

“以悲为美”的情感建构：后主词与易安词的  
愁情意象体现

**EMOTIONAL CONSTRUCTION OF THE BEAUTY OF  
SADNESS: MELANCHOLY IMAGERY IN HOUZHU'S AND  
YIAN'S CI POETRY**

陈威方

**CHIN WEE FUN**

**MASTER OF ARTS (CHINESE STUDIES)**

拉曼大学中文系  
**INSTITUTE OF CHINESE STUDIES  
UNIVERSITI TUNKU ABDUL RAHMAN  
APRIL 2016**



“以悲为美”的情感建构：后主词与易安词的  
愁情意象体现

**EMOTIONAL CONSTRUCTION OF THE BEAUTY OF  
SADNESS: MELANCHOLY IMAGERY IN HOUZHU'S AND  
YIAN'S CI POETRY**

By

陈威方

**CHIN WEE FUN**

本论文乃获取文学硕士学位（中文系）的部分条件  
**A dissertation submitted to the Department of Chinese Studies  
Institute of Chinese Studies  
Universiti Tunku Abdul Rahman  
in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Master of Arts (Chinese Studies)  
April 2016**

# 摘要

## “以悲为美”的情感建构：后主词与易安词的愁情意象体现

陈威方

本文系以后主词与易安词为研究对象，进行关于两位词人词作中愁情意象比较的问题研究。目前，学界对双李词作的愁情意象比较研究未有全面的专题论述，即便在期刊论文研究中，与其他的词人相比，也相对匮乏，并且多半是从个别词人的词作意象为研究切入点。由此观之，后主词与易安词的愁情意象比较研究这部分，仍然留给研究者相对大的探索空间，故本课题具有重要的研究意义与考察的必要。

本文的研究，除了注重谈论“悲”与“意象”的诠释、演变与联系外，也将全面探讨双李词中愁情意象之独特与异同处。论文共分六章来阐述此课题，分别是绪论与结论各一章，主要内容共四章。笔者试图从李后主与李易安的前、后期词作中抽选出一系列的作品，然后从“以悲为美”的角度切入，探索出有关愁情意象的描述，后再进行评述与比较。论文的第三章、第四章及第五章部分将会就春与秋、水、景的愁情意象进行分析与评述，并比较之。兹将论文的章节分配分述如下：

第一章为绪论，主要是叙述研究动机与目的、文献综述、研究目的、问题意识以及研究方法等项。

第二章则是〈审美的感伤情调——“悲”情探源〉，本章主要探讨东西方学界对“悲”、“愁”及“意象”的释义，并探讨悲美文学的美学观念。

第三章为〈感慨时光易逝、生命无常之愁——“春”与“秋”的意象群〉，本章主要阐述双李对于“伤春悲秋”命题的刻画与描述，并摘选二、三首词作进行分析和比较。

第四章乃是〈感慨身世之悲、好景难留之愁——“水”意象群〉，本章节分成三个小节来论述，即“雨”、“泪”及“酒”，因这三种水的意象群最常见于两位词人的词作中。从这些愁情意象的刻画，得以探讨出双李的坎坷身世以及词人对过去美好情景难以挽留的感慨之情。笔者将着重探讨双李后期的词作，只因双李的后期词作最能突显出二人身世的悲凉与好景难留的景象。

第五章则是〈感慨心灵空虚、惆怅寂寞之愁——“景”意象群〉，本章节将以“帘”、“院”及“栏”三个人造景观的愁情意象来探讨出双李心灵空虚、惆怅寂寞的内心情感。

论文的最后一章为结论，总结各章研究所得的成果，并就双李词作的愁情意象与悲美文学的联系、以及对词学界或后世的影响作一总论。

关键词：后主、易安、以悲为美、愁、意象

# ABSTRACT

## EMOTIONAL CONSTRUCTION OF THE BEAUTY OF SADNESS: MELANCHOLY IMAGERY IN HOUZHU'S AND YIAN'S CI POETRY

CHIN WEE FUN

This paper conducts research concerning image comparisons, taking Houzhu and Yian's writings as the subjects of the study. At present, there is no specific discussion and comprehensive elaboration on the "Melancholy" image comparison of the writings of the two authors in the academic world. Even in the periodic journal articles, it is not at great length as compared to other authors. Moreover, most of the research focuses on the Ci Poetry image of individual writers separately. Therefore, there is still a relatively wide scope of investigation left for the researchers on the image comparison of Houzhu and Yian. Thus, this paper has great significance and necessity for investigation.

Besides focusing on the discussion of the definition, evolution and relation between "sadness" and "image", this article also expresses comprehensively the speciality, the "compare and contrast" of the "Melancholy" image in Houzhu and Yian's writings. This dissertation consists of six chapters, namely the Introduction and the Conclusion, together with four chapters on the Main Content. By selecting a series of writings from the early stage and later stages of Houzhu and Yian respectively, the description of the "Melancholy" images are investigated using a perspective of "Beauty of Sadness", and it is further discussed and compared. In the third, fourth and fifth chapter, analysis and criticism is performed based on the "Melancholy" image of "Spring and Autumn", "Water", and "Scenery", and the comparison is discussed. The structure and order of the thesis is as follows:

The first chapter which is the Introduction, mainly describes the research objectives, literature reviews and research methodology.

The second chapter discusses the origin of “Sadness”. This chapter investigate the definition of “Sadness”, “Melancholy” and “Image” from the Oriental and Western perspective. The beauty concept of sadness literature is discussed.

The third chapter discusses the images of “Spring” and “Autumn”. The element of “Spring Sadness” and “Autumn Sadness” in the writings of Houzhu and Yian is discussed. Two to three Ci poetries are selected for the purpose of analysis and comparison.

The fourth chapter discusses the “Water” Images. It is subdivided into three sections, namely “Rain”, “Tears” and “Liquor”, because these three “Water” images occur most frequently in the writings of the two authors. Through the utilization of the “Melancholy” image in the writings, the dreary background of both writers and the emotional feelings for the loss of happiness is investigated. The writings from the later stage of both authors are focused because these writings highlight their dreary backgrounds and lives experiences.

The fifth chapter addresses the “Scenery” Images. The images of the three artificial scenery of “Curtain”, “Yard” and “Rail” are utilized to investigate Houzhu and Yian’s inner feelings.

The last chapter is the Conclusion. It concludes the research findings from each chapter. The relationship between the “Melancholy” images in the authors’ writings and the literature of sadness beauty; together with the influence of their writings on modern scholars and the academic world are concluded.

Keyword: Houzhu, Yian, Beauty of Sadness, Melancholy, Image

# 谢词

在撰写论文的过程中，笔者遇到了许多的波折。这段日子里，笔者得到了师长、校方、家人以及朋友的支持与指教，方能突破一切难关，顺利地完成了此研究论文。谨此，笔者在此向我的导师林良娥女士，致以崇高的谢意。感谢林老师在笔者选题与研究过程中悉心指导与鼓励，提供了不少撰写论文的意见，且严谨地审阅笔者的论文，使笔者获益良多。

笔者也要感谢拉曼大学校方的协助与安排，提供给我良好的研究环境。还有感谢诸位中文系的导师以及全体同班同学，在学业上给予帮助与支持，让我得以克服学习上的困难，顺利完成论文。

最后，感谢我的父母，含辛茹苦地栽培我，一直以来不离不弃，陪伴我左右，给予我完全的信任与体谅，同时也解决我生活上的问题。在此祝愿你们福寿安康，谢谢你们，未来我会更努力，创出一片光明的未来。



# 论文核实书

本论文“以悲为美”的情感建构：后主词与易安词的愁情意象体现为陈威方亲自撰写，是为拉曼大学中华研究院中文系硕士学位取得之学位论文要件。

此证

\_\_\_\_\_

（林良娥导师）

指导老师

拉曼大学中华研究院中文系（金宝校园）

日期：\_\_\_\_\_

拉曼大学  
中华研究院

日期:

硕士学位论文提交

此证陈威方（学号：10ULM00173）在中华研究院中文系林良娥导师指导之下，经已完成此一题为“以悲为美”的情感建构：后主词与易安词的愁情意象体现的硕士学位论文。

本人亦了解拉曼大学将以 pdf 格式上载本硕士学位论文至拉曼大学资料库，供作拉曼大学教职员生及社会人士查阅使用。

此致

---

（陈威方）

# 论文声明

本人谨此声明：除已注明出处之引文外，本论文其余一切部分均为本人原创之作，且未曾在此前或同一时间提交拉曼大学或其他院校作为其他学位论文之用。

姓 名：陈威方

日 期：

# 目录

	页数	
摘要	ii	
ABSTRACT	iv	
谢词	vi	
论文核实书	vii	
硕士论文提交	viii	
论文声明	ix	
第一章	绪论	1
	第一节 研究动机与目的	7
	第二节 文献综述	11
	第三节 研究方法	14
第二章	审美的感伤情调——“悲”情探源	20
	第一节 “以悲为美”的文学传承	21
	第二节 愁情意象的阐释	30
	第三节 小结	38
第三章	感慨时光易逝、生命无常之愁——“春、秋”意象群	40
	第一节 春	43
	第二节 秋	54
	第三节 小结	65
第四章	感慨身世之悲、好景难留之愁——“水”意象群	67
	第一节 雨	68
	第二节 泪	75

第三节	酒	82
第四节	小结	89
<b>第五章</b>	<b>感慨心灵空虚、惆怅寂寞之愁——“景”意象群</b>	<b>90</b>
第一节	帘	91
第二节	院	97
第三节	栏	103
第四节	小结	108
<b>第六章</b>	<b>结语</b>	<b>109</b>
<b>参考文献</b>		<b>112</b>

## 第一章 绪论

词，又称“曲子词”、“诗余”、“乐府”、或“长短句”，是脱胎于唐诗的流行歌曲。词上承乐府，但乐府所用的音乐是“清乐”，而词所用的音乐则是“燕乐”；不仅如此，词与近体诗的格律息息相关，不过近体诗无论是字数、句数、平仄、用韵的方式也很固定，比较简单，而词则较复杂。

词产生于唐，流行于五代，极盛于宋代，衰微于元明，复兴于清代，是唐代民间新兴的一种歌诗，即唱辞。在唐代，原产于西域的“胡乐”大量传入中原，与汉族原有的以清商乐为主的各种音乐家相融合，产生了一种新的音乐——燕乐<sup>1</sup>。初、盛唐期间的民间词，是词的萌芽阶段，盛唐时期的文人所写的曲子词基本上都是整齐的五言、七言形式。到了中唐，文人开始了倚声填词，直到元和年间后，填词的文人逐渐增多，词也正式成为一体。到了宋代，词发展到鼎盛状态，成为一种完全独立的文学形式，并且能与诗相抗衡。北宋词的抒情主流是沿袭了晚唐五代，吟风弄月，注重其抒情性与音乐性。

北宋前期，中原地区没有战争的灾害，艺术文化也因社会经济的繁荣而迅速蓬勃发展起来，其中形式简短，以歌唱为特色的词，得到了突出的发展。诗歌到了唐末，其成熟程度都达致巅峰，已难有新的突破，而此时的词代诗而兴起。词在晚唐五代专写闺情，境界较为狭窄，而词人运用自然而通俗的辞藻，表达真

---

<sup>1</sup> 燕乐，又称“宴乐”，是因经常在宴会上演奏而得名，是隋唐时代中原音乐和西域音乐相融合之后产生的新音乐。到了中唐以后，众多文人用这种制辞方式进行创作，这种新体歌辞，就是后来通常所称的“词”。

挚的情感，让词的体制与风格逐渐完备与多样化。

词，作为宋代的主要文学，其传统的题材是以描写爱情为主。清代刘熙载在《词概》中说词：“儿女情多，风云气少也。”（[清]刘熙载，1986：3710）清代田同之《西圃词说》称：“若词，则男子作闺音其写景也，忽发离别之悲；咏物也，全寓弃捐之恨。无其事，有其情，令读者魂绝色飞，所谓情生于文也。”（[清]田同之，1986：1449）由此可以看出，词无论出自任何一个文人的手笔，皆是以“情”为主。南渡前，词人置身于歌舞升平中，他们风花雪夜，填词吟唱，因此纷纷“男子而作闺音”，再甚者只浅斟词人们自身的悲惨遭遇，所表现的皆是“自我”内心的情感。然而，时代的巨变，到了南渡后的词风也面临了巨大的转变。金人的铁骑挥军南下，掀起了无边的战火，摧毁了词人的繁华梦，也开始了漂泊天涯的苦况，因此充斥着亡国的哀吟和救国的呼号，所表现的皆是“国家”和“民族”的悲凉。

词具有委婉、倾诉式的抒情韵味，细腻而多层次的描写、对内心生活更细腻而深入地把握、装饰设色的艺术、轻丽婉约的风格等。（霍运梅，2005：14）而且其长短交错、变化多端的句式，是一个有别于诗的文学创作体裁。王国维曾说：“词之为体，要眇宜修，能言诗之所不能言，而不能尽言诗之所能言。诗之境阔，词之言长。”（[清]王国维，1986：4258）这些已包含了词与诗的不同功能与特点，同时，其他的学者对诗词也作出了区别。清代田同之《西圃词说》：“诗贵庄而词不嫌佻，诗贵厚而词不嫌薄，诗贵含蓄而词不嫌流露。”（[清]田同之，1986：1452）还有宋代沈义父《乐府指迷》中言道：“作词与作诗不同，

纵是花卉之类，亦须略用情意，或要入闺房之意。然多流淫艳之语，当自斟酌。如只咏花卉，而不着些艳语，又不似词家体例，所以为难。”（〔宋〕沈义父，1986：281）综合以上各家所论可以看出诗和词在各方面都是有差别的，诗较庄重，偏向表达较严肃的课题；而词较妩媚，偏向表达文人细致的情感。

王国维《人间词话》一开始就提出评词标准：“词以境界为最上。”（〔清〕王国维，1986：4239）又曰：“境非独谓景物也。喜怒哀乐，亦人心中之一境界。故能写真景物，真感情者，谓之有境界。否则谓之无境界。”（〔清〕王国维，1986：4258）从这里可以看出词是一种以“情”为基础的抒情文学，善于刻画词人蕴藏于心灵深处细腻而复杂的情感，表达词人内心最真实的一面，是有别于中国传统的诗歌的创作，抒发文人外在的志向、抱负、价值观念等等。

词，较之于一般的诗，其悲愁意绪之浓烈有过之而无不及。它“要妙宜修”的体式特点，擅长表达文人内心深处苦闷、忧伤、彷徨等情思；而传统诗教中，“诗庄词媚（〔清〕王又华，1986：606）”、视词为“艳科”的观念，为封建文人摆脱社会功利的束缚，自由表达那些被“言志（〔汉〕孔安国，1999：79）”之诗教压抑着的真实心绪提供了前所未有的方便。文人通过词的创作，释放了他们的内心汹涌澎湃的情感，创造出一个可歌可泣的创作供人消遣，使文人的心理获得宣泄。一般地说，人类的情感，虽然因物质环境的刺激从而触起千态万状的心理变化，但总不出乎喜、怒、哀、乐、爱、恶、欲的范围，尤其是浅层感受，即所谓“常人的境界”，乃是相通的。（吴惠娟，1999：57）清代沈祥龙《论词随笔》中道：“词之言情，贵得其真。”（〔清〕沈祥龙，1986：4053）清代况周颐《蕙风



词话》中道：“真字是词骨，情真，景真，所作为佳。”（[清]况周颐，1986：4408）综合上述的论述，笔者认为词人的创作，无论男女，所表达的情感内涵来大都是词人本身的体验。他们敏锐的感受力、洞察力和善于捕捉细微的情感再加以渲染的创作技巧，真实生动，再加上他们的词作大多以“悲”和“愁”作为创作主题，充满了无穷的感染力。因此词人的创作之所以那么受瞩目，只因是他们所注入的情感，贵于“真”字。李后主和李易安的词作明显继承了这一抒情传统，充分发挥了悲愁的艺术风格，以委婉的笔调抒发真实情感，引发读者的共鸣。二李的词作不但是情“真”意切，而且还深得“词骨”的。

在中国传统的文艺审美观中，“以悲为美”是一个重要方面。“以悲为美”的审美观起源于先秦《论语》“诗可以怨（杨伯岭译注，1980：185）”，就是皆由诗来讽刺周遭不平的事物以及宣泄内心的愤懑之情，如：《诗经》的〈硕鼠〉篇，嘲讽那些统治者剥削百姓的境况。“以悲为美”的审美观奠定于汉魏，如《古诗十九首》中的“行行重行行”、“涉江采芙蓉”、“迢迢牵牛星”等篇章，大都描述夫妻朋友间的离愁别绪、人生的无常之感、常年不断的战争和繁重的徭役，这些情感不但是《古诗十九首》基本的情感内容，同时也反映了当代的现实生活，是“悲”的体现。“以悲为美”在唐诗宋词的艺术特征上达到了炉火纯青的地步，因此在唐宋词中，到处都弥漫着哀伤的气息，纵观中国的古典诗词，大多是抒写悲愁。杨海明认为：

“唐宋词人似乎对于愁苦之情和悲哀型的美感怀有一种天生的偏嗜和癖好，并进而又将玩味痛苦和宣泄痛苦当作其文学创作和审美鉴赏活动中的

重要内容和“苦中作乐”的举动来对待，这就使得词中的“以悲为美”显得越发“自觉”和越发向着人的心灵深处开掘。”（杨海明，1998：74）

从这儿看出，词成为了文人宣泄内在苦闷的工具，使词成为了一个“悲”的文学模式，再把词的“悲”情发扬光大，进而把词的“悲”在美学史中奠定了其地位。钱钟书《七缀集》中曾说：“一个人潦倒愁闷，全靠“诗可以怨”，获得了排遣、慰藉或补偿。”（钱钟书，2002：121）又说：“作出好诗，得经历卑屈、乱离等愁事恨事，“失意”一辈子，换来得意诗一联。”（钱钟书，2002：121）笔者认为，这些用来形容李后主和李易安是非常恰当的。他们作为一代词家，深受当时“以悲为美”的文艺审美观的影响，同时其自身独特的性格命运，因此他们种种的不完美，无论是身世、背景、命运等，皆可以通过词作来获得排遣和慰藉，同时也使他们的词作达致登峰造极的境界。

在双李的词作中，始终绵延着一种亘古不变的“悲”情感。在汉语词典中，“悲”基本解释为悲伤、悲痛等；而“悲”另外的解释为怜悯，即悲天悯人之意。（《现代汉语词典》）在中国传统的文艺理论中，“悲”包含的意义也是相当丰富的：悲、哀、伤、怨、苦、愁等。双李的词作中都是笼罩在一片无尽的“悲”中，尤其是“悲”与“愁”的相互交织，让读者产生共鸣。双李词的创作当然也逃不出“愁”的藩篱，如：闲愁、哀愁、悲愁、离别之愁、寂寞之愁、思念之愁、国破家亡之愁等。在东方，朱光潜在《悲剧心理学》中曾说：“忧郁是一般诗中占主要成分的情调。”（朱光潜，1983：166）从这可以看出朱光潜对于“悲剧”的诠释，认为文学大都是遵循着“忧郁”这一规律，表现主体内心深处苦闷与忧伤；

在西方，古希腊学者亚里斯多德与黑格尔也对“悲”或“悲剧”一词也同样的进行诠释，对悲剧的界定做出了重大贡献。亚里士多德和黑格尔都强调悲剧的严肃性，但亚里士多德从道德出发，强调悲剧摹仿人的严肃的行动，黑格尔则从理念出发，流露了脱离生活实际的宏观唯心主义观点。（程朝翔、傅正明，1992：1）因此，无论是东方或是西方学者，对“悲”或“悲剧”一词为美学奠下了“悲”的基石，深深地影响了后世“以悲为美”的文学艺术表现手法。

“给人痛感的情绪，只要能在身体的变化活动或某种艺术形式中得到自然的表现，也能够产生快感。”（朱光潜，1983：172）从这里笔者认为，想要创造出一个出色的文学，是一定要经历“痛”，即“悲”的情绪，这样文人就能够创作出一个惊世骇俗的作品。双李经历了不幸的遭遇后，把自己的悲剧人生都转移到文学的创作中，他们抒发了自己的悲剧体验，倾吐自己内心的郁闷之情，让他们的作品在文学的殿堂中发射出璀璨的光芒。

王国维在《人间词话》中评说李煜：“词至李后主而眼界始大，感慨遂深。”（[清]王国维，1986：4242）也评价李煜：“词人者，不失其赤子之心者也。故生于深宫之中，长于妇人之手，是后主为人君所短处，亦即为词人所长处。”（[清]王国维，1986：4242）王国维所说的“赤子之心”指的就是“真心”，是强调词人用真心、真情进行创作。同时也评价李后主无论是在描写景物或是感情时是完全是出于自己的真心与真情，这造就了他的三十多首绝唱赢得千百年来传诵不歇的艺术成就。在经历了生死炼狱的李后主，他的创作无论是前期或是后期大多数都贯穿着“愁”的线索，从而为宋词奠定了“以悲为美”的基础。

李易安的词音律优美、语言自然平淡、意境深邃，吸引着历代读者，尤其是她的后期词作更是达到了炉火纯青的地步，并超越了个人情感的流泄，闪耀出了爱国主义的光辉。综观她的词，无论是前期的少年天真活泼、抒发夫妻别离的绵绵情思，还是展示晚境的凄凉悲苦，都渗透着一个“情”字。李清照的《词论》中说“专主情致，而少故实”（[宋]李清照，2006：267），她“情”的创作闪烁着对丈夫的“爱情”与对国家的“爱国情”，展示出了对真实生命的情感世界。宋代王灼《碧鸡漫谈》云：“若本朝妇人，当推词采第一。”（[宋]王灼，1986：88）清代李调元《雨村词话》评曰：“易安在宋诸媛中，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，盖不俯视巾帼，直欲压倒须眉。”（[清]李调元，1986：1431）从这里可以看出古代学者对李易安这女性词人的词作是非常推崇的。漫长的中国封建社会是戕害女性的时代，女性可以说是被剥夺了参与政治与各个领域的权利。纵观整部中国古代文学史，简直就是由男性作家所构成，唯独李易安在这块男性作家世袭的领地，牢牢地占据了光辉的一席。可见李易安的词作并不输于一般的“须眉”男子，而且还可以在众多词人中脱颖而出。

## 第一节 研究动机与目的

“悲”与“愁”皆是中国传统文化中特有的一种情绪表达，是具有非常丰富的内涵。中医的“七情”：喜、怒、忧、思、悲、恐、惊（[清]吴谦等，1997：717）或是在《礼记·礼运》的“七情”：喜、怒、哀、惧、爱、恶、欲（杨伯峻

译注，1980：275）中的“悲”与“哀”是属于同一个情感的表现，而“愁”却是“悲”和“哀”的其中一种情绪的宣泄，它们之间是互相联系而不可分割的。

情绪，是人们日常生活中无法回避的一种心理活动，它的抒发表达了人们的语言、身体、动作和行为，而人类以文字、图形、物象表达内在的情绪时，皆以这些物在诠释着内心的独特的现象。何燕认为：“这些文字、图形和物象渐渐在社会交往、历史变迁中沉淀下来，形成固定的文化产品，成为人类独有的另一幅‘表情’。”（何燕，2008：1）这些经“表情”所物化的文字、图形和物象，在后来的文人和学者加以渲染和刻画后，渐渐地成为脍炙人口的“意象”。“意象”作为这一系列的“表情”美学范畴的研究，更是受到学者的青睐。

唐宋词作为一种抒情性极强的文体与主体感情密切相关，意象则是词人主体感情的外化形式，从他们所使用的意象中，可窥见作品的内容、作者的审美情绪和艺术风格。（张明雪，2009：1）因此，意象的营造在中国古典文学作品尤其是诗词中屡见不鲜，同时也是窥探文人内心情感世界的一种象征符号。中国古代文学大多以抒情为主，尤其是唐宋的诗词的表现更为显著。古代文人由于受到了传统礼教的束缚，内心纵然有汹涌澎湃的情感也不能宣之以口，因此他们只能寄情于其文学作品中，把他们内心所有的情感都用笔墨文字，一字一句地透过笔尖，含蓄地把其情感以意象的运用方式表露出来。所以，通过研究作者文学作品中的意象运用方式就可以透视作者内心的情感世界，作者的喜、怒、哀、乐等就可以充分的表露出来。如屈原在《离骚》抒发了其悲愤之情、陶渊明所创作的诗抒发了其隐逸之情等。刘鹗《老残游记·自序》的中提到：

“《离骚》为屈大夫之哭泣，《庄子》为蒙叟之哭泣，《史记》为太史公之哭泣，《草堂诗集》为杜工部之哭泣。李后主为词哭，八大山人为画哭。王实甫寄哭泣于《西厢》，曹雪芹寄哭泣于《红楼梦》；王之言曰：“别恨离愁，满肺腑难陶泄，除纸笔代喉舌，我千种想思向谁说？”曹之言曰：“满纸荒唐言，一把辛酸泪，都云作者痴，谁解其中意（味）？名其茶言：千红一窟，”名其酒曰“万艳同杯”者：千芳一哭，万艳同悲也。”（[清]刘鹗，2001：1）

从这里可以看出历代以来的文人都因为感叹自身的悲剧和哀愁而通过文学的创作中抒发出来，使得后世的读者都为他们的不幸身世而哀伤不已。因此，本论文的研究动机在于从李后主和李易安的词中试图寻找出“愁”的意象，然后再加以论述。李后主和李易安，即李煜和李清照，是中国词坛上两颗璀璨的明星，两人被后人誉为“词坛双李”。笔者之所以会选择李后主和李易安的词作为研究对象，除了这两人在词坛上享有至高无上的荣誉地位外，笔者还发觉李后主和李易安两人的词在“愁”的意象中还有其比较的价值所在。只因“愁”在唐宋词中是词人情感符号的体现，因此也形成了唐宋词中许多意象群<sup>2</sup>（田向阳，1996：58）的浮现，给予笔者偌大的研究空间。

李后主和李易安在词坛上的地位是毋庸置疑的。清人沈谦在《填词杂说》

---

<sup>2</sup> “意象群”指以三个以上的诗歌意象复合而成的意象群落，其构建模式是以意和象为线索组成意轴与象轴构成初始的坐标模式，随着诗人创作实践的积累和丰富，意轴与象轴上的意象不断派生、扩展，使意轴与象轴不断延伸、交叉、对应，最终形成意象群构建的网状模式。

一书中曾说：“男中李后主，女中李易安，极是当行本色。”（[清]沈谦，1986：631）所谓“当行”指的是词作所呈现出来的婉约之美符合人们对词的个性期待；而“本色<sup>3</sup>”指词在抒情风格上的自然纯美。前人之所以如此推崇李后主和李易安的词并把他们相提并论，主要是因为他们的词不仅对宋词的发展产生了深远的影响，而且也有着许多相似之处，皆是婉约词派的大家。

笔者之所以会把研究的范围锁定在唐宋词中的李后主和李易安，主要是因为笔者为双李词中的细腻情感所熏陶和感染，再加上笔者对诗词体制的文学作品情有独钟，因此促使了笔者往这领域做研究的动机。笔者在整理和阅读了许多有关李后主和李易安的书目和文献后，发觉双李词的意象分别被无数的研究者所研究与发掘，但是却没有研究者以两位词人的“愁”情意象来做一个鲜明的比较，而且那些研究者充实量只是把双李词中的思想、特色或写作风格拿来作比较，但在“愁”情意象比较的领域中一直都是被研究者所忽视的。因此，笔者在研究双李词时，将试图从双李的前后期词中寻找有关于“愁”情意象再做一个深入的探讨，然后从这些探讨的结论中再为双李词有关“愁”情意象来做一个异同比较。

全篇论文在通过观察、探索、描述、解释和评论后，论文的研究目的已经具体化和明确化。本文的研究目的，是通过对这“词坛双李”的“愁”情意象的梳理，窥探两位词人唐宋词在美学领域所作出的贡献，如：意象的处理和比较异同方面会有更深一层的认识。除此之外，后世的人也可以透过此论文中意象的角

---

<sup>3</sup> “当行”与“本色”详见[宋]严羽（1961），《沧浪诗话·诗辨》（郭绍虞校释），北京：人民文学出版社，页12。“当行”内行并且是本来面貌。后亦指精通本行；“本色”指语言上的自然真切质朴，或指成绩特别突出。

度来剖析中国文学，以便可以奠定他们在这领域中绽放光彩。“悲”这个亘古不变的母体把人生的不完美与缺陷展露出来，与中国美学有着不可切割的关系，也促使成为了笔者研究的对象。本文的研究意义是将前人所未充分阐述的李后主和李易安词中的“悲”与“愁”做比较：这两位词人一为男性，一为女性，他们对表达“悲”和“愁”有何异同。

## 第二节 文献综述

根据笔者观察，有关李后主和李易安词作研究相当丰富，惟与两人“愁”意象的研究成果并不多。所以，笔者将试图从不同的文献资料中探出双李词有关“愁”意象的异同点，然后再加以比较和评论。笔者将会先参考跟主题相关或接近主题的主要文献资料，如：

王仲闻校订的《南唐二主词校订》与徐培均笺注的《李清照集笺注》分别记载了李后主和李易安的全部词作。首先，笔者会先阅读和鉴赏这两人的全部词作，然后从中寻找出有关两人“愁”的词作中意象的运用，再拟出一个大纲，并进一步探讨李后主和李易安词作中“愁”意象的异同点。

唐圭璋所编的《词话丛编》一共分为六册，其中第六册为索引，是研究唐宋词不可或缺的一部文学评论，里边收录了从宋代至清代学者对各家各派的唐宋词做出评论。其中王国维《人间词话》、王灼《碧鸡漫谈》、沈谦《填词杂说》等皆收录了有关李后主和李易安的评论。因此，笔者将会运用这些评论巩固论点，



同时也会从这些评论的基础中再发表个人的观点，以让论文的研究更加全面。

董武〈异代同杼、异曲同工——李煜、李清照词中之“愁”比较谈〉中以三个角度来比较李后主和李易安的“愁”词：双李词“愁”的主旋律、“愁”的发展轨迹和“愁”的悲剧美。从这三个角度中，笔者可窥探双李的词作中“愁”绪，也顺便可让笔者理解双李词作中有关“愁”的发展方式和悲剧的美。但此篇章并未为双李词作作出意象研究的比较，因此笔者可以从此文更进一步阐发双李词中“愁”的意象，再加以比较。

胡朝慧〈论唐宋词中的愁〉以“愁”的况味、派遣愁绪的方法、愁词的定格与升华的架构来撰写。这是一份对“愁”有全面诠释的一份论文，所以笔者会以此论文作为主要的文献，再加上其他有关“愁”的文献辅助，为“愁”定义有更加深入的阐明与解析，再把“愁”这一词扣入李后主和李易安的词作中加以研究其中的意象。

杨海明《唐宋词美学》中的其中一章〈以悲为美：唐宋词中的愁苦心〉谈到关于“以悲为美”的起源与其传承，也对唐宋词的“悲情”作出解析。而且，此章节紧扣笔者所要研究的主题，这无形中已提供了一个基础的理论让笔者对“以悲为美”一词有一个最初的概念，然后作出再追索其根源，然后再发掘有关“以悲为美”在唐宋时期对唐宋词的影响。

钱钟书《七缀集》中的其中一章〈诗可以怨〉把“以悲为美”的源头“诗

可以怨”做了一个深入的解释，尤其是对“怨”一词的讲解更是详细，认为“诗可以怨”是“发愤所为作”，把“怨”发挥得淋漓尽致。因此，笔者可从中获取了有关历代的文人对“怨”的诠释，然后沿着这一条线索继续搜查“以悲为美”的脉络形式，以方便笔者为“以悲为美”这一词作出定义。

朱光潜《悲剧心理学》把“悲剧”一词发挥得淋漓尽致，包括对西方的悲剧诠释与悲剧的心理情绪解说。这可协助笔者从中获取更多有关悲剧的阐明，也可以以其理论来切入唐宋词中“以悲为美”的特质，把唐宋词中的“悲”有更加深入的探讨。李后主和李易安的词作都是属于“悲”的创作，因此笔者也可以从此书的观点获取一些概念来切入论文研究。

何燕《宋词中“愁”的意象研究》以心理学的角度切入来为“愁”作出定义与阐释，认为文学作品中“愁”的情感特征是作者内心世界的“投射”。她把宋词中“愁”的情感分为孤单之愁、分离之愁、思念之愁、羁旅之愁、怀旧之愁、抒发报国壮志之愁等，而且还以“表”的方式来对于“愁”的种类来进行意象的分类，有天候意象、植物意象、颜色意象、声音意象等。笔者可从中获取概念来对论文中“愁”的意象进行分类，惟何燕所研究的范围锁定在宋词，范围太广，因此笔者就以其“愁”意象的分类为基础，为李后主和李易安词作中“愁”的意象归类，再深入探讨然后再作出比较。

许兴宝《文化视域中的宋词意象初论》中把宋词的意象按“五行”进行分类，那就是：木（春）、水（江）、土（花）、火（月）、和金（夜）。从中作者可

说明着五个意象对中国的文化影响，而且作者还对唐宋词人的词作意象进行细致的归纳。笔者不但可从中理解这五个意象在中国文化所扮演的角色，而且还可以从中理解作者细致的归纳法。因此，笔者会透过此文所阐发对宋人意象的观点，探析李后主和李易安词作中的意象，以便可以更巩固笔者所阐发的论点。

辛衍君《唐宋词意象的符号学阐释》认为意象这个“符号”被词人赋予了特定的情感内涵，体现了客观物质对象的组合结构。此论文对意象有深一层的解析，包括意象的历史嬗变和中西方学者对意象美学的概念，这可帮助笔者为“意象”一词下定义。除此之外，此论文也讲解了有关符号与唐宋词之间的关系，认为词是由意象符号和逻辑符号组成，也认为唐宋词中的意象符号具有独立的表现性和多义性。因此，笔者可从中更加了解唐宋词在意象，以方便笔者在整理李后主和李易安词作中的“愁”意象研究有更加全面的认知。

在这些研究基础上，笔者尝试从中找出问题意识，再加上其他的辅佐文献作为此次研究的论据，然后再加上笔者自己的观点，从而完成全篇论文。

### 第三节 研究方法

笔者尝试从三种研究方法来切入论文的主题，那就是文献分析法、比较分析法以及赏析评论法。

#### 一、文献分析法（费希尔，2004/2005：133）

笔者先从所搜得的文献资料进行全面性的整理。由于笔者所研究的范围领域的文献资料五花八门、不胜枚举，所以笔者必须从众多的文献资料中进行筛选和淘汰，确认文献资料来源的可靠性和权威性，以便可以从中寻找出疑点。笔者会从词集、文集、词话、诗话、笔记、小说以及大量的原始资料中进行搜查。通过对资料的辨别、分析、综合，笔者将会对南唐至南宋词的互动进行分析与解说。

之后，笔者将会透过仔细阅读李后主和李易安所有的词作来了解词中的内容和所要表达的意涵，然后用归纳法把这两人有关“愁”意象的词归纳起来。之后，笔者分别再去阅读李后主和李易安的出生背景和历史背景，从他们的出生背景和历史背景中发掘他们词中“愁”的抒情意象后再作出合理的分析。当然，笔者也会去搜查和阅读有关“以悲为美”的文献，然后针对“以悲为美”这课题进行定义和传承。

笔者将以《南唐二主词校订》与《李清照集笺注》作为研读底本，再加上手头上现有的文献资料和学者们的学说评价，然后尝试整理李后主和李易安在这唐宋时代所撰写的词作，并把他们俩的词作中所呈现“愁”的意象加以归纳，再拟出一个完整的结构和大纲。

当然，除了手头上所拥有的文献资料外，笔者也将会尝试到相关的地方搜集资料，如：马大图书馆、新纪元学院图书馆、学林书局、商务书局、上海书局等，笔者也会从报章或杂志上寻找相关的篇章以作为论文的参考资料；如有必要，

笔者也会尝试到国外去寻找相关的书籍和文献。

## 二、比较分析法（朱宏源，1999：221）

笔者研究的目的是为了要比较李后主和李易安词作之间有关“愁”情意象的相同与相异点，只因李后主和李易安并称为词坛上“双李”，两人在词的创作上可以说是各领风骚，因此，笔者在完成归纳双李词作中“愁”意象的类别后，再进行比较。笔者会从不同的书籍和文献中阅读有关李后主和李易安的评价后，从中找出同异点，再加以比较其中细微的观点。虽然横向的文献研究有助于理解有关双李词作评价，但要将这些评价贯通起来，就必须要有有一个纵向的文献研究方法。因此，本文拟以比较法这门学科来探讨李后主和李易安的生平事迹、时代背景、及写作风格，以便可以使到双李词作中“愁”意象研究得更加深入、细腻。

在进行词的创作中，李后主以一个男性词人的形象可以创作出女性情感的词作；相反地，李易安以一位女性词人的身份所创作出来的词作，也同样地丝毫不亚于男性词人。有道是：“诗言志，词言情”，“志”是指人具有的道德预设、符合群体价值取向的理性思考，是偏于个体感性体验“情”的升华，对“情”具有约束作用。李后主和李易安都不愧是写“情”的高手，尤其是在“愁”情的创作上，更是让人爱不释手、拍案叫绝。因此，笔者认为两人所创作出来的词作都有异曲同工之妙，这造成了双李词作拥有其相同与相异点。

经过笔者的一番考察后，笔者发现李后主和李易安的词作可从两个方面来

进行探讨，以便可以从中找出其相同点和相异点：

### （一）社会背景比较（赵宪章，2006：161）

一般来说，文艺的创作与社会是融合的。文学艺术作为一种社会现象，从社会学的角度、借用社会学的理论和研究方法研究文艺的社会本质和规律，是有必要的，因为文学艺术与社会有着不可分割的、天然的、紧密的联系。（赵宪章，2006：161）。时代背景方面，李后主和李易安所经历的历史事件与他们的创作息息相关。他们俩都是出生在一个朝代灭亡，另一个朝代开始的时刻：李后主是出生在南唐末年，北宋初年的时代；李易安则是出生在北宋末年，南宋初年的时代，两人都是经历了国破家亡、生离死别的悲惨情况，因此造成了双李词作在描写“愁”情方面，情感真挚、意象深邃。笔者认为双李在这大同小异的经历中，可窥探出双李有关“愁”词的创作有其同异点，而且从中可以了解到双李词对于意象的巧妙运用，以便可以供笔者方便对双李词“愁”意象进行比较。

李后主和李易安所出生的家庭背景也是有其相似之处：李后主是出生于帝王之家，而且还坐上了皇帝的宝座的君王；李易安则是出生于官僚书香世家，后来嫁给了一个门当户对的丈夫。两人都是出生于贵族家庭，自小在耳濡目染的情况下对文学创作情有独钟，尤其是词的创作方面更是爱不释手。

李后主和李易安都是善于观察事物与体验生活的词人，他们都善于揭示没有被人揭示过的事物，并注入自己强烈的感情，使作品充满了浓烈的感情色彩。

（袁高远，2001：17）尤其是“愁”的书写方面，更是胜人一筹。李后主和李易安所出生的家庭、日常生活的活动详情和情感都会注入他们的词作中，尤其是在他们后期的词作中，两人都是经历了国破家亡的摧残，使到他们面目憔悴：李后主以帝王之尊，在国破后沦为阶下之囚；李易安则在国破后而使到“家亡”，两人的寂寞和悲怆之愁，与他们前期的词作之愁是不能相提并论的。

笔者认为，两人的家庭背景、出生的环境、再加上两人都是受到了书香气息的感染和熏陶，在耳濡目染的情况下造就了他们在词作方面有其相似和相异之处。因此，笔者尝试从他们的前后期词作中窥探出“愁”意象的类别，然后再进行比较。

## （二）本体的比较（顾祖钊，2002：75）

每个文学都有其本体构筑的方式，文学通过语言表现出了作家心灵的世界。文学的本体是人的心灵自由创造的产物，是在想象的世界中进行的，即在作家“思想和情感的内在空间和内在时间里”自由构筑了一个对象世界。（顾祖钊，2002：78）由于李后主和李易安所经历的背景大同小异，两人都是出生在一个朝代灭亡，另一个朝代开始的时刻，因此造就了两人的词都有前期和后期之分。在前期，两人都是在受家庭庇护的情况下成长，两人的词作都是以轻快和活泼呈现在大众的面前，虽然有些词作中还是呈现出“愁”的情形，但那都是属于日常生活中为琐碎事物所羁绊的“愁”，可称为“闲愁”或“淡愁”。

两人的词作发展到后期，已经明显和前期的词风有很大的出入，这主要是因为两人都经历了国家的灭亡、家庭的破碎，而颠沛流离地过生活。因此，两人的词作都是体现了对故国的眷恋和对过往的美好生活有所向往，还引发了两人的爱国情操。所以，两人在这一时期所体现的“愁”是前期词“愁”的升华，而且表现得更加细腻，因为两人都是有感而发的，也可称为“悲愁”或“哀愁”。

因此，笔者会从两人的词风与词作本体的意象的应用来探讨双李词在前后期词作中“愁”意象的应用方式，然后再加以比较其中的相似和相异点。

### 三、文学评论法（顾祖钊，2002：396）

顾祖钊认为：“文学批评可以帮助接受者深入理解作品，对接受者的文学价值观念有重要的影响作用。”（顾祖钊，2002：400）因此，经过一连串的研究和双李词作异同比较的过程后，笔者会先针对双李的词作进行赏析，让读者有一个全面的概念，之后再加入笔者自己的观点和适当的评论，以巩固笔者的论点和突显出双李词作的异同。

笔者的论文将会穿插后世学者所给予的观点、理论或评价，这样不但能够使到论文更细致和更有说服力，也可以在唐宋词“愁”意象的比较中有新的里程碑。



## 第二章 审美的感伤情调——“悲”情探源

“悲”一词本是人类情绪的一环，当文人把情绪融入文学作品后，文学的创作因而也更加生动化了，尤其“悲”这一情绪更是使文学的地位推向高峰，闪烁着耀人的光辉。无论在西方或是东方，“悲”被融入文学作品早已是司空见惯之事，后来的学者把“悲情文学”当成是一门学术的研究，其成就硕果累累，也因此的美学的历史中占了光辉的一环。

“悲”情之所以能在美学中占有一席之地，是因为这个感伤的情调深深地敲击着文人的心扉，它的感应比任何情感都来得强烈，并时时刻刻萦绕在文人的内心世界中。正因为“悲”充斥着人生的不完美，因而使文人心灵深处的情感有了一个宣泄的管道，因此也衍生了许多以“悲”为主题的文学作品。

“悲美”的文学传统被后来的学者当成是美学来研究，也形成了中国美学历史中出现了“以悲为美”的一环，进而影响了中国后代文人都以“悲”作为文学的创作主题，尤其是诗词方面更为显著。不仅如此，诗词中的“悲”更被文人大肆渲染，也因此产生了许多依附“悲”的情绪，如：“哀”、“愁”等等。这些文人再从这些“哀”与“愁”的情绪中加以修饰，形成了读者所熟悉的“意象”符号了。这符号的产生更加把中国的美学史推向更高的里程碑，借由悲美的抒写模式也让读者更能理解文人内心深处的情感变化。

## 第一节 “以悲为美”的文学传承

古希腊悲剧和希腊早期哲学有着相同的诗性话语形态，它们出现在同一时期，维柯认为，在那个时代，人“没有推理的能力，却浑身是强旺的感觉力和生动的想象力”，希腊的智慧都是诗性的。（王宏刚，2007：130）那时候的人情感与想象力丰富，是感性的一群；但他们却没有理性的推理能力，所以那时候的悲剧和哲学皆是人所想象的一种感性而富有诗性的哲学思维，而那些哲学是一种想象的玄学。

在希腊的早期，人们使用自己的认识能力，在他们的悲剧中完全表现了出来，就如斯芬克斯（Sphinx）之谜是关于人本身的谜语，解开这个谜语一直被认为是象征着对人自身的认识。作为戏剧种类的悲剧，早在古希腊就发展得很成熟：在此后的历史中就一直就未中断过。所以，对悲剧的诠释，大都以西方的悲剧作为经典的模式来进行的。

谢章铤认为：“情之悲乐，由于境之顺逆，此非强而致，伪而为也”。（谢章铤，1986：3451）“悲”与“乐”都是人存在的真实形式，他们之所以会产生“悲”与“乐”，是由于受到了的顺境与逆境的影响而产生的情感所致，并不是伪装出来，而是由内心有感所发出来的，是属于“真性情”。杨伯岭提出：“与“乐”为逻辑起点相伴而生的，则是人生哲思的悲感视角，如基督教首先出来的观念是原罪，认为人生下来是有罪的；佛教是无明，认为人生活在苦海之中；儒学是不仁，认为现实的人更当有充满责任感的忧患意识……人世间人的现实性是生命哲学

的展开哲学思考的感性起点，且大多会从悲感的视角得出苦境无涯的结论。”（杨伯岭，2007：137）因此，“悲”可以说是由“乐”而产生的，当“乐”的情感达致终极地位，就会往相反的方向倾斜而导致“悲”的诞生，就如古人所说的“乐极生悲”。

悲剧，是一个古老而常新的问题，作为一个美学的范畴，最早对它作出明确界定的是亚里斯多德（Aristotle, 384 BC – 322 BC）。他的《诗学》（*Ars Poetica*）中指出：“悲剧是对于一个严肃的、完整的、有一定长度的行动的模仿；它的媒介是语言，具有各种悦耳之音，分别在剧的各部分使用；模仿方式是借人物的动作来表达，而不是采用叙述法；借以引起怜悯和恐惧来使这种情感得到陶冶。”（亚里斯多德，1447/2005：30）这里所重视的是悲剧的“严肃”、“完整”与“有一定的长度”，而且“悲”拥有一股摄人心魂的力量，再而引起读者的怜悯与恐惧之心，以达成陶冶情感的目标。

所谓“严肃”是指“模仿高尚的人的行动”，主人公为某种正义事业进行合理斗争，由于与环境的矛盾冲突，使其失败、受难或牺牲。（宗胜男，2009：31）在《哈姆雷特》（*Hamlet*）中，当哈姆雷特王子父王的鬼魂告诉了他杀人凶手的名字后，他亲自验证鬼魂的话。最后他不仅揪出了凶手将之杀死，还牺牲了自己的性命，而且还看清了社会与人心的真实，成为了自身的“悲剧”。

“完整”即“情节的整一性”，有头有身有尾，它可以使悲剧达到“结构完美”，使悲剧事件紧密相连。（宗胜男，2009：31）如《罗密欧与朱丽叶》（*Romeo*

and Juliet) 中的罗密欧和朱丽叶本是两个敌对的世家，但一次偶然的的机会而堕入爱河。两人的相爱已打破了当时的常规界限，破坏了世俗的礼法，也致使了他们爱情的坎坷，最后双双殉情，成为了现今脍炙人口的“悲剧”。

所谓“有一定长度的行为”就是指情节既不能过长，又不能太短，也是事件的安排，这是悲剧的灵魂。如《俄狄浦斯王》(Oedipus Rex)：俄狄浦斯一定要追查杀死前任国王的凶手而不顾一切劝阻，一味地追查下去，从预言者、侍从到牧羊人，终于发现凶手就是他自己。当他获悉真相之时，也就是悲剧命运的来临之时，而这俄狄浦斯悲剧的“过失”与悲剧效果，在西方美学史上最早奠定的悲剧理论基础。

继亚里士多德之后，黑格尔 (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770 –1831) 在对“悲剧”一词的诠释也付出了很大的贡献。在其《美学》一书中道出：只有能够见出事物发展的真正严肃性的情境，才适宜作悲剧艺术的对象，“只有通过矛盾对立，对立的某一方面遭到了否定和克服，行为和动作才能见出严肃性”。(黑格尔, 1955/1979: 256) 他认为“悲剧”是由于双方的矛盾和对立而遭受到克服与否定而产生，同时也可以检出其“严肃性”。从这里笔者认为，亚里士多德和黑格尔都强调悲剧的“严肃性”，只因这“严肃性”正可使“悲”推向巅峰，以达致感染人心的效果。

尼采 (Friedrich Nietzsche, 1844-1900)《悲剧的诞生》(The Birth of Tragedy) 中也同时探寻了古希腊悲剧，崇尚酒神精神和酒神式的悲剧英雄。尼采指出“一

个无可争辩的传统”：“希腊悲剧在其最古老的形态中仅仅以酒神的受苦为题材，而长时间内唯一登场的舞台主角就是酒神。（尼采，1872/1996：40）这里的酒神是悲剧主角，而普罗米修斯（Prometheus）、俄狄浦斯（Oidipous）等等，都只是扮演者配角。

希腊悲剧中的英雄人物为获得智慧付出了永远受苦的代价，就如普罗米修斯为偷取火种帮助人类，而受到天神宙斯的惩罚，饱受了无穷无尽的痛苦煎熬，在心理上有着难以扭转苦难的恐惧。尼采说：酒神式的人物觉得“指望他们来重整分崩离析的世界，乃是荒唐可笑的。”（尼采，1872/1996：28）在此，王宏刚认为，酒神式的人物并不是悲观主义者，他的精神是一种反抗苦难的崇高精神，面对死亡、忍受灾难，这些都不能阻止悲剧英雄洞察智慧和反抗命运，相反，在这种苦难中他们感受到生命力的欢欣。（王宏刚，2007：132）因此，在西方的人物皆是悲剧的，他们的结局皆是具有非常强烈的“毁灭性”，也就是把一个完美的事物硬生生地毁灭，而且也非常彻底。他们在充满斗争的环境中，饱受痛苦煎熬，最终不免也会遭受到失败，甚至“牺牲”的结局。

在中国的悲剧中，牛宏宝在《美学概论》中把悲剧分成了三个特点：

悲剧的第一个特点就是人物遭受到不幸事件的打击，其中包含了死亡、失败、或者是陷入了的困境和挫折。（牛宏宝，2005：126）这里的“悲剧”，大都是受命运的拨弄，或是人物的性格所致，如一次性的偶然意外事故就已构成了人的不幸。

悲剧的第二个特点就是“悲”与“笑”对立。（牛宏宝，2005：126）人的不幸所带来的悲感，是最能感染人心，而在悲剧感中，就算在别人身上发生，但观看的人都会感同身受而发生一种情感上的共鸣。因为悲剧是把一个美好的东西给毁灭，而这种“毁灭”是恐怖、痛苦和不可避免的结局。这种悲剧感，是深切的悲痛，是震撼人心、感同身受的。

悲剧的第三个特点就是悲剧感中包含着亚里斯多德所说的“卡塔西斯”（“Katharsis”的音译）作用，即“净化”作用，是一种对生理上压抑的宣泄。（牛宏宝，2005：126）观众在观看悲剧的过程中，将自身的不幸投射到悲剧人物的不幸上以宣泄他们生活中的压抑感，从而得到情感上或是精神上的解脱。

在中国传统艺术的审美观中，“以悲为美”占了重要的一环，而再从“悲”延伸出“愁”。自《诗经》开始，“悲”已成了古典文学的情感抒发对象，从而延伸出了伤春悲秋、去国怀乡等的题材，积淀着古人丰富的美感体验，也影响了文人的文学性质与审美意识。

杨海明认为造成“以悲为美”这个传统主要有两个原因：

一是生活本身的原因。（杨海明，1998：646）中国漫长的封建社会充满着黑暗和苦难，这种情境浸染在文人的心灵深处，造成了文人内心的“悲”情特别发达，从而形成了“以悲为美”的艺术传统。鉴赏音乐的“以悲哀为主”、诗

歌理论中的“诗可以怨”等等，都显示了“以悲为美”的文学传统。

二是人们的“逆反心理”。（杨海明，1998：646）现实生活中，强者统治弱者；但在文学的创作与鉴赏中，作者和读者由于“逆反”的心理，往往较同情或怜悯弱者，而这种补偿的情状正助长了文学“以悲为美”的功能。

从这两点可以看出，虽然中华民族有着吃苦耐劳、乐观进取、与不屈不挠的精神，然而在文学的表现中，却更多倾向与“悲”的情感，也致使了中国的古代文学都是弥漫在一片哀伤中。

“以悲为美”源自于《论语》中的“诗可以怨”，也就是孔子论诗歌时重要的一环。所谓“怨”者，是指它常用来表现怨刺、怨悻、怨恨之类的感情内容，从诗歌的创作中批判社会的不良现象和黑暗的政治，同时也揭示了文学的功用。如《汉书·礼乐志》云：“周道始缺，怨刺之诗起”；（[汉]班固，1962：1042）如《史记·屈原列传》云：“《小雅》怨悻而不乱”，又云。“屈平之作《离骚》，盖自怨（怨恨）生也。”（[汉]司马迁，1963：2482）它们指出当代的诗与诗人的穷困失意和时代的黑暗背景有关，抒发的皆是诗人内心的“怨”情。中华民族自商周，便是出于一个黑暗与苦痛的封建社会，文人的诗歌吟唱皆以“愁”情为主要线索，这种情形早在《诗经》中已经滥觞。春秋之后，尤其是汉魏六朝以来，诗词创作中逐步形成“以悲愁为美”的审美心态和悲情文化，其中直接以愁字入诗的篇什就多不胜数。（陈培礼，2007：52）也可以说作“诗”都是那些郁郁不得志人士的“发愤”之作，充满了诗人内心的愤懑之情，展现了“诗可以怨”的

兴起与发展。

到了汉魏六朝，诗文的创作皆是充斥着感伤的情调，也可以表现为“悲美”的审美意识。宗白华说：“汉末魏晋六朝是中国政治上最混乱，社会上最苦痛的时代，因此也是最富有艺术精神的一个时代。”（宗白华，1997：208）在这个最黑暗的时期，也是文人觉醒的时代，只因他们对现实社会环境有着真切而深痛地体验，也领悟了人生悲剧性的命运，因此文人纷纷寻找一个理想的乌托邦，把内心强烈的“悲”情意识，转化为文学艺术上的“悲美”。

悲美，即“以悲为美”，是文学艺术中“悲”的表现手法，也是一种审美的追求。在创作实践上，东汉以历史散文、抒情小赋、乐府民歌和文人五言诗作为主体，建安文学慷慨悲凉的风骨，表现出“以悲为美”的趋势。（谢伯梁，1993：81）悲美是一种出于审美的创作心理，同时投入了文人自身的强烈“哀”感，因此有很强的现实性。朱光潜说：“我们在悲剧中欣赏的并不是真实的痛苦和灾难，而是距离化，即和真实隔了几层的痛苦和灾难。……在悲剧中，可怖的东西被艺术力量所征服而变化，我们是处在审美状态中，我们的快感在本质上是审美快感。”（朱光潜，1983：245）人之所以对“悲”有所感触，是由于被悲惨场面的艺术力量所感染和征服，其艺术感染力让文人推崇而成为了他们创作的主题。

魏晋六朝的文学创作突出了“悲”之声，其无序的社会、残酷的战争导致了建安文学“以悲为美”的较为显著。汉魏六朝“以悲为美”的社会心理基础，亦是创作主体心理的藉发，这种客观存在的社会心理，是文人创作心理的土壤，



创作者由“悲”出发，结合文学固有的感动人和吟咏情性的素质，会不自觉地使“文学”具备“哀思”之情。（沈婵媛，2009：35）汉魏六朝的文人内心压抑着汹涌澎湃的情感，他们只能以文学创作的方式将其抒发出来，透露出自己的人生意向，同时也对人性、世风作出深刻地批判，呈现了他们的忧患和悲感意识。

唐宋词作为抒情诗歌也继承了前代诗歌“以悲为美”的审美风格，因此，发展到了唐宋时期的诗词创作，文人笔下的诗词尽是一片悲凉的情境，尤其是在唐宋词方面把“悲美”表现得淋漓尽致。杨海明认为：

“从词本身的情况来看，它“以悲为美”的特色主要表现为：词人似乎对于愁苦之情和悲哀型的美感怀有一种天生的偏嗜和癖好，并进而又将玩味痛苦和宣泄痛苦当作其文学创作和审美鉴赏活动中的重要内容和“苦中作乐”的举动来对待，这就使得词中的“以悲为美”显得越发“自觉”和越发向着人的心灵深处开掘。”（杨海明，1998：74）

就如南宋著名词人陆游，与其表妹唐婉的爱情是一个悲剧。陆游初娶表妹唐婉，夫妻感情很好，但陆母却不喜欢唐婉，婆媳不和，导致陆母非要陆游休妻再娶。陆游既爱唐婉，又孝顺母亲，面临了左右为难的境地，最后还是顺从了母亲，休了唐婉，另娶他人，但他一生都是怀念唐婉的，甚至在其七十五岁之时重游沈园，还写了《钗头凤》（红酥手）一词来怀念旧情。由是观之，唐宋词人总想挖掘出美好事物易得凋零和美好事物无法久长的悲剧美感，甚至有时就将这些美好事物的遭受摧残和破坏当众展现在读者面前。

“以悲为美”表现在唐宋词中比之前代诗、文更显突出，其哀婉的风格造就了词的悲哀美感，尤其是婉约词是从其柔婉的词景中进而感受其内在的“悲”情，这种“柔”再加上“悲”的融合，已成为了婉约词独特的风格特色。“以悲为美”贯穿在婉约词或是豪放词中，不但形成了刚柔交汇的风格，也成为了“悲哀”的特色。

宋代以后的文学作品，如：小说、戏剧、杂剧等也大多是笼罩在“悲”的氛围中，如：《红楼梦》、《窦娥冤》、《赵氏孤儿》等都塑造了一系列的悲剧人物形象贯穿着全文，把人物形象的“悲”发展得绘声绘色。《红楼梦》中的林黛玉、《窦娥冤》中的窦娥以及《赵氏孤儿》中的赵氏孤儿皆是宋代以后文学作品中所呈现出来的悲剧人物形象，赤裸裸地揭露了无论是个人或是社会黑暗的一面，把文学作品中“悲”的一面加以渲染。

中国和西方的悲剧是有差异的：中国文化推崇永生、美满，不喜欢大毁灭，所以中国的悲剧必然会有喜剧作收尾，如《红楼梦》被誉为“悲剧中的悲剧”，但最后还是“兰桂齐芳”；《窦娥冤》也是“冤情中的冤情”——“六月飞雪”，可最后一样还是“平冤昭雪”，这些作品的内容本是大悲剧的题材，但最后还是会有一个圆满的结局。西方文化讲求个性与自由，而当个性受到束缚时就会产生悲剧，就如《哈姆雷特》、《罗密欧与朱丽叶》等，里头的主要人物全都是面临死亡的结局，充满了悲情成分，所以，西方的悲剧皆是“一悲到底”。

## 第二节 愁情意象的阐释

中国是一个拥有着悠久的抒情传统的国度，诗词是文人抒发情感的最佳方式，所谓：“无愁不成诗”，悲感抒发已成为文学的一个传统。爱、恨、悲、思、愁、怨种种情感交织在历代文学作品，尤其在唐宋词中，构成了一个缤纷夺目的情感世界，而“愁”情更是受唐宋词人观照。唐宋词善言“愁”，深入人心，流传千古，只因“愁”是人所共有。自有文字记载，“愁”也就表现于各书籍，而以写“愁”著称的佳篇也占了多数。尤其在中国诗歌史中，“愁”占有重要地位，因此，许多绘制人口的诗词都是写“愁”。

愁，可被释为：情绪的忧愁或景象的惨淡。（刘燕玲，2007：58）“愁”不仅是人类的一种情绪，还可以令四周的景象披上“愁”的感情色彩，而且也贯穿了人类的所有活动和一生。因此，在中国的文学创作中，“愁”是文人最常表现的一个主题，贯穿了整个中国文学史的历程。

所谓“愁”，是人的一种消极心理活动，属于人的心理范畴，即人们的某种思绪或情绪，它强烈而持久。（胡朝慧，2008：24）“愁”表现在文学作品中都是存在且难以排遣的的，如：文人在面临离别或是不幸时而产生的一种情绪，这种情绪萦绕与心头，致使了文人的期盼和思念之情。李泽厚在《美的历程》指出：“盛唐以其对事功的向往而有广阔的眼界和博大的气势；中唐是退缩和萧瑟，晚唐则以其对日常狭小生活的兴致，而向词过渡。（李泽厚，1984：194）从这里可以看出“愁”表现在唐代文学时从广阔的家国大事到狭小的日常生活小事的情景。

人类的情感活动中，虽然生气、兴奋等情绪比“愁”来得强烈，但“愁”不弃不离缠绕心头，难以捉摸。词人敏感地捕捉到了这种纤细和难以捉摸的心绪，巧妙地运用幽深的意象来表现在他们的词作中，使词作具有一种纤巧之美。

人的一生中所经历的生、离、死、别各种情境，即使是非常乐观豁达的人也免不了有烦愁；至于感情丰富和细腻诗人，更容易被愁情所困扰。翻阅唐宋词作，我们会发现“愁”字的使用频率非常之高；吟咏唐宋词篇，令人体味更多的也是词中蕴含的种种“愁”的情感。（勾焕茹，2004：1）在唐宋词中，词人自然是要通过词的创作来来排解自己的烦愁，因此文人无论处在顺境或是逆境都写愁。只因词人内心的情感纤细敏感，而且又多愁善感，因此“愁”的情感已成了他们的咏叹对象。

宋代文人大多实现了社会责任感和个性自由的整合，他们用诗文来表现有关政治、社会的严肃内容，词则用来抒写纯属个人私生活的幽约情愫。（葛琦，2010：79）因此，诗和词扮演了不同的角色，诗文用来表述较严肃的内容；词则用来抒发个人的内心情感。宋朝时代文人生活安逸，朝廷给了文官充足的俸禄和时间去享受生活，所以，对于文人来说，一旦入仕为官，优厚的待遇足以让他们过上优质的生活，而且在物质充裕与文化的熏陶下，宋代文人就有足够的时间创作。然而，在面临内忧外患的时代阴影使他们的作品蒙上了一层哀伤的薄纱。

宋代的国势和文化气势远不及唐朝那样雄阔，唐人开朗、积极；宋人内敛、

保守，因此宋代艺术也失去了唐代艺术中激亢的情感冲击，从一个对社会的忧患转而对个人内在心境的体会。“愁”在宋词中受到了词人的青睐，尤其是南渡后的词人更是将“愁”反复吟咏。

唐诗已出现了诗人们抒写的种种愁怀，词的出现，使诗人们找到了一种更适于排遣心中愁绪的文体。词的句式长短不齐、音调抑扬顿挫，适于表达潜藏在诗人心中的愁情。葛琦认为：“在诗文中，宋人忧国忧民、胸怀天下；在词中，他们变成了另外一副样子，他们有着比常人更深刻更细致的情感，他们像常人一样享受生活而且陶醉沉迷。”（葛琦，2010：80）相对于唐诗，宋词更能够体现出真实的痛苦与烦恼，尤其对于“愁”的描写，宋词可为登峰造极。在词人的眼中，人的“愁”是从“内”的心理情绪，再而转向“外”的肢体动作，从而把“愁”体现在其创作中。

杨海明说：“唐宋词中贮存着十分丰厚、且又能贯通古今人心的人生意蕴，而这些有关于人生诸种问题的思想意蕴，就应该是唐宋词之所以能打动人心和产生“活性效应”的首要因素。”（杨海明，2002：9）词人敏锐地捕捉了那个时代微小的“愁”绪诉诸笔端，再通过创作把“愁”这个个体放大，引发了读者的共鸣，这就是言愁词的生命活力之所在。

词人们用语言艺术将自己的感情深深寄寓其中，形成风格各异的艺术作品，引起人们感情上的强烈共鸣，而且欣赏词章可以陶冶人的情操，纯洁人的心灵，使主体的人格得到升华，从而实现对人类自身的美化。（黎文丽，2000：43）宋

代“悲凉”的社会环境让词人的心中都有着一股挥之不去的“愁”绪，也让他们的词作披上了一层深深的悲剧色彩。多年来，唐宋“愁”词广受读者的厚爱，主要是因为生活所见所闻多是哀事，而词人同时能契合了读者的心理需求，使他们的心绪得以纾解，也成为了后世的美学中占据了光辉的一席。

意象（image），是中国古代文论上尤其是诗词中最常用的一个美学概念。美国语言人类学家帕尔莫认为意象是人们的心理表征，源自人们运用外部感觉器官对类似物的知觉体验；意象是我们的心灵之眼所看到的東西，是基于多种感觉器官的经验集合。（苏小华，2008：537）人的脑海中所呈现的图景，再通过听觉、视觉、味觉、触觉、嗅觉等所获得的一个符号称为“意象”，而多数学者把意象诠释为主观情意（意）与客观物象（象）交融而成的心理形象。

“意象”这个概念在成为一个词之前，“意”与“象”是分别使用的。《周易》的〈系辞上传〉，书中有云：“子曰：‘书不尽言，言不尽意。’然则圣人之意，其不可见乎？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。’”（[宋]朱熹，1992：149）这段文字第一次明确提出了“意”与“象”的问题，认为“言”不能完全清楚地表达“意”，而“言”所不能尽的“意”却可以通过“象”完全地表达出来。（辛衍君，2007：6）“意”指的是人的思维，“象”是指一个事物物的表象，而两者之间“意”和“象”的物质媒介则是“言”。东汉王充《论衡》是把“意”与“象”合成一个单独的词来使用。“夫画布为熊麋之象，名布为侯，礼贵意象，示义取名也。”（[汉]王充，2010：328）之前《周易》的“象”是抽象的，而这里的“象”已转换为具体之

“象”了，“意象”寓意着表意的深刻物质形象。

后来《老子》有云：“道之为物，惟恍惟惚，惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物。”（陈鼓应注译，2007：148）道出了“道”与“象”之间的关系及表现形态，说明“道”流变不息的形态，带有恍惚的特征，古云：“是谓无状之状，无物之象，是谓恍惚。（陈鼓应注译，2007：114）”但又绝非虚无。“道”虽然听不到看不见，然而圣人掌握它显露的功能审见其形，“道”之中包含有“象”、“物”，而“象”乃“意想者”之“象”，实属“意象”。（胡雪冈，2001：9）因此，老子笔下的“意”与“象”是由“道”而衍生的。《庄子》一书，在很多地方曾论述到“言”与“意”的关系，如：“语之所贵者意也，意有所随。意之所随着，不可以言传也。”（《天道》）（陈鼓应注译，2007：356）、“可以言论者，物之粗也；可以意致者，物之精也；言之所不能论，意之所不能察致者，不欺精粗焉。”（《秋水》）（陈鼓应注译，2007：418）庄子认为语言是一种表达的工具，而“言”的目的在于传达“意”，反映了重“意”的思想，与老子重“象”的思想形成一种互补，对后世的“意象”形成与发展产生了较大的影响。

意象作为一个美学范畴在文学上的运用始于南朝的刘勰。刘勰在其所著《文心雕龙》中多次使用了“意”与“象”的概念，其〈神思〉篇中说：

“故思理为妙，神与物游”，“物沿耳目，而辞令管其枢机”，“是以陶钧文思，贵在虚静，疏淪五藏，澡雪精神，积学以储宝，酌理以富才，研阅以穷照，驯致以怪辞，然后使玄解之宰，寻声律而定墨；独照之匠，窥意象而运

斤；此盖馭文之首术，谋篇之大端。”（〔南北朝〕刘勰，1962：493）

其中“窥意象以运斤”意思是指将作者想象的景物用笔墨来做描述。这里的“意象”主要是针对作家的生活点滴，再凭借着想象的符号或形象进行构思后所得到的成果，是主观与客观相结合成为一体。刘勰认为意象是要通过构思、学理和观照而获得表象，然后再将表象融入情感里而产生的。

然而，魏晋南北朝在中国的政治史上最混乱的时代，这时代的文人在心灵上都遭受苦痛的摧残。在这富有艺术精神的时代，文人在精神上极度渴望解放。在这种环境的驱使下，文人便将其玄学的思维融入其创作中，再经由作品艺术的美化和构思，形成了言外象外的意象，从而创立了审美的意象论。

西方近代的美学家在“审美意象”这个问题上进行了更为深入地探讨：英国美学家夏夫兹博里(Earl of Shaftesbury, 1671—1713)的美学思想指出人的审美活动所观照的对象是“人心赋予的形式”，是心灵的“造型”。（汤双平，2011：17）他指出了人的“内在感官”可直接从感知判断事物的美丑，蕴含了审美意象的思想。文学作品的审美意象结构可分为表层和深层：表层结构指的是文学作品中的物、场景、情节等的组织方式；深层结构则是指作者人生中的过程和真实感受。

美国著名符号美学家苏珊·朗格(Susanne K. Langer, 1895—1982)提出：“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。”（苏珊·朗格，1957/1983：129）她将意象看作是“情感符号”，认为这种审美的意象可以在艺术上得到发挥。二十世纪初，受中国古典审美意象的影响，美国文坛掀起了新诗运动（1912—1922）并出现了意象诗派，“意象”一词在那时候起广泛地使用，而意象派诗人对中国古典诗歌产生了极其浓厚的兴趣继而掀起了一场翻译、学习中国古典诗歌的热潮。

中国古典艺术重意象，叶朗说：“中国古典美学的‘意象’这个概念应该成为审美艺术学的核心概念，同时也应该成为整个现代美学体系的核心概念之一。”

（叶朗，1999：108）两千五百年前，中国第一部诗歌总集《诗经》中已出现了比、兴的审美手法，与意象紧密相连，形成了中国诗歌独特的审美观念，也构成了文人在创作时普遍运用的手法。到了唐诗，意象的发挥更加多姿多采，同时也突显了唐诗的审美想象；发展到宋词，意象继承了历代诗歌的传统而又有了变化。它以自己特有而精炼的质感而使词境更加别树一帜，使词获得后世人的青睐。词人在其创作中，将外在的一系列景物和其主体的感情相结合，形成了丰富的意象群，而这一种艺术的魅力多年来吸引着众学者的研究，形成中国古代文学中的一朵奇葩。

刘薇认为：“意象的运用使古典诗词具有更加韵味隽永的语言和丰富的思想内涵，在唐宋词中存在着大量读者耳熟能详的意象元件，这些文化符号来自于词人情感心态的创作选择。”（刘薇，2002：16）唐宋词的创作使得各种意象得以呈现在读者的面前，而意象的研究一直是词学研究的一个重要方面，纵观唐宋词意象的研究，笔者认为那些学者所的研究大多是着重于对某些词人和一些典型意象

的研究，如欧阳修词意象研究、苏轼词意象研究等。

现代也有许多学者为“意象”一词下定义：

袁行霈认为：“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。”（袁行霈，1996：53）

童庆炳认为：“意象，这里主要指审美意象，是文学形象的高级形态之一，是指以表达哲理观念为目的，以象征性、荒诞性为其基本特征的达到人类审美理想境界的表意之象。”（童庆炳，2000：113）

余光中认为：“意象是构成诗的艺术之基本条件之一，我们似乎很难想象一首没有意象的诗，正如我们很难想象一首没有节奏的诗。”（余光中，1980：17）

祝菊贤认为：“诗歌意象由情与物两方面有机融合而成。”（祝菊贤，2000，113）

朱良志认为：“艺术要通过意象创造来传达自己的情感。”（朱志良，1999：334）

张首映认为：“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。”（张首映，1989：221）

汪裕雄认为：“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’。”（汪裕雄，1996：334）

吴晓认为：“所谓意象，即是以可感性词语为语言外壳的主客观复合体。”（吴晓，1990：9）

纵观上述学者对“意象”的诠释，可以看出“意象”皆是“情”和“景”的结合体，在不同的文化环境中所孕育出来的美学概念都有不同的内涵，它同时也随着历史的推移而呈现出不同的美学概念。“意象”的已经成为了中国美学重要的一个概念，而“意象”表现在每个时代的文学作品中都占有一席之地，成为后世学者的研究对象。

### 第三节 小结

“悲”一词，无论是在西方文学抑或是中国文学皆是十分受学者和读者的关注和喜爱。只因“悲”被认为是大众的缺陷所在，是一种展现出“美”的方式，所以文人在文学作品中注入了“悲”这个元素，从而形成了“以悲为美”的文学创作手法。

“以悲为美”的审美手法尤是表现在中国的古典诗词中，只因种种不完美的社会环境和人生，文人的作品尽是一片悲凉，而且这些“悲”情同时也延伸出了文人更加细腻的情感，因此“愁”的情感也就诞生了。文人也就凭着这一系列的情感而创出了许多情感的符号，即“意象”，所以一直以来，“悲”也就成为了美学重要的一环，其影响源远流长，深受读者的喜爱。

### 第三章 感慨时光易逝、生命无常之愁——“春、秋”

#### 意象群

“春”与“秋”是四季中的其中两季，再加上“夏”与“冬”，统称为“四时”。在中国的万年历中，农历以正月、二、三月为春季，分别称作孟春、仲春、季春；以四月、五月、六月为夏季，分别称作孟夏、仲夏、季夏；以七月、八月、九月为秋季，分别称作孟秋、仲秋、季秋；以十月、十一月、十二月为冬季，分别称作孟冬、仲冬、季冬。在《毛诗正义》中也对四时进行诠释：“春，万物始生，其色苍苍，亦称苍天；夏，万物盛壮，其气昊昊，亦称昊天；秋，万物成熟，亦称旻天；冬，阴气在上，万物伏藏，亦称上天。”（[汉]毛亨，1999：254）因此，中国古代对于四时皆有春生、夏长、秋收、冬藏之说，于农业皆息息相关。

古代中国处于农耕社会，对四时的变换特别的敏感，只因四时的转变与他们的日常生活息息相关。刘勰《文心雕龙·物色》说：“春秋代序，阴阳惨舒，物色之动，心亦摇焉。”（[南北朝]刘勰，1962：693）钟嵘《诗品序》说：“若乃春风春鸟，秋月秋蝉，夏云暑雨，冬月祁寒，斯四候之感诸诗也。”（[南北朝]钟嵘，2009：28）四季寒暑的的交替与景物的转换，特别能够激发了文人的创作思维，他们寄情于物，创作了无数呕心沥血的佳作。现实社会复杂繁冗、纵横交错，使文人的情感丰富多样，尤其是以四时中的“春”、“秋”有特别深刻的感触。

纵观中国古典诗词，不难发现感伤文学就象一条绵延不绝的长线一样贯穿着古代文学史，其中“春”、“秋”是文人所喜爱的抒情模式，同时也可从文人的

创作中观察中华民族传统的文化心理内涵。介心认为：“春伤花残，秋悲叶落，是中国古代文人的普遍情绪，但悲秋伤春却不只是古代文人多愁善感的体现，更反映了自然移迁在人心底、在生命深处引起的震颤，反映了人与自然内在本质的联系。”（介心，1995：1）四季的循环，时序的推移，尤其是“春”与“秋”的更迭积淀着中国诗人敏感的时间意识，因为“春”使人发“愁”，“秋”令人生“悲”，这种情景敲击着文人敏感而纤细的心灵，于是一系列以“伤春”和“悲秋”的感伤主义文学也因此产生了。

在动荡不安的漫长封建社会里，文人生活坎坷，且仕途不顺。他们亲身经历了种种的苦难，如与家人或朋友的生离死别，触动了其多愁善感的心灵，促使了他们通过“伤春”与“悲秋”进行文学创作来表达内心的感受。这些创作是时代情绪的折射，因为多年来文人的作品包含了无数的失意与伤感，同时也是文人情感的宣泄，造就了“悲”与“愁”的产生。谭行一说：“中国古典诗词几千年，伤春悲秋源远流长，情感丰富而深刻：有才之士壮志难酬的哀愁怨愤、爱国将士报国无门的痛悔遗恨、男女爱情的缠绵悱恻、以及他乡游子的桑梓之情和思妇怨女的幽愁暗恨。”（谭行一，2009：56）这些诗词反映了文人的“愁”表现在不同场景，触动心弦，激起共鸣。

四时周而复始，岁月轮回转动，是大自然的规律。中国文人对时光的流逝特别敏感，只因中国的农耕社会，注重“天时、地利、人和”，因此四时的更迭，春种秋收，生活也比较有规律。吴小英认为：“中国民间素有“人生一世，草木一秋”的说法，从“一岁一枯荣”的周期性变化中感悟到四时的推移，生命流逝

的哀伤,其中春、秋两季对中国文学尤其是诗词具有别样的意义。”(吴小英,2005:224)因此,伤春、悲秋最能触动文人内在的情感,让他们有时光易逝、生命无常的感慨,而且也可以看出无论是“春”或是“秋”皆是生命中一种无可奈何的缺陷,而文人通过这些种种的缺陷来道出其内在的哀感,显现出了这两个季节“悲”的美感。

宋代的文人命运因受到悲剧时代的制约,他们的心态也普遍具有忧伤的色彩。程水龙认为:“宋士大夫们常常产生政治理想失败的幻灭感,出路难寻的迷茫感,他们的怀才不遇、羁旅之愁、孤独凄凉之感和爱情失意等,在“伤春、悲秋”的词作中均有表现,这种时代悲剧和文人的群体悲剧,也使词成为哀怨沉吟的悲歌。”(程水龙,2004:95)再加上中国古典诗歌早就存在着“以悲为美”的文化历史为奠基,因此唐宋词中描写春景的作品多“伤春”;描写秋景的多“悲秋”,这也是符合中国文学感伤的抒情传统的。所以,以伤春和悲秋为主题的诗词贯穿在整个中国古代文学史的长河之中,构成了独特的文化现象,有着丰富的思想内涵。

李后主与李易安都生长在两个朝代之间的更替,他们同样的都在痛苦的挣扎中把自然的四时景物更替与其细腻的情感紧密地联系起来。时光的推移、生命的流逝、美好的景色不能永存是自然的变幻,任谁都无法去改变。而李后主与李易安痛惜自然的无情,同时也是对人生流转变迁的无奈慨叹。因此,他们所创作出来的诗词,大都离不开“伤春”与“悲秋”这两大主题。

## 第一节 春

春，是气候由寒变暖，冰雪逐渐消融，草木发芽生长，因于寒冬而运动迟缓的动物逐渐恢复了以往的矫健，新年的繁殖生育逐渐开始，冬眠蛰伏的动物走出洞穴开始活动。（谭春雨等，2007：510）“春”是万物复苏、欣欣向荣，且明媚的兴旺景象，本是一个撩人的季节，但往往让词人引发哀怨之情，尤其是到了暮春时期，文人见悲景生悲情，于是“伤春”之情就诞生了。文人大多在盛春时节大都创不出优美的诗词，一般都要等到春天将要过去或者已经过去才来伤感。朱光潜曾说：

“节奏是宇宙中自然现象的一个基本原则。自然现象不能彼此全同，亦不能全异。全同全异不能有节奏：节奏生于同异相承续，相错综，相呼应。寒暑昼夜的来往、新陈代谢、雌雄的匹配、风波的起伏、山川的交错、数量的乘除消长，以至于玄理方面的反正的对称，历史方面兴亡隆替的循环，都有一个节奏的道理在里面。”（朱光潜，1982：108）

经历了一个天寒地冻、万物萧索的冬季，姹紫嫣红、莺歌燕舞的春天到来无疑是让人欢欣鼓舞、赏心悦目的。但是乍暖还寒的天气，在面对风吹雨打后的飘零——年华易逝、美景不再，再加上离愁别绪、国破家亡后，文人的创作，不再是令人欢娱明快、心旷神怡，而是堆集着层层苦闷和愁绪。

在宋代的“伤春”词中，由于受到当时的时代背景影响，可以观察到大部



分出现了“惆怅”、“恼”、“愁”、“恨”等字眼。文人感叹身世，或流落他乡，或人生际遇坎坷等种种遭遇，很容易激发感伤情绪，所以借伤春来抒发离愁别恨。宋朝版图小于唐朝，国势不如唐朝，尤其到了北宋末年至南宋末年，边患不息，战火连天，而后屡败于金，灭于蒙古，文人处于外辱与积弱的境地，他们慷慨激昂，壮志不酬，因此其爱国的悲愤之情，自然地流露于笔端。

冬去春来，在经历了风吹雨打的蹂躏，落花狼藉，李后主自然想起了往常这一恼人的暮春时节娥皇为他消愁解闷，甚至梦见娥皇同他叙述生离死别的相思之情，可是醒来后在面对着四周悲伤的景色，感叹好梦难以持久，于是提笔《采桑子》一首吟思念娥皇之凄苦。

亭前春逐红英尽，舞态徘徊。细雨霏微，不放双眉时暂开。

绿窗冷静芳音断，香印成灰，可奈情怀，欲睡朦胧入梦来。

（李后主《采桑子》）（〔南唐〕李璟、李煜，2007：26）

这首词写暮春花凋香殒的凄迷，物是人非的伤感，正是描写失偶的悲愁。大周后娥皇与李后主结发以来，二人载歌载舞，感情深厚，生活幸福美满，但大周后的去世却使得他内心悲痛莫名，当时曾写下约两千字的悼念文章《昭惠周后诔》来表达其哀思。

词的上阕以暮春红花的凋谢飘零的景色来衬托主角的凄凉悲苦。“春逐红英尽”已说明春天即将消失，“细雨霏微，不放双眉时暂开”，是由落英缤纷到细雨

霏微而愁烦不已，把主观的感受投射于客观事物之上，使“落英”和“细雨”都染上了愁思。词人以“不放双眉时暂开”的具体形象来表现出了其抽象的“愁思”，也说明了词人对配偶的思念之情。

词的下阕已已从室外的暮春景色转入主人公与大周后阴阳相隔，倍感寂寥难耐的心情。“绿窗冷静芳音断，香印成灰”中的“冷”与“静”二字已可衬托出主人公内心的感伤与寂寞之情，“香印”即打上印记的熏香，也称“篆香”，主人公看着点燃着的香印燃烧成灰烬，自己本身也是一寸相思一寸灰。在主人公极度绝望之际，同时也被寂寞与相思之情缠绕得十分疲惫而昏昏欲睡时，却渴望着伊人可以到他的梦来，以便可以慰藉其相思之苦。全词意境缠绵，在悲凉中感到一种朦胧的美，使人增加对哀思的理解。

至于李易安，自从十八岁嫁给了与她门当户对的赵明诚后，夫妻俩鹣鹣情深，同时非常热爱文学，可谓志同道合。赵明诚时常在仕途中奔波忙碌，很少有相聚的时间，一旦面对这种事，李易安的日常生活立即变得平淡无聊，其悠长的时间无以打发。因此，一首《浣溪沙》在习习的晚风中诞生了。

髻子伤春慵更梳，晚风庭院落梅初。淡云来往月疏疏。

玉鸭熏炉闲瑞脑，朱樱斗帐掩流苏。通犀还解辟寒无？

（李易安《浣溪沙》）（〔宋〕李清照，2002：70）

这是李易安的伤春闺情词作，写丈夫离家后闺中孤寂的日常生活。词的上

阁，开门见山，点明伤春的题旨，将伤春之情隐藏在景物描写中：李易安因丈夫不在身边而懒得去梳妆，因为她认为就算精心打扮后又有谁会去欣赏？“晚风庭院落梅初”是从近处落笔，把时间（傍晚）、环境（庭院）、伤春（落梅）的情感表现出来：深沉的庭院，晚风飒飒的，梅花的残落，已把凄凉的环境和伤春的情绪渲染流露出来。“淡云来往月疏疏”在写夜晚，“淡云”、“月”已把视觉引向远景，暗寓着时间的流逝，日子也过得平淡乏味，而主人公恐怕难以入眠了。

词的下阕承接上阕而写无眠的夜晚，词人罗列了其闺房中许多精致的物品：“玉鸭熏炉”、“瑞脑”、“朱樱斗帐”、“通犀”等。这说明了主人公此时生活虽然富裕，但心里却是空虚的，面对着没有生命的精美物品，漫漫长夜无人作伴，可突显出词人的冷清与孤独。诸葛忆兵认为：“结句的“通犀还解辟寒无”已透露出犀角的无用，环境依然寒冷难耐，而整首词惟有首句出现“伤”字，以下仿佛都是不动神色的客观描述，然闺中的寂寞无聊无处不在。”（诸葛忆兵，2004：76）这里可以观察出文人内心的寂寞之情充斥了她整个胸怀。此词委婉清丽、耐人寻味，清谭献《复堂词话》评：“易安居士独此篇有唐调，选家炉冶，遂标此奇。”（[清]谭献，1986：3992）由此可见，后人对此词的评价是非常高的。

笔者认为这两首皆是失偶后的寂寞所引起的“愁思”词作，两人都在词的上阕室把室外庭院的萧条的景色表现出两人的愁绪，如：李后主《采桑子》（亭前春逐红英尽）中的“红英尽”、“细雨”；李易安《浣溪沙》（髻子伤春慵更梳）中的“落梅”、“淡云”、“月疏疏”来表现春天的悲凉引起伤悲的寂寞之愁景。然后两人再把室外的景色描写转入室内的摆设描写，在这偌大的闺房中，孤身只影，

面对的只有房内各式各样的华丽摆设，自然免不了思念着他们的“伊人”：李后主思念着已经逝去的大周后娥皇，还期盼着能够在睡梦中来与她相见；李易安则是思念着已经外出公干的丈夫赵明诚，闲坐在其闺房中却无法入眠。

两首词通过暮春、夜晚、庭院、落花和闺中种种景物的描写把周围环境渲染在一片寂静的氛围中，词人伤春无语、深夜怀人的神情都寄寓在景物的描写之中，造成了含蓄深永的意境。全词由室外的景色到室内的摆设、由心理到行为、由物境到心境，甚是体贴入微，把伤春的情绪刻画得多姿多彩和具体化，也把思念之苦表现得淋漓尽致。同时，这也反映了他们对精神温暖的追求，也就是对正常爱情生活的追求。

从大周后死开始，李后主深隐的忧伤表面化了，因为他对人间离合契阔、死生新故都因有了切身的体验而有了新的认知与体会；因为他既伤爱子、又疼爱妻，光凭他所钟爱的小周后这一娇憨的、不知世故的少女终填不满他心头的缺憾；因为早期那表面看来极美满的物质和精神生活都已呈现不美满的状态。（郑福田，1997：105）再加上南唐国势岌岌可危，北宋君王赵匡胤又把他的特使、七弟从善当作人质扣押在汴京，致使到他内心长久都不能平静，于是写下了《阮郎归》一词遥寄从善，盼他早日归来。

东风吹水日衔山，春来长是闲。落花狼藉酒阑珊，笙歌醉梦间。

珮声悄，晚妆残，凭谁整翠鬟？留连光景惜朱颜，黄昏独倚阑。

（李后主《阮郎归》）（〔南唐〕李璟、李煜，2007：46）

这首《阮郎归》表达的是独居的生活和心情，从表面看，这是一首“闺怨”词，表现深闺妇女思念远人的惆怅心境，但实际上是描写与兄弟别离后的愁绪。

词的上阕首句“东风吹水日衔山”已点出了创作的时间和景色：春天的黄昏，“东风”指的是“春风”，而“日衔山”则是采用拟人的手法寓日落之意，有夕阳斜照，余晖映山之感。“春来长是闲”描写自己的心境，由于国势的衰微，弟弟被敌军扣留而被迫分离而感到无奈。“落花狼藉酒阑珊”中的“落花狼藉”说明花已经凋谢而杂乱不堪，“酒阑珊”则说明筵席将散的情形，暗寓着国运衰败。“笙歌醉梦间”则是承接上句说明国家的衰败是因为自己以往夜夜笙歌、沉沦于纸醉金迷的生活所致，对以往的行为颇有忏悔之意。

词的下阕前三句描写思妇的外在形象：不穿戴饰物、妆已褪残，暗示着江山已出现危机，而且到了无法收拾的地步。“凭谁整翠鬟”表明了自己对这个国家局势已无可挽回的忧虑。最后的两句归结到写词的主旨，通过思妇恐惧韶华失去红颜衰老，独自黄昏倚栏等待远人返回，抒写自己对从善归国的望眼欲穿。（璧华，2008：75）主人公借思妇之口来表达自己对兄弟的伤感之情，也弥漫着后主的忧患意识，只因他不知还能在这摇摇欲坠的国家支撑多久。

赵明诚少年才俊，与易安夫唱妇随，二人志同道合，感情甚笃。李易安在《金石录后序》一文中记载：“余性偶强记，每饭罢，坐归来堂烹茶，指堆积书史，言某事在某书、某卷、第几页、第几行，以中否角胜负，为饮茶先后。中即举

杯大笑，至茶倾覆怀中，反不得饮而起，甘心老是乡矣。”〔清〕李清照，2002：310）从这儿可看出夫妻俩的生活充满了甜蜜，表现出了他们的深厚感情，然而人生总是有缺陷的，身为士大夫的赵明诚，成天与宦海中奔波，以获得社会政治上的功名，然而这种状况也致使了与李易安别离。短暂的别离会给夫妻的爱情带来缺憾，使她原本充实宁静甜美的心灵变得孤独寂寞、躁动苦涩。（王兆鹏，2003：185）因此专情的她在这种心境下写下了《蝶恋花》一词抒发了其相思之情。

暖雨晴风初破冻，柳眼梅腮，已觉春心动。酒意诗情谁与共？泪融残粉花钿重。

乍试夹衫金缕缝，山枕斜欹，枕损钗头凤。独抱浓愁无好梦，夜阑犹剪灯花弄。（李易安《蝶恋花》）〔宋〕李清照，2002：84）

真挚大胆而又曲折委婉地表达伉俪之情，是李易安的擅长，而这首词是作者所谓词“别是一家”理论主张的较完美呈现，其词的原料是婉约词家常用的良辰美景和离别之苦，然而经过作者的一番浓缩醇化，却酿出了新意。（陈祖美，2004：119）李易安这首《蝶恋花》正是以真挚大胆、曲折委婉闻名，把其思念远在天边的丈夫的哀愁发挥得淋漓尽致。

词的上阕写初春的景象以及突出主人公的离愁感受。“暖雨晴风初破冻”渲染了天气的暖和，同时带来了大地的解冻，透露出了早春的信息。“柳眼梅腮，已觉春心动”用拟人化的手法形象的描绘出柳枝吐芽、梅花绽放，自然界渐渐春意盎然的景象。“春心”一语双关，既指屋外的一片春意，也指内心无法抑制

的春情。（诸葛忆兵，2004：41）开头三句通过“雨”、“风”、“柳”、“梅”早春的各种景物生动地表现出大自然从寒冬的死寂到早春苏醒后的一片生机盎然的情形。丈夫不在身边，春天的美好时光无人共赏而引发了“酒意诗情谁与共”，里头包含着渴望、期盼与痛苦的等待。“泪融残粉”描写悲苦的情状，也暗示词人无心装扮，“花钿重”指因离愁的折磨而致使到她的心情沉重。

词的下阕通过日常生活的描写渲染其寂寞难耐的形象。“乍试夹衫金缕缝”中主人公初次试穿以金线缝制的新衣衫，心情本应该好转，然而却无人欣赏，只能穿上它而“山枕斜欹”。斜靠在枕头上，平日所佩戴的凤钗也坠落在枕头旁，夜色渐浓，主人公孤枕独眠无法入睡，只好剪灯花来排遣她的孤独之愁来度过漫漫长夜。“灯花”在古人看来为喜事之兆，“夜阑犹剪灯花弄”这一看似寻常的动作，既表现了词人的百无聊赖，又寄寓了她盼望丈夫早日归来的急切心情，笔法含蓄，余味隽永。（陈学广，2004：229）清贺裳《皱水轩词筌》评此句为“入神之句”。（[清]贺裳，1986：696）只因李易安是写情的高手，往往三言两语，就能精确地传达出复杂微妙的情感，而这些传神的动作往往是从她的日常起居与对文化的接触中提炼出来，让其创作充满了真实感。

笔者认为这两首皆以初春时期与亲人离别后的词作情感缠绵悱恻、曲折生动。离别，是人一生中无法避免的，通常这一种离别愁绪常常体现在大家的日常生活中，就如词中：李后主与其弟的别离、李易安与其丈夫的别离都引发了他们的寂寞、思念的愁情。两首词都工于刻画景物，人物的外在形象刻画尤其令人称道，所运用的意象更为深刻：李后主《阮郎归》（东风吹水日衔山）以“日

衔山”、“落花”、“狼藉”、“阑珊”、“残”言悲；而李易安《蝶恋花》（暖雨晴风初破冻）则以“泪”、“残粉”、“无好梦”言愁，他们表达的离愁别绪，委婉动人，耐人寻味。

时、空（生命的无奈）构成了对人此在生命的最大限制，后主词超越了《古诗十九首》中笼统的人生慨叹，将个体生命在广漠的宇宙时空中深沉的无奈思绪刻画得淋漓尽致而又入木三分，拓展和深化了人们对生命、对宇宙的认识。（李卫华，2007：113）李后主亡国后，被迫离开古国，囚禁于汴京，成了饱受屈辱的宋朝阶下之囚，敏感细腻的他为时三年的囚徒生涯，对其地位身份的巨大转变感触良多。在经历了国破家亡、妻离子散后，他这一生中的不幸遭遇都是在痛苦和悲伤中度过的。李后主在面对不能自主的悲惨命运时，唉声叹气，日夜以泪洗面，感慨自己不幸的人生，因此，李后主最脍炙人口的一首词也就诞生了。

春花秋月何时了，往事知多少？小楼昨夜又东风，故国不堪回首月明中。

雕阑玉砌应犹在，只是朱颜改。问君能有几多愁，恰似一江春水向东流。（李后主《虞美人》）（[南唐]李璟、李煜，2007：11）

叶嘉莹认为：“词的开头两句是宇宙的永恒无尽和人事的短暂无常对比，非常鲜明的对比，劈天盖地而来，把所有的人类、古今的人类都包括在里边了。”（叶嘉莹，1992：229）“春花秋月何时了，往事知多少”中的“春花秋月”是指宇宙中最美好事物，天地万物没有一个是永恒的，花开花谢是大自然运行的



规律，就算再美好的事物都会随着岁月的流逝与四季的更迭而消失无踪。叶嘉莹也认为：“宇宙中美好的东西是无穷无尽的，可是在宇宙无穷尽的对比之中，人事却是无常的，“往事知多少”，每年的花开，每年的月圆就一年年送走了美好的生命，年年的花开月圆是永恒长久而不变的宇宙，而“往事知多少”指的是无常的人事。”（叶嘉莹，2007：143）从这里可以看出词人的悲惨身世与对生命的无常。“小楼昨夜又东风，故国不堪回首月明中”的“东风”是指春风，已点明了美好的春天已到来，可是接下去李后主却是用了反衬手法来书写。春天虽然美好，可是望着天上的明月面，对着国破家亡的他却是痛苦难忍，因此上阕的四句从春天那美好的季节反衬出了李后主内心的伤痕。

词的下阕承接上句，写自己被俘后幽禁在一个小楼中，望着明月，忘不了以前所住宫殿的“雕栏玉砌”，回想起以前的奢华生活跟现在的对照，再加上恶劣环境的摧残使到他“朱颜改”。“问君能有几多愁，恰似一江春水向东流”所表现的“愁”是无穷无尽、萦绕心头的，词人渴望这些“愁”能通过“一江春水向东流”得以排遣。这首词使得李后主的“悲”情得以升华，成为了后世的绝唱佳作之一。

此词通篇采用问答。这种虚设的问答，使全词在语气上显得虽连贯而又起伏不定：由问天、问人而到自问，以高亢快速的音调，将词人心灵上的波涛起伏和忧思难平，一直贯注到结尾。（唐圭璋、潘君昭，1985：47）这是李后主抒发内心的郁结，为自己不幸遭遇而哀恸的悲歌，而且以“情”贯穿全词，构成了一个深邃的意境，赢得了后世许多学者的赞赏，也成为了千古流传不衰的名句。

宋高宗绍兴五年(1135年)，正值国破家亡中，李易安由上层贵妇人一变为难民，此后她孤寂无依，漂泊天涯，尝尽了颠沛流离之苦。苦难的岁月，使其形象和性格发生了巨大的变化，在面对国家灭亡的境地，体会到了一个亡国之民漂泊无依的悲惨情形，她感慨良多。因此，忧国忧民的心占据了后半生孤独之痛的哀歌，也使得她的词作散发着摄人心魄的艺术色彩。于是，她便在浙江金华避难时写下了这一首《武陵春》。

风住尘香花已尽，日晚倦梳头。物是人非事事休，欲语泪先流。

闻说双溪春尚好，也拟泛轻舟。只恐双溪舴艋舟，载不动、许多愁。

(李易安《武陵春》) ([宋]李清照, 2002: 140)

潘碧华认为：“这首词表现了孀居之痛与国事之非。作者饱受生活磨难，心里十分悲痛，暮春和花谢增添了她的伤感，回忆往事，物是人非，千言万语更无从说起。”（潘碧华，2005：257）在李易安眼前是一幅“风住尘香花已尽”之死气沉沉的萧条的景象：风停了、花谢了、芳香也散尽了，大自然陷入一片死寂中，这幅景象更加增添了词人的悲苦心境。在这样凄苦的环境与孤寂的情绪下，词人也无心梳妆打扮，而“物是人非事事休”则抒发了词人内心的凄苦，她满怀心事想要诉说，但却“欲语泪先流”，满腔的愁绪无从诉说，以“泪”替代了她想要诉说的满怀伤感之情。

陈祖美认为：“生活中常常有物极必反之事，愁苦已极的人往往更向往解脱

困境，此词下阕对“尚好”风光的向往、对双溪泛舟的拟想，仿佛是在黑暗中闪现一线光明，然而转瞬即逝。”（陈祖美，1995：162）这里寓意着词人的满腹忧愁，无处排遣，因此她在游舟泛湖时，担心太小太轻的舴艋舟，载不动她满腹的愁绪。施议对认为：“词的上阕侧重于外部行为：梳头、流泪；词的下阕则着重说心理活动：由“闻说”，到“也拟”，到“只恐”，肯定、否定，在心中自说自话，谁也听不到。”（施议对，2006：121）因此，全首词通过词人“梳头”与“泛轻舟”，揭露了词人内在的心理状态，生动地揭露了词人外在活动与内心的情感世界，把词人对“愁”的精华发挥出来。

笔者认为李后主的《虞美人》（春花秋月何时了）和李易安的《武陵春》（风住尘香花已尽）对“愁”的刻画大致相同，皆是借由眼前的“美景”来感慨世事与生命的无常，把“愁”加以重量。李后主被宋王朝幽囚，在《虞美人》这首词中，他悲叹人生的变换无常，怀念故国的情景与往昔豪华的宫殿，倾诉了无穷的“愁”；而李易安南渡后，生活颠沛流离，无依无靠，满腔的愁绪无法发泄，于是将其悲痛和苦痛通过《武陵春》婉转地表达出来。李后主是南唐君主，李易安是养在深闺的千金小姐，两人在亡国后，失去了以往奢华安逸的生活。在面对极大的心灵痛苦和打击，两人的创作得到了升华，强烈的“悲愁”含蓄曲折地表现多首词作中。

## 第二节 秋

秋，与春正好相反，带着一股肃杀的气息。它摧毁万物，使草木凋零，万物

衰亡，此情此景更能唤起文人对时光飞逝的恐慌。秋风萧瑟，北雁南飞，深深敲击着文人敏锐的心灵，让他们醒觉了有限的生命逐渐逼近衰老，甚至死亡，同时唤起了他们浓浓的“愁”。“秋”是由“盛”转向“衰”的情景，给人带来了内心的落寞感，而在这个季节离别，更加令人黯然神伤。

在中国文化传统里，“秋”富有了浓厚的文化底蕴。文人借“秋”来叹咏人生与生命的无常，充斥着“悲”情的文化色彩，因此“悲秋”的作品由此而来。许兴宝认为：“唐宋词中的“秋”意象所包含的悲秋生命意识，以宽广无比的开放精神容纳了来自各种风格、各种题材、各个时代词人所蓄藏的血脉，在词史流变过程中，始终饱含旺盛的生命融汇能力，成为“以悲为美”的主体支柱。”（许兴宝，2009：187）从此可以看出“秋”的意象表现在唐宋词中大多是“悲”的生命意识，从而衍生了许多创作题材，对后世的美学产生了一定的影响。

南唐的国势积弱，形式岌岌可危，李后主在面对从善被羁留和南唐面临危机的情况下，其“怀远词”写得深情绵邈，足见李后主对手足情非常重视。他写下的《谢新恩》，不仅是思念其弟远游、至今未归的惆怅之情，更寓国势危迫的家国之忧思愁恨。

冉冉秋光留不住，满阶红叶暮。又是过重阳，台榭登临处，茱萸香坠。紫菊气飘庭户。晚烟笼细雨。嗷嗷新雁咽寒声，仇恨年年长相似。

（李后主《谢新恩》）（〔南唐〕李璟、李煜，2007：62）

词的开头二句先写“冉冉秋光留不住”，已为全词定下了“悲愁”的基调，感叹时光易逝的情形。作者运用了许多“秋”的景物来描写，如“红叶满阶”、“重阳登高”、“茱萸香坠”、“紫菊气飘”、“晚烟笼细雨”、“新雁咽寒声”。这些景物却是引人怅恨的凄冷景象，再加上“暮”的渲染，一幅晚秋的悲凉气氛引出了“愁”的哀叹和感慨。

词中一连写了“红叶”、“茱萸”、“紫菊”、“新雁”、“烟雨”等秋天的意象，抒发了“悲秋”的离怨别恨。“茱萸”在古代常用在重阳节，过重阳节，登高远望，最容易思念远方的亲人，由此可看出后主所思念的兄弟李从善在赵匡胤那儿做人质带出的哀愁。而其秋天的意象，也可以看出李后主对其家国即将灭亡的感慨。全词真切淳朴，情景交融，以单纯朴素的语言道出真切的情意。

身为大家闺秀的李易安，从小便有着优越的家庭环境，在琴棋书画等多种艺术的熏陶下，她不仅知书识礼，精通书画、诗词、而且还有了一颗敏感而柔软的心灵。（黄莺，2000：49）大自然中四时转换、草木枯荣，甚至是雨打梧桐、风卷落叶，都能牵动她纤细的心弦。因此，在面对着哀伤的暮秋情景，《忆王孙》一词已诞生。

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。（李易安《忆王孙》）（[宋]李清照，2002：540）

这首词是李易安于婚前创作，其具体的时间是暮秋，内容是欣赏晚秋景色，抒发游湖的雅兴。词的上阕先以淡墨勾勒出一幅水波浩渺、红荷凋残、山色清秀的秋色图。（孙崇恩，1997：151）词人“湖上风来波浩渺，秋已暮，红稀香少”的描述，已勾勒出了一个萧瑟的悲秋氛围，然而词人却陶醉于这美景中，所以就带出了下一句的“水光山色与人亲，说不尽、无穷好”。

词的下阕词人以拟人的手法进行了移情——自然景物都被赋予了人的感情，把自己热爱自然、热爱生活的感情全部移入了自然景物之中，使艺术形象活脱逼真，画面亲切生动，具有很强的艺术魅力。（赵艳屏，2001：42）词人以“莲子”、“蘋花”、“汀草”、“沙鸥”、“鹭”等景物来带出词人陶醉这里的湖光山色，表现了词人对美好景物的眷恋而舍不得离去，但她同时也抒发了美好事物无法挽留的概况，情感深切。

笔者认为李后主《谢新恩》（冉冉秋光留不住）与李易安《忆王孙》（湖上风来波浩渺），均是秋的词作。李易安在婚前是受到家庭的庇护长大，无论在物质或是精神上都是富足的，但多愁善感的她在面对“红稀香少”、“荷叶老”的外在景物感染后还是会产生一股可有可无的愁，谓之“淡愁”；而李后主从小出身在帝王之家，受到了严格的磨练，还登上了九五之尊的帝位，又面临江山岌岌可危的状况，其弟从善又被大宋扣押，虽然物质上是充足的，但精神上却是有缺陷的，在经历了许多悲哀的事情后，各式各样的“愁”都笼罩在心头，谓之“浓愁”。

双李在这两首词作中都善于运用一些较抽象的意象来描写肃杀的悲秋情形与内心的“愁”，如：李后主《谢新恩》（冉冉秋光留不住）中用了“留不住”、“暮”、“坠”；李易安《忆王孙》（湖上风来波浩渺）中则用了“稀”、“少”、“老”等，把词人内心的落寞与哀愁呈现在大众面前，这样便能引起大家共鸣。

辘轳金井梧桐晚，几树惊秋。昼雨新愁，百尺虾须在玉钩。

琼窗春断双蛾皱，回首边头。欲寄鳞游，九曲寒波不泝流。

（李后主《采桑子》）（李璟、李煜，2007：52）

这首词抒写面对萧瑟秋景产生的绵绵离情别绪，是李后主之弟从善被宋朝拘为人质后因思念而作。比起之前的两首：《阮郎归》（东风吹水日衔山）与《谢新恩》（冉冉秋光留不住），这首词所描写的“愁”更深邃更具体化，也可以说是“愁”的升华。就好象上阕的首句“辘轳金井梧桐晚”中，词人就写了三个景象：“辘轳”、“金井”、“梧桐”。“辘轳”是井上汲水的工具，“梧桐”也生在“金井”边，而以“梧桐晚”来表明秋天、以“辘轳”与“金井”表明傍晚，这样就烘托出主人公的无奈情怀。“几树惊秋”中的“惊”字写出了主人公的寒栗；“昼雨新愁”中的“新愁”既有思念、也有期盼。

词的下阕抒情，写相思难寄。晚秋的景色，不仅断送了春光，也令主人公，想起了离别的亲人。“琼窗春断双蛾皱”中，“春”指的是感情，想到离别的亲人，不禁“双蛾皱”，望向远方，却看不到离人的身影。也正因此，才引出了“欲寄鳞游，九曲寒波不流”。“鳞游”是指书信，这一句看似写景，实际上却是写情，

怀念因地远而无限，思盼因秋寒而浓郁，但锦书难寄，相思难解，其苦与哀何等堪怜。全词把每个具体的意象都虚化成一种悲秋的愁绪，让秋的萧瑟多了一份悲凉与肃杀之感，而且这些具体的景物（辘轳、金井、梧桐、虾须、玉钩）与外在的形象（双蛾皱、回首）可通过人的勾勒与遐想而构成一幅完美的图像。

朱淑华认为：“爱情是人类一个永恒不变的主题，古往今来几乎所有的爱情都与甜言蜜语、柔情蜜意并蒂连枝，但在李易安的词中，当爱情这根和弦被拨动时，我们听到的不是欢快悦耳的交响乐，而是一支永恒而又忧伤的紫色小调。”（朱淑华，2006：32）因此，在她与丈夫离别之后，每天都生活在相思之苦，她的创作大胆倾吐自己内心的真情，同时也抒发自己对爱情追求与渴望。

李易安和赵明诚婚后，感情融洽、夫唱妇随，自十八岁至四十二岁，“风流韵度，不减妙龄。在此二十余年间，所有作品，却极旖旎缠绵，有摇魂荡魂之致”。

（龙榆生，1997：339）他们多年的婚姻生活使他们筑起了深厚的感情，然而身为太学生的赵明诚，四处奔波，无法忍受与丈夫离别所带来的相思痛苦折磨李易安，便以酣畅淋漓情感倾吐到《一剪梅》的词中。

红藕香残玉簟秋。轻解罗裳，独上兰舟。云中谁寄锦书来？雁字回时，  
月满西楼。

花自飘零水自流。一种相思，两处闲愁。此情无计可消除，才下眉头，  
却上心头。（李易安《一剪梅》）（[宋]李清照，2002：20）



词的上阕首从环境着笔，“红藕香残玉簟秋”借秋天的景象塑造渲染萧索清冷的氛围，同时也衬托出词人孤寂清冷的心境，从视觉、触觉、嗅觉表现了词人细腻的情感。清人陈廷焯评此句“惊秀特绝，真不食人间烟火着”（陈廷焯，1986：3819）。由此观之，此“惊秀”的句子已成了后世人所赞赏的一个绝句。“轻解罗裳，独上兰舟”中的“独”字含有离别后的寂寞之情。“雁字回时，月满西楼”以苏武“雁足传书”的典故融入其中。丈夫于他乡办公，自己独自出游却引发了对丈夫的思念之情，因此她期盼着在“月满西楼”的时候收到“雁”捎来的丈夫的“锦书”，不仅把词人深切的思念之情揭发出来，也暗示着词人的等待的焦虑。

词的下阕“花自飘零水自流”一句用了“花的飘零”和“水的流动”来表对韶光流逝的叹息。面对着此种凄凉的情景由此情，李易安以“一种相思，两处闲愁”来直抒彼此的相互相思，表达了两人对配偶的依恋。“此情”指的是“离别”后的相思之情，然而词人却“无计可消除”。葛晓音认为：“‘才下眉头，却上心头’中‘才’和‘却’强调‘下眉头’和‘上心头’的紧连紧接，反倒更能表现出深藏在心头、时刻都放不下的愁情。”（葛晓音，2003：275）这种愁情挥不去、斩不断，而且又难以排遣，因此“才下眉头，却上心头”，表现出了配偶之间恋恋不舍的情怀。

笔者认为李后主《采桑子》（辘轳金井梧桐晚）与李易安《一剪梅》（红藕香残玉簟秋）同样是以客观的外在景物，如前者的“梧桐晚”与后者的“红藕香残”来表现出秋天的肃杀情景与内心的苦闷，只因这中悲凉的秋季才引发出词人对远方亲人的思念之情，一个是思念被扣押在汴京的弟弟；另一个却是思念出远

门的丈夫。所以，双李便以“双蛾皱”与“才下眉头，却上心头”的外在形象刻画与表露出思念的深度。

这两首词的着眼点是两人排遣相思之愁的方式：以“鳞游”和“雁”，即书信来排解。书信，在古代是用来报平安、直抒内心情怀的工具，而双李在词中把代表书信的“鳞游”和“雁”用来表达离别后牵肠挂肚的思念之情，但还是有差异之处：李后主因思念胞弟而想要把他内心的愁通过“鳞游”寄出去；李易安则是呆在家里等着丈夫把其相思之情通过“雁”寄回来，一个是“寄”、一个是“等”，虽有差别，但其相思之情却是毋庸置疑的。

自李后主被俘后，他便从富贵繁华的帝王生活跌落到悲哀的囚徒生活，这期间的词只能看见一血痕与泪痕，是他悲苦心境的写照。正如王国维所说的：“尼采谓：‘一切文学，余爱以血书者’。后主之词，真所谓以血书者也。”（王国维，1986：4243）可见李后主自被囚禁后，其词皆是以“血”和“泪”来创作。就如《浪淘沙》一词是李后主在睡梦中曾经回到属于家乡，醒来后在面对寂寥的庭院，回忆起昔日的盛况而写下的。

往事只堪哀，对景难排。秋风庭院藓侵阶。一桁珠帘闲不卷，终日谁来。

金锁已沉埋，壮气蒿莱。晚凉天净月华开。想得玉楼瑶殿影，空照秦淮。（李后主《浪淘沙》）（〔南唐〕李璟、李煜，2007：51）

孙维城认为：“全词在写法上直抒怀抱，不加雕琢，一气贯下，笔力精健，远远超出了五代词的香软气息，且具有着诗的能力，具有着士大夫的思致与情怀。”（孙维城，2002：49）词的上阕一开篇便点明了“往事只堪哀”的心绪，之后以“对景难排”来渲染词人难以排遣的愁绪。“景”指的是目前眼前的景物，对其“往事”而言，正好与今日之处境相对应。昔日是尊贵的天子，而如今却是俘虏，今生今世再也无缘问鼎以往的尊贵，因此，“往事”除了“堪哀”之外，再也无法在现实生活中实现了。之后由眼前景：庭院秋风，阶生苔藓，珠帘不卷（无人问津），抒写词人的孤寂难耐。（吴帆、李海帆，2006：145）李后主在面对秋天长满苔藓的台阶，一股落寞的心情顿时涌上心头，想起以前是一国之君的时候有许多官员去巴结他；但现在他沦落为阶下之囚，所有的门帘都闲着没有人掀卷，更遑论会有官员去巴结他。这里已点出了秋天的李后主面对着庭院中那萧瑟的景物而引起了他对故国的悲思。

词的下阕已转入了对故国的眷恋。“金锁”即雕刻在宫门上的金色连锁花纹，这里指南唐的宫殿，“金锁已沉埋”指宫殿已被尘封；往日的豪情壮志与豪华的生活已一去不返，同时也暗喻亡国，而且在面对着“晚凉天净”与“月华开”的情景，不禁充满了无限的遐想。他想象着现在金陵秦淮河畔的楼台殿阁，在月色的照耀下，投出了婀娜多姿的倩影，摇曳在秦淮河上，往日一切繁华如今都成虚幻，也反映了词人对故国的思念之情。

在南宋末年，金人的铁蹄蹂躏了大宋的江山，同时也踏碎了李易安的生活。南渡以后，李易安在面对赵明诚的病死而重大转折，也开始了她孤苦无依的凄凉

晚年生活。在经历了痛苦的流亡生涯与磨难，孑然一身的她已被战乱剥夺得一无所有。因此，这些“悲”与“愁”的凝聚，也造就了她创出了一首震古烁今的《声声慢》。

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！

（李易安《声声慢》）（〔宋〕李清照，2002：161）

这首词以残秋的萧瑟景象，抒发了词人饱经忧患后的悲痛，形象地刻画出词人走投无路的处境和国难家愁。陈祖美认为这首词作中的“晚来风急”应是“晓来风急”，原因是因为她认为李易安沿用了《诗经·终风》篇的“赵君无嗣”的典故，但经笔者从个方面的文献考察，发觉多数学者如叶嘉莹、康震等的著作中却以“晚来风急”作评论，因此笔者的行文中会以“晚来风急”来进行鉴赏和评论。

康震认为：“词的上阕开头的十四的字就紧紧抓住了人物的动作、环境、心情，将晚年丧夫、没有儿女、孤苦寂寞、辛酸艰难的生活体验表达得大胆、细腻、体贴、震撼人心。”（康震，2007：156）首句“寻寻觅觅，冷冷清清，凄凄惨惨戚戚”连续十四个叠字明确地反映出词人内心的凄清与沉痛。“寻寻觅觅”是词人找寻的举动，但寻觅不得顿觉得内心有一股失落感袭击着，故觉周围环境“冷

冷清清”，环境的清冷顿觉得自己孤独无依，不由得产生了“凄凄惨惨戚戚”之感。“乍暖还寒”值得是九、十月的暮春与初冬的交替的季节，这时候是最容易得病与情绪起伏不定的时刻，因此在词人纤细敏感的特征下“最难将息”。“晚来风急”的周围环境，再加上失落孤独的内心，词人想借“三杯两盏淡酒”来浇愁，然而愁绪依然挥之不散。这时就看到一群大雁在苍穹飞过，朝南方而去，颇有“旧时相识”之感，想起自己本是北方人，却勾起了避乱南下愁思别绪。

词的下阕承接上文，从远景的“雁过”到近景的“黄花堆积”。“黄花”即菊花，虽然开得极其茂盛，然而词人却无心思去欣赏和摘采，任凭“晚来风急”的摧残而零落不堪。因此，词人感觉到度日如年了：“守著窗儿，独自怎生得黑”衬托出了词人度日如年的情景。诸葛忆兵说：“‘守著窗儿’的最初目的大概是为了浏览景物，排遣愁闷，岂知所见所闻反而处处触动内心的怨苦，万般无奈中逼出一句‘独自怎生得黑’，白天凄苦无聊，夜晚总可以在睡梦中忘却，但受愁苦煎熬中的词人在夜晚时还是无法入眠。”（诸葛忆兵，2004：202）。“梧桐更兼细雨，到黄昏、点点滴滴”写黄昏时的景色，渲染着凄清寂寞的氛围，黄昏时刻下的一场雨打在梧桐上，点点滴滴毫无止境，使词人再也无法抑制其内心的愁苦，因此“这次第，怎一个愁字了得”把自己心境和盘托出，以“愁”作为总结她当天的情绪。

夏承焘认为：“此词以细腻而又奇横的笔墨，用双声叠韵啾齿叮咛的音调，来描写她心中真挚深刻的感情。”（夏承焘，2003：71）全词真实地反映了李易安在战乱时期的悲惨遭遇，也把她孤独的处境和悲愁的心绪赤裸裸地曝露在大众眼

前。她以一系列具体的意象群来表达她一整天的情绪，道出了如何打发时间，从而叙述自己的心声。

笔者认为李后主《浪淘沙》（往事只堪哀）与李易安《声声慢》（寻寻觅觅）皆以悲壮的笔调来描写亡国后的悲愁，充满了豪情壮志，把他们孤寂的形象跃然纸上，深入地刻画了“人”、“事”、“物”以增添了凄凉的况味。就如他们两人都在词的开端已表明了其内心世界：“往事只堪哀，对景难排”与“寻寻觅觅，冷冷清清，凄凄惨惨戚戚”道出了亡国之后所面对的悲伤清冷，烘托出了内心的郁闷与忧愁，展现了词人国破家亡的惨痛。

前者所用的“藓侵阶”、“珠帘不卷”、“金锁沉埋”、“壮气蒿莱”、“空照秦淮”；后者所用的“雁过”、“黄花堆积”、“雨打梧桐”等皆以壮烈的表达方式来呈现自己的悲苦与茫然，风烛残年的他们已觉悟想要回去以往的生活是越来越难，面对这彷徨无奈的生活，词人都无法排遣他们内心的苦闷，只能期盼着“美梦”能够“成真”。这两首词也成了他们亡国之后的缩影与形象，总是被孤寂和悲愁围绕。

### 第三节 小结

四时中的“夏”与“冬”一直以来是文人所忽视的，只因“夏”的炎热与

“冬”的严寒对文人来说是创造不出感人肺腑的文学作品；反之，“春”与“秋”的花开花落、时序更迭的情景却是深受文人的喜好。“春”的惆怅与“秋”的萧瑟是文人创作的背景，在这种“愁”情的感染下，所酝酿出的文学作品是富有感染力的，因此才会浮现出脍炙人口的“伤春”与“悲秋”两个母题，而这两大母题深深影响着每一朝代的文学创作。双李词作中皆有这种特性的存在：他们以“春”和“秋”为背景，道出了时光易逝、生命无常之愁，由此来渲染出人生无奈之情。

## 第四章 感慨身世之悲、好景难留之愁——“水”意象群

在科学的角度中，水是由氢、氧两种元素所组成，是人类和所有生物生存的泉源。在文学的角度中，“水”所扮演的角色是多元化的，可以用“水”来形容“柔”，如：柔情似水、温柔如水等。

从远古畜牧业到原始农业，“缘水而居”的人类对水的依赖，就超过了陆地上几乎任何其他自然物。（王立。1999：199）因此，水是人类生活的必需品，人类也依赖水来发展了其文明。“水”表现在传统文化中大多以川、溪、湖泊等带出了生命年华的不可复返的感伤情怀。

唐宋词将人类对“水”赋予了感伤的审美情调，把人对其的留恋感加以延伸。唐宋词中的“水”绵亘不休，剪切不断，表现的正是自己心中抽象的“愁”绪，同时也象征着情感内涵，因此词人对“水”都有一种微妙的感情，而且还将自身的情感寄情于“水”。

许兴宝认为：“文学也离不开水，唐宋词处于特定年代和特定地域，又继承了特定的文化传统，也接受了唐宋词人对山水的特有领会精神，又由于唐宋词柔美风格的要求以及词景美的要求，水意象大量出现在唐宋词里，实属自然。”（许兴宝，2007：122）水，即“愁”，是由眼前的景物激发词人内心的情绪，将词人无法排遣的“愁”宣泄出来，将抽象的愁化为“水”，再加上地域的缘故，文人将“水”意象纳入其文学作品中，形成了一个柔美的景象和割切不断的“愁”。



李后主与李易安的词作中，水的意象也出现的数量也不少，在唐宋词中所出现的水意象，大多是江、河、湖、海、霜、露、雨等等，其中江水、雨水的意象出现频率最高，但在此章中，笔者的着重点是在与双李词中的雨、泪与酒的三种意象，这些意象不只感慨双李身世之悲，同时也遗憾好景难留之愁。

## 第一节 雨

雨，指的是从云层降落到地面的水滴，是一种常见的自然客观现象，有时细雨霏霏，有时却倾盆而下。姚亚尼认为：“对于起源农耕，并以此为基础发展起来的中华文明而言，独特的生存环境决定了其意识和观念发展独特的生存环境决定了其意识和观念发展，其中之一即对风调雨顺的期盼。”（姚亚尼，2008：5）因此，“雨”已成为了发展农业的命脉，也蕴含了文人的情感意识，丰富了文学意象的发展。

在唐宋词中的“雨”是赋予了词人主观的情感，把雨注入了生命和感情，就如王国维所说的：“一切景语皆情语”（王国维，1986，4257）。所谓：“人生不如意事十之八九”，当词人面对着倾盆大雨或是绵绵细雨时，内心不如意的感受自然地引发出来，成了在唐宋词中的“愁”，如羁旅思乡之愁、离别相思之愁、感时伤怀之愁、等。词人试图以“雨”营造一种凄清迷离的气氛，渲染一种悲伤的意境，成为了一种抒情的基调。

辛衍君把“雨”分成三大类：（参见辛衍君，2007：页 115-117）

第一、生命之甘雨。这“甘雨”是给人的生命注入了喜悦的情感色彩，再而滋润万物，让“雨”变得甘甜起来，如：“久旱逢甘雨”乃逢时济世之雨，令人充满愉悦之感。

第二、凄苦之雨。这种雨表现在唐宋词中是一种悲凄的符号意象，如：“屋漏偏逢连夜雨”中的“雨”增添人的窘境，抒写痛苦的愁情别绪。

第三、男女风月之情雨。这种雨带着男欢女爱的象征符号，如：“朝云暮雨”、“云雨之情”暗示着男女之间的情爱关系，凸显了词婉媚的特点。

李后主在经历了国破家亡后，昔日的帝王生活也随着南唐的灭亡而烟消云散，他再也不能过着放纵奢华、歌舞宴乐的欢乐生活，只能过着无限屈辱的囚徒生活，无时无刻都生活在痛苦中。面对这种巨大变化的反差，他辗转反侧，难以入眠，尤其是在风雨交加的夜晚，更加要承受这种长夜难眠的孤苦悲哀。

昨夜风兼雨，帘帟飒飒秋声。烛残漏断频欹枕，起坐不能平。

世事漫随流水，算来梦里浮生。醉乡路稳宜频到，此外不堪行。

（李后主《乌夜啼》）〔南唐〕李璟、李煜，2007：13）

词的上阕首二句“昨夜风兼雨，帘帟飒飒秋声”已点出了气候和时令，那

是一个风雨大作的秋夜。其实除了风声和雨声，就再也没有别的声音了，衬托出夜的宁静，更显得词人更孤清悲凉。杨海明认为：“风、雨都是生活中极常见的事，然而雨打在他的神经上，风声拂在他的心弦上，却都会发出“频欹枕”与“起坐不能平”的共鸣。”（杨海明，1998：157）这里的风和雨敲醒了词人的繁华梦，同时也让词人内心的“愁”浮现出来，让他焦虑不安。

词的下阕词人已在沉思与追忆。“世事漫随流水，算来梦里浮生”是词人在回想往日的南唐早已土崩瓦解，曾经的辉煌与幸福早已随着流水而消逝，认为荣华富贵，只不过是过眼云烟、幻梦一场，感慨了人生如梦。俞陛云评此词：“写牢愁之极致。”（俞陛云，1985：188）词中充满了一种苦苦寻觅家园的忧患，而这些忧患意识所带出的“悲”感，让人不能自己。

死离与生别，情怀自是不同：生的暂离，还有重逢团聚的希望；而死的永别，只有未亡人对逝者哀苦的精神忆恋，人天永隔，这是何等的孤独悲哀！（王兆鹏，2003：189）建炎三年（1129年），赵明诚在移管湘州途中，突然病故，这对李易安来说无疑是个沉重的打击，从此她便开始了寄人篱下的生活。李易安在其丈夫过世后，便创了一首《孤雁儿》悼念他。

藤床纸帐朝眠起，说不尽、无佳思。沉香断续玉炉寒，伴我情怀如水。

笛声三弄，梅心惊破，多少春情意。

小风疏雨萧萧地，又催下、千行泪。吹箫人去玉楼空，肠断与谁同倚？

一枝折得，人间天上，没个人堪寄。（李易安《孤雁儿》）（[宋]李清照，

2002: 123)

这首词的虽是一首悼念亡夫的词，但从中间接反映了当时社会的动荡，人民颠沛流离的苦难生活。（杨杨、赵永安，1999：63）她以“孤雁”为题表明了词人就像一只失伴的孤雁发出凄凉的哀鸣，寄托她对亡夫的深挚感情与凄楚的哀思，表达了她深深的“家愁”。

词的上阕起句“藤床纸帐朝眠起，说不尽、无佳思”已开门见山，道出了词人孀居孤寡之“愁”。“藤床”，用藤条编成的床；“纸帐”，用藤皮茧纸制成的帐子，以防备蚊虫，这里描写了词人早上起床，已日上三竿，看不见她的丈夫而心情沉重。“沉香断续玉炉寒，伴我情怀如水”是以拟人的手法将“沉香”与“玉炉”比喻作人：陪伴词人的香是时断时续，而玉炉则是香烟烧灭的寒炉，这景况下孤苦无依的嫠妇，其心境之苍凉、情怀之凄冷自是可想而知。（林增文，2008：153）当词人枯坐在空房被空虚寂寞环绕的时候，不知在何处传来了《梅花三弄》的凄婉笛声打破了一片死寂，预示着春的脚步已降临，然而词人却无心欣赏屋外绽放的梅花，反而更让她跌入那无止尽的痛苦深渊中。

词的下阕从所憧憬的幻想回到现实的世界。“小风疏雨萧萧地，又催下、千行泪”的此境由上阕的“晴”转入“雨”疏疏小雨，刮起了小风，摧残着梅花、同时也催下词人的“千行泪”，表现了词人在无奈中的悲伤心情，把“雨”赋予了主动性来催人落泪。接着“吹箫人去玉楼空，肠断与谁同倚”用的是秦穆公女弄玉与其夫萧史的典故，“吹箫人”是萧史，暗指赵明诚；“去”是离去死亡，以

典故来揭示了词人怀念死去的丈夫，人去楼空，就算再美的春色与梅花也无人与她共赏。结句“一枝折得，人间天上，没个人堪寄”中以陆凯赠梅与范晔的典故来道出词人的哀音。陆凯当年思念在长安的范晔，曾折下梅花，附上诗歌来相赠对方，然而词人栽下梅花，找遍了“人间天上”，却没有一个人可寄赠。全词表达了词人对丈夫的悼念之情，非常凄切动人，也带出了她对丈夫的一往情深。

笔者认为李后主《乌夜啼》（昨夜雨兼风）与李易安《孤雁儿》（藤床纸帐朝眠起）同样都是一首悼亡词，皆以“雨”作为词作的背景，但写法却不相同。前者借“秋雨”来悼念他已亡故的江山；后者则是借“春雨”来悼念已亡故的丈夫，一个正衬，一个反衬，凸显出了他们的悲伤之情。李后主先写室外的气候再写愁情；而李易安先写具体实景再入情，一个平铺直叙，简洁明了；一个精雕细琢，活用典故，各有特色。

“雨”在这两首词所表现的情感都是一致的：一个悼念故国，一个悼念亡父，皆是刻画悲愁。两人在“雨”赋予了追忆往事的联想，皆是追忆着过往美好的生活而在反思与追悔。

赵晓岚说：“暮春雨夜，是最为伤神的时刻，尤其是为臣俘的李后主，在面对着这样恶略的环境，本已凄凉的心境，又添一重凛冽的寒意。”（赵晓岚，2009：148）他在睡梦中才忘了自己是个阶下囚，尽情嬉闹欢笑了一刻，然而梦醒后，却听到帘外潺潺的雨声，才感觉到春意将尽时寒意仍存的薄被难耐，才猛然意识到自己的现实身份——亡国贱虏！（刘吉美，2008：25）就这样，李后主除了在

“梦乡”能享受一时的欢愉外，其他的日子都是在痛苦的生活煎熬。因此，一首千古绝唱的词就这样诞生了。

帘外雨潺潺，春意阑珊。罗衾不耐五更寒。梦里不知身是客，一晌贪欢。

独自莫凭栏，无限江山，别时容易见时难。流水落花春去也，天上人间。（李后主《浪淘沙令》）（〔南唐〕李璟、李煜，2007：65）

整首词的调子缓慢低沉，先从帘外的景色转到帘内人物的内心活动，又从虚幻的梦境转到现实的生活，由景及人，由虚到实，语义回旋而下，语句也愈趋沉重。（林宜德，2007：51）词的上阕是以倒序法来描写：首两句“帘外雨潺潺，春意阑珊”已清楚地点明了时令与季节，是对春天的哀悼和无可奈何的心情。“潺潺”是雨滴连续不断的情形，“帘外”是连绵不断的雨，是零落的春天，这种境地时到词人增添一份凄苦。“雨潺潺”再加上“五更寒”，就连薄薄的“罗衾”也抵挡不住寒意的袭击，衬托出词人的悲凉凄苦之情。“梦里不知身是客，一晌贪欢”中写“梦”：词人在这里的“梦”是与现实相对照的，梦里是美好的，而现实是残酷的。

词的下阕由梦醒写到凭栏。李后主在这儿具体指江山，包含了对一切美好事物消逝的追悔莫及的情绪，有着包容人世整体的宏大气势，最后进一步发出了“流水落花春去也，天上人间”的呼唤，表现对春天逝去的无可奈何的悲苦之情。（孙维城，2002：56）“独自莫凭栏，无限江山”是每当他“凭栏”的时候都会

想到他的“无限江山”已经毁灭，无法再回到过去，因此慨叹了一句“别时容易见时难”。“流水落花春去也”写“落花”随着“流水”飘荡而去，象征着故国灭亡，往昔欢乐的时光已一去不返，同时也表现了词人对往日奢华生活的眷恋之情。

“天上人间”泛指词人以往和现实的生活情状：以往是高高在上的帝王之尊，纵情声色；现实已经沦为人俘，受尽屈辱，因此与以往的生活，就好象从天上掉落人间，承受那无止尽的苦痛。

靖康之难后，晚年的李易安在夜晚听见雨打芭蕉时，想起了自己如今承受着国破家亡、流离异乡的苦痛时，内心的“愁”油然而生，于是《添字丑奴儿》一词就出炉了。

窗前谁种芭蕉树？阴满中庭。阴满中庭。叶叶心心舒卷有余情。

伤心枕上三更雨，点滴凄清。点滴凄清。愁损北人不惯起来听。

（李易安《添字丑奴儿》）（[宋]李清照，2002：92）

这首词写的是词人从白天到夜晚一整天的心情，也道出了他失去家乡、流亡到南方的心态，表达思念故国之情。词的上阕在描写芭蕉的形状：词人窗前的那棵芭蕉树体型高大，硕大的绿叶舒展开来可以遮蔽了整个庭院，同时也遮挡了酷热的阳光，使到整个院落都充满了荫凉之气，沁人心脾。词人把“叶”和“心”连接在一起，将自己的“心”注入芭蕉的形象之中，表现了他对家乡与故国绵绵不断的思念。

词的下阕转入了夜晚，写听雨打芭蕉的情形。词人夜晚卧在床上无法入眠，听着滴答雨点声打在芭蕉叶上，使词人纤细敏感的心灵更加增添“愁”感。最后一句“愁损北人不惯起来听”已点出了词的主题。芭蕉是南方的植物，南方人听惯了不觉得雨打芭蕉有何特别，但飘到南方的北方人，在夜里听到雨打在芭蕉叶上，容易勾起他们的前尘往事，越听越愁。（潘碧华，2007：257）全词是典型惹人伤感的场景，“阴满中庭，阴满中庭”、“点滴凄清，点滴凄清”这两个叠句的使用，既写出了芭蕉的茂密，也写出了夜雨的连绵不断，烘托出心绪的凄凉，让人觉得伤感。

笔者认为“雨”的表现在李后主《浪淘沙令》（帘外雨潺潺）与李易安《添字丑奴儿》（窗前谁种芭蕉树）都是大同小异，其意象的雕琢优胜前两首。这两首词中“雨”的出现是一个极端孤独的形象：他们都有着美好的过去，然而后来却失去，过去的美好已经不再。两人通过“雨”来表现出对往昔的繁华与快乐充满了追悔，但却只能回味，无法把握已逝去的年华。

## 第二节 泪

泪，经由泪腺分泌出来的液体，当人的情绪在经过情感的刺激时，“泪”就会从眼球溢出来激动时，称为“流泪”。文人多愁善感的个性，使他们的创作时注入了“悲伤”的元素，让人柔肠百转、热泪盈眶。

“泪”表现在文学作品中，尤其是经历了生死别离之际，特别使氛围变得



更加惨淡，更加哀婉。流泪是人们极度伤情的外在表现，古语云：“男儿有泪不轻弹，只是未到伤心处”，而临别下泪，正如临别折柳、临别饮酒一样，都是“司空见惯浑闲事”。（何春环，1997：125）因此泪在文学作品中也就成了表现离别常见的意象。在唐宋词人的词作中，由于作者的心境和遭遇的不同，对“泪”意象进行了多样化的描写：如离愁别绪、相思之苦、感怀身世等。这种种情愫皆以“泪”传达出来，不仅使伤别的气氛变得更加浓郁，而且致使他们的词作情调变得更加哀婉。

杨晓惠认为：“李后主以其最纯真最诚挚最敏锐的心灵去体验人生的变幻，在宋朝的十多年里，即便是林花春红的凋落也使他感受到宇宙的悲剧、生命的短暂无常、挫伤苦难以及无法挽回的遗恨就像长逝的东流水，不可能使其倒转。”（杨晓惠，2009：45）他的悲剧感情是从对人生经历的悲剧所领悟而表现出来，烘托出了以“愁”为主题的创作。

林花谢了春红，太匆匆， 无奈朝来寒雨晚来风。

胭脂泪，留人醉， 几时重。自是人生长恨水长东。

（李后主《乌夜啼》）（〔南唐〕李璟、李煜，2007：32）

李卫华认为：“自然界的无情风雨、人世的沧桑变化，蕴涵着人类生命意识中关于有限与无限、生与死、存与亡、盛与衰、兴与败的天道自然之理，然则天道本不可问、本不可怨，词人也没有力量、没有信心去挽回花和人的命运，只有这样“无奈”着。”（李卫华，2007：113）因此，词人

在面对着“林花”的凋谢和风吹雨打悲伤的情景，心里自然流露出一种对生命流逝的无可奈何。

词的上阕以“林花谢了春红”开头。“春”是季节之美好，“红”则是颜色之美好，这种包举的口吻和对品质重点的掌握，遂使得“林花谢了春红”一句增添了一种象喻的意味，超越了对现实的“花之零落”叙写，而显示出一种对所有品质美好的生命之零落的悼惜之感。（叶嘉莹，2008：37）下面的“太匆匆”便是对“林花飘落”的惋惜之情的表达。“春”的“林花”凋谢表现出了美好的生命皆以零落凋残为结局的悲慨之情，完全表露出来。下面的“无奈朝来寒雨晚来风”说明“林花”之所以凋谢是因为遭受到“朝”的“雨”和“晚”的“风”的摧残，表露出了生命的短暂与无常。

词的下阕“胭脂泪，留人醉，几时重”中“胭脂”指女人，也指美好的事物；而“泪”则是指哀伤的泪水。“留人醉”是写美好的事物是惹人痴迷陶醉，可是却无法挽留的哀伤情形。词人感伤人生所经历的美好事物如花一样短暂无常，在经历了“风雨”的摧残与岁月的洗礼，一切繁华与璀璨已成为过去式，因此只能以悲愤的心情慨叹一句“自是人生长恨水长东”。叶嘉莹说：“人生，不用说遇到很多的挫折痛苦，种种的不幸，就是无常本身是人类最大的痛苦、最大的悲哀、最大的无奈。”（叶嘉莹，2007：75）就如词人有这种敏锐的感受，以个人的不幸遭遇道出了大家共有的悲哀之情。

宣和三年（1121年），赵明诚于莱州上任，同年的秋天，易安赴往莱州的途

中经过山东省昌乐县的驿馆中，听着萧萧的风声与淅沥的雨滴声，不由得想起了临行前的好姐妹词别的情景。于是她就填了这一首《蝶恋花》以抒发与姐妹的惜别之情。

泪湿罗衣脂粉满，四叠《阳关》，唱了千千遍。人道山长山又断，萧萧微雨闻孤馆。

惜别伤离方寸乱，忘了临行，酒盏深和浅。好把音书凭过雁，东莱不似蓬莱远。（李易安《蝶恋花》）（[宋]李清照，2002：86）

词的上阕是回忆起与好姐妹难分难舍的情景。“泪湿罗衣脂粉满”是说在与好姐妹离别的时刻，“泪”流下而沾湿了“罗衣”，原本想用“罗衣”抹去脸上的“泪”，结果“罗衣”上也沾满了衣服。“四叠《阳关》，唱了千千遍”，中的“《阳关》”是一首送别之曲，“唱了千千遍”还不舍得分开，表现出了与好姐妹的感情是非常深切的，而且这两句已为全词定下了“离别”的感伤基调。“人道山长山又断，萧萧微雨闻孤馆”又把回忆拉回了现实，写途中的情形，“山长山又断”叹山路高远，道路既阻且长；“萧萧微雨闻孤馆”述别后孤单，渲染分别后旅途的凄清和内心的孤苦，流露出对姐妹亲人的依恋和思念。（陈学广，2004：240）这里可以看出词人与其姐妹即将分隔在遥远的天边而依依不舍的心情，流露出哀伤和眷恋之情。

词的下阕侧重写人的内心活动，“惜别伤离方寸乱，忘了临行，酒盏深和浅”是说因痛惜离别的好姐妹而心神恍惚、黯然神伤，只顾借酒浇愁，未在意喝下多

少酒。末两句的“好把音书凭过雁，东莱不似蓬莱远”抒发了姐妹离别后的无奈与揭露了词人宽慰自己的情境。“蓬莱”指的是今山东蓬莱市，亦是传说中的仙岛，即“东莱”不像“蓬莱”那么远，还可以通过“雁”来互通信息来慰藉彼此之间深深的思念，揭露了两人的惜别深情。

笔者认为李后主《乌夜啼》（林花谢了春红）与李易安《蝶恋花》（泪湿罗衣脂粉满）中的“泪”皆是表达了“离别”的愁绪。李后主把自己喻成女人流泪，把脸上的“胭脂”都给弄花了，这代表着他在与以往的美好生活类别；李易安则是在送别即将离开的姐妹时以衣袖擦泪，连带脸上的“脂粉”都给弄花了，这表示她在送别姐妹。两人同样的形象，同样伤感，惟有场景不一样：李后主的“泪”所包含的是“已失去”的美好；而李易安所包含的泪是“即将失去”的美好，皆是抒发内心的悲凉。

李后主身处“愁”的境界，有感而发，因此“愁”的表现特别突出。唐圭璋在《词学论丛》中评李后主：“身为国主，富贵繁华到了极点，而身经亡国，繁华消歇，不堪回首，悲哀也到了极点”。（唐圭璋，1986：905）当南唐灭亡，李后主即将被宋军俘虏之际，他在宗庙拜向自己的列祖列宗辞行，向他们忏悔未能保住祖先创下的江山。于是在他被宋军幽禁后，追忆着伤心的往事，内心的痛苦难以用言语来表达，因此在苍凉的曲调中，写下了《破阵子》一词。

四十年来家国，三千里地山河。凤阁龙楼连霄汉，玉树琼枝作烟萝，  
几曾识干戈。

一旦归为臣虏，沉腰潘鬓消磨。最是仓皇辞庙日，教坊犹奏别离歌，  
垂泪对宫娥。（李后主《破阵子》）（〔南唐〕李璟、李煜，2007：63）

词的上阕“四十年来家国，三千里地山河”，是写南唐建国到灭亡的历程：南唐已有四十余年的历史，其国土约有三千里，这里词人笔下已流露了对其国土浓厚的情意。“凤阁龙楼连霄汉，玉树琼枝作烟萝”是以自豪的口吻铺陈国土的广袤，宫殿巍峨，富丽堂皇，雕刻着龙或凤形的大厦一直接到“霄汉”；宫苑内林木繁茂。这里可看出词人以往养尊处优的生活，所见所闻皆是人间美事，未曾经历重大挫折，因此“几曾识干戈”。

词的下阕在叙写词人成为俘虏后的痛苦生活状态。“一旦归为臣虏，沉腰潘鬓消磨”，“臣虏”指俘虏；“沉腰”指消瘦；“潘鬓”指头发斑白，从繁华的盛况转到了亡国的衰况，从天上跌落到人间，这种巨大的变化中，词人比之前更消瘦、更憔悴。“教坊犹奏别离歌，垂泪对宫娥”是描述了南唐被宋军攻下后，词人辞别宗庙之时，宫廷的乐队和宫娥分别奏着“别离歌”和列队相送，每人皆是眉头深锁，泪垂腮窝，充满了凄婉之情，让人刻骨铭心。词人在面对这情景，其内心的痛苦愈加深沉，充满着对国家的眷恋与不舍之情。全词真实自然、情真意切，表现了词人血泪淋漓的一面，在中国词史上建构起了“悲”的里程碑。

在李易安晚年的词作中，所看到的不是对其丈夫的思念之情，就是对亡国的悲伤之情。但也是有少数的对友人或家人的离别之作，如之前的一首《蝶恋花》（泪湿罗衣脂粉满）是为其姐妹的离别而感伤，另一首就是这《青玉案》了。

征鞍不见邯郸路，莫便匆匆归去。秋风萧条何以度？明窗小酌，暗灯清话，最好流连处。

相逢各自伤迟暮。独把新诗诵奇句。盐絮家风人所许。如今憔悴，但余双泪，一似黄梅雨。（李易安《青玉案》）（[宋]李清照，2002：98）

这一首别离词，并没有明确说明到底是在与谁离别，但这首词是作于李易安的晚年。在南渡以后，李易安的丈夫赵明诚因染病身故，她只有从池阳南下去投奔其胞弟李远，故此词是于越州因与其弟离别而作。

词的上阕“征鞍不见邯郸路，莫便匆匆归去”，“征鞍”指的是旅居者所乘坐的马匹；“邯郸路”指路途遥远，说着李易安与其弟李远在面对别离时所发出的心声。“既然远行的马不会把你带入邯郸路，那么何必匆匆离去”，这是在说着李易安自己，而李远却在建元三年高宗决意航海避敌时，与其他不想出海的百官留在越州，故说道伤心处时姐弟俩竟也抱头痛哭。（谢学钦：2009：232）这里可以看出两姐弟即将离别时难舍难分的情景。“秋风萧条何以度”中点出了时令，秋天。离别这场面本来就很悲伤，更何况是在萧条的秋天，更是增加了词人的伤感，所以只能在离别前夕，对着“明灯”酌酒，在“暗灯”前畅谈，企图想留住对方，那是最好留恋的时光。

词的下阕“相逢各自伤迟暮，独把新诗诵奇句，盐絮家风人所许”是在写着姐弟之间的畅谈。感叹他们相逢时都忧思自己年老体衰，并强调他们家是文采

出众，而且早已树立风范的家道，同时还吟唱了诗词新作中的精妙绝句，叙述着他们的别离之情。而如今回忆起以往的种种，一股惆怅的思绪早已涌上心头，无论曾经拥有共同的经历，或是拥有同样的背景，还是无法挽留对方。此情此景，只能“如今憔悴，但余双泪，一似黄梅雨”，泪水就像黄梅雨潸潸而落，想起了离别在即，皆是难舍难分的场面，面目也愈显憔悴，同时也流露出了一种真挚的手足之情。

笔者认为李后主《破阵子》（四十年来家国）与李易安《青玉案》（征鞍不见邯郸路）这两首词中所表现的“泪”场面是一样的，都是离别依依、难分难舍的场面。只是李后主所难分难舍的是他“四十年的家国”、“三千里地山河”，对于一个帝王来说，“国”既是“家”，李后主所泪别的是他的国家，所对不起的是黎明百姓，因此他所要表现的“泪”是属“大我”；而李易安所难分难舍的是她的手足之情，在与其胞弟离别在即而泪别，只是与“家”的离别，因此他所要表现的“泪”是属“小我”。

### 第三节 酒

酒，在中国的文化史上源远流长，早在几千年前，中国人就已经学会了酿酒和饮酒，在早期的《诗经》一书中已出现了“酒”字，从此“酒”就成为了中国人日常生活中不可或缺的必需品。

中国的“酒”积淀着深厚的文化特征。中国古代的各种节庆，如婚礼、丧

礼、宴客、祭祀等，都逃不过“酒”；另外，“酒”和“情”有着不可分割的关系。文人的内心皆是充满着汹涌澎湃的情感，有喜悦、欢愉、悲伤等，尤其是在悲伤时，“酒”更是一个不可或缺的饮料，因为文人通过“酒”来消愁、解忧，甚至麻醉自己，成为他们精神上的寄托。在这种情状下，文人将“酒”融入诗词中，哀怨婉约，也同时成为了中国古代一种独特的文化现象。

酒，表现在诗词中已成为文人的真实生活写照与情感的宣泄，代表的是孤独或是愁闷的意象，而“酒”意象表现在唐宋词中更是不胜枚举。王学敏认为：“酒为失意苦闷的心灵预备了一处休憩的场所，通过饮酒，词人将现实中的矛盾暂时的搁置，淡忘“人世的纷争”、紧张、虚妄和苦难都悄然退去，心灵也得以解脱和放松。”（王学敏，2007：34）因此，“酒”在唐宋词人的眼中是“悲”与“愁”的避难所，因能够使人暂时忘却人世间的烦恼，借此慰藉心灵上的创伤。

“酒”除了是代表“愁”的，同时代表了“欢乐”和“严肃”。在“欢乐”的场合：洞房花烛夜、家人团聚、宴酬宾客、故友重逢、金榜题名等；在“严肃”的场合：祭祀、丧礼等。因此，“酒”在不同的场合扮演者不同的角色，再加上饮酒者的情感介入，因此酒在文学的意象中也代表着不同的心情。

李后主的前期沉湎于宫中骄奢侈靡的生活中，苟且偷安，因此他这时候的创作是继承了“花间派”的词风，描绘的皆是酒色沉醉、纵情声色的图景。这类词，没有怨言，没有国破家亡的惶恐感，更没有建功立业、入世济生的壮志，好象沉醉于花天酒地之中了。（郭建平，2006：5）他在前期时的宫廷生活是那么的



奢华美满，就如《玉春楼》一词是描绘其纵情享受宫廷生活的词作。

晚妆初了明肌雪，春殿嫔娥鱼贯列。笙箫吹断水云间，重按霓裳歌遍彻。

临春谁更飘香屑，醉拍阑干情味切。归时休放烛光红，待踏马蹄清夜月。（李后主《玉春楼》）（〔南唐〕李璟、李煜，2007：54）

词人真实地把自己对物质的沉醉无摭拦的表达出来，表现出纯洁的心境，也完整地托出了物质满足人欲后作为个体人的愉悦和畅意。（韩干校、白军芳：2007：122）词的上阕第一句“晚妆初了明肌雪”写出了宫娥刚画完晚妆时的明丽情形，这些宫娥所画的妆把他们如雪般的肌肤衬得更加光彩明艳。叶嘉莹说：“‘春殿嫔娥鱼贯列’是写春天宫殿里的宫娥之众，‘鱼贯列’指的是像鱼游时之一队有首有尾的排列，而且有游动柔婉之姿，写宫女的婀娜姿态，词人所见的“晚妆”、“春殿”、“嫔娥”是属于视觉的享受。”（叶嘉莹，2007：132）这里描写出南唐宫殿中宫娥的具体形象与肢体动作，她们是多么的优雅。“笙箫吹断水云间，重按霓裳歌遍彻”中“笙箫”是一种乐器，所吹奏出来的乐曲响彻云霄，乐队反复地演奏着《霓裳羽衣曲》，直到宴会结束。

词的下阕写宴会结束后的情景。“临春谁更飘香屑，醉拍阑干情味切”是宴会结束后香味随风飘散，词人喝醉了还“拍阑干”，完全陶醉在刚才欢乐的歌舞宴会中。下面两句“归时休放烛光红，待踏马蹄清月夜”把词人对精神上的追求和享受揭露出来。词人在曲终人散后，还意犹未尽，在回院歇息时，不允许侍卫

点灯，因为他要独自在这清静的夜晚骑马，欣赏那优雅的月光。

李易安在少女时期自然纯真、天真无邪。她那少女的纯情与浪漫，闺阁的生活是美满的，然而，纤细敏感的她对大自然的风扫落叶、落花流水都会产生情绪的波动而成为一抹挥之不去的“淡忧寡愁”。

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。（李易安《如梦令》）（李清照，2002：14）

这是一首李易安早期的闺情词。通过词人与卷帘人的对话，倾诉了主人公暮春时节惦起园中的海棠的感伤情绪。词人在寂寞深闺里借酒消愁。经过了一夜的“浓睡”，在醒来时略带一点酒意。醒来后，想起了昨夜的“雨疏风骤”，急切想知道室外的海棠有何变化，她便询问“卷帘人”，可是“卷帘人”却回答了“海棠依旧”。

然而，细腻的李易安却发觉到了海棠的细微变化，经过了一夜的“雨疏风骤”，海棠叶经雨水的滋润而茂盛了；花儿却经狂风的摧残而稀少了。“应是绿肥红瘦”反映了作者对自然界万物变化的细致入微的体会，更反映了对春光流逝、花事已去的无可奈何的叹息，深深地渲染出作者对春光的留恋和惜别之情。（天津、鲁兵，1993：112）全词以“酒”来感慨时光的流逝对大自然的变化，醉酒前与酒醒后虽然只有一夜的时间，但也足以使大自然有些许的转变，带出了生命无常之感。

笔者认为李后主《玉春楼》（晚妆初了明肌雪）中虽没有明确的有“酒”字，但其下阕的“醉”字已代表了“酒”。李后主所写的这一首词是歌舞宴乐的盛会，在古代的这种场合，肯定是以佳肴美酒来宴酬宾客，而且还不醉不归。李后主词中的“酒”虽是以一种欢乐的形象呈现在大众面前，但宴会结束后，曲终人散，所余留下来的只是令人流连忘返的情景，因此，在这里的“酒”同时也表示宴会散场后的落寞心情。至于李易安《如梦令》（昨夜雨疏风骤）很明显的指出“酒”所代表的是由花的凋谢感到青春的易逝，感伤对春光一瞬和好花不常的一种惋惜心情，对大自然景观的变化而感触良多。两人词中的“酒”皆是在心头掠过的一股惆怅之情，都是感慨好景难留，通过这种情景的变化而引发了内心的“轻愁”。

李后主于暮春时与小周后在禁苑中赏春，有醇酒与乐音相陪，觉得非常惬意。临近分手的时候，李后主写了一首《子夜歌》送给小周后，显露了一种沉溺于春光美人的心态和追求。

寻春须是先春早，看花莫待花枝老。缥色玉柔擎，醅浮盏面清。

何妨频笑粲，禁苑春归晚。同醉与闲评，诗随羯鼓成。

（李后主《子夜歌》）（〔南唐〕李璟、李煜，2007：57）

词的上阕是直抒胸臆。“寻春须是先春早，看花莫待花枝老”是词人追求及时享乐的心态，认为不应辜负美好的时光，因再美好的时光都无法被挽留。“缥色玉柔擎，醅浮盏面清”以饮酒的具体情形道出词人沉醉于喝酒享乐的时光。

词的下阕写词人与美人饮酒作诗的情形。“何妨频笑粲，禁苑春归晚”中的“禁苑”乃禁止平民进入之处，是帝王游息处，也道出了词人在没有外人的干扰下与美人无拘无束地享乐，因此觉得春归也晚。“同醉与闲评，诗随羯鼓成”是词人尽情享受与饮酒欢乐中，一边吟诗作对，一边玩奏着“羯鼓”，渴望着春天挽留住。全词以“酒”抒发了词人对美好理想的追求，把词人饮酒享乐的生活以自然朴实的笔调呈现出来。

与白天相比，夜晚的寂静更加叫人难以忍受。约建炎四年（1130年）的春天，李易安在台州、剡州一带，晚上喝了很多酒，直到夜深了才卸妆入睡。姚玉光说：“由于过分沉醉，插在头上的梅花也没有取下来，到睡醒之后才发现，美丽的梅花已经被枕揉得一片狼藉，不过梅花浓烈的香气还依然如故，而且这香气把易安从梦中拉回现实，在梦中的李易安又回到了远在天涯的北方故乡，正要叩响雇员门环时，酒却醒了。”（姚玉光，2000：222）这种情形使到词人内心有一份难以言喻的失落感，于是她便提笔写了一首《诉衷情》。

夜来沉醉卸妆迟，梅萼插残枝。酒醒熏破春睡，梦断不成归。

人悄悄，月依依，翠帘垂。更挪残蕊，更拈馀香，更得些时。

（李易安《诉衷情》）（[宋]李清照，2002：111）

这首词写词人独守空闺，长夜无聊而深夜的沉醉，一直写到酒醒后的情景。上片两句“夜来沈醉卸妆迟，梅萼插残枝”，以“夜来”领句，一方面赋予夜晚

以人的主动行为，表达词人对夜晚到来的无力与无奈；一方面也表明词人沉醉之余，竟不知夜已悄悄来临。（林增文，2008：160）这些透露出词人郁闷的心情，因饮酒解闷而来不及卸除发饰便醉卧不醒，醒来后发现发鬓上的疏疏落落梅花萼插在梅花枝之上。接着的“酒醒熏破春睡，梦断不成归”两句是说明梅花的香气把醉酒的词人熏醒，使词人不能在醉酒后的睡梦中重温往日日思夜想的遥远故乡和夫妻恩爱的美梦。

下片写夜深酒醒梦回时的感觉与行为。孙崇恩认为：“起笔“人悄悄，月依依”，寓情于景，情景交融，对偶工整，含情深微，既是环境描写，又是刻画人物。”（孙崇恩，1997：203）“悄悄”既表现了环境的寂静，又显示了词人内心的孤寂与夜不能寝的情形；“依依”既表现了明月在高空中缓缓移动的情形，也表现了词人的思乡之情。末尾三句“更挪残蕊，更拈馀香，更得些时”中以三个结构相同的叠句来表现出词的节奏美，同时也带出了词人是在极度无聊的情况下所表现的动作来排遣这寂寞时光。

笔者认为李后主《子夜歌》（寻春须是先春早）中的“醅”是“酒”，蕴含着人生不应让光阴悄悄溜走，而要及时行乐，暗镶着的是“淡愁”之绪；而李易安《诉衷情》（夜来沈醉卸妆迟）中借“醉”字来带出“酒”的意蕴，里边所蕴藏着的却是“浓愁”之绪，借“酒”来衬托出好景不再。前一首是要人们珍惜当下的美好事物；而后一首却是追忆以往的美好，写尽了两位词人复杂曲折的心路历程。

#### 第四节 小结

“水”的意象在唐宋词中一直被词人誉为“悲”与“愁”的符号，尤其是“雨”和“泪”的意象，让读者有一种犹如身在“悲”情之中，就如本章中笔者把“水”的意象分为“雨”、“泪”和“酒”。“雨”和“泪”的意象一直以来都被学者纳入“水”的意象中，“酒”的意象却成为独立的一个意象；但笔者却认为“酒”也可以纳入“水”的意象中，因为“酒”与“雨”和“泪”同样的也可作为“悲”与“愁”的体现。就好像双李词作中所提及的“水”意象，皆是体现了两人身世的悲与好景难留之愁，因此笔者就把这三个意象纳入“水”的意象中。

## 第五章 感慨心灵空虚、惆怅寂寞之愁——“景”意象群

在中国古典诗词中，由于文人常常借助于自然景物来抒发情感，使得诗词具有情景交融的特性。景，是景物或景观，可分为自然景观与人造景观。自然景观有山、水、花、草、树、木等；而人造景观有楼、栏、其他建筑等。这些景观是静止且无情的，但经过诗人或词人的一番雕塑，使它们都赋予了生命与情感，成为了现在人们所熟悉的“情景交融”。正所谓：“词宜融情入景，或即景抒情，方有韵味。若舍景言情，正恐粗浅直白，了无蕴藉，索然意尽耳。”（[清]蒋兆兰，1986：4639）可见“情”与“景”在文学的世界里是不可分割的，否则就会变得索然无味。

郁远认为：“景的内涵也有一个历史的发展过程：汉代以前，“景”指太阳的光亮；至六朝晋宋，转为自然风景之义；到唐代，其含义扩大为文学作品中的山水景物描写，称之为“景语”，在明清的王夫之与王国维那里，“景”又可泛指一切客观存在，以及一切文学作品中包括山水景色在内的形象图景。”（郁远，2004：44）古典诗词中，经常所提到的“情景交融”、“寓情于景”等是诗人或词人内在心灵与外在世界的景物所碰撞的结果。他们细腻地捕捉到各种景物的特征，再加上自己丰富的情感色彩交融揉和，以鲜明生动的笔调，呈现出灵活多样且出神入化的绝世创作。

“情”与“景”在美学史上具有不可磨灭的地位，因为它们融入文学作品时，其审美的价值是足以让读者趋之若鹜的。文人一向多愁善感，再加上受到

中国抒情传统文学的熏陶，寓景生情，善于把“情景交融”的美感呈现于其创作，这使的他们的创作无论在文学或是美学的殿堂中光彩夺目。

笔者在此篇章中，皆以人造景物，如：帘、院与栏刻画双李词中的情感特征，而这些人造景观所表现出来的情感大都是感慨心灵空虚与内心的惆怅寂寞。帘、院和栏都是古代建筑中不可或缺的景观，古代人的活动范围皆在这些人造景观中，因此他们都会在这些地方产生情感。

## 第一节 帘

帘，即门帘或窗帘，以“布”或“珠”形成，在古人的意识中，除了遮挡自然界的阳光风雨外，更重要的是阻隔旁人窥探的视线，以保障“隐私权”，因此“帘”意象表现在文学作品时，有着丰富的审美意蕴。

“帘”作为一种遮蔽门窗的器物在先秦时期已经产生，那时是完全是功能性的作用，但唐诗宋词中的“帘”却是一种暗示着距离、隐秘、朦胧之美的意象符号，引起审美主体对美的追求，烘托含蓄玲珑的气氛与意境。（徐俊，2009：165）“帘”发展到后来已有了多重的象征，比如象征“特权”，如太后垂帘听政、皇帝隔帘问事等情形都是烘托出了阶层与权力的距离。因此，“帘”表现在文学作品时呈现出不同的文化意蕴，深深影响着后世。

唐宋词中那些象征“美”、“爱”的女子和象征“才”与“德”的男子，他



们的身影往往重叠在唐宋词朦胧幽隐的帘内，使“帘”这一个唐宋词中极富暗喻潜能的意象符号散发出巨大的生命力。（谭伟良，2009：48）唐宋词人大多喜用“帘”来描绘女人的香闺情景，同时也摹拟了深闺女性阴柔的形象与其细腻的情思，营造出了深幽且朦胧的意境，散发着温柔和香艳的气息，成了一个独特的文化审美意蕴。

在秋天的深夜，农家的妇女坐在月光下捣衣。木棒捶敲打砧石的声响，断断续续地送进李后主那座空旷且寂寥的庭院中，使到他心烦意乱而无法入眠。于是李后主便倚着枕头，任凭砧声和月光透入帘栊内，此情形让他吟出了一首《捣练子令》来排遣这漫漫长夜的孤寂心情。

深院静，小庭空，断续寒砧断续风。无奈夜长人不寐，数声和月到帘栊。（李后主《捣练子令》）（〔南唐〕李璟、李煜，2007：37）

词人以捣衣人的角度来描写在寒冷的秋夜听到捣衣声引起的离愁别绪。首二句“深院静，小庭空”，以“静”和“空”两字来描写“深院”中的人远离尘嚣和“小庭”内的空荡荡而幽静的情形，衬托出其内心的寂寞无聊。“断续寒砧断续风”是紧接着上二句，在这绝对安静的环境中，远处断断续续的寒砧声被秋风吹来，显得特别地响亮。这敲打砧石的声响正好敲击了思妇的思念之情，她们思念着远方的丈夫而产出了无限的惆怅。词人以“寒砧”含蓄地点出了怀念远人的主题，“寒”字指内心的悲凉凄苦，词人把它移到砧声上了，同时也带出了思妇内心充满着哀怨之情。

最后的两句“无奈夜长人不寐，数声和月到帘栊”写砧声不断传来搅乱了万千思绪，本应可以迅速进入梦乡，但因心烦意乱而辗转反侧，无法入眠。漫漫长夜不知如何度过，再加上万籁俱寂的深夜，砧声特别清澈响亮，同时伴随着月光透过窗帘直达室内。通篇描写了思妇的惆怅，渗透着令人断肠的离愁，风格含蓄，具有一种扑朔迷离的朦胧美。

宋高宗建炎四年（1130年），李易安四十七岁，在漂泊的过程中，丈夫去世，自己又大病未愈，她又无心思外出去赏花，看着窗外满地的落花而伤感，于是一首《好事近》之词诞生。

风定落花深，帘外拥红堆雪。长记海棠开后，正伤春时节。

酒阑歌罢玉尊空，青缸暗明灭。魂梦不堪幽怨，更一声啼鴂。

（李易安《好事近》）（〔宋〕李清照，2002：132）

整首词是借帘内和帘外两个控件的事件来做对照，而且都是以事件的结果起笔，从而揭示词人孤寂哀伤的内心世界。（林增文，2008：163）词的上阕开头“风定落花深，帘外拥红堆雪”，在描写这帘外的情形。“风定”之后，到处都是堆积着落花，而本是惜花的词人，眼见花被无情的狂风扫荡得一片狼藉，带有一副黯然神伤之感。“长记海棠开后，正伤春时节”则是词人每次看见海棠花盛开后，词人都会有一股哀伤的情怀，因为词人认为花开花落乃是人之常情，也寓着美好的事物即将结束的悲伤情景。

词的下阕描写帘内的情形。“酒阑歌罢玉尊空，青缸暗明灭”是在描写宴会结束后词人独处深闺的苦闷境况，美酒与欢乐的歌声随着宴会的结束而终止，只剩下如豆的烛光忽明忽暗地闪烁着陪伴着词人。“魂梦不堪幽怨，更一声啼鴂”表达词人的梦境是愁苦的，再加上传来杜鹃鸟的悲鸣，更扩大了词人的失落感。

笔者认为李后主《捣练子令》（深院静）与李易安《好事近》（风定落花深）中所描写的“帘”皆具有隔绝的作用，分别把室内与室外的情景隔绝起来。前者把寒砧声与月光透过“帘”传到室内来表示思妇想念着远戍在边疆的丈夫而内心产生空虚与孤寂的情形；后者则是从室内透过“帘”来观赏室外的落花表示词人思念着已亡故的丈夫而产生的失落与悲伤的情形。两人笔致淡雅直接，含蕴耐味。

宋太祖开宝七年（974年）十月，宋兵围攻金陵，历时一年有余。李后主被宋兵围困，无路可走，在朝不保夕、忐忑不安的情况下，产生了一首《临江仙》来抒发其当时的感受。

樱桃落尽春归去，蝶翻金粉双飞。子规啼月小楼西。画帘珠箔，惆怅卷金泥。

门巷寂寥人去后，望残烟草低迷。炉香闲袅凤凰儿。空持罗带，回首恨依依。（李后主《临江仙》）〔南唐〕李璟、李煜，2007：19）

此词的“恨”寓含了词人对国家危险的窘境所产生的深忧重恨。词的上阕

“樱桃落尽春归去，蝶翻金粉双飞”已点明了春末夏初的画面：樱桃花已落尽，春天又落幕了，蝴蝶也扇动着翅膀，成双成对地在飞舞，美景当前，但词人却陷于凄凉和黯然的心境。“子规啼月小楼西”在写在月亮高挂之夜，听到了杜鹃鸟凄厉的啼叫声，想到自己悲惨的命运，绝望之情涌上心头。“画帘珠箔，惆怅卷金泥”，以帘的华丽反衬词人内心的苍白空虚，写词人的心情（“惆怅”）与动作（“卷金泥”），使整个画面生动起来，并由此过渡到下阕进一步描写人的心态。（璧华，2008：82）这种动作与情景正好衬托出词人无奈的心情，也担忧着国家岌岌可危的情形。

词的下阕“门巷寂寥人去后，望残烟草低迷”是词人打开窗帘后所见的“帘外”情景：入夜后，门庭与巷子就显得格外冷清，极目远望，只见草地被烟雾笼罩着，一片凄迷，看不见未来的路，暗喻着国家即将灭亡。“炉香闲袅凤凰儿，空持罗带，回首恨依依”，把室外的景物转入室内，只见香炉还燃烧着，香烟袅袅，把室内绣着凤凰的衾被给围绕着，独自徒然持着衣带，瞻望前路，回顾往昔，悔恨不已。

宋徽宗崇宁三年（1104年），李易安与赵明诚婚后不久夫妇俩便分隔两地，使她原本宁静的心灵变得、躁动苦涩，于是在当年的重阳佳节倍思亲时，便写了一首《醉花阴》寄给赵明诚。

薄雾浓云愁永昼，瑞脑销金兽。佳节又重阳，玉枕纱厨，半夜凉初透。

东篱把酒黄昏后，有暗香盈袖。莫道不消魂，帘卷西风，人比黄花瘦。

（李易安《醉花阴》）（[宋]李清照，2002：52）

这首词于重九时期表现了词人思念其丈夫的一首“离情词”。词的上阕“薄雾浓云愁永昼，瑞脑销金兽”表现了词人的寂寞愁闷：薄雾浓云整天笼罩着白日，兽形的香炉里飘出的龙瑞脑香弥漫在空气中，好像词人心头驱散不开的愁云。（葛晓音，2003：274）烘托出了时间的漫长与凄寂的环境，传达出词人浓浓的愁苦意绪。“佳节又重阳，玉枕纱厨，半夜凉初透”已点出了节令——重阳佳节的时刻。重阳节本是一家团聚的时刻，但此刻词人却是孤身单影，千头万绪涌上心头，把重阳节白天与夜晚的凄凉冷落的寂寞情景渲染出来。

词的下阕“东篱把酒黄昏后，有暗香盈袖”叙述词人为了要转移注意力，暂时忘却愁苦，而在傍晚“东篱”饮酒及赏菊来摆脱思念所带来的愁苦。由此，词人任由盛开的菊花香味盈满了衣袖。“莫道不消魂，帘卷西风，人比黄花瘦”是词人赏完花后回到闺房的情形，同时也暗写了她无法排遣对丈夫的思念之情。秋风飒飒吹来，卷起了屋中的帘子，只见闺房中的词人跟帘外的菊花一样清瘦，突显出了词人孤独寂寞中渐渐憔悴的女子形象。艾治平说：“感情层层递进，而且客观环境与人的内在情绪融溶交织，成功地刻画出一个真实感人的艺术形象。”（艾治平，2005：556）从中还可以看出词人一股惆怅之情盈于心中，思念之情日益加深，把她折磨得形销骨立，引人发愁。

笔者认为李后主《临江仙》（樱桃落尽春归去）与李易安《醉花阴》（薄雾浓云愁永昼）中的“帘”皆有卷起之意，亦称“卷帘”。前者词人以自己的手把“帘”

卷起，而其“帘”又是以珍珠加上金丝线所绣成，华丽无比，词人以华美的帘来反衬出了内心的惆怅空虚，只因他正面临着国破家亡的危机；后者却是自然界的“西风”把“帘”卷起，以显示了词人闺房中瘦弱的情形。通过“帘内”与“帘外”的“人”和“景”相互衬托把词人内心的惆怅和悲哀显露无遗。

## 第二节 院

院，即庭院，在古代的家庭，尤其是贵族家庭的庭院非常的辽阔，院里栽种着无数的花草树木和矗立着许多亭台楼阁，从前庭到后院都需要一段的距离，因此存在着“庭院深深”的说法。“院”意象表现在双李词中带有深沉忧伤的色彩，使双李词弥漫着一股神秘感。

李后主前期，虽然纵情声色，但在面对大自然物的动静，如落花、流水等都能牵动后主“愁”的忧虑，尤其在大周后逝世后，面对着大自然的变化，引发了李后主一直潜在内心的哀伤，加深了他“愁”的意绪。他感叹不能与大周后成双成对的而显得黯然神伤，于是写下了《喜迁莺》来诉说其内心的忧伤与怀念。

晓月堕，宿云微，无语枕凭欹。梦回芳草思依依，天远雁声稀。

啼莺散，馀花乱，寂寞画堂深院。片红休扫尽从伊，留待舞人归。

（李后主《喜迁莺》）（〔南唐〕李璟、李煜，2007：27）

全篇写词人拂晓梦醒后对所爱之人的思念心理活动，表达了词人内心的孤

独寂寞与惆怅迷惘。上阕写词人彻夜梦思的情状，“晓月堕，宿云微”这两句写拂晓的情形，衬托出词人的离情愁绪，表现梦回后的惆怅之感。“无语枕凭欹。”写酒醒后斜靠在枕头上无语的情形，充满了寂寞而难以入眠。“梦回芳草思依依，天远雁声稀”道出了词人难以入眠的原因是因为思念大周后，然而耳际只能听到“雁”的鸣叫声逐渐远去，没有任何的信息。

下阕写暮春时分怀人的迫切心情。“啼莺散，馀花乱，寂寞画堂深院”写暮春时的自然现象：黄莺飞散、红花飘落，再转而写“画堂”与“深院”空寂无人，道出了冷静与哀伤的气氛，衬托出词人孤独无聊的心境。“片红休扫尽从伊，留待舞人归”是说纵然落花凋零满地，词人却不让别人去清理，任由它们散落在庭院的各个角落，想留给未归来的恋人看，说明了词人通过此情此景传神地道出了词人等待的哀伤与无奈之情。

詹安泰先生对此解释道：

“为什么不扫落花呢？第一，要留给欢爱的人看看，好花到了这个地步是多么可惜，来引起她的警惕；第二，要让欢爱的人明白，惜花的人对此又是多么难堪，来引起她的怜惜。总之，希望从这里来感动她，以后不要再远离。说来虽然简单意义却很深长。”（詹安泰，1987：33）

在此可看出，词人之所以不扫落花，是为了要留给恋人，希望能与她一起欣赏着“落花”的景象，让她不再远离，同时怀念离去的人，希望保留着这些落

花，以缅怀以往与爱人一起的旖旎时光，充满了哀伤的韵味。

李易安与赵明诚婚后必须按照太学的规定回去学习，以便不会耽误学业，但这一对男女才新婚燕尔，就不得不面对分离，致使情感细腻的李易安品尝了离别的苦涩滋味，同时写下了动人的相思别离的章句，如《怨王孙》：

帝里春晚，重门深院。草绿阶前，暮天雁断。楼上远信谁传？恨绵绵。

多情自是多粘惹，难拼舍，又是寒食也。秋千巷陌人静，皎月初斜，

浸梨花。（李易安《怨王孙》）（[宋]李清照，2002：18）

这首词抒发了词人闺中独处的寂寞以及相思怀人之情。词的上阕写景并叙事，“帝里春晚，重门深院，草绿阶前”中，描写暮春时节的都城汴京到深院，表明了词人与丈夫分离后闺中的寂寞无聊。重门紧闭，庭院冷清，绿草已长到台阶前，本应是外出赏春郊游的好时节，但只因丈夫不在身边，所以只能独守空闺，任凭别离的思绪萦绕在心头。“暮天雁断，楼上远信谁传？恨绵绵”中，词人于黄昏时登楼遥望，渴望能接收到丈夫的消息，但却不见“鸿”传书信，也无法将自己的相思传达给丈夫，因此在楼上的词人只能“恨绵绵”。

词的下阕由傍晚转入深夜，抒发了词人多愁善感之情。首句“多情自是多粘惹，难拼舍，又是寒食也”抒发了词人无法排解的怨恨，尤其在这冷清的寒食节，在面对着离别时，更是难以割舍。“秋千巷陌人静，皎月初斜，浸梨花”说明了夜深的时候，闺房外的“秋千”无人问津，四周都是静悄悄的，惟见高挂的



明月将柔和光线洒向梨花。从这阙中可以看出词人在闺阁里枯坐了一整天思念其丈夫的情形，表现出了对丈夫的深厚感情。

笔者认为李后主《喜迁莺》（晓月堕）与李易安《怨王孙》（帝里春晚）皆以暮春作为写作背景来抒发其情感，前者的时间转变是由黑夜到白天；后者却是由白天到黑夜。李后主以“院”内的“片红”道出了其思念之情；李易安却以“院”内的“草绿阶前”来道出了思念之情，均以“院”的幽深来道出了思念所爱之人。一个思念着已逝世的大周后；一个思念着别离的丈夫，皆是笼罩着浓厚的别离后的怀念愁思与感慨。

李后主于亡国后沉溺于深沉的悲愁，这已表现出了他后期一生的写照。宋开宝八年（975年），金陵城失守，李后主肉袒出降，从此幽居在汴京的一座深院小楼，过着终日以泪洗面的日子。在夜晚面对着一轮弯月挂在天边，看着梧桐树孤立在黑沉沉的院子里随风摇曳，于是，后主有感而发，写下了《乌夜啼》一词以排遣内心的悲愁情怀。

无言独上西楼，月如钩。寂寞梧桐深院锁清秋。

剪不断，理还乱，是离愁。别是一般滋味在心头。（李后主《乌夜啼》）

〔南唐〕李璟、李煜，2007：83）

这首词是李后主将其亡国的深切哀愁置放在其中，包含着深深的自责以及无法排解的郁闷。这种境况正是词人极度愁苦的表现，宋黄昇评此词时说：“此

词最凄婉，所谓‘亡国之音哀以思’也。（[宋]黄庵，1986：451）”词的上阕“无言独上西楼，月如钩，寂寞梧桐深院锁清秋”中的“无言”、“独上”与“寂寞”正说明了后主内心的痛苦与寂寞的情绪无人排遣，也无人可理解。他仰望着头，看着如钩的月，怀念着以往繁华的情形，再往深院望去，残月的光照着疏落的梧桐以及重门深锁的庭院，这种清冷的情形正衬托出词人的孤清寂寞。

词的下阕是从上阕中的“景”转入了“情”，抒发了词人对“愁”的真切感受。“剪不断，理还乱，是离愁，别是一般滋味在心头”，词人感慨美好的时光如过眼云烟，如今只剩下千丝万缕的离情愁绪紧随着词人，而且这种愁绪用剪刀是剪不断的，想去梳理，却越理越乱。因为这种“别是一般滋味”的离愁是难以诉说清楚，而且永远地纠结在心头，挥之不散，这种悲苦只能往自己肚子里吞。

宋高宗建元三年（1129年）元宵节前后，也就是李易安四十六岁左右。当时的赵明诚担任江宁知府，词人虽与丈夫在江宁团聚，却心怀故土，于是便在建康城写下了这首《临江仙》一词。

庭院深深深几许？云窗雾阁常扃。柳梢梅萼渐分明。春归秣陵树，人客建康城。

感月吟风多少事，如今老去无成。谁怜憔悴更凋零。灯花空结蕊，离别共伤情。（李易安《临江仙》）（[宋]李清照，2002：105）

词的上阕起拍“庭院深深深几许”以三个“深”的叠字来强调庭院的幽深

和与世隔绝，接下来“云窗雾阁常扃”描述紧闭的院内之“窗”与“阁”终日被“云”和“雾”笼罩着，显示了词人的内心成天被“愁”的孤寂围绕着。紧接着的“柳梢梅萼渐分明”指美好的春天脚步也逐渐降临，但词人提不起精神去欣赏，只因想到与丈夫在异乡飘零，人老他乡。下文“春归秣陵树，人客建康城”，“秣陵”与“建康”是现今的南京市，即点明了词人夫妇俩南渡到这地方落脚，忆旧伤今，孤清郁闷之情极深。

词的下阕直抒胸臆。开头两句“感月吟风多少事，如今老去无成”，以现今的年华流逝对比通常的花样年华，充满了苍凉的心态。“感月吟风”和“老去无成”，感叹了其生命如岁月消逝的无奈之悲感。末二句“灯花空结蕊，离别共伤情”道出了词人已心灰意冷、悲怆沉痛的心境。李易安此时在面临着国破家亡之悲，是一种与故土永别的惨状，体现出了词人那时候的苦况。

笔者认为双李之前的两首词，以“院”来思人，是属“小我”；但这两篇却以“院”来思念其家国，属“大我”。李后主《乌夜啼》（无言独上西楼）以院内孤立着的梧桐树来衬托出其悲愁，是正衬手法；李易安《临江仙》（庭院深深深几许）以院内的“柳梢”和“梅萼”的盛开来衬托出其哀愁，是反衬手法。但有一点相同之处：两人都是以“院”的幽深来带出了词人寂寞哀愁，李后主以一个“锁”字来带出了“院”的寂静；李易安以“云”、“雾”来锁着“院”，充满了朦胧的神秘感。从两人词中的“院”被上“锁”的情景，不只是衬托出了词人青春年华的流逝，同时也道出了身世飘零惆怅以及国破家亡的沉痛心情。

### 第三节 栏

栏，即栏杆，中国古称阑干、勾阑。在唐宋词中，曾多次出现过“栏”一词。“栏”，先指神仙居处，后成为女子闺阁的代称，继而泛指楼台、画廊、桥梁的护栏，无论是绮楼画栋的雕栏、舞榭歌台的曲栏、小亭香径的朱栏、抑或是断壁残垣的危栏旁，都倚立着词人的身影。（张宇，2000：93）当“栏”表现在文学作品时，所表达的已不再是建筑物的实用意义，而是注入了文人的主观情感，成了一个典型的意象文化。

唐宋时期是中国文学最鼎盛时期，无论是帝王将相、士农工商；抑或是歌妓舞女皆填词以消遣或抒发情怀，而且当时的建筑物，无论是酒楼、妓院、庭舍都有“栏”，也成为了文人雅士演唱吟词的场所。“栏”的所在地，临水、居高，可开阔视野，却也能让词人易产生惆怅和思念之情。高乃毅认为：“词人们倚楼张望、凭栏远眺、望遍山水、望断天涯，寄托自己的感情，抒发自己的怀抱：或抒忧国忧民之愤、或述胸中不平之事、或别友人离去、或思征夫归来、或叹人生艰辛、或道羁旅行役之酸楚、或叹亡国亡家之凄苦，不一而足。”（高乃毅，2009：65）因此，从这儿可以看出“栏”表现在文学的创作中皆是“愁”的表现，词人“凭栏”的举动可说成是词人思念着远方的人或事物，同时也对某种事情的期盼。

李后主自娥皇病逝后，终日郁郁寡欢，愁眉深锁，想到与娥皇往日陪他赏花的情景，内心就怀着强烈的失落感。在觉得百无聊赖中，只好独自凭栏，凝望着窗外的斜阳和垂柳，吟出一首《谢新恩》。

秦楼不见吹箫女，空余上苑风光。粉英金蕊自低昂。东风恼我，才发一  
衿香。

琼窗梦笛留残日，当年得恨何长。碧阑干外映垂杨。暂时相见，如梦懒  
思量。（李后主《谢新恩》）（〔南唐〕李璟、李煜，2007：59）

此词为悼亡词。词的上阕“秦楼不见吹箫女，空余上苑风光”，以弄玉和萧史在秦楼鸾凤和鸣，尔后乘龙驾凤双飞成仙的故事来说明自己的不幸。（璧华，2008：67）李后主感慨“弄玉”和“萧史”无论在天上或是人间都可共结连理，反衬出了自己却与爱人永隔，“上苑风光”虽好，却无意欣赏，有着无限的凄凉。“粉英金蕊自低昂，东风恼我，才发一衿香”是写眼前的美景。春天百花盛开，“粉英金蕊”，正显现着春天的明媚和盎然，但却无人观赏，任由花朵自开自落心情非常沉重，也暗寓着词人的爱妻正如这很快凋谢的花朵，英年早逝。

词的下阕由室外的情景转到室内，也从现实的情形转入梦乡的情景。“琼窗梦笛留残日，当年得恨何长”在写梦，在梦中与其爱妻相会，重温当年欢乐愉快的生活，但梦醒后却找不到他所想念的人，只看到见残阳斜照的凄凉情景，所以也只能“恨何长”。“碧阑干外映垂杨，暂时相见，如梦懒思量”，词人看着栏杆外的杨柳，回想起曾经与爱妻相处的情景，而今却生死相隔，也只有在梦中才能重温以往欢乐的日子。沈鲲认为：“词中叠合了两重梦境：一是琼窗下的梦，这是因为思情而生之梦；二是人生之梦，这是个因悟而感之梦，词的首句曰“秦楼不见吹箫女”，末句曰“如梦懒思量”，这就形成了首尾的呼应。”（沈鲲，2006：

133) 从中可以看出李后主通过思念大周后的“梦”而感悟出人生无常的道理，往常美好的种种只是如梦幻泡影，如今“梦”醒了，只能唉声叹气。

宋徽宗宣和元年(1119年)，李易安三十六岁，其时赵明诚已前往莱州赴任，只有词人独自留在青州，面对着寂寥的深闺，内心不由得兴起万千愁绪，因此写下了《点绛唇》一词。

寂寞深闺，柔肠一寸愁千缕。惜春春去，几点催花雨。

倚遍阑干，只是无情绪。人何处？连天芳草，望断归来路。

(李易安《点绛唇》)([宋]李清照，2002：73)

这是一首相思离别的闺情词。上阕“寂寞深闺，柔肠一寸愁千缕”直接入题点明了词人的怀“愁”，“一寸”、“柔肠”已表明了词人“愁”的浓厚。“惜春春去，几点催花雨”已点明了季节与天气，词人通过伤春与下雨的情怀来追悼年华的易逝。

词的下阕“倚遍阑干，只是无情绪”中的“遍”字，正传神地表达出词人殷殷期盼的情态，当期待落空、思念的人并未如愿归来，词人心中的失望与落寞是可想而知的。(林增文，2008：127)所以，词人多次“倚栏”盼望丈夫归来，但希望却是落空。“人何处，连天芳草，望断归来路”这三句点明了词人的举动。词人“倚遍栏杆”而极目远望，只见“芳草”绵延至天边，道出了词人所思念的人正在远方，但却杳无音讯，表明了词人对丈夫迫切渴望相见的焦虑痛苦。

笔者认为李后主《谢新恩》（秦楼不见吹箫女）与李易安《点绛唇》（寂寞深闺）皆以“栏”来带出了思念其爱人之愁。古代人之所以登高倚栏，是表示其人正怀念远在天边的友人、亲人或爱人，同时也衬托了其心情的郁闷与无聊。因此，前者登高倚栏，是在怀念着与其亡妻往日甜蜜的回憶，如今成空，是属“死别”；后者登高倚栏，是在怀念着远在他乡的爱夫，夫妇两地相隔的情形，是属“生离”。两人皆是以“栏”一字来表示了对生命的渴望，追忆往事，抒发情思。

宋太祖开宝八年（975年），宋将曹彬攻陷金陵，李后主被俘而囚禁。在孤寂与黯淡的生活中，创下了《虞美人》一词。

风回小院庭芜绿，柳眼春相续。凭阑半日独无言，依旧竹声新月似当年。

笙歌未散尊前在，池面冰初解。烛明香暗画堂深，满鬓青霜残雪思难任。（李后主《虞美人》）（〔南唐〕李璟、李煜，2007：53）

词的上阕“风回小院庭芜绿，柳眼春相续”点明了词人描写初春的景色：春风吹来，院里的绿草生长了，柳树也长出了嫩叶。“凭阑半日独无言，依旧竹声新月似当年”，词人独自“凭阑”，没有倾诉的对象，因此无法将心声宣之于口，造就了他“无言”，也只能在此刻追忆往事：回想着在南唐宫殿的繁华情形，如今却是物是人非，自己一人听着“竹声”，望着“新月”，抒发了亡国的悲痛。

词的下阕紧扣紧上阕词人的追忆，道出了往昔的欢乐情景。“笙歌未散尊前在，池面冰初解”，“笙歌”、“尊”写出皇宫宴会的情形，初春时节，池面上的冰才刚解冻，把往昔初春时刻宫宴的情景生动地刻画出来。“烛明香暗画堂深，满鬓青霜残雪思难任”，词人追忆以往的生活，再对比现实的生活，面对“画堂”幽深，虽然烛光明亮，但却迷蒙不清，看不清未来的路。想起了自己的处境，一股悲痛蓦然涌上心头，致使词人满头白发。词人内心的痛苦难以负荷，所以只能通过追忆的方式，才能让其痛苦稍微减轻，可见他内心的“悲”是何等沉重。

少女时期的李易安，在父母的呵护下成长，再加上有着浓厚文化气息的环境熏陶，也培养了李易安对美好事物的细腻敏锐情感。但随着年龄的日益增长，在面对着自然事物的变化，也使得在闺中生活的她对内心寂寞已有所感触，于是《浣溪沙》一词也在瑶琴的弹奏下而产生。

小院闲窗春色深，重帘未卷影沉沉。倚楼无语理瑶琴。

远岫出云催薄暮，细风吹雨弄轻阴，梨花欲谢恐难禁。

（李易安《浣溪沙》）（[宋]李清照，2002：67）

词的上阕“小院闲窗春色深，重帘未卷影沉沉”，“闲”，指栅栏，“闲窗”指带栏的窗户，词人在春天时独自对着“闲窗”，充满了寂寞之情，而“重帘未卷”指出了词人没有心思，也没有人陪伴她的深闺寂寞情形，而闺中的光线因被帘的遮挡越发昏暗，使到她的寂寞之情更加深沉。在这种情况下，词人只能“理瑶琴”来排遣内心的寂寞。



词的下阕把“近景”转向“远景”。“远岫出云催薄暮，细风吹雨弄轻阴，梨花欲谢恐难禁”，词人对着窗外，望向远方，只见山岭被薄雾和云朵笼罩着。细雨再加上微风的吹拂，梨花恐怕也纷纷凋谢，这中情景以衬托出了词人内心浓浓的“愁”，而这些愁绪更加拂之不去，在面对着如此黯淡的景色，使词人的内心泛起了涟漪。

笔者认为李后主《虞美人》（风回小院庭芜绿）与李易安《浣溪沙》（小院闲窗春色深）中皆以“栏”来表现其内心的孤寂之情，因此两人都是“无言”、“无语”。但这两人对于孤寂的抒发情绪有很大的不同：李易安是基于对自然界变化的无法挽留，于是独自一人在“闲窗”前抚着“瑶琴”，排遣内心的郁闷与寂寞，同时也感慨自然界的无常；而李后主却是在被囚禁后，饱经风霜，于是独自一人“凭阑”，回想着以往的美好情形，感慨着自身命运的无常。

#### 第四节 小结

在双李的词作中所出现的“景”意象不胜枚举，但笔者所取的“景”意象皆是建筑物的其中一部分，那就是“帘”、“院”和“栏”。只因这三个意象在双李的词作中所代表的是心灵的空虚和内心的惆怅与寂寞之愁，所以双李就把他们内心深处的悲愁转化成这三个人造景观来表现出来。整体来说，“帘”、“院”和“栏”这三个意象都体现出了词人“孤寂”的心情，因此笔者才将之纳入了“愁”的意象中来渲染出“悲”的韵味。

## 第六章 结语

综观上述，李后主与李易安这两位词人皆是以“愁”屹立于中国文学的词人。这两位词人的出身与时代背景大同小异，时隔数百年，其经历、地位、性别、气质、素养各异，也造就了他们的词大致相同，当然也还存在一些细微的差别。

双李词中表现出了不同的人生态度，李后主性情温和且懦弱，这种性格正是他的缺陷。他继承父亲的皇位后，意识到国势的衰危，对宋年年纳贡，委曲求全；苟且偷安，且毫无反抗意识，直到宋军已围攻金陵了，他才肉袒出降，入宋后皆是沉醉于怀念故国的梦境中，这懦弱的性格自然不堪外界的种种压力，因此情感表达在词中也就直露无遗。

李易安身为女性却坚强得多：她的前期尽是得意与欢乐，其词多是浪漫之情，且乐观向上，多是写在少女少妇的闺阁生活，但到了婚后与其丈夫聚少离多的生活致使到她美好的少女生活渐渐染上了一股淡淡的哀愁；后半期失意，其词也大多是带着沉重的乡愁与破败之感，也抒写对国破家亡的伤感之情。她在后期所经历的国破家亡、颠沛流离、金石刻与书画等都丧失殆尽，虽经历不可言状的悲苦，但她拿得起放得下，这种不屈不挠的精神支撑着她在一切实困难面前绝不低头、退缩，由此折射出的人性光辉是令人敬佩的。

李后主和李易安词的共同之处是在艺术境界方面取得了很高的成就，他们的作品大都是对真情实感的渲泄和倾吐，有异曲同工之妙。在抒情的方式上，李

后主对情感的抒发是直率的，尤其是他后期的作品，把“愁”的情势写得如滔滔江水，一发不可收拾；李易安对于情感的抒发，无论是前期的离愁别恨或是后期国破家亡的沉痛悲凉，多是欲言又止，很少直言相告。因此，李后主在情感方面是“开门见山”；而李易安在情感方面是“迂回曲折”的。笔者认为李易安在感情的抒发方面较李后主含蓄且细腻：李后主在五代时期是婉约词的代表人物，他是写“愁”的专家，尤其是他的后期词更是把“愁”发挥得淋漓尽致；而李易安也继承了这五代词人“愁”词的安装，把“愁”的层次更加地升华，因此她的“愁”词是比李后主更加凄凉沉痛，同时也成为了婉约词的集大成者。

在意象的运用方面，二李的词多数是“言愁词”，他们多愁善感的个性与坎坷命运的遭际，塑造了一个可歌可泣的悲剧形象。自然界的景物到处可见，对于情感细腻的李后主和李易安，清风明月、落花流水常常会激起词人内心情感的涟漪，同时也会搅乱词人内心的愁绪。花开花落、时序更迭同时也引起了双李惆怅的思绪，因此，他们便把所看到的情景，以含蓄的手法置入他们的创作中，形成了多姿多彩的意象。其中以“愁”的意象在这两个词人的创作中最为显著，有伤春、悲秋、雨、泪、酒、帘、院、栏等，皆是双李生活的写照，贯穿他们的前、后期的沧桑经历，如伤离感别、国破家亡、悼亡孤寂、念亲怀乡等。这两人的遭遇虽不相同，但其命运的内核却是一样的，都是悲剧。

他们人生的自我悲剧，在词中所表现的“忧患意识”是深广的，把他们的不幸深深打上了时代的烙印。因此，“悲剧”一词在双李的生活中占了很重要的一角，把他们的惨痛和悲哀深深地体现出来，“愁”意象的表现手法在他们的词

中更把双李的“悲剧”表现得淋漓尽致。这些赋予“悲”的事物，在中华民族传统文化历史长河的熏陶之下，便携带了大量的信息，形成了多层含义的文化符号，同时也把“悲剧”归入美学的范畴中。

悲剧作为美学的对象，所显示的审美特性必然体现出一种崇高之美，因为这种“美”能使人产生深沉的同情共感和内心的震撼，并以其深刻的艺术感染力，让人产生共鸣，同时也引发了人们深层次的审美感受。就如双李词中“以悲为美”的特性也起了承先启后的作用，他们继承了悲剧美的基调，把生命中的缺失、忧郁与悲痛通通展现出来，让后人作为一个楷模。只因为他们细腻且多愁善感的个性，致使他们在抒发“悲”情方面具有感染人心的力量，因此双李的词在后世具有悲剧的审美价值，同时也在词坛上前后辉映，绽放光芒。

李后主与李易安皆是婉约词人，他们的词作含蓄婉转、表情柔赋，尤其在描写离愁别绪方面更是凄恻动人、感人肺腑。他们的词风对后世的影响非常的深刻，尤其是清代词人纳兰性德词中的哀感之情与李后主颇为相似，从此可看出纳兰性德是受了双李的婉约词风的影响。

## 参考文献

### (一) 古籍

1. [汉] 班固 (1962), 《汉书》, 北京: 中华书局。
2. [清] 陈廷焯 (1986), 《白雨斋词话》, 唐圭璋编: 《词话丛编》(第四册), 北京: 中华书局。
3. [清] 贺裳 (1986), 《皱水轩词筌》, 唐圭璋编: 《词话丛编》(第一册), 北京: 中华书局。
4. [宋] 黄昇 (1986), 《花庵词选》, 张璋、黄畬编: 《全唐五代词》, 上海: 上海古籍出版社。
5. [清] 蒋兆兰 (1986), 《词说》, 唐圭璋编: 《词话丛编》(第五册), 北京: 中华书局。
5. [汉] 孔安国 (1999), 《尚书正义》(孔颖达疏), 北京: 北京大学出版社。
6. [清] 况周颐 (1986), 《蕙风词话》, 唐圭璋编: 《词话丛编》(第五册), 北京: 中华书局。
7. [清] 李调元 (1986), 《雨村词话》, 唐圭璋编: 《词话丛编》(第二册), 北京: 中华书局。
8. [南唐] 李璟、李煜 (2007), 《南唐二主词校订》(王仲闻校订), 北京: 中华书局。
9. [清] 李清照 (2002), 《李清照集笺注》(徐培均笺注), 上海: 上海古籍出版社。

10. [清] 刘鹗 (2001), 《老残游记·自序》, 北京: 人民文学出版社。
11. [清] 刘熙载 (1986), 〈词概〉, 唐圭璋编: 《词话丛编》(第四册), 北京: 中华书局。
12. [南北朝] 刘勰 (1962), 《文心雕龙》(范文澜注), 北京: 人民文学出版社。
13. [汉] 毛亨传 (1999), 《诗经正义》(孔颖达疏), 北京: 北京大学出版社。
14. [清] 沈谦 (1986), 〈填词杂说〉, 唐圭璋编: 《词话丛编》(第一册), 北京: 中华书局。
15. [清] 沈祥龙 (1986), 〈论词随笔〉, 唐圭璋编: 《词话丛编》(第五册), 北京: 中华书局。
16. [清] 沈义父 (1986), 〈乐府指迷〉, 唐圭璋编: 《词话丛编》(第一册), 北京: 中华书局。
17. [汉] 司马迁 (1963), 《史记》, 北京: 中华书局。
18. [清] 谭献 (1986), 〈复堂词话〉, 唐圭璋编: 《词话丛编》(第四册), 北京: 中华书局。
19. [清] 田同之 (1986), 〈西圃词说〉, 唐圭璋编: 《词话丛编》(第二册), 北京: 中华书局。
20. [汉] 王充 (2010), 《论衡校注》(张宗祥校注), 上海: 上海古籍出版社。
21. [清] 王国维 (1986), 〈人间词话〉, 唐圭璋编: 《词话丛编》(第五册), 北京: 中华书局。
22. [清] 王又华 (1986), 〈古今词论〉, 唐圭璋编: 《词话丛编》(第一册), 北京: 中华书局。
23. [宋] 王灼 (1986), 〈碧鸡漫志〉, 唐圭璋编: 《词话丛编》(第一册), 北京:

中华书局。

24. [清] 吴谦等撰 (1997), 《医宗金鉴》(鲁兆麟等校点), 沈阳: 辽宁科学技术出版社。
25. [清] 谢章铤 (1986), 《赌棋山庄词话》, 唐圭璋编: 《词话丛编》(第四册), 北京: 中华书局。
26. [宋] 严羽 (1961), 《沧浪诗话·诗辩》(郭绍虞校释), 北京: 人民文学出版社。
27. [南北朝] 钟嵘 (2009), 《诗品》(曹旭笺注), 北京: 人民文学出版社。
28. [宋] 朱熹 (1992), 《周易本义》(苏勇校注), 北京: 北京大学出版社。

### (三) 专书

1. 艾治平 (2005), 《词人心史》, 上海: 学林出版社。
2. 璧华 (2008), 《李煜全阅读》, 香港: 三联书店有限公司。
3. 蔡镇楚、龙宿莽 (2004), 《唐宋诗词文化解读》, 北京: 北京图书馆出版社。
4. 陈鼓应注译 (2007), 《老子著译及评价》, 北京: 中华书局。
5. 陈鼓应注译 (2001), 《庄子今注今译》, 北京: 中华书局。
6. 陈学广 (2004), 《词学散步》, 合肥: 黄山书社。
7. 陈祖美 (2004), 《李清照》, 台北: 知书房出版社。
8. 陈祖美 (1995), 《李清照评传》, 南京: 南京大学出版社。
9. 葛晓音 (2003), 《唐诗宋词十五讲》, 北京: 北京大学出版社。
10. 顾祖钊 (2006), 《文学原理新释》, 北京: 人民文学出版社。

11. 胡雪冈 (2001), 《意象范畴的流变》, 南昌: 百花洲文艺出版社。
12. 康震 (2007), 《康震评说李清照》, 北京: 中华书局。
13. 李泽厚 (1984), 《美的历程》, 北京: 中国社会科学出版社。
14. 林增文 (2008), 《从当代譬喻理论解读李清照》, 台北: 文津出版社。
15. 龙榆生 (1997), 《龙榆生词学论文集》, 上海: 上海古籍出版社。
16. 牛宏宝 (2005), 《美学概论》, 北京: 中国人民大学出版社。
17. 钱钟书 (2002), 《七缀集》, 北京: 三联书店。
18. 施议对编纂 (2006), 《李清照全阅读》, 香港: 三联书店有限公司。
19. 孙崇恩编著 (1997), 《北宋婉约派四大名家词》, 北京: 中国书籍出版社。
20. 孙望、常国武主编 (1996), 《宋代文学史》, 北京: 人民文学出版社。
21. 孙维城 (2002), 《宋韵——宋词人文精神与审美形态探论》, 合肥: 安徽大学出版社。
22. 唐圭璋、潘君昭 (1985), 《唐宋词学论集》, 济南: 齐鲁书社。
23. 唐圭璋 (1986), 《词学论丛》, 上海: 上海古籍出版社。
24. 田居俭 (2006), 《李煜传》, 北京: 国际文化出版公司。
25. 童庆炳 (2000), 《文学理论教程》(修订版), 北京: 高等教育出版社。
26. 汪裕雄 (1996), 《意象探源》, 合肥: 安徽教育出版社。
27. 王立 (1999), 《心灵的图景——文学意象的主题史研究》, 上海: 学林出版社。
28. 王兆鹏 (2003), 《唐宋词史论》, 北京: 人民文学出版社。
29. 吴惠娟 (1999), 《唐宋词审美观照》, 上海: 学林出版社。
30. 吴晓 (1990), 《意象符号与情感空间》, 北京: 中国社会科学出版社。



31. 吴小英 (2005), 《唐宋词抒情美探幽》, 杭州: 浙江大学出版社。
32. 夏承焘 (2003), 《唐宋词欣赏》, 杭州: 浙江古籍出版社。
33. 谢伯梁 (1993), 《中国悲剧史纲》, 上海: 学林出版社。
34. 谢学钦 (2009), 《李清照正传》, 北京: 中国文史出版社。
35. 辛衍君 (2007), 《意象空间: 唐宋词意象的符号学阐释》, 沈阳: 辽宁大学出版社。
36. 许兴宝 (2009), 《宋词的文学质性研究》, 成都: 巴蜀书社。
37. 许兴宝 (2007), 《唐宋词别论》, 成都: 巴蜀书社。
38. 杨伯岭 (2007), 《唐宋词审美文化阐释》, 合肥: 黄山书社。
39. 杨伯岭译注 (1980), 《论语译注》, 北京: 中华书局。
40. 杨海明 (1998), 《唐宋词美学》, 南京: 江苏教育出版社。
41. 杨海明 (1998), 《唐宋词史》, 天津: 天津古籍出版社。
42. 杨海明 (1999), 《唐宋词与人生》, 石家庄: 河北人民出版社。
43. 杨天宇撰 (2004), 《礼记译注》, 上海: 上海古籍出版社。
44. 姚玉光 (2000), 《黄花怜瘦影——李清照传》, 石家庄: 花山文艺出版社。
45. 叶嘉莹 (2008), 《词学新论》, 北京: 北京大学出版社。
46. 叶嘉莹 (2007), 《词之美感特质的形成与演进》, 北京: 北京大学出版社。
47. 叶嘉莹 (1992), 《唐宋词十七讲》, 台北: 桂冠图书股份有限公司。
48. 叶嘉莹 (2007), 《唐五代名家词选讲》, 北京: 北京大学出版社。
49. 俞陛云 (1985), 《唐五代两宋词选释》, 上海: 上海古籍出版社。
50. 余光中 (1980), 《掌上雨》, 台北: 台北时报出版公司。
51. 袁行霈 (1996), 《中国诗歌艺术研究》, 北京: 北京大学出版社。

52. 詹安泰 (1987), 《李璟李煜词》, 北京: 人民文学出版社。
53. 张首映 (1989), 《审美形态的立体观照》, 北京: 人民文学出版社。
54. 赵宪章 (2006), 《文艺学方法通论》(修订版), 杭州: 浙江大学出版社。
55. 赵晓岚 (2009), 《赵晓岚说李煜: 林花谢了春红》, 北京: 人民文学出版社。
56. 郑福田 (1997), 《唐宋词研究》, 呼和浩特: 内蒙古大学出版社。
57. 诸葛忆兵 (2004), 《李清照与赵明诚》, 北京: 中华书局。
58. 诸葛忆兵 (2008), 《宋词说宋史》, 北京: 中华书局。
59. 朱光潜 (1983), 《悲剧心理学》, 北京: 人民文学出版社。
60. 朱光潜 (1982), 《朱光潜美学文集》, 上海: 上海文艺出版社。
61. 朱宏源 (1999), 《撰写硕博士论文实战手册》, 台北: 正中书局。
62. 朱良志 (1999), 《中国艺术的生命精神》, 合肥: 安徽教育出版社。
63. 宗白华 (1997), 《美学散步》, 上海: 上海人民出版社。
64. 祝菊贤 (2000), 《魏晋南朝诗歌意象论》, 西安: 陕西师范大学出版社。

#### (四) 期刊论文

1. 陈宁宁 (2004), 〈“落红”与“幽月”——浅议宋词中言“愁”意象〉, 《山东农业大学学报》(社会科学版), 2004年3月第6卷第1期, 页71-78。
2. 陈培礼 (2007), 〈愁字入诗抒无限情怀——析论中国古典诗词中以愁寄情的审美意象〉, 《中州大学学报》, 2007年12月第24卷第2期, 页52-55。
3. 成松柳、耿蕊 (2000), 〈李煜词“梦”意象探析〉, 《湘潭大学社会科学学报》, 2000年4月第24卷第2期, 页38-40。

4. 程水龙 (2004), 〈浅析宋词中的“伤春”与“悲秋”〉,《安徽警官职业学院学报》, 2004 年第 3 期第 3 卷 (总第 12 期), 页 95-96。
5. 程朝翔、傅正明 (1992), 〈西方悲剧美学的历史渊源和现代发展〉,《国外文学》1992 年第 1 期, 页 1-26。
6. 高乃毅 (2009), 〈“半拂栏干半拂楼”——唐宋词中的“楼”“栏”意象〉,《郑州铁路职业技术学院学报》, 2009 年 9 月第 21 卷第 3 期, 页 65-81。
7. 葛琦 (2010), 〈论唐宋词中的愁情〉,《内蒙古大学学报》(哲学社会科学版), 2010 年 3 月第 42 卷第 2 期, 页 76-80。
8. 勾焕茹 (2004), 〈唐宋词中“愁”的情节〉,《河北工程技术职业学院学报》, 2004 年 9 月第 6 卷第 3 期, 页 1-3。
9. 郭建平 (2006), 〈自是人生长恨水长东——试论李煜的忧愁人生和忧愁词〉,《开封教育学院学报》, 2006 年 12 月第 26 卷第 4 期, 页 4-7。
10. 韩干校、白军芳 (2007), 〈试评“三李”词中情感的“三步曲”〉,《理论学刊》, 2007 年第 9 期, 页 121-123。
11. 何春环 (1997), 〈伤别词的意象艺术〉,《四川师范学院学报》(哲学社会科学版) 1997 年 3 月第 2 期, 页 120-126。
12. 侯智芳 (2007), 〈论李清照词中的“梦”意象〉,《河北北方学院学报》, 2007 年 2 月第 23 卷第 1 期, 页 1-3。
13. 胡朝慧 (2008), 〈论唐宋词中的愁〉,《文学评论》, 2008 年第 11 期, 页 24-27。
14. 黄莺 (2000), 〈一枝“瘦红”——浅析李清照的自我形象〉,《名作欣赏》, 2000 年第 4 期, 页 48-51。
15. 介心 (1995), 〈伤春悲秋各有怀〉,《集宁师专学报》, 1995 年第 1 期, 页 1。

16. 李卫华 (2007), 〈论李煜词中的无奈情绪及其文化意义〉,《宁夏大学学报》(人文社会科学版), 2007 年 5 月第 29 卷第 3 期, 页 112-116。
17. 黎文丽 (2000), 〈浅析宋词的“愁”境〉,《咸阳师范专科学院学报》, 2000 年 8 月第 15 卷第 4 期, 页 41-43。
18. 林宜德 (2007), 〈在失落中的感悟: 论李煜的人生观〉, 张丽珍编:《中国文学与大马文化》(页 41-59) 吉隆坡: 马来亚大学中文系。
19. 刘薇 (2002), 〈唐宋词意象研究述评〉,《高等函授学报》(哲学社会科学版), 2002 年 12 月第 14 卷第 6 期, 页 16-18。
20. 刘燕玲 (2007), 〈唐宋言愁词审美价值初探〉,《思茅师范高等专科学校学报》, 2007 年 4 月第 23 期第 2 卷, 页 58-62。
21. 潘碧华 (2005), 〈走出女性意识闺阁的呢喃语——李清照词的自我形象〉, 郑成海、安焕然编:《第一届马来西亚传统汉学研讨会论文集》(页 243-259), 士古来: 南方学院出版社。
22. 沈婵媛 (2009), 〈悲美与悲怨——汉魏六朝审美意识与创作心理分析〉,《美与时代》(下旬), 2009 年第 12 期, 页 34-35。
23. 苏小华 (2008), 〈浅析李煜诗词的意象处理〉,《科技信息》, 2008 年第 15 期, 页 537。
24. 谭伟良 (2009), 〈唐宋词“帘”意象的审美意蕴〉,《玉林师范学院学报》(哲学社会科学), 2009 年第 30 卷第 4 期, 页 44-49。
25. 谭行一 (2009), 〈伤春悲秋, 情景交融——中国古典诗词中的感伤离愁〉,《读与写杂志》, 2009 年 9 月第 6 卷第 9 期, 页 56-57。
26. 谭雨春、方力行、陶御风 (2007), 〈五行名义的四时象理内涵探考〉,《中华

- 中医药学刊》，2007年3月第5卷第3期，页510-512。
27. 天津、鲁兵（1993），〈一切景语皆情语——谈李清照笔下的“愁”字〉，《天津化工》1993年第3-4期，页112-114。
  28. 田向阳（1996），〈中国古代诗人意象群及其建构模式〉，《长沙水电师院社会科学学报》，1996年第2期，页58-63。
  29. 王宏刚（2007），〈西方哲学的家园——古希腊悲剧〉，《广西社会科学》，2007年第3期，页130-132。
  30. 吴帆、李海帆（2006），〈论李煜李清照词相似的审美特征及其成因〉，《吉林大学社会科学学报》，2006年7月第46卷第4期，页142-148。
  31. 徐俊（2009），〈帘”在古典诗词中的审美意义〉，《大众文艺》，2009年第24期，页165。
  32. 杨晓惠：〈试论李煜前后期词中悲剧感情的一致性〉，《中国古代文学研究》，杭州：浙江大学初阳学院，2009年1月，页44-45。
  33. 杨杨、赵永安（1999），〈谈李清照前后期词中的“愁”〉，《华北水利水电学院学报》（社科版），1999年12月第15卷第4期，页62-63。
  34. 于素华（2009），〈李清照词中的女性意识和自我意识〉，《长城》，2009年第2期，页167-168。
  35. 郁远（2004），〈中国美学——情景交融之途〉，《湖北大学学报》（哲学社会科学版），2004年1月第31卷第1期，页44-50。
  36. 袁高远（2001），〈感人心者，莫先乎情——浅谈李煜、李清照词的言情特色〉，《重庆三峡学院学报》，2001年增刊第17卷，页17-19。
  37. 张蓓蕾（2008），〈探赏唐宋词中的愁情意象〉，《语文学刊》，2008年第20

期，页 96-97。

38. 张宇：〈浅议宋词中“栏杆”意象的生活底蕴〉，《邵阳师范高等专科学校学报》2000年4月第20卷第2期，页93-96。
39. 赵艳屏（2001），〈李清照前后期的词及其艺术特色〉，《理论学习》，2001年第10期，页41-43。
40. 朱淑华（2006），〈“愁绪”在李清照自我形象中的表现〉，《长治学院学报》，2006年8月第23卷第4期，页32-33。
41. 朱晓慧（2005），〈宋词词境中的意象质感——兼与唐诗意象比较〉，《福建工程学院学报》，2005年10月第3卷第5期，页473-479。
42. 宗胜男（2009），〈中国悲剧的困境——论亚里斯多德的悲剧意识与中国的悲剧〉，《河北广播电视大学学报》，2009年5月20日第14卷第3期，31-32。

## （五） 硕、博士论文

1. 何燕（2008），《宋词中“愁”的意象研究》，未出版硕士论文，北京林业大学，北京。
2. 霍运梅（2005），《宋词的女性主题》，未出版硕士论文，燕山大学，秦皇岛。
3. 刘吉美（2008），《李煜及词作再探》，未出版硕士论文，山东师范大学，济南。
4. 沈鲲（2006），《李煜及其词创作的心理分析》，未出版硕士论文，山东师范大学，济南。
5. 汤双平（2011），《中国古典意象在现代视觉艺术中的演绎》，未出版硕士论文，扬州大学，扬州。

6. 王学敏 (2007), 《宋南渡词意象论》, 未出版硕士论文, 陕西师范大学, 西安。
7. 姚亚妮 (2008), 《论宋词雨意象》, 未出版硕士论文, 陕西师范大学, 西安。
8. 张明雪 (2009), 《宋代女性词人酒意象研究》, 未出版硕士论文, 苏州大学, 苏州。

## (五) 外文译著

1. 费希尔等 (2005), 《博士、硕士研究生毕业论文研究与写作》(徐海乐等译), 北京: 经济管理出版社。(Colin Fisher, 2004)
2. 黑格尔 (1979), 《美学》(朱光潜译), 北京: 商务印书馆。(Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1955)
3. 尼采 (1996), 《悲剧的诞生》(周国平译), 北京: 生活·读书·新知三联出版社。(Friedrich Nietzsche, 1872)
4. 苏珊·朗格 (1983), 《艺术问题》(滕守尧等译), 北京: 中国社会科学出版社。(Susanne K. Langer, 1957)
5. 亚里斯多德 (2005), 《诗学》(罗念生译), 上海: 上海人民出版社。(Aristotle, 1447)