

拉曼大学

中华研究院

中文系

南北宋咏物词探析 ——以苏轼与姜夔为研究对象

科学编码：UASZ 3063

学生姓名：潘美欣

学位名词：文学士（荣誉）学位

指导老师：林良娥师

呈交日期：05 / 04 / 2013

本论文为获得文学士荣誉学位（中文）的部分条件

目次

题目	i
宣誓	ii
摘要	iii
致谢	v
第一章、绪论	1
第一节、研究背景	3
第二节、研究动机及研究目的	6
第三节、研究范围	8
第四节、研究方法 with 难题	9
第五节、研究综述	11
第二章、咏物词的渊源与苏轼、姜夔的创作经历	14
第一节、“咏物”概念的界定与特征	15
第二节、宋代咏物词的渊源和发展脉络	24
第三节、苏轼和姜夔的咏物词创作经历	35
第三章、苏轼与姜夔咏物词的情感寄托	42
第一节、孤高幽独的脱俗情志	42
第二节、身世之感	50

第三节、家国之感-----	59
第四章、苏轼与姜夔咏物词的创作姿态与突破-----	68
第一节、似花还似非花——“物”“我”的不即不离-----	68
第二节、咏物而不滞于物——咏物抒情一体化-----	72
第三节、清空浑融——不能言传的“弦外之音”-----	78
结语-----	90
参考文献-----	94
附录-----	99

南北宋咏物词探析
——以苏轼与姜夔为研究对象

宣誓

谨此宣誓：此论文由本人独立完成，凡论文中引用资料或参考他人著作，无论是书面文字、电子资讯或口述材料，皆已于注释中具体注明出处，并详列相关的参考书目。

签名：

学号：10AAB02561

日期：05 / 04 / 2013

摘要

咏物，就是以具体物象为吟咏主体的文学题材。咏物的渊源最早可追溯至先秦时期的《诗经》和《楚辞》中对于物象的描写部分。经过汉代咏物诗、咏物赋和唐代咏物诗的蓬勃发展，为宋代咏物词的产生奠定了基础。

在宋代咏物词史上，苏轼的咏物词具有开拓性的转折意义。苏轼“以诗为词”，改变了晚唐五代至宋代初期以来“词为艳科”的传统，突出词抒情言志的功能。苏轼“有所寄托”的咏物词多是创作于被贬谪或在异地任官的政治失意时期。他在咏物词中赋予物以人的思绪情感，并将自我身世之感寄托于词中，使所咏物象具有强烈的象征性，从而开创了人格化和个性化的咏物词，并奠定了南宋咏物词的规模格局；而南宋姜夔以咏物词成就最高，其咏物词多寄托身世之感和家国之感，词中“情”取代了“物”成为表现主体，实现了咏物抒情一体化。姜夔咏物词运笔空灵，“咏物而不滞于物”，标志着咏物词的全面成熟，成为南宋后期以至清代咏物词所追求的典范。

此外，苏轼清旷的词境也影响了南宋典雅派的词风，尤其是姜夔的“清空”词风，与苏轼有一定的继承关系。姜夔的词风人品皆似“晋宋之雅士”，在创作上力求词要有空灵的神韵、要有所寄托，并注重用字的典雅锤炼，其“清空骚雅”的词风标志着南宋词坛“雅化”的最高审美追求。姜夔以江西诗法入词，其“清空”的词风是苏轼“以诗为词”的深化和典雅化的结果。

本文将设四个章节探析北宋苏轼和南宋姜夔咏物词的特征和变化。第一章为绪论，交代研究背景、目的、范围、方法，以及历来学者的研究成果。第二章为正文，主要论及咏物词的渊源与苏轼、姜夔的创作经历。首先，本文将细

述历来学者对“咏物”概念的界定与咏物文学的特征；并从最早的《诗经》和《楚辞》谈及宋代咏物词的渊源与发展脉络；最后论及苏轼和姜夔的品格与人生经历对其咏物词创作的影响。

本文第三章主要通过对咏物词的作品分析，探讨苏轼和姜夔咏物词中所寄托的情感内涵，共可分为三种。笔者将以三节分别论之：第一节为“孤高幽独的脱俗情志”的情感寄托，词人多以梅花、荷花等具有高洁象征的物象为自喻；第二节为“身世之感”的寄托——苏轼咏物词多是寄托其政治失意的身世之感；而姜夔咏物词多是怀念合肥情事的身世寄托；第三节为“政治与家国之感”的寄托。此继承了《诗经》、《楚辞》以来以香草美人寄托家国君臣之感的传统比兴手法。

本文第四章也是通过对咏物作品的分析，主要论述苏轼和姜夔咏物词的创作姿态以及突破点。第一节分析咏物词“不即不离”的写作手法；第二节分析苏轼和姜夔词“咏物抒情一体化”的创新与突破；第三节细述苏轼“清旷”和姜夔“清空”词风的特点和继承关系。苏轼的“清旷”和姜夔的“清空”本质上是相通的。咏物词的“清空”词境，体现在词的空灵的神韵和具有言外之意的情感“寄托”，往往只能意会而不能言传。

纵观苏轼和姜夔的咏物词，可看出南宋咏物词无论在艺术手法、创作姿态、情感寄托等各方面都较北宋咏物词来得精致与典雅化，这是南宋词全面“雅化”的成果。

【关键词】咏物词；苏轼；姜夔；词的雅化；清空

致谢

时光飞逝，我来到金宝拉曼大学就读中文系如今已经快满三年了。经过这三年来的历练，随着论文的完成，也意味着我的大学生涯即将结束了。首先，我要感谢我的论文指导老师——林良娥老师，在此对她致上万二分的谢意。林老师是我接触宋词的启蒙老师，第二学年第三学期透过修读老师的词选课，让我得以接触及了解这个心绪文学的情感内涵和优美之处，并对它产生兴趣和喜爱，于是我的毕业论文选择了研究宋词为研究方向与领域。我很感恩自己能够研究兴趣所在的课题，也很感恩能够在老师的指导下完成论文研究。从拟定题目到论文完成的整个过程中，我要谢谢老师常忙里抽闲与我商讨论文内容，尤其是遇到瓶颈时，更指引我明确的方向。老师总是细心批阅我的论文，并循循善诱，不断给予意见和指导，对我论文的不足之处提出修改建议，还将一些书籍借给我，以助我一臂之力。如果没有老师悉心的指导，以我浅薄的能力，恐怕难以完成这篇论文。

再来，我要感谢大力协助我搜集论文资料的中学好友——俊卿。为了丰富这篇论文的参考资料，我还特地前往新加坡南洋理工大学中文图书馆去搜集书籍。第一次去新加坡人生地不熟的我，全要感谢就读该校的俊卿不厌其烦地热心充当向导与帮助，并用他的名义帮我借书，对我的论文给予很大的帮助。还有我要感谢南方大学学院图书馆的同事，他们在我实习期间给予我搜寻资料上的协助，并鼓励我们尽量使用图书馆的资源，以寻找论文所需要参考的资料。

此外，我要感谢我的同学建宇。建宇常抽空帮我进行论文校对，并提出修改建议。当然，我也要感谢我的一班中学好友——庭婷、建缙和虹彰，他们常

给予我热心的帮助。尤其是庭婷，因为我们的研究领域相同，因此常会一起分享书籍资料，一起讨论难题，一起会见老师，一起熬夜完成论文。感谢有他们的陪伴，创造了许多快乐美好的回忆，让这三年的求学生涯和撰写论文期间的学习道路显得更精彩充实。

另外，我要感谢我的家人。感谢他们对我这三年学习道路的支持、鼓励与包容，并无怨无悔地帮助我。尤其是妹妹，她就读于南方大学学院，因此常帮我用其名义借书。我压力大时她还常听我诉苦，并开解、鼓励我。

最后，我要感谢拉曼大学中文系的全体老师。谢谢他们不辞劳苦地将自古以来的中华文化精神和待人处世的学问传授予我们。如今论文完成了，我的大学生涯也将告一段落。在外地求学的这三年，我学习到了不少，眼界也宽广了许多，感谢这三年出现在我生活中的一切人、事、物，他们丰富了我的大学生活，让入世未深的我成长了不少。我会将这三年来的所学所得铭记于心，准备迎接大学毕业后另一个人生阶段的到来。

第一章、绪论

咏物文学，顾名思义就是以物为表现对象和主体的文学（路成文著，2005：3），是中国古代文学中常见的题材类型之一。咏物类作品的产生，最早可追溯到《诗经》时代。这个题材与中国诗歌之重视“感物言志”的传统有着密切的关系。

《诗大序》中论及诗歌创作之本源时说：

诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。（李学勤主编，1999：6）

诗歌的创作目的乃是“言志”。人内心的“情动”是诗歌创作的重要源头。

《礼记·乐记》中也说：

凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。（李学勤主编，1999：1074）

此言人心之“动”是因为“物”的感发。诗歌、音乐的产生是由于人心“感于物而动”。之后历代学者论诗的创作本源也不出此观念。如刘勰《文心雕龙·明诗》曰：

人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然。（[南朝梁]刘勰著、范文澜注，1958：65）

可见中国诗论从一开始就认为“物”与“心”之相感应是诗歌创作的主要因素。这说明了在诗歌“感物言志”的抒情传统中，词人对于外物之感发是相当重视的。这也深深影响了后来的咏物题材作品以结合“物”与“志”为抒情手法的走向，尤其是汉代和唐代的咏物诗与后来发展出来的宋代咏物词。

本文所研究的主题是宋代咏物词。对于咏物词的界定，历来学者都抱持不同的说法。许伯卿在《宋词题材研究》中总结前人的研究成果并对咏物词的定义是：

咏物词——以自然界或社会生活中的某种具体事物作为吟咏对象的词作。咏物词可分为两大类：形容类咏物词止于摹状事物的体貌特征或形态美，如钱惟演《玉春楼》（锦箨参差朱槛曲）、梅尧臣《苏幕遮》（露堤平）、谢绛《菩萨蛮·咏目》……等；寄托类咏物词则运用比喻或象征手法寄托作者的思想感情，如朱敦儒《卜算子》（旅雁向南飞）、姜夔《齐天乐》（庾郎先自吟愁赋）与《疏影》（苔枝缀玉）……等。（许伯卿著，2007：27-28）

咏物之作以体物为主，但又不能仅仅停留在对物象形体的刻画上，必须在体物之余还要有所寄托，即咏物之外又不忘抒发内心的情感，这样才符合“诗言志”的传统。咏物作品最高的层次就是“物我融合”，即将主体的情感投射在物象之上，借物言志，意在言外，具有深刻的情感内涵，才值得人们欣赏和研究。而本论文所研究的词人——苏轼和姜夔，其咏物词都具有开拓性的意义，成就极高，并对后世的咏物词创作影响深远，值得我们研究。

第一节、研究背景

根据马兴荣《词学综论·词的起源》考证，词在隋代民间已经产生，并于初唐、盛唐民间已经广泛流传。（马兴荣著，1989：12-13）关于词的起源，历来众说纷纭。宋代朱熹《朱子语类》云：

古乐府只是诗，中间却添许多泛声。后人怕失了那泛声，逐一添个实字，遂成长短句，今曲子便是。（黎靖德编、王星贤点校，1986：3333）

“长短句”是词的异名，说明宋词起源于乐府、诗歌。后代也有许多论及诗词演变关系的学者，认为词是由唐代诗歌演变而来，遂称“诗余”。如清代张惠言《词选序》言：

词者，盖出于唐之诗人，采乐府之音以制新律，因系其词，故曰词。（唐圭璋编，1986：1617）

《四库全书·御选历代诗余》总目云：

诗降而词，实始于唐，若〈菩萨蛮〉〈忆秦娥〉〈忆江南〉〈长相思〉之属，本是唐人之诗，而句有长短，遂为词家权与，故谓之诗余。（永瑢、纪昀等编纂，2003：1491-12）

清代学者谭献在《复堂词话·复唐词录叙》中更明确说道：

词为诗余，非徒诗之余，而乐府之余也。（唐圭璋编，1986：3987）

由此可见，词产生于隋唐时期，而“诗余”这个名称足以表现出词是从诗分化出来的。所以论及宋词不可不提及与之相关的诗。

文学史上，最早的咏物诗可追溯至先秦时期的《诗经》和《楚辞》。《诗经》中的作品虽然大量运用鸟兽草木等物象，但所写的仍是以人的情志为主，并不是以专咏物象为主体，所以还不能算是真正的咏物诗。但是这种以鸟兽、虫鱼为比兴而引发情志的作用，确实已经孕育了后世诗歌向咏物之作发展的一颗潜伏的种子。（叶嘉莹著，1987：420）

到两汉魏晋时期，咏物诗不绝如缕；南朝以降，咏物诗创作蔚然成风，成为诗歌创作的重要题材类型。（路成文著，2005：1）汉代班婕妤《怨诗》咏团扇、建安七子中王粲、刘桢等文人的咏物诗，多有感而发，托物寄怀，已达到相当高的艺术成就。六朝时期，宫体诗盛行，诗人集中追求诗歌形式、词藻的华丽。这虽然大大提高了诗歌的表现技巧，影响了晚唐五代和宋代初期的咏物词创作，但由于作品仅限于刻画物体的外在形态，注重俪辞偶句、用事用典，故缺乏社会内容和个人思想情感。

六朝以后，咏物诗创作流行开来，遂于诗坛立一大宗。到了唐代，是诗歌成就极辉煌的时代，咏物诗的发展也空前繁荣。唐诗经过初唐陈子昂等人的诗革新运动，一扫齐梁艳丽的诗风，转而注重风骨、比兴寄托。这不仅转变了唐代的诗风，也对后世的文学创作带来深远的影响。

隋唐时期随着词的产生，咏物题材也从诗慢慢过渡到词身上。后来随着词的发展与兴盛，咏物词的创作也渐成风尚。北宋前期，创作咏物词的词人有柳永、晏殊、欧阳修等；北宋中后期，苏轼、周邦彦等人的咏物词具有开创性意义，艺术手法上也渐趋成熟；南渡以后，咏物词成为当时文人重要的创作类型之一；至南宋中后期，咏物词艺术成就最高，是当时最主要的创作类型。

唐五代至北宋前期，咏物词处于发展的初期阶段。当时的咏物词大多属应制之作，加上花间词风的熏染之下，此时期的咏物词偏向注重对物象外在形态、色彩的描绘，而缺少情志内涵，因此在创作观念和表现手法等方面都不够成熟。到了北宋中期，苏轼、贺铸、周邦彦等在咏物词的情感内容和体制规模上带来了很大的突破和成就。尤其是苏轼，开咏物词一代之风气。他将咏物和抒怀相结合，开创人格化的咏物词，托意高远，艺术成就极高，实开南宋咏物词的先河。（夏承焘等主编，2009：155）而南渡至南宋中期是咏物词发展的巅峰时期，其中姜夔以擅写咏物词见长，是具有代表性的词人。姜夔咏物词艺术手法承前启后，继承了苏轼的词风而加以深化。他于词中寄寓对家国身世的感慨，深沉委婉，词境高远，标志着咏物词的全面成熟。姜夔词开创清空骚雅一派，也深深影响着南宋中后期以至于清代咏物词的创作。

宋代咏物词之所以取得极大的成就，是各种因素综合起来的结果。词体的兴盛、宋代的社会历史、文化背景、词人诗意化的生活和富于才情的创作活动等，都是其中的因素。而宋代之前各个体裁的咏物文学的繁荣发展，也为宋代咏物词的蓬勃发展奠定了丰厚的文学积累。

第二节、研究动机及研究目的

本文所研究的课题是苏轼和姜夔的咏物词。笔者之所以选择研究宋词这个体裁，是因为本身对宋词的喜好和兴趣。词以“言情”为主，词本身的“抒情”性质，能充分体现出词人内心深处的情感。词人心中不能登大雅之堂的情感，如男女之情、闺情等，往往借由词得以抒发出来。因此词人在创作中所抒发的都是个人内心最细腻的情感，是词人内心所隐藏最真实的一面。如王国维《人间词话》所言：

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。（唐圭璋编，1986：4258）

这说明了诗和词的功能和意境之不同。词的抒情性质就贵在“要眇宜修，能言诗之所不能言”，即外在手法和内在情感内蕴兼美。词“不能尽言诗之所能言”，即说诗境之阔和词境之狭隘；而词“能言诗之所不能言”，即说明与诗境相比，词境更显得长且深。所以，词是一种“狭深”的文体和“心绪”的文学。（杨海明著，1998：18）比起唐诗，宋词意境更婉转含蓄，抒情程度更狭深、细腻，所言之情深长犹如涓涓细流——这就是宋词之所以吸引笔者的地方。

然而笔者选择研究咏物这个题材，是因为咏物词具有特别的审美追求，它与一般文学题材的不同之处就在于“咏物”之外要求“不滞于物”，即对物象刻画得不即不离，似物非物，形神兼备；另外还要求咏物词必须“别有寄托”，必须具有空灵的神韵，寓意深远，以达到物情的融合与意境的浑融。晚唐五代至北宋初期的咏物词多局限于外在事物形态的刻画，以致于缺少情感内涵的深

度。而突破这种艳冶气息，真正将“咏物”和“言志”相结合的，要数从苏轼开始。在苏轼笔下，其所咏之物被赋予情感和生命，成为一个人格化的对象，咏物词也相应变成了一种人格化的咏物词。（路成文著，2005：94）他的咏物词正妙于意在言外，托意高远，并具有开创性的意义。如元好问《遗山集》说：“自东坡一出，情性之外不知有文字，真有一洗万古凡马空气象。”（[金]元好问撰，2005：398-637、398-638）其咏物词开拓创新之功，成就极高，实开南宋咏物词的先河，奠定了南宋咏物词的规模格局。（夏承焘等主编，2009：155）

南宋时期，因为国势动乱，词人大多借咏物以表达身世、家国之感和失意情怀，咏物词遂成为当时主要的创作类型，其中以姜夔为代表。姜夔的咏物词继承苏轼以来“咏物言志”、“别有寄托”的精神内涵，但又有所创新。其咏物词中，词人的情感、意念往往取代吟咏对象而成为咏物词所表现的真正主体，致使咏物和抒情互为表里，实现了一体化——咏物是作品的表层结构，抒情则是作品的深层内容。他的咏物词多是有为而作，意在笔先，词中的“情”具有主体性，咏物的目的是为了抒情（或寄托）。这个创新成为后人创作咏物词的典范。

笔者之所以选择研究苏轼和姜夔这两位词人，主要是因为宋代咏物词的发展历程中，苏轼和姜夔的词都非常具有开拓性和影响力，寓意深婉，成就极高。苏轼“以诗为词”，扩大词的题材和抒情功能，开创性的将词从“小道”上升为一种与诗具有同等地位的抒情文体。他的重要之处在于把词引入大雅之堂，开拓南宋词坛的雅化现象，也开创南宋咏物词“借物言志”的寄托风气。而姜夔受苏轼“以诗为词”的理念影响，在词风上与苏轼有一定的继承关系。其“清空骚雅”的词风标榜着南宋词坛“雅化”的标准，是具有代表性的重要

词人。同是咏物词史上具有开创性和影响力的词人，苏轼和姜夔的咏物词在北宋不同的时代背景下分别又会呈现怎样的面貌和特点？这些特点又表现出词人怎样的思想情感？因此笔者希望借由此论文，通过分析他们咏物词中的词风、艺术手法、所寄寓的情感内涵等，研究姜夔对苏轼词风的继承之处和创新之处，从而看出咏物词在整个北宋和南宋不同时期的发展面貌。

第三节、研究范围

本论文的研究范围锁定在北宋苏轼和南宋姜夔的咏物词，而咏物词研究的时代背景则跨越整个北宋和南宋。

词作上，姜夔的 25 首咏物词大约有两类，第一类是单纯以咏物为题，如《好事近·赋茉莉》、《虞美人·赋牡丹》，仅限于描绘物态物性，没有多少涵义。第二类则是把所咏之物与某些情事结合，且辅以小序，如《长亭怨慢》、《淡黄柳》、《角招》、《凄凉犯》等词咏柳，《暗香》《疏影》咏梅，《念奴娇》、《惜红衣》等咏荷，《暮山溪·题钱氏溪月》、《湘月》等咏月，家国之慨隐然寓于其中。在这类咏物词中，姜夔一方面继承前代咏物词抒写个性、点缀情致的传统，另一方面对所咏之物遗貌取神，从新的角度组织活用故实，抒发感慨，寄寓情思，显得深沉含蓄，词境高远，亦即所谓骚雅派词风。（许伯卿著，2007：140-141）姜夔这类词对后人咏物词的创作影响深远，成就极高。因此在姜夔词作选择方面，本论文将会筛选第二类，即有所寄托、寓意深远的咏物词作为研究主体。

在苏轼的咏物词方面，本论文会参考历来学者的相关评论和该词作的流传度，从而筛选一些寓意深厚、艺术成就较高、有代表性的咏物名作为研究对象，如《水龙吟·次韵章质夫杨华词》、《卜算子·黄州定惠院寓居作》、《西江月·梅花》等。苏轼这些寓意深远的咏物作品多是作于政治失意或被贬谪到外地的时期，因此反映了苏轼在逆境中的人格心志和各种情感思绪，寄寓了身世和家国之感，词境委婉含蓄，艺术成就极高，对后世咏物词的创作影响深远，值得我们研究。

第四节、研究方法、难题

研究苏轼和姜夔的咏物词，本文主要是以文本分析法为主要研究方法。文本（text）在英文中是“原文”、“正文”之意。在文学上，文本是指单个的文学创作成品。（董学文、张永刚著，2001：153）文学作品的文本，一般是以语言文字的形式出现。（余三定主编，2004：245）而笔者所运用的“文本分析法”即是通过作品文本的情感内涵、艺术手法、词风意境等各方面的分析，从文本的表层深入到文本的深层，从而探析作品内在的深层意义。首先，笔者必须搜集苏轼和姜夔的咏物词作。笔者以邹同庆和王宗堂所著的《苏轼词编年校注》（北京中华书局2002年版）和夏承焘笺校的《姜白石词编年笺校》（上海古籍出版社1998年版）为主要的研究依据，搜集苏轼和姜夔的作品中哪些是咏物词，并对他们的咏物词作进行统计。之后，再把这些咏物词进行分类，筛选有所寄托、有代表性、艺术成就较高的词作以进行探析。

在词作探析方面，笔者主要还是运用文本分析法，即对词作进行解读、赏析，然后分析其创作姿态、艺术特色和情感内涵等，从而归纳出苏轼和姜夔作品之间的继承关系和创新之处。文学文本的解读活动，也就是文学接受或文学鉴赏活动，是一个反映、实现、改变、丰富文本的过程，也是一个融会了解读者感受、体验以及审美判断的过程。（王耀辉著，2004：2）与此同时，笔者也会运用历代词论家的词评做为辅助，以便加深对该词作的了解，让词作的分析更全面、更完整。

在研究过程中，笔者所面对的难题是，在确定咏物词方面，至今学术界还没有一定的标准；再加上有些咏物词并没有明确的词题或词序标明，因此在判断咏物作品时带来了难度，故笔者在作品分析上很多时候必须要借鉴词学家关于咏物词的词论和作品赏析。另外，历代对于苏轼和姜夔咏物词的研究资料甚广甚多，因此在搜集和整理资料方面，对于才疏学浅的笔者而言是一项费时费力的工程。但随着时间和心思一点一滴的付出，笔者总算能对所研究的课题了解略有一二，但还是不敢自言对于苏轼和姜夔的咏物词已了解深透，毕竟学海无涯，笔者的研究结果只不过是一己之见、冰山一角，不足之处尚待后人的发掘和研究。

第五节、研究综述

历来学术界对于“咏物”这个题材尚未有太多的研究论述。较早的刘勰《文心雕龙》中的<明诗>、<诠赋>、<物色>篇虽然没有明确指出“咏物”的名称，但在一定程度上论及咏物的主要特征。到清代时，学术研究和文献整理成果丰富，这也反映到对“咏物诗”的汇集和整理上。例如汪霏编辑、康熙御定的《御定佩文斋咏物诗选》、俞琰的《咏物诗选》、龚文藻的《国朝咏物诗钞》、《四库全书总目·咏物诗提要》等，都对咏物诗进行了界定。其中宋代俞琰的《咏物诗选》对咏物诗的源流、内涵和特性有较全面的阐述，这些都是本文在界定咏物词时主要参考的材料。

现今学术界研究宋代咏物词的专著不多，主要有武汉大学文学院路成文博士的《宋代咏物词史论》。该书是在他的博士论文《宋代咏物词研究》的基础上修订而成，对中国古代各个体裁的咏物文学至南宋末年的咏物词进行细致深入的考察，从《全唐五代词》、《全宋词》中的咏物之作进行了甄选，并参阅历代诗话、词话，从中搜集与咏物相关的研究资料，研究相当全面和完整。本文在研究上主要以此书为参考借鉴。

另外，研究咏物词的重要著作还包括叶嘉莹的<论咏物词之发展及王沂孙之咏物词>，收录在《唐宋词名家论集》；方智范<论宋人咏物词的审美层次>，收录在《词学》第六辑。许伯卿的《宋词题材研究》，当中涉及宋代咏物词的界定和渊源、题材构成、发展脉络等；王兆鹏的《唐宋词分类选讲》，论及北宋初期到南宋中后期的咏物词发展情况，并举出各时期的代表词人加以申论，最后谈到历来咏物词创作理论的总结和提升，都是本论文主要的参考书目。

至于收录苏轼词的专著，有《苏轼词编年校注》一书，将苏轼一生的词按编年的方式排列并进行校注，收录了苏轼 311 首词，是本论文搜集苏轼咏物词的主要依据。笔者在鉴定苏轼咏物词的创作年份上也是以此书为主。而研究苏轼词方面则资料甚多，例如苏轼研究会编《东坡词论丛》，是研究苏轼词的论文集，集合各学者对苏轼词的论述和研究；郑园《东坡词研究》，以赏析词作为例，论及苏轼咏物词的几种类型、开创之功和价值；王兆鹏《宋南渡词人群体研究》，论及东坡范式的特征和咏物词的个性化；张惠民、张进《士气文心：苏轼文化人格与文艺思想》，论及苏轼的人格精神和反映到作品上的情感内涵；朱靖华、饶学刚、王文龙、饶晓明的《苏轼词新释辑评》，收录了苏轼 410 首词并进行了分析，同时亦完整地摘录宋代至清代历来学者对苏轼词的论评，是笔者借鉴苏轼词评的主要参考书目。其他研究著作还包括王水照主编，保苕佳昭著《新兴与传统——苏轼词论述》、陶文鹏《苏轼诗词艺术论》、崔海正《东坡词研究》、刘乃昌《苏轼文学论集》等。此外，论及苏轼“以诗为词”的雅化现象的书籍有刘少雄《会通与适变——东坡以诗为词论题新诠》和赵晓兰《宋人雅词原论》等。

姜夔词方面，主要有夏承焘笺校的《姜白石词编年笺校》。此书根据各种版本和有关文献，将姜夔的词进行编年，校勘异文和笺释词语；另外还考究姜夔的生平和交游经历，为研究姜夔作品及生平提供了较全面的资料。因此笔者在搜集姜夔的咏物词和鉴定其作品的创作年份上主要以此书为依据。

其他研究姜夔词的著作包括 J.Z.爱门森《清空的浑厚：姜白石文艺思想纵横》，论及姜夔文艺思想渊源、诗歌理论和审美观等，是研究姜夔文艺思想的优秀著作；美国林顺夫著，张宏生译《中国抒情传统的转变——姜夔与南宋

词》，此书在宋代文化和社会风尚的背景下，对姜夔的词作了详细研究，特别是姜夔词小序的艺术功用和其咏物词的开拓意义，充分肯定了姜夔引领南宋词风转变的积极作用；刘乃昌《姜夔词新释辑评》，对姜夔的许多著名词作进行讲解和分析。其他论及姜夔词风的包括缪钺和叶嘉莹合著的《灵溪词说》、赵晓岚《姜夔与南宋文化》、郭锋《南宋江湖词派研究》、孙维城《宋韵：宋词人文精神与审美形态探论》和张惠民《宋代词学审美理想》等。

历来学术界研究姜夔和苏轼词风之继承关系者甚少，有刘少雄《南宋姜吴典雅词派相关词学论题之探讨》；学术论文方面则有李康化<从清旷到清空——苏轼、姜夔词学审美理想的历史考察>、谭宇宏<姜夔词与苏轼词之比较>和张姝、杨丽<论姜白石对周邦彦苏轼词的继承>。这些难得的资料为本论文研究苏轼和姜夔词风的继承关系提供了有力的线索。

第二章、咏物词的渊源与苏轼、姜夔的创作经历

关于咏物词的界定问题，至今学术界尚无确切的标准。因此本章第一节将综合历来学者对“咏物”概念的诠释，归纳出咏物词的定义和特征。第二节，笔者将从先秦《诗经》、《楚辞》时期开始追溯咏物文学的渊源，一直谈到两汉魏晋南北朝的咏物赋和汉代、唐代咏物诗的发展，细述宋代之前咏物文学的发展情况。而宋代咏物词的发展脉络则从最早的唐五代词和敦煌咏物词开始谈起。宋代咏物词的发展可分为四个阶段，即承袭期（北宋初期）、反正期（北宋中后期）、勃兴期（南渡时期）和深化期（南宋中后期）。这四个发展阶段可看出在不同的历史时期和社会变革的因素下，咏物词分别呈现了不同的特征和面貌。

本章第三节，笔者将探讨苏轼和姜夔两位词人的生平经历和人格品性对其咏物词创作的影响。在苏轼生平方面，笔者主要从“乌台诗案”文字狱后，苏轼将文学创作的重心从诗文转移到词作身上为出发点，分析苏轼此后人生的浮沉经历对其咏物词创作的影响。而姜夔一生不曾为官，过着游士的生活，其似“晋宋雅士”的高洁人格，加上与合肥姐妹的情事经历，故其咏物词多寄托身世之感和怀人之情。另外，因为南宋政局混乱，姜夔咏物词也多感慨时事，寄托家国之感。

第一节、“咏物”概念的界定与特征

关于“咏”字的本义，《说文解字》言：“歌也，从言永声。詠或从口。”

（[汉]许慎撰、徐铉校定，1963：53）即“咏”的意思为“歌咏”，而“詠”是旧体字，同“咏”。另外，《辞海》中对“咏”的解释为“用诗词等来描写景物，抒发感情。如：咏梅；咏史。”而《增修辞源》中的解释更加符合“咏物”题材的涵义，即“诗词之有所寓意者曰詠。”由此观之，“咏”字本身就带有体物写志、有所寓意的意思，这与“咏物”作品所要求的特征是相同的。但值得注意的是，“咏物”一词并非从一开始出现就成为一种文学题材，它是经过历代文学家创作风格和诗歌表现主体的变化而渐渐形成的文体概念。

“咏物”一词最早见于《国语·楚语》：

若是而不从，动而不悛，则文詠物以行之。注云：“文，文辞也。詠，风也。谓以文辞风托事物以动行也。”（上海师范大学古籍整理研究所校点，1998：529-530）

《大陆版辞源》将上文中的“詠”字解释为“讽诵”，即“咏物”在这里只是作为一种借他物以相感动的劝讽方式（路成文著，2005：3），并没有文学题材的意思。这表示“咏物”一开始就不具有文学体类的意义。“咏物”类作品的渊源虽然最早可追溯到《诗经》时期，但它的出现是因为诗歌“感物言志”的传统，所以“物”在诗歌中只是处于起兴、陪衬的地位，并非诗歌所要表现的主体，诗人并非有意识地以“咏物”题材进行创作。一直到南北朝时期，“咏

物”才开始具有文学题材的概念，钟嵘《诗品》称“许（瑶之）长于短句咏物”

（[南朝梁]钟嵘著、陈延杰注，1961：119），萧统《文选序》言：

若乃纪一事，咏一物，风云草木之兴，鱼虫禽兽之流，推而广之，不可胜载矣。（[南朝梁]萧统编，1986：1）

钟嵘和萧统所说的“咏物”、“咏一物”，分别论及魏晋南北朝时期的咏物诗和咏物赋。当时出现许多专以刻画物象为主或借物以传情、言志的“咏物”作品，具有文学题材的意义。另外，刘勰的《文心雕龙》中多处论及外界物象对于诗歌的感发作用，并阐述自然外物、人的情志与文学创作三者之间的关系。其<明诗>篇言：

人禀七情，应物斯感。感物言志，莫非自然。（[南朝梁]刘勰著、范文澜注，1958：65）

自然万物对于诗人的感发作用是创作咏物诗最主要的源头。物对人心的感发作用，根本在于作为主体的人之生命活动过程与作为客体的物之物情、物性、物理之间存在着相同和相通之处，即所谓“异质同构”。当诗人觉察到这种主客间的异质同构时，必然会对物予以特别的关注，诗人于是通过对物情、物性、物理的表现来传达主体自我之情绪、情感、意念等，从而产生出借物传情、达意、写志的咏物诗篇。（路成文著，2005：28）另外，刘勰对咏物作品的特征也进行了一番诠释，如<诠赋>篇：

赋者，铺也，铺采摘文，体物写志也。（〔南朝梁〕刘勰著、范文澜注，1958：134）

<物色>篇亦言：

是以诗人感物，联类不穷。流连万象之际，沉吟视听之区；写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊。故灼灼状桃花之鲜，依依尽杨柳之貌，杲杲为出日之容，漉漉拟雨雪之状，喈喈逐黄鸟之声，嚶嚶学草虫之韵。皎日擘星，一言穷理；参差沃若，两字穷形。并以少总多，情貌无遗矣。虽复思经千载，将何易夺。……自近代以来，文贵形似，窥情风景之上，钻貌草木之中。吟咏所发，志惟深远；体物为妙，功在密附。故巧言切状，如印之印泥，不加雕削，而曲写毫芥；故能瞻言而见貌，印字而知时也。（〔南朝梁〕刘勰著、范文澜注，1958：693-694）

刘勰在这些篇章中言及“感物言志”、“诗人感物”是文学创作的本源。外物对于人的感发作用是创作咏物作品的原初动力。魏晋南北朝的文学创作追求对事物的精密铺陈和刻画，以达到尽写物态。诗人在描写外界的物象时，笔势随着景物声色的变化而婉转起伏，同时也加入了个人情感。这就是所谓的“体物写志”。而“体物写志”贵在语言精炼的描写，如灼灼、依依、杲杲、漉漉、喈喈、嚶嚶等，用极少数的字就能把人的情思和外物的形态贴切地描写出来。精致的语言和对事物细腻的描画，就犹如印在泥上的印痕，不需刻意雕琢就能尽写其细微处。而注重铺陈、长于体物正是“赋”这种文体最主要的特征，所以适用于咏物题材作品的创作。刘勰这些理论涉及了诗、赋的“体物写志”功能，虽然没有明确指出“咏物诗”或“咏物”的名称，但其实已经言及咏物文学的主要特征。

唐宋以来，诗词曲赋中的咏物作品逐渐增多，当时人们就意识到需要将咏物作品与其他题材作品进行分类和界定。如范仲淹《赋林衡鉴序》云：

仲淹少游文场，尝禀词律，惜其未获，窃以成名，近因余闲，载加研玩，颇见规格，敢告友朋，其于句读声病，有今礼部之式焉。别析二十门，以分其体势。……。指其物而咏者，谓之咏物。……。取比象者，谓之体物。（[宋]范仲淹撰，2005：253）

在文中，范仲淹对“咏物”的定义是“指其物而咏者”，即指定某一对象物进行赋咏的创作方式就是咏物，这其实就是拈题赋物的意思。（路成文著，2005：6）在唐宋文人的歌筵酒席之下，诗人们在传杯行酒令的活动中拈题赋物创作咏物诗词是极为流行的，拈题赋物因此成为最典型的诗词创作方式。文人根据某一指定事物本身的不同形态给予细微、生动的刻画。这些咏物作品，尤其是咏物词大多是在歌筵酒席之间进行，有的作品具有酒令性质，都有很强的应景性和社交性。而“体物”的定义则是“取比象者”，侧重点似在体察物理之精微，取象以为比，即物以达情，则“体物”似超越单纯的咏物而带有比兴寄托的意味，而这恰恰是那些有寄托的咏物作品所具有的重要特征。（路成文著，2005：6）范仲淹对“咏物”和“体物”的定义可说是对咏物题材比较明确和全面的界定。

到了清代，由于学术研究和文献整理的盛行发展，出现了许多学者对咏物诗进行汇集和整理，对于“咏物”的体认也更加明确。如《钦定四库全书总目》卷一百九十《御定佩文斋咏物诗选》提要中就对咏物诗的起源及其主要范围进

行了论述，认为咏物作品主要包括两类，其一是秉承孔门之训而作，具有教化功能：

夫鸟兽草木，学诗者资其多识，孔门之训也。郭璞作《山海经赞》，戴凯之作《竹谱》，宋祁作《益部方物略记》，并以韵语叙物产，岂非以谐诸声律，易于记诵矣。学者坐讽一编，而周知万品，是以擒文而兼博物之功也。（永榕、纪昀等编纂，2003：5-94）

孔子曰：“诗，可以兴，可以观，可以群，可以怨。迩之事父，远之事君。多识于鸟兽草木之名”（[宋]朱熹撰，1983：178）此说明学诗的教化功能，除了可以兴观群怨、侍奉父君之外，还可以增加对外界事物的认知。这就是古人学习诗歌的重要目的。古人以优美的文字叙述物象，是要求声律上的和谐动听，以致于朗朗上口易于记诵。他们的目的在于“擒文而兼博物”，即通过文章所叙述的某一物象，兼而博览万物、“周知万品”，以达到儒家提倡的教化功能。而第二类咏物作品是有所寓托的比兴之作：

至于借题以托比，触目以起兴，美刺法戒，继轨风人，又不止《尔雅》之注虫鱼矣。（永榕、纪昀等编纂，2003：5-94）

这类咏物作品往往源自诗人触目起兴的情感内涵。诗人受到外界物象的感发，将个人情感赋予外物身上，借所咏之物以进行比兴寄托，继承诗歌的美刺功能。孔颖达《毛诗正义》言：“风训讽也，教也”（李学勤主编，1999：6）“风”具有教化、讽谏的意味，并强调“主文而谲谏”，即注重文采，同时在讽喻劝谏

上含蓄、委婉地向君主提出批评意见，不能直言不讳。这样才符合儒家诗教所主张的“温柔敦厚”。我们姑且不论咏物作品是否与政治教化有着密切的关系，但“借物言志”、“比兴寄托”、“含蓄委婉”的确是有所寄托的咏物作品所不可缺少的重要特征。

此外，《钦定四库全书·御定佩文斋咏物诗选》序中对咏物诗的定义做出规范和论及咏物诗的创作缘起：

是则一物多名，片言殊训，凡以虫鱼草木之微，发挥天地万物之理，而六义四始之道，由是以明焉。故夫诗者，极其至，足以通天地、类万物，而不越乎虫鱼草木之微。诗之咏物，自三百篇而已然矣。孔子曰：“迹之事父，远之事君，多识于鸟兽草木之名”。夫事父事君，忠孝大节也。鸟兽草木，至微也，吾夫子并举而极言之。然则诗之道，其称名也小，其取类也大。即一物之情，而关乎忠孝之旨，继自骚赋以来，未之有易也。此昔人咏物之诗所由作也欤。（永瑢、纪昀等编纂，2003：1432-1）

诗人借由自然界中细微的鸟兽草木起比兴作用，以致于能明通天地、类比万物，进而推展出天地万物之理，却又不会远离所咏物象本身的形态特征。而诗歌咏物的比兴传统，自《诗经》时期就已经存在。诗人经由鸟兽草木这些细微的事物，赋予它们情感内涵，进而带出忠孝礼义之旨，以到达诗歌的教化作用。由此看出，这些观点都是从儒家诗教的角度出发去阐述咏物诗的意义和创作缘起，将咏物作品的比兴传统赋予政治教化的意义。

另外，《钦定四库全书·咏物诗提要》云：

昔屈原颂橘，荀况赋蚕，咏物之作，萌芽于是，然特赋家流耳。汉武之《天马》，班固之《白雉》、《宝鼎》，亦皆因事抒文，非主于刻画一物。其托物寄怀见于诗篇者，蔡邕《咏庭前石榴》，其始见也。沿及六朝，此风渐盛。王融、谢朓至以唱和相高，而大致多主于隶事。唐宋两朝，则作者蔚起，不可以屈指计矣。其特出者，杜甫之比兴深微，苏轼、黄庭坚之譬喻奇巧，皆挺出众流。其馀则唐尚形容，宋参议论，而寄情寓讽，旁见侧出於其中，其大较也。（永榕、纪昀等编纂，2003：1216-619）

文中认为咏物作品萌芽于屈原的《橘颂》和荀子的《蚕赋》，而且咏物之作一开始就是“赋”这种文学体裁。咏物作品的特点就是要“专主于刻画一物”，而“赋”这种文体注重铺陈、体物，因此能够符合“穷物之情、尽物之态”的咏物题材要求。但是如班固的《天马》《宝鼎》等“因事抒文”、意不在咏物的作品，即使是以物命题且对物象有所刻画，也不能视为咏物诗。另外在思想方面，咏物作品还应该做到“托物寄怀”。此寄托风格沿袭到六朝逐渐兴盛，直到唐代杜甫的寄托深婉，宋代苏轼、黄庭坚的譬喻奇巧，都是艺术成就极高、具有代表性的文人。

清代俞炎《咏物诗选·自序》从诗人感物与咏物的关系出发论及咏物诗的源流、特性和内涵，对咏物诗进行较明确、全面的界定：

诗也者，发于志而实感于物者也。诗感于物，而其体物者不可以不工，状物者不可以不切，于是有咏物一体，以穷物之情，尽物之态，而诗学之要，莫先于咏物矣。古之咏物者，其见于经，则灼灼状桃花之鲜，依依极杨柳之貌，杲杲为日出之容，漉漉拟雨雪之状，此咏物之祖也，而其体犹未全。至六朝而始以一物命题，唐人继之，著作益工。两宋元明承之，篇什愈广。故咏物一体，三百篇导其源，六朝奋其制，唐人擅其美，两宋元明沿其传。其佳者往往拟诸形容，象其物宜，不即不离而绘声绘影。（[清]俞炎编选，1987：2）

俞炎认为咏物诗的产生乃在于“诗感于物”。物象对诗人的情感起着重要的比兴作用，代表着诗人的情感寄托，因此诗人对物象的刻画、描述就越来越求工求切。但是，俞炎也谈到所谓“咏物之祖”其实只是文学作品中处于陪衬、起兴地位的咏物成分，所咏物象并非诗的主体。所以《诗经》中的咏物成分实际上“体犹未全”，不能算是真正的咏物诗。而标志着咏物诗体制完备的是六朝开始“以一物命题”。还有，俞炎整理出了咏物诗的发展脉络，即“三百篇导其源，六朝备其制，唐人擅其美，两宋元明沿其传”。据此，从俞炎对于咏物诗的界定可以归纳出咏物作品的两个必备条件：一、必须“以一物命题”，并以物象为诗歌表现的主体；二、艺术手法上必须达到“穷物之情，尽物之态”。但优秀的咏物作品在描绘事物形态特征的同时还会运用比喻、象征的手法，将自身情感投射在物象上，托物言志。这些有所寄托的咏物作品即不黏着、也不远离于对物态的描摹，又能充分抒发作者的内心情感，将所赋予个人情感的事物刻画得“不即不离而绘声绘影”。

王兆鹏在《唐宋词名篇讲演录》中扣紧物象的外在形态和词人的内在情感之联系，认为咏物词的特征就是“形神兼备”和“不即不离”：所谓形神兼备，是指既要写出所咏之物的外在形态特征，还要写出物的内在精神。客观的景物，当然没有所谓的“精神”，这个精神往往是创作主体赋予它的，或者是词人把自己的人格精神、人生体验投射到物上。客观之物有形又有神，形神兼备，这样才是好的咏物词。所谓不即不离，就是构思不能仅限于对象物，而要放得开，由此及彼，要超越对象物，但又不能离得太远，要有放有收，纵横捭阖，似断实连，若即若离。（王兆鹏著，2006：205）正如张炎在《词源》中说：

诗难于咏物，词为尤难。体认稍真，则拘而不畅；模写差远，则晦而不明。要须收纵联密，用事合题。……。所咏瞭然在目，且不留滞于物。

（唐圭璋编，1986：261-262）

咏物作品最独特的审美追求就是如何在物情交融的基础上，突显出所咏物象的形貌神韵。即要让物象具有“形神兼备”的情感特征，又必须对事物的刻画达到“不即不离”，做到托物寄意。所以词人在对物象的描绘上要拿捏得恰到好处，并且巧妙地融入情感寄托，做到“咏物而不滞于物”。否则就会如明代瞿佑《咏物诗》中所说的“拘于题则固执不通，有粘皮带骨之陋；远于题则空疏不切，有捕风系影之失。”（[明]瞿佑著、乔光辉校注，2010：111）

近代词学家夏承焘曾依照咏物词的情感内涵，将咏物词分为三类：第一类是单纯描写事物形象，没有什么寓意的，如史达祖的《双双燕》、吴文英的《宴清都·连理海棠》等。第二类是搬弄典故，毫无意义的。第三类最可贵，即是有寄托的咏物词。（夏承焘著，2002：139）此分类法非常符合宋代咏物词的种类与特征。诗主意，词重情致，而抒情性是诗、词的重要属性。因此，咏物诗、咏物词不应仅停留在单纯刻画所咏之物的外在形态上，而应作更深层的情感体现和意义开拓。（路成文，2005：10）

总结前人对咏物词的阐释与理解，可得出以下几点关于咏物词的定义和特征：一、顾名思义，“咏物”即是吟咏物象，咏物之作是以物为主要表现对象的文学作品。二、汉魏六朝赋体的兴盛带动了咏物作品的发展。“赋”的特点是以铺陈体物为主，追求“穷物之情，尽物之态”，符合了咏物文学的要求。三、命题方式上“指其物而咏”、“以一物命题”，物为诗歌表现的主体。四、

咏物之作以“体物写志”为主，但不能只停留在物象外形的刻画上，还要义兼比兴寄托，托物寄怀，要有深刻的情感内涵。五、注重物象和个人情感的融合，物象的刻画要形神兼备，不即不离，以达到物情融合的境界。

第二节、宋代咏物词的渊源和发展脉络

词是由诗慢慢演变而来，因此论及咏物词，必须先从最早的咏物诗开始谈起。《佩文斋咏物诗选》序中言及咏物诗的渊源：“诗之咏物，自三百篇而已然矣”（永榕、纪昀等编纂，2003：1432-1）即以诗歌咏物最早可追溯至先秦古代诗歌如《诗经》、《楚辞》等诗歌中对于物象的描写部分。《诗经》中虽然有许多涉及鸟兽草木的篇章，但这些物象在诗中大多处于陪衬、起兴的作用，并非诗所要呈现的主体，所以还不能称为咏物诗。如《周南·关雎》中虽然以雎鸠作为诗歌的开始，但它在诗歌中只是起兴、陪衬的作用，并非诗歌所要表现的主体。然而也有像《桧风·隰有萋楚》和《鲁颂·駉》等这些全篇以物象为吟咏对象的诗歌，都达到了“穷物之情，尽物之态”和“以一物命题”的特色，已接近咏物诗的标准，但为数不多。总的来说，《诗经》时代的咏物诗记录了人民与自然的朝夕相处，从中获得类比感悟的真实图景，展现了咏物诗的最初风貌。（许伯卿著，2007：113）

《楚辞》中，屈原的《橘颂》素来被尊为“咏物文学之祖”，它的意义在于“物”开始作为独立的审美对象在作品中得到表现。（路成文著，2005：14）此作品之前，咏物作品中的物还没有作为独立的审美对象被吟咏和表现；此作品之后，直到东汉末年的建安时代，物才开始作为独立的审美对象进入文学作品

品。《橘颂》通篇以橘作为吟咏对象，通过对橘树、叶子、果实外表和内在的描绘赞美，赋予橘以人的性格和情感，并借咏橘以明志，表明作者独立不迁的高洁的情操。屈原《橘颂》的创作目的已不在赋物而在借物言志，所咏之物只是言志时的一种比兴手段而已。从这个意义上说，《橘颂》是中国文学史上第一首成熟的咏物作品。（许伯卿著，2007：114）李元贞在《论屈原〈橘颂〉》中评论此作品说，这篇咏物之作使他成为中国“咏物”诗人之祖。（柯庆明、林明德主编，1977：60）这种由屈原所开创的借物以明志的咏物诗篇，寓意深远，影响了后来咏物文学注重寄托的趋向，后世咏物之作多以此为宗。

到了两汉魏晋南北朝时期，随着赋体的繁兴，咏物赋的创作也随之兴盛。

《钦定四库全书·咏物诗提要》云：“昔屈原颂橘，荀况赋蚕，咏物之作，萌芽于是，然特赋家流耳。”（永瑤、纪昀等编纂，2003：1216-619）刘勰《文心雕龙·诠赋》中言：“赋者，铺也，铺采摘文，体物写志也。……。荀况《礼》、《智》，宋玉《风》、《钓》，爰赐名号，与诗画境”（[南朝梁]刘勰著、范文澜注，1958：134）由此可见，最早的赋可追溯到荀子的《赋篇》和宋玉的《风》、《钓》。这些作品的出现才有了“赋”这个名号，开始与诗区别开来。荀子的《赋篇》有《礼》、《智》、《云》、《蚕》、《箴》五篇，都是吟咏事物之作，则赋之创始，亦即咏物赋之创始。“赋”这种文学体裁以“铺陈体物”为主要特征，多是以表现、描摹物象为主要内容，符合咏物文学“专主于刻画一物”、“穷物之情，尽物之态”的特征，故当时出现了大量的咏物赋，为咏物文学带来第一个鼎盛期。根据统计，两汉咏物赋共有作品近 100 篇，其中西汉 22 篇，东汉近 80 篇；至魏晋则达于鼎盛，共有咏物赋 400 余篇，占此期所有赋作的二分之一。（路成文著，2005：23）当时汉赋的总体特征是铺陈，于咏

物赋尤烈，对所咏物体穷形尽相描摹的艺术手法已非常成熟，而取材也扩大到天文气象、山川地理、鸟兽草木等方面。无论是从取材范围还是从艺术表现上看，咏物赋的发达都对后来的咏物诗包括宋代咏物词，特别是咏物慢词的创作，有着垂范和诱导的作用。（许伯卿著，2007：115）

汉魏六朝时期，随着时代氛围、学术思想等因素的变化，也影响了当时咏物赋的特征和审美趋向的改变。从西汉到东汉中期以前，经学昌盛，国家一统，文人大多攀附于统治者的权威之下，主体意识薄弱，没有太多的主体性和自觉性。故当时文人的审美趣味屈从于统治者的喜好，多应制之作，所咏物象多与统治者的日常生活有关，寓意深远的咏物赋并不多见；东汉中期以后至南北朝结束，随着时代和学术思想的剧烈变迁、旧有价值体系的坍塌，文人开始具有自觉意识，对外界的观照方式、审美趣味发生了大变化，外界的客观事物成为文人观照自我和社会的媒介。当时出现的咏物赋如张衡的《骷髅赋》、《冢赋》、蔡邕的《伤胡栗赋》等，这些作品都折射出文人的“忧生之嗟”，表达对自身的忧患、对微小而无常的生命之感慨和人生感受。此时单纯“品物图貌”的咏物之作数量大为减少，借外物以观照自身及生命情感的作品则大量增加。魏晋时期的咏物赋揭示了文学创作由重“感物”过渡到重“体物”、“观物”，即由外而内的感发演变到由内而外的静观默察，文人通过对物的体认来实现对人生、对社会的观照和认同。因此六朝赋多体物之作，风格清新浏亮。（路成文著，2005：24）

而汉代诗坛上，因为当时的咏物诗还未发展成熟，因此直到东汉晚期，严格意义的咏物诗并不多见。如班婕妤《怨诗》咏团扇、张衡《怨篇》咏兰、蔡邕《翠鸟诗》咏翠鸟等，都继承了屈原《橘颂》“托物寄怀”的咏物传统，只

是当时这类诗为数不多。汉末建安至正始时期，咏物诗的数量才有所增加，如建安七子刘桢的《赠从弟三首》，阮籍的《咏怀诗》之四十三咏鸿鹄等。这时的咏物诗虽然没有占当时文学创作的主导地位，但多是有感而发，借物以抒写感慨之作，已达到相当高的艺术水平。

咏物诗到了六朝时期，数量逐渐增多，然而因为宫体诗流行，诗人逐渐将注意力集中到对诗歌声律、辞藻的追求上，创作上也从山水景物逐渐转向对精微事物的刻画。正如刘勰《文心雕龙·明诗》篇所说：“俪采百字之偶，争价一句之奇，情必极貌以写物，辞必穷力而追新。”（[南朝梁]刘勰著、范文澜注，1958：67）这虽然大大提高了诗歌的表现技巧，但却少了情感的抒发。从总体来看，六朝的咏物作品虽然数量繁多，也有一些形神兼备，托意深远的咏物诗，如鲍照《梅花落》、刘绘《咏萍》、范云《咏寒松》等，但更多的是仅限于描绘形态的作品，缺乏思想内容和深度。尤其到了齐梁时期，诗歌咏物之风虽已盛行，然而受当时宫廷文学风气之影响，文人唯求形式之美与刻画之工，有的甚至流于宫体与艳情，又每以“唱和相高”，多属应制唱和之作，缺少情感的力度和思想的深度。然而当时正是因为宫体诗流行，首次使诗歌与政教传统分离并注重形式技巧艺术的锻炼，才使咏物诗能够作为一种艺术门类牢固植根于诗苑之中。正是这个重视“巧构形似”的时代，咏物诗的艺术表现手法有了更多、更集中的发明。（许伯卿著，2007：115）刘勰在《文心雕龙·物色》篇中说：

自近代以来，文贵形似，窥情风景之上，钻貌草木之中。吟咏所发，志惟深远；体物为妙，功在密附。故巧言切状，如印之印泥，不加雕削，而曲

写毫芥；故能瞻言而见貌，印字而知时也。（〔南朝梁〕刘勰著、范文澜注，1958：694）

这说明了自晋、宋以来，文学作品描写重在逼真。作者写诗吟咏的目的是为了抒发深远的情志。诗人描写事物惟妙惟肖，功夫全在于对事物特征的紧密贴切。巧妙的言辞加上对事物外貌贴切的描写，就如同在印泥上盖印章一样，不需要刻意雕琢，却能详尽地把极细微处都表现了出来。“体物写志”、“巧言切状”、“印之印泥”就是当时文人所共同追求的咏物诗艺术境界，代表了咏物诗艺术手法上的圆熟。明代胡应麟《诗薮》说道：“咏物起自六朝，唐人沿袭”（〔明〕胡应麟撰，1979：72），此就艺术手法上的圆熟而言是没错的。据统计，刘宋以前的咏物诗不足 50 首，而齐梁两朝咏物诗则多达 350 余首。（路成文著，2005：32）由此可见，齐梁宫体诗风对于咏物诗的兴盛和发展有着重要的推动作用。

六朝以后，咏物诗的创作开始流行起来，遂成为诗坛一大宗。与唐代诗歌整体的辉煌成就一致，咏物诗在唐代的创作也空前繁荣。唐代诗人们一扫齐梁靡丽的诗风，在创作上强调诗歌要有风骨、重兴寄。其中杜甫的咏物作品，托意深婉，比兴无端，确立了咏物诗重意兴、主寄托的审美范型，是唐人咏物诗之集大成者。（路成文著，2005：34）据胡大浚、兰甲云《唐代咏物诗发展之轮廓与轨迹》中的统计，《全唐诗》有咏物诗 6061 首；初唐 504 首，盛唐 746 首，中唐 1455 首，晚唐 3356 首，呈飙升趋势。另外，陈尚君先生《全唐诗补编》中也有 728 首。唐人咏物诗作在百首以上者多达 12 人，依次为白居易、杜甫、陆龟蒙、齐己、李峤、元稹、皮日休、李商隐、徐夔、韩愈、李白和刘禹锡。

（许伯卿，2007：116）唐代咏物诗对后世诗词创作的影响体现在两个方面。一是题材的袭用和诗句的套用、化用上。如南宋词人张炎的代表作《解连环·孤雁》，就是受到卢照龄《失群雁》、杜甫《孤雁》、韩愈《鸣雁》等的影响。二是学习唐人发现新题材、开发新技巧的创新精神。唐代咏物诗所常用的抓捕特性、体贴物情、略貌摄神、不即不离、虚实相生、比赋象征等手法，都为后来的咏物作品所继承。（许伯卿著，2007：115）

到了宋代，咏物慢慢从诗转移到当时的主要文学体裁——词的身上。词兴起于隋唐民间，至两宋而发展极盛，成为宋以来“一代之文学”（王国维，1998：1）。民间出身的词体使词从一开始就具备了歌咏广阔的社会生活包括具体物象的能力即内因；诗人出身的词人也使词体具有承接了诗歌的咏物传统，进而形成词体咏物传统的条件即外因；这两者的结合遂使词体一开始就能不断孕育出咏物的新篇章，并使其跟随时代的变革而在取材和风格诸方面表现出发展的阶段性。宋代的咏物词，就是在这样的背景和基础下兴盛发展起来的。

（许伯卿著，2007：117）

咏物词的产生与词产生和兴盛的文化背景有密切的关系。词起源于民间，在文人从事词的创作之前，教坊乐工、民间伎艺是词的主要作者。词的创作背景主要是在歌筵酒席中进行，因此有的作品本身就具有酒令的性质。另外，奉和应制的词作也占相当比重。在这样的文化背景之下，词的内容必然具有强烈的应景性和社交性，这是咏物词得以产生的重要土壤。而最早的咏物词可追溯到天宝年间李白所作的《清平调》三首咏牡丹，为文人咏物词之祖。（路成文著，2005：39-40）这就是一首奉唐玄宗之命的应制之作。在歌筵酒席之上，“拈题赋物”是文人在传杯行令的活动中创作咏物词的主要方式。典型例子有

白居易等人的《一七令》9首、刘禹锡的《同留守王仆射各赋春中一物从一韵至七》等。

论及咏物词的发展史，得从最早的唐五代词和敦煌咏物词开始谈起。据统计，唐五代咏物词有140首，敦煌咏物词有17首。（路成文著，2005：58）从整个咏物词的发展史来看，敦煌词和盛、中唐词为咏物词的原创期；晚唐、五代词则是咏物词的嬗变期。但从艺术经验的积累方面来看，为宋代咏物词奏响序曲的是晚唐、五代的咏物词。（许伯卿著，2007：119）敦煌和盛唐的咏物词大多不事雕饰，只对事物进行粗线条的勾勒，体现出咏物词在诞生之初质朴的特色。而五代词在取材上则沿袭晚唐风尚，集中在花草树木、弱小的动物身上，形成柔丽婉媚的风格。因此到晚唐、五代，咏物词的审美趋向产生了变化：第一，托物言志之作大减，所咏多为个人或一己之情、一时之心绪。第二，所咏之物由刚健、壮阔转为柔丽、精致，描写由速写和素描转为工笔和彩绘，语言也开始由俗转雅、由粗转精。例如同样是咏植物，敦煌民间咏物词则取材于开阔的空间，如《生查子》（一树润生松），所咏为山涧中挺拔的松树；而晚唐五代的文人咏物词多是取材于室内或庭院内之物象，如李白《清平调》三首，所咏为沉香亭之牡丹；欧阳炯《女冠子》（秋宵风月）所咏为园池内的荷花。同是咏动物，敦煌民间词所咏的是冲锋陷阵的战马、“喧呼别渌波”的海燕；而晚唐五代文人词咏的是供人娱乐的舞马（张说《舞马词》）、体轻人怜的梁燕（牛峤《梦江南》）、庭院内的蝴蝶（毛文锡《纱窗恨》）等，取材于较小的空间。第三，敦煌、盛唐词多直呈所咏之物，晚唐、五代咏物词则喜将事物置于具体的、动态的环境中进行比较细致的形容。如牛峤《梦江南》咏燕、欧阳炯《南乡子》咏孔雀等。第四，晚唐、五代常把咏物与叙写闺情或艳情相结

合。如温庭筠《杨柳枝》之一、四、六。第五，与言情的写作目的相对应，晚唐、五代咏物词多用拟人手法，赋予事物以人的细腻情感。（许伯卿著，2007：119）

根据统计，宋代咏物词有近 3157 首，约占现存全部宋词的 15%；而宋代词人中，有咏物词传世的词人约有 440 人。（路成文著，2005：45-47）其中赵长卿、辛弃疾、吴文英等是宋代创作咏物词最多的词人之一。宋代咏物词的发展大致可分为四个阶段：北宋初期、北宋中后期、南渡时期、南宋中后期，其中北宋中后期和南宋中后期是宋代咏物词发展的两个高峰。

北宋初期是宋代咏物词的承袭期。此期承晚唐五代余韵，以花间咏物词风为主，即注重对物象外在形态的描绘，讲求形似，侷色揣称，曲尽笔墨以求惟妙惟肖，略等有声之画，风格冶艳，语言柔美。（许伯卿著，2007：130）此期的咏物词作数量较少，仅有 112 首，咏物词作者有 27 位。（路成文著，2005：45-47）这些咏物词都以描摹对象为主，除了体物之外，没有太多的主观色彩和个性化的情感内涵，而审美理想、表现技法等各方面也不够明确和成熟。晚唐五代文人咏物词多应制奉和、歌酒唱酬、拈题赋物之作，重体物而轻意兴。在晚唐五代词风的熏染下，词人以《花间集》为标准，使宋初咏物词局限在艳情、闺情的狭小天地中，题材狭隘、思想内容贫乏。与文人咏物词相对应的敦煌民间咏物词，则秉承民间文学“感于哀乐”、“缘事而发”的特点，较注重比兴寄托。但这一传统并没有被北宋前期的词人所继承。此期创作咏物词较多的词人有柳永（9 首）、晏殊（30 首）、欧阳修（23 首）等。当时最负盛誉的咏物词，当属林逋《点绛唇》（金谷年年）、梅尧臣《苏幕遮》（路堤平）和欧阳修《少年游》（栏杆十二独凭春），此三首咏物词被誉为“咏春草绝调”（唐

圭璋编，1986：4244）。而柳永《望远行》咏雪以慢词之体例对物象作淋漓尽致的刻画，实开慢词咏物之先，对咏物慢词的发展具有开创性的影响。

北宋中后期，是咏物词的反正期。此时咏物词的创作渐成风尚，作者人数增多，词作总量和风格也有大突破。此期共有咏物词 289 首，咏物词人 48 人。

（路成文著，2005：45-47）咏物词作较多的主要词人有苏轼、毛滂、黄裳、周邦彦、黄庭坚等。其中苏轼和周邦彦在创作范式上的开拓具有典范意义，对后来的咏物词创作影响深远。苏轼的影响主要表现在作品的情感内容上，周邦彦的影响则表现在体制规模上。经过这些词人的开拓创新，此期的咏物词逐渐从晚唐五代和宋初艳冶、狭小的风格中解放出来，转向由内心对社会人生的关注。词人的审美取向不只局限于对事物外形的描绘，更多是赋予事物以生命和情感内涵。苏轼就是开此一代风气的词人。他的咏物词如《水龙吟·次韵章质夫杨花词》咏杨花、《卜算子·黄州定惠院寓居作》咏雁、《西江月·咏梅》等将内心情怀寄托在所咏之物身上，而词中人被“物化”，物被赋予了情感与生命，形成了人格化的咏物词，为南宋咏物词奠定了规模格局。而周邦彦对咏物词的拓展主要表现在重视词内容的组织，扩大了词的容量，在铺叙中融入主体的情怀。因此，北宋中后期的咏物词无论在取材范围还是情感内容上，都比晚唐五代及北宋初期有很大的突破和收获，它正朝着敦煌、盛中唐原创期咏物词那样宽广深厚、注重比兴寄托的道路反正、回归。（许伯卿著，2007：136-137）

南渡时期是咏物词的勃兴期。这段时间最短，但咏物词量却大幅度增加至 726 首，参与创作的词人最多，达 117 人。（路成文著，2005：45-47）其中朱敦儒和李清照的咏物词艺术成就最高。朱敦儒的咏物词深刻呈现了其现实苦难，也寄寓他潇洒出尘的高洁品性，带有强烈的时代特点和个性化特征；而以

李纲为首的“南渡四名臣”的咏物词也成为他们表白高洁情操、慰藉孤独心灵的载体。此时期经历靖康之难与宋室南迁的时代裂变，文人饱受战乱流离之苦，创作取材和词风都发生了明显的变化，咏物词作也因此浸染了鲜明的时代色彩，饱含着深刻的现实苦难。当中以出现的一批象征着南渡士人颠沛流离命运的咏雁词最具代表性，如朱敦儒的《卜算子》（旅雁向南飞）、刘焘《转调满庭芳》（风急霜浓）、赵鼎《浪淘沙·九日会饮分得雁字》（霜露日凄凉）等，通过词人与孤雁的共鸣交感，深刻地体现了时代人们的共同心理。此外，词人也通过咏物词抒写其现实苦难，并寄寓其高洁的人格操守，如咏梅词中朱敦儒的《卜算子》（谷涧一枝梅）、《念奴娇·梅次赵仙源韵》（见梅惊笑）等。此时期的另一位主要词人李清照，她的咏物词都具有飘泊无依之苦和国破家亡之痛的深刻烙印。她对于物象的体察和描写，具有鲜明的女性特征；再加上时代动荡和丧夫之痛的双重打击，故即使同样是借咏物写现实境遇，李清照更侧重于表现其遭受苦难的过程和当时的心理体验。（路成文著，2005：131）南渡之后，李清照的咏物词成为其痛苦愁绪的载体，如咏梅词《孤雁儿》（藤床纸帐朝眠起）、《满庭芳》（小阁藏春），《添字丑奴儿》（窗前谁种芭蕉树）咏芭蕉等。总结这一时期的咏物词，朱敦儒、李清照、李纲等人的咏物词都充分发挥了苏轼、黄庭坚等人借咏物词抒写个人情感、际遇与人格品性的个性化特征，再加上时代色彩的浸染，取得了突出的成就。

南宋中后期直到易代时期，是咏物词的深化期。在这近 150 年内，咏物词多达约 1725 首，词人有 248 位。（路成文著，2005：45-47）此期咏物词为第二大题材类型，成就极高，名家、名作辈出，影响极大，是宋代咏物词发展演进的最重要阶段。南宋中期以后，词坛上出现两派作家，咏物词的创作也因此

呈现出两种不同的风貌。其一是以辛弃疾为代表的辛派词人，包括陆游、陈亮、刘克庄、蒋捷等。这些词人多具有强烈的主体意识和丰富的人生体验，因此他们的咏物词都具有深刻而丰富的情感内涵。辛弃疾咏物词的主流是抒情言志，将物性、己情、国事与往事、时世和理想熔铸一炉，在思想内容和艺术成就上都是宋代咏物词的又一高峰。（许伯卿著，2007：136-137）此派代表作有辛弃疾《永遇乐·赋梅雪》（怪底寒梅）、《归朝欢·题赵晋臣敷文积翠岩》（我笑共工缘底怒）、陆游《卜算子·咏梅》（驿外断桥边）等，皆是寄托深远的咏物佳作。其二是以姜夔为代表的典雅派词人，包括史达祖、吴文英、张炎、王沂孙等。这批词人主要追求具有审美意味的艺术化人生，使得他们的咏物词在艺术方面臻于极致；但同时他们也身处日益衰亡的末世，尤其是易代词人，更经历亡国的悲痛，因此在咏物词的情志内涵方面，他们虽不如辛派词人激越高昂，却也显得沉郁哽咽，绝非后人所评价的纯粹是字谜，了无意蕴。（路成文著，2005：54）姜夔咏物词的雅化体现出宋代咏物词的最高审美理想，咏物词至姜夔而全面成熟。此派代表作有姜夔《暗香》、《疏影》、吴文英《琐窗寒·玉兰》、王沂孙《齐天乐·蝉》等。他们的咏物词在追求艺术形式和技巧之外，也对物象遗貌取神，并寓以家国和身世之感，显得深沉含蓄、词境高远。至此，中国古代咏物词史上的四大主题类型——摹形绘态、借物抒情、托物言志、寄寓身世已完整出现。骚雅派的词风及其所建立的咏物词理论，也深深影响了往后以至于清代的咏物词创作。

从宋代咏物词的发展脉络可以看出，咏物词作为一种重要的创作题材，并非一开始就为词人所重视，而是经过长时间的酝酿才逐步建立起来的。这是一个题材内容由狭隘到丰厚、艺术表现由粗疏到精细最后同归雅化的过程。它一

方面反映出咏物词自身的演变规律，另一方面又可以看出咏物文学是如何在某些特殊的历史时期和社会变革的因素下产生演变。

第三节、苏轼和姜夔的咏物词创作经历

苏轼字子瞻，号东坡居士，宋仁宗景祐三年（1037年）出生于眉山县纱縠行（孔凡礼撰，1998：9），是北宋著名的文学家。他一生的仕途经历“在朝——外任——贬居”的两次大循环。（王水照、朱刚著，2004：45）这官场的浮沉让他常借文学创作以抒发内心情感，这不仅表现在其文章和诗歌中，更能从擅于“言情”的词作中清楚感受苏轼个人内心细腻的情感。苏轼在宋代词史上最大的功劳，就是“以诗为词”¹，为宋词的题材内容、艺术手法和功能各个方面带来了开拓和创新。他突破晚唐五代至北宋初期“词为艳科”²的传统，开创性的将许多题材如怀古、言志、悼亡等写入词中，将只表现“爱情”的词扩展为表现“性情”的词，从而扩大词的抒情功能。他将词应歌娱乐之功能减低，加强抒情言志的功能。在艺术手法上，他将议论、抒情和叙事融为一体。这些变革都可在苏轼的咏物词中明显看出。

¹ “以诗为词”是苏轼将“歌者之词”雅化成“文人之词”的重要途径，即把宋代历来被视为小道的词与诗并举，在词的创作上借鉴诗心、诗法，把词体“缘情”和诗体“言志”的功能结合在一起，扩大了词狭窄的内容。另外，苏轼也引诗题作词序，以诗人句法、引议论入词，突破音乐对词体的约束。“以诗为词”拓宽词境，提升词格，开创了以超旷为主导风格的多样词风。

² 欧阳炯《花间集序》言：“绮筵公子，绣幌佳人，递叶叶之花笺，文抽丽锦；举纤纤之玉指，拍案香檀。不无清绝之词，用助娇娆之态。自南朝之宫体，扇北里之娼风。”（赵崇祚辑、李一氓校，1958：1）说明了晚唐五代的花间词多是酒筵歌女之词，内容多写闺阁之情，以描写男女情爱与相思离别、妇女容貌、服饰与情态和风花雪月为主，辞藻华丽，具有绮靡冶艳的色彩。词学家遂称这类词做“艳科”，是晚唐五代的主导词风。民国词学家胡云翼在《宋词研究》中说：“词为艳科，故遭时尚。”（胡云翼，1989：28）对于词之体性风格首次明确地提出“词为艳科”这四个字。

据统计，苏轼存词 362 首，咏物词近 50 首，是北宋词人最多的一位。（路成文著，2005：87）苏轼的咏物词大都是游戏应酬之作，但在立意构思、遣词造句等方面都相当用心讲究，并非是游戏应酬心态下的产物。如其代表作《水龙吟》（似花还似非花）正是应酬唱和之作；另外，也有一些咏物词是苏轼在特定情感状态下创作的，如《西江月》（玉骨那愁瘴雾）、《水调歌头》（明月几时有）、《贺新郎》（乳燕飞华屋）等，物象具有情感和生命，形成人格化的咏物词。苏轼词作的开创性和突破成为了宋代咏物词史上继往开来的词人。

苏轼身处的北宋时期，词仍被视为是小道、末技，不能登大雅之堂，苏轼也不能超越时代的格局，在他的词体意识中，也有轻视词体的一面。如他在文章中称词为“小词”、“余技”、“闲居之鼓吹”等，显示他将词看做是诗文以外的末流。然而，正是因为词为小道末技，因此在陶写个人情感上，比大雅之堂的诗文来得更深入细腻，具有更多无限广阔的发展空间。苏轼清楚看到了词的内在发展潜力，他对词体的开拓发展，即在于让词脱俗雅化，“以诗为词”。那苏轼是何时开始将其文学创作的重心从诗文转移到词作身上？这要从苏轼生涯中最低潮的一个时期开始说起。

在苏轼生涯中，元丰二年（1079 年）的“乌台诗案”是苏轼得以更多接触词的现实背景。苏轼因为所写的诗文而在乌台诗案中饱受磨难，后来被贬到黄州当团练副使，因“不敢作文字”，故从此致力于当时被称为小道的词的创作。乌台诗案时，苏轼的诗不但殃及亲人，也累及朋友，事后回忆起来都会痛心疾首。如他在《黄州上文潞公书》中忆及当时被捕的情景：“轼始就逮赴狱，有一子稍长，徒步相随。其余守舍，皆妇女幼稚。至宿州，御使符下，就家取文书。州郡望风，遣吏发卒，围船搜取，老幼几怖死。既去，妇女恚骂曰：‘是好著书，书成何

所得？而怖我如此！’悉取烧之。比事定，重复寻理，十亡其七八矣。”（孔凡礼点校，1986：1380）当时苏轼的妻子痛恨苏轼所写的诗文为家人所带来的祸害，还因此愤而烧书。《与王定国书》中也说到：“知识数十人，缘我得罪，而定国为某所累尤深。流落荒服，亲爱隔阔，每念至此，觉心肺间便有汤火芒刺。”（孔凡礼点校，1986：1513）由此可见，乌台诗案给予了苏轼非常沉重的打击。

苏轼以文字得罪，故在乌台诗案后最顾忌的就是文字，以致于不敢作文字和诗歌，也表现出深自闭塞的心理。其《与李端叔书》中说：“得罪以来，深自闭塞。……。平生亲友无一字见及，有书与之亦不答，自幸庶几免矣。……。自得罪后，不敢作文字。此书虽非文，然信笔书意，不觉累幅，亦不须示人，必喻此意。”（孔凡礼点校，1986：1432-1433）苏轼在乌台诗案后处处显得小心谨慎，连与友人的书信来往都多次交代“乞勿示人”，担心信中“虽无所云，而好事者巧以酝酿，便生出无穷事也。”（孔凡礼点校，1986：1709）但这种动辄获罪的险恶处境并没有改变苏轼洒脱不羁的性格，而是代之以谨小慎微。

为了避免再次引起祸端，苏轼身边的亲友都一再告诫他切勿再做诗文。其《与程正甫书》说：“子由近有书，深戒作诗，其言切至，云当焚砚弃笔，不但作而不出也。”（孔凡礼点校，1986：1594）苏轼也听取劝告，“诗赋赞咏之类，但涉文字者，举不敢下笔也。”（孔凡礼点校，1986：1579）但大自然山川风物的激发，再加上内心郁闷愤懑但又不能与人直说的苦闷，苏轼还是不吐不快。他当时最渴望的就是能自由地抒写怀抱性情。于是，一向被视为小道、末技的小词便进入苏轼的创作生活，成为他创作上的首选样式。（赵晓兰，1999：320）尤其是以托物言志为主的咏物词，正好符合苏轼的创作要求。苏轼就借此题材的优势进行发挥和开拓，将心中不能直言，而又不能不言的情感寄托在词中，借所咏

之物表达出来。苏轼许多的咏物名作都是写于政治失意时期，如《卜算子》（缺月挂疏桐）、《水龙吟》（似花还似非花）、《西江月》（玉骨那愁瘴雾）、《贺新郎》（乳燕飞华屋）等，都寄寓了苏轼高洁的人格理想和政治上不能直言的失意苦闷心情，因此是本文主要的研究对象。

元丰二年到元丰七年被贬黄州的时期，是苏轼政治上的失意时期，但却是他词作上的高峰期。乌台诗案这场文字狱虽然为苏轼带来了有生以来最为沉重的打击，造成了巨大的精神创伤，但也为他的文学创作开辟了新天地，让他在戒作诗文之后还能够以另一种方式继续抒发内心情感。其实苏轼在经历了乌台诗案的苦难之后，虽然对政治抨击上有所警觉、压抑，但并未磨去其锋芒，更远非如他所说闭口缄默，灰心槁形。（苏轼研究学会编，1982：187）从苏轼留下的作品中可以发现，苏轼到黄州后还是有进行诗文创作，并反映了他贬谪黄州时期的种种心境，寓意深远，是研究苏轼作品的代表时期。而本文所研究的苏轼咏物词，作于黄州的代表作有《卜算子》（缺月挂疏桐）、《水龙吟》（似花还似非花）、《定风波》（好睡慵开莫厌迟）等，都寄寓了苏轼被贬谪时期的心志情感，不仅词境含蓄深远，艺术手法上也有所创新和突破，是不可多得的佳作。

笔者研究的另一位咏物词人是姜夔。姜夔字尧章，番阳人，是南宋著名的文学家。他在湖南认识到了擅长写诗，与杨万里、范成大、陆游和尤袤齐名的萧德藻。萧德藻赏识他的诗，并把侄女嫁给他，带他寓居湖州。他居苕溪之上，与弁山之白石洞天为邻，后来永嘉潘柢就为他取字曰白石道人。姜夔一生不曾仕官，他屡试进士，但都不及第。南宋中叶是江湖游士极盛的时代。他们以文字为干谒的工具，有许多落魄文人依靠做游士过活，白石就是其中之一。他除

了卖字之外，多是依靠他人的周济过活。他在湖州所依靠的是萧德藻；苏州是范成大；相依最久的是寓居杭州时的张鉴。姜夔宁宗嘉定年间（1220 年左右）卒于杭州，年六十余岁。（[宋]姜夔著、夏承焘笺校，1998：1）

根据《唐宋词人年谱》记载：夔少以词名，能自制曲，初率意为长短句，然后协以律。尝以杨万里介，谒范成大于苏州。成大以为翰墨人品皆似晋宋之雅士。（夏承焘著，1979：425）姜夔年轻的时候就以作词闻名。而范成大于姜夔最重要的一个评价就是其人品和作品都有魏晋人飘逸萧散的特点。这种魏晋风度或晋宋精神体现在文学上，就是对笔墨行迹的超越，而主要表现创作主体深层次的天然资质与高层次的飘逸气韵，是一种摆脱拘检的精神自由。（张惠民著，1995：201-202）把晋宋人士韵度飘逸、萧散玄远作为审美理想，不仅是南宋人的自觉追求，也是姜夔非常向慕的。而姜夔的性格都颇有晋宋人士高雅萧散的特点，这影响了他的词风走向。明代张羽说他“体貌清莹，望之若神仙中人”、“性孤僻，尝遇溪山清绝处，纵情深诣，人莫知其所入；或夜深星月满垂，朗吟独步，每寒涛朔吹凛凛迫人，夷犹自若也。”（转引自张惠民，1995：204）而杨万里也拿晚唐诗人陆龟蒙比姜夔：“夔游苏松间，颇自拟为陆龟蒙。万里亦称其文无不工，甚似龟蒙。”（夏承焘著，1979：425）姜夔四十多岁还考不上进士，一生飘泊江湖；陆龟蒙也终老布衣，自号“江湖散人”，二人身世遭际颇相似，其脱离现实的生活也很相似，龟蒙所隐居的吴江，又是姜夔来往苏、杭屡经之地。有此生活因素，加上杨万里对他的嘉奖，和当时以唐诗修正江西派流弊的文学趋势，于是形成了姜夔的词风：饶有缥缈风神而缺少现实内容。（[宋]姜夔著、夏承焘笺校，1998：5）

姜夔词作最主要的特征就是张炎所说的“清空”。“清空”相对于“质实”，即善于提空描写，抓住物的神理和情韵，并于言外有寄托之意，只可意会不可实指，以达到空灵的神韵。“清空”的思想基础，首先就要具有高超、洒脱的情趣。“清”这个审美概念，就是由自然物象属性的“清”而被晋宋人借用以对人物品性的评价，后来才成为文学作品审美的风格概念。（张惠民著，1995：213-214）“清”正是晋宋人所追求的精神风貌的最主要特征，而姜夔高尚脱俗的主体人格体现在其词作上，就是空灵高逸的清远意境。

姜夔的另一个写作经历，就是与淮南合肥姐妹的情事。夏承焘《姜白石词编年笺校》中《行实考·合肥词事》言：

白石客游合肥，屡见于其诗词集，其词序纪年最早者有词集卷三丁未年之《踏莎行》，乃别淮南后感梦之作，可见客合肥犹在丁未之前；丁未是淳熙十四年（一一八七），时白石约三十三、四岁。……。合肥所遇，以词语揣之，似是勾栏中姐妹二人。……。歌曲卷四《解连环》，有“大乔小乔”之语，同卷《琵琶仙》湖州感遇亦云：“有人似旧曲桃根桃叶”，《解连环》、《琵琶仙》皆忆合肥之作也。……。合肥巷陌多柳，屡见于白石诗词。……。今知咏柳与合肥有关。……。白石客合肥，常屡屡来往，其最后之别在光宗绍熙二年辛亥（1191），辛亥一年间亦尝数次往返，两次离别皆在梅花时候，一为初春，其一疑在冬间。故集中咏梅之词亦如其咏柳，多与此情事有关。（[宋]姜夔著、夏承焘笺校，1998：271-273）

根据夏承焘考证，姜夔《踏莎行》、《解连环》、《琵琶仙》等词皆是怀念合肥姐妹二人所作。而咏梅和咏柳之词如《江梅引》、《小重山令》、《一萼红》、《淡黄柳》、《暗香》、《疏影》等亦是与合肥情事有关，寄托了姜夔的怀人之情和身世之感。可见姜夔客游合肥的经历和怀念合肥情人之情成为他往后词作上的重要题材内容之一。

据统计，姜夔存词共有 80 多首，依内容来分：感慨时事、抒写身世之感的有《扬州慢》等约 15 首；山水纪游、节序咏怀的有《点绛唇》等，交游酬赠的像《石湖仙》等各有约 14 首；怀念合肥情人的有约 19 首；其余约 30 首都是咏物之作（咏梅花的占 17 首）是姜夔各题材作品中分量最多的一类。（[宋]姜夔著、夏承焘笺校，1998：2）宋词至姜夔时进行全面的雅化，强调词要有所寄托，尤其是咏物词。他的咏物词多寄托家国和身世之感，词境含蓄高远，于各类题材词作中成就最高，它的影响一直下逮六、七百年后清代的咏物词。

第三章、苏轼与姜夔咏物词的情感寄托

苏轼和姜夔咏物词中所寄托的情感内涵，有借咏梅花、荷花等具有高洁情志的物象寄托孤高幽独的脱俗情志，也有寄寓身世之感和家国之感。苏轼的身世之感多是政治生涯上的流离飘泊和孤寂之感，而姜夔的身世之感多是羁旅人生的感慨及怀念合肥情事。另外，咏物词的“寄托”观念继承了《诗经》、《离骚》以来的比兴寄托传统，以香草美人题材寄寓身世之感和君国之思，意在言外，词意委婉含蓄。

第一节、孤高幽独的脱俗情志

苏轼“有所寄托”的咏物词多是作于政治失意的时候，尤其是在被贬时期，他更借咏物来抒发苦闷的心情。故笔者将以苏轼被贬时期的咏物词为例，探讨其咏物词中所寄寓的孤高、不流于俗的情感。苏轼借咏物抒发情怀寄寓孤高人格即始于“乌台诗案”被贬黄州的时期。（张惠民、张进著，2004：446-447）如《卜算子》（缺月挂疏桐），是苏轼在“乌台诗案”中劫后余生被贬为黄州团练副使，于元丰三年（1080年）初贬黄州时所写的：

缺月挂疏桐，漏断人初静。谁见幽人独往来，缥缈孤鸿影。 惊起
却回头，有恨无人省。拣尽寒枝不肯栖，寂寞沙洲冷。（邹同庆、王宗堂
著，2002：275）

苏轼刚贬到黄州时还是处于罪人的身份，因此生活艰辛、思想苦闷，其心情和处境是凄凉而幽独的。而词中苏轼以“孤鸿”自况，就是比喻自己孤零无助的情感。“鸿雁”是一种候鸟，总随季节的变化而成群结队迁徙，因此常被人用来比喻人生的漂泊无定。而落单“孤鸿”的彷徨无助更能深入体现出文人孤零无依的忧思。（梁颖晰，2004：24）

词中，这只在夜深人静中无枝可依、满怀幽恨却无人理解的孤鸿，正是苏轼被贬后孤独无助的自我写照。“孤鸿”的意象委婉曲折地展现出苏轼刚到黄州时“亲友绝交，疾病连年”、“郡中无一人识者”的孤独和彷徨。词中孤零无助的孤鸿再加上孤单的缺月，以及寂寥疏桐的渲染，这三个意象有力地表现出词人的孤苦心境。另外，“幽人”和孤鸿有着本质上的相同，都是孤寂无依而又来去匆匆、缥缈不定，是苏轼对自己身为贬谪者的自喻。而惊恐不安、心怀幽恨的孤鸿也把苏轼遭受打击后惊魂未定、顾影自怜的心情贴切地表现出来，突显其心里无人理解的郁闷和苦衷。受惊的孤鸿在焦灼中来回飞动，希望找到一根树枝来安身栖息。但它飞来飞去，拣尽所有的寒枝仍不肯栖息降落，最后宁愿像树叶一样飘落在寂寞又凄冷的沙洲上。孤鸿的“拣尽寒枝不肯栖”寄寓了苏轼始终含着“良禽择木而栖，贤臣择主而仕”的高远理想与即使在凄清孤寂、厄运忧患的恶劣环境下都不苟合流俗的孤高心志。苏轼一心想为朝廷效力，但因为性格直率，又不肯同流于俗，始终与新旧党员不能融合，以致于仕途生涯崎岖坎坷。他在词中借孤鸿以托意，抒发自己壮志难酬、孤高和寡的孤鸿悲情和不苟合于世、孤高自守的人生态度。

苏轼这首词虽然全篇咏孤鸿，但又处处语带双关，看似咏物实则写人。

（清）黄苏《蓼园词评》评论此词说：“按此词乃东坡自写在黄州之寂寞

耳。……。语语双关，格奇而语隽，斯为超诣神品。”（唐圭璋编，1986：3032）

词中孤鸿的种种形象都是苏轼的倒影，他在对物象刻画得不即不离之余，又融入自身细腻的情感，终将物我完全融合为一体。（宋）黄庭坚《山谷集》卷二十六《跋东坡乐府》评曰：“语意高妙，似非吃烟火食人语，非胸中有万卷书，笔下无一点尘俗气，孰能至此？”（[宋]黄庭坚撰，2005：300）即此词展现出苏轼在逆境中高洁脱俗的情操。（清）陈廷焯《词则·大雅集》卷二也给予此词很高的评价：“东坡词寓意高远，运笔空灵，措语忠厚，是坡仙独至处，美成、白石亦不能到也。”（唐圭璋编，1986：3783）（清）谢章铤《赌棋山庄词话》卷二：“咏物词虽不作可也。别有寄托，如东坡之咏雁；独写哀怨，如白石之咏蟋蟀，斯最善矣。”（唐圭璋编，1986：3343）清代沈祥龙《论词随笔》的评价更可见此词的价值所在：“词异源于诗，诗言志，词亦贵乎言志。淫荡之志可言乎哉？‘琼楼玉宇’，识其忠爱，‘缺月疏桐’，叹其高妙，由于志之正也。”（唐圭璋编，1986：4047）可见这首咏物词之所以获得如此高的评价是因为它在单纯咏物之余还别有寄托，不仅物情交融，还有着深厚的情感内涵。

宋哲宗绍圣三年（1096年），苏轼被贬惠州时所写的《西江月》（玉骨那愁瘴雾），也是一首借咏梅而寄托其孤高绝尘之品格的咏物词：

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。
素面常嫌粉涴，洗妆不褪唇红。高情已逐晓云空，不与梨花同梦。（邹同庆、王宗堂著，2002：785）

绍圣三年王朝云病逝于惠州，宋代释惠洪《冷斋夜话》说此词是苏轼悼念侍妾王朝云之作：“作《梅花》词曰‘玉骨那愁瘴雾’者，其寓意为朝云作也。”（张伯

伟编校，2002：13）王楙《野客丛书》也认为此词“盖悼朝云而作”（[宋]王楙撰、王文锦点校，1987：63）。苏轼素来以王朝云为知己，与其情笃。绍圣元年苏轼南贬时，只有王朝云不离不弃，一直相从陪伴。因此苏轼这首词不仅寓情深挚，也借梅花寄寓自己在尘世中不流于俗的高洁人格，写梅花亦是写人，写朝云亦是写自己。

此词重在咏梅花的品格。梅花有傲雪抗寒的斗争精神，又有孤高亮洁、不同流俗之品格和溢香的本性。梅花傲雪不与众花争妍又给人孤芳之感，形成了宋人赏孤爱独的审美心理。（许兴宝著，2002：190-191）惠州在岭南，乃瘴疠之地，苏轼咏梅，特赞其不畏瘴雾的玉骨风姿和不同于凡花的高远情韵。即使在瘴雾笼罩下，梅花依旧傲然屹立，还能自生“仙风”，飘逸潇洒，显示它并非尘中之物，所以才吸引了海仙的爱戴。梅花的枝头上常吸引“非尘埃中物”的岭南珍禽——绿毛幺凤栖集着，更突显它冰姿玉骨、淡雅素静的形态，这不仅是在歌颂王朝云，也是苏轼自己高洁的人格象征。梅花虽然仙风道骨，骨重神寒，但仍不失它婉转绰约的韵致，更有与生俱来的秀丽，有着清新淡雅的自然气质。梅花天然的洁白容貌，是不屑于用胭脂俗粉来妆饰的；涂上脂粉，反而掩盖了它的自然之美。而梅花的嫣红也是天生丽质，不会因为洗妆而褪减。苏轼所咏的岭南梅花色调特殊，有别于其他的梅花，如庄绰《鸡肋编》所说“梅花叶四周皆红，故有‘洗妆’之句。”（庄绰撰、萧鲁阳点校，1983：113）显示出梅花的自然色泽，本来就不需任何的人工雕琢和脂粉的妆饰，也不会褪去其艳丽的唇红。而“高情已逐晓云空，不与梨花同梦”便是对梅花个性的准确概括。此句典故源自王昌龄《梅》中的诗句：“落落寞寞路不分，梦中唤作梨花云”（永瑢、纪昀等编纂，2003：1480-275）。梅花的高逸超然物外之情，不能与梨花

同梦而语，因为梨花只有洁白的容貌可取，并无傲雪抗寒的孤高精神。由此可见，从梅花的冰姿玉骨、不饰粉妆到不与梨花同梦都表明了梅花的独特个性和其之所以超尘脱俗而不同于凡花的特质之处。苏轼写尽梅花坚毅高贵、超尘脱俗的品性，除了在悼念王朝云，同时也在寄寓自己历经人生风雨仍旧傲然孤立、不与世俗“同梦”的高洁情操。

全词通篇咏梅，不见“梅”字，却句句有梅意，寓意深远。词中人与梅幻化为一，两相契合：梅花的玉骨风姿也就是王朝云的形象；梅花的超尘脱俗也就是苏轼的寄寓反映。（宋）胡仔《苕溪渔隐丛话》言：“绝去笔墨畦径间，直造古人不到处，真可使人一唱而三叹。”（永瑛、纪昀等编纂，2003：1480-546）

（明）沈际飞《草堂诗余》卷一杨慎评：“古今梅花词，此为第一”（转引自朱靖华、饶学刚、王文龙、饶晓明著，2007：1220）这首咏物词的妙处就在于空灵蕴藉、言近旨远，看似句句写梅，但实则句句写人。物与人若隐若现、不即不离，实则一体。花即人，人即花；咏物即是悼亡，咏梅即是自我的寄寓。

除此之外，苏轼还有《荷花媚》（霞苞电荷碧）咏荷花“天然地、别是风流标格”（邹同庆、王宗堂著，2002：22）、《贺新郎》（乳燕飞华屋）咏石榴花“待浮花浪蕊都尽，伴君幽独”（邹同庆、王宗堂著，2002：766）等都是以物象寄寓自身孤高幽独、不流于俗的品格。通过这些咏物词，可看出苏轼被贬谪的人生经历促使他成就了非常优秀的咏物词。苏轼在“乌台诗案”之后不能像以前一样直率地抒发心中的情感，但这次的打击并没有让他屈服于世俗权力。官场的黑暗让他秉持着不流于俗的高洁人格，继续过着他人人生中的失意时期。而那些郁结于心、不能直言但又不能不言的情感，遂通过所咏物象委婉地寄托出来。所以苏轼在创作上常常将主体自我的情感心理体验投注到物象身上，致使其咏

物词中的“物”具有浓烈的象征意味；但他咏物的主旨并非在于表现物，而是通过对物象不即不离的刻画，主在寄托自身的情感志向。而宋代咏物词中的“孤高幽独”到了南宋姜夔手上又有另一番风貌。

姜夔一生未曾当官，终日依靠着游士的身份和别人的周济过活，因此不像苏轼那样经历过官场生涯的浮沉，但这不表示他的咏物词就没有寄寓孤高幽独的高洁情怀。姜夔生性旷达，具有孤高人格和高尚脱俗的高洁气质，如范成大所说的“翰墨人品皆似晋宋之雅士”（夏承焘著，1979：425）。他襟怀清旷，不仅造就了其“清空”的词风，他于咏物词中也寄寓了孤高脱俗的理想境界，如《念奴娇》（闹红一舸）咏荷花：

闹红一舸，记来时尝与鸳鸯为侣。三十六陂人未到，水佩风裳无数。翠叶吹凉，玉容消酒，更洒菰蒲雨。嫣然摇动，冷香飞上诗句。日暮青盖亭亭，情人不见，争忍凌波去。只恐舞衣寒易落，愁入西风南浦。高柳垂阴，老鱼吹浪，留我花间住。田田多少，几回沙际归路。（[宋]姜夔著、夏承焘笺校，1998：30）

根据这首词的小序记载：“余客武陵，湖北宪治在焉。古城野水，乔木参天，余与二三友日荡舟其间，薄荷花而饮，意象幽闲，不类人境。”（[宋]姜夔著、夏承焘笺校，1998：30）姜夔常与友人游于江南荷塘景色之中，因感其“意象幽闲，不类人境”，加上荷花清新脱俗的姿态，遂成此篇著名的咏物词。

荷花生长在污泥中，却能长得清秀挺立、清香洁白，丝毫不受沾染污秽。它的独特之处就在于能够“出淤泥而不染，濯清涟而不妖，中通外直，不蔓不枝，香远益清，亭亭静植”，整体散发出清新脱俗的气质，被誉为“花之君子者也”

（[宋]周敦颐著、陈克明点校，1990：53）。词中“水佩风裳”一句形容荷花风姿高洁，以水波为佩带，以清风作衣裳，正显出它超尘拔俗的风骨。姜夔还把荷花比喻成形态优美、冰清玉洁的佳人和等待情人、欲去还留的仙女。荷花的红晕犹如佳人酒后玉脸上的微红，它倩影轻摇，嫣然一笑，吐出清冷的幽香，飞进了词人的诗句里。词人描写荷花形神兼备，不仅具有荷花之物态，而且花如佳人，佳人如花，摹形传神，形象艳丽又高贵。而词人借由赏荷与对荷花的眷恋不舍，寄托了自身高洁品格的理想。姜夔一生流落江湖、布衣终身，但他襟怀清旷、介然自持，犹如野云孤鹤，超拔尘俗。他写“意象幽闲，不类人境”的荷塘，实际上是体现他所要追求的高远境界；而荷花“出淤泥而不染”的君子品格和其“冷香”的高雅姿态，正是寄托了姜夔所向往的品节风范。

俞陛云《唐五代两宋词选释》评此词在空处落笔：“通首如仙人行空，足不履地，宜叔夏读之‘神观飞越也’。”（俞陛云撰，1985：406）姜夔咏荷花，非停留在物象形态的描绘上，而是摄其神理，再将自身之感融入物象的神韵之中，写花实写人。姜夔这种空际传神的词笔，让其词作往往有弦外之音，情感内涵显得更深厚，寓意更深远。

高雅则异俗，曲高而和寡，孤独之感也就油然而生了。而雪嶺古梅又正是寒士孤高人格的象征，姜夔于玉雪映照之中独赏梅花之清韵，正是这种孤独心境的表现，也是高雅的审美情趣的体现。（张惠民，1995：213）如《疏影》咏梅词句中：“苔枝缀玉，有翠禽小小，枝上同宿。客里相逢，篱角黄昏，无言自倚修竹。”（[宋]姜夔著、夏承焘笺校，1998：48）咏赞了梅花的形态美和品性美。洁白如玉的梅花点缀在附着藓苔的枝条上，翠鸟还相互依偎同宿于梅枝间，以此衬映梅花的倩丽。词人再融入赵师雄行罗浮山遇梅花之神的典故，将梅花的形

象刻画得典雅清秀之外又增添了一层神秘色彩。而“客里相逢”一句则是化用杜甫《佳人》的诗句：“天寒翠袖薄，日暮倚修竹”（中华书局编辑部点校，1999：2291）。诗中描绘了幽居深谷、远离尘世、人品高洁的佳人，是作者理想中的艺术形象。姜夔用来描写梅花，以显示它孤傲脱俗的品性，提高了梅花的高洁品味。

姜夔一开始写梅花之貌，后写梅花之神，形神兼备，将梅花刻画得活灵活现。陈匪石《宋词举》说：“‘无言自倚修竹’，明用杜诗《佳人》末句，暗用苏诗‘竹外一枝’，所以状梅之孤洁，亦比石湖之清高。”（陈匪石编著、钟振振校点，2002：52）认为梅花之孤高是在比喻范成大的清高品性。且不论梅花神态具体比喻的是谁，梅花的孤洁也可说是姜夔超尘拔俗品性笔下的产物。如缪钺《灵谿词说》言：“姜白石所以独借梅与荷以发抒而不借旁的花，则是由于荷花出淤泥而不染，其品最清；梅花凌冰独开，其格最劲，与自己的性情相合。而白石之词格清劲，也可以说是他人格的体现。”（缪钺、叶嘉莹合撰，1987：458）

总结苏轼与姜夔咏物词高洁脱俗的情感体现，可以发现苏轼的咏物词与此前咏物词很大的不同点就是，苏轼在观照外物之时，将自身融入进对象物之中，进入了一种“无我”的状态。他将自我主体一切的情感思绪都附着于对象物之上，使物象具有了“我”的色彩，从而寄托主体情感。苏轼因为人生的特殊经历，其作品往往借物以寄托深远的寓意，即通过咏物传达自己不流于俗、傲然孤立的高洁情操。而姜夔与苏轼同样有着高远的情怀，但姜夔的咏物词与苏轼不同的是，姜夔因为没有经历过官场的波折，因此没有像苏轼一样全篇专注于寄托高远情志的咏物词。他的诗词亦如其人，其晋宋人格完全融入词作中，体现在词中物象的脱俗气质和整体词风的“清空”意境中。

第二节、身世之感

宋词经过北宋初中期（沿袭期）的酝酿发展，到了北宋中后期，即变革期时，词的功能内容等方面都产生了很大的突破。变革期的词渐走出晚唐五代的花间词风的影响，迈向更宽广的发展道路。从功能上来说，词的应歌娱乐功能减低，而抒情言志的功能逐渐加强，突破了“词为艳科”的传统。这时领导变革的代表词人如苏轼、秦观、周邦彦等在创作上“将身世之感打并入艳情，又是一法”（唐圭璋编，1986：1652），即是将自身的身世之愁融入词作中。此时期的创作走向再加上苏轼官场人生的坎坷经历，发展到其咏物词身上，更加能从词中所咏的物象感受到苏轼所寄托的身世之愁。

宋神宗元丰四年（1081年），苏轼被贬黄州时写了《水龙吟》（似花还似非花），通过咏杨花刻画了一位思妇的孤独和凄凉，然而在深层中则寄寓了自己的身世之感：

似花还似非花，也无人惜从教坠。抛家傍路，思量却是，无情有思。
萦损柔肠，困酣娇眼，欲开还闭。梦随风万里，寻郎去处，又还被、莺呼起。
不恨此花飞尽，恨西园、落红难缀。晓来雨过，遗踪何在？一池萍碎。
春色三分，二分尘土，一分流水。细看来不是杨花，点点是离人泪。
（邹同庆、王宗堂著，2002：314）

这首词是苏轼为了和其友人章粼（字质夫）所写的咏杨花词《水龙吟》而作的，历来获得许多好评。如王国维在《人间词话》中说：“东坡《水龙吟》咏杨花，和韵而似原唱；章质夫词，原唱而似和韵，才之不可强也如是。”又说“咏物之词，

自以东坡《水龙吟》为最工。”（唐圭璋编，1986：4247-4248）这是一篇于咏物中写人的佳作，苏轼运用拟人手法紧扣着杨花之飘落不定和孤寂无依的形象着笔，在怜花的情感中描绘了一位思妇的凄清苦思，并以此寄托了自身遭贬谪在外地、飘忽不定的身世之叹。

词的一开头就捕捉住了杨花的特点——杨花与一般的花相同，因春风的吹拂而绽放，随着春老而零落；但又异于一般的花，无芬芳的气息，无艳丽的色彩，无诱人的姿态，体态碎小，影身枝头，只有在离树飘坠后，方能被人注意。

（人民文学出版社编辑部编，1983：173）因为杨花无芬芳艳丽见怜于人，因此无人怜惜，最终任其随风飘坠，流露出一丝彷徨无依的情韵。刘熙载《艺概·词概》云开头“似花还似非花”此句：“可作全词评语，盖不即不离也。”

（唐圭璋编，1986：3704）即是咏物但又写人又言情，三体交融。杨花“抛家傍路”，无家可归、流离失所、飘泊不定，不仅写杨花的境遇，也寄寓了苏轼对自己才难为用、任由朝廷大臣的迫害而流离飘泊的身世之感慨。而随风飘泊的杨花，看似无情却有情。“落絮游丝亦有情”、“拗莲作寸丝难绝”，一任风吹的杨花，面对自己飘零的身世，岂能无所哀思？而一任权势迫害、屡遭贬谪而居无定处的小臣，看似潇洒豁达，又岂能无所愁思？“无情”与“有思”的反差充分体现出苏轼内心的深沉愁思和难言之痛。这里词人开始将杨花拟人化，赋予杨花以人的情感和思绪，即是写花又是写自己，也把杨花的形象巧妙地转到孤苦无依的思妇身上。“柔肠一寸愁千里”，思妇因为思绪过度，才使愁肠牵绕，一日而九回。“娇眼”，源于古人形容初生柳叶有如人之睡眼初开，谓之“柳眼”的说法。（朱靖华、饶学刚、王文龙、饶晓明著，2007：600）思妇的娇眼困而至酣，欲开还闭，总是写一个无可奈何的“愁”字，将思妇的相思

神态显得的凄凉孤独。至此，词已逐渐从描写杨花转而咏思妇。作者以花喻人，语意双关，杨花与人浑融无迹，即物即人，写花亦是写人，因此显得扑朔迷离，妙于若即若离之间。思妇积思成梦，梦中随风飘忽来去，欲寻郎，偏偏又被黄莺的啼叫声惊醒，用春天的美好事物反衬思妇的无比凄凉和孤独。思妇无论是醒、是梦，愁苦都得不到解脱。词的上阕巧妙地写出了杨花随风飘荡、忽去忽还、时起时落的状态，缘物赋情，是咏物、是写人，也是苏轼身世之感的寄托。

下阕首句“不恨此花飞尽，恨西园、落红难缀”是曲笔，以落红陪衬杨花，照应上阕的“似非花”和“无人惜”——由于杨花不香不艳，坠时无人怜惜，因此飞尽也无可遗憾。这里是以“不恨”来反衬“恨”，正如“无人惜”实即“有人惜”一样，无论杨花飞尽，还是落红凋零，都意味着美好的春色即将消逝，又怎能让人不生怨恨呢？而一场大雨过后，杨花都化成了随水漂流的浮萍，进一步加深词人的春恨惆怅和惜花之情。苏轼自注云：“杨花落水为浮萍，验之信然。”（邹同庆、王宗堂著，2002：314）而浮萍飘泊不定，象征着苏轼的流离贬谪生活，寄托了他的身世之愁。春色也随着杨花的消失而逝去，一分为三，二分化为尘土，一分落入流水随之逝去了，终像杨花化作浮萍一样无迹可寻。杨花难寻，象征着春色无迹，表达了美好的事物往往一瞬间就消失殆尽，遥不可追。苏轼的惜春之情是写思妇伤年华易逝，也是在叹息自己的才能和忠心不能报效朝廷，还没有得到发挥就被权贵压迫下来。而随水逝去的浮萍之上，细看来点点滴滴的，究竟是离人之泪似的杨花，还是杨花般的离人之泪？

纵观全词，苏轼以迷离惆怅之笔，写郁塞彷徨之感。似花与非花，无情与有思，开与闭，梦寻与呼起，不恨与恨，不是与是，往往以否定之字表达肯定之意，以相反之语表达相成之思。（苏轼研究学会编，1982：242）（清）陈廷

焯《词则·大雅集》卷二言：“身世流离之感，而出以温婉语，令读者喜悦悲歌不能自己。”（转引自朱靖华、饶学刚、王文龙、饶晓明著，2007：604）苏轼词中所寄托的情感就随着这些对立的词句而显得格外婉转有张力。（清）沈谦《填词杂说》评此词“幽怨缠绵，直是言情，非复赋物”（唐圭璋编，1986：631）苏轼咏杨花紧抓其形态，切合本体，取其神韵，同时又不囿本体，还刻画思妇的凄凉形象，并寓情于物，寄托自己不能明说的情感，即宦海沉浮的感慨和对时事的惆怅，人、物、情三者正是不即不离，咏物而不滞于物。

元丰五年（1082年）苏轼贬于黄州时所作的《调笑令》（归雁）也是寄寓了词人身世的飘零和无所归属的状态。

归雁。归雁。饮啄江南南岸。将飞却下盘旋。塞外春来苦寒。寒苦。
寒苦。藻荇欲生且住。（邹同庆、王宗堂著，2002：381）

雁在诗词中往往比喻了人生的飘泊不定。词中苏轼对归雁飘泊寒苦的同情，表现了自己苦涩彷徨的心情，寄托个人境遇和人世羁旅之愁。归雁处于“将飞却下盘旋”的徘徊状态，而苏轼也对自己迁徙不定的贬谪生活感到彷徨不定。而飘泊塞外的生活正如苏轼在黄州的情况，是孤苦凄寒的。苏轼希望词中的归雁能够回到自己的地方定居下来，不再徘徊，这是苏轼愿望的投射，寄托了他渴望过着平稳安定、不再迁徙的生活。

而南宋姜夔一生奔走四方，过着幕僚清客的生活，再加上国势动荡不安，因此常借咏物词寄托身世之感与感情生活，尤其是咏梅和咏柳之作；而所寄托者多为合肥情事。杨柳象征离别时的柔情缱绻，梅花象征高雅幽洁。姜夔多用

柳、梅咏物，是因为其余与自己的人品、身世非常相似，故常用来自拟。而柳、梅与姜夔又有着特殊的关系。（赵晓岚著，2001：258）夏承焘《姜白石词编年笺校》言：“合肥巷陌多柳，屡见于白石诗词。……。今知咏柳与合肥有关。……。白石客合肥，常屡屡来往，其最后之别在光宗绍熙二年辛亥（1191），辛亥一年间亦尝数次往返，两次离别皆在梅花时候，一为初春，其一疑在冬间。故集中咏梅之词亦如其咏柳，多与此情事有关。”（[宋]姜夔著、夏承焘笺校，1998：271-273）即合肥情人的住处多种柳，姜夔与她们分别又多在梅花盛开的时候。因此姜夔咏物词常以柳、梅怀念合肥情人，也借此寄托其飘零的身世之感。如《一萼红》（古城阴）：

古城阴，有官梅几许，红萼未宜簪。池面冰胶，墙腰雪老，云意还又沉沉。翠藤共闲穿径竹，渐笑语惊起卧沙禽。野老林泉，故王台榭，呼唤登临。南去北来何事？荡湘云楚水，目极伤心。朱户黏鸡，金盘簇燕，空叹时序侵寻！记曾共西楼雅集，想垂柳还袅万丝金。待得归鞍到时，只怕春深。（[宋]姜夔著、夏承焘笺校，1998：4）

此词作于孝宗淳熙十三年丙午（1186年）姜夔客居长沙期间。当时姜夔与友人闲游山水，登上岳麓山，俯瞰湘云起伏，江水粼粼，不由兴尽悲来，遂成此篇。夏承焘言：“白石淳熙三年（1176年）客扬州，方往来江淮间，此词或是初别合肥来长沙时作。怀人各词，殆以此为最早，时白石约三十二岁。”（[宋]姜夔著、夏承焘笺校，1998：274）这是姜夔最早的怀念合肥情人的作品。此咏物词以“梅”起而以“柳”结，不仅抒写怀念情人之情，也在感叹词人飘泊的身世。

词的上片主要写游赏的心情。古城墙下的冬梅花蕾初绽，不仅写明早春的时节，也勾起了词人的怀人之情。“池面冰胶，墙腰雪老”二句对仗工整，下字精工新颖，以“胶”形容凝冰难化，以“老”形容积雪不融，足以见冬天的持久。而“云意沉沉”加倍写出冬天的寒意，深化冬天的阴郁氛围，让词境显得幽沉，词人的心境也随之沉郁起来。然而这阴郁寒冷的氛围随着与友人的出游慢慢走向开朗欢闹。

词的下片主要感叹身世的飘泊和思归怀人。词人登上岳麓山，俯瞰眼下景物，湘云低昂，湘水粼粼，顿时为自己的飘泊身世感到难过：自己多年南去北来，飘泊江湖，居无定处，到底是为了什么？姜夔于宋孝宗淳熙三年（1177年）二十二岁时，沿江下行，过扬州，往来湘鄂间，到作此词时，十年来行迹不定，羁旅异乡（刘乃昌编著，2001：7），因此不禁感叹自己飘零的身世。姜夔《玲珑四犯》中就曾云：“文章信美知何用，漫赢得、天涯羁旅。”（[宋]姜夔著、夏承焘笺校，1998：53）可见其对羁旅人生的无奈感慨。词从上片的登临之乐突然转到南去北来之悲，突兀的情感转折更突出词人沉积已久的悲怀和感叹。景物中的湘云楚水一直不断地在流动，没有定处，正是词人平生浪迹江湖的象征。

“朱户黏鸡”，即朱门黏上画鸡，是人日的风俗；“金盘簇燕”，即金盘中盛着用瓜菜制成的燕子，写的是立春的风俗。词人感叹节序更易，光阴似箭，眼看家家户户过年过节热闹的景象，时光就在不知不觉中悄然消逝，不禁流露出无可奈何的愁苦。此时，词人忆起曾与伊人在西楼美好的集会，缅想当年嫩黄垂吊的柳条在春风中摇曳起舞，就像万缕丝金袅袅地随风摆动，想必如今西楼早春的景色也一定是这样。只是垂杨依然，人事已非，美好的回忆只不过是昙花一现，回忆中昔日之景与想象出来的今日之景构成鲜明的对比，突出词人怀

人情感之强烈。词后来从忆旧怀人过渡到怀归。等到回到旧地，只怕已是春暮，更怕归时人事已非。结笔深情委婉，思绪回环。全词由氛围阴郁到雅兴生起，进而兴尽悲来，通过柳、梅传达怀人之思，也寄托了词人始终飘零不定而又无可奈何的羁旅人生。

宋光宗绍熙二年（1191年）辛亥之冬，姜夔诣访范成大期间应主人之邀而写的咏梅词姐妹篇《暗香》、《疏影》，也是姜夔寄托身世之感和家国之感的著名代表作。词牌名取自宋代林逋的咏梅诗《山园小梅》：“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏。”（北京大学古文献研究所编，1998：1218）其中明显寄托身世之感的要数《暗香》：

旧时月色，算几番照我，梅边吹笛。唤起玉人，不管清寒与攀摘。何逊而今渐老，都忘却、春风词笔。但怪得、竹外疏花，香冷入瑶席。江国，正寂寂。叹寄与路遥，夜雪初积。翠尊易泣，红萼无言耿相忆。长记曾携手处，千树压、西湖寒碧。又片片、吹尽也，几时见得？（〔宋〕姜夔著、夏承焘笺校，1998：48）

此词以梅喻情人，通过咏梅追忆往事，寄托身世之感和今昔对比的感慨。上阙首句“旧时月色”，倒装起法，勾勒出时空范围，也勾连着过去与情人的回忆。旧时柔和的月夜下，梅边萦绕着笛韵的悠扬，极言当年的诗境之美。首句以破空而来的突兀之势，使词人沉溺于对往事的回忆。《词洁辑评》评论道：“欲使千古作者皆出其下”。随后转入词人与玉人不顾清寒在月下共摘梅花的美好回忆，玉人的深情密意都投注在梅花身上，梅花所负载的情感内涵就显得格外厚重了。“何逊”二句笔锋由回忆徒转写今，词人以梁朝善于咏梅的诗人何逊自

比，说岁月流逝，自己年事渐增，加上玉人不在，昔日文采已减退，赋不得眼前的梅花，带出强烈的今昔对比。“但怪得”两句笔锋再转，言想不到竹外梅花的幽冷神韵飘进坐席，触动词人的追忆之情和诗兴。此句以竹枝映托疏花，写梅花的形貌姿色；以瑶席映衬冷香，写梅花的高洁的品性，形神兼备。

词的下阕紧承上阕的回忆。词人独处异乡，显得空前寂寞清冷，欲寄赠梅花予想念中的玉人，以慰相思之情，无奈路途遥远和夜雪的重重阻隔，纵然摘得梅花也难以寄达。面对满是回忆而默默不语的梅花，相思之情却难以传达，只能耿耿无言相忆于心。虽说无言，但词人翻腾起伏的思绪，又岂是言语能说得清的？词人的思念无法得到排解，昔日回忆又涌上心头，只能在心中永远记得曾经与玉人携手同游西湖孤山冬天的梅林，盛开的千树梅花倒映在荡漾的西湖碧水上。一个“压”字，将梅花绚烂的景象描绘得传神迷人。但纵使梅花盛开得多么灿烂，终会凋落飘零。“长记”中的绚丽对比如今“片片吹尽”的凄清，词人不禁“想其盛时，感其哀时”。梅花落了何时再开？何时才能与情人携手旧地重游“长记”中的景色？

此词在艺术手法上合于比兴之义，以身世之感贯穿于咏梅之中，似咏梅而实非咏梅，用笔空灵，如张炎《词源》评论曰：“白石词如《疏影》、《暗香》……等曲，不惟清空，又且骚雅，读之使人神观飞越。”又言“此数词皆清空中有意趣，无笔力者未易到。”（唐圭璋编，1986：260-261）全词句句不离梅花而又不粘着于梅，处处借梅花映衬玉人，由赏梅念及玉人，忆昔与感今交错，无形中融入羁旅不定的身世之感。陈廷焯《白雨斋词话》卷二言：“南渡以后，国势日非。白石目击心伤，多于词中寄慨。不独《暗香》《疏影》二章，发二帝之幽愤，伤在位之无人也。特寄感慨全在虚处，无迹可寻，人自不察耳。感慨时事，发为诗歌，

便已力据上游，特不宜说破，只可用比兴体。即比兴中，亦须含蓄不露，斯为沉郁，斯为忠厚。”（唐圭璋编，1986：3797）

除了姜夔这两首咏物词，其他借咏梅而有所寄托的还有《小重山令》（人绕湘皋月坠时），赋梅寄寓双方“相思血，都沁绿筠枝”（[宋]姜夔著、夏承焘笺校，1998：14）的相思之苦；《夜行船》（略约横溪人不度）屋角的梅花引起欲“折寒香”但“倩谁传语”的怅惘之意，并将梅花拟人化，隐寓了观梅怀人的情感；《鬲溪梅令》（好花不与殢香人）从“春风归去”梅花将谢写起，写出殢香人“觅盈盈”而不得的惆怅，深婉地表达痴情之士对心上人的深挚思念。

总结北宋苏轼和南宋姜夔寄托身世之感的咏物词，苏轼的咏物词是其官场生涯上特殊经历的产物，虽然着重写自身的情感经历和人生体验，但多少能反映或包括了当代社会的政治内容，读其词，能因小而见大，因近而及远。苏轼所处之世，社会矛盾尖锐，党政黑暗，文人多因诗文遭受祸害。因此在创作上，大抵感触所及，可以明言直抒者，自然不必刻意深婉以求寄托；只有不能明言而又不得不言者，才使用这种溢于言表，意在言外的表现方法。词从应歌娱乐到成为文人借以抒发心志的媒介，进而表现社会政治和现实生活，是词重要的一段发展历史，而这种转变又是苏轼对词进行开拓创新而完成的，使词由代妇人立言转变为文人抒发个人情感，包含了更深更广的思想情感和内容。至于姜夔的咏物词，夏承焘《唐宋词人年谱·白石怀人词考》言：“宋人言寄托，乃多空中传恨之语；惟白石情词，皆有本事；梅柳托兴，在他人为馀文，在白石是实感；南宋咏物词中，白石以此超然独造，不但篇章特富而已。……。怀人各篇，益以真情实感故生新刻至，愈谈愈深。今读《江梅引》、《鹧鸪天》诸词，一往之情，执着如此。”姜夔因为江湖游士的羁旅人生，其咏物词多借咏柳、梅以寄托怀念合

肥情人之思。而特别的是，姜夔的咏物词体物部分较少，多从侧面烘托，虚处传神；词中反而以叙事为主，追忆情事，在抒情上也大量用典。姜夔在咏物中叙事，在叙事中抒情，在抒情中隐寓自身的情感寄托。此时“物”已不是所要表现的主体，词人的情感寄托取代了“物”而成为作品表现的主要内容，“物”、“我”、“情”完全融合为一体，即咏物与抒情一体化。

第三节、政治与家国之感

咏物词中国家君臣之感的寄托，可追溯到《诗经》、《楚辞》中的比兴和香草美人的寄托手法。清代王闿运《论作诗之法》一文中说：“诗有六义，其四为兴。兴者，因事发端，托物寓意，随时成咏。”（[清]王闿运撰、马积高主编，2008：270）而屈原《离骚》以香草美人喻君臣之感，魏源《诗比兴笺序》说：“《离骚》之文，依诗取兴，引类譬喻；词不可径也，故有曲而达；情不可激也，故有譬而喻焉：善鸟香草，以陪忠贞；恶禽臭物，以比谗佞；灵修美人，以媲君王；宓妃佚女，以譬贤臣；虹龙鸾凤，以托君子；飘风雷电，以喻小人。”（[清]魏源，2004：431-432）这说明了《离骚》“依诗取兴”托喻的渊源和特点。屈原以香草美人寄托爱君忧国之情在后世文学创作中影响巨大，其与比兴手法在词中的运用即产生了词的寄托艺术方法。而以词自觉地寄托忠爱怨愤难言之情，大致到苏轼词中才有合格的作品，而词学中自觉的寄托说的形成，则有待于南宋。（张惠民著，1995:247）

苏轼在政治上与王安石的新党不和，又不能苟同于司马光的旧党，因此被党员排挤，仕途坎坷。面对政治黑暗的迫害，这些郁郁不得志的难言之隐不得

不抒发出来，但又不能直言，只好借香草美人以寄托爱君忧国的忠爱之情。如咏石榴花的《贺新郎》（乳燕飞华屋）：

乳燕飞华屋。悄无人、桐阴转午，晚凉新浴。手弄生绡白团扇，扇手一时似玉。渐困倚、孤眠清熟。帘外谁来推绣户，枉教人、梦断瑶台曲。又却是，风敲竹。石榴半吐红巾蹙。待浮花、浪蕊都尽，伴君幽独。秾艳一枝细看取，芳心千重似束。又恐被、秋风惊绿。若待得君来向此，花前对酒不忍触。共粉泪，两簌簌。（邹同庆、王宗堂著，2002：766）

根据《苏轼词编年校注》，此词于绍圣二年乙亥（1095年）初夏，（或绍圣三年丙子初夏），作于惠州。关于此词的主旨，历来有多种说法，如为杭州官妓秀兰之作，或为一个名叫榴花的妾侍而作等，但都不可靠。

词的上阕一开始就刻画了一个高洁绝尘而又孤独寂寞的美人，这是苏轼的自喻。“手弄生绡白团扇”一句典故来自汉代班婕妤失宠后遭贬长信宫而终身发出哀怨，遂作团扇歌《怨诗》：“新裂齐纨素，鲜洁如霜雪。裁为合欢扇，团团似明月。出入君怀袖，动摇微风发。常恐秋节至，凉飍夺炎热。弃捐篋笥中，恩情中道绝。”（[南朝陈]徐陵编、[清]吴北宜注、程琰删补，2007：24）白团扇象征着红颜薄命，佳人失时，美人和白团扇有着相同的命运，也是苏轼暗示自己“妾身似秋扇”的命运。这使美人在被冷落之余更添弃捐哀伤的情绪，倍写美人幽独寂寞的苦闷。被冷落的美人因为无法摆脱和难以改变的命运，因此夹带着烦闷和寂寞孤独地进入梦乡，但却梦断瑶台，再度陷入由梦而醒、由希望而失望的惆怅。

词的下阕，苏轼用秾艳独芳的石榴花来映衬美人。“石榴半吐红巾蹙”言榴花正处于花蕊初绽的妙境之中，极写美人含苞待放的青春年华，清丽无限。而石榴有着其高贵之处：“待浮花、浪蕊都尽，伴君幽独。”石榴花夏季盛开时，正是周围那些轻佻浮艳的凡花俗草凋谢之时。石榴花不肯与浮花浪蕊争春，不与它们同梦，显出石榴花不同流俗的高傲气节和坚贞品格。这幽独的石榴花即似美人，也似词人的坚贞忠诚。“芳心千重似束”捕捉了石榴花的外形特征，又语意双关，一面写石榴花蕊层层遮掩得紧，一面又写美人心事重重，难以吐露。石榴花蕊遮掩得再紧，也怕秋风摧残了花蕊的嫩绿；美人再貌美如花，也会担心年华易逝，红花难久，隐喻了词人就算有再坚贞忠诚的心，也无以发挥，不能为朝廷效劳。这里寓有“美人迟暮”之感，寄寓了苏轼在生活逆境中不愿苟合，决心秉持高洁的操守，但又感到怀才不遇，壮志难酬。项安世《项氏家说》卷八评此词说：“兴寄最深，有《离骚经》之遗法，盖以兴君臣遇合之难，一篇之中，殆不止三致焉。瑶台之梦，主恩之难常也。幽独之情，臣心之不变也。恐西风之惊绿，忧谗之深也。冀君来而共泣，忠爱之至也。”（永瑢、纪昀等编纂，2003：706-546）

全词托物起兴，寄托了苏轼在政治上的抑郁心境和一片忠心，想要“伴君幽独”却壮志难酬。（明）沈际飞《草堂诗余》正集卷六言：“本咏夏景，至换头单说榴花。高手作文，语意到处即为之，不当限以绳墨。”又说“榴花开榴花谢，似芳心共粉泪想象，咏物妙境。”（转引自朱靖华、饶学刚、王文龙、饶晓明著，2007：1033）榴花的吟咏与词人的语意寄托达到了巧妙的配合。黄苏《蓼园词评》评论此词说：“前一阙是写所居之幽僻，次阙又借榴花以比此心蕴结，未获达于朝廷，又恐年已老也。末四句，是花是人，婉曲缠绵，耐人寻味不尽。”（唐圭璋编，1986：3092）他以美人的幽独寂寞，暗喻了自己的身世之悲；以石榴花的孤高脱俗，

象征着自己的高洁人格；又以石榴花的秾艳半开但恐“秋风惊绿”寄托自己的迟暮之感。苏轼当官一生多流落在外地，或因自求外任，或因新党排挤，或因旧党不容，因此他以榴石花比喻幽独的美人，而美人的幽独寂寞，正是象征着自己政治上“高处不胜寒”的处境。

另外，苏轼的《卜算子》（缺月挂疏桐）也被解析为具有政治上的寓意，如宋代桐阳居士《复雅歌词》所说：“‘缺月’，刺明微也。‘漏断’，暗时也。‘幽人’，不得志也。‘独往来’，无助也。‘惊鸿’，贤人不安也。‘回头’，爱君不忘也。‘无人省’，君不察也。‘拣尽寒枝不肯栖’，不偷安于高位也。‘寂寞沙洲冷’，非所安也。此词与《考槃》诗极相似。”（唐圭璋编，1986：60）但此说法也被其他学者所不取，认为过于穿凿附会。但无论如何，笔者相信词中缥缈的“孤鸿”、“幽人”隐喻了苏轼被贬黄州后的处境，正是寄托了苏轼政治上的失意。

到了南宋，迎来了咏物词的高峰期，词风分成两类：第一类是因为国势日益衰微，生活动荡不安，主张抗敌北伐的有志之士不断受到朝廷排挤，他们便用咏物词寄托满腔的悲愤，风格较为豪放。如辛弃疾、陆游等；第二类是以姜夔为首的典雅派，在创作上极力追求艺术的精细和典雅，但受到国势动荡的影响，其咏物词所寄托的范围，也从个人身世扩展至家国存亡之恨。如姜夔的咏梅词《疏影》：

苔枝缀玉，有翠禽小小，枝上同宿。客里相逢，篱角黄昏，无言自倚修竹。昭君不惯胡沙远，但暗忆江南江北。想佩环、月夜归来，化作此花幽独。犹记深宫旧事，那人正睡里，飞近蛾绿。莫似春风，不管盈盈，

早与安排金屋。还教一片随波去，又却怨、玉龙哀曲。等恁时、重觅幽香，
已入小窗横幅。（[宋]姜夔著、夏承焘笺校，1998：48）

篱角黄昏的梅花独自倚着修竹，象征品性高洁，绝尘脱俗，宁可孤芳自赏也不同流于世。而幽独的梅花原来是远在边塞地带的王昭君所化，她始终心系祖国，一直怀念中原乡国。词人借此表达怀念家国之情，并再一次提高了梅花的德操意蕴，映衬出惜花之情。词的下阕运用寿阳公主、金屋藏娇的典故，体现惜梅护花、悯伤之情。“莫似春风，不管盈盈，早与安排金屋”是全词题旨所在，谓别像春风那样无情，不关照梅花的娇艳。词人怜惜美好事物的过早凋零，充斥着“无可奈何花落去”的惆怅之情。等到美好的事物飘零，随流水而逝去，到时要寻觅幽香就已经为时已晚了。词人以人物喻梅花，以梅花喻人事，梅花的形象、性格、遭遇不仅寄托了词人的身世之感，也寄寓了家国之思。

张炎对姜夔两首咏梅姐妹篇推崇之至，其《词源》认为“词之赋梅，惟姜白石《暗香》、《疏影》二曲，前无古人，后无来者，自立新意，真为绝唱。太白云：‘眼前有景道不得，崔颢题诗在上头’诚哉是言也。”（唐圭璋编，1986：266）这两首词的“新意”就在于其所寄托的弦外之音和词境之含蓄、清空。李佳《左庵词话》也同样给予很高的评价：“白石笔致骚雅，非他人所及，最多佳作。石湖咏梅二词，尤为空前绝后，独有千古。”又说这两首词“清虚婉约，用典亦不涉呆相。风雅如此，老倩小红低唱，吹箫和之，洵无愧色。”（唐圭璋编，1986：3108-3109）

关于《暗香》、《疏影》的寄托之旨，历来众说纷纭。根据郭锋《南宋江湖词派研究》的归纳，有以下九种说法。第一、张炎《词源》说：“此皆全章精粹，所咏了然在目，且不滞于物。”（唐圭璋编，1986：262）但具体所抒发的是什

么情感，则没有明说。第二、批评时政，痛恨偏安。宋翔凤《乐府余论》：“其流落江湖，不忘君国，皆借《暗香》《疏影》，恨偏安也。”（唐圭璋编，1986：2503）第三、伤无人在位，抒发忧国忧民之感。陈廷焯《白雨斋词话》：“南渡以后，国势日非。白石目击心伤，多于词中寄慨。不独《暗香》《疏影》二章，发二帝之幽愤，伤在位之无人也。”（唐圭璋编，1986：3797）清代张惠言也说：“此章更以二帝之愤发之，故有昭君之句。”（唐圭璋编，1986：1615）第四、暗指南北议和之事。蒋复《芬陀利室词话》：“白石石湖咏梅，暗指南北议和事。”（唐圭璋编，1986：3675）第五、感慨时势盛衰，寄题意外。周济《介存斋论词杂著》：“惟《暗香》《疏影》二词，寄意题外，包蕴无穷，可与稼轩伯仲。”（唐圭璋编，1986：1634）《宋四家词选目录序论》附录评《暗香》上片曰“盛时如此，衰时如此”，评下片曰“想其盛时，感其衰时。”（唐圭璋编，1986：1655）评《疏影》下片曰“此词以‘相逢’‘化作’‘莫似’六字作骨。不能挽留，听其自为盛衰。”（唐圭璋编，1986：1655）第六、为流落在北庭的后宫嫔妃所作。邓廷桢《双砚斋词话》：“《疏影》前阙之‘昭君不惯胡沙远，……，化作此花幽独’，后阙之‘还教一片随波去，又却怨玉龙哀曲’，……，乃为北庭后宫言之，则卫风燕燕之旨也。”（唐圭璋编，1986：2531）张惠言也说：“白石此词为感汴梁宫人之入金者。”（唐圭璋编，1986：1623）第七、张惠言把二词分而言之，说前篇沮石湖隐遁，后篇发二帝之悲愤。《暗香》：“时石湖盖有隐遁之志，故作此二词以沮之。……。首章言己有用世之志，今老无能，但望之石湖也。”再说《疏影》：“此章更以二帝之愤发之，故有昭君之句。”（唐圭璋编，1986：1615）蔡桢《乐府指迷笺释》：“如《暗香》乃自写身世之感，《疏影》乃借抒二帝之愤，如此咏花卉，最为上乘。”（[宋]沈义父著、蔡嵩云笺释，1998：72）第八、记后宫轶事。汪琬《旅谭》：“鄙意以词中语意求之，则似为伪柔福帝姬而作。……。张叔夏谓：

‘疏影前段用少陵诗，后段用寿阳事，此皆用事不为事使。’夫寿阳固梅花事，若昭君则与梅无涉，而叔夏云然，当是白石词意。”（唐圭璋编，1986：1623-1624）第九、夏承焘认为二词与合肥情事有关。其证有三：（一）两词作于绍熙二年辛亥之冬，即是白石最后一次别合肥之时；词成于范成大家，成大赠以家妓小红，似即为慰其合肥伤别之怀；（二）白石梅柳之词，大都为合肥人作，此两词中如“江国，正寂寂。叹寄与路遥”，“翠尊易泣，红萼无言耿相忆”及“早与安排金屋”诸语，皆可作怀人体会；（三）其年初夕，白石湖归苕溪（湖州），作十绝句，有“十年心事只凄凉，旧时曾作梅花赋”句，案合肥情遇，在作此二词之前十余年，则“十年心事”句亦甚可玩味。特两词为应成大之“授笺索句”，不专为怀人所作，故不似江梅引诸词之语语着实；然于此流露其当时伤别之怀，故亦情理所宜有。（[宋]姜夔著、夏承焘笺校，1998：273）

然而，笔者认为《两宋文学史》中的论述较为可取：《暗香》、《疏影》都是借梅托意，但它们所托之意却不是一致的。如果不求之过深，也不强求这两个姐妹篇必须有统一的主题，那就容易看出，《暗香》写的是自己身世飘零之恨和伤离念远之情；《疏影》则是披露了作者对国家衰危的关切和感触。前者的慨叹是属于个人的；而后者扩展到整个国家的旧恨新仇上面来了。（程千帆、吴新雷著，1991：399）

姜夔的另一首咏蟋蟀的词《齐天乐》（庾郎先自吟愁赋）也通过蟋蟀声寄寓了家国之思：

庾郎先自吟愁赋，凄凄更闻私语。露湿铜铺，苔侵石井，都是曾听伊处。哀音似诉。正思妇无眠，起寻机杼。曲曲屏山，夜凉独自甚情绪。西窗又吹暗雨，为谁频断续，相和砧杵。候馆迎秋，离宫吊月，别有伤心

无数。幽诗漫与。笑篱落呼灯，世间儿女。写入琴丝，一声声更苦。（〔宋〕姜夔著、夏承焘笺校，1998：59）

这首虽为咏物词，但词中姜夔不赋蟋蟀之形，反而咏蟋蟀之声。词人以蟋蟀的鸣声贯穿全篇，触发人间的愁思，不仅感叹身世，还曲折地揭示北宋的灭亡和南宋苟且偷安的现实，从而寄托家国之恨。

这首词从南北朝文学家庾信《愁赋》领起，为全词定下“愁”的基调。庾信的愁都是家国之愁和乱离之思，此处借庾信的愁比喻词人心中也有相同的家国之愁。蟋蟀声的悲凉如同感时伤事的《愁赋》，可见词人在此寄寓了南宋偏安的乱离之感和家国之愁。这如泣如诉的悲鸣声触动了人们的愁思，和孤独思妇的织布声、远处的捣衣声互相应和，情景凄清悲凉，频频敲击着人们的心扉：蟋蟀的鸣声，为了谁的愁思而终夜悲鸣不止？词人随后扩展思绪，由思妇进而想到居无定处的旅人和被幽囚的帝王，涵盖了羁旅身世的遗恨和时代、家国的悲哀。这些流离的飘泊者、失意者，每当悲秋对月，听到蟋蟀之声，再联想到自己的身世，怎么能不“别有伤心”无限？词的最后“以无知儿女之乐，反衬出有心人之苦”（唐圭璋编，1986：3799），强烈的对比，让蟋蟀的悲鸣更显悲凉凄苦，一切人、事、物无不萦绕着此时代的衰音。这首词题目虽为咏蟋蟀，但却从虚处着笔，通过蟋蟀的悲鸣触动各种人世的遗恨和愁思，从而寄托家国兴亡之感。

从苏轼和姜夔的咏物词可看出，宋代词学自北宋起既已有寄托观念的产生，但因为北宋词坛没有“寄托”理论，所以在寄托手法等各方面都表现得还不够成熟。直到苏轼才渐成风气，苏轼因为跌宕起伏的人生经历，其咏物词多有内

心真挚的情感寄托，对北宋词坛来说具有开拓性的意义。到了南宋，词人在词中反映社会、民生问题，或抒发抗敌报国的怀抱，或寄寓黍离麦秀的悲凉，产生了更多有所寄托的词作，因而以寄托论词也就成为词学上自觉的批评方法。

（张惠民，1995：249）蒋复《芬陀利室词话》说：“词源于诗，即小小咏物，亦贵得风人比兴之旨。唐、五代、北宋人词，不甚咏物，南渡诸公有之，皆有寄托，白石石湖咏梅，暗指南北议和事，及碧山、草窗、玉潜、仁近诸遗民《乐府补遗》中龙涎香、白莲、蕤、蟹、蝉诸咏，皆寓其家国无穷之感，非区区赋物而已。”（唐圭璋编，1986：3675）从姜夔的词作中可见，南宋因为有成熟的词学理论，而论词者多主寄托，因此南宋词人的寄托手法更成熟，词坛上也多以寄托说词。而说寄托，即着重对于词人意象内蕴的领会，探究其中的微言大义，还必须要考量词人的品性思想和身世际遇等。

总结苏轼与姜夔咏物词的情感寄托，词的寄托包含了两个要素：一、作者须有难以直言的怨恨和不能直吐的愤懑，但又不能不言，因此唯有借用寄言托意的方法表现出来。如沈祥龙在《论词随笔》中说：“咏物之作，在借物以寓性情。凡身世之感，君国之忧，隐然蕴于其内，斯寄托遥深，非沾沾焉咏一物矣。”

（唐圭璋编，1986：4058）把不便明说的情感寄寓于隐曲的文字之后，是“寄托”的基本内涵。二、词的“寄托”本质特点是要“以小而见大，因近而及远”，即意在笔先，词要有言外之意、弦外之音。如司马迁在《史记·屈原贾生列传》中言：“《离骚》者，犹离忧也。……。屈平之作《离骚》，盖自怨生也。……。其文约，其辞微，其志洁，其行廉，其称文小而其指极大，举类迥而见义远。”（[汉]司马迁，1959：2482）三、词的寄言托意，一般都采用《诗经》、《离骚》以来比兴寄托传统中的香草美人题材，从中寄寓身世之感和君国之思。

第四章、苏轼与姜夔咏物词的创作姿态与突破

苏轼和姜夔的咏物词之所以艺术成就极高是因为其咏物词创作姿态的创新与突破：第一，对物象刻画“不即不离”，达到物我融合，似物非物；第二，咏物而不滞于物。苏轼开创了人格化、个性化的咏物词，将自我情感融入物象之中。到姜夔时进行深化，达到咏物抒情一体化；第三，清空浑融的词境，寄寓了弦外之音，达到空灵的境界。这些创新与突破在本质上改变了咏物词应歌娱乐的功能而转向抒情言志的道路。这个转变实际上也就是词的雅化过程，对宋代词坛的发展来说是关键的里程碑。

第一节、似花还似非花——“物”“我”的不即不离

清代李重云《贞一斋诗说》云：

咏物诗有两法：一是将自身放顿在里面，一是将自身站立在旁边。

（[清]王夫之等撰，1999：930）

这提及了咏物作品在创作上的两种不同层次。“将自身站立在旁边”，即词中的“物”与“我”有着明显的对立，词人站在旁边观照外物，“物”是外在于创作主体的客观事物，而“我”则是以“外在于物”的角度对物象进行观察的创作主体。在此，“物”与“我”具有主体、客体之分，呈现间离状态。唐五代及北宋前期的咏物词多是停留在这一层次。到苏轼时则有所突破，他在创作上“将自身放顿在里面”，即词人在观照外物时将一切主体情感、思绪完全融

入物象之中，进入了“无我”的状态，似我非我，似物非物，以致于达到物我融合、物情交融的境界，这也是咏物词所追求的审美境界之一。

以苏轼的《水龙吟》（似花还似非花）为例，此词开头首句“似花还似非花”就抓准了杨花的物性，虽然没有对杨花进行穷形尽态的描摹，却把杨花的外形和神韵充分描绘出来，可说是形神兼备。而无人疼惜、任其飘零坠落的杨花，却触动了词人对它的百般怜惜之情，此时词人的主观思绪情感无意间已经渐渐融入飘坠的杨花之中。无情的杨花却“有思”，而这个“萦损柔肠”的思情就是承载着词人的主体情感，杨花因思绪过度而“困酣娇眼，欲开还闭”，即是写物又是写闺怨中的思妇。杨花在风雨飘零之中化作一池碎萍，三分春色瞬间消逝，词人的伤春之情寓意其中。杨花的身世即是思妇的际遇，也是词人身世的自喻。词的最后画龙点睛，究竟这孤独飘零的“有思”之物是花还是人？“细看来不是杨花，点点是离人泪”，非花非人，亦花亦人，让整首词即物即人的迷离感显得更加浓郁。由此可见，词人并非站在旁边进行客观的描绘，而是将自身化入吟咏物象之中，“我”的情感思绪、身世之感都附着于物象之上，写物即是写人，物我融为一体。王国维《人间词话》中就有论及这种观物方式：

有有我之境，有无我之境。……有我之境，以我观物，故物皆著我之色彩。无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物。古人为词，写有我之境者为多，然未始不能写无我之境，此在豪杰之士能自树立耳。
(唐圭璋编，1986：4239)

这类似于“庄周梦蝶”的“物化”概念。人在观照外物时，主体进入一种遗世忘我的状态，“我”化入对象物之中，与对象物融为一体，人与物孰主孰客已

浑然不知了，即我即物，即物即我，达到“似花还似非花”的境界。似花非花，似人非人，就是清代刘熙载《艺概·词概》中所言的“不即不离”（唐圭璋编，1986：3704）。

再以苏轼的《卜算子》（缺月挂疏桐）为例，词中的孤鸿独往在深夜中，它“惊起回头”、“恨无人省”，孤高的情结更让它在寒冷中“拣尽寒枝”。这些一举一动虽然是在吟咏孤鸿，但更像是词人的自喻。苏轼就是将自我与孤鸿融为一体，将“我”化入物象之中，孤鸿可以是人，人可以是孤鸿。这种独特的观物方式和创作姿态，可称之为“潜入式”。（路成文著，2005：93）

苏轼其他的咏物词如《南乡子》（天与化工知），词中成双成对而相连的双荔枝被拆破的命运如同青梅竹马的恋人被拆散的身世。荔枝与恋人的悲剧命运紧密联系在一起，他们都“苦恨人人分拆破”，同样发出“怎得成双似旧时”的悲叹。词人写人亦在写荔枝，又把荔枝当人写，语语双关，寓意巧妙。《西江月》（玉骨那愁瘴雾），词中梅花不畏瘴雾的玉骨冰姿，不饰粉妆的自然艳丽，“不与梨花同梦”的飘逸“仙风”，是吟咏梅花亦是在悼念王朝云，也是词人自身情感的寄寓。梅花与朝云刻画得不即不离，已融为一体，梅花即是朝云，朝云即是梅花。此不即不离的手法让词中的“物”与“我”徘徊在似与不似之间，即不离对物象的表面刻画，又跳脱出物体形态的束缚，在咏物中抒情寄托，达到“咏物而不滞于物”，是咏物词所追求的最高境界。

南宋姜夔在创作上对晋宋风神的追求注重在物象的神韵而非外形，因此其咏物词多是遗貌取神，将“物”“我”刻画得不即不离，极大地继承并发扬苏轼咏物词“似花还似非花”的特点。（赵晓岚著，2001：265）以《念奴娇》（闹红一舸）咏荷花为例，除了闹红、翠叶、青盖这些词说明荷花颜色之外，

几乎没有一句正面描写荷花的形态，但通篇却让读者置身于荷花丛中。词中贯穿以“玉容消酒”、倩影舞动、嫣然一笑的佳人和亭亭玉立、苦候情人的仙女之神韵来吟咏荷花，达到人与物的完全融合。荷花“水佩风裳”的“冷香”幽韵，将其“出淤泥而不染”的高洁风姿写得传神入骨，由形到神，形神兼备。姜夔咏物提笔空灵，“非从实际上写其形态，乃从空灵中摄其神理”（缪钺著，1982：87），比写实景还要沁人心脾，想落天外。

再看姜夔的另一首咏梅词《小重山令》（人绕湘皋月坠时）：

人绕湘皋月坠时，斜横花树小，浸愁漪。一春幽事有谁知？东风冷，香远茜裙归。 鸥去昔游非，遥怜花可可，梦依依。九疑云杳断魂啼，相思血，都沁绿筠枝。（[宋]姜夔著、夏承焘笺校，1998：14）

词人借人写梅，进而以梅喻人，以此寄寓对情人的离思，又写出对方的思念之情。“东风冷，香远茜裙归”一句，写身穿红裙的少女在清冷的东风中走了，其香味也随之散去。这里以人写物，以红裙少女的归去喻指红梅在冷风中飘落，比喻极为巧妙。词的最后一句“九疑云杳断魂啼，相思血，都沁绿筠枝”，化用舜妃娥皇、女英二妃痛思夫君，悲啼不止，以致相思血泪沾竹，使竹枝染上红斑的典故。这里以竹斑比喻红梅，词人眼前的朵朵红梅，恰如竹斑点点，令人联想到竹上的相思血泪。此词全篇未出现“梅”字，却处处紧贴红梅下笔，刻画得形神兼备，不即不离。词人以离怀别愁咏梅，梅花也因此浸染上离愁别恨。词人笔下的朵朵红梅，似花非花，似物非物，似身穿红裙的少女，又似竹上离人的相思血泪，迷离惆怅，意境空灵，使人寻绎不尽。

历来词学家对姜夔咏物词不即不离的境界评价极高，如张炎《词源·咏物》言：“诗难于咏物，词为尤难。体认稍真，则拘而不畅；模写差远，则晦而不明。要须收纵联密，用事合题。……。全章精粹，所咏瞭然在目，且不留滞于物。”（唐圭璋编，1986：261-262）这也是邹祗谟《远志斋词衷》所说：“咏物固不可不似，尤忌刻意太似，取形不如取神，用事不若用意。宋词至白石、梅溪，始得箇中妙谛。”（唐圭璋编，1986：653）即不局限于物象的刻画，达到物我融合，即我即物。而姜夔所谓“野云孤飞，去留无迹”的清空词风很大程度上就体现在这种提笔空灵、不即不离的手法当中。

第二节、咏物而不滞于物——咏物抒情一体化

苏轼的咏物词除了在“穷物之情，尽物之态”方面达到极致，更大量运用拟人和象征手法，使其咏物词中的“物”具有浓烈的象征性，借以有所寄托，达到咏物抒情相融合。这不仅更丰富了其咏物词的情感内涵，也从而开创了人格化的咏物词。

同样以《水龙吟》（似花还似非花）为例，此词处处咏杨花，杨花本是无情物，它不具有任何情感特征，但词人赋予杨花以人的情感思绪，使杨花成为“无情”却“有思”的情感生命体。杨花的“思”承载了词人的“愁”，象征着词人飘零无依的身世之感。苏轼这首词与前人咏物词很大的不同点就在于，前人的咏物词中“物”只是被观照、被表现的对象；而在苏轼笔下，“物”被赋予了人的情感和生命，成为人格化的物象，其咏物词也相应变成了人格化的咏物词。（路成文著，2005：94）词人将杨花想象成闺中的少妇，它“有思”，

因为思绪过度而“困酣娇眼，欲开还闭”，俨然成了一个有生命情感的人。苏轼咏物词之拟人，不是部分拟人，而是通篇拟人，其咏物词的人格化，很大程度上得益于此。（路成文著，2005：97）而《南乡子》（天与化工知），将两颗壳部相连的双荔枝比拟成一对恋人。双荔枝与青梅竹马的恋人一样“自小便相随”，但却遭到被迫拆散的命运。它们“苦恨人人分拆破”，有着与人一样的情感和心理，都对现实的分离苦痛不已，成了一个人格化的对象。

苏轼因为经历过官场上的风雨曲折，在人生和处世态度上都有自己的原则。他常借咏物来寄托自己人生逆境时的高洁情怀，故其词作中的物象都具有强烈的象征性，如《西江月》（玉骨那愁瘴雾）中的梅花，在瘴雾笼罩的恶劣环境中依旧傲然飘逸，嫣红艳丽，它不同于凡花的高雅气质，象征着词人在逆境中“不与世俗同梦”、不流于俗的高洁人格。《减字木兰花》（云容皓白）所咏的雪有着“皓白”、“玉英”的纯洁个性。“风力无端，欲学杨花更耐寒”，任风满天狂吹，仍改变不了雪飞的初衷。雪花想在冷风中学柳絮到处飘扬，突出了雪“更耐寒”的品性。雪的傲寒气质象征着词人的高洁品格，是词人自我的精神写照。《浣溪沙》（菊暗荷枯一夜霜）中清新嫩绿的橘树，是乡间简陋的“竹篱茅舍”旁的产物，带有一种朴中见奇的气质，象征词人在“菊暗荷枯”的一夜寒霜后仍像橘树长青嫩绿一样气质出众，品格高洁。词人以橘自况，橘子“香雾噀人”、“清泉流齿”的美好品质，再加上美人剥橘“三日手犹香”的渲染，让橘子香上加香，美上加美，更显出词人脱俗高雅的品格。另一首咏橘姐妹篇《浣溪沙》（几共查梨到雪霜），以深秋就成熟，度不过霜期的山楂和山梨衬托出橘子常绿不衰、凌霜傲雪的高洁品格。词人突出橘子的孤傲性格，也在为橘子的俗名“木奴”正名，颠覆它被贬责的形象。橘子留在齿牙间的香

味历久不散，象征词人橘子般的性格和美名是流芳历史的。与屈原的《橘颂》一样，苏轼借咏橘以明志，词中橘子高洁、脱俗的质性都寄寓了词人的品性，具有一定的人格象征意义。

苏轼的《卜算子》（缺月挂疏桐），也是结合了物象拟人化和象征性特点的佳作。词中的孤鸿在深夜中惊恐不安、心怀幽恨，具有人格化的特征，承载了词人在经历乌台诗案后极度孤独、苦闷和彷徨的心情；虽然“无人省”，但孤鸿依然“独往来”，坚持“择木而栖”，显现其品性高洁，是词人在贬谪环境中仍然秉持自我的高洁人格象征。

苏轼在词学上最大的突破就是“以诗为词”，创造性地导入诗学传统，以“物”作为主体自我情感的载体，通过咏物来传达主观情感意志，因此苏轼咏物词的价值所在就是具有体物和言志抒怀的双重主题。他在咏物词中通过将物象拟人化和赋予物象浓烈的象征意味以传达个性化的个人主体精神，达到咏物抒情相融合，因此咏物俨然就是咏怀了。这表示苏轼在人格化的咏物词基础上又有了新的突破，即“咏物”是通过自我潜入物象之中，实现物的人格化，主旨仍在表现“物”；“咏怀”则是将自我主体情感投注在物象身上，使物具有了“我”的色彩，以代替“我”抒发情志，主旨在表现自我。

南宋姜夔在咏物词的创作上继承了苏轼“咏物抒情相融合”的特点，并加以深化，尤其特别重视咏物词的抒情性，使咏物词在性质上发生了变化。姜夔之前的咏物词，都是以外在于词人的“物”为所要表现的主体，因此“物”具有一定的“主体性”；到姜夔时，其咏物词中物我的主客关系却有了改变，词

人的主观情感意念取代吟咏对象而成为咏物词所表现的真正主体。此时咏物与抒情互为表里，实现了一体化。

以《暗香》为例，开头虽直接点到了梅花，但词所表达的主体中心却是曾于旧时月色下在梅边吹笛的“我”，梅花只是一个布景，非词所要表达的主体。接着唤起旧时摘梅的记忆，中心主体是思念中的“玉人”，梅花只是玉人的衬托。“叹寄与路遥，夜雪初积”言虽摘梅花，亦无从寄赠之感，强化了词人的思念之情，梅花仍是宾词。“长记曾携手处，千树压，西湖寒碧”主要也是写昔日与玉人的具体情事，梅花仅是布景。词的最后从梅花的飘落又转到人身上，言何时才能携手再见梅花绽放，主要还是表达思念之情。由此可见，全词虽然不离梅花，但梅花似乎非作品所要表现的主体。陈匪石《宋词举》卷上论及此词创作主旨就说到：“盖此章立言，以赏梅之人为主，而言其经历，述其感想，就梅花之盛时、衰时、开时、落时，反复论叙，无限情事，即寓其中。”（陈匪石编著、钟振振校点，2002：45）本是咏梅之词，但主体不是梅花反倒是以“赏梅之人”为主，其经历、感想、情事都变成了词的表现主体，显示出姜夔对咏物词抒情性的重视和追求。

再看《小重山令》（人绕湘皋月坠时）咏梅花，梅花应该是作品所要表达的主体，但贯穿整首词的并不是对梅花的吟咏刻画，而是一连串表达情感、意绪的词汇如“愁”、“幽事”、“冷”、“遥怜”、“梦依依”、“断魂”、“相思”等，这组词分明暗示作品于题旨之外另有深意。（路成文著，2005：177）夏承焘亦认为此词似“别念之作”（[宋]姜夔著、夏承焘笺校，1998：14），再加上词的最后引用舜妃泣竹成斑的典故画龙点睛，点出相思怀人的情感，可见这首词所要表达的主体非梅花，而是深深萦绕词人心中的隐曲情衷。

通过以上两首词的解读，可见姜夔咏物词与前人很大的不同就是，词人的主观情感意念即“情”在咏物词中往往具有一定的“主体性”，取代“物”而成为词作表现的主体，咏物词因此而成为具有高度抒情性的作品。词人表达的重心发生了改变，从“物”过渡到“情”，情感的抒发和寄托成为词人主要所表达的主体，所咏之物始终处在陪衬的位置。姜夔之前的咏物词，词中的“情感”都是附属于“物”或“我”。附属于“物”，即词人着重于对“物”的刻画，作品中的一切情感、情态都是为了更好地表现作为主体的“物”，而不是取代物象成为表现的主体。附属于“我”，即由于创作主体的深度介入，词作多具有强烈的主观情感色彩和抒情性质。词中情感隶属于词人，但经由词人投射到吟咏对象上。此时“物”与“我”成为词中相互交流对话的双重主体，“情感”乃二者交流的内容，它从属于“我”但投射于“物”。但在姜夔咏物词中，“情感”从之前的附属于“物”、附属于“我”发展到不依傍此二者，具有一定的独立性。此时“物”、“我”、“情”三者构成相对独立而又相互交叉且互为表里的层次，从字面上看来，是“我”咏“物”；但从深层次理解，则是“我”抒“情”，咏物与抒情成了一个完全同一的过程，即咏物与抒情一体化了。（路成文著，2005：179-180）

姜夔在咏物词的创作上特别注重其抒情性，因此在其词作中，情感获得了一定的主体性，作品的结构也因此而发展为一个互为表里的双层结构，即咏物是作品的表层结构，抒情则是作品的深层内容，咏物与抒情实现了一体化。

（路成文著，2005：180）除了已经举例说明的《暗香》和《小重山令》，这种双层结构在《疏影》中表现得更为显著。此词按题虽为咏梅之作，但却非单纯的咏梅，因为梅花并非词人所主要表现的对象。那究竟此词所要表现的主体为

何？即词背后所寄托的是什么，至今仍众说纷纭，尚无定论，但唯一肯定的是，此词是深有寄托的。因此，显然《疏影》具有表里两个层次的内容，其表层结构自然是咏梅，而其深层结构则是“有所寄托”，而此寄托其实就是词人的一种抒情。

为了营造咏物词的这种双层结构，词人在创作姿态上有了新的要求，即要对物象有所表现，否则就脱离题面，不能算是咏物词；但同时词人的创作主旨又在抒情（或寄托），因此必须脱离单纯的咏物，将重心放在情感的抒发上，这也就是许多词人在咏物词的创作上所提倡的“咏物而不滞于物”的词学主张。这主张体现在咏物词的创作上就是切合所咏之物的特点，曲尽其妙，不脱离题面，但又不处处粘合吟咏对象，于咏物之外还别有寄托，将自身情感投射到物象上或融合、渗透到吟咏对象之中，以达到咏物抒情的一体融合。这种创作姿态可称之为“交融互渗式”。它与苏轼“潜入式”的不同在于，苏轼在观照外物时进入“无我”的状态，“我”潜沉入物象之中去体察物情、物态，但那都是词人虚想的情态，创作主体与吟咏物象之间是单向的体物和观察，而“情感”没有主体性，附属于“物”或“我”；而姜夔词中“情感”获得主体性，词人的创作姿态不再是单纯的“物”“我”之间观照与被观照这种双向对应的关系，而是“物”、“我”、“情”三者各为独立的个体，再相互交融、渗透的关系，其中“情”成为具有主导性的因素，词中“物”和“我”承载了“情”，咏物的目的是为了抒情（或寄托）。（路成文著，2005：181-182）

第三节、清空浑融——不能言传的“弦外之音”

苏轼在词的创作上开创性地“以诗为词”，为宋词的发展带来一大转变，不仅把词的领域扩大、境界提高，使词摆脱了小道地位，也促成了词的雅化与诗化，开创了以超旷为主导风格的词风，对后来南宋主“清空”的词风影响甚大。叶嘉莹曾分析苏轼超旷词风的形成说：“苏轼之开始致力于词之写作，原来正是当他的‘以天下为己任’之志意受到打击挫折后方才开始的。而就地点而言，则杭州附近美丽的山水，又正是引发起他写词之意兴的另一因素。……‘用世之志意’与‘超旷之襟怀’原是苏轼在天性中所禀赋的两种主要特质。前者为其欲有所作为时用以立身之正途，后者则为其不能有所作为时用以自慰之妙理。苏轼之开始写词，既是在其用世之志意受到挫折以后，则其发展之趋势之终必形成以超旷为主之意境与风格，就原是一种必然之结果。”（缪钺、叶嘉莹合撰，1987：196）苏轼因诗文惹祸，对诗文创作犹有余悸，所思所感便转由词来抒发，遂拓展了词的题材内容。他在饱经人生风雨之后，挣脱外物的束缚，追求精神的超越和自由成为他的人格理想及最高的审美追求。苏轼具有高风绝尘的审美韵致，超旷自然也成为了他的审美理想。他清旷的词风意境是其豁达胸襟的体现，而这个词风正影响了南宋姜夔词走向“清空”的路线。

苏轼在《与谢民师推官书》中论及他的创作观：

大略如行云流水，初无定质，但常行于所当行，常止于所不可不止，文理自然，姿态横生。（孔凡礼点校，1986：1418）

这体现了苏轼在创作上对自然风格的推崇，更体现在其词作上的无拘无束，浑厚自然，自成一格。如元好问评苏轼词“情性之外不知有文字”（元好问撰，2005：398-638），说明苏轼词的文笔乃天然标格，任情而动，非有意为之。而如行云流水般随缘任运、超然物外的脱俗气质，是苏轼超旷词风的形成条件和体现。苏轼《宝绘堂记》言：

君子可以寓意于物，而不可以留意于物。寓意于物，虽微物足以为乐，虽尤物不足以为病。留意于物，虽微物足以为病，虽尤物不足以为乐。
（孔凡礼点校，1986：356）

这显示出苏轼观照外物的态度。“寓意于物”而不“留意于物”，是对外物抱持一种超脱的态度，在创作上如行云流水一样不粘滞于所咏物象，并寓愁怀于清远的意境中，于真实中体悟玄远，于细微处见出大道，即“以小见大”、“因近及远”，意在言外。

词境即心境，苏轼词中的清旷，正是他超越尘世、追求心灵绝对自由之心境和浑融境界的投影。《洞仙歌》（江南腊尽）中“自有入格风流，仍更是、骨体清英雅秀”的垂柳；《西江月》（玉骨那愁瘴雾）中“冰姿自有仙风”的梅花；《减字木兰花》（云容皓白）中“云容皓白，破晓玉英纷似织”、“欲学杨花更耐寒”的雪花；《贺新郎》（乳燕飞华屋）中“待浮花浪蕊都尽，伴君幽独”的石榴花；《定风波》（好睡慵开莫厌迟）中“尚余孤瘦雪霜姿”的梅花；《荷花媚》（以诗为词霞苞电荷碧）“天然地、别是风流标格”的荷花等，尽管物象种类相异，但都同样具有超然绝俗的品格，是词人内心情感的投射，

咏物及人，由此及彼，营造了超尘绝俗的空澄灵境，体现出苏轼词清旷的风格。而《卜算子》（缺月挂疏桐）营造的是一个清幽绝俗的境界，并托鸿喻人，人而似鸿，鸿而似人，非鸿非人，亦鸿亦人，运笔空灵，所寄托者远在词外，意境清远。

苏轼超逸绝尘的清旷审美标准也常体现在对他人的评论上，如《书学太白诗》评李白诗“飘逸绝尘，而伤于易。”（孔凡礼点校，1986：2098）；《祭张子野文》评张先“清诗绝俗，甚典而丽。搜妍物情，刮发幽翳。微词宛转，盖诗之裔。”（孔凡礼点校，1986：1943）可见苏轼在创作观念上不仅提倡清新绝俗，还认为词是诗的后裔，词即是由诗演变而来的，体现了苏轼在词作上“清”的创作主张。《晁君成诗集引》评晁端友的诗“清厚静深，如其为人；而每篇辄出新意奇语。”（孔凡礼点校，1986：320）；《答范蜀公》说范镇“词格清美”（孔凡礼点校，1986：1446）。由此可见苏轼在文学评论上多用“清”字，体现了他在文学创作上以高雅清逸为主轴，奠定了他“以诗为词”开创清旷词风的理论基础。

苏轼的咏物词继承《诗经》、《离骚》的传统，将个人身世之感和家国政治之慨隐喻其中。南宋词人在咏物中别有寄托，长于比兴，可以找到苏词的影子。（邓乔彬著，2004：206）清代况周颐《词学讲义》曰：“所贵乎寄托者，触发于弗克自己，流露于不自知。吾为是词而所寄托者出焉，非因寄托而为是词也。”（转引自赵晓兰，1999：248）其《蕙风词话》也说：“词贵有寄托。所贵者流露于不自知，触发于弗克自己。身世之感，通于性灵。即性灵，即寄托，非二物相比附也。”（唐圭璋编，1986：4526）即词注重有所寄托，而所寄托者即是人的精神、性情或情感。因此寄托是内心真性情的流露，自然而为，并非有意寄托。苏轼的《水调歌头》（明月几时有）寄寓了政治之感，神宗读至“唯恐琼楼玉宇，

高处不胜寒”一句，说他“终是爱君”，乃将他量移汝州。刘熙载《词概》云：“词以不犯本位为高。……《水调歌头》‘我欲乘风归去，唯恐琼楼玉宇，高处不胜寒’，尤觉空灵蕴藉。”（唐圭璋编，1986：3708）其寄托深远，运笔空灵，将难言之情寓于其中。再看《贺新郎》（乳燕飞华屋），词中孤寂的美人是词人的自喻，团扇相伴具有美人弃捐的象征意义，梦断瑶台隐喻遇合无期；以半吐榴花之无意争春、芳心千重，象征词人坚贞不渝的心。词中的“美人芳草”对苏轼的品格具有整体性的象征意义，他以“随物赋形”、“行于所当行，止于所不可不止”的自然创作姿态对“物”、“我”进行不即不离的刻画，浑涵圆通，若远若近，极虚极活，并将情感寄托于词外的空澄之境，词境显得清旷。

对于苏轼清旷词风的评价，黄庭坚《跋东坡〈醉翁操〉》曰苏词“落笔皆超逸绝尘”（[宋]黄庭坚撰，2005：300）；清代陈廷焯《词则·大雅集》卷二也给予苏词清旷的词风很高的评价：“东坡词寓意高远，运笔空灵，措语忠厚，是坡仙独至处，美成、白石亦不能到也。”（唐圭璋编，1986：3783）苏轼词之清旷体现在其对物象“不滞于物”的巧妙吟咏，似物非物，语意高妙，运笔空灵，“笔下无一点尘俗气”（[宋]黄庭坚撰，2005：300）。此清旷脱俗的气质为宋词带来了一股“清风”，如胡寅《题酒边词》言苏词“一洗绮罗香泽之态，摆脱绸缪宛转之度，使人登高望远，举首高歌，而逸怀浩气超然乎尘垢之外，于是花间为皂隶、柳氏为舆台矣。”（[宋]胡寅撰、尹文汉校点，2009：373）正是指苏词境界之高远，情调之飘逸，气度之清旷，显示出超脱尘世的精神。元好问《新轩乐府引》亦说：“唐歌词多宫体，又皆极力为之。自东坡一出，情性之外不知有文字，真有一洗万古凡马空气象。”（元好问撰，2005：398-637、398-638）可见苏轼词的清丽脱俗不仅在北宋艳情词的传统中显得“别是风流标格”，更改变了艳情词的狭隘题材，

其开拓性所营造的“清旷”带有一股“仙风”，营造了绝俗的空灵境界。张炎《词源》说：“东坡词如《水龙吟》咏杨花、咏闻笛，……等作，皆清丽舒徐，高出人表。”（唐圭璋编，1986：267）显示出苏轼词章落笔绝尘，清空婉约，精妙无穷，开北宋咏物词的先声，作出开拓一代词风的贡献。

苏轼高旷的襟怀，深厚的学养和饱经风雨的人生经历所形成的文化人格，不仅形成其清旷的词风，也让他能够以出世超脱的态度面对世间功业，既有坚毅的操守，又有超旷之情怀，两者相济互补。他的词多是作于政治失意流转外地之时，表面上看来风格显得清旷，而实质则不能忘怀于世事，其整个人生历程中出世与入世的矛盾构成了苏轼词的丰富性。（张惠民著，1995：160）叶嘉莹也认为苏词“能够极自然地用小词抒写襟抱，把自己平生性格中所禀有的两种不同的特质——用世之志意与旷达之襟怀，作了非常完满的结合融汇。”

（缪钺、叶嘉莹合撰，1987：194）正因为出世与入世的矛盾，心中有着种种不能直言的复杂情感，才构成了苏轼词清旷意境的张力。刘熙载《艺概·词概》言：

词之妙，莫妙于以不言言之，非不言也，寄言也。如寄深于浅，寄厚于轻，寄劲于婉，寄直于曲，寄实于虚，寄正于馀，皆是。（唐圭璋编，1986：3707）

苏轼咏物词既切合物的自然特征，又与自身的思想情感契合妥贴，句句写物，也是句句写人，正是语语双关。他将人生中不能直言，而又不能不言的种种情感寄托于词中，不直言抒情而是寄言于物，寄情于婉，意境浑融。因此他的词

都是意在言外，有着弦外之音，往往只能意会不能言传。其清旷的词风源于他高风绝尘的胸襟，在词作上则体现于他文理的自然、性情的自然流露和运笔的含蓄空灵，还有词外清远的寄托，整体呈现清新秀雅的风格，这些都是对北宋绮艳词风进行雅化的重要因素。

南宋经历靖康之难后，国势发生巨变，词人以词为“陶写之具”，词风、词评都相应产生了重大的变化。南宋词坛经过自北宋中期以来的发展后，最终认同了苏轼“以诗为词”的创作理论，整体词风和审美概念趋向清空、雅化。而姜夔就是受到苏轼清旷词风的影响并加以深化，在创作上更突出词的抒情言志功能，除去冶艳俚俗的语言描写，注重字句的锤炼，“以诗法入词”（唐圭璋编，1986：1634），并主张词要有所寄托，使词风更趋向空灵的境界，至此词到姜夔时进行了全面的雅化。

南宋末张炎受到了姜夔的影响，在词论上力主“雅正”，对词的雅化提出了新的审美范畴——“清空骚雅”，标志着南宋词坛雅化理论的深化和总结。

其《词源》云：

词要清空，不要质实。清空则古雅峭拔，质实则凝涩晦昧。姜白石词如野云孤飞，去留无迹。吴梦窗词如七宝楼台，眩人眼目，碎拆下来，不成片段。此清空质实之说。……白石词如《疏影》、《暗香》……等曲，不惟清空，又且骚雅，读之使人神观飞越。（唐圭璋编，1986：259）

所谓“清空”，即相对于“质实”。刘永济《诵帚论词》中解释说：“清空云者，词意浑超脱妙，看似平淡，而又蕴无尽，不可指实。其源盖出于楚人之骚，其法盖由

于诗人之兴；作者以善觉、善感之才，遇可感可觉之境，于是触物类情而发于不自觉者也。唯其如此，故往往因小可以见大，即近可以明远。”（刘永济著，2007：132）

刘庆云在〈试论张炎《词源》对后世词论的影响〉一文中说：“清空乃是指摄象须善于取神遗貌，行文疏快，意境空灵超逸，语言工致淡雅，自有一股不染尘俗之清气流于其间。”又言：“（清空）由于清气充盈，富有高情远志，故能使读者精神境界得到升华，又由于不胶着于对具体物象的描写，具有时空跨度较大、变换多端的特点，故能给读者留下丰富想象的余地。”（转引自赵晓兰，1999：345-346）这些都是对“清空”较贴切的诠释。“清空”即是对事物遗貌取神，摄其神理，于字句之外别有寄托，寓意含蓄，以达到自然高妙、超妙空灵的境界。姜夔以江西诗法入词，求取妙远，正符合清空之标准。而所谓“骚雅”，指《离骚》中的“寄托说”和《诗经》中的“风雅说”，要作品既有风人之旨，又有骚人之辞，以比兴寄托手法写身世之感和家国之思，有弦外之音，寓以深意，意境浑厚。后来学者论姜夔词都是以“清空骚雅”为主，这也代表着南宋词坛雅化的最高审美标准。

沈祥龙《论词随笔》说：

词宜清空……清者，不染尘埃之谓；空者，不着色相之谓。清则丽，空则灵，“如月之曙，如气之秋”，表圣品诗，可移之词。（唐圭璋编，1986：4054）

清空就是清丽空灵，不着色相、不着痕迹、不染尘埃的提空描写。清空是词的一种纯美之境，意象、情韵、境界清新意远。不着痕迹即不滞于物，善于抓住

物象的神理而情韵高远，运笔空灵。清空之境如野云孤飞，象征着词人清逸脱俗的心态与情趣，表现一种不受人世拘束的自由精神。清空有清劲挺异的力度和峭拔冷峻之美，有峭拔之清劲则不致软媚，故清空与质实对，也与软媚对。清是词境的资质美，如水质之清，气质之清；空是境界的空灵，如镜花如水月。（张惠民著，1995：284-285）

张炎在清空理论上极力推崇姜夔，他评姜夔的词“清空中有意趣，无笔力者未易到。”（唐圭璋编，1986：261）可见姜夔笔力之高逸。姜夔咏物词的“清空”犹如镜花水月之境，空中荡漾，缥缈无际，以空虚衬实景，无一不着笔轻灵（张惠民著，1995：286），如《念奴娇》（闹红一舸）“嫣然摇动，冷香飞上诗句”之咏荷花；《小重山令》（人绕湘皋月坠时）“东风冷，香远茜裙归”、《暗香》“竹外疏花，香冷入瑶席”之咏梅花，皆从空际着想，摄其神理，词意与花香都沉浸于水烟渺霭之中。姜夔咏物词的清空之美，多烟水迷离水月空灵的“冷”色，不但流露其心境的凄寂冷峭，也体现了其清虚骚雅的审美趣味。（张惠民著，1995：286）姜夔咏物不重刻画物之色相，而重在传达物之风神情韵，表现出他在较高层次上推崇自然、风神的审美意识。

另外，姜夔词的清空也体现在他高雅的词品，其咏物词中傲雪冷香的梅花和清新秀丽的荷花等是姜夔人品与词品的象征。刘熙载《词概》说：“姜白石词幽韵冷香，令人挹之无尽；拟诸形容，在乐则琴，在花则梅也。”（唐圭璋编，1986：3694）这堪称姜夔词格的妙喻。琴有幽韵，梅有冷香，其品最雅，它们一直是雅士高人的象征，也是姜夔清空词境中的艺术载体，表示姜夔为人为词之雅。如《疏影》“无言自倚修竹”的梅花、《念奴娇》“水佩风裳”的荷花，具有一种自甘寂寞、自视清高的品性，为词境带来高逸脱俗的气质。宋代词人追求

清空之美，是他们人生超越意识与高蹈精神的艺术表现，这种人生态度构成了“清空”的基调和内质，并赋予了高远雅致的意趣。陈廷焯《白雨斋词话》说姜夔词“清而不薄，厚而不滞。……言近旨远，其味乃厚。节短韵长，其情乃深。遣词雅而用意浑，其品乃高，其气乃静。”（唐圭璋编，1986：3973）认为姜夔词的清空体现在情感深蕴，言近指远，用词典雅，意境浑融，整体词格显得清旷高逸。王国维《人间词话》说姜夔词：“虽格韵高绝，然如雾里看花，终隔一层。”（唐圭璋编，1986：4248）这个“隔”，是指姜夔词的意境清虚浑融，不能明确感受其弦外之音，只可意会不可言传，这正是“清空”的体现。

姜夔和苏轼咏物词中的“弦外之音”，即是词外的“有所寄托”。这个“寄托”包括高洁脱俗的人格理想、流离外地或羁旅人生的身世感慨、怀人之情，还有家国君臣之感。苏轼因为政治上的不如意，其咏物词的“弦外之音”多是逆境中孤高幽独的脱俗情志、对自身被贬谪或流离在外的身世感慨，以及君臣之思；而姜夔咏物词的“弦外之音”多是羁旅人生的感慨和对合肥情人的思念之情，还有南宋动荡政局下对时事的感慨和家国之感。词人往往借由咏物巧妙地于词外寄托情感，但又不露痕迹，若有似无，意境空灵，故这些“弦外之音”往往只可意会不可言传。这些弦外之音的“寄托”即是《诗经》、《楚辞》以来的比兴寄托手法。陈廷焯《白雨斋词话》卷六言：

所谓兴者，意在笔先，神余言外，极虚极活，极沉极郁，若远若近，可喻不可喻，反复缠绵，都归忠厚。求之两宋，如东坡水调歌头、卜算子，白石暗香疏影，……，亦庶乎近之矣。（唐圭璋编，1986：3917）

所谓“弦外之音”就是“意在笔先，神余言外”，由此及彼，言近指远，故空灵而不可实指，这正是“寄托”的本质特点。

张炎除了标榜姜夔的清空之外，也肯定苏轼最具清空之美，认为苏轼词“清空中有意趣”、“清丽舒徐，高人出表”，显示苏轼、姜夔词皆能以清空之意境表现骚雅情感而具有清新峭拔之美，给人高旷徐神、神观飞越之感。他们的词多是取清丽之景写淡泊之意，崇尚冰清玉洁、澄澈晶莹、空明萧瑟之美，而写意用笔之轻灵流转，飘然而来倏忽而逝如野云孤飞风行水上。（张惠民著，1995：289）李康化《从清旷到清空——苏轼、姜夔词学审美理想的历史考察》中说：“就词学审美心理与人格精神建构的维度——也只有在这种层面上的影响才是真正深刻的——而言，白石较之稼轩更得东坡词学审美理想之精髓。”（李康化，1997：112）在精神品格上，他们同样具有晋宋人士高逸、超然世俗的精神品格，创作出超尘绝俗、空灵澄澈的灵境，因此他们的词同样被喻为“仙品”。陈廷焯《白雨斋词话》云：“白石仙品也。东坡神品也，亦仙品也。”（唐圭璋编，1986：3961）亦言：“稼轩求胜于东坡，豪壮或过之，而逊其清超，逊其忠厚。玉田追从于白石，格调亦近之，而逊其空灵，逊其浑雅。故知东坡、白石具有天授，非人力所可到。”（唐圭璋编，1986：3969）给予苏轼和姜夔词清空、浑雅之风极高的评价，如“仙品”般“具有天授”，无人能及。刘熙载《词概》言：“东坡词具神仙出世之姿”（唐圭璋编，1986：3691），正如其词格具有梅花之“尚余孤瘦雪霜姿”和荷花“天然地、别是风流标格”的飘逸脱俗气质；也说姜夔：“词家称白石曰‘白石老仙’，或问毕竟与何仙相似，曰‘藐姑冰雪，盖为近之。’”（唐圭璋编，1986：3694）以庄子“藐姑射仙人”比喻姜夔词“幽韵冷香”如梅如琴的品格。

而在词的抒情功能上，他们同样“以诗为词”。夏承焘说“姜夔的诗风是从江西派出来走向晚唐的，他的词正复相似，也是出入于江西和晚唐的，是要用江西诗来匡救晚唐温（庭筠）、韦（庄）、北宋柳（永）、周（邦彦）的词风的。……指出江西派的流弊，拿晚唐诗来修改它的是杨万里；拿江西诗风入词的是姜白石。”（[宋]姜夔著、夏承焘笺校，1998：6）苏轼和姜夔的“以诗为词”分别为南北宋词坛带来开拓性的改革，改变了冶艳词风，同样将词趋向雅化。

姜夔工诗并以诗法入词，因此从其诗学主张可推之其词学理念。《白石诗说》言：“语贵含蓄。东坡云‘言有尽而意无穷者，天下之至言也’。……若句中无余字，篇中无长语，非善之善者也；句中有余味，篇中有余意，善之善者也。”（姜夔著、郑文校点，1962：30-31）词雅化的其中一个主要因素就是词不仅要言志，也要有所寄托，追求词的弦外之音和空灵的神韵，达到“意中有景，景中有意”（姜夔著、郑文校点，1962：31）的浑然境界。他亦说：“三百篇美刺箴怨皆无迹，当以心会心。”（姜夔著、郑文校点，1962：30）即高妙的比兴寄托手法应该如《诗经》一样浑然无迹。因为三百篇的寄托含蓄委婉，所以意在言外；但它又浑然无迹，所以往往不能明言，只能以心领会。这些就是“清空”应该具有的特点，也是词雅化所追求的艺术境界。从北宋苏轼的“以诗为词”扩大词的抒情功能和题材到南宋姜夔以江西诗法入词将词典雅化，体现了宋代文人崇尚格的审美标准。

邓廷桢《双砚斋词话》言：“东坡以龙骥不羁之才，树松桧特立之操，故其词清刚隽上，囊括群英。……皆能簸之揉之，高华沉痛，遂为石帚导师。譬之慧能肇启南宗，实传黄梅衣钵矣。”（唐圭璋编，1986：2529）姜夔虽然继承自苏轼的

审美理论，但又有所不同，王国维《人间词话》提及苏轼和姜夔词风的差异：“东坡之旷在神，白石之旷在貌”（唐圭璋编，1986：4266）这说明“清空”较之“清旷”更多来自运笔的讲究与语言的雕饰。苏轼制词“不复措思”，任意而动，故更多天然标格；姜夔制词不仅讲求运笔的疏密，而且注重字句的锤炼，创作出冷涩幽深的词境，而最终都是指向空灵的创造。因此，“清空”在本质上是通向“清旷”的。（李康化，1997：113-114）它们同样是传统冶艳词风中一股清流，都是宋词雅化的成果。

结语

从苏轼和姜夔的咏物词“以小见大”来看整个宋代咏物词的发展过程，可以发现经过苏轼、姜夔对词的“雅化”。咏物词从北宋到南宋经历了一场大变化，即功能上从一开始的酒筵应歌娱乐转变到抒发情感，再过渡到寄托心志，突出了词抒情言志的功能；创作手法上也从初期的“穷形尽态”到赋予物象人格化和象征性，再演变到不即不离、不滞于物、遗貌取神，达到咏物抒情一体化；创作姿态也从晚唐五代的花间词风，即“物我分离”，重“体物”的艳情媚俗风格，转变到苏轼、姜夔的“物我融合”，重“言情言志”；内容上也从单纯咏物演变到有所寄托；咏物词的表现主体也从“物”转变到“我”，再到词人的自我之“情”；整体词风意境从冶艳俚俗转变到清空脱俗，浑然深远。这些转变都体现了词的“雅化”过程。

清代周济《介存斋论词杂著》言：

北宋词，下者在南宋下，以其不能空，且不知寄托也；高者在南宋上，以其能实，且能无寄托也。南宋则下不犯北宋拙率之病，高不到北宋浑涵之诣。……。北宋词多就景叙情，故珠圆玉润，四照玲珑。至稼轩、白石，一变而为即事叙景，使深者反浅，曲者反直。”（唐圭璋编，1986：1630、1634）

此说明了南、北宋词的区别在于“寄托”和“空”“实”的关系。南宋词有寄托，而寄托贵在“空灵”，重在情志；北宋词无寄托，而无寄托则较为“实质”，重在一般的情与景。因此，北宋词的抒情多是自然的感物而动，故见

“浑涵”；而南宋词多是情志统率意象，因情造景或托物寄意，难达“浑涵之诣”。北宋词多“就景叙情”，南宋词多“即事叙景”，确实是两宋词的不同之处，亦即是无寄托和有寄托之差别。但周济认为南宋词多“即事叙景”，因此缺少深度内涵，在此笔者则不认同这个说法。

南宋词包括咏物词在内虽然多是“即事叙景”，但并非像“深者反浅，曲者反直”般毫无深度内涵，却正好相反。经过姜夔、张炎等人对南宋词的“雅化”，整体风格趋向精致、典雅化，词境显得清空浑融。词人将自身难以直抒的情感隐然深婉、不着痕迹地寄托在词意之外，这种“清空”之境往往只能意会不能言传，更触发读者无穷的想象，反而使“深者愈深，曲者愈曲”，于字句之外有着深蕴的情感内涵。

唐五代的咏物词是渐有比兴而没有寄托；北宋词则因为词人身世和家国政治的因素而渐有寄托，但艺术手法、审美观念等方面还尚未成熟。北宋的寄托多是个人身世，多在表现词人“感士不遇”的感慨；南宋政治上面对内忧外患，国势混乱，因此词中往往从个人身世之感扩大到家国之感或君国之忧的寄托，又或是个人身世和家国之感相结合。

在咏物词的发展历程上，苏轼具有突破和开创性的重要贡献。他的咏物词是其外在政治生涯的不如意和内在清逸高旷襟怀的结合品。刘熙载《词概》评论说：“东坡词颇似老杜诗，以其无意不可入，无事不可言也。”（唐圭璋编，1986：3690）苏轼“以诗为词”，扩大了词的内容题材，无事不写，无意不抒，打破了诗词的分界，从词人的创作动目的和艺术手法为咏物词开拓出更广阔的空间，将咏物词推向抒情言志的发展道路。另外，苏轼在咏物词的创作上巧妙地将自

身融入物象内，并将物拟人化，赋予所咏之物以人的情感思绪，同时将个人情感寄寓在物象之上，使物具有强烈的象征性，从而开创了人格化、个性化的咏物词，奠定了南宋咏物词的规模格局，对咏物词的发展是重要的转折点。而苏轼对词体“以诗为词”的雅化，也开启了南宋词坛上以姜夔为首的“雅化”趋向。

南宋姜夔继承自苏轼对词体的“雅化”观念，以江西诗法入词，在语言上重视字句的锤炼，去除艳冶俚俗的语言描写；在内容上亦主词不仅要言志，还要有所寄托，将词推向更广阔的层面；在形式上主词要有言外之意和空灵的神韵，适当时候要用诗文的典故入词，加以“诗化”。由此可见姜夔受苏轼“以诗为词”的影响，再加以深化，以致词到姜夔时达到“精致典雅”和全面的“雅化”。

张炎《词源》以“清空骚雅”标榜姜夔的词风，也是南宋词坛主要的审美概念。姜夔咏物词主寄托，而寄托主空灵，这正是“清空”的体现。其咏物词的寄托不仅是身世之感，更是时代的印记，意境深远，物情相融，实现了咏物抒情一体化。其“清空骚雅”的雅化词风标榜着咏物词的全面成熟，更成为南宋后期直到清代咏物词创作和理论的楷模典范。如清代谢章铤《赌棋山庄词话》言：

宋词三派，曰婉丽，曰豪宕，曰醇雅，今则又益一派曰伧汀。宋人咏物，高者摹神，次者赋形，而题中有寄托，题外有感慨，虽词实无愧于六义焉。

（唐圭璋编，1986：3443）

咏物词的最高境界在于“摹神”，即遗貌取神，不滞于物，而非纯粹堆砌典故辞藻，毫无情感内涵。咏物词要有“题外之意”，必须承袭《诗经》、《离骚》的比兴寄托传统。唯有如此，即使是以词这个“小道”进行创作，也是具有真挚的情感内涵，不愧对于诗歌的“六义”传统。这些概念都是受到南宋雅化词风所影响。

从北宋到南宋，咏物词经历了从单纯写物到借物言志以寄托的过程。随着词人主观意识的逐步强化，咏物词不再是酒筵歌席上的应酬之词，而逐渐与以言志为主的诗歌接轨，致使词到了南宋终于脱离“小道”的地位而得以进入大雅之堂。咏物词由缘情到言志的转化过程，不仅无形中促进了情感内涵、创作姿态与艺术手法等各方面的成熟，它更是宋代词坛的“雅化”成果。

参考文献

一、引用书目

1. 北京大学古文献研究所编（1998），《全宋诗》（第二册），北京：北京大学出版社。
2. 陈匪石编著、钟振振校点（2002），《宋词举》，南京：江苏古籍出版社。
3. 程千帆、吴新雷著（1991），《两宋文学史》，上海：上海古籍出版社。
4. 邓乔彬著（2004），《唐宋词美学》，济南：齐鲁书社。
5. 董学文、张永刚著（2001），《文学原理》，北京：北京大学出版社。
6. [宋]范仲淹撰（2005），《钦定四库全书荟要·范文正集》，长春：吉林出版集团有限责任公司。
7. [宋]胡寅撰、尹文汉校点（2009），《斐然集·崇正辩》，长沙：岳麓书社。
8. [明]胡应麟撰（1979），《诗薮》，上海：古籍出版社。
9. 胡云翼（1989），《宋词研究》，成都：巴蜀书社。
10. [宋]黄庭坚撰（2005），《钦定四库全书荟要·山谷集》，长春：吉林出版集团有限责任公司。
11. [宋]姜夔著、夏承焘笺校（1998），《姜白石词编年笺校》，上海：上海古籍出版社。
12. 柯庆明、林明德主编（1977），《中国古典文学研究丛刊·诗歌之部（一）》，台北：台湾远流图书公司。
13. 孔凡礼撰（1998），《苏轼年谱》，北京：中华书局。
14. 孔凡礼点校（1986），《苏轼文集》，北京：中华书局。

15. 黎靖德编、王星贤点校（1986），《朱子语类》，北京：中华书局。
16. 李学勤主编（1999），《十三经注疏·礼记正义》，北京：北京大学出版社。
17. 李学勤主编（1999），《十三经注疏·毛诗正义》，北京：北京大学出版社。
18. 刘乃昌编著（2001），《姜夔词新释辑评》，北京：中国书店。
19. [南朝梁]刘勰著、范文澜注（1958），《文心雕龙注》，北京：人民文学出版社。
20. 刘永济著（2007），《宋词声律探源大纲；词论》，北京：中华书局。
21. 路成文著（2005），《宋代咏物词史论》，北京：商务印书馆。
22. 马兴荣著（1989），《词学综论·词的起源》，济南：齐鲁书社。
23. 缪钺著（1982），《诗词散论》，上海：上海古籍出版社。
24. 缪钺、叶嘉莹合撰（1987），《灵谿词说》，上海：上海古籍出版社。
25. 邹同庆、王宗堂著（2002），《苏轼词编年校注》，北京：中华书局。
26. [明]瞿佑著、乔光辉校注（2010），《瞿佑全集校注》，杭州：浙江古籍出版社。
27. 人民文学出版社编辑部编（1983），《唐宋词鉴赏集》，北京：人民文学。
28. 上海师范大学古籍整理研究所校点（1998），《国语》，上海：上海古籍出版社。
29. [宋]沈义父著、蔡嵩云笺释（1998），《乐府指迷笺释》，北京：人民文学出版社。
30. [汉]司马迁撰（1959），《史记》，北京：中华书局。

31. 苏轼研究学会编（1982），《东坡词论丛》（苏轼研究论文集·第一辑），成都：四川人民出版社。
32. 唐圭璋编（1986），《词话丛编》，北京：中华书局。
33. [清]王夫之等撰（1999），《清诗话》，上海：上海古籍出版社。
34. 王国维（1998），《宋元戏曲考》，上海：上海古籍出版社。
35. [清]王闳运撰、马积高主编（2008），《湘绮楼诗文集》，长沙：岳麓书社。
36. [宋]王楙撰、王文锦点校（1987），《野客丛书》，北京：中华书局。
37. 王水照、朱刚著（2004），《苏轼评传》，南京：南京大学出版社。
38. 王耀辉著（2004），《文学文本解读》，武汉：华中师范大学出版社。
39. 王兆鹏著（2006），《唐宋词名篇讲演录》，桂林：广西师范大学出版社。
40. [清]魏源（2004），《魏源全集》，长沙：岳麓书社。
41. 夏承焘等主编（2009），《词学》（第二辑），上海：华东师范大学出版社。
42. 夏承焘等主编（2009），《词学》（第六辑），上海：华东师范大学出版社。
43. 夏承焘著（1979），《唐宋词人年谱》，上海：上海古籍出版社。
44. [南朝梁]萧统编（1986），《文选》，上海：上海古籍出版社。
45. 许伯卿著（2007），《宋词题材研究》，北京：中华书局。
46. [南朝陈]徐陵编、[清]吴兆宜注、程琰删补（2007），《玉台新咏》，上海：上海古籍出版社。
47. [汉]许慎撰、徐铉校定（1963），《说文解字》，北京：中华书局。

48. 许兴宝著（2002），《文化视域中的宋词意象》，北京：中国青年出版社。
49. 杨海明（1998），《唐宋词史》，天津：天津古籍出版社。
50. 叶嘉莹著（1987），《唐宋词名家论集》，台北：国文天地杂志社。
51. [清]永瑢、纪昀等编纂（2003），《文渊阁四库全书·苕溪渔隐丛话》，上海：上海古籍出版社。
52. [清]永瑢、纪昀等编纂（2003），《文渊阁四库全书·项氏家说》，上海：上海古籍出版社。
53. [清]永瑢、纪昀等编纂（2003），《文渊阁四库全书·咏物诗提要》，上海：上海古籍出版社。
54. [清]永瑢、纪昀等编纂（2003），《文渊阁四库全书·御定佩文斋咏物诗选》，上海：上海古籍出版社。
55. [清]永瑢、纪昀等编纂（2003），《文渊阁四库全书·御选历代诗余》，上海：上海古籍出版社。
56. [清]永瑢、纪昀等编纂（2003），《文渊阁四库全书总目》，上海：上海古籍出版社。
57. 俞陛云撰（1985），《唐五代两宋词选释》，上海：上海古籍出版社。
58. 余三定主编（2004），《文学概论》，南京：南京大学出版社。
59. [清]俞炎（1987），《咏物诗选》，成都：成都古籍书店。
60. [金]元好问撰（2005），《钦定四库全书荟要·遗山集》，长春：吉林出版集团有限责任公司。
61. 张伯伟编校（2002），《稀见本宋人诗话四种》，南京：江苏古籍出版社。
62. 张惠民著（1995），《宋代词学审美理想》，北京：人民文学出版社。

63. 张惠民、张进著（2004），《士气文心：苏轼文化人格与文艺思想》，北京：人民文学出版社。
64. [五代后蜀]赵崇祚辑、李一氓校（1958），《花间集校》，北京：人民文学出版社。
65. 赵晓岚著（2001），《姜夔与南宋文化》，北京：学苑出版社。
66. 赵晓兰（1999），《宋人雅词原论》，成都：巴蜀书社。
67. 中华书局编辑部点校（1999），《全唐诗》（增订本），北京：中华书局。
68. [南朝梁]钟嵘著、陈延杰注（1961），《诗品注》，北京：人民文学出版社。
69. [宋]周敦颐著、陈克明点校（1990），《周敦颐集》，北京：中华书局。
70. 朱靖华、饶学刚、王文龙、饶晓明著（2007），《苏轼词新释辑评》，北京：中国书店。
71. [宋]朱熹撰（1983），《四书章句集注》，北京：中华书局。
72. [宋]庄绰撰、萧鲁阳点校（1983），《鸡肋篇》，北京：中华书局。

二、期刊论文

1. 李康化（1997），〈从清旷到清空——苏轼、姜夔词学审美理想的历史考察〉，《文学评论》，1997年第6期，页107-114。
2. 梁颖晰（2004），〈论苏轼词中的孤鸿情结〉，《阅读与写作》，2004年第5期，页24-26。

附录

附录（一）：苏轼咏物词表

年份	咏物词	所咏物象
熙宁五年壬子（1072年）	《双荷叶》（双溪月）	荷花
	《荷花媚》（霞苞露荷碧）	
熙宁七年甲寅（1074年）	《减字木兰花》（双龙对起）	双龙古松、凌霄花
	《南乡子》（裙带石榴红）	胡琴
	《南乡子》（寒雀满疏篱）	梅花
熙宁八年乙卯（1075年）	《雨中花》（今岁花时深院）	牡丹
熙宁九年丙辰（1076年）	《水调歌头》（明月几时有）	月
熙宁十年丁巳（1077年）	《浣溪沙》（四面垂杨十里荷）	荷花
	《洞仙歌》（江南腊尽）	柳
元丰三年庚申（1080年）	《卜算子》（缺月挂疏桐）	雁
	《水龙吟》（楚山修竹如云）	笛
元丰四年辛酉（1081年）	《水龙吟》（似花还似非花）	杨花
	《水调歌头》（昵昵儿女语）	音乐
	《浣溪沙》（万顷风涛不记苏）	雪
	《江神子》（黄昏犹是雨纤纤）	
元丰五年壬戌（1082年）	《调笑令》（归雁）	雁
	《定风波》（雨洗娟娟嫩叶光）	竹
	《念奴娇》（凭高眺远）	月
	《西江月》（龙焙今年绝品）	茶
	《定风波》（好睡慵开莫厌迟）	梅花（红梅）
元丰七年甲子（1084年）	《减字木兰花》（神闲意定）	琴
	《水龙吟》（露寒烟冷蒹葭老）	雁
元祐四年己巳（1089年）	《行香子》（绮席纔终）	茶
元祐六年辛未（1091年）	《减字木兰花》（云容皓白）	雪
	《西江月》（公子眼花乱发）	瑞香花
绍圣元年甲戌（1094年）	《浣溪沙》（几共查梨到雪霜）	橘
	《浣溪沙》（菊暗荷枯一夜霜）	
	《西江月》（马趁香微路远）	梅花
绍圣二年乙亥（1095年）	《贺新郎》（乳燕飞华屋）	石榴花
绍圣三年丙子（1096年）	《西江月》（玉骨那愁瘴雾）	梅花
绍圣四年丁丑（1097年）	《虞美人》（定场贺老今何在）	琵琶
未编年词	《南乡子》（天与化工知）	荔枝
	《菩萨蛮》（峤南江浅红梅小）	红梅
	《菩萨蛮》（涂香莫惜莲承步）	足
	《浣溪沙》（花满银塘水漫流）	方响
	《减字木兰花》（玉房金蕊）	花
	《阮郎归》（暗香浮动月黄昏）	梅花（白梅）

他集互见词	《菩萨蛮》（娟娟侵鬓妆痕浅）	目
	《诉衷情》（海棠珠缀一重重）	海棠

*苏轼词的创作年份根据邹同庆、王宗堂《苏轼词编年校注》（北京：中华书局，2002年）中的编年资料为主。

附录（二）：姜夔咏物词表

年份	咏物词	所咏物象
淳熙十三年丙午（1186年）	《一萼红》（古城阴）	梅花、柳
	《小重山令》（人绕湘皋月坠时）	梅花
淳熙十四年丁未（1187年）	《惜红衣》（簟枕邀凉）	荷花
淳熙十六年己酉（1189年）	《夜行船》（略约横溪人不度）	梅花
	《念奴娇》（闹红一舸）	荷花
光宗绍熙二年辛亥（1191年）	《淡黄柳》（空城晓角）	柳
	《长亭怨慢》（渐吹尽枝头香絮）	
	《摸鱼儿》（向秋来渐疏班扇）	七夕
	《玉梅令》（疏疏雪片）	梅花
	《暗香》（旧时月色）	
	《疏影》（苔枝缀玉）	
绍熙四年甲寅（1194年）	《莺声绕红楼》（十亩梅花作雪飞）	梅花、柳
宁宗庆元二年丙辰（1196年）	《齐天乐》（庚郎先自吟愁赋）	蟋蟀
	《江梅引》（人间离别易多时）	梅花
	《鬲溪梅令》（好花不与殢香人）	
	《浣溪沙》（花里春风未觉时）	
	《浣溪沙》（剪剪寒花小更垂）	
嘉泰三年癸亥（1203年）	《洞仙歌》（花中惯识）	黄木香
开禧三年丁卯（1207年）	《卜算子》（江左咏梅人）	梅花
	《卜算子》（月上海云沉）	
	《卜算子》（藓干石斜妨）	
	《卜算子》（家在马城西）	
	《卜算子》（摘蕊暝禽飞）	
	《卜算子》（绿萼更横枝）	
	《卜算子》（象笔带香题）	
	《卜算子》（御苑接湖波）	
未编年词	《好事近》（凉夜摘花钿）	茉莉
	《虞美人》（西园曾为梅花醉）	牡丹
	《侧犯》《恨春易去》	芍药
	《蓦山溪》（青青官柳）	柳

*姜夔词的创作年份根据夏承焘笺校《姜白石词编年笺校》（上海：上海古籍出版社，1998年）中的编年资料为主。