

分类号

密级

江南大学
硕士学位论文

题目: 晚宋典雅派咏花词研究

英文并列题目: Research on Flower-Eulogizing Cis of the
Elegant Genre in Late-stage Song Dynasty

研究生: 刘伟新

专业: 中国古代文学

研究方向: 中国古代文学史

导师: 孙虹 教授

指导小组成员:

学位授予日期: 2014 年 6 月

答辩委员会主席: 尹楚兵

江南大学

地址: 无锡市蠡湖大道 1800 号

二〇一四年六月

独 创 性 声 明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。尽我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含本人为获得江南大学或其它教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

签名： 刘伟新 日期： 2014 年 6 月 18 日

关于论文使用授权的说明

本学位论文作者完全了解江南大学有关保留、使用学位论文的规定：江南大学有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅，可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文，并且本人电子文档的内容和纸质论文的内容相一致。

保密的学位论文在解密后也遵守此规定。

签名： 刘伟新 导师签名： John
日期： 2014 年 6 月 18 日

摘要

晚宋典雅派词人主要是指宋末吴文英、周密、张炎、王沂孙、蒋捷等5人为代表讲究创作技巧和艺术形式的词人。咏物至南宋极工尽变，晚宋时期，咏花词的创作已经十分成熟。本文在梳理宋代典雅派咏花词发展流变的基础上，在咏花词中“物”和“我”两个层面，通过对晚宋典雅派咏花词中物象呈现和情志传达的考察，力图揭示晚宋典雅派词人咏花词的极工尽变之处。

首先，梳理宋代典雅派咏花词的发展流变过程。北宋前期为其发轫期，小令仍是主要形式，词中物我分离，表现手法也较简单。北宋后期，典雅派咏花词中开始兼及物我，尤其是周邦彦“以思力写词”，为南宋咏花词的发展建立了法度，典雅派咏花词初步定型。及至南宋，词人都精于雕琢。南宋前中期，经姜夔、史达祖、高观国等人的开拓，词中物态我情渐趋平衡，咏花言志开始出现。渐至晚宋，词人体物更加幽细入微，并于词中有意求寄托，但雕琢的同时又能不减天然神韵，咏花词法度确立，形成经典。

其次，考察晚宋典雅派咏花词中物象呈现和创作取向。晚宋雅派词人对花卉的色泽、形态、香味和花期等外在自然属性摹写精准细致，而在表达过程中，蕴含了词人的创作取向：崇尚素净淡雅，欣赏傲然风骨，咏叹背时不遇。

最后，考察晚宋典雅派咏花词的情志传达。在对情、志的界定和宋代咏花词中缘情、言志衍变梳理的基础上，详细论述晚宋典雅派咏花词中的情志类型以及词作中情志寄托的突出特点。晚宋典雅派咏花词作中情志内涵具体可归纳为身世之感，黍离之悲和高洁志向三大类。而词作中情志寄托的突出特点则是“有意求寄托”，具体表现为意在笔先，寄托深永；有门径之寄托和“有寄托入，无寄托出”三个方面，突出代表便是“亡国之音哀以思”一类词作。

关键词：晚宋；典雅派；咏花词；花卉物象；情志寄托

Abstract

The Elegant Genre poets of Late Song Dynasty mainly refers to Wu Wenying, Zhou Mi, Zhang Yan, Wang Yisun, Jiang Jie in Late-stage Song Dynasty, the five representatives of the poets about the creative skills and art form. Chanting flowers to the Southern Song Dynasty is working to change; the creation of Flower-Eulogizing Cis has been very mature in the Late Song Dynasty. This paper based on the summary the development of the Flower-Eulogizing Cis of the Elegant Genre in the Song Dynasty, focus on the two aspects of “the flowers” and “poets”. Through the investigation the images present and emotional communication, which comes from the Flower-Eulogizing Cis of the Elegant Genre in Late Song Dynasty, the works tries to reveal the deep variable about the Flower-Eulogizing Cis of the Elegant Genre in Late Song Dynasty.

Firstly, summary the development processing of the Flower-Eulogizing Cis of the Elegant Genre in Late Song Dynasty. The early Northern Song Dynasty is the beginning period, but in the Late Northern Song Dynasty, Zhou Yanbang, who writes poem using think, which sets a series of testimonies for the Flower-Eulogizing Cis of Southern Song Dynasty, and the Flower-Eulogizing Cis of the Elegant Genre is preliminary setting. To Southern Song Dynasty, the poets devote to polish. In the Southern Song Dynasty prometafase, by Jiang Kui, Shi Dazhu, Gao Guanguo and so on, “the flower and loving about poet” becomes gradually balance state, the encouragement about the Flower-Eulogizing began to appear. To Late Song Dynasty, the poet feel the flowers more secluded fine detail, and intends to seek repose in the word.

Secondly, the images presentation and creative orientation is investigated. The Late Song Dynasty poet of the Elegant Genre depict external nature attribute precise details, which including flower color, shape, smell and the florescence. Those contain the creation orientation about poet: advocating simple and elegant, enjoy the proud character and frustrated for all one's talent.

Finally, investigate the emotional communication of the Flower-Eulogizing Cis of the Elegant Genre. Based on the definition of love & ambition and summary the emotion & encouragement about the Flower-Eulogizing Cis of Song Dynasty, discusses in detail the emotional type of the Flower-Eulogizing Cis of the Elegant Genre in the Late Song Dynasty and the prominent features about emotional Ji Tuo in the poem. The emotional connotation of the Flower-Eulogizing Cis of the Elegant Genre specific can be summarized as life experience, sorrowful emotion and encouragement. The prominent characteristics of emotional Ji Tuo is “intended for Ji Tuo”, specific performance for conceiving before painting and Ji Tuo deeply.

Keywords: Late-stage Song Dynasty; The Elegant Genre; Flower-Eulogizing Cis; flowers; Ji tuo;

目 录

摘 要.....	I
Abstract.....	II
目 录.....	III
绪 论.....	1
第一节 研究现状	1
一、宋代咏物词的研究现状	1
二、晚宋咏花词的研究现状	7
第二节 文章结构及创新点	8
一、本课题的研究意义及创新	8
二、文章结构	9
第一章 宋代典雅派咏花词的流变.....	10
第一节 典雅派咏花词的发轫及初步定型	10
一、北宋前期：具有典雅风格的咏花词	10
二、北宋后期：典雅派咏花词的初步定型	13
第二节 典雅派咏花词的拓展和深化	17
一、南宋前中期：典雅派咏花词的拓展	18
二、晚宋时期：典雅派咏花词的深化	22
第二章 晚宋典雅派咏花词物象呈现和创作取向.....	29
第一节 花之色	29
一、以美人的肤色、服饰等比拟花色	30
二、以花卉品种、名称暗写颜色	31
三、以花、雪连写衬托花色	33
第二节 花之形	33
一、体态轻盈，气味清幽	34
二、四时花月，偏好秋冬	35
第三节 晚宋典雅派词人咏花的创作取向	38
一、崇尚素净淡雅	38
二、欣赏傲然风骨	39
三、咏叹背时不遇	41
第三章 晚宋典雅派咏花词的情志传达.....	43
第一节 宋代典雅派咏花词中的情与志	43

一、咏花词以“情”为主，开始出现言志倾向	43
二、咏花词中“情”与“志”并立	44
三、咏花词中“情”与“志”逐渐融合	45
第二节 晚宋典雅派咏花词的情志类型	46
一、身世飘零，无枝可依	46
二、黍离之悲，麦秀之哀	47
三、白云怡悦，不食周粟	48
第三节 晚宋典雅派咏花词的情志寄托	50
一、意在笔先，寄托遥深	51
二、有门径之寄托	53
三、有寄托入，无寄托出	55
结 语	58
致 谢	60
参考文献	61
作者在攻读硕士学位期间发表的论文	66

绪论

据《全宋词》和《全宋词补辑》统计,宋代2万多首词作中,咏物词有将近3000首,而咏物词中,咏花词约占到60%,有2208首。因为咏花词“略用些情意,或要入闺房意”^[1]的通例,因此无论是描摹花卉形态,还是借助咏花抒发某种主观情感,只要花卉是词中的吟咏主体,文中一律归类于咏花词。

晚宋典雅派^[2]词人,是指1208年前后出生,约在1228年开始进入创作高峰期的典雅派词人,约有词人40多名,咏花词作278首。代表词人有吴文英、周密、张炎、王沂孙、蒋捷等5人。其中,吴文英咏花词数量最多,因此文中对吴文英咏花词的引用也相对较多。同时为了论述需要,引用例证也会涉及其它晚宋词人,如李彭老、李莱老、王易简、陈恕可、唐珙等人。谢章铤《赌棋山庄词话》云:“夫咏物南宋最盛,亦南宋最工。”^[3]宋代咏花词的进程大致相同,并于晚宋极工尽变。晚宋时期,一方面国事日非,风雨飘摇,经历了时代和家国变迁的词人将人格、情感寄托在咏花词的创作中,使词中思想内涵大大加深。另一方面,词艺进一步发展,尤其是晚宋典雅派词人崇尚醇雅,更加注重创作技巧和表现手法,大大推进了咏花词的发展。因此晚宋典雅派咏花词的思想内涵和艺术价值都值得我们深入挖掘。

第一节 研究现状

咏花词是咏物词的主要题材类型。咏物词研究的例证多为咏花词,因此笔者将首先对宋代咏物词的研究现状作一个梳理,然后再对晚宋典雅派咏花词的研究现状进行专门归纳总结。

一、宋代咏物词的研究现状

(一) 20世纪80年代前

晚宋时期的词学理论著作中已有咏物词的专门论述。张炎《词源》所论最为全面:

[1] 沈义父著,蔡嵩云笺释.乐府旨迷笺释[M].北京:人民文学出版社,1981.71

[2] 胡昭曦《略论晚宋史分期》(《四川大学学报》1995年第1期)将“晚宋”界定于宋宁宗嘉定元年(1208)至帝昀祥兴二年(1279)南宋灭亡,共72年,而文中为研究方便,将1208年开始至宋代最后一个词人逝世为止,这一时期都称之为晚宋。对于晚宋雅派词人,学界称谓不一,大抵可分为两类。第一类认为这批词人注重词的形式,称之为格律派,代表人物有刘大杰和胡云翼。刘大杰先生在《中国文学发展史》中说:“所谓盛于乐工,应当是指的格律词派。这一派的作家,最重要者有姜夔、史达祖、吴文英、蒋捷、王沂孙、张炎、周密诸人。”胡云翼《宋词选·前言》说姜夔你、史达祖、吴文英等清客词人“承袭周邦彦的词风,刻意追求形式……,在南宋后期形成一个以格律为主的宗派”。游国恩《中国文学史》也采用格律词派一说。第二类以“雅”为这批词人共同的艺术特征,又分为三种。第一种称之为醇雅清空派。谢章铤《赌棋山庄词话》云:“宋词三派,曰婉丽,曰豪宕,曰醇雅。”王鸣盛云,“北宋词人原只有艳冶、豪荡两派,自姜夔、张炎、周密、王沂孙方开清空一派,五百年来,以此为正宗。”第二种称之为风雅派,代表人物有薛砺若和邓乔彬。薛砺若先生在《宋词通论》中称其为风雅派,书中第六编第一章第一节将姜夔、史达祖、吴文英三人称为风雅派(或古典派)的三大导师。邓乔彬先生在《论风雅词派在词的美学进程中的意义》一文中,认为“本文用兼顾思想内容与艺术风格的‘风雅’一辞命名,来论述还原被称为婉约派的南宋这一派词在词的美学进程中的意义。”第三种称之为骚雅派。赵仁珪先生在《论宋六家词》一书中说:“鉴于上述特点,我们可以称这派词人为‘骚雅词派’,这派词人很多,较著名的有姜夔、史达祖、高观国、吴文英、张炎、王沂孙、周密等。”第四种为清雅派。贾文昭先生在《试论古代词苑中的第三派——兼谈姜白石诗词评论中的几个问题》一文中指出,以往对于以姜夔为首的南宋雅词派的种种称谓不太适宜,应该以“清雅词派”称谓才比较合乎实际。笔者认为,“典雅”无论从内涵还是外延都要大于醇雅、风雅、骚雅或者清雅等称谓,因此文中以“典雅派”来称呼这批词人。

[3] 谢章铤.赌棋山庄词话(卷七).见唐圭璋编.词话丛编(第4册)[Z].北京:中华书局,1986.3415

“诗难于咏物，词为尤难。体认稍真，则拘而不畅；模写差远，则晦而不明；要需收纵联密，用事合题，一段意思，全在结句，斯为绝妙”^[1]，“所咏了然在目，且不留滞于物”^[2]。此前沈义父《乐府指迷》也有如何咏物的相关论述：“如咏物，须时时提调。觉不分晓，须用一两件事印证方可。”^[3]

后世论词者对最盛亦最工的南宋咏物词却毁誉悬殊。

清代词评家大抵都颇加称赏。如清初的邹祗谟、贺裳。邹祗谟云：“取形不如取神，用事不若用意。宋词至白石、梅溪，始得个中妙谛。”^[4]贺裳曰：“《稗史》称韩干画马，人入其斋，见干身作马形。凝思之极，理或然也，作诗文亦必如此始工。如史邦卿咏燕，见于形神俱似矣。”^[5]清中叶常州词派出，标榜寄托，主张“意内言外”^[6]。张惠言、周济、陈廷焯诸人极为推重王沂孙的咏物词，认为“咏物词至王碧山，可谓空绝古今”^[7]，“咏物最争托意隶事处，以意贯串，浑化无痕，碧山胜场也”^[8]，“碧山咏物诸篇，并有君国之忧”。^[9]

近世的胡适、胡云翼、刘大杰诸人，则持否定的态度。胡适在其《词选·序》中批评南宋以后的词为“词匠的词”，“这时代的词侧重咏物，又多用古典，他们没有情感，没有意境，却要作词，所以只好作‘咏物’的词。这种词等于文中的八股，诗中的试帖，这是一班词匠的笨把戏，算不得文学。”^[10]刘大杰《中国文学发展史》评价周邦彦的咏物词“内容一般贫弱，只能表现一点艺术的技巧。……尤其为后来追求形式者所爱好，表现出浓厚的形式主义倾向。”^[11]这里的“后来追求形式者”即刘大杰所谓的“格律词派”——姜夔、史达祖、吴文英、张炎等人，笔者称之为“典雅派”。游国恩《中国文学史》认为：“南宋后期继承周邦彦的道路，同时受姜夔影响的词人还不少，有的象史达祖、高观国，结社分题咏物，把词作文字游戏来消遣无聊的岁月。比之姜夔，他们的咏物词内容更单薄，用意更尖巧，语言更雕琢。有的词不看题目，很难猜到他制的什么。”^[12]

清代词评家过分追求词中“比兴寄托”，时有穿凿之嫌；而胡适、胡云翼、刘大杰等人的观点，受特定时代的影响，也有失偏颇。20世纪80年代后，学界对咏物词的研究全面推进，成果颇丰。

（二）20世纪80年代后

20世纪80年代后对咏物词的研究大体可分为理论研究和作品研究两大类。

1、理论研究

[1]（宋）张炎著，夏承焘校注.词源注[M].北京：人民文学出版社，1981.20

[2]（宋）张炎著，夏承焘校注.词源注[M].北京：人民文学出版社，1981.21

[3] 沈义父著，蔡嵩云笺释.乐府指迷笺释[M].北京：人民文学出版社，1981.58

[4] 邹祗谟.远志斋词麈.见唐圭璋编.词话丛编（第1册）[Z].北京：中华书局，1986.653

[5] 贺裳.皱水轩词筌.见唐圭璋编.词话丛编（第1册）[Z].北京：中华书局，1986.704

[6]（清）张惠言著，董毅选，李军注.词选·续词选[M].北京：华夏出版社，2001.1

[7] 陈廷焯.白雨斋词话.唐圭璋.词话丛编（第4册）[Z].北京：中华书局，1986.3937

[8]（清）周济.宋四家词选目录序论.唐圭璋.词话丛编（第2册）[Z].北京：中华书局，1986.1644

[9] 张惠言.张惠言论词.见唐圭璋编.词话丛编（第2册）[Z].北京：中华书局，1986.1616

[10] 胡适选注.词选[M].上海：商务印书馆，1927.11

[11] 刘大杰.中国文学发展史（中）[M].上海：复旦大学出版社，2005.179

[12] 游国恩，王起等主编.中国文学史（三）[M].北京：人民文学出版社，1963.151

主要包括咏物词的界定与分类研究，咏物词的发展脉络研究两个方面。

（1）咏物词的界定与分类

词作为一种后起的诗歌体式，没有明确的咏物词题，由于词人主观感情介入咏物之中，使得咏物词较之咏物赋、咏物诗，更难于确认。因此咏物词的界定是研究咏物词必须解决的重要问题。

21 世纪前，学界对咏物词的界定比较模糊。21 世纪后，多位研究者对咏物词的界定标准进行了补充。许伯卿的《宋代咏物词的题材与构成》（《南京师大学报》2002 第 1 期）对物的独特存在方式进行了论述。路成文的《宋代咏物词史论》（商务印书馆，2005）提出“咏物词除了以体物为主，还应重情致，并指出咏物词中的情致既包含‘托物寄怀’，又包含对物情物理的发掘，以及在物象上投射作者的主体精神和审美体验，借物象来传达特殊的历史文化内涵”。

此外，吴静的硕士论文《从意象的营造看宋代咏物词词境的发展过程》（西北师范大学，2007）则强调了咏物词与写景词的不同在于咏物词中的自然环境的描写，是为咏物服务的。还有应豪的硕士论文《两宋咏物词的界定与解读》（华东师范大学，2009）扣住“物的言说方式的演变是咏物词考察的重点”，将宋代咏物词分为三种存在形态，根据存在形态初步判断是否为咏物词，然后考察物和作品的关系是否同一，即物是作品的结构支点。再通过对物的结构研究为咏物词确定边界，并运用罗兰·巴尔特的“符号学原理”详细论述了咏物词边界的具体判定方法。

将咏物词按有无思想性进行分类，夏承焘导其风气：夏承焘《唐宋词欣赏》（百花文艺出版社，1980）根据咏物词中是否有寄托，将其分为单纯描写事物形象的咏物词和有寄托的咏物词。此后的方晓红《论咏物词的历史流程及艺术特色》（武汉大学学报（哲学社会科学版），1994 年第 5 期），许伯卿的《咏物词的界定及宋代咏物词的渊源》（南阳师范学院学报（社会科学版），2003 年第 3 期），张仲谋《论宋代咏物词的两大创作范式》（徐州工程学院学报（社会科学版），2009 年第 4 期），镇聪《张炎咏物词研究》（重庆师范大学，2009）等论文都是采用这种分类方法。

从审美角度进行分类的有：方智范先生《论宋人咏物词的审美层次》（词学第 6 辑），华东师范大学出版社]将咏物词分为物本位、我本位和物我合一三种类型，并为这三种类型确立了相对应的词人。

此外，应豪的《两宋咏物词的界定与解读》（华东师范大学，2009）通过考察物和作品的关系及其在作品中的地位和结构方式，重新为咏物词分了三类型：分为形式直指型咏物词（对应物我合一）和简单直指型（对应物本位）、涵指型（对应我本位）咏物词。

（2）咏物词的发展脉络

咏物词发展脉络的研究实际上是对咏物词发展史的梳理。代表论文如叶嘉莹的《灵谿词说（续十七）——论咏物词之发展及王沂孙之咏物词》（四川大学学报（哲学社会科学版），1986 年第 4 期）和方秀洁《论咏物词的发展与吴文英的咏物词》（词学第 12 辑，华东师范大学出版社），二文都介绍了两宋咏物词的发展流变。叶先生认为：北宋

时期对咏物词之发展最具影响力的两位作者，一位是使词转向诗化的作者苏轼，另一位则是使词走向思索安排之途径的作者周邦彦。此后南宋的辛弃疾与苏轼是同类，而各具开创之才。姜夔、吴文英能继承周邦彦而各有变化；史达祖、张炎、周密在铺叙与描绘方面虽受有周词之影响，但不免过份沾滞于物。

许伯卿《宋代咏物词的发展脉络》（《南京师范大学学报》，2002年第1期）一文将咏物词发展分成四个阶段：承袭期、反正期、高涨期和汇合期。“承袭期注重描绘物象的外在形态，风格冶艳；反正期开始赋予事物以生命和情感，朝着敦煌、盛唐中原时期咏物词的康庄大道反正、回归；高涨期更多借物抒情，托物言志，并在时代因素的作用下，形成家国身世之恨的新主题；在汇合期，家国之恨已成为咏物词创作的社会心理基础，造语运典、依律合韵之法，表明南宋后期雅化、诗化已成为词体创作的共同趋向。”此文在咏物词发展脉络的梳理过程中，始终贯穿着题材构成的分期比较。该文在梳理咏物词发展脉络的过程中，对每一阶段咏物词的主要特征进行了论述，体现出了北宋和南宋在情志寄托方面的不同侧重。

刘军霞《宋人咏物词研究》（西北师范大学，2011）一文依次叙述了苏轼、周邦彦、南渡词人、辛派词人、骚雅派词人以及遗民词人对咏物词的突出贡献。在这一叙述过程中，宋代咏物词的发展脉络清晰可见。

此外，部分对单个词人咏物词研究的文章中，也会涉及到咏物词的界定与分类、发展脉络等方面，如王虹宇《东坡咏物词的艺术传达》（内蒙古大学，2008）、杨东《苏轼咏物词研究》（延边大学，2011）等论文。

2. 作品研究

对具体词人咏物词作的研究可以从专著和论文两种路径进行梳理。

（1）研究专著

路成文的《宋代咏物词史论》（商务印书馆，2005）是首本宋代咏物词研究专著。作者将咏物词置于中国古代咏物文学之发展演进的大背景下，把咏物词纳入词史的视域，从审美特征、创作范式和表现技法等方面着眼，选取咏物词史上具有典型性和代表性的词人（或流派）作品进行分析，分章节论述了苏轼及苏门文人、周邦彦、南渡词人、辛弃疾、姜夔、史达祖、吴文英和南宋遗民词人所创作的咏物词艺术境界和相关理论，通过对词人作品的论述，勾勒出了宋代咏物词发展的基本轨迹。邹巖《咏物流变文化论》（湖南人民出版社，2009）一书对古代咏物文学发生、发展的流变过程中进行系统深入地文化分析，书中第七章“梅花与宋文化”分析了宋代咏物文学中的哲理性以及梅花与宋代社会的文化心态，部分涉及到宋代咏物词的研究。

此外，涉及到咏物词的文学史、词史或词学研究著作也很多。文学史著作如孙望、常国武的《宋代文学史》（人民文学出版社，1996）、程千帆、吴新雷的《两宋文学史》（河北教育出版社，2001）、袁行霈主编《中国文学史》（高等教育出版社，2005）；词史著作如王兆鹏《唐宋词史论》（人民文学出版社，2000）、陶尔夫、刘敬圻《南宋词史》（黑龙江人民出版社，2005）；词学研究著作如夏承焘《唐宋词欣赏》（百花文艺出版社，1980）、刘永济《宋词简析》（上海古籍出版社，1981）、叶嘉莹《唐宋词名家论稿》（河

北教育出版社, 1997) 等, 这些专著在论述姜夔、吴文英、史达祖、王沂孙、周密、张炎等人时, 都谈到了他们的咏物词及词中的寄托。叶嘉莹《唐宋词名家论稿》(河北教育出版社, 1997) 则对咏物词的发展进行了梳理。

(2) 学术论文

学术论文数量颇丰, 大致可以分为两类。

第一类是以宋代咏物词为研究对象。

朱德才《试论宋代的咏物词》(齐鲁学刊, 1984 年第 2 期)、周念先《宋代文人咏物词浅议》(衡阳师专学报, 1985 第 1 期)、刘军霞的《宋人咏物词研究》(西北师范大学, 2011) 对宋代咏物词中的研究涉及到思想性、艺术性等多方面的内容。

从审美角度进行研究的有史可振《宋代咏物词的艺术鉴赏》(山东社会科学, 1987 年第 3 期)、吴帆《论宋人咏物词的审美范式》(长白学刊, 1998 年第 3 期) 和晏婷《论南宋咏物词的审美范式》(陕西师范大学, 2012)。

另外还有多篇论文对咏物词的艺术性, 如词境、意象、艺术特色进行研究。如董天策《试谈咏物词的造境》(中国文学研究, 1989 年第 1 期), 吴静的学位论文《从意象的营造看宋代咏物词词境的发展》(西北师范大学, 2007), 方晓红《咏物词的历史流程及艺术特色》(武汉大学学报(哲学社会科学版), 1994 年第 5 期) 等。许伯卿《论咏物词创新的前提》(苏州大学学报, 2002 第 3 期) 以清代朱彝尊的创作实践为例, 论述了咏物词的创新应自觉贴近时代和历史的要求, 以积极的淑世精神作为开掘题材内涵和抒情言志的核心。

第二类是以具体词人咏物词为研究对象。

这类研究成果最为丰富, 因为本文研究的是晚宋典雅派词人, 因此下面仅梳理宋代的典雅派咏物词的研究, 对宋代典雅派咏物词的研究主要集中在周邦彦、李清照、姜夔、史达祖、吴文英、张炎、周密、王沂孙等人。

① 周邦彦

赵治中《周邦彦咏物词浅论——读〈清真集〉札记之五》[丽水师专学报(社会科学版), 1994 (04)] 对周邦彦咏物词分期论述, 并总结了周氏咏物词的具体表现技法。陈磊《从清真、白石词看宋代咏物词的嬗变》(复旦学报(社会科学版), 1998 年第 6 期) 从清真与白石的咏物词入手, 以咏物词发展历程中的两个剖面为例, 对处于嬗变期咏物词的诸种特征及流程作出简单的描述和考察。

② 李清照

柳文耀《李清照咏物词浅议》(齐鲁学刊, 1980 年第 6 期) 对李清照咏物词中的用典、独特的铺叙风格及词中情感的抒发三个方面进行了论述, 并依此确立了李清照咏物词的历史地位, “她那‘别树一帜’的咏物风格, 是沟通南北宋咏物词的桥梁”。熊志庭《李清照咏物词浅说》(中国文学研究, 1989) 认为李氏咏物词注重物的精神气质的挖掘, 化实为虚, 不粘滞于物态, 具有尚铺叙, 喜用典的特点, 她的咏物词创作, 与《词论》中的见解是相合的。陈学广《论李清照咏物词的艺术特色》(扬州师院学报(社会科学版), 1991 年第 4 期) 一文认为李氏咏物词具有以思致取胜; 写物抒情主客交融、物

我合一；重寄托和喜用典的艺术特色。向梅林《李清照“咏物词”的艺术成就》（吉首大学学报（社会科学版），1997年第1期）一文将李氏咏物词的艺术成就归纳为四点：铺叙咏物，“不即不离”；用典自然，如“羚羊挂角，无迹可求”；移情于物，借物抒情；结句的艺术。

③ 姜夔

姜夔咏物词的研究，多集中在其艺术性方面。如程杰《姜夔咏物词与江西诗派咏物诗》（文学遗产，1985年第3期）认为姜夔主要以江西咏物诗法入词，多侧面用笔，虚处传神。汤易水《姜夔咏物词的审美趣尚和艺术风格》（天津师大学报（社会科学版），1998年第1期）从以冷为美、托物比兴、遗貌取神三个方面论述了姜夔咏物词的艺术风格。对姜夔咏物词中思想性进行的研究有钟尚钧《借象寓意 托物言情——浅谈姜夔的咏物词》（语文学刊，1998年第5期）、路成文《姜夔咏物词论》（词学第15辑，华东师大出版社）、陈玉领《从姜夔咏物词看宋词的雅化》（井冈山学院学报，2007年第3期）。

④ 史达祖

王步高《论梅溪咏物词》（贵州文史丛刊，1985年第3期）分析了梅溪咏物词的艺术特色。路成文《梅溪咏物词论》（湖北大学学报（哲学社会科学版），2005年第2期）分析了梅溪咏物词以体物为主，少数作品有所寄托或富于理趣，其咏物词采取“凝情观物式”的创作姿态，表现技法精湛圆熟。

⑤ 吴文英

路成文《梦窗咏物词论》（湖北大学学报（哲学社会科学版），2006年第5期）论述了梦窗咏物词的表现技法巧于构思，用语新奇的特点。稍早的《论吴文英咏物词的隐喻性与象征性》（南阳师范学院学报（社会科学版），2003年第2期）一文则论述了吴文英咏物词创作中所特有的一种心理机制，即将吟咏对象幻化为自己所思虑的对象。通过这种幻化，咏物词具有了隐喻性，吟咏对象亦具有了象征意义，作者之情事、感念借咏物传达出来。方秀洁. *Wu Wenyin and the Art of Southern Song Ci Poetry* (Princeton University Press, 1987) 一书中也认为梦窗咏物词是具有象征和隐喻意味的诗歌。许红军《梦窗词修辞艺术研究》（湘潭大学，2011年）论述了梦窗常用的修辞手法，修辞特点，并对梦窗的用典进行了专章论述。

⑥ 张炎

镇聪《张炎咏物词研究》（重庆师范大学，2009）对张炎咏物词的创作背景、审美理想、情志内涵、表现形式、对后世的影响等多方面进行分析综论。

⑦ 周密

李建萍《论周密咏物词》（宁夏大学，2009）一文就周密咏物词丰富的题材内容、思想内容和艺术成就等方面来进行分析综论。

⑧ 王沂孙

王沂孙作为南宋最著名的咏物词人，研究最为集中。

兼及艺术性和思想性的研究：高梦林《碧山咏物词初探》（辽宁教育学院学报社会科学版，1987年第2期），潘裕民《王沂孙咏物词浅议》（吴中学刊，1998年第4期），

叶嘉莹《灵谿词说（续十七）——论咏物词之发展及王沂孙之咏物词》（四川大学学报（哲学社会科学版），1986年第4期）等文章，都涉及到词中寄托、艺术风格、表现技巧等多个方面。孙肃《从〈齐天乐·蝉〉谈王沂孙的咏物词》（扬州师院学报（社会科学版），1987年第3期）和李良镕《王沂孙和他的两首咏物词》（四川教育学院学报，1994年第3期）都是以其一两篇咏物名作为切入点，研究其咏物词的思想内容和艺术表现方面的特色。

艺术性研究：高利华《王沂孙咏物词初论》（绍兴师专学报（社会科学版），1985年第4期），李倩《论王沂孙咏物词的“思笔双绝”》（东南大学学报（哲学社会科学版），2010年第9期）。

思想性研究：景刚《谈宋王沂孙词的寄托》（南京师大学报（社会科学版），1990年第12期）详细论述了王词中寄托的方式，并归纳为借用典故；双关和暗示；在思乡、怀旧、惜别等感情中寄托亡国之悲三种。

二、晚宋咏花词的研究现状

早在宋代沈义父《乐府指迷》中“咏花卉及赋情”条目即已经对咏花词的创作进行了相关论述。现代相关研究专著有程杰《宋代咏梅文学研究》（安徽文艺出版社，2002）和赖庆芳《南宋咏梅词研究》（台湾学生书局，2003）。

对晚宋咏花词的研究可分为对花卉词研究和对花卉意象、花卉文化的研究。花卉作为一个文学意象，被诗词文赋大量表现，而“花卉词”，则是以花卉为吟咏主题的词作。“花卉词”中包含了“花卉意象”所呈现的艺术特点，但在艺术和政治文化意涵的表现上，更为集中和深入。

（一）花卉词的研究

宋代咏花词中，咏梅词数量最多，咏梅词的研究也是宋代咏花词研究中的焦点。对咏梅词进行研究的有：荣斌《一代咏梅成正声——论宋代咏梅诗词创作热》（东岳论丛，2003年第1期）、詹弘《从宋代诗词看咏梅之风及其成因》（兰台世界，2012年第18期）探析了宋代咏梅词的兴盛和成因；马宁《论宋代咏梅词的创作范式》（内蒙古农业大学学报（社会科学版），2009年第3期）从思想内容、艺术表现手法和审美特点三方面总结宋代咏梅词的创作范式。刘宝明《宋代咏梅词论说》（曲阜师范大学，2009）不仅论述了咏梅词的兴盛、成因，还对咏梅词中的意象类型和词中“梅”“我”的关系进行了分析。

对花卉诗词中的艺术和文化意涵进行研究的有：郭前《论唐宋梅花词的文化内涵和审美特点》（汕头大学，2011），谢穉、易永平《宋词女性咏花词的艺术特色》（湖南社会科学，2011年第5期），王莹《论唐宋牡丹诗词的政治文化意蕴及其表现艺术》（文学遗产，2011年第4期）和《唐宋诗词名花的人格化吟咏模式及其审美意蕴》（中州学刊，2008年第4期）。

对单个词人咏花词进行研究的有：孙虹师《论梦窗咏花词女性拟体的拓新与融变》（福建师范大学学报（哲学社会科学版），2009年第1期）、《吴梦窗咏木芙蓉词与情志寄托》（文史知识，2011年第9期）、《姜白石、吴梦窗咏梅词的意趣语境》（文史知识，

2012年第4期),三篇文章或揭示梦窗咏花词中的表现技法,或揭示梦窗咏花词的思想内容,或揭示梦窗咏花词独特的意趣语境。此外,《吴梦窗花卉词误笺举隅》(古籍整理研究学刊,2010年第6期)一文,例举辨析了前人对玉兰、海棠、豆蔻三种花卉的一些误笺之处。

(二) 花卉意象、花卉文化的研究

花卉题材与意象的研究论文中会部分涉及宋代咏花词,这类研究以南京师范大学为中心,有1篇博士论文,为渠红岩《中国古代文学桃花题材与意象研究》(2008),4篇硕士论文,丁小兵等人(2005)对杏花、桂花、水仙、芍药题材和意象的研究,期刊论文1篇,为程杰《论中国文学中的杏花意象》(江海学刊,2009年第1期);除南京师范大学外,其他学校也有类似的研究,如扬州大学王晓春的《论传统文化中芍药花的意象》(艺术百家,2007年第8期),张桂凤《宋词菊花意象研究》(福建师范大学,2006),王艳《中国古代文学作品中“莲”意象研究》(河北大学,2009)。这类研究立足于梳理中国古代文学中以花卉为意象和题材创作的历史,透过文学的研讨,使单个花卉意象在不同朝代创作中的情况一目了然。

花卉文化内涵的研究对咏花词研究也有启发。博士论文有张荣东《中国古代菊花文化研究》(南京师范大学,2008),硕士学位论文有毛静《中国传统菊花文化研究》(华中林业大学,2006)、姜楠南《中国海棠花文化研究》(南京林业大学,2008)、付梅《北宋牡丹审美文化研究》(南京师范大学,2011),这类研究既对文学创作中的花卉诗词文化进行了阐释,又能跳出文学的视野,对花卉文化在文学以外的领域的表现进行论述。

第二节 文章结构及创新点

一、本课题的研究意义及创新

综上所述,学界对咏花词的界定、分类和发展脉络,咏花词的思想性及艺术性等方面的研究已取得不少有价值的成果,但其中尚有不足。

其一,对于咏花词中的客体“花”的关注度不够。作为咏物词中的一大类,咏花词既有咏物的一般特征,也有其独特个性。这一独特个性来源于其吟咏的主体“花卉”。“相对于其他器物而言,花卉是自然界存在广、色彩多样、形态丰富的植物,也是自然界中十分惹人注意的自然物”^[1],较之一般的“物”,具有更多的审美价值。宋人的科学精神,使他们在词中抒情言志的同时,能精准地呈现出大自然中的原生态物象。因此,对咏花词的研究,在关注词作中呈现出来的情志内涵的同时,也不能忽略作为吟咏主体的花卉的价值。

其二,对咏花词中的情志寄托的研究视角单一。晚宋时期的词人,经历了时代和国家的变迁,词人的人格、情感寄托于词的创作中,词的思想内涵大大加深。晚宋词艺进一步深化,相对与此前的咏花词,晚宋典雅派咏花词具有更娴熟的表现技法,与此前的咏花词呈现出不同的艺术风貌。

目前学界对宋代咏花词的研究多集中在对某一花卉文化的研究,对具体的花卉诗词

[1] 周武忠.花与中国文化[M].北京:中国农业出版社,1999.7

的内容、技巧、艺术特征的研究，缺少对一段时期的咏花词创作的整体关照。

本文在前人研究成果上，首次对一段时间内、风格大体一致的词人群体咏花词进行多维度研究，即通过对晚宋典雅派咏花词发展流变、词中的物象呈现和情志内寄托的研究，努力还原晚宋典雅派咏花词的面貌，助成宋代咏花词在当代研究的深入。通过对晚宋咏花词的考察，充分挖掘词中花卉所比附的人格精神，有助于深入阐发对花卉这一自然物的审美认知，这一研究有益于丰富中国传统花卉意象的文化内涵，不失为一次有意义的尝试。

二、文章结构

第一章为宋代典雅派咏花词的发展流变，分为两节。第一节写宋代典雅派咏花词的发轫及初步定型。北宋前期为发轫期，小令仍是主要形式，词中物我分离，表现手法也较简单。北宋后期，典雅派咏花词中开始兼及物我，尤其是周邦彦“以思力写词”，为南宋咏花词的发展树立了一系列法度，使典雅派咏花词初步定型。第二节写典雅派咏花词的拓展和深化。南宋时期，词人都精于雕琢。南宋前中期，经姜夔、史达祖、高观国等人的开拓，词中物态我情渐趋平衡，咏花言志开始出现。及至晚宋，词人体物更加幽细入微，并于词中有意求寄托，但雕琢的同时又能不减天然神韵，使咏花词进一步拓展。

第二章为晚宋典雅派咏花词中物象呈现和创作取向。分为花之色、花之形和晚宋雅派词人咏花的创作取向三节。晚宋雅派词人对花卉的色泽、体态、香味和花期等外在自然属性摹写精准细致，同时这些摹写中也蕴含着词人咏花的一些创作取向。经笔者研究发现，晚宋典雅派词人咏花时具有崇尚素净淡雅、欣赏傲然风骨、咏叹背时不遇三个创作取向。

第三章为晚宋典雅派咏花词中的情志传达。在对情、志的界定和宋代咏花词中缘情、言志衍变梳理的基础上，阐释了晚宋典雅派咏花词中的情志类型以及词作中情志寄托的突出特点。研究发现，词作中情志内涵的具体表现为身世之感，黍离之悲和高洁志向三大类。而词作中则“有意求寄托”，词中的情志寄托具有三个特点：意在笔先，寄托深永；有门径之寄托；“有寄托入，无寄托出”。

另，正文中所引咏花词皆出自唐圭璋编著，王仲闻参订，孔凡礼补辑《全宋词》，文中不再一一标注。引词时，一般列词牌、词题；如无词题，则列词牌，并以括号标出首句。正文中所引唐诗出自中华书局编辑部点校《全唐诗》，宋诗出自傅璇琮，倪其心等主编《全宋诗》，随文列出诗人、题名，文中亦不再一一做注。

第一章 宋代典雅派咏花词的流变

花卉是自然界最美丽的产物，它以鲜艳的色彩、美好的姿态、清新的香气给人们带来极大的审美愉悦。对于花的歌咏，《诗经》中就有“桃之夭夭，灼灼其华”^[1]之句。而词中咏花，晚唐五代即已有之，但数量还很少，仅有 18 首。题咏的花卉品种也只有牡丹、荷花、杏花、梅花、海棠、木兰花 6 种。从质量看，多为应制奉和、拈题赋物之作，艺术成就不高。有宋一代，咏花词的创作蔚为大观。宋人极具科学精神，尤其是晚宋典雅派咏花词数量最多，且质量上乘，能外尽其象。对花卉的描摹都尽量符合事物的原貌，正如苏轼所说“如以灯取影，逆来顺往，旁见侧出，横斜平直，各相乘除，得自然之数，不差毫末”。^[2]在准确把握物性、物情的基础上，又能传达主观情感。

宋代典雅派咏花词发轫于北宋前期，并在北宋后期，经周邦彦的开拓初步定型。南宋时期，是宋代典雅派咏花词的拓展和深化期。南宋前期，姜派词人对咏花词进一步拓展，及至晚宋，吴文英、周密、张炎、王沂孙、蒋捷等人的创作使宋代咏花词进一步深化。下面笔者将依据以上两个阶段四个时期，具体论述宋代典雅派咏花词的发展流变。

第一节 典雅派咏花词的发轫及初步定型

从北宋初（960）到钦宗建康二年（1127）的 160 多年，即整个北宋时期，典雅派咏花词发轫并初步定型。这一时期，咏花词走进词人的视野，并逐渐成为一种重要的题材类型。就形式而言，逐渐突破小令的限制，咏花慢词开始出现，并为南宋的咏花慢词树立了一系列范式；就内容而言，以抒发“我情”为主，侧重词人主观情感的抒发，但对外物的描摹和刻画越来越精细、传神，及至北宋后期，周邦彦的咏花词中开始兼及物我；就表现技法而言，则经历了从直接描写到以雕琢刻画为工的转变。在这一发展过程中，晏殊、欧阳修、柳永、周邦彦的贡献比较突出，尤其是周邦彦的咏花词创作，可以视作宋代典雅派咏花词发展过程中的转捩点。

一、北宋前期：具有典雅风格的咏花词

北宋前期部分咏花词已经具备典雅派风格，不过数量还较少，仅有 67 首，参与创作的词人也不多，仅有 19 人，代表词人有柳永^[3]（5 首）、晏殊（24 首）、欧阳修（6 首）、杜安世（8 首）等人。就花卉种类而言，词人共计吟咏各色花卉 12 种，其中数量最多的是咏莲词。这一时期，小令仍是咏花词的主要形式，词人意不在物（花），物我处于分离的状态。词人不重对花卉的描摹，“我”才是词中的主要表现对象，词人咏花只是借花以抒发某种普泛化的情感。

（一）小令是主要形式，咏花慢词开始出现

北宋前期，小令是咏花词的主要形式。但小令体式狭小，承载的内容有限，限制了

[1] 程俊英，蒋见元.诗经注析[M].北京：中华书局，1991.16

[2] 苏轼.书吴道子画后.见苏轼文集[M].北京：中华书局，1986.2210

[3] 柳永的词可以分为雅、俗两大类。最早提出这一观点的是宇野直人。见宇野直人著，张海鸥，羊昭红译.柳永论稿[M].上海：上海古籍出版社，1998.4.此外，孙虹师也持这一观点，并对柳永的雅词和俗词作了统计，得出柳永雅、俗词比例为 165:48。其 5 首咏花小令正属于雅词一类。见孙虹.北宋词风嬗变与文学思潮[M].上海：上海古籍出版社，2009.

词人对物的描写和自身情感的抒发，慢词（长调）解决了这一问题。慢词扩大了词的容量，使词人在词作中可以铺陈地叙写花卉。柳永首先将小令拓展为长调（慢词），他有咏物名篇《望远行》咏雪和《黄莺儿》咏莺，但并无咏花慢词。他的5首咏花词，体制上仍为小令。最早的慢词咏花之作要数张先的《汉宫春·咏腊梅》。此外，吴感《折红梅·梅花馆小鬟》，欧阳修《凉州慢·石榴》，曾巩《赏南枝·梅》，王观《天香》，王安礼《万年欢》以及王诜《花心动·蜡梅》和《落梅花》8首咏花慢词。这8首慢词咏花之作对所咏对象还停留在写形阶段，写法上仍是以女子与花相映衬写，与同期的小令并无太大不同，艺术上的突破不明显。这是由于慢词体制较小令更为复杂，创作难度更大。咏花慢词经北宋中期章榘和苏轼的突破，直至周邦彦手中才初步定型。^[1]

（二）以“我”为主，物我分离

北宋前期的咏花词人并非刻意咏花，往往是因物（花）生感，感物（花）而咏，因此词中对物（花）的着墨并不多。这与咏花词创作的目的是佐雅兴、助娱情有关。正如李子正《减兰》咏梅词序云：“锦囊佳句，但能仿佛芳姿；皓齿清客，未尽形容雅志。追惜花之余恨，舒乐事之余情。试缀芜词，编成短阕。曲尽一时之景，聊资四座之欢。”这就决定了北宋前期的词人咏花，对花卉的描写多着眼于外在形式，如色泽、形态、香味等。以柳永《受恩深》（雅致装庭宇）咏菊和晏殊《睿恩新》（红丝一曲傍阶砌）咏木芙蓉二词为例：

雅致装庭宇。黄花开淡泞。细香明艳尽天与。助秀色堪餐，向晓自有真珠露。刚被金钱妒。拟买断秋天，容易独步。粉蝶无情蜂已去。要上金尊，惟有诗人曾许。待宴赏重阳，恁时尽把芳心吐。陶令轻回顾。免憔悴东篱，冷烟寒雨。（《受恩深》）

红丝一曲傍阶砌。珠露下、独呈纤丽。剪蛟绡、碎作香英，分彩线、簇成娇蕊。向晚群花欲悴。放朵朵、似延秋意。待佳人、插向钗头，更袅袅、低临凤髻。（《睿恩新》）

菊花、木芙蓉都是秋天的花卉。两首词都是从花卉的生长之地着笔，柳词笔下的菊花以雅致之态绽放于庭宇中，晏词笔下的木芙蓉则是生长在台阶旁。词人对花卉的色彩、香气、开放时间等外在因素，进行客观的描绘，且都是点到即止，没有做过多的渲染。可以看出北宋前期咏花词人多侧重于对花卉的外部描写，对花卉的内在特征把握还不够细致。与南宋时期，词人从花卉的生存环境、生命特征来挖掘花卉的象征意义，借咏花抒发人格理想或表达家国之思相比，迥然有别。清人李重华《贞一斋诗说》云：“咏物诗有两法：一是将自身放顿在里面，一是将自身站立在旁边。”^[2]北宋前期词人咏花，就是将自身“站立在旁边”，词中“物”“我”明显处于分离的状态。词人对花卉的描绘是客观的。

北宋前期词人咏花，除了对物作客观描绘，也有感物而咏之作。但词人抒发的是具

[1] 下文中引词作例证以慢词为主，但为研究全面，也会例举小令作为佐证，引词时不再一一说明。

[2]（清）李重华.贞一斋诗说[M].见王夫之等撰，丁福保编.清诗话[M].上海：上海古籍出版社，1978.931

有共性的，一种普泛化的情思或文人雅趣。如李遵勖《望汉月》咏菊、晏殊《玉堂春》咏梅、张先《少年游·井桃》咏桃。三首词结构都是上阕写花，下阕抒情。词中虽有对所咏花卉的直接描写，但是着墨分量不多，我们可以明显看出词人的主观创作意图不在于“写物图貌”^[1]，只是借花以发端，表达词人的某种审美情趣或抒发内心的某种情感。

李词所咏为菊花。菊花盛开于秋天霜降之后，因此词人说“独教冷落向秋天”。而秋花总是容易勾起人们时光易逝、年华老去的感慨，因此词人发出了“此花开后更无花。愿爱惜，莫同桃李”的感慨，表达了对秋花犹堪珍惜的赏爱之意。晏殊则是被眼前所见之梅花勾起了“往年同伴”之情，但是词人咏花的情感落脚点既不是对梅花的赞美，也不是自己往年与梅花同伴之情，“恼乱东风、莫便吹零落，惜取芳菲眼下明”则分明是时光易逝，珍惜光阴的感慨。张词中“韶华长在，明年依旧，相与笑春风”抒发了物是人非之叹，也有珍惜时光之意。三首词虽然吟咏的花卉不同，但是可以看出词人并不是为了咏花而咏花，而是借咏花来抒情，并且，三首词中抒发的情感大体相同。无论是时光易逝，珍惜当下的感慨，还是物是人非之叹，都是一种类型化的、普泛化的情感，这与南宋时期词人借咏花来标举人格、感慨身世完全不同。又如晏欧《渔家傲》咏莲“应有恨，芳心拗尽丝无尽”，“莲子与人长厮类。无好意，年年苦在中心里”，莲藕有丝，莲心苦涩是莲的特色，又取“丝”与“思”，“莲”与“怜”谐音双关，巧妙地将莲的自然属性与人之心理情感相合，生动描摹了莲藕及莲子的情态。但这种情感也只是词人根据莲花的物性进行的直观联想，表现的是词人的某种审美情趣，其中并不包含与词人自身相关的情感体验。

可见，北宋前期词人咏花，意不在花，而是借花抒发某种审美情趣或表达一种类型化的情感。正如叶嘉莹先生所说，“这种因物生感、感悟而咏的方式是文人感物传统在咏物词中的体现”^[2]。词人咏花时，并未融入个性化情感，而是将“自身站立在旁边”，以局外人、旁观者的冷眼把玩事物，物我处于分离的状态。从创作意图来看，词人的主观情感明显大于对花卉的描写，词中“我”明显强于“物”。

（三）描写直接，表现手法简单

咏花词中表现手法也较简单。如直言所咏之花的特征，如写荷花含苞待放“荷花欲拆犹微绽。此叶此花真可羡”（晏殊《渔家傲》）；写海棠花的颜色“欲绽红深开浅处”（柳永《木兰花·海棠》），写梅花盛开的时节“天将奇艳与寒梅。乍惊繁杏腊前开”（柳永《瑞鹧鸪》）。或者运用比喻、拟人、对比等修辞手法，来描写所咏之花。各例举一组词例如下：

莲叶层层张绿伞，莲房个个垂金盏。

（晏殊《渔家傲》咏莲）

日高梳洗甚时忺，点滴燕脂匀未遍。

（柳永《木兰花·海棠》）

倚天真、艳冶轻朱粉，分明洗出胭脂面。

（李冠《千秋万岁》咏杏）

[1] 刘勰著，范文澜注.文心雕龙注[M].北京：人民文学出版社，1958.136

[2] 叶嘉莹.灵谿词说（续十七）——论咏物词之发展及王沂孙之咏物词[J].四川大学学报（哲学社会科学版），1986（04）：72-86

- 天然淡伫好精神，洗尽严妆方见媚。（柳永《木兰花·杏花》）
 楚国细腰元自瘦。文君赋脸谁描就。（欧阳修《渔家傲》咏莲）
 似佳人、独立倾城，傍朱槛、暗传消息。（晏殊《睿恩新》咏莲）
- 重吟细阅，比繁杏天桃，品流真别。（吴感《折梅花》）
 颜色清新香脱洒。堪长价。牡丹怎得称王者。（欧阳修《渔家傲》咏莲）
 此花开后更无花，愿爱惜、莫同桃李。（李遵勖《望汉月》咏菊）

上面所举词句，第一组用比喻，第二组用拟人，第三组用对比。词人多运用比喻和拟人的手法，将花卉比作美丽的女子，以女子的美貌来写花卉之相。从写法上而言，多是上阕写花，下阕写佳人情态，是一种比体的写法。如李遵勖的《望汉月》、林逋的《霜天晓角》（冰清霜洁）、柳永的《瑞鹧鸪》（天将奇艳与寒梅）、晏殊《胡捣练》（小桃花与早梅花）、《睿恩新》（“芙蓉一朵霜秋色”、“红丝一曲傍阶砌”）都是这种结构。

用典也是咏花词重要的修辞手法之一。但这一时期，词人多是就题用典，并无什么新意。如咏梅，则用六朝乐府笛中曲《梅花落》、寿阳公主梅花妆、驿使寄梅、大庾岭梅花之类；咏杨花，则用谢家池、江淹浦、王孙归等事；咏海棠，则用贵妃醉酒典。

这一时期咏花词总体以白描为主，修辞手法的运用比较简单直接，如个别句中运用比喻或拟人等手法。而北宋中期，苏轼的和韵之作《水龙吟》咏杨花，通篇将杨花比作思妇，抓住二者的共同特征来写，明显技高一筹。词中用典并不多，所用典故也多是些常见的事典、语典。

北宋前期的咏花词是词人闲暇游赏之际所作，词中对花卉的描写还不多，且仅限于对花卉外在形式的刻划，咏花主要是为了抒发某种主观情感，物我处于分离的状态，表现手法也比较简单，总体而言以白描为主。及至北宋中后期，经周邦彦的进一步拓展，咏花词基本定型。

二、北宋后期：典雅派咏花词的初步定型

北宋后期，咏花词形式上小令、慢词并存，慢词取得突破性进展。内容上仍是以“我”为主，但是词人开始兼及物我，体现在词中则是词人对花的描写更加精准、细致；在对花卉描摹的同时，主体深度介入，赋予花生命和情感。表现技法也更加成熟。词中花卉种类从前期的12种增加到16种。其中梅词最多，达133首，从北宋后期起直至宋末，咏梅词的数量都遥遥领先于其他花卉词，梅花也成为有宋一代品格的象征。具有典雅风格的咏花词数量增加到84首，参与创作的词人也增加到81人。晁补之、毛滂、黄裳、苏轼^[1]、周邦彦等人的咏花词都在10首以上。其中周邦彦的咏花词创作标志着典雅派咏花词的出现及初步定型。

[1] 刘扬忠先生认为“豪放”并不是苏轼词的主导风格，他说“‘豪放’作为一种特定的文学风格，唐末司空图《二十四诗品》中早有形象化的描述和认定：‘观化匪禁，吞吐大荒。由道返气，处得以狂。天风浪浪，海山苍苍。真力弥漫，万象在旁。前招三辰，后引凤凰。晓策六鳌，擢足扶桑。’如果用这种境界来衡量三百五十来首苏轼词，真正具有‘吞吐大荒’之概和‘天风浪浪，海山苍苍’的阔大气象的，算来算去不过一二十首。”刘扬忠《唐宋词流派史》[M]. 北京：中国社会科学出版社，2007.199。笔者同意此观点，认为苏轼的咏花词可划归至雅词一类。

北宋中期，苏轼创作了 19 首咏花词，他的咏花词多为应酬之作，但其数量和质量显著提高。苏轼“以诗为词”^[1]，在词作中注入个人情感和人生体验，使咏花词的表现内容大大丰富，提升了咏花词的品格。但“诗法”作词，如“教坊雷大使之舞，虽极天下之工，要非本色”。^[2]这一时期词人中，对咏花词的发展贡献最大的，非周邦彦莫属。周邦彦，字美成，号清真居士。有咏花词 13 首，他的咏花令词也能做到体物精微。但真正体现其咏花词特色的，却是其 5 首咏花慢词。分别是《花犯》（粉墙低）、《玉烛新》（溪源新腊后）、《念奴娇》（醉魂乍醒）三首咏梅，《六丑·蔷薇谢后作》一首咏蔷薇，《水龙吟·梨花》一首咏梨花。北宋后期咏花词的初步定型体现在两个方面：一是词中以我为主，兼及物我；二是注重思索安排，精于雕琢。

（一）以“我”为主，兼及物我

北宋后期词人写花时，不再是“外在于物”，苏轼开始赋花以生命和情感。他的《水龙吟》一词中并未对杨花作客观的描绘，而是将杨花比作闺中少妇，赋予杨花以生命和情感，《定风波·咏红梅》赋予梅高洁的品格和倔强的姿态。清真咏花，更是将强烈的主观情感色彩投射于花之上，使花“皆着我之色彩”^[3]。如：

今年对花最匆匆，相逢似有恨，依依愁悴。	（《花犯·梅花》）
应是不禁愁与恨。纵相逢难问。黛眉曾把春衫印。	（《品令·梅花》）
素肌应怯余寒，艳阳占立青芜地。	（《水龙吟·梨花》）
长条故惹行客。似牵衣待话，别情无极。	（《六丑·蔷薇谢后作》）
花染娇萼，羞映翠云幄。	（《醉落魄》咏桂）

上述词作分别是咏梅花、梨花、蔷薇例句中的“恨”、“怯”、“惹”、“羞”都是词人通过“移情”，将自己浓烈的情感投射在花卉中，使花卉具有人的生命和情感。德国十八世纪美学家里普斯说：“‘移情作用指的不是一种身体感觉，而是把自己‘感’到审美对象里面去’。‘审美的欣赏并非对于一个对象的欣赏，而是对于一个自我的欣赏’，‘在对美的对象进行审美的观照之中，我感到精力旺盛，活泼，轻松自由或自豪。但我感到这些，并不是面对着对象或和对象对立，而是自己就在对象里面。’^[4]词人咏花仍是以“我”为主，以清真（《六丑·蔷薇谢后作》）为例简要说明：

正单衣试酒，怅客里、光阴虚掷。愿春暂留，春归如过翼，一去无迹。为问花何在？夜来风雨，葬楚宫倾国。钗钿堕处遗香泽，乱点桃蹊，轻翻柳陌。多情为谁追惜？但蜂媒蝶使，时叩窗隔。东园岑寂，渐蒙笼暗碧。静绕珍丛底，成叹息。长条故惹行客，似牵衣待话，别情无极。残英小、强簪巾幘，终不似、一朵钗头颤袅，向人欹侧。漂流

[1] “以诗为词”是宋人对苏轼词艺术特色的概括。语见陈师道《后山诗话》：“子瞻以诗为词，如教坊雷大使之舞，虽极天下之工，要非本色。”

[2] “以诗为词”是宋人对苏轼词艺术特色的概括。语见陈师道《后山诗话》：“子瞻以诗为词，如教坊雷大使之舞，虽极天下之工，要非本色。”

[3] 王国维.人间词话[M].见唐圭璋编.词话丛编（第5册）[Z].北京：中华书局，1986.4239

[4] 里普斯.论移情作用[A].转引自耿庸主编.新编美学百科词典[Z].福州：福建人民出版社，1989.472

处、莫趁潮汐，恐断红、尚有相思字，何由见得？

这首咏花词，并不是一首简单的“惜花惜春之作”，而是一首寄寓词人自身强烈情感的咏落花之词。此词开篇交代：“正单衣”三句点出时序和词人“客”之身份，奠定全词落寞凄凉的基调，使作品一开始即带上强烈的主观色彩。接下来“愿春”三句进一步强化我之无可奈何的情怀，春天转瞬即逝。“为问”三句写落花如楚宫细腰，美人被夜来风吹雨打而瘞埋，正如词人自己飘零的身世，这里词人和落花合二为一、融为一体，表达内心的悲苦之情。“钗钿”以下六句写蔷薇花谢后的飘落状况。“我”与落花惺惺相惜，遂到岑寂的东园，在残花下徘徊良久，为花事阑珊而叹息，“我”和“长条”之间开始了面对面的交流：“长条”三句是“长条”留恋“我”；“残英”四句是“我”怜惜残花，有感士不遇之叹；“漂流处”五句写词人担心断红随水而逝，那花瓣题诗的美丽传说会因此难以再续前缘。这首寄寓词人自身强烈情感的咏花词，将人和花合二为一，回环曲折地书写了“惜花”之情和游宦之感。词中对花卉的描写十分贴切，传神，宋人强焕赞其能“模写物态，曲尽其妙”^[1]，王国维称其“言情体物，穷极工巧”^[2]。黄苏《蓼园词评》中说：“自叹年老远宦，意境落寞；借花起兴，以下是花、是自己，比兴无端，指与物化，奇清四溢，不可方物。人巧极而天工生矣。结处意致尤缠绵无已，耐人寻绎。”^[3]但词人主观创作目的是借花来抒发身世飘零之感。除了上述的《六丑·蔷薇谢后作》外，他的《花犯》（粉墙低）、《玉烛新》（溪源新腊后）两首咏梅词也表现了身世之苦，陈廷焯《云韶集》评《花犯》曰：“此词非专咏梅花，以寄身世之感耳。”^[4]周邦彦的咏花词虽然仍是以“我情”为主，但是词中亦能兼及“物”“我”。

（二）注重思索安排，精于雕琢

周邦彦的咏花词中注重思索安排主要体现在以赋笔咏花和词中错落繁复的章法结构这两方面。

1、以赋笔咏花

近代词学家陈匪石云：“论咏物之词，实赋体之极轨。”^[5]既然咏物，则需对物作细致精微的刻画，咏花词也是如此。周邦彦继承了柳永赋笔写词的技法，在词中，无论是咏花还是赋情，都是层层铺叙。体现在咏花慢词中，则是继承柳永赋笔咏物的技法，铺陈地对花卉进行刻画和描摹。

其《花犯·梅花》、《水龙吟·梨花》等篇，都是通过铺叙的手法，从侧面比拟摹形写神，并在词中隐括了大量事典、代字^[6]和前人诗句。在铺排和体物的过程中，不仅对物态的摹写，曲尽其妙，同时增加了咏花词叙事的功能。黄昇《唐宋诸贤绝妙词选》称赞《花犯·梅花》“此只咏梅花，而纡徐反复，道尽三年间事。”^[7]《水龙吟·梨花》一

[1] 孙虹校注，薛瑞生订补.清真集校注[M].北京：中华书局，2002.138

[2] 王国维.人间词话[M].见唐圭璋.词话丛编（第5册）[Z].北京：中华书局，1986.4246

[3] 黄苏.蓼园词评[M].见唐圭璋编.词话丛编（第3册）[Z].北京：中华书局，1986.3095

[4] 孙克强，杨传庆点校整理.云韶集辑评之一[J].中国韵文学刊，2010（9）：58

[5] 陈匪石.宋词举[M].南京：江苏古籍出版社，2002.65.

[6] 代字，这里是语典的一种。沈义父《乐府旨迷》“语句须用代字条”云：“如说桃，不可直说破桃，须用‘红雨’、‘刘郎’等字；说柳，不可直说破柳，须用‘章台’、‘灞岸’等字。”

[7] 黄昇.唐宋诸贤绝妙词选.见唐圭璋等校点.唐宋人词[M].上海：上海古籍出版社，2004.652

词，上片先用五句写暮春晴日的梨花，再用七句写暮春雨中的梨花。下片转写梨花盛开的繁盛闹热之态，最后从侧面以人作比，写梨花的凋谢与落尽状态。通过对不同环境下梨花的叙写，来展现梨花之神。该词中同样用了不少典故来摹写，《乐府指迷》云：

如咏物须时时提调，觉不分晓，须用一两件事印证方可。如清真咏梨花《水龙吟》第三第四句，用樊川、灵关事，又深闭门及一枝带雨事。觉后段太宽，又用玉容事，方表得梨花。若全篇只说花之白，则是凡白花皆可用，如何见得是梨花。^[1]

词人并未粘滞于对梨花作正面的形容或刻画，而是遗貌取神，抒写梨花之神。黄苏《蓼园词评》曰：“但写梨花冷淡性情，曰‘占尽青芜’，曰‘长门深闭’，曰‘引黄昏泪’，曰‘不成春意’，为梨花写神矣，却移不到桃李梅杏身上。”^[2]全篇咏梨花而不露一题字，而“咏物词，最忌说出题字”^[3]。《花犯》一词中只有首三句“粉墙低，梅花照眼，依然旧风味”出现题面的“梅”字，但已不再粘滞于对所咏之物作正面的描写与形容，与禁体^[4]咏物已经渐行渐近^[5]，而《水龙吟·梨花》、《六丑·蔷薇谢后作》等已经是严格意义上的禁体咏物之作。周邦彦以赋笔咏花，并在词中隐括了大量典故和前人诗句，使咏花词的表现技法更加成熟。

2、注重内容和结构的安排

由于慢词体制复杂，驾驭难度大，所以在很长一段时期内，咏花慢词多借鉴柳永的时空序列性结构，按照事情发生发展的时空顺序来组织词的篇章结构。如前引柳永的《受恩深》咏菊，该词词意来源于陶渊明诗“采菊东篱下，悠然见南山”，合用重九泛菊典及潘大临诗“满城风雨近重阳”。从结构特征来看是以时间的流程作为思维活动的主要线索，从白天到黎明拂晓再到下雨，随着时间的转化菊花呈现不同的姿态，最后联想到与菊花密不可分的大诗人陶渊明。这首词创作意图就是单纯的咏菊，除此之外并没有寄托词人的生命体验和思考。单纯咏菊的创作意图使得全词围绕菊花这一吟咏对象本身展开。虽然这种结构比较容易掌握和驾驭，但失于呆板单一而缺少变化。而周邦彦的咏花词打破了这一传统结构，他用一种跳跃的结构特征体现心理流程。以《花犯·梅花》为例，作一分析：

粉墙低，梅花照眼，依然旧风味。露痕轻缀。疑净洗铅华，无限佳丽。去年胜赏曾孤倚。冰盘同宴喜。更可惜、雪中高树，香篝熏素被。今年对花最匆匆，相逢似有恨，依依愁悴。吟望久，青苔上、旋看飞坠。相将见、脆丸荐酒，人正在、空江烟浪里。但梦想、一枝潇洒，黄昏斜照水。

[1] 沈义父著，蔡嵩云笺释.乐府旨迷笺释[M].北京：人民文学出版社，1981.71

[2] 黄苏.蓼园词评[M].见唐圭璋.词话丛编（第3册）[Z].北京：中华书局，1986.3086

[3] 沈义父著，蔡嵩云笺释.乐府旨迷笺释[M].北京：人民文学出版社，1981.88

[4] 禁体，又称禁体物或称白战体，是诗词中赋咏外物的技巧，这一技巧尽量避免直接描写或形容比喻所咏之物的外观或动作。参见程千帆、张宏生.火与雪：从体物到禁体物——论白战体及杜、韩对它的先导作用[J].中国社会科学，1987（4）：211-223

[5] 参见孙虹.宋代咏物词的修辞构建和梦窗范式[J].福建师范大学学报（哲学社会科学版），2012（5）：50-55

本词首先写词人所见梅花，在低矮粉墙头伸出的梅枝姿态撩人，一个“旧”字，引入对旧事的回忆，使词人回想起去年赏梅之情形。“去年”两句从眼前之景转到回忆之景，从实写转为虚写，追述昔日孤倚寒梅，与梅共醉的景象。“更可惜”三句写旧日雪中赏梅时的情态。下阕，又从回忆转到现实。词人的思绪从去年赏梅的情景回到今年所见的梅花。“今年”三句叙写词人离别在即仿佛有无限离恨，而花似乎也含有丝丝愁绪。“吟望久”三句叙写词人所见梅之凋落。接下来词人展开想象，“相将见”两句，言梅子可供人就酒之时，我正漂泊于空江烟浪之上，结拍言以后自己只在梦中见梅影而已。整首词穿插了去年品赏雪中梅，今年再见梅树，以及悬想青梅荐酒时人已远别，只能梦想梅影之事，结构为眼前之景（实写）——回忆之景（虚写）——眼前之景（实写）——想象之景（虚写），词中虚实结合，结构回环往复，因此黄昇在《唐宋诸贤绝妙词选》中称赞该词结构“圆美流转如弹丸。”^[1]

词中用“繁复错综的倒折的笔法”^[2]，注重时空情景的交织，以逆入的方式开始，使现实与往昔、时间与地点、写景与抒情、实写与虚拟纵横交错，时空结构上体现为跳跃性的回环往复，抒情虚实相生，情景交融。清末词家陈洵以为：“清真格调天成，离合顺逆，自然中度。”^[3]前引《六丑·蔷薇谢后作》分析可知，周邦彦的咏花词结构变化多端，但却合乎词律。清真以赋笔写词，注重时空结构的安排和情景的交融，内容婉折，但内涵浑厚，韵味悠长，这就是周济所说“勾勒之妙，无如清真，他人一勾勒便薄，清真愈勾勒愈浑厚”^[4]。

北宋后期的咏花词中，虽然仍是以我为主，但词人开始兼及“物”“我”。尤其是咏花慢词中，注重内容的组织和结构的安排，章法细密，为南宋词人咏花词的创作建立了一系列的规范和法度。陈廷焯《白雨斋词话》曰“词至美成，乃有大宗，前收苏、秦之终，后开姜、史之始；自有词人以来，不得不推为巨擘，后之为词者，亦难出其范围。”^[5]叶嘉莹先生称周氏咏物词具有“结北开南”^[6]的重大意义也正是基于此立言。周邦彦之后，宋人作词开始由自然感发向刻意安排过渡，到了南宋，无论章法结构还是遣词造句都日益工巧，晚宋发展到极致。经过北宋 160 多年的发展，典雅派咏花词无论在取材范围还是思想情感上，都有了有可观的突破和收获。及至南宋，随着民族矛盾的上升，典雅派咏花词人一方面追求词的雅化，致力于艺术技巧上的突破，另一方面，词中寄托家国身世成为咏花词题中应有之义，词中情感内容进一步拓宽。

第二节 典雅派咏花词的拓展和深化

进入南宋，词人吟咏的花卉种类大大增加，词作数量也明显增多。内容上经历了从缘情到言志的转变，并最终达到情志合一的境界。对物的内在特性把握更加精准，侧重从花卉的生存环境、生命特征来挖掘花卉的象征意义，借咏花抒发人格理想或表达家国

[1] 黄昇.唐宋诸贤绝妙词选[M].见唐圭璋等校点.唐宋人词选[M].上海:上海古籍出版社,2004.652

[2] 叶嘉莹.论周邦彦词[A].唐宋词名家论稿[M].石家庄:河北教育出版社,1997.200

[3] 陈洵撰.海绡说词[M].见唐圭璋.词话丛编(第5册)[Z].北京:中华书局,1986.3120

[4] 周济.介存斋论词杂著[M].见唐圭璋.词话丛编(第2册)[Z].北京:中华书局,1986.1632

[5] 陈廷焯.白雨斋词话[M].见唐圭璋.词话丛编(第4册)[Z].北京:中华书局,1986.3786

[6] 叶嘉莹.论周邦彦词[A].唐宋词名家论稿[M].石家庄:河北教育出版社,1997.179

之思，表现技法也更加成熟。

一、南宋前中期：典雅派咏花词的拓展

从钦宗靖康二年（1127）到宁宗开禧三年（1207）间的 80 年为咏花词的拓展期。这一时期典雅派咏花词共有 155 首，花卉品种也增加到了 48 类，基本与晚宋时期所写到的花卉品种数量相当。这一时期横跨了南渡和中兴两个时期。

南渡时期是拓展前的回溯阶段，这一时期的咏花词与北宋前期类似，都是以情感的抒发为主，借咏花写现实遭遇或寄托自身人格，而不重对花卉的描写和刻画，花卉只是词人情感抒发的媒介和载体。

而自隆兴和议至开禧北伐，宋孝宗乾淳之治使南宋安定了近 40 年，这一时期被称之为“中兴”（1141-1207）时期。该期典雅派词人主要有：姜夔（号白石道人）和史达祖（号梅溪）、高观国（号竹屋）等人为代表。他们都创作了为数不少的咏花词，其中，姜夔现存词 84 首，涉及到花的词作达一半之多，专注咏花的有 24 首。史达祖现存 112 首，其中有咏花词 12 首；高观国存词 108 首，咏物词就有 33 首，其中咏花词 17 首。与北宋时期相比，单个词人咏花词数量大大增加。相对清平的社会政治环境，及姜夔等人的努力开拓，使宋代典雅派咏花词进一步拓展。

（一）咏花抒情融为一体，物态我情趋向平衡

北宋前期，词人意不在咏花，而是借咏花以抒情。北宋后期，周邦彦的咏花词虽然开始兼及物我，但是由于词人主体情思的深度介入，词中仍是以“我情”为主，“外物”为宾。而中兴时期的典雅派咏花词中“花”的所占篇幅更大，摹写也更加注重传神，而不是写形。咏花抒情已经融为一体，词中的物态我情趋向平衡。

词中“花”的描写篇幅，与北宋时期和南渡时期相比，分量大大增加。如史达祖的《风入松·茉莉花》：

素馨柎萼太寒生。多翦春冰。夜深绿雾侵凉月，照晶晶、花叶分明。人卧碧纱橱净，香吹雪练衣轻。频伽衔得堕南薰。不受纤尘。若随荔子华清去，定空埋、身外芳名。借重玉炉沉炷，起予石鼎汤声。

整首小令通篇围绕茉莉展开想象和描写。上阕描写在月光的映照下，茉莉花色泽晶透、花叶分明，气味之清香袭人，让屋内的词人心神荡漾，刻画的惟妙惟肖。下阕词人设想，如果茉莉花能够被频伽衔去，落入南薰殿，就不必受红尘的玷污，一直保持其清高洁净之品格，但若被供奉于华清宫中，则日日受凡事所累，失去高洁的美名。最后词人一笔宕开，写到茉莉的两种功用，一是可做香，一是可入茶，歌咏花之实用功效。纵观全词，上阕以客观环境凸显茉莉之外貌色形，下阕叙写其不同境遇。词人认为茉莉在不同的环境中，品格也不同。词中表达的是茉莉的选择，其实也是词人的选择。但通篇都是就茉莉而言，词人本身的情感则几乎不显现。他不取清真主观秾情的深度介入，而是以“物与”情怀咏物，因此更能体物入微，勾勒幽细，在表现出真正意义上的“物情”的同时，词意的表达也更加委婉含蓄。因此姜夔赞其词“能融情景于一家，会句意于

两得”^[1]。

对花卉的描写多从侧面着笔，以环境来渲染烘托，力图从其生存环境、生命特征来挖掘其象征意义，以环境来渲染烘托花卉的品格也是常见的写法。以高观国《金人捧露盘·水仙花》为例：

梦湘云，吟湘月，吊湘灵。有谁见、罗袜尘生。凌波步弱，背人羞整六铢轻。娉娉袅袅，晕娇黄、玉色轻明。香心静，波心冷，琴心怨，客心惊。怕佩解、却返瑶京。杯擎清露，醉春兰友与梅兄。苍烟万顷，断肠是、雪冷江清。

此词是咏水仙之作，但全篇都没有直接点出所咏对象水仙花，但立意运笔始终围绕水仙花。词人用了“云”、“月”、“静”、“冷”、“怨”、“烟”、“雪”、“江”、“清”等意象营造了一种清雅宁静、充满艺术美感的氛围。且词人笔下的很多物象，如“云”、“月”、“雪”、“露”、“兰”、“梅”等都极其高贵、优雅，给这安静美好的意境，增添了更多高雅朦胧的气息。词人正是通过这清雅的意境来呈现水仙花的品格。而词人赞赏的这种水仙花高洁、清雅的品格也正是词人对自身人格的标榜。

姜夔的咏梅词也能做到咏花抒情融为一体。对姜夔而言，梅花不仅作为一种审美客体而存在，而且还联系着他的一段终生难以割舍的恋情。据夏承焘先生《姜白石系年》考证：“白石可能于青年时代曾往来于江淮间，与合肥琵琶女相恋，二人常月夜踏雪寻梅，亦作别于梅落时节，从此梅便与白石结下不解之缘。所以，白石词中的梅便不仅是花的意象，这其中还暗含着对往日情事的追忆。”^[2]因此，与周邦彦咏梅词中的羁旅漂泊之感相比，姜夔的咏梅词有更加确指的情事，融入的主体情怀也更加个人化、私密化。

（二）由缘情为主向兼有言志转变

“诗言志”而“词缘情”^[3]，“诗庄词媚”^[4]的文体观念宋初就已经形成，而南宋前中期的典雅派咏花词是以缘情为主，中兴时期典雅派咏花词也是如此。上引史达祖《风入松·茉莉花》、高观国《金人捧露盘·水仙花》以体物为主，兼有一些词人自身品格的比附；高观国《祝英台近·荷花》则借咏荷传达对女子的情思。姜夔 24 首咏花词中，咏梅词有 17 首。夏承焘先生认为姜夔咏梅词多与合肥情缘有关^[5]，虽然这一观点有值得商榷之处，但是也可看出“情”在姜词作中所占的分量。词人情感不出一己之悲欢，甚至仅为男女恋情。

但毕竟经历了南渡，受时代和社会的影响，咏花词中也开始带有言志成分，最著名

[1] 黄昇.中兴以来绝妙词选[M].唐圭璋校点.唐宋人选唐宋词[Z].上海：上海古籍出版社，2004.788

[2] 姜白石系年·白石怀人词考[A].夏承焘集（第1册）[M].杭州：浙江古籍出版社，1997.450

[3] “诗言志”最早见于《尚书·尧典》：“诗言志，歌永言，声依永，律和声。”“诗言志”，即诗是抒发作者的志向怀抱的。“词缘情”指词以抒写儿女之情为本色。“诗言志而词缘情”是诗词的创作传统，不过在诗词的发展过程中，诗和词中的“情与志”逐渐从对立走向融合。

[4] “诗庄词媚”是宋初文人对诗、词不同特征进行的概括。明李东琪曰：“诗庄词媚，其体元别。”语见（清）王又华.古今论词.见唐圭璋.词话丛编（第1册）[Z].北京：中华书局，1986.606

[5] 夏承焘认为《疏影》（包括《暗香》）关乎合肥情缘，姜白石系年·白石怀人词考[A].夏承焘集（第1册）[M].杭州：浙江古籍出版社，1997.450

的当属白石《暗香》、《疏影》二词。宋翔凤评曰：“《暗香》，《疏影》，恨偏安也。”^[1]蒋敦复认为：“白石石湖咏梅，暗指南北议和事。”^[2]陈廷焯评曰：“南渡以后，国势日非。白石目击心伤，多于词中感慨。不独《暗香》《疏影》二章，发二帝之幽愤，伤在位之无人也。”^[3]张惠言也主此说。郑文焯评曰：“此盖伤心二帝蒙尘，诸后妃相从北辕，沦落胡地，故以昭君托喻，发言哀断。考唐王建《塞上咏梅》诗曰：‘天山路旁一柱梅，年年花发黄云下。昭君已没汉使回，前后征人谁系马？’白石词意当本此。近世读者多以意疏解，或有嫌其举典拟不于伦者，殆不自知其浅矣。词中数语，纯从少陵咏明妃诗义隐括，出以清健之笔，如闻空中笙鹤，飘飘欲仙，觉草窗（周密）、碧山（王沂孙）所作《吊雪香亭梅》诸词，皆人间语，视此如隔一尘，宜当时转播吟口，为千古绝唱也。至下阕藉《宋书》寿阳公主故事，引申前意，寄情遥远，所谓怨深文绮，得风人温厚之旨已。”^[4]

对于二词，笔者认为《两宋文学史》中的论述较为中肯：“这两篇作品是咏梅的，但如前人所一致肯定的，它们决不是单纯的咏物之作。词中当然也刻画了梅花，但在更多的地方却表达了由梅花而引起的联想……平情而论，虽然《暗香》和《疏影》都是借梅托意，但它们所托之意却并不是一致的。如果不求之过深，也不强求这两个姊妹篇必须有统一的主题，那就比较容易看出：《暗香》写的是自己身世飘零之恨和伤离念远之情，《疏影》则是披露了作者对国家衰危的关切和感触。前者的慨叹是属于个人的，而后者扩展到整个家国的旧恨新愁上面来了。”^[5]二词虽以缘情为主，但从众多词论家的评点中可以看出，白石咏花词中开始出现言志的成分。众多词论家不同的解读也正说明白石寄托的家国情思比较朦胧含蓄，不可确指。

史达祖的个别咏花词中也开始出现言志成分。如其《隔浦莲·荷花》一词“亭亭不语，多应嗔赋玉井”之句，玉井有数意。一为西岳莲花峰之玉井，相传其中生碧莲；二为井的美称；三为星宿名。《后汉书》卷三十下《郎顗传》云：“去年闰十月十七日己丑夜，有白气从西方天苑趋左足入玉井，数日乃灭。”注引《天官书》曰：“参星下四小星曰玉井，其外四星，左右肩股也”^[6]。《晋书》卷十一《天文》上云：“参左足入玉井中，兵大起，秦大水，若有丧，山石为怪。”^[7]可见，从天象角度而言，“玉井”与兵兴有一定关系。结合南宋形势，或与第三义“兵兴”有关。“西湖游子，惯识雨愁烟恨”二句则让人联想到林升的《题临安邸》：“山外青山楼外楼，西湖歌舞几时休。暖风熏得游人醉，直把杭州作汴州。”时事之感自出。结尾“只恐吴娃暗折赠。耿耿。柔丝容易萦损”三句，联想到柳永《望海潮》“重湖叠巘清嘉，有三秋桂子，十里荷花”等句令金主完颜亮“遂起投鞭渡江之志”。^[8]如此，则此句的言外之意或许正如王步高

[1]（宋）翔凤.乐府余论[M].见唐圭璋.词话丛编（第1册）[Z].北京：中华书局，1986.2503

[2]（清）蒋敦复.芬陀利室词话（卷三）[M].见唐圭璋.词话丛编（第4册）[Z].北京：中华书局，1986.3675.

[3] 陈廷焯.白雨斋词话.唐圭璋.词话丛编（第4册）[Z].北京：中华书局，1986.3797

[4] 孙克强、杨传庆辑校.大鹤山人词话[M].天津：南开大学出版社，2009.101

[5] 程千帆著.两宋文学史[M].见程千帆全集（第十三卷）[M].石家庄：河北教育出版社，2000.393-394

[6]（宋）范曄传.后汉书[M].北京：中华书局，1965.1063

[7]（唐）房玄龄等撰.晋书[M].北京：中华书局，1974.302-303

[8]（宋）罗大经撰.鹤林玉露·丙编[M].北京：中华书局，2008.241

先生所说“荷花容易摧折，江山也容易被卖国贼断送。”^[1]史达祖咏花词中的寄托，与姜夔词中的一致，都在若有似无之间。虽然南宋中期典雅派咏花词中抒发的志向比较模糊，不可确指，但这些尝试为晚宋典雅派词人咏花“有意求寄托”开辟了道路。

（三）雕琢更甚，神韵天然处或减

中兴时期典雅派词人承袭自周邦彦的思索安排之工，在典故浑融、章法曲折、句法精警等方面都有承袭，却雕琢更甚。邹祗谟的《远志斋词衷》称“梅溪、白石、竹山、梦窗诸家，丽情密藻，尽态极妍”^[2]。

邹祗谟谈咏物词写法“不可不似，尤忌刻意求似，取形不如取神，用事不若用意”^[3]。姜夔的《暗香》《疏影》二词隐括了此前很多咏梅典故，二词隶事用语与梅花收纵连密，“体认著题，融化不涩”^[4]，在用典时能不受原典出处的束缚，用其意而不用其事，达到“用事不为事所使”“咏物而不滞于物”的效果。二词并不着眼于梅花的形貌，而是摄取梅花的神韵，从而将自我性情很自然地融入。全词将往日之花与今日之花、赏花与怀人这两条线索紧紧绾合在一起，表面上吟咏着梅花，然字句之中字句之外又隐然有一幽独的佳人，呼之欲出。咏梅而不粘滞于梅。陈匪石先生谈此词主旨云：“盖此章立言，以赏梅之人为主，而言其经历，述其感想，就梅花之盛时、衰时、开时、落时，反复论述，无限情事，即寓其中。”^[5]词人遗貌取神，不对梅花作正面的描绘，同时融化大量典故与前人诗句入词，使词中抒发的情感在若有若无、若即若离之间，词意丰富深广，给读者留下极大的想象空间。章法上，继承周邦彦错落繁复而又严密的章法结构，通过时空交叉和空间地点不停转换的结构安排，加上虚实结合的交替变换，将苦闷伤感发挥到了极致。清代汪森说：“鄱阳姜夔出，句琢字炼，归于醇雅。于是史达祖、高观国羽翼之，张辑、吴文英师之于前，赵以夫、蒋捷、周密、陈允衡、王沂孙、张炎、张翥效之于后，譬之于乐，舞筵至于九变，而词之能事毕矣。”^[6]稍后史达祖、高观国、吴文英等人的咏花词也都不同程度受到他的影响。

论作词工巧，史达祖沿着周邦彦开拓的道路走得更远。他发展了周邦彦禁体的表现技法。北宋词人咏物一般都不忌题字，如苏轼《水龙吟·和章质夫杨花词》中便有“不是杨花，点点是离人泪”之句，点出题字；前文已述周邦彦咏花词中有禁体之作，但数量还不多，仅有2首。南渡以后则常有不出题字者，但在梅溪以前的词人中，咏花不出题字往往是随意的，而梅溪咏物不出题字者却有4首之多，可见其是刻意追求词中禁体。游国恩《中国文学史》认为“有些词不看题目，很难猜到他制的是什么谜”^[7]，而史达祖不出题字仍然可以做到“所咏了然在目”。《玉楼春·梨花》通篇未出“梨花”二字，而其结句：“黄昏着了素衣裳，深闭重门听夜雨”则是从李重元《忆王孙》中“欲黄昏，雨打梨花深闭门”而来，其中隐含“梨花”二字，并不难解。又如《菩萨蛮·赋

[1] 王步高.论梅溪咏物词[J].贵州文史丛刊, 1985(3): 119-123

[2] 邹祗谟.远志斋词衷[M].见唐圭璋编.词话丛编(第1册)[Z].北京:中华书局, 1986.650

[3] 邹祗谟.远志斋词衷[M].见唐圭璋编.词话丛编(第1册)[Z].北京:中华书局, 1986.653

[4] (宋)张炎著,夏承焘校注.词源注[M].北京:人民文学出版社, 1981.19

[5] 陈匪石.宋词举[M].南京:金陵书画出版社, 1983.35

[6] (清)朱彝尊,汪森编.词综[M].上海:上海古籍出版社, 1978.1

[7] 游国恩,王起等主编.中国文学史(三)[M].北京:人民文学出版社, 1963.151

玉蕊花》，全章不出“玉蕊”二字，但起句“唐昌观里东风软”中“唐昌观”又名“玉蕊院”，正是以“玉蕊花”而闻名，实际上起句便借用典故点出了所咏之花。句法也更加精警。张炎《词源》中认为姜夔和史达祖皆“格调不侔，句法挺异”^[1]。

注重思索安排是咏花词发展的一大进步，但往往刻意过甚，却有失自然。王士禛《花草蒙拾》在提到梅溪、白石时有“神韵天然处或减”^[2]之语，评价实在恰当。周济也说：“梅溪甚有心思，而用笔多涉尖巧，非大方家数，所谓一钩勒即薄者。”^[3]

二、晚宋时期：典雅派咏花词的深化

自宁宗嘉定初（1208）到帝昀祥兴二年（1279）的近70年是宋代咏花词的深化期。这一时期有咏花词146首，涉及花卉54种，主要代表词人有吴文英^[4]、周密、张炎、王沂孙、蒋捷等5人。典雅派咏花词进一步深化，具体表现为：词人体物更加幽细入微，并在咏花的同时有意求寄托，咏花词中的艺术表现形式更加精巧，如谋篇布局更加严谨、炼字琢句更加精到、选取典故与所咏之花更为贴切，最终形成蔚为大观的局面。宋代咏花（物）词至宋末而臻于极致，咏物词创作理论在这一时期也得到了及时的总结。沈义父的《乐府指迷》和张炎的《词源》皆总论咏物并兼及咏物中的意趣寄托、收纵联密、用情不露、用事合题等等。咏物（花）词的审美理想：“全章精粹，所咏了然在目，且不留滞于物。”^[5]

吴文英，号梦窗，一生沉沦下僚，但始终保持的清高独立的人格。存词348首，有咏花词54首，涉及花卉11种，约占其词作总数的16%。在同期词人中咏花词数量最多，且艺术成就最高。周密存词152首，有词集《蘋州渔笛谱》，后人整理有《草窗词》，其中有咏花词26首，约占作品总数的17%。张炎为“宋末四大家”之一，存词320首，其中咏花词39首，约占词作总数的12%。王沂孙，号碧山，是晚宋以咏物词著称的一位词人，他的词传世者不多，今所见者仅《花外集》一卷，收词51首，即使加上《绝妙好词》及《阳春白雪》诸书辑录之所得，一共也不过60余首而已，而其中涉及咏花的作品竟有16首之多，约占其词作总数的26%。蒋捷存词96首，亦创作了10首咏花词，约占其词作总数的11%。

（一）体物幽细入微

晚宋典雅派咏花词人相较于此前的词人，体物更加幽细入微，能对花卉细微的颜色、香气等方面的变化于词中一一体现。

吴文英在他的两首咏菊词《惜黄花慢·菊》“潮腮笑入清霜”、《满江红·刘朔斋赋菊和韵》“霜著处，微红湿”之句写的即是菊花的颜色在生长过程中的细微变化。菊花中有一特殊品种经霜后显出微红，宛如酒潮晕脸。《范村菊谱》中有此记载，云：“佛顶菊，亦名佛头菊，中黄心极大，四傍白花，一层绕之，初秋先开，白色渐沁微红”^[6]。

[1]（宋）张炎著，夏承焘校注.词源注[M].北京：人民文学出版社，1981.9

[2] 王士禛.花草蒙拾[M].见唐圭璋.词话丛编（第1册）[Z].北京：中华书局，1986.682

[3] 周济.介存斋论词杂著[M].见唐圭璋.词话丛编（第2册）[Z].北京：中华书局，1986.1632

[4] 孙虹师《吴梦窗年谱》中已考证出吴文英确属属民词人。见孙虹，杨雪.吴梦窗年谱[J].马兴荣编.词学（第26辑）[C].上海：华东师范大学出版社，2011：260-300。

[5]（宋）张炎著，夏承焘校注.词源注[M].北京：人民文学出版社，1981.21

[6]（宋）范成大.范村菊谱[A].见汪灏，张逸少等撰.佩文斋广群芳谱（外二十种1）[M].上海：上海古籍出版社，1991.40

周密《齐天乐》咏梅词序则写到了梅花的花色变化。“梅之初绽，则轻红未消；已放，则一白呈露。古今夸赏，不出香白，顾未及此，欠事也。”词中“东风千树易老，怕红颜旋减，芳意偷变”正是暗合梅花颜色变化这一特点。晚宋典雅派另一个代表词人张炎则在词中写到了杏花的花色变化。杏花的色彩非常奇特，随着生长阶段的不同在不断变化。杏“花二月开，未开色纯红，开时色白微带红，至落则纯白矣。”^[1]他的《杏花天·赋疏杏》中“湘罗几剪黏新巧。似过雨、胭脂全少”描写的就是杏花的这一特点。除菊花、梅花、杏花外，海棠花未开和开时的颜色也略有不同，花未开时色深，开后色浅。陈思《海棠谱》引沈立《海棠记》：“其红花五出。初极红，如胭脂点点然。及开，则渐成缬晕，至落，则若宿妆淡粉矣。”^[2]《天中记》卷五十三：“《寰宇记》曰：益州海棠尤多繁艳，未开时如朱砂烂熳，半落如雪，天下所无也。”^[3]吴文英有“正锦温琼赋。被燕踏、暖雪惊翻庭砌”（《丁香结·秋日海棠》）、“正梁园未雪，海棠犹睡”（《扫花游·赋瑶圃万象皆春堂》）等句即是描写海棠花落如雪；王沂孙有“将开半敛，似红还白，余花怎比”（《水龙吟·海棠》）之句，极力称赞海棠花色变化这一特点。

而花香的变化，词作中也屡有体现。凡花者，花气以月色黄昏最为浓烈。蒋津《苇航纪谈》记载孔天瑞《西资诗话》云：

“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”，不知和靖意偶到，为复爱其句中有“黄昏”二字，取以咏梅也。议诗者谓“日斜为黄昏”，非也。此二字盖亦两字耳。若谓“日斜”，而诗不曰“日昏黄”，而曰“月黄昏”，盖有源矣。予尝宿于月湖外家，其家有堂，植梅竹，因曰双清。予至，每宿于此。而花盛开，其香发于四鼓后。起视，日已西下，而月色比当午时黄而更昏，正此时已五鼓矣。非独此花为然，（凡）有香之花皆然。薝蔔，古有赋：“恼人惟是夜深，栀子香浓。非云“夜浅”，而云“夜深”，亦此意也。盖谓昼午后阴气用事，而花敛艳藏香；夜午后阳气用事，而花敷蕊散香耳。以此知“黄昏”乃夜深也。”^[4]

夜深花香更浓在咏梅词中比比皆是，林逋的咏梅名句“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”也揭示了这一物理，该联的隐括频率极高也与此相关。如“黄昏片月。似碎阴满地，还更清绝”（张炎《疏影·梅影》）也是写深夜梅花香气更加清幽。除梅花外，桂花也是如此。吴文英《浣溪沙·桂》中“夜气清时初傍枕”句，正是写深夜桂花敷蕊散香，花气更为清馥。

（二）工于雕琢

南宋咏花词工于雕琢，至晚宋，雕琢之工更甚。晚宋典雅派咏花词中的雕琢之工体现在典故的创新、铺叙手法的运用和跳跃的结构三方面。

1、典故的创新

[1] 汪灏等编.御制佩文斋广群芳谱·花谱（卷二十五）[M].文渊阁四库全书影印本

[2] 陈思.海棠谱[M].见四库全书子部九.文渊阁四库全书影印本

[3]（明）陈耀文.天中记（下）[M].扬州：广陵书社，2007.1658

[4] 蒋津.苇航纪谈[M].（明）陶宗仪等编.说郛三种（第1册）.上海：上海古籍出版社，1988.144

因为宋人重学问，词中追求羌有故实，词中也多采用典故或化用前人诗句。此前的周邦彦、姜白石都在咏花词中精心运用了大量典故。梦窗的咏花词中也化用了大量典故，但是“随人作计终后人，自成一家始逼真”（黄庭坚《以右军书数种赠邱十四》）的强烈创新意识，使他在因袭前人典故的基础上，别有创新。^[1]下面将以梦窗的咏梅词为例，作一具体分析。

首先，梦窗的咏梅词在化用前人事典与语典的基础上，就事典而言，广取与梅花似乎遥难相及的典故。除前人多用的何逊春风词笔典，陆凯驿寄赠梅典之外，他在《花犯·谢黄复庵除夜寄古梅枝》中用琼娘典^[2]，《浣溪沙·题中斋舟中梅屏》用西施典，《声声慢》及《西江月·赋处静以梅花枝见赠》中用玉奴潘玉儿典^[3]。《解语花》一词化用了兰昌宫女事^[4]、梁元帝徐妃半面妆典^[5]；《高阳台·落梅》一词中马家艳妇死后所化的锁子骨^[6]、倩女离魂典^[7]，都是前人未尝经用的典故

其次，在词中经常复合用典。《解语花·梅花》结句“欢未阑，烟雨青黄，宜昼阴庭馆”，其中用到的典实有杜牧《叹花》：“如今风摆花狼藉，绿叶成阴子满枝。”《埤雅》（卷十三）：“今江湘二浙四五月之间，梅欲黄落，则水润土溽，础壁皆汗，蒸郁成雨，其霏如雾，谓之梅雨。”^[8]贺铸《青玉案》：“试问闲愁都几许。一川烟草，满城风絮，梅子黄时雨。”苏轼《再和杨公济梅花十绝》（之八）：“何人会得春风意，怕见梅黄细雨时。”词人悬想梅花飘零之后，梅子青黄的景象，复合用典，让落梅闲愁多了柳絮悠扬之感，更加缠绵悱恻。《一剪梅·赋处静以梅花枝见赠》中“细雨轻寒暮掩门。萼绿灯前，酒带香温”，化用林逋“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”一联和苏轼《再和杨公济梅花十绝》（之四）中“人去残英满酒樽，不堪细雨湿黄昏”之句，二语典融化叠加衍生的新义，就是梅花盛放时即已伏飘零之感，感时伤春之情深寓其中。

[1] 参见孙虹.论梦窗词的复合用典及衍义创新[J].福建师范大学学报（哲学社会科学版），2011（2）：37-43

[2] 杨万里《晴后奔雪四首》（之二）：“滕家仙子六琼娘，煮露为酥不剩浆。滴作玉虫千万只，一时飞满白云乡。”琼娘是雪神，此处用之形容白梅。

[3]（唐）李延寿.南史[M].长春：吉林人民出版社，1995.235。《南史·王茂传》：“时东昏妃潘玉儿有国色，武帝将留之，以问茂。茂曰：‘亡齐者此物，留之恐贻外议。’帝乃出之。军主田安启求为妇，玉儿泣曰：昔者见遇时主，今岂下匹非类。死而后已，义不受辱。及见缢，洁美如生。”潘玉儿面色洁白，也用以形容白梅。

[4]（宋）曾慥.《类说》（卷三十二）[M].文学古籍刊行社，1955.2071-2073。薛昭在兰昌故宫遇三美姝：“询其姓氏，长曰张云容，次曰萧凤台，次曰刘兰翘。兰翘曰：‘掷骰子，采强者荐枕。’云容数胜。昭曰：‘夫人何许人？’云容曰：‘某杨贵妃侍儿，尝独舞霓裳。妃赠诗曰：‘罗袖动香香不已，红蕖袅袅秋烟里。轻云岭上乍摇风，嫩柳堤边初拂水。’……又诘兰、凤二子，曰：‘当时宫人。为九仙媛所忌，毒杀之，葬吾坟侧。’凤台歌诗曰：‘眠花不绽几含幽，今日阳春独换秋。我守孤烟无白日，寒云垄上更添愁。’兰翘曰：‘幽谷啼莺整羽翰，沉泥玉冷自长叹。月华不忍扃泉户，露滴松枝一夜寒。’云容曰：‘韶光不鉴分成尘，曾遇金丹或有神。不意薛生携旧律，独开幽谷一枝春。’昭曰：‘误入宫墙漏网人，月华清洗玉阶尘。自疑飞到蓬山顶，琼树三枝半夜春。’”

[5]（唐）李延寿.南史[M].长春：吉林人民出版社，1995.196。《南史·后妃传》：“元帝徐妃讳昭佩，……妃无容质，不见礼，帝三、二年一入房。妃以帝眇一目，每知帝将至，必为半面妆以俟，帝见则大怒而出。”

[6]（唐）李复言.续玄怪录[M].北京：中华书局，1985.1。“昔延州有妇女，白皙颇有姿貌，年可二十四五。孤行城市，年少之子，悉与之游，狎昵荐枕，一无所却。数年而歿，州人莫不悲惜，共醢丧具为之葬焉，以其无家，瘞于道左。大历中，忽有胡僧自西域来，见墓，遂趺坐，具敬礼焚香，围绕赞叹数日。人见谓曰：‘此一淫纵女子，人尽夫也，以其无属，故瘞于此，和尚何敬耶？’僧曰：‘非檀越所知，斯乃大圣，慈悲喜舍，世俗之欲，无不徇焉。此即锁骨菩萨，顺缘已尽，圣者云耳。不信即启以验之。’众人即开墓，视遍身之骨，钩结皆如锁状，果如僧言。”

[7]（唐）陈玄祐.离魂记[M].见（宋）李昉等编.太平广记（卷三百五十八）[Z].北京：中华书局，1961。张镒幼女倩娘端妍绝伦，外甥王宙亦美容范。张镒先许王宙婚姻，后又倩娘许配他人；王宙因此离开清河赴京城，倩娘魂魄相随，成就了一段婚姻传奇。

[8]（宋）陆佃.埤雅[M].杭州：浙江大学出版社，2008.127

张炎云：“词要清空，不要质实。清空则古雅峭拔，质实则凝涩晦昧。”^[1]所谓“质实”，指吴词中典故运用过于繁密，初看时易造成词意理解的隔膜。吴文词中对典故的运用十分贴切、合题，并且自有创新，情思表达显得十分隐蔽，因此虽雕琢工巧却具神韵天然之妙。因此戈载评梦窗词为：“运意深远，用笔幽邃，炼字炼句，迥不犹人。貌观之雕绩满眼，而实有灵气行乎其间。”^[2]

2、铺叙手法的运用

晚宋雅派词人咏花，仍以赋笔展开，层层铺叙，但人工雕琢的痕迹更重。以周密《忆旧游》（念芳钿委路）为例，做一分析：

念芳钿委路，粉浪翻空，谁补春痕。伫立伤心事，记宫檐点鬓，侯馆沾襟。东君护香情薄，不管径云深。叹金谷楼危，避风台浅，消瘦飞琼。梨云已成梦，谩蝶恨凄凉，人怨黄昏。拈残枝重嗅，似徐娘虽老，犹有风情。不禁许多芳思，青子渐成阴。怕酒醒歌阑，空庭夜月羌管清。

这首词咏落梅。上片首句写梅花凋零飘落状，梅花飘落的姿态似佳人的首饰掉落路边，飘零似粉浪翻卷，虽然只字未提落梅，但是梅花飘落的姿态自出。“伫立”五句用寿阳公主梅花妆典，见《太平御览》引《杂五行书》：“宋武帝女寿阳公主人日卧于含章殿檐下。梅花落公主额上，成五出之花，拂之不去。皇后留之，看得几时。经三日，洗之乃落。宫女奇其异，竞效之，今梅花妆是也。”写犹记梅花盛开的情状，但可惜春光无情，梅花如今都已飘零。“叹金谷”句接上文梅之凋零，状落梅之情态，如雪花纷飞。着一“瘦”字写梅花的孤零姿态。下片写落梅残枝，用徐娘来比喻落梅，同时又赋予落梅“犹有风情”的人格化生命。“不禁许多芳思，青子渐成阴”，梅有“芳思”，不仅描摹出落梅外在的形容姿态，也深化了落梅内在的风韵品格。通观这首词，比喻和拟人的修辞方法交替使用，互相融合，形成了层层比喻，层层拟人的写作模式，在这层层的比喻和拟人的完美融合之中，词所表现的梅的形态也随着这数种修辞手法的运用不断的形象化、具体化，词人的情感也随着拟人手法的运用而显得含蓄蕴藉，悠远深入。此外，周密的另两篇咏梅名词《疏影》《暗香》也运用了多种修辞格，将朦胧细腻的情感寄托在咏花中，含蓄而灵动，绵渺而深长。正如戈载在《宋七家词选》中称赞草窗词“尽洗靡曼，独标清丽，有韶倩之色，有绵渺之思”。^[3]

3、跳跃的结构

在艺术思维方式上，晚宋雅派词人擅长虚实相间，以“虚”写“实”，将“实”化“虚”，运用跳跃的时空场景，营造出一种似真似幻的艺术梦境。

如周密《疏影·梅影》：

冰条木叶。又横斜照水，一花初发。素壁秋屏，招得芳魂，仿佛玉容明灭。疏疏满

[1]（宋）张炎著，夏承焘校注.词源注[M].北京：人民文学出版社，1981.16

[2]（清）戈载.吴君特词选跋[A].见施蛰存.词籍序跋萃编[M].北京：中国社会科学出版社.347

[3] 吴熊和主编.唐宋词汇评·两宋卷[M].杭州：浙江教育出版社，2007.3809

地珊湖冷，全误却、扑花幽蝶。甚美人、忽到窗前，镜里好春难折。闲想孤山旧事，浸清漪、倒映千树残雪。暗里东风，可惯无情，搅碎一帘香月。轻妆谁写崔徽面，认隐约、烟绡重叠。记梦回，纸帐残灯，瘦倚数枝清绝。

这首词写梅影。上片从不同的视角写眼前所见的梅影，梅影映于水中、隐于画屏、现于美人妆镜。下片虚写当年孤山之梅影。在时空的转换之间，进一步加深了梅影之美。同时暗暗的表现出了梅的孤高之情和自己对于梅的欣赏以及对于隐逸高雅生活的向往。在词的结尾，视角又转移回现实的空间，梦回之后，现实与往昔交相呼应，结构上跳跃回环。

再如张炎《绿意·荷叶》，起句“碧圆自洁”正面描绘荷叶形态，是实写；“犹有遗簪，能卷几多炎热”，先实后虚。“鸳鸯密语同倾盖，且莫与，浣纱人说”，先实写荷叶大而密的特点，后转入虚写；“恐怨歌，忽断花风，虽却翠云千叠”，又是虚笔。下片“回首当年汉舞，怕飞去，漫皱留仙裙摺”，化用赵飞燕留仙裙典故，是虚笔；“恋恋青衫，犹染枯香，还叹鬓丝飘雪”，借荷叶来说自己，又是虚笔；“盘心清露如铅水，又一夜西风吹折”，先实后虚；“喜净看，匹练飞光，倒泻半湖明月”，又实写眼前之景。全词或实或虚，虚实相间，咏花又不留滞于花。

此外，吴文英的《花犯·梅花》《宴清都·连理海棠》《风流子·芍药》，周密的《瑶花慢》（朱钿宝玦）、《献仙音·吊雪香亭梅》，张炎的《新雁过妆楼·赋菊》、《真珠帘·梨花》，蒋捷的《高阳台·芙蓉》、《解连环·岳园牡丹》，王沂孙的《水龙吟·白莲》、《庆宫春·水仙花》等词作都具有这种跳跃的结构。这种虚实相间，运用跳跃的时空场景来咏花的手法，可以对所咏之物从不同的角度进行描绘。一方面扩大了词的表现力，使其对于事物的描写更加详细，另一方面增加了词的情感内涵，将不同时空的情感内涵融合到一处，使表达的情感更有深度。

（三）深沉厚重的情志寄托

清人沈祥龙《论词随笔》中说：“咏物之作，在借物以寓性情，凡身世之感，君国之忧，隐然蕴于其内，斯寄托遥深，非沾沾焉咏一物。”^[1]刘熙载《艺概·词曲概》言：“昔人词，咏古咏物，隐然只是咏怀，盖其中有我在矣。”^[2]而晚宋时期，国家日益衰落，咏花中寄托家国身世之感已经成为题中之义。吴文英、周密、张炎、王沂孙、蒋捷等人都创作了一定数量的咏花词，并借咏花（物）词这种富于比兴寄托意味的创作类型来承载感时不遇的胸中块垒、高洁坚贞的道德品格或悲怆凄婉的亡国之痛。

如前文所述，俞陛云认为《西江月·赋瑶圃青梅枝上晚花》隐寓士不遇之感。吴文英《醉桃源·芙蓉》中有“青春花姊不同时。凄凉生较迟”之句，《佩文斋广群芳谱》（卷二十九）：“荷为芙蕖花，一名水芙蓉。……叶清明后生，圆如盖，色青翠。五六月开花，有数色，惟红白二色为多。花心有黄蕊，长寸馀，大者花至百叶。”^[3]并引《杜诗注》云：“产于陆者曰木芙蓉，产于水者曰草芙蓉。”《本草纲目》（卷三十六）：“（木芙蓉）

[1]（清）沈祥龙.论词随笔.唐圭璋.词话丛编（第5册）[Z].北京：中华书局，1986.4058

[2]（清）刘熙载.艺概·词曲概[M].上海：上海古籍出版社，1978.118

[3] 汪灏等编.广群芳谱·天时谱（卷三十九）[M].文渊阁四库全书影印本

花艳如荷花，故有芙蓉、木莲之名，八九月始开，故名拒霜。”^[1]荷花亦名芙蓉，夏季怒放。在咏花诗词中，春花被寓许嫁东风，莲花已经寓意恨嫁，木芙蓉时节晚于水芙蓉，所寓不遇之悲自然有过于莲花。

晚宋时期由特定时代因素带来的家国之思使晚宋典雅派咏花词中的情志寄托显得更加深沉厚重。吴文英、周密、张炎、王沂孙、蒋捷等人的咏花词中都深寓家国之感。

孙虹师已考得吴梦窗卒于宋亡之后，确属遗民词人。据其《梦窗词集校笺》中后附“梦窗事迹简表及编年词一览表”可知，梦窗现存词作中，未有宋亡后的咏花词作。但梦窗及见宋亡，亲眼目睹了风雨飘摇、国势日非的惨痛时局，因此词人亦在咏花词中寄寓对日渐颓危国势的担忧，这一点在各家笺注中都有体现。例如《暗香疏影·赋墨梅》结句“想雁空、北落冬深，澹墨晚天云阔”，杨铁夫笺曰：“疑意有所指，盖讥二帝北狩后，君臣无恢复之志哉？”^[2]《高阳台·落梅》一词，孙虹师认为：“此为咏物伤怀之作，所抒之情，颇似姜夔《暗香》《疏影》二阕，其寓帝后北狩之悲慨乎？”^[3]《金缕歌·陪履斋先生沧浪看梅》一词，杨铁夫笺曰：“时梦窗正在仓幕，见时事日非，故此词不无感慨。梦窗词专写怀抱，少及时事，即事感慨者止此。他词缠绵悱恻，此词独慷慨悲歌，一洗本来面目，乃知文由题生，情由文出，虽梦窗亦不能坚守本色也。但此等词，集中不数观而已。”^[4]张炎曰：“词欲雅而正，志之所之。一为情所役，则失其雅正之音。”^[5]“后不如今今非昔，两无言、相对沧浪水”三句虽有满腔感慨，但却能坚守词之本色，追求词之雅正，有慷慨之气，却没有任性抒情，从本质上坚守了词之本色，词中的情志寄托也更加沉郁厚重。关于这一点，《白雨斋词话》多次论及，曰：“感慨身世，激烈语偏说得温婉，境地最高。若文及翁之‘借问孤山林处士，但掉头笑指梅花蕊。天下事，可知矣’不免有张眉怒目之态。”^[6]又曰：“稼轩词云：‘而今已不如昔，后定不如今。’即其《水调歌头》之意，而意境却别。然读梦窗之‘后不如今今非昔，两无言、相对沧浪水。’悲郁而和厚，又不必为稼轩矣。”^[7]陈洵《海绡说词》笺此词云：“言外寄慨，学者须理会此旨。前阕沧浪起，看梅结。后阕看梅起，沧浪结。章法一丝不走。”^[8]梦窗集中深寓寄托的咏花词作还很多，如《庆春宫》咏荷（残叶翻浓）“偷相怜处，熏尽金篝，销瘦云英”，用云英未嫁典^[9]，并翻用张先《一丛花令》咏荷名句：“沉恨细思，不如桃杏，犹解嫁东风”，表达自己品高未遇、天涯沦落之沉恨。陈廷焯评《高阳台·落梅》“中有怨情，当与中仙（王沂孙）咏物诸篇参看。”^[10]

张炎《国香·赋兰》也是一方面借兰表明高洁之志，另一方面又借“香痕已成梦”

[1] 李时珍著.本草纲目（卷三十六）[M].北京：人民卫生出版社，1982.2130

[2]（宋）吴文英著，杨铁夫笺释.梦窗词全集笺释[M].台北：学海出版社，1998.171

[3]（宋）吴文英著，孙虹，谭学纯校笺.梦窗词集校笺[M].北京：中华书局，2013.1327

[4]（宋）吴文英著，杨铁夫笺释.梦窗词全集笺释[M].台北：学海出版社，1998.345

[5]（宋）张炎著，夏承焘校注.词源注[M].北京：人民文学出版社，1981.23

[6] 陈廷焯.白雨斋词话[M].见唐圭璋编.词话丛编（第4册）[Z].北京：中华书局，1986.3804

[7] 陈廷焯.白雨斋词话[M].见唐圭璋编.词话丛编（第4册）[Z].北京：中华书局，1986.3920

[8] 陈洵撰.海绡说词[M].唐圭璋编.词话丛编（第5册）[Z].北京：中华书局，1986.4852

[9] 傅璇琮主编.唐才子传校笺（第四册）[M].北京：中华书局，1989.112.《唐才子传》（卷九）：“罗隐，字昭谏，钱塘人也。少英敏，善属文，诗笔尤俊拔，养浩然之气。干符初，举进士累不第。……隐初贫来赴举，过钟陵，见营妓云英有才思。后一纪，下第过之。英曰：‘罗秀才尚未脱白？’隐赠诗云：‘钟陵醉别十余春，重见云英掌上身。我未成名英未嫁，可能俱是不如人。’”典见傅璇琮主编.唐才子传校笺（第四册）[M].北京：中华书局，1989.112

[10]（清）陈廷焯.词则[M].上海：上海古籍出版社，1984.119

暗寓词人的故国之思。引词如下：

空谷幽人。曳冰簪雾带，古色生春。结根未同萧艾，独抱孤贞。自分生涯澹薄，隐蓬蒿、甘老山林。风烟伴憔悴，冷落吴宫，草暗花深。 霁痕消蕙雪，向崖阴饮露，应是知心。所思何处，愁满楚水湘云。肯信遗芳千古，尚依依、泽畔行吟。香痕已成梦，短操谁弹，月冷瑶琴。

起三句将兰花比作远离凡尘的美人，“曳冰簪”二句写兰花清雅高洁，在恶劣的环境下，依然能傲吐芬芳。“结根”二句既是兰花坚贞的节操和高洁的品行，也可以看成是词人的写照。“自分生涯”三句写兰花隐于草丛，甘愿终老山林。“风烟”三句，写经历风霜摧残的兰花甚是憔悴，想来吴宫现在也是一番荒芜冷落的景象了。“吴宫”代指故都临安，隐约地流露出对于已亡故国的深深思念。下片“霁痕”三句，写兰花与蝉一样，餐风饮露，言其品行之高洁。“所思”四句，以流芳千古的屈原比喻郑思肖等遗民，对他们不懈追求完美人格和高尚情操的精神表示敬仰。“香痕”三句明写兰花，暗写南宋遗民，暗寓词人的故国之思。兰花长于幽谷，有不同流合污之意，词人以兰花自比，暗喻自己不仕新朝、心念故国之意。

周密、张炎、王沂孙等词人入元皆值青壮年时期，词中家国之感和黍离之悲也十分深重。尤其是王沂孙，陈廷焯评价说：“碧山咏物诸篇，固是君国之忧。时时寄托，却无一笔犯复，字字贴切故也。”^[1]下文第三章还将对这批词人咏花词中的黍离麦秀之悲进行详细论述，此不多赘。

[1] 陈廷焯.白雨斋词话[M].见唐圭璋编.词话丛编（第4册）[Z].北京：中华书局，1986.3809

第二章 晚宋典雅派咏花词物象呈现和创作取向

晚宋典雅派咏花词人对花卉的外在形式都能准确把握，并加以摹写。花之形包括花卉的色彩、形态、味道、花期等方面，因为欣赏花卉，色彩给人的美感最直接，词中也多有着墨，因此将“花之色”单列一节论述，将花卉的形态、香气和花期等则类归于“花之形”中论述，通过对晚宋典雅派咏花词中对花色、花形的展示，可以看出晚宋雅派词人创作取向上，崇尚疏淡、素雅，欣赏秀神、傲骨，且借助非常态花卉的吟咏，表达背时不遇之感。

第一节 花之色

人们在欣赏一种花卉的时候，最先注意到的便是它的色彩如何。“在花卉的诸审美要素中，色彩给人的美感最直接、最强烈。”^[1]花卉的缤纷色彩是其重要的自然属性之一，晚宋雅派词人自然也会在词中予以呈现。晚宋雅派咏花词人所咏花卉涉及梅花、水仙、荷、桂、海棠、牡丹、玉兰、菊花等 24 个种类。颜色更是绚丽多彩，有白色、粉色、红色、紫色、淡黄多种。

词中或直接出现吟咏花卉的颜色。如写牡丹，多有红、紫二色的出现。“腻紫肥黄，但谱东洛”（蒋捷《解连环·岳园牡丹》）、“脂痕淡约蜂黄。可怜独倚新妆”（张炎《清平乐·为伯寿题四花牡丹》）、“故苑浣花沉恨，化作妖红斜紫”（吴文英《喜迁莺·同丁基仲过希道家看牡丹》）等。欧阳修《洛阳牡丹记》录洛阳牡丹名品二十四种，其中最为珍贵的当为姚黄、魏花（魏紫）。《洛阳牡丹记》记载：“钱思公曰：‘人谓牡丹花王，今姚黄真可为王，而魏花乃后也’。”^[2]上述词句便是对姚黄、魏紫这两个名贵品种的描述。魏紫其实是红色的。《曹州牡丹谱》记载：“魏家花者，千叶肉红花，出于魏相仁溥家。”上引词中所言的“腻紫肥黄”、“妖红斜紫”中的“紫”应是取自“魏紫”这一花名，而不是花卉的颜色。“妖红”，《山堂肆考》（卷一百九十七）：“《开元遗事》：明皇时，沉香亭前木芍（芍）药一枝两头，朝则深碧，暮则深黄，夜则粉白。昼夜之内，香艳各异。帝曰：‘此花木之妖，不足讶也’。”^[3]张炎《华胥引》中“柳迷归院，欲远花妖未得”亦是用此事。

写紫色的菊花则有“老圃堪嗟。深夜雨、紫英犹傲霜华”（张炎《瑶台聚八仙·咏鸳鸯菊》）之句，直接点出所咏菊花为紫色。《范村菊谱》记载：“紫菊，一名孩儿菊，花如紫茸，丛苗细碎，微有菊香，或云即泽兰也，以其与菊同时，又常及重九，故附于菊。”^[4]《百菊集谱》：“孩儿菊，紫萼白心，茸茸然，叶上有光，与它菊异。”^[5]

而在对花卉的颜色描写中，更多的是不直写花色，而是以美人的肤色、服饰等来比拟花色，或者借助品种暗写花色，或者将花与雪衬写来表现花色。

[1] 周武忠.中国花卉文化[M].广州：花城出版社，1992.6

[2] 欧阳修.洛阳牡丹记[A].见汪灏，张逸少等撰.佩文斋广群芳谱（外二十种1）[M].上海：上海古籍出版社，1991.3

[3]（明）彭大翼撰.山堂肆考（第4册）[M].上海：上海古籍出版社，1992.632

[4]（宋）范成大.范村菊谱[M].见汪灏，张逸少等撰.佩文斋广群芳谱（外二十种1）[M].上海：上海古籍出版社，1991.40

[5] 史铸.百菊集谱[M].见汪灏，张逸少等撰.佩文斋广群芳谱（外二十种1）[M].上海：上海古籍出版社，1991.54

一、以美人的肤色、服饰等比拟花色

晚宋典雅派咏花词人常以美人不御铅华拟花色凝淡。如“窥镜蛾眉淡抹”（张炎《疏影·梅影》），“琼妃卧月。任素裳瘦损，罗带重结”（王沂孙《疏影·咏梅影》），“冰骨清寒瘦一枝，玉人初上木兰时。懒妆斜立淡春姿”（吴文英《浣溪沙·题李中斋舟中梅屏》），“古婵娟，苍鬟素靥，盈盈瞰流水”（王沂孙《花犯·苔梅》）等，都是用美人缟服或素面来表现白梅的颜色之素淡。除梅花外，词人吟咏其他素色花卉时也会采用这种写法。如王沂孙咏白莲，赞其如“铅华净洗，涓涓出浴，盈盈解语”（王沂孙《水龙吟·白莲》），吴文英咏兰花有“绀缕堆云，清腮润玉，氍人初见”（《琐窗寒·玉兰》）之句，以绿发白皙的美人喻白色兰花。张炎《国香·赋兰》中“空谷幽人。曳冰簪雾带，古色生春”也是写兰花颜色素雅。白兰是兰花中的奇品，翻阅赵时庚《金漳兰谱》可知，白兰的颜色并非纯白^[1]，而是略杂他色，有莹白、淡碧、微黄、轻绿诸色，皆色如温玉^[2]。

也有以美人粉面来写花色之红。如梦窗《惜黄花慢·菊》有“粉靥金裳”之句，就是将菊花比作有着粉红色脸颊，着金黄色衣裳的女子。其中，“粉靥”描写的即是菊花中少见的品种——桃花菊。《范村菊谱》记载：“桃花菊，多至四五重，粉红色，浓淡在桃杏红梅之间，未霜即开，最为妍丽，中秋后便可赏。”^[3]史铸云：“一名桃红菊，花瓣如桃花，粉红色，一蕊凡十三、四片，开时长短不齐，经多日乃齐，其心黄色，内带微绿，此花嗅之无香，惟捻破闻之，方知有香，至中秋便开，开至十余日渐变为白色，或生青虫，食其花片，则衰矣，其绿叶甚细小。”^[4]宋代海棠词女性拟体的基本框架由一典二诗构成。^[5]一典是前引唐明皇比杨贵妃酒后娇慵之态为“海棠睡未足耳”，二诗皆为苏轼所作。《海棠》：“东风袅袅泛崇光，香雾空濛月转廊。只恐夜深花睡去，故烧高烛照红妆。”《寓居定惠院之东杂花满山有海棠一株土人不知贵也》，后者常被宋代词人化用的名句为“朱唇得酒晕生脸，翠袖卷纱红映肉”，用贵妃微醺红晕上脸来传达海棠之色泽。晚宋典雅派词人咏海棠时，也经常化用此句，“翠纱笼袖映红霏”（吴文英《江神子·李别驾招饮海棠花下》），“醉痕深晕潮红。睡初浓”（吴文英《乌夜啼·题赵三畏舍馆海棠》），“世间无此娉婷，玉环未破东风睡”（王沂孙《水龙吟·海棠》）等。用美人微醺红晕上脸，来传达海棠花色高明之处在于，不采用某种固定的颜色描绘海棠的花色，而通过描绘美人的姿态引发读者去想象海棠的花色，给读者留下了丰富的想象空间。吴文英也尝用贵妃微醺来比拟牡丹之色，“日长半娇半困，宿酒微苏”《汉宫春·追和尹梅津赋俞园牡丹》，“半娇半困”用杨贵妃因无力而由侍儿扶起的典故。因牡丹中有醉杨妃一种，《格致镜原》（卷七十一）载曹明仲《牡丹谱》：“醉春容，千叶，淡红，楼子，梗柔弱，古名醉杨妃。”^[6]因此吴文英以贵妃微醺比拟牡丹，不仅传达出牡丹的花色，还暗含了所吟咏的牡丹品种为醉杨妃。

[1]（宋）赵时庚.金漳兰谱[M].见汪灏，张逸少等撰.佩文斋广群芳谱（外二十种1）[M].上海：上海古籍出版社，1991.121

[2]（宋）吴文英著，孙虹，谭学纯校笺.梦窗词集校笺[M].北京：中华书局，2013.6

[3]（宋）范成大.范村菊谱[M].见汪灏，张逸少等撰.佩文斋广群芳谱（外二十种1）[M].上海：上海古籍出版社，1991.40

[4]（宋）史铸.百菊集谱[M].见汪灏，张逸少等撰.佩文斋广群芳谱（外二十种1）[M].上海：上海古籍出版社，1991.31

[5] 参见孙虹，张露敏.论梦窗咏花词女性拟体的拓新与融变[J].福建师范大学学报（哲学社会科学版），2009（01）：48-53

[6]（清）陈元龙撰.格致镜原[M].影印文渊阁四库全书·子部·类书类（卷二十一）

以女子的配饰、服饰来比花卉的颜色，在晚宋雅派咏花词中也比比皆是。以赋咏菊花、桂花为例：

好漉乌巾连夜醉，莫愁金钿无人拾。（吴文英《满江红·刘朔斋赋菊和韵》）

妆额黄轻，舞衣红浅，西风又到人间。（周密《声声慢》）

翠吟悄。似有人黄裳，孤伫埃表。（蒋捷《探芳信·菊》）

钗列吴娃，腰袅带金虫。（吴文英《江神子》）

暮烟疏雨西园路，误秋娘、浅约宫黄。（吴文英《风入松·桂》）

麝痕微沁，蜂黄浅约，数枝秋足。（周密《桂枝香·云洞赋桂》）

菊花以黄色为正，《老学庵笔记》曰：“菊花色虽多种，黄者为正，月令他卉皆曰始华，于菊独曰菊有黄花，正其验矣。”^[1]《史氏菊谱》前序云：“菊，草属也，以黄为正，所以概称黄花。”^[2]菊中有胜金黄、叠金黄的品种。“胜金黄，一名大金黄菊。以黄为正，此品最为丰缛”^[3]。而“叠金黄，一名明州黄，又名小金黄。花心极小，叠叶浓密，状如笑靥花，有富贵气”^[4]。桂花中亦有黄色的品种——金桂。《御定佩文斋广群芳谱》（卷三十九）云：“岩桂……俗呼木犀……其花有白者名银桂，黄者名金桂，红者名丹桂。”^[5]上引词句吟咏的即是黄菊和金桂。或将其比作女子所着服饰，如“黄裳”；或将其比作女子额间的装饰，如“额黄”“宫黄”“蜂黄”；或将其比作妇人头上金色的发饰，如“金钿”或“金虫”。金钿指妇人头上的金色的头饰。金虫，妇女首饰，以黄金制成虫形，故称。唐李贺《恼公》诗云：“陂陀梳碧凤，腰袅带金虫。”王琦汇解“金虫”曰：“以金作蝴蝶、蜻蜓等物形而缀之釵上者。”^[6]

二、以花卉品种、名称暗写颜色

词人在词中不直写花色，而是将花卉的颜色暗藏在花卉的名称和品种中，如对牡丹和芍药的吟咏。我国古代无牡丹之名，统称芍药，也称离草、药草。《陆氏诗疏广要》卷上之上引《古今注》曰：“芍药有二种，有草芍药、木芍药。”《全芳备祖前集》卷二：“牡丹，前史无说。自谢康乐集中始言水间竹际多牡丹，而北齐杨子华有画牡丹极佳，则知此花有之久矣。但自隋以来，文士集中无歌诗，则知隋朝花药中所无也。隋种植法七十卷，亦无牡丹名。开元末裴士淹得之汾州，天宝中为都城奇赏。元和初，犹少至。贞元中，已多与戎葵同矣（《酉阳杂俎》）。自贞元始于汾州众会寺宣取牡丹（薛能诗序）。开元间，禁中初重木芍药，即今之牡丹也。”宋代诗词中仍有沿袭古代芍药、牡丹错综而称的习惯。梦窗芍药牡丹词皆有浑言之丽句。^[7]

[1]（宋）陆游撰；李剑雄，刘德权点校。老学庵笔记[M].北京：中华书局，1979.148

[2]（宋）史正志。史氏菊谱[M].见汪灏，张逸少等撰。佩文斋广群芳谱（外二十种1）[M].上海：上海古籍出版社，1991.29

[3]（宋）范成大。范村菊谱[M].见汪灏，张逸少等撰。佩文斋广群芳谱（外二十种1）[M].上海：上海古籍出版社，1991.38

[4]（宋）范成大。范村菊谱[M].见汪灏，张逸少等撰。佩文斋广群芳谱（外二十种1）[M].上海：上海古籍出版社，1991.38

[5] 汪灏等编。御制佩文斋广群芳谱·天时谱（卷三十九）[M].文渊阁四库全书影印本

[6]（唐）李贺著，王琦等评注。三家评注李长吉歌诗[M].北京：中华书局，1959.96

[7] 参见孙虹，谭学纯校笺。梦窗词集校笺[M].北京：中华书局，2013.1035

他的《汉宫春·追和尹梅津赋俞园牡丹》仅一词中就涉及了四种不同品种、不同颜色的牡丹。引词如下：

花姥来时，带天香国艳，羞掩名姝。日长半娇半困，宿酒微苏。沉香槛北，比人间、风异烟殊。春恨重，盘云坠髻，碧花翻吐琼盂。洛苑旧移仙谱，向吴娃深馆，曾奉君娱。猩唇露红未洗，客鬓霜铺。兰词沁壁，过西园、重栽双壶。休漫道，花扶人醉，醉花却要人扶。

此处“天香”代指牡丹。“碧花翻吐琼盂”，“碧花”乃牡丹品种，指绿牡丹。《佩文斋广群芳谱·牡丹》（卷三十二）：“碧花，正一品，花浅碧，而开最晚，一名欧碧”。^[1]“玉盘盂”本为苏轼命名的芍药。苏轼《玉盘盂诗序》云：“东武旧俗，每岁四月大会于南禅、资福两寺，以芍药供佛，而今岁最盛，凡七千余朵，皆重跗累萼，繁丽丰硕，中有白花正圆如覆盂，其下十余叶稍大，承之如盘，姿格绝异，独出于七千朵之上，云得之于城北苏氏园中，周宰相莒公之别业也，而其名俚甚，乃为易之。”吴文英《风流子·芍药》一词中“料绣窗曲理，红牙拍碎，禁阶敲遍，白玉盂空”也写到了玉盘盂这一品种，周密《江城子·赋玉盘盂芍药寄意》即是吟咏的玉盘盂芍药。但此处是咏牡丹混用芍药典。“琼盂”此指白牡丹，琼谓色白，状如盘盂而得名。《佩文斋广群芳谱·牡丹》（卷三十二）载：“玉盘盂，大瓣”^[2]。也有用芍药混用牡丹典，如《风流子·芍药》中有“金谷已空尘。薰风转、国色返春魂”之句，“国色”初指花中牡丹。刘禹锡有《赏牡丹》有“唯有牡丹真国色，花开时节动京城”之句，此处代指芍药。

所谓“洛苑旧移仙谱”指宋代牡丹品种被大量引进到江南，吴中牡丹名气也十分响亮，甚至一度超越了牡丹的原产地洛阳。《吴郡志》（卷三十）记载了吴中牡丹品种之繁多：“牡丹，唐以来止有单叶者。本朝洛阳始出多叶、千叶，遂为花中第一。……有传洛阳花种至吴中者。肉红则观音、崇宁、寿安王、希叠罗等。红、淡红则风娇（又名胜西施）、一捻红，深红则朝霞红（又名富一家）、鞞红、云叶及茜金球、紫中贵、牛家黄等。”^[3]“向吴娃深馆”二句运用西施馆娃宫典。馆娃宫是吴王为美人西施所建。盖吴中牡丹有胜西施、醉西施品种。《佩文斋广群芳谱·牡丹》：“醉西施，粉白花，中间红，晕状如酡颜。”^[4]《全芳备祖前集》（卷二）记载有“延州红、丹州红、醉妃红（亦名醉西施）”^[5]等牡丹品种。梦窗因之将牡丹比作曾让吴王沉醉不醒的西施返魂。而“猩唇露红”指有着猩红色的朱砂红牡丹，同卷载：“朱砂红，花叶甚鲜，向日视之，如猩血，宜阴。”《埤雅》（卷十八）也有朱砂红的记载，“朱砂红，多叶，红花。……向日视之，如猩血。”^[6]

梦窗在这首词中描写了浅红色的醉西施、绿色的碧花、白色的玉盘盂以及猩红色的

[1] 汪灏等编.御制佩文斋广群芳谱·花谱（卷三十二）[M].文渊阁四库全书影印本

[2] 汪灏等编.御制佩文斋广群芳谱·花谱（卷三十二）[M].文渊阁四库全书影印本

[3]（宋）范成大撰，陆振从点校.吴郡志（卷三十）[M].南京：江苏古籍出版社，1999. 448

[4] 汪灏等编.广群芳谱·花谱（卷三十二）[M].文渊阁四库全书影印本

[5]（宋）陈景沂编辑.全芳备祖前集（卷二）[M].北京：农业出版社，1982.131

[6]（宋）陆佃著，王敏红校注.埤雅（卷十八）[M].杭州：浙江大学出版社，2008.193

朱砂红四个不同种类不同颜色的牡丹。词中或直接点出花卉颜色，或用典故暗指花卉品种，或只用花卉名称，不写颜色，而颜色自出。

以花卉品种名称来暗写颜色的还有如“吴台直下，绀梅无限，未放野桥香度。重谋醉，揉香弄影，水清浅处”（吴文英《永遇乐·探梅次时斋韵》）描写的即是一种少见的颜色微黄的梅花品种——绀梅。《范村梅谱》中有记载：“百叶绀梅，亦名黄香梅，亦名千叶香梅。花叶至二十余瓣，心色微黄，花头差小而繁密，别有一种芳香，比常梅尤秾美，不结实。”^[1]

三、以花、雪连写衬托花色

花与雪连写也是词人表达花卉素色、淡雅的技法之一。能与雪连写者，花期多在冬季，首推梅花。梅雪联咏是历代咏梅的范式。最早如阴铿《雪里梅花诗》：“春近寒虽转，梅舒雪尚飘。”韩愈《春雪间早梅》：“玲珑开已遍，点缀坐来频。”张相《诗词曲语辞汇释》：“上句指梅，下句指雪。词题之间字为间杂义。”^[2]梅雪之比，最为人熟知的警句当属南宋中晚期诗人卢梅坡《雪梅》：“梅须逊雪三分白，雪却输梅一段香。”这里所咏正是白梅。白梅是梅花中最常见的品种，与雪相比，虽色逊三分，但其颜色素净也可以想见。梅与雪连写，二者相互映照，各有所长。到晚宋雅派词人那里，他们认为梅花之色与雪相当。周密甚至直接将白梅称之为“梅雪”，有“江南江北，曾未见，漫拟梨云梅雪”（周密《瑶花慢》），“梨花云暖，梅花雪冷”（周密《夜合花·茉莉》）之句。梅雪连写，梅因雪而精神，雪因梅而雅致，相互帮衬，更增其妙。也有直接以雪来传梅之神色，如“枝裊一痕雪在，叶藏几豆春浓”（吴文英《西江月·赋瑶圃青梅枝上晚花》），“做弄得、酒醒天寒，空对一庭香雪”（张炎《疏影·梅影》）。

也有别具匠心者，虽然花卉花期不在冬季，但仍以雪来写花之白。如写荼蘼之白，“芳架雪未扫。怪翠被佳人，困迷清晓。”（吴文英《扫花游·送春古江村》）春天二十四番花信风，荼蘼居二十三，是殿春花朵。故王淇《暮春游小园》有“开到荼蘼花事了”之句，荼蘼花色如雪，惺忪佳人竟疑香雪未扫。张炎咏玉绣球花“飏芳丛、低翻雪羽，凝素艳、争簇冰蝉”（张炎《玉蝴蝶·赋玉绣球花》）。玉绣球花是夏季重要的花木。绣球花由百花成朵，团扶如球，色白繁茂者，如雪花压树。

花与雪连写，一方面因为二者颜色近似，另一方面，花瓣随风飘零与雪花的降落都具有起舞回旋之态，二者十分相似，也有词人从此入笔，王沂孙有“为谁趁，东风换色。任绛雪，飞满绿罗裙”（《一萼红·红梅》）之句，雪本是白色的，但落梅的飘逸之态与雪颇似，并且两者都是属于冬天的意象，词人将花瓣比作红色的雪花，这一比喻形象与浪漫兼备，运用也十分新奇。

第二节 花之形

这里的花之形指花的一些外在形式，包括花之形态、气味和花期三个方面。花具有极高的审美价值，它的形态、香气和花期等一系列自然属性都可以让人们欣赏。

[1]（宋）范成大.范村梅谱[M].见汪灏，张逸少等撰.佩文斋广群芳谱（外二十种1）[M].上海：上海古籍出版社，1991.34

[2] 张相.诗词曲语辞汇释[M].上海：上海古籍出版社，2009.347

一、体态轻盈，气味清幽

（一）体态轻盈

纵观宋代咏花词，很少有写“唯有牡丹真国色，花开时节动京城”（刘禹锡《赏牡丹》）这样花卉形体硕大、气势磅礴的词句。词人笔下最常见的是星星点点的小花。晚宋雅派词人吟咏最多的前4种花卉是梅花、桂花、水仙。

梅花的花朵疏而轻，古代女性的“梅花妆”、梅妃所创的“惊鸿舞”都取梅花姣好、体态轻盈之意。林逋的“疏影横斜水清浅”也写出了梅花的轻盈之姿。晚宋典雅派词人写梅花体态轻盈的词句如“行云梦中认琼娘，冰肌瘦，窈窕风前纤缟”（吴文英《花犯·谢黄复庵除夜寄古梅枝》），“清更润。明月飞来，瘦却旧时疏影”（张炎《一枝春·为陆浩斋赋梅南》），“古婵娟，苍鬟素靥，盈盈瞰流水”（王沂孙《花犯·苔梅》）。

桂花花瓣较小，飘落时如萤火虫飞舞。吴文英有咏桂词11首，是晚宋典雅派中的咏桂大家，他的咏桂词中摹写桂花飘落之态的句子众多，如“宝月惊尘堕晓。愁锁空枝斜照。古苔几点露萤小”（《秋蕊香·和吴见山落桂》）写桂花娇小，“西风来晚桂开迟。月宫移。到东篱。簌簌惊尘，吹下半冰规”（《江神子·十日荷塘小隐赏桂呈朔翁》）写花瓣繁密，“绣茵展，怕空阶惊坠，化作萤飞”（《声声慢·咏桂花》）则是写花瓣飘落的轻盈之态。

水仙为草本植物，植株本身比较柔软。一丛水仙，外面包裹着柔长细叶，里面是数枝花箭，上面点缀着素雅的花朵，自然有一种柔婉轻盈的姿态美。晚宋雅派词人多用仙女的身姿来比拟水仙，如“见幽仙，步凌波，月边影”（吴文英《夜游宫·竹窗听雨，坐久隐几就睡，既觉，见水仙娟娟于灯影中》）是对水仙美丽姿态的认可。水仙的姿态美，在不同环境下又有不同呈现：月下而婆娑，如“翠翘欹鬓。昨夜冷中庭，月下相认”（吴文英《花犯·郭希道送水仙索赋》）；临水而翩翩，如“水边照影，华裾曳翠，露搔泪湿”（吴文英《凄凉犯·重台水仙》）；带露而垂垂，如“香雾湿云鬓。蕊佩珊珊”（张炎《浪淘沙·作墨水仙寄张伯雨》），可谓姿态万千，但都柔婉而轻盈，婀娜而多姿。

（二）气味清幽

香气是花卉的另一重要自然属性，赏花而不言花香者极少。宋人对花卉进行审美，除看重颜色外，另一重要的方面就是气味。宋初诗人韩琦赏花时即表现出“重香”倾向：“俗人之爱花，重色不重香。吾今得真赏，似矫时之常。”这个倾向在宋代具有广泛性。

在咏花词中，晚宋典雅派词人依旧遵循“典雅”的风格追求花香的淡雅和隐幽。姜夔的两首咏梅词《暗香》《疏影》对梅香的描写，师承林逋《山园小梅》“暗香浮动月黄昏”的精髓，但也别具一格，亦为绝唱。“竹外疏花，香冷入瑶席”（《暗香》），“等恁时、重觅幽香，已入小窗横幅”（《疏影》），将梅花之幽香不落窠臼的传达出来，让人未见梅花就为之倾倒。梅花香气清幽，其中又以古梅最奇。《范村梅谱》“古梅条”记载：

古梅，会稽最多，四明、吴兴亦间有之。……凡古梅多苔者，封固花叶之眼，惟罅隙间始能发花，花虽稀而气之所钟，丰腴妙绝。^[1]

[1]（宋）范成大.范村梅谱[M].见汪灏，张逸少等撰.佩文斋广群芳谱（外二十种1）[M].上海：上海古籍出版社，1991.34

晚宋典雅派词人写古梅时也经常会写到古梅的香气，如“料浅雪、黄昏驿路，飞香遗冻草”（吴文英《花犯·谢黄复庵除夜寄古梅枝》），“苍虬欲卷涟漪去，慢蛻却、连环香骨”（王沂孙《疏影·梅影》），“未须赋、疏香淡影，且同倚、枯藓听吹箫”（王沂孙《一萼红·石屋探梅》）。

荷花香气如麝，词句中屡有体现。如“雾盎浅障青罗，洗湘娥春腻。荡兰烟、麝馥浓侵醉”（吴文英《拜星月慢·姜石帚以盆莲数十置中庭，宴客其中》），“香笼麝水，腻涨红波，一镜万妆争妒”（吴文英《过秦楼·芙蓉》），“指汀洲、素云飞过，清麝洗、玉井晓霞佩响”（《法曲献仙音·秋晚红白莲》）。钟嵘《诗品》云：“味之者无极，闻之者动心，诗之至也。”^[1]词中也是如此，蒋捷用对比来突出花香之脱俗。如其《昼锦堂·荷花》写荷之花香，“赠我非环非佩，万斛生香”，用汉皋解佩的典故，将荷花比作江妃。典见刘向《列仙传》：“江妃二女者，不知何所人也，出游于江、汉之湄，逢郑交甫。交甫见而悦之，二女解佩与交甫。交甫悦受而怀揣之。趋去数十步，视之，空怀无物；顾二女，忽然不见。”^[2]他的另一首桂花词《步蟾宫·木犀》中“人间富贵总腥膻，且和露、攀花三嗅”，化用杜甫《秋雨叹》“临风三嗅馨香泣”之句，词人攀花而嗅，对花的珍惜怜爱之情跃然纸上，这一侧面描写，既是词人对桂花香气的赞美，也是对自身道德品格的暗喻。

二、四时花月，偏好秋冬

晚宋雅派词人笔下共写到 23 种花卉，下面将从四季和具体花期着笔，探寻晚宋典雅派咏花词中对花卉不同生长时节的展示。见诸于晚宋雅派词人笔下的花卉，按四季分，冬季有梅花、山茶、水仙、瑞香花 4 种；春季有杏花、桃花、木本海棠、梨花、柳花、松花、牡丹、芍药 8 种；夏季则有荷花、榴花、黄蜀葵、玉绣球花、栀子花、艾花 6 种；秋季的则有桂花、菊花、木芙蓉 3 种。

（一）四时花月

梅花、水仙都是盛开于冬春之交的花卉。“腊后春前别一般，梅花枯淡水仙寒”（张孝祥《浣溪沙》），刘攽《水仙花》“早于桃李晚于梅，冰雪肌肤姑射来”，正是写梅花和水仙的花期。《范村梅谱》记：“杜子美诗云‘梅蕊腊前破，梅花年后多’，惟冬春之交正是花时耳。”^[3]二十四番风信，梅花风最先。因此吴文英有“名压年芳”（《汉宫春》）、“占春压一”（《暗香疏影》）之赞。早梅的花期更早，在冬至前就能见花了。《范村梅谱》云早梅“花胜直角梅。吴中春晚二月始烂漫，独此品于冬至前已开，故得‘早’名。”^[4]吴文英《永遇乐·探梅次时斋韵》一词中就写到了这种早梅。起句“阁雪云低”化用范成大《长至日与同舍游北山》中“寒云低阁雪，佳节静供愁”一联，“长至”即冬至。开篇点出探梅时节为冬至。冬至时期开放的梅花只有早梅一种，因此下阕“西湖旧日，留连清夜，爱酒几将花误”一句中的“花”只能是特指早梅。《西江月·赋瑶圃青梅枝上晚花》结句“羞见东邻娇小”，将早梅与杏花作对比。因为杏花花期晚于早梅，故有

[1] 钟嵘著，韩晶译注.诗品[M]. 北京：中国社会科学出版社，2007.13

[2] 刘向撰.列仙传校讹补校[M]. 北京：中华书局，1985.20

[3]（宋）范成大.范村梅谱[M].见汪灏，张逸少等撰.佩文斋广群芳谱（外二十种 1）[M].上海：上海古籍出版社，1991.33

[4]（宋）范成大.范村梅谱[M].见汪灏，张逸少等撰.佩文斋广群芳谱（外二十种 1）[M].上海：上海古籍出版社，1991.33

此比拟。

水仙亦是冬春之交的花卉。李时珍《本草纲目》云：“水仙，丛生下湿地，根似蒜头，外有薄赤皮，冬生，叶如萱草绿而厚，春初于叶中抽一茎，茎头开花数朵，大如簪头，色白，圆如酒杯，上有五尖，中承黄心，宛然盏样，故有金盏银台之名，见河阳花木记，其花莹韵，其香清幽。”^[1]宋刘攽《水仙花》“早于桃李晚于梅，冰雪肌肤姑射来”，更是直言其花期紧接梅花之后，桃李之前。张炎《临江仙》（翦翦春水出万壑）“翦翦春水出万壑，和春带出芳丛”点出水仙生长于冬春之交。晚宋词人十分欣赏水仙傲霜斗雪的品格，“临砌影，寒香乱、冻梅藏韵”（吴文英《花犯·郭希道送水仙索赋》）认为水仙具有同梅花一样的高洁品格；“相将共、岁寒伴侣。小窗净、沉烟熏翠袂。幽梦觉，涓涓清露，一枝灯影里”（周密《绣鸾凤花犯·赋水仙》）是对其傲霜斗雪品格的称颂；“明玉擎金，纤罗飘带，为君起舞回雪”（王沂孙《庆宫春·水仙花》）则是对迎着风雪绽放起舞的水仙的赞美。

春天是百花齐放的季节，晚宋典雅派词人笔下春季首发的花卉当推杏花。我国最早的一部历法书《夏小正》中说“正月，梅、杏、柰桃始华”^[2]。正月即阳历的二月，因此二月也被称为杏月。桃花继杏花之后开放。《礼记·月令》云：“仲春之月，桃始华”。

《御制佩文斋广群芳谱》（卷二十五）记载“（桃）二月开花，有红，白，粉红，深粉红之殊。”^[3]可见桃花盛开于仲春，花期比杏花稍晚。而芍药则开于暮春时节，是春夏之交的花卉，又叫做“婪尾春”。《清异录》记载：“胡峤诗‘瓶里数枝婪尾春’，时人罔喻其意。桑维翰曰：‘唐末文人有谓芍药为婪尾春者，婪尾酒乃最后之杯，芍药殿春亦得是名。’”^[4]苏轼写过“多谢花工怜寂寞，尚留芍药殿春风”的诗句，晚宋时期亦有殿春、残春之说，如“独殿春光，此花开后无花了”（张炎《点绛唇·芍药》），“玉肌多病怯残春”（周密《江城子·赋玉盘盂芍药寄意》），都是从芍药的花期来写。

夏季花卉中，晚宋典雅派词人歌咏最多的为荷花。在晚宋典雅派咏花词排名中，荷花词仅次于梅花词，位列第二，有17首。《佩文斋广群芳谱》（卷二十九）载：“荷为芙蕖花，一名水芙蓉。……叶清明后生，圆如盖，色青翠。五六月开花，有数色，惟红白二色为多。花心有黄蕊，长寸余，大者花至百叶。”^[5]

晚宋典雅派词人笔下秋季的花卉吟咏较多的为桂花、木芙蓉、菊花。李时珍《本草纲目》中有“（桂花）丛生岩岭间，谓之岩桂，俗呼为木犀，……有秋花者、春花者、四季花者、逐月花者”^[6]的描述。词中描写的多为秋桂，八月盛开。木芙蓉也是晚宋典雅派词人比较钟爱的花卉之一。《本草纲目》（卷三十六）曰：“（木芙蓉）艳如荷花，故有芙蓉、木莲之名，八九月始开，故名拒霜。”^[7]兰花从时节分，有春兰、秋兰两种。张謇《云谷杂纪》（卷一）：“（兰）叶不香，惟花香。今江陵澧州山谷间颇有，多生于阴地幽谷。

[1]（明）李时珍著.本草纲目（卷十三）[M].北京：人民卫生出版社，1982.809

[2] 王筠撰.夏小正正义[M].北京：中华书局，1985.1

[3] 汪灏等编.御制佩文斋广群芳谱·花谱（卷二十五）[M].文渊阁四库全书影印本

[4]（宋）陶谷.清异录[M].文渊阁四库全书（第1047册，小说家类，子部三五三）[Z].台北：商务印书馆.861

[5] 汪灏等编.御制佩文斋广群芳谱·花谱（卷二十九）[M].文渊阁四库全书影印本

[6] 李时珍著.本草纲目（卷三十四）[M].北京：人民卫生出版社，1982.1925

[7] 李时珍著.本草纲目（卷三十六）[M].北京：人民卫生出版社，1982.2130

叶如麦门冬而阔且韧，长及一二尺，四时常青。花黄，中间有细紫点。有春芳者，为春兰，色深。秋芳者，为秋兰，色淡。秋兰稍难得。二兰移植小槛中，置座右，花开时满室尽香，与他香别。……以秋为言者，盖秋花芳烈，胜于春花，且极难得，所以为贵，古人多称之。”^[1]晚宋典雅派词人笔下吟咏的多是秋兰。词例前文屡有例举，此不赘。

（二）偏好吟咏秋冬花卉

词人笔下写到的春夏花卉有 14 种，而秋冬的花卉只有 7 种，这是因为春夏时节的花卉品种远远多于秋冬的。但春夏花卉词计 54 首，秋冬花卉词则有 80 首之多，可以明显看出晚宋典雅派词人咏花时对秋冬花卉的偏好和喜爱。下面将截取词作数量排名前十的花卉做一些分析，以便更仔细地研究晚宋典雅派词人对四时花卉的偏好。

晚宋典雅派咏花词数量排名前十的花卉如表 1 所列：

表 1：

排名	花卉	词作数量（首）
1	梅花	40
2	荷花	17
3	桂花	13
3	水仙	13
5	牡丹	8
6	兰花	6
6	菊花	6
6	木芙蓉	6
9	海棠	5
9	芍药	5

就花卉词数量排名前十者而言，四季的花卉种类分布如下：春天的花卉占 3 种，分别为牡丹、芍药、海棠。夏天的花卉仅有荷花 1 种，秋天的花卉则有菊花、桂花、木芙蓉、兰花 4 种；冬季的花卉有梅花、水仙 2 种。可以清楚地看出，在词作数量排名前十的花卉中，秋冬的花卉品种合计 6 种，春夏的花卉则降到了 4 种。再看词作数量，排名前十的花卉词中，秋冬的花卉词有 81 首，春夏的花卉仅有 40 首。可见，面对四时不同的花卉，晚宋典雅派词人更偏好选取秋冬的花卉作为吟咏对象。而在秋冬花卉词中，冬季的梅词以绝对的数量优势领先于其他花卉词，水仙词数量也仅次于荷花词之后，位列第三，有 13 首。冬季花卉词合计达 53 首。而秋天的花卉词虽然包括桂花、菊花、木芙蓉、兰花 4 个品种，但词作数量仅有 31 首。其中仅桂花词排在前 5，其余三种花卉词数量逊于荷花词和牡丹词，处在 6 到 10 名之间。可见，在秋、冬两个季节的花卉中，晚宋典雅派词人更偏好冬季的花。对夏季荷花的吟咏和春天牡丹的歌咏之作数量亦十分可观，因为荷花是历代文人笔下的常客，早在《诗经》、《楚辞》中就已经出现荷花的身影，且荷花色泽素雅，体态轻盈，符合晚宋雅派词人在花卉颜色和形态等方面的喜好。而牡

[1]（宋）张浩撰.云谷杂纪[M].北京：中华书局，1985.8

丹经过有唐一代的发展，成为唐代的“国花”，这一审美倾向自然会对宋代产生极大影响。

第三节 晚宋典雅派词人咏花的创作取向

晚宋典雅派词人在花卉的选取和吟咏过程中，突破了自然观照的层面，更注重内蕴的挖掘。表现在创作取向上则为崇尚素而不艳、欣赏傲而不媚、咏叹背时不遇三方面。

一、崇尚素净淡雅

宋人尚清雅、素淡，受程朱理学的影响，宋代完成了从繁丽丰腴的审美追求到“雅正”、“淡雅”的审美境界的转变，自宋代开始文人将“平淡”作为最高诗美理想，“淡远”之格的好尚，几乎浸润整个宋代，成为一种时代性的审美时尚。体现在晚宋典雅派咏花词中，则是表现为词人对素净、淡雅的花卉情有独钟。花卉的素净淡雅需具备花色素淡，形体疏而轻、生长时地远离凡尘俗世三方面的特点。

晚宋典雅派咏花词花卉颜色最多的即为白色。如梅中常见的品种白梅、苔梅，兰中的上品白兰，白莲、白菊和白兰都有吟咏，淡粉色的则有红梅、鸳鸯梅、桃花菊等。晚宋典雅派词人笔下还有对白色的牡丹、芍药的歌咏，以及对粉色的杏花、桃花等的歌咏，然而值得注意的是花色的素淡清雅还是浓烈明艳，不仅仅是由花卉的自然属性决定的，也与词人在花卉中比附的道德品格有关。

素净淡雅体现在色彩上则是对素色、冷色尤为偏爱。晚宋典雅派咏花词共有 146 首，其中梅词 40 首，约占晚宋典雅派咏花词总数的 28%。在中国传统名花中，梅花是后起之秀。《四库全书总目提要》（卷一百四十八）云：“《离骚》偏擷香草，独不及梅。六代及唐，渐有赋咏，而偶然寄意，视之亦与诸花等。自北宋林逋（和靖）诸人，递相矜重，暗香疏影，半树横枝之句，作者始别立品题。南宋以来，遂以咏梅为诗家一大公案。”^[1]梅花最为宋人称道的是它凌寒傲霜而开，梅花中不论白梅还是红梅，或者鸳鸯梅，颜色都十分凝淡，不夺人眼球，枝干横斜疏瘦，自然是素净淡雅的典型。梅花的素净淡雅符合宋人对自身道德品格的要求。

水仙也是晚宋典雅派词人笔下吟咏较多的花卉品类。水仙色彩以素雅的白和柔嫩的黄为主，颜色十分素雅。它是草本植物，植株本身比较柔软，外面包裹着柔长细叶，里面是数枝花箭，点缀着素雅的花朵，自有一种柔婉轻盈的姿态美。

宋人姚宽在其《西溪丛语》一书中说：“予长兄伯声尝得三十客：牡丹为贵客，梅为清客，兰为幽客，桃为天客，杏为艳客，莲为溪客。”^[2]莲，为“溪客”，就是因为荷花长在水中，具有“清水出芙蓉，天然去雕饰”（李白《经乱离后天恩流夜郎忆旧游书怀赠江夏韦太守良宰》）之美，更难得的是它“出淤泥而不染，濯清莲而不妖”（周敦颐《爱莲说》），因此莲花在我国自古就是纤尘不染、纯洁无瑕的象征，晚宋雅派词人也经常以莲花自喻，将白莲作为自己品洁的象征，如“恨开迟、不嫁东风，颦怨娇蕊”（周密《绿盖舞风轻·白莲赋》），“隔浦相逢，偶然倾盖，似传心素”（张炎《水龙吟·白莲》），

[1]（清）纪昀总纂.四库全书总目提要[Z].石家庄：河北人民出版社，2000.3813

[2] 姚宽.西溪丛语[M].北京：中华书局，1993.36

“薄露初匀，纤尘不染，移根玉井”（王沂孙《水龙吟·白莲》）等句。

晚宋典雅派词人崇尚素净淡雅。如吴文英词《琐窗寒·玉兰》中因所咏为兰花中的上品一白兰，因此以“绀缕堆云，清腮润玉”写兰之色泽，而晚宋另一典雅派词人张炎咏兰《清平乐·题画兰》序曰“兰曰国香，为哲人出，不以色香自炫，乃得天之清者也”，因此他的4首咏兰词中只有《国香·赋兰》中“空谷幽人。曳冰簪雾带，古色生春”写到兰花的色泽，而《清平乐·题处梅家藏所南翁画兰》“香心淡染清华。似花还似非花”，《祝英台近·题陆壶天水墨兰石》“细看息影云根，淡然诗思，曾口被、生香轻误”，《清平乐·题画兰》（三花一叶）“留得许多清影，幽香不到人间”等句都着力摹写兰花清贞的品格。

宋代咏杏词中杏花形象地转变也体现了晚宋典雅派词人崇尚素净淡雅。杏花开于阳光明媚的春天，花色明艳绚烂。北宋至南渡时期，词人笔下的杏花形象是妖艳妩媚的。如“剪裁用尽春工意，浅蘸朝霞千万蕊。天然淡泞好精神，洗尽严妆方见媚”（柳永《木兰花·杏花》），“春阴挫后，马前惆怅，满枝红浅”（晁端礼《水龙吟·杏花》），“无限娉娉媚媚、倚斜阳”（毛滂《虞美人·东园赏春，见斜日照杏花，甚可爱》），“陌上风光浓处。繁杏枝头春聚。艳态最妖娆”（李弥逊《十样花·杏花》）。渐至南宋时期，词人很少描写杏花的妖艳、妩媚，转为侧重描写杏花经雨或者飘零的情态。如描写杏花经雨后的色泽如“花凝露湿燕脂透”（高观国《杏花天·题杏花春禽扇面挂轴》），晚宋典雅派词人张炎也有“湘罗几剪黏新巧。似过雨、胭脂全少”（《杏花天·赋疏杏》）之句，呈现出了杏花经雨后如胭脂沾水，色泽微红的情状；同时他还在词中对杏花凋落时花色转白这一物性做了细致描摹，“谁剪层芳深贮。便洗尽长安，半面尘土”（《三姝媚》）就是抓住杏花颜色转白这一物性，来突显其素净淡雅。

二、欣赏傲然风骨

文人士大夫在欣赏花卉时，将花卉的某些特征与人的品格相比附，即咏花文学中由来已久的比德传统。前文已论述晚宋典雅派词人偏好吟咏秋冬的花卉。因为春天花卉种类极多，相互争艳怒放，难免有媚俗之感。而于秋冬凌霜傲雪而开的花卉，则孤高亮节，自有一番傲然风骨。

晚宋典雅派词人笔下傲不媚俗的花卉首推梅花，梅花是有宋一代文人士大夫的品格象征。无论是白梅还是红梅，都深得晚宋雅派词人的喜爱。红梅与杏花类似。《范村梅谱》中记载：

红梅。粉红色。标格犹是梅，而繁密则如杏。香亦类杏。诗人有“北人全未识，浑作杏花看”之句，与江梅同开，红白相映，园林初春绝景也。梅圣俞诗云“认桃无绿叶，辨杏有青枝”。当时以为著题。东坡诗云“诗老不知梅格在，更看绿叶与青枝”，盖谓其不韵，为红梅解嘲云。^[1]

陆佃《埤雅》云：“梅华犹香，先桃李而花。至北方多变成杏。故人有不识者，地

[1]（宋）范成大.范村梅谱[A].见汪灏，张逸少等撰.佩文斋广群芳谱（外二十种1）[M].上海：上海古籍出版社，1991.33

气使然。”^[1]杏花一直以来都是北方地区的传统花卉，在北方广泛种植，直到宋代，都还有很多北方人把江南地区的红梅与杏花混为一谈，因为二者在外貌上非常相似，《诗义疏》云“梅杏类也，树及叶皆如杏”。“北人全未识，浑作杏花看”，说的是北方人对红梅这一梅花中的新品种不甚了解，才经常把之误认为是北地普遍种植的杏花。因梅杏颜色相似，咏红梅时常有以杏花来比红梅者。晚宋典雅派咏花词中也有这样的词句如“步夜雪、前村问酒，几消凝、把做杏花看”（张炎《一萼红·赋红梅》），“甚春色、江南太早，有人怪、和雪杏花飞”（王沂孙《一萼红·红梅》）。

尽管杏花颜色与红梅类似，但宋人对二者的态度，却迥然有别。宋代邵雍曾有“人不善赏花，只爱花之貌。人或善赏花，只爱花之妙。花貌在颜色，颜色人可效。花妙在精神，精神人莫造”（《善赏花吟》）这样的诗句，可见宋人更为注重的是花卉的内在精神“价值”。这种审美心理一方面是受传统花卉比德倾向的影响，另一方面宋代儒学进一步复兴，儒家义理更加深入人心，广大士人的思想也发生了深刻的变化，他们的道德意识普遍高涨。杏花开放于百花齐放的春天，在三春季节与桃、李等春花一起争艳怒放，没有独特之处，士大夫在其身上很难寄托理想的象征品格。而梅盛开于凌寒酷暑，比杏花更具风骨，士大夫多以此寄托高洁品格。杏花地位在宋代一路降低，最终成为梅花的陪衬。及至晚宋，张炎有《三姝媚》（芙蓉城伴侣）、《杏花天·赋疏杏》、《蝶恋花·陆子方饮客杏花下》3首咏杏，并在词中尽力提升杏花品格，“不教枝上春痕闹。都被海棠分了”（《杏花天·赋疏杏》），以海棠闹春弱化杏花迎春之媚俗的意味；“仙子锄云亲手种。春闹枝头，消得微霜冻”（《蝶恋花·陆子方饮客杏花下》），杏花迎春闹春是为了消除霜冻。其他词人则已不再有专门的咏杏词作，周密更是直言“莫把杏花轻比，怕杏花、不敢承当”（周密《满庭芳·赋湘梅》）。也正是因为杏花没有红梅那种内在的傲骨与品格。

菊花本是重阳节开放，东坡诗注云“岭南气候不常，菊花开时即重阳，凉天佳月即中秋，十月九日菊始开，乃与客作重阳。”（《江月五首》）但宋人屡有至重阳，菊花仍未开之句。欧阳修有《希真堂东手种菊花十月始开》，陆游亦有《严州多菊，然率过重阳方开，或举东坡先生菊花开时即重阳之语，余谓此犹是未忘重阳者，恐此花不肯也，戏作一绝》。《史氏菊谱·前序》对这一现象解释如下：“菊有黄花，北方用以准节令，大略黄花开时，节候不差，江南地暖，百卉造作无时，而菊独不然，考其理，菊性介烈高洁，不与百卉同其盛衰，必待霜降草木黄落而花始开，岭南冬至始有微霜，故也。”^[2]岭南气候温暖，至重阳还未降霜露，菊花性格高洁，必要经霜而开，因此菊花至重阳未开，乃是坚持自身介烈的品格。桂花词中也有这种现象。梦窗的《江神子·十日荷塘小隐赏桂呈朔翁》中有“西风来晚桂开迟。月宫移。到东篱”之句，“十日”即九月十日，从换头“重阳”可知。“西风来晚桂开迟”讲的即是今年秋天晚到，本应八月盛放的桂花，至九月初十，东篱赏菊之后还能欣赏桂花。桂花盛放于百花萧煞的秋季。李清照说桂花“自是花中第一流”（《鹧鸪天》），赋予了桂花很高贵的品格。吴文英的“蓝云笼晓，玉树悬秋，交加金钗霞枝。人起昭阳，禁寒粉粟生肌。浓香最无著处，渐冷香、风露成

[1]（宋）陆佃著，王敏红校注.埤雅[M].杭州：浙江大学出版社，2008.127

[2]（宋）史正志.史氏菊谱.见汪灏，张逸少等撰.佩文斋广群芳谱（外二十种1）[M].上海：上海古籍出版社，1991.30

霏”（《声声慢·咏桂花》），言桂花不畏严寒“浓香”依旧，香气犹存。晚宋雅派词人欣赏趣味可以由此见出。

三、咏叹背时不遇

花卉开放受环境、气候等多方面影响，因气候变化，引起花期变化的现象在自然界中十分普遍。晚宋雅派咏花词中对花卉因为气候的变化而导致花期发生改变也有描写。

晚宋词人以花卉非常态时节开花来咏叹背时不遇。花卉不当时节开放，花色、花姿肯定没有按时节开放者鲜艳、精神，因此，词人借这点来写自身背时不遇之感。如梦窗《丁香结》咏海棠：

香袅红霏，影高银烛，曾纵夜游浓醉。正锦温琼膩。被燕踏、暖雪惊翻庭砌。马嘶人散后，秋风换、故园梦里。吴霜融晓，陡觉暗动偷春花意。还似。海雾冷仙山，唤觉环儿半睡。浅薄朱唇，娇羞艳色，自伤时背。帘外寒挂澹月，向立秋千地。怀春情不断，犹带相思旧子。

此词所咏不是张廷璋钞本、毛晋刻本词题所作的“秋日海棠”，也不是杨铁夫认为的“秋海棠”，而是朱存理《铁网珊瑚》中所题的小春海棠^[1]。小春，即小阳春。谢肇淛《五杂俎·天部二》：“十月有阳月之称。即天地之气，四月多寒，而十月多暖，有桃李生华者，俗谓之小阳春。”^[2]虽然十月是孟冬时节，却因天气多暖，使桃李等春花可以二度开放。《山堂肆考》谓：“南方冬温，草木常茂。今江南十月，春卉再华，俗呼为迎小春。”^[3]海棠与桃李一样，春天二三月开花，《本草纲目》（卷三十）：“（海棠）二月开花，五出。”^[4]《佩文斋广群芳谱》（卷三）：“《花历》：三月，木笔书空，棣萼韡韡，海棠睡，绣球落。”^[5]梦窗《浪淘沙慢·赋李尚书山园》有“睡红醉缣。还是催、寒食看花时节”，可见海棠一般在寒食之前、社日后开放。故知海棠与桃李等春花一样，在小阳春时节可以二度开放。因为词中“吴霜融晓”，描写吴地霜冻在孟冬清晨的阳光中即能融化，正是小阳春节候。因此，该词题咏的正是郑文焯所说的小春海棠。

词人写小春海棠，却处处以春海棠作比。首三句从海棠着笔，写海棠香色，化用苏轼“只恐夜深花睡去，故烧高烛照红妆”句意，词人曾经夜赏海棠，沉醉于海棠花的香气和色泽。“正锦温”三句则写海棠凋谢，如朱砂烂漫，飘落如雪，前面都是写春日海棠的盛况，“马嘶”二句写有游人因花谢而去，转入对小春海棠的描写。“吴霜”“偷春”，一再点出时节并不是春日。下阕“还似”三句以春日海棠故实垫起小春海棠，因为小春海棠羌无故实，因此词人用杨贵妃“海棠春睡”故事渲染之。“浅薄”与“香袅红霏”作对比，言小春海棠毕竟不是正当时节开放，相对疏落，色彩也比较黯淡，不似春海棠花若胭脂，流露出词人自身生不逢时之意。陈洵《海绡说词》谓“‘自伤时背’，贤者退

[1] 参见孙虹.吴梦窗花卉词误笺举隅[J].古籍整理研究学刊, 2010 (6): 53-55

[2] 谢肇淛撰、郭熙途校点.五杂俎[M].沈阳: 辽宁教育出版社, 2001. 29

[3] 张寿镛编校.梦窗词集(附录)[M].台北: 台湾广文书局, 1980. 409

[4] 李时珍著.本草纲目(卷三十)[M].北京: 人民卫生出版社, 1982. 1766

[5] 汪灏等编.广群芳谱·天时谱(卷三)[M].文渊阁四库全书影印本

而穷处意”。夏秋之花即有秋风不为繁华主的自伤背时，初冬小春之花则应更有甚于此，故有此感叹。“帘外”二句再次说明所写不是春日，“淡月”“寒挂”明显时节应在孟冬。“怀春情”二句则写词人怀念春日海棠鼎盛时期的风情，生不逢时之意更加明显。

此外，梦窗还有《西江月·赋瑶圃青梅枝上晚花》，俞陛云笺曰：“词借晚花为喻，言着花已过芳时，纵勉及残春，自惜香微而肌瘦，乃隐寓士不遇之感。老去冯唐，鬓丝看镜，遇娇小邻姬，能无羞见耶？”^[1]

[1] 俞陛云.唐五代两宋词选释[M].上海：上海古籍出版社，1985.481

第三章 晚宋典雅派咏花词的情志传达

宋代咏花词中的“情”“志”经历了从以“情”为主，“情”“志”对立，最终情志融合的发展过程，晚宋典雅派词人咏花时，身世之感或者高洁之志与家国之痛不再是鲜明可分的，而是融合到一起，因此使词中的情志寄托显得格外深沉厚重。同时，词人又能在创作时有意通过一系列技法将这种厚重的情志寄寓在咏花中。

第一节 宋代典雅派咏花词中的情与志

“志与情”^[1]是中国古典文学理论中两个既有联系又有区别的概念。总体来说，“志”指个人的穷通出处以及关涉政治的高蹈情怀和志向，“情”则更多地指个人自身喜怒哀乐的小我之情。

词从诞生之日起，与注重“言志”的正统诗歌大相径庭，以至形成了“诗庄词媚”、“诗言志”而“词缘情”的不同疆界。词缘情，但随着词体尊体意识的增强，词言志也不断发展，整个宋代典雅派咏花词中所寄寓的情与志经历了一个由分离对立到逐渐融合为一的过程。

宋初典雅派咏花词以缘情为主，多写艳情，及至北宋中后期，词中仍以缘情为主，但周邦彦主观秣情深度介入，咏花融入身世之感，使词中情感更加个性化、私密化；苏轼的理论开拓使咏花词中开始出现言志倾向。南宋前中期，咏花词中“情”“志”并举，反映在创作实践上则是姜派词人虽仍坚持词体本色，咏花以缘情为主，但受时代影响，词中也开始兼有言志成分。及至晚宋时期，典雅派咏花词中的“情”“志”逐渐融合，词人往往将身世之感或者高洁之志与家国之痛联系在一起。咏花词中“言志”成分逐渐增加，同时又能坚持缘情本色，当“言志”、“缘情”二者最终平衡时，典雅派咏花词中的表现内容从一己之悲欢，扩大到家国之思，词体地位提高，意味着词和诗同样得到了正统的认同。

一、咏花词以“情”为主，开始出现言志倾向

词起源于民间，到唐五代文人手中，词转变为一种娱宾遣兴的工具。晚唐五代第一部文人词集《花间集》的问世，正式建立起“词为艳科”的创作传统。欧阳炯说在《花间集序》中说词是“镂玉雕琼”、“裁花剪叶”而创作出来的“言之不文”、“秀而不实”的“清绝之辞”，其作用是“用助娇娆之态”^[2]，公开确认了词缘情的艺术特性。北宋初期词坛沿袭“花间”风气，艳情词是这一时期主要的题材类型。即使是咏花词中，也以艳情为主，多描写佳人或闺妇之思，是一种普泛化的情思。及至北宋中期，经苏轼的开拓，咏花词中开始出现言志的萌芽。自苏轼在《祭张子野文》中提出“微词宛转，盖《诗》之裔”^[3]的主张，词便开始了诗化历程，也即“词言志”理论的开端。苏轼“以诗为词”^[4]，创作强调“无意不可入，无事不可言”^[5]，使咏花词中不再局限于狭小的闺情天地，

[1] 关于“志”与“情”以及“言志”与“缘情”，详请参看詹福瑞著《中古文学理论范畴》[M].北京：中华书局，2005

[2] 房开江.《花间集全译》（卷上）[M].贵阳：贵州人民出版社.2008.1

[3] 苏轼著，毛德富主编.《苏东坡全集》（卷八十九）[M].北京：燕山出版社.1998.4989

[4] 苏轼著，毛德富主编.《苏东坡全集》：卷八十九[M].北京：燕山出版社.1998.4989

[5]（清）刘熙载.《艺概·词曲概》[M].上海：上海古籍出版社，1978.108

开始在言情的词中寄托个人品格和志向，使词的境界大大提升。他开创豪放词风，在词中表达士大夫的家国情怀，为南宋“言志”词与爱国词的创作开了先路。至北宋后期，周邦彦以主观秣情深度介入来咏花，咏花词仍以缘情为主，但词人开始抒发身世之感，情感更加个性化、私密化。

二、咏花词中“情”与“志”并立

南宋初期，王灼认同苏轼“词盖诗之裔”的主张，并在其词学著作《碧鸡漫志》中对此进一步加以阐发。他在《碧鸡漫志》（卷一）中说：“古歌变为古乐府，古乐府变为今曲子，其本一也。”^[1]他认为歌曲起于人的心声，而配乐歌唱的上古之诗、乐府以及曲子词，也都是源自人心，故一脉相承。王灼的诗词“本一”论旨在提尊词体，肯定其同样具有“言志”功能，因而在评论唐宋诸家词之时，他特别推崇注重抒写昂扬情志的苏轼词。《碧鸡漫志》（卷二）指出：“东坡先生以文章余事作诗，溢而为词曲，高处出神入天，平处尚临镜笑春，不顾侪辈”^[2]；“东坡先生非醉心于音律者，偶尔作歌，指出向上一路，新天下人耳目，弄笔者始知自振。”^[3]

南宋前中期的词人面对中原沦陷、山河破碎的社会现实，大多摒弃了过去那种“应歌”娱情、浅斟低唱的填词风气，走上苏轼开创的“以诗为词”的道路。受“言志”词学观念影响最深的当为豪放派词人。豪放派词人无论在什么题材的词中，都会融入政治抱负，咏花词中自然也不例外。南渡时期，李纲、叶梦得、向子諲、张元干、张孝祥等人，都创作了一定数量的咏花词，但他们的咏花词意不在花，只是借花来言志而已。及至南宋中期，辛派词人崛起于词坛，咏花词中的忧国感时、激昂悲壮之音更甚。尤其是词坛巨擘辛弃疾，创造性地继承了苏轼词的“诗化”传统并加以发扬光大，由“以诗为词”发展到“以文为词”，使词成为文人士大夫言志抒怀的得力工具，甚至成为宣传抗战主张、反对卖国投降的斗争武器。这些词人的创作实践使南宋咏花词中的“言志”成分上升到顶点，甚至在一定程度上丧失了言情的词体特质。

虽然“言志”词学在南宋初期和中期一度声势浩大，但也有许多词论家坚持传统的词“缘情”之说。晁谦之《花间集跋》称花间词“情真而调逸，思深而言婉”，“虽文之绮靡无补于世，亦可谓工矣”^[4]，对“缘情绮靡”的花间词表示认可和欣赏；罗泌《六一词跋》更明确肯定“词缘情”的合理性，曰：“情动于中而形于言，人之常也。诗三百篇，如俟城隅、望复关、摽梅实、赠芍药之类，圣人未尝删焉。”^[5]这是援引《诗大序》“情动于中而形于言”的定论，再以《诗经》抒写男女情爱之作为佐证，公开为词之“言情”，尤其偏重男女之情进行辩解。王炎《双溪诗余自序》更是认定“长短句命名曰曲，取其曲尽人情，惟婉转妩媚为善，豪壮语何贵焉”^[6]，意在维护传统的“缘情”词学观，对以“言志”为尚的豪放词公开提出异议。反映在创作实践上，南宋中期词坛，与豪放派并行的典雅派词人姜夔、史达祖、高观国等人，坚持词以缘情为主。但受特定时代影

[1] 王灼.碧鸡漫志[M].见唐圭璋.词话丛编（第1册）[Z].北京：中华书局，1986.74

[2] 王灼.碧鸡漫志[M].见唐圭璋.词话丛编（第1册）[Z].北京：中华书局，1986.85

[3] 王灼.碧鸡漫志[M].见唐圭璋.词话丛编（第1册）[Z].北京：中华书局，1986.85

[4] 金启华等.唐宋词集序跋汇编[M].南京：江苏教育出版社，1990.340

[5] 金启华等.唐宋词集序跋汇编[M].南京：江苏教育出版社，1990.340

[6] 金启华等.唐宋词集序跋汇编[M].南京：江苏教育出版社，1990.170

响,他们的咏花词中也开始兼有言志成分,前文已经论及这种言志的成分还在若有似无、若即若离之间。姜夔对咏花词的发展表现为其融入到词中的主观情思更加明显,带有鲜明的个人色彩。

三、咏花词中“情”与“志”逐渐融合

及至晚宋时期,典雅派咏花词中的情志由对立开始融合。张炎的词学理论著作《词源》卷下曰:“词欲雅而正,志之所之,一为情所役,则失其雅正之音,耆卿、伯可不必论,虽美成亦有所不免”^[1],而“辛稼轩、刘改之作豪气词,非雅词也,于文章余暇,戏弄笔墨为长短句之诗耳”^[2]。明显可以看出,张炎是赞成词人在“言情”成分中适当增加“言志”成分的。“雅正”,出自《毛诗序》:“雅者,正也,言王政之所由废兴也。”^[3]张炎认为,词须雅正,一方面言志的同时要避免“为情所役”;另一方面要固守词缘情的特质,避免类似“长短句之诗”的豪气之作,避免南宋后期辛派末流咏花词中只重言志而“叫嚣使气”的弊端。张炎认为柳永、康与之的词过分沉溺于情,不是雅正之音,周邦彦的词中也有软媚之失,而辛弃疾、刘过的豪气词只是长短句之诗,更不属于雅正之列。姜夔词“不惟清空,又且骚雅”^[4],正是张炎推崇的雅正之词的典范。张炎倡导的这种雅正说,是在南宋以来词坛复雅思潮影响下产生的,其目的在于补救传统婉约派词缘情的狭隘和豪放派词的“叫嚣使气”的流弊,使词中“情”“志”由对立走向融合,以合“雅正”之标准。

就创作实践来看,晚宋典雅派词人谨遵词体特质,缘“情”而作词,但身处末世,词人难免有黍离麦秀之悲,这种亡国之悲渗透到咏花词中,使咏花词中的“情”与“志”逐渐融合,并且词中的情志表达都更加中和、适度。

如王沂孙《庆宫春·水仙花》将身世之感与亡国之痛融合为一体抒写。前引张炎《国香·赋兰》则将故国之思与高洁之志、隐逸情怀一起抒发,《水龙吟·白莲》也是一方面借白莲表明气节操守,一方面也隐含着亡国之痛与故国之思。在《浪淘沙·作墨水仙赠张伯雨》中,一方面借“游冶未知还,鹤怨空山”表达了自己意欲归隐的心愿,另一方面“碧海茫茫归不去,却在人间”也隐含了黍离之悲。晚宋典雅派词人咏莲花、黄葵时还多用铜盘铅泪典,此典通常与国家的败亡、宗室的移迁联系在一起。唐李贺《金铜仙人辞汉歌》序云:“魏明帝青龙九年八月,诏宫官牵车西取汉孝武捧露盘仙人,欲立置前殿。宫官既拆盘,仙人临载,乃潸然泪下。”《金铜仙人辞汉歌》诗云:“空将汉月出宫门,忆君清泪如铅水。”诗中的金铜仙人作为唐王朝由昌盛到衰亡的“见证人”,又被魏官强行拆离汉宫,因被迫从长安汉宫迁往魏都,而落下铅泪,显然是一种对故国覆亡的悲慨。如周密《水龙吟·白莲》:“擎露盘深,忆君凉夜,暗倾铅水”,张炎《绿意》:“盘心清露如铅水,又一夜、西风吹折。”张炎《卜算子·黄葵》“休唱古阳关,如把相思铸。却忆铜盘露已干,愁在倾心处。”

[1] (宋)张炎著,夏承焘校注.词源注[M].北京:人民文学出版社,1981.29

[2] (宋)张炎著,夏承焘校注.词源注[M].北京:人民文学出版社,1981.32

[3] (汉)毛公传,郑玄笺,(唐)孔颖达等正义,黄侃经文句读.毛诗正义[M].上海:上海古籍出版社,1990.26.

[4] (宋)张炎著,夏承焘校注.词源注[M].北京:人民文学出版社,1981.16

第二节 晚宋典雅派咏花词的情志类型

宋亡之前的典雅派词人已经开始在词中抒发忧生忧世之思，如前文论及的吴文英的《暗香疏影·赋墨梅》、《高阳台·落梅》、《金缕歌·陪履斋先生沧浪看梅》等词作中都寄寓了词人对风雨飘摇的时局的担忧；宋亡之后，晚宋典雅派词人与大多数不肯变节仕元的文人一样，经历了国破家亡、身世飘零的深切悲痛，并在元蒙统治下过了几十年隐忍屈辱的遗民生涯。这样的历史背景使得对于飘零身世的顾影自怜、对于国破家亡的深悲剧痛、对于自己高洁之志与隐逸情趣的抒写，成为晚宋典雅派词人咏花时共同的情感表达。

一、身世飘零，无枝可依

身世之感是朝代交替之时非常容易产生的一种情绪。尤其宋元易代，作为游牧民族的蒙古进入中原，具有遗老情节的文人不肯仕元，大都沉沦下僚，以卑微小吏或落魄士子身份旅食江湖，因此，羁旅之苦是词人抒发身世之感的一大重要内容。如晚宋词人张炎，入元才三十二岁，从临安身世显赫的贵族变为落魄江湖的游子，其身世之苦更为深刻，《三姝媚·千叶杏》中言“流水青苹，旧游何许”，“便洗尽长安，半面尘土”，表达的羁旅之苦可见一斑。

有宋一代，在政治上、经济上、文化上、法律上以及其他很多方面都对文人儒士有一系列的优遇。而元代尤其是元初，文人儒士的地位较前代大大降低。元代不仅长期停废科举，而且择官亦不重儒。“九儒十丐”的说法虽不免夸张，但也可以看出文人儒士在元朝陷入了前所未有的可悲境地。遗民词人的落拓身世缘自故国沦亡，因此他们在描写身世飘零的同时总是带着亡国之痛。以王沂孙《庆宫春·水仙花》为例：

明玉擎金，纤罗飘带，为君起舞回雪。柔影参差，幽芳零乱，翠围腰瘦一捻。岁华相误，记前度、湘皋怨别。哀弦重听，都是凄凉，未须弹彻。国香到此谁怜，烟冷沙昏，顿成愁绝。花恼难禁，酒销欲尽，门外冰澌初结。试招仙魄，怕今夜、瑶簪冻折。携盘独出，空想咸阳，故宫落月。

词人将水仙花比喻成处境堪怜的美人，明写水仙移根他乡，实说自身宗庙倾覆，国家沦落。首句根据水仙枝叶柔美的特征，化用曹植《洛神赋》“仿佛兮若轻云之蔽月，飘飘兮若流风之回雪”^[1]之句，将水仙比拟成飘逸灵动的湘水女神。“为君”既可以指为水仙为欣赏它的人起舞，也可以是指词人欲报效宋王朝之意。“柔影”三句以美人的纤细写水仙的茎瘦花凋，既描摹了水仙的风姿，又为美人的形象增添了凄凉之感。“岁华”两句以湘水女神江畔怨别之情写自身去国怀乡之感，表面是为水仙的命运不平，实则暗含对自己身世遭遇感慨。“哀弦”三句写湘灵弹奏离别之曲，曲未奏尽，青山绿水间已满是凄凉之感，暗喻亡国后声调悲凉的乐曲让词人不忍卒听。“国香”三句写水仙离开湘楚后的悲惨遭遇。水仙无人怜惜，被安置在幽冷昏暗的恶劣环境中，不禁忧心忡忡。

[1]（梁）萧统编，（唐）李善注.文选[M].上海：上海古籍出版社，1986.897

于词人而言，是对亡国后的生存环境大感不安。“花恼”三句从赏花人的角度抒情，水仙开于冬季，飘零异地加之冰雪相欺的遭遇，使人苦恼，而又无法改变，只有借酒消愁。其中不免有词人对身处元朝统治的不安和无奈。亦有说此指三宫被迫北上一事。“试招”二句用美人头上易碎的玉簪比喻水仙花易折的花茎，惜花人怕它难禁奇寒，所以招魂护花。体现了词人对目前处境的担忧，同时也暗含了自怜之感。“携盘”三句化用李贺《金铜仙人辞汉歌》中“携盘独出月荒凉”句意，以水仙虽流落他乡，仍然心系故国的一片深情写词人对故国的哀悼和怀念。元朝异族统治在词人眼中是“烟冷沙昏”和“冰渐初结”。叶燮的《原诗》中说：“诗之至处，妙在含蓄无垠，思致微渺，其寄托在可言可不可言之间，其旨归在可解不可解之会。”词之妙，同样如此。因此，不必过于深究该词是否有“三宫被迫北上”的本事。词中深寓的家国之思和身世之感借水仙的遭遇来抒发，显得低沉婉转而又真挚动人。

二、黍离之悲，麦秀之哀

社会更迭与朝代交替，文人不可避免产生黍离麦秀之悲。借富于比兴寄托意味的咏花词来承载自己悲怆凄婉的亡国之痛，是宋元易代遗民们的共同选择。

张炎在咏花词中寄托了亡国之痛与故国之思，如前引《绿意·荷叶》：

碧圆自洁，向浅洲远渚，亭亭清绝。犹有遗簪，能卷几多炎热。鸳鸯密语同倾盖，且莫与、浣纱人说。恐怨歌、忽断花风，碎却翠云千叠。回首当年汉舞，怕飞去，漫皱留仙裙摺。恋恋青衫，犹染枯香，还叹鬓丝飘雪。盘心清露如铅水，又一夜、西风吹折。喜净看、匹练飞光，倒泻半湖明月。

此词上片描绘荷叶，形神兼备；下片表现了词人的亡国之痛和故国之思。“碧圆自洁，向浅洲远渚，亭亭清绝”，圆圆翠绿的荷叶高洁自爱，无论是浅近的沙洲和远处的水岸，到处都有它们亭亭玉立的身影，清新可爱。“犹有遗簪，能卷几多炎热”，遗簪指荷苞，戎昱《相和歌辞·采莲曲二首》：“同侣怜波静，看妆堕玉簪。”“卷热”指荷叶，反用钱翊《未展芭蕉》：“冷烛无烟绿蜡干，芳心犹卷怯春寒。”“鸳鸯密语同倾盖”，是说荷叶又大又密，彼此倾斜相近，鸳鸯在荷叶的掩映下亲密交谈，十分可爱。“且莫与、浣纱人说”，此句化用唐人郑谷《莲叶》“多谢浣溪人未折，雨中留得盖鸳鸯”之诗意，不要对前来浣纱的人说，恐怕她们因嫉妒会折断荷叶。“恐怨歌、忽断花风，碎却翠云千叠”，承接上句，恐因忧怨过深过重而化成的大风将千重绿云一样的荷叶吹断。

下片“回首当年汉舞，怕飞去，漫皱留仙裙摺”，回想当年汉宫美人跳舞，因怕风吹走而白白地让人把裙子揪出了皱褶。此处借用了赵飞燕的典故，赵飞燕在宫中跳舞，酒酣风起，飞燕扬袖似要乘风归去。皇帝命左右拽住她的裙子，过了很长时间后风停了，裙子被拽出了褶皱。后世宫人争相仿效，故意把裙子弄出褶皱来，称为“留仙裙”。“恋恋青衫，犹染枯香，还叹鬓丝飘雪”，借荷叶说自己一袭青衫，虽带着残留的香气，可惜鬓角已白。“盘心清露如铅水，又一夜、西风吹折”，词人将自身比作荷下鸳鸯，以荷叶被吹尽形容失去仅有的庇护之所。“铅水”用李贺铜驼铅泪的典故，隐含了作者莫大

的亡国之痛。

宋亡后，周密、李彭老、王沂孙凭吊聚景园，有《法曲献仙音》3首咏雪香亭梅花，抒发对故国的怀念和哀悼之情，分别是周密《献仙音·吊雪香亭梅》、李彭老《法曲献仙音·官圃赋梅继草窗韵》和王沂孙的《法曲献仙音·聚景亭梅次草窗韵》，试看周密词：

松雪飘寒，岭云吹冻，红破数椒春浅。衬舞台荒，浣妆池冷，凄凉市朝轻换。叹花与人凋谢，依依岁华晚。共凄黯。问东风、几番吹梦，应惯识当年，翠屏金辇。一片古今愁，但废绿、平烟空远。无语消魂，对斜阳、衰草泪满。又西泠残笛，低送数声春怨。

雪香亭位于临安西湖宋宫苑聚景园内，亭边植红梅。潜说友《咸淳临安志》（卷十三）记载：

（聚景园）在清波门外，孝宗皇帝至养北宫、拓圃西湖之东，又斥浮屠之庐九以附益之。亭宇皆孝宗皇帝御扁。尝恭请两宫临幸。光宗皇帝奉三宫，宁宗皇帝奉成肃皇太后，亦皆同幸。岁久芜圯，今老屋仅存者，堂曰“揽远”，亭曰“花光”，又有亭植红梅，有桥曰“柳浪”，曰“学士”。^[1]

此等特定场景所包纳的政治、人文内容，自然便牵引、触动了周密的故国之思和亡国之痛。词人有不少词作，如“回首天涯归梦，几魂飞西浦，泪洒东川。故国山河，故园心眼，还似王粲登楼”（周密《一萼红·登蓬莱阁有感》），“废苑尘梁，如今燕来否。翠云零落空堤冷”（周密《探芳讯·西泠春感》）等都表现强烈的黍离之悲，对于故国故园的怀念非常悲切。因此宋亡后词人们凭吊园中雪香庭之梅，借红梅抒发对故国的哀悼。上阕从梅花入手写台荒池冷的凄凉现状，“市朝轻换”即江山易主的状况，梅花正是象征故国凋零。下阕忆昔日游迹，今昔对比，今日的斜阳衰草引起了词人无限感慨，这种感慨既是对自己身世的慨叹，也是对于古今兴亡、历史换代的无奈，词中的亡国悲痛与孤苦无依的感触非常明显，而这许多感受也恰是以梅花的兴衰来表现。《白雨斋词话》评此词云：“即杜诗‘回首可怜歌舞地’之意，以词发之，更觉凄婉。”^[2]

晚宋遗民词人的不少咏花词都打上了时代兴亡之悲和故国之思的烙印，如前文所举周密、张炎咏花之作《水龙吟·白莲》、《绿意》、《卜算子·黄葵》，王沂孙的《庆清朝·榴花》等词都流露出深沉的黍离麦秀之悲。

三、白云怡悦，不食周粟

新旧政权交替之间，文人的表现，主要分为两种，其一是融合新政权，但极可能晚节不保；其二为不食周粟。宋亡后，晚宋典雅派词人耻食周粟，但又找不到挽救现实的

[1]（宋）潜说友.咸淳临安志[M].宋元方志丛刊（第4册）[Z].北京：中华书局，1990.3490

[2]（清）陈廷焯.白雨斋词话[M].见唐圭璋编.词话丛编（第4册）[Z].北京：中华书局，1986.3807

出路，在无奈的现实下不得已而归隐。作为外在物象的花，可以寄托词人不食周粟的民族气节和高洁品格，这也是晚宋咏花词创作频繁的重要原因。讴歌隐逸情怀的词作并非此时所独有，其滥觞可追溯到词体产生之初，由北宋过渡之后，隐逸词到南宋后蓬勃发展，而晚宋典雅派词人并非都是纯正的隐士，但几乎都有隐逸情怀，这也是随着南宋的衰落和颓败，词人无可奈何的选择。

兰花、菊花向来被看做是品格高洁的象征，因此词人在咏菊、咏兰时，往往利用花的某些形态特征来称颂品格、寄寓高洁品格或隐逸情怀。试看张炎《清平乐》：

三花一叶。比似前时别。烟水茫茫无处说。冷却西湖风月。贞芳只合深山。红尘了不相关。留得许多清影，幽香不到人间。

此词前有小序曰：“兰曰国香，为哲人出，不以色香自炫，乃得天之清者也。楚子不作，兰今安在。得见所南翁枝上数笔，斯可矣。赋此以纪情事云。”“所南翁”指爱国志士郑思肖，宋亡后他隐居深山古庙，拒不仕元。坐必南向，以示不忘故国，在堂前挂上一块名为“本穴世界”的匾额，以“本”字之“十”放入“穴”中，则为大宋，每每画兰不画土，以示亡国之痛。

上阕先从画上墨兰的形态落笔。所南翁采用减笔画法画兰，一枝三花，却只画一片叶，以突出兰花。“比似”句说画上的兰花，与上次分别时见到的那枝兰花十分相似。“烟水”两句则是写兰花的坚贞与梅花相同。张炎另一首《清平乐》词云“要与闲梅相处，孤山山下人家”，词人看到所南翁的画兰，便想到向西湖孤山下的梅花诉说兰的坚贞品质，因为岁寒之友，可以知心。可是梅花尚未开放，茫茫西湖烟水，无处可说。由梅颂兰，赞美兰的坚贞品格。下阕“贞芳”两句，写坚贞的芳兰，只生长在深山幽谷之中，与尘世毫不相关，隐喻君子隐居深山，虽遇穷困、厄运，亦未变其气节。末两句，既是说兰花的幽香无法入花中，同时也是写郑思肖在宋亡后坚贞的气节与清高的品格。通过对兰的礼赞，歌颂了郑思肖的高洁情怀，而这种通过隐逸来保持自我坚贞的品洁也是词人张炎的内心写照。词序中说兰香色俱备，却并不以之自炫，始终能保持清贞的品格，这种品质正是词人的高洁品格的外化。

菊花自陶渊明“采菊东篱下，悠然见南山”一联之后，带有更加强烈的隐逸色彩。晚宋雅派词人借咏菊抒发不仕新朝的归隐之意的词作有很多。周密于宋恭帝德祐元年（1275）七月被起用为义乌县（今属浙江）县令，次年三月元军攻入临安，宋王朝灭亡，晚宋时期隐居临安，其咏花词中也有借菊表现不食周粟、甘愿归隐的词作，如《声声慢》（妆额黄轻）中有“幽香未应便减，傲清霜、正自宜看。吟思远，负东篱、还赋小山”句，正是词人自身高洁的品格和民族气节的写照。张炎《新雁过妆楼·赋菊》中借“淡泊生涯，聊伴老圃斜晖”的菊花来写自己甘愿隐遁、不愿为官的志向。再以蒋捷《探芳信·菊》作一详细分析：

翠吟悄。似有人黄裳，孤伫埃表。渐老侵芳岁，识君恨不早。料应陶令吟魂在，凝此秋香妙。傲霜姿，尚想前身，倚窗余傲。回首醉年少。控骏马蓉边，红鞵茸帽。淡泊东篱，有谁肯、梦飞到。正襟三诵悠然句，聊遣花微笑。酒休赊，醒眼看花正好。

词中以回忆与现实作对比，讲述了自己的人生不同阶段对菊花的不同态度和看法。身处南宋时，词人正当青年时期，意气风发，不觉菊花淡泊之妙。如今逐渐年老，又身处异朝，只恨没有早点结识领略菊花不迎合世俗、凌寒傲霜的品格。结句写词人对菊隐逸，十分自得。词人对菊花态度的变化，正体现了他孤傲高洁的品性和不食周粟的气节。蒋捷出生宜兴巨族蒋氏，先祖历代为官。度宗咸淳十年举为进士。不久，南宋灭亡。《宜兴县志》（卷八）云：“蒋捷，元初遁迹不仕。大德间，宪使臧梦解、陆垕交章荐其才，卒不就，博学。”^[1]蒋捷拒入元朝为官，隐居山林，最终漂泊江湖，甚至出现生活困顿以相面为生的状况，但词人高洁的品格和坚贞的气节始终如一。他在《南乡子·黄葵》中盛赞黄葵不流于俗、孤高不媚的品格，任芙蓉去谄媚俗人，自矜自持的黄葵也能甘于清冷幽处。这种姿态也正是词人自己孤高不媚的品格和不仕新朝气节的体现。

第三节 晚宋典雅派咏花词的情志寄托

晚宋时期，典雅派词人创作咏花词时，在摹写花卉形神的同时，更加注重词中寄托的传达。“所谓寄托，一般地说，即特定的历史现实现象或事件以及作者对其所作的思想审美评价，寄寓于具体个别的艺术形象之中；而这一个别的艺术形象也有其描写的客观对象。因此从形象内容来说，后者是形象的直接内容，前者即作者‘寄意题外’的本意或本事，也是作者的创作意图。……因此，有寄托的词，其塑造形象的艺术手法大都是比兴两法；即使成功地运用赋体，其旨归也在比兴，尤其是兴。”^[2]“比兴寄托”说论词，以常州词派学说为发端，其说也最为鞭辟入里。

清中叶，常州词派论词强调“寄托”。张惠言以“意内言外”论词，提出“比兴寄托”、“义有幽隐，并为指发”^[3]，将追求词的“微言大义”放在首要地位，这种阐释法虽然对于挖掘晚宋典雅派咏花词中的情志内涵有所裨益，但沿用治经的思路来治词，过分追求词作中的“微言大义”，忽视了词作“缘情”的特质。继之而起的中坚人物周济，认为寄托的内容一方面可以是心系家国政治的情感抒发，另一方面，缘于个人身世的情感流露，感物动兴，愉悦心性，甚至过度抒情，亦不失为正声。同时跳出经学的范畴，提出“有寄托入，无寄托出”^[4]，不再拘泥于具体的寄托，而是将北宋时期不见寄托之迹的浑化作为最高之境。常州词派主寄托，并以晚宋典雅派词人的咏物词作为典范。绪论中已提及常州词派十分推崇王沂孙，周济《宋四家词选序》更是推举周邦彦、辛弃疾、吴文英、王沂孙为宋代四大家。因而晚宋典雅派咏花词在常州词派眼中是有寄托词作的典型。

晚宋雅派词人在咏花时，确实以寄托为起点与旨归，而词中情志寄托的表达，与北

[1] 重刊宜兴县旧志·卷八[M].日本：早稻田馆藏本影印本.37

[2] 邱世友.词论史论稿[M].北京：人民文学出版社，2002.181

[3]（清）张惠言.词选序.张惠言论词[M].见唐圭璋编.词话丛编（第2册）[Z].北京：中华书局，1986.1617

[4]（清）周济.宋四家词选目录序论[A].见唐圭璋编.词话丛编（第2册）[Z].北京：中华书局，1986.1643

宋和南宋前中期相比，又有其独特之处。具体表现在以下三个方面：

一、意在笔先，寄托遥深

北宋社会政治相对清平，且词起源于歌筵酒席之间，多为娱宾遣兴的工具，因此词人咏花或是纯粹体物之作，典型代表为柳永的5首咏花小令；或是因物生感，抒发某种情思，甚至有“为文造情”^[1]之嫌。北宋时期词人创作大多数咏花词时，大多没有明确的立意。咏花词中情感仍以闺中怨情或思妇离愁为主，尽管也有由自然风物感慨而生的羁旅行役、宦海浮沉之悲感甚至人生之思，但这终究尚属“闲愁”的范围。而晚宋时期，吴文英、周密、张炎、王沂孙、蒋捷等人都处在朝代交替之际，目睹国家衰亡，身受亡国之痛和流亡之苦，同时由于元朝的高压统治政策，词人不再有愤激语，深沉的情志寄托借咏物以抒发；个体感怀在生命之路的坎坷崎岖之时，又添加了家国之恨，因此晚宋咏花词中情感比北宋秾挚而沉郁。

当然，北宋时期咏花词中也有深寓寄托的佳作，如苏轼的《水龙吟·杨花》，是词人元丰四年（1081）贬官黄州时所作。词人记载了这首词的本事：

某启：承喻慎静以处忧患。非心爱我之深，何以及此，谨置之座右也。《柳花》词妙绝，使来者何以措词？本不敢继作，又思公柳花飞时出巡按，坐想四子，闭门愁断，故写其意，次韵一首寄去。^[2]

这里的“某”指章榘（字质甫），福州浦城（今福建浦城）人，官至同知枢密院事。当时被命为荆湖北路提点刑狱，作《水龙吟》寄给苏轼，写信劝慰他，并要求唱和。“故写其意”可以看出，苏轼这首词创作的立意是来自于章词。词中既写杨花，又遗貌取神，把杨花塑造成一个有思想有感情、而又不被人关心怜爱的思妇形象，思妇与杨花在虚实之间、似与不似之间，物与人若即若离。借杨花的“抛家傍路”，写章榘与家人的离别之意，同时也抒发了自己贬谪黄州的漂泊之感。张炎《词源》称东坡《水龙吟》“压倒今古”^[3]。正如王水照先生所说：“文人们互相直接酬和的次韵诗词，一般应具备两个条件：形式上，依次用其原韵原字；内容上，与原唱意义相衔接（或对话、或引申、或转语），此外，在风格上也应力求原唱保持一致。”^[4]苏词中将杨花比作思妇的立意也是来自于章词中“望章台路杳，金鞍游荡，有盈盈泪”之句，因此苏轼的这首杨花词其实也是意在笔先之作。正是因为词人意在笔先，所以该词中必然有寄托，同时苏轼又能以极高的学养和才识，使该词的寄托出于自然浑化，因此王国维有“和韵而似原唱”^[5]之赞。不过这类的意在笔先是出于应酬唱和的需要，正是周济，所谓的“无意求寄托”

[1]（梁）刘勰著，范文澜注.文心雕龙注[M].北京：人民文学出版社，1958.537。“情采”条曰：“昔诗人什篇，为情而造文；辞人赋颂，为文而造情。何以明其然？盖风雅之兴，志思蓄愤，而吟咏情性，以讽其上，此为情而造文也；诸子之徒，心非郁陶，苟驰夸饰，鬻声钓世，此为文而造情也；故为情者要约而写真，为文者淫丽而泛滥。”

[2]（宋）苏轼著.李之亮笺注.苏轼文集编年笺注·诗词附[M].成都：巴蜀书社，2011.241-242

[3]（宋）张炎著，夏承焘校注.词源注[M].北京：人民文学出版社，1981.20

[4] 王水照.元祐党人贬谪心志的缩影——论秦观《千秋岁》及苏轼等和韵词[A].王水照自选集[M].上海：上海教育出版社，2000.640

[5] 王国维.人间词话[M].见唐圭璋编.词话丛编（第5册）[Z].北京：中华书局，1986.4256

而有寄托。

而晚宋时期咏花词中的亡国之哀音是由特定的时代带来的，具有普遍性和深厚性，词人创作咏花词则是“有意求寄托”而有寄托。同时，由于晚宋时期复雅思潮的影响，词中情志寄托更加“低徊要眇”^[1]，委婉含蓄，寄托遥深。

《乐府补题》的创作可以说是晚宋咏花（物）词创作意在笔先的典型代表。“北宋有无谓之词以应歌，南宋有无谓之词以应社。”^[2]《乐府补题》正是王沂孙、周密、张炎、唐珣等 14 人于词社集会时所作。

对于这一词集创作的背景，早在清代浙西词派厉鹗便将该词集与发陵之事联系在一起，^[3]常州词论家陈廷焯在论及王沂孙词时，开始指实《乐府补题》之本事，^[4]王树荣进一步将本事加以确指，他在《乐府补题·跋》中将寄托发陵之说推及全编。^[5]近人夏承焘考证出《乐府补题》的本事当为“发陵说”。^[6]夏先生考证发陵在戊寅（1278）年，《乐府补题》是次年（1279）遗民集会作词以寄托发陵之事。《乐府补题》共收录了晚宋 14 位遗民词人的 37 首词，共 5 个词调，分别咏蝉、蕙、白莲、龙涎香和蟹。其中，以《水龙吟》词调咏白莲，参与创作者有周密、王沂孙、张炎、王易简、陈恕可、唐钰、吕同老、赵汝钠、李居仁 9 人，共得词 10 首。

词人在发陵之事后集会作词，无论是咏白莲，还是吟咏他物，关于此事的所感所思已然存在词人的心胸之中。蒋敦复云：“词原于诗，即小小咏物，亦贵得风人比兴之旨。……及碧山、草窗、玉潜、仁近诸遗民，《乐府补遗》中，龙涎香、白莲、蕙、蟹、蝉诸咏，皆寓其家国无穷之感，非区区赋物而已。”^[7]词中反复使用“霓裳”、“太液”、“瑶台”之类词语，即是咏白莲以寓悲悼之意，因外部环境的压力和词人风格所致，词中绝少有点破语，而是以言外会意。试以王易简咏白莲词为例：

翠裳微护冰肌，夜深暗泣瑶台露。芳容澹泞，风神萧散，凌波晚步。西子残妆，环儿初起，未须匀注。看明挡素袜，相逢憔悴，应当被，薰风误。十里云愁雪妒，抱凄凉，盼娇无语。当时姊妹，朱颜褪酒，红衣按舞。别浦重寻，旧盟惟有，一行鸥鹭。伴玉颜、月晓盈盈冷艳，洗人间暑。

起二句写夜晚的白莲，词人夜露凝结在荷花上的情状想象成花之哭泣，为全词奠定

[1]（清）张惠言.词选序[A].见唐圭璋编.词话丛编（第2册）[Z].北京：中华书局，1986.1617

[2]（清）周济.介存斋论词杂著[M].见唐圭璋编.词话丛编（第2册）[Z].北京：中华书局，1986.1629

[3] 厉鹗在《论词绝句》中说：“白头遗民涕不禁，《补题》风物在山阴。残蝉身世香蕙兴，一片冬青冢畔心。注云：《乐府补题》一卷，唐义士玉潜与焉。”唐义士玉潜即唐珣，罗云卿《唐义士传》记载唐珣参加了发陵之后的瘞骨之事。厉鹗此论是就残蝉香蕙的象征意义及唐珣潜收宋帝遗骸两件事产生的联想。

[4] 陈廷焯《白雨斋词话》（卷二）记载：“碧山《水龙吟》诸篇，感慨沉至。……《咏白莲》云：‘太液荒寒，海山依约，断魂何许。’又云：‘三十六陂烟雨，旧凄凉，向谁堪说？如今漫说，芳心更苦’，写出幽贞，意者亦指清惠乎？”见唐圭璋.词话丛编（第4册）[Z].北京：中华书局，1986.3811

[5] 王树荣《乐府补题·跋》曰：“《乐府补题》一卷，……《四库提要》谓皆宋遗民词。荣前读周止庵《宋词选》，于唐玉潜白莲曰：‘冰魂犹在，翠舆难驻。’曰：‘珠房泪湿，明珰恨远。’以为当为元僧杨涟真伽发宋诸陵而作。又赋蝉曰：‘佩玉流空，绡衣剪雾。’曰：‘晚妆清镜里，犹记娇鬟。’疑亦指此事，今读此卷，依类求之，此意无不可通，殆即玉潜所谓‘只有春风知此意，年年杜宇哭冬青’者也。”见乐府补题[A].彊村丛书[Z].上海：上海古籍出版社，1989.52

[6] 参见夏承焘《乐府补题考》一文，见唐圭璋.唐宋词人年谱[M].上海：上海古籍出版社，1979.376-377

[7]（清）蒋敦复.芬陀利室词话（卷三）[M].见唐圭璋.词话丛编（第4册）[Z].北京：中华书局，1986.3675

了凄清的色调。“澹泞”指白莲外在容貌素净，“萧散”指白莲内在气质淡雅，接着化用曹植《洛神赋》“凌波微步，罗袜生尘”进一步写白莲风采。又将白莲比作西施、玉环，再次衬托其天资绝色，与首句“冰肌”“瑶台”相呼应，极力渲染白莲的品质与姿态。“看明挡”四句，用转折之笔，写白莲已盛时不再，现憔悴之相，与前面的绝色之姿形成对比，暗喻词人伤今怀昔之感。着一“误”字，不禁让人想起贺铸的“当年不肯嫁春风，无端却被秋风误”（《芳心苦》）之句，春花被寓嫁东风，而荷花是夏季花卉，因此荷花被“熏风误”亦或蕴含词人几分感时不遇之感。下片二句承“薰风”句来，“云愁雪妒”既继续勾勒莲之洁白，亦见出环境之严酷，而莲之高洁品格亦从中凸现出来，它宁可洁身自好，独抱凄凉，默默无语。“当时”遥想当年荷花盛开之情状，如今故地重游，所看到的惟有“一行鸥鹭”，与红莲对比，白莲褪去色泽，更加素雅。结句写白莲在一片晓风残月之中，独自伫立绽放，洗尽人间暑气，愈发衬托出白莲的冷艳孤绝和品性高贵。全词紧扣一“白”字，反复叙写其冰肌玉骨，同时又不滞于物，通过严酷环境的渲染和烘托，表面白莲独抱高洁，不肯妥协的高贵品格，于寂寥清冷之中颇有铮铮风骨。白莲的姿态和品格，何尝不是保持气节的词人内心的写照。

周密、王沂孙、唐钰、吕同老、陈恕可等人的白莲词采用了和王易简大体相同的写法，着力刻画白莲的绰约风神，并通过今昔境遇的对比，凸显白莲高洁的志向，抒发家国兴亡之感。张炎、李居仁、赵汝钠三人的白莲词作中则更侧重描写白莲的神韵。如李居仁“更柔情一片，碧云不卷，笼娇面，目清影”，赵汝钠“风裳水佩，冰肌雪艳，清凉不汗”，词作结尾处更是加重临摹，李居仁“问此花，盍贮瑶池应未，许繁红并”，赵汝钠“待夜深，月上阑干，更邀取嫦娥伴”，将白莲风姿推崇备至，其超凡脱俗姿态益显。但是时事毕竟横亘在词人胸臆，张炎词结句“怕湘娥佩解，绿云十里，卷西风去”才是这批词人心中共同的伤痛。用郑交甫汉皋遇两仙女解佩相赠之典，“佩解”喻莲花落，词人担忧西风吹拂而白莲衰残，其实何尝不是对自己命运的担忧。

北宋时期词人无意求寄托，但也有优秀词人自身才力与学识使其中自有寄托，词中的艺术含蕴丰沛，情感具有多重指向性。而晚宋雅派词人则是受时代“精神气候”^[1]的影响，咏花词创作普遍都是意在笔先，词人想传达某种情志，刻意通过人工思力来布局结构甚至“分配”情感。

二、有门径之寄托

杨海明先生说：“北宋词有‘应歌’之说。既然‘应歌’，即当力求人耳易懂，因此词风比较明快自然；一般不求‘寄托’，即有‘寄托’，也非刻意求之。南宋词则有‘应社’之说。既为‘应社’，就势必争奇斗巧，因此词风比较趋于典雅雕琢；且南宋人一般喜求‘寄托’，往往刻意求之而出以雕饰。”^[2]此风宋末尤甚。周济云：“然南宋有门径，有门径故似深而转浅。北宋无门径，无门径故似易而实难。”孙虹师指出，周氏这段话的义涵是：无意求寄托而有寄托谓“无门径”，有意求寄托而有寄托谓“有门径”。两宋

[1] 丹纳.艺术哲学[M].北京：人民文学出版社，1963.35。丹纳认为种族、环境、时代是文学创作的三个“不同根源”，“必须有某种精神气候”（丹纳指的是“风俗习惯与时代精神”），某种才干才能发展；否则就流产。”

[2] 杨海明.张炎词研究[A].唐宋词风格论[M].镇江：江苏大学出版社，2010.281

虽能殊体并胜，但仅就寄托有无门径言之，与南宋有意求寄托（有门径）相比，北宋无意求寄托（无门径）显然更符合词体的特征。^[1]

晚宋典雅派词人咏花词中寄托“门径”主要有赋笔、点染、勾勒、离合等^[2]。《词源》“咏物”条，总结了咏物词创作的基本技法，为后来的咏物词创作确立了规范，尤其是其中的“离合之法”，清人刘熙载就以“不离不即”来概括这种状态，“不即”便是离，“不离”便是合。

如王沂孙《水龙吟·白莲》：

淡妆不扫蛾眉，为谁伫立羞明镜。真妃解语，西施净洗，娉婷顾影。薄露初匀，纤尘不染，移根玉井。想飘然一叶，飏飏短发，中流卧、浮烟艇。可惜瑶台路迥。抱凄凉、月中难认。相逢还是，冰壶浴罢，牙床酒醒。步袜空留，舞裳微褪，粉残香冷。望海山依约，时时梦想，素波千顷。

起句四句紧扣题目，化用杜甫《虢国夫人》诗：“却嫌脂粉污颜色，淡扫蛾眉朝至尊。”并以杨贵妃、西施为喻，惟妙惟肖地写出白莲之神韵。“薄露初匀”运用转折之笔法，用白莲之神转写白莲之“移根玉井”境遇（韩愈《古意》：“太华峰头玉井莲，开花十丈藕如船。”玉井莲写仙姿。“想飘然一叶”承前补写词人赏莲并与之惺惺相惜的情景，为上片作结。下片词意与上片一脉相承，写白莲“移根”后繁华褪去、失落花魂的悲惨遭遇。结句化用白居易《长恨歌》：“忽闻海上有仙山，山在虚无缥缈间。楼阁玲珑五云起，其中绰约多仙子。中有一人字太真，雪肤花貌参差是。”写白莲来自于仙境，温庭筠《晓仙谣》：“玉妃唤月归海宫，月色澹白涵春空。”

词人运用顺序、倒叙笔法，层层推进，并用事典、语典，借白莲“移根玉井”的悲痛和对白莲凋落，如贵妃、西子魂归仙山，寄托了亡国之思。他的另一首《水龙吟·白莲》（翠云遥拥环妃），亦是如此通过运用虚实结合、层层深入地借白莲寓托了黍离之悲。正如王筱芸先生曰：“此词上片以杨贵妃遗迹典事之事理为脉络，下片以白莲在时序变化中的物态物理组织脉络。上、下片以‘甚人间’三句为纽结。同样以人物典事情思交融、虚实互发意蕴层深，遭际不幸的拟人化象征意象形态，传达沉郁凄婉的今昔兴亡之痛，身世之悲。”^[3]借咏前人佚事，深化了词旨。

再如蒋捷《解连环·岳园牡丹》词：

妒花风恶。吹青阴涨却，乱红池阁。驻媚景、别有仙葩，遍琼甃小台，翠油疏箔。旧日天香，记曾绕、玉奴弦索。自长安路远，腻紫肥黄，但谱东洛。天津霁虹似昨。听鹃声度月，春又寥寞。散艳魄、飞入江南，转湖渺山茫，梦境难托。万叠花愁，正困倚、钩阑斜角。待携尊、醉歌醉舞，劝花自乐。

[1] 参见孙虹.吴梦窗研究·第八章——清代词学建构与梦窗词的经典化，待出版。

[2] 参见黄志浩.常州词派研究[M].北京：中国社会科学出版社，2008.181-187

[3] 王筱芸著.碧山词研究[M].南京：南京出版社，1991.251

岳园是宜兴岳氏的私家园林，岳氏是南宋抗金名将岳飞的后人。词人咏岳园牡丹，寄托故国之思。此词起三句运用渲染的手法写吹残百花的暮春之风，似有妒花之意，连番吹拂，池阁之间一片狼藉。开篇点出时节为暮春；“驻媚景”三句切入题面咏牡丹。牡丹于暮春众芳凋落的时节绽放，开满了岳园白色的小石台，牡丹的盛放将春景暂时留住。“旧日”两句虚写，词人见眼前牡丹盛开之景，回忆起唐朝长安牡丹的盛况。“玉奴”指杨玉环，唐玄宗曾与杨贵妃在沉香亭赏牡丹。“自长安”三句则写宋代洛阳牡丹亦盛极一时。以上六句以有关唐代长安牡丹和宋代洛阳牡丹的故实，隐寓词人的家国之思。换头承接上文，“天津霁虹”写洛阳旧城西南洛水之上的天津桥还似从前，但故国不再，洛阳牡丹花事已成昨日记忆。“鹃声”化用杜甫《杜鹃》：“杜鹃暮春至，哀哀叫其间。我见常再拜，重是古帝魂。”沉浸在盛世回忆中的词人听到月夜鹃啼声，知道一番春事又去矣，感伤落寞之情溢于言表。联系上句“天津桥”，词人伤悼北宋亡国，黍离麦秀之悲自出。“散艳魄”三句北宋灭亡后，这来自洛阳的牡丹花魂随着宋王朝飘零江南，眼前的岳园牡丹移根于洛阳，但湖山渺茫，道路遥遥，纵是梦里也难寄托这故国之思。“万叠”花愁，言愁之深重。词人为牡丹的命运感慨，久久伫立在栏杆拐角处。结局词人怜惜牡丹的命运，准备携酒，醉饮花间，以歌舞劝花。既是对飘零江南、归梦难成的牡丹的安慰，也暗喻了词人故国之思和身世之感。全词似写牡丹而非写牡丹，遗貌取神，咏花抒怀，不即不离，借牡丹寓托了黍离麦秀之悲。

三、有寄托入，无寄托出

周济还有著名的寄托的“出”与“入”以及孰为优劣观点：

夫词，非寄托不入，专寄托不出。一物一事，引而伸之，触类多通，驱心若游丝之罥飞英，含毫如郢斤之斫蝇翼，以无厚入有间。既习已，意感偶生，假类毕达，阅载千百，譬效弗违，斯入矣。赋情独深，逐境必寤，酝酿日久，冥发妄中，虽铺叙平淡，摹绩浅近，而万感横集，五中无主，读其篇者，临渊窥鱼，意为鲂鲤；中宵惊电，罔识东西；赤子随母笑啼，乡人缘剧喜怒。抑可谓能出矣。问涂碧山，历梦窗、稼轩以还清真之浑化。余所望于世之为词人者，盖如此。^[1]

北宋词，下者在南宋下，以其不能空，且不知寄托也。高者在南宋上，以其能实，且能无寄托也。南宋则下不犯北宋拙率之病，高不到北宋浑涵之诣。^[2]

在周济看来，南宋词因为有意求寄托，因此不能达到北宋的空洞境界，即浑成之美。

晚宋典雅派词人咏花时有意求寄托，往往会特意在词中选取和运用一些与家国之思相关的典故，或者通过几个不相关典故的勾连，来有意凸显情志寄托。如咏梅词中屡屡用到何逊典；《乐府补题》中咏白莲多涉及与杨玉环相关的典故。但词人用意并不在通过譬喻赞美白莲的丰姿绰约，而在于通过白莲的典事传达一种悲惨的境遇变迁，透露一

[1]（清）周济.介存斋论词杂著[M].见唐圭璋编.词话丛编（第2册）[Z].北京：中华书局，1986.1643

[2]（清）周济.介存斋论词杂著[M].见唐圭璋编.词话丛编（第2册）[Z].北京：中华书局，1986.1630

种强烈的今昔之感。词人集中刻画贵妃悲惨的结局，如“太液池空，霓裳舞倦，不堪重记”（唐珣）、“太液波翻，霓裳舞罢，断魂流水”（吕同老）等句，是有一定深义的。“太液池”是宫廷的代名词，原为汉武帝时所建，唐宋宫中亦有。《长恨歌》中就有“太液荷花未央柳”的句子。此外，金铜仙人典的运用，明显是对故国覆亡的悲慨。晚宋典雅词人在咏花时，经常会用此典来抒发今昔兴亡之叹。周密“擎露盘深，忆君凉夜，暗倾铅水”（周密《水龙吟·白莲》），前文张炎《绿意》中也有“盘心清露如铅水，又一夜、西风吹折”之句，用法与周密同，“休唱古阳关，如把相思铸。却忆铜盘露已干，愁在倾心处”（张炎《卜算子·黄葵》）也是用“铜盘”典。

晚宋雅派词人创作咏花词时，俱能“非寄托不入”。但周济认为“有寄托入”只是初学词时所追求的内容与形式的相合：“初学词求有寄托，有寄托则表里相宣，斐然成章。”^[1]词人最终要做到的是“专寄托不出”，也就是“既成格调，求无寄托，无寄托，则指事类情，仁者见仁，知者见知。”^[2]叶嘉莹先生说：“周氏的由‘有’而‘无’，由‘入’而‘出’的说法，对于想要在词中表现较深之情意的作者而言，则既可以因‘入’与‘有’之说而避免浮浅空虚之病，又可以因‘出’与‘无’之说而不致过分被狭隘的寄托所拘限，确实不失为一个可以采取的入门途径。”^[3]周济更深层的意思是说“非寄托不入”可以“不犯北宋拙率之病”，“专寄托不出”，即可臻于“北宋浑涵之诣”。这是对晚宋典雅派咏花词创作最为中肯的理论评述。以梦窗《古香慢·赋沧浪看桂》，引词如下：

怨娥坠柳，离佩摇蕙，霜讯南圃。漫忆桥扉，倚竹袖寒日暮。还问月中游，梦飞过、金风翠羽。把残云、剩水万顷，暗熏冷麝凄苦。渐浩渺、凌山高处。秋澹无光，残照谁主。露粟侵肌，夜约羽林轻误。剪碎惜秋心，更肠断、珠尘藓路。怕重阳，又催近、满城细雨。

沧浪亭，建炎后为韩世忠所有，俗名韩王园。韩世忠，高宗时以平贼功官左将军，守镇江，屡败金兵。秦桧收三大将权，拜枢密使，因主战建议不被采纳，自请解职，杜门谢客，决口不言兵事。卒后进拜太师。孝宗朝追封蕲王，谥忠武。

首句从沧浪亭秋景说起。“漫忆”句二句，因韩氏园中有竹亭翠玲珑，桂亭清香馆^[4]，因此化用杜甫《佳人》诗“天寒翠袖薄，日暮倚修竹”句意，写桂花之冷艳。“月中游”用唐明皇游月宫，月中有大桂树的传说。“翠羽”此指装饰车马的翠鸟羽毛，特代指仙人申天师、道士鸿都客车驾。“把残云”实写沧浪亭周围的人工山水。“冷麝”，指桂花的香气。言外是说山河万里，残破不堪，人情对此，非常凄苦，但又托桂言之，更觉微婉和沉痛。换头紧承上文而言，秋光渐深，桂花终究在一片黯淡的秋光中凋谢，飘落至苔藓小径上，让词人为之伤痛。重阳催近，风雨无情，桂花已光景无多。

[1]（清）周济.介存斋论词杂著[M].见唐圭璋编.词话丛编（第2册）[Z].北京：中华书局，1986.1630

[2]（清）周济.介存斋论词杂著[M].见唐圭璋编.词话丛编（第2册）[Z].北京：中华书局，1986.1630

[3] 叶嘉莹.清词论丛[M].石家庄：河北教育出版社，2000.86

[4]（宋）吴文英著，孙虹，谭学纯校笺.梦窗词集校笺[M].北京：中华书局，2013.1695

词中的“残云”、“残照”、“谁主”等字眼似含深意，众多词论家也从此立言，认为此词深寓寄托。郑文焯手批曰：“寓中兴之感”，“托寄遥深”。^[1]俞陛云认定：“梦窗歿于理宗时，未及宋末之造，其感怀君国之思应与碧山、玉田、草窗等人不同，因此对此词主旨甚为疑惑：“此词既非怀人，又非自感，而一片凄苦之音，将何所指？观其‘剩水残云’、‘残照谁主’等句，殆感汴京之往事耶？”^[2]陈洵《海绡说词》云：“此亦伤宋室之衰也。”^[3]刘永济《微睇室说词》云：“从‘残’‘剩’二字看，似指宋室河山已残破。”^[4]杨铁夫《吴梦窗词笺释》认为：“‘渐浩渺’三句题面言韩王已逝，‘沧浪’无主；题意言元人入关，中原无主也。”^[5]杨铁夫先生从词中深重的情志寄托出发，认为此词“盖在于宋亡后作”。非也。郑文焯、任铭善、孙虹师皆认为此词并不是宋亡之后所作，并将此词系于淳祐三年（1243）^[6]，与前引《金缕歌·陪履斋先生沧浪看梅》差不多同时期，但与之不同的是，前者上片从韩世忠抗金说起，以沧浪亭起兴，写词人见到沧浪亭所思所想。而《古香慢·赋沧浪看桂》一词起三句塑造了凄冷哀愁的基调，为桂花的出场奠定了情感基调。上片以桂花面临残山剩水的凄苦之情作结，下片写桂花怕秋光老尽，风雨摧残，词人桂花通篇只言桂之情，而情感寄托却更加微婉、含蓄。

前文分析所引的周密《献仙音·吊雪香亭梅》、张炎《绿意·荷叶》、王沂孙的《庆宫春·水仙花》、蒋捷《解连环·岳园牡丹》等词皆能托物以言情，将自身情感完全蕴含在对花卉的摹写中，雕琢工巧，但却又力求浑成，将“能出”作为寄托的最高层次，不再拘泥于具体的寄托，以不见寄托的浑化作为最高之境，力求使寄托的情志符合物情、物性，只借物之吟咏来传达情感，达到了所谓“非寄托不入，专寄托不出”的境界。

[1]（宋）吴文英著，（清）郑文焯批校，林玫仪辑.郑文焯手批梦窗词[M].台北：“中央研究院”中国文哲研究所，1996.262

[2] 俞陛云.唐五代两宋词选释[M].上海：上海古籍出版社，1985.504

[3] 陈洵撰.海绡说词[M].见唐圭璋编.词话丛编（第5册）[Z].北京：中华书局，1986.4859

[4] 刘永济著，巩本栋讲评.微睇室说词[M].南京：凤凰出版社，2012.55

[5]（宋）吴文英著，杨铁夫笺释.梦窗词全集笺释[M].台北：学海出版社，1998.217

[6]（宋）吴文英著，孙虹，谭学纯校笺.梦窗词集校笺[M].北京：中华书局，2013.1730

结 语

本文主要论述晚宋典雅派的咏花词，阐述思路如下：首先，梳理宋代典雅派咏花词的发展流变过程。依据宋代典雅派咏花词发展流程，将其分为两个阶段四个时期，第一阶段为北宋时期，是典雅派咏花词的发轫及初步定型期，第二阶段为南宋时期，是典雅派咏花词的拓展和深化期。其次，以词作为基础，相关史料为参照，考察晚宋典雅派词人对花卉物象的多方面、精准细致的摹写，并从这种摹写中提炼出晚宋典雅派词人咏花词的创作取向。最后，通过对宋代咏花词中情与志演变的梳理，考察晚宋典雅派词人在花卉中抒发的情志寄托的内容及其寄托的独特之处。阐述过程表明，晚宋典雅派词人咏花，不仅对花卉的描写精细入微，词中蕴含的情志寄托也更加深重，同时词人于咏花时，更是有意求寄托。

晚宋典雅派词人咏花（物）词的创作实践和词学理论对清代词人产生了深远而重大的影响，具有典范意义。

就创作实践而言，晚宋典雅派词人以娴熟的表现技法创作了大量高品质的咏花词，及至清代，常州词派自张惠言以来，有意推尊词体，主张在词中应有比兴寄托之意。晚宋典雅派咏花词中情与志融合为一使词中的比兴寄托更加沉郁厚重，因此得到了常州词派的极力推崇。再者晚清同光时代的词学家面对八国联军的入京，与宋末典雅派词人遭际相似，词人易代同悲，这也是端木采、王鹏运、朱彊村诸人推尊晚宋典雅派的咏物词的另一重要原因。晚宋典雅派咏花（物）词在清代咏花词创作中具有典范意义。晚宋咏物词集《乐府补题》在清代的刊刻和流传，更是使清词坛掀起了“拟补题”、“后补题”的唱和浪潮。

就词学理论而言，晚宋时期的咏物（花）词理论也对清代影响较大。陈洵在《海绡说词》中将吴文英《花犯》（小娉婷）咏水仙词作为咏物离合之典范加以标举，认为此词之妙“须看其离合顺逆处”，可见清人对咏物词离合之法的认识大体沿《词源》而来。

致 谢

时光匆匆，三年的研究生学习即将结束。回首三年的求学历程，对那些引导我、帮助我、激励我的人，我心中充满了感激。

首先感激我的导师孙虹教授和她的爱人赵国强老师。孙老师是一个在学术上严谨认真，精益求精的“严”老师。我是一个相对而言比较懒散的人，因此，研究生刚入学，我就暗暗希望能跟随高标准、严要求的孙老师，改掉自己的坏毛病，后来果然得偿所愿，我开心不已。研究生三年能够得到孙老师的指导和教诲实在是一大幸事。孙老师渊博的知识让我敬佩不已，各种史实资料信手拈来，大量词人作品如数家珍。她严谨认真的治学态度和精益求精的科研精神，更是让我受益匪浅。曾经我也抱怨过孙老师要求太严苛，但现在我十分感激孙老师“强势”的态度。我们一贯是“定期见面交流汇报”，正是这一次次定期的交流和指导，逐步帮助我学会搜集相关资料，斟酌论文语句用词，合理安排结构篇章。由于本科阶段基础不扎实，对于孙老师的指导，我的理解和反馈经常不及时或者不够准确，硕士论文的写作对于我尤为艰难。然而，虽然我一直进展缓慢，孙老师却从没有放弃我，除了见面交流外，还通过散步、电话、邮件等多种方式，随时将想到的好思路第一时间告之于我，并且一直鼓励我，给我信心，及时排解我的消极情绪。正是孙老师无私的关注、爱护和谆谆教导，我的硕士论文才能最终完成。孙老师的爱人赵老师也给予了我很多帮助，主动帮我装各种专业学习所需的软件，还热心地教我如何使用这些软件来查找资料。孙老师又是一个在生活上细心体贴、温柔备至的“好”老师。她不仅关心我的学习，也关心我的生活。端午的粽子，中秋的月饼，元旦的聚餐……这些关心和帮助，使我三年的研究生学习生涯始终阳光明媚。还记得研二的暑假留校写论文，宿舍比较闷热，孙老师听闻十分挂心，多次打电话关心。赵老师更是帮忙联系学校后勤协调安装空调和调宿舍各项事宜，两位老师的关怀我感念至深。

其次感谢各位同窗对我的无私帮助和鼓励。写作过程中，同门阳国梁不吝提出了许多宝贵建议。学弟孙龙飞、学妹朱红翠二人更是多次用自己的课余时间，帮助我敲打文章结构和内容。学姐杨雪多次打电话询问我的论文进展。感谢你们给予我的所有关心和帮助。同窗之谊，我将终生难忘！庆幸能和你们一起走过这段美好的求学时光，这些温暖将永远储存在我的记忆里，成为鼓励我一生前行的力量。

同时，我要感谢所有教导过我、关心过我的老师。特别是尹楚兵、张喜贵、史应勇、颜庆余、黄晓丹老师。你们开题时提出的宝贵意见使我的文章逻辑更严密，结构更合理，内容也更全面。你们为人师表的风范令我景仰。感谢学院行政的老师李芳老师和董霞老师的辛勤工作。还要感谢我朝夕相处了七年的母校——江南大学，母校给了我一个宽阔的学习平台，让我不断汲取知识，充实自己。

感谢一直关心与支持我的朋友们！我的朋友，朱晓明、张媛、王芳、张鸿、包雯洁、乐阳春，感谢你们的鼓励和帮助。

需要特别感谢的是我的父母。你们是我求学路上的坚强后盾，在我面临人生选择的迷茫之际，你们总是默默地站在我身后。你们无私的爱和照顾永远是我不断前行的动力。

参考文献

◆国内

一、著作

- 1、（宋）李清照撰，王仲闻校注. 李清照集校注[M]. 北京：人民文学出版社，1979
- 2、（宋）张炎、沈义父著，夏承焘校注，蔡嵩云笺释. 词源注 乐府指迷笺释[M]. 北京：人民文学出版社，1981
- 3、（宋）张炎撰，吴则虞校辑. 山中白云词[M]. 北京：中华书局，1983
- 4、（宋）周密撰，张茂鹏点校. 齐东野语（卷十六）[M]. 北京：中华书局，1983
- 5、（宋）周密辑，（清）查为仁、厉鹗笺. 绝妙好词笺[M]. 上海：上海古籍出版社，1984
- 6、（宋）张炎著，蔡桢疏证. 词源疏证[M]. 北京：中国书店，1985
- 7、（宋）黄大舆. 梅苑（影印四库全书本）[Z]. 台北：台湾商务印书馆，1986
- 8、（宋）欧阳修著，黄畬笺注. 欧阳修词笺注[M]. 北京：中华书局，1986
- 9、（宋）陈景沂. 全芳备祖（影印文渊阁四库全书本）[Z]. 台北：台湾商务印书馆，1986
- 10、乐府补题. 见朱孝臧. 彊村丛书[Z]. 上海：上海古籍出版社，1989
- 11、（宋）张炎著，郑孟津，吴平山笺. 词源解笺[M]. 杭州：浙江古籍出版社，1990
- 12、（宋）周密撰，史克振校注. 草窗词校注[M]. 济南：齐鲁书社，1993
- 13、（宋）陈元靓撰. 岁时广记（影印四库全书本）[Z]. 上海：上海古籍出版社，1995
- 14、（宋）张先著，吴熊和、沈松勤校注. 张先集编年校注[M]. 杭州：浙江古籍出版社，1996
- 15、（宋）苏轼著，邹同庆、王宗堂校注. 苏轼词编年校注[M]. 北京：中华书局，2002
- 16、（宋）周邦彦著，孙虹校注、薛瑞生订补. 清真集校注[M]. 北京：中华书局，2007
- 17、（宋）吴文英著，吴蓓笺校. 梦窗词汇校笺释集评[M]. 杭州：浙江古籍出版社，2007
- 18、（宋）黄昇选编，蒋哲伦导读，云山辑评. 花庵词选[M]. 上海：上海古籍出版社，2007
- 19、（宋）蒋捷著，杨景龙校注. 蒋捷词校注[M]. 北京：中华书局，2010
- 20、（宋）吴文英著，孙虹、谭学纯校笺. 梦窗词集校笺[M]. 北京：中华书局，2013
- 21、（元）陆辅之著. 词旨[M]. 北京：中华书局，1991
- 22、（明）杨慎著，王幼安校点. 词品[M]. 北京：人民文学出版社，1960
- 23、（明）李时珍著. 本草纲目[M]. 北京：人民卫生出版社，1982
- 24、（明）王象晋. 二如亭群芳谱[Z]. 见（清）纪昀等编. 四库全书[Z]. 台北：台湾商务印书馆，1986
- 25、（清）陈廷焯著，杜未末校点. 白雨斋词话[M]. 北京：人民文学出版社，1959
- 26、（清）王国维著，徐调孚、周振甫注，王幼安校订. 人间词话[M]. 北京：人民文学出版社，1960
- 27、（清）朱彝尊、汪森编，李庆甲校点. 词综[M]. 上海：上海古籍出版社，1978
- 28、（清）赵学敏辑. 本草纲目拾遗[M]. 北京：人民卫生出版社，1983
- 29、（清）周济著，顾学颉点校. 介存斋论词杂著[M]. 北京：人民文学出版社，1998
- 30、（清）况周颐著，孙克强辑考. 蕙风词话 广蕙风词话[M]. 郑州：中州古籍出版社，2003
- 31、（清）汪灏等辑. 佩文斋广群芳谱[Z]. 长春：吉林出版社，2005
- 32、（清）张英，王士禛等纂. 御定渊鉴类函[Z]. 长春：吉林出版社，2005
- 33、胡适选注. 词选[M]. 上海：商务印书馆，1928
- 34、龙榆生. 唐宋词格律[M]. 上海：上海古籍出版社，1978

- 35、詹安泰. 宋词散论[M]. 广州: 广东人民出版社, 1980
- 36、龙榆生. 唐宋名家词选[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1980
- 37、唐圭璋. 唐宋词简释[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1981
- 38、孔凡礼辑. 全宋词补辑[M]. 北京: 中华书局, 1981
- 39、中国社会科学院文学研究所编. 唐宋词选[M]. 北京: 人民文学出版社, 1982
- 40、缪钺. 诗词散论[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1982
- 41、薛砺若. 宋词通论[M]. 上海: 上海书店, 1985
- 42、梁启勋. 词学[M]. 北京: 北京市中国书店, 1985
- 43、俞陛云. 唐五代两宋词选释[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1985
- 44、唐圭璋. 词学论丛[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1986
- 45、唐圭璋编. 词话丛编[Z]. 北京: 中华书局, 1986
- 46、缪钺、叶嘉莹合撰. 灵谿词说[C]. 上海: 上海古籍出版社, 1987
- 47、胡云翼. 宋词研究[M]. 成都: 巴蜀书社, 1989
- 48、吴熊和. 唐宋词通论[M]. 杭州: 浙江古籍出版社, 1989
- 49、孙映逵编. 中国历代咏花诗词鉴赏辞典[M]. 南京: 江苏科学技术出版社, 1989
- 50、傅璇琮, 倪其心等主编. 全宋诗[Z]. 北京: 北京大学出版社, 1991
- 51、陶尔夫、刘敬圻. 南宋词史[M]. 哈尔滨: 黑龙江人民出版社, 1992
- 52、金启华、肖鹏. 周密及其词研究[M]. 济南: 齐鲁书社, 1993
- 53、方晓红编注. 历代咏物词选[M]. 昆明: 云南人民出版社, 1993
- 54、沙灵娜. 宋遗民词选注[M]. 成都: 巴蜀书社, 1995
- 55、吴梅. 词学通论[M]. 上海: 华东师范大学出版社, 1996
- 56、欧阳光. 宋元诗社研究丛稿[M]. 广州: 广东高等教育出版社, 1996
- 57、叶嘉莹. 唐宋词名家论稿[M]. 石家庄: 河北教育出版社, 1997
- 58、夏承焘. 夏承焘集[M]. 杭州: 浙江古籍出版社, 1997
- 59、邓国光, 曲奉先编著. 中国花卉诗词全集[M]. 郑州: 河南人民出版社, 1997
- 60、陶尔夫、刘敬圻. 吴梦窗词传[M]. 长春: 吉林人民出版社, 1998
- 61、杨海明. 唐宋词史[M]. 天津: 天津古籍出版社, 1998
- 62、谢桃坊. 宋词辨[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1999
- 63、唐圭璋编纂, 王仲闻参订, 孔凡礼补辑. 全宋词[Z]. 北京: 中华书局, 1999
- 64、中华书局编辑部点校. 全唐诗(增订本)[Z]. 北京: 中华书局, 1999
- 65、胡云翼选注. 宋词选[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1999
- 66、王水照. 王水照自选集[M]. 上海: 上海教育出版社, 2000
- 67、荣斌著. 中国咏梅诗词集萃[M]. 北京: 中华书局, 2001.
- 68、程杰著. 宋代咏梅文学研究[M]. 合肥: 安徽文艺出版社, 2002
- 69、孙维城. 宋韵—宋词人文精神与审美形态探论[M]. 合肥: 安徽大学出版社, 2002
- 70、丁放. 金元词学研究[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2002.
- 71、谢桃坊. 中国词学史[M]. 成都: 巴蜀书社, 2002
- 72、赖庆芳著. 南宋咏梅词研究[M]. 台北: 台湾学生书局, 2003
- 73、吴熊和主编. 唐宋词汇评[M]. 杭州: 浙江教育出版社, 2004
- 74、邓乔彬. 词学甘论[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2005
- 75、路成文. 宋代咏物词史论[M]. 北京: 商务印书馆, 2005
- 76、马志嘉、章心焯编. 吴文英资料汇编[M]. 北京: 中华书局, 2006
- 77、李剑亮. 宋词诠释学论稿[M]. 北京: 人民文学出版社, 2006

- 78、许伯卿.宋词题材研究[M].北京:中华书局,2007
- 79、杨柏岭.唐宋词审美文化阐释[M].合肥:黄山书社,2007
- 80、王兆鹏.唐宋词分类选讲[M].北京:高等教育出版社,2007
- 81、刘永济.唐五代两宋词简析[M].微睇室说词[M].北京:中华书局,2007
- 82、邓子勉编.宋金元词话全编[Z].南京:凤凰出版社,2008
- 83、叶嘉莹.迦陵论词丛稿[M].北京:北京大学出版社,2008
- 84、王兆鹏著.宋南渡词人群体研究[M].南京:凤凰出版社,2009
- 85、龙榆生.龙榆生词学论文集[M].上海:上海古籍出版社,2009
- 86、邹巖.咏物流变文化论[M].长沙:湖南人民出版社,2009
- 87、张建军,周延著.踏雪寻梅 中国梅文化探寻[M].济南:齐鲁书社,2010
- 88、房日晰.宋词比较研究[M].合肥:安徽大学出版社,2010
- 89、丁楹.南宋遗民词人研究[M].南京:凤凰出版社,2011

二、期刊论文

(一) 咏物词研究

- 90、叶嘉莹.灵谿词说(续十七)——论咏物词之发展及王沂孙之咏物词[J].四川大学学报(哲学社会科学版),1986(04):72-86
- 91、董天策.试探咏物词的造境[J].中国文学研究,1989(01):31-35
- 92、景刚.谈宋王沂孙词的寄托[J].南京师大学报(社会科学版),1990(12):102-103
- 93、方晓红.论咏物词的历史流程及艺术特色[J].武汉大学学报(哲学社会科学版),1995(05):108-111
- 94、张子刚.咏物诗审美特征漫谈[J].延安大学学报(哲学社会科学版),2000(01):82-85
- 95、许伯卿.宋代咏物词的发展脉络[J].南京师大学报,2002(01):141-147
- 96、张仲谋.论宋代咏物词的两大创作范式[J].徐州工程学院学报(社会科学),2009(04):62-67
- 97、李倩.论王沂孙咏物词的“思笔双绝”[J].东南大学学报(哲学社会科学版),2010(09):148-154
- 98、段静晗.周密咏物词浅论[J].文学界(理论版),2011(04):214-215

(二) 花卉相关论文研究

- 99、荣斌.一代咏梅成正声——论宋代咏梅诗词创作热[J].东岳论丛,2003(01):113-117
- 100、王晓春.论传统文化中芍药花的文化意象[J].艺术百家,2007(08):49-51
- 101、王莹.唐宋诗词名花的人格化吟咏模式及其审美意蕴[J].中州学刊,2008(04):207-210
- 102、王莹.唐宋“国花”意象与中国文化精神[J].文学评论,2008(06):61-71
- 103、程杰.论中国文学中的杏花意象[J].江海学刊,2009(01):187-195
- 104、马宁.论宋代咏梅词的创作范式[J].内蒙古农业大学学报(社会科学版),2009(03):338-340
- 105、孙虹,张露敏.论梦窗咏花词女性拟体的拓新与融变[J].福建师范大学学报(哲学社会科学版),2009(01):48-53
- 106、孙虹.吴梦窗花卉词误笺举隅[J].古籍整理研究学刊,2010(06)
- 107、孙虹.吴梦窗咏木芙蓉词与情志寄托[J].文史知识,2011(09):98-105
- 108、王莹.论唐宋牡丹诗词的政治文化意蕴及其表现艺术[J].文学遗产,2011(04):54-63
- 109、孙虹,余卉因.姜白石、吴梦窗咏梅词的意趣语境[J].文史知识,2012(04):29-35

(三) 宋代词选、词学理论著作研究

- 110、宗廷虎.词论修辞的又一部开创性著作——南宋沈义父《乐府指迷》的修辞论[J].西安外国语学院学报,1997(05):83-89

- 111、丁放.《乐府补题》主旨考辨——兼论“比兴寄托”说词论在清代以来的演变[J].安徽师范大学学报(人文社会科学版),2001(04):531-538
- 112、迟宝东.《乐府补题》新论[J].天津师范大学学报(社会科学版),2002(03):51-56
- 113、张雁.《梅苑》版本考[J].古籍整理研究学刊,2003(02):78-82
- 114、于翠玲.《词综》与《乐府补题》的关系——兼论浙西词派咏物词的演变[J].西北大学学报(哲学社会科学版),2005(02):142-147
- 115、路成文.《乐府补题》三考[J].深圳大学学报(人文社会科学版),2007(05):111-115
- 116、牛海蓉.也谈《乐府补题》的寄托[J].郑州大学学报(哲学社会科学版),2006(02):148-152
- 117、郭峰.张炎《词源》卷下新解[J].学术论坛,2008(09):156-159
- 118、杨有山.试论我国古代第一部专题咏物词选《梅苑》[J].信阳师范学院学报(哲学社会科学版),2009(04):124-127
- 119、黄志浩.论《乐府指迷》的理论特质[J].南京师大学报,2010(03):125-132
- 120、孙克强,刘少坤.《乐府指迷》的理论价值及其词学史意义[J].徐州师范大学学报,2011,37(2):34-39

三、学位论文

(一) 咏物

- 121、贺慧宇.论宋代咏物词[D]:[硕士学位论文].湘潭大学,1999
- 122、周晴.试论宋代咏物词[D]:[硕士学位论文].曲阜师范大学,1999
- 123、吴静.从意象的营造看宋代咏物词词境的发展过程[D]:[硕士学位论文].西北师范大学,2007
- 124、应豪.两宋咏物词的界定与解读[D]:[硕士学位论文].华东师范大学,2009
- 125、镇聪.张炎咏物词研究[D]:[硕士学位论文].重庆师范大学,2009
- 126、李建萍.论周密咏物词[D]:[硕士学位论文].宁夏大学,2009
- 127、董静怡.明代咏物词研究[D]:[硕士学位论文].南京师范大学,2010
- 128、刘军霞.宋人咏物词研究[D]:[硕士学位论文].西北师范大学,2011

(二) 花卉相关

- 129、俞香顺.中国荷文化研究[D]:[硕士学位论文].南京师范大学,2002
- 130、丁小兵.杏花意象的文学研究[D]:[硕士学位论文].南京师范大学,2005
- 131、张桂凤.宋词菊花意象研究[D]:[硕士学位论文].福建师范大学,2006
- 132、董丽娜.中国文学中的桂花意象研究[D]:[硕士学位论文].南京师范大学,2006
- 133、王莹.唐宋诗词名花与中国文人精神传统的探索[D]:[硕士学位论文].暨南大学,2007
- 134、朱明明.中国古代文学水仙意象与题材研究[D]:[硕士学位论文].南京师范大学,2008
- 135、姜楠南.中国海棠花文化研究[D]:[硕士学位论文].南京林业大学,2008
- 136、毛静.中国传统菊花文化研究[D]:[硕士学位论文].南京师范大学,2008
- 137、渠红岩.中国古代文学桃花题材与意象研究[D]:[博士学位论文].南京师范大学,2008
- 138、刘宝明.宋代咏梅词论说[D]:[硕士学位论文].曲阜师范大学,2009
- 139、王艳平.宋代花卉诗词与宋代花卉画的相互影响[D]:[硕士学位论文].山西大学,2011
- 140、郭前.论唐宋梅花词的文化内涵和审美特点[D]:[硕士学位论文].汕头大学,2011
- 141、王功绢.中国古代文学芍药题材和意象研究[D]:[硕士学位论文].南京师范大学,2011
- 142、付梅.北宋牡丹审美文化研究[D]:[硕士学位论文].南京师范大学,2011

(三) 宋代词学、咏物词选研究

- 143、孙雪艳.《乐府补题》研究[D]:[硕士学位论文].郑州大学,2007
- 144、沈燕杰.《乐府指迷》研究[D]:[硕士学位论文].江南大学,2010

◆国外

- 145、（美）Grace S Fong.*Wu Wenyin and the Art of Southern Song Ci Poetry*[M].*Princeton University Press*, 1987
- 146、（日）村上哲见. 吴文英（梦窗）及其词[A]. 见保苕佳昭，王永照等编选. 日本学者中国词学论文集[C]. 上海：上海古籍出版社，1991：287-320
- 147、（日）松尾肇子. 《词源》和《乐府指迷》[A]. 见保苕佳昭，王永照等编选. 日本学者中国词学论文集[C]. 上海：上海古籍出版社，1991：345-363
- 148、（日）萩原正树. 王沂孙的咏物词[J]. 见保苕佳昭，王永照等编选. 日本学者中国词学论文集[M]. 上海：上海古籍出版社，1991：308-320

作者在攻读硕士学位期间发表的论文

- 1、梦窗赋情：异度时空中的澄波映影[J]. 文史知识, 2012 (11): 11-18 (第二作者)
- 2、论黄庭坚的咏水仙诗[J]. 大众文艺, 2013 (11): 45-46