



许兴宝◎著

春江花月夜

宋词主体意象研究

喜气为暖而当春，怒气为清而当秋。池塘生春草，秋菊有佳气。秋月令人凄惨，春月令人和悦。骏马秋风冀北，杏花春雨江南。律已宜带秋气，处世宜带春气。峨眉春雪生寒，洞庭秋波呈媚。删繁就简三秋树，领异标新二月花。学语春莺啭，书窗秋雁斜。德始于春，刑始于秋。



黄河出版传媒集团
宁夏人民出版社

本书由“行行”整理，如果你不知道读什么书或者想获得更多免费电子书请加小编微信或QQ: 2338856113 小编也和结交一些喜欢读书的朋友 或者关注小编个人微信公众号名称：幸福的味道 为了方便书友朋友找书和看书，小编自己做了一个电子书下载网站，网站的名称为：周读 网址：www.ireadweek.com

目录

导论

第一章 意象与意境

第一节 意象

一、意象的渊源

二、意象一词出现的文献追寻

三、意象的广泛使用

四、意象发展历程的倾向与评价

第二节 意境

一、意境的起源

二、“意境”语词的出现

三、“意境”论的发展与繁盛

四、意境发展历程的倾向与评价

第三节 意象与意境的义同与形异

一、学术背景

二、义同

三、形异

第二章 人类创造了意象世界

第一节 意象的概念

第二节 意象的大小

一、意象大小的渊源

二、意象大小的提出

三、意象大小的实质

四、宋词意象的大小

五、宋词大意象与小意象的关系及确认的意义

第三节 宋词意象的种类

一、学术背景

二、宋词意象的种类

第四节 宋词意象研究的要义

第三章 春意象

第一节 万物静观皆自得，四时佳兴与人同

一、花满名园，万红千翠交相映

二、秋风原上，目断四天垂

三、秋杀春生两相宜

第二节 得四时之真气，造化之妙理

第三节 吟诗日日待春风

第四节 秋高气肃，西风又拂盈盈菊

一、万里悲秋常作客，百年多病独登台

二、塞下秋来风景异

第五节 四时花，随分堪游戏

第四章 江水意象

第一节 此水几时休，此恨何时已

第二节 君到姑苏见，人家尽枕河

第三节 水为生命原质的文化层级分析

第四节 欲把西湖比西子，浓抹淡妆总相宜

一、却忆西湖烂漫游

二、一勺西湖水，渡江来，百年歌舞，百年酣醉

三、旧堤分燕尾，桂棹轻鸥，宝勒倚残云

第五节 丝丝线线，惹起云根燕，万里江山春欲

遍

一、愁云淡淡雨潇潇，暮暮复朝朝

二、自在飞花轻似梦，无边丝雨细如愁

第六节 曲尘犹沁伤心水，歌尘暗惊春换

一、水边灯火渐人稀，天外一钩残月带三星

二、蓝桥何处觅云英，只有多情流水伴人行

第七节 乱飘鸳瓦细无声，游飏柳丝轻

第五章 花草意象

第一节 夹路香花迎拜了

第二节 花草有灵性

第三节 为爱名花抵死狂

第四节 宋词对诸多花事的记写

第五节 梅花意象的精神分解

一、梅须逊雪三分白，雪却输梅一段香

二、萧萧冰容孤艳，清瘦玉腰肢

第六节 此花不与群花比

第七节 好花偏占一番秋

第六章 月亮意象

第一节 金乌玉兔，当时几望，只是光明相与

第二节 心中自有一轮月，万古无亏暇

一、一点灵药便长生，眼见山河几变更

二、围棋消白日，赏月度清宵

第三节 可怜今夕月，向何处，去悠悠

一、问姮娥，缘底事，乃有盈亏

二、回首三山何处，闻道群仙笑我，要我欲俱还

三、愿身能似月亭亭，千里伴君行

第四节 所言者月，所寓者心

第七章 夜意象

第一节 连宵看，怕天狼隐耀，太白沉枪

第二节 羌管弄晴，菱歌泛夜，嬉嬉钓叟莲娃

第三节 一样元宵两样看

一、闻道长安灯夜好，雕轮宝马如云

二、今年元夜时，月与灯依旧。不见去年人，泪满春衫袖

第四节 愿天上人间，占得欢娱，年年今夜

第五节 春宵一刻值千金

一、执手相看泪眼，竟无语凝噎

二、执手霜风吹鬢影，去意徊徨，别语愁难听

三、灯火钱塘三五夜，明月如霜，照见人如画

四、夜分溪馆渔灯，巷声乍寂西风定

第六节 昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路

一、夜夜除非，好梦留人睡

二、舞低杨柳楼心月，歌尽桃花扇影（底）风

三、夜阑秉烛开尊细论文

三、当歌对酒莫沉吟，人生有限情无限

参考文献

后记

如果你不知道读什么书，
就关注这个微信号。



微信公众号名称：幸福的味道

加小编微信一起读书

小编微信号：2338856113

【幸福的味道】已提供200个不同类型的书单

- 1、 历届茅盾文学奖获奖作品
- 2、 每年豆瓣，当当，亚马逊年度图书销售排行榜
- 3、 25岁前一定要读的25本书
- 4、 有生之年，你一定要看的25部外国纯文学名著
- 5、 有生之年，你一定要看的20部中国现当代名著
- 6、 美国亚马逊编辑推荐的一生必读书单100本
- 7、 30个领域30本不容错过的入门书
- 8、 这20本书，是各领域的巅峰之作
- 9、 这7本书，教你如何高效读书
- 10、 80万书虫力荐的“给五星都不够”的30本书

关注“幸福的味道”微信公众号，即可查看对应书单和得到电子书

也可以在我的网站（周读）www.ireadweek.com

自行下载

备用微信公众号：一种思路



导论

意象一词已经成为当下学术研究、艺术创作及日常生活等诸多领域使用频率非常之高的关键词。

意象一词是祖国语言凝练的结晶，而不是舶来品，这个判断绝非是鹦鹉学舌式的模仿。在长期的学习中，我已经有了充分认识。国人早在周朝时就已经开始使用意象这一武器去了断万有。随着国人智慧的长进，不同学科出现，话语表述范围日渐扩大，意象一词越出学术内圈，进入日常生活当中，带上了鲜明的雅俗合一色彩。学术话语能够渗入日常生活，并成为主流话语，是其富有生命活力的表现。话语的增多是智慧升华的结果，反之，有生命力的话语必然会进一步促动智慧的升华。语言的发达与智慧的发达永远是同义语。人类与动物的重要区别即是以语言的丰富与否作为衡量标志。民族与民族之间的智慧差距也与语言词汇的丰富性极有关系。语言当中有，说明人心当中有。某一词汇的高频率出现，是人心或人脑高度关注词汇之名与实相联系事物的必然反映。人类的可贵之处在于能够面对客观必然充分发挥主观能动作用，认识客观，掌握规律，提升自身的智慧档次。同理，意象一词无疑是认识自然与社会规律的结果。古人对意象一词的高频率使用，说明对意象问题的高度关注，也表明

意象问题广泛、客观地存在于各个领域。

刘勰将意象一词用到文学领域，并非意味着时值彼时才发现了文学事业当中也存在着意象问题，而恰恰相反，此翁所云表明意象问题在文学领域的存在已经到了非说出不可的地步。无需在国人的语料库中迫不及待地寻找过多的意象语例罗列于此。稍懂古代文论的人都知道，视意象为文学创作与文学批评等领域的关键词，绝非某人的一时心血来潮，而是长期认识文学本质的结果。理论的进一步阐发不是炒作，意象一词在学术界的高频率使用，不是浮躁的表现，研究文学中的意象问题，当然是抓住文学本质的重要探讨。文学意象问题的存在由来已久，而问题的存在，往往不是以少数人的意志为转移。少数人不是仅指数量上的少数，而是泛指一些固守传统研究老路的人。学术研究追求的目标是发现问题，最终解决问题。解决问题的手段选择，要依据问题的存在形式而定。问题的多样与复杂，决定了解决问题的手段不可能是单一的。“条条大道通罗马”正是说明问题的得力佐证。学术研究需要沉积功夫，也需要突发灵感。特别是发现问题需要站在更高的领地，看出事关大局的核心问题。在解决问题时，方法应该适应问题，而不是相反。千篇一律的方法无疑要延误研究进程，有时还有可能事与愿违。方法与问题的关系永远是学

术研究无法事先设定的。任何问题的存在都是不规则的，发现问题的可贵之处在于能够突破既成的思维定势，找到新的质点，使用全新话语加以阐释，破解难题，解决重大问题。旧账新翻、死蛇弄活或修修补补等不应该成为新时期学术追求的最高目标。学术表达的主流话语应该随问题的不断发现而变化，不能以“守望”为借口党同伐异，显示自我封闭态势。规矩具备而能出于规矩之外，变化不测而亦不背于规矩，跳出既有约束，能入能出，达到掌握“活法”、“破执”、“大自在”程度，方为真境界。文学具有社会百科大全书性质，但不是“此在”的。往往因个体的有异，导致具体作品永远都带有“这一个”的特征。这告诉我们，文学的动态特性十分明显，文学研究不能等同于历史、哲学等人文社会科学。对于学者来说，文史哲打通是必需的，视其为同一则是不明智的。同样是宋词，每一个词人都有自己的独特之处。同一个词人随着心境的变化，所作也有相异之处。学问家从生到熟，艺术家从熟到生，二者所操之术完全相反。

宋词写尽了人生世相，以不断变化的笔墨构设词篇，要想寻求其中的完全相同之处无异于缘木求鱼。然而，变化又在规律之内进行，并非漫无边际。文学创作使用意象，其变化是无穷的，但百川归海的自然法则又向我们昭示，宇宙中的

物料再多，也是有限的，人类用于创作作品的语料又何尝不是如此呢？所以宋词广阔天地中的意象也是有规律可以寻找的。寻找如上规律绝非易事，也是目前没有任何人做出满意交代的重大事件。找出宋词意象组合的规律，等于发现了构成全部宋词的主要材料以及在万有材料的有序编织中，生成了什么样品质的成果，这些成果可以篇目计算，可以段落计算，更可以构成意象的具体字及词汇计算，我在本研究中将此当做关键词看待——主体意象。在全部宋词中，主体意象问题的存在，并非每一个人都已完全意识到位。主体意象问题与诸多学术问题相比，具有自身存在的特殊之处。它的生成时间是模糊的，与历史事实不同，不具有可以考证的研究质点，使惯于从事考证研究的学人不屑于，或根本就没有意识到这个问题的存在。古代诸多文献当中没有人提及宋词主体意象问题，使掌握学术公器的“不苟言笑”权威人士，对没有“根据”的如此问题，不发表评价，更谈不上去研究。精于考证，未必善于突发学术研究灵感。存在于浩瀚的全宋词海洋中的主体意象问题，需要一个字一个字地全程解读本文，最终以权威性的数字说话，这使很多人望而却步。想不到用新的研究方法研究宋词主体意象问题，不应该成为拒绝承认如此成果的理由。在多重证据面前依然保持“沉默”，那就有些保守

了，或者是变态了。需要用多重证据养护主体意象的成长，是宋词主体意象存在的又一特征。

看到本文中的统计数据只是第一步，需要在大文化的流程中找到广泛的相关表述话语，还要在宋人的生活实际中找到钟爱线索，在宋词生成的地域中发现涵养成分，在宋代词人的心灵中，找出感物成情的原始动力。同样是学术问题，宋词主体意象问题似乎带有虚幻色彩，有不实之感。是不是有人将此看做野狐外道？求证问题需要实事求是的精神，门户之见应该彻底放弃。走向综合研究可以破解更多的学术难题，应用多种方法当然是时代赋予的使命。宋词主体意象问题研究的复杂性，丝毫不在文学流派、文学思潮、文学史、诗学思想、各体文学特征等之下，相反，研究的学术意义不仅具有等同性，甚至更具本质性。

宋词主体意象问题，其实是宋词语料学中的主体。宋词创作尽管是海阔天空，从广阔的宇宙中觅取诗材，从极尽变化的人类语料库中搜寻最能表达心迹的词汇刻画意念中的图景。宇宙万有与人的内心世界不是杂乱无章的散体，用以反映如上的语言也不是没有大致类型可以寻找的。由此可以得出结论，宋词语料学中的主体——宋词主体意象也有大致类型可以把握。就目前宋词的

研究成果看，对此问题做出令人满意的回答者，确实还没有。面对全宋词这样一份宝贵文化遗产，学人的任务理所当然地要以开阔的视野加以广泛观照。除了当下学界经常讨论的问题之外，应该对构成全宋词的主体意象——主体语料加以仔细研究。经过本人对全宋词的详细手工统计，可知主体意象为五种类型。数理统计的对象不是单一的全宋词本文，还要以宋词名作选本作为旁证。宋词名作选本所选篇目随时代变化发生数值增减，但都能把握住“名作”的实质。“名作”或称代表作无疑是作者成为此而不能成为彼的重要标识，一种文体的名作选本当然也具有如上性质。从宋词诸多名作选本中，不仅可以看出词人的灵魂跃动几率，也能够发现宋词文体能够成立的语言特征。意象是以语言作为外壳的，数理统计只能先从可数的外壳入手。以量定质、以量变论质变、量变必然导致质变等是学人遵循的科学研究常规。没有量的存在是无法想象的，更谈不上如何进行研究。这个道理使宋词主体意象研究以数理统计为起始点成为可能。宋词成篇于可数的具体意象组合，被描写成的篇目、片段又多是以某“物”作为核心成为其象。这是研究宋词主体意象找到的最令人放心的靶点，发现了这个靶点，等于发现了可以从事研究的质点。数理统计又是一件十分艰辛的事情，除了需要内统——统计全

宋词本文与外统——统计诸多宋词名作选本以外，统计过程本身还需要逐字、逐句、逐篇的详细斟酌。电脑软件只能是辅助工具，电脑的统计只能得出机械数据，而机械数据对于人文社会科学来说，只能起到一定的辅助作用，更多定性的问题需要全面的手工统计结果。“全面统计”中包含着不见具体字眼却是确实的某种意象的作品数据，如周邦彦的《蝶恋花·早行》全程写“夜”，但没有“夜”字出现。类似之作在全宋词中多有，具有数据的鲜活特征，电脑于此无所适从。把数据统计看得过分简单化，只能说明发表如此看法的人头脑过分简单，是学术研究霸道或者无知的不开明表现，于发现新问题无益，应该休止。

宋词的特有文体题材是其主体意象可以数理统计的根本。宋词题材虽有人经过艰辛爬梳，总结出三十六种类型之多，但宋词始终没有跳出描写生活世相、借景抒情的总体格局，抽象言理没有形成主潮。宋词更谈不上用以“经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化”，只是“吟咏情性”而已。宋词文体题材的有限性，导致主体意象的必然有限。宋词文体题材有类型可以寻找，促成主体意象的类型化色彩特别明显。以特定的主体意象表达宋代词人心中之情，并非一时一世造就，其中隐含着深厚的文化集体无意识。春天、水边、花前、月下、夜晚的类型生活在古人心中有着深刻

记忆。春天意味着时序，水边是在具体位置生活的类型概括，花前追求的是生活的档次，月下寄予着人类的多重情思，夜晚点明的是活动的时辰。而在宋人的生活场景中，四时生活又何尝不是春天生活的延伸？人在水边眺望又为何不可以转换成在梅雨遍湿的屋檐底下苦等情人？花前畅饮完全可以移位到春草丛生的软地之上。赏月的目光可以转向对繁星的凝视。夜的描写可以是全程的，也可以是阶段性的。夜具有被切割的质性，黄昏、子时、清晓、五更等就成了词人不能不涉及的生活节点。人类生活的类型无非是在什么季节的什么时辰在什么地方做了什么事情，这与上述分割出来的五个生活要素完全合拍。以下几首词可以供分析。

先看苏轼的两首代表词作：

“明月几时有？把酒问青天。不知天上宫阙，今夕是何年。我欲乘风归去，又（惟）恐琼楼玉宇，高处不胜寒。起舞弄清影，何似在人间！转朱阁，低绮户，照无眠。不应有恨，何事长向别时圆？人有悲欢离合，月有阴晴圆缺，此事古难全。但愿人长久，千里共婵娟。”（《水调歌头》丙辰中秋，欢饮达旦，大醉，作此篇。兼怀子由。）

“大江东去，浪淘尽、千古风流人物。故垒

西边，人道是、三国周郎赤壁。乱石穿空（崩云），惊涛拍（裂）岸，卷起千堆雪。江山如画，一时多少豪杰。遥想公瑾当年，小乔初嫁了，雄姿英发。羽扇纶巾，谈笑间，檣櫓灰飞烟灭。故国神游，多情应笑我，早生华发。人间如梦，一樽还酹江月。”（《念奴娇·赤壁怀古》）

《水调歌头》写作者于中秋的晚上，举杯对月，泛起了诸多心事。《念奴娇》作于“元丰四年七月既望”之时，写作者站立于大江边上，观流水，仰明月，发思古悼己幽情。以上两首词是苏轼的代表作，写出了两个典型的生活场景，有起有结，构成完整的生活画面。

再看李清照的代表词作：

“寻寻觅觅，冷冷清清，凄凄惨惨戚戚。乍暖还寒时候，最难将息。三杯两盏淡酒，怎敌他，晚来风急！雁过也，正伤心，却是旧时相识。满地黄花堆积，憔悴损，如今有谁堪摘！守著窗儿，独自怎生得黑！梧桐更兼细雨，到黄昏、点点滴滴。这次第，怎一个愁字了得。”（《声声慢》）

上词所写时序为“乍暖还寒时候”，时辰为黄昏，细雨点点滴滴与满地堆积的黄花共同构成生活环境，此种环境生出“这次第，怎一个愁字了

得”凄情实是情景对应与情景交融的良好实践。李清照此词写出了自己特定生活环境生出的特定思想情感，是对人类生活常规的如实反映。

三看辛弃疾的代表词作：

“东风夜放花千树。更吹落、星如雨。宝马雕车香满路。凤箫声动，玉壶光转，一夜鱼龙舞。蛾儿雪柳黄金缕，笑语盈盈暗香去。众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在，灯火阑珊处。”（《青玉案·元夕》）

不论如上词作暗示了什么含义，其中写到夜、花（比喻的花）、人的生活场景是确切的，用一句话可以概括出词的核心内容：我在众多美女游玩过后的元宵夜晚，发现了心中的“那人”，确实为一个简单生活事件的完整描述。

全宋词如上写法之作处处可见，虽然不是每一首都写出了生活中的各个环节，但以整体的眼光观察之，则会发现一个大的生活场景画面。这个画面恰似唐人张若虚所写《春江花月夜》的翻版。得到这个启示后，以“春江花月夜”五个字作为领头，各自后面缀成联想系列，对全宋词加以逐篇、逐字统计，最终得出如下数据：以春为首的四时意象约一万八千次，以江为首的江水意象约一万九千次，以花为主体的花草意象约二万

次，以月为核心的日月意象约七千四百次，夜意象约八千次。在全宋词的浩瀚海洋里，能够于事先没有任何导航的暗示中得出如此结果，实属不易。其结果的报告排序也是受《春江花月夜》的影响而已，不是宋代词人创作的时候按照我给出的既定的原则进行，如果有既定，那将是一件极为荒唐之事，此处的学术研究也将变成痴人说梦，而提出类似问题的人也是一个不可理喻的起哄家。拿乐府旧题《春江花月夜》作宋词主体意象的代称，有事实作为根据，又为本研究课题名目增加了典雅气息。“春江花月夜”展示了生活场景的立体构象，是时空合一的统一体，与中国古人尊天地四方、重古今时序的观念完全一致。在集体无意识的促动下，将描写自然宇宙与描写内心宇宙结合在一起，又完好地体现了天人合一的体道精神。宋词是艺术的，同时又是哲学的。哲学理念渗透到自然、生活刻画当中，可以理解，但不可以具体指称。宋词达到了如此浑融境界，实是宋人灵魂高度进化的表现。读宋词能够懂得这一点，可算是在常态上的又一次升华。

“春江花月夜”正是前述春天、水边、花前、月下、夜晚生活类型的提炼。张若虚的《春江花月夜》更是一个绝好范本，难怪后人要称其为孤篇压倒全唐。宋词谋篇布局中将人物与生活时空合一而写，不能说完全与张若虚所作《春江花月

夜》没有任何关系。人类存在的共有情感是前者影响后者，后者有效传承前者。张若虚《春江花月夜》的诗境美与渗透的哲理意蕴，为后人展示了人之所以为人的内心图景，是心声与心画完美结合的审美实践。宋代文人多思善感好愁，是典型的文人气质，创作上不论在哪个文体领域，都是学唐变唐的能手。宋人学唐，当然不可能是盯住个别。但词体学唐，也不是学尽了唐的一切。词体的特殊质性，导致学唐只能是偏重于书写内在心绪的、描写生活场景的那些部分。杜甫、白居易高度关注现实的作品不可能在词体中产生重大影响，成为新时代的创作主流。《春江花月夜》及晚唐的李商隐等人成为词体模范，实有其不可避免的必然性。宋人的高文化素质，决定了学唐不可能是克隆，一定是在变的基础上继承。宋诗与宋词等文学艺术形式，正是在这种心态的促动下形成自家风貌的。心绪物化后才更具美感，体物才可以成情，识四时与感情抒发的选择，精美画面的构设与抒情氛围的营造，在宋词都是传统与新时代的聚合，具有明显的人性解放、自觉创新因子。

宋代词人继唐代文学合南北两长之后，更多的是得到了南国江山之助，使宋词带上了明显的南方文学特色。取南方之景点化生活场景，或者诸多词作就是南方生活的实际描写，使词境远远

走出了花间、尊前的局限，是南方整体的，而非南方的某一个小景。宋词具有地域文学特征，但不等于说宋词就是宫廷文学。严格意义上讲，宋代没有宫廷文学。宋词是纯粹的文人士大夫化的写心之作。宫廷演唱词体没有从根本上改变词的质性。部分御用词人的创作，自始至终没有占领词坛主流地位。宋词带有南方广阔的大自然烙印，有词人大量南方生活实践的痕迹，既是合自然的，也是合传统文化心理的。三百二十余年的发展历史，一千四百九十三余位词人参与，两万余首作品，汇聚成宋人内心世界的图景，不可能是整齐划一的。能够在浩瀚的宋词空间中找到有利于更进一步解读本文的一些规律，无论怎么说，都是一件好事。宋词主体意象的规律不是悬在空中的太阳与月亮，而是藏在作品深山中的良玉，需要精心阅读全部宋词才可以发现。面对这样一个复杂问题，研究者切勿简单化，评判者更不能如此。

学术研究没有禁区，是由问题存在的特殊形态决定的。发现问题并能解决，就是研究的高品位。解决问题的方法应该服从问题存在的形态，因此也就出现了学术话语的特殊形态。特殊形态的学术话语与生造不是同义语，具有自身的特殊使命，承担着解决问题的重任。主体意象、大意象、小意象、构设、吸纳等在本书中是主体话语

词汇，于宋词研究领域不多见。每一个新式话语都有特定含义，读者一定会在阅读中领会其实质，也一定会在习惯了本课题的研究思路后给予认可。如果宋词主体意象研究课题能够在学术界得到肯定，那将是一件幸事，毕竟她为我们提供了较多新的宋词研究学术话语。

积极开拓新的研究空间，鼓励发现新的问题，倡导各抒己见的百家争鸣学术风气，是中华民族优良传统。希望借助时代发展的春风，促使宋词主体意象研究更加完善，将宋词中深藏着的问题一一破解开来，以不负我辈学人承担的历史使命。

需要说明的是，敏泽认为，刘勰所说的意象与西方人所说的意象不同，西方人的意象基本等同于物象，所以有人对唐诗中的“意象”进行统计是不妥当的。文见《文学研究所学术文选》

（1953—2003），（此书没有版权页，但却是正规出版物，中国社会科学出版社出版），其文名为《中国古典意象论》，最早出自《文艺研究》1983年第4期。此论有些过分武断，我还是要坚持以意象统计法作为研究宋词主体意象的首选方法。

第一章 意象与意境

意象与意境成了我们日常生活与学术研究中的常用话语，在此重谈此问题，似乎使本研究显得有些老旧，而老旧话题的重现是研究的忌讳。然而问题并非如此简单。因为在当下，学界对有关意象与意境的一系列判断并不一致，而且在庞大的研究队伍面前，大家、名家对意象、意境理论研究投入的精力大，产出的成果也多，可以这样说，他们各自名下都有相应成果存世。而用意象、意境理论作为指导，对艺术本文进行研究，大家、名家的所见则不是很多，不知原因何在。难道是不屑欤？是谨慎的学术态度？钱钟书不是也承认“诗也者，有象之言，依象以成言”，“诗之喻，文情归宿之菟裘”^[1]吗？敏泽也承认诗中存在意象^[2]，等等，不一一赘列。而一些在学术道路上“牙牙学语”的人，却努力寻求这个研究质点，所出版的论著及论文数量亦是相当可观。难道是个简单问题？是低层次的研究领域？是容易出成果？为何在普天下都承认的问题面前，不是积极地给予指导，推动研究的进一步发展，而只是一味地冷漠甚至是耻笑？这种现象但愿不要归结于霸王学风问题上。学术问题面前无小事，对存在的问题加以如实探讨，每一个学人都应该以平等的目光对待，即使有些成果显得

稚拙，也要以匡扶的姿态加以扶持，而不是嗤之以鼻，给以恶意否定。

任何研究课题都需要有研究规则，“乱弹”当然不行。特别是本课题在有争议的主题词面前发表见解，没有适合于问题本身的设定规则当然是盲目的。为自身设定规则又要与问题的存在相适应，否则就是典型的“乱弹”。所以对意象、意境的相关问题在此必须加以认真论述。常言道：拔起萝卜带起泥，可想而知，此处所论不可避免的有一些与常人观点相同的地方，但愿不被指责为“雷同”。然而“民族的才是世界的”，新变才可代雄，“新变”里本来就包含着对传统的继承。推理是学术研究的必需方法，有些“新变”往往出现在推理的结果中，而结果有时是“自作语”，对于习惯了用“无一字无来处”的老方法加以判断，显然是不合适的。因此在提倡“坐禅守律”的同时，也要提倡“活参”，不能都往“死参”的路上走。

“主体意象研究”顾名思义，其核心靶点是明确的。之所以还要把意境问题拉扯进来，目的在于将两者加以对照，在长期模糊认识的理路中，确认意象的独特之处，从而更加突出意象研究的位置。

第一节 意象

一、意象的渊源

不论从语词的角度，还是符号的角度，意象的渊源是《周易》。《周易》作为哲学色彩鲜明的典籍，当是彼时人类智慧的百科全书式总结^[3]，被人们始终视为群经之首，确实影响到中华民族文化的多个方面，其中固然离不开对语言表述的影响。这样我们就有理由在《周易》中寻找意象的最早出处。经查可知，意象在《周易》中第一次出现时，并非如当下以双音节词的形式出现，而是将意与象分割开来出现在一个完整句子中的单音节词。《周易·系辞上第七》如是云：“子曰：‘书不尽言，言不尽意’。然则圣人之意，其不见可乎？”“子曰：‘圣人立象以尽意，设卦以尽情伪，系辞焉以尽其言，变而通之以尽利，鼓之舞之以尽神’”（标点为本书作者所加）。^[4]如上话语里的核心问题至少有两点：其一是提出了言、意、象三个非常重要的概念；其二则是提出了立象、设卦、系辞的终极目的。其中“立象以尽意”说明了“立象”的根本目的是为了尽可能全方位地展示意义，说明如此之象并非徒设，人们尽可将此象称作意象，即表达意义之象，可以简缩为表意之象，再进一步则可称为意象，这理所当然对后来意象一词的形成起到了至关重要的决定作用。至于说这里的意义是情感意义还是理性意义，在如此简短的一段话里是无法

做出清晰说明的，但从“尽情伪”中，我们是否可以嗅出“意义”具有“双极”意旨呢？名家、大家应该有自己的判断吧！后人如有依据的造词之法，一以贯之地影响到整个语言发展史，在此无需赘举具体实例。

“立象以尽意”、“系辞焉以尽其言”之言、意、象三者有效沟连的方法一定为《庄子》所学，其《外物》篇云：“荃者所以在鱼，得鱼而忘荃；蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；言者所以在意，得意而忘言。吾安得夫忘言之人而与之言哉！”^[5]这段话先用比喻，后用推理，核心问题说的是言与意的关系，且重在强调“得意忘言”才是言的最高追求，这无疑是对《周易》的学习。但庄子学《周易》又是聪明的，既“师其言”，又“师其意”，最终达到“独造”，提出了与《周易》似是而不同的全新命题——“得意忘言”。然“忘”又不是完全抛弃，而是强调“意”之于“言”相比，前者更为重要而已。庄子如此持论，不过是“言不尽意”的进一步展延。正如此，《庄子·秋水》也谈“言”、“意”问题：“可以言论者，物之粗也；可以意致者，物之精也；言之不能论，意之所不能察致者，不期粗精焉。”《天道》中也谈“言”“意”问题：“语之所贵意也，意有所随。意之所随者，不可以言传也。”庄子的“得意忘言”影响是广泛的，“佛典中的‘见月忘指’、‘舍筏登

岸’等喻，都不过是对庄子之旨的重复。这一理论，对后世作家创作中主动追求‘言尽旨远’、‘含不尽之意见于言外’的艺术效果，读者在阅读中主动发挥想象，去寻绎作品的‘言外之意’、‘韵外之旨’，都有重要的指导意义”^[6]。庄子学《周易》生出的理论对后世具有如此重要影响，我们理所当然地会想到“立象以尽意”的方法也会产生同样重要的效果。王运熙等人主编的《中国文学批评史新编》如是云：立象尽意的方法“与汉儒解释《诗经》时标举的‘兴’是相通的，因此《史记·屈原列传》论《离骚》，说‘其称文小而其指极大，举类迳而见义远’，其语显然受《系辞》的影响；而同样的手法，王逸则说是‘依《诗》取兴，引类譬喻’（《离骚经序》）。《易》与《诗》的此种相通之处，清人章学诚曾明白地指出：‘《易》象……与《诗》之比兴，尤为表里。’（《文史通义·易教下》）由于《周易》与《诗经》对历代文人的思维方法具有深刻影响，因此后世文学批评中常见从艺术形象中求索微言大义的做法”^[7]。

《荀子·乐论》中的“乐象”与《周易》中的表意之象相同，理应为中国古代意象论的又一个渊源。这一点由陈伯海先生提出，其《释“意象”》一文颇有见识，兹录原文如下，以供观览：“‘乐象’说发端于《荀子·乐论》，其云：‘君子以钟鼓道志，以琴瑟乐心，动以干戚，饰以羽旄，从以

磬管。故其清明象天，其广大象地，其俯仰周旋有似于四时。故乐行而志清，礼修而行成，耳目聪明，血气和平，移风易俗，天下皆宁。’这里所讲的乐之‘象’，并非音乐形象，而是指乐音效法天地四时的象征意义，而且在荀子看来，这种象征的作用最终要归结到心气和平、移风易俗的教化功能上来。故而‘乐象’作为表意之‘象’，所表的不限于幽深精微的玄理，更其注重在现实人生的导向上；相对于前面所说的玄理之‘象’，似可称之为人文之‘象’，这也是后世‘意象’说的一个重要来源。”“荀子的‘乐象’说经《礼记·乐记》得到大力发扬。《乐施》篇云：‘乐者，所以象德也’，这是从道德意义上来规范‘乐象’。《乐言》篇云：‘律小大之称，比终始之序，以象事行，使亲疏贵贱长幼男女之理皆形见于乐’，这是从礼制推行的角度来阐扬‘乐象’。《宾牟贾》篇亦云：‘夫乐者，象成者也’，并列举‘武王之事’、‘太公之志’、‘周召之治’来加以说明，这又是从治政功业的成就上来推演‘乐象’。可以说，‘象’所表征的人文内涵，在此已有了广泛的展示。特别需要引起注意的是《乐象》篇里的一段文字：‘乐者，心之动也；声者，乐之象也；文采节奏，声之饰也。君子动其本，乐其象，然后治其饰。’这里的‘乐象’仍不属于审美意象，它只是人心发动后的声音表征。但这种具有表意功能

的‘声’，同时也就成为向乐音过渡和转化的中介，这就分明显示了由人文之‘象’朝向审美意象发展的痕迹。”^[8]如上观点为意象渊源的理论研究开启了新天地，值得我们倍加重视。

《周易》“立象以尽意”为核心的言、意、象论与庄子的“得意忘言”论到三国时期，有人将二者合而为一，提出了与前两者不完全相同的新式命题，即“象不尽意”、“意在象外”与“言不尽意”（原话为“象外之意，系表之言”）。提出如此命题的人是荀粲，其言论所出见于《三国志·魏书·荀彧传》注引何劭《荀粲传》，引述如下：“粲字奉倩。粲诸兄并以儒术论议，而粲独好言道，常以为子贡称夫子言性与天道，不可得闻，然则六经虽存，固圣人之糠粃。粲兄侯难曰：‘《易》亦云，圣人立象以尽意，系辞焉以尽言，则微言胡为不可得而闻见哉？’粲答曰：‘盖理之微者，非物象之所举也。今称立象以尽意，此非通于意外者也；系辞焉以尽言，此非言乎系表者也。斯则象外之意，系表之言，固蕴而不出矣。’及当时能言者不能屈也。”^[9]荀粲观点的出新之处是显而易见的，此处无需对原文再一一给予解释，有人就将之称为“无疑把《易传》关于言、意、象的论述，又向前推进了一步”^[10]。

对言、意、象加以全面演绎的人当是王弼。

王弼合老庄易于一体，成为指明了魏晋玄学理论航向的著名玄学家。他的《周易略例·明象》将《周易》与《庄子》结合在一起，将言、意、象三者之间的微妙联系给予大规模的阐释，文云：“夫象者，出意者也。言者，明象者也。尽意莫若象，尽象莫若言。言生于象，故可寻言以观象；象生于意，故可寻象以观意。意以象尽，象以言著。故言者所以明象，得象而忘言；象者所以存意，得意而忘象。犹蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；筌者所以在鱼，得鱼而忘筌也。然则，言者，象之蹄也；象者，意之筌也。是故，存言者，非得象者也；存象者，非得意者也。象生于意而存象焉，则所存者乃非其象也；言生于象而存言焉，则所存者乃非其言也。然则，忘象者，乃得意者也；忘言者，乃得象者也。得意在忘象，得象在忘言。故立象以尽意，而象可忘也；重画以尽情，而画可忘也。”“是故触类可为其象，合义可为其征。”^[11]

王弼的言辞并不古奥，其中所含意义也不艰深。所要明确的是，王弼对荀粲所论没有丝毫苟同，且别出“得意忘象”、“寻象观意”之第四种（前三种为《周易》、《庄子》与荀粲所论）意与象的关系论，是对庄子“得意忘言”说的改造与提升，也是对汉儒囿于形器、烦琐支离的易象数之学的一种勇敢的挑战，为汉代经学转变为魏晋

玄学奠定了基础，我们完全可以将其看作是自《周易》以来有关言、意、象论说的全面总结与发展。^[12]王弼小于荀粲，荀粲去世时，王弼十二至十三岁，去世也在荀粲离世的十一年或十二年之后，因此，王弼不大可能与荀粲有直接辩论的机会，《周易略例》一书也不可能是王弼的早年著作，这是否可以说，王弼所论也在荀粲之后呢？如果推论成立的话，王弼所出如上之论，完全有可能是针对荀粲的。面对荀粲提出的新观点，“通辩能言”且“莫能夺”的王弼不排除有故意“屈”（“屈”在当时的使用频率很高，具有“折服”、“诘难”等意思，如《昭明文选》卷二十一颜延年《五君咏·嵇中散》李善注引孙绰《嵇中散传》：“嵇康作《养生论》，入洛，京师谓之神人。向子期难之，不得屈。”^[13]再如《世说新语·文学》：“何晏为吏部尚书，有位望。时谈客盈坐，王弼未弱冠，往见之。晏闻弼名，因条向者胜理，语弼曰：‘此理仆以为极，可得复难不？’弼便作难，一坐人便以为屈。于是弼自为客主数番，皆一坐所不及。”^[14]“善玄远”之荀粲的意味。王弼与荀粲的观点后人无法断定谁之对与谁之错，但在客观上向我们昭示出时下对言、意、象问题讨论的热烈情景与观点出新之处，有人据此给以结论：“言、意、象论题，正始年间由王弼进一步发展为玄学方法论。”^[15]王弼于此

领域所做之建树确实可见一斑。

王弼之前，与王充同时的傅毅（？—约90年）提出“舞以尽意”之说，^[16]“舞，动其容也”，“容”乃圣人“拟诸其形容，象其物宜，是故谓之象”。所以“容”即是象，即舞象。由此可知其中的意义了，但影响不大，故不加多论。

上述可以看出，从《周易》、《庄子》、《荀子》到玄学的形成过程中，至少到王弼为止，本系列中还没有在确切的文献中发现“意象”一词，人们的日常口语中是否就没有“意象”一词？推测的结果也许是相反的。但作为寻找“意象”的渊源，到此也足以有理由杀青了。

[1]钱钟书著：《管锥编》，中华书局，1979年，第12～14页。

[2]敏泽著：《中国古典意象论》，《文艺研究》，1983年第4期。

[3]杨维增、何洁冰在《周易基础》中认为，《周易》是一本“讲哲理的充满中国古代人智慧的重要经典”，花城出版社，1994年，第5页。

[4]《十三经注疏》，中华书局影印本，1980年，第82页。

[5]曹础基著：《庄子浅注》，中华书局，1982年，第419页。

[6]李壮鹰主编：《中国古代文论选注》，高等教育出版社，2008年，第24页。

[7]王运熙、顾易生主编：《中国文学批评史新编》，复旦大学出版社，2001年，第20页。

[8]陈伯海著：《释“意象”》，《社会科学》，2005年第9～10期。

[9]陈寿撰：《三国志·魏书·荀彧传》卷十，《简体字本二十四史》，中华书局，1999年，第240页。

[10]曾祖荫著：《中国古代美学范畴》，华中理工大学出版社，1986年，第195页。

[11]楼宇烈著：《王弼集校释》，中华书局，1980年，第609页。

[12]汤用彤先生说：“吾人解《易》要当不滞于名言，忘言忘象，体会其所蕴之意，则圣人之意乃昭然可见。王弼依此方法，乃将汉易象数之学一举廓清之，汉代经学转为魏晋玄学，其基础由此而奠定矣。”汤用彤著：《汤用彤学术论文集》，中华书局，1983年，第16页。

[13]萧统编，李善等注：《六臣注文选》卷二十一，中华书局影印，1987年，中册第369页。

[14]徐震堃著：《世说新语校笺》，中华书局，1984年，上册第106页。

[15]罗宗强著：《玄学与魏晋士人心态》，南开大学出版社，2003年，第61页。

[16]《舞赋·并序》，萧统编，海荣、秦克标校：《文选》，上海古籍出版社，1998年，第122页。

二、意象一词出现的文献追寻

令人不可想象的是，“意象”最早的连体出现，不在讨论言、意、象三者关系的哲学著作里，而是在“另一种”类型的哲学著作里。据大力排查，再参考工具书可知，“意象”作为连体词最早可见于东汉哲学家王充的《论衡》一书里^[17]，其《乱龙》云：“天子射熊，诸侯射麋，卿大夫射虎豹，士射鹿豕，示服猛也。名布为侯，示射无道诸侯也。夫画布为熊麋之象，名布为侯，礼贵意象，示义取名也。”^[18]这一段话里记述了古代射礼之一采取的是“意象”的方法，为了方便阅读，兹将此段文字简译如下：（古代有一种礼仪，即在布上画熊、麋、虎、豹等兽类的图像，这种布叫射布^[19]，在大射的时候）让不同等级的人们射击射布。天子射击熊，诸侯射击麋，卿大夫射击虎豹，士射击鹿与猪，（用这种方法）表示天子具有制服下属的威猛。之所以将射布称为“侯”，（“侯”为所射击的布，简称为“射布”），射击射布上的各种不同野兽，（理所当然）表示的是射击无道诸侯的意思。“画布为熊麋之象，名布为侯”的礼仪，最值得肯定的是意义与形象的有机联系，其目的是以图象展示意义的方式来维护等级制度中的名分。王充上述所言与《礼记·射义第四十六》记天子大射之“射侯”十分相似，是对“故射者，进退周还必中礼。内正

志，外体直，然后持弓矢审固；持弓矢审固，然后可以言中。此可以观德行矣”的良好诠释。^[20]王充另外还有“立意于象”之说^[21]，其实质与上述“意象”说完全相同。

王充在此给我们亮出了自己的观点：如上礼仪（这种礼仪在《仪礼·大射仪第七》中也有大致相同的记载）就是一个完整的“假象见意”、“尽意莫若象”的意象化过程，“射”与“射布”的接触就是“意象”。王充给出了“礼贵意象”之说，第一次将意象合在一起，使之成了一个不可割裂的词汇，说明当时人们对用意象一词表达思想已经有了广泛的认同。明此，则可以断定，在荀粲、王弼时期，人们不会不使用意象这个具有广泛涵括力的词汇表述观点。

王充（27—97年）生于东汉初年，其《论衡》在社会上产生过很大影响。《后汉书·王充传》如此记：“充所作《论衡》，中土未有传者，蔡邕入关始得之，恒秘玩以为谈助。”^[22]

《太平御览》卷六〇二文部十八引《抱朴子》也有类似如前的记载：“王充作《论衡》，北方郡未有得之者。蔡伯喈尝到江东，得之，叹其文高，度越诸子。及还中国，诸儒觉其谈论更远，嫌得异书，或搜求至隐处，果得《论衡》，捉数卷将去。伯喈曰：‘唯我与尔共之，勿广也。’”^[23]

蔡伯喈（133—192年）是东汉时期著名的文学家与书法家，为王充的晚辈之晚辈，对《论衡》尚且推崇如此，常常“以为助谈”，通过读其书得以“谈论更远”，对后来人的影响就可想而知了。

上述种种事实表明，在王充的《论衡》以及意象一词使用的影响之下，后人完全有可能继续使用意象这个词汇表达思想。另一方面，荀粲、王弼等人远承《周易》、《庄子》精神开启的言、意、象关系的玄学讨论，也一定会影响到后人用“意象”表达思想。到目前为止，研究界一致认为，刘勰是王充“意”、“象”连体之后使用“意象”表述见解的人。他的《文心雕龙·神思》如是云（为了将刘勰构思想象的方法说得详细一些，此处引用稍多）：“是以陶钧文思，贵在虚静。疏瀹五藏，澡雪精神。积学以储宝，酌理以富才，研阅以群照，驯致以恻辞。然后使玄解之宰，寻声律而定墨；独照之匠，窥意象而运斤。此盖驭文之首术，谋篇之大端。”^[24]“神思”即“文之思”，也可以简称为“文思”，为文章构思想象之意，可知此篇“论述创作构思和想象活动”^[25]。由此我们更加明确地知道，刘勰使用“意象”是在谈论“构思和想象活动”。“窥意象”是寻找或内视“想象构思中的境象”^[26]，或者说是“艺术构思中的文学形象”^[27]，等等。由于此，人们对刘勰的“意

象”就生出诸多别解。但对“意中之象”——“意念中的象”或“内心意象”^[28]及“胸中之竹”^[29]之认可可是趋同的。“意中之象”是素材，是表象，是“构思时的内心图像”，不是具体作品中的表意之象。这是否就意味着刘勰所云之“意象”不具有表达意义的品质呢？回答当然是否定的。要说清楚这个问题，首先还要从《神思》篇中对玄学言、意、象的统摄看起。“意翻空而易奇，言征实而难巧”，“意授于思，言授于意”，“神用象通，情变所孕”三句话中言、意、象的出现，难道是无序的偶合？刘勰是一个集大成的百科全书大家，除文学精通外，儒、道等诸子百家及佛、玄等又何尝不是理熟具通呢？因此在使用“意象”这个广为人知的偏正语词（有人认为当为“偶词”）时，不可能无视传统上“意象”的广泛涵括质性。另外，“意中之象”也是有意之象，这里无需强辩。而且刘勰所云“窥意象”本身包涵着“观物取象”的程序，“直寻”与“直觉”也在其中，没有意义的材料，当然不可能在“积学”时予以“储宝”。至此，我们可以放心地认定，“意象”构思中的形态（内象）完全具有与作品中的形态（外象）相一致的质性（“质性相一致”不意味着“外象”是对“内象”的克隆）。

^[17]广东、广西、湖南、河南《辞源》修订组，商务印书馆编辑部编：《辞源》，商务印书馆，1979年修订第一版，第1143页。

- [18]王充著：《论衡校注》第十六卷，张宗祥校注，《中华要籍集释丛书》本，上海古籍出版社，2010年，第328页。
- [19]李景林、邵汉明、王素玲注译：《仪礼译注》，《中国古代名著今译》本，吉林文史出版社，1995年，第171页。
- [20]陈戍国点校：《周礼·仪礼·礼记》，《古典名著普及文库》本，岳麓书社，1989年，第541页。
- [21]北京大学历史系《论衡》注释小组：《〈论衡〉注释·乱龙》，中华书局，1974年，第922页。
- [22]范晔撰：《后汉书·王符、仲长统列传》，李贤等注，卷四十九注引袁山松书，《简体字本二十四史》，中华书局，1999年，第1099页。
- [23]李昉等编：《太平御览》卷六〇二文部十八引《抱朴子》，《四部丛刊》本，三编子部。
- [24]赵仲邑译注：《文心雕龙译注》，《中国古典文学理论名著》，1982年，第248页。
- [25]霍松林主编：《古代文论名篇详注》，上海古籍出版社，2002年，第127页。
- [26]霍松林主编：《古代文论名篇详注》，上海古籍出版社，2002年，第120页。
- [27]李壮鹰主编：《中国古代文论选注》，高等教育出版社，2008年，第160页。
- [28]顾祖钊著：《艺术至境论》，百花文艺出版社，1992年，第56页。
- [29]郑燮语，转见汪流等编：《艺术特征论》，文化艺术出版社，1984年，第19页。原话为：“江馆清秋，晨起看竹，烟光、日影、露气，皆浮动于疏枝密叶之间。胸中勃勃，遂有画意。其实胸中之竹，并不是眼中之竹也。因而磨墨展纸，落笔倏作变相，手中之竹又不是胸中之竹也。”此处所云与苏轼《文与可画筼筜谷偃竹记》“成竹于胸中”及晁补之《鸡肋集·杨克一学文与可画竹求诗》“胸中有成竹”意思完全相同。

三、意象的广泛使用

有根必有干，有干必有枝，有枝必有花，有花必有果。同理，有源之水必然会流向广阔田地。从词汇学的角度看，其意义往往呈现放射状，即一词多义才是普遍现象。意象一词随着人们对其认识的逐渐提高，也赋予了多极意义。

受前人以及刘勰的影响，意象论成了中国古代文艺美学中的有力理论武器，占据着广阔的话语地盘。特别是刘勰第一次将意象概念引入文艺理论后，迎来了意象论的大盛。下面从艺术理论与日常用语两个大的方面简单梳理一下意象使用的状况。

艺术理论方面。刘勰之后，唐代人已经将意象常态化，诸多诗论家均有应运。王昌龄是唐人中较早使用意象论诗的人，其《诗格》如是云：“诗有三思：一曰生思，二曰感思，三曰取思。生思一：久用精思，未契意象，力疲智竭，放安神思，心偶照境，率然而生。感思二：寻味前言，吟风古制，感而生思。取思三：搜求于象，心入于境，神会于物，因心而得。”^{[30][31]}这里的“思”与刘勰的“神思”相同，为构思。王昌龄将构思分为三个阶段，实属首创。而将“久用精思，未契意象”列于构思的初始阶段即“生思”里，可知，与刘勰“神思”时“窥意象”等同，为“内心意

象”。

司空图为晚唐诗人、诗论家。其诗论继锺嵘“滋味”与中唐皎然“文外之旨”的“风味”说之后，也提出以“味”论诗的“诗味”主张，影响深远。他的“意象”说也有一定影响。《诗品·缜密》云：“是有真迹，如可不知。意象已出，造化已奇。”郭绍虞为此四句做过注释：“何以虽有真迹而如不可知呢？因为意思形象之生发，即在将然未然之际。无处不是造化。”^[32]注释依然有些玄。要说清楚真实含义，必须搞清其《诗品》的性质。有人认为此书是“论述诗歌风格的专门著作”，但“少数品目如委屈、含蓄、实境等属于写作方法”。^[33]更有人直截了当地说：“显然不是专论诗的某种风格，而是涉及诗歌创作的某些艺术表现手法”^[34]的著作。据此可以推断，《诗品·缜密》里包含着创作论因素。构思是创作前的准备阶段，“是有真迹，如可不知。意象已出，造化已奇”则是创作前构思的状态。袁行霈先生有感于此，出真知灼见云：“既然说‘意象欲出’，可见是尚未显现成形的，（意象）也即是意念之中的形象。”^[35]结合郭绍虞“因为意思形象之生发，即在将然未然之际”说看，袁行霈先生的观点是有根据的。

如此可知，司空图所论意象是为“内心意

象”，与王昌龄如出一辙。从中也可看出，唐人的意象论，具有与刘勰保持一致的鲜明迹象。

唐人的意象论绝非只在刘勰开辟的“窥意象”之道路上踽踽独行，更多则是对“表意之象”的认可。张怀瓘《文字论》论书法“探彼意象，入此规模，忽若电飞，忽疑星坠”^[36]，蔡希综（盛唐时人，生卒不详）《书法论》（《全唐文》作《法书论》）评张旭草书为：“卓然孤立，声被寰中，意象之奇，不有不全其古制，就王之内，弥更减省。”^[37]张彦远《历代名画记》引《画断》评张萱《贵公子夜游图》、《宫中七夕乞巧图》、《望月图》“皆绡上幽闲多思，意逾于象。其画子女，周昉之难伦也”（此话又见《太平广记》）^[38]。这是意象论进入画论的重要证据，“意逾于象”明显是“表意之象”的活用。

唐人的意象论更多见于诗论。皎然《诗式》是唐代理论性最强、内容最丰富的一部理论著作，其中提出“假象见意”的意象论，《团扇二篇》云：“评曰：江则假象见意，班则貌题直书。”《用事》中提出“象下之意”的意象论：“取象曰比，取义曰兴，义即象下之意。凡禽鱼草木人物名数，万象之中义类同者，尽入比兴，《关雎》即其义也。”

唐人还将意象称作“兴象”，第一个出此说法的人是殷璠（生卒不详），其《河岳英灵集》中用“都无兴象”批评过去一些诗作的不足，而对“既多兴象，复备风骨”的陶翰诗则加以高评。评价孟浩然诗为“无论兴象，兼复故实”，也在好评一列。叶郎认为：“‘兴象’乃是‘意象’之一种”，“唐代美学家提出‘兴象’这个概念，就是要求诗歌的审美意象达到一种自然精妙的境地”^[39]。陈伯海先生也认为“兴象”即“意象”。

宋人的意象论不以死守“意象”的连用当做唯一，而是在理论的阐释中加以活用，这样就有了一定的思辨色彩，需要仔细识别方可断定。梅尧臣被人们视为论言、意、象关系意象论的有成就者，“必能状难写之景，如在目前，含不尽之意，见于言外，然后为至矣”的“意新语工”，“天容时态，融和骀荡”的一些诗作，还有写“道路苦辛，羁愁旅思”的“鸡声茅店月，人迹板桥霜”、“怪禽啼旷野，落日恐行人”都是按照意象理论评判的好诗。^[40]苏轼有关“辞达”理论，叶梦得的“言外之意”理论，张戒的“言志”、“咏物”、“意味”理论，严羽的“言有尽而意无穷”理论，等等，全在不经意中将意象论发挥到了论说极为浑融的程度。

宋人直接用“意象”论诗文的表述也可见到。

唐庚著《唐子西文录》可作为诗论，其中多为诗作评点，评谢朓诗及批评“五臣之陋”的望文生义云：“谢玄晖诗云：‘寒城一以眺，平楚正苍然。’‘平楚’犹‘平野’也，吕延济乃用‘翘翘错薪，言刈其楚’，谓‘楚，木丛’，便觉意象殊窘。凡五臣之陋，类若此。”^{[41][42]}刘克庄使用意象理论评诗较多，其《后山诗话》至少出现两次。在高评高适、岑参诗时，云其“词语壮浪，意象开阔”。贬江西诗末流者引游默斋序张晋彦诗云：“近世以来学江西诗，不善其学，往往音节聱牙，意象迫切。且议论太多，失古诗吟咏性情本意。”并对如上评价赞之以“切中时人之病”。^[43]可喜的是，宋人在日常用语中，也大量使用“意象”一词，而且赋予了与“意中之象”及“表意之象”不相同的新式多极意义。周必大诗题有《上巳访杨廷秀，赏牡丹于御书扁榜之斋，其东园仅一亩，为术者九，名曰三三径，意象绝胜》，其中“意象”当是“景物”之意。陆游《病起寄曾原伯兄弟》云：“意象殊非昨，筋骨劣自持。”^[44]其中“意象”与“筋骨”对，是一个并列词组，当是“心情与容貌”^[45]或内在意绪与外在形貌之意，否则就无法与“筋骨”即“筋”与“骨”形成精准对偶。而陆游是南宋中兴期学杜甫创作格律诗的著名诗人。再者，从“病起”推测，一定是内心与外貌均与往日健康时大有不同，不大可能只强调一个方面。姜

夔《念奴娇序》云：“予客武陵，湖北宪治在焉。古城野水，乔木参天。予与二三友日荡舟其间，薄荷花而饮。意象幽闲，不类人境。秋水且涸，荷叶出地寻丈，因列坐其下，上不见日，清风徐来，绿云自动。间于疏处窥见游人画船，亦一乐也。……”^[46]此处“意象”指“古城野水，乔木参天”到处生长着荷花，“上不见日，清风徐来，绿云自动”，令人无比惬意的优美环境或自然景象，依然具备“意”与“象”二者结合的因素。蔡启《蔡宽夫诗话·玉堂壁画》记载宋学士宣献公诗一首，其中有“意象”一词：“忆惜唐家扃禁地，粉壁曲龙闻曩记。承明意象今顿还，永与銮坡为故事。”^[47]“意象”与“形势”、“气派”意思相近。

宋人将“意象”的内涵加以扩大，并非宋人对“意象”古意的忘却，恰相反，这才是宋人思维能力的提高，以哲学式的思辨，“疑古”加“新变”，促成“代雄”的集大成气度。如此的“内涵加以扩大”完全符合词义发展的规律，不应该加以否认。有关“宋人”的如上问题目前尚有争议，不能将不同意见斥之为“无知”。

明清时期人们的理论水准有了普遍提高，从而推动了中国古代文艺理论的高度发达，在使用古来有之的传统概念时，能够开拓新的领域，主要体现在两个方面：其一为继续用“表意之象”评

价作品，将意象性当成诗歌创作不可缺少的重要因素；其二为意象理论体系的建构。

第一，明清时期人们用“意象”评价作品的理论表述。李东阳《怀麓堂诗话》至少三次用意象评点他人诗作，别有会心地提出了“意象具足”、“意象太著”、“意象超脱”之说。示例如下：“‘鸡声茅店月，人迹板桥霜。’人但知其能道羁愁野况于言意之表，不知二句之中不用一二闲字，止提掇出紧关物色字样，而音韵铿锵，意象具足，始为难得。”“‘乐意相关禽语对，生香不断树交花。’论者以为至妙。予不能辨，但恨其意象太著耳。”“韩退之《雪》诗，冠绝今古。其取譬曰：‘随风翻缟带，逐马散银杯。’未为奇特。其模写曰：‘穿细时双透，乘危忽半摧。’则意象超脱，直道人不能道处。”^[48]据文意可知，“意象具足”具有高度赞扬意味；“意象太著”则有诗句搭配过分勉强，超过了规定的度，因而含有贬低意味；“意象超脱”无疑是“直道人不能道处”的极高境界。王世贞在《艺苑卮言》卷二中视曹植描写神女“神光离合，乍阴乍阳。进止难期，若往若还。转盼流精，光润玉颜。含辞未吐，气若幽兰”为“其妙处在意不在象”——意象论的又一种新的表述法，是“意在象外”的语词置换，与“意象具足”恰成对立。王世贞对初唐四杰的评价以辩证眼光待之，视他们的诗作得“翩翩意象”为胜人之

处，其《艺苑卮言》卷四云：“卢、骆、王、杨，号称四杰。词旨华靡，固沿陈隋之遗，翩翩意象，老境超然胜之。”^[49]王世贞的观点不是一成不变的，对于具体作品中处理“意”与“象”的关系，要求做到“外足于象，而内足于意，文不减质，声不浮律”^[50]。有鉴于此，王世贞又有“意象衡当”之说，即不能专以意胜，也不能独以象胜。^[51]否则，“有象而无意，谓之傀儡形，似象非其象也。有意而无象，何以使人读之愉悦悲愤，精神沦痛……象不至，则意不工也”^[52]。由此可以看出，“意象衡当”之说是有人响应的。胡应麟的意象论显然有些独尊意味。他认为古诗最高的审美创造追求即在求得有意象，其《诗薮》内编卷一云：“风雅之规，典则居要，《离骚》之致，深永为宗，古诗之妙，专求意象。”《诗薮》内编卷三云：“《大风》，千秋气概之祖；《秋风》，百代情致之宗。虽词语寂寥，而意象靡尽。”评价曹植诗之特征，认为“子建杂诗，全法《十九首》意象，规模酷肖，而奇警绝到弗如”，颇有辩证眼光（《诗薮》内编卷二）^[53]。陆时雍在其《诗镜总论》中多提“意象”，如“意象蒙茸”、“古人善于言情，转意象于虚圆之中，故觉其味之长而言之美也”、“风格浑成，意象独出”、“得意象先，神行语外”、“离象得神”、“太白出于自然，然而昌龄意象深矣”、“意广象圆，

机灵而感捷”、“意象玲珑，虚涵中欲其神色毕著”。还认为齐梁诗与唐诗的区别之一在于“意象”：“齐梁老而实秀，唐人嫩而不华，其所别在意象之际。”^[54]《诗镜总论》不是长篇巨著，也没有独立的思想体系，依然属于“诗话”类型，然出现频次竟是如此之高，表述得活而有序，能够自出新意，“意象”就像作者手中玩转自如的魔方，真可谓“意象独出”了。朱承爵以“意象”的各异判断词与诗的不同之处，其《存余堂诗话》中认为：诗词虽同一机杼，然“词家意象亦或与诗略有不同”^[55]。沈德潜观察诗人创作的得失，喜欢观察“意象”的构造状态，《说诗晬语》上卷赞美孟浩然的诗“意象孤峻”^[56]。对于陶渊明的“天真绝俗”，予以高度认可，如果要求其真实表现，力主“当于语言意象外求之”，否则只能得其皮毛。^[57]王廷相认为诗歌的核心追求是“意象”，所以“意象莹透”是最可贵之处，谆谆告诫郭价夫学士：诗之“言征实则寡余味也，情直致而难动物也。故示以意象，使人思而咀之，感而契之，邈哉深矣，此诗之大致也”^[58]。刘熙载论画也不离“意象”，《艺概·书概》云：“画之意象变化，不可胜穷。”^[59]如上个例足以说明彼时人们用“意象”作为武器，广泛评论作品的实际。

第二，明清时期人们对“意象”自身的理论探

讨。对“意象”自身的理论探讨由来已久。早在《周易》里就有“观物取象”、“立象尽意”之说，这实际上在告诉我们“意象”构成的方法，是对其自身形成的说明。挚虞远承上说，也认识到了如此道理，故出“假象尽辞”一语，《文章流别论》云：“文章者，所以宣上下之象，明人伦之叙，穷理尽性，以究万物之宜者也。”“故有赋焉，所以假象尽辞，敷陈其志。”^[60]相传白居易对“意象”的构成有自己的见解，托名《金针诗格·诗有内外意》云：“内意欲尽其理，理谓义理之理，颂美箴规之类是也。外意欲尽其象，象谓物象之象，日月山河虫鱼草木之类是也。”同书《诗有物象比》举出以象寓意即“物象比”的个例，说明“比”是构成“意象”的主要方法。其云：“日月比君臣。龙比君位。雨露比君恩泽。雷霆比君威行。山河比君邦国。阴阳比君臣。金石比忠烈。松柏比节义。鸾凤比君子。燕淮比大小。早鱼草木，各以其类之大小轻重比之。”如此等等，不可遍举。

明清人在远承的基础上，于“意象”自身构建的理论，较之于前人有了突破与提升，表述话语呈现多元化，具有进步意义。何景明提出“意象”自身存在“应合”与“乖离”的现象，认为这是乾坤卦体现天地运行规律的反映，且力倡前者，强调达到“应合”，“意象”的构设就达到完美境界，

即取意要高，取象要至，不能平平淡淡。这个观点在《与李空同论诗书》有载：“夫意象应曰合，意象乖曰离，是故乾坤之卦，体天地之撰，意象尽矣。”^[61]“意象应合”是有影响的，葛应秋对此进行了解释，做出了何景明没有直接做出的答案，开人眼界。《制义文笺》曰：“然则欲意象合亦有诀乎？曰：能于题上虚处取意，又能于题上实处取象，则意自不逞，象自不浮，不期合而自合者也。”^[62]从中我们可以看到，“虚实论”这一重要艺术理论在这里也派上了用场。葛应秋于此实在是与时俱进的，因为明清时期是虚实理论的全面发展时期。^[63]李重华解释“意象”的涵义，具有一定合理性，《贞一斋论诗》云：“何谓意与象？曰：物有声即有色。象者摹色以称音。”还论及“意”与“象”、“音”的关系，认为三者之间，“意”据主导地位，其《贞一斋论诗》如此云：“意立而象与音随之”，“取象命意。”^[64]陆时雍以“意象”论诗极多，也有论“意象”自身建构的话出现。论杜甫七言律诗称其优长之处是“情中有景，景外含情”，还有专门议及“情”、“景”的诗论，认为“善言情者，吞吐深浅，欲露还藏，便觉此衷无限。善道景者，绝去形容，略加点缀，即真相显然，生韵亦流动矣”^[65]。上述两条材料论述的核心是“意象”构设的必备因素有两个，即“情”与“景”，二者不是割

裂的，必须相互包含。“言情”与“言景”不能一泄无余，要做到“善言”，巧于“绘情”，忌讳一味“索相”。王夫之在陆时雍以“情”、“景”论意象的基础上，有了更进一步的规模论证。在其《诗绎》、《夕堂永日绪论》、《古诗评选》、《唐诗评选》、《说诗碎语》等著作中均有论述，在彼时各家中尤显突出。《夕堂永日绪论》内编有“寓意于象”之说：“烟云泉石，花鸟苔林，金铺锦帐，寓意则灵。”“情”、“景”是王夫之论诗的两个最重要的关键词，同在《夕堂永日绪论》内篇中可见如下：“即景会心”，“情景名为二，而实不者可离。神于诗者，妙合无垠。巧者则有情中景，景中情”，“夫景以情合，情以景生，初不相离，唯意所适。截分两橛，则情不足兴，而景非其景”，“含情而能达，会景而生心，体物而得神，则自有灵通之句，参化工之妙”。《诗绎》中也有如同上述之相近论述：“关情者景，自与情相为珀芥也。情景虽有在心在物之分，而景生情，情生景，哀乐之触，荣悴之迎，互藏其宅。”^[66]

《古诗评选》卷五评谢灵运《登上戍石鼓山诗》将“情”、“象”、“景”联系在一起说诗理：“言情则往来于动止飘渺有无之中，得灵蚩而执之有象；取景则于击目经心丝分缕合之际，貌固有而言之不欺。而且情不虚情，情皆可景；景非滞景，景总含情。”^[67]王夫之以“情”、“景”论诗除了受陆

时雍影响外，南宋人范晞文的“情中之景”、“情景兼融”、“情景相触”、“景无情不发，情无景不生”^[68]与南宋沈义父“以景结情”^[69]均有渊源关系。从王夫之如上“情”、“景”的判断当中，我们能够看出，其“情”与“意”、“景”与“象”基本上是对等的。这有可能是受了前人的影响，姜夔说“意中有景，景中有意”^[70]。吴渭在《月泉诗社·诗评》中说：“意与景融，辞与意会。”^[71]王夫之诗论意与景融，辞与意会。文中至少有两处提出“以意为主”之说，“意”为“内容”，即“情”与“意”的合一。还在“情”、“景”一贯占主流地位的同时，也有“意外设景，景外起意”说。^[72]《唐诗评选》卷三还说：“只于心目相取处取景得句，乃为朝气，乃为神笔，景尽意止，意尽言息，必不强括狂搜，舍有而寻无，在章成章，在句成句，文章之道，音乐之理，尽于斯矣。”^[73]谢湔论诗也多出“情”、“景”论，其《四溟诗话》卷三将“情景”当作诗的本质追求：“作诗本乎情景，孤不自成，两不相背。”“景乃诗之媒，情乃诗之胚，合而为诗，以数言而万形，元气浑成，其浩无涯矣。”同书卷四也有大致相同的说法：“诗乃模写情景之句。情融乎内而深且长，景耀乎外而远且大。”^[74]诗追求意境也追求意象，从上述所论中我们不难看出谢湔的实在用意，所以叶郎先生认为，“情”与“景”的结

合与“意”与“景”的结合，意思是一样的。^[75]叶郎的如上观点与敏泽的观点具有明显的相同之处。^[76]由此可知，王夫之的情景诗论，实则属于“意象”论的重要组成部分。王夫之诗论中出现的具体“意象”字眼不多见，但也有迹可查，如《诗绎》所云：“‘采采芣苢’，意在言先，亦在言后，从容涵咏，自然生其气象。”^[77]王夫之是著名的理论家，不可能抱住具体字眼做零星评点，而是在自有体系中论证。所以要想厘清其“意象”论，必须在把握整体诗学理论后，方可认识清楚。叶郎先生慧眼识人，完整地总结出了王夫之有关“意象”的整体性、真实性、多义性以及独创性^[78]，为我们指出一条认识问题先路，功绩卓著。所以有人将王夫之对于“意”与“象”的关系论述，视为意象理论发展史上的高峰。叶燮是稍后于王夫之的诗学家，其《原诗》中有“意象”一词出现，《内篇下》如是云：“必有不可言之理，不可述之事，遇之于默会意象之表，而理与事无不燦然于前者也”，“然设身而处当时之境会，觉此五字之情景，恍如天造地设，呈于象，感于目，会于心。意中之言，而口不能言；口能言之，而意又不可解。划然示我以默会相象之表，竟若有内有外，有寒有初寒，特借碧瓦一实相发之。”^[79]如上两条引语无疑论说的是“意象”自身构设问题，“不可言之理，不可述之事，遇之于

默会意象之表”，以“实相”发“不可解”之“意”，是十足的“立象尽意”、“假象见意”的翻新。翻新不是克隆，而是理论性的提升。由于“盈天地之间万有不齐之物之数，总不出乎理、事、情三者”^[80]，且有“不可名言之理，不可施见之事，不可径达之情”，因此要求作诗时必须以全新的手法，即“幽渺以为理，想象以为事，恍惚以为情”^[81]之不同于常规的“意象”方法。还提出“意象”具有“泯端倪而离形象”特征的见解，实是对传统重“象”、“寻象”、“立象”观念的巨大挑战，甚至绕过“忘象”而彻底提升为“离形象”，令人大开眼界。方东树给出了“意象”大小高下远近之说，其《昭昧詹言》两次提到，卷一云：“气韵分雅俗，意象分大小高下，笔势分强弱，而古人妙处十得六七矣。”卷八云：“意象大小远近，皆令逼真。”^[82]这种新提法在彼时实有开启意义，虽然“大小高下远近”的理解也许会引出见仁见智，但确实为认识“意象”存在形态的可转变性带来了有用的表述话语，功绩卓著。刘熙载《艺概·赋概》有“按实肖象”与“凭虚构象”说^[83]，是针对赋体文学而发，移来说诗“意象”的构设法亦可通。王国维为中国古典“意象”论增添了“境界”一说，丰富了“意象”的内涵，促使了表述的新变。另外，王国维认为“境界有大小”^[84]，依“境界”就是“意象”的观点，王国维此论与方东树的“意

象”大小小说就成了可以互补的绝妙理论形态。

[30]乾隆敦本堂本《诗学指南》卷三将“诗有三格”与“诗有三思”混在一起，行文与此还有稍微不同之处，还可见郭绍虞主编：《中国历代文论选》第二册，上海古籍出版社，2001年，第88页。

[31]陈应行编：《吟窗杂录》卷四，中华书局影印本，1997年。

[32]郭绍虞辑注：《诗品集解·续诗品注》，人民文学出版社，1963年，第26页。

[33]北京师范大学中文系文艺理论教研室编：《中国古代文论选注》，陕西人民出版社，1983年，第295页。

[34]郭绍虞主编：《中国历代文论选》，上海古籍出版社，2001年，第二册第215页。

[35]袁行霈著：《中国诗歌艺术研究》，北京大学出版社，2009年，第52页。

[36]董诰等编：《全唐文》卷四百三十二，上海古籍出版社影印本，1990年，第1948页。

[37]董诰等编：《全唐文》卷三百六十五，上海古籍出版社影印本，1990年，第1644~1645页。

[38]李昉等编：《太平广记》卷二百十三引《画断》，上海古籍出版社，1990年，第二册第402页。

[39]叶朗著：《中国美学大纲》，上海人民出版社，1985年，第263~264页。

[40]李逸安点校：《欧阳修全集》，中华书局，2001年，第五册第1952~1953页。

[41]何文焕辑：《历代诗话》，中华书局，1980年，上册第447页。

[42]吴文治主编：《宋诗话全编》，江苏古籍出版社，1998年，第二册第1268页。

[43]刘克庄撰：《后村诗话》卷二，王秀梅点校，1983年，第63、70页。

[44]钱仲联校注：《剑南诗稿校注》卷一，《中国古典文学丛书》本，上海古籍出版社，2005年，第50页。

[45]《辞源》，商务印书馆，1979年修订第一版，第1143页。

[46]夏承焘校辑：《白石诗词集》，人民文学出版社，1959年，第

111~112页。

[47]蔡宽夫：《蔡宽夫诗话·玉堂壁画》，吴文治主编：《宋诗话全编》本，江苏古籍出版社，1998年，第一册第628页。

[48]李东阳撰：《麓堂诗话》，丁福保辑：《历代诗话续编》本，中华书局，1983年，第1372、1379、1384页。

[49]丁福保辑：《历代诗话续编》，中华书局，1983年，第983、1003页。

[50]《弇州山人四部稿》卷六十四《于大夫集序》，明万历五年刻本，《四库全书》本。

[51]《弇州山人四部稿》卷六十四《谢茅秦集序》，明万历五年刻本，《四库全书》本。

[52]葛应秋著：《制义文笺》，见《不丈斋集》卷三。

[53]胡应麟著：《诗薮》，周维德集校：《全明诗话》本，齐鲁书社，2005年，第三册第2484、2520、2505页。

[54]丁福保辑：《历代诗话续编》，中华书局，1983年，第1402、1403、1408、1409、1412、1420、1420、1420、1408页。

[55]朱承爵著：《存余堂诗话》，何文焕辑：《历代诗话》，《中国文学研究典籍丛刊》本，中华书局，1981年。

[56]沈德潜著：《说诗晬语》上卷八十，王夫之等撰：《清诗话》，上海古籍出版社，1999年，第535页。

[57]沈德潜编：《唐诗别裁集·凡例》，上海古籍出版社，1979年，凡例第2页。

[58]《与郭价夫学士论诗书》，见《王氏家藏集》卷二十八，嘉靖十五年刻本。

[59]秦金根著：《艺概·书概疏解》，人民美术出版社，2011年，第197页。

[60]挚虞《文章流别论》，见郭绍虞主编：《中国历代文论选》，上海古籍出版社，2001年，第一册第190页。

[61]何景明《与李空同论诗书》，郭绍虞主编：《中国历代文论选》，上海古籍出版社，2001年，第三册第37页。

[62]葛应秋《制义文笺》，见《不丈斋集》卷三。

[63]曾祖荫著：《中国古代美学范畴》，华中理工大学出版社，1986年，第149页。

[64]李重华著：《贞一斋诗说·论诗答问三则》，王夫之等撰：

《清诗话》，上海古籍出版社，1999年，第921页。

[65]陆时雍著：《诗镜总论》，丁福保辑：《历代诗话续编》，中华书局，1983年，第1416页。

[66]戴鸿森笺注：《姜斋诗话笺注》，人民文学出版社，1981年，第44、52、72、76、95页。

[67]转见王运熙主编：《中国文学批评史新编》，复旦大学出版社，2001年，下册第208页。

[68]范晔文著：《对床夜语》卷二，吴文治主编：《宋诗话全编》，江苏古籍出版社，1998年，第九册第9289页。

[69]沈义父《乐府指迷》，张炎著，夏承焘校注：《词源注》，沈义父著，蔡嵩云笺释：《乐府指迷笺释》，郭绍虞主编：《中国古代文学理论批评专著选辑》本，人民文学出版社，1963年，第56页。

[70]姜夔著：《白石道人诗说》，夏承焘校辑：《白石诗词集》，人民文学出版社，1959年，第67页。

[71]吴谓著：《月泉诗社诗·诗评》，吴文治主编：《宋诗话全编》，江苏古籍出版社，1998年，第十册第10395页。

[72]王夫之著：《唐诗评选》卷三，转见戴鸿森笺注：《姜斋诗话笺注》，人民文学出版社，1981年，第55页。

[73]转见李壮鹰主编：《中国古代文论》，高等教育出版社，2008年，第447页。

[74]谢溟撰：《四溟诗话》，丁福保辑：《历代诗话续编》，中华书局，1983年，第1180、1221页。

[75]叶郎著：《中国美学史大纲》，上海人民出版社，1985年，第298页。

[76]敏泽著：《中国古典意象论》，《文艺研究》，1983年第4期。

[77]戴鸿森笺注：《姜斋诗话笺注》，人民文学出版社，1981年，第8页。

[78]叶郎著：《中国美学史大纲》，上海人民出版社，1985年，第466～478页。

[79]郭绍虞主编：《中国历代文论选》一卷本，上海古籍出版社，1979年，第384页。

[80]叶燮：《与友人论文书》，见《已畦文集》卷十三，梦篆楼

刊本。

[81]叶燮著：《原诗》，郭绍虞主编：《中国历代文论选》，上海古籍出版社，1979年，第335～336页。

[82]方东树著：《昭昧詹言》，汪绍盈校点，《中国古典文学理论批评专著选辑》本，人民文学出版社，1961年，第29、214页。

胡经之主编：《中国古典文艺学丛编》，北京大学出版社，2001年，第二册第167页，《续修四库全书》，第1705册第544页。

[83]刘熙载撰：《艺概》，袁津琥校注，《中国文学研究典籍丛刊》本，中华书局，2009年，第462页。

[84]姚淦铭、王燕主编：《王国维文集》，中国文史出版社，2007年，上部第76、78页。

四、意象发展历程的倾向与评价

以上对“意象”从古代到近代一路走来的历程给予了较为详细的演绎，从中我们可以看出如下问题：

首先，“意象”的适用范围随着时代的推移发生了明显扩大，内涵有了明显增殖，理论形态有了明显转变。“适用范围的扩大”是指，起初为哲学、玄学、管理学、传播学领域的专有术语，到《文心雕龙》这里，被借用到文艺理论里面，宋代则进入更为广泛意义中的语言表达系列当中，成了人们的日常语言词汇，这种发展现象在宋代以后恐怕也是常态化了的。“内涵的增殖”是指，早期的“意象”是“表意之象”、“假象见意”，是为了“象其物宜”，“通神明之德”，“类万物之情”。这一内涵是原始的，也是富有生命力的，一直被广泛地加以延续。刘勰将“意象”的内涵给予了扩充，使之成了“意中之象”、“人心营构之象”，进入了文学构思的理论行列。“意中之象”与“人心营构之象”的出现与佛教有关“意”的理论有关，也都有重大影响。“理论形态转变”是指，当“意象”进入文艺理论行列后，一方面人们以“意象”为武器，对诗文书画等艺术形式进行评价，是为“批判的武器”；另一方面，人们又将“意象”作为研究对象，形成了研究“意象”的理论，是为“武器的批

判”，经过研究，人们对“意象”诸多方面的认识越来越清醒，当为我国文艺理论界的可喜盛事。

上述现象的出现是符合规律的，是中国古人思维进一步发展的表现，应该庆幸。“扩大”、“增殖”、“转变”是因为“意象”本身具有再生能力。“意象”“适用范围”的“扩大”与“互联网”从屠宰场走向整个世界的品质具有相似性，与“芯片”可以安装在诸多电器上的品质也相似，等等，不可一一遍举。“以一总多”、“一月印万川”、“以小见大”、“守常处变”、“乘一总万”、“孑立应多”、“余味曲包”本来就是人类共同追求的效益目标，可以想见，古人在创造“意象”伊始，就赋予了这样一种出众品质，这在祖国语言宝库中是不可多得的“富集矿藏”。“富集矿藏”尚需人们去发现，当人类还处于低级的原始思维状态时，“钻燧取火”被视为神灵，加以顶礼膜拜。当人们思维进入高度发达阶段，开采“富集矿藏”就不再是难事了。“意象”被赋予多极意义，与开采“富集矿藏”的道理一样，是人们思维进化的结果。语言词汇发展史已经证明，很少有一词一意贯穿古今的现象。所以语词意义的动态性是人脑不断认识新事物的体现。关于语词意义的动态性导致一词具有多极意义的现象，著名美学家朱光潜先生有过精辟论述，可以帮助我们认识“意象”所含意义发展变化的必然性。朱光潜先

生这样说，语词或单字有直指的意义，还有联想的意义。“烟”的直指意义是燃烧体经高温点燃后产生的氧化气体，这对常人来说，极易理解。而“烟”的联想意义则不易捉摸，可以联想到燃烧弹，鸦片烟榻，庙里焚香，“一川烟水”，“杨柳万条烟”，“烟光凝而暮山紫”，“蓝田日暖玉生烟”。直指的意义有如月轮，明显而确实；联想的意义是文字在历史过程中所积累的种种关系，有如轮外圆晕，晕外霞光，其浓淡大小随人随时随地而各个不同，变化莫测。^[85]宋代人及后人给“意象”添入与最初意义不同的新意项，颇似朱光潜先生所说的“联想意义”。由此可知，后人灵活使用“意象”一语，是历史的必然选择，是规律的体现，而非任意所为，一味抱怨“滥用”是不应该的。

当“意象”进入艺术评价领域后，人们把它当做武器，用以装饰文本并斧正不足，对“意象”自身的构建并无大的建树。随着人们理论水准的提高，研究视角转向了“意象”自身的建构。这种理论形态的转变，给出了诸多新式表述，极大地丰富了“意象”的内涵，使人们明白了构成“意象”的多种必备因素，将原本有些模糊，或只能意会难以言传的道理能够用清晰的语言加以表达，提高了传播的效果。明清人对此做出了巨大贡献，是值得肯定的。

其次，“意象”一语在发展过程中，出现了与“意境”一语意义重叠的现象。“重叠现象”有时也许确实存在，有时是现代研究者没有准确把握二者的本质从而过分计较而生出的错误判断。语词与语词之间在发展过程中出现意义“重叠现象”带有必然性。意义重叠可以转换成事物之间的“交叉状态”。著名作家秦牧先生对“交叉状态”有过令人信服的论说：“世界上许多事物都存在着‘交叉状态’，动物和植物之间有这种情形，陆生动物和水生动物之间有这种情形，文体也有这种情形。某些作品，你可以叫它小品文，叫它随笔，叫它札记。”^[86]“意象”与“意境”在表现意义上，明清人将之置于重叠，甚至被一些人贬为混同使用，对此不值得我们大惊小怪。这种现象正是秦牧先生所说的语词之间的“交叉状态”。能够共处“交叉状态”的双方一定具有应合点，或者称之为共相。

“意象”与“意境”的“共相”首先在于二者共处于文艺理论的共同临界点上，其次在于二者所包涵的意义具有本质上的互通之处。其三为语词结构的相同，即表示精神信息的关键词与表示物的空间形态结合在一起，形成相同的构词模式。具有“共相”的双方往往可以互相补充，而非互相排斥。“意象”与“意境”正是在互补的过程中得以广泛发展，成了人们不可离开的使用频率极高的词

汇。这种“共相”可与“诗言志”与“诗言情”的“共相”同看。诗起初为言志载体，前代圣人曾振振有词地说：“诗言志，歌永言，声依永，律和声。”^[87]“诗言志”说的就是诗为言志载体。后来又成为言情载体。陆机就大声宣称：“诗缘情而绮靡，赋体物而浏亮。”^[88]还有诗为“吟咏情性”^[89]载体说。在严羽眼中，进一步要求“诗有别趣，非关理也”^[90]，似有排他气势。之所以出现如上多种观点，是因为释放人的精神信息是诗的“共相”，“志”、“情”只是“精神信息”的不同表现而已，又可以将二者合称为“性情”。“别趣”也属“精神信息”范畴。在实际创作中，“言志”、“缘情”、“吟咏情性”、“别趣”往往处于交叉状态，不仅没有任何一方被吃掉，反倒是在互为补充中，每一方均得到新的营养，使我国古代诗歌长廊呈现出百花齐放的繁荣景象。

如上实例说明，“意象”与“意境”也可以在交叉状态中重叠，这是符合逻辑的。明清及近代人将二者在一定条件下同用，是发现“共相”的结果，并非对二者的本质缺乏清醒认识。应该明确的是，“意象”、“意境”的互为代替与“兴象”、“意象”互为代替现象完全等同。^[91]“意境”取代“意象”、“兴象”，^[92]均是语词发展过程的必然属性。

[85]朱光潜著：《朱光潜全集·咬文嚼字》第六卷，中华书局，2012年，第217页。为了节省篇幅，此处为概括引述。

[86]秦牧著：《秦牧全集·散文创作谈》第二卷，广东教育出版社，2007年，第245页。

[87]《尚书·舜典》，《十三经注疏》，中华书局影印本，1980年，总第131页。也有归属为《尧典》者。

[88]陆机著：《文赋》，霍松林主编：《古代文论名篇详注》，上海古籍出版社，2002年，第100页。

[89]《毛诗序》，郭绍虞主编：《中国历代文论选》，上海古籍出版社，2001年，第一册第63页。

[90]严羽著，郭绍虞校释：《沧浪诗话校释》，郭绍虞主编：《中国古代文学理论批评专著选辑》本，1983年，第26页。

[91]祝菊贤《魏晋南北朝诗歌意象论》云：“到了唐宋以后，人们就常常以兴象作为诗歌意象的代称了。”陕西师范大学出版社，2000年，第89页。

[92]黄河涛著：《禅与中国艺术精神的嬗变》，商务印书馆，1994年，第104页。云：“如前面说过的‘意境’，所以最终取代了‘意象’等审美范畴，正在于它最完善、准确地体现了禅宗艺术精神的实质，是那个时代艺术精神的完美概括。”

第二节 意境

一、意境的起源

“意境”一语的出现晚于“意象”，据现代人研究，认为造成这种事实的基本原因是起点的不确定性。“意境”作为中国艺术生命的重心，是在长期的发展过程中，汇聚多种思想、文化因子和合而成。其中道家思想、玄学思想及佛教思想起了关键作用。今人陈德礼先生认为：“意境”“由道孕其胎，玄促其生，禅助其成。”^[1]这个观点代表了国人的主流见解，因而是建设性的。从中我们也可以看出，“意境”是在较长的过程中滚合而成，不易准确切定其具体生成起点，这比起“意象”的原点为“立象以尽意”来，确实是难以把握一些，而且也确实是晚了一些。

“道孕其胎”。“道”主要指老庄思想。首先是老子“天人合一”的自然观为“意境”铸就了“母胎”，其“人法地，地法天，天法道，道法自然”^[2]又被视为“天人合一”的祖训。“母胎”说必然暗含着其后出者模式的趋同特征，无疑“意”为“人”之意，“境”是“天地”之境，人法天地，故“意境”一定是法“天人合一”的结果。庄子发挥了老子“天人合一”的学说，演化成“天地与我并生，而万物与我为一”^[3]的“物我为一”，这更直接地“给意境论

的‘物我与共’、‘主客为一’、‘情景交融’的美学理论提供了哲学前提”^[4]。哲学是世界观、方法论，其影响是可想而知的。

“玄促其生”。玄学是魏晋时期为摆脱两汉繁琐经学的束缚而形成的一种以老庄哲学为宗旨，同时吸收了儒学、佛学成分的思辨哲学。玄学对文学与艺术有直接影响的是崇尚自然、言不尽意、得意忘言、形神之辨等流派。这几个玄学流派综而合之的观念，即是要阐发人之意与物之境的关系，人意与物境相容，物境体现人意，追求含蓄有韵的天地大美。形之于文艺理论，就是魏晋南北朝时期以“味”论诗文艺术的盛行。陆机

《文赋》说：“阙大羹之遗味，同朱弦之清汜”^[5]，以肉汁的余味比喻诗文艺术的感染力。刘勰多次以“味”论诗文。《宗经》云：“至根柢槃深，枝叶峻茂；辞约而旨丰，事近而喻远。是以往者岁旧，余味日新；后进追取而非晚，前修文用而未先。”《情采》云：“繁采寡情，味之必厌。”《隐秀》云：“深文隐蔚，余味曲包。”《物色》云：“四序纷回，而入兴贵闲；物色虽繁，而析词尚简；使味飘飘而轻举，情晔晔而更新。”^[6]刘勰所论中的“味”与论文艺作品的“气韵生动”、“言外之意”、“意在言外”、“物色尽而情有余”及“风气韵度”、“法身无象，应物以形”是同义语。锺嵘提出的“滋味”说，实乃“文约意

广”、“文已尽而意有余”的注脚。^[7]此处“文（言）”与“意”的关系，恰是玄学“言意之辨”的翻用。有人还认为，“从锺嵘赞美有滋味的五言诗能‘指事造形，穷情写物’上看，‘滋味’实际上是诗歌在情景交融的意境之中所体现出来的感染力”^[8]。“魏晋南北朝时期以‘味’论诗文的主张，已孕育着后来出现的意境理论的端倪。”^[9]由此可以看出，“滋味”理论的实质所在。魏晋南北朝时期，山水成了人们广泛欣赏的审美对象，以至于山水诗文及山水画成为艺术的主流形式。之所以出现如此现象，在于时人个性的觉醒，偏安心态养成的促发，还有重要的因素是“提倡任自然的玄学思潮的产物”^[10]。值得一提的是，钟嵘的“滋味”说所针对的评价对象确与山水诗文有密切关系。查《文赋》可知，锺嵘视“谢客为元嘉之雄”，是“五言之冠冕”，而“五言居文词之要，是众作之有滋味者也”^[11]。谢灵运是著名的山水诗人，据此自然就推出彼时为意境理论开始滋生的时期。

“禅助其成”。魏晋南北朝时期是佛教盛行时期，很多领域均受到其影响。“佛教译经则对玄学由生成论向本体论转化，起了某种间接的刺激作用。”^[12]“东晋初期所出现的高僧与名士的密切交往和玄佛融合的学术思潮，都昭示了玄风炽烈

的西晋时期佛教的繁荣与兴盛。”^[13]严北溟先生说：“玄学帮助了佛学的发展，佛学也深化了玄学的内容，思想交融，终于以玄佛合流结束了佛教哲学在唯心主义阵营内部的一次挑战。”^[14]因此不能因为“汤用彤先生持无，吕澂先生持有。由于拿不出有力证据，故学术界基本上同意汤氏说。”^[15]南北朝时期，佛教大盛，宣扬神不灭论。于是形神问题成为哲学的中心问题。范缜提出神灭论，创立了形质神用的学说。神灭神不灭，是当时唯物论与唯心论斗争的形式。“魏晋南北朝时期，宗教神学勃兴。无论是土生土长的道教，还是异域传来的佛教，都在这个时期传播开来，并影响到社会上各个阶层。”“佛教经典理论对儒学和玄学，均产生了深刻影响。”^[16]无可辩驳的事实告诉我们，佛教带有锐利的机锋形成了无比的穿透力，社会不受其影响是不可能的。佛学研究专家方立天说：“佛教通常把物质现象和精神现象都称为境，境是囊括一切现象的总称。”^[17]从中我们看到的消息是，佛所说的“境”，在其话语中占据着非常重要的地位，和合上面所论，可以断定，“佛境”云云一定会影响到人们的思想及语言表述。这向我们发出了非常重要的信号，“意”的现象也可以称为“境”，所以“意境”的原始语码形态在汇集多种文化因子的过程中，在那个特定的时代已经孕育“成熟”了，

这是不容怀疑的事实。[\[18\]](#)

- [\[1\]](#)陈德礼著：《人生境界与生命美学》，长春出版社，1998年，第116页。
- [\[2\]](#)《老子·二十五章》，慕容真点校：《道教三经合璧》本，浙江古籍出版社，1991年，第17页。
- [\[3\]](#)《庄子·齐物论》，慕容真点校：《道教三经合璧》本，浙江古籍出版社，1991年，第73页。
- [\[4\]](#)顾祖钊著：《艺术至境论》，百花文艺出版社，1992年，第160～161页。
- [\[5\]](#)陆机著：《文赋》，霍松林主编：《古代文论名篇详注》，上海古籍出版社，2002年，第108页。
- [\[6\]](#)赵仲邑译注：《文心雕龙译注》，《中国古代文学理论名著》本，1982年，第32、279、335、377页。
- [\[7\]](#)钟嵘著：《诗品序》，霍松林主编：《中国古代文论名篇详注》，上海古籍出版社，2002年，第168页。
- [\[8\]](#)李壮鹰主编：《中国古代文论选注》，高等教育出版社，2008年，第200页。
- [\[9\]](#)曾祖荫著：《中国古代美学范畴》，华中理工大学出版社，1986年，第256页。
- [\[10\]](#)罗宗强著：《玄学与魏晋士人心态》，南开大学出版社，2003年，第281页。
- [\[11\]](#)钟嵘著：《诗品序》，霍松林主编：《中国古代文论名篇详注》，上海古籍出版社，2002年，第168页。
- [\[12\]](#)王晓毅著：《儒释道与魏晋玄学的形成》，中华书局，2003年，导言第2页。
- [\[13\]](#)王晓毅著：《儒释道与魏晋玄学的形成》，中华书局，2003年，第255页。
- [\[14\]](#)严北溟著：《儒道佛思想散论》，湖南人民出版社，1984年，第167页。
- [\[15\]](#)王晓毅著：《儒释道与魏晋玄学的形成》，中华书局，2003年，导言第4～5页。

[16]朱大渭、刘驰、梁满仓、陈勇著：《魏晋南北朝社会生活史》，中国社会科学出版社，1998年，第302页。

[17]方立天著：《中国佛教与传统文化》，上海人民出版社，1997年，第339页。

[18]顾祖钊著：《艺术至境论》，百花文艺出版社，1992年，第162页。“所以诗人往往读《庄子》而振奋，遇‘无竞’而共鸣，诗兴与哲理同振，情感与自由齐飞，而意境从此生焉！这里没有宗教对情感的桎梏，更没有佛烟对灵魂的熏蒸，怎能设想一个民族艺术精灵的萌生，竟然受孕于异族文化的胎盘上？所以佛学渊源论资可休矣。”

二、“意境”语词的出现

“禅助其成”的判断确切无疑。《法苑珠林·摄念篇》可见“意境”二字的连体出现。^[19]此书在谈及所谓六种根境界时，举出“意境界”一说。此书由唐代道世法师依据各种佛教经典编纂而成，是汇集一切佛法教义精华的一部重要典籍，因此其中的“意境界”说概括的确切性是为无疑。“意境界”虽然“意境”连体出现，但还不是独立的“意境”。王昌龄《诗格》里的“意境”才是目前为止发现最早的且是古代文论里的“意境”。《诗格》如此云：“诗有三境：一曰物境，二曰情境，三曰意境。”并对“三境”作了解释：“物境一：欲为山水诗，则张泉石云峰之境极丽绝秀者，神之于心，处身于境，视境于心，莹然掌中，然后用思，了然境象，故得形似。情境二：娱乐愁怨，皆张于意而处于身，然后驰思，深得其情。意境三：亦张之于意而思之于心，则得其真矣。”^[20]王昌龄所说之“境”无疑是引入佛家之“境”从而给以阐发的结果。而对每一种“境”的形成作了较为详细的论述，“如果加以分析，前者可以说是所取之境，后者就可以说是所造之境”^[21]。这在古代意境论自身的理论研究上更是开了前所未有之先河，并“从根本上触及到了意境理论的真髓，为意境理论的最终成熟做出了重大贡献”^[22]。王

昌龄以“诗天子”的眼光开创了“意境”论后，“意境”说成了中国古代文论对人类文艺理论宝库的一大贡献。

[19]释道世撰，周叔迦、苏晋仁校注：《法苑珠林校注》，中华书局，2003年，第125页。

[20]王昌龄著：《诗格》，李壮鹰主编：《中国古代文论选注》，高等教育出版社，2008年，第237页。

[21]孙昌武著：《佛教与中国文学》，上海人民出版社，1988年，第353页。

[22]高林广著：《唐代诗学论稿》，内蒙古人民出版社，2002年，第108页。

三、“意境”论的发展与繁盛

唐人已经对“意境”有了深刻领会，在继承的基础上出现了诸多新的表述。“皎然在诗学上最突出的贡献是对于诗歌意境学说的阐述。”^[23]申建中先生说：“应当说，他正是我国诗歌意境说的真正奠基人。皎然阐明的意境说，开创了我国诗歌理论的新局面，对形成独具特色的中国诗学做出了巨大贡献，产生了不可磨灭的影响。他是我国传统诗学发展史上的一座里程碑。”^[24]皎然的“意境”论里最引人注目的关键词为后人建立了难以超越的表述规范，重要者有二。第一是“诗情缘境发，法性寄筌空”（《秋日遥和卢使君游何山寺宿扬上人房论涅槃经义》）。“缘境不尽曰情”、“立言盘泊曰意”（《辩体有一十九字》），二者在语词的互相转换中凸显意境生成的要诀。第二是“取境”说，即意境的创造程式。

《诗式》有《取境》专章，认为“取境之时，须至难至险，始见奇句”。在《评论》中，将取境的“至难至险”演化为“绎虑于险中，采奇于象外，状飞动之趣，写真奥之思”^[25]。皎然诗论中的“境象”也是意境论中的重要语词，与王昌龄诗论中的“境象”可谓同义语，二者的继承关系是明显的。由于“采奇于象外”是创造意境的必需手段，又是源于谢赫《古画品录》“取之外”（象外）的

重要话语^[26]，所以对后来意境论产生了重要影响，人们因此对意境的追求由平面上升到立体的高度，简单的“意句”、“境句”之论被视为浮浅，这样就出现了“象外之象”、“景外之景”、“韵外之致”、“味外之旨”、“思与境谐”才是意境品位的说法。显然，在司空图这里，“境”是大于具体“象”的虚空，是一种不可测量的造化自然，“意境”是和谐地渗透着人之精神的人化了的自然图景，将“状物”之“物境”提升为“写景”之“意境”。早于司空图的刘禹锡在论意境时就提出“境生于象外”^[27]，强调创作流程的合逻辑性，有感而发，虚以待物，打好腹中之稿，有成竹在胸，然后提炼语言，有选择地裁夺物象，最终超越具体，实现“境生于象外”的虚实相间成篇目标，其影响是巨大的，后人不论在理论上还是创作上都难以超越。“意与境会”是唐代出现的又一种“意境”说法。权德舆《左武卫胄曹许君诗集序》云：“凡所赋诗，皆意与境会，疏导情性，含写飞动，得之于静，故所趣皆远。”^[28]“境与意会”对后人有影响，典型的是苏轼。苏轼将之改换成“境与意会”，评价陶渊明的“采菊东篱下，悠然见南山”是“采菊之次，偶见南山，境与意会”^[29]。颇似“美在酸咸之外”的翻版。“意与境会”也许还影响到司空图的“思与境谐”思想，而苏轼的“境与意会”无疑是受到了如上两人的影响，

尤其是司空图，这里无需细说。晚唐人孙光宪提出“境意”说，其《白莲集序》评价贯休诗曰：“骨气混成，境意卓异，殆难俦敌。”^[30]宋人释普闻受其影响也用“境意”并用“意句”、“境句”论诗，^[31]可见其价值所在。

宋人对“意境”论的贡献是有目共睹的。但直接的正面参论还不多见。欧阳修、梅尧臣提出“状难写之景如在目前，含不尽之意见于言外”是对“意境”结构状态的揭示（同时也是对“意象”结构状态的揭示，意象与意境的区别后有专论）。苏轼对“意境”论的建树主要是“境与意会”，“诗”（意、情）与“画”（景、象、象外之象）互为表里，通过虚静与观察，达到“成竹于胸”和“身与竹化”，成熟的意境必须是“寄至味于淡泊”。范晞文《对床夜语》中的“情中之景”、“景中之情”^[32]，范温《潜溪诗眼》中的“声外之音”、“深远无穷之味”^[33]，姜夔《诗说》中的“意中有景，景中有意”，严羽提出的“兴趣”说，都是对“意境”的定说，代表了宋人审美标准的总体风貌，即对“韵”的追求，这正是“意境”论全面成熟的标志。

通过上述的梳理，我们可以看出，“意境”一语的现身多以“意”与“境”分割开来的形式露面，有时是用同义替代字经过转换后出现在文章里，

将“境”与“意”倒置过来而且以分割开来的方式表述也能见到。不管形式如何变换，始终没有脱离“意”与“境”的本质属性，统一纳入在“意境”的词汇学及文艺理论范畴里应属当之无愧。具体而言，《法苑珠林·摄念篇》中的“意境界”为“意”与“境界”的个体组合，孙光宪的“境意”是对“意境”的次序倒置，权德舆与苏轼依然是将“意”、“境”分割开来，没有形成一个词汇学上的固定词组。“意境”成为固定词组或单词的起始点只能是王昌龄的“三曰意境”说（人们认为王昌龄所云与后来的意境不完全等同的观点此处不讨论）。离王昌龄距离最近的响应者当是元朝人赵沍的“亦同此意境”。^[34]赵沍的意境既是语言学上的完整词汇，又是文艺理论中的完整概念。作为概念，据其论述话语全貌，意境就是“情景混合入化”，与后世的情景交融等完全相同。元代《诗家一指》与赵沍的用意相同：“观诗，要知身命落处，与夫神情变化，意境周流，亘天地以无穷，妙古今而独往者，则未有不得其所以然。”^[35]引文中的“神情”对“意境”，“神情”是单词，“意境”无疑是单词，作为文艺理论的概念，这里不在对比的范围之中。

明清时期“意境”成了固定词组或单词，形成了规模庞大的艺术理论体系，昌行于整个文坛，成为中国古代文论的又一座高峰，与意象论并肩

而行，一方面极大地丰富了文艺理论的内蕴，同时给接受者造成了辨义析理上的困难。沈德潜、章学诚、乔亿、戴熙、纪昀、洪亮吉、林联桂、李其永、潘德舆、林昌彝、朱庭珍、陈廷焯、金武祥、周实、陈琰、林庚白、赵元礼、李家瑞、李慈铭、梁启超、王国维以及李东阳、王廷相、王夫之、陆时雍、朱承爵等都是意境理论的提倡者与开拓者。这些人的意境理论，有些是清晰的，也有一些带有几分神秘；有些是独立的，也有部分与意象理论合为一体。这种双峰并峙局面是我国人民智慧的结晶，值得我们继承与弘扬。

[23]霍松林主编：《古代文论名篇详注》，上海古籍出版社，2002年，第221页。

[24]申建中著：《中国传统诗学的一座里程碑——皎然意境说初探》，《文艺理论研究》，1985年第1期。

[25]郭绍虞主编：《中国历代文论选》，上海古籍出版社，2001年，第二册第76～77、88页。李壮鹰著：《诗式校注·评论》，人民文学出版社，2003年，第376页。

[26]谢赫著：《古画品录》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，第4页。

[27]刘禹锡著：《董氏武陵集记》，《刘梦得文集》卷二十三，《四库全书》本。

[28]郭广伟校点：《权德舆诗文集》，《中国古典文学丛书》本，上海古籍出版社，2008年，第527页。

[29]苏轼著：《东坡志林·仇池笔记》，华东师范大学古籍研究所点校注释，华东师范大学出版社，1993年，第214页。

[30]孙光宪撰：《白莲集序》，董诰等编：《全唐文》卷九〇〇，上海古籍出版社影印本，1990年，第4164页。

[31]释普闻《诗论》云：“大凡但识境意明白，觑见古人千载之妙，其犹视诸掌。”“天下之诗莫出于二句：一曰意句，二曰境

句。”吴文治主编：《宋诗话全编》，江苏古籍出版社，1998年，第二册第1427～1428页。

[32]吴文治主编：《宋诗话全编》，江苏古籍出版社，1998年，第九册第9289页。

[33]吴文治主编：《宋诗话全编》，江苏古籍出版社，1998年，第二册第1259、1260页。

[34]赵汭评杜甫《江汉》诗云：“中四句，情景混合入化。东坡诗‘浮云世事改，孤月此心明’，亦同此意境。”转引自陈祥耀：《论文二则》，见《古代文学理论研究》，1980年，第二辑第55页。

[35]张健编著：《元代诗法校考》，北京大学出版社，2001年，第639页。

四、意境发展历程的倾向与评价

“意境”既是词汇，又是成理论体系的概念，其发展历程显示出的倾向不可能是单一的，因而具有复杂性。

首先，从词汇学角度看，“意境”必然带有普通词汇意义发展的规律性。当“意境”出现在王昌龄的《诗格》里时，仅作为诗境中的三境之一，所指范围较小，专指性明显，这与后来的狭义意境论者仅将“情景交融”作为意境的唯一标尺有相似之处。^[36]当老庄、玄学、佛学孕育并力求使用“意境”时，其属于哲学范畴。随着艺术理论的独立，作为哲学的话语被借用过来，且大有一借不还之势，成了手中的万能武器。意境论成熟以后，意境与境界、意象又出现互相替代现象，即说意境的话完全可以用来说意象，反之亦然，评价同一作品，有用意境者，有用意象者，等等。李东阳、陆时雍、朱承爵、王夫之即如此。发展到近现代，又出现了意境泛化现象，王国维的“文学之工不工，亦视其意境之有无”被奉为金科玉律，成了人们应对万有的不二法门。李泽厚将阿Q、堂·吉珂德和齐白石的画一样，通通等视为有意境。^[37]二位学人将意境推向绝对化高度，虽有人认为有失当之处，但也要看到语言词汇发展的一般规律，“将意境推向绝对化高度”有其合

理性。

其次，意境与意象、境界一样，在发展过程中，均有单一意项向多重意项发展的趋势。据顾祖钊先生转述，境界有十一种涵义，意境可分为四类有十二种以上涵义。[\[38\]](#)有关“境界”的十一种涵义录如下，以方便观览：

王国维说：“词以境界为上。有境界则自成高格，自有名句。五代北宋之词所以独绝这在此。”（王国维《人间词话》第一则）这里王国维把“境界”视为艺术至境，看作文艺批评的最高标准。这个意义与意境概念相同。这是“境界”的第一义。

王国维又说：“能写真景物、真感情者谓之有境界，否则谓之无境界。”（王国维《人间词话》第六则）此处所谓“境界”，也与“意境”概念相同。这是第二义。

王国维在《人间词话》附录第十六则中说：“境界有二：有诗人之境界，有常人之境界。诗人之境界，惟诗人能感之而能写之。”此处的“境界”，显然是指诗人与常人审美能力、审美眼光的不同。这是第三义。

王国维在《人间词话》第二十六则中

说：“古今之成大事业者、大学问者，必须经过三种之境界。”此处是一种人的思想境地，已非专指文艺领域。这是“境界”的第四义。

宋人朱熹主张从对自然山水的体悟中修身养性，要人们“随分占取，做自家境界”^[39]。这里的“境界”是一种修身达到的火候。这是第五义。

明代陆时雍在他的《诗镜总论》中说：“张正见《赋得秋河曙耿耿》‘天路横秋水，星桥转夜流’，唐人无此境界。”^[40]这是说唐代的诗作中，还没有这种意蕴。这里“境界”等于意蕴。这是第六义。

明人江进之在他的《雪涛小书》中说：“诗之境界，到白公（白居易）不知开阔多少，较之秦皇汉武，开边启境，异事同功，名曰‘广大教化主’，所自来矣。”^[41]这里的“境界”，是指题材范围。这是第七义。

明人祁彪佳在评戏剧《八仙庆寿》时说：“境界是逐节敷衍而成，但仙人各有口角，从口角中各自现神情，以此见词气之融透，字字发光明藏矣。”^[42]这里的“境界”，是指戏剧的情节。这是第八义。

明人张岱在评论《刘辉吉女戏》时说：“如

唐明皇游月宫，叶法善作，场上一时黑魅地暗，手起剑落，霹雷一声，黑幔忽收，露出一月，其圆如规，四下以羊角染五色云气，中坐常仪，桂树吴刚，白兔捣药，轻纱幔之内，燃赛月明数珠，光焰青藜，色如初曙，撒布成梁，遂蹑月窟，境界神奇，忘其为戏也。”^[43]这里的“境界”主要是场面、情景的意思。这是第九义。

清人蒲松龄在小说中写道：“荣华之物，皆地狱境界。”^[44]这里的“境界”，仅相当于人们常说的“世界”，已非文艺范畴。这是第十义。

古文家管同在评清人方东树的古文时说：“无不尽之意，无不达之辞，国朝名家无此境界。”^[45]意思是说，虽是“国朝名家”也没有达到这个水平。这里的“境界”是一种文化水平，相当于“品位”、“级位”。这是第十一义。^[46]

关于“境界”的含义还可以罗列下去，这里不再赘列。

对于这种词义由“单一意项向多重意项发展的趋势”驱使下出现的多义现象不应感到无所适从，甚至以惊异的目光对待，应该正确认识其归类的合理性，允许有误会或意义辨别失误，对故作画蛇添足部分不予承认就足矣。苏恒广泛收集了研究者对意境在发展过程中不可避免地要生出

许多新型意项总结的观点，于《意境漫谈》一文中说：“意境究竟是什么？这是一个聚讼纷纭的问题。它的概念还在发展着和丰富着：或看作思想境界，或看作思想艺术达到的程度，或看作艺术特征，或看作诗中意象，或看作整体形象，或看作人物塑造的表现手段，或看作作家的整体构思，或看作立体的审美空间景象，或看作情景交融，或看作贯注形象的意脉……纷纷总总，兼容并包，它俨然成了一个无所不备的综合性概念。”^[47]承认事实，并给予科学总结，这对于搞理论研究来说，尤其显得可贵，值得提倡，高喊“泛化”、“净化”、“纷乱”、“含混”、“误用”，抱怨“滥用”，未必与事实完全相符。“意境”在发展过程中出现的“多意项性”与“意象”是相同的。有关“意象”的“多意项性”，汪裕雄先生作过总结，可以帮助我们认识“意境”、“多意项性”的必然。其《意象探源》云：“中国古代意象一语，历来是物象、兴象（含喻象、象征、典故等），乃至指称道的‘大象’（‘罔象’）的总称。就其涵括的范围而论，既具有象的形而下的器，也有恍惚无形的形而上的道，还有深蕴于人心的情与理，简直是无所不包。如同‘易象’可以穷尽‘天下之至赜’，意象所指也是至小无内，至大无外，天地万物，无远弗届。而且意象最突出的功能，就在由眼耳相接的些微之物，引人入于玄远之境，

与万化冥合。中国人谈艺，动辄包裹六极、笼括天地，意欲‘以一管之笔，拟太虚之体’（王微：《叙画》），就因为手里握有意象这一通天法宝。在秦汉天人模式建成之后，意象在‘道—气—物’的运行图式中的地位、功能都得到规范化，情形更是如此。由此，也就引出中国意象论的一系列独异的品格，它决定着中国古代审美与艺术的独特方式和独特风貌。”^[48]事实确实如此，“意境”作为“由道孕其胎，玄促其生，禅助其成”的产物，生成孕育过程长久，聚集的思想含量厚重，诚如老子所说的“无状之状，无象之象”^[49]，具有生出万有的品质，这是不以任何人意志为转移的客观事实。

蒋寅先生研究古代文论著名，对“意境”研究颇具功力，其《原始与会通：“意境”概念的古与今——兼论王国维对“意境”的曲解》^[50]从六个方面总结了“意境”的内在涵义，令人称奇，兹引述如下：

（一）赵庆《台城路》词标题“小满后十日同人复游皋亭行小港中绿阴夹岸意境幽深”、黄承吉《梦中忽吟五字云窈窕花梦通醒时不知何以说也续成五言》云“窈窕花梦通，何花亦何梦。意境虚无间，启颊忽成诵”，其中“意境”指客观环境，即托名司空图《二十四诗品》所谓“实境”。

孙联奎云：“古人诗，即日（疑为目之讹）即事，皆实境也。”杨廷芝亦云：“语之取其甚直者，皆出于实，计其意境不为深远，当前即是。”

（二）毛奇龄《西河诗话》卷六称沈舍人寄己诗末章“直赋当时相别意境”，龚显曾《葺斋诗话》卷一言“‘美酒饮教微醉后，好花看及半开时’，此种意境令人流连眷恋，最有余味”，这里“意境”是指某个特定的生活情境。

（三）清初陈炼《学人之行也向予索诗而意境荒率不得一语适长卿成五言三首依韵和之如其数书罢惘然依旧未尝提得其一字也》一诗，李家瑞《停云阁诗话》卷三“况真率二字由意境生，有心如此便是不真，但有率耳”，这里的“意境”指作者心境。

（四）吴之振《瀛奎律髓序》云：“聚六七百年之诗，于一门一类间，以观其意境之曰拓，理趣之曰生，所谓出而不匮，变而益新者。”黄生《诗麈》卷二云“凡诗之称工者，意必精，语必秀，句有句法，字有字法，章有章法，大作似信手信口，直率成篇，而于古人法度之精严、意境之深曲、风骨兴象之生动，未之有得焉”，又云“欲追古人，则当熟读古人之诗，先求其矩，次求其意境，次求其兴象风骨”，这里将“意境”与

理趣、兴象风骨对举，应指诗歌中的情感内容。

（五）贺裳《载酒园诗话·宋》论陆游诗“大抵才具无多，意境不远，惟善写眼前景物，而音节琅然可听”；魏裔介说“盖浙之诗派，远不具论，近代如陆放翁、杨铁崖、徐文长，皆神明朗照，意境超忽”；陈允衡说谢榛诗，人“止知其格调之高，而不知其意境之细”；汪师韩《诗学纂闻》载茶陵彭阁老（维新？）论许浑《中秋诗》：“此诗意境似平，格律实细”；乾隆间乔亿《大历诗略》卷一称刘长卿“文房五言皆意境好，不费气力”；于大中《竹坪诗稿》庞长年序称于诗“清思秀发，意境幽闲，直入香山之室”。这些“意境”或与才具、气力、思致，或与格调、格律对举，都应指作家才力情思、作品格调声律以外的立意取境。

（六）沈德潜《说诗晬语》卷上：“中联以虚实对、流水对为上。即征实一联，亦宜各换意境。”乔亿《大历诗略》卷二评卢纶《题兴善寺后池》：“颌联意境好。”卷六评刘方平《秋夜寄皇甫冉郑丰》：“颌联造语特异，便觉意境亦新。”这是用“意境”指称作品局部的例子，显然也包含立意取境两方面的意思。（注：以上引文均有文献引用出处，此处引用时将出处删除，读者可参原文。）

上述引文说明，一个具有大装载能量的词汇，可以随着思维的发达，给以合理的扩容。“扩容”后的“意境”仍然没有脱离其固有的本质意义，虽然有人提出质疑或商榷，但没有彻底否定如上引文的精到之处，何况是无法否定事实。^[51]但也要引起注意，“霸道”与“称雄”不是完全重叠的同义语，以免在研究他人“曲解”的同时带出了自身对他人的“曲解”，造成误会。所以，“泛化”具有历史与逻辑统一的规律性，是不可逆转的。

^[36]刘大枫《意境纵横探》中说：“究竟什么样的作品，或作品中什么样的描写，才称得上有意境呢？我以为还是‘情景交融’。而且景之所指，不能宽泛无归，必自然景色而非孤立的物或各种情节场面。”南开大学出版社，1986年，第47页。

^[37]李泽厚著：《“意境”杂谈》，《光明日报》，1957年6月9日。

^[38]顾祖钊著：《艺术至境论》，百花文艺出版社，1992年，第139～141页。

^[39]佛雏著：《王国维诗学研究》，北京大学出版社，1987年，第154～155页。

^[40]丁福保辑：《历代诗话续编》，中华书局，1983年，下册第1409页。

^[41]江进之著：《雪涛小书》，方岳编：《深雪偶谈》，《古今诗话丛编》本，台北广文出版社，中华民国60年，第7页。

^[42]祁彪佳著：《远山堂剧品·八仙庆寿》，《续修四库全书》本，上海古籍出版社，第1758册，第319页。

^[43]张岱撰：《陶庵梦忆·刘辉吉女戏》卷五，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，第44页。

^[44]转引自佛雏著：《王国维诗学研究》，北京大学出版社，1987年，第157页。

^[45]转引自佛雏著：《王国维诗学研究》，北京大学出版社，1987

年，第157页。

[46]顾祖钊著：《艺术至境论》，百花文艺出版社，1992年，第139～141页。

[47]苏恒著：《意境漫谈》，《南充师范学院学报》，1984年第1期。

[48]汪裕雄著：《意象探源》，安徽教育出版社，1996年，第331～332页。

[49]《老子》十四章，朱谦之撰：《老子校释》，《新编诸子集成》本，中华书局，1984年，第54页。

[50]《北京大学学报》，2007年第3期。

[51]毛国宣：《“意境”阐释何为——与蒋寅先生商榷》，《湖南大学学报》，2009年第5期。

第三节 意象与意境的义同与形异

意象与意境的同与异，是一个非常艰深的话题。生成于几千年之久的词汇、概念，想说清楚，无异于庄子所说的以有涯之生应对无涯之知。虽然难点众多，但有些问题依然可以说明。意象与意境作为中国古代文艺理论中两大审美范畴，在历史的演进过程中，或彼此消长，或双鹄并进，或投桃报李，或互相包融，造成了人们区分认识上的艰难。二者“意”字的共同使用，“象”字与“境”字在字面上的意义相近，给人们留下了混淆的机会。研究“意象与意境的义同与形异”，能够找出二者类型意义的相同及外在表现形式与内在结构的微异就足够满意了。

一、学术背景

现代人对于意象与意境的同与异的讨论，投入了极高热情，参与人数之多，表现出观点的见仁见智，都堪称空前。就目前而言，一种观点认为，意象与意境关系非常密切，有互相取代之势。一种观点则与之截然相反，认为意象与意境是两个互不相容的审美范畴，不可混为一谈。一种观点认为二者可以互相包融，即你中有我，我中有你，“互藏其他”，互相依靠对方建构体系。一种观点认为，“在诗学研究所有范围中，意象研究是具有独特地位，且是相当重要的一个部

门，它是直接指向诗的内在本质所做的探索”^[1]，有独占意象与意境长期以来共同享有审美地盘的意味，排他气势有所显露。具体观点列举如下：

A.“按照目前学术界最普遍的解释，‘意境’与‘意象’并无本质区别，‘意境’就是主体之‘意’，见之于客体之‘象’，或客体之‘境’。这种解释不但是千百年来的传统，而且，至今仍然推而不倒。例如说：‘情与景统一，意与象统一，形成意境’（蓝华增《说意境》）”；“我以为最简单的理解就是情景交融，形神结合”（赵景瑜《说意境》）；“情与景、物与我，客体与主体的浑然统一的意象，便是意境”（周来祥《是古典主义还是现实主义》）。^[2]张立文说：“所谓意境，便是游心所在的灵境或想象的意象。”^[3]很明显，上述就是意象与意境在本质上没有区别的认同，在这种观念支撑下，二者是可以相互取代的，受立论角度的限制，故不能将得出的结论视为随意。

B.与上述观点相反，有人则认为意象与意境应该划清界限，因为二者分属于不同的审美范畴。木斋在《苏东坡研究》中说：“笔者也尝试为‘意境’说的内涵与外延给以界说，以图进一步推翻传统的以‘情景交融’解释‘意境’的理论，进一步划清‘意境’与‘意象’的界限。”^[4]黄河涛认

为，“意境”比“意象”的涵义更符合当时的禅宗主旨，且“意境”的“意”与“意象”的“意”，“境”与“象”的涵义也不同。^[5]陈德礼认为“意象与意境是两个不同的概念”，但未视二者为不可相融，因而有言“二者的关系很密切”。^[6]顾祖钊认为意象与意境是“平起平坐”的艺术形象分类学概念，必须把意象与意境当作种概念严加区分，因而得出结论：客观表现型（无我）艺术追求的是意境创造，主观表现型（有我）艺术追求的是审美意象（意象又分为象征意象和浪漫意象两种），再现型（叙事）艺术追求的是典型。顾祖钊的划分受到了童庆炳、陶文鹏等人的高度赞扬，童庆炳称其研究成果“不能不说是新时期文学理论研究的一项重要收获”^[7]。陶文鹏称顾祖钊的观点“真是精辟独到的创见”^[8]。童庆炳还将顾祖钊的观点加以语词转换，在其著作中给以醒目表述：“意象作为象征型文学的理想”，“意境作为抒情型文学的理想”，“典型是写实型文学的审美理想”。^[9]顾祖钊为了对意象与意境加以严格区别，还将两汉以前界定为意象艺术为主的时代，以后则转变为以意境艺术为主。同时认为王世贞、朱承爵、沈德潜、刘熙载都搞不清意象与意境的关系，朱光潜将典型、意境、意象三者混为一谈，唯叶燮为我国古代意象论的集大成者，对意象理论的六个方面总结最为

精当，超过了康德。^[10]顾祖钊摒弃往日对二元艺术格局判断的不足，发现了更符合艺术事实的典型、意境、意象三元艺术至境的完美结构，观察敏锐，付出了常人难以企及的努力，得出了令人佩服的结论。姚爱斌发表了类似于顾祖钊观点的文章^[11]，表现出鼎力支持倾向，限于篇幅，此处不做引述。

C.意象与意境可以互相包融的观点。持这种观点的人认为，意象与意境是局部与整体的关系，意象是意境的构成因素，意境比意象的涵义更丰富，从意、象到意象的形成与物化过程，实际上就是意境的创造过程。朱光潜认为：“每个诗的境界都必须有‘情趣’（feeling）和‘意象’（image）两个因素。‘情趣’简称‘情’，‘意象’简称‘景’。”^[12]其中的“境界”与“意境”相同，情与景构成意境，“‘意象’简称‘景’”，说明“意象”是构成“意境”的必需因素。袁行霈先生从三个方面规定了意象：从意象与物象的关系看，意象是融入了主观情意的客观物象，或是借助客观物象表现出来的主观情意。从意象与意境的关系看，意象是构成诗歌意境的具体单位，意境是意象组合的综合效应。从意象与辞藻的关系看，语言是意象的物质外壳，共同担负着交流思想感情的任务。^[13]陈植锽与袁行霈有着大致相同观

点，^[14]由于袁行霈的文章在前，很有可能陈植锷受了袁行霈的影响。袁行霈的观点影响面极广，特别是意象构成意境的观点，几乎成了人们的共识。陶文鹏著文对袁行霈的观点有所否定^[15]，但现在多数人在研究古代文学意象时，依据的理论根据依然没有变。洪毅然认为，意象即形之象，按主体的心理过程，可分为三个阶段，即物诉诸人的感知而被人认识，从而形成包括外表现象各种形式因素的感觉印象。由感觉进而为知觉，主体逐步把握到对象内外统一的整体，从而形成相应的具体生动的心理表象。在艺术创造中，这种心理表象始终与具体物象相连而进，最后形成作品中的意中之象。^[16]洪毅然所言“作品”相当于整体意境，“作品中的意中之象”当然就是整体意境中的具体构件。木斋认为：“所谓‘意境’，是指能沟通审美主体（欣赏者）和审美客体（作品）的艺术化境。这种境界，可以包含借助意象方式形成的‘物境’，使欣赏者如见其形，如历其境，也可以包括直接抒情、直接议论的‘情境’，使欣赏者如闻其声、如感其情，从而产生强烈的共鸣。”^[17]“借助意象方式形成的‘物境’”是至关重要的话语，实际上道出的核心问题即为意象构成意境。仔细分析可知，朱光潜、袁行霈、洪毅然、木斋四人的观点是一致的。

D.意象研究是直接指向诗的内在本质所做的探索。受胡应麟“古诗之妙，专求意象”^[18]和西方英美意象主义“意象就是诗的本质”等观点的影响，有人提出了意象是诗之内在本质等诸多观点，颇有诗的意象研究就是诗的主体研究气势，对古代、现代文艺研究均产生着较大影响。吴晓说：“诗的天宇，星辰闪烁，银汉璀璨，这是意象组合的天空。从意象出发，将把你导入诗的天国，采撷诗歌宇宙的真正奥秘，建构诗的全新时空。”^[19]诗是“意象组合的天空”云云，显示出排他气势。童庆炳说：“想象是意象的自由组合运动，它是人的心灵的一种能力。”^[20]这里的“意象”是“意中之象”，即“艺术表达之前的心中象”——“内心意象”，诗是依靠想象写成的，所以诗也是由意象组合而成（虽然“手中之竹”与“胸中之竹”不完全等同，但前者是以后者为基础的）。童庆炳的这个观点与托马斯·芒罗近似。托马斯·芒罗这样说：“诗的价值并不存在于表现抽象观念的诗行或散文诗中，而在于通过意象的美妙编织，能唤起情绪和沉思。”^[21]“意象的美妙编织”与“意象的自由组合”的实质是相同的。郑敏认为：“诗如果是用预制板建成的建筑物，意象就是一块块的预制板。”意象“像一个集成线路的元件……它对诗的作用好像一个集成线路的元件对电子仪器的作用。”^[22]用两种比喻说明意象是构

成诗的基本成分。王立的观点基本上是对郑敏的翻新，他说：“意象作为作品文本结构的最小材料单元”，“意象作为文学的基本材料——作品最细小的元件”。^[23]夏之放的《论审美意象》一文，“主张用审美意象作为文艺学体系的第一块基石。”^[24]夏之放还有《以意象为中心话语建构文艺学理论体系》一文^[25]，其精神实质与上文相同，更将意象研究提高到了独特位置，值得大家注意。

由于“审美意象，乃是包含着审美认识和审美感情的心理复合体”^[26]。“审美意象的核心内容其实就是真、善、美抑或知、意、情组合成的有机体。大量的艺术表明，尽管有的作家作品读者突出地喜欢和表现真或善或美，但是，通观整个艺术史，文艺的审美意象一般很少离开对真、善、美或知、意、情的追求和描绘，如果不是十分狭义地理解真、善、美或知、意、情的话。”^[27]所以，我们完全理解人们对意象问题为何要投入如此之大的精力，各自发表观点。观点的不同，是观察角度不同的结果。明白如上学术信息，对于判别意象与意境的同与不同，无疑具有重要意义。

^[1]李瑞腾著：《诗的诠解》，台湾时报出版公司，1982年，第143

页。

[2]木斋著：《苏东坡研究》，广西师范大学出版社，1998年，第205页。

[3]潘立勇著：《朱子理学美学》，东方出版社，1999年，张立文序第3页。

[4]木斋著：《苏东坡研究》，广西师范大学出版社，1998年，第215～216页。

[5]黄河涛著：《禅与中国艺术精神的嬗变》说：“从‘意象’到‘意境’，不仅‘境’不同于魏晋‘象’的涵义……而且‘意境’的‘意’也绝非‘意象’中的本来涵义……”商务印书馆，1994年，第102页。

[6]陈德礼著：《人生境界与生命美学》，长春出版社，1998年，第126页。

[7]顾祖钊著：《艺术至境论》，百花文艺出版社，1992年，第63、47、7页。

[8]陶文鹏著：《意象与意境关系之我见》，收录于《唐宋诗美学与艺术论》，南开大学出版社，2003年，第290页。

[9]童庆炳著：《中国古代文论的现代阐释》，《当代中国文人大系》本，中国人民大学出版社，2010年，第306、314、330页。

[10]顾祖钊著：《论意象五种》，《中国社会科学》，1983年第6期。

[11]姚爱斌著：《意境与意象两种至境艺术形象的审美差异》，《安庆师范学院学报》，2000年第5期。

[12]朱光潜著：《诗论》，《朱光潜美学文学论文选集》，湖南人民出版社，1980年，第189页。

[13]袁行霈著：《中国古典诗歌的意象》，《文学遗产》，1983年第4期。

[14]陈植锷著：《诗歌意象论》，中国社会科学出版社，1990年。

[15]陶文鹏著：《意象与意境关系之我见》，《文学评论》，1991年第5期。

[16]洪毅然著：《形象与意象》，《文艺研究》，1987年第4期。

[17]木斋著：《苏东坡研究》，广西师范大学出版社，1998年，第216页。

[18]胡应麟《诗薮》，郭绍虞主编：《中国历代文论选》，上海古籍出版社，2001年，第三册第114页。

- [19]吴晓著：《意象符号与情感空间》，中国社会科学出版社，1990年，题记。
- [20]童庆炳著：《艺术创作与审美心理》，百花文艺出版社，1992年，第236页。
- [21]托马斯·芒罗著：《走向科学的美学》，石天曙等译，中国文联出版公司，1985年，第236页。
- [22]郑敏著：《英美诗歌研究》，北京师范大学出版社，1982年，第52、3页。
- [23]王立著：《心灵的图景》，学林出版社，1999年，第5～6、24页。
- [24]夏之放著：《论审美意象》，《文艺研究》，1990年，第1期。
- [25]文见钱中文、李衍柱主编：《文学理论：面向新世纪》，山东人民出版社，1997年。
- [26]胡经之著：《论艺术形象》，《文艺论丛》第12辑，上海文艺出版社，1981年，第14页。
- [27]张首映著：《审美形态的立体观照》，人民文学出版社，1989年，第220～221页。

二、义同

面对广阔的学术背景，下面该是对二者的同与不同作出判别的时候了。作为中国古代两大重要的审美范畴，意象与意境有着极为密切的关系，二者合则肝胆，分亦不过吴越，没有不可跨越的鸿沟。这就是说，意象与意境有相同的一面，也有相同基础上的微异。二者的相同是指，从意象与意境传达的内容上看，具有相同的一面；从意象与意境体现的外在形式上看，二者具有不相同的一面。所以二者的相同体现在内容上，二者的不相同体现在形式上。这里等于在根本上否定了所谓以象征、抒情来划分二者区别的理论。确切的事实是，意象类作品里具有象征性、抒情性，意境类作品同样具有象征性、抒情性。此处立论的依据，既要参照古人的论断，也要顾及外国人的相关理论，也要看现代人对于二者判断的语言表达事实，还要根据文艺作品文本的实在形态。仅仅凭借一个方面得出的结论有时也许是片面的，因此难以服众，当然，以片面的理论去指导文本研究，得出的结论一定是不符合事实的。辨别清楚意象与意境的区别，可以明白地向世人宣示，本书的终极追求是研究意象，而不是研究意境，这样就与《宋词主体意象研究》的称呼一致了。

A.“义同”。意象与意境既是词汇学范畴的内容，也是艺术理论概念范畴的内容。作为艺术理论概念还包含着创作者内心构思的原始准备状态论，即“意中之象”与“意中之境”，此处暂时不去讨论这个属于“心灵的产物”^[28]问题。

从词汇学与文艺创作理论概念的结合进行综合考释，可知“象”与“境”是同义词或近义词，有时二者可以互相替代，有时二者可以互相融合，彼此依靠对方建构自身，有时分别适应不同场景，有时适应不同论者的表达习惯，等等。总而言之，只是由于时代、地域、情趣、表述主体等的不同，才出现了对表示特定意义的意象与意境的偏爱，以至于在诸多具体语言环境中，意象与意境的使用没有准确定位。尤其是在儒道释三家合流的大文化传播中，形成了“象”与“境”互相替代或互相包容局面。现代人远离了当初的语言生成环境，对二者发生认识上的偏离，实属必然，不值得责怪。

“象”与“境”的直指意义均可列入具体实物名词行列之中（表示无形抽象的意义即“在天成象，在地成形”之“象”与交织着多种意念的模糊集合体的“象”与“境”此处暂不谈）。“圣人立象以见意”的“象”，为“圣人有以见天下之赜，而拟诸其形容，象其物宜，是故谓之象”。这里将“象”重点

解释为“拟诸其形容”，及用具体可感的物来暗示至深之赜，“易象”之“象”就起这个作用。所以孔颖达在《周易正义》中解释说：“圣人有以见天下之赜者，赜谓幽深难见，圣人有其神妙，以能见天下深赜之至理也。而拟诸其形容者，以此深赜之理，拟度诸物形容也。见此刚理则拟诸乾之形容，见此柔理则拟诸坤之形容也。‘象其物宜’者，圣人又法象其物之所宜，若象阳物宜于刚也，若象阴物宜于柔也，是各象其物之所宜。”^[29]“刚”与“乾”、“柔”与“坤”是孔颖达自家之言，合理与否姑且不论。其中的“宜”即“义”即“理”，“形容”为天地中可视见的具体有形之象的解释与“象其物宜”的解释则是符合事实的。王弼在《周易略例·明象》中说：“触类可为其象，合意可为其征”^[30]，明指“象”为可以“触类”的具体有形之象。

“境”的直指意义除疆界之外，主要指物与物构成的立体空间，这个空间必须是有形的和可接触的，否则就成了“境”的联想形态。王昌龄《诗格》中说“物境”为：“一曰物境。欲为山水诗，则张泉石触类云峰之境，极丽绝秀者，神之于心，处身于境，视境于心，莹然掌中，然后用思，了然境象故得形似。”把神秘因素排除后，可以看出，这里所说的诗中物境与自然界中物境必须具有形的相似性，可感可触可视。“了然境象，故

得形似”与王弼所云“象”的“触类”与《周易正义》中“拟诸其形容”的本质是相同的。皎然《诗议》也提“境象”，云：“夫境象非一，虚实难明。”^[31]皎然论“境象”有“实”的一面，给我们的支持是，“实境”、“实象”与有形之物的本质相同，可睹可闻，其命意与上述诸家等同。宋人释普闻《诗论》说：“天下之诗，莫出于二句：一曰意句，二曰境句。境句易琢，意句难制。境句人皆得之，独意句不得其妙者，盖不知其旨也。”^[32]释普闻以黄庭坚《寄黄几复》诗“我居北海君南海，寄雁传书谢不能。桃李春风一杯酒，江湖夜雨十年灯”为例，说“桃李春分”、“夜雨江湖”是写境，可知“境”就是物与物组合构成的景，境、景、物为同义，但物比境、景所占空间要小，物是构成境与景的最小单元。

“象”与“境”所具有的物态可感质性，原本直指的意义是等同的，说明二者具有相互融合的通性。人们普遍认为，庄子所云之“境”，来源于老子的“大象”，庄子所云之“大象”更与老子的“大象”有着密切的渊源关系。老子所云之“大象”可视为一个由个体物象续连成的大象符号连续操作系统。这说明“境”与“象”具有襟袂关系，人们因此使用“万象”与“万境”表达基本相同的意义。以下举出一些随机使用“万象”与“万境”的语言实例，供我们辨析。

“遵四时以叹逝，瞻万物而思纷。”“笼天地于形内，挫万物于笔端。”（陆机《文赋》）“虚空问万象，万象答虚空。”“诗则一悟之后，万象冥合。”（胡应麟《诗薮》）“诗人感物，联类不同，流连万象之际。”（刘勰《文心雕龙·物色》）“神思方远，万涂竞萌”（刘勰《文心雕龙·神思》，“万涂”即“万象”）“精思一搜，万象不能藏其巧。”（皎然《诗式》）“如此高山绝顶，下临万象，如在掌中。以此见象，心中了见。”（王昌龄《诗格》）“义贯众象，而无定质，色也。”（皎然《诗议》）^[33]“凡禽鱼草木人物名数，万象之中义类同者，尽入比兴，《关雎》即其义也。”^[34]“登临古城，采撷杞菊，攀翻花竹，万象毕来。”^[35]上述语例中的“万象”、“万物”、“众象”都是以具体之“物”作为存在的基础，具有可睹资质，是“景”与“境”的派生之物。与“万象”用法酷似的语言例证，同样可以在“万境”的使用中找到。《皎然集》卷一《五言答郑方回》云：“是时寒光澈，万境澄以静。高秋日月清，中气天地正。”^[36]据诗句意可知，“万境”是可睹实景，非佛经中虚空之境。苏轼《送参寥诗》云：“欲令诗语妙，无厌空且静。静故了群动，空故纳万境。阅世走人间，观身卧云岭。咸酸杂众好，中有至味永。诗法不相妨，此语更当请。”^[37]苏轼送别参寥诗的如上部分谈作诗“欲令

诗语妙”的诀窍，突出强调观物的根本法则——虚静观物。做到“虚”——“空”，助人成诗的万物才能进入脑际，从而构成难以数清的“万境”，说明可感物态是其基本内涵。刘禹锡有“万景”说，见于《秋日过鸿举法师寺院便送归江陵并引》：“能离欲则方寸地虚，虚而万景（象）入，入必有所泄，乃形乎词。词妙而深者，必依于声律。故自古而降，释子以诗闻于世者相踵焉。因定而得静，故翛然以清；由慧而遣词，故粹然以丽。”^[38]“片言可以明百意，坐驰可以役万景，工于诗者能之。”^[39]苏轼与刘禹锡的虚静论没有区别，“万境”与“万景”是地道的同义词。邵雍所云“又能乐时与万物之自得”之“万物”与前者也是同义词。^[40]此处不赘论。

“象”与“境”具有可以沟通的内在共性，古人常以“象”与“境”的和合及相互包含来应对难以说清的道理。老子《道德经》第二十章说：“道之为物，唯恍唯忽。忽恍中有象，恍忽中有物。”《道藏》河上本称：“恍兮忽兮，其中有物；忽兮恍兮，其中有像。”^[41]何谓“惚恍”？老子第十四章解释为：“无状之状，无物之象，是谓惚恍。”不管“众妙之门”有多么玄，这里所谓的解释，仍然难以脱离有形之“物”的物质基础，“物”与“象”是不可割断的一对连体婴

儿，“境”与“象”的关系由此也可以得到证明。叶燮《原诗》内篇下用老子的“惚恍”说“诗之至处，妙在含蓄无垠，思致微渺，其寄托在可言不可言之间，其指归在可解不可解之会，言在此而意在彼，泯端倪而离形象，绝议论而穷思维，引入于冥漠恍惚之境，所以为至也”^[42]。“恍惚之境”离开了具体“形象”，但没有割断与“物”、“象”的联系，因为“忽恍中有象，恍忽中有物。”因此“冥漠恍惚之境”等于把“境”与“象”在不定指的基础上视为同等。

“境”、“象”联称在古代文论中可以见到。王昌龄于《诗格》中云：“处身于境，视境于心。莹然掌中，了然境象。”有时又将“象”、“境”、“物”分割开来：“搜求于象，心入于境，神会于物，因心而得。”三者不可等视，但三者同属于物理空间点和面上的可视可感实在却是无疑的。皎然《诗议》也“境”、“象”联称，有云：“境象非一，虚实难明。”皎然还就“境”与“象”的关系作出自己的判断，比较含蓄地提出“境”从“象外”产生的理论。他在《诗评》中有论：“或曰：诗不要苦思，苦思则丧于天真。此甚不然。固须绎虑于险中，采奇于象外，状飞动之句，写冥奥之思。”“绎虑于险中，采奇于象外，状飞动之句，写冥奥之思”是支持皎然“境”生于“象外”的核心。因为皎然在《诗式》

中也有过类似于“绎虑于险中，采奇于象外”的说法，只是文字有了变化而已。《取境》篇云：“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。”其中的“至难”相当于“写冥奥之思”，“至险”相当于“绎虑于险中”，“奇句”即“采奇”之“奇”。通过分析我们知道，“取境”只有经过“至难至险”，最后才可以得到“奇境”——“奇句”，因而“采奇于象外”即是说“奇境”产生于“象外”。刘禹锡则径直“境生于象外”，见《董氏武陵集记》：“诗者，其文章之蕴耶！义得而言丧，故微而难能；境生于象外，故精而寡和。千里之繆，不容秋毫。”^[43]据黄河涛先生说，“境”的审美范畴是由南朝谢赫《古品画录》中“取之象外”引发出来的。^[44]由此可以证明刘禹锡的“境生于象外”观点并非无源之水，“境”的空间有时是至大无边的，但其仍然要以有形之“象”作为基础。司空图论意境的观点与刘禹锡相似，一方面不废题纪之作，即倡导事实实写的“目击可图”实境，另一方面极力要求创造超出具体物象所组合成的不可接触但又可以感触，具有空灵特征的虚境，这种审美追求被称为“象外之象”、“景外之景”，合之为“象外之致”或“韵外之致”、“味外之旨”。《与极浦书》表达了如上观点：“戴容州云：‘诗家之景，如蓝田日暖，良玉生烟，可望而不可置于眉睫之前’

也。’象外之象，景外之景，岂容易可谭（谈）哉？然题纪之作，目击可图，体势自别，不可废也。”^[45]“岂容易可谭（谈）哉”能够反映出司空图对“‘诗家之景，如蓝田日暖，良玉生烟，可望而不可置于眉睫之前也。’象外之象，景外之景”的态度，一味地追求“可望而不可置于眉睫之前”是不现实的，因此“然题纪之作，目击可图，体势自别，不可废也”就成了司空图辩证诗学观念中十分珍贵的成分，必须引起注意。司空图对实境的重视，在《与王驾评诗书》中也可看出：“今王生者，寓居其间，沉渍益久，五言所得，长于思与境偕，乃诗家之所尚者。”^[46]“思与境偕”是“寓居其间，沉渍益久”的历练果实，司空图给以高评等于回到了“目击可图”之实，“境”具有实在的物态感。司空图的“赋象缘情”说与“思与境偕”具有同样的品质。先看原文：“夫著言纪事，在演致于全篇。赋象缘情，或标工于偶句。虽豹文必备，方成隐雾之姿。而翠羽已零，犹称凌波之玩。诚欲兼搜于笔海，亦当间掇于兰丛。人不陋今，才惟振滞。韵笙簧于骚雅，资粉泽于风流。”^[47]其中的辩证观念在此不论，单论“赋象缘情，或标工于偶句”，能够发现“象”并非“象外之象”，“赋象缘情”与“思与境偕”为同一说法。至此可见，司空图将“境”、“景”、“象”一起托出，其中的意义是完全相同的，没有独特别解。

对于上述数人有

关“境”、“象”、“景”、“物”的一些论述，能够发现他们持论的相通之处。曾祖荫先生持相同看法：“这里所说的象外之象，景外之景，和殷璠所说的‘皆出常境’，皎然所说的‘采奇于象外’，权德舆所说的‘得佳句于物表’，刘禹锡所说的‘境生于象外’，都有相似相通之处，表明了唐人对意境特性的一种共同看

法。”^[48]“境”、“象”、“景”、“物”的互通特性，导致了人们在语词的使用上出现了灵活转换，这不是坏事。

也有人直截了当下结论认

为“境”、“象”、“景”、“物”为相同指称，断言“意境也是一种“象外之象”^[49]。陈德礼先生说：“艺术意境象外有象，景外有景。”^[50]刘熙载《艺概·词曲概》中说：“司空表圣云：‘梅止于酸，盐止于咸，而美在酸咸之外。’严沧浪云：‘妙在透彻玲珑，不可凑泊，如水中之月，镜中之象’，此皆论诗也，词亦以得此境为超诣。”^[51]“此境”中包含着“镜中之象”，可见“象”就是“境”。南宋方回云：“心即境也。”^[52]“心境”一语乃是“物境”直指意义的联想，经过联想生出的“心境”仍然与“物境”、“象”密不可分，所以梁启超说：“天下岂有物境哉！但有心境而已。”^[53]其所发依据不过是

用几首诗词中的句子对比得出的结论：“‘月上柳梢头，人约黄昏后’与‘杜宇声声不忍闻，欲黄昏，雨打梨花深闭门’同一黄昏也，而一个欢憨，一为愁惨，其境绝异。‘桃花流水窅然去，别有天地非人间’与‘人面不知何处去，桃花依旧笑春风’同一桃花也，而一为清静，一为爱恋，其境绝异。‘舳舻千里，旌旗蔽空，酺酒临江，横槊赋诗’与‘浔阳江头夜送客，枫叶荻花秋瑟瑟，主人下马客在船，举酒欲饮无管弦’同一江也，同一舟也，同一酒也，而一为雄壮，一为冷落，其境绝异。”所谓“心境”、“物境”云云，就是用不同的物象组合起来，加入创作者的情感形成的意境。王昌龄《诗格》云：“置意作诗，即须凝心，目击其物，深穿其境。”“心”与“意”相通，“物”与“境”等同，只是所占空间大小有别。在《皎然文集》中，也经常以“心远”来言“意中之远”，如《同李侍御萼李判官集陆处士羽新宅》言：“借宅心常远，移篱力更弘”，《题周谏别业》言：“昂藏独鹤闲心远，寂历秋花野意多”，把“心”、“意”等同使用。^[54]丁福保《佛学大辞典》释“意”云：“对境觉知，异乎木石，名为心，次心筹量名为意。”可见，“心境”有时也可与“意境”相提。王弼提出的“象生于意”，也可以说成“象生于心”，也可以说成“境生于心”。“境象”论有时说“诗情缘境发”，有时说“诗情缘象

发”。顾祖钊先生认为，庄子的“圣人用心若境”之说作为意境论中的命题可以换成“诗人用心若镜”。^[55]“镜”是物，可以映照万物的具体形态，“境”也是由多种物构成的立体形态（虚境此处不论）。以此类推，刘长卿《赠别于（韦）群投笔赴安西》云及的“心境万象生（全）”^[56]，也可以换成“心境万象生”，“境”与“象”的关系又得到显示。唐人李华以“灵境殊象”^[57]并出，仔细斟酌可知前者与后者是同义语。《庄子·天地》篇中有“象罔”思想，“对中国古典艺术的意境创造，影响十分巨大”，是“意境说的最早源头”。^[58]宗白华根据前人的注解将“象罔”之“象”解释为“‘象’是境相，‘罔’是虚幻，艺术家创造虚幻的境相以象征宇宙人生的真际。真理闪烁于艺术形象里，玄珠的烁于象罔里”^[59]，颇具权威，经常被人们引述。尤其在这里引起注意的话是“‘象’是境相”，告诉我们，“象”就是“境”。明朝人袁黄把意境化的过程概括为：“选文入象，就韵摹心。”^[60]孔颖达《周易正义》对“文”的解释是：“天有悬象而成文章，故称文也。”据上“文”可以理解为客观外物，“象”是进入诗人心中之象，经过“就韵摹心”之后，就成了“境”，整个意境化的过程是对客观事物选择加工提炼的结果。无疑，袁黄在谈意境时无法离开“象”与“境”独作强论。吴处厚《青箱杂记》卷五记：“晏元献公虽起田里，而文章

富贵，出于天然。尝览李庆孙《富贵曲》云：‘轴装曲谱金书字，树记花名玉篆牌。’公曰：‘此乃乞儿相，未尝谙富贵者。’故公每吟富贵，不言金玉锦绣，而惟说其气象。若‘楼台侧畔杨花过，帘幕中间燕子飞。’‘梨花院落溶溶月，杨柳池塘淡淡风’之类是也。故公自以此句语人曰：‘穷儿家有这景致也无？’”^[61]这里的“气象”就是“景致”，“景”与“象”等同。刘熙载《艺概·诗概》说：“山之精神写不出，以烟霞写之；春之精神写不出，以草树写之。故诗无气象，则精神亦无所寓矣。”^[62]这里的“气象”即指烟霞与草树等物，是物的聚合，就是有意之境。宗白华认为：“情具象而为景。”^[63]王国维把情真、景真看作意境的本质特征，《人间词话》里说：“大家之作，其言情也必沁人心脾，其写景也必豁人耳目。”《宋元戏曲考》中说：“何以谓之有意境？曰：‘写情则沁人心脾，写景则在人耳目，述事则如其口是也。古诗词佳者，无不如是。’”“景”是什么？据《宋元戏曲考序》说，就是所状之“物态”。^[64]苏轼论诗人灵感到来之时，要抓住万有灵机，不顾一切地抢占镜头，有名言云：“作诗火急迫亡逋，清景一失后难摹。”^[65]“清景”就是“象”。张立文将“景”与“意象”看作具有同等意义的“物”：“意境是‘情’与‘景’（意象）的融突和合。”他用朱熹《春日偶成》“闻道西园春色深，

急穿芒屨去登临。千花万蕊争红紫，谁识乾坤造化心”为材料，说明“情与景水乳交融，兴起对‘乾坤造化心’的无限追问，想象和期望，构成深沉的意境”^[66]。由此可以看出，“景”与“象”为本同之“物”，进而可知，组成“境”的主要根系就是“象”，“象”与“境”的区别仅在于占有空间的大小，其本质不差分毫。

B.“意象”之“意”与“意境”之“意”是精神信息的统称。“真正意义上的文学是一种精神活动。”^[67]这是“义同”的第二个重要内容。

“意象”的“意”与“意境”的“意”各有什么深刻内指，也是人们争辩的重要问题。争论的焦点主要集中于对“意”与“象”和“境”结合后所生成的特定意义所指的分歧上。先看“意”包含的几个意项。徐中舒主编的《汉语大字典》对“意”字的意项做了全面归纳。从中可知，《说文解字·心部》释：“意，志也。”《增韵·志韵》释：“意，心所向也。”合两说可知，“意”可有志向、愿望之义。《文心雕龙·神思》云：“登山则情满于山，观海则意满于海”，“情”与“意”为互文，意义相同，为情趣、意味。刘禹锡《竹枝词九首》之二云：“花红易衰似郎意，水流无限似侬愁”，“意”与“愁”为互文，“愁”属于“情”的范畴，综合两句意思知“意”即情感之义。佛家

将“意”作“意根”和“意识”称，为六根之一和六识之一。“意”的如上意项对意象和意境的生成意义产生了重要影响，人们据此展开了论争，大有各不相让甚至是水火不容之势。

黄河涛在《禅与中国艺术精神的嬗变》中认为：“意境的意也绝非意象中意的本来含义。意象的意至魏晋南北朝时期，虽然被赋予一定主观情感的含义，但它究竟没有脱离王弼的原意。王弼从玄学的理性精神出发，扫除了‘意’在《易经》中所含的神圣成分，把‘意’说成是‘无’‘道’的精神本体，亦可看作是人格神的某种体现。”“‘意境的‘意’则完全脱掉了魏晋人格神的含义，彻底走向了内心。”“中唐以后，‘意’已经取得了与‘心’等同的意义。”^[68]顾祖钊在《艺术至境论》中说“意象”之“意”时强调，“意”就是意义、义理，也就是孔颖达说的“幽深难见”的至理，与后人把“情意”“情思”等也称为“意”的理解是不同的，后人将“意”泛化不足取。顾祖钊划分的标准是：情景交融的高级形态是意境，表现理想与意念的艺术形象的高级形态是至境意象。据此可知，意境的“意”是“情”，至境意象的“意”是“理想”与“意念”。为了印证自己的观点，顾祖钊还以王国维所论“其言情也必沁人心脾，其写景也必豁人耳目”为据，得出“意境的存在是为了抒情”的结论。在总结古代正宗意象论时，概括出了五个

要点，其中之一为“意象创造的目的是为了表达‘至理’”^[69]。这就把“意象”之“意”与“意境”之“意”划分得很清楚。

也有人认为：“诗歌意象由情与物两方面有机融合而成。”^[70]“艺术要通过意象创造来传达自己的情感。”^[71]“从作品角度看，‘情景交融’具有多种类型。”^[72]“意象是诗人在感情、情绪的能动作用下，对万事万物进行全面改造以后的主观的、变形的具象。”^[73]还可以找到很多说法，这些说法的基本倾向是一致的，即将“意”视为“情”，与把“意”当作“义理”、“意志”的专指有明显不同之处。

另外的一些人认为，“意象”中的“意”是复杂的，不能简单地判定是“情感”还是“义理”，而要根据具体作品加以辨析。李元洛与周发祥二人的观点如是：“意象是客观的生活场景和诗人的主观的思想感情相交融，通过审美的创造而以文字表现出来的艺术景象或境界。”（李元洛）“意象的本质是‘意’与‘象’的结合，主客观的交汇，而这个主观上的‘意’内涵是相当复杂，又隐藏在‘象’的背后，令人难以把握。”（周发祥）^[74]很明显，“意”是“思想感情”，抽象的“意”“难以把握”，要求进入具体文本才可以断定。

“意”是人的精神信息总称，与古人所称的“性情”或“情性”相同。一些人就认为，“生命意志”与“审美情感”共同合成审美意象的重要因素。张首映如此说：“文化的审美意象不过是用审美方式表现出人类本来存在的真、善、美及其对立”，并规定出审美意象的三个要素“含有真和知以及其对立面，善和生命意志及审美情感”^[75]。这样论述，没有简单地下结论，给复杂问题的解释留下了余地。事实确实如此，人类表达思想感情的方式不可能是一对一的机械，这个问题待以后再论。陈德礼先生说得非常具体，他认为：“由于言内之象（具体的确定的可以被感知的形象，为实境）与言外之象（形象的概括生发范围中模糊而不确定的状态，它附着于言内之象的框架上，却存在于想象之中，是‘以神遇不以目视’的‘思而得之’之境，此即所谓艺术虚境）的存在，艺术作品中的‘意’，即情（感情）与理（思想），也同时具有象内之意和象外之意之分。象内之意是可以基本把握的，而象外之意却是一种潜在的消息，它虽受言内之象的规范与制约，根本上是由言内之象所诱发，但却具有极大的伸缩性。”^[76]“艺术作品中的‘意’，即情（感情）与理（思想）”，“但却具有极大的伸缩性”是观点的核心，其重要之处是“意”的指向有时具有不确定性，特别是“象外之意”具有独特的灵活性。汪裕

雄也有如同上述的论述：“当意象向情感意志倾斜，情感价值判断占绝对优势，终于成为情感的符号和情感意志的激发手段时，审美意象也就产生了。”“审美意象中的‘意’，不是单纯的义理，而是情理交融的‘情志’（饱和着情绪的思想）。”“情志”“常充当创作的动力，而一旦体现于作品，又常维系着该作品的主旨。”^[77]黄玉顺说：“诗的意象是作为意志情感的符号存在的。”^[78]不言而喻，如上诸说的精神实质在于说明，“意”作为人类精神的总称，具有广泛的涵盖面，它与“境”、“象”的结合是任意的，体现的意义也是灵活的，不可人为地强行规定，否则就违背了固有的规律。

我们再回到古人的论述里去寻找一些理论依据。刘勰在引用“意象”作为文学创作理论术语时，作为“表意之象”的意象唯一古义已经开始褪色。道理在于刘勰以动态的眼光审视文坛，既接受了“诗言志”的传统思想，又对“诗缘情而绮靡”的思想加以吸收，也对崇尚情感，以多情为美的魏晋诗歌创作思潮进行了研究，这样势必要扩充“意象”的意项容量，等于给“意中之象”注入了超过单纯的“表意之象”的精神信息，“意中之象”不可能仅仅含指“意念”，而是更为广泛的“精神信息”，所以“窥意象而用斤”必然与“神与物游”牵系在一起，功莫大焉。从刘勰《文心雕

龙》的其他篇目里面，我们能够发现“意”的多重意指。刘勰把“物色虽繁，而析辞尚简；使味飘飘而轻举，情晔晔而更新”，“物色尽而情有余”（刘勰《文心雕龙·物色》）的象（物）、情、味的诗歌语言形式表达作为审美意象外化的最高准则，正是他新型意象理论的具体展示。

（有人认为刘勰的意象论与后世不同，此处不辩，还是保留自己。）“情”与“意”共属于精神信息范畴，刘勰将之作为互文予以表达，《神思》篇云：“登山则情满于山，观海则意（义）溢于海。”“情”、“意”不可强作判别，合称为“情意”最为恰切。叶燮认为：“夫情必依乎理，情得然后理真，情理交至，事尚不得邪？”“唯不可言之理，不可施见之事，不可经达之情，则幽渺以为理，想象以为事，惝恍以为情，方为理至事至情至之语。”（《原诗·内篇下》）明眼人一看即知，叶燮把理、事、情的浑融一体看作审美意象所要表达的内容。这里的“理”就是客观事物运动的规律，就是“意”；“事”就是客观事物运动的过程，就是“物”、“象”；“情”就是客观事物运动的感性情状和“自得之趣”，就是“感情”。^[79]叶燮的观点与刘勰的观点有相似之处，即给意象注入了大量内质，使意象成了融理、事、情为一体的审美时空统一体。稍后于刘勰的钟嵘在《诗品序》里就有过与刘勰相一致的表述，认为意象具有综

合职能，“意”与“情”不可强行割裂，同为精神信息。其云：“凡斯种种，感荡心灵，非陈诗何以展其义（意）；非长歌何以骋其情？故曰：‘诗可以群，可以怨’。使穷贱易安，幽居靡闷，莫尚于诗矣。”其中“陈诗”与“长歌”为同意，“义（意）”与“情”为互文。孔安国解释“群”为“群居相切磋”，[\[80\]](#)即讲道理，为“意”，“怨”为“怨刺上政”，为“情”。诸如此类的例证可以随便找出，不必要烦赘。可见诗歌无论是以意象的方式还是意境的方式，都是在传情达意，故情意是综合整体。

经典文论《毛诗序》也告诉了我们与上述相同的道理，“国史”即诗之作者之所以作诗，是因为他们“明乎得失之迹，伤人伦之废，哀刑政之苛，吟咏情性，以风其上，达于事变而怀其旧俗也。故变风发乎情，止乎礼义。发乎情，民之性也；止乎礼义，先王之泽也”[\[81\]](#)。“吟咏情性”是重头话语，“发乎情，民之性也；止乎礼义，先王之泽也”是重要的解释性话语，给我们道出了“情性”的本质，“情”、“性”、“义（意）”三者统一不可分，是诗传达的精神信息总和。东汉人对“情性”很感兴趣，但也将二者视为精神信息的总和。《白虎通》这样说：“情性者何谓也？性者，阳之施；情者，阴之化也；人禀阴阳气而生，故内怀五性六情。情者静，性者生也，此人

所禀六气以生者也。故《钩命诀》曰：‘情生于阴，欲以时念也；性生于阳，以就理也。阳气者仁，阴气者贪，故情有利欲，性有仁也。’”^[82]除去其中的情恶性善不论，从“内怀五性六情”看，视情与性是人的精神信息总和是没有问题的。

《韩诗外传》也提“情性”，认为：“原天地，治心术，理好恶，适情性，而治道毕矣。”^[83]宋人姜夔也称“情性”，其《白石道人诗说》原封不动地用“吟咏情性”说诗，与《毛诗序》完全一致。^[84]这种“情性”观点连同先秦人的观点被后人广泛继承，连宋人邵雍也没有走出如此界定范围。因此形成了颇具中国特色的“性情”说，成了哲学、文学等领域的重要话语。今人马玉良对古代的“性情”说有专门研究，并出专著《中国性情论史》，可以参阅。^[85]被人们视为传统上最权威的诗的纲领性宣言“诗言志”说里的“志”也不仅仅指“意志”，也包含着“情感”在内，是后人将“言志”与“缘情”对立起来，实在是不应该。著名文艺理论研究专家霍松林先生即如是说：“这里提出的‘诗言志’，概括了诗歌抒情达意的基本特点，如朱自清《诗言志辨序》里所说，它是我国历代诗论的‘开山的纲领’。”“‘志’，其本义指志向，但笼统地说，它指人们的主观方面，包括我们所说的思想感情在内。班固在《汉书·艺文志》里说：‘《书》曰：诗言志，歌永言。故哀乐之心

感，而歌咏之声发。’‘哀乐之心’，当然指的是感情，而感情又不能脱离思想。《毛诗序》先说‘诗者志之所之’，接着又说‘情动于中’，也把‘志’看成既有区别，又互相联系的东西。但随着儒家思想正统地位的确立，历代文人往往把‘志’解释为合乎礼教规范的思想，而以‘情’为与政教对立的‘私情’，遂产生了我国文学批评中‘言志’与‘缘情’的对立。”^[86]由此可知，“历代文人”的做法是值得我们引以为鉴的。

“情性”后人多以“性情”出，意义没有变。钟嵘《诗品序》作“摇荡性情”。皎然《诗式》作“但见性情，不赌文字”。皇甫湜《谕业》作“歌咏者极性情之本”。邵雍《伊川击壤集序》作“虽曰吟咏情性，曾何累于性情哉”^[87]等。对性情的解释，邵雍用了很大工夫，而且说得最明白。从后人重新整理的《邵雍集》中，能够看出邵雍的观点。但最有影响的话是：“任我则情，情则蔽，蔽则昏矣。因物则性，性则神，神则明矣。”“以物观物，性也；以我观物，情也。性公而明，情偏则暗。”^[88]在邵雍这里，还有一点需要说明，似乎“性”与“理”有一定区别，如《渔樵问对》说：“天下之物，莫不有理焉，莫不有性焉，莫不有命焉。所以谓之理者，穷之而后可知也；所以谓之性者，尽之而后可知也；所以谓之命者，

至之而后可知也。”^[89]但从邵雍的诗作处处言理，言性之处十分难见，人们论其诗为“理障”而非“性障”来看，“理”就等于“性”，所以后人将“性理”并称。由此我们从“性公而明，情偏则暗”的论断中可以知道，“理”、“性”、“情”均是人的精神信息，按照逻辑发展的精神信息为“性理”，偏离逻辑发展的精神信息为“情”。常识告诉人们，人之“性”与“情”是处于反复变化之中的。“吟咏性情”、“摇荡性情”、“但见性情”、“极性情之本”、“何累于性情”等正说明了这个问题。

“性情”进入文艺作品当中就成了审美意味。审美意味是综合体，不偏于志，也不偏于情，它是在作品的整个关系中显示出来的韵味。^[90]也可以说是性情的综合表达。^[91]黑格尔将此称作“意义”，他在《美学》一书中说：“在艺术里，我们所理解的符号（按：象征符号）就不应该这样与意义莫不相关，因为艺术的要义一般就在于意义与形象的联系和密切的吻合。”^[92]“艺术的要义”是黑格尔强调的重点。金克木认为：“废话不废是文艺区别于科学的一个符号学或信息论的观点。”^[93]就在于不同成分之间由审美意味将其贯联在一起，形成整体的有机关合，任何一个意象的存在，无疑都在“不废”中显示了综合的审美意味。苏珊·朗格对此早有高见，其《艺术问题》如

是说：“在一件艺术品中，其成分总是和整体形象联系在一起，组成一种全新的创造物。虽然我们可以把其中每一个成分在整体中的贡献和作用分析出来，但离开了整体就无法赋予每个成分以意味。”^[94]这里的“意味”正是童庆炳先生所说之关系中的审美意味。陈鹏翔将审美意味改换为“意义功能”，在《主体学研究与中国文学》一文中说：“……意象除了提供视听等效果外，最重要的是它们所潜藏包括的意义功能。”^[95]王一川对意象有相同领会，在《审美体验论》中说：“用中国传统美学术语，艺术信息该是一种有意之象，意造之象，即‘意象’。或者说，它是一种蕴含‘诗意’的形象。这表明，艺术信息是一种物质——精神信息。”^[96]这就是说，“精神信息”在艺术信息中占有非常重要的地位。精神信息云云，定非唯独理、志所能当，而是有着更为广泛的内蕴，其中“情”占据的位置自然无需重说。其实，任何艺术品都是言、意、象的统一，它们之间的各个层次既是相互独立的，又是彼此依存、相互关联的，构成有机的整体，具有系统性。在高等级的艺术品里，意与象有机融突和合形成意象后，往往会出现象内之意与象外之意的分别，象内之意是可以基本把握的，而象外之意却是一种潜在的消息，只有通过体悟才可以领会，不好用固定的言辞解释清楚。^[97]这说明作为

精神信息之“意”的内涵有时是非定向的，呈现放射状，是综合审美意味。

“真正意义上的文学是一种精神活动。”^[98]因此，诗词通过意象与意境传达精神信息就是无可争辩的事实。

C.在讨论意象与意境“义同”的两个命题之后，我们还需要从二者所拥有的至大框架去观察，这个问题不属于形式范畴。在“空间”拥有上，二者是完全等同的，不差毫厘。汪裕雄对此有高见，他认为：“中国意象论的着眼点，不是单纯的外部空间，如立普斯所谓的‘空间意象’。而是一个‘时空统一体’，就是说中国人面对的是四维空间。”^[99]胡经之的观点与此相同，但表述不一样，他认为：“审美意象乃是包含着审美认识和审美感情的心理复合体。”^[100]其中所云的“复合体”明显地暗示出了“四维空间”的影子，与西方人所论的“移情说”完全不同。

意境在拥有空间上，也成为它能够站立起来的重要标志。“总的来说，意境有两大因素，一个空间，即情与景两大因素和一个审美想象的空间，这就是所谓‘境’。”因此，“意境就是情景交融，虚实相生的能诱发和开拓出丰富想象的审美空间。它是由形象和想象中的形象共同构成的艺

术整体”^[101]。顾祖钊还认为：“空灵作为‘灵的空间’来理解，它是立体的，无边的，也就是庄子所描写的那种‘无极之境。’”严羽“标举的审美范畴‘兴趣’，究其实质，不过是意境空灵美的别名而已”^[102]。从以上数位学者的话语里，可以看出意象与意境都拥有无法用有限来丈量的空间，是二者共同的本性，这是一个无法否定的客观事实。

从上面的论述中，对意境与意象不管发什么见解，但终归于在大的方面还是有诸多共识，那就是认为意象与意境在本质上属于同类，这个判断符合存在的真实，没有怀疑的必要。明清人把意象与意境等而视之，并生出意象泛化论，这与王国维生出意境泛化论出于同一机杼，都是对二者的关系从不同角度进入的深刻认识，并非是因为泛化云云导致了意象论对意境论产生了严重干扰，遂出现了二者混同的局面。

那么是否就可以说，意象就是意境呢？回答显然是否定的。他们之间存在本同还存在末异。正是这个末异，也就是“形异”，才导致意象与意境不可能是完全重合的。对于这个问题需要详说，草率显然无济于事。

[28]德国美学家弗里德兰德语，转引自朱狄著：《当代西方美学》，人民出版社，1984年，第346页。

[29]孔颖达著：《周易正义》，《十三经注疏》，中华书局影印本，1979年，上册总第79页。

[30]王弼著：《王弼集校释》，楼宇烈校释，《中国思想史资料丛刊》本，中华书局，1980年，第609页。

[31]皎然著：《诗议》，郭绍虞主编：《中国历代文论选》，上海古籍出版社，2001年，第二册第88页。

[32]吴文治主编：《宋诗话全编》，江苏古籍出版社，1995年，第1427页。

[33]遍照金刚著：《文镜秘府论》，周维德校注，《中国古典文学理论批评专著选辑》本，人民文学出版社，1975年，第129～130、144页。

[34]皎然著：《诗式·用事》，郭绍虞主编：《中国历代文论选》一卷本，上海古籍出版社，1979年，第129页。

[35]杨万里著：《诚斋荆溪集序》，见《诚斋集》卷八十，辛更儒笺校，《杨万里集笺校》本，中华书局，2007年，第3260页。

[36]彭定求编：《全唐诗》，中华书局，1999年，第八一五卷第9255页。

[37]《苏轼诗集》卷十七，苏轼著：《苏轼全集》，师傅成、穆俦标点，上海古籍出版社，2000年，第212页。

[38]彭定求编：《全唐诗》，中华书局，1999年，第三五七卷第4026页。

[39]《董氏武陵集记》，《刘梦得文集》卷二十三，《四部丛刊》本。

[40]邵雍著：《伊川击壤集序》，《伊川击壤集》，《四部丛刊》本。

[41]朱谦之撰：《老子校释》，《新编诸子集成》本，中华书局，1984年，第88～89页。

[42]叶燮著：《原诗》，郭绍虞主编：《中国历代文论选》一卷本，上海古籍出版社，1979年，第333页。

[43]《董氏武陵集记》，《刘梦得文集》卷二十三，《四部丛刊》本。

[44]黄河涛著：《禅与中国艺术精神的嬗变》，商务印书馆，1994年，第101页。

[45]司空图著：《与极浦书》，《司空表圣文集》卷三，《四部

丛刊》本。

[46]司空图著：《与王驾评诗书》，《司空表圣文集》卷二，《四部丛刊》本。

[47]司空图著：《擢英集述》，《司空表圣文集》卷十，《四部丛刊》本。

[48]曾祖荫著：《中国古代美学范畴》，华中理工大学出版社，1986年，第262～263页。

[49]朱良志著：《中国艺术的生命精神》，安徽教育出版社，1999年，第168页。

[50]陈德礼著：《人生境界与生命美学》，长春出版社，1998年，第132页。

[51]刘熙载撰：《艺概·词概·词境与诗境》，唐圭璋编：《词话丛编》本，中华书局，1986年，第四册第3708页。

[52]方回撰：《桐江集·心境记》卷二，《宛委别藏》本，第一〇五，江苏古籍出版社影印，1988年，第132页。

[53]梁启超著：《自由书·唯心》，《饮冰室合集》专集第一册之二，中华书局，1989年，第45页。

[54]彭定求编：《全唐诗》，中华书局，1999年，卷八一七第9291、9292页。

[55]顾祖钊著：《艺术至境论》，百花文艺出版社，1992年，第165页。“……正是庄子‘圣人用心若镜’思想在意境论中的应用，当然命题应改为‘诗人用心若镜’。”

[56]彭定求编：《全唐诗》，中华书局，1999年，第一五〇卷第1551页。

[57]李华《望瀑泉赋》云：“灵境殊象，诤微究原，人已古兮山在。”董诰等编：《全唐文》三百一十四卷，上海古籍出版社，1990年，第二册第1410页。

[58]叶郎著：《中国美学史大纲》，上海人民出版社，1985年，第131页。

[59]宗白华著：《美学散步》，上海人民出版社，1981年，第68页。

[60]袁黄著：《游赋》，《古今图书集成·文学典》，第六三八册第二〇一卷。

[61]吴处厚著：《青箱杂记》卷五，《宋人小说》本，上海书店

据涵芬楼旧版影印，1990年。

[62]刘熙载著：《艺概·诗概》，郭绍虞编选，富寿荪校点：《清诗话续编》本，上海古籍出版社，1983年，第二册第2445页。

[63]宗白华著：《美学与意境》，人民出版社，1987年，第212页。

[64]滕咸惠著：《人间词话新注》，齐鲁书社，1981年，第11页。

[65]《腊日游山访惠勤惠思二僧》，苏轼著：《苏轼全集》，傅成、穆俦标点，上海古籍出版社，2000年，卷七第70页。

[66]潘立勇著：《朱子理学美学》，东方出版社，1999年，序第3页。

[67]童庆炳主编：《文学理论新编》，北京师范大学出版社，2005年，第29页。

[68]黄河涛著：《禅与中国艺术精神的嬗变》，商务印书馆，1994年，第285页。

[69]顾祖钊著：《艺术至境论》，百花文艺出版社，1992年，第94页。

[70]祝菊贤著：《魏晋南北朝诗歌意象论》，陕西师范大学出版社，2000年，第113页。

[71]朱良志著：《中国艺术的生命精神》，安徽教育出版社，1999年，第334页。

[72]童庆炳著：《中国古代心理诗学与美学》，中华书局，1992年，第59页。

[73]钟文著：《诗美艺术》，转引自吴晓著：《意象符号与情感空间》，中国社会科学出版社，1990年，第9页。

[74]转引自吴晓著：《意象符号与情感空间》，中国社会科学出版社，1990年，第9页。

[75]张首映著：《审美形态的立体观照》，人民文学出版社，1989年，第221～223页。

[76]陈德礼著：《人生境界与生命美学》，长春出版社，1998年，第103页。

[77]汪裕雄著：《意象探源》，安徽教育出版社，1996年，第20、334页。

[78]黄玉顺著：《〈易经〉古歌的发现与开掘》，《文学遗产》，1993年第5期。

[79]叶朗著：《中国美学史大纲》，上海人民出版社，1985年，第497页。

[80]《十三经注疏》，中华书局影印，1980年，下册总第2525页。

[81]《毛诗正义》卷一，《十三经注疏》，中华书局影印，1980年，总第271~272页。

[82]陈立撰：《白虎通疏证》，吴则虞点校，《新编诸子集成》本，中华书局，1994年，上册第381页。

[83]韩婴撰：《韩诗外传集释》卷二，许维遹校释，中华书局，1980年，第三十四章第77页。

[84]夏承焘校辑：《白石诗词集》，人民文学出版社，1959年，第68页。

[85]马玉良著：《中国性情论史》，人民出版社，2010年。

[86]霍松林主编：《古代文论名篇详注》，上海古籍出版社，2002年，第3页。

[87]邵雍著，郭彧整理：《邵雍集·观物外篇》，《理学丛书》本，中华书局，2010年，第180页。

[88]邵雍著：《皇极经世书》卷十四《观物外篇》下，邵雍著，郭彧整理：《邵雍集·观物外篇》，《理学丛书》本，中华书局，2010年，第152页。

[89]邵雍著：《渔樵问对》（及其他两种），《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，第4页。

[90]童庆炳著：《艺术创作与审美心理》中说：“美的意味在关系中。”百花文艺出版社，1992年，第310页。

[91]张首映著：《文学语言文字论》认为“文学应用文字的五个特点为：视觉直觉化，字义性情化，引申超常化，文字音乐化，语词意象化”。《文艺研究》，1989年第1期。

[92]黑格尔著：《美学》，商务印书馆，1981年，第二卷第10页。

[93]金克木著：《艺术科学丛谈》，生活·读书·求知三联书店，1988年，第96页。

[94]苏珊·朗格著：《艺术问题》，中国社会科学出版社，1983年，第129~130页。

[95]陈鹏翔著：《主题学研究与中国文学》，《主题学研究论文集》本，台北东大图书有限公司，1983年，第216页。

[96]王一川著：《审美体验论》，百花文艺出版社，1992年，第

132页。

[97]陈德礼著：《人生境界与生命美学》，长春出版社，1998年，第103页。

[98]童庆炳主编：《文学理论新编》，北京师范大学出版社，2005年，第29页。

[99]汪裕雄著：《意象探源》，安徽教育出版社，1996年，第103页。

[100]胡经之著：《论艺术形象》，《文艺论丛》第12辑，上海文艺出版社，1981年，第14页。

[101]顾祖钊著：《艺术至境论》，百花文艺出版社，1992年，第152、179页。

[102]顾祖钊著：《艺术至境论》，百花文艺出版社，1992年，第182页。

三、形异

这个问题是一个重要问题，也是一个从古人有关意象与意境的理论中无法找到现成答案的问题。现代人对这个问题有一些论述，但不全面，只是涉及问题的部分。西方人对意象的外形结构也有一些论述，对意境问题则丝毫没有建树，甚至失语，更无法对二者的“形异”作出评判。对于这个问题的破解，既要从古人的话语暗示中寻找信息，也要联系作品的具体实际，还要根据现代人对意象与意境关系的理解作出判断。这个问题说清楚，可以为确立研究命题提供有力支撑。

“形异”主要表现为二者可分割的层级不同，从艺术圆境角度进入，意象可以被分割成三个层级，意境则只能被分割成两个层级，意境被分割到第三个层级时，其呈现的状貌就成了小意象（意象有大小之分后有专门讨论）。而小意象又是意象与意境所拥有的共相，这个问题在“意象分大小”的专章里将予以讨论，此处先不谈。

意象与意境均可从艺术圆境的整体进入加以分割。意象被分割后，可以出现三个层级，即：“点”的形式，相当于字或词，这可被称为第一层级；第二层级可称之为“线段”形式，相当于句子；第三层级不是分割出来的，是艺术圆境的原貌，可称之为“立体圆状”形式，相当于一个段

落或一个篇目。三者实际上就是字或词、句、段或篇的关系。“字或词”可以充当意象，“句”可以充当意象，“段或篇”也可以充当意象。

意境被分割后，可以出现两个层级。第一个层级为“线段”，相当于句子；第二个层级与意象的艺术圆境相同，不是分割的结果，是艺术圆境的原貌，同样可称之为“立体圆状”形式，相当于一个段落或一个篇目。意境也是由单个“元件”构成的，此元件即字或词，是为意象与意境的共相，从来没有人将一个字或词称为意境，因为“境”具有复合性，相反将之称作意象（即小意象）却是极为常见的事情，因为“象”既有复合性，又具有单独性，是一个综合功能很强与组合性能很高的语言机体。可以用几何图形予以展示：

意象：·—○其中的“·”代表字或词；“—”代表句子；“○”为立体圆状形态，代表段落或篇目。

意境：—○此处的几何图形体现的意义与上面相同。

上面的两组几何图形用来判别意象与意境在结构形式上的不同，其理论的依据取决于观察问题角度的不同。从“假象见意”的角度进入发现的

是意象，从画面的角度进入发现的是意境。角度问题是判断的重要依据，不能有半点马虎。这是我们提出问题不同于当下研究意象的重要之所在。这就是说，在一首作品里，既可以看到意象，也可以看到意境。我国古代文学创作追求意象美，也追求意境美，其实质就是看作品“假象见意”了没有，看作品写出画面没有。如果两者兼具，就是好作品。如果象外有象，境生于象外，景外有景等，虚处见实，实处有虚，则是更为难能可贵了。

下面对各种几何图形代表的意义加以解释。

第一，意象分解的三个层级解释。

A.意象的“点状”形态即是说，“意象是诗的基本单位”^[103]，意象是“诗歌本文的基本结构单位，依照意象结构的不同，本文可以由一个意象构成，也可以由多个意象构成”^[104]（蒋寅先生关于意象定位的其他观点此处不辩）。“基本单位”该是最小单元，这等于说意象是解剖本文时剩下的最小成分，是不可再分割的基本离子，实际上就是上面所说的“字”或“词”。这种观点在国内具有广泛影响，除上述二人之外，还有很多人表述了与此基本相同的观点。总揽诸多人物，其中袁行霈与陈植锽的观点具有广泛的代表性。袁行霈先生发表《中国古典诗歌的意象》与《中国

古典诗歌的意境》两篇权威文章，后收入北京大学出版社1987年出版的《中国诗歌艺术研究》一书中。中国社会科学出版社1990年出版了陈植锷的《诗歌意象论》一书。“他们的共同看法是：第一，意象，指个别的物象和事象；意境，指整体的生活场景。故而意象是艺术作品的最小单位，在诗歌中，它所着眼的是与单个物象相对的词语；而意境则着眼于全篇的构思。二者一小一大，侧重的范围截然不同。第二，唐人刘禹锡在《董氏武陵集纪》说过‘境生于象外’，可见意境由意象生成，没有意象也就没有意境。意境生于意象又超乎意象。意象是形成意境的材料，意境是意象组合之后的升华。意象好比是细微的水珠，意境则是漂浮于天上的云；意象好比是砖石，意境正是这些砖石所构成的一座完整建筑。”^[105]其中“意象是形成意境的材料”等有关意象与意境的关系暂且不谈，“意象是艺术作品的最小单位，在诗歌中，它所着眼的是与单个物象相对的词语”是上述所云“‘·’代表字或词”的极好支撑。现代人在诗词研究中将这种观点已经牢牢地印在脑中。赵山林先生将马致远的《天净沙·秋思》认定为九个意象，这每一个意象就是一个词，即“枯藤”、“老树”、“昏鸦”、“小桥”、“流水”、“人家”、“古道”、“西风”、“瘦马”。因为每一个“单个物象相对的词语”都有明显的象征意

味，是典型的“表意之象”，均处于特定的关系之中。杨海明先生将寒雪、冻云、荒台、冷池、废绿、空烟、斜阳、衰草、残笛、啼蛩、飞鸿、乱影等称为意象，认为通过这些意象，“可以窥见他们孤苦索寞的心情和软弱不振的心态”^[106]。有人将辛弃疾词中的“刀、枪、剑、戟、弓、箭、戈、甲、铁马、旌旗、将军、骑兵”等称为“军事意象”^[107]。这种称法已经成了文学研究的主流，例证极多，不再烦列。

叶维廉先生对中国诗的意象特征有自己的判断，认为“中国诗的意象往往就是具体物象（即所谓‘实境’）捕捉这一瞬的原形”^[108]。“具体物象”就是“单个物象相对的词语”，这在实质上是将意象所占有的空间缩小为一个圆点，与“点状”意象的判断是一致的。在古代的意象理论中，也可以找到一些确凿语例。清代人陆时雍论诗主意象，强调诗要“意象玲珑”，反对“意象蒙茸”。细察其意象论，可以看出部分“意象”当指作品中的至小基点，如同上面说的“点状”意象。“古人善于言情，转意象与虚圆之中，故觉其味之长而言之美也。”“虚圆”为艺术圆境，“意象”在“艺术圆境”中流转，显然这个“意象”不会是至大无边的，而是至小无内的“点状”。在论及齐梁人诗与唐人诗之别时，重要区别之一即在意象应用之上。“齐梁人欲嫩而得老，唐人欲老而得嫩，其

所别在风格之间。齐梁老而实秀，唐人嫩而不华，其所别在意象之际。齐梁带秀而香，唐人撰华而秽，其所别在点染之间。”^[109]“其所别在意象之际”明言区别在于“意象”的选取上，具体的“象”不同，因而才出现了“老而实秀”与“嫩而不华”内在意义的差异。明代人朱承爵在论及诗与词之不同在于意象时隐含着“点状”意象的意味。其《存余堂诗话》说：“诗词虽同一机杼，而词家意象抑或与诗家略有不同。句欲敏，字欲捷，长篇须曲折三致意，而气自流贯乃得。”^[110]联系上下句可知，这里的“意象”包括“句欲敏，字欲捷，长篇须曲折三致意”。其显示状态有“句”的形式——线状，有“字”的形式——点状，有“篇”的形式——立体圆状。陆时雍与朱承爵的共同之处，都是把意象当作构成诗词的最小构件去看待，这与西方人将“image”理解为诗的构件有暗合之处。所以有人认为，不同意象组合起来，便将诗并表示功能即意义功能，揭示功能即引申功能，暗示功能即领会功能全部显示出来。这个“不同意象组合”即指“构件”与“构件”的组合，这种组合不是机械地简单堆砌，而是加入了创作者的灵魂黏合剂，构成不同于原物的新机体，带有令人回味无穷的余韵。康德把审美意象看成是超感性境界的示意图，同时又说：“我所说的审美意象，就是由想象力所形成的那种表

象。”^[111]“示意图”与“表象”的结构是一致的，都可以进一步分解，得到的最小离子就是点状意象。这样就出现了意象构成意象，意象构成意境的命题，这并不矛盾，因为意象说中有整体意象与局部意象即个体意象说，又可以转换为大意象与小意象之分，小意象是构成大意象的构件，同时也是构成意境的构件，这在以后有专章论述。人们看到意象组合成构的灵活性，所以把“生死主体中的牛山、岷山、残照、落叶；黍离主体中的黍离、麦秀、铜驼、荆棘、乔木”都看成意象。^[112]蕙草、春草、斜阳、芳草、玉楼危亭、青骢等显示关系意义的物象也被视为意象，所以“无意象的诗歌，也无法产生涵咏不尽的审美意味”^[113]。这些意象都是以“词”的语言形式出现的，相对于一个至大无边的艺术圆境来看，就是一个至小无内的圆点。按照如上几种观点推论，就可以得出如下结论：“意象是诗的特定词汇，意象是诗歌艺术的基本单位，诗人在进入创作构思时，并非是用语言进行的，而是利用意象进行的，正如一个画家总是用色彩、线条、形体去思考，一个音乐家总是用乐音去思考一样。而传统的看法，诗是语言的艺术，而不是意象的艺术，因此出现‘语言的色彩美’、‘语言的绘画美’等等说法，其实‘语言’是没有色彩可言的，只有‘意象’才有色彩。因此，那种把诗说成是‘语言的精

华’也好，‘最高语言艺术也好’，都无法说明诗的实际存在，也无法说明诗的本质。”^[114]“基本单位”也许还要包括最小单位，按照物理学上的观点，物质构成的基本单位是分子，分子里还包括最小单位。“基本单位”是意象，按理说，意象还可以分解出更小的意象。按照这个逻辑推理，意象为诗的基本构件说是能够成立的。但“构件”未必完全由一个“点”来充当，有时候也可以是一个“线条”，这正是我们所说的意象“线状”存在状态的话题所要说明的问题。

B.意象的“线状”形态是指在一个艺术作品的整体中，意象以语链外壳的形式存在，这就是说，可以把一个意象描述成一个句子或两个句子，甚至再多一些。有鉴于此，缪钺才认为，“黄鹂又啼数声”、“残雨笼晴”、“柳外青骢”、“水边红袂”都是意象。^[115]蒋寅认为：“王维的名句‘明月松间照，清泉石上流’（《山居秋暝》）就只能看作是两个意象。”^[116]这些意象是由诸种意象的语言外壳小点构成了大于“点状”意象的新型语链，但其中的核心意义没有发生位移，贯穿在语链中的诗魂没有变，原有的“情物”只是在创作心灵的磨合中，携带上了新的附加因素，意象形体增大，关系意义更加充实。所谓的“想象是意象的自由组合运动”，实际上说的就是不同意象基点经过创作者内心的精心安排构

成意象，其中一定包含“线状”意象。苏珊·朗格把两种符号（艺术符号和艺术中的符号）界定为两种意象，即整体意象与单个意象。“单个意象”包括了“点状”和“线状”意象。“一种单一的有机构件”也绝对不仅仅是单一词汇所包融的独体意象。韦勒克、沃伦在评论他人的作品时曾说：“它经常把一个外在的意象与另一个外在的意象联系起来”^[117]，“联系起来”的第一级呈示形式即为线形语链外在形式。吴淇《六朝选诗定论》卷五评曹植《朔风》诗中意象组合的主观性特点时说：“此篇……想之所结在北，遂成一代马‘倏忽北驰’之象；想之所结在南，遂成一越鸟‘翻飞南翔’之象”^[118]，把“象”当成“线状”语链外在形式看待，是“线形”意象能够成立的有力依据。

意象的线状形态是中国古诗词中的中级位码，是“基本单位”之上的第一次意象组合体，为组成艺术圆境的一条血脉，“点状”意象又为“血脉”构成的基本元素。中国古人“二句三年得，一吟泪双流”的苦吟精神，正是追求以精致的意象为核心而构设佳句式“线状”意象形态的基本创作思路。可以说，佳句有时就是某种意象的“线状”形态，但不一定凡是佳句都是意象，因为有一些佳句有意而无象。“线状”意象是“血脉”，血脉畅通，则富有活力，作品就有魅力，有句而无

篇照样为人称赏，有篇而无句则遗憾顿生。但就一般规律而言，句与篇是有和谐可能的，强作篇与句的分割是不恰当的。构设好“线状”意象是创作整体篇目的必备功夫，否则将是纸上谈兵。

C.意象的“立体圆状”形态是指由诸多“线状”意象组合而成的圆境整体。举词例为证，苏轼《西江月·梅花》：“玉骨那愁瘴雾，冰肌自有仙风。海仙时遣探芳丛，倒挂绿毛幺凤。素面常嫌粉浣，洗妆不褪唇红。高情已逐晓云空，不与梨花同梦。”王琪《望江南》：“江南月，清夜满西楼。云开落时吐冰鉴。圆缺几时休。星汉迥，风露入新秋。丹桂不知摇落恨，素娥应信别离愁。天上共悠悠。”

苏轼《西江月·梅花》词表面看为咏写岭南梅花，实为悼念朝云，是非常典型的梅花意象，且形成“立体圆状”，是一个完整的艺术圆境。有关此词的创作缘起及真实寓意，释惠洪《冷斋夜话》卷一有详细记载：东坡南迁，侍儿王朝云者请从，东坡佳之，作诗，有序曰：“世谓乐天有《鬻骆马、放杨枝词》，佳其至老病不忍去也。然梦得诗曰：‘春尽絮飞留不得，随风好去落谁家。’乐天亦云：‘病与乐天相伴住，春同樊素一时归。’则是樊素竟去也。予家有数妾，四五年相继辞去，独朝云随予南迁。因读乐天诗，戏作此

赠之云：‘不学杨枝别乐天，且同通德伴伶玄。伯仁络秀不同老，天女维摩总解禅。经卷药炉新活计，舞裙歌版旧因缘。丹成随我三山去，不作巫阳云雨仙。’盖绍圣元年十一月也。三年七月十五日，朝云卒，葬于栖禅寺松林中，直大圣塔。又和诗曰：‘苗而不秀岂其天，不使童乌与我去。驻景恨无千岁药，赠行唯有小乘禅。伤心一念偿前债，弹指三生断后缘。归卧竹根无远近，夜灯勤礼塔中仙。’又作《梅花》词曰：‘玉骨那愁瘴雾’者，其寓意为朝云作也。”^[119]胡仔《苕溪渔隐丛话前集》卷十四转记了《冷斋夜话》中有关苏轼作《西江月·梅花》词的真实用意，但表述方式略有不同，且话语很简单：东坡在惠州，作梅词云：（略）时侍儿朝云新亡，其寓意为朝云作也。^[120]陈鹄《耆旧续闻》卷二谓闻陆辰州子逸言，“某尝于晁以道家，见东坡真迹，晁氏云：‘东坡有妾名曰朝云、榴花。朝云死于岭外，东坡尝作《西江月》一阕，寓意于梅，所谓‘高情已逐晓云空’是也”^[121]。两家的观点一致认为东坡此作为“寓意于梅”，实是吊念朝云之作，即表面咏写梅花，内心里书写的是朝云，是最为典型的“假象见意”名作，而且全篇构设梅花，形成完整的艺术圆境。

王琪的《望江南》与苏轼词相比，看似没有寓意，实也未必。胡仔《苕溪渔隐丛话前集》卷

二十六引《陈辅之诗话》：王君玉有《望江南》十首，自谓谪仙。荆公酷爱其“红绡香润入梅天”之句。^[122]从“假象见意”角度看，“象”为“江南月”被构设成的完整艺术圆境，呈现“立体圆状”，“意”为“谪仙”情怀，而且此“意”超以象外，不知情者难以把握，往往会将之误认为单纯的咏物之作，实际上只要知道景语即情语的道理，误解就会少一些，所以唯知情者方可得其环中。仔细审查全词，可以发现，每一笔都集中于月亮整体的营构，最后形成大于自然月亮本体的艺术圆境整体，月亮形象显示为立体圆状。这个整体多借助单个点状意象，合成线状，最后累积而就。成构时虚实交错，时空绾合，妙于无垠，生出气足神圆的审美意义。

凡是对具体某“物”进行专笔构写之作，都可称为意象的立体圆状形态，宋词中这种意象体式数不胜数，成为意象体式的一大景观，我们把这种意象形态称作大意象，与国内某些学者及西方学者所说的整体意象类似。王夫之《船山古诗评选》卷四评曹植“明月照高楼，流光正徘徊”，认为“可谓物外传心，空中造色，……如从天陨，非可识寻，当由智得”^[123]。推崇的就是直觉型意象与生命情节同构的浑然天成“立体圆状”意象，为我们的立论提供了有力证明。

第二，意境分解的两个层级解释。

意境是从情景交融画面的角度进入发现的审美范畴，与从“假象见意”角度进入发现的意象显然不是完全重合的。但是必须反复强调的是，同一个艺术作品里，在某种状态下，意境与意象是同时共存的。这个道理恰似苏轼所言“横看成岭侧成峰”一样。

画面也需要用圆点及线段构成，“圆点”为意境、意象所共有，“圆点”无内，“境”是立体空间，所以“圆点”是至小无内的“点状”意象。一个句子式的“线状”结构，就可以构成情景交融的画面。一个艺术圆境成为平面画面也可，成为立体画面也可。意境被分割成两个层级的原理就是如此。这是本书与他人观点不同的重要之处。

A.“线状”意境。意境的最小“颗粒”只能是“点状”意象。相对于意象的不同体式而言，其可分割的层级只有两层，即“线状”与“立体圆状”两种。意境的“线状”形态是由各种“点状”意象构成，所以“境生于象外”被人们奉为至宝，当成意象构成意境的不二法门。“线状”意境与“立体圆状”一样，不以哪一种“物”作为构设中心，而是调动多种手法，如“融抒情、议论、叙述、描写于一炉”，构成想象审美空间。[\[124\]](#)

意境构设中，也有整体意境与局部意境之别，局部意境是整体意境的合成成分，就是“线状”意境。王国维说过类似于“线状”意境的话。他认为，“红杏枝头春意闹”作为一个情景交融的画面，构成了自身意境，但这句词对宋祁的《玉楼春》全篇来说，只能算作局部意境。同理，“云破月来花弄影”对于张先的《天仙子》全篇来说，也只能算是局部意境。^[125]“局部意境”即“线状”意境，由句子充当。

B.“立体圆状”意境。审美立体画面或审美空间就是完整的意境，这里面包括了较为繁复的细小画面。这个“审美立体画面或审美空间”不为一个“物”服务，而是营造一种艺术氛围。“迟日江山丽，春风花草香。泥融飞燕子，沙暖睡鸳鸯”（杜甫《绝句》）与苏轼《念奴娇·赤壁怀古》一样，都是调动各种艺术表达方式为抒情服务，或“缘情状物”，或“缘情叙议”，是意境的佳营美构。一个完整的意境——“立体圆状”意境，是“一物”独构与“多物”共构的结合。所以虽然是完整的，但不可以冠以某物之名去称说。意象则不同，可以称为花意象、鸟意象等，如果称花意境、鸟意境就等于犯了概念不清的错误。如果连“缘情比兴”、“缘情放言”一起算上，中国古代诗词中意境的天地实在是广大无边了。

从意象与意境的对比中，可知二者在许多方面是等同的，所不同之处在于，“点状”意象可以作为作品整体的最小构件，意境却不能。意象至小可以作为意境的构成离子，反之命题则不可成立。“点状”意象可以充当作品的基本单位，“依照意象结构方式的不同，本文可以由一个意象构成，也可以由多个意象构成”^[126]，因而连及“立体圆状”一起，是可以称数的。意境由于状态“散乱”，是不可称数的。意象有时可以是一个词汇，意境至少也是一个语链。意象分割层级可低至三重，意境只有两重，第三重是“点状”意象。这些差别都是非本质的，只体现形式，不体现内容。将二者区别开来，是本书研究意象而不研究意境的重要前提。

[103]吴晓著：《意象符号与情感空间》，中国社会科学出版社，1990年，第6页。

[104]蒋寅著：《古典诗学的现代诠释》，中华书局，2003年，第21页。

[105]陶文鹏著：《意象与意境关系之我见》，《文学评论》，1991年第5期。收入陶文鹏著：《唐宋诗美学与艺术论》，南开大学出版社，2003年，第277~278页。

[106]杨海明著：《唐宋词史》，江苏古籍出版社，1987年，第546页。

[107]袁行霈主编：《中国文学史》，高等教育出版社，2005年，第三卷第134页。

[108]转引自朱良志著：《中国艺术的生命精神》，安徽教育出版社，1995年，第167页。

[109]陆时雍著：《诗镜总论》，丁福保辑：《历代诗话续编》，

中华书局，1983年，下册第1403、1408页。

[110]朱承爵著：《存余堂诗话》，何文焕辑：《历代诗话》，中华书局，1981年，第704页。

[111]康德著：《判断力批判》，邓晓芒译，人民出版社，2002年，第49节。

[112]王立著：《心灵的图景》，学林出版社，1999年，第11页。

[113]祝菊贤著：《魏晋南北朝诗歌意象论》，陕西师范大学出版社，2000年，第22页。

[114]吴晓著：《意象符号与情感空间》，中国社会科学出版社，1990年，第6页。

[115]唐圭璋等人撰写：《唐宋词鉴赏辞典》，上海辞书出版社，1988年，第826页。

[116]蒋寅著：《古典诗学的现代诠释》，中华书局，2003年，第20页。

[117]勒内·韦勒克、奥斯汀·沃伦著：《文学理论》，刘象愚等译，生活·读书·新知三联书店，1984年，第219页。

[118]吴淇著：《六朝选诗定论》，汪俊、黄进德点校，江苏广陵书社（扬州），2000年，第198页。

[119]吴文治主编：《宋诗话全编》，江苏古籍出版社，1998年，第三册第2427页。

[120]吴熊和主编：《唐宋词汇评》两宋卷，浙江教育出版社，2004年，第一册第433页。

[121]邹同庆、王宗堂著：《苏轼词编年校注》，《中国古代文学基本丛书》本，中华书局，2002年，中册第787页。

[122]吴熊和主编：《唐宋词汇评》两宋卷，浙江教育出版社，2004年，第一册第239页。

[123]王夫之评选：《船山古诗评选》卷四评语，张国星点校：《王夫云古近体诗评选三种》本，河北大学出版社，2008年，第180页。

[124]顾祖钊著：《艺术至境论》，百花文艺出版社，1992年，第208页。

[125]顾祖钊著：《艺术至境论》，百花文艺出版社，1992年，第121页。

[126]蒋寅著：《中国古典诗学的现代诠释》，中华书局，2003

年，第21页。

第二章 人类创造了意象世界

人与动物的区别有许多，不好用简单的话语表达清楚。但一些公认的差别还是大致可以说明。

“我们应当把人定义为符号的动物”^[1]已经成了广泛共识。“艺术符号却是一种终极意象——一种非理性的和不可用言语表达的意象，一种诉诸于直接的知觉的意象，一种充满了情感、生命和富有个性的意象，一种诉诸于感受的活的东西。”^[2]从中我们得知，符号就是意象，这就是说人类通过创造意象的方式，扩大联系面，广泛交流思想，提高传播效益，是一般动物无法比拟的。久而久之，人类便创造了极为丰富的意象世界，以应对各种纷繁的难题。随着人类智慧的发达，意象的类型、内涵越来越丰富，往日的意象往往成了今日的迷宫，于是意象研究也就成了必须提到议事日程的重要问题。意象研究没有终了的时候，因为意象是一个吸纳、滚合、再生能力很强的范畴，随着时空的变化，多有新意纳入，而随着时空的变化，人们对旧有的意象又产生了认识上的升级。面对目前国人意象研究的现状以及全宋词中意象被大量使用的存在实际，尚需对以下问题加以论述。

第一节 意象的概念

目前对意象概念的认识远远没有统一，这个现象说明意象问题的复杂性，也表明人们认识问题的多极性。“多极性”是用脑思考的结果，不应该加以排斥。

A.学术背景。意象的概念目前尚无定论，呈现众说纷纭之势。敏泽先生说：“诗中的意象应该是借助具体外物，运用比兴手法所表达的一种作者的情思，而非那物象本身。”^[3]胡雪冈先生说：“意象是心意在物象上通过比喻、象征、寄托而获得的一种具象表现。”^[4]袁行霈先生说：“意象是融入了主观情意的客观物象，或者是借助客观物象表现出来的主观情意。”^[5]蒋寅先生说：“意象是经作者情感和意识加工过的由一个或多个语象组成、具有某种诗意自足性的语象结构，是构成诗歌本文的组成部分。”^[6]童庆炳先生在他的一些著作中（不是全部）没有直接给意象下概念，只认为“意象作为象征型的文学理想”^[7]，包括心理意象、内心意象，又叫心象、泛化意象、观念意象与至境意象，这个观点与顾祖钊先生的观点完全一致。胡经之先生说：“审美意象，乃是包含着审美认识和审美情感的心理复合体。”^[8]还有许许多多学人给意象概念做过界定，这里不再赘列。

诸位学人所出概念均有某些合理之处，基本上代表了国人的大致倾向，在此不去一一评判。需要说明的是，概念要具有广泛的涵盖面，以偏概全是其大忌。能够界定出一个涵盖各种学科、各种艺术门类（表现型、再现型、综合型）共有的意象概念，是我们共同追求的目标。显然这个目标竖得高了一些。界定意象概念应该遵循不脱离“意”、“象”本字意义的原则，“玄”的色彩尽可能剔除。依据上述观点的主体精神，尝试为意象界定出符合本书研究命意的概念。

B.意象的概念。意象是渗透着人类精神信息之象。“精神信息”是内容，“象”是形式外壳。其中有三个要素，即“渗透”、“精神信息”、“象”。“渗透”指主观“精神信息”与客观对象的相互渗透、相互共生、彼此交感。“精神信息”指人类的知、情、意、志等的总称，或理性与情感的复合，是综合体，不偏向任何一隅，但被人类推崇的“精神信息”不应是“七情六欲”、“六识”的全部，一般指“善”的一面，被艺术化以后，就带上了真与美的魅力。“精神信息”除“现有”之外，还包括历史文化的积淀。所以“精神信息”的可“渗透”性是有条件的。“象”是一个更加开放的系统，可以是至大无形之象，可以是至小无内之象，可以是没有固定形态之象，可以是有具体形态之象，可以是视觉之象，可以是听觉之象，可

以是触觉之象，可以是嗅觉之象，“味之者无极，闻之者动心”、“澄怀味象”、“味摩诘之诗，观摩诘之画”即是。易象、舞象、礼象、乐象、书象、画象、诗象、剧象均是。意中之象、表意之象皆在。兴象、境象也可揽入。抽象、具象、虚象、实象、空灵之象、莹透之象、蒙茸之象均为表现形式。观物是取象的重要方法，假象的目的在于见意，人心可以营构出不同类型之象。象外之象，是“象”的更高等级形态，等于韵外之致，味外之旨。“象”“随物赋形”，易于形成，易于变化，沿情韵改变不断流转，即刘勰所云“神用象通，情变所孕”（《文心雕龙·神思》）。“象”的可渗透功能使之可以寓意，可以含情，可以暗示象征意义，可以在关系中显示审美意义。“象”的伸展自如形态，可以是意境的构成成分，可以自成型态，还可生成整体意象，所以意象与意境是平起平坐的概念。

意象就是这样一个由心灵主体的生命情调与客体的自然景象融突和合的审美范畴，体现着中国艺术体道、体生、体物、体心的生命精神。体道、体生、体物、体心是进步的表现，意象具有的这种进步性是其滚合过程中不断涌现的根本动力。成功的意象是历史记忆的重现，民族精神的载体，时代人心的反映。记住进步的意象，对守住底线有重要意义，不至于动辄掉入罪恶的

深渊。

C.意象举例。我们在日常生活中可以看到许多意象，这些意象有些是抽象符号，有些是具象物的复制。不论哪一种形态，传达精神信息的功能没有改变，拥有“象”的特征不可能消失。

五星红旗意象。中华人民共和国的五星国旗是一个意义十分深厚的意象。这个意象呈立体状态，只是绘在旗子的上面，给人留下了平面的错觉。五个五角星不是对具体物的复制，不同于雪山狮子旗上的狮子具象，与蒙古国国旗上的鹰也不一样，因而具有抽象意象的品质。四个小五星共同拱起一个大五星，形成了立体圆境，以此来假象见意，表达了中华人民共和国共产党是领导核心，各民主党派、人民团体一起参政（不同于在野党），和谐共处于统一国家的政治体制实质。毫无疑问，大五星居中（立体图式中的大五星在中间的上空），是共产党居核心地位的象征。小五星代表民主党派及人民团体，像众星捧月中的“星”。大五星象征大党，小五星象征小党。国旗意象不设一个、两个、三个星，也不设四个、六个星，只设五个，这与传统的五行文化密切相关。五行思想认为金木水火土构成宇宙世界，“五”于是被视为万能数码，这是取五星的基础。五行排列法将土排在中间，是以土为化生

万物之母，地母之称即源于此。大五星居中，位置与土相同，所起作用亦相同。还有一个重要原因，共产党在发展过程中，几种重要的旗帜包括军旗（党旗不包括）、帽徽都是五星，这为新中国成立时设计国旗提供了重要意蕴。五星红旗在世界上空飘扬，其意味是人所共知的。

红十字意象。救死扶伤的高尚精神需要宣传，且需要在现实生活中得以实施，红十字的意象被创造出来。红十字意象不是起源于中国，是西方基督教文明的结晶。《圣经》记载，耶稣基督为了拯救人类降生到人间，却被自己的门徒犹大出卖，被钉死在十字架上。红十字因此成了蕴含人道主义精神的意象，得到了全世界的普遍认可。红十字意象有其特殊“意义”，当人们打上有红十字意象的旗帜时，又赋予了同情的情感意味，所以红十字意象“是在瞬间呈现出来的一个理性和感情的复合体”^[9]。红十字的内涵与外形都具有美的特质，所以可以当成审美意象观照，合上面所论，将红十字这个“审美意象”视为“包含着审美认识和审美情感的心理复合体”^[10]，实在是当之无愧的。

龙意象。龙作为中华民族的原始图腾，汇聚了十种图腾崇拜，象征着多个部落联盟共同经营了这个不可战胜的伟大民族，龙于是成了中国人

心目中永远不会褪色的影像，形成了颇有影响的龙崇拜。这十种图腾崇拜分别是：龙头为牛图腾，龙喙为猪图腾，龙身为蛇图腾，龙鳞为鱼图腾，龙颈为龟鼈图腾，龙鬣为马图腾，龙爪为鸟图腾，龙须为羊图腾，龙角为鹿图腾，龙形为够图腾。^[11]为了体现“容合”思想，宋代学者郭若虚总结出“龙有九似”之说：“角似鹿、头似驼、眼似兔、项似蛇、腹似蜃、鳞似鱼、爪似鹰、掌似虎、耳似牛。”民间画龙有“九像说”，即“头像牛，身像鹿，眼像虾，嘴像驴，须像人胡，耳像狸猫，腹像蛇肚，足像凤趾，鳞像鱼”^[12]。有学者研究认为，在上万年的龙崇拜过程中，可分为四个大的阶段：一是图腾崇拜阶段，二是雨水神崇拜阶段，三是神灵崇拜与帝王崇拜阶段，四是中国本土龙与印度佛教龙崇拜相结合的阶段。^[13]因此，历代帝王以龙自居就不足为奇了，于是也就生出“龙旗为天子之旗”的独有情景。刘邦被说成是“蛟龙于其（刘媪——刘邦母亲，著者注）上”^[14]而生，不仅不以为耻，反倒以“龙的传人”为荣，久而久之，中华民族完全被冠以“龙的传人”了。中华民族不仅美化了龙的外形，还给龙增加了诸多意项，有寄托英雄意味者，有寄托血统论者，有时将龙视为首领的象征。^[15]《周易·乾卦》爻辞多出言龙，《象传》解释“龙”的象征意义说：“天行健，君子以自强不息。”此言称道

君子，也是赞美龙。飞龙在天，龙腾虎跃，刚健进取，自强不息，正是华夏儿女自古相传的优良品质。^[16]龙还有其他含义，即龙是通天的助手与坐骑，影响云雨河泽的神兽，也是寓意吉祥的瑞兽。^[17]显然龙意象成了一个具有开放特质的体系，对后人的影响真是绵延不绝。

鹰意象与马意象。按照中国人的习惯思维，观鹰取象时，根据自身特征，一般都要赋予搏击长空、腾飞万里的意味。马作为意象，也寄托着吉祥意味，即马到成功、万马奔腾。但意象随着时空的变化往往会发生精神信息的转移。意大利都灵大学校门前矗立的两尊黑色大理石雕塑，一尊为飞鹰，一尊为奔马，寄托着与国人完全不同的意味。飞鹰是一只被饿死的鹰。起初这只飞鹰雄心勃勃，为自己制定了飞遍全世界的宏伟目标。为了这个理想，它苦练各种本领，却忘记了学习觅食的本领。当它踌躇满志地飞向蓝天，尽力拼搏五天后，因不会觅食，饿死在途中。奔马是一匹被剥了皮的马。起初这匹马在一个磨坊主家里干活，嫌主人给他的活太多，就乞求上帝给它换一个主人，上帝把它换到了马夫家。不久这匹马又嫌主人给它吃的饲料不好，再次乞求上帝给它更换主人。上帝把它换到皮匠家里。皮匠给马的活不多，吃的也好，可是没有几天，这马就被皮匠杀了，皮被剥下制成了皮制品。两个意象

的寓意是，不要像饿死的鹰一样，空有远大志向却不切实际，要学会劳动和谋生的本领。也不要像被剥了皮的马，贪图享乐，害怕艰苦，这山望见那山高。只有不怕吃苦，脚踏实地地干活，才是立足的根本。

玉石意象。中国人自古喜欢玉，认为玉是阴阳二气的纯精，是和谐的物化表示，所以早有君子爱玉之说，玉于是成了载有浓厚意味的意象。孔子将人类最美好的品德赋予玉石之上，那就是著名的玉有五德名言：“缜密以栗。知也；廉而不刿，义也；垂之如坠，礼也；瑕不掩瑜，瑜不掩瑕，忠也；孚尹旁达，信也。”进而还有玉有十一德之说，均与儒家提倡的伦理精神结合在一起，由此玉的意象意味得以进一步传播，其意义为世界所公认。新西兰馆在上海世博会期间，将一块重达1.8吨重的原始玉石陈列在展馆门口，不仅说明了他们对中华文化的深刻了解，也体现出对主办国——中国文化的敬重。[\[18\]](#)

玫瑰意象。玫瑰作为意象起源于西方。在希腊神话中，爱神为了救她的情人，急速奔跑，手上、脚上、腿上都被玫瑰的刺划破了，血滴在花上，白玫瑰变成了红玫瑰，因此红玫瑰成了爱情的象征，于是后人就在情人节这天，送给情人一枝红玫瑰以表达爱意，玫瑰由自然物变成了意

象。但玫瑰作为自然物生长在田野时，只是简单的植物。当玫瑰进入商店被销售时，只是一般的商品。只有进入情侣手中，用来向对方赠送，表达爱意，或朋友之间、社会交往赠送时，才成为意象。这就是说，只有进入关系场中，意象的质性才被确认下来。玫瑰意象既有深刻的象征意义，也有浓重的情感色彩，这已经为全世界所认同，成了普及极为广泛的意象。

诗词意象。“洞房昨夜停红烛，待晓堂前拜舅姑。妆罢低声问夫婿：画眉深浅入时无？”（朱庆余《闺意上张水部》）是典型的意象诗。这首诗的创作缘起为，张籍是水部郎中，擅长文学，又乐于提拔后进，与韩愈齐名。朱庆余平时多向张籍行卷，已经得到好评，临到考试之前还是害怕自己的作品不符合主考的要求，于是以新妇自比，以新郎比张籍，以公婆比主考官，写下了这首诗，含蓄地征求张籍的意见。张籍收到朱庆余的投赠诗后，立即回复《酬朱庆余》诗一首：“越女新妆出镜心，自知明艳更沉吟。齐纨未足时人贵，一曲菱歌敌万金。”将朱庆余比作采菱姑娘，相貌既美，歌喉又好，巧妙地回答了朱庆余的“画眉深浅入时无？”暗示不要担心考试。张籍又作《节妇吟》“通篇用比兴手法，委婉地表明自己的态度”^[19]。受此诗的影响，袁枚作《遣兴》诗，以“阿婆还是初笄女，

头未梳成不许看”，寄寓诗未写好不予示人的意义。萨都刺《绣鞋》诗“借咏物而寓隐衷”^[20]。上述几首诗之意象，都极有影响。

词意象可看王清惠《满江红》：“太液芙蓉，浑不似、旧时颜色。曾记得，春分雨露，玉楼金阙。名播兰（簪）妃后里，晕潮莲脸君王侧。忽一声、鞞鼓揭天来，繁华歇。龙虎散，风云灭。千古恨，凭谁说？对山河百二，泪盈襟血。客（驿）馆夜惊尘土梦，宫车晓辗关山月。问姮娥、于我肯从容，同圆缺。”此词上片写芙蓉，实则是写词人自己，从太液池到繁华顿歇，与王清惠个人经历重合，对花容的描写与王清惠作为嫔妃的美貌相似，“春分雨露，玉楼金阙”写宫中芙蓉的成长环境与王清惠陪伴皇帝的生活环境相同，是典型的以花比人的意象词。下片多写词人自身遭遇，表达“问姮娥、于我肯从容，同圆缺”的不肯受玷污的高尚情怀。其中的“龙虎”、“风云”、“姮娥”具有象征的意象性，是构成词境的基本单位，属于“点状”意象。

[1]卡西尔著：《人论》，上海译文出版社，1985年，第34页。

[2]苏珊·朗格著：《艺术问题》，滕守尧、朱疆源译，中国社会科学出版社，1983年，第134页。

[3]敏泽著：《中古典意象论》，《文艺研究》，1993年第3期。

[4]胡雪冈著：《试论“意象”》，《古代文学理论研究》丛刊第7辑，上海古籍出版社，1982年。

- [5]袁行霈著：《中国诗歌艺术研究》，北京大学出版社，2009年，第54页。
- [6]蒋寅著：《中国古典诗学的现代诠释》，中华书局，2003年，第27页。
- [7]童庆炳著：《中国古代文论的现代阐释》，中国人民大学出版社，2010年，第306～307页。
- [8]胡经之著：《论艺术形象》，《文艺论丛》第12辑，第14页。
- [9]庞德语，转引自黄晋凯主编：《象征主义·意象派》，中国人民大学出版社，1989年，第135页。
- [10]胡经之著：《论艺术形象》，《文艺论丛》第12辑，第14页。
- [11]刘毓庆、赵瑞锁著：《龙文化的解读——世俗文化支配下的中国传统人生》，人民出版社，2009年，第30～200页。
- [12]转引自庞进著：《龙之魅——中华龙文化50讲》，百花文艺出版社，2012年，第183～184页。
- [13]杨雪著：《中国龙与西方龙》，《光明日报》，2012年1月30日，第9版。
- [14]《史记·高祖本纪》，韩兆琦选注：《史记选注集说》，江西人民出版社，1982年，第35页。
- [15]王春瑜著：《龙文化古今谈》，《光明日报》，2012年1月20日，第15版。
- [16]刘宗迪著：《拨云见日寻“龙”踪——龙崇拜与中华文明》，《光明日报》，2012年2月1日，第5版。
- [17]杨静荣、刘志雄著：《龙之源》，中国书店出版社，2008年，第80页。
- [18]刘军著：《在自然中展现多元文化》，《光明日报》，2010年5月11日，第8版。
- [19]肖涤非、程千帆、马茂元等人撰写：《唐诗鉴赏辞典》，上海辞书出版社，1983年，第986、758～759页。
- [20]周双利著：《萨都刺》，《中国文学史知识丛书》本，中华书局，1993年，第161页。

第二节 意象的大小

一、意象大小的渊源

《老子》三十五章中有“大象”之说：“执大象，天下往。”成玄英疏，“大象，犹大道之法象”^[1]。《老子》四十一章似乎将“大象”说的稍微具体一些，在于将之与“大方”、“大器”、“大音”联系在一起，对照后知道“大象”的类型意义所指：“大方无隅，大器晚成，大音希声，大象无形。道隐无名。”^[2]而以“大象无形”出语，将“象”与“形”联系在一起，使人想起“大象”也许就是超象之象，是对具体“形”的超越，比起“大象，犹大道之法象”来，确实是好理解了一些。老子的“大音希声，大象无形”影响到后人，嵇康《酒会诗》即是对此的模仿并以翻新，诗云：“操缦清商，游心大象，倾昧修身，惠音遗响，钟期不存，我志谁赏。”诗中“大象”、“惠音”次第出现，不可能不受老子的影响，是明显的“大象”与“大音”的衍化。嵇康将“大象”与“大音”诗化，“诗化”即心灵化，说明二者具有通性，所以有人认为：“‘大象无形，大音希声’和存在于人们心灵中的审美意象是相通的。”^[3]陈德礼先生对“大象”、“大音”与艺术意境的关系领会有独到见解，认为“大象”就是虚无，艺术“虚境”、“虚象”的生成直接受老庄“以虚无为本”思想的启发，

明确地说：“在老庄那里，‘虚无’是美的最高境界，所以说‘大音希声’、‘大象无形’。”“在形象与形象、意象与意象的迭合并置结构中所形成的综合效应——艺术虚境，却具有无限的深度、高度和阔度，具有游移不定的弥撒性和生发性，能给人以无穷无尽的审美感受；而这种虚境或者说艺术空间，是无法用感觉、知觉去把握的，正像‘大音’、‘大象’无法用感觉知觉去把握一样。”^[4]从以上的引论可以看出，虚无、虚境与大象及意象的迭合有不可分割的联系，彼此依托，相互促进，他们之间的关系可以用系列等式表示出来：大象=虚无=虚境，虚境由个体意象迭合而成，因此，“大象”也等于个体意象之和。又因为大意象（后面有专论）是个体意象之和，所以大意象的外在形式等于“大象”。这里所推论的“等于”与数学里的全等不是同一个概念。因为作为概念，“大意象”后出，“大象”早出，后者在前者的孕育下生成，而且“大意象”主要用于文学艺术研究领域，“大象”是终极关怀中的哲学概念。

[1]朱谦之撰：《老子校释》，《新编诸子集成》本，中华书局，1984年，第140页。

[2]朱谦之撰：《老子校释》，《新编诸子集成》本，中华书局，1984年，第171页。

[3]祝菊贤著：《魏晋南北朝诗歌意象论》，陕西师范大学出版社，2000年，第7页。

[4]陈德礼著：《人生境界与生命美学》，长春出版社，1998年，第131页。

二、意象大小的提出

清人方东树第一次提出“意象大小”之说。其《昭昧詹言》卷八云：“意象大小远近，皆令逼真。”卷一又云：“读古人诗，须观其气韵。气者，气味也；韵者，态度风致也。如对名花，其可爱处，必在形色之外。气韵分雅俗，意象分大小高下，笔势分强弱，而古人妙处十得六七矣。”^[5]这里的“意象大小”是什么意思？从人们对“象外之象”“超以象外，得其环中”的解释中可以得到一些启发：孙联奎《诗品臆说》对此（“象外之象”、“超以象外，得其环中”）解说道：“人画山水亭屋，未画山水主人，然知亭屋中之必有主人也。是谓超以象外，得其环中。”今人张国庆对这段话解释说：“这里出现了两种‘象’：‘山水亭屋’——已画出的直接可见的‘实象’；‘山水主人’——虽未画出，但由于作者精心构思安排而的确包含于‘实象’之中的‘虚象’。”由此可见，唐代的诗论家们已经认识到了意象有小有大，有隐有显，有虚有实，它是多层次、多样化、立体的。^[6]还有人解释为：“象外，迹象之外。环中，指圆环的中心空虚之处。”“超以象外，至大不可限制；得其环中，理之圆足，混成无缺，如太极然。”“得其环中，源于《庄子》：‘枢始得其环中，以应无穷。’意即掌握道的关键，就像站在圆环的中心，无论从哪一个部

分看，都可以看成起点，也可以看成终点，这样就可以泯灭事物间的彼此是非。司空图在这里企图说明：作者体会到象外之意，就像站在圆环的中心一样，执掌着道的枢机，就能‘返虚入浑’，从而达到雄浑的境界。”^[7]不管是谁的解释，其中认定“象外”即“大象”，“环中”与“象外”相表里，就是“小象”。特别是张国庆“‘实象’之中的‘虚象’”说，明显具有意象空间、形体拥有大小之别。所以“唐代的诗论家们已经认识到了意象有小有大”的判断是正确的。

方东树所说的“意象大小”与“远近”搭配，与上面所论也许属于同类问题。而“意象分大小”前面是“气韵分雅俗”，后面是“笔势分强弱”，可以看出是指意象蕴涵气势的大小，与王国维所云的“境界有大小”相似。王国维说：“境界有大小，不以是而分优劣。‘细雨鱼儿出，微风燕子斜’，何遽不若‘落日照大旗，马鸣风萧萧’，‘宝帘闲挂小银钩’，何遽不若‘雾失楼台，月迷津渡’也。”^[8]根据“何遽不若”云云，“大境界”就是“落日照大旗，马鸣风萧萧”与“雾失楼台，月迷津渡”。“小境界”就是“细雨鱼儿出，微风燕子斜”与“宝帘闲挂小银钩”。“落日照大旗”又被王国维用来作为“千古壮语”的例证：“‘明月照积雪’、‘大江日夜流’、‘山气日夕佳’、‘落日照大旗’、‘中天悬明月’、‘大漠孤烟直，黄河落日圆’，此等境界可谓

千古壮语。”^[9]据此推理可以得出结论，“大境界”就是“千古壮语”。佛雏如是说：“王氏依据博克、康德之说，就境界的审美属性，基本上区分为两大类：优美与宏壮（或壮美）。（《古雅之在美学上之位置》）此处境界大小之分，跟优美壮美之别，颇有关系。”^[10]在充分引用他人观点的基础上，可以嗅出方东树意象大小的真实韵味。

[5]方东树著：《昭昧詹言》，汪绍楹校点，《中国古典文学理论批评专著选辑》本，人民文学出版社，1961年，第218、29页。

[6]陶文鹏著：《意象与意境关系之我见》，《文学评论》，1991年第5期。收于《唐宋诗美学与艺术论》，南开大学出版社，2003年，第281页。

[7]北京师范大学中文系文艺理论教研室选注：《中国古代文论选注》，陕西人民出版社，1983年，第296～297页。

[8]王国维著，滕咸惠校注：《人间词话新注》，齐鲁书社，1981年，第49～50页。

[9]王国维著，滕咸惠校注：《人间词话新注》，齐鲁书社，1981年，第44页。

[10]王国维著，佛雏校辑：《新订〈人间词话〉广〈人间词话〉》，华东师范出版社，1990年，第60页。

三、意象大小的实质

我们所说的大意象与小意象与方东树“意象大小远近”有相同之处，与其“气韵分雅俗，意象分大小，笔势分强弱”则不属于同一范畴，与司空图的“超以象外，得其环中”却是“颇有关系”的。质言之，“大”指广景，“小”指微象，微象构成广景，广景必须是微象的总和，不存在单一的广景。意象大小的确立，建立于意象在整个艺术圆境里拥有的空间大小的基础上。一个意象等于一个艺术圆境，是圆状意象，这就是大意象。半圆状意象，即一个艺术圆境的一半，甚至是三分之一，抑或是条状意象，即以句子成形的意象，也是大意象。这样凡是被描绘过的“象”，均可以当成大意象。点状意象是小意象，多由字或词充当。用苏珊·朗格的话说，大意象就是整体意象，或者是艺术符号，小意象即单个意象或局部意象，也就是艺术中的符号。苏珊·朗格在《艺术问题》中这样说：“艺术品作为一个整体来说，就是情感的意象。对于这种意象，我们可以称之为艺术符号。”“艺术创造中使用的符号是一种普通的符号……这些符号都具有一定的意义，即那种为语义学家们充分肯定的意义。这些意义以及负载着这些意义的意象都是作为艺术的构成成分进入艺术作品的。它们起的作用就是构造艺术品或构造表现性的形式。”^[11]“普通的符号”即艺术

中的符号，就是这里所说的小意象。

意象的大小是艺术作品分析必不可少的重要因素。就一首诗而言，在它的全部质体中，有诸多小意象存在，是构成作品的基本材料，所以剖析作品离不开对小意象的盘点，对大意象及小意象包涵的意义也不能不加以追问。如人们把艾略特的《荒原》视为一个整体意象，在这个整体意象里，作者替人们表达了对生活的评价。整体意象又是由多个个体意象构成的，这个个体意象就是小意象。为了完全理解《荒原》，离开对小意象的盘点，对其意义显示淡漠，显然是一知半解。苏珊·朗格认为，在一个艺术整体中，整体意象与个体意象是不可分割的，“虽然我们可以把其中每一个成分在整体中的贡献和作用分析出来，但离开了整体就无法单独赋予每个成分以意味”^[12]。“每一个成分”就是个体意象——小意象，“整体”就是整体意象——大意象。这个论断与意象大小问题十分吻合，是一个令人放心的理论依据。

个体意象只有被有机组合后才可以显示艺术意义，这与小意象组合成大意象显示艺术魅力的话题属于同一种表述。中国古人在这方面有过权威论述，郭熙是为代表。他在《林泉高致》中说：“山以水为血脉，以草木为毛发，以烟云为

神采，故山得水而活，得草木而华，得烟云而秀媚。水以山为面，以亭榭为眉目，以渔钓为精神，故水得山而媚，得亭榭而明快，得渔钓而旷落，此山水之布置也。”^[13]第一段里的“山”是大意象，其余的“水”、“草木”、“烟云”为小意象。第二段里的“水”为大意象，“山”、“亭榭”、“渔钓”为小意象。“山”与“水”分别作为大意象必须要有附加小意象才可以成形，否则就不具有艺术圆境意义。黑格尔在论述东方人使用意象的特点时，提到的就是意象大小问题。他在《美学》一书中说：“东方人在运用意象比譬方面特别大胆，他们常把彼此各自独立的事物结合成为错综复杂的意象。”^[14]“错综复杂的意象”即整体意象或大意象，“彼此各自独立的事物”即个体意象、局部意象或小意象。小意象结合后大意象可以形成，这个道理与郭熙论山水画的原理一样。

^[11]苏珊·朗格著：《艺术问题》，中国社会科学出版社，1983年，第129、133～134页。

^[12]苏珊·朗格著：《艺术问题》，中国社会科学出版社，1983年，第130页。

^[13]郭熙著：《林泉高致·山水训》，周远斌点校、纂注，山东画报出版社，2010年，第49页。

^[14]黑格尔著：《美学》，朱光潜译，商务印书馆，1981年，第二卷第134页。

四、宋词意象的大小

宋词意象的大小是直接关系到统计规则的确立是否合理的重要问题。统计宋词意象时，可以直接称名的篇目，由于通篇以一个物作为构设对象，是必须要看重的大意象。一个段落以一个物作为构设对象，也是大意象统计的重要材料。小于段落的片段，包括一个句子，两个句子，或再多一些，只要是对一个加以构设者，均在大意象之列。相反，以多个分散的小意象连缀成一个完整画面，这是意境问题，所以不一定所有的词篇都是大意象。小意象相对简单，但宋词里的个数极多，是统计数字的大宗，需仔细斟酌。

宋词大意象是由各种小意象组合而成的整体，这个整体由一个或两个甚至三个“大物”即“大象”充当。举出两首作品以供览视。王琪《望江南·江南月》：“江南月，清夜满西楼。云落开时冰吐鉴，浪花深处玉沉钩，圆缺几时休。星汉迥，风露入新秋。丹桂不知摇落恨，素娥应信别离愁。天上共悠悠。”陆游《卜算子·咏梅》：“驿外断桥边，寂寞开无主。已是黄昏独自愁，跟著风和雨。无意苦争春，一任群芳妒。零落成泥碾做尘，只有香如故。”两首词中，王琪的《望江南·江南月》“假象见意”之意是审美意义，陆游的《卜算子·咏梅》“假象见意”之意为象征意义。传

统上，人们将这类“假象见意”之作即集中笔墨刻画一物的作品统称为“咏物”，这种称呼法过分简单与平庸，不能较为深刻和全面地反映创作者心理事件转化为可视性艺术品的审美过程。以大意象称有其较为深刻的含义。一是能够给被咏之物传出艺术圆境的立体影像、文化蕴含、时人心中的审美趋尚。二则能够展示创作者即目会心、直寻现量之时的主体情感融涵客观物象的审美体验过程。三则能给读者昭示，语词层面的大意象及小意象不能简单地与语义学的词汇意义画等号，每一种意象的语词外壳都是“意”与“象”的隐合，即“意义与形象的联系与密切的吻合”^[15]。王琪的江南月大意象词无法寻找具体的象征意义，但隐寓的审美意味是明显的，故不可将其排斥在意象之外，也不是所谓的“泛化意象”。陆游的梅花大意象词是词坛名作，其寓意早为人们道明。唐圭璋说：“此首咏梅，取神不取貌，梅之高格劲节，皆能显志。起言梅花开之处，驿外断桥，不在乎玉堂金屋；寂寞自开，不同乎浮花浪蕊。次言梅开之时，又是黄昏，又是风雨交加，梅之遭遇如此，故惟有独自生愁耳。下片说明不与群芳争春之意：‘零落’两句，更揭出梅之真性，深刻无匹。咏梅即以自喻，与东坡咏鸿同意。东坡放翁，固皆为忠忱郁勃，念念不忘君国之人也。”^[16]类似的大意象词在全宋词中所见甚多。

每一种大意象都不是空穴来风，均有着可以寻找的审美暗线，在明修栈道之时，预示了暗度陈仓的审美动因与作者的真实情意。宋代入流词人多有大意象词名作在世流传，而且有些大意象词是他们的成名之作。下面大致展示宋人的大意象名作：

潘阆《酒泉子》“忆西湖”、柳永《望海潮》“东南形胜”、梅尧臣《苏幕遮·草》“露堤平”、欧阳修《采桑子》构设的西湖大意象及《生查子》元夜大意象、韩缜《凤箫吟》“锁离愁”草大意象、章粼《水龙吟》“燕忙莺懒芳残”杨花大意象、王观《木兰花令》“铜驼陌上新正后”柳大意象、苏轼《水调歌头》“明月几时有”明月大意象以及《西江月》“玉骨那愁瘴雾”梅花大意象、李之仪《卜算子》“我住长江头”江水大意象、晁端礼《绿头鸭·咏月》月亮大意象、周邦彦《兰陵王·柳》柳大意象、曹组《卜算子》“松竹翠萝寒”空谷幽兰大意象、万俟咏《长相思·雨》雨大意象、赵佶《燕山亭·北行见杏花》杏花大意象、李清照《玉楼春》“红酥肯放琼苞碎”梅花大意象以及《鹧鸪天》“暗淡轻黄体性柔”桂花大意象、李持正《明月逐人来》“星河明淡”元夕大意象、李重元《忆王孙·春词》春大意象、曾觌《阮郎归》“柳荫庭院占风光”燕子大意象、韩元吉《六州歌头·桃花》桃花大意象、陆游《卜算子·

咏梅》梅花大意象、范成大《鹊桥仙·七夕》七夕大意象、杨万里《昭君怨·咏荷上雨》荷上雨大意象、严蕊《如梦令》“道是梨花不是”二色桃花大意象、张孝祥《浣溪沙》“行尽潇湘到洞庭”洞庭湖大意象、辛弃疾《青玉案》“东风夜放花千树”上元大意象、《太常引》“一轮秋影转金波”月亮大意象、《喜迁莺》“暑风凉月”荷花大意象、《汉宫春》“秦望山头”雨大意象、张鎡《菩萨蛮·芭蕉》芭蕉大意象、姜白石《小重山令》“人绕湘皋月坠时”潭州红梅大意象以及《侧犯·咏芍药》芍药大意象、史达祖《绮罗香·春雨》春雨大意象、《双双燕·咏燕》燕子大意象、《东风第一枝·咏春雪》春雪大意象、高观国《金人捧露盘·水仙花》水仙花大意象、刘克庄《摸鱼儿·海棠》海棠大意象、郑觉斋《扬州慢·琼花》琼花大意象、吴文英《高阳台·落梅》落梅大意象、《古香慢》“怨娥附柳”桂花大意象、陈郁《念奴娇·雪》雪大意象、赵闻礼《贺新郎·萤》萤火虫大意象、曹原《玲珑四犯》“一架幽芳”荼蘼大意象、刘辰翁《宝鼎现·春月》春月大意象、张林《柳梢青·灯花》灯花大意象、王沂孙《天香·咏龙涎香》龙涎香大意象、《南浦·春水》春水大意象、《眉妩·新月》新月大意象、《齐天乐·蝉》蝉大意象、《庆清朝·榴花》榴花大意象、唐珣《水龙吟》“淡妆人更婵娟”白莲大意象、蒋捷《贺新郎·

吴江》吴江大意象、张炎《南浦·春水》春水大意象、《解连环·孤雁》孤雁大意象以及《绮罗香·红叶》红叶大意象等。这些大意象词在宋代词坛上占有重要位置。应该说，抛开宋词中的大意象词去审视宋代词人的创作心性是不全面的，而“不全面”是学术研究的大忌。

相对于大意象的数量，宋词中的小意象数量多之又多。小意象的数目有其十分重要意义，它在具体词篇里出现频率的高低，成了决定词风疏密状貌的必然因素。宋词中有些作品小意象排列甚密，吴文英《高阳台·丰乐楼分韵得如字》便是：“修竹凝妆，垂杨驻马，凭阑浅画成图。山色谁题？楼前有雁斜书。东风紧送斜阳下，弄旧寒、晚酒醒馀。自销凝，能几花前？顿老相如！伤春不在高楼上，在灯前欹枕，雨外熏炉。怕舣游船，临流可奈清臞？飞红若到西湖底，搅翠澜、总是愁鱼。莫重来，吹尽香绵，泪满平芜。”褚生《百字令》除意象甚为繁密之外，每一组意象既具有关系意义，又具有实指意义。全词如是：“半堤花雨，对芳辰消遣，无奈情绪。春色尚堪描画在，万紫千红尘土。鹃促归期，莺收佞舌，燕作留人语。绕栏红药，韶华留此孤主。真个恨杀东风，几番过了，不似今番苦。乐事赏心磨灭尽，勿见飞书传羽。湖水湖烟，峰南峰北，总是堪伤处。新塘杨柳，小腰犹自歌

舞。”要说明此词中的小意象意义，首先要知道创作的时代背景。这首词被收在宋人无名氏撰写的《湖海新闻》中。方智范先生对创作的时代背景描述得很清楚：“调名下有注云‘德祐乙亥’。乙亥为南宋恭帝德祐元年（1275年）。恭帝即位时仅五岁，朝政大权全操于奸相贾似道之手。这一年，元兵长驱南下，直指临安，南宋政权危如累卵，群臣惶惶不可终日。但贾似道却匿情不报，粉饰升平，依杭州湖山之胜，造‘半闲堂’，续妓纳妾，整日游湖取乐。时人题诗讽刺道：‘山上楼台湖上船，平章（平章君国重事之简称，位在宰相之上。指贾似道）醉后懒朝天。羽书不报樊城急（1273年元兵攻破樊城），新得娥眉正少年（指贾宠妾张淑芳）。’上层统治集团腐败透顶，自然不堪一击，翌年，元兵攻入临安，南宋便告覆灭。”^[17]这首词就创作于这样一个风雨如晦的时代，可以想见其中一定包含着深意。《湖海新闻》的作者深知其中意味，几乎每一句都可以找出相对应的事件，诠释此词说：“三、四（指‘春色’两句）谓众宫女行（指依附贾似道的宫女离散）；五（指‘鹄促归期’句）谓朝士去（指贾似道排斥异己，吴潜等主战派均遭罢黜）；六（指‘莺收佞舌’句）谓台官默（指贾似道控制了御史台，众议缄默）；七（指‘燕作留人语’句）指太学生上书（当时太学生上书要求贾似道出兵

抗元)；八、九(指‘绕栏’两句)谓只陈宜中在(贾似道兵败，给事中陈宜中继贾任相，主持朝政)。^[18]‘东风’谓贾似道。‘飞书传羽’北军至也。‘新塘杨柳’，谓贾妾(指贾似道宠妾张淑芳)。”《百字令》作于“权臣当国”之时，“不得志者隐于下位，不敢明斥其非，托为诗词，长歌当哭，哀哀深怨之至也。”“‘几番过了’指贾似道以上秦韩史丁诸人，孟诸人皆可恨，贾尤可恨，故曰‘不似今番苦’。”^[19]刘永济《唐五代两宋词简析》从白居易妾名小蛮，有诗句曰“杨柳小蛮腰”中，推出“杨柳”隐指张淑芳的缘由，是为慧眼。^[19]对于褚生这首《百字令》的句句设喻，多数人都予以承认并以高评，然而也有漠视者。陈廷焯表现得有些矛盾，《大雅集》承认“不得志者隐于下位，不敢明斥其非，托为诗词”的真实，还引出“‘几番过了’指贾似道以上秦韩史丁诸人，孟诸人皆可恨，贾尤可恨，故曰‘不似今番苦’”不为人所知的结论，然在《白雨斋词话》卷六第二十六则却批评“宋德祐太学生《百字令》、《祝英台近》两篇，字字譬喻，然不得谓之比也。以词太浅露，未合风人之旨”^[20]。“以词太浅露，未合风人之旨”之说，过分强调“兴”的玄虚，而对“比”的时代关注却没有足够的重视，显然忽略了此词用意象寄托情思的特征。

小意象分布的稠密与稀疏状态是决定词人风

格的重要因素。古人将宋代词人分为疏派与密派，还有介乎二者之间的第三种流派，其依据的评判基点实际上就是小意象分布的稠密与稀疏状态，虽然他们并没有直接提出来。有关疏派与密派的论述可先看朱祖谋的说法：“两宋词人，约可分为疏、密两派。清真介在疏、密之间，与东坡、梦窗分鼎三足。”^[21]能够知道，东坡是疏派的代表，吴梦窗是密派的代表。张祥龄也认为吴梦窗是密派的代表，其《词论》如是说：“词至白石，疏宕极矣。梦窗辈起，以密丽争之，至梦窗而密丽又尽矣，白石以疏宕争之。三王之道若循环，皆图自树之方，非有优劣。况人之才质限于天，能疏宕者不能密丽，能密丽者不能疏宕。”^[22]以上两个词论家的观点具有权威性，而且切准了实际，为后人广泛认可。按照小意象规则加以统计，得出的结论与上述二人密合无间。统计结果是，吴文英词大意象不多，小意象甚多：江水意象613次，居第一；花草意象575次，居第一；夜意象380次，居第一；月亮意象189次，居第二；以春为首的四时意象350次，居第一；树木意象247次，居第三；楼意象62次，居第二；鸟意象290次，居第二；马意象55次，居第二。吴文英词数量与苏轼相当，而苏轼词中的小意象数量要少得多：江水意象280次，以春为首的四时意象137次，月亮意象45次，夜意象93

次，花草意象105次，楼意象106次，马意象22次。苏轼的如上数据统计在全宋词人中，小意象吸纳频次多数排不上名次，故没有列出。吴文英与苏轼的比较可以证实朱祖谋与张祥龄发论的合理性，也为小意象是构成词篇基本材料的说法提供了有力证明。

对于北宋与南宋人各有差别的词风，也可以从小意象的统计中得到数值证实。一般而言，南宋词密丽者增多，疏宕者居少。周济道出了这个实际状况：“针缕之密，南宋人始露痕迹。”^[23]经过统计，周济的见解得以完全证实，南宋人词中的小意象数量普遍多于北宋，具体数字可以从以后各章的首端见到，这里不罗列。

“针缕之密，南宋人始露痕迹”确实是事实，其缘由是：一是由于南宋词人作词数量普遍多于北宋词人，统计的结果理所当然会呈现水涨船高之势。二是南宋词人在“体物”方面下的功夫更多，追求“托物显志”的审美趋尚，使大量大意象与小意象出现在词的篇幅当中。三是用“疏法”创作需要更为突出的才气，显然南宋人的创作才气比起北宋人是不好成比例的，这从辛弃疾、姜白石、张炎被视为南宋疏派的代表就可以得到证实，从苏轼与吴文英的对比中也可以得到证实。关于创作才气决定“疏密”风格的特征问题，况周

顾在评价韦庄词“运密入疏”的超人之处时有过令人信服的表述：“韦文靖词，与温方城齐名，熏香掬艳，眩目醉心。尤能运密入疏，寓浓于淡，《花间》群贤，殆鲜其匹。”^[24]韦庄是公认的疏派的杰出成就者，故能“运密入疏”，“殆鲜其匹”包含着对创作才气的肯定。

[15]黑格尔著：《美学》，朱光潜译，商务印书馆，1981年，第二卷第10页。

[16]唐圭璋选释：《唐宋词简释》，人民文学出版社，2010年，第187页。

[17]方智范语，见唐圭璋、缪钺等人撰写：《唐宋词鉴赏辞典》，上海辞书出版社，1988年，第2252页。

[18]陈廷焯著：《大雅集》卷四，吴熊和主编：《唐宋词汇评》两宋卷，浙江教育出版社，2004年，第五册第4072～4073页。

[19]刘永济著：《唐五代两宋词简析》，吴熊和主编：《唐宋词汇评》两宋卷，浙江教育出版社，2004年，第五册第4073页。

[20]陈廷焯著：《白雨斋词话》，唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局，1986年，第四册第3917页。

[21]朱祖谋著：《评清真词》，周邦彦著，孙虹校注：《清真集校注》，《中国古典文学基本丛书》本，中华书局，2002年，第427页。

[22]张祥龄著：《词论》，唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局，1986年，第五册第4211页。

[23]周济著：《介存斋论词杂著》，唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局，1986年，第二册第1631页。

[24]况周颐著：《历代词人考略》，王兆鹏主编：《唐宋词汇评》唐五代卷，浙江教育出版社，2004年，第185页。

五、宋词大意象与小意象的关系及确认的意义

从意象分割后出现的层级图例及说明——“·—○其中的‘·’代表字或词；‘—’代表句子；‘○’为立体圆状形态，代表段落或篇目”中可以知道，二者的关系就是整体意象与单个（局部、个体）意象的关系。小意象的集合构成大意象，大意象一旦形成，产生的审美效果就远非是小意象简单相加的总和。其原因，一是由于小意象的组合需要有足够的空间，二则由于意象的本质正如庞德所言，在意象里一般说“鹰不是鹰”，而是“鹰”所表示的意义。“意义”永远要超越鹰的形体之外，“意义”总是在虚境与实境的转变中体现出来，是多种审美因子共同构成的格式塔。还应该看到，大意象一定由小意象集合而成，但小意象的集合未必都是大意象。因为有些小意象构成不可名状的立体艺术圆境，这个立体艺术圆境可以从情景交融的画面角度进入加以观察，这就成了意境问题。照此说来，小意象也可以是意境构成的基本单元，这个观点正好与袁行霈先生倡导“意象是形成意境的材料”的观点相吻合。

意象大小的确认，对认识词人创作风貌、词体文学适应时代呼唤及文体特征同样是不可缺少的。南宋词大意象增多，与以词应歌、应社、应制的社会习俗有关，具有重返南朝宫体的秉性。

据查阅知，吴琚《酹江月》“玉虹遥挂”潮水大意象、曾觌《念奴娇》“群花渐老”林檎花大意象、《壶中天慢》“素飗风漾碧”明月大意象等都是应制与应社词的代表。大意象词的大量出现也部分地显示了某些词人创作活力不足的真实情形。南宋词人赵长卿最为典型。赵长卿是三流词人，张德瀛《词徵》卷一评其《惜香乐府》为“殆倚声家之痴符也（作品质量不高，但好写且好发表）。集中《蓦山溪》、《汉宫春》诸阕，多插科打诨之语，与黄豫章《鼓笛慢》数词相类，庄士见之，能无废卷耶”^[25]。评价之低，让人感到不好意思。就是这样一位词人，存词数量达340余首，排在南宋词人前列。其中几乎有大半为大意象词，四时大意象约100次，花大意象约60次，于宋代词人中别具风貌。但事实是无情的，赵长卿勤于大意象的创设，显示出的创作苦衷也是为人尽知的，然而留给人们的审美愉悦却是有限的。倒是在说明南宋词无力创新上，给予了无言的证实。

宋末词坛上有别于赵长卿词大意象的出现，又反映了词人对国家形势的深切关注。刘辰翁、王沂孙、蒋捷、张炎及《乐府补题》中“别有其深衷新义”^[26]的作品中，有诸多大意象词面世，含有的思想倾向不言而喻，创作的恶劣环境导致出现独特创作风貌的事实也是一目了然的，充分

地展示了彼时词人的内在心境，不可一概视为创作失去活力的表现。

观宋末词坛的大意象可以知道宋室的危机和时人心中的苦痛，观遗民词人词中的大意象又可洞见彼时文网的禁严、创作个体灵魂所受到的创伤以及心中的微薄希望。同时我们又能够看到，词人笔下的小意象在与大意象的共生中，二者保持了甚为协调的步伐。寒雪、冻云、荒台、冷池、废绿、空烟、斜阳、衰草、残笛、春怨、门荒、径悄、啼蛩、飞鸿、乱影、秋声、碎声、落叶、寒蝉、孤雁、凄蛩、萤光、残荷等表现衰煞、凄苦、绝望等意味的小意象出现在词篇里面，成了词坛上流入大意象及意境里不可缺少的血脉。

[25]张德瀛著：《词徵》，唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局，1986年，第五册第4095页。

[26]夏承焘著：《乐府补题考》，吴熊和著：《唐宋词通论》，浙江古籍出版社，1985年，第345页。

第三节 宋词意象的种类

这里不提分类而提种类，目的很明确。意象分类问题已经广为人知，学术界几乎将此问题说透，本书遵循已有的分类规则是不用讨论的话题。这里想做的事情是，从大的种类上（超过具体分类）对宋词意象做出界定，以期与本书研究的主题相适应。

一、学术背景

目前人们对意象的分类呈现多维趋势，各有自己的视角，因此并不统一。威尔斯在《诗歌意象》中，把意象分为七类：装饰性意象、潜沉意象、强合（或浮夸）意象、基本意象、精致意象、扩张意象和繁复意象。顾祖钊在《论意象五种》中，将意象分为五类：心理意象、内心意象、观念意象、泛化意象和至境意象，童庆炳与之基本一致。吴晓《意象符号与情感空间》从四个角度给意象分类：主观的意象与客观的意象；描述性意象、拟情性意象、象征性意象；景内意象与景外意象、显意象与潜意象；自然意象、历史意象、现实意象。韦勒克与沃伦在《文学理论》中说，当时多从修辞学角度研究意象分类，有人把意象分为三大类，又细分为二百五十种。陈植锽《诗歌意象论》把意象分类归纳为五种，总计得出三十六种意象。五类归纳法分别为：从

语言学角度分类可得静态意象和动态意象两种；从心理学角度分类可得视觉、听觉、触觉、嗅觉、味觉、动觉、错觉和联觉意象八种；从内容上分类可得自然、人生、神话意象三种；按题材分类可得赠别、乡思、闺怨、宫怨、边塞、山水、爱情、怀古、咏物、哲理、干谒、朝会、社会和政治意象十四种；从表现功能上分类可得比喻型、象征型、描述性意象三种。另外还有李元洛、夏之放、杨匡汉、龚见明等人的分类也具有影响，兹不再赘举。

上述不统一的意象分类法已经显示出这个问题的复杂性。显然，把语义学、修辞学、词汇学等语言学范畴的规则拿来给意象分类树立范本，有些让人百思不得其解。将词汇与意象画等号肯定是错误的。原因是语言可以凝聚成意象，但不是说每一个字就是一个意象，意象永远大于等于词汇，而且二者不是一个层面上的问题。意象分类学也不是意象的意义学。意象意义是无穷无尽的，同一个意象随着时代的发展、空间的变化、创作者个体心灵指向发生转变，赋予的意义也随之不同。对于意象的分类，能够从不同角度进入，找出足以支撑某一种文学体式在特定时代收揽人心的内在规定特性，较为全面地展示一个时期艺术品构成的成分大类型就够本了。希求在意象分类研究中找出带有艺术哲学的普遍规律，当

然是求之不得的。实事求是的态度是，在承认意象分类较为复杂的前提下，尽可能把握住意象分类的质点。寻找宋词意象种类型的追求目标就是如此。这个追求目标意在意象大小的统合之下，解剖宋词构成的分子图式，以及成为艺术圆境个体的状貌。

二、宋词意象的种类

“宋词意象的种类”从内容角度进入进行确认，不涉及与其他学者对意象分类的反驳问题。在反复的统计中，将宋词意象的种类型确定为三个类型：主体意象、人物意象与外主体意象。三种大的意象种类型中，“人物意象研究”已经作为成果出版，“外主体意象研究”也出版过一个小册子，“主体意象研究”也出版过部分成果，但是从理论体系到具体意象意义的分析，文化积淀的追寻，生成生活场景的透视，名家名作的意象论证都有欠债较深的感觉，不得不进行重新探讨。

A.主体意象确定的哲学基础。顾名思义，主体意象即占据全宋词主体位置的意象，包括宋词在“假象见意”时使用了哪些类型的小意象——有实在意味的材料，成为艺术圆境的大意象——具有审美意义与象征意义的篇目或段落。主体意象是逐字逐句逐篇统计出来的，为五种类型，可以用乐府旧题《春江花月夜》将其统合起来，这个问题在后面将以详加论述，现在先看主体意象确定的哲学基础。

宋词主体意象的分类要从中国古人哲学的本体论入手加以评判，因为宋词作为宇宙社会人生的反映，离开哲学本体做无根漫游肯定是不可想象的。中国古人的自然天道人文哲学本体论认

为：“天数五，地数五，五位相得而各有合。天数二十有五，地数三十。凡天地之数五十有五，此所以成变化而行鬼神也。”^[1]天数为五个奇数，代表阳，地数为五个偶数，代表阴。“万物负阴而抱阳，冲气以为和。”^[2]这向我们昭示出“五”在中国古人心中是构成宇宙万物的本根“无”——一个虚化的数字，与“道”生万物相当，可以想见其在中国古人观物察理体道过程中具有的指导意义。“五”的重要性与五行思想具有渊源关系。五行思想认为，世界由五类基本物质构成，即金、木、水、火、土，这五种基本物质的相生相克构成物质世界的运动。《尚书·洪范》大谈五行，基本上认定世界是由水、火、木、金、土五种物质构成。^[3]“‘五行说’在中国古代思想史上产生过十分巨大的影响。”^[4]《国语·郑语》则直接说土与金、木、水、火四种物质相结合生成万物：“夫和实生物，同则不继。以他平他谓之和，故能丰长而物归之；若以同裨同，尽乃弃矣。故先王以土与金木水火杂，以成万物。”^[5]在历史发展过程中，中国人观天象、察地理、审空间，将水、火、木、金、土附在浩渺的宇宙天体星辰之上，出现了五星说，后由五星再衍出五行，在相互滚合中，五行的影响越来越大。一般而言，今人认为“五行”有两个源头，一为“五星”起源说，一为“五方”起源说。刘起紘主张“五星”起源说，对

二者的关系这样说：“‘五星’是‘五行’的一词的不桃之祖。”^[6]庞朴主张“五方”起源说：“以方位为基础的五的体系，正是五行说的原始。”^[7]庞朴的话有两个方面值得注意，一是“五方”为“五行”的“原始”，二是“五的体系”“正是五行说的原始”。“五的体系”是“天数五，地数五”合成的体系，这个体系可以“成变化而行鬼神”，相当于生成万物之“道”，“五行”由“五的体系”生成即为顺理成章。

战国时期有人将阴阳五行并称，并逐渐成为支配中国文化的思想主体。有人如此说：六气“经之以天”，五行“纬之以地”，是决定世界秩序影响事物变化的重要因素。^[8]于是有人利用五行说预测和说明历代王朝更替的合理性，从而为新的统治者服务。据《文选·魏都赋》李善注引刘歆《七略》语云：“邹子（邹衍）终始五德，从所不胜。土德后，木德继之，金德次之，火德次之，水德次之。”^[9]这说明邹衍既是将阴阳与五行结合在一起说事的首倡者，同时又是五德终始的最早演化者。邹衍将道、阴阳、五行、历史合为一体，对中国哲学文化思想影响很大。“没有汉儒，就很难想象中国的文化是什么样子。”^[10]从《易传》到董仲舒建构了五行同构的宇宙图式之后，阴阳五行思想支配中国古代文化达两三千年

之久。

宋人对五行思想的哲学本体论意蕴有着更为深刻的领会，可以见到为数甚多的关注。周敦颐以道学家的目光关注五行与阴阳二气化生万物的功能：“二气五行，化生万物，五殊二实，二本则一。是万为一，一实万分。万一各正，大小有定。”^[11]王安石认为：元气分化为阴阳二气，阴阳二气产生金、木、水、火、土，五种元素发生变化，形成万事万物。杨万里《诚斋易传》认为：“天下之物皆五行所构成，其根本又都是阴阳二气之所聚。”“何谓变？阴阳太极之变也，人与万物五行之变也。”^[12]朱熹认为：“阴变阳合而生水火木金土”，“阴阳气也……五行阴阳，七者滚合，便是生物底材料”^[13]。均成为中国古人宇宙生成的权威论断。《宋史》也一再称述：“天以阴阳五行化生万物，盈天地之间，无非五行之妙用，人得阴阳五行之气以为形，形生神智而五性动，五性动而万事出，万事出而休咎生。和气致祥，乘气致异，莫不与五行见之。”^[14]

哲学上的本体论，“从人类认识史的角度来说，便表现为人们往往首先探讨宇宙的构成论、生成论，即对宇宙的结构，世界的图式进行探索，然后进入到对自然现象、社会现象背后的‘所以然之故’的探讨，即现象世界背后有没有一个更

根本的本体的探索”^[15]。“宇宙的构成论、生成论”在中国有哪些说法呢？有“阴阳五行”说，“精气”说，“天人感应”说，“人副天数”论，“天论”和“水地”论，“道生一，一生二，二生三，三生万物”，“太极生两仪，两仪生四象，四象生八卦”，等等。

上述向我们昭示，五行思想对人们的影响是不言而喻的。天有五行，地有五行，天人同构，所以人也由五行构成。《列子·杨朱篇》说：“人肖天地之类，怀无常之性。”张湛注云：“类同阴阳，性禀五行也。”^[16]道出了天人同构的根本。在广泛的天人同构理论指导下，《黄帝内经灵枢·阴阳二十五人篇》按五行学说，把人分为木、火、土、金、水五大类型，其如此云：“天地之间，六合之内，不离于五，人亦应之。”天地“先立五形（行）金木水火土，别其五色，异其五形（行）之人，而二十五人具矣”^[17]。而在《黄帝内经灵枢·通天第七十二篇》中则有按阴阳理论把人分为太阴、少阴、太阳、少阳和阴阳和平五类。^[18]总之，古人奉行的唯一准则就是“阴阳五行之运而不已，天地之气化也，人物之生生本乎是”^[19]。“人物生生，本五行阴阳。”^[20]《淮南子》将四时与五行九解合为一体，与人的身体结构对应起来，是天人同构的又一种说法，《精神

训》如此说：“头之圆也象天，足之方也象地。天有四时、五行、九解、三百六十六日，人亦有四支、五藏、九窍、三百六十六节。”^[21]《太平经》卷十六的天人同构说与《淮南子》同中有异，没有离开五行对人体构形作用的关怀：“天有五帝若五星，地有五帝若五岳，人有五帝若五行五藏。”^[22]

人的各种器藏因秉有阴阳二气的成分，而且各器藏拥有的阴阳之气比例不同，所以依据不同比例，被分别植入五行，于是就可见到如下成说：肝主春属木，心主夏属火，脾主长夏属土，肺主秋属金，肾主冬属水，这是法地之五行，各器藏由地之所产之物为养护之资。《藏气法时论》说：“地有五谷、五果、五畜、五菜、百药，各具五味，各有五行。”^[23]地之五味亦入五藏，也等于五行入五藏，所以治病养生不但要讲究百药的性与味，而且要讲究食物的性与味，这就是法地之五行的意思。人的生命整体可与五行统领下的时空系统完全对应，列表^[24]如下：

五行	五方	五风	五时	五气	五色	五音	五声	五味	五脏	五体	五荣	五窍	五志	五病	五精
木	东	东风	春	风	青	角	呼	酸	肝	筋	爪	目	怒	温	魂
火	南	南风	夏	热	赤	徵	笑	苦	心	血	色	舌	喜	殯	神
土	中	西南风	长夏	温	黄	宫	歌	甘	脾	肉	唇	口	思	洞泄	意
金	西	西风	秋	燥	白	商	哭	辛	肺	皮	毛	鼻	忧	虐	气
水	北	北风	冬	寒	黑	羽	呻	咸	肾	骨	发	耳	恐	咳	志

中医人体五大系统归类表^[25]:

五行	五藏	基本功能	表里之府	开窍	所主	其华所在	五情	脉象
木	肝	藏雪	胆	目	筋	爪	怒	玄
火	心	主神明主血脉	小肠	舌	脉	面	喜	钩
土	脾	主运化统血	胃	口	肌肉	唇	忧	
金	肺	主气主治节	大肠	鼻	皮	毛	悲	浮
水	肾	藏精 主命门之火	膀胱	耳	骨	发	恐	营

人体五行归类简表续表:

五行	五声	五季	五气	五味	五化	五方	比类社会职能	五音	五色
木	呼	春	风	酸	生	东	将军之官	角	青
火	笑	夏	暑	苦	长	南	君主之官	徵	赤
土	歌	长夏	湿	甘	化	中	仓廩之官	宫	黄
金	哭	秋	燥	辛	收	西	相傳之官	商	白
水	呻	冬	寒	咸	藏	北	作强之官	羽	黑

《吕氏春秋·十二纪》五行分布便览图：

木			火			土	金			水			五行
东			南			中	西			北			五方
春			夏				秋			冬			季
孟春	仲春	季春	孟夏	仲夏	季夏		孟秋	仲秋	季秋	孟冬	仲冬	季冬	月
营室	奎	胃	毕	东井	柳		翼	角	房	尾	斗	婺女	太阳位在
同右	甲乙	同左	同右	丙丁	同左	戊己	同右	庚辛	同左	同右	壬癸	同左	日
..	太皞	炎帝	..	后土	..	少皞	颛顼	..	帝
..	句芒	祝融	..	后土	..	蓐收	玄冥	..	神
..	麟	羽	..	倮	..	毛	介	..	虫
..	角	徵	..	宫	..	商	羽	..	音

太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	黄钟之宫	夷则	南吕	无射	应钟	黄钟	大吕	律
同右	八	同左	同右	七	同左	五	同右	九	同左	同右	六	同左	数
..	酸	苦	..	甘	..	辛	咸	..	味
..	膾	焦	..	香	..	腥	朽	..	臭
..	户	灶	..	中溜	..	门	行	..	祀
..	脾	肺	..	心	..	肝	肾	..	祭先
..	仁	礼	..	信	..	义	智	..	性
..	貌	视	..	思	..	言	听	..	事
..	青	赤	..	黄	..	白	黑	..	色
..	麦	菽	..	稷	..	麻	黍	..	谷
..	羊	鸡	..	牛	..	犬	彘	..	牲

五行大系图：[\[26\]](#)

	木	火	土	金	水
时	春	夏	季夏	秋	冬
方	东	南	中	西	北
数	三、八	二、七	五、十	四、九	一、六
神	勾芒	祝融	后土	蓐收	玄冥
帝	太昊	炎帝	黄帝	少昊	颛顼
天干	甲乙	丙丁	戊己	庚辛	壬癸
地支	寅卯	巳午	辰未戌丑	申酉	亥子
八卦	震巽	离	坤艮	乾兑	坎
经	《乐》	《礼》	《诗》	《书》	《易》
德	仁	礼	信	义	智
灵	龙	凤	麟	虎	龟

虫	鳞	羽	倮	毛	介
音	角	徵	宫	商	羽
声	喉	齿	牙	舌	唇
脏	肝	心	脾	肺	肾
味	酸	苦	甘	辛	咸
臭	膻	焦	香	腥	朽
祀	户	灶	中霤	门	行
明堂	青阳	明堂	太庙	总章	玄堂
色	青	赤	黄	白	黑
谷	麦	菽	稷	麻	黍
牲	羊	鸡	牛	犬	猪
火	榆柳	枣杏	桑柘	柞櫟	槐檀
兵	矛	戟	剑	戈	盾
气	风	阳	雨	阴	寒
纪	星	日	岁	辰	月
官	司农	司马	司营	司徒	司寇
律	大簇……	中吕……	黄钟……	夷则……	应钟……
刑	剕	大辟	劓	墨	宫
戒	不杀	不邪	不妄	不盗	不淫

董仲舒《春秋繁露》[\[27\]](#)中被视为“逆之则乱，顺之则治”的五行在社会治理中的作用：

“东方者木，农之本。司农尚仁，进经术之士，导之以帝王之路，将顺其美，匡救其恶。执

规而生，至温润下，知地形肥绕美恶，立事生则，因地之宜，召公是也。亲入南亩之中，观民垦草发溜，耕种五谷，积蓄有余，家给人足，仓库充实。司马实谷。司马，本朝也。本朝者火也。故曰木生火。”

“南方者火也，本朝。司马尚智，进贤圣之士，上知天文，其形兆未见，其萌芽未生，昭然独见存亡之机，得失之要，治乱之源，豫禁未然之前，执矩而长，至忠厚仁，辅翼其君，周公是也。成王幼弱，周公相，诛管叔蔡叔，以定天下，天下既宁以安君。官者，司营也。司营者，土也。故曰火生土。”

“中央者土，君官也。司营尚信，卑身贱礼，夙兴夜寐，称述往古，以厉主意。明见成败，微谏纳善，防灭其恶，绝原塞隙，执绳而制四方，至忠厚信，以事其君。据义割恩，太公是也。应天因时之化，威武强御以成。大理者，司徒也。司徒者，金也。故曰土生金。”

“西方者金，大理司徒也。司徒尚义，臣死君而众人死父。亲有尊卑，位有上下，各死其事，事不逾矩，执权而伐。兵不苟克，取不苟得，义而后行，至廉而威，质直刚毅，子胥是也。伐有罪，讨不义，是以百姓附亲，边境安宁，寇贼不发，邑无讼狱，则亲安。执法者，司

寇也。司寇者，水也。故曰金生水。”

“北方者水，执法司寇也。司寇尚礼，君臣有位，长幼有序，朝廷有爵，乡党以齿，升降揖让，般伏拜谒，折旋中矩，立而罄折，拱则抱鼓，至清廉平，赂遗不受，请谒不听，据法听讼，无有所阿，孔子是也。为鲁司寇，断狱屯屯，与众共之，不敢自专。是死者不恨，生者不怨，百工维时，以成器械。器械既成，以给司农。司农者，田官也。田官者木。故曰水生木。”（《五行相生》）

“木者，司农也。司农为奸。朋党比周，以蔽明主，退匿贤士，绝灭公卿，教民奢侈，宾客交通，不劝田事，博戏斗鸡，走狗弄马，长幼无礼，大小相虏，并为寇贼，横恣绝理。司徒诛之，齐桓是也。行霸任兵，侵蔡蔡溃。遂伐楚，楚人降伏，以安中国。木者，君之官也。夫木者农也。农者民也，不顺如叛，则命司徒诛其率正矣。故曰金胜木。”

“火者，司马也。司马为谗，反言易辞以谗愬人，内离骨肉之亲，外疏忠臣，贤圣旋亡，谗邪日昌。鲁上大夫季孙是也。专权擅政，薄国威德，反以殆恶，谗愬其贤臣，劫惑其君。孔子为鲁司寇，据义行法，季孙自消，堕费郈城，甲兵有差。夫火者，大朝，有邪谗荧惑其君，执法诛

之。执法者水也。故曰水胜火。”

“土者，君之官也。其相司营。司营为神，主所为皆曰可，主所言皆曰善，谄顺主指，听从为比。进主所善，以快主意，导主以邪，陷主不义，大为宫室，多为台榭，雕文刻镂，五色成光。赋敛无度，以夺民财；多发徭役，以夺民时。作事无极，以夺民力。百姓愁苦，叛去其国，楚灵王是也。作乾谿之台，三年不成，百姓罢弊而叛，及其身弑。夫土者，君之官也，君大奢侈，过度失礼，民叛矣。其民叛，其君穷矣。故曰木胜土。”

“金者，司徒也。司徒为贼，内得于君，外骄军士，专权擅势，诛杀无罪，侵伐暴虐，攻占妄取，令不行，禁不止，将率不亲，士卒不使，兵弱地削，令君有耻，则司马诛之，楚杀其司徒得臣是也。得臣数战破敌，内得于君，骄蹇不卹其下，卒不为使，当敌而弱，以危楚国，司马诛之。金者，司徒，司徒弱，不能使士众，则司马诛之。故曰火胜金。”

“水者，司寇也。司寇为乱，足恭小谨，巧言令色，听谒受赂，阿党不平，慢令急诛，诛杀无罪，则司营诛之，营荡是也。为齐司寇。太公封于齐，问焉以治国之要，营荡对曰：‘任仁义而已。’太公曰：‘任仁义奈何？’营荡对曰：‘仁者

爱人，义者尊老。’太公曰：‘爱人尊老奈何？’营荡对曰：‘爱人者，有子不食其力；尊老者，妻长而夫拜之。’太公曰：‘寡人欲以仁义治齐，今子以仁义乱齐，寡人立而诛之，以定齐国。’夫水者，执法司寇也。执法附党不平，依法刑人，则司营诛之。故曰土胜水。”（另外关于五行的论说此处不录。）

中国古人的宇宙图式论在道家与五行家那里，均是受到极大关注的一大体道哲学命题。他们各以自己独特的视角与方法，描绘出了自然、社会、人的发生与构成图式，广泛地影响着古人的世界观。著名学者葛兆光先生说得好：“如果说，道家的宇宙图式偏于玄想，那么五行家的宇宙图式便是偏重于经验；如果说道家的宇宙图式是由抽象推向具体，那么五行家的宇宙图式便是由具体归纳出抽象；如果说道家的宇宙图式侧重于自然、社会、人的发生，那么五行家的宇宙图式则更偏向于描述自然、社会、人的结构。”^[28]两家相对比而言，五行家玄的色彩少一些，多从具体事物的观察中，推出未知之理。对自然、社会、人的观察，注重结构模式，多的是经验总结，所以更易于为广大世人所接受。人们在接受哲学本体论的时候，除了将之作为观察万事万物生成的终极指导外，更多的是接受少一些玄想色彩的“偏向于描述自然、社会、人的结构”的思

想，以便为社会现实服务。

经过精心研究，彭林先生发现，《周礼》中的六官——天官、地官、春官、夏官、秋官、冬官结构，即是典型的五行结构模式，这是用五行思想为社会政治管理服务的最好诠释。而《周礼》有人认为是“周公未成之书”，实则为“战国时人书”。^[29]这与五行学说起始的时间基本可以应合。六官结构中，将天、地，春、夏、秋、冬，东、南、西、北、中与金、木、水、火、土完整而全面地对应起来，而且五行居统治地位。具体可知，中央土由地官兼任，恰是五行排列法。

《周礼·天官》中提到的王有六寝，后有六宫，六寝、六宫的布局，均为前一后五。《天官·宫人》郑玄注云：“六寝者，路寝一，小寝五”，“路寝以治事，小寝以时宴息焉”。《礼记·曲礼》孔颖达疏云：“五小寝，一寝居中，四寝分居四维，天子每时一易其寝，中央之室则夏季六月居之。”可见五小寝代表五行之居，前一后五的格局与天官统领五官的关系完全一致。《天官·内司服》云：“掌王后之六服：袞衣、揄狄、阙狄、鞠衣、展衣、缘衣、素沙。”郑玄注云：袞衣色玄（当是象天），揄狄青，阙狄赤，鞠衣黄，展衣白，缘衣黑。后五衣象五行之色，而以袞衣象天之色最尊，与五行倡导的天尊地卑思想一致。

《周礼》六官的地位不完全平等，天官一职在五

官之上，即以一统五，祭祀时五官而奉六牲，郑司农云：“司徒主牛，宗伯主鸡，司马主马及羊，司寇主犬，司空主豕。”此五官分别代表土、木、火、金、水。《周礼》还设九旗制，孙诒让认为，正旗只有五：常、旂、旝、旗、旐，其余四旗不是独立的旗名。而且正旗之各有章物：常为日月，旂为交龙，旝为鸟隼，旗为熊虎，旐为龟蛇，用以表示不同级别，作战时又以之号令军众。交龙、鸟隼、熊虎、龟蛇即青龙、朱雀、白虎、玄武四象，又以日月居中，足成五数，显然是为了效法五行。^[30]“以玉作六器，以礼天地四方：以苍璧礼天，以黄琮礼地，以青圭礼东方，以赤璋礼南方，以白琥礼西方，以玄璜礼北方。”（《周礼·春官·宗伯第三》）“东方谓之青，南方谓之赤，西方谓之白，北方谓之黑，天谓之玄，地谓之黄。”（《周礼·冬官·考工记第六》）都是在天地五色五方相互对应中讨论事物，实际上还是效仿“以一统五”的天御五行规则。

《五行大义》对五行的本体意义做了总论，认为：“五行者，尽造化之根源，人伦之资始。万品禀其变易，百灵因其感通。本乎阴阳，散乎精象，周竟天地，布极幽明，子午卯酉为经纬，八风六律为纲纪。故天有五度以垂象，地有五材以资用，人有五常以表德，万有森罗以五为度，

过其五者，数则变焉。”^[31]在阐述五行本体意义的同时，还强调了“万有森罗以五为度”的象数重要性，突出了“五”作为“度”的临界作用，“是由具体归纳出抽象”的有力证明。

中国古代流行极为广泛的《周易》八卦是“包牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文，与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情”。被列为儒家十三经之首，其作用之大，为世人所知悉。《周易》八卦为世人看重的另一个方面，是因为作者被拘时，重新对之进行了演绎加工，画出了后天八卦方位和索生八卦图，使其影响更为广大，成了中国古代人判断吉凶、了解万事万物变化规律的终极依据。宋代人邵雍绘制出“经世天地四象图”，利用八卦原理区别万事万物。传说中的河图洛书先天后天合一图以“河图形圆，阴阳合一，无为自然之道也。洛书形方，阴阳分位，有为变化之道也”^[32]作为理论指导，演示八卦中蕴涵的精神实质。还有六十四卦次序圆图，六十四卦圆中布方排列图，太极八卦图等众多相关八卦的图式在历史上大量出现，说明八卦文化在中国文明史中所占地位越来越重要。

然而，八卦与五行也有密切关系，可以相

配，不是八卦包含在五行里，而是五行将八卦吸纳到自己的范围之内，他们之间的从属关系是：乾兑为金，震巽为木，坎为水，离为火，坤艮为土。十天干、十二地支也被纳入归属于五行图式之中，然后分属于阴阳。上述关系可排列如下^[33]：

阴阳	阳	阴	阳	阴	阳	阴	阳	阴	阳	阴
五行	木		火		土		金		水	
八卦	震	巽	离		艮	坤	乾	兑	坎	
天干	甲	乙	丙	丁	戊	己	庚	辛	壬	癸
地支	寅	卯	午	巳	辰戌	丑未	申	酉	子	亥
五藏	胆	肝	小肠	心	胃	脾	大肠	肺	膀胱	肾
六腑										
五方	东		南		中		西		北	
五季	春		夏		长夏		秋		冬	
五气	风		热暑		湿		燥		寒	
五味	酸		苦		甘		辛		咸	
五音	角		徵		宫		商		羽	
五色	青		赤		黄		白		黑	
六神	苍龙		朱雀		勾陈	螣蛇	白虎		玄武	

从上述诸多事实可以看出五行具有融摄事物的强大能力，这是作为宇宙图式能够体现本体精神实质，且又与人类本性能够亲近的秉性所决定的，说明古人崇拜五行并非是盲目的选择。

五行宇宙图式在引出诸多具体以“五”称呼的名物外，更重要的是五行图式由具体的木火土金水五种物质抽象出了“五”的哲学本源数字，这个本源数字被中国人视为万能数码。《黄帝内经灵枢·阴阳二十五人篇》云：“天地之间，六合之内，不离于五，人亦应天。”《正一修真略仪》云：“五者，黄中总数，统御生死，以摄万灵，安镇人身，元精固守也。”^[34]宋人复制的河图、洛书、洛书九宫图与后天八卦方位重合图均将“五”置于中间，称之为“中五”。“五”在中央，特别重要，代表太极。《周子太极图说》认为：太极者，“无极而太极”，是产生万物的本根。^[35]朱熹认为：“总天地万物之理，便是太极。”^[36]即太极是世界的本源，理也是世界的本源，“太极”是“天地万物之根”，“人人有一太极，物物有一太极”。“五”为中央，于五行属土，是化生万物的母胎，其作用与太极中生两仪，两仪生四象，四象生万物中的太极相类。邵雍说：“天地之本起于中（即五与土）。夫数之中者，五与六也。五居一三七九之中，故曰五居天中，为生数之主；六居二四八十之中，故曰六居地中，为成数之主。”^[37]

“五”的影响是显而易见的。“以五而言，则天有五星，地有五岳，人有五常，以至五色、五

味、五谷、五畜之类，无非五也。”“以六而言，则天有六合，岁有六气，卦有六爻，以至六律、六品、六甲、六艺之类，无非六也。”“天有五气，故凡生物，莫不具有五性。”“凡有血气之类，皆具五常。”由此观之，“五”成了生成能力极高，故使用概率也极高，具有统领性能的数字，这正是万能数码的具体表现。日本人感叹地说：“中国人出现了把一切事物分为五个方面的倾向。”^[38]诚为识津之言。

由上述对“五”的重要性的论述，可以推知，宋代人的集体无意识里，一定有“五”的记忆。叶梦得《避暑录话》记说宋人的“月忌”，客观地告诉我们，彼时人们对“五”的深刻认识。他如此说：“俗以每月初五、十四、二十三日为月忌，凡事必避之，其说不经。后见卫道夫云：‘问前辈云，说此三日即《河图》数之中宫五数耳。五为君象，故民庶不可用。此说颇有理。’”^[39]宋人民俗将“五”提到“君象”位置，这对于宋代词人来说，是不可能不知道的重要事件。

现代学者对中国古代以“五”作为万能数码的客观事实早就予以认可，并有相当精辟的总结，以侯外庐与李泽厚两位先生为范例。侯外庐先生说：“以五为基数，以四时五行运转次序，将五帝、五神、五祀、五方、五色、五音、五味、五

种气象、五种物候、五星、五兽、五数、人体五脏等等，一一配合，构成一种包罗万象的世界演化和分布图式，以解释并欲占自然界的运转，人类社会的变迁，以及指导个人治病养生，消灾辟邪的活动，这是自《吕氏春秋》、《淮南子》出现以来，在汉代哲学、政治学说和方技术数之学中占统治地位的宇宙观，也是中国传统文化典型的特征之一。”^[40]李泽厚先生的观点与侯外庐先生的观点基本一致，但又有自己的独特表述，其《华夏美学》如是说：“从中国文献说，春秋时代大量的关于‘五味’、‘五色’、‘五声’的论述，可以看作是这种成果的理论记录。因为把味、声、色分辨，区别为五类，并与各种社会性的内容、因素相联系相包容，实际是在理论上去建立和论证感性与理性、自然与社会的统一结构，这具有很重要的哲学意义。”“五行的起源看来很早，卜辞中有五方（东南西北中）观念和‘五臣’字句；传说殷周之际的《洪范九畴》中有五行（水火金木土）的规定。到春秋时，五味（酸苦甘辛咸）、五色（青赤黄白黑），五声（角徵宫商羽）……五星、五神等等已经普遍流行。人们已经开始以五为数，把各种天文、地理、历算、气候、形体、生死、等级、官制、服饰……种种天上人间所接触到、观察到、经验到并扩而充之到不能接触、观察、经验到的对象，以及社会、政

治、生活、个体生命与现实，统统纳入一个齐整的图式中。……这个五行宇宙图式本身就包含有理性和非理性两个方面的内容……”^[41]李泽厚特别向人们提醒：“这个五行宇宙图式本身就包含有理性和非理性两个方面的内容”，实是看中了“五行宇宙图式”包含的人性化内质，为一些学者所未谈。人的心灵是“理性和非理性”相结合的产物，因此从“方以类聚”（《周易·系辞上》）的规律看，“五行宇宙图式”实际是“我们自我的本质”。^[42]

B.宋人对五行哲学本体论接受的推定。任何一种历史文化在其形成时期往往各立门户，而任何一种文化门派又将会在历史进程中相互融合。南朝张融曾断言：“道也与佛，逗极无二。”^[43]因而在死前立下遗嘱，要求入棺后，左手执《孝经》、《老子》，右手执《小品法华经》，把儒、道、佛的融合看作他的最高理想。^[44]张融的预言及理想，在其死后不久，即得以实现。果然在唐代兴起了儒、道、佛三教合一思潮，而且在宋代也得到了普遍响应。这种思潮仅唐宋两个朝代，就达六百多年之久。

宋代又是一个集传统文化大成的时代。从文人的角度看，这个时期人们大都具有广泛接受多种思想文化的气度，不仅仅是充满情感与才华富

詹的文学之士，而且是具有哲学头脑的思想家，表现为文学、哲学皆通。宋人的一些哲学色彩鲜明的论著，如《太极图说》、《通书》、《正蒙》、《皇极经世书》及朱熹等人的著作，得到王国维的慧眼关注，认为是“凡此诸子之书，亦哲学，亦文学”^[45]。其他人如秦观是一个“博综史传，通晓佛书，讲习医药，明练法律”的通才。^[46]欧阳修作诗写文填词超人，还是历史学家、金石学家、文艺批评家。苏轼诗词文皆擅，书、画、美学、史学也均有独特成就。苏轼还是哲学家，对儒、道、释三家均有深入研究。老庄思想、佛家思想对他的思想与创作都产生过广泛而深刻影响。晚年还继承父亲遗志，完成了《易经》、《论语说》等哲学著作的整理阐释。如上所举几位文人都是学者型文人，一些学者则是文人型学者。其他类型的艺术家也多有如左所云特征。这种人才壮观局面，在宋代三百二十多年的历史中，实在是处处可见。文人有了学术底气后，其心理就会表现得更为开阔。用“伫中区以玄览，颐情志于典坟。遵四时以叹逝，瞻万物而思纷。悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春。心懔懔以怀霜，志眇眇而临云。咏世德之骏烈，诵先人之清芬。游文章之林府，嘉丽藻之彬彬”^[47]这样的长句描述宋人，实是再恰当不过了。宋人以哲学之才促发文学创作，反映出的时代气象恰好

是“哲学与艺术确实在某些方面取得了一致性”^[48]。

宋代是中国古代历史上文化最发达的时期。这个时期，上自黄帝、台辅、巨宦，下到各级官僚和地主绅士，构成一个远比唐代庞大的也更有文化教养的阶层。他们在文化重建中，融故出新，成就远远超过前人。就中国古代思想文化而言，宋人还作出了远承前人成果，开后人新路的功绩。严复对此作出独到判断，于《致熊纯如信》中云：“中国所以成为今日之现象者，为善为恶，姑不具论，而为宋人之所造就，什八九可断言也。”^[49]王国维对宋人在文学、科学、史学、绘画、诗歌等综合文化上做出的贡献也有中肯评价，将之概括为：“天水一朝人智之活动与文化之多方面，前之汉唐，后之元明，皆所不逮。”谈到近代学术发展，认为宋人是首发其端的一代。^[50]陈寅恪给宋人在文化方面做出贡献的评价已经成了时下人们谈论宋人文化创造的必然引语，《邓广铭〈宋史职官志考证〉序》中如此云：“华夏民族之文化，历数千载之演进，造极于赵宋之世。”^[51]

事实确实如此，由易学、道（家与教）学、儒学、佛学、阴阳五行之学等引出的一系列古代文化，途经宋代时，汇聚了更为广泛的文化因

素，被翻出了新的气象。北宋时道学就有苞揽宇宙万物、囊括社会人心的气魄，是中国传统文化继汉代文化以后的又一次重建。南宋时的理学是两宋学人对华夏文明从思想到感情上的再次提升。两宋时期，几乎没有哪一位学人不思考道与理的问题，加上艺术修养的大幅提高，一代多情又多思的宋人风貌在时代的感召之下，显示得淋漓尽致。当道学与理学占据了宋人的思想阵地之后，表明他们的思想境界已经上升到了新的质变时期。这种特有现象告诉我们，文人在从事文学创作时，不可能忘却根深蒂固的传统文化，相反会在新的道学与理学哲学的影响之下，加深对传统文化的理解。从上述已经说明的事实中，我们完全可以推定，宋人对五行思想由温习到自觉地使用已经到了高度纯熟程度。特别是在创作一些描述自然、社会、人的结构的文学作品——词时，不可能摆脱作为终极哲学指导的五行思想而作漫无边际的玄想，因为词是由具有理性精神的宋人所创，而不是非理性巫文化蔓延的神话创作。“一时代最完美确切之解释，须向其时之诗中求之，因诗之为物，乃人类心力之精华所构成也。”^[52]可想而知，宋人作词时，体现一代人的思想主体倾向是必然的。

C.宋词主体意象的统计结果。五行图式是构成物质世界、人类社会、人本体的基本模式。由

五行抽象出来的万能数码“五”被宋人当作太极的象数代表，这对于宋人来说，实在是再熟悉不过的记忆，成了根植于他们脑海之中的集体无意识。宋人写词关注的主要对象是自然、社会与人，不是通过创作去探讨对象的生成之道，而是通过对对象结构的描写，凸显作者的内在情意。这样就离不开从对象中觅取构制篇幅的材料——小意象，然后将其通过心灵的重新编制，构设成显示意义的成品——大意象。词人这种反映论式的创作意识，注定在最后出结果时，不会离开万能数码的启示。集体无意识是不露痕迹的追求，即如羚羊挂角，无迹可求，宋人于此不可能在口头上日日宣示，也不可能在文献里直接阐扬，这样我们只能进入具体作品中寻找。先可举出一例：刘昌诗《芦蒲笔记》录《鹧鸪天》写元宵夜组词十五首，均写由自然、社会、人本体构成的生活场景，其中有七首使用“五”字：“紫禁烟光一万重。五门金碧射晴空。”“乐声都在人声里，五夜车尘马足香。”“攒宝骑，簇雕轮。汉家宫阙五侯门。”“复道远，暗相通。平阳主第五王宫。”“五日都无一日阴。往来车马闹如林。”“九重天上闻花气，五色云中应笑声。”“长月好，定天晴。人人五夜到天明。”^[53]以上所举词例反复使用“五”，绝非是实事实记，当是五行统领下，人们习惯于用“五”称许事物的集体无意识。也许

一些人会认为，拿上述词例作为宋词以“五”领会本体论的实证只是偶然的个案，不过是孤证，而且有些过分牵强，不足以说明问题。是否还有其他依据？晏几道将词称作“五七字语”^[54]，是按照以“五”为基数称物的习惯显示，并非完全按词多由五字句与七字句构篇的特征抽象出来的说法。中国古代诗歌由四言发展到五言、七言，最后定型为五言与七言，成为古代诗歌的主流。这个独特的现象，恐与奇数为“居天之中”的“生数”本性有关。故不可断定“晏几道将词称作‘五七字语’”为偶然兴到之语，纯粹出于无意。

更为引人注意的是，宋代词人的创作心理与哲学范畴的沟通在于，宋词在选择意象的时候，无意识地以五行建构的图式作为观照的对象模式。这个结论的得出，不是感悟出来的，而是通过艰难的逐字逐句逐篇统计得出的结论。由统计结果可知，主体意象为五种类型，正好与国人“把一切事物分为五个方面的倾向”相应合。统计分三个层次进行，首先是统计全宋词，以唐圭璋编纂、王仲闻参订、孔繁礼补辑的《全宋词》为底本。^[55]其次统计选本中的作品，以唐圭璋等人选注的《唐宋词选注》为底本。^[56]第三统计宋词名篇，以唐圭璋等人撰写的《唐宋词鉴赏辞典》为底本。^[57]

主体意象的五种类型（不分大小）可以与五行、木、火、土、金、水成种类型对应，具体意象称呼恰可借乐府旧题《春江花月夜》作为代表头字。如此就出现宋词主体意象为“春、江、花、月、夜”之说。主体意象（从内容视角观照）的头字确定后，再进行联想，得出一个系列的意象群，就是主体意象的一个种类型。如春为头字可以联想到四时、时辰，由时辰可以联想到具体的时间，这是表示时间的主体意象。后四种则是表示空间的主体意象。江为头字可以联想到河、水、雨、雪等。花为头字可以联想到不同种类的花木与芳草等。月为头字可以联想到广泛的天体，如太阳、星辰等。夜为头字可以联想到与之相对的昼以及上元、黄昏、七夕等。在这个基本规则统领之下，其统计结果为：以春为头字的四时意象约一万二千次，以江为头字的水意象约一万九千次，以花为头字的花草意象约二万次，以月为头字的日月意象约七千四百次，夜意象约八千次。此外，树木意象约九千次，鸟意象约九千四百次，马意象约一千八百次。以上是以《全宋词》作为底本统计意象大小的结果，为第一层次数据。选本及名家名作统计的结果与如上结果完全吻合，切实证明了主体意象第一层次统计的结果与宋词存在相符，其真实性无可怀疑。尤其值得注意的是，从宋词创作的名篇看，春、江、

花、月、夜五种意象是支撑词坛的主要基点，这在以后各个章节里都有实在词例举出，此处不去一一罗列。

按照五行对应说，春、江、花、月、夜可以找到分别附属位置。其程式当是：春于五行属木，因此四时系列意象附于其中。金与五方中的西对应，太阳西下为夜，因此夜意象可与金对应。又《说卦传》十一云：“离为火，为日。”^[58]自然就推出火自日中来的结论。日月同属天体，因此月亮意象可归为火。《洪范》解释五行属性时说：“水曰润下，火曰炎上，木曰曲直，金曰从革，土爰（曰）稼穡。润下作咸，炎上作苦，曲直作酸，从革作辛，稼穡作甘。”人们对“土爰（曰）稼穡”的解释是“土可以生长庄稼”。^[59]从中可以推证：花草与庄稼同属于禾类，因此花草意象可附属于土。

综上可知，春属木，江属水，花属土，月属火，夜属金。又古代的楼由木所造，属春类，另有树木附焉。太阳中有金乌（“日中有骏鸟，月中有蟾蜍”^[60]）日月同为天体，故鸟可与月亮同属。马为阳性，与太阳性同，日月同为天体，也可附属于月亮。这种解释本身具有理性因素，也有非理性因素，不必过分苛问其精神的合理性所在，因为古人以“五”称物的倾向本来就包含着如

上两种因素。

五行思想给中国古人的哲学启示，更为重要的是，从具体事物中抽象出了“五”的道理。我们在宋词主体意象分类中，看到的也是“五”作为万能数码的终极指导意义。刘勰说：“人为五行之秀，实天地之心。”人有心，“心生而言立，言立而文明”。文为何？是由道生出的日月丽天之象与山川理地之形以及“傍及万品”的心灵化^[61]，也就是德国美学家弗里德兰德所说的“是种心灵的产物”^[62]。古人创作的体道精神，又是通过体物来实现的。道理很简单，“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏”^[63]。什么样的物最能“感人”？一定是包括在天地之中的万物。自然、社会、人由五行构成，三者的质不同，但“构”是相同的。“人为五行之秀，实天地之心。”人有观察、思考的能力，登高山必然下临万象，当“目击其物”时，所见无非是山林、日月、风景。“离群”时所感受到的依然与社会的结构失衡有关。其他如楚臣去境，汉妾辞宫，骨横朔野，魂逐飞蓬，负戈外戍，杀气雄边，塞客衣单，孀闺泪尽，解佩出朝，扬娥入宠等等引出的感触，都在五行统构的物质、精神图式之内。宋代词人面对如此浩瀚的文化大潮，又如何能够轻易甩开而“驾鹤西去”呢？统计结果、文化积淀追寻、生活场景回忆、人心解剖合在一起，使宋词

主体意象的确认成了不可怀疑的牢固命题。

[1]孔颖达著：《周易正义》，《十三经注疏》，中华书局，1980年，总第80页。

[2]《老子》第四十二章，朱谦之著：《老子校释》，《新编诸子集成》本，1984年，第175页。

[3]王世舜著：《尚书译注》，四川人民出版社，1982年，第119页。

[4]王世舜著：《尚书译注》，四川人民出版社，1982年，第116页。

[5]薛安勤、王连生注译：《国语译注》，《中国古代名著今译丛书》本，吉林文史出版社，1991年，第662页。

[6]刘起紘著：《释〈尚书·甘誓〉的“五行”与“三正”》，《文史》第7辑，中华书局，1979年，第13页。

[7]庞朴著：《阴阳五行探源》，《中国社会科学》，1984年第3期。

[8]陈德礼著：《人生境界与生命美学》，长春出版社，1998年，第169页。

[9]转引自庞朴著：《阴阳五行探源》，文见《当代学者自选文库》本《庞朴卷》，安徽教育出版社，1999年，第235页。此文原刊《中国社会科学》，1984年第3期。

[10]李泽厚著：《美的历程·华夏美学·美学四讲》，安徽文艺出版社，1994年，第271页。

[11]黄宗羲原著，全祖望补修，陈金生、梁运华点校：《宋元学案·濂溪学案上》，中华书局，1986年，卷十一第一册490页。

[12]杨万里撰：《诚斋易传·自序》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年。

[13]朱熹著，黎靖德编：《朱子语类》，中华书局，1986年，卷九十四第六册第2367页。

[14]脱脱等撰：《宋史·五行志》，《简体字本二十四史》本，中华书局，1999年，卷六十一，志第七十四第891页。

[15]张立文著：《宋明理学研究》，人民出版社，2002年，第619

页。

[16]《列子》，慕容真点校：《道教三经合璧》本，浙江古籍出版社，1991年，第440页。

[17]《黄帝内经灵枢·阴阳二十五人第六十四篇》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷九第281、282页。

[18]《黄帝内经灵枢·阴阳二十五人第六十四篇》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷十第317页。

[19]戴震著：《戴震全书·孟子字义疏证·性》，黄山书社，1995年，卷六第182页。

[20]戴震著：《戴震全书·原善》，黄山书社，1995年，卷六第16页。

[21]刘安等撰：《淮南子》，华龄出版社，2002年，第106页。

[22]转见李养正著：《道教概论》，中华书局，1989年，第44页。

[23]四川大学古籍整理研究所、中华诸子宝藏编纂委员会编：《诸子集成补编·重广补注黄帝内经素问·藏气法时论》卷第七高士宗注，《中华诸子宝藏初辑》本，四川人民出版社，1997年，补编第四第389页。

[24]此表转见汪裕雄著：《意象探源》，安徽教育出版社，1996年，第305页。原表出自汪奠基著：《中国逻辑思想史》，上海人民出版社，1979年，第203页。

[25]以下三个表移录于刘长林著：《中国系统思维》，中国社会科学出版社，1990年，第87、113页。

[26]庞朴著：《庞朴卷》，《当代学者自选文库》本，安徽教育出版社，1999年，第259页。

[27]董仲舒著，苏舆撰，钟哲点校：《春秋繁露议证》，《新编诸子集成》本，中华书局，1992年，卷十三第362～371页。

[28]葛兆光著：《道教与中国文化》，《中国文化史丛书》本，上海人民出版社，1987年，第36页。

[29]蒋伯潜著：《十三经概述》，上海古籍出版社，1983年，第254～255页。

[30]彭林著：《〈周礼〉与五行思想新探》，《历史研究》，1990年第3期。

[31]萧吉撰：《五行大义》序，四川大学古籍整理研究所，中华诸子宝藏编纂委员会编，《诸子集成补编》，《中华诸子宝藏初辑》

本，四川人民出版社，1997年，第七册第153页。

[32]素朴散人著：《周易阐真》，张玉良点校，三秦出版社，1990年，第36页。

[33]杨维增、何洁冰著：《周易基础》，花城出版社，1994年，第56页。

[34]《正一修真略仪》，《正统道藏》正一部，台湾新文丰出版公司，1987年，太上正一三五正一盟威宝籙二十四阶。

[35]周敦颐著：《周敦颐集》，陈克明点校：《理学丛书》本，中华书局，1990年，第3页。

[36]黎靖德编：《朱子语类》，中华书局，1994年，卷第九十四第六册第2375页。

[37]邵雍著：《皇极经世书》，转引自徐仪明著：《性理与岐黄》，中国社会科学出版社，1997年，第137页。

[38]湟德忠著：《道教诸神》，萧坤华译，四川人民出版社，1989年，第158页。

[39]叶梦得著：《石林避暑录话》卷二十，《宋人小说》本，上海书店据涵芬楼本影印，1990年。

[40]侯外庐等主编：《宋明理学史》，人民出版社，1984年，第620页。

[41]李泽厚著：《华夏美学》，李泽厚著：《美的历程·华夏美学·美学四讲》，《李泽厚十年集》本，安徽文艺出版社，1994年，第219页。

[42]费尔巴哈著：《费尔巴哈哲学著作选集》，生活·读书·新知三联书店，1962年，下卷第30页。

[43]僧佑辑：《弘明集·门论》，四川大学古籍整理研究所，中华诸子编纂委员会编：《诸子集成补编》，《中华诸子宝藏初辑》本，四川人民出版社，1997年，第六卷第八册第606页。

[44]罗竹风主编：《宗教学概论》，华东师范大学出版社，1991年，第365页。

[45]王国维著：《奏定经学科大学文科大学章程书后》，姚淦铭、王燕主编，《王国维文集》，中国文史出版社，2007年，下部第40页。

[46]苏轼著：《与王荆公》二首之一，周义敢、周雷编，《秦观资料汇编》，《古典文学研究资料汇编》本，中华书局，2001

年，第7页。

[47]萧统编，海荣、秦克标校：《文选》，上海古籍出版社，1998年，第117页。

[48]韦勒克、沃伦著：《文学理论》，转见木斋著：《苏东研究》，广西师范大学出版社，1998年，第376页。

[49]严复著：《致熊纯如信》，《学衡杂志》第13期，转引自赵铁寒主编：《宋史资料汇编》第一辑代序，台湾文海出版社，1967年。

[50]王国维著：《宋代之金石学》，姚淦铭、王燕主编：《王国维文集》，中国文史出版社，2007年，下部第360页。

[51]陈寅恪著：《金明馆丛稿二编》，生活·读书·新知三联书店，2001年，第277页。

[52]英国人安诺德语，转见霍然著：《宋代美学思潮》，《中国美学主潮》本，长春出版社，1997年，序言第4页。

[53]刘昌诗著：《芦蒲笔记》，施蛰存、陈如江辑录：《宋元词话》，上海书店出版社，1999年，第455～456页。

[54]晏几道著：《小山词自序》，张惠民编：《宋代词学资料汇编》，汕头大学出版社，1993年，第194页。

[55]唐圭璋编纂，王仲闻参订，孔繁礼补辑：《全宋词》，中华书局，1999年。

[56]唐圭璋、潘君昭、曹济平选注：《唐宋词选注》，北京出版社，1982年。

[57]唐圭璋等人撰写：《唐宋词鉴赏辞典》，上海辞书出版社，1988年。

[58]朱熹注：《周易·说卦传》，上海古籍出版社，1987年，第72页。

[59]王世舜著：《尚书译注》，四川人民出版社，1982年，第119页。

[60]刘安等撰：《淮南子·精神》，《中国历史文化丛书》本，华龄出版社，2002年，第106页。

[61]《文心雕龙·原道》，赵仲邑译注：《文心雕龙译注》，《中国古典文学理论名著》本，1982年，第20页。

[62]朱狄著：《当代西方美学》，人民出版社，1984年，第346页。

[63]钟嵘著：《诗品序》，李壮鹰主编：《中国古代文论选注》，高等教育出版社，2008年，第201页。

第四节 宋词意象研究的要义

意象是心灵主体的生命情调与客体自然景象的融突和合。中国古人一再追求诗词的意象化，是艺术生命精神体道、体物、体生、体心有机结合的集中表现。古人把“象”看成艺术的基本单元，因此颇有创见性地提出了一系列与“象”密切关联的概念，如观物取象、象外之象、假象见意、澄怀味象、大象无形、兴象、境象、境生于象外等。诸说在多年运行中，意象统合了其中的精魂，形成了与意境时而合一、时而分道的态势，促成我国古代文学意象、意境与典型相并立的三元艺术格局。又由于意象特有的体式灵活性，可以向内融涵多极创作主体喷涌出的情与志，向外可以在创作主体感悟能力的驱使下，给诸多意象赋予强劲向心力，使意象之间在运动中相互吸引，从而构合成新的意象或意境。把握住意象的再生性能，有选择地进行精当安排，完整的作品就告形成，这就是古代文论里所说的从“观物取象”始，经过心的过滤，生成意中之象，伴随着艺术想象、幻想、联想的推动，最后形成言、意、象和合无间的立体空间，艺术圆境便可呈现于眼前。没有意中之象作为中介的创作是不可想象的。意象的运动构成诗词篇目整体，就像物质是由分子运动构成一样。钱学森说：“分子生物学……把生命现象看作是分子的

运动，分子的组合和变化过程。”^[1]作为生命现象融化成的宋词，又何尝不是构成它本质机体的基本单元——意象的运动、组合和变化过程呢？刘勰早在彼时就已经认识到了这个问题的重要性，颇有见地地指出：“神用象通，情变所孕。”^[2]他向我们昭示，文学之“象”的运动、变化是必然的，根本动力在于情感孕育。“分子的运动”与“组合和变化过程”是一切学科必须研究的重大问题。恩格斯说：“运动是物质的存在方式。无论何时何地，都没有也不可能有运动的物质。宇宙空间中的运动，各个天体上较小的机械运动，热、电流或磁流这些分子振动，化学的分解和化合，有机生命——宇宙中的每一个物质原子在每一瞬间总是处在这些运动的形式的一种或另一种，或者同时处在数种中。”“没有运动的物质和没有物质的运动同样是不可想象的。”^[3]恩格斯等于告诉我们，要研究物质及其存在方式，就必须研究该物质的分子运动。宋词作为一种“活物”^[4]，要想研究其“存在方式”，无疑需要我们从意象的组合、意象的运动变化中求得真谛。因为意象——小意象是构成词篇的基本单元，相当于物质构成的分子。正因为如此，有人才这样认定意象研究的重要意义：“在诗学研究的范域中，意象研究是具有独特地位且是相当重要的一个部门，它是直接指向诗的内在本质所做的探索。”^[5]

宋词的主体意象研究从小意象到大意象的分布状态入手，全面把脉全宋词的每一个角落，其实质就是研究宋词存在方式的整体状貌以及构筑宋词篇目的小意象运动、组合、变化过程的规律，这对于宋词研究来说，当然是一种有益的作为。

意象的开放性本能告诉我们，意象的外在美感与人的感官领受是多极位的和立体的。意思是，意象的视觉领受固然非常重要，还有听觉、触觉等领受也具有重要性。关于这个问题，苏珊·朗格有过非常的灼见，她反对许多文学家“把意象……视为必然的可见的东西……断定无涉视觉意象的修饰不属于真正的诗歌技巧。”^[6]这里给我们的启示是，以简单目光审视宋词意象必然会走向盲目，从多种感官领受的视域加以观照，才是全面的。这说明视觉之外，听觉也可以收合诸种意象，成为听觉意象。经过统计发现，宋代词人对“声”——听觉意象的捕捉表现出了很高兴趣，而且创作出了为人称道的上好篇目。蒋捷、万俟咏还有唐代词人温庭筠均给我们留下了极好词例。蒋捷《声声慢·秋声》端出十种“声”小意象，共同组合成“秋声”大意象：“黄花深巷，红叶低窗，凄凉一片秋声。豆雨声来，中间夹带风声。疏疏二十五点，丽谯门、不锁更声。故人远，问谁摇玉佩，檐底铃声？彩角声吹月堕，渐连营马动，四起笳声。闪烁邻灯，灯前尚有砧声。知他

诉愁到晓，碎啾啾、多少蛩声！诉未了、把一半、分与雁声。”蒋捷另外一首也对听觉意象作了别出心裁的构设，其词题为《虞美人·听雨》：“少年听雨歌楼上，红烛昏罗帐。壮年听雨客舟中，江阔云低断雁叫西风。而今听雨僧庐下，鬓已星星也。悲欢离合总无情，一任阶前点滴到天明。”万俟咏两首《长相思》都给听觉留有意象领略空间，其一构设“雨”意象时，偏重于“声”的听觉刻画：“一声声，一更更。窗外芭蕉窗里灯，此时无限情。梦难成，恨难平。不道愁人不喜听，空阶滴到明。”词化用温庭筠《更漏子》“玉炉香”几乎到了酷似程度，只是将空间环境中的梧桐换成了芭蕉，但在“听”上所着笔力却有不同。其二写“山驿”，将“几叶秋声和雁声”的听觉意象置于词篇的突出位置，变第一首中的“不喜听”改为“不要听”，可谓名副其实的姊妹篇。欧阳修以文坛泰斗的身份用赋体文学构设“秋声”大意象，其创作心理动因与词体创作完全相等，对后人构设相同意象的影响是不言而喻的。

还有的意象以叙述的灵动跳跃形成一种旋律，节奏感与气势感鲜明，这又是视、听、感相和合的审美联通。因此宋词中的意象又是具有生命势能与动能的精神个体，一个词人与另一个词人在选择相同意象的时候，遵循的道是相同的，

但是显示的内涵又是有别的。明白这个道理，对于认识宋词的人类整体性与个体心性相推进的必然，具有预警意义。

自然科学对某一物的物理本质判断，要从最基本的构成单位即分子的分析做起。艺术作品的本质判断同样不能仅仅停留在宏观览视上，需要深入到作品基本构成单位的微观分析层面，这样可以从最原始的创作心理剖析开始，找到人的心灵对作品构成的基本单位选择的根由，从而看到作品成型的所以然，选择的材料是这个而不是那个，创出的作品整体类型是彼而不是此。宋词主体意象研究的层次明晰，大到两万余首宋词一个不放过，小到构成词篇的每一个字的剖析，中到每一个句子以及段落的剖析不放过，以便洞视创作者心中含纳的最初审美动因，查看从意中之象到审美的表意之象的种类型，走向对宋词本质探索的高峰。宋词主体意象研究的每一步起脚，都要求一点不差地踩准创作者心灵跳动的节点。这就是等于说，在知晓天下清景不择贤愚专为我辈设的同时，还要通晓“作诗火急迫亡逋，清景一失后难摹”的全方位道理：“清景”为什么要来到脑际？什么样的“清景”会经常来到某些作家的脑际？作家对如许“清景”的组合有何审美追求？“能感受形式美的眼睛”[\[7\]](#)又对哪些“清景”发生了偏爱？诸如此类的问题，都是艺术研究中难以回避

的重要问题，做简单化处理显然不能发现艺术作品在创造之时的审美心理本质。我们只有进入宋词意象个体和整体空间的认真审视，方可得到实质性进展。

西方意象派大师庞德说：“一生中能够描述一个意象，要比写出连篇累牍的作品好。”^[8]不能以庞德之论为唯意象论而加以漠视，此论是精品意识的表现，把有意味的文学形式推向最高的人类审美追求之维，对推动文学的发展不无益处。以庞德如上之说来衡量全宋词，也可发现同样令人兴奋的结果。在全部宋词中，我们能够找出某些词人对某一意象的偏爱和对某一意象集中“描述”并成为名世之作的事实。晏殊词中的燕子意象和楼意象，秦观词中的流水意象，贺铸词中的鸳鸯意象，李清照词中的菊花意象，苏轼词中的月夜意象，吴文英词中的桂花意象，姜夔词中的柳意象，张炎词中的鸥鸟意象，赵长卿词中的四时意象，刘辰翁词中的送春意象，朱敦儒词中的马意象，等等，都是词人倾注身心构造的大意象，成为词坛上有目共睹的事实。但这个事实未必受到当下学人的广泛注意，因为大家没有对全宋词进行过逐字逐句逐篇统计，当需要的时候，只是用电脑在全宋词软件上搜索，得出一些机械数据而已。上述大意象的构造，都是词人心底血脉的流淌在观物取象过程中的显现。宋词整体对

春、江、花、月、夜主体意象的吸纳与构设，无疑又是宋代词人心灵肌律共振的结果。

“人本性同样渗透在文学的意象结构中（大意象中——作者附注）。”^[9]没有哪一种意象与人本性完全无缘，因此认识意象就是认识作者及同时代人的个性与本性，认识到宋词创作的个性与本性缘起，才算得上是深层次的追问。苏轼多构设月夜意象在于他生活中喜欢月夜之游及对法身如月体的禅理道性领悟。晏几道多在楼意象中描述自己的生活内容，是为了寄托矜贵傲慢心性。贺铸通过鸳鸯意象表达对已故妻子的赤诚挚爱之情。洪皓词中的梅花意象隐含着自己不肯辱节的高尚情操。柳永将洞房当成构设的对象，有一些洞房大意象词，无疑是词人亲履妓楼的艺术实证。宋词中近两万次水意象又为自身的南方文学质性提供了由感性上升到知性的更深层次证据。

诗、词、曲之间的区别牵动了诸多人的关注。这之中除了本文依附的句式、传播载体音乐、产生环境、生成地域、创作目的等不同外，吸纳的小意象不同以及由小意象构成的大意象与意境的不同，也是至为重要的因素。李泽厚用实际例证说明三者的不同，所指作品成品与上述所论基本相同。《美的历程》说：“‘夜阑更秉烛，相对如梦寐’是诗，‘今宵剩把银照，犹恐相逢是

梦中’是词。‘小楼一夜听春雨，深巷明朝卖杏花’是诗，‘杏花疏影里，吹笛到天明’是词，‘觉来红日上窗纱，听街头卖杏花’是曲。‘寒鸦千万点，流水绕孤村’是诗，‘枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马’是曲。尽管构思、形象、主题十分接近或相似，但艺术意境却仍然不同，他们是各自不相同的‘有意味的形式’。”^[10]“各自不相同的‘有意味的形式’”对作品的质性与抒情作用有着决定性作用，而意象又何尝不是“有意味”的形式呢？“艺术意境却仍然不同”理当包含着意象的不同，因为意象是构成意境的基本单元。

由宋词主体意象的统计可以看出，宋词显示的独特风貌，几乎全由个体意象——小意象的吸纳与整体意象——大意象构设形成的自己风格所决定。沈义父认识到了宋词意象使用的重要性，其作词论著作以《乐府指迷》称，有指导迷津的意味。他认为：作词“炼句下语，最是要紧。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。又用事，如曰‘银钩空满’，便是书字了，不必更说书字；‘玉筋双垂’，便是泪了，不必更说泪。如‘绿云缭绕’，隐然髻发；‘困便湘竹’分明是簟；正不必分晓，如教初学小儿，说破这是甚事物，方见妙处。往往浅学俗流，多不晓此妙用，指为不分晓，乃欲直捷说破却是赚人耍

曲矣”^[11]。沈义父此处所论以“语句须用代字”为题，说的是下字用语问题，但我们必须明白：“文学语言凝聚着意象，作家们在文学语言构成中选择、发展、固定生发某种意象，从而推动文学语言的创造。”^[12]因此，“语词的意象性不仅向内承传，而且向外开放，从而把作品与读者，文学与人和世界联结起来”^[13]。宋词作为文学体式之一，其语言同样具有意象化特点，是联结宋词与人和世界、作品与读者的中介，理应是语词——意象这个作品的最小单元。由此可知，沈义父所云“语句须用代字”，实际上讲的是意象问题。王国维所云“词最忌用替代字”^[14]，同样属于意象问题。

沈义父把意象的语词外壳转换替代看得非常重要，虽然王国维未能完全赞同，但蔡嵩云于《乐府指迷笺释》中却婉转地支持了沈义父的观点，他认为：“说某物，有时直说破，便了无余味，倘用一二典故印证，反觉别增境界。但斟酌题情，揣摩辞气，亦有时以直说破为显豁者。谓词必须用替代字，固失之拘，谓词必不可用替代字，亦未免失之迂矣。美成《解语花》‘桂花流瓦’句，单看似欠分晓，然合下句‘纤云散，耿耿素娥欲下’观之，则写元夜明月，而兼用双关之笔，何等精妙！虽用替代字，不害其为佳。”^[15]

周振甫以为“蔡嵩云认为沈义父跟王国维都不对，各打五十大板，不公正”^[16]。实际是看走了眼。以上几人的态度如何且不要管他，但从他们所论围绕的核心均是意象及其语言外壳转换展开这一点来说，是必须要关注的。

全宋词中经常出现和使用自家语汇，如阑干、斜阳、芳草、黄昏雨、缺月、夜阑、银、小楼、雕鞍、碧峰、鸳鸯、红蕖、玉露、金风、流水、杨柳、春温、秋凉、漏断、烟雨、飞星、暮烟、残红、栖鸟、纤云、鸾衾、燕娇莺姁、绿肥红瘦、笼灯燃月、醉云醒月、桃云妍雪、柳昏花暝、翠阴香远、玉娇香怨、蝶凄蜂惨、柳腴花瘦、渔烟鸥雨、翠颦红妒、月约星期、移红换酒……有人认为：“填词句法，最宜讲究字面，字面即词中起眼处。”^[17]字面中的一个部分即是意象。上述列举的部分宋词语汇即是字面与他种文体不同的特有表现。由此，顺延出宋词意象与他种文体意象不同的问题。这是我们认识宋词质性的重要一环。

宋词风格是词学界广泛讨论的重要话题之一。词的总体风格与诗相比，传统的看法是：“诗刚词柔”。这个观点可以从陈师道评苏轼以诗为词所创作作品的特征得以证实：“子瞻以诗为词，如教坊雷大使之舞，虽极天下之功，要非

本色。”^[18]说明本色词不应该带有“雷大使之舞”的刚性，而诗一旦带上柔性，则往往为人讥笑。秦观作“幕帘千家锦绣垂”诗句和张文潜“翠浪有声黄伞动，春风无力彩旌垂。”同人笑其“此语又待入《小石调》也。”^[19]《小石调》是一种“旖旎妩媚”的曲调，属二十八宫调之一。言秦观诗入《小石调》，意即言其诗接近于曲子词的柔性。元好问据此将秦观的诗称作“女郎诗”。秦观的女郎诗的代表例句不过是“有情芍药含春泪，无力蔷薇卧晓枝”。合秦观与张文潜诗句看，其自身特性即在于意象类型选取和构设上。秦观为填词行家里手，有“山抹微云秦学士”之称，与“露花倒影柳屯田”一起，时常为人提及。后人推崇其词为情韵兼胜，况周颐《惠风词话》卷二高评其词如“初日芙蓉，晓风杨柳，倩丽之桃李，容犹当之有愧色焉”^[20]。评价之高，以臻极至。细思如许评说，详查本文，其创作主骨即在于意象组合的精巧与意象类型选取的别有洞天。无疑，“采采流水，蓬蓬远春。窈窕深谷，时见美人。碧桃满树，风日水滨。柳荫路曲，流莺比邻。乘之愈往，识之愈真。如将不尽，与古为新”的纤秾风格^[21]，对秦观词产生过无声影响，个中透出的信息无非是意象的新异组合构成了风格的主要基干。

苏轼词以豪放著称，人们理论的文本依据并不广泛，大概就是《念奴娇·赤壁怀古》“大江东去，浪淘尽、千古风流人物”、《水调歌头·黄州快哉亭赠张偓佺》“落日绣帘卷，亭下水连空”、《八声甘州·寄参寥子》“有情风万里卷潮来，无情送潮归”、《江城子·猎词》“老夫聊发少年狂”等。人们从上述词中看到的无非也是“观花匪禁，吞吐大荒。由道返气，处得以狂。天风浪浪，海山苍苍。真力弥满，万象在旁。前招三辰，后引凤凰。晓策六螯，濯足扶桑”豪放风格的影响^[22]，实质还是由意象选取与排列决定的。

宋词同一词调由于意象选择不同可表现出截然相反风格。陈克有两首《菩萨蛮》：“赤栏桥尽香街直，笼街细柳娇无力。金碧上青空，花晴帘影红。黄衫飞白马，日日青楼下。醉眼不逢人，午香吹暗尘。”“绿芜墙绕青苔院，中庭日淡芭蕉卷。蝴蝶上阶飞，烘帘自在垂。玉钩双语燕，宝瓮杨花转。几处簸钱声，绿窗春睡轻。”这两首词中包含的刺时因素不管，其风格工雅纤丽，香茜轻约，柔婉软媚，可为温韦流派。^[23]辛弃疾也有两首《菩萨蛮》：“郁孤台下清江水，中间多少行人泪。西北望长安，可怜无数山。青山遮不住，毕竟东流去。江晚正愁予，山深闻鹧鸪。”“功名饱听儿童说，看公两眼明如月。万里勒燕然，老人书一编。玉阶方寸地，好

趁风云会。他日赤松游，依然万户侯。”“前者写国仇深恨，愤慨悲怆，被梁启超称为：‘《菩萨蛮》如此大声镗鞳，未曾有也’^[24]，后者写虽闲居而仍怀‘万里勒燕然’的雄心，风格也是刚健的。”^[25]陈克与辛弃疾的区别除题材外，其根本之处在于意象化用的不同导致了词境的迥异。

宋人强调作词要严格区分雅与俗，所以雅俗之辨成了时人久论不息的重要话题。陆辅之作《词旨》提出：“凡观词，须先识古今体制雅俗。”“正取近雅，而又不远俗。”^[26]沈义父《乐府指迷》谈作词四标准，其一便是“下字欲其雅”。后人陈廷焯《白雨斋词话》卷七步其基调云：“入门之时，先辨雅俗。”^[27]按照雅俗标准，柳永是典型的俗词创造者。在他的词里，洞房类意象很多，超过了温庭筠。由此寻去，妓女意象、香衾意象、青楼意象等闺闱意象成为柳永词中的主要意象群体。柳永词一旦作意象翻新，填出《八声甘州》“对潇潇暮雨洒江天”之词，人们就会立拔其俗，给以高评：“世言柳耆卿俗，非也。如八声甘州：‘霜风凄紧，关河冷落，残照当楼。’此语不减唐人高处。”^[28]苏轼词是雅化的典范，其词中也有“一朵芙蓉，开过尚盈盈”的女性姿色描写，但综观苏轼词的整体趋势，少见对原物的直接移植，意象中不以蕴涵创作主体歆艳情

趣为尚，贯注的主流多渗透着精深的哲理及高人情绪，富有耐人寻味的朴厚醇厚感，这是苏轼赢得词坛赞誉的主要原因之一。

不难看出，作为词篇构成的最小单元以及由此合成的成品——小意象与大意象可以反映作品的内容、风格、雅俗，可以体现词人内心深处的审美趋尚，可以蕴涵历史文化在时人心中引出的审美重构，可以映现词人创作的主体审美倾向。对宋词意象深处隐含的多维意蕴加以深刻研究，可以促使人们加深对宋词创作的原始动因和审美蕴涵的认识。词作为一种社会文化现象，对其形成根由做简单判断，显然是不科学的。只有用生物解剖学和物理学分子分解的方法，先对构成词篇的最小单元作出定量与定性分析，然后再用同样的方法对全宋词作出定量与定性分析，这样才可以将主体意象研究深入下去，最终得出令人信服结论。

宋词研究现状告诉我们，主体意象研究是必要的。唐圭璋与金启华两位词学研究大家在《历代词学研究述略》^[29]中综合述评了唐宋以来至当前的词学研究成果，主要研究词的起源、词乐、词律、词韵、词人传记、词集版本、词集校勘、词集笺注、词学辑佚、词学评论十个方面。吴熊和先生有感于斯而展望词学研究时指出：“目前

应该完成的，就当有：1.评论唐宋各名家词的论文集；2.词人年谱、传记丛书；3.汇集与研究唐宋音谱及词乐材料，作《唐宋词乐研究》；4.在清人《词律》、《词谱》的基础上，重新编撰包括敦煌曲在内的《唐宋词调总谱》；5.辑录唐宋词论、词话，成《唐宋词论词评汇编》；6.总结历代词学成果，作《词学史》；7.历述词籍目录版本，作《唐宋词籍总目提要》；8.包举上述词家、词调、词籍条目，并对唐宋词的一些常用语辞作汇解的《唐宋词词典》。完成这些项目之后，或者在进行的同时，综合这些研究成果的完备的词史，就可以指望诞生。”^[30]

吴熊和先生的尊言发表于1985年，距今已近三十个年头。其间我国的学术环境进一步看好，出现了空前繁荣的局面。市场化大力催生了人们的研究活力，使研究成果大出于多位先生的预料。据统计可知，百年词学研究成果主要产生于近期。刘尊明《唐五代词史论稿》附录“20世纪唐、五代词研究主要论著索引”提及，国内外共有论文、专著近1300种。^[31]王兆鹏、刘尊明主编《宋词大辞典》“20世纪宋词研究主要书目”可知，国内外宋词研究专著近1350种。“20世纪宋词研究主要论文索引”可知，国内外宋词研究论文近4000篇。^[32]又有人统计，仅2000年到2001年出版的宋词研究的专著就150种（包括作家作品

集和1997年以来的著作），发表论文近200篇。^[33]在以后陆续出版的“年鉴”里都能发现为数甚多的宋词研究论文与专著面世，此处不再一一罗列。

庞大的数据中必然包容着丰富的内涵。研究成果涉及宋词的诸多方面。从研究内容上看，有词史、词乐、词论、词体、词源、词派、词风、词籍、词人、词学史、词选、词律、词牌、词人群体、词的鉴赏、词的纪事汇评、词的序跋汇集、词学辞典、词学年鉴、词人年谱、词的文化阐释、词人研究资料汇编、词的意象探胜、词的艺术特征、词的文本注释、词的编年校注、词的艺术发展、词的地域特征、词文本的自性特征、词的外文对译、词的题材、词的传播方式、词与文化的关系、词与民俗、词与理学、词的研究方法、词与人生、词的名句考论，词的宣讲……其成果汇聚千人千眼智慧，个人均出自自家眼光，令人称奇，远远超过了词学泰斗们的预期。沈家庄先生对宋词研究的新构想曾经一度基本代表了如上研究趋势，令人佩服。^[34]如今又是几度秋风过去，宋词研究出现的新气象连研究者本身都有几分不好预料，所出成果数量更是无法想象其数之多，虽然不是大跃进，但却是实在的大跃进。

精美的外衣不一定都包裹着健康的躯体。看

似功底十分坚实的文章未必解决了实质性的问题。数量之多，也不一定篇篇都有分量。主体意象研究紧扣本文，作实在的字句篇目统计，以量化的方法给全宋词一个说法，在三百二十多年的词史过程中，词的意象类型该如何确认。这个实际存在的问题应该随着词学研究的大跃进，得到完整的回答。依照之前总结出来的意象大小对全宋词加以如实统计，已经得出了令人信服的数据。主体意象的规模也在历史文化、生活场景及本文的对应中找到了可靠依据。在三重证据面前，有理有据地将此话题扩展成一部内容较为丰厚的专著，无论如何都是应该的，也是可能的。能够想到用意象统计的方法追问宋词存在的真实状貌，本身就是一种符合实际的思路。统计结果出来后，需要用有说服力的论据，反过来证实结果的可信。这个反证需要调动多种学科的参与，文献的使用更具开放性，不可能仅在本国的圈子里找材料，西方人的文献，现代人的文献，都可以为这个研究填补论据。主体意象研究将宋词当作“大型的人生百科全书”去对待^[35]，那么各种大意象及多种篇章就是构成这部“大型的人生百科全书”的基本单元，小意象又是构成“基本单元”的小单元。全宋词的“百科全书”特征就是一个格式塔，其中的意义是无穷的。只用传统上的几种研究手段，是断然不可能打通所有关节的。“人类

是地球上最复杂也是最精密的有机生命形式。”^[36]宋词是这种“有机生命形式”创造的“人生百科全书”，其复杂性是可想而知的。承认事实，并尽力给以诚实的解释，是最起码的研究品质。在当下这个大力提倡与时俱进的时代，追求研究方法的多样性，认可由存在决定研究方法，而不是千篇一律地看研究形式是否精美，将发现问题的人逼在几座独木桥上。二月牡丹与三秋桂子一样具有芬芳，以意象研究打进宋词的广阔天地，会解开诸多“百纳”，从而将读者引入新的天地。

[1]钱学森著：《现代自然科学中的基础学科》，《人民日报》，1977年12月19日，《现代科学技术》栏。

[2]《文心雕龙·神思》，赵仲邑译注：《文心雕龙译注》，《中国古典文学理论名著》本，1982年，第249页。

[3]恩格斯著：《反杜林论》，中共中央马克思、恩格斯、列宁、斯大林著作编译局编：《马克思恩格斯选集》，人民出版社，1972年，第三卷第98～99页。

[4]钟惺著：《诗论》，李壮鹰主编：《中国古代文论选注》，高等教育出版社，2008年，第408页。

[5]李瑞腾著：《诗的诠释》，台湾时报出版有限公司，1992年，第143页。

[6]苏珊·朗格著：《情感与形式》，中国社会科学出版社，1986年，第58页。

[7]马克思著：《1844年经济学哲学手稿》，人民出版社，1985年，第83页。

[8]庞德著：《回顾》，《二十世纪文学评论》本，上海文艺出版社，1987年，上册第109页。

- [9]李劫著：《文学是人学新论》，花城出版社，1987年，第153页。
- [10]李泽厚著：《美的历程·华夏美学·美学四讲》，《李泽厚十年集》本，安徽文艺出版社，1994年，第177页。
- [11]张炎著，夏承焘校注：《词源注》，沈义父著，蔡嵩云笺释：《乐府指迷笺释》，《中国古代文艺理论批评专著选辑》本，人民文学出版社，1981年，第61页。
- [12]张首映著：《审美形态的立体观照》，人民文学出版社，1989年，第256页。
- [13]张首映著：《审美形态的立体观照》，人民文学出版社，1989年，第269页。
- [14]王国维著：《人间词话》，王国维著：《王国维文集》，北京燕山出版社，1997年，第3页。
- [15]张炎著，夏承焘校注：《词源注》，沈义父著，蔡嵩云笺释：《乐府指迷笺释》，《中国古代文艺理论批评专著选辑》本，人民文学出版社，1981年，第62~63页。
- [16]周振甫著：《诗词例话》，中国青年出版社，1962年，第32页。
- [17]刘坡公著：《学词百法》，上海古籍出版社，1982年，第45页。
- [18]陈师道著：《后山诗话》，张惠民编：《宋代词学资料汇编》，汕头大学出版社，1993年，第4页。
- [19]《王直方诗话》，吴文治主编：《宋诗话全编》，江苏古籍出版社，1998年，第二册第1142页。
- [20]况周颐著：《蕙风词话》，唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局，1986年，第4427页。
- [21]司空图著：《诗品·纤秾》，北京师范大学中文系文艺理论教研室编：《中国古代文论选注》，陕西人民出版社，1993年，第298页。
- [22]司空图著：《诗品·豪放》，北京师范大学中文系文艺理论教研室编：《中国古代文论选注》，陕西人民出版社，1993年，第307页。
- [23]陈廷焯著：《词则·大雅集》卷二，吴熊和主编：《唐宋词汇评》两宋卷，浙江教育出版社，2004年，第二册第1291页。

[24]《艺衡馆词选》丙卷，吴熊和主编：《唐宋词汇评》两宋卷，浙江教育出版社，2004年，第三册第2394页。

[25]杨海明著：《唐宋词风格论》，上海社会科学院出版社，1986年，第215页。

[26]陆辅之著：《词旨》，唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局，1986年，第一册第302、301页。

[27]陈廷焯著：《白雨斋词话》，唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局，1986年，第四册第3943页。

[28]赵令畤著：《侯鯖录》卷七，龙榆生编选：《唐宋名家词选》，上海古籍出版社，1980年，第82页。

[29]唐圭璋、金启华著：《历代词学研究述略》，施蛰存主编：《词学》，华东师范大学出版社，1981年，第一辑。

[30]吴熊和著：《唐宋词通论》，浙江古籍出版社，1985年，第419页。

[31]刘尊明著：《唐五代词史论稿》，文化艺术出版社，2000年，第345～473页。

[32]王兆鹏、刘尊明主编：《宋词大辞典》，凤凰出版社，2003年，第204～441页。

[33]刘扬忠、王兆鹏、刘尊明主编：《宋代文学研究年鉴（2000—2001）》，武汉出版社，2002年，第301～453页。

[34]沈家庄著：《宋词的文化定位》，湖南人民出版社，2005年，第1～37页。

[35]杨海明著：《唐宋词与人生》，河北人民出版社，2002年，第463页。

[36]苏珊·赞诺斯著：《人的类型——身体与性格探索》，刘蕴芳译，新华出版社，2003年，第2页。

第三章 春意象

春意象在宋词四时意象中具有引领意义，所以宋词四时意象词以春意象为起始点，构成以春夏秋冬为序列的意象逻辑组合链，表明宋词在创作时十分注重“时”在创作者心目中的重要地位。宋词在构设四时意象时，春意象占绝对优势。南北宋相比，北宋构设春意象词更多，而南宋时秋意象词也逐渐增多，但始终未与北宋的春意象赶平。夏意象与冬意象的作品在宋词中数量较少，因此四时意象实际上主要指春意象与秋意象。

第一节 万物静观皆自得，四时佳兴与人同 ——四时意象词概览

宋词有大量构设四时意象的篇章，这从下面的陈述中可看出大概状貌。周邦彦词集中的大部分以春夏秋冬四时统领，形成大规模的四时意象词群。赵长卿《惜香乐府》340余首，全以四时分类，累积成了清真无法对等的四时意象词，其中以四时为具体描写对象的完整词篇就有95首之多，可以说成有四时大意象词95首，比例在四分之一以上，成为宋词同类作品中的特有景观。苏轼专门构设四时意象的词约有40首，自家面目亦较特出。姚宽存词5首，3首专门构设四时意象。李重元存词4首，分咏春、夏、秋、冬，全为构

设四时意象词。另有赵子嵩、鉴堂与李重元全同。张抡存词118首，其中在词题中清楚标有咏春10首，咏夏10首，咏秋10首，咏冬10首，合计40首，是完整的四时意象词。刘涛存词11首，其中构设四时意象的词有8首。有些词人在构设四时意象时，不直接标出所写名称，而以“时令”代之。欧阳修有月令词24首，分别从一月写到十二月，编成完整的两套四时组词。洪适有“听我一年词”两组，分别从一月写到十二月，共24首。还有以特殊节令作为四时题首写法之作。苏轼的几首“重阳”和“九月九日”词即是典型的前述之作，还有写“端午”之词则意味所写为春意象。其他词人的上巳、寒食、清明词，都是构设春意象的本名词，这里不一一赘列。

就具体词章论，四时在词篇中的显示有单一与多重交织之别。四时的单一显示是指一首词中只有一种“时”一贯到底，如构设春意象之词在词篇中不出现与夏秋冬相关的字象，这种写法为四时意象词之主体。与此相对应的是四时的多重交织，即在一首词中，春夏秋冬四者并出，或三者、二者并出，具有历时性的跨跃特性。下面举出几首四时多重交织的词例以示：

“东溪，何所有，冬梅夏柳，春杞秋蕖。谩回首，多少笼鸟池鱼。细看山林朝市，经行处、

等是蘧庐。今朝好，一杯寿酒，一卷养生书。”（俞国宝《满庭芳》录下片）

“堂东瀑布飞悬。似雨露霏微珠贯穿。有春花秋月，夏云冬雪，阴晴显晦，雾吐烟吞。右抱琴书，左携妻子，丈屨从容尽暮年。平生志，赖清泉白石，实听余言。”（林正大《括沁园春》录下片）

“横塘晕浅琉璃莹。绿叶阴浓庭院静。樱桃熟后麦秋凉，芍药开时槐夏永。蓬莱阁下红尘境，青羽扇底摇风影。庭前玉树一枝春，香雾和烟新月冷。”（谢逸《玉楼春·王守生日》）

“秋入灯花，夜深檐影琵琶语。越娥青镜洗红埃，山斗秦眉妩。相间金茸翠亩。认城阴、春耕旧处。晚春相应，新稻炊香，疏烟林莽。清磐风前，海沈宿袅芙蓉炷。阿香秋梦起娇啼，玉女传幽素。人驾梅槎未渡。试梧桐、聊分宴俎。采菱别调，留取蓬莱，霎时云住”。（吴文英《烛影摇红·赵上霖雨应祷》）

以上所示或春夏秋冬四时同时出现于一首词中，呈现交织共显状态，或春夏秋三时搭连而行，或春秋二时回环应现，均使词境的时间涉指面扩大，时序链拉长，为宋词中显示四时之别调，为数不是很多。

宋词构设四时意象词中，春秋意象占据重要位置，这在开头时已有说明。春秋意象在宋词中又各有不同存在状貌，下面分别对如上两种“时”的存在状貌做出概括性说明。

一、花满名园，万红千翠交相映

——春意象在宋词中的展示

春天的感生特性^[1]引来无数生命形式对她的注意。人作为有机生命体的高级形态，一定要将诱发生命的“春”贯注在各种文体中，从而铸成具有崇拜意味的艺术晶体。梁简文帝《春日》诗云：“春还春节美，春日春风过。春心日日异，春情处处多。处处春芳动，日日春禽变。春意春已繁，春人春不见。不见怀春人，徒望春光新。春愁春自结，春结谁能申。欲道春园趣，复忆春时人。春人竟何在，空爽上春期。独念春花落，还似惜春时。”一连用了23个春字，堪为绝体。欧阳修《春日西湖寄谢法曹歌》用8个春字，于诗体中也为奇特之作。词体用“春”也不甘示弱。五代欧阳炯《清平乐》词就一连用10个“春”字：“春来阶砌，春雨如丝细。春地满飘红杏蒂。春燕舞随风势。春幡细缕春缁，春闺一点春灯。自是春心撩乱，非干春梦无凭。”宋词中的“春时”骤增，其在单首词中出现的“春”字频率确实需要人们刮目相看。据统计，宋词以单首词

中“春”字的出现可见一字到十七字的不同容涵，词例如下：

“春光才一半，春未老、谁肯放春归？问买春价数，酒边商略，寻春巷陌，鞭影参差。春无尽，春莺调巧舌，春燕垒香泥。好趁春光，爱花惜柳，莫教春去，柳怨花悲。春心犹未足，春帏暖，炉薰香透春衣。说与重欢后约，春以为期。记春雁回时，锦笺须寄，春山锁处，珠泪长垂。多少愁风恨雨，惟有春知。”（赵必《风流子·别赣上故人用美成韵》）

“春水满池塘，春风吹柳。春草茸茸媚晴昼。春烟骀荡，春色着人如旧。春光无限好，花时候。春院宴开，春屏环绣。春酒争持介眉寿。春衫春暖，春回遏云声透。春年常不老，松筠茂。”（叶景山《感皇恩》）

“待春来，春又到，花底自徘徊。春浅花迟，携酒为春催。可堪碧小红微，黄轻紫艳，东风外、妆点池台。且衔杯。无奈年少心情，看花能几回。春自年年，花自为春开。是他春为花愁，花因春瘦，花残后、人未归来。”（陈允平《祝英台近》）

“莺带春来，鹄唤春归，春总不知。恨杨花多事，杏花无赖，半随残梦，半若晴丝。立尽碧

云，寒江欲暮，怕过清明燕子时。春且住，待新
簦熟了，却问行期。问春春竟何之。看紫态红情
难语离。想芳韶犹剩，牡丹知处，也须些个，付
与荼蘼。唤取娉婷，劝教春醉，不道五更花漏
迟。愁一饷，笑车轮生角，早已天涯。”（方岳
《沁园春·用梁权郡韵饯春》）

“春牛春杖，无限春风来海上。便与春工，
染得桃红似肉红。春幡春胜，一阵春风吹酒醒。
不似天涯，卷起杨花似雪花。”（苏轼《减字木
兰花·立春》）

“洗芳林、夜来风雨，匆匆还送春去。方才
送得春归了，那又送君南浦。君听取。怕此际、
春归也过吴中路。君行到处、便快折湖边，千条
翠柳，为我系春住。春还住。休索吟春伴侣。残
花今已尘土。姑苏台下烟波远，西子近来何许。
能唤否。又恐怕、残春到了无凭据。烦君妙语。
更为我将春，连花带柳，写入翠笺句。”（王沂
孙《摸鱼儿》）

“待春来，春又到，花底自徘徊。春浅花
迟，携酒为春催。可堪碧小红微，黄轻紫艳，东
风外、妆点池台。且衔杯。无奈年少心情，看花
能几回。春自年年，花自为春开。是他春为花
愁，花因春瘦，花残后、人未归来。”（陈允平
《祝英台近》）

“一番春暮。恼人更下潇潇雨。花片纷纷。燕子人家都是春。莫留春住。问春归去家何处。春与人期，春未归时人未归”。（仇远《减字木兰花》）

“春晴也好。春阴也好。著些儿、春雨越好。春雨如丝，绣出花枝红袅。怎禁他、孟婆合早。梅花风小。杏花风小。海棠风、蓦地寒峭。岁岁春光，被二十四风吹老。楝花风，尔且慢到”。（蒋捷《解佩令·春》）

另有七字“春”词如杜东《喜迁莺·寿杨韩州正月初五》，六字“春”词如高观国《卜算子·泛西湖坐间寅斋同赋》等，五字“春”词如韩淲《风入松·远山横》等，四字“春”词如汪莘《洞仙歌·正月二日大雪，自后雨雪屡作，至二十三日甲子，始晴》等，还有三字“春”、二字“春”等词，一字“春”词更是多之又多，难以遍举。

整篇构设“春”意象的词在宋词中数量也非常多，明显多于其他几种“时”。汪莘有《好事近》七首，分别构设了孟春、仲春、季春、春晓、春昼、春夜意象。赵长卿存有50首构设“春”意象词。刘辰翁《须溪词》中有“丁丑送春”、“庚辰送春”、“丙子送春”、“客中送春”、“甲午送春”、“送春韵”、“送春”等构设“春”意象的词章，居宋词同类型词之首列，而且成为刘辰翁词中的

压卷之作，词人因此获有“送春苦调刘须溪”之称。^[2]王安国“文宏富典雅，其诗博而深”，存词三首，其中两首为构设春意象之词。苏轼作词“无意不可入，无事不可言”，词中构设意象篇目不是很多，所见者约有40首构设四时意象之词，然构设春意象之词竟有21首之多。贺铸、仲殊构设四时意象之词全为春意象之作。秦湛存词一首，构设春意象，妙至“言外无尽，似胜乃翁。”^[3]李清照以三首构设春意象之词占《漱玉词》四时之首。王之道构设四时意象之词约13首，构设春意象词有8首。朱淑贞构设春意象词有7首，在《断肠词》中占四时词之首。张震存词5首，其中4首构设春意象。赵善扛存词14首，有构设春意象之词8首。马子严《古洲词》中有5首构设四时意象之词，全为构设春意象之词。韩淲构设四时意象之词10多首，构设春意象之词占十分之七。严仁存词30首，有构设春意象之词8首。洪璚《空同词》存词16首，有四首构设春意象之词。周密有10首构设春意象之词，居《草窗词》所有构设意象词中之冠。陈德武有构设春意象之词10多首，可与其《白雪遗音》词中其他专写之词相匹应。张炎有十几首构设春意象之词独领构设四时意象词之首，成为《山中白云词》之上乘之作。

春的广泛包容、涵化性以及抚养、孕育生

命，给有机体带来了和谐气氛，是春得以独领宋词风骚的又一特点。有机生命得春气将顺生，植物得春气将茂盛。春鸟得春风沐浴，便鼓翼高飞；物色得春风洗礼，必更加亮丽。所以万物皆有感春灵性。而文人则在柔条、繁卉与芳春之间逐渐参尽了普泛化的情志，因此在激情“应感之会”（陆机《文赋》）、“心亦摇焉”的触发之时，感物与感四时实为同时行进，如此创作中实际上已将心、物、时三者合为同一意象整体，呈现出硕大无比的，包融着宇宙古今、天地合一、人与物浑然一体的审美立体空间。“神用象通，情变所孕”（刘勰《文心雕龙·神思》），创作者的情变，必然导致描写物象之变，春作为万物感应的“法身”，在古人笔下便随处应物现形，造成了春被广泛构设与吸纳的特性。宋词中俯拾便见被“春”容涵了的复合性词汇，人们早就对这种词汇的使用特征有了明确认识，只是保持了日用而不言的默认状态，到了明朝时期，张潮在充分体会的基础上，发出了力震人心的判断，认为：“诗文贵得秋气，词曲贵得春气。诗文之体，得秋气为佳；词曲之体，得春气为佳。”^[4]这为我们理解宋词在这个方面表现出的独特之处提供了有效先导，细读之真有几分如同掉到春风里重新活了一次的感受。

诗是艺术的美，春是自然的美，宋词将艺术

美与自然美结合在一起，充分实现了自然的人化。举例可见如下复合的小意象词汇：

春风、春色、春潮、春水、春荑、春梦、春困、春醉、春愁、春昼、春游、春工、春睡（眠）、春寒、春蟾、春光、春江、春心、春雨、春蚕、春草、春城、春柳、春衫、春恨、春山、春容、春葱、春宵、春郊、春帝、春雪、春旗、春瓮、春情（思）、春霭、春衣、春云、春花、春楼、春泥、春衾、春月、春牛、春杖、春胜、春酒、春醪、春禽、春笋、春朝、春萝、春路、春泉、春窗、春焙、春瘦、春闺、春露、春塘、春梢、春盘、春林、春藤、春帷、春灯、春酿、春波、春渚、春院、春醅、春痕、春浦、春雷、春茶、春阴、春晴、春晓、春醒、春烟、春屏、春年、春藓、春树、春罗、春池阁、春酣、春粉、春娇、春莺、春娟、春苑、春殿、春绿、春红、春路、春台、春冰、春虫、春锄、春醕、春蚓、春苍、春桃李、春岸、春袖、春香、春酎、春宴、春浪、春涨、春絮、春信、春芽、春线、春荠、春兰、春妆、春沟、春艳、春醒、春寿、春菲、春陂、春枕、春猿、春螺、春根（吴文英《瑞鹤仙》二）、春霖、春漏、春骢、春泓、春膏、春葩、春寰宇、春闱、春蓑、春簧、春盎、春盟、春船、春魂、春簪、春星、春洲、春雁、春雏、春霞、春扇、春贴、春燕、春锦、

春绪、春笙、春扉、春笛、春羈、春香、春声、春蝶、春湖、春雾、春宫、春星、春眉、春镜、春霏、春靚、春娇、春梁、春帆、春葭、春犁、春觞、春暝、春腴、春香、春芜、春檻、春碧、春藻、春玉、春菱……宋词中大量使用如上复合型词汇，正是宋代词人感春应物能力的体现，这与宋人绘画时对春的感应敏感性相合拍，郭熙曾云：“春有：早春云景，早春雪景，早春雨景，残雪早春，雪霁早春，雨霁早春，烟雨早春，寒云欲雨春，早春晚景，晓日春山，春云欲雨，早春烟霭，春云出谷，满溪春溜，春雨春风作斜风细雨，春山明丽，春云如白鹤，皆春题也。”^[5]词与画的春意象创造艺术通感竟是如此密合，这恰是中国人以“时”统领空间万物的艺术统摄实践，宗白华先生将此判断为：“一个充满音乐情趣的宇宙（时空合一体）是中国画家、诗人的艺术境界。”^[6]有人将此进一步阐释为：“在中国艺术中没有孤立的空间意象，任何艺术意象都是在时间中展开的，以时间的生命之流融汇意象，是中国艺术不刊之法则，诗、书、画、园林、篆刻、建筑艺术等都常常在于表现一个时空合一体的内涵，时间给艺术形象空间展开序列灌注了生命。”^[7]如上复合型的词汇中潜藏着的深层意识，无疑是古人涌动着的注重时间的生命节律。富有生命意识的艺术品方能成为“活物”，宋词的“活

物”质性在春意象中蕴涵了无限的力量，解读时应该用心去体会，充分感受词人追求永恒的潜意识。

[1]《管子·形势解》云：“春者，阳气始上，故万物生。”黎翔凤撰，梁运华整理：《管子校注》，《新编诸子集成》本，中华书局，2004年，下册第1168页。

[2]张宗橐著：《词林纪事》卷十四，吴熊和主编：《唐宋词汇评》两宋卷，浙江教育出版社，2004年，第五册第3749页。

[3]刘熙载：《艺概·词概》，唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局，1986年，第四册第3691页。

[4]张潮著：《幽梦影》，吴言生译注，陕西旅游出版社，1999年，第87页。

[5]郭熙著，周远斌点校纂注：《林泉高致·画诀》，山东画报出版社，2010年，第86页。

[6]宗白华著：《美学散步》，上海人民出版社，1981年，第89页。

[7]朱良志著：《中国艺术的生命精神》，安徽教育出版社，1988年，第69页。

二、秋风原上，目断四天垂

——秋意象在宋词中的展示

全宋词中，“秋”字在一首词中，最多可见的有十一个之多，还有依次递减的词作存在，以下排列几首作为示范：

“秋风秋露清秋节。秋雨过、秋香初发。二仙生值好秋天，气却与、秋霜争烈。秋宵开宴群仙列。秋娘唱、秋云底遏。寿杯双劝祝千秋，镇长对、中秋皓月。”（温镬《折丹桂》）

“秋林只共秋风老。秋山却笑秋吟少。恰恨有秋香。青岩秋夜凉。清秋须是酒。结客秋知否。醉笔写成秋，一秋无复愁。”（韩淲《菩萨蛮·酒半戏成》）

“深院萧萧梧叶雨。知道秋来，不见秋来处。云压小桥人不渡。黄芦苦竹愁如雾。四壁秋声谁更赋。人只留春，不解留秋住。秋又欲归天又暮，斜阳红影随鸦去。”（仇远《蝶恋花》）

刘学箕《长相思·西湖夜醉》见四个“秋”字，李演《摸鱼儿·太湖》、毛滂《蝶恋花·欹枕》、赵必《念奴娇·和云谷九月游星岩》见三个“秋”字。另有蒋捷《声声慢·秋声》以九种典型的秋天声响作为秋声搭配，写得较为特别：“黄

花深巷，红叶低窗，凄凉一片秋声。豆雨声来，中间夹带风声。疏疏二十五点，丽譙门、不锁更声。故人远，问谁摇玉佩，檐底铃声。彩角声吹月堕，渐连营马动，四起笳声。闪烁邻灯，灯前尚有砧声。知他诉愁到晓，碎恹恹、多少蛩声。诉未了，把一半、分与雁声。”其余则多为一篇吸纳一个“秋”意象或整篇构设“秋”意象，其阵容比起“春”意象来，显然不够庞大。

宋词中吸纳“秋”字与整篇构设“秋”的意象词合计达三千余次，明显少于“春”，多于“夏”与“冬”。大致统计还可看出，整篇构设“秋”意象的作品不是很多，绝对数字较多者为赵长卿，其有二十五首词构设“秋”意象，但构设“春”意象之作更多。刘辰翁构设“秋”意象之作二十六首，构设“春”意象之作达三十首。苏轼构设“秋”意象之作十六首，构设“春”意象之作仅二首。黄升、蒋捷构设“秋”意象之作各五首，均比构设“春”意象之作少一首。如下十三位词人的作品中，构设“秋”意象之作多于或等于构设“春”意象之作：柳永构设“秋”意象之作六首，没有构设“春”意象之作；周邦彦构设“秋”意象之作十首，构设“春”意象之作三首；李纲构设“秋”意象之作五首，没有构设“春”意象之作；韩元吉构设“秋”意象之作六首，构设“春”意象之作三首；曹冠构设“秋”意象之作六首，构设“春”意象之作

一首；京镗构设“秋”意象之作六首，构设“春”意象之作一首；郭应祥构设“秋”意象之作五首，构设“春”意象之作一首；李曾伯构设“秋”意象之作六首，构设“春”意象之作三首；吴文英构设“秋”意象之作十一首，构设“春”大意象之作五首；陈允平构设“秋”意象之作四首，构设“春”意象之作三首；张镃构设“秋”意象之作五首，构设“春”意象之作一首。由上述统计可知，北宋与南宋的个体词人在构设秋意象时，虽然有一些比例不协调之处，但总体上看，宋词构设“秋”意象词主要出现于南宋时期，这与在宋词中吸纳“秋”意象作为本文构件的走向完全一致，体现了词人于南宋时期心到秋老的内心意绪。这个现象是时代衰落在时人心中引出的反映，所以观词可以窥视出明日黄花不可再艳的必然，其认识意义深刻无比。其中刘辰翁送春意象与感春意象并列而行，蒋捷内心深处喷发出的“凄凉一片秋声”，既是南宋人心时代的形象展示，又是南宋遗民的痛苦呐喊。

“真正的历史是在拥有某种关怀的人的心中。”^[8]在全宋词中，秋意象就是“拥有某种关怀的人”的心史，具有时代的典型性。

“相对而言，‘佳人伤春’词的意境显得比较狭窄、封闭，‘男士悲秋’词的境界显得比较宽阔、

开放。”“‘佳人伤春’词的笔调一般都显得委婉细腻，‘以柔为美’，而‘男士悲秋’词则相对显得‘老气横秋’，有所‘刚化’。而在词体创作实践中，由于词体本身偏重于表现词人的‘柔性’心态，有些‘男士悲秋’词，亦会呈现出与‘佳人伤春’词相似的柔婉哀凄的风貌。”^[9]“诗如果是用预制板建设的建筑物，意象就是一块块的预制板”，意象“像一集成线路的元件……它对诗的作用好像一个集成线路的元件对电子仪器的作用。”^[10]无疑，“秋”与具体词篇的风格、意境、感情内容有着至为密切的关系，所以“秋”具有意象品质。就一般情况而言，构设“秋”意象之词的主体格调即是“男士悲秋”，较为完整地显现了作者的内心意绪，也较为完整地勾画出创作者的本来面貌。柳永、周邦彦、苏轼、辛弃疾、朱敦儒、吴文英、刘辰翁、赵长卿等人均以大量的构设“秋”意象之作显示了自身的创作心迹，体现了宋代词人构设“秋”意象的一般规律。然宋代词人已进入创作自觉，他们深知任何一种意象的选择都是固定性与任意性的结合，秋意象的选择亦不例外。蒋捷《满江红》之二云：“秋本无愁，奈客里、秋偏岑寂”，这是对秋意象中人心感物的极好解释，心悲则秋必含悲意，心愁秋亦然，可以说，秋意象的深层指涉与人心中的喜怒节律是完全相同的。这个节律正是五行与五情相对应的显示。宋

词中的秋意象显示“悲”情是主格调，但人心又具有非理性的一面，总是在规则的约束下，随时显示感情的偏向追求，所以也有超出规则的“创新”。这样我们在“悲秋”之外，“喜秋”之气也随处可见。正如人们面对禾稼秋成被割要产生生命将尽的悲情之时，面对收获又满怀热情地赞誉收获一样，大家将秋天视为收获的季节，充满的喜气是毫无疑问的。这种文学作品中秋意象的心灵“异质”搭配在刘禹锡《秋词》中已显见真情：“自古逢秋悲寂寥，我言秋日胜春朝。晴空一鹤排云上，便引诗情到碧霄。”王维亦不例外，其《山居秋暝》云：“空山新雨后，天气晚来秋。明月松间照，清泉石上流。竹喧归浣女，莲动下渔舟。随意春芳歇，王孙自可留。”王维诗作于王维后半生的亦官亦隐时期。“一般隐逸诗人的山水诗，极易把秋景写得凄清萧杀，而此诗却相反，写出了秋天山间的勃勃生气，从中可感受到诗人活泼喜悦的心情。”^[1]这说明心境是促使构设某种意象的根本基点。艺术作品就是用最小的面积惊人地集中了最大量的思想。在宋词中，我们可以看出宋人大量思想的复杂性，完全理性地苛求秋意象中只能包涵应该包涵的意蕴，那将是对人心包涵多维情绪的淡忘。

宋代词人承前人创作精神，构设秋意象别出心迹者亦不在少数。李清照《怨王孙》词构设

的“深秋”意象而不带“秋暮”凄凉萧杀情调：“湖上风来波浩渺。秋已暮、红稀香少。水光山色与人亲，说不尽、无穷好。莲子已成荷叶老。清露洗、蘋花汀草。眠沙鸥鹭不回头，似也恨、人归早。”贺铸《晚云高》构设的“秋”意象与李清照出同一情调：“秋尽江南叶未凋。晚云高。青山隐隐水迢迢。接亭皋。二十四桥明月夜，弭兰桡。玉人何处教吹箫。可怜宵。”赵长卿构设“残秋”意象勉励友人，充满劲健情调，《好事近·秋残》如是云：“初过菊花天，钱送月宫仙客。丹桂拒霜浓淡，映眉间黄色。红裙歌夜饮离觞，努力赴劲敌。唯愿捷书来到，道一声都得。”全词昂扬情调于词尾处自然翻出，当为《惜香乐府》中值得称颂之作。晏殊为太平宰相，词中多有对“太平盛世”的气象刻写，内中多渗透着词人对时世感应的特别情绪，无论是构设“春”意象还是构设“秋”意象总是将主观评价与被写对象生成原物保持着和谐步伐，因此在构设“秋”意象之作中不作故意心态扭曲翻覆，观秋有喜乐气象则如实地在词体中托出的经秋而后心中的真情，为构设“秋”意象之作的别样翻新增添了如许篇章。

《拂霓裳》二、三是为典型。其二（上阕）云：“喜秋成。见千门万户乐升平。金风细，玉池波浪穀文生。宿露沾罗幕，微凉入画屏。张绮宴，傍熏炉蕙炷、和新声。”其三（上阕）

云：“乐秋天。晚荷花缀露珠圆。风日好，数行新雁贴寒烟。银簧调脆管，琼柱拨清弦。捧觥船。一声声、齐唱太平年。”两首词均将秋意象中太平和悦的秋日气氛推向了极致，这也是词境与心境沟通的创作实例。何况这是一种应时之作，为太平宰相歌颂太平的赞歌。秦观为伤心词人，偶然也写出“客里遇重阳，孤馆一杯，聊赏佳节。日暖天晴，喜秋光清绝”（《碧芙蓉·九日》）词句，给秋意象注入喜悦色调。朱敦儒怀着对“中兴”的盼望之情，写出了“秋天”的无比和美：“最好中秋秋夜月，常时易雨多阴。难逢此夜更无云。玉轮飞碧落，银幕换层城。桂子香浓凝瑞露，中兴气象分明。酒楼灯市管弦声。今宵谁肯睡，醉看晓参横。”（《临江仙》四）“春秋代序，阴阳惨舒，物色之动，心亦摇焉”，“岁有其物，物有其容，情以物迁，辞以情发”。^[12]朱敦儒此词打破了传统的感物应情模式，看到了秋意象中“桂子香浓凝瑞露”的“中兴”气象，而不是“一夜新秋风雨，客恨客愁无数”（《如梦令》一）的阵阵袭人晦气。对于这种“物有恒姿，而思无定检”的自然与人类的本性，诸多人均有共同认识。恩格斯将此称为“人根据自己本性的需要，来安排世界”^[13]。如上作品恰是恩格斯语录的良好审美创造应验。“最乐贤王子，今岁好中秋。”（张元干《水调歌头·为赵端礼作》）“露下

天高，最是中秋景胜。喜银蟾、十分增晕。”（扬无咎《殢人娇·曾韵寿词》）“木犀开遍芙蓉老，东篱独占秋光好。”（袁去华《菩萨蛮·杜省于席上口占赋桃花菊》）“酬美景，驻清秋，绿橙香嫩酒初浮。”（韩元吉《鹧鸪天·九日双溪楼》）“好是秋晴风日美，饭香云子炊如玉。”（沈瀛《满江红》）“喜秋回霁宇，倩凉露、洗炎飈。”（张《木兰花慢·七夕》）、“一片秋香世界，几层凉雨阑干。青天不惜烂银盘，借与先生为劝。”（史达祖《西江月》三）“盘枝翦翠。叶叶西风意。吹上玉人云□底，无限新凉气味。飘萧露卷烟柔，绝怜不逐宫流。寄语多情宋玉，悲秋得似宜秋。”（高观国《清平乐·秋叶》）这些词，都在秋意象的构设上，有着不与常规同流的超异境界，扩大了秋意象的生命意义融摄面，为宋词带入了新鲜活泼意味。“无根而固者，情也。”（《文心雕龙·指瑕》）对于上述词例是极妙诠释。

[8]葛兆光著：《中国禅思想史——从六世纪到九世纪》，北京大学出版社，1995年，第13页。

[9]杨海明著：《宋词中流行的“季节病”——谈词中“佳人伤春”和“男士悲秋”》，中国人民大学复印资料，《中国古代、近代文学研究》，1993年第6期。

[10]郑敏著：《英美诗歌研究》，北京师范大学出版社，1982年，第52、3页。

[11]潘北齐编著：《全唐诗精华分类鉴赏集成》，河海大学出版社，1989年，第488页。

[12]刘勰著：《文心雕龙·物色》，赵仲邑译注：《文心雕龙译注》，《中国古典文学理论名著》本，漓江出版社，1982年，第376～377页。

[13]恩格斯著：《英国现状》，马克思、恩格斯著，中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局编：《马克思恩格斯全集》，人民出版社，1985年，第一卷第651页。

三、秋杀春生两相宜

——春秋意象同现于宋词的简单观照

中国古人气运说认为，春夏属阳，秋冬属阴，春天阳气初萌，夏天阳气达到极致，秋天阳气消退，冬天阴气大盛。阴阳二气总在彼此消长的运行中协调发展，不能出现任何一方的亏缺，以此而论，春秋实为事物运行中对立面的两个方面，彼此理应不能偏废。《周易·系辞上》认为“精气为物”，孔颖达疏曰：“阴阳精灵之气，氤氲积聚而为万物也。”^[14]《穀梁传·庄公三年》则云：“独阴不生，独阳不生，独天不生，三合然后生。”杨士勋疏引徐邈说云：“古人称万物负阴而抱阳，冲气以为和，然则传所谓天，盖名其冲和之功。”^[15]丁皋将阴阳作进一步泛化，引入创作虚实论之中，认为：“凡天下事事物物，总不外乎阴阳。以光而论，明为阳，暗曰阴。以宇舍论，外曰阳，内曰阴。以物而论，高曰阳，低曰阴。以培论，凸曰阳，凹曰阴。岂人之面独无然乎？惟其有阴有阳，故笔有虚有实。惟其有阴中之阳，阳中之阴，故笔有实中之虚，虚中之实。”^[16]姚鼐也于《复鲁挈非书》中认为：“天地之道，阴阳刚柔而已。文者天地之精英，而阴阳刚柔之发也。惟圣人之言，统二气之会而弗偏，然而《易》、《诗》、《书》、《论语》所载，

亦间有可以刚柔分矣。”^[17]如此阳刚阴柔之论早在《周易》中就有详说：“立天之道曰阴与阳，立地之道曰柔与刚，立人之道曰仁与义。”^[18]其中之“仁”即为春，“义”即为秋。周敦颐主此说，其《通书·顺化》云：“天以阳生万物，以阴成万物，生，仁也；成，义也。”^[19]朱熹于《朱子语类》中将仁义礼智配春夏秋冬，认为仁为春，礼为夏，义为秋，智为冬。以阴阳论，则仁属阳，义属阴。这样春阳秋阴也即得以沟通，因此，春爱秋严，春喜秋怒，春德秋刑中的“春秋”便成了事物整体中既依存又对立之不可分割的两个层面。按照哲学的矛盾结构解释，事物的存在强调更多的是对立面之间的渗透与协调，而不是对立面之间的排斥与冲突。宋词中春秋相伴而行，正是中国古代哲学精魂闪光于词体创作中的具体表征。据检索，宋词中春秋连用者为数不少，表现形式主要以“春”与“秋”单字连接构成复合性词组为多。如下为例：春花秋月（蔡伸《念奴娇》），春兰秋菊（王质《沁园春·闲居》），春花秋实（陈亮《三部乐·七月二十六日寿王道甫》），春辉秋绿（赵善括《好事近·月岩》），春生秋杀（黄人杰《念奴娇》），沈腰春瘦、宋玉秋悲（石孝友《画堂春》），春风花心，秋宵月约（高观国《永遇乐·次韵吊青楼》），秋月春风（魏了翁《蝶恋花·和费五九丈见惠生日

韵》），秋鸿春燕（黄机《鹊桥仙》二），春色秋光（赵希迈《满江红》），浅拂春山，慢横秋水（刘清夫《金菊对芙蓉·沙邑宰馆琴妓，用旧韵戏之》），秋实春菲（吴潜《汉宫春·吴中齐云楼》），春卉秋葩（吴潜《浣溪沙·三用韵》），春猿秋鹤（方岳《贺新凉·己酉生日，用戊申韵。时自南康庐归，犹在道也》），愁结春情迷醉眼、老怜秋鬓倚蛾眉（吴文英《昼锦堂·中吕商》），春草秋烟（吴文英《浪淘沙》），秋色满层宵……春江涨绿水平桥（黄升《卖花声·忆旧》），桃李春风，梧桐秋雨（杨泽民《瑞龙吟》），春风秋月（陈著《沁园春·和元春自寿》），春风秋水（王义山《瑞龙吟·寿京尹曾留远》），春花秋叶（刘辰翁《唐多令·用李后主韵》），铜雀春情、金人秋泪（文天祥《酹江月·驿中言别友人》），几铜雀春残、战沙秋冷（邓剡《摸鱼儿·杨教之来安任》），秋波春望（仇远《菩萨蛮》），春光秋色（陈德武《玉蝴蝶·雨中对紫薇》），海燕春归、江鸿秋迈（陈德武《踏莎行》二），春蚓秋蛩（张炎《木兰花慢·用前韵呈王信父》），香靥融春雪、翠鬓弹秋烟（柳永《促拍满路花》）……上举仅为较典型的春秋单字相连构成复合型词汇以至个别形成颇有影响的名句实例，从中我们可以看出，有一些长期使用的春秋单字已在互联中实现了特定意义指向模

糊、泛化、抽象意义的转化，转化的新型联合词组仍然保留着时序层面的断裂式衔接特性，散点式的时间点结成了板块式的时序立体链，在有限的意象组合体中，既包含了历时性的顺延，又展示了词境空间的阔大恢宏气象，明显地增强了时空合一的立体感。春秋意象又各属不同的风格范畴：喜气为暖而当春，怒气为清而当秋；池塘生春草，秋菊有佳气；秋月令人惨凄，春月令人和悦；骏马秋风冀北，杏花春雨江南；律已宜带秋气，处世宜带春气；峨嵋春雪生寒，洞庭秋波呈娟；删繁就简三秋树，领异标新二月花；学语春莺啭，书窗秋雁斜；德始于春，刑始于秋……都是人们依据“残春与初秋，情景俱有致”的自然风貌引出人心随之变化而得出的哲理性总结。因此人们在创作伊始，常常有“望秋云，神飞扬；临春风，思浩荡”^[20]的思维定势。司空图认为：“采采流水，蓬蓬远春”为纤秣，“如月之曙，如气之秋”为清奇。^[21]如此而论，春秋意象的联合使用具有必然性。词体意境画面的构成有其自身要求，即不能只局限于一时一地一人一物等意象的单一聚合，需要打破时间、空间的限制，广泛猎取有利于审美要求的诸等因子。加上唯象思维不以逻辑顺序摄取物象、拼接板块的特点，促使春秋作为审美意象的联合顺应了审美创造虚实相谐、有无相生、真假相补、常变互济、事理相

通、明暗相合、主辅相对等方面的全方位要求。“艺术家的眼光不是被动地接受和记录事物的影象，而是构造性的。”^[22]“构造性”是词人有目的地将春秋联合在一起的本能显现，也是将审美创造推向创造性高度的艺术实践。无疑，联合后的春秋意象中比之单一的四时具体意象更多地蕴含了词人“灵魂最深沉和最多样化的运动”^[23]。意象的构成需求，实际是生命运动的需求，生命运动是一种蕴涵着无限活力与变化无穷的运动，其表现往往借助外物与时序的多样化来体现。春秋的联合构成，体现了一个时代之心跳动的多重节律，任何漠视这种联合意象的审美意义行为，都是不能很好地理解宋词的这种复杂审美现象的表现。

[14]《十三经注疏》，中华书局影印，1980年，上册总第77页。

[15]《十三经注疏》，中华书局影印，1980年，下册总第2381页。

[16]《写真秘诀》，渔剑华编：《中国画论类编》，人民美术出版社，1986年，第547页。转引自曾祖荫：《中国古代美学范畴》，华中理工大学出版社，1986年，第150页。

[17]李壮鹰主编：《中国古代文论选注》，高等教育出版社，2008年，第487页。

[18]《周易·说卦传》，上海古籍出版社，1987年，第70页。

[19]周敦颐著，陈克明点校：《周敦颐集·通书·顺化第十一章》，《理学丛书》本，中华书局，1990年，第23页。

[20]王微著：《叙画》，转引自李泽厚著：《美的历程·华夏美学·美学四讲》，安徽文艺出版社，1994年，第303页。

[21]钟嵘著：《诗品》，北京师范大学中文系文艺理论教研室编：《中国古代文论选注》，1983年，第298、311页。

[22]恩斯特·卡西尔著：《人论》，甘阳译，上海译文出版社，1985年，第192页。

[23]恩斯特·卡西尔著：《人论》，甘阳译，上海译文出版社，1985年，第189页。

第二节 得四时之真气，造化之妙理

——四时的历史文化基础与现实人心诠释

全宋词中大量构造四时意象，并非无源之水，而是有其深刻的历史文化基础与时代人心对四时感应的现实需求。

中国古人从应物需求出发，对“时”的运行进行了深刻的研究，在长期实践中积累了丰富经验，形成了特有的四时观念。早在“卜辞”中就出现了春秋之称，春秋时期开始出现春夏秋冬四时之说。自此以后，四时既是天文历法、农事的重要依据，又与宗教、道德、哲学、行政、军事等生活的多个方面紧密地联系在一起，成为彼时文化中枢之一。《吕氏春秋·当赏》认为：“民以四时寒暑日月星辰之行知天”^[1]，说的是四时是人们认识自然、从事生产活动的指南，具有纲领性的品质。这里强调的是，人要顺应自然发展的时序，不能错过“时”的有效期，这在以农业生产为主体生产的时代，显得尤其重要。而人类对“时”的主动、准确把握，使人告别了被动顺应时序的低级阶段，是文明进步的重要表现。《黄帝内经·素问·宝命全形论篇》第二十五云：“人以天地之气生，四时之法成。”“人能应四时者，天地为之父母。”^[2]说的是四时为人类一切行动的终极指示，四时是天地为孕育人类垂示出来的时

象，人类只有按照这个“时象”行动，才能得到应得的收获；同时，强调了遵守四时的重要性。

《淮南子》专设《时则训》一章。“时则训”顾名思义，是引导人类按照时间顺序活动的训导词，从孟春讲到季冬，完整地规定了人的一切生产、生活、养生、行政、军事等诸多方面的准则。最为突出的思想就是不能“违时”，将此总结为：“春行夏令，泄；行秋令，水；行冬令，肃。夏行春令，风；行秋令，芜；行冬令，格。秋行夏令，华；行春令，荣；行冬令，耗。冬行春令，泄；行夏令，旱；行秋令，雾。”还认为人类的一切制度都要符合天地四时的运行秩序：“制度阴阳，大制有六度：天为绳，地为准，春为规，夏为衡，秋为矩，冬为权。绳者，所以绳万物也；准者，所以准万物也；规者，所以员万物也；衡者，所以平万物也；权者，所以权万物也。”^[3]说明四时是与天地一起维护人类社会秩序的纲纪，具有无比重要的管理哲学、管理法学、管理政治学、管理军事学等多重重要意义。《周礼》将官职分为六部，有天官、地官、春官、夏官、秋官、冬官，成为古代社会多少年来奉行的官制准则，颇似一部官制的根本大法，这说明四时又是构成为官职分的管理学基准。基于四时在人们生活中的重要性，《吕氏春秋》演化出了“天人感应”、“四时感应”等模式：春主生，故《孟春》、

《仲春》、《季春》三纪讲人之生，论知任人之术，因身而及于心；夏主长，故《孟夏》论及音乐教化；秋主收及成，与刑杀有关，故《孟秋》、《仲秋》、《季秋》三纪均论兵；冬主藏，藏者葬也，《孟冬》论丧葬，《仲冬》、《季冬》言藏智与蓄德。四时各有所行，不可乖违，否则政运不通。《管子》中的《四时》与《淮南子》中的《时则训》体现的精神基本相同，即不能违背时序。《管子·四时》如此云：“四时者，阴阳之大经也。刑德者，四时之合也。刑德合于时则生福，诡则生祸。”“春行冬政则雕（凋），行秋政则霜，行夏政则欲。”“夏行春政则风，行秋政则水，行冬政则落。”“秋行春政则荣，行夏政则水，行冬政则耗。”“冬行春政则泻，行夏政则雷，行秋政则旱。”^[4]《管子》在前，《淮南子》在后，后者明显是受前者影响的结果。两者相比，《淮南子·时则训》将“四时各有所行，不可乖违，否则政运不通”的道理讲得更为透彻、全面，表明国人随着智慧的增长，对“时”的认识有了更为深刻的理解。（说明：

《淮南子》有关论“时”的话，各种版本表述稍异，标点也不一样。如有的版本如下：“春行夏令泄，行秋令水，行冬令肃。夏行春令风，行秋令芜，行冬令格。秋行夏令华，行春令荣，行冬令耗。冬行春令泄，行夏令旱，行秋令雾。”）

《黄帝内经·素问》除了强调“人以天地之气生，四时之法成”，“人能应四时者，天地为之父母”外，还将四时与人的起居、修养、调护身心、运气吐纳结合起来：“逆春气则少阳不生，肝气内变；逆夏气则太阳不长，心气内洞；逆秋气则太阴不收，肺气焦满；逆冬气则少阴不藏，肾气独沉。”^[5]司马谈以史学家眼光关注阴阳四时的重要性，认为“夫阴阳四时、八位、十二度、二十四节各有教令，顺之者昌，逆之者不死则亡”^[6]。这一切都基奠于“是故阴阳者，天地之大理也；四时者，天地之大经也”^[7]，“夫四时阴阳者，万物之根本也”，“阴阳四时者，万物之终始也，死生之本也。逆之则灾害生，从之则苛疾不起”^[8]的基本观念。这些观念在《周易》、《管子》、《吕氏春秋》、《礼记》、《春秋繁露》、《淮南子》等重要著作中均占有突出地位，被后人广泛继承，构成中国古代学术思想与哲学思想的主要生命机体。

随着“春生夏长，秋收冬藏，此天道之大经”^[9]等一系列四时生命主题的深入阐发，古人将四方、八卦、十二律、四德、天干地支、五行、五声、四肢等与四时叠合起来，形成了中国古代独领世界风骚的四时文化圈，其中饱含着国人从刚刚睁开眼睛就将生命视为如同上帝一样重要的

天地大美意识。这种意识在长期的滚合过程中，带来了极大的文化收获与物质收获，并汇入人们的血液之中，成为不用呼唤就知道的集体无意识。

扬雄摹《易》作《太玄》，认为：“罔直蒙酋冥。罔，北方也，冬也，未有形也。直，东方也，春也，质而未有文也。蒙，南方也，夏也，物之修长也，皆可得而戴也。酋，西方秋也，物皆成象而就也。”^[10]将四时与四方相配合道理促使万物生成与成长变化的道理作了进一步诠释，在原始而朴素的四时合四方理论基础上又添入了新的辩证释义。程颐、朱熹将儒家反复高扬的易之“四德”即元、亨、利贞与四时并释，程颐于《周易程氏传》卷上云：“元者，万物之始；亨者，万物之长；利者，万物之遂；贞者，万物之成。”^[11]即言元亨利贞与春夏秋冬完全对应，用物的生长过程解释“四德”的实在意义。朱熹于《朱子语类》卷六十八云：“梅蕊出生为元，开花为亨，结子为利，成熟为贞”，“元者，天地生物之端倪也。元者生意，在亨则生意之长，在利则生意之遂，在贞则生意之成”^[12]，是对程颐之说的进一步阐发，没有本质上的改变。

四时还将十二吕律统一纳入自身体系当中，而且时起尚早，这在《吕氏春秋·十二纪》与《礼

记·月令》均可见到成说：孟春属太族，仲春属夹钟，季春属姑洗，孟夏属仲吕，仲夏属蕤宾，季夏属林钟，孟秋属夷则，仲秋属南吕，季秋属无射，孟冬属应钟，仲冬属黄钟，季冬属大吕。^[13]四时与八卦的关系是生与被生的关系，后者由前者生出。这种思想在《周易》中可以见到，《周易·系辞下传》说“四象生八卦”，虞翻云“四象乃四时也”，张载亦谓四象即“四时之象”。^[14]邵雍据此制出后天八卦方位图，演示出震东为春，兑西为秋，离南为夏，坎北为冬模式，对后代产生了很大影响。天干地支分属四时五行，早见于《礼记·月令》，其排列为：甲乙属春三月，丙丁属夏三月，戊己属土而居中央，庚辛属秋三月，壬癸属冬三月；甲乙为木，丙丁为火，庚辛为金，壬癸为水，戊己为土；寅卯为木，巳午为火，申酉为金，亥子为水。^[15]后来许慎《说文解字》、《汉书·律历志》等书又作了较为全面和深刻的阐释，给予了发扬光大，影响更为深远。

四时与五声的生命联系也颇为密切，班固《汉书·律历志》第一上认为，宫为四声之纲，“居中央，畅四方”，宫居中央，统摄其余四声，意味着中央之宫如五行之土，有“施生”的传播生命价值意义，其余四声则在接受宫声的“施生”信息之后，于各自的固定方位行四时之

效。^[16]依古人成说其顺序可见：角属东，属春，徵属南，属夏，商属西，属秋，羽属北，属冬。宋人张炎作“五音相生”说时，完全按照班固之论且有所增益，径言：“宫属土，君之象，为信，徵所生。商属金，臣之象，为义，宫所生。角属木，民之象，为仁，羽所生。徵属火，事之象，为礼，角所生。羽属水，物之象，为智，商所生”^[17]，把五声与五行、五德、五象、四时统一在同一生命整体之中，是对历代五声与四时相结合理论的系统总结。

四时与人体也有对应关系，表现为人体可与天的垂象一一比附。中国古人在研究天或自然与人的关系时，认为人与天是对等的，双方有着永恒的相合之处，经过比附，他们认为，人身大骨节有十二个，附十二个月，小骨节366个，附一年天数，人有五脏，附五行，人有四肢，附四时，乍醒乍睡，附昼夜，四时可应四情（喜怒哀乐），将四时的生命节律与人的心理表现沟通为：“喜，春之答也；怒，秋之答也；乐，夏之答也；哀，冬之答也。”^[18]（上述四肢附四时，四时应四情等，均为董仲舒的观点，见《春秋繁露·人副天数第五十六》）。《黄帝内经》、《史记》中都有与董仲舒有关四时应人之心性律动的相似见解。

四时生命文化圈发展到宋代遇上了新的激进点，那就是诸多理学家、儒者对古代整体文化思想的大力研究与播扬。宋代理学的昌明，为彼时社会又新添一道亮色，有人称：“宋词、宋文、宋画、宋代文玩以及宋代理学构成了一个精制辽阔而又森严的贵族世界。”^[19]宋代理学以其雄阔的襟怀，包容了礼制秩序重建、“内圣”经世路线、理想人格建树等诸多内容，有机地融化并吸取了释、道、儒的有用成分，铸成了别具风貌的思想晶体，使传统文化得以拯救。宋代理学家中，北宋五子周敦颐、邵雍、张载、程颢、程颐，南宋朱熹、陆象山无不在周行典籍、穷尽“道”、“理”时密切注重“生意”的把握。程门高足谢良佐在《上蔡语录》中用“桃仁”、“杏仁”释“仁”之“生意”，曾云：“桃杏之核可种而生者，谓之桃仁杏仁，言有生之意。”^[20]张载在《横渠易说》中说：“天地则何意于仁？鼓万物而已。”^[21]周敦颐于《通书·顺化》中言：“天以阳生万物，以阴成万物。生，仁也；成，义也。”^[22]程颢在《河南程氏遗书》卷十中留有“生之性便是仁”之名言。^[23]朱熹在《朱子语类》中倾注较大精力阐释仁与生为一体之理，他认为：“仁是天地之生气”，“仁是个生底意思”，“生底意思是仁”。朱熹以仁义礼智配春夏秋冬，仁为春，礼为夏，义为秋，智为冬。仁主

春，春风和暖，万物化生，因此春主生，也即是仁主生。朱熹还认为，仁为四德本源，春为四时起点，仁与春有着本同的必然联系，他这样说：“仁字须兼以义理智看，方看得出。仁者，仁之本体；礼者，仁之节文；义者，仁之断制；智者，仁之分别。犹春夏秋冬虽不同，而同源于春：春则生意之生也，夏则生意之长也，秋则生意之成也，冬则生意之藏也。”^[24]仁为人心小宇宙之道德之首，春为自然大宇宙之道德之始，“天人合一”，“万物同体”，“民吾同胞，物吾与焉”，于是“仁即天心”，与春为天之所生德就成了人与自然共同拥有的本体境界。周敦颐取法道家、道教，融会《易传》精神，作出“周子太极图”，与“先天太极图”、“来氏太极图”一样，均突出生命本源的圆融特征。“太极者，所以生生者也。”^[25]朱熹承周敦颐《太极图说》把老子的“无极”同《易传》的“太极”糅合起来，重新提出了“太极而无极”的生命缘起命题，为理学的生命起源说又敲下了关键一锤。在太极理论的步步涌进流程中，周敦颐之功不可没。邵雍被有些人推崇为“中国人中最讲究人生艺术”的人^[26]，他“不要做一圣人，做贤人，亦不讲什么道德”，要求只要“活得安乐，做一安人”^[27]，在现实生活中却竭尽心力传播“先天八卦方位图”和“后天八卦方位图”^[28]，还有“方圆内外合一图”流传于世^[29]，成

为名副其实的一代“圣人”或“贤人”。他的言行在宋代影响很大，无论谈观物生意，还是体会造化，无不带上“观止”、“忘机”、“照物”、“看时”精神，其《盆池吟》是为典型：“帘外青草，轩前黄陂。壶中月落，鉴里云飞。既有荷芰，岂无芰茨。既有蝌蚪，岂无蛟螭。可以观止，可以忘机，可以照物，可以看时。”这种对“生意”、“时物”的挚爱，成了理学家习惯性生活行为，对社会的辐射面很大。

下面将诠释宋人对传统四时文化认同的现实人心，这个诠释是通过考察宋人在实际生活中关心注意具有四时意义的风俗来实现的。宋代的时代思想及理学能够力排众势，占领统治地位，与其重生、重时、重物、重人的综合思想服务精神息息相关。受这种思潮的影响，宋人的精神世界中含有明显的四时意识，体现在生活中，则是对春秋二时的偏重。在宋人一年生活中，为人倾心的节日主要分布在春秋两季。常在宋词中提到的大节日约有：春节、人日、元宵节、立春、春社、踏青节、上巳节、寒食节、清明节、佛生日、端午节、七夕节、秋社、中秋节、重阳节。而实际生活中的节日更多一些，依月份排列可有：一月有元旦（一日），人日（七日），立春日，元宵（上元、灯节、十五日）；二月有中和节（一日），花朝节（各地时间不同，或二日，

或十二日，或十五日）；三月有上巳节（三日），寒食节（冬至后一百零五日），清明节（寒食第三节见孟元老《东京梦华录》），谷雨日；四月有佛生日（佛诞日，浴佛节），立夏日；五月有女儿节（初一至端午日），端午节（端阳、重五、重午、午节、蒲节、浴兰节、解粽节、天中节、地腊节）；六月有崔府君诞辰日（六日），观莲节（荷花生日，二十四日）；七月有七夕节（乞巧节，女儿节，少女节，女节），中元节（十五日）；八月有中秋节（月夕，十五日）；九月有重阳节（重九、上九、素节、登高节、茱萸节）；十月有立冬日，下元节（十五日）；十一月有冬至日；十二月有腊八节（腊日、八日），祭灶节（二十三日或二十四日），除夕（除夜、岁夕、年夜、三十日）。上述节日同样主要集中在春秋两季，这与我国古人“顺时惜命”的春祈秋报思想密切相关。吴自牧对这种精神意识有过说明，他在《梦粱录·八月》中曾云：“秋社日，朝廷及州县差官祭社稷于坛，盖春祈而秋报也。”^[30]宋代人以立春后第五个戊日为春社，立秋后第五个戊日为秋社，正是按照“春事兴，故祭之以祈农祥”^[31]以顺应四时运行法则，遵行“天地之大经”、“莫错用时”行事准则的具体表现。“春为生命开始”的思想引来了中国古人对春天极为重视之行为，除了在春天安排

节日以庆祝春天的“生意”外，宋人探春、踏青、闹春、赏春之习也盛。柳永写清明节游春踏青盛况即是明证：“拆桐花烂漫，乍疏雨、洗清明。正艳杏烧林，细桃绣，芳景如屏。倾城。尽寻胜去，骤雕鞍绀幘出郊坰。风暖繁弦脆管。万家竞奏新声。盈盈。斗草踏青。人艳冶、递逢迎。向路傍往往，遗簪堕珥，珠翠纵横。欢情。对佳丽地，信金罍竭玉山倾。拚却明朝永日，高堂一枕春醒。”（《木兰花慢》）柳永词客观描写了汴都士人清明游乐的情景，是宋人注重春天高扬生命的实质性行动。孟元老《东京梦华录》卷七写京师人于清明游春盛况是，禁中车马“金装绀幌，锦额珠帘”，民间轿子以杨柳杂花装簇顶上，四季遮映。都城人出郊后，“往往就芳树之下或苑囿之间罗列杯盘，互相劝酬，都城之歌儿舞女遍满园亭。抵暮而归……”^[32]与柳永词中所写情景如出一辙。杭州人于清明时出游之盛亦不减汴京，周密《武林旧事》卷三写杭州市民于此日：“寻芳讨胜，极意纵游……无日不在春风鼓舞中。”^[33]“西湖天下景，朝昏晴雨，四序总宜。杭人亦无时不游，而春游特盛焉。承平时，头船如大绿、间绿、十样锦、百花、宝胜、明玉之类，何翹百余。其次则不计其数，皆华丽雅靓，夸奇竞好。而都人凡缔姻、赛社、会亲、送葬、经会、献神、仕宦、恩赏之经营，禁省、台府之

嘱托，贵瑯要地，大贾豪民，买笑千金，呼声百万，以至痴儿呆子，密约幽期，无不在焉。日糜金钱，靡有纪极。故杭谚有‘销金锅儿’之号”，比之汴京似有过之而不及也。^[34]宋人游春踏青不固定于一时，上元放灯前后数日纵赏灯景，收灯毕，市人便争先出城探春，宋祁所写“东城渐觉春光好，陂皱波纹迎客棹”（《木兰花》）与苏轼所写“千骑试春游”（《南乡子·宿州上元》）即是实兆。周密《武林旧事·西湖游幸》卷三则用散文方式记载了收灯后的“探春”景至：“都城自过收灯，贵游巨室，皆争先出郊，谓之‘探春’，至禁烟为最盛。龙舟十余，彩旗迭鼓，粲如织锦。内有曾经宣唤者则锦衣花帽，以自别于众。京尹为之赏格，竞渡争标。内瑯贵客，赏犒无算。都人士女，两堤骈集，几于无置足地。水面画楫，栳比如鱼鳞，亦无行舟之路，歌吹箫鼓之声，震动远近，其盛可以想见，若游之次第，则先南而后北，至午则尽入西泠桥里湖，其外几无一舟可矣。弁阳老人有词云：‘看画船尽入西泠，闲却半湖春色’。盖纪实也。”^[35]周密还用词写下了同样的盛况，二者可以完全互证。词牌《曲游春》“禁烟东风外”，且有小序，交代了词作的创作背景，限于篇幅，此处不录。

宋人“庆春”之习特盛，表现在对立春日的高度重视上。孟元老《东京梦华录·立春》卷六云：

立春日“宰执、亲王、百官皆赐金银幡胜，入贺讫，戴归私第”^[36]。《岁时风土记》云：“立春之日，士大夫之家，剪裁为小幡，或悬于家人之头，或缀于花枝之下。”^[37]辛弃疾《汉宫春·立春》曰：“春已归来，看美人头上，袅袅春幡”及“谁向椒盘簪彩胜？整整韶华，争上春风鬓”（《蝶恋花·戊申元日立春》），均与以上所写密合无垠。古人在立春日的庆春宴中，做春盘，上春酒，成为习俗，陆游有《木兰花·立春日作》词云：“春盘春酒年年好，试戴银帆判醉倒。”还“以芦菔芹芽为菜盘相赠”^[38]。春饼生菜上盘，号“春盘”。^[39]苏轼词云：“雪沫浮花浮午盏，蓼茸蒿笋试春盘。人间有味是清欢。”（《浣溪纱·元丰七年十二月二十四日，从泗州刘倩叔游南山》）陈迥冬注曰：“东晋时立春日以萝卜、芹菜置盘中送人，表示贺春，叫春盘。”^[40]还有其他说法。不论如何解释“春盘”，人们对其有共同喜好是无疑的。史浩写“戴昌言家姬供春盘”词与陆游、苏轼带有同样情感：“报道东皇初弭节，芳思满凌晨。争看钗头彩胜新，金字写宜春。四坐行盘堆白玉，纤手自和匀。恰似蟾宫妙丽人，将月出浮云。”（《武陵春》）

《武林旧事》卷三云：“春前一日，后苑办造春盘，翠缕红丝，金鸡玉燕，备极工巧，每盘值万钱。”^[41]姜白石词写以“金盘簇燕”（《一萼

红》），与史浩所写为同调。宋时于立春日保留着制作剪彩树以增添节日气氛的风习，王沂孙《绮罗香·红叶》所咏“玉杵余丹，金刀剩彩，重染吴江孤树”之“金刀剩彩”即指此。皇宫中在立春日命大臣撰写帝、后妃等所住殿阁的宜春帖子词，士大夫之间则有自己亲手书写者，字用金泥写成，具有富丽堂皇之气，被称为金泥小帖。“小帖金泥。不知春在谁家”（王沂孙《高阳台·和周草窗寄越中诸友》）以及“金字写宜春”（史浩《武陵春》）、“桃花髻暖双飞燕，金字巧宜春”（毛滂《武陵春》）、“宜春帖子，清夜写金銮”（史浩《满庭芳》）均是此种风习的实记。立春日还有绘春牛、缠春杖、戴春燕、为春鸡之习，体现出时人遵循五行原则行事的集体无意识。《提要录》记春牛之制为“以太岁所属彩绘颜色，干神绘头，支神绘身，纳音绘尾足。如太岁甲子，甲属木，东方青色，则牛头青。子属水，北方黑色，则牛身黑。纳音属金，西方白色，尾足俱白，太岁庚午，则白头赤身黄足尾。他并以是推之，田家以此占水旱云。谺词云：‘捏个牛儿，体态按年龄。旋拖五彩，鼓乐相迎。红裙捧拥，表一个胜春节届’”^[42]。《岁时杂记》记缠春杖用五彩丝缠之，官吏人各二条，以鞭春牛。还引苏轼词“春牛春杖，无限春风来海上”作为佐证。^[43]《武林旧事》也有大致相同的记

载。^[44]《荆楚岁时记》记戴春燕引王沂孙、欧阳修、曹松等人词与诗很具文彩与真实性。^[45]《皇朝岁时杂记》云：“立春日，京师人皆以羽毛杂缯为春鸡、春燕。又卖春花、春柳。”并引万俟卨《立春》词云：“寒甚正前三五日，风将腊雪侵寅，彩鸡缕燕已惊春。玉梅飞上苑，金柳动天津。”又《春词》云：“晓月楼头未雪尽，乍破腊、风传春信。彩鸡缕燕，朱幡玉胜，并归钗鬓。”^[46]仲殊《元旦》词云“椒觞献寿瑶觞满，彩幡儿轻轻剪”，又云“柏觞潋潋银幡小”，说的是春日作春幡以迎春之习。《皇朝岁时杂记》云：“元旦以鸦青纸或青绢剪四十九幡，围一大幡。或以家长年龄戴之。或贴于门楣。”^[47]这又与欧阳炯“春幡细缕春缯，春闺一点春灯”（《清平乐》）一脉相承。宋代还形成了时间跨度较大的“大春节”概念，将腊月二十四日至正月十五日元宵节持续一个月左右的时间都统辖于“大春节”之中。^[48]在此期间，人们要举行大雉仪，以防止妖精、鬼魅对人的侵害，门神也成了人们崇拜的偶像。祭灶日辰在宋代固定于腊月二十三或二十四日，被称为交年节或小除，这期间的主要活动是用大量的食品祭祀灶神，周密《武林旧事》曾记下了杭州人祭灶神之盛况：入腊以来，“馈岁盘合，酒担羊腔，充斥道路”，这种馈赠要持续一段时间方才停止。^[49]宋代更有“守冬

（指冬至）爷长命，守岁娘长命”的谚语。除夕之夜，家家灯火通明，庭前有各种材料燃起的长明火，午夜则爆竹声不断，有的还敲锣打鼓，彻夜不停。“大春节”中，元宵节最受宋人重视。据记载，宋代皇帝是最热衷于灯节活动的统治者，自赵匡胤以下几个皇帝都曾亲自主持观灯仪式，此期间，城市中灯节持续时间由三夜增加至五夜。灯节的准备活动在冬至前后就已开始，开封府搭起大棚，棚内彩山上画有神仙故事和市井人物。彩山旁供起文殊、普贤菩萨像，其像甚大，一手指可指向直通彩山顶。人们把水用辘轳绞上山，然后顺手指流下。山棚门柱上用草把绑成游龙形状，上面密插灯盏，甚是壮观。十五日当天，各种社火队伍纷纷出动。据吴自牧《梦粱录》记载，表演的节目有乔亲事、乔迎酒、仕女、杵歌、诸国朝等。皇帝在十六日夜亲临宣德楼，或处决或赦免罪人，以宣扬自己的威德。^[50]同时，各寺院挤满了烧香礼忏的人。由于灯与丁音近，因此很早就有送灯或偷灯以祝愿生子的习俗。《岁时广记》引《本草》称，宋人普遍认为，拥有元宵节之灯盏可使人生子，若夫妇一起从别人家偷来一灯，放置床下，可当月怀孕。^[51]宋人还有扶乩、走百病、走三桥之习，这之中的部分活动与祈求生育、男欢女爱、企盼吉祥有关。由上可知，“大春节”的基本思想与顺时保生

的四时生命意识未离一谱。就连清明扫墓，寒食插柳与改火，上巳修禊无不都是借着自然界“春生”的运动节律以促动和延缓有限的生命。

相对于春季的节日，秋季的节日既少且规模又小，但七夕的“化生”与“摩睺罗”主题，中秋节企盼团圆的圆融生命意识涵化，重阳节登高佩戴茱萸饮菊花酒以避灾难求得长寿的美好愿望，均与春季节日的脉律是相同的。

“宋代文化是我国古代文化发展的高峰时期，诚如陈寅恪先生所说：‘华夏民族之文化，历数千载之演进，造极与赵宋之世’。”^[52]毫无疑问，传统“四时”文化对宋人重视各种节日的文化意蕴的影响是不用强辩的话题。传统与生活习尚对词体创作的影响有些是直接的，如一些实录人们在节日期间各种活动的作品。作品当中寄寓词人珍惜时光的情怀，则是潜在的影响。

[1]吕不韦著，许维遹撰，梁运华整理：《吕氏春秋集释》，《新编诸子集成》本，中华书局，2009年，下册第649页。

[2]《黄帝内经·素问》，四川大学古籍整理研究所，中华诸子宝藏编纂委员会编：《诸子集成补编》，《中华诸子宝藏初辑》本，四川人民出版社，1997年，第四册394~395页。

[3]刘安等撰：《淮南子》，《中国历代文化丛书》本，华龄出版社，2002年，第76~94页。

[4]黎翔凤撰，梁运华整理：《管子校注·四时》，《新编诸子集成》本，中华书局，2004年，中册第838、842、847、851、855

页。

[5]《黄帝内经·素问·四气调神大论》，四川大学古籍整理研究所、中华诸子宝藏编纂委员会编：《诸子集成补编》，《中华诸子宝藏初辑》本，四川人民出版社，1997年，第四册第374页。

[6]司马迁著：《太史公自序》，韩兆琦选注：《史记选注集说》，江西人民出版社，1982年，第453～454页。

[7]黎翔凤撰，梁运华整理：《管子校注·四时》，《新编诸子集成》本，中华书局，2004年，中册第838页。

[8]《黄帝内经·素问·四气调神大论》，四川大学古籍整理研究所、中华诸子宝藏编纂委员会编：《诸子集成补编》，《中华诸子宝藏初辑》本，四川人民出版社，1997年，第四册第374页。

[9]司马谈语，见司马迁《史记太史公自序》，韩兆琦选注：《史记选注集说》，江西人民出版社，1982年，第454页。

[10]扬雄著：《太玄》卷九，四川大学古籍整理研究所、中华诸子宝藏编纂委员会编：《诸子集成补编》，《中华诸子宝藏初辑》本，四川人民出版社，1997年，第七册337页。

[11]程颐著：《周易程氏传·乾卦》，黎靖德编，王星贤点校：《朱子语类》卷第六十八，《理学丛书》本，中华书局，1986年，第五册第1690页。

[12]黎靖德编，王星贤点校：《朱子语类》，《理学丛书》本，中华书局，1986年，卷第六十八第五册第1688、1691页。

[13]许维遹撰，梁运华整理：《吕氏春秋集释》，《新编诸子集成》本，中华书局，2009年，上册第136页。陈戍国点校：《周礼·仪礼·礼记》，《古典名著普及文库》本，岳麓书社，1989年，第340～351页。

[14]转引自朱良志著：《中国的艺术生命精神》，安徽教育出版社，1998年，第55页。这种说法又可见于尚秉和著：《周易尚氏学》卷十六：“四象即四时，春少阳，夏老阳，秋少阴，冬老阴也。”中华书局，1980年。张载也认为：“四象即乾之四德，四时之象。”张载著：《张载集·横渠易说·系辞上》，中华书局，1978年，第204页。

[15]陈戍国点校：《周礼·仪礼·礼记》，《古典名著普及文库》本，岳麓书社，1989年，第340～351页。

[16]班固撰：《汉书》，颜师古注，中华书局，1962年，第958

页。

[17]《词源》卷上，唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局，1986年，第239页。

[18]董仲舒著，曾振宇主说：《春秋繁露·为人者天第四十一》，《国学新读本》本，河南大学出版社，2009年，第277页。

[19]冯天瑜、何晓明、周积明著：《中华文化史》，上海人民出版社，1990年，第692页。

[20]朱熹编：《上蔡先生语录》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷之上第2页。

[21]张载著：《张载集·横渠易说》，中华书局，1978年，第189页。

[22]周敦颐著，陈克明点校：《通书·顺化第十一》，《理学丛书》本，中华书局，1990年，第23页。

[23]程颢、程颐著：《二程集·河南程氏遗书》，中华书局，1981年，第一卷第184页。

[24]黎靖德编，王星贤点校：《朱子语类·性理三》，《理学丛书》本，中华书局，1986年，卷第六第一册第109页。

[25]张南轩著：《南轩易说》卷三，影印《文渊阁四库全书》本，台湾商务印书馆。

[26]钱穆著：《从中国历史来看中国民族性及中国文化》，台北联经出版事业公司，1979年，第11页。

[27]钱穆著：《从中国历史来看中国民族性及中国文化》，台北联经出版事业公司，1979年，第11页。

[28]唐明邦主编：《周易评注》，中华书局，1995年，第290～291页。

[29]素朴散人著：《周易阐真》，张玉良校点，三秦出版社，1990年，第10页。

[30]吴自牧著：《梦粱录·八月》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷四第25页。

[31]陈元靓编：《岁时广记·二社日》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷十四第141页。

[32]孟元老撰：《东京梦华录》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，126页。

[33]周密辑：《武林旧事·祭扫》，《丛书集成初编》本，中华书

局，1985年，卷三第50页。

[34]周密辑：《武林旧事·西湖游幸》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷三第48页。

[35]周密辑：《武林旧事·西湖游幸》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷三第48页。

[36]孟元老撰：《东京梦华录》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷六第108页。

[37]转引自薛祥生选注：《稼轩词选注》，齐鲁书社，1980年，第163页。

[38]《摭遗》，转见何小颜著：《花与中国文化》，人民出版社，1999年，第263页。

[39]《四时宝镜》，转见何小颜著：《花与中国文化》，人民出版社，1999年，第263页。

[40]陈迥东选注：《苏东坡诗词选》，人民文学出版社，1960年，第118页。

[41]周密辑：《武林旧事·立春》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷二第39页。

[42]陈元靓编：《岁时广记·立春·绘春牛》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷八引第79页。

[43]陈元靓编：《岁时广记·立春·缠春杖》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷八引第79页。

[44]周密辑：《武林旧事·立春》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷二第39页。

[45]陈元靓编：《岁时广记·立春·戴春燕》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷八引第81页。

[46]陈元靓编：《岁时广记·立春·为春鸡》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷八引第81页。

[47]陈元靓编：《岁时广记·元旦上·剪年幡》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷五引第61页。

[48]阴法鲁、许树安主编：《中国古代文化史》，北京大学出版社，1991年，第三卷第495页。此书认为，中国现行农历节日主要形成于宋代。

[49]周密辑：《武林旧事·岁晚节物》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷三第56页。

[50]吴自牧撰：《梦粱录·元宵》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷一第3页。

[51]转引自阴法鲁、许树安主编：《中国古代文化史》，北京大学出版社，1991年，第三卷第508～509页。

[52]严杰著：《欧阳修研究的新成果——评黄进德〈欧阳修评传〉》，《江海学刊》，2000年第4期。

第三节 吟诗日日待春风

——春之生命意识辐射于宋词中的多维观照

如前所述，春的融涵性能极强，表现为辐射程距远，覆盖面广。覆盖面广是指包括的物类繁多，植物、人物、动物无不在内。因此在人心中扎的根就深。这就造成了宋词中构设春意象的意味不是单一而肤浅的。要想领会其中的精神实质，必须要用多方位的视角观照其中的深刻意蕴。

顺应时序与方位次序的观点可映照出由春起到春终时人心跳动的种种节律谱系。按照这种人心节律构设出来的春意象之作往往是人心苦乐相合的艺术原创动因引出的审美结果。感情的非理性特质，使宋人内心的苦与乐不可能严格按照时间顺序运行的节拍跳动。宋人的这种来去无由的情感，在词的创作中，可以自由挥洒地表现出来。后人通过对宋词的研究发现了宋人独钟于词创作的抒情方式。明朝人陈子龙如此说：“宋人亦不免于有情也，故凡其欢愉愁怨之致，动于中而不能抑者，类发于‘诗余’，故其所造独工。”^[1]此语可谓“独造”矣，在于其找准了宋人抒情的方位投射点。宋人“发于诗余”之情找到了春作为对象时，表现出明显的顺序感应性。因而宋词中不同时序的春意象常常包涵着人心律动的程

式。“律动”又是多维的，动是律动，静也是律动；喜是律动的表现，怒也是律动的表现，总之七情六欲都是律动的表现。

冯延巳《鹊踏枝》写“六曲阑干偎碧树。杨柳风轻，展尽黄金缕”，将初春的动人精神尽现尺幅之中。况周颐云：“盖写景与言情，非二事也。善言情者，但写景而情在其中。”^[2]此语是认识冯延巳词写初春景色美妙地寄托情思的千钧启钮。谭献评此词云：“金碧山水，一片空濛。此正周氏（周济）所谓‘有寄托入、无寄托出’也。”^[3]谭献的话与况周颐的话恰为轩轾巧合。认识如上两人所云深意，需要仔细读完全词。词通过描写再作深层抽析，愁绪淡出的闺情便成了春意象的主心骨。冯煦也看出了冯延巳作此词的苦衷，一针见血地说：“作为小朝廷的宰相，不能有所匡救，危苦烦乱之中，有不自达者，一于词发之。”^[4]“杨柳风轻，展尽黄金缕”写的是初春景象，初春还没有脱尽料峭寒意，给人以未能全入佳境之感。“红杏开时，一霎清明雨”之后的“浓睡觉来慵不语，惊残好梦无寻处”的情绪状态要用“清明时节雨纷纷，路上行人欲断魂。借问酒家何处有？牧童遥指杏花村”（杜牧《清明》）来诠释。“有寄托入、无寄托出”的寄托，可以找到开启的钥匙，非向壁虚造。冯延巳正是抓住了这个以初春顺承季冬的顺时方位视点

启动情感的全程律动。冯延巳为五代时人，但在词的创作上，宋人与其有着多方面的继承关系，所以视其为宋词先声没有丝毫差失。

宋词中以顺应时序与方位次序构设春意象者多之又多，同样需要以开放的眼光加以观照。宋祁一曲《木兰花》，因其中有“红杏枝头春意闹”而得“红杏尚书”之称。更为重要的是，“东城渐觉风光好，縠皱波纹迎客棹”是地道的时序与方位对应一致的佳作。词中充分显示了词人风流闲雅的惜春、爱春之情，抓住的意象节点未出对初春物象的点滴揽结。“恋物之作，实伤心之词也。”^[5]

苏轼《哨遍·春词》作于元祐三年戊辰（1088年）春天，时苏轼在东京任翰林学士、知制诰兼侍读，为官运亨通得意之时。词中有睡、帘、雨、一霎、风、杏、乳燕、游丝、佳丽字样，与冯延巳的《鹊踏枝》“六曲阑干偎碧树。杨柳风轻，展尽黄金缕”在字面上极为相似，二者酷相似，恐怕不是偶合，应该是苏轼学了冯延巳的写法。词借初春美景的描写引发出“醉乡路稳不妨行，但人生，要适情耳”的惜春之情。词中是否包含着好景难以永恒的思考？按照苏轼多思多情的秉性判断，应是与冯延巳没有多少区别。不可与上述诸位相比的是赵佶，作为有皇帝身份的词人，他的《声声慢·春》词写出了“皇州乍庆春回”的美景，但缺少的是苏轼式的文人学

士对人生的深刻思考，所以在帝都初春景象所聚合的情愫中，只是“共乘欢，争忍归来”的平浅惜春、赏春情怀，少了更深层次的未来思考，所以不可能包含伤心色彩。这是一个饱食终日、无所用心的平庸皇帝的真实情感显示，也是世俗人生心态的客观映现，具有普遍意义，强论其错就不该了。

赵佶构设初春意象显示欢乐情调的创作方式代表了时人的普遍倾向。这种倾向是宋人赏爱初春的结果。宋人赏爱初春表现在实际生活中，就是举国上下均有迎春热潮。朱敦儒这样写宋人迎春之习：“青旗彩胜又迎春。暖律应祥云。金盘内家生菜，宫院遍承恩。时节好，管弦新。度升平。惠风迟日，柳眼梅心，任醉芳尊。”（《诉衷情》）朱敦儒词写迎春仪式，人们于承平时代的欢乐心情，应该是词人心情和畅时的作品。宋词中写宋人以具体仪式迎春外，游春逐胜之事见记于词体者也俯拾即得。“芳洲拾翠暮忘归，秀野踏青来不定。”（张先《木兰花·乙卯吴兴寒食》）“采桑径里逢迎。”（晏殊《破阵子》）“剪红情，裁绿意，花信上钗股。”（吴文英《祝英台近·除夜立春》）上述词例从北宋到南宋举起，内中包括的情感路线图是一致的，均体现了时人面对初春存好于心的艺术诉说。

宋代词人投入春意象构设深处的情感，更多表现为对春的伤感。女子伤春固然是中国传统文学母题的一大汇聚点，而在宋词中，男子伤春也未显弱势。黄升的词中有男子伤春表现。其人早弃科举，专心读书，淡于功名，以吟咏自适，词中时有田野之趣，然终不免有伤春意绪流露。

《南柯子·丁酉清明》是为代表：“天上传新火，人间试袂衣。定巢新燕觅香泥。不为绣帘朱户、说相思。侧帽吹飞絮，凭栏送落晖。粉痕销淡锦书稀。怕见山南山北、子规啼。”全词以清明韶景为起，接以步步熔铸出春之大背景。大背景中的每一个因子都不是春日和美的适性畅情之物，而是“皆著我之色彩”的意象，其中伤春意绪尤其浓烈。辛弃疾则以比兴的手法寄寓政治感慨，

《摸鱼儿》词中虽间有美人迟暮、佳人伤春重笔点染，但终未走出作者自身伤春的“偏执狂想圈”^[6]，作者的妙处在于将伤春主体作了性别转移，使全词的表层意象占据了词面的全部方位，然“寿皇（宋孝——著者注）见此词颇不悦”，由此可见此词中春意象所含主题的深隐特性。张枢“笔墨萧爽，人物蕴藉”^[7]，有《瑞鹤仙》词，被张炎捧为“声字皆协”的词体范本。作者在此词中编织了西湖春天美景——西湖春大意象，模糊地托出伤春主体，使人不好一眼看出伤春的主人是谁。但细研“风光又能几”句意，大致可将发问

主体定位于词人自身。缘此而下，细研词篇，便可确认“兰舟静舫”的主人该属谁人了。张枢生于宋末国势危殆之际，与家姬园林歌吹赏玩之余，也不免有时日青春难驻之叹。因此在腻玩之暇发出淡淡伤春徐咏，确实在情理之中。南宋时期伤春词人要数刘辰翁，在他的词中，春意象有着较为一致的情感运载走向，最为典型的是作者送春词系列的苦心设计。词人将春天比作故国，形成了宋季词人将春意象赋予相同家国命运之念的创作小群体。群体诸员之中，刘辰翁独得“送春苦语刘须溪”之号，当为男性伤春词人之领袖。在刘辰翁词中，构设春意象及吸纳春意象共约二百四十七次，居两宋词人第四，更重要的是，他的代表作中，多有春意象作为门面照壁。仅从送春词的《菩萨蛮·丁丑送春》、《减字木兰花·庚辰送春》、《兰陵王·丙子送春》、《虞美人·客中送春》、《沁园春·送春》、《摸鱼儿·甲午送春》等看起，便知其春意象深处的伤春情绪所在。刘辰翁词中的伤春已非伤春复伤别的儿女之情，而是将婉约词的狭小生活圈扩展到阔大的宇宙世界，对人类未来的命运作出了满心关注，陈廷焯评其《兰陵王·丙子送春》是“题是送春，词是悲宋，曲折说来，有多少眼泪”^[8]。以此而论，刘辰翁不愧为宇宙词人，论其“与稼轩旗鼓相当”^[9]是足堪承当的。

宋词中男性伤春较佳人伤春的无名愁绪及自伤迟暮范式有了质的飞跃，在于前者将个体心绪融入民族血脉之中，词境由小桥廊庑歌楼放大为长风远疆烟尘暗天，创作主体心绪由淡淡哀愁变为刚烈式的愤怒，词体语言由低细婉转变为直呼式的责问与祈求，词之主题已不再是亦此亦彼，而是单轨式的直线逼进。这是时势造就了词体文学的新型风貌，这在宋季词作中表现特别突出。然而在遗民期，由于国主易姓，高压政治迫使词人选择传统比兴手法，使同类词作中的意象性又明显地回到低回婉转一路，这是需要特别提醒注意的一面。

春的动态转换过程中，暮春与残春融涵的惜时情绪最浓。依王立先生云：“春恨可分为两种，一是面对初春、仲春美景所发出的恨春、怨春之叹，伤感自身本质没有在与人与人或人与社会的关系中得到应有的肯定，这是一种自我与对象同构异质的比照；而另一种，则是面对暮春残景发出的惜春、悯春之悲，痛婉花褪红残，好景不长，联想到自身在现实中的被否定，如同春光难久，春去难归，这是一种自我与对象同质同构的印证。”^[10]事实上，宋代词人在春意象的选择上，已发生了明显的情感投入偏向。初春意象中，创作主体的乐春意绪还间或可见，而在暮春残春意象中，前述乐春意绪就较为少见，因

而“同构异质的比照”与“同质同构的印证”是不可等量齐观的。“自然界有它的气候，气候的变化决定这种那种植物的出现，精神也有它的气候，它的变化决定这种那种艺术的出现。”^[11]按中国人天人感应与天人合一的理论，中国古人由精神气候构织的艺术与自然气候必有趋同之势。宋词中的暮春残春作为审美的生命代符，有其自然气候的特质，也有创作的精神运行潜流。暮春、残春作为自然界“生意”的阶段性的终结，禀五行之秀的词人，受七情六欲的推涌，必然会有所咏叹，以便去疏通积于胸臆之中的性灵，排遣心中的郁闷。“真正的诗歌只出于深切苦恼所炽燃着的人心。”^[12]当人们感受到春光徐徐来临时，从心中反弹出的只是韶光撩人的淡淡青春愁思，人心的反映仅是“春色恼人眠不得”（王安石《夜直》）而已。时光的流逝必然会引起人心对外物的强烈反思。老大逢春，可发情绪有谁知之叹，而少年不识愁滋味，好上层楼则在意料之中。宋代词人感时神经敏锐非凡，陆游处春残之日而想“时平壮士无功老，乡远征人有梦回”（《春残》）与“早信此年终不遇，当年悔草《长杨赋》”（陆游《蝶恋花》）相较，不是出于同样的苦恼吗？朱淑真以“断肠”冠己词集之名，在《谒金门·春半》词中写暮春，首出“断肠芳草远”之句，且前以“愁来天不管”作为前兆，实非偶然，还在其

《暮春有感》与《晚春有感》诗中，就出现“故人何处草空碧，撩乱寸心天一涯”与“断肠芳草连天碧，春不归来梦不通”之句，前后合看，诗之意象与词之意象具有颇为相合之眼。另一首《蝶恋花·送春》词全方位构设暮春大意象，表现心中的全程苦闷：“柳外垂杨千万缕。欲系青春，少住春还去。犹自风前飘柳絮。随春且看归何处？绿满山川闻杜宇。便作无情，莫也愁人苦。把酒送春春不语。黄昏却下潇潇雨。”词以柳丝轻拂、柳絮飘扬展开暮春画卷，清晰地点出“飞絮著人春共老”（范成大《暮春上塘道中》）的时序特征，词笔至此还作“顿”、“留”之势，杜宇哀鸣意象一出，断肠苦情便一倾如注，前后相较有慢起重落、浅斟狂饮的艺术失衡走势。正是这种失衡，才一丝不走地映现出词人那颗受尽创伤带着血迹的心影，这一切都是在暮春大意象的构设中完成的。

宋词中的春意象已趋于祖国语言符码意项开放的成熟程度。春意象的情感辐射有其偏重之势而没有偏废之嫌。阳春意象吸纳自然气候而形成的祥和审美意境，无疑在不加折扣地与创作主体心境做出了和谐的沟通。杜安世《寿域词》存词八十多首，在北宋影响并不大，构设春意象的词中传达花落春残的万端愁情不在少处，人言其词“多袭前人”、“殊无足观”。^[13]然“三月牡丹呈

艳态，壮观人间春世界”（《玉楼春》）的意象设计，“直须共赏莫轻孤，回首万金何处买”（《玉楼春》）的惜春呼唤，与“每到春来，惆怅还依旧”（冯延巳《鹊踏枝》）的愁春格套似有“微异”^[14]之处，打破了创作定势思维统辖之下的词体艺术创作僵格。黄庭坚《诉衷情》与杜安世词同妙：“小桃灼灼柳鬢鬢。春色满江南。雨晴风暖烟淡，天气正醺酣。山泼黛，水挼蓝。翠相搀。歌楼酒旆，故故招人，权典青衫。”词中的春意象实际是大自然的和气与人心的和悦顺畅和合的精美艺术品。这与刘禹锡与陆游抛开传统主题，另开“喜秋”诗境具有相同创意之功。^[15]

在传统诗词春意象中，创作者多将女性的容貌融进春意象深处，比喻的使用使被描写的女性形象活灵活现，光彩照人。韦庄《浣溪沙》写美人“暗想玉容何所似：一枝春雪冻梅花，满身香雾簇朝霞”。白居易写杨贵妃为“芙蓉如面柳如梅”，“梨花一枝春带雪”（《长恨歌》）。李白写杨贵妃也带“春”字，称作“云想衣裳花想容，春风拂槛露华浓”（《清平调》）。杜甫写王昭君面容为“春风”（《咏怀古迹》有“画图省识春风面”之语）。牛峤《菩萨蛮》写闺中女子玉容为：“愁匀红粉泪，眉剪春山翠。”宋代词人则有将女子容颜径称为“春容”者，被王国维《人间词话》誉为“于豪放之中有沉着之致”^[16]之欧阳修的

《玉楼春》词即曾作“欲语春容先惨咽”之语，“春容”明显指女子容貌。程垓又将女子娇姿称作“羞春态”（《菩萨蛮》：“和风暖日西郊路。游人又踏青山去。何处碧云衫。映溪才两三。疏松分翠黛。故作羞春态。回首杏烟消。月明归渡桥”）。方千里以“春娇”写女性别样情态，道出“眼尾春娇波态溜，金樽笑捧纤纤袖，一阵粉香吹散酒”（《渔家傲》）词句，与上述两位词人所云实质本同。周端臣《六桥行·西湖》词又将“粉春”代指女子（《六桥行·西湖》：“锦帐行春，三千粉春矜艳”）。“富绮罗妆艳，春态容冶”（陈允平《解语花》）中之“春态”亦在妆饰女性情态。褚生作《百字令》还将“春色”直指宫女，其词云：“春色尚堪描画在，万紫千红尘土。”《湖海新闻》作者诠释此词说“三、四（指春色）谓众宫女行（指依附贾似道的宫女离散）”^[17]，是为实证。

宋词春意象偏重关注女性已为不祧之实，但也并没有完全忘却男性与春的审美关联，除“伤春”意象中有男性身影外，“春情”、“春愁”中也不乏男性抒情主人公的血脉。解昉官小人微，词作亦少，于词坛影响不大，但此人作词能一反往日文人好写女子春情和男性词人好做闺音的失衡心态，直截了当地挥写创作主体对女性的刻骨相思，在“春情”的叙写中融进了男性的真实情感，

其《永遇乐·春情》如是云：“风暖莺娇，露浓花重，天气和煦。院落烟收，垂杨舞困，无奈堆金缕。谁家巧纵，青楼弦管，惹起梦云情绪。忆当时、纹衾粲枕，未尝暂孤鸳侣。芳菲易老，故人难聚。到此翻成轻误。阆苑仙遥，蛮笺纵写、何计传深诉。青山绿水，古今长在，唯有旧欢何处。空赢得、斜阳暮草，淡烟细雨。”全词在春意象的构设中层层展示词人的“春情”，这个春情明显在指往日的“梦云情绪”。梦云即宋玉《高唐赋》中记载楚王梦见朝云典故，带有浓重的艳情色彩。词至结尾处生出对旧欢不再的慨叹，颇带凄凉意绪。俞陛云评曰：“胜处在下阕‘青山’以下五句，举目河山，旧欢如梦，斜阳烟雨，触处生悲，山灵有知，阅尽悲欢百态，但身受者难堪耳。”^[18]可见此词在读者心中留有一定影响。北宋词坛上，柳永、晏几道、秦观、张先等人前承李商隐思念女性的创作传统，亦多有直抒创作主体对女性的思念词作，而他们作“春情”创制时，往往少出新意。解昉可贵之处在于在春意象的运作中抒情主体性别的航程偏离——抒情主体为作者自身，与传统男子作闺音不同，不失为有益的探索。与解昉相类似者还有黄庭坚，他在词中能够抛开春意象关涉女性的老常惯性，偶出一二新招。《西江月》^[19]发宦海浮沉、人生坎坷之叹，以“春愁”作为苦情意象代码，不是愁红惨绿的春

半闲愁，也不是“香冷金炉，梦回鸳帐余香嫩”（赵鼎《点绛唇》）的闺中女子春愁。张元干在春意象构设时，酝酿出了新主题，在“春恨”中寄寓了黍离之悲，打破了宋词中泛泛而作的老格，是对春意象品位的较大提升，其《兰陵王·春恨》堪称代表。词分三片，其结构内容“上是酒后见春光，中是约后误佳期，下是相思如梦中”^[20]。此词表面看似普泛化的春恨，但又不是韶光撩人的美人春恨，这是抒情主体的第一次转换。而对旧日京洛疏狂歌笑的寻思，则带上了鲜明的“伤心寒食当日事，梦想流莺下苑墙”^[21]的思念故国深沉情感，这是春恨关涉国运的主题升华。“别后华表，那双鹤”为丁令威学道灵虚化鹤归辽典，用典加重了词人眷念故国的隐痛，正是以情作结的深婉流美之佳构。“推倒一世之智勇，开拓万古之心胸”^[22]的陈亮在作豪放词之同时，也间有作“妖语、媚语”^[23]的婉约小词。《水龙吟·春恨》在春意象的铺展过程中寄写春恨，上片作春景总摄，稍露作者情绪，下片感慨往日风流具成云散，春恨主题得以全盘托出。陈亮“平生经济之怀略已陈矣”的创作态度注定了词人多谈国事少谈闺事的艺术精神，因此词中虽具有“金钗头草，青丝勒马”、“罗绶分香，翠绡封泪”关涉男女情事字眼，但一合“恨芳菲世界，游人未尝，都付莺和燕”看，便知此词“言近旨远，

直有宗留守（泽）大呼渡河之意”^[24]的核心所在，词题“春恨”的抒情主体在潜跃中发生的性别转移就在推理的必然之中，这是陈亮在春意象的审美创造中，与众不同的惯常写法。《眼儿媚·春愁》、《思佳客·春感》、《虞美人·春愁》均为以作者充当抒写春情主体的力作，将“春思”提升到了关心国计民生的高度，蕴含着悲壮苍凉之气，为词体之尊做出贡献。刘辰翁生逢国亡，隐居未仕，连生计都遇困苦，《霜天晓角》词写自身处境为：“想见登高无处”、“老来无复味，老来无复泪。”作词有小雅、楚骚之风^[25]，具有鲜明的爱国主义精神。词构设春意象特见功力，有系列作品产出，为宋代晚期词人同类意象创造之冠。由于前有述及，兹不赘说。

宋词中还有用春意象借指在新朝的富贵场中得意的人物，此出于张炎《绮罗香·红叶》一词。张炎作为亡国遗民，不肯侍奉新朝，曾作《绮罗香》构设红叶意象寄写飘零身世和高尚情操。词中的“红叶”意象即为遗民，也有自己的重重身影。“寒艳不招春妒”之“春”自然所指为新朝新贵人物。^[26]张炎给春意象所施与的全幅转格于宋词中较为少见，有效地配合了词人“小春”、“西湖春”、“春水”、“春感”（《斗婵娟》、“春游”（《风入松》）、“春日”（《满江红》）等春意象，组成了张炎笔下繁复多姿的春意象群体，

为遗民词又添一笔新彩。

宋词中构设春意象于北宋时笔调较单纯，基本未出传统惜春、伤春等生命主题，南宋初始有家国之思渗入，宋季以至遗民词中抒情方位出现立体多元态势，使春意象的构设与吸纳进入五笔繁绘的创作流程之中，对提高宋词的品位具有积极意义。但宋词中的春意象始终在婉约词的天地里运作，大致走向与自然节律的运动保持一致，把宋人喜柔的生命意识表现得淋漓尽致，为我们提供了一把认识宋人心史的钥匙。

[1]陈子龙著：《王介人诗余序》，见王国维著，滕咸惠校注：《人间词话新注》，齐鲁书社，1981年，第87页。

[2]《蕙风词话》卷二，唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局，1986年，第4425页。

[3]《词辨》卷一，王兆鹏主编：《唐宋词汇评》唐五代卷，浙江教育出版社，2004年，第439页。

[4]《四印斋刻阳春集序》，孙克强编著：《唐宋人词话》，河南文艺出版社，1999年，第87页。

[5]周汝昌语，唐圭璋等人撰写：《唐宋词鉴赏辞典》，上海辞书出版社，1988年，第449页。

[6]杨海明语，见《唐宋词中流行的“季节病”——谈词中“佳人伤春”和“男士悲秋”》，《辽宁大学学报》，1993年第6期。

[7]周密撰：《浩然斋雅谈》卷下，吴熊和主编：《唐宋词汇评》两宋卷，浙江古籍出版社，2004年，第四册第3578页。

[8]陈廷焯著：《词则》，吴企明校注：《须溪词》，《宋词别集丛刊》本，上海古籍出版社，1998年，前言第10页。

[9]况周颐著：《餐樱庑词话》，吴熊和主编：《唐宋词汇评》两宋卷，浙江古籍出版社，2004年，第五册第3721页。

[10]《中国古代文学中的春恨主题初探》，见《中国人民大学复印资料——中国古代、近代文学研究》，1986年第3期。

[11]丹纳著：《艺术哲学》，转引自史双元著：《宋词与佛道思想》，今日中国出版社，1992年，第131页。

[12]钱钟书著：《诗可以怨》，见《文学评论》，1989年第1期。

[13]李调元著：《雨村词话》卷二，唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局，1986年，第二册第1407页。

[14]冯煦《蒿庵论词》语，原话云：“《寿域词》，《四库全书》存目，谓其字句伪脱，不一而足。今取其词读之，即常用之调亦平仄拗折，与他人微异。则是寿域词有意为之，非尽校者之疏。”唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局，1986年，第四册第3589页。

[15]刘禹锡《秋词》诗如是：“自古逢秋悲寂寥，我言秋日胜春朝。晴空一鹤排云上，便引诗情到碧霄。”陆游《秋声》诗如是：“人言悲秋难为情，我喜枕上闻秋声；快马下鞬爪觜健，壮士抚剑精神生。我亦奋迅起衰病，垂手便有擒胡兴；弦开雁落诗亦成，笔力未饶弓力劲。五原草枯苜蓿空，青海萧萧风卷蓬；草罢捷书重上马，却从銮驾下辽东。”

[16]王国维著，滕咸惠校注：《人间词话新注》，齐鲁书社，1981年，第99页。

[17]唐圭璋等人撰写：《唐宋词鉴赏辞典》，上海辞书出版社，1988年，第2253页。

[18]俞陛云撰：《唐五代两宋词选释》，上海古籍出版社，1985年，第171页。

[19]“断送一生惟有，破除万事无过。远山横黛秋波，不饮旁人笑我。花病等闲瘦弱，春愁无处遮拦。杯行到手莫留残，不道月斜人散。”

[20]吴从先《草堂诗余隽》引李攀龙语，唐圭璋等人撰写：《唐宋词鉴赏辞典》，上海辞书出版社，1988年，第1271页。

[21]作者在《次友人寒食书怀韵二首》之一中，表达了对故国的思念，诗云：“往昔升平客大梁，新烟燃烛九衢香。车声驰道内家出，春色禁沟宫柳黄。陵邑只今称虏地，衣冠谁复问唐装。伤心寒食当时事，梦想流莺下鸳墙。”

[22]黄宗羲原著，全祖望补修，陈金生、梁云华点校：《宋元学

案·龙川学案》卷五十六引《宋史卷四百三十六儒林传》，中华书局，1986年，第三册第1831页。

[23]毛晋《龙川词跋》语，孙克强编著：《唐宋人词话》，河南文艺出版社，1999年，第633页。

[24]刘熙载著：《艺概·词概》，唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局，1986年，第四册第3694页。

[25]王弈清等撰：《历代词话》卷八引卓人月语云：“……其词悠扬悱恻，即以为小雅楚骚可也。”唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局，1986年，第二册第1260页。

[26]唐圭璋等人撰写：《唐宋词鉴赏辞典》，上海辞书出版社，1988年，第2311页。

第四节 秋高气肃，西风又拂盈盈菊

——宋词构设秋意象的多维审美探析

宋词审美意象中，春意象占有绝对优势，这与“春者天之本怀”^[1]的自然哲学观密切相关。但天有四时，四时有春秋，春气滋生，秋气肃杀，滋生则繁荣，肃杀则衰飒，春秋的永恒循环构成大自然的完整本体。因此人感四时必有兼顾，很少偏于一隅，在独木桥上走完一生。那就是在喜柔条于芳春的同时，也不免于要悲落叶于劲秋。文人创作之时，心中也必然会以平衡的目光接触大自然的赐予。大自然是公平的，“气之候不同，非气有优劣也”^[2]。不过是夏秋之花皆有叶，春则梅杏桃李各不同而已，在春秋诸物里，“秋英不比春花落，为报诗人仔细吟”^[3]。宋代词人在各取所需的创作自由天地里，取秋在清凉台上，春在安乐窝中的不同审美归宿，将心的放与收和谐地收拢在一起，在春意象占领主要阵地的一侧，也筑起了秋意象的词心堡垒，救起了宋词审美意象偏于春意象一侧的审美失衡。翻开全宋词，犹如“柳荫下听黄鹂鸣，我们感到天地间春气横溢，见流莺明灭于丛草里，使人顿怀秋心”^[4]。宋词中秋意象虽然数量不占绝对优势，但在词人的词心中却占有不可忽视的地位。

一、万里悲秋常作客，百年多病独登台

——悲秋意识的审美意象化

宋词秋意象中跃动的词人精魂多以悲秋的生命旋律呈现出来，其中男士悲秋占了主要抒情阵地，与春意象中佳人伤春形成鲜明对比，这已是为人说清的问题，此处不再重复论述。

“山之精神写不出，以烟霞写之；春之精神写不出，以草树写之。故诗无气象，则精神亦无所寓矣。”^[5]诗词均以传达精神为主，诗词作为艺术，“使我们看到的是人的灵魂最深沉和最多样化的运动……”^[6]宋词构设秋意象中的悲秋生命意识即是“人的灵魂最深沉和最多样化的运动”，这种“运动”的表达不能离开词中的“气象”。亦即用物的组合构成篇章，叶芝曾这样说：“一种感情在找到它的表现形式——颜色、声音、形状或某种兼而有之之物之前，是并不存在的，或者说，它是不可感知的，也是没有生气的。”^[7]宋词中的秋意象是词人在审美活动中选择的艺术世界，已成为词人自己无机身体的一个部分，二者是同质同构的双方，因此词人才可感秋物而成悲情，把秋意象当成了真实的自我，共同进入了主客同一的混沌状态，创作出物我两忘的艺术境界。古人的感时哲思又驱使宋代词人抛弃了秋天的凄凉引

出内心的悲伤，而去创造渗透着形而上之道的艺术精品，引领人们去追求悲秋之美。曾几何时，张衡在《西京赋》中就说过：“夫人在阳时则舒，在阴时则惨，此牵乎天者也。”有人注云：“阳谓春夏，阴谓秋冬。牵犹系也。善曰：《春秋繁露》曰：春之犹言傖（傖）也，傖（傖）者，喜乐之貌也。秋之言犹湫（湫）也，湫（湫）者，忧悲之状也。”^[8]于是“悲秋”被完全地理论化，成了古人心中永远挥之难去的情结。宋代词人忠实地实践了哲学与艺术的有效沟通，形之于词体创作，则是在秋意象的构设中，不折不扣地将悲秋意识灌注在作品之中，使宋玉开创的悲秋文学得以永恒地延续，并造就出了令人难以忘却的精品。柳永《戚氏》是写秋天景色构设成秋意象以体现词人悲秋意识的代表作品，在两宋词坛上占有一定地位。词首以诸多小意象如秋雨、秋菊、秋梧、秋云、秋阳等秋天景物打开词篇意象的门扉，当一路走下去时，便会发现与“悲”有关系的一道道字碑：行人凄楚、蝉吟败叶、蛩响衰草、孤馆、愁颜、画角数声残……无疑这是一幅绘制极为精美的文人悲秋图，抒情主人公就是作者自己，始终穿越在这幅悲秋图的所有角落。柳永构设秋意象之词成功地表现了内心意绪，受到了后人好评，有人曾将此词与《离骚》相提并论，谓：“《离骚》寂寞千年后，

《戚氏》凄凉一曲终。”^[9]《雨霖铃》构设秋意象虽未明显露出“悲”字，但“凄切”、“冷落”、“残月”，已为“悲秋”作出层层预示。柳永词成功的秋意象构设不久便引来了好评，有人将其与苏轼

《念奴娇·赤壁怀古》位列等同。^[10]《八声甘州》“对潇潇暮雨洒江天，一番洗清秋”亦写秋景衬悲情的力作，词中“叹年来踪迹，何事苦淹留”充满了对前程的失望，自然流出了悲秋意绪，成为举世公认的佳构，连一贯想与柳永比高下的苏轼也对此称好不绝，曾云：“世言柳耆卿曲俗，非也。如《八声甘州》云：‘霜风凄紧，关河冷落，残照当楼’，此语于诗句不减唐人高处。”^[11]

柳永词中的其他篇目如《倾杯》“鹜落霜州，雁横烟渚，分明画出秋色。”《竹马子》“登孤垒荒凉，危亭旷望，近临烟渚。”《玉蝴蝶》“望处雨收云断，凭阑悄悄，目送秋光。”《卜算子慢》“江枫渐老，汀蕙半凋，满目败红衰翠。”《少年游》“长安古道马迟迟，高柳乱蝉嘶。”《满江红》“暮雨初收，长川静，征帆夜落”等均以秋意象的构设传递羁旅行役悲苦之情。潘君昭先生看出了柳词意象选择上的特色，曾说：“柳永羁旅行役之作对自然景色的描绘很为出色，尤其擅长写秋景。他常以宋玉自比，在词中倾吐哀曲，清寂的山光水影，凝聚着他个人落拓江湖的身世之感，构成一幅秋日行吟

图。”^[12]柳永以宋玉自命的心理机制是柳词用秋意象运载悲秋生命意绪的根本动因。在柳永词中，作者对于宋玉不是单纯地把其人其事当作可资选取的素材，而且还怀有一种亲近感。柳永一方面比其他词人“提及宋玉的频率要高得多”^[13]，“第二，柳永作品中出现的其他古人的名字，一般都只是占有非主体性的点缀位置，相比之下，言及宋玉时，则往往使人感到一种模仿其总体风格的态势”^[14]。宋玉为千古文学悲秋之祖，又为怀才不遇的文人形象，还是好色、美貌才子的形象，柳永在历史文化的巡视和自我心绪审视中，在宋玉身上找到了全方位的契合之点。柳永能够在古文运动的复兴时期促使人们对宋玉及楚辞和六朝文学总体评价降低和关心日渐淡漠之时，执着地追随宋玉并予以自我默认，其创作的大胆精神是值得肯定的。柳永秋意象中的悲秋意识是作为个体为“贫士失职而志不平”的郁闷和牢骚来加以倾吐的，其感慨的心理背景和创作的意象编织场景是浅薄和狭小的，这与柳词的“浅近”总体风格具有相同之处。因此，他词中的悲秋意绪是单线条直出直入的，只是平面式的展示，缺乏更深层次的思考。这是因为柳永看到和遇到的是个人的危苦，而自身以外的“皇朝盛世”假象只能促使他成为太平盛世的歌手，他缺乏诗人兼哲学家的天然本能，于是柳永往往是唱

完赞歌续挽歌，伤悼自身在承平时代的羁旅行役，将内心中的难解矛盾与痛苦倾注于词中，构成了词人关心自我的完整“心画”。柳永在痛定思痛之后，也把个体放在历史的长河中加以比照，创出思古幽情之作，以抚慰创伤心灵。《双声子》便是：“晚天萧索，断蓬踪迹，乘兴兰棹东游。三吴风景，姑苏台榭，牢落暮霭初收。夫差旧国，香径没、徒有荒丘。繁华处，悄无睹，惟闻麋鹿呦呦。想当年、空运筹决战，图王取霸无休。江山如画，云涛烟浪，翻输范蠡扁舟。验前经旧史，嗟漫载、当日风流。斜阳暮草茫茫，尽成万古遗愁。”词作于作者到苏州游姑苏台之时，时间未必是秋天，但词首以“晚秋”作为背景舞台，目的在于以秋意象的构设展示全部创作意绪。抽刀断水水更流，举杯消愁愁更愁，词人的悲愁不仅没有因写怀古之作而消除，反倒于斜阳茫茫之时，思古而铸成心中的“万古遗愁”。依此而论，柳永秋意象中的悲秋意识亦具有深广的吊古伤今历史忧患意识感，其思想深度还可见一斑。

柳永是构设秋意象的成功实践者，运载的意义具有典型性。创作技巧达到了意与象的和谐弥合，意广而象圆，足当“北宋倚声家妍手”。[\[15\]](#)

前人曾把士大夫文人比作国家的“肝肾”，而

把他们的文学创作（“心声”）比作是国家的“声息”。^[16]宋代词人中，以己之言发国家民族命运之叹者，北宋时首推苏轼。苏轼词构设秋意象时蕴含的悲秋意绪已脱尽柳永词偏重个体悲苦呼唤的平浅之病，带有深广的人生忧患意识，托之于词体创作之中，则更具独特风貌。在苏轼构设的约四十首秋意象词中，多带有对人生、社会、国家的深沉思考，一丝淡淡的悲凉意绪萦绕在词境的各个角落。作者的大手笔在于能以个体悲苦入而以大于个体的广角镜审视宇宙社会的诸多方面出。真正做到了小中见大，少中见多。《行香子·述怀》以抒个体情怀见出对时势的关注，表面述说“几时归去，作个闲人”愿望，实则是无穷的关心时势的政治牢骚隐含其中。这就使苏轼词的老成和深沉度得以大力提高。揆之词人构设的秋意象词，处处可发现悲秋意绪的多角度延伸，具有情感立体交叉的层面叠合姿势，韵味胜人一筹。《南乡子·重九》、《西湖·重九》、《点绛唇·庚午重九再用韵》均为秋意象词作。词中很少提及悲字，给人以词人虽身处逆境，写秋色却无悲秋意绪的印象，更何况苏轼还说过“不用悲秋，今年身健不高宴”（《点绛唇·庚午重九再用前韵》）之语。其实，苏轼秋意象词中的“不悲”才是苏轼的真悲，这与天地有大美而不言才是真美的道理全同，因此不悲之悲才是至悲。“词之妙

莫妙于以不言言之，非不言，寄言也。如寄深于浅，寄厚于轻，寄劲于婉，寄直于曲，寄实于虚，寄正于余。”^[17]苏轼可谓言“悲”之圣手，政治打击的遭遇，人生道路上的诸多艰难困苦，对宇宙空间时序和人类社会认识与思考的加深及成熟，词人笔触的永恒运转，驾轻就熟的创作实践，铸就了苏轼“言”与“寄”的巧妙配合，技巧达到炉火纯青。生活阅历的丰富，勤于用脑的思考，热爱生活的责任感，又使苏轼词显示悲秋意识之作以丰厚的韵味与世见面。《水调歌头》“明月几时有”在秋天景色的大背景中展开词脉，可视作是秋意象之词。在这首词中，词人既揭举了“夔绝尘寰的宇宙意识”，又屏弃了那种“在神奇的永恒面前的错愕”心态（闻一多评《春江花月夜》），成了刘熙载“词以不犯本位为高”^[18]的标本。苏轼在表达外放茆独的复杂情怀时，用不言悲秋的秋意象组接方法，悄然地往出流露。苏轼悲秋月无知，责问为何偏偏“长向别时圆”，又何尝不是对个体之外的自然、社会、迫害自己的人做出的有力警示？“但愿人长久，千里共婵娟”无疑是对人类的良好祝愿，所以苏轼“表现的绝不是他自己的真实情感，而是他认识到的人类情感”^[19]。苏轼“深知身在情长在”，故此情之所触便必有所作，往往是“坐听潮声来别浦”，便生“明朝何处去”（《谒金门》）之想。所以苏轼

是一个具有思想家、哲学家、政治家胸襟的文人。苏轼有所想，便有笔端行走如珠的任意挥洒，这就使苏轼词中秋意象的悲秋意绪传递，显示出了更为自然畅适的、苞举宇宙的开放态势。

辛弃疾也是以秋意象显示悲秋生命意识的伟大词人，其词中秋意象次数出现八十多次。辛弃疾词中的秋意象以战场作为展示大背景，在宋词中显得较为别致。《破阵子·为陈同甫赋壮词以寄》，在秋高马壮的战场上展开意象图式，尾处生出“可怜白发生”之叹，悲秋意绪得以全面显露；《鹧鸪天》“壮岁旌旗拥万夫”上阕展示了秋日战场的雄阔场面；《沁园春·张路分秋阅》写秋天阅兵场合，生成秋意象之另一番景致，下阕悲叹不能于秋高之日重现当年英雄本色，心中苦情自在不言之中；《水调歌头》“落日塞尘起，胡骑猎清秋”与《鹧鸪天》词中的意象结构相似，显示的悲秋精神也基本类似。上述三首秋意象词的共同特点在于构设手法的近似以及选择意象广景的全同，表现了作者内心小宇宙中审美图景的与众不同。辛弃疾悲秋之情根系二维，有个体生命的失落，更有对国运的牵挂，词人以秋意象汇聚时代和个体脉搏于一体，其创作精神与一般只关注个体生命的悲秋情感抒发不能同日而语。

《水龙吟·登建康赏心亭》是辛弃疾另一类型的秋意象词：“楚天千里清秋，水随天去秋无际。遥

岑远目，献愁供恨，玉簪螺髻。落日楼头，断鸿声里，江南游子。把吴钩看了，栏杆拍遍，无人会，登临意。休说鲈鱼堪脍，尽西风、季鹰归未。求田问舍，怕应羞见，刘郎才气。可惜流年，忧愁风雨，树犹如此。倩何人，唤取红巾翠袖，搵英雄泪。”此词为辛弃疾名作，与上述几首相比，大背景从战场和练兵场挪到了远离疆域的平阔静谧的楚地——建康赏心亭，北宋人丁谓重建，在当时建康下水门的城上。但辛弃疾所处之“楚地”离大北方边疆的心理距离和实际距离都不遥远，更何况稍一翘首北望，便可看见江淮前线，向南纵目展望便可看见被北方金人蚕食的半壁江山。由此构成的“楚天千里清秋”宏阔词境，又是其他词中的局部战场与有限的练兵场无法相比的。词人立于南北的交叉点上——建康赏心亭，此处是南宋的咽喉之地，具有十分重要的战略意义。南宋人登临赏心亭，不仅不能赏心，反倒会伤心无比，因为这里曾经是故宋的繁华之地，而今却成了极为萧条的边鄙小城。于此处放眼世界，将所见之实构成词境，在其中饱含词人心中的悲秋情绪也就自不待言了。辛弃疾对故国情深，收复失地心切，胸中方略又过他人，但统治者当中无人理会词人心中怀有的满腔热情，这就势必要造成词人内心难以排遣的苦闷。词人在无奈之时，抢拍下登临时尽收眼底的秋天镜头，

然后用心构设成秋意象，无疑要传达悲秋的生命意识。这种因地因时的应情创作，既是对传统悲秋审美创造的延伸，又为发抒内心苦痛找到了恰切时机。稼轩创作把握时机技巧之高超，于此可见一斑。

姜夔笔下的秋意象更多的是紧紧抓住对“凄冷”色调的追摹，然后用这种客观的深秋肃杀色调的描绘衬托“别有伤心无数”的悲秋生命意识。

《凄凉犯》“绿杨巷陌秋风起”写出了遭金人兵燹后的合肥——“边城一片离索”的惨败景象，与王之道诗中写的南宋初年合肥附近的残破景象并无二致：“断垣甃石新修垒，折戟埋沙旧战场。阊阖（街市）凋零煨烬里，春风生草没牛羊。”（《出合肥北门二首》）姜夔是清空派词人，不在具体的形似刻画上下功夫，只用繁华都市变为边疆哨卡——“戍楼吹角”、“离索”、“衰草寒烟”一抹而过。全词注重的是对萧条凄凉冷落色调的提神写意，凸显的是“情怀正恶”的悲秋意绪。《忆王孙》“冷红叶叶下塘秋”也与之同调。《秋宵吟》“古帘空”明写“凉飈”之秋景，《齐天乐》写凄凉的秋夜所包容下的秋景，都暗暗地流露出对人生不能如愿的深切关注。

刘辰翁是以构设春意象寄托故国之思的著名词人，在其笔下，秋意象寄寓故国情怀的悲情亦

可见到。《西江月·新秋写兴》以批评的口吻写新秋夜晚即七夕人间儿女忘却国耻而狂欢的畸形意态，从词篇的全局看，构设出新秋大意象。词人不是简单地描述对象，而是在词境里处处有“我”。“我”在词境里与另外一组人物即成狂的人间儿女，在内心上形成鲜明对比。“不觉新凉似水，相思两鬓如霜。梦从海底跨枯桑。阅尽银河风浪”，前两句重在写词人内心中对故国的相思，后两句重在写阅尽人世间沧桑巨变的深切感慨。上下阕笔分两股，在对照中，将深沉的新秋悲慨在视角转换描写中隐约表现出来。刘辰翁以秋意象直抒亡国之思的词为数不多，但以其较少数量有力地配合了以春意象抒亡国之情的主体创作潮流。

宋词秋意象中容涵的悲秋生命意识出现在宋词的全部层面之中，不类春意象偏重表现在婉约词里，相反却以宽广无比的开放精神容纳了来自各种风格、各种题材、不同时代词人所蓄藏的血脉，使之以饱满而健全的姿态出现在宋词意象的舞台上。秋意象在宋词四时意象中居第二位，数量不占绝对优势，但在词史流变过程中，却始终荷有旺盛的生命融汇能力，成为“以悲为美”的主体支柱，这是宋词中的秋意象为人广泛注意的主要原因。

[1]张潮著：《幽梦录》，吴言生译注，陕西旅游出版社，1999年，第20页。

[2]叶燮著：《原诗》，王夫之等撰：《清诗话》，上海古籍出版社，1999年，第605页。

[3]蔡绦著：《西清诗话》，见周振甫著：《诗词例话》，中国青年出版社，1962年，第98页。

[4]鲁迅著：《集外集拾遗》，人民文学出版社，1976年，第103页。

[5]刘熙载著：《艺概·诗概》，郭绍虞编选，富寿荪校点：《清诗话续编》，上海古籍出版社，1983年，下册第2445页。

[6]恩斯特·卡西尔著：《人论》，甘阳译，上海译文出版社，1985年，第189页。

[7]《诗歌中的象征主义》，转引自张首映著：《审美形态的立体观照》，人民文学出版社，1989年，第315页。

[8]萧统编，李善等注：《六臣注文选》，中华书局影印，1987年，上册第44页。

[9]王灼《碧鸡漫志》引语，见施蛰存、陈如江辑录：《宋元词话》，上海书店出版社，1999年，第163页。

[10]俞文豹《吹剑录》“苏柳词不同”条云：“东坡在玉堂，有幕士善讴，因问：‘我词比柳词何如？’对曰：‘柳郎中词，只好十七八女孩儿，执红牙拍板，唱‘杨柳岸，晓风残月’。学士词，须关西大汉，执铁板（铜琵琶，铁绰板），唱‘大江东去’。公（东坡）为之绝倒。”施蛰存、陈如江辑录：《宋元词话》，上海书店出版社，1999年，第504页。

[11]赵令畤《侯鯖录》卷七，王灼《碧鸡漫志》引语，见施蛰存、陈如江辑录：《宋元词话》，上海书店出版社，1999年，第71页。

[12]见唐圭璋等人撰写：《唐宋词鉴赏辞典》，上海辞书出版社，1988年，第373页。

[13]从唐五代到北宋词中，宋玉名字出现的频率依次是：唐五代词4/1050，柳永以前的北宋词0/45，柳永6/213，张先0/165，晏殊0/137，欧阳修1/241，晏几道1/270，苏轼1/362，黄庭坚2/190，秦观2/176，周邦彦2/186。宇野直人著：《柳永论稿》，张海鸥、阳昭红译，《海外汉学丛书》本，上海古籍出版社，1998年，第89

页。

[14]宇野直人著：《柳永论稿》，张海鸥、阳昭红译，《海外汉学丛书》本，上海古籍出版社，1998年，第67页。

[15]郑文焯批校《乐章集》序，吴熊和主编：《唐宋词汇评》两宋卷，浙江教育出版社，2004年，第一册第46页。

[16]金一《心声》：“夫士，国之肝肾；夫士之言，国之声息也”，转见杨海明著：《唐宋词论稿》，浙江古籍出版社，1988年，第10页。

[17]刘熙载著：《艺概·词概》，唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局，1986年，第四册第3707页。

[18]《艺概·词概》云：“词以不犯本位为高。东坡《满庭芳》‘老去君恩未报，空回首，弹铗悲歌’，语诚慷慨，究不若《水调歌头》‘我欲乘风归去，又恐琼楼玉宇，高处不胜寒’尤觉空灵蕴籍。”唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局，1986年，第四册第3708页。

[19]苏珊·朗格著：《艺术问题》，中国社会科学出版社，1983年，第25页。

二、塞下秋来风景异

——秋意象表达的多视角审视

宋词中秋意象的构设手法较为灵活，有以“秋”总冠词题者，王安石《千秋岁·秋景》、苏轼《清平乐·秋词》、周邦彦“秋景”类编词、赵长卿《朝中措·秋》等是最为明显的范例。另有词题标明“残秋”、“重九”、“秋别”、“秋晚”、“中秋”、“秋日寄怀”、“秋怨”、“秋兴”、“秋思”、“秋夜”、“秋叶”、“秋扇”、“秋光”者亦与前同。有些秋意象词则不见词题，需在审读词篇时加以确认。辛弃疾《清平乐·独宿博山王氏庵》便是：“绕床饥鼠，蝙蝠翻灯舞。屋上松风吹急雨，破纸窗间自语。平生塞北江南，归来华发苍颜。布被秋宵梦觉，眼前万里江山。”词中的一切均在秋的大背景中展开，秋景与秋思合成词篇之表里，具备了意象组合的基本条件，成为秋意象词。姜夔《霓裳中序第一》亦可作如是看：“亭皋正望极。乱落江莲归未得。多病却无气力。况纨扇渐疏，罗衣初索。流光过隙，叹杏梁、双燕如客。人何在，一帘淡月，仿佛照颜色。幽寂。乱蛩吟壁。动庾信、清愁似织。沉思年少浪迹。笛里关山，柳下坊陌。坠红无信息。漫暗水、涓涓溜碧。飘零久，而今何意，醉卧酒垆侧。”此词与辛词属同类佳构，不必重赘。有

些“秋”字只作词中的“点缀”成分，是为小意象。相比较而言，在宋词中，小意象出现次数要远比整篇描写以“秋”为对象的大意象作品要多，但承载的生命意识却弱于后者，与意象生成的趋势基本一致。

宋词中秋意象名目较多，组合性能亦好。在多种名目中，时间意识显示较为浓烈，表现在写构设秋意象时，往往以较为具体的时间名词或表现时间的象征性词汇作为词篇的题目，使这一类作品容易识读。举例可见：晚秋、深秋、重阳、中秋、暮秋、新秋、新秋、初秋、重九、九日、七夕、立秋、残秋等不可尽列，均是常见的词题。有些构设秋意象的作品显然没有具体的时间标识，但透过物象分析，也可见到明确的时序精魂跃动。时间意识是宋代词人感秋惜时的内在原动力。秋意象的时间意识渗入，使作品的活力得以增强，创作主体的精神寄托找到了易于把握的时间落脚基点，为识别意象的时间节点带来了方便。

秋意象的组合性能好，表现在词人笔下的“万象”与“秋”组合成新的复合群象。这种新的复合群象的根本内质在于“秋”，而不是其他，如秋思、秋夜、秋怨、秋闺、秋感、秋月、秋兴、秋风、秋悲、秋寒、秋雨、秋忆、秋望、秋日丁

香、秋别、秋扇、秋叶、秋水、秋社、秋壑、秋露等。以“秋”为核心的复合群象与词汇学中的偏正词组是不能混淆在一起的，因为审美的东西是情与理结合的产物，而审美是移情体验，其本质是一种对象化的自我享受，因而面对同一株荷花，人们站在审美的角度观物，则有“荷叶生时春恨生，荷叶落时秋恨成”（李商隐《暮秋独游曲江》）的情感应时变化。受审美体验的传统驱使，中国人于四时各有不同审美选择，往往是“春听鸟声夏听蝉，秋听虫声冬听雪”。这里没有什么逻辑推理，只有审美直觉而已。所以在良好的秋意象组合性能面前，词人构设秋意象时带上了明显的潜意识。

宋词中构设的秋意象名目很多，但从大处着眼去观察，重阳与中秋数量占首，承载的生命意义也最为丰满。粗略统计，构设重阳意象之词在一百一十次以上，构设中秋意象之词在一百次以上。二者数量相差无几（以直接标明“重阳”、“中秋”词题者为准，其余未记），均有名世之作流传。宋词构设秋意象的源流需要从宋人的生活场景中寻找答案，因此简单观照宋人秋季的节日文化就具有了不简单的意义。

宋人秋季的节日较多，其主格调是寄寓浓烈的欢乐气氛。而且多数节日都富有深厚的节日文

化积淀。宋代秋季较为隆重的节日当数七夕节、中秋节与重阳节。宋人的七夕节过法，有吴自牧《梦粱录》“七夕”条叙说：“内廷与贵宅皆塑买磨喝乐，又名摩睺罗孩儿……市中儿童手执新荷叶，效摩睺罗之状。”^[20]这种活动“体现了人们对后嗣的渴望”^[21]。吴自牧《梦粱录》“七夕”还说：“其日晚晡时，倾城儿童女子，不论贫富，皆着新衣。富贵之家，于高楼危榭安排筵会，以赏节序。”^[22]而且举国上下共同庆度，官员于此日放假一天。^[23]宋代的七夕节又称乞巧节、小儿节，小儿节是乞巧节的别名，实际活动内容相同。此说见范成大《吴郡志》：“七夕有乞巧会，令儿女辈悉预，谓之小儿节。”^[24]范成大之说，记载的只是吴地风俗，也许不具有全国的普遍性。七夕节最主要的活动是纪念牛郎织女，其活动对鹊桥相会有着特别的关注，女孩子往往利用牛郎织女鹊桥相会的机会，向织女讨教织布技巧，以期变得心灵手巧。男孩子重在祭祀牛郎，以使自己更为聪明，另外还有通过祭祀牛郎以占米价用意云云，此处不再细说。^[25]宋词中构设七夕意象之词少于重阳词与中秋词。再则“七夕”重在“夕”，当属写“夜”的范围，后面有专节论述，此处从略。

宋代的重阳节一如往日“重阳之日必以羔酒

登高眺迥，为时宴之游赏，以畅秋志”^[26]的传统，士大夫文人常借此登高举行诗酒雅集，以此行风流自赏之乐。孟元老《东京梦华录》真实地记载了当时的重阳盛况：“九月重阳，都下赏菊，有数种。其黄白色，蕊若莲房，曰万龄菊。粉红色曰桃花菊。白而檀心曰木香菊。黄色而圆者曰金铃菊。纯白而大者曰嘉容菊。无处无之，酒家皆以菊花缚成洞户。都人多出郊外登高，如仓王庙、四里桥、愁台、梁王城、砚台、毛驼冈、独乐冈等处宴集。”“诸禅寺各有斋会，唯开宝寺、仁王寺有狮子会。”^[27]另有一层意义在于登高避害，这种文化意蕴来源于《续齐谐记》：“汝南桓景，随费长房（东汉时方士）游学累年。长房因谓景曰：‘九月九日汝家当有灾，宜急去，令家人各作绛囊，盛茱萸以系臂，登高饮菊花酒，此祸可除。景如其言，齐家登山。夕还，见鸡犬牛羊一时暴死。长房闻之曰：‘此可代之矣’。今世人九日登高饮酒，妇人戴茱萸囊，盖始于此。”^[28]这种登高避害的神话传说本有所源，早在西汉时期，人们就有重阳登高之俗，其目的就在于被禊增寿，《西京杂记》这样说：汉高帝宫人贾佩兰“九月九日佩茱萸，食蓬饵，饮菊花酒，令人长寿”^[29]。还有“三月上巳，九月重阳，仕女游戏，就此被禊登高”的说法。实际上古人于重阳节饮菊花酒祈长寿是有道理的。曹丕

曾云：“（秋季）群草庶木无地而生，菊花纷然独秀，辅体延年，莫斯之贵，谨奉一束，以助彭祖之术。”^[30]因此古人早就把菊花看作长寿的象征，菊花酒当然也不例外。周处《风土记》又记载，茱萸是一种散发着浓烈香气的小乔木，有避除恶气，抵御初寒功效。^[31]古人将多种吉祥之物汇聚于己身，于重阳日登高之时助兴，反映出他们消灾避祸以期健康长寿的朴素愿望。宋人过重阳节还有另一番文化背景，即继承刘裕于重阳节大会群僚于戏马台，置酒高会的风流倜傥之举。宋人于重阳日簪花宴集，风气很盛。黄庭坚于重阳日参加宜州城楼宴集留下绝笔词（《南乡子·重阳日宜州城楼宴集即席作》），表达了对生命的无限珍惜之情。辛弃疾《鹧鸪天·重九席上作》均表达了相同的生活余韵。辛弃疾词如是云：“戏马台前秋雁飞，管弦歌舞理旌旗。要知黄菊清高处，不如当年二谢诗。倾白酒，绕东篱，只于陶令有心期。明朝重九浑潇洒，莫使尊前欠一枝。”词汇集历史意象与眼前意象于一篇，通体透明地显示了创作主体心性。赵善括《醉落魄》“重阳时节”摆脱了“戏马台”典故的使用，似与登高无涉，但菊酒、陶彭泽等与重阳密切关合的意象仍不绝于篇，穷秋之愁，“白衣望断无消息”的失望，于“举觞一笑真难得”的自怜自慰中展示无余。

重阳大意象词与中秋大意象词在全宋词中为并列关系，抒情的总体走势基本相同，都贯注着创作主体追求生命圆融的精神，是人心向善的艺术体现。但具体词篇当中表现的气氛似稍有区别。在于重阳大意象词中，带有明显的节日感应气氛，题材选择范围较狭窄，作者心中的宇宙世界转化为艺术世界的具体载体——“构件”或小意象也有不同，因此就形成了词境上的微异。节日感应气氛还在于人们朴素的追求促成了重阳意象词里多含有对现实关心的特征，没有过多地渗入创作主体的浪漫意识，只是用一道道景色线条与几种较为单薄的怀古意象构成朴素的词体画面。创作主体的身影紧紧贴在词面诸端，是抒情主体，也是运笔的实际操作者。这里较少见到代言成分，真正成为我手写我心的艺术审美实践。

宋词中的中秋大意象词成为名作传世者实在不少。苏轼《水调歌头》“明月几时有”、晁补之《洞仙歌》“清烟觅处”、米芾《水调歌头》“砧声送风急”、晁端礼《绿头鸭》“锦棠深”、辛弃疾《木兰花慢》“可怜今夕月”、张元干《南歌子》“凉月今宵满”等皆为中秋大意象词力作。中秋大意象词的创作与中秋节日有关。中秋节在唐代就开始盛行，《开元天宝遗事》云：“中秋夕，上与贵妃临太液池望月，筑百尺高台。”^[32]宋代此节更盛，从官到民，无不过得隆隆重重。

《东京梦华录》记云：“中秋节前，诸店皆买新酒，重新结络门面，彩楼花头，画竿醉仙锦旆。市人等饮至午未间，家家无酒，拽下望子。是时螯蟹新出，石榴榲栗梨枣栗李萄弄色枳橘，皆新上市。中秋夜，贵家结饰台榭，民间争占酒楼玩月，丝篁鼎沸。近内庭居民，夜深遥闻笙竽之声，宛若云外。闾里儿童，连宵嬉戏，夜市骈阗，至于通晓。”^[33]南宋时宁波人还有在八月十六日过中秋节的习俗。^[34]过中秋节的习俗见于宋词者更是为数不少。因为中秋夜太阳直射到月亮朝地球的一面，月亮显得又亮又圆，故有“十二度圆皆好看，其中圆极是中秋”之说。月亮圆如铜盘，古人早就将其看作人间团圆象征，渗入了中国古人循环论和贵圆的哲学思想。基于中秋节的主题蕴含与月亮有着密切的传统文化关系，宋词中构设中秋意象之词就少不了对月亮的关注。而在月亮本体中，中国古人给她投入的神秘色彩层次远非单行平面所能概括。李商隐《嫦娥》写“嫦娥应悔偷灵药，碧海青天夜夜心”，采嫦娥奔月神话。辛弃疾《太常引》写“斫去桂婆娑”用月宫中有桂树的神话。还有人在构设中秋意象词时将玉兔捣药、月中寒宫、吴刚伐桂树等神话全部加以吸纳，这里不去一一列举。中国古人为了消减、和缓由太阳神之死所引起的悲哀，转而生出月神不死信仰，形成了对月亮的衷心崇拜。崇

拜意识有似宗教，常常举行重大仪式。在崇拜仪式上，将月亮祭祀等同于太阳祭祀。这在古代典籍中，可以了解到确切信息。《礼记·祭义》云：“郊之祭，大报天而主日，配以月。夏后氏祭其暗，殷人祭其阳。周人祭日，以朝及暗。祭日于坛，祭月于坎，以别幽明，以制上下。祭日于东，祭月于西。以别外内，以端其位。日出于东，月生于西，阴阳长短，终始相巡，以致天下之和。”^[35]其中“祭月于西”之古礼，对中秋节的形成有重要哲学指导意义，而《周礼·春官》中所云：“中秋，夜迎寒（阴）”^[36]的礼俗，对中秋赏月习俗的形成又找到了另一源头（“夜迎寒（阴）”中的“寒”，意即太阴，即月亮为寒气〔广寒宫〕、阴气〔女性化、嫦娥〕的具体形象代表）。中秋节的本原意蕴为宋词构设中秋意象引入了活跃而富瞻的创作源泉，使中秋意象词以浪漫、绮丽、馥艳面目出现于词坛。苏轼《水调歌头》中秋意象词中有成仙飞升月宫之想。张孝祥《诉衷情》中写出一个中秋没有见到月亮就想入非非的心思，说出“姮娥贪共，暮雨朝云，忘了中秋”的风流话。辛弃疾《木兰花慢》中发多情之想，风趣地问：“姮娥不嫁谁留。”赵磻老《念奴娇》中秋意象词也仙气十足。赵长卿《虞美人》写中秋无月而对嫦娥产生“云雨”之念。张镃《折丹桂·中秋南湖赏月》中秋意象词则作出不同

凡俗的重彩描写：“玉为楼观云为地。秋到中分际。淡金光衬水晶球，上碧虚、千万里。香风浩荡吹蟾桂，影落澄波底。揭天箫鼓要诗成，任惊觉、鱼龙睡。”词险似七宝楼观，与人环相距甚远。词中没有象征意义，审美意义倒是十分明显。

由上面的分析可知，重阳意象词与中秋意象词形成鲜明对比。重阳意象词偏重于表达现实内容，中秋意象词偏重于表达理想内容。重阳意象词偏重于写登高即目所见、应时所想，中秋意象词偏重于写望月之际的神思浩荡。重阳意象词的构设是创作主体的朴素笔墨行进，中秋意象词的构设是五彩笔端的酣畅流走。重阳意象词可见出儒家“天行健，君子以自强不息”的奋斗精神，中秋意象词则可映出禅家“万古长空，一朝风雨”和道教存想飞升的心理境界。重阳意象词写出了词人在物理世界面前时发思古念今之幽情，中秋意象词写出词人在物理世界面前生“巫山云雨”之艳情。重阳意象词中的主人公多簪花苦笑，中秋意象词中的主人公多举首冥思。重阳意象词的构设一笔搭在个体通向宇宙的心物相融的图景一边，中秋意象词的构设一笔通向先宇宙后人生的物我相融人生画面之中。重阳意象词与中秋意象词构成宋词构设秋意象词中两块各具色彩的基石，其妙处颇耐人寻味，美的最高境界就是这样“说也

说不清楚”，只能靠感性走向终极。正如李泽厚曾经暗示过的那样，唐诗以理想胜，元曲以现实胜，宋词则以理想与现实的结合胜。^[37]这说明宋词一向就以丰富多姿的面目出现在文坛上，重阳意象词与中秋意象词作为意象的各领风骚，恰是以现实与理想的相结合而独胜于全宋词坛，这与李泽厚的如上判断全合拍眼，应该引起广泛重视。

[20]吴自牧撰：《梦粱录·七夕》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷四第24页。

[21]阴法鲁、许树安主编：《中国古代文化史》，北京大学出版社，1991年，第三册第526页。

[22]吴自牧撰：《梦粱录·七夕》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷四第23页。

[23]朱瑞熙、张邦炜、刘复生、蔡崇榜、王曾瑜著：《辽宋西夏金社会生活史》，中国社会科学出版社，1998年，第391页。

[24]范成大撰：《吴郡志》，《江苏地方文献丛书》本，江苏古籍出版社，1986年，第14页。

[25]徐吉军、方建新、方健、吕凤棠著：《中国风俗通史》宋代卷，上海文艺出版社，2001年，第643～644页。

[26]《齐人月令》，陈元靓编：《岁时广记·重九中·为时宴》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷三十五引第389页。

[27]孟元老撰：《东京梦华录》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷八第166～167页。

[28]吴均撰：《续齐谐记》，四川大学古籍整理研究所、中华诸子宝藏编纂委员会编：《诸子集成补编》，《中华诸子宝藏初辑》本，四川人民出版社，1997年，第十册第904页。

[29]旧题葛洪撰：《西京杂记》卷三，四川大学古籍整理研究所、中华诸子宝藏编纂委员会编：《诸子集成补编》，《中华诸子宝藏初辑》本，四川人民出版社，1997年，第十册第722页。

- [30]阴法鲁、许树安主编：《中国古代文化史》，北京大学出版社，1991年，第三册第526页。
- [31]陈元靓编：《岁时广记·重九上·插茱萸》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷三十四引第376页。
- [32]王仁裕纂：《开元天宝遗事》，《明皇杂录》（及其他五种），《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷下第30页。
- [33]孟元老撰：《东京梦华录》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷八第165～166页。
- [34]据历史记载，南宋时明州（宁波）出了一个宰相，名史浩。每逢八月十五总要从京城临安回家乡与当地老百姓共度佳节。有一年中秋节前夕，史浩在返乡途中马失前蹄，坐骑受伤，只得夜宿绍兴。待他赶到明州，已是八月十六，史浩原以为耽误了时间，心中十分不快，谁知明州百姓还在等他一起过中秋节，从此相延成俗，宁波人就将中秋节改为八月十六日。大意采自徐吉军、方建新、方健、吕凤棠著：《中国风俗通史》宋代卷，上海文艺出版社，2001年，第644～645页。
- [35]陈戍国校点：《周礼·仪礼·礼记》，《古典名著普及文库》本，岳麓书社，1989年，第466页。
- [36]林尹注译：《周礼今注今译》，书目文献出版社，1985年，第249页。
- [37]王生平著：《李泽厚美学思想研究》，辽宁人民出版社，1987年，第19页。

第五节 四时花，随分堪游戏

——赵长卿四时意象词概观

赵长卿有《惜香乐府》十卷，存词三百四十多首。其人对仕进心情恬淡。《蓦山溪》词题“遣怀”，较为充分地表达了如此情怀：“无非无是。好个闲居士。衣食不求人，又识得、两三文字。不贪不伪，亦为乐天真。三径里。四时花，随分堪游戏。学些沓拖，也似没意志。诗酒席流年，熟谙得、无争三昧。风波歧路，成败霎时间，你富贵。你荣华，我自关门睡。”据此而论，胡薇元《岁寒居词话》称其词为“多淡远消散之致”^[1]正好恰切地体现了词以人见的传统命题。赵长卿词的创作成就不算高，施蛰存先生将其列入三流词人之内。^[2]张德瀛《词徵》卷一对赵长卿评价更低。认为其词“殆倚声家之痴符也。集中《蓦山溪》《汉宫春》诸阙，多插科打诨语，与黄豫章《鼓笛慢》数词相类，庄士见之，能无废卷耶？”^[3]张德瀛评价重在“痴符”，者，《广韵》释为“叫卖”，此意为后人多用。宋时已有多见“痴符”之说，楼钥有《攻愧集·痴符序》，内就“”字意做了例证解释，其云：“海邦货鱼于市者，夸诩其美，谓之鱼。”^[4]周密也有同样例释，《齐东野语·莫氏别室子》云：“其夫以鬻粉羹为业，子稍长，羹于市。”^[5]吴曾则具体解释

了“痴符”的含义，于《能改斋漫录·记诗》中云：“江左有文拙而好刊石者，谓之蚩符”。“蚩符”即“痴符”，北宋时已大量使用此语，也作“嗤符”。^[6]“痴符”早在颜之推《颜氏家训·文章》中就有美妙使用，将其中意思说得非常清楚，其云：“吾见世人，至无才思，自谓清华，流布丑拙，亦以众矣，江南号为‘痴符’。”这句话的意思是：“我看当世的某些人，根本没有才思，却自称文章清丽华美，并把这些拙劣的文章四处散布，而且这样的人绝非少数，江南人称这类人为‘嗤符’。”^[7]《颜氏家训》为“家训之祖”，对后人影响很大。清人对此记忆很深，因而其中的“痴符”也被广泛使用，已成品评他人诗文品质和自评谦语的口头禅。张德瀛为清人，其以“痴符”评赵长卿词之用意是全然明白的。张德瀛所评未免偏颇过分，赵长卿词虽未能在宋代词坛上成大气候，但仍有值得人们重视的地方。赵长卿词在四时意象构设上有自身特色，表现在构设四时意象的次数远多于同时的词人。据粗略统计，赵长卿词中共有完整构设四时意象之作约一百首，近乎占全部词作的三分之一，这在宋代词人中尚属首例。而且在构设四时意象的作品中，春、夏、秋、冬各有分布，这在宋词中也属罕例。赵长卿词构设四时意象之作主要集中在《惜香乐府》前面数卷之中。《惜香乐府》将前几卷

二百二十四首词分别按春景、夏景、秋景、冬景编排，与《清真词》編集次序相似，也与《草堂诗余》相同，这在宋人词集中也少见。

赵长卿的贡献不在于他是否在词坛上留下多少传世之作，我们瞄准的是词人将心中的四时模式不打折扣地移植到词篇当中，为四时意象词在宋词中的定位亮出了一道永远消失不了的临界光点。哲学上讲量变终究会引起质变，量的积累是一事物区别于其他事物的基本起点，任何一种量都会在时空的流动与变迁中发生消长变化，从而导致旧事物的死亡与新事物的出现。任何离开量去空谈质的做法都是与唯物辩证法相违背的，谈不上对事物的根本性质作出正确的结论。赵长卿以前所未有的精力，大力投入到四时意象的构设之中，其笔端所带有的四时感应生命精神为我们认识宋词文学质性的总体情形，又增添了关键性一锤，这在证实宋词文学中四时意象的存在并成为主体意象非常重要的一大亮点上，是值得大写特写的。

赵长卿在集中笔墨构设春意象的词中，曾为我们留下了脍炙人口的作品。《探春令·早春》便是：“笙歌间错华筵启。喜新春新岁。菜传纤手，青丝轻系。和气入，东风里。幡儿胜儿都姑姊。戴得更忒戏。愿新春以后，吉吉利利，百事

都如意。”本词保持了人心与自然道气的和谐，未作“每到春来，惆怅还依旧”的故作玄虚伤感姿态，道出词人与普通人心中最为诚实的良好祝愿，端的是以美储善的词作艺术创见。词之末尾以“愿新春以后，吉吉利利，百事都如意”作结，径为白话，似乎通俗过当，于词体不宜，但其中包含了词人久已酝酿的人类共有情感概括，这与杜甫“安得广厦千万间，大庇天下寒士俱欢颜，风雨不动安如山”（《茅屋为秋风所破歌》）和苏轼“但愿人长久，千里共婵娟”（《水调歌头》）的朴素祝愿没有丝毫差别。赵长卿喜读书，心中的文化积淀非常深厚，对杜诗知之不浅，其写“菜传纤手，青丝轻系”是对杜甫《立春》诗的化用。杜甫诗云：“春日春盘细生菜，忽忆两京梅发时。盘出高门行白玉，菜传纤手送青丝。”杜甫为诗圣，也写“高门”的立春盛举。辛弃疾为词坛巨龙，也写“春已归来，看美人头上，袅袅春幡”。同样的宇宙，同样的感应宇宙的心灵，所出作品当然应有同样的文化价值。

赵长卿词多数比较直露，特别是一些“遣怀”之作，犹如一道秋水，清澈见底。但赵长卿并没有忘却家国，他在构设春意象之时，含蓄地揉进了自己备受折磨的心灵悲苦之感。《临江仙·暮春》便是如此创意之作：“过尽征鸿来尽燕，故园消息茫然。一春憔悴有谁怜。怀家寒食夜，

中酒落花天。见说江头春浪渺，殷勤欲送归船。别来此景最萦牵。短篷南浦雨，疏柳断桥烟。”词篇中创作主体的家国情思含蓄而微显，仅以“故园”、“怀家”稍作提顿，作品中全见暮春意象的协调组合，可谓发露无余词集中一颗富有韵味的明珠，显得弥足珍贵。

赵长卿虽为宋宗室，但名仕不显，与政事无涉。这使他不可能以创作去大谈家国之悲，加之个体性情与历史反思在心中形成的深沉心理负重，使他“从头识破”了可怕世界的真谛，决意去过“赢得当歌临酒，欢笑且随意”的平稳生活。^[8]形之于创作则采取先愉己后悦人的态度，不在悲苦愁煎的心理环境中研墨行笔。由此可以想见，赵长卿词构设四时意象没有显示出春愁秋悲的老一套模式，诚有其历史社会原因。

宋词中较少构设冬意象与夏意象，柳永、韩琦、晏几道、苏轼、黄裳、仲殊、周邦彦、毛滂、赵子嵩、鉴堂、曹组、朱敦儒、李重元、王之道、冯时行、曹勋、康与之、葛立方、张抡、赵彦端、范成大、李处全、赵善扛、陈三聘、赵师侠、黄升、刘辰翁等人间有笔涉。其中苏轼、周邦彦、张抡为数较多，使构设四时意象与自然世界中四时均匀分布相比，失衡现象明显。赵长卿构设四时意象的分布也不均匀，未能达到春安

夏泰、秋吉冬祥的不离谱系创作境地，但毕竟春以水仙、兰花为命，夏以莲花为命，秋以海棠为命，冬以腊梅为命的四时生命主题在他四时意象的构设中都找到了各自的表现基点，特别是词中对夏冬意象的努力构设，为宋词四时意象的全方位收拢做出了绝好的创作实践。

赵长卿词中构设夏意象的词为构设四时意象词链条中的有机一环。古人曾云：“人之喜怒，化天之寒暑。人之受命，化天下之四时。人生有喜怒哀乐之答，春秋冬夏之类也。喜，春之答也。怒，秋之答也。乐，夏之答也。哀，冬之答也。”“春，爱志也。夏，乐志也。秋，严志也。冬，哀志也。故爱而有严，乐而有哀，四时时则也。喜怒之祸，哀乐之义，不独在人，亦在于天。”^[9]构设夏意象之词没有独体乐志，而是在“乐而有哀”的生命节律运动中显示生命意识，往往拾捡“夕阳芳草寻常物，解用都为绝妙词”^[10]，使情感收揽呈现放射状态，因此在词中“枯荣辱宠，欢喜忧悲”（《满庭芳》）的情感表达应有尽有。《临江仙·赏兴》写出“柳上斜阳红万缕，烘人满院荷香。晚凉初浴略梳妆”的炎夏白日与晚凉气氛，结尾写出了对如此日月的满足，道出“仙源正闲散，伴我老高唐”的心声，诚为夏乐也。在《浣溪沙·初夏有感》中则成“新恨旧愁俱唤起，当年紫袖看弓弯，泪和梅雨两潜

潜”忧悲之状，此为“乐而有哀也”。赵长卿词中构设夏意象表示如此情景者可见多多，此仅作抛砖引玉之举。

构设冬意象之词有《玉蝴蝶·雪词》的冬雪统领下的万象感冬的祥和铺写。《满庭芳》写大雪夜降的“才客”高饮浅酌轻讴实记，更多则是“根据自己本性的需要”去安排的审美世界，这就不可避免地带有“悲风红叶，残阳暮草”（《摊破丑奴儿·冬日有感》），“雪霁山横，翠涛拥起千重恨”（《点绛唇·对景有感》）的见景伤情老套。构设冬意象之词在赵长卿词中也有“阵营”，此处不再烦赘，这在宋代词人中也属罕见。

赵长卿词中构设四时意象形成了喜怒哀乐情感运载的大串联，虽关心国运稍显不足，但本体抒情却真实可亲。艺术创造未达至境，但传递人心文化取向却臻妙处。赵长卿是享清福型词人，生活圈子成了他创作的桎梏，感应四时更替成了他艺术创造灵活的润滑剂，长期以来词人就是在这种相辅相成的生活环境和艺术创造环境中度过的。

[1]胡薇元撰：《岁寒居词话》，唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局，1986年，第五册第4032页。

[2]唐圭璋等人撰写：《唐宋词鉴赏辞典》，上海辞书出版社，1988年，第1457页。

- [3]张德瀛撰：《词徵》卷一，唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局，1986年，第五册第4095页。
- [4]楼钥著：《攻愧集·痴符序》，《四库全书》本。
- [5]周密著：《齐东野语》卷二十，《宋人小说》本，上海书店据涵芬楼本影印，1990年。
- [6]吴曾撰，《能改斋漫录·记诗·宋景文诗尽龙间之景》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷十一第285页。
- [7]颜之推著，吴玉琦、王秀霞注译：《颜氏家训译注》，《中国古代名著今译丛书》，吉林文史出版社，1998年，第194~195页。
- [8]《水调歌头·遣怀》：“贪痴无了日，人事没休期。白驹过隙，百岁能得几多时。自古腰金结绶，著意经营辛苦，回首不胜悲。名未能安稳，身已致倾危。空剜刻，休巧诈，莫心欺。须知天定，只见高冢与新碑。我已从头识破，赢得当歌临酒，欢笑且随宜。较甚荣和辱，争甚是和非。”《水龙吟·自遣》也表现了同样的思想。
- [9]董仲舒著：《春秋繁露》卷十一，四川大学古籍整理研究所、中华诸子宝藏编纂委员会编：《诸子集成不补编》，《中华诸子宝藏初辑》本，1997年，第一册第702、704页。
- [10]袁枚《遣兴》诗句，见《小仓山房文集》，上海古籍出版社，1988年，卷三十三第932页。

第四章 江水意象

全宋词中构设和吸纳水意象的作品非常多，形成宋词主体意象中的一大突出阵营，致使全宋词几乎变成了汪洋的江水世界。这种结果的出现，是由宋词是客观世界的能动反映秉性决定的。“天下之多者，水也，浮天载地，高下无所不到，万物无所不润。”宇宙世界最早的物质也是水，所以古人有“天以一生水”“而为物之先”，“天下之多者，水也，消天载地，高下无所不到”^[1]的说法。当水出现在宇宙世界中后，因其具有随物赋形、平行坎止的质性，所以能够以各种不同形式的面貌出现在宇宙自然中。宋词按照水的这种不同出现状态给予了极高关注，把水的多种形变收于笔端，推出了各具感知特色的表象称呼，那便是：江、水、河、湖、海、溪、波、涛、露、霜、雾、雨、雪、池、沼、源、潮、泉、浪、冰、瀑等，不一而足。在诸多水的称呼中，江水、湖水、雨水、雪水及抽象概括的水出现频率最高。以江（河）水为例，宋词中可见到：蜀江、吴江、蛮江、浙江、郴江、沂水、襄江、九江、灞水、西江、荆江、钱塘江、长江、温江、汴河、汝江、汀水、渭水、绛河、洛水、黄河、溱洧、漳水、潇湘水、松陵江、沅水、易水、荣河、藤江、桐江、浔阳江、闽江、湓江、蔡水、巴江、鄞江、苏水、交河、扬子江、淦

水、淮水、鄱江、桂江、岷江、浞水、锦江、漓江、螺水、庐江、汉水、越江、筵水、龙江、颍水、洙泗（水）、濮水、渝江、涪江、菽水、蒲江、沔水、泸水、涑水、安江、峡江、雍江、番江、乌江、葛水、笋江、鹤江、章江、大运河、秦淮河、富春江等。湖水要比江（河）水少得多，常见以西湖出现最多，其他如太湖、镜湖、洞庭湖、芜湖、石湖等也时有出现。雨水以暮雨、黄昏雨、夜雨、芭蕉滴雨、梧桐滴雨、春雨、秋雨为多。春水、秋水也有较多出现。

宋代词人创作时，几乎无一不涉及水。按三界惟心说之“天下岂有物境，但有心境”^[2]的艺术观论，可以判断出词人构设水意象的目的在于外现创作本体心性，纯粹的写实主义不存在。分析词中的水意象，等于剖析词人的内在心绪，从而证实宋词主体意象中水意象的存在，是一个不可否认的事实。反之，宋代词人对水有着丰厚的文化积淀，充分感受到水在生活中的重要，在多水的环境中有着独特的生活体验，才可以将不同形式的水吸纳为词境中的“构件”，构设成各有千秋的水意象。由此我们知道，宋词中的水意象是天、地、人三者和合的结果。宋代词人这种以道心写形下之器的创作精神，促成了水意象的极大丰收，又为我们认识宋词主体意象中水意象的哲学意义提供了依据。

第一节 此水几时休，此恨何时已

——江水意象词概览

“我住长江头，君住长江尾。日日思君不见君，共饮长江水。此水几时休，此恨何时已。只愿君心似我心，定不负相思意。”（李之仪《卜算子》）一曲简洁明快的《卜算子》以长江水为描写对象，构设成了长江水意象，长江水成了当之无愧的审美中介，将君心与我心紧紧地勾连在一起，使“相思意”铁证般地注入了经久不息的长江水流之中，成为千古难得的“古乐府俊语”^[3]。李之仪作为词人，在彼时就有较多论词主张，认为词要“自有一种风格”，作词于终篇时，要“语尽而意不尽，意尽而情不尽”^[4]。这首小词正巧妙地体现了作者上述创意主张，以长江流水写出了一种隔绝中的永恒之爱，这长江永流不止之水，就是抒情主体心中永远流淌的相思情谊。

宋词中如李之仪之作者不在少处，滴水、片水、江水（流水）、雨水、湖水等无不在词中发出各式各样的声响，仿佛词人用笔描绘着江南烟水路、柳溪牧归、寒江独钓、风雨归舟、秋江暝泊、江雪卖鱼、云关雪栈、春江帆饱等一幅幅墨足笔酣的图景。翻开全宋词轴，我们可以看到水的分布图景。赵师侠《江南好》小词五个“水”字连贯出现，共筑江南水篇章：“天共水，水远与

天连。天净水平寒月漾，水光月色两相兼，月映水中天。人与景，人景古难全。景若佳时心自快，心还乐处景应妍。休与俗人言。”徐鹿卿

《水调歌头·寿林府判》以“西江”衬托人物，共出现五次“江”字，使小词中充满一片水意：“赣滩石，青原雨。快阁晴，西江一带风物，尽把祝长生。福与此江无尽，寿与此江俱远，名与此江清。江水直到海，公亦上蓬瀛。”（下阕）刘学箕《长相思·西湖夜醉》中写湖水连接湖山、湖船，成清一色的“湖”意象词：“湖山横。湖水平。买个湖船一叶轻。傍湖随柳行。秋风清。秋月明。谁捣秋砧烟外声。悲秋无尽情。”施岳《步月·茉莉》词集雪、霜、露、霏、冰、水于一词之中，使水的形貌异态纷呈：“玉宇薰风，宝阶明月，翠丛万点晴雪。炼霜不就，散广寒霏屑，采珠蓓、绿萼露滋，嗔银艳、小莲冰结。花痕在，纤指嫩痕，素英重结。枝头香未绝。还是过中秋，丹桂时节。醉乡冷境，怕翻成消歇。玩芳味、春焙旋熏，贮秾韵、水沉频爇。堪怜处，输与夜凉睡蝶。”此词构设的水意象中有比喻性的意念之“雪”与“冰”，也包括与茉莉花相伴的真水——露、霜。因此，这首词是由各种形态的水之小意象构成的大意象词。

宋词中的水意象微到点水、杯水，阔到沧海汪洋；细到涓涓细流，大到长江大河、三峡瞿

塘；平缓至于池塘小溪，猛到洪水浪涛、千堆雪潮。无不应有尽有，这些均为平面之水。汤恢

《二郎神》将平面之水的寒江、溯水行舟、溪风一箭、月寒波卷、漠漠水天吸纳到一首词中，构设成完整的江水意象，其宏远高雄气势于词境中得以通体显现：“碧崖倒影，浸一片、寒江如练。正岸岸柳花，村村修竹，唤醒春风笔砚。溯水舟轻轻如叶，只消得、溪风一箭。看水部雄文，太师健笔，月寒波卷。倦游。片云孤鹤，江湖都遍。慨金屋藏妖，绣屏包祸，欲与三郎痛辨。回首前朝，断魂残照。几度山花崖藓。无限都付窠尊，漠漠水天远。”

宋词中的水意象还有立体形态，小霰、雾气、细雨、飞瀑、岩泉、滂沱大雨、飞雪等以垂直线型流动，或以点状直行下地，雾气则以弥漫状态呈现，与行地而定或平贴地表之水有纵与横的区别，表现为立体形态。谢逸《醉桃源·雪》构设雪意象的情状为“乱飘鸳瓦细无声，游飏柳丝轻”。李子正《减兰十梅·雨》则是“密洒轻笼，湿遍柔枝香更浓”，既看到细雨的上下点线流走之状，也闻到经雨淋洗之后梅花的香气。张孝祥

《水调歌头·隐静山观雨》构设急雨脱云意象，写出了急雨携电走入地表的真实情状，其气势足可撼人心魄：“青嶂动云气，幽壑舞回风。山神助我奇观，唤起碧霄龙。电掣金蛇千丈，雷震灵鼉

万叠，汹汹欲奔空。尽泻银潢水，倾入宝莲宫。坐中客，凌积翠，看奔洪。人间应失匕箸，此地独从容。洗了从来尘垢，润及无边焦槁，造物不言功。天宇忽开霁，日在五云东。”全词写了云气酝酿，回风顿起，龙王山神互联，闪电雷鸣，大雨倾泻，洪水漫地，不同之人看奔洪后的大惊失色与“独从容”的各异情思，暴雨骤停，天霁日出，为云起雨作直至天晴日出的完整过程，近末尾处裹入人之观雨逸想，将人之灵气与自然运作沉稳地放入同一图景之中，有天地人水相合相衬的立体感，是上好的雨意象词。

在宋词实际成篇运笔过程中，水作为被关注的主体常常是纵横交错式地出现，地表天上横竖对应，水面与雨丝构成平面迎对垂直线条的阔远景观。叶润《莺啼序》织流水、沧溟、雨、水云、春江、水、横江于一体。陈著《大酺·寿沿江大制使观文马裕斋同知》合大江、雪霜、春雨、清溪为一境。张炎《瑶台聚八仙·为野舟赋》则有带雨春潮、江皋、万里波涛、五湖、吴淞、烟水等的和谐铺排。周密《明月引·养源再赋，余亦载赓》又是雁霜、雪冷、雨飘、江空、西湖的别样构设。“审美意识创造一个个‘第二自然’（歌德）或‘第三王国’（席勒），这是一个美的世界。”^[5]宋词中构设的江水意象世界无疑是宋人用心构筑的“第二自然”或“第三王国”。“艺术必根据自然，

但艺术美并不等于自然美。”^[6]这就是说，宋词中的江水意象绝不是无源之水，而宋词中的江水意象之美绝对不就是自然中的江水之美。经过人心营构的江水意象有着更为深刻的内涵。这个问题随着论述的深入，将会得到一一解释。

宋代词人对水的钟情还表现在集中篇目描写水的形态上。王沂孙为宋末重要词人，其词“运意高远，吐韵妍和”^[7]。有《南浦·春水》词两首构设春水大意象，是南宋词坛上较为著名的作品。其一云：“柳下碧粼粼，认麴尘乍生，色嫩如染。清溜满银塘，东风细、参差縠纹初遍。别君南浦，翠眉曾照波痕浅。再来涨绿迷旧处，添却残红几片。葡萄过雨新痕，正拍拍轻鸥，翩翩小燕。帘影蘸楼阴，芳流去、应有珠泪千点。沧浪一舸，断魂重唱蘋花怨。采香幽径鸳鸯睡，谁道湔裙人远。”上片初写春水色貌，巧用比喻，以麴尘之嫩黄色状春水之色，虽不为首举，在此亦别出新致。接着下去又笔伸一筹，作东风吹起池塘春水的细部情状写真。至此，春水色状已臻全美。春水像有情之人，见之难煞思人之念，因此下句便自然进入别离家室情景的深情描写：伊人临水，翠眉倩影映于春水波间，春水伊人结为叠合意象。接下作今昔对比而重在写今，即“再来涨绿迷旧处，添却残红几片”，面对涨满鸭绿之春水，不见所念之人，仅见“残红几片”，暗喻

妻子已成永别，心中酸楚，自出言表。下片与上片呈现大致相同结构，春水情状与伊人同写，有字眼变动，却没有情思之松懈，刻画中更突出了想象中的妻子对自己的思念与怨爱，写春水笔停而画伊人之墨骤然争多，完成了由春水出以思念妻子结的创作圆环，成颇有韵味的初春意象。张炎也因《南浦·春水》意象词而获“张春水”之佳名。柳永因写金明池景色构设池水意象有“露花倒影”句而被苏轼称为“露花倒影柳屯田”^[8]。冯延巳作《谒金门》有“风乍起，吹皱一池春水”句而成“干卿何事”之典。^[9]贺铸作《青玉案》词中有“若问闲情都几许？一川烟草，满城风絮，梅子黄时雨”句绝佳，且有“梅子黄时雨”作为镇纸之语，构设成梅雨意象，而得名“贺梅子”。^[10]诸如此类因构设水意象绝佳而被称道者还有许多，兹不罗列。

宋代词人对构设水意象的倾心还可见到别种创作实例。萧汉杰共存词四首，其中就有三首分别构设秋雨和春雨意象，另外一首还在词篇中吸纳了雨水。欧阳修（《采桑子》前十首）、陈允平（《西湖十咏》，一咏换一词牌）、周密（《木兰花慢》）、张矩（《应天长》）均有构设西湖意象词十首作为组词联袂出现（欧阳修构设西湖意象组词所写不是杭州西湖，为颍州西湖，与杭州西湖、福州西湖齐名）。文及翁存词

一首（《贺新郎·西湖》），构设西湖意象，写出了西湖的过去、现在的奢华与误国，成为两宋词坛十分著名的名作，得到“尽洗绮语柔情，复还清明世界”^[11]的高评。蒋捷以构设听雨意象为名，活画词人少年、壮年、老年的不同心境，于词坛有较大影响。苏轼“沙湖道中遇雨”，回家后作《定风波》以自然烟雨为意象，深刻表白了作者对待仕宦风雨的态度，其中隐含哲思甚为高妙，为词坛永久称道。更为突出的是，苏轼以大江东去之水充入《念奴娇》词中，构设成大江流水意象，将词境推向极致，成“古今绝唱”^[12]，震撼了两宋词坛，成了苏轼的压轴之作。俞文豹在《吹剑录》中曾记：“东坡在玉堂日，有幕士善歌，因问：‘我词何如柳七？’对曰：‘柳郎中词，只合十七八女郎，执红牙板，歌‘杨柳岸，晓风残月’。学士词，须关西大汉，铜琵琶，铁绰板，唱‘大江东去’。东坡为之绝倒。’”^[13]这说明苏轼以江水东去意象成词与柳永以长满杨柳树岸后边的水意象成词形成了风格上的鲜明对比。苏轼、柳永两位词人得江水之助而奠定了词体不同风格的创作佳话为词坛称道至今，并将永远流传下去。

上述创作事实说明，水在宋词天地中被构设成意象，已经成为宋词创作的突出亮点。我们还发现，任何一种意象或常来的被描写对象都是历史、地域与文化积淀的有机整合，水意象在宋词

中的生成，也毫无例外地把握了上述三种原则，加以时代的激发与地域的水源赏赐，笼万端之水于词章便成自然。

[1]《玄中记》，见酈道元著，史念林等人注：《水经注·原序》，华夏出版社，2006年，第1页。另见陈桥驿著：《水经注校释》，杭州大学出版社，1999年，第5页。

[2]梁启超著：《自由书·惟心》，见《饮冰室合集·文集》专集卷十，中华书局，1989年，第一册之二第45页。

[3]毛晋著：《姑溪词跋》，孙克强编著：《唐宋人词话》，河南文艺出版社，1999年，第298页。

[4]李之仪著：《跋吴思道小词》，张惠民编：《宋代词学资料汇编》，汕头大学出版社，1993年，第200页。

[5]杨春时著：《审美意识系统》，花城出版社，1986年，第135页。

[6]朱光潜著：《谈美书简》，上海文艺出版社，1980年，第18页。

[7]戈载语，转引自张高宽主编：《宋词大辞典》，辽宁人民出版社，1990年，第156页。

[8]叶梦得著：《石林避暑录话》卷三，《宋人小说》本，上海书店据涵芬楼旧版影印卷，1990年。

[9]马令著：《南唐书·冯延巳传》卷二十一，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，第140页。又见王兆鹏主编：《唐宋词汇评》唐五代卷，浙江教育出版社，2004年，第445页。

[10]周少隐著：《竹坡老人诗话》卷一，龙榆生编选：《唐宋名家词选编》，上海古籍出版社，1980年，第149页。

[11]王闳运著：《湘绮楼评词》，吴熊和主编：《唐宋词汇评》两宋卷，浙江教育出版社，2004年，第五册第3664页。

[12]胡仔纂集：《苕溪渔隐丛话前后集·前集》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷五十九第408页。

[13]俞文豹著：《吹剑录》，施蛰存、陈如江辑录：《宋元词话》，上海书店出版社，1999年，第504页。

第二节 君到姑苏见，人家尽枕河

——多水的自然环境是宋词构设水意象的心理基础与物质基础

南方多水，为世人所知。三吴之地为东南要冲，其水“潞为太湖，太湖之水，溢为淞江以入海”，“潮水常欲淤塞寒江路”^[1]，“绿浪东西南北水，红栏三百九十桥”（白居易），“水似棋文交度郭，柳如行障严遮桥”（皮日休），都是对三吴之地苏州多水特征的描述。杜荀鹤《送人游吴》把苏州描述成“人家尽枕河”，其诗云：“君到姑苏见，人家尽枕河。”还云：“古宫闲地少，水港小桥多。夜市卖菱藕，春船载绮罗。遥知未眠月，相思在渔歌。”如上将此地多水的地理特征描述得非常清楚，无需再引证材料说明。东南多水除地势低洼的地理环境促成外，也得自于该地丰沛的降雨。东南及南方的降雨除连绵不绝的阴雨外，迅急的雷雨交加态势也极为多见。文人多用诗词将此构设成猛雨大意象。苏轼写杭州降雨的来势迅猛，倾泼量大，但放晴却又爽利。其诗《六月二十七日望湖楼醉书五绝》之一云：“黑云翻墨未遮山，白雨跳珠乱入船。卷地风来忽吹散，望湖楼下水如天。”苏轼的这种写法不是夸张式虚构，而是如实记写。张孝祥《水调歌头·隐居山观雨》所写状态与苏轼甚为相似：“青嶂动

云气，幽壑舞回风。山神助我奇观，唤起碧霄龙。电掣金蛇千丈，雷震灵鼉万叠，汹汹欲奔空。尽泻银潢水，倾入宝莲宫。坐中客，凌积翠，看奔洪。人间应失匕箸，此地独从容。洗了从来尘垢，润及无边焦槁，造物不言功。天宇忽开霁，日在五云东。”此词虽然上面已经列出，但此处还是不厌其烦地将此录下，目的是与苏轼诗作比较，以便让人们知道，诗词中对南方滂沱急雨的描写是常来之笔，是生活的记录。赵长卿写暮春雨急勇猛态势亦不在以上二位之下，其《南歌子·暮春值雨》云：“黯黯阴云覆，滂沱急雨飞。洗残枝上乱红稀，恰似褪花天气、困人时。”（上阕）

宋代词人构设雨意象也见对阴雨连绵不断的刻画。扬无咎写秋冬雪雨交加不停，煞是恼人，《天下乐》如是写：“雪后雨儿雨后雪。镇日价，长不歇。”“睡不著，身心自暗擲。”刘埙为来自江西水乡之人，自号水云村人，有词叙说南方春雨多至使人发愁程度，《惜余春》竟言：“为甚愁浓，都为雨多晴少。”黄公绍亦为南方人，其《望江南·春雨》词同样写出了对春雨不绝的烦愁：“思晴好，去上竹山窠。自古常含光霁好，如今却恨雨声多。奈此坐愁何。”天雨似乎故意与人不作美，这种自然现象正是激活词人灵感的原质之一。有同感才有相同笔墨，词人面对过多

雨的世界，才有更为确切的词篇作为感慨。这种构设雨意象的创作缘起与人类一切由内心促发的诗意性活动的来由是相同的，西方人将其表述为：“当他们被同样的现象所激动时，他们曾经用类似的歌唱、传说和礼俗，来表达所见的现象。”^[2]中国古人对这种创作现象也有认同，以唐代诗人许浑为例，其诗中多写与“水”有关的自然景象。这种创作现象被宋人发现，他们便给许浑以“千首湿”之评^[3]，就是看到了他创作成果与所处环境及被激发之后的创作热情。查许浑诗可知，在五百三十三首诗篇里，提到雪、霜、冰、雨、雾、霭、涛、波、浪、溪、江、池、流、泉、潮、湿、浦、河、海、塘、津、渚、潭等不同的水之形态字样，就有不少于五百三十次。从诗人的生活经历看，许浑长期寓居润州丹阳，所以算是丹阳人，曾南寓湖湘，进士及第后，为官多在家乡附近，辞官及复官的居处与任所均在家乡附近。这说明他主要生活在南方，虽然也有北游边塞的经历，但毕竟时间很短。^[4]丹阳一带属雨水丰沛的东南之地，这说明其诗篇之中多“水”字，不完全是出于虚构，一定与诗人所处多水环境有关。显然，词人笔下的诸多雨意象与创作主体所处环境也有着密切关系。

在前面的统计中，宋词中所显示的水，如江、水、湖、溪、池等多种形态，与许浑诗中的

水系相同，亦多为南方水系。理所当然，宋词中具体篇目以江水意象作为创作底色映现出的情势，也为南国水乡风姿。毫无疑问，宋代词人将南方水景笼入词篇，创作出的词篇要远远多于没有任何“水气”的“旱地”之作。这个问题在这里提出便止，不做一一清点。基于宋词的这个特征，我们可以有理由地说，宋词永远不会与唐代的边塞诗画等号。（作者附注“旱地”之作：“醉里挑灯看剑，梦回吹角连营。八百里分麾下炙，五十弦翻塞外声。沙场秋点兵。马作的卢飞快，弓如霹雳弦惊。了却君王天下事，赢得生前身后名。可怜白发生。”（辛弃疾《破阵子·为陈同甫赋壮语以寄》）下面就南方水系的个案被意象化入词中成为词作名篇者举例以示。

洞庭湖水。洞庭浩荡，气足势重，为湖湘神水宝地。孟浩然《临洞庭》写其气象为：“八月潮水平，涵虚混太清。气蒸云梦泽，波撼岳阳城。”宋代词人构设洞庭湖水意象者也不乏其人，众选之中当以张孝祥为特。其《浣溪沙·洞庭》作如此描写：“行尽潇湘到洞庭。楚天阔处数峰青。旗梢不动晚波平。红蓼一湾纹缬乱。白雪双尾玉刀明。夜凉船影浸疏星。”词对洞庭意象表层加以极力描摹，抒情成分较少，在于湖词中算不上扛鼎之作。能见洞庭水寥阔浩荡、清明澄澈之壮观，并以之寄寓高洁之人格、高尚情操

和高远襟怀之美的理想作品，当为他的压卷之作《念奴娇·过洞庭》。词如是：“洞庭青草，近中秋、更无一点风色。玉鉴琼田三万顷，著我扁舟一叶。素月分辉，明河共影，表里俱澄澈。悠然心会，妙处难与君说。应念岭海经年，孤光自照，肝胆皆冰雪。短发萧骚襟袖冷，稳泛沧浪空阔。尽挹西江，细酌北斗，万象为宾客。扣船独啸，不知今夕何夕。”词上片以写明月照射之下湖光水色交相辉映硕大无朋的壮观景色为主，也稍微引入抒情主体身处此境的“怡然心会”情愫，被写的洞庭湖水中，裹入了生命主体血脉，词面运笔浑化无迹。下片写主体心境与洞庭湖水沟通后的五内攒动，一个“念”字露出心境中的波澜。“肝胆皆冰雪”捧出“玉鉴琼田”在朗月、明河映照下透人心体的全副灵魂图。末尾处写出主体接受洞庭美景营养的心力，大我心而小万物，致使寸心之中可容纳阔大宇宙与千物万象，如此心境正是借助自身与洞庭湖水相会的机遇，才得以全方位的表达。而词人创作主体情志的升华，离开洞庭湖水的“澄澈”之性，又是难以实现的。可见洞庭湖水作为心外之物，对于促发内心的创作灵感，具有无比圆满的重要意义。

太湖水。太湖以气象胜，容涵古来吴地文化，加以汇东南诸条清绝之水于一体，成众人游览休憩之胜地。每到“春游之盛，西湖未能过

也”（姜白石《琵琶仙》词小序）。张先八十六岁在吴兴时^[5]于春天作《木兰花》词，描写了吴人在太湖竞渡龙舟盛况为“龙头舴艋吴儿竞”^[6]，可与白石小序描写太湖盛游同看。所爱必有所写，苏舜钦放废之后，寓于吴中，“在苏州买水石作沧浪亭，益读书，时发愤懣于歌诗，其体豪放，往往惊人”^[7]。有《水调歌头·沧浪亭》词作于此时，完整地构设成太湖水意象：“潇洒太湖岸，淡伫洞庭山。鱼龙隐处，烟雾深锁缈弥间。方念陶朱张翰，忽存扁舟急桨，撇浪载鱼还。落日暴风雨，归路绕汀湾。丈夫志，当景盛，耻疏闲。壮年何事憔悴，华发改朱颜。拟借寒潭垂钓，又恐鸥鸟相猜，不肯傍青纶。刺棹穿芦荻，无语看波澜。”全词吸古含今，物我同写，着笔太湖之表，翻出渊底鱼龙，起笔于太湖水之邈远深博物态描写，结笔于主体定睛波澜，中间发骚人情思，当出慷慨余哀之气。在词人笔墨循环中，结情于物，为太湖水意象增添了深广的生命意义。

西湖水。西湖地处杭州，吸引了诸多文人投笔歌咏。苏轼不止一次地将其比作西子，为扩大西湖的影响增添了无与伦比的助力。“欲把西湖比西子，淡妆浓抹总相宜”自是撼天动地的名句，另还有“西湖真西子”（《次韵刘景文登介亭》），“只有西湖似西子”（《次韵答马中

玉》），“西湖虽小亦西子”（《再次韵德麟新开西湖》）等诗句作为辅翼，为西湖增加了更为厚实的文化意蕴。宋词中以西湖作为描写对象加以特别吟咏构设成意象者日臻见多，居各类被构设的湖泊水意象之首，其中所蕴含的时代精神亦随时势流变而日益翻新，致使西湖水成了历史的绝好见证与厚重的文化载体。由于西湖水作为意象要作专节论述，在此不作展开。

在被构设的湖水意象中，还有鉴湖、石湖、淀山湖、巢湖、带湖、东湖等，都把握住了集中描写对象物的基本准则，为宋词中构设湖水意象的词篇拓展了地域版面。

潮水。潮水在宋词中也常被集中描写构设成意象。钱塘江久以潮水壮观著称。白居易在杭州期间不止一次地于“郡亭枕上看潮头”（《忆江南》）。宋代观潮于杭州附近更见精彩繁盛。“夏历八月十五日钱塘江潮汛的高潮期，那时（人们认为），这一天是‘潮神生日’，要举行观潮庆典，仪式非常隆重。每到这一天，官民各色人等，倾城出动，车水马龙，彩旗飞舞，盛极一时。还有数百健儿，披发纹身，手举红旗，脚踩浪头，争先鼓勇，跳入江中，迎着潮头前进。潮水将至，远望如一条白线，逐渐推进，声如雷鸣，越近高潮，声势越大，白浪滔天，山鸣

谷应，水天一色。”^[8]潘阆被斥逐后，曾在杭州亲眼目睹过钱塘潮水壮观与弄潮奇观以及观潮盛况，作《酒泉子》以忆其实：“长忆观潮，满郭人争江上望，来疑沧海尽成空，万面鼓声中。弄潮儿向潮头立，手把红旗旗不湿。别来几向梦中看，梦觉尚心寒。”有关钱塘潮水的观照，《梦粱录》、《武林旧事》均有“观潮”条作如实记载，可以作潘阆词的诠释。潘阆词构设潮水意象突出弄潮儿的雄健与机智，将“弄潮”精神与潮头起落贴附得和合无垠，对弄潮儿应对恣肆潮头如履平地的胆识与策略表现出了由衷佩服，从而给潮水意象注入了审美意义与象征意义。词中的钱塘潮水是经词人手、眼、心的过滤、加工过的意象，所以主体心性的渗入臻于酣饱，是作者在创作伊始就要追求的目标。曹冠为浙江东阳人，有《蓦山溪》词构设潮水意象，篇中见潮水发生地为“吴越旧争衡”之处，可知此潮为钱塘江潮水。词首先作议论，感叹潮生潮落淹没如许英雄豪杰，发思古幽情。紧接笔墨不松，力写潮水雄肆之势：“胥神忠愤，贾勇助鲸波，湍砥柱，驾鳌峰，万骑轰鼙鼓。连天雪浪，至上银河去。”词笔以“胥神”推进潮水波澜，以“万骑轰鼙鼓”状潮水之威，以“直上银河”摹潮势之高远阔达，想象出奇，造境特别，颇有浪漫气势。词尾以发生于潮起之处的抗敌救国典故抒发丈夫救国雪耻之情

志作为结穴，给潮水意象缀上了时代血脉熔铸的金穗，有激励人向上的审美效应。其他如周密《闻鹊喜·吴山观涛》、史达祖《满江红·中秋夜潮》、吴琚《酹江月·观潮应制》都是构设潮水意象的成功之作。

江水。“江”为南方水流统称，与北方称水流为“河”意同而音异。宋词中“江”多而“河”少已为成论，无需强辩，亦无需实证。全宋词中，俯拾便见被吸纳与构设的“江水”。“大江东去日西坠，想幽幽千古兴废。”（黄升《西河·己亥秋作》）“望渺渺、湘江一派，楚山千簇。”（吕胜己《满江红》之三）无不顺手辄将江水意象吸纳于词篇当中，与其他个体意象一起构成新的篇章。专门构设江水意象的词也可见到，诸多之中，吴江为被专门构设之首。吴江即吴淞江，亦名松江，源出太湖，向东经江苏吴县（现改为苏州市吴中区）、上海，汇入黄浦江入海。吴江之上有垂虹桥和垂虹亭驰名古今，宋代文人经常于此留恋题咏。刘仙伦《贺新郎·题吴江》有“十年到此长凝伫，恨无人，与共秋风”词句可为征实。张元干《点绛唇》云“曾向垂虹卧”也可作为辅证。姜白石于丁未冬过吴淞作《点绛唇》，以陆龟蒙作为追慕榜样而伤今怀古，被陈廷焯推为“短章亦有不可及者”之绝调，^[9]成为词界共识。但此词未就吴江水作出写意传神之态势，通

体为吴江水作出全面铺写而构设成意象的词当为蒋捷的《贺新郎·吴江》：“浪涌孤亭起，是当年、蓬莱顶上，海风飘坠。帝遣江神常守护，八柱蛟龙缠尾。斗吐出、寒烟寒雨。昨夜鲸翻坤轴动，卷雕鞬、掷向虚空里。但留得，绛虹住。五湖有客扁舟舫，怕群仙、重游到此，翠旌难驻。手拍阑干呼白鹭，为我殷勤寄语。奈鹭也、惊飞沙渚。星月一天云万壑，览茫茫、宇宙知何处。鼓双楫，浩歌去。”词以吴江水、吴江水神、吴江雨、垂虹桥、垂虹亭、吴江水中之“鲸”、吴江水鸟、荡舟于吴江水上之人、吴江群仙作为搭配构件，以茫茫吴江水作为阔大背景，细笔描绘各种构件的生成与存在，颇似一轴吴江烟水图，构设成具有立体感极强的吴江水意象词。词人在下笔时，首先展出吴江水之“浪涌”大景，然后一层一层露出各种小构件“头脸”，有舞台演出艺术设计之巧。在各种小构件中，词人重笔于垂虹桥与垂虹亭的今昔对比变化。写垂虹亭的生成，词人饱含深情，投下“蓬莱顶上，海风飘坠”一笔。词人又信其可与江山永固，是由于此亭此桥被江神殷勤地守护着，建造质地亦非同一般，词人将此写成“帝遣江神长守护，八柱蛟龙缠尾”。江神长守不懈之外，还有蛟龙喷烟吐雨，一为垂虹亭增添烟雨景致，二作垂虹亭之二重护卫。以上写昔日垂虹亭上有江神守护垂虹亭的神采，词人情感

处于高峰体验的临界点上。俄顷之间，吴江怪鲸翻动地轴，将亭子上的一切全部“掷向虚空”，只留得垂虹桥伶仃苦辛，词人的情感也进入低谷，处于缺失性体验点上。显然，此处的“吴江鲸”带有明显的意象性，其意象所指在于蒙古铁骑。仙人远去，白鹭惊飞沙渚，写出垂虹桥之破败惨景，也写出吴江水的无语酸楚。桥惨水惨人更惨，仰首仅见“星月一天云万壑”，低头只有茫茫江水做伴，面对浩渺宇宙发“知何处”之问，亡国之痛，至此与宇宙和合汇通。“鼓双楫”将视点聚焦于江水之上，与词端“浪涌”跨连，并在人的鼓荡、浩歌声中锁合全篇，吴江水作为一个完整构设的意象篇目得到了充分的铺展，笔墨至于酣饱。西方人曾将作家划分为两种类型，一种为接受现成材料型，另一种为创造他们自己所需材料型，这与叙事、抒情类型作家划分近似。蒋捷此词可谓集接受与创造为一体，遍显吴江水的闪亮光点，是为成功的意象之作。

以上诸种意象所依附之水，其所在之地皆在南方，尤以东南为多。特有的自然景观和人文景观同化了词人心境，并在创作实践中双方得以沟通，体现出人与自然主动对话与接近的创作意识。而南方那种烟水迷离、雾气缭绕、云海腾挪、雨细天低的自然境界，为词人细含纳吸，从而为词境注入了深永韵味，也使词境显示出了与

南方自然景观一致的画面。人接受自然的馈赠，已是无可辩驳的事实。古人以天人合一的话语将此情状表达出来。而要将大自然与人的和合完美地翻录下来，艺术品具有独到功能。宋词全方位纳入融化天地万象，构设成精神饱满的意象，上述所见江水意象词就是明显的例证。所以，离开对自然环境的观照，空谈江水意象的生成，永远不会发现创作者怀有的那一颗道心，也不会准确把脉宋词主体意象的本质。

[1]脱脱等撰：《宋史·苏轼传》，列传第九十四，《简体字本二十四史》本，中华书局，1999年，卷三百三十八第8647页。

[2]拉法格著：《关于婚姻的民间歌谣和礼俗》，《拉法格文学论文选》，人民文学出版社，1962年，第12页。

[3]胡仔撰：《苕溪渔隐丛话前后集·前集》引《桐江诗话》，周祖主编：《中国文学家大辞典》唐五代卷，中华书局，1992年，第225页。

[4]周祖主编：《中国文学家大辞典》唐五代卷，中华书局，1992年，第225页。

[5]夏承焘著：《唐宋词人年谱·张子野年谱》，上海古籍出版社，1979年，第193页。

[6]唐圭璋等人撰写：《唐宋词鉴赏辞典》第296页云：“本词就选择了这个节日最为繁盛热闹的场面开头”，前面言及西湖龙舟竞渡事，似乎在说此处龙舟竞渡为西湖竞渡。“吴兴近洞庭”，这里的洞庭指太湖中的洞庭山，可见张先所写为太湖龙舟竞渡，此条材料来自于夏承焘著：《唐宋词人年谱·张子野年谱》，上海古籍出版社，1979年，第184页。

[7]脱脱等撰：《宋史·苏舜钦传》，列传第二百一，《简体字本二十四史》本，中华书局，1999年，卷四百四十二第10185页。

[8]唐圭璋等人撰写：《唐宋词鉴赏辞典》，上海辞书出版社，

1988年，第300页。

[9]陈廷焯著：《白雨斋词话》卷二，唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局，1986年，第四册第3798页。

第三节 水为生命原质的文化层级分析

——宋词构设与吸纳水意象的文化底蕴探视

宋词大量构设水意象，形成一惯性原则，与水在生命发展史上的重要地位密切相关。水在生命发展史上所具有的重要地位，随着国人文化水准的提高，被演示成极富文化意味的话语。这里将探讨水的文化积淀对推动宋人心中形成有关水的集体无意识之意义与必然，从而实现从文化考察进入，证实主体意象中江水意象存在根由之目的。

水与生命的关系在中国古人那里又是如何表述的？他们从感性出发，认为水为万物之本原。人是有生命之物，因此就得出人之生命一定与水有着不可割裂的逻辑关系结论。经过长期总结，我们发现，古人至少将水与生命的关系分解为三个层级。第一层级为水是自然生命的本原。第二层级为水是爱情生命的本原。第三层级为水是智慧生命的本原。下面分别述来。

第一层级为水是自然生命的本原。这个问题说明的是，生命作为一种自然物，其起源点是水。这种判断与自然科学对生命起源的判断完全一致。中国古人对水是生命本原的判断早已有之，而且持相同论者为数不在少。《管子·水地》

篇就认为：“水者何也？万物之本原也”，“人，水也，男女精气合而水流形”^[1]。可以看出，在古人眼里，没有水就没有生命，没有生命，也就不会有男女。这里的生命包括了一切生命，不仅仅是人的生命。而上举《管子》所云就包含了万物生命的总括，但将人的生命置于最高层级，这是应该引起我们注意的。

《淮南子》没有像《管子》那样直接说水是生命之本原，但他认为水可以给万物带来生意与精神，实际上也等于说水是生命的本原。其《原道训》如此说：“天下之物，莫弱于水。然而大不可极，深不可测；修极于无穷，远沦于无涯；息耗减益，通于不訾；上天则为雨露，下地则为润泽；万物弗得不生，百事不得而成；大包群生而无好憎，泽及蛟螭而不求报；富瞻天下而不既，德施百姓而不费；行而不可得穷极也，微而不可得把握也；击之无创，刺之不伤，斩之不断，焚之不然；淖溺流遁，错缪相纷而不可靡散；利贯金石，强济天下；动溶无形之域，而翱翔忽区之上，遭回川谷之间，而滔腾大荒之野；有余不足，与天地取与，授万物而所前后。是故无所私而无所公，靡滥振荡，与天地鸿洞；无所左而无所右，蟠委错，与万物始终。是谓至德。夫水所以能成其至德于天下者，以其淖溺润滑也。故老聃之言曰：‘天下至柔，驰骋天下之至

坚。出于无有，入于无间。吾是以知无为之有益。”^[2]上述引文可以看出，《淮南子》不仅看到了水给万物带来生意与精神的质性，还将水视为无处不在、无所不生的万能之物，赋予其至高无上之德性，实际上已经远远超过了《管子》对水是生命本原的认同。

中国上古神话含有哲学因子，表达了一些“初民对自然现象和社会生活的原始理解”^[3]，所以有些神话具有解释性功能，缘此有人就将创世神话称之为“解释神话”^[4]。解释性神话对事物起源的解释不是以逻辑推理概念判断的理性方式，而是采用塑造形象的方式。如人类起源的解释在女娲造人的神话里，就通过讲故事的方式加以说明。女娲造人的神话里面，还较为明显地阐释了人之生命起源于水的重要命意。为了说明问题，我们先将女娲造人神话引出。《太平御览》卷七十八引汉代人应劭著《风俗通义》云：“俗说天地开辟，未有人民。女娲抟黄土作人，剧务，力不暇供，乃引绳于泥中举以为人。故富贵者，黄土人也；贫贱凡庸者，人也。”^[5]这里为我们提供有关水是生命起源的信息是“抟黄土作人”与“引绳于泥中举以为人”。其原因是，泥土中有水分方可“抟”，“泥”之中水分更大，达于泥浆状态。这说明水与黄土共同造出了人本体，仅看

到黄土造人的一面似有片面。后人看到了水土相合在人类生活与生命中的重要性，往往将水土并称。《汉书·地理志》下即云：“凡民函五常之性，而其刚柔缓急，音声不同，系水土之风气，故谓之风；好恶取舍，动静亡常，随君上之情欲，故谓之俗。”^[6]《刘子·风俗》亦云：“土地水泉，气有缓急，声有高下谓之风焉；人居此地，习以成性，谓之俗焉。风有薄厚，俗有淳浇，明王化之，当移风使之雅，易俗使之正。”^[7]按《淮南子》说，五行中水为北为冬为太阴，八卦中坎与水对应，也属阴。《周易》中的坎为地为女。由此可推论出女为阴之说，这个推论早已被广泛认可。《述异记》说：“盘古氏夫妻，阴阳之始也。”^[8]上述两则材料明显将妻（女）列入阴的范畴之内。从水为阴到女为阴的对应中，人们自然联想到了女性与水的本同。这样以水造人之说就可推出女性为第一造人原体之论。^[9]而“简狄吞燕卵生契”和“姜嫄踩天帝足迹生后稷”的神话更成了女性为人类某部族之祖先的得力神话佐证。水与生命的重要之处以及水与女性的本同在神话中多表现为感生受孕之事常在水边发生。早期满族民间流传如此神话：长白山下，有三姐妹，幼妹名佛库伦。一日，三姐妹到山中游玩，见一泓清池，澄碧如镜，三人解衣入池洗浴。所见两三只灵鹊飞至，其中一鹊将嘴衔的朱果吐下，正落在

岸边佛库伦的衣裳之上。佛库伦拾起含入口中随即吞下，回家后不久便有孕在身，足月后生下一男孩。这个男孩即是爱新觉罗·布里库。《太平御览》卷七十八引《诗含神雾》也有女性至水生之处游玩而生身孕之事：“大迹出雷泽，华胥履之，生宓牺。”^[10]意即远古时有一位华胥氏女子，到名叫“雷泽”的大沼泽去游玩，偶然看到一个巨人的脚印，觉得奇怪，就用脚踩之，后来便怀孕在身，生下儿子，名为“伏羲”（宓牺）。

水是自然生命的本原意义还表现在古人在现实生活中对水的亲和，固然与水为维持生命的重要物质的特有功能息息相关。而那些为维持人类第一生命本原较为贴近的水边系列活动，无疑是对人类生命档次的提升。三月三日在水边洗裙裳，“婉婉新上头，湔裙出乐游。带前结香草，鬓边插石榴。”（梁简文帝《和人渡水》）“湔裙淇上，更待初三。”（贺铸《忆秦娥》）均史诗般地将人们于水边洗裳以求祓除灾祸的乐生意识刻写在历史典籍之中。早期人类这种春日于水畔洗盥行为仅仅出于超越原始人类摆脱生命旅程困扰的保生目的。应劭《风俗通义》第八卷记：“按《周礼》，男巫……女巫掌岁时，以祓除釁浴。禊者，洁也。……故于水上盥洁之也。巳者，祉也，邪疾已去，祈分祉（大福）也。”^[11]《后汉书·礼仪志》记载：“是月上巳，

官民皆挈于东流水上，曰洗濯祓除，去宿垢疾为大挈。挈者，含阳气布畅，万物讠出，始挈之矣。”^[12]随着人类文明的进步，人类在保生获得部分成功后，乐生、畅生、达生意识在水畔嬉戏、群聚中被传达出来。《艺文类聚》卷四引《夏仲御别传》中云：西晋时的三月三日“洛中公主以下，莫不方轨连轸，并至南浮桥边褰，男则朱服耀路，女则锦绮粲烂”^[13]。“清晨戏洛水，薄暮宿兰池。”（沈约《三月三日率尔成章诗》）无疑显示出了生命档次的提升。而后人越过了上巳的水畔相聚明显继承了兰亭宴集、金谷之会等相聚集会以感发和增强生命张力意识传统。“憩鹅湖之清阴，酌瓢泉而共饮，长歌相答，极论世事”的鹅湖之会（辛弃疾《祭陈同父文》）被辛弃疾认为是一次大慰平生的极好相会，故在《贺新郎·同父见和再用韵答之》中满怀激情地写此聚会为：“我病君来高歌饮，惊散楼头飞雪。笑富贵千金如发，硬语盘空谁来听？记当时，只有西窗月。”吴兴六客之会，反映的事实是，“（宋代）文士有西湖诗（词）社，此乃行都缙绅之士及四方流寓儒人，寄兴适情赋咏，脍炙人口，流传四方”^[14]。上述水边聚会所寄托的希望都是要追求适意人生，无疑这是水能够抚爱生命的特征招来的人类共同的生活爱好。

第二层级为水是爱情生命的本原。水是爱情

生命的本原话题由女性于水边感生神话以及水与女性的本同文化认定所引出。这个无言的命题在古代得到广泛默认，形之于各种文献记载当中。

首先，在古代诗歌创作之中能够看到有许多记载，《诗经》中就有突出表现。《诗经·汉广》有咏：“汉之游女，不可求思。汉之广矣，不可泳思。江之永矣，不可方思。”《蒹葭》以写水边美人难求而世传不朽，诗云：“所谓伊人，在水一方。溯洄从之，道阻且长。溯游从之，宛在水中央。”“所谓伊人，在水之湄。溯洄从之，道阻且跻。溯游从之，宛在水中坻。”两首诗都写出了水边有美女的事实，这可能是水属阴与女性也属阴的哲学思想引出的艺术创造成果，体现出了浓重的文化认同色彩，其根本是人本性中追求异性爱恋的艺术表现。

其次，在古代仙话中保留下了为数较多的水是爱情生命本原的演绎故事。这些故事中体现的精神实质与神仙道教对水的看重有关。时至汉代，水被神仙道教指为与天地同等重要的地位，有人考论云：“汉代的神学氛围，赋予水一种统摄万物的神秘色彩，渐为后起的道教所吸收。

《陔余丛志》卷三十称：‘道家有所谓天地水三官者，《归震川集》有《三官庙记》，云其说出于道家，以天地水为三元，能为人赐福，赦罪解

厄，皆帝君尊称焉。”^[15]与此同时道教也沿着传统女性与水结缘之文化轨迹前进未止，创造出许多水边艳遇成仙之仙话。汉明帝永平年间，浙江剡县人刘晨、阮肇同入天台山采药（或云“取谷皮”），迷路不得返，采桃实充饥，“啃数枚，饥止体充。欲下山，以杯取水。见芜菁叶流下，甚鲜妍。复有一杯流下，有胡麻焉，遂渡山，出一大溪。溪边有二女子，色甚美。见二人，持杯便笑，……夜后各就一帐宿，婉态殊绝，至十日，求还，苦留半年。……”^[16]郑交甫水边艳遇之事在《列仙传》得以完整记叙：“江妃二女者，不知何所人也。出游于江汉之湄，逢郑交甫。见而悦之，不知其神人也，谓其仆曰：‘我欲下请其佩。’仆曰：‘此间之人，皆习于辞，不得，恐懼悔焉。’交甫不听，遂下与之言曰：‘二女劳矣。’二女曰：‘客子有劳，妾何劳之有。’交甫曰：‘橘是柚也，我盛之以筥，令附汉水，将流而下，我遵其旁，采其芝而茹之，以知吾为逊也，愿请子之佩。’二女曰：‘橘是柚也，我盛之以稻。令附汉水，将流而下，我遵其旁，采其芝而茹之。’遂手解佩于交甫。交甫悦受，而怀之中当心。趋数十步，视佩，空怀无佩，顾二女，忽然不见。”^[17]这个水边艳遇故事虽标作者为西汉刘向撰写，离道教正式出现尚有一段距离，但神仙之说影响道教成仙之论是毫无疑问的。《搜神

记》还记载有一吴地之人乘马看戏，戏毕与随行人人员饮酒小醉暮还，“时炎热，因下马入水中，枕不眠”。忽见一妇人来，十六七岁，此女力劝其上岸边新车，且言“大人暂欲相见”，如言而行，至挂有“河伯信”幡之府，府主直言“仆有小女，欲以给君箕帚”，此人知神，不敢拒逆。成婚三日，第四日因“礼既有限”之因去妇相别，临别之际，“妇以金瓿、麝香囊与婿别，涕泣而分。又与钱十万，药方三卷”。此人归家，出家做道人，以所赠药方“周行疗救，皆致神验”^[18]。

第三，在一系列文化、风俗、历史文献当中有许多水与爱情生命相关联的记载。阴法鲁、许树安主编《中国古代文化史》也认为，在古代中国，河流与爱情之间有着紧密联系。《诗经》中不少篇章如《关雎》、《汉广》、《蒹葭》等篇目都是歌咏男子与隔河相望的女子的爱恋之情的著名作品。古代牛郎织女故事中，引人注目的情节之一便是牛郎织女分别居于银河两岸的难耐情节。它显然是《诗经》所咏实际生活状态的反映，并且与古代上巳节，即春季水边祓禊风俗有关。上巳节现在一般叫作三月三日，是古代的性自由节日。《周礼·地官司徒下》“媒氏”条所记证实了三月三日是古代性自由节日的判断：“中春之月，令会男女，于是时也，奔者不禁。”^[19]男女相会或在山野，或在水滨，而水边沐浴习俗与

古人认为水有增强生命力的神秘作用有密切关系，其直接追求的效用便是通过水边沐浴之举谋求生子，这是对“奔者不禁”的最好诠释。“水边沐浴”求生子的风俗是有证据可查的，相传商朝祖先契便是水边被襁之后降生的。《史记·殷本纪》如此记：“殷契，母曰简狄，有娥氏之女，为帝喾次妃。三人行浴，见玄鸟堕其卵，简狄取吞之，身孕生契。”^[20]此事与《天问》、《吕氏春秋》所记完全相同，可见确是公认的事实。

《北齐书·窦泰传》载，有巫师对生产不顺利的窦泰母亲建议：“渡河湔裙，产子必易。”^[21]也是水边被襁生子传说的引申。

第四，在唐人传奇中创作出了一些水是爱情生命本原的作品。这些作品的主体精神与仙话中的水上艳遇仙女故事相似，与道教艳遇故事情节全同：裴航下第归，与一女仙同舟，得其所示诗，有云“蓝桥便是神仙窟，何必崎岖上玉京”，及至蓝桥驿，求浆解渴，得遇女仙之妹云英，经过访求玉杵臼，捣药，服食诸多曲折，终得结褵升仙。^[22]裴航下第所游“鄂渚”为长江腹中之地，与水相关，舟中与女仙同载，也得福于水，云英居处蓝桥之驿也是水盛之所，因此“蓝桥相会”实为蓝桥水边艳遇。

第五，在大量的古代诗词中，写下了水是爱

情生命本原的篇章，成了人们的永久记忆。水边艳遇传统文化母题在历史的发展过程中，又生出新的枝蔓，即水边、溪头与妓女结下不解之缘，因而在古代文学中，桃溪、桃源、仙溪、柳溪多指妓女住所，就连“男儿西北有神州，莫滴水西桥畔泪”之“水西桥畔”也指妓女聚居之地。李从周有《清平乐》词写与妓女相别相恋之情，点出其住处为“小桥流水”之处：“美人娇小。镜里容颜好。秀色侵人春帐晓。郎去几时重到。叮咛记取儿家。碧云隐映红霞，直下小桥流水，门前一树桃花。”苏小小为南朝齐时名妓，宋人司马樵业举中第，一日昼寝，梦见苏小小，唱词言其“妾本钱塘江上住”（《黄金缕》），正与李从周词所写有相合之处。秦观“念柳外青骢别后，水边红袂分时，怆然暗惊”（《八六子》）写的是水边与相爱相好的歌女恋别，其发生地即在水边。

水边艳遇母题在发展过程中呈放射状，容纳了多方面的艳情恋事，给世人留下了硕大发挥余地。王献之送爱妾桃叶渡江，为秦淮河畔的古桃叶渡增添了无限情韵，而一首《桃叶歌》不知为几多文人化用，出现过难以说清的引用“桃叶”典故创作热潮。著名的“红叶题诗”典故与流水绾在一起。典故源于范摅《云溪友议》，说的是唐宣宗时，中书舍人卢渥于应试之岁，偶临御沟，拾一红叶，上题一绝句：“流水何太急，深宫尽日

闲。殷勤献红叶，好去到人间。”后卢渥得一遣放宫女，正是题诗之人。这流水带着红叶之题诗，不知进入古代多少人的心田及作品之中。宋人韩驹以江滨、海角、潮头意象作《九绝为亚卿作》诗：“君住江滨起画楼，妾居海角送潮头。潮中有妾相思泪，流到楼前更不流。”明显带有传统流水与恋情相互转换的文化积淀印痕。周邦彦《还京乐》中写离别之情为“到长淮底，过当时楼下，殷勤为说，春来羁旅况味”，正与韩驹诗出同一机杼。

古代女子除了在规定上的巳节湔洗衣物并与人同乐外，还有水边播扬生命美化生命的其他活动。这在古代诗词中可以找到大量作品。“芳州拾翠暮忘归，秀野踏青来不定。”（张先《木兰花》）“踏青堤上烟多绿，拾翠江边月更明。”（吴融《闲居有作》）是女子春游水边野外摘花拾香的艺术解说。“薄暮兰桡，漾下苹花渚”（贺铸《点绛唇》）式的女子上巳、寒食、清明等春日佳节游郊野水滨，采集白苹花赠送情人的活动，为激扬生命、美化生命添上关键一举。为了给生活增添生命活力，“吴王种香于香山，使美人泛舟于溪以采香”^[23]，这为后代文人乐道不疲。姜白石曾路过吴王设下的采香径，倍感生命失落，顿时想起“自作新词韵最娇，小红低唱我吹箫。曲终过尽松陵路，回首烟波十四

桥”的美好生活往事，铸就《庆宫春》词，为人久久铭记。在南方多水的世界里，水滨、江岸往往又是情人约会的理想场所，姜白石写“人绕湘皋月坠时”，“湘皋”即湘江岸边，此词正是水滨约会实记。水畔所具有的情韵使文人念念不忘，每有笔起，便作“立马垂杨官渡，一寸柔肠万缕”（石孝友《谒金门》），词句回忆昔日于临水之地播下的相恋情事。神话中以爱河阻断情郎情女的情感汇通，又以鹊桥接通各居一方的痴情男女心脉，但西王母留给他们的极其有限的片刻，因此鹊桥相会在世人心目中产生了强烈的别易会难同情感和共鸣，见之于诗词真是多而又多。也许是一种偶然，古人送别也多在桥上与水畔。“折尽市桥官柳”（蜀中妓《市桥柳》）即言“市桥”为水边送别之处。隋堤植柳千亿，也为堤岸送别折枝相送提供方便。《三辅黄图》记载：“霸桥在长安东，跨水做桥，汉人送客至此桥，折柳赠别。”^[24]周邦彦《浪淘沙慢》写别情，用折柳送别典故，言“正拂面垂杨看揽结，掩红泪，玉手亲折”，虽走出霸桥送别之地，但岸边送人折柳风俗依然真在眼前。南浦为南面的水边，也为水边送别之地。江淹《别赋》云：“送君南浦，伤如之何。”屈原所写作品中也云：“子交手兮东行，送美人兮南浦。”（《九歌·东君》）后来“南浦”送人成了文人笔下的常见意

象。柳永《倾杯乐》“离宴殷勤”中有“看看送行南浦”，黄机《乳燕飞》“击碎珊瑚”有“但莫赋，绿波南浦”。宋词中“南浦”意象甚多，说明宋人水边送人也特别频繁。

第六，在古代的子书里能够发现水是爱情生命本原的含蓄表述。《庄子·秋水》是倾注作者生命意识的力作，文中将河水与海水放在同一平面加以对照，并通过河伯与北海若的对话，表现出庄子心目中的大小境界，这是庄子对秋水观照的意识区极之一，似乎与爱情生命无涉。但庄子在《天运》篇中以“帝张咸池之乐于洞庭之野”的水体神秘事实作为论证资料，就隐约渗出庄子对水体与男女交感情绪密切关联的认同意识。这里的隐秘在于对“咸池之乐”的准确把握。朱熹认为：“咸，交感也。”^[25]“咸”有时又写成感，感字在中国古代文化中是性关系隐语之一，“咸”字有时以“甘”字代替。《释名》云“甘，含也”，其字古形像口中含物之形，借喻交媾。“咸池”又称“甘渊”^[26]，在这一对名称中似乎也正反映了阴阳交合观念。王明先生于《中国哲学》第十辑上发表文章指出，《周易咸卦》即是一组描写男女交合的字谜。^[27]屈文源先生将“咸，亨，利贞，取女吉”译释为：“雌雄之间的交感作用，促成自然的交合化生。男女之间的交感作用，不仅是精神的冲动，而且升华为爱的忠贞，促成社会的文明中

正。”^[28]此观点与王明先生的观点基本相同。作为音乐的“咸池”与“日出于汤谷，浴于咸池，拂于扶桑”的“咸池”意思相同，因此“咸池之乐”即是男女交合时所奏之乐。《淮南子·说林训》又称：“黄帝生阴阳，上骈生耳目，桑林生臂手，此所以女媧七十化也。”^[29]意思是说，黄帝创造了人类的阴阳生殖器，上骈创造了人类的耳朵、眼睛等五官，桑林创造了人类的手脚，女媧更在人类身上推使出了七十种变化。^[30]黄帝为阴阳生殖器官的创造者，张阴阳交合之乐是为必然，且黄帝向北门成作咸池之乐妙处所在解释时，分别用到“阴阳调和”、“阴阳之和”成说，有自然界之阴阳指涉，也不排除有男女阴阳交合之意指。通过对“帝张咸池之乐于洞庭之野”的透析，我们可以看出庄子在体认水体蕴含时所带有的爱情意识观照精神。

第三层级为水是智慧生命的本原。人们对外物的领略与感怀不可能是完全相同的，中国古人对水文化的辨析就是如此。孔子观水以君子之眼审视之，将审美纳入善的伦理道德生命意识追求之中。刘向《说苑·杂言》记载了孔子与子贡讨论君子观水识理的对话，表明了孔子心中之水的复杂包容特性：“子贡问曰：‘君子见大水必观焉，何也？’孔子曰：‘夫水者，君子比德焉。遍予而无私，似德；所及者生，似仁；其流卑下，句倨

皆循其理，似义；浅者流行，深者不测，似智；其赴百仞之谷不疑，似勇；绵弱而微达，似察；受恶不让，似色；蒙不清以入，鲜洁以出，似善化；至量必平，似正；盈不求概，似度；其万折必东，似意。是以君子见大水观焉耳也。”^[31]孔子还对智者乐水作出了自己的解释，这个解释是较早表述水是智慧生命本原的名言。这段名言同在刘向《说苑·杂言》里：“夫智者何以乐水也？曰：‘泉源溃溃，不释昼夜。其似力者，循理而行，不遗小间；其似持平者，动而之下；其似有礼者，赴千仞之壑而不疑；其似勇者，障防而清；其似知命者，不清以入，鲜洁而出；其似善化者，众人取平，品类以正，万物得之则生，失之则死；其似有德者，淑淑渊渊，深不可测；其似圣者，通润天地之间，国家以成。’”^[32]在孔夫子的心目中，君子既是仁者，又是智者，所以君子观水与智者乐水发现的道性是大致相同的，即水里蕴含着高尚德性与智性。因此观水与乐水可以使情操得以养成，智慧得以提高。而孔子观逝水而发“逝者如斯夫，不舍昼夜”之叹，将珍惜时间之儒家进取精神意识寄托在对流水的深沉观察之中，表达出了一个富有智慧之仁者的精神境界，对后世影响更是不在小。孔子之道有“一以贯之”长处，因此孔子观照水体不论以什么角度进入，都保持着意识深处的高度一致性。

水是启人智慧之物的诠释，在神话里也可以找到蛛丝马迹。夸父追日道渴而死，其中说的最重要的命题，从表面上看，是水对维持生命的重要作用。而再进一步考察就会发现，夸父追日道渴而死，最大失误是犯了智慧上的错误，即没有把水当成最重要的物去对待。“万物得之则生，失之则死”，可见光有体力没有智慧是无法成功的。

“朱熹是中国近古时代最大的哲学家。”^[33]他创立的“理学基本上是情感型的道德哲学，而不是理智型的分析哲学”^[34]。朱熹为了向世人展示他博大精深的思想，时时以“格物致知为先，明善诚身为要”^[35]。在阐释哲理时，朱熹无疑带上了明显的情感成分，使理学哲学涵入向善的道德因素。朱熹又能够在对生活的细微观察中，发现道性哲理，给人以亲切感。受孔子观水得到启发而留下至理名言的影响，朱熹也在生活中经常观水，受启发后创出著名诗篇传于后世。其诗为“半亩方塘一鉴开，天光云影共徘徊。问渠哪得清如许，为有源头活水来。”（《观书有感》第一）诗写由观塘水永远“清如许”得到启迪，最终悟出“为有源头活水来”的哲理，其中包含着由水体的更新给自身带来新的生命机遇，人类自身智慧的提高要像半亩方塘一样，时时吸收新的知识，方可一天比一天聪明。智慧可以化为力量，

水是智慧的化身，因此借助水的智慧力量可以获得重生。《观书有感》第二阐释云：“昨夜江边春水生，蒙冲巨舰一毛轻。向来枉费推移力，此日中流自在行。”“此日中流自在行”是对“蒙冲巨舰”获得新生的描述，更是一种哲理的显示——“春水”的智慧力量具有无可比拟的作用。“胜日寻芳泗水滨，无边光景一时新。等闲识得东风面，万紫千红总是春。”（《春日》）从“泗水滨”寻得了春意，即“仁是性之体，仁的外现就是生意”^[36]。“泗水”是孔夫子的代名词，也是仁者之智的代名词。朱熹“诉诸艺术形象，其形象及思想意义，很有普遍性”^[37]。陈衍据此将朱熹推举为“道学中之最活泼者”^[38]。从中我们可以看出朱熹将水赋予智慧生命的核心思想得到了彼时人们的认同。

苏轼是一个出人头地的智者，因长期识水而通道理、文理及禅理，智慧生命得以大幅提升，从而使其为文风格与水的特质极为相似，被宋僧惠洪誉为“其文涣然如水之质，曼衍浩荡，则其波亦自然而成文”^[39]。苏轼识水悟彻，还能以石击水引出他人创作灵感。相传东坡之妹嫁与秦观的新婚夜晚，明月当空，苏小妹关上窗子信口吟出一句诗：“双手推出房中月”，然后让新郎对诗，秦观因无准备，一时难以对答，这时苏东坡

引秦观到院中，将一石子投入清明如镜、蓝天倒映的水塘中，水中景色顿时破碎。秦观见此情景，茅塞顿开，立即对出下联诗：“一石击破水中天。”^[40]这是一个传说，带有蓄意恶搞意味，不是历史事实。我们不是以此证实历史事实，而是通过这个传说来展示人们对水中包含的智慧生命基因的看重——水是启发智慧的原物。

苏辙深知水对人之智慧促发的作用，所以将黄河之奔流与南、嵩、华之名山以及古今之豪杰等放在同一平面看待，是对自己接受到“奇水”熏陶从而智慧得以增长的说明。还认为太史公“其文疏荡，颇有奇气”，形成的主要原因在于“行天下，周览名山大川，与燕、赵间豪俊交游”的同时，特别接受到了“奇水”对智慧的启发。^[41]郭熙又对乐山乐水缘由作了说明：“君子之所以爱夫山水者，其旨安在？丘园养素，所常处也；泉石啸傲，所常乐也；渔樵隐逸，所常适也；猿鹤飞鸣，所常观也。”^[42]郭熙所论即在说明，清幽舒适的山水环境可使人常乐常适，这无疑对养心益智具有极大补益。宋代是山水之学最盛时期。邵博《邵氏闻见后录》云：“本朝画山水之学，为古今第一。”^[43]郭若虚《图画见闻志》也有同样观点：“若论佛道人物，仕女牛马，则近不及古；若论山水林石，花竹禽鱼，则古不及

近。”^[44]有趣味的是，宋代理学的高潮也大体是中国山水画的高潮时期，魏晋六朝的山水画及山水诗高潮期，大体也是玄学和佛道之学的高潮期。这是否能说明水体对人的智慧生命的提升有所助益呢？回答当然是肯定的。

袁守定亦是深识水体对智慧生命具有巨大提升作用的人，他在《占毕丛谈》中说：“史称张说至岳州诗益进，得江山之助。王文恪鳌谓柳子厚至永州文益工，得永州山水之助。吴立夫谓胸中无三万卷书，眼中无天下奇山水，未必能文，纵文亦儿女语耳。皆是此理。”^[45]眼中有奇水，才能为文，可见水对智慧的衡量标准有多么的普遍与重要，成了智慧的标尺。陆游也说：“挥毫当得江山助，不到潇湘岂有诗”（《予使江西时，以诗投政府，丐湖湘一麾会，召还不果，偶读旧稿有感》），用象征性语言说明水作为智慧的启原物，在人类精神文明建设中具有十分重要的位置。而现在的人仍以“水平”作为衡量智慧高下的标尺，显然是传统上水体融含多极生命意识的自觉涵化。

有关水的神话是三个层级以外的问题，但作为与水相关的文化，这里又是一定要补充的。水性易变，富有奇幻性。水浪淘天，水深千尺，水面阔大，都给人类带来神秘感。袁宏道《文漪堂

记》称：“故天下之至奇至变者，水也。”^[46]孔子以水比德也看出了水的富于变化特性。面对浩淼的水世界，古人试图对一些水现象作出解释，于是有关水的神话就应运而生了。北方水神话莫过于对黄河之神——河伯的记载。河伯在神话中，有令人憎恶的一面，也有令人同情的一面。憎恶处在于河伯有索人财物之恶习，《博物志》

云：“澹台子羽渡河，济千金之璧于河，河伯欲之。至阳侯波起，两蛟挟船，子羽左操璧，右操剑，击蛟，皆死。既济，三投璧于河伯，河伯跃而归之。子羽毁而去。”^[47]后人祭河或渡河时以沉璧为俗即源于河伯对人间索求碧玉之恶性，至于河伯娶妇更是为害极深极广的恶德，久为人间所唾弃。河伯又是一个无端的受害者，令人同情。王逸释《楚辞·天问》时引《传》曰：“河伯化为白龙，游于水旁，羿见射之，眇其左目。河伯上诉天地曰：‘为我杀羿。’天帝曰：‘尔何故得见射？’河伯曰：‘我时化为白龙出游。’天帝曰：‘使汝深守神灵，羿何从得犯？汝今为虫兽，当为人所射，固其宜也。羿何罪欤。’”^[48]河伯又有受礼后助人为乐之德行，给人留下一定好感。

《穆天子传》卷一曰：“天子西征骛行，至阳紆之山，河伯无（冯）夷之所都居，是唯河宗氏。河宗伯天逆天子燕然之山。……河宗伯天受璧，西向沉璧于河。”河伯乃与天子“披图视典，用观

天子”之宝器、玉果、璇珠、烛银、黄金之膏等物，皆《河图》载，河伯以礼，穆王视图，方乃导之“以极西土”。^[49]由于河伯为男性，故在神话的造型中没有加入创作者的眷恋之情。而在洛神宓妃的形象设计中则饱含着中国古人将水与生命之情相互包合的早期意识。而曹植笔下的洛神宓妃，已明显地渗入了人神恋逐于水边的生命追求精神。南方水神话以大禹治水为中心，而能体现水与生命之情的神话当推娥黄、女英神话，能行雨腾云的巫山神女神话，“遣六丁六甲，别守东关”的巢湖仙姥神话等一系列水上女神神话。

由上述不难看出，水体导引出了生活的丰富性。女性在水边的系列活动又为人类生活增添了生命活力。正是由于水与女性的“通力合作”，才使人类生命得以延续，生活也才变得丰富多彩。宋词中构设与吸纳尽各种水意象，其原本目的正在于此。

水作为生命的第一级原质，维持了人的自然生命的生生繁衍。水作为生命的第二级原质，融涵着人类的爱情意识，为文学创作的审美追求提供了无尽的源泉，美化了人们的生活。水作为生命的第三级原质，即人的智慧生命，以自有的灵气，促进了人类智慧生命的长足进步。因此，生命离不开水的重要规律必然要促进文学创作离不

开水的合规律性特征。宋词处于特定年代和特定地域，又承继了特定的文化传统，也接受了宋人对特有山水的突出领会精神，加上宋词软美风格的要求以及词境美的需求，水作为意象大量出现在宋词里，就成了必然。

[1]黎翔凤撰，梁运华整理：《管子校注·水地第三十九》，《新编诸子集成》本，中华书局，2004年，第831、815页。

[2]刘安等撰：《淮南子》，华龄出版社，2002年，第10~11页。

[3]冯天瑜著：《上古神话纵横谈》，上海文艺出版社，1983年，第3页。

[4]潜明兹著：《中国神话学》，宁夏人民出版社，1994年，第85页。

[5]刘城淮、刘爱梅编著：《神话经典》，《神秘文化精品系列》本，湖南文艺出版社，1996年，第418页。

[6]班固撰，颜师古注：《汉书》，《地理志》第八下，中华书局，1962年，卷二十八第1640页。

[7]王叔岷著：《刘子集证·风俗第六十四》，《王叔岷著作集》本，中华书局，2007年，卷之九第203页。

[8]旧题梁任昉撰：《述异记》卷上，四川大学古籍整理研究所，中华诸子宝藏编纂委员会编：《诸子集成不补编》，《中华诸子宝藏初辑》本，1997年，第十册第876页。

[9]冯天瑜著：《上古神话纵横谈》中就有“人类的创造者是一位女性”之说，上海文艺出版社，1983年，第71页。

[10]李昉等编：《太平御览·皇王部三》卷七十八引，《四部丛刊》本，三编子部。

[11]应劭撰：《风俗通义》第八卷，四川大学古籍整理研究所，中华诸子宝藏编纂委员会编：《诸子集成补编》，《中华诸子宝藏初辑》本，《诸子集成补编》，四川人民出版社，1997年，第十册第246页。

[12]范曄撰，李贤注：《后汉书·礼仪志》第四，《礼仪上》，

《简体字本二十四史》本，中华书局，1999年，第2109页。

[13] 欧阳询主编：《艺文类聚·岁时部中》卷四引，影印《文渊阁四库全书》本，子部一九三，类书类，台湾商务印书馆，第887册第201页。

[14] 吴自牧撰：《梦粱录·社会》，《丛书集成初编》本，中华书局，1995年，卷十九第179页。

[15] 转引自王立著：《中国古典文学中的流水意象》，见《中国社会科学》1994年第4期。也见《心灵的图景·文学意象的主题史研究》第六章，学林出版社，1999年，第199～226页。

[16] 李昉等编：《太平广记·女仙六·天台二女》卷六十一，上海古籍出版社影印，1990年，第一册第310页。刘义庆撰：《幽明录》，见《汉武帝别国洞冥记》（及其他两种），《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，第30～32页。

[17] 刘向著：《列仙传》，上海古籍出版社，1990年，第8页。

[18] 汪绍楹校注：《搜神记》，《中国古典文学基本丛书》本，中华书局，1979年，第47页。

[19] 林尹注译：《周礼今注今译》，书目文献出版社，1985年，第144页。

[20] 司马迁撰，裴骃集解，司马贞索隐，张守节正义：《史记》，《殷本纪》第三，《简体字本二十四史》本，中华书局，1999年，卷三第67页。

[21] 李百药撰：《北齐书·窦泰传》，列传第七，中华书局，1972年，卷十五第193页。

[22] 张友鹤选注：《唐宋传奇选·裴航》，人民文学出版社，1982年，第159页。

[23] 范成大撰：《吴郡志·古迹》，《江苏地方文献丛书》本，江苏古籍出版社，1986年，卷八第105页。

[24] 《三辅黄图·桥》卷六，《四部丛刊》本，三编史部。

[25] 朱熹注：《周易本义》，上海古籍出版社，1987年，第29页。

[26] 何新著：《艺术现象的符号——文化学阐释》，《百家文论新著丛书》本，人民文学出版社，1987年，第281页。

[27] 转引自何新著：《艺术现象的符号——文化学阐释》，人民文学出版社，1987年，第255页。

[28] 屈文源著：《周易演义》，陕西人民出版社，1998年，144

页。

[29]刘安等撰：《淮南子》，华龄出版社，2002年，第252页。

[30]冯天瑜著：《上古神话纵横谈》，上海文艺出版社，1983年，第69页。

[31]孔子对水的观照讨论在《荀子·宥坐》中也有引用，与上略有不同，现选摘如下：“夫水大，遍与诸生而无为也，似德；其流也埤下，裾拘必循其理，似义；其洸洸乎不涸尽，似道；若有决行之，其应佚若声响，其赴百仞之谷不惧，似勇；主量必平，似法；盈不求概，似正；绰约微达，似察；以出以入，以就鲜洁，似善化；其万折也必东，似志。是故君子见大水必观焉。”杨倞注，东方朔导读，王鹏整理：《荀子》卷第二十，《大学经典》本，上海世纪出版集团，上海古籍出版社，2010年，第342～343页。

[32]刘向撰：《说苑》卷十七，四川大学古籍整理研究所、中华诸子宝藏编纂委员会编：《诸子集成补编》，《中华诸子宝藏初辑》本，1979年，第二册第180页。

[33]张岱年语，束景南著：《朱子大传》，福建教育出版社，1992年，张岱年序。

[34]蒙培元著：《理学范畴系统》第四篇，潘立勇著：《朱子理学美学》，《哥伦布学术文库》本，人民出版社，1999年，第33页。

[35]张立文著：《宋明理学研究》，人民出版社，2002年，第13页。

[36]缪钺、霍松林等人撰写：《宋诗鉴赏辞典》，上海辞书出版社，1987年，第1117页。

[37]霍松林著：《历代好诗论评》，《霍松林选集》本，陕西师范大学出版社，2010年，第十卷第540页。

[38]《宋词精华录》卷三，转引自金性尧：《宋诗三百首》，上海古籍出版社，1986年，第312页。

[39]惠洪著：《跋东坡阮池录》，四川大学中文系唐宋文学研究室编：《苏轼资料汇编》，《古典文学研究资料汇编》本，中华书局，1994年，上编一第225页。

[40]转引自陈德礼著：《人生境界与生命美学——中国古代审美心理理论纲》，长春出版社，1998年，第71页。

[41]苏辙著，曾枣庄、马德富校点：《栞城集·上枢密韩太尉书》，《中国古典文学丛书》本，上海古籍出版社，2009年，卷二十二上册第577页。

[42]郭熙著，周远斌点校、纂注：《林泉高致》，山东画报出版社，2010年，第9页。

[43]邵博著：《邵氏闻见后录》卷第二十七，《宋人小说》本，上海书店据涵芬楼本影印，1990年。

[44]郭若虚撰：《画图见闻志·论古今优势》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷一第44页。

[45]袁守定撰：《占毕丛谈》卷五，四库未收书辑刊编纂委员会编：《四库未收书辑刊》，北京出版社，2000年，第六辑第12册第12～523页。

[46]钱伯城笺校：《袁宏道集笺校·瓶花斋集之五·文漪堂记》，《中国古典文学丛书》本，上海古籍出版社，2008年，第686页。

[47]张华撰：《博物志》卷八，四川大学古籍整理研究所、中华诸子宝藏编纂委员会编：《诸子集成补编》，《中华诸子宝藏初辑》本，1997年，第十册第604页。

[48]洪兴祖撰：《楚辞补注》，《中国古典文学基本丛书》本，中华书局，1983年，第99页。

[49]《穆天子传》卷一，四川大学古籍整理研究所、中华诸子宝藏编纂委员会编：《诸子集成补编》，《中华诸子宝藏初辑》本，1997年，第十册第349页。

第四节 欲把西湖比西子，浓抹淡妆总相宜

——西湖水意象韵涵观照

西湖生来就带有神秘色彩。古代有民间传说认为，龙凤戏珠，珠落而化为西湖。龙凤也随之变为玉龙、凤凰二山，故西湖有明珠之称。古谣有云：“西湖明珠自天降，龙凤飞舞到钱塘。”西湖含天下绝景，引来古今无数人的钟爱。特别是费尽心力投笔咏写的诸多文人之中，苏轼以诗写西湖之美，为世称叹：“水光潋滟晴方好，山色空濛雨亦奇。欲把西湖比西子，淡妆浓抹总相宜。”（《饮湖上初晴雨后》）诗人首笔所写湖水的荡漾状态留给人的美好印象，再写湖山纳雨奇状百出，两笔合笼，使湖水与湖山显示出动人韵致。湖水大而湖山小，湖山仅为西湖周围千景万点之一，因此两句实是作西湖水全景描写。把西湖水作为比体，将其比成西子，正是作者将西湖水与湖山揉作一个整体的结果。诗人将西湖比作西子，新意别出，以至于感动和启发了刘熙载的心智，其于《艺概》称苏轼这种写法为“打通后壁说话”^[1]。还有人评此诗为“前无古人，后无来者”^[2]。

宋词构设湖水意象的作品中，西湖水被写最多。就具体词人而言，有陈允平的《西湖十咏》、张矩用《应天长》写西湖十景、周密步张

矩《应天长》作《木兰花慢》写西湖十景。三人写西湖十景词互相赠传，成为词坛佳话。大致过程如许，张矩作西湖十景词最先，周密见此叹曰：“此人间景，余与子皆人间人，子能道，余故不能道耶？”（《木兰花慢》序）于是阅数月后作出新的西湖十景词。周密作出《木兰花慢》西湖十景词后，传于陈允平阅览，受到感染，作出了不同词牌统领下的“西湖十咏”词。三人分别写了苏堤春晓、平湖秋月、断桥残雪、雷峰夕照、曲院风荷、花港观鱼、南屏晚钟、柳浪闻莺、三潭印月、两峰插云。其他词人多为单首构设西湖意象词，更多的则是西湖水作为“构件”出现在词篇里，与其他诸多“构件”相搭配而组成新的词篇。西湖水意象词从内容到形式的有机结合显示出的意蕴可梳理出如下耐人寻味之处。

一、却忆西湖烂漫游

——世人荡漾清赏西湖的艺术演示

西湖无论以地名出现还是以风景区面世，都与湖水有关。索绪尔《普通语言学教程》告诉我们：“语言符号连接的不是事物和名称，而是概念和音响形象。”^[3]当我们听到“西湖”一语时，谁都不会不想起那令人心胸开阔的碧水荡漾的西湖水质。西湖作为西湖风景区的母体，孕育出了周围五彩缤纷的楼塔寺桥，并作为风景主胎涵远

山、吸微泉、育桂荷，成为独秀于东南的自然人文混一景观，找回了无数人的向往之心。柳永对西湖情有独钟，细察了西湖周围上下的微密，写《望海潮》词构设西湖意象之绝胜，出连珠妙语，久传词坛不衰：“重湖叠巘清嘉。有三秋桂子，十里荷花。羌管弄晴，菱歌泛夜，嬉嬉钓叟莲娃。千骑拥高牙。乘醉听箫鼓，吟赏烟霞。异日图将好景，归去凤池夸。”（选词下阕）写出了西湖景致之美，同时写出了人们对这种美的接受认同。由于将西湖客观之美与人们对西湖之美的领赏和谐地融化在一起，从而使词获得了巨大成功，以至于“此词流播，金主亮闻歌，欣然有慕于‘三秋桂子，十里荷花’，遂起投鞭渡江之志”^[4]。与柳永构设西湖意象相近，词人多就美与审美主体对美的审视作出观照。林淳《浣溪沙·忆西湖》就作如是创意：“却忆西湖烂漫游。水涵山影翠光浮。轻舟短棹不惊鸥。带露精神花妩媚，依风情态柳温柔。莺歌燕语巧相留。”“西湖烂漫游”、“轻舟短棹不惊鸥”是对西湖美的接受，唯接受其美，才有“游”的赏美行为，因而就广义言，凡属“游览西湖”之写，都可归为对西湖之美的接受类型。其余对西湖水及水上诸物与水边之物作审美观照，则为对客体之美的和合融化。潘阆《酒泉子》组词构设西湖意象也出同样机杼：“长忆西湖。尽日凭阑楼上望：三三两两钓

鱼舟，岛屿正清秋。笛声依约芦花里，白鸟成行忽惊起。别来闲整钓鱼竿，思入水云寒。”此词首尾各写对西湖美的接受，即“尽日凭阑楼上望”、“别来闲整钓鱼竿，思入水云寒”。中间数句对西湖水景进行描写，客观地再现了西湖之美，结构布局属循环形式，即首尾互相照映，题旨相同，中间别生一笔，洞天独开，湖水涵包诸物生出的美景尽现于眼前。此词创作获得成功，一时盛传，“石曼卿见此词，使画工绘之作图”^[5]。也有苏轼、钱希白赏爱此词的记载，此处不再重提。与潘阆《酒泉子》近似的西湖游览词还有俞国宝的《风入松》：“一春长费买花钱。日日醉花边。玉骢惯识西湖路，骄嘶过、沽酒垆前。红杏香中箫鼓，绿杨荫里秋千。暖风十里丽人天，花压髻云偏。画船载取春归去，余情寄、湖水湖烟。明日重扶残醉，来寻陌上花钿。”这首词作于淳熙年间（1174—1189年），此时正是宋金签订“隆兴和议”之后，双方暂无重大战事发生的年代。此词较为真实地再现了时人对西湖美的接受，通体贯穿着词人由接受西湖之美进而接受时代之美的和畅情调，带有浓重的理想色彩。此词由于在西湖水意象的构设中渗入了皇帝贵人等上层人认同的审美趣味，不仅受到太上皇高宗的称好，作者还因此而得到即日授官解褐的优待，成为词人中少有的幸运者。

[1]刘熙载著：《艺概·诗概》，郭绍虞编选，富寿荪校点：《清诗话续编》本，上海古籍出版社，1983年，下册第2431页。

[2]王文诰：《苏文忠公诗编注集成》，缪钺、霍松林等人撰写：《宋诗鉴赏辞典》，上海辞书出版社，1987年，第349页。

[3]索绪尔著，高名凯译，岑麒祥、叶蜚声校注：《普通语言学教程》，商务印书馆，1980年，第101页。

[4]罗大经撰：《鹤林玉露》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷一第2页。

[5]杨湜著：《古今词话》，朱彝尊、汪森编，孟斐标校：《词综》，上海古籍出版社，1999年，第45页。

二、一勺西湖水，渡江来，百年歌舞，百年酣醉 ——对耽玩西湖而导致误国的微讽

“理想性和批判性是艺术的两个基本品格，它们分别典型地体现于理想类型艺术和现实类型艺术之中，蕴含着肯定性范畴和否定性范畴。肯定性范畴代表着人类对未来的展望，否定性意识则代表着人类在未来高度对现实和历史的回顾。”^[6]宋代词人面对西湖水也表现出了理想性和现实性相互错综的创作审美意识。当他们处在天下太平时，便对西湖水景象大加赞美，词人笔下的西湖水实为时代的音符，词人附在西湖水意象词中的理想是对国家前程辉煌的赞美歌颂。当词人国难当头之际，对西湖水之美也未以对号入座的简单方式加以否定，而是以婉转的口吻埋怨西湖水以其软美弱化了豪杰的斗志，致使国运不可收拾。陈德武《水龙吟·西湖怀古》表现出了这种审美态度：“东南第一名州，西湖自古多佳丽。临堤台榭，画船楼阁，游人歌吹。十里荷花，三秋桂子，四时晴翠。使百年南渡，一时豪杰，都忘却、平生志。可惜天旋时异。藉何人、雪当年耻。登临形胜，感伤今古，发挥英气。力士推山，天吴移水，作农桑地。借钱塘潮汐，为君洗尽，岳将军泪。”词上片主体写西湖之美，似无懈笔之处，然写西湖之美实际是在衬豪杰忘却平

生志向之哀。豪杰于国难日不能发奋有为，有其历史及个体原因，过错不在西湖，而词人却偏要出如此哀怨之语，还期望“力士推山，天吴移水，作农桑地”。把西湖填平作为农桑之地，岂非无理之极！艺术语言往往无理而妙，此词中语句也可作如是观。词人成功地完整构设了西湖水意象，即在赞扬美的同时，也对西湖水持否定态度，表现出对现实高度关注的精神。文及翁《贺新郎》词中的西湖水也包含着与陈德武相同的审美意识，这里不作赘说。

张炎面对西湖则叹身世飘零。在《高阳台·西湖春感》词中以游西湖的不同心情对比寄托亡国亡家之恨，虽未对西湖出稍微怨言，但对当政者误国造成的国家覆亡而不可重振的过失给予了细微的讽刺，这在西湖之春深时为“接叶巢莺，平波卷絮，断桥斜日归船”的良辰美景与今之“更凄然，万绿西泠一抹荒烟”惨败景象的对比中暗含了如此情志。“能几番游”的问话则是对西湖失去往日繁华的叹念，而对春天不可挽留的哀叹更是对前程的否定。如前所引，否定性意识代表着人类在未来高度对现实和历史的回顾。张炎在回顾历史的时候，对历史持以批判态度是毫无疑问的。刘辰翁《江城子·西湖感怀》有“天惨惨，水茫茫”、“断人肠”的伤痛语。王沂孙《花犯》以“明珠轻委”暗暗批评了南宋王朝纳表出降，轻

易将西湖明珠委弃于人，与张炎《高阳台·西湖春感》词中“莫开帘，怕见飞花，怕听啼鹃”的内心苦楚处于同一平面。西湖水与历史共行，曾给予过词人涵咏不尽的美好话题，也将无限的不幸深深地印在词人的脑海之中。宋词作为彼时人们的心灵史诗，将西湖的沧桑巨变如实地呈现在后人面前，是我们认识社会发展与变化留在词人心中喜怒哀乐的一叠艺术史料。

[6]杨春时著：《审美意识系统》，花城出版社，1986年，第181页。

三、旧堤分燕尾，桂棹轻鸥，宝勒倚残云

——西湖恋事情难了

西湖的优美环境为各色人物提供了良好的生存空间。在这里生活过的人，无不留下了回忆不尽的美好往事。千头万绪中，词人对发生在西湖的爱恋之事有着独到的钟情。词人吴文英在西湖有过为数较多的令自己十分揪心的恋爱往事，所以在他的词中多有啼笑欢愁的情事描写。吴文英《渡江云三犯·西湖清明》如此写：“羞红颦浅恨，晚风未落，片绣点重茵。旧堤分燕尾，桂棹轻鸥，宝勒倚残云。千丝怨碧，渐路入、仙坞迷津。肠漫回、隔花时见，背面楚腰身。逡巡。题门惆怅，坠履牵萦。数幽期难准。还始觉、留情缘恨，宽带因春。明朝事与孤烟冷，做满湖、风雨愁人。山黛暝，尘波澹绿无痕。”这首词毫无疑问，写出了一对恋人于西湖美景中不能如愿的恋爱过程。据夏承焘《吴梦窗系年》称，吴文英词中“其时春，其地杭者，则悼杭州亡妾”^[7]。夏承焘先生在同一个地方还道出《渡江三犯·西湖清明》是记初遇杭州妾之词，这样我们就更有理由认定吴文英此词的恋爱性质。而在吴文英词的实际运作中，确实是常常将“西湖”作为怀恋之地，这是怀人导致的结果。《莺啼序》云：“十载西湖，傍柳系马，趁娇尘软雾。溯红渐、招入仙

溪，锦儿偷寄幽素”是对西湖又一恋事的回忆。

《浣溪沙》云：“湖上醉迷西子梦，江头春断倩离魂，旋缄红泪寄行人。”也属西湖恋人之作。

《丑奴儿慢·双清楼》也写西湖情事：“空蒙乍敛，波影帘花晴乱。正西子梳妆楼上，镜舞青鸾。”由上可知，吴文英是西湖水边逐恋能手，更是写西湖水边逐恋的鼎鼎词人。上选《渡江云》赋笔多于比兴，清晰地再现了词人与情人相会的真实细部，为吴文英词中构设西湖意象的专篇之一，典型地代表了词人地在西湖，时在春天以托怀人之情的一贯时空选择方式。词起头便推出所恋女子，以“羞红颦浅恨”一语写出其形貌与内心，表里相合，为全词别离伤感定下了情调。接着写相会，地点选在西湖中心的苏堤与白堤交叉之处，相会之后便是相欢。“渐路入仙坞迷津”，虽未点出具体地点，但仍未出西湖范围。在聚焦式的相会、相欢记写之后，又笔伸一端，选择了“隔花时见，背面楚腰身”的断肠情景。下片收“满湖风雨”于胸中，铺写绵绵长恨，突出了西湖怀人主题。

陈允平除西湖十咏之外，还有《摸鱼儿》词写西湖送春，将“断肠处，怅折柳柔情，旧别长亭路”，“重忆河桥媚妩，啼痕犹溅纨素。丁香空结相思恨”充于词中，了不断的情缘于此可以见出。词未写留春不住，只写于无奈中载酒送春，

合赋比兴于一体，颇有韵味。张矩存词十二首，其中有十一首西湖大意象词，这之中又有十首与陈允平西湖十咏题同，另有一首《摸鱼儿·重过西湖》词。篇中曾发“思量遍，前度高阳酒伴，离踪悲事何限”慨叹，似有难言之隐蓄于心中。还有一些构设西湖水意象的词章基本倾向于应景而作，难以找出确切题旨。姚勉《柳梢青·忆西湖》便为此类作品：“长记西湖，水光山色，浓淡相宜。丰乐楼前，涌金门外，买个船儿。而今又是春时。清梦只、孤山赋诗。绿盖芙蓉，青丝杨柳，好在苏堤。”全词仅从“而今……孤山赋诗”中微露淡淡哀感情调，虽然有人称其为“奇士”，但此处却未见“奇情”显露。张矩《应天长》咏西湖十景词及陈允平西湖十咏则为情恨、览景、惜时、仙游的综合收揽，思想性较为复杂，为西湖水意象词中的别调。

西湖的特有韵致决定了西湖水意象词的复杂性，这是西湖水孕育西湖全景的结果。宋代词人接受了已成定局的西湖美景赏赐，进行了由眼入心、由心到手的完整生命渗透，结出了精巧的艺术之果。

[7]夏承焘著：《唐宋词人年谱·吴梦窗系年》，《夏承焘集》本，浙江古籍出版社、浙江教育出版社，1997年，第一册第467页。

第五节 丝丝线线，惹起云根燕，万里江山春欲遍

——雨意象词内蕴分析

宋词中写雨甚多，常见者有：春雨、夏雨、秋雨、冬雨、急雨、细雨、暮雨、黄昏雨、晓雨、云雨等，不可遍举。陈德武《清平乐·咏雨》词为上述诸多雨意象的综合，词云：“丝丝线线。惹起云根燕。万里江山春欲遍。多在梨花庭院。经旬一见通宵。恍如身在蓝桥。记与巫山神女，不禁暮暮朝朝。”词中写到了江南雨细密如丝之状，写到了细雨的经旬不停之绵延，也写到了巫山神女行雨之典故，眼前之雨与历史旧典相牵合，注入了作者浓重的生命意识，使雨意象在文化积淀过程中蕴含的生命因子得以提升，传达出了宋代词人心目中给雨意象投入的二度情感信息。

一、愁云淡淡雨潇潇，暮暮复朝朝

——暮雨、夜雨、黄昏雨、三更雨的情感传达与融化

宋词中暮雨意象系列出现较多，而且此类意象多携带生命气息与人情结下不解之缘。石孝友《眼儿媚》使用暮雨意象具有上述典型意义：“愁云淡淡雨潇潇。暮暮复朝朝。别来应

是，眉峰翠减，腕玉香消。小轩独坐相思处，情绪好无聊。一丛萱草，数竿修竹，几叶芭蕉。”本词深挚地表现了作者在暮雨绵绵的寂寥境况中思恋情人的心情。作者取景于暮雨，是实写，也是起兴，因为暮雨意象有其关情典故渊源。黄庭坚《减字木兰花·登巫山县楼》词对使用暮雨意象大致说出了原委：“襄王梦里，草绿烟深何处是。宋玉台头，暮雨朝云几许愁。”他在另一首《醉蓬莱》中也对暮雨意象作了较为明朗的点示：“对朝云叆叇，暮雨霏微，乱峰相倚。巫峡高唐，锁楚宫朱翠。”合二词审视暮雨意象，说明了它与襄王、宋玉、高唐、巫峡（山）有密切关系。暮雨意象与“巫山云雨”典有联系，典见宋玉《高唐赋》、《神女赋序》及《文选》李善注引《襄王耆旧传》，此典含男女幽会、合欢生命精神。因而在词中以朝云、暮雨意象提起男女情事甚为常见。白居易《长相思》使用暮雨意象与阳台行雨典故交织成闺中怨别小词：“深画眉，浅画眉。蝉鬓鬋髻云满衣，阳台行雨回。巫山高、巫山低。暮雨潇潇郎不归，空房独守时。”也许是暮雨为傍晚时分出现，这时是最易惹动离愁的时候，但作为词人选象的拿来之物，与“旦为朝云，暮为行雨”的“暮雨”便发生了心理上的联通。李清照《声声慢》以“梧桐更兼细雨，到黄昏、点点滴滴”的黄昏雨意象寄寓思人

愁情，与暮雨意象有本质上的等同。与“暮雨”同族的“夜雨”启动男女思恋早在《诗经》中就有表现。《郑风·风雨》如此云：“风雨凄凄，鸡鸣喈喈。既见君子，云胡不夷。”“风雨如晦，鸡鸣不已。既见君子，云胡不喜。”李商隐《夜雨寄北》把夜雨共话作为夫妻团聚的象征，诗写“何当共剪西窗烛，却话巴山夜雨时。”可见夜雨意象的历史文化积淀之深永朴厚。周邦彦《虞美人》词使用夜雨意象成功之处不在上选二者之下，贵在以三句与小雨相关词句作为词篇主干组结成夜雨意象以寄情思，即以“廉纤小雨池塘遍”，“比似寻常时候易黄昏”，“又是一窗灯影两个愁”合成小雨、黄昏、夜愁流线型情绪，起始自然关合，成佳词丽句，为周邦彦词中有一定影响之作。周紫芝《鹧鸪天》写秋夜怀人，以“梧桐叶上三更雨，叶叶声声是别离”敲开主人伤别心扉，再以“如今风雨西楼夜”进一步渲染夜雨中相思之人的内心孤寂。全词两处关键点上出夜雨意象，不仅仅取秋夜雨落给人带来凄凉的人心感受，更重要的则是发现了夜雨意象带有的本位文化积淀层蕴。万俟咏《长相思·雨》写夜雨与周紫芝词同无二致：“一声声，一更更。窗外芭蕉窗里灯，此时无限情。梦难成，恨难平。不道愁人不喜听，空阶滴到明。”然而，周紫芝词与万俟咏词并非平地顿起高峰，而是本于温庭筠《更漏

子》中的“梧桐树，三更雨，不道离情正苦。一叶叶，一声声，空阶滴到明。”温庭筠词也不过是文化继承的中继站而已，更深更远更广泛的源头则是深厚精深的历史文化。欧阳修词中的暮雨意象全与男女恋情关合，这不能不说是一种文化认同心理的全方位反映。无名氏《满江红》构设夜雨意象之词将雨滴声贯穿全篇，并通过雨滴声联想到雨滴柳叶、雨打芭蕉的情景，还联想到雨点聚成水珠又滴落溅碎的细节，从听觉意象中化出视觉意象，在点滴雨珠当中包蕴“别离滋味”，深含历史文化意蕴。

暮雨系列意象也有它不完全依附历史文化特定蕴含的独立性，不能认为凡暮雨意象即与男女恋情相关。晏殊《渔家傲》组词第四第五吸纳了黄昏雨和暮雨意象，其四云：“杨柳风前香百步。盘心碎点珍珠露。疑是水仙开洞府。妆景趣。红幢绿盖朝天路。小鸭飞来稠闹处。三三两两能言语。饮散短亭人欲去。留不住。黄昏更下萧萧雨。”其五云：“粉笔丹青描未得。金针彩线功难敌。谁傍暗香轻采摘。风渐渐。船头触散双鸂鶒。夜雨染成天水碧。朝阳借出胭脂色。欲落又开人共惜。秋气逼。盘中已见新莲萼。”（此词又误收为欧阳修、晏几道词，特此说明）其四中的黄昏雨意象为词篇中的构件，着落于词尾处，有收结全篇、布景、定时之用，而没有用黄

昏雨意象统领全篇情调。其五之夜雨意象只作妆饰莲花之美的助美剂，没有象征意义。李之仪《南乡子》写“夜雨滴空阶，想见尊前赋永才”，是以夜雨意象提起“惆怅流光去不回”的惜时情绪，雨意象在词中起着充实词境、布设背景等作用，也没有特定意义指向，只显示上下关系的审美意义。

二、自在飞花轻似梦，无边丝雨细如愁

——春雨意象的惜春含蕴

宋词中春雨意象较多，多数词人有吸纳春雨意象爱好。秦观《浣溪沙》是吸纳春雨意象的成功作品：“漠漠轻寒上小楼。晓阴无赖是穷秋。淡烟流水画屏幽。自在飞花轻似梦，无边丝雨细如愁。宝帘闲挂小银钩。”“此词写春愁”^[1]，为秦观词小令中的压卷之作，陈廷焯称其为“宛转幽怨，温韦嫡派”^[2]，对全词的评价可谓高矣。卓人月则看到“自在”二句的精警，认为可以“夺南唐席”^[3]。梁启超则赞此二句为“奇语”^[4]。诸家评价之高，关键在于他们认出了秦观春雨意象寄托春愁的巧妙之所。而秦观也对以春雨意象寄托春愁主题有明显喜好，在《八六子》中也写过相似的句子：“那堪片片飞花弄晚，蒙蒙残雨笼晴。正销凝，黄鹂又啼数声。”“残雨”于飞花弄晚之际收住，即指春雨，再合末句“正销凝，黄鹂又啼数声”看，便可寻出春雨意象与春愁意绪联结的隐隐扣痕。

以构设春雨意象词篇含蕴惜春生命意识的作品当数周邦彦的《大酺·春雨》和史达祖《绮罗香·咏春雨》。周邦彦词云：“对宿烟收，春禽静，飞雨时鸣高屋。墙头青玉旆，洗铅霜都尽，嫩梢

相触。润逼琴丝，寒侵枕障，虫网吹粘帘竹。邮亭无人处，听檐声不断，困眠初熟。奈愁极频惊，梦轻难记，自怜幽独。行人归意速。最先念、流潦妨车毂。怎奈向、兰成憔悴，韦玠清羸，等闲时、易伤心目。未怪平阳客，双泪落、笛中哀曲。况萧索、青芜国。红糝铺地，门外荆桃如菽。夜游共谁秉烛。”周邦彦词喜用赋笔，用尽笔力采集诸多词篇中必需的“构件”以构筑词篇，“构件”之间的距离较小，排列较密，陈廷焯《白雨斋词话》卷二称这种词法为：“词法之密，无过清真”，“词法莫密于清真”，并以“词格之高，无过白石。词味之厚，无过碧山”与之一起高称为宋代词坛三绝。另有“词理莫高于少游，词笔莫超于白石，词品莫高于碧山”与“词法莫密于清真”一起视为“皆圣于词者”。^[5]周邦彦《大酺》词构设春雨意象即为“构件”密集构置型。词的具体意象构件组接可作如下分析：起句以春禽衬春雨雨势之大，关键处以“鸣”字作为点睛之语，使春雨意象由视觉转向听觉，表现出了文字处理的巧妙功夫。接着以嫩竹经雨冲洗而面目全新衬说春雨的来势不凡。琴弦受潮，枕障受寒气侵袭，虫网受春雨浸湿沾在竹帘上，一笔一个意象，也为春雨意象的壮大做出了点滴贡献。物写尽而出之以人，面对如注春雨，孤独之人只好躲在邮亭无人之处，于檐下处睡眠状态而听淅

沥不断的雨声。春雨为人带来的愁苦于此端倪初露，那就是“奈愁极频惊，梦轻难记，自怜幽独”。下片完全转入对行人惜春叹己的全副刻画。春雨落地变成流潦致使车毂受妨，此为行人的第一次点笔。兰成、韦玠、马融的自我认同，则是利用历史人物意象显现行人苦心的第二次点笔。最后用春雨过后的杂草丛生、落花满地、荆桃花褪、果实露出铺写补春雨既尽之后，便是春去之日，惜春之意绪，至此才在叙事写物中缓缓露出。春天逝去以后，人如物渐近趋老，自然要感叹不能与友人秉烛夜游，这是惜春的含蓄表露。以此结词，是对春雨意象的蕴含层级升位，即意的突出传达，具有重要的拉动词脉作用。全词的惜春生命意识始终在春雨意象的构设中一点一滴地涌出，象成而意尽。在古人心目中，已成的春意象本来就含有伤春惜春内蕴，宋词中的春雨意象则更进一步地突出和加重了惜春伤己分量，周邦彦此词可谓臻于成功之至极。

史达祖《绮罗香·咏春雨》与周邦彦词创意完全相同，借春雨意象表现惜春情怀。词如下：“做冷欺花，将烟困柳，千里偷催春暮。尽日冥迷，愁里欲飞还往。惊粉重、蝶宿西园，喜泥润、燕归南浦。最妨它、佳约风流，钿车不到杜陵路。沉沉江上望极，还被春潮晚急，难寻官渡。隐约遥峰，和泪谢娘眉妩。临断岸、新绿生

时，是落红、带愁流处。记当日、门掩梨花，剪灯深夜雨。”在具体构制上，每一种“构件”都不离春雨的形驱神使，在结构上以春愁作为主线。构设春雨意象则穷形尽相，写情感则随处点染。感情的流出与春雨意象的片片小“构件”捡拾相生相伴，没有哪一种意象为闲言闲语。《词洁辑评》看到了史达祖此词的如左特征，颇有感触地评曰：“无一字不与题相依，而结尾处始出‘雨’字，中边皆有。前后两段七字句，于正面尤着到。如意宝珠，玩弄难以释手。”^[6]评价极具慧眼，“结尾处始出‘雨’字”无误，雨字带引号，故不指真实之雨，而是典故中的雨。史达祖的这种写法确实是姚铨倡导的“赋水不当仅言水，而言水之左右也”^[7]的良好实践。

汪宗臣《满江红·春雨》构设春雨意象鲜明：“检点春光，阴雨过、三分之一。从头数、元宵夕，都无晴日。不碍郊原肥绿草，但漫丘壑沉云黑。那东君、忒煞没纲维，春无力。燕忙甚，泥浑湿。蜂碑甚，脾无蜜。更两句又是，梨花寒食。蔫红殷桃吾不较，岂堪浸烂东畴麦。望前村、白鹭衬霞红，探晴色。”词的艺术性殊无可观，我们看到的是词中以春雨意象关合惜春、留春不可的无奈，且反映了春雨连绵在心中引起的心情躁动，实际也是惜春意义上的生命价值期盼，具有深永的文化意蕴。

刘埙《惜余春慢·春雨》词也叹春雨过尽，“又把一番春老”，而且为了留住已去的春天，不顾惜自然中的必然，在假想中“恨啼鸠，呼云声杳”，春雨意象中包含的惜春生命意识如此这般地在词笔的一步推进中得以全方位显示。词如下：“玉勒丝鞭，彩旗红索，总向愁中休了。偏离景媚，为甚愁浓，都为雨多晴少。桃杏开到梨花，红印香印，绿平幽沼。也无饶、红药殿春，更作薄寒清峭。尘梦里、暗换年华，东风能几，又把一番春老。莺花过眼，蚕麦当头，朝日浓阴笼晓。休恨烟林杜鹃，只恨啼鸠，呼云声杳。到如今，暖霭烘晴，满地绿荫芳草。”汪宗臣与刘埙是同时期人，又同是江西人，面临着相同的时代环境，构设春雨意象包涵相同意蕴，诚为自然中的必然。

[1]杨世明著：《淮海词笺注》，四川人民出版社，1984年，第81页。

[2]《词则·大雅集》卷二，吴熊和主编：《唐宋词汇评》两宋卷，浙江教育出版社，2004年，第一册第714页。

[3]《古今词统》卷四，吴熊和主编：《唐宋词汇评》两宋卷，浙江教育出版社，2004年，第一册第714页。

[4]梁令娴：《艺蘅馆词选》，吴熊和主编：《唐宋词汇评》两宋卷，浙江教育出版社，2004年，第一册第715页。

[5]陈廷焯：《白雨斋词话》卷二，唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局，1986年，第四册第3806、3814页。

[6]先著、程洪撰：《词洁辑评》卷二，唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局，1986年，第二册第1368页。

[7]唐圭璋等人撰写：《唐宋词鉴赏辞典》，上海辞书出版社，1988年，第1812页。

第六节 曲尘犹沁伤心水，歌尘暗惊春换

——宋词构设水意象的内容辨析

这里所说的水意象是指抽象的水，而非具体的水，在宋词中出现甚多，大有“春水弥天”气象。词人构设水意象的创作意识层次也呈现立体交叉态势，但总体基调关涉仍表现出与具体水意象大致趋同的倾向。

一、水边灯火渐人稀，天外一钩残月带三星

——水意象中融化的伤离恋别主题延伸

中国人早有“陇头水，千古不堪闻”之说，因为陇头水为乡关象征，水声与耳相触，便接收到了乡关的信息，使在外流荡的人或者即将离开家乡到异地谋生的人顿起恋乡念别之情就成了必然。宋词将人类对由水及人的留恋情感加以再度延伸，给水意象中涵纳的伤感恋别情绪作出了新的扩充，为宋人心灵的安放，在古人已有的心灵领地中，挤出特殊一角。秦观与晏几道于词界常常并提，为冯煦称之为“古之伤心人也，其淡语皆有味，浅语皆有致，求之两宋词人，实罕其匹”^[1]。他们的词中写伤离恋别为常来之笔，秦观《南歌子》为其一例：“玉漏迢迢尽，银潢淡淡横，梦回宿酒未全醒。已被邻鸡唤起、怕天明。臂上妆犹在，襟间泪尚盈。水边灯火渐人行。天

外一钩残月、带三星。”此词以水边为大背景写水边早起离别，充满伤感情调。词妙在于写伤感而未出伤感字样，只以“怕天明”、“襟间泪尚盈”作婉转隐秘处理，致使有些人误认为此词“虽不无伤感成分，但并不显得过于沉重”^[2]。实际上无言之痛才是至极伤痛，因此秦观以“无言”作词面布置，其创作意识中的伤离恋别情绪就是不言自明的事实了。秦观在传达伤离恋别情绪时，选取了玉漏、银潢、邻鸡、“臂上妆犹在，襟间泪尚盈”之女子、水边、残月带三星意象，但起关键作用的意象是水意象，因为最纠心之处在水边，且各种意象都在水意象的包涵中出现。而女性与水的特有联系，在秦观心中是不用召唤的自有之象。这与秦观常在水边与所爱女子恋别的生活实际相关（这个问题可看秦观多写水边恋别之词可知，此处对此不加细说）。由此可见，此词写伤离恋别与水意象的依附关系臻于浑化无迹境地，是秦观词情韵皆胜的典型作品。

秦湛为秦观子，传词仅一首《卜算子》（失调名一首除外），以春情为题，抒发怀人难见的愁情：“春透水波明，寒峭花枝瘦。极目烟中百尺楼，人在楼中否。四和袅金毳，双陆思纤手。拟倩东风浣此情，情更深于酒。”词起首以水意象作为拨开词境原质，将时序定为春天，显然与春情主题合拍。“寒峭花枝瘦”是由水意象牵带出

的附加意象，为春情的抒发又添新的关情景物。词由水到春，由春到花，由花又到对恋人的思念以及对恋人的具体描写，成了无需经营的自然系列。词末以“拟倩东风浣此情，情更浓于酒”为结，用否定式的悖论语链，提升了春情思人恋别的生命极位，想象奇警杰特，成为小令词中佳品。

赵鼎为南宋初中兴四大名臣之一，为人有“身骑箕尾归天上，气作山河壮本朝”的英雄气概，但早年作词也不少情致缠绵、含思婉转之风，《蝶恋花·河中作》是为代表：“尽日东风吹绿树。向晓轻寒，数点催花雨。年少凄凉天付与，更堪春思萦离绪！临水高楼携酒处。曾倚哀弦，歌断黄金缕。楼下流水何处去，凭栏目送苍烟暮。”词下片以“临水高楼”复合意象作为提起所怀女子的头绪，然后抽丝剥茧式地引出女子“倚哀弦，歌断黄金缕”的动态描写，词尾以水意象封底，形成以水起又以水结的水中夹人结构，而斯人已去只存当时相会见证之水的特别取象目的，无疑是要借助水意象来突出伤离恋别主题。据吴熊和先生论，赵鼎此词关键处之水意象是借杜牧《题安州浮云寺楼寄湖州张郎中》诗中“当时楼下水，今日到何处”化用而来，“借杜牧诗意以‘水流’方喻‘人去’”^[3]。而杜牧此诗是广受宋人好评的伤离恋别之作。

在宋代其他词人的实际创作中，也能发现与上述词人相同的创作实例。苏轼以水意象包融离恨，有“无情汴水自东流，只载一船离恨、向西洲”（《虞美人》）词句，为后人竞相模拟。而李煜以江水意象包融伤离恋别之愁更是妇孺皆能理解的特别创意。张炎的《南浦·春水》词以西湖春水意象寄情，成为南宋词坛杰作。下片在春水写足之时，始将作者的主观情意挤入春水母体之中，“余情渺渺，茂林觞咏如今悄”是也。如此做法之目的，无疑要为春水意象词的构设中加入伤离恋别的又一层含蕴。欧阳修《踏莎行》中径以春水比离愁：“离愁渐远渐无穷，迢迢不断如春水。”淮上女《减字木兰花》“淮水幽幽，万顷波涛万顷愁”与欧阳修词句本质上相似，仅有言语安排上的差异而已。

[1]冯煦撰：《蒿庵论词》，唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局，1986年，第四册第3587页。

[2]刘学锴语，唐圭璋等人撰写：《唐宋词鉴赏辞典》，上海辞书出版社，1988年，第863页。

[3]唐圭璋等人撰写：《唐宋词鉴赏辞典》，上海辞书出版社，1988年，第1227页。

二、蓝桥何处觅云英，只有多情流水伴人行

——流水意象关合的多极意蕴审视

流水意象在宋词中出现很多，而且流水意象所包蕴的生命情感也呈多极化趋势，因此流水意象在诸多水意象中占有多领韵致的地位。在宋词中流水意象多为小意象，被构设成的大意象基本不见。小意象被吸纳到词篇当中，与其他意象一起，能够充分显示审美意义与象征意义，其作用不能小看。宋代诸多词人中，秦观是吸纳流水意象有独到成就的词人，现观照如下。

秦观是北宋后期著名的婉约派词人，其词中多吸纳流水意象，成为一贯创作倾向，为人广泛注意。著名的《满庭芳》如是：“山抹微云，天连衰草，画角声断谯门。暂停征棹，聊共引离尊。多少蓬莱旧事，空回首、烟霭纷纷。斜阳外，寒鸦万点，流水绕孤村。销魂。当此际，香囊暗解，罗带轻分。谩赢得、青楼薄倖名存。此去何时见也，襟袖上、空惹啼痕。伤情处，高城望断，灯火已黄昏。”词不仅因有“山抹微云”句而使词人赢得了“山抹微云秦学士”的雅号^[4]，并且受到社会的广泛认同。还“以一语（‘山抹微云’）之工，倾倒一世”^[5]，受到极端高评。还在词中写出“斜阳外，寒鸦万点，流水绕孤村”的名句，虽然在当时未被欣赏者推为极致，但也受到多人关

注。胡仔于《苕溪渔隐丛话前后集·后集》卷三十三引《艺苑雌黄》关心“寒鸦万点，流水绕孤村”，认为是从隋炀帝诗“寒鸦千万点，流水绕孤村”中化用而来。^[6]赵德麟《侯鲭录》卷八引晁无咎赞“比来作者，皆不及秦少游”，夸其“斜阳外，寒鸦万点，流水绕孤村”是“虽不识字人，亦知是天生好言语也”^[7]。尤其引人注目的是，元朝人马致远以识津之眼光，从秦观上述词句中化用出著名的《天净沙》：“枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马，夕阳西下，断肠人在天涯。”马致远不仅沿用其语词，而且在主题的确定上也有不走样的继承。这一系列他人的关注，促使了秦观《满庭芳》词地位的不断提高，以至于“孤村流水”与“山抹微云”一起成了秦观的代号。潘飞声在《淮海先生诗词丛话》卷首题词时将两者合在一起，其诗云：“孤村流水夕阳时，怕落耆卿格调卑。一抹微云禅意在，只应琴操续填词。……”^[8]同样的称述还有，此处不再赘举。^[9]秦观词之美，人皆知之。而秦观词之所以美，却未必有人能够看准，实际是由于词中使用意象达于至境，这一点是需要在此申述的。细绎全词，微云、征棹、寒鸦、黄昏意象固然精美，但流水意象更具铸就词眼作用，加上马致远的加工改造，致使“斜阳外，寒鸦万点，流水绕孤村”成为词中绝唱。其义理是这样，流水孤村，

本是凄凉荒僻之境，极具哀婉情调，又加于此孤冷幽寂之地作生死离别，这对一身微官，去国离群，又成游子的人来说，实是万痛难忍。流水孤村为事发之地，与临水高楼携酒处一样，具有为钟情挚恋之人与挚恋之事作天地般的铁证作用。而且流水经地，永不停息，与情人心中之恋情永远不会消失有相通之处。因此词中的流水意象具有多极象征意义，不可以简单目光视之。相对而言，其他几种小意象不过是意义上的一对一点缀而已，蕴涵的丰厚程度远不比流水意象。

秦观词中的流水意象处处可见，而且这种意象均处于词篇的关键之处，下面列出一组以示：“怎奈向、欢娱渐随流水，素弦声断，翠绡香减。”（《八六子》）“碧野朱桥当日事，人不见，水空流。”（《江城子》）“柔情似水，佳期如梦，忍顾鹊桥归路。”（《鹊桥仙》）“郴江幸自绕郴山，为谁流下潇湘去。”（《踏莎行》）“漠漠清寒上小楼，晓阴无赖似穷秋。淡烟流水画屏幽。”（《浣溪沙》）“人去空流水，飞花半掩门。”（《南歌子》）“无奈归心，暗随流水到天涯。”（《望海潮》）“扬青旗，流水桥旁。”（《行香子》）“但乱云流水，萦带离宫。”（《望海潮》）“奴如飞絮，郎如流水，相沾便可相随。”（《望海潮》）“寸心乱，北随云黯黯，东逐水悠悠。”（《风流子》）“苦恨东流

水，桃源路，欲回双桨。”（《鼓笛慢》）“流水落花无问处”（《蝶恋花》）。“陇头流水各东西”（《阮郎归》）。“争奈无情江水，不西流。”（《虞美人》）如此之多的流水意象出现在一个词人的作品里面，实属罕见。秦观共存词82首（他集互见存疑词不算在内）^[10]，大致统计就有16首词中（连上面的《满庭芳》一起算入）吸纳了流水意象，比例高达近百分之二十，是宋代词人中吸纳流水意象较多的一位大家。流水意象在秦观词中表现出复杂的情感涵盖，为秦观词增色不少，此处不做一一分解。

还有词人吸纳流水意象创出好作品。苏轼即是一位。苏轼曾知徐州，历时两年，临别时作《江城子》寄写作者对徐州风物人情的无限留恋之情，词尾作“欲寄相思千点泪，流不到，楚江东”奇警语，以楚江东流水不能寄相思泪与徐州，写出了词人怅然心绪，给流水意象添入了生命追求意义，令人含咀不尽。晏几道也有吸纳流水意象的词作。其《少年游》用卓文君被弃所作《白头吟》中“躑躅御沟上，沟水东西流”诗句成词之破题句云：“离多最是，东西流水，终解两相逢。”但在实际创作句与意的载合中，晏几道词却又略反卓文君诗用意，将流水意象的诀别命意作了“终解两相逢”的人格拟化转向，使他笔下的流水意象既含载作者的伤离意绪，又承载着两

情有如东西流水终能重新相合的生命希望。晏几道如此改变流水意象的流向，作出新的位置经营，为词篇抒情波澜的张动增加了有益助力。

流水意象的寓意不可能是单向的，在一些作品里，以流水意象寓“恨”在宋词中为常见。苏轼《沁园春》言：“情若连环，恨如流水，甚时是休。”未出传统文化心理模式。柳永《惜琼花》中“汴河流，如带窄。任身轻似叶，何计归得”，《八声甘州》中“惟有长江水，无语东流”均将相思与流水捏合在一起，是对传统上以流水意象关合相思的延伸。姜夔《鹧鸪天》中写自己见到“肥水东流无尽期”，便想到“当初不合种相思”，句新但意不新。

有些流水意象是与惜时叹逝相伴的孪生，有些流水意象是投向人心的荣华功名不可久驻之哲学意蕴的生发。而苏轼所云的“谁道人生无再少，门前流水尚能西”（《浣溪沙》）是用流水意象说明人生富有希望，具有明显的哲理性。这种对人生的解释，是一种全新的意象表述，表现出积极向上的精神。“花自漂零水自流，一种相思，两处闲愁”（李清照《一剪梅》）用“水自流”的流水意象自喻闺中少妇孤寂身世。“流水滔滔无住处，飞光忽忽西沉”（朱敦儒《临江仙》）中流水意象所携带的是作者的失落空虚

感。“歌罢楚云空，楼下依前流水”（赵鼎《如梦令》）中流水意象昭示的是时序永恒。“流水溅溅，照影古寺满春色”（沈端节《五福降中天·梅》）以流水意象传递春天气息。“两径桃花，一溪流水，路入神仙宅”（傅大询《念奴娇》）中又给流水意象附上了神仙艳遇意味。“歌随流水咽，眉学远山颦”（高观国《临江仙》）中以流水意象作为歌声同调。

上述流水意象各具独立品格，有时具有哲学意象姿质，有时具有审美意象风采，有时又集双重意象身份于一体，为宋词提供了各至精美的意象构体，而宋词在抒情品格之外又以流水意象别出咏叹人生哲理一脉，走向了与诗文靠近的康庄大道，形成自身特有审美特质。

[4]苏轼语，见叶梦得《避暑录话》卷三，孙克强编著：《唐宋人词话》，河南文艺出版社，1999年，第301页。

[5]陈廷焯著：《白雨斋词话》卷六，唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局，1986年，第四册第3928页。

[6]吴熊和主编：《唐宋词汇评》两宋卷，浙江教育出版社，2004年，第一册第697页。

[7]赵令畤撰：《侯鯖录》卷八引，朱易安等主编：《全宋笔记》本，大象出版社，2006年，第二编六第270页。

[8]周义敢、周雷编：《秦观资料汇编》，《古典文学研究资料汇编》本，中华书局，2001年，第408页。

[9]谭莹著：《论词绝句一百首》，孙克强编著：《唐宋人词话》，河南文艺出版社，1999年，第315页。

[10]周义敢、程自信、周雷编注：《秦观集编年校注》，《新注古代文学名家集》本，人民文学出版社，2001年，下集第775～

855页。

第七节 乱飘鸳瓦细无声，游飏柳丝轻

——宋词构设雪意象的内蕴

宋词中构设雪意象甚多，足可与构设雨意象数量相敌，甚至有超过雨意象的势头。但作为意象，雪意象中涵化的内在生命情感分量较小，这固然与雪本体在一年中出现的时序较短有关，也与雪本体自身体式简单、与生命原型的联系较为疏远有关，以至于造成雪意象容纳人心意绪的空间不够阔大。但宋代词人未因雪意象的局限而搁笔不理。恰恰相反，词人却放长笔脚尽力描摹雪意象的形态及与人体生命相关的方方面面。

宋代词人构设雪意象，最集中的笔触首先在于雪“形”及下雪情景描摹。仇远《瑶花慢·雪》词通体写下雪情景，笔力周圆：“疏疏密密，漠漠纷纷，乍舞风无力。残砖断础，才转眼、化作方圭圆璧。非花非絮，似骋巧、先投窗隙。立小楼、不见青山，万里鸟飞无迹。休邻冻梗冰苔，算飞入园林，都是春色。年华婉婉，谁信道、老却梁园词客。踏青近也，且一白、何消三白。把一白、分与梅花，要点寿阳妆额。”上片纯为下雪及雪后情景，下片始稍微提及人事，有叹老惜时之念，结尾提及寿阳公主梅花妆典故，稍出典雅气度。谢逸构设雪意象出同一格套，《醉桃源·雪》词云：“晨光晓色扫檐晶。寒斋蝶梦惊。乱

飘驾瓦细无声。游飏柳丝轻。书幌冷，竹窗明。柴门只独扃。一尊浊酒为谁倾。梅花相对清。”上片写雪飘情景，下片写人对下雪的感受，末尾以“梅花相对清”作结，词式结构简单，韵味浅淡，近乎通俗白话。赵彦端构设雪意象的手法更趋简洁，几乎全作下雪情状及雪后、雪片之行径、状态描写。《清平乐·雪》词如是云：“悠悠漾漾。做尽轻模样。昨夜潇潇窗外响。多在梅梢柳上。画楼拂晓帘开。六花一片飞来。却被金炉香雾，腾腾扶上琼钗。”词人曾作《谒金门》词为宋高宗称赏，称词人为“我家里人”。《四库全书总目提要》称词人“其他篇亦多婉约纤秣之风”，虽然词笔较为单纯，但将雪意象与美人琼钗相叠，韵味稍出，可算好作。

宋代词人在对雪花形状进行描摹时，多用比喻修辞手法进行精心安排。谢逸把雪花比作空中撒盐，《采桑子》云：“飞雪廉纤，莫道空中是撒盐。”王庭珪继承谢逸以撒盐比喻雪花之法，在《雨霖铃·雪》词中径称雪花为“盐絮”。向子将梅、雪、人置于同一平面，加以巧妙比附，《更漏子·雪中韩叔夏席上》云：“梅似雪，雪如人，都无一点尘。”雪花为六瓣，《韩诗外传》云：“草木花多五出，雪花独六出，其数属阴也。”^[1]宋词中以六花称雪花者多有。欧阳修《少年游·玉壶冰莹》写道：“春丛一夜，六花开尽，

不待剪刀催。”句中“六花”即指雪花。

雪形与雪飘容易写尽，因此词人便走上咏物常规，由雪本体作诸多引申发挥。除以上述及写万物在接受雪的泽被状态外，也写人心对雪的特有情感。郭应祥认为瑞雪可以兆丰年，因此以《菩萨蛮·喜雪》词表达了众生对雪的期盼之情，词云：“当年瑞雪多盈尺。今年仅有些儿白。天欲兆丰年。须教趁腊前。南枝初破萼。风味浑如昨。快与泻银瓶。寒醅醉易醒。”很明显，词人对当年与今年降雪的不等具有不平，然而，微雪亦可兆丰年，词人面对“些儿白”之雪，以畅饮为贺，表示对天公作美的祝福。“共看南窗玉树竿。羔酒莫留残，更觉娇随饮量宽。”（张镃《南乡子·春雪》）显然与郭应祥词中体现的审美意识相似。

宋人喜雪非一时一刻，在词中有所反映。词中主要表现宋人对雪夜生命个性把握的追求。朱敦儒南渡后常作词回忆当年风流俊游之事，除得意其“射麋上苑，走马长楸”风流生活之外，对“向伊川雪夜，洛浦花朝，占断狂游”的雪夜狂游也深表眷恋（《雨中花·岭南作》）。朱敦儒以雪夜狂游作为个体生命特性显示，是对历史生命的弘扬延伸。《世说新语·任诞》曾记王子猷雪夜酒足寻友的倜傥风流之举：“王子猷居山阴，夜大

雪，眠觉，开室命酌酒。四望皎然，因起彷徨，咏左思《招隐诗》。忽忆戴安道，时戴在剡，即便夜乘小船就之。经宿方至，造门不前而返。人问其故，王曰：‘吾本乘兴而行，兴尽而返，何必见戴。’”^[2]朱敦儒对王子猷雪夜酒足后访友的生命极位加以再度提升，扩展到狂游程度。刘过对王子猷此举亦羡慕至极，希望能像王子猷一样，在雪夜酒足后访问朋友陆放翁，《水龙吟·寄陆放翁》深情地写道：“一夜雪迷兰棹。傍寒溪，欲寻安道。”文天祥对此也作典实化用，有《念奴娇·雪霁》言及“子猷短棹”，还对“袁安营土室，高卧六花堆里”的适意生活追求加以点化，表达了词人心中对雪夜访友及卧雪以求人生适意的羡慕情感。王沂孙写雪出于同一创作目的，深切地呼唤：“莫误了，约子猷，船过剡溪。”（《声声慢·催雪》）宋词构设雪意象的词中，也有以“独钓寒江雪”的程式表达凌厉孤傲心性者。秦观存疑词《念奴娇·赤壁舟中咏雪》基本为寒江独钓的翻版：“寒峭千峰，光摇万象，四野人踪灭。孤舟垂钓，渔蓑真个清绝。”这是词人心态借雪意象加以冷处理的招式。何梦桂借雪意象道出“重门深闭，空却山阴道。呼酒嚼琼花，任醉来，玉山倾倒”的遗世独立心性，与“独钓寒江雪”中融摄的生命精神没有丝毫错位（《蓦山溪·和雪》）。

宋代词人在安排雪意象在词中的位置时，往

往给其拨出一块依附他种意象才能存在的小小地盘。就一般而言，雪意象多做梅花的陪衬，这就是说，词人借雪本体的“寒”与“洁”来衬托梅花的孤傲、斗寒精神，从中翻出词人心底的生命追求意识。洪皓以人格高洁见称于世，其词《江梅引》第四写雪中梅花依旧开放，显示了创作本体心性。词中的雪意象虽处依附位置，但承载的审美重任却丝毫不减梅花意象本身：“去年湖上雪欺梅。片云开。月飞来。雪月光中、无处认楼台。今岁梅开依旧雪，人如月，对花笑，还有谁。”（上阙）雪与梅交织成复合意象，梅花精神在雪的肆虐中得以化生，因此没有雪的描写也就显示不出梅花的独特个性。李子正写梅花即有以雪为题一章，其云：“六花飞素。飘入枝头无觅处。密缀轻堆。只似香苞次第开。”（《减兰十梅》上阙）先雪后梅，足有喧宾夺主之势。赵鼎《蝶恋花》写梅花为“一朵江梅春带雪”。沈与求《浣溪沙·和郑庆袭雪中作》将小梅斗雪作为篇中主干，词如此云：“欲把小梅还斗雪，冷香嫌怕乱沉檀。”

总而言之，在宋词中，雪意象不论以什么形态存在，与梅花意象并存的状况是极为常见的事实，这已是无需证明的客观存在。但雪意象与梅花意象并列存在时，梅花意象总是处于被褒奖的位置，雪意象则处于被贬斥的对立面地位。然

而，雪意象又是不可缺少的，作为陪衬梅花意象并使之成为常受褒奖地位历久不衰的雪意象，并未因为比照中的从属地位而显得可有可无，雪意象始终以其亮洁明净本性扎根于读者的心中，即使有时有大雪压青松、雪欺梅花之事实的反复描写，但雪意象并未因此而成为恶势力的象征，相反梅雪相互映衬，最终导致各增一分色彩的写法在宋词中亦常见及。王沂孙《声声慢·催雪》构设雪意象就用梅花意象作为参照系，最终使梅与雪两种意象各臻妙境：“休被梅花争白，好夸奇斗巧，早遍琼枝”，雪意梅神都得到了展示，可谓两全其美，是雪与梅同写而前者均未被贬斥的创作实践显示。

宋词借雪本体的滔天漫地，严酷肆虐，“不论高低并上下，平白都叫一例”，见日暖易化的自然特性所写的词篇，具有对雪体的贬斥情调。陈郁，号藏一，临川人，宋度宗评价此人为“文窥西汉，诗到盛唐”，宠奖极高，^[3]是著名的忠臣。刘一清《钱塘遗事》卷四载：“贾相当国，陈藏一作雪词讥之。”^[4]盛如梓《庶斋老学丛谈》卷中下^[5]、《古杭杂记诗集》卷一^[6]都有相同的记载，可见《钱塘遗事》所载不误。词为《念奴娇·雪》，构设雪意象如是写：“没巴没鼻，霎时间、做出漫天漫地。不论高低，并上下，平白都教一例。鼓动腾六，招邀巽二，一任张威势。识

他不破，只今道是祥瑞。却恨鹅鸭池边，三更半夜，误了吴元济。东郭先生都不管，关上门儿稳睡。一夜东风，三竿暖日，万事随流水。东皇笑道，山河原是我底。”词中构设的雪意象实指贾似道。词人未从雪本体中固有的令人肃然起敬的质性入手，而是有意识地挑选了奸相贾似道恶行与雪性易于被人心引起相似联想的那些方面加以渲染，其中对雪意象的丑化着实令人产生呕吐之感。陈郁的如上词作如果没有刘一清等人的史料提示，谁都不会想象到是通过构设雪意象的方式讥讽贾似道。这种言在此而意在彼的写作程式是地道的意象化的方法，因此这首词是具有鲜明的象征意义与审美意义合一的意象之作。词中的雪意象因与奸相贾似道并写而成为被贬意象，不惟陈郁一词作如是处置，早在他之前的范成大就有如此表达法。范成大将腾六巽二（雪神、风神）作同等看待，在其《正月六日风雪大作》诗中言：“腾六无端巽二痴，翻天作恶破春迟。”意即两个恶煞搅在一起，滥施淫威，致使春天迟迟不能到来。雪意象有无象征意义？象征的意义是什么？因没有确切的文献提示，不能乱作猜测，但对雪的评价之贬义的表达，是明显而爽朗的。

构设雪意象的词篇又体现出对佛道宗教精神的追求。史双元先生以“清凉世界”和“一色无差别境界”对此加以论述。史双元先生认为：“佛道两

家都喜欢以冰心皎洁来写冷冽澄澈的禅性道心，以清凉世界象征理想境界。道家著作中的藐姑仙子即是冰雪之质。佛家直接以‘热喻众惑，渴喻贪爱，’（《大般若波罗密多经卷》）‘清凉安往’则用来形容佛国境地。”苏东坡《定风波》夸王定国歌儿柔奴能安居岭南，变烦恼为安闲，形容其“自作清歌传皓齿，风起，雪飞炎海变清凉”。句中的雪意象即为佛国境界之雪，具有减除人间热烦之用。陈著《沁园春》词中的雪山意象也含指佛界之雪。朱敦儒《朝中措》写夜雪融含了仙道境界：“夜来听雪晓来看。惊失却尘寰。摇撼琼林玉树，心疑是仙官。乘风飘缈，凌雪径去，不怕高寒，却被孤鸿相劝，何如且在人间。”葛长庚《贺新郎·咏雪》与上词的夜雪意象融含相同：“鹊桥半夜寒云妒，到晓来，千岩万壑，了无认处。极目四方银世界，五凤楼前如许，应自感，伤心凝伫。人在神霄玉清府，小狮儿捏就无佳句，骑汗漫，好归去。”^[7]（上阕）张孝祥因领悟人境两夺（即物我皆空）的“雪覆芦花，舟横断岸”^[8]解释后，着一叶扁舟过洞庭时，目睹了冰月交辉，“玉界琼田”式的一色境界，写出了禅趣词《念奴娇》，其中“肝胆皆冰雪”之句的雪意象即为禅界佛国的清凉净洁象征。张继先为嗣汉三十代天师，有《雪夜渔舟》词受后人好评。薛砺若《宋词通论》云：“他的《雪月渔舟》下

阕：‘万尘声影绝，莹虚空无外，水天相接。一叶身轻，三花顶聚，永夜不愁寒冽。愧怜薄劣。但只解趋炎趋热。停桡失笑，知心都付，野梅江月’亦清旷超逸，以见其胸怀。”^[9]事实上，词中雪意象所融涵的正是雪夜清寒道教境界中那颗跳动的澄澈晶莹的道心。语言学家福斯勒曾说：“语言是精神的外现。语言史是一部精神外现的形式史，因而也是最广义的艺术史。”^[10]宋词中雪意象的佛道精神融摄，从一个侧面显示了宋人追求佛道的精神实质，除了具有形式美学、心理美学价值之外，也具有时代价值美学即社会美学意义。

水的生命价值与启示智慧价值促使了人类对水文化的基奠，多水的地域又招引人们对水的文化意义的进一步发掘。宋词得地域与生命对水的多向需求之助，铸就了水意象的丰腴体质，从而使其具有深厚的文化意义和美学价值。因此观宋词中的水意象，要以多维视角加以观照，否则只能是入宝山而空手归。

[1]《太平御览》十二引《韩诗外传》，广东等辞源修订组、商务印书馆编辑部编：《辞源》，商务印书馆，1979年修订，第一册第303页。

[2]徐震堃著：《世说新语校笺》，《中国古典文学基本丛书》本，1984年，下册第408页。

[3]朱德才主编：《增订注释全宋词》，文化艺术出版社，1997年，第四册第15页。

[4]刘一清撰：《钱塘遗事》卷四，丁丙、丁申辑：《武林掌故丛编》本，广陵书局，2008年，第六册第3476页。

[5]转见吴熊和主编：《唐宋词汇评》两宋卷，浙江教育出版社，2004年，第四册第3560页。

[6]不著撰人名氏：《古杭杂记诗集》，丁丙、丁申辑：《武林掌故丛编》本，广陵书社，2008年，第一册第94页。

[7]上述大段话中的部分引语与词人作品均自于史双元著：《宋词与佛道思想》，今日中国出版社，1982年，第108-110页。

[8]《续传灯录》卷三十二，中华大藏经编辑局：《中华大藏经》，中华书局，1994年，汉文部分七四一第963页。

[9]词中“一叶身轻，三花顶聚”句有的版本为“浩气冲盈，其宫深厚”，可参朱德才主编：《增订注释〈全宋词〉》，文化艺术出版社，1997年，第一卷第708页。唐圭璋编《全宋词》竖排版亦如是。薛砺若著：《宋词通论》，上海书店，1985年，第220页。

[10]转引自何新著：《艺术现象的符号——文化学阐释》，人民文学出版社，1987年，第51页。

第五章 花草意象

明朝人有唐宋词集名为《花草萃编》，是因为他们看出了宋词多写花草的主要特征（这里还有以《花间集》与《草堂诗余》统合词集名称的意味，此处不论）。事实确实如此，宋词中构设与吸纳的花草意象非常多，粗略统计，有各种不同的花草称呼约有两万次。其中构设花意象的次数与吸纳花意象的次数明显多于草。花草意象在宋词中大致出现如下名目：莺花、桃花、迎春花、菱花、杏花、蘋（苹）花、芦花、芰荷、梅花、菊花、黄花、蓼草、紫薇、荷花（菡萏）、兰花、蕙、芙蓉、拆桐（刺桐）花、楝花、梨花、石榴花、海棠花、杨花、柳花、苕花、甘棠、菰草、水仙花、荼蘼、牡丹、蓼花、樱花、朱槿、山榴、葵花、天花、林花、荻花、茱萸、菖蒲、芷、海榴、萱草（忘忧草）、芍药、丁香、细草、琼花、薜荔、桂花（木犀）、红蕖、辛夷花、棠棣、菱荇、仙花、蔷薇、金微、野棠、藕花、苇花、豆蔻华、琼草、枣花、棠花、铁树花、芙蕖花、菜花、檀花、灵草、芸花、江离、郁金香、茯苓、蛮花、红蕉花、橘檐花、镜花、豆花、鹿黎花、牛蒡、瑞莲、琪花、林檎、瑞香、薜萝、椒花、野蒿花、芸草、锦花、簪卜花、柔荑、蔓草、瑶花、含笑、山矾、菖蒲花、蕨薇、菱芡、酥花、紫荆花、蕓、蒺

藜、青莢、靡芜、枷花、杜若、瑶花、紫芝、银花、野蒿花、芸草、藉花、薜萝、茉莉、草棘、蓂莢、红蕖、杜鹃花、樱花、茑萝、玊花、接力花、木香、青藜、芳荪、菱芰、瓜芰、薏、翠翹花、剑花、素馨（馨花）、芜菁、芥菜花、槿花、琼芝、昙花、琉璃花、幡花、黎芸、艾萧、梔花、兔葵、盐花、杜若、冰花、瘞花、百合（和）花、葳（蓼）、菰蒲、兰茜、蓼莪、豨荑、八公花、芎蒭、青蒿、槐花、玫瑰、藤花、蒹葭、荃、白藉、银菟、荼薇、琼珠花、藻、玉绣球花、艾花、苔、松花、男草、苔花、仙李花、椿花、木芙蓉、玉兰、山茶、凤仙花、虞美人、秋葵、月季、玉蕊、山丹花、文官花（锦带花）、紫笑花、长春花、腊梅、石竹花、万年枝、枇杷花、拒霜花等。有一些还没有统计进来。在更多的场景中，“草”只以“芳草”统言，“花”则以抽象模糊的不知名的花概括写之，因此又有诸多以花为中心体的派生对象出现，如插花、簪花、送花、花影、花枝、残花、花阴、野花、花飞、花气、晚花、落花、春花、千花、拈花、余花、花底、花意、花上、花信、花好、花片、岸花、踏花、花腴、闲花、惜花、卧花、花衢等，不一而足。可以说宋词是一部时代花草谱，从中我们不仅能够看到彼时花草家族成员生生不息的精神状貌，也能看出创作主体心灵中回

收的花草灵性。孙楚《百卉赋》曾言：“绿草菱菱，芳枝绰绰，一草一木，均是关人情志，悦人心目。”因此透过宋词中的花草意象，我们可以了解到宋人精神世界的艺术转化，词人在运笔之前灵肉跳动的节律，创作成功后能够广泛传播的大众接受审美心理规律。我们正是要通过宋人花草意象的构设与吸纳看宋代人心的变化，从而探索他们的精神境界。

第一节 夹路香花迎拜了

——花草意象概览

宋词在所构设与吸纳的诸多花草意象中，出现最多的为梅花、牡丹、荷花（莲花）、菊花、桂花、桃花、兰花、水仙花以及难以知名的芳草。词人在构设与吸纳花意象时，可谓调动了高度注意力，只要笔有所下之处，便毫不客气地将花草意象汇聚到词篇之中。

宋词中有在一首词中吸纳二十个花意象本字的奇特作品。史浩《瑞鹤仙》是为如此之作：“是花堪爱惜。谢天教、花信添花颜色。花红衬花碧。灿朝阳花露，鲛珠频滴。花光的。映花下、□裊百尺。趁花时，手捻花枝，饱嗅此花消息。常恐，一番花褪，失了花容，怎生寻觅。花神效力。将花貌，尽留得。更移花并植，仙家

玉圃，不许花阴过隙。向花前，长把蕉花，为花主席。”全词写“人看花，花看人，人销陨到花里边去；花看人，花销陨到人里边去”^[1]。其中所写之花时而模糊，时而具体，时而依附人面，时而独立，惜花主题和以自悼，一笔双联，情理俱出，为构设花意象词中极为少见之作。一首词中出现七次“花”字与八次“春”字相互搭配之词也见。陈允平《祝英台近》是也：“待春来，春又到，花底自徘徊。春浅花迟，携酒为春催。可堪碧小红微，黄轻紫艳，东风外、妆点池台。且衔杯。无奈年少心情，看花能几回。春自年年，花自为春开。是他春为花愁，花因春瘦，花残后、人未归来。”陈允平《青玉案·采莲女》有六次“花”字出现：“凉亭背倚斜阳树。过几阵、菰浦雨。自棹轻舟穿柳去。绿裙红袂，与花相似，撑入花深处。妾家住在鸳鸯浦，妾貌如花被花妒。折得花归娇厮觑。花心多怨，妾心多恨，胜似莲心苦。”舒亶也出于同样心眼，在一首词中安排七个“花”：“正是看花天气。为春一醉。醉来却不带花归，诮不解、看花意。试问此花明媚。将花谁比。只应花好似年年，花不似、人憔悴。”（《一落索》）晏几道也不为等闲之辈，在《归田乐》中安排七个“花”字：“试把花期数。便早有、感春情绪。看即梅花吐。愿花更不谢，春且长住。只恐花飞春又去。花开还不语，问此

意、年年春还会否。绛唇青鬓，渐少花前语。对花又记得、旧曾游处。门外垂杨未飘絮。”诸词均将春、花、人相连相济，表现出了强烈的时间、空间、生命合一的宇宙意识，为词中题材的纵深发展奠了一笔之祭。

宋词中有些作品在构设花意象时，让同类花反复出现，表现出宋代词人对该类型花的高度关注。宋人喜欢梅花与菊花（黄花），同一首词中四次、三次出现“梅花”与“菊花”（黄花）者亦可见到。洪惠英《减字木兰花》词出现四次“梅花”：“梅花似雪，刚被雪来相挫折。雪里梅花，无限精神总属他。梅花无语，只有东君来作主。传与东君，且以梅花作主人。”陈师道《卜算子》也出现数次“梅花”：“绣幕罩梅花，莫放清香透。鉴里朱颜岁岁移，只道花依旧。把酒问梅花，知我离情否。若使梅花知我时，料得花颜瘦。”石孝友写重阳思人，以“黄花”为主体意象，一首中出现四次：“天涯重九，独对黄花酒。醉捻黄花和泪嗅，忆得去年携手。去年同醉流霞，醉中折尽黄花，还是黄花时候，去年人在天涯。”（《清平乐·送同舍周智隆》）

有些词则将不同种类的花移植到同一词境之中。葛长庚《兰陵王·紫元席上作》五种花同时出现，另有“芳草”、“梅粒”、“垂柳”缀边：“桃花

瘦。寒食清明前后。新燕子，禁得余寒，风雨把人苦僝僽。梅粒今如豆。减却春光多少。空自有，满树山茶，似语如愁卧晴昼。幽人展襟袖。惜莺花未老，江山如旧。杜鹃声里同携手。叹陌上芳草，堤边垂柳。一春十病九因酒。愁来独搔首。豆蔻。枝头小。应可惜年华，孤负时候。九十韶光那得久。问芍药觅醉，牡丹索笑。三万六千，能几度，君知否。”此词合花草树鸟为一体，达人情而非显道性，开出道教词新途。葛长庚在其他篇目中也能见到荷花、芙蓉、桂、兰、白蘋、梅、茶蘼、蔷薇等花同时出现的情景。周密也将茶、牡丹、萍、葵、红药兼容在一起，词如是：“又子规啼，荼蘼谢，寂寂春阴池阁。罗窗人病酒，奈牡丹初放，晚风还恶。燕燕归迟，莺莺声懒，闲冪秋千红索。三分春过二，尚剩寒犹疑，翠衣香薄。傍鸳鸯、鹦笼，一池萍碎，半檐花落。最怜春梦弱。楚台远、空负朝云约。谩念想、清歌锦瑟，翠管瑶尊，几回沉醉东园酌。燕麦兔葵恨，倩谁访、画阑红药。况多病、腰如削。相如老去，赋笔吟笺闲却。此情怕人问著。”（《大酺·春阴怀旧》）至如一首词中出现四种、三种、二种花的篇目确实是数不胜数。

宋词中以完整篇目构设花意象之作亦有奇观。王十朋有二十多首词，标明咏花之词就有十九首，其余两首未标明题旨，但经过研读，知其

一为咏海棠，其一为咏溪梅，也是咏花之作，这说明王十朋的词全部为构设花意象之作，当是全宋词中的独特一家。这些词分别以“香”给花定位，似有“香雪海”之妙，具体排列如下：异香牡丹，温香芍药，国香兰，天香桂，暗香梅，冷香菊，韵香荼蘼，妙香簪卜，雪香梨，细香竹，嘉香海棠，清香莲，艳香茉莉，南香含笑，奇香蜡梅，寒香水仙，素香丁香，瑞香共十八香，另加荼蘼一首。据此可知，王十朋之词为百分之百的构设花意象之作。李弥逊以《十样花》词咏题，将寒梅、繁杏、山樱、桃源（花）、海棠、花王、红药七种花各置一词，虽为短制，但“不乏秀韵矣”（《四库全书总目提要》）。王义山合诗词为一体，诗咏题之后，补配于词后，以作唱料，二者主题完全相同。此类作品共十套，分咏十种花，为万年枝、菖蒲花、萱草花、栀子花、蔷薇花、芍药花、宫柳花、蟠桃花，诗咏词唱（单唱）结至尾处，有众唱一词：“十样仙葩天也爱，留住春光，一一娇相赛。万里莺花开世界。园林点检随时采。照坐十眉仙体态，天与司花，舞彻歌还再。献于千官头上戴。年年万岁声中拜。”众唱为单人赛唱的团圆唱词，不离咏花主题。而诗则为朗诵篇目，紧扣诗题，如《蟠桃花诗》作如是写：“蕊珠仙子驾红云。来说瑶池分外春。道是当年和露种，三千花实又从新。红

云元透西昆路，青鸟衔枝花颤舞。薰风初动子初成，消息一年传一度。”诵完之后，便有内容大致相同的词接上，前题词如是：“消息一年传一度。万岁枝香，总是留春处。曾倚东风娇不语。玉阶霞袂飘飘举。蓬莱清浅红云路。结子新成，要荐新盘去。一实三千须记取。东朝宴罢回清羽。”这在宋词中是较为特殊的表现方式。

宋词中构设梅花意象的词极多，形成鲜明的创作倾向。“诗词中咏梅成了一个热门的题目”^[2]，黄大舆在这种风尚的驱使之下，辑成《梅苑》，收咏梅词四百余首，目的在于模仿屈原托物起兴。揆之具体词人，常可见到一笔到底数首构设梅花意象之词映现于世的作品出现。赵长卿《探春令·赏梅》词十首，黎廷瑞《秦楼月·梅花》词十首，莫将存词十三首，其中有十首为构设梅花意象之词，其词《木兰花·十梅》以未开、晨景、雪里、晴天、风前、月下、雨中、欲谢、吟咏、望梅分咏小题。李子正存词十首，全为构设梅花意象之作，分别刻写风、雨、雪、月、晓、早、晚、残时梅的精神及形貌，前有一首总题揭示出梅之“不似群花春正娇”的咏写主题。而著于词前近四百字的总序则是词人爱梅的宣言，其序曰：“窃以花虽多品，梅最先春。始因暖律之潜催，正值冰澌之初泮。前村雪里，已见一枝；山上驿边，乱飘千片。寄江南之春信，与陇

上之故人。玉脸婷婷，如寿阳之传粉；冰肌莹彻，逞姑射之仙姿。不同桃李之繁枝，自有雪霜之素质。香欺青女，冷耐霜娥。月浅溪明，动诗人之清兴；日斜烟溟，感行客之幽怀。偏宜浅蕊轻枝，最好暗香疏影。况是非常之标格，别有一种之风情。姮娥好景难拚，那更彩云易散。凭栏赏处，已遍南枝兼北枝；秉烛看时，休问今日与昨日。且辍龙吟之三弄，更停画角之数声。庾岭将军，久思止渴；傅岩元老，专待和羹。岂如凡卉之娇春，长赖化工而结实。又况风姿雨质，晓色暮云。日边月下之妖娆，雪里霜中之艳冶。初开微绽，欲落惊飞。取次芬芳，无非奇绝。锦囊佳句，但能仿佛芳姿；皓齿清歌，未尽形容雅态。追惜花之余恨，舒乐事之余情。……”从梅品、梅典、梅姿、梅兴一一写来，使梅之形神毕现于文面，险似宋开府《梅花赋》之后的又一篇梅花赋力作，也是代表宋人宣示内在的梅花情结宣言。

姜白石构设梅花意象之词则用散文笔法，即在作品中零星散入梅花形象，计有十七篇之多。类似的还有赵长卿，计有梅花意象词三十多首，韩淲十多首，葛立方十多首。

宋代词人在构设木犀花意象时也有集中笔力进行描写者。侯寘“词亦婉约娴雅，无酒楼歌馆

簪烏狼藉之态”（《四库全书总目提要》），有《菩萨蛮·木犀》词十首，分别以带月、披风、照溪、浥露、命觞、簪髻、熏沉、来梦、写真、怨别为题，首首不离木犀的芳与香，作神理上的高手段处理，少就视觉形象刻画，为南宋咏物词之上品。赵长卿有《鹧鸪天·咏茶蘼》五首，为宋词中构设茶蘼意象最为集中笔力之作。

宋词构设花意象呈现形态更多的方式则是集中笔力描写与单纯提及对象物相互掺和，彼此映衬。赵重蟠《金明池》构设素馨意象，其中就有桂、蕙、兰、众芳、遗芬、簷卜、蔷薇作为基本“构件”，最终合成一个完整的意象篇目。赵师侠《浪淘沙令·杏花》有天桃为繁杏作映衬。杨泽民《浣溪沙·素馨茉莉》以梅、芙蓉作为通向完整显示素馨意象的过渡带。

草意象在宋词中出现频率少于花。王琪《望江南·江南草》、吕南公《调笑令·华草》、林逋《点绛唇·草》、欧阳修《少年游·草》、高观国《少年游·草》、梅尧臣《苏幕遮·露堤平》、苏轼《踏青游·改火初晴》、郑子玉《八声甘州·草》、万俟咏《春草碧》咏题、赵长卿《声声慢·草》、韩缜《芳草》咏题皆是。不仅数量少，寄写主题范围也较狭窄。

草意象更多以配角身份出现。诚如现实世界

当中草的分配一样，小草仅是百卉千树的陪衬，田野涯际之纭纭小生，身份无贵，形象无奇，文人墨客搜尽枯肠未能从中发现诸多抒情基点。据大致统计，草意象最多的是以草为中心而引发出的“芳草”、“春草”、“碧草”、“细草”、“秋草”、“百草”等，而萱草、芷、蓼莪、兰草、蒹葭、靡蕪、灵芝、菖蒲、蕙等则出现较少。草的浅韵、平实之性，使之未能如“梅柳间体味最深”（李元鹰《洞仙歌》），也未如“花想仪容”（《向子《浣溪沙》一）所具有的“花样风流”（向子《浣溪沙》七）。因此花草在同时被构设成意象的时候，重心在花而不在草，但有些花本为草属之花，有些草亦着艳艳之花，由此看来，二者又不可偏废。有时是两全合而为一，不能将其离析开来加以观照，强加离析势必会使两者都受到伤害，更何况草在词境中还有着无可替代的审美作用。

宋代词人中，花草意象构设与吸纳在100次以上的词人，大致排列如下：

吴文英575次，辛弃疾473次，张先413次，陈允平400次，刘辰翁371次，赵长卿362次，周密313次，晏几道292次，吴潜260次，韩淲237次，李曾伯228次，程垓226次，苏轼221次，晁补之219次，毛滂216次，曹勋211次，朱敦儒211

次，欧阳修203次，张元干190次，赵彦端183次，史达祖179次，王之道172次，赵师侠160次，史浩160次，刘克庄159次，葛长庚158次，杨泽民156次，周邦彦155次，张孝祥150次，周紫芝149次，扬无咎146次，吕渭老144次，石孝友140次，秦观136次，晏殊134次，黄庭坚130次，蔡伸126次，卢祖皋122次，郭应祥120次，魏了翁119次，侯寔115次，曾觌114次，洪适112次，高观国111次，王沂孙110次，赵崇蟠108次，韩元吉105次，姜白石100次。（100次以下未作排列）

统计结果可以看出大致走向。北宋词人多在作品中吸纳花草意象，即在作品中将花草当作小意象，与其他小意象共同构成词境。南宋词人多构设花草意象，这与南宋词总体上大多意象作品的走向是一致的。构设出的花草意象之作与传统上说的咏物之作在外形的设计上是相同的。南宋词人的创作活力总体趋势在下降，走向咏物一路是其明显标志。这对清词大量咏物具有前兆意义。北宋时期花草意象本体种类较单一，南宋则显著增多，如茑萝、蓼莪、藟苴、荃艾、芎蒭、苔花、梔花等，均于北宋少见。而且多数花草为南方植物，具有明显的地域特征。

[1]金圣叹：《唱经堂语录纂》，《金圣叹全集》，陆林辑校整理，凤凰出版社，2008年，第2210页。

[2]吴熊和著：《唐宋词通论》，浙江古籍出版社，1986年，第337页。

第二节 花草有灵性

——花草意象的文化渊源

宋词大量构设与吸纳花草意象，与花草自身的特征与人类的特性有关。花草自身的特征从内质上看，花草与人一样，有着极强的生命力，宇宙自然还赋予了她们与万物相同的灵性与德性。从外形上看，花草鲜洁靓丽的姿态与状貌，能够引起人类对她们的亲和与欣赏。人类的特性在于，作为万物的灵长，必须以万物作为生活资料，方可延续生命。在基本的生命需求得以满足后，还要美化生活，以求得称情适意。人类有一对赏美的眼睛，花草特有的质性，成了人类生命需求的不二选择。在长期的生活中，人类或将花草人化，或将人物化为花草，滚合成了丰厚的文化，并且积淀在无数代人的心中，形成了对花草亲和的集体无意识。这样人类就要追求与花草的和谐共存，以期花草为人类服务，而且在特定的时期，还会形成特有的时代风尚、时代精神与审美情趣的定向转移。宋词是一种偏重于抒写心绪的文学体式，宋人的时代心绪中，关注的重要内容之一就是花草的倾心欣赏。这种欣赏成了宋人的一贯动作，这个动作包括了宋词将花草构设成意象的审美活动。德国著名的哲学家、美学家黑格尔曾经说过：“动作起源于心灵。”^[1]这为我

们深刻洞视宋人倾心构设与吸纳花草意象动作的形成原因，提供了十分有力的指导作用。所以，抛开宋人心灵的剖析去无目标地判断宋人构设与吸纳花意象的动作起因当然是有局限性的。宋人的时代心灵又是历史心灵史中的一个小小据点。剖瓜才可得籽，先让我们进入历史心灵的长河中，去寻找人们心目中花草文化的闪光发展流程。

万物都有生命，只是表现形式不同而已。基于这样的天道，古人才将人、禽兽、花木等植物视为天地间三种活的生物。最能体现这种思想的较早表述当是老庄哲学思想中的“万物与我齐一”之说。老庄的这种学说除了认同万物都有生命之外，更重要的是表现出他们对万物如人皆有灵气的判断。“万物如人皆有灵气”的思想道出了存在的客观真谛，因而具有广泛的影响力，得到了当时社会的全面认同。儒家对老庄的如左说法也是认同的，只是表达方式有所不同而已。孔子以比德的方式阐释了“万物与我齐一”的学说，将万物缩小到具体的“芝兰”，在《孔子家语》中指出：“芝兰生于深林，不以无人而不芳；君子修德立道，不谓困穷而改节。”^[2]更为具体地将人德与花德沟通起来，成为被世人公认的比德语录，说明花性与人性有可比性，其缘由实来自于花有灵性的古老观念。如此沟通还在于人对花草之美

的发现，这正是达尔文所言“花是自然界最美丽的产物”^[3]的人类心灵图示前期渊薮。正因如此，古人才常常待花如待人，接花为客，别出心裁地作出花中十客、花中三十客、花中五十客之称，拜花为三友、十友，尊花为十二师，封牡丹为花王与花相。与此同时，惜花如惜美人。《坚瓠九集》卷二集前人惜花心理大成，作出《看花谕》，直接将花当作美人，劝谏世人不可欺花，文云：“田子艺于花开日，大书粉牌，悬诸花间曰：名花犹美人也，可玩而不可褻，可赏而不可折。撷叶一片者，是裂美人之裳也；掐花一痕者，是挠美人之肤也；拗花一枝者，是折美人之肱也；以酒喷花者，是唾美人之面也；以香触花者，是熏美人之目也；解衣对花，狼藉可厌者，是与裸裎相逐也。近而觑之谓之盲，屈而嗅者谓之臃。语曰：宁逢恶壖，无煞风景。”^[4]褚人获的《看花谕》实则是旧题李商隐《杂纂》“煞风景”的演化。其“煞风景”如此云：花间喝道，看花泪下，苔上铺席，斫却垂杨，花下晒裋，游春重载，石笋系马，月下把火，妓筵说俗事，果园种菜，背山起楼，花架下养鸡鸭。^[5]

由此可以看出，这里已将花人格化与神圣化。明人张应文有感于花德及花品与人心灵的同一，在继承前人对花德评价成果的基础上，得出花木可有意地在无言中为人作出情操榜样的结

论，认为“梅令人高，兰令人幽，菊令人野，莲令人洁，春梅令人艳，牡丹令人豪，蕉与竹令人韵，秋海棠令人媚，松令人逸，桐令人清，柳令人感”^[6]。花在无言中显示高尚情操的德行受到人们的广泛认同，于是便有了人们的赏花系列活动，其中有花朝节——庆贺百花生日之举并定于二月十五日^[7]，南宋时期不仅作如此恪守，而且于此日官民同出，尽情游赏，吴自牧《梦粱录》卷二如是记：“仲春十五日为花朝节。浙间风俗，以为春序正中，百花争放之时，最堪游赏。都人皆往钱塘门外，玉壶、古柳林、杨府云洞、钱塘门外、庆乐、小湖等园、嘉会门外、包家山、王保生、张太尉等。玩赏奇花异木，最是包家山，桃开浑如锦障，极为可爱。此日，帅守、县宰率僚佐出郊，召公老赐酒食，劝以农桑，告谕勤劬奉行虔恪。”^[8]宋代的上流社会则借此节日聚宴玩乐，命之为“挑菜节”（此节定于二月二日，为花朝节之别名）。周密《武林旧事》记御宴挑菜节之场面为：“（二月）二日，宫中排办挑菜御宴，先是，内苑预备朱绿花斛，下以罗帛作小卷，书品目于上，系以红丝，上植生菜荠花诸品。俟宴酬乐作，自中殿以次，各以金篦挑之。……”^[9]在耽玩之同时，唱诗对词，以资嬉笑，同时形成了与唐代酒令艺术相近的“挑菜酒令”。

除了概括性的花朝节之外，还有较为具体的百花佩戴节日，或于祛灾，或于祈祷，或于游乐，如元旦日，桃木挂门上，能驱恶鬼。五月五日，为恶月恶日，以兰花水沐浴能避邪。九月九日，为灾日，离家登高，饮菊花酒，配茱萸袋，可消灾祸。清明节，“倾城尽寻胜”（柳永《木兰花慢·清明》），取烟柳插门上，农家以插柳示晴雨以占一年雨水多寡，妇女结杨柳球戴在鬓畔，示红颜不老。五月初一及端午前一日，家家买桃、柳、葵、榴、蒲叶、茭、粽、时果，当门供养。^[10]六月六日，崔府君诞辰，士女炷香拜祭，登舟泛湖，作避暑之游，时茉莉最盛，妇女簇戴可多至七插。^[11]八月十五日，中秋节，又称月夕，人们于此日赏桂花、观潮、食月饼^[12]等，不可一列出。

生活中对花的依恋，促使了人们对花的爱戴之情，因此必然会导致人们对花的精心护养。历史上曾有过护花出奇之典实。据《开元天宝遗事》记，唐天宝初年，宁王喜好声乐，诸王无法与之相比，春天到来之际，他在王宫后花园中，用红丝绳系小金铃，挂在花枝梢端，吩咐园中掌事者，每当鸟儿飞集到花丛时，就拉动铃索，将鸟儿惊走。这个做法很快传到其他王宫中，“盖惜花之故也”，致使别人争相仿效。^[13]这就是历

史上有名的“金铃护花”典故。鲁迅《惜花四律》之一末句云之“戏仿唐宫护佳种，金铃轻绾赤栏边”即用此典。明人高启诗云“树树长悬铃索护，丛丛频引鹿卢浇”也用此典。唐人护花之事另可见于史轴者亦多。范摅《云溪友议》卷四记，白居易长庆二年（822）初任杭州刺史，得知开元寺刚从长安移来牡丹一丛，便去观访，见寺僧惠澄仿长安人护牡丹花做法，设油幕覆牡丹，护理极为细心，“牡丹自此东越分种之也”^[14]。《玉麈集》上记，唐穆宗时，宫中花开，以美缎做成重顶帐，设护花官员，名以惜春御史头衔，将如此护花之事称作“括春”^[15]。《乾淳起居注》说，宋孝宗某年邀太上皇到聚景园赏春，见护花豪举为“大花三面漫坡，牡丹约千余丛，各有牙牌金字，上张碧油绢幕”^[16]，极为豪奢。护花豪举不唯皇家如此，下级臣僚亦有可与皇帝比阔者。

《剧谈录》记，朔方节度使李进贤值牡丹盛开，“引从宾入内，室宇华丽，楹柱皆设锦绣，列筵甚广，器用皆是黄金。阶前有花数丛，覆以锦幄”^[17]。后人对以上诸等护花之事悉如指掌。明人张淮《牡丹》诗云：“金铃送响多惊鸟，翠幄围娇不受尘。”将金铃、翠幄两事并举，道出此事在后人心中的深刻记忆。

护花在于人们对于花的爱戴。古人普遍喜爱

花草树木，甚至有对具体花产生特别癖好以至于达到痴迷程度的事情出现。如屈原爱兰，陶渊明爱菊，何逊爱梅，苏东坡爱红海棠，查莘、林逋爱梅，宋徽宗爱菊，秦少游、韩持国、徐仝爱海棠（也爱梅），王贵学爱兰，都是闻名于世的爱花轶事。影响所及，人们又将花加以神化，以至于后来出现了花神之说。清人俞樾会前人诸说，分列司花男神与司花女神，再各加一位总领群花之神，共二十六位。其著《春在堂全书·曲园杂纂》作如下安排：司花男神——正月梅花，何逊；二月兰花，屈平；三月桃花，刘晨、阮肇；四月牡丹花，李白；五月榴花，孔少安；六月莲花，王俭；七月鸡冠花，陈后主；八月桂花，郤诜；九月菊花，陶渊明；十月芙蓉花，石曼卿；十一月山茶花，汤若士；十二月腊梅花，苏东坡、黄山谷；总领群花之神，迦叶尊者。司花女神——正月梅花，寿阳公主；二月杏花，阮文姬；三月桃花，息夫人；四月蔷薇花，丽娟；五月榴花，魏安得王妃李氏；六月莲花，晁采；七月玉簪花，汉武帝李夫人；八月桂花，唐太宗贤妃徐氏；九月菊花，晋武帝左贵嫔；十月芙蓉花，飞鸾、轻凤；十一月山茶花，杨太真；十二月水仙花，梁玉清；总领群花之神，魏夫人。[\[18\]](#)

人们由爱花成癖而被积淀出司花之神，这是花在长期的成长中与人类共处，渐渐融入了万物有灵

精神的结果。这样花被人化与神灵化的现象也就随之出现了。相传北宋时，朝议大夫李冠卿曾居扬州，堂前有一棵大杏树，每年开花较多，却不结果实。有一媒婆知道后，对李家人戏言，要求将此杏树嫁给人家，冬末媒婆果然携酒而至，向家人讨了一条女孩子的裙子，将此系在树上，奠酒祷祝三回，来年此树结子无数^[19]。南宋淳熙三年春，如皋县里庄园有牡丹一本，无种自生，次年开出一丛紫牡丹。杭州一推官见花甚爱，欲移一株回去，便派人掘土，才挖尺余，见一石如剑一般，两尺许，上面写着“此花琼岛飞来种，只许人间老眼看”字样，推官只得封土未敢再动。^[20]南宋绍兴年间，汉阳郡的狱官冤判一孝妇杀了姑婆（“诬服孝妇杀姑”），孝妇申冤未果，临刑前请求行刑者在她死后，将她所戴的石榴花钗插入石缝，断言此后必活，若此，便证明她是清白的。后石榴果然成活，每年均开花结果。^[21]北宋庆历中，有朝官天亮时去上朝，途中遇见美女三十多人，靓妆丽服，两两并马而行，为后面一个按辔徐行的人开道，这人竟是丁度。丁度历官翰林学士，枢密副使，参知政事，深得仁宗赏识。朝官大为震惊，心想丁度一向俭约，哪来这么多姬妾婢女？就向走在最末的一个人问道：“丁大人带着家眷打算到什么地方去？”那些人回答：“我们不是家眷，是被派来迎接我们的

芙蓉馆主的。”朝官赶到朝廷，传来消息说丁度已经仙逝。原来那些女子是芙蓉仙子，丁度于是成了芙蓉花神。^[22]另外欧阳修与苏轼还记载了石曼卿、王迥等人死后与丁度一起被称作“芙蓉城主”的传说，流行较为广泛，表明二人对芙蓉花神事实予以认可。^[23]传说《集异记》中还辑有水仙花与兰花相恋成夫妇的故事，后人因此称二者为“夫妇花”。也有传说《采兰杂记》记载了唐代东都洛阳的尊贤坊田令宅中，有紫牡丹成树，发花千朵，繁花盛开时，每到明月高悬的夜里，有身長仅一尺多的五六个小人，在花丛中游玩，如此情景持续了七八年。类似花含人情、遇事显神灵的记载还有不少。

在现实生活中，人们对花的爱惜与利用远不止上述。人们依花开的不同时候，制出各具特色的花历。^[24]人们还按照初春到初夏花开的节律和一年之内花开之期制出了二十四番花信风。据《增修笺注草堂诗余》引《东皋杂录》记，江南地方，自初春至初夏，自小寒至谷雨，五日一次花信风。^[25]宋人程大昌《演繁露》释花信风曰：“三月花开时，风名花信风。初而泛观，则似谓此风来报花之消息耳。……乃知花信风者，风应花期，其来有信也。”^[26]南朝梁萧绎《纂要》编定一年之二十四番花信风认为“一月两番

花信风”。宋吕原明《岁时杂记》编写四个月之二十四番花信风，认为“一月二气六侯，自小寒至谷雨四月，八气二十四信。每候五日，以一花之风信应之……”人们还别有心裁地举行花宴，玩斗花斗草游戏，选花簪头，调制花茶，拣花入药，掺花洗浴，取花插瓶，培植盆景。花为我用，我为花也献出了感情和财资代价。可以说，花的世界里，装满了人的灵魂。人类就是这样在自然中吸取物质和精神养分，一步一步告别贫乏枯燥的低档次生活。

[1]黑格尔著：《美学》，朱光潜译，商务印书馆，1979年，第一卷第72页。

[2]张涛注译：《孔子家语注译·在厄第二十》，三秦出版社，1998年，第237页。

[3]达尔文著：《物种起源》，商务印书馆，1981年，第二分册第229页。

[4]褚人获著：《坚瓠九集》卷二，《续修四库全书》本，上海古籍出版社，1999年，第1261册第382页。

[5]旧题李商隐著：《杂纂》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，第5页。

[6]《罗仲斋兰谱·封植第二》。张潮《幽梦影》与此说法稍有区别：“梅令人高，兰令人幽，菊令人野，莲令人淡，春海棠令人艳，牡丹令人豪，蕉与竹令人韵，秋海棠令人媚，松令人逸，桐令人清，柳令人感。”吴言生译注：《幽梦影》，陕西旅游出版社，1999年，第123页。

[7]历史上的花朝节各有不同。《翰墨记》言：“洛阳风俗，以二月二日为花朝节。”《正音提要》所记相同。《秦中岁时记》亦同。周密《乾淳岁时记》也相同。《诚斋诗话》云：“东京二月十

二日为花朝节。”《昆新合志》、《清嘉录》、《镇洋志》均与前相同。《清稗类钞·时令类》亦同。《梦粱录》卷一记云：“二月十五日为花朝节。”

[8]吴自牧撰：《梦粱录·二月望》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷一第7页。

[9]周密辑：《武林旧事·挑菜》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷二第45页。

[10]孟元老撰：《东京梦华录·端午》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷八第154页。

[11]周密辑：《武林旧事·都人避暑》，《丛书集成初编》本，1985年，卷三第52页。

[12]吴自牧撰：《梦粱录·中秋·观潮》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷四第26页。

[13]王仁裕纂：《开元天宝遗事》卷上，见《明皇杂录》（及其他六种），《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，第6页。

[14]王汝涛编校：《全唐小说》，山东文艺出版社，1993年，第三卷第2037页。

[15]陶宗仪编纂：《说郛》（三种）卷二十七《云仙散录》，上海古籍出版社，1990年。

[16]周密著：《乾淳起居注》，《说郛》本，上海古籍出版社，1990年，卷第四十二。

[17]康骥撰：《剧谈录·刘相国宅》卷下，转引自何小颜著：《花与中国文化》，《中国文化新论丛书》本，人民出版社，1999年，第78页。

[18]俞樾著：《春在堂全书·曲园杂纂》，凤凰出版社，2010年，第三册第2537页。

[19]庞元英撰：《文昌杂录》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷一第9页。

[20]《如皋县志》，袁枚著：《随园诗话》，顾学颉校点，人民文学出版社，1982年，第358页。

[21]脱脱等撰：《宋史》，《志》第十八，《五行志》三，《简体字本二十四史》本，中华书局，1999年，卷六十五第959页。

[22]叶梦得：《石林燕语》，转引自何小颜著：《花与中国文化》，人民出版社，1999年，第53页。

[23]欧阳修著，李易安点校：《欧阳修全集·诗话》，中华书局，2001年，卷一百二十八第五册第1956页。苏轼著，傅成、穆俦标点：《苏轼全集·诗集·芙蓉城并叙》，上海古籍出版社，2000年，上册第188页。

[24]有康熙花历，有明程羽文的《花历》，有明夏旦的《药圃同春》花历，还有约定俗成的花历，即：正月梅花，二月杏花，三月桃花，四月蔷薇花，五月榴花，六月荷花，七月荷花，八月桂花，九月菊花，十月芙蓉，十一月山茶，十二月腊梅。

[25]《四部丛刊》本，初编集部，又见陈元靓编：《岁时广记》卷一引，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，第4页。

[26]花信风有年花信风与季花信风之别。程大昌撰：《演繁露·花信风》卷一引《岁时记》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，第10页。

第三节 为爱名花抵死狂

——宋人爱花生活实证

宋人在生活中对花投入了极大关注，已为世人广泛认同。据查，宋人生活中对花事的重视已据前宋历代高峰，还大有绝后之势。“为爱名花抵死狂，只愁风日损红芳。绿草夜奏通明殿，乞借春阴护海棠”（陆游《花时遍游诸家园》其二）就是宋人在心目中把花的地位看得非常重要的概括。爱花的心灵促使宋人在词体文学创作中大量构设与吸纳花意象，也促使宋人对花卉进行深刻研究，使花卉学成为一种专门的学问。现在流传下来的花卉书籍出自宋人之手者甚多，有权威的可列如下：《本草图经》宋苏颂，《洛阳花木记》宋周师厚，《桂海虞衡志》宋范成大，

《离骚草木经》宋吴仁杰，《楚辞芳草谱》宋谢翱，《花卉果木全芳备祖》宋陈景沂，《种艺必用》及《补遗》宋吴玠作，元张福补遗，《梅品》宋张鎡，《梅谱》宋范成大，《梅花喜神谱》宋宋伯仁，《洛阳牡丹记》二种，分别由宋欧阳修与周师厚作，《陈州牡丹记》宋张邦基，《天彭牡丹谱》宋陆游，《牡丹荣辱志》宋丘璿，《芍药谱》宋刘攽，《扬州芍药谱》宋王观，《芍药谱》宋孔仲武，《菊谱》宋刘蒙，《菊谱》（《史氏菊谱》，《史老圃菊谱》）宋

史正志，《菊谱》（《范氏菊谱》、《石湖菊谱》）宋范成大，《百菊集谱》六卷，《菊史补遗》一卷，《诸菊品目》一卷宋史铸，《金漳兰谱》宋赵时庚，《王氏兰谱》宋王学贵，《海棠记》宋沈立，《海棠谱》宋陈思，《玉蕊辨证》（《唐昌玉蕊辨证》）宋周必大，《洛阳名园记》宋李格非，《艮岳记》宋张淏，《桂隐百课》宋张镃，《吴兴园林记》宋周密。这些书不仅为宋代花卉事业实录，也开启了清人大量作花卉研究之风。此外还有些书所记与花事有关，如宋林洪《山家清供》讲花馐之事，周密《武林旧事》、《癸酉杂识》，吴自牧《梦粱录》，孟元老《东京梦华录》记赏花、种花、花馐之事，宋吕原明《岁时杂记》，陈大昌《演繁露》出花信风语，耐得翁《都城纪胜》记花事繁华之事，蔡绦《铁围山丛谈》记簪花、皇帝赐花之事，这些书籍所记均为认识宋人倾心爱花心理及生活中重视花事的重要材料。

宋人生活中重视花事与皇帝赐花簪头的行为息息相关。《宋史·舆服志》卷五载，宋制规定，新进士参加宴会，要由皇帝赐给鲜花戴在头上。宋廷还规定，皇帝赐花百官，以罗花最贵，宰执以上官僚方可得之；栾枝次之，赐以卿监以上官僚；绢花赐以将校以下官僚。所赐花色还依品级高低而有所不同。不同场合赐花内容也有区

别。^[1]蔡绦《铁围山丛谈》卷一记云：“国朝宴集，赐臣僚花有三品，生辰大燕，遇大辽史在廷，则内用绢帛花，盖示之以礼俭，且祖宗旧程也。春秋二燕则用罗帛花，甚为美丽。至凡大礼后恭谢，上元节游春，或幸金明池、琼林苑，从臣皆扈蹕而随车驾。有小燕谓之对御，凡对御则用滴粉缕金花，……又赐臣僚燕花，率从班品高下，莫不多寡有数。……”^[2]宋太宗时，寇准侍宴，太宗令以千叶牡丹簪之。宋真宗赵恒将东封，命陈尧佐为东京留守，马知节为大内都巡检使。驾未行，先宣他们二人入后院赐宴，真宗与二人都戴牡丹，真宗旋即令陈尧佐摘去所戴之花，亲自以自己头上一朵为陈戴之。又一次，真宗宴于宜春殿，出牡丹百余盘，千叶者才十余朵，所赐止于亲王宰臣。真宗特命千叶牡丹各赐一朵给晁迥、钱惟演。南渡后，簪花更盛，一次皇帝群臣于正月元日祝寿册宝，上下一律簪花，杨万里作诗曰：“春色何须羯鼓催？君王元日领春回。牡丹芍药蔷薇朵，都向千官帽上开。”^[3]南宋时嘉定四年十月十九日皇帝降旨，重新规定了大朝会，圣节大宴及恭谢回鸾等各种场合的赐花、簪花制度。吴自牧《梦粱录》卷六记载了南宋簪花制度，规定特别详细，形成固定礼仪，说来颇为烦琐，兹不做引述。^[4]受朝廷官僚制度影响，民间簪花也大量盛行。《西湖老人繁胜录·端

午节》云：茉莉花盛开城内外，不少花巷柳陌之烟花女子，一次就戴花两三，以增色引人。^[5]这与《武林旧事》卷三记载妇女簪茉莉之事相同。

《武林旧事》还记载妇女于春末将荼蘼花收集起来，夹于书册之中，以供冬间簪戴。^[6]邵雍《插花吟》能够全面反映宋人热衷簪花心理，其诗云：“头上花枝照酒卮，酒卮中有好花枝。身经两世太平日，眼见四朝全盛时。况复筋骸粗康健，那堪时节正芳菲。酒涵花影红光溜，争忍花前不醉归。”邵雍诗中正好反映了宋人进入太平盛世追求安乐，以花美化生活的时代心理。有关宋人生活中簪带花枝的习俗还可以举出很多，如无名氏《盛世美谈》、司马光《训俭示康》、邵伯温《邵氏闻见前录》、王观《扬州芍药谱》以及王禹偁、范成大、刘辰翁、魏了翁、陈著、刘克庄等人的诗词中均有不同程度记述，此处不再赘列文例。以上事实说明，有宋朝野男女均有戴花之习。赵翼在《陔馀丛考·簪花》中说“今俗惟妇女簪花，古人则无有不簪花者”^[7]，所云与宋时风俗完全合拍。

宋代皇帝又是赏花模范，对整个社会产生了巨大影响。宋真宗爱赏海棠，大大提高了海棠的地位。宋人沈立《海棠记》序言云：“尝闻真宗皇帝御制后苑杂花十题，以海棠为首章，赐近臣唱和，则知海棠足与牡丹抗衡而独步于西州

矣。”^[8]宋徽宗爱赏月季花，邓椿《画继》曾记，徽宗在位时，龙德宫刚建成，令御用画师在屏壁上绘画，多幅画中，徽宗独喜“拱眼斜枝月季花”一幅，认为“月季鲜有能画者，盖四时朝暮花蕊叶皆不同。此作春时日中者，无毫发差，故厚赏之”^[9]。此说与月季特性颇相吻合，无心赏月季花者是说不上口的。宋徽宗也极赏梅花，在东京御苑的艮岳，专门设有绿萼华堂以遍植绿萼梅。南宋宫廷赏牡丹之风亦盛，周密《乾淳起居注》记：“淳熙六年三月十五日，车驾过宫，恭请太上太后幸聚景园，次日……至景壁赏大花，三面漫坡牡丹约千余丛，各有牙牌金字，上张碧油绢幕，又别剪好色样一千朵，安顿花絮，并是水晶、玻璃、天青、汝窑、金瓶就中间。”^[10]皇帝对牡丹的激赏推动了宋代的牡丹培植事业，宋代已有“一尺黄”之牡丹新种见于禁中。朱弁有《谢苑祖平朝散惠花》为证：“平生所爱曾莫倦，天遣花王慰吾愿。姚黄三月开洛阳，曾观一尺春风面。”^[11]这就是由宋朝民间姚氏家中培育出来的姚黄特种。周密《武林旧事》专门记下了南宋宫廷的赏花要事，录下供观览：“禁中赏花非一，先期后苑及修内司分任排办。凡诸苑亭榭花木，妆点一新，锦帘绡幕，飞梭绣球，以至裊褥设放，器玩盆窠，珍禽异物，各务奇丽。又命小珰内司，列肆关扑，珠翠冠朵，篦环绣段，画领花

扇，官窑定器，孩儿戏具，闹竿龙船等物。及有买卖果木酒食，饼饵蔬茹之类，莫不具备，悉效西湖景物。起自梅堂赏梅，芳春堂赏杏花，桃源观桃，粲锦堂金林檎，照妆亭海棠，兰亭修禊。至于钟美堂赏大花为极盛，堂前三面，皆以花石为台三层，各植名品，标以象牌，覆以碧幕。台后分植玉绣球数百株，俨如镂玉屏。堂内左右，各列三层雕花彩栏，护以彩色牡丹画衣，间列碾玉水晶壶，及大食玻璃官窑等瓶，各簪奇品，如姚魏、御衣、黄照、殿红之类几千朵。别以银箔，间贴大斛，分种数千百窠，分列四面，至于梁栋窗户。间亦以湘筒贮花，鳞次簇插，何翅万朵。堂中设牡丹红锦地裯，自殿中妃嫔以至于内官，各赐翠叶牡丹、分枝铺翠牡丹、御书画扇、龙涎、金盒之类有差。下至伶官乐部应奉等人，亦沾恩赐，谓之随花赏。或天颜悦怿，谢恩赐予，多至数次。至春暮，则稽古堂、会瀛堂赏琼花，静侣亭紫笑，净香亭采兰挑笋，则春事已在绿荫芳草间矣。大抵内宴赏初坐再坐插食盘架者，谓之排当，否则但谓之进酒。”[\[12\]](#)

宋代皇帝亦常举行花宴，《孔氏谈苑》记：“赏花钓鱼，三馆惟直馆预坐，校理以下赋诗而退。”意即参加皇帝举行的宴会时，座中唯先留有直馆官员的位子，校理以下的只能站在一旁不得入宴，即兴作诗后，就得退出。宋太宗

时，一次花宴开时，校理李宗谔即席赋诗曰：“戴了宫花赋了诗，不容再见赭黄衣。无寥独出宫门去，还似当年下第时。”太宗听后，便让其一起入了花宴。^[13]《澠水燕谈录》也有大致相同情节的记载：“杨文公初为光禄丞，太宗颇爱其才。一日，后苑赏花，宴词臣，公不得预，以诗贻诸馆阁曰：‘闻戴宫花满鬓红，上林丝管侍重瞳。蓬莱咫尺无因到，始信仙凡迥不同。’诸公不敢匿，以诗进呈，上诘有司所以不召，左右以未贴职例不得预。即命直集贤院免谢令预晚宴。时以为荣。”^[14]宋时下僚亦多举办花宴，北宋时洛阳太守作万花会，让与会者宴集花下。蔡京任扬州知府，也作万花会。苏轼以家宴小集为形式，举行过重九赏菊小宴。朱弁《曲洧旧闻》中提到的“飞英会”亦为小型花宴。^[15]有人写诗表达宋人对花宴的企盼：“有花无酒头慵举，有酒无花眼倦开。正向西园念萧索，洛阳花酒一时来。”^[16]南宋时还有“花舞”与“剑舞”、“渔文舞”同属大型舞蹈。据史浩《花舞》词记载，舞蹈配以词，分别以贵客牡丹、嘉客瑞香、素客丁香、出客春兰、野客蔷薇、雅客酴醾、净客荷花、仙客秋香、寿客菊花、清客梅花、近客芍药作为礼品赠送客人，并有短歌助兴，意在“愿花长在人长寿”。依史浩身份看，“花舞”有宫廷舞蹈意味。皇家贵族在生活中大量使用鲜花助兴的举动，有助

于推动花卉事业的长足发展。据史料记载，北宋花市已盛，李格非《洛阳名园记》记洛阳花市为：“洛阳花甚多种，而独名牡丹曰‘花王’；凡园皆植牡丹，而独名此曰‘花园子’，盖无他池亭，独有牡丹数十万本。凡城中赖花以生者，毕家于此。至花时，张幕幄，列市肆，管弦其中。城中士女，绝烟火游之。过花时，则复为丘墟，破垣遗灶相望矣。今牡丹岁溢滋，而姚黄、魏花，一枝千钱，姚黄无卖者。”^[17]另有人记开封花市为：“是月季春，万花烂漫，牡丹、芍药、棣棠、木香种种上市。买花者以马头竹篮铺排，歌叫之声清奇可听。”^[18]南宋扬州“方春之月，拂旦有花市焉。”^[19]临安花市与北宋开封花市无异，“卖花者以马头竹篮盛之，歌叫于市，买者纷然”。更有四时分别出卖不同花种，按花期供应特有品种^[20]，满足人们的需要，与宋赵朴《成都古今记》中“八月桂市，九月药市，十月酒市，十一月梅市”相合。

宋代继前人之习已盛行兰浴，且约定“五日重午节，又曰浴兰令节”^[21]。这与统治阶级的提倡恐不无关系。兰浴或花浴是发现花之药用价值的标志，如宋洪刍《兰谱》卷上引《川本草》之兰香浴方即是看到了兰香的“味辛平无毒，主利水道，杀虫毒”，避不祥的药物作用。唐李勣

《唐本草》记茅香花浴方也是看到了茅香花“味苦温无毒，主中恶温胃止呕吐”避邪气的药物作用。在发现花卉药物作用的基础上，古人从《神农本草经》开始就利用鲜花治病，形成了具有独特的花疗传统。《黄帝内经》、《伤寒病杂论》中《金匱要略》，晋嵇含《南方草木状》，唐孙思邈《急备千金药方》，宋唐慎微《经史证类备急本草》，明李时珍《本草纲目》中均有用鲜花组方入药的记载。如宋代已经有了桃花疗法，宋王怀隐《太平圣惠方》记桃花散配方及主治功能如下：桃花一两，葵子一两，滑石一两，槟榔一两，治产后大小便秘涩。此外，还有陈师文《太平惠民和剂局方》的蜜蒙花散、菊花散等^[22]，许叔微《本事方》的槐花散，严用和《济生续方》的百花膏等。^[23]可以想到，花疗在宋代已被广泛地接受了。

宋代人用鲜花为主料烹制食物的花馐也有较大发展。皇宫中已有不少花馐进入御厨及御厨以外的餐桌。宋人林洪《山家清供》是集宋前花馐之大成的食谱专书，里面记载了较多花馐制作方法，另有宋阙名《退客纪谈》，宋范成大《桂海虞衡志》，宋陶谷《清异录》与《山家清供》一起记载了梅粥、酥煎牡丹、牡丹生菜、松黄饼、茶蘼粥、锦带羹、簪萄煎、莲花饼馅、桂花广寒糕等的制作程序。花馐之书于先宋少见，在宋代

出现较多，与宋人生活中追求花馐关系密切，这对宋词构设花意象有影响，对后代人的生活影响也很大。

宋人以花酿酒或以花泡酒饮用亦有一定发展。宋庞元英《文昌杂录》记槁花（榼梓楂）悬酒中的饮用经验，宋朱肱《酒经》记录了酴醾酒的酿制方法，宋祝穆《方輿纪胜》记下了石榴花酒的简易制作方法，宋范成大《桂海虞衡志·志花》记木槿花晒干后与酒盐渍黄梅调和荐饮用方法，宋史铸《百菊集谱》卷上记菊花酒的浸泡方法。这些都是在集前人之成的基础上所取得的成就，对后代产生了较大影响。上述花酒理所当然是官方餐桌上的常见饮品，民间也有多人饮用。

[1]脱脱等撰：《宋史》，志一百六，《輿服志》五，《简体字本二十四史》本，中华书局，1999年，卷一百五十三第2386页。

[2]蔡绦撰：《铁围山丛谈》，见《孙公谈圃》（及其他两种），《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷一第15页。

[3]周密辑：《武林旧事·庆寿册宝》卷一引诗，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，第1页。

[4]吴自牧撰：《梦粱录·孟冬行朝飧礼遇明礼行恭谢礼》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷六第45～46页。

[5]西湖老人撰：《西湖老人繁胜录·端午节》，《丛书集成续编》本，上海书店，1994年，第52册第274页。

[6]周密辑：《武林旧事·都人避暑》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷三第52页。

[7]赵翼撰：《赵翼全集》，曹光甫校点，凤凰出版社，2009年，卷三十一第三册第574页。

- [8]沈立撰：《海棠记》，转引自何小颜著：《花与中国文化》，人民出版社，1999年，第120页。
- [9]邓椿撰：《画继·杂说》卷十，张海鹏辑：《学津讨原》本，江苏广陵古籍刊印社，1990年，第16册第598页。
- [10]周密撰：《乾淳起居注》，《说郛》本，上海古籍出版社，1990年，卷第四十二。
- [11]朱弁撰：《曲洧旧闻》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷四第30页。
- [12]周密辑：《武林旧事·赏花》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷二第45～46页。
- [13]孔平仲撰：《孔氏谈苑》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷四第43页。
- [14]王辟之撰：《澠水燕谈录》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷第七第60页。
- [15]朱弁撰：《曲洧旧闻》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷三第19页。
- [16]李献民《云斋广录》引陈尧佐诗，宋阮阅《诗话总龟》卷二十六，寄赠门上引，吴文治主编：《宋诗话全编》，江苏古籍出版社，1998年，第二册第1683页。
- [17]李格非撰：《洛阳名园记·天王院花园子》，张海鹏辑：《学津讨原》本，江苏广陵古籍刊印社，1990年，第16册第26页。
- [18]孟元老撰：《东京梦华录·驾回仪卫》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷七第151～152页。
- [19]王观撰：《扬州芍药谱》（及其他六种），《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，第2页。
- [20]吴自牧撰：《梦粱录·暮春》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷二第14页。
- [21]吴自牧撰：《梦粱录·五月重五附》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷三第20页。
- [22]陈师文撰：《太平惠民和剂局方》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，第241页。
- [23]胡国臣总主编：《医学全书》，《唐宋金元名医全书大成》本，王道瑞、申好真主编：《严用和》，中国中医出版社，2006年，第327页。

第四节 宋词对诸多花事的记写

宋词广泛咏写花事，已臻完全程度。饮花酒、赏花、花神、痛饮花前、簪花、题花、花妆、佩花、花朝、寄花、花市、花前学唱、卖花、嗅花、惜花、买花、醉花、爱花成癖、献花、品花、花客、送花、花浴、种花、花会、瓶花、插花饮酒、折花、餐花、花信等，无所不有，艺术地再现了宋人爱花至上的心理。以下分别叙述之。

鲜花酿酒和花瓣浸酒之事。宋人承前人余业，在鲜花酿酒和花瓣浸酒上取得了较大进步。晏殊《诉衷情》言“青梅煮酒斗时新，天气欲残春”，言春末喝梅花酒。“榴花春酒，金鸭炉香，岁岁常新”言祝寿时的佐饮为榴花酒。苏轼《少年游·端午赠黄守徐君猷》有“兰条荐浴，菖花酿酒”之说，又有诗《新酿桂酒》言：“烂煮葵羹斟桂醕，风流可惜在蛮村。”可以看出，苏轼已久饮菖花酒和桂花酒了。菖蒲泡酒在《荆楚岁时记》中也有记载：“端午日以菖蒲或缕或屑泛酒。”^[1]《梦粱录》卷三中记端午这一天以“菖蒲切玉”，即用菖蒲泡酒。^[2]苏轼所言则是以花瓣泡酒喝，与上述稍有不同。曹勋《千秋岁》云：“凭寄语，南归更趁酴醾酒。”这与北宋京城富贵人家流行喝酴醾酒之习相符。陈允平《过

秦楼·寿建安使君谢右师》：“看双鸾飞下，长生殿里，喝蔷薇酒。”说明宋代已有蔷薇酒酿出，并在筵席上与酒客见面了，并非元明清以后才有。^[3]

赏花之事。赏花为宋人一大乐事，而且宋人赏花已分出层次。邵雍《善赏花吟》云：“人不善赏花，只爱花之貌；人或善赏花，只爱花之妙。花貌有颜色，颜色人可效；花妙在精神，精神人莫造。”从赏花中抽象出经验性理论，非有经常赏花之举是无法道出的，确为高论。

汪元量写女子赏花唯恐晚去，作拂晓早行：“晓拂菱花巧画眉，猩罗新剪作春衣。恐春归去，无处看花枝。”（《琴调相思引·越上赏花》）柳永写京城人清明倾城出游赏花踏青的繁盛场面：“拆桐花烂漫，乍疏雨、洗清明。正艳杏烧林，缃桃绣野，芳景如屏。倾城。尽寻胜去，骤雕鞍绀幘出郊坰。风暖繁弦脆管。万家竞奏新声。盈盈。斗草踏青。人艳冶、递逢迎。向路旁往往，遗簪堕珥，珠翠纵横。欢情。对佳丽地，信金罍罄竭玉山倾。拚却明朝永日，画堂一枕春醒。”（《木兰花慢》）李清照《庆清朝》写赏牡丹花情景与柳永无异：“禁幄低张，彤栏巧护，就中独占残春。容华淡伫，绰约俱见天真。待得群花过后，一番风露晓妆新。妖娆艳

态，妒风笑月，长殢东君。东城边，南陌上，正日烘池馆，竞走香轮。绮筵散日，谁人可继芳尘。更好明光宫殿，几枝先近日边匀。金尊倒，拚了尽烛，不管黄昏。”其情景与《东京梦华录》所写毫无二至。有关春日赏花踏青场面，欧阳修在《洛阳牡丹记·风俗记》第三也作过同样的描写：“洛阳之俗，大抵好花，春时，城中无贵贱，皆插花，虽负担者亦然。花开时，士庶竞为游赏，往往于古寺废宅有池台处，为市井，张幄帘，笙歌之声相闻，最胜于月坡堤、张象园、棠棣坊、长寿寺东街与郭令宅，至花落乃罢。”^[4]宋词中写赏花较多的则是着笔于赏花人因韶景而产生的情思之上。

以赏花为题的词作在宋词中随处可以见到。赵长卿《临江仙·赏花》正是此类作品，词



云：“忆昔去年花下饮，团争看
酴醾。酒浓花艳两相宜。醉中尝记得，裙带写新诗。还是春光惊已暮，此身犹在天涯。断肠无奈苦相思。忧心徒耿耿，分付与他谁？”是看花无

意而思人有心的极好诠释。赵长卿的《虞美人·清婉亭赏酴醾》写赏花与前一首相同，写到入神处亦自然亮出“檀心应共酒相宜，割舍花前猛饮倒金卮”的心牌，此又是借景抒情。汪元量《眼儿媚》写“记得年时赏酴醾”作为起题，近尾处便进入“而今寂寞人何处，脉脉泪沾衣”的人事刻写上，是典型的化实为虚和以乐景写哀的表现手法。词人写赏花而倾注创作主体和抒情主体情志，带领花意象自然而然地向审美化转移。汪裕雄将此表述为：“当意象向情感意志倾斜，情感价值判断占绝对优势，终于成为情感的符号和意志的激发手段时，审美意象也就产生了。”^[5]词人写赏花最终在于从人事中寻找情志渗漏点，为缺失性体验的创作结晶。^[6]

花神之事。花神为宋人常乐道，曾慥《类说》卷十三《花木录》收录了晋南岳魏夫人华存自小好学道家，年老仰慕神仙。她有个女弟子花姑，擅长种花，能巧手植春，遂被后世花圃中人奉为花神（姑）的故事。^[7]宋人还衍化出芙蓉城主一说，为花神家族增添了一组成员。宋词中提及花神者有陈著《小重山·次韵定海赵薄咏梅》：“暂将骚致答花神，从此去，题动玉堂春。”吴文英《汉宫春·追和尹梅津赋俞园牡丹》将牡丹称作“花姥”，似受杭州人擅长酿白花酒的仙姥启示，而将牡丹神化如此。张炎将牡丹称

作“花妖”，于《华胥引·钱舜举幅纸画牡丹、梨花。牡丹名洗妆红，为赋一曲，并题二花》中云：“柳迷归院，欲远花妖未得。”明显是对唐玄宗称并蒂牡丹为花妖^[8]的清晰记忆。

花下饮酒之事。花下饮酒是中国古人的风雅清举，艺术领域道及甚多。宋人得人与物之精粹，争相突出风流之举，不惜代价换个花前痛饮机遇。周紫芝“老而无耻，贻玷汗表”（《四库全书总目提要》），其词清丽婉转，有《渔家傲》写夜饮木芙蓉花下的美事，词云：“月黑天寒花欲睡。移灯影落青尊里。唤回妖红明晚翠。如有意。嫣然一笑知谁会。露湿柔柯红压地。羞容似替人垂泪。著意西风吹不起。空绕砌。明年花共谁同醉。”留恋花下美饮之情，直言不隐，且期盼明年再有此举。杨泽民面对“春过园林，雨余池沼，嫩荷点点青圆”之景，叹“平生态，功名未就”，顿生“觅五湖船”的归去思想。（《满庭芳》）因为只要归去，便有“良田二顷，茅舍三椽”相伴，更重要的是这里可以找到人身极其自在的坐标点，那就是“任高歌月下，痛饮花前”（《满庭芳》）。将“痛饮花前”作为人生旅途困顿时找到的最为适宜的驿站之一。吴潜“诗余激昂，凄劲兼而有之，在南宋不失佳手”（《四库全书总目提要》）。其写《满江红·再用韵怀安晚》云：“邂逅聊拚花底醉，迟留莫管城头

角。”视“花底醉”为人生幸事，故用晏几道喜用的“拚”字去打开迷恋“花底醉”之心扉，以“迟留莫管城头角”去拉开花前饮的时间帷幕，两笔同出而铸同一心志。“持杯准拟花前醉”又是人们珍惜时光的表征，扬无咎《于中好》叙写听得东风起时，便觉时光流逝如矢，要做好“花前醉”的打算，如此便可在醉意中虚幻地感受时光永驻的愉悦。欧阳修有感于“世路风波险”，人生聚散如在须臾之间，如果能够相逢花前醉倒，确实是“消光景”的至好媒体（《圣无忧》）。宋词写花下饮酒多而又多，将宋人“酒心”与“花心”紧紧联系在一起。

宋人男女簪花之事。宋人簪花不分男女。皇帝赐宴时，入席者均要簪花饮酒，平时朋友小宴也头戴花朵，甚至出差、远游、踏青、赏园也要插花于头。女子簪花更为普遍，平日小妆、舞饰、表演伎艺、迎人待客、出行郊游均以簪花为饰。“莫笑插花和老”（黄庭坚《南乡子》二），“白发簪花不减愁”（黄庭坚《南乡子·重九日宜州城楼宴集即席作》），“新花插云鬓”（晁端礼《浣溪沙》五），“醉莫插花花莫笑”（李清照《蝶恋花·上巳召亲族》），“走马插花当年事”（毛开《贺新郎》），“插花饮酒，狂歌醉舞寿昌宫”（马子严《水调歌头》），均未言所插之花为什么名目的花朵，为抽象出来的花卉称

呼。“不惜黄花插满头”（韩元吉《鹧鸪天·九月双溪楼》）写重阳节头插黄花。“西风暗度钗梁玉，手香记得人簪菊”（沈端节《忆秦娥》）写头上簪戴菊花，由所念之人施之，与自插黄花有别。“莫用插酴醾，酴醾羞见伊”（周纯《菩萨蛮·题梅扇》）把伊人刻画得姿容非常，胜于酴醾鲜花。插花的另一种方式是将花固定在帽子上，人将插花之帽戴在头上，这在宋人心目中也为风流之举。莫蒙写词向别人祝福，称“花满帽，酒盈尊”是长富长贵的奋斗目标（《瑞庭花引》）。吕胜己写舞女穿着打扮为“鞦带紧，弓鞋窄。花压帽，云垂额”（《满江红·郡集观舞》）。舞女形象十分鲜明，与“花满帽”相比，“花压帽”似乎告知人们，其帽上的花数量和品种更多了一些，有摇摇欲坠之感。魏了翁写上元日女子头戴“花帽”簪宝钗，“花帽”为插花之帽，末尾处写“客与溪翁无一事”，也随着流俗模仿女子在帽子上插入花朵而簪花于头，含笑看着美如鲜花的女子，这说明此处“花帽”并非绣花之帽，而是插花之帽（《洞庭春色·元夕行灯轿上赋洞庭春色呈刘左史》），所以前面的判断是对的。

女子插花于头是为乔扮姿容，自古以来即为如此，入宋亦未见出女子头上插花有几多新型寄托。而男子插花则除了爱美、标明身份之外，还显示自身的清高傲世情怀。朱敦儒晚年被有些人

讥为守节不终，首鼠两端，但其“词品高洁，妍思幽窅，殆类储光曦诗体，读其词，可以想见其为人”^[9]。他的词中多叙其早年清亮俊爽绝俗之志，《鹧鸪天》如是云：“我是清都山水郎。天叫分付与疏狂。曾批给雨支风券，累上流云借月章。诗万首，酒千觞，几曾着眼看侯王。玉楼金阙慵归去，且插梅花醉洛阳。”不用赘作分析，其中每一个字都是作者心声之音符，尤其是“插梅花下洛阳”而未着牡丹，深刻地表现了词人不与世俗同流的清高之气。

宋代女子花妆之事。宋代女子装扮多喜花妆，词中提及较多。花妆以梅花妆为最多，吴文英《玉楼春》写京市舞女装扮为“茸茸狸帽遮梅额，金蝉罗剪胡衫窄”。“梅额”即是梅花妆。姜白石《疏影》词中云：“犹记深宫旧事，那人正睡，飞近蛾绿。”“蛾绿”也指梅花妆。梅花妆来源于《太平御览》卷三十《时序部·人日》引《杂五行书》云：“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，竟效之，今梅花妆是也。”^[10]这说明宋人梅花妆是有意识效仿寿阳公主而形成的审美倾向。黄庭坚《诉衷情》写女子于霜冻后不顾天气寒冷而“呵手试梅妆”。赵长卿《探春令·立春》词写人日过后，女子以梅花妆面与男子相

见，也可看出梅花妆在宋人心目中的重要。宋人晚妆也不离梅花妆，王孝严《念奴娇》云“夜冷笙箫，庭深灯火，应照梅妆额”，即言晚妆的梅花妆。

海棠妆在宋代也常见。王雱《倦寻芳慢》写某女子“倚危墙，登高榭，海棠经雨胭脂透”。有以海棠鲜美喻人美的深层审美倾向。实际上，海棠经雨，花色变得绯红，犹如美女搽上胭脂，艳冶动人。这从古人诗中可以得到证实，唐郑谷《海棠》诗就如此云：“春风用意匀颜色，销得携觞与赋诗。艳丽最宜新著雨，妖娆全在半开时。莫愁粉黛临窗懒，梁广丹青点笔迟。朝醉暮吟看不足，羡他蝴蝶宿深枝。”诗有将人与海棠花暗暗牵连在一起的审美倾向。这不是猜测，因为人们将海棠比喻成婀娜多姿的美丽处女也非一时之举。明代人王象晋《群芳谱·花谱》在继承前人文化成果的基础上有过这样的概括总结：“其花甚丰，其叶甚茂，其枝甚柔，望之绰绰若处女。”^[11]韩偓清高绝俗，有词《菩萨蛮·同仲明饮山隐》写人世沧桑艰险，日夕无奈，于人生晚景中体悟到光阴之短促，发出“不是没心情，夕阳啼鸟声”的浩叹。上片曾用“梅花已飞香，海棠试红妆”写景，其中“海棠试红妆”是写海棠花，也可以与现实中女性的海棠装扮联系在一起，是词作中的侧写方式。

宋人杏花妆、莲花妆也受欢迎。周密《东风第一枝·早春词》“更巧饰，杏妆梅鬓”写的是歌女用两种装扮方式饰容，即梅花妆与杏花妆——“杏妆梅鬓”。周密《瑞鹤仙》中有“露浥莲妆”之说，这又说明宋人还有莲花妆。王清惠《满江红》中所云“晕潮莲脸君子侧”之“莲脸”也可作莲花妆之脸来看。

寄花、献花、送花之事。宋人生活丰富多彩，具体生活细节较有讲究，在人与人的交往过程中，寄花表情，献花表敬，送花表亲，成为审美情趣，美化了生活，提高了生活档次。宋代各种寄献花事中，梅花依然是被首选之花。这大概是宋人风雅首学六朝人的结果。六朝人视送梅花为风流之举，此举盛弘之《荆州记》有载：“陆凯曾从江南将梅花寄到长安送给他的好朋友范晔，并赠诗说：‘折梅逢驿使，寄与陇头人。江南无所有，聊寄一枝春。’”^[12]宋人对此记忆至为清楚，周密《高阳台·送陈君衡被召》成功用典，云：“最关情，折尽梅花，难寄相思。”思友之情，用陆凯赠梅事，表达了作者对友人极为真挚恳切的怀念之情。张炎《甘州·寄李筠房》所写则不为用典，而是实写赠梅寄友之习。“白云休赠，只赠梅花。”一枝梅花胜过白云，可以想见宋人赠梅花行为在生活中惯性的深厚与稳健。男女互赠梅花或表孤贞，或寄相思，在宋词中也有

反映。南山居士《永遇乐》以“梅赠客”为专题，写欲寄梅花以“解吐芳心，绸缪共约”，期望来日与“仙郎”“枕衾相并”。此词未必是实写，但反映宋人以赠梅花表达相思则是真实的。有时词人也写官妓于席间赠送梅花而引出作词兴致之事。舒亶《醉花阴》中写“月幌风帘香一阵。正千山雪尽。冷对酒尊傍，无语含情，别是江南信”。就是在越州席上由官妓献梅花而引出对梅花意象的构设。陈师道送赵使君梅花表示对他的敬意和友谊，并题词附之，显示出文人士大夫之生活雅好（《卜算子·送梅花与赵使君》）。

宋人献花也有献茉莉者。茉莉花在宋代受重视的程度不低。据史料记载，宋徽宗政和七年在东京汴梁东北筑土山，名艮岳，茉莉被定为八大芳草之一而种植于其中。《武林旧事》卷三记载，南宋淳熙年间，孝宗赵昚常去宫中复古、选德等殿及翠寒堂纳凉，这些地方正放着茉莉和素馨等鲜花数百盆。^[13]刘克庄得知老圃所献茉莉，欣然作《卜算子·茉莉》词一首，表达了对茉莉花的全心赞美之情：“老圃献花来，异域移根至。相对炎官火伞中，便有清凉意。淡薄古梳妆，娴雅仙标志。欲起涪翁再品花，压了山矾弟。”“异域”言其从佛国而来。“清凉意”写茉莉花白能给人以寒凉之幻觉，“炎天犹觉玉肌凉”正是好注脚（刘克庄诗《茉莉》）， “淡薄妆”言茉莉花洁白

素雅，“堪以饰鬢”，是妇女喜用头饰之花。陈允平《南歌子·茉莉》云“素质盈盈瘦，娇姿淡淡妆”正与此相合。“娴雅仙标致”言茉莉有“仙”姿，不同凡俗。赵师侠《念奴娇·赋茉莉》认为茉莉为仙工精心设计而成，云：“仙工何意，向天涯海峤，百花清绝。”史浩《洞仙歌·茉莉花》赞其为“单道胜、醅醑水仙风貌”。姚述尧《行香子·茉莉花》对其赞扬更高：“天赋仙姿。玉骨冰肌。香炎威、独逞芳菲。轻盈淡雅，初出香闺。是水宫仙，月宫子，汉宫妃。清夸薝蔔，韵胜醅醑。笑江梅、雪里开迟。香风轻度，翠叶柔枝。与玉郎摘，美人戴，总相宜。”全为刘克庄同调。“压了山矾弟”言茉莉品第之高，已超过山矾。古人对山矾评价很高，将其与水仙花并称为“含香体素”，黄庭坚将其喻为梅花之弟，此处将茉莉置于山矾之上，可见刘克庄对茉莉花的评价之高已经达到极致。韩元吉言茉莉花为“只疑标韵是江梅”（《南歌子》），韩淲言其为“江梅标韵木香娇”（《浣溪沙·赋茉莉》）、“小梅标格”（《忆秦娥》），正与刘克庄出同一心眼。

宋人送杏花为常见之事，词中有反映。杏花不如茉莉花那样名贵，但也有相送者。管鉴送杏花与陆仲虚，写《虞美人》词，诚挚地叙说杏花含高情远志，但“一一淡匀，深注总堪怜”，叮嘱受花主人不要因花满世界而耽于“情偏”，是一份

廉价的又是深涵哲理的礼单及礼品。

宋人送桂花之举在词中能够见到。桂花是中国传统珍贵花木之一，刘学箕《浣溪沙·木犀》词言桂花是“天上仙人萼绿华，何年分种小山家”。这是传统诗文中的仙与桂连咏之程式。李清照以女性目光看到桂花的闪光点，将其咏叹为：“暗淡轻黄体性柔，情疏迹远只香留。何须浅碧深红色，自是花中第一流。梅应妒，菊应羞，画阑深处冠中秋。骚人可煞无情思，何事当年不见收。”（《鹧鸪天》）词中将桂花排在梅花与菊花之前，自然不需要辨析其中原因。尤其可贵的是，作者为了合理评价桂花，还以“负”的方法^[14]抱怨屈原当年作《离骚》，遍收名花珍卉，以喻君子修身养德，唯独桂花不在其列，这是因为这位前贤情思不足，才招来了如此遗憾。宋人珍视桂花心理与上述二人大致相同。朋友交往以桂花互赠在生活中成为习见之事。吴文英与吴宪有交，送其桂花，并托词以志（《江神子·送桂花吴宪，时已有检详之命，未赴阙》）。

宋词中记写以鸳鸯梅送人（洪适《浣溪沙》第二、第三），以千叶牡丹送人（洪适《清平乐》），客赠芍药（刘克庄《水龙吟》第十八），友人以梅、兰、瑞香、水仙供客人（吴文英《声声慢》之二）等多有篇目出现。古人习惯

于赠花题诗词，宋代词人于此亦未输一步，这里不作一一论说。

花市、花会之事。宋代花市、花会繁荣而隆盛，成为生活中不可或缺之一科。从宋词中可以看到，人人均有逛花市、赴花会之习。赵必词中把听歌入舞、冶游绮罗巷陌、穿瑶席醉金尊与逛花市作为人生乐事同写，并着重描写花市之繁荣为“花市人如织”，可见彼时人心对花市的热衷

（《烛影摇红·悬厅壁灯》），真乃“对景行乐，未易以一言尽也”^[15]。九月九日为重阳节，宋人与古人同，于此日佩茱萸，食蓬饵，饮菊花酒，皇宫贵家庶民皆赏菊，促成菊花节盛况。南宋菊花节仍有于此时唤回在外行人回家共度节日之俗，柴元彪“菊节得家书，欲归未得”，生无限惆怅于心中，遂命笔赋词以写情：“去年走马章台路。送酒无人，寂寞黄花雨。又是重阳秋欲暮。西风此恨谁分付。无限归心归不去。却梦佳人，约我花间住。蓦地觉来无觅处。雁声叫断潇湘浦。”（《蝶恋花》）个中心脉之音，无需辨析便可知其节律涌动之韵。

卖花人也为花市、花节与赏花词中一角。蒋捷《昭君怨》写卖花人云：“担子挑春虽小。白白红红都好。卖过巷东家。巷西家。帘外一声声叫。窗里鸦鬟入报。问道买梅花。买桃花。”正

是“沿街市吟叫扑买”也。^[16]有卖花者，就有买花者。买花者与花往往心有灵犀，李清照于“卖花担上，买得一枝春欲放”（《减字木兰花》），遍赏不已，并簪于头上，让新郎连人带花“比并看”，年轻词人天真的态度、爱美的心情和好胜的脾性在小词中全盘托出。买花还有装点世外逍遥生活和寄托明哲保身以期福寿双全之用，伍梅城《最高楼》便可作如是看：“知君久，勘破名利关。未老得先闲。今年最喜吟身健，生朝更觉酒肠宽。且随宜，将秫种，买花看。门外吏、催科无一迹。窗下客、谈诗常经日。儿玉树，弟金兰（号友兰——作者原附）。华堂举案齐眉乐，景天歌客笑声欢。问何如，福东海，寿南山。”“买花看”为完整词境中重要拍数，有“词眼”之绝妙，与“对花醉，把花歌”（彭子翔《声声慢·寿六十一》）有同样转捩、中枢作用。

举办花会，参加花会在宋词中亦多见及。扬州多芍药，有“红药万株，佳名千种，天然浩态狂香”（晁补之《望海潮·扬州芍药会作》）之盛，每年举办芍药花会多有富贵之人赴阙，即所云“年年高会维阳。看家夸绝艳，人诧奇芳”。晁补之有幸参加如此盛会，作《望海潮·扬州芍药会作》，与文章家笔墨所触有同妙之处。词客赴芍药会即兴挥毫，成就词章亦为常见之事。黄升参加芍药会作《花发沁园春》，一笔抹出芍药风

姿，叹其“新妆娇媚，正风紫匀染绡裳，猩红轻透罗袂。昼暖朱阑困倚。是天姿妖娆，不减姚魏”。如美人百媚倩姿，能够“引动少年情味”。作者笔落诗出，词篇全就，芍药因此而色增，芍药会因此而更含文化风韵，词人因参加芍药会而大出诗兴，由此促成“自我意识”^[17]的艺术体现。

成都牡丹会亦盛，与旧日京华可作同比。丘崇《祝英台·成都牡丹会》云：“聚春工，开绝艳，天巧信无比。旧日京华，也应只如此。”是如实记写，不为虚夸之笔。南宋人私家牡丹会要数张镒府第所举。周密《齐东野语》记王简卿侍郎赴其牡丹会云：“众宾既集，坐一虚堂，寂无所有。俄问左右云：‘香已发未？’答云：‘已发。’命卷帘，则异香自内出，郁然满坐。群妓以酒肴丝竹，次第而至。别有名姬十辈皆衣白，凡首饰衣领皆牡丹，首带（戴）照殿红一枝，执板奏歌侑觞，歌罢乐作乃退。复垂帘论谈自如，良久，香起，卷帘如前。别十姬，易服与花而出，大抵簪白花则衣紫，紫花则衣鹅黄，黄花则衣红，如是十杯，衣与花凡十易。所讴者皆前辈牡丹名词。酒竟，歌者、乐者，无虑数百十人，列行送客。烛光香雾，歌吹杂作，客皆恍然如仙游也。”^[18]如此盛大私家牡丹花会却不多见以词记之，唯史达祖曾赴南湖园中赏梅，日后作《醉公子》“咏梅寄南湖先生”，叙说“玉照堂前，树三

百”的苑囿恢宏气势，算是对张镒牡丹盛会的侧面补记。

种花之事。种花是花事系列之重要环节之一，唐司空图写《酒泉子》词由买花、种花、赏花、惜花，要求护花顺列而下，像一条自然流水线：“买得杏花，十载归来方时坼。假山西畔药阑东，满枝红。旋开旋落旋成空，白发多情人便惜。黄昏把酒祝东风，且从容。”可以看出，词中若失去“种花”环节，以后诸种花事均如断线之珠难以拾捡，佳构将成断壁。大词人辛弃疾也设想过带湖新居成后亲手栽花种柳，以修行养性，自赏自乐。《沁园春》词如此云：“要小舟行钓，先应种柳。疏篱护竹，莫碍观梅。秋菊堪餐，春兰可佩，留得先生手自栽。”“这首词，自始至终可以说是一篇描写心理活动的实录。”^[19]可以看出作者对种花的欲想是情绪的反映，是进与退的界阀，因此“种花”又成了急流勇退的代名词。文人笔下的“种花”多带有自乐与自慰性质，与陶渊明种菊花一样，具有别种内蕴。王质有《无月不登楼·种花》一词，写梦中正遇春到，与水仙相识，将其深情地移种于池塘边角，旋即翠叶长出，“序序如立”。随着春意的渐渐远去，转眼间霜期来临，秋风急吹，所种花种皆成枯萎。如此写种花，且以梦中系之，其言外意自不用说。现实生活中，种花行为的艺术表现在词中并

不多见，我们看到的只是种花劳动后的果实。“六花院落”、“苏堤芙蓉”、“芙蓉院落”、“荼蘼院”、“曲院风荷”、“海榴院落”、“菊院花域”、“牡丹院落”、“凉荷院宇”、“百花庭院”等都有种花笔墨藏于其中。相对于诸多花事，词人亲手种花事是少之又少了，聊有者有时也为虚晃之枪，是作品中的种花，而不是生活中的种花。词是文学式的“形上之学”，精神上的文明，以“空诸所有”为创设高招，远离物质劳动成了创作者的固有顽性，因此宋词未能写出生活中的真实种花也就在人们的预料之中了。

[1]宗懔撰：《荆楚岁时记》，见刘坤等人主编：《中国古代民俗经典名著解读·梦粱录（外四种）》，黑龙江人民出版社，2006年，第二册第236页。

[2]吴自牧撰：《梦粱录·五月》，《从事集成初编》本，中华书局，1985年，卷三第20页。

[3]何小颜著：《花与中国文化》中云：“元、明、清三代，除了传统的名品外，花酒的种类更为扩大，如茉莉花、蔷薇花、梨花、文鳧花、棣花直至马兰花、芝麻花等入酒……”人民出版社，1999年，第346页。

[4]李逸安点校：《欧阳修全集》，《中国古典文学基本丛书》，中华书局，2001年，第三册第1101页。

[5]汪裕雄著：《意象探源》，安徽教育出版社，1996年，第26页。

[6]童庆炳著：《中国古代心理诗学与美学》，中华书局，1992年，第20页。

[7]曾慥编：《类说》卷十三《花木录》，杂家类，影印《文渊阁四库全书》本，台湾商务印书馆，子部一七九，第873册第236

页。

[8]王仁裕纂：《开元天宝遗事》卷上，见《明皇杂录》（及其他物种），《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，第6页。

[9]张德瀛著：《词徵》，唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局，1986年，第五册第4163页。

[10]李昉等编：《太平御览》卷三十，《时序部·人日》十五引《杂五行书》，《四部丛刊》本，三编子部。此典亦见唐人韩鄂撰：《岁华纪丽·人日》卷一，见张海鹏辑：《学津讨原》本，江苏广陵古籍刻印社，1990年，第282页。

[11]萧涤非等人撰写：《唐诗鉴赏辞典》，上海辞书出版社，1983年，第1352页。

[12]盛弘之撰：《荆州记》，《太平御览》卷九七〇引。

[13]周密辑：《武林旧事·禁中纳凉》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷三第52页。

[14]即不假正面言说而诉之直观体悟的方法。本文仅采用“不假正面言说”，汪裕雄著：《意象探源》，安徽教育出版社，1996年，第158页。

[15]吴自牧撰：《梦粱录·暮春》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷二第14页。

[16]吴自牧撰：《梦粱录·诸色杂卖》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷十三记临安暮春花市第118页。

[17]黑格尔著：《精神现象学》术语，转引自平仑著：《艺术控制论初探》，辽宁大学出版社，1986年，第47页。

[18]周密著：《齐东野语·张功甫豪侈》卷二十，《宋人小说》本，上海书店据涵芬楼本影印，1990年。

[19]唐圭璋等人撰写：《唐宋词鉴赏辞典》，上海辞书出版社，1988年，第1477页。

第五节 梅花意象的精神分解

“宋人特重梅花，各家几乎都有吟咏，诗词中咏梅成了一个热门的题目。《梅苑》之辑，就反映了这种风尚。”^[1]《梅苑》编者黄大舆爱梅成癖，“目所常玩”^[2]均在东园之梅，赞其可以“首众芳”，“奇霜雪之鲜”，“聚淑兰之酷，情涯殆绝”。宋人爱梅，大有用梅花精神与品格衡量诸多事物标准的趋势。朱熹就用梅花来比说元亨利贞：“梅蕊初生为元，开花为亨，结子为利，成熟为贞。”^[3]程颐云：“元者万物之始，亨者万物之长，利者万物之遂，贞者万物之成。”^[4]朱熹还说：“元者，天地生物之端倪也。元者生意，在亨则生意之长，在利则生意遂，在贞则生意之成。”^[5]可见，在宋人眼中，梅花的生意具有与天地同一的品质。宋词迎梅理入人情性，展开了对梅花的五彩描绘，令人目不暇接。

一、梅须逊雪三分白，雪却输梅一段香

——傲雪精神与溢香本性赞赏

梅花有傲雪抗寒的自然品性，这在人们的眼中被放大成坚强不屈的斗争精神，使梅花成了人化色彩极为鲜明的植物。中国古人在植物界长期的寻找过程中，还发现了松与竹也有与梅花相同的品性，于是将三者放在一起，倍加赞赏地誉

为“岁寒三友”。梅花又被中国古人赋予孤高亮洁、不同流俗之品格，所以又与兰、竹、菊一起被誉为花中“四君子”。这种人为的有意识营构，给植物注入人类自身的道德精神，从本质上说，是国人天人合一、万物与我齐一之哲学思想的物化体现。孔圣人创造的观物比德法式，也促使古人不断地给梅花加入一些有利于人类思想品行更进一步提升的因素。于是，梅花在历史进程中，意象化的色彩越来越鲜明，成了众花中独具特色的一种。

赵宋王朝立国后，意想以全新的面目治理社会，所以采取了意识形态中的人格建构与生活中的多彩营建相结合的双轨发展模式。这就要求广大世人在赏玩山水风月的同时，不能忘记健全人格的努力攀升。舆论导向固然可以促使意识形态的健康发展，艺术创造也可以通过高雅的形式影响健全人格的形成。时代的进步需要健全情感和思想的促进，而情感和思想传达的手段不可能是单一的。实践已经证明，艺术是传达情感与思想的有效方式之一。俄国著名的文艺理论家告诉我们，“艺术开始于一个人在自己心里重新唤起他在周围现实的影响下所体验过的感情和思想”，也就是说“艺术既表现人们的感情，也表现人们的思想，但是并非抽象的表现，而是用生动的形象来表现”。^[6]托尔斯泰的观点与普列汉诺夫有着

极为相似的地方，他在论述艺术起源于感情的传达时说：“艺术起源于一个人为了要把自己体验到的感情传达给别人，于是在自己心里重新唤起这种感情，并用某种外在的标志表达出来。”^[7]“用生动的形象来表现”与国人说的“以物传情”相同，易于理解。“用某种外在的标志表达出来”似乎稍有玄意，但只要我们清楚，托尔斯泰发此论是以“一个遇见狼而受过惊吓的男孩子把遇狼的事叙述出来”作为例证时，就会明白，“外在的标志”一定是“狼”及与“狼”有关的事件。也就是说，抽象无形的情感要通过具体有形的事物进行传达。

时代培育了宋代文化人的时代责任感，从而形成了多情亦多思的秉性。他们在传达自己的感情与思想时，就带上了鲜明的时代色彩。而且在艺术创造时所遵循的规律与上面两位哲人所论是完全合拍的。因而在将万物艺术化的时候，表现出艺术创造的精神个体性（马克思的原话为“我只有构成我的精神个体性的形式。‘风格就是人。’”）^[8]这就决定了宋人所观之物，不会是人云亦云的，而是在遍搜万物的同时，吸收古代文化营养，寻找与众不同之物，寄托时代所需要的情感与思想。于是具有闪光精神的梅花，被重视文治社会的宋代文人所发现，使之成为艺术品中的审美意象。统计结果能够看出梅花作为审美意

象的大致走向。北宋歌舞升平的年代里，梅花意象出现的频次少于南宋风雨如磐的时代。除了宋词意象显示规律之外，一个重要的原因是，南宋初意识形态的整顿起了巨大的促动作用。《梅苑》一书编成于南宋高宗建炎三年（1129年）^[9]就是具体实证。“建炎以后，词家所作（构设梅花意象）更多。”^[10]显然可以看出意识形态领域发生的变化在意象构设上表现出的印迹。

宋人又有从细微处入手，向狭深开掘的功夫，表现在梅花意象的构设上，则不遗余力开辟抒情写志的表里标的点，最为常见的可以归结为两个方面，一是傲雪精神，二是溢香本性。这两个方面都是宋人心目中高尚人格的物化表现。

贺铸《南歌子》赞梅花为：“孤芳不怕雪霜寒，先向百花头上探春□。”权无染《南歌子》云梅花：“雪中开占百花头，一味潇洒自风流。”宋无名氏《望江南》写梅花为：“清香冷艳扑尊前，……已共雪光争腊早，且将春信为君传。”荣《南乡子》云：“闲折一枝和雪嗅，思量，似个人人玉体香。”宋无名氏《南乡子》也云：“雪态冰姿巧奈寒，南北枝头香不断。”例子多而又多，不可全举。这些都是梅花表层特性的描绘，只寄托了创作主体的审美情趣与审美态度。梅花被意象化后，还带上了创作者的情绪，

加入了作者的道德判断，使作品蕴含着需要进一步人格探视的层面。如梅花傲雪、不与众花争艳的特质，又给人孤芳之感。宋人抓住这个与人心有互通可能的对应点，加以大力书写，形成了赏孤爱独的审美心理。这种寄托在梅花意象里的赏孤爱独的审美心理，是不与群小同流合污，始终坚持独立，清洁为人，自然待物，绝除蝇营狗苟等高尚精神之君子人格的外现。以下这些词例可以证明如左观点。刘学箕《贺新郎·再韵赋梅》明言梅花“孤芳复与群芳别”。赵长卿《探春令·赏梅十首》之二云：“芳心自与群花别，尽孤高清洁。”黎廷瑞《秦楼月·梅花十阕》之二写梅花“花孤冷，海棠聘与花应肯”。李坦然《风流子》赞梅花为“别是一般，孤高风韵”。这些词例均是宋人赏孤审美心理的表现。受这种审美心理的支配，又转而赞颂兰花之清高、孤贞，与评价梅花的标准没有差异。姚述尧《点绛唇·兰花》云兰花有“一种幽芳，自有先春意”。“幽者”，独也，独与孤同，人云“只有名花苦幽独”（苏轼《寓居定惠院之东，杂花满山，有海棠一株，土人不知贵也》）是也。王十朋《点绛唇·国香兰》云兰花“雅操幽姿，不怕无人采”。出语含意与苏轼诗意相同。曹组《卜算子·兰》云兰花“幽径无人独自芳，……似共梅花语，尚有寻芳侣”。张炎

《清平乐·题画兰》写兰花“要与闲梅相处，孤山

山下人家”。将兰性与梅性等同视之。张炎《国香·赋兰》直接称赞兰花“结根倦随萧艾，独抱孤贞”的情操，不含任何隐晦。宋人看到菊花重阳开放，便想到拿菊花与百花相比，认为菊花是不同于他类的“独”类，词的吟咏中便有较多关注。曾慥《调笔令》称菊花“独艳重阳时候”。葛立方《菩萨蛮·赏黄花》言菊花“幽姿无众草”。杨冠卿《杨柳青·咏鸳鸯菊》言菊花“一种幽芳，雕冰镂玉”。都与梅花及兰花的“孤”美连在一起，难怪古人要把她们同时列入花中四君子之中。宋代词人对花中四君子的认同，丝毫不差地贯注到词的意象构设之中，能够见出审美人格的蛛丝马迹。

宋词梅花意象中蕴含的深层审美意义在于泛化人格的暗示。宋代词人构设梅花意象以及广泛的诗文创作有剥皮见骨精神，上述列举者仅为“皮”，仍然可算作是梅花的表面所咏。在梅花意象的构设中，表现人格咏叹才是真正目的，这一点早为宋人及后人认同。蔡嵩云《柯亭词论》云：“咏物词，贵有寓意，方合比兴之义。寄托最宜含蓄，运典尤忌呆诠，须具手挥五弦目送飞鸿之妙，方合。”^[1]其中包含着对宋代文人广泛梅花意象构设的深层审美精神的审阅领会。人有言：“闻到梅花坼晓风，雪堆遍满四山中。何方可化身千亿，一树梅花一放翁。”（陆游《梅花绝句》）正道出了宋人对梅花意象中铮铮骨态的

高度认同与清赏。以此语为触发点，先让我们看一看陆放翁词构设的梅花意象：“驿外断桥边，寂寞开无主。已是黄昏独自愁，更助风和雨。无意苦争春，一任群芳妒。零落成泥碾作尘，只有香如故。”（《卜算子·咏梅》）词题咏梅，实则自喻，通过构设梅花意象写出自己虽然身处逆境，但高尚情操依然“香如故”。展示出的精神正与“独爱莲之出淤泥而不染，濯清流而不妖”的濂溪先生（周敦颐）以莲花自喻完全一样。陆游一生坎坷，难以酬志，省试、礼试两次第一而为秦桧黜落，入朝后因力主抗战而以“交结台谏，鼓唱是非，力说张浚用兵”之罪被罢免，乡居五年。在范成大幕府期间，因与他人诗酒唱和而以“恃酒颓放”之名免职，还因数事遭错误罢免。但陆游始终未改雅操，从来没有停止诗词创作，常以梅花高节自励，曾有《落梅》诗云：“雪虐风饕愈凜然，花中气节最高坚。过时自合飘零去，耻向东君乞可怜。”前贤道出此诗的实质，认为这首诗歌咏“气节高坚”的梅花，同时也借以自赞。^[12]这样我们就可以放心地作出判断，《落梅》诗与上词内容表达了相同的内蕴。由此可以知道，《卜算子》中之梅花意象即为作者自身。与陆游相同创作路径的词人还有洪皓。洪皓为人年轻时就有奇节，建炎二年擢徽猷阁待制，假礼部尚书使金，被扣留十五年，经历了砍头的威

胁、富贵的引诱、流徙的折磨，始终坚贞不屈，不仅受到宋人的尊重，也深为金人所叹服。存词二十一首，其中就有七首梅花意象词，对梅花的“耐久芳馨”（《点绛唇·腊梅》）的品格、“今岁梅开依旧雪”的傲雪精神（《江梅引》四）给予了高度评价。《江梅引·访寒梅》写梅花：“映雪衔霜、清绝绕风台。可怕长洲桃李妒，度香远，惊愁眼，欲媚谁？”把香雪品位与不屈不媚品行合写，与作者在金国不受威逼利诱品节完全合拍，可以说，梅品就是作者人品的复现。

苏轼以梅花意象寄托高远情志在宋词领域当中也与陆游有相同之处。从其为人与经历看，苏轼满腹经纶，但遭遇十分坎坷，曾因与当政者政见不合而自求外任，元丰二年还因乌台诗案下狱险至丧命。有幸出狱后，作过《定风波·咏红梅》词，构设出梅花意象，称赞红梅标格为“偶作小红桃杏色，闲雅，尚余孤瘦雪霜姿”。苏轼身处逆境，宁肯自怜幽独，也不愿随波上下，显得孤而不失原本精神，这正是“尚余孤瘦雪霜姿”的高洁本性写照。苏轼还以梅花称许他人，这在苏轼的词作中是不多见的。缘起如此，苏轼有位朋友叫王定国，因苏轼“乌台诗案”牵连被流放为宾州任监盐酒税。宾州属岭南地区，生活艰苦，但歌女柔奴不畏艰苦与之同行。三年后王定国北归，出柔奴劝苏轼饮酒。酒间苏轼问柔奴曰：“广南

风土，应是不好？”柔奴对曰：“此心安处，便是吾乡。”苏轼本是伤心人，听柔奴语后，顿时引起心中千丝万绪，深感在异乡蛮荒之地遇到如此坚贞女子恰似人生倦旅中遇到了诚心知己，于是命笔赋《定风波》词，对柔奴的品行加以高度赞扬，言其“万里归来年愈少，微笑，笑时犹带岭梅香”。以品格高洁的岭南梅花比喻柔奴，将人格寓于梅花意象的构设之中，人格与梅格实现了高度一致，又是东坡非凡一笔。

萧泰来为南宋词人，绍定二年进士，查礼《铜鼓书堂词话》引周密《癸辛杂识》别集卷下有关萧泰来的事迹概括云：“泰来，理宗朝为御史，附谢丞相，为右司李伯玉所劾，姚希得指为小人之宗。”^[13]如此指责也许为不实，似给其人带来冤枉，因而萧泰来心中常怀不平，并形之于词。萧泰来存词两首，其一为《霜天晓角·梅》构设梅花意象，以之表达情意，受到了人们的好评。查礼《铜鼓书堂词话》评此词云：“命意措词，自觉不平。而于乐章风格，亦见雅俊。较之徒饰艳冶绮语者，其身份高若干等第，词家审之。”^[14]查氏所论，未作无据夸张，看词如下：“千霜万霜。受尽寒折磨。赖是生来瘦硬，浑不怕、角吹彻。清绝。影也别。知心惟有月。元没春风性情，如何共、海棠说。”词上片力赞梅花“受尽寒折磨”而仍具有“瘦硬”特质的傲然挺

立精神。下片写梅花孤芳自赏、不同流俗的个性荣枯自识心中，不向海棠倾诉满腔幽素，也不去与以姿取宠的海棠攀亲结缘。依萧泰来被弹劾事来看，此首梅花意象词确有“自觉不平”的寄托之处，梅花意象中所包含的“知心惟有月”之孤独感和“受尽寒折磨”的经历，与萧泰来本人的荣辱有相似之处，而海棠意象则与李伯玉、姚希德等人无异。此词虽无确切系年，但词中之每一笔刻画都将梅花品格与人之品格融成一片，创作动机一目了然。

宋季遗民词人又将梅花意象作转手置理，即较少专笔刻画梅花傲雪精神与孤贞情操，而以隐晦曲折之笔，作“原本”拿来，似乎梅花就是自然界中之梅花。周密为遗民词人中的强劲词手，有几首梅花意象词之作：《忆旧游·落梅赋》、《梅花引·次韵笈房赋落梅》、《满庭芳·赋湘梅》、《疏影·梅影》、《齐天乐·次二隐寄梅》、《献仙音·吊雪香亭梅》等。这些词作未必都是入元后所作，但与梅花意象同时出现的多是“衰草”、“泪”、“残笛”、“残雪”、“清泪”、“委配残钿”、“泪襟”，特别是“泪”的出现频率较高，有遗民血泪之断想。《高阳台·寄越中诸友》中也吸纳梅花意象，词末如是说：“问东风，先到垂杨，后到梅花？”词章婉转，意含深隐，以“东风”隐喻元朝统治者的“恩泽”，“垂杨”隐喻不能坚持气节

而投靠新朝的人，梅花则指忍受清苦生活而未曾得“东风”恩泽的遗民，也包括作者自己和他所寄送的友人。^[15]蒋捷也为遗民词人，入元后始终未仕，其词“洗练缜密，语多创获，其志视梅溪较贞，其思视梦窗较清。刘文房为五言长城，竹山其亦长短句之长城欤”^[16]。词中多含怀旧情绪（《贺新郎·怀旧》），梅花意象内涵与周密相同。《尾犯·寒夜》词末句“浩然心在，我逢着，梅花便说”中的梅花意象就指坚持民族气节，忍受一切饥寒痛苦和严峻考验的遗民、志士。其他如《水龙吟·效稼轩招落梅之魂》中“似我愁”之梅花，均有相同所指。^[17]汪元量《传言玉女·钱塘元夕》则以梅花意象指后妃，刘辰翁《虞美人·用李后主韵二首》以梅花指遗民。上述诸词中梅花意象与郑思肖所画失根兰花的美学创意有着天衣无缝的契合。

[1] 吴熊和著：《唐宋词通论》，浙江古籍出版社，1985年，第337页。

[2] 黄大舆著：《梅苑序》，张惠民编：《宋代词学资料汇编》，汕头大学出版社，1993年，第247页。

[3] 黎靖德编，王星贤点校：《朱子语类》，《理学丛书》本，中华书局，1986年，卷六十八第五册第1688页。

[4] 《周易程氏传》卷上，程颢、程颐著，王孝鱼点校：《二程集》，《理学丛书》本，中华书局，1981年，第三册第695页。

《朱子语类》卷六十八所引有文字上的稍异。

[5] 黎靖德编，王星贤点校：《朱子语类》，《理学丛书》本，中

华书局，1986年，卷六十八第五册第1691页。

[6]普列汉诺夫著：《论艺术》（《没有地址的信》），曹葆华译，生活·读书·新知三联书店，1964年，第4页。

[7]列夫·托尔斯泰著：《艺术论》，人民文学出版社，1958年，第46页。

[8]中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局编：《马克思恩格斯列宁斯大林全集·评普鲁士最近的书报检查令》，人民出版社，1972年，第一卷第7页。

[9]马兴荣、吴熊和、曹济平主编：《中国词学大辞典》，浙江教育出版社，1996年，第273页。

[10]唐圭璋等人撰写：《唐宋词鉴赏辞典》，上海辞书出版社，1988年，第2032页。

[11]唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局，1986年，第五册第4907页。

[12]游国恩、李易选注：《陆游诗选》，人民文学出版社，1957年，第147页。

[13]查礼撰：《铜鼓书堂词话》，唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局，1986年，第二册第1480页。周密《癸辛杂识》别集卷下“李伯玉条”对萧泰来事迹的记载与查礼所云不完全相同，可参吴企明点校：《癸辛杂识》别集卷下，《唐宋人史料笔记丛刊》本，中华书局，1988年，第298～299页。

[14]唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局，1986年，第二册第1480页。

[15]唐圭璋等人撰写：《唐宋词鉴赏辞典》，上海辞书出版社，1988年，第2175页。

[16]刘熙载著：《艺概·词概》卷四，唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局，1986年，第四册第3695页。

[17]唐圭璋等人撰写：《唐宋词鉴赏辞典》，上海辞书出版社，1988年，第2273页。

二、萧萧冰容孤艳，清瘦玉腰肢

——冷艳之美与清瘦之美的审美情趣表现

冷艳为梅花特有资质，由其开放于寒冬而得此雅称。瘦为梅花体相，以其枝姿斜曲、横伸、疏放、枝体灵巧和花朵微小、花瓣细簿轻柔获此称谓。由此可知，“瘦”是梅花美的综合指标之合一，亦是相对于它物或在它物映衬之下显示出的清雅风韵。因此，宋人观梅、园林中养梅，多强调梅花要与别物相映衬、烘托下产生新的意境，造就小意象迭合中的梅花大意象。张镃在《梅品》中列举了二十六种宜与梅花相映衬之事与物，作为梅花观赏的最佳视界和显示梅花精神的得体情景。即淡云、晓日、簿寒、细雨、轻烟、佳月、夕阳、微雪、晚霞、珍禽、孤鹤、清溪、小桥、竹边、松下、明窗、疏篱、苍崖、绿苔、铜瓶、纸帐、林间吹笛、藤上横琴、石枰下棋、扫雪烹茶、美人淡妆簪戴。这又反映了美在主观与客观之间的审美思想，对词体创作应该有一定的影响。《梅品》中还有“花憎嫉”、“花荣辱”、“花屈辱”之说，充分说明了“爱敬”梅花的缘由，产生了广泛的爱梅效应。^[18]宋词构设梅花意象的冷艳与清瘦各有所重，这里先看梅花的清瘦展示。“柳裊梅枝瘦”（韩淲《生查子》）、“一枝清瘦，疑在蓬窗”（陈允平《和逃禅》）、“真个

是疏枝瘦”（林洪《恋绣衾》）、“削约寒枝瘦”（周紫芝《虞美人·西池见梅作》）重在写枝体之瘦。“影瘦难敲月坠看”（陈三聘《鹧鸪天》）、“看消影瘦，人立黄昏”（吴文英《极相思·题陈藏一水月扇》）、“瘦影半临清浅”（李彭老《法曲献仙音》）重在写影之瘦。“骨瘦和衣薄”（黄载《孤鸾·四明后圃石峰之下，小池之上，有梅花》）、“骨瘦皱皮犹老硬，孤标独韵难描摸”（吴潜《满江红·戊午八月十二日赋后圃早梅》）、“青梅骨瘦，已有生春意”（徐安国《蓦山溪·早梅》三）、“可怜玉骨瘦孱孱”（王庭珪《临江仙·梅》）重在写以骨代枝体的深层“骨瘦”。“多恨肌肤元自瘦”（毛滂《浣溪沙·咏梅》）、“南枝春信夜来温，便觉肌肤瘦损”（谢逸《西江月》）、“玉肌瘦损，有恨不禁春”（李弥逊《蓦山溪·宣城丞厅双梅》）、“冰雪肌肤消瘦损”（赵长卿《江城子·忆梅花》）重在通过比拟的方式写梅花表层的“肌肤之瘦”。“若使梅花知我时，料得花须瘦”（陈师道《卜算子》）、“瘦得花身无所有”（王质《清平乐·梅影》）、“花共那人俱瘦”（刘一止《夜行船》）、“一枝枝不叫花瘦”（辛弃疾《粉蝶儿·赋落梅》）、“瘦棱棱地天然白，冷清清地许多香”（辛弃疾《最高楼·代败棋客赋梅》）重在写“花瘦”。有时则是花瘦、肌肤瘦、枝瘦等诸多“瘦”的抽象描写。“月破黄昏

院落，相逢俨然瘦削”（邵叔齐《扑蝴蝶》），可任人想象花瘦还是枝瘦。肌瘦与骨瘦同写者亦可见及，赵必“冰肌玉骨为谁癯”（《朝中措·钱梅》）就是瘦上加瘦的刻画。有时梅花被写成“冰霜作骨，玉雪为容”，这样，“看体清癯”也就包含着表里、枝容花貌的多重之瘦（黄升《行香子·梅》），这是复合式瘦梅的写法。

冷艳是宋人眼中梅花意象最为动人心魄的资质，词人以此为中心展开了广泛的描写，翻出不少花样，使冷艳梅花意象组成了规模较大且各有所称的群体。“孤标天赋与，冷艳谁能顾。”（晁端礼《菩萨蛮》）“冷艳须攀最远枝。”（周邦彦《采桑子·梅花》）“冷艳凝寒，孤根回暖，昨夜一枝春至。”（无名氏《喜迁莺》）“幽香冷艳缀疏枝。”（黄公度《朝中措》）“冷艳与清香，似一个人人标的。”（蔡伸《蓦山溪》）“厌孤标冷艳，不入时宜。”（陈造《洞仙歌·赵使君送红梅》）“冷艳一枝春在手。”（王观《江城梅花引》）均为宋代词人对梅花的亲切称道，写得得心应手，为人称赏。与“冷艳”相仿的有“香寒”、“冷蕊”、“冰姿”、“雪艳”、“雪霜姿”等，将冷艳的称呼扩大到了较为广泛的审美视域之中。

宋词构设梅花意象为宋人重视雅韵的体现，因此在实际创作中，常常与贬黜粗俗、浓艳、丰

腴互为背景。由词例可知，梅花“玉冻云娇天似水”，光亮处可“羞杀夭桃秾李”。（张孝祥《清平乐·梅》）梅花具有不怕霜雪欺的天性，因此当其“南枝渐吐红苞嫩”时，便可“冠绝夭桃繁杏”。

（无名氏《桃源忆故人》）梅花对自身高标有爱惜之心，耻于与妖红媚绿相伴，故而表现得藏而不露，故意放他物先露一头，可谓尚矣。扬无咎《柳梢青》赞其“藏白收香，放他桃李，漫山粗俗”。朱熹笔下的梅花则是敢于嘲弄粗俗之辈，“真心自保，邈与尘缘隔”的活标本，粗李俗桃自然应在嘲弄行列。（《念奴娇·用傅安道和朱希真梅词韵》）梅花“开时似雪，谢时似雪”，故为“花中奇绝”，其花香不在表面的蕊萼之中，而是“骨中香彻”，如此绝俗高致之姿，可“占溪风，留溪月”，山桃花开如血之俗相，在梅花面前自然会感到羞愧。（晁补之《盐角儿·亳社观梅》）梅花以“淡伫”为高标，“浓妆”亦不失雅倩精神，桃杏见之不禁生妒，对此红梅不屑一顾，自执清高本位，为群花难以企及。（毛滂《玉楼春·红梅》）词人写梅花消瘦的同时，也对他物的不雅举止和丰腴俗态进行描写，以与梅花的雅致进行对照。刘克庄写梅花对海棠醉睡也给以冷笑，对牡丹丰肌更是不愿关注。（《汉宫春·三和前韵》）李曾伯笔下的红梅具有一种天然仙姿，本不喜涂脂抹粉，在东君的苦怜之下才勉强传粉匀

脂。虽然如此，也能保持雅态，胜过轻俗的天桃，也不会因为传粉匀脂变得粗俗不堪。在繁杏面前，自然苞有“轻盈玉骨冰肌”照人姿色。

（《声声慢·赋红梅》）

宋代词人写梅花的清瘦与冷艳反映了宋人有别于盛唐肥壮之美和浓热烈艳之美的审美情趣。这是因为宋人在中唐之后文化的积淀中，对所谓的前代盛世进行了认真反思，同时在谨慎审视历史文化的过程中，形成了勤学苦读的世风，也建构了轻视功名富贵，超越荣辱穷达的平淡人格，但“平淡不是平庸无奇，淡乎寡味，而是精神世界达到丰盈宽厚，充实健全的程度而表现出来的平静祥和、淡泊潇洒的风神气韵。看似平淡，实则山高水深”^[19]。因此在为人上，宋人“比较善于掩饰自己，大都不愿将真正的内心世界坦露于众”^[20]。在审美上，宋人就自然会喜欢有余韵的东西，不仅评价文章持这一观念，而且把有韵之美推广到人生的各个方面，成为品评人物事件的审美标准。宋词中以清瘦梅花领梅花意象词篇之风骚，也在于这种梅花意象中集有姿、色、香之神韵之大成，充满了说不尽的余韵，是宋人内心世界丰富多彩的物化表现，完全符合宋人构设梅花意象的审美标准。

宋代词人构设梅花意象时也懂得山水之助的

审美规律。词人在具体创作的实践中，不惜余力役使诸多之物为之“效力”。略查可知，流水、烟、春风、雨、雪、月、女子、黄昏（夜）、桃杏、断桥等，均为梅花意象词的得力“构件”，思来与张镃《梅品》中所列二十六种物宜与梅花相映衬、烘托成幽雅境界之论有着良好的契合，也许《梅品》即来自于宋人生活中的梅事审美实践，也来自于梅花意象词篇的创作实践。

宋代词人构设梅花意象词之触角伸展到了古人审美视界的多个方位，不可能用“傲雪、幽香、清瘦、冷艳”统括梅花的全部神髓与灵魂，此处所论仅拾取宋词之中梅花意象的关神之处。梅花作为一种花，词人毫无例外地措梅花意象于笔端时，融进了女性的身影与灵性，“瘦”中就可见到多处女性心灵外化的体相倩影，否则词人的笔触是无法流畅地画出自己心中的梅花的。姜白石在《续书谱·风神》中指出：“风神者，一须人品高，二须师法古。”^[21]宋代人写出梅花风神，使之成为诸多花卉审美意象之中的花魁，得自于宋人之人品，也得自于对古典文化的继承，也得自于艺术创造中的大胆、精心实践，“不精则神不专，必神与俱成之”^[22]。宋词中的梅花意象之成，包含了宋人在生活中各个方面对梅花的高度重视与审美专一追求，充分认识到了梅花的内外表里特性，酿成了宋人在这一领域的深厚人生哲

理、审美理想与人文精神，这对后代均有明显的启发意义。

[18]周密著：《齐东野语》卷十五，《宋人小说》本，上海书店据涵芬楼本影印，1990年。“花憎嫉”：狂风，连雨，烈日，苦寒，丑妇，俗子，老鸭，恶诗，谈时事，论差除，花径喝道，对花张绯幕，赏花对鼓板，作诗用调羹驿使事。“花荣辱”：主人好事，宾客能诗，列烛夜赏，名笔传神，专作亭馆，话边歌佳词。“花屈辱”：俗徒攀折，主人慳鄙，种富家园内，与粗婢命名，蟠结作屏，赏花命猥妓，庸僧窗下种，酒食店内插瓶，树下有狗屎，枝下晒衣裳，青纸屏粉画，生猥巷秽沟边。

[19]张海鸥著：《两宋雅韵》，北京师范大学出版社，1993年，第26页。

[20]李春青著：《宋学与宋代文学观念》，童庆炳、马新国主编：《文化与诗学丛书》本，北京师范大学出版社，2001年，引言第10页。

[21]姜夔等撰：《书谱·法书通释·续书谱·春语杂述》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，第9页。

[22]郭熙著，周远斌点校、纂注：《林泉高致》，山东画报出版社，2010年，第21页。

第六节 此花不与群花比

——李清照词中的花意象解析

李清照为一代才女，“在宋诸媛中，自卓然一家，不在秦七、黄九之下。词无一首不工。其炼处可夺梦窗之席，其丽处真参片玉之班。盖不徒俯视巾帼，直欲压倒须眉”^[1]，早就获有“若本朝妇人，当推词采第一”之殊荣。^[2]存词七十八首。^[3]词中构设花意象较多，其中梅花、桂花、菊花于词中常见，并能充分反映词人创作审美倾向与内在心理。其《渔家傲》词言梅花“此花不与群花比”，给梅花以极高评价。其《鹧鸪天》给桂花更高赞誉，词云：“暗淡轻黄体性柔。情疏迹远只香留。何须浅碧深红色，自是花中第一流。梅定妒，菊应羞。画栏开处冠中秋。骚人可煞无情思，何事当年不见收。”李清照以女性心灵关照梅花与桂花，自然别有感触。据统计，李清照有专门构设花卉意象的作品近十首，多数构设花意象之作有自己的身影在。《满庭芳》词下阕构设梅花意象为“从来知韵胜，难堪雨藉，不耐风揉。更谁家横笛，吹动浓愁。莫恨香消雪减，须信道、扫迹情留。难言处，良宵淡月，疏影尚风流”。此词《花草萃编》等题作“残梅”，寻绎词义，可知“残梅”实为自指。“从来知韵胜，难堪雨藉，不耐风揉”，意即梅花高标独迥，风韵

逸群，但难以经受风雨的践踏与蹂躏，暗寓女主人的雅韵风神，芳洁自爱，但经受不了离别等多重痛苦的折磨摧残。“莫恨香消雪减，须信道，扫迹情留”，隐喻作者为思念丈夫而萦损芳肌，虽然如今貌似香消雪减的“残梅”，踪迹难觅，但思念对方的感情依然如故，丝毫没有衰减，分明画出多情女性的活画面。“难言处，良宵淡月，疏影尚风流”，以梅写人，言外之意说，尽管自己受到折磨，但风韵仍在。《渔家傲》“雪里已知春信至”中，梅花意象实际是作者自我形象的缩影，借梅花意象歌颂自己对美满婚姻与爱情的追求，因此“此花不与群花比”就有几分自我价值的高评意味，巧妙地在字里行间溢出。《多丽》“小楼寒”词构设白菊意象，以白菊自喻，反映词人高洁心志，端庄品格。“朗月清风，浓烟暗雨，天教憔悴度芳姿。”分明在写自己像白菊一样，再也无法忍受人世冷暖的变化及种种折磨。《玉楼春》“红酥肯放琼苞碎”把梅花写得“不知酝藉几多香，但见包藏无限意”。实际也是以梅花自喻。^[4]《鹧鸪天》“暗淡轻黄体性柔”是词人桂花意象寄托深邃的作品，词中写桂花的“暗淡轻黄”、“情疏迹远”、“香留”可知，与词人同丈夫赵明诚屏居乡里、悉心研玩金石书画、畅怀对饮、唱和嬉戏、苦读忘名以及远利自乐的情境有着十分的相似。^[5]由此可知，“自是花中第一

流”的桂花也是词人自指。

李清照词中体现了作者创作的全面生活体验，既有丰富性体验，也有缺失性体验。^[6]丰富性体验即由于事业的成功，爱情的温暖，生活的美满，以及潜能的充分实现等所引起的愉快、满足的情感体验。缺失性体验是由于事业的失败，爱情的失落，生活的不幸以及潜能的无法实现等引起的痛苦、焦虑的情感体验。李清照南渡之前的词多属于丰富性体验的创作结晶，南渡之后的词则为缺失性体验的作品。这两种情感体验，李清照在一首词中时有将二者结合在一起的创作表现。《清平乐》即如此，词云：“年年雪里，常插梅花醉。挹尽梅花无好意，赢得满衣清泪。今年海角天涯，萧萧两鬓生华。看取外来风热，故应难看梅花。”此词从早年、中年至暮年对梅花不同的感受写起，充分地表现出了不同时期情感体验的各自特点。少女与少妇时期，生活幸福，婚姻美满，为丰富性体验，因此“常插梅花醉”。遇靖康之变和丈夫亡故以及晚年孤独无依时期为缺失性体验时期，因此只能是“挹尽梅花无好意，赢得满衣清泪”。晚年心情更坏，年老漂泊不说，国势亦岌岌可危，因此见“晚来风势，故应难看梅花”。这种二重体验连写于一篇词中另可见于《永遇乐》之中：“落日熔金，暮云合璧，人在何处。染柳烟浓，吹梅笛怨，春意知几

许。元宵佳节，融和天气，次第岂无风雨。来相召，香车宝马，谢他酒朋诗侣。中州盛日，闺门多暇，记得偏重三五。铺翠冠儿，撚金雪柳，簇带争济楚。如今憔悴，风鬟霜鬓，怕见夜间出去。不如向、帘儿底下，听人笑语。”词两头写缺失性体验情景，中间写丰富性体验情景，也即是“回忆当年汴都之元宵盛况，妇女多浓妆艳饰，出门观灯”^[7]。作者当在其中。旋即金兵入侵，风流云散，万户流离失所，如今又无心梳洗，首如飞蓬，孤独悲哀，默默无言，吞声饮泣，将缺失性体验极为真实地表现出来。全词可谓以两头促中间，最后全篇闪光，至于达到使刘辰翁在若干年后重读为之泪下的高超审美境界。蒋捷《虞美人·听雨》在结构上与李清照写二重情感体验甚为相似，词云：“少年听雨歌楼上，红烛昏罗帐。壮年听雨客舟中，江阔云底，断雁叫西风。而今听雨僧庐下，鬓已星星也。悲欢离合总无情，一任阶前点滴到天明。”二者的相似说明李清照创作表现情感体验的成功，也说明人类在规律面前具有相同的反映功能，因此李清照词可谓写出了人类的共同情感，词人也可被称作为宇宙词人。

李清照不论处于什么样的情感体验时期，总是保持着“志不屈”^[8]的凌然气度，荣枯皆恃才自赏，认为“此花不与群花比”，是对自己价值的充

分认识，也是自命清高的突出表现。在情感受到挫折，生活遇到重大变故时，李清照能够顶住多重压力，认为自己依然光彩照人，她将此表述为“疏影尚风流”。大约是作于早年的《鹧鸪天》词构设桂花意象，以夸赞桂花“自是花中第一流”的口吻来显示自身的卓尔不群。《渔家傲》写梦中海天溟蒙景象及与天地的问答，慷慨直陈自己“学诗谩有惊人句”，显见其气势之不凡。李清照敢于傲视周围世界及人物，《打马图经序》深情地说：“后世之人，不惟学圣人之道不到圣处。虽嬉戏之事，亦不得其依稀仿佛而遂止者多矣。夫博者，无他，争先术耳，故专者能之。”^[9]而后面有文字进一步称述她自己就是一个专精者，睥睨世人之口气，形于字里行间。李清照在《投翰林学士綦崇礼启》中对“下子”之人张汝舟给以无情的唾骂，其云：“忍以桑榆之晚节，配兹狙侏之下才。身既怀臭之可嫌，惟求脱去。”^[10]坦言自己下嫁张汝舟为有失晚节，并认为与张汝舟在一起是玷污了自己的清白，致使全身沾上了臭味，因此有“怀臭”之说。

李清照又是一个具有高度爱国心的女子，她在诗文中到处表达着对英雄人物企盼的心情，并敢于大胆批评当局“南渡衣冠少王导，北来消息欠刘琨”。王导是东晋南渡以后的丞相。南朝刘义庆《世说新语·言语》记载：“过江诸人，每至

美日，辄相邀新亭，藉卉（坐在草地上）饮宴，周侯（周凯）中坐而叹曰‘风景不殊，正自有山河之异’，皆相视流泪。惟王丞相（王导）愀然变色曰：‘当共戮力王室，克复神州，何至作楚囚相对？’”^[11]后来王导劝说握有兵权的王敦共同“匡济”保住了东晋的半壁江山。刘琨是晋朝一位爱国志士。当时他在太原一带招募流亡，组成义军，常给入侵的匈奴以沉重打击。李清照把宋室南渡与晋室南渡同看，认为宋室男儿无志，智不高人，在企盼英雄的同时，对南宋无能之辈投以蔑视目光。《打马赋》为游戏文章，但也嵌进了爱国内容，高论“今日岂无元子，明时不乏安石”^[12]。希望南宋能够像东晋在偏安江左的时候，还有桓温、谢安这样的人。期望中包含着否定——宋室无人，无言的轻蔑态度不难寻出。

李清照在评价本朝词人时，也显示出“自矜自持的伟丈夫之气”^[13]，敢于高屋建瓴地称词“别是一家，知之者少”^[14]，尤其是在评价诸家得失时，持全盘否定态度，其口气之激烈，与其词低回婉转风格迥别。胡仔对李清照的这种态度颇为不满：“易安历评诸公歌词，皆摘其短，无一免者。此论未公，吾不凭也。”^[15]有人针对词论所言认为：“易安自视其才，蔑视一切，语本不足存。第以一妇人，能开此大口，其妄也不待言，

其狂亦不可及也。”^[16]今人也有类似说法，不再赘论。

李清照首先是以词人的身份站在古代词坛上的，她用词一点一滴地铸就了自己的人格，其中花意象是她首选的载体。古人有论词以人见，我们则要求再加上一条，即花意象也以人见。李清照心灵中梅花、菊花、桂花在词中的投影，饱含着她久经磨炼、谨慎积淀的心性。我们完全没有必要以袒护广泛人格尊严为借口的态度去否认李清照词中反映的真实性情。唯其如此，才有较多坦诚、顺畅的词流传下来。

[1]李调元撰：《雨存词话》，唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局，1986年，卷三第二册第1431页。

[2]王灼语，岳珍著：《碧鸡漫志校正》，《中国古典文献学研究丛书》本，巴蜀书社，2000年，第41页。

[3]中华书局上海编辑所编：《李清照集》所收数目，1962年。

[4]上述观点均采用徐北文主编：《李清照全集评注》，济南出版社，1990年。

[5]唐圭璋等人撰写：《唐宋词鉴赏辞典》，上海辞书出版社，1988年，第1204页。

[6]童庆炳先生在其《艺术创作与审美心理》中将“缺失性体验”称为“缺乏性体验”，百花文艺出版社，1999年，第36页。

[7]唐圭璋著：《词学论丛》，上海古籍出版社，1986年，第397页。

[8]《金石录后序》，王英志编选：《李清照集》，《历代名家精选集》本，凤凰出版社，2007年，第170页。

[9]王英志编选：《李清照集》，《历代名家精选集》本，凤凰出

版社，2007年，第184页。

[10]王英志编选：《李清照集》，《历代名家精选集》本，凤凰出版社，2007年，第158页。

[11]徐震堉著：《世说新语校笺》，《中国古典文学基本丛书》本，中华书局，1984年，上册第50页。

[12]王英志编选：《李清照集》，凤凰出版社，2007年，第193页。

[13]徐北文主编：《李清照全集评注》，济南出版社，1990年，序第24页。

[14]李清照著：《词论》，张璋等编纂：《历代词话》，大象出版社，2002年，上册第13页。

[15]《苕溪渔隐丛话》后集卷三十三，孙克强编著：《唐宋人词话》，河南文艺出版社，1999年，第458页。

[16]《词苑萃编》卷九引裴畅语，孙克强编著：《唐宋人词话》，河南文艺出版社，1999年，第463页。

第七节 好花偏占一番秋

——吴文英词桂花意象在词中地位的确认

吴文英终身未入仕途，以布衣终老，游历足迹较狭窄，“不出今日江浙两省，北以淮安为最远，南行仅及会稽”，“流寓各地，以苏杭为最久”，因此“苏、杭两州题咏最多，杭州多在都城内，苏州则虎丘、灵岩、姑苏台外，又有澱山湖、古江村、瓜泾、石湖、鹤江、吴江之长桥、常熟之琴川福山，以及常州、无锡一带”^[1]。受游历范围影响，词中的花意象带有明显的江浙地域特色。据粗略统计，吴文英所构设与吸纳的花意象在宋代词人中位居首位，各类花卉称呼可达38种之多，而吴文英词总数仅为340多首。这些花分别为芒花、黄花（菊）、茱萸、梅花、荷花（芙蓉）、兰、蕙、榴花、桃花、菱花（也算为一种花的称呼）、桂花、海棠、豆花、梨花、李花、芍药、莺花、楝花、檐花、水仙花、稻花、薜萝、豆蔻、百和（合）花、红薇、腊梅、瘿花、水荭、蓼花、江蓠、荪、瑞香、丁香、葵花、蔷薇、杏花等。在上述所构设与吸纳的花意象中，构设桂花意象有特殊意蕴，数量也最多，形成规模。略记构设桂花意象之词有十五首之多，而梅花仅有几首，其余花则更少。吴文英构设桂花意象较为集中，上述统计的十五首的篇目

之外，吸纳桂花意象也较为少见。桂花意象之外的花意象多为小意象。与其他花意象相比，在吴文英的词中，构设桂花意象，确实具有明显特征。

桂花又称岩桂、木樨、金粟、九里香，变种常见的有金桂（花金黄色）、银桂（花黄白色）、丹桂（花橙红色）和四季桂等。^[2]桂花是著名香花，主要产于江浙一带，宋人张邦基《墨庄漫录》卷八中说：“木樨花江浙多有之，清芬沆郁，余花所不及也。一种色黄，深而花大，香尤烈；一种色白，浅而花小者，香短。清晓朔风，香来鼻观，真天芬仙馥也。湖南呼九里香，江东曰岩桂，浙人曰木犀，以木纹理如犀也。”^[3]向子《南歌子》中有相同说法：“江左称岩桂，吴中说木犀。水沉为骨郁金衣，却恨疏梅恼我、得香迟。”可与张邦基所云参看。辛弃疾《清平乐·忆吴江赏木犀》有“少年痛饮，忆向吴江醒。明月团团高树影，十里水沉烟冷”。辛弃疾的词也说明吴江一带桂花颇盛，与上述二者所说颇为相合。此外，西湖周围除了梅花特别繁多外，桂花也很著名。^[4]这对吴文英构设桂花意象也有重要启示作用。

还有一个应该引起我们十分注意的重要问题是，吴文英为浙江四明（宁波）人，桂花是他的

家乡花，当然是他游历目触最多之花。另外，吴文英在杭州多次与恋人在桂花树下度过温馨时光，对桂花有着不同凡俗的深刻记忆，对桂花的特征与生长习性的了解也最为深刻。因此睹物思人的情感亦最容易被引发出来，这样把桂花当作“道德的象征”^[5]与心中的常来之象加以观照也就不足为奇了。这是我们认识吴文英词作中多构设桂花意象的最起码常识，也是一把打开吴文英内心情结的钥匙，因此在这里有事先提出的必要。

翻开吴文英词集，我们便可发现他对桂花的钟情。与人交往于吴潜幕中，便以桂花赠人，有《江神子》词可作证据。游吴城连日赏桂而不知倦，赋《金盏子》词以“见似人而喜”之情。也许吴江桂花能使吴文英赏心悦目，故常游吴江成其一大快乐，词集中共有六篇注明吴江之游词篇。此外，“登蓬莱看桂”、“沧浪看桂”均有词记。

苏州为吴文英久游之地，因为他于此地有深厚感情。《点绛唇·有怀苏州》表明对苏州的依恋情怀：“明月茫茫，夜来应照南桥路。梦游熟处，一枕啼秋雨。可惜人生，不向吴越住。心期误。雁将秋去，天远青山暮。”视不能久住吴越城（苏州）为人生遗憾，至使梦中都作旧游，怀念之情，稍言即现。《古香慢·赋沧浪看桂》巧

用“时”的天地合缀，集古用今，由看桂写到惜桂，使桂花意象里添足了作者“忧国忧民”^[6]与思人的情感。

吴文英中年以客苏州为久，曾娶妾于苏州，后有妾被遣之说，“集中怀人诸作，其时夏秋，其地苏州者，殆皆怀苏州遣妾”。《古香慢·赋沧浪看桂》词写深秋赏桂，当为怀念遣妾之作。另外两首桂花意象词《风入松·咏桂》、《朝中措·闻桂香》以及其他一些词皆为忆苏州遣妾之作。^[7]从中我们可看出，以桂花意象托思念遣妾成为吴文英得心应手之法，构设桂花意象实则写心中怀念之人，桂花是遣妾化身之一种。吴文英还以落梅意象作为亡姬的化身，可见于《高阳台·落梅》词中，写来颇能感动人心，兹录如下：“宫粉雕痕，仙云堕影，无人野水荒湾。古石埋香，金沙锁骨连环。南楼不恨吹横笛，恨晓风、千里关山。半飘零，庭上黄昏，月冷阑干。寿阳空理愁鸾。问谁调玉髓，暗补香瘢？细雨归魂，孤山无限春寒。离魂难倩招清些，梦缟衣、解佩溪边。最愁人，啼鸟晴明，叶底青圆。”此词咏物奇妙，颇受清人高评，此处不论。相比桂花意象，吴文英将桂花意象作为姬妾化身所指更为广泛一些。

吴文英居杭州先后有十年之久，《莺啼序》

有“十载西湖”之说可为佐证。在杭州期间，吴文英曾娶一姬，后亡故，这在他心中留下了深刻创伤。他无时不在思念杭州情人，睹桂影，闻桂花香气，便起思念西湖故人之感。吴文英的这种睹物伤情的意绪可以由翁元龙的《风流子·闻桂花怀西湖》得以旁证，词如是写：“天阔玉屏空，轻云弄、淡墨画秋容。正凉规半蟾，酒醒窗下，露催新雁，人在山中。又一片，好秋花占了，香换却西风。箫女夜归，帐栖青凤，镜娥妆冷，钗坠金虫。西湖花深窈，闲庭砌、曾占席地歌钟。载取断云归去，几处房栊。恨小帘灯暗，粟肌消瘦，熏炉烟减，珠袖玲珑。三十六宫清梦，还与谁同。”词从月中之桂写起，进而引出对西湖之桂的思念。在酒醒窗下之际，又一年的桂花香絮缀满枝头，词人睹（闻）今而思昔，词情泉涌，把桂花又想象成吹箫引凤而成仙的弄玉于夜间款款而归，她是那么的美丽，超俗不凡：住在青凤帐，对镜装扮，冷艳动人，头上缀满无数金虫饰物，此处又以仙人比拟桂花，新巧贴切，颇有韵致，此为上片。下片写对西湖之桂的怀念，怀念在西湖边的桂花深处，同美如桂花的女子“曾占席地歌钟”，这中间暗含的男女情事只用“载去断云归去，几处房栊”统写。“断云”即巫山云雨之典故化用，来源于《高唐赋·序》，大致说，楚襄王与宋玉游于云梦之台，见高唐上云气变化无穷。宋

玉告诉襄王说那就是朝云，因此作出如下引述：“昔者先王（楚怀王）尝游高唐，怠而昼寝，梦见一妇人，曰：‘妾，巫山之女也，为高唐之客，闻君游高唐，愿荐枕席。’王因幸之，去而辞曰：‘妾在巫山之阳，高丘之阻，旦为朝云，暮为行雨，朝朝暮暮，阳台之下。旦朝视之，如言，故为立庙，号曰朝云。’”^[8]此典也见《文选·高唐赋》李善注引《襄阳耆旧传》。^[9]宋词中多用此典指男女和合之事。翁元龙将此典简化成“载取断云归去”，明显地带上了隐微难读之点。“恨小帘灯暗，粟肌消瘦，熏炉烟减，珠袖玲珑”，搭上“云雨”典故之桥，完全由写桂花跨入直接写人的序列之中，而且是形貌的细笔描绘。结尾处感叹深宫秘事即成房枕和合清梦已过，今日可有什么人能够同床共梦呢？（《风流子·闻桂花怀西湖》）翁元龙的旁证词解读完了之后，我们再看夏承焘先生于《吴梦窗系年》中的说法：吴文英词集中怀人诸作，“其时春，其地杭州者，则悼杭州亡妾”^[10]，由此可知，吴文英词中确实存在悼念亡妾之作，如《三犯渡江云》“西湖清明”，《西子妆慢》“湖上清明薄游”，《定风波》“人家垂柳未清明”及《莺啼序》诸阕皆是。还有一些同样题材之作，不再赘列。吴文英在其他词中也表现了他对西湖故人的思念，虽然没有出现明显的桂花意象，但词中的主题思想鲜明而

不隐晦。《西平乐慢》当是如此之作，其序中开门见山地云：“过西湖先贤堂，伤今感昔，泫然出涕。”下有词云：“岸压邮亭，路倚华表，堤树旧色依依。红索新晴，翠阴寒食，天涯倦客重归。叹废绿平烟带苑，幽渚尘香荡晚，当时燕子，无言对立斜晖。追念吟风赏月，十载事、梦惹绿杨丝。画船为市，天妆艳水，日落云沉，人换春移。谁共与、苔根洗石，菊井招魂，漫省连车载酒，立马临花，犹认蔫红傍路枝。歌断宴阑，荣华露草，冷落山丘，到此徘徊，细雨西城，羊昙醉后花飞。”此词意旨明显，易读易论，不类清人冯煦《蒿庵词论》所云：“梦窗之词，丽而则，幽邃而绵密，脉络井井，而卒焉不能得其端倪。”^[11]完全将之视为诗家中的李商隐当然是有些过分武断了。

吴文英对苏州、杭州故人的思念是无法掩饰的，这种思绪往往是通过在词作中提及该地的风物作为中介来展示的。吴文英其余几首构设桂花意象之词大凡在写意方面与“吴地”、杭州有关。

《江神子·十日荷塘小隐赏桂，呈朔翁》有“吴水吴烟，愁里更多诗”之说。《江神子·送桂花吴宪，时已有检详之命，未赴阙》中写“钗列吴娃，腰袅带金虫”。《风入松·桂》中写“忆西湖，临水开窗”。《金盏子》写“新雁又、无端送人江上”之“江”，疑为吴江。至于吴文英在这几首词中

将桂花意象与思人相缀合在一起，更是尽人皆知之事，此处无需再论。

宋词从不同视角着眼，为我们描绘了一个五彩缤纷、色彩斑斓的花草世界。在这个花草世界里，人与花草既是友好相处的朋友，同时又是合二为一的活物。词人的心目中存放着花草，被构设与吸纳的花草意象之中，当然存放着词人的精魂。宋代词人全方位调动了一代人的创作积极性，充分发挥了多种官能的感受能力，全面收视了作为物的花草有可能出现的状态，为我们创作出了富含文化意蕴的不朽篇章。下面对宋代词人描绘的花草世界作出全面总结。

从出现时辰看，有晚秋的黄花，黄昏的海棠、杏花、嫩荷，薄暮的萍花，五更的芙蓉，深夜的梨花、芭蕉，早晨与星夜的荷花。从花出现的位置看，有谢桥、路边的杨花，墙头、村馆的杏花，旧栏角边、村头池塘之畔的无名之花，庭院的海棠，篱边的黄菊，村头地边的桃花、李花、菜花，绿杨堤畔的荷花，章台路边的梅花，燕巢泥中、南陌上的落花。从意象叠合后形成新的复合意象组接程式看，有露花倒影，风荷相举，花鸟谐鸣，花叶互衬，花面相映，花月共融，芳草映红药，芳洲生蘋芷，露荷翻流萤，花柳相遮护，杏花出墙头，梨花上帘钩，桃花落闲

池，黄莺啼花外，花落黄昏雨，池荷跳微雨，花影和卷帘，杜若满芳洲，樱桃照荼蘼，杨柳杏花交影。从花情花态与人情人态的互联上去看，有花前月下的女子春愁，有楚宫汉阙附近花开烂漫的回忆，有花前晚照的留恋，有看花的情侣，有梦中秣陵满城盛开的桃花，有红裙小姑采莲时对年少的贪看，有和泪折枝的美人，有墙外见花寻路转的寻花者凄清之心描写，有三花两蕊破蒙茸的故国山河遥深寄托，有老了玉关豪杰的花开花落感叹，有对人行花坞衣沾香雾女子的刻骨相思，有文人闻卖杏花声而生出的自怜，有“流恨落花红”的薄命自悼。从花的情态上看，从兰浥露似沾巾，写花在哭泣；似牵衣待话，写花多情故惹赏花人；杏花明月尔应知，写杏花能够知道相思之苦；梅花繁枝千万片，尤为多情，学雪随风转，赋梅花以自觉寻春的勤俭；丁香空结雨中愁，写出了花蕾含苞未吐时的愁样；粉英含蕊自低昂，写出了花英自识人间另有绝美之物而深感不如；两朵隔墙花，早晚成连理，写出了花朵内心之间深挚的企盼；幽花却露，花惊寒食，给花以生命情性；飞絮撩人花照眼，写出二者的无限矫情；恼得梅花睡不成，写出了花的烦恼情绪。等等，真是一言难以说尽。

树木有灵气，花草有精神。宋词给花草以生命意志寄托，实为宋人人格精神与生命意识的艺

术翻版，所以不能低估宋词的艺术品位。

[1]夏承焘著：《唐宋词人年谱》，上海古籍出版社，1979年，第461、481页。

[2]孙云谷编：《历代名家咏花词全集》，博文出版社，1990年，第899页。

[3]张邦基撰：《墨庄漫录》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷八第89～90页。

[4]秦寰明、萧鹏著：《绝妙好词注析》，三秦出版社，1993年，第215页。

[5]康德语，转引自李泽厚著：《美的历程·华夏美学·美学四讲》，《李泽厚十年集》本，安徽文艺出版社，1994年，第479页。

[6]潘百齐主编：《全宋词精华分类鉴赏集成》，河海大学出版社，1991年，第427页。

[7]夏承焘著：《唐宋词人年谱》，上海古籍出版社，1979年，第468、469页。

[8]吴广平编注：《宋玉集》，《集部经典丛刊》本，岳麓书社，2001年，第50～51页。

[9]萧统编，李善等人注：《六臣注文选》卷第十九，中华书局影印，1987年，上册第346页。

[10]夏承焘著：《夏承焘集》，浙江古籍出版社、浙江教育出版社，1997年，第一册第467页。

[11]唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局，1986年，第四册第3594页。

第六章 月亮意象

宋词中共出现日月意象约7400次，其中日意象约1700次，月意象占绝对优势。宋代词人中，日月意象的构设与吸纳在50次以上的著名词人约有45位，他们分别是：辛弃疾202次，吴文英189次，贺铸131次，刘辰翁128次，赵长卿123次，毛滂121次，晏几道115次，张炎113次，苏轼105次，陈允平103次，张先98次，蔡伸98次，欧阳修88次，吴潜85，张孝祥81次，程垓79次，周邦彦77次，周密77次，周紫芝75次，秦观74次，向子33次，朱敦儒73次，柳永71次，曹勋71次，吕渭老69次，魏了翁68次，张元干65次，晏殊65次，李曾伯61次，史达祖60次，晁补之59次，王之道57次，扬无咎57次，赵彦端56次，葛长庚55次，石孝友54次，韩淲52次，袁去华50次，仇远50次，方岳50次，刘克庄50次，赵师侠50次，范成大50次，史浩50次，卢祖皋50次。

第一节 金乌玉兔，当时几望，只是光明相与——太阳意象与月亮意象概览

宋词中构设与吸纳太阳意象为数较少，以完整篇目构设的太阳意象词篇成名作者更少，可见者有李子正《减兰十梅·日》：“腾腾初照，半拆琼苞还似笑。莫近柔条。只恐凝酥暖欲消。三竿

已上。点缀胭脂红荡漾。刚道宜寒。不似前村雪里看。”此词兼写日中之梅，为构设太阳意象与梅花意象的叠合，还不能看作全方位专门构设太阳意象的篇目看待，但作为被构设的太阳意象作为词篇全程律动之主，已显在目前。韩偓《菩萨蛮·晚云烘日》写出了春天太阳照耀之下“景清人亦清”的生命心境。刘辰翁《浣溪沙·虎溪春日》借春天太阳意象的构设抒发“青丝成细柳”、“残雪当凝酥”的惜时之情。以上两词中被构设的春天太阳意象仍有着笔墨未酣之嫌。毛滂《生查子·春日》聊可算作将太阳意象构设得酣满笔饱之作，但可惜于词坛无名，兹录如下，以供观览：“日照小窗纱，风动重帘绣。宝炷暮云迷，曲波晴漪皱。烟暖柳醒松，雪尽梅清瘦。恰是可怜时，好似花秣后。”

太阳作为意象在宋词中主要以“构件”即小意象身份出现，其名目亦少，常见者为残阳、斜阳、夕阳、艳阳、丽日、初阳、红日、杲日、绣日、夕照、金乌（阳乌）、淡阳、落日、日暮、晴日、日高、日移、日上、日长、日迟、日暖、日君、晓日、白日、日影、风日、日残、日华、霁日、晚日……太阳形状的永恒性，使太阳意象不能像月亮意象那样千姿百态，受文人笔墨青睐。太阳神话原型的板直又使文人难以翻空出新。^[1]更重要的是太阳神话中以及中国古代文化

中的太阳与阳、刚、男性相连，使一向倾心关注阴柔文学的词人拙于灵感的产生，于是太阳作为意象一定会被冷落。而词境追求暮色沉沉的审美效果的特有要求，又使太阳意象未能以堂皇的身份步入词天词地。巧合中有必然，太阳意象在宋词的天地里，确实成了与它在祭坛上不能全同的大权旁落者。

月亮意象在宋词中却辉煌无比，表现为：名篇多，专门构设月亮意象的篇目多，翻出的花色多，浪漫色彩浓，同一月亮意象给定的称呼丰润，引起创作主体关注的方位全面，词境中的定调作用明显。

宋词中月亮大意象成为名篇者，处处可见。列举如下：

“明月几时有，把酒问青天。不知天上宫阙，今夕是何年。我欲乘风归去，又（惟）恐琼楼玉宇，高处不胜寒。起舞弄清影，何似在人间。转朱阁，低绮户，照无眠。不应有恨，何事常向别是圆。人有悲欢离合，月有阴晴圆缺，此事古难全。但愿人长久，千里共婵娟。”（苏轼《水调歌头》）苏轼此词有人言其“文章人物，诚千载一时，后世安所得乎”^[2]。评价之高，令人称绝。

“断虹霁雨，净秋空，山染修眉新绿。桂影扶疏，谁便道、今夕清辉不足。万里青天，姮娥何处，驾此一轮玉。寒光零乱，为谁偏照醺醺。年少从我追游，晚凉幽径，绕张园森木。共倒金荷家万里，难得尊前相属。老子平生，江南江北，最爱临风曲。孙郎微笑，坐来声喷霜竹。”（黄庭坚《念奴娇》）黄庭坚此词被人认为“可继东坡赤壁之歌”^[3]。称誉之满，令人羡慕。

“一轮秋影转金波，飞境又重磨。把酒问姮娥。被白发、欺人奈何。乘风好去，长空万里，直下看山河。斫去桂婆娑，人道是、清光更多。”（辛弃疾《太常引》）。此词借助神话材料，充分发挥词人想象和逻辑推断能力，构设成别致月亮意象，内蕴十分丰富，被后人发现，云其“（末两句）所指甚多，不止秦桧一人而已”^[4]。成了词人“心中对于现实，对于现实的一切压迫的反抗心”^[5]的著名词作，在辛弃疾词中实不多见。

“可怜今夕月，向何处、去悠悠。是别有人间，那边才见，光影东头。是天外空汗漫，但长风浩浩送中秋。飞镜无根谁系，姮娥不嫁谁留。谓经海底问无由。恍惚使人愁。怕万里长鲸，纵横触破，玉殿琼楼。虾蟆故堪浴水，问云何玉兔

解沉浮。若道都齐无恙，云何渐渐如钩。”（辛弃疾《木兰花慢》）此词的神奇之处在于：“词人想象，直悟月轮绕地之理，与科学家密合，可谓神悟。”^[6]“是别有人间，那边才见，光影东头’竟澈悟地圆之理，不可谓不聪明。”^[7]辛弃疾此词用文学创作的方式展示对地球科学的把握，实在是高超之极，获两位学界大家的高度评价，两宋词人中没有第二个人堪与他相比。北宋时的张载认为“地球也是旋转的，月球是绕地球而旋转”^[8]。辛弃疾词中的月球绕地球之理虽在其后，但作为艺术化的论理，实是难能可贵，竟然与当下人们倡导的科学艺术化有暗合之处。因此，我们从辛弃疾这里得到的是科学与艺术的两份收获，而这个收获是词人通过月亮意象的构设馈赠给我们的。

以下诸位词人构设的月亮意象词也受到广泛好评。晁端礼《绿头鸭·咏月》被胡仔评为有“清婉”之致，将其看作与东坡《水调歌头》有同等妙境的佳作。^[9]米芾《蝶恋花·海岱楼玩月作》月亮大意象词，成为不多见的同类题材豪放词，为苏轼和王安石所看重。晁补之《洞仙歌》“青烟幂处”以月起，以月结，被胡仔当作“如常山之蛇，善救首尾”^[10]的佳作教人。清人黄蓼园在《蓼园词选》中也紧随胡仔之说，评其“前阕从

无月看到有月，次阕从有月看到月满人间，层次井井。而词致奇杰，各段俱有新警语，自觉冰魄玉魄，气象万千，兴乃不浅”^[11]。赞誉似为更高。朱敦儒《念奴娇》“插天翠柳”虽有人提出不同看法^[12]，但对开首句的评价却基本一致。^[13]王沂孙“最多故国之感，故著力不多，天分高绝，所谓意能尊体也。中仙最近叔夏一派，然玉田自逊其深矣”^[14]。看到的词作与构设月亮意象隐含的深意密切相关。《眉妩·新月》词寄托君国之忧是为如此之作，有人将此词视为“寓意自深，音辞高亮”，可与欧、晏兰亭真本相比，特别是后半阕“蹊径显然”，妙处自在。^[15]完颜亮受宋词传统影响，于中秋待月之时写下《鹊桥仙·待月》词，隐约地构设出了月亮意象，映出其人“残忍任数”^[16]，“提兵百万西湖上，立马吴山第一峰”^[17]的渡江南侵刚烈心性。

宋词中的月亮意象好作品，远非数首所能概尽。词人给月亮意象投入的审美注意和审美实践也多。除上述外，再作粗略记，可见米芾爱月，在其名下存16首词中，构设出月亮意象词就有6首。黄裳《演山词》存篇54首，即有春月、夏月、秋月、中秋月、冬月、新月、斜月亮意象词7首，另有月亮意象组词10首，约占总篇数的近三分之一，这在全宋词中为罕见。刘克庄于五月

十五日夜同赋两首词，均构设月亮意象，表达了拯世济民、忧国忧民之情志。^[18]曾觌从月亮外形的流转变化的抓住了人心对月亮审美注意的机要，作《壶中天慢》词，构设月亮意象，蕴含着对主和思想的高度认同，迎合了高宗的投降胃口，从而获得了太上皇与皇帝的赏赐，在当初成了一件人所共知的词坛轶事。全事大致如右：淳熙九年（公元1182年）八月十五日，宋孝宗过德寿宫，当时高宗赵构禅位后在此当太上皇，于是留孝宗在此宫“万岁桥”赏月。华月初上时，箫韶齐奏，清歌悦耳，高宗听歌兴尽，又召小刘妃独吹白玉笙，演奏《霓裳羽衣曲》中序。正当此时，侍宴曾觌审视情景，察言观色，填《壶中天慢》词，构设月亮大意象奉上助兴，赵构阅后大悦：“从来赏月之词，不曾咏提金瓯之事，此词‘金瓯无缺’可谓新奇。”马上诏令赐给金束带及紫香罗水晶碗，孝宗随即也赐给宝盞玉杯。^[19]通过构设月亮意象传达统治者的心声并获得特别犒赏的事，在两宋词坛上，曾觌算是较少见到的幸运者。

宋词中月亮作为“构件”的小意象在词篇中被吸纳的次数也是值得注意的问题。最多者为八次，次为七次，方岳《哨遍》两首分别题为“问月”、“用韵作月对和程申父国录”即为如此之作，词中除直称“月”外，还借老兔、痴蟆、冰轮、银

蟾、桂魄作为代字，避免了字眼的重复。汪莘《水调歌头》“听说古时月”中月亮小意象出现六次。俞紫芝《苏幕遮》“地钟灵”中月亮小意象出现五次。周紫芝《沙塞子》“秋云微淡月微羞”也与前不差。“近似月当怀，远似花藏雾。好是月明时，同醉花深处。看花不自持，对月空相顾。愿学月频圆，莫作花飞去。”向子《生查子》如上月亮小意象出现四次者，还有蔡伸《卜算子》“前度月圆时”与《玉楼春》“星河风露经年别”等，月亮小意象出现的次数也不少，不可遍举。曾原一《小重山》“薄雪初消银月单”，毛滂《减字木兰花》“小桥秀绝”，洪皓《江梅引》“去年湖上雪欺梅”等都以三次月亮小意象呈示读者。余则可见出现二次者，而一篇之中出现一次的词作最为常见，数量也最多。

月亮自然形态富于变化的特点和文化原型的神秘，又促成了月亮意象层出不穷的别样称呼显现，粗识可见：明月、残月、素月、皓月、新月、霜月、晓月、皎月、淡月、风月、碎月、圆月、缺月、雪月、凉月、宝月、初月、孤月、水月、隙月、微月、璧月、斜月、寒月、钩（弯）月、朗月、娇月、桂月、蟾影、芳月、宝蟾、弦月、月卿、蟾窟、萝月（范成大《念奴娇·和徐蔚海石湖》）、香月、玉弓、新痕、一轮玉、清辉、银蟾、珪月、旧月、蟾魂、冰轮、桂魂、圆

镜（谢朓《醉蓬莱·中秋有怀无逸并示何之忱诸友》）、嫦娥……词人面对深厚的文化积淀，对月亮进行审美重塑时态度是积极的。他们充分发挥审美感官作用，多方位转换审美视角，灵活地显示了组织意象的能力，有时甚至可以达到促使“意象自由交替的游戏”程度^[20]，（“游戏”非贬义——作者附注）将不同层次的生命意识沉稳地潜入审美创造之中。只有采用非凡的创作手法，才能结出月亮意象五彩繁汇的丰硕果实。实地考察是发言的基石，以下可粗见月亮意象显现的最一般方式。

从月亮在词篇中所占的不同位置和所占“地盘”的大小看，可分为直咏与直呼。

“直咏”即把月亮作为通篇咏写对象，即与本书中使用最多的关键动词“构造”等同，两者是同义词。这种方法让月亮的形、光、影与月亮自身所特有的可感“气质”占据词篇整体，虽然也离不开他种小意象的参与，但在整体上突出大意象的构造。王琪对月亮意象作如此处理，是典型的“直咏”式词例：“江南月，清夜满西楼。云落开时冰吐鉴，浪花深处玉钩沉。圆缺几和时休。星汉迥，风露入新秋。丹桂不知摇落恨，素娥应信别离愁。天上共悠悠。”（《望江南》）这个词例在论证意象大小时也出现过，这里再出即在说

明，直咏的篇章就是大意象或整体意象。当直咏作为动词使用的时候，也可称为通咏或构设。传统创作理论上说的咏物之作，其“咏”即为“直咏”。苏轼、欧阳修、黄裳、黄庭坚、晁端礼、米芾、赵令畤、晁补之、周邦彦、谢逸、毛滂、曹组、朱敦儒、周紫芝、王沂孙、张孝祥、辛弃疾等人均有直咏月亮意象词名作流传。这在上面的列举时已经拿出部分示人，此处无需赘举。直咏又是多种意象构设的通用手法，此处可作为主体意象研究的系统理论简单补论。

“直呼”与本书中使用最多的关键动词“吸纳”是同义词，是指在词篇创意时，让月亮意象在词篇中占有较小地盘，位置不显，使之充当词篇大场景中的配角，在万象律动中体现“关系意义”，为词篇中的“构件”，是作品中不可或缺的重要构成部分。这种方式吸纳的意象有呼之方到的感觉，故作此称。直呼法是月亮小意象生成的手段，也是所有小意象进入词篇的途径。“山寺月中寻桂子，郡亭枕上看潮头。”（白居易《忆江南》）“今宵酒醒何处？杨柳岸、晓风残月。”（柳永《雨霖铃》）“长揖飞鸿旧月，不知今夕烟水，却照几人愁。”（朱敦儒《水调歌头》）“愁何极，楚天老月，偏是到床前。”（胡翼龙《满庭芳》）“孤峤蟠烟，层涛蜕月，骊宫夜彩铅水。”（王沂孙《天香》）这些例句中的

月亮意象均为整体词篇中的小“构件”，“构件”被呼入或吸纳之后，词境的整体美才得以全盘显现。“构件”虽小，亦非可有可无，这是人人皆知之理。相较而言，直呼法为词篇唤回了更多的月亮小意象，充实了词篇内蕴，出现的次数也更多，远非直咏法所能比肩。

从对月亮意象的称呼上看，有模糊称述和具体称述。

“模糊称述”指创作主体在呼唤月亮意象时，对月亮的形色不作具体指涉，而是笼而统之地以“月”称述，通过具体词篇中的“伙伴”意象分析，读者可以推断出“月”的圆与缺、明与暗。模糊称述使月亮意象带上更为丰厚的韵味，是月意象构设的必用手法之一。“竹里风生月上门，理琴箏，对云屏”（和凝《江城子》），“今宵谁肯远相随，唯有寂寞孤馆月”（欧阳修《玉楼春》），“月破黄昏，帘里余香马上闻”（王安国《减字木兰花》），“笙歌散后酒初醒，深院月斜人静”（司马光《西江月》），“吟香夜冷，几度月昏霜晓”（周密《齐天乐·次二隐寄梅》）。不难看出，上述词句中的月亮意象集形、光、位置于不言之中，具有广含性，留给读者以一定的审美想象空间。

“具体称述”就是从视感、触感、味觉等多重

感应层次入手，对月亮的状貌、色彩、方位、凉热、气味作出具体的审美定位。通过具体称述，读者一方面可获得直接的视感、听感、味感审美机遇，另一方面又可探测出深层次意境中的合理内核。举例如下：“数点雨声风约住，朦胧淡月云来去。”（李冠《蝶恋花》）“淡”月写其光感。“萧萧疏雨乱风荷。微云吹散，凉月堕平波。”（叶梦得《临江仙》）“凉月”写出触觉中的冷热感。“棣上黄昏杏花寒，斜月小栏干。一双燕子，两行征雁，画角声残。”（阮阅《眼儿媚》）又写出月亮的方位。“水边灯火渐人行，天外一钩残月、带三星。”（秦观《南歌子》）则将月亮的形状与出现时辰统摄于一体，同时也加大了感情投入力度，所出“残月”意象带有视觉与感觉联通之审美效果，为具体称述中的别样品牌。

依词人感物的感官基点看，可分出视觉描摹、感觉描摹、嗅觉描摹、梦觉描摹。

“视觉描摹”是以视线为起始点，具体描摹月亮的外形、方位、光亮度等，读者可从视觉中直接体会到应目会心的美感。“晓风残月”、“缺月孤楼”中之“残”、“缺”具有明显的形貌可视性。“驿路侵斜月，溪桥渡晓霜。短篱残菊一枝黄。正是乱山深处、过重阳。”（吕本中《南歌子》）把

月亮在中天的方位写了出来。刘仙伦吸纳皓月小意象，作“小转朱弦弹九奏，拟致江妃伴侣，俄皓月，飞来烟渚”（《贺新郎》）词句。刘辰翁写：“璧月初晴，黛云远淡，春事谁主。”（《永遇乐》）陆游写：“纨扇婵娟素月，纱巾缥缈轻烟。”（《乌夜啼》）张元干写：“耿斜河，疏星淡月，断云微度。”（《贺新郎》）吴琚写：“黄屋天临，水犀云拥，看击中流楫。晚来波静，海门飞上明月。”（《醉江月》）词人按照自己内心的需求，各自吸纳不同的月亮意象，似乎没有确切定准，但都把握住了“宇宙轴线”中的“光度”则是公认的事实。光度是视网线上最敏感的原始临界点，词人重视眼睛的审美功能，所以在诸多月亮意象中，视觉描摹牵涉的意象占领了主要审美阵地。

“感觉描摹”是以主观感觉为内驱力，给月亮贴上不同感情色彩的修饰性和可感性膜网，膜网包裹下的月亮意象已在作者心中经过重铸，读者所领受到的月亮意象已非原本物像。感觉描摹性月亮意象主要有凉月、孤月、旧月、冷月等。月亮本无凉、孤、旧、冷之性，移入创作者的情感后，加上词境中其他意象的搭配，或者是被一些具体可感意象原形的暗示，才带上了可以感觉的质性，因而前有“萧萧疏雨乱风荷”，后便出“微云吹散，凉月堕平波”（叶梦得《临江仙》）之感

觉描摹。谢薖以孤月作为比体意象，将身心中的孤感渗入词篇，其《如梦令》词为“陈虚中席上作，赠李商老”，词云：“人似已圆孤月，心似丁香百结。不见谪仙老人，孤负梅花时节。愁绝，愁绝，江上落英如雪。”谢薖以布衣终老，不被认可的孤独感自充胸臆，经常处于缺失性体验之中，看见天上的月亮就生出默认情绪，实属必然，所以“孤月”就是词人心象的外现。以冷色调为词篇定基调的词作在宋词中能够见到，月亮意象处处以冰冷面孔在词篇中现身的创作现象也为常见。两宋词人中，姜夔是给月亮意象涂上凄冷色彩最为鲜明并创出名句的圣手。姜夔所以如此，是由他“少小知名翰墨场，十年心事只凄凉”（《除夜自石湖归苕溪》）的心境决定的。“淮南皓月冷千山，冥冥归去无人管。”（《踏莎行·自沔东来，丁未元日至金陵，江上感梦而作》）这是在梦中见到久别的恋人，心中生出无限凄凉之感时创出的名句，成为王国维在姜夔词中最喜欢的两句。[\[21\]](#)“二十四桥仍在，波心荡冷月无声。”（《扬州慢·淳熙丙申至日，予过扬州。夜雪初霁，茅麦弥望。入其城则四顾萧条，寒水自碧，暮色渐起，戍角悲吟。予怀怆然，感慨今昔，因自度曲。千岩老人以为有‘黍离’之悲也。》）“月冷龙沙，尘清虎落，今年汉酺初赐。”（《翠楼吟·淳熙丙午冬，武昌安

远楼成，与刘去非诸友落之，度曲见志。予去武昌十年，故人有泊舟鹦鹉洲者，闻小姬歌此词，问之，颇能道其事，还吴，为予言之。兴怀昔游，且伤今之离索也》）姜夔词中还有如同上述之词例，不一一赘举。从其小序中能够看出作者的心境，所以此处无需重复寻根究底。

“嗅（味）觉描摹”也是以主观感受作为驱动力，给月亮渗入可满足嗅觉美感的“显性基因”，“香月”是为嗅觉描摹的意象结晶。宋词中吸纳香月意象较少，且多与花意象、美人意象联袂出现，可搭配的意象伴侣也较为稀少，为词体文学香艳特性的忠实支撑者。苏轼《菩萨蛮》写“月香”与花结缘，还不是“香月”的同意语，出“桥下水声长，一枝和月香”之语。赵与仁《琴调相思引》以关注女性为主题，邀来香月作词境陪衬，词云：“冰箔纱帘小院清，晴尘不动地花平。昨宵风雨，凉到木樨屏。香月照妆秋粉薄，水云飞佩藕丝轻，好天良夜，闲理玉骅骝。”此词只写红颜女子于好天良夜之时的闲情逸致，有温庭筠词“精艳绝人”^[22]之风，然如此特征的形成，与吸纳香月意象为词境平添妙笔有着极为重要的关系，故香月意象具有“词眼”作用。周密《疏影》构设梅花意象，以“香月”作为陪衬。曹彦《玲珑四犯》为应召题赋之作，其构设荼蘼大意象时，结以“夜散琼楼宴，金铺深掩，一庭香

月”。以香月意象点缀词境，与周密之作同妙。曹彦另一首“被召赋玉绣球”（《宴山亭》）词中也吸纳“香月”意象，与上首意象搭配相近。嗅觉中的月亮意象在宋词意象群体中比较别致，因为月亮本体与人之嗅觉无干，不类鲜花芳草本体，因而花意象以嗅觉出，当为常体，而此处香月意象则为别体。

“梦觉描摹”即词人把月亮作为梦境中的一个构成点去刻画，梦境中的月亮意象没有具体字眼与之组接，只在具体词境中与他种小意象一起构成新的大意象整体。“惆怅梦余山月斜，孤灯照壁背窗纱，小楼高阁谢娘家。”（韦庄《浣溪沙》）将梦与月连在一起。秦观则写梦中的月亮，有“无端天与娉婷，夜月一帘幽梦，春风十里柔情”（《八六子》）名句传世。晁冲之也不甘笔弱，作出“安稳锦屏今夜梦，月明好渡江湖”（《临江仙》）好句。

宋词中月亮意象有梦觉描摹，是宋人在生活中好做梦的体现。《夷坚志》记梦达五百多种次，用文献证实了宋人的如此生活特征。宋代词人更在醒时有将梦境中的事实创制成词篇的爱好。晏几道的创作实践为我们提供了绝好的文本实证，因此，月亮意象的梦觉描摹是宋人生活的反映，有其生成的深厚土壤。

从月亮自身发出动作和承受外界施加动作看，有主体描述和宾体描述。

“主体描述”即把月亮当作动作的发出者，赋予月亮主动行事的自觉性能，这与修辞学中的拟人不完全等同。拟人是将物人化，而这里说的主体描述则既有拟人因素，又含有月亮本体作为行动主体的真实描述。因为月亮即使不将其拟人化，也存在自身运动的性能。以下词作即刻写月亮作为主体的自觉运动：“长沟流月去无声，杏花疏影里，吹笛到天明”（陈与义《临江仙》）是对月亮本体运动的真实记写，没有将其拟人化。“白草黄沙，月照孤村三两家”（蒋兴祖女《减字木兰花》）也只将月亮当作动作的发出者去看待，笔力仍集中于物的“自动”一端，不见拟人意味。

“波声拍枕长淮晓，隙月窥人小。”（苏轼《虞美人》）“山头月，迎得云归，还送云别。”（李之仪《忆秦娥》）“云观登临清夏，璧月流连长夜，吟醉年华。”（贺铸《台城游》）“月洗高梧，露青幽草，宝钗楼外深秋。”（张镃《满庭芳》）同样给月亮注入了主动活力，使月亮的动作带上了人的主动色彩，酷似宇宙中的活物，有一定的拟人化倾向，也表现出了创作主体对月亮的亲和感，月亮也似乎在不

言中自然地流露出了对自身以外他物的亲和。这种写法依然将月亮当作动作的主动发出者，主语的地位没有发生变化，因此仍然视为“主体描述”。这种“主体描述”显然不可与非拟人化的主体描述同看，二者具有一定区别。

月亮意象有时以静态的形式被吸纳于词中，如“楼台红树杪，风月依前好”（张先《卜算子》）、“明月清风，向人今夜依然”（贺铸《万年欢》）”这些词篇里的月亮意象也处于句子的主体地位，“静”是动中之“静”，“依前好”、“今夜依然”是月亮的谓语，突出了月亮的主体地位。因此，“主体描述”也包含着对静态月亮的观照。

“宾体描述”把月亮当作动作的承受者，使月亮处于宾语位置。“华灯碍月，飞盖妨花。”（秦观《望海潮》）“待月西厢人不寐。帘影摇光，朱户犹慵闭。”（赵令畤《蝶恋花》）“楼角初销一缕霞，淡黄杨柳暗鸦，玉人和月摘梅花。”（贺铸《减字浣溪沙》）“山吐月千仞，残夜水明楼。”（王以宁《水调歌头》）月亮均为承受动作的实体，充当配角意象，处于被动的静态位置。月亮的本能精神没有得到充分显示，创作主体渗入月亮的情感色彩较淡，更多的是赋予月亮以审美意义。相比较而言，月亮意象的象征意义明显少了一些。

从意象组合的多视角观察，有单纯述与复合述。

“单纯述”排除月亮意象与其他意象的组合，以单视角直观月亮意象的象体本身。此法表现在语词外壳组合上，常采用形容词加名词（月），时间名词加名词或○加名词（月）的方式，构成情感色彩不同的偏正结构或独体结构。明月、皓月、淡月、璧月、素月、残月、凉月、弯月、微月、纤月、奩月、宝月、孤月、香月、缺月都是经过形容词装饰后的月亮本体，月亮的核心地位没有发生挪移。

春月、秋月、晓月、夜月、夕月、早月、黄昏月为时间名词加名词（月）模式，月亮本体的核心地位似乎也没有变，但时间名词作为一种意象的代码，与月亮意象连接在一起时，已经渗入了创作主体的心灵情绪，表现出创作主体选择的审美目的。因此，这种单纯述模式已不能与上述“以单视角直观月亮意象的象体本身”等同对待。

独体月亮意象结构模式在语词表达上仅是一个字——月，也是单纯述的表现形式。这种表现形式与心目了然，不会引出歧见。“月来香杀月。”（辛弃疾《最高楼·用韵答晋臣敷文》）“怅旧欢无据，月堕湘浦。”（萧东父《齐天乐》）

只推出不帶任何“皮毛”的“月”，留给供人想象的余地，不留给人产生误辨词语外壳结构的机会。应该清楚，独体结构式单纯述月意象占领了宋词同种月亮意象的首要位置。独体结构又为模糊称述，二者本质相同，但观物视角不同，不应混为一谈。

“复合述”即建立月亮意象与他种物象相结合的主体视象结构，这种立体视象结构可容纳人们观物的外向视线，因而双重组合成了这种意象的构设规律。语词外壳的表现形式，采用名词加名词（月）的方式，可与词汇的复合、并列结构相提。复合述的称物方式在宋词创造意境吸纳月亮意象时出现，也就是说，复合述造就的意象是小意象，如窗月、户月、江月、楼月、花月、风月、烟月、星月、庙月、松月、岩月、霜月、峡月、庭月、池月、隙月、井月、湖月、溪月、水月等，不可一列出。这些进入词篇中的月亮意象，从语词外壳的角度观察，至少由两个名词构成，但“月”字依然处于核心地位。名词都有充当意象的资格，因此“月”字前面的名词也是意象，这样，意象与意象组合在一起，就成了复合意象。这种复合意象具有明显的立体形态，空间的容量增大，外观的品类增多。但不能将此理解成数理上的简单相加，而是格式塔质“整体大于部分之和”^[23]实践的词体意象结晶，这之中已渗入

了神、韵、境、味等多种创作灵性。这正是“把一个柠檬放在一个桔子旁边，它们就不再是一个柠檬和一个桔子了，而变成了水果”^[24]的道理。然而也不能认为这种结构的前后成分是完全对等的，“月”永远居于主导地位。只有在“凤尾龙相拨，自开元、霓裳曲罢，几番风月”（辛弃疾《贺新郎》）这样的句子中，“风月”喻指时光，是一个典型的并列词组，而不是偏正结构的词组，“风”与“月”才处于举例等重位置。

从词体语言的修辞去考察，则有本体述、喻体述和借代述。

“本体述”把月亮作为比喻的本体，多表现为“月亮像××”句式，这种句式体现的“本体述”在全宋词中极为常见。如：“无言独上高楼，月如钩。”（李煜《相见欢》）“天上月，遥望似一团银。”（敦煌曲子词《望江南》）（如上两篇为唐五代词，姑作宋词佐证，以后不再说明）“清夜无尘，月色如银。”（苏轼《行香子》）“朱栏倚遍黄昏后，廊上月华如昼。”（张耒《秋蕊香》）“碧天如水月如眉，城头银漏迟。”（秦观《醉桃源·以阮郎归歌之亦可》）“今夜月如眉，话别河桥畔。”（蔡伸《生查子》）本体述的重心在月亮，月亮意象是为接受烘托的主体。接受烘托的主体表现在语词外壳上，由单纯的词组式

意象或单字式意象，被扩展为语链，“月如钩”、“月色如银”、“月如眉”为是。扩展不仅仅意味着外在形态的变化，重要的是，意象的深层意蕴得以充实。

月亮意象本体述源远流长，且存在形式也不仅仅局限于一般修辞格中常见的词汇与语链云云。钱锺书有过月亮作为比喻本体的著名论断，可作为支持我们论点的依据。其《管锥编·周易正义·归妹》如此云：“譬夫月，形圆而体明，圆若明之在月，犹《墨经》言坚若白之在石，‘不相外’而‘相盈’，或犹《楞严经》言空与土之在‘法界’，‘二性周遍’而‘不相陵灭’者也。镜喻于月，如庾信《咏镜》：‘月生无有桂’取明之相似，而亦可兼取圆之相似。茶团、香饼喻于月，如王禹偁《龙凤茶》：‘圆似三秋皓月轮’，或苏轼《惠山谒钱道人烹小龙团》：‘独携天上小团月，来试人间第二泉’；王沂孙《天香·龙涎香》：‘孤峤蟠烟，层涛蜕月’，或周密《天香·龙涎香》：‘骊宫玉唾谁搗，麝月双心’；仅取圆之相似，不及于明。月亦可喻目，洞瞩明察之意，如苏轼《吊李台卿》：‘看书眼如月’，非并状李生之貌‘环眼圆睁’。月又可喻女君，太阴当空之意，如陈子昂《感遇》第一首：‘微月生西海，幽阳始代升’，陈沆《诗比兴笺》解为隐拟武则天，则圆与明皆非所思存，未可穿凿谓并涵阿武婆之‘圆姿替

月’、‘容光照人’。‘月眼’‘月面’均为常言，而眼取月之明，面取月之圆，各傍月性之一边也。

……王安石《王荆文公诗》卷四三《记梦》：‘月入千江体不分，道人非复世间人’，黄庭坚《豫章黄先生集》卷一四《黄龙南禅师真赞》：‘影落千江，谁知月处’，又《五祖演禅师真赞》：‘无心万事禅，一月千江水’，朱松《韦斋集》卷一《谒普照塔》：‘是身如皎月，有水著处现，弹指遍大千，何止数相县’；则言平等普及，分殊理一，为水月之第二边。李白《赠宣州灵源寺仲濬公》：‘观心同水月’，犹《志公画赞》之旨，尚为第一边；而其《溧阳濑水贞义女碑铭》：‘明明千秋，如月在水’，则另主皎洁不灭，光景常新，乃水月之第三边。”^[25]钱锺书先生的话被周振甫先生演述成“喻之多边”，道出了其中的实质，为人广泛认同。^[26]钱锺书先生讲喻体述多于本体述，然作为此二体之理论支持则是放之四海而皆准的。

“喻体述”把月亮意象作为比喻的喻体，充当宾语，多用“××像月亮”或“××是月亮”的句式表述。例如：“垆边人似月，皓腕凝霜雪。”（韦庄《菩萨蛮》）“美人如月，乍见掩暮云。”（苏轼《三部乐·情景》）“今宵幸有，人似月婵娟。”（周邦彦《蓦山溪》）“端端正正人如月，孜孜媚媚花如颊。”（毛滂《浪淘沙·代赠》）都

将美人比作月亮。“今岁梅开依旧雪，人如月。”（洪皓《江梅引》）将词人自身比作月亮。“恨君却似江楼月，暂满还亏，暂满还亏，待得团圆是几时。”（吕本中《采桑子》）将男性比作月亮。“美人如月，乍见掩暮云。”（苏轼《三部乐》）把美人比作月亮。“会挽雕弓如满月，西北望，射天狼。”（苏轼《江城子》）又是以弓比月。文天祥作《满江红》和王夫人云“世态便如翻复雨，妾身元是分明月”，则为比喻句式的变化，“是”即“如”也。“山月不知心里事，水风空落眼前花。”（温庭筠《梦江南》）“以月喻夫”^[27]颇有新意。晏几道还将“明月比佳期”（《虞美人》），苏轼写“月明多被云妨”（《西江月》），以明月象征美好理想和高洁人格。元代还有把元武帝比作月亮的表述法。^[28]

宋词实际创作中，有时又将本体述与喻体述暗暗地交合在一起。无论是独立，还是暗暗交合，都可生出别样美感意蕴。月亮意象喻体述的灵活性已见上述钱锺书所论，已经为我们熟知。然而作为喻体的月亮意象在整体词篇或词句中的位置却与本体述中月亮意象在词篇中的位置不同，地位发生了转移，由主语变成了宾语，词人的笔墨重心偏离了月亮意象，由此造成的结果是，月亮意象成了他种意象的附庸，似有位置经

营的失落之感，但月亮意象在篇目中不会因为位置的变化而削弱审美作用。宋词中于一篇之内本体述与喻体述同时并用者可看曹组《小重山》：“帘边人似月，月如水。”“人似月”、“月如水”连在一起，是“二体”交合于一的良好范本。

“借代述”不能简单地视为修辞学上的借代，所指范围远远大于修辞学涉及的内容，即把月亮意象作为与自身相关合的替代物，有时是一种意义上的借代。这种被选择的替代物，有着传统意象广涵意项的气息。这种替代物的意义所指需在月亮意象的背后去寻找。月亮意象的借代述，可径言为“月亮为他物作嫁衣裳”，这就是说，月亮意象可以代替他物。从相反的方面看，又可表述为“他物为月亮作嫁衣裳”，这就是说，月亮意象也可以被他物代替。这两种方式的借代述在全宋词的创作中常可见到。如“春花秋月何时了”中“春花”与“秋月”共同泛指永远如旧的时光。“剩水残山无态度，被疏梅料理成风月”（辛弃疾《贺新郎》）以“风月”借指时光美好的风景。“凤尾龙相拨，自开元、霓裳曲罢，几番风月”（辛弃疾《贺新郎》）以“风月”借指时光的变迁。“记画堂风月相迎，轻颦浅笑娇无奈”（贺铸《薄幸》）用比兴手法借指男女恋情。“花不尽，月无穷”（张先《诉衷情》）借指美好的爱情未来。王安石以“悄悄新月偃”（《菩萨蛮》）借指新法

废除，新派落职，哲宗年幼不能理事，太皇太后高氏听政起用旧党的政治局面，寓示对国家政局的关怀。以上是借代述第一层面的词例。借代述的第二层面有神话原型繁衍出的变体意象指称，也有以月亮自然体性为基础创新出的借代称指。素娥、圆蟾、桂魂、玉兔、嫦娥、一轮玉、玉镜、冰轮、玉团团作为月意象借代述之一级标本，充斥到宋词的多个角落。这些借代述意象给月亮意象增添了神秘色彩，给词境带入了更丰富的意象本体种型，功德无量。

[1]太阳神话在《山海经》、《太平御览》、《淮南子》、《楚辞》中均有记载。

[2]蔡绦撰：《铁围山丛谈》卷三，见《孙公谈圃》（及其他两种），《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，第49页。吴熊和主编：《唐宋词汇评》两宋卷，浙江教育出版社，2004年，第一册第416页。

[3]胡仔纂集：《苕溪渔隐丛话前后集·后集》卷三十一。吴熊和主编：《唐宋词汇评》两宋卷，浙江教育出版社，2004年，第一册第589页。

[4]周济辑：《宋四家词选·眉批》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，第43页。

[5]高尔基著：《我怎样学习写作》，转引自唐圭璋等人撰写：《唐宋词鉴赏辞典》，上海辞书出版社，1988年，第1580页。

[6]王国维著，腾咸惠校注：《人间词话新注》，齐鲁书社，1981年，第58页。

[7]梁启勋著：《词学》，北京市中国书店，1985年，下编第49页。

[8]张立文著：《宋明理学研究》，人民出版社，2002年，第203

页。

[9]胡仔纂集：《苕溪渔隐丛话前后集·后集》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷三十九第732页。吴熊和主编：《唐宋词汇评》两宋卷，浙江教育出版社，2004年，第一册第640页。

[10]胡仔纂集：《苕溪渔隐丛话前后集·后集》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷三十九第733页。吴熊和主编：《唐宋词汇评》两宋卷，浙江教育出版社，2004年，第一册第834页。

[11]黄蓼园撰：《蓼园词选》，吴熊和主编：《唐宋词汇评》两宋卷，浙江教育出版社，2004年，第一册第834页。

[12]胡仔认为朱敦儒此词前后搭配不佳，评其结尾处为“此两句全无意味，收拾得不佳，遂并全篇气索然矣”。《苕溪渔隐丛话前后集·后集》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷三十九第733页。吴熊和主编：《唐宋词汇评》两宋卷，浙江教育出版社，2004年，第一册第834页。

[13]张端义《贵耳集》卷上说：“朱希真，南渡以词得名，月词有‘插天翠柳，被何人推上，一轮明月’之句，自是豪放。”与胡仔对开首两句的好评基本相同（《苕溪渔隐丛话后集》卷三十九）。张端义著：《贵耳集》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷上第13页。龙榆生编选：《唐宋名家词选》，上海古籍出版社，1980年，第223页。

[14]周济著：《介存斋论词杂著》，唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局，1986年，第二册第1635页。

[15]《谭评词辨》卷一，龙榆生：《唐宋名家词选》，上海古籍出版社，1980年，第305页。

[16]脱脱等撰：《金史·海陵纪》，本纪第五，中华书局，1977年，卷五第91页。

[17]诗见徐梦莘《三朝北盟会编》引宋张棣《正隆事迹记》，《桎史》（岳柯著）亦有载。唐圭璋等人撰写：《唐宋词鉴赏辞典》，1988年，第2388页。

[18]两首词为《清平乐》“纤云扫迹”，《清平乐》“风高浪快”。

[19]《壶中天慢》词如是：“素飙漾碧，看天衢稳送、一轮明月。翠水瀛壶人不到，比似世间秋别。玉手瑶笙，一时同色，小按霓裳叠。天津桥上，有人偷记新阕。当日谁幻银桥，阿瞒儿戏，一

笑成痴绝。肯信群仙高宴处，移下水晶宫阙。云海尘清，山河影满，桂冷吹香雪。何劳玉斧，金瓯千古无缺。”另外，此材料记事年代有误，曾觐卒于1180年，有人记此事却发生于1182年。《武林旧事》卷七记此事发生于淳熙九年即如此。周密辑：《武林旧事》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷七第167页。

[20]席勒著：《审美教育书简》，伍蠡甫主编：《西方文论选》，《高等学校文科教材》本，上海译文出版社，1979年，上卷第487页。

[21]王国维云：“白石之词，余最爱者亦仅二语，曰：‘淮南皓月冷千山，冥冥归去无人管。’”王国维著，滕咸惠校注：《人间词话新注》，齐鲁书社，1981年，第18页。

[22]王国维著，滕咸惠校注：《人间词话新注》，齐鲁书社，1981年，第8页。

[23]童庆炳著：《中国古代心理诗学与美学》，中华书局，1992年，第18页。

[24]布洛语，转引自吴晓著：《意象符号与情感空间》，中国社会科学出版社，1990年，第28页。

[25]钱钟书著：《管锥编》，中华书局，1986年，第一册39～40页。

[26]周振甫著：《诗词例话》，中国青年出版社，1962年，第242页。

[27]唐圭璋等人撰写：《唐宋词鉴赏辞典》，上海辞书出版社，1988年，第62页。

[28]元武帝之妃为帝跳月照临舞时所唱：“五华兮如织，照临兮一色，丽正兮中域，同乐兮万国。”转引自韩养民、郭兴文著：《中国古代节日风俗》，陕西人民出版社，1987年，第253页。

第二节 心中自有一轮月，万古无亏暇

——月亮意象的神话诸等文化积淀

一、一点灵药便长生，眼见山河几变更^[1]

——月亮意象的神话渊底及流变浅识

弗莱认为：神话与文学的关系非常密切，曾说“神话是文学的结构因素，因为文学作为一个整体是‘移位’的神话”。“神话……是文学的子宫。”“文学是重构的神话，它的结构原理同样来自神话。”^[2]维柯从发生学角度入手，认为神话是“最初一些民族的文明史，这些先民，都是地地道道的诗人”^[3]。词体文学已经远离了先民创造神话的时代，但词中的月亮意象与神话结下的渊源关系却始终没有割断。杨春时把意象与神话的关系点得更为清楚：“具象审美意象的原型是神话传说。”^[4]据上述可知，要想深刻认识宋词中月亮意象的生命内蕴，先要从神话说起。

中国古老月亮神话不算多，现存可见几则：“有女子方浴月，帝俊妻常曦，生月十有二，此始浴之。”^[5]“姮娥，羿妻，羿请不死之药于王母，未及服之。姮娥盗食之，得仙奔入月中为月精。”^[6]“姮娥遂托身于月，是为蟾蜍。”^[7]“夜光何德，死则又育？厥利维何？而顾

菟在腹。”^[8]“旧言月中有桂，有蟾蜍。故异书言月桂高五百丈，下有一人常斫之，树创随合。人姓吴名刚，西河人，学仙有过，谪令伐树。”^[9]^[10]“羿烧仙药，药成，其妻姮娥窃而食之，遂奔入月中。”（《太平广记》署名《独异记》）^[11]嫦娥奔月的神话，战国时代的卜筮书《归藏》就有记载，张衡《灵宪》所传是为《归藏》旧文：“嫦娥，羿妻，窃王母不死药服之，奔月。将往，枚占于有黄。有黄占之，曰：‘吉，翩翩归妹，独将西行，逢天晦芒，毋惊毋恐，后且大昌。’嫦娥遂托身于月，是为蟾蜍。”班固引用时作了个别字眼的修改，基本面貌未变。《搜神记》所记与此大致相同：“羿请无死之药于西王母，嫦娥窃之以奔月。将往，枚筮之于有黄。有黄占之曰：‘吉。翩翩归妹，独将西行。逢天晦芒，毋恐毋惊，后且大昌。’嫦娥遂托身于月，是为蟾蜍。”^[12]“月中有蟾蜍”的神话后来又引出“月中有玉兔”的神话，晋人傅玄诗云“月中何有？白兔捣药”（《拟天问》）是为实证。同时，化形为蟾蜍的嫦娥也渐为住在月中的仙人嫦娥所代替，颜延之诗云：“婺女俪经星，姮娥栖飞月。惭无二媛灵，托身侍天阙。”（《为织女赠牵牛》）此又为实证。^[13]“嫦娥奔月”神话在月亮神话中所占比重较大，普及范围也广，在流传过程中，发生过情感色彩流变。起初，嫦娥“托身于

月，是为蟾蜍”，有谴责、丑化之意。蟾蜍即癞蛤蟆，形体丑陋，气味呕人。《诗经·新台》云：“鱼网之设，鸿则罹之。”“鸿”即蟾蜍，郭沫若解为“臭蛤蟆”。嫦娥奔月后，不仅化身为癞蛤蟆，形象丑，而且被罚捣药，身受苦难。创造神话用意不言自明。六朝以后，嫦娥身价渐高，谢庄《月赋》云：“引玄兔于帝台，集素娥于后庭。”^[14]将嫦娥置于天帝宫廷。颜延之在《为织女赠牵牛》诗中（诗见前）把嫦娥看得比织女还高。^[15]唐代诗人已把嫦娥当成仙女和人间美女，所咏甚多（有关嫦娥奔月神话的意义辨析可读袁诃主编《中国神话》第一辑中涂元济、涂石《论嫦娥奔月神话》，高国藩《嫦娥神话新解》。袁诃主编之书由中国民间文艺出版社1987年出版）。

月亮神话中，还有以西王母为月神的说法，其理由在于，西方属阴，又配以秋的神话，西王母是太阴之神，故为月神。《吴越春秋·勾践阴谋外传》云：“立东郊以祭阳，名曰东皇公。立西郊以祭阴，名曰西王母。”^[16]也可证月神即为西王母。丁谦《穆天子传·考证》卷二写道：“窃谓西王母者，古迦勒底国之月神也。《轩辕黄帝传》言：‘时有神西王母，太阴之精，天帝之女。’可为月神确证。考迦勒底建都于幼发拉底河西滨，名曰吾可城，有大月神宫殿，穷极华美，

为当时崇拜偶像之中心点。又其国合诸小邦而成，无统一之王，外人但称月神国。以中国语译之则曰西王母，即称其国为西王母之国。”凌纯声《昆仑丘与西王母》一文又从语音学角度补证了丁谦之说。^[17]有人还认为夸父就是夸娥，也就是常仪、常曦或嫦娥，是月神的别称。^[18]

月亮神话在唐宋时代有新的发展，与传说、传奇相混，少涉嫦娥事。《龙城录》记载，开元六年（718年），唐玄宗与申天师及道士鸿都客中秋望月，天师作起法术，三人一起步上云霄，漫游月宫，突见一座飞浮着的宫殿，为琼楼玉宇，寒气逼人，湿露沾衣。一大宫殿前写着“广寒清虚之府”。宫前守卫甚严，不得入内。玄宗生有遗憾。天师又引玄宗跃到云端，俯瞰长安皇城，正望之时，忽见乘云驾鹤仙人、道士徐徐飘来，游戏取乐。玄宗又进几步，觉有翠色冷光相映交射，不能再前。须臾又见十余位美丽宫娥，着皓白之衣，乘洁白之鸾，往来舞笑于广陵大桂树之下，还能听到悦耳仙乐。玄宗将此乐默记心中，正入迷时，天师却请玄宗归宫。《龙城录》还记，唐明皇游月宫时，还“见素娥十余人，皆皓衣乘白鸾”，这些仙女就是月宫中的“乘鸾女”。^[19]卢肇《唐逸史》则记道士罗公远于中秋夜掷杖化为银桥，请玄宗游月宫，观赏了霓裳羽衣舞曲，带回人间，刘禹锡将此事用作诗料，写

诗云：“三郎陌上望仙山，归作霓裳羽衣曲。”^[20]

《集异记》则言道士叶法善与唐玄宗同游月宫。从云端路过潞州城上空，俯视下界，只见月色如昼，不见人烟。叶法善请唐玄宗吹玉笛，并把金钱撒向城中。十余天过后，潞州官吏进奏，中秋夜有天乐响彻天空，并降金钱。全城人民激动至极。^[21]张读撰《宣室志》记载有人能攀上月宫，摘下月亮，周生即为此人。他学成道术，中秋夜与人饮酒赏月时，忽起摘月念头，便取绳系诸多筷子作梯，顷刻之间，天昏地暗，原来是他已取回了直径寸余的小月亮。^[22]《诚斋杂记》还有月宫仙女下嫁与书生文箫成为眷属的记说。^[23]《开元传信记》记：八月望夜，明皇、太真、叶法静游广寒宫。少暝，已见龙楼雉堞，金阙玉扉，冷气逼人。后两川奏，八月十五夜有天乐过。^[24]有关明皇八月十五夜登月宫的传说还有，此处不再罗列。《花间新闻》记，宋高宗建炎二年，扬州士子李易出城闲游时见巨轮红晕冲地而出，并见数张织机，有美女四五人以素丝织绢。所织素娟上面有数行小字，首名李易。李易询问所织何用，女答以“登科记也，到中秋时知之”。刚好这年中秋放榜，李易果为第一。李易才大悟，春日所见乃蟾宫女也。

月亮神话编织有其规律可循。第一，以神话

凸现阴阳观念。阴阳观念在中国产生很早，“早在西周，‘阴阳’就不只表示山水南北方位，而且包括了‘见云不见日’和‘云开而见日’的天象，包括了单与双的数字，甚至包括了世上所有对立存在的一切事物的总概念，尽管这时也许还没有自觉的归纳和理智的阐述，而只是一种普遍的无意的观念存在。”^[25]春秋时代，阴阳观念在《国语·周语》中已有明确表述，仍没有特别明确的理论界说。而在《国语·越语》中则有了“因阴阳之恒，顺天帝之常”的思想^[26]，使阴阳被认为是宇宙间的两大基本因子。“《周易》最基本的东西是阴阳两个符号”^[27]，“建立了‘三才’统一的宇宙论，主张‘立天之道曰阴曰阳，立地之道曰柔与刚，立人之道曰仁与义’。（《说卦》）三才之道的统一，涵盖了宇宙之阴阳消长，万物之刚柔变化，人生之道德准则，致广大而尽精微，极高明而道中庸。三千年来，《易》乃大道之原，已成为中华民族的共识。”^[28]“《易》有太极，是生两仪，两仪生四象，四象生八卦”^[29]的宇宙演化理论，基本上奠定了东方哲学思维模式的基础，影响极为深远。《老子》将天道与阴阳变成了富于哲理意味的思想，并以此笼罩和涵盖一切。“战国后期的阴阳家邹衍集先秦之大成，提出阴阳五行生胜说”^[30]，成为古代中国关于世界本原探讨的总结性学说。阴阳成为“天地之道也，万物之

纲纪，变化之父母，生杀之本始，神明之府也”^[31]，致使古人将宇宙万物皆归阴阳，五行八卦分阴阳，十天干、十二地支、五脏六腑、六神等分阴阳，“凡天下之事物物，总不外乎阴阳”^[32]。性情也分属阴阳，《白虎通·性情》云：“性者阳之施；情者阴之化也。人禀阴阳气而生，故内怀五性六情。”^[33]文学风格也分属阴阳，姚永朴《文学研究法》引张裕钊成说，以十二字分配阴阳，谓“神、气、势、骨、机、理、意、识、脉、声，阳也；味、韵、格、态、情、法、词、度、界、色，阴也”^[34]。神话宇宙模式的垂直系统里，也含有“昆”、“昔”之分，“昆”模式为“上、阳、南、神界、男、天（气）、光明、正、夏、白昼”；“昔”模式为“下、阴、北、鬼界、女、水、黑暗、负、冬、夜晚”。这之中也含阴阳成分。“东方为正统雄性之王，西方荒原之区则设一雌性之王，东西相对，男女相配，系统简明。”^[35]这正是东、男为阳，西、女为阴哲学思想的形象演示。

按阴阳理论说，月亮、女性为阴，月亮神话也属阴性系统。古代月亮神话完全按照这种思想进行编创，嫦娥奔月不必说，《山海经·大荒西经》中的“有女子方浴月”也是月与女性的神合。后人撰出的游月宫神话传说，也一丝不走地引出

月宫中的女性，月亮成了孕育女性的神秘阴性世界。西王母行月神之威，正是女性与月亮相配的阴阳思想显示。阴又与寒、柔、卑配^[36]，所以月宫在神话中又被称作广寒宫，所以嫦娥性格柔顺，听任处罚。而蟾蜍等身于嫦娥，无疑是阴卑思想的体现。“月中嫦娥”窃药升天而被罚捣药做苦工，与其形变为蟾蜍用意相同，在于指斥其不守妇道，祸害大事，也有故意丑化用心。写其遭受孤凄寂寞之苦，也包蕴着神话创作者对她的贬义。

第二，表现神仙道化思想。月亮神话带有明显的神仙道化痕迹。茅盾在《神话研究》中曾说：“‘姮娥奔月’一说，亦不免是汉代方士的谰言，并非是古代的神话，刘安好仙，《淮南子》是他所招致的一般方士——其中或许有儒者，杂凑成的，故于叙述旧闻之外，再加一点臆撰新说，是可能的事。”^[37]追求不死、轻身升天，服药避谷等是仙道理想中较为重要的部分，月亮神话，特别是嫦娥奔月神话，对此有较为明显的对应描述。

嫦娥奔月神话缘起经过是这样，嫦娥的丈夫后羿射落天上的九个太阳，而太阳本为天帝帝俊之子，天帝理当不悦，因此后羿夫妇由永生不死的天神被贬到人间，变成寿命有限的凡人。羿为

了减除不能长生之烦恼，便“请不死药于西王母”。药到后被嫦娥吞下，于是升天，当其“怅然有丧”之时，已“无以续之”。既成事实，无法改变。^[38]冯天瑜认为这个仙话“包含着明显的神话意味”^[39]。袁诃也认为：“仙话浸入神话范围，表现得最为明显的，莫过于嫦娥奔月。”^[40]后羿求长生不死之药，嫦娥服不死之药升天，包括了长生欲望、服长生药长生不死、升天永存结局，是一个较为完整的求仙升天流程图。“学仙有过”之说，“得仙奔入月中”说，更是直言不讳的仙话。嫦娥奔月后，由人间贤妻变作恶臭丑陋蟾蜍，再变作不食烟火的仙女，今本《淮南子·览冥训》做出过较大贡献^[41]，数语之删在本质上改变了月宫中嫦娥的身份，使旧神话中表现的斥责贬低嫦娥情绪得以消除，引来了人们对月中仙子羡慕的目光。对仙女的慕仰为学道成仙的内容之一，刘义庆《幽明录》记刘晨、阮肇上天台山采药，在桃林中遇到仙女结成奇缘^[42]；《列仙传》记萧史、弄玉作凤鸣声而升天^[43]；太阳女奉事绝洞子，绝洞子炼丹后赐给她，于是成仙升天；太阴女修炼成仙，太玄女学道白日升天。^[44]还有《列仙传》中“用隐喻和暗示的方法加以叙述”^[45]的房中术，无不在客观的描述中显露对仙女的慕仰情绪。

清虚澄凉、宁静心明、绝尘至净是神仙道人

追求的境界之一，他们为自己设计出了清微天玉清境、禹余天上清境、大赤天太清境的最高仙境“三清天”^[46]，饮食居行别有风范，“饮则玉醴金浆，食则翠芝朱英，居则瑶堂瑰室，行则逍遥太清”^[47]。月宫的清寒无暑，明澈剔透，琼楼玉宇，嫦娥的清寂寡欢，逍遥自在，桂花酒的清醇醒胃，与仙境区别甚微。“审美事实也就是心理事实”^[48]，神话是审美的，仙话也是审美的，神仙道话设计的仙府仙境也与审美有关。所以，同样的心理事实衍化出的不同审美事实，其本质是等同的。

[1]王国维《八月十五日夜月》，见《王国维文集》，北京燕山出版社，1997年，第531页。

[2]《认同的寓言》，转引自王一川著：《审美体验论》，百花文艺出版社，1992年，第272页。

[3]《新科学》第352页，转引自特伦斯·霍克斯著：《结构主义和符号学》，瞿铁鹏译，上海译文出版社，1987年，第2页。

[4]杨春时著：《审美意识系统》，花城出版社，1986年，第195页。

[5]《山海经·大荒西经》，四川大学古籍整理研究所、中华诸子宝藏编纂委员会编：《诸子集成补编》，《中华诸子宝藏初辑》本，四川人民出版社，1997年，第十册第541页。

[6]刘安等撰：《淮南子·览冥训》卷六高诱注，《四部丛刊》本，中华书局影印，1989年，第四册第55页。

[7]范晔撰，李贤注：《后汉书·天文志》，《志第十·天文上》注引《灵宪》，《简体本二十四史》本，中华书局，1999年，卷九十第2186页。

[8]洪兴祖撰：《楚辞补注·天问》，《中国古典文学基本丛书》

本，中华书局，1983年，第88页。

[9]段成式撰：《酉阳杂俎·前集·天咫》卷一，王汝涛编校：《全唐小说》本，山东文艺出版社，1993年，第985页。

[10]诸条又采自黑兴沛、金荣权著：《中国古代神话通检》，中州古籍出版社，1992年，第132页。

[11]李冗撰：《独异志》卷上，王汝涛编校：《全唐小说》本，山东文艺出版社，1993年，第705页。

[12]干宝撰，汪绍楹校注：《搜神记》，《中国古典文学基本丛书》本，中华书局，1979年，第174页。

[13]大意采自袁诃著：《神话选译百题》，上海古籍出版社，1980年，第166页。

[14]萧统编，海荣、秦克标校：《文选》，上海古籍出版社，1998年，第91页。

[15]罗启荣、阳仁煊编著：《中国传统节日》，科学普及出版社，1986年，第225页。

[16]赵晔撰：《吴越春秋》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷五第182页。

[17]叶舒宪著：《中国神话哲学》，中国社会科学出版社，1992年，第84页。

[18]龚维英著：《夸父逐日神话新释》，《天津社会科学》，1983年第5期。

[19]王汝涛编校：《全唐小说》，山东文艺出版社，1993年，第四卷第3250页。

[20]陈元靓编：《岁时广记·中秋中·登银桥》卷三十二引，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，第359页。

[21]薛用若撰：《集异记》补编，王汝涛编校：《全唐小说》本，山东文艺出版社，1993年，第一卷第631页。

[22]《太平广记》辑佚，王汝涛编校：《全唐小说》本，山东文艺出版社，1993年，第二卷第1359～1360页。陈元靓编：《岁时广记·中秋中·架筋梯》卷三十二引，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，第361页。

[23]林坤辑：《诚斋杂记》卷上，见《乘异记》（及其他七种），《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，第13～14页。

[24]陈元靓编：《岁时广记·中秋中·游广寒》卷三十二引，《丛书

集成初编》本，中华书局，1985年，第359～360页。

[25]葛兆光著：《中国思想史》，复旦大学出版社，1998年，第一卷第155页。

[26]薛安勤、王连生注译：《国语译注·越语下·范蠡进谏勾践持盈定倾节事》，《中国古代名著今译丛书》本，吉林文史出版社，1991年，第806页。

[27]文史知识编辑部编：《经书浅谈》，中华书局，1984年，第8页。

[28]唐明邦主编：《周易评注》，中华书局，1995年，第2页。

[29]朱熹注：《周易本义·系辞上传》，上海古籍出版社，1987年，第62页。

[30]杨维增、何洁冰著：《周易基础》，花城出版社，1994年，第55页。

[31]《黄帝内经·素问·阴阳应象大论》，四川大学古籍整理研究所、中华诸子宝藏编纂委员会编：《诸子集成补编》，《中华诸子宝藏初辑》本，四川人民出版社，1997年，第四册第353页。

[32]丁皋著：《写真秘诀》，《中国画论类编》第547页，转引自曾祖荫著：《中国古代美学范畴》，华中理工大学出版社，1986年，第150页。

[33]陈立撰，吴则虞点校：《白虎通疏证》，《新编诸子集成》本，中华书局，1994年，上册第381页。

[34]曾祖荫著：《中国古代美学范畴》，华中理工大学出版社，1986年，第359页。

[35]吴春山著：《古代小说的宇宙观》，《中国古典文学研究丛刊》小说之部（一），台北巨流图书公司，1979年，第54页。

[36]杨维增、何洁冰著：《周易基础》，花城出版社，1994年，第46页。

[37]茅盾著：《神话研究》，百花文艺出版社，1981年，第82～83页。

[38]冯天瑜著：《上古神话纵横谈》，上海文艺出版社，1983年，第177页。

[39]冯天瑜著：《上古神话纵横谈》，上海文艺出版社，1983年，第155～157页，有关“无以续之”的观点可参看袁诃主编《中国神话》，中国民间文艺出版社，1987年，第156页。

[40]袁诃主编：《中国神话传说》，中国民间文艺出版社，1984年，第40页。

[41]《初学记》引古本《淮南子》有“托身于月，是为蟾蜍，而为月精”，今本《淮南子·览冥训》将其删去，改为“羿请不死之药于西王母，姮娥窃以奔月，怅然有丧，无以续之”。刘安等撰：《淮南子·览冥训》，《中国历代文化丛书》本，华龄出版社，2002年，第105页。

[42]刘义庆撰：《幽明录》，《汉武帝别国洞冥记》（及其他二种），《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，第30～31页。

[43]王叔岷撰：《列仙传校笺·萧史》，《王叔岷著作集》本，中华书局，2007年，第80页。

[44]邱鹤亭注译：《列仙传今译·神仙传今译》，《白话道教经典》本，中国社会科学出版社，1996年，第268～269页。

[45]邱鹤亭注译：《列仙传今译·神仙传今译》，《白话道教经典》本，中国社会科学出版社，1996年，第3页。

[46]另说“三清境”为天宝君位居的为玉清境，灵宝君位居的为上清境，神宝君位居的为太清境，见窪德忠著，萧坤华译：《道教诸神》，四川人民出版社，1988年，第31页。

[47]葛洪著：《抱朴子·对俗》，胡道静等选辑：《道藏要集选刊》本，上海古籍出版社，1989年，卷三第五册第185页。

[48]帕克著：《美学原理》，商务印书馆，1965年，第7页。

二、围棋消白日，赏月度清宵

——祭拜赏月文化涵养与宋人祭拜赏月生活浅观

“人的心理上有一种基本结构，叫做人类心理中的底层结构，文化是外在表现，所以就着重文化的心理方面看人的心理。”^[49]祭拜赏月文化无疑是古人心理底层结构的外在表现。古人的心理结构较为复杂，因为他们面对茫茫宇宙天地等诸多自然现象，常常处于迷惑不解状态。在他们的心目中，草木萌动是天地和同即天父地母交合的结果，春天是由于执圆规的木神句芒和东方上帝伏羲共同管理的，日落就意味着太阳神的死亡，日月食皆为天狗吞没了日月本体。因而，《周礼·秋官·庭氏》有“救日之弓”与“救月之矢”说，其隐含的意思是，人们平时备下这两个物件，一旦有日食月食出现，就直接射向天狗。另外这两个物件还可以用来射杀国城中夜里鸣呼为怪的妖鸟，其法式是“夜射之，若神也，则以大阴之弓与枉矢射之”^[50]。《周礼·地官·鼓人》又有“救日月，则诏王鼓”^[51]之说，即一旦出现日月食时，要禀告王者，用击鼓的方式去解救。也有引述为“则诏王鼓。弓矢以射之，鼓以震惊之”的^[52]，虽然话语有所不同，但处理日月食的哲学方法是相同的。同样的道理，天气炎热，至于焦禾稼，杀草木，不可能认识到是气温升高的自然现

象，他们就从直观的感觉出发，认为天上有十个太阳，释放出了极度高温，是太阳神有意识地与人类为难。因此，夏人心目中的太阳神乃是恶神。“原始人共同的信仰是天与地原先是连接在一起的，天要不是平躺在地上，就是处在非常接近于地面的地方，以至于在天地之间并没有人们走动的余地。在这种信仰流传的地方，往往是把天抬高到远离地面的功绩归诸于某些神或英雄的力量，他们给天那样一种动力以致能把天抛到像人们现在所见到的那样高，并永远把它留在那里。”^[53]诸如此类的问题里面，包含了古人对自然的渴望、亲和、恐惧与悲哀等心理反应。为了使复杂心理趋于平衡，古人选择巫术作为手段。巫术的主要手法就是祭祀与占卜，久之，巫术便形成了文化，其中理所当然地要渗透人们的审美理想，体现人们对自由追求的精神。据有关材料分析，周代祭祀名目繁多，其秩序可分为三个等级：第一等级是大祭祀，对象是天地或宗庙，即祭祀宇宙与祖灵；第二等级是中祭祀，对象是日月星辰或社稷五岳，即祭祀天上地下的诸神之大者；第三等级是小祭祀，对象是风雨雷电或山川百物，即祭祀天上地下的诸神之小者。^[54]我们发现日月之祭已列入周代中等祭祀之中，考殷人祭祀，已知他们有祭东母西母之举。陈梦家于《殷墟卜辞综述》中认为，祭东母西母之举就是日神

月神祭礼^[55]，并引《礼记·祭义》所云“祭日于东，祭月于西，以别外内，以端其位”^[56]作为实证。《礼记·祭法》还对具体祭祀方法作了规定，其中有云：“王宫，祭日也。夜明，祭月也。”^[57]由此可见，日月之祭在彼时犹隆。

古人对日月等神灵除祭礼外，另一文化层面则为以绘画的形式将神灵形貌附在某些实用物体上。临沂金雀山九号墓出土的帛画里，上层金乌（日）与蟾蜍（月），中层世俗人间，下层为二龙相背。^[58]马王堆汉墓帛画最著名的T形帛画上，上层为天界中的主神以及金乌、扶桑、蟾蜍与龙，中层为世间的墓主及其侍从，下层为世界的两条大鱼与人手擎大地。^[59]洛阳发现的西汉晚期卜千秋墓，“墓门中额上绘人首神鸟，主室顶脊上自前壁至后壁满绘壁画，东西两端分绘伏羲与日象，女娲与月象……”山西平陆枣园村发现的王莽时期墓壁画上，也绘有金乌（日）、蟾蜍（月）与标志着天象方位的龙、虎、玄武及一百多颗星象。^[60]常任侠在《沙坪坝出土之石棺画像研究》一文中提到：“较小一棺，前额刻一人首蛇身像，一手捧月轮。后刻两人一蟾，蟾两足而立，手方持杵而下捣。”^[61]以上材料说明，日月作为宇宙之精，备受古人重视，以至于将其列入祭礼崇拜之首。

随着时代的变化，人类对自然神灵的祭祀有所简化。例如人们对月亮的祭祀逐渐以拜月与赏月的形式来替代，而且人们对月亮的感情也逐渐超过了其他神灵，因此在日常生活中，人们更多关心的是与月亮有关的拜赏活动。据证，元宵（上元）节、中元节、中秋节、下元节皆与月亮崇拜有关。在四个节日中，中秋赏月拜月最受重视，其原因在于冬天赏月繁霜太寒，夏天多雨，云蒸雾蔽，有损月辉，唯“八月于秋，季始孟终；十五于夜，又月之中：稽于天道，则寒暑均；取于月数，则蟾魂圆。况埃壒不流，大空悠悠。婵娟裴回，桂花上浮。升东林，入西楼，肌骨与之疏凉，神气与之清冷”^[62]。

中秋赏月拜月于魏晋时期便兴，《晋书·袁宏传》曾有“谢尚时镇牛渚，秋夜乘月，率尔与左右微服泛江”之记^[63]，“微服泛江”即指中秋于水上赏月的自在情景。中秋赏月拜月于唐代始盛。《开元天宝遗事》记载，唐玄宗每年八月十五中秋节都要赏月。有一年中秋，玄宗与杨贵妃一起赏月，玄宗抬头望月，见明月西坠，但意兴仍然未尽，于是下令在太液池两岸另筑百尺高台，以作来年赏月之用，此台即为“赏月台”。^[64]唐玄宗中秋赏月还被后人演化成具有传奇色彩的神话传说，如《龙城录》、《漱石闲谈》、《集异记》即有此类记载，上面已有提及。唐代民间拜月赏

月风俗普遍，内容丰富，形式灵活。有的骚人墨客登楼赏月赋诗，有的乘舟静观月辉，有的直登高峰观月。有载武元衡曾召集诗友同志共登锦楼赏月，白居易与元微之在华阳观赏月亮，还与裴夷径直荡舟洛河，载酒赏月，李白则喜欢对月独酌，刘禹锡却想“少君引我升玉坛，礼空遥请真仙官”（《八月十五桃园玩月》），企望去月宫畅游。可见唐代人对月亮的情谊已非同往日。

中秋赏月最盛的是宋代，《东京梦华录》记载了中秋节前的准备和中秋夜赏月盛况：“中秋节前，诸店皆卖新酒，重新结络门面彩楼。花头画竿，醉仙锦旆。市人等饮至午未间，家家无酒，拽下望子。是时螯蟹新出，石榴、楸梔、梨、枣、李萄、弄色柰橘，皆新上市。中秋夜，贵家结饰台榭，民间争占酒楼玩月。丝篁鼎沸，近内庭居民，夜深遥闻笙芋之声，宛若云外。闾里儿童，连宵嬉戏。夜市骈阗，至于通晓。”^[65]如果遇上“一年一度中秋夜，十度中秋九度阴”时，人们仍“求满直须当夜半，要明仍候到天心。无云照处情非浅，不睡观时意更深。徒爱古人诗句好，何堪千里共如今”（邵雍《中秋月》）。似乎待月比赏月更有意蕴。南宋中秋赏月之风更盛，这天晚上家家户户都有赏月习俗^[66]，至于金吾弛禁，吴自牧《梦粱录》卷四“中秋”所记较为详细：“此际金风送爽，玉露生凉，

丹桂香飘，银蟾光满，王孙公子，富家巨室，莫不登危楼，临轩玩月，或开广榭，玳筵罗列，琴瑟铿锵，酌酒高歌，以卜竟夕之欢。至如铺席之家，亦登小小月台，安排家宴，团子女，以酬佳节。虽陋巷贫窶之人，解衣市酒，勉强迎欢，不肯虚度。此夜天街买卖，直至五鼓。玩月游人，婆娑于市，至晓不绝。盖金吾不禁故也。”^[67]

《新编醉翁谈录》对京师拜月赏月之习也记载颇详：“京师赏月之会，异于他郡。倾城人家子女，不以贫富，自能行至十二三（岁），皆以成人之服服饰之，登楼或于中庭焚香拜月，各有所期。男则愿早步蟾宫，高攀仙桂……女则……愿貌似嫦娥，圆如皓月。”^[68]拜月除有赏月之意趣外，又添入了良好愿望，确为“异于他乡”。骚人词客中秋赏月行雅集之乐，于词作中有所记载。李曾伯《临江仙》写甲寅中秋和刘舍人赏月之实：“同此三秋端正月，地高先得光辉。分明身世玉琉璃，不妨人未老，长与月相期。我有芳尊供玩事，从渠魏鹊无枝。直须饮到五更时。大家眠玉界，莫羨宴瑶池。”词篇虽短小，却表达出了中秋赏月的多极心情。

皇宫也有赏月之举。陈师道《后山诗话》载北宋太祖夜幸后池，对新月置酒，召学士卢多逊作应制诗：“太液池边看月时，好风吹动万年枝。谁家玉匣开新镜，露出清光些子儿。”^[69]形

象地记下了太祖赏月行为。南宋中秋宫中赏月还专门建有“赏月桥”，此桥由吴璘所进阶石砌就，莹彻如玉，加以金钉铰桥，桥下植以千叶白莲花装饰环境，还有名贵酒器陈设，再助之以宫女、乐工吹弹，富丽至极。^[70]周密《武林旧事》卷七记下了宋高宗与孝宗在此桥赏月之实，曾觌作《壶中天》记下赏月场面，可作野史笔记铺车。^[71]曹勋用词记下了另一种宫中赏月实情，词小序云：“中秋夜，禁中待月遐观，清风袭人，嘉气满坐。前夕连阴，至此顿解。少间，月出云静，瞻天容如鉴。上喜，以诗句书扇，臣谨以《临江仙》歌之。”词云：“连夜阴云开晓景，中秋胜事偏饶。十分晴莹碧天高。台升吴岫顶，乐振海门潮。桂影一庭香渐远，四并都向今朝。宸欢得句付风骚。围棋消白日，赏月度清宵。”此词所咏写与周密《武林旧事》卷三所记“天乐至彻人间”^[72]之情景十分相像。

南宋中秋赏月活动还引出了闹中秋系列游赏活动。一种为赏灯活动，《武林旧事》卷三云：“中秋夜浙江放‘一点红’羊皮小水灯数十万盏，浮满水面，烂如繁星，有足观者。”中秋夕赏灯与元宵赏灯不同有二，一曰水灯“浮满水面”，二曰有祭祀江神意义，即“此乃江神所喜，非徒事观美也”^[73]。第二种为中秋赏桂，桂乃传

说的月中神木，后飘落人间，相传宋仁宗天圣年间，就有月中桂子降临“月桂峰”，花开时香满环宇，人称：“桂子中天落，天香云外飘。”（宋之问《灵隐寺》）宋人虞俦又云：“桂子飘香月下闻。”（《有怀汉老弟》）因此，赏桂乃赏月余韵。第三种为中秋观潮，同时，“每岁京尹出浙江亭数阅水军”，吴儿弄潮，又为观潮带入别样情趣。第四种为中秋吃月饼，月饼形似圆月，此日吃月饼象征万事圆满的祝愿。《帝京景物略》记载：八月十五日祭月时，果饼必为圆月饼，所供瓜果必须切成牙瓣如莲花状。这些明代人的习俗均是对南宋中秋吃月饼风俗的继承。

中秋系列活动乃为月亮效益所致，宋人竭力推扬月亮效益，说明宋人心中对月亮充满了无限爱意。有所爱就必有所写，宋词大量构设月亮意象为时人心迹实兆。

宋人赏月不限于中秋，他们对待月亮持有浓重的“我向思维”倾向，即“直接由愿望引导的思维”^[74]。他们想什么时候赏月，便按照愿望去行事。“携手看花深径，扶肩待月斜廊。”（贺铸《西江月》）时间是任意的。王沂孙“深深拜”月，是在新月初升之时，新月乃“一曲银钩小”者，故拜月时间为月初。（《眉妩·新月》）“飞来冰雪冷无声，可中庭，骨毛清。卧

看东南，和露两三星。蓦地神游天上去，呼彩凤，驾云軿。望舒宫殿玉峥嵘，桂千层，宝香凝。捣药仙童，邀我论长生。一笑归来人未睡，花送影，上窗棂。”（张鎡《江城子》）是为“夏夜观月”有感而作。洪咨夔“中夏望前一夕步月”而作《水调歌头》，也为夏夜赏月之证。刘克庄《清平乐》：“纤云扫迹。万顷玻璃色。醉跨玉龙游八极。历历天青海碧。水晶宫殿飘香。群仙方按霓裳。消得几多风露，变教人世清凉”，词为“五月十五夜玩月”而作。杨万里有《夏夜玩月》诗“仰头月在天，照我影在地。我行影亦行，我止影亦止。不知我与影，为一定为二？月能写我影，自写却何似？偶然步溪旁，月却在溪里。上下两轮月，若个是真底？为复水是天，为复天是水？”因题可知，也为“夏夜玩月”而作。“玉人偷拜月”（胡铨《菩萨蛮》），则时为“银河牛女年年渡”之七夕。李曾伯记有“甲申春利州漕廨玩月闻琴”之事（《水调歌头》小序），具体时间未记。刘辰翁于“腊月初晴，月佳甚，有上元花柳意，不能忘情”，因而“今宵预赏。便作香尘随步想。莫待元宵，灯火零星雨寂寥”（《减字木兰花》四）。冬日赏月之事，此可为证。

宋人赏月的随意性和广延性成为他们丰富生活内容的重要手段之一。词作为宋人如此生活的

反映，既有她的文献价值，也有审美价值，非常值得我们珍视。无论从哪个方面去观察，都能使我们从中看到时人文化心理的基本层构。

[49]金克木著：《艺术科学丛谈》，介绍结构主义观点用语，作者认为“他们的哲学理论是唯心主义的”。生活·读书·新知三联书店，1986年，第110页。

[50]林尹注译：《周礼今译今注》，《古籍选读丛书》本，书目文献出版社，1985年，第399页。

[51]林尹注译：《周礼今译今注》，《古籍选读丛书》本，书目文献出版社，1985年，第125页。

[52]《周礼·地官·鼓人》，见宋镇豪著：《夏商生活史》，中国社会科学出版社，1994年，第469页。

[53]詹姆斯·G·弗雷译：《自然的崇拜》，转引自朱狄著：《原始文化研究》，生活·读书·新知三联书店，1988年，第752页。

[54]葛兆光著：《中国思想史》，复旦大学出版社，1998年，第一卷第97页。

[55]陈梦家著：《殷墟卜辞综述》，中华书局，1988年，第289页。

[56]陈戍国点校：《周礼·仪礼·礼记》，《古典名著普及文库》本，岳麓书社，1989年，第466页。

[57]陈戍国点校：《周礼·仪礼·礼记》，《古典名著普及文库》本，岳麓书社，1989年，第462页。

[58]见《文物》1977年第11期《发掘简报》。

[59]《中华文史论丛》，钟敬文、周士琦的研究，上海古籍出版社，1979年，第二辑。

[60]中国社会科学院考古研究所编：《新中国的考古发现与研究》，文物出版社，1984年，第448页。

[61]《说文月刊》卷二第十、十一期，1941年。

[62]欧阳詹著：《玩月诗序》，《全唐诗》（增订本），中华书局，1999年，卷三四九第六册第3910页。

[63]房玄龄等撰：《晋书·袁宏传》，《列传》第六十一，中华书局，1974年，卷九十一第2391页。

[64]王仁裕纂：《开元天宝遗事·望月台》卷下，见《明皇杂录》（及其他五种），《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，第30页。

[65]孟元老撰：《东京梦华录》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷八第165～166页。

[66]林正秋著：《南宋都城临安》，西泠印社，1986年，第354页。

[67]吴自牧撰：《梦粱录·中秋》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷四第25页。

[68]金盈之撰：《新编醉翁谈录》，《丛书集成续编》本，上海书店出版社，1994年，第95册第652页。

[69]吴文治主编：《宋诗话全编》，江苏古籍出版社，1998年，第二册第1026页。

[70]周密撰，吴企明点校：《癸辛杂识·德寿赏月》别集下，《唐宋史料笔记丛刊》本，中华书局，1988年，第280～281页。

[71]周密辑：《武林旧事》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷七第167页。

[72]周密辑：《武林旧事·中秋》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷三第53页。

[73]周密辑：《武林旧事·中秋》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷三第53页。

[74]墨菲、柯瓦奇著：《近代心理学历史导引》，商务印书馆，1982年，第467页。

第三节 可怜今夕月，向何处，去悠悠

——月亮意象多极意指探问

“诗外有诗，方是好诗；词外有词，方是好词。古人意有所寓，发之于诗词，非徒吟赏风月以自蔽惑也。”^[1]确实，在宋词中，“月亮并非仅仅是纯粹的自然景观，还是一只硕大无比的艺术空筐，一个情感的载体，它可以负载着人间各种各样的感情”^[2]。月亮意象出现在词中，与其他意象一道，共同促成了宋代词体文学“词外有词”，“非徒吟赏风月以自蔽惑也”的品质，为世人瞩目。

一、问姮娥，缘底事，乃有盈亏

——由问月与探月引发出对人生范式、社稷沉沦、民族衰微的沉重思考

美学“从怀疑开始，而以怀疑的平息告终”^[3]。当原始人类对自然和自身一无所知时，他们带着怀疑创造了具有审美意义的神话，盘古开天地，女娲抟黄土造人，后羿射日便应运而生，所以“神话既不是骗子的谎话，也不是无谓的幻想的产物，它们不如说是人类思维的朴素和自发的形式之一”^[4]。《易经》“探賁索隐，钩沉致远”^[5]是对怀疑的答复。《天问》质询苍穹，莱斯

·特洛亚·费莱尔洞穴中的巫师形象和动物形象岩画，青铜器上象征神秘威吓面前的畏怖、恐惧、残酷和凶狠纹样设计，无不是对外界产生怀疑后所作出的审美探讨。审美艺术品的完成，意味着对怀疑的平息，也即是说，创作者“是一只夜莺，栖息在黑暗中，用美妙的歌喉来慰藉自己的寂寞”^[6]。“寂寞”也包括对一切的怀疑。甚至宗教的产生也与怀疑有关。宋代词人不是全知全能、与日月同辉的至人，在生活中，他们盼望有人“为天地立志，为生民立道，为去圣继绝学，为万世开太平”^[7]。在极为简单的愿望受到挫折后，无法找到理想的归宿之处，他们便对宇宙世界、人类社会产生了怀疑，变得忧虑起来，形成了宋人特有的忧患意识，问月、探月是为这种心理意识反映的方式之一。

宋词中以问月、探月为主体内容而构设的月亮意象词不在少数，下列几首以示：

“世事一场大梦，人生几度新凉？夜来风叶已鸣廊，看取眉头鬓上。酒贱常愁客少，月明多被云妨。中秋谁与共孤光，把盏凄然北望。”（苏轼《西江月》）。

“明月几时有？把酒问青天。不知天上宫阙，今夕是何年。我欲乘风归去，又（惟）恐琼楼玉宇，高处不胜寒。起舞弄清影，何似在人

间！转朱阁，低绮户，照无眠。不应有恨，何事长向别时圆？人有悲欢离合，月有阴晴圆缺，此事古难全。但愿人长久，千里共婵娟。”（苏轼《水调歌头·丙辰中秋，欢饮达旦，大醉，作此篇。兼怀子由。》）

“碧天如水，一洗秋容净。何处飞来大明镜。谁道斫却桂，应更光辉，无遗照，泻出山河倒影。人犹苦余热，肺腑生尘，移我超然到三境。问姮娥、缘底事，乃有盈亏，烦玉斧、运风重整。教夜夜、人世十分圆，待拚却长年，醉了还醒。”（向子《洞仙歌·中秋》）

“可怜今夕月，向何处，去悠悠？是别有人间，那边才见，光影东头？是天外空汗漫，但长风浩浩送中秋？飞镜无根谁系？姮娥不嫁谁留？谓经海底问无由，恍惚使人愁。怕万里长鲸，纵横触破，玉殿琼楼。虾蟆故堪浴水，问云何玉兔解沉浮？若道都齐无恙，云何渐渐如钩？”（辛弃疾《木兰花慢·中秋饮酒将达旦，客谓前人诗词有赋待月，无送月者，因用〈天问〉体赋。》）

“插天翠柳，被何人，推上一轮明月？照我藤床凉似水，飞入瑶台琼阙。雾冷笙箫，风轻环佩，玉锁无人掣。闲云收尽，海光天影相接。谁信有药长生，素娥新练就，飞霜凝雪。打碎珊瑚，争似看、仙桂扶疏横绝。洗尽凡心，满身清

露，冷浸萧萧发。明朝尘世，记取休向人说。”（朱敦儒《念奴娇》）

“明月满河州。星河带月流。料素娥，独倚琼楼。竟是何年何药误，魂梦冷，不禁秋。少日梦龙头。知君犹梦不？算虚名、不了闲愁。便有鹄袍三万辈，应不是、旧京游。”（刘辰翁《唐多令·丙申中秋》）

词人面对经久不停、盈亏有序的月亮，悟到了自然界的永恒。词人自身和国家民族为自然界之一分，却始终在无常的状态中运行，张若虚就已道出“人生代代无穷已，江月年年只相似”这种人与月亮的反差运动规律。人有生命永恒的渴求，却不能永恒。月亮却在无言中拥有了永恒和有序的变动。对于这种人与月亮及自然不能同步运行的运动差错，词人心中对此存有疑惑已非数代。神话对月亮的神秘描述，仙话给月亮添入的方外气息，道教给人类炮制的长生不死膏药，在宋人心中早已出现层层疑窦。宋代词人搭起了问月与探月的信息通道，以此来探求慰藉灵魂的方略。

苏轼《西江月》创作年代由胡仔道出，其《苕溪渔隐丛话》后集卷三十九引《古今词话》云：“东坡在黄州，中秋夜对月独酌，作《西江月》。”但最终又给予了否定。然多数人依据

《古今词话》所云，并以充分的旁证，认为此词作于黄州无疑。^[8]“在黄州”指苏轼因“乌台诗案”入狱获释后，责授检校水部员外郎黄州团练副使，本州安置，不得签书公事，实际上过着近似流放的囚徒生活。《西江月》词开篇就以疑问句打头，拉开了人生世事难与月亮永恒切合节拍的对比序幕。第一层对比为人生才遇几度凉与月亮透露出永恒不变的广寒宫殿凉意之比，第二层对比为几经草木摇落便双鬓色变的人生短暂与月亮虽经云妨而光亮不减之比，第三层对比为有人有中秋节日之乐却生有亲友“穷交旧绝”凄凉之意与月亮虽为孤光却无寂寥之感的对比。在对比中，词人领悟到自我人生苦难的真实根由在于才高见妒，这与月明多被云妨有着天然的巧合。此处词人流露出对人生无常的悲哀，也显露出对世态炎凉的感愤。

《水调歌头》“明月几时有”中一问“明月几时有”，二问天上宫阙“今夕是何年”，三问“何事长向别时圆”。一问意在通过对明月光度不能永恒不减的追问，解释人生缺憾的必然性，月亮成了可比本体。二问中的“何年”不是对具体年份的疑问，而是对神话仙话传说有关月亮赞词的质疑，结论在自答中，月宫虽美，但凡胎俗体于彼“高处不胜寒”，这等于对现实人生的肯定。三问貌似对月圆人不圆的困惑，实为“人有悲欢离合，

月有阴晴圆缺”两相沟通的前兆信码，这又是对人生缺憾必然性的充分理解。此问以怀疑始，以怀疑的平息结。人总会有种种不同的人生烦恼，但“人总是随时随地有意无意地以适当的方式，把自己人性中的爱和憎、欢喜和厌恶、快乐和痛苦、骄傲和羞耻，还有愤怒、悲哀、悔恨、内疚等种种情感发泄出来，获得自我实现，使机体达到平衡，避免人性的损害和压抑”^[9]。斯特林堡第一次创作之前，曾因做演员不成而自杀；获救后，在阅读一篇小说时受到启发，开始创作喜剧作品。当他写完剧本时，“深深地吸了一口气，好象多年的痛苦烟消云散，一个恶瘤被切除。他顿时精神振奋，心旷神怡”^[10]。宋代词人的种种烦恼，无疑也是通过文学创作的方式来消解的。

向子为名节之士，词有“步趋苏堂”之迹，但《酒边词》中“江南新词”有成就之作不算多，上选《洞仙歌》当为表现忧患国运意识之作，思想成就突出。全词有“何处”、“谁道”、“缘底事”三处发问语，一问“何处飞来大明镜”，似日常语，但以明镜比月亮，与“无遗照，泻出山河倒影”顺合成章，妙趣自生。此问看似平淡无奇，然对“日用而不知”的玉兔东升问题作出疑问者尚不普遍。笔者无法将此发问附会在家国忧患意识之上，但向子《水龙吟》词题为“绍兴甲子上元有怀京师”，词中又作“到而今江上，愁山万叠，鬓

丝千缕”之语，可知他在事余之时对与京师有关的国事尚存“愁思”。二问“谁道”引出“人犹苦余热”是对月亮神秘描述的否定，带有对月亮的稍微埋怨：你身如明镜，桂又斫落，通体广寒，却不能减除人体余热。词人设想到三清境去找姮娥问出缘由，这就自然而然地过渡到第三问。第三问对月亮盈亏作出探询，并立志“烦玉斧，运风重整。教夜夜，人世十分圆”，则重整半壁山河之念，救国济民之抱负至此才得以全盘托出。

辛弃疾词问月“直悟月轮绕地之理，与科学家密合，可谓神悟”，这个评价自然为中鹄之语，无可挑剔。但辛弃疾对月亮神秘的探索精神却常被人们仅仅看作是对自然月体的怀疑。屈子《天问》“由一百七十多个问题组成，包括自然现象、神话传说、历史等方面，表现出对旧的传统观念的怀疑和深刻的探索精神”^[11]，并“以溲愤懣，舒泻愁思”^[12]，为后世称道。辛弃疾仿《天问》体写问月词表现出的精神与屈原应无差异，同样“反映了作者勇于探索的科学精神和朴素的唯物思想”^[13]，也是对传统旧观念的挑战，因而“词中发出一系列疑问，或许多多少反映了一些他对现实政治的困惑莫解”^[14]。范开言其词为“陶写之具”^[15]，因为“范开久从辛弃疾游，深知他对政治和创作的态度”，“辛弃疾一生的热情幽愤都

发之于词”^[16]，即把“陷绝失望，花时中酒”，皆“托之陶写”是也。^[17]辛弃疾词之深层意蕴，往往与词面距离较远，有《鹧鸪天》可作如此看：“掩鼻人间臭腐场，古今惟有酒偏香。自从来往云烟畔，直到而今歌舞忙。呼老伴，共秋光。黄花何处避重阳？要知烂熳开时间，直待秋风一夜霜。”词虽开首句有“掩鼻人间臭腐场”等语和“古今惟有酒偏香”情绪语，但后面全不提社会政治事，全写歌舞秋乐，确似“戏作”。此词妙在将词眼设于首端，即以“人间”阔大空间与“古今”亘古久远时间跨度交错，形成现实批判意识与讽古意识的双鹄并举。词作定音之举后，便作信笔缓写，煞有“愁来全不管”之势。通观全词，首出定调至语，末作黄花晚节品格赞词，作者内情在词章意象协调组接中自然显出。《木兰花慢》首问月向何处，不也是对国将何去何从的倾心追问吗？南宋半壁江山不正像无根的飞镜吗？“怕万里长鲸，纵横触破，玉殿琼楼”，正是对强敌纵横交勾，破我王殿琼楼的担忧，因而词人怕得有理，愁而有据。南宋词人以月亮喻国者，曾觌最为幸运，他在赵构等人中秋赏月时作《壶中天》应制词，篇末以“金瓯千古无缺”暗说南宋国运可永久不衰，“何劳玉斧”用尽苦心眷念未来。此词恰合赵构下怀，大喜曰“从来赏月之词，不曾咏题金瓯之事，此词‘金瓯无缺’可谓新

奇”，并当即给曾觐以重赏。^[18]曾觐生卒为1109—1180年，辛弃疾为1140—1207年，相差年岁较大，辛弃疾完全有可能看到过曾觐此作，对曾觐写此词受赏一事也有可能知晓。基于这个事实，可知“若道都齐无恙，云何渐渐如钩”有可能是对主和派与曾觐所云的质问：你们说“金瓯千古无缺”，那为什么会“渐渐如钩”呢？此处以如钩残月暗指国家已成半壁，已经成为不需烦证之实。

朱敦儒词在构设月亮意象中显示审美幻觉，表现出对尘世的深深厌倦。词的外形结构起落有至，从现实本我起笔，又以现实本我收尾，中间全作月体周身描绘。在描绘中，可见本我精神与月体诸多细部紧密衔接，月体清凉与本我凡心达以和谐沟通。词人对审美幻觉未作来去无根式的任意选择，而是以和缓的疑问口气，将翠柳梢头露出的明月引出。开篇问句的设计，表明词人对望舒御月神话持有怀疑，怀疑背后隐藏着词人远离凡间、畅游月宫的梦想，审美幻觉便在梦想的驱动下，一步一步展开。这里又出现了词人疑问式否定，即对长生药作出了坚决判断，所谓的“捣药兔长生”^[19]不过是嫦娥新练就的“飞雪凝霜”。这个否定具有一定意义，在于警告世人长生不老药不过是子虚乌有的幻化之物。月体上长生药被否定后，词人便从心的荒唐企盼长生中解脱出来，转向视觉满足：有仙桂观赏胜似设身处

地的争豪斗富。词人在世事沉磨中变得越来越现实，求长生未得而遇清凉世界又使词人长起了争取“洗尽凡心，满身清露，冷浸萧萧发”清虚享受的信心。词在怀疑月体、否定长生、肯定现实的人生中探讨自我人生哲理，有启发意义。

刘辰翁是南宋末年重要的爱国词人，他的词充满了对故国的依恋和亡国的痛苦情感。词人才气不凡，但早年科举不畅，景定三年（1264年）廷试对策，因言“济邸无后可恻，忠良戕害可伤，风节不竞可憾”^[20]，忤贾似道，置丙第。其词《唐多令·丙申中秋》有“算虚名，不了闲愁”之语，“虚名”乃科名官名也，与“忍把浮名”同，可以断定此词作于“置丙第”之后。此词与其爱国词不甚相同，重在抒发创作主体内心行藏用舍难定的复杂情感。上阙同情月中嫦娥独倚琼楼，提出“竟是何年何药误”之疑问，同情之余也寄托了惋惜之情。词人此处提长生药可误人，与科场官场虚名误人同，因此否定长生药就等于否定科举求官。词人的人生观是明确的，“旧京游”^[21]的五彩人生胜于得虚名而闲愁难消的人生寂寥，这恰好又与窃药赢得长生却换来永远寂寞及身处人间生命有限却可享受自由之乐形成全方位对比。由此可知，上阙写月中嫦娥意在从中找到创作主体心灵慰藉的对应窗口。刘辰翁词中月亮意象蕴含的人生哲理是其内心矛盾的反映，具有鲜明的时

代特色。而对故国的依恋之情又是忧患国运与感发民族兴衰爱国思想的深刻表现。后人评刘辰翁词“往往独到之处，能以中锋达意，以中声赴节”^[22]，当不应将此《唐多令》排除在外。

[1]陈廷焯著：《白雨斋词话》卷八，唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局，1986年，第四册第3967页。

[2]潘百齐主编：《全宋词精华分类鉴赏集成》“论宋代咏月词”，河海大学出版社，1991年，第209页。

[3]《皮尔文集》第5卷，第375页，转引自穆尼茨著，张汝伦译，李步楼校：《当代分析哲学》，复旦大学出版社，1986年，第38页。

[4]拉法格著：《宗教和资本》，王子野译，生活·读书·新知三联书店，1963年，第2页。

[5]《系辞上传》，朱熹注：《周易本义》，上海古籍出版社，1987年，第62页。

[6]雪莱著：《为诗辩护》，转引自余凤高著：《创作的内在流程》，花城出版社，1988年，第21页。

[7]张载著，章锡琛点校：《张子语录中》，《张载集》，《理学丛书》本，中华书局，1978年，第320页。朱熹与吕祖谦编的《近思录》卷二作“为天地立心，为生民立道，为去圣继绝学，为万世开太平”。《宋元学案·横渠学案下》作“为天地立心，为生民立命，为往圣继绝学，为万世开太平”。文字上有所差别。说明见张立文著：《宋明理学研究》，人民出版社，2002年，第233页。

[8]邹同庆、王宗堂著：《苏轼词编年校注》，《中国古典文学基本丛书》，中华书局，2002年，中册第798~799页。

[9]余凤高著：《创作的内在流程》，花城出版社，1988年，第47页。

[10]拉格尔克朗斯著：《斯特林堡传》，外国文学出版社，1983年，第26页。

[11]《辞海·文学分册》，上海辞书出版社，1981年，第140页。

- [12]王逸《天问·序》，洪兴祖撰：《楚辞补注》，《中国古典文学基本丛书》本，中华书局，1983年，第85页。
- [13]薛祥生选注：《稼轩词选注》，齐鲁书社，1980年，第160页。
- [14]唐圭璋等人撰写：《唐宋词鉴赏辞典》，上海辞书出版社，1988年，第1557页。
- [15]《稼轩词序》，张惠民编：《宋代词学资料汇编》，汕头大学出版社，1993年，第226页。
- [16]夏承焘著：《词论十评》，华东师范大学古典文学研究室编：《词学研究论文集》，上海古籍出版社，1982年，第72页。
- [17]刘辰翁著：《辛稼轩词序》，张惠民编：《宋代词学资料汇编》，汕头大学出版社，1993年，第228页。
- [18]周密撰：《武林旧事》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷七第167页。此材料记事年代疑有误，曾觌死于1180年，而此事却生于淳熙九年，即1182年，前面已作说明。
- [19]杜甫《月》，见仇兆鳌注：《杜诗详注》，中华书局，1979年，第一册第381页。
- [20]黄宗羲著：《宋元学案·巽斋学案·博士刘须溪先生辰翁》，中华书局，1986年，卷八十八第1963页。
- [21]指故国，依此又可推知此词。
- [22]况周颐撰：《蕙风词话》卷二，唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局，1986年，第五册第4451～4452页。

二、回首三山何处，闻道群仙笑我，要我欲俱还——由爱月、赏月情感引出月宫游、月境幻游之想，在幻想中希求长生，渴求仙界快乐，表现词人追求畅情适意的仙境生活思想观念

月亮神话含有神仙道化成分很多，这在前面已经述及。巧合的是，道教还常以月亮喻“得道心”。《道藏·洞真部》有《玉清元始元黄九真经》云：“以神为体，以空为宅，神我遍空，如波涵月。道合无为，求问真宅。”张继先《沁园春·降魔立治》前面写降魔过程，结句为：“风云静，见天连碧汉，月浸澄波。”圆顿子选辑《最上一上乘性命双修二十四首丹诀》云：“西南路上月华明，大药也从此处生。记得古人诗一句，曲江之上鹊桥横。”（十四）“寒兑垂帘默默窥，满空白雪乱参差。殷勤收拾无令失，伫看孤轮月上时。”（十五）^[23]上述所言仅仅是以月亮喻“得道心”而已，未含著作人对月亮的爱慕之情。宋词月亮意象中隐含仙道内容，不是对仙道思想的理性宣传，而是以月亮意象本体拥有的神话、仙话文化积淀因素的描绘、重构，反映人们对仙道羡慕的真实心理。因此，宋词月意象中往往掺和着人们的情感，这种情感包含着对自然月体透明莹洁的爱赏，对月亮意象中美丽动人的嫦娥的羡慕、同情，对月亮意象中清凉澄澈境界的向往，

对嫦娥奔月神话派生出有关长生久视神仙生活佳话的全部迷信，加以人们的日常生活中受道教理论的影响，这就使月亮大意象词和月亮小意象的周围，存有了较多仙道界惯常使用的个性词汇。这样，在貌似构设月亮意象的词中，实际排列的意象语言外壳和真实的创作主体思想感情都与仙道广景发生了难以分割的关系。

第一，月亮大意象词中神仙境界的描绘。米芾《蝶恋花·海岱楼玩月》从登楼赏月写起，再由月中仙境广寒宫联想到海市胜景，又从海市胜景追寻到月亮居息的鳌戴三山，在神话的世界中遨游巡礼。词如下：“千古涟漪清绝地。海岱楼高。下瞰秦淮尾。水浸碧天天似水。广寒宫阙人间世。霭霭春和生海市。鳌戴三山，顷刻随轮至。宝月圆时多异气。夜光一颗千金贵。”词人对以“广寒宫阙”为中心的仙境充满无限的爱意，才由衷地道出“宝月圆时多异气，夜光一颗千金贵”之心地语，“异”与“贵”的结合，为眼与心视感联通的全部心迹外现。张孝祥《水调歌头·金山观月》写月下仙境如下：“江山自雄丽，风露与高寒。寄声月姊，借我雨鉴此中看。幽壑鱼龙悲啸，倒影星辰摇动，海气夜漫漫。涌起白银阙，危驻紫金山。表独立，飞霞珮，切云冠，漱冰濯雪，眇视万里一毫端。回首三山何处，闻道群仙笑我，要我欲俱还。挥手从此去，翳凤更骖

鸾。”词首亲切地称月亮为月姊，足见词人对月亮的爱意。以下便自然荡开，一派皎洁月光下的仙境层层展示出来，白银阙、幽壑鱼龙、霞珮、切云冠、漱冰濯雪、三山、群仙、翳凤骖鸾，都是仙道界常用语汇，绘出了一幅月宫仙境仙人合一的群动图。这一切都是由月姊借我之玉鉴显现出来的非凡景象。此词中，词人没有作月宫幻游，主要从“观者”视角入笔，末尾插入听觉描写，端出了群仙满面笑容邀我遨游缥缈虚幻仙界的虚拟场景，最后由听觉导入幻觉，终于进入骖鸾登仙的心灵律动状态之中。陈亮《一丛花·溪堂玩月》描绘月照澄江、水映长空的壮伟景观，在这如诗如画的月色世界里，有倦栖的乌鹊，惊起的鱼龙，闪烁的星斗。面对这般胜景，词人赞赏道：“楼台恍似游仙梦。”词人没有幻游月宫奢望，只身于一付月下美景之中便觉身似游仙。而朱敦儒则编织出神游月宫情节（《念奴娇》），虽然否定了人间求长生不死而作仙丹的虚妄，但月宫中那种无贪无欲的美好世界却在词人心中永存留恋。词人追求的是真仙，这是词人向往月宫世界的真实内涵。张镃夏夜观月，便作“蓦地神游天上去”的月宫仙游之想，惬意处着落于“捣药仙童，邀我论长生”（《江城子》）。李纲作《减字木兰花》表达游月境领略神仙快乐之情：“茫茫云海，方丈蓬壶何处在。拟泛轻舟，

一到金鳌背上游。琼楼珠室。千山蟠桃初结实。月冷风清，试倩双成吸玉笙。”词小题为“读神仙传”，为全词主旨定下主体基调，词篇整体也未离月下仙境，与词人内心相谐合。

由赏月、爱月引出的游月宫、游月宫神仙境界词与完整的游仙词有一定区别。游仙词的仙境道界更阔大一些，其中包括人间道观探游、仙姑道尼探访，表现出纵横交错的立体宇宙机制，内中容纳了人心、道心、仙心、神心，共同合成一颗宇宙大心。柳永“工于游仙，又飘飘有凌云之意，人所未知”^[24]。《巫山一段云》是典型的游仙词，词云：“清旦朝金母，斜阳醉玉龟。天风摇曳云铢衣。鹤背觉孤危。贪看海蟾狂戏。不道九关齐闭。相将何处寄良宵。还去访三茅。”又“萧氏贤夫妇，茅家好兄弟。羽轮飚驾赴层城。高会尽仙卿。一曲《云谣》为寿。倒尽金壶碧酒。醺酣争撼白榆花。踏碎九霞光”（《巫山一段云》）。其中就包含了仙道活动的广阔天地，不拘限于月宫与月境。秦观等人的游仙词皆与柳词大体相同。而月亮意象中的仙境道界明显要受到“月”的限制，不作漫无边际的肆笔涂写，虽然也不乏龙、鳌、银阙、天风等月体外意象拿来，但共同组合的整体是以月为中心的月亮意象，归属于清凉世界。

第二，对嫦娥、乘鸾女等月中仙女的深情关注。历来诗人都爱关注嫦娥，有时开玩笑，有时寄同情。李白《把酒问月》“嫦娥孤栖与谁邻”，怀有探艳心理。李商隐带着同情抚问嫦娥的孤寂，以猜测口吻写：“嫦娥应悔偷灵药，碧海青天夜夜心。”（《嫦娥》）在《霜月》诗中，诗人又赞美青女素娥的耐冷美质，留下“青女素娥俱耐冷，月中霜里斗婵娟”诗句。二李对嫦娥的关注，对后代文坛产生过一定影响。宋词中关注嫦娥等仙女的作品更多，各自持有的情感态度亦各有差别。张孝祥一个中秋没有见到月亮，就说“姮娥贪共，暮雨朝云，忘了中秋”，有戏谑之嫌。（《诉衷情》）辛弃疾问月也要多情地发“姮娥不嫁谁留”之问。（《木兰花慢》）蔡伸词中说：“素娥有恨，应是妒婵娟。”（《临江仙》）是对嫦娥内美与外美的赞叹。“嫦娥飞下，见雾鬓风鬟。”（扬无咎《殢人桥·曾韵寿词》）是对嫦娥外貌的刻画。“想姮娥应念，待久西厢，为可中庭”（扬无咎《雨中花》），视嫦娥为人间女子之名，揣测人物心理。“清暑声寒苍玉佩，月娥笑捧长生篆。”（石孝友《满江红》）将嫦娥写成修仙成功的仙女。吴潜《唐多令》写：“想素娥，自古多愁。安得仙师呼鹤驾，将我去，广寒游。”心有为素娥消减其寂寞的花花念头。“老娥今夜为谁羞。云意悠悠，雨

意悠悠。”（李曾伯《一剪梅》）把“云雨”历史典实的特有含义与嫦娥绾在一起，创作初衷不言自明。“宝阶斜转，冰娥素影，夜清如水。”（吴文英《绛都春·题蓬莱阁灯屏》）是对嫦娥身影的端正描绘。“月女霜娥，直是有如许，清明姿色。”（曹勋《念奴娇》）视嫦娥为姿色纯美的范本。“夜气清时初傍枕，晓光分处未开窗，可怜人似月中孀。”（吴文英《浣溪沙》）把嫦娥当成“可怜人”的参照系，亮出词人心底实有意识。“姮娥应怨孤眠苦，取次为云雨。素蟾特地暗中圆，未放清光、容易到仙源。”（赵长卿

《虞美人·中秋无月》）表现出了对嫦娥的狎昵、戏谑，艳情成分较浓。石孝友把嫦娥写成不能善解人意、不能通情达理固执僵化的形象：“姮娥不怕离人怨，有甚心情独自圆。”（《鹧鸪天》）埋怨口气较为明显。石孝友在《虞美人》中，把月娥与巫山意象联结在一起：“月娥弄影当窗照，疑是巫山晓。”男性词人的好艳心理自然显现。

嫦娥为“译不准原则”^[25]之产物，词人取其作为月意象中之一分子，具有明显的任意性，表现出词人的“我向思维”特征。同时神话中的“互渗律”同样被词人照搬过来，因而在词人笔下，嫦娥既是此，又是彼。嫦娥作为“共有财富”，为词人任意取之提供了方便，这在创作上是允许的，

但过分添入创作个体的自由情感选择，又显得过当。在中国古代文学中，与嫦娥命运相似的还有西王母原型，或视其为神母不死之神威严的象征，或视其为长寿天神之范本，有时也视其为多情性感之女艳参照。在中国，由于月神没有上升到至尊至威地位，与巴比伦早期宗教奉月神为主神传统不同，因此月神嫦娥随时都会遇到被修改的可能。宋词中修改嫦娥并非首创，这在前面大文化链的解析中已作了演述。

[23]转见史双元著：《宋词与佛道思想》，《宗教文化丛书》本，今日中国出版社，1992年，第107页。

[24]李调元著：《雨村词话》卷一，唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局，1986年，第二册第1391页。

[25]杨春时著：《审美意识系统》，花城出版社，1986年，第44页。

三、愿身能似月亭亭，千里伴君行

——月亮意象与女性异质同构的审美对应创造

阴阳理论以月为阴，女性为阴，这就认定了女性与月亮的先天联系。月亮神话体现阴阳思想，将月神归于女性，这在前面已述及。宋词月亮意象与女性的异质同构创造有其深远的历史文化积淀，无需费辞强聒。宋词月亮意象与女性的异质同构创作实践可从如下线索寻找。

第一，直接以月亮喻指女性。秦观以“缺月三星”喻指女性成词话美谈，方勺《泊宅编》记：“秦观字少游，尝眷蔡州一妓陶心者，作《浣溪沙》，词中二句：‘缺月向人舒窈窕，三星当户照绸缪’。缺月三星，盖‘心’字。爱其善状物，故书之。”（此乃误记东坡词耳。少游词云“一钩残月带三星也”）^[26]秦观按残月形状与三星之点构成会意“心”字，当为别出心裁，但“残月”意象作为会意底本，早有其文化基因。因为在秦观之前，有人言：花间词形成的历史环境中，人们有“处处之红楼夜月”的时尚^[27]，其中的意思是明白的，“夜月”即指女性。“月出皎兮，佼人僚兮”（《诗经·月出》）则以比兴手法把月亮比作女性。李白诗中以月亮指女性者亦多。韦庄径以月亮比女性，有“垆边人似月，皓腕凝霜雪”（《菩萨蛮》）之词流传。晏几道把女子之

脸写成月脸，取其形与色之同：“月脸冰肌香细腻，风流新称东君意。”（《蝶恋花》）词作以状梅写人双管齐下，最终有一箭双雕之胜。毛滂《减字木兰花》写“李家出歌人”之美，用尽“花月”之比能事，出“花样精神月样清”句，与词题甚相吻合。“惟但愿，月与佳人长久”（蔡楠《念奴娇》）是对月亮与女性相伴默契谐同的祝愿。人与月共比美也为词人多写，葛郯有称：“人与月，斗婵娟。”（《江神子》）“人”即女子。张孝祥把月亮写成美人之神：“绝代佳人淑且真，雪为肌骨月为神。”（《浣溪沙》）葛长庚把月亮刻画成女子模样，并给插上高高的螺髻（“月插青螺髻”，《贺新郎·赠林紫元》）给月亮注入了人的精神并赋予人的形貌，颇为新鲜。柳永将明月比作“年少洞房人”：“明月明月明月，争奈乍圆还缺。恰如年少洞房人，暂欢会，依前离别。”（《望汉月》）“洞房人”的意指，据词脉系处，可知为“小楼凭槛处”之候人女子。欧阳修《应天长》以较为含蓄的笔墨搭起了月亮与女性联通的隐性桥梁，词首作如此描述：“一弯初月临鸾镜，云鬓凤钗慵不整”，“初月”与“云鬓凤钗”有“伏采潜发”的内在联系，“初月”既为天上初月，又暗与“慵不整”鬓钗女子处于同一位置。两句话的主脉结于一点，即“临鸾镜”的动作发出者为女子，而“一弯初月”正处于“动作发出”的位

置，由此可以推知二者的表里重叠关系。“玉姬挥皓月”（黄裳《洞仙歌》）也不是简单的月中嫦娥的同义语，而是女性与月亮的复合。欧阳修《南乡子》通体写女性，上阙全作容貌涂写，词云：“浅浅画双眉，取次梳妆也便宜。洒着胭脂红朴面，须知，更有何人得似伊。”下阙部分写神，兼写容貌：“宝帐烛残时，好个温柔模样。月里仙郎清似玉，相期。些子精神可与谁。”“仙郎”即仙女也，与“十七八女郎”之女郎意同。词把“温柔模样”女子与月里仙郎（女）作同位替代，实是双方身份的有力认定。辛弃疾则直言不讳地以“纤纤月”指美人，薛祥生释“行人曾见，帘底纤纤月”时即云：“纤纤月，比喻美女的脚，这儿借指美人。”^[28]以明月作为女性描写，用笔较为简明者可见文天祥《满江红》，词中有名句：“世态便如翻复雨，妾身元是分明月。”直接点出女性与明月的身份对等。

宋词中以嫦娥、乘鸾女代指人间具体女性实例更多，这是对传统文化的全方位顺接，仅作为女性与月亮同体描写的辅助，并未形成自有特色，此处不作赘论。

第二，以月亮意象的阴柔风格容涵女性阴柔特性，形成二者神理上的统一。宋词以柔美见称，其中细雨小鱼、晓风残月、花笼月暗、流水

红叶、飞絮秋千、美人歌扇、香风檀板、浅斟低唱、良宵佳约为不可或缺的支撑点。阳刚阴柔来自于对大自然的外在表现特征与人之秉性的抽象，用之于文学风格，则收垄了自然界与人类社会各种具有相应取向的物质因素和精神内质。月亮意象作为从自然界中抽取出来并作了对象化了的一分子，在宋词中主要以阴柔风貌出现。“今夜月明风细细。”（秦观《蝶恋花》）“秋千散后朦胧月，满院人闲。几处雕阑，一夜风吹杏粉残。”（晏几道《采桑子》）“碧树阴圆，绿阶露满。金波潋潋堆瑶盏。行云会事不飞来，长空一片琉璃浅。”（毛滂《踏莎行·中秋玩月》）绝不可与“观花菲禁，吞吐大荒。由道返气，处得以狂。天风浪浪，海山苍苍。真力弥满，万象在旁。前招三辰，后引凤凰。晓策六螯，濯足扶桑”^[29]的豪放诗风相比，也不是“大江东去，浪淘尽”式的豪放词风所能取代。“杨柳岸，晓风残月”为词体阴柔风格标本，未少纤纤残月，这与上述月亮意象领衔而促成的别样风格恰成“月馆风轩”（王安石《安阳好》）之巧合。

月亮意象的柔性秉质又见“丽质仙娥生月殿”（赵令畤《蝶恋花》）的女性资质与月亮自然质性相关合的软笔描述。“愿随明月入君怀”（贺铸《减字浣溪沙·掩萧斋》）写的是月亮甘为恋人做向导的和蔼性情。“嫦娥步月来”（赵

仲卿《瑶台第一层》）让我们看到的又是月亮与嫦娥一样的温柔、雅洁气度。“景物因人成胜概，满目更无尘可碍。等闲帘幕小栏杆，衣未解，心先快，明月清风如有待。”（沈蔚《天仙子》）明月清风为人心中眼底“景物胜概”，引人心快，堪为“无限当时好风月”^[30]。好风好月在于其给自然界带来了柔和祥顺气息。宋词中常以“纤月”写其小巧玲珑，给词境增加了细腻感。“风林纤月到船窗。”（沈端节《南歌子》）“最堪爱，一曲银钩小。”（王沂孙《眉妩》）“一钩新月淡于霜，杨柳渐分行。”（方千里《诉衷情》）“片月只堪供恨，双星却有重期。”（刘过《西江月》）“新秋知是非宵来，爱残月，纤纤西坠。”（张镃《鹊桥仙·立秋后一夕》）这些词例中的“纤月”意象容涵了词人心中对“小、细”的默赏，显现了时代审美心理特征。李泽厚说：宋代“柔细纤纤的工笔花鸟很自然地成了这一标准（细节真实的追求）的最好体现和独步一时的艺坛冠冕”^[31]。画境以“柔细纤纤”这种风格作为审美混合总体，词的审美也理应不可将柔、细、纤加以硬性分割。上述词作创作实际及宋人审美综合实证表明，宋词柔性风格的构成，已在细与纤的有机配合中，得到了实质性的显现。

^[26]方勺撰：《泊宅编》附三卷本，《唐宋史料笔记丛刊》本，

中华书局，1983年，第68页。

[27]欧阳炯撰：《花间集叙》，赵崇祚编，李保民等注评：《花间集》，上海古籍出版社，2002年，第1页。

[28]薛祥生选注：《稼轩词选注》，齐鲁书社，1980年，第20页。

[29]司空图著：《诗品·豪放》，北京师范大学中文系文艺理论教研室编：《中国古代文选选注》，陕西人民出版社，1983年，第307页。

[30]句出胡仔对沈词《天仙子》的评语，语云：“三间小阁贾耘老，一首佳词沈会宗。无限当时好风月，如今总属绩溪翁。”胡仔撰：《苕溪渔隐从话前集》卷五十九，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，第六册第404页。

[31]李泽厚著：《美的历程·华夏美学·美学四讲》，《李泽厚十年集》本，安徽文艺出版社，1994年，第168页。

第四节 所言者月，所寓者心

——明月、圆月、残月意象的创作审美动因分析

“同一月也，牛氏有牛氏之月，伯喈有伯喈之月；所言者月，所寓者心。”^[1]宋词中月意象虽多，但从未离开对自然月亮本体的依附。由于词人观物感物角度不同，投入的感情有异，因而出现了明月、圆月、残月、凉月等多种异体月亮意象。月亮意象体式不同，“所寓之心”也有所不同，这是我们分析问题的根本基点。

明月意象。明月意象在宋词中出现很多，苏轼以其超凡之笔作《水调歌头》，成功地构设了明月大意象，张孝祥、晁端礼、韩驹、姚孝宁等人均有同类意象名作。明月小意象宋词中所见更多，不可用数位词人总其大概。词人大力构设与吸纳明月意象有其一定的时代背景与人心基础。

明月意象的根本在于以展示光的外在形式隐含人的心理意义，由此形成了此意象与其他同类意象的精神内质不同特征。词人通过明月意象展示人类的心理基础是人类对光明崇拜的结果。大量事实可以证明，光在中国古代就受到崇拜^[2]，甲骨文中就出现了大量崇拜阳光、崇拜火、崇拜一切光明的记载，后人有“文明”一语，实“是光明和美饰的凝合”^[3]。广义的宋学与狭义的理学都把

对自然光明的崇拜变成了对心灵光明境界的追求^[4]。禅宗也追求光明境界，以诗的形式反复演绎“明”在心中的至高境界。神秀作禅偈曰：“身是菩提树，心如明镜台。时时勤拂拭，莫使惹尘埃。”慧能将之修正为“菩提本无树，明镜亦非台。本来无一物，何处惹尘埃”^[5]。一经慧能修改，偈中蕴含的佛性顿时得以提升。于是“徒众总惊，无不嗟讶”^[6]，引起不小轰动。这些都是对其主体精神追求光明的诗性说明。

在古代社会主体精神的影响之下，宋人把心灵境界的追求转向对人格的评价。周敦颐得“胸中洒落，如光风霁月”人格之评^[7]，将人格上的境界具体化为可视的鲜明意象。其中“霁月”意象的使用颇能引人注目，宋人选择对光明俊杰人格的比喻，未选丽日，也未选明星，而是选中了“光风霁月”，应该说这不是偶然所为。这说明明月意象在他们心中已建立起了较为固定的审美取向。宋词中以明月意象作为人格象征的作品亦是随处可见。辛弃疾《生查子·独游西岩》即是：“青山招不来，僵蹇谁怜汝？岁晚太寒生，劝我溪边住。山头明月来，本在天高处。夜夜入青溪，听读《离骚》去。”词中的青山和明月，没有世俗的偏见，高尚、正直而又纯洁，“是作者想象中的理想人格的化身”^[8]。张孝祥《念奴娇

·过洞庭》“没有时间的判别，没有物我的判别，真是通体透明、一色无差别境界”^[9]，这种境界是“天地物我浑然一体的光明境界”^[10]。光明境界的光源即为明月之光，而不是太阳之光，更不是其他之光。张载有诗描写明月中天带给宇宙的光明境界，可以让俗儒世人惊醒。其《集义斋诗》如是：“川流有本源源听，月入容光处处明。此道几人能仿佛，浪言徒遣俗儒惊。”^[11]有关如此话语还很多，不再一一赘列。

明月意象的铸就，使词人自身的潇散出尘之人格得以凸现，这是以明月意象在评价他人人格的并行中，移来做自我评价的实例。苏轼《西江月》有句云：“酒贱常愁客少，月明多被云妨”，楼敬思曰：“‘明月’‘云妨’即‘浮云蔽白日’之意。”^[12]有人将“月明多被云妨”的深刻含义说得更为明白，认为“明月既是写当前中秋之夜的实景，也是用以象征词人美好的理想和高洁的人格”^[13]。可见“浮云”就是朝廷里为非作歹的小人。明月当然是将自身的理想高洁人格的意象化。萧泰来《霜天晓角·梅》：“命意措词，自觉不平。而于乐章风格，亦见雅俊。较之徒事艳冶绮语者，其身份高若干等第，词家审之。”^[14]其词以梅花高洁品格自况似无疑。而“知心惟有月”，把明月当成梅花知己，实际上也即当作自

身知己，可见梅花品格、明月品格与作者品格完全融为一体。辛弃疾于光宗绍熙五年（1194年）从福州知府兼福建安抚使任上被弹劾免官，回到江西铅山瓢泉新居，苦闷之时，又值卧病，遂作《水调歌头》以抒壮志难酬的悲愤之情。词篇写梦中登天，与明月为友，表明了词人与明月高尚品格的互同。朱敦儒《念奴娇·垂虹亭》写明月夜晚放船畅游，笼万顷琉璃天宇、一轮金鉴明月、洗尽凡心之我于词篇之中，突出了“浩然犹浸明月”的心境感受，表现了对明月境界的领悟与追求，最终使心境之明与自然界的光明境界得以完全复合，明月意象成了理想人格的化身。

在宋词当中，明月意象里有时包含着参禅境界思想的因子。《续传灯录》卷三十四记常州华藏伊庵有权禅师所描绘的参禅四境界为：“黑漆昆仑把钓竿，古帆高桂下惊湍。芦花影里弄明月，引得盲龟上钓船。”^[15]这参禅四境界说的是参禅的四种领悟状态，一言断绝思维路，在混沌中寻求；二论蓦然发悟，佛性顿出；三谈发悟后通体透明，物我为一境界；四说将无明之心引回本初清净无染状态。上引朱敦儒《念奴娇·垂虹亭》词中的“浩然犹浸明月”与“芦花影里弄明月”在境界上可以互通，是对参禅境界中“芦花影里弄明月”——“发悟后通体透明，物我为一境界”的高度艺术化。张孝祥《念奴娇·过洞庭》

里“素月分辉，明河共影，表里俱澄澈”也与“芦花影里弄明月”为同一种境界。这里不再细绎。

“明月境界”作为一种自然宇宙境界，进而转入人生境界与审美境界，这在现代人的心目中仍有体现。宗白华曾引蔡小石《拜石山房词》序里形容读书品味其中深刻含义的三种境界，其中就以“皎皎明月”作为最高灵境的启示。^[16]这个说法中的“皎皎明月”其实就是参禅四境界中“芦花影里弄明月”的演绎。

明月意象的大力构设与吸纳也包含着人们对明月境界自然美的审美情感投入。《诗经》中就有“如月之恒，如日之升”（《天保》）盛赞日月具有朝气之美的诗句，这里月亮是自然的，也是审美的。缪钺《论词》言词境曾云：“是以言天象，则‘微雨’‘断云’，‘疏星’‘淡月’。”“以天象论，斜风细雨，淡月疏星，词境也。”^[17]说明月亮意象于词境中是不可缺少的必需因素。在宋词创作实践中，“十五的月光月色是词人最擅描绘的景色”^[18]。“月波凝滴，望玉壶天近，了无尘隔。”（史达祖《喜迁莺》）“风清月白偏宜夜，一片琼田。”（欧阳修《采桑子》）“正月华如水。金波银汉，潋潋无际。”（柳永《佳人醉》）这些都是对明月光亮及照耀下的整体环境的描述。直接吸纳“明月”意象者在宋词中更为多

见。“明月不谙离恨苦，斜光到晓穿朱户。”（晏殊《蝶恋花》）“明月别枝惊鹊，清风半夜鸣蝉。”（辛弃疾《西江月·夜行黄沙道中》）“明月忽飞来，花影和帘卷。”（张孝祥《生查子》）这些都因为吸纳了明月小意象成了词坛名句。明月大意象词成为宋词压轴之作者亦不在少，这在前面概览中已作列举。

欧阳修以尹惟诗“柳塘春水漫，花坞夕阳迟”，温庭筠诗“鸡声茅店月，人迹板桥霜”，贾岛诗“怪禽啼旷野，落日恐人行”作为本文例证，对其构图特点进行了分析，认为这些诗已达到“天容物态，融和骀荡”^[19]。欧阳修将其理论化，给以精审总结，代表了一个时代意象追求的审美声音，这是宋人用自己的话说明宋人自己于诗境词境中有热衷天境意象审美爱好的有力旁证。

宋人崇尚光明境界及重视阴柔的审美倾向，使他们在词体意象的构设与吸纳时，将目力重集于明月意象之上。这种审美现象的出现，是宇宙自然、文化与人心滚合的结果，因此具有必然性。

圆月意象。圆月意象取形于自然月亮外形的圆缺盈亏，以表人世沧桑在个体心灵中留下的思考。这种意象内涵的复杂性，就决定了圆月意象的构设不可能是仅用一种外形来表现多样的思想

情感。据查可知，宋词构设圆月意象概有两种模式，其一为通过月亮圆的外形刻画，抒写人的内心圆满，这个可称之为以圆写圆，这是最常见的模式。其二为通过圆月由圆满到亏缺的外形刻画，抒写人的内心对圆满的期盼，这个可称之为以缺写圆。两种模式殊出而同归，最终的抒情目的相同。

宋代词人喜欢在词中构设圆月意象。米芾云：“宝月圆时多异气，夜光一颗千金贵。”（《蝶恋花·海岱楼玩月作》）晏殊云：“海上蟠桃易熟，人间好月长圆。”（《破阵子》）分别将长圆之月称为宝月与好月，具有意象表里谐合审美意蕴。贺铸云：“风清月正圆，信是佳时节。”（《生查子·愁风月》）王炎云：“月色十分圆。风露娟娟。”（《浪淘沙·辛未中秋与文尉达可饮》）“欲近上元人意好，月如人意团团。”（王炎《临江仙·吴宰生日》）虽然没有直接给月亮加上修饰性的赞美之词，但通过对全句表达意思的审视，能够看得出，都对圆月作出直接肯定，显示出月圆与人之内心完全合拍的审美气息。当圆月不圆或不如人意圆时，宋代词人便开始怨月。苏轼在疑问中怨月“何事常向别时圆”（《水调歌头》）。晏几道写“归来独卧逍遥夜”时怨“月难圆”（《鹧鸪天》），写出人月未臻欢合全美之境。蔡伸写月圆未能全如人意而圆，

从而引出月圆人不圆的苦恼，故表现出苛责圆月口气，祈求“天！休使圆蟾照客眠”（《苍梧谣》）。

宋代词人也有以圆月的呼唤出，而最终以圆月的亏缺作结的写法。这种写法构设的月亮意象是圆月意象，与完全的缺月意象不是同一个范畴。这种写法就是上面说的圆月意象构设的第二种模式，即以缺写圆。吕本中的作品具有典型性。吕本中写：“恨君却似江楼月，暂满还亏。暂满还亏，待得团圆是几时？”（《采桑子》）怨恨圆月不能久圆，虽然句子很短，但将圆月由圆到缺的全程外形基本上摄取进来，既表现了恨人情绪，同时又有恨圆月暂时亏缺的情绪，二者关涉两全。张孝祥的《木兰花慢》也有典型意义，其中有云：“念璧月长亏，玉簪中断，覆水难收。”“璧月”即圆月。张孝祥此词的创作有鲜为人知的背景。张孝祥在乱离曾与李姓女子同居，生下一子名同之。张孝祥擢进士第一后，秦桧党徒请婚，遭到拒绝。于是反诬张孝祥父谋反，被逮捕入狱。出狱后，迫于多方压力，被迫另娶仲舅之女，只得与李姓女子分离，并相约儿子由李氏带走，以学道为名，回到自己的故乡桐城浮山定居。这首词写于张孝祥与李氏及儿子同之离别一段时间，接到母子来信之后不久。^[20]明白这个背景后，“璧月长亏”包含的词人内心中对圆满不

可的期盼之情，就涣然冰释了。

宋词也写到人们面对圆月的祝愿之举，是以缺写圆的又一种表现。李昉英写“笋玉纤纤拍扇纨”女子“拜月深深频祝愿”（《浣溪沙》），未言“祝愿”内容。《新编醉翁谈录》则说明了宋人拜月各有所期，目的明确，“男则愿早步蟾宫，高攀仙桂……女则愿貌似嫦娥，圆如皓月”^[21]。这些祝愿不是对月亮作为一个物的本体而发，而是对月亮女神的祈求，但与月亮的外形变化带给人们心里的盼望依然有密切联系。宋徽宗赵佶写《醉落魄》直接引出对圆月的祝愿，词如此云：“无言哽噎，看灯记得年节时。行行指月行行说。愿月常圆，休要暂时缺。今年华市灯罗列。好灯争奈人心别。人前不敢分明说。不忍抬头，羞见旧时月。”词题为“预赏景龙门追悼明节皇后”，可见此处“愿月常圆”关合人事甚为密切。朱淑真《菩萨蛮》以感谢月亮不忍圆的话语形式，表现内里的复杂心情。这种表述明显具有正话反说迹象，是祝愿未果而转为自我嘲讽、倒过来怨责的表现。联系全词方可知晓词人的内心图式。词开首句有“山亭水榭秋方半。凤帷寂寞无人伴”这样的落魄语，末尾才出“多谢月相怜，今宵不忍圆”。人的内心缺憾与月亮的不忍圆之缺为神理对应，人盼圆而月亮却偏偏不忍心圆满，把月亮写成了具有意识的活物，表达口吻颇难识

别。词中所言的“多谢”，似乎又是出于真情，因为月亮没有在不圆满的时候通体圆满，颇似善解人意的朋友。所以，“多谢月相怜，今宵不忍圆”与“何事常向别时圆”相比，这里的月亮确实是人性化的程度很高了。

以缺写圆之“缺”指形体上刻画由月亮圆满到月亮亏缺的变化形态，以缺写圆之“圆”指构设月亮意象时，关涉着人们心中期盼团圆的情怀。宋代词人的能动性在于，他们能够按照月亮的变化形态赋予相应的感情内容，所以在月亮由圆满变化为亏缺形态时，赋予人内心的情感以缺憾就成了顺理成章的创作举动。沿着这个思维逻辑去探讨圆月意象构设的规律，我们就会发现，以缺写圆的方式自然就会延伸出以缺写缺的方式。“以缺写缺”之“缺”当然是指表现的情感缺憾。“事物的运动或形体结构本身与人的心理——生理结构有某种同构对映效应，因此它们本身就是表现。”^[22]所以，月亮从圆满到月亮亏缺的变化形态本身就是一种表现，在于这种形态能够对映出人心之缺憾，又能由月亮的逐渐走向圆满而引起人心对事物圆满的期待之情。以下几例是以缺写缺的最好例证。晏几道《生查子》“新月又如眉”，写“却待短书来破恨，应迟，还是凉生玉枕时”的心里空寂。汪藻《点绛唇》首句写“新月娟娟”，似在赞美，读下去便知“乱鸦啼

后，归兴浓于酒”。未归的内心寂寥与新月形缺形成对映。苏轼写“缺月桂疏桐”（《卜算子》），发抒个人幽愤寂苦之情；《昭君怨》将“新月与愁烟”连在一起，传达出送行友人的内心空寞寂寥之情。“月解重圆星解聚，如何不见人归？”（朱敦儒《临江仙》）明显与城破、破镜、信音稀、魂断、杜鹃啼、塞雁同时相结，有离别的痛苦，重逢的向往，最终导向“今年还听杜鹃啼”的全方位失望。“一天明月缺还圆，千里伴人来又去”（石孝友《玉楼春》）与“汉皋佩失诚相误，楚峡云归无觅处”的“客心万绪”构成词体艺术圆境，人心血脉流入月形变化的每一个节拍之中。宋末有自署雁峰刘氏者，其人被北人所掳，有词《沁园春》诉写其“逢此百罹”苦难人生，词脉至仰天远望之时，出“缺月疏桐，淡烟蓑草，对此如何不重泪”之语，缺月意象与国破家亡人生遭逢乱离有质的相同。鞠华翁为宋末词人，有感于“千年人间事业，垂成处，一著容易倾”的人生国运维艰运行规律，作《绮寮怨》词，其中以月本体“纵亏又成”之理，寄希望于人生、事业、国运适时乘运，巧遇峰回路转，“月下残棋”主人盼“瞬息天又明”的苦涩心境于字里行间展现净尽。

由鞠华翁词中的由月圆到月缺意象所寄托的思想情感作进一步拓展去看，又可顺见宋词月亮

意象中包含的月之亏缺盈虚中所潜藏的宋人对国倾民衰深深关注的心影。王沂孙叹“千古盈亏休问”（《眉妩》），是对国运不可回转的判定。向子“烦玉斧，运风重整”（《洞仙歌》），寄托着盼望山河重整之念。刘克庄对“争信仙人玉斧”却不能修整缺月，枉“费一番修”（《水调歌头·癸卯中秋作》）的国势政局发出慨叹式的呼唤，是对国盛人全的企盼。

宋词中以月亮意象本体的圆缺变化作为感叹时光流逝载体常可见到，这种意象深处渗透了创作本体惜时叹逝情感。辛弃疾《太常引》云：“一轮秋影转金波，飞镜又重磨。把酒问姮娥，被白发欺人奈何？”表达抗战理想不能实现，岁月蹉跎，青春虚掷的痛苦愤懑情感。李纲面对长江千里，感六代兴亡，叹“豪华销尽，几见银蟾自圆缺”（《六么令》），惜时情绪自出。陈德武“词悲壮，愤慨不减稼轩诸作”^[23]。《西江月·春暮》有“功名冷似寒灰”不平之气，面对“客里月圆月缺，尊前花开花落”，则又倾吐光阴“一刻千金难买”的惜时情怀。

以圆月的亏缺引发思古幽情、心系国脉慨叹、人生穷达思考，是对以圆写圆，以缺写圆和以圆写缺^[24]的外在形式的综合，本质上却未离对生命意识给以强烈关注的主线。月亮意象以形体

变化涵盖广泛思想内容，又表明了词体文学在选择意象时所拥有的时间意识。李泽厚曾说“中国艺术是时间的艺术，情感的艺术”，意即在展开艺术画面时，“常常以情感化的时间或对时间中的情感的直接描写为特色”^[25]。月亮的圆缺盈亏本身预示着时间的变化，在词中又添入了情感成分，正是情感化时间的至好艺术形式表现载体之一。

残月意象象征意义富有多向性。残月的形态至少有三种。望月过后，月形逐渐变小，为残缺形态的一种；按出现时辰言，既有残缺形状的时辰显现，又包含了经夜的月亮，在彻夜奔波后即将沉入地平线时的时辰残缺；就亮度言，由于受大气、风云、雾霭的影响，出现淡月影像，此也为“残”之一隅。三种形态中，无论从哪一极层面观察，“残”都带有“将尽”意味。宋词借此构设残月意象，有其时代象征意义与审美意义。

宋代词人经常借残月的形态和出没时辰特征抒发“老之将至”的末日之愁。爱国词人辛弃疾空有报国之志，受排挤猜忌，投闲置散多年，大好时光在痛惜半壁江山无人重振的悲慨中度过，对此他发出“故人何在？长庚应伴残月”（《念奴娇》）的呼唤。长庚为太白金星异名，《史记·天官书》索隐引《韩诗》曰：“太白晨出东为启

明，昏见西方为长庚。”^[26]它的出现预示着夜晚的到来，加上残月的伴随，更进一步昭示出时序的转变。词人以长庚喻故人，将自己喻为苟延残喘的残月，暗喻自身带着惆怅走入人生暮年。蒙古灭金后，南宋军队即仓促进兵中原，蒙古遂借口南宋破坏盟约，连年发兵南下，南宋统治者腐败不堪，终无良策挽回败局，反而迫害敢作敢为的爱国良将贤臣。爱国词人陈人杰面对此情此景感慨万分，作《沁园春》以表情志：“谁使神州，百年陆沉，青毡未还。怅晨星残月，北州豪杰，西风斜日，东帝江山。……”抨击了统治者的当道误国，对志士仁人不予重视反加迫害表示同情。“晨星残月”与北州豪杰对应，二者为同位关系，意即北州豪杰如同晨星残月，走到了夜的尽头。“夜尽”意味着晨星与残月的消失，同此命运的北州豪杰也将在东帝江山即要丧失的背景中失去生命活力。一个“怅”字表明了词人无比沉重的历史使命感。李璟《望远行》写“残月秣陵砧，不传消息但传情。黄金屋下忽然惊，征人归日二毛生”。将“残月”与“二毛生”者放在同一对应点上，残月意象所指显而易见。

残月意象有时又与“泪、别、病”等残缺意象联结在一起，抒发“惆怅晓莺残月”之情。韦庄《菩萨蛮》写“残月出门时，美人和泪辞”。牛希济《生查子》写“残月脸边明，别泪临清晓”。

为“残月”意象与“泪”相结合的好例。周邦彦《浪淘沙慢》写“嗟万事难忘，唯是轻别。翠樽未竭，凭断云、留取西楼残月”。把残月与离别绾合在一起。柳永《雨霖铃》与周邦彦词有相同的残月意象妙用。李清照以女性独特感受，用残月意象展示暮年病老一同折磨心灵的悲惨心性：“病起萧萧两鬓华，卧看残月上窗纱。”（《摊破浣溪沙》）写得蕴藉、得体。周密《齐天乐·蝉》以“几度斜阳，几回残月”增强感伤气氛，也暗含亡国之恨。葛长庚《瑞鹤仙》以“残蟾明远照”打开词境，紧接便系之以孤村，破帽凋裘，客愁羁思，可以看出残蟾意象内质所系。黄孝迈《湘春夜月》以残月意象容涵“心上愁痕”。赵崇嶓《如梦令》以残月意象引出“雨羞云困”之怅。谢懋《风流子·行乐》用残月意象铺垫“一成憔悴损”。以上诸位词人吸纳残月意象构篇时，均反映出较有规律的创作心理倾向。

淡月意象也为残月意象类属之一，在宋词中常有特定指向。淡月之“淡”，不在月体本身，而在本身以外的大气、烟雾诸物影响。苏轼在宋代极负盛名，但未能畅生一世，潦倒终身。苏轼的这种因外界的压力导致的人生缺憾，与淡月形成的原因有着天然的形似之处，因此两相比照，二者便呈现出异质同构特征。苏轼对此有着高度认同，并作词表达出来。《临江仙》就是如此之

作，词中用淡月意象作为自我比附，成为名篇佳作。《临江仙》以淡月意象自比的缘起是，苏轼与钱穆父友善，二人在朝时，好议论政事，为言官所纠，先后被贬。苏轼被贬在杭州任地方官时，有幸遇到钱穆父，临别时以高超的创作才华创作《临江仙》，作为送别友人钱穆父的纪念。词云：“一别都门三改火，天涯踏尽红尘。依然一笑作春温。无波真古井，有节是秋筠。惆怅孤帆连夜发，送行淡月微云。尊前不用翠眉颦。人生如逆旅，我亦是行人。”词表达了作者远离京城后的种种复杂心情，是喜，因为从此远离了嘈杂的政治漩涡，“尊前不用翠眉颦”^[27]；是自怜，因为作者与钱穆父相同，身处逆旅，“我亦是行人”；是洁身自好，因为作者与钱穆父一道，均以有节秋筠自励。除此以外，词人巧设意象，以“淡云微月”作孤帆送行伴侣。此处淡月微云一作天象，二作词人自我化身。按理，送行者为苏轼，词人却将自身腾出词境，让“淡月微云”充腾空之位，由此可知二者有互替之迹，淡月意象实际就是苏轼自己。晁冲之《汉宫春·梅》以微云淡月对映孤芳，所以淡月就是孤芳，孤芳又为自指，可见淡月也为自我化身。^[28]李清照以淡月对照“疏影”（《满庭芳》），且说“良宵淡月，疏影尚风流”。梅花为自指，淡月也是自我的化身。以上三位词人都捕捉到了淡月意象及与之搭配意

象之双方“残”的神理，实是受伤心灵的自我疗治。

残月意象与缺月意象有相同之处，但残月意象在缺月意象的基础上更落一层，展示时代心灵创伤更浓一些。从时代心理看，两种意象都是心灵残缺之产物。时代造成士人政治失意，宦海险恶，世态炎凉，人生飘忽难定，使人性受到扭曲，至于心灵残缺不全。因此，反映在意象选择上，就包含着对“残”的深切关注。

月亮意象带有浓重的浪漫主义色彩，在宋词意象群体中显得较为别致。宋词月亮意象的浪漫丰富内涵，又使读者领略到宋词的多面风采，使读者在领会月亮意象的象征意义的同时，也满足了读者的审美要求。

[1]李渔著：《李笠翁曲话》，湖南人民出版社，1980年，第44页。

[2]古印度、巴比伦、埃及等古老民族都崇拜过光明。

[3]朱良志著：《中国艺术的生命精神》，安徽教育出版社，1995年，第340页。

[4]“宋学与理学的关系是，宋学可以包蕴理学，而理学则仅仅是宋学的一个支派。”漆侠著：《宋学的发展和演变》，《人民·联盟文库》本，河北人民出版社，人民出版社，2011年，第5页。

[5]普济著：《五灯会元·五祖弘忍大满禅师》，《中国佛教典籍选刊》本，中华书局，1984年，上册第52页。

[6]慧能著：《六祖坛经》，李淼主编：《中国佛禅文化名著》，《中国经典名著大系》本，延边大学出版社，1995年，第585页。

[7]朱熹、吕祖谦编订，陈永革注评：《近思录》，《智慧果丛书》本，江苏古籍出版社，2001年，卷十四第345页。

[8]唐圭璋等人撰写：《唐宋词鉴赏辞典》，上海辞书出版社，1988年，第1602页。

[9]史双元著：《宋词与佛道思想》，今日中国出版社，1992年，第112页。

[10]朱良志著：《中国艺术的生命精神》，安徽教育出版社，1995年，第341页。

[11]傅璇琮等编：《全宋诗》，北京大学出版社，1991年后陆续版，卷五百一十七第九册第6288页。

[12]《词林纪事》引语，转见薛瑞生：《东坡词编年笺证》，三秦出版社，1998年，第253页。

[13]唐圭璋等人撰写：《唐宋词鉴赏辞典》，上海辞书出版社，1986年，第629页。

[14]查礼撰：《铜鼓书堂词话》，唐圭璋编：《词话从编》，中华书局，1986年，第二册第1480页。

[15]《中华大藏经》编辑局编：《续传灯录》卷三十四，《中华大藏经》本，中华书局，1994年，汉文部分七十四第979页。

[16]宗白华著：《艺境》，北京大学出版社，1987年，第155页。
全话为：“夫意以曲面善托，调以杳而弥深。始读之则万萼春深，白色妖露，积雪缟地，余霞绮天，一境也（这是直观感相的渲染）。再读之则烟涛涵洞，霜飙飞摇，骏马下坡，泳鳞出水，又一境也（这是活跃生命的传达）。卒读之而皎皎明月，仙仙白云，鸿雁高翔，坠叶如雨，不知其何以冲然而淡，邈然而远也（这是最高灵境的启示）。”

[17]缪钺著：《诗词散论·论词》，缪元朗编：《古典文学论丛》，《百年求是学术精品丛书》本，浙江大学出版社，2009年，第415、420页。

[18]潘白齐主编：《全宋词精华分类鉴赏集成》，河海大学出版社，1991年，第211页。

[19]欧阳修著：《六一诗话》，郭绍虞主编：《中国历代文论选》，上海古籍出版社，2001年，第二册第244页。

[20]唐圭璋等人撰写：《唐宋词鉴赏辞典》，上海辞书出版社，1988年，第1436、1438页。

[21]金盈之撰：《新编醉翁谈录》，《丛书集成续编》本，上海书店出版社，1994年，第95册第652页。

[22]鲁道夫·阿海姆著：《艺术与视知觉》，转见李泽厚著：《美的历程·华夏美学·美学四讲》，《李泽厚十年集》本，安徽文艺出版社，1994年，第492页。

[23]薛砺若著：《宋词通论》，上海书店出版社，1985年影印，第246页。

[24]以圆写缺较少，何梦桂《忆秦娥》：“前年月，那知今夜，月圆人缺。”史达祖《齐天乐》：“更分破秋光，尽成悲境。”辛弃疾《木兰花慢》“十分好月，不照人圆”可为证实。

[25]李泽厚著：《美的历程·华夏美学·美学四讲》，《李泽厚十年集》本，安徽文艺出版社，1994年，第263页。

[26]司马迁撰，裴骃集解，司马贞索隐，张守节正义：《史记》，《天官书》第五，索隐引《韩诗》，《简体字本二十四史》本，中华书局，1999年，卷二十七第1139页。

[27]此句当以歌妓侑酒动情比臣下于主上面前言听计从。

[28]唐圭璋等人撰写：《唐宋词鉴赏辞典》，上海辞书出版社，1988年，第1067～1068页。

第七章 夜意象

宋词就像“史文朋抒写的萨福式的爱情曾使《恶之花》的作者浮想联翩”，而宋词的传播又更像史文朋的“这些词句破天荒地传进了英国公众那对既怕听又想听的耳朵里”^[1]。无独有偶，东西方远隔万水千山，竟有如此相同的“怕听又想听”的深层文艺欣赏心理！笔者思考过，词以写夜间的事、人、物及抒发夜间的情感见长，从而使之成为夜文学的复杂构成机制，这是牵动上述审美心理的原动力。如果词为夜文学的命题被广大创作者和欣赏者默认，那么“人们将会再次想到：成熟艺术的职能并非来自修道院的回廊或是伊斯兰的后宫，人们将会再度承认：一切事物的外在形式都无比美丽，从中可以产生优秀的作品”^[2]。“夜”这个无比美丽的自然形式，且被赋予广泛的思想内容，成为永远探索不尽的玄深界域，竟被词体文学作为展示心灵情绪的外在形式，衍生出了许多优秀作品，成为人们热衷于关注的焦点。据统计，宋代词人中不论著名与否，均有以夜作为描述对象而成精品者。统计结果显示，宋词中共构造与吸纳夜意象约8000次，其中在50次以上者约有四十位，他们分别是：吴文英280次，赵长卿210次，辛弃疾200次，刘辰翁187次，陈允平160次，周邦彦130次，张炎122次，

柳永120次，蔡伸115次，吴潜111次，周密104次，吕渭老101次，张孝祥100次，朱敦儒95次，苏轼93次，张元干91次，程垓83次，曹勋82次，毛滂79次，史达祖76次，蒋捷74次，葛长庚74次，贺铸71次，欧阳修70次，扬无咎70次，王沂孙69次，晏几道65次，陈三聘63次，李曾伯61次，王之道60次，晁补之58次，刘克庄57次，姜夔50次，袁去华50次，赵彦端50次。

第一节 连宵看，怕天狼隐耀，太白沉枪

——夜意象概览

宋词构设夜意象成名作者为数不少。李清照《永遇乐》构设元宵夜意象，写出夜幕中的形形色色，是典型的夜文学之作：“落日熔金，暮云合璧，人在何处。染柳烟浓。吹梅笛怨。春意知几许。元宵佳节，融和天气，次第岂无风雨。来相召，香车宝马，谢他酒朋诗侣。中州盛日，闺门多暇，记得偏重三五。铺翠冠儿，捻金雪柳，簇带争济楚。如今憔悴，风鬟霜鬓，怕见夜间出去。不如向、帘儿底下，听人笑语。”词以元宵夜作为展示大背景，广泛地刻画了元宵夜间今昔的人、事、景，并抒发了元宵夜间生出的怀人情感以及自我伤悼的情绪，写来“气象更好”^[3]。“气象”乃含有夜间诸多成分，不唯“染柳烟浓，吹梅笛怨。春意知几许”独指，这说明张端义在那时

就认识到了此词由夜意象的构设，从而形成了夜文学的特质。李清照词所写动人至深，至宋末仍有诵咏，并有和作。刘辰翁《永遇乐》如是，其词序云：“余自己亥上元诵李易安《永遇乐》，为之涕下。今三年矣，每闻此词，辄不自堪。遂依其声，又托之易安自喻。虽词情不及，而悲苦过之。”^[4]刘辰翁的和作《永遇乐》完全模仿李清照的《永遇乐》，是十分成功的夜文学。辛弃疾《青玉案》构设元宵夜意象，成为“自怜幽独，伤心人别有怀抱”^[5]的名作：“东风夜放花千树。更吹落星如雨。宝马雕车香满路。凤箫声动，玉壶光转，一夜鱼龙舞。蛾儿雪柳黄金缕，笑语盈盈暗香去。众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在灯火阑珊处。”此词与李清照词构设夜意象的方式相同，全写夜间气象，为不可多得的夜文学佳作。秦观《鹊桥仙》转入七夕夜意象的构设，词云：“纤云弄巧，飞星传恨，银汉迢迢暗度。金风玉露一相逢，便胜却人间无数。柔情似水，佳期如梦，忍顾鹊桥归路。两情若是久长时，又岂在朝朝暮暮。”词由七夕初秋夜空间美景启开词境，展开了夜间景色及夜间诸多事物的刻画，还融神话传说中的夜间爱情事件于创作主体心灵之中，抒写对真正爱情的深刻体验，别出新意，有“化腐朽为神奇”之功。^[6]刘辰翁《夜飞鹊》用构设七夕夜意象的方式寄托“眷念故国的思

绪”^[7]，为词人创作主体倾向又添一股意象劲流：“何曾见飞渡，年又年痴。今古相望犹疑。朱颜一去似流水，断桥魂梦参差。何堪更嗟迟暮，听旁人说与，此夕佳期。深深代籍，盼悠悠、北地胭脂。谁寄扬州破镜，遍海角天涯，空待人归。自小秦楼望巧，吴机回锦，歌舞为谁。星萍耿耿，算欢娱、未省流离。但秋衾梦残，云闲曲远，薄命同时。”刘辰翁此词未能与上述诸词同样著名，但展示夜间诸种事物于七夕大背景之中，这种构设夜意象的手法与上述作品有同等妙处，是出色的夜文学。

构设夜意象而成夜文学的词，也有不着“夜”字的表现篇章，所以统计时需要特别注意，识读的时候也需要特别注意。周邦彦《蝶恋花·早行》可为代表，全词不见“夜”字，但透过月皎、更漏将残、楼上阑干横斗柄等意象的连接，可知此词写“天尚未明，全从枕上听来”^[8]的夜情景：“月皎乌啼栖不定，更漏将残，辘轳牵金井。唤起两眸清炯炯。泪花落枕红棉冷。执手霜风吹鬓影。去意徊徨，别语愁难听。楼上阑干横斗柄，露寒人远鸡相应。”词“明写的是黎明枕上，而实已包孕一夜之凄迷情况”^[9]。特别是“与别后以天方晓之景作结，衬出人去后之情”，“出真情真景”^[10]为人称道，是词坛上著名的夜意象

名作。丘崇《诉衷情·丙申中秋》视其内容为构设中秋夜意象的夜文学词，篇中不见“夜”字，也不见“月”字，仅作夜间气象的宛转回护描述：“素衣苍狗不成妍。何意妒婵娟。不知高处难掩，终自十分圆。涵万象，独当天。照无边。乾坤呈露，何况人间，大地山川。”此词为集中构设月亮意象之词，但词题为“丙申中秋”，实际上是构设的中秋夜意象，可纳入夜文学的范畴无疑。因为月亮意象与夜意象构合得谐合无垠，故堪为夜文学之佳构。

构设夜意象之词主要以除夕、元夕、七夕、中秋夜作为外形载体，据统计，如上几种夜的形式载体出现不会少于330次。此外还有冬夜、秋夜、夏夜、春夜等篇目。柳永《十二时·秋夜》构设的不一定是中秋夜意象。苏轼《西江月》“照

潏潏

野 浅浪”词题为“春夜”，不一定构设元夕夜意象。毛滂《浣溪沙》“碧浸澄沙上下天”构设的是九月十二日之夜意象。赵长卿《鹧鸪天》“宝篆龙煤烧欲残”构设的是“腊夜”意象。不难看出，宋词构设夜意象而促成的夜文学已占尽了四时夜景综合本体，形成了“夜文学”的鲜明特色。

宋词构设夜意象的具体篇目中，吸纳与“夜”完全同义的夜意象之次数最多者为5次。卢炳《水龙吟·庚韵中秋》是为代表，词吸纳晚、夜、宵、夕、清晓意象，进行共同组接，构设成中秋夜意象。赵长卿《水龙吟》“危楼横枕清江上”吸纳夕、晚与两个夜意象，还有吸纳三个、二个夜意象的作品多见，此处不列出。在具体篇目中，用表达夜的意象作为构成夜文学的小意象者，多的可达数种以上。星、月、残漏、灯（烛）、梦（白日梦除外）等作为表达夜的意象，有时也在一首词中同时出现。这些小意象的有机组合，为构设夜意象的夜文学展示拓展了空间，立体感更为突出。

宋代词人构设夜意象的手法灵活多样，可分为聚焦式和散点式两种。聚焦式作为构设夜意象的方式指在一首词中，以夜作为阔大背景，点染出一幅夜幕大图景，类似于苍天之下、四野之中，万象生灵于夜间的运行图景。在这个阔大图景中，容纳着具体场景，有物态、声音、色彩、人物，还包含着创作主体的爱与憎，喜与怒……柳永的《雨霖铃》就是这样的“夜间的运行图景”，其中将夜蝉、夜人、夜饮、夜恋、夜别、夜泪、夜执手、夜无语、夜思、夜望等设计在阔大的总体夜幕之中，构成了巨幅夜间万象生灵的运行图景，当为聚焦式之佳作。

散点式是以吸纳夜意象的方式作为构设图景的方式之一，指在具体词境中，夜间诸物形成的小意象，被吸纳到词境当中，仅作为词境的一个构件，这个小意象与其他构件一起合成完整词体艺术圆境。这个艺术圆境有可能是一种意境，也有可能是一个完整的大意象。综合艺术圆境为分母，充当各个小构件的小意象为分子。各种构件之间为平行关系，包括被吸纳的夜意象，与其他系列构件均属系列奇偶排列，在松散的共相中，组成新的整体意象或意境同构，显现词人心底深处的情感曲线。“昨夜雨疏风骤，浓睡不消残酒。试问卷帘人，却道海棠依旧。知否？知否？应是绿肥红瘦。”（李清照《如梦令》）词首之夜是为散点式的被吸纳回来的意象构件，其与人、海棠等为平行关系，一起构成词篇的意境。散点式夜意象的吸纳与昭示，可以夜本体作为招呼对象，也可以夜作为意象构件的显示对象作为替代，这就使夜意象的语码外壳种式稍事增多。从这个意义上讲，月亮也可以是夜的意象，反之，则不可成立，加之月亮的生命内涵不同于夜，因此二者仅可在某一方面权作换位或替代。

宋词构设的夜意象词篇还有玄深冥蒙与明澈剔透的色调区分。吴文英《惜黄花慢》题“夜饮僧窗惜别”，上阙写：“送客吴皋。正试霜夜冷，枫落长桥。望天不尽，背城渐杳。离亭黯黯，恨

水迢迢。翠香零落红衣老，暮愁锁、残柳眉梢。念瘦腰。沈郎旧日，曾系兰桡。”词境在夜色中展开，构设的是夜意象，且色调以“黯”见长，不见明澈亮丽夜间景色展示。吴文英《尾犯·甲辰中秋》构设中秋夜意象，词篇中仅见“清光”二字，算是一点光亮的气息，其余则以黑沉沉的“夜”幕统摄全篇，使词境明显带上“黑”的色调。缘此说来，吴文英这二首词的夜意象色调整当为玄深冥蒙型。刘辰翁《宝鼎现·春月》构设的夜意象词中插有“滢漾明光”一笔，将整个词境照得通体明亮。张孝祥《念奴娇·过洞庭》更有“素月分辉，明河共影，表里俱澄澈”的明光撒入词境，使词境的色调十分亮丽。以上两首词均将“明”注入词篇当中，为夜意象词之明澈剔透型。

宋词构设夜意象形成的夜文学特质又在关系中隐现，人们可以通过不同的小意象启示点，加以联想或以再造想象、推理、判断感受词作中夜意象的存在。舞、杜宇、黄鸡、无眠、霜浓、凉露、寒蛩、归鸟等具有显示夜时辰的意象在不同词境中具有标示夜气象的显效，当这些意象被吸纳到词境之中后，夜意象便在这些“多媒体”的互动中形成，而且包融了色调繁丽的诸多小画面，构成多维立体意象。“天垂四幕”（李弥逊《满庭芳》）、“洞天未晓”（希叟《瑞鹤仙》）、“桃花扇底竹枝歌”（陈允平《望江南》）、“昏鸦归

尽”（仇远《玉蝴蝶》）等都在不着笔于“夜”的侧笔描写中，加上如彼小意象的配合，整体意象的“夜”之特质被显示出来，使圆满的夜意象图式在移步换景的组结过程中完成。

从创作主体与夜意象作品的“距离”看，有“全知全能”的外视角创作，也有“非知非能”的内视角创作。“全知全能”外视角构设出的夜意象文学词境，近似于“无我之境”，创作主体为词境之外的俯瞰者，能够预见词脉发展走势。欧阳修《生查子》为这种创作方法创作出来的杰出之作。词云：“去年元夜时，花市灯如昼。月上柳梢头，人约黄昏后。今年元夜时，月与灯依旧。不见去年人，泪满春衫袖。”词人所构设的夜意象文学词境中没有明显的“着我色彩”，而是站在旁观角度，对两个元夜意象背景中的主人公行动及心绪作了客观描述。晏殊《蝶恋花》“槛菊愁烟兰泣露”构设夜意象，其中写道：“明月不谙离恨苦，斜光到晓穿朱户。昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路。”词脉中收揽的诸种因素与词人自身没有关系，因此创作主体与抒情主人公是分离的，夜意象的阔大背景中没有作者的身影，词境纯属无我之境，与欧阳修词为同样构制。

“非知非能”的内视角创作与“全知全能”的外视角创作恰成相反，创作者是夜意象中之一分

子，不能预见词脉终端。创作主体与抒情主人公呈复合状态，所创词境不仅仅为皆着我之色彩的有我之境，“我”还成了带动词脉行进的主轴。以下两首词可为典型。晏几道《鹧鸪天》“彩袖殷勤捧玉钟”写词人自己与相熟女子的夜间赏玩、夜间相思及久别后的夜间重逢，总体上可归属为构设夜意象的夜文学词。词人所写几乎就是自我小传，“我”在词境中为夜意象展示的主轴，是事件的当事人，所以无法预想词脉运行与延伸结局。随着画面的结束，“我”的行动也只能在被动的状态中终结。李清照《永遇乐》“落日熔金”与晏几道词构设手法完全相同，并同至佳境。类似的夜意象词作在宋词中可以找到许多。

“全知全能”外视角与“非知非能”内视角创作方法用人称表述，可与第三人称和第一人称对应，这在现代人的创作中为必用之法，在词的创作中也多见；但作为整体意象构设，在夜意象促成的夜文学词中，作为一种创作手段，使用得更为多见。

[1]威廉冈特著：《美的历险》，肖聿、凌君译，中国文联出版社，1986年，第124、187页。

[2]威廉冈特著：《美的历险》，肖聿、凌君译，中国文联出版社，1986年，第124、187页。

[3]张端义撰：《贵耳集》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷上第13～14页。

[4]刘辰翁《永遇乐》词“遂依其声，又托之易安自喻，虽词情不及，而悲苦过之”：“譬月初晴，黛云远澹，春事谁主。禁苑娇寒，湖堤倦暖，前度遽如许。香尘暗陌，华灯明昼，长是懒携手去。谁知道，断烟禁夜，满城似愁风雨。宣和旧日，临安南渡，芳景犹自如故。细帙流离，风鬟三五，能赋词最苦。江南无路，鄞州今夜，此苦又谁知否。空相对，残无寐，满村社鼓。”

[5]梁令娴编选：《艺蘅馆词选》丙卷，见龙榆生编选：《唐宋词名家词选》，上海古籍出版社，1980年，第245页。

[6]明人沈际飞语，原话为：“（世人咏）七夕，往往以双星会少离多为恨，而此词独谓情长而不在朝暮，化腐朽为神奇。”转引自唐圭璋等人撰写：《唐宋词鉴赏辞典》，上海辞书出版社，1988年，第837页。

[7]刘辰翁撰，吴企明校注：《须溪词》，《宋词别集丛刊》本，上海古籍出版社，1998年，前言第6页。

[8]俞平伯选释：《唐宋词选释》，人民文学出版社，1979年，第129页。

[9]唐圭璋等人撰写：《唐宋词鉴赏辞典》，上海辞书出版社，1988年，第1042页。

[10]刘永济、俞平伯选注：《唐宋词名篇》，辽宁人民出版社，2000年，第112页。

第二节 羌管弄晴，菱歌泛夜，嬉嬉钓叟莲娃

——宋人夜生活略说

宋词是建立在广泛生活基础上创作的一代文学，生活的多样性决定了宋词表现生活和再现生活的多样性。一代文学或一种文学由于产生于不同的时代风会之中，因而反映生活的宽窄深浅程度均有不同。盛唐诗歌枕藉于“重冠冕”压倒了“重婚娅”、“重人物”、“重贵戚”的旧传统势力，在对外开疆拓土军威四震，国内相对安定统一，南北文化得以交流融合，中外交通发达的基础上发展起来的，因此能够有效地将以铺张陈述人的外在活动和对环境征服特点的西汉宫廷皇家艺术统一起来，表现出了向上的艺术精神。“一种丰满的，具有青春活力的热情和想象渗透在盛唐文艺（诗）之中。”^[1]词则有所不同，南唐、花间产生于盛唐之音衰尽之时，加以国势危艰，文人失去了向上追求目标，盛唐诗人那种马上边塞的青春活力遗失殆尽。个别地区出现的畸形都市繁荣，给词人提供了追逐感官享受的土壤，加有晚唐艳诗熏染，形成了以艳为美、以柔为美的审美观念，一时艳情、女性文学盛行。宋词则更进一步，在蹈扬花间、南唐词外在形式美之同时，内容也随着时代精神的转变而变化，显示出更为丰富的世俗生活色彩。“诗之为物，乃人类心力之

精华所构成。”^[2]宋人心力由于产生于国势孱弱，外患频仍，仅谋自守，喜深微而不喜广阔，国内清晏，鲜悍将骄兵跋扈之祸的综合大环境之中，表现得静弱而不雄强，向内敛而不向外扩发，喜深微而不喜广阔。宋人特有心力铸成了有宋一代特别的审美观念与审美创造，与六朝、唐代相比，“六朝之美如春华，宋代之美如秋叶；六朝之美在声容，宋代之美在意态；六朝之美为繁丽丰腴，宋代之美为精细澄澈。总之，宋代承唐之后，如大江之水，潞而为湖，由动而变为静，由浑浊而变为澄清，由惊涛汹涌而变为清波容与”^[3]。宋词产生于这种大的生活环境和审美环境之中，反映生活的狭窄偏执是可想而知的。列宁在《评经济浪漫主义》中指出：“判断历史的功绩，不是根据历史活动家有没有提供现代所要求的东西，而是根据他们对他们的先辈提供了新的东西。”^[4]宋词中“新的东西”除缪钺先生所陈之外，独钟于夜生活的大力描述，也为不容忽视的特征。

生活的内容像七彩宝石，色泽斑斓。生活的空间像魔方，角度多，变化无穷，不易探测。由于芸芸众生各有其所，使反映生活的词表现出纷繁的画面情景。打开宋词画卷，我们可以看到无数难以说清的生活空间与场景描述，这里可以拈出“房、场、乡”三个生活演示基点，以示词人创

设生活空间与场景的“阔大”。房有闺房、书房、客房、营房、娼房、歌房、茶房、僧房、酒房等，场有情场、战场、软红场、考场、猎场、官场、贬谪场，乡有家乡、水云乡、异乡、白云乡、梦乡、醉乡等。除此以外，赏花、观灯、登高、游赏、踏青、狎妓、观潮、访友、视农、思旧、送别、念国等生活内容也处处可见。在诸多生活内容描述中，宋词对夜生活的描述从而构设成词作中的夜意象独占花魁，也最富生活气息。宋词所以如此着笔，在于时代和词人的夜生活丰富，从而养成词人的夜感受也最为灵敏。因此，我们可以推断，丰富的夜生活给了词人丰富的创作源泉。

宋人的夜生活面扩大，夜生活的时间拉长，夜生活的内容丰富，夜生活的档次提高，都超过了前此任何一个朝代，是有其特定时代原因的。赵匡胤当朝后，对历史进行了深刻反思，对自己黄袍加身更是记忆清晰。为了使赵宋江山宗庙永祚，赵匡胤首先使用的招式，便是从消除内乱祸胎入手。这种招式中的第一道程序便是收回兵权，引人走上享受生活的道路，以此去柔化人性。具体事例可见，当石守信等人余悸尚未歇定之时，“人生如白驹过隙，所为好富贵者，不过欲多积金钱，厚自娱乐，使子孙无贫乏耳。卿等何不释去兵权，出守大藩，择便好田宅市之，为

子孙立永远之业；多致歌儿舞女，日饮酒相欢以终天年”^[5]的软通牒便飞在眼前。赵匡胤的号召力具有广泛影响，文人学士在创作中响应，并以具体作品表达适时享乐的人生观念。晏殊如此云：“一向年光有限身。等闲别离易销魂。酒筵歌席莫辞频。满目山河空念远，落花风雨更伤春。不如怜取眼前人。”（《浣溪沙》）晏殊的这种人生观念表达绝非偶然为之，当是时代声音的回放。是否晏殊在有意识地宣传官方提倡的享乐为先思想？我们从晏殊以下几句词里面是可以看出一些蛛丝马迹的：“劝君绿酒金杯。莫嫌丝管声催。兔走乌飞不住，人生几度三台。”（《清平乐》）“暮去朝来即老，人生不饮何为。”（《清平乐》）“莫将琼萼等闲分。留赠意中人。”（《少年游》）“不如怜取眼前人，更免劳魂兼役梦。”（《木兰花》）这些词句都是清一色的劝人及时享乐观点的宣示。与晏殊同时的词人张先、柳永在词的创作中，也显示出了大致相同的情调，足见社会上对追逐享乐的观念已经到了一致认可并予自觉宣传的程度。

为了让人们在耽玩中消磨血性，还进一步以发展经济作为手段，大力促进娱乐业的发展，为人们提供娱乐场所。为此，宋太祖赵匡胤于“乾德三年四月十三诏开封府，令京城夜市至三鼓以来不得禁止”^[6]。突破了宋代以前京师夜市禁开陈

规。自此以后，城市建设的旧有城坊制逐渐被打破，管理方式也出现了新的变化，一个新型开放的城市面貌呈现在世人面前。汴京“大抵诸酒肆瓦市，不以风雨寒暑，白昼通夜，骈闐如此”^[7]。至仁宋中期庆历、皇祐年间（1041—1054年）已经彻底不闻街鼓之声，“金吾之职废矣”^[8]。与此同时，唐代坊制也日渐废除，就在庆历、皇祐期间，“坊市之名多失标榜，民不复称”^[9]。夜禁废弛，坊制取消，促使了夜市的高度发达。《东京梦华录》卷二载“州桥夜市”“直至三更”方歇，“京师酒店，门首皆缚彩楼欢门，唯任店入其门，一直主廊约百余步，南北天井两廊皆小阁子，向晚灯烛荧煌，上下相照，浓妆妓女数百，聚于主廊檐面上，以待酒客呼唤，望之宛若神仙”^[10]。夜市的发达，娱乐业得到了大力促进，从而又促成了娼妓业的发达，在此亦见迹象。《东京梦华录》卷三记马行街铺席“夜市直至三更尽，才五更又复开张。如要闹去处，通晓不绝”^[11]。至北宋末期，汴京繁荣至于顶峰，人口约一百三十六万，人口密度每平方公里三万八千人左右，成为继南朝建康以来中国历史上第二个人口超过百万的大都市。还有人统计，“宋崇宁年间，东京开封人口的总数竟达一百七十万之多，其中工商业及其他服务行业的人口约占总数的十分之一”^[12]。孟元老还对汴京的综合繁荣盛况作如是

描述：“太平日久，人物繁阜。垂髫之童，但习鼓舞；班（斑）白之老，不识干戈。时节相次，各有观赏：灯宵月夕，雪际花时，乞巧登高，教池游苑。举目则青楼画阁，绣户珠帘。雕车竞驻于天街，宝马争驰于御路。金翠耀日，罗绮飘香。新声巧笑于柳陌花衢，按管调弦于茶坊酒肆。八荒争凑，万国咸通。集四海之珍奇，皆归市易；会寰区之异味，悉在庖厨。花光满路，何限春游；箫鼓喧空，几家夜宴。伎巧则惊人耳目，奢侈则长人精神。……”^[13]“灯宵月夕”、“乞巧登高”、“箫鼓喧空，几家夜宴”为夜生活的专门注脚。南宋临安都市经济发展更快，南宋末年，人口已逾百万，为当时全国第一大城市。临安夜生活更为发达，入夜时分，夜市喧哗，酒楼歌馆通宵买卖，交晓不绝。顶盘或挑担叫卖夜宵点心的小商贩沿街走巷穿梭往来，深夜不辍，陆游曾写夜市盛境为“近坊灯火如昼明，十里东风吹市声”（《夜归砖街巷书事》）。《梦粱录》卷十三记“夜市”为“杭城大街，买卖昼夜不绝，夜交三四鼓，游人始稀；五鼓钟鸣，卖早市者又开店矣”^[14]，似比汴京更盛。夜市为夜生活面的扩展提供了空间，为消遣夜时间提供了良好场所，实是宋人心性被柔化的物质实证。

经济的发展，为广大官僚、食利阶层带来了直接的经济实惠，这为人们投入娱乐业享受提供

了经济上的保证。大致测算，宋代文武大臣的俸禄，足可使一个家庭衣食无忧。具体可以参看龚延明编著《宋代官制辞典》“官制俸禄表格”部分。^[15]而一些加了官的文人士大夫，享受的待遇更是优厚。这些高俸禄阶层还享受着官方充裕的节假日休闲待遇，巧设了各种名目不同的节假公休私休制度，保证人们的生活过得悠游不迫。据统计，宋代的全年节假日休息时间可长达124天，这就是说，一年360多天里，几乎有三分之一的时间处于休假状态。充裕的休闲时间为人们投入娱乐业提供了时间保证。^[16]宋人除了有充裕的节假日休闲时间外，下班后还可自由支配时间，这又给人们提供了自由进入夜间娱乐场所的方便。特别是遇到重要节日的夜间，大有全家倾巢出动之势。毛开《水调歌头·上元郡集》是为证实：“春意满南国，花动雪明楼。千坊万井，此时灯火隘追游。十里寒星相照，一轮明月斜挂，飘渺映红毬。共嬉不禁夜，光彩遍飞浮。艳神仙，轰鼓吹，引鳌头。文章太守，此时宾从敌应刘。回首升平旧事，未减当年风月，一醉为君酬。明月朝天去，空腹思风流。”类似的写“元宵的主题是娱乐”^[17]的词作极多，文献资料也有许多相同记载，不一一罗列。

逛夜市是宋人夜生活中极为盛行的一桩美事，几乎人人都有参与。《东京梦华录》写仕女

逛夜市的情形为：“旧曹门街北，山子茶坊，内有仙洞仙桥。仕女往往夜游，吃茶于彼。”^[18]女子夜间入场观赌情形为：“向晚，贵家妇女纵赏观睹，入场观看，入市店饮宴。惯习成风，不相笑讶。”^[19]人们在逛夜市时，有艳遇者也不在少。《岁时广记》卷十二引《古今词话》

云：“崇宁间，上元极盛。太学生江致和在宣德门观灯，会车舆上遇一妇人，资质极美，恍然似有所失，归运毫楮，遂得小词一首。明日意复游故地，至晚车又来，致和以词投之。自后屡有所遇，其妇笑谓致和曰：‘今日喜得到蓬莱宫矣’，词名《五福降中天》。”^[20]《青琐高议》后集卷四《龚球记》云：“时元夜灯火，车骑沸腾。球闲随一青毡车走。车中有一妇人，自车后下，手把青囊，其去甚速。球逐之暗所。女人告曰：‘我李太保青衣也。售身之年，已过其期，彼不舍吾，又加苦焉。今夕吾伺其便走耳。若能容吾于室，愿为侍妾。’球喜，许之。”^[21]类似的逛夜市有艳遇的故事在宋人笔记小说、传奇小说中可见许多。都市中诸多妓馆无疑也为男子逛夜市的好去处，柳永“为举子时，多游狭邪”^[22]。说明柳永是夜市里妓馆中的常来之客。柳永的《集贤宾》词作自传式咏写：“小楼深巷狂游遍，罗绮成丛。就中堪人属意，最是虫虫……”坦诚地宣称自己是一个夜间常入“小楼”的风流才子。晏几道

词中常写发生在华贵小楼中的男女情事，以此自矜富贵，极有可能与逛夜市入娼楼妓馆有一定关系。《江湖纪闻》记：“是夕，改之与稼轩微服登娼楼，适一都吏令乐饮酒。”^[23]说明在宋代禁止官吏冶游娼楼之令，不过是一道难以实行的空头口号而已；也说明夜市的巨大诱惑致使宋人冒着微服的危险去践履娼楼，是一种非常真实的人心反映。

宋人夜生活除逛夜市以外，个体与小群体之间有更广泛的夜生活内容。“西园夜饮鸣笳”（秦观《望海潮》）写文人夜间雅集饮酒取乐场面。“舞低杨柳楼心月”（晏几道《鹧鸪天》）写彻夜观舞、跳舞情景。“夜色催更，清尘收露，小曲幽坊月暗。竹槛灯窗，识秋娘庭院”（周邦彦《拜星月慢》）写男子与秋娘的夜间偷情行为。“夜帆风驶，满湖烟水茫茫，菰浦零乱秋声咽”（张元干《石州慢》）写夜间乘船出行的孤苦况味。“道文书针线，今夜休攻”（康与之《满庭芳·冬景》）写“笑语相共”的夜间男女聊天投机气氛。“梦破鼠窥灯，霜送寒侵被，无寐，门外马嘶人起”（秦观《如梦令》）写夜间独自离别的凄冷。“梦回宿酒全未醒，已被邻鸡催起怕天明”（秦观《南歌子》）写夜间酒醒的孤独状态。“夜夜入青溪，呼读《离骚》去”（辛弃疾《生查子·独游西岩》）写夜间读书，忧患国计民

生的文人情怀。“月在碧墟中住，人向乱荷中去”（张镃《昭君怨》）写夜间游赏的惬意。“人绕湘皋月坠时，斜横花树小，浸愁漪”（姜夔《小重山令》）写夜间情侣的离别之愁。“万水归阴，故潮信、盈虚因月”（史达祖《满江红·中秋夜潮》）写词人心中中秋夜间潮水的变化成因。“只恐夜深花睡去，故烧红烛照红妆”（苏轼《海棠》）写夜间爱赏名花的护花事件。“茸茸狸帽遮梅额，金蝉罗剪胡衫窄。乘肩争看小腰身，倦态强随闲鼓笛。问称家住城东陌，应买千金应不惜。归来困顿殢春眠，犹梦婆娑斜趁拍”（吴文英《玉楼春·京市舞女》）^[24]写观看“京市舞女”后于夜间梦中的反映。“单夜共，波心宿处，琼箫吹月霓裳舞，向明朝、未觉花容悴”（吴文英《莺啼序》）写夜间与情侣乐舞相欢的和美生活。“傍海棠偏爱，夜深共开宴”（吴文英《三姝媚》）写夜间在海棠花丛中的欢宴。“香断灯昏吟未稳，凄清”（黄升《南乡子·冬夜》）写冬天夜晚吟诗未稳的凄清苦况。“夜沉沉，拍手相亲，儿痴女”（赵闻礼《贺新郎·萤》）写芸芸众生夜间相亲的和谐局面。“夜来处处试新妆，却是人间天上”（刘辰翁《西江月·新秋写兴》）写人间儿女于七夕夜间狂欢比阔的热闹气势。“夜倚读书床，敲碎唾壶，灯晕明灭”（蒋捷《尾犯·寒夜》）写词人自己夜间读书

而生出的愤慨举动。以上诸例所选绝非任意所为，而是句句有因，因为这些句子分别代表了一种夜生活的演示基点。由此可以看出，词人的夜生活触角伸进广阔天地的每个角落。这样我们就会明白，所谓的夜生活内容，不能一提起就往男性对女性的爱情追逐上靠近，还有更为广泛的畅情适性生活追求。如同上述诗词中所提，文人雅士的夜间泛舟、夜行、夜别、夜读、夜吟、夜观潮、夜赏花、夜观舞、夜宴、夜宿、夜间儿女相亲等，构成了宋人夜生活的总体画面，显现出人们生命意识中对生活要求的广泛性特征。这就是在新的环境中成长起来的宋人的生活态度、生活类型以及生活层次。可想而知，没有一个合适的夜生活环境，词要想成为夜文学是不大可能的。

宋代文人对生活有其乐观的一面，他们往往不忍轻掷明月好花，常趁彩云未归之时，尽力享受宴游之娱。这些生活追求实迹除在词体本文中作了充分记录外，还可以在诗、词题、散文中见到同样的描述。刘克庄《闻祥应庙优戏甚》诗言及优戏演出盛况：“空巷无人尽出嬉，烛光过似放灯时。”^[25]想必刘克庄一定亲临过如此演出环境。陆游《书喜》诗亦云：“酒坊饮客朝成市，佛庙村伶夜作场。”这仅仅是陆游观看夜间演出的生活足迹之一。“风月清夜，与客梯登之，飘飘云表，真有挟飞仙、溯紫清之意。”^[26]“荷艳桂

香，妆点湖山之清丽，使士大夫流连于歌舞嬉游之乐，遂忘中原。”^[27]“举世阿附而日夜延骚人韵士论说古今，客退吟余，寄趣徽轸，曾不一毫预尘世事。”^[28]“前夜与黄鲁直、张文潜、晁无咎夜坐，三客翻倒几案，搜索篋笥，偶得之。”^[29]“夜则以晓角动为期。方从容醉笑间，多令官妓随意歌于坐侧，各因其谱，即席赋咏。”^[30]上述几则材料从更为广泛的角度进入，生动地描绘出宋人多样性的生活风范，其中不乏独特的夜生活记载。

苏轼是热爱夜生活的人，往往通过夜生活的激发，创作出不朽之作。《前赤壁赋》写作者于“壬戌之秋，七月既望”，“与客泛舟，游于赤壁之下”的夜游生活，成为千古名篇。苏轼用文赋记下了自己夜生活的别样情趣，充分体现了个体夜生活的独得之乐。在其他一些散文里面，也有记载群体夜聚清欢者，此处不再一一细绎。在一些词题中，常见词人作夜生活中创作背景简记。可见如下：李弥逊《菩萨蛮》“余霞收尽寒烟绿”作于“夜分独卧横山阁”之时。韩元吉作《霜天晓角》“几声残角”，时间背景为：“夜饮李将军家，有歌《霜天晓角》者，声调凄惋，戏为赋之。”赵长卿“夜饮青云楼，闻更漏近，如在脚底，因思向事，追念故作”，遂赋成《点绛

唇》“瓦湿鸳鸯”。辛弃疾“夜读李广传，不能寐。因为晁楚老、杨民瞻约同居山间，戏用李广事”，赋成《八声甘州》寄给所念之人。刘辰翁“游岩洞，夜大风雨，彭明叔索赋，醉墨颠倒”，作《水调歌头》“坐久语寂寞”以作应酬。黎廷瑞“呼月涧禅师不应，放棹东湖，夜色皎然”。时值朋友用龙洲《少年游》韵赋词，因发灵性，次友人韵作《唐多令》“回棹百花洲”和答。张炎视白石垂虹夜游为人生清赏之佳兴，于西湖夜游之时倚歌而和，作《声声慢》，叙说人生“秉烛来游”况味。这些词题看似偶然兴到所记，实为词人夜生活预报的超远程信号，这个信号将我们引入宋人夜生活的实有场景回忆之中，对理解词的深刻内蕴大有助益。还有更多在夜生活之中创作的作品未作任何题记，但依其内容可以测出创作者进入夜生活背景的完整状况，这个问题已在“非知非能”内视角创作法引述中有所提及，此处不再重复。

宋人夜生活的丰富，与官方重视夜生活密切相关。统治者往往将官方的意识渗入到除夕、元宵、七夕与中秋夜之中，这与词中完整构设夜意象作品反映的内容恰合无间。据记载，宋代官方对此四夕多有明确的文件规定，并举行大型的官方庆祝活动，从而吸引人们参加官方在此时举行的大型系列活动，所以宋代四夕大型夜生活中，

是在政府行为的引导下开展起来的。芸芸众生被吸引之后，才以浓厚兴趣步入这个生活圈子之中。《东京梦华录》卷十记，除夕夜“禁中爆竹山呼，声闻于外。士庶之家，围炉团坐，达旦不寐，谓之‘守岁’”^[31]。“守岁”是一种官方规定的礼仪，不是任意所为。禁中除夕的浩大声势在吴自牧《梦粱录》卷六中也有近似记说，可见绝非一人偶然杜撰。禁中的这种除夕礼仪，对百姓除夕夜生活习俗的形成，具有明显影响。如果说禁中除夕夜生活还不是强制性的推行，带有潜移默化影响意味的话，元宵夜生活中则可见到官方意志的有意识推动，这对人们的生活风俗形成产生了重要的有形影响。据王楙《燕翼贻谋录》

记：“宋太祖乾德五年967年）正月甲辰诏曰：‘上元张灯旧止三夜，今朝廷无事，区宇又安，方当年谷之丰登，宜纵士民之行乐。其令开封府更放十七、十八两夜灯。’”^[32]《续资治通鉴》也记载：宋太祖乾德五年正月“诏以时平年丰，增上元张灯为五夜”^[33]。可谓是一种“革故鼎新，皇祚初应于景命”的重大举措。^[34]《国朝会要》也有同样记载：“乾德五年诏：‘朝廷无事，区宇咸宁。况年谷之屡丰，宜士民之纵乐。上元可更增十七、十八两夜，起于十四，止于十八。’”^[35]如此一来，“宋时元宵观灯，比唐代多两天，从十四日到十八日夜”就是确切事实。^[36]《宋史·礼

志》记，政和五年（1115年）宋徽宗下诏，从十二月二十九日就开始在景龙门“预为元宵”，大放花灯。其目的是为了“观民风，察时态，黼饰太平，增光乐国，非徒以游豫为事”^[37]。《挥麈后录》记宋徽宗宣和七年（1125年）十二月二十一日，在睿谟殿张灯，预赏元宵。^[38]宋徽宗宣和五年（1123年）下令在都城从腊月初一放鳌山灯，直到次年正月十五日以前，为预赏元宵，这样放灯时间长达四十八天。南宋预赏元宵的时间比徽、钦二帝时预赏元宵的时间还长。周密《乾淳岁时记》载：南宋时，从九月赏菊灯之后，就开始试灯，称作“预赏元宵”，直至新年正月，可谓“灯火日盛”^[39]。重视元宵放灯，引出专门灯市，在灯市上，舞女乐伎往来如梭，每晚灯火初上，便箫鼓齐奏，歌舞女伎献演不绝，观者至四鼓时方归。姜白石作诗云：“灯已阑珊月气寒，舞儿往往深夜还。只因不尽婆娑意，更向街心弄影看。”（《灯词》）在京师灯市影响之下，苏州、福州等诸多大都市均效仿日盛，形成举国灯市辉煌气象。皇帝亲自参与元宵观灯也是体现元宵夜生活官方意志的重要表现。《东斋录》记仁宗正月十四观灯时宣称：“朕非游观，与民同乐耳！”并对观灯者予以赐赏。^[40]神宗熙宁间上元夜，宣仁太后于御楼张灯，给张灯多者赏绢一匹，少者赏乳糖狮子两个。徽宗每年元宵夜亲上

宣德楼观灯，给每位在楼下仰窥圣颜的仕女赐御酒一杯。著名的游女窃杯作《鹧鸪天》得赐金杯之事就发生在徽宗身上。《复雅歌词》也记有放灯期间皇帝赐金瓿于“饮酒毕，辄怀金瓿”，当场被人发现后，即兴作词一首以作搪塞之女子的趣事。^[41]宋代“皇帝在十六日夜亲临宣德楼，或处决或赦免罪人，以宣扬自己的威德”^[42]。这为元宵夜生活又增添了新的政治色彩。皇帝为元宵夜生活披上了美丽外衣，文人学士也在上元佳节金吾放夜之时，“相与装点风雅，歌颂升平，拈诗成谜，悬灯以招猜者”^[43]。真乃上行下效，貌似一派和谐景象。

“南宋诸帝为了表示‘与民同乐’，都要在皇宫内举行闹灯活动。复古、膺福、清燕、明华等殿悬灯挂彩，气氛热烈。又在丽正大门、梅堂、大露等处，搭起五丈高的大彩灯楼，称为玻璃灯山。上有数千只各色精巧的灯组成，‘怪怪奇奇，无所不有’。正中用五色雨栅灯排成‘皇帝万岁’四个大字。灯山四周站着数百名小黄侍（太监），皆‘巾裹翠娥，效街坊清乐傀儡’。二鼓时分，乐声四起，灯影纵横，皇帝乘着小辇一路游览，至丽正门登城楼，并设宴招待文武群臣，形成皇宫中观灯的高潮。”^[44]陆游两次目睹元宵盛况，第一次年方十九，正赴京城应试。第二次在六十年

后主编孝宗、光宗两朝实录之时。其有诗对两次元宵盛况作如实记写：“随计当时入帝城，笙歌灯火连夜明。宁知六十余年后，老眼重来看太平。”（《绍兴癸亥，余以进士来临安，年十九。明年上元，从舅光州通守唐公仲俊招观灯。后六十年，嘉泰壬戌，被命起造朝。明年癸亥，复见灯夕游人之盛，感叹有作》）皇帝“与民同乐”，实为炫耀自家门第，借机抬高皇威，以此震慑天下，想必这种夜生活风范对社会产生了相当广泛的影响。元宵除观灯外，还有盛大“社火”活动。社火为祭神节目演出，由各种行会奉献。吴自牧《梦粱录》卷一“元宵”条记云：“正月十五元夕节，乃上元天官赐福之辰。”^[45]汴京做出各种设备，画出群仙图谱，与观灯活动相配合，形成社火场面。“杭城元宵之际，州府设上元醮，诸狱修净狱道场。”社火队各自呈现异技，观者竟夕不眠，热闹非凡，成元夕夜生活另一番景观。

七夕夜生活在宋代也得以官方弘扬。五代时，七夕节常在七月六日，宋代改为七月七日。王楙《宋朝燕翼贻谋录》记：“太平兴国三年（978年）七月乙酉诏曰：‘七夕佳辰，近代多用六日，宜以七日为七夕。颁行天下。盖方改用六日之时，始于朝廷。’”^[46]洪迈《容斋随笔》也认为宋太宗赵光义于太平兴国三年七月下诏改六日

为七日^[47]，自此以后，七夕节定于七月七日再未作变更。由于七夕颇富情韵，宋代有官员还重修了牛郎织女庙。《古今图书集成·神异典》引《苏州府志》如此曰：“织女庙，庙在太仓州南七里黄菇塘。宋咸淳五年，嘉定知县朱象祖重修。……旧立牛、女二像。建炎时，士大夫避难东冈，有经庙中，壁间题云：‘商飙初起月埋轮，乌鹊桥边绰约身；闻道佳期惟一夕，因何朝暮对斯人？’乡人因去牵牛，独存织女。”^[48]

七夕夜生活在民间被广泛重视。七夕时，妇女们向织女“祈求灵巧”。有的妇女摆出香案，在月亮下用七根线穿七支绣花针进行比赛，胜者当为乞巧能手，这叫“对月穿针”。有些妇女预先捉蜘蛛一只，置于小盒内，七夕夜将小盒放于院内香案上，次日开盒看谁的蜘蛛网最密，最密者为乞巧最多。《岁时广记》卷二十七还记：有些妇女还在七夕作乞子游戏。^[49]受民间影响，皇宫也于七夕之前由修内司奉进摩睺罗^[50]，并于七夕进行乞巧活动，马远曾作《宫苑乞巧图》如实描绘了宫中七夕乞巧盛况。此外，“禁中意思蜜煎局亦以鹊桥仙故事”^[51]说明在各种活动中，牵牛、织女爱情是七夕节夜生活的主要旋律之一。《东京梦华录》卷八、《梦粱录》卷四、《武林旧事》卷三，均是记载七夕夜生活可信的重要文献

著作。

宋代的中秋夜生活以赏月和观潮为主。赏月夜生活已在月亮意象一章中有所述及，此处不重复。观潮夜游起始于杭州湾沿岸，最佳时间为农历八月十八日夜，因为“八月十八潮，壮观天下无”也。北宋时观潮夜游已盛，苏轼居杭时不止一次观潮。宋前观潮夜游也为中秋夜生活中不可或缺之一项，白居易“山寺月中寻桂子，郡亭枕上看潮头”（《忆江南》）可与苏轼《中秋夜观潮》诗同臻佳境。^[52]观潮夜游至南宋特盛，《梦粱录》卷四云：“都人自十一日起，便有观者，至十六、十八日倾城而出，车马纷纷，十八日最为繁盛。”^[53]在此期间南宋朝廷还在江潮到来之时，操练水兵，为观潮增添了官方行为，新气象又出现在简单的自然潮头之上。《武林旧事》卷三如是记：“每岁京尹教阅水军，艨艟数百，分列两岸，既而尽奔腾分合五阵之势，并有乘骑弄旗标枪舞刀于水面者，如履平地。倏而黄烟四起，人物略不相睹，水爆轰震，声如崩山。烟消波静，则一舸无迹，仅有敌船为火所焚，随波而逝。吴儿善泅者数百，皆披发文身，手持十幅大彩旗，争先鼓勇，溯迎而上，出没于鲸波万仞中，腾身百变，而旗尾略不湿，以此夸能。而豪民贵宦，争赏银彩。江干上下十余里间，珠翠罗绮溢目，车马塞途，饮食百物皆倍穹常时，而僦

赁看幕，虽席地不容闲也。禁中例观潮于天开图画，高台下瞰，如在指掌。都民遥瞻黄雉扇于九霄之上，真若箫台蓬岛也。”^[54]此记说明，南宋时教阅水军与弄潮同时进入高潮。白日观潮，晚间夜游，“此夜（中秋）天街买卖，直至五鼓，玩月游人，婆娑于市，至晓不绝”^[55]。杭州的夜晚生活确实是人间天堂。

宋代还以十二月二十四日为小夜节，此夜“门及床下以至圉溷，皆燃灯，除夜亦然，谓之照虚耗”^[56]。小夜节即为除夕前奏，此间往往“有贫丐者，三五人为一队，装神鬼、判官、钟馗小妹等形，敲锣击鼓，巡门乞钱，俗呼为‘打夜胡’（或打夜狐）^[57]，亦驱傩之意也”^[58]。小夜节属于官方计划外夜生活节日，影响不大，在此仅作略提。

“艺术起源于一个人为了要把自己体验过的感情传达给别人，于是在自己心里重新唤起这种感情，并用某种外在的标志表达出来。”^[59]列夫·托尔斯泰所云，其实质即在说明艺术与生活有着密不可分之联系，这与毛泽东倡导的生活是文学艺术创作的源泉理论有本质等同。丰厚的生活内容能够孕育文学艺术的健康发展，宋人的夜生活与词体文学及其他艺术形式保持了同样的源流关系。这是我们认识宋词构设夜意象从而促成词为

夜文学质性成因的一把钥匙。

- [1]李泽厚著：《美的历程·华夏美学·美学四讲》，《李泽厚十年集》本，安徽文艺出版社，1994年，第125页。
- [2]安诺德语，转引自缪钺等人撰写：《宋诗鉴赏辞典》，上海辞书出版社，1987年，代序第13页。
- [3]缪钺著：《诗词散论·论宋诗》，上海古籍出版社，1982年，第14页。
- [4]中共中央马克思、恩格斯、列宁、斯大林著作编译局编译：《列宁全集·评经济浪漫主义》，人民出版社，1984年，第二卷第154页。
- [5]沈志华主编：《文白对照全译〈续资治通鉴〉》，改革出版社，1993年，第26页。
- [6]《宋会要辑稿》“食货”六十七，中华书局影印本，1957年，第6253页。
- [7]孟元老撰：《东京梦华录·酒楼》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷二第47页。
- [8]宋敏求撰：《春明退朝录》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷上第9页。
- [9]朱长文撰：《吴郡图经续记·坊市》卷上，张海鹏辑：《学津讨原》本，江苏广陵古籍刻印社，1990年，第429页。
- [10]孟元老撰：《东京梦华录》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷二第40、46页。
- [11]孟元老撰：《东京梦华录》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷二第65页。
- [12]周宝珠著：《宋代东京城市经济的发展及其在中外经济文化交流中的地位》，《中国史研究》，1981年第2期。转见萧相恺著：《宋元小说史》，《中国小说史丛书》本，浙江古籍出版社，1997年，第31页。
- [13]孟元老等著：《东京梦华录》（外四种），古典文学出版社，1957年，第1页。
- [14]吴自牧撰：《梦粱录·夜市》，《丛书集成初编》本，中华书

局，1985年，卷十三第115页。

[15]龚延明编著：《宋代官制辞典》，中华书局，1997年，第704～730页。

[16]宋代的节假日名目可参朱瑞熙、张邦炜、刘复生、蔡崇榜、王曾瑜著：《辽宋西夏金社会生活史》，中国社会科学出版社，1998年，第389～400、431～452页。

[17]沈松勤著：《唐宋词社会文化学研究》，《词学研究集成》本，浙江大学出版社，2000年，第247页。

[18]孟元老等著：《东京梦华录》（外四种），古典文学出版社，1957年，第15页。

[19]孟元老等著：《东京梦华录》（外四种），古典文学出版社，1957年，第32页。

[20]唐圭璋著：《宋词纪事》，上海古籍出版社，1982年，第206页。《五福降中天》：“喜元宵三五，纵马御柳沟东。斜日映朱帘，瞥见芳容。秋水娇横俊眼，腻雪轻铺素胸。爱把菱花，笑匀粉面露春葱。徘徊步懒，奈一点、灵犀未通。怅望七香车去，慢辗春风。云情雨态，愿暂入阳台梦中。路隔烟霞甚时遇，许到蓬宫。”

[21]刘斧著：《青琐高议》，李建国辑校：《宋代传奇集》，中华书局，2001年，第319页。

[22]叶梦得著：《石林避暑录话》卷三，《宋人小说》本，上海书店据涵芬楼本影印，1990年。

[23]《江湖纪闻》，转见王书奴著：《中国娼妓史》，上海书店出版社，1992年，第124页。

[24]观京市舞女的夜生活，周密《武林旧事·元夕》卷二有同样记载：“都城自旧岁孟冬驾回，则已有乘肩小女，鼓吹舞绾者数十队，以供贵邸豪家幕次之玩，而天街茶肆，渐已罗列灯球等求售，谓之灯市。自此以后，每夕皆然。三桥等处，客邸最盛，舞者往来最多。每夕楼灯初上，则箫鼓已纷然自献于下。酒边一笑，所费殊不多，往往至四鼓乃还。”姜白石有相同之诗写下了同样的盛况。周密辑：《武林旧事·元夕》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷二第40～41页。

[25]《后村先生大全集》卷十二，《四部丛刊》本。

[26]周密著：《齐东野语·张功甫豪奢》卷二十，《宋人小说》

本，上海书店据涵芬楼本影印，1990年。

[27]罗大经撰：《鹤林玉露》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷一第2页。张惠民编：《宋代词学资料汇编》，汕头大学出版社，1993年，第158页。

[28]陈郁著：《藏一话腴》外编卷下，子部一七一，杂家类，影印《文渊阁四库全书》本，台湾商务印书馆，第865册第568页。张惠民编：《宋代词学资料汇编》，汕头大学出版社，1993年，第167页。

[29]苏轼著：《书黄泥坂词后》，张惠民编：《宋代词学资料汇编》，汕头大学出版社，1993年，第196页。

[30]李之仪著：《跋戚氏》，张惠民编：《宋代词学资料汇编》，汕头大学出版社，1993年，第196页。

[31]孟元老撰：《东京梦华录》，《丛书集成初编》本，1985年，卷十第206页。

[32]王楙撰：《宋朝燕翼贻谋录》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷三第22页。

[33]沈志华主编：《文白对照全译〈续资治通鉴〉》，改革出版社，1993年，第81页。

[34]《太祖即位赦天下制》，《宋大诏令集》，中华书，1962年，第1页。

[35]陈元靓编：《岁时广记·五夜灯》卷十引，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，第96页。

[36]张岱年、季羨林名誉主编，史仲文、胡晓林主编：《新编中国宋辽金夏史》，《中国全史》百卷本，人民出版社，1995年，下册第18页。

[37]脱脱等撰：《宋史·礼志》，《礼志》第六十六，《简体字本二十四史》本，中华书局，1999年，卷一百一十三第1817页。

[38]王明清辑：《挥麈录·后录》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷四第397页。

[39]周密撰：《乾淳岁时记·元宵》，《说郛》本，卷第六十九。

[40]陈元靓编：《岁时广记·与民乐》卷十一引，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，第110页。

[41]词署名万俟雅言《凤凰枝令》，见朱德才主编：《增订注释全宋词》第一卷，文化艺术出版社，1997年，第750页。事见陈元

靓编：《岁时广记·上元中·赐金瓯》卷十一引，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，第113页。

[42]阴法鲁、许树安主编：《中国古代文化史》，北京大学出版社，1991年，第三册第508页。

[43]王文濡著：《春谜大观序》，见韩养民、郭兴文主编：《中国古代节日风俗》，陕西人民出版社，1987年，第135页。

[44]林正秋著：《南宋都城临安》，西泠印社，1986年，第351页。

[45]吴自牧撰：《梦粱录·元宵》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷一第2页。

[46]王楙撰：《宋朝燕翼贻谋录》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷三第22页。

[47]洪迈著：《容斋随笔·容斋三笔》，上海古籍出版社，1996年，卷第一第428页。

[48]陈梦雷编：《古今图书集成·神异典》引《苏州府志》，鼎文书局印行。

[49]陈元靓编：《岁时广记·七夕中·乞富贵》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷二十七第309页。

[50]摩睺罗即泥孩儿，七夕乞子时用的偶像，《醉翁谈录》卷四云：“京师是日（七日）多博泥孩儿，端正细腻，京语谓之摩睺罗。”又《武林旧事·乞巧》卷三云：“茜鸡及泥孩儿号摩睺罗。”周密辑：《武林旧事·乞巧》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷三第52页。摩睺罗也有以木雕者，此见吴自牧撰：《梦粱录·七夕》，《丛书集成初编》本，中华书局1985年，卷四第24页。

[51]吴自牧撰：《梦粱录·七夕》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷四第24页。

[52]“定知玉兔十分圆，已作霜风九月寒。寄语重门休上锁，夜潮留向月中看。万人鼓噪慑吾依，犹似浮江老阿童。欲识潮头高几许？越山浑在浪花中。”

[53]吴自牧撰：《梦粱录·观潮》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷四第26页。

[54]周密辑：《武林旧事·观潮》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷三第54页。

[55]吴自牧撰：《梦粱录·中秋》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷四第25页。

[56]陈元靓编：《岁时广记·照虚耗》卷三十九引《岁时杂记》，《丛书集成初编》本，1985年，第431页。

[57]林正秋著：《南宋都城临安》，西泠印社，1986年，第357页。

[58]吴自牧撰：《梦粱录·十二月》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷六第48页。“或打夜狐”引自林正秋著：《南宋都城临安》，西泠印社，1986年，第357页。

[59]列夫·托尔斯泰著：《论艺术》，人民文学出版社，1958年，第46页。

第三节 一样元宵两样看

——元宵意象词内容浅析

宋词中构设元宵意象之作较多，形成夜文学质性之中一大主脉。唐圭璋编《宋词记事》收《鹧鸪天》构设上元夜意象词十五首（词略），全写元宵夜间气象，内含元宵夜观灯游嬉细说，“备述宣、政之盛，非想象者所能道，当与《梦华录》并行也”^[1]。确为元宵夜意象之伟观。刘辰翁《宝鼎现·春月》分三段，分别述及北宋、南宋及当时作词时的“丁酉元宵”^[2]，一首词中构设三个不同的元宵意象，确为元宵意象词中杰出之作。全词如下：“红妆春骑，踏月影、竿旗穿市。望不尽、楼台歌舞，习习香尘莲步底。箫声断、约彩鸾归去，未怕金吾呵醉。甚辇路、喧阗且止，听得念奴歌起。父老犹记宣和事，抱铜仙、清泪如水。还转盼，沙河多丽。滉漾明光连邸第，帘影动、散红光成绮。月浸葡萄十里。看往来神仙才子，肯把菱花扑碎。断肠竹马儿童，空见说、三千乐指。等多时、春不归来，到春时欲睡。又说向，灯前拥髻。暗滴鲛珠坠。便当日、亲见《霓裳》，天上人间梦里。”全词未出现元宵字样，却组合成三个并列而行的元宵夜意象，是识读时最需要注意的方面。词一则以回忆陶写北宋繁华喜庆元宵，二则感慨南宋元宵空

有“散红光成绮”丽景，三则感慨叙写眼前元夕残景，深怀亡国之痛。全词先扬后抑，情绪由高往低，有急转直下之势，潜气足时情绪高涨，潜气尽时情绪低落，词意在明快与凄婉的交织中自然流出，可与《麦秀》同列^[3]。

元夕夜意象词紧系于元夕夜生活本根之上，有其较为广泛的含指意蕴，显示了宋人心中对元夕夜生活的审美重视。

一、闻道长安灯夜好，雕轮宝马如云

——元夕夜生活审美实记

元宵节夜晚是一年中最为热闹的时节，在宋人心目中占有重要地位。宋词将其作为重要意象加以突出构设，展示了词人对当时元宵节夜生活的浓厚兴趣。作为生活个体，许多词人又是元宵节夜生活的实际拥有者，因而作品中显示出了创作者的真情实感，时代心理特征较为明显。

元宵节夜生活的背景标志是灯，因而观灯夜游、听乐赏戏成为构设元夕夜意象词的重要组成部分。李持正《明月逐人来》即作如此铺笔：“星河明淡。春来深浅。红莲正、满城开遍。禁街行乐，暗尘香拂面。皓月随人远近。天半鳌山，光动凤楼两观。东风静、珠帘不卷。玉

辇待归，云外闻弦管。认得宫花影转。”词中“红莲”即是扎成莲花状的灯，陈元靓《岁时广记》引《岁时杂记》对此种花灯的制作有详细说明。^[4]“鳌山”是由成千上万彩灯堆叠成的大型灯群体，看上去如巨大鳌体，也叫“山棚”、“彩山”。《东京梦华录》卷六“元宵”所云“开封府绞缚山棚，立木正对宣德楼”中的^[5]“山棚”即指灯山。李持正词在构设灯意象的同时，又将重点投向玉辇，赋予元夕夜生活的皇家气派，活生生地画出一派“禁街行乐，暗尘香拂面”的元宵节夜生活气象图。周邦彦《解语花·上元》则是远离京城的一番元夕夜景象：“风销焰蜡，露浥红莲（烘炉），花市光相射。桂华流瓦。纤云散，耿耿素娥欲下。衣裳淡雅。看楚女、纤腰一把。箫鼓喧，人影参差，满路飘香麝。因念都城放夜，望千门如昼，嬉笑游冶。钿车罗帕。相逢处，自有暗尘随马。年光是也。唯只见、旧情衰谢。清漏移，飞盖归来，从舞休歌罢。”“此美成在荆南作”^[6]，是我们认识此处所构设的元夕夜意象不是京城的重要提示。词以灯意象打开词境户扉，却不以构设灯意象取胜，胜处在于平民放夜恣游，与李持正专写玉辇宸游相比，视点发生了转移，而词中暗含作者抑塞不舒心事，仅以“年光是也。唯只见、旧情衰谢。清漏移，飞盖归来，从舞休歌罢”淡语出之，恰与美成伤感但又不作绝

语抗争^[7]风格相合。吴文英写元夕夜生活词以《玉楼春·京市舞女》著称。词未成元夕节夜背景整体刻画，不见灯、月、人、马意象连篇累积，仅就大背景下的“乘肩小女”作聚焦式描绘，广泛铺写了元夕夜间生活的生动一幕，“深得其意态也”^[8]。吴文英词一向以刻画细密见长，“较少用虚字，连接词”^[9]。在词的场景选取上，也多取面中之点加以浓墨重彩点画。对于夜生活的艺术反映，吴文英词以“京市舞女”在元夕节夜中的个别表演体现最一般的夜生活景象，表明“任何个别（无论怎样）都是一般。任何一般都是个别的（一部分，或一方面，或本质）”^[10]哲学道理在古典诗词创作中也能找到对应点。

北宋词中写元夕夜生活多充满欢乐喜气，对场面描写用力较勤，喜作“欢声里，烛龙街耀，黼藻太平春”（赵佶《满庭芳》）虚饰之语。南宋则时出变调，经常好作对比，李清照、刘辰翁均有如此名作传世，刘辰翁尤显杰特。但在个别词人笔下，元夕夜生活场景中的喜气直如往日，稍无递减。吴潜为南宋词人，位至左丞相，《四库全书总目提要》言“其诗余激昂、凄劲，兼而有之，在南宋不失为佳手”。但吴潜写元夕夜生活词充满“谀”味也是不可忽视的事实。《宝鼎现·和韵已未元夕》在夜生活写尽之余，作“瞻圣

主，齐寿南山，势拱东南百二”媚语。《水龙吟·戊午元夕》写尽处也作“把千门喜色，万家和气，祝君王寿”媚语。《传言玉女·己未元夕》词末以“从今开庆，万欢千喜”作结，《永遇乐·己未元夕》与前相同，两首词的情调与上述无甚差异。李昉英《瑞鹤仙》“甲辰灯夕”写元夕节夜生活语调和婉，设境明丽，“听欢声，犹自未归，钿车宝马”画出了自身心迹与脸谱，与吴潜词比，稍进一筹。牟子才，生卒不详，知其于公元1223年中进士，迟吴潜五年，二人同供职于理宗朝。牟子才存《风爆竹·元宵》词一首，上阙及下阙前半写元夕夜生活场面与吴潜词无二致，只是在“无限升平宣政曲”后，突然插入“回首中原何处”微讽之语，由此顺势引出“扑面胡尘浑未扫，强欢讴，还肯轩昂否？萦旧恨，为谁赋”，对国事未来系于内心，具有正直敢言本色，胜过吴潜词一味尽谀小伎。牟子才词属单项式的元夕夜意象生出个体感慨之作，与李、刘、吴三者均有法式差别。陈允平某年元夕寓京，写《大酺》构设元夕夜意象，写京城夜生活，先以赋笔作场景铺写，京城气象跃于纸间，与惯常笔法无异，妙在结尾处出“洞天共谁跨鹤”成仙之念。道教曾将正月十五日称为“上元节”，七月十五日为“中元节”，十月十五日为“下元节”，可知元夕节与道教有一定关系。陈允平词尾处出升仙之念，正合道

教赋予元宵节宗教色彩初衷。陈允平此词代表了元宵夜生活携带道教情调之一脉系，弥足珍贵。张继先，字嘉闻，嗣汉三十代天师，有《虚靖真君词》。《瑶台月·元宵庆赏》词全以道人眼光构设元宵夜意象，词境中充满道气仙光，与常人笔下的元宵夜生活意趣迥异，堪为珍品。个别元宵夜意象词写元宵夜生活还与南宗参禅发悟吻合。辛弃疾《青玉案·元夕》前面主体部分一笔勾画出元宵夜生活热闹场景，结尾处三句却出禅意：“众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在灯火阑珊处。”原因是这里包括三个主要情节：千百次寻找，回头看，突然发现。这个情节正是南禅宗悟道的三部曲。^[1]辛弃疾词与陈允平词一样，为宋代元宵夜意象词中珍品。这类词不管如何变化视角，但最终未离元夜之男逐女恋的夜间生活主线，因此将如上词作置于同一序列之中加以观照。

同一个元宵之夜，不同作者在书写的时候，能够表现出各自不同的内容与情思。同是构设元宵夜意象，词中渗入的生命意识也各有不同，作品的风格各异当然是自然之理。真乃“一样元宵两样看”。

[1]刘昌诗撰：《芦浦笔记》，《唐宋史料笔记丛刊》本，中华书局，1986年，卷十第78页。唐圭璋编著：《宋词纪事》，《中国

文学研究典籍丛刊》本，中华书局，2008年，第365页。

[2]王弈著：《历代词话》卷八“刘辰翁《宝鼎现》”条引张孟浩语云：“刘辰翁作《宝鼎现》词，时为大德元年，自题曰‘丁酉元夕’。亦义熙旧人（指陶渊明）只书甲子之意。”唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局，1986年，第二册第1259页。

[3]杨慎著：《词品》言此词“词意凄婉，与《麦秀》何殊”，见“词品补”条。唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局，1986年，第一册第543页。

[4]陈元靓编：《岁时广记·上元上·竹槊灯》卷十引《岁时杂记》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，第一册第105页。

[5]孟元老撰：《东京梦华录》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷六第108页。

[6]周济辑：《宋四家词选·眉批》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，第12页。

[7]刘斯奋选注：《周邦彦词选》，《中国历代诗人选集》本，广东人民出版社，1984年，代前言第11页。此处用其大意。

[8]周密撰：《武林旧事·立春》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷二第41页。

[9]杨海明著：《唐宋词风格论》，上海社会科学院出版社，1986年，第241页。

[10]列宁著：《谈谈辩证法问题》，中共中央马克思、恩格斯、列宁、斯大林著作编译局编：《列宁选集》，人民出版社，1995年，第二卷第558页。

[11]史双元著：《宋词与佛道思想》，今日中国出版社，1992年，第103页。

二、今年元夜时，月与灯依旧。不见去年人，泪满春衫袖

——元夕夜意象词对恋情生命意识的大量含纳

宋代皇帝诏令扩大元宵放灯空间，延长放夜时间的目的之一，即是让群臣士女纵乐，让众生消闲，领受人生佳趣，享受太平带来的实惠，充分丰富人们的夜生活，从而柔化人性。娼妓业在宋代畸形发展，是丰富夜生活的重要内容之一，与官方引导人们消费取乐有密切关系。所以，娼妓业是政府行为的体现。《都城纪胜·酒肆》条如此记写娼妓业的发展状况：“菴酒店，谓有娼妓在内，可以就欢，而于酒阁内暗藏卧床也。”^[12]这说明娼妓除单独挂牌开业外，与其他行业已形成跨行业联袂状态。娼妓业在元夕为火爆之日，以至于“名娼皆深藏邃阁”^[13]也有广阔市场。其直接原因在于，元宵期间有大量的游人出现在夜生活丰富的市场之中。在这种充分开放——群臣士女纵乐的夜环境中，发生男女相恋、造访歌楼妓馆实为常理。宋代文人对这种元宵之夜的夜生活特征不仅熟悉，而且还是这种夜生活的主体，因而于元夕夜观灯期间发生的风月情事，就成了文人争相投笔之所。笔记小说作者笔长一筹，津津于元夕夜男女艳事搜记，留下了为数较多的艳情作品。《绿窗新话》（皇都风月主人编）卷

上“何会娘通张彦卿”云：“张俊，字彦卿，年方弱冠，思得佳偶。因元宵观灯，出东市，见一宅前明烛。有一女子艳媚，年方十七八，凭双鬟立于帘下，张顾而爱慕，无计通情，乃就假烛寻遗物，女亦顾张微笑，心甚相慕。”类似的元宵恋爱故事被各类书籍收存者还有《雨窗倚枕集》中的“花灯轿蓬女成私记”、“戒指记”，《熊龙峰四种小说》中的“张生彩鸾灯传”，《醉翁谈录》中的“红绡密约张生负李氏娘”等。更为重要的是，在这些元宵故事中，如《何会娘通张彦卿》、《江致和喜到蓬宫》、《红绡密约张生负李氏娘》等，作品中的人物会作诗词，其诗词成为故事的一个组成部分，形成韵散混合的说话形式，特别是在《江致和喜到蓬宫》中，末尾原注“出《词话》”，即出自宋杨湜的《古今词话》，这就是说，类书中所见散韵混合的恋情故事已被词话所吸收。“这一事实表明，这类（元宵）故事不仅可以作为说话人的材料而被采用，对于词作者和接受者来说，也具有很大的意义。换言之，对于当时词这种样式，创作者和接受者都常常带着一种与故事相关的意识或对故事的联想而去进行创作或欣赏，这种情况在当时已经很普遍了。”^[14]

词人作词与笔记传奇小说一样，也津津乐道元宵夜间发生的男女恋情事件。欧阳修以文章泰

斗、诗界盟主、朝廷重臣的身份写词，照样不避芸芸众生的夜间艳情内容。《生查子》（或作朱淑真，或作秦观）便是构设元夕夜意象词中记写男女夜间艳情的代表性作品：“去年元夜时，花市灯如昼。月上柳梢头，人约黄昏后。今年元夜时，月与灯依旧。不见去年人，泪满春衫袖。”词以两个元夜的不同情遇作对比，构成两个简单情节。第一个情节为“月上柳梢头，人约黄昏后”，是典型的艳情。第二个情节为“不见去年人，泪满春衫袖”，与第一个情节相比，重在突出单方面的相思，雅化程度有所提高。作者以情节以外的全知全能身份作外视角观照，与笔记传奇小说中写元宵夜间的男女艳情故事的方式完全相同，内容也没有丝毫差别。柳永《长相思·京妓》与欧阳修《生查子》词相同，作者立于夜场景外，作外视角观照，不可以“又岂知、名宦拘检，年来减尽风情”为判断依据，将此词视为词人自传。词中实实在在地写了元宵夜间京城妓女招待客人的艳情事件：“画鼓喧街，兰灯满市，皎月初照严城。清都绛阙夜景，风传银箭，露馥金茎。巷陌纵横。过平康款辔，缓听歌声。凤烛荧荧，那人家、未掩香屏。向罗绮丛中，认得依稀旧日，雅态轻盈。娇波艳冶，巧笑依然，有意相迎。墙头马上，漫迟留、难写深诚。又岂知、名宦拘检，年来减尽风情。”词先写元夜特别景

致，接下由“过平康款辔，缓听歌声”引出男子对女性的注视，“目标”终于在“罗绮丛中”找到，且“巧笑依然，有意相迎”。在瞬间心灵相通之后，便转写男子心中不能恣情的惆怅。此词笔墨虽冗，但文脉与欧阳修词却密合无间，读者可在细细品味中领会其中意思。值得注意的是，本来是庸俗不堪的狎妓夜生活以及芸芸众生中的妓女，柳永还要给贴上“雅态轻盈”的标签，这是柳永摈除封建专制假道学的虚伪，表现出自己眼中对异性的真实感受，具有人性中对真善美追求的品格。词中确实写出了“由美貌发生的愉快感觉”，“肉体上的生殖欲望”，“浓厚的好感和欲望”。^[15]柳永之所以如此写，与个人的审美趣味及生活习性有关，与宋朝基本国策的诱导也有关系。辛弃疾的《青玉案·元夕》，晁冲之的《传言玉女》“一夜东风”，李邕的《女冠子·上元》，陈东的《蓦山溪·元夕》^[16]，廖行之的《卜算子·元夜观灯》，都与上词保持了词脉步调一致。作者是意象构设者，也是意象的欣赏者。词中的男逐女恋为作者所见与所想，与作者自身情事无明显关系，这种作品当中虚构、想象成分大于实写，作者投入的情感也较适中。此类作品中，创作主体与抒情主体分割为二，作品中抒情主体命运的悲欢离合与创作主体心脉保持一定律同，但彼此还未到完全重叠的程度。

元宵夜意象词中夜生活的另一种类型是，男女恋情作品中的创作主体与抒情主体得以完全重叠，亦即作者进入具体词境之中，作内视角观照，即非知非能型。李持正存词两首，均构设元宵夜意象，其一为《明月逐人来》，另一首为《人月圆令》。两首词算不上名作，但受人高评为“尤脍炙人口”^[17]。《人月圆》词如下：“小桃枝上春风早，初试薄罗衣。年年乐事，华灯竞处，人月圆时。禁街箫鼓，寒轻夜永，纤手重携。更阑人散，千门笑语，声在帘帷。”此词极有可能是词人未中进士之前所作，其原因是，李持正于政和五年（1115年）中进士，苏轼于1101年即去世。苏轼看到李持正的词不大可能是晚年的事情。这从侧面告诉我们，李持正的词有可能是年轻时在京城历练科举、负笈太学时的经历实记。李持正与柳永是同乡，均为福建人。李持正的生活风范以及作词的审美趣味，完全有可能受到前辈柳永的影响。更重要的是，词人处在一个倡导畸形享受的时代环境当中。词中作者投入的情感较为浓厚，视“年年乐事，华灯竞处，人月圆时”为人生的难得机遇，将元宵夜间看作乐事选择最佳时节。乐事者何？“纤手重携”，人月两圆，即与爱念中的钟情美人重逢，手携手遨游在欢乐的海洋里，真乃胜却人间朝朝暮暮的无数相处。此小词近似于作者的自叙传，虚构与想象成

分不会很多。李光作诗“皆托兴深长”^[18]，词有《汉宫春》构设元夕夜意象，在写尽元夕天光月态灯香风和气象后，写作者伴和华灯的“窥帘映牖”，投眼注目“看素娥，偏顾幽人”。只因目偏未成欢意，故有“空怅望”心绪外现。张纲《菩萨蛮·上元》词写目见“艳妆翻舞雪。目眩红生缣”的动人情景，说明作者是元夕夜生活的实际参与者，而结尾处生出“不是故无情，羞君双鬓青”系念，实是对即目所见“华灯万点欢声入”和“艳妆翻舞雪”情景的深情回顾。词虽未作自身现场追红逐绿情事描写，但心底却积压了对往日生活未能适意畅情的眷念情结，这为“不是故无情，羞君双鬓青”找到了切实对应点。姜夔多作“少年情事老来悲”的人生回顾，词中也多写往日的情河与今日的恨海，构成往日与今日和谐照应篇章。《鹧鸪天》“忆昨天街预赏时”为元夕放夜时独自守在家中所作，重笔落在对“旧情”的深深惦念上。有对旧情的惦念，才有现时守着窗儿，于“芙蓉影暗三更后，卧听邻娃笑语归”之落寞孤举，与李清照《永遇乐》极为相似。另一首《鹧鸪天》元夕夜意象词又作“谁叫岁岁红莲夜，两处相思各自知”痴语。还有一首《鹧鸪天》“辇路珠帘两行垂”^[19]也写元夕夜生活，有“鼓声渐远游人散，惆怅归来有月知”怅惘语。不论哪一种表述，姜夔都将创作主体作为实际夜生活的参与者加以观

照，词中的男性心灵就是作者心灵图式的外现。

元夕夜意象词主格之外，也有不关风月的别格。一些有道教神仙气息之作已在上述作了稍许演示。此外还应知道，在元夕夜意象词中虽然出现关涉神仙的话语，但不涉艳情者也随处可见，这里只是提出以引起注意，不作冗笔钩述。

元夕夜意象词中只作创作主体心性抒发之作也可见及。韩淲《浣溪沙·元夕》云：“分付心情作上元。不知投老在林泉。谁将村酒劝觥船。月影静摇风柳外，霜华寒浸雪梅边。醉倚乌帽忽醒然。”据韩淲辞官归隐、不慕名利的人生经历看，词写词人自己的内心世界无疑。与其他词人的元夕夜意象词不同，不写外宇宙中元夕气象的辉煌，只作内心宇宙的上元感时细微心绪剖写，末句“醉倚乌帽忽醒然”捧出清高绝俗真实心性，显示出与众不同的风格。

总而言之，元夕夜意象词在记写元夕夜生活时，在某些程度上具有一定的开放性，但向外辐射面较小，因而内容比较偏狭，词境空间狭小，关情多是现实的，浪漫气息则较为少见，在诸多同类作品中保持了自家风貌。

[12]耐得翁撰：《都城纪胜》，丁丙、丁申辑：《武林掌故丛编》本，广陵书社，2008年，第一册第一集第55页。

[13]周密辑：《武林旧事·酒楼》，《丛书集成初编》本，中华书

局，1985年，卷六第127页。

[14]宇野直人著：《柳永论稿》，张海鸥、羊昭红译，《海外汉学丛书》本，上海古籍出版社，1998年，第149页。

[15]休谟著：《人性的断裂》，冯援译，光明日报出版社，1996年，第204页。

[16]陈东词与欧阳修词的结构基本相同，都用“去年元夜”、“今年元夜”、“泪”。

[17]吴曾撰：《能改斋漫录·乐府·明月逐人来》卷十六引苏轼语，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，第三册第416页。吴熊和主编：《唐宋词汇评》两宋卷，浙江教育出版社，2004年，第二册第1511页。

[18]《四库全书总目提要》。

[19]此词题为“十六夜出”，十六日夜也为大元夕范畴。

第四节 愿天上人间，占得欢娱，年年今夜

——七夕夜意象内容浅析

七夕为中国古老节日，自从赵光义对“名为七夕而用六，不知自何时始”提出疑问并改六日庆典为七日之后^[1]，朝廷不仅将七夕定为在七月七日举行庆典，而且促动广大世人积极参与，使人们对七夕节发生了浓厚兴趣，于是逐渐演变为大型节日。宋人对七夕颇为重视，无论皇宫还是民间，表现为都要在七夕举行乞巧活动。为迎接乞巧活动，东京潘楼等处出现了乞巧市，热闹非凡，形成了人人参与七夕夜生活的局面。七夕夜生活的活跃，与历史文化的积淀、人心祈求幸福密切相关。从历史文化上追述，七夕节由牛郎、织女爱情故事直接引发而出。据考证，牛郎织女作为夫妻故事在南北朝时期出现，《月令广义·七月令》引南朝梁人殷芸《小说》记载：织女是天帝之女，心灵手巧，年年于机杼上纺织，织成美妙云霞天衣，长期劳累，容貌无暇整理。天帝见女儿独居难熬，将其嫁给河西牵牛郎，织女从此“废织杼”，帝怒，责令归河东，但让一年一度相会。很明显，这里将织女当成了婚后慵懒典型。民间艺人对牛郎织女故事进行了多次加工，取精用宏，重新构建故事情节，改变主人公形象实质，向织女投入了新的褒奖情感，终于形成了

颇具别种格调的动人故事。故事梗概是，牛郎父母早逝，常受哥嫂虐待。与哥分家另居时，仅得老牛一头，此牛为金牛星所变。某日，老牛与牛郎言：天上织女与其仙姐仙妹到某水边沐浴，你可趁她们洗浴之机，将织女衣服拿走，就可得织女为妻。终有一天，众仙女果下水边嬉浴，牛郎如老牛所言行事，事果有行。牛郎与织女婚后生活美满，且生子女各一。老牛死时，叮嘱牛郎：我（老牛）死后请将皮留下，遇急难时，将皮披上，会有助益。织女所为触怒玉帝、王母，于是派员将织女抓回。牛郎回家见织女已被抓走，旋即披牛皮担起孩子升入天空追赶。王母见势不妙，拔金簪向银河一划，一条万顷波涛天河横亘牛郎面前，从此牛郎织女只能隔河相望。织女愤怒之余，将织梭甩下，成梭子星，牛郎织女变成牵牛星和织女星，孩子也分别变成一颗星，处于牵牛星两侧。玉帝与王母只许他们于七月七日相会一次。宋代罗愿《尔雅翼》在民间传说基础上，又衍化出了新枝节：七月七日过后，喜鹊从头至尾脱毛，是因为喜鹊用浑身羽毛架桥，让牛郎织女穿过此桥相会，这是对鹊桥仙故事的重新梳理，是对人们心中有关牛郎织女爱情故事存有遗憾的补救。^[2]北宋张耒作《七夕歌》，在增删各有的基础上，较为全面地综合重理了牛郎织女爱情故事：“人间一叶梧桐飘，蓐收行秋回斗

杓。神宫召集役灵鹊，直渡天河云作桥。桥东美人天帝子，机杼年年劳玉指。织成云雾紫绡衣，辛苦无欢容不理。帝怜独居无与娱，河西嫁得牵牛夫。自从嫁后废织纴，绿鬓云鬟朝暮梳。贪欢不归天帝怒，谪归却踏来时路。但令一岁一相逢，七月七日河边渡。别多会少知奈何，却忆从前恩爱多。匆匆恩爱说不尽，烛龙已驾随羲和。河边灵官晓催发，令严不管轻离别。空将泪作雨滂沱，泪痕有尽愁无歇。寄言织女若休叹，天地无情会相见。犹胜嫦娥不嫁人，夜夜孤眠广寒殿。”张耒的诗具有明显的故事情节，诗中已出现“灵鹊作桥”等记载，与罗愿《尔雅翼》所云有相近之处，同时保持了先前牛郎织女故事的原貌。由此可以看出，宋代人对这一爱情故事的广泛关注。

牛郎织女故事一则突出织女之巧，织女成了巧手的象征；二则强调牛郎织女爱情的坚贞，织女又是忠贞爱情的典范。基于如此两个方面，七夕节穿针乞巧，企盼未来爱情幸福才成为生命意识主流。宋代人过七夕节无疑将两个方面的追求天衣无缝地结合在一起，这说明宋代的七夕节具有明显的牛郎织女爱情故事文化积淀的影子，带有典型的农业文明因素。在文艺作品中贯穿的七夕主旋律，与七夕节贯注的主体生命意识基本趋同。晋代王鉴《七夕观织女》写道：“牵牛悲殊

馆，织女悼离家。一稔期一宵，此期良可嘉。”庚信《七夕赋》写：“此时并舍房拢，共往庭中，缕条紧而贯矩，针鼻细而穿空。”盖一写牛郎织女爱情以引发对爱情生命永畅心神祝愿，一写穿针乞巧以反映时代风俗。其余或比较客观地描写织女渡河，或对牵牛织女因一水之隔而难以相会的悲剧寄予同情，进而移入感情，通过写织女的悲伤来寄托作者或作品中女主人公的悲伤^[3]，形成七夕诗意象系列。散文中，七夕故事也成系列。《艺文类聚》、《初学记》、《北堂书钞》、《太平御览》中，除牛郎织女故事外，还有发生于七月七日的升仙恋情故事，诸如《列仙传》王子乔升仙，陶安公骑龙往东南方飞去，《汉武帝内传》中“七夕会王母”等。《搜神记》中董永与织女，《太平广记》中收集的织女降临郭翰身边最终感遇织女为妻。这些七夕故事已是七夕牛郎织女鹊桥故事的变种，但恋情主线仍紧紧贯穿于故事中轴。这对宋代小说中的七夕故事产生过一定影响。《绿窗新话》中《杨爱爱不嫁后夫》写爱爱于七月七日与张逞私奔，陈元靓《岁时广记》较为详细地记载了郭翰七夕遇少女的故事^[4]，引来了后人对此故事的津津乐道。《新编醉翁谈录》乙集卷一中彦和于七夕乞巧之时与静女以小红笺题诗，“赂邻居之妇而通殷勤”。这些七夕故事已与牛郎织女鹊桥故事貌离

而神合，展现出宋人心底对另一番生命世界的向往。

宋词敞开宽广胸怀广泛构设与吸纳七夕夜意象，成名篇者所见亦多。秦观《鹊桥仙》“纤云弄巧”早在列中。柳永《二郎神》虽“类是率俗”，但直到南宋末年还在民间被广泛传唱。词云：“炎光谢。过暮雨、芳尘轻洒。乍露冷风清庭户，爽天如水，玉钩遥挂。应是星娥嗟久阻，叙旧约、飏轮欲驾。极目处、微云暗度，耿耿银河高泻。闲雅。须知此景，古今无价。运巧思、穿针楼上女，抬粉面、云鬟相亚。钿合金钗私语处，算谁在、回廊影下。愿天上人间，占得欢娱，年年今夜。”词的上片主写天上情景，下片主写人间情景，结尾处寄予人们获得幸福的殷切祝愿，展示了词人热诚而广阔的胸怀，概括了七夕故事主体神髓，也反映了七夕夜生活的真实情景。严蕊于七夕郡斋开宴之时，受命赋词构设七夕意象《鹊桥仙》：“碧梧初出，桂花才吐，池上水花微谢。穿针人在合欢楼，正月露、玉盘高泻。蛛忙鹊懒，耕慵织倦，空做古今佳话。人间刚到隔年期，指天上、方才隔夜。”词中基本涵盖了天景、人在合欢楼情景、鹊桥故事、七夕风俗诸种系脉，颇富深情地构设成七夕夜意象，成为词坛上的有影响之作，受到人们的喜欢。在座的豪士谢元卿“为之心醉，留其家半载，尽客囊

橐馈赠之而归”^[5]，不仅词受到重视，连作者的命运也得到了改善。沿着秦观、柳永、严蕊三首七夕夜意象词的基本脉系对宋词七夕夜生活的内容进行大致检索，可作出如下判断。

词中七夕意象与诗、文七夕故事内容的大致重合。

诗文中七夕故事内容于前已有提及，盖不出因古鹊桥神话传说引发恋情生命意识主题。词在早期诗文的启发之下，迎合时代七夕夜生活潮流，对传统七夕诗文题材进行了外形加工，并与其时七夕诗文题材并驱于大衢，形成宋代七夕爱情生命渴求艺术创作锁链。欧阳修《渔家傲》七夕夜意象词咏完“鹊仙”、“银钩”之后，抒发对青春生命的无限珍惜之情：“天上佳期贪眷恋。良宵短，人间不合催银箭。”苏轼创作喜欢借题发挥，作品中哲理韵味较浓，特别是人生坎坷促使词人把咏叹人生当成创作生命主流。词人仰目睹见“皎皎牵牛河汉女”，不由自主地对“盈盈临水无由语”的孤寂牛郎织女寄予无限同情。同情他人有时因为对方的遭遇在自身心中引出了共鸣，因而同情他人有时也是自怜。“清光长送人归去”实是词人心中暗藏着对官场厌恶的真实表露（《渔家傲·七夕》）。薛瑞生将此词列入乌台诗案之前^[6]，这说明早在彼时词人已存“归去”之想。苏

轼所咏在不离原型的基础上，生发人生断想，与离原型未远而就地生创作主体的爱情观照相比，稍有意趣之别。七夕鹊桥仙神话故事原型中喜与愁未能构成均等比例，往往是愁情居于主体地位。宋词七夕夜意象词也呈现相同抒情走势。但主流旁边也有小溪发出涓涓流淌之声。周紫芝《鹧鸪天·七夕》作“一度相逢一度愁”之后，也作“金针穿喜回头”之喜悦创意。词人有时也借七夕鹊桥仙原型发“聊胜于无”之感叹。张耒《七夕歌》“寄言织女若休叹，天地无情会相见。犹胜嫦娥不嫁人，夜夜孤眠广寒殿”以诗语道牛郎织女终有一见之喜悦。秦观所云“金风玉露一相逢，便胜却人间无数”，“两情若是久长时，又岂在朝朝暮暮”，在“一”与“无数”的比照中，反衬词人对忠贞爱情的羡慕，以此补救牛郎织女不能团圆的永久缺憾，也算是对“聊胜于无”的曲折表述。以“鹊桥仙偶，天津轻渡”，“笑嫦娥孤皎”（葛胜仲《七夕》），也在“聊胜于无”的范式圈内作抒情翻新。朱淑真《鹊桥仙·七夕》似受秦观影响，但出语更为反常，“何如暮暮与朝朝，更改却，年年岁岁”，语虽看似无理，却颇含人心之道，即在永远无法企及时，又转向对有规律的“一”表示羡慕。朱淑真有朝暮相遇的夫妻生活，但未称其心^[7]，因而转向对一年一度的牛郎织女真心相见表现出无比羡慕。这种“烂多不如

精少”的爱情精品意识，是女性真实心地的表白。朱淑真的表述形式未按“聊胜于无”的板式进行，但最终归于对牛郎织女真诚爱情的肯定，却与上述诸人创作同归大海，心底潜蕴如出一辙。袁去华写牛郎织女“思量也胜姮娥在，夜夜孤眠不识双”（《思佳客》“宝阁珠宫夜未央”），则是与“聊胜于无”的全方位迭合。袁去华《虞美人·七夕悼亡》又云：“莫嗟相见动经年。犹胜人间一别便终天。”至性至语，更觉真切动人，也为“聊胜于无”模式，只是牛郎织女比照系由孤寂嫦娥转为作者与亡妻。

诗文中的七夕故事在神话原型基础上向人间七夕夜生活广景伸入，这与汉武帝七夕会西王母故事有明显相通之处。而词中的七夕夜意象词则几乎全是由七夕鹊桥仙神话原型引发的时序风俗描写，从中连带出各种不同类型的男女情事。这说明词中的七夕夜意象涵盖生活范围要小于文。文能够立起较为广泛的七夕艳遇故事体系，有些完全剔除了与神话原型的种种关联，向生活的真正场景进发，为单刀直入式的外场面人物事件描述。

宋词有时还对七夕节作出评价，作品中多将七夕称为真正的“佳节”。吴儆《浣溪沙》“秋到郊原日夜凉”将“天上佳节称七夕”，与人间好景秋光

对应。张孝祥写七夕“家家追乐事”，祝“愿明年强健，百姓欢娱，还如今日”。对七夕带来的欢娱表示由衷赏识（《二郎神·七夕》）。京镗赞“天上良宵，人间佳节，初不分今昔”（《念奴娇》）。这种正面评价反映出宋代词人对七夕及其七夕文化和七夕时俗所蕴含的符合人心目的每一个细节的看中。刘辰翁带着亡国之痛，以醒眼看风月，作《夜飞鹊·七夕》意象词，对牛郎织女渡河相遇作出“何曾见飞渡，年又年痴，今古相望犹疑”发问式否定，对时人只知“欢娱，未省流离”，却不知亡国之痛的七夕节过法提出微讽。这种否定评价在宋词中并不多见，但需明白，此处词人所写，只是借题发挥而已，所指并非针对七夕节日本体而言。

[1]洪迈著：《容斋随笔·容斋三笔》，上海古籍出版社，1996年，卷第一第428页。

[2]罗愿撰，洪炎祖释：《尔雅翼·释鸟一·鹊》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，卷十三第147页。

[3]宇野直人著：《柳永论稿》，张海鸥、羊昭红译，上海古籍出版社，1998年，第286页。

[4]陈元靓撰：《岁时广记·七夕中·留宝枕》卷二十七引《墨庄冗录》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，第三册第310页。

[5]周密著：《齐东野语·台妓严蕊》卷二十，《宋人小说》本，上海书店据涵芬楼本影印，1990年。

[6]薛瑞生著：《东坡词编年笺证》，三秦出版社，1998年，第236页。

[7]有人认为朱淑真“嫁为市井民妻，不得志而歿”。厉颕辑撰：《宋诗纪事》，上海古籍出版社，2008年，卷八十七第四册第2102页。

第五节 春宵一刻值千金

——柳永、周邦彦、苏轼、吴文英夜意象词分析

柳永、周邦彦、苏轼、吴文英为宋代词人中构设与吸纳夜意象占优势的词人，据统计，柳永约120次，周邦彦约130次，苏轼约93次，吴文英约380次。如上几位词人在夜意象领域各有不同表现，形成鲜明对比，以下对其加以分析。

一、执手相看泪眼，竟无语凝噎

——柳永夜意象词的传奇小说精神

“柳永以夜晚为舞台的词，在韵文史上是罕见先例的独特之作。”^[1]其独特之处主要表现为精彩的小说叙事手法，传奇涉猎男女恋情的大胆，直露了痴男呆女相互眷念的真实心迹图景。《凤栖梧》是柳永以叙事笔墨构设夜意象有代表性的词作：“蜀锦地衣丝步障。屈曲回廊，静夜闲寻访。玉砌雕阑新月上。朱扉半掩人相望。旋暖熏炉温斗帐。玉树琼枝，迤迳相偎傍。酒力渐浓春思荡。鸳鸯绣被翻红浪。”词写夜间男女幽会起于“寻访”，结于“鸳鸯绣被翻红浪”，故事起落线索明晰，高潮突出，是一个完整的叙事情节，而且带有浓重的艳情成分。类似的夜意象词在柳永词中为数不少。柳永构设夜意象叙写夜生活场景多在室内，与“月上柳梢头，人约黄昏后”的野外

幽会不同，也与张先“沙上并禽池上暝，云破月来花弄影”（《天仙子》）的室外夜情景不同。柳永夜意象词中的夜生活，有些是作者本人生活实迹或亲眼目睹到的生活实景，想象虚饰成分较少。《斗百草》“满搦宫腰纤细”中“长是深夜，不肯便入鸳被。与解罗裳，盈盈背立银，却道你但先睡”的“当筵”风尘女子描写，也就是被柳永“风流沾惹”的女子。《昼夜乐》先对秀香进行一番外貌描绘，是为静态描写，完后做动态描写，对夜生活的洞房情景进行细笔记叙，到邻鸡唤醒止，才以“怨”字对心理作了一笔描写。词篇不算长，但人物外貌刻画、动作描写、心理描写，完整地统摄于一篇小词的叙事之中。柳永词的这种直白式的叙事，与传奇小说的叙事没有丝毫差别。

柳永夜意象词的小说叙事特色并非词史中第一笔，早在李煜已开文人词叙艳情之事先河，其《菩萨蛮》云：“花明月暗笼轻雾。今宵好向郎边去。划袜步香阶。手提金缕鞋。画堂南畔见。一向偎人颤。奴为出来难。教君恣意怜。”李煜词记叙夜偷情生活，有时间、地点、事件结局。另一首为《一斛珠》，叙写歌女白天从化妆出场到赴宴调侃、嬉戏终场，词云：“晓妆初过。沉檀轻注些儿个。向人微露丁香颗。一曲清歌，暂引樱桃破。罗袖裊残殷色可。杯深旋杯香醪漉。

绣床斜凭娇无那。烂嚼红茸，笑向檀郎唾。”词由夜生活转向了对白天生活的叙述，叙事方法妙处未走一丝，成为词中叙事名作。李煜“词中这类故事到底是讲词人自己的经历，还是别人的事情，虽然很难判断，但总有一种逼真感、现场感”^[2]。李煜词中的叙事篇目为数很多，除给人们提供美的享受之外，还给人们认识文人词可以叙事，不仅仅是抒情的特征，提供了有力启示。

李煜词对宋人影响较大，其叙事关涉男女情事的高妙之处自然为人所知。柳永在夜生活的体验中，选择了对男女恋情的艺术融化，又在学习前人的基础上，走出了善于铺叙的作词道路。在铺叙一系中，夜生活的叙事占其重要一隅。拿李煜《菩萨蛮》与柳永《凤栖梧》相比，二者结构选材相同，情事相近。论影响，李煜如上的叙写夜生活之词远较柳永词为大，论创作时间，李煜明显在先。所以，柳永学李煜当是无疑。柳永学李煜除大量主题相似与情节相似外，还可在《迎春乐》中找到一丝语言表达信息。其词下阙写道：“良夜永，牵情无计奈，锦被里，余香犹在。怎得依前灯下，恣意怜娇态。”“恣意怜娇态”与“教君恣意怜”在本质上没有多少差异。柳永在李煜的基础上，给予了量的扩充，同时将夜生活场景从宫廷拉入市井曲坊，由李煜的宫中女子之恋改换为风月女性之恋。这是因为柳永夜生活

场景更为广阔，与李煜的狭小宫廷不同，因而柳永词中的夜生活内容也远较李词丰富。另外，李煜词中无论哪一种生活场景描写，很少提及具体人名，也较少描写具体爱恋的狎昵动作，离本位尚有一定距离，留有一定的空白点。而柳永则不避夜生活之讳，直犯本位，只要能写就一览无余地铺写开来。《殢人娇》是如此夜生活叙事之作的范本：“当日相逢，便有怜才深意。歌筵罢、偶同鸳被。别来光景，看看经岁。昨夜里，方把旧欢重继。晓月将沉，征骖已鞿。愁肠乱、又还分袂。良辰好景，恨浮名牵系。无分得、与你恣情同睡。”词锋直指“恣情同睡”、“同鸳被”，“旧欢重继”，比“恣意怜”更见骨头。“须臾放了残针线，脱罗裳，留取帐前灯，时时待，看伊娇面”（《菊花新》）的夜生活描写，又何尝不是狎昵艳情生活的实记。柳永词中直呼夜女友名字有虫虫、心娘、佳娘、虫娘、酥娘、秀秀，这些人物身上，注入了柳永观照女性的浓厚情趣。柳永将她们当作叙事人物，而不是抒情人物。叙事的场景更富有自传性生活的真实性，从而反映创作主体对这种生活场景的依恋心迹也更为明显。柳永由热恋夜生活中的女性到大量构设夜意象词中提供夜生活服务的女性，其大胆的创作精神，是宋代歌儿舞女以终天年的享乐思想激发出来的畸形生活的反映，带有宋人思想解放的影子，因

而具有时代必然性。所以，宋人不时发出一点批评柳永词笔涉低俗的言论，不过是茶余饭后的一点感慨而已。如果拿起镜子照一下自己的面孔，其丑陋程度恐怕比柳永更为真实。这是柳永词所以能够广泛传播的现实基础。当柳永关涉男女夜生活的平白直叙作品使人耳目感觉到满足之后，宋代词人构设夜意象广泛记写夜生活的世界里，又出了新的气象。这个任务是由词坛上另一位能手来完成的，这个人就是被奉为词中老杜的周邦彦。

[1]宇野直人著：《柳永论稿》，张海鸥、羊昭红译，上海古籍出版社，1998年，第133页。

[2]王兆鹏注评：《南唐二主·冯延巳词选》，《绝妙好词》本，上海古籍出版社，2002年，第20页。

二、执手霜风吹鬓影，去意徊徨，别语愁难听

——周邦彦夜意象词中的苦恋意识

周邦彦词中构设与吸纳夜意象约出现130次，居北宋词人之首。周邦彦构设的夜意象词如《风流子》“新绿小池塘”，《少年游》“并刀如水”，《解语花》“风销焰蜡”，《蝶恋花》“月皎惊乌栖不定”等。在周邦彦构设的夜意象词中，不时有作者身影面情出现。通过词境观察，“周邦彦的词给人的印象，确实像一束开到了尽头的鲜花，一树倦于飘拂的垂柳。它们的美，是一种颓废的美。在其中，固然没有愤怒，没有呐喊，没有慷慨高歌，甚至也没有希望和恐惧。有的只是迷惘的微笑，沉沉的鼻鼾和怀旧的伤感”^[3]。周邦彦所作之词，想告诉读者，“他如何受到命运的播弄，目的仅仅是在于得到你的一声同情的叹息，而绝不会再多”。“他还一再向你谈起他的种种艳遇，但并不是想夸耀。只是为了告诉你：后来他怎样失去了她，落得苦恼不堪，而又无可奈何。”^[4]诚如史双元所言：“欧柳之后，大部分词中已不再描写艳情，而转为苦情的倾诉。场面从‘红烛昏罗帐’，转向‘江阔云低，断雁叫西风’，从‘歌楼’上转向‘僧庐’下（蒋捷《虞美人》）。词人不再津津乐道地重述耳鬓厮磨的房中乐，而是以苍凉的声音反复吟诵着分别后悲哀

的回忆，绝望的等待，无尽的懊恼。即使是浓艳之作，也是外香艳而内悲苦。这种‘苦情’成了一根‘扯不断的红线’贯穿在宋词之中，形成了后代效仿的模式。”^[5]

周邦彦在宋词由抒写艳情转向苦情的过程中，有不可磨灭之功。“清真亦喜抒写丽情，长于叙述羁旅离别之苦。”^[6]这就是说，周邦彦丽情词中，爱情的适意、男女嬉游的欢乐较为少见，更多的是仕宦坎坷加上爱情被强行割断的别离苦痛。这种创作倾向表现在构设夜意象记写夜生活的词中，写出了男女之间夜间恋别的苦苦留恋意识，很少见到男女在夜间的嬉闹与欢会场面。

《华胥引》前半阕写离京后舟中见闻，后半阕即就“离思”着笔，末以“愁翦灯花，夜来和泪双叠”作结。《早梅芳·别恨》写与恋人夜间相好后，于“门外已知晓”时的别恋之苦，“乱愁迷远览，苦语萦怀抱”，道出了对夜别离的苦恋情绪。《蝶恋花》“亦别情词也”^[7]，写夜别依依难舍之状，推出“执手霜风吹鬓影。去意徊徨，别语愁难听”的关键情节，苦恋意识自然现出。

在周邦彦构设的其他夜意象作品中，有“天便教人，霎时厮见何妨”（《风流子》“新绿小池塘”）的苦苦哀求，有“眷恋雨润云温，苦惊风吹散”，“怎奈向，一缕相思，隔溪山不断”之绝语，

表现出了词人对爱情的执着和相思的痛苦（《拜星月慢》）。周邦彦此词用小说叙事笔法，写夜遇妓女生活与柳永同，但表现出的苦情却与柳永异。《芳草渡·别恨》写“昨夜里，又再宿桃源，醉邀仙侣”夜生活，当写到“凤帐晓，又是匆匆，独自归去”时，词人早就埋下“多少离恨苦”的伏笔，为全篇词旨定下基调。而“漫回首、烟迹望眼，依稀见朱户”又将作者的依恋情态给以补充，以便更进一步突出苦情的真实。“念月榭携手，露桥闻笛，沉思前事，似梦里，泪暗滴”，将往事编成一幅美梦似的织锦，镶嵌在词境末尾。“泪暗滴”一语含蓄隽永，道出词人对所念之人的苦苦相恋（《兰陵王·柳》）。《早梅芳·别恨》写“门外已知晓”的夜别离，离别之时，“去难留，话未了”，“乱愁迷远览，苦语萦怀抱”，一幅苦恋心态表露无余。“迢迢路回清野，人语渐无闻，空带愁归”（《夜飞鹊·别情》），“灯前欲去仍留恋，肠断朱扉远”（《虞美人》），“举离觞，掩洞房，箭水泠泠刻漏长，愁中看晓光”，“见扫门前车上霜，相持泣路傍”（《长相思·晓行》），都写夜离别，临晓上路出发的苦恋，与前述各例形成照应，体现了周邦彦构设夜意象词写男女恋别夜生活的一贯意识。

柳永与周邦彦构设夜意象词写男女夜间爱恋生活同为夜情所役，而柳永词大胆周全，周邦彦

词则表现范围比较狭小，突出苦恋情结，可谓梅开二度，各显风姿。

[3]刘逸生主编，刘斯奋选注：《周邦彦词选》，《中国历代诗人选集》本，广东人民出版社，1984年，第11页（代前言）。

[4]刘逸生主编，刘斯奋选注：《周邦彦词选》，《中国历代诗人选集》本，广东人民出版社，1984年，第11～12页。

[5]史双元著：《宋词与佛道思想》自序，今日中国出版社，1992年，第4页。

[6]刘永济、俞平伯选注：《唐宋词名篇》，《名家选注唐宋名篇》本，辽宁人民出版社，2000年，第108页。

[7]刘永济、俞平伯选注：《唐宋词名篇》，《名家选注唐宋名篇》本，辽宁人民出版社，2000年，第112页。

三、灯火钱塘三五夜，明月如霜，照见人如画

——苏轼喜欢构设明月夜意象词实证

苏轼构设的夜意象多为明月夜意象，据统计，苏轼三百数十首词中，构设明月夜意象的词有五十多首。其中著名者有《水调歌头》“明月几时有”，《卜算子》“缺月挂疏桐”，《蝶恋花》“灯火钱塘三五夜”，《永遇乐》“长忆别时，景疏楼上，明月如水”，《永遇乐》“明月如霜，好风如水，清景无限”，《行香子》“清夜无尘，月色如银”，《阳关曲》“暮云收尽溢清寒”等。此外，在许多词里，还多有线型（用一句话描述明月夜的词句）明月夜意象词，成为词坛名句。举例可见：“月明风露娟娟，人未眠。”（《醉翁操》）“夜阑风静欲归时，惟有一江明月碧琉璃。”（《虞美人》）“料得年年断肠处，明月夜，短松冈。”（《江城子》）“夜已三更，金波淡，玉绳低转。”（《洞仙歌》）“惆怅孤帆连夜发，送行淡月微云。”（《临江仙》）

对明月夜意象的倾心关注，已成为苏轼创作生命的主流。在诗中，也有《东坡》构设明月夜意象之可爱：“雨洗东坡月色新，市人行尽野人行。莫嫌荦确坡头路，自爱锵然曳杖声。”有人评其诗云：“月色清新，夜阑人静，山石路上，仅有踽踽之独行者的身影和锵然曳杖声。意境深

远，耐人寻味。”^[8]苏轼《前赤壁赋》与《后赤壁赋》也在明月夜的背景中展开文脉，征服了宋代文坛，影响更为深远。

苏轼词中的明月夜意象与风月女性无缘，重在明月夜背景中抒发创作个体性情，显扬清高脱俗人格，与其词篇创作主体倾向保持一致步调。“灯火钱塘三五夜，明月如霜，照见人如画”，推出明澈如昼境界，写上元夜不作场景赋笔涂写，惜墨如金，一点即止。“试问夜如何？夜已三更，金波淡，玉绳低转”（《洞仙歌》）的明月夜意象中虽有“冰肌玉骨”女性身影，“但屈指西风几时来，又不道流年暗中偷换”却明显带有作者惜时情感色彩。苏轼词创作中的一贯原则使苏轼词中的各种意象均带有浓重的创作个体抒情见志明性写心特点，而明月夜意象在苏轼词中较多出现还可找出其他创作内在原因。

苏轼喜欢明月夜畅游野卧，“纷坠露之湿衣兮，升素月之团团”（《黄泥坂词》）的明月夜使苏轼感到适意，面对“一溪风月”之夜，便“欲醉芳草”，“过酒家，饮酒醉，乘月至一溪桥上，解鞍。曲肱醉卧少休。及觉已晓，乱山攒拥，流水锵然，疑非尘世也”，欣悦之意，见于言表。

（《西江月》）“王定国访余于彭城，一日，棹小舟与颜长道携盼、英、卿三子，游泗水，北上

圣女山，南下百步洪，吹笛饮酒，乘月而归。余时以事不得往，夜著羽衣，伫立于黄楼上，相视而笑。以为李太白死，世间无此乐三百余年矣。”（《百步洪引》）月夜清赏之乐，自在直言中。“月夜与客饮杏花下”^[9]，兴尽便“褰衣步月踏花影”，随即又“劝君且吸杯中月”，表明苏轼对美好月夜的留恋。定惠院寓居时，月夜出游，遍赏月夜之下“江云有态清自媚，竹露无声浩如泻”，生出眷恋月夜之情，因而有“但恐欢意年年谢”之想。（《定惠院寓居月夜偶出》）总之，苏轼的“野性”^[10]促成了他生活上的独特之处，明月夜畅游与野卧为其“野性”生活的方式之一，对词人多构设明月夜意象不无影响。

苏轼参禅斗机锋为生活中常见，为寻求禅趣，往往遍游佛寺，甚至“归来记所历，耿耿清不眠。道人亦未寝，孤灯同夜禅”（《端午遍游诸寺得禅字》）。可想而知，苏轼对禅理禅境已臻精纯至熟程度。《宝王论》曰：“法身如月体，报身如月光，应身如月影。”还有许多禅宗经典将月体与禅境联系在一起。《五灯会元》卷十四用“夜乘明月出芦花”描绘“一色无差别”的参禅境界。^[11]《续传灯录》卷三十五记载常州华藏有权禅师所描绘的参禅四境界之一即为“芦花影里弄明月”，其中都以月夜意象作为基本背景。铃木大拙出《禅天禅地》中记他发禅悟情景

为：“那天夜里，我从禅堂走向我在寺里的住宿处时，只见月光下的楼木和我自己一样澄澈透明。”^[12]月夜又成了发禅悟时的时空圣境。苏轼词中对明月夜意象的熟取便收，当与习禅生活，心中存放的明月夜禅境界也有一定联系。

[8]吴鹭山、夏承焘、萧湄合编：《苏轼诗选注》，1982年，第131页。

[9]此句亦为苏轼诗的题目。

[10]木斋著：《苏东坡研究》，广西师范大学出版社，1998年，第38页。

[11]普济著：《五灯会元》，《中国佛教典籍选刊》本，中华书局，1984年，卷十四下册第903页。

[12]铃木大拙著，徐进夫译：《禅天禅地》，志文出版社，民国75年，卷首。

四、夜分溪馆渔灯，巷声乍寂西风定

——吴文英词构设朦胧夜意象窥测

吴文英构设与吸纳夜意象不少于380次，远远多于他人，居宋代词人之首。吴文英词较少构设明月夜意象，其中的夜意象及其统领下的词境多具有朦胧色彩，缺乏明快亮丽感，与苏轼词多构设明月意象恰成对照。《一剪梅》可看作夜意象朦胧色调较浓之作：“远目伤心楼上山，愁里长眉，别后蛾鬟。暮云低压小阑干。教问孤鸿，因甚先还。瘦倚溪桥梅夜寒，雪欲消时，泪不禁弹。剪成钗胜待归看。春在西窗，灯火更阑。”词中暮云、夜寒、灯火构成词境色调主体，组合成朦胧夜景意象。依层次看，“暮云低压小阑干”先作夜色调近视域具体描绘，推出天低云黑画面，再作“夜寒”模糊气氛营造，为全体词境铺下硕大空间背景，最后，拿出“灯火”一点，为寒夜增添一线微明，微明与寒夜形成强烈反衬，更加突出了夜的玄深。吴文英词中类似的作品较多，《惜黄花慢》先出“霜夜”，拉开夜幕，接着出现“离亭黯黯”夜背景，“黯，深黑也”^[13]，可以想到夜背景中冥蒙晦深氛围。《瑞鹤仙》中“夜寒”、“烛暗”构成暗夜大背景。《一寸金》用“暗烛”转引出暗夜气象。《晏清都》用“暗殿锁秋灯夜语”构设暗夜意象。^[14]再从月亮

意象在吴文英词中的出现次数看，吴文英位居第二，仅有189次左右，明月意象才30次左右，而苏轼在105次左右月亮意象中明月意象就达40次，而且苏轼明月意象成为代表作之篇目好几首，吴文英却一首也没有。吴文英为意象密集型代表性词人，苏轼则近于稀疏型。吴文英词存有340多首，与苏轼词数相近。论各种意象出现次数，吴文英均位列前茅，苏轼总在其后，唯明月意象的构设与吸纳次数和整篇构设明月意象词成为名篇数量远过吴文英词。经过吴文英与苏轼的对比，知吴文英词多用暗夜意象已成不需冗证之实。而作为代表夜的意象之一种——明月在吴文英词中少见其身影，又为吴文英词多构设暗夜意象提供了新的佐证。

郑文焯《郑校梦窗词跋》评“君特为词，……如唐贤诗家李贺，……其取字多从长吉古诗中得来，故造语奇丽”^[15]。孙麟趾在《词径》中也说：“词中之有梦窗，犹诗中之有李长吉。”^[16]李贺曾任奉礼郎，《新唐书·百官志三》云：“奉礼郎二人，从九品上，掌君臣版位，以奉朝会、祭祀之礼。宗庙则设皇帝位于庭，九庙子孙列焉。……凡祭祀、朝会，在位拜跪之节，皆赞导之。公卿巡行诸陵，则主其威仪鼓吹，而相其礼。”^[17]职务之便，促使李贺对鬼神事知之较

多，因而在诗歌创作中表现出“幽僻多鬼气”^[18]的特色。知鬼神有时转为对鬼神的否定，有时则径直使用鬼神意象构成诗境。诗人写秋天原野的荒寂幽冷为：“石脉水流泉滴沙，鬼灯如漆点松花。”（《南山田中行》）形容匣中宝剑的威慑锋利为：“提出西方白帝惊，嗷嗷鬼母秋郊哭。”（《春坊正字剑子歌》）都没有离开鬼意象的参与。按照中国古代神秘主义思维成说，日暮黄昏是鬼魂出没、妖魅显形的时候，戴孚《广异记》、牛肃《幻闻》、白居易《古冢狐》、洪迈《夷坚志》等书均有这方面的记载。妖鬼之所以要在黄昏夜间出现，因为此时正是他们的早晨。依此而论，李贺诗中的鬼意象当与夜意象表里相一。吴文英学李贺得其夜意象而避开鬼意象，与词境中取人、仙意象多而不取鬼、神意象创作心路历程全合节拍。

张炎评吴文英词有“质实”之嫌，认为“质实则凝涩晦昧”^[19]，“晦昧”与“凝涩”为并列词组，意各有别。盖“凝涩”言其词语应用不顺畅，读之有拗口饶舌之感。“晦昧”一指词意隐晦曲折，人不可晓，二指词境幽暗朦胧，透明光度不显，这个答案可在张炎自己的话中找到答案。他说：“如《唐多令》云：‘何处合成愁，离人心上秋，纵芭蕉不雨也飕飕。都道晚凉天气好，有明月、怕登楼。前事梦中休，花空烟水流，燕辞归客尚淹

留。垂柳不萦裙带住，漫长是，系行舟。’此词疏快却不质实。”^[20]这首词一方面语句通畅，词意明显，另一方面词使用“明月”意象照亮了词境，显出明净爽朗气氛，故有“不质实”且“疏快”之誉。《声声慢》中有“檀栾金碧，婀娜蓬莱，游云不蘸芳洲”之句，张炎言“前八字恐亦太涩”，未涉“晦昧”，张炎重点看到了前八字的艰涩不畅之失，而未谈词境明晦之分。由此可以看出，“质实”构成因素必有两个方面，即意与境，这种论词方式与中国古人重意与境的完美谐合完全一致。张炎所论向我们昭示，“晦昧”乃为吴文英词境色度取摄不足之所。吴文英词中昏暗夜意象的大量构设恰成词境“晦昧”特显情调。后人陈洵论吴文英词将“涩”与“晦”分说，明言：“以涩求梦窗，即免于晦。”^[21]可谓知张炎思想核心者。后人动辄将“晦”与“涩”相并而用，且仅指词意不显，实有不当之。^[22]

^[13]朱骏声编著：《说文说文通训定声》，中华书局影印，1984年，第92页。

^[14]此词见龙榆生编选：《唐宋名家词选》，上海古籍出版社，1980年，第287页。

^[15]孙克强编著：《唐宋人词话》，河南文艺出版社，1999年，第807页。

^[16]唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局，1986年，第三册第2553页。

^[17]欧阳修、宋祁撰，陈焕良、文华点校：《新唐书·志第三十八》，《古典名著普及文库》本，岳麓书社，1997年，第一册第

763页。

[18]转引自苏州人民纺织厂，江苏师范学院《李贺诗选注》注释组：《李贺诗选注》，江苏人民出版社，1976年，前言第4页。

[19]张炎著，夏承焘校注：《词源注》，《中国的古典文学理论批评专著选辑》本，人民文学出版社，1981年，第16页。

[20]张炎著，夏承焘校注：《词源注》，《中国的古典文学理论批评专著选辑》本，人民文学出版社，1981年，第16页。

[21]陈洵撰：《海绡说词》，唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局，1986年，第五册第4841页。

[22]夏承焘也云：“夫梦窗词用事下语，诚有深入而未能显出者。然四稿中不晦涩之作，细释之亦实在不少，以其含思高远，琢语幽邃，读者不易得其端倪，遂概以晦涩目之，岂得为持平之论？”张炎著，夏承焘校注：《词源注》，《中国的古典文学理论批评专著选辑》本，人民文学出版社，1981年，第52页。

第六节 昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路

——宋词构设与吸纳夜意象的基本原因鉴望

一、夜夜除非，好梦留人睡

——文学反映论就是生活决定论的观点，在宋词构设与吸纳夜意象的创作实践中突出创作主体能动作用的体现

生活是文学艺术创作源泉的理论是具有普遍意义的判断，但也应看到创作主体主观能动作用的深刻内涵。西方人的精神分析学文艺创作分析论认为，文学艺术创作的基本动因之一，是创作主体力比多的冲动。这种理论还可以表述为文学艺术创作的动因来源于代偿性满足。这些理论均认为，艺术家与常人一样，有各种各样的欲望，其中最强烈的是性的欲望。由于欲望有时受到压抑，不能满足正常需要，往往造成人之内心的郁闷，有时甚至使人性受到扭曲。艺术家就借助艺术创作来宣泄胸中的郁结，使生活中的缺憾在灵魂上得以短暂补偿。有时艺术家通过创作还可以延伸自己的生活，使空虚心理变得充实一些，缓减欲望无法实现的痛苦。这种理论不具有普遍性，因而不能视为完全正确，但也不能一概否定，斥之为无稽之谈。说其有理，在于这种理论

从某些侧面看到了某些作家和某些类型的作品，实实在在地表达了人们对欲望的追求，某些艺术家创作某些类型的作品时，确实存在着欲望饥渴的表现。所不足之处在于，这种理论有偏激性，犯了以偏概全的逻辑错误。宋词中构设的一些夜意象作品，有些是词人借助有意想象由一种表象联想起另一种表象，并引发出相通感受，构设出具有生活气息较为浓厚的新型意象。有一些词作者则有可能是从现实生活中获取意象的真实记忆，即对真实生活的浓缩。这说明完全用力比多的冲动来判断创作的起因，是不合适的。韦庄、晏几道经常写一些回忆往日生活的词篇，其中多包含一些对往事情韵的艳羨，实是纵情艳赏玩乐之后心理空虚的真实反映。柳永津津有味地写“师师生得艳冶，香香与我多情，安安那更久比和？四个打成一个”（《西江月》）等等一些笔涉女性情态观照的词作，有人认为含有尊重女性、讲究恋爱平等的艺术民主思想，但其中也不乏含有深深的欲望饥渴。柳永其他词中多写男女在青楼妓馆中厮混的夜生活场面，其创作真实动因亦是可想而知。苏轼写夜间梦见已逝之妻，创作出《江城子》以作悼念，名动词坛。这是词人心中对已故妻子怀有深刻真情思念的结果。李清照写自身夜间的孤独寂寥，恐怕也不仅仅是为了艺术创作，也有难言之隐。王灼瞪大眼睛斥责李清照为无所

顾忌者，“作长短句能曲折尽人意，轻巧尖新，姿态百出，闾巷荒淫之语，肆意落笔，自古搢绅之家能文妇女，未见如此无顾籍也”^[1]。可以看出王灼对李清照某些词作的创作动因已有所认同。刘过以词写女人指甲和小脚，花间词人写脂粉气十足的床第形态，亦恐带有相同的心理打算。辛弃疾写将军的夜间悲愤，与他不能实现奋力救国愿望有一定联系，特别是在夜深人静之时，往往会激起词人对往事与现实的深刻思考。心理学实验告诉人们，人可以凭借回忆和凝视、远望去满足心中的某些需求，远望可以当归，长歌可以当哭，说的就是这个道理。创作不是兴一起笔即落的如此简单之事，而是需要调动创作者的多种器官进行有机运作，有时又需要靠大脑的回忆，对生活进行重构与加工。这样，词人就可以把生活中的缺陷转化为艺术创作满足和艺术欣赏满足，把君臣失宠、官场失意的内心忧郁借助儿女恋情表现出来，这些可以称作是“把内心的冲突塑造成外部的形象”，以此填补复杂的内心空间。词人的艺术实践证明，很多夜意象连带的夜生活词作赢得了很高声誉，究其原因是词人将“观念的摇篮”与“实践的竞技场”有机地合二为一。观念为人之心中的多种欲望的综合，实践为生活中的具体行为，人心与生活实践发生应接，加上精准的艺术提炼，出现精品就成为必然。因此，我们可

以这样说：“性的冲突成分既然可以升华，当然就有着相当的可塑性，因此经过更加彻底的升华，就可以产生更大的文化成果。”^[2]对此，我们应该从传播与接受的理论角度加以充分地体会和认识，切勿谈虎色变。我们还应该承认，客体对主体造成的影响，在很大程度上取决于接受主体自身期待视域的承受、过滤和反馈水平，视域愈是宽广，承受力就愈大，过滤得就愈细，反馈出来的东西距离原有客体愈是有别。明乎此，我们还可以进一步认知中国古代文学中诸如宫体诗、唐宋传奇、《金瓶梅》、明清传奇戏以及其他小说中所刻画的情景中隐含的作者创作动因，流传在社会上被广泛欣赏的真实原委以及产生的审美格式塔效益——远远超过描写本身，这就是“反馈出来的东西距离原有客体愈是有别”的内涵所在。

作家、艺术家创作是有审美追求的，仅仅把创作说成是追求欲望满足，或者是创作纯粹出于对社会的责任感，都有些绝对化和庸俗化。宋代词人构设夜意象，大力记写夜意象统领下的夜生活和夜情感，是因为夜作为自然景观和生活空间，本身就蕴含着美。词人是美的创造者、发现者和传播者，因而写夜生活中的方方面面成为必然。词作为一种文学样式是一代生活精神与审美精神相结合的产物。宋代词人对夜美的充分体

认，表明他们创作自觉性的高度成熟。夜蕴含着柔和、缠绵、朦胧、平静、玄深等多种美。举例看，“江上柳如烟，雁飞残月天”（温庭筠《菩萨蛮》），是朦胧的美；“红楼夜别堪惆怅，香灯半卷流苏帐”（韦庄《菩萨蛮》），是柔和的美；“今宵酒醒何处，杨柳岸、晓风残月”（柳永《雨霖铃》），是缠绵的美；“笙歌放散人归去，独宿江楼，月上云收”（冯延巳《采桑子》），是平静的美。词人构设夜意象，既表现出了对夜自然美的领略，也表现出对夜生活美的认同与理解。宋词对夜生活的精美重构，对生活本原有所发扬光大，是宋人思想精微、向内收敛、所好之美在意态而不在形貌、贵澄清而不贵华浓的人情之婉约幽俊所决定的。然而，我们并不否认存在于中国古代文学其他阵营中夜长廊的无限延伸，只是说，词作为一种美文，构设的夜意象有着他种文体不可替代的特有阴柔美感。

[1]王灼著，岳珍校正：《碧鸡漫志校正》，《中国古典文献学研究丛书》本，巴蜀书社，2000年，卷二第41页。

[2]《美国心理学杂志》第21期。

二、舞低杨柳楼心月，歌尽桃花扇影（底）风

——宋词贵族文学质性与有闲阶层文学质性对夜生活的艺术融化

宋词是一种贵族文学和有闲阶层文学，其中所收笼的生活缩影，无例外地多为贵族人物与有闲人物的情感和生活的混同物。李清照曾倡导词要有富贵态，须典重，表明了词为贵族文学的精神实质。晏殊写词要求出富贵气象，具有与李清照同样的精神内涵。李煜、冯延巳、晏殊、欧阳修、苏轼、辛弃疾等人的词，均以君主、宰辅、大臣气势袭人。宋词创作的群体中也有一些寒酸书生、清雅人士以及下层官吏。柳永年轻时以潦倒书生的身份写下了一些追求功名富贵以及攀附权贵的作品，将灯红酒绿的世俗生活视为人生适意的惬意享受，对歌楼妓馆的生活投入羡慕眼光，因而乐此不疲地刻画妓女形象，其所作之词被人视为俗文学。但也迎来了广泛接受者的认可，致使柳永的词得以极为广泛的传播，达到“凡有井水饮处，即能歌柳词”的程度。^[3]这种现象的出现，除了柳永作词与谱曲的功夫超人之外，重要的一点还在于，柳永的词表现了人性中最基本的需求，具有浓郁的生活气息，满足了有闲阶层及芸芸众生的审美情趣。姜白石等人以雅士身份写清高生活趣味，开风雅词派先头，为词

体文学反映生活生出了新的增长极。上述诸种创作群体，在生活上都追求平民所不能企及的超凡脱俗方式，即高雅的、贵族式的方式。贵族生活方式的普遍特点是对业余夜生活的重视，乘夜间朦胧的环境大行歌吹酒绿欢乐，这样可以显出富贵气派。贵族的夜生活内容丰富，是不用说起的话题，与平民百姓日出而作、日入而息的单调生活是不可同日而语的。宋代施行文治，文人的地位被抬得很高，能词的人自然在社会上的地位也比较高。有些词人虽然没有高官隆位，但对夜生活的追求也趋贵族化，力求丰富多彩，时有超过贵族夜生活的势头。早在晚唐五代时期，能词之人与官僚贵族就成为同一个生活圈子里的混世人物，有着共同的爱好和遭际。赵宋建国后，词人基本上实现了生活上的贵族化，二者的爱好与生活习尚完全相同：夜游、夜玩、夜愁、夜思、夜徘徊、夜弹筝、夜饮酒、夜别离、夜偷情、夜赏月、夜哭泣、夜观灯、夜赏词、夜创作等。从词反映的夜生活看，表现出词人善于捕捉夜生活场面的高超技能。“夜长衾枕寒”（温庭筠《更漏子》）写的是女子夜思的苦痛；“醉入花丛宿”（韦庄《菩萨蛮》）写的是男子夜游妓馆；“门外马嘶郎欲别，正是落花时节”（韦庄《清平乐》）写的是夜别离；“妆成不画蛾眉”（韦庄《清平乐》）写的是夜打扮；“罗衣

湿，红袂有啼痕”写的是女子夜哭泣；“手援裙带绕阶行”写的是女子夜徘徊；“罗裙从风轻举，愁杀采莲女”（韦庄《小重山》）写的是女子的夜愁；“河畔青芜堤上柳，为问新愁。何事年年有？独立小桥风满袖，平林新月人归后”（冯延巳《鹊踏枝》）写的是男子年老而青春不可再来的夜愁；“王勒雕鞍游冶处”（欧阳修《蝶恋花》）写的是男子经常夜间光顾娼楼的生活；“谁把钿筝移玉柱”（冯延巳或晏殊《鹊踏枝》）写的是夜间弹筝、奏曲；“起来检点经由地”（冯延巳《采桑子》）写的是男子的夜徘徊；“醉拍阑干情未切”（李煜《玉楼春》）写的是男子的夜醉；“含笑整衣开绣户，斜敛手，下阶迎”（和凝《江城子》）写的是男女夜间偷情。如此写夜生活的词不胜枚举。词中写艳情生活多将女性推到前台，似乎是只写女性的艳情夜生活，但女性生活的对应面就有男性的心脉在跳动。不能只看到女性对男性的引诱，而看不到古代男性文人心理的偏狭。可以想象，没有贵族以及其他有闲阶层夜生活的特殊，也就不可能有如此辉煌的夜文学面世。

贵族文学还有好遮掩的特点，表现在词里则是，本来为贵族生活场景中的男逐女恋，却硬要说是女子的单相思。倒是有这样的事实，因为有些贵族男性身处情场日久，产生了对女性的厌足

感。相反，接受情感“施与”的女性人数之多，不能如意恣情，因而表现了单相思的苦恼。词人于动人春色中不求众多，仅取了万绿丛中“女子单相思”之一点，造成了后人解读词篇的偏向。词人混入青红场日久，深知女性心理深处的微隐，也了解身处高位的男性心理，因而在创作夜生活词时，经常将男性隐约地推向前台，构成男女嬉乐同游图景。晚唐、五代花间词人中的君主、宰辅、人臣，这些人所作词篇是理所当然的贵族文学，加上彼时的一切都属统治阶级所有，产生超俗绝群的超时代作家实为艰难，这就铸成了词作为贵族文学牢不可破的地位。入宋以后，文人地位有很大提高，及第文人犹高，被视为新贵，多数职在台省，个人生活风范影响社会面很广。“红袖添香夜读书”、“小园香径独徘徊”、“相对夜调笙”、“小红低唱我吹箫”的夜生活情趣，往往被社会传为美谈。苏轼、辛弃疾作为一代名人加名臣，集文人与贵族于一身，他们的夜吟夜思与夜创作，构成了他们夜间生活的主要部分。文人取得贵族身份后，追求贵族生活方式或有过于贵族。拿养家妓一事论，文人养妓数量已与部分政界名官显达没有差别。王安石、司马光身为高官，但“荆公、温公不好声色”，不养姬妾，且视之为“何物”。^[4]在当时的环境当中，可算是高蹈独行了。而苏轼、张先、秦观、黄庭坚、辛弃疾

等人都在养姬妾之外，狎妓游冶亦为常见。由此可见，贵族化文人的夜间寻求欢乐生活似乎更为放诞浪漫。至如周邦彦、吴文英等人，更是在夜间的娼楼妓馆中处处有其身影，时时买歌逐笑，将夜生活的丰富多彩视为人生理想中的重要部分，到了不可尽述的程度，与社会名流共同撑起了宋人夜生活的流苏帐，风流至极。词人作为社会的一个分子，出于对生活真实的理想化和对美的追求，将夜生活艺术意象化，形成了明显的创作倾向。由于这种创作倾向托起的贵族文艺沙龙，充分显示了一代文学的特有精神内涵，填补了宋诗较少涉足的夜情夜恋缺失，延伸了晚唐五代词的寿命，活跃了宋代文坛，深刻揭示了宋代贵族的生活心态和审美心态，因此具有重要的认识价值和审美价值。

词最早主要产生于民间，当然不可能去描写贵族生活，被归属为俗文学脉系。后来随着文人的染指，逐步进入上流社会，变成了以描写贵族生活为主以及为广泛上流社会看好的贵族文学。但词的抒情及记写生活真实情态的本性并没有因为地位的变化而丧失，而且随着都市经济的繁荣，市民阶层的大量出现，有一部分词依然保持了俗文学的本色，具有向早期民间词回归的倾向，形成新型的市场文学和市民文学。宋代贵族生活的世俗化倾向，使“俗”的成分在新的市场中

生出了更加诱人的魅力，词的市井文学地位得以重新认可。市场文学需要票房价码，这就需要把为人艳羡的夜生活写入词中，对作为视听享受非常贫乏的古代欣赏者和听歌者来说，有上几句笔涉男女情爱的夜描写，再配上颤悠悠的女音，足可以吸引许多人的注意，从而实现歌词的眼前经济价值。这种审美倾向与宋人钟情于传奇笔记小说的创作欣赏，喜欢谈论一些为人想听的离奇故事，是完全一致的。而《太平广记》收集故事的市场特性及其适时编订，确实为广大文人收集旧有传奇轶事，记录发生在自己身边的趣闻，提供了绝好的参考范本，对市场文学的形成起到了巨大的推动作用，也是“丁时太平，以文化成天下”^[5]的具体举措，没有人不去效仿。市民包括广泛的文学受众，作为市场文学的主要欣赏者，虽然一部分人处于社会底层，但就文化娱乐的需求而言，并无丝毫滞后，与贵族士大夫文人相比，有层次的区别，没有需求多少的区别。生活在都市城坊中的一部分市民，对儒家正统的仁义道德大多漠然置之，有些人则不甚知之，只求依红偎翠和感官刺激的一时快乐。这些市民的这种审美观念有时直接为深入市井生活的文人所领受，并于青楼妓馆、茶坊酒肆、歌台舞榭的情感体验中，将市民心绪与浪迹行为以及文人自身的所作所为合为艺术描写的对象，构成了词体文学中夜

生活的又一层面。柳永所作的大量符合市民口味的作品，正是在市民圈子里生活的结果。柳永词中写了大量的夜生活，有许多无疑都是他生活中的真实体验，带有浓重的普通市民情感色彩格调，因而表现穷人夸富、男性的情感躁动就是实事求是的反映。市民是市场的建设者，也是市民生活的创造者，市民的夜生活方式吸引了文人，从而引来了文人笔墨的丰收，因而不可小视市民夜生活对词体文学的促进作用。

[3]叶梦得著：《石林避暑录话》卷三，《宋人小说》本，上海书店据涵芬楼旧版影印，1990年。

[4]邵伯温著：《河南邵氏闻见录》卷第十一，《宋人小说》本，上海书店据涵芬楼旧版影印，1990年。

[5]周必大著：《平园续稿》卷十五，《文苑英华序》，影印《文渊阁四库全书》本，集部第八十六，台湾商务印书馆，第1147册，第582～583页。

三、夜阑秉烛开尊细论文

——宋人夜思维条件反射对夜意象构设的有力促进

文学创作思维是以有意想象为核心的自觉表象运动，已经达到了思维的高级阶段。这种思维只有具备抽象概括和进行抽象思维机能的人脑才能产生。这种思维也即常说的形象思维，也就是以创造特定的艺术形象、艺术意象为目的，由抽象思维指导和配合的、渗透着情感活动的自觉表象运动过程。由此可知，形象思维在促使开始活动的问题中存在着这一活动结果意识的超前系统，即组织起来的形象（表象）系统和组织起来的概念系统。形象选择的可能性是想象的基础，概念重新组合的可能性是思维的基础。形象选择与概念重新组合经常在两个平面上进行瞬间结合，表明形象系统与概念系统的密切联系特性。这说明形象思维是一种混合型思维，它的产生是人的大脑三个级区相互协作的结果，既有无条件反射的一面，也有条件反射的一面，有时还可以综合直观信息，有时可将直观综合水平过渡到象征过程水平，对表象背后的深层规律进行概括，构成意象之间相互啮合的结构链，化为杰出的艺术精品。这种形象思维的一贯特性，可概括为思维惯性，这种一贯反映在艺术法则的指导下和心

理背景的约束下，形成作家创作中表现的一贯性原则。诗中老杜是伟大的诗圣，其创作经验之丰富，表率一代诗坛。他在《月夜》、《春望》等诗中均表现了形象思维的惯性原则和条件反射性。作者看到“今夜鄜州月”，就在抽象思维的指导下产生条件反射，立刻联想到“闺中只独看”的情景，一首小诗中包含的深刻艺术哲理可见一斑。这种形象思维的条件反射形成，是长期艺术实践的结果，与高级动物具有先天性条件反射不可同日而语。“感时花溅泪，恨别鸟惊心。烽火连三月，家书抵万金”同样是诗人形象思维条件反射的佐证。在一般人眼里，“花溅泪”与“感时”、“恨别”、“鸟惊心”不会构成一组天然鹊桥，而在杜甫，由于注意力高度集中的艺术体验形成了形象思维条件反射，因而看到此就联想到了彼，达到这种程度非天资与人力的有机结合是办不到的。宋代词人是形象思维很敏感的作家，他们在长期的艺术生涯中发现了夜美因子，能够在夜生活的感召下构设出丰厚的词体夜意象。形象思维的条件反射原理告诉我们，丰富的生活必然会导致高质量的文艺作品出现。宋代词人在夜生活的滋养下，形成了他们独特的感物思维能力，这与古今名作家思维能力的形成是一脉相通的。由此我们可以得出结论，宋词作为一种“夜文学”，与宋代词人的艺术思维特点——夜思维条

件反射比较发达息息相关，切不可视宋词中夜意象的大量构设为荒诞不经之举。

宋代词人的夜形象思维条件反射，表现在词里，就是对与夜有关的人、事、物有着较为敏感的感受能力和以此为材料构思创设意象的高超能力。分开来说，静夜可以进一步启动词人的思维向更深层次的高度发展。宋代词人多为在朝文人，白天有较多的公务在身，写词作为一种“小伎”（此处所云“小伎”未必是全方位贬义，含有自嘲意味）固然不可于上朝或行公事期间烂浪下笔，可以设想，除即兴赋作或面对具体情景口占外，许多词人是在夜深人静或其余安静的“三余”时辰进行创作的，这在宋词小序中已见充分证据，这里不再赘列。人的夜间思维较白天的思维更富有灵活性与创作的浪漫性，夜生活丰富的人更是如此。西方人也认为，进入黄昏之后，为人脑产生新见的最佳时候。宋代词人占有生活与文化素养的两大创作先决条件，因而构设夜意象便得心应手。年轻词人可以在彻夜狂欢、窃窃私语中寻找并得到创作灵感，老年词人可以在夜深人静之时回忆往日的夜风流韵事，也可思考人到暮年而无法挽回青春活力的问题。夜生活的刺激无不使宋代词人于夜创作时表现出极高的夜表象记忆能力和综合分割能力，从而在创作伊始，便在脑际浮现出多幕人生夜动态图景和夜物游动画

面。伟大词人辛弃疾是一个很善于夜间创作的人，苏轼也不例外，李清照、姜白石、吴文英也在行列之中。应该说明的是，不能把夜思维的条件反射完全附丽于夜意象的构设之上，也应兼及其他类型的文学创作及文章的写作之上，只看到一点是片面的。夜思维的条件反射在很多情况下，呈现放射状特色，亦即是多层面的，绝非是单一的。人生的夜孤独，夜困惑，曾经交往过的夜间女子之天姿国色，士大夫为国忧民的夜思考，盛大节日的夜景、夜舞裙、夜歌喉，失意文人的夜游山川名胜，都能引起创作思维的条件反射。正因如此，宋词夜意象中包融的夜生活内容才表现得五光十色，样样俱全。思维的条件反射人人都可获取，只是因为各人的实践过程不同而表现出不同趋向。同为宋人，由于受理性思考的长期培养与锻炼，造就了他们创作理趣诗文的思维条件反射能力。由于对历史的深刻反思与钻研，又培养了宋人史学才识及与之相适应的思维条件反射能力。只是宋人词才若天纵之，表现出极为自然、高超的夜意象构设的思维条件反射能力，使词更富有儿女情味和人生思考的生活气息。可以这样比喻，夜生活是梅子，思维是人们眼中的视线，夜意象词则是口中生出的唾液，望梅可以止渴，通过思维与夜生活的接触，词人构设出了令人舌生津的夜意象，给读者和作者自

身都留有美的享受。波兰语义学家沙夫曾说：“作曲家经验到爱情的狂喜，他就用音乐语言中的小夜曲的形式把它表现出来。”^[6]宋代词人构设夜意象，并吸纳其他意象编织成形形色色的夜生活词章，同样是受到夜生活中能够激起情感波澜因素的影响，这已经成为能够找到相应理论印证的创作规律。

任何一种文学样式都是在前代文学继承的基础上发展起来的，即使不是同一种文学样式，也有借鉴关系。在中国古老的诸多文学样式中，以夜作为大小背景进行创作的作品有很多。《诗经》、《楚辞》、汉赋、古诗十九首、曹操诗、陶渊明诗及魏晋南北朝的骈体赋、盛唐诗、晚唐诗里均有成功的夜文学作品存在。词取唐诗的意境、格律，赋的文笔，传奇大胆笔涉艳情的创作精神以及六朝宫体诗的艳情特色，以轻巧尖新、雍容富贵、缜密典丽、婉约清俊风貌面世，在词人字斟句酌刻意创新的过程中，最终归于淳雅，堂堂正正地进入文学殿堂，别开夜文学新天地。可以说，词在借鉴前人文学成果的基础上，以夜意象武装了自身，实成青出于蓝而胜于蓝之态势。宋词夜意象统摄的丰富夜生活及广泛的夜气象内容，填补了宋代以前中国古代文学史反映人性扭曲之豁缺，使文学创作中的继承精神变为名副其实的扬弃，为老树纵横的古代文学苑囿增加

了稚嫩花朵，带来了芳香四溢的新鲜气息。

[6]沙夫著，罗兰、周易合译：《语义学引论》，商务印书馆，1979年，第129页。转引自何新著：《艺术现象的符号——文化学阐释》，人民文学出版社，1987年，第61页。

三、当歌对酒莫沉吟，人生有限情无限

——宋人思想解放与人性觉醒引来了宋词夜意象的大丰收

不同文学现象的出现，标志着时代精神与时代思想的变化，可以说，时代的思想政治气氛愈是宽松，就愈能促进文学的发展，国家不幸时的思想政治也是宽松的，因此说“国家不幸诗人幸”是有道理的。文学可以体现时代，时代可以造就文学，词作为一种文学样式，带有明显的时代政治与思想气息就成必然之势。可以说，没有思想解放与人性的高度觉醒，就没有词体文学的大踏步前进。思想解放可以表现在不同的时代背景之中，乱世可以导致思想解放，治世也可以出现思想解放，都市经济的发展也可以带来思想的解放，人性觉醒在文人之手，在文学作品中，在读者群体之心中，表现在大量情爱、休闲文学的创作与欣赏之上。因而有人说，诗人的天职不过是将人类囚禁在躯体内的灵魂解放出来。晚唐时期，李唐王朝进入萎靡不振阶段，社会各方面表现出精神抑制状态，对此最为敏感的是文人，上层中前程最为渺茫的也是文人。文人不能在政治上如愿，就要寻找地方去派遣心中的苦闷。心理学告诉人们，消愁解闷的方式是多种多样的，可以直接进入欢乐场，将捆在人类身上的男女大禁

枷锁彻底解除，代之以宣泄的欢愉；也可以在静中练达，导入无为之境。总之，要将在多重重压之下残喘的人变成富有生命力的真实体。向着这种境界冲击的第一道突破口，就是文人以前所未有的胆识，闯入为上层统治阶级死死把守着的女儿世界，实现真正生命意义上的人性觉醒与升华，打开普通人久久不敢开启的心灵窗口，以前是为人进出的门紧锁着，词人努力的目标便是“给尔自由”。在给尔自由之先，词人早着我鞭，导夫先路，在生活的基础上，捧出了令人耳目一新的旋律，那就是体现文人心绪的词体艳情与爱情文学。晚唐文人写艳诗艳词，无不是人性觉醒的表现。西蜀王衍就高声呼喊：“者边走，那边走，只是寻花柳。那边走，者边走，莫厌金杯酒。”（《醉妆词》）南唐小朝廷在风雨飘摇中，君臣上下实现了无可奈何的思想解放，感受到了人生“一片芳心千万绪。人间没个安排处”（李煜《蝶恋花》）的无聊，因而彻悟出了“寻春须是先春早。看花莫待花枝老”（李煜《子夜歌》）的人生真谛，于是大胆地玩，那场面正如李煜在《浣溪沙》和《玉楼春》里所写：“红日已高三丈透。金炉次第添香兽。红锦地衣随步皱。佳人舞点金钗溜。酒恶时拈花蕊嗅。别殿遥闻箫鼓奏。”“晚妆初了明肌雪。春殿嫔娥鱼贯列。笙箫吹断水云开，重按霓裳歌遍

彻。”（选前片）真是前人无可比拟。即使是女子也在思想解放上有了很大进步，竟至于大胆与人偷情，请看下面词中所写：“花明月暗笼轻雾。今朝好向郎边去。划袜步香阶。手提金缕鞋。画堂南畔见，一向偎人颤。奴为出来难。教君恣意怜。”还有韦庄所写女子内心活动是：“春日游。杏花吹满头。陌上谁家年少，足风流。妾拟将身嫁与，一生休。纵被无情弃，不能羞。”（《思帝乡》）女子尚且如此通脱，更何况是在上的君主与纭纭男性。入宋不久，社会进入晏安阶段。皇帝亲自下诏使人纵乐，朝野上下思想顿入通脱之境，官宦蓄姬养妾成风，富贵之家还供养乐班子，诗家爱唱西昆好，词人更是当仁不让，捷足先登，进入人性觉醒实场。晏殊在思虑山川满目泪沾衣，荣华富贵能几时之际，深沉地写下了《浣溪沙》词：“一向年光有限身。等闲别离易销魂。酒筵歌席莫辞频。满目山河空念远，落花风雨更伤春。不如怜取眼前人。”宋初词人聂冠卿也说：“休辞醉，明月好花，莫谩轻掷。”（《多丽》）深刻地表现出了深谙世事的词人心理反映。讲究雅正的词论家张炎也承认，词“盖出莺吭燕舌间，稍尽乎情可也”^[7]。宋代词人都是在思想解放的前提下涉入词坛的，他们大胆地进入夜生活的圈子里，饱尝着人间应有的欢乐，再也不用偷偷摸摸，而是把发自内心对

异性的好感，通体透明地和盘托出。与唐人的闺怨诗、宫词之类的文学作品只把男性的代表总体，作为不涉入生活的第三者相比，宋代词人是真正感应生活的创作主体，虽然写得貌似花枝招展，与时代人格追求有所不合，但实事求是，全方位展示了一代世人的真实心绪，“畅快淋漓地宣泄了那一代人的真实感情，十分出色地‘诗化’了他们纷纭繁复的各类人生体验。”^[8]促成了词为夜文学本有属性的全面升华，为中华文学宝库增添了新的气息。

^[7]张炎著，夏承焘校注：《词源注》，《中国的古典文学理论批评专著选辑》本，人民文学出版社，1981年，第123页。

^[8]杨海明著：《唐宋词与人生》，河北人民出版社，2002年，自序第3页。

参考文献

B

北京大学历史系《论衡》注释小组注释：
《〈论衡〉注释》，中华书局，1974年。

北京师范大学中文系文艺理论教研室编：
《中国古代文论选注》，陕西人民出版社，1983
年《北京大学学报》，2007年第3期。

遍照金刚著，周维德校注：《文镜秘府
论》，《中国古典文学理论批评专著选辑》本，
人民文学出版社，1975年。

班固撰，颜师古注：《汉书》，中华书局，
1962年。

不著撰人名氏：《古杭杂记诗集》，《武林
掌故丛编》本。

C

陈伯海著：《释“意象”》，《社会科学》，
2005年第9～10期。

陈寿撰：《三国志》，《简体字本二十四
史》本，中华书局，1999年。

陈戍国点校：《周礼·仪礼·礼记》，《古典

名著普及文库》本，岳麓书社，1989年。

陈应行编：《吟窗杂录》，中华书局影印本，1997年。

陈德礼著：《人生境界与生命美学》，长春出版社，1998年。

陈祥耀著：《论文二则》，《古代文学理论研究》，1980年。

陈植锽著：《诗歌意象论》，中国社会科学出版社，1990年。

陈立撰，吴则虞点校：《白虎通疏证》，《新编诸子集成》本，中华书局，1994年。

陈鹏翔著：《主题学研究与中国文学》，《主题学研究论文集》本。

陈廷焯著：《大雅集》，《唐宋词汇评》两宋卷本。

陈廷焯著：《白雨斋词话》，《词话丛编》本。

陈廷焯著：《词则》，《须溪词》，《宋词别集丛刊》本。

陈梦家著：《殷墟卜辞综述》，中华书局，

1988年。

陈洵撰：《海绡说词》，《词话丛编》本。

陈郁著：《藏一话腴》，影印《文渊阁四库全书》本。

陈元靓编：《岁时广记》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年。

陈子龙著：《王介人诗余序》，《人间词话新注》本。

陈桥驿著：《水经注校释》，杭州大学出版社，1999年。

陈寅恪著：《金明馆丛稿二编》，生活·读书·新知三联书店，2001年。

陈师道著：《后山诗话》，《宋代词学资料汇编》本。

陈师文撰：《太平惠民和剂局方》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年。

陈梦雷编：《古今图书集成》，鼎文书局印行。

程颐著：《周易程氏传》，《朱子语类》，《理学从书》本。

程颢、程颐著，王孝鱼点校：《二程集》，《理学丛书》本，中华书局，1981年。

程大昌撰：《演繁露》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年。

《词苑萃编》，《唐宋人词话》本。

《词辨》，《唐宋词汇评》唐五代卷本。

《辞海·文学分册》，上海辞书出版社，1981年。

蔡绦著：《西清诗话》，《诗词例话》本。

蔡绦撰：《铁围山丛谈》，见《孙公谈圃》（及其他两种），《丛书集成初编》本，中华书局，1985年。

蔡宽夫著：《蔡宽夫诗话》，《宋诗话全编》本。

查礼撰：《铜鼓书堂词话》，《词话从编》本。

褚人获著：《坚瓠九集》，《续修四库全书》本。

曹础基著：《庄子浅注》，中华书局，1982年。

《丛书集成续编》，上海书店出版社，1995年。

D

丁福保辑：《历代诗话续编》，中华书局，1983年。

丁皋著：《写真秘诀》，《中国画论类编》本。

丁丙、丁申辑：《武林掌故丛编》，广陵书社，2008年。

《董氏武陵集记》，《刘梦得文集》，《四部丛刊》本。

董诰等编：《全唐文》，上海古籍出版社影印，1990年。

董仲舒著，苏舆撰，钟哲点校：《春秋繁露议证》，《新编诸子集成》本，中华书局，1992年。

董仲舒著，曾振宇注释：《春秋繁露》，《国学新读本》本，河南大学出版社，2009年。

戴震著：《戴震全书》，黄山书社，1995年。

戴鸿森笺注：《姜斋诗话笺注》，人民文学出版社，1981年。

达尔文著：《物种起源》第二分册，商务印书馆，1981年。

邓椿撰：《画继》，《学津讨原》本。

段成式撰：《酉阳杂俎》，《全唐小说》本。

E

恩斯特·卡西尔著，甘阳译：《人论》，上海译文出版社，1985年。

恩格斯著：《反杜林论》，《马克思恩格斯选集》本。

恩格斯著：《英国现状》，《马克思恩格斯全集》本。

F

方回撰：《桐江集》，《宛委别藏》本。

方勺撰：《泊宅编》附三卷本，《唐宋史料笔记丛刊》本，中华书局，1983年。

方东树著，汪绍楹校点：《昭昧詹言》，

《中国古典文学理论批评专著选辑》本，人民文学出版社，1961年。

方立天著：《中国佛教与传统文化》，上海人民出版社，1997年。

房玄龄等撰：《晋书》，中华书局，1974年。

冯天瑜、何晓明、周积明著：《中华文化史》，上海人民出版社，1990年。

冯天瑜著：《上古神话纵横谈》，上海文艺出版社，1983年。

冯煦撰：《蒿庵论词》，《词话丛编》本。

范晔撰，李贤等注：《后汉书》，《简体字本二十四史》本，中华书局，1999年。

范晞文著：《对床夜语》，《宋诗话全编》本。

范成大撰：《吴郡志》，《江苏地方文献丛书》本，江苏古籍出版社，1986年。

佛雏著：《王国维诗学研究》，北京大学出版社，1987年。

费尔巴哈著：《费尔巴哈哲学著作选集》，

生活·读书·新知三联书店，1962年。

傅璇琮等编：《全宋诗》，北京大学出版社，1991年后陆续版。

G

郭绍虞辑注：《诗品集解·续诗品注》，人民文学出版社，1963年。

郭绍虞主编：《中国历代文论选》四卷本，上海古籍出版社，2001年。

郭绍虞编选，富寿荪校点：《清诗话续编》，上海古籍出版社，1983年。

郭若虚撰：《画图见闻志》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年。

郭熙著，周远斌点校、纂注：《林泉高致》，山东画报出版社，2010年。

郭绍虞主编：《中国古代文学理论批评专著选辑》，人民文学出版社，1963年。

郭绍虞主编：《中国历代文论选》一卷本，上海古籍出版社，1979年。

郭广伟校点：《权德輿诗文集》，《中国古典文学丛书》本，上海古籍出版社，2008年。

葛应秋著：《制义文笺》，《不丈斋集》本。

葛兆光著：《道教与中国文化》，《中国文化史丛书》本，上海人民出版社，1987年。

葛兆光著：《中国禅思想史——从六世纪到九世纪》，北京大学出版社，1995年。

葛兆光著：《中国思想史》第一卷，复旦大学出版社，1998年。

葛洪著：《抱朴子》，《道藏要集选刊》本。

龚维英著：《夸父逐日神话新释》，《天津社会科学》，1983年，第5期。

龚延明编著：《宋代官制辞典》，中华书局，1997年。

《古今词统》，《唐宋词汇评》两宋卷本。

《古今诗话丛编》，台北广文出版社，中华民国60年。

高尔基著：《我怎样学习写作》，《唐宋词鉴赏辞典》本。

高林广著：《唐代诗学论稿》，内蒙古人民

出版社，2002年。

干宝撰，汪绍楹校注：《搜神记》，《中国古典文学基本丛书》本，中华书局，1979年。

广东、广西等省《辞源》修订组，商务印书馆编辑部编：《辞源》，商务印书馆，1979年修订第一版。

顾祖钊著：《艺术至境论》，百花文艺出版社，1992年。

《穀梁传》，《十三经注疏》本。

H

胡应麟著：《诗薮》，《中国历代文论选》本。

胡应麟著：《诗薮》，《全明诗话》本。

胡经之著：《论艺术形象》，《文艺论丛》第12辑，上海文艺出版社，1981年。

胡经之主编：《中国古典文艺学丛编》，北京大学出版社，2001年。

胡道静等选辑：《道藏要集选刊》，上海古籍出版社，1989年。

胡雪冈著：《试论“意象”》，《古代文学理论论研究》丛刊第7辑，上海古籍出版社，1982年。

胡仔纂集：《苕溪渔隐丛话前后集》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年。

胡国臣总主编：《医学全书》，王道瑞、申好真主编：《严用和》，《唐宋金元名医全书大成》本，中国中医出版社，2006年。

韩兆琦选注：《史记选注集说》，江西人民出版社，1982年。

韩婴撰，许维遹校释：《韩诗外传集释》，中华书局，1980年。

韩鄂撰：《岁华纪丽》，《学津讨原》本。

韩养民、郭兴文著：《中国古代节日风俗》，陕西人民出版社，1987年。

黄河涛著：《禅与中国艺术精神的嬗变》，商务印书馆，1994年。

黄晋凯主编：《象征主义·意象派》，中国人民大学出版社，1989年。

黄宗羲原著，全祖望补修，陈金生、梁运华

点校：《宋元学案》，中华书局，1986年。

黄大舆撰：《梅苑序》，《宋代词学资料汇编》本。

黄蓼园撰：《蓼园词选》，《唐宋词汇评》两宋卷本。

黄玉顺著：《〈易经〉古歌的发现与开掘》，《文学遗产》，1993年第5期。

霍松林著：《历代好诗论评》，《霍松林选集》本，陕西师范大学出版总社有限公司，2010年。

霍松林主编：《古代文论名篇详注》，上海古籍出版社，2002年。

霍然著：《宋代美学思潮》，《中国美学主潮》本，长春出版社，1997年。

洪毅然著：《形象与意象》，《文艺研究》，1987年第4期。

洪兴祖撰：《楚辞补注》，《中国古典文学基本丛书》本，中华书局，1983年。

洪迈著：《容斋随笔·容斋三笔》，上海古籍出版社，1996年。

何小颜著：《花与中国文化》，人民出版社，1999年。

何新著：《艺术现象的符号——文化学阐释》，《百家文论新著丛书》，人民文学出版社，1987年。

何文焕辑：《历代诗话》，《中国文学研究典籍丛刊》本，中华书局，1981年。

何景明著：《与李空同论诗书》，《中国历代文论选》本。

黑格尔著，朱光潜译：《美学》，商务印书馆，1979年。

黑兴沛、金荣权著：《中国古代神话通检》，中州古籍出版社，1992年。

惠洪著：《跋东坡阮池录》，《苏轼资料汇编》，《古典文学研究资料汇编》本。

慧能著：《六祖坛经》，《中国佛禅文化名著》，《中国经典名著大系》本。

《后村先生大全集》，《四部丛刊》本。

侯外庐等主编：《宋明理学史》，人民出版社，1984年。

华东师范大学古典文学研究室编：《词学研究论文集》，上海古籍出版社，1982年。

J

金克木著：《艺术科学丛谈》，生活·读书·新知三联书店，1988年。

金性尧选：《宋诗三百首》，上海古籍出版社，1986年。

金圣叹著：《唱经堂语录纂》，《金圣叹全集》，凤凰出版社，2000年。

《金石录后序》，《李清照集》，《历代名家精选集》本。

金盈之撰：《新编醉翁谈录》，《丛书集成续编》本。

姜夔著：《白石道人诗说》，《白石诗词集》本。

姜夔等撰：《书谱·法书通释·续书谱·春语杂述》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年。

蒋寅著：《古典诗学的现代诠释》，中华书局，2003年。

蒋伯潜著：《十三经概论》，上海古籍出版社，1983年。

皎然著：《诗议》，《中国历代文论选》四卷本。

皎然著：《诗式》，《中国历代文论选》一卷本。

旧题李商隐著：《杂纂》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年。

旧题葛洪撰：《西京杂记》，《诸子集成补编》，《中华诸子宝藏初辑》本。

江进之著：《雪涛小书》，见方岳著：《深雪偶谈》，《古今诗话丛编》本。

K

况周颐著：《历代词人考略》，《唐宋词汇评》唐五代卷本。

况周颐著：《惠风词话》，《词话丛编》本。

况周颐著：《餐樱庖词话》，《唐宋词汇评》两宋卷本。

孔颖达著：《周易正义》，《十三经注疏》

本。

孔平仲撰：《孔氏谈苑》，《丛书集成初编》本，中华书局， 1985年。

《弇州山人四部稿》，明万历五年刻本，《四库全书》本。

康德著，邓晓芒译：《判断力批判》，人民出版社，2002年。

卡西尔著：《人论》，上海译文出版社，1985年。

康骈撰：《剧谈录》，《学津讨原》本。

L

李壮鹰主编：《中国古代文论选注》，高等教育出版社，2008年。

李昉等编：《太平御览》，中华书局影印，1963年。

李昉等编：《太平御览》，《四部丛刊》本。

李昉等编：《太平广记》，上海古籍出版社，1990年。

李献民著：《云斋广录》，《宋诗话全编》本。

李格非撰：《洛阳名园记》，《学津讨原》本。

李景林、邵汉明、王素玲注译：《仪礼译注》，《中国古代名著今译》本，吉林文史出版社，1995年。

李清照著：《词论》，《历代词话》本。

李冗撰：《独异志》，《全唐小说》本，山东文艺出版社，1993年。

李渔著：《李笠翁曲话》，湖南人民出版社，1980年。

李华著：《望瀑泉赋》，《全唐文》本。

李逸安点校：《欧阳修全集》，中华书局，2001年。

李建国辑校：《宋代传奇集》，中华书局，2001年。

李东阳撰：《麓堂诗话》，《历代诗话续编》本。

李调元著：《雨村词话》，《词话丛编》

本。

李重华著：《贞一斋诗说》，《清诗话》本。

李瑞腾著：《诗的诠释》，台湾时报出版有限公司，1992年。

李百药撰：《北齐书》，中华书局，1972年。

李春青著：《宋学与宋代文学观念》，北京师范大学出版社，2001年。

李养正著：《道教概论》，中华书局，1989年。

李壮鹰著：《诗式校注》，人民文学出版社，2003年。

李泽厚著：《“意境”杂谈》，《光明日报》，1957年6月9日。

李泽厚著：《美的历程·华夏美学·美学四讲》，《李泽厚十年集》本，安徽文艺出版社，1994年。

李劫著：《文学是人学新论》，花城出版社，1987年。

李之仪著：《跋吴思道小词》，《宋代词学资料汇编》本。

李之仪著：《跋戚氏》，《宋代词学资料汇编》本。

李淼主编：《中国佛禅文化名著》，《中国经典名著大系》本，延边大学出版社，1995年。

刘熙载著：《艺概·词概》，《词话丛编》本。

刘熙载著：《艺概·诗概》，《清诗话续编》本。

刘熙载著：《艺概》，袁津琥校注，中华书局，2009年。

刘毓庆、赵瑞锁著：《龙文化的解读——世俗文化支配下的中国传统人生》，人民出版社，2009年。

刘宗迪著：《拨云见日寻“龙”踪——龙崇拜与中华文明》，《光明日报》，2012年2月1日，第5版。

刘军著：《在自然中展现多元文化》，《光明日报》，2010年5月11日，第8版。

刘永济著：《唐五代两宋词简析》，《唐宋词汇评》两宋卷本。

刘起紘著：《释〈尚书·甘誓〉的“五行”与“三正”》，《文史》第7辑，中华书局，1979年。

刘长林著：《中国系统思维》，中国社会科学出版社，1990年。

刘昌诗著：《芦蒲笔记》，《唐宋史料笔记丛刊》本，中华书局，1986年。

刘安等撰：《淮南子》，《中国历史文化丛书》本，华龄出版社，2002年。

刘安等撰：《淮南子》，《四部丛刊》本，中华书局影印，1989年。

刘永济、俞平伯选注：《唐宋词名篇》，辽宁人民出版社， 2000年。

刘斧著：《青琐高议》，《宋代传奇集》本。

刘坡公著：《学词百法》，上海古籍出版社，1982年。

刘扬忠、王兆鹏、刘尊明主编：《宋代文学

研究年鉴（2000—2001）》，武汉出版社，2002年。

刘尊明著：《唐五代词史论稿》，文化艺术出版社，2000年。

刘城淮、刘爱梅编著：《神话经典》，《神秘文化精品系列》本，湖南文艺出版社，1996年。

刘义庆撰：《幽明录》，见《汉武帝别国洞冥记》（及其他两种），《丛书集成初编》本，中华书局，1985年。

刘禹锡著：《董氏武陵集记》，见《刘梦得文集》，《四库全书》本。

刘大枫著：《意境纵横探》，南开大学出版社，1986年。

刘一清撰：《钱塘遗事》，《武林掌故丛编》本。

刘克庄撰，王秀梅点校：《后村诗话》，中华书局，1983年。

刘斯奋选注：《周邦彦词选》，《中国历代诗人选集》本，广东人民出版社，1984年。

刘坤等人主编：《中国古代民俗经典名著解读》，黑龙江人民出版社，2006年。

刘向撰：《说苑》，《诸子集成补编》，《中华诸子宝藏初辑》本。

刘向著：《列仙传》，上海古籍出版社，1990年。

刘辰翁著：《辛稼轩词序》，《宋代词学资料汇编》本。

罗烨著：《醉翁谈录》，古典文学出版社，1958年。

罗宗强著：《玄学与魏晋士人心态》，南开大学出版社，2003年。

罗大经撰：《鹤林玉露》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年。

罗启荣、阳仁煊编著：《中国传统节日》，科学普及出版社，1986年。

罗愿撰，洪炎祖释：《尔雅翼》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年。

罗竹风主编：《宗教学概论》，华东师范大学出版社，1991年。

陆机著：《文赋》，《古代文论名篇详注》本。

陆时雍著：《诗镜总论》，《历代诗话续编》本。

陆辅之著：《词旨》，《词话丛编》本。

梁启勋著：《词学》，北京市中国书店，1985年。

梁启超著：《饮冰室合集》，中华书局，1989年。

梁令娴著：《艺蘅馆词选》，《唐宋词汇评》两宋卷本。

拉法格著：《关于婚姻的民间歌谣和礼俗》，《拉法格文学论文选》本，人民文学出版社，1962年。

拉法格著，王子野译：《宗教和资本》，生活·读书·新知三联书店，1963年。

拉格尔克朗斯著：《斯特林堡传》，外国文学出版社，1983年。

黎翔凤撰，梁运华整理：《管子校注》，《新编诸子集成》本，中华书局，2004年。

黎靖德编，王星贤点校：《朱子语类》，《理学丛书》本，中华书局，1986年。

酈道元著，史念林等人注：《水经注》，华夏出版社，2006年。

林正秋著：《南宋都城临安》，西泠印社，1986年。

林尹注译：《周礼今译今注》，《古籍选读丛书》本，书目文献出版社，1985年。

铃木大拙著，徐进夫译：《禅天禅地》，志文出版社，民国75年。

厉颢辑撰：《宋诗纪事》，上海世纪出版股份有限公司，上海古籍出版社，2008年。

楼宇烈著：《王弼集校释》，中华书局，1980年。

楼钥著：《攻愧集》，《全库全书》本。

列夫·托尔斯泰著：《艺术论》，人民文学出版社，1958年。

《老子》，《道教三经合璧》本。

龙榆生编选：《唐宋名家词选》，上海古籍出版社，1980年。

吕不韦著，许维遹撰，梁运华整理：《吕氏春秋集释》，《新编诸子集成》本，中华书局，2009年。

鲁迅著：《集外集拾遗》，人民文学出版社，1976年。

林坤辑：《诚斋杂记》，见《乘异记》（及其他七种），《丛书集成初编》本，中华书局，1985年。

《列子》，《道教三经合璧》本。

M

马令撰：《南唐书》，《丛书集成初编》本。

马玉良著：《中国性情论史》，人民出版社，2010年。

马克思著：《1844年经济学哲学手稿》，人民出版社，1985年。

马兴荣、吴熊和、曹济平主编：《中国词学大辞典》，浙江教育出版社，1996年。

毛晋著：《龙川词跋》，《唐宋人词话》本。

毛晋著：《姑溪词跋》，《唐宋人词话》本。

《毛诗正义》，《十三经注疏》本。

毛国宣著：《“意境”阐释何为——与蒋寅先生商榷》，《湖南大学学报》，2009年第5期。

《毛诗序》，《中国历代文论选》本。

茅盾著：《神话研究》，百花文艺出版社，1981年。

缪钺、霍松林等人撰写：《宋诗鉴赏辞典》，上海辞书出版社，1987年。

缪钺著：《论词》，《古典文学论丛》，《百年求是学术精品丛书》本。

缪钺著：《诗词散论》，上海古籍出版社，1982年。

缪元朗编：《古典文学论丛》，《百年求是学术精品丛书》本，浙江大学出版社，2009年。

孟元老撰：《东京梦华录》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年。

孟元老等著：《东京梦华录》（外四种），古典文学出版社，1957年。

墨菲、柯瓦奇著，林方、王景和译：《近代心理学历史导引》，商务印书馆，1982年。

《墨庄冗录》，《岁时广记》本。

穆尼茨著，张汝伦译，李步楼校：《当代分析哲学》，复旦大学出版社，1986年。

《穆天子传》，《诸子集成补编》，《中华诸子宝藏初辑》本。

慕容真点校：《道教三经合璧》，浙江古籍出版社，1991年。

木斋著：《苏东坡研究》，广西师范大学出版社，1998年。

蒙培元著：《理学范畴系统》，《朱子理学美学》，《哥伦布学术文库》本。

《美国心理学杂志》第21期。

敏泽著：《中国古典意象论》，《文艺研究》，1983年第4期。

N

耐得翁撰：《都城纪胜》，《武林掌故丛编》本。

O

欧阳修、宋祁撰，陈焕良、文华点校：《新唐书》，《古典名著普及文库》本，岳麓书社，1997年。

欧阳修著，李易安点校：《欧阳修全集》，中华书局，2001年。

欧阳修著：《六一诗话》，《中国历代文论选》四卷本。

欧阳炯撰：《花间集叙》，李保民等注评，《花间集》，上海古籍出版社，2002年。

欧阳询主编：《艺文类聚》，影印《文渊阁四库全书》本。

P

潘百齐编著：《全唐诗精华分类鉴赏集成》，河海大学出版社，1989年。

潘百齐主编：《全宋词精华分类鉴赏集成》，河海大学出版社，1991年。

潘立勇著：《朱子理学美学》，《哥伦布学术文库》本，人民出版社，1999年。

庞进著：《龙之魅——中华龙文化50讲》，

百花文艺出版社，2012年。

庞朴著：《阴阳五行探源》，《中国社会科学》，1984年第3期。

庞朴著：《庞朴卷》，《当代学者自选文库》本，安徽教育出版社，1999年。

庞德著：《回顾》，《二十世纪文学评论》本，上海文艺出版社，1987年。

庞元英撰：《文昌杂录》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年。

彭林著：《〈周礼〉与五行思想新探》，《历史研究》，1990年第3期。

彭定求编：《全唐诗》，中华书局，1999年。

普列汉诺夫著，曹葆华译：《论艺术》（《没有地址的信》），生活·读书·新知三联书店，1964年。

普济著：《五灯会元》，《中国佛教典籍选刊》本，中华书局，1984年。

平仑著：《艺术控制论初探》，辽宁大学出版社，1986年。

帕克著：《美学原理》，商务印书馆，1965年。

《皮尔文集》，《当代分析哲学》本。

Q

钱钟书著：《管锥编》，中华书局，1979年。

钱钟书著：《诗可以怨》，《文学评论》，1989年第1期。

钱仲联校注：《剑南诗稿校注》，《中国古典文学丛书》本，上海世纪出版集团，上海古籍出版社，2005年。

钱中文、李衍柱主编：《文学理论：面向新世纪》，山东人民出版社，1997年。

秦牧著：《秦牧全集》，广东省出版集团，广东教育出版社，2007年。

秦寰明、萧鹏著：《绝妙好词注析》，三秦出版社，1993年。

秦金根著：《艺概·书概疏解》，人民美术出版社，2011年。

钱学森著：《现代自然科学中的基础学

科》，《人民日报》，1977年12月19日，《现代科学技术》栏。

钱穆著：《从中国历史来看中国民族性及中国文化》，台北联经出版事业公司，1979年。

钱伯城笺校：《袁宏道集笺校》，《中国古典文学丛书》本，上海古籍出版社，2008年。

祁彪佳著：《远山堂剧品》，《中国古典戏曲论著集成》本。

《齐人月令》，《岁时广记》本。

潜明兹著：《中国神话学》，宁夏人民出版社，1994年。

屈文源著：《周易演义》，陕西人民出版社，1998年。

邱鹤亭注译：《列仙传今译·神仙传今译》，《白话道教经典》本，中国社会科学出版社，1996年。

仇兆鳌注：《杜诗详注》，中华书局，1979年。

漆侠著：《宋学的发展和演变》，《人民·联盟文库》本，河北人民出版社，人民出版社，

2011年。

R

任昉撰：《述异记》，《诸子集成补编》，《中华诸子宝藏初辑》本，1997年。

S

邵雍著，郭彥整理：《邵雍集》，《理学丛书》本，中华书局，2010年。

邵雍著：《皇极经世书》，《邵雍集》，《理学丛书》本。

邵雍著：《渔樵问对》（及其他两种），《丛书集成初编》本，中华书局，1985年。

邵博著：《邵氏闻见后录》，《宋人小说》本，上海书店据涵芬楼本影印，1990年。

邵伯温著：《河南邵氏闻见录》，《宋人小说》本，上海书店据涵芬楼旧版影印，1990年。

邵雍著：《伊川击壤集序》，《伊川击壤集》，《四部丛刊》本。

司马迁著：《太史公自序》，《史记选注集说》本。

司马迁撰，裴骃集解，司马贞索隐，张守节正义：《史记》，《简体字本二十四史》本，中华书局，1999年。

司空图著：《与极浦书》，《司空表圣文集》，《四部丛刊》本。

司空图著：《与王驾评诗书》，《司空表圣文集》，《四部丛刊》本。

司空图著：《擢英集述》，《司空表圣文集》，《四部丛刊》本。

司空图著：《诗品》，《中国古代文论选注》本。

沈家庄著：《宋词的文化定位》，湖南人民出版社，2005年。

沈德潜著：《说诗粹语》，《清诗话》本。

沈德潜编：《唐诗别裁集》，上海古籍出版社，1979年。

沈义父著：《乐府指迷》，《中国古代文学理论批评专著选辑》本，人民文学出版社，1963年。

沈松勤著：《唐宋词社会文化学研究》，

《词学研究集成》本，浙江大学出版社，2000年。

苏恒著：《意境漫谈》，《南充师范学院学报》，1984年第1期。

沈志华主编：《文白对照全译〈续资治通鉴〉》，改革出版社，1993年。

沈立撰：《海棠记》，《花与中国文化》本。

束景南著：《朱子大传》，福建教育出版社，1992年。

苏轼著，傅成、穆俦标点：《苏轼全集》，上海古籍出版社，2000年。

苏轼著：《与王荆公》，《秦观资料汇编》本。

苏辙著，曾枣庄、马德富校点：《栾城集》，《中国古典文学丛书》本，上海古籍出版社，2009年。

苏轼著，华东师范大学古籍研究所点校注释：《东坡志林·仇池笔记》，华东师范大学出版社，1993年。

苏轼著：《书黄泥坂词后》，《宋代词学资料汇编》本。

苏珊·朗格著，滕守尧、朱疆源译：《艺术问题》，中国社会科学出版社，1983年。

苏珊·朗格著，刘大基、傅志强、周发祥译：《情感与形式》，中国社会科学出版社，1986年。

苏珊·赞诺斯著，刘蕴芳译：《人的类型——身体与性格探索》，新华出版社，2003年。

苏州人民纺织厂、江苏师范学院《李贺诗选注》注释组：《李贺诗选注》，江苏人民出版社，1976年。

孙昌武著：《佛教与中国文学》，上海人民出版社，1988年。

孙光宪著：《白莲集序》，《全唐文》本。

孙虹校注：《清真集校注》，《中国古典文学基本丛书》本，中华书局，2002年。

孙云谷编：《历代名家咏花词全集》，博文出版社，1990年。

宋镇豪著：《夏商生活史》，中国社会科学

出版社，1994年。

《宋大诏令集》，中华书局，1962年。

宋敏求撰：《春明退朝录》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年。

《四印斋刻阳春集序》，《唐宋人词话》本。

四川大学古籍整理研究所、中华诸子宝藏编纂委员会编：《诸子集成补编》，《中华诸子宝藏初辑》本，四川人民出版社， 1997年。

四川大学中文系唐宋文学研究室编：《苏轼资料汇编》，《古典文学研究资料汇编》本，中华书局，1994年。

《尚书》，《十三经注疏》本。

尚秉和著：《周易尚氏学》，中华书局，1980年。

释道世撰，周叔迦、苏晋仁校注：《法苑珠林校注》，中华书局，2003年。

释普闻著：《诗论》，《宋诗话全编》本。

僧佑辑：《弘明集》，《诸子集成补编》，

《中华诸子宝藏初辑》本。

《三辅黄图》，《四部丛刊》本。

索绪尔著，高名凯译，岑麒祥、叶蜚声校注：《普通语言学教程》，商务印书馆，1980年。

史双元著：《宋词与佛道思想》，今日中国出版社，1992年。

素朴散人著，张玉良校点：《周易阐真》，三秦出版社，1990年。

《四时宝镜》，《花与中国文化》本。

《四库全书总目提要》，中华书局影印，1965年。

施蛰存、陈如江辑录：《宋元词话》，上海书店出版社，1999年。

施蛰存主编：《词学》，华东师范大学出版社，1981年，第一辑。

沙夫著，罗兰、周易合译：《语义学引论》，商务印书馆，1979年。

盛弘之撰：《荆州记》，《太平御览》本。

《山海经》，《诸子集成补编》，《中华诸子宝藏初辑》本。

《十三经注疏》，中华书局影印，1980年。

《说文月刊》卷二第十、十一期，1941年。

申建中著：《中国传统诗学的一座里程碑——皎然意境说初探》，《文艺理论研究》，1985年第1期。

四库未收书辑刊编辑委员会编：《四库未收书辑刊》，北京出版社，2000年。

T

唐圭璋著：《宋词纪事》，上海古籍出版社，1982年。

唐圭璋选释：《唐宋词简释》，人民文学出版社，2010年。

唐圭璋编纂，王仲闻参订，孔繁礼补辑：《全宋词》，中华书局，1999年。

唐圭璋、潘君昭、曹济平选注：《唐宋词选注》，北京出版社，1982年。

唐圭璋、金启华著：《历代词学研究述略》，《词学》第一辑本。

唐圭璋编：《词话丛编》，中华书局，1986年。

唐圭璋著：《词学论丛》，上海古籍出版社，1986年。

唐明邦主编：《周易评注》，中华书局，1995年。

汤用彤著：《汤用彤学术论文集》，中华书局，1983年。

童庆炳著：《中华古代文论的现代阐释》，《当代中国人文大系》本，中国人民大学出版社，2010年。

童庆炳著：《艺术创作与审美心理》，百花文艺出版社，1992年。

童庆炳主编：《文学理论新编》，北京师范大学出版社，2005年。

童庆炳著：《中国古代心理诗学与美学》，中华书局，1992年。

脱脱等撰：《金史》，中华书局，1977年。

脱脱等撰：《宋史》，《简体字本二十四史》本，中华书局，1999年。

托马斯·芒罗著，石天曙等译：《走向科学的美学》，中国文联出版公司，1985年。

陶宗仪编：《说郛》，上海古籍出版社，1990年。

陶文鹏著：《唐宋诗美学与艺术论》，南开大学出版社，2003年。

陶文鹏著：《意象与意境关系之我见》，《文学评论》，1991年第5期。

特伦斯·霍克斯著，瞿铁鹏译：《结构主义和符号学》，上海译文出版社，1987年。

滕咸惠著：《人间词话新注》，齐鲁书社，1981年。

谭莹著：《论词绝句一百首》，《唐宋人词话》本。

W

王文濡著：《春谜大观序》，《中国古代节日风俗》本。

王夫之著：《唐诗评选》，《姜斋诗话笺注》本。

王夫之评选：《船山古诗评选》，张国星点

校：《王夫之古近体诗评选三种》本，河北大学出版社，2008年。

王晓毅著：《儒释道与魏晋玄学的形成》，中华书局，2003年。

王昌龄著：《诗格》，《中国古代文论选注》本。

王逸撰：《天问·序》，《楚辞补注》，《中国古典文学基本丛书》本。

王立著：《心灵的图景》，学林出版社，1999年。

王立著：《中国古典文学中的流水意象》，《中国社会科学》，1994年第4期。

王英志编选：《李清照集》，《历代名家精选集》本，凤凰出版传媒集团，凤凰出版社，2007年。

王弼著，楼宇烈校释：《王弼集校释》，《中国思想史资料丛刊》本，中华书局，1980年。

王一川著：《审美体验论》，百花文艺出版社，1992年。

王春瑜著：《龙文化古今谈》，《光明日报》，2012年1月20日，第15版。

王国维著，佛雏校辑：《新订〈人间词话〉广〈人间词话〉》，华东师范大学出版社，1990年。

王国维著：《奏定经学科大学文科大学章程书后》，《王国维文集》本。

王国维著：《宋代之金石学》，《王国维文集》本。

王国维著：《人间词话》，《王国维文集》本。

王国维著：《王国维文集》，北京燕山出版社，1997年。

王闳运著：《湘绮楼评词》，《唐宋词汇评》两宋卷本。

王明清辑：《挥麈录》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年。

王兆鹏、刘尊明主编：《宋词大辞典》，凤凰出版社，2003年。

王兆鹏注评：《南唐二主·冯延巳词选》，

《绝妙好词》本，上海古籍出版社，2002年。

王兆鹏主编：《唐宋词汇评》唐五代卷，浙江教育出版社，2004年。

王夫之等撰：《清诗话》，上海古籍出版社，1999年。

王灼著：《碧鸡漫志》，《宋元词话》本。

王生平著：《李泽厚美学思想研究》，辽宁人民出版社，1987年。

王叔岷著：《刘子集证》，《王叔岷著作集》本，中华书局，2007年。

王叔岷撰：《列仙传校笺》，《王叔岷著作集》本，中华书局，2007年。

王文诰著：《苏文忠公诗编注集成》，台湾学生书局，1963年。

王仁裕纂：《开元天宝遗事》，见《明皇杂录》（及其他六种），《丛书集成初编》本，中华书局，1985年。

王汝涛编校：《全唐小说》，山东文艺出版社，1993年。

王辟之撰：《澠水燕谈录》，《丛书集成初

编》本，中华书局，1985年。

王观撰：《扬州芍药谱》（及其他六种），《丛书集成初编》本，中华书局，1985年。

王栎撰：《宋朝燕翼贻谋录》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年。

王世舜著：《尚书译注》，四川人民出版社，1982年。

《王直方诗话》，《宋诗话全编》本。

王微著：《叙画》，《美的历程·华夏美学·美学四讲》本。

王弈清等撰：《历代词话》，《词话丛编》本。

王立著：《中国古代文学中的春恨主题初探》，《中国人民大学复印资料——中国古代、近代文学研究》，1986年第3期。

王运熙、顾易生主编：《中国古代文学批评史新编》，复旦大学出版社，2001年。

王充著，张宗祥校注：《论衡校注》，《中华要籍集释丛书》本，上海古籍出版社，2010年。

王夫之等撰：《清诗话》，上海古籍出版社，1999年

吴谓著：《月泉诗社诗》，《宋诗话全编》本。

吴广平编注：《宋玉集》，《集部经典丛刊》本，岳麓书社，2001年。

吴文治主编：《宋诗话全编》，江苏古籍出版社，1998年。

吴晓著：《意象符号与情感空间》，中国社会科学出版社，1990年。

吴言生译注：《幽梦录》，陕西旅游出版社，1999年。

吴均撰：《续齐谐记》，《诸子集成补编》，《中华诸子宝藏初辑》本。

吴从先著：《草常诗余隽》，《唐宋词鉴赏辞典》本。

吴处厚著：《青箱杂记》，《宋人小说》本，上海书店据涵芬楼旧版影印，1990年。

吴淇著，汪俊、黄进德点校：《六朝选诗定论》，江苏广陵书社，2000年。

吴熊和著：《唐宋词通论》，浙江古籍出版社，1985年。

吴熊和主编：《唐宋词汇评》两宋卷，浙江教育出版社，2004年。

吴自牧著：《梦粱录》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年。

吴春山著：《古代小说的宇宙观》，《中国古典文学研究丛刊》小说部本，台北巨流图书公司，1979年。

吴曾撰：《能改斋漫录》，《丛书集成初编》本，中华书局， 1985年。

吴鹭山、夏承焘、萧湄合编：《苏轼诗选注》，百花文艺出版社，1982年。

吴企明校注：《须溪词》，《宋词别集丛刊》本，上海古籍出版社，1998年。

汪绍楹校注：《搜神记》，《中国古典文学基本丛书》本，中华书局，1979年。

汪裕雄著：《意象探源》，安徽教育出版社，1996年。

汪奠基著：《中国逻辑思想史》，上海人民

出版社，1979年。

汪流等编：《艺术特征论》，文化艺术出版社，1984年。

《宛委别藏》，江苏古籍出版社影印，1988年。

威廉冈特著，肖聿、凌君译：《美的历险》，中国文联出版社，1986年。

韦勒克、沃伦著，刘象愚译：《文学理论》，生活·读书·新知三联书店，1984年。

溲德忠著，萧坤华译：《道教诸神》，四川人民出版社，1989年。

伍蠡甫主编：《西方文论选》，《高等学校文科教材》本，上海译文出版社，1979年。

《文物》1977年第11期《发掘简报》。

文史知识编辑部编：《经书浅谈》，中华书局，1984年。

X

萧相恺著：《宋元小说史》，《中国小说史丛书》本，浙江古籍出版社，1997年。

萧涤非、程千帆、马茂元等人撰写：《唐诗鉴赏辞典》，上海辞书出版社，1983年。

萧统编，李善等注：《六臣注文选》，中华书局影印，1987年。

萧统编，海荣、秦克标校：《文选》，上海古籍出版社，1998年。

萧吉撰：《五行大义》，《诸子集成补编》，《中华诸子宝藏初辑》本。

夏承焘著：《词论十评》，《词学研究论文集》本。

夏承焘校辑：《白石诗词集》，人民文学出版社，1959年。

夏承焘著：《乐府补题考》，《唐宋词通论》本。

夏承焘著：《唐宋词人年谱》，上海古籍出版社，1979年。

夏承焘著：《夏承焘集》，浙江古籍出版社、浙江教育出版社，1997年。

夏之放著：《论审美意象》，《文艺研究》，1990年第1期。

徐北文主编：《李清照全集评注》，济南出版社，1990年。

徐震堉著：《世说新语校笺》，中华书局，1984年。

徐仪明著：《性理与岐黄》，中国社会科学出版社，1997年。

徐梦莘撰：《三朝北盟会编》，上海古籍出版社影印，1987年。

《续传灯录》，《中华大藏经》本。

徐吉军、方建新、方健、吕凤棠著：《中国风俗通史》宋代卷，上海文艺出版社，2001年。

徐松辑：《宋会要辑稿》，中华书局影印，1957年。

许维遹撰，梁运华整理：《吕氏春秋集释》，《新编诸子集成》本，中华书局，2009年。

谢溥著：《四溟诗话》，《历代诗话续编》本。

谢赫著：《古画品录》，《丛书集成初编》本。

薛祥生选注：《稼轩词选注》，齐鲁书社，

1980年。

薛用若撰：《集异记》，《全唐小说》本。

薛瑞生著：《东坡词编年笺证》，三秦出版社，1998年。

薛砺若著：《宋词通论》，上海书店出版社影印，1985年。

薛安勤、王连生注译：《国语译注》，《中国古代名著今译丛书》本，吉林文史出版社，1991年。

雪莱著：《为诗辩护》，《创作的内在流程》本。

《写真秘诀》，《中国画论类编》本。

《玄中记》，《水经注校释》本。

先著、程洪撰：《词洁辑评》，《词话丛编》本。

西湖老人撰：《西湖老人繁胜录》，《丛书集成续编》本。

席勒著：《审美教育书简》，《西方文论选》，《高等学校文科教材》本。

休谟著，冯援译：《人性的断裂》，光明日报出版社，1996年。

《续修四库全书》，上海古籍出版社，1999年。

Y

叶郎著：《中国美学史大纲》，上海人民出版社，1985年。

叶燮著：《与友人论文书》，见《己畦文集》，梦篆楼刊本。

叶燮著：《原诗》，《中国历代文论选》一卷本。

叶燮著：《原诗》，《清诗话》本。

叶梦得著：《石林避暑录话》，《宋人小说》本，上海书店据涵芬楼本影印，1990年。

叶舒宪著：《中国神话哲学》，中国社会科学出版社，1992年。

杨惊注，东方朔导读，王鹏整理：《荀子》，《大学经典》本，上海古籍出版社，2010年。

杨维增、何洁冰著：《周易基础》，花城出

版社，1994年。

杨春时著：《审美意识系统》，花城出版社，1986年。

杨海明著：《唐宋词史》，江苏古籍出版社，1987年。

杨海明著：《唐宋词风格论》，上海社会科学院出版社，1986年。

杨海明著：《唐宋词与人生》，河北人民出版社，2002年。

杨海明著：《宋词中流行的“季节病”——谈词中“佳人伤春”和“男士悲秋”》，《中国古代、近代文学研究》本。

杨海明著：《唐宋词论稿》，浙江古籍出版社，1988年。

杨静荣、刘志雄著：《龙之源》，北京市中国书店，2008年。

扬雄著：《太玄经》，《诸子集成补编》，《中华诸子宝藏初辑》本。

杨万里撰，辛更儒笺校：《杨万里集笺校》，《中国古典文学基本丛书》本，中华书

局，2007年。

杨万里撰：《诚斋易传》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年。

杨湜著：《古今词话》，《历代词话》本。

杨慎著：《词品》，《词话丛编》本。

杨雪著：《中国龙与西方龙》，《光明日报》，2012年1月30日，第9版。

杨世明著：《淮海词笺注》，四川人民出版社，1984年。

宇野直人著，张海鸥、阳昭红译：《柳永论稿》，《海外汉学丛书》本，上海古籍出版社，1998年。

俞文豹著：《吹剑录》，《宋元词话》本。

俞陛云撰：《唐五代两宋词选释》，上海古籍出版社，1985年。

俞樾著：《春在堂全书》，凤凰出版传媒集团，凤凰出版社，2010年。

俞剑华编：《中国画论类编》，人民美术出版社，1986年。

俞平伯选释：《唐宋词选释》，人民文学出版社，1979年。

余凤高著：《创作的内在流程》，花城出版社，1988年。

阴法鲁、许树安主编：《中国古代文化史》，北京大学出版社，1991年。

袁守定著：《占毕丛谈》，《四库未收书辑刊》本。

袁诃主编：《中国神话》，中国民间文艺出版社，1987年。

袁诃主编：《中国神话传说》，中国民间文艺出版社，1984年。

袁诃著：《神话选译百题》，上海古籍出版社，1980年。

袁行霈著：《中国古典诗歌的意象》，《文学遗产》，1983年第4期。

袁黄著：《游赋》，《古今图书集成》本。

袁枚著，顾学颉校点：《随园诗话》，人民文学出版社，1982年。

袁枚著：《小仓山房文集》，上海古籍出版

社，1988年。

袁行霈著：《中国诗歌艺术研究》，北京大学出版社，2009年。

袁行霈主编：《中国文学史》，高等教育出版社，2005年。

《与郭价夫学士论诗书》，《王氏家藏集》，嘉靖十五年刻本。

姚淦铭、王燕主编：《王国维文集》，中国文史出版社，2007年。

严羽著，郭绍虞校释：《沧浪诗话校释》，《中国古代文学理论批评专著选辑》本，1983年。

严杰著：《欧阳修研究的新成果——评黄进德〈欧阳修评传〉》，《江海学刊》，2000年第4期。

严复著：《致熊纯如信》，《学衡杂志》第13期。

严北溟著：《儒道佛思想散论》，湖南人民出版社，1984年。

姚爱斌著：《意境与意象两种至境艺术形象

的审美差异》，《安庆师范学院学报》，2000年第5期。

晏几道著：《小山词自序》，《宋代词学资料汇编》本。

应劭撰：《风俗通义》，《诸子集成补编》，《中华诸子宝藏初辑》本。

《云仙散录》，《说郛》本。

游国恩、李易选注：《陆游诗选》，人民文学出版社，1957年。

岳珍著：《碧鸡漫志校正》，《中国古典文献学研究丛书》本，巴蜀书社，2000年。

Z

朱承爵著：《存余堂诗话》，《历代诗话》本。

朱光潜著：《朱光潜全集》，中华书局，2012年。

朱光潜著：《诗论》，《朱光潜美学文学论文选集》本。

朱光潜著：《朱光潜美学文学论文选集》，湖南人民出版社，1980年。

朱大渭、刘驰、梁满仓、陈勇著：《魏晋南北朝社会生活史》，中国社会科学出版社，1998年。

朱谦之撰：《老子校释》，《新编诸子集成》本，中华书局， 1984年。

朱狄著：《当代西方美学》，人民出版社，1984年。

朱良志著：《中国艺术的生命精神》，安徽教育出版社，1999年。

朱承爵著：《存余堂诗话》，《历代诗话》本。

朱祖谋著：《评清真词》，《清真集校注》本。

朱熹著，黎靖德编：《朱子语类》，中华书局，1986年。

朱熹编：《上蔡先生语录》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年。

朱熹注：《周易本义》，上海古籍出版社，1987年。

朱熹、吕祖谦编订，陈永革注评：《近思

录》，《智慧果丛书》本，江苏古籍出版社，2001年。

朱易安等主编：《全宋笔记》，大象出版社，2006年。

朱长文撰：《吴郡图经续记》，《学津讨原》本。

朱德才主编：《增订注释全宋词》，文化艺术出版社，1997年。

朱彝尊、汪森编，孟斐标校：《词综》，上海古籍出版社，1999年。

朱骏声编著：《说文通训定声》，中华书局影印，1984年。

朱弁撰：《曲洧旧闻》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年。

朱瑞熙、张邦炜、刘复生、蔡崇榜、王曾瑜著：《辽宋西夏金社会生活史》，中国社会科学出版社，1998年。

朱光潜著：《谈美书简》，上海文艺出版社，1980年。

朱狄著：《原始文化研究》，生活·读书·新

知三联书店，1988年。

中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》，中国戏剧出版社，1959年。

中华大藏经编辑局：《中华大藏经》，中华书局，1994年。

中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局编：《马克思恩格斯列宁斯大林全集》，人民出版社，1972年。

中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局编：《马克思恩格斯选集》，人民出版社，1972年。

中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局编：《马克思恩格斯全集》，人民出版社，1985年。

中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局编：《列宁全集》，人民出版社，1984年。

中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局编：《列宁选集》，人民出版社，1995年。

中华书局上海编辑所编：《李清照集》，1962年。

中国社会科学院考古研究所编：《新中国的考古发现与研究》，文物出版社，1984年。

《中华文史论丛》，上海古籍出版社，1979年，第二辑。

中国人民大学复印资料：《中国古代、近代文学研究》，1993年第6期。

张载著：《张载集》，中华书局，1978年。

张炎著：《词源》，《词话丛编》本。

张炎著，夏承焘校注：《词源注》，《中国古典文学理论批评专著选辑》本，人民文学出版社，1981年。

张海鹏辑：《学津讨原》，江苏广陵古籍刻印社，1990年。

张南轩著：《南轩易说》，影印《文渊阁四库全书》本。

张首映著：《审美形态的立体观照》，人民文学出版社，1989年。

张首映著：《文学语言文字论》，《文艺研究》，1989年第1期。

张德瀛著：《词徵》，《词话丛编》本。

张祥龄著：《词论》，《词话丛编》本。

张立文著：《宋明理学研究》，人民出版社，2002年。

张宗著：《词林纪事》，《唐宋词汇评》两宋卷本。

张璋等编纂：《历代词话》，大象出版社，2002年。

张高宽主编：《宋词大辞典》，辽宁人民出版社，1990年。

张友鹤选注：《唐宋传奇选》，人民文学出版社，1982年。

张立文著：《宋明理学研究》，人民出版社，2002年。

张邦基撰：《墨庄漫录》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年。

张华撰：《博物志》，《诸子集成补编》，《中华诸子宝藏初辑》本。

张涛注译：《孔子家语注译》，三秦出版社，1998年。

张海鸥著：《两宋雅韵》，北京师范大学出

版社，1993年。

张端义著：《贵耳集》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年。

张健编著：《元代诗法校考》，北京大学出版社，2001年。

张载著，章锡琛点校：《张载集》，《理学丛书》本，中华书局，1978年。

张岱年、季羨林名誉主编，史仲文、胡晓林主编：《新编中国宋辽金夏史》，《中国全史》百卷本，人民出版社，1995年。

张惠民编：《宋代词学资料汇编》，汕头大学出版社，1993年。

张岱撰：《陶庵梦忆》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年。

周维德集校：《全明诗话》，齐鲁书社，2005年。

周义敢、周雷编：《秦观资料汇编》，《古典文学研究资料汇编》本，中华书局，2001年。

周少隐著：《竹坡老人诗话》，《唐宋名家词选编》本。

周祖主编：《中国文学家大辞典》唐五代卷，中华书局，1992年。

周密辑：《武林旧事》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年。

周密著：《乾淳起居注》，《说郛》本。

周密著：《齐东野语》，《宋人小说》本，上海书店据涵芬楼本影印，1990年。

周密撰，吴企明点校：《癸辛杂识》，《唐宋人史料笔记丛刊》本，中华书局，1988年。

周密撰：《浩然斋雅谈》，《唐宋词汇评》两宋卷本。

周必大著：《平园续稿》，《文苑英华序》，影印《文渊阁四库全书》本。

周振甫著：《诗词例话》，中国青年出版社，1962年。

周济著：《介存斋论词杂著》，《词话丛编》本。

周济辑：《宋四家词选》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年。

周敦颐著，陈克明点校：《周敦颐集》，

《理学丛书》本，中华书局，1990年。

周双利著：《萨都刺》，《中国文学史知识丛书》本，中华书局，1993年。

周宝珠著：《宋代东京城市经济的发展及其在中外经济文化交流中的地位》，《中国史研究》，1981年第2期。

赵令畤撰：《侯鯖录》，《全宋笔记》本。

赵铁寒主编：《宋史资料汇编》第一辑，台湾文海出版社，1967年。

赵晔撰：《吴越春秋》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年。

赵翼撰，曹光甫校点：《赵翼全集》，凤凰传媒集团，凤凰出版社，2009年。

赵崇祚编，李保民等注评：《花间集》，上海古籍出版社，2002年。

赵仲邑译注：《文心雕龙译注》，《中国古典文学理论名著》本，漓江出版社，1982年。

祝菊贤著：《魏晋南北朝诗歌意象论》，陕西师范大学出版社，2000年。

《主题学研究论文集》，台北东大图书有限

公司，1983年。

邹同庆、王宗堂著：《苏轼词编年校注》，《中国古代文学基本丛书》本，中华书局，2002年。

《黄帝内经灵枢》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年。

《正一修真略仪》，《正统道藏》本。

《正统道藏》，台湾新文丰出版公司，1987年。

钟嵘著：《诗品序》，《中国古代文论选注》本。

钟惺著：《诗论》，《中国古代文论选注》本。

钟文著：《诗美艺术》，《意象符号与情感空间》本。

宗白华著：《美学与意境》，人民出版社，1987年。

宗白华著：《美学散步》，上海人民出版社，1981年。

宗白华著：《艺境》，北京大学出版社，

1987年。

宗懔撰：《荆楚岁时记》，《中国古代民俗经典名著解读》本。

曾慥编：《类说》，影印《文渊阁四库全书》本。

曾祖荫著：《中国古代美学范畴》，华中理工大学出版社，1986年。

挚虞著：《文章流别论》，《中国历代文论选》本。

《摭遗》，《花与中国文化》本。

詹姆斯·G.弗雷泽著：《自然的崇拜》，《原始文化研究》本。

郑敏著：《英美诗歌研究》，北京师范大学出版社，1982年。

《庄子》，《道教三经合璧》本。

后记

本书是我的第九本唐宋词研究专著。

大规模的唐宋词意象研究一直是我研究的重点，九部书的主要内容当然与意象问题有密切关系。与意象问题密切关联的又是宋词的主体意象，或者称作五种类型意象。宋词主体意象作为我的研究重点，其所来绝非偶然兴到之事。自从进入读书境界之后，对唐宋词的好感就没有丝毫衰减过。长期的阅读与背诵，再加上对意象学理的领会，使我产生了破解构成全部宋词的基本成分以及创作成的作品类型——主体意象的想法。在没有任何压力的环境中读书，是一种自我娱乐与陶醉。而生活在现代社会环境中的人，要想没有任何压力的生活，是不可想象的。当真正开始宋词主体意象研究与写作的时候，才知道做事的艰难。千辛万苦的意象统计虽然有了结果，但距离学术专著的成形还只是万里长征的第一步。学术专著的写作光有知识的积累是远远不够的，更主要的还需有灵感的促发。多少年来，反复地审视山水，可喜的是，每一个轮回都能够得到新的收获。出现在读者面前的这一份研究成果，无疑耗费了我的诸多努力。

宋词主体意象的统计是在数遍通读全宋词的基础上进行的，因为有意象大小之别，所以统计

必须是手工的；理所当然，劝人使用软件统计意象的人，充其量不过是一个说梦的痴人而已，个中的理由无需在这里申述。

宋词主体意象研究的合理框架必须由两个部分构成，一是意象理论，二是主体意象生成的原理探讨。前者为后者制定规则，使统计有章可循，后者是对前者的应验，需从广阔的学术视野入手，充分证明主体意象存在的必然性，从而实现学术研究“是什么”、“怎么样”、“为什么”的追求目标。

意象事实生成的多元因素是本书不仅仅依靠文献资料论证的选择，所以任何缺少推理的研究，不能视为至高无上或不二法门。用多重论据论证问题，是本书最为推崇的研究方法，明眼人一定会在事实面前予以认可。

通过本书的写作，我再一次体会到了学术研究没有捷径可走的真谛，真正明白了渐修与顿悟的必然联系，深刻感悟到王国维提倡学术研究三种境界的神理所在。人同此心，心同此理，走向光明境界的每一步，任何人都需要脚踏实地的移动。为了实现研究目标，选题不止一次受到无可名状的误解，这里的主要原因在于这个选题的难以用简单旁证的本文之外一手文献加以验证。我的自豪恰好在这里，如果古人早就看到了宋词主

体意象的一系列问题，这个选题早就为一些学术研究极为敏感的人士所占有，我的劳动不也等于是贩卖一钱不值的旧货吗？

宋词选取意象比较集中的特点与宋词的文学质性密切相关。相对于宋代的各种文学体式而言，宋词涉猎的题材是有限的。宋词虽然有过极其工的辉煌，也有过极其变的招式，但在宇宙与人心中选取意象的事实是谁都无法否认的事实。“有限”的规律是自然法则，不以人的意志为转移。发现规律是学人的最为可贵之处，认可他人发现的规律，也是学人的高明之处。就像古人倡导的书剑双成一样，君子必须是文质彬彬的，否则就是偏执狂。

有一个问题在这里需要特别加以说明。宋词版本较多，因版本的不同，个别字有异，标点符号更是不同，校对时基本上按照出版社的要求加以改动，并做了特别处理。

本书写作过程中广范参考了学界同人的研究成果，特表谢忱。同时希望得到善意批评。

本书出版时得到学校的大力支持，在此特表谢意。

本书由“行行”整理，如果你不知道读什么书或者想获得更多免费电子书请加小编微信或

QQ: 2338856113 小编也和结交一些喜欢读书的朋友 或者关注小编个人微信公众号名称: 幸福的味道 为了方便书友朋友找书和看书, 小编自己做了一个电子书下载网站, 网站的名称为: 周读 网址: www.ireadweek.com

作者记于上方山脚下

2013年7月

如果你不知道读什么书，
就关注这个微信号。



微信公众号名称：幸福的味道

加小编微信一起读书

小编微信号：2338856113

【幸福的味道】已提供200个不同类型的书单

- 1、 历届茅盾文学奖获奖作品
- 2、 每年豆瓣，当当，亚马逊年度图书销售排行榜
- 3、 25岁前一定要读的25本书
- 4、 有生之年，你一定要看的25部外国纯文学名著
- 5、 有生之年，你一定要看的20部中国现当代名著
- 6、 美国亚马逊编辑推荐的一生必读书单100本
- 7、 30个领域30本不容错过的入门书
- 8、 这20本书，是各领域的巅峰之作
- 9、 这7本书，教你如何高效读书
- 10、 80万书虫力荐的“给五星都不够”的30本书

关注“幸福的味道”微信公众号，即可查看对应书单和得到电子书

也可以在我的网站（周读）www.ireadweek.com

自行下载

备用微信公众号：一种思路

