪，却许垂帘倒地垂”（《晚风》）；“沙鸥脚不袜，故故踏冰翻”（《霜寒辘轳体》）；“荔子红初皱，春醅碧欲波”；（《夏日书事》）；“烟云惨淡天将雪，风日荒寒梅未花。”（《同刘季游天柱岗》），“越王台上落花春，一掬山光两袖尘”（《三月晦日游越王台》）等，都是这种名词活用为动词的现象。



(二)形容词用作动词

有两种不同情况：

1、用作一般动词如：

①下水船逢上水船，夕阳仍更涩沙滩。

《暮泊鼠山闻明朝有石塘之险》

“涩”本为形容词，意思是“不顺畅”，这里有“滞留”之意。

②岭草已青今岁叶，岸芦犹白去年花。

《舟过谢潭》

“青”，长成青色；“白”，保持白色。

③黄帽朱耶饱烟雨，白头紫禁判莺花。

《见澹庵胡先生舍人》

“饱”，“饱经”、“久经”之义。

④村酒渟春绿，林花倦午红。

《四月四日午初出浙东界入信州永丰界》

“倦”，呈没精打采状。

2、形容词用作使动

①丹枫明远树，黄叶暗流泉。

《野炊猿藤径树下》

“明远树”，使远树显得明亮；“暗流泉”，使“流泉”显得昏暗。

②江妃将底药，软此千里玉。

《江水》

“软此千里玉”，意思是使千里江水变得柔软。

③欲遣清风扫乱云，先将一雨净游尘。

《中秋雨过月出》

“净游尘”，使游尘洁净。



④山意凄寒日，秋光染瘦诗。

《病后觉衰》

“凄寒日”，使寒日显得凄清。

3、动词用作使动如：

①初心作此行，夜雨醒醉眼。

《明发五峰寺》

“醒醉眼”，使醉眼清醒。

②惊心一鸟鸣，隔溪两峰绿。

《蒋莲店有书柳子厚寄吴武陵三读敬哦五言》

“惊心”，使心惊。

4、形容词用作名词如：

①无物咽清甘，和露嚼野菊。

《江水》

“清甘”，指清爽甘甜的食物。

②须把碧篙摇绿净，舟人不惜水中天。

《小泊新丰市》

“绿净”，指又绿又净的江水。

三

对仗是近体诗格律的一个重要因素，它要求构成对仗的上下句在词性、句法结构等方面大致相同，以体现出一种均匀、整齐的美感。杨万里诗歌中也往往借助对仗的句式特点来显示语词的转品。如：

荔子红初皱，春醅碧欲波。

《夏日书事》

这是一联对仗。上句“红初皱”，是主谓结构，那么，下句“碧欲波”也应该相应地是主谓结构。诗人将“波”由名词转品

为动词,意思是“泛起波浪”。通过上句中“皱”的比照,“波”的词性变化就比较明显了。杨万里诗歌中这种现象十分常见。其他如“霁晖摇远水,新暖软游人”(《辛丑正月廿五日游蒲涧晚归》);“初日明雁暖,酸风迎马头”(《节日新晴》);“山意凄寒日,秋光染瘦诗”(《病后觉衰》);“却破麦田秧晚稻,未教水牯卧斜晖”(《江山道中蚕麦大熟》);“村酒渟春绿,林花倦午红”(《四月四日午初出浙东界入信州永丰界》);“黄帽朱耶饱烟雨,白头紫禁判莺花”(《见澹庵胡先生舍人》)等等,都是通过对仗的上下两句相互映照以显示语词的转品。叶圣陶先生曾说过:“因有对仗之法,乃令作者各逞其能,创为各种特殊句型。……作者克达其意,读者能会其旨。”这段话本是评析古典诗歌中一些特殊句型的,但移用来评析诚斋诗中的语词转品现象也同样是十分中肯的。

有时杨万里诗歌对仗句的上下句中处于相同位置的语词同时转品。如:

①丹枫明远树,黄叶暗流泉。

《野炊猿藤径树下》

②耄柳已僧何再发,孺槐才爪可犀梳。

《寒食日晨炊姜家林初程之次日也》

③烟云惨淡天将雪,风日荒寒梅未花。

《同刘季游天柱岗》

④蕨手犹拳已箸长,菊苗初甲已羹尝。

《宿南岭驿》

以上例①中的“明”、“暗”都是形容词用作使动词;例②中的“僧”、“爪”,例③中的“雪”、“花”,例④中的“拳”、“甲”都是名词用作动词。这些转品的语词在上下句中相对应的位置上彼此映衬,相互发明,显示出词性与动能的变化。



四

蔡约之《西清诗话》中曾记载这么一件事：

王仲至召试馆中，试罢作一绝题于壁云：“古木森森白玉堂，长年来此试文章。日斜奏罢长杨赋，闲拂尘埃看画墙。”荆公见之甚欢爱，为改为“奏赋长杨罢”，且云“诗家语如此乃健”。

王安石这里所说的“诗家语”，正是诗人在创作过程中精心锤炼的独特的语言表达方式。如倒装、错综、转品、省缩等等。借助这些方式，诗人往往有意偏离常规语言规范，从而创造出一种有别于常规语言的“诗家语”。这种“诗家语”大都精警凝练，新奇别致，能有效地增强诗歌语言的审美效应。杨万里诗歌中的“活法”往往得益于这种表达方式的灵活运用。下面试作分析。

（一）能使诗歌语言更为精警凝练

诗歌，尤其是近体诗有着较为严格的字句限制，要在极为有限的语言空间表达出尽可能丰富复杂的语义内容，诗人就必须调动各种必要的手段精心锤炼语言。语词转品就是这些手段中较为有效的一种。如：

①晚风不许鉴清漪，却许垂帘倒地垂。

《晚风》

诗的上句如果要用散文句式来表达，似应写作：晚风不许清漪如镜面般平静。但这显然是七言句式无法表达的。诗人于是将“鉴”这一名词临时活用为动词，在句中充当述语，便恰到好处地表达出这种意思，词约义丰而又耐人寻味。

②丹枫明远树，黄叶暗流泉。

《野炊猿藤径树下》

这两句诗的意思是说：“丹枫色彩明丽，映照着远树；黄叶的荫影浓密，使流泉显得昏暗。如此复杂的语义显然难以容纳于两个七言句中。诗人巧妙地运用转品（形容词“明”、“暗”转为动词）方式后就言简意赅地表达出来了，而且还增添了诗句的“空间玩味”。

其他如“霁晖摇远水，新暖软游人”（《辛丑正月廿五日游蒲涧晚归》）；“却破麦田秧晚稻，未教水牯卧斜晖”（《江山道中蚕麦大熟》）；“平水长先晓，无风也自涛”（《晓泊舟庙山》）；“山不人烟水不桥，溪声浩浩雨萧萧”（《明发祁门悟法寺溪行险绝》）等等，都是运用语词转品的方式使诗歌语言变得更加凝练简洁，富有韵致。

（二）能使诗歌形象更为鲜明生动

诗歌是通过形象来反映生活，抒发情感的。优秀的诗歌作品一般都有着鲜明生动的艺术形象。诚斋诗中有不少诗句是通过语词转品来增强诗歌形象性的。如：

①耄柳已僧何再发，孺槐才爪可犀梳。

《寒食日晨炊姜家林初程之次日也》

柳老叶落，就如僧人光秃秃的脑袋；嫩槐初生，就像人伸开的指爪一样。诗句通过“僧”、“爪”这两个名词的动用使诗句描写的物象更为鲜明，也更为生动。

②须把碧篙摇绿净，舟人不惜水中天。

《小泊新丰市》

“绿净”指水，诗人在此不直接用名词“江水”而代之为形容词“绿净”，用极为鲜明的色彩给读者以强烈的审美刺激，使人读后留下深刻的印象。与此异曲同工的还有“无物咽清甘，和露嚼野菊”（《江水》），也是将表性状的形容词“清甘”转品为名词，以有效地增强诗句的形象感。



(三)能使诗歌情感更为含蓄蕴藉

融情于景、寄怀于物是古典诗歌中常见的艺术表现手法。它能使诗人主观情感的表达更为深沉更为含蓄。杨万里诗中也常常通过语词转品的方式将诗人内心的情感自然而巧妙地寄寓在眼前的景物之中。如：

①下水船逢上水船，夕阳仍更涩沙滩

《暮泊鼠山闻明朝有石塘之险》

诗人暮泊鼠山江畔，听说明朝船行将经过“石塘之险”，心中不禁有些紧张，有些担心。眼前夕阳落山，余晖久久地映照着沙滩。这原本美好的景致也感染上了诗人不安的心绪。诗句中用一个“涩”来描写沙滩上的夕阳，显得新颖别致。这外在余晖之“涩”也正映射出诗人内在心绪之“涩”，情与景巧妙地融为一体，自然而又传神，堪称“诗眼”。

②村酒渟春绿，林花倦午红。

《四月四日午初出浙东界入信州永丰界》

诗人正午时分尚奔走于旅途中，疲惫倦怠之情可想而知。但他并不直接表现这一点，而是借助对眼前景物的描写含蓄地流露出来：连林中的红花也因为日晒而显得没精打采，充满倦怠。这也正是诗人当时精神状态的生动写照。与此相类似的还有《病后觉衰》中“山意凄寒日”中的“凄”也是通过形容词转品为动词来间接地抒发诗人内心的真实情感，含蓄蕴藉，意味隽永。

(四)能使诗歌句式更为整饬规整

近体诗讲求平仄，对仗与押韵，适当地运用语词转品的方式还能起到调整句式，谐和声律的作用。如：



①初日明雁腹，酸风迎马头。

《节日新晴》

②平水长先晓，无风也自涛。

《晓泊舟庙山》

例①的上句如用常规语式来表达，则应为“初升的阳光照在雁腹上，使雁腹显得格外明亮”。这样一来，既无法用七言句式来表达，也无法与下句构成工整的对仗。诗人将“明”这一形容词活用为动词之后，便与“雁腹”构成了动宾词组。这样一方面调整了句式，使之合律；另一方面又正好与下句“迎马头”构成对仗。例②中下句的“涛”也是名词活用作动词，意思是“波涛起伏”。假如诗句中仍用动词（如“翻、起、泛、生”等），便难以完整准确地表达出“波涛起伏”的含义，而且还有乖平仄或押韵。著一“涛”字，将其转品为动词，便使诗句显得凝练紧凑，形象鲜明，意义也表达得完整准确。同时，“涛”也正好与诗中其他韵脚字协韵。从这一字之锤炼中，我们也能充分领会到诗人创新求变的艺术匠心。

五

以上我们从几个方面探讨了杨万里诗歌中词类转品方式的运用情况。从中可以看出，这种表达方式在其诗歌创作中运用得灵活自如，具有多方面的表达功能。它能使诗歌语言更为精警凝练，诗歌形象更为鲜明生动，诗歌情感更为含蓄隽永，诗歌语式更为整饬规范。可以说，杨万里诗歌中“活法”的形式与这种表达方式的巧妙运用有着密切的内在联系，值得我们去作更深入地探讨。



参伍错综 整中有变

——杨万里诗歌中对仗句的变化初探

—

杨万里是南宋诗坛的代表人物之一。他的诗情感真挚,意象灵动,层次曲折,语言活泼,在当时就产生了很大的影响。与他同时代的诗人姜特立就赞叹过:“今日诗坛谁是主?诚斋诗律正施行”。陆游也在诗中由衷地表示过:“文章有定价,议论有至公。我不如诚斋,此评天下同。”诚斋诗歌的艺术成就是多方面的,其中最为人称道的还是他诗中的“活法”。南宋诗人刘克庄曾赞叹道:“后来诚斋出,真得所谓活法,所谓流转圜美如弹丸者”。^①其“活法”的内涵究竟是什么呢?周汝昌先生曾作过这样的阐释:“诚斋诗的活法,除了包括着新、奇、活、快、风趣、幽默几层意义之外,还有一点,就是层次曲折,变化无穷。”^②这番评说是深中肯綮的。诚斋诗不仅在意象营构等方面新奇活

① 刘克庄《江西诗派小序·总序》转引自周汝昌《杨万里选集》上海古籍出版社,1979年版。

② 周汝昌《杨万里选集》上海古籍出版社,1979年版序言。

快,妙趣横生,而且在诗歌的章法,句法等方面也同样是曲折多姿,变化无穷。前贤于此论述甚夥,本文仅对其诗中对仗句的巧妙运用试作探析,以期从一个侧面阐释其“活法”的妙趣。

二

对仗是汉语特有的语言形式,在古典诗歌中它运用甚广。“偶句之妙在于凝重。”^①诗中对仗如果运用得当,能使诗句显得凝练、整饬、匀称、典雅。因此好的对句往往成为诗中的华彩乐章,能有效的增强诗的艺术魅力。但如果运用不当,一味追求“规规然于媲青比白”,则容易流于板滞、堆砌。王力先生曾指出:“关于对偶,我们不要光看见古人求同的方面,还要看见古人求异的方面,后者比前者更为重要。”^②品读杨万里诗中的对仗句,就能充分感受到诗人同中求异、寓变于整的艺术匠心,这也是其诗歌创作中“活法”的一种体现。

诚斋诗爱用对仗,他的律诗,尤其是五律常常通篇以对仗句构成。如《立春前一夕》:

春忽明朝是,冬将半夜非。
 年华只不住,客子未能归。
 微霰疏还密,寒檐滴又稀。
 撚须真浪苦,呵笔更成挥。

又如《过皂口》:

赣石三百里,春流十八滩。
 路从青壁绝,船到半江寒。
 不是春光好,谁供客子看。

① 谢榛《四溟诗话》人民文学出版社,1961年版。

② 王力《王力诗论》广西人民出版社,1947年版。



犹须一樽绿，并遣百忧宽。

其他还有《夜读诗卷》、《中秋后一夕登清心阁二首》、《次吕英主簿叔晴望韵》等篇都是全篇四联对仗的，这在古代诗人中是不多见的。但更令人称道的是他对仗句运用的灵活多变。这种“变”不仅表现于对仗的语义内容方面，还表现于对仗的语言形式方面。也不仅表现于对仗的上下句之间，还表现于对仗的两联之间。下面试分别加以讨论。

一、一联之间的变化

(一)内容方面

1、时空之变

即对仗联中一句写时间，另一句则写空间，以体现表达内容的变化。如：

①蜀江雪水来三峡，吴苑风烟访六朝。

《送周元吉显谟左司将漕湖北》

②照却八方还剩在，看来千古许清新。

《中秋雨过月出》

③风船逆水四十里，雪屋吹灯三二更。

《送客夜归呈萧岳英县丞》

④花落六回疏信息，月明千里两相思。

《寄陆务观》

以上各例中的“三峡”、“八方”、“千里”、“四十里”等语词均表空间概念，而“千古”、“六朝”、“六回”、“三二更”等语词均表时间概念。两个维度相互映衬，以拓展诗句的语义表达空间。

2、动静之变

即对仗联中一句写动,另一句则写静。如:

①山光倒映水,水影上摇山。

《题十里塘夜景》

②十里沙河人最闹,三千世界月方中。

《和陈蹇叔郎中己巳上元晴和》

③仗外诸峯献松雪,霜前一雁度宫云。

《赴文德殿听麻仍拜表》

④晴江明处动,远树看来齐。

《和仲良春晚即事》

⑤日光自摇水,天静本无风。

《四月四日初出浙东界入信州永丰界》

以上各例中都是一句描写动态,如“水影摇山”、“雁度宫云”、“晴江波动”等,而另一句则着力渲染出静的境界,如“山光映水”,“天静无风”,“诸峯负雪”等。上下句一动一静,相映而成趣。

3、视听之变

人接触外界有五种感觉,即视觉、听觉、味觉、嗅觉与触觉。其中最主要的视觉与听觉。在诚斋诗中往往以视觉形象与听觉形象构成对仗。如:

①竞夕松风听到晓,半明灯火看来昏。

《十二月二十七日立春夜不寐》

②旌旗隔岸淮南近,鼓角吹霜塞北闲。

《过扬子江》

③看他蜡烛几回剪,听尽鸡声不肯明。

《丹阳舍舟登陆渡江》

④春声忙野店，月色淡柴门。

《明发道经生米市随喜西林寺留题》

⑤叶声和雨细，山色上楼多。

《送客既归晚登清心阁》

以上各例均一句写听觉形象，如“松风”、“鼓角”、“鸡声”等，另一句则写视觉形象，如“灯火”、“旌旗”、“月色”等，视听结合，声色相映。

除视觉、听觉之外，也有以其他感觉错综变化以构成对仗的。如：

⑥山泉酿酒香仍冽，野蔬堆盘爽更幽。

《晚酌》

这里是以嗅觉(酒香)与味觉(蔬爽)相对。

⑦一天星点明归路，十里荷香送出城。

《六月将晦夜出凝归门》

这里是以视觉(星明)与嗅觉(荷香)相对。

⑧碧香三酌半，玉笛一声新。

《月下闻笛》

这里是以嗅觉(酒香)与听觉(笛声)相对。

⑨塞声带雨山难白，冷气侵人火失红。

《霰》

这里是以听觉(雨声)、视觉(山色)与触觉(冷气)相对。

从以上例析可以看出，诗人是有意把色、声、嗅、味等各种不同的感受交错成对，以构成立体式的感觉空间，丰富诗句的审美内涵。

4、宏微之变

两句中一句着眼于宏观，另一句则着眼于微观。如：

①莫笑一蔬兼半菽，饱餐万壑与千岩。

《侧溪解缆》

②万家寒食初归燕，一老春衫政蹇驴。

《寒食日晨炊姜家山初程之次日也》

③万里银河泻琼海，一双玉塔表金山。

《过扬子江》

④万山江外尽，一塔岭尖明。

《白沙买船晚至严州》

⑤数峰愁外月，一叶静边秋。

《秋日书怀》

以上各句中“一蔬半菽”、与“万壑千岩”，“万家”与“一老”，“万山”与“一塔”等，都是以宏观意象与微观意象相映衬，形成强烈的对比效应，以抒发诗人某种特定的情感。

（二）形式方面

1、句法之变

对仗句要求上下句句法结构大致相同，但如果一味追求形式工整必定会影响对仗内容的气韵。前人云：“凡诗切对求工，必气弱。宁对不工，不可使气弱”^①高明的诗人往往擅长于在字面对称整饬的前提下追求诗句内在气韵的流动。如诚斋诗中：

①水与天争一轮玉，市声人语两街灯。

《迓使者夜归》

这一联从字面上大致相对，但两句深层的语法结构却不大相同：

上句：水 [与天] 争一轮玉

^① 吴可《藏海诗话》丁福保辑《历代诗话续编》中华书局，2006年版。



主谓结构

下句:市声/人语/两街灯 并列结构

②犹喜相看那恨晚,故应更好半开时。

《普明寺见梅》

上句:犹喜相看/那恨晚 复句

下句:故[应]更好半开时 单句

周汝昌先生赞此联云:“这一联两句,意思几层曲折,笔意十分灵活圆转。律诗中对仗工整的各联,容易作得呆板,作者却善于化板为活”。^①

③古谁云远今犹古,公亦安知世重公。

《道逢王元龟阁学》

上句:古谁云远/今 犹古 复句

下句:公[亦][安]知 世重公 单句

流水对也是诚斋诗中常用的对仗形式。如:

①一来梅岭外,三见木棉花。

《感兴》

②只嫌六七茅竹舍,也有二三鸡犬声。

《至节宿翁源县与叶景伯小酌》

③若言佳节如常日,为底寒花分外香。

《九日郡中送白菊》

④不应李杜翻鲸海,更羡夔龙集凤池。

《寄陆务观》

⑤只逢笋蕨杯盘日,便是山林富贵天。

《初食笋蕨》

以上各例中,①②是单句构成的流水对;③④⑤是复句构成的流水对。上下句表层语言形式犹如双峰并峙,而其深层的语

^① 周汝昌《杨万里选集》上海古籍出版社,1979年版。

义关系则似一水飞流，形似而神异，堪称“寓变化于整齐”的妙联佳构。

2、信疑之变

对仗的上下句语气不同，一句表肯定语气，另一句则表疑问语气。如：

①梦岂花边到？春俄雨里近。

《和仲良春晚即事》

②天乎容此虏？帝者渴非黑。

《读罪己诏》

③吾州端是文明窟，何日来同丘壑胸？

《和符君俞卜邻》

④近来事事都无味，老去波波有底忙？

《二月十三日谒两庙早起》

⑤归路新诗合千首，几时乘兴更三吾？

《和萧判官东夫韵寄之》

以上各例都是一句表“信”，或陈述，或肯定；另一句则表“疑”，或反诘、或询问。语气灵活多变，化板滞为跳脱。

二、两联之间的变化

明代评论家李东阳曾批评许浑的律诗对仗“前联是景，后联又说，殊乏意致。”^①对仗联的上下句要尽力避免“合掌”（两句语义相同）之弊，同样的道理，律诗对仗的颌、颈两联之间也应该避免合掌之嫌。应在形式与内容等方面都尽可能有所变化。这一点在诚斋诗中也是比较突出的。其律诗中间两联往往参伍

① 李东阳《麓堂诗话》周维德集校《全明诗话》齐鲁书社，2005年版。



错综、极尽腾挪变化之能事。

1、情景之变

两联中一联侧重描写景物,另一联则侧重于抒发情感。如:

①吾行正无定,魂梦岂忘归。

花暖能熏眼,山浓欲染衣。

《和仲良春晚即事》

前联抒漂泊怀旧之情,后联写晚春明媚之景。

②斜阳白鸥影,疏雨子规声。

台阁非吾事,溪山且此生。

《初夏日出且雨》

前联写初夏特有的景致:夕阳鸥影,疏雨鹃声;后联则直抒胸臆:为官非本愿,溪山唤归来。

③平芜尽处浑无壁,远树梢头便是天。

今古战场谁胜负,华夷险要岂山川。

《舟过扬子桥远望》

诗人置身扬子江舟中,远望江北沦陷区的远树平芜,不禁发出深深的感慨:古往今来,真正决定战争胜负的岂是“山川险要”?这无限的怅叹中饱含着诗人忧国忧民的深挚情怀。“景乃情之媒,情乃景之胚,合而为诗。”^① 诗歌这一审美特征在诚斋诗作中得到了极为生动的体现。

2、婉曲之变

两联中一联直接描写叙述,另一联则借助用典委婉达意。如:

① 徐增《而庵诗话》申骏《中国历代诗话词话选粹》,光明日报出版社。



①数棒金钗到江步，一樯霜日上淮船。

佛狸马死无遗骨，阿亮台倾只野田。

《过瓜洲镇》

②子兰赤口禳何益，正则红船看不妨。

团糗明朝便无味，菖蒲今日麽生香。

《端午独酌》

③老夫自笑吾衰矣，此客何从梦见之。

也解过江寻德祖，政缘作尹是丘迟。

《七字谢绍兴帅丘宗卿惠杨梅》

以上数例，均一联写眼前实况；另一联则以典喻今，委婉表达诗人内心的感受。如借“佛狸”之典暗寓南京小朝廷偏安一隅，忘掉复仇统一的大业。以“德祖”、“丘迟”之典表达对友人的称赞与感激之情。诗意含蓄而又典雅，耐人寻味。

3、赋比之变

两联中一联用赋的手法，即铺陈描叙；另一联则用比的手法，即援喻设譬。如：

①风似病癫无籍在，花如中酒不惺忪。

身行楚峤远更远，家寄秦淮东复东。

《风花》

②月如醉眼生红晕，山作愁眉带淡姿。

天下无人愁似我，秋边有句说谁知。

《十六日夜再同子文巨济叔粲南溪步月》

③舞翻柳树知何喜？拜杀芦花未肯休。

两岸青山如走马，一帆千里送归舟。

《发赵屯得风宿杨树池，是日行二百里》

以上各例均是一联用比的手法，如：“花如中酒”、“山作愁眉”；而另一联则用赋的手法，如“身行楚峤”、“家寄秦淮”。赋



以直述情事,比以引发联想。两种手法交替运用,使诗句显得灵动活泼,变化有致。

4、语气之变

一联用陈述肯定的语气,另一联则用感叹或疑问的语气。
如:

①不劳三尺剑,已办一丸泥。

已矣归黄壤,伤哉梦白鸡!

《虞丞相挽词》

②病葵萱未悟,落果草偏深。

老矣曾萦望,归欤更懒心!

《后圃秋步》

③天寒一雁叫,夜半几人闻?

诗足令吾瘦,清聊与子分。

《和周仲觉三首》

④吹高半轮月,正赖一襟风。

清景今年过,何人此兴同?

《中秋后一夕登清心阁二首》

以上数例中,①②以陈述语气与感叹语气相对;③④是肯定语气与疑问语气相对。上下句唱叹起伏,抑扬有致,有效地增强了诗句的情味与韵致。

5、句法之变

张中行先生在《诗词读写丛话》中曾明确提出:“律诗中间两联结构不可用同一个模式,否则算合掌。”^①他这里所说的结构即指诗的句法结构。律诗中间对仗的两联如果句法结构完全

^① 张中行《诗词读写丛话》中华书局,2005年版。

相同就容易显得呆板。诚斋律诗对仗的两联之间就充分体现出这种句法结构上的变化：或一联单句，一联复句；或一联流水对，一联正对；或两联虽同为单句或复句，但深层的句法关系又各有不同。如：

①脚到五更偏作冷，老来万事不如人。

若无窗月谁相伴，听尽鸡声不肯晨。

《夜寒独觉》

前联上下句均为单句，后联上下句均为复句：

若为窗月/谁相伴，听尽鸡声/不肯晨。

(假设) (让步)

②烟昏山易远，岸阔树难高。

去雁鸣相报，游鱼冷总逃。

《晓泊舟庙山》

前联上下句均为复句：

烟昏/山易远，岸阔/树难高

(因果) (因果)

后联上下句均为单句：

③殷勤来相府，邂逅得诗人。

不是胸中别，何缘句子新？

《蜀士甘彦和寓张魏公门馆，……用予见张钦夫诗韵》

④如何豪杰于戈地，却入先生杖屨声。

古往今来真一梦，湖光月色自双清。

《寄题石湖先生范至能参政石湖精舍》

例③前联为正对，后联为流水对；例④前联为流水对，后联为正对。两种句式相映成趣。

⑤怪松欹岸出，古庙背河开。

晚色催征棹，斜阳恋去桅。

《过张王庙》



两联虽都为单句,但前联上下句均为连动结构:

怪松 欹岸出, 古庙 背河开。

后联上下句则均为主述宾结构:

晚色 催 征棹, 斜阳 恋 去桅。

⑥雨多厌听鸠夫妇,病起全疏酒圣贤。

旧喜作诗今已懒,君能得句我先传。

《和曾克俊惠诗》

两联均为复句构成的对仗,但前后联深层的句法关系不同:

前联上下句均为因果复句:

(因)雨多/(故)厌听鸠夫妇,

(因)病起/(故)全疏酒圣贤。

后联上句为转折复句,下句为假设复句:

(虽)旧喜作诗/(然)今已懒,

(若)君能得句/(则)我先传。

从以上例析中可以看出,诚斋诗对仗在句法结构方面也是力求“中律而不为律所缚”,整中求变,推陈出新。

上述五个方面有的侧重于内容,如情景之变;有的侧重于手法,如赋比之变;有的则侧重于形式,如句法之变。这些都充分显示出诗人在诗歌创作中强烈的创新意识与深厚的艺术功力。

三

郭绍虞先生曾指出过:“中国语词因有伸缩分合之弹性,故能组成匀整的句调,而同时亦便对偶”。^① 对仗句是古典诗歌中的华彩乐章,也往往是诗人们苦心经营之处。宋代吕本中在其

① 郭绍虞《照隅室语言文字论集》上海古籍出版社,1979年版。

《夏均父集序》中曾对“活法”作过一番精辟的阐释：“所谓活法，规矩备具，而能出于规矩之外，变化不测，而亦不背于规矩也”。诚斋诗歌中对仗句运用的灵活变化正充分显示出诗人在创作过程中能够既不脱离规范，而又能灵活地驾驭规范，让规范本身成为其驰骋才情，出奇创新的审美手段。这种积极的创作态度与杰出的艺术才能正是其诗歌“活法”的生动体现。



因错出奇 无理而妙

——杨万里诗歌中的错觉描写浅析

造化精神无尽期，跳腾踔厉即时追。

目前言句知多少，罕有先生活法诗。^①

这是宋代诗人张鎰在读罢杨万里诗篇之后发的由衷感叹。杨万里诗歌风趣自然、清新活泼，别具一种“活法”。除了张鎰之外，还有不少诗人都对此作过评论。如周必大《次韵杨廷秀待制寄题朱氏涣然书院》：“诚斋万事悟活法”，方回《读张功父南湖集》：“端能活法参诚叟”，刘克庄《江西诗派小序总序》：“诚斋出，真得所谓活法，所谓流转圜美如弹丸者”等，几乎是众口一辞。据前贤的论析来看，杨诗中的“活法”主要体现于以下几个方面：一是善于捕捉鲜活的形象，抓住瞬间的兴会感受加以艺术表现，犹如“摄影之快镜，兔起鹘落，鸢飞鱼跃，稍纵即逝而及其未逝，转瞬即改而当其未改，眼明手疾，踪矢蹶风。”^②二是句法转接灵动跳脱，往往“语未了便转，”^③给人一种峰回路转，别

① 张鎰《携秘监诗一篇登舟因成二绝》引自周汝昌《杨万里选集》上海古籍出版社，1979年版第5页。

② 钱钟书《谈艺录》中华书局，1984年版第138页。

③ 陈衍《宋诗精华录》引自张葆全《历代诗话选注》陕西人民出版社，1984年版第366页。

有洞天的奇趣。三是语言新鲜活泼,生趣盎然,若“笔端有口,句中有眼。”^①这种“活法”的形成有着多种因素。其中,错觉描写的巧妙运用也是一个很重要的因素。本文对此试作探讨。

—

所谓错觉,是指人的感觉器官在特定的情境中产生的某种感知误差。从心理学的观点来看,除了病态之外,正常人的错觉往往含有审美的意味。而错觉描写就是以艺术的手法再现人们日常生活中的这种具有审美意味的错觉,以达到“因错出奇,无理而妙”的审美效应。

杨诗中描写的错觉,从其产生的原因来分析,有以下几种不同情况:(一)由原有生活经验的影响而产生。如“初疑夜雨忽朝晴,乃是山泉终夜鸣。流到前溪无半语,在山做得许多声”(《宿灵鹫禅寺》)。诗人在夜间听到“哗哗”的水声,根据以往的经验,他“初疑”是“夜雨”,于是枕着这“雨声”入梦。清晨醒来出门一看,才发觉昨夜并没下雨,而是“山泉终夜鸣”。这“夜雨”只是由已往经验影响而产生的一种错觉。又如“起视青天分外青,满天一点更无星。忽惊平地化为水,乃是月华光满庭”(《迓使者夜归》)。诗人在一个月明之夜走出户外,忽然惊奇地发现院中的平地此时已化作一片宁静的水面,仔细定睛一看,才明白是错觉,原来是如水的月光浸满了空庭。当年苏轼在黄州月夜游承天寺时也曾产生“庭下如积水空明,水中藻荇交横”的错觉。很显然,这种错觉同样是在瞬间由以往的生活经验引发而来的。(二)由事物间的相互比照而产生。如“云移青嶂动,

^① 厉鹗《宋诗记事》引自张福勋《宋诗话选读》:内蒙古人民出版社,1988年版第240页。



鸦度白云明”(《阻风乡口一日诘朝船进雨作小泊雷江》)。云彩缓缓地飘过青山,而在诗人的感觉中却仿佛是“云”与“峰”在同时作相对移动。又如“却有一峰忽然长,方知不动是真山”(《晓行望云山》)。诗人眺望着远山,忽然间发觉其中有一座山峰在渐渐上升变形,定神细看,才发现这“长”的原来不是“山峰”而是“云峰”。以上两例都是由事物之间的动、静相互比照而产生的错觉。(三)由某种特定心态影响而产生。如“病着初不恼,安来始觉衰。人谁长健底,老有顿来时。山意凄寒日,秋光染瘦诗。小松能许劣,学我弄吟髭”(《病后觉衰》)。诗人久病方愈,眼前的一切都使他触景伤怀:寒日下,山意凄清;秋光中,诗情瘦苦。甚至连小松也戏弄他,顽皮地轻摇松针,好象在模仿他抚弄吟髭的样子。这种错觉是诗人因病后觉衰这一特定心态而产生。又如“溪行尽处却穿山,忽有人家并有田。幸自惊心小宁帖,误看田水作深川”(《明发祈门悟法寺溪行险绝》)。诗人为什么会“误看田水作深川”呢?因为他刚从“右缘绝壁左深溪,溪里仰看惊破胆”的溪行险境中过来,故一见“田水”便心惊胆战,又误以为是“深川”。这种错觉的产生与诗人在特定情境中的心态是密切相关的。

二

如果从不同的角度进行划分,杨万里诗中的错觉描写有种种不同的类型:

(一)主体错觉与客体错觉

杨诗中大部分错觉描写都是诗人自我感觉的呈现。如“我来官下未多时,梅已黄深李绿肥。只怪南风吹紫雪,不知屋角楝花飞”(《浅夏独行奉新县圃》),“残灯吐芒角,上下两银帚。定

眼试谛观,散作飞电走”(《秋日早起》)等,诗人把“楝花”误作“紫雪”;把“灯光”误作“银帚”,这描写的都是主体错觉。但也有对他人错觉的描写,如“松阴一架半弓苔,偶欲看书又懒开。戏掬清泉洒蕉叶,儿童误认雨声来”(《闲居初夏午睡起》)中,把“清泉洒蕉叶”误作“雨声”的是“儿童”,这是客体错觉。

(二)直接描写与间接描写

前者是指诗中不借助语词的提示,直接描绘出错觉映象的本态。如“夹岸儿童天上立,数村楼阁电中看”(《阊门外登溪船》)。舟行溪峡,山高水急,两岸山间时有人家村落。仰头望去,儿童就仿佛立于天上,而“数村楼阁”如同闪电一般转瞬即逝,这是直接呈现于诗人心中的错觉映象。后者是指借助某些语词来点明错觉产生时的心理状态。如“忽惊平地化为水”、“只怪南风吹紫雪”、“初疑夜雨忽朝晴”、“误看田水作深川”等。诗句中那“惊”、“怪”、“疑”、“误”等语词的运用,点明了诗人的这种错觉是瞬间产生的一种感知误差。这是对错觉的间接描写。

(三)从常态到错觉与从错觉到常态

有些诗句的错觉描写是从常态到错觉的。如“平地看山山绝低,上楼山色逐层奇。不知楼与山争长,为复楼随山脚移”(《寄题王国华环秀楼》)。一开始诗人平地看山,景物十分真切;逐层登楼后,眼前的景物也渐渐产生了奇妙的变化。恍然间诗人不由得产生了错觉:究竟是“楼”与“山”在争长比高呢,还是“楼”随着“山脚”在一道移动呢?又如“空中斗起朵云头,旋旋开来旋旋收。初作逢松松树子,忽成仿佛柳花球”(《暮热游荷池上》)。空中陡然间冒起一朵云头,它时开时收,姿态不定,渐渐地,在诗人的眼中,这变化的云头一会儿幻化作“松树子”,



一会儿又幻化作“柳花球”。以上两例都是从常态描写过渡到错觉描写,而有些诗句描写错觉则是从错觉到常态的。如“沙鸥数个点山腰,一足如钩一足翘。乃是山农垦斜崦,倚锄无力政无聊”(《桑茶坑道中》)。诗人在山道中行走时,一抬头,忽然看到前面山腰上有几只沙鸥,“一足如钩一足翘”,样子很奇怪。仔细一看才发觉那不是沙鸥,而是在“斜崦”垦荒的山农在倚锄歇息。又如“茶蘼蝴蝶浑无辨,飞去方知不是花”(《披仙阁上观茶蘼》)、“却有一峰忽然长,方知不动是真山”(《晓行望云山》)等,都是从错觉描写(把“蝴蝶”与“茶蘼”、“山峰”与“云峰”误为一体)过渡到常态描写的。

三

作为一个风格独具的诗人,杨万里诗中的这些错觉描写虽然在描写角度与描写过程等方面有所不同,但它们都具有新奇独特的审美效应。

(一)细致真切地反映出人物微妙的心态

错觉是人在特定情境中产生的一种感知误差。它往往隐含着人物内心深层的情感活动。而错觉描写就像一面特殊的镜子,能折射出这种隐秘的心理活动,表现出人物的微妙的心态。与常态描写相比,这种错觉描写有时显得更为生动感人。如:

寒瓮千寻汲井花,病身一浴不胜佳。

追凉不得浑闲事,烧眼生憎半幅霞。

《暮热游荷池上》

夏天的傍晚,天气酷热难当,诗人从深井汲来一桶井水冲凉。“病身”顿觉十分惬意。本想到荷池上闲坐“追凉”,但凉不可得,依旧炎暑逼人,尤其让人难以忍受的是那火红的晚霞,简

直把诗人的眼睛都烧灼得生痛。在现实生活中,晚霞是不可能烧灼眼球的,这无疑是一种错觉。诗中把这一错觉加以艺术再现,既描绘出晚霞似火的现实景观,又映射出诗人内心对酷热既“生憎”又无奈的心态。这里如果把“烧眼”改为“照眼”、“耀眼”等就成为常态描写了。虽然明白晓畅一些,但诗人内心那种微妙情绪波动就难以表现出来了。又如:

不关老去愿春迟,只恨春归我未归。

最是杨花欺客子,向人一一作西飞。

《都下无忧馆小楼春尽旅怀》

诗人希望春归的脚步放慢一些,并明确表示这一愿望与自己“老去”无关,只是由于“春归我未归”,因而心生惆怅。杨万里家在吉安,位于临安之西,眼看着那杨花仿佛有意“向人一一作西飞”,而自己却流落他乡无法西归,心中顿生怅恨之情。杨花是无情无知的,它不可能有意“欺客子”,这只是诗人在特定情境中产生的一种错误的心理映象,这种映象似无理却有情,十分细腻真切地表达出诗人微妙的心态,抒发了诗人内心那难以排遣的思乡情怀。像这类以错觉描写表现诗人隐微心态的语句在杨诗中处处可见。如“梅子留酸软齿牙,芭蕉分绿与窗纱”(《闲居初夏午睡起》),“小步深登古寺幽,古松将影入茶瓯”(《大司成颜几圣率同舍招游裴园》),“却是竹君殊解事,炎风筛过作清风”(《午热登多稼亭》)等。在诗人感觉中,窗外的芭蕉有心将浓浓的绿荫匀出一份给窗纱,使之沁满森森的绿意;身旁的古松也故意将自己的身影映入茶瓯之中,以引起诗人的青睐;竹林也“殊解事”,用竹枝竹叶将炎风轻轻地筛过,使之成为凉爽的清风,这些都表达出诗人心中的那种惬意怡悦之情。有时错觉描写也能折射出诗人难言的悒郁心态。如“闰年秋浅似秋深,蟋蟀将愁傍砌吟”(《荔枝堂夕眺》),“万里中原青未了,半篙淮水碧无情”(《题盱眙军东南第一山》)等诗中,“蟋蟀吟愁”、



“淮水无情”，这类错觉描写细致真切地映射出诗人内心深处浓重的悲秋之感、家国之思。“在描写自然景物的时候，诗歌赋予感官印象以幻想的形式，使它们与激情的最强烈活动以及自然的最突出的表现融合起来。”^①杨万里诗中的错觉描写正是这种“幻想”与“激情”融合的结晶。

（二）生动传神地刻划出特定情境中的物态

杨万里诗歌的“活法”常常体现在他善于“生擒活捉”自然场景中那些富有诗意的东西，并以活脱而又略带几分幽默的语言敏捷地表现出来。他曾说自己“步后园，登古城，采撷杞菊，攀翻花木。万象毕来，献予诗材。”^②在诗人的感觉中，自然界的“万象”都在争先恐后地纷纷前来呈现诗材，简直让人应接不暇。这其实也是诗人心中的一种错觉。从客观方面分析，这种对自然界景物的错觉往往是由于事物之间存在相似性、相因性与相对性而引起的；在诗中通过诗人的艺术表现强化了它的审美意味。

由事物间存在的相似性很容易引起感知上的误差。在杨诗中这种误差往往能恰到好处地体现出事物的本质属性。如：

青天白日十分晴，桥上萧萧忽雨声。
却是松梢霜水落，雨声哪得此声清。

《明发房溪》

在一个晴朗的日子，诗人坐轿出行，途中忽然听到萧萧的“雨声”。惊讶之余，他凝神细听，才发觉不是“雨声”，而是松梢上凝霜融化而滴落的“霜水”声。自然界“雨声”与“松梢霜水”

① [英]威廉·赫士列特《泛论诗歌》引自王星麟《西方文论选介》青海人民出版社，1982年版第147页。

② 杨万里《荆溪集自序》。

滴落声十分相似,因此,容易形成听觉上的误差。经过仔细聆听和比较,诗人才品味出“此声”要比“雨声”声更清,韵更清,质也更清。诗中的错觉描写为“松梢霜水落”之声平添了几分清纯的韵致。

有的是由于事物间的相因性引发瞬间错觉的。如:

碧酒时倾一两杯,船门才闭又还开。

好山万皱无人见,都被斜阳拈出来。

《舟过谢潭》

诗人安坐舟中,饮酒观景。一景才过,一景又来,致使“船门才闭又还开”。岸边群山在斜阳映照下,“皱摺”显得格外鲜明,仿佛是斜阳有意把它们从山间一一拈出来,突现于人们的眼前。“万皱”的显现与“斜阳”的映照存在着一种因果联系,正是两者之间的这种相因性引发了诗人的审美错觉;并通过对错觉的描写,使诗中的景物显得格外新颖而奇妙。

事物间往往处于一种相对的运动状态之中,由此而会产生某种方位、动静变化,这种变化也容易造成审美错觉。如“云移青嶂动,鸦度白云明”(《阻风乡口一日诘朝船进雨作小泊雷江》)。这是由于事物的相对运动而产生的错觉:云在轻轻飘动,青嶂似乎在朝相反的方向缓缓移动。黑鸦飞过,白云也被衬托得格外明亮。上句是动、静的互相错觉,下句是黑、白的互相衬托”。这种错觉显然不是事物的本来面目,但一经过诗人的艺术再现,则显得格外奇妙、生动,让人读后留下极为深刻的印象。无怪乎有人赞叹杨万里的诗“状物姿态,写人情意,则铺叙纤悉,曲尽其妙”。

诗歌离不开意境的营构,没有意境,作品就显得浮浅、平淡,不能引发读者的审美想象与联想,激不起读者参与审美创造的热情;因此诗人们在写景状物时都非常重视意境的营构。在杨万里诗歌中,除运用常规描写手段之外,他还常常巧妙地借助错



觉来达到这一目的,其实这也是“活法”的一种体现。如:

仰望月在天,照我影在地。
我行影亦行,我止影亦止。
不知我与影,为一定为二。
月能写我影,自写却何似。
偶然步溪旁,月却在溪里。
上下两轮月,若个是真底。
为复水是天?为复天是水?

《夏夜玩月》

一个夏天的夜晚,诗人散步溪边,皎洁的月光把他的身影长长地投映在地上,“我行影亦行,我止影亦止”,诗人的心中顿时产生一种恍惚之感:“我”与“影”究竟是“为一”还是“为二”呢?行走间,诗人忽然又发现在溪水中也印着一轮圆月,他的心象更为迷离恍惚了:这上下两轮月究竟哪个才是真的呢?低头俯视,那溪水就像天空一般明净;抬头仰望,那天空又像溪水一般澄澈……,诗人仿佛置身于一个美妙而又神奇的境界中,他的心也沉浸在宁静美妙的氛围中。这种心境合一的审美境界正是诗人在对景物凝神观照中产生的审美联想所引发的错觉,是物我相浹、情景交融的结晶,具有丰富的审美意蕴。

杨万里的诗以白描著称,他善于抓住眼前的一个细节,以及瞬间产生的诗意感受,别出心裁地加以艺术表现,以形成美妙的诗境。如:

柳条百尺拂银塘,且莫深青只浅黄。
未必柳条能蘸水,水中柳影引他长。

《新柳》

诗人用他的童心与妙笔描绘了一幅清丽的画面:湖面上微风习习,杨柳依依。水上的柳丝与水中的柳影仿佛相互牵引着连为一体,百尺绿丝绦在柔波中轻轻荡漾。这似真似幻,清新优

美的意境正是通过诗人的错觉描写营构出来的,其中饱孕着诗人对自然的深情与对生活的热爱。龙晦先生曾极力赞美杨万里的诗“自出机杼,创造出清新的意境”。^① 这清新意境的创造有时与错觉描写的妙用是分不开的。

四

以上从错觉描写的角度对杨万里诗歌的“活法”进行初步的探讨。如果我们从语言运用的方面对这些错觉描写进行考察,就会发现一个有趣的现象:这些错觉的示现与语词的错配有某种内在的联系。错配,也称之为超常嵌合,是指语词超常规的搭配运用。在杨万里的诗歌的错觉描写中,我们往往可以看到一些语词被“不合常理”地嵌合在一起,虽然看起来既不“规范”也不“和谐”,甚至有几分“生涩”,但细加品味却给人带来一种生新奇妙的审美愉悦。从某种意义上来说,杨诗中的许多错觉描写正是借助语词错配这一表达方式来实现的。以下分类试作例析:

(一)主谓错配

即主语与谓语部分搭配不合常规。如:

①花暖能醺眼,山浓欲染衣。

《和仲良春晚即事五首》

“花”与“暖”之间超常嵌合,以“暖”形容“花”显然有悖常理。

②水与天争一轮玉,市声人语两街灯。

《迓使者夜归》

^① 《宋诗鉴赏辞典》上海辞书出版社,1987年版第1058页。



“水与天”与“争一轮玉”之间超常嵌合。

(二)述宾错配

即述语与宾语部分搭配不合常规。如：

①瘦蝉有得许多气，吟落斜阳不肯休。

《暮热游荷池上》

“吟落”与“斜阳”之间错配。

②天公支与穷诗客，只买清愁不买田。

《戏笔》

述语“买”与宾语“清愁”之间错配。

(三)定中错配

即修饰语与中心语搭配不合常规。如：

①越王台上落花春，（一掬）山光两袖尘。

《三月晦日游越王台》

“一掬”与“山光”之间错配。

②万里中原青未了，（半篙）淮水碧无情。

《题盱眙军东南第一山》

“半篙”与“淮水”之间错配。

细读杨诗，我们发现诗人似乎对“嫩”这个语词情有独钟，常常用来形容各种不同的自然景物，如：“绿杨接叶杏交花，嫩水新生尚露沙”（《二月一日晓渡太和江》），“夜来微雪晓还晴，平望维舟嫩月生”（《平望夜泊》），“嫩热便嗔疏小扇，斜阳酷爱弄飞虫”（《新晴读樊川诗》），“春禽处处讲新声，细草欣欣贺嫩晴”（《春暖郡圃散策》）等。“嫩”含有“初生而柔弱”的意思，一般用来形容有生命的东西，如“嫩芽”、“嫩脸”等；诗人却有意用它来形容没有生命的物体，如“月”、“水”，甚至是没有固定形态的东西，如“热”、“晴”等。这错配的产生显然是来自诗人瞬间



的错觉联想。正是这种错觉联想,赋予“水”、“月”等以生命的形态,使诗中的意象显得格外新奇灵动。

从以上所举例句中可以明显看出其语词之间的搭配是超常规的。在诗人的感觉中,“花”看起来可以是“暖”的,“蝉声”听起来可以“吟落斜阳”,“山光”可以“一掬”在手,“月”与“水”都可以是“嫩”的。这些错配的语词看似无理,实则有趣,它们极为别致而又传神地表达出诗人在特定情境中产生的审美错觉。

钱钟书先生说过:“诗人对事物往往突破一般的经验的感受,有更深细的体会,因此必须推敲出一些新奇的字法。”^①此话说得十分精辟。杨万里诗中的错觉描写正是诗人对自然景物“突破一般经验的感受,有更深细的体会”的结果。这种深细的感受往往是一种错觉,一种有审美意义的错觉;而要表现这种特殊的感受,在语言运用上则需要突破常规经验的束缚,“推敲出一些新奇的字法”,语词错配正是这样一种特殊的表达手段。恰到好处地运用这一手段能细腻而又真切地刻划出诗人在特定情境中的审美感受,能使诗歌的语言更为新奇生动,情味更为浓郁隽永,意境也更为悠远深邃。

① 钱钟书《七缀集》上海古籍出版社,1985年版第59页。



以形摄神 妙趣横生

——杨万里诗歌“写生”艺术手法探析

钱钟书先生在《谈艺录》中曾将杨万里与陆游的诗歌创作作过精辟的比较：“人所曾言，我善言之，放翁之与古为新也；人所未言，我能言之，诚斋之化生为熟也。放翁善写景，而诚斋擅写生。放翁为画图之工笔，诚斋则如摄影之快镜，兔起鹘落，鸢飞鱼跃，稍纵即逝而及其未逝，转瞬即改而当其未改，眼明手捷，踪矢蹶风，此诚斋之所独也。”^①诚斋观察事物极为敏锐细致，而又善于运用灵动快捷的笔触把事物瞬间的变化过程描写得生动活泼，充满奇趣，不愧为“擅写生”的妙手。以下试从以形摄神，以动写静，以我染物，以幻显奇等几个方面略作探析。

一、以形摄神，形神兼备

杨万里诗歌语言清新风趣而又浅近活泼，自有一种独特的审美趣味，被誉为“状物姿态，写人情意，则铺叙纤悉，曲尽其妙”。^②他在描写物象时不仅能准确地表现出物象外在的形态，

^① 钱钟书《谈艺录》中华书局，1984年版第138页。

^② 厉鹗《宋诗记事》中华书局，1981年版第92页。



而且还能细腻地传达出物象内在的神情韵致。他笔下的花鸟虫鱼,山川星月往往形神兼备,妙趣盎然。如:

①一双贴水娇无奈,不肯平飞故仄飞。

《正月二十八日峡外见燕子》

②小蜂得计欺侬睡,偷饮晴窗砚滴干。

《南溪山居秋日睡起》

③荷花入暮犹愁热,低面深藏碧伞中。

《暮热游荷池上》

④却是竹君殊解事,炎风筛过作清风。

《午热登多稼亭》

⑤可怜花树浑无赖,下却帘钩也入来。

《清明果饮二首》

在诗人笔下,大自然中的景物不仅形态优美,而且神态可掬。那娇憨可爱的燕子似乎爱与主人逗趣,不肯平飞而偏要仄飞;晴窗边的小蜂欺我午睡,自以为得计地偷饮砚中的墨滴;荷花也为暮热所苦,低头把美丽的脸颊深藏于碧绿的荷叶之下,娇羞可人;竹君善解人意,把阵阵炎风筛作清风为我送爽;无赖的花树趁我下却帘钩也悄悄地向窗内探头探脑……,这些审美对象在诗句中都被人格化了。诗人怀着一颗单纯、诚挚的童心去观赏身边的事物,体味事物内在的情趣,从而形成一种很独特的童趣美。这种诗句在诚斋诗中还有许多,如“细草摇风忽报依,披襟拦得一西风”(《暮热游荷池上》);“泉眼无声惜细流,树阴照水爱晴柔”(《小池》);“殷勤滴蜡缄封却,偷被霜风折一枝”(《蜡梅》);“天女似怜山骨瘦,为缝雾縠作春衫”(《岭云》);“青山自负无尘色,尽日殷勤照碧溪”(《玉山道中》);“秧才束发幼相依,麦已掀髯喜可知。笑煞槿篱能耐事,东扶西倒野荼蘼”(《过南荡》)等,都是状物传神、情味盎然的佳构。



二、以动写静，动静相形

诚斋写生有一种鲜明的空间运动感，他的诗就像快镜头一般能把稍纵即逝的景物变化细致地描写出来，犹如历历在目。如“柳上青虫宁许劣，垂丝到地却回身”（《过招贤渡》）；“寸寸低来忽全没，分明入水只无痕”（《湖天暮景》）；“一双百舌花梢语，四顾无人忽下来”（《积雨小霁》）；“特地作团喧杀我，忽然惊散寂无声”（《寒雀》）；“空中斗起朵云头，旋旋开来旋旋收。初作蓬松松树子，忽成仿佛柳花球”（《暮热游荷池上》）等。这是一个方面，另一方面他还善于以动写静，将相对处于静止状态的景物描写得充满动感，充满活力。如：

①潮头打云云不留，月波泼窗窗欲流。

《送王监簿民瞻南归》

“月波”是指月亮的清辉，本是相对静止的事物，诗人却用“泼”字来描写它。把清光入户，满室生辉的情景描绘得充满着一种动感。“窗欲流”，也是暗写月光如水静静地流淌在窗间，意境极为优美。

②小亭解事知依倦，翼然飞出青山半。

《登乌石寺》

山半的小亭原本是屹立不动的，但在诗人想象中，这座小亭是为醒我倦怠而特地从远处“翼然”飞来的。

③只有江枫偏得意，夜接霜水染红衣。

《霜晓》

枫叶经霜从绿转红本是一种处于相对静态的渐变过程，诗人在此似乎运用摄影特技一般把枫叶在夜间“接霜水”、“染红衣”的过程描绘得如在目前。



④正入万山圈子里，一山放出一山拦。

《过松源晨炊漆公店》

诗人走在“万山圈子里”，起伏的群山在诗人面前时而放行时而拦阻，表现出鲜明的动感。

⑤素娥西征未归去，簸弄银盘浣风露。

一丸玉弹东飞来，打落桂林雪毛兔。

《羲娥谣》

“素娥”、“雪毛兔”都是指月亮，“一丸玉弹”是指启明星，它们在诗中都被描绘得动态可掬。与此类似的还有“罗浮山色浓泼黛，半湖水光先得秋”（《正月十二日游东坡白鹤峰故居其北斋旧迹犹存》）；“平田涨绿村村麦，嫩水浮红岸岸花”（《三月三日雨作遣闷》）；“半疋轻烟束翠峦，一梳寒月印青天”（《晚步》）“岭脚置锥留结屋，尽驱柿栗上山巅”（《桑茶坑道中》）等，都是化静为动，动静相形的妙句，其中蕴涵着诚斋写生的艺术匠心。

三、以我染物，物我情融

一般说来，诗人的情感活动是比较强烈而又充沛的，他们登山则情满于山，观海则情溢于海。在观赏景物的过程中他们往往会情不自禁地将主观情感“外射”或移注到审美对象中去，使本无生命与情趣的外物仿佛也具有与诗人同样的生命活力，从而由物我相观进入到物我交融的审美境界，这在心理学中称之为“移情现象”。这种移情于物，物我交融的表现方式也是诚斋写生艺术的一个显著特征。如：

①千峰为我旋生妍，我为千峰一洒然。

《晨炊白昇山》

②我吟月解听，月转我亦步。

《感秋三首》



③吟虫将落叶，为我拍还歌。

《雨夜》

④只有三更月，知予万古心。

《夜读诗卷》

⑤清风索我吟，明月劝我饮。

《又自赞》

以上数例中，句句有物，句句有我：“千峰”为“我”生妍，“我”为“千峰”洒然；“月”解“我”吟，“月”知“我”心；“清风”索“我”吟诗，“吟虫”为“我”拍歌。此时此刻，诗人的主观情感已与眼前的客观景物相感相生，浑然一体，构成了一种优美动人的审美意境。

四、以幻显奇，因错成趣

在日常生活某些特定的情境中，人们观察事物有时会产生一种幻觉或错觉。这种幻觉与错觉往往具有审美的意味。它是在对审美对象深入体验之后所产生的某种意象形态的变化，是真实的客观世界的折光。英国哲学家罗素曾说过：“意象是想象的，在某种意义上它们是虚幻的”。虽然看起来是虚幻的，但从审美心理的角度看，却是人们对客观对象更真实的认识与体验，别有一番妙趣。在诚斋写生诗作中，我们可以常常读到对这种审美错觉的生动描写。如：

①水与天争一轮玉，市声人语两街灯。

《迓使客夜归》

一轮圆月映在水中，从岸上看去，只见天上波心两个月轮上下交相辉映。诗人久久驻足江边，时而仰望天上的明月，时而俯看水中的璧影，不知不觉间竟然产生一种幻觉，眼前仿佛是天在与水争夺那一轮明月。这种似真似幻的情境真是“妙处难与君

说”。

②未必柳条能蘸水，水中柳影引他长。

《新柳》

湖面上微风习习，新柳依依，水岸边的柳丝与水中的柳影连在一起。而在诗人的幻觉中，那条条垂下的绿丝绦仿佛是被水中的柳影有意牵引才连成一体。这种幻觉虽无理却有情，意味别致隽永。

③好山万皱无人见，都被斜阳拈出来。

《舟过谢潭》

诗人安坐舟中饮酒看山，两岸景色变化令人目不暇接，致使“船门才闭又还开”。群山峻岭在余晖映照下，起伏的皱折显得格外鲜明，仿佛是斜阳有意将它们从山间一一拈取出来，凸现于诗人眼前。这种对审美错觉的描写显得格外新颖而奇特，读后令人久久难以忘怀。

④追凉不得浑闲事，烧眼生憎半幅霞。

《暮热游荷池上》

夏天的傍晚酷热难当，诗人本想到荷池边追凉，但凉不可得，依旧炎暑逼人，尤其让人难以忍受的是那火红的晚霞，简直把诗人的双眼都烧灼得生痛。在现实生活中，晚霞是不可能烧灼人的眼球的，这无疑只是一种错觉。诗人用艺术手法将这一错觉巧妙地予以示现，既描绘出暮热难当的现实环境，又映射出诗人内心对酷热既“生憎”而又无奈的心态，微妙而真切，这种效果是常态描写难以企及的。

⑤花暖能熏眼，山浓欲染衣。

《和仲良春晚即事》

春晚时节，花气袭人，时时有暖香飘来，让人产生醺醺然醉眼朦胧的感觉；那青翠欲滴的山色也浓得好像化不开，似乎要把诗人的衣服染成翠绿。这种感觉无疑也是一种审美幻觉，但它



却更为真切细致地表现了诗人在当时独特的审美体验。虽幻而愈奇,虽错而愈妙。诚斋诗中常常出现诸如此类的错觉描写,如“合眼波吹枕”(《宿兰溪水驿前三首》),“江欲浮秋去”(《题湘中馆》),“翦翦轻风未是轻,犹吹花片作红声”(《又和二绝句》),“日光煮水复成汤”(《初二日苦热》),“最爱东山晴后雪,软红光里涌银山”(《雪后晚晴四山皆青惟东山全白赋最爱东山晴后雪绝句》)等等,都是以幻显奇,因错成趣的隽语佳句。个中妙趣,往往让人涵咏再三,回味无穷。

南宋诗人张镃曾由衷地赞叹诚斋诗“笔端有口古来稀,妙语奚烦用力追”。^① 诚斋写生诗中这种新奇活泼的意趣也充分体现了其诗歌“活法”的主要审美特征。这些“妙语”来自诗人对生活、对自然的赤子之心,来自诗人民胞物与的深挚情怀,来自诗人“万象毕来,献予诗材”(杨万里《荆溪集·自序》)的生活体验,来自诗人“笔端有口”“句中有眼”^②的艺术功力。这一切构成了诚斋诗歌不朽的艺术生命力。

① 张镃《南湖集》转引自周汝昌《杨万里选集》上海古籍出版社,1979年版第5页。

② 厉鹗《宋诗记事》中华书局,1981年版第92页。

曲径通幽 别开生面

——杨万里诗歌的结尾艺术浅析

杨万里的诗以“活法”著称，语言生动自然，新鲜活泼，处处流露出诗人敏锐的艺术感受与灵动的诗思匠心，被诗坛称之为“诚斋体”。诚斋体的审美特征主要是“新、奇、活、快”等。这些不仅体现于诗歌语言的运用与诗中审美意象的营构，同时也体现于诗的章法结构方面。其开篇、承接、结尾往往自出机杼；尤其是诗的结尾更是摇曳多姿，往往别开生面，出人意表。这也从一个侧面充分地显示出诚斋体“活法”的审美魅力。以下从几个方面对杨万里诗歌结尾的审美特征试作探析：

（一）以动作结，妙在写生

“一篇之妙在乎落句”。（郭知达《九家集注杜诗》）落句即诗的结尾。它在一首诗的结构中有着十分重要的地位，因此也一直受到诗人与诗论家的重视。姜夔在《白石诗说》中指出诗的结尾有“词意俱尽”、“意尽词不尽”、“词尽意不尽”、“词意俱尽”四种形式。杨载《诗法家数》中更进一步作了具体的归纳：“结句，或就题结，或开一步，或缴前联之意，或用事，必放一句作散场，如‘剡溪之棹，自去自回’，言有尽而意无穷”。以上这些说法从不同角度大致概括了古代诗歌结尾的主要方式，而杨



万里诗歌的结尾却似乎呈现出更多的变化。其中颇有特色的一种就是常以动态描摹结尾,以表现出鲜活、灵动的生活画面。如:

①仰架遥看时见些,登楼下瞰脱然佳。

茶蘼蝴蝶浑无辨,飞去方知不是花。

《披仙阁上观茶蘼》

诗人登上披仙阁观赏茶蘼花,正入神时忽见几片花瓣悠悠飘去。仔细定睛一看,才发现那飘去的不是花瓣,而是几只蝴蝶。结句那充满动感的描写使诗句显得生趣盎然。

②一江故作两江分,立杀呼船隔岸人。

柳上青虫宁许劣,垂丝到地却回身。

《过招贤渡》

诗人经过招贤渡口正等待渡船,百无聊赖之时,不禁打量起河边柳树上的一只小青虫。只见它从枝上垂下一条长长的细丝,快到地面时又忽地翻身向上,似乎在打秋千,十分调皮可爱。待渡的无聊顿时化作了莞尔一笑。诗人善于细心地捕捉身边的生活情景并以浅近明快的语言把它逼真地描绘出来,不愧为快速写生的高手。

③雨足山云半欲开,新秧犹待小暄催。

一双百舌花梢语,四顾无人忽下来。

《积雨小霁》

春雨小霁,山云半开,新秧初匝,鸟语花梢,诗的前三句描绘出一种优美恬静的景象。而诗的结句却以充满动感的“四顾无人却下来”打破了这种相对静止的境界,使整个画面顿时鲜活生动起来。

诗人还往往有意识地把自然景物人格化,赋予其特定的动态与情态,这种手法也经常出现在诗的结句中。如:

④村北村南水响齐,巷头巷尾树阴低。

青山自负无尘色，尽日殷勤照碧溪。

《玉山道中》

⑤碧酒时倾一两杯，船门才闭又还开。

好山万皱无人见，都被夕阳拈出来。

《舟过谢潭三首》

这两首诗都是写青山。例④中的青山仿佛是一个洁身自好的高士，不染俗尘，整日以青翠挺拔的身姿映照澄澈的溪水，体现出峻洁不凡的人格；例⑤描写岸边青山的无数折皱在薄暮时分显得格外分明，似乎都是被那夕阳一一拈取出来的。这两首诗的结句都是化静为动，把青山、绿水、夕阳等自然景物描绘得充满灵气、充满活力、充满生趣。

钱钟书先生曾指出过：“诚斋善写生”。诗人以极其敏锐的艺术感受，细心捕捉眼前转瞬即逝、不为常人所注意的自然景物，并用白描的手法表现出来。这些充满动态、奇趣的诗句用于诗的结尾，就象一幅幅生动鲜活的写生图画展现在读者的眼前，并久久地定格在读者的心中。

（二）别开生面，出人意表

黄坤先生在赏析杨万里诗歌时曾发出过由衷的赞叹：“诚斋作诗，于结句每以出人不意为胜”。凡是读过杨万里诗歌的人几乎都能感受到这一点。他在诗的结尾处往往别出蹊径，给人以出乎意料之外的感觉。如：

①故园今日海棠开，梦入江西锦绣堆。

万物皆春人独老，一年过社燕方回。

似青如白天浓淡，欲堕还飞絮往来。

无那风光餐不得，遣诗招入翠微杯。

《春晴怀故园海棠二首》

故园海棠花盛开之时，诗人正宦游广州，眼前明媚的春光更



增添诗人怀乡的情思。尾联出句感叹春光虽好,爱之欲餐,奈何却餐之不得;对句紧承此意生发开来:如果能用诗句将春光尽情地招入酒杯之中,不就可以餐了吗?作者由思乡而产生的惜春之情通过这奇特的想象真切而又生动地表现出来,显得十分别致有趣。

②焦山东,金山西,金山排霄南斗齐。

天将三江五湖水,并作一江字扬子。

来从九天上,泻入九地底。

遇岳岳立摧,逢石石立碎。

乾坤气力聚此江,一波打来谁敢当?

金山一何强,上流独立江中央。

一尘不随海风舞,一砾不随海潮去。

四旁无蒂下无根,浮空跃出江心住。

金宫银阙起峰头,槌鼓撞钟闻九州。

诗人踏雪来清游,天风吹侬上琼楼。

不为浮玉饮玉舟,——

大江端的替人羞!金山端的替人愁!

《雪霁晓登金山》

诗歌描写雪霁之晨登上金山所见到的情景:大江浩浩荡荡,一往无前——“来从九天上,泻入九地底。遇岳岳立摧,逢石石立碎。”金山雄姿卓立,砥柱中流——“金山一何强,上流独立江中央。……四旁无蒂下无根,浮空跃出江心住。”可谓极尽夸饰渲染之能事,然而在诗的结尾处却笔锋一转,冷冷地迸出二句——“大江端的替人羞!金山端的替人愁!”简直是石破天惊,出人意表。为什么前后会出现如此强烈的反差呢?事出有因。据史实记载,南宋建炎、绍兴年间金兵加紧南侵,韩世忠、虞允文等爱国将领凭借长江天险,在金山、焦山的一带率军奋勇抵抗,击退了金兵。而当时的臣僚们竟以为这次胜利是“水府”、



“江神”的“灵德阴功”在暗中保佑的结果,于是纷纷请求朝廷为其加封“帝号”。诗人对这种不自图强雪耻,却迷信“水府”、“江神”的可耻行径表示极大的愤慨,并通过这首诗的结尾作了无情的讽刺与鞭挞。看似出人意料的结句中深深蕴含着诗人难言的忧愤与无比的失望。

③夜热依然午热同,开门小立月明中。

竹深林密虫鸣处,时有微凉不是风。

《夏夜追凉》

诗人因夜热而开门小立月明中纳凉。四周是深深的竹林、唧唧的虫吟,一种“时有微凉”的感觉顿时油然而生。到此为止,读者都很可能把这“微凉”与“风”联系在一起。陈衍在《石遗室诗话》中也指出:“若将末三字掩了,必猜上说什么风矣,岂知其不是哉”。可是诗人却在诗的最后以“不是风”三字结束全诗,给人以曲径通幽,别开生面之感。既然“不是风”,那么只能是诗人心静生凉了。诗中那“月明”、“竹深”、“树密”、“虫吟”等都成了诗人表达“静中生凉”这一意趣的巧妙铺垫了。这样的结尾可谓既出人意料之外却又在人情理之中。

(三)透过一层,补足题蕴

方东树《昭昧詹言》中指出:“结句大约别出一层,补充题蕴”。意思是说在诗的结尾处不为题面所囿,而有意透过一层,以开拓诗的题旨,补充诗的意蕴。这种结尾方式在诚斋诗中也常常可以看到。如:

①吴中好处是苏州,却为王程得胜游。

半世三江五湖棹,十年四泊百花洲。

岸旁杨柳都相识,眼底云山苦见留。

莫愁孤舟无定处,此身自是一孤舟。

《泊平江百花洲》

诗人十余年间奔走江湖,先后曾四次泊舟于百花洲畔。这首诗描写了自己漂泊羁旅的生活情状,也表达了诗人对自然风物的热爱。尾联上句先放开一步,从眼前泊岸的孤舟兴怀;下句则透过一层,流露出诗人内心深处的怅触感慨:“莫愁眼前的孤舟漂泊不定,其实自己又何尝不是一叶飘流宦海,苦无定所的孤舟呢?”全诗的主旨在尾联中得到更为深刻、集中的揭示。

②我来秋浦正逢秋,梦里重来似旧游。

风月不供诗酒债,江山长管古今愁。

谪仙狂饮颠吟寺,小杜倡情冶思楼。

问着州民浑不识,齐山依旧俯寒流。

《宿池州齐山寺,即杜牧之九日登高处》

这首诗是建康年间诗人任江东转运副使出行途经池州时所作。池州即今安徽省贵池县。唐代诗人李白曾流连于此地,写下了著名的《秋浦歌十七首》,杜牧也曾任池州刺史,留下了《九日齐山登高》等诗篇。这首诗的首联表达了诗人来池州的感受:宛如梦中重游,心向往之。颌联抒发了对国运盛衰,人事代谢的愁怀。颈联则分咏李白、杜牧两位诗人当年在池州活动的两处遗迹,寄托怀古之幽思。前三联紧密相承,一气而下;而尾联却别出一层,翻出新意:李白、杜牧曾在池州生活过、歌咏过,但他们身后能否留下“千秋万岁名”呢?恐怕也很难说。诗人“问着州民浑不识”,只有那齐山依旧默默地俯视着滔滔的江流,俯视着人间的荣枯代谢。此联暗用杜牧《九日齐山登高》中“古往今来只如此,牛山何必泪沾衣”诗意,更翻进一层。其中蕴涵的人事沧桑之感显得格外的凝重深远。

像这样“透过一层”的结尾在杨万里诗中还有许多。如:“一生情重嫌春浅,老去与春无点情”(《又和二绝句》),“道是残红何足惜,后来并恐没残红”(《风花》),“桃花爱作春寒信,只恐桃花也自寒”(《二月一日晓渡太和江三首》),“居人只道秋霖

苦,不道行人泥更深”(《秋雨叹十解》),“已分忍饥度残岁,更堪岁里闰添长”(《悯农》)等结句都是别出一层,深化题旨,个个中滋味,令人涵咏再三。

(四)以景传情,情蕴景中

杨万里是个爱国诗人,他的诗中常常充满着一种强烈的忧患意识,无论是写景还是状物,这种情怀往往自觉不自觉地渗透在诗句中。这种情形在其诗歌的结尾处更为常见也更为突出。如:

①第一山头第一亭,闻名未到负平生。

不因王事略小出,那得高人同此行。

万里中原青未了,半篙淮水碧无情。

登临不觉风烟暮,肠断渔灯隔岸明。

《题盱眙军东南第一山》

绍兴十一年,南宋小朝廷与金媾和,订下了“割唐,邓二州,以淮水中流划疆”(《宋史·高宗纪六》)的和约,盱眙成了宋金分界线上的重要城镇。杨万里作为外交使臣来到盱眙,面对着令人伤心的淮水,眼望着隔岸的点点渔灯,遥想着北方中原父老饱受金人蹂躏的情景,一种强烈的家国之恨油然而生,填满胸臆。此诗的结句“登临不觉风烟暮,肠断渔灯隔岸明”寓情于景,极为真切地表达了诗人满腔深切的忧愤之情。

②夜愁风浪不成眠,晓渡清平却晏然。

数棒金钲到江步,一樯晓日上淮船。

佛狸马死无遗骨,阿亮台倾只野田。

南北休兵三十载,桑畴麦垄正连天。

《过瓜洲镇》

瓜洲镇在长江北岸,地当运河口,是南北咽喉要路。诗人途经瓜洲,触景生情,很自然地联想起当年佛狸、完颜亮南侵的往



事。可眼前的瓜洲镇因为“南北休兵三十载”，如今已是“桑畴麦垄正连天”，似乎是一派“太平景象”了。实际上诗人是通过这景物描写讽刺南宋政权自“隆兴和议”以来三十年苟且偷安，不思恢复的可鄙行径。这连天的桑畴麦垄深深地触动着诗人内心忧国忧民的隐痛。

③只今秋稼满江郊，犹记青舡掠屋茅。

可是北风寒入骨，荻花争作向南梢。

《豫章江皋二绝句》

诗的结句“荻花争作向南梢”一语双关，既是眼前实景的描写，又极为含蓄地抒发了作者对故国的依恋之心。

“结句难得有情，有情故能锁住一篇之意”。（贺贻孙《诗筏》）这句话也许是解读诚斋此类诗歌最好的注脚。

（五）言尽味永，弦外有音

杨万里在其《诚斋诗话》中曾提出“词已尽而味方永，善之善也”的审美观点。他在诗歌创作也一直努力实践着这一观点。检读诚斋诗，其中有许多这种言尽味永，音余弦外的佳作。如：

①亦岂真辞禄，谁令自不才。

更须三釜恋，未放两眉开。

道我今贫却，何朝不饭来。

商量若为可，杜宇一声催。

《待次临漳诸公荐之易地毗陵自愧无济剧才上章丐祠》

诗人厌倦仕途，想“真辞禄”，归隐田园；但为了“养亲”，又不得不为生计而奔波。行动进退两难，心中正犯踌躇——“商量若为可？”尾联下句本应就此问作答，但诗人却有意不作正面回答，而是宕开一笔，以“杜宇一声催”作结。这看起来仿佛与诗的题旨无关，所答似非所问。但事实上，诗人的回答已十分含

蓄地蕴含在这句诗中了。杜宇,又名子规,其鸣声似云“不如归去”。诗的结尾巧借杜宇鸣声表达了诗人决意归田的愿望。言此意彼,韵味悠长,显得十分含蓄而又别致。

②只有清霜冻太空,更无半点荻花风。

天开云雾东南碧,日射波涛上下红。

千载英雄鸿去外,六朝形胜雪晴中。

携瓶自汲江心水,要试煎茶第一功。

《过扬子江》

这首诗写于淳熙十二年,当时诗人在秘书监任上,奉命为金国贺正旦使的接伴使。渡江之际,遥望金山,诗人心中感慨万千。诗中描写了长江雄伟的景色:“天开云雾东南碧,日射波涛上下红”;抒发了凭古吊今之情:“千载英雄鸿去外,六朝形胜雪晴中”。这两联气象开阔,感慨深沉;然而尾联却写“汲水烹茶”,看起来似乎游离主旨,平淡无奇,甚至有些草率。其实不然。这一联言近旨远,弦外有音。据陆游《入蜀记》所载,金山绝顶原有一座吞海亭,“每北使来聘,例延至此亭烹茶”。诗人此时身负接待北使之命,遥望金山,心中顿生汲水烹茶款待金使的联想。一时间国土沦丧之羞,壮志难酬之愤都交集于心中。诗的尾联那看似平淡的话语中却蕴含着诗人说不出的沉痛,说不清的无奈,说不尽的忧伤。在另一首题为《岁暮归自城中,一病垂死,病起遣闷》的五言古诗中,诗人在尽情抒发自己老病交加,有志难伸的苦闷之后,却以“明日能来否,且归拨炉灰”二句作结,心中无限的怅惘与难言的忧愤都深深地寄托在这看似平淡寻常的诗句中。贺贻孙《诗筏》曾说过:“诗有极寻常语,以作发局无味,倒用作结方妙者”。“且归拨炉灰”就是这种“极寻常语”,它用在诗的结尾,给整首诗增添了不尽的回味,感人至深,堪称“善之善者”。

姜夔《白石诗说》曾批评诗歌写作中一种常见的弊病:“多



见前面有余,后面不足;前面极工,后面草草”,并明确提出了“一篇全在尾句”的观点。细细品味诚斋诗中那些变化灵精彩纷呈的结尾,我们可以充分感受到诗人那不拘陈规,自辟蹊径的艺术追求。正是这种勇于创新的探索精神与善于求变的高超技巧,使他赢得了“自作诗中祖”(张鎰《南湖集》)的高度赞誉,也为后世诗歌创作留下了极为宝贵的艺术经验。

形骈神散 流畅有致

——杨万里诗歌中的流水对浅析

一

袁行霈先生在他主编的《中国文学史》中曾指出：“（杨万里诗歌）不用奇奥生僻的字句或夭矫奇崛的结构，却用浅近明白的语言和流畅直致的章法，近于口语。”这里很明确指出了杨万里诗歌语式的两大特征：一是语言表达浅近明白，二是章法结构流畅有致。此论甚为中肯。细品诚斋诗作，的确能明显地感受到一种流畅中寓曲折，浅近中含韵致的较为独特的语言风格。这一风格特征在其近体诗，尤其是律诗创作中则表现为多用流水对。这些流水对能于整饬中求变化，匀称中显流动，似对非对，别有一种摇曳多姿的韵致，值得我们细心地品味，深入地探析。

二

流水对，又叫串对，是一种较为特殊的对仗形式。如果从字面上来看，流水对与正对、反对一样，上下句在词性与句法结构上也是大致相对的。如“忽闻哀痛诏，又下圣明朝。”（杜甫《收京三首》）一联中，“忽闻”与“又下”是偏正式动词短语相对，



“哀痛诏”与“圣明朝”是偏正式名词短语相对。如细分，“忽”与“又”是副词对副词，“闻”与“下”是动词与动词，“哀痛”对“圣明”是形容词与形容词，“诏”与“朝”是名词对名词。如从句法结构来看，上下句都是动宾结构，完全符合对仗的要求。但是如果从深层的语义关系来考察，就会发现流水对与常规对仗并不一样，其上下句是一个紧密相连、不可分割也不可颠倒的整体。有的是把一个语法单句分成二个格律句以构成对仗，如上引“忽闻哀痛诏，又下圣明朝”一联。虽字面上对得极为工整，但从语法角度分析，这二句合起来只能构成一个单句：“[忽]闻哀痛诏又下圣明朝。”句中“哀痛诏又下圣明朝”是“闻”的宾语，上下句语义是不可分割的。有的流水对上下句构成某种复句关系，彼此呼应，相互关联，如“若非群玉山头见，会向瑶台月下逢”（李白《清平调》）一联。上下句字面对得十分工整，但语义却是连贯的，两句共同构成一个假设关系的复句。下面对杨万里诗中的流水对运用试作探析。

三

（一）由单句构成的流水对

1、主谓句

①谁言诗老眠云榻，不是渔郎钓月竿。

《竹床》

句法结构：谁言诗老眠云榻不是渔郎钓月竿。

②如何屋角西南月，只照梢头一两花。

《光信弟坐上赋梅花二首》



句法结构:[如何]屋角西南月 只照 梢头一两花。

③何曾天生冰玉质, 却怕人间霜雪寒。

《怀古堂前小梅渐开》

句法结构:[何曾]天生冰玉质 却怕 人间霜雪寒。

2、状中式

①一来梅岭外, 三见木棉花。

《感兴》

句法结构:[一来梅岭外]三见 木棉花。

②自从庐阜泻双海, 至今银湾干两枝。

《题漱玉亭示开先长老》

句法结构:[自从庐阜泻双海][至今]银湾 干 两枝。

③忍将衰老泪, 滴作送行诗。

《速子仁侄南归》

句法结构:[忍][将衰老泪]滴作 送行诗。

④还将著书手, 拈出正君心。

《寄张钦夫二首》

句法结构:[还][将著书手]拈出 正君心。

3、述宾式

①莫笑云端树, 初如涧底针。

《题刘朝英进斋》

句法结构:[莫]笑 云端树初如涧底针。

②要知甘寝处, 最是欲明天。

《早起》

句法结构:要知 甘寝处最是欲明天。

③忽逢野老从湖上, 担取名园到内前。

《初夏清晓赴东舍讲堂行经和宁门外赏花市》

句法结构:[忽]逢 野老从湖上担取名园到内前。

④只嫌六七茅竹舍,也有二三鸡犬声。

《至节宿翁源县与叶景伯小酌》

句法结构:[只]嫌 六七茅竹舍也有二三鸡犬声。

以上数例中的宾语都是由主谓短语构成的。

4、连动句

①谁有功夫寒夜底,独寻水月五湖中。

《月夜阻风泊舟太湖石塘南头》

句法结构:谁有 功夫 [寒夜底] [独] 寻 水月 〈五湖中〉。

②却提猛士弓弯月,去扫封狐雪打围。

《送刘孔章县尉得官西归》

句法结构:[却]提 猛士弓弯月 去扫 封狐雪打围。

5、兼语式

①只有三更月,知予万古心。

《夜读诗卷》

句法结构:[只]有 三更月 知 予万古心。

②恰有乘风客,来分半日闲。

《和罗巨济山居十咏》

句法结构:[恰]有 乘风客 来分 半日闲。

(二)复句构成的流水对

构成流水对的上下句分别由复句的一个分句构成,两句间蕴含着种种不同的语义关系。

1、假设复句

上下句往往上句表假设前提,下句则表此前提下将出现的



结果。如：

①不留三句五句诗，安得千人万人爱。

《醉吟》

(若)不留三句五句诗/(则)安得千人万人爱。

②不是胸中别，何缘句子新。

《蜀士甘彦和寓张魏公门馆……》

(若)不是胸中别(别有主张)/(则)何缘句子新。

③文字借令真可煮，吾曹从古不忧贫。

《次乞米韵》

借令，假如。

④千里端能来命驾，一尊得与细论文。

《送士文伯上舍归丰城兼简彭侍郎》

端，倘若，果真。

2、因果复句

上下句一句表原因，另一句则表结果。如：

①更须三釜恋，未放两眉开。

《待次临漳诸公荐之易地毗陵自愧无济剧才上章丐祠》

(因)更须三釜恋，/(故)未放两眉开。

意即：因为更须为生计考虑(未能弃官归田)，所以心中郁郁，愁眉不展。

②告我明朝还又别，对床终夕不成眠。

《赠刘景明来访》

(因)告我明朝还又别，/(故)对床终夕不成眠。

③却因三日痛，(故)理得数篇诗。

《足疾无聊块坐读江西诗》

④正缘隔少面，(故)添得许多诗。

《和济翁见寄之韵》



也有上下句因果关系倒置的,如:

⑤悬知今定雨,正坐夜来暄。

《明发石山》

坐,因为。

3、递进复句

上下句之间蕴含着或递进、或让步的语义关系。如:

①不应李杜翻鲸海,更美夔龙集凤池。

《寄陆务观》

②尽教坡老食无肉,(也)未害山公醉似泥。

《晨炊光口砦》

尽,尽管。

③只是一声已肠断,况当三月落花时。

《宿黄土龕五更闻子规》

况,何况。

④不论客子愁无那,便遣家人听亦悲。

《宿黄土龕五更闻子规》

4、条件复句

对仗联往往上句表条件,下句则表此条件下产生的结果。
如:

①但令元气壮,不患塞尘开。

《虞丞相挽词三首》

但,只,仅。

②只逢笋蕨杯盘日,便是山林富贵天。

《初食笋蕨》

③但令门户无遗恨,(又)何必功名在早年。

《送叶定叟》



④只销一卷梅山集，（便）幻出多般景物情。

《跋姜春坊梅山诗集》

5、转折复句

流水对的上下句之间蕴含着转折关系。如：

①也知茅店小，（但）奈此竹风凉。

《午憩东塘近白干江西地尽于此》

（虽）也知茅店小，（但）奈此竹风凉。

②春风已入寒蒲节，残雪犹依古柳根。

《同岳大用抚干雪後游西湖……》

春风（虽）已入寒蒲节，／（而）残雪犹依古柳根。

③只爱杯中都是月，（却）不知身上几多霜。

《迓使客夜归》

④岭草（虽）已青今岁叶，（而）岸芦犹白去年花。

《舟过谢潭》

6、顺承复句

对仗联的上下两句在时间、空间或事理上紧密相承，不可颠倒。如：

①初酣晓日红千滴，晚笑东风淡一涡。

《海棠二首》

上句“晓”，下句“晚”，在时间上先后相承。

②初堆翠被百千摺，忽拔青瑶三两竿。

《阊门外登溪船》

上句“初”，下句“忽”，显示出时间与空间的推移。

③敲成玉磬穿林响，忽作玻璃碎地声。

《稚子弄冰》

上句“敲”冰成韵，下句冰“碎”作响，在事理上前后相承。

④移将天上众香国，寄在梢头一粟金。

《木樨初发呈张功甫》

上句“移将天上”，下句“寄在梢头”，在空间、事理上都蕴含着顺承关系。

从以上例析中可以看出，杨万里诗中的流水对运用形式活泼、语义灵动，既整齐而又有变化，既流畅而又有韵致，这也是诗人在创作过程中擅用“活法”的具体体现。

四

王力先生曾说过：“关于对偶，我们不要光看见古人求同的方面（字数相等是同，词性相等也是同），同时还要看见古人求异的方面，后者比前者更加重要。”^①杨万里诗歌中流水对的运用正体现了诗人这种同中求异的审美追求，它对增强近体诗语言的表达功能起着十分积极的作用。以下从几个方面试作分析：

（一）整中寓变 工而能化

“偶句之妙在于凝重。”^②律诗中的对仗犹如车之两轮齐驱，鸟之双翼并举，能形成一种整饬而又凝重的美感，因此一直受到诗人的喜爱，许多脍炙人口的佳句都是以对仗的形式构成。但是，如果仅仅强调形式的均齐之美，而一味地“规规然于媲青比白，”^③那么就有可能以辞害义，妨害诗歌情感内容的灵活表达。针对这一点，前代有些诗论家甚至提出“凡诗切对求工，必气

① 王力《王力诗论》广西人民出版社，1988年版。

② 金兆梓《实用国文修辞学》商务印书馆，1944年版。

③ 葛立方《韵语阳秋》何文焕《历代诗话》中华书局，1981年版。

弱,宁对不工,不可使气弱”^①的主张。杨万里诗歌中的流水对能巧妙地在对仗工整的前提下追求语义深层的参差变化,整齐而不重复,工稳而不板滞,如“只嫌六七茅竹舍,也有二三鸡犬声”(《至节宿翁源县与叶景伯小酌》)一联,字面上“只嫌”对“也有”,“六七”对“二三”,“茅竹舍”对“鸡犬声”,十分工整典雅;但分析其深层语义关系则可以看出,这一联实际上是由一个单句构成,句中“六七茅竹舍,也有二三鸡犬声”作为一个主谓短语充当“只嫌”的宾语。这种对形如两山之并峙,神似一水之飞流,整中寓变,工而能化,凝炼自然,气韵生动,的确达到了“整齐于规矩之中,神明于格律之外”^②的审美境界。

(二)句式灵活 语义流转

“律诗重在对偶。”^③在对偶句中近体诗格律体现得最为严谨,所受到的限制也最多,但其审美趣味也最浓。因为“语言的一切因素(包括形式方面的因素)在诗中都能产生意义。”^④诚斋诗中的流水对“以单行之神运排偶之体,”^⑤寓变化于整齐之中,语言形式蕴含着独特的审美意味。如“莫笑云端树,初如涧底针”(《题刘朝英进斋》)、“若要花香熏酒骨,莫教玉醴湿琼肌”(《予与客尝茶靡泻酒客求其法因戏答之》)、“移将天上众香国,寄在梢头一粟金”(《木樨初发呈张功甫》)、“不劳三尺剑,已办

① 吴可《藏海诗话》丁福保辑《历代诗话续编》中华书局,1983年版。

② 吴瞻泰《杜诗提要·自序》丁福保辑《历代诗话续编》中华书局,1983年版。

③ 谢榛《四溟诗话》何文焕《历代诗话》中华书局,1981年版。

④ 夏晓虹《杜甫律诗语序研究》J《文学遗产》,1987年第2期。

⑤ 黄遵宪《人境庐诗草自序》陈铮《黄遵宪全集》中华书局,2005年版。



一丸泥”(《虞丞相挽词三首》)等,都是以工丽整饬之形运流转灵动之神的佳句。与正对反对相比,流水对的语式显得更为活泼,变化多样。“作诗有对,须要互旋,方不死于句下也。”^①通过流水对的巧妙运用,杨万里创造了许多奇妙生动而又富有弹性美感的“诗家语”,令后代诗人赞叹不绝,并奉为楷模。

(三)语浅意深 情韵兼美

对仗中的正对反对都是由并列复句构成的,因而意义上受到一定的限制,只能从或正或反两个方面去写景物,叙事抒情。但事物之间的逻辑联系是极为丰富而又复杂的,仅仅通过正对反对来表达显然是不够的,而流水对的表达空间相对大得多,大凡因果、转折、递进、让步、选择、顺承等各种复杂的逻辑关系都能准确得体地表达出来,而且还有助于显示诗人内心种种细腻微妙的心理状态。如《宿黄土龕五更闻子规》的中间两联“只是一声已肠断,况当三月落花时。不论客子愁无那,便遣家人听亦悲”,字面对仗工稳,其深层却是两个蕴含让步关系的复句,意思是:只要听到一声子规啼叫便已觉伤心肠断,何况正逢三月落花时节。不用说客子愁苦难奈,就是让家中亲人听到也同样悲伤不已。这两联流水对真切而又委婉地表达出诗人身不由己,漂流宦海,怀念家乡亲人的殷殷之情。他如“犹喜相看那恨晚,故应更好半开时”(《普明寺见梅》)、“使我诗篇如许好,关人身事亦何尝”(《灯下读山谷诗》)、“但令元气壮,不虑塞尘开”(《虞丞相挽词三首》)等,都是以对仗的形式表达出种种细腻丰富的情感活动。可以说,流水对的巧妙运用是诗人拓展诗歌语言表达空间,增强诗歌语言审美效应的有效手段。

^① 徐增《而庵诗话》丁福保《清诗话》上海古籍出版社,1983年版。

胡震亨曾赞赏杜甫《春望》中“国破山河在，城春草木深”一联“对偶未尝不精，而纵横变化，尽越陈规，浓淡浅深，动夺天巧。”^①用这话来评介杨万里诗歌中的流水对也是十分恰当的。

五

宋代诗人吕本中说过：“学诗当识活法。所谓活法，规矩备具，而能出于规矩之外，变化不测，而亦不背于规矩也。”^②杨万里正是一位既能深识“活法”，又能妙用“活法”的杰出诗人。他一方面“遣词必中律，”^③以自己的创作实绩为律诗格律的成熟与发展作出杰出的贡献；另一方面他又能“中律不为律所缚，”^④力求在格律中图创新，于规范内求变化，匠心独运，创造出许多形韵兼美，神理俱足的流水妙对，在凝炼而又整齐的语言中表达出灵活而又丰富的语义内容，有效地拓展了诗歌的表达空间，丰富的诗歌的审美蕴涵。

① 胡震亨《唐音癸签》卷九上海古籍出版社，1981年版。

② 吕本中《夏均父集序》何文焕《历代诗话》中华书局，1981年版。

③ 杜甫《桥陵诗三十韵》仇兆鳌《杜诗详注》中华书局，1979年版。

④ 刘熙载《艺概·诗概》上海古籍出版社，1988年版。



情理交融 物趣相生

——浅析杨万里诗歌中的理趣

—

在我国古代诗歌发展的历史长河中，“言志”与“缘情”是两种既有联系又有区别的主要潮流。“言志”即重在表现人的“志意”，也就是思想理念；“缘情”则重在表现人的“情性”，也就是情感体验。纵观我国诗史，从总的倾向来看，不同的时代，不同的诗人或重在“言志”，或重在“缘情”，但这两者之间并不是完全对立的。“缘情”也罢，“言志”也罢，而“理”往往自蕴于其中。

古人论诗大多重理，僧皎然提出“诗有七德：一识理，二高古，三典丽，四风流，五精神，六质干，七体裁”。^① 姜夔认为“诗有四种高妙：一曰理高妙，二曰意高妙，三曰想高妙，四曰自然高妙”。^② 严羽主张“诗有词、理、意、兴”。^③ 谢榛则标举“诗有四

① 皎然《诗式》中华书局，2007年版。

② 姜夔《白石诗话》人民文学出版社，1962年版。

③ 郭绍虞《沧浪诗话校释——中国古典文学理论批评专著选辑》人民文学出版社，1961年版。

格：曰兴，曰趣，曰意，曰理”。^① 潘德輿更明确指出“理语不必入诗中，诗境不可出理外”。^② 这些论析都充分说明“理”在诗歌中的重要地位。

宋代诗歌主理，这已是当前学界的共识。其形成的原因是多方面的。其中主要的一方面是由于当时理学的影响所致。钱钟书先生在《宋诗选注》序中曾批评宋诗“爱讲道理，发议论，道理往往粗浅，议论往往陈旧，也煞费笔墨去发挥申说”，并进一步指出“宋代‘理学’或‘道学’的兴盛使它普遍流播”。^③ 此论虽有理有据，但似乎也不可一概而论。在宋代，有些著名诗人虽然思想上也深受理学影响，但在其诗歌创作中却能力矫时弊，独树一帜。其诗作虽然也充满理趣却又不落空疏粗浅的“理白”，清新活泼，别开生面。南宋诗人杨万里就是这样一位“善说理而不滞于理”的杰出诗人。

杨万里，南宋诗坛中兴四大家之一。由于他奉之为师的张浚曾勉以“正心诚意”之学，因此自号“诚斋”。他思想上深受理学的熏陶，他本人也曾撰写过理学名篇《庸言》，这一切对他的诗歌创作无疑会产生一种潜在的影响。他开创的诚斋体向以“活法”著称，新奇灵动，妙趣横生；但又往往在模山范水，吟风弄月的过程中蕴涵着某种理趣，让人读罢回味无穷。这种“理”不是宇宙天人的奥理，也不是袭空蹈虚的玄谈，常常是诗人切身的的生活体验与心灵感受，亦即社会人生之理。如：“万山不许一溪奔，拦得溪声日夜喧。到得前头山脚尽，堂堂溪水出前村”（《桂源铺》），启示人们成长与前进的道路不会是一帆风顺的，总要遇到各种矛盾与挫折。只要矢志不移向前直“奔”，不懈努

① 谢榛《四溟诗话》人民文学出版社，1961年版。

② 潘德輿《养一斋诗话》新天出版社，1993年版。

③ 钱钟书《宋诗选注》人民文学出版社，1982年版。



力,那就一定会走向胜利与成功。这首诗深受胡适喜爱,曾多次书此诗赠人。“南风融雪北风凝,晚日城头已可登。莫道雪融便无迹,雪融成水水成冰”(《郡圃残雪》),告诉我们任何事情都是处在消长运动的过程之中。要以发展、变化的眼光来看待身边的事物。“蝴蝶新生未解飞,须拳粉湿睡花枝。后来借得风光力,不记如痴似醉时”(《道傍小憩观物化》),则一方面教人要珍惜“新生”少年时,另一方面告诫我们一个人的成长必须依靠外力的帮助与扶持,切不可忘本负恩。此诗与郑板桥《题画竹》:“新竹高于旧竹枝,全凭老干与扶持。明年更有新生者,十丈龙孙绕凤池”有异曲同工之妙。“篙师只管信船流,不作前滩水石谋;却被惊湍旋三转,倒将船尾作船头”(《下横山滩望金华山》)一诗读后让人领悟到生活中的顺境易于使人松懈斗志,安逸易于使人不思进取。人们不可在顺风安流时“信船流”,而要时时作“水石谋”,这才能坚持正确方向不断前进,到达目的。“山思江情不负伊,雨姿晴态总成奇。闭门觅句非诗法,只是征行自有诗”(《下横山滩望金华山》)则形象地阐明了文艺创作的基本规律;生活是文学艺术的唯一源泉。作家、艺术家只要投身于生活洪流中努力实践,诗思灵感自然会源源而来……。总而言之,杨万里诗中的理趣是多方面的,既有关于社会人生的,也有关于品诗论艺的,但都是诗人自身的生活感受、心灵体验,有着浓郁的生活气息,而并非枯燥的玄谈、空洞的说教。细心品读之余常常给人以思想的启迪与情感的共鸣。

二

诗歌的鉴赏是开放性的。诗歌的审美境界应是诗人与作者共同创造的。诗中理趣的形成,一方面来自诗歌本身的内涵,另一方面也来自读者的感悟。鉴赏的本身也是个创造的过程,这样

一来,就有可能使得诗中的理趣呈现出一种衍生变化的状态。杨万里诗中的理趣也同样是如此。它大致可分为以下几种类型。

(一)从无到有

诗人创作时原无意于表现某种哲理,而读者在阅读时却从中感悟到某种智慧的启迪。这种理趣是读者在阅读鉴赏诗歌过程中衍生出来的。如:

泉眼无声惜细流,树阴照水爱晴柔。
小荷才露尖尖角,早有蜻蜓立上头。

《小池》

这首绝句描写的是小池周围的景物:泉眼无声,树阴照水,小荷初露、蜻蜓轻立。作者擅长写生,把一幅池塘小景描绘得优美精致而又生趣盎然。从诗句本身来看,诗人似乎无意在说理,但有的读者在鉴赏品读时根据自己的生活体验,却从中感悟出某种哲理:生活中资质美好的东西,只要一萌芽就会被人关注、赏识。一些报刊上曾多次用“小荷才露尖尖角,早有蜻蜓立上头”为题报道对人才的发现与早期培养等方面的问题。这真可谓“作者不然,而读者未必不然”。

(二)从一到多

同样的道理,诗人在创作过程中虽然有意识地借助形象的描绘蕴含某种哲思,原本只是表达某种特定的、较为单一的理趣,但在后来作品被解读的过程中,读者在原有的意义上又逐渐赋予其新的意义,从而使诗的意蕴显得更为丰富。如:

①脱巾枕手仰哦诗,醉上诸滩总不知。
回看他船上滩苦,方知他看我船时。

《上章戴滩》



这首小诗写作者坐在船上醉过险滩而不自觉,待醒来后看见“他船上滩苦”,再感受到“我船”上滩时的艰苦情状。作者本意似在阐明一个道理:当局者迷,旁观者清。但读者在解读过程中并未局限于此,而是逐渐生发出其他的一些感悟。如:(一)、它山之石,可以改玉。借助别人的经验感受,可以帮助更好地认识自己。(二)、要看清事物的真相与本质,有时须变换视角或立场,避免陷于主观盲目。又如:

②莫言下岭便无难,赚得行人错喜欢。

正入万山围子里,一山放出一山拦。

《过松源晨炊漆公店》

诗人通过自己的亲身经历阐述这样一个道理:在生活中不应轻易的满足于现状。顺境时便以为一劳永逸而心生“喜欢”是错误的。但人们在品读之余往往还会得出其他一些启迪:(一)、天外有天,山外有山,强手如林,不可轻敌。(二)、世界的任何事物都是相对存在、相互转化的。有顺就有逆,有喜就有愁,要想取得事业成功必须有清醒的头脑与良好的心态。

(三)从旧到新

时代的变化必将导致思想观念的变化。生活的丰富,也将促进人们心灵智慧的丰富。从这个意义上来说,古人诗句中的哲理意蕴有时也会随着社会生活的发展而产生相应的变化。如:

①风从船里出船前,涨起帘帟紫拂天。

检点风来无处觅,破窗一隙小于钱。

《晓过丹阳县》

船在河上航行,河风应是迎面吹来的,但这里的风怎么从船舱里往外吹呢?诗人忍不住要“检点”、要“觅”风源。于是才发现船窗有一小隙。诗人借助这一小事本是想说明世界上没有绝

对孤立的事物,任何一个特殊现象产生总会有它产生的条件与原因。只要搞清楚了条件与原因,其特殊性也就会迎刃而解了。但在今天,随着社会生活的变化,这首小诗也被开掘出新的意义:党风廉政建设必须防微杜渐。许多贪官污吏之所以最终陷入法网,都是从小事小节开始,一步步走向深渊的。正如欧阳修在其《五代史伶官传序》中所说的:祸患常积于忽微,而智勇多困于所溺。“小隙”不补。后患无穷。

②万山不许一溪奔,拦得溪声日夜喧。

到得前头山脚尽,堂堂溪水出前村。

《桂源铺》

诗的原意是说一切都要顺应自然,无理的压制是没有意义的。今人则常常爱用此诗来比喻时代潮流不可阻挡。一切违反历史潮流的行径和措施都是没有用的。同时此诗也启示人们认识到事物的发展有其内在的规律。人的成长与前进也不是一帆风顺的,总要遇到各种矛盾与挫折,只要矢志不移,遇挫而进,就一定能取得胜利与成功。

按照西方接受美学中所论作者与读者的关系而言,作者的功能乃在于赋予作品之文本以一种足资读者去发掘的潜能,而读者的功能则正在使这种潜能得到发挥的实践。这种发掘可以是单一的,也可以是多维的,可以是秉承原意的,也可以是推陈出新的。因此,读者的阅读其实也就是一个进行再创造的过程。

三

哲理诗应该首先是诗,是蕴含着某种理趣的诗,而不是概念化、抽象化的说教。正如李梦阳在《缶音序》中所说的“诗未尝无理,若专作理语,何不作文而诗为耶”。好的哲理诗应该像徐应佩先生在《历代哲理诗鉴赏辞典》的序言中所说的“理与情相



融合,理与形相结合,理与趣相胶合,理与味相投合”。诗中之理犹如水中之盐,蕴藏于艺术形象之中,具有独特的审美趣味。细细品读杨万里的哲理诗篇,我们能深深地感受到这一点。以下就其哲理诗的艺术表现手法试作探析。

(一)浅中寓深

诚斋体最显著的特点之一就是“浅”。语言表达浅近通俗,多用口语俚词。清人李树滋曾指出:“用方言入诗,唐人已有之;用俗语入诗,始于宋人,而要莫善于杨诚斋”。^①这一点在其哲理诗中同样也很突出。如:“莫言下岭便无难,赚得行人错喜欢。正入万山围子里,一山放出一山拦”(《过松源晨炊漆公店》),“初疑夜雨忽朝晴,乃是山泉终夜鸣。流到前溪无半语,在山做得许多声”(《宿灵鹫禅寺》),“篙师只管信船流,不作前滩水石谋;却被惊湍旋三转,倒将船尾作船头”(《下横山滩望金华山》),“岭下看山似伏涛,见人上岭旋争豪。一登一陟一回顾,我脚高时他更高”(《过上湖岭望招贤江南北山》)等,这些诗作语言都浅白如话,但其中却各自蕴涵着不同的生活哲理:《过松源晨炊漆公店》告诉我们事物的发展不是简单的、直线的,而是复杂多变的。顺境与逆境也是相互存在的,并且在一定条件下会相互转化。我们做任何工作都必须保持清醒的头脑,正视前进路上的困难与挫折,勇往直前,才能取得成功。《宿灵鹫禅寺》则告诉我们一件事物在不同的时空条件下其表现形式也有所不同。一个人随着环境与自身地位的变化对事物的观察结果也会有所不同。因此要尽可能全方位多角度地观察事物,才能把握其本来面目,而不致于被表象所迷惑。《下横山滩望金华

^① 李树滋《石樵诗话》江苏人民出版社,1988年版。

山》则寄寓着“凡事预则立，不预则废”的道理。《过上湖岭望招贤江南北山》则告诫我们：山外有山，天外有天，学习无止境，攀登无极顶……。这些近乎口语的诗句于浅近中见深刻，于平淡中见丰腴，其中渗透着丰富隽永的理趣。“诗理，性情者也。理尚清真，词须本色”。^① 用这话来评价杨万里哲理诗的语言风格是极为恰当的。杨万里是一位理学家，也写过理学著作，但其理学思想不仅没有窒息他的诗思灵感，反而增添了其诗中的哲理睿趣。

（二）小中见大

杨万里的诗材多来自眼前的自然景物与身边的日常事物。钱钟书先生曾说杨万里在其诗中“尝试重新建立与大自然之间嫡亲母子般的骨肉关系”，他自己也称在五十一岁那年“忽若有悟”之后，常常“步后园，登古城，采撷杞菊，攀翻花竹，万象毕来，献予诗材。盖麾之不去，前者未讎，而后者已迫，焕然未觉作诗之难也”。^② 诗人以其未泯的童心与独到的眼光观察、感悟着身边的事物。一蜂一鸟、一草一木也常常引发他的诗情睿思。这一点仅从他的诗题中亦可见一斑，如《道旁小憩观物化》、《野菊》、《郡圃残雪》、《小池》、《初夏即事》等，都是很小的事件或景物；但就在这些看似琐碎的叙事或写景中往往蕴涵着生动的哲理。如：“水嫌岸窄要冲开，细荡沙痕似剪裁。荡去荡来元不觉，忽然一片岸沙摧”（《岸沙》）。诗中描写了一个小小的生活场景：河水时时荡击着河岸，河边沙滩上留下一条条整齐的浪痕，像剪裁过一般。忽然间一片岸沙颓然坍塌下去。这个场景

① 潘德舆《养一斋诗话》新天出版社，1993年版。

② 杨万里《诚斋集》岳麓书社，1987年版。



是极为普通、也极为琐细的,但诗人却能从中感悟到一种生活哲理:任何事物在质变之前总有量变的积累过程。这个过程有时不易察觉,常被人忽视,“荡去荡来元不觉”,但它仍在起作用。假如超过了一定的限度就必须会引起质变,造成“忽然一片岸沙摧”的结果。又如:“略略烟痕草许低,初初雨影伞先知。溪回谷转愁无路,忽有梅花一两枝”(《晚归遇雨》),诗人晚归途中遇雨,正为“溪回谷转”无路可行发愁时,忽然发现前面有一两枝梅花幽香暗溢,心情不觉为之一振。这也是日常生活中极细小的一件事。但诗人却能以他的慧心从这小事中感悟出哲理来:在一定条件下,事物往往会向相反的方面转化。消极的转为积极的,不利的转为有利的。这种转化还常常出人意料。诗人擅长把刹那间呈现在眼底的自然景物、浮上心头的灵感隽思巧妙地融入诗句,让人读后获得难以言喻的审美愉悦。

(三)理中蕴情

叶燮在《原诗》中曾说过:“夫情必依乎理,情得然后理真,情理交至,事尚不得耶”。^① 在诗中情与理总是水乳交融、密不可分的。杨万里诗歌的理趣中也处处充满着诗人真挚的情感体验,正因为如此,他的哲理诗才有着浓郁的审美情趣。如:“百日田干田父愁,只消一雨百无忧。更无人惜田中水,放下清溪恣意流”(《初夏即事》)一诗通过农夫田干盼雨到雨后放流的变化过程阐明了一个朴素的道理:过犹不及。人们对任何事物(哪怕是渴求的东西)都须有个分寸与限度,适可而止。诗人在诗中抓住田父“愁”,“无忧”到“不惜”的情感变化过程形象地反映出这一生活中的道理。语言朴实亲切,寓意含蓄自然,充满生活

^① 叶燮《原诗》人民文学出版社,1979年版。

气息。其他如“泉眼无声惜细流,树阴照水爱晴柔”(《小池》)中的“惜”与“爱”;“溪回谷转愁无路,忽有梅花一两枝”(《晚归遇雨》)中的“愁”与“忽”;“梦里篙师忽叫滩,老夫惊杀起来看。前船过尽知无虑,末后孤舟胆自寒”(《过建封寺下连鱼滩》)中的“忽叫滩”、“惊杀”、“无虑”、“胆自寒”等等,都极为形象而又生动地表现出人物内心复杂细腻的情感变化。诗中的景、物、事是表达理趣的载体,而情感活动则是表达理趣的依托。诗句的情、景、事、理水乳交融,浑然一体,既能叩人心扉,又能启人心智。

(四)动中显趣

诚斋的诗以“活法”著称于世,而“活法”的主要表现就是新、奇、活、快、变化无穷。方回曾以“飞动驰掷”四字来形容他诗句的灵动变化。钱钟书先生在《谈艺录》中对此作了更为精辟的论析:“诚斋擅写生。……(其诗)如摄影之快镜,兔起鹘落,鸢飞鱼跃,稍纵即逝而及其未逝,转瞬即改而当其未改,眼明手捷,踪矢蹶风,此诚斋所独也”。^① 杨万里诗句的字里行间的确处处充满着一种动感。这种动感在表达理趣时更具有独特的审美功能。如:

岭下看山似伏涛,见人上岭旋争豪。

一登一陟一回顾,我脚高时他更高。

《过上湖岭望招贤江南北山》

山,本来是静止的物体,但在诗人的眼中,它一会儿“似伏涛”,一会儿又“旋争豪”,充满着强烈的动感;而诗人自身则更是“一登一陟一回顾”。短短一句七个字中写了“登山”、“升高”、“回头”、“远看”四个连续动作。“山外有山,天外有天,学

^① 钱钟书《谈艺录》中华书局,1984年版。



无止境,登无绝顶”的道理就蕴涵在这一系列连续不断的动态描写之中。诗人另外还有一首理趣诗《寄题王国华环秀楼》:“平地看山山绝低,上楼山色逐层奇。不知山与楼争长,为复楼随山脚移”也同样是在动态描写中寄寓某种哲思。其他如:“一山放出一山拦”(《过松源晨炊漆公店》),“却有一峰忽然长”(《晓行望云山》),“雪融成水水成冰”(《郡圃残雪》),“却被惊湍旋三转,倒将船尾作船头”(《下横山滩望金华山》),“水嫌岸窄要冲开,细荡沙痕似剪裁”(《岸沙》),“万山不许一溪奔,拦得溪声日夜喧”(《桂源铺》),“脱巾枕手仰哦诗”(《上章戴滩》),“风从船里出船前,涨起帘帟紫拂天”(《晓过丹阳县》)等等,无不以生动活泼的语言极为真切地描绘出事物种种动作情态的变化,并从中传达出自己对生活的独特感悟,从而使诗句既灵动活泼,充满妙趣;又含蓄隽永,富于哲理。

四

以上对杨万里诗中的理趣及其艺术表现手法试作了例析。从中我们可以大致看出以下几点:(一)、杨万里诗中的理趣多是诗人自身的生活体验与心灵感悟,有着浓郁的生活气息,并不是空洞乏味的理学玄谈;而他思想中的理学因素又在一定程度上增添他诗歌创作的理趣。袁枚曾说过:“诗家有不说理而真乃说理者”^①(二)、其诗作中的理趣往往是通过生动活泼的描写或叙事来体现的:或寓理于景,如:“小荷才露尖尖角,早有蜻蜓立上头”(《小池》);或寓理于物,如:“莫道雪融便无迹,雪融成水水成冰”(《郡圃残雪》);或寓理于事,如:“梦里篙师忽叫滩,老夫惊杀起来看”(《过建封寺下连鱼滩》);或寓理于情,如:“政

^① 袁枚《随园诗话》江苏古籍出版社,2000年版。

缘在野有幽色,肯为无人减妙香”(《野菊》)等。诗中景、情、理、事相互交融,构成完美的艺术情境,让人在品读之余既有审美的愉悦又有智慧的启迪。(三)、其诗中的理趣不是固定不变的,不同时代的不同读者可以根据自己的生活体验,借助“联想”去领悟去创造。“作者得于心,览者会以意”,^①说的正是这个道理。

^① 欧阳修《六一诗话》内蒙古大学出版社,2000年版。

婉曲多变 转宕有神

——杨万里七绝诗结构艺术管窥

—

绝句是古代诗歌中运用最为广泛的一种诗体,被誉为“百代不易之体。”^①它篇幅精短却能尺水兴波,涵盖万千;格律谨严而又腾挪开合,变化灵动。在短短的四句中充分地体现了单纯与丰富的统一;严整与灵活的统一,因此也一直受到诗人们的青睐,历代诗论家对绝句创作也多有论析。杨载提出“绝句之法要婉曲回环,删芜就简;”^②王世贞提出:“(绝句)妙在愈小而大,愈促而缓。”^③杨慎倡言“言之精者为文,文之之精者为诗,绝句又诗之精者也;”^④仇兆鳌则认为“(绝句)于六义多取风兴,故视他体尤以委曲含蓄为尚。”^⑤这些论述从不同层面、不同角度阐

① 胡应麟《诗薮》上海古籍出版社,1979年版。

② 何文焕《历代诗话》中华书局,2004年版。

③ 王世贞《艺苑卮言》见《中国古典文学理论批评专著选辑》人民文学出版社,1961年版。

④ 何文焕《历代诗话》中华书局,2004年版。

⑤ 仇兆鳌《杜诗详注》中华书局,1979年版。

释了绝句这一诗歌体裁的审美特征,即以小见大,婉曲含蓄,精巧灵活。

杨万里的七绝诗代表了他诗歌创作的最高成就,他的一些广为传诵的名篇佳作,如《宿新市徐公店》、《小池》、《桂源铺》、《晓出净慈寺送林子方》、《舟过谢潭》、《过松源晨炊漆公店》、《戏笔》、《闲居初夏午睡起二绝句》等都是七绝。这些小诗格调清新活泼,意象新奇灵动,语言流畅风趣,结构婉曲多变,充分体现出了“诚斋体”诗歌“活法”的审美特征。下面仅就其七绝诗中灵活多变的结构艺术试作探讨。

二

“凡法妙在转。”^①杨万里七绝诗结构的灵活变化主要也就体现于这一个“转”字上。陈衍《石遗室诗话》多次谈到这一点,如“宋诗人工于七言绝而能不袭用唐人旧调者,以放翁、诚斋、后村为最。大抵浅意深一层说,直意曲一层说。正意反一层、侧一层说”,又如“他人诗只一折,不过一曲折而已,诚斋则至少两曲折。他人一折向左,再折又向左,诚斋则一折向左,再折向左,三折总而向右矣。”^②周汝昌先生也称赞诚斋诗“层次曲折、变化无穷”。以下从几个层面对此试作例析。

(一)句中之转

陈衍曾指出诚斋诗“往往语未了便转”,这是持之有据的。在杨万里七绝中的确有许多一句(指格律句)未完便生转折的

^① 陆时雍《诗镜总论》见丁福保辑《历代诗话续编》中华书局,1983年版。

^② 陈衍《石遗室诗话》人民文学出版社,2004年版。



现象。如：

①时有微凉/不是风。

《夏夜追凉》

时而感觉些微凉意,但却不是风吹。

②清晓无汤/况有茶。

《道旁店》

清早连热水都没有,何况茶呢。

③不特山盘/水亦回。

《过下梅》

不仅山势盘旋曲折,江水也回环缭绕。

④欲不悲秋/不自由。

《感秋》

即使想不悲秋也不能由己。

⑤落日无情/最有情。

《初秋行圃》

落日看似无情但其实是最有情的。

⑥一登/一陡/一回/顾,我脚高时/他更高。

《过上湖岭望招贤江南北山》

一边向上攀登;一边回头看,待我脚登到高处时他却更在高处。

以上这些例句都是紧缩句。一个七言格律句中蕴涵着种种不同的语义转折,诗句显得既紧凑而又灵活。

(二)联中之转

古人论诗往往句不离联,即将一联的上下两句合为一个整体来评赏。杨万里七绝的一联上下句之间的语义关系往往也体现出多种多样的变化。

1、转折关系

上下句之间语义有明显地转折。如：

①无数盆花争诉渴，老夫却要作闲人。

《添盘中石菖蒲水仙花水》

盆花争诉渴，老夫却赋闲。诗句通过人与花的对比流露出诗人不甘闲居，心怀家国的心情。

②晚风不许鉴清漪，却许垂帘倒地垂。

《晚风》

③里名只道新名好，（却）不道新名误后人。

《三月三日上忠襄坟因之行散得绝句》

④世间尤物言西子，（而）西子何曾值一钱。

《读笠泽丛书》

2、递进关系

一联中，下句比上句语义更进一层，将诗意向纵深拓展。
如：

①已缚桁竿等新麦，更将丫木撑欹桑。

《桑茶坑道中》

②已贮春愁过万斛，更令细细着升量。

《清明雨寒》

③不但先生倦不苏，仆夫也自要人扶。

《松阴小憩》

④袈裟未着愁多事，着了袈裟事更多。

《送德轮行者》

⑤山行政好又逢溪，况是危峰斗下时。

《明发祁门悟法寺溪行险绝》

3、因果关系

一联中上下两句一句表原因,另一句表结果。如:

①湖山有意留侬款,(故)约束疏钟未要声。

《同君俞季永步至普济寺晚泛西湖以归得绝句》

②风亦恐吾愁寺远,(故)殷勤隔雨送钟声。

《彦祖叔祖约游云水寺》

③万山不许一溪奔,(故)拦得溪声日夜喧。

《桂源铺》

④初疑夜雨忽朝晴,乃是山泉终夜鸣。

《宿灵鹫禅寺》

之所以“初疑夜雨”而又“忽朝晴”,原来是由于“山泉终夜鸣”而产生的错觉。

例①②③是以因推果,例④是由果溯因。

4、假设关系

一联中的上句虚拟出一个前提,下句则设想出此前提将出现的结果。如:

①早遣阿瞒移汉鼎,人间何处有严陵。

《读严子陵传》

假如早让曹操取汉室而代之,那么人间哪里还会有严陵呢?

②(若)不是东风巧剪裁,如何春夜碧莲开。

《郡中上元减旧例三之二而又迎送使客》

假如不是东风巧妙剪裁,又如何在春夜中会有朵朵碧莲(花灯)盛开呢?

③归去江西人(若)问我,也曾一到惠山来。

《泊舟无锡雨止遂游惠山》

回到江西假如有人问起我,那么我可以说也曾到惠山一游。

④若言不搅愁人梦，为许千千万万声。

《秋雨叹十解》

5、让步关系

上句先作退一步的设想，下句则点明其设想的结果。如：

①（即使）雪泥没膝霜风紧，也有游人看上元。

《郡中上元减旧例三之二而又迎送使客》

②（即使）知道望乡看不见，也须一步一回头。

《六月十九度大庾岭题云封寺》

③半山便遣能参透，犹有唐人是一关。

《读唐人及半山诗》

便，即便、即使。

④道是残红何足惜，后来并恐没残红。《风花》

6、条件关系

①挑落寒灯一点青，方知斜月半窗明。

《秋夜》

只有挑尽寒灯，才知斜月明窗。

②只有向南接天去，（方）更知一线也无痕。

《过新开湖》

③小荷才露尖尖角，（便）早有蜻蜓立上头。

《小池》

④却有一峰忽然长，方知不动是真山。

《晓行望云山》

除上述几种语义关系之外，杨万里绝句一联的上下句之间还有着其他类型的变化。如：“半柳斜阳半柳阴，一蝉飞去一蝉吟”（《秋暑》），“沧波万顷平如镜，一只鸬鹚贴水飞”（《过宝应县新开湖》）。上下句一句写动，一句写静，动静相生。“山似剡



溪溪似油，人如诗句句如秋”（《和李与贤投赠之韵》）。“无数盆花争诉渴，老夫却要作闲人”（《添盘中石菖蒲水仙花水》），上下句一句写人，一句写物。人物相形。“蕉叶半黄荷叶碧，两家秋雨一家声”（《秋雨叹十解》），“风吹点滴晓檐声，雾散朦胧晚日明”（《晚晴》），上下句一句写声，一句写色，视听相映。从这些灵活多姿的“联中之转”，我们可以充分感受到诗人创新求变的艺术追求。

（三）联间之转

前人谈诗的章法结构大都标举“起、承、转、合”。范德机在其《诗法正论》中曾对此提出过具体的要求，即“起得平直，承得从容，转得妥帖，合得渊永。”^①其美学内涵主要是强调诗歌各部分之间的内在联系，强调结构完整与变化的辩证统一。从绝句而言，第一句是起，第二句是承，第三句是转，第四句是合。其中关键在于二、三句之间，也即前后两联之间的“转”。应转得妥帖，转得灵动。这一点在杨万里七绝诗中表现得尤为突出。

1、时空之转

两联之间在时间、空间方面作较大的转换。

①旧不悲秋只爱秋，风中吹笛月中楼。

如今秋色浑如旧，欲不悲秋不自由。

《感秋》

前联写少年之“爱秋”，后联写今日之“悲秋”。一种秋色，两样情怀，人生之巨变，世事之沧桑，尽在不言之中。

① 范德机《诗法正论》见丁福保辑《历代诗话续编》中华书局，1983年版。



②出城即便见青原，正在长江出处天。

却到青原望城里，楼台些子水云边。

《至永和》

前联写出城望青原山，后联写到青原望城里。时间、空间都有明显的转换。

2、情景之转

两联中一联描写自然景物，另一联则抒发内心情感。

①剪剪轻风未是轻，犹吹花片作红声。

一生情重嫌春浅，老去与春无点情。

《又和绝句》

②雨为梅花遣尽尘，柳匀日影自传神。

不须苦问春多少，暖幕晴帘总是春。

《雨霁》

这两首小诗都是前联描写景物：“轻风”、“花片”、“春雨”、“梅花”、“柳条”、“日影”；后联则抒发或伤春，或惜春的心灵感受。

3、动静之转

两联中一联描写动态，另一联则描写静态。

①篱落疏疏一径深，树头花落未成阴。

儿童急走追黄蝶，飞入菜花无处寻。

《宿新市徐公店》

前联写春末夏初幽美恬静的田园风光，后联则转而对儿童追扑黄蝶的动态描写，使宁静的景物平添一种活泼的生气。

②雨是山云半欲开，新秧犹待小暄催。

一双百舌花梢语，四顾无人忽下来。

《积雨小霁》



前联的景物处于相对的静态,而后联的景物则充满了动态。一动一静,相映成趣。

4、虚实之转

两联中一联写实有之情事,另一联则或悬想,或追忆,相对显得虚泛。两联虚实相生,以醒明本旨。

①人家星散水中央,十里芹羹菰饭香。

想得熏风端午夜,荷花世界柳丝郎。

《过临平莲荡》

前联写眼前的实景,后联则描写诗人想像中的情景,以引发读者的审美联想。

②道途奔走不曾安,却羡山家往得闲。

记取还家安住日,更忘奔走道途间。

《甲午出知漳州晚发船龙山暮宿桐庐二首》

前联同样是描写现实中的情事与感受,而后联却诉诸对往事的追忆。虚实相生,颇耐人吟味。

5、物理之转

杨万里七绝诗中有不少充满理趣之作,诗中往往一联以“托物”、另一联以“言理”。

①山思江情不负伊,雨姿晴态总成奇。

闭门觅句非诗法,只是征行自有诗。

《下横山滩头望金华山》

前联写“山思江情”、“雨姿晴态”的多姿多彩,后联则由此引发出诗歌创作的规律:“闭门觅句”是没有出路的,只有“征行”,即深入生活,才能写出好的诗作。

②山下生愁热不除，山头小立气全苏。

自缘着脚高低别，万壑清风岂是无。

《雨后登舍北山顶》

前联描写诗人先后在“山下”、“山头”对炎热产生的不同感受。后联则由此领悟出一个生活哲理：不同的心理感受决定于不同的客观环境。如果一旦环境改变了；人的心态也会随之改变。这两首诗都是因物悟理，寓理于物。

6、人物之转

两联中一联写人，另一联则写物，两相映照。

①中原父老莫空谈，逢着王人诉不堪。

却是归鸿不能语，一年一度到江南。

《题盱眙军东南第一山》

前联写“中原父老”能语却不能归；只是“空谈”，后联笔锋一转；倒是不能语的“归鸿”能一年一度回到江南。诗人内心对“中原父老”的深切同情与对祖国统一的殷切愿望通过这人与物的对比，表达得极为含蓄而又深沉。

②一别重来十九年，残僧半在寺依然。

黄杨当日绝低小，已过危檐也可怜。

《题代度寺》

两联一联写人事的兴衰，另一联则写景物的变化，诗人心中难以言表的惆怅之情流露于字里行间。

7、声色之转

两联之中一联写视觉形象，另一联则写听觉形象。

①挑落寒灯一点青，方知斜月半窗明。

无端一阵秋声起，唤作铜瓶蟹眼鸣。

《秋夜》



②小睡西窗听雨凉，竹鸡声里梦难长。

开门山色都争入，只放青苍一册方。

《雨斋睡起》

这两首诗都是一联侧重写所见，如：“灯光”、“月明”、“山色”；另一联则侧重写所闻，如“秋声”、“雨声”、“鸡声”。视听相映，声色交融，构成极为优美的意境。

8、浅深之转

两联中前联平直写来，为后面作铺垫；后联则深入一层，转入新的境界中。

①诗人常怨没诗材，天遣斜风细雨来。

领了诗材还又怨，问天风雨几时开。

《瓦店雨作》

前联写诗人埋怨“没诗材”，所以天遣斜风细雨来作诗材；后联则写有了诗材之后，诗人又对天有了新的埋怨与诉求。诗意在转折中又有递进。

②天欲游人不踏尘，一年一换翠茸茵。

东风犹自嫌萧索，更遣飞花绣好春。

《春草》

前联写老天为了不让游人“踏尘”，所以每年都生出如茵的绿草；后联则说“东风”对此还嫌单调，更吹飞片片花瓣落到草地上，就像要绣出美丽的图案一般。

9、赋比之转

两联中一联用赋的手法，以铺叙描写为主，以表现事物外在的状态；另一联则运用比的手法，移情于物，以表现事物内在的情韵。

①夜雨朝晴花睡余，海棠倾国万花无。

馆娃一样三千女，霜滴胭脂洗面初。

《晓望万花川谷看海棠》

②月如醉眼生红晕，山作愁眉带淡姿。

天下无人愁似我，秋边有句说谁知。

《十六日夜再同子文巨济叔粲南溪步月》

①前联用赋的手法，后联用比的手法；②前联设喻，后联叙述。

10、骈散之转

两联中一联采用偶句以求整饬，一联采用散句以求流畅，两者参差错落，体现出灵动的变化。

①四叶青蘋照绿池，千重翠盖护红衣。

蜻蜓空里元无见，只见波间仰面飞。

《晓坐荷池》

②樱桃开过隔墙菡，芍药丝抽刺土芽。

最是蜜蜂无意思，忍将尘脚浣梅花。

《多稼亭前小步》

两首诗都是由骈转散，骈似两峰对峙，散如一水飞流。这种转折有助于表现出句态的错落美，整中寓变，劲柔相生，别具一种美感。

除了上述“句中之转”、“联中之转”、“联间之转”以外，有时甚至“逐句而转”，即四句之间每句都有转折。如：

钟山已在万山深，更过钟山入定林。

穿尽松杉行尽石，一庵犹在白云岑。

《游定林寺荆公读书处》

诗中首句交代钟山已在万山深处，次句则说只有经过钟山才能进入定林寺；第三句具体描述一路上穿过茂密的松杉林，走

完曲折的石径,末句则又宕开一笔:那定林寺仍然远隔于白云山中。真可谓一句一转,愈转愈深,曲径通幽,引人入胜。

以上例析只是举隅性的,列举不完善,分析也不一定准确。尽管如此,我们从中仍大致可以看出杨万里七绝诗的章法结构中存在着灵活而又丰富的变化。这也有助于从一个侧面领悟诗人“活法”的审美蕴涵。

三

周汝昌先生在《杨万里选集》的序言中曾极力赞叹杨诗“一笔一转,一转一境,如重峦叠起,如纹浪环生”,并指出他的“活法”中“迅疾飞动是一面,层次曲折又是一面。”^①这些论析十分精辟地指出了构成诚斋体“活法”的重要因素之一,即擅用“转折”。这“转折”体现于不同的方面,有艺术手法方面的,有情感表达方面的,但更多地表现于章法结构方面。细细品读他的绝句佳作,往往意随笔转,境由转生,腾挪起伏、收纵自如,让人不由得产生一种时而山重水复,时而柳暗花明的审美愉悦。

^① 周汝昌《杨万里选集》上海古籍出版社,1979年版。



附录

历代有关杨万里诗歌的评论

笔端有口古来稀，妙语奚烦用力追。南纪山川题欲徧，
中朝文物写无遗。后山格律非穷苦，白傅风流造坦夷。霜
鬓未闻登翰苑，缓公高步或因诗。

张镃《诚斋以〈南海〉〈朝天〉两集诗见惠，因书卷末》

今日何曾独自来，船中相伴有诚斋。须知不局诗编里，
妙用方能处处皆。

造化精神无尽期，跳腾踔厉即时追。目前言句知多少，
罕有先生活法诗。

张镃《携杨秘监诗一编登舟因成二绝》

平生久矣服时名，况复亲闻玉唾声。便拟近师黄太史，
不须远慕白先生。巨编固已汗牛积，长句尤能倚马成。今
日诗坛谁是主，诚斋诗律正施行。

姜特立《谢杨诚斋惠长句》

后来诚斋出，真得所谓“活法”，所谓流转圜美如弹丸者。

刘克庄《江西诗派小序·总序》

俗子与人隔尘俗，何啻相逢风马牛。夜读杨卿南海句，始知天下有高流。

飞卿数阕峤南曲，不许刘郎夸竹枝。四百年来无复继，如今始有此翁诗。

陆游《剑南诗稿》卷十九

人言诚斋诗，浩然与俱东。字字若长城，梯冲何由攻。

陆游《谢王子林判院惠诗编》

句从月胁天心得，笔与冰瓯雪碗清。

范成大《次韵同年杨廷秀使君寄题石湖》

诚斋诗名牛斗寒，上规大雅非小山。

周必大《奉新宰杨廷秀携诗访别次韵送之》

友人杨廷秀，学问文章，独步斯世。

周必大《题杨廷秀浩斋记》

诚斋万事悟活法，诲人有功如利涉。

周必大《次韵杨廷秀侍郎寄题朱氏涣然书院》

今时士子见诚斋大篇巨章，七步而成，一字不改，皆

扫千军、倒三峡、穿天心、透月胁之语，至于状物姿态，写人情意，则铺叙纤悉，曲尽其妙，遂谓天生辩才，得大自在，是固然矣。抑未知公由志学至从心，上规赓载之歌，刻意《风》《雅》《颂》之什，下逮《左氏》、《庄》、《骚》、秦、汉、魏、晋、南北朝、隋唐以来及本朝，凡名人杰作，无不推求其词源，择用其句法。五六十年之间，岁锻月炼，朝思夕维，然后大悟大彻，笔端有口，句中有眼，夫岂一日之功哉！

周必大《跋杨廷秀石人峰长篇》

翰墨场中老斫轮，真能一笔扫千军。年年花月无闲日，处处山川怕见君。箭在的中非尔力，风行水上自成文。先生只可三千首，回首江东日暮云。

周辉《送朝天续集归诚斋时在金陵》

诗翁衒袖出清诗，醉墨淋漓惊乍写。明珠炯炯照户牖，恍疑骊龙唾遗者。

喻良能《次韵杨廷秀浣花图歌》

我虽未识诚斋面，道得诚斋句里心。醉语梦书辞总巧，生擒活捉力都任。

项安世《题刘都干所藏杨秘监诗卷》

诚斋四海一先生，诗满江湖以字行。正法亲传谁得钵，异闻独立子趋庭。

项安世《送杨主簿》



参禅学诗无两法，死蛇解弄活泼泼。气正心空眼自高，吹毛不动全生杀。生机语熟却不排，近代独有杨诚斋。才名万古付公论，风月四时输好怀。知公别具顶门窍，参得彻兮吟得到。

葛天民《寄杨诚斋》

君诗正似清风快，及我征帆故起苹。

陆九渊《和杨廷秀送行》

省斋去国良斋老，不独宣尼叹乏才。试数诸公有名者，庐陵那得两诚斋。

刘过《投诚斋》

谁知先生诗更奇，刊落陈言付刍狗。俗人欲诵先生诗，先吸天浆漱渠口。

王迈《读诚斋新酒歌仍效其体》

万首七言千绝句，九州四海一诚斋。肝肠定不餐烟火，翰墨何曾着点埃。锦瑟月中弹不彻，云涛天上泻将来。江西社里陈黄远，直下推渠作社魁。

王迈《山中读诚斋诗》

杨万里，字廷秀，吉州吉水人。中绍兴进士，为零陵丞。张浚勉以正心诚意之学，遂自名其室曰“诚斋”，光宗亲书二字赐之。历官国学太常，知漳州、常州，提举广州常平茶盐。帝亲擢东宫侍读。以议配餼忤孝宗，出知筠州。光宗召为秘书监，寻出江东转运，总领淮西、江东。朝议

行铁钱，万里不奉诏，改赣州，乞祠，自是不复出。韩侂胄筑南园，属为记，许以掖垣。曰：“官可弃，记不可得”。侂胄权日盛，遂尤愤成疾，家人不敢进邸报，适族子自外至，言侂胄近状，万里恸哭，呼纸书曰：“奸臣专权，谋危社稷。吾头颅如许，报国无路，惟有孤愤。”别妻子，笔落而逝，年八十三，谥文节。其诗自序，始学江西，既学后山五字律，既又学半山七字绝句，晚乃学唐人绝句。后官荆溪，忽若有悟，遂谢去前学，而后涣然自得。时目为诚斋体。尝自焚其少作千余，中有如“露巢蛛恤纬，风语燕怀春”，“立岸风大壮，还舟灯小明”，“疏星煜煜沙贯月，绿云扰扰水舞苔”，“坐忘日月三杯酒，卧护江湖一钓船”之句，举似尤延之，叹惋曰：“诗何必一体，焚之可惜也。”后村谓放翁学力也似杜甫，诚斋天分也似李白，盖落尽皮毛，自出机杼，古人之所谓似李白者，入今之俗目，则皆俚谚也。初得黄春坊选本，又得櫟李高氏所录，为订正手抄之，见者无不大笑。呜呼！不笑不足以为诚斋之诗。

吕留良、吴之振、吴自牧《诚斋诗钞》

杨诚斋矫矫拔俗，魄力又足以胜之，雄杰排奭，有笼挫万象之概，攀韩韵苏宜也。诚斋诗集甚富，然未免过于摆脱，不但洗净铅华，且粗头乱服矣。恐操觚家不事持择，坠入劣境，故余于先生诗，宁失之矜慎，为后学防滥觞，即先生亦别开生面矣。

陈訏《诚斋诗选评语》

南渡后诗，杨廷秀推尤、萧、范、陆四家，谓尤延之（袤）、萧东夫（德藻）、范致能（成大）、陆务观（游）

也。后去东夫，易以廷秀，称尤、杨、范、陆。

沈德潜《说诗碎语》

杨万里不特诗有别才，即词亦有奇致。其《好事近》云：“月未到诚斋，先到万花川谷。不是诚斋无月，隔一庭修竹。如今才是十三夜，月色已如玉。未是秋光奇绝，看十五十六。”昔人谓东坡词是曲子中缚不住者，廷秀词又何多让？乃知有气节人，笔墨自然不同。

阙名《御选历代诗余》

杨诚斋曰：“从来天分低拙之人，好谈格调，而不解风趣。何也？格调是空架子，有腔口易描；风趣专写性灵，非天才不办。”余深爱其言。

袁枚《随园诗话》卷一

诚斋脱落皮毛，自出机杼，人每以俚谚笑之。

姚鼐《宋诗略》

宋黄鲁直、陈后山诸君，瘦硬通神，不免失之粗率，杨诚斋加俚俗焉。查初白学诚斋圆熟清切，於应世谐俗为宜，苦无端人正士高冠正笏气象，特便於世之不学者，以是为人所爱。

王昶《答李宪吉书》

余惟西江之诗，其先盛於欧阳文忠公，公奉昌黎为师法，而苏文忠公又谓其似李太白，则其诗盖就二家而推广之。厥后黄鲁直、杨廷秀每以偏师制胜，而后人论江西诗，

不免有低昂轩轻，实非通人之论。

王昶《吴子山香苏山馆诗序》

放翁与杨诚斋同以诗名，诚斋专以俚言俗语阑入诗中，以为新奇；放翁则一切扫除，不肯落其窠臼。

赵翼《瓯北诗话》

石湖、诚斋皆非高格，独以同时笔墨皆极酣恣，故遂得抗颜，与放翁并称。而诚斋较之石湖，更有敢作敢为之色，颐指气使，似乎无不如意，所以其名尤重。

翁方纲《石洲诗话》

宋诗家如永叔、东坡、诚斋、放翁，其才其学，并皆不让李、杜。

徐晓亭《麈谈笔存》

杨诚斋诗，力求超脱，范石湖诗，力求精工，却不道诗从至性至情流出，不求超脱而自超脱，不求精工而自精工。

徐晓亭《麈谈笔存》

笔扫千军七步吟，语穿月穴透天心。留云供我闲身住，两字诚斋赐禁林。

谢启昆《读全宋诗仿元遗山论诗绝句二百首》

呕心怵肾更雕肝，走尽诗家十八盘。活句未应无法在，当时元不要人看。微嫌卷重牛腰似，欲辨身轻鸟过难。那不一尊亲属汝，短檠细字手钞完。



范陆尤萧张一军，天然风骨更超群。先生肯作随人计？
后世知谁定我文。身后虚名元尔尔，灯前落叶尚纷纷。急
须掩卷开帘坐，独月行天无片云。

郭麐《丹叔手钞诚斋诗集竟，校讎一过，辄书其后，即用诚斋体》

精灵别辟一山川，百尺蚕丛直到天。宦境较於坡老稳，
诗名合与放翁传。卢前未必人无目，身后方知笔有权。闻
道醉乡边地阔，称臣自是酒中仙。

一官一集记分题，两度朝天卷自携。老眼时时望河北，
梦魂夜夜绕江西。连篇尔雅珍禽疏，三月长安杜宇啼。试
读淮河诸健句，何曾一饭忘金堤。

白傅千篇和素琴，渊明五斗却华簪。从来天肯穷吾党，
祇有月能知苦心。玉戚朱干为大武，蕢桴土鼓出元音。朝
来铸铁愁难像，百宝滩前拣碎心。

七步吟成肠几回，滴残心血亦堪哀。每於人巧俱穷处，
直把天工掇拾来。餐到韭萍惊异味，陶成瓦砾亦诗材。平
生不作南园记，但吸西江酒一杯。

丹心犹见训儿辞，绮语全删寄内诗。忠爱性情韩愈近，
狂佯心事季真知。但劖蛟蟒翻鲸海，肯羨夔龙集凤池。諫
草削成归去好，晚风吹落老梅枝。

彩凤翩翩下五羊，越王台上调铿锵。剪将榕树新诗句，
收入梅花古锦囊。四子当时齐日月，六丁取后祇糟糠。岭

南例续词人祀，拟作丛祠配仲翔。

高卧东山东復东，少陵生在亦衰翁。堪嗟弱鬓无人问，但有狂名送老穷。舌底莲花飞玉屑，牙棱菜味享家风。独怜夺邑千岩叟，没齿无言肯让功。

明知穷极始工诗，不惜千言倚马为。但爱纵横穿月窟，绝无依傍寄人篱。怜公大节贫如此，顾我连宵梦见之。拜罢蹇驴肠欲绝，白头归老尚朝饥。

天将奇气借诗人，衣钵千秋孰替身。公子荷衣清绝俗，天孙云锦巧翻新。西湖风月无疆界，东阁云烟有鬼神。辛苦山民收拾去，诚斋千古一功臣。

潘定桂《读杨诚斋诗集九首》

用方言入诗，唐人已有之，用俗语入诗，始于宋人，而要莫善于杨诚斋。俗谓待人曰等人，诚斋《过汴京诗》云：“州桥南北是天街，父老年年等驾回。忍泪失声询使者，几时真有六军来？”用以入诗，殊不觉其俗。

李树滋《石樵诗话》卷四

宋诗中如杨诚斋，非仅力透纸背也。他人诗，只一折，不过一曲折而已；诚斋则至少两曲折。他人一折向左，再折又向左；诚斋则一折向左，再折向左，三折总而向右矣。生看诚斋集，当于此等处求之。

陈衍《石遗室诗话》卷十六



宋诗人工于七言绝而能不袭用唐人旧调者，以放翁、诚斋、后村为最。大抵浅意深一层说，直意曲一层说，正意反一层、侧一层说。

陈衍《陈石遗先生谈艺录》

杨万里《除夕》诗云：“春回雨点溪声里，人醉梅花竹影中。”佳景佳句，不愧雅人。

李少白《竹溪诗话》卷二

诚斋擅写生。……（其诗）如摄影之快镜，兔起鹘落，鸢飞鱼跃，稍纵即逝而及其未逝，转瞬即改而当其未改，眼明手捷，踪矢蹶风，此诚斋所独也。

钱钟书《谈艺录》

诚斋诗的活法，除了包括着新、奇、活、快、风趣、幽默几层意义之外，还有一点，就是层次曲折，变化无穷。

周汝昌《杨万里选集序》

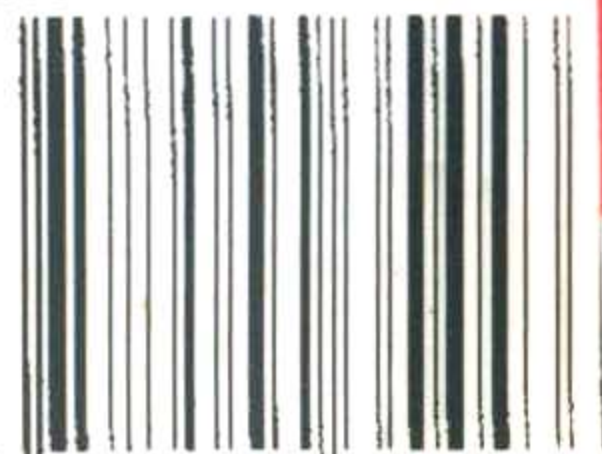
篱落疏疏一径深，

树头花落未成阴。

儿童急走追黄蝶，

飞入菜花无处寻。

ISBN 978-7-5043-554



9 787504 354433 >

定价：12.80元