

中国社会科学院
文学研究所学刊

Annals of the Institute of Literature

Chinese Academy of Social Sciences

2009

中国社会科学出版社

中国社会科学院
文学研究所学刊

Annals of the Institute of Literature

Chinese Academy of Social Sciences

2009

中国社会科学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国社会科学院文学研究所学刊 (2009) / 中国社会科学院文学所编. — 北京: 中国社会科学出版社, 2010. 11

ISBN 978-7-5004-9163-7

I. ①中… II. ①中… III. ①文学研究—文集 IV. ①I06

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 195161 号

责任编辑 郭晓鸿 (guoxiaohong149@163.com)

特邀编辑 张 剑 毛晓平

责任校对 周 昊

封面设计 格子工作室

技术编辑 戴 宽

出版发行 中国社会科学出版社

社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号 邮 编 100720

电 话 010-84029450 (邮购)

网 址 <http://www.csspw.cn>

经 销 新华书店

印 刷 北京君升印刷有限公司 装 订 广增装订厂

版 次 2010 年 11 月第 1 版 印 次 2010 年 11 月第 1 次印刷

开 本 710×1000 1/16

印 张 25.25 插 页 2

字 数 436 千字

定 价 52.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书, 如有质量问题请与本社发行部联系调换
版权所有 侵权必究

主 编 杨 义

编 委 (以姓氏笔画为序, 带星号者为执行编委)

包明德 叶舒宪 白 烨*

石昌渝 刘扬忠 刘跃进

吕 微* 孙 歌* 严 平*

张中良* 杨 义 杨匡汉

胡 明* 赵 园 党圣元

高建平* 蒋 寅* 黎湘萍*

目 录

论“诗眼”	陶文鹏(1)
评点《窥词管见》	
——李渔词学研究	杜书瀛(24)
《三国志演义》杨美生刊本试论	刘世德(69)
著述之风与两汉时期文本位“文章”新概念的建构	吴光兴(124)
元词辑佚补正示例	杨 铤(160)
天津藏子弟书之编目、传抄与流向	李 芳(181)
普罗文学的政治性和世界性	
——重读小林多喜二《蟹工船》兼论 1930 年代中日左翼文学的 同时代性	赵京华(217)
中国 20 世纪革命文学探源	李洁非(235)
“心的文学”之归位	
——徐复观、钱穆文艺思想比较研究	张重岗(264)
民族主义的窄化:从时代精神到文艺政策	
——《真美善》与《前锋周报》的争论和曾虚白的文艺 思想体系	冷 川(290)
“快感”与“生产”的剥离:消费主义的审美后果	刘方喜(312)
惚恍与迷狂	
——从灵感的民族志看文学起源	叶舒宪(356)

Content

On the "Poetic Eye"	<i>Tao Wenpeng</i> (1)
Commentary on <i>A Glimpse into the Song Lyrics</i> :	
Li Yu' s Theories of the Song Lyrics	<i>Du Shuying</i> (24)
An Initial Study of the Yang Meisheng Version of	
<i>The Three Kingdoms</i>	<i>Liu Shide</i> (69)
Trends of Writing and the Construction of the New Concept of	
Prose ("wenzhang") During the Han Dynasty	
.....	<i>Wu Guangxing</i> (124)
Examples from the Corrected Versions of the Yuan-	
Dynasty Lyrics	<i>Yang Lian</i> (160)
The Cataloguing and Copying of the Manchu Opera ("zidi shu")	
Stored in Tianjin and Their Circulations	<i>Li Fang</i> (181)
The Political and Worldwide Significance of Proletariat Literature:	
Rereading Takiji Kobayashi's <i>Kanikosen</i> , and a Study of the	
Contemporaneity of the Chinese and Japanese Left-Wing	
Literatures	<i>Zhao Jinghua</i> (217)
An Exploration of the Origins of the Twentieth-Century	
Chinese Revolutionary Literature	<i>Li Jiefei</i> (235)
The Return of the "Literature of the Heart": A Comparative	
Study of the Literary Theories of Xu Fuguan and	
Qian Mu	<i>Zhang Zhonggang</i> (264)
The Narrowing of Nationalism, From the Spirit of the	
Time to Policies on Art and Literature: Debates between <i>Truth</i> ,	
<i>Beauty</i> , and <i>Goodness</i> and <i>The Vanguard Weekly</i> , and the	

Artistic and Literary Theories of Zeng Xubai	<i>Leng Chuan</i> (290)
The Separation of "Pleasure" from "Production": The Aesthetic Consequence of Consumerism	<i>Liu Fangxi</i> (312)
Frenzy and Furor: Seeing the Origins of Literature through Ethnographies of Inspiration	<i>Ye Shuxian</i> (356)

论“诗眼”

陶文鹏

内容提要 本文紧密联系古代诗歌创作,探讨“诗眼”概念的形成与内涵、诗眼的语言技巧、诗眼的消解与提升。作者认为:诗眼不仅是指用禅宗的法眼审视诗歌,更多是说诗人如何炼字炼句。历代诗论家论述了诗眼的实字与虚字、健字与活字、拗字与响字,诗眼的自然和工巧、平常与奇险,诗眼的位置和数量等问题。尽管有人冷淡并要消解诗眼,但苏轼、刘熙载、王国维把诗眼锤炼与意境创造结合起来,从而提升了它的意义。

关键词 中国诗学 诗眼 炼字 意境

“诗眼”或称“句眼”,是中国诗学的一个重要概念。它常用于诗歌的理论批评,更与诗歌写作实践密切相关。在中国古代到近代的诗论中,有关诗眼的资料琳琅满目,但现代学术界对它的研究却寥若晨星。就笔者所见,最早研究诗眼的是葛兆光先生,他在1989年12月出版了《汉字的魔方——中国古典诗歌语言学的札记》一书^①,其中一章谈他对诗眼的意义,诗眼与篇法、句法、字法的关系的看法,有新颖独到的见解。2000年12月,王德明先生的《中国古代诗歌句法理论的发展》^②问世,书中把诗眼作为句法的元素,评述了历代有关诗眼的一些重要观点。本文拟在葛、王二位学者研究的基础上,更多地联系古代诗歌的创作实际,从诗眼概念的形成与内涵、诗眼的语言技巧、诗眼的消解与提升这三个方面,力求作出比较系统、综合而又

① 葛兆光:《汉字的魔方》,中华书局(香港)有限公司1989年版。

② 王德明:《中国古代诗歌句法理论的发展》,广西师范大学出版社2000年版。

具体的阐释。

诗眼概念的形成与内涵

诗眼和句眼这两个概念,是在北宋初出现的。但早在齐梁时期,在著名文学理论家刘勰的《文心雕龙》中,便已有《练字》一篇,讨论诗文句中“字”的锤炼。其后,盛唐王昌龄《诗格》的“诗有五用例”条云:“用事不如用字也。古诗‘秋草萋已绿’、郭景纯诗‘潜波涣鳞起’,‘萋’、‘涣’二字用字也。”^①他认为“萋”、“涣”二字用得,富有表现力,证明“用字”胜于“用事”,显然谈的是句眼——一句中最要紧的字。宋初九僧之一的保暹最先提出“诗有眼”:

诗有眼。贾生《逢僧诗》:“天上中秋月,人间半世灯。”“灯”字乃是眼也。又诗:“鸟宿池边树,僧敲月下门。”“敲”字乃是眼也。又诗:“过桥分野色,移石动云根。”“分”字乃是眼也。杜甫诗:“江动月移石,溪虚云傍花。”“移”字乃是眼也。^②

在保暹之后,王安石是极讲究提炼句眼的诗人。清人施补华《岷佣说诗》云:“五律须讲炼字法,荆公所谓诗眼也。”^③他把诗眼的发明权不归于保暹而归于王安石是不妥的,但他指出诗眼即是诗的“炼字法”,并指出王安石注意炼字,则是中肯的。在宋人的各种诗话中,就有不少关于王安石炼字的记载。例如叶梦得《石林诗话》说:“王荆公编《百家诗选》,从宋次道借本,中间有‘暝色赴春愁’,次道论‘赴’字作‘起’字,荆公复定为‘赴’字,以语次道曰:‘若是起字,人谁不到?’次道以为然。”^④洪迈《容斋随笔》卷八载王安石《泊船瓜洲》“春风又绿江南岸”句,其中“绿”字最先用“到”字,改为“过”字,又改为“入”字、“满”字,在草稿上改了十几次,才选定这个“绿”字,这是王安石讲究锤炼句眼的有名例子^⑤。

① 张伯伟:《全唐五代诗格校考》,陕西人民教育出版社1996年版,第165页。

② 僧保暹:《处囊诀》,《全唐五代诗格校考》,第474—475页。

③ 《清诗话》下册,上海古籍出版社1963年版,第973页。

④ 叶梦得:《石林诗话》卷中,何文焕辑《历代诗话》,中华书局1981年版,第426—427页。

⑤ 参见钱锺书选注《宋诗选注》,人民文学出版社1979年版,第57页。

稍后的苏轼、黄庭坚及其弟子范温更经常谈论诗眼。佛教禅宗提倡用“道眼”、“法眼”观世，视世间一切万法平等，圆融无碍。深受禅宗思想影响的苏轼与黄庭坚，将佛禅的“法眼”移入诗学，以一种全新的眼光来品评诗歌。苏轼在诗中曾使用“诗眼”一词，如“诗眼巧增损”（《僧清顺新作垂云亭》）、“诗眼亦自工识拔”（《次韵吴传正枯木歌》），指禅宗法眼或戴上禅宗“眼镜”的诗人之眼，它们强调以禅宗融会贯通的思维方式或观照方式观察事物、审视诗歌，并无作为炼字法的“句眼”的意义。笔者从《全宋诗》中检索出“诗眼”一词，计80多处，如释德洪“诗眼爱空翠”（《奉陪王少监朝请游南涧宿山寺步月二首》），苏过“欲寻好句供诗眼”（《横山道中》）、韩驹“畏子诗眼大”（《次韵曾通判登拟岘台》）、周紫芝“望中何物关诗眼”（《六月四日大水》）等，几乎全指禅宗法眼或诗人之眼。所以钱锺书先生认为：“释典遂以眼目喻要旨妙道……山谷曰：‘拾遗句中有眼’，意谓杜诗妙处，耐人讨索探求。而（江西）宗派中人如参禅之死在句下，摭华逐末，误以独具句眼为不外近体炼字。甚矣其短视隘见也。”^①他指出黄庭坚赞扬杜甫诗“句中有眼”是比喻要旨妙道，所以“诗眼”、“句眼”主要不是指对仗、炼字之类的语言技巧，这是深刻的见解。周裕锴先生在《文字禅与宋代诗学》中对钱先生的观点进一步发挥，认为黄庭坚所说“句中有眼”指“诗人具有圆融无碍的‘法眼’”，又说：“范温的《潜溪诗眼》正是取义于此。这部诗话最鲜明的特色就是‘以禅喻诗’，但不光是比喻类比，而是直接借鉴禅宗的思维方式或曰观照方式来审视诗歌。”^②

笔者对钱、周的观点深表赞同，但仍想补充说明：苏轼、黄庭坚、范温既用禅宗的法眼审视诗歌，同时也很重视诗人锤炼字眼的方法与技巧。才华横溢、天赋极高的苏轼，提倡诗文要“文理自然，姿态横生”（《答谢民师书》），标举“诗画本一律，天工与清新”（《书鄢陵王主簿所画折枝二首》），但决不轻视人工的推敲与琢磨。他在《书赠徐信》中说：

尝见王平甫自负其《甘露寺》诗：“平地风烟飞白鸟，半山云水卷苍藤。”余应之曰：“神情全在‘卷’字上，但恨‘飞’字不称耳。”平甫沉吟久之，请余易。余遂易之以“横”字，平甫叹服。大抵作诗当日

① 钱锺书：《谈艺录》，中华书局1984年版，第330页。

② 周裕锴：《文字禅与宋代诗学》，高等教育出版社1998年版，第106页。

锻月炼，非欲夸奇斗异，要当淘汰出合用事。^①

王平甫诗联的对句，写景真切，“卷”字动感强烈，自然传神；但出句“飞”字平庸，也显得多余，苏轼改为“横”字，形容词用作动词，活现出白鸟冲破风烟奋飞的姿态，又令人如见诗人眼追飞鸟的神情，与“卷”字上下辉映。从这通书札可见，苏轼十分强调做诗要日锻月炼，尤其重视对诗眼的千锤百炼。而黄庭坚对句眼的论述，除了钱锺书先生征引的“拾遗句中有眼”（《赠高子勉四首》其四）、“字中有笔，如禅家句中有眼”（《自评元祐间字》）外，还有：

覆却万方无准，安排一字有神。更能识诗家病，方是我眼中人。——《次韵奉酬四首》其三

高子勉作诗，以杜子美为标准，用一事如军中之令，置一字如关门之键。——《跋高子勉诗》

日本五山版宋释惠洪《冷斋夜话》“荆公东坡句中眼”条云：

造语之工，至于荆公、东坡尽古今之变。荆公曰：“江月转空为白昼，岭云分暝与黄昏。”又曰：“一水护田将绿绕，两山排闥送青来。”东坡《海棠》诗曰：“只恐夜深花睡去，高烧银烛照红妆。”又曰：“我携此石归，袖中有东海。”山谷曰：“此皆谓之句中眼。学者不知此妙语，韵终不胜。”^②

从黄庭坚对杜甫、王安石、苏轼、高子勉诗的评论，彰显出他的诗眼观。他认为，诗眼就是句中最关键、最精彩、最有神、最能传达出诗情与韵味的字。这难道还不是在讨论诗人锤炼字句及其艺术效果吗？

黄庭坚的弟子范温在《潜溪诗眼》中说：“句法以一字为工，自然颖异不凡，如灵丹一粒，点铁成金也。浩然云：‘微云淡河汉，疏雨滴梧桐。’工在‘淡’、‘滴’字。如陈舍人从易偶得杜集旧本，至《送蔡都尉》云：‘身

① 孔凡礼点校《苏轼文集》附录《苏轼佚文汇编》，中华书局1986年版，第2561—2562页。

② 张伯伟编校《稀见本宋人诗话四种》，江苏古籍出版社2004年版，第49页。

轻一鸟’，其下脱一字。陈公因与数客各以一字补之，或曰疾，或曰落，或曰起，或曰下，莫能定。其后得一善本，乃是‘身轻一鸟过’，陈公叹服，一‘过’字为工也。”^①他指出，有了锤炼工妙的字眼，平庸的诗句便会颖异不凡，犹如灵丹一粒，点铁成金，熠熠生辉。他借用老师黄庭坚在《答洪驹父书》中的比喻，形象地说明句眼对于诗句所起的重要作用。

范温以后，潘大临、叶梦得、吕本中、孙奕、罗大经等宋代诗论家们对诗眼的论述，愈来愈侧重于对诗人炼句、炼字方法与技巧的探讨。王德明先生在《中国古代诗歌句法理论的发展》中，引用上述钱锺书、周裕锴先生的观点，并说：“今天我们所说的‘诗眼’、‘句眼’与宋人所说的‘诗眼’、‘句眼’是不同的，宋人的所谓‘诗眼’、‘句眼’是借用禅宗的说法，指的是用法眼去观照诗歌，而不是指诗的精彩字。后一种意思是误用。”^②笔者认为，王先生仅仅看到宋人所说“诗眼”指的是“用法眼去观照诗歌”那一方面，却无视他们更多是“指诗的精彩字”这一方面。而且，王先生这段话，恰好同他整部书论述的内容、宗旨自相矛盾。笔者强调，今天我们研究诗眼，应当更多地关注和探讨“诗的精彩字”以及诗人怎样锤炼这些精彩字这一方面。这样做，更有益于中国诗学理论的建构，对于当代诗词的写作也能提供艺术营养。

到了元、明、清三代，随着以禅说诗的风气大大减弱，人们对诗眼的谈论基本上都是对诗人炼句炼字的艺术探讨。例如，宋元之际的方回认为，诗眼就是诗句中最要紧的字。杜甫《晓望》诗云：“白帝更声尽，阳台晓色分。高峰寒上日，叠岭宿霾云。地坼江帆隐，天清木叶闻。荆扉对麋鹿，应共尔为群。”方回评此诗：“五六（句）以‘坼’字、‘隐’字、‘清’字、‘闻’字为眼，此诗之最紧处。”^③在对杜诗《刈稻咏怀》和陈师道《赠王聿修商子常》诗的评论中，方回又指出诗眼能使诗句“健峭”，具有非凡的表现力，又能显示诗作者“用力着意之地”，传达出其“精神”^④。元代杨载《诗法家数》说：“诗要炼字，字者眼也。”^⑤署名清代袁枚著的《诗学全书》云：

① 郭绍虞辑《宋诗话辑佚》，中华书局1980年版，第333—334页。

② 王德明：《中国古代诗歌句法理论的发展》，第85页。

③ 方回选评、李庆甲评校点《瀛奎律髓汇评》卷十四，上海古籍出版社1986年版，第501页。

④ 同上书，卷十三、卷四十二，第472、1530页。

⑤ 清何文焕辑《历代诗话》，中华书局1981年版，第737页。

诗句中之字有眼，犹弈中之有眼也。诗思玲珑则有诗眼活，弈手玲珑则弈眼活。所谓眼者，指玲珑处言之也。学诗者当于古人玲珑处得眼，不可于古人眼中寻玲珑。若穿凿一二字，指为古人之诗眼，此乃死眼，非活眼也。……诗中之炼字，如传神之点睛。一身灵动，在于两眸；一句精彩，生于一字。^①

作者以围棋的弈眼为喻，指出诗眼就是使全句精彩、灵动、富于生命力的传神点睛之笔。对于如何求得诗眼，他认为要活学古人的佳作，领会古人活泼玲珑的诗思，这样才能有灵感、有妙悟，才可能获得诗眼；反之，一味模仿古人，甚至依葫芦画瓢，照搬照抄，那样做，得到的只是“死眼”，而不是“活眼”。这段话对于诗眼的定义、内涵、意义以及获取诗眼的方法，作出了生动精当的概括。

诗眼的语言技巧

从宋代起，历代诗论家们对诗眼的语言技巧作了细致的阐释和热烈的讨论。

首先，什么字、词可以做诗眼？古代汉语对于字、词，只分实字（词）和虚字（词）两大类。现代汉语的实词，细分为名词、动词、形容词、数词、量词、代词六类，虚词亦分为副词、介词、连词、助词、感叹词、象声词六类。从上文所引诗句，被视为诗眼的“敲”、“移”、“赴”、“卷”、“滴”、“过”都是动词，“萋”、“涣”、“绿”、“横”、“淡”则是作动词用的形容词。宋代魏庆之编的《诗人玉屑》卷三“唐人句法”中，有“眼用活字”、“眼用响字”、“眼用拗字”、“眼用实字”等条，其中“眼用活字”条列举了以下诗联：

孤灯燃客梦，寒杵捣乡愁。（岑参《客舍》）

夜灯移宿鸟，秋雨禁行人。（张翥《经荒驿》）

危峰入鸟道，深谷富猿声。（郑世翼《巫山高》）

白沙留月色，绿竹助秋声。（李白《题苑溪馆》）

^① 王英志主编《袁枚全集·外编》，江苏古籍出版社1993年版，第241页。

春阴妨柳絮，月黑见梨花。（郑谷《村舍》）
 风枝惊散鹊，露草覆寒蛩。（戴叔伦《客舍》）
 草砌消寒翠，花缸敛夜红。（骆宾王《初秋》）
 反照开岚翠，寒潮荡浦沙。（赵嘏《江行》）
 万里山川分晓梦，四邻歌管送春愁。（许浑《赠何押衙》）
 莺传旧语娇春日，花学严妆妒晓风。（章孝标《古行宫》）

编者注云：“五言以第三字为眼，七言以第五字为眼。”^① 我们看这二十句诗的诗眼，几乎全都是动词，只有“富”字是用作动词的形容词。编者称这些诗眼是“活字”。“活”，有活动、活泼、活跃、灵活的意思。这些用活字的诗眼描绘了景物的动态，表现它们的生机意趣，多数还使景物有了感情和生命，透露出诗人对景物敏锐独到的感觉和真挚深厚的情思，产生了诗意。可见，诗眼主要是用动词炼成的。

用形容词做诗眼，其数量仅次于动词。在《诗人玉屑》卷三“唐人句法”的“精绝”和“警策”两条中有下面的诗联：

晚色寒芜远，秋声候雁多。（权德舆《送人》）
 雁断知风急，湖平得月多。（白居易《松江序》）
 草碍人行缓，花繁鸟度迟。（卢照邻《山行》）
 竹阴行处密，僧腊别来高。（张乔《僧房》）

以上诗句的诗眼“远”、“多”、“急”、“缓”、“迟”、“密”、“高”，都是形容词，它们对人或景物作了准确、贴切、生动、有意味的描绘，因此被编者认为“精绝”、“警策”。我们再举盛唐诗人王维的名联“大漠孤烟直，长河落日圆”（《使至塞上》）为例，王维用通俗、平常的形容词“直”、“圆”形容大漠孤烟与长河落日，平字见奇，绘景如画，意境雄浑壮阔，被王国维誉为“千古壮观”。^②

名词能否做诗眼呢？在回答这个问题之前，我们先看《诗人玉屑》卷三“眼用实字”条所举的诗句：

① 魏庆之编：《诗人玉屑》，中华书局1959年版，第75页。

② 王国维著、施议对译注：《人间词话译注》，广西教育出版社1990年版，第87页。

夜潮人到郭，春雾鸟啼山。(张凡《赠薛鼎臣》)
 旅愁春入越，乡梦夜归秦。(白居易《避地越地江楼望归》)
 后峰秋有雪，远涧夜鸣泉。(司空曙《寄僧》)
 星河秋一雁，砧杵夜千家。(韩翃《秋夜即事》)
 野渡波摇月，寒城雨翳钟。(方干《送从兄韦郇》)
 古寺碑横草，阴廊画杂苔。(顾况《废寺》)
 残暑蝉催尽，新秋雁带来。(白居易《宴散》)
 雪夜书千卷，花时酒一瓢。(许浑《寄友人》)
 半夜腊因风卷去，五更春被角吹来。(曹松《除夜》)
 朝登剑阁云随马，夜渡巴江雨洗兵。(岑参《奉和相公发益昌》)

这十联诗的诗眼，都是名词。为什么魏庆之把“人”、“鸟”、“春”、“秋”、“波”、“雨”这些名词看作诗眼呢？首先，因为它们都处在五言诗第三字和七言诗第五字的位置上。吕本中《童蒙诗训》载：“潘邠老云：七言诗第五字要响，如‘返照入江翻石壁，归云拥树失山村’，‘翻’字、‘失’字是响字也。五言诗第三字要响，如‘圆荷浮小叶，细麦落轻花’，‘浮’字、‘落’字是响字也。所谓响者，致力处也。”^①潘邠老就是北宋诗人潘大临。这则记载表明，他最早提出“七言诗第五字要响”、“五言诗第三字要响”。他所谓的响字，就是“诗人致力处”，即诗人反复推敲锤炼而得的字。为什么这两个位置的字常常是响字即诗眼呢？王德明先生解释得好：“它们都处于诗句的腰腹部位，这是诗句的关键位置，因为按照一般的诗句节奏来说，七言诗句前四字作一节或两节，后三字作一节，第五字正处于前一节或两节到后一节的转折点上；同样，五言诗句一般为前二字作一节，后三字作一节，第三字也是处于前一节到后一节的转折点上。这两个位置，对于诗人们来说可谓兵家必争之地。潘大临可能正是看到了这一点，才提出这样的主张。”^②潘大临所举杜甫两联诗之眼“翻”、“失”、“浮”、“落”都是动词，《诗人玉屑》“眼用实字”条的诗眼却全为名词。一般来说，诗眼是表现句中意象动态或静态的字，所以诗眼这个“字”主要是动词和形容词，而不是意象名词本

① 吕本中：《童蒙诗训》，《宋诗话全编》第三册，江苏古籍出版社1998年版，第674页。

② 《中国古代诗歌句法理论的发展》，第107页。

身。但《诗人玉屑》所举的名词都处于七言诗第五字、五言诗第三字这关键位置，它们是诗句核心的意象，整个句子主要就是表现它们的情状意态的，所以被魏庆之视为诗眼。

南宋范晞文发现并总结出杜甫“以颜色字置第一字”的句法。他说：“老杜多欲以颜色字置第一字，却引实字来，如‘红入桃花嫩，青归柳叶新’是也。不如此，则语既弱而气亦馁。他如‘青惜峰峦过，黄知橘柚来’、‘碧知湖外草，红见海东云’、‘绿垂风折笋，红绽雨肥梅’，‘红浸珊瑚短，青悬薜荔长’、‘翠深开断壁，红远结飞楼’、‘翠干危栈竹，红腻小湖莲’，‘紫收岷岭茶，白种陆池莲’，皆如前体。若‘白摧朽骨龙虎死，黑入太阴雷雨垂’，盖壮而险矣。”^①杜甫为了突出景物鲜明的色彩对人视觉的强大冲击力，故意颠倒句法，把颜色字都用作名词，并放在诗句的开头，使之成为行为动作的发出者和主动者，于是颜色本身便有了旺盛的生命活力，有新鲜感、壮险感、神奇感，又避免了“语既弱而气亦馁”之病，其传情写意的艺术效果超过句中的动词和名词，我们也可以把它们看作赏心悦目的“诗眼”。

虚字是否可做诗眼？南宋叶梦得最先举出杜诗中以虚字为眼的例子，他说：

诗人以一字为工，世固知之，惟老杜变化开阖，出奇无穷，殆不可以形迹捕。如“江山有巴蜀，栋宇自齐梁”，远近数千里，上下数百年，只在“有”与“自”两字间，而吞吐山川之气，俯仰古今之怀，皆见于言外。《滕王亭子》“粉墙犹竹色，虚阁自松声”，若不用“犹”、“自”两字，则馀八言凡亭子皆可用，不必滕王也。此皆工妙至到，人力不可及，而此老独雍容闲肆，出于自然，略不见其用力处。今人多取其已用字模仿用之，偃蹇狭陋，尽成死法。^②

范晞文也说：

虚活字极难下，虚死字尤不易，盖虽是死字，欲使之活，此所以为

^① 范晞文：《对床夜语》卷三，丁福保辑《历代诗话续编》，中华书局1983年版，第421—422页。

^② 叶梦得：《石林诗话》卷中，《历代诗话》第420页。

难。老杜“古墙犹竹色，虚阁自松声”及“江山有巴蜀，栋宇自齐梁”，人到于今诵之。予近读其《瞿塘两崖》诗云：“入天犹石色，穿水忽云根。”“犹”、“忽”二字如浮云著风，闪烁无定，谁能迹其妙处。他如“江山且相见，戎马未安居”，“故国犹兵马，他乡亦鼓鼙”，“地偏初衣衿，山拥更登危”，“诗书遂墙壁，奴仆且旌旄”，皆用力于一字。^①

叶、范二人所举杜甫诗句，诗人用力处都在这些本身没有实际意义的虚字乃至毫无活动感的“虚死字”上。“江山”一联，全凭“有”、“犹”二字，才表现出广阔漫长的时空境界，并使诗人“吞吐山川之气，俯仰古今之怀，皆见于言外”。倘无此二虚字，“江山”、“巴蜀”、“栋宇”、“齐梁”不成句子。“粉墙”一联用了“犹”、“自”二字，含蓄传达了诗人抚今忆昔的悲凉感慨。这样，本无意蕴的虚字，竟被杜甫点铁成金，在营造情景交融的意境中发挥出极重要的作用。杜甫是中国诗史上妙用虚字做诗眼的高手。例如他描写孔明祠堂的“映阶碧草自春色，隔叶黄鹂空好音”（《蜀相》），藉“自”、“空”二字，使物与情融、神与景会，正如清人仇兆鳌评：“草自春色，鸟空好音，此写祠庙荒凉，而感物思人之意，即在言外。”^②

叶梦得不仅最先发现虚字诗眼之妙，而且首次指出双字亦可做诗眼：

诗下双字极难，须使七言五言之间除去五字三字外，精神兴致，全见于两言，方为工妙。唐人记“水田飞白鹭，夏木转黄鹂”为李嘉祐诗，王摩诘窃取之，非也。此两句好处，全在添“漠漠”、“阴阴”四字，此乃摩诘为嘉祐点化，以自见其妙，如李光弼将郭子仪军，精彩数倍。不然，如嘉祐本句，但是咏景耳，人皆可到。要之，当令如老杜“无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来”与“江天漠漠鸟双去，风雨时时龙一吟”等，乃为超绝^③。

“漠漠”、“阴阴”精彩何在？请看诗人兼学者林庚先生的赏析：“‘水田飞白鹭’与‘夏木转黄鹂’是平行地写了两个景致，黄鹂在树上叫黄鹂的，白鹭

① 范晔文：《对床夜语》卷三，《历代诗话续编》，第418页。

② 仇兆鳌：《杜诗详注》卷九，中华书局1979年版，第736页。

③ 叶梦得：《石林诗话》卷上，《历代诗话》，第411页。