

# 磨炼：晚唐五代诗学的理论核心

## ——以诗格为中心

李江峰

**摘要：**“磨炼”是晚唐五代诗学的理论核心，这不仅体现为晚唐五代诗格中的具体理论阐述，而且可以从诗格著作群体以及诗格所举的诗例方面得到证明。晚唐五代诗格中的“磨炼”理论是对诗歌创作中字、句、意、格进行锤炼的全方位理论总结，是诗歌创作多方面要求的理论体现。

**关键词：**磨炼；诗格；晚唐五代；

**中图分类号：**I207.22

**文献标识码：**A

**文章编号：**1009-1017(2009)03-0083-06

诗歌创作历来重视字、句、意的锤炼，律诗则尤其如此。受字数、声律、对偶等形制规则的限制，律诗创作的“技术”含量进一步增加，对字句的精雕细琢就显得尤为必要，唐诗就是在这样的环境中成长的。中晚唐五代时期，锤炼琢磨成为诗坛普遍的创作风气，以字句推敲著称的苦吟诗风的流行就是明证。这一创作风气在诗学理论上的集中反映，便是以句法讨论为中心的晚唐五代诗格的繁兴。晚唐五代诗格讨论的范围虽然比较广阔，然其思想核心，则大致可以用“磨炼”来概括。在“磨炼”思想主导下，晚唐五代诗格系统总结出诗歌创作过程中的“四炼”，从字、句、意、格四方面进行了全方位的理论总结，具有鲜明的时代性和创新意义。

### 一、“磨炼”思想在诗格中的体现

“磨炼”一词是对徐夤《雅道机要》的直接借用。《雅道机要》“叙磨炼”云：

凡为诗须积磨炼。一曰炼句。二曰炼意。三曰炼字。意有暗钝、粗落，句有死机、沉静、琐涩，字有解句、义同、紧慢。以上三格，皆须微意细心，不须容易。一字若闲，一联句失，故古诗云：“一个字未稳，数宵心不闲。”<sup>①</sup>

徐夤这里所说的“磨炼”，亦即锻炼、锤炼，指对文辞文意的锤炼琢磨。柳宗元《送辛殆庶下第游南郑序》云：“为文无谬悠迂诬之谈，锻炼翦截，动可观采。”<sup>②</sup>徐夤这里的“磨炼”意同柳宗元的“锻炼”，即是指对诗文字、句、意的反复琢磨。

“磨炼”的诗歌思想，皎然已有较明确的表述。其《诗式》“取境”云：

或云，诗不假修饰，任其丑朴。……予曰：不然……又云，不要苦思，苦思则丧自然之质。此亦不然。夫不入虎穴，焉得虎子。取境之时，须至难至险，始见奇句。成篇之后，观其气貌，有似等闲不思而得，此高手也。

此即是对做诗时雕琢磨炼之功的提倡。他认为做诗要有“磨炼”之功，但诗成之后却不能有“磨炼”之迹，雕琢而不失混成。皎然的这一观点正是中晚唐诗风的反映。

系统提出诗歌“四炼”的是旧题白居易的《金针诗格》<sup>③</sup>，其“诗有四炼”条云：

一曰炼句。二曰炼字。三曰炼意。四曰炼格。炼句不如炼字；炼字不如炼意；炼意不如炼格。

这里提出诗歌创作中对“字”、“句”、“意”、“格”的锤炼要求，称之为“四炼”，是具有一定系统性的理论形态。

磨炼理论在晚唐五代诗格作品中有较多反映。

首先表现为理论上的直接阐述，如徐夤《雅道机要》“叙搜觅意”、“叙明断”，徐衍《风骚要式》“琢磨门”，僧神垓《诗格》“论诗病”、“论诗有所得字”等条目皆是。这些理论下文还会予以具体分析。

① 张伯伟《全唐五代诗格汇考》，江苏古籍出版社，2002年，第446页。又，本文所引诗格原文悉出此书，为避繁复，下只随文注明篇名，不注页码。

② 柳宗元《柳宗元集》，中华书局，1979年，第623页。

③ 旧题白居易《金针诗格》，王运熙、杨明《隋唐五代文学批评史》、张少康《中国文学理论批评史》皆以为假托，将其放在晚唐五代诗格中予以介绍。王梦鸥则经过多方求证，以为该书著作权应归于白居易。（王梦鸥《白乐天金针诗格辨疑》，收入《古典文学论探索》，台北正中书局，1984年，第315—345页）张伯伟亦以为“白氏曾著有《金针诗格》一书恐亦不能断然否定”。（《全唐五代诗格汇考·〈金针诗格〉解题》，第349页）

收稿日期：2008-11-11

作者简介：李江峰（1978—），甘肃正宁人，山东师范大学文学院教师，博士，主要从事中国文学批评史研究。

除了理论上的直接表现，“磨炼”思想还表现在诗格著作群体以及诗格所举的诗例上。

诗歌史上的晚唐五代是一个普遍苦吟的时代<sup>①</sup>，而这些苦吟诗人又很多以贾岛为学习对象，注重诗歌创作中意境尤其是字句的锤炼琢磨。正如闻一多先生《唐诗杂论》中所指出的：

这像是元和长庆间诗坛动态中的三个较有力的新局势。……在古老的禅房或一个小县的廨署里，贾岛、姚合领着一群青年人做诗，为个人自己的出路，也为着癖好，做一种阴黯情调的五言律诗（阴黯由于癖好，五律为着出路）。<sup>②</sup>

据李嘉言先生考证，晚唐学贾岛的诗人有 22 人，<sup>③</sup>周裕锴又补出“贾岛的崇拜者或事实上的追随者”13 人。<sup>④</sup>其实李、周二先生所列，都是以做诗追求推敲、磨炼为主要特征的苦吟诗人。晚唐五代的苦吟诗人很多，不管直接还是间接，大都受到贾岛影响，李、周二位所考，只是很小的一部分。<sup>⑤</sup>晚唐五代诗格中，可以约略考知其作者生平或是论诗宗旨的作品有十七种，在这些著作中，“贾岛的崇拜者或事实上的追随者”的著作就占到了一半以上，这一现象给晚唐五代诗格带来了独特的诗论主题与思想。晚唐五代诗格论诗重“磨炼”，这正是苦吟诗风在诗论中的反映。

我们还可以从诗格作品中所举诗例的角度予以考查。这里以李嘉言、周裕锴、张兴武等先生的考证结果为依据，将三位先生考知的贾岛诗风追随者计四十余人诗作在以下六种较完整、且有一定理论系统性的晚唐五代诗格中的引用情况进行了统计，以此考察“磨炼”思想在诗格中的体现。<sup>⑥</sup>

诗格	引诗统计		备注
	总数	贾岛及其诗风追随者诗句引用情况	
僧齐己《风骚旨格》	112	54	齐己 31；贾岛 7；刘得仁 3；贯休 2；修睦 2；李频 2；郑谷 1；曹松 1；周朴 1；张谓 1；方干 1；马戴 1；周贺 1。
徐夔《雅道机要》	106	54	齐己 19；周贺 11；贾岛 9；刘得仁 4；虚中 2；郑谷 2；修睦 2；李频 1；贯休 1；周朴 1；方干 1；张祐 1。
王玄《诗中旨格》	100	51	齐己 10；虚中 6；贾岛 5；贯休 3；郑谷 3；王贞白 3；裴说 3；杜荀鹤 3；李洞 2；周贺 2；陈况 2；周朴 1；尚颜 1；僧无可 1；姚合 1；刘得仁 1；修睦 1；刘洞 1；刘昭禹 1；江为 1。
王梦简《诗格要律》	51	27	贾岛 5；杜荀鹤 3；李洞 2；方干 2；刘得仁 2；贯休 2；李频 2；曹松 2；周贺 1；周朴 1；齐己 1；裴说 1；张祐 1；郑谷 1；归仁 1。
桂林僧景淳《诗评》	90	54	贾岛 27；齐己 9；郑谷 5；方干 2；江为 2；马戴 2；刘得仁 1；周贺 1；修睦 1；李洞 1；姚合 1；杜荀鹤 1；宋惠崇 1。

从表中对“贾岛及其诗风追随者诗句引用情况”的统计我们不难看出，晚唐五代贾岛诗风的盛行，也由此可以了解晚唐五代诗格对磨炼之风的推许。

## 二、“磨炼”的多方面观照

字、句是一首诗的基本组成部分，从表面看，诗歌创作本身便是积字成句、连句成篇的过程。律诗的体制特征使诗中的每一个字都显得非常重要，只有每一个字都能成为诗人表情达意的必要成分，这才是一首成功的诗作；而一首或一联诗中如果有一个或是几个关键的词语运用恰切，整句或是整首诗便由此生色不少，以至成为名篇佳句。而且，字、句的磨炼直接关系到诗意的传达和诗歌风格的高下，所以对字、句、意、格的锤炼是相互联系的过程，也是诗歌创作多方面要求的联动体现。

① 参李定广《论唐末五代的“普遍苦吟现象”》，《文学遗产》2004年第4期，第51—52页。  
 ② 闻一多《唐诗杂论》，上海古籍出版社，1998年，第33页。当然，贾岛诗风对中晚唐五代诗歌创作的影响，方回在《瀛奎律髓》中已经指出，杨慎、李怀民等也有相关论述。  
 ③ 李嘉言《长江集新校》附录五“贾岛诗之渊源及其影响”，上海古籍出版社，1983年，第209页。  
 ④ 周裕锴《贾岛格诗歌与禅宗关系之研究》，衣若芬、刘苑如主编《世变与创化——汉唐、唐宋转换期之文艺现象》，台北中央研究院中国文哲研究所筹备处，2002年，第428页。  
 ⑤ 如张兴武《五代作家的诗格与人格》一书就考出贾岛诗风的追随者、苦吟诗人孙晟、陈颢、刘洞、夏宝松、江为、皮光禹、刘昭禹、王元等八位诗人，为李、周二人所未提及者。（人民文学出版社，2000年，第226—227页）  
 ⑥ 需要说明的是，这里所统计的“贾岛及其诗风追随者”只限于李、周、张三人所考，所以远不是“贾岛及其诗风追随者”的全部。而且，诗格中所引诗例，无主名诗往往占了很大的比例，如齐己《风骚旨格》有35例，徐夔《雅道机要》36例，桂林僧景淳《诗评》22例；因此如果从所引诗句的实际风格判断，这些无主名诗作者恐怕还有不少也在“贾岛及其诗风追随者”之列。

1. 炼字 从律诗本身的形制要求看，对偶、押韵的要求本身便体现了对用字的规定性约束，几乎诗中的每一个字都必须符合一定诗体的体式要求，唯其如此，才能构成一首符合规范的诗。诗人要将酝酿于胸中的诗意完美的表达出来，首先便是选择具有一定韵律形式的诗体，然后根据特定诗体对用字平仄、对偶等的要求选用适合表现诗意的字，因此，对律诗创作来说，炼字是做诗必要的基础。而且，在某种程度上，初盛唐诗格中关于对偶、声病的讨论也属于锤炼字句的范畴。晚唐五代诗格关于炼字的讨论超越了初盛唐诗格关于对偶和声病等关于体制要求方面的字句锤炼，主要着眼于诗句中某些具有重要表意作用的字词，也就是诗句中被称为“诗眼”或“句眼”的字词。宋僧保暹《处囊诀》即有“诗有眼”一条，其云：

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。

“诗眼”理论是晚唐五代诗格炼字理论的一个方面。晚唐五代诗格关于炼字的理论还有以下两个方面的特点：

首先，对炼字的极度看重。

徐夔《雅道机要》“叙磨炼”云：

一字若闲，一联句失，故古诗云：“一个字未稳，数宵心不闲。”

又僧神彧《诗格》“论诗有所得字”：

冥搜意句，全在一字包括大义。贾岛诗：“秋江待明月，夜语恨无僧。”此“僧”字有得也。郑谷《咏燕》诗：“闲几砚中窥水浅，落花径里得泥香。”此“香”字有得也。

前面说过，中晚唐五代诗坛的磨炼之风大盛，形成了普遍苦吟的创作风气。诗格中关于炼字的重视，就是这种风气的一个反映。

其次，忌用俗字。

这一思想在中唐的诗格中就有表露。皎然《诗议》“论文意”云：

律家之流，拘而多忌，失于自然，吾尝所病也。必不得已，则削其俗巧，与其一体。

至如“渡头”“浦口”，“水面”“波心”，是俗对也。上句“青”，下句“绿”，上句“爱”，下句“怜”，下对也。……句中多著“映带”、“傍伴”等语，熟字也。“制锦”、“一同”、“仙尉”、“黄绶”，熟名也。“溪澹”、“水隈”、“山脊”、“山肋”，俗名也。“若”、“个”、“占”、“剩”，俗字也。俗有二种：一鄙俚俗，取例可知；二古今相传俗，诗曰：“小妇无所作，扶瑟上高堂”之类是也。又如送别诗，“山”字之中，必有“离颜”；“溪”字之中，必有“解携”；“送”字之中，必有“渡头”字；“来”字之中，必有“悠哉”。如游寺诗，“鹫岭”、“鸡岑”、“东林”、“彼岸”。语居士，以谢公为首；称高僧，以支公为先。又柔其词，轻其调。以“小”字饰之，“花”字妆之，“漫”字润之，“点”字采之，乃云“小溪花悬，漫水点山”。……调笑又语，似谑似讪，滑稽皆为诗赘，偏入嘲咏，时或有之，岂足为文章乎？剖宋玉俗辩之能，废东方不雅之说，始可议其文也。

晚唐五代诗风中有学元、白的浅切一派，他们自觉抛弃贾岛诗风的幽僻寒涩，学习白居易等人尚俗、尚实的创作倾向，追求诗歌创作的浅切而有韵味，郑谷就是这一方面有代表性的诗人。欧阳修《六一诗话》即云“其诗极有意思”，“以其易晓，人家多以教小儿”<sup>①</sup>。此即指出郑谷诗浅切的风格特征。浅切本不是贬语，诗歌能写得浅切而有韵味，自是一家特色；然白居易的诗也有浅近而乏诗味者，此当为诗歌之一忌，学白诗如果仅得其皮毛，也容易形成“浅率俚俗”的诗风。清人钱良择说：

白傅诗平易坦直，如家人妇子谈布帛菽粟事，自我作古，前人从无此格，岂非千古绝调，然必不可效也。效他家不得，各随其力之所至；而效白体不得，将流为浅率俚俗。刻鹤画虎之辨，学者不可不慎所择。<sup>②</sup>

晚唐五代诗格中多有忌用俗字、俗句的思想，这应该也是对学白诗而流于浅率俚俗诗风的矫枉过正。如李洪宣《缘情手鉴诗格》“诗忌俗字”：

“摩挲”、“抖菽”之类是也。

旧题白居易《文苑诗格》“雕藻文字”：

夫文字须雕藻三两字文彩，不得全真致，恐伤鄙朴。古诗云：“初篁包绿箨，新蒲含紫茸。”又古诗：“日户昼辉静，月林霞影明。”有此势，可精求之。

另如徐衍《风骚要式》“琢磨门”、旧题梅尧臣《续金针诗格》“诗有五忌”皆有相应表述。应该说，求“雅”忌“俗”是晚唐五代诗格对炼字的共同要求。

2. 炼句 句是承载诗人思绪的较完整的结构单位，又是连字成篇的过渡环节，在诗歌创作中自然是非常重要的因素。

① 欧阳修《六一诗话》，《历代诗话》本，中华书局，1981年，第265页。

② 清钱良择《唐音审体》。按此条不见于《清诗话》本《唐音审体》，此转引自陈伯海《唐诗品汇》，浙江教育出版社，1995年，第2037页。

炼字结果的直接体现是佳句的形成。晚唐五代对佳句的推赏之风进一步盛行，从而影响当时诗歌创作中炼句的实践和理论的总结。晚唐五代诗格中对炼句理论的总结涉及诗句用韵、对偶、句式、律诗各联作法、一联诗句中上下两句间的语义关系、诗句意境、风格的表现等多个方面，全面总结了诗歌创作中一句或一联的写作方法与技巧。

### (1) 句式的总结

晚唐五代诗格对诗歌句式的总结，值得注意的是对五言律诗两种句式的讨论，这一理论后来总结为“十字对格”和“十字句格”：

十字句格

诗曰：“一年惟一夕，长恐有云生。”又诗：“杏园啼百舌，谁醉在花傍。”

十字对格

诗曰：“未有一夜梦，不归千里家。”又诗：“空将未归信，说向欲行人。”（桂林僧景淳《诗评》）

较早全面讨论这一问题的是贾岛的《二南密旨》，《二南密旨》“论南北二宗例古今正体”云：

宗者，总也。言宗则始南北二宗也。南宗一句含理，北宗二句显意。南宗例，如《毛诗》云：“林有朴樾，野有死鹿。”即今人为对，字字的确，上下各司其意。如鲍照《白头吟》：“申黜褒女进，班去赵姬升。”……北宗例，如《毛诗》云：“我心匪石，不可转也。”此体今人宗为十字句，对或不对。如左太冲诗：“吾希段干木，偃息藩魏君。”

南、北宗本是佛教两大派别，南北之分始于地域和佛学主张的差异。佛教影响于文学艺术，遂产生诗歌、绘画理论中的南北宗理论。文学理论中南北宗理论的具体指涉在不同时期有所不同，从王昌龄《诗格》、贾岛《二南密旨》，到虚中《流类手鉴》，有一个发展演变的过程。贾岛南北宗理论讨论的实际是诗歌创作中两类不同的表意句式，即一句还是两句表达一个完整的意思。这一问题在王昌龄《诗格》“论文意”中已有表述：

夫诗，一句即须见其地居处。

又：

古文格高，一句见意，则“股肱良哉”是也。其次两句见意，则“关关雎鸠，在河之洲”是也。其次古诗，四句见意，……又刘公幹诗云：“青青陵上松，颺颺谷中风。风弦一何盛，松枝一何劲。”此诗从首至尾，唯论一事，以此不如古人也。

关于一句还是两句或是更多表达一个完整的意义段落的讨论，与近体诗的形成有密切的关系。古诗篇幅的长短一般视诗人诗意的表达而定，没有固定的体式。律诗则不同，它相对精致小巧的体式要求诗人在有限的几十个字中完整的传达诗人丰富的意绪情思，诗歌语言表达的凝练含蓄便十分必要。王昌龄“一句见意”、“两句见意”的讨论便是这一背景下的产物。他在一句见意和多句见意之间流露了明显的轩轻之意。贾岛的南北宗理论承袭了这一话题，他将一句表达一个完整意义段落的句式称作“南宗”，将两句联合表达一个意义段落的句式称作“北宗”。贾岛关于北宗句的讨论就是后来所总结的“十字对格”和“十字句格”的雏形。晚唐五代诗格中普遍的讨论到这一问题，除贾岛《二南密旨》和僧景淳《诗评》外，还有王叡《炙毂子诗格》和徐夔《雅道机要》<sup>①</sup>。

晚唐五代诗格关于十字句的讨论反映了中晚唐诗歌创作实际。时至晚唐五代，五律的格式早已定型，创作也趋于程式化，为了纠正五律创作高度定型化之后的圆熟，晚唐五代诗人多有变格变体之作，诗格中也多这一方面的理论反映。明人胡应麟总结说：

做诗不过情景二端。如五言律体，前起后结，中四句，二言景，二言情，此通例也。唐初多于首二句言景对起，止结二句言情，虽丰硕，往往失之繁杂。唐晚则第三四句多作一串，虽流动，往往失之轻狎，俱非正体。<sup>②</sup>

明确指出晚唐五代诗歌颌联具有普遍性的句式特点。

晚唐五代诗歌创作对诗歌颌联表现出普遍的重视。方回《瀛奎律髓》云：“晚唐诗多先锻景联、颌联，乃成首尾以足之。”<sup>③</sup>许印芳评宋初九僧时也说：“又专工磨炼中四句，于起结不大留意，纯是晚唐习径。”<sup>④</sup>这一情形在诗格中也有明确反映，齐己《风骚旨格》一书所引诗句，在可确知是律句的六十三联中，除去尾联五联，颈联三联，其余五十五联全是颌联。<sup>⑤</sup>而徐夔《雅道机要》以颌联“为一篇之眼目”，并言“古今为诗，或云得句先要颌下之句”，都反映了这一点。从律诗格式上讲，首联一般没有严格的对仗、押韵要求，中间两联则需要格律严整；从内容上讲，中间两联又是表达诗意最重要的两联，如果要

① 参王叡《炙毂子诗格》“两句一意体”和徐夔《雅道机要》“明联句深浅”。

② 明胡应麟《诗薮》内编卷4，中华书局上海编辑所，1962年，第63页。

③ 李庆甲《瀛奎律髓汇评》，上古籍出版社，2005年，第476页。

④ 李庆甲《瀛奎律髓汇评》卷47 僧希昼《书惠崇书房》诗下评语，第1715页。

⑤ 王运熙、杨明统计认为共引律句48联，其中43联都是颌联（《隋唐五代文学批评史》，上海古籍出版社，1994年，第755页），稽之《风骚旨格》原书，显误。另，“晚唐五代诗歌创作对诗歌颌联表现出普遍的重视”这一问题，王运熙、杨明《隋唐五代文学批评史》和杨明《中晚唐における律诗の发达の反映——晚唐、五代の诗格の一侧面》（日本国神戸大学《未名》第十二号，1994年3月）皆有论述，可参看。

进一步区分的话，那末“颌联承袭发端，一篇主旨多表现于其中，而颈联往往宕开一层”<sup>①</sup>，意义发生了转折，故颌联在表达诗人意绪中起到非常重要的作用，凝练含蓄则更能表达丰富而强烈的意绪，晚唐五代诗歌创作颌联多两句一意的十字句，“对或不对”，从韵律格式和表意常式上对前代的“定法”都是一种突破，一种创新。以贾岛的《病起》为例。其颌联云：“身世岂能遂，兰花又已开。”方回评曰：“老杜此等体，多于七言律诗中变。独贾浪仙乃能于五言律诗中变，是可喜也。味者必谓‘身事’不可对‘兰花’二字，然细味之，乃殊有味。以十字一串贯意，而一情一景自然明白。……真是好诗变体之妙者也。”<sup>②</sup>和胡应麟不同，晚唐诗人的这种做法在沈德潜那里得到了肯定：“（五言律）中联以虚实对、流水对为上。”<sup>③</sup>可见晚唐五代诗人在创作上的变体之功和诗格中“十字句”理论的实际意义。

## （2）诗歌各联的作法

诗格中较早论述诗歌中特定一联作法的是王昌龄《诗格》。该书“十七势”即总结出诗歌“入作”和“落句”之法多种。晚唐五代诗格中，齐己《风骚旨格》、徐夔《雅道机要》、僧神或《诗格》皆有专门论述律诗各联作法的内容。这方面的讨论主要体现在以下两个方面：

首先，对律诗颌联和尾联的普遍重视。

对颌联的重视和理论的总结上文已有论述，对尾联的讨论在晚唐五代诗格中也有多处，下面简要予以介绍。

对诗歌末尾一句或一联的重视与讨论唐初就已开始，中宗时上官婉儿评沈、宋诗，即以两首诗之末尾一联分出高下，王昌龄《诗格》则从理论上对落句的具体作法进行了总结<sup>④</sup>。晚唐五代诗格也表现出对尾联的普遍重视。齐己《风骚旨格》和宋桂林僧景淳《诗评》皆专门论及“断句”，徐夔《雅道机要》和僧神或《诗格》则在对律诗各联作法予以总结的背景下对律诗尾联的具体作法进行了讨论。其中全面而又具有代表性的当属齐己《风骚旨格》：

《风骚旨格》“诗有六断”：

一曰合题。诗云：“可怜半夜婵娟月，正对五侯残酒卮。”

二曰背题。诗云：“寻常风雨夜，应有鬼神看。”

三曰即事。诗云：“翻嫌易水上，细碎动离魂。”

四曰因起。诗云：“闲寻古廊画，记得列仙名。”

五曰不尽意。诗云：“此心只在相逢说，时复登楼看远山。”

六曰取时。诗云：“西风起边雁，一向向潇湘。”

“断”指“断句”、“落句”，即律诗的末尾一联。僧神或《诗格》“论诗尾”云：“诗之结尾，亦云断句，亦云落句，须含蓄旨趣。”齐己这里即总结了律诗的六种结尾方法，且皆以自己诗作为例，正可见此总结的实践品质。

对诗歌尤其是律诗的末尾一联，诗家通常要求做到“含蓄旨趣”，做到语尽而意未尽；从现代语言学的角度分析，就是营构一个开放性的语义结构。这一思想，在徐夔《雅道机要》和僧神或《诗格》中都有明确表述：

断句。势须快速，以一意贯两意。或背断，或正断。须有不尽之意堆积于后，脉脉有意。（《雅道机要》“明联句深浅”）

诗之结尾，亦云断句，亦云落句，须含蓄旨趣。《登山》诗：“更登奇尽处，天际一仙家。”此句意俱未尽也。《别同志》：“前程吟此景，为上子高楼。”此乃句尽意未尽也。《春闺》诗：“欲寄回纹字，相思织不成。”此乃意句俱尽也。（僧神或《诗格》“论诗尾”）

这是对律诗尾联表达诗意方面的整体要求。

其次，对各联具体作法和要求的总结。

除对颌联和尾联的特别重视之外，晚唐五代诗格对律诗每一联的具体作法和要求都有总结，这些内容主要集中于徐夔《雅道机要》和僧神或《诗格》中。他们对律诗每一联都提出了具体的要求：

破题。备物象，语带容易，势须紧险。

颌联。为一篇之眼目，句须寥廓古淡，势须高举飞动，意须通贯，字须子细裁剪。

腹中。句势须平律细腻，语似抛掷，意不疏脱。

断句。势须快速，以一意贯两意。或背断，或正断。须有不尽之意堆积于后，脉脉有意。（《雅道机要》“叙句度”）

对每一联的具体作法，或单纯示之以例，或不但附以诗例，而且详加解说：

破题句。诗曰：“东游谁见待，尺纸寄长安。”

颌联句。诗曰：“龙怒秋腾海，鳌回夜动船。”（《雅道机要》“叙句度”）

① 王运熙、杨明《隋唐五代文学批评史》，第756页。

② 李庆甲《瀛奎律髓汇评》，第1132页。

③ 沈德潜《说诗碎语》卷上，《清诗话》本，上海古籍出版社，1999年，第538页。

④ 王昌龄《诗格》“十七势”的“含思落句势”和“心期落句势”即是。

诗有五种破题：一曰就题，二曰直致，三曰离题，四曰粘题，五曰入玄。

一曰就题，用题目便为首句是也。周朴《湖州安吉县》诗：“湖州安吉县，门外与云齐。”周朴《登灵岩寺上方》诗：“雨后灵岩寺上方，如何云者合思量。”（僧神髓《诗格》“论破题”）

可以看出，诗歌的每一联都有特定的要求，每一联都需要按照悉心的锤炼加工。

### 3. 炼意 晚唐五代诗格对诗意的锤炼极为重视。徐夔《雅道机要》“叙磨炼”云：

凡为诗须积磨炼。一曰炼意。二曰炼句。三曰炼字。意有暗钝、粗落，句有死机、沉静、琐涩，字有解句、义同、紧慢。以上三格，皆须微意细心，不须容易。

把炼意放在磨炼的首位，可见其重视的程度。

晚唐五代诗格对“炼意”的追求主要表现在以下三个方面：

#### （1）要求诗意表达的简洁凝练，避免上下联诗意的重复。

诗歌精致小巧的体制形式决定了诗不能像铺张扬厉的大赋那样大笔泼墨，律诗尤其如此。所以只有避免意义的上下重复，一首律诗才可能最大限度的突破形式的限制，尽可能的传达诗人丰富的心灵世界。僧神髓《诗格》“论诗病”云：

夫为诗者，难得全篇造于玄妙。《送人宰蓝田》：“瘦马稀餐粟，羸童不识钱。如君清苦节，到处有人传。”或问此诗病在何处？曰：有上两句了，又言清苦，是重叠也。贾岛《赠蓝田主簿》：“久别丹阳浦，时时梦钓船。”如此断句，方为佳矣。

神髓将上下诗句中一种诗意的重复出现视做诗病，在做诗者应避忌之列。

#### （2）诗人情志表达避免直白，以含蓄有味为佳。

避免诗意的同层次重复是诗歌写得含蓄有味的必要条件，然“诗贵含蓄”的要求并不止此。要使诗含蓄蕴藉，表达诗人丰富的情思，还要“换个说法”，避免将诗人的思想意绪直接说出，这也是诗作为文学作品的特质所在。晚唐五代诗格中即有这方面的表述：

炼意三。诗曰：“唤人看腰袅，欲嫁惜娉婷。”“腰袅”，骏马也；“娉婷”，佳人也。待有识之人而唤，择有行之人而嫁。不可唤无知之人看马，召无行之人配贞女。贤人亦然。（旧题梅尧臣《续金针诗格》“诗有三炼”）

这里所引杜甫诗句，“唤人二句，一开一阖，虽望人顾盼，而自惜廉隅，此借良马佳人为喻”<sup>①</sup>，表达诗人希冀择良位而居的情思，“换个说法”，故能含蓄蕴藉，是诗作“炼意”的成功体现。

#### （3）以“语穷意远”为炼意的理想境界。

追求诗歌结尾的“不尽意”是唐代诗歌创作和理论共同关注的，这一点前文已有论述。其实不仅如此，“语尽意远”不只是对诗歌结尾的审美追求，其实是诗意锤炼的普遍准则（或追求）。这一点在晚唐五代诗格中有明确的理论表述。旧题白居易《文苑诗格》<sup>②</sup>：

语穷意远

为诗须精搜，不得语剩而智穷，须令语尽而意远。古诗云：“余霞散成绮，澄江净如练。”又古诗：“前有寒泉井，了然水中月。”此语尽意未穷也。

《文苑诗格》所言“语尽而意远”、“语尽意未穷”实即齐己“不尽意”，是用有限的文字营造一个开放的诗意空间；所不同者，齐己是将它作为一种结尾的方法举出，《文苑诗格》则将其作为诗意锤炼的准则提出，从其所举诗例我们不难看出，这里所提倡的，实际就是以景语代情语，在景物描写中融入诗人浓浓的情意，从而达到一种语尽意远的诗意氛围。这种创作方法在大历以后的诗歌创作中成为普遍的风气，诗格中这一理论实际就是当时诗歌创作实际的体现。

4. 炼格 “格”是古代文论中一个重要的诗学概念，其在唐五代诗格中的涵义较多，晚唐五代诗格中的“炼格”理论所炼之“格”一般指诗之格调、品格。“格”通常用“高”、“清”、“下”、“懦”、“弱”等词来修饰以示等次。

“炼格”的理论由《金针诗格》提出：

诗有四炼

一曰炼句。二曰炼字。三曰炼意。四曰炼格。炼句不如炼字；炼字不如炼意；炼意不如炼格。

这里也注意到一首诗格调之高下与诗中声律、物象、诗意的关系。一首诗的声律如果谐协，所选用的物象如果明朗刚健，所表达的诗意如果高古雅正，那么整首诗的格调也会清高刚健；反之，其格调则柔媚暗弱。所以声律、物象、诗意或者说字、句、意的磨炼都是炼格的基础。《金针诗格》提出“诗有四炼”，“炼格”位居其末，这与诗歌格调的磨炼要以字、句、意的磨炼为基础不无关系。类似的表述在旧题梅尧臣《续金针诗格》“诗有三本”、《金针诗格》“诗有五忌”和《诗中密旨》“诗有二格”也有表述，体现出这一理论的普遍性特征。

（下转第 30 页）

① 仇兆鳌《杜诗详注》，中华书局，1979年，第636页。

② 《文苑诗格》陈振孙《直斋书录解題》有著录，然已斥为伪书；张伯伟先生以其“议论与晚唐五代人颇为接近”，故以为“或为晚唐五代人伪托”（张伯伟《全唐五代诗格汇考》，第361页）。

看了这个故事，于是北魏人作《北都赋》曰：“落双翻而冲天”。但写《北都赋》的，是北魏阳固，而不是杨固。《魏书·阳尼传》说：阳尼有从孙阳固，曾作南北二都赋。《全上古三代秦汉三国六朝文》也收有阳固《北都赋》《南都赋》存目。《天中记》卷7下“山部·大翻条”载：“落双翻而冲天，注：阳固《北都赋》。”但《四库全书考证》卷65却说：“班固《北都赋》，刊本班讹阳，今改。”（2726页）但这一改，却把正确改成了错误。班固曾写过《两都

赋》，那两都指的是长安和洛阳；阳固写的南北二都赋，两都指的是洛阳和大同。硬说班固写了《北都赋》，汉代的北都在那里呢？那个时代有北都吗？

从《魏书》《天中记》到《全上古三代秦汉三国六朝文》，都记载着阳固曾写过《北都赋》，因此，《书断》所言“杨固《北都赋》”，杨字是个误字，当改为“阳”，《四库全书考证》改阳为班，更属随意雌黄鲁莽灭裂，不可为法。

### Five Notes of Corrigenda on the Ancient Book

ZHENG Hui-sheng

(Henan University, the college of History culture, Henan Kaifang 475001, China)

**Abstract:** Wang yi annotated Jiu-qi, mentioned in the literature Chu-ci Jiu-tan with Triones and other two stars. The paper doesn't agree with the viewpoint and point out the Jiu-qi should be thought of as Qizhui, a predatory bird prey on human being. The word Wo in the short sentence *wo is seven inches in length* in the book *mozi beichengmeng* should be explained as a kind of weapon like spear or dagger. The word jukui in the book *shanhaijing zhongshanjing* should be phonetic symbol. The words *the third star master the five stars* which is in the book *astronomic record of jinshu* should be *the third star master the five elements*. The words *the book of beidufu written by yanggu* in the book *shuduan* should be *the book of beidufu written by yanggu*.

**Key words:** Script Confusion; Pronunciation Confusion; Notes mintaked as text

(责任编辑:石磊)

---

(上接第 88 页)

对诗歌的字、句、意、格的锤炼其实就是对诗歌全方位的锤炼琢磨。晚唐五代诗格提出字、句、意、格的标准：一曰句欲得健。二曰字欲得清。三曰意欲得圆。四曰格欲得高。（《金针诗格》“诗有四得”）这大概就是多方面磨炼之后应该达到的最佳效果吧。

### Molian: The Core Theory of Poetics in Tang and Five Dynasties: An Shige-centric study

LI Jiang-feng

(School of Chinese Language and Literature, Shandong Normal University, Jinan250014)

**Abstracts:** “Molian” (polish) is the core theory of poetics in The Tang and Five Dynasties which reflected not only by the Specific theory on it but also the author groups of Shige and the Poetry cases in Shige of these times.

“Molian” theory of Shige in the Tang and Five Dynasties summarized in A full range of the polish to words verses Implication and “Ge” (style) in poetry writing and reflects to many of the requirements in poetry writing in theory.

**Key words:** “Molian” (polish); Shige; the Tang and Five Dynasties;

(责任编辑:黄云鹤)