于成我 著

# 张若虚
# 《春江花月夜》研究

西南交通大学出版社

本书由宁夏高等学校科学技术研究项目资助出版

# 张若虚《春江花月夜》研究

于成我 著





西南交通大学出版社
·成都·

图书在版编目（CIP）数据

张若虚《春江花月夜》研究 / 于成我著. —成都：西南交通大学出版社，2018.5

ISBN 978-7-5643-6140-2

Ⅰ. ①张… Ⅱ. ①于… Ⅲ. ①张若虚－唐诗－诗歌研究 Ⅳ. ①I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2018）第 078804 号

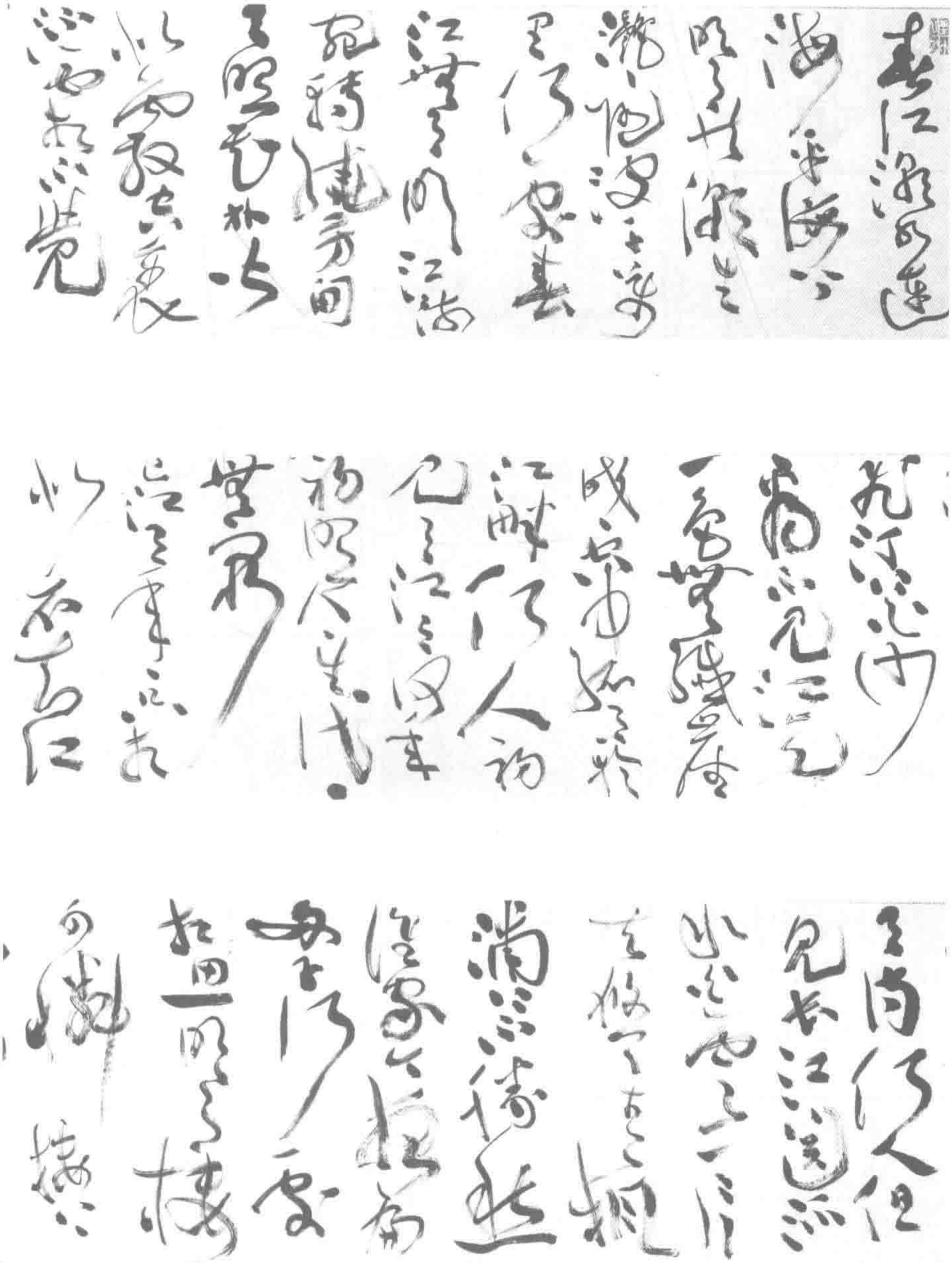
ZHANG RUOXU《CHUNJIANGHUAYUEYE》YANJIU

# 张若虚《春江花月夜》研究

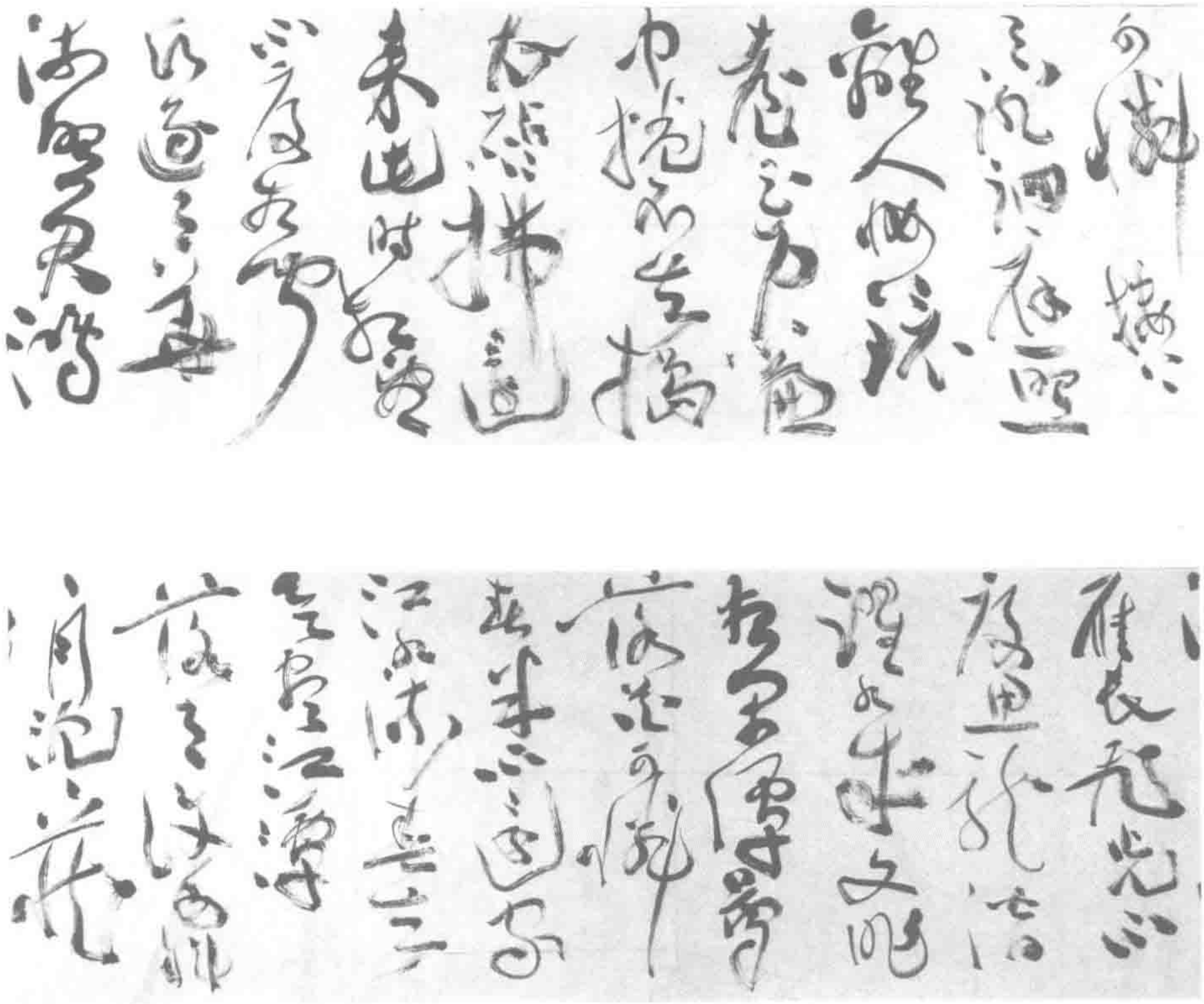
于成我　著

责任编辑　左凌涛
助理编辑　居碧娟
封面设计　原谋书装
出版发行　西南交通大学出版社
（四川省成都市二环路北一段 111 号
西南交通大学创新大厦 21 楼）
发行部电话　028-87600564　028-87600533
邮政编码　610031
网　　址　http://www.xnjdcbs.com
印　　刷　四川煤田地质制图印刷厂
成品尺寸　170 mm × 230 mm
印　　张　18.25
字　　数　270 千
版　　次　2018 年 5 月第 1 版
印　　次　2018 年 5 月第 1 次
书　　号　ISBN 978-7-5643-6140-2
定　　价　78.00 元

图书如有印装质量问题　本社负责退换
版权所有　盗版必究　举报电话：028-87600562



（山东书法家隋守训书《春江花月夜》）



（山东书法家隋守训书《春江花月夜》）

# 引　言

在绵延发展的人类文明史之中，文字占据着极其独特而重要的地位。作为一种“符号”，文字是人类真正独创的事物。以之为基础所建构的“世界”，是人类独有的境域，它将人类社会从整个宇宙自然之中凸显出来并得到了不断的提升，以至于无限。大自然虽然美轮美奂、千姿百态、丰富多彩，但在相对短暂的历史时空之中[①]，其基本样态大体上是稳定的，即它的美大体上是稳定的，而不是突飞猛进式地不断变幻出各种新的美的样态。高山莽原，千古屹立，其面貌之改变极其之小；江河湖泊、大海汪洋，虽然万物总在生息繁衍，代与为新，但总体上来说，其样态也基本恒定。而只有人类所创造的“世间”即人类社会本身，才呈现出从古到今的巨大变化，可谓日新月异。就人类的创造能力而言，一切能够提升到艺术境界的作品都有在人类文明史之中占据一席之地的资格。而其中最显赫的两端，则无疑是文艺和科技。不同的是，科技会随着时代的发展而不断进步，水平会越来越高，即后世的科技会因为超过前代而逐渐将前代的一些科技成果淘汰，但文艺却并非一定如此。这是因为，文艺是能够表现人之作为主体的思想、情感、意志等因素最为集中、深刻、鲜明、生动、丰富多彩的文明样态，这些品性还不断呈现出若干具体且独特的“个性”。正因为体现了上述特点，所以文艺之中的优秀之作并不会随着时间的流逝而逐渐丧失其价值和魅力。文学较之艺术则更为典型，因为文学的载体是语言文字，它较之艺术在表现主体上述方面时更具有优势。而就文学来看，人类社会发展至今，文学之中最具有代表性的体裁形式是诗歌和小说。诗歌被誉为文学皇冠上的明珠，这是非常恰切的。就中国文学发展史来看，明清以前更是诗歌一支独大的历史，从先秦的《诗经》《楚辞》，到汉代的乐府诗，最终汇成了唐诗、宋词、元曲的诗歌洪流，中国从此也就

---

① 此处所说的“短暂”，可能要以百万年乃至亿年作为基本衡量的单位。

作为诗歌的国度被人类文明史所称道、铭记。尤其是唐诗，那确实是一个诗歌的时代，国家的开放多元、强大繁盛和下层士族的崛起等各种社会发展的机遇，都带给诗人们空前的热情，理想主义色彩浓郁，生命力也张大到了极致。一部《全唐诗》，就是数千诗人洋洋洒洒、淋漓尽致的诗歌大合唱！“诗者，生命力之最佳实现形式，我性本体之最佳姿态，世间人之所有之最佳之物、最高可能也。”[①]诗歌是我们最高最后的归依之所，而唐诗之美，迄今为止无与伦比，从而成为一个王朝、帝国最为辉煌的文明记忆。

在唐代灿若星辰的诗人之中，杜甫、李白、王昌龄、王之涣、李商隐、王维、李贺、白居易等人是尤为璀璨的名字。这些大诗人的传世作品都比较多，但一个诗人在人类文明史上的地位和名声，也不完全取决于作品数量的多少，质量还是一个终极的决定性因素。比如王之涣，传世作品仅有短诗 6 首，但由于其中的两首尤其杰出——《登鹳雀楼》和《凉州词》( 其一 )，就为他赢得了煊赫的声名，奠定了其唐代大诗人的地位。关于此，一个可以参考的证据是今人编著的《唐诗排行榜》一书中，王之涣这两首诗歌分别排名第 4 位和第 3 位。[②]类似的例子还有不少，比如以单篇质量取胜的诗歌作品，还有《诗经·秦风·蒹葭》《诗经·魏风·硕鼠》、屈原的《离骚》、陈琳的《饮马长城窟行》、陶渊明的《饮酒》( 其五 )、《孔雀东南飞》、杜甫和李白的一些杰作、李商隐的无题诗、管仲姬的《我侬词》之类篇章，一篇就足以奠定作者在诗歌史上的地位，不须更多——这些还是相对来说较为短篇的作品，更不用

---

① 于永森：《诗词曲学谈艺录》，齐鲁书社 2011 年版，第 1 页。本书所引为 2012 年重印本，后面不再一一说明。又本书卷一第五五则亦云：“诗者，人之自我生命存在之最高形式、最高姿态、最高境界，以人为最第一之价值之境界，以臻于‘无我之上之有我之境’，而得其神味者也。臻于此一‘神味’之‘无我之上之有我之境’，纯是一片情与气之光影交织缠绵而淋漓，情为主体之喷薄，其寄托若不可胜，气为主体之接于世俗民生而得之磅礴浩然者，其所向也若不可遏。诗非独为一切诸艺之最高形式，且为世间人之所以为人者所能达致之最高境界、最高可能，为人提升自我之最佳途径也。小说容量亦且丰厚深邃，然以代言为胜，难于寄托主体浸透整个生命、经历整个世界之情感、意志，其所持之之姿态，颇有不如也。”( 第 108 页 ) 则从笔者提出并系统建构、阐释、延展的意在突破、超越中国传统文艺旧审美理想理论“意境”的新审美理想理论体系“神味”说的角度，对诗歌的性质做了阐释，并且从主体性的角度对比了诗歌和小说。

② 王兆鹏，等：《唐诗排行榜》，中华书局 2011 年版。

说较长的比如关汉卿的《窦娥冤》、王实甫的《西厢记》之类[①]了。其中，类似《诗经·秦风·蒹葭》《诗经·魏风·硕鼠》《孔雀东南飞》《我侬词》等作品都可视为孤篇横行，辉耀诗史。而在唐代，除了王之涣这样的流传下来的作品极少而质量极高、名气很大的大诗人，类似的至少还有一位，这就是张若虚！张若虚的《春江花月夜》一诗在明清以后声誉日高，就当代而言，它几乎家喻户晓，提起中国古代的名诗，《春江花月夜》是当之无愧占据了非常显眼的一席的。

但问题在于，《春江花月夜》从唐宋金元时期的不为人所重，到赢得明清以后如此高的评价和地位，其间的原因究竟如何？后人对它的高度评价是否合情合理而恰切？作者张若虚又是怎样的一个人？其人生的路径大体是怎样的？《春江花月夜》为何具有如此之大的艺术魅力，其艺术特色和艺术成就究竟如何？《春江花月夜》是符合中国传统文艺旧审美理想艺术境界“意境”的经典之作，若超出“意境”的视域，而采用新的审美理想理论的眼光来加以审视的话，则此诗的价值如何？是否存在缺陷或不足？用今天的眼光来看，此诗到底应该在中国文学史上占据怎样的地位？《春江花月夜》一诗对我们探求和开拓新的审美理想艺术境界有着怎样的启示？这些问题，都需要我们进行深入研究。通过对上述问题的整理与诘问，就可以发现《春江花月夜》一诗并没有我们原来想象得那么简单。这些问题，虽然在以往的研究成果中都有所涉及，学界的研究论文也有了一定的规模[②]，但就《春江花月夜》这样一首诗歌经典名作（而且在中国古代诗歌之中算是长诗）而言，这些散篇的研究成果和资料显得杂而无统，较为零散。迄今为止，学界尚未对其有过较为系统的成规模的研究，也还缺乏有分量的研究成果（比如硕士论文[③]、博士

① 学界中多有以元曲中的剧曲为非诗者，笔者持剧曲为诗歌的观点，但仅限于元曲的剧曲——尤其是关汉卿、王实甫二人的剧曲，其诗性最足，最具代表性。

② 有关张若虚《春江花月夜》的研究论文、鉴赏品读文章约有数百篇，但其中具有较高的学理性的参考价值的，则不足百篇，高质量的研究论文只有数十篇。一些著作中涉及它的内容，一般也都比较泛泛。

③ 关于《春江花月夜》一诗的硕士学位论文，有季玥《<春江花月夜>诗意与乐境之比较》（南京师范大学，2003年）、祝蔚红《对<春江花月夜>的认知文本分析》（苏州大学，2008年）、曾祥芳《及物性分析<春江花月夜>及其三个英译本》（西南交通大学，2010年）、刘珍《从翻译美学的角度看<春江花月夜>英译》（中国石油大学，2010年）等，或研究过于简略（如季玥），或是从其他专业角度进行的研究（外国语言学、翻译学等），对于《春江花月夜》文本本身的研究力度有限。

论文、专著之类），这不能不说是一个莫大的遗憾！从根本上来看，材料的稀少自然是类似的专题研究很难达到成书这样一个规模的重要原因，但新的理论（体系）的探索及建构，则是造成此诗研究难以深入的根本原因。因此，假如找到一个很好的角度或理念一以贯之的话，形成有关此诗研究的专著的规模还是可期的。为了弥补没有研究专著这个缺憾，笔者在前人研究的基础上，特意撰写了本书，以作一种统和和提高，从而将张若虚《春江花月夜》一诗的研究跻升到全面、系统的态势，也为大唐风华、张若虚和扬州人文绘上浓墨重彩的一笔！

在进入正式研究之前，必须指出的是，本书并非单纯的中国古代文学作品经典的文本研究，读者应该首先从全书整体的理论思维本身，来把握本书的理论品性和理论目标。学界已有的研究成果，所涉及的面和深度均有所不足，更从未有人从审视此诗缺陷的角度来探索突破、超越中国传统文艺旧审美理想“意境”的新艺术境界的角度，从而对此诗进行系统而深入的研究。本书的研究目标，是在此诗的本体研究之外，更关注和着力探求理论性的贯彻。从整体上来说，本书的研究目标大致可以分为如下几个层次：

（1）在已有研究成果的基础上，全面、系统整合张若虚《春江花月夜》一诗的研究，推进其文本研究向更深入的方向发展；

（2）以张若虚《春江花月夜》这一经典名作为审视的代表，来直面“意境”这一中国传统文艺的旧审美理想在20世纪以后文艺发展中的缺陷、不足，为新审美理想的探讨及其理论体系的建构奠定一个良好的文本研究与理论阐释基础；

（3）启示中国当代文艺，除了要很好地继承中国传统文艺审美理想艺术境界（如“意境”）的特长之外，还要审视其不足，自觉追求更高的、新的艺术境界；

（4）通过对张若虚《春江花月夜》的研究，启示中国学界在研究和评判中国古代文艺作品尤其是经典作品文本的时候，能够自觉采用新的理论视角，以推进中国古代文艺的研究，开拓学术研究的新境界。

因此，本书的终极目标，绝非单纯地在作品文本的层次上整体推进张若虚《春江花月夜》一诗研究的深入，而是更希望通过笔者二十多年来探索、建构和阐释的旨在突破、超越中国传统文艺旧审美理想“意境”理论及其艺术境界的“神味”说这一新审美理想理论体系，客观、合理地以一种一以贯之的整体理路，揭示张若虚《春江花月夜》一诗的长处和不足（尤其是后者），确立其真正的艺术价值与历史地位，以为“神味”说理论体系的建构、阐释提供一种有效的文本例证，从而在根本上推进中国当代文论话语体系的建构的意识和进程，为中国当代文论话语体系的建构作出应有的贡献。而笔者之所以有此理路，除了一直在从事中国当代文论话语体系建构（侧重于新审美理想及其艺术境界），还受到 20 世纪 90 年代以后的中国文论“失语症”[①]影响，更与此问题在 2012 年之后逐渐上升为国家层面的意识、战略密切相关！对当代中国理论话语体系建构缺乏“原创性”“本土化”的焦虑，已经上升到了国家层面，比如习近平指出：“要高度重视和切实加强文艺评论工作……文艺批评要的就是批评，不能都是表扬甚至庸俗吹捧、阿谀奉承，不能套用西方理论来剪裁中国人的审美”[②]。随后学界迅即作出了反应，比如中国文艺理论学会第十二届年会“百年文学理论研究中的中国话语”学术研讨会 2014 年 10 月底在北京召开，中国中外文艺理论学会第十二届年会暨“当代中国文论的话语体系建构”学术研讨会 2015 年 10 月 23 日在湖北大学召开。这些情况说明，理论话语体系创造已经成为当代中国一个无法回避的“国家任务”，是理论界的最高任务，所有理论工作者必须对此有所动作。笔者的“神味”说理论体系的建构与阐释，大体跨越了从中国文论“失语症”问题提出至今的

① 1995 年及其以后几年，曹顺庆提出中国文论“失语症”和“重建中国文论话语”的话题，指出在中国现当代文坛上“我们患上了严重的失语症。我们根本没有一套自己的文论话语，一套自己特有的表达、沟通、解读的学术规则”（《中外比较文论研究的基本目标与重建中国文论话语》，见钱中文、杜书瀛、畅广元主编《中国古代文论的现代转换》，陕西师范大学出版社 1997 年版，第 317 页）。曹顺庆最早提出失语症的文章是《21 世纪中国文论发展战略与重建中国文论话语》（《东方丛刊》1995 年第 3 期）。

② 习近平：《在文艺工作座谈会上的讲话》，《人民日报》2014 年 10 月 15 日第 2 版。

二十多年时间。目前，这一理论体系的建构与阐释已经全部完成[①]，相关的文本例证方面，除了符合此一理论特征的20世纪以后的中国文艺作品文本之外，从中国古代的经典作品文本之中“反向度”地寻求文本例证，也是笔者撰写此书的一个重要考虑——这也正如笔者在建构和阐释“神味”说理论体系这一新审美理想理论的时候，仍然需要进行大量的中国传统文艺旧审美理想“意境”理论的相关研究一样。[②]所谓“批判地继承”“推陈出新”等，都是对此一思维、理路的准确定性。而本书选取张若虚《春江花月夜》这一经典名作来完成上述工作，就显得更具有某种代表性意义。凡此，均是读者阅读本书所需要特别留意的。

① 笔者迄今为止完成的著作几乎都与“神味”说新审美理想理论体系的建构与阐释相关，其中有关这一理论体系建构与阐释的重要著作有：《诗词曲学谈艺录》《“神味”说新审美理想理论体系建构与阐释》（又名《论“神味”》）、《论豪放》《元曲正义》《诸二十四诗品》《聂绀弩旧体诗研究》《稼轩词选笺评》《王之涣诗歌研究》等，重要论文则有《“神味”说新审美理想理论体系要义萃论——当代中国“本土化”文论话语体系之建构》（最后版本文言6万余字，此前尚有4个版本，字数从1千字到2万字不等）、《论聂绀弩诗》等；相关的研究的重要著作有：《论意境》《王国维<人间词话>评说》《论语我说》等。所有著作，总字数已超过400万字。

② 如笔者的《论意境》《王国维<人间词话>评说》等著作，均属于这一性质。

# 目　录


**第一章　张若虚的生平情况及《春江花月夜》的接受史** …… 1

第一节　张若虚的生平情况 …… 1

第二节　《春江花月夜》的接受史考察 …… 8

第三节　《春江花月夜》在明代受到重视的原因探究 …… 20

附　　唐代“吴中四士”研究——兼论盛唐吴地诗人群体 …… 29

第四节　《春江花月夜》所写景物地域及创作地点探究 …… 37

**第二章　《春江花月夜》的主题内容分析** …… 54

第一节　对于《春江花月夜》文本具体内容的理解及歧义分析 …… 54

第二节　《春江花月夜》的主题分析 …… 92

**第三章　《春江花月夜》与宫体诗的关系及其创造性** …… 119

第一节　《春江花月夜》与宫体诗的关系 …… 119

第二节　《春江花月夜》的创造性 …… 143

**第四章　《春江花月夜》的艺术特色和魅力** …… 163

第一节　《春江花月夜》的艺术特色：以“意象”为核心建构
“意境”的丰盈典范 …… 163

第二节　《春江花月夜》的艺术魅力：以“意境”为最胜为核心的
宇宙、人生的形上共性意蕴的丰富感性表现 …… 189

第五章　《春江花月夜》的艺术价值评判与恰切定位 …… 206
第一节　学界对于《春江花月夜》的价值评判、定位 …… 206
第二节　《春江花月夜》的长处、不足及其在“神味”说新审美
理想视野中的价值评判与定位 …… 227
后　记 …… 274

# 第一章

# 张若虚的生平情况及《春江花月夜》的接受史

## 第一节　张若虚的生平情况

比之王之涣，张若虚的生平资料更是少得可怜。王之涣的生平资料还算有短短的几条，20 世纪又出土了千字左右的墓志铭，而张若虚连这些材料也没有。张若虚（约公元 660—720 年）的生平资料，见诸唐代的仅有一种，即郑处诲的《明皇杂录》：

> 天宝中，刘希夷、王昌龄、祖咏、张若虚、孟浩然、常建、李白、杜甫，虽有文章盛名，俱流落不遇，恃才浮诞而然也。

唐人的记载，已然并非精确，比如这一则资料，只能视为大体总结了这些诗人的生平际遇，归为一类，但具体信息就未必准确。比如天宝年间是公元 740—756 年，而孟浩然已然于公元 740 年去世，刘希夷恐怕也并非盛唐诗人，因此我们判断张若虚的生平时间范围是接近盛唐，当然也就不及天宝年间了。但郑氏将张若虚与王昌龄、孟浩然、李白、杜甫等人并列而归为一类，并谓之“有文章盛名”，可见当日张若虚文名之盛，并非寻常，其在当时诗坛的地位是毋庸置疑的，属于“超一流”诗人的性质。其后，张若虚的生平资料则主要见诸《旧唐书·贺知章传》：

> 神龙中，知章与越州贺朝、万齐融，扬州张若虚、邢巨，湖州包融，俱以吴越之士，文词俊秀，名扬于上京……数子人间往往传

其文，独知章最贵。

这几个人中，贺知章身份最为显贵，一个“独”字，未免令人心下黯然！自古以来才人志士命途多舛乃是常态，纵然大唐盛世，亦只能如此，这种情况岂不令人唏嘘！贺知章少年即有诗名，曾是武则天证圣元年（公元695年）乙未科状元，历任国子四门博士、太常博士、礼部侍郎、秘书监、太子宾客等职。关于贺知章的故事，最著名的应该是他金龟换酒识李白的故事，对此李白有《对酒忆贺监二首·并序》记载此事：“太子宾客贺公。于长安紫极宫一见余。呼余为谪仙人。因解金龟换酒为乐。歿后对酒。怅然有怀而作是诗。”所作诗歌其一云：

四明有狂客，风流贺季真。
长安一相见，呼我谪仙人。
昔好杯中物，翻为松下尘。
金龟换酒处，却忆泪沾巾。

李太白此诗写得情真意切，令人动容！在极短的篇幅之内，记载了金龟换酒的风流与传奇，令人艳羡。可惜的是，贺知章此时已然成为“松下尘”。怀才不遇者历代不乏，不遇的原因之一是怀才者坚持自我的价值观和选择，并不随波逐流。而支持他们之所以如此的一个重要原因，则是知音好友间的相互青赏。金龟换酒的故事，唐孟棨《本事诗》也有记载：

> 李太白初自蜀至京师，舍于逆旅。贺监知章闻其名，首访之。既奇其姿，又请所为文，白出《蜀道难》以示之。读未竟，称叹数四，号为谪仙人。白酷好酒，知章因解金龟换酒，与倾尽醉，期不间日，由是称誉光赫。贺又见其《乌栖曲》，叹赏苦吟曰：“此诗可以泣鬼神矣。”

唐代曾以诗赋取士，诗人风流，独冠一时。从世俗的眼光来看，其中也不乏显贵者，如元稹、张九龄、上官仪、韦庄、韩愈、高适、刘禹锡、柳宗元、韦应物、杜牧、岑参、刘长卿等，更多的则是沉沦下位者，数不胜数，其中不乏像杜甫这样的大诗人。李白一生论官爵并不算显贵，但也有过与皇帝亲密接

触的不算短的时间[①]，因此声名满天下。李白自己也引以为生平快意之事，算是唐代诗人中的特例。《旧唐书》所列贺知章交往密切的人之中，其中有三人成为《新唐书·刘晏传》后所附《包佶传》中所谓“吴中四士”的成员：

> 佶，字幼正，润州延陵人。父融，集贤院学士，与贺知章、张旭、张若虚有名当时，号“吴中四士”。

此处增加了一个张旭。张旭是唐代“草圣”，书法、人物性情均颇豪放。《旧唐书》也在《贺知章传》中说明：“时有吴郡张旭，亦与知章友善。”这些人当时已然有名，不同的是后世的命运不同，其中张旭的名气、成就最大，属于旷代难再逢式的人物类型，贺知章次之，再后来则张若虚后来居上，到今天算是名气、成就超过了贺知章。[②]现在看来，“吴中四士”是一个质量很高的文人小集团，这得力于每个个体成员的质量都很高。当然，人的身份地位在现实社会中如何不完全是才华使然，因此重要的是“数子人间往往传其文”——当时当世得名，最为文士之幸！“吴中四士”这个名号因缘于在外做官的地域乡情这一纽带，因此诸人之间联系较为密切也就不奇怪（当然，由于唐代的官制，“吴中四士”应该是一个比较松散的小集团性质，具有相当的交集不固定性）。不过，他们各自的生平交游显然也并不局限在乡情地域这一因素方面，比如贺知章和李白等人的交往——无论如何，贺知章所交往者皆才华卓异之辈，则可以肯定。而有关张若虚之与“吴中四士”，历史上还有一桩公案，因此又不能不对“吴中四士”（或“吴中四友”）本身加以辨别。因为后世相传的两个版本之中，其中有一个版本是没有张若虚的，这便关系重大，不得不辨：

> ……直至明代后期，胡震亨才在《唐音癸签·谈丛四》“唐人一

---

① 杨采华《李白家世及其生平探秘》一书以为李白之所以对自己的身世讳莫如深，根本原因是“李白是唐高宗与武则天之孙，废太子李贤庶出之子……由于李白父亲李贤的冤案不能昭雪，李白就不能隶入宗正寺，他也就不能享有余荫、继爵承侯的世袭职权。于是，李白由抱怨到佯狂。”（中国工人出版社 2015 年版，第 31-35 页）录此以供读者参考。

② 诗歌相对于书法来说更容易为社会大众所接触到，张若虚与张旭相比似乎要占一点便宜。不过即使如此，对比张若虚和张旭在各自领域内的成就、名声而言，张旭都比张若虚更甚，只不过张旭的传世书法作品太少而已。从艺术性上来说，张旭的草书已然臻致中国书法的最上乘境界（当然不是唯一的一位），但张若虚的《春江花月夜》则尚非中国诗歌的最上乘，对于此点，可参考本书第五章所论。

时齐名者”下标出：“‘吴中四士’：贺知章，刘眘虚，包融，张旭（一云无眘虚，有张若虚）。”胡将张若虚剔出“四士”之列而代之以刘眘虚，然而不言所据何书。我们透过“一云”等字，即知他对所列新说，实持两可态度，故以二说并存，未加论定。公开全弃旧说而力主新说的是更为晚出的清代康、乾间的沈德潜。沈在《唐诗别裁集》卷一“刘眘虚”名下，仅用二十一字简介曰：“眘虚，江东人，夏县令。与贺知章、包融、张旭为‘吴中四友’。”然对此种以刘（眘虚）易张（若虚）的做法，沈亦一笔带过，不作申说。其后金坛于庆元为《唐诗三百首》作“姓氏小传”，则又承袭沈说云：“刘眘虚，字挺卿，江东人，官夏县令。深于经术，与贺知章、包融、张旭为‘吴中四友’。”完全采用沈说并产生较大影响的，是中国社会科学院文学研究所主编的《唐诗选》一书。该书在介绍张若虚时，只言“文学与贺知章齐名”，不提“四士”之称；而在刘眘虚条下则曰：“刘眘虚……和贺知章、包融、张旭齐名，人称为‘吴中四友’。”完全采用沈说，只字不提旧说。该书为学术水平较高的普及性读物，读者众多，此种说法亦随之流布甚广。这样一来，若虚、眘虚二人，孰是孰非，遂难以令人抉择，应稍加辨正，以免混乱。

笔者认为沈说非是，刘眘虚绝非“四士”成员。理由主要如下：

一、自唐以来至明中叶前，未见有任何史料将刘纳入“四士”之列，而视张为“四士”成员者，则前已见诸成书较早的正史《新唐书》，后又于南宋计有功《唐诗纪事》、清初的《全唐诗》等书中一再得到肯定：“父融，与贺知章、张若虚、张旭号‘吴中四士’。”（《唐诗纪事》卷四十“包佶”条）“包融……开元初，与贺知章、张旭、张若虚有名当时，号‘吴中四士’。”（《全唐诗》卷一一四“包融”）“张若虚……与贺知章、张旭、包融号‘吴中四士’。”（《全唐诗》卷一一七“张若虚”小传）以上引文，无不确认张为“四士”之一，根本未曾提及刘眘虚。再查唐宋以来诸书涉及刘眘虚的有关条目，如殷璠《河岳英灵集》卷上、《唐诗纪事》卷二十五、元人辛

文房《唐才子传》卷一以及《全唐诗》卷二五六等，同样并无一字言及刘为“四士”成员者，所以《中国人名大辞典》“包融”“张若虚”条，四五十年代前后出版的各种中国文学史及唐诗选本，凡有涉及“四士”之处，几乎全采旧说，想来绝非巧合。[①]

……

从贺知章、张若虚和刘眘虚等人的年龄因素综合来看，刘眘虚属盛唐诗人，而张若虚则为初唐诗人，接近盛唐，早于刘眘虚不少。因此作为一个前辈诗人，张若虚更有可能成为“吴中四士”的成员。而且根据《旧唐书·贺知章传》“先是，神龙中……”的说法，“神龙”为唐中宗年号，即公元 705—707 年，而刘眘虚生平大约为公元 702—756 年[②]。从时间上来说，刘眘虚不应在“吴中四士”之列；将刘眘虚纳入“吴中四士”之中，可能是古人把他的籍贯搞错了，刘眘虚是洪州新吴（即今江西奉新县）人，从籍贯的角度来说，也是不可能身列“吴中四士”之列的。

根据“吴中四士”诸人生平情况的有限资料，可以确知，四人之中尤以贺知章、张旭性情最为特出。《旧唐书·贺知章传》有云：“知章性放旷，善谈笑，当时贤达皆倾慕之。工部尚书陆象先，即知章之族姑子也，与知章甚相亲善。象先常谓人曰：‘贺兄言论倜傥，真可谓风流之士。吾与子弟离阔，都不思之，一日不见贺兄，则鄙吝生矣。’知章晚年尤加纵诞，无复规检，自号四明狂客，又称‘秘书外监’，遨游里巷。醉后属词，动成卷轴，文不加点，咸有可观。又善草隶书，好事者供其笺翰，每纸不过数十字，共传宝之。时有吴郡张旭，亦与知章相善。旭善草书，而好酒，每醉后号呼狂走，索笔挥洒，变化无穷，若有神助，时人号为张颠。”四士之中，唯有张若虚与贺知章年岁相近，其他人都是后生，也唯有张若虚年岁略不及盛唐，其他三人的后半生都生活在盛唐。其中，贺知章乃是由于高寿之故。人之性情，除了本身

---

① 王栋梁：《唐代“吴中四士”研究——兼论盛唐吴地诗人群体》，山东大学 2005 年硕士论文，第 6-8 页。

② 金鑫：《盛唐江西诗人刘眘虚交游及诗歌研究》，《江西财经大学学报》2009 年第 4 期。或云刘眘虚生于开元二年（公元 714 年），则更晚。

本性的缘故，比如贺知章早年的“性放旷，善谈笑”；时代也是一个重要原因，比如贺知章晚年的“尤加纵诞，无复规检”。张旭的性情可能是受到时代影响较少而本性豪放不羁的一个，他是极为专注于专业创作的。韩愈在《送高闲上人序》中形容他：“喜怒、窘穷、忧悲、愉佚、怨恨、思慕、酣醉、无聊、不平，有动于心，必于草书焉发之。观于物，见山水崖谷、鸟兽虫鱼、草木之花实、日月列星、风雨水火、雷霆霹雳、歌舞战斗、天地事物之变，可喜可愕，一寓于书，故旭之书，变动犹鬼神，不可端倪，以此终其身而名后世。”李颀《赠张旭》则云：“张公性嗜酒，豁达无所营。皓首穷草隶，时称太湖精。露顶据胡床，长叫三五声。兴来洒素壁，挥笔如流星。下舍风萧条，寒草满户庭。问家何所有，生事如浮萍。左手持蟹螯，右手执丹经。瞪目视霄汉，不知醉与醒。诸宾且方坐，旭日临东城。荷叶裹江鱼，白瓯贮香粳。微禄心不屑，放神于八纮。时人不识者，即是安期生。”可见，作为大唐尤其是盛唐及其人物、文艺巅峰状态的“豪放”境界，在张旭身上体现得也是非常突出的，而不仅仅是我们更为熟悉的李白而已。类似张旭的人物性情和专业精神，完全是一种生命力的强力展现和灌注，此外更无任何因素能够动其心、兴其趣而至于生命力的极限，其书法取得极高成就也就不难理解了。此外，包融和张若虚的性情可能都具有文采风流的一面，但整体上应该偏于雅正，所谓“浮诞”“风流”之类的形容，无论是贬是褒，其实都指明了这样的一个事实：他们无非都是大唐气象的一个个鲜明的具体个体罢了，但作为各自交际圈子的成员，他们在社会风俗和文采风流及其相关的活动方面，还是要表现出一定的向心力的趋同效应，虽然这种趋同并不真正代表他们各自的内心或本质。而且，大唐盛世的社会环境，也为文士们的“浮诞”“风流”提供了一个能够在很大程度上被理解的历史境遇，他们的生命力的高涨和宣泄，为唐人共同谱写大唐壮美宏阔的交响乐章贡献了自己的力量。而作为一个整体，“吴中四士”又有着这样的共同特性：

> 通过研究“四士”及吴地诗人群体的作品，我们可以总结出这一群体在生存状态上的一些共同特征。这些以“吴中四士”为首的吴地诗人，其日常生活的情景可能是这样的：这些诗人还或浓或淡

地操着吴地口音，时常聚会，频入酒肆，与歌妓交往，甚至为她们作诗。其官阶一般不显，大都没有家世背景，进士出身，为显贵赏识或友人提携而任卑职。但他们一般家境阔绰，衣食无忧。与当时得势的“二十四学士”不同，他们不必大量写作应制诗，诗歌较为口语化，流传于市井之间。他们也为自己的不得意而愁苦，但更多地继承了魏晋名士的风度，个性张扬，放荡不羁。①

即从生存状态来看，这些身居下层的文士，在大唐帝国从初唐到盛唐国力渐盛的历史阶段之中，个人的名位随着时代而逐渐水涨船高，虽然四士之中除贺知章之外的其他三人在官位方面并没有太大改善，整个时代的变化却使得他们在生活方面相对优裕，但在外做官的身份也使得到处流转成为常态。至于“家境阔绰”，至少对于张若虚而言似乎是不太切合实际的，其绝对的沉沦、流转于下层官吏的人生境遇，若没有很好的家族尤其是父母的强大的经济能力作为支撑的话，是很难实现“家境阔绰”的情形的。在“吴中四士”之中，张若虚可能属于这种类型，至于是否具有代表性，那又另当别论。鉴于这种家境和生平，尤其是从其传世的诗歌作品来看，我们有理由相信张若虚是一个有着社会下层经历和深刻感受的诗人，其性情较为质实，与“魏晋名士的风度”是有着相当的距离的，后者毕竟有着统治集团上层人物才会有的气质、性情。至于“个性张扬”，年少的张若虚或许有之，但“放荡不羁”则一般不会是张若虚的本质表现。温文尔雅，性情还算平和，富有才华，对现实和下层具有相当的了解和理解，借助地域人际关系圈子和自己的才华迅速而毫无障碍地获得了当世的名声，对于周遭事物有一种特殊的敏感和深情……这样的一些特质综合在一起，也许就是当时真实的历史境遇中的张若虚的独特禀赋和气质。

除了上述资料外，清初编纂的《全唐诗》第一一七卷也对张若虚做了简单介绍：“张若虚，扬州人，兖州兵曹。与贺知章、张旭、包融号吴中四士，诗二首。”这条内容虽然信息量不大，但总算点明了张若虚的家乡和他曾经的

① 王栋梁：《唐代“吴中四士”研究——兼论盛唐吴地诗人群体》，山东大学2005年硕士论文，第14页。

一段外地任职经历，这是非常重要的，尤其是在对《春江花月夜》一诗的解读方面。这其中，最有价值的是“扬州”和“兖州”这两个地名，它们在某种程度上构成了张若虚生平最大的张力空间，也为我们解读《春江花月夜》提供了一个不错的视角。因此，这两个地名信息绝对不可以轻易忽略。一个出生、成长于江南风情社会氛围的诗人，成家之后却不得不在北方做官。这种地域造成的人生张力，其中的复杂意味，也只有张若虚本人能够真实品味了。①

而就目前已有的资料来看，我们对于张若虚生平的了解，也仅如上所言而已。今后是否能在继续发现的相关文献或出土资料之中发现新的信息，那就只能拭目以待了。但可以确定的是，至少迄今为止，如此少的资料对于后人解读《春江花月夜》一诗是一种莫大的障碍。虽然文本本身在创作完成之后就成了一个独立而完整的作品，然而，作品文本与作者之间永远是无法在根本上切断内在的血肉和思想精神、气质联系的——当然，假若缺失将成为这首经典名作必不可少的组成部分的话，那么这种缺失也会因为某种缺憾而使得此诗具有某种神秘的气质、品性，从而令其充满一种缺憾的魅力。因为从审美心理学的角度来看，完全的审美上的充分的领略，无论它是多么美轮美奂，主体都会因为完全的满足而产生审美疲劳甚至审美腻味。而在这一方面，张若虚生平的缺失，却以这种奇特的方式很好地与作品文本相结合，从而产生了一种意想不到的作品文本之外的艺术魅力。

## 第二节　《春江花月夜》的接受史考察

张若虚在当时有自己的文人交际圈子，也曾“名扬上京”，历史上留下了

---

① 因工作关系，笔者全家2010年秋从山东平度迁居宁夏固原，虽然两地属于纬度基本上一致的北方，但沿海与干旱内陆所形成的种种不同，还是让我们感觉难以适应。此外，笔者认识一个湖北籍的大学教师，从南方的一所名校毕业后到了北方的青岛大学任教，他时常在QQ群内表示出南人流落北方的不得志的情绪。就此两个例子来说，都具有相当的参考性，后者与张若虚的情形更为相似，只不过当时的张若虚所处的时代，远没有现在方便而已（比如交通、通信等）。

“文词俊秀”“人间往往传其文”的真实情况，但可惜的是，张若虚流传下来的文字非常少，只有诗歌两首：

关塞年华早，楼台别望违。
试衫著暖气，开镜觅春晖。
燕入窥罗幕，蜂来上画衣。
情催桃李艳，心寄管弦飞。
妆洗朝相待，风花暝不归。
梦魂何处入，寂寂掩重扉。

（《代答闺梦还》）

春江潮水连海平，海上明月共潮生。
滟滟随波千万里，何处春江无月明。
江流宛转绕芳甸，月照花林皆似霰。
空里流霜不觉飞，汀上白沙看不见。
江天一色无纤尘，皎皎空中孤月轮。
江畔何人初见月？江月何年初照人？
人生代代无穷已，江月年年只相似。
不知江月待何人，但见长江送流水。
白云一片去悠悠，青枫浦上不胜愁。
谁家今夜扁舟子？何处相思明月楼？
可怜楼上月徘徊，应照离人妆镜台。
玉户帘中卷不去，捣衣砧上拂还来。
此时相望不相闻，愿逐月华流照君。
鸿雁长飞光不度，鱼龙潜跃水成文。
昨夜闲潭梦落花，可怜春半不还家。
江水流春去欲尽，江潭落月复西斜。
斜月沉沉藏海雾，碣石潇湘无限路。

不知乘月几人归，落月摇情满江树。

（《春江花月夜》）[①]

这两首诗，不但内容相似，而且格调、风格也颇相似，对于我们理解张若虚的诗歌创作面貌是非常有帮助的，虽然《代答闺梦还》的艺术成就较《春江花月夜》不可同日而语。[②]从这两首诗歌作品来看，基本上看不出有关张若虚的极有限的资料所反映的张若虚的思想和创作面貌、风格等情况，尤其是“吴中四士”这个文人圈子非常浓厚的“豪放”或“性情”的思想或气质。因为无法看到其他诗歌作品，我们对此最好也不做进一步的断定。除了唐人对于张若虚有较高的评价（但资料极少）外，后人对于张若虚的认识是伴随着对《春江花月夜》一诗认识的深入和评价的不断提高而呈现出来的：

> 据友人卞孝萱教授所考，现存唐人选唐诗十种之外，尚有已佚的唐人选唐诗十三种，此十三种，宋时大抵还在，张诗或者即在其内，因此得以由唐保存到宋。但宋代文献如《文苑英华》《唐文粹》《唐百家诗选》《唐诗纪事》等书均未载张作。我们今天所能见到的最早的《春江花月夜》，是《乐府诗集》卷四十七所载。这一卷中，收有清商曲辞吴声歌曲《春江花月夜》共五家七篇，张作即在其中。这篇杰作虽然侥幸地因为它是一篇乐府而被凡乐府皆见收录的《乐府诗集》保存下来了，但由宋到明代前期，还是始终没有人承认它是一篇值得注意的作品，更不用说承认它是一篇杰作了。元人唐诗选本不多，成书于至正四年（一三四四）的杨士宏《唐音》是较好的和易得的。其书未录此诗。明初高棅《唐诗品汇》九十卷，拾遗十卷。虽在卷三十七，七言古诗第十三卷中收有此诗，但他另一选

① “滟滟随波千万里”，“里”或作“顷”；“江月年年只相似”，“只”或作“望”；“应照离人妆镜台”，“妆”或作“玉”；“玉户帘中卷不去”，“玉”或作“遮”。从异文情况来看——尤其是第三处、第四处的综合考虑，则作为一首篇幅较长的诗歌，在短时间（数年）之内作者有所改动，因而形成了不同的版本而流传，也是可能的。但总体上看，改动不大。

② 程千帆《张若虚〈春江花月夜〉的被理解和被误解》一文谓《春江花月夜》“极出色”，而《代答闺梦还》“极平常”（《文学评论》1982 年第 4 期），其实就艺术性而言，《代答闺梦还》属同类题材内容中的上乘之作，而非“极平常”。

择较严的选本《唐诗正声》二十二卷，则从删削，可见在其心目中，《春江花月夜》还不在“正声”之列。

但在这以后，情况就有了改变。嘉靖时代（十六世纪中叶），李攀龙的《古今诗删》选有此诗，可以说是张若虚及其杰作在文坛的命运的转折点。接着，万历三十四年（一六〇六）成书的臧懋循《唐诗所》卷三，万历四十三年（一六一五）成书的唐汝询《唐诗解》卷十一及万历四十五年（一六一七）成书的锺惺、谭元春《唐诗归》卷六选了它。崇祯三年（一六三〇）成书的周珽《删补唐诗选脉笺释会通评林》七言古诗盛唐卷二，崇祯四年（一六三一）成书的曹学佺《石仓历代诗选》唐卷二十，明末成书而具体年代不详的陆时雍《唐诗镜》（九），盛唐卷一及王夫之《唐诗评选》卷一选了它。清初重要的唐诗选本，也都选有此诗。如成书于康熙元年（一六六二）的徐增《而庵说唐诗》卷四，成书于康熙五十二年（一七一三）的《御选唐诗》卷九，成书于乾隆二十八年（一七六三）的沈德潜《重订唐诗别裁》卷五，成书于乾隆六十年（一七九五）的管世铭《读雪山房唐诗钞》卷八等。其中几种，还附有关于此诗的评论。自此以后，就无需再列举了。

再就诗话来加以考察，则如胡仔《若溪渔隐丛话》前后集、魏庆之《诗人玉屑》、何文焕《历代诗话》所收由唐迄明之诗话二十余种，郭绍虞《宋诗话辑佚》所收诗话三十余种，均无一字及张若虚其人及此诗。诗话中最早提到他和它的，似乎是成书于万历十八年（一五九〇）的胡应麟《诗薮》。[①]

古代不同于现在的网络信息时代，即使不能正式出版，今天的诗人们也大可将自己的作品传布到网络之上，如此得以流传后世，古人就没有这种幸运了。而且，影响一个作者的文字能否流传后世的因素也是多种多样的，其

① 程千帆：《张若虚〈春江花月夜〉的被理解和被误解》，《文学评论》1982年第4期。

中任何一个因素都能制约作品的流传。[①]历代选本的情况不说，而清人王闿运“张若虚《春江花月夜》用《西洲》格调，孤篇横绝，竟为大家”（陈兆奎辑、王闿运撰《王志》卷二《论法诗诸家源流答陈完夫问》附陈兆奎按语）的评论，则确实大大提高了《春江花月夜》的地位，此时已是清末。也就是说，张若虚即使在明代逐渐引起了注意，有关人物也做出了相应的评价，但就定位为“大家”这一诗人的“高级名号”而言，《春江花月夜》在此前的宋、元、明、清一千多年的历史时空之中，其命运可谓是非常惨淡的。有的学者认为：

> 高棅的《唐诗品汇》中，《春江花月夜》是以低调入选的。《唐诗品汇》“七言古诗”一体共十三卷，《春江花月夜》被置于第十三卷“旁流”中。尽管如此，高棅在《春江花月夜》的接受史上仍有重要意义。《唐诗品汇》的精选不同于《乐府诗集》的广采。选择即评价，高棅可谓《春江花月夜》接受史上第一个自觉读者。《春江花月夜》接受史的真正转折点，当在 16 世纪中叶的嘉靖时代。其标志是后七子领袖李攀龙在《古今诗删》中再选此诗。此后的百年左右，《春江花月夜》接受史出现了第一个高潮。
>
> 清初选家不减晚明热情。康熙、雍正、乾隆三朝的重要唐诗选本，无不选录此诗。清代选家兼选评于一身，在明代选家基础上对诗境和诗艺作了更深入的阐释，形成了《春江花月夜》接受史的第二个高潮。经历晚明和清初的两个接受高潮，《春江花月夜》的经典地位已牢固确立。
>
> 在诗歌接受史上，评家大多晚于选家。但在经典地位的确立中，评家的作用往往超过选家。万历胡应麟、乾隆贺裳和清末王闿运，是经典化进程中最值得重视的诗评家。他们从三个不同角度，由品赏风格到定为“名篇”，再到推为“大家”，构成了《春江花月夜》经典化

① 虽正史无传，却“位卑而名著”。这位“文词俊秀、名扬于上京”的吴越之士，当时已被列为“吴中四士”之一。但在唐代文献中，始终未见《春江花月夜》的篇名。他的作品似乎在唐代就未编集成书，这极大地影响到诗人作品的传播与传世。

进程的三部曲。[①]

单纯从选本角度就肯定《春江花月夜》已然取得了牢固的经典地位，这显然还不够客观，因为选本本身虽然体现或贯彻选家的审美标准，但为了全面、客观起见，入选的作品却未必都是符合其审美标准的作品，即并非都是其眼中或心目中位居最高境界的作品，有时候还要照顾各个方面的因素，因此有些作品被选入并不意味着其已然取得经典地位，更不用说牢固了。[②]因此，考量评论家在作品文本经典化过程中的重要作用，就是一条关键的线索了。当然，各种选本多将《春江花月夜》一诗选入，也确实在实际上影响了后人的评价。而一旦为近人高度评价，就会因为个人的因素而引起连锁效应，以至于引起后来人纷纷置评——而这个节点，则无疑是属于王闿运的。当然，王氏之前具有重要定位意义的还有胡应麟：

> 如果说高棅是第一位别具慧眼的自觉读者，那么将近 200 年后的胡应麟则是第一位别具慧眼的审美阐释者。《诗薮》内编卷三七言古体曰："张若虚《春江花月夜》，流畅婉转，出刘希夷《白头翁》上，而世代不可考。详其体制，初唐无疑。"这段评论是《春江花月夜》阐释史的开篇，虽寥寥数语，却内涵丰富。首先，胡氏从审美直觉出发揭示了歌行"流畅婉转"的风格特色，这也是其作进一步判断的立论基础；其次，他论定《春江花月夜》与《代悲白头翁》风格相似，而艺术性则"出刘希夷《白头翁》上"。这一论断既具有翻案性质，又初步确定了《春江花月夜》的经典意义，为后来者奠定了阐释基调；再次，由于《春江花月夜》"世代不可考"，他便根据作品的文体风格或体制格调，进一步推断作品的创作年代为"初唐无疑"。胡应麟评语中，"流畅婉转"和"初唐无疑"是关键所在，它体现了阐释者对《春江花月夜》既充分肯定，又有所保留的谨慎态

① 陈文忠：《唐人青春之歌走向顶峰之路——〈春江花月夜〉1300 年接受史考察》，《东方丛刊》2008 年第 1 期。

② 比如现在已经为国人所耳熟能详的一些唐人的诗歌，尤其是五言绝句，其中的一些作品，就艺术性而言，还远远称不上上乘诗歌，更不用说"经典"了。

度。遍览《诗薮》，胡应麟评论唐人歌行，“流畅婉转”绝非轻许之词。但胡应麟对《春江花月夜》的推许又是有所保留的，即所谓“详其体制，初唐无疑”。唐诗阐释史中，初、盛、中、晚既是一个时代概念，又是一个价值概念。他认定《春江花月夜》“初唐无疑”，同样既推定其创作年代，又论定其风格境界。换言之，《春江花月夜》的“流畅婉转”，止乎“才藻”而未达“风神”，更未抵李杜歌行才藻、风神和气概的浑融化合。①

胡氏从艺术性的角度肯定了《春江花月夜》的价值，并且肯定了其艺术成就在刘希夷《代悲白头翁》一诗之上，这是非常准确的审美判断。更为难能可贵的是，胡氏显然并没有从历史文献资料的角度掌握到确切的张若虚的生平。有关张若虚之为“吴中四士”成员及“吴中四士”小集团的基本情况，我们不能肯定其是否有相当的了解，但其能根据张若虚此诗的艺术特色从而断定其属于初唐诗歌，说明其眼光是相当到位的。当然，陈氏在文中对于胡应麟关于《春江花月夜》的艺术价值的评判的分析也是非常准确的。虽然后人往往从宇宙意识等角度对此诗进行各种阐释，但对于胡应麟之类的诗评家而言，这些宇宙意识至少在社会历史文化或哲学层面是并不陌生的，况且《春江花月夜》中的表现还不够详尽。同时，我们也必须知道，在明代复古氛围的诗歌发展史之中，明人对于《春江花月夜》之类隐约透出的宇宙意识之类意蕴，其吸引力是远远不如他们所主要取法的盛唐诗歌的技法层面的内容的，因为这是关乎他们复古的路径的根本问题，更不用说与思想精神相比较了。其后，则又有贺裳的评价：

> 过了将近 150 年，贺裳在《载酒园诗话》把《春江花月夜》的经典地位又提高了一步。《载酒园诗话又编》专论唐诗，贺裳把张若虚列为“盛唐”第一家，曰：“《春江花月夜》，其为名篇不待言，细观风度格调，则刘希夷《捣衣》诸篇类也。此诚盛唐中之初唐。且

① 陈文忠：《唐人青春之歌走向顶峰之路——〈春江花月夜〉1300 年接受史考察》，《东方丛刊》2008 年第 1 期。

若虚与贺季真同时齐名，遽分初盛，编者殊草草。吾读诗至贺秘书，真若云开山出，境界一新，毋宁置张于初，列贺于盛耳。”贺裳的这番议论并非直承胡应麟而来，但二人的见解则有异同相间之处。首先，起句便由胡应麟对作品审美风格的描述变而为对作品经典地位的论定。贺裳认为“其为名篇不待言”，可以说是对《春江花月夜》此前350年“声誉史”的总结。其次，论及作品的“风度格调”，贺裳的见解同胡应麟基本一致，即所谓“刘希夷《捣衣》诸篇类也”。“《捣衣》诸篇”，当指《捣衣篇》《公子行》和《代悲白头翁》等刘氏歌行名篇。贺裳论刘希夷诗风，“多倾怀而语，不肯留余”。《春江花月夜》既然与刘氏歌行同为一“类”，同样存在“倾怀而语，不肯留余”的不足，尚未达到盛唐澹远含蓄的艺术境界。其三，正是基于上述看法，贺裳又把《春江花月夜》定为“盛唐中之初唐”。这就是说，虽若虚与知章同时齐名，但诗风与希夷相类的张若虚尚未达到贺知章的高妙境界，故毋宁置张若虚于“盛唐中之初唐”，而列贺知章于“盛唐中之盛唐”。这里的初、盛之分，更是一个价值判断。[①]

必须指出的是，陈氏在上述文章中对于贺裳评论的阐释、引申是不正确的，其论至少存在这样几个层次的逻辑错误：一是盛唐诗歌在整体上高于初唐，这是事实，但这并不意味着所有的盛唐诗歌作品都高于初唐诗歌的一些杰作，或者说初唐诗歌中的一些杰作就不如盛唐。因此，用此逻辑来确定贺知章的诗风高于张若虚，这是不对的。从现存的贺知章诗歌来看，整体上没有超过张若虚《春江花月夜》的作品。曲解贺裳列贺知章为盛唐而列张若虚为初唐的话语为“价值判断”，实在太过笼统而不科学。什么是“价值判断”？价值判断的核心是高下问题，而诚如上述所言，初唐、盛唐诗歌的对比根本不存在这种绝对性。二是拿贺知章和张若虚来进行比较，要理清楚对比的角度，即使贺知章的诗歌真如陈氏所言，“境界”“高妙”，

① 陈文忠：《唐人青春之歌走向顶峰之路——〈春江花月夜〉1300年接受史考察》，《东方丛刊》2008年第1期。

那么这种高妙其实只是体现了一种趋于微观细小的技术表现的特质。这种境界在唐代诗人之中，最具代表性的，王维算是一个。但即使是成就、艺术性高如王维，其诗歌的这种境界又与张若虚的《春江花月夜》有何必然的可比性呢？毕竟，盛唐诗歌的艺术境界除了“高妙”或王维诗歌之类的艺术境界，还是有其他的艺术境界的，比如更为高级的艺术境界——李白和杜甫的诗歌境界。后者的诗歌艺术境界的最高境界，显然不是这种“高妙”所能涵盖得了的！用非此即彼的逻辑方式来突出贺知章而贬低张若虚，实在是不必要的，也是错误的。三是贺知章那种能够呈现为“境界”“高妙”的诗歌作品，一般都是偏短篇的。将短篇和张若虚《春江花月夜》这样的长篇诗歌作品来进行对比的话，后者的长篇意味着在容量上的大大扩充，其与之俱来的诗歌的丰富性（或优长）必然较之短篇更多，怎么能用单纯的“境界”“高妙”这一狭隘的角度来对比两人的艺术境界和成就高低呢？四是，拿张若虚和刘希夷来对比也有问题。诚然，在初唐诗歌的开拓方面，就《代悲白头翁》《春江花月夜》之类的作品而言，是可以放在一起对比且大体上也是可以归为一类的，但我们还必须知道，美的更高更根本的层次是诗歌的艺术特色和艺术成就这一终极因素本身。而就这一终极因素而言，《代悲白头翁》较之《春江花月夜》差之甚远，何况《春江花月夜》在气象方面已然具有盛唐诗歌的某种气质了，此乃是当今学界的共识。[①]至少在“意象”建构“意境”这一外在形态方面，此诗已然具有了我们所熟悉的那种盛唐诗歌的“早熟”性质了。因此，用错误而简单的归为同一类就必然存在同样的问题的逻辑来对待《春江花月夜》，是极其成问题的，自然也就得不出《春江花月夜》“同样存在‘倾怀而语，不肯留余’的不足，尚未达到盛唐澹远含蓄的艺术境界”的结论。更何况，陈氏用本来就错误的张若虚乃“盛唐中之初唐”的逻辑来否定《春江花月夜》已经具有的盛唐气象的某种气质、特性的事实，用本来就存在的对盛唐诗歌艺术境界的狭隘而不

① 如袁行霈主编的《中国文学史》卷二（高等教育出版社 2005 年版，第 192-193 页）的相关论述，可以视为对学界有关成果、观点的某种承认和吸收。

正确的认知[①]即“澹远含蓄的艺术境界”来否定《春江花月夜》，如此一连串的逻辑错误的运用实在令人惊讶。要知道，就张若虚《春江花月夜》一诗的艺术境界而言，何尝缺乏“澹远含蓄”？更要知道，这种艺术境界的呈现，本来就不以诗歌篇幅的长短以及由此导致的容量大小为根本性因素的——即长篇大作并非必然就与“澹远含蓄”的风格不相容。至少在刘希夷和张若虚那些长篇大作的艺术境界的对比上，刘希夷的作品显然具有更少的“澹远含蓄”的艺术特性，用单纯的刘、张的相似性来抹杀两者在最终艺术特色和艺术成就上的差异性，这是不可取的一种逻辑思维。更何况，明代包括整个古代都是以肯定对“澹远含蓄”的艺术境界的追求为主流态势。明人可以以这种逻辑思维来衡量、评判张若虚《春江花月夜》一诗的艺术成就，假若不考虑这个因素的话，即使是刘希夷的艺术境界的特色——即与《春江花月夜》相比具有更少的“澹远含蓄”的艺术特性——假若我们将此问题放置到更高层面的理论来加以审视的话，那也还未必就一定是不可取的，一定会被贬低的。[②]陈氏简单地类比刘希夷、张若虚两人作品而产生的逻辑和评判错误，通过本书后文有关《春江花月夜》艺术特色的分析及相关的古今资料，我们就可以非常明显地感知到。（详见本书相关章节）

此处暂且继续我们对于《春江花月夜》一诗接受史的考察——再其后，则是王闿运的评价了。

> 贺裳之后又经过150年左右的审美沉积，到清末王闿运，《春江花月夜》终于获得“大家”的称誉。王闿运在《论唐诗诸家源流（答陈完夫问）》评曰：“张若虚《春江花月》用《西洲》格调，

① 关于“盛唐气象”即盛唐诗歌的特质，学界多有探讨，如林庚《盛唐气象》（北京大学学报1958年第2期）、冷成金《唐诗宋词研究》（中国人民大学出版社2013年版，第46页）等，虽然所论仍然未必如符合笔者的心意，但整体上都比陈氏所论更为全面一些。

② 比如笔者所提出并系统建构、阐释的旨在突破、超越中国传统文艺旧审美理想“意境”理论的“神味”说新审美理想理论体系，在最高的风格层面就是提倡与“意境”艺术境界以“含蓄蕴藉”为主的风格不同的淋漓尽致的风格样态。当然，这其中还牵涉其他方面的一些理论问题，比如刘希夷诗歌仍然局限于以“抒情性”为主的态势，这就不能臻致真正的“神味”这一新审美理想的艺术境界。但至少在风格层面，“澹远含蓄”未必就一定是最高的风格样态。

孤篇横绝，竟为大家。李贺、商隐挹其鲜润，宋词、元诗尽其支流，宫体之巨澜也。”所谓“孤篇横绝，竟为大家”，意谓《春江花月夜》如孤峰突起，似横空出世，令人有空前绝后之感，诗人更是竟以一篇杰作，成为具范兼镕的“大家”。这八个字，与其说是评语，不如说是惊叹。评语的前后两句，则以宏阔的历史眼光，从艺术原创和历史影响两个方面，点明了“孤篇横绝，竟为大家”的原因，也为《春江花月夜》的影响史勾画出了简明的研究提纲。①

王氏的评价话语之中，最值得注意的是其对此诗的流属定性：“宫体之巨澜也。”将其定位在了宫体诗的范畴之内，“巨澜”虽然是很高的评价，但从根本上来说，此诗对于整个宫体诗的发展是不足以起到改变性的作用的。因此对此定性，我们必须有一个深刻的体认。这种情况说明，王氏对于《春江花月夜》一诗的审视、定位和评价，还仅仅停留在较为感性的外在层面，对于此诗所可能涉及的诸多深层次的理论问题，并没有进行相关的探索，给出明确的答案就不可能。无论如何，“大家”之评，对于此诗已经是很高的评价了，至此，张若虚已然凭借《春江花月夜》一诗成为“孤篇横绝”的“大家”，基本确立了其经典诗歌的地位。但后人对于它的评价显然还没有停止。其后，近人闻一多在《宫体诗的自赎》一文中则干脆说：“在这种诗面前，一切的赞叹是饶舌，几乎是亵渎。……这是诗中的诗，顶峰上的顶峰。”②其后，林庚在《中国文学简史》中说：“《春江花月夜》前人评为‘以孤篇压倒全唐’”③，更是将此诗推到了前所未有的至高程度。直到今人编著的《唐诗排行榜》,《春江花月夜》排名第 38 位。1949 年以后，有关《春江花月夜》的研究论文或赏析文章、著作渐多，但这些研究、赏析成果大多以引用、赞同王闿运、闻一多和林庚的观点说法为主流态势，基本上停止了对《春江花月夜》一诗新的价值评判和历史定位。大约他们

① 陈文忠：《唐人青春之歌走向顶峰之路——〈春江花月夜〉1300 年接受史考察》,《东方丛刊》2008 年第 1 期。
② 闻一多：《闻一多全集》卷六，湖北人民出版社 1993 年版，第 27-28 页。
③ 林庚：《中国文学简史》上卷，古典文学出版社 1957 年版，第 255 页。

约定俗成地认为，无论如何都难以令人信服、另辟蹊径地提出新的价值评判和历史定位了。而笔者的《诗词曲学谈艺录》一书则指出："张若虚《春江花月夜》之作，谓之千古绝唱则可，谓之吾国歌诗之最高境界则不可。"[①]在以往的鉴赏、批评和研究视野中，人们都是将中国传统文艺的旧审美理想"意境"作为最高标准的[②]，而笔者的评论则立足于旨在突破、超越"意境"这种中国传统文艺旧审美理想而建构的新审美理想"神味"说理论体系[③]，呈现出与前人鉴赏、批评和研究不同的新眼光。就学界已有的研究成果而言，闻一多的《宫体诗的自赎》从理论上充实了前人对于《春江花月夜》一诗的高度评价，程千帆的《张若虚〈春江花月夜〉集评》一文则汇集、研究了前人对此诗的接受和评价情况。两者在价值定位和理论研究的资料搜集、分析领域分别奠定了坚实的基础，对于《春江花月夜》的研究具有重要意义。而继闻一多之后，李泽厚又在《美的历程》一书中延伸了闻一多的赏析、评价路径，可算是一个额外的收获，"《春江花月夜》终于达到了声誉

① 于永森：《诗词曲学谈艺录》，齐鲁书社2011年版，第266页。

② 除有关《春江花月夜》的赏析、研究论文外，各种文学史也有表现，比如游国恩、王起等主编的《中国文学史（二）》中说："这首诗的题目是陈后主、隋炀帝都用过的宫体题目，内容也不外游子思妇的传统主题，但是意境和情趣却完全不同了，诗情和哲理自然地融合起来了。"（人民文学出版社2002年版，第32页）袁行霈主编《中国文学史》（第二卷）中说："经过九十余年的发展，初唐诗歌在题材范围的扩大、体物写景技巧的成熟、声律的完善和风骨的形成等诸多方面，已为唐诗艺术的繁荣奠定了基础。与此同时，在诗歌意境的创造方面，张若虚和刘希夷的诗歌提供了成功的经验。"（高等教育出版社2005年版，第193页）可见，从1949年至今为止，学界对中国传统诗歌的最高评鉴标准仍然是"意境"。

③ 笔者所提出并系统建构、阐释的"神味"说诗学理论，主要见之《诗词曲学谈艺录》一书，具体阐释则见之《聂绀弩旧体诗研究》《元曲正义》《金庸小说诗学论稿》等著作，而《诸二十四诗品》卷上附录的《"神味"说诗学理论要义集萃》一文，约两万字，则是"神味"说诗学理论的总结和大纲，可以参考（阳光出版社2014年版，第50-78页）。此要义版本曾稍加修改并添加了摘要，以《新审美理想理论体系建构——"神味"说诗学理论要义萃论》为名刊发于《中国美学研究》第五辑（朱志荣主编，商务印书馆2015年版），其最终版本则完成于2016年，经过了大幅修订补充，7.5万余字，最终定名为《"神味"说新审美理想理论体系要义萃论——当代中国"本土化"文论话语体系之建构》，整理为著作形态，尚未出版。2015年，系统阐释"神味"说理论体系的《论"神味"——旨在超越"意境"的新审美理想理论体系阐释》一书也得以完成。本书主要引用"神味"说理论体系要义萃论的《诸二十四诗品》版本，不再详细引录介绍最终版本的相关内容，凡在极少数地方需要引用要义的最终版本的，会一律加以说明。感兴趣的读者，可在相关著作出版后参考之。

的顶峰”[①]。但这个所谓的“顶峰”并不切合实际，因为在价值评判和历史定位上，李泽厚的推崇还不如林庚的高。由于本书在后面的具体研究、阐释中还会具体涉及上述材料，因此在此仅简略介绍一下《春江花月夜》一诗古今接受的变迁历史，以为下面的论述做好必要的铺垫。

## 第三节　《春江花月夜》在明代受到重视的原因探究

张若虚的《春江花月夜》艺术成就虽然很高，完全可以称得上是诗歌经典之作，但在唐代这一诗歌的时代，在繁花似锦、星辰灿烂的唐诗天空之中，张若虚并不显得那么突出，这也并不非常意外。就算在王维、王昌龄、王之涣、李白、杜甫、白居易、李商隐等一流大诗人相继出世的情况下，无论是就社会地位和名声、作品数量和多姿多彩的态势，还是就对后世的影响而言，张若虚与他们相比也似乎不占优势。我们所熟悉的唐诗最高峰是李白和杜甫，他们一个以不可复制的天才之豪放不羁和传奇人生为大唐的文坛增添了最为奇炫的色彩，一个以深沉博大、气势浑成的现实民生情怀与精湛的技艺集唐诗之大成，而迅速赢得了后世的推崇。在这两座无可企及的最高峰面前，无论如何，张若虚都是矮一头的。何况，唐诗的主流是格律化，这在杜甫那里达到了巅峰，其后则影响了元白韩孟。在这样的诗歌主流发展路径之中，类似《春江花月夜》的路径即使以其高度的艺术特色和艺术成就引起了后人的注意，也很难得到相应的继承，更别说发展了。张若虚的路子类似唐诗大潮中的一眼涓涓溪流，在这大潮之中，因为距离当时的时代太近，人们也难以完全静下心来审视、沉思并总结前人所有的优长，“随大流”总是中国人顽固的根性表现。其后，词替代诗成为新的“一代之文学”体式。宋词迎合了盛

① 陈文忠：《唐人青春之歌走向顶峰之路——〈春江花月夜〉1300年接受史考察》，《东方丛刊》2008年第1期。

唐衰落之后直到唐末五代乱世中文人士大夫脆弱的心灵和迷茫的心理，走向以婉约为主的路子实在是历史必然的选择。以中唐为界，中国传统的文艺的主流审美意识开始趋于弱化、柔化——此时诗歌还占据古代文学的主流地位，而其他一些艺术体式也开始汇入这一趋于弱化、柔化的趋势，比如宋代的山水画和瓷器等。宋词发展过程中虽然有豪放词的崛起，但这和张若虚的《春江花月夜》关系不大。婉约词虽然在风格上与《春江花月夜》一诗的风格具有类似性，但无论是作为传统诗学观念的“诗馀”（贬低性意义），还是从文体体式发展的角度来说的词对唐代格律诗以齐言为主的态势的僵化弊端的突破（肯定性意义），张若虚此诗与这两个层面的关联度都不高。宋诗则为严羽批评为“以文字为诗，以议论为诗，以才学为诗”（《沧浪诗话·诗辨》），乃是远离了诗歌的本色的境界了。[①]到了元代，新的“一代之文学”的体式是元曲，元曲之中的散曲在姿态上更加活泼烂漫，剧曲则极大地借助了“叙事性”的优势而得到空前的发展并获得空前的辉煌。但无论是散曲还是剧曲，其本色都是“豪放”的，“豪放”成为元曲的正宗和主流，元人豪放烂漫又有点玩世不恭的思想精神态势，就更与张若虚的《春江花月夜》搭不上边了。何况，无论是元杂剧还是南戏，都已然以“叙事性”为根本，相比之下，《春江花月夜》以“抒情性”为主的艺术境界格局不免显得难以适应且太过狭促了。更何况，宋元两代，北方民族对中原华夏的威压一直持续，元代还是蒙古族统治的时代，类似《春江花月夜》之类的情思与形而上意蕴纵然很好，恐怕那个时代也没有心情加以过多的欣赏、流连。总之，上述种种因素都使得张若虚《春江花月夜》在唐、宋、元三代的落寞命运成为必然。

但到明代出现了转机。明代在诗歌领域可谓没落的时代，经过了唐诗、宋词、元曲的数度辉煌和巅峰，留给明人诗歌的康庄大道已然看不见了，而

① 必须指出的是，严羽对宋诗之弊的批评是正确的，但“本色”还仅仅是诗歌的初级、入门境界，还不是最高境界。假若以超出于“意境”理论的新理论的眼光来看——比如以“神味”说新审美理想理论的眼光来看，宋诗的路径是正确的。从路径上来看，宋诗启其大的渊源于杜甫，中间经过了韩愈等人的大力的推波助澜，宋代的苏、黄又继其勇。从根本上来说，宋诗之弊主要是“艺术性”太差，而非路径是否可取，单纯就路径而言是正确的，值得肯定的。对此问题，可参考笔者的《论聂绀弩诗》一文（《心潮诗词评论》2016年第5期）。

且此时诗歌一类雅文学在文学中的主流地位已然丧失，作为俗文学的小说占据了古代文学发展的主流地位[①]，明人在诗歌创作领域迷失了方向。倒是明代民歌继承了历代民歌的长处，又迎合了俗文学成为主流的时代东风和民歌这种形式本来就适宜在世俗社会成长的背景、条件，因此得到了很大的发展，蔚为大观，为明人所津津乐道。如卓人月云："我明诗让唐，词让宋，曲让元，庶几《吴歌》《挂枝儿》《罗江怨》《打枣竿》《银绞丝》之类，为我明一绝耳。"（陈鸿绪《寒夜录》引）李开先《市井艳词序》甚至说："故风出谣口，真诗只在民间。《三百篇》太半采风者归奏，予谓古今同情者此也。"但就绝大多数文人、士大夫而言，其根深蒂固的以"雅正"为主的审美意识、审美趣味仍难以改变，明代的八股文又戕害了文人士大夫的性情、思想，文学就更不堪了。明代前期社会商业经济的繁荣进一步巩固了世俗对于文学的影响力，而困守在诗坛高处的则是以台阁体为代表的诗文及其审美意识，内容贫乏、艺术水平低下。到了明代中期，一些有为之士想要改变风气，却苦于没有新的路子可以开拓，于是只能祭起复古的大旗，从以李梦阳为首的前七子到以王世贞为首的后七子，莫不如此。既然要复古，唐代就是一个必然的重镇和模范，而引领风气并造成持续影响的则是高棅，"明代诗坛上的复古运动和拟古思潮，声势浩大，几乎笼罩了有明一代，这种思潮的始作俑者，不能不推明初的高棅。……高棅的诗学著作是《唐诗品汇》……《唐诗品汇》既是一部大型唐诗选本，又是一部重要的理论著作……《品汇》凡例云'先辈博陵林鸿尝与余论诗，上自苏、李，下迄六代，汉魏骨气虽雄而精华不足，晋祖玄虚，宋尚条畅。齐、梁以下但务春华，殊欠秋实，唯李唐作者，可谓大成，然贞观尚习故陋，神龙渐变常调，开元、天宝间，神秀声律，粲然大备，故学者当以是楷式。予以为确论，后又采集古今诸贤之说，及观沧浪严先生之辨，益以林之言可征，故是集专以唐为编也。'……《唐诗品汇》从选诗到品评都很恰当，故在当时与后世均有极大影响，'终明之时，馆阁宗之'(《明史·文苑传·高棅传》)，清代乃至今人论唐诗，亦不废此书……高棅之后，

① 当然，小说在后世也被雅化了，即逐渐争取到了雅文学的地位，这又另当别论。

宗承严羽之说，重唐诗，崇李、杜的是李东阳”[①]。而到了李梦阳，则提出“文必秦汉，诗必盛唐”（《明史·文苑传·李梦阳传》）的口号，连超越前人的勇气都没有了。虽然复古派内部有摹形与摹神之分（李梦阳与何景明）[②]，但却是一百步与五十步的关系，并无根本的区别。后七子的诗学思想在复古方面也无实质的差异，如谢榛“继承了严羽的‘气象’说，发展了李梦阳诸人的‘格调’说。他所欣赏的气象、格调多偏于阳刚一路，即盛唐雄壮、博大的诗风”[③]。但无论其理论如何全备，心眼却全然在“技”之境界，全备也仅是在此内部的完善而已，对于如何在根本上提高诗歌的境界、神味，全然没有认知。但上述明人诗歌领域之内复古的思潮，却终于影响到了张若虚《春江花月夜》的命运。李攀龙《古今诗删》选录了此诗，为张若虚此诗的接受打开了大门。但在具体的进程上，问题还是比较复杂的，对此程千帆有详细的探究。他首先探讨了张若虚此诗和初唐四杰的关系问题：

> 《旧唐书·文苑传上》云：“杨炯与王勃、卢照邻、骆宾王以文词齐名，海内称为王、杨、卢、骆，亦号四杰。”这一记载说明四杰是初唐代表着当时风会的、也被后人公认的一个流派。他们的创作，则不仅是诗，也包括骈文，而诗又兼各体。
>
> 既然四杰并称是指一派，那么即使其中某一位并无某体的作品，谈及其对后人影响时，也无妨笼统举列。如今传杨炯诗载在《全唐诗》卷五十的，并无七古，而后人论擅长七古之卢、骆两人对后世七古之影响，也每举四杰，而不单指两人。明乎此，我们就可以知道，许多人认为张若虚的《春江花月夜》属于初唐四杰一派，是很自然的了。
>
> 胡应麟《诗薮》内篇卷三云：“张若虚《春江花月夜》流畅婉转，出刘希夷《白头翁》上，而世代不可考。详其体制，初唐无疑。”这是依据诗的风格来判断其时代的。胡应麟所谓初唐，即指四杰。故《诗薮》同卷又云：“王、杨诸子歌行，韵则平仄互换，句则三五错综，而

① 袁行霈，孟二冬，丁放：《中国诗学通论》，安徽教育出版社 1994 年版，第 732-736 页。
② 袁行霈，孟二冬，丁放：《中国诗学通论》，安徽教育出版社 1994 年版，第 741 页。
③ 袁行霈，孟二冬，丁放：《中国诗学通论》，安徽教育出版社 1994 年版，第 749-750 页。

又加以开合，传以神情，宏以风藻，七言之体，至是大备。”又云：“王、杨诸子……偏工流畅。”又管世铭《读雪山房唐诗钞》卷八，七古凡例云：“卢照邻《长安古意》，骆宾王《帝京篇》，刘希夷《代悲白头翁》，张若虚《春江花月夜》，何尝非一时杰作，然奏十篇以上，得不厌而思去乎？非开、宝诸公，岂识七言中有如许境界？”这段话既肯定了这些七言长篇是杰作，又指出了它们境界的不够广阔高深，而对于我们所要证明的问题来说，管氏所云，也与胡氏合契，即《春江花月夜》的结构、音节、风格与卢、骆七古名篇的艺术特色相一致。如果这两家之言还只是间接地说到这一点，那么，沈德潜《唐诗别裁》卷五则直截了当地说明了这篇作品“犹是王、杨、卢、骆之体”。①

从“长诗”这一在初唐颇为兴盛的诗体来说，初唐四杰与刘希夷、张若虚作为开拓者、发展者，确实是可以并列在一起的。但并列在一起为初唐诗歌的发展作出贡献，却并不等于可以混同两个阵营：第一，程氏所论的基本逻辑就存在问题，所谓“后人论擅长七古之卢、骆两人对后世七古之影响，也每举四杰，而不单指两人”诚然是历史的事实，但就具体所指的内容而言，却并不等于七古就是“初唐四杰”的全部内容，即后人在指称“对后世七古之影响”的时候，指的是“初唐四杰”中的主要态势，而非全部态势。即从基本逻辑上来说，以“初唐四杰”为整体阐说“对后世七古之影响”，纵然其中的杨炯并不擅长七古，也是没有问题的，不能将古人这种取其主要态势的偏于笼统的逻辑绝对化，从而错误地运用到“初唐四杰”与刘希夷、张若虚的阵营归属的问题上。第二，管世铭对“初唐四杰”和刘希夷、张若虚等人并列的评价，并不意味着他们就一定是属于同一阵营，具有大体同一的艺术特色，在对于管氏观点的延伸方面，程氏又犯了两个错误：一是管氏的话何尝“指出了它们境界的不够广阔高深”？测管氏之意，不过是指出初唐诗人的作品纵然是杰作，也与盛唐诗歌的气象大不相同，因而容易被人们忽略其真正的美，即只独取盛唐诗歌为价值评判的唯一终极标准，而忽视了初唐诗歌这

① 程千帆：《张若虚〈春江花月夜〉的被理解和被误解》，《文学评论》1982年第4期。

些杰作的艺术特色、艺术价值。因此，别的作品且不论，类似张若虚《春江花月夜》之作，其艺术境界何尝不“广阔高深”？二是程氏所云“管氏所云，也与胡氏合契，即《春江花月夜》的结构、音节、风格与卢、骆七古名篇的艺术特色相一致”，在逻辑上也是错误的延伸。胡氏对于《春江花月夜》与“初唐四杰”诸人在七言诗的评论方面是分开的，并无并列在一起的迹象，程氏硬拉诸人为同一阵营，依据的正是上述第一方面的逻辑错误。不但胡氏的言论不能强并在一起而将问题笼统化，而且胡氏与管氏的评论更不能强并在一起！胡氏的评论涉及了初唐七古的艺术特色，但管氏之论何尝有所涉及？他所论只是将他所认同的初唐七古杰作并列在一起而已。假如从艺术特色的角度进行把握，从实际作品文本的艺术特色来进行分析的话，那么刘希夷、张若虚两人的七古之作与“初唐四杰”也是两种风格，是两种不同的艺术特色。而造成这两种不同的艺术风格、特色的原因是，“初唐四杰”的七古更多地着眼于并表现社会的现实内容，往往具有深广的社会历史意蕴，富有思想精神方面的确切指向，而刘希夷、张若虚的七古则更多侧重于宇宙、人生的共性形而上意蕴，并在文体的外在形式上作尽善尽美的“技”的讲究。这也与“初唐四杰”七古的外在形式是要服务于其内容的表现的态势不尽相同，即后者外在形式或体式上的风格、特色，本质上是因为特定内容的表现需求而次生出来的。

其次，程氏又探究了初唐四杰命运的升降：

> 正因为张若虚这篇作品是王、杨、卢、骆之体，即属于初唐四杰这个流派，所以它在文学史上，也在长时期中与四杰共命运，随四杰而升沉。如大家所熟知的，陈子昂以前的唐代诗坛，未脱齐、梁余习。四杰之作，对于六朝诗风来说，只是有所改良，而非彻底的变革。所以当陈子昂的价值为人们所认识，其地位为人们所肯定之后，四杰的地位便自然而然地下降了。杜甫《戏为六绝句》之二云：“王杨卢骆当时体，尔曹身与名俱灭，轻薄为文哂未休。不废江河万古流。”又之三云：“纵使卢王操翰墨，劣于汉魏近《风只骚》。龙文虎脊皆君驭，历块过都见尔曹。”不管后人对这两篇的句法结构及主语指称的理解有多

大的分歧，但有一点是明确的，即当时有人对四杰全盘否定，而杜甫不以为然……

从李东阳到李梦阳，他们之提倡唐诗，主要是指盛唐，并不意味着初唐四杰这一流派也被重视。真正在杜甫《戏为六绝句》以后，几百年来，第一次将王、杨、卢、骆提出来重新估价其历史意义和美学意义的，则是李梦阳之伙伴而兼论敌的何景明。《何大复先生集》卷十四有《明月篇》一诗，诗不怎么出色，但其序却是文学批评史上的重要文献。其文云："仆始读杜子七言涛歌，爱其陈事切实，布辞沉着，鄙心窃效之，以为长篇圣于子美矣。既而读汉、魏以来歌诗及唐初四子者之所为而反复之，则知汉、魏固承《三百篇》之后。流风犹可征焉。而四子者，虽工富丽，去古远甚，至其音节，往往可歌。乃知子美辞固沉着，而调失流转，虽成一家语，实则诗歌之变体也。夫诗，本性情之发者也，其切而易见者，莫如夫妇之间，是以《三百篇》首乎雎鸠，六义首乎风。而汉、魏作者，义关君臣朋友，辞必托诸夫妇，以宣郁而达情焉，其旨远矣。由是观之，子美之诗博涉世故，出于夫妇者常少，致兼雅颂，而风人之义或缺，此其调反在四子之下欤？"即使在"诗必盛唐"的风气之下，这种意见也是很令人震惊的，因为它和传统观点距离得太远了，认为四杰歌行在杜甫之上，有谁敢承认呢？无怪王士祯《渔洋山人精华录》卷五，《戏仿元遗山论诗绝句三十二首》之二十一有"接迹风人《明月篇》，何郎妙悟本从天，王杨卢骆当时体，莫逐刀圭误后贤"之叹了。何、王二人所论，谁是谁非，不属于本文范围，姑不置论，但何景明以其当时在文坛的显赫地位，具此"妙悟"，发为高论，必然会在"后贤"心目中提高久付湮沉的"王杨卢骆当时体"的地位，则是无疑的。四杰的地位提高了，则属于四杰一派的作品也必然要被重视起来。这也就是为什么自李攀龙《古今诗删》以下，众多的选本中都出现了张若虚《春江花月夜》的理由所在。这篇诗是王、杨、卢、骆之体，故其历史命运曾随四杰而升沉。这是我们理解它的起点。当明珠美玉被人偶然发现，发出夺目的光彩

之后，它就不容易再被埋没了。后来者的责任只是进一步研究它，认识它，确定它的价值。从晚明以来的批评家对这篇杰作的艺术特色作了许多有益的探索，其中涉及主题、结构、语言、风格等。这些，已别详拙撰《张若虚〈春江花月夜〉集评》，这里就不再复述。①

程氏揭示出的这个历程，倒是非常准确和精彩的，何景明的观点，确实提高了“四杰”并连带提高了张若虚《春江花月夜》一诗的地位，这与李攀龙《古今诗删》选录此诗一起为《春江花月夜》地位的提高（确切的说法其实应该是“恢复”）作出了贡献。除了明代复古诗学必然要全面关注唐诗及其经典作品（这个关注隐含了一个非常自然的全面梳理或整理过程）这一必然存在的现实因素之外，《春江花月夜》作为一个古乐府的传统题材、诗题在明代重新得到诗人以密集创作为形态的“关注”，恐怕也是一个非常重要的因素——《春江花月夜》在后世同题或同一题材、意蕴的拟作、仿作，在明代开始大量涌现，这与明代之前形成了鲜明的对比，即使是与后来的清代拟作、仿作相比，明代的拟作、仿作也足以与之平分秋色②——比如李攀龙之前的高启、唐肃、唐寅等前辈诗人，均创作有题名为《春江花月夜》的诗篇。这些同时代诗人作品的意趣，很可能会给李攀龙带来一些影响，从而促使其更进一步深入探查《春江花月夜》一题中最著名的作品，即张若虚的《春江花月夜》。而此处更需要进一步探究明白的是，上述何景明的观点是否正确。③关于这一点，可以从两个方面来探讨：一是从何景明对“四杰”的大力肯定这一方面来说，假如没有认为“四杰”的长篇超过杜甫，而单纯从肯定“四杰”对长篇歌行的贡献来说，是完全对的，这本来就是继承了杜甫的观点。二是从何景明否定杜甫的长篇诗歌的观点来看，则又是错误的。这是因为，何景

① 程千帆：《张若虚〈春江花月夜〉的被理解和被误解》，《文学评论》1982 年第 4 期。

② 明清时期《春江花月夜》的拟作、仿作约有三十多篇，两代作品大体持平，其中明代作者少于清代而篇数过之。

③ 程氏文中所言初唐四杰地位的升降，确如所言，而杜甫对四杰的态度也是更为合理的。陈子昂对唐诗的贡献主要在思想和审美意识方面，而四杰的贡献则是多方面的，虽然艺术上未必尽然成熟，但至少四杰的一些长篇大作在审美意识上是和陈子昂的思想观点类似的，当然，何景明推崇太过，也是不客观的。

明肯定“四杰”的歌行为正体，这是毫无疑问的。因为从诗歌体式本身的发展完善来说，“四杰”的作品确实整合了此前七言诗的各种优长因素，而且在外在的表现形态方面也相当成熟。但“四杰”的这种成就，是否就必然与杜甫的长诗矛盾呢？显然不是的，从逻辑上讲，显然何景明主要是用了“四杰”歌行外在形态上的特色来否定主要以内在标准来衡量的杜甫长诗，其评衡的标准显然是不对等的，而对等的部分如“辞固沉着，而调失流转”，却非中肯之论。何景明用“性情”及“切而易见”的“夫妇”内容来论证这个问题，可谓莫名其妙。诗歌之调的“流转”与这个并没有根本的联系，而何景明用杜甫诗“博涉世故”来作为进一步论证的证据就更为偏颇。这不但与诗歌之调的“流转”没有根本联系，而且可以看出何景明诗学思想复古的实质，就是拒绝诗歌表现现实世界的内容——这也因此启示我们，纵然是与李梦阳相对的宣扬学习唐诗的“神”而非“形”的何景明，其实也不过是要学习唐诗的皮毛而已！这种思想境界如何能理解杜甫诗歌的境界、神味呢？题材内容远离了现实世界的社会民生，格调自然就容易好，诗歌的表现在形态上自然就更容易做到“流转”。但杜甫的长诗实际上是一种更高级的“流转”——沉郁顿挫，何景明对此不理解是自然的，否则他就不是复古派了。当明代的这些复古派诗人和理论家只能主要从外在的一面（如格调、气象、格律等）去学习盛唐诗歌的时候，他们最先注目的必然是其兴象淋漓、格调不凡、丰盈绰约的意境、意象以及风神韵味。张若虚的《春江花月夜》已然接近了盛唐诗歌并具有了相当的盛唐诗歌的气质——至少在外在形态方面是达到了盛唐诗歌的某种极致（或其一端）的，那么它得到高度的重视评价也就是早晚的事情了。而可惜的是，明人所理解的盛唐不但是偏于外在的，而且是片面的，但这一以片面的对于盛唐的理解为基础的诗歌领域内的复古，却使得张若虚的《春江花月夜》一诗得到重新发现，这不能不说是历史的一种奇特的“将错就错”——历史以这种方式给予了张若虚此诗这样的一种迟到的补偿，不能不令人拍案称奇！

## 唐代“吴中四士”研究
## ——兼论盛唐吴地诗人群体①

笔者以为，张若虚的文学创作取向同当时的诗坛主流相抵斥，这是张若虚和《春江花月夜》长期湮没不闻的主要原因。

这一抵斥首先应是来自《春江花月夜》创作背后的身份渊源。张若虚《春江花月夜》源自宫体，是由“宫体诗发展而来的乐府新曲”（闻一多《唐诗杂论·四杰》）。初唐之时，文学发展承袭六朝遗风，宫体依然盛行，张若虚创作《春江花月夜》也正是时风使然。但是，随着诗坛创作的发展，初盛唐诗人已经越来越不满足于沿袭这一六朝文体，以陈子昂为旗手，掀起了声势浩大的反对绮靡文风、讲究“风骨兴寄”的文体革新运动。在这样的背景下，《春》诗沿用宫体旧调，用浅语抒游子思妇之情，显然已不合主流，即使张若虚的《春江花月夜》几乎已经脱尽了宫体之风，而类似于六朝乐府民歌了。清代著名古诗选家沈德潜在《古诗源》中指出：“《西洲曲》似数首绝句，攒簇而成，乐府中又生一体，初唐张若虚，刘希夷七言古，发源于此。”王闿运也说：“张若虚《春江花月夜》，用《西洲》格调。”都明确强调《春江花月夜》类似六朝乐府民歌的特色：传情尽管清新流荡，但毕竟是俚俗之声，难入大雅正堂，这种状况正如小说之于明清，无论《水浒》《三国》，还是《红楼梦》，虽说成就极高，但文人不耻，固作者无名。因此完全用民歌气息传

---

① 笔者按：王栋梁《唐代“吴中四士”研究——兼论盛唐吴地诗人群体》（山东大学2005年硕士论文）一文认为：“张若虚的文学创作取向同当时的诗坛主流相抵斥，这是张若虚和《春江花月夜》长期湮没不闻的主要原因。”王还从多个方面进行了详细的论证，由于篇幅较长，本书不再加以叙说，而引录其文附于本节之后，并根据相关内容以注释形式加以探究，以作参考。引录部分的注释均采用“笔者按”的方式，其中的“笔者按”并无一处属于原作者的原注释，特此说明。

浅切之情的《春江花月夜》，要想使其作者张若虚取得正统文人的地位是不现实的，故而“流落不偶”“恃才浮诞”（唐郑处诲《明皇杂录》）可能是张若虚真实人生的写照。①

其次，这一抵斥还来自张若虚所选择的创作体制。张若虚所存两首诗都是古诗，主题都是传递离情相思。从六朝到盛唐前夕，可以说是我国文人诗歌创作的一个漫长整合期，由建安、正始以至太康、整个南朝，我国文人诗在长足发展的同时，呈现出内容格调日卑，而形成技术日新的状况。隋文帝、李谔反对艳词丽句、宫体情调，提倡用仿《尚书》来创作，这一抛弃南朝新技术而简单复古的实验，最终没有取得成功，隋炀帝很快又引导文学创作恢复了宫体形式。进入唐朝以后，初唐人对南、北朝诗歌的继承和批判大致有这么几个方面：一是沿六朝“永明体”对音韵、对仗的探索，在形式上把诗歌推向“近体诗”，即发展文人诗的技术形式。二是在内容上要求革除六朝华靡空虚的诗风，如“初唐四杰”职在扫除六朝“积年绮碎”，但他们只做到了用宫体诗的华词负担起自我的真挚情怀而已。②于

---

① 笔者按：王氏此处所论是有问题的，在唐诗内容和形式均逐渐走向高峰极致的过程之中，陈子昂和张若虚实际上分别主要承担了其中的一面，只不过张若虚的诗歌虽然具有了盛唐诗歌的某种气质、气象，但盛唐诗歌的气质、气象却不仅仅限于张诗一人所呈现出来的艺术境界。至于说《春江花月夜》无论如何都属“俚俗之声，难入大雅正堂”，这就更属于判断失误，假如张若虚的《春江花月夜》诗歌还算不上大雅，而算俚俗的话，那么中国古代诗歌之中还真找不出多少比此作更为大雅的作品了。张若虚此诗毕竟不仅仅是后退到南朝民歌的艺术境界，更多的乃是提高，而且是质的提高。而《水浒传》《红楼梦》等艺术性极高的小说面世后的传播热度，那比之《春江花月夜》可是远远过之了，也在不久就有了相当多的评论和价值评判，这些具有极高思想含量的作品不为当时的统治阶级所喜欢，当然也就难以纳入政教思想束缚的现实领域，王氏如此对比既不合适，又曲解了这些小说在当时真正的现实地位。王氏最后用其不当的观点得出张若虚因此难以凭借《春江花月夜》取得“正统文人的地位”，这又是一种误解，犯了不应该犯的错误：张若虚在当时流传的诗歌并非只有现在看到的两首，就目前见到的极少的材料来看，世人对其评价很高，且是个体成员质量很高的“吴中四士”的一员，他凭借为数应该还算可观的诗歌，整体上已然取得了正统文人的身份地位；何况，《春江花月夜》本身与“正统文人”的性质并非是矛盾的，此诗所体现的思想情感，无不体现了正统文人的特质，而且做得非常之好。用郑处诲“流落不偶”“恃才浮诞”的评价作为依据，更属误解，若然者，则郑氏所列举的李白、杜甫、王昌龄、孟浩然等人，皆非“正统文人”了。

② 笔者按：此种对于初唐四杰的评价，是太低了。其实初唐四杰在诗歌的内容方面是有很大的开拓的，尤其是那些抒发抱负和反映社会现实的作品。而且在审美意识方面，四杰之中的一些人（如杨炯）和陈子昂的观点是有异曲同工之趣的。

是又有陈子昂进一步洗却六朝铅华，提倡跳过六朝，学习建安、正始“刚健”有“风骨兴寄”的古诗传统，从而引出盛唐李白的“有才继风雅”、杜甫的“别裁伪体亲风雅”。这就是在诗歌的内容上，为唐代文人诗规范了必须要走“观风俗、知得失”的社会性倾向。三是承继六朝民歌的自然流荡的鲜活表达方式，进一步文人化地把六朝门阀贵族对人之自我情感的关注努力（如山水诗到宫体诗由泄导情感到放纵肉欲的变化）移植成初唐世俗士子对人情美的清新追求。人向内心挖掘本来与人向社会挑战一样，是两个相互观照的具有无限延展性的领域，但随着初唐文人日渐强大的对六朝那种极度脱离社会、片面观注自我的创作倾向的否定，初唐文士在科举选官，人人都有机会参政的热情支配下，也逐渐放弃了向内心情感深处进行人性挖掘的可能。当挖掘内心再次向人们展示魅力时，已是晚唐、五代之际，这种挖掘从艺术表现形式上看，已被压缩到另一种诗体——词中去了。张若虚所走的无疑是一与沈、宋完善律诗形式和陈子昂高蹈入世志意所不同的，初唐人对六朝文化批判继承的第三条路，即从六朝民歌中去重塑六朝门阀对人的心灵进行挖掘时堕入淫靡这一方向，为唐代人提供健全的人性基本追求并使之健康发展。从民歌中汲取时代文学发展的养分，本是非常有效的致思途径，从《诗经》到汉魏五言诗莫不是通过走这样一条道路而为文人创作提供动力。但是，唐人面对的是经历六朝长期的参政压抑后，骤然而来的庶族知识者的社会使命感，“科举即能做官”，从隋到唐已逐渐被更多的人所接受而形成自觉追求的心态。过于强烈的入世意识，使唐人不辞奔走而把作诗的态度一直追踪到最具慷慨意气的汉魏之时，于是深感前途可待、眼界大开。迫不及待地追求生命之价值，让他们似乎来不及去理智地清理前朝的文化遗产。在用世志意驱动下吸取前朝文学的外在的，即形式（律化）的美，是比较直接的；而吸收前朝文学的内在的，即精神的美，如对人的自身美的认识和对人的心灵状态的挖掘，则被笼统地纳入宫体，并随宫体在初盛唐之际的破产而显得是那么的不合时宜了。因此，张若虚等所追求的方向，在田园诗人孟浩然于“气蒸云梦泽”（《望洞庭湖赠张丞相》）的浩大声势中，依然感到不入世、不为盛世贡献自己就是“耻

辱”的时候，便已经注定了要被遗弃。①

综上所述，在初唐第一和第二两个方面构成诗歌发展的主潮，而第三个方向在发展中逐渐游离到潮流之外去了。由此我们透过张若虚仅存的二首诗，再回头去考查张若虚在初唐诗坛方向上的所属，便不难发现，他与陈子昂都是以古诗为主的诗人，但却明显与陈子昂分属不同的创作群体，张若虚应当与刘希夷和“初唐四杰”更为接近。……卢、骆排名在王、杨之后，说明七言古诗在初唐被等同于宫体诗的失败，而我们今天看卢照邻的《长安古忆》和骆宾王的《帝京篇》，还是能感受到其在对仗、音韵、文思等方面毕竟受到了一定程度的律化洗礼；由此再比照刘希夷的《代悲白头翁》、张若虚的《春江花月夜》，其甚至不讲对仗，而主题要么是悲叹红颜易老，要么是纯抒离绪相思，这相对于唐诗的发展来说，无疑是比卢、骆还要倒退回六朝的一种方向，所以刘、张在唐诗发展史上的实际影响是远不如卢、骆的。刘希夷（约生于 651 年）年龄又大张若虚（主要创作活动在 8 世纪初的神龙年间至开元初）近十岁，所以他还能幸运地被唐人孙翌所编《正声集》列为卷首，而张若虚则无缘被唐代几乎所有的诗人所提到。②

---

① 笔者按：王氏此处的分析有一定的道理，但问题是：张若虚《春江花月夜》虽然在各个方面都并非诗歌的极致，但此诗所能统和纳入和表现出来的美的方面之多之成功，又是中国古代诗歌之中非常少见的，正因为如此，所以王氏所言的张作追求内在的“对人的自身美的认识和对人的心灵状态的挖掘”这一创作路向，虽为后来兴起的词所继承，但词中却再也很难见到类似《春江花月夜》这样的作品了。也就是说，《春江花月夜》一诗的独特性，不能单纯用类似的角度来进行简单地阐释。虽然此诗在很多方面并未臻致诗歌的极致，但作为一个统和体而言，它却是难以“复制”的，后代诸多的同名之作、拟作仿作的艺术成就远远不如原作，就可以很好地说明此点。即类似张若虚《春江花月夜》的创作路径并未在唐代得到很好发展，客观上也是因为在此路径上很难超越张若虚了；又因为此诗诸多方面并未臻致极致，所以也不如杜甫诗歌那样集唐诗之大成，在若干方面都达到了极致，从而可以在很多方面开启后世诗人的学习和继承，虽然这些学习和继承者已经只能得杜诗优长之一端或几端，而不能全面地学习或继承了（如韩愈、李商隐等）。

② 笔者按：王氏此处所论有一定道理，但并不完全正确，比如将古诗视为比律诗落后的诗歌形式。确实，律诗的最终成熟是在唐代完成的，这是唐代诗歌发展的一个大“事件”，但单纯用此一角度来评价，却是有问题的，比如大诗人李白就不太喜欢创作律诗，反而喜欢创作古体诗以充分展现自己的思想、个性。卢、骆排名在王、杨之后，当然不仅仅是前两者更多地创作七言古诗这一原因，更根本的是作品的艺术质量。

初唐、盛唐是一个诗坛主潮急骤发展、迅猛变化的时期，诗人们都在急着为唐诗发展找出一条属于自己时代的路，因而随时都有诗歌的“弄潮儿”产生，随时也都潜伏着“只领风骚数年间”的危险。故而张若虚若是卢、骆时期或之前的诗人，可能会蜚声天下，而当唐诗在形式上要选择律诗，在内容上要选择进取作为发展的动因已成定局时，单纯地抒发相思离情便自然要被时代抛弃。因此，唐诗发展在选择陈子昂的同时，就注定要排除张若虚的干扰。[①]于是刘希夷的幸运，便在他出生在陈子昂（生于 661 年）之前，尽管只有十岁。而张若虚的不幸，便在他恰恰遇上了陈子昂。因此，尽管《春江花月夜》在《代悲白头翁》之上，是一首绝对称得上顶峰的作品，但非常遗憾，它只能游离于唐诗发展主潮之外[②]，无法与陈子昂《登幽州台歌》的顶峰相抗衡。张若虚对六朝而言，是形式的复古与内容的继承，恰与唐诗主潮走了一个悖反；尽管《春江花月夜》变情思柔靡为清新婉转，但仍然不能使张若虚摆脱淹没在历史中的窘困。

再次，张若虚与初唐诗坛的抵斥，应该说还有创作主题和诗人视野与主潮诗人的不同等问题。唐代是一个世俗知识分子已经摆脱了门阀压抑、开始通过科举能参与社会政治的时期。初盛唐世俗知识者的活力和热情，随着国家的欣欣向荣而被蓬勃地激发了出来。同时，经过了魏晋对人之审美观念的觉醒和南朝对山水物象的体悟性把握，“唐人……在生活情趣的表达上是十分

---

① 笔者按：王氏此处所论，将张若虚的六朝诗歌创作路径即吸收并改造六朝诗歌之长而为己所用的创作方法、路径——本来就是唐诗发展的一大主流因素，尤其是从“意象”成熟的角度来看的话——视为“干扰”，是不正确的。即使是从最外在的形式因素来看，唐诗也从来不曾拒斥这种“意象”本身的优势，因为“意象”乃是成熟的“意境”建构的基础，后者乃是唐诗之所以成其为唐诗的最高成就、最大魅力，至少在趋于“意境”建构的路径上，张若虚与后来的诗人乃至整个唐诗发展的根本路径是并不矛盾的。比如纵然如李杜这样的大诗人，他们对于六朝的态度还是有很多学习的方面的，此为文学史常识，笔者在此不再赘论。

② 笔者按：张若虚《春江花月夜》一诗与所谓的“唐诗主潮”并非完全绝缘，比如笔者在上一个注释中所说的“意象”问题，尤其是“意象”的兴象玲珑方面，因此持论不可不全面而绝对化。就实际情况来看，唐诗的主流发展实际上兼顾了“初唐四杰”与张若虚等人、陈子昂与杜甫这两大方面的优长因素，缺少了任何一个方面，都是难以令唐诗达到如此辉煌的境地的。

丰富的……文人们生活在一个大帝国中，眼界、心胸自当十分开阔，唐代文人又爱好登游，许多人有着万里从戎的经历”。由此，初盛唐人对宇宙、时空、自然山水与人的对应关系，一方面是体验得更加细腻、深刻，一方面又是无暇留恋，并不执着于某一种细腻和深刻。万象毕来，可谓应接不暇，所以唐代成熟起来的律诗，尽管篇幅短于古诗，却格外讲究“起承转合”的变化，不能像古诗那样随意铺陈，但又要求短而包融万有。于是，律诗只能采取一种新的手段，即提空情事来进行创作。如初唐深受杜审言激赏的诗人崔融所写的《关山月》有“月生两海上，气逐迎风壮。万里度关山，苍茫非一状”句，不细描景致，但又万象毕收。初盛唐文人一般都曾有过一种共通的追求，那就是以读诗书而参政入仕。这种踏实的理想使他们没有莫名的愁苦，他们的悲喜是紧紧与仕途相关的。杜审言说出了当时人的心声：“独有宦游人，偏惊物候新”（《和晋陵陆承早春游望》）。当然，我们不能由此说初盛唐没有思乡、思亲的情怀，然而客观地说，宫体诗时代对女性的轻谩到初唐时并无根本性的变化，女性的地位并没有在文人心中提高多少。闻一多先生指出，卢照邻、骆宾王都曾有负心的举动。因此，男女的纯情之思在初盛唐，可以说并不是一个正在成熟起来的情结，而相反，初盛唐文人认为为家所羁绊至少是一种胸无大志的展示，所以李白要“仗剑去国”，杜甫要“辞亲远游”。初盛唐的思亲多为思父母，思兄弟，思子女，而较少直言思女子的。他们多因遭贬庶而起乡思意，赴边关而动怀亲愁，愁思是人生奋斗中顺利或失意的晴雨表。张若虚以《春江花月夜》纯写男女相思，而相思之由又未坐实，我们不知道他因何而别，因何而思，尽管表达得深挚婉畅，但毕竟是莫名而起，恰与初盛唐积极进取、抛家远仕的精神相背离。这正如施蛰存在《唐诗百话》中评价刘希夷所言：“刘希夷的歌行，文字明白流利，诗意也不隐晦，这些特征都继承了古诗的传统，和当时流行的文风不合，因此，在同时代是被认为是肤浅俚俗，有乖风雅的。”张若虚的《春江花月夜》何尝不是如此？所以在唐人提空离情而不是渲染离情的风气中，张若虚的被“开除”就不以为怪了。再来看《春江花月夜》为我们提供的想象视野，似乎也没有超出同时代的想

象范畴，即他没能给盛唐诗人提供更多的意象营造上的启示。[①]《春江花月夜》“春江潮水连海平，海上明月共潮生”的营造与早于张若虚的崔融“月生西海上，气逐迎风壮”（《关山月》）之句相比浑莽不足；与杜审言“云霞出海曙，梅柳渡江春”（《和晋陵陆丕早春游望》）之句相比敏细不够；与晚于张若虚的王湾“潮平两岸阔，风正一帆悬。海日生残夜，江春入旧年”之句相比工致不逮。而更让人惊叹的是，《春》诗三十六句的意绪竟然被张九龄用“海上生明月，天涯共此时。情人怨遥夜，竟夕起相思”（《望月怀远》）四句就概括一尽了。[②]由此我们还能有什么理由让张若虚在初唐诗坛上与陈子昂平分秋色呢？

当我们更进一步来考查《春江花月夜》在创作手法和语言等艺术细部上也与盛唐诗坛相抵斥时，张若虚成为时代弃儿、生平不被记载便已不言而喻。

《春江花月夜》在创作手法上主要是“赋”的手法[③]，诗句不讲究对仗。“赋”在四言《诗经》时代是常用的写诗手段，而五言和七言在从古体转为近体的过程中，抒情渐渐占据了诗歌尤其是文人诗的主导，于是“比兴”成了胜于“赋”的诗歌表现手段，“赋”作为艺术手段大约被压挤到《孔雀东南飞》一类古体叙事诗中去了。因此，到了唐代，张若虚还用赋的手法写“竟夕起相思”，甚至细腻

---

① 笔者按：此处王氏所言甚是，张若虚《春江花月夜》一诗艺术价值和成就虽然非常大，但就其所能提供的“意象”乃至“情思”而言，却是无多新意，此诗只是表现为一种更“成熟”（化生为熟甚至化熟为熟）之境。这是因为，唐诗乃“意境”成熟的时代，具体时期虽然以盛唐为最佳，但此诗已然在“意境”方面达到成熟。假如用与“意境”这一中国传统文艺的旧的审美理想相对待的“神味”说新审美理想来加以全局性、系统性地审视的话，那么我们就能对此诗在创“新”的不足有所理解了（本书第五章有详论，在此不进行延展）。

② 笔者按：从“意绪”上来讲，确实大体如王氏所言，假如用其他的角度，如艺术表现，则张若虚《春江花月夜》一诗表现的情思之深彻和往复回环之致、意味，则就远过于张九龄诗作了——而前者所表现出来的更胜之境（处），当然不仅仅此点而已。

③ 笔者按：王氏此处对于《春江花月夜》创作手法的判定，并不准确。就赋比兴三者而言，“赋”只是一种表面外在的形态，尤其是如《春江花月夜》这样以“抒情性”为主的作品文本，而“兴”则是此诗更为本质的创作手法。这不但是由于此诗所“兴”的内容很多，占据很大篇幅，比如甚至截止到“青枫浦上不胜愁”的前半篇，都可以视为“兴”的手法的运用，更不用说后半篇还有一些“兴”的诗句；而从更为根本的层次来说，张若虚此诗的最大成就就是丰富复杂的“意境”的成功建构，“意境”则由具体的“意象”（“情景”）所构成，而“意象”建构高质量的成熟的“意境”的动力机制，就是“兴”之一义（手法），怎么能说此诗以“赋”的创作手法为主呢？这是一个根本的误判，对此一重要问题我们必须加以注意，而不可仅仅停留在“赋”的表面外在形态。

到“可怜楼上月徘徊，应照离人妆镜台，玉户帘中卷不去，捣衣砧上拂还来”，显然是不合时宜的。张若虚之后，杜甫改变了唐人对“赋”这一创作手法的认识，提高了“赋”在创作诗歌中的运用地位。但杜甫走的明显不是张若虚用“赋”铺情之路，而是突出“赋”作诗的写实性，即“赋”不是写小情的，而是描写大事的。此后，“赋”法被以白居易为首的新乐府诗人所继承，来用民事反映民苦。可见，“赋”的再次被重视是与诗的“言志”要求密切配合的，这与张若虚以“赋”细摹离情别思又不可同日而语。张若虚的“赋”法，到北宋时，大致被柳永接续而运用到词的创作中了。北宋气度远不如大唐，然柳永仍要被晏殊、欧阳修等正统文人所轻视，那么便可想见张若虚之于初盛唐文人的态度了。[①]从语言上看，《春江花月夜》纯美自然，清丽洒脱，但字意蕴含不厚，句绪余音不远，并不能切合雅正高亮、温柔敦厚的要求。在唐宋的正统文人看来，语浅意明、流荡动情是远不如炼句锤意、精思见理来得雅致，所以杜甫的“语不惊人死不休”和“江西诗派”的“无一字无来处”竟能引起诗歌创作那么长久的共鸣！诗语精美高于纯美，正是中国古代要“吟诗”而非仅“读诗”的关结之所在。[②]

综上可见，张若虚不是当时初盛唐诗坛的骄子，甚至到中晚唐，乃至宋元及明中叶之前，人们都不会过多地去关注他。因为中晚唐是一个对盛唐进行咏史怀旧的时期，而五代到两宋是诗志词情被格外强调的时期，明初至中

---

① 笔者按：王氏此处所言“赋”的表现手法在诗歌中的运用甚是，尤其是《春江花月夜》与杜甫等人的对比。《春江花月夜》依然属于以追求“意境”为主的态势，而王氏所说的杜甫的这类诗歌，往往是杜诗的最高境界，是符合笔者提出的“神味”说理论这一新审美理想艺术境界的，因此，张、杜两人之间的这类作品的艺术境界的差别是根本上的，“赋”的表现手法的最佳运用领域必然是叙事而非抒情，此乃根本核心之点，而不能仅仅着眼于《春江花月夜》一诗在长度上所体现出来的“赋”的形态。

② 笔者按：此处王氏所言“字意蕴含不厚，句绪余音不远”，并非张若虚《春江花月夜》一诗的不足、缺陷，而是恰恰相反。杜甫和江西诗派的主张，只能体现为“技”之境界的追求，但这并不一定就能产生最上乘的诗歌，比如江西诗派较之杜甫就差之甚远；决定诗歌终极艺术境界的当然需要“技”之境界的追求，但更高的乃是“道”之境界的追求，即内在的思想、情感、性情等方面，这些方面形成宽广深厚博大的某种统和性“意蕴”。因此，王氏所论中国诗歌的这种追求，并不是最高的，不能受其干扰而有所误解。至于《春江花月夜》一诗，其所形成的“意蕴”主要体现在情思领域（即使有对宇宙自然的思索），思想性、精神性甚至性情性不够强，所以此诗在“意蕴”方面高于一般的唐代诗歌（乃至盛唐诗歌），而低于李杜等人思想性、精神性、性情性极强的诗歌，不能如王氏所言那样单纯从“技”的角度去一味贬低张若虚的《春江花月夜》一诗。

叶是“前后七子”高标盛唐的时期。但当这一切都成为历史，盛唐不再、情思难继，延盛唐而下的诗歌想象的自由度渐至枯竭，“诗必盛唐”成为明代正统诗人的空谈的时候，久违了的张若虚终于被明末“竟陵派”重新拾了回来。从前朝人的民歌中寻找出路的《春江花月夜》所代表的初盛唐之际的第三种诗歌发展方向，才迟到了近千年而被人们重新认识到了它的价值和意义。①

## 第四节 《春江花月夜》所写景物地域及创作地点探究

历史上关于张若虚本人的生平资料极少，因此包括《春江花月夜》所涉及的地点在内的一些基本问题，就成了值得探讨的重要问题。而具体来看这个问题，它实际上涉及两个方面：一是《春江花月夜》诗中所写景物所涉地域大体是在何处，一是张若虚创作《春江花月夜》的地点大体是在何处。

先看第一个问题。学者何坦野《〈春江花月夜〉景地考释》一文“在对唐代著名诗人张若虚所写的名篇《春江花月夜》进行厘析的基础上，分别从‘春江’‘潮水’‘青浦’‘潇湘’等地名与景物实证稽考，从而得出‘此名诗所描述的景地并非湖南，而是浙江钱塘江全景胜地’之结论”②。具体说来，首先，他反驳了《春江花月夜》一诗所写景物地域在湖南的说法：

> 不少学者认为，其诗描写的景地是湖南省的山水风光。理由如下：一是诗中的“汀上白沙看不见”的“白沙”，指湖南长沙的白沙井景地；二是诗中的“碣石潇湘无限路”的“潇湘”，是指湖南省境内的两条河流。基于此，他们得出此诗是一首描写湖南林水风光的风景诗这一结论……从诗的开篇到结尾，我们仔细审阅就会惊奇地发现：《春江》诗根本不是描绘湖南景地，而是浙江境内，具体而言

① 王栋梁：《唐代“吴中四士”研究——兼论盛唐吴地诗人群体》，山东大学2005年硕士论文，第58-63页。

② 何坦野：《〈春江花月夜〉景地考释》，《浙江经济高等专科学校学报》2000年第1期。

是浙江境内最大的江流——钱塘江的自然风光。不过作者在《春江》诗的描写中采取独特而新颖的视角，不是从源头顺江而下，而是溯江而上的描述，这也是此诗与其他诗歌的不同之处。[①]

其次，他认为《春江花月夜》一诗中的“春江”，指的是富春江：

> 春江。此诗的“春江”，实为富春江。富春江是钱塘江的中段，上起建德市梅城镇，下止于萧山市（今杭州市萧山区）闻家堰。富春江简称为“春江”，如位于富春江畔的富阳，古有“春江八景”（中沙落雁、苋浦归帆、龟川秋月……）之美誉；城郭临江有一楼阁，被称为“春江第一楼”，是眺望江景最佳之地。所以，“春江”指富春江有历史源流。张若虚在诗中为何要用“春江”，而不使用“之江”或“浙江”一词呢？因江水流经杭州附近，形如反写的“之”字，因而这段江流叫“之江”或“浙江”。唐初时，还没有浙江或之江的称呼。因为唐初浙江属江南道，唐开元时，江南道才分东西两道，浙江属江南东道和浙江西道两节度使，至此“浙江”作为行政名称才始用之。而作者生活在唐初，那时还根本没有“浙江”的行政地理概念，故他绝不可能写出“浙江潮水连海平”的诗句。
>
> 富春江，是一条充满诗情画意的河流，唐代有很多诗人留下了脍炙人口的诗篇。故诗中“江流宛转绕芳甸，月照花林皆似霰”“鸿雁长飞光不度，鱼龙潜跃水成文”的景色就是当时富春江自然风光的真实写照。[②]

再次，对于“潮水”的解释：

> 潮水。钱江潮水至大潮时，可达萧山的闻家堰，即萧山与富阳的交接处。唐代诗人吴融曾写下“水送山迎入富春，一川如画晚晴新。云低远渡帆来重，潮落寒沙鸟下频。”唐代另一诗人罗隐在《钱塘江观潮》中描述到：“怒涛汹涌势悠悠，罗刹江边地欲浮。漫道往

① 何坦野：《〈春江花月夜〉景地考释》，《浙江经济高等专科学校学报》2000年第1期。
② 何坦野：《〈春江花月夜〉景地考释》，《浙江经济高等专科学校学报》2000年第1期。

来存大信，也知翻复向平流。”唐朝李吉甫在《元和郡县图志》中就论述到唐代就有观潮之风。“从庙子头到六和塔，家家楼屋，完全为富户财豪租赁下来，观潮低一级的人们则去江畔租彩棚、看幕。因为绵亘三十余里的江畔，布满了专为观潮扎缚起来的彩棚，到了八月十五日那天，连一块可以安坐的空闲地方也找不出来。”湖南没有潮水，故不可能描写的是湖南。①

与“潮水”相关的是诗中所写的“连海平”，他也作了解释：

连海平。从地理位置看，“连海平”描写的是杭嘉平原。这里地势平坦，河网纵横，与海平面接近。唐朝时，富春江原流经于萧山市龛山与海宁市赭山之间的南大门（又称“海门”）。到明末崇祯至清朝乾隆年间，“三门变迁”，故改道，这里变成一片平地。而这里的“平地”，是由钱塘江的泥沙冲积以及海潮回淤泥沙堆积而成。②

再次，对“青枫”地理位置的探究：

青枫。诗中的“青枫”，指青浦县（今上海市青浦区）和枫泾古镇一带，相当于今天上海市的南部（包括淀山湖畔）和嘉兴北部。初唐时，这一带属由拳县（嘉兴）管辖，属苏州。嗣后，唐玄宗天宝十年（公元751年），割嘉兴县东境及海盐、昆山一部分土地设置华亭县。迨到元世祖至元十四年（公元1278年），华亭县升为松江府，才脱离嘉兴路。对这一点，笔者有史可案。明代戏剧家屠隆在万历五年时任颍上县知令，两年后朝廷迁他为青浦县令。他在颍上县和青浦县任职时所写的诗文结集印行，取名叫《由拳集》。同时，他在《荒政考后叙》中说道：“余退居海上（指青浦县——笔者注），贫无负郭。值海国（潮）岁侵，百姓艰食流离之状所不忍言。”而不是有人认为青枫浦是指湖南浏阳县（今浏阳市）南水中的双枫浦。③

---

① 何坦野：《〈春江花月夜〉景地考释》，《浙江经济高等专科学校学报》2000年第1期。
② 何坦野：《〈春江花月夜〉景地考释》，《浙江经济高等专科学校学报》2000年第1期。
③ 何坦野：《〈春江花月夜〉景地考释》，《浙江经济高等专科学校学报》2000年第1期。

再次，对于“碣石”和“潇湘”地理位置的探究。

碣石。山名，在河北昌黎县北。《尚书·禹贡》云：“导岍及岐……太行、恒山，至于碣石，入于海。”秦始皇、汉武帝皆曾东巡至此，刻石观海。东汉建安十二年曹操用兵乌桓过此，作有《碣石篇》。另一说为今河北乐亭西南。作者在诗里引用“碣石”，实为“崇山”之神韵。《汉书·扬雄传》：“碣以崇山”。颜师古注：“碣，山特立貌。”按《文选·扬雄〈羽猎赋〉》作“揭以崇山”。

潇湘。若“碣石”为崇山的话，那么“潇湘”就是“崇水”。潇湘，湘江的别称。《山海经·中山经》：“交潇湘之渊。”在湘江中传说有一水神，王逸《楚辞章句》以湘君为湘水神、湘夫人为舜之二妃。唐朝时，有一个词牌名叫《潇湘神》（又名《潇湘曲》），始于刘禹锡咏湘妃而来。历来人们认为，张若虚在《春江》诗中所用“碣石”“潇湘”应非实地，而是指一南一北，或谓大江南北。这实际上误也。作者在《春江》诗中一直未离开浙江的景色，引用“碣石”与“潇湘”是一种意称，把历史的、神崇的并列称呼，实为泛称：碣石——（灵）山；潇湘——（秀）水。[①]

最后，是对于“白沙”地理位置的探究。

白沙。湖南有“白沙井”景地。历代不少人认为，张若虚在诗中描写的白沙，就是湖南长沙的白沙井，其实误也。富春江上不仅有大大小小的沙汀（洲），而且这些洲上都是银白色的沙滩，所以建德有“白沙镇”“白沙桥”等名称。“汀上白沙看不见”，就是指富春江两岸的白沙，与夜晚银色的月光夜色交融在一起，分不清彼此的一幅奇特之夜景。[②]

综合何氏上述辨正来看，虽然他下了很大功夫，但却非常可惜，他违背了一个基本事实，即张若虚在《春江花月夜》一诗中已然明确提到了所写的

---

① 何坦野：《〈春江花月夜〉景地考释》，《浙江经济高等专科学校学报》2000年第1期。
② 何坦野：《〈春江花月夜〉景地考释》，《浙江经济高等专科学校学报》2000年第1期。

“江”乃是长江——“但见长江送流水”，对于这样一个诗人自道的现象视而不见，而硬说“春江”乃是富春江，怎么能成呢？我们知道，长江在古代被称为“江水”，六朝以后“长江”之名逐渐固定了下来，比如唐代的诗人之中有不少作品提及长江，比如杜甫的《登高》（“无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来”）及《王兵马使二角鹰》（“中有万里之长江，回风滔日孤光动”）、李白的《送孟浩然之广陵》（“孤帆远影碧空尽，惟见长江天际流”）及《送别》（“云帆望远不相见，日暮长江空自流”）等，何况张若虚的家乡扬州本身又临长江，因此诗中的“长江”绝不是作为其他事物的名称来进行指称的。此外，扬州和长江的关系，远不止于此，而张若虚所创作的《春江花月夜》，至少在题材内容上是与前人的同题之作有所关涉的，比如隋炀帝就创作有两首《春江花月夜》：

一

暮江平不动，春花满正开。
流波将月去，潮水带星来。

二

夜露含花气，春潭漾月晖。
汉水逢游女，湘川值二妃。

除此之外，隋炀帝还创作有《夏日临江》——这个“江”即扬州的长江：

夏潭荫修竹，高岸坐长枫。
日落沧江静，云散远山空。
鹭飞林外白，莲开水上红。
逍遥有余兴，怅望情不终。

诗人的思维不会受具体时空地域的局限，其思维或想象力的张力时空有可能是上下五千年，纵横千万里，对此程千帆有专文已然很好地阐释过了。[①] 比如隋炀帝《春江花月夜》的第二首的第三四句，就是其想象之辞，所谓“汉

① 程千帆：《闲堂诗学·论唐人边塞诗中地名的方位、距离及其类似问题》，辽海出版社 2011 年版，第 117-137 页。

水”“湘川”，已然是广阔的大江南北，他所梦寐的是“游女”和“二妃”的艳情。但对于解决张若虚《春江花月夜》一诗中所写景物的问题，这些还不是隋炀帝这三首诗中最有效的信息，最有效的信息是三首诗中出现的“湘川”和“长枫”，前者自然指的是潇湘，而且是湖南的景物，这点毫无疑问，而且其关键的意蕴乃是：潇湘既本然与长江有关，而且又隐含了娥皇、女英与舜帝的故事、情致、风味，属于泛泛而写，应该借鉴了隋炀帝《春江花月夜》的内容。而隋炀帝诗中的“长枫”也具有非常重要的意义，就此一意象而言，显然属于实写，即枫树为扬州一带长江岸边的典型景物，具有相当的代表性，而且还可能在隋唐时期规模较大，因此才有可能被表现到隋炀帝的诗歌中来——除了隋炀帝的诗之外，还有其他一些诗歌作品，可以作为长江两岸、上下枫树为具有代表性、具有相当规模的景物的佐证，比如张继的《枫桥夜泊》（“月落乌啼霜满天，江枫渔火对愁眠”）、杜牧的《山行》（“停车坐爱枫林晚，霜叶红于二月花”[①]）、毛泽东的《沁园春·长沙》（“看万山红遍，层林尽染”[②]），等等。确定了此点，然后我们就可以知道张若虚《春江花月夜》诗中所写的“青枫浦上不胜愁”的“青枫”，也仍然是实写（而不论是面对抑或想象中书写此一景物），所写就是实际的在江岸（浦）边的枫树，而不是何氏所说的“青浦县和枫泾古镇一带”，硬要从两个地名之中牵连、组织出“青枫浦”这一语辞组来。而且，此时的节候乃是春天，枫树当然是青色（绿色）的，而不是秋天枫树的“枫叶红于二月花”（杜牧《山行》）的样态。此外，“碣石”“潇湘”确实是南北方的泛指，是诗歌中的一种泛时空表现手法，喻指作者所曾到或念及的地域范围（包括长江本身纵横万里的实际范围），从北到南，既概括了诗人的历年行踪，又体现了在北向南对于南方亲人和家乡的思念之情。

---

① 杜牧此诗所写地点虽无明确而确切的记载，但依据杜牧的宦游经历，诸如扬州、池州、黄州、南昌等地，均在长江南北一代区域，此诗所写景物的地点，应不出此范围。

② 李元洛在《一双璧玉 两颗珍珠——绝句之旅》一文中说：“我居住在历史名城长沙，傍城而过的湘江西岸，岳麓山居高临下地远眺全城，从儿时至老大，从春朝到秋日，这座名山我不知去登临过多少回了。特别是枫叶流丹的深秋时节，满山的枫树在绿过了春青过了夏之后，在秋霜的鼓动和秋风的鼓舞之下，忽然几声呐喊，纷纷举起了火把，将岳麓山烧成了一座火焰山，其中的青枫峡里爱晚亭旁的情最为严重。好美丽的一场火啊!烧红了整个深秋!也烧红了游人的望眼。”（《中华诗词》2004 年第 12 期）

但何氏将此泛指的两个地名当作“崇山”“崇水”，则属于过度阐释了，而显得不合理了。因为即使如此，这种思想或意蕴与《春江花月夜》全诗并没有必然的密切的关联。又如何氏所论的“潮水”“连海平”，先不说张若虚此诗所写为春天的节候，而钱塘江大潮的盛名则得自其农历八月十五左右的秋潮，且气势宏大，声势汹涌，与张若虚此诗所写之境的平和冲淡不类，何况就此诗“春江潮水连海平，海上明月共潮生”两句而言，何氏的理解也有误差——关于此点，本书将在第二章就《春江花月夜》一诗的内容理解和具体诗句的理解歧义的探究中进行详细分析，在此不作延展。

此外，尚有学者大体认定张若虚《春江花月夜》一诗所写的景物、内容的地域为南京至扬州一带的长江：

> 张若虚是初唐诗人，扬州（今属江苏）人。在他的诗作中，属《春江花月夜》最负盛名。他的这首诗名就是沿袭了乐府旧题《春江花月夜》。扬州地处江淮平原的南部，南临长江，北接淮水，自春秋末年建成以来，历秦汉至隋唐，发展成为一个全国有数的大都会。它在政治上作为广陵郡（汉代）淮南道（唐代）的首府而雄踞东南；在经济上是漕运、盐运的中心和南北货运的集散地，又是对外贸易港；在文化上是我国东南地区人才荟萃之地；在军事上曾为南北必争之重镇。它一直是我国东南沿海地区的一个经济文化中心。从以上两位作者都曾与江苏省有某种渊源，其名也都同出一则，且长江也正是贯穿江苏省流经南京市和扬州市，这些情形综合分析，他们所描述的春江极有可能是指位处江苏省的长江流经南京和扬州地段。[①]

根据张若虚家乡是扬州这一因素及其可能游历的地域范围来说，蒋氏的此一判断，大体是正确的。也正因为这个问题似乎没有探究的必要，因此大多数赏析、研究《春江花月夜》的学者，并没有涉及此问题，这也是此诗研究史上非常有趣的一个现象。至于将张若虚《春江花月夜》诗中所写景物、

① 蒋奕婧：《意犹未尽，回味无穷——〈春江花月夜〉微探》，《音乐天地》2006年第4期。

内容和创作地点混淆为一致的，则有李金坤的相关探究：

> 由诗题与诗中的有关信息观之，诗人写作此诗的时间自然是在一个春花烂漫的季节。至于写作地点，从诗中有关句子则可大体肯定是在长江与大海相交接的某一“江畔”。……可以肯定地说，张若虚这首《春江花月夜》绝不是他孤守书斋对乐府旧题的从文字到文字的改造加工，而是诗人真景实情的由衷抒发。……就《春江花月夜》开头二句“春江潮水连海平，海上明月共潮生”所描述的情形来看，诗人所处之地当以镇江的北固山尤其是焦山为是。焦山位于最东，北固山在西，金山在最西，这三座山是镇江历史上的千古名山，或挺立江中，或雄峙江畔（焦山，现仍在江中，有“浮玉”之美称；金山，原在江中，古人称誉为“江心一朵芙蓉”，清中叶以后始与南岸相连；北固山，三面环水，形势险峻，陈亮《念奴娇·登多景楼》云：“一水横陈，连冈三面，做出争雄势”，享有“天下第一江山”之美誉。辛弃疾填有《永遇乐·京口北固亭怀古》与《南乡子·登京口北固亭有怀》二词，北固山声名更大）。因此，它们已成为历代骚人墨客登临抒怀的理想处所。从不胜枚举的北固山、焦山的登览之作中，诗人们几乎都要写到大江东入海的壮观气象。我们先看部分“江”“海”并举的描写。如宋朝戴复古《焦山》：“江接海冥冥”……实际上，若要论更切合《春江花月夜》“春江潮水连海平，海上明月共潮生”之情形者，当以上列种种登览焦山诗为最。这是因为，在焦山东北之江中，有两座礁岛，一称松寥，一称夷山，分峙江中，形似门户，古称海门。在古人看来，在焦山以东广阔浑灏的水面，便是大海了。而焦山近处的松寥山与夷山对峙江中，好像是大海之门一样，故有“海门”之称。
>
> ……以上本文就张若虚《春江花月夜》中“江”“海”交汇之实情，作为“吴中四士”的张若虚出访友人的可能性，镇江北固山尤其是焦山有关登览诗所涉“江”“海”对举之描写与“海门”

一词屡屡出现的特殊现象，以及有关焦山登览诗中审美意境与《春江花月夜》颇为相似等诸种因素，进行了一番切情切景的逻辑推理分析，初步认定张若虚《春江花月夜》作于镇江的北固山或焦山，而尤以焦山的可能性为最大。①

李氏对于镇江一地的地理形势、文化底蕴分析得相当到位，但非常可惜的是，李氏想当然地认为张若虚此诗所写景物、内容的地域范围和创作地点是一致的，如此就导致引发了其探究具体创作地点的心意。他所说的“毋庸置疑，诗中的主人公就是诗人自己”②，此点笔者表示赞同，但他接下来的逻辑延展“既然如此，那么，诗人所在之处就不可能是在江北的某一‘江畔’”③却未必正确了。这里有两个问题：一，就内容来看，张若虚的《春江花月夜》一诗所写的内容、景物的地域范围是家乡扬州一带的长江岸边（且是长江入海口或不远之处），但这并不意味着作者的创作地点就一定是这个地点、区域，因为张若虚在诗中表现了强烈的思念情怀（虽然是以思妇为主要视角，但实际上也即间接地体现了作者本人的思念的视角），表明诗中所写地点和具体创作地点即诗人的实际所处区域必然并非一处；二，为了解决上述第一点的矛盾，李氏又作了如下分析：

> 毋庸置疑，诗中的主人公就是诗人自己。既然如此，那么，诗人所在之处就不可能是在江北的某一“江畔”。因为，诗人是扬州人，他家离江边距离当不会太远，他不必要夜宿扁舟，忍受着两地相思的孤寂之苦。他完全可以舍舟登岸，回家与亲人团聚。因此，可以这样推想，这是诗人到江南与“吴中四士”中的某一位或几位相游访的一次聚会，或者是含有其他内容的一次游历，诗人停泊在江南岸“江”“海”交接的某一“江畔”。当然也有这种可能，即诗人在江南游历结束后返回，未及渡江，便就地泊舟留宿。总之，诗人落

① 李金坤：《张若虚〈春江花月夜〉作地蠡测》，《中国韵文学刊》2005 年第 4 期。
② 李金坤：《张若虚〈春江花月夜〉作地蠡测》，《中国韵文学刊》2005 年第 4 期。
③ 李金坤：《张若虚〈春江花月夜〉作地蠡测》，《中国韵文学刊》2005 年第 4 期。

脚于江南岸，这当是大致可信的。[①]

这段论述，也存在诸多问题：李氏所谓“不必夜宿扁舟”的论证，实际上是在其“诗人落脚于江南岸”的假设之上推断出来的，而且又做了诗人与友人聚会或进行一次游历的“推想”，但即使是诗人落脚于江南岸，并有聚会或游历之事，其所涉及的地域范围与扬州相隔并不遥远，纵然并非“不必夜宿扁舟”那样可以迅速赶回家，但显然也并非离家太远，并非离家太久[②]，不至于生发出如此强烈的对人生、宇宙的感慨，并以此为铺垫而生发出如此强烈而无奈的相思之情。李氏此文对于《春江花月夜》一诗创作地点的探究，全然奠基于上述推想之上——这种推想具有一种匪夷所思的奇异性，而事实却是这些推想并不可靠，合理性也不强，其根本错误就在于忽视了此诗所表现的情感决定了此诗的创作地点与诗中所描写、表现的长江入海口一带（以诗人的家乡扬州为核心辐射、交叉范围）必然是相隔甚远的，而不仅仅是“未及渡江，便就地泊舟留宿”之类就可以创作出《春江花月夜》这样意蕴丰富的作品的。因此，在错误的推想的基础上，李氏“认定张若虚《春江花月夜》作于镇江的北固山或焦山，而尤以焦山的可能性为最大”，一错再错，推断了《春江花月夜》的具体创作地点，既无必要，又显得过于拘泥于实际了。[③]

《春江花月夜》一诗所写的景物、内容的地域范围既然已经大体确定，那么我们就可以接着来探讨本节开篇提出的两个问题中的第二个问题，即此诗的创作地点是在哪里。关于这个问题，唯一能够确定的是，此诗的创作地点一定不是诗中所描写的地域范围，即作者家乡扬州长江入海口一带。当然，虽然有关张若虚的生平资料极少，但我们却不妨在上述推论的基础上做一些合理的延展性推断。比如，张若虚曾经任职“兖州兵曹”。所谓“兖州兵曹”，

① 李金坤：《张若虚〈春江花月夜〉作地蠡测》，《中国韵文学刊》2005 年第 4 期。

② 假如离家不是太远，则时间上的长久这一因素比地域的遥远这一因素重要。但若是离家相当遥远，则时间就同时成为非常重要的一个因素。

③ 当代提倡旅游经济，文化是其中的一个核心因素，因此发生了不少不同地区争夺同一个名人（的祖籍）或同一具体作品的情况，为当代文化之一景。将张若虚《春江花月夜》所写或创作的地点尽量具体化，可能也受到了此种现象的一些影响，或者说是此种现象的一种折射。

从实际情况来推测，应当是张若虚早年的任职经历，也是他生平任职中的一段。至神龙中，他大体上已年过四十，此时也已“名扬上京”。根据这个推断，他应该曾任过小京官，但位卑，以至于史传无载。综合这些信息来看，张若虚作为“吴中四士”之一，必然有过四人任职或游历同在京城的历史“交集”，做官或游历均非一定，但这个基本前提是应该具备的。从神龙年间张若虚已然“名扬上京”的情况来看，至少此时张若虚已经任职京官了，而此前的经历，其人生正当青壮年，则不妨推断为其一直为外官，年岁渐长，过了不惑或接近知命之年，调回京城享受晚年，也是情理之中的事情。“兖州兵曹”不过是七品以下的小官，为唐代府、州设立的“六曹”（或“六司”）之一，在府称“兵曹参军”，在州称“司兵参军”。官职虽小，但具有相当的交际圈子，而且其涉及文学的可能性还不小，比如杜甫有过《房兵曹胡马》、王勃有过《饯韦兵曹》、李端有过《送窦兵曹》，他们都是唐代著名诗人。再从《春江花月夜》一诗中“斜月沉沉藏海雾，碣石潇湘无限路”的书写来看，张若虚是否还在今天山东滨州沿海一带或以此为核心稍远的地区任过职，虽不得而知，但“碣石”的地理位置却是实指。旧说“碣石”在河北省秦皇岛市昌黎县，但新说则认为“碣石”在今山东省滨州市无棣县：

> 碣石山，位于山东省无棣县城北30公里的大山村北。之所以说它“小”，是因为海拔只有63.4米，周长1600米，占地大约20万平方米，与崇山峻岭的泰山、崂山相比，可以说微不足道。但它却是山东境内少有的第四纪火山中最为年轻的一座，也是鲁北平原唯一的山体、最高的山头，同时还是华北平原上仅有的两座山体之一，曾被誉为“京南第一山”。形成于大约73万年前的新生代第四纪更新世，属岩浆中心式喷发形成的圆锥状火山穹丘。山体不对称但分层明显，其喷发物多为火山灰、火山渣、火山弹、火山砾岩、火山熔岩，岩性为暗褐色霞石苦橄岩，在地质学上，特别是在火成岩、地质构造等方面具有重要的研究意义。
>
> 碣石山的历史非常悠久。据旧县志记载，古时该山近河傍海。

距海口仅十余里，为导航标识之山，人称碣石山。山上不生草木，春秋时称无棣山（无棣县最早因此得名，隋朝开皇六年即 586 年置县，明朝为避皇帝讳，曾改称海丰）。山下有月明沽产盐，山腰有盐神庙，魏晋时又称盐山。唐初，东盐州人马君德据此山举行起义，后为唐王朝镇压。乡人为纪念马君德，将盐山改为马谷山。元朝时为与另一座山体相别，改称大山。旧时，山上建有碧霞元君祠、文昌阁、关帝庙、二廊庙等寺观十余处，是一座集佛、道、儒于一体具有神秘色彩的地方名胜。……到过碣石山并留下记录的历史人物也不少。《尚书·禹贡》载："冀州……大陆既作，岛夷皮服，夹右碣石入于河。"说的是大禹治水从源头治理，先是"敷土，随山刊木"，接着疏导漳、恒、卫水，最后"夹右碣石，入于河"，使之"九河既道"。文中的河指的是古黄河，《禹迹图》中显示古黄河入海处就在这里。《史记·秦始皇本纪》载："三十二年，始皇之碣石……刻碣石门……其辞曰：遂兴师旅，诛戮无道……男乐其畴，女修其业，事各有序……群臣诵烈，请刻此石，垂著仪矩。"《汉书·武帝纪》载："元丰元年，行自泰山，复东巡海上，至碣石。"《无棣县志·古迹》记载："帝赐街，在县北七十里，相传汉武帝驻跸于此，下诏免除此村赋税，此乃汉武帝的恩赐，故名'帝赐街'。"《资治通鉴·卷一二八·宋纪十》载：文成帝"二月，丙子，登碣石山，观沧海。"正是这些史籍记载，框定了碣石山的历史文化名山地位……歌咏碣石山并最早留下文字记载的，当数三国时的曹操。

建安十二年（207 年），曹孟德率军北伐乌桓，登临碣石山，写下著名诗篇《观沧海》："东临碣石，以观沧海。水何澹澹，山岛竦峙。树木丛生，百草丰茂。秋风萧瑟，洪波涌起……幸甚至哉，歌以咏志。"这首千古绝唱描绘了当时此地的风光，抒发了作者的宏伟志向。唐代诗人刘长卿来到这里，写下了《晚泊无棣沟》："无棣何年邑，长城作楚关。河通星宿海，云近马谷山。僧寺白云外，人家绿渚间。晚来潮正满，处处落帆还。"描写了马谷山作为观海胜地，

树木丛生、百草丰茂、舟楫交错的繁忙景象。明代尚书杨巍在《登马谷山》一诗中写道："平地突然出一峰，登临若立碧芙蓉。"清朝的张克家则写道："远眺应知沧海近，行吟别觉洞天幽。"……可以看出，历朝历代都有文人墨客登临。

就是这样一座千古名山，由于地势低、地处偏远，加上多次改名及沧海桑田的变化，特别是《汉书·地理志》中不正确的记载，后又被《水经注》转录，以至以讹传讹，致使历史上出现了多处碣石之争，甚至有人得出了碣石沉于海的错误论断。直到明末顾炎武实地考察山东十余年，利用志局"郡邑之书颇备"的有利条件，参考诸家著说，力排众议，得出了"济南府海丰县有马谷山，即大碣石也"的论断。[①]

关于"碣石"的具体位置，就北方沿海一带来说，尚有辽宁省绥中县说。绥中县距河北昌黎县并不太远，从曹操北征乌桓的行军路线来看，这两处都有可能。而根据曹操的行军路线，可以排除其《步出夏门行·观沧海》一诗所写的"碣石"为山东省无棣县的"碣石"，而就诗中"山岛竦峙"的实际描写来看，辽宁省绥中县说似更有可能。当然，曹操诗中所写的"碣石"地理位置究竟在何处，与本书探究的张若虚诗中所写的"碣石"并无矛盾，即两者可以不是一个地方。山东省无棣县的"碣石"既然历史悠久，文化底蕴深厚，那么也完全可以成为张若虚诗中所写的实际景物。而且，即使张若虚诗中描写的是河北或辽宁这两处的"碣石"，那也仅表明张若虚可能曾经在附近地区任职或游历过（以前者为最好），也只说明这两个地区比兖州兵曹任上所处的地域更靠北，都不影响我们对《春江花月夜》一诗相关内容的理解。笔者之所以对"碣石"问题加以论述的真正原因是，假如张若虚诗中所写的"碣石"属于山东省无棣县，那么就更有利于我们判断此诗的大体写作时间。因为若是在上述河北或辽宁地区任职的话，那年龄上就必然与其任职兖州兵曹

① 《无棣碣石山：曹操曾在这里观海》，http://www.bzcm.net/jieshi/2011-12/30/content_639423.htm.

的时候有所差了，虽然这个差别并不一定很大。而且，假若张若虚诗中所写乃是山东省无棣县的“碣石”，那么其仍在兖州兵曹任上的可能性很大，即《春江花月夜》一诗创作于其任职兖州兵曹时期的可能性很大。而在兖州兵曹任上的张若虚，是完全有时间、有机会到山东沿海的“碣石”进行一番游历的。同样我们也可以想象，张若虚在山东兖州兵曹任上，对于山东这样一个历史文化积淀极其丰厚的地域而言，他应该是有兴趣进行广泛的游历的。

理清了上述问题，我们就可以对《春江花月夜》一诗的大体创作时间作如下推断了：

第一，从《春江花月夜》一诗创作于其任职兖州兵曹时期的可能性很大这一点来说（即使可能转任河北、辽宁地区，也不影响下面的推断），此时张若虚的年龄应该在四十岁以下。

第二，从《春江花月夜》诗中所写的内容来说，此时的张若虚已结婚，并可能已经是若干个孩子的父亲了；而从作者流露的思想感情来说，则此时的张若虚年龄应该已过了青年时期，至少在三十岁以后了。

第三，从《春江花月夜》的格调和表现出的风貌、风格来看，创作此诗时的张若虚，仍然有着青春的情调和对于女性的思念（包括激情），这几点也大体可以判定此时创作时张若虚的年龄在三十岁左右（应该是过了）。

第四，从神龙年间张若虚大约已经四十五岁左右并且“名扬上京”，再结合《春江花月夜》两地相思的情形，则大概可以判定此时的张若虚已经创作完成了《春江花月夜》一诗。

第五，我们还可以联系唐代的官场制度来分析一下。比如李端的《送窦兵曹》一诗云：“梨花开上苑，游女著罗衣。闻道情人怨，应须走马归。御桥迟日暖，官渡早莺稀。莫遣佳期过，看看蝴蝶飞。”这个送应该是外地任职的饯别、送别，其中的“闻道情人怨”，正可与张若虚的《春江花月夜》一诗所写的两地相思之情合观。而之所以造成夫妇、情人两地相思的根本原因，则在于唐代的官制：

> 在以“情”为主、强调群体主义本位的中国文化中，很多腐败

现象表现在人情关系中，就此形成中国传统文化中特有的“关系主义”，或曰“关系支配性”。这种人情、关系，又突出地表现在家庭关系中。正因为如此，看似“温情脉脉”的家庭亲情关系，是造成以权谋私、权力滥用的一大诱因。

在中国历代廉政法制中，唐代可谓是集大成者。唐代律令对于可能蕴含于家庭“亲情”中的腐败风险，作出了明确的规范。《大唐六典》明确规定：“诸外任官人，不得将亲属宾客往任所，及请占田宅，营造碾硙，与百姓争利。”所谓外任官人，主要是相对于在唐都长安任职的“京官”而言的。这一规定明确禁止外任官人携带家属宾客至任所。其理由是，官员如果将家属等携来，势必申请占田宅，在占田中如有水渠，又需要营造碾硙，就会将水利资源私自占有，从而与地方百姓争利。在物质资源相对匮乏的时代，这样的理由自然不难理解。《旧唐书·李元纮传》就记载类似的实例：“诸王公权要之家，皆缘渠立，以害水田。”唐代法律禁止官员与民争利，其背后的逻辑在于，在古代中国士农工商明确的职业分工之下，官员享受了职业的尊荣与有保障的生活待遇，不应该再过度追求利益，所谓“工商之家不得预于士，食禄之人不得夺下人之利”。官员家人利用其权势，必然更容易在市场竞争中获得优势地位，进而与“不得夺下人之利”的约束相悖。

此外，更应该看到的是，家属随同赴任，必然会给有所企图者造成更多利用亲情关系的机会，从而大大增加官员腐败的风险，故不能不严格禁止。[①]

从唐代官制禁止外任官员携带家眷这一点来看，可以得出两点：一是本书前文涉及的《春江花月夜》一诗表现出的男女之间强烈的相思之情这一问题，因为唐代官制而得到了合理的解释。二是神龙年间“名扬上京”的张若

① 《盘点古代反腐的非常之举　古代“裸官”多为廉士》，http://fj.people.com.cn/n/2014/1027/c181466-22723094-2.html.

虚已过不惑，此时很可能已任职京城，此时家眷就可以带过来了，因此此时的张若虚已无抒发两地相思之情的必要。而且《春江花月夜》一诗诚如李金坤所言，虽系拟古而用古题，但其抒发的却是作者本人的实际情感和思想。如此，就大体可以判定《春江花月夜》最迟的创作时间是张若虚任京官之前，这个时间早于神龙年间，或至迟为神龙年间的最早时间。从年龄上来判断，创作《春江花月夜》时的张若虚，年龄在四十五岁左右。再综合上述所言的前四点，则其年龄应该在三十五岁到四十岁（或稍超过）的时间范围。这个年龄段，诗人仍然可以表现具有青春气息的作品，而且《春江花月夜》一诗本身就充满了对人生和青春的珍惜之情。从创作艺术和水平上来说，这个年龄段的张若虚也完全具有了超越单纯依靠才华来创作的阶段的能力（意识），完全能够创作出较为成熟的诗歌。在外任职的人生历练使得其生命存在的样态成熟了许多，对于人世间的一些美好事物的认知程度也较之青少年时期成熟很多。而且从审美风格来说，《春江花月夜》虽写美丽的事物，却并不浮华虚荣，具有一种纯美清真的品性，这也证明了上述各点。至于《春江花月夜》一诗在后来的“名扬上京”时期贡献了多少力量，在任职京官之前是否有人因为看到此诗而加以赞赏，从而解决了张若虚的外任问题，这些在历史上都有可能。当然，在没有确切的历史材料之前，我们也只能对此做一点类似“佳话”的想象了。

总之，综合本书上述所言各点来看，我们大体可以得出结论：《春江花月夜》一诗的描写地点和创作地点并非一致，此诗当是张若虚在外地（兖州兵曹任上的可能性很大）任职时回忆家乡扬州一带长江入海口江海相连的美景和家乡之人（尤其是妻子）的作品，而非创作于家乡扬州一带的长江入海口附近地区。明人唐汝询《唐诗解》卷十一解析《春江花月夜》一诗的主题云：“此望月而思家也。”暂不说其对此诗主题的归纳是否正确，“望月思家”则实际上也承认了作者并不在家，即诗中所写的家乡景物所处的具体地域与作者所处的创作地点并不一致。此外，诸如“青枫”之类描写虽是实际的景物，但在诗中却属于想象、回忆之辞，与此诗所写之地及创作之地不一致也并不矛盾。至于创作的具体时间，则为春天无疑，即诗中所描写的时间与诗人创

作此诗的时间大体上是一致的。至于创作此诗的激发因素，则应该是以下几个因素的重合作用的结果：在北方某一沿海地区见到海或见到海之后留下的对于大海的确切印象（这种印象与作者家乡扬州一带的长江入海口产生了地理和审美感知的重合）、明月之夜、春暖花开的季节。离家在外的乡愁、男女阻隔的相思、春暖花开的节候，这些因素的交织，共同为《春江花月夜》的创作提供了必要的前提条件，一首经典名作遂得以产生。综合所有上述因素来看，张若虚在山东创作了《春江花月夜》一诗应该是可以确定的。

# 第二章

# 《春江花月夜》的主题内容分析

## 第一节　对于《春江花月夜》文本具体内容的理解及歧义分析

诚如有的学者所阐说的那样，“《春江花月夜》全诗从月升写到月落，实境与梦境结合，春江与明月照应，幽情与妙思相融，迷离惝恍，一片奇光，犹如一支梦幻般的月光曲。读者的心随着美丽的诗句起伏流转，往往只觉其美而把握不住诗人要写的究竟是什么，但又觉得深蕴的情思令人怦然心动，忽有所悟。这是一个神秘的召唤结构，吸引着无数富于想象的接受者探寻美的奥秘”[①]。作为一种文本的“召唤结构”，同时又是堪称最为凝练的表达形式的诗歌文本形态，对于文本基本内容（字句）的理解和阐释（文本细读）是最基本的。对此，前人曾做了不少工作，但从整体来看，即使是这样一个篇幅不算很长的文本，对其基本内容（字句）的理解和阐释也产生了不少歧义，有一些问题迄今未得到很好的解决。这从某个侧面可以反映出文学研究的一个问题，也反映了张若虚《春江花月夜》一诗的研究有待继续深入。为了更好地进行本书后面的研究和探讨，在此有必要对《春江花月夜》的全诗内容进行一个基础的理解、阐释。下面，笔者以四句为一单位，逐次加以审视、探讨。

---

① 陈文忠：《唐人青春之歌走向顶峰之路——〈春江花月夜〉1300年接受史考察》，《东方丛刊》2008年第1期。

春江潮水连海平，海上明月共潮生。滟滟随波千万里，何处春江无月明。

这是全诗的起句，确定了诗中所写的具体情景的地域范围，即作者家乡扬州长江入海口一带。这是一个江海相连的区域，在唐代，这个区域因为景象异常壮观而常常得到南来北往的人们的特别注意，尤其是文人们。因此我们在解析《春江花月夜》诗中的江海意象之时，一定要充分注意当时的实际情形。汪洋曾考察、探究了此地长江入海口的江面宽度。

《太平寰宇记》卷一百二十三："旧阔四十余里，谓之京江，今阔十八里。"所以，南北朝时期，镇江一带的江面至少应该是四十里宽。《元和郡县图志》言："江今阔一十八里，春秋朔望有奔涛"。《元和郡县图志》编成于唐宪宗元和八年（公元 813 年）。则至元和年间，镇江一带江宽只有十八里，江面比南北朝时期变窄超过一半，这是因为大江北岸的瓜洲并岸的缘故。那么瓜洲并岸在什么时候呢？据《旧唐书》卷一百九十《文苑传》："（开元）二十五年（公元 737 年），迁润州刺史，充江南东道采访处置使。润州北界隔吴江，至瓜步沙尾，纡汇六十里，船绕瓜步，多为风涛之所漂损。浣乃移其漕路，于京口塘下直渡江二十里，又开伊娄河二十五里，即达扬子县。自是免漂损之灾，岁减脚钱数十万。又立伊娄埭，官收其课，迄今利济焉。""于京口塘下直渡江二十里"比上文《元和郡县图志》和《太平寰宇记》所说江面宽十八里多两里，这也可见当地江面泥沙淤积的大致速度。所以，江中的瓜洲应该在开元之前便已经并岸。……镇江以北大江中的瓜洲，于 8 世纪并入北岸扬州，而此时泰兴以东大江中大大小小的沙洲尚未并入陆地，则 8 世纪的长江入海口应该在今天泰兴一带东西数十里范围内。入海口至少已经从镇江北固山一带向东推移了数十里，甚至一百里。由于镇江一带南北朝时期以及之前是长江入海口，所以便有"海门"之称，即大海的门户。[①]

① 汪洋：《〈次北固山下〉杂考》，《宁夏师范学院学报》2015 年第 2 期。

可见，长江入海口因为泥沙的不断积累而逐渐东移的速度还是比较快的，这数十里宽的长江入海口在当时还是非常壮观的，何况往东便是无边无际的大海。他还由此考察了唐代诗人王湾《次北固山》一诗中著名的两句“潮平两岸阔，风正一帆悬。海日生残夜，江春入旧年”，得出以下结论：

> 第一，“海日生残夜”是实写，当时的入海口在北固山以东约数十里，加上江面有大概宽十八里，宽阔的江面和浩瀚的大海连成一片，诗人在凌晨向东远望，旭日自然是从海面升起。第二，“潮平两岸阔”并非如一些学者所说是雪消雨降致使江水上涨，而是海潮倒灌使得江面上涨。所以，潮平两岸阔的“潮”是海潮。盛唐扬州诗人张若虚《春江花月夜》中“春江潮水连海平，海上明月共潮生”，意明月与海潮一起从东方升起，可以同上论两句参读。[①]

“潮平两岸阔”，正是对这一地区江海相连的真实写照，但笔者并不赞同汪氏结论的第二点，即笔者认为《次北固山下》和《春江花月夜》两诗中的“潮水”未必都指的是海潮。[②]关于此点，王湾诗中明确写明了“潮平两岸阔”，既云“两岸”，则自然是江岸无疑，但仍有可能是海潮涌入江口。“潮”代表着水的动能，代表着从水的高位流向低位的态势，海潮之“潮”是大海相对于江口来说的，就江口本身来说，与“两岸”相关联的还有江潮。“两岸阔”这一情态，从江潮与海潮两者的优势来说，显然不是江潮占据优势地位的情态，因为若是如此，则江潮一势而下，阻力很小，“两岸阔”的效果就不会那么明显。同时，这显然也不是海潮占据优势地位的情态，因为如若如此，海潮的动能相待来说远远大于江潮，则“潮平”的效果一般不会出现。通过分析，我们基本上可以判断出，“潮平两岸阔”诗句所写的情态，乃是江潮与海潮旗鼓相当的情态，这种旗鼓相当以海潮的弱小为基础，海潮一旦稍微强大就会突破“潮平”的态势，而在江潮、海潮的动能旗鼓相当的情态下，两者的冲突主要表现在水面之下，这对于水面之上的“潮平”不会造成影响。因

---

① 汪洋：《<次北固山下>杂考》，《宁夏师范学院学报》2015年第2期。

② 学界绝大多数观点都以此句所写为“海潮”，本书不再一一征引辨说。

此，确切地说，“潮平两岸阔”的“潮”，既不是单独的江潮，也不是单独的海潮，而是两者的混一。但《春江花月夜》所写的“连海平”，虽与“潮平”大体类似，则却非海潮而是江潮了，原因同样也在于，假如是海潮倒灌入江口之中，则滚滚东流、水量浩大的长江水与倒灌而入向西涌入的海潮一定会形成源源不断的相互冲击的声势、情态，这也就无所谓“连海平”之“平”了。这个“平”的态势，与大海的风平浪静是分不开的。“春江潮水连海平”实际上抒写了这样一种实际情形：长江入海口的两岸因为非常宽阔，故而江流趋缓。但作为整体的水流，仍可理解为浪潮向东逐渐推进到大海之中，一个“连”字，既是江海相连的实际情形，又抒写了江水入海之趋缓。在《春江花月夜》一诗里，作为审美观照对象的“大海”更具有静态的品性，这与王湾《次北固山》中所写的“潮平两岸阔，风正一帆悬。海日生残夜，江春入旧年”整体上的动静变换而以动态为主在根本上是截然不同的。今人有论者解释前二句中的“海”字云：“海，指宽阔的江面。”[①]这种解释启示我们，在长江入海口的地方，是有那么一个既是江也是海的很难分辨的区域的，并无断然的分界线。虽然我们可以根据入海口的两岸陆地取一个直线作为分界线，但在诗人的感觉里，是没有必要如此遵从物理层面的“精细”感觉的。这种解释实际上就指出了这一点，但可惜仍然不够到位、确切，因为解决了江海相连之处，这是对的，针对第一句中的“海”字来说，这种意义也解释得过去。但第二句中的“海”字就明显不是江海相连之处这样局限的眼光了。此时诗人的眼光已然慢慢推移到无边无际的大海之上，并隐含了万里长江的广阔背景，以为后面两句的描写作铺垫。当然，严格地讲，第一句中的“海”可以模糊而不必十分精确地包括江海相连的那个区域的“江面”，但其实际的意义却一定也是包含在整个大海的意义之中的，即如果坐实解释为“宽阔的江面”，便因为狭隘化而不够确切了。从前两句所描写的情景来看，大海汪洋浩瀚，容量远非江河所敢望，故而即使水量如此巨大的长江之水东流入海，也仍

① 朱东润主编：《中国历代文学作品选》（中编第一册），上海古籍出版社2002年版，第20页。此外，此书引用《太平御览》卷四引《抱朴子》“月之精生水，是以月盛而潮涛他”，并解释说“月共潮生，语本此”（第20页），受到了纯粹的物理科学的影响，也没有体会深细。

然影响不大。一个“平”字，实际上又写出了江和海的这种关系，这种情形，《庄子·秋水》中有非常形象的描写。长江之水较之大海虽不足道，但其作为一股动能灌注入海所体现的这种主动性，还是为诗人敏锐地感知到了——一个“连”字，可谓极其精准！此外，李金坤对此也有所探讨：

> 《春江花月夜》诗中共有12处写到“江”字，有3处写到“海”字，“江”与“海”不辨自明，它们是两个不同的地理概念。朱东润主编的《中国历代文学作品选》(中编第一册)则将“海”解释为“宽阔的江面”。“江”“海”混淆，这是不妥的。诗中的“江”与“海”，它们不仅仅在于表明一般的地理概念，而且它们实际上是诗人向我们暗示了这样一个事实，即：此诗写作的地点便是在“江”“海”交接处之“江畔”。实际上，诗的劈头两句便已提供了这方面颇为明晰的信息。“春江潮水连海平，海上明月共潮生”，诗人惊喜错愕的目光，首先为眼前滚滚向东的“春江潮水”所吸引，接着又追随着它的奔涌气势一直延展到苍茫辽阔的大海，最后诗人将目光定格在大海尽头与海潮共生的一轮明月上。可见，诗人的目光经历了一个由近而远、由西而东的视觉转换过程，也即由“江”而“海”的方位变化过程。而诗人所在，恰恰处于“江”与“海”交汇的“江畔”的某一点上。从“春江潮水连海平”到最后段落的“斜月沉沉藏海雾”，从“明月”之出海到“藏海”，诗人始终都守望“江畔”，而所变幻不居者，乃超越时空、自由飞翔的诗人之思也。①

而实际上，从语法的角度来说，“春江潮水连海平”一句，其主语乃是“春江潮水”，简言之即为“江潮”，若是“海潮”而“连海平”，倒有些不伦不类。古人有的对此也作了错误理解，比如徐增认为：“先出春江二字。潮字取其来去，水来去则有情。潮生于海，故又用海。江水自上而下，海潮自下而上，故江水连海平也。须看他字字用意。”②(《而庵说唐诗》卷四)这种理解，依

---

① 李金坤：《张若虚<春江花月夜>作地蠡测》，《中国韵文学刊》2005年第4期。

② 本节所引古人评论均录自程千帆《张若虚<春江花月夜>集评》一文(《文艺理论研究》1982年第3期)，下文不再一一注明。

然没有解释明白。而且，从诗人起首的这一句来看，也非常切合实际，即从江海关系上而言，海的容量、能量虽然远非江河所能比拟，但毕竟是长江入海，因此在动态上长江比大海更富有吸引力。而且诗人作为主体，其所处身的现实地域是位于江岸而不是大海之上，因此诗人以此情态起首，也是非常自然的。接下来的“海上明月共潮生”一句，中心才从“江”转移到“海”的身上，可谓气势连贯。但在这一句中，大海不过是一个起衬托作用的背景，被衬托的主角却是“明月”。因为在“春江花月夜”为首的情境氛围之中，月亮乃是一个核心意象。一个“生”字，诗人用得非常到位。这是因为，“生”的主语乃是“潮”而非“明月”，明月可以用“升”，但对于“潮”来说则不妥帖，因此用“生”而不用“升”，乃是必然，而不是两者都可、何者更佳的问题。比如有的学者认为：“诗中用‘生’字是从艺术角度出发，表明海潮就是月的母体，比用‘升’字更富有生命力和亲切感。”[①]不但误“江潮”为“海潮”，而且没有体察到用“升”根本就是错误的。又如有论者云：

> 俗语曰：“黑天伸手不见五指。”从客观上看，正因月“生”，才有月光之亮，才能照亮周围之景，才有春、江、花、夜的美的展现，才有这首千古名诗。如若没有“海上明月共潮生”之“生”，那“月”的春晖、芳华，“月”下的花、江和夜，以及它们引发的灵异的美景、动人的深省，都将化为子虚乌有，故“生”乃全诗之睛。

然而，主观上探寻，如果诗人用的是明月共潮“升”——明月和潮水一起缓慢升起，那不过是平时常见的景色，会显得平淡无奇。但诗人兰心蕙质用了明月共潮“生”，这就渗入了作者的主观想象，把明月和潮水拟人化，使其仿佛有了生命，仿若一对双子般同生共长，从而使得全诗也沾染了灵性。同时，这也通常是在谈到这篇文章时人们常持的观点。

其实，换个角度看，全诗中从月的“生”到落，应是月光亮度强弱的变幻。正因有月光的照耀，全诗才营造出梦幻般的仙境，引

---

① 宋景昌：《〈春江花月夜〉初探》，《河南师大学报（社会科学版）》1983 年第 5 期。

申出令人无限遐思的哲理。此情、此景哪一样离得开“月光”？古人称一月之中月亮的变化有“哉生魄”或“既生霸”“既霸”“既死霸”之说。因此，王国维曰：“既生霸非望，自当在朔望之间；既死霸非朔，自当在望后朔前。”故，月“生”出后，才有月之光、月之景、月之情。而追本溯源，也许古人照明难，有月光的夜晚才能给他们以明亮的感觉，也使得月“生”的地位如此重要。①

作者所分析的“生”固然不错，但可惜的是搞错了“生”的主体、对象，而诗句中的“共”，并非“一起”之意，而是“伴随着”之意。也因此，论者得出了如下结论：

> 《春江花月夜》作为张若虚的传世名作，其最大的成功，就在于对“生”的运用。试想如无月之“生”，便无月之光，更无夜间月下之景，当然也就无此美文。尤其是诗人取“生”而弃“升”，来作为统领全诗之灵魂，更凸显出其大家本色。继而，我们通过对“生”于诗文的理论意义、文化阐释和与诗文的具体联系三个方面，得出诗人取“生”舍“升”之答案。可以说，张若虚用一“生”字点亮全诗，继而照亮整个初唐文学。②

“最大的成功”已然令人啼笑皆非，而“继而照亮整个初唐文学”云云，则属推许过当，有点令人瞠目结舌了！本书前文提到有些论者将潮水与月亮的物理作用联系了起来，其实古人早有此种想法，比如徐增解说“海上”句有云：“带海字以出月字，仍不离潮字，潮盖应月而生者。”（《而庵说唐诗》卷四）这些说法，其实都误解了前两句中的“潮”主要指的是江水（江潮）而非因为月亮的引力而产生的大海的潮汐。又如王尧衢也有类似误解③：“首

---

① 李恒、孙斌来：《〈春江花月夜〉取“生”弃“升”刍议》，《名作欣赏》2010年第20期。
② 李恒、孙斌来：《〈春江花月夜〉取“生”弃“升”刍议》，《名作欣赏》2010年第20期。
③ 用科学思维来理解、解释诗歌艺术，不是不可以，因为诗歌作为一种艺术，也只能在遵从宇宙自然的最基本的事理来进行表现，但这不是绝对的，科学及其思维只能作为一个基本的基础，因为诗歌还有更高于宇宙自然和社会现实生活之“真”的艺术之“真”，同时，在进行文本细读的过程中，还要密切联系、考虑到作者的侧重点是否是在科学之“真”的层面。

出春江二字，次出月字……江水下映，海潮入江。春江水涨，故用海潮以见水大。潮来潮去，江竟与海平矣。且海潮应月而生，故即海带潮以出月字。”（《唐诗合解》卷三）后两句接着形容江潮的范围、幅度，而不可认为“千万里”是形容大海的，因为长江本身就具有“千万里”的长度，后面一句又重申了“春江”这一主体事物。而且，“何处春江无月明”也是客观事实，假如理解上句为大海波涛的描写，则下句仍转回来描写“春江”，就有些莫名其妙了。因此，“海上明月共潮生”，一个“共”字，必须仔细玩味，其所透露出来的最基本的信息，就是“潮”之“生”是主而“明月”之“生”是次，至少从作者这一主体感知事物的先后次序来说就是如此。而从这种意义上来说，我们还不能直接将“生”作为“明月”应有的谓语，至少作者是否在这里省略了“明月”应有的“升”的情态，是应该深入研究和仔细体悟一番的。实际上，“明月”应该是“升”起来的，“升”这个词较之“生”一点也不逊色，只不过作者用“共潮生”这样的一种方式将其省略了而已，当然，谓之“明月”“生”也是可以的，但却不必如上述论者说得那么妙不可言。更进一步讲，作者所选择的感知事物（对象）的上述书写次序——即先“潮”后“明月”，也是遵从大自然之中事物本来的样态这一基本事实的，即从整个审美情境发生的次序来说，“明月”较之“潮”即我们所认为的“江潮”是后起的事物（因此用月亮与潮汐的物理原理来解释，虽然说不错，但却不是最切合此诗开头这几句的情境的，因此这也是笔者不赞同“海潮”说的又一个原因），江水白天黑夜东流入海无有已时，而一般情况下，月亮却只有在黄昏之后才升起来，焕发出动人的光彩。因此一个“共”字，就是对于“明月”与“江潮”的真实关系的生动、微妙的写照。也因此之故，“海上明月共潮生”之后紧接着的第三四句——“滟滟随波千万里，何处春江无月明”，其重心就仍然在长江，即始终围绕着长江来写明月，来写月光，而不是围绕着大海来写！此诗的题名是《春江花月夜》，其中长江是一个核心点，而大海却不是，这又从一个侧面说明“春江潮水连海平”中的“潮”并非是“海潮”，而是“江潮”。①

① “春江潮水连海平”一句，假如进一步简化的化，那就成为“江水连海平”，“潮”属于“江”的性质乃是毫无疑问的。

江流宛转绕芳甸，月照花林皆似霰。空里流霜不觉飞，汀上白沙看不见。

前两句描写江流和江岸的具体景物，一个“宛转”，正佐证了江流之平缓，“芳甸”“花林”则显示出此时的节候，正是春日花开的大好时节。树木成林，正值花开，在月光的照耀下，花林迷蒙而春花如霰，极写月光下的花林之美，如梦如幻，为后文奠定了很好的格调、氛围。南朝梁柳恽《独不见》诗有句：“芳草生未积，春花落如霰。”以及陶渊明《桃花源记》中的“忽逢桃花林，夹岸数百步，中无杂树，芳草鲜美，落英缤纷”都写出了春日落花之美。用“缤纷”来形容落花，非常绚烂清丽，而形容为“落如霰”，则写出了落花的质感。张若虚所写则非落花，因为月光的缘故而形容为“霰”，既写出了花的质感，又写出了花亦虚亦实、虚实结合的绝美境界，可谓有出胜之妙。王世海认为：“霰，本义为小雪粒。徐增认为，霰字承上句而来，‘水光滟滟，花光离离，相交不定，故云如霰’，也就是说，此处‘霰’，不是实指小雪粒，而是指月光照到花林上散射出的‘粼粼光彩’，这些光彩好似日光或月光照到小雪粒上散射出的光彩，所以就用小雪粒‘霰’来借代了。”[①]将“霰”解释为“月光照到花林上散射出的‘粼粼光彩’”，这就搞错了，此说只看到了月光对于“花林”，确切地说是“花”的效果，却将真正的“花”的本体、实体遗失了。后两句不太容易理解，因此钟惺只评价整体印象式的两个字：静、幻。徐增则作了解释，说：“因霰字又生一霜字来。春夜安得有霜？霜又岂是流的？空里月光射下如流霜，然作者此时眼光缭乱，看不定春江花月夜五个字，字多乱用，把霜当起水来，我读去亦几眼看不定。不觉飞，夫霜飞则寒，春夜不寒，故不觉也。”这不但是未解释通，而且简直就是强作解人了。王世海也作了解释：

首先，月光射下，必须有反射之物才能见出，仅仅有光，是看不到的；其次，可以流动的一定是液体，霜是固体，即使在“飞霜”典故中，霜的存在状态也是固体；再次，“空里流霜”描绘的景象更偏于静态，所以钟惺说“静”；最后，“不觉”释为“不易

① 王世海：《张若虚《春江花月夜》集评解说》，《中国韵文学刊》2015年第1期。

觉察寒”，“飞”便无着落处，而不易觉察到霜之寒，与整篇诗文情境不相称，因前后四句均以视觉体验为中心，未见一处写至肤觉或其他感觉。王尧衢在下句注释中言及“流霜”，认为霜字从霰而来，又“月光照处，如霜之流”，仍缺乏实际所指。前两句从江流写起，后至芳甸，再至花林，一处高过一处，比花林更高处，便是空中。此空中，与江流、芳甸、花林不远，又是春日朗朗月夜，水、物散出细密水气自是当然，于空中形成稀薄水雾也是自然，本句“霜”应指江流、花林上散出的水雾。水雾于静夜中徐徐飘散，有似“流云”，在月光照射看似白霜，故有“流霜”之称。而流霜虽不如风，却有缓缓动势，徐徐然让人不自知地有“飘飞”之感，便是“不觉飞”了。①

这却又是太过坐实了，也并未理解这两句在句式上的实质，即这两句从句式上来看，其实都是写月光及其效果的，写的仍然是月光之美。“空里流霜”，春夜就温度而言，稍微偏于清冷，而月光也是皎白如水，呈现出一种冷色调。月华如霜，正是渲染了月光之皎洁，同样也写出了月色的质感，而这种皎洁的质感却又不是如水一般清澈透明，一眼望穿，而是略带迷离的朦胧，以霜为喻，可谓绝妙。此处的“空里”并非天空中的意思，而是“花林”中的“空里”，是月光能够照射到的地方，因为有“花林”之中“花”似“霰”的对比——即夜月下人的目光就其视力的能力来说，更容易专注于大形体的“花”似“霰”，而不是“空里”的月光，因此谓之为“不觉飞”。月光如霜，霜色皎白，月光之白，白到了什么程度呢？连汀岸上白日常见而熟悉的白沙，在月色之下也看不见了，月色以这样的方式不但照在大地上，而且如此和谐地与大地融合在了一起。这两句写来，宛若中国传统的山水画中的元人绘画的“逸品”（或“逸格”）妙境，营造出一种淡然悠远的画意，为后文诗人抒发诗情作好了准备。总之，这四句把“花”和“月”都写得美妙无比，王世海将“霜”坐实为“水雾”，其实乃是不理解张若虚此处描写的“月”的虚实结合的效用的结

① 王世海：《张若虚《春江花月夜》集评解说》，《中国韵文学刊》2015年第1期。

果，也不知道苏轼《永遇乐》词开篇便是“明月如霜，好风如水”，不知道李白《静夜思》“床前明月光，疑是地上霜”这两句家喻户晓的名句，都是将月亮比拟为霜的。这种比拟，乃是中国人惯常的感觉，是一种通感，乃是典型的通视觉为触觉的例子，同样也写出了一种美妙的质感。“霜”的动大体上是可以感觉到的，而“月光”虽然通感为“霜”，但“月光”却是感觉不到动态的，因此云“不觉飞”。王氏之误，实属不该。“空里”句既解释不对，则下句的解释也就必然出现差错：“因空中有水雾，故汀上白沙看不见。如仅写汀上白沙看不见，无甚意味，只因有前句造境，故顺承此句，月下诸景似有还无，亦真亦幻，增添更多迷幻色彩。”[①]抒写月光之皎洁，乃是唯美幻美，而王氏所解之因水雾而看不见白沙，则有何美之可言？又徐增云：“芳甸，有花处也。谢朓诗：‘杂英满芳甸。’看他又不便出花字，又从江字下来，而缀一流字。流能宛转绕有花之甸，水何其有情！”王氏反驳云：“‘江流绕芳甸’中是否含情，很难确定，有情可，无情亦可。据此句、下句所言，此处更多是对外在景象的客观描写，此处点出‘有情’意味，略显多余。”[②]而王氏在解释“何处春江无月明”一句时说：“‘何处’是问，问便涉及所问的主体。主体者何？不是春江，也不是明月，而应是一个实实在在的‘人’。这个主体‘人’，不是一般意义上的观、感角色，而是一个具有明确主体意识的人，是他主动来问春江花月夜。但是，无论春江还是月夜，是没有意识的，是不会回答‘人’的问题的，所以，人之所问，问的不是诸物，而是自己，是自己在这诸物中到底在做什么，又在追求和实现什么，从而引发出的是‘人’对自我存在状态和价值的思索和探究。这就是人的自我意识。”[③]虽然写景必为言情，纵然是王国维在《人间词话》中所说的“无我之境”也并非是真的没有主体，没有自我意识，王氏的这种揭示实属多余——当然，更深层次的问题，是张若虚以“何处”遥遥地为诗后半部分的男女相思之情铺垫。因为他在言说“何处”的时候，所谓的“自我意识”不是重点，重点是“何处”对应的是诗

① 王世海：《张若虚《春江花月夜》集评解说》，《中国韵文学刊》2015年第1期。
② 王世海：《张若虚《春江花月夜》集评解说》，《中国韵文学刊》2015年第1期。
③ 王世海：《张若虚《春江花月夜》集评解说》，《中国韵文学刊》2015年第1期。

人此时此刻并未身处所咏叹的春江花月夜，即住着自己所思念的女子的地方，因此用一个“何处”直接指向并锁定了自己所思念的对象，这才是“何处”一词的真正用意。因为“何处春江无月明”，在古代没有电话、网络的时代，相隔遥远的两地的男女的相思，除了看不见的心念、心意能以超过光速的速度直接抵达对方（但是彼此并不知晓）之外，也就只能用富有幽怨气质而双方都能看得见的月光来进行寄托了。月亮高高挂在天上，可以令身处两地的男女同时看见，从而形成一种富有社会历史文化意味和诗情画意的生活习惯，彼此望月而寄托思念之情。王氏的“自我意识”之论如上所述之原因，且不必说它，我们就顺着其所生发的“自我意识”的思理来说，“江流宛转绕芳甸”所写的内容及情态，恰恰就是作者在以“何处春江无月明”锁定了思念对象之后的描写。这个时候所有的景物描写都染上了情感的色彩，而且会受到男女之情的影响。徐氏之论正是点出此点，而王氏却不解此中曲折，以为“是否含情，很难确定，有情可，无情亦可”“据此句、下句所言，此处更多是对外在景象的客观描写，此处点出‘有情’意味，略显多余”，岂非大煞风景，且未免有买椟还珠之憾！

江天一色无纤尘，皎皎空中孤月轮。江畔何人初见月？江月何年初照人？

有了前面八句的铺垫，现在诗人正式开始了思考，而这思考乃是由于“孤月”引起的：“诗人以‘月’为中心意象，通过月所能包容的丰富情感内涵，将自己的情绪变化融入其中，以‘月’连接起自己内心最深幽的一隅，牵动着各种思绪的延伸发散，思绪在‘月’的变化中细微而真切地展示出来。‘月’也沟通了读者与诗人，使‘月’在诗人与读者之间往复回旋，也连接着其他‘异质同构’的意象次第涌现，组成一个壮观而缤纷的意象群体。诗人把复杂的人类情感始终贯穿于一轮江月之中。无论是初月的明媚、高月的皎洁、斜月与落月的迷离缠绵，还是楼头月的徘徊、镜中月的清影、帘内月的倾注、砧上月的流照，无一不打上情感的烙印。‘月’是诗中情景兼容之物，在全诗中犹如一条生命纽带，通贯上下，诗情随着月轮的升落而起伏曲折。月在一夜之间经历了升起——高悬——西斜——落下的过程，在月的照耀下，江水、沙滩、天空、原野、枫树、花林、飞霜、白云、扁舟、高楼、镜台、砧石、

长飞的鸿雁、潜跃的鱼龙、不眠的思妇以及漂泊的游子，组成了完整的诗歌形象。”[①]在人类看来，月亮和地球的缘分是宇宙之中最为奇妙的遇合，太阳和月亮，一热情阳刚，一阴柔优美，都是宇宙赐予地球和人类的最好的礼物。而在文艺的审美领域之中，月亮比太阳更富有诗意，更容易寄托人们的情感，尤其是微妙幽弱的情思。因此古往今来，月亮在中国传统文化之中具有举足轻重的地位，最终成为交杂着人生和哲学形而上学意蕴的情感慰藉。在中国文学中，古人很早就开始建构“月”意象，比如《诗经·陈风·月出》中的咏叹：“月出皎兮，佼人僚兮。舒窈纠兮，劳心悄兮。”又比如南朝宋谢庄的《月赋》：

……沈潜既义，高明既经，日以阳德，月以阴灵。擅扶光于东沼，嗣若英于西冥。引玄兔于帝台，集素娥于后庭。腌胸警阙，胍魄示冲，顺辰通烛，从星泽风。增华台室，扬采轩宫。委照而吴业昌，沦精而汉道融。

若夫气霁地表，云敛天末，洞庭始波，木叶微脱。菊散芳于山椒，雁流哀于江瀨。升清质之悠悠，降澄辉之藹藹。列宿掩缛，长河韬映，柔祇雪凝，圆灵水镜。连观霜缟，周除冰净。君王乃厌晨欢，乐宵宴，收妙舞，弛清县。去烛房，即月殿，芳酒登，鸣琴荐。

若乃凉夜自凄，风篁成韵，亲懿莫从，羁孤递进。聆皋禽之夕闻，听朔管之秋引。于是弦桐练响，音容选和，徘徊房露，惆怅阳阿。声林虚籁，沦池灭波，情纡轸其何托，憩皓月而长歌。歌曰：“美人迈兮音尘阙，隔千里兮共明月。临风叹兮将焉歇，川路长兮不可越。”……又称歌曰：“月既没兮露欲晞，岁方晏兮无与归。佳期可以还，微霜沾人衣。”[②]

在此作中，月的情感色彩已经非常浓厚，渺曼伤感的月之特质，也已经非常明显了。除了这种富有月之本性特征的情感渲染，中国的历代文学作品

---

① 李青云：《江月照千秋 孤篇压全唐——张若虚〈春江花月夜〉解读》，《鄂州大学学报》2013年第3期。

② 今人有杨威、张诺等同名《月赋》之作，均可参看。

又营构出了诸多典故，如蟾宫折桂、嫦娥奔月、吴刚伐桂等，更增添了月意象的瑰丽奇幻的色彩。而在后世深具文人气质的文学作品中，月意象基本被赋予了两类意蕴：一类是思念或寄托情思，比如张九龄《望月怀远》一诗中的名句“海上生明月，天涯共此时”；杜牧《江南春绝句》中的“青山隐隐水迢迢，秋尽江南草未凋。二十四桥明月夜，玉人何处教吹箫”；李白《静夜思》中的“床前明月光，疑是地上霜。举头望明月，低头思故乡”；杜甫《月夜》中的“今夜鄜州月，闺中只独看。遥怜小儿女，未解忆长安。香雾云鬟湿，清辉玉臂寒。何时倚虚幌，双照泪痕干”；以及《月夜忆舍弟》“露从今夜白，月是故乡明”。一类是表达作者的孤独寂寞孤高或达观的情怀的，比如李白的《月下独酌》：“花间一壶酒，独酌无相亲。举杯邀明月，对影成三人。月既不解饮，影徒随我身。暂伴月将影，行乐须及春。我歌月徘徊，我舞影零乱。醒时相交欢，醉后各分散。永结无情游，相期邈云汉。”而苏轼的《水调歌头》则更是千古绝唱式的经典之作：“明月几时有？把酒问青天。不知天上宫阙，今夕是何年。我欲乘风归去，又恐琼楼玉宇，高处不胜寒。起舞弄清影，何似在人间？转朱阁，低绮户，照无眠。不应有恨，何事长向别时圆？人有悲欢离合，月有阴晴圆缺，此事古难全。但愿人长久，千里共婵娟。”苏轼的《赤壁赋》则主要渲染了人生在世须达观的思想，当然也写出了月之美：“清风徐来，水波不兴。举酒属客，诵明月之诗，歌窈窕之章。少焉，月出于东山之上，徘徊于斗牛之间。白露横江，水光接天。纵一苇之所如，凌万顷之茫然。浩浩乎如冯虚御风，而不知其所止；飘飘乎如遗世独立，羽化而登仙……苏子曰：‘客亦知夫水与月乎？逝者如斯，而未尝往也；盈虚者如彼，而卒莫消长也。盖将自其变者而观之，则天地曾不能以一瞬；自其不变者而观之，则物与我皆无尽也，而又何羡乎！且夫天地之间，物各有主，苟非吾之所有，虽一毫而莫取。惟江上之清风，与山间之明月，耳得之而为声，目遇之而成色，取之无禁，用之不竭，是造物者之无尽藏也，而吾与子之所共适。’”而张若虚《春江花月夜》中所写的月亮，除了承载情思的寄托、孤独的象征之外，还引起了诗人对宇宙自然的思考与追问，这在此前的诗歌作品中比较少见。而其思考与追问的程度，显然超过了后来苏轼的词，但思想性不如《赤

壁赋》[①]。《赤壁赋》中所表现的思想也属于中国传统文化思想（哲学）的老调子，只不过苏轼用出色的文学语言表达得更好而已。而就意蕴的含蓄不尽来说，《春江花月夜》则更胜一筹。这四句中的前两句仍然是写月光之皎洁，江天一色，纤尘不染，较之白日，更增其美，这一切都源于一个事物——月亮。但如此皎洁之月，却是孤独的。一个“孤”字，既是月亮在此情境之中的写照，同时也是诗人自我情思和此时此刻人生存在样态的写照。因此，接下来的两句就自然由月及人，“江畔何人初见月，江月何年初照人”，从姿态上是追问，但也只是引起作者的思考，而并不以问题的答案或结果为预期。“江畔何人初见月”自然不可考。那个人是无比幸运的，关键的是此时此刻，作者能够见月，在月光之下开始了思索，一种情思也慢慢随着月色的渲染而弥漫开来。上句是写人见月，下句“江月何年初照人”则写月照人。如此，月也有了情意，完成了人、月之间的情感交流，这是何等美丽的事情啊！但在此时此刻，诗人却又如此无奈而伤感！美丽的忧伤伤感是有蚀骨销魂的穿透力、感染力的。假如我们能够越过上述表面的层次，则能发现，作者在问不求答的姿态下，其实隐含着往日男女在一起时曾在江岸、海边月下留下的甜美记忆和丰富、复杂的情感体验。因此，其笔锋和表面的意思虽然不指向具体的男女，却是用这种形式来打一种“掩护”，即问并不是重点，江岸海边月下男女曾经有过的甜美时光与情怀，才是作者真正想要表达和念念不忘的。因此，有的学者解释后两句云：

> 春江花月夜至此，已化作一片清空境界，唯有明月一轮，孤零零于天上挂着，何等清澈，又何等凄凉！“孤”，是月的真实写照，此时不也是人的真实写照吗？于是，两相共鸣，痛彻心扉，月下之人不免要问。徐增言：“问得奇。”的确奇。何处奇？徐增言，见月之人如此浩渺，初见之人如何寻得，所以奇。这只说对了一半。“何人初见月”，本就是一个无厘头的问题，这一点作者是很明白的，那么

① 这种差异在很大程度上也是因为诗、文体制的不同所带来的追求的不同，而且中国古代诗歌以抒情为主，采用“意象”进行“意境”的建构，往往是点到为止式的，非常含蓄的。而文章则未必如此，即如苏轼的这篇文章，至少是要讲究说理透彻的。

为何还要问？自然，问什么不是重点，重点是此问能引出其他诸多问题。“初”，义为第一次。谁第一次望见月亮，何人能知？但历史上一定有第一人第一次抬头去望月。那么，这个人为什么要望月？又怎么望月？第一次人望月看到了什么，想到了什么，又得到了什么？这些都可以作为“初见月”涉及的内容。应该说，这些才是此问的真正意图。所以，这句话的重心不在“何人”，而在“初”和“见月”，即“为何初”“为何见月”。人为什么要望月，望月想得到什么，又得到了什么，不正是此时月下之人所做、所想的问题吗？而且，“初”的提出，将我们的视野、思绪由眼前景引回到了“见月”的最初时刻，引回到了人类自我觉知、觉醒的那个元点。如此一来，眼前景象与历史时空中的元点便得到一次最直接的汇合、沟通，而人的所思、所感、所望也在这种共在时空中得到最大限度的铺展、生发、会通。我们只有体会到如此情景，才能确实地理解其后“代代”“年年”的实际所指、现实依托，也才能出现今昔历史的对比、冲突以及由此形成的巨大思想张力。[①]

既然王氏将作者在这几句诗中的真正意图定位错了，则此种理解就只能看作其本人就这两句所涉及的哲学命题所作的思考、阐释，非但不能中肯，而且诸如“引回到了人类自我觉知、觉醒的那个元点”“今昔历史的对比”“冲突以及由此形成的巨大思想张力”之类阐释也未免太过汗漫而无所着落了。谓之“过度阐释”不成问题，关键是其所“过度阐释”的内容，也没有在前人之外更增添一些新意，更不用说与此诗的主题与内容密合了。

人生代代无穷已，江月年年只相似。不知江月待何人，但见长江送流水。

这四句进一步书写了人和月之间的关系。人生短暂，而月在人类偏于微观样态的时间观念中则几乎永恒。人生虽然短暂，但却能生生不息、代代相传，江月则是亘古如此，虽不能说是完全没有变化，但“相似”则基本上是确定的。宇宙之中似乎并没有永恒的完美的事物，只是从哪一个角度进行观

① 王世海：《张若虚《春江花月夜》集评解说》，《中国韵文学刊》2015年第1期。

照和衡量的问题。但对于人而言，比其自然性更令人纠缠和身不由己的，则是其社会性的存在。相较于自然性的人的若干缺憾，社会性的人的缺憾就更大，人生很多美好的愿望就更难实现。所谓人生在世，不如意事十常八九，这是作为社会性的人即真正高质量的生命及其生命存在的本质、本相。人一旦了解了这种本质、本相，高明者就不会再执着，而选择与世浮沉，或者有些消极；而庸俗者则放弃原则，随波逐流；介于两者之间的若干奸诈者、势利者以及各种小人，则会跳来跳去，为了自己的利益给人类这个物种丢脸。只有那些真正有自己的想法、想要有所作为、力求有所突破、不断追攀人类生命及其存在的最高境界的人，才会执着于人世间，对于不断流逝的时光和极其美好的事物惘然其中，透过自然现象去思考、探求宇宙自然更高的本质、本相。这两句诗中所体现出来的人与月的辩证关系，乃是人与自然若干辩证关系之中最具有代表性的例子之一。人并不一定要探求出什么结果，重要的是这种探求的姿态。很多事情既是美好的，又是有所缺憾的，比如这月的“只相似”。“不知江月待何人”，假若江月解思，则必然有所待，但可惜人世变幻，江月所待的必然是有心之人，则毫无疑问了。人世间逐逐于名利的人们终日忙忙碌碌，又有几人能够真正以思索的姿态来赏月，完成人和月之间美好的交流呢？而从根本的层次来说，则“江月”又何尝以“待人”为姿态，只不过是人世间人的自作多情而已！而且，倘若没有这自作多情，月亮也就没有如许魅力，人世间也就少了若干的趣味，人生的意义也就会削弱许多。因此，人生在追寻中不断确立某种意义，便也是人生存在的终极意义之一。“但见长江送流水”，大浪淘沙，岁月无情，江月不改，而人世间已然几多变幻。后人总不记得曾经生存过的前人的若干细节，而似乎唯有江月能够窥察一切，它是极其孤独的。江月孤独，只能如此，但人世却“长江后浪推前浪”，希望“一代更比一代强”，流水能逝，而人的情思却无休无止，无穷无尽，人世间的许多意味，岂一个大浪淘沙所能言说？诗人此时此刻的情思似乎漫无边际、浩渺悠远，但彰显的其实仍然是个体的孤独，只不过这种孤独的意味更宜于不必诉说出来而已。个体将生存的背景放置到如此浩瀚悠远的时空之中，个体的渺小与宇宙的浩瀚形成了鲜明的对比，相对于后者而言，这是每一个个体

都无法超脱、超越的生命局限。上面两句既从表面上引起了对宇宙、人生的思考，则此处四句借着这种表面的意蕴继续深入下去，其所表达的更为深沉的对宇宙、人生的思考，却也是真实的。只不过此处四句所表达的意思仍然属于表面的层次，隐藏在背后的，其实仍然是因男女阻隔而产生相思，相思因阻隔而不能遂愿，因而聊以借对宇宙、人生的深沉思考，来表达作者抑或作品中的男主人公幽幽的无奈罢了。因此，接下来便是全诗最大的转折，也是此诗真正的表现主题的转入，即直接将笔锋转到所思念的女子身上去了。假如看不出这一层意思，那么这几句诗便也算是白读了。

白云一片去悠悠，青枫浦上不胜愁。谁家今夜扁舟子？何处相思明月楼？

这四句里，作者的情思进一步深化并具体，点出了“愁”字，正是前面四句的自然延伸。江月能够唤醒人悠悠千古的情思，寄托人们两地相隔的思念，但“白云一片去悠悠”却更为动态，更容易引起人的愁思。白云虽不知飘往何处，但它至少是动态的、自由的，而人却远不如白云自由。故而面对此情此景，诗人不由得吟出“青枫浦上不胜愁”，正式将自己的相思之情具体到家乡风物的“青枫”[①]的江岸。此愁虽然谓之为“不胜”，但形态上却是非常之淡的，并且因为这淡，而更加凸显出无可奈何的寂寞。因此，诗人继而切入了男女相思之情的一些表现，比如那些因为各种事情而漂泊在江河之上的男人们，还有那些在家留守为之担惊受怕、相思难耐的女人们，江河的漂泊和留守的相思，都因为一轮明月而跨越空间的阻隔被联系了起来。上文诗人说的虽是“何处”，而其实这个“何处”就是自己心中所惦念的那一处，在诗人这里是非常熟悉而具体的。提到“何处”这个字眼，诗人应该是非常揪

① 关于“青枫浦”，本书第一章第四节已有辨析，除何坦野的说法外，学界对此亦多含糊其词，如宋景昌《<春江花月夜>初探》一文云：“诗人再向远方一望，隐隐约约看见了‘青枫浦’。徐增说：‘长沙有青枫江，然不拟定。江上多枫树，枫经霜则红，春时叶青。用青字者，要关着春字也。’可见‘青枫浦’不必实有其地，当是离别地方的代词。《楚辞》中《招魂》有‘湛湛江水兮上有枫，极目千里兮伤春心’，《河伯》有‘送美人兮南浦’，这大概就是‘青枫浦’的来历吧。诗人只是摘取古意，自铸新词而已。”（《河南师大学报（社会科学版）》1983年第5期）这种说法纯属臆测，并且混淆了《春江花月夜》所写景物的区域即诗人的创作地点两者。又如滕鸿宾、张润芝《<春江花月夜>赏析》一文云：“青枫浦，一名双枫浦。本在湖南省浏阳县（今浏阳市）南的浏阳河中。这里是泛指，含意更深广。作者用它象征离别的地方，象征思妇所在的地方。”（《齐齐哈尔师范学院学报》1991年第4期）

心的。因此，以前有的学者认为以“白云”为界，上下两截出现了“断层”[①]现象，对此王学海也作了相当多的分析，认为：“首先，此句的确与前数句意义联贯不紧密，是另起一事物和境界写；其次，由这一句起，下数句多转入虚写，即多是想象之辞；再次，前数句至‘长江送流水’，春江花月夜之诸物诸景，人之忧思、遐想、哲学之问，都已告罄，其整体情思和境界也已达致难以附加的程度；最后，下数句所述内容、题材，基本不出原有诗文之游子思妇，重复无必要，模仿则陷烂俗。即是说，即使此句引出下数句为想象之辞，又有另外之事物、境界出，但整篇诗文境界已高，若想象之事物境界庸俗，此句及下数句不但无必要，反而会伤其美丽。”[②]王氏甚至认为“如果不出现‘白云一片’数句，张氏之作仍不失为一篇名作”，认为就此诗的前后结构来看，“张氏之作也不排除在诗文组织方面对前期乐府的模仿”（王氏此处分析的前期乐府诗是南朝的《西洲曲》）。[③]总的来看，王氏绕了一个大圈子，最后却没有解决任何问题，反而使得自己的疑惑更深了。其实，王氏认为此诗所写“月夜之白云仍应是春江花月夜之实景，非虚构”[④]，问题的症结即在于此，即其分析的前提搞错了，没有清晰地认识到张若虚写作《春江花月夜》一诗的实际地点并不是诗中所写的现实地点，而是在遥远的外地结合以前实际的经验来进行的想象和模拟。因此，就诗中所写的景物如“白云”来说，从景物本身来说是实的，但从创作的角度来说却是虚的。对于此诗的此一根本性质不了解、不理解，难怪他有上述错乱的分析了。而假若明白了张若虚《春江花月夜》诗中所写的地点并非是其创作地点，则一切问题也就变得明朗、简单起来，就可以看出此诗在结构上的严密，“对前期乐府”或有借鉴，但却绝非庸滥的模仿了。诗中“白云”等句也是紧密联系的不可分割的有机组成部分，而不是可有可无的。类似王氏这种浅层次理解基础上的“模仿”“不出现‘白云一片’数句”之类的观点，对《春江花月夜》这样千古绝唱式的经

① “断层”论本书后文会有详细的辩驳，此处不做过多分析、结论。
② 王世海：《张若虚《春江花月夜》集评解说》，《中国韵文学刊》2015年第1期。
③ 王世海：《张若虚《春江花月夜》集评解说》，《中国韵文学刊》2015年第1期。
④ 王世海：《张若虚《春江花月夜》集评解说》，《中国韵文学刊》2015年第1期。

典名作来说，简直是莽撞得有些过分了。

这四句诗的结构安排乃是极其巧妙的。在“白云”两句正式将主体思绪转入之后，“谁家”乃是作者想象中的男女的相互牵挂的情境。“谁家”句直接承接作者关心所在的“青枫浦”即女子所在的家乡情境而来，直接书写女子的关心所在，即女子所关心的乃是漂泊在外的男子。“谁家今夜扁舟子”，对于江南水乡来说，最能够寄托离愁的事物之一就是漂泊于江河湖波之上的“扁舟”。这个意象同时蕴含了“在漂泊中”的这样一种状态，因此能够寄托女子关心的思绪。而“何处相思明月楼”一句，则是作者即诗中男子对于女子“谁家今夜扁舟子”的回应——当然这两句都是出自作者的想象——这种精心设计的回应如同相互应答，但却是作者虚拟的情境，其中所透露出来的，无非是作者的深情和怅惘而已。因此，“谁家”两句的本意并不在问的结果，而恰在于问之本身。这种相互应答的设计透露出浓浓的情谊，同时也呈现出非常好的情趣。

可怜楼上月徘徊，应照离人妆镜台。玉户帘中卷不去，捣衣砧上拂还来。

这四句是对于思妇的进一步书写，“可怜”乃是真实情态，而谓之“月徘徊”者，正可见人之徘徊。月光无处不在，无可躲避，正可见女子相思之深切，真可谓是“情人怨遥夜，竟夕起相思”（张九龄《望月怀远》）了！“应照”句，“此处不出‘思妇’二字，而说是‘离人’，一般认为是为了避免熟语（思妇），但依我所见，更加重要的是，‘离人’是对思妇及游子这类人的一次准确命名。无论思妇还是游子，均处于离别相思状态，故以‘离人’称之，是再合适不过的了。依孔子所言，名不正言不顺，一个准确的命名，一可表现出对他们身份的认定及认可，二可体现出对他们的某种正式关注和照看。应该说，用‘离人’来称呼思妇游子，更能准确传达出二者共同的真实存在状态。当然，因与妆镜台相连，此处‘离人’确指思妇。妆镜台，是女子闺阁中最有标志性的一个物件，自与女子‘容颜‘和女子写容诸事关联，由此引出‘迟暮’之感，如《离骚》‘惟草木之零落兮，恐美人之迟暮’，又有‘女为悦己者容’之思，如《诗经·卫风·伯兮》‘岂无膏沐？谁适为容’。月不离去，已是恼人，还照进屋，照到了妆镜台，似乎月是一步步紧逼，其实作

者是想更为具体、更为彻底地铺展出思妇的境况和在这些境况中所体会到的诸多情思”[①]。王氏所释“离人”可备一解，“妆镜台”的重要性和标志性也确如其所言，不过“迟暮”之谈未免就扯远了。这里结合诗的具体情境，它应该有或应该表述两层意思：一是妆镜台一般放在卧室内，卧室是男女最为私密、亲密的接触爱恋场所，而坐在妆镜台前梳妆是女子的一件富有意义的大事。欣赏女子或经常见到女子在妆镜台前梳妆打扮，也是男子特别赏心悦目的事情。二是此时此刻男女既然分离，则妆镜台是否还有作用，这就要看这个女子是否具有“女为悦己者容”的想法了——当然，就一般情况来说，“岂无膏沐？谁适为容”乃是特例，虽然未必如同过去一般用心，但女子仍然梳妆打扮一般是没有问题的。但若男女之情是真的，则此女子的憔悴应该是可以想象得到的，这正是作者“应照”句所要表达的弦外之音。借着月光照见妆镜台的描写，也就书写出了男主人公对此女子的关心眷念。月光不但照在楼上——正是曹植《七哀》诗中所写的光景：“明月照高楼，流光正徘徊。上有愁思妇，悲叹有馀哀。”此情此景，“哀”是实际，但在情感的姿态上，则张若虚的《春江花月夜》就没有表现出“哀”的实际，而只是淡淡的愁思，表见男女之情的深挚，与曹植诗的表现角度并不相同——而且是帘卷不去，“捣衣砧上拂还来”。“拂”在这里自然是诗人用以表现女子深情的想象性动作，是虚写，而不是实际的一种形容。关于后两句所写的具体位置，学界也有不同意见，有的认为前句所写为室内，后句所写为室外的庭中，如有论者说：“玉户，指闺中，写月光照入室内。思妇（离人）对此不耐，想要卷起帘子，把月光一起卷起，而月光却硬是不去。捣衣是古代妇女的一种家务劳动。把衣服放在石制的砧上，用杵来捣，使之松软。古人往往用捣衣这一行为描写对亲人的怀念。这里写思妇月下捣衣时，初疑砧上是霜，及去拂拭，而光却不动。写月色卷不去，写月光拂还来，表面是写明月对女主人公的恋恋不舍，实则是写女主人公对游子的相思之苦，无论是在户内，还是在户外，无论是

① 王世海：《张若虚《春江花月夜》集评解说》，《中国韵文学刊》2015年第1期。

空闲，还是劳作，这种对丈夫的怀念之情，都是无法排遣的。”[①]有的只是笼统地进行解释，如有论者说：“月光照在门帘上，卷也卷不去；照在衣砧上，拂了却又来。”[②]“她想把月光驱走，以免看着难堪，可是，任凭她把玉户帘子卷上卷下，月光总是卷不去；任凭她在捣衣砧上拂来拂去，月光总是拂了又来。”[③]大多数赏析、研究者对“捣衣”一事并无特别的注意，唯有邓小军对此辨析甚明，而以为“捣衣”之事并非在庭中：

第一，古诗赋中的“捣素”“捣练”，是指帛用草木灰浆浸泡后再用木杵捶捣的练帛工序，目的是为生练脱胶，以制成熟练。古诗中的“浣纱”，是指练帛之后的水洗工序，目的是祛除帛中残存的草木灰浆杂质，使帛清洗干净。

第二，浣纱即水洗工序是在江河溪边完成。梁简文帝《棹歌行》：“浣纱流暂浊，汰锦色还鲜。”清楚地表明，“浣纱”是在江河溪边；“浣纱”时所清洗出的灰浆杂质，会使河溪流水一时也被污染；浣纱后的帛，色泽鲜明。显然，练帛之后的浣纱即水洗，需要大量的用水量，只有江河溪流而非庭院内的井水才可能提供浣纱的便利。因此，浣纱是在江河溪边，而不是在庭院内完成。

第三，庭院内捣衣砧，又名捣衣石，是古代妇女捣帛以制作寒衣的石具。使用庭院内捣衣砧捣衣的时间，是在秋冬季节，不在春季。把张若虚《春江花月夜》“捣衣砧上拂还来”，解释为制寒衣之情景，是与诗中春季不合。

第四，古诗及文献所述江河溪边的天然浣纱石、浣衣石、捣衣砧、捣衣石，各地有之。当浣女在江河溪边“浣纱”即水洗用草木灰浆浸泡、捶捣之后的帛时，可能仍然会用木杵捶捣帛，即把将帛用水浸泡，放在江河溪边的砧石（石板、圆石）上用木杵捶捣，以高效地祛除灰浆杂质，使帛清洗干净。因此之故，江河溪边的砧石

---

① 滕鸿宾、张润芝：《〈春江花月夜〉赏析》，《齐齐哈尔师范学院学报》1991年第4期。
② 袁行霈：《如梦似幻的夜曲——〈春江花月夜〉赏析》，《诗探索》1980年第1期。
③ 宋景昌：《〈春江花月夜〉初探》，《河南师大学报（社会科学版）》1983年第5期。此处“想把”之论，解释得也过于泥实了。

遂得以亦称为浣纱石、浣衣石、捣衣砧、捣衣石。

第五，浣纱之捣练与练帛之捣练的不同在于：地点是在江河溪边，而不是在庭院内；目的是清洗，而不是脱胶；捣练方式是迭起帛来捶捣以辅助水洗，而不是铺开全面捶捣以便脱胶；捣练工具的砧是江河溪边的石板、圆石，而不是庭院内的特制石砧；木杵可能是洗衣短杵，而不是捣练长杵。

第六，南朝初盛唐诗多写春江春溪月下浣女、浣纱。除可能的洗衣外，那往往是指练帛之后的水洗工序。

第七，张若虚是初唐扬州人，隋唐时期扬州一年蚕四五熟、妇女勤纺绩、夜浣纱而旦成布的风俗源远流长；而且南朝初盛唐诗多写春江春溪月下浣女、浣纱；因此可以将“捣衣砧上拂还来”理解为春江月下浣纱之情景。

第八，初唐张若虚《春江花月夜》“捣衣砧上拂还来”，及“昨夜闲潭梦落花”，与盛唐张子容《春江花月夜》“分明石潭里，宜照浣纱人”之间，具有先后影响关系和互相发明关系。因此，应当把“捣衣砧上拂还来”理解为思妇春江月夜浣纱时，情不自禁地拂去漫上捣衣砧的水月，可是水月又漫上了捣衣砧。象外之意，是见月相思、见月伤心。[①]

---

① 邓小军：《释<春江花月夜>“捣衣砧上拂还来”——并释古诗赋中的“捣衣”“捣练”和“浣纱”》，《广播电视大学学报（哲学社会科学版）》2013年第2期。邓氏此处所言的第八点，在文中具体的探讨是：“张子容《春江花月夜》：‘林花发岸口，气色动江新。此夜江中月，流光花上春。分明石潭里，宜照浣纱人。’学者往往误以为张子容时代在张若虚之前，并且忽视了张子容《春江花月夜》的艺术成就，忽视了张若虚《春江花月夜》对张子容《春江花月夜》的影响，尤其忽视了张子容‘此夜江中月，宜照浣纱人’，是解释张若虚‘捣衣砧上拂还来’的钥匙。……张子容‘分明石潭里，宜照浣纱人’之‘石’，即张若虚‘捣衣砧上拂还来’之‘捣衣砧’，张子容‘分明石潭里’之‘潭’，即张若虚‘昨夜闲潭梦落花’之‘潭’。张子容‘分明石潭里，宜照浣纱人’，言春江花月夜之明月，最应该照见江潭石畔浣纱之人。可见，张子容是将‘捣衣砧上拂还来’理解为思妇春江月夜石畔浣纱之情景。换言之，张子容‘分明石潭里，宜照浣纱人’，亦是将‘捣衣砧上拂还来’理解为春江月夜浣纱之情景的有力证明。因此，应当参照‘此夜江中月，宜照浣纱人’，将‘捣衣砧上拂还来’解释为思妇春江月夜石畔浣纱，情不自禁地拂去漫上捣衣砧的水月，可是水月又漫上了捣衣砧。象外之意，是见月相思，见月伤心。”根据邓氏的阐释，则我们还应当知道张若虚“昨夜闲潭梦落花”中所用“闲”之一字之妙。

这种详细深入的探究，对于我们理解《春江花月夜》的一些具体内容是很有帮助的，当然，其所云“情不自禁……”也仍然过于泥实了。假若一定要泥实来理解的话，那么，“捣衣”一句的“拂”可以理解为所浣之纱对水中因动作间隔而得到的相对静态、完整的月影的“破坏”（扰乱，从而使得影子零散），将思念之情灌注到了女子的“捣衣”工作之中，利用这种情景深化了诗中所表现的男女之情，也是可以的。实际上，诗人想象中的月光和捣衣砧及其所营造的具体情景都不是重点，重点当然是诗人所思念的那个“人”，那个“女子”。这个女子，曾经拥有，现在仍然拥有，然而却可想而不可及，如此情境，是足以浓缩、凝练诗人的情思的。因此，这淡淡的美丽的哀愁所表现出来的情思，也许是“浓得化不开”的。这四句用“月光”作为贯穿的主线，广泛地描写了月光所到之处即女子平日的所到之处，其中的情意可谓深情缱绻、蜜意融融！

此时相望不相闻，愿逐月华流照君。鸿雁长飞光不度，鱼龙潜跃水成文。

这四句进一步书写思念，“愿”字固然表出愿望，但却见痴情。袁行霈对此四句的解释是：

> 一轮明月分照两地，和我想念你一样，你一定也在望着明月想念我。有明月像镜子似的悬在中间，我们互相望着，但彼此的呼唤是听不到的。我愿随着月光投入你的怀抱，但我们相距太远了。上有广袤的天空，善于长途飞翔的鸿雁尚且不能随月光飞度到你的身边；下有悠长的流水，潜跃的鱼龙也只能泛起一层层波纹而难以游到你的跟前，我又怎能和你相见呢？这样长久地分离下去，我的青春也快消磨尽了。①

仔细探究袁氏的解释，这里就出现了一个问题：这四句诗歌的视角，到底是男子的呢？还是女子的呢？袁氏的解释显然是认为是女子的视角，而且这种观点还为学界的其他论者所赞同，又如：

---

① 袁行霈：《如梦似幻的夜曲——〈春江花月夜〉赏析》，《诗探索》1980年第1期。

她无可奈何地幻想着：这时候，我在家中望月，丈夫一定也在他乡望月，虽然“千里共婵娟”（苏词句），我却是“闺中只独看”（杜诗句），彼此相望，而不通音闻，我多么想随着流动的月华，去到你的身边啊！①

持有类似观点的，古人还有徐增：“放过客子，单就楼上人说。愿逐月华以照夫君之前。”（《而庵说唐诗》卷四）今人则还有滕鸿宾和张润芝②、陈艺华③等，不再一一列举。其实，要确定这几句的视角到底是男子还是女子，要通过两个因素来审视：第一，对于全诗上下文的语境的考察。首先，“此时”前面的四句乃作者即主人公（男子）的想象之词，但视角中的主角却是女子。到了“此时”四句，作者的视角已然转换回来，其标志就是“相望”二字，因为前面的四句正是作者相望而想象的一个结果，“此时相望”，不过是一个总结之辞而已。当然，作者的“相望”之中也隐含了女子的相望行为。其次，从“此时”一句的下文语境来看，“鸿雁”两句的基本意蕴毫无疑问是欲通音讯（鱼雁传书是中国传统文化常识层次的意象和意蕴）而未能。理解了这两句所表达的核心意思，则可以推断出来，鱼雁传书固然是两地往来的行为，但其主要的一面却是在离家在外者这一方，因此“鸿雁”两句就其所表达的意思而言，只能理解为作者恨不得当下立刻随月光回到女子身边，从而表现其相思之情的热切。而鱼雁传书之所以不能奏效，也不是因为这种方式不靠谱，而只是不能满足作者当下即刻的意愿而已！用现在的话来说就是，鱼雁传书的方式太慢了，根本无法满足作者急切的情感意愿。第二，对于女子视角是否可能的考察。假如“此时”四句的视角主角是女子的话，则必然仍被纳入作者的想象之中。那么鱼雁传书而不能，就完全是女子的托词了。“鸿雁”两句当然也可以由作者想象出女子的急切之情，但就此诗的语境而言，只能是男子更为急切，因为解决问题的主动权在他自己，而不是在女子，即在不能实现即时通讯的古代，作者自己实际的行为决定着最终的结果，他可以提

① 宋景昌：《<春江花月夜>初探》，《河南师大学报（社会科学版）》1983 年第 5 期。
② 滕鸿宾、张润芝：《<春江花月夜>赏析》，《齐齐哈尔师范学院学报》1991 年第 4 期。
③ 陈艺华：《<春江花月夜>赏析》，《辽宁广播电视大学学报》1999 年第 4 期。

前或延后，也可以准时按照大体预定的时间回到女子身边。但就女子一方而言，则完全是难以预期的，尤其是难以准确预期的。因此，女子的思念之情纵然强烈，其当下想立即见到男子的决定权却不在自己这边，也就不可能在诗中表现出一种急切的情态——虽然其情感状态也仍然是热切的，而这种急切的情态与女子想不想当下立即见到男子及其意愿的强烈程度并非一回事。总之，“此时”四句的视角为男子即作者本人，不但能够承接前面的四句，而且能够延展后面的两句——“昨夜闲潭梦落花，可怜春半不还家”。正因为作者恨不得立即回到女子身边，所以才有昨夜做梦一事，并且梦到了家乡和伊人熟悉的情景——“闲潭”，发出了自己“可怜春半不还家”的感慨。而有的论者则将此处做梦的主人公也给搞错了，比如：“内心深处又掀起了一层波澜。原来她昨夜做了一个梦，梦见那幽静的池塘上落花纷纷，在报道着春光迅速流逝的消息。”① “思妇回想昨夜的梦境：闲潭落花，春过已半，可惜丈夫还不回来。”② “昨夜”两句至少是一个语境单位，而下句“可怜春半不还家”的主人公自然就是上句“昨夜闲潭梦落花”的主人公，这在语法上毫无问题，而且根据本书前文所提出的《春江花月夜》诗所写的具体景物所在地域和创作地域点并不一致这一观点，则可知女子本来就在家乡，本来就在“春江”“花”“月夜”这些景物的实际氛围之中，作者正因为不在家乡和“春江”的实际氛围之中。所以才因人而做梦，若是女子做梦而梦见家乡的景物，则反而说不通了！只有长期在外的人梦见家乡熟悉的事物才是合情合理的。再后面两句是“江水流春去欲尽，江潭落月复西斜”，不妨也一并在此加以阐释了。“去欲尽”的自然是“春”而非“江水”，这个时候已然是“春半”了，至于下句的具体描写，则反衬出作者因为相思而难以入眠的情景，夜已然深了。

此外，袁氏的解释之中还隐含着另外一个问题，即对于“鸿雁”两句的理解。就张若虚的《春江花月夜》一诗而言，对于此四句中的后两句的解释最为分歧，说法很多。从学界相关的研究资料来看，这个问题还是一个不小

① 陈艺华：《〈春江花月夜〉赏析》，《辽宁广播电视大学学报》1999 年第 4 期。
② 袁行霈：《如梦似幻的夜曲——〈春江花月夜〉赏析》，《诗探索》1980 年第 1 期。

的热点。就上述袁氏对此两句的解析来说，所谓“上有广袤的天空，善于长途飞翔的鸿雁尚且不能随月光飞度到你的身边；下有悠长的流水，潜跃的鱼龙也只能泛起一层层波纹而难以游到你的跟前”，这种观点强调了鱼雁传书的不可依靠性，因此其根本的核心意蕴就是错误的。为了详细辨明这个问题，我们不妨来看一下学界其他论者的观点。这些观点一般都呈现出部分解释正确的特点，但全部解释正确的尚属少见。下面笔者一一加以探究。先看古人的，如徐增云：

> 月华岂易逐得，则便想着鸿雁。鸿雁长乘月而飞，则满身是光，则光似可藉鸿雁以度，而不知月照一天下，一处有一处之光，分毫不可假借。但凭鸿雁那处去，而此处之光一些移不得去，故鸿雁度而光不度也。
>
> 鸿雁如此，又去想着鱼龙。楼头月光。鸿雁既担不去；浦上月光，鱼龙或可送来，而孰知其还不如鸿雁多也。因念曰：江上定有鱼龙。然鱼龙在水，其身非月光之所得照。在水底不见谓之潜。即在水底跃，亦不过在水面发一大圆月光，照其成文而已。君即欲逐月华而照我，又不成应话哉！（《而庵说唐诗》卷四）

这种阐释绕来绕去，最终也没有说明白问题，这恐怕是由于他自己也不明白。王尧衢则说：

> 此时，客子离人，同时望月，而音信不相闻问。以下便于（帆按：于字疑误）开客子，单说楼上离人。○（帆按：○以意补）楼上人想月之光华照到夫君身上；愿随月华流照到夫君之前。复又转语云：月华安可逐也？即如能飞者，鸿雁。雁飞在月光中。此处月光，鸿雁不能带去，故曰不度。又想浦上之月，鱼龙或可带来。谁知鱼龙潜藏水底，并月光又照不着。即其在水中跳跃，从月下视去，不过成水面波纹而已。然则逐月流照，岂不诬哉！（《唐诗合解》卷三）[①]

① 程千帆：《张若虚<春江花月夜>集评》，《文艺理论研究》1982年第3期。其中“帆按”即程氏所加按语。

这种解释关涉到前两句，然而“鸿雁”两句的解释却脱离了惯常的中国传统文化意蕴，而且与前两句联系起来看，显得有些不伦不类。再看今人的解释，如宋景昌云：

> ……然而这怎么可能呢？向上看，月光无垠，连天空飞翔的鸿雁也飞不出月的光圈；向下看，连水底潜藏的鱼龙也只能在水月中翻起几道波纹而已。“雁”“鱼”，虽是月夜中常有的东西，但用在这里都有寓意，意谓：想叫“雁捎书信”“鱼传尺素”，也是没有指望了。①

宋氏此处的阐释，可以接着本书前面对于《春江花月夜》“此时”两句探究时引述其论的阐释来继续看。这种阐释或类似阐释，已有论者作了辩驳：

> 诗中“鸿雁长飞光不度，鱼龙潜跃水成文”在《唐诗鉴赏词典》解作：“鸿雁远飞，飞不出月的光影，飞也徒劳看江面，鱼儿在深水中跃动，只是激起阵阵波纹，跃也无用。”直释为“无法传递音讯”（上海辞书出版社，第56页，吴翠芬析）。这种解释，是望文生义，太过牵强。鱼、雁，不是生物意义上的鱼、雁，古人以“鱼雁”象喻两地传书，这里应视为思念之情：前句喻情虽直抒而无由达，后句喻情到深处款曲有致。这样解，才能与前后句融合无间。既而，联想到此诗开篇与结束，方能以一深情之“情”字首尾一贯。②

此处的辩驳是有道理的，而且，强调“鸿雁……飞不出月的光圈”，并不贴切此诗的诗意、诗境，确实属于阐释的歧途，但栾、王二人的引申阐释也仍不算到位，所谓“鱼、雁……应视为思念之情”，在中国传统文化中，鱼雁确实与两地传书的意蕴密切联系在了一起，但古人并未将此限定为男女之情这样狭隘的范围。而且，鱼雁传书本身即使用于表示男女之情的两地相思，那也表示具有这样的一种功用或对于情感的隐喻，但这却非情感本身，不能

---

① 宋景昌：《<春江花月夜>初探》，《河南师大学报（社会科学版）》1983年第5期。

② 栾英良、王新平：《本体象征的辉煌极致——张若虚<春江花月夜>新析》，《通化师范学院学报》2001年第6期。

混为一谈。至于说“前句喻情虽直抒而无由达”，则仍误解了此句的意思，鱼雁传书明明是可以依靠的，怎么会“无由达”呢？可见此句所写的重点并不在于能否依靠鱼雁传书达致情意，而是为何在这里却出现了问题的问题，而这个问题显然不在于鱼雁传书本身——即鱼雁已然丧失了传书的可能，这既不符合张若虚在《春江花月夜》一诗中所表达的意蕴，也有悖于鱼雁传书这一已为中国传统文化认可了的意蕴。“后句喻情到深处款曲有致”，这也仍然属于曲解。情到深处有很多种表达方式，当然也可以“款曲有致”，但这种解释却不符合这两句的语境。从语境来看，“鸿雁”两句并举雁和鱼，乃属互文，即其内在的意思是一致的，这是中国古代诗歌中的常用手法。既然如此，那么就不应该是这种阐释，它与上句的阐释也出现了意蕴不一致的情形。又有论者云：

> 即使“光不度”，“鸿雁”仍然“长飞”，这燃烧的思念之情是时空限制不了的；即使这思念之情像潜跃水中的“鱼龙”，仍然不会沉寂，仍有纹迹可寻。①

这种解释，颠倒了“鸿雁长飞”和“光不度”的关系，显然，作者强调的是虽然“鸿雁”可以“长飞”，但“光”却“不度”，重点和难点都在后者而非前者。因此，类似“这燃烧的思念之情是时空限制不了的”，就纯粹与《春江花月夜》及这两句诗所抒发出来的情感意蕴相矛盾。此时此刻，此情此景，作者最大的问题就是男女的阻隔，因阻隔而产生了强烈的相思之情，即最大的问题正是“时空限制”（时空阻隔），因此论者作出如此阐释，是极为错误的。至于“思念之情像潜跃水中的‘鱼龙’”云云，不但违背了“鸿雁”两句属于互文意思一致的原则，而且犯了将“鱼龙”之类的意象直接视同“思念之情”的错误。又有论者云：

> 他多希望化作月光流照千里，去抚慰她的孤单与痛苦呀！可是诗人发自心底的默默呼喊没有任何的回应，回顾四周，身边只有空寂的月光，而此地的月光却不能飞度到她的身边，传书的鸿雁已经

① 龚贤：《一曲寄情深婉的离别恋歌——张若虚<春江花月夜>赏析》，《写作》2006年第13期。

飞远，鱼龙也在水底深潜，只在水面上留下空纹一圈，仿佛诗人一声沉重的叹息。[①]

"希望化作月光"之谓，明显违背了"愿逐月华流照君"的意蕴，不过论者此处所用的两个人称的后者用了"她"，显示了"此时"两句的主视角是男子，值得赞赏。至于"默默呼喊"，纯属过度阐释的臆测；"月光却不能飞度"，当然也非作者之意；对于鱼雁的阐释，则也犯了违背传统文化意蕴即否定其传书的可能性的基本意蕴指向。又有论者云：

两句是说："月光没有，也不能传来音讯，莫非是已书交鸿雁，而鸿雁还在衔书疾飞？远望春江，波光粼粼，光影倏忽，似有鱼龙潜跃，莫非书交龙鲤，锦书在望？"所以这两句不论是久守苦候的自我安慰，还是畅想奇思，都曲尽渴盼之情，与由怨生恨完全不同。诗人心念远方，情寄物景，由盼而望，由望而切，但热切而不颓废，渴求而生期冀，也总在向上一路。[②]

这种理解，倒是肯定了鱼雁传书的可能性，但仍属于臆测作者心思的性质，书信固然可以作为男女之间相思的一种慰藉，但这不过是寻常之事，而并非作者所表达的意蕴的关键，而这关键之处，仍然不过是无法克服的"时空限制"而已，即使是书信，也无法解决这个问题（而且是根本问题）。又有论者云：

明月当空，照临两地，我真想随着月光飞到你的身旁，但路途遥远，连善飞的鸿雁尚且不能随着月光飞到你的身边，潜游的鱼龙也只能激起阵阵波纹，无法游到你的眼前。"光不度"，暗示情不变；"鸿雁长飞"，则暗用"鱼雁传书"的典故。[③]

对于"鸿雁"两句的阐释，错误同前如王星所论；而以"光不度"为"暗

---

① 王星：《一曲美与生与爱的颂歌——重读〈春江花月夜〉》，《语文学刊（基础教育版）》2005年第10期。

② 饶自斌：《有心方足道　无意更出奇——也探〈春江花月夜〉之笔意》，《咸宁学院学报》2004年第5期。

③ 顾伟列：《一曲引人遐思的月光小夜曲——张若虚〈春江花月夜〉赏读》，《中文自修》1996年第7期。

示情不变”，则超出了作者本意及《春江花月夜》一诗的意蕴范围。而且从此诗的基本意蕴来说，这种关于男女相思之情尤其是夫妇真挚真实的相思之情的作品，表达这样一种“情不变”的意蕴是多余的，这是应有之义，作者的重点应该放在这种情感的程度上，而不是强调这个基本意蕴。又有论者云：

> 鸿雁鱼龙。“鸿雁长飞光不度，鱼龙潜跃水成文”，鸿雁、鱼龙，一鸟一鱼。鸟意象最初与太阳相连。《淮南子》谓：“日中有踆乌。”高诱注：“踆犹蹲也，谓三足乌。”后来玄鸟生商的神话，则有隐含着鸟崇拜乃是男根崇拜的深层文化心理。鱼意象则代表女性，代表旺盛的生殖能力。闻一多指出，中国人从上古起以鱼象征女性，象征配偶或情侣，鱼的这一象征意义起源于鱼的繁殖力最强，而且与原始人类的崇拜生殖、重视种族蕃衍直接相关。鸿雁、鱼龙意象涵盖了游子思妇主题，亦涵盖了阴阳、宇宙万物的生命。如果考虑到《易传》中的“立天之道，曰阴曰阳”“乾道生男、坤道生女，二气交感化生万物”，则鸿雁、鱼龙意象在继落花、春半与落月体现的时间意识与碣石、潇湘所体现的空间意识之外，再将游子思妇的爱情从阴阳层面、生殖层面加以体现。鸿雁传书，鱼传尺素，缠绵情思无法通过爱情信使传递，思妇游子忧伤的情调在月光下弥漫：从天上到水中，从碣石到潇湘。鸿雁鱼龙意象，从生殖层面到情感层面，将游子思妇的复杂的情感需求暗示出来。纵向高度与横向广度编制成巨大的空间，爱情主题便在这浩瀚的空间中展演，悲伤又悠远。①

此类阐释倒是新奇，但诸如“崇拜”“生殖”意蕴之类，则明显属于“阐释过度”的歧途了。对于此诗“鸿雁”“鱼龙”的意蕴解读，是不能太过超出“鱼雁传书”这一中国传统文化的基本意蕴的范围的。同时，张若虚此诗也并非“悲伤”，其高明动人的魅力之一，显然就在于对于单纯的怨妇旷夫情感的

---

① 蒲亨乐、杨宗红：《宇宙意识下两种永恒主题的融合——<春江花月夜>之魅力探讨》，《贺州学院学报》2012年第4期。

超越和升华；而且，《春江花月夜》后半部分虽然表现了男女之情，但男女之情并非就等同于爱情，因为爱情和男女的婚后情感并非一回事，故论者所谓的“爱情主题”，也属于阐释不当。

上文所引饶自斌的文章，除上述所引观点外，他还综合考察了吴小如《古典诗词札丛》，萧涤非、程千帆等《唐诗鉴赏辞典》，徐中玉、齐森华《大学语文》，郭兴良、周建忠《中国古代文学作品选》（上）及《中国古代文学名著鉴赏辞典》（隋唐五代文学卷）、《古代文学作品鉴赏》，徐应、周溶泉、吴功正《中国古典文学名著赏析》等种种文献对于“鸿雁”两句的解释，最后总结认为：

> “鸿雁长飞光不度，鱼龙潜跃水成文”两句写“此处”之所见，但又不都是在写实——其中情景、意象既有所见，当然也可能会有所愿、有所思!我们不能忽略了情诗中应有的思、想、念、盼乃至错觉等等“虚象”出现的可能，不能脱离了全诗静谧、幽远、迷濛、虚幻的意境!我们认真审视一下，“鸿雁长飞”实际有奋飞、不停、不到、不落等多种意蕴。妙就妙在这些意蕴竟都能体现在诗中，并表现出不同的情趣：若真有鸿雁衔书奋飞，自是热望；若鸿雁未衔书而长飞（雁过而不落），我们就只有怨苦了——更何况“雁不到，书成谁与”（张元干《贺新郎·送胡邦衡待制赴新州》）——传说中能为有情人送信的鸿雁却只在遥远的他乡奋飞，从不飞到我的身边，我这一腔相思怎么传达？但不论哪种意蕴，“鸿雁”本身，也该就是一个朦胧月夜中臆想出来的东西。我们再看前面“愿逐月华流照君”，也只是“愿”。所以前一“愿”后一“想”，真意毕现：我望江月、月伴离人，彼此却关山阻隔，所以愿逐月流照；但“光不度”，就又不由地想到了自古就传说可以传书寄信的鱼、雁——一切都这么顺理成章!至于“鱼龙潜跃”，应该是或潜游或踊跃之意。第二句单从生活常理出发看，也应并非亲闻目见，只是凭眼前春江夜景中风生水起的“浮光跃金”（范仲淹《岳阳楼记》）般的异景而萌生的揣度、

异想。我们还有必要捋捋这些虚实、彼此的隐曲。“鸿雁”两句中“所见”是月光与波光，而鸿雁、鱼龙都应是“所想”，前者实而后者虚。前句“鸿雁长飞光不度”中，“光不度”本也属于想象的虚写，与“鸿雁长飞”意蕴寄兴同出一辙，是一意两说，却益进益深；后句“鱼龙潜跃水成文”当属实写眼前，但又是面对眼前凄迷的伤景而一转念生出了满心期冀，是悠然宕开。前句写“由此及彼”而得，后句说“由彼及此”而将至，前句与后句，又一说“此”、一指“彼”，一思“寄去”、一念“传来”，本是两说却直指共有的相思苦念，可谓是相反相成。……完全可以肯定，这两句应该就是说：“因光不度又怨鸿雁长飞相思难传，看水成纹而想鱼龙潜跃尺素在望。”①

饶氏此处探究得很详细，但结论却不够中肯，违背了这两句作为互文的意蕴一致性，鱼、雁所指向的意蕴只能是相同而不是相异的。因此，说“相思难传”是对的（但用“怨恨”来阐释诗人的情感状态，则又不确），“尺素在望”却不对，而且如前文所言，即使在望，书信也解决不了根本问题。其中所论的鱼、雁属于虚写，则是正确的。

总之，综合上述种种说法，可以看出前人对“鸿雁”两句的阐释并不理想。实际上，要恰当妥帖地阐释这两句诗所表达的意思（意蕴），结合《春江花月夜》上下文的语境及全篇所表达的情感、思想来看，问题并不复杂，如一言以蔽之，则“鸿雁”两句所表达的意思（意蕴）就是：多么想见到你啊，但此时此刻、此情此景却只能遥相思念，因为两地阻隔而见不到你。大体就是这个意思（意蕴），而这意思（意蕴）背后的核心，则是作者急切的情感态度，诸如月光普照、鱼雁传书都解决不了这个根本问题——因为两地阻隔是根本的事实和现实，从而突显了作者的思念兼感慨之情。若具体来阐释的话，那么“鸿雁”两句的意思就是：鸿雁能够传书，能够日夜长飞，但速度毕竟太慢，不如月光能够同时照见两地，但月光也不能解决两地相隔这个根本问

① 饶自斌：《辨明虚实　曲径寻幽——<春江花月夜>“鸿雁”句常解辨误》，《江汉大学学报（人文科学版）》2006年第6期。

题；鱼龙潜跃，或许也在努力传书，这从水面的纹理大约可以猜测出来吧，但仍解决不了问题。“光不度”和“水成文”两个意象，隐含了作者有所希望的暗示却又最终解决不了问题的无奈、惆怅。总之，诗人的意思就是，鱼雁或许可以传书，诉说各自的思念之情，但却解决不了男女两地阻隔的根本现实问题，张若虚用文字明说出了前一意蕴，但却隐含而未明说出后一意蕴。现实总是那么不完美和令人无奈，但在不完美的现实面前，至少我们的情感是真的。就“鸿雁”两句的互文性意蕴生发来看，显然下句附庸于上句，上句包含了“鸿雁”和“月光”两方面的内容，而下句则只以“鱼龙”呼应了“鸿雁”。而上句中的“光不度”必须结合此前的“此时相望不相闻，愿逐月华流照君”两句来综合理解，正因为“此时相望不相闻”，所以生发出“愿逐月华流照君”的想法，但问题就在于月光能普照而不能做到“逐月华”而“流照君”，原因正在于“光不度”，“度”指向的是一个空间问题。“月光”的优势是能够跨越时空，但却没有转移时空的能力，只是一个“自了汉”式的事物。这些综合意蕴背后隐藏的根本问题，就是作者相思之情的急切、热切，而能够解决这个关系到空间的根本问题的方法，现实之中根本没有，因此就只能寄希望于“梦”了。这就是“鸿雁”两句后面接着述说“昨夜闲潭梦落花”的原因。这个梦，当时是作者即诗中男主人公的梦，梦的内容是自己熟悉的家乡及夫妻平日习见的生活情态。张若虚用这样一个梦进一步叙说了自己的相思之切、之深、之痴。也唯有这如梦似幻的春江花月夜，才足以作为梦的一个美好背景。而从时间的次序和现实的情况来看，作者可能先做了这样的一个梦，然后才选取了春江花月夜这样的一幅图景进行诗意的书写、阐发。两者如梦似幻的性质在根本上是相通的。当然，对于古代诗词的阐释，有的时候是心知其意，却不适宜于明确地用现代白话文翻译过来，因为无论如何高明的翻译，总是不完美或不妥帖的，尤其是诗歌文字之中那些隐约、含蓄、朦胧的微妙之处，而这些正是诗歌所追求的文字之外更高的境界、神味。

昨夜闲潭梦落花，可怜春半不还家。江水流春去欲尽，江潭落月复西斜。

这四句承接上文诗意而来，既然是“鸿雁长飞光不度，鱼龙潜跃水成文”，

难以达成所愿而只能两地相思，日有所思，夜有所梦，梦成了最后的希望。或者这梦乃是真实的，也不必作假或想象，因此王世海认为，“‘昨夜’是否是昨夜，‘闲潭’是否是闲潭，这都无关大碍，既然是梦，便也无需作实”[①]。这恰恰不负责任地将本该坐实的内容虚化了，因为即使是梦中所见，对于诗人来说也都是真实的故乡情境。而根据上文邓小军对于“闲潭”的解释，更可见王氏将此重点轻易地放了过去。他只知道“妆镜台”之于一个女人的意义，却忽视了南方常见的女人的另外一个极富蕴含的日常情境——浣纱或洗衣。这就是诗中“闲潭”的深层次意味，也是作者相思之情的一种寄托。只不过，正因为是在梦中，所以这个梦是否完美，还要看下一句所写的内容。但可惜的是，既然是梦，也就未必是完美的，因此见到的只是“闲潭”，人哪里去了呢？显然在这样的夜里，所思念的人在家里，还可能已经入睡了，而自己呢，却是“可怜春半不还家”。春天是人情感特别丰富的季节，也是人容易动情的季节。但这个时候男女却阻隔两地，恍然如在梦幻之中，时光的流逝却是真实的。假若情深意切的话，是可以切身感觉到时光流逝而不能相聚在一起之痛的！假若还不能真切感觉到时光的易逝的话，那么通过江水的东流入海，仿佛裹挟春天的时光一样，是可以有更好的感知的。“去欲尽”的表述，让我们分明感觉到了诗人的无奈和隐痛！月落西斜，夜已深了，这春江花月夜的美景，诗人长久地想望着，内心是无限的无奈和忧伤。“‘去欲尽’紧承‘复西斜’，想象之辞尽，梦想之辞尽，转入现实，又恰逢孤月尽，如此收束可谓紧急。”[②]因为混淆了诗中所写地点和创作地点，因此此处所谓“转入现实”之论也是不对的。因此王氏在论述接下来的“碣石”一句时，认为“这句出得离奇！如上句所述，此篇于题、于情，都已收束完整，可此偏又生出一句。而此句‘碣石’‘潇湘’与前篇都没有什么联系，没有铺垫，也找不到伏笔。若强加解释，我们也可说，碣石，与海有关，潇湘，与水有关，如此可以顺承来作想。”[③]这只能是强作解释了。其实他已经知道，“按‘碣石’

① 王世海：《张若虚《春江花月夜》集评解说》，《中国韵文学刊》2015 年第 1 期。
② 王世海：《张若虚《春江花月夜》集评解说》，《中国韵文学刊》2015 年第 1 期。
③ 王世海：《张若虚《春江花月夜》集评解说》，《中国韵文学刊》2015 年第 1 期。

‘潇湘’本意来解，则一指北，一指南，南北相隔万里，故有无限路之说”[①]，可就是没有想到张若虚的创作地点并非诗中所写的春江花月夜的地点，因此得出“月落已尽，情思未了，无限情思无处安身，便有了‘碣石’‘潇湘’无限路之遐想”的结论，这也就只能仍是强解的性质。而要解决这个问题，是必须要考察张若虚的生平的，单纯从文本出发而受限于文本本身，自然难以得出可靠中肯的结论。

斜月沉沉藏海雾，碣石潇湘无限路。不知乘月几人归，落月摇情满江树。

这是全诗的最后四句，也是全诗的一个总收束，一个总结。作者在做了一个美好的梦之后，上文中所说的现实的根本问题仍然无法解决，那么怎么办？作诗当然是一种很好的抒写和寄托方式，而在诗中，作者又写到了月夜的逐渐加深，在更大的“海雾”的朦胧背景之中，又笼统地概括了自己平生浪迹大江南北的生活经历。对于“无限路”，有论者云：“这里以‘碣石’指北，‘潇湘’指南。无限路，极言离人相距之远。”[②]此说固然不错，不过这只是对此句句义本然层面的合理解释。其实，既然写出了“离人相距之远”，引申之后，就知道它背后的意蕴，还有诸如此一问题在现实世界中暂时得不到很好的解决。同时，位居下层官吏的张若虚，也流露出一丝对于前路仍然无法把握的惆怅。诗人现在唯一能够做的，也只能是安于现状而已！因此，此诗的意蕴绝不仅仅是停留在对宇宙自然的思考、追问以及男女相思之情这样一个基本的层次上。诗人之所以要思考、追问宇宙自然，那肯定是由于诗人自己的人生并不十分如意、完美，平生所作所为并未深深契合自己的内心追求；诗人之所以思念家人，除了基本的夫妇之情之外，更为深层的是对漂泊在外并不十分如意、完美的人生的一种折射。如此的现实生活并没有给诗人带来一种人生的满足感或充实感，思念之情不过是填补了诗人的内心情感空白，作为一种慰藉而已。要知道，在外之人往往是在不如意的时候才特别思念家乡（人）。诗人构织了这样一幅美轮美奂的春江花月夜的图景，但其情感基调却是怅惘、哀伤的。最终情感无所寄托、归依，什么问题也都没有解决。

---

① 王世海：《张若虚《春江花月夜》集评解说》，《中国韵文学刊》2015 年第 1 期。

② 朱东润：《中国历代文学作品选》（中编第一册），上海古籍出版社 2002 年版，第 20 页。

于是，在这样一个美好的春江花月夜的情境之中，不知有多少人到江岸看月，又不知有多少人乘月而归了，而诗人则迟迟不愿回去，直到“落月”，情思摇宕无极，仿佛弥漫了整个江岸，岸边的树木也都为这情思笼罩了。

《春江花月夜》全诗共 36 句。就中国古代的抒情诗而言，可以算是长篇大作了。本书上文逐句分析、探究完了全诗的基本内容，下面笔者再从整体上来看一下全诗的结构、层次情况。对此，清人王尧衢曾有过分析：

> 此篇是逐解转韵法。凡九解：前二解是起，后二解是收。起则渐渐吐题，收则渐渐结束。中五解是腹。虽其词有连有不连，而意则相生。至于题目五字，环转交错，各自生趣。春字四见，江字十二见，花字只二见，月字十五见，夜字亦只二见。于江则用海、潮、波、流、汀、沙、浦、潭、潇湘、碣石等以为陪，于月则用天空、霰、霜、云、楼、妆台、帘、砧、鱼、雁、海雾等以为映。于代代无穷乘月望月之人之内，摘出扁舟游子、楼上离人两种，以描情事，楼上宜月，扁舟在江。此两种人，于春江花月夜，最独关情。故知情文相生，各各呈艳，光怪陆离，不可端倪，真奇制也。（《唐诗合解》卷三）

从全诗来看，《春江花月夜》确实是大体四句为一意，这与中国古代诗词的体制形式有密切的联系。四句一意，确实是很好的表意的基本单位。但这种分析还不足以细致地看出全诗的结构、层次，因此王尧衢所说的“前二解是起，后二解是收……中五解是腹”，是更进一步地从整体上来对全诗进行的层次结构的把握。笔者赞同王尧衢的这种层次结构分法，只不过他所说的“中五解是腹”还须分为两个层次，即“白云”句以下至“江潭”句为一个层次。当然，有的论者也表达了不同意见，如：

> 划分结构有不同的标准，以意义与表现手法为标准，可以将全诗分为四层。1～5 句为第一层，全部是景物描写，描写作者伫立江边远眺近观的自然景色：海天茫茫，明月一轮，江流宛转，月照花林。6～9 句为第二层，议论为主（6、7、8 句），兼有抒情（9 句）

表达作者的第一重感慨：长江无穷，人生有限，明月永恒，人生短暂。10～15句为第三层，抒情为主，多借景抒情，兼有议论，抒发作者的第二重感慨，即游子思妇的万般情怀。许多人把第15句划入下一层，我以为不妥，因为从意义上看，此句所写仍为游子思妇情怀。这一层与第二层一样，都以设问发端，不同的是第二层是作者自问自答，人物只有作者一人，这一层则是作者在设想、揣摩游子思妇的情怀。也就是说，作者是游子思妇的旁观者，又是他们的同情者、理解者，作者是置身游子、思妇之外的第三人，因为他如此理解游子思妇的情怀以至于仿佛把自己置身其中，而让读者有些眼花罢了。如果把15句划入下层就加强了作者、思妇、游子的关系混乱，而影响对全诗主题的理解与结构的把握。16～18为第四层，写作者而不再是游子思妇，主要手法是描写，作者从遐想、感慨中回到眼前之景。不过，同是眼前之景，第一层和第四层又是不同的，第一层是月初升之景，第四层是月即落之景，透出的时间先后关系也给我们结构划分的启示，而且第一层的景更多客观写实性，第四层则是作者思绪满怀意犹未尽之景。以内容而言，这首诗当然属于抒情诗，但是在抒情诗的背后，总是会透出一个叙述的情节线索（这一点在古体中尤为明显），找到这个情节，有助于我们理解诗歌的结构。本诗给我们透露这一叙述线索的是第一、四的写景和第二、三层的设问。基于以上认识，我们可以对本诗进行通俗的叙事表述：

> 在一个春天的夜晚，作者来到宽阔的江边，望着明月，放眼江波感慨万分，先是感慨人生苦短，继而感慨离情别恋，不知不觉，月已西斜，夜尽情未尽，自己也被感动。[①]

这种理解肯定不全对，比如将第五句纳入第一层次，理由是前五句都是“景物描写”，这个其实不能算是理由，即使是写景，也并不妨碍将第五句并入下一层次，即第五至第八句主要写月。而第十五句划入第三层，也是明显

① 胡晓红：《<春江花月夜>的地域文化缘由浅议》，《安徽文学》2010年第3期。

不恰当，这一句已然转换了视角，即从思妇的抒写又转换回了作者本身的视角。显然，王尧衢的结构层次分析，还是比较中肯的。而从整体来看，全诗又以“白云”句为转折点，自然分成了两个大的层次、结构，关于此点，需要从《春江花月夜》全诗的主题内容来进一步加以探究和确定，详见本书下节所论。

## 第二节　《春江花月夜》的主题分析

张若虚《春江花月夜》一诗，就其所表现的主题来说，学界还是有所争议的。由于审视角度的不同，论者的观点分别形成了一个主题、两（重）个主题或三个（重）主题说。有的论者对此进行了梳理。

> 随着《春江花月夜》审美声誉的不断提升，人们对诗旨诗境的理解不再满足于只是“题面字翻弄”的解释，而力求把握诗之“正意”或诗境的“微妙情思”。明清诗评主要有两种看法，一是“望月思家”的单一主题说，二是顾及前后篇的双重意蕴说。
>
> 单一主题说以明人唐汝询为代表。《唐诗解》卷十一围绕“望月思家”的诗旨对全篇作了逐层解读：“此望月而思家也。言月明而当春水方盛之时，随波万里，靡所不照。霜流沙白，状其光也。因言月之照人，莫辨其始。人有变更，月长皎洁。我不知为谁而输光乎？所见唯江流不返耳！又睹孤云之飞而想今夕，有乘扁舟为客者，有登楼而伤别者，已与室家是也。遂叙闺中怅望之情，久客思家之意。因落月而念归路之遥，恨不能乘月而归，徒对此江树含情也。”清人吴乔持同一见解，《围炉诗话》卷二曰：“《春江花月夜》正意只在‘不知乘月几人归’。”所谓“正意”，当指诗境的核心意蕴，而“不知乘月几人归”，既传达了游子望月思家之情，也蕴含了思妇望月盼归之意。“望月思家”说是有文本依据的，然

而这主要是就全诗后半部分而言，未能顾及全篇；而且，“望月思家”的单一主题虽直截了当，却把“微情渺思”的诗境解说得索然无味。

清代诗评家以更开放的视野提出了双重意蕴说。沈德潜对意蕴的阐释顾及前后两大部分，其《唐诗别裁集》卷五曰：“前半见人有变易，月明常在，江月不必待人，惟江流与月同无尽也。后半写思妇怅望之情，曲折三致。”简言之，前半写望月时思人生宇宙，后半写月下的思妇游子；一轮明月，两种情致，虽分犹合。这虽是一个折中之见，却提出了一种新的阐释思路：《春江花月夜》虽流畅婉转，浑然一体，但在“滟滟随波千万里”的曲折长篇中，不同段落包含不同意蕴，应从节节相生的文本出发，作开放的多元阐释。

对诗境意蕴的探寻确实远未就此终结。闻一多作为《春江花月夜》接受史上最伟大的现代读者，其重要贡献之一，就是以诗人兼哲人的特有敏悟，在这一深沉而寥廓、宁静而爽朗的境界中，发现了具有永恒价值的哲理玄思和生命精神，提出了三重意蕴说。他在《宫体诗的自赎》中写道：“这里一番神秘而又亲切的、如梦境的晤谈，有的是强烈的宇宙意识，被宇宙意识升华过的纯洁的爱情，又由爱情辐射出来的同情心，这是诗中的诗，顶峰上的顶峰。”先是“强烈的宇宙意识”，再升华为“纯洁的爱情”，再“由爱情辐射出来的同情心”，从单一主题，到双重主题，再到这里的三重意蕴，这是对诗境的“微情渺思”所作的最深刻的阐释，不仅包容了前人的理解，更以现代精神深化了前人的理解，赋予了这首唐人青春之歌全新的审美品格和现代人文意味，也为现代读者确立了新的接受基调。①

唐汝询的“望月思家”说，将张若虚在《春江花月夜》中一番精心表现的诗意的美进行了现实的通俗的阐释。从世俗的角度来说，确实如此。所谓“思家”，重点就在于“思人”，如果“人”不在“家”，则作者纵然“思家”，也就变了情味。沈德潜的阐释则将全诗分成了前后两部分，当代的一些论者

① 陈文忠：《唐人青春之歌走向顶峰之路——<春江花月夜>1300年接受史考察》，《东方丛刊》2008年第1期。

也作如是观，比如：

> 从诗的结构上说，《春江花月夜》不是单纯的一部曲，而是有变奏的两部曲。在诗的前半，诗人站在哲学的高度上，沉思着困扰一代又一代人的根本问题，即本体的问题，生死的问题，……与众不同的是，张若虚将这一沉思放到宇宙茫茫的寥廓背景之上，放到春江花月夜的无限迷人的景色之中，使得这一问题的提出，更来得气势恢宏，更令人困惑，也更令人神往。……在诗的后半展示了一个人生舞台咏叹回味着人世间最普遍最持久的见难恒别的苦恼与欢乐。[①]

此外，也有论者认为：

> 张若虚《春江花月夜》"孤篇横绝"，带给人无穷的享受。诗歌的魅力除了行云流水的畅达外，更重要的是在美景的描摹中将两种人类永恒主题——生死主题与爱情主题融入。这两种主题，正是自先秦以来文学作品中不断呈现的母题，融合了初盛唐精神"哀而不伤"的基调与在宇宙意识关照下的生死主题与爱情主题，使得诗歌具有无穷魅力。[②]

确实，从《春江花月夜》一诗的整体来看，是可以分成这样的结构层次的。同时，以此为据确定此诗的两个主题也就顺理成章，只不过后人的阐释较之沈德潜所论，更为具体、到位而已。但这种"到位"并不一定就准确、中肯，比如所谓的"爱情主题"便不确切。从"爱情"角度阐释此诗主题的，还大有人在。

> 由于诗中"江畔何人初见月，江月何年初照人""不知江月待何人"等诗句，思维灵动空澈，想象玄妙机巧，某种程度上表达出作者对宇宙永恒而人生遽促、美景常在而人生苦短、明月长孤而人情难圆的感叹；诗情、画意、理趣水乳交融，达到了形式与内容的高

---

① 周啸天：《卓绝千古的人生咏叹曲——说<春江花月夜>》，《成都师专学报（综合版）》1990年第3期。

② 蒲亨乐、杨宗红：《宇宙意识下两种永恒主题的融合——<春江花月夜>之魅力探讨》，《贺州学院学报》2012年第4期。

度契合与统一。所谓“言情宜迷离惝恍。迷离惝恍，若近若远，若隐若现，此善言情者也。若忒煞头头尾尾说来，不为合作”，全诗可谓“无一笔非景，无一景隔情”，情景互浑，物我交融；物景铺陈，情辞婉转。虽然作者辞章高绝，神思旁逸，偶触宇宙玄机，间悟人生奥理，但可以肯定，这也只应是物理、人情的暗合，是所谓“触类旁通”。若论作者本意原在于此，却很牵强。鉴文赏诗，一方面“诗无达诂”，对言外之旨、味后余甘，是“冷暖自知”的仁者见仁，智者见智；一方面从文艺理论上说，这大概是形象大于思维、大于语言。我们不能因为这里机巧的遐思、余味而否定本诗较单纯的爱情主题——好文章可以铺陈，可以跳宕，可以转进，却不能本末倒置、枝蔓旁溢。应该肯定，爱情、相思与人生、与人生之天地本就千丝万缕地勾连着，本诗只不过是诗人在描写、表现爱情、相思时，优美的文笔于行云流水间，不经意触到了宇宙、人生的理趣之“痒”，而这又益发让诗篇神思灵动、情趣漾然——想此，大概也就是闻一多先生叹赏其“被宇宙意识升华过的爱情”，而盛赞这首诗为“诗中之诗，顶峰上的顶峰”的真意了。①

以上论点除了对此诗的“爱情诗”性质判断还有未到之处，其他各点基本上是中肯的。那么，怎么判断张若虚此诗的主题是否是爱情呢？我们知道，爱情的第一现实要义是男女结合，即在一起，且忠贞不渝，而第一理想要义则是心寄彼此（或单向度的心寄），虽然并无缘分结合。张若虚《春江花月夜》一诗所表现的情感是夫妇谐和而真挚，故不存在后一种爱情“理想要义”的情况。而既然婚姻已然是现实，则也不存在前一种爱情“现实要义”的情况，即男女在结婚之后虽然也仍然存在爱情一说，但却并非第一义（即以结合为根本目标②）了。因此，至少“爱情主题”的说法是不够确切的，即其并非其中最为核心的因素，或者说深挖到“爱情主体”还不够。而上述沈德潜所阐

① 饶自斌：《<春江花月夜>的结构与命意》，《郧阳师范高等专科学校学报》2006年第5期。

② 当然也有最终不能结合的精神恋爱，而不重视结合这种现实的形式，但假若不是因为现实的各种障碍，男女之间最终还是要以结合为心意的。

释的两部分内容，仍然存在内容并非主题的问题，即即使全诗可以分成若干部分、结构、层次，但作为主题，则一定是贯穿作品整体的一个核心要素。同样，闻一多所说的“强烈的宇宙意识”“纯洁的爱情”“由爱情辐射出来的同情心”，其实也犯了这个基本“错误”，只不过这个错误，是论者所犯的，闻一多并没有说这就是《春江花月夜》一诗的三个主题，而只是阐释诗中表现了这些方面的内容、意蕴。当然，闻一多所说的“同情心”并不妥帖，因为从作者即诗中主人公（至少以作者的亲身经历为核心因素）这一点来说，与其说是“同情”，倒不如说是一种无可奈何的感慨，只不过张若虚又将这种感慨做了诗意的升华而已。闻一多从始终看出“同情心”，只是一种“过度阐释”而已。因此，对于闻一多的阐释，我们也不能完全盲从。

此外，今人也有论者主张一个主题说，如以下“穿越时空的永恒主题”说：

> 张若虚的《春江花月夜》以晶莹清丽、超凡脱俗的美丽震撼着古今读者的心灵。诗中清丽的月夜、缠绵的情怀、悠长的江水、邈远的思绪与深邃悠远的理趣、哲思高度融合，诗人借助对春江花月夜的描绘，尽情赞叹大自然的奇丽景色，讴歌纯洁的爱情，把对游子思妇的同情，与对人生哲理的寻求、对宇宙奥秘的探索结合起来，汇成一种情、景、理水乳交融的幽美邈远境界，在迷离的艺术氛围之中，绽放着一个美丽的艺术世界，散发出永恒的艺术魅力。
>
> 《春江花月夜》诗题中，“春、江、花、月、夜”五个字构成了一幅至纯至美的画卷，诗歌的内容又根据情感表达的需要将五种景致进行了内在的有机组合。诗人从多视角写景，既有明月随着奔腾潮水喷薄而出的宏伟气势，也有月照春江、波光闪烁、江流宛转、花草遍生、“流霜不觉飞”“白沙看不见”的神话般美妙境界，淋漓尽致地表达出“春江花月夜”的清幽、明朗、空灵与澄净。诗中的春江，时而江潮连海，时而波光滟滟，时而奔涌万里，时而鱼龙潜跃；诗中的月亮，则宛如一幅幅不同的连轴图，“月生、月悬、月斜、月落，它们表现了时间的推移；又有明月、孤月、藏月、落月，它

们表现了感情的变换”。诗人用独具的慧眼，准确抓住了江、月的形象特征，以夜为背景，描绘出春月照映下的逼真动人的春江花月图，营造出一个纯净、澄澈、迷离、恍惚，细致入微又空阔辽远的艺术氛围……[①]

“穿越时空的永恒”作为一种美好的愿望，肯定是《春江花月夜》一诗所表现出的意蕴之一，但它是否就是此诗的主题？值得商榷。这种美好的愿望解决不了现实的根本问题，诗人不过借此探求生命的存在以及天人关系，但要说这就是此诗的主题却过于武断了，是不确切的。更进一步说，张若虚在诗中表现出了对于宇宙人生相关意蕴的思考和探究，但若说“穿越时空的永恒”是此诗的主题，却未免偏移了诗歌的主要内容，即张若虚上述意蕴的书写不过是为后半部分真正的主题服务的。从实际来说，张若虚是否存在“穿越时空的永恒”这一想法，也是值得怀疑的。按照笔者的推断来看，张若虚是不可能有此想法的，他所有的只是面对浩瀚的宇宙和不尽如人意的人生所产生的无奈和怅惘罢了。而且从意蕴层面来分析的话，所谓“穿越时空的永恒”属于哲理的层次，但《春江花月夜》显然不是一首哲理诗，虽然其中也表现出了非常浓郁的哲理意蕴和特色。而且从论者的具体阐释可以看出，在“穿越时空的永恒”这一个总的主题之下，实际上论者又承认它包含了三个次级主题，即爱情咏叹[②]、人生哲理和宇宙奥秘的追寻。也正因为这个原因，有的论者也就大体从这些次级主题入手来探讨《春江花月夜》一诗的主题，如：

> 张若虚的《春江花月夜》，在完美的结构中给我们呈现出了三重

① 李青云：《江月照千秋 孤篇压全唐——张若虚<春江花月夜>解读》，《鄂州大学学报》2013年第3期。

② 此处论者的归纳是“游子思妇的同情”，不全对，因为《春江花月夜》一诗假如说表现了游子思妇的情感的话，那也是在张若虚本人真实经历基础上的一种泛化和升华，而不可能没有或不写自己的亲身体验，因此用“同情”一语，欠缺斟酌。不过，从“游子思妇”的角度来阐释，至少也证明了此诗若真是对于作者本人经历的抒写的话，那么诗中所写的景物地域和作者的创作地点就不是在一处，如本书前文所论证者。

主题：寥廓静谧的自然美、对宇宙的深刻体验和游子思妇的主题。[①]

此处所说的“三重主题”，实即《春江花月夜》一诗所写的三个方面的内容。那么，这三个方面的内容是否都可以称之为主题呢？笔者以为未必，至少这三个方面的内容从分量上来说不在同一层次。比如所谓“自然美”这一主题，虽然是此诗的重要组成部分，但显然并非核心主题层次，说白了，《春江花月夜》一诗开头所写和渲染的春江、花、月夜等事物所构成的自然美，只不过类似中国传统诗词中“赋比兴”中的“兴”而已。比如《诗经·秦风·蒹葭》中“蒹葭苍苍，白露为霜。所谓伊人，在水一方”这开头两句。只不过，《春江花月夜》一诗中的“兴”显得比寻常的“兴”要长一些而已。

中国古代文论中有所谓“烘云托月”法，如清俞樾《春在堂随笔》卷十有云：“烘云托月画家诀，吟风弄月诗家情。”梁绍壬《两般秋雨盦随笔·诗家烘托法》有云：“《咏方镜》诗云：‘秋水一泓明见底，照来谁有面如田？’不言方而方字自见，此所谓烘云托月法也。”至少在意蕴的层次，张若虚此诗所写的自然景物之美，都不过是一种“衬托”，是为了更好地衬托作者对于人生、宇宙哲理思索和游子思妇情感的抒发，因此“自然美”不可能成为《春江花月夜》一诗的主题。还有一个“终极主题”说是这样阐说的：

> 在我看来，《春》诗除了以强烈的生命意识对自然景观、生存现象进行独特的生命体验和审美观照外，其深刻的思想内涵及审美价值恰恰在她的“第二主题”——即在浅层文本所展示的生命幻象之上，为我们提供了一种更具精神大势和宇宙情怀的“整体语境”中的生存体验，这就是对“无限”和“永恒”的体验。“永恒体验”指诗人立足于大地，目光穿越“个体生命生存境况”而对“整体生存境况”归于形而上意义的生命体验。因此，体验永恒、对永恒的追问和言说，成为诗人的超验之问和终极之问。她使诗人超越一般意义上的“个体生命”沉思而上升到“整体生命沉思”的高度。这里，个体

① 任正霞：《<春江花月夜>组诗的主题分析——兼论初、盛唐诗歌盛衰之变》，《洛阳师范学院学报》2008年第4期。

生命的经验经由诗人的形上思考和言说上升为一种“整体生存话语”，有限的个体生命由此诗意言说获致整体生命的无限性。正是在此向上的目光——对永恒主题的关注中——诗人展示了人面对宇宙和时间而向永恒完全敞开的灵魂之旅。[①]

论者之所以如此认为，乃是基于以下认知：

从《春》诗所涵摄的思想内涵及精神指向来看，全诗分为两大部分：第一部分在形而上话语（空间主题）的层面上展开，着重抒发诗人在历史的整体语境中对时间、空间、宇宙、生命之存在境况、主体状态等人类终极问题的思考，再现了诗对无限、永恒、自由等人文话语的高峰体验。第二部分从空间主题向生命主题，从“人文话语”向“生命话语”转移。诗人贴近“大地主题”，在表达对纯洁生活的热烈向往和对美好爱情的深深祝福的同时，还表达了生命受到“永恒”光芒烛照、提升和净化后的幸福和宁静。[②]

这种认知实际上在一定程度上混淆了内容和主题的差异。而从论者所论的两大主题来看，显然其将“对‘无限’和‘永恒’的体验”看作了两个主题中更深一层的终极层次。如此说来，两个主题一浅一深，深者又涵盖、超越了浅者，完全是可以视为一个主题的。那么问题就在于，论者所说的这样一个终极主题是否确切？解决这个问题，除了本书前文辨析李青云论文时谈及的《春江花月夜》并非一首哲理诗这个因素之外，也可以用笔者刚刚论述过“烘云托月法”来进行观照。笔者认为，该诗以春江、花、月夜为核心的诸多意象的整合而形成的宇宙自然之美，只不过是一个铺垫（兴），然后由这种铺垫（兴）逐渐过渡到作者对于人生、宇宙的一些形而上意蕴的思考——诸多论者（包括闻一多）用“探索”或类似的话语来概括张若虚的这一表现，实际上并不确切。笔者认为此诗的重点不在“探索”，而在“思考”，即并不注重“思考”的结果。若注重“结果”的话，那就是“探索”了。虽然这“探索”也仍然可以

① 刘苏：《体验永恒——论<春江花月夜>的主题思想》，《文史杂志》1996年第4期。
② 刘苏：《体验永恒——论<春江花月夜>的主题思想》，《文史杂志》1996年第4期。

没有“结果”。在中国古代，诗歌作品中用如此明显的抒写涉及宇宙人生一些形而上意蕴的思考的，还真是不多见，最具系统的当属屈原的《天问》。但《天问》语言诘屈，意蕴不易明了，影响了其在人群中的传播和接受。但在规模上却远非《春江花月夜》所能比拟，其情感之磅礴激烈，也与《春江花月夜》形成了极为鲜明的对比。但诗中少见，并不等于中国的传统文化中就少见。实际上，就《春江花月夜》一诗所表现出来的对于宇宙自然的思考、追问，对于整个中国传统文化来说只居于一个相当一般的层次，相较于老庄哲学、魏晋玄学和佛教哲学，实在只能用以管窥豹来形容——甚至可能连以管窥豹也谈不上。因此，我们不能受到闻一多等学者的迷惑，强化了此诗的宇宙意识之类，将其上升为全诗的终极主题。实际上，张若虚从自然景物逐渐过渡到对人生、宇宙形而上意蕴的思考，已然开启了情感上的转折点，即从对自然景物之美的陶醉转入到了忧思无奈之上。而这忧思无奈的核心，就是男女离别之情。因此，显然，前面的两层意蕴（自然景物美和对人生、宇宙形而上意蕴的思考、追问），都不过是对《春江花月夜》后半部分的男女离别、相思之情的一种铺垫、烘托而已！中国古代诗歌的最高境界，都与表现社会民生意蕴相关的（比如屈原、杜甫的作品），其中包含有作者极好的主体思想、精神之个性并呈现出极好的艺术个性。而《春江花月夜》一诗在内容、主体上显然与此无缘。能够在社会民生意蕴之后位列第二位的，一定是男女之情这种意蕴。这个层次中较高的乃是爱情，较低的是男女之情——包括男女结婚之后的感情。而如果用意、情两大要素来衡量文学作品的境界、神味的话，那么社会民生意蕴属于“意”的范畴，但其中必然也包含有极好的“情”的因素，否则就不足以有如此之“意”。但从“情”这一方面来看，它除了主体对社会民生所产生的情，还包括男女之情。综合上述两个视角来看，张若虚的《春江花月夜》既非社会意蕴之情，也非男女之情中最高义的爱情。从“现实要义”和“理想要义”两点的统一层面来看，这个最高义只能是追求爱情这一点，但《春江花月夜》的内容、主体显然并非追求爱情，但这却并不妨碍此诗仍以情为核心来进行架构和表现。唯有这种男女之情才是《春江花月夜》一诗的真正主题和核心内容，而不是自然景物所造成的意境美或所谓的“宇

宙意识”。明白了这一点，对于理解本书第五章对《春江花月夜》价值的定位是非常有帮助的。把握不住“情”这个核心，就无法理解此诗的真正主题。比如有的论者虽然也持三个（重）主题说，但却以“生命意识”为《春江花月夜》一诗的终极根本主题，如“唐初士人张若虚的诗歌《春江花月夜》流传至今，对其旨意，历代主要有家园意识、宇宙意识和自我意识之说。三种说法各有其理却缺乏根基，这个统一的根就在于生命意识。家园意识、宇宙意识和自我意识是士人生命意识觉醒后三个不同向度的深度显现”[①]。这里总结的几种“旨意”即主旨（主题），其中的“家园意识”肯定不对，只看到了诗歌的表面，而不知思念不能等同于家园意识。而论者认为能够统一三者的“生命意识”是“人生于天地之间，对自我生命存在的反思意识。如果说把人与世界的关系划分为人与自我、人与社会和人与自然（宇宙）三种，那么，在中国传统文化语境中，士人生命意识就相应呈现为三个向度”[②]。具体来说则为：

> 首先是生命主体的“自我意识”这个向度。这种“自我意识”表达为生命个体之自觉。没有“自我”的发现，生命意识必然混沌一团。当孔子感慨“逝者如斯”时，当庄子长叹“吾生也有涯”时，对生命个体有限性的忧思已彰显出了这种生命意识的自觉——当然，这种“自我意识”的走向成熟则是经汉魏晋到唐之后的事了。魏晋之前，非没有个体意识，只是比较朦胧，不够鲜明。魏晋之世，社会动荡不安，生命朝不保夕，儒家经世致用的入世理想被现实击碎。儒学衰微，老庄兴起，群体生命的追求让位于个体生命的自觉。余英时指出：“魏晋以下纯学术之儒学虽未尝中断，而以经国济世或利禄为目的之儒教则确然已衰。士大夫于如何维系社会大群体之统一与稳定即不甚关切，其可萦怀者遂唯在士大夫阶层及士大夫个体

① 颜军：《士人生命意识的深度显现——论<春江花月夜>的主旨》，《遵义师范学院学报》2008年第2期。

② 颜军：《士人生命意识的深度显现——论<春江花月夜>的主旨》，《遵义师范学院学报》2008年第2期。

之社会存在问题。就此一角度而言，魏晋思想之演变，实环绕士大夫之群体自觉与个体自觉而进行。”而“所谓个体自觉者，即自觉为具有独立精神之个体，而不与其他个体相同，并处处表现其一己独特之所在，以期为人所认识之意也。”个体之自觉其实就是生命个体自我意识的觉醒。《世说新语》记载的魏晋名士们的特立独行、放诞任性，就是这种个体精神独立的表现。说“魏晋风度”，说“名士风流”，其核心就是个体生命的自觉和自我意识的独立。

如何克服生命个体的有限性？中国传统文化提供了两条路径。一是立足于宗法文化的根基，把个体生命融入于群体生命，在子子孙孙无穷尽的延续中克服个体生命的有限性，这直接促成了“家园意识”这个向度的生成。中国传统社会建立在以血缘关系为纽带的宗法制之上，以“家国同构”作为其基本结构。“家国同构的天下，要治国平天下，需要‘士人’在家和国之间进行流动，在家治家，同时有入仕之志，入国治国，同时有天下胸怀。”孟子说：“故士穷不失义，达不离道。穷不失义，故士得已焉，达不离道，故民不失望焉。古之人，得志，泽加于民；不得志，修身见于世。”（《孟子·尽心上》）修身、齐家、治国和平天下是四而一的。“赴国”与“归家”，在表面的冲突中其实有内在的统一性。“家园意识”由此具有两个层次：一方面，把个体生命融于族群之“家”，这时的“家园意识”就往往表现为“己与家庭”的和乐融融和家族（大家庭）中“黄发垂髫”“怡然自乐”的审美生存追求；另一方面，把个体生命融于民族之“家”——国家，通过“立德、立功、立言”的追求从而达于社会生命之“不朽”。这种对社会历史生命的“不朽”追求最典型的体现出了士人生命意识的特点。

克服有限性的另一条途径是把个体生命汇入到生生不息的宇宙大化生命洪流中，这构成了“宇宙意识”这个向度。秦汉时代，士人的家国意识得到加强，并最终获得了更为阔大的“宇宙视野”。秦朝灭六国，接着是汉朝建立，汉帝国那种包举宇内、并吞八荒

的雄浑与大气，是春秋战国时期奔波于各小诸侯国之间的士人所不能想象和体会的。孔子所倡导的以天下为己任的仁学思想，在汉代获得了一个可供实践的环境。汉代大儒董仲舒从哲学上给这种大一统的社会形式作了说明。董仲舒将气与阴阳五行思想融合，把天地、四时、山岳与人自身结合起来，构建了和汉帝国气象一样宏大的“天人合一”的气论哲学体系。在艺术上的体现则是恢宏气势的汉大赋。在“天人合一”的观念中，人的主体性地位获得了极大的提升，立足于宗法血缘的家园理性让位于立足于天下大众的国家理性。自此，士人的目光才真正从“家”的篱墙上探了出去，他们站在帝国的肩膀上，放眼四顾，看到了宇宙时空的无穷，也看到了宇宙生命的无限与永恒，一种旷世的悲伤和宏大的眼界同时注入了士人的生命意识，汉大赋的恢宏气势和《古诗十九首》的深刻沉痛交织在士人立足于天下的宇宙生命意识中。在中国文化看来，生命是天地自然之本性，宇宙就是一个生生不已的生命整体。“上下四方曰宇，往古来今曰宙”(《尸子》)。“宇”为空间的无限性，“宙”为时间的无限性，正是在这无限的生命时空中，个体生命的自我意识才凸显出来；也正是在这无限的生命时空中，个体生命才能超越有限，走向无限之澄明之境。

对家国的关注就是对自身的关注，对宇宙的发现就是对自身的发现；而“自我意识”的生命自觉又不断加强了“家国生命”和“宇宙生命”的自觉意识。士人生命意识的三种表达互相加强，共同构建，呈现为一种历史的动态过程。这三种生命意识的呈现最初也是最重要的一次整合由魏晋玄学完成。魏晋玄学的集大成者郭象提出“内圣外王之道”与名教自然合一的思想：“夫圣人虽在庙堂之上，然其心无异于山林之中。”“故圣人常游外以弘内，无心以顺有。故虽终日挥形而神气无变，俯仰万机而淡然自若”(《庄子注》)。郭象的努力一定程度上解决了魏晋以来玄学“儒道合”的难题。在魏晋玄学的努力下，儒与道、家与国、群体与个

体、宇宙与自我，获得了比较完整的融合，“家园意识”“宇宙意识”和“自我意识”统一于士人生命意识深度觉醒的这一根基，并从此逐渐形成了中国士人相对稳定的文化心理模式。到了唐代，这种士人阶层作为全社会的整合力量走向完全成熟，其外在标志就是“科举制”的确立。内在标志则是士人生命意识即“家园意识”“宇宙意识”和“自我意识”最终整合的成型。这种成型在唐诗《春江花月夜》中获得了完整的呈现。①

论者这长篇大论式的分析固然不错，但将其强加于《春江花月夜》和张若虚本身，却显得阐释过度了。按照论者的解释，“家园意识”“宇宙意识”和“自我意识”的统一成为士人安身立命的文化心理模式。纵观中国古代文化和文学，这个判断也还算成立，但至少《春江花月夜》一诗显然不是以“家园意识”为要素的。假若其中含有思乡因素的话，那也如本书前文所言，思乡的重点在于思人。而若将“家园意识”进行提升，视为人之作为主体的本体层次的追求的话，那在中国传统文化中，至高无上的乃是“出仕”，这就并非《春江花月夜》一诗的内容，更不用说是重点乃至主题之一了。因为过度阐释而造成对于此诗主题的误解的还有王世海。他认为：“全篇写来，字字珠玑，情韵统贯，处处生新。由春江生出明月，由明月生出相思，由相思生出哲问，由哲问生出妙想；妙想一出，月光铺散，一出游子，一出思妇，但总归离人，处处伤心。月与人互绕，生出无限愁思，也生出几多沉痛。再生一梦，出花出家，内心的思、伤，全然得到最终的呈显。于是，‘我’也放弃了，想开了，在重归于寂寂深夜中，静静观看着月落，观看着海雾，以及江流、春树，再次放眼天地万物，自觉：人生仍有无限路，天地仍有满树情。生不至于沉痛至伤身，死也无所畏惧至天堂。一曲春江花月夜，唱响中国人心声。”②其所谓“人生仍有无限路，天地仍有满树情。生不至于沉痛至伤身，死也无所畏惧至天堂”，乃是典型的主题误读，与张若虚《春江花月夜》一诗所表达、

① 颜军：《士人生命意识的深度显现——论<春江花月夜>的主旨》，《遵义师范学院学报》2008年第2期。

② 王世海：《张若虚《春江花月夜》集评解说》，《中国韵文学刊》2015年第1期。

表现的内容、意蕴不但相去甚远，而且简直是莫名其妙了！而即使是“宇宙意识”说，也有论者表示了不同的意见，如王文生。他首先提出了论证的立足点：

> 细味全诗，我们只能作出一个结论：是离愁，凝成《春江花月夜》。美国诗人爱伦·坡坚定地认为：“诗之本质，即在纯粹抒情。”离愁，即是这首诗的本质。意大利美学家克罗齐写道：“文学批评只需要了解诗人在他的诗篇里表述的真感情。除此以外，其他的东西都是多余的。”认识离愁是《春江花月夜》的真感情，也就品味到了这首诗的神韵。①

诗的本质，正如美学中的“美是什么”的问题，其实是最难解释的一个问题，各人都有自己不同的理解。爱伦·坡和克罗齐的观点，不过是偏颇的一得之见，王氏据以立论，不免显得不够坚实。在此基础上，他梳理了闻一多、李泽厚等人对于《春江花月夜》一诗的一些解读而阐说道：

> 《春江花月夜》是否表现了这种“宇宙意识”呢？这需要首先了解所谓“宇宙意识”是什么。闻一多所谓的“宇宙意识”，其实是西方哲学家的世界观。……完全是西方哲学家对宇宙的认识和感受。且不说这种宇宙意识与主张“天人合一”的中国哲学家对宇宙的认识和感受全不相同，至低限度，在张若虚这首诗里，这样的“宇宙意识”，我们一丁点儿也找不到。闻一多把西方哲学思想和与它毫不相干的《春江花月夜》硬拉到一起，乃是20世纪早期一些受西方哲学影响的中国学者惯于“从文学中寻找理性知识”来评价文学的表现。西方的哲学思想和以理性来评价文学的方法曾经引起中国文学、美学研究者的兴趣，其结果却是造成对中国文学、美学思想的曲解和误导。
>
> 李泽厚读了《春江花月夜》之后，对闻一多的评价作了小小的修正……李泽厚的说法和闻一多的说法有些不同了。闻一多认为《春江花月夜》表现了“宇宙意识”，人们从那里得到的感受是“迷惘”“满足”“渊默的微笑”；李泽厚认为《春江花月夜》表现了“少年

① 王文生：《从<春江花月夜>的解读论中西美学》，《文学遗产》2007年第2期。

式的人生哲理”“某种奇异的哲理”，给人的审美感受是“夹着感伤、怅惘的激励和欢愉”。李泽厚把《春江花月夜》从闻一多的形而上的理式世界放到形而下的现实世界里来；把审美感受由“没有悲伤”的“渊默的微笑”变成“夹着感伤、怅惘的激励和欢愉”；用社会学观点代替闻一多的“宇宙意识”来对它进行分析。这是他和闻一多的不同处。然而他们所秉承的原则和方法又是实质相同的。无论用的是“宇宙意识”，或是“人生哲理”，他们都是用理性作标准来对文学作评价的；无论是闻一多的纯哲学观点或是李泽厚的社会学原理，都来自西方哲学思想体系；而且他们评价文学作品时，都表现出了对西方哲学的浅识和曲解相结合的共同特点。

什么是李泽厚宣传的“人生哲理”？它不是以道德理性来处理人与人的关系的仁学，也不是研究心性义理的理学，它不是古代西方探讨人与自然关系的自然哲学，而是一种以生产劳动为基础来推衍政治、经济制度和意识形态的社会学。李泽厚对这种理论作了错误的理解并把它运用到文学上……李泽厚对《春江花月夜》的解读，就是他的经济决定论在文艺作品分析中的具体应用。他首先指出产生《春江花月夜》的初唐时期的“经济发展”及其“在政治、财政、军事上都非常强盛”；“对外是开疆拓土军威四震，国内是相对的安定和统一”；“一方面，南北文化交流融合”，“另一方面，中外贸易交通发达”。归纳起来，“这就是产生文艺上所谓‘盛唐之音’的社会氛围和思想基础”。然后他在这个基础上想象出了那个时期文艺作品的美感特征：“一种丰满的、具有青春活力的热情和想象，渗透在盛唐文艺之中。即使是享乐、颓丧、忧郁、悲伤，也仍然闪烁着青春、自由和欢乐。这就是盛唐艺术，它的典型代表，就是唐诗。”李泽厚按照经济决定文艺的“结构方程”，给《春江花月夜》贴上标签，宣称他从这首诗里发现了一种奇异的美感，它是“夹着感伤、怅惘的激励和欢愉”，“带有某种人生的感伤，然而它仍然是那样快慰轻扬、光昌流利”。可是无论我们怎样沉浸浓郁、含英咀华，也不能从

这首诗里品味到这种有些怪怪的美感。张若虚这首名诗从开始到结束，都是借春来春去、江涨江落、花开花谢、月盈月亏、夜复转夜的自然变化、环转交错、换景移情，来抒发恼人千古的离愁别绪。人生最苦是别离。这别离却发生在不同时代、不同阶层、不同个性的人们身上。……在古今文学作品里，离别引起的感情是愁、是恨、是苦、是悲、是相思、是惆怅、是眼泪、是摧人心肝、是断人愁肠，却从未读到像李泽厚所说的那种感伤带着激励、怅惘伴着欢愉、人生感伤与快慰轻扬混在一起的奇异美感。李泽厚说《春江花月夜》表现了这样的美感，完全是他按照唐初经济发达必然出现奋发上扬的审美意识这个“结构方程”演绎出来的，是他悍然不顾这首纯是离歌的诗的内容而把这种“奇异”的美感强加于它的。①

可以说，王氏对于闻一多和李泽厚阐释方式的质疑是有一定道理的，至少就李泽厚的阐释来看，有些显得阐释过度了，确实强加给了《春江花月夜》一些额外的内容。虽然这些内容确实也为此诗的创作奠定了某种基础，但这种基础在此诗中有多少体现或对此诗影响多少，却又是另外一回事。闻一多的“宇宙意识”说假如不较真地继续深入，而只看作我们理解此诗的一个信息的话，那么对于解读此诗也是有益的，而不必如王氏作如此反驳。至于王氏所定性的此诗“纯是离歌的诗”，主题是“离愁”，则已近剥落繁华、直指核心了。假如将这离愁更加限定为男女之间阻隔两地的相思之情以及由此引起的诗人对于人生的思索，则就更加确切了。毕竟，离愁也并不都是写男女相思之情的，此外也还有乡愁之类的主题的。假如再由离愁而联系到张若虚未必非常如意、完美的人生（生命存在状态），那就更好了。

至于上文所述颜氏所说的张若虚此诗中表现出来的“自我意识”，其实也并不明显，因为他是代替整个人类泛泛地来思索、追问宇宙自然现象和人的生命存在本身的。而真正的“自我意识”是需要强烈的个性品性的。即使是“宇宙意识”，也不过是诗中抒发的男女之情的一个铺垫、衬托。假若非得按

① 王文生：《从<春江花月夜>的解读论中西美学》，《文学遗产》2007年第2期。

照论者所阐释的那样，用士人的“生命意识”作为最本体的层次并彰显为作品的主题，那么更合适的显然是陈子昂的《登幽州台歌》一类：

前不见古人，后不见来者。

念天地之悠悠，独怆然而涕下！

陈子昂虽然有入世、济世的情怀，但却无所出路，找不到自己真正的“家园”（即安身立命之所）。全诗洋溢着对天地自然的探求和追问，而且这探求和追问是没有结果的，无限悲怆悲壮之情溢于言表，至于无极！而之所以如此，则是因为陈子昂本人强烈的“自我意识”。短短四句诗容量广大，思力深邃，悲情洋溢，姿态磅礴，充分彰显了作者作为主体的生命存在和生命意识。但这种境界在《春江花月夜》诗中是没有的，因此，在阐释文学作品的时候，既要知人论世，也不能过度溢出作品本身所构建的“世界”的范围去作一些过度阐释。而持三个（重）主题说的论者还有这样一种独特的视角——“全诗向读者展示的是一幅从对人类童年的讴歌，到中年的沉思与叩问，再到暮年的孤寂与苍凉的全景图。其中蕴含了丰富的人生哲理和深刻的启示义。”[①]具体来说如下：

在诗总体结构上，从诗题来说“春江花月夜”可分为三组意象：“春江花”是第一组，对应着人类的童年和青年；“月”是第二组，对应着中年问月，象征着人类沉思的中年；“夜”是第三组，寓示着人类凄凉黯淡绝望的暮年。全诗从空间结构上来说是“大海——长江——回乡”，暗示象征着人类从大海诞生的童年，在江边叩问沉思的中年，叶落归根、回归故土的暮年。从时间结构上来说，是从月生到入中天到月落，同样也对应着人的一生中的童年、中年、暮年三阶段……

这首千古绝唱的第一层深刻的内涵——它象征着人类的童年，它隐喻、暗示、蕴含着、也淋漓写尽了人类的童年，生命之初的一

① 刘忠阳、刘勇强：《对<春江花月夜>的文本结构分析》，《石河子大学学报（哲学社会科学版）》2002年第4期。此文为李忠飞《回忆、追问、感伤——<春江花月夜>》（《北方文学（下半月）》2012年第9期）所抄袭。

切特征。它是对生命之初生的礼赞，它是对人类童年深情的回眸，它是对生命最美好春天的讴歌。当然它所涵盖的时间段又不仅止于童年，它还包括少年、青年。总之这八句话第一层写尽了生命之春，生命的花季的一切美好。人所共知，人类不论是他的童年、少年还是青年，都具有一个共同的特征：那就是单纯、混沌、皎洁、美丽……

中年的特征自然是成熟的深思与深思的成熟。诗人对这一年龄段与时空段特征的揭示与描写仍然是围绕着“月”这个中心意象来进行的。在诗中的第一层次里，“月”象征着生命。在这第二个层次里，“月”则变成了思索、叩问的对象。实际上人类的一切思索和叩问最终都是针对生命的。因此他在这里的问月也就是问生命……诗人借问月问天而对人类的生命、来历、渊源进行终极追问。这其实就是最终极的哲学追问的文学艺术的翻版：我从哪里来？又到哪里去？我是谁？我何为？这样的追问也是对人类的终极关怀。在这一点上，艺术与哲学以及宗教都是殊途而同归。……他只引导、只暗示、只象征，而不作任何正面的解说和诠释。最后一句“但见长江送流水”，既是一种意味悠长的暗示，又传达出一种淡淡的感伤。这种感伤既源于对生命和宇宙的叩问不得确解的苦闷，又来自人类理想之舟总是难以抵达彼岸的忧郁和哀伤。而这话语所暗示的不仅是人类生命长河生生不息，而且也寓示着人类的追寻和叩问永远无穷期。

总之，在这里诗人抓住了人生中年最显著的特征——“深思”这个侧面来对人生的这个最成熟的阶段进行展示和描写，继承屈原的“天问”，对明月对宇宙进行质询与妙疑，以哲理、哲思为核心，以人类对永恒未知的茫然与追问为内质，对世界的本质、对人生的意义进行终极追寻；并再一次展示了时空的交汇，天上地下、人间宇宙、生命明月，你中有我、我中有你，浑然一体水乳交融，达到了一种很高的艺术境界……

关于诗的这最后一层二十句，诗虽然写的是汉乐府尤其是宫体诗的常熟旧题的游子思妇，但我们可以明白无误地感受到作者在这

里不是为写游子思妇而写游子思女，而是再次以象征的手法，以感伤为重心、以期待为归宿，淋漓写尽了人生甚至整个人类暮年的孤寂与苍凉。人生的暮年最显著的特征是心理与精神上感到深深的孤独、落寞、感伤、凄凉、无奈、绝望、心死。[①]

这种观点已经超出了过度阐释的范围，而是真正的曲解了。诗中明明没有任何有关人生童年、中年和暮年的痕迹或信息，论者却能阐释出如此大论，也真可谓别出心裁了。说人生的暮年孤独、落寞、感伤、凄凉、无奈皆或有之，张若虚此诗中也表现有类似的情感，至于说绝望、心死，那是绝对没有的。如此强加于《春江花月夜》的阐释，不知作者复生，当做何感想。也有论者继续着这样的过度阐释乃至误解、曲解，但其解读、阐释方式确是相当随性而唯美的："就《春江花月夜》而言，前半篇若仅仅理解为是传统意义上的诗人对大自然美景的描绘、刻画，哪怕就是意境的营造，我都觉得是唐突了诗人，误解了文本。为什么我们不能看出那所有的描绘都是诗人心灵的困顿、聚焦、选择与沉淀？因为，'心外无物'，我们怎么可能要求诗人会对他没有感受到的事物用心描摹呢？而后半篇所谓人生图像的勾勒、男女离愁别恨的抒写更不仅仅是代言，肯定同样投注了诗人自己的人生经历、情感选择，并且就心路历程而言与上半篇完全是一脉相承的。我们完全可以把它当作诗人迷茫中的反思、觉醒。若上半篇侧重于诗人对大自然的被动感应，那么下半篇就是诗人明了自我真正所需之后所做出的主动选择和臣服。有伤感，更有达观、和解。我们明显感觉一夜之间诗人真的成熟了，也更有担当了。一句话，《春江花月夜》何不这样解读？"[②]如果说前面有的论者是极力想要从"宇宙意识""生命意识"等终极层次角度论证、阐释《春江花月夜》一诗的美和意蕴的话，那么以下这种思路则相当于对终极价值和意蕴的"解构"，或者是一种"读者再创造"：

---

① 刘忠阳、刘勇强：《对<春江花月夜>的文本结构分析》，《石河子大学学报（哲学社会科学版）》2002年第4期。此文为李忠飞《回忆、追问、感伤——<春江花月夜>》（《北方文学（下半月）》2012年第9期）所抄袭。

② 温左琴：《那时明月曾照我——<春江花月夜>何不这样读？》，《名作欣赏》2013年第5期。

那是我们年少时所做的一个梦！那是你我密无人察的一段私情！那是我对你深刻的爱恋！那更是我在滚滚红尘中、穿破重重迷雾，寻找你、也觅得心灵皈依的一个契机！仿佛是天意，那日，远离亲人、爱人的我，仍在舟车劳顿中，日暮途穷时，终于停了下来，就在长江边随意驻扎。多年的分别、漂泊，我不止模糊了你的容颜，我甚至忘了我还爱着你！日日奔走在人生的旅程上，日日周旋在陌生的人群中，我是真的寂寞了，我亦真的倦怠了！我不知这样的人生还有什么意义？离开家、离开你时，我热望中的一切大都已经破灭，即便偶不展现在眼前的也不曾给我带来太多的欣喜，我原已耗尽了我所有的生命热情！我如今是身心俱疲，辛苦挣扎于人生的途程，我不知我的生命该归往何处？尘世中太多的牵绊，我又该如何放下？神思恍惚中，我独自游走到江水边。我突然发现今晚的江水特别浩荡，一浪涌过一浪、一波高过一波！今晚的江水似乎又特别阔远，感觉中已经和大海连成一体。难道我漂泊在外的又一个春天已经来到了吗？想象中，江水上游的冰雪定然在不断地消融，那刚刚获得生命的江水正稀里哗啦、欢蹦乱跳地奔向自己人生的旅程，也奔向大海。我来不及再做他想，已看到一轮明月随着那不断涌起的潮水生起，那熠熠清辉洒在奔流不息的江波上，更见灿烂明艳！如此，哪一处春江不在它的朗照之下！那江水曲曲弯弯绕过春之原野，滋润着花草树木，一切都生机勃勃！然而，此刻，当月光同样照在花林上时，感觉中那白日争奇斗艳、芳香撩人的奇花异木就像笼上一层薄薄的水雾，迷迷蒙蒙，不只辨不出颜色，就连那气味似乎都荡然无存！此刻是如此的幽静、空茫，甚至连空气中的水汽都不觉得它在飞舞，沙洲上，偌大的一片白沙似乎也不再存在。只觉得江天一色，没有任何尘杂，在那长天渺茫处，高悬着一轮明月，是那样的皎洁、明亮，又是那样的孤傲、安详！我的心中充满了渴慕、期盼，我不由得追问：今日明月照着我，可江畔是何人初见月？江月又是何年初照人？然而，没有答案，我亦只能这样自慰自安：

多年以后，即便我真已被扰攘的红尘所湮没，我当不会忘记，那时明月曾照我！而像我一样能够看到月亮的人肯定自古就有，以后也会有之。那么，即便我的存在是短暂易逝的，但人类作为一个整体，它的存在却是绵延久长的，就此而言，我们人类可不就与那年年相似的江月得以共存，得以永恒吗？万物既都有情，那么，江边的月亮千万年来她都在守候、等待什么人呢？我只看到长江不断地送走东流水，似乎永远都不会停歇。那么，在生命的洪流中，我究竟该抓住点什么呢？何处又是我的归程？我突然想起像我这样漂泊不定的游子，在那离别的时刻为什么是那样的哀愁！是什么让我们如此牵挂、如此系恋呢？青枫浦一别，一叶扁舟载我在人生的激流中独自飘荡，留下的是明月楼上你那无尽的相思。那么，今晚又有多少人上演着同样的人生悲剧？可怜楼上那月儿徘徊不定，它在抚慰我那亲爱的人吗？我的你无心妆容，妆镜台前不见你的身影，妆镜台里却是月的垂询。这月光似乎无所不在，它不断地撩拨着相思的人，我亲爱的你是那样的无助、悲哀！你想赶走这恼人的月亮，可是玉户帘中，你无处遁迹，索性就去庭院里、就去江水边捣洗衣服吧！但那月儿仍然不依不饶地追随着你，捣衣砧上拂了还来。此时此刻，我们俩相思、相望，却无法相聚、相守！有什么办法呢？我只愿自己变成一片月光，流照、安慰千里外的你。我仰望长天，却看到一只孤飞的大雁，大雁它不是擅长传书达信吗？它能否为我传递消息？可我看到的是什么呢？飞得最高的大雁竟也飞不出眼前的这片月光！就像此刻的我，还是算了吧！或者另作它想。低头沉吟时，却又发现鱼儿在江流中雀跃。鱼传尺素，或许可让鱼儿带去我的相思。但那鱼儿跃来跃去，不过也只是泛起了点点波纹，江面很快又归沉寂。为什么它们都像我，被自己身处的环境束缚、限制。那我，究竟该怎么办呢？昨夜明明地我梦到那怒放的花儿落了，却落在幽静的闲潭，无人知晓，春要去了，远游的人儿为什么还不归家？江水流春，流去的不仅仅是大自然的春天，更有我的青春、我的爱恋

> 啊！那月儿再美、再有情，它却也是不断地向江潭落下。斜斜的月亮此刻已被浓浓的海雾遮蔽，碣石潇湘天各一方，你我之间还有无限的路要走。但我既已明白、既已觉悟，我将无惧这些，只要出发，我总能找到归家的路，总能见到相思的你。因为这个世界上只有你知我、爱我、信我、托我；也只有我懂你、惜你、守你、护你啊！今天晚上，像我这样幡然醒悟的究竟有几个人？又有几个人能够乘着这月亮踏上归程？我眼前所见到的是落月摇情、满树生辉。我感觉自己重新充满了活力，充满了能量，也充满了可能。因为我的爱你，我也同样爱上了这整个世界！也许，生命本该如此。①

这种带有明显而强烈的现代社会男女之情色彩的阐释，分明是论者在阐释向度上的“穿越”！既然是穿越，自然可以作此阐释，但也正因如此，却和张若虚及《春江花月夜》一诗关系不大了。这种阐释颠覆了《春江花月夜》一诗所奠定的游子思妇的基本格调、氛围，变成了男女曾经的“私情”的解读，而诗的内容也就变成了男子对于“私情”的回忆、获得的慰藉乃至顿悟，乃至要“踏上归程”。对于此种阐释，本书不妨聊以存录，就不展开多加论辩了。当然，这种阐说、赏析能够常给我们一些启示，在文本解读上要打破既有思想观念的束缚，力求出新，因此从方法论角度来看还是很有意义的。只不过此类解读假如让作者本人见到，该情何以堪。

此外，也有论者对《春江花月夜》一诗的情感基调做了探讨，核心是张若虚此诗是否含有“悲伤”的情感：

> 20世纪80年代初，著名美学家李泽厚先生在《美的历程》里除了赞同闻一多先生的主要看法之外，还对他的一个观点提出了不同的意见：闻一多认为此诗“没有憧憬，没有悲伤”，李泽厚则说：“这诗是有憧憬和悲伤的。但它是一种少年时代的憧憬和悲伤，一种‘独上高楼，望尽天涯路’的憧憬和悲伤。所以，尽管悲伤，仍感轻快，虽然叹息，总是轻盈。”现在几乎所有的人都认为这首诗确实是有憧

① 温左琴：《那时明月曾照我——<春江花月夜>何不这样读？》，《名作欣赏》2013年第5期。

憬和悲伤的，但它为何“尽管悲伤，仍感轻快，虽然叹息，总是轻盈”呢？李泽厚是这样解释的：“它上与魏晋时代人命如草的沉重叹息，下与杜甫式的饱经苦难的现实悲痛，都决然不同。它显示的是，少年时代在初次人生展望中所感到的那种轻烟般的莫名惆怅和哀愁。……人在十六七或十七八岁，在似成熟而未成熟，将跨进独立的生活程途的时刻，不也常常经历过这种对宇宙无垠、人生有限的觉醒式的淡淡哀伤么？它实际并没有真正沉重的现实内容，它的美学风格和给人的审美感受，是尽管口说感伤却‘少年不识愁滋味’，依然是一语百媚、轻快甜蜜的。”很显然，李泽厚先生是从时代的角度用比喻的方式而不是用具体的文本分析来说明张若虚的《春江花月夜》为何会给他“轻快”“轻盈”“轻烟”般的感受的，而且，也许是因为要在一本小书里谈完几千年的美学流程的缘故，他对《春江花月夜》的说法今日看来未免过于简约，有点“得鱼忘筌”的味道……

现在我们发现李泽厚当年对《春江花月夜》的分析不唯是过于简约，还有点笼统了。这样，我们的结语就得把他的话分开来说了：张若虚的《春江花月夜》虽有宇宙永恒、人生短暂的悲伤、叹息，但仍让人感觉轻快、轻盈，只是一种“轻烟般的惆怅和哀愁”，其原因主要是诗人采用了几个略带调侃式的语词，并运用了顶针手法，使几个句子间的语词与语词环环相接，诗句读之如行云流水；诗中有“相思相望不相亲，天为谁春”（纳兰性德《画堂春》）的凄凉，但人们读后得到的感觉却是“虽然悲伤叹息，总是轻盈”，只是一种“轻烟般的惆怅和哀愁”，其原因主要是诗中使用了不少指向轻盈、轻淡、轻柔的语词或意象，尤其是用轻柔、皎洁而又如梦如烟的月色将一切进行消融、化解，使之透出一种空灵的气息，充满了梦一般的轻盈飘逸。法国的丹纳在《艺术哲学》中说：“艺术家在作品中越是集中能产生效果的许多元素，他所要表白的许多特征就越占支配的地位。”丹纳所谓的“元素”主要是指“人物”“情节”和“风格”，主要是针对叙事作品和绘画艺术来说的，其实这也适合于诗歌，

只不过在诗歌里“元素”是指语词、意象之属而已。[①]

那么,《春江花月夜》一诗是否如闻一多所言,“没有憧憬,没有悲伤”呢?先说“憧憬”,诗中肯定是有“憧憬”的。诗人费许多笔墨描绘这样一个以唯美、纯情的“春江”“花”和“月夜”为核心意象的图景和意境,正是充满了对美好人生的向往和憧憬,而在现实中,男女却阻隔两地,彰显了人生不完美的一面,因此诗的后半部分抒情及所涉及的男女相思之情,才能成为此诗的主题内容。因为人生的不完美,我们就更应该珍惜当下,更应该以良好的心态面对此时此刻、此情此景,而不能因为这些不完美而看不开。看不开的结果,自然就会引发“悲伤”“哀恸”之类的情绪。在《春江花月夜》中是没有类似强度的负面情绪的,但诗中是否就没有一点负面情绪呢?当然也不是,诗人对景伤情,充分咀嚼和回味着人生的不完美,而深深无奈。通过此诗后半部分浓墨重彩的对于男女之情的抒写,我们分明可以发现诗人因在现实中无力解决两地阻隔这个根本问题而显得忧伤。但忧伤被春江花月夜的美景和意境冲淡了。因此这忧伤是深深的,又是淡淡的,虽然也是挥之不去的。但“悲伤”并不等于“忧伤”,这是我们必须深刻地体认的。我们只承认《春江花月夜》一诗是“忧伤”的,而不是“悲伤”的,更不是“悲情”的。因此,如果要评价闻一多“没有憧憬,没有悲伤”这句话,那么前半句绝对错了,后半句则对了一半。“没有悲伤”是对的,但却有忧伤和无奈,不能用“没有悲伤”之类的话语完全抹杀此诗背后所流露出来的这种忧伤和无奈的浅度的深层的情感。“没有憧憬,没有悲伤”这两方面内容合起来看,似乎诗中所表现出的情感或作者本身的情感是平淡乃至于冲淡的,这就不符合《春江花月夜》一诗的艺术境界了。如果说要更为精准地加以形容的话,那么此诗所体现的情感或许是趋于平淡或冲淡的,但在达到最终趋于平淡或冲淡的境界之前,作者用了这么长的篇幅来进行写景抒情,是绝对不能将此最终趋于的结果直接等同于诗歌的内容本身的,从而将其中最精彩也是最值得关注的过程这一重点忽略掉。

---

① 朱明秋:《<春江花月夜>释疑》,《桂林师范高等专科学校学报》2008年第1期。

闻一多之所以有“没有憧憬，没有悲伤”的概括，未免受了诗人纯情唯美情绪的影响，是不可以当作定论的。诚如有的论者所言：

> 《春江花月夜》一诗，盛名之下，激赏者多，但于最后结尾两句的妙处，是更该探幽烛微的。这里倒不是说它有什么炼字之工或锻句之巧，但寄情之妙，则一如开篇，颇值一书。游子羁旅淹留，天涯路远，面对水去、雾起、月斜、春尽，情动于衷，该是凄迷感伤，甚至怆然泪下了。若真这样结句收尾，也应算是顺水推舟、水到渠成。但反过来想，果真再这样将“碣石潇湘无限路”的惆怅步步放大，诗情一路走低，文章格调的低沉抑郁就无法挽起了。《春江花月夜》中，诗人是到了最后，心念忽转，悠然“荡开一笔”：该有多少有幸的有情人能得遂人愿、抛却俗务，正星夜奔归（“不知乘月几人归”），他们在这春江夜月的归途中，一定心欢神悦、身轻脚快，面对这一般无二的春江夜色，怕不会象我这样凄清孤苦吧（“落月摇情满江树”）！艳羡之情，将归之盼，不觉又将相思的凄苦与失望轻轻化开。这种“由爱情辐射出来的同情心”所牵系的憧憬与艳羡，将笼罩在诗中的“惆怅”之感、“哀怨”之气冲淡、稀释，入乎情理而出乎意料，正是所谓“灵机一现，忽见高格”——尤为重要的是，这种景羡与同情，与前面望月羡月的总体意蕴又是一脉相承的！①

因此，李泽厚的深入解读是值得肯定的。但可惜的是，李泽厚的解读是基于误解《春江花月夜》的内容而进行的。李泽厚肯定受到了此诗是初唐诗歌作品这一基本性质判断的影响，又迷失在“诗歌随时代的变迁，由宫廷走向生活，六朝宫女的靡靡之音变而为青春少年的清新歌唱”②的想当然的阐释之中，从而以唐诗青春派的风格特征混淆了张若虚此诗所表现出来的人生时段（年龄），以至于与事实相去甚远。李泽厚只看到了人生可能在十六七岁对

---

① 饶自斌：《<春江花月夜>的结构与命意》，《郧阳师范高等专科学校学报》2006 年第 5 期。

② 李泽厚：《美学三书 · 美的历程》，天津社会科学院出版社 2003 年版，第 117 页。

宇宙自然的思索乃至探求，并且在古代这个年龄也完全有可能已婚。但《春江花月夜》诗中所流露、表现出来的男女之情，那种旷远而无奈的相思之情，那种经历了人生之后的沧桑感，却不是人生十六七岁的年龄就可以随便体验到的。何况即使体验到了，这个年龄段的诗人也根本无力用诗歌作如此完美的表达！张若虚创作此诗的年龄，本书前文推断大体在 35 至 40 岁之间，应该是合理的、可信的。

也有论者辨析了“月圆人不圆”问题：

> 理解本诗，“月”是文脉，而“孤”是诗眼——“皎皎空中孤月轮”，一个“孤”字，乍泄天机：“人、月两孤”是诗意关合之所在，也是诗情婉转、诗脉跳宕的基础。有人说这首诗写“月常圆而人不圆”，我认为是不合于诗的。诗中月色虽然美绝，基调却是清泠凄迷；月轮虽圆，却更见孤悬自照。江水永逝，江月长待，区区一“轮”之圆，有什么值得艳羡处？可我们的诗人却因相思难寄，真的对这轮孤月心萌景羡——至少，你还可远远地眺望离人妆梳（“应照离人妆镜台”）——这样，诗人因此更希望自己能借、能随月华去“流照”，一比一念，曲尽相思之苦，捎透同情之心。从这方面说，其笔法和笔意，当不输于李白“举杯邀明月，对影成三人”的孤高自勉。若反而凭此推说所谓“月圆人不圆”，真是南辕北辙了。[①]

李白《花下独酌》一诗所写的月，已然深深染上了主体的色彩，而带有主体的强烈个性了。但在张若虚《春江花月夜》一诗中，则显然尚未到此程度。无论是月还是其他春、江、花、夜等意象、意蕴，都是作为作者身处其中的外在事物（景物）而存在于此诗之中的。作者的重点是以景抒情，而不是将自己的性情、人格或思想、精神这些能够形成主体个性的要素投射到外在的景物之上，因此也就谈不上“孤高”或“自勉”——“孤高”的品性面对的是人类社会或他人，核心是人与人之间复杂的现实功利关系（利害关系），具有强烈的冲突性和矛盾性。而《春江花月夜》全诗冲淡融美，“孤高”之论

① 饶自斌：《<春江花月夜>的结构与命意》，《郧阳师范高等专科学校学报》2006 年第 5 期。

是谈不到的，月这一意象在此不过突出了诗人的孤独寂寞而已。

综上所论，笔者认为《春江花月夜》的核心主题（或说主题的核心部分）是抒写男女的相思之情，而且是婚后阻隔两地的相思之情，不是纯粹的或最高境界性质、意义上的爱情，不是泛泛而论的那种意义上的爱情。其他对自然景物（事物）和人生、宇宙形而上意蕴的思索、追问，乃是对于这个核心主题（或说主题的核心部分）的两层衬托、渲染，不属于《春江花月夜》根本或核心主题的层次和性质。

# 第三章

# 《春江花月夜》与宫体诗的关系及其创造性

## 第一节　《春江花月夜》与宫体诗的关系

张若虚《春江花月夜》一诗，直到明代才逐渐为人所重。就中国古代范围之内的历代评论来看，并不是所有人都认为此诗与宫体诗有着密切的关联。比如对于此诗的接受起到很大作用的明人胡应麟说："张若虚《春江花月夜》，流畅婉转，出刘希夷《白头翁》上，而世代不可考。详其体制，初唐无疑。"（《诗薮》内篇卷三）[①]其论将《春江花月夜》与《代悲白头翁》并列，并做了比较和价值评判，显然是将两者视为同一类作品，而后者显然并非宫体诗。清人管世铭说："卢照邻《长安古意》、骆宾王《帝京篇》、刘希夷《代悲白头翁》、张若虚《春江花月夜》，何尝非一时杰作。"（《读雪山房唐诗抄》卷八七古凡例）此论又增加了《长安古意》和《帝京篇》，四作共同的一个特点，乃其皆为初唐之际篇幅较长的"长诗"，而且艺术成就都较为突出。就程千帆《张若虚<春江花月夜>集评》一文搜集的历代评论来看，绝大部分都没有涉及《春江花月夜》是否是宫体诗或与宫体诗是否有关联的问题，将《春江花月夜》与宫体诗联系在一起的最早的论者，当是清末的王闿运：

> 张若虚《春江花月夜》用《西洲》格调，孤篇横绝，竟为大家。

---

① 程千帆《张若虚<春江花月夜>集评》于胡应麟评论后加按语云："周挺《删补唐诗选脉笺释会通评林》引此条，'初唐无疑'四字作'固初唐高倡也'。"（《文艺理论研究》1982年第3期）

（陈兆奎按：《春江花月夜》，萧杨父子时作之，然皆短篇写兴，即席口占。至若虚乃扩为长歌，秾不伤纤，局调俱雅，前幅不过以拔换字面生情耳。自“闲潭梦落花”一折，便缥渺悠逸。王维《桃源行》，从此滥觞。）李贺、商隐，挹其鲜润；宋词、元诗，尽其支流。宫体之巨澜也。（陈兆奎按：昌谷五言不如七言，义山七言不如五言，一以涩炼为奇，一以纤绮为巧，均思自树一帜，然皆原宫体。宫体倡于《艳歌》《陇西》诸篇。子建、繁钦，大其波澜；梁代父子，始成格律。相沿弥永，久而愈新。以其寄意闺闼，感发易明，故独优于诸格。后之学者，已莫揣其本矣。）（陈兆奎辑、王阎运撰：《王志》卷二《论法诗诸家源流——答陈完夫问》）

王氏明确地将张若虚的《春江花月夜》一诗的性质定义为“宫体之巨澜也”。自此，《春江花月夜》便与宫体诗扯上了关系。王氏大体将《春江花月夜》一诗定位在了“宫体诗”的范围之内，至于此作是否对宫体诗有所发展、变化之类，则未加说明，但“巨澜”之谓作为一种价值判断，肯定了无论《春江花月夜》的艺术成就和境界如何超过前人的宫体诗[①]，都仍然囿于宫体诗的范围之内。陈兆奎的两个按语，则进一步说明了王氏作此判定的依据，当然这也是陈氏自己的理解和阐释。陈氏的第一个按语具体而明确地阐释了《春江花月夜》较之宫体诗的发展、进步，第二个按语则探究了宫体诗的渊源流变。就其论所涉及的语境而言，陈氏至少将宫体诗的源流范围下限拓展到了元代。陈氏所谓的“后之学者，已莫揣其本矣”，似乎是之前他所总结的宫体诗这一派优点的一个反面征象，即后人学习这一路诗的，已然丧失了其应有的长处、特色。这一判断至少表明了两点：陈氏对宫体诗基本持肯定态度，尤其是齐梁之后发展了的宫体诗的“流”。后学虽然未必能够学习到宫体诗的长处、特色，但从这一评判可以推断出，后学的宫体诗仍是有所变化的。姑

① 南朝的宫体诗没有什么太高的艺术成就，因此王氏所谓“巨澜”，绝对不是宫体诗大河之中的一个部分，而是指发展壮大了的“流”之意，“巨”应当作“发展壮大”来讲。之所以如此说，是与王氏根据《春江花月夜》一诗就判定张若虚为“大家”的诗歌史定位分不开的，因为至少在南朝宫体诗的范围之内，没有能够当得起“大家”之称者。

且不说这种变化是否诚如陈氏所言，仅从王、陈两人言论来看，他们的阐释包含了丰富的内容，问题比较复杂，这就需要我们对宫体诗有一个确切的认知，然后才能判定《春江花月夜》与宫体诗的关系到底如何。但王、陈两人的言论，至少有两点可以肯定：两人的言论不但基本梳理了宫体诗的发展历史，而且这种作为及其对《春江花月夜》的这种判断必然受到了《春江花月夜》旧题及前人同题诗作的影响。闻一多后来所谓《春江花月夜》是“宫体诗的自赎”说，受王、陈言论影响很大，继而大大地发挥了两人的言论（主要是《春江花月夜》与宫体诗的关系这一点），并由此作出价值评判。

就学界已有的研究成果来看，对宫体诗的研究还算比较充分了[①]。但对有关问题的争辩比较激烈，仍然难以得出确切而中肯的结论。宫体诗是南北朝诗歌发展过程之中的一个环节，此前有汉魏晋时期诗歌的发展，比如汉末诗歌表现出的对儒家礼法制度对人性和思想的束缚的反拨，对诗歌刚健质朴风骨的追求，以及对于现实社会的反映和对一些人生、哲学问题的深入思考、表现（比如《古诗十九首》）。玄言诗深化了人生、哲学问题的思考、表现，但却是以牺牲诗歌的艺术性为代价的。其中，能够超脱其外的是陶渊明，其将哲学意蕴以人生（人世）诗意的形态做了极好的表现，这是一个特例。玄言诗及陶渊明诗歌对后世诗歌的一个好的影响是促成了山水诗的出现并逐渐发展成熟。而南朝诗歌受到佛学的影响，逐渐重视音韵，出现了“永明体”。中国诗歌也由此走上了格律化的道路。南北朝时期，北方不断受到少数民族的侵袭并不断建立各种政权，长达数百年的战乱使得北方的经济文化遭到极大破坏。随着东晋的建立，南方代替北方成为中国经济、文化的重心。南方富庶的经济环境促进了文化（文学）的发展，而地域文化的特点（北方阳刚质朴，南方阴柔绮丽）也影响了文学的发展走向。南朝诗歌在政权整体偏安的时代背景之下，内容上难以发挥而形式上越来越讲究，终于形成了以绮艳为主的形式主义文风。诗歌格律化未必一定是形式主义文风的体现，但就“永明体”而言，这是带有很强的形式主义文风性质的，这是时代背景使然，毋

① 目前关于宫体诗的研究论文约有百篇之多，硕士学位论文十余篇，博士论文一篇（后出版为专著）。

庸多论。[①]至于“宫体诗”，它当然也带有形式主义文风的特点，但在其发展的各个时期（按照古人的理解，如前文所述的王闿运、陈兆奎），程度是不一样的。而且，对宫体诗，我们也不能仅仅从形式主义文风这一个角度来审视、评价。还是先来看与当时时代不远的人对宫体诗的评述，如《梁书·徐摛传》有云：

（徐摛）幼而好学，及长，遍览经史。属文好为新变，不拘旧体。……摛文体既别，春坊尽学之，“宫体”之号，自斯而起。

《梁书·简文帝纪》有云：

（萧纲）雅好题诗，其序云：“余七岁有诗癖，长而不倦。然伤于轻艳，当时号曰‘宫体’。”

《北史·庾信传》云：

时肩吾为梁太子中庶子，掌管记。东海徐摛为右卫率。摛子陵及信，并为抄撰学士。父子在东宫，出入禁闼，恩礼莫与比隆。既有盛才，文并绮艳，故世号为徐、庾体焉。当时后进，竞相模范，每有一文，字都下莫不传诵。

《隋书·经籍志·集部序》有云：

梁简文之在东宫，亦好篇什，清辞巧制，止乎衽席之间；雕琢蔓藻，思极闺闱之内。后生好事，递相放习，朝野纷纷，号为“宫体”。

从这些材料可以看出，宫体诗本体发展的核心人物是徐摛、庾肩吾，而宫体诗发展壮大的核心人物则是萧纲。从这二人的年龄、关系来看，应是徐摛直接影响了萧纲。“萧纲四岁封晋安王，七岁为云麾将军，领石头戍军事，量置佐吏。此时就是萧纲‘有诗癖’之始。而其‘诗癖’的养成及后来‘宫

① 《梁书·庾肩吾传》云：“齐永明中，文士王融、谢朓、沈约文章始用四声，以为新变，至是转拘声韵，弥尚丽靡，复逾于往时。”因声律的讲究而导致了风格的绮丽，痕迹是非常明显的。归青《南朝宫体诗研究》云：“现在我们要问的是，它们互相间又是一种什么关系呢？我们认为，这两个概念得以成立的标准并不是同一的。如果说永明体更侧重于形式的话，宫体则更侧重于内容。如果我们忽略诗歌的内容特点，仅仅只是就形式格律和风格特征来看的话，那么宫体诗与永明体诗并无本质区别。”（上海古籍出版社2006年版，第13页）

体’诗的形成，又与此时入幕的徐摛和张率有直接的关系。”[①]徐摛为萧纲侍读，这种影响是非常直接的。从时间上来说，“宫体诗开始形成于萧纲入东宫以前，只是随着萧纲入东宫才正式获得了‘宫体’这一名称。更具体一点说，天监十二年（公元 513 年），最后一位永明体的重要作家沈约去世；天监末、普通初，上承永明诗风的柳浑、何逊、吴均又相继病故，萧纲已长大成人。在普通年间诗风再度‘新变’，也是一种合乎规律的现象。”[②]具体来说则是，“从唐人开始，都把宫体诗形成的时间定在中大通三年（公元 531 年）萧纲继萧统被立为太子以后。但是这一说法并不确切。因为《徐摛传》接着说徐摛于此年外放为新安太守，上距萧纲入主东宫，至多不过半年；梁武帝责备徐摛，也应该在外放前几个月。在几个月之内要形成一种诗体，显然有悖于事理。从作品的具体情况来考查也可以证明，宫体的形成要早于萧纲入主东宫。沈约、王僧孺的部分诗篇里，已经见到了这种过于轻艳的风格，不过作为流派来说，宫体诗的开创者是徐摛和庾肩吾。这两位诗人同为萧纲的文学侍从兼启蒙师傅，徐摛在天监八年（公元 509 年）入萧纲府，正好是萧纲自己所说‘七岁而有诗癖’（《梁书·简文帝纪》）的那一年。庾肩吾入府的时间大致和徐摛同时。七岁的幼童如同一张白纸，被画上的图画当然是徐、庾的工笔重彩。徐摛诗今存五首，写作时间都不可考，但庾肩吾和萧纲所存诗作中写作时间可考的，如庾的《和晋安王薄晚逐凉》《和晋安王咏燕》《奉和泛舟汉水》，萧纲的《雍州曲》《东飞伯劳歌》《饯庐陵王内史王情应令》《从顿暂还城》等，都是他立为太子前，有的还是普通年间在雍州的作品，但已经是相当典型的宫体风格”[③]。根据以上资料，可以对宫体诗进行定性：一是相对于以前的诗歌样态来说，宫体诗是一种“新变”；二是宫体诗的范围大体以东宫相关人员为主，与宫廷的范围还并非一致；三是宫体诗的特点是“轻艳”，“轻”是格调、风格，因为没有多少实质内容而呈现出来的一种格调、风格，是“艳”的色彩、风格的一个程度限定，总之，“轻艳”就是介于绮艳和清丽之间的一

① 袁行霈主编：《中国文学史》（卷二），高等教育出版社 2005 年版，第 112 页。
② 曹道衡、沈玉成编著：《南北朝文学史》，中国社会科学出版社 2007 年版，第 187-188 页。
③ 曹道衡、沈玉成编著：《南北朝文学史》，中国社会科学出版社 2007 年版，第 187 页。

种风格样态，即骨子里是艳丽的，但格调上总要表现得高一点；四，宫体诗的内容，就萧纲作品而言，“止乎妊席之间”“思极闺闱之内”，题材范围狭窄，标准的宫体诗题材范围大体就是描写女子之美以及围绕这个主题展开的对其他环境、氛围的抒写；五，宫体诗的影响范围不止于东宫，而广及“都下”，而“都下”之外的范围也会逐渐受到影响，这也是肯定的。但就所能影响的受众而言，以知识分子而论，则为当时文学之士的一部分。宫体诗的创作，根本上是统治阶层涉足文化并以此为娱乐或体现其文化修养的一种方式，重点是“好篇什”，即核心在于创作本身，基本上属于为文而文的“技”的境界，其走向形式主义文风并呈现出绮丽乃至浓艳的风格，也就可以理解了。只有在上述各点的基础上，结合流传下来的宫体诗，我们才能对后人，尤其是 20 世纪以后的论者对宫体诗的理解进行探究。从上述宫体诗的各方面性质来看，王闿运、陈兆奎对《春江花月夜》及宫体诗的理解，就是扩大了宫体诗范围的一种表现。闻一多受到王、陈二氏的影响，在其唐诗研究中对宫体诗做了探讨，在《四杰》一文中，他说道：

> 将卢、骆与王、杨分别的划归了刘、张与沈、宋两个集团后，再比较一下刘、张与沈、宋在唐诗中的地位，便也更能了解卢、骆与王、杨的地位了。五律无疑是唐诗最主要的形式，在那时人心目中，五律才是诗的正宗。沈、宋之被人推重，理由便在此。按时人安排的顺序，王、杨的名字列在卢、骆之上，也正因他们的贡献在五律，何况王、杨的五律是完全成熟了的五律，而卢、骆的歌行还不免于草率、粗俗的“轻薄为文”呢？论内在价值，当然王、杨比卢、骆高。然而，我们不要忘记卢、骆曾用以毒攻毒的手段，凭他们那新式宫体诗，一举摧毁了旧式的“江左余风”的宫体诗，因而给歌行体芟除了芜秽，开出一条坦途来。若没有卢、骆，哪会有刘、张，哪会有《长恨歌》《琵琶行》《连昌容词》和《秦妇吟》，甚至于李、杜、高、岑呢？看来，在文学史上，卢、骆的功绩并不亚于王、杨。后者是建设，前者是破坏，他们各有

> 各的使命。负破坏使命的，本身就得牺牲，所以失败就是他们的成功。人们都喜以成败论事，我却愿向失败的英雄们多寄予点同情。①

然后就是闻一多那篇著名的《宫体诗的自赎》，对初唐诗人们对宫体诗诗风的突破做了系统审视。这样一个审视的基本视角，就是闻一多对宫体诗的定义：

> 宫体诗就是宫廷的，或以宫廷为中心的艳情诗，它是个有历史性的名词，所以严格的讲，宫体诗又当指以梁简文帝为太子时的东宫及陈后主、隋炀帝、唐太宗等几个宫廷为中心的艳情诗。②

从《四杰》一文的理解来看，闻一多显然将初唐四杰包括张若虚乃至整个唐代的歌行体，都一并与宫体诗扯上了关系。从后代文学必然受到前代文学影响这一基本态势而言，闻一多所说的并没有什么问题。以上所引言论实际上包含了闻一多对文学的历时性发展三个阶段的认识：即齐梁至唐太宗为第一时期，宫体诗是被批判的对象。初唐四杰等人建立了“新式宫体诗”，与之相对的是此前的“旧式的‘江左余风’的宫体诗”，此为第二时期。旧式宫体诗的特点是题材范围狭窄、风格艳丽、内容浅薄。新式宫体诗还不算成功，其根本原因就在于它虽在意识、内容上已经截然不同于旧式宫体诗，但在诗歌的艺术性方面还不够成熟，因此没有确立成功的美学典范及风格。四杰之后的其他唐代诗人的成功的类似作品（歌行体的长诗），此为第三时期。这里所谓的“新式宫体诗”，实际上已跟宫体诗没有多大关系了，只是从文学发展的历时性来看，宫体诗是一个必然被涉及的对象（而且是作为发展的对立面出现的）。假如此说还不够明确的话，那么闻一多又在《宫体诗的自赎》一文中对宫体诗进行了严格的界定，则是非常明确了。这个定义逻辑上非常严格，并且表现为广义、狭义两种。从广义上来说，“宫体诗就是宫廷的”，虽然东宫只是宫廷的一个范围。但必须指出的是，宫廷更需要一个冠冕堂皇的姿态，

---

① 闻一多：《闻一多全集》（卷六），湖北人民出版社 1993 年版，第 17 页。
② 闻一多：《闻一多全集》（卷六），湖北人民出版社 1993 年版，第 18 页。

因此宫廷文学向来就是以雅正为主（甚至很多时候这种雅正体现了迂腐和保守的特点）。这一特点可能直到宋代，随着俗文学、俗文化的兴起才有所改变。当然，为了与时俱进，体会享受世俗的快乐，宫廷也会通过各种方式接触世俗的美，比如南朝民歌对宫体诗的影响，南北朝以来西方、北方的少数民族音乐对中原音乐的影响。而东宫，相对来说只是宫廷的一个小天地，主人的个体特质可能会使得这个小天地出现一些与朝廷的整体风格未必一致的氛围，比如宫体诗的流行。广义的“宫体诗”另一个重要特征就是“艳情”，当然这个特征是与狭义的“宫体诗”共享的。而狭义的“宫体诗”，闻一多认识到了其“历时性”性质，即从中国古代文学发展史来看，特指那么几个历史阶段的宫体诗，而不能滥用。从这个意义上来说，除了这几个典型的历史阶段，后世可能还有符合宫体诗特征的诗歌作品，但只要不发生新变，造成广泛的影响，就只能被视为前人所开拓的诗歌品性、样式在后人那里不同程度的继承。这种继承类似一种兼收并蓄的诗歌学习或创作方式、方法，而宫体诗只不过是前人开拓的所有诗歌“资源”中的一种，不能因为后世还有类似的宫体诗，就随意延伸其历史时段。因此，从这个意义上说，宫体诗只是“以梁简文帝为太子时的东宫及陈后主、隋炀帝、唐太宗等几个宫廷为中心的艳情诗”，这个结论还是正确的。从闻一多广义、狭义的定义来看，他对于宫体诗的界定，至少较之陈兆奎是科学多了。宋元乃至以后，宫体诗应该可以确定基本只是一个历史现象了，而再未产生新的发展。

理解了《四杰》和《宫体诗的自赎》中关于宫体诗的有关观点，我们还可以知道，除了上述闻一多所划分的宫体诗发展的三个历史阶段之外，他又在《宫体诗的自赎》中找到了卢、骆失败的案例之外最成功的案例，那就是张若虚的《春江花月夜》。在闻一多看来，《春江花月夜》是一个极具有代表性的诗歌文本，其代表性就体现在：他既完成了卢、骆等人未竟的对于旧式宫体诗的“破坏”，成功摆脱了旧式宫体诗的弊端，建立了成功的、完美的新式宫体诗的诗歌美学典范，并体现出成熟的艺术技巧，艺术性和艺术价值都很高，又不同于之后其他人，如李白、杜甫、高适、岑参、元稹、白居易，这些人在内容方面作了更多的贡献，其中也包含了从整个中国古代诗歌发展

史来看非常宝贵的抒情诗之外的“叙事性”的开拓。从上述资料看来，闻一多对于宫体诗概念的理解基本上是科学而正确的，但问题是他的上述定义或理解还存在两个方面的问题，从而引发了后人的不少纷争。

第一个问题是，闻一多对于宫体诗的定义基本科学而正确，但他在一些具体的表述中却未能够一以贯之地贯彻这种科学而正确的理解，从而使得歧义的产生成为可能。从不同文献的对比来看尤其如此。比如，他一方面在《宫体诗的自赎》中定义宫体诗，一方面又在《四杰》一文中说“我们不要忘记卢、骆曾用以毒攻毒的手段，凭他们那新式宫体诗，一举摧毁了旧式的‘江左余风’的宫体诗”。什么叫“以毒攻毒”呢？意即两者都是“毒”，即同属一类。这个类闻一多虽然界定了新和旧，但却无疑肯定了卢、骆的作品也属于宫体诗的范围，将其作为失败的案例，而且将刘、张的作品视为对其的发展，视为成功的典型。如此，按闻一多的逻辑，实际上是将卢、杨、刘、张等人这类诗作全部纳入宫体诗的范畴里去了。这就与他在《宫体诗的自赎》一文中对宫体诗的定义自相矛盾了，无论是狭义还是广义，都是如此。《宫体诗的自赎》一文中也存在类似的矛盾。闻一多最后总结说：“至于那一百年间梁、陈、隋、唐四代宫廷所遗下的那份最黑暗的罪孽，有了《春江花月夜》这样一首宫体诗，不也就洗净了吗？向前替宫体诗赎清了百年的罪，因此，向后也就和另一个顶峰陈子昂分工合作，清除了盛唐的路——张若虚的功绩是无从估计的。”[①]他明确地将张若虚的《春江花月夜》视为宫体诗，这就和其在文中对宫体诗的广义和狭义的界定产生了矛盾。张若虚此诗的内容，无论广义还是狭义，与宫体诗实际上都是不符的。因此有论者指出：“（闻一多对张若虚的《春江花月夜》虽然评价很高）但是闻先生还是毫不客气地把《春江花月夜》划归到宫体诗的行列，其顶峰也不过是宫体诗发展过程的顶峰而已。也许正因为这顶帽子，使得《春江花月夜》这首诗不仅没获得什么荣耀，相反，却给它带来了厄运。在 1957 年以后的一段时期内，这首诗被视为内容黄色、艺术性高的唯美主义作品，使它很长时间难以抬起头来。此后，许多

① 闻一多：《闻一多全集》（卷六），湖北人民出版社 1993 年版，第 28 页。

教材和论者也都认为《春江花月夜》是宫体诗，格调低下，内容空虚。”“总之，宫体诗是指以宫廷为中心的艳情诗，它兴起于南朝的梁简文帝时期……梁代之后，陈后主、隋炀帝、唐太宗等几代相习而因之。但同时人们也逐渐看清了它的弊害，一些诗人逐渐提出诗歌革新的要求，抵制这种诗风的漫延。《全唐诗话》记载：帝（太宗）尝作宫体诗，使虞世南赓和。世南曰：‘圣作诚工，然体非雅正，上有所好，下必有甚焉，恐此诗一传，天下风靡，不敢奉诏。’诗人张若虚既非宫廷的侍巨，也无宫廷生活的实践，其作品《春江花月夜》更无那种‘轻艳’的内容，所以无论如何不能把它划归为宫体诗。”“关于《春江花月夜》这一诗题，据《旧唐书·音乐志》记载：‘《春江花月夜》《玉树后庭花》《堂堂》，并陈后主作。叔宝常与宫中女学士及朝臣相和为诗，太乐令何青又善于文咏，采其尤艳丽者以为此曲。’据此，可见，诗题乃后主所创，但歌词已亡佚，无从考据。估计可能为‘艳丽’的宫体诗。而张若虚又恰恰是借用了这个题目。这就可能成为后人把它列为宫体诗的依据，错误地把这种仅仅外在的形式上的联系，看作是内在的血肉之间的关系，闹成文学史上的一次误会。”[①]无论从内容还是从风格上来说，张若虚的《春江花月夜》都已然远远离开了宫体诗的阵营。其实，假如闻一多能在文中通篇贯彻其关于宫体诗广义或狭义的定义中的共通因素“艳情诗”或“宫廷”性，那么即使他的定义还存在若干问题，也不至于得出张若虚此诗为“宫体诗”的判断。从这一点上来看，至少在类似的文章之中，闻一多诗人气质的感性发挥是多了些，只不过有些发挥得很好，有些发挥得就未必符合科学而严密的逻辑了。

第二个问题是，闻一多对于宫体诗的定义（无论狭义还是广义），其兼容的根本因素“艳情诗”的判定是有问题的。他实际上是从梁简文帝在东宫为太子时（具体在其他人身上要稍早一些）所形成的文学小团体及其诗歌创作活动这样一个狭隘的视角、范围，概括了后世的宫廷诗。他应该受到了《梁书·简文帝纪》“轻艳”一词的影响，这就未免出现偏差。即从逻辑上来说，宫体诗只有从狭义上讲才是艳情诗，而宫廷诗未必是艳情诗。对此，有的论

① 张殿臣：《〈春江花月夜〉新析》，《松辽学刊（社会科学版）》1992年第2期。引录文字开头括号内的文字，为笔者为补足行文语气、语意所加的内容。

者已经注意到了，并对闻一多的观点提出了质疑：

> 所谓宫体之宫实指梁太子萧纲所居之东宫（即春坊）。因而宫体诗就是指以萧纲为代表，以轻艳为特征的诗歌风格。这与所谓的宫廷诗还是有一定区别的。我们从宫体诗的创作来看，固然其中一部分作品带有宫廷的特征，但大部分作品中宫廷的特征并不明显，特别是到了梁大同以后，宫体诗风靡一时，“递相放习，朝野纷纷”(《隋书•经籍志》)，宫廷与非宫廷的区别就更无足轻重了。这是一。其次，说宫体诗是一种艳情诗，固然大致不错（这是从广义说，事实上典型的宫体诗是体物为主而不及情的，即使一部分表现女性痛苦心理的诗，实际上也仍然侧重在描摹，与一般抒发爱欲心理的情诗仍然有别，团此我以为不如把宫体诗称之为艳诗更恰当）。但是不是只要是写艳情的都是宫体诗呢？如果不是的话，是不是只要加上“以宫廷为中心”这一限定，就能设定宫体与非宫体的界限呢？显然也不能。正如上文已经谈到，在宫体诗中宫廷与非宫廷的区别审实上并不显著，难以作为判别宫体与否的条件。再则概念的界定并不难在明确“中心”，而是难在划定边界（当然这也是相对的，截然分明的状态也是很少有的）。退一步说，即使闻先生的说法可以成立，事实上也有扞格之处。一个简单的例子：梁武帝萧衍创作了不少艳情诗，如《子夜歌》《襄阳蹋铜蹄歌》《白纻辞》《河中之水歌》等等，但他自己却是明确反对作宫体诗的。他曾对徐摛等人热衷于宫体诗的写作深表不满，大加申斥，这说明他自己并没有把他那些艳情诗看作是宫体诗。那么究竟什么才是宫体与非宫体的界标呢？闻先生没有说，看来，闻先生对宫体的概念并没有严密地加以界定，这在对宫体诗的认定上就容易发生偏差。在我看来，区别宫体与非宫体艳诗还需加上这样两个条件：一是这种艳诗还须同时是一种新变体诗。所谓新变体指的是齐梁时期流行的诗歌风格，又称为新体诗或齐梁体。与一般古体诗比较起来，新变体诗大抵篇幅短小，注重声律，

语言既平易流畅，又优美精致。《梁书·徐摛传》中说徐摛写诗“好为新变”，就从一个侧面指出了宫体诗的这一特征，这就可以把宫体诗与一般艳诗包括六朝民歌中的艳诗与梁武帝拟乐府的艳诗区别开来。二是宫体诗又是一种以描写为主的艳诗。我们分析萧纲等人的宫体诗可以发现这样一个现象，就是与一般艳诗侧重抒情不同，在宫体诗中很少有直接表现爱欲心理的作品。绝大多数的作品只是侧重于对女性形貌体态的描写，而不及感情。即使有一部分写女性内心隐痛的诗歌，也主要用的是描写手法。注重的是对客体对象的展示，而非主体感情的宣泄。在这种手法里，体现出作者视女性为玩物的玩赏倾向，也是造成宫体待“轻艳”的直接原因。如果我们用这两条作标准的话，那大致就可以把宫体诗与一般艳诗区别开来。换句话说，宫体诗诚然是一种艳诗，但只是一种新型的艳诗，是艳诗中的一个品种而已。然而读了闻先生的文章，我们的感觉是，他基本上是在宫体与艳情之间画等号的，这就把一些从我们眼光看来不属于宫体诗（最多只是受了一点宫体诗的影响）的作品，如四杰、刘希夷、张若虚的诗统统都算作了宫体诗。而如果这些作品特别是张若虚诗《春江花月夜》的宫体性质受到质疑的话，那么闻先生的命题“宫体诗的自赎”也就要受到挑战了。说得直白一点，那就是《春江花月夜》是不是宫体诗？它赎了宫体诗吗？[①]

论者的质疑也算有道理，但若质疑得不成功，也是非常可惜的。比如上述所论，仍然将宫体诗理解为“轻艳”，也属于对宫体诗狭义的理解。论者按照狭义的对宫体诗的理解，将艳情诗与宫廷诗区别开来，实际上是将两者对立起来了，这显然是不对的。从根本的逻辑上来说，即使按照这种狭义的理解，宫体诗也仍然属于宫廷诗的一个品类，阐释这个特殊品类的特色以示独特是可以的，但不能将其排除出去。至于说宫体诗与宫廷诗的区别“无足轻

① 归青：《南朝宫体诗研究》附录四《“自赎说”质疑——读闻一多先生〈宫体诗的自赎〉札记》，上海古籍出版社 2006 年版，第 410-412 页。

重”，肯定也是不对的，理由正在于笔者所说的对于事物独特性把握的需要。再者，论者对于宫体诗和艳情诗的区分，无论是否加上“以宫廷为中心”这样的限定，两者的关系就逻辑外延来说都是交叉的，即宫体诗未必是艳情诗，艳情诗也未必是宫体诗，以宫廷为中心的艳情诗也未必就是宫体诗（比如情感真挚而学习南朝民歌清丽风格的诗，照样可以体现艳情的特点），因此，不能用这样本然的逻辑来推翻闻一多关于宫体诗的定义，两者采取的都是狭义的定义视角。而论者自认为将宫体诗称为“艳情诗”不如称为“艳诗”更为恰当，实则更不恰当了，因为艳情诗和艳诗的逻辑关系是前者包含后者。因为艳诗之艳主要是就其外在形态而言的，而艳情诗既可表现为内在（情），又可表现为外在（艳），但总体上是以内在的情为主的一种征态，完全有语言不艳而情感艳的诗歌作品，而外表艳丽的诗歌作品，其情感则一般是艳丽的，虽然这情感未必是真情实感。再次，论者在论证时采用了萧衍对徐摛不满的例子，但萧衍和萧纲毕竟不同，用俗话来说就是“此处不留爷，自有留爷处”，并不不影响徐摛等人在萧纲身边造成宫体诗这一事实。至于说在上述论证的基础上说“看来，闻先生对宫体的概念并没有严密地加以界定”，则无异于无视闻一多对宫体诗广义、狭义的界定，这是非常不应该出现的现象。何况，既然加上了以“宫廷为中心”这样的限定，就不能下“他基本上是在宫体与艳情之间画等号的”这样的判断。再者，论者得出结论说，“宫体诗诚然是一种艳诗，但只是一种新型的艳诗，是艳诗中的一个品种而已”[①]。在混淆了艳情诗和艳诗的逻辑关系的基础上，又得出了如此结论，简言之，即宫体诗仍然是艳诗（笔者认为艳诗属于艳情的一个方面），虽然它是一种新型的艳诗，这和闻一多的观点实在并无根本的差异，即都以狭义的视角来审视宫体诗，混淆了宫体诗和艳情诗的界限。只不过闻一多的错误在将此狭义的视角扩展到了全部宫廷诗的范围，而归氏则仅在此狭隘的范围内打转而已。两人不过是一百五与五十步的区别。此外，归氏还论述了“应如何客观、公允地评价

① 王顺贵、胡建次：《20世纪宫体诗研究》（《宁夏大学学报（人文社会科学版）》2003年第4期）一文总结归纳了学界关于“宫体诗”义界的几种观点，其中引用闻一多观点时误“艳情诗”为“艳诗”，并将第一类归结为“宫体诗就是艳诗”。

宫体诗”[①]的问题，这也是对于闻一多《宫体诗的自赎》一文中观点的反驳，闻一多在文中是这样说的：

> 从梁简文帝当太子到唐太宗宴驾中间一段时期，正是谢朓已死，陈子昂未生之间一段时期。这其间没有出过一个第一流的诗人。那是一个以声律的发明与批评的勃兴为人所推重，但论到诗的本身，则为人所诟病的时期。没有第一流诗人，甚至没有任何诗人，不是一桩罪过。那只是一个消极的缺憾。但这时期却犯了一桩积极的罪。它不是一个空白，而是一个污点，就因为他们制造了些有如下面这样的宫体诗：“长筵广未同，上客娇难逼。还杯了不顾，回身正颜色。”（高爽《咏酌酒人》）“众中俱不笑，座上莫相撩。”（邓鉴《奉和夜听妓声》）。这里所反映的上客们的态度，便代表他们那整个宫廷内外的气氛。人人眼角里是淫荡：“上客徒留目，不见正横陈。”（鲍泉《敬酬刘长史咏名士悦倾城》）人人心中怀着鬼胎：“春风别有意，密处也寻香。”（李义府《堂词》）对姬妾娼妓如此，对自己的结发妻亦然（刘孝威《郡县寓见人织率尔赠妇》便是一例）。于是发妻也就成了倡家。徐悱写得出《对房前桃树咏佳期赠内》那样一首诗，他的夫人刘令娴为什么不可以写一首《光宅寺》来赛过他？索性大家都揭开了：“知君亦荡子，贱妾自倡家。”（吴均《鼓瑟曲有所思》）因为也许她明白她自己的秘诀是什么。“自知心所爱，出入仕秦宫。谁言连屈尹，更是莫遨通？”（简文帝《艳歌篇》十八韵）简文帝对此并不诧异，说不定这对他，正是件称心的消息。堕落是没有止境的。从一种变态到另一种变态往往是个极短的距离，所以现在像简文帝《娈童》，吴均《咏少年》，刘孝绰《咏小儿采莲》，刘遵《繁华应令》，以及陆厥《中山王孺子妾歌》一类作品，也不足令人惊奇了。变态的又一型类是以物代人为求满足的对象。于是绣领，袖腹，履，

① 归青：《南朝宫体诗研究》附录四《“自赎说”质疑——读闻一多先生〈宫体诗的自赎〉札记》，上海古籍出版社2006年版，第412页。

枕，席，卧具……全有了生命，而成为被玷污者。推而广之，以至灯烛，玉阶，梁尘，也莫不踊跃地助他们集中意念到那个荒唐的焦点，不用说，有机生物如花草莺蝶等更都是可人的同情者。“罗荐已擘鸳鸯被，绮衣复有蒲萄带。残红艳粉映帘中，戏蝶流莺聚窗外。”（上官仪《八咏应制》）看看以上的情形，我们真要疑心，那是作诗，还是在一种伪装下的无耻中求满足。在那种情形之下，你怎能希望有好诗！所以常常是那套褪色的陈词滥调，诗的本身并不能比题目给人以更深的印象。实在有时他们真不像是在作诗，而只是制题。这都是惨淡经营的结果：《咏人聘妾仍逐琴心》（伏知道），《为寒床妇赠夫》（王胄），特别是后一例，尽有“闺情”“秋思”“寄远”一类的题面可用，然而作者偏要标出这样五个字来，不知是何居心。如果初期作者常用的“古意”“拟古”一类暧昧的题面是种遮羞的手法，那么现在这些人是根本没有羞耻了！

> 这由意识到文词，由文词到标题，逐步的鲜明化，是否可算作一种文字的裎裸狂，我不知道。反正赞叹事实的“诗”变成了标明事类的“题”之附庸，这趋势去《游仙窟》一流作品，以记事文为主，以诗副之的形式，已很近了。形式很近，内容又何尝远？《游仙窟》正是宫体诗必然的下场。①

其实闻一多在这里谈及了一个非常重要的问题，即对于文学的评价标准问题。纵观对宫体诗评价、研究的历史，明清（乃至建国）以前基本上是以贬低性评价为主流的，而此后，尤其是 20 世纪 70 年代以后则逐渐扭转了这种态势。“70 年代末开始的改革开放，使文艺从长期的窒息禁锢中解放出来，开始迎来中国的文艺复兴。人们的思想日趋活跃，国外各种理论、观点、思潮不断涌来，为文学研究提供了新的视角与参照。宫体诗的研究也步入了一个新的活跃时期，人们摒弃了单纯用阶级的观点、唯心与唯物的观点去权衡

---

① 闻一多：《闻一多全集》（卷六），湖北人民出版社 1993 年版，第 18-20 页。笔者按：原文所引诗歌作品单独排版，笔者做了改动，一律并入正文行文并加上了标点符号。

文学作品的做法，学者们从诗学史、文学史、文化史乃至美学的新视角着眼，对宫体诗进行全方位、多层面的审视，宫体诗的研究趋于全面与客观。”[①]对宫体诗的客观评价，论者也总结了学界的几种代表性观点：

> 早期的研究中，宫体诗常被研究者们不遗余力地抨击。如闻一多先生指斥道……傅璇琮《闻一多与唐诗研究》中说，由于“闻一多先生是在中华民族正经历生死存亡的大搏斗中进行他的文学创作和学术研究的，这一严峻的环境不仅影响他的诗作，也影响他的学术著作。……激烈的政治、思想和文化上的斗争，使他本来具有的那种诗人浪漫气质，强烈地影响到论著中去，使犀利的笔锋更带有逼人的气势”。认为闻一多先生论述的过激之处是当时的时事使然。
>
> 20世纪80年代以后，大多数研究者开始用新的眼光重新审视宫体诗这“亡国祸水”“不祥之物”，他们不再进行色情、绮靡、形式主义等贴标签式的研究。杨明先生对宫体诗描绘人和物的形象真切、语言明朗自然的特色作了正面的肯定，认为它体现了齐梁诗歌审美观念的进步，“在我国古典诗歌发展史上意义重大”，“它对唐诗的有益影响不仅在于声律、体制以及意象、用语的启发、袭用、点化方面，更在于通过具体作品所体现的这一审美观念的进步”。
>
> 曹旭先生认为，宫体诗是齐梁审美意识新变的产物，他分析了宫体诗审美新变的特征与原因，最后指出新变的意义：宫体诗审美意识新变的意义在于对建安风骨的否定并由此带来诗歌内容、形式上的革新，对唐诗的发展产生重大影响。事实上，汉魏浑成质朴的语言不经过宫体诗的精工打磨，就很难达到唐人字如珠玑的精熟华美的高度。周晓琳认为，宫体诗集中描绘和表现人体美，极大地拓展了审美对象的疆域，这在中国美学史上甚至具有里程碑的意义。宫体诗能够对人体进行审美观照，标志着审美意识的进一步深化以及人们对形式美的感受力与表现力空前地精微和发达。章培恒、曹

① 王顺贵、胡建次：《20世纪宫体诗研究》，《宁夏大学学报（人文社会科学版）》2003年第4期。

道衡等先生既肯定宫体诗在内容和艺术形式上的开拓之功，又指出不足，出语审慎。章培恒《中国文学史》认为，宫体诗的真正缺陷主要在于它大抵是以男性的品赏眼光来描绘女性，而且缺乏民歌中那种率直、大胆、热烈的情感，显得柔弱无力。但尽管宫体诗存在一些缺陷，它毕竟扩大了中国诗歌的审美表现范围，是当代文人追求文学的美感和抒情性的结果，以及梁代文人普遍的“新变”意识的产物。“文学中描写男女之情以及女子的体貌，是一种有价值的美的创造。”……[①]

即使是在越来越肯定宫体诗的学术语境之中，也仍然存在不同的更为客观的声音，这是非常好的。傅氏的观点肯定不对，政治、思想和文化上的斗争是根本性的层次，它们在一定程度上决定文章的气势，但两者并无绝对关系。而且，更进一步说，闻一多的这篇文章也并未体现傅氏所说的这种政治、思想、文化与文章的气势之间的密切关系。价值评判代表作者的思想和态度，而假如在当时的时代背景下，闻一多是如傅氏所说的这样一种思想状况的话，那么他在文中对于张若虚《春江花月夜》这样一首内容上并不与这种时代背景、氛围合拍的诗歌作品的大力推崇，也仍然是不适宜的。而综观那些肯定宫体诗的评价，它们主要是从两个方面来进行审视的，一是在诗歌发展史视域中的新变，一是宫体诗描写的男女之情尤其是女子之美值得肯定，是文学发展过程中的一种进步，深刻影响了后世的诗歌创作。但这些观点或角度就足以反驳闻一多的观点吗？笔者以为未必。从逻辑上讲，这些观点或视角与闻一多的观点不过是并行不悖的关系，不能用其中的一个方面——而且假定是可以认定为立得住的方面或优长——来排斥甚至否定其他另外合理的方面，何况这些方面还未必完全合理、正确。因此，这里就涉及文学的价值评判的问题。对于价值评判而言，最为根本而关键的是要找准、理清评价的“角度”。审视闻一多的评价，可以看出他主要是以诗歌的发展为根本视角，而诗歌的发展在根本上与主体乃至一个时代的审美意识有关，最终审美意识就会体现

① 王顺贵、胡建次：《20世纪宫体诗研究》，《宁夏大学学报（人文社会科学版）》2003年第4期。

到作品的内容上，而内容又在很大程度上决定着风格的样态。根据闻一多的这个评价思路，显然，在宫体诗包括整个南朝到唐初的诗歌发展不理想的态势来说，他并不认为没有一流作品是“一桩罪过”。可以称之为罪过的乃是意识本身，意识决定了作品的内容和风格。在这样一种情形之下，闻一多评价的具体表现是找出了一些宫体诗非常不好的代表之作，用以证明其观点，难道这样做有什么问题吗？何况，就宫体诗的整体来看，“曹道衡指出：‘宫体诗以新变的面貌出现，但一切新变并不意味着进步。’‘在创作倾向上，宫体诗不值得肯定；在风格上，它在秾丽下掩盖着苍白；在形式和技巧上，宫体诗巩固了永明以来在格律、声韵上取得的成绩并有所发展；在内容上，贫乏肤浅是宫体诗的致命弱点’”[①]。从整体上来看，宫体诗的缺陷是大于长处的。因此，文学作品的价值评价的一个绝对不能忽视的根本问题是：假如评价的角度是艺术价值，因这种艺术价值对作者或某个文学流派、集团进行定位，那么审视的优劣兼顾是必然的做法，而尤其应当以优点、长处来进行评价、定位，即看其最高点到了何种位置、何种境界，用这个最高点与前人甚至后人的最高点来综合衡量，然后得出中肯的评价、定位。可以说，这种评价方式，乃是根本依据于作品的创新性（点）以及其作品整体的艺术水平这样一个视角。即以张若虚为例，他所流传下来的两首诗艺术水平相差很大，艺术价值和艺术地位更是不可同日而语，而《春江花月夜》之所以能够使之“孤篇横出，竟为大家”，根本原因就在于这是以作品的质量来进行判定的，而不是数量——只要这质量确实超过了其他诗人的作品，或者超过了同类题材、内容或风格的作品，从而凸显了其独特的价值和地位。这种评价方式，通俗地讲，就是看其到底有多高（高到了什么程度）。与之相对的方式，则是看其有多低，艺术价值的评判可以看其有多高，而闻一多的这种方式，因为关乎审美意识，就必然要看其有多低，即究竟低到了何种程度、境界。因为负面的影响一定是最低最差这些因素最具有代表性，也起最大的作用。一个人做了一辈子好事，但最后却做了坏事，虽说不至于前功尽弃，最后的这个坏事却

① 王顺贵、胡建次：《20世纪宫体诗研究》，《宁夏大学学报（人文社会科学版）》2003年第4期。

是极其严重的。意识关乎主题的思想、品味、格调、品格，关乎这些内容的，就必须要考量其最低的情况到底是怎样的，而不论其艺术价值究竟如何，何况就宫体诗而言，闻一多还是考量了其艺术水平情况的。

对于闻一多评价张若虚《春江花月夜》为宫体诗的“自赎”说，最早提出质疑的似为程千帆，他认为闻一多的相关观点属于误解：

这是因为，在历史上，宫体诗有它明确的定义。《梁书·简文帝纪》云：“雅好题诗，其序云：余七岁有诗癖，长而不倦。然伤于轻艳，当时号曰‘宫体’。”同书《徐摛传》云：“（摛）属文好为新变，不拘旧体……文体既别，春坊尽学之。宫体之号，自斯而起。”《隋书·经籍志》集部序云：“梁简文之在东宫，亦好篇什。清辞巧制，止乎衽席之间；雕琢蔓藻，思极闺闱之内。后生好事，递相放习，朝野纷纷，号为宫体。流宕不已，迄于丧亡，陈氏因之，未能全变。”唐杜确《〈岑嘉州集〉序》云：“梁简文帝及庾肩吾之属，始为轻浮绮靡之辞，名曰宫体。自后沿袭，务为妖艳。”这都是宫体的权威性解释。根据这些材料，可见宫体的内容是“止乎裕席之间”“思极闺闱之内”，而风格是“轻艳”“妖艳”“轻浮绮靡”，始作者则是为太子时的萧纲以及围绕在他周围的宫廷文人如徐摛、庾肩吾诸人。

如果上面所说的符合历史事实，那么，我们就不能不承认，宫体和另外大量存在的爱情诗以及寓意闺闱而实别有托讽的诗是有本质上的区别的。在描写肉欲与纯洁爱情所使用的语言以及由之而形成的风格也是有区别的，不应混为一谈。而王闿运与闻一多的意见恰恰是以混淆宫体诗与非宫体的爱情诗的界限为前提的。……作为乐府歌辞的《春江花月夜》虽然其始是通过陈后主等的创作而以宫体诗的面貌出现的。但旋即通过隋炀帝的创作呈现了非宫体的面貌。而张若虚所继承的（如果说他对其前的《春江花月夜》有所继承的话），正是隋炀帝等的而非陈后主等的传统。作品俱在，无可置疑。闻先生忽视了在隋代就已经萌芽的诗坛新风，而将宫体诗的“转机”

> 下移到卢、骆、刘、张时代，这就无可避免地将庾信直到杨素、隋炀帝等人的努力抹杀了，而同时将卢、骆、刘、张之作，划归宫体的范畴，认为他们的作品的出现，乃是“宫体诗的自赎”，就更加远于事实了。这也只能算是对《春江花月夜》的误解。①

程氏的质疑，从其后学界相关问题探讨的深入来说，至少是促进了宫体诗在某些方面的研究，而且他的质疑至少在学理上是正确的，闻一多并没有严格遵从自己对宫体诗的广义和狭义概念的界定，从而其错误地将张若虚的《春江花月夜》定性为宫体诗。从根本上来说，这种错误渊源于王闿运，程氏所指出的王闿运的错误大体上也是正确的。程氏指出了张若虚等人之前的宫体诗在隋炀帝那里已然转变了风貌而有所进步的事实，但这种进步对于中国古代诗歌的发展而言是微不足道的，还达不到闻一多所说的“自赎”的层次或境界。因此，程氏说“作为乐府歌辞的《春江花月夜》虽然其始是通过陈后主等的创作而以宫体诗的面貌出现的。但旋即通过隋炀帝的创作呈现了非宫体的面貌”，也就不完全正确了。至少他对于隋炀帝创作的评价，就体现了本书上文所批评过的用狭义的宫体诗概念来判断隋炀帝作品的做法，因此认为隋炀帝的相关作品乃是“非宫体”，这是不对的。如果说隋炀帝《春江花月夜》之类的作品呈现出了宫体诗“轻艳”的特征并不如梁代为甚则可以，但就本质上而言，隋炀帝的类似作品仍然是“轻艳”的，例如“汉水逢游女，湘川值二妃”之类的诗句，只不过所作体制太过短小，没有充分展开或其本人根本没有兴趣或能力充分展开而已。正因为如此，所以后世也有论者对程氏的观点提出了反驳。

> 闻一多乃至程千帆的观点，无论闻之以《春江花月夜》为宫体诗还是程之不以《春江花月夜》为宫体诗，显然，他们对宫体诗的理解都是特殊性理解，不是全面的理解。……闻先生所谓的“犯了最黑暗的罪孽”指的是宫体诗中极少数格调低下、流于下品的作品，因之而从整体上否定宫体诗，失之偏颇。……“张若虚的《春江花月夜》替宫体诗赎清了百年的罪。”这是闻一多对《春江花月夜》作

① 程千帆：《张若虚〈春江花月夜〉的被理解和被误解》，《文学评论》1982年第4期。

用的高度评价。其实，闻一多的观点自身就带有矛盾。在《宫体诗的自赎》一文中，他一方面认为宫体诗即艳诗，一方面却把绝对不是‘以宫廷为中心的艳情诗’的许多初唐七言歌行名篇排起队来，认为他们是宫体诗，说他们的出现是宫体诗的自赎。这些作品有卢照邻的《长安古意》，骆宾王的《艳情代郭氏答卢照邻》《代女道士王灵妃答李荣》，刘希夷的《公子行》《代悲白头翁》，而排尾则是张若虚的《春江花月夜》。闻先生的结论即是：“《春江花月夜》这样一首宫体诗……向前替宫体诗赎清了百年的罪。”这种做法实际上将宫体诗的狭义理解和普遍性理解混淆了。……程千帆先生的观点较闻一多进了一大步，他其实是认识到了宫体诗并非一无是处，但在当时的时代背景和马克思主义文艺思想的教育下，肯定宫体诗的价值似乎尚言之过早。他采用的方法是，将宫体诗的范围缩小至那一部分最黑暗的作品，而将更多的有积极意义的作品剔除出宫体诗的范畴，称之为“另外大量存在的爱情诗以及寓意闺闱而实别有托讽的诗”。①

王氏之论，指出了闻一多和程千帆论证的缺陷，自然是有道理的，尤其是指出了程千帆在“宫体诗”概念认知方面的逻辑错误。可惜的是，在最终的结论上，他却又倒退回去了。王氏云：

> 《春江花月夜》是乐府《清商曲词·吴声歌曲》的旧题，《旧唐书·音乐志二》云：“《春江花月夜》《玉树后庭花》《堂堂》，并陈后主所作。后主常与宫中女学士及朝臣相和为诗，太常令何胥又善于文咏，采其尤艳丽者以为此曲。”可见，此调创制之初乃是以艳情女色为描写中心的典型的“宫体”诗。陈后主君臣的原作今已不传。据《乐府诗集》所录，沿用这一旧题的，除张若虚这一首外，尚有隋炀帝二首、诸葛颖一首，初唐张子容二首、温庭筠一首。张若虚

① 王栋梁：《唐代“吴中四士”研究——兼论盛唐吴地诗人群体》，山东大学2005年硕士论文，第44-47页。

之前的作品有五首，其中隋炀帝二首和诸葛颖一首皆为五言四句形同五绝，张子容的五言六句。梁、陈之时，依乐府曲调填词蔚然成风，“隋炀帝既醉心南朝艳曲，故多即其艳曲之声调而填之新词。如《春江花月夜》，陈后主所造曲也，而炀帝填之”。其诗曰：“暮江平不动，春花满正开。流波将月去，潮水带星来。”“夜露含花气，春潭漾月晖。汉水逢游女，湘川值二妃。”诸葛颖的和作曰：“张帆渡柳浦，结缆隐梅州。月色含江树，花影覆船楼。”据此萧涤非先生推断：《春江花月夜》“当亦系当时流行之五言四句体也”。张若虚显然继承了前人。从内容看，所写仍不离春、江、花、月、夜与儿女之情，一些题面以外的词如“平”“浦”“潭”“江树”等等显示着与炀帝及诸葛氏诗的联系，而且意象也有相因的痕迹。正是由于这种渊源，王闿运和闻一多称其为宫体诗，按照今之观点也是十分正确的。[①]

这种结论，实际上在批评闻一多、程千帆两人的同时，将两人观点中的合理性也抛弃了，是不对的。因为仅仅靠《春江花月夜》文本系列的渊源及其意象的类似，就判定张若虚的《春江花月夜》为宫体诗，这是不够全面、客观的。实际上，除了张若虚《春江花月夜》在意象上可能有“相因的痕迹”这一因素外，从《春江花月夜》原初的命名、题旨和其可能涉及的景物（意象）来看，南京、扬州一代的长江所能够呈献给诗人们的景物（意象）大体相同，这也是《春江花月夜》诗歌系列在意象方面存在相似性的一个重要现实基础。大体类似的情景，产生的诗歌作品的情境也是大体类似的，这并不难理解。当然，如本书前文所述，闻一多并没有直接而明确地将张若虚的诗作指称为“宫体诗”。王氏之论，也仍然与程千帆等人的观点类似，犯了笼统的错误。但由王氏所论，我们应该知道，探讨张若虚《春江花月夜》与宫体诗的关系，其中隐含的一个问题是前人的一系列《春江花月夜》作品与宫体诗关系的问题，上述程文认定隋炀帝的《春江花月夜》已然转变了宫体诗的

① 王栋梁：《唐代“吴中四士”研究——兼论盛唐吴地诗人群体》，山东大学2005年硕士论文，第45页。

创作样态。仔细分析张若虚之前《春江花月夜》系列作品文本可知，在具有宫廷背景、氛围的情况下，从隋炀帝开始，包括诸葛颖的和作，已在很大程度上有意识地脱离南朝梁代以来的宫体诗“艳情”氛围，而逐渐回归《春江花月夜》这一题目题旨所应指向的本然状态和境界了。即使隋炀帝的《春江花月夜》仍然有“艳情”的因素，但上述所言趋势也是相当明显的，比如其第一首诗，就纯粹是切合题目的本然渲染。张若虚的先天优势是，从时间上来说，前有“初唐四杰”在长诗方面的尝试和开拓——而且有成功的作品；从地域上来说，则其家乡又是扬州——典型的书写《春江花月夜》这一内容、题旨几乎是最好的地域范围；从个体的生平经历来说则是在外任职，夫妻分离。因此，至少从这三方面的因素来说，其综合的作用乃可能使得张若虚不但能够改造仍然具有宫体诗氛围的前人的《春江花月夜》，而且有可能书写《春江花月夜》这一题材题旨的本然境界，并作出相应的创造性的拓展。而从张作最终的审美效果来说，这些目的都达到了。而且，更为难能可贵的是，此诗虽写男女之情、相思之情，但却不艳，即内容、题材和情感方面可能含有艳的因素，但张若虚在诗中并没有太多地表现出来，而是以人生、宇宙的形而上意蕴与月色象征下的个体孤独的生存境遇冲淡了本来可能艳的内容，而且文字清丽。上述几个方面若有一个因素不具备，都可能产生不了这样的名篇。任何经典作品的产生，从客观的角度来看都是其回应某个主体期待或召唤的结果。只有那个人，即只有特定社会历史背景和特定时代里特定的那个人，才能创造那种作品，而就《春江花月夜》这一题材内容来说，显然张若虚就是那个人，那个特定的最合适的人。

此外，还有论者驳程氏论云：

> 程先生认为闻一多的“宫体自赎”说，实质是“对《春江花月夜》的误解”。误解的原因：一是“把宫体诗的范围扩大了”，二是对《春江花月夜》的创作实际缺乏具体分析。于是他根据现存作品把《春江花月夜》分成宫体和非宫体两类：“作为乐府歌辞的《春江花月夜》虽然其始是通过陈后主等的创作而以宫体诗的面貌出现的，

但旋即通过隋炀帝的创作呈现了非宫体的面貌。而张若虚所继承的，如果说他对其前的《春江花月夜》有所继承的话，正是隋炀帝等的而非陈后主等的传统。作品俱在，无可置疑。”这段话至少传达了三点信息：从现存作品看《春江花月夜》可分为宫体面貌和非宫体面貌类；隋炀帝“是宫体诗的继承者，又是其改造者”，通过隋炀帝的创作《春江花月夜》呈现了“非宫体的面貌”；张若虚继承的是隋炀帝而非陈后主的传统。

把《春江花月夜》区分为宫体面貌和非宫体面貌，这确是一个重大发现，有助于我们认识张若虚《春江花月夜》的双重身份，既源出宫体又超越宫体。问题在于，《春江花月夜》的“改造者”是隋炀帝还是张若虚？张若虚的艺术功绩，是继承了隋炀帝的传统？还是彻底改造了这种传统？答案显然是后者而非前者。

首先，现存隋炀帝的《春江花月夜》并非没有宫体诗的“艳情”成分。如隋炀帝诗中“汉水逢游女，湘川值两妃”两句，字面虽不“艳”，故事却有“艳”的成分。再者，隋炀帝《春江花月夜》属吴声歌曲，为五言四句体式。而后世同一体式的同题作品，不但没有被“改造”过的迹象，反而仍有“尤艳丽者”。明代唐伯虎《春江花月夜》二首：“嘉树郁婆娑，灯花月色和。春江流粉气，夜水湿裙罗”“夜雾沉花树，春江溢月轮。欢来意不持，乐极词难陈”不仅故事艳，字面也艳。相反，后世与张若虚同一体式的《春江花月夜》，从晚唐温庭筠到清代王锡，真正呈现出了“非宫体的面貌”。从温庭筠的《春江花月夜词》，到清人王锡《春江花月夜》，再到《红楼梦》第 45 回林黛玉的《秋窗风雨夕》，无不飘动张氏之作的风调神韵。①

陈氏所论大体不错，但也有一些具体观点不够中肯，比如对于《春江花月夜》一诗的创造性贡献的分析。张若虚只是一个当时最成功的代表，却不能抹杀“初唐四杰”及刘希夷等人的探索和贡献。虽然论者在阐述中并未否

① 陈文忠：《唐人青春之歌走向顶峰之路——〈春江花月夜〉1300 年接受史考察》，《东方丛刊》2008 年第 1 期。

认此点，但“真正‘改造者’”之类的标签，还是很容易让人理解为排除了其他人。至于说林黛玉的《秋窗风雨夕》等后世的作品“无不飘动张氏之作的风调神韵”，也收束了这些作品受到前人影响并吸收其长处的范围，比如除了张若虚的《春江花月夜》之外，《秋窗风雨夕》肯定是受到了前人歌行体长诗的影响的，比如白居易的《长恨歌》之类。论者如此阐述也并无不可，但却容易拔高张若虚《春江花月夜》一诗对于后世诗歌发展所起到的作用的评衡。而假若我们肯定两者之间的这种影响关系的话，那么类似《秋窗风雨夕》这样的诗歌作品，较之张若虚的《春江花月夜》的艺术特色和艺术境界，那是差之甚远了。①

## 第二节 《春江花月夜》的创造性

关于张若虚《春江花月夜》一诗的创造性——这种创造性是相对于前人的诗歌作品而言的，而不仅仅限于《春江花月夜》前人系列作品文本或宫体诗——后者前一节我们已在一些探讨中有所涉及了，本节则从整体上大体梳理一下。笔者以为，作为一首经典名作，张若虚《春江花月夜》一诗的创造性至少表现在以下几个方面。

首先，从同名《春江花月夜》诗、曲的角度来看，张若虚的《春江花月夜》一诗大大提升了音乐所不能表现的人类情感及人生、哲学形而上意蕴更为丰富、复杂、深刻的领域、境界。就音乐而言，《春江花月夜》相传为南朝陈后主所创（应该是君臣的产物），原为乐府旧题，属《清商曲·吴声歌曲》，后来失传。今天所见到的《春江花月夜》则是近代的作品：

---

① 世俗或外行对于《红楼梦》中的诗词评价较高，而笔者则对其评价不太高，拙著《诗词曲学谈艺录》卷二第6则曾有阐说（齐鲁书社2011年版，第132-134页）。从基本常识的层面来说，《红楼梦》的作者曹雪芹本身就并非中国古代的一流诗人，因此其在书中为各种人物形象拟作的作品，也就不可能是一流之作。

《春江花月夜》原名《夕阳箫鼓》，是一首琵琶独奏曲。清朝姚燮（公元 1805—1864 年）的晚期的著作《今乐考证》中，就有《夕阳箫鼓》的曲名。被列为“江南派琵琶曲”的“中曲”。按照音乐标题的理解，乐曲内容可能是描绘夕阳西下时，江面船上演奏箫鼓的情景。而乐谱，最早则是见于鞠士林（约公元 1736—1820 年）的琵琶传抄谱，以及清光绪元年（公元 1875 年）无锡吴畹卿的手抄本。此后，在 1895 年平湖李芳园出版的乐谱《南北派十三套大曲琵琶新谱》中，将此曲收入并根据白居易的《琵琶行》诗中的开始一句“浔阳江头夜送客”而改名为“浔阳琵琶”。有人因此又称它为“浔阳夜月”或“浔阳曲”。此后，1924 年出版的《养正轩琵琶谱》中仍然称为《夕阳箫鼓》，又注明叫《浔阳琵琶》，分段标目与《李仕谱》不同。现在广为流传的《春》曲由上海大同乐会的柳尧章和郑觐文等根据汪昱庭所传谱的琵琶曲《浔阳夜月》改编的，并借用《琵琶行》中“春江花朝秋月夜，往往取酒还独倾”的诗句，改名为《春江花月夜》。解放后，较流行的合奏谱是由彭修文改编的。通过对各版本的比较分析，李芳园的《浔阳琵琶》对《夕阳箫鼓》作了较多发展，对以后的影响较广。李氏学生汪昱庭对《浔阳琵琶》又作了加工润饰，改名《浔阳夜月》或《浔阳曲》，它是大同乐会《春江花月夜》据以改编的蓝本。这里需要说明的是：虽然，《浔阳夜月》的曲名来自白居易的《琵琶行》，但实际上这首乐曲和白居易的《琵琶行》所描述的情节并没有关系。①

而从人物表现和作品所形成的意境而言，诗和曲也是不同的：“诗人所描绘的是满含相思情结的游子与思归，留给读者的是一种凄凄的思念之情。而对于乐曲，从标题和乐曲的情绪来看，乐曲中出现的人物应该可以理解为兴致勃勃的渔人或是泛舟人，他们所表达的心情是欢快、愉悦的。描写的主人

① 韦玲玲：《唐诗〈春江花月夜〉与器乐曲〈春江花月夜〉的意境辩异》，《江苏石油化工学院学报》2002 年第 3 期。

翁不同，所表达的意境自然就不同了。”① “诗中所描述的‘春江花月夜’与曲中所体现出来的‘春江花月夜’，两者都有精彩绝伦的对春江夜景图的描述。不论是咏诗还是赏曲都让人们仿佛在神思中漫游，在遐想中陶冶，在不知不觉中身临其境，如沐春风。但是两者的侧重点各不相同，诗中注重借景抒情，这种情绪不只停留在赏景的过程之中，作者通过对景色的描述而引发对人生百态、宇宙无穷的感慨，在春江月夜下对人类情感进行令人深省的沉思。乐曲注重情景交融，整个乐曲的进行都能让人感受到春江人们美满幸福的生活，是一幅江中泛舟、泼水嬉戏、群舟竞归、万民同乐的生活画卷。它更注重景色本身与观景者（或是欣赏者的想象）感受的相互融合。是一幅迷人的春江夜景图，是一种身临其境而无限陶醉于美景之中的美好的生活情怀。”②从两者的差异可以看出，《春江花月夜》曲更近于这一题名的内容、题旨本然的境界，其中的人物及情感都融合在了景物之中，呈现出一幅优美动人的基调欢快的图景，其根本的表达方式是融情入景（象）、以景（象）抒情，外在的景（象）及其所造成的氛围是重点所在。而张若虚的《春江花月夜》诗则重点是男女之情中两地阻隔的相思之情，其他诸如自然景物之美、对人生和宇宙形而上意蕴的思索，都不过是对相思之情有层次的铺垫、推进，根本的乃是一个“情”字。从音乐的角度来讲，无论是已经失传的古乐还是近代以来所形成的《春江花月夜》曲乐经典，两者都根据类似的题名题旨、内容来进行创作的基本态势是大体可以判定的，即都表现了类似题旨、内容的本然方面的意蕴，音乐虽然也是一种非常好的艺术形式，但其依靠一定的媒介来发声（表现为声音的各种辩证的综合组合）的根本特点决定了主体只能间接地表达情感、思想，而文学作品的基本质素——文字，则具有更为直接的性质。③而且，文字作为人类社会文明符号系统中最具有代表性的载体——但却是抽象性极高

---

① 韦玲玲：《唐诗〈春江花月夜〉与器乐曲〈春江花月夜〉的意境辩异》，《江苏石油化工学院学报》2002 年第 3 期。

② 蒋奕嫔：《意犹未尽，回味无穷——〈春江花月夜〉微探》，《音乐天地》2006 年第 4 期。

③ 但文字所造成的艺术境界，则或者是含蓄朦胧的，此处只是从对比文字和声音的不同的角度而言的。

的物质形态，尤其是汉字等文字——它本身已在每个基本单位（字、词、句子）中都浓缩了相当丰富、复杂、深刻的内容或意蕴，这使得音乐根本不能与之相提并论。正如莱辛《拉奥孔》所阐释的诗歌的最高境界高于绘画的最高境界的道理一样，在诗歌面前，音乐的命运和绘画是类似的。简言之，张若虚的《春江花月夜》诗要比《春江花月夜》曲在景物和情感表现方面更具有典型性，即不但改变了（这个改变同时也容纳了）《春江花月夜》曲的本然表现境界，而且大大丰富了其所包含的以人生为核心的社会现实意蕴，这是《春江花月夜》曲所远远不及的！这是两者的根本区别所在，也是张若虚《春江花月夜》诗较之《春江花月夜》曲的一大突破和超越。而这一突破和超越在前人所作的《春江花月夜》系列作品文本那里则不甚明显，也不是它们的主要追求。也正因如此，《春江花月夜》曲和诗在情感色彩方面的差异才不是最根本的，因为音乐也同样可以表现忧思之类的情感。就张若虚的《春江花月夜》诗在景物和情感表现方面更具有典型性这一特点来说，其景物描写所带来的诗意（比如能够迅速使读者获得一种诗意的画面式的意境）的直观性和生动性，是要超过《春江花月夜》曲的，更不用说《春江花月夜》诗中所表现的男女之间的相思之情，虽然仍然属于此类情感一般性的层次，但相对于《春江花月夜》曲所表现的更为一般性层次的情感来说，那是深刻了不少。因为诗中的情感是张若虚本人的现实情感的独特经历的产物，也是对古人诗歌传统的某种创新。诚如有的论者所说的那样：

> 然而，我个人认为，张若虚这首《春江花月夜》在思想内容上的功绩还有另外一点，这固然可以说他为宫体诗赎了罪，而实质上却是“复古”，即是对艳情诗的彻底清算，其功盖足以同韩愈的“文起八代之衰”相提并论。这要从《诗三百篇》谈起。
>
> 夫饮食男女，自古而然。从有人类社会开始，或者说得具体一点，从人类逐渐摆脱和洗汰了兽性而把六欲七情纳入理性的轨道开始，从原始共产社会进入阶级社会开始，男女之间生理上的欲念要求就逐渐升华，从而萌发了爱情。不少人认为爱情是文艺作品的永

恒主题，从某种意义上讲，这话确有一定道理。在中国，从最早的《诗三百篇》中的民歌而《楚辞·九歌》，而汉魏六朝民间乐府，直到今天的《送郎参军》和《刘三姐》，歌咏男欢女悦的爱情诗篇是数也数不完的。其中最广泛的题材和最普遍的抒情主人公，应以游子思妇为典型。这原是尽人皆知的毫不新鲜的现象。然而，自从出现了宫体诗，即以宫庭为中心的艳情诗之后，爱情为主题的作品一下子就堕落为低级下流的色情描写。根据闻一多先生的意见，这乃是以男子为中心，以女子为玩物的一种裸裎狂，甚至连合于封建伦理观念的表达具正夫妇之爱的作品（如东汉末年秦嘉、徐淑夫妇间的书信往还和诗歌唱和），在文坛上也被充斥的劣质货色给挤掉了，取代了，佻达的宫体诗人甚至把自己的妻子也看成娼妓。闻先生在《宫体诗的自赎》一文中举了一些例子，其实他还是十分含蓄的，甚至以隐恶扬善的态度来写文学史上这一段诗歌逆流的罪孽的。就连初唐四杰的诗作，尽管作品本身已开始净化，但从《艳情代郭氏答卢照邻》《代女道士王灵妃赠道士李荣》之类的诗题来看，宫体诗低级趣味的影响拜未完全摆脱和消除。而张若虚在他的《春江花月夜》中，他写自然、写景的部分固然体现了他对宇宙永恒性的领悟，而其写人事、写情的部分却恢复了自《诗三百篇》以来的游子思妇主题。这一传统的恢复看似简单而无所谓，其实却具有普遍典型意义。特别是作者的创作意图是十分严肃郑重的，故我也郑重宣布，称之为“复古”，而这个表面上的“复占”，实质却具有全新的意义。这就把我国优秀的诗歌传统彻底从艳情诗的堕落深渊中勇敢地自拔出来，洗尽邪恶的魔障，使男女间纯真的爱情（从表面看去，无非还是相思离别那一套）重新回到圣洁的境界中来。从我国诗歌发展史所走过的道路或轨迹来考察，这种挽狂澜于既倒的精神也不妨称之为其“功不在禹下”。而张若虚之所以能彻底根除宫体诗的劣习，清算艳情诗的罪孽，应该说这同他对宇宙永恒问题的领悟是息息相关、互为表里的。只有把爱情描写恢复到三百篇和古乐府的传统，它才

> 有不朽的价值可言；也只有认识永恒的哲人才能领会到爱情（而非色情）所具有的永恒意义。因此，就这一点来说，闻一多先生所提出的“宫体诗的自赎”说，还是有其不可磨灭的合理内核的。[①]

吴氏之论，未涉及张若虚《春江花月夜》是否为宫体诗的问题，而是从诗歌发展的角度来谈论张若虚此诗的开拓性，这一点还是正确的。但《春江花月夜》一诗仍然属于较为纯粹的游子思妇诗类型，用爱情诗这一视角来进行阐释，不是非常确切；而且，即使是爱情诗，也可以是艳情的，而不必完全绝缘，不能用艳情与否来评价爱情诗及其价值。至于说此诗“实质上却是‘复古’，即是对艳情诗的彻底清算”，这是论者只看到了继承和发展的方面，即在“艳情诗”的狭义视界中进行的论断，而抹杀了此诗其他方面的诸多开拓、创新。按照论者的解释，这种“复古”当然也称不上是“全新”。而“其功盖足以同韩愈的‘文起八代之衰’相提并论”，则显然也推许太过，至少在盛唐诗歌之前的初唐，陈子昂、初唐四杰、张若虚等人是以合力的方式促进了诗歌的发展的。但综合进行比较的话，张若虚这一路的影响是最弱的。“功不在禹下”之类的评价，就更是漫漶无边而不切合实际又无多大意义的“过誉”了。

其次，张若虚《春江花月夜》一诗的创造性，还在于从诗艺角度来看而表现出的非常大的进步。对此，也有论者进行了阐述：

> 传统《春江花月夜》的真正“改造者”当是张若虚。张若虚作品之所以呈现出“非宫体的面貌”，是在于用清新的“《西洲》格调”和崭新的“四杰之体”，对宫体传统作了脱胎换骨的改造，从而实现了《春江花月夜》创作史上的伟大超越。张若虚的改造是多方面的。首先是句式和文体的改造。即以新兴的“四杰”式的七言长篇歌行体，改造了五言四句的吴声歌曲体。其次是《西洲曲》艺术结构的创造性转化。张玉谷《古诗赏析》卷十九评《西洲曲》曰：“此闺情诗也。由春而夏而秋，直举一岁相思，尽情倾吐，真是创格。”《春

① 吴小如：《说张若虚的<春江花月夜>》，《北京大学学报（哲学社会科学版）》1985 年第 5 期。

江花月夜》从月生到月落“一夜望月”的章法结构和意象构思，正是对《西洲曲》“由春而夏而秋，直举一岁相思”的创造性转换。再次是格调意境的脱胎换骨。闻一多论及《春江花月夜》“学《西洲曲》”时指出：“刘、张七古，不但句法似，情调尤似。”这里所说的用《西洲曲》的格调和情调，就是用在《西洲曲》中表现出来的“纯洁的爱情”，对肉欲主义的“艳情”进行脱胎换骨的“净化”。正因为张若虚对“宫体面貌”的《春江花月夜》作了全面的创造性转换，实现了《春江花月夜》创作史上的伟大超越，使他的《春江花月夜》成为中国“抒情诗最好的标本”；同时也使这首真正“非宫体面貌”的《春江花月夜》成为后世同题歌行的艺术典范。①

所论大体不差，但论者赞同《春江花月夜》是中国“抒情诗最好的标本”这一说法就值得商榷。因为无论是从中国古代诗歌发展的抒情诗和叙事诗两分的角度，还是在抒情诗范围之内就“情”的具体内容（如爱情、人生、现实之情等）而言，《春江花月夜》都不是最出色的，至少在抒情方面，既然是涉及情感，就需要浓烈一些，而此诗所抒发、表现的情感，虽然缠绵流转，但却无疑是过淡了——这是由《春江花月夜》一诗主要从男女之情的一般层次来表现的根本特质所决定的。论者的本衷或许在肯定此诗的综合创造性的成就，但在逻辑上，至少不能用一个单纯的“抒情诗”的角度，就替代其他因素而“独居其功”。假如要从“抒情诗”这一角度来评判中国抒情诗最好的标本，恐怕就只能在爱情诗和表现人的主体性思想精神方面呈现出强烈“性情”的诗歌作品中去找寻，而不是张若虚《春江花月夜》这种在情感上偏于一般性层次，而且又并非根本性质的爱情诗的作品。此外，《西洲曲》是南朝民歌的杰出作品。我们先来看一下这首诗：

忆梅下西洲，折梅寄江北。
单衫杏子红，双鬓鸦雏色。

---

① 陈文忠：《唐人青春之歌走向顶峰之路——〈春江花月夜〉1300年接受史考察》，《东方丛刊》2008年第1期。

西洲在何处？两桨桥头渡。
日暮伯劳飞，风吹乌臼树。
树下即门前，门中露翠钿。
开门郎不至，出门采红莲。
采莲南塘秋，莲花过人头。
低头弄莲子，莲子清如水。
置莲怀袖中，莲心彻底红。
忆郎郎不至，仰首望飞鸿。
鸿飞满西洲，望郎上青楼。
楼高望不见，尽日栏杆头。
栏杆十二曲，垂手明如玉。
卷帘天自高，海水摇空绿。
海水梦悠悠，君愁我亦愁。
南风知我意，吹梦到西洲。

说张若虚的《春江花月夜》受到《西洲曲》的影响，王闿运已然有言在先。“张若虚《春江花月夜》用《西洲》格调，孤篇横绝，竟为大家。”其主要角度，乃是“格调”一义，格调即品格、风调、风神。从两诗的意象内容来看，似乎确实有相当的关联度。《西洲曲》乃是典型的江南景色、风情，扬州一带与此稍微有所区别，我们姑且认定区别不大。但问题在于，《西洲曲》中的意象内容毕竟只达到张若虚《春江花月夜》诗的最基本的层次，而且前者用了不少篇幅描写女子的服饰、颜色、姿态之类，这是南北朝民歌的一个特色。这是一首典型的爱情诗，而不是游子思妇诗，而张作则涉及了夫妻家庭生活的一些细节，虽然这些细节还不足以臻致笔者提出的“神味”说新审美理想理论体系要义之一的“细节”境界。更进一步讲，五言诗和七言诗的差别是巨大的，比如表现的姿态，作品所呈现出来的风貌、风味乃至格调，都是如此。因此，就格调一义而言，张作受到《西洲曲》的影响并非重点，重点而影响较大的，可能是后者换韵的流转自如的表现方式。这确实对《春

江花月夜》的表现方面是有贡献的，应该记功。而从格调、氛围、姿态等方面来说，则张作受到的更大的影响，还应该从七言诗方面寻找。而且《西洲曲》前溯不远，就是曹丕的《燕歌行》。我们看其中的一首。

秋风萧瑟天气凉，草木摇落露为霜，群燕辞归鹄南翔。
念君客游思断肠，慊慊思归恋故乡，君何淹留寄他方？
贱妾茕茕守空房，忧来思君不敢忘，不觉泪下沾衣裳。
援琴鸣弦发清商，短歌微吟不能长。
明月皎皎照我床，星汉西流夜未央。
牵牛织女遥相望，尔独何辜限河梁。

《燕歌行》开启了文人七言长诗的发展道路，其在中国诗歌发展史上的意义非常之大。在魏晋南北朝时期，五言诗还占据主流地位，五言诗刚完成对四言诗主流地位的抢占不久，而五言诗整体说来也如同中国古代诗歌发展的大势一样，都是以短篇为主，而且在南北朝时期开始的诗歌格律化进程又强化了中国古代诗歌的“短篇”性。而作为极度凝练的体制形式，诗歌长度的拓展也表现出了相当的难度，即如曹丕的《燕歌行》，其第二首也在长度上呈现为减少了的样态，魄力不够是一个很大的原因。因此在初唐时期，七言诗长诗要获得发展，《燕歌行》是必须要借鉴的一个文本，而《燕歌行》长度拓展方面的一个障碍，就是一韵到底，限制了作者艺术表现上的自由。因此在形式方面，张若虚的《春江花月夜》借鉴了曹丕《燕歌行》的长诗气质和《西洲曲》的换韵，是可以肯定的。而就综合影响来说，前者的影响要大于后者。而且《西洲曲》的意蕴是男女爱情，大体就是《诗经·秦风·蒹葭》的江南版。而《燕歌行》则是典型的表现夫妇的阻隔、分别及其相思之情的作品，其对张若虚《春江花月夜》的影响，可想而知。

最后，张若虚《春江花月夜》一诗的创造性，还体现在意蕴的深化方面。具体来讲，就是该诗虽然始终以表现夫妇的两地相隔的相思之情为根本，但诗人却改变了以往类似诗歌作品（如曹丕《燕歌行》）以深度的忧愁悲伤为格调的态势，而是通过对宇宙、人生自然之理的追寻和思考，将作者的此种经

历作为人生的一个不可分割的有机组成部分，利用宇宙、人生形而上意蕴的渲染，在一定程度上冲淡了这个本来应该非常忧伤悲哀的题旨，从而将这一题旨进行了更高层次的度越，这在中国古代诗歌发展史上是极为罕见的。而张若虚《春江花月夜》一诗在此方面做得又是如此之好！面对男女两地阻隔、分别的情势，面对无可奈何但人世、人生又无比美好的境遇，诗人认为，有什么理由不将这种本来应该是忧愁悲哀的内容转化为对人生、男女之情的倍加珍惜和体悟呢？因此，诗中对于宇宙、人生的追问和思考，只不过是一个姿态而已，根本并不在于诗人要寻找到一个答案、一个结果，而是通过这种姿态在情绪上渲染这个题旨，从而将其深化，最终使诗人的情感和思想都达到某种程度的“达观”罢了。这虽然是一种无可奈何的达观，但却是诗人在此难以摆脱、难以解决的人生现实境遇之中唯一可能的情感慰藉和思想慰藉，支撑着诗人继续在人生的道路上大步向前，并以一种期待美好的人生姿态生存着。本来，诗人只追问、思考而不求答案、结果的姿态，已经达到了上述效果，但《春江花月夜》更高明之处就在于，诗人在表述男女阻隔、分别两地的相思之情与宇宙、人生形而上意蕴的时候，为了强化诗意效果，取得动人的魅力效果，诗人又充分利用了《春江花月夜》这一题材内容本然的长处，即将上述两部分内容、题旨置之于春江、花、月、夜等自然景物综合建构而成的意境之中，使得其所表现的一切具有了多重的诗意层次、意蕴：比如春天的生机勃勃，大江大海潮涌的生生不息、宏大壮观，月色的皎洁普照，夜的朦胧无边，夜色和月色所营造的空幻之境。一切都是那么适合诗人抒发上述两种情感，表现其对人生和男女之情的深度思考。而以月色为核心的意境氛围，又以其无比美好的意蕴冲淡了诗人本应忧愁悲哀的题旨，把在永恒之中表现出来的度越姿态，更衬得多姿多彩、生机勃勃、生气盎然、生动无比。而我们之所以说张若虚的《春江花月夜》一诗的创造性还表现为对人生、宇宙形而上意蕴的“凸显”，是因为在中国古代诗歌发展史上——尤其是抒情诗、叙事诗、哲理诗理应并存并行而抒情诗却一支独大的情形之下，张若虚此诗以抒情诗为形态，综合了叙事诗和哲理诗的一些性质，从而大大提高了诗歌的品位和境界。似乎也只有如此的作品作为铺垫、参照，后世类似白居易的

《长恨歌》《琵琶行》的继武，才能得到合理的解释。[①]诚如闻一多在《宫体诗的自赎》中对张若虚《春江花月夜》的评价，缺少了这一环，唐诗在意蕴方面的深入至少是要受到相当大的影响的。

对于张若虚《春江花月夜》的创造性，学界也有一些不同的观点，比如有的论者从结构层次的角度指出了此诗的“断层”问题——此一问题本来可以放在本书第二章来进行探究，但由于它是对于此诗的某种否定，相当于在很大程度上否定了此诗的创造性，因此本书特将此一问题置于此处探究。如有论者认为：

> 被闻一多誉为“孤篇压全唐”的《春江花月夜》，在意境和内容上有着一个明显的“断层”：前16句主要写江、天、海、月、月夜之景，后面20句主要写一对离别情侣尤其是思妇的思恋之情。前16句意象宏大，着力点在天宇之间，尤其是对明月之问意蕴极深，意境空灵博大，与陈子昂《登幽州台歌》悄然通神；后20句描写抒情则很细腻，着力点在尘世之间，以近镜头和特写为主，意象精细。因此前后两部分在写法和着笔上似存在着一个“断层”。一些解读者用这样的文字来加以解释这个断层的存在：“这首诗……在这种神话般迷人的月夜，自然生发出对人生哲理和宇宙奥秘的探索与赞美，表现出诗人对大自然和人生的热爱；诗篇同时也生动地描写了花月良宵一对情人的两地相思之情，从而歌颂了人间纯洁真诚的爱情。”这段文字用了“同时……也”这样的表述，意在表明《春江花月夜》对宇宙的探索、歌颂与对爱情的汇歌是并列关系。但这种解说总让人觉得有一些牵强之感，首先，诗人没有必要在一首诗中并列表达两种意蕴；其次，紧扣文本来看，前16句与其说是作者对宇宙和人生的“探索”与“赞美”，不如说是作者对宇宙、江月的永恒与人生短暂的千古浩叹更为妥帖。……张若虚并不是要探索什么宇宙，也不是为了单纯抒发对人生短暂的感慨——他在此处提出了千古之

① 当然，还有初唐四杰、刘希夷、杜甫等人长诗的影响。

间：举目茫茫宇宙，何处才是人类心灵的归宿？什么才能让渺小的个体生命在时空的汪洋中抵抗孤独和短暂？……《春江花月夜》前16句的感慨，应该可以看成是一种对人类希望不朽的永恒愿望的表达。无生命的宇宙浩瀚永恒，身为万物之灵的人却不能永恒，深刻矛盾着的二者互相激荡，让诗人在春江花月之夜得不到片刻的安宁，要说诗人在探索什么的话，他是在探索短暂的人生怎样才能无限指向永恒，而绝不是在探索宇宙那毫无疑问的永恒性。张若虚在发出千古浩叹之后、紧接着浓墨重彩地写一对离人思妇的相思，绝非随意的转折，更不是寻找不到宇宙“永恒”的答案而被迫转向人间。在那轮多情明月全方位的抚照之下，下文油然而生。①

仔细推敲论者的逻辑理路，就会发现，原来这个所谓的《春江花月夜》诗中的“断层”，是论者在误解其他论者的基础上形成的，其他论者“同时……也”的表述，其实未必就一定是并列关系。之所以出现这一问题，与论者对《春江花月夜》一诗的解读理路是分不开的。从论者的整体观点来看，其对于此诗的解读完全可以称为过度阐释。比如此诗前16句表达的并非“人类希望不朽的永恒愿望”，恰恰相反，人生的无限美好正在于短暂生命在永恒怀抱中展开的生命不同阶段的历程。这种历程赋予人的生命本身以丰富而复杂、深刻的意蕴，提高了生命存在的层次，也彰显了生命的丰富、复杂样态。希望不朽、永恒，是历代一些皇帝、贵族和丹药之士的幻想。张若虚及其《春江花月夜》一诗是断然没有此类思想的。又如论者说“诗人在春江花月之夜得不到片刻的安宁”，也属对此诗的误读。若是如此，那么诗人对于春江、花、月夜之类景物的描写岂非白费功夫？诗人本身情感的丰富和激荡，并不代表他的心灵、精神得不到片刻的安宁。此时此刻、此情此景之中无比孤独的诗人，不是幻想永恒，而是通过个体生命对于永恒的体味，更加明了了生命的存在意义。因此，即使是在怀着男女阻隔、分别两地的强烈相思之情的

① 张莲芳：《〈春江花月夜〉诗意“断层”解读》，《贵州文史丛刊》2006年第2期。

情况下，作者也显得无比从容而宁静。从容而宁静当然也是孤独而美好地接受并体味着生命对每个个体的馈赠，从而在这一刻或这一瞬间把握住了生命的真谛，个体融入了苍茫的大化之中。[①]从论者的理路来看，她是在误解其他论者的基础上自己制造了所谓的“断层”，然后又通过自己的过度阐释，来为这个“断层”弥缝而找到合理的解释。而她解释的核心，就是人类以“爱”来对抗并获得“永恒”：

> 人类“无望的永恒”与“爱”有何关联？这是解读《春江花月夜》景、理、情者关节的锁钥。诗人借有所待、有所思的明月，自然地转入对人间思妇离情别绪的叙写，暗示了全诗主旨：唯有爱情才能使人生永恒，唯有爱情才能抵抗浩瀚宇宙对渺小人类的无言威压。
>
> 由于宇宙、明月的永恒，人类时时感到自己的短暂，这种短暂与人的本能愿望“不朽”时时处于剧烈冲突之中，为了抵抗人生的短暂，寻求生命中的永恒真谛，求得短暂中的不朽，人们须至深至诚地去爱（这种爱既是爱情，也是对生活、自然的广泛之爱）。这样，张若虚便将出世的、形而上的诗意哲学追问与入世的、形而下的情感体验结合起来。“在这浩瀚宇宙之中的每个自我，仍然是宇宙的中心，没有自我，世界就不复存在，即使存在，也是毫无意义的。”为了对抗宇宙那不可想象的永恒，人类必须将自己视为天地间最有灵性的主角。诗人面对无始无终、无边无际的宇宙，张扬生命主体意识，将一对青年情侣在明月之夜的相思之情提高到与宇宙的永恒等量齐观的地步，这不啻是一种东方式的爱情至上主义，在一千多年前的唐代，应该说非常地不平凡。对时光短暂、韶华易衰、功业易逝的感叹，一直是中国古代诗歌的主题，古代诗人们往往用闲居林泉、游仙问道或沉醉于杯中之物来抵抗，或寄希望于建功立业、流芳

① 张若虚《春江花月夜》追求的是一种“意境”，而非“神味”，此处所论正体现了“意境”建构的根本思维方式：“以有限追求无限”，而“神味”建构的根本思维方式则是“将有限（或局部）最佳化”。关于两者的区别，本书第五章第二节引用了“‘神味’‘意境’创造思维方式之区别”即两种“大我”阐释的相关内容，可以参看。

千古来抵抗，而张若虚则以人间真爱来求人生永恒，感受确实非常。

诗人用这种“宇宙间唯有爱情永恒”的信念，将前16句与后20句有机地串联在一起，前后两部分是逻辑相承、互相交融的关系，而不是并列的关系，更不是离了正题去探索宇宙的始终。全诗并非有两个立意，而是为了更好表达同一个意蕴而有两个不同着笔点的区分，这个“断层”是有意而为之。正因为有这样一个似断非断的断层，全诗融哲理、美景、柔情于一体，给人以多样的解读视角，《春江花月夜》这种多视角的表达，给人以多重感受：如果我们删去前面16句，仅仅保留后面20句对思妇游子相思之情的叙写，它完全是一首极佳的相思之诗，足以与白居易的《长相思》、苏轼的《水调歌头·中秋怀子由》等月夜怀人之作比肩；而前面16句则足以与《登幽州台歌》甚至屈原的《天问》媲美；如果我们仅仅注重它对于景色的描写，它也是一首绝妙的写景诗。《春江花月夜》确是一首奇伟之作：其前后两部分各自独立皆能成为不朽佳作，而全诗又无处不是情语，无处不是景语。景、理、情有机组合在一起，避免了单一的哲理追问、单一的抒情和单一的写景，使全诗凸现立体之感，虚幻空灵与现实温馨交融，能将这样互相矛盾的意境和情调统一起来，这在诗歌创作中非常罕见，因此也就奠定了《春江花月夜》孤篇压全唐的地位。它的整体美感大于局部美感，而局部美感又能加强、衬托出整体美感。全诗就这样首尾呼应、回环相连，让读者既能在纵观大局中感受到诗作的磅礴大气，也能在细部的回味中感受到细腻与柔情。①

论者对《春江花月夜》一诗的主题理解就是有问题的，所谓“唯有爱情才能使人生永恒，唯有爱情才能抵抗浩瀚宇宙对渺小人类的无言威压”，不但浩瀚宇宙对于渺小的人类谈不上威压（至少张若虚此诗中并无此种意蕴或思想），而且得出用爱情来对抗这种威压而获得永恒之类的论断，就更属漫无边际的过度阐释。正如本书第二章所探讨的那样，《春江花月夜》一诗的核心主

① 张莲芳：《〈春江花月夜〉诗意“断层”解读》，《贵州文史丛刊》2006年第2期。

题并非“爱情”本身，而是男女（夫妇）阻隔、分别两地的相思之情。两者的差别还是非常明显的。而且即使是表达了爱情这一主题，也谈不上“唯有爱情才能使人生永恒”。从根本上来说，爱情不过是个体之事，是两个人或三个人（或更多人）之间的事情，古今中外有许多流传千古、可歌可泣的爱情故事。但这些爱情故事之所以流传却不在爱情本身，而在爱情之外更高的一些意蕴，比如现实世界的种种丑陋、罪恶、虚伪、残酷、艰难等。这些因素造就了爱情的美轮美奂，提高了爱情的价值及其意义的“含金量”。而在张若虚《春江花月夜》一诗中，类似的现实世界的种种意蕴是不存在的，根本的乃是时空阻隔这一自然因素，而自然因素在爱情这一领域是远远没有社会现实领域因素更具有决定性意义的。那么，论者为何会有如此过度阐释呢？原来，论者是为了解决她误会别人而造成的“断层”问题，从而将本来就应该是递进关系的《春江花月夜》一诗的前后两个部分，解释为“逻辑相承、互相交融的关系”。《春江花月夜》一诗实际上是层层递进的三层关系，而不是她所认为的两层并形成了“断层”，更不存在“这个‘断层’是有意而为之”的问题。如果说该论者对《春江花月夜》的“断层”问题还有想要弥缝的意识的话，其他论者则干脆坐实了“断层”说：

> 《春江花月夜》从诗意、节奏上自然地分成了两个大的段落，“但见长江送流水”作结的前半部分境界超脱、不落窠臼，美好情感的抒发已近高潮；而从“白云一片去悠悠”以下，诗歌突然转入了世俗的情感，将诗意引向了六朝时期最为常见的游子思妇主题。对于这一断层现象，其实很多欣赏者是注意到了，所以他们才花费大量的篇幅来论证诊释，试图从理论上来弥合之、理解之，而最终却发出妙处难说、神味难品的感慨。欲盖弥彰实不必要，我们来客观指出《春》诗的这一白璧微瑕，并不影响这首诗的杰作地位，还能更清晰地看出她的非凡价值。笔者认为，导致这一情况出现的主要原因是：《春江花月夜》是从宫体诗艰难突破蜕变而来，她的身上还带着宫体诗的一条尾巴，展示了文学演变渐进过程的鲜明痕迹。

初唐文坛，江左余风盛行，梁陈旧习犹在，情诗怨篇占据创作主流。张若虚生于其中，当时的艺术氛围和艺术评价标准一定会对他的创作产生影响。《春江花月夜》用乐府旧题来抒发纯情，这是符合宫体诗的一贯传统的。宫体诗本是“一种‘纯情’的诗歌样式，一种‘纯情’的艺术。”《春江花月夜》源自宫体而超越宫体，正如青出于蓝而胜于蓝，冰生于水而寒于水。诗歌的前半部分从宏阔的写景直到借问天以抒情，“不知江月待何人，但见长江送流水”句出，实在应该说就是写到了诗意的极致，一条江水奔涌到这里时就应该说是奔涌到了它的尽头，这儿应该是日落霞飞之处，是高潮，是强弩之末——“白云一片去悠悠，青枫浦上不胜愁”里的青白二色，即是笔力已经摇落意绪开始松动的明证。在那个月明之夜，月光浸润着天地间的一切，“汀上白沙看不见”，却怎么又看见了天上一片悠悠的而且是白色的云？只能说，这里的白云青枫早已不是目之所见而是心之所见了。在此之前，诗人强劲的笔力所至，万物皆为我所用，皆要沾染上我这个主体的颜色，意象们也皆要真切地贯彻着诗人的意志。如此浓烈的感情释放如饮烈酒，尤其能够很快地醉人，当他因沉醉而笔力摇荡的时候，言不由衷的时候也就到来了，或者说放下创作而借用常识的时候也就到来了。用“白云一片去悠悠”来表现其青枫浦上不胜之愁的情态，这在张若虚，一定不是创造而一定是常识，就像我们现在随口说的“十八的姑娘一朵花”是常识而不是创造一样。张若虚借用的常识正是宫体诗的旧习和初唐的文风，他开始考虑包装他的这首诗，以图让它更像是一首一般人们能够接受的诗。刚才独立出尘的意识现在变成了入世的协调意识。其实话已说完，但是形式上感觉还没有到结束，于是他老觉得好像还有些不尽之意，怎么办呢？那么只好把老话换一个方式重新说一遍，只好将前半部分大而化之的情怀做具体而微的处理。通俗地说，诗人就在以后的诗句里，举出了一个“人有悲欢离合”的通常意义上的例子。刚才那么昂首啸天的人，现在不得不再一次低头走向人世

的闺房，去演义一个老掉牙的情节，这就是本诗以后的所有诗句的发生。于是我们就很不幸但是也十分理解地看到了一个美好事物身上旧的枷锁。当然后半部分这些诗还是写得很好的，张若虚集以前那么多写爱写情的人之大成，不由他写得不好。正因为即使是这后半部分也写得极好，所以清人沈德潜也说，“后半写思妇怅望之情，曲折三致”。(《唐诗别裁》)

其实，此诗若无前半，当与宫体差别不大，有了前半，则有了崭新气象。正如传说中女娲之蛇身，是尚未蜕变的一部分，是她身上的旧，而她的头，则是她身上崭露的一个新。《春江花月夜》身上也留着一条尚未蜕变的宫体诗的尾巴。也就是说这首诗本身，也是一个蜕变出新的标本，它身上既有着旧的破壳，却又有着新的羽毛。我们应该冷静地看到它身上的旧，当然我们更应该为它身上的新而欢呼，因为它可以说就是一个伟大时代的先声。①

论者因主要采用了其他论者的观点——即得出了张若虚《春江花月夜》还带着宫体诗的尾巴——因并未加以消化，所以认为这是“白璧微瑕”。其实这个问题若是存在的话，那可就是一个大问题、大缺陷了，更无从说什么“并不影响这首诗的杰作地位，还能更清晰地看出她的非凡价值”。论者如此结论，委实令人匪夷所思！而无论按照闻一多《宫体诗的自赎》，还是我们对《春江花月夜》一诗的综合分析，都得不出它有一条宫体诗的尾巴的结论。而论者的一些论述显得武断而不精准，缺乏对于全诗内容的深刻理解和精确解读，比如认为《春江花月夜》一诗写至“不知江月待何人，但见长江送流水”已是“强弩之末”，就非常可笑，至于其证据“‘白云一片去悠悠，青枫浦上不胜愁’里的青白二色，即是笔力已经摇落、意绪开始松动的明证。在那个月

① 王栋梁：《唐代“吴中四士”研究——兼论盛唐吴地诗人群体》，山东大学2005年硕士论文，第55-56页。笔者按：文中所用“演义”，应为“演绎”之误。此处引用王氏论文数段，其中大量文字原封不动抄自雪潇《“人”首而“蛇”身——张若虚〈春江花月夜〉赏析》(《名作欣赏》2000年第3期）一文，包括“演义”之误都没有纠正。故“断层”说的原创者似即为雪潇，因王氏又有其他发挥，故引用王氏文而注明其相关论点源于雪潇。就王氏论文而言，有些部分写得还是非常不错的。

明之夜，月光浸润着天地间的一切，‘汀上白沙看不见’，却怎么又看见了天上一片悠悠的而且是白色的云？只能说，这里的白云青枫早已不是目之所见而是心之所见了。”用能不能看见白云来论证“白云”两句笔力摇落、情绪松动，论证强弩之末，可真是新鲜得紧！何况，“汀上白沙看不见”与看见“白云一片去悠悠”本身并不矛盾！“不知”两句，既是前两个层次的收束，又是一个转折，以领起《春江花月夜》一诗真正的高潮——后半部分对男女相思之情的回忆与抒写，而根本不是什么到此“话已说完”[①]！至于说“此诗若无前半，当与宫体差别不大”，也属于误判，当由于对宫体诗概念不清所致。也已经有论者对“断层”或“尾巴”说提出了质疑：

> 张若虚的《春江花月夜》，自清末王闿运将其地位提高到“孤篇横绝，竟为大家”以来，越来越为学者关注，近代更被闻一多称为“诗中的诗、顶峰的顶峰”，“替宫体诗赎清了百年的罪”。此说影响深远，推动了后世研究者对《春江花月夜》的多侧面解读，其中对诗篇结构和诗意解读上存在的“断层”问题：即以“但见长江送流水”作结的前半部分（前16句）抒发了由良辰美景引发的宇宙意识，境界刚健超脱，而从“白云一片去悠悠”以下（后20句）却突然转入人间情感，境界朦胧惆怅。研究者们纷纷作出了揣测论证，袁行霈认为诗人写良辰美景是为衬托写离愁之苦；张莲芳继承此说，但认为不是为了写离愁，而是为写爱情，唯有爱情才能使人生永恒，从而抵抗浩瀚宇宙对渺小人类的无言威压；王栋梁则认为《春江花月夜》因从宫体诗艰难突破蜕变而来，所以还带着宫体诗的一条尾巴，前后两部分结构和诗意上的断层属于可以理解的白璧微瑕。总结前人研究成果，个人认为本诗前后两部分诗意和结构的“断层”之说有待商榷，全诗应分为写景、哲理、写情三部分，从“春江潮水连海平”到“皎皎空中孤月轮”为第一部分，诗人为我们动态展现了一幅开阔澄净的良辰美景画卷；从“江畔何人初见月”到“但

① 此为雪潇观点，见《“人”首而“蛇”身——张若虚〈春江花月夜〉赏析》，《名作欣赏》2000年第3期。此处以下王文均原封不动录自雪潇文，笔者的驳论主要针对原创作者，特此说明。

见长江送流水”为第二部分，诗人思考宇宙与人生的关系，感发人生哲理；从“白云一片去悠悠”到“落月摇情满江树”为第三部分，诗人描述女子的相思之情。这三部分既相对独立又相互联系……分别代表了诗人对自然、人生和情感的感悟理解，体现出诗人所受玄学思想和时代精神的影响。①

论者上述关于《春江花月夜》一诗三个层次的划分是正确的，只不过三者并不是单独或并列的“感悟理解”，而是层层递进的关系，前者为后者服务并使得本诗的主题、情感不断深化。此外，在《春江花月夜》的结构、层次问题上，也有论者根据前人对《西洲曲》的研究，推测它在整体上并非是一首诗，“可以看作是由九首《春江花月夜》加工而成的”②。“笔者推测，《春江花月夜》最初很可能并不是一首诗，而是由多首同用《春江花月夜》这一乐府旧题而创作的诗歌精心加工而成。这自然导致其整体艺术构思上难以做到浑然天成，同时也可能是明前该诗不受重视的原因之一——人们根本没有把它当成是一个文学作品整体。”③这是从结构层次的角度又阐释了《春江花月夜》一诗的“断层”问题，但所谓因此而不能在整体上“浑然天成”则是不成立的。论者又认为，“张若虚《春江花月夜》原为九首用这一题目创作的单篇，作者用高超的艺术修养对其进行了加工，其目的或为供歌女演唱。所得长篇虽成就极高，然而在当时并不被人们看成独立的长篇歌行；而且它由于是下层文人创作的供歌女演唱的诗歌，所以就愈加不被重视。事过境迁，千百年后已无人以此为然，后人再看到张若虚的《春江花月夜》时，又把它当作一个整体了。”④若为一题而作九首，那就是组诗形态，当然也是可以彼此穿插、连贯而抒写类似的内容的，但问题在于，如果组诗内容联系紧密，那

---

① 黄萍萍：《<春江花月夜>新解》，《商品与质量》2010 年第 12 期。
② 王栋梁：《唐代“吴中四士”研究——兼论盛唐吴地诗人群体》，山东大学 2005 年硕士论文，第 7-8 页。
③ 王栋梁：《唐代“吴中四士”研究——兼论盛唐吴地诗人群体》，山东大学 2005 年硕士论文，第 66 页。
④ 王栋梁：《唐代“吴中四士”研究——兼论盛唐吴地诗人群体》，山东大学 2005 年硕士论文，第 67-68 页。

么组诗的形态有可能比整合为一个形式上统一的整体具有更高的艺术价值。但就张若虚《春江花月夜》而言，组诗形态的价值却不如整体为一首诗的价值。因此，这种推断不妨作为一种假设存在，可以给我们提供理解和阐释此诗的另一种视角、可能，但在未有确切的证据之前，我们要维护此诗的最高价值，即要维护此诗整体为一首诗的格局，以实现此诗审美效果和艺术价值的最大化。而从最根本的角度，即全诗从头到尾一气流贯的气势、情韵和风神来看，是根本不存在《春江花月夜》一诗由九首同名之作加工而成这一现象的。至于论者所说的“这自然导致其整体艺术构思上难以做到浑然天成”，则不过是立足于其对全诗结构的错误的“断层”逻辑之上将错就错的结果而已。实际上此诗首尾浑然天成，一气流转而多姿多态，对于这样一首在结构、气势上堪称完美的经典之作，论者的误判实属不该！

# 第四章

# 《春江花月夜》的艺术特色和魅力

## 第一节　《春江花月夜》的艺术特色：以“意象”为核心建构“意境”的丰盈典范

张若虚《春江花月夜》一诗，在20世纪以后已然成为经典名篇，这是毫无疑问的。对于它的评价可谓没有最高，只有更高。除了本书第三章曾经加以探讨的原本就不成立的“断层”或宫体诗“尾巴”说之外，迄今为止学界对此诗几乎少有贬低性的负面评价。似乎无论从哪个方面来说，此诗都堪称或接近完美了。那么，《春江花月夜》一诗的艺术特色和艺术魅力究竟何在呢？比如，是否如有的观点所认为的那样，是因为“《春江花月夜》最早展示了大唐帝国蒸蒸日上的生动气象”呢？

> 在《春江花月夜》里，处于上升时期的大唐帝国有如明月朗照，活色生香；有如江海合流，大气氤氲；有如春花春水，芬芳欢悦。它反映出初、盛唐之交广大国民弘廓博大的胸襟与和衷共济的面貌以及真诚美善的人文关怀。这自然也是那时的诗人群体，主要是少年诗人群体的普遍胸怀与面貌。而这是与初、盛唐之交的综合国力及人文环境息息相关的。……稍晚于张若虚的盛唐诗人王湾的《次北固山下》：“客路青山外，行舟绿水前。潮平两岸阔，风正一帆悬。海日生残夜，江春入旧年。乡书何处达，归雁洛阳边。”……是诗之所以为盛唐国人所看重，就是因为它较为准确地把握住时代的脉搏，

倾吐了人们的心声。其实，类似的诗歌在盛唐诗人笔下是有如泉涌（如张九龄《湖口望庐山瀑布水》、王之涣《登鹳雀楼》、李白《庐山谣寄卢侍御虚舟》）；但最早开启先河，最早捕捉到上升时期的大唐帝国江山“多娇”内涵（既包括了美丽动人的自然风光，更包括了开明开朗的社会氛围和人文情怀）的，则毫无疑问，是张若虚的《春江花月夜》。它领盛唐诗歌之先，最早将鲜花和美酒献给盛唐。

> 它用饱满的笔触、火热的激情将大唐帝国蒸蒸日上的生动气象展示得那样从容不迫而又美妙深邃。它既像一轴淡雅幽香的水墨长卷，更像一位集天地之灵气的青春少女。难怪闻一多先生会把最浪漫的祝辞高兴地送给《春江花月夜》！[①]

类似从主题方面来探讨此诗的特色和魅力的研究成果，本书第二章已作了相关阐述。就此处论者所言来说，假如张若虚的《春江花月夜》一诗确实从气象、风格上都已初步展现出了大唐盛世绰约的风姿的话，那也并不等于此诗的主要内容就在于此，这也是两回事。从内容上来说，陶渊明笔下的田园风光何尝不诗意盎然？但这并不代表那个时代就是如此。何况内容如何，还要最终看作者的艺术表现能力、艺术技巧。因此，笔者本节就主要从艺术技巧方面探究一下《春江花月夜》的艺术特色和艺术魅力。核心要点就是，即使是类似的内容，为何张若虚此诗表现得比别人更好？当然，相关的方面如《春江花月夜》一诗的创造性等问题，本书已在前文作了阐释，此处的主要视角则是中国抒情诗的一个核心问题，即从“意象”角度去观照和审视、评价张若虚此诗的艺术特色和艺术魅力。[②]

本书前文已探讨过张若虚《春江花月夜》在渊源上可能受到同名诗歌系列作品文本和《西洲曲》《燕歌行》之类作品的影响，《春江花月夜》系列作品文本因为主题内容大致相同，从而呈现出“意象”的关联性和相似性。其

---

① 子规：《〈春江花月夜〉：诗中的顶峰》，《文史杂志》2006年第6期。

② 张若虚《春江花月夜》一诗所追求的主要是“意境”，而建构意境的最小单位、质素是“意象”（情景），笔者所提出的新审美理想“神味”说，其建构的最小单位、质素则是“细节”，本书第五章第二节引录了“‘神味’之本质特征及‘神味’‘意境’建构最小质素、单位‘细节’‘意象’之区别”的部分内容，可参看。

他前人的诗歌作品即使不同名，但因为所描写的地域范围与《春江花月夜》类似，因此在“意象”“意境”方面也有相似的渊源。比如有的论者就指出：

> 我们知道，从晋代开始，以描写山水为主体的诗已产生了。主要原因之一是当时政治太黑暗，知识分子在现实生活中深受迫害。现实人生的丑恶往往会促使人更热爱大自然。宋谢灵运开山水写实一派，他的诗虽被汤惠休评为“芙蓉出水”（见钟嵘《诗品》及《南史·颜延之传》），其实还是工细而雕镂。山水在他的笔下徒具“形”而遗“神”，比较缺少自然界的高远意境。齐谢朓继承并发扬了谢灵运的诗风，他不仅善于用清新的笔触描绘出自然景色，而且富有情致。例如：“灞涘望长安，河阳视京县。白日丽飞甍，参差皆可见。余霞散成绮，澄江静如练。喧鸟覆春洲，杂英满芳甸。去矣方滞淫，怀哉罢欢宴。佳期怅何许，泪下如流霰。有情知望乡，谁能鬓不变？”（《晚登三山还望京邑》）又如：“秋夜促织鸣，南邻捣衣急。思君隔九重，夜夜空伫立。北窗轻幔垂，西户月光入。何知白露下，坐视阶前湿。谁能长分居，秋尽冬复及。”（《秋夜诗》）这两首虽然不是山水诗，但都有自然景色描写，而且和离别相思紧密相联。有趣的是第一首中有春江、芳甸；第二首中有秋夜、明月。当然，决不能由此得出逻辑推理曰，《春江花月夜》是从这儿化出来的，但是，张若虚汲取了南朝文学的英华，也吸收了同时代文艺的营养，这是无可置疑的。[①]

山水诗的清新自然，陶渊明田园诗在语言、诗意上的高度成熟，再具体化到游子思妇这样一个有利于抒情的题材、领域，从魏晋到唐初的七言诗长诗的形态……张若虚的《春江花月夜》若能综合上述各家优长的话，那么这些优长最终会以“意象”这一最基本的单位呈现在诗中。就中国古代诗歌发展史而言，我们知道，“意境”是“中国文化史上最中心、最有世界贡献的一

① 钱鸿瑛：《漫谈春江花月夜》，《名作欣赏》1981 年第 4 期。

方面”①。换言之，“意境”乃是中国文艺、美学中最大最高的审美理想形态，是中华民族在古代最具有代表性的民族审美理想。②它是“‘情’与‘景’的结晶品”，“在一个艺术表现里情和景交融互渗，因而发掘出最深的情，一层比一层更深的情，同时也透入了最深的景，一层比一层更晶莹的景；景中全是情，情具象而为景，因而涌现了一个独特的宇宙，崭新的意象，为人类增加了丰富的想象，替世界开辟了新境……这就是我的所谓‘意境’”③。在情景二元因素中，“情”最终是要“具象为景”的，即“景”是构成“意境”的最基本要素，其中含“情”。但经过了情景交融的过程，表现在作品之中的时候，情景就会上升为“意象”，即“意象”乃是建构“意境”的最基本的单位。但若更为确切地讲的话，“意象”建构“意境”主要是抒情诗的最大特长或优势，叙事诗则并非如此。此点本书将在第五章中详细关涉，此处暂且从略。意象之“意”，实为作者主体方面内在（志、气、情或思想、气势或气质、情感之类）各因素的综合及其体现。“意境”相对成熟之后，则“意象”也逐渐趋于固定，因此诗歌意象的古今传承是一个基本现象。“意境”虽然是在盛唐才成熟的，但《春江花月夜》已然接近了盛唐阶段，而且吸收了魏晋以来“意境”发展的长处。因此，以情景交融为主要特色的“意象”建构为“意境”，并从抒情诗的范围这一角度来说，张若虚此诗是陶渊明抒情诗之后的又一个高峰或成功的典范，这就是其最大的艺术特色。针对此点，学界有不少论者探讨了《春江花月夜》一诗的“意象”建构及其特征，如：

> 作品中的意象不宜孤立存在，而必须依据传达感情、暗示思想的需要，按照某种向心力相互呼应黏和而形成意象体。因为，作品的审美效应不是某个单纯意象所能奏效的，也不是几个意象的算术式整合，而应是意象和弦所奏出的和谐的旋律。当六朝宫体诗的余

---

① 宗白华：《美学散步·中国艺术意境之诞生》，上海人民出版社 1981 年版，第 68 页。

② 关于“意境”为中国古代文学或民族审美理想问题，已然成为常识，学界的相关论述非常多，因笔者已在本书之前撰写完成的《论意境》中做了相关表述，故本书不再重复阐释这个问题，仅引用宗白华的观点作为简单的佐证。

③ 宗白华：《美学散步·中国艺术意境之诞生》，上海人民出版社 1981 年版，第 70 页、第 72 页。

> 波还依然在初唐诗坛上使威并发挥着重要影响的时候，当王昌龄所倡言的“物境”“情境”“意境”的理论尚未诞生并开始对诗人的创作正式产生指导的时候，张若虚已经在《春江花月夜》中率先冲破了宫体诗意象的单一性、狭隘性，娴熟地驱遣诸种双重意象于笔端，并成功地构建了美奂绝伦的和谐意境，从而不仅从创作实践上修补了汉魏诗歌的板滞和六朝诗歌的柔靡等缺陷，而且为其后唐代诗歌在形成“以风神情韵见长”的审美意境方面起到了树榜立样的作用。①

这些观点是不错的，只不过需要补充的是，在“意象”成熟而能为建构成熟的“意境”服务的诗歌创作历史之中，陶渊明这一特殊个案是无法绕过的。即从“意象”的成熟性发展的角度来看，陶渊明诗歌的“意象”乃至其所建构的“意境”都已经非常成熟了。但截止到张若虚《春江花月夜》的创作时代为止，陶渊明的“意象”与“意境”建构的相关成熟经验还不能很好地为唐诗的发展和创作实践所继承——我们必须要指出这一点。而察其原因，则是陶渊明诗歌的成功，尤其是其“意象”与“意境”建构的成功、成熟，在魏晋南北朝诗歌发展史上是一个极为特殊的个案，即不具有可学性。这是因为，陶渊明诗歌中的“意象”及其“意境”的成熟，在根本上是由其所隐含的哲学、人生的共性意蕴及其表现的高超技艺所决定的。而这种哲学、人生的共性意蕴对于陶渊明来说是极为贴切、适合的历史、社会与生存情境的呈现，换到其他人身上则就未必能够达到“自然”这种艺术境界了——一个可以参照的标本是几乎失败了的“玄言诗”。而只有明白了这一点，才会了解唐人为何选择张若虚《春江花月夜》式的“意象”成熟的方式而不是陶渊明式的“意象”成熟的方式来对诗歌进行发展，从而明白张若虚《春江花月夜》一诗在“意象”成熟及“意象”建构“意境”方面所作出的贡献。那么，张若虚在《春江花月夜》中，又是如何来创造意象、构建意境的呢？对此，有论者作了如下阐释：

---

① 付兴林：《论〈春江花月夜〉在初唐诗坛的开拓之功》，《延安大学学报（社会科学版）》2005年第4期。

诗人将春、江、花、月、夜这些母题意象的常见意义作了合理的发挥和有机的组合。按照传统的民族习惯及审美定式，春、江、花、月、夜这五个意象，是天地宇宙中美的化身和美的典范，是精彩生命的集中展现和生动诠释。在我国古代文苑中，无数的文人骚客不厌其烦地驱遣春、江、花、月、夜于笔端，不仅表明这些意象本身所具有的永恒魅力，而且也表明了我们这个民族所具有的审美共性。具体说来，作者在诗篇中深情地勾勒出了春的和谐曼妙，江的澎湃生机，花的朦胧绰约，月的明朗澄净，夜的安恬静谧。应该说，在形成诗章幽约渺远的“优美”意境方面，这些意象充分释放出了各自所蕴藏的向好从善的审美特性，并相互融合、共同作用描绘了一幅最为美妙和谐的图画。其次，诗人开掘出了春、江、花、月、夜这些意象所潜藏的另一重审美意蕴。诗人在抓住春、江、花、月、夜这些意象的浅表性意义的同时，还充分利用这些意象所附着的深一层内蕴，对潜藏在这些意象中的忧郁色彩、悲剧特质做了首次集中而立体的揭示。诗人在观照每一个意象时，并没有对其作简单的处理，而是扩大了审美视域和审美层次，从各个意象积极色彩的背面再作剖析、再度傅粉，进而展示出既和谐又矛盾、既浅在又深邃、既优美又凄美的生命图谱的真实状态。在诗情跌宕起伏的律动中，作者不仅表现了春的轻灵宜人，还表现了春的短暂迷惘；不仅表现了江水的汤汤气势，还表现了江水的“逝者如斯”；不仅表现了花的倩魂丽影，还表现了花的香消梦断；不仅表现了月的喷薄升腾，还表现了月的低回沉坠；不仅表现了夜的温馨宁静，还表现了夜的焦躁孤寂。毫无疑义，作者在同一意象上所极力开拓的低沉意绪，是生命内核、宇宙意识的另一半，或者说是积极、昂扬意绪的自觉变形、改写，其价值和意义不只是展示了生命的本真状态和生活的总体面貌，更在于透过缺失、不足、遗憾表达了对完美人生、理想状态的喃喃呼唤和强烈渴盼。应该说，正是这些令人无可奈何的低沉意绪，才使得诗章的主旋律更加飞动不踬、激越澎湃、荡气

回肠，也才使得诗章突破了以往非喜即悲的运笔惯势而别具一种审美构想的独创性。[①]

“意象”密集而情思缠绵反复，意蕴回环，气韵动荡，乃是《春江花月夜》的一大艺术特色。而对“意象”语言的娴熟运用和整体巧妙架构，则是此诗尤其擅长之处。有论者在论及此诗的“意象化”特征时云：

诗中多数意象都是以天上的“明月”和地上的“人”和“长江”为中心而建构起来的。以“明月”为中心的如“霰”“霜”“孤月轮”“江月”“白云”“月华”“斜月”“落月”；以“人”为中心的意象如“何人”“明月楼”“离人”“乘月”等；以自然景物特别是“长江”为中心的意象如“春江”“江流”“花林”“白沙”“长江”“鸿雁”“鱼龙”“闲潭”“海雾”“江树”等。除此之外，还有一些传统文化原型意象，如“青枫浦”“扁舟子”“玉户”“捣衣砧”“碣石”“潇湘”，等等。因此，无论如何，我们可以说此诗的语言是以意象化语言为内容和基础的。意象化语言是本质上的一种诗歌语言。议论性、描写性和叙述性语言是一度语言，它只有一层实用意义，其目的是告知，而不是审美。诗歌语言则是多度语言，它除了直接的意义之外，还有多层的内在含义和审美意义。此诗中的多数语言即意象，都可以有多种解读。每一个意象都是诗歌作品中的一种元素，都有其内在结构。如“青枫浦”和“碣石”等意象，就绝对不只是一个地名而已，而有着深层的情感内涵和文化内涵。我们对此诗的解读，也正是通过对这种意象化语言的多义性、艺术表达的隐喻性和意义阐释的增生性的理解来进行的。意象与意象之间构成一个系统，最终形成一种模式。中国古代诗歌的抒情，往往都是采取这种内外两层的结构模式。

张若虚的《春江花月夜》之所以富有生命力，一个重要原因就

① 付兴林：《论〈春江花月夜〉在初唐诗坛的开拓之功》，《延安大学学报（社会科学版）》2005年第4期。笔者按：引文中的“飞动不踞”，“踞”似应为“居”字。

是诗中没有直接点明题旨，很少出现议论性语言。它往往只是以“明月”“春江”“江树”“鱼龙”“碣石”等不明确的意象来抒情，给读者留下无限的审美时空，并让读者可以参与其中，发展这些意象的意义。开头的“春江”，如果不是诗中有“但见长江送流水”一句，我们也不知其究竟指哪一条江。诗中的“青枫浦”和“碣石”，虽然现在在江南或江北也还有如此之类的地名，而究竟所指何处，也还是一个谜。这些地名，应是传统文化中某种情绪的代名词，而非确指。诗人所用的基本上是意象化语言，每一句诗中的意象都有其内在结构，往往又都没有确指的内涵与意义。诗中的每一个意象都是诗人的心理和情感的符号，都是诗人所创造出的审美时空。“明月”也不一定就是他当年所见的明月，“春江”也不一定就是他当时所见的春江，而极有可能是历史性、文化性、民族性、心理性的代号。①

“意象”建构“意境”，即从“意象”到“意境”，两者的根本思维方式都是中国传统文化中“天人合一”（“物我合一”）哲学思想的体现。这种思想的根本特征就是“以有限追求无限”，而在《春江花月夜》一诗中，张若虚采用了多层次的意象系统结构，很好地体现了“以有限追求无限”②的“意象”建构“意境”的思维方式。如有的分析，即指向此一思维方式：

> 《春江花月夜》一诗围绕月亮创造了内涵丰富的审美意象，共同构成了月亮不尽的审美世界。上述五种月亮意象，分别联结着主体审美心理中的许多层面。新月初起，皓月当空，万物澄碧，引起

① 邹建军、赵令珍：《〈春江花月夜〉的多重艺术结构》，《名作欣赏》2003 年第 2 期。

② 拙著《诗词曲学谈艺录》一书为笔者提出、建构、阐释的新审美理想理论“神味”说诗学理论的集中阐释之作，其中多有涉及“以有限追求无限”这一占据主流地位的中国古代传统文化根本思维特征，如“创造之法之异：‘意境’，由有限以求无限，故其所求之‘大我’仍为个体之‘小我’，为形式上之‘大我’也；‘神味’，则是将有限最佳化，故其所求之‘大我’乃是‘无我之上之有我’，由世俗之社会民生锻炼而来者也。”（齐鲁书社 2011 年版，第 105 页）即除了“以有限追求无限”的主流思维方式之外，还有“将有限最佳化”的思维，笔者将后者作为“神味”境界的根本思维方式，从而成为“神味”区别于“意境”的重要因素之一。而总结“意境”、“神味”在根本思维方式上的根本不同的系统论述，则见之笔者《诸二十四诗品》一书卷上附录的《“神味”说诗学理论要义集萃》（阳光出版社 2014 年版，第 54-55 页）。

青春初醒的诗人对天发问之豪情，比照古今，视接千载；月夜光华，弥漫着难以言传的相思离愁，也激起有情人之间浪漫的想象，乘着月亮到达彼此，聊慰相思之苦；月落西斜，江树摇曳，无尽的孤独落寞尽在今夜不语的月光中。由此看来，“月亮”这一个语码，在规定性的具体语境中，展示出多重的象征系统。

一个具体意象能够指向多重象征意味，主要是因为意象既具有特定形象的直接性、可感性，又具有想象的开放性与再创造性。意象因此在文本中蕴蓄了一种势能，含有空白与未定性，读者通过审美想象可以抵达到象外之象、景外之景，而未定性与意义空白是中国传统艺术形式最本质的构素之一，这种象外之象、景外之景在接受者的审美感受中和再创造中便具有了丰富的内涵和多重象征系统。

《春江花月夜》一诗中的月亮意象如此富有弹性，具有多层次多侧面的内在蕴含，并将各象征意味有机地融合在一起，既有宇宙意识的阔远深邃，又有相思念远的深情绵渺，形成了多重象征系统，

> 体现出现实社会与历史积层交错作用而成的文学的丰富性，是一种绵延更古久、扩散力与渗透力更强的文化基因，是中国艺术精神的体现，是中国文化最富有典型意义的象征物。①

所谓“意象”的多重性和弹性，本质都是“意象”本身及“意象”与“意象”之间为了拓展审美空间的根本属性，而“未定性与意义空白”则正是“意象”建构所期指的良好审美效果，是“以有限追求无限”思维方式的一种实际体现。就张若虚此诗所写的种种意象而言，甚至如春、江、大海、花、月夜这些主要意象，它们虽然在此前的诗歌作品中都已经有了不同程度的表现，但从“意象”的经典性（这种经典性表现为意蕴的开拓至于最大的张力和最强的密集）来看，其直到张若虚的《春江花月夜》一诗才堪称达到了成熟的境界。并且这种成熟的境界仍然以“意象”的系统性焕发出勃勃的生机，在作品文本之内的“世界”不断生发出一种多层次的“复合”意蕴。而在“意

① 杨柳：《论<春江花月夜>月亮意象的多重象征系统》，《唐都学刊》2003 年第 1 期。

境”理论即将在唐代成熟（这种成熟体现在作品文本和理论两个领域）的时候，类似《春江花月夜》这样的诗歌作品，其文本的“意象”建构是非常有代表性的。有的论者从意象的“原型性”角度进行了阐释，认为“诗歌中意象的审美功能有两个层次，一个是兴发感动的功能层次，另一个是由兴发感动升华为象征的功能层次。原型意象就属于象征的功能层次，而多数非原型化的意象则只停留在感发功能层次上”[①]：

> 诗是意象抒情的艺术‘诗的意象由于来自感觉的具体化，因此它的功能大多止于兴发感动。有一种定位化的意象，是集体无意识的产物，即它们是集体无意识的依附物。除了有一般的兴发感动的功能以外，还能激发出更多形而上的东西——深邃的象征意蕴。这些象征定位的意象就叫原型意象。值得指出：原型意象先民对花草禽鱼的通灵幻思、天象节候的神秘感应、神话传说的图腾崇拜等原始意识作长期文化积淀的结果，而不是随便就可以象征定位的。譬如在屈原那个时代，像兰草等已带有某种形而上性质，但《九歌》这样特具神话色彩的作品中也几乎没有一草一木真正能显示神灵化的植物崇拜——或者说对花花草草作象征定位的。如《山鬼》一诗，出现的草木达十种之多，但没有一种草木已成了宗教神秘色彩的原型，而只是山鬼身体或居所的装饰品而已。但到唐以后就不同了。也许是世界性初民的文化积淀到这时已潜在地使审美意识相通起来，以一种默契的态度使集体无意识的意蕴埋入某些天象、节候、神话传说、花草禽鱼等具体物种中，从而形成一批可作为象征定位的原型了。《春江花月夜》一诗就有一组经象征定位、上了原型层次的意象。……这首诗开头两句“春江潮水连海平，海上明月共潮生”有几个关键词：“春”“江”“潮”“海”“月”，其中“海”“月”“江”是原型化了的意象。“海”作为一个原型是象征永恒的生灵之母；“月”是与诞生、繁衍联系

① 骆寒超：《论<春江花月夜>的原型象征世界——<旧诗新论>之一》，《名作欣赏》1993年第1期。

在一起的生命本原，而“江”则象征生命周期的过渡阶段。再看诗的最后几句：“江水流春去欲尽……落月摇情满江树。”这里的几个关键词是“水流”“落月”“海雾”“碣石”“潇湘”“江树”，其中的“水流”“落月”是原型意象。还有没有其他原型意象隐藏着呢？我认为有的，就是“乘月几人归”的对象——“家”，但这里的“家”是隐藏着的。这样一来，这首诗后面也有三个原型意象：“水”“月”“家”。其中“水”是“生—死—复活”这样一个天地万物创造之奥秘的象征；“月”已如上述；“家”则是生命之皈依——宇宙永恒之乡的象征。①

“原型”是西方文学理论介入中国文论的流行理论样态，但用来分析张若虚《春江花月夜》这样的作品文本，并不十分贴切。而且就中国诗歌意象的本质来说，也很难说这种阐释的角度是合适的。这是因为，中国古代诗歌意象的经典性不在于其是否为原型意象，而在于它是否能够与传统文化意蕴结合及结合到何种程度，对此笔者曾在不同著作中有过不少阐释。②可以说，“原型性”是一种前溯思维，而中国古代诗歌意象的逐渐成熟则是一种后趋思维，如果说“原型”主要体现为一种影响了后世并形成一定规模效应的“经典性”，那么意象思维则主要体现为一种中国传统文化不断累积的“成熟性”，两者的差别是巨大的。而这差别在这个问题上并不表现为中西文化、文艺的差别，因为“原型”论在很多方面是适合对中国文学进行阐释的。因此，上文的论者所阐释的《春江花月夜》一诗的六大“原型”意象，笔者认为是不成立的，更妥帖合适的表述应该是“经典性”意象与否，而这所谓六大“原型”意象，有的是称不

① 骆寒超：《论〈春江花月夜〉的原型象征世界——〈旧诗新论〉之一》，《名作欣赏》1993年第1期。

② 比如笔者《〈漱玉词〉评说》一书在评说李清照《鹧鸪天》（“暗淡轻黄体性柔”）咏桂花一作时，阐释了花意象的特性：“此作刻画殊是有味，然桂花毕竟乏韵，终难出其神采，李易安之反调，却半是徒然。花之有品有韵者，皆因浸染传统文化之色彩、意蕴故，其不能者，自不为文人所青睐。更进而论之，则此种传统文化之色彩、意蕴，亦非泛泛而论者，而辄可谓之有之者即有品有韵，如桂树桂花，其在吾国传统文化之氛围中亦不乏典故，而颇有传统文化之色彩、意蕴，然此种传统文化之色彩、意蕴不能与士大夫之思想精神或趣味相关，即不能与梅、兰、竹、菊之类意象相提并论，其根本缘由在此也。”（阳光出版社2013年版，第4页）

上“经典性”的。至于上述所言在《春江花月夜》一诗意象系统本身内部焕发出勃勃的生机，更与后世“意象”和“意境”成熟的作品文本相区别，比如在王维相当成熟的山水、自然诗之中，其“意象”建构的方式是以极少的“意象”来进行“意境”的建构，也充分了“以有限追求无限”的特点，比如：

人闲桂花落，夜静春山空。
月出惊山鸟，时鸣春涧中。

（《鸟鸣涧》）

荆溪白石出，天寒红叶稀。
山路元无雨，空翠湿人衣。

（《山中》）

独坐幽篁里，弹琴复长啸。
深林人不知，明月来相照。

（《竹里馆》）

空山不见人，但闻人语响。
返景入深林，复照青苔上。

（《鹿柴》）

木末芙蓉花，山中发红萼。
涧户寂无人，纷纷开且落。

（《辛夷坞》）

但就文本的样态而言，王维的这些“意境”极佳的诗歌作品，乃是采取了“极端”的“以有限追求无限”的方式，其篇幅在中国古代诗歌尤其格律诗之中是最短小的，因此较之《春江花月夜》这样篇幅较长的诗来说，其在“意象”和“意境”的系统内部的意蕴“生发性”方面就远远逊色了。别的不说，单就作品文本意蕴的多重性而言，王维此类诗篇是极难在一篇作品之中表现出多层意蕴的。这种多层意蕴既表现为一个作品文本之中主题或内容的复杂性（即非单一性），又表现为主题意蕴的多重性，即至少包含浅层次和深层次

两重意蕴。而张若虚的《春江花月夜》却能够做到这一点。就王、张两人的这些作品而言，作品文本的长短不同决定了所形成的容量的不同。同时，从容量的大小本身即可以看出《春江花月夜》在整个“意象”系统中“意象”“意境”意蕴生发方面的难能可贵。因此，对《春江花月夜》的欣赏，不但可以就其所呈现出的成熟“意境”来进行，也可以从“意境”建构的基本层次——“意象”层次来进行。就此一性质的“经典性”而言，《春江花月夜》在中国古代诗歌中是非常独特的。比如有的论者阐述了此诗的“意象”组合及其特征：

> 张若虚《春江花月夜》囊括了丰富的意象，写江用海、潮、波、流、汀、沙、浦、潭、潇湘、碣石等作陪衬；写月则用天、空、霰、霜、云、楼、妆台、帘、砧、鱼、雁、海雾等为映照，形成了诗境容量的丰富感和充实感，其意象组合独具特色。
>
> 1. 意象群有规律高密度组合
>
> 《春江花月夜》以“月”为中心意象，紧扣“春”“江”“花”“月”“夜”五字，集合了江水、沙滩、天空、原野、枫树、花林、飞霜、白云、扁舟、高楼、镜台、砧石、鸿雁、鱼龙、思妇、游子等众多的意象，组成完整、有序的诗歌意象群。在这个意象群里又以江水和明月为中心意象，将扁舟、高楼、玉户帘、捣衣砧等物象串进诗中，并注入相思、惆怅、依恋等各种不同的人间感情。远近高低不同角度的“江”与“月”，让人产生无尽的遐想。诗人的情思又是通过意象的有序排列来实现，江水、沙滩是由远及近；天空、原野是由高到低；枫树、花林、白云是由低到高，这些都是眼前看到的实景。扁舟、高楼、镜台、砧石、鸿雁、鱼龙、思妇、游子等是诗人想象的意象，是虚景。这些意象组合由实到虚、由物及人、由写景到抒情，既符合人的思维规律，也符合人的视觉规律，构成一种优美、和谐、扣人心弦的意境。
>
> 2. 意象的高频率重复
>
> 诗题《春江花月夜》中的五个意象，在全诗交替出现。《古唐诗

合解》做过统计："题目五字，环转交错，各自生趣。"比起"'春'字四见，'江'字十二见，'花'字只二见，'夜'字亦只二见，'月'字最多，达十五见"。十二见的"江"字，是月的陪衬，春江月明、江天、江畔见月、江潭落月，都是月的背景。意象的高频率重复出现，从字面上给读者营造出强烈的视觉效应，使读者不得不对这种独特的写法深入思考。以"江月"为例："江畔何人初见月，江月何年初照人？人生代代无穷已，江月年年望相似。不知江月待何人，但见长江送流水。""江月"这一意象在这几句里先后出现了三次，诗人不避重复，读者也感觉不到重复。究其原因：一是抒情与议论的完美融合；二是诗意与哲理的水乳交融；三是意象的高频率出现与意境的高旷深远。①

要做到"意象群有规律高密度组合"和"意象的高频率重复"这两个方面中的任何一个方面，这在中国古代诗歌创作中都是非常难的。若没有"长诗性"这一特性，几乎是不可能实现的。尤其是后者在短诗之中是要努力避免的，尤其是格律诗，比如唐代诗人崔颢的《黄鹤楼》，一首诗中三次重复"黄鹤"这一意象，就令古人大为叹赏了。但其诗意象的高频率重复方面，较之张若虚的《春江花月夜》，则无疑是小巫见大巫了。因此，就中国古代诗歌这一体裁而言，创作长诗是非常难的。究其原因，除了中国古代的诗人有意向格律化发展而影响了中国古代诗歌的"长诗性"，意象本身尤其是抒情诗意象的易于重复，以及高质量的成熟意象无不追求、体现中国传统文化的相关意蕴而殊途同归的特性，也决定了创作长诗是非常难的。也只有在这个角度上，我们才能看出唐代诗歌伟大魅力的一个方面，就是出现了相当多的高质量的长诗，比如初唐四杰、李杜、元白等人的作品及一些边塞诗等。比如李白最好的诗歌一定是具有"长诗性"的，比如《蜀道难》《将进酒》《梦游天姥吟留别》等。又比如，杜甫的伟大是与其创作了相当多的长诗作品分不开的，比如《北征》《自京赴奉先县咏怀五百字》《兵车行》《丽人行》等。张若虚的

① 李青云：《江月照千秋 孤篇压全唐——张若虚〈春江花月夜〉解读》，《鄂州大学学报》2013年第3期。

《春江花月夜》在意象建构方面的特点是非常明显的，此诗的一个魅力，正在于其意象经营的“经典性”，而这种“经典性”则借助“长诗性”而成为可能。

此外，张若虚的《春江花月夜》之所以魅力纷呈，其中非常重要的一个原因还在于作者在“意象”经营过程中对中心意象的把握和发挥。此诗贯穿三个内容层次并决定其层层递进的性质的，当属“月”这一核心意象。“月，是诗的生命纽带，是诗的中心。”[①]因此，有不少论者论述了此诗“月”这一核心意象的独特作用，比如以下论述：

在有关《春江花月夜》的众多研究中，许多评论者都曾指出，“月”是全篇的中心意象。那么，作为全诗中心意象的“月”，究竟在整首诗篇中起到了什么作用？

……

一、“月”是贯穿全篇的结构线索，是“景—理—情”转承过渡的枢纽

依据诗篇表达内容的不同，研究者通常将这首诗划分为以下三个部分（或曰三个结构层次）：（一）春江花月之夜的美好景色（诗歌开头到“皎皎空中孤月轮”）；（二）对宇宙奥秘的哲理探索（从“江畔何人初见月”到“但见长江送流水”）；（三）游子思妇的别离之情（从“白云一片去悠悠”到结尾）。在一首诗歌里，涵盖了如此丰富的内容，运用了如此多样的表达方式，而整篇诗作又是那样脉络清晰、严整有序，通篇意象纷繁却散而不乱，这是因为有一条贯穿全篇的线索，那就是——“月”。

……

月有什么特点呢？以诗人的眼光看，其最大的特点莫过于它的超时空性。作者正是抓住了月的这一本质特征，从月之存在的超时间性以及月华照射的超空间性这样两个角度出发，将前半篇的写景

① 戴棣、汪靖中：《拨动宇宙生命的和弦——读〈春江花月夜〉有感》，《语文学刊》2002年第1期。

向纵深处拓展，从而引入人生哲理的探询和人生情感的抒发的。首先，从时间角度看，月是永恒的，而人的个体生命则是短暂的，“人生代代无穷已，江月年年只相似”…… 其次，再从空间角度看，月华普照大地，具有对空间与距离的超越性；人却无法跨越那“碣石潇湘无限路”的重重阻隔，共望一轮明月却天各一方，所谓“此时相望不相闻”。月的这一特点使它成为古代文学作品中表现相思怀远的固定意象。

……

二、“月”是形成该诗意境之美的中心意象

从艺术角度来说，这首诗之所以成为一首家喻户晓的唐诗名篇，固然有多方面的原因：如由于作者有意识的音韵调配而造成的和谐流畅的音韵美；排比、对偶、连珠等修辞手法的成功运用等，但就整体而言，那种景、理、情水乳交融的意境之美的创造则是它最值得称道的艺术成就。（从整个唐代诗歌的发展历程来看，张若虚对诗歌意境美的创造也正是他为盛唐诗歌的发展所提供的最宝贵的艺术经验。）境生于象，诗歌的意境是由意象组合而成的。作为全篇中心意象的“月”，正是这种意境之美得以形成的关键之所在。

……

《春江花月夜》在意象组合上的特点，可以说与传统古典诗歌（尤其是绝句、律诗）的意象组合方式大异其趣：一般来说，中国古典诗歌（尤其是绝句、律诗）中少有意象的重复出现，而这篇诗作中意象组合的特点恰恰就是重复。题目《春江花月夜》中的五个字，在全篇中是层叠错落、交替出现的：“春”字出现了四次，“江”字出现了十二次，“花”字两次，“夜”字两次，作为全篇中心意象的“月”竟出现了十五次之多！中心意象在全篇的重叠复现，把读者带入了那水月花光交相辉映的空灵世界中，一遍遍深化了以“月”为特征的整体意境之美。这种意象创造可谓作者大胆而成功的尝试，

《红楼梦》中的《葬花吟》《秋窗风雨夕》等诗，就是对这种意象创造有意识的借鉴。在《葬花吟》中，作者共用了十五个“花”字，直给人一种“桃花乱落如红雨”（李贺《将进酒》）的强烈感受；在《秋窗风雨夕》中则共用了十五个“秋”字，甚至一句之中还有重叠：“秋花惨淡秋草黄，耿耿秋灯秋夜长”，充分渲染了凄清、衰飒的环境气氛，烘托了主人公的处境与心境，可以说将这种层叠错落、回环往复的艺术特点发挥到了极致。当然，“意境是情与景（意象）的结晶品”（宗白华《美学散步》），单纯对“景”的描绘还不足以形成诗歌的意境，意境之形成还离不开“景”与“情”的交织融合。《春江花月夜》之美不仅在于景之奇，更在于情之深。事实上，作者是带着他对人生的全部深切体验、怀着满腔深情来描绘这春江花月之夜的，在诗篇的表层结构之下，还潜伏着一条深层的激荡起伏的情感发展的脉络。那么，这又是一种怎样的“情”，而“月”与“情”之间又有着怎样的内在关联呢？

三、“月”是作者内在情感的隐喻与象征

概括而论，我认为，整首诗篇的情感可以归结为作者对人生之美与人生之憾的深切体验。……在诗篇中，“月”不仅是统摄全篇并形成诗歌意境之美的中心意象，而且它本身所具有的丰富内涵还使它成为作者情感表达的最贴切、最巧妙的象征物：一方面，“月”是人间美好的象征，她的皎洁、光明、圆满象征着人间的幸福与团圆，象征着人生之美；另一方面，“月”的残缺、暗淡、消隐，又极贴切地暗喻着人生的缺憾或寂灭。……《春江花月夜》中“月”的这种象征意义，可谓对由来已久的“天人合一”思维定式的一脉相承。作者借着这轮明月，似乎已说尽了人生之美，也说尽了人生之憾。作者写的是月亮升而复落的一个夜晚，然而又何尝不是整个人生呢？在诗篇中，“月”既是“景”，又是“情”；既是“月”，又是“人”，的确称得上是“以追光蹑影之笔，写通天尽人之怀”（宗白华《美学散步》），真正体现了一种水乳交融、玲珑凑泊的境界。

以往治张诗者多注意到这首诗的理趣或宇宙意识，对“月”这一中心意象的研究也多侧重对其时空意蕴的探究，其实，“《春江花月夜》不是以理趣或说是探索的深入而取胜（诸如宇宙意识时空观念之类），它是以情景的浑然交融、自然流畅而取胜的”，因而对“月”这一中心意象情感内涵的探究，无论对于该诗意境的研究，还是其思想内涵的挖掘，无疑都是更有意义的。闻一多先生认为该诗是对宫体诗的超越，是“替宫体诗赎了百年的罪”（《唐诗杂论·宫体诗的自赎》），这不仅是因为该诗表现了宫体诗所不曾有的“更夐绝的宇宙意识”（《唐诗杂论·宫体诗的自赎》），同时也是因为它那深沉、真挚的情感内涵恰是缺乏诗人真实性情的贫血的宫体诗所不具备的。[①]

这些阐释都是符合《春江花月夜》一诗的实际情况的。没有“月”这一核心、中心意象，整个世界都将黯淡下来，诗人也无法构织起如此美轮美奂、朦胧迷离的“意境”世界。论者所说的“从整个唐代诗歌的发展历程来看，张若虚对诗歌意境美的创造也正是他为盛唐诗歌的发展所提供的最宝贵的艺术经验”无疑是非常中肯的，但必须认识到，张若虚对“意境”的贡献主要偏于“意象”运用的成熟，这些“意象”从本质上仍然超不出中国传统文艺艺术境界风花雪月的范围，而缺少对现实世界社会民生生存状态的直面和活生生的表现，如杜甫诗歌那样。为了弥补这个缺陷，《春江花月夜》渲染了一种宇宙自然的情思、情怀和观照，但这也仅仅是“意境”最高质量的一个起步阶段，更高的层次如王维，乃是哲学理趣的融入。但从整体上看来，张若虚与王维对“意境”的贡献，已基本使其成熟。李白和杜甫（尤其是杜甫）的诗歌更多地体现了个体的思想精神（性情）和社会民生的现实内容。这些内容所造就的艺术境界，假如做得好的话，就会超越“意境”的最高境界，而进入到更高的笔者命名为“神味”的新审美理想的境界。[②]天人关系的观照，

---

① 周健伟：《〈春江花月夜〉——对“月”这一中心意象情感内涵的探究》，《世纪桥》2009年第7期。

② 杜甫诗歌以“神味”为最胜的态势，笔者在《诗词曲学谈艺录》一书卷一第25则有论（齐鲁书社2011年版，第49-54页），在此不作过多阐释。

确实是《春江花月夜》一诗在意境上造成宏大浩瀚的审美效果的主要原因，而“月”的意象在其中起到了不可替代的独特作用。但从更高的层次来看，天人关系对于艺术境界质量的贡献，是永远也比不上“人与人之间”的关系及其丰富、复杂、深刻的内容、意蕴的。而张若虚《春江花月夜》一诗中“天人”关系的表现乃是一个重点，对此，也有论者进行了专门探讨：

> 作为中国传统文化的经典意象，诗人不是单纯地写出了月夜之美，自然之美，他突出表现了“月”与“人”的关系、月与人在情感上的对应与和谐。他一方面赞叹了作为自然物“月”的博大之美，永恒的美；另一方面又与象征着人间团圆的月亮相对应，也表现出了对人间至情的赞美与渴求。诗人以思念为中心，以夫妻、情侣、家庭伦理为表现的重点，把中国传统文化的感性特征表现得十分鲜明。这里固然传达出了人间至尊至重的“以人为本”“天人合一”的人文精神底蕴和文化价值理念，并以此为前提，向浩瀚的自然提出了“江畔何人初见月？江月何年初照人”和“不知江月待何人，但见长江送流水”的深沉疑问与探究，同时也不看轻人间的至爱真情，那“扁舟子”的悠悠的思念和楼上佳人的绵绵不绝的相思，也一样表达出了中国封建社会文人乃至普通人的一种普遍的生存状态，表现出了对普通人命运的深切关注。[①]

当然，诗中的天人关系只是人的生命存在的外在环境、背景，还不是此诗的真正核心。唯其如此，才能为作者书写男女相思奠定一个最好的外部环境、背景的基础。此外，也有论者从“月”意象奠定了《春江花月夜》全诗的情感基调的角度进行了阐释。

> （《春江花月夜》一诗）以“月”为灵魂和纽带，将五色意象炼成一片奇锦。“月”在春、江、花、月、夜五个意象中占据着突出的地位，可以说，无月则无境，无月遂无情，无月便无诗。月的灵魂作用，我们可以从以下三方面加以考察：其一，月是“优美”意境

① 魏家骏：《〈春江花月夜〉：月色下的永恒时空》，《名作欣赏》2006年第7期。

生成的前提。很清楚，缺少了明亮的月光，整个宇宙将被茫茫夜色所淹没，世间一切美妙的景象将不复呈现。所谓有月才有灵气，才有神奇，才有境界。其二，月是“深美”意境生成的基石。当诗人将目光凝聚在空中的“孤月轮”上时，其思绪飞腾超迈，穿越时空，览今察古，由凡入圣，体故生新，遂打开了体味迁变玄机的大门，诗章的深度、厚度在冥思通达中被提升到了一个前所未有的高度。……月是“凄美”意境生成的关键。月关和着天南地北，关和着春来春往，关和着游子思妇，关合着幸福伤痛。南北阻隔的游子思妇，因明亮盈满的圆月的升起、中悬、西沉而陡生月圆人缺的苦情和生命沦丧的悲伤以及时不我待的焦虑。与此相关，明月发挥着统摄意象群的纽带作用。明月将春、江、花、夜四种意象和谐地连缀、统摄在一起，从而形成意象群体和意象张力，成功地创造出了新颖、神奇、深邃的意境。值得强调的是，清辉万里的月光不仅将宇宙万物融化为玲珑剔透的一体，而且，游子思妇的两地相思之情因了月光的皎洁透明而最大程度地消解了男女之间通常会产生的浮情色欲，从而既使男女之情浸泡在纯洁透明的月色中而别具一种圣洁性，又使自然、哲思、人情完全笼罩在纯然一色的月光中而别具一种和谐性。对此，钟惺评价道：“将春、江、花、月、夜五字炼成一片奇光。”钟氏所谓“炼成一片奇光”，显然指的是春、江、花、月、夜五个意象彼此依存、相互融汇所创造出的和谐的审美意境。[①]

也有论者分析了“月”意象在《春江花月夜》一诗中所蕴含的五大层次意蕴：

《春江花月夜》紧扣春、江、花、月、夜五种良辰美景来结构全篇，整首诗仿佛笼罩在一片空灵而迷茫的月色里，“月”是全诗的主体、灵魂。中国诗学追求“立象以尽意”，通过蕴含丰富的象征形

① 付兴林：《论<春江花月夜>在初唐诗坛的开拓之功》，《延安大学学报（社会科学版）》2005年第4期。

式，去表达难以言传的生命和情感意味。

一、晶莹澄静的审美意境

诗人一开篇即就题生发，兴致淋漓地勾勒出一幅春江月夜壮丽而奇妙的画面。嫩绿的春色、宛转的江流、半开的花蕾、银色的月光、静谧的夜晚，构成了一个澄碧晶莹的、美妙无比的月光世界。大千世界的五光十色都被月光涤荡成梦幻一般的银灰色，春江花月夜因此显得格外幽静恬美。这种空间的全景式展示，“一月印万川”的全方位布景，营造出通体晶莹澄静的审美意境，也更突出了“一月”所处的中心位置，月是如此美景生发的活力源头。月光下的世界绰约迷离，别有光辉，呈现出更美的境界，更符合中国传统的审美心理。老子说：“致虚极，守静笃，万物并作，吾以观复。”静观是中国哲学追求进入自由精神世界的重要方式，也是哲学家们努力追求的目标。与此对应的审美追求即刘勰所说：“陶钧文思，贵在虚静，疏瀹五脏，澡雪精神。”这种艺术境界恰似晶莹澄静的月色。月亮的文化内涵正是这种阴柔的美学风范。一切转入安静澄澈。月照乾坤，辉映苍穹。月光如水，将尘世一切烦恼和躁动洗涤得干干净净。审美主体经月光清洗过后的心湖，只有一片月光在静静荡漾，人心也随之晶莹剔透。这也是格式塔心理学所讲的“异质同构”所产生的效应。以此心静观明月，心静与月静相契合，创造出晶澄静幽的审美境界，这正中国文学所追求的最高境界。宗白华先生对此也有过精辟的论述：“艺术心灵的诞生，在人生忘我的一刹那，即美学上所谓‘静照’。静照的起点在于空诸一切，心无挂碍，和世务暂时绝缘，这是一点觉心静观万象，万象如在镜中，光明莹洁，而各得其所，呈现着它们各自的充实的、内在的、自由的生命，所谓万物静观皆自得。这自得的自由的各个生命在静默里吐露光辉。”因此月光照耀下的诗篇月华闪烁、兴象玲珑，呈现出冰清玉洁般的阴柔美质。

二、绝宏大的天向意识

……

三、青春初醒的自我意识

亘古一月，与生年不满百的有限人生构成了鲜明的对比。相对月亮，人生何其短矣。换一个思维的角度来看，个体的生命确实是短暂的，但人类代代相传，绵延久长。月亮高挂天空，在一代代的人看来，宇宙是相似不变、亘古如斯的永远。所以，当“人”以类的形象出现在月亮面前，足可以与永恒之“月”相抗衡，“代代无穷已”的人生得以与“年年只相似”的明月共存于宇宙之中。“月”与“人”，因此构成两个生命体之间的平等对话。月与人交会，才能共同谱写出生命的美好乐章。

四、月系两地的相思怀念

……

五、孤独失意的情感象征

月亮在传统的文化中承担了孤独失意的美学意味，就其原因同样在于月亮美学的结构形式与艺术的心灵的生命体验发生了同物对映效应，对象因此可以移入人的感情。月亮皎皎，孤悬夜空，既冷清又孤独，这与人类孤独失意的情感体验正相吻合。[①]

这些论述大体不差，除了第三点受到李泽厚《美的历程》相关论点的影响而不确切，以及说“晶澄静幽的审美境界，这正是中国文学所追求的最高境界”外。前者本书前文已然有论，后者则是论者过分推崇以柔弱、平和、冲淡、静逸为主要特色的“意境”的体现。别的不说，就唐诗而言，最高的境界也只能在李杜诗里。王氏所论，却是王维山水诗的境界，这种境界并非中国诗歌的最高境界。何况，王维的山水诗境较之《春江花月夜》，还有更多

① 杨柳：《论<春江花月夜>月亮意象的多重象征系统》，《唐都学刊》2003 年第 1 期。笔者按：文中第二点原文如此，疑因文章排版漏掉一难字。

的禅学意味、意趣，而显得更为玲珑透彻、晶莹剔透呢！这种艺术境界从哲学思想上加以把握的话，整体上体现为消极、柔弱的“天人合一”[①]（或“物我合一”）的境界，其最终的审美意识总结即王国维“境界”说中的“无我之境”，不如笔者提出的“神味”说的最高境界“无我之上之有我之境”。[②]也有论者从“泛女性”的所谓“大视角”来审视“月”这一中心意象，如以下所述：

> 《春江花月夜》除了以“情”为主脑贯串起前后两部分、并将全诗笼罩在一种极为优美的景色之中外，还以“泛女性”的大视角来串联了全诗，这样说的根据，便是全诗始终以“明月”为中心意象。从远古崇拜开始，“月”一直象征着女性、代表着阴柔之美：“大明生于东，月生于西，此阴阳之分，夫妇之位也。”“见山不是山，见水何曾别？山河与大地，都是一轮月。”在《春江花月夜》中，月印万川之象何尝不是一种禅境，它体现了空有相融的境界。皎皎明月涵盖一切、包容一切，共同营建出物我相融、物我两忘的意境。《春江花月夜》中的明月有着双重的角色身份：诗人对明月发出充满“宇宙意识”的询问时，诗中的明月确有几分禅意，诗人的询问也潜藏着禅理；但在更多的地方，张若虚的“月”是有情的女性之月而非照彻空明之月，海上明月犹如一位多情的女子，共海潮而生。这轮明月将清辉洒在花林、芳甸、沙滩、闺阁甚至捣衣砧上，月华将人间的春之夜装点得美妙无比，辗转反侧而不去，她是那样的轻柔，普照着天下的思妇游子、串联并强化着芸芸众生的相思，默默地诉说着人间美好的爱情。在这轮皎洁的明月之夜，诗人信手拈来一对苦苦相思之中的青年男女，突出地叙写了少妇的月夜思恋之情，与“空里流霜不觉飞”的明月交相辉映，至此，诗人完成了他在泛女

---

① 主体性并不一定意味着“人类中心论”，那是一种不好的倾向，良好的主体性是人的生命存在的最高价值指向。而“天人合一”或是“物我合一”的中国传统哲学、文化思想，表面上追求与外部的宇宙自然的统一、和谐，但在实际、实质上却会削弱人的主体性，从而削弱事物的“现实性”指向，比如文艺创作就是一个极好的典型。因此，对于“天人合一”或“物我合一”之类传统说法，我们必须认真体悟、分析，并保持一定的距离，不能盲目崇信。

② 此处所言理论问题，本书第五章第二节有论，在此不加展开，仅作简单驳论。

性视角下对人间真善美的诠释。诗中的明月犹如多情女子一般等待着，“人生代代无穷已，江月年年只相似”，这种无声的等待是永恒的、不变的，并未随着生命个体的短暂而衰减，这是一种旷古的等待、令人惊心动魄的等待，但同时又是一种如秋叶之静美的等待，它并不喧哗、并不造作，朴素无华，一句“皎皎空中孤月轮”把这种朴素演绎到了极致，而“不知乘月几人归”又让读者联想到明月那博大的胸襟、愿天下有情人终成眷属的普世宏愿。在这样一轮集真善美于一身的明月的映照下，人间的个体生命也因等待和思恋获得了永恒。张若虚将禅理追问与人间烟火巧妙地统一起来，使无生命的明月有了生机，使无名男女的相思在禅意背景下凸显出永恒。整首诗中的意象、意境无不充溢着女性的柔美，略有伤感而不悲伤，略有孤寂而不凄冷，使相思这种“甜蜜的痛苦”充溢于宇宙和人间，而整个宇宙和人间却因这种甜蜜的痛苦而变得生机勃勃、美妙无限，这，大概就是《春江花月夜》最撼动人心的缘由。①

确实，“月”的意象的阴柔、皎洁气质，是造成《春江花月夜》一诗的主要意境呈现为柔美、优美的根本原因。虽然诗中也表现了浩瀚博大的宇宙意识和人生情怀，但作为与阳刚之美（壮美）相对的阴柔之美（优美）的艺术境界，此乃中国古代诗歌乃至文艺的一种基本审美趣味。两者的对待是天然的，如果硬要把这种阴柔之美说成是一种“泛女性”的视角，却未必合适。因为就此诗抒情的主要视角而言，全诗所造之境主要呈现为阴柔之美（优美），与其所主要贯穿的作者的男性视角并不矛盾，即《春江花月夜》一诗采用的是作者自己的男性视角，而不是如屈原《离骚》式的香草美人视角，或“男子而作闺音”②的词的视角。其中，《离骚》之所以出现香草美人式视角，其

---

① 张莲芳：《〈春江花月夜〉诗意“断层”解读》，《贵州文史丛刊》2006年第2期。

② 清田同之《西圃词说》有云：“从来诗词并称，余谓诗人之词，真多而假少，词人之词，假多而真少。如邶风《燕燕》《日月》《终风》等篇，实有其别离，实有其摈弃，所谓文生于情也。若词则男子而作闺音，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。此诗词之辨也。”

背景是楚王和屈原的君臣关系——这种关系的喻拟具有强烈的现实利害冲突关系，屈原碍于君臣名分，不得不如此表现——而在《春江花月夜》一诗中并无此种君臣关系的背景。“男子而作闺音”之所以出现，与词人采用女性视角来抒发情思密切相关。《春江花月夜》一诗虽然有对于女子一方的具体描写，但这是建立在诗人对真实情境的回忆之上的，而且又是夫妇这样密切的关系。诗就整体来看，更谈不上女性视角，而是纯粹的男子视角。至于说“泛女性”视角是一种“大视角”，这就更值得商榷，实际上是根本谈不上的。

除了将“月”意象作为《春江花月夜》一诗的中心意象之外，也有论者认为“江”意象也有与“月”意象相提并论的价值和地位，如：

> 本诗所选的意象最突出的就是“月”和“江”。虽然“春”“花”“夜”等意象也发挥了不小的意义，但“月”和“江”相互映衬，相互对比，言有尽意无穷，让整首诗在“江”“月”营造的意境中不断升华，虚虚实实，朦朦胧胧，让读者在阅读中产生一种梦的幻象，似有非有，而情感在空白中，含而不露。使得诗篇回味无穷，更为动人。[①]

又如：

> 诗中最突出的是两个意象：月与情。它们对于人而言，是最为长久也最为丰富、最为变幻也最为相与映照的，诗中写出了一片变幻的月色和相思之情，以它们来集中体现生命意象。月作为全诗的主要意象，带动着全诗的舒张起落，月是情景兼容的自然之灵，也是跳动着诗人、思妇和游子脉搏的生命纽带。诗情、画意、相思、离别、自然、生命都随月色变幻而起伏曲折、而充满灵气。月一夜间的升落也是生命过程，而相思之情正生发于其中。月下自然与人的交融，组成了完整的诗歌意象和生命意象的交融，融成了一种诗情与梦境、虚幻与现实、迷蒙与清幽、生命与哲理等多种意象相互交融

① 林旻晖：《略论〈春江花月夜〉的修辞美》，《当代教育理论与实践》2014年第9期。

的意境：一种深深思念的生命美，一支隽永奏响的生命梦幻曲。[①]

就《春江花月夜》一诗所营造的意象而言，暂且不说诗中的其他意象，单就诗题中出现的这五大主要意象“春”“江”“花”“月”“夜”来看，“月”意象的核心和中心地位不言而喻，而它属于“夜”意象的一个方面，也属于“夜”意象最为中心和精彩的一个部分。“春”和“花”意象，奠定了此诗基本的氛围，将此诗氛围更加具体化了。就“月夜”这一意象意蕴而言，“春”和“花”两大意象无疑是其最为美好的意蕴基础，“春花”“秋月”本来就是中国古代诗歌之中相当经典的两大意象，而张若虚此诗则进一步将这两大优美的意象整合到一起来了。至于“江”意象，实际上涉及、关联、涵盖（代表）了“海”意象，作为诗中最具有动态特征的事物、意象，笔者认为它在诗中的地位仅次于“月”意象，“月”虽未必一定因为“水”意象而确立，但却因为“水”意象而达到审美的极致。因此，就张若虚此诗而言，至少“月”意象的核心或中心意象地位的确立，与“江”（“海”）意象的贡献是分不开的。可以想象，假若没有“江”（“海”）意象，“月”意象在《春江花月夜》一诗中的核心或中心意象的价值、地位是值得怀疑的。诚如有的论者所言：“我们在诗篇中看到江与月这两个主题中的主题被反复拓展，不断深化，诗人没有局限于一轮江月，而是把一种复杂的人类情感贯穿始终。无论是初月的明媚、高月的皎洁还是斜月与落月的迷离缠绵，抑或楼头月的徘徊、镜中月的清影、帘内月的倾注、砧上月的流照，无一不打上情感的烙印。把一轮明月写到如此清雅且夺人心魄的地步，就不仅仅是传世之作、而应该是旷世之作了。自《诗经》至张若虚，其间一千几百年，没人把一轮江月写得如此凄美多情。在诗歌的表现形式上，南朝民歌和齐梁声律学，经过多年的酝酿发展，到了张若虚手里，恍如金丹炼成突现奇光，语言声律与形式技巧以及描篇布局，被那样完美地糅合在一起。在诗歌发展还找不到前进方向的唐朝前期，《春江花月夜》本身就如同光耀千古的一轮高天朗月，照亮了盛唐的路，催生了诗国的灿烂。而张若虚之后，又是一千多年过去了，仍然无人能把一夕江月渲染

① 徐肖楠：《<春江花月夜>的相思之美与现代生命》，《名作欣赏》2001 年第 5 期。

得这般淋漓尽致，历尽沧桑变幻，诗篇不朽而江月依旧。”[①]可以说，也只有“月”与“水”意象的深度融合，才在根本上决定了此诗的整体意境，才奠定了此诗既朦胧迷离又晶莹剔透、既摇曳多姿又丰富多彩的基本特质和意蕴格调，从而充分体现了“意象”的“兴象”性。[②]而这，也就是《春江花月夜》一诗的一大魅力所在了。

## 第二节 《春江花月夜》的艺术魅力：以“意境”为最胜为核心的宇宙、人生的形上共性意蕴的丰富感性表现

由“意象”而建构“意境”，乃是中国古代诗歌尤其是抒情诗的一大根本特点，对于张若虚《春江花月夜》这样的诗歌文本来说，其独特的魅力除了本书上节所探讨的“意象”层次的各艺术特色之外，再深入一层，则是在“意境”层面了。而在“意境”层面，其最根本的艺术魅力，则是对宇宙、人生层面的形而上共性意蕴的追求。在此方面，有论者阐述其“读后余响”云：

> 《春江花月夜》中，春、江、花、月、夜这世间最美好的五种景物，因缘际会聚到一起，被诗人一一捕捉、感知，共同形成了诗人心中、笔下那清明、澄澈的宇宙。面对大自然的美，诗人猝不及防又惊叹不已，当所有的情感点聚焦于寰宇中那一轮高悬的明月亮时，诗人情不自禁地做出了终古的思考：究竟人类与明月、与大自

---

① 翟金城：《〈春江花月夜〉的艺术情怀》，《中国商界》2010年第5期。

② “兴象”为中国古代诗学重要范畴，唐代殷璠非常重视它，在《河岳英灵集序》中认为只有“神来、气来、情来”兼具才可能达到“兴象”的境界，他还用此一概念批评南朝文风“理则不足，言常有余，都无兴象，但贵轻艳。”从逻辑上看，“兴象”的根本特征是活泼泼的“兴”及由此选择的“象”，至于“意象”则“兴”背后的主体情趣和文化意蕴已然趋于稳定，而至于严羽《沧浪诗话》中的“兴趣”，则可以视为对“兴象”和“意象”两大概念优长的综合。总之，“兴象”主要从外在的动态形态机制来衡量诗歌的感性审美效果，而这正是唐诗尤其是盛唐诗歌的一大特点和长处。

然、与外在世界的情感互动开始于什么时候？人类怎样才能真正觉悟、活出自我呢？每个人心中都有最美的期待、最真的幻想，就像此刻照亮你我的明月，可为什么我们经常会感觉不到它的存在？而任由自己在物欲的世界中沉沦以致毁灭呢？《春江花月夜》中的每样景物，都是我们惯常所见，但为什么在作者笔下成为美的极致？为什么单单触发诗人们的这种感慨？《春江花月夜》的心路历程，难道不契合我们每颗凡俗的心？我们的内心深处谁又没有这样隐秘的追求、热恋？那轮明月不正是我们所有最美感情、最真幻想的投射。的确，面对大自然的美，外在世界的美，我们不是没有发现，而是无感，更没有顿悟。我们何时才能真正意识到：世间万物无分贵贱、休戚相关；相生相发、生生不息，无论你我都有无与伦比的存在价值，爱与美是我们不变的追求，孤独是生命的常态。面对自我，我们可以孤独、可以迷茫，但不可以颓废、放弃，因为每个生命的圆满都必须自个完成。我们所能做的，就是在寂寞中、孤独中，积蓄力量，生命何其有幸，我们总能找到一个契机，再次勃发出我们的生命力。因为，我们坚信，生命中总会有一轮明月把我们照亮。[①]

能够从“意象”感发的层面引导读者进入意蕴生发的层面，从而使读者在对这种意蕴的追寻和品读之中兴味盎然，这是《春江花月夜》一诗的独特魅力所在。这种独特魅力，以“意境”为基本的层次、平台，向前、向下联系着“意象”，向后、向上联系着意蕴乃至问题，这样一个整体连贯的流程，其背后是深藏着的中国传统文化层面的哲学思想，即中国传统文化精神、审美理想“以冲淡、消极、柔弱、出世、保守为色彩”[②]的根本特点。这种根本特性贯穿了儒、道、释三家思想融合而呈现出的中国传统文化的最高境界，中国传统文艺凡欲在“意境”的维度上追寻最高的审美理想境界者，概莫能外，而不可仅仅理解为老庄思想而已。从思想精神方面来说，中国传统文化的根本特性如此，而其核心、根本的思维方式，则是“以有限追求无限”的

① 温左琴：《那时明月曾照我——〈春江花月夜〉何不这样读？》，《名作欣赏》2013年第5期。
② 于永森：《诗词曲学谈艺录·引言》，齐鲁书社2011年版，第2页。

思维及思想精神。这一思维及思想精神影响到文艺领域的表现，小到语言文字，大到作品文本层面对于“含蓄”“蕴藉”[①]之类表现方式的终极追求。更具体来说，则是古人对于“言有尽而意无穷”韵味的普遍追求。比如音乐方面的“绕梁三日”。这样一种境界或品性，“意境”较之“意象”自然是远远过之了。同样，在张若虚《春江花月夜》一诗之中，体现的也是这种思维方式：

《春江花月夜》没有表现闻一多所说的“宇宙意识”，也没有表现李泽厚所谓的“人生哲理”，它有如清代作家贺贻孙对民歌的赞扬，“无理有情，为近日真诗一线所存”，仍不失为“诗中之诗”“顶峰上的顶峰”。而它之所以引人千古传诵，不是因为它的教育作用和认识作用，而是因为它的悠远深长的情味。情味是抒情诗的美感和价值，也是衡量抒情诗工拙的标准，所以宋人张戒说：“诗人之工，特在一时情味。”情味的特点是什么？古人通过诗歌创作经验的总结，作了重要的表述。严羽在《沧浪诗话》中说它有如“羚羊挂角，无迹可求。故其妙处莹澈玲珑，不可凑泊，如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象，言有尽而意无穷”。元人范德机说：“辞简意味长，言语不可明白说尽，含糊则有余味。”明人李梦阳说：“古诗之妙在形容耳，所谓水月镜花，所谓人外之人，言外之言……形容之妙，心了了而口不能解，卓如跃如，有而无，无而有。”王廷相则把“水月镜花”解释为“诗贵意象透莹，不喜事实粘着”，“可以目睹，难以实求”。把情味特点表述得最为贴切的，应是明人谢榛，他说：“凡作诗不宜逼真，如朝行远望，青山佳色，隐然可爱，其烟霞变幻，难以名状。及登临非复奇观，惟片石数树而已。远近所见不同，妙在含糊，方见作手。”妙在含糊，言简意赅地概括了情味的特点。[②]

---

① 例如清人贺贻孙《诗筏》中即将“含蓄蕴藉”提高到审美理想的高度。陈廷焯《白雨斋词话》以“沉郁”为审美理想，大体类之。而在唐代，司空图《与李生论诗书》中的“韵外之致”“象外之象”之类说法，则更早地加以了较好的表述。

② 王文生：《从<春江花月夜>的解读论中西美学》，《文学遗产》2007 年第 2 期。

张若虚《春江花月夜》一诗确实具有“情味”无穷的特点和魅力，所谓“含糊”，仍大体是含蓄蕴藉之意，但此不过是“意境”魅力的一个方面而已，而且偏于“技艺”层面。当然，说此诗完全没有任何宇宙意识也是不客观的。而从思维方式上来说，张若虚创作此诗及其所处的时代，去南北朝时期不远，故也受到了玄学[①]思想一定的影响：

> 诗人的宇宙意识是其玄学思想与时代精神相结合所形成的产物。脱胎于道家学说的魏晋南北朝玄学关注宇宙本体，探究人与世界的关系，追寻生命本原意义，欣赏自然之美，推崇洒脱的人生态度，重视深挚的情感。张若虚性爱山水，潇洒不羁，喜与道士往还，颇具名士风度，在本诗之中，第一部分的关注自然之美，第二部分的探讨人生哲理，第三部分的关注深挚情感都属于玄学的重要命题，而且应该注意到从自然景物之美转向人生哲理探讨本就是玄言诗的写法，但是诗人并不像玄言诗人那样为了说理而写景，而是将玄学的精神实质与初唐蒸蒸日上的时代精神融合在一起，所以写景部分开阔澄净的气势与哲理部分洒脱旷逸的人生气度浑然一体。[②]

在中国古代诗歌史上，受到玄学影响，“意境”理论从此步入了深入、提升的发展“快车道”。而在此前的历史上，诗歌作品虽然有不少意境较为成熟的作品，比如曹丕的《燕歌行》及《古诗十九首》中的一些篇章，而在《诗经》中，最具成熟“意境”气质的当属《诗经·秦风·蒹葭》。这首诗体现出非常典型的含蓄蕴藉的特点，追求言有尽而意无穷，即从根本上体现了“以有限追求无限”的思维方式。但总体上来说，玄学之前的中国古代诗歌史，除了类似屈原的《离骚》因“意象”的自成系统而显示出丰富、复杂、深刻的意蕴外，其他以短篇为主的诗歌作品很难达到此一境界。而即使是《离骚》这样的作品，“意象”及其“意象”系统的经典性也仅仅体现在意蕴的成熟方面。后世“意境”成熟之后的诗歌作品中的“意象”，尤其是盛唐诗歌兴象玲

---

① 玄学大体可以这样理解：它是中国古代最早的呈现为纯粹哲学思想形态的哲学形态，实质是用佛教思想改造了的老庄思想来反对儒家思想的僵化、落后、保守和腐朽。

② 黄萍萍：《〈春江花月夜〉新解》，《商品与质量》2010 年第 12 期。

珑、风姿绰约的外在特质，是连《离骚》也无法呈现出来的。[①]这种意蕴成熟而“兴象”未完全成熟的优秀作品，在张若虚的《春江花月夜》之前，当然还要属陶渊明的田园诗。陶诗的意蕴如此浑融，但这种浑融的意蕴仍然呈现为一种理趣，类似的理趣在唐代的王维的山水诗中已经体现得非常好了。单纯就理趣意蕴而言，王维的诗歌较陶渊明诗既更集中，又更成熟了。但无论是陶渊明还是王维，其诗中的理趣由于受到篇幅的局限，只能停留在具体而微的层次，这是与“意境”理论发展的根本趋势相关系的，对此笔者曾经有过以下阐释：

> 意境理论萌芽于魏晋言、意之辨，造极于唐之壮丽多姿，其外已极千变万化之观，宋人缘禅学而补之以平淡沉静，以内倾也，属士大夫之趣味而总为雅之格调者，故元代之后即衰，明之王阳明心学承宋儒陆九渊之精神，而立其要以进之，“心外无物，心外无事，心外无理”“圣人与天地民物同体”云云，乃使意与象之交融至于无限，盖实即意境理论在哲学上之最终总结；若诗学上之最终总结，则迟至晚清王国维之《人间词话》乃克成就，皆为迟矣！当王学肆行之际，明人乃逸其范围至于世俗世界，由无限广大其心为无限放荡其心，遂成晚明之季俗媚精艳之文艺也。虽极世俗色相光影之奇观，而有神味，然犹是外而非内，无能于自我之提升，若能具由内而外以体悟由外而内之要义，与世俗民生不隔，则非“无我之上之有我之境”不可办矣。[②]

从根本上来说，理趣之境追求意与象浑融、透彻结合的程度，但缺乏更为高远宏大的意蕴，更不用说是多重意蕴的交响合唱了，但张若虚《春江花月夜》一诗却由于其“长诗”的性质，进一步发展、壮大了诗歌中这种理趣的境界，使得诗歌内部的各种因素都丰富而复杂起来。这种境界并不追求理

---

① 当然，必须指出的是，屈原《离骚》的意象虽然没有完全成熟，但其意象系统却建构起了更高的艺术境界的追求，这就是由“兴”而来的“象征”。“象征”本来是比“兴”更为宏大、宽广、深邃的诗歌艺术路径，但可惜中国古代诗歌并没有很好地继承屈原的这一路径，这与中国诗歌重视抒情所导致的篇幅总体上较为短小，也是分不开的。

② 于永森：《诗词曲学谈艺录》，齐鲁书社 2011 年版，第 43 页。

趣表现的程度，而是以诗意的境界观照自然、宇宙和人生，从而呈现出更为深邃和宏大的意蕴，体现了一种更高层次的“以有限追求无限”的思维方式的境界。

这首诗词清语丽，音调优美，描绘了一幅美妙绝伦的月夜春江图，但它绝非一般模山范水之作，而是融理、事、情于一体。诗人把美的感受巧妙无痕地融入景物中，展现了美不胜收的“景外之景”，产生了意蕴深广的“韵外之致”，把读者的思维带向了一个探索真、追求善、享受美的寥廓而自由的境界，“再三吟咀而有余味”，这便是其能历千载而意弥新的奥妙所在。……诗题即足以使人心旷神怡，心动神摇。春、江、花、月、夜这五种很有代表性的事物集中体现了最动人的良辰美景，创造出神话般的迷人境界，闪烁出无穷无尽美的光泽，令读者意欲寻幽探胜之心切切。“春江潮水连海平，海上明月共潮生。”江潮连海，月共潮生，寥寥几笔便勾勒出春江花月夜的壮观景象。春潮高涨，大水浩淼，一轮明月似乎正从浪潮中涌出。气象宏大，江水茫无涯际，月光充斥天地，如此静美的画面又流动着动感，一个“生”字就赋予了明月与潮水以活泼盎然的生命。冉冉升起的月亮将其梦幻般的银辉撒在千里波涛之上，“万川之月，只是一月”，哪一处春江不是在这轮明月的朗照之中呢！“江流宛转绕芳甸，月照花林皆似霰。”江水泛着粼粼的光，弯弯曲曲地绕过花草遍生的春之原野，月光下的花林像被撒上一层洁白的雪珠，这奇异的春江月夜之花！凝霜一样的月光轻柔地让人感觉不到它的飘飞，大千世界被涤去了五光十色，因而汀上的白沙也看不分明。春夜的江、花均由皎洁明亮而又如梦如烟的月光加以浑融，一切都是溶溶的，溶溶的月光，若隐若现，若有若无，透着空灵的气息。诗人以丹青妙笔给大自然抹上了一层诗的浓郁色彩，使春江花月夜显得格外幽美恬静，美得自然、不夸张、不喧闹。淡淡的喜悦之情与溶溶的月中景色妙合无限，这正体现了中国古典美学极为崇尚的“绚烂之极

归于平淡”的美感。道家学说是这种美学思想的源头。老子认为“恬淡为上，胜而不美”(《老子》)，提倡一种平淡的趣味。此后晋代的陶渊明在创作实践中，唐末的司空图在理论研究中都继承了并发展了老子的这种思想。“采菊东篱下，悠然见南山”(陶渊明《饮酒》)；“象外之象，景外之景”“近而不浮，远而不尽”(《司空表圣文集》)。陶潜脱弃尘俗，归隐田园，心情悠远，闲和，于是在诗人心目中，东篱的菊花，远处的南山也都淡远、恬静，如实写来，恰与诗人的情思浑融一体，其诗句生动体现着老子推崇的“味无味”“淡乎其无味”的美学观念，以淡寓浓，虚实相生，这也正是司空图孜孜以求的“韵外之致”“味外之旨”。以有限的画面表现出无限的意蕴，从而在中国美学史与中国艺术史上形成了一种特殊的审美趣味和审美风格——平淡。不是“言征实而寡余味”，而是以有形表现无形，以有限表现无限，以实境表现虚境，给人以最大的真实感和自然感。

> 《春江花月夜》，全篇紧扣五物的背景来写，而又生月为主体，月是诗中情景兼融之物。月光扑朔迷离，月下万物也均附著一层素淡的色彩，宛若一幅淡雅的中国山水画，虚实相生中显出深厚的意蕴，体现出春江花月夜清幽的意境美。①

所谓“以有形表现无形，以有限表现无限，以实境表现虚境”，概括起来，就是典型的“以有限追求无限”的思维方式。后世探究《春江花月夜》一诗的艺术魅力时，很多论者也都会提到此点，如：

> 对《春江花月夜》的赏析文章中，经常可以看到如是说：赞叹大自然的瑰奇壮丽并由此生发出对人生与宇宙的无穷奥义的诘问以及对游子思妇的同情心。这应是诗作所留给我们的普遍意义。但是，《春江花月夜》的蕴意不仅仅在于此。中国古典诗词总是用意象来表达诗人无以言传的感受与领悟，意象的使用成为中国古典诗词的特殊表述艺术，它避免了主体冗长、笨拙的自白，而收冷隽、深刻

① 姜莉：《<春江花月夜>赏析》，《滁州师专学报》2002年第1期。

> 的效果，大大突出了言之不尽的内涵。……《春江花月夜》之所以备受学者与读者青睐，其魅力也正在于它那不可言说也言说不尽的意蕴与带给人无穷无尽的思索与体味。①

这种思维方式的阐释，几乎成为我们赏析中国古代诗歌作品的一个思维定式了。这种思维方式自古而有，根本上乃是源于哲学上的有无之辨。这种哲学思想在《老子》那里已经非常明显了，但在玄学那里，经过了佛教思想的有、无或色、空观念的洗礼，就更加强化了这种思维的态势，于是成为“意境”理论的根本思维方式。“中国文化不但强调存在的作用，也重视‘空’和‘无’的作用。这种文化体现在诗歌中就是能为读者留出有想象空间的意象和意境。”②“意境”理论也从无到空，从此获得了飞跃式的发展：

> 佛教在汉代传入我国，经三国、两晋、南北朝到隋唐而中国化，用中国语言和中国概念解释佛经，成为中国佛教。佛教在汉代传入我国后，在观念上依托黄老道术和魏晋玄学以宣明其旨，在宗派教义上为因应儒学而屡变其形式。经过与儒道两家的依附、对抗、吸收的过程，佛教在隋唐进入鼎盛时期，亦是中国化的时期。禅宗等中国化的佛教宗派，在思想理论上摄取儒道思想，提出一系列不同于印度佛教的理论。特别是中唐以后，禅宗将烦琐的佛教教义归于简易，从内容到形式都更符合中国文化的特点。唐朝统治者官方畅行的儒道释三教并行政策，也从客观上促进了三家的融合。唐宋之际，三教之间影响进一步加深，形成“三教合一”思潮，佛教终于与中国本土文化融会为一，成为中国文化的重要组成部分，转而影响宋明理学，激发儒学的转型，推动了中国文化的发展。由于禅宗的文化属性已是中国化了的佛教，特别是它同儒，道两家一方面互竞雄长，一方面又能相安无事地互通，所以禅宗思想也必然对中国传统知识分子产生巨大的塑造力。禅的思维对于中国文人士大夫的

---

① 李永青：《〈春江花月夜〉——天成的解构主义文本》，《名作欣赏》2006年第8期。

② 卫玎超：《中西文化背景下的〈春江花月夜〉与〈咏水仙〉之意象及审美》，《文学界（理论版）》2011年第7期。

总体人生观念和思维方式的形成有着极大的渗透性，这进而孕育了他们独特的审美心理及审美旨趣。在长期的文化积淀中，这种心理或旨趣成了个个口中无而人人心中有的意向。而禅宗与艺术的合流为中国艺术注入了特定的内蕴和哲理情趣。在禅艺合流的大背景下，在禅宗艺术精神的影响下，中国文人对艺术创作最高理想境界的追求都与前人迥异其趣。中国文人通过艺术创作来参禅悟道，凸现着文人创作者的自我性灵和独特的审美情趣。“禅思维中对想象力、直觉领悟力，包括审美思想中对意境、意象的追求，促成了空寂、闲寂、枯瘦、幽玄的美学范畴。”这种独特的思维方式给文人的艺术创作带来了崭新的灵感与更高层次的审美视野，而文人的艺术创作亦以其简淡写意。虚白空灵、自然简约、含蓄蕴藉等审美特征表达出一种禅趣、禅思、禅境。禅宗认为“万法尽在自心”“心生则种种法生，心灭则种种法灭”，只要达到“明心见性”，一念觉悟到了自我心性的空寂和清静就是佛了。这对于盛唐时期深受禅宗影响的诗人张若虚而言，自然渗透到了他的艺术创作之中。《春江花月夜》创作在这样的文化背景下，也形成了虚静空灵、自然、圆融的美学特征。[①]

这种思维方式，从根本上来说就是“悟性思维”，而与逻辑思维、形象思维相区别，是介于两者之间的一种最佳状态。[②]这是这种思维迅速而持久地为中国传统文艺所喜爱的根本原因。但从根本上来说，这种思维最好为文艺的最高境界所兼有，若仅单纯拥有这种境界，却未必是文艺的最高境界了。严羽等人的譬喻毕竟太单薄了，只是一种“妙”的境界，还只是一种“技”的“高”，甚至谈不上“道”的“高”。这种思维方式的结构特点就是“虚实相生”，在审美意识上则是平淡观念的逐渐成熟：

展阅全诗，《春江花月夜》中的世界是丰富而充满生气的，春江、

① 胡鹏：《张若虚〈春江花月夜〉中的禅宗美学精神》，《科教文汇》2008年6月中旬刊。

② 拙著《诸二十四诗品·引言》有云：“能统一形象思维、逻辑思维两者者……则悟性思维也，悟性思维实即吾国古代文艺之最大精髓”（阳光出版社2014年版，第2页）。

海潮、芳甸、流霜、雾霭、玉帘、砧石、扁舟、思妇、游子，这绚丽缤纷的世界，在月光的笼罩下，显得迷离恍惚，空灵而恬淡，诗人借人间离情抒写生命之美，相思离愁是人世间最璀璨、最美丽的情感。虽然它是那样令人愁肠百结，孤寂忧伤，但它却是人生最动人的生命体验。诗中的相思之情，是一种圆融中和之美，优而不伤，饱含着对生命意义的追求，激励着人们去珍惜生命，珍惜青春。放在当时历史背景中，大唐王朝是一个风流、浪漫而自信的时代，人们的美感意识、进取信念与世俗观念全面复苏，尽情地享受生活、追求理想，渴望建功立业，召示出一派盛唐气象，诗人敏锐地意识到了这种精神的时代气息，故而面对春江花月，面对空阔的大自然，情奇八荒，神飞天外，不是一味地慨叹自身的渺小与卑微，而是将人类与自然融为一体，将人类生生不息的生命意志与亘古不变的宇宙相联，从而使人类的情感亦具有了更博大、更深远的意义。诗人的生命欲求，精神意志，在包罗万象的大自然中得到了超越与升华。[①]

可以说，艺术特色上的平淡而空灵、含蓄而蕴藉，思想状态上的虚静而超逸，审美趣味上的雅正优美，大致就是“意境”理论所追求的最高境界。就中国诗歌发展史来看，历代都有能够超越这种最高境界的诗歌作品，但尤以唐代最具代表性。只是人们还被笼罩在以“意境”为最高审美理想的理论惯性之中，没有充分意识到这个问题而已。宋代平淡自然的审美理想趋于定型，而“意境”理论就基本在发展的维度上停滞了，中国古代的诗歌也就逐渐从巅峰状态走上了下坡路。宋词中唯一能够突破的是豪放词，但可惜也无法从整体上扭转这个发展大势。在经过了元曲最大限度地在剧曲中强化“叙事性”品性之后，诗歌在中国古代文学中的主流地位让位于小说。同时，就中国古代文学发展的雅俗格局而言，则是雅文学的主流地位让位于俗文学，以文人士大夫以“雅正”为主的审美趣味为核心的“意境”理论，自然也就因为不再

① 付晨阳：《〈春江花月夜〉之赏析》，《安阳大学学报》2003 年第 8 期。笔者按：引文中“召示”一词原文如此，似为“昭示”之误。

有大的实践突破的而再难获得根本性的发展进步。清末民初的王国维在《人间词话》中集“境界”说理论之大成，提升了“意境”理论。但这个集大成大多属于理论逻辑集大成的性质，就理论创造性而言，甚至无法完全涵盖“意境”理论的所有优长（如以“无我之境”为最高境界；对姜夔词过分的苛刻批评；提倡“不隔”而对朦胧诗美的排斥；等等）。在张若虚创作《春江花月夜》的时代，“意境”理论还没有完全成熟，因此此诗既能吸收此前意境理论已然发展了的长处：如“意象”的成熟，又在一定程度上避免了一些成熟“意境”理论的弊端，虽然不能在根本上避免；又如虽然诗境色彩平淡，但意象、意蕴却动宕、丰盈。因为“意境”中的思想意蕴的表现，有的论者以“智性美”来阐释《春江花月夜》的美学特点和艺术魅力。

> 《春江花月夜》的抒情逻辑体现了诗歌的智性美。……诗的内在机理存在着一种理性因素，这种因素造就了诗歌的思想品性，是诗之美的不可缺少的组成部分。我们可以将这种美称之为智性美。智性美包含着两方面的内容，一是文学本身呈现的思想理想；二是语言表现中的智慧精神的散发。……诗歌创作有的偏于情绪化的感性抒情，有的则以惊人的哲理感悟或人生思索取胜。从诗歌风格的鲜明性上看，只有后者才可以称为智性抒情，诗歌也才可以归结到智性诗一类。《春江花月夜》是智性抒情诗。因为，它的情感指向是清晰的。情感的走向牵引出的不是激情的释放，而是理性的思索。即看上去不搭界的情景总是穿梭于明晰的逻辑走向中。《春江花月夜》作为旧题，已经为多人花样翻新。但是，前朝的陈后主、隋炀帝之流都侧重于留恋光景，难脱六朝时期宫体诗的痕迹。张的《春江花月夜》则将一个迷恋于风景的题目扩展到人生领域，景物、人生、生活三者之间的关系是递进的，游子思妇的个体生活的境遇也不是停留在日常生活本身，而是生活所体现出的不完美与完美人生渴望的反差，将对人生珍惜的意愿融会到对生活的祈愿上。《春江花月夜》由此将一个风景题材变成了人生题材。这也是《春江花月夜》

几经历史埋没却又重新闪光的原因。

智性美还应该表现在对情与景把握的清醒与节制中。与感性抒情诗不一样的是，智性抒情诗不是智性抒情就是诗人在抒发情感的过程中，将理智与情感交融，并以理性意识节制与控制情感。智性抒情有别于以情绪牵动诗情的感性化抒情。在智性抒情中，诗人的状态是清醒的，诗人追求的目标不是感性抒情追求的情的极度开发，而是感悟事物与人生之真谛。……《春江花月夜》的智性抒情也表现在理性意识对情感的控制上。总体上看，《春江花月夜》的抒情姿态是与抒情对象保持有距离的亲近。有距离，是说他始终是以风景、宇宙和人生的观察者出现的。他以一个观察者的身份向人介绍和展示美景，叙说着人生际遇。他全能地出现在任何空间中却不卷入其中。这样，观察者的身份使他能够从容地面对春江花月夜美景，进行品评和鉴赏。由此导致的是其抒情语言既具有形象美，也具有分析美。《春江花月夜》对景的细节描写都是带有清醒的分析性。如开头写春江花月夜，抒情主人公对景物的描写是基于精准的判断。“空里流霜不觉飞，汀上白沙看不见”，“流霜”是运用比喻做出的精准的视觉判断，“白沙”看不见，也是道出了在澄明月光下水边沙滩的实情。分析性也表现在对期待的清醒提示上。思妇想念游子，希望鸿雁传书、鱼传尺素。但理性判断的结果说明鸿雁飞不过月光，鱼入大海不过留下波纹，想象无法取代现实。理性对感觉的限定使抒情主人公与人物情景都保持了适度的距离。但是，作者的距离感并不是以局外人的姿态展开的，他是始终带着感情观察良辰美景的。这种感情就是对人生的关爱，对人生的关爱，才能让作者自然地将风景与人生联系在一起，将人生与宇宙联系在一起。而情的核心就是人如何也像花好月圆的风景那样完美。正是这个关爱之情，才推动了由景物到哲理再到对具体人生的联想。这种有距离的亲近将情与理统一起来，一方面，确保了情感的感性表达，另一方面，也因

理性的沉思与分析避免了情的泛滥，确保了抒情的深度。①

这种所谓的“智性美”，实际上仍然是含蓄蕴藉表现方式的一种体现，当然也并不与“以有限追求无限”的根本思维方式相互矛盾。从根本上说来，含蓄蕴藉或“理性的沉思与分析”之类，也不过是在这种根本思维方式统领之下内部为了保证审美的艺术效果所作的调和而已，以形成很好的审美张力和诗意空间，而这正是意境的魅力所在。只不过张若虚《春江花月夜》一诗是意、境并胜②，而中国古代的抒情诗由于篇幅短小，往往以境胜为主。境界固然难造，而意胜却更为难得。张若虚此诗虽然在“意”的方面无法与叙事诗相比，但其多层次、多重意蕴的交织，却使其在中国古代抒情诗中极其出色。因此，有的论者就阐释了《春江花月夜》在意境建构的本体层次之上更为出色的意蕴表现或追求：

> 《春江花月夜》审美意蕴主要体现在三个层次上：关于宇宙的哲理思考、关于人生的现实感叹、关于离别的情感抒写。时间上以月的起落、水的流逝为标志，透露出对时间、生命的感悟；空间上以景的展开、视角的变换为切入口，昭示了对宇宙天地的思考；情感上以舟子和离人的传达、应和为范式，表达了对人间真情的呼唤和困惑。整首诗犹如三个圆：宇宙意识、生命感悟、离别情怀，在月的朗照和潮的起伏中不断跳动流转，有时各自为阵，有时相互交错，有时相互重叠。每个圆的内部、圆与圆之间，自然运转、相互联系。有关宇宙的哲理思考因人生的感叹、离别的抒写得以落实，相思之苦的情感抒写因人生的感叹、宇宙的思考得以扩展和升华。由一般的游子思妇的情感抒写上升到对人生、宇宙的哲理思考，这是诗人的匠心独运，也是这首诗从众多游子思妇诗中脱颖而出的根本原因。诗歌的抒写从个体到群体、由人生到宇宙、由宇宙再回到

---

① 杨茂义：《〈春江花月夜〉的抒情逻辑》，《名作欣赏》2014 年第 23 期。

② 《人间词乙稿序》有云：“文学之事，其内足以摅己而其外足以感人者，意与境二者而已。上焉者意与境混，其次或以境胜，或以意胜。苟缺其一则不足以言文学。”（王国维《人间词话》，上海古籍出版社 1998 年版，第 76 页）

爱情，循环不已，以至无穷。

这种圆融之美还体现为景与情的交融、虚与实的相契、动与静的结合。潮的起伏、月的升落、花的开谢、春的来去既是自然之景的再现，也是生命情感的流动，更是宇宙天地的大意识。江、月、花既是景也是情，既是实景也是虚境，把整首诗渲染得空灵而又朦胧、含蓄而又深厚。“人生代代无穷已，江月年年望相似。不知江月待何人，但见长江送流水。”江月的流动变化与宇宙的亘古不变、个体生命的有限与人类繁衍的无穷、人类生命的渺小与宇宙天地的宏大彼此交织在一起，相互映射和融合。在动与静、虚与实、瞬间与恒常的对比中表达了对人生宇宙的思考。诗人既有对生命之有限、人类之渺小、情感之难以释怀的感伤，又有对未来的憧憬、对美好生命的向往，以及对无限宇宙超越的强烈愿望。青春的短暂、生命的有限，使我们对情爱难以释怀，而面对永恒浩大的宇宙，我们的爱情、青春和生命又显得如此渺小，但也正因如此，我们才有超越现实、超越有限的愿望，才有憧憬未来、向往无限的执着。因为人类的绵延不绝给了我们这份信心和勇气！

清新婉转的生命歌唱与圆融深厚的宇宙意识，在流转跳动而又圆满自足的抒情结构中表达得充沛淋漓。这是《春江花月夜》的“圆美”艺术特色，也是它流芳千古的根本原因。在它美妙的声、景、情、义的背后，蕴藏着我国传统的美学思想——圆美。①

较之本书前文分析过的其他论者认为《春江花月夜》一诗在结构上并非“浑然天成”的观点，上述体悟就更深刻了，观点也更中肯了。有的论者则从具象、抽象和想象三个层次分析了《春江花月夜》三重世界的营造：

先看具象的世界。……此诗的具象世界是由诗人以叠加的组合方式完成的。他先写春江水，再写海潮月，再写芳甸花，再写空里霜与汀上沙。由此共构出一个水晶的世界。这是此具象世界的特质，

① 汪德宁：《〈春江花月夜〉的“圆美”艺术》，《语文建设》2007年第6期。此文为洪久香《辟蹊径解读〈春江花月夜〉》（《文学教育（下）》2008年第12期）所抄袭。

即混成无纤尘的“江天一色”。这个具象世界里除了晶莹、纯净、宁和之外可以说是一无所有。但是它的象征意义却是十分明显的，这一具象世界是诗人的想象滤化了的叙事空间，即为诗人的追问与抒情设置了一个在场。……

再看抽象的世界。与前一个世界相比，很显然它是具象的自然延展。具体地说，它由“皎皎空中孤月轮”而来。人在一个充满宁静的夜空里望月，的确是十分富于哲学的意味。从远古而今，人们对自身以及存身的世界的了解欲望就从来没有止息过。……在茫茫然的宇宙面前，我们人类自身，实在是太过于渺小，有时甚至是就会无端地产生出一种畏惧和无助的感觉，同时，也会兴起追问的意念。看一看我们的诗人，他（此时的他就是我们整个类的最杰出的代表）举目苍穹，凝眸皓月，不觉神思飞腾：江畔何人初见月？江月何年初照人？这是两个永远也给不出解的追问。……这一切，其实诗人也并非不知道没有正解，而只是明知故问罢了。这一问，便使问月在中国诗歌史上具有了原型的意义。……虽然说具体的准确的答案是没有的，但这并不影响诗人对人生对自然的思考深度。诗人的回答深深地带着哲思的韵味：“人生代代无穷已……但见长江送流水。”……类的延续是无穷无尽的，虽然人人都有一个向终结的所在，但是生生不息的人却成了宇宙最亮丽的风景。与人生的代代相比，江月其实也有一个“只相似”的转换，在自然的法则面前，它也只能与人类平等。……水之流即生之逝，怎不令人兴感？很显见，诗人已经从对宇宙的追问而转到对当下生命的关怀。……这种追问与关怀，虽然限于诗歌的叙述形式，但已足以感发人们的哲思与激情。

再看想象的世界。是否可以这样认为，如果说具象世界是全诗诗性叙述的基础的话，那么，抽象世界则是诗性叙述中的理性升华，与此相比，想象世界就更是诗性叙述的情感生发。……就叙述结构而言，想象的世界从“白云一片去悠悠”开始。白云一片的象征意

义是明显的，它与“浮云游子意”的意蕴差同，即推出“游子”这一想象中的主角来。悠悠远去的是一片白云，不知在何处才会止歇？这与远走天涯的游子命运在本质上是一致的。由游子的离去而引出的是关于“别”的话题。这个话题的沉重是与思妇与相思离别联系在一起的……诗的叙述与抒情皆从“扁舟子”和“明月楼”而来，一指向离别的游子，一指向相思的思妇，游子与思妇在此构成叙述的两极和抒情的两端。扁舟和月楼的指寓是显而易见的，因为有着文化的累积，人们不需要经过认真的思虑就会明白它的意旨。……接下来，诗转入以月和以思妇为中心的双层叠加的叙述。表层写月，月的动作、月的情感，特别是月光它那一份挥洒不去的执着和对人的依恋，深层写人，写思妇。写思妇的动作、思妇的感情，特别是写思妇的梦：“昨夜闲潭梦落花”。这里“落花”的寓意同样是十分明显的，因为在我们的文学传统里，自然之春与人生之似水流年有着不需言说的联系。春之花所标示的，实际上就是思妇的如花岁月。“可怜春半不还家”，所指涉的意义即是说明月楼上的思妇叹怨青春的被耽搁。……思妇的意愿该有多么好：“愿逐月华流照君。”……但是“碣石潇湘无限路”的空间隔绝，带给人的绝对是一种怅惘一份失落，而且这种怅惘与失落还会在月生月落的往复中加深加重，直至那个人乘着月色归来，哪怕归得满怀的疲惫。

自然之中，是春、江、花、月、夜；人事之中，是游子与思妇以及他们的离别与相思，二者的交合和共构，便是生成了具象、抽象和想象三世界。而诗人的诗性叙述又使诗带有极强的抒情品性，这或许是它永远的魅力所在吧。[①]

论者所说的具象、抽象和想象的三重世界，很好地阐释了《春江花月夜》在“意境”营造上“以有限追求无限”的思维方式。这种思维方式既使得全诗具有生生不息的内在思蕴的生发性，又具有外在兴象的丰盈透彻的生发性，

① 孟祥荣：《〈春江花月夜〉的诗性叙述》，《湛江师范学院学报（哲学社会科学版）》1999年第4期。

再加上此诗中诗人所体现出的唯美、纯情的审美价值取向，一切便显得那么赏心悦目，使人在创造的诗境之中赞叹并流连忘返，也和诗人一样迷离怅惘，至于无极。但不得不承认，非常可惜的是，由于《春江花月夜》以抒情为主，因此在篇幅方面仍然不够长，其“长诗性”还不算发达，这就限制了“想象世界”的营构。而“想象世界”的营构一定是以“事”蕴为根本的，即要重视“叙事性”，乃至以“叙事性”为主。这种路径的终极发展，必然会超越“意境”的艺术境界，而张若虚创作《春江花月夜》的时代，还是“意境”逐渐走向成熟的时期，此诗本身也就是“意境”的一个非常好的典型代表，它是不可能在自身范围内完成或尝试超越“意境”的艺术境界的。《春江花月夜》能够引起我们深沉的思考，但在“事”蕴这一层面上，我们所能够想象的也即张若虚此诗所能够提供给我们的想象的世界，则实在是极其有限的。也就是说，此诗在“意境”及其人生、社会形而上意蕴方面的营造为其带来了莫大的艺术魅力，但在“神味”这一新审美理想的视界之中，却又有一种不小的缺陷，这是我们不得不面对的一个事实。相关的一些理论问题，笔者将在第五章中进行详细的论述。

# 第五章

# 《春江花月夜》的艺术价值评判与恰切定位

## 第一节　学界对于《春江花月夜》的价值评判、定位

价值评判和定位是文艺鉴赏、批评和理论研究的最终阶段，一首（篇）作品究竟好在哪里，还只是其基础性的工作，而价值评判和定位，则建立在这个基础工作之上。有了具体而确切的价值评判和定位，人们对它就有了更加明确的认知。举个通俗的例子，从古至今中国历史上的美女、佳人数不胜数，文艺作品中相应的表现也不胜枚举。同时，各个时代和具体的社会历史环境之中人们在审美意识影响下的审美标准也在不断变化，如环肥燕瘦。但只要人们一提到古往今来的中国美女、佳人，首先想到的就是四大美女——西施、王昭君、貂蝉、杨贵妃。只要提起“四大美女”的称号，几乎就不用再详细叙说她们是如何美了。只要拥有这种价值定位，那肯定就是极美的典型了。其实，艺术的价值评判和定位，也正如同人的“盖棺论定”，与中国文化中对人的一生最后的综合评价一样，是非常重要的一件事情。价值评判和定位虽然会因为时代的发展、人们的审美意识的变迁而有所变化，甚至出现根本性的、颠覆性的变化，但在一定的时期之内是相对稳定的，因而对于文艺的鉴赏、批评和创作具有非常重要的参照作用。这是因为，人决定不了自身的外貌形态，而只能由父母决定（当然现在也非常流行美容整形，未来人体器官的更新换代、移植乃至完全克隆自己以重新焕发青春，也都是非常可能

的事情），但人的文艺创作却可以随着人自身修为的不断提高而得到提升。因此，中国文化历来就强调人要追寻最高的理想，效法最高的理想或标准。比如《孙子兵法》中说："求其上，得其中；求其中，得其下；求其下，必败。"唐太宗《帝范》卷四中也说："取法于上，仅得为中；取法于中，故为其下。"取法最好、最高的事物，才能事半功倍，比如世俗所说的"名师出高徒"。不想做将军的士兵不是好士兵，同样，中国文人历来的理想却也是成帝师或中"状元"（"状元"在历史上最早产生于唐代，但这种思想意识不能以"状元"出现的时代作为依据），然后出将入相。总之一句话，本书在前面几章详细进行了各个方面的探讨、研究，历代关于张若虚《春江花月夜》一诗的评价总体上也呈现出鲜有贬低性、否定性评价的态势。此诗之好之美毋庸多论，但它究竟好、美到什么程度呢？这就需要给它一个客观而中肯的价值评判和定位。下面，我们首先来看一下历代对此诗的评价[①]，如胡应麟说：

> 张若虚《春江花月夜》，流畅婉转，出刘希夷《白头翁》上，而世代不可考。详其体制，初唐无疑。（帆按：周挺《删补唐诗选脉笺释会通评林》引此条，"初唐无疑"四字作"固初唐高倡也"。）（《诗薮》内篇卷三）

这一评价，指出了《春江花月夜》一诗在艺术上的特色，并与刘希夷《代悲白头翁》一诗进行了对比，并判断为初唐体制（即风格、格调、气象等因素的综合判断）。若"固初唐高倡"为实，则指出了其为初唐诗歌杰作的性质，可以看作具体的艺术价值评判和定位。当然，即使此句不存在，则"出刘希夷《白头翁》上"一句，也基本上定位了此诗的艺术价值。从总体来看，胡应麟的评价比较客观、公正，这在《春江花月夜》的批评史、接受史上具有重要意义。又如王世懋评价说："句句以春江花月妆成一篇好文字。"所谓"好文字"，算是高度评价了其艺术性，但仍属于较为笼统的评价，虽然评价较高，但无法进行更加具体的艺术价值评判和定位，而只能给后人提供一个评价参

① 本节古代评价部分资料均录自程千帆《张若虚〈春江花月夜〉集评》（《文艺理论研究》1982年第3期），其中或有程氏的一些按语，特此说明，以下各条不再一一注明。

照。又如《唐诗归》卷六钟惺评价说："浅浅说去，节节相生，使人伤感。未免有情，自不能读，读不能厌。"又云："将春江花月夜五字炼成一片奇光，分合不得，真化工手。"而谭元春也评价说："春江花月夜，字字写得有情，有想，有故。"钟惺的第一个评价主要着眼于其艺术结构和艺术效果，而第二个评价则涉及了价值评判。"奇光"将其定位在了非同寻常的地位。类似的观点还有王尧衢："此篇是逐解转韵法。凡九解……故知情文相生，各各呈艳，光怪陆离，不可端倪，真奇制也。"（《唐诗合解》卷三）不过王氏分析得更为透彻罢了。而钟氏的"化工"一语，则是从艺术上所给出的最高评价。明人好用"化工""画工"的二元辩证思维来区分艺术成就的高低。代表人物如李贽在《杂说》中云：

> 《拜月》《西厢》，化工也；《琵琶》，画工也。夫所谓画工者，以其能夺天地之化工，而其孰知天地之无工乎！今夫天之所生，地之所长，百卉具在，人见而爱之矣。至觅其工，了不可得，岂其智固不能得之与？要知造化无工，虽有神圣，亦不能识知化工之所在，而其谁能得之？由此观之，画工虽巧，已落二义矣。文章之事，寸心千古，可悲也夫！且吾闻之，追风逐电之足，决不在于牝牡骊黄之间；声应气求之夫，决不在于寻行数墨之士；风行水上之文，决不在于一字一句之奇。若夫结构之密，偶对之切；依于理道，合乎法度；首尾相应，虚实相生，种种禅病，皆所以语文，而皆不可以语于天下之至文也。

但从根本上来说，"化工"说还不够科学，而且悬格太高，不好判别，也不能概括一切优秀的作品，总体上来说属于"自然"思想的一个方面。而实际上在某些方面，人力当然是可以超越自然的。比如杜甫的"为人性僻耽佳句，语不惊人死不休"（《江上值水如海势聊短述》），这种境界当然是可以的。"化工"之评，仍然主要着眼于外在，因此不是全面客观的价值评判。谭元春的评价则没有多大新意。类似的还有陆时雍的评价："微情渺思，多以悬感见奇。"（《唐诗镜》九，卷一）黄家鼎则评论说："五色分光，合成一片奇绵。（帆

按：绵，疑锦之误。）不是补天手，未免有痕迹。”黄氏之论，承认了《春江花月夜》是一片“奇锦”，有非同寻常之美，但指出“不是补天手，未免有痕迹”。这个说法，恰好与钟惺的“化工”说抵牾，总体来衡量判断的话，则钟说稍微过高，而黄说则稍微过低。因为此时即使“有痕迹”，那也是并非拙劣的“痕迹”。王夫之评论说：“句句翻新，千条一缕，以动古今人心脾，灵愚共感。其自然独绝处，则在顺手积去，宛尔成章，令浅人言格局，言提唱，言关锁者，总无下口分在。”（《唐诗评选》卷一）王夫之对于此诗的艺术评价，基本处于钟、黄两氏说之间，较为恰当，既承认了“顺手积去”的人力，又达到了“自然独绝”的类似“化工”的高超境界。沈德潜评论说：“前半见人有变易，月明常在，江月不必待人，惟江流与月同无尽也。后半写思妇怅望之情，曲折三致。题中五字安放自然，犹是王、杨、卢、骆之体。”（《唐诗别裁》卷五）沈氏此数句主要阐释了此诗的主题内容，涉及艺术的如“曲折三致”不算非常高的评价；同时指出了此诗与初唐四杰歌行体的联系，但没有更进一步的具体评价。此诗与初唐四杰的歌行体是各有千秋的，不过在各自的（题材、内容）之内，张若虚此诗的艺术成就和艺术地位更高些，同类别的诗歌作品在中国整个古代诗歌史上本就不多，也有利于形成张若虚此诗的艺术地位。管世铭评论说：

> 卢照邻《长安古意》、骆宾王《帝京篇》、刘希夷《代悲白头翁》、张若虚《春江花月夜》，何尝非一时杰作，然奏十篇以上，得不厌而思去乎？非开、宝诸公，岂识七言中有如许境界？何大复未之思也。（《读雪山房唐诗抄》卷八）

这是管氏对明代何景明《何大复诗集》序中认为杜甫的长篇诗歌为“变体”而不如初唐四杰的观点的反驳。何氏的观点偏于从外在的形式、姿态方面去评价诸人，对于杜诗缺乏更为深入的体悟，故有此论。管氏则认为开、宝诸公是继承了初唐四杰及刘、张诸人长篇诗歌的长处的，此论较何氏更为中肯。最后是王闿运和陈兆奎的评价：

> 张若虚《春江花月夜》用《西洲》格调，孤篇横绝，竟为大家。

（陈兆奎按：《春江花月夜》，萧杨父子时作之，然皆短篇写兴，即席口占。至若虚乃扩为长歌，秾不伤纤，局调俱雅，前幅不过以拨换字面生情耳。自“闲潭梦落花”一折，便缥渺悠逸。王维《桃源行》，从此滥觞。）李贺、商隐，挹其鲜润；宋词、元诗，尽其支流。宫体之巨澜也。（陈兆奎按：昌谷五言不如七言，义山七言不如五言，一以涩炼为奇，一以纤绮为巧，均思自树一帜，然皆原宫体。宫体倡于《艳歌》《陇西》诸篇。子建、繁钦，大其波澜；梁代父子，始成格律。相沿弥永，久而愈新。以其寄意闺闼，感发易明，故独优于诸格。后之学者，已莫揣其本矣。）（陈兆奎辑、王闿运撰《王志》卷二《论唐诗诸家源流——答陈完夫问》，附陈兆奎按语）

可以说，王闿运是第一个从价值评判和定位的角度，给予张若虚《春江花月夜》一诗以高度评价和很高定位的人。这在此诗的接受、评价史上具有里程碑式的重大意义。王氏评价涉及的内容有：《春江花月夜》一诗可能的历史渊源，则有“《西洲》格调”和“宫体之巨澜”两端，并阐述了其对后世诗歌的影响；注意到了张若虚将此诗题“扩为长歌”的贡献，虽然对于“长诗性”的真正意义，王氏并未有深刻的体认；肯定此诗的艺术特色是“秾不伤纤”，肯定其艺术格局、格调是“局调俱雅”，一个“雅”字，充分肯定了此诗的文人、士大夫品性，这也是此诗成功建构了成熟“意境”的审美意识层面的根本原因。正因为这些方面，王氏又最终肯定此诗“孤篇横绝”，具有非常突出的艺术价值和地位，而更为具体的定位则是“竟为大家”。“大家”是一种怎样的价值定位呢？我们可以用古人对中国书画的价值定位来进行一个参照，比如唐代张怀瓘《书断》中提出了书法的三品：“神品”最上，“妙品”为中，“能品”为下。这种做法可以追溯到南朝时期钟嵘的《诗品》，他将诗歌分为了上中下三品。当然，居于下品者并不意味着水平低下，用钟嵘本人的话来说就是“预此宗流者，便称才子”（《诗品序》），用现在的话来说就是只要入了这三品，哪怕是下品，就称得上是水平不错的文艺家了。当然，更早的品评风气源于汉末至魏晋时期大胜的人物批评。《世说新语》中有大量记

载，而钟嵘上中下三品虽然定位明晰，但至少在名目上还不如神品、妙品、能品之类直接揭示出了各品的特色。而更具有代表性的则是在绘画领域，唐代的朱景玄在其《唐朝名画录》一书中，在神、妙、能三品之外增加了逸品。至宋初黄休复在其《益州名画录》一书中，则明确地将“逸格”列于三品之上，他阐释说：

逸格：画之逸格，最难其俦。拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘，笔简形具，得之自然，莫可楷模，出于意表，故目之曰逸格尔。

神格：大凡画艺，应物象形，其天机迥高，思与神合。创意立体，妙合化权，非谓开厨已走、拔壁而飞，故目之曰神格尔。

妙格：画之于人，各有本性，笔精墨妙，不知所然。若向投刃于解牛，类运斤于斫鼻。自心付手，曲尽玄微，故目之曰妙格尔。

能格：画有性周动植，学侔天功，乃至结岳融川，潜鳞翔羽，形象生动者，故目之曰能格尔。

苏辙在《汝州龙兴寺修吴画殿记》中也有类似的话：“画格有四，曰能、妙、神、逸。盖能不及妙，妙不及神，神不及逸。”说明这种定位的分类法在宋代已然成熟，迄今为止，仍然无法打破这一格局。这个格局的评判标准是很高的，比如类似庖丁解牛、运斤斫鼻之类在《庄子》中已然极高的境界，在这个格局系列之中却只能屈居第三品。而在文化的层面，则也有四品说，大体就是大师、大家、名家、专家（如画家、诗人、学者）这样的层级序列。但这种层级序列也有缺陷，比如大师往往只是某个领域内具有极大开拓性、创新性且影响久远的人物，但历史上还有一种类似通才的天才式人物，比“大师”这个层级要高。又比如在诗歌领域之内，大诗人就是最高的层级，但钱钟书还是分出了“大的大诗人”和“小的大诗人”两种（《中国诗与中国画》）[①]。那么，“大家”在诗歌领域之内，就大体相当于“小的大诗人”，层级还是相当高的。正因为如此，故对于王闿运的“大家”之评，今人也有提出质疑的。

---

① 《钱钟书散文》，浙江文艺出版社 1997 年版，第 213 页。文中钱氏承认“小的大诗人”说乃“借用克罗齐的名词”。

比如：

> 自清末王闿运《唐诗选》《说诗》中论及《春江花月夜》，以为“孤篇横绝，竟为大家”，对此篇倍加推崇，《春江花月夜》被重新定位，后来论诗者往往据此立论，高其位置，以为“孤篇压全唐”。诚然，《春江花月夜》在唐代诗歌中确非寻常诗作可比，但有唐作为诗歌繁盛之时，“孤篇横绝”说似有抑扬过实之嫌。……王闿运称赏此篇的原因，王氏弟子杨钧以为其师学“刘希夷体”：“湘绮自谓壮年喜学‘刘希夷体’，以明艳响亮为宗，于‘暮宿南洲草，晨行北岸林’与‘艳唱潮初落，江花露未晞’诸篇必求神似。曾重伯从而效之，是以彼时风气皆成绝唱。”看来王氏评唐诗之所以拈出《春江花月夜》，其用意不在推崇这一首，而是有意标举典雅绮丽之“刘希夷体”。如此说来，王闿运《春江花月夜》“孤篇横绝”之论有着深刻的思想基础，是其崇古诗学观念的体现。……王闿运处于近代，重视“古格”而以古人强调作诗，自近代以来，颇为论诗者所非议，故“钱萼孙谓王湘绮如三代法物，或疑赝鼎。胡适谓为假古董”。但从另一面看，又为追求典雅与情致，近现代诗人与批评家继承了这一点，梁启超、黄遵宪辈虽称“诗界革命”派，但也要求诗歌于旧风格中含新意境。黄遵宪论诗境先论比兴：“尝于胸中设一诗境：一曰，复古人比兴之体。”与王闿运追求古雅的倾向之间并无不可逾越的鸿沟。在王氏诗论中，“诗缘情而绮靡”与“不失古格而出新意”之论中所包含的绮靡之怀、崇古之思并不是偶然的，与当时的诗学思潮中好尚感伤情调与注重新式之美的观念密切相关。[①]

萧氏所论，有一定的道理，尤其是他所说的“‘孤篇横绝’说似有抑扬过实之嫌”，这种质疑是对的。萧氏以为王闿运“孤篇横绝”的评价“抑扬过实”，其实乃是他没有理解此四字所具体针对的意思而已。所谓“孤篇横绝”之“孤”，具有两重含义，一是张若虚的诗歌本来流传后世的就少（只有两首），从这个意义上讲，说“孤”是毫无疑问的；二是《春江花月夜》一诗艺术性很高，

① 萧晓阳：《〈春江花月夜〉“孤篇横绝”说在诗学史上的意义》，《唐代文学研究（第十二辑）》（中国唐代文学学会第十三届年会暨唐代文学国际学术研讨会会议论文集），2006年8月。

并不因为唐诗名篇众多，经典作品也不少，就能够掩盖这一事实。从这个意义上说，此诗也算是“孤篇横绝”。萧氏之所以误解，怕是误解了“孤”的意思，认为再无其他篇章能够如此了。其实王闿运之论并无此狭隘之意。将张若虚《春江花月夜》的艺术特色、创造性、艺术价值、真实艺术地位等因素综合起来说，“孤篇横绝”是对的。因为此诗在唐代确实没有同类之作，更没有达到类似艺术水平的同类之作。“孤篇横绝”相当于指出了其自为奇峰的态势。但这个“孤”字所隐含的艺术价值评判不应该扩大化，即“孤”未必比其他的高峰就更高，不能从字面意思将“孤”理解为唯此诗最高。萧氏的质疑其实正是将此“孤”字做了不正确的理解得来的。当然，世人大多作此理解。因此，从萧氏反对世人的这种错误理解的角度来看，他的质疑就是非常有道理的。但从“孤篇横绝”的本来意义来看的话，即仅仅将《春江花月夜》一诗作为唐诗若干奇峰、高峰中的一座来看待的话，那么萧氏的质疑就是不正确的了。对于此中的详细曲折，我们必须要认真辨正，务必做到客观、中肯。此外，萧氏文中提到的“假古董”问题，从根本上来看，“假古董”本身就是追寻雅正的古雅趣味的，否则连作假也不成了。至于梁启超、黄遵宪等人，其所谓新观念也不过是想要创新的意思，至于能否创新，则又是另一回事。而从整个历史来看，他们的创新仍然偏于外在形态，追求新名词和新思想、新意境的表现。一言以蔽之，文艺领域在根本的文化思想和审美趣味上，并没有脱离“意境”这一古代审美的最高理想的笼罩。[①]比如王国维的“境界”说，其“无我之境”的思想、审美情趣内核，仍不过是“古雅”而已。对此笔者曾有以下分析：

> 王国维《〈红楼梦〉评论》犹受西人悲剧审美意识之影响，故于

① 文艺领域真正的创新，必然是突破、超越“意境”这一旧审美理想的意识和路径，所谓的“新意境”，实际上在中国传统文化的范围之内，是极其困难的，即使有所成就，也极其有限，因此，要想做到文艺领域的真正的创新，必然是首先在根本上做到思想的创新，即不突破、超越中国传统文化，而且是整体性、全局性、系统性地突破、超越中国传统文化的最高境界，是根本不可能的事情。二十世纪以前的中国古代社会，尤其是唐代以后的中国社会不知道此点也就罢了，二十世纪以后迄今为止已然发展了一百余年，人们依然不知道此理，岂不悲哉！

《红楼梦》解脱之道，虽未能以立，而能赏也。后归诸吾国之传统诗学，则以“古雅”之思想为其转折，《古雅之在美学上之位置》云：“一切之美，皆形式之美也”，舍真、善而独以美为心眼，而大有形式主义之色彩，故至《人间词话》“境界”说之“无我之境”，乃以“无我之境”归之“优美”（“无我之境，人惟于静中得之。有我之境，于由动之静时得之。故一优美，一宏壮也”），乃以“平和”之优美为极境，并此悲剧之审美意识亦弃置矣。

……综观其论，则言材质而不言内容，是其脱离内容之一伎俩也；以书画之“神”“韵”“气”“味”为古雅之例证，则古雅妥协于“神韵”者亦甚明矣；古雅之所以妙者，在“以雅故也”，“雅”之一义是其精神所在，由此可见静安“境界”说及“无我之境”，皆为“雅”所笼罩，宜其不能以“境界”而以“意境”括元曲之“最佳之处”（在静安而为言，“境界”为“意境”理论之提升总结，故“境界”一语与“意境”不尽相同，而以“境界”为高），盖元曲以俗为胜，而静安“境界”说及“无我之境”之为其审美理想，仍在“雅”之范围之束缚，总体仍以“雅”为主，而不以“俗”或“大俗大雅”为其理想也；“气”之为物，由形式而见而非形式，静安归之于古雅之形式之美，误之甚矣，“气”为豪放之关键之点，静安终以婉约为本色，安能解豪放及“气”之旨趣哉。①

至于王闿运诸人的诗学取向，乃是由于这些人在文化思想的根子上仍然属于中国传统文化笼罩的范围，因此在诗学理论方面也必然属于“意境”理论笼罩的范围。在突破、超越、替代中国传统文艺旧审美理想“意境”的新审美理想尚未出现的 19 世纪末、20 世纪初，他们的选择也只能如此。黄遵宪所说的“复古人比兴之体”，意思是批评后世的诗歌缺少比兴。而比兴一事，原本就是意象的应有之义，而非仅仅张若虚的《春江花月夜》特别出色。由于张若虚此诗的核心主题并非纯粹的爱情，同时又属于抒情诗的范围，如此一来，

① 于永森：《诗词曲学谈艺录》，齐鲁书社 2011 年版，第 15 页、第 71-72 页。

则其在同类诗歌作品中虽然成就极高，但相对于其他类别的诗歌作品来说却显得有些单薄。只是此诗在文本的“经典性”上确实出色，所以为张若虚赢得了“大家”的地位。从王闿运“竟为”的语气推断，是有点不可思议的味道的（当然也不无特别的赞赏之意）。因此，综合评衡来看，至少王闿运对张“大家”地位的定位是不算过分的。其后，则是闻一多在《宫体诗的自赎》一文中的评价：

> 这是诗中的诗，顶峰上的顶峰。从这边回头一望，连刘希夷都是过程了，不用说卢照邻和他的配角骆宾王，便是过程的过程。至于那一百年间梁陈隋唐四代宫廷所遗下的那份最黑暗的罪孽，有了《春江花月夜》这样一首宫体诗，不也就洗净了吗？向前替宫体诗赎了百年的罪，因此向后也就和另一个顶峰陈子昂分工合作，清除了盛唐的路——张若虚的功绩是无从估计的。①

而作出上述评价，是建立在闻一多这样一些具体评论基础上的：“在这种诗面前，一切的赞叹是饶舌，几乎是亵渎。它超过了一切的宫体诗有多少路程的距离，读者们自己也知道。”“更夐绝的宇宙意识！一个更深沉、更寥廓、更宁静的境界！在神奇的永恒前面，作者只有错愕，没有憧憬，没有悲伤。”“对每一问题，他得到的仿佛是一个更神秘的更渊默的微笑，他更迷惘了，然而也满足了。”“这里一番神秘而又亲切的，如梦境的晤谈，有的是强烈的宇宙意识，被宇宙意识升华过的纯洁的爱情，又由爱情辐射出来的同情心。”②综观这些赏析、评论和评价，就可以知道后人在很大程度上都误解了闻一多的意思。毫无疑问，闻一多所定位《春江花月夜》的“诗中的诗，顶峰上的顶峰”，其指向的具体语境是针对宫体诗而言的，也即并不指向中国古代整个诗歌史及一切诗歌作品，甚至也不指向全部唐诗。所谓“超过了一切的宫体诗有多少路程的距离”，并不等于就可以超过宫体诗之外的其他诗歌内容、主题的作品文本及其艺术境界的成就。至少闻一多的话语评判之中并无此涵义，他也是不敢有此涵义的。而从宫体诗的角度来看，无论超过其多少距离，一

---

① 闻一多：《闻一多全集》（卷六），湖北人民出版社 1993 年版，第 27-28 页。
② 闻一多：《闻一多全集》（卷六），湖北人民出版社 1993 年版，第 26-27 页。

首经典的诗歌杰作与宫体诗的艺术成就相比较，先就未免有了一些以大欺小的意思。我们很难想象在衡量李杜之类的大诗人的诗歌作品的艺术价值、艺术成就时，要同宫体诗比较才能够得出！因此，闻一多的一切赞叹，都为围绕着《春江花月夜》与宫体诗的比较这一语境来进行的。了解了这个语境，才能不误解闻一多的话语。从《宫体诗的自赎》的全文来看，闻一多的上述定位其实有非常清新的两个维度（语境）：一是宫体诗的维度（语境）。《春江花月夜》洗净了宫体诗的罪恶，达到了“自赎”，这是宫体诗发展的顶峰。二是初唐诗的维度（语境）。在闻一多看来，他的观点并没有超出古人之外，即承认初唐诗的艺术成就和艺术境界难以与盛唐诗歌相比，盛唐诗歌才是能够代表唐诗最高境界的作品文本。而在走向盛唐诗歌康庄大道的过程之中，其实是有两条路的：一条是陈子昂所大声疾呼的提倡风骨、重视现实内容的道路。这条道路我们可以认为主要是从内在来进行提倡的（虽然也有外在的风骨的强调，但风骨仍然依赖于主体和诗歌内容的内在）。一条是唐初诗人们纠正、救赎宫体诗的道路。这条道路上的志同道合者是初唐四杰（尤其是卢、骆两位）和刘希夷、张若虚等人。前一条道路在初唐的顶峰是陈子昂，后一条道路在初唐的顶峰是张若虚的《春江花月夜》。这两条道路并未就此止步于初唐，前者还要在李杜等人那里得到更好的发展，而后者也还要等到王维等人那里得到更好的发展。闻一多所表达的主要意思，无非如此而已。从价值评判和定位的角度来看，所谓“诗中的诗”，无非就是认可《春江花月夜》重新又回归了诗性，而这种诗性在南北朝以来的宫体诗范围内在一定程度上说是丧失了的。“诗中的诗”就是不仅仅具有诗歌的形态，而且具有诗歌的本质的境界。“顶峰上的顶峰”则主要指的是纠正和救赎了宫体诗的这条道路，是这条道路上的顶峰，而不是陈子昂那条道路的顶峰。陈子昂是那条道路的顶峰，两大顶峰齐头并进，共同为盛唐诗歌的来临贡献了非常好的基础、优长。假如因为侧重点不同而不好将陈、张两大顶峰再作比较的话，那么张若虚作为初唐诗歌纠正、救赎宫体诗道路的顶峰，乃是确定无疑的。闻一多的意思，核心就是如此而已，但后世却将“诗中的诗，顶峰上的顶峰”不但扩大化地误解为整个唐诗的顶峰，而且往往因为唐诗被视为中国古代诗歌的最高峰，

就连带着错误地将此话误解为整个中国古代诗歌的顶峰，乃至整个中国诗歌的顶峰了。我们必须应该认识并且承认，这是极其错误的理解！而这种误解的始作俑者，大概可以追溯到闻一多的学生林庚其论云：

> （闻一多）文章以诗人之意气发论，称此篇为“顶峰上的顶峰”。
>
> 闻一多之弟子林庚承师说而称有“孤篇压倒全唐”一说。林庚先生在1947年厦门大学初版《中国文学史》及中华人民共和国成立后修订本《中国文学简史》“诗国高潮”一章中均有“《春江花月夜》前人评为‘以孤篇压倒全唐’”之语，于是“孤篇压倒全唐”说渐盛。①

应该说，闻一多对张若虚《春江花月夜》的评价是非常客观、中肯的，即认为此诗是初唐诗歌的一个顶峰，但林庚的说法则陡然拔高了对此诗的评价。所谓“孤篇压倒盛唐”，实际上也就压倒了全唐，压倒了整个中国诗歌史的所有诗人和作品文本，从而使得此诗成为中国古代诗歌之中最为杰出的作品了。而这并非《春江花月夜》一诗的真实价值评判和合理定位。林庚的这一错误理解的后果是极其严重的。从学理上来说，这乃是对王闿运“孤篇横绝”说与闻一多“诗中的诗，顶峰上的顶峰”的双重误解的结果。②如果说20世纪80年代以后学界对《春江花月夜》一诗的诸多解读、赏析和探讨，以及

---

① 萧晓阳：《〈春江花月夜〉“孤篇横绝”说在诗学史上的意义》，《唐代文学研究（第十二辑）》（中国唐代文学学会第十三届年会暨唐代文学国际学术研讨会会议论文集），2006年8月。

② 类似的逻辑错误还有一个极为经典的例子，这就是崔颢的《黄鹤楼》诗，因为李白故事的衬托（相传李白登黄鹤楼见崔颢此诗，道“眼前有景道不得，崔颢题诗在上头”，因而搁笔不作），似乎此诗成为了压倒李白这样的大诗人的经典作品，从而也就错误地、想当然地将逻辑延展为《黄鹤楼》诗超过了一切唐代诗歌作品。而从实际的逻辑来看，即使不理解李白话语的自谦，也得不出此诗超过李白所有诗歌的艺术成就的结论，更不用说还有杜甫等大诗人了。即一次处于下风，并不等于所有的作品都不如这一次的处于上风之作。从最基本的事实来看，类似《黄鹤楼》这样的较为纯粹的登临之作，是永远无法占据中国诗歌的最高位置的，而且是毫无可能。因此对比《黄鹤楼》与杜甫的律诗，则可谓高下立判，后者的艺术成就远非前者所能比拟。至于李白，因为天性的不羁及格律诗发展定型的进行等特殊原因，李白所作的七律较少，因而更令这一故事所呈现的对比（“较量”）不具有典型意义。今人（湖北人）编著了《唐诗排行榜》（中华书局2011年版），以各种数据作为依据将《黄鹤楼》一诗列为排行榜的首位，实即此种错误思维的强化。这种排行榜的致命缺陷是其在根本上是一种“量化”思维，因此《黄鹤楼》诗如同李白的《静夜思》一样，并不是家喻户晓就表明其艺术价值、艺术水平、艺术成就高的，两者并不具有必然的关联性；类似《静夜思》之类的作品，在李白的诗歌之中显然还不属于最好的作品之列。

对其定位的评价存在对闻一多话语的误解的话，那么继承林庚误解闻一多话语的错误而自然地进行了毫无反思的误解也就成为常态了。这一点可以从学界诸多论文中得到大量印证。林庚之后，李泽厚《美的历程》又接着闻一多的话语，从“青春”这一角度，综合初唐整个社会、文化、经济的发展，对此诗进行了解析，而由对闻一多所说的“没有憧憬，没有悲伤”论起：

> 其实，这诗是有憧憬和悲伤的。但它是一种少年时代的憧憬和悲伤，一种“独上高楼，望断天涯路”的憧憬和悲伤。所以，尽管悲伤，仍感轻快，虽然叹息，总是轻盈。它上与魏晋时代人命如草的沉重哀歌，下与杜甫式的饱经苦难的现实悲痛，都决然不同。它显示的是，少年时代在初次人生展望中所感到的那种轻烟般的莫名惆怅和哀愁。春花春月，流水悠悠，面对无穷宇宙，深切感受到的是自己青春的短促和生命的有限。它是走向成熟期的青少年对人生、宇宙的初次醒觉的“自我意识”，对广大世界、自然美景和自身存在的深切感受和珍视，对自身存在的有限性的无可奈何的感伤、惆怅和留恋。人在十六七或十七八岁，在似成熟而未成熟，将跨进独立的生活程途的时刻，不也常常经历过这种对宇宙无垠、人生有限的觉醒式的淡淡哀伤么？它实际并没有真正沉重的现实内容，它的美学风格和给人的审美感受，是尽管口说感伤却‘少年不识愁滋味’，依然是一语百媚，轻快甜蜜的。永恒的江山、无垠的风月给这些诗人们的，是一种少年式的人生哲理和夹着感伤、怅惘的激励和欢愉。你看，“人生代代无穷已，江月年年只相似。不知江月待何人，但见长江送流水”；你看，“年年岁岁花相似，岁岁年年人不同”；这里似乎有某种奇异的哲理，某种人生的感伤，然而它仍然是那样快慰轻扬、光昌流利……闻一多形容为“神秘”“迷惘”“宇宙意识”等等，其实就是说的这种审美心理和艺术意境。[①]

① 李泽厚：《美学三书》，天津社会科学院出版社 2003 年版，第 118-119 页。

关于李泽厚对此诗于“青春”角度的误读，本书前文已经有所论述了。李泽厚对《春江花月夜》一诗的定位式的评价，则是这几句话：“张若虚《春江花月夜》是初唐的顶峰，经由以王勃为典型代表的‘四杰’就要向更高的盛唐峰巅攀登了。”[①]应该说，李泽厚的这一定位，还不如闻一多的更为确切。因为他搞错了初唐四杰和张若虚的时代次序，从现存仅有的材料来看，认定张若虚年代在后是大体可以确定的。因此，李泽厚的定位显得含混，尤其是初唐四杰与张若虚此诗的高下问题。因为张若虚此诗仅仅是上述他这一路的顶峰，而初唐四杰的诗歌却综合了两条道路。张若虚这一路上的那些作品肯定不如《春江花月夜》，但不属于张若虚这一路的那些作品就不好比较了。但总体来说，李泽厚所能够给予张若虚《春江花月夜》一诗的定位，仍没有超出闻一多所论的范围。而这两人的定位，大体上也仍然没有超出王闿运所说的“大家”的性质范围。从这三个比较有代表性的定位来看，张若虚的“大家”定位是可以立得住的。后世基本上能保持在这个定位的较为清醒的评论还有：“美的力量是不可战胜的。《春江花月夜》在艺术上炉火纯青，是初唐诗歌的最高成就。它以纯熟的写作技巧和情景一体、意境交融的艺术成就，成为一颗璀璨的珍珠，焕发着美的光彩。”[②]“张若虚超越了卢骆的深沉，他所体悟到的是历史的悠远（时间）和宇宙（空间）无限，盛世难久、人生无常便变得次要，那永恒的明月，永恒的江流所代表的宇宙，才是永恒的。所以，《春江花月夜》描绘了一种‘更深沉、更寥廓、更宁静的境界。’这无疑是盛唐前夕七言歌行乃至整个诗歌创作的最高美学境界。”[③]“中国诗苑中，抒情诗的成就最高。而张若虚的《春江花月夜》算是中国抒情诗的杰作，应具有里程碑式的意义。[④]“毋庸置疑，《春江花月夜》代表了初唐文学最显丰富、最为灵动的一面，也代表了初盛唐的人们热爱此身世界、追求情感实现

---

① 李泽厚：《美学三书》，天津社会科学院出版社 2003 年版，第 119 页。

② 刘虹：《景美情深　如歌如画——张若虚<春江花月夜>之我见》，《成都教育学院学报》2003 年第 3 期。

③ 任正霞：《<春江花月夜>组诗的主题分析——兼论初、盛唐诗歌盛衰之变》，《洛阳师范学院学报》2008 年第 4 期。

④ 何可：《孤篇横绝——论张若虚的<春江花月夜>》，《南充师院学报（哲学社会科学版）》1985 年第 1 期。

的健康态度。因为追求社会价值的实现和追求情感的实现本来就是人类最高层次、最重要的两大需要。”[①]当然，也有一些过度的定位评价，比如有的论者认为此诗是中国最美的诗歌。[②]此外，受到闻一多“宇宙意识”等评价话语、思想的影响，有的学者依据冯友兰在《新原人》中提出并阐释的人生四境界（自然境界、功利境界、道德境界、天地境界）[③]，认为艺术境界也分为这四种境界，而“天地境界亦可称为宇宙境界，相关作品的基本特征是：作家不仅超越了本能宣泄、感性描摹之类的自然视野，也超越了个人抗争、社会批判之类的功利视野与关注人类良知的道德视野，而是能够站在宇宙之一员的立场上，以凌空高蹈的博大襟怀，面对现实，观察万物，体悟人生，从而在作品中开创出更为宏阔的诗性精神空间。一位能够达至天地境界的作家，内心涌动的常常是我即宇宙，宇宙即我，不以物喜，不以己悲，独与天地精神相往来的情愫。”[④]其阐释杂糅了庄学、天人合一、禅学、宗教的悲悯意识等思想资源，在根本上和最高境界上都没有超过古代思想精神的最高境界，没有超过消极的“天人合一”或“物我合一”的境界。而且，所举例证有的虽然贴切于上述阐释，但却明显不是中国古代文艺的最高境界，比如所举的王羲之的《兰亭集序》和张若虚的《春江花月夜》。前者在艺术境界、人生境界上不如陶渊明，在思想精神境界上不如嵇康（魏晋玄学之弊所导致的魏晋风度在思想精神上的弊端虽然在王羲之身上体现得不多，但其本人无法超越魏晋风度的最高境界，包括《兰亭集序》所体现的思想也不可能超越老庄哲学，甚至在主体性精神的高度上也远不如庄子），后者则明显还不是中国古代诗歌的最高境界；从根本思维方式上来说，这种天地境界均属于传统的以“以有限追求无限”为主的思维方式；从个性、性情等文艺最高境界的必须要素之一的角度来看，天地境界和所举的王、张两例都缺乏深刻而突出的个性、性

---

① 童利霞：《乐感文化与人文精神——〈春江花月夜〉的另一种赏析》，《淮南师范学院学报》2006年第4期。

② 方守金、刘继红：《〈春江花月夜〉：中国古代最美的诗》，《钦州学院学报》2012年第1期。

③ 笔者曾经在《诗词曲学谈艺录》一书中对冯友兰的“天地境界”哲学逻辑思维的不足进行了阐释，认为这种境界本质上并未超过中国古代哲学中的“天人合一”思想，达不到“无我之上之有我之境”，因此并非人生的最高境界（齐鲁书社2011年版，第181页）。

④ 杨守森：《艺术境界论》，《山东师范大学学报（人文社会科学版）》2006年第5期。

情。实际上，杨氏忽视了他自己所讲的“究竟何谓艺术境界？细考古今有关论述可以发现，人们在以‘境’‘境界’论及艺术或径直使用‘艺术境界’这一术语时，实际上有两种所指：一是指‘艺术化境界’，二是指‘艺术作品中的境界’”，即对于作品文本的艺术境界而言，不能将两种境界割裂开来进行论述，尤其是在对境界的层级进行划分的情况下。正因为杨氏将两种境界割裂开来而侧重于单独谈论后一种意义上的“境界”，才对“天地境界”作出如此高的评价，并将一些有类似内容的作品文本当作“天地境界”的文本例证了。这样做的结果是出现了一个问题，即他将一些在整体成就上远高于王、张两例的作品文本在“境界”的层次上降低到了王、张两人之下，比如文中所阐释的低于“天地境界”的“道德境界”，就举了鲁迅《狂人日记》为例。实际上鲁迅更好的作品是《阿Q正传》。何况，其中还牵涉到复杂的抒情性与叙事性的问题。而且即使单独就思想境界境界而言，鲁迅的类似作品怎可能低于魏晋时期的王羲之和初唐张若虚在《春江花月夜》一诗中所表现出的意蕴呢？而具有讽刺意味的是，鲁迅正是反传统的伟大代表人物，他对于中国传统文化思想及其所造成的现实社会的种种劣根性的批判，可不能仅仅以“批判落后道德”[①]这一“道德境界”的形态为视角来加以审视。而且鲁迅也在思想和审美意识上大力抨击中国传统文艺的“平和”（见其《摩罗诗力说》等文）。20世纪以后的中国社会的实际发展及现代人的最高追求，也不再是这种柔弱、消极的“平和”。杨氏不正视这些在根本上、整体上与古代社会已经大不一样的社会现实生活及其给现代人所带来的思想精神追求方面的变化，还是以传统的“天人合一”思想为准绳，来继续维护“天地境界”“宇宙境界”之类泛泛的旧思想来确立今天文艺的最高境界，其不确切和落后性不言而喻，而且对文艺的实际创作也起不到切实的指导作用。[②]实际上，从哲学逻辑的角度来

① 杨守森：《艺术境界论》，《山东师范大学学报（人文社会科学版）》2006年第5期。

② 作为一种新审美理想理论体系，“神味”说理论建立了一个理论系统，涉及到“道”“技”两个层面的方方面面的若干理论问题，可以对文艺的实际创作起到切实的指导、借鉴或启发作用，而“天地境界”“宇宙境界”之类则主要关涉“道”的某些因素，而且实际上还不是最高境界层次的“道”，对于“技”这一令“道”能够建构为艺术性的作品文本的理论系统，则更缺乏具体的建树。

说，探讨、阐释艺术境界的最高境界问题，是不能用“天地境界”“宇宙境界”之类偏于泛泛而论的概念、思想来进行的。涉及艺术境界的最高境界问题的最根本和最恰切的概念、范畴和理论，只有“审美理想”一义。显然，“天地境界”“宇宙境界”之类并非审美理想。可以说，无论杨氏如何延续冯友兰的哲学思想来阐释“天地境界”“宇宙境界”之类，只要没在根本上突破、超越中国传统文化思想，真正的新时代的、新的审美理想及其理论体系是探索不出来的。杨氏还举了苏东坡《念奴娇·赤壁怀古》的例子，谓之“宇宙情怀”。其实，苏东坡此词中有古今情怀、世俗情怀，最后道出的也不过是“人生如梦”的老调，却几乎没有什么“宇宙情怀”，如此阐释，未免太过。从常识层面看，一些脍炙人口的诗词作品，从为大众所喜欢的程度这一角度，不足以真正判定其艺术价值、成就。比如李白的《静夜思》，不但在中国诗歌史上不属于最上乘之作，即使在李白自己的诗歌中也不属于最上乘之作。苏东坡此词包括整个苏词还不是豪放词的最高境界，此词怎么可能成为拥有最高境界层次的作品呢？杨氏阐释说：“仅据诗性精神空间之有无，仍不能判定作品整体价值之高低。欲判定作品整体价值之高低，还要进一步分析作品中所呈现出来的诗性精神空间的深度与广度，以及由此而给人审美刺激与灵魂震撼的程度。从其根本构成来看，人类的文艺作品，是其精神之光的闪现与结晶。”[①]上述王、张、苏三人的例子，其思想、精神怎能与杜甫之类大诗人相提并论呢？很显然，“天地境界”“宇宙境界”之类似乎在话语唇吻上易于为人所津津乐道，但实际上这种“天人合一”或“物我合一”的以“平和”或“和谐”为最高境界的艺术境界、思想境界，还不是人类艺术境界、思想境界的最高境界，而只是古代崇尚“和谐”理念、思想的一个具体表现。只有那些表现人本身的崇高伟美而具有最为丰富、复杂、深刻的“现实性”品性的思想精神境界才是人类思想境界的最高境界。或者这样说，真善美是人类文明的永恒追求，而真善美犹如登山途中的最高目标，要想抵达这一最高目标，期间要经过各种险阻。而真善美的最大险阻（阻力）就是其反面的假、恶、丑。而

① 杨守森：《艺术境界论》，《山东师范大学学报（人文社会科学版）》2006 年第 5 期。

假、恶、丑只能来自人与人类、人类社会本身，只有经历反对、抗争假、恶、丑这一历程，才能获得真善美。人性、生命、自我才能臻致最为圆满完美的至高至上境界，人类社会才能获得更好的发展进步。因此，人世间没有比反对假、恶、丑更高的思想境界，没有比勇于承受因反对假、恶、丑所遭受的各种坎坷、磨难、痛苦乃至人生的悲剧更高的精神境界。前者的最佳表现为豪放，后者的最佳体现是崇高。能够统合这两者的，则是“反传统”一义。因为“传统”是假、恶、丑的最佳、最大联合体、凝结体，而“反传统”则是反对、抗争假、恶、丑的最根本、最核心、最艰巨的人类使命。西方从中世纪以后，传统的、纯粹的、和谐的美的形态逐渐被超越，在美之后出现了崇高的美学的逻辑递进、提升。期间经历过的一个必要历程，正是丑对于美的领域的丰富与提升，即不经过揭露、批判、表现丑的历程，更高境界的美的形态是不会出现的。而且这一历程也真正体现了真善美三位一体的凝结性追求。即从根本上来说，人类的任何方面、层次、意义上的最高境界都必然与真正的创造性（发展性）密切相关而不可暂离。要创造发展就必然从旧事物发展为新事物，其最大最根本的阻力就是“传统”。因此人类思想精神的最高境界必然与“反传统”相关，而“天地境界”“天人合一”之类之所以与此最高境界无关，就是因为它们没有在根本上将重心放在人本身，放在“人事”本身，放在“人事”的核心利益（传统即代表最大的既得利益）本身之上，而宣扬真善美中侧重于美的一义的一些品性，比如“不以物喜，不以己悲”之类的阐释即是。这不过单纯地彰显了美的超越性，是一种保守守成之境，根本上无益于、无力于现实问题的解决和人自身的发展，即缺乏最为根本、深刻的“现实性”品性、指向。也就是说，谈论思想精神境界，必然是以“善”为最高趋指的，“善”本身具有最为根本、深刻的“现实性”品性，即它需要在现实世界中实现，而不是在形而上学的意义上实现，更不能被“天地境界”之类的“不以物喜，不以己悲”形而上地实现。试想，当杜甫面对人世的种种不堪而写出“朱门酒肉臭，路有冻死骨”（《自京赴奉先县咏怀五百字》）之类诗句的时候，他如何能够“不以物喜，不以己悲”，而达到“天地境界”？而显然，“宇宙情怀”的最高境界必然就是“人世情怀”。写出如此诗句，正

是杜甫“人世情怀”的深刻体现！杜甫诗歌之所以被历代如此推崇，将其推崇到最伟大诗人之列的高度，就是因为“朱门酒肉臭，路有冻死骨”之类的诗句极好地凸显了主体反对、抗争，揭露假、恶、丑的伟大思想精神，代表了人类思想精神的最高高度、最高境界。同样，类似于《孟子·滕文公下》里所说的“富贵不能淫，贫贱不能移，威武不能屈”的精神和《孟子·公孙丑上》所说的“浩然之气”的境界，才是人之思想精神最高境界的征象。因此，将“天地境界”之类作为艺术境界的最高境界，必然会像严羽“兴趣”说、王士祯“神韵”说等理论一样，虽然表面上很高明，实际上却无法避免涵盖不了杜甫诗歌艺术境界的尴尬。而他们还有明确的良知，在表面上口头上仍然推崇杜甫，但杨氏却以艺术境界的层级为视角，以“天地境界”为艺术境界的最高境界，将鲁迅作品的艺术境界降低到“天地境界”这一最高境界之下的次等境界“道德境界”了！无视真正的现实，悖逆时代的发展，乃竟然到此地步乎？总结起来说，人、人类、人类社会的思想精神的最高境界，不存在能不能达到的问题，而是每个人均可以达到的。因为最高境界乃是一种价值观，只有主体愿意不愿意而已，不存在能不能体认、认识到的问题。只不过，以“反传统”为核心的人、人类、人类社会的思想精神的最高境界，关涉最为丰富、复杂、深刻的利益斗争，乃是人、人类、人类社会所最不愿意做的事情，人性的最深处都有畏难心理、思想而已。因此，人、人类、人类社会及其存在的思想精神的最高境界，绝不是像冯友兰所解释的“天地境界”，也不是杨守森所理解的“宇宙精神”（他解释为“至诚率性”“众生平等”“虚静无为”“生生不息”）。因为“天地精神”“宇宙精神”在根本上并不直接关涉、表现、呈现为最丰富、复杂、深刻、精彩的利益纠缠、斗争，也就必然不能孕育最精彩的人类思想精神之花！而这种人、人类、人类社会的思想精神的最高境界的内容及其如何在文学中被最为精彩地表现出来，就是“神味”说这一新审美理想的核心内容、历史使命，是新审美理想理论体系建构与阐释过程中一以贯之的根本线索。①

① 关于杨守森先生对于“境界”的相关阐释的逻辑错误等问题，拙著《王国维〈人间词话〉评说》第9则评说详细有论，本书不再赘论。

也有论者对当前学界给予《春江花月夜》的过高评价提出过质疑：

> 在古代文学研究的领域里，文学的价值与文学史的价值是互有关联却非完全一致的两条价值系统。所谓文学价值，指在文学自身诸因素上作出的贡献，所谓文学史价值，指在文学发展历史阶段上所起的作用。可以这么说，真正具有文学价值的作家，最终都能够对文学史的进程起到相应的影响，获得文学史的价值，但这种影响与价值未必在其当世就能够得到实现。……张若虚《春江花月夜》的文学价值不容置疑，但其文学史价值不高，即它在唐代当世及以后的相当长的时间内，对文学史的发展并无影响。我们不能因为《春江花月夜》的文学史价值不高而低估它的文学价值，但是同样的，也不能因为它的文学价值很高就来不顾事实地抬高它的文学史价值。①

将“文学价值”和“文学史价值”（即对后世诗歌创作可能产生的影响、作用）分别开来看，无疑是一种客观的态度。那么，《春江花月夜》的文学史价值究竟如何呢？一些有代表性的文学史的观点可以作为参考，如：

> 初唐诗人虽然为诗歌的发展准备了完美的格律形式，准备了理想的感情基调，和开拓了广阔的表现领域，但是他们在创造玲珑凑泊、不可句摘的诗歌意境方面，却仍未臻成熟。他们准备了风骨，而未充分准备兴象。而风骨兴象，正是盛唐诗歌的不可或缺的两个侧面。兴象的准备，也就是说意境创造的经验的积累，是由张若虚完成的。张若虚留下来仅两首诗，而《春江花月夜》一篇，在意境创造上所取得的巨大进展，几成千古绝唱！它与《登幽州台歌》可称初唐双璧。不同的是，《登幽州台歌》雄浑苍茫、浓烈昂扬的感情气势，预告着盛唐风骨行将到来；而《春江花月夜》明净纯美的诗歌境界，预示着盛唐兴象的行将到来。……这首诗以清新自然的语

① 王栋梁：《唐代“吴中四士”研究——兼论盛唐吴地诗人群体》，山东大学2005年硕士论文，第68页。笔者按：引文中的省略部分，为论者以陶渊明诗歌为例所作的论证。

> 言、婉转的音调，创造了完美的诗的意境。它完全具备了盛唐人创造的完美诗境的一切条件：浓烈情思与美的境界融为一体，不可句摘，氛围和画意，无穷的韵味。一篇《春江花月夜》，实露盛唐诗歌意境创造之端倪。①

除了一些表述上的错误（如“凑泊”应为“不可凑泊”）和一些理解上的问题（如“可句摘”并非与盛唐诗歌矛盾，相反，一些杰出的作品往往有不少名句）之外，对张若虚此诗“几成千古绝唱”的定位也基本准确，当然，“几乎”是可以去掉的，“千古绝唱”的意思，就是独特而不可复制的杰作，并不代表它是最好的。又如：

> 张若虚和刘希夷在诗歌意境创造上取得的进展，如将真切的生命体验融入美的兴象，诗情与画意相结合，浓烈的情思氛围，空明纯美的诗境，表明唐诗意境的创造已进入炉火纯青的阶段，为盛唐诗的到来作了艺术上的充分准备。兴象玲珑、不可凑泊的盛唐诗的随之出现，也就是十分自然的了。②

上述二者相似的文学史定位，还是较为确切而中肯的。可见，假如我们能够正确理解诸如闻一多等人对《春江花月夜》一诗的价值评判和定位，认识到林庚等人对前人价值评判和定位误解的错误，当代流行的学界话语还是比较能够公正而科学地对此诗进行价值评判和定位的。

通过上述历代对张若虚《春江花月夜》一诗评价的梳理，我们知道，此诗能够体现中国古代的最高审美理想“意境”，而且以追求“意境”为最胜即追求以“意境”为最高的艺术境界，并且成功做到了这一点，这就是其最大魅力所在，一切枝节的评价都能纳入这个总的范围。而问题是，以“意境”为审美理想，从理论上来说，基本上到王国维《人间词话》中的“境界”就已是最高潮、最高峰了。此后虽有学者不断充实和完善“意境”理论及其研究，但实际上此时“意境”已然不占据时代审美理想的主流地位；而从创作

---

① 罗宗强：《隋唐五代文学史》（上卷），高等教育出版社 1993 年版，第 101-103 页。

② 袁行霈：《中国文学史》（卷二），高等教育出版社 2005 年版，第 193 页（所引文字为张毅撰写）。

时间上来说，则大体可以截止到宋代（宋词），意境达到了最高峰（但不是最高潮），此后以“雅正”为主要审美意识、审美趣味的“意境”被俗文学在根本上撼动了，以“意境”为主要追求的诗歌体裁也不再占据中国古代文学的主流地位。因此，相对应于俗文学的异于“意境”审美理想的新审美理想境界就必然会出现。总之，以“意境”为审美理想来对张若虚的《春江花月夜》一诗进行价值评判和定位，则张若虚凭借此诗而被定位为诗歌大家，大体上是无可争议的。但学界一些鉴赏文章利用对闻一多等人话语的误解而错误地认为《春江花月夜》一诗是中国最美或最好的诗歌（或者之一），肯定是不准确的。但我们用什么视角来加以审视呢？这就有待于笔者所提出并系统建构、阐释的有关这一不同于中国传统文艺旧审美理想“意境”理论的新审美理想——“神味”说理论体系了，笔者将在下节详论。

## 第二节 《春江花月夜》的长处、不足及其在“神味”说新审美理想视野中的价值评判与定位

有关张若虚《春江花月夜》一诗的种种问题，本书已经做了详细的探讨。最后，我们将此诗的长处、不足进行总结，探讨在“意境”理论之外的“神味”说新审美理想理论体系的视野中，应该怎样对其进行价值评判和定位的问题。

首先是对《春江花月夜》一诗长处的总结。举凡本书前文所探讨的此诗的创造性、艺术特色、艺术魅力等部分，将其综合起来，即可得到答案。这个问题的核心，其实就是《春江花月夜》一诗是依靠哪些因素而成为经典的。这样一个角度，就跳脱出了闻一多等人单纯地从宫体诗救赎的视角对此诗进行评价而局限于诗歌发展阶段性的狭隘视角，而从今天我们评价经典诗歌的标准并且横贯古今诗歌史的角度来进行评判。也就是说，我们只关注此诗所拥有的经典性因素。这就意味着这些因素必须极其出色，而不是一般的长处。

总结起来说，成就此诗经典地位的因素，大体有这样一些：

第一，抒情诗的“长诗性”。“长诗性”未必就是“经典性”本身，但在中国古代整个抒情诗乃至整个诗歌发展史上，由于长诗很少，这就使得它成为经典性的因素之一成为可能。长诗之“长”，其实质就是“以有限追求无限”思维方式的一种良好体现。相对来说，因拥有同样的长处而成为经典，长诗的可能性要比短诗大得多。在这方面，屈原的《离骚》以及后世的《孔雀东南飞》《长恨歌》等经典作品，已经得到了证明。而元曲最终成为“一代之文学”，根本上是因为剧曲。剧曲较之散曲的一大特性正是篇幅长，而且不是一般的长。这是因为，从根本上来说，在以抒情诗为发展主流的中国古代诗歌之中，长诗是难的，尤其是我们通常认为的中国古代诗歌发展的最高峰唐诗是以完成格律化的姿态存在的。格律化虽然在技艺上外在地提升了诗意，在一定程度上体现了“神味”说理论的主要思维方式“将有限（或局部）最佳化”，但形式方面的这种外在性的努力毕竟是有限的[①]，而且它确实是以牺牲诗歌作品文本的长度为代价的。格律诗的经典形式是四至八句的五言七言律诗，以七言律诗论，全篇 56 个字，这就大大局限了诗人创作的施展空间。文学中极为重要的情感和想象力两个方面的因素，至少在律诗的字数范围内是难以得到很好的施展的。排律当然不限制长度，但其本身的格律难度却天然地阻碍了其长度的施展，而且排律的艺术性一般较差，在历史上少有成功的作品，更不用说是杰作。而越是长的排律，就越是能够淋漓尽致地呈现出律诗在形式规范方面的“僵化”“板滞”来。张若虚《春江花月夜》在长诗维度上的经典性更在于，它是纯正的抒情诗，而诸如《离骚》《孔雀东南飞》《长恨歌》之类，都不是纯粹的抒情诗。其中的《孔雀东南飞》是叙事诗，其他两篇作品中的“叙事性”成分也很大。显然，从“抒情性”和“叙事性”这

① 笔者曾在拙著《诗词曲学谈艺录》一书中论及此一问题：“诗之外在形式之加强，仅能精炼诗性、诗意，而不能自根本上提高之。如‘红杏枝头春意闹’一语，虽着一‘闹’字而境界全出，而较生动，然此语之诗意已基本奠定，境界之生动与否，无关于其境界、神味之提高也。又如陶渊明《和郭主簿》之‘蔼蔼堂前林，中夏贮清阴’，一‘贮’字何其精彩，然炼字虽将其中之意蕴提高至最丰富、最精彩，而终无与于‘无我之上之有我之境’也。”（齐鲁书社 2011 年版，第 115 页）

样的角度来看，“叙事性”比“抒情性”更易于呈现诗歌的“长诗性”。《春江花月夜》作为一首抒情诗，虽然只有36句，在中国古代诗歌之中不算长也不算短，但从整体上来看，其“长诗性”特色还是可以而且应该被肯定的（尤其与七律的长度相比的话）。

当然，“长诗性”还只是经典性的一个基础。在此基础之上，张若虚的《春江花月夜》进行了充分的施展，将一些原本未必属于经典性的因素，也发展成了经典性因素，比如换韵。换韵只是诗歌形式的一种形态，谈不上什么经典性，但张若虚此诗却以此为基础，充分表现了诗歌的活泼轻盈、流转自如，而且是极其出色的！千万不要忽视了这种流转自如的美，它在中国古代诗歌中是非常重要的，乃是诗歌外在形式美的极致！诗之所以演进为词，其外在形式方面的一个根本原因就是律诗的齐整美最终会导致“板滞”“僵化”的不活泼流转，因此，词便以长短句的杂言诗形态来解决这个问题，故而词较之诗（尤其是律诗），流转自如性是大大提高了，这是词之美的重要方面。当然，在诗歌之中也有一些流转自如的作品，比如杜甫的律诗，已然登峰造极，极尽流转自如之美，但杜甫诗歌的内容往往关涉社会现实和民生，因此最终形成了典型的沉郁顿挫风格，在流转自如之中，步伐和气质显得有些沉重，力量感十足，而张若虚的《春江花月夜》则因为没有表现那些沉重的社会现实内容，步伐和气质就显得特别轻盈、绰约[①]：

> 对于唐人，尤其是初唐人来说，宫体诗的延续并没有要求诗人必须要用诗歌去关注社会、抒发壮志，诗有相对自由的表现空间；而初唐又是一个打破门阀制度后世俗知识者刚刚崛起的时代，儒、道、释思想的并行，使初唐人有科举入仕、边塞建功入仕、求清名归隐走终南捷径入仕等多条从政之路，从而使初唐人有参加科举、积极漫游、做官宦游等多种途径来激发想象。上述两个方面的发展，带给诗歌以全新的面貌。我们来考查初盛唐之际的诗歌，可谓是充满了灵动的神思。仅“吴中四士”，贺知章有“不知细叶谁裁出，二

① 从风格论层面来说，杜甫、张若虚各有千秋，但从更为根本的内在意蕴所决定的外在风格的层面来说，则毕竟还是杜甫诗歌的流转自如更胜一筹。

月春风似剪刀”(《咏柳》)之想，张旭有“笑揽清溪月，清辉不厌多”(《清溪泛舟》)之思，包融有“春梦随我心，悠扬逐君去”《送国子张主簿》)之绪等让人遐思、含咀不尽的妙言。《春江花月夜》正是产生在这样一个多维立体思维的背景之下的，全诗情景浑然相融，兴象高雅华妙，既没“言志”也不“载道”，完全是一首纯美的“不落言诠、不涉理路”的如“羚羊挂角，无迹可求”式的诗歌。它充分佐证了明代人胡应麟对唐诗的一个非常有见地的认识：“盛唐前，语虽平易，而气象雍容，中唐后，语渐精工，而气象促迫。”(《诗薮》)所以《春江花月夜》其情感、其想象、其语言表达、其诗体形式应该说都没有超越初唐人的理解。换句话说，《春江花月夜》不是以理趣或说是探索的深入（诸如宇宙意识时空观念之类）而取胜，它是以情景的浑然交融、自然流荡而取胜的。我想这应该是我们真切感悟《春江花月夜》的一个前提。①

从诗歌的“长诗性”来看，后世的词之中也有不少词牌是换韵的，一方面说明此种做法确实有益；另一方面，词为篇幅的长度所限制，仍无法淋漓尽致又无比自然地呈现换韵的魅力，而张若虚《春江花月夜》这样的长诗却可以做到。除了换韵外，此诗中的一些修辞方法，也因为“长诗性”而焕发出非同一般的魅力，比如顶真格、排比、重复等艺术手法的运用，更使得此诗呈现为一种回环往复、动宕连绵的相互生发之美，极大地拓展了诗歌的艺术空间（意境）和感染力。尤其是重复，诗中几个主要意象的反复重复，强化了诗歌的意境和艺术表现力，也强化了诗歌的艺术审美效果。这种意象的重复及其造成的审美效果，在中国古代诗歌史上是极其罕见的！此外，以三重意蕴为主要层次的意蕴的层层递进和主题内容的多样性，更有赖于此诗的“长诗性”，没有一定的长度，这些几乎都是不可能的。

第二，“意象”“意境”的成熟性和浑融性。成熟性和浑融性本身就是经典性的一大要素，而张若虚的《春江花月夜》一诗，其意象、意境的成熟性

① 王栋梁：《唐代“吴中四士”研究——兼论盛唐吴地诗人群体》，山东大学2005年硕士论文，第7-8页。

和浑融性还不仅仅局限在对宫体诗缺陷、不足的克服和发展，也不仅仅在于从这一个方面开启了盛唐诗歌之路，而更在于从衡量一首诗歌的经典性相关的艺术境界的成熟性这一角度，《春江花月夜》的意象、意境的成熟性、浑融性也是极其出色的。以春江、花、月、夜为核心的意象系统及其形成的意境的相似的意象、意境范围，就这一点来说，张若虚此诗堪称集大成之作，后世在此范围之内再也没有超越它的诗歌作品了。这些意象到了张若虚这里，已然完全成熟，也唯有这种“意象”的成熟性，才使得张若虚敢于或有信心在诗中反复进行重复、渲染。而由此，我们也可以更好地理解上述所论的“长诗性”的重要性。从意境方面来说，则是此诗的意象运用得如此之好，以至于这些意象完全契合了诗人所要表现的情思、所要追求的意境，而达到了极其可贵的浑融之境界。在中国古代诗歌史上，能够将意象运用到浑融高度的并不多，除了张若虚此诗，李商隐的无题诗也算经典的代表。这种浑融的境界，正是在外在的“象”的层面的一个最佳呈现，即兴象的一个最佳艺术归宿。因此，兴象淋漓与内在的、丰富的意蕴结合在一起，乃是最高的最后的浑融。因为这种成熟性和浑融性，《春江花月夜》一诗三重主题的层层递进显得那么自然而契合，从而拓展出更为宽广的艺术空间，营造了极具经典性质的意境。即使以现代人的眼光来看，《春江花月夜》一诗的“意境”仍然是十分成熟的。这不同于初唐四杰，其虽然也在艺术上取得了很大的进展和很高的成就，但从整个中国古代诗歌史来看，其价值和定位就会下降不少。《春江花月夜》因为其意境的成熟性和经典性而具有千古永恒的魅力。更进一步讲，此诗意象、意境的成熟性还表现在其兴象层次的形而下感性综合样态与意境层次的形而上意蕴的完美结合。就此点而言，《春江花月夜》一诗更是经典中的经典，是怎么夸赞都不过分的。因此，张若虚的《春江花月夜》虽然创作于初唐时期，但从兴象（意象在“技”之层面的最佳形态）创造意境这一层面来看，此诗已经率先达到了盛唐诗歌兴象淋漓的艺术境界。而且，由于盛唐时期的诗歌已经由五言七言绝、律形态的格律诗占据了主流地位，取得了最高的成就（李白稍微除外，杜甫的一些杰作也不在此牢笼之内）。格律诗短小的文体形式导致其在写景抒情方面受到了极大的限制，而只能提倡写景抒

情的凝练性。诗歌中的“推敲”成为格律诗创作极其重要的技术因素，也就不难理解了！格律诗这种受制于短小篇幅的文体形式，也就只能尽量追求含蓄蕴藉的艺术效果，而不能兼有淋漓尽致的艺术效果了。这种特点，那些不是五言七言绝律形态的短篇诗歌作品也同样拥有，缺陷也就同样存在。比如王维的某些诗歌作品：“木末芙蓉花，山中发红萼。涧户寂无人，纷纷开且落。”（《辛夷坞》）“人闲桂花落，夜静春山空。月出惊山鸟，时鸣春涧中。”（《鸟鸣涧》）“荆溪白石出，天寒红叶稀。山路元无雨，空翠湿人衣。”（《山中》）五言、七言绝律形态的作品受到的限制更大，如杜甫的“国破山河在，城春草木深。感时花溅泪，恨别鸟惊心。烽火连三月，家书抵万金。白头搔更短，浑欲不胜簪。”（《春望》）“玉露凋伤枫树林，巫山巫峡气萧森。江间波浪兼天涌，塞上风云接地阴。丛菊两开他日泪，孤舟一系故园心。寒衣处处催刀尺，白帝城高急暮砧。”（《秋兴八首》其一）“风急天高猿啸哀，渚清沙白鸟飞回。无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来。万里悲秋常作客，百年多病独登台。艰难苦恨繁霜鬓，潦倒新停浊酒杯。”（《登高》）“去郭轩楹敞，无村眺望赊。澄江平少岸，幽树晚多花。细雨鱼儿出，微风燕子斜。城中十万户，此地两三家。”（《水槛遣心二首》其一）诗人的情感通过写景传达出来，这是中国古代格律诗最为显著的特色。这通过上述所列的诗歌作品就可以清晰地看出来。但由于容量有限所导致的不能兼有淋漓尽致的艺术效果这一特点，也是非常清晰而突出的。就意象创造意境的形式层面来看，王维的短诗成就是最高的，其所体现的上述短诗的长处与局限也最为明显。而张若虚的《春江花月夜》因为拥有较之这些短诗来说可算是超长的容量，因此其在表现出兴象淋漓的艺术效果这一方面就远远胜出，更不用说因为这种容量的优势，其在淋漓尽致之外还具有反复缠绵的艺术效果了，这就更为短诗所难及。因此，从诗歌在意象或兴象层面创造意境而趋向“经典性”来说，陶渊明早熟的诗歌意象、张若虚《春江花月夜》的兴象、王维短诗（四句）的意象及唐代律诗中间对仗两联所表现的较为成熟的写景抒情的意象，可以并列成为其四种经典形态，都在各自的角度上取得了登峰造极的艺术成就。而必须指出的是，陶渊明、张若虚和王维的这三种经典形态都是不可复制的，即中国传统诗学中所说的

“不可学”的。而唐代以后的诗歌以格律诗为主流的态势，既是上述三种经典形态“不可学”的一个必然结果，也是唐以后的历代诗人主动选择了第四种经典形态来进行创作从而规避这三种经典形态的一个必然结果。只不过这种发展态势使得中国古代诗歌逐渐走起了下坡路，越来越陷入形式的桎梏，而始终没有冲破格律诗的短小文体形式，以扩大容量从而扩展表现力的思想意识。后代诗人始终没有意识到，虽然上述三种经典形态是不可复制的，但这并不意味着不可能出现另外若干种同样不可复制的足以跻身经典形态的形态。综合上述四种经典形态来说，至少在意象或兴象层面创造意境而趋向“经典性”上，张若虚《春江花月夜》的形态最为经典。

第三，《春江花月夜》一诗的纯情、唯美倾向与特质。假如用纯情、唯美这样的关键词来搜索、审视中国古代文学作品，或许能找出不少典范来，比如明代的小品文和清代的纳兰词。但在诗歌领域之内，张若虚此诗绝对是首屈一指的。也正因为此，有的论者才将其称为“中国古代最美的诗”①。有的论者认为不是“宇宙意识”或“人生哲理”之类，而是“纯情”才是张若虚此诗的创作取向。②唯美是确定无疑地表现为作品外在美的一种样态（除非如西方的唯美主义一样，将其理论系统化而作为人生的一种境界追求和创作追求，但在中国古代无此情形），但纯情就相对复杂一些。它既可表现为作品中人物情感的样态，又可表现为作者本人及贯彻于作品通篇的情感的样态，两者并非一定是统一的。比如，前者的一个代表是《红楼梦》中的林黛玉，但《红楼梦》这部作品本身并不能用纯情与否来简单判断。李商隐的无题诗是唯美的，也具有纯情的气质，但其“纯情性”较之张若虚的《春江花月夜》一诗还有很大的距离。因为张若虚此诗并不涉及爱情的核心，而只是表现男女的相思之情，更以春江、花、月、夜之类的唯美意象来表现纯情，这就更为“纯情”！从外在的唯美到内在的纯情，《春江花月夜》诗中的这种完美的统一，是一个根本的核心表现范式，且以此为基础，其他方面的贯彻才成为可能。

---

① 方守金、刘继红：《〈春江花月夜〉：中国古代最美的诗》，《钦州学院学报》2012 年第 1 期。

② 王栋梁：《唐代“吴中四士”研究——兼论盛唐吴地诗人群体》，山东大学 2005 年硕士论文，第 7-8 页。

假若用通俗易懂的话语来阐说的话，那就是“诗情画意”一语了，如以下论者的阐说：

> 《春江花月夜》当然是中国千载流传的一首“千古绝唱”，它不仅以唯一的身份使“春江花月夜”这种宫体诗形式流芳百世，而且摘取了集宫体诗、哲理诗、山水诗精华为一体的桂冠。……其奇异之处在于：它不是单纯的宫体诗，也不是单纯的哲理诗或山水诗，而是将三者混融一体、水乳不分地创造出一种生命境界，一种在迷蒙清幽中深藏着纯净明亮的生命境界。这个境界诱引着你向春、江、花、月、夜的深处走去，去发现一种独特的生命品质和生命追求，去发现一种刻骨难忘、深入生命的相思之美。所以，现代诗人闻一多先生将它誉为“诗中的诗”“顶峰上的顶峰”“孤篇横绝，竟为大家”。
>
> 它排除了宫体诗那种深宫闹院的小气，充满了像自然本身一样开阔悠远的生命大气，它不是悲叹哀怨，而是将相思的渴望转化为一种春、江、花、月、夜的灵性和生气，充满了幽美邈远、恍惚迷离、深邃空灵的感受，你进入了诗中的情境，就进入了一种思接千古的生命时空和悠然魂动的情感时空。在如雾如霜般洒下的月光中，在如潮如水般浮动的春色中，人变得迷幻而美丽，充满了梦一般的轻灵飘逸，你可以感到在梦一般迷离的境界中，诗人的身影、游子的身影和思妇的身影一起，在花前月下江边树中朦朦胧胧地像月光春色般浮动。迷幻间，在春江花月夜中浮动的人影已与自然融为一体，而春江花月夜之美与相思之美融为一体，春江花月夜成为生命美好真谛的一种外在显现，把诗人、游子、思妇隐约的身影变成一种坚实的生命形象。他们那种在字里行间寄生、在月光春色中飘浮的身影是虚幻的，但他们那种对生命情感的执着追求，像这首诗千古传颂一样，代代留存于人们的心灵神魂中。它把一种相思之美化成了一种生命形象、生命境界，吸引了代代人为之折腰。
>
> ……

中国古典诗以诗中有画、画中有诗为最高境界，《春江花月夜》当然已达到了融诗入画、以画为诗的境界，生动地呈现出春江花月夜的形象，但它更高一层的境界却是诗画中之生命、生命中之诗画的境界。一片月光满江、雾遮霜笼的春光夜色，便是一种美好的生命形象：春江生月，月依水波，花映雾色，幽静恬美，神话般美妙。而月下江边徘徊的诗人形象迷离恍惚间浮现出来，诗人的身影和他的思绪一样，虚实不定、幻真相间，连接着游子与思妇的思念和怀想：一江春水，两地相思。而那种相思并不是一种固定的具体有形的痛苦，它像雾色、像月光，或无形或变幻，似乎只是轻轻地、虚幻地飘动，萦绕着诗人、游子和思妇，不是他们力图排遣驱除这种相思，而是依恋着这种相思，因为这种相思使他们的生命闪动出美丽和意义。所以，一切遥想和怀念都变成了春江花月夜，所有的相思之情都被春江月色所沉浸、所吸附、所消融。“不知乘月几人归，落月摇情满江树”完全是思妇的想象和期待，以最后一句才出现的“情”字突出了“情”本身，而又将“情”完全融化在“江树”中。[①]

论者的阐释彰显了张若虚此诗的唯美、纯情气质，或者说“诗情画意”性质。虽然“诗情画意”的表述更为笼统，即未必所有具有“诗情画意”性质的作品都是唯美、纯情的。当然，论者对《春江花月夜》一诗“集宫体诗、哲理诗、山水诗精华为一体”的表述是有问题的，至少此诗并非哲理诗（虽然其中含有很好的有关宇宙、人生的形而上意蕴），也并非山水诗（不是描写了江河之类景物的诗歌就一定是山水诗）。张若虚此诗的两大意象是“月”和“江”，后者的地位稍次。但就“江”这一意象而言，诗人所书写的却并非山水诗意义上的“水”，这是由此诗的主题内容所决定的。至于诸如“中国古典诗以诗中有画、画中有诗为最高境界”之类的论断，当然也不正确，而且是非常之不正确。关于这一点，笔者在后文阐释《春江花月夜》一诗的不足时再加以详细叙说。

---

① 徐肖楠：《〈春江花月夜〉的相思之美与现代生命》，《名作欣赏》2001 年第 5 期。

张若虚《春江花月夜》一诗的唯美、纯情，至少体现在这样几个方面。

一是辞藻以及因此形成的意象的清丽。清丽是诗歌作品外在形态的最好表现；有清无丽，未免辜负了大自然给予人类的馈赠，如同只见绿叶而不见红花，有丽无清，则或艳或腻，不够清新自然，如温庭筠的词。[①]清丽的典范代表如陶渊明、李商隐等人，不过陶渊明是丽稍有所不足，而李商隐则清稍有所不足。而张若虚的《春江花月夜》则几乎是一个清与丽完美结合的典范，正体现了唯美和纯情结合的态势，而且结合得是如此之好。辞藻以及因此形成的意象的清丽还只是浅层次的，在更深层次上则造成了此诗意境的清空、灵动。对此，有的论者对其高度赞赏也是自然的，如：

> 总的说来，张若虚的《春江花月夜》于平常的离情题材中注入了新的含义，融诗情、画意、哲理于一炉，凭借对春江花月夜的景色描绘，尽情赞叹大自然的奇丽景色，热情歌颂了人间纯洁的爱情，把个人仕途不遇的远离和思归、盼归的煎熬扩大开来，与对人生哲理的追求、对宇宙奥秘的探索相结合，从而汇成一种情、景、理水乳交融的艺术境界，叫人登上诗中之诗的绝顶，于俯视其人、其事的情语与春江花月夜的景语丝丝入扣中，感受到一片空灵、清幽的意境之美。[②]

“诗中之诗的绝顶”是受了闻一多观点的影响，评价过高，但张若虚此诗的上述做法确实大大提升了此诗的诗意，以及唯美、纯情的创作取向，也大大彰显了此诗意境的清空、灵动。

二是对于以“雅正”为主的审美意识、审美趣味的崇尚和表现。中国传统文艺旧审美理想“意境”的审美趣味内核就是以“雅正”为主的审美取向。

---

① 温词之所以呈现出这种艺术特色，与其内在独特的怀抱与不得志的人生经历有关，即若有强大的内在，外在的秾艳也就未必一定是缺点了。近代王国维等人对温词评价颇低，即因只看到了其外在的秾艳，对此笔者在《诗词曲学谈艺录》卷三第7则中有所辨正（齐鲁书社2011年版，第260页），本书不再赘论。

② 王艺：《张若虚和<春江花月夜>》，《中南民族大学学报（人文社会科学版）》2003年第2期。

这是由中国古代曾经占据文学主流地位的诗歌体裁最为文人、士大夫所喜爱，也最适宜于表现其审美意识、审美情趣和思想精神的整体态势所决定的。在雅文学占据文学主流地位的时代里（大体为宋代以前），这是一个必然的归宿。而在雅文学让出文学主流地位的时代里（大体为宋代以后），文人、士大夫对这种以“雅正”为主的审美意识、审美趣味也仍然难以忘怀（最典型的表现就是王国维的“境界”说，在根本上并未突破这种审美意识、审美趣味），这既是“意境”理论在唐宋之后很长时期内难以不断进步、突破和超越的主要原因，也是雅文学丧失文学主流地位的重要原因。诸如优美、平和、平淡、清空、超逸等，实际上都是“雅正”审美意识、审美趣味在各个方面的体现。清空而超逸的典型代表是宋代姜夔的词，最终清空到了没有实质内容，只剩下了格调和趣味，词也就不能不衰落了。但在初唐，类似张若虚《春江花月夜》这样的作品，其审美趣味的“雅正”尚处于“意境”理论和雅文学蓬勃发展的上升之路之中，前面可以矫正宫体诗的浮艳，后面可以用意象的兴象淋漓为“意境”的成熟提供典范。因此，这个时候的“雅正”趣味还有着正面价值和意义。以“雅正”为主的审美意识、审美趣味根源于主体的思想精神，对此，笔者曾以“意境”为视角，在《“神味”说诗学理论要义集萃》中对“意境”理论的哲学思想基础与精神核心做过阐释：

> “意境理论萌芽于魏晋言、意之辨，造极于唐之壮丽多姿，其外已极千变万化之观，宋人缘禅学而补之以平淡沉静，以内倾也，属士大夫之趣味而总为雅之格调者，故元代之后即衰，明之王阳明心学承宋儒陆九渊之精神，而立其要以进之，‘心外无理，心外无物，心外无事’‘圣人与天地民物同体’云云，乃使意与象之交融至于无限，盖实即意境理论在哲学上之最终总结；若诗学上之最终总结，则迟至晚清王国维之《人间词话》乃克成就，皆为迟矣！”言意之辨，则根诸有无之辨，即“意境”理论之哲学思想基础也。此种形而上之哲学意蕴之最佳载体，则以山水情境为代表之士大夫、文人格调、趣味之偏于雅正、隐逸者，而得其自然、性情；有无之辨之诸变相，

则言意、虚实、动静、情景诸二元范畴之辩证法，意境不过为其最终所成就之最大、最具代表性者耳。此种思想与格调、趣味之对应社会形态，则农耕社会，知识分子得与下层成地位悬殊之精英阶层，故其追求，在个体小我沉浸于宇宙天地之中（消极之“天人合一”），总之即“无我之境”也，其精神之核心为老庄思想，故无为守成而乏创新，此亦无不由其既得利益者之地位使然者也。①

虽然张若虚《春江花月夜》一诗本身并未表现出太多的老庄、禅宗之类思想的痕迹，但诗人本身受到这类思想的影响，从而决定了此诗以“雅正”为主要品格的艺术境界，则是可以肯定的。上述所言的唯美与纯情也好，清丽也好，其实都是从属于“雅正”这一根本的审美意识、审美趣味的。这种受中国传统文化思想影响和熏染的文人士大夫精英阶层以“雅正”为主的审美意识、审美趣味及人生观、价值观在文艺作品中的表现，使得其在意蕴的表现层面趋于一种形而上“共性意蕴”的性质、境界，但主要偏重于形式外在层面即“技”之层面的表现，因此在一定程度上仅仅表现出这种以“雅正”为主的审美意识、审美趣味，而对于这种审美意识、审美趣味之后以儒家思想为主的保守、僵化的思想精神则体现不多，从而最大限度地保障了《春江花月夜》在兴象层面的淋漓尽致，保障了这种淋漓尽致的艺术效果背后所隐含的意蕴层面的丰富、绰约、透彻、玲珑。可以说，这是张若虚此诗尤为难

① 于永森：《诸二十四诗品》，阳光出版社2014年版，第57-58页。本书本章内容涉及的“神味”说理论体系相关理论的介绍，限于篇幅，主要引录其要义萃论的《诸二十四诗品》版本，仅在必要时引录其最终版本（尚未出版），两者差距尚大（前者2万字，后者6.5万字），特此说明。此要义萃论先后有6个版本具体情况是：版本一载于拙著《元曲正义》（原名《红禅室曲话》），《论聂绀弩诗》一文曾加以引用，其文2005年发布于网络，约8百字；版本二载于拙著《诗词曲学谈艺录》卷上第53则（齐鲁书社2011年版，第103-106页），约3千字；版本三载于拙著《诸二十四诗品》卷上附录（阳光出版社2014年版，第50-78页），约2万字；版本三稍加修订，并增摘要，形成版本四，以《新审美理想理论体系建构——“神味”说诗学理论要义萃论》为名刊于《中国美学研究》第五辑（朱志荣主编，商务印书馆2015年版，第118-142页），然编校颇有误处，约2.2万字；版本四又稍加修订，形成版本五，以《新审美理想高度下的当代中国“本土化”文论话语体系建构——“神味”说诗学理论要义萃论》为名提交为2015年10月23日至27日在武汉召开、由中国中外文艺理论学会主办、湖北大学文学院承办之中国中外文艺理论学会第十二届年会暨“当代中国文论的话语体系建构”学术研讨会论文，约2.3万字；版本六为最终版本，不再修订，约7.5万字。

能可贵之处，其所体现的丰富的生动性、流转性、意蕴的多重性，是一般杰出的诗歌作品所不能企及的。

第四，张若虚《春江花月夜》一诗的经典性，还体现为其根本思维方式以“以有限追求无限”为主，同时又兼顾了“将有限（或局部）最佳化”的思维方式。[①]这两种思维方式可以并存，也常并存于同一篇作品之中，但以何种思维方式为根本占据主要方面，却造成了其最终审美艺术境界的不同。站在审美理想的高度上来说，即造成了“意境”这一旧审美理想和“神味”这一新审美理想的根本不同。[②]对此，笔者也曾有过相关阐释：

> “神味”“意境”创造思维方式之区别：“意境”，由有限以求无限，故其所求之“大我”仍为个体之“小我”，为形式上之“大我”也；“神味”，则是将有限（或局部）最佳化，故其所求之“大我”乃是“无我之上之有我”，由世俗之社会民生锻炼而来者也。“神味”“意境”创造思维之区别，即本书卷一第一八则所论两种“大我”之异。“意境”以有限追求无限之思维、创造方式，乃外倾化发散之思维，以求“天人合一”，故其内质愈来愈“稀薄”，终不免于主体之平和、柔弱；“神味”将有限（或局部）最佳化之思维、创造方式，则内倾化凝聚之思维，根本于自我之在世俗之现实世界中之提升、成就，故作者之主体性凸显而出，终由最初阶段之性情，经历“有我之境”“无我之境”“无我之上之有我之境”之逻辑、现实提升，而至于无限丰富、复杂、深刻而磅礴之境界。

以有限追求无限，其具体而微者则由言不尽意至于求象外之象、

---

① 李小龙创立“截拳道”，其最高宗旨和哲学核心为“以无法为有法，以无限为有限”，这两句话，前者对，后者错。前者的意义在于打破一切有形的束缚（如门户之见、招式等），而后者立足于“无限”，根本仍然是“以有限追求无限”的思维，正确的思维应该是“以有限为最佳”即“将有限（或局部）最佳化”。正因为后者不对，所以李小龙的训练方式其实不可取，而且也根本违背了前者的精神，而过于相信、注重力量、速度、意志之类的物理强化训练了。

② 必须指出的是，区别“意境”和“神味”，思维方式仅仅是其中的一个方面。而且，说“神味”是新审美理想并不意味着在中国古代就没有以这种审美理想为特色的文艺作品，而只是从整体上来说，在理论上是否占据了审美理想理论的主流地位，即古代虽有以“神味”为主要特色的作品，但还没有相关的理论将其提升为审美理想的高度。

味外之味、意外之旨，而加以吾国传统文化精神“中和”消极柔弱之一面，此“意境”之实质，虽王国维之“境界”说，亦不过如此，此特为“技”之境界耳，是守成之境界也；若由之而更进，得“中和”积极阳刚之一面，由之以见人之主体精神即动之精神，以为融入现实世俗世界之契机，则创造之境界遂可期，是“神味”一旨之精神也。①

其中所说的“本书卷一第一八则所论两种‘大我’之异”，指的就是两种思维方式最终所导致的其“大我”层面的差异，如下所论：

> “大我”之境界，亦有两种：一曰“以有限为无限”，由一己之身之小我而精神及于宇宙之大，能不以一己之利害为念，与天地万物同其体而同其志，喜怒哀乐渐归于常，以万物之性情为性情，以万物之精神为精神，此仁人高人之境界，吾国之士往往而有之者也。征之诗、词、曲，则其成曰“意境”。一曰“将有限最佳化”，苍茫无限之天地宇宙，虽一心之不可及，而未尝以一几为念想，但以有限之生涯，为最佳之事业，用其搏虎之力而以缚兔，期于世俗世界有所作为，以利于家国民生，因以成就“无我之上之有我”之姿态，而令其精神境界无限广大于其一己之身，而苍茫无限之天地宇宙若不能容之，身殁而志气不灭，以万物之性情为滋养，以生民为精神之眷恋，以人为世间最第一之义，此豪杰义士之境界，吾国之士往往不能有之者也。征之诗、词、曲，则其成曰“神味”。权衡两者，而后知前者“大我”之境界其心犹然在一己之“我”，犹不过“小我”之境界，不假而虚之境界，真如梦幻泡影镜花水月，如月之光华，不过为日光之折射耳！②

“以有限追求无限”在文学上的体现，其根本点，从形式上来说是“言意之辨”，即追求言有尽而意无穷的艺术审美效果，而从逻辑思维上来说则是以

---

① 于永森：《诸二十四诗品》，阳光出版社2014年版，第54-55页。此处引文中的“本书”，指的是笔者的《诗词曲学谈艺录》一书。

② 于永森：《诗词曲学谈艺录》，齐鲁书社2011年版，第42-43页。

少总多（“将有限或局部最佳化”则是以小见大），以尽可能少的意象（情景）去表现尽可能多的内容。因此，“以有限追求无限”在有限和无限的两个维度上实际是冲突、矛盾的。禅宗走到了无限的极致，就是不立文字，如《五灯会元》卷一记载：“世尊曰：‘吾有正法眼藏，涅槃妙心，实相无相，微妙法门，不立文字，教外别传，付嘱摩诃迦叶。’”但文学作为语言艺术，却永远不能达致此境，况且即使达致此境，那也是佛教所崇尚的出世之境，而并非世俗的现实世界的至高境界。因此，以有限来表现无限的诗歌作品，实际上诗人们在形态上追求的是有限，诗歌的格律化态势即其表现之一端，至于对以四到八句为形态的五、七言诗歌的推崇，则更是其极端化的表现。但经过诗人们的不懈努力，还是有一些成功的作品，比如本书前文所提到的王维的一些作品，如《鸟鸣涧》《山中》《竹里馆》《鹿柴》《辛夷坞》等，又比如王之涣的《登鹳雀楼》、柳宗元的《江雪》等。当这种“有限”能够最大限度地呈现“无限”的时候，它才转变为“将有限（或局部）最佳化”的思维方式。当然，中国古代绝大部分诗歌都无缘此“以有限追求无限”的最高境界，而“将有限（或局部）最佳化”的思维方式的根本特点，也不仅仅表现为这一点——即“以有限追求无限”的最高境界，乃是“将有限（或局部）最佳化”的起点（最低层次）。即使是“以有限追求无限”的最高境界，也往往呈现为短篇的作品形态，缺乏“有限”维度上的丰富、复杂和深刻性。而张若虚《春江花月夜》的“长诗性”，则在很大程度上延展了“有限”一端的内容，并且做了“最佳化”努力，比如前文所述其经典性因素的各个方面（姿态的流转自如；换韵、顶针、重复手法的运用；回环往复、丰富连绵的意蕴递进与生发等）。在体裁、内容方面诗歌长度的延展已然很难，此点本书前文已有阐述，而更难的却是按照“以有限追求无限”的思维方式将其做到最高境界，并进行“将有限（或局部）最佳化”的工作。“有限”增加了容量，但其增加的难度绝对不仅仅表现为单纯数量层次所造成的长度的延展。张若虚《春江花月夜》综合了上述各个方面的“将有限（或局部）最佳化”，做得又是如此之好，从根本上来说，这是决定此诗经典性的最核心最关键的一个因素。假如再考虑到《春江花月夜》一诗是以抒情诗的形态实现了这一点的，就更令人叹为

观止了！

探讨了张若虚《春江花月夜》一诗之所以成为经典的长处之后，接着我们还需要来看一下此诗的不足。如此，对此诗的观照才是辩证、科学、公正、客观的。关于此点，学界谈及甚少，而笔者探究此点，仍然立足于“神味”说理论这一新审美理想理论体系，这一新审美理想理论体系针对并欲突破、超越的是中国传统文艺的旧审美理想“意境”理论体系。因此，通过对“意境”理论的不足、缺陷和弊端的探究，就可以对张若虚《春江花月夜》一诗的不足有深入的认知。因为就此诗而言，它是“意境”成熟且经典的代表作之一。关于此点，我们从以下几个方面来进行探讨。

第一，上文中有论者以“诗中有画，画中有诗”这样一个视角来衡量、定位张若虚的《春江花月夜》一诗，认为这是中国古代诗歌的最高境界，那么我们就先从这一点说起。其实，“诗中有画，画中有诗”只是就艺术的外在形态作出的一种判断，并非诗歌最高境界的必需条件，而且这也主要是在抒情诗的范围内作出的判断，无法完全涵盖叙事诗。此理论成熟于苏轼，他在《书摩诘〈蓝关烟雨图〉》中说：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗……诗云：‘蓝溪白石出，玉山红叶稀。山路元无雨，空翠湿人衣。’”一切艺术都是相通的，但这些相通的方面却未必是各自的最高境界，比如诗画相通是中国艺术的一个特点，但德国人莱辛在《拉奥孔》一书中早论证了绘画（或雕塑）之类以空间为主要形态的艺术的最高境界并不是诗歌这种以时间为主要形态的艺术的最高境界，指出能入画与否不是判定诗的好坏的标准，诗的表现力要大于画。莱辛以此来反对把画所具有的静穆美作为诗的标准，提出了动媚的流动之美的诗歌理想。[①]莱辛所谓的诗是指史诗，亦即叙事诗，而所谓静穆美略等于中国的“意境”美。静穆是画的美妙境界，正与以“意境”胜的中国南宗画风是中国画的最高境界这样一个判断相吻合。在中国，近人钱钟书也在《中国诗与中国画》中详细探讨了这个问题，指出绘画中的这种高境界只相当于诗歌中的“神韵”的境界，王维就是这样的一个以“神

① [德]莱辛：《拉奥孔》，朱光潜译，人民文学出版社 1979 年版，第 121 页。

韵”取胜的代表人物，与杜甫等大诗人相比，王维只是一个“小的大诗人”①。西方有莱辛这样的理论家来提出不能把画的理想境界作为诗的理想境界，这是他用写《拉奥孔》来区别诗、画界限的主要用意所在。中国虽有钱钟书指出了诗画最高境界的不同，却没有人继续搞理论创新以揭示文学的最高境界，突破“意境”理论的束缚，以推进文学的创作，实在令人慨叹。而就苏轼所指的王维的这首诗来说，这实际上并非王维诗歌的最高境界，又哪儿来“中国古典诗以诗中有画、画中有诗为最高境界”之论呢?

第二，也有的论者从“意境”的“以有限追求无限”的思维方式来论证张若虚《春江花月夜》一诗已经达到了诗歌的最高境界，比如：

> 《春江花月夜》整首诗描绘了潮水、波光、花林、沙滩、夜空、白云、青枫、闺阁、镜台、海雾等一系列景象，铺展开一幅春江花月夜的水墨画卷，在绘景的同时诗人还借此引发、渲染、暗示，寓托思妇的离愁别绪，融入诗人自己对美景长在而人生不再、明月长圆而人情难圆的感怀，画意、诗情、哲理交相融会，从而使诗的意境开阔幽深而又情深意远，把读者带入一种邈远静谧的境界。无论是浓墨重彩的写景，还是深沉迷离的抒情，无不体现出春江花月夜的清幽意境之美。
>
> ……
>
> 春、江、花、月、夜是全诗所描绘的 5 种意象，意象是形成意境的材料，意境是意象组合之后的升华。正所谓“境生于象而超乎象”，5 种意象构成了全诗幽美邈远的意境，而这种优美的意境超出于具体的意象之上，也就超越了具体的时间与空间，而有了更大的自由，也给了读者更多的想象的天地。正如叶燮《原诗》说：“诗之至处，妙在含蓄无垠，思致微渺，其寄托在可言不可言之间，其指归在可解不可解之会；言在此而意在彼，泯端倪而离形象，绝议论

① 钱钟书：《钱钟书散文》，浙江文艺出版社 1997 年版，第 213 页。

而穷思维，引人于冥漠恍惚之境，所以为至也。”①

该论者认为《春江花月夜》一诗营造了很好的意境，并引用了叶燮的话作为证据。而叶燮所说的“诗之至处”，即对诗歌最高境界的理解和表述，也正是诗歌审美的理想境界，论者认为张若虚此诗是达到了诗歌的最高境界的。而恰恰相反，笔者认为叶燮所言并非诗歌的最高境界，笔者曾经较为全面地批评过叶燮的《原诗》，其中涉及诗歌最高境界的相关部分云：

又如其论诗之极致云：“诗之至处……所以为至也。”含蓄无垠乃诗之基本义之一，“技”之境界耳，古来往往有论者，而与温柔敦厚同致，与言外之意、韵外之味相似，推以为极致，则关乎审美理想者，其何可邪？此境若梁惠王之王顾左右而言他故事，何足为诗之至邪？故笼统而无要，障于温柔敦厚及雅正之下，而不能通观吾国歌诗之全局，是叶氏诗论之大失也！②

叶燮所说的这种“诗之至处”，核心即追求言外之意的极致，这与清代贺贻孙在《诗筏》和陈廷焯在《白雨斋词话》中提出的审美理想是根本相似的，对此笔者也有所阐述：

贺贻孙《诗筏》之作，颇有可采者，议论往往精到；所可惜者，审美理想毕竟不高。……至若审美理想，则倡“蕴藉”说：“诗以蕴藉为主，不得已溢为光怪尔。蕴藉极而光生，光极而怪生焉。李、杜、王、孟及唐诸大家，各有一种光怪，不独长吉称怪也。怪至长吉极矣，然何尝不从蕴藉中来。”“所谓蕴藉风流者，惟风流乃见蕴藉耳。诗文不能风流，毕竟蕴藉不深。”蕴藉乃含蓄之转形，以法言之则为含蓄，以态言之则为蕴藉，蕴藉乃文字之基本特色，何足提升至于审美理想之境界邪？又如“温柔敦厚”，又如陈廷焯之“沉郁”说，皆大体而相似也。若以此为审美理想，往往压抑、掩盖自我之精神本色，而于此一地上见含糊，此境非若雾里看花之非所关于精

① 吴莉：《张若虚与<春江花月夜>》，《重庆工学院学报》2005年第6期。
② 于永森：《诗词曲学谈艺录》，齐鲁书社2011年版，第165页。

神之境界，而可朦胧为美也。①

也就是说，论者以叶燮的话语为证据，论证《春江花月夜》一诗达到了“意境”的最高层次，即诗歌的最高境界，却恰恰表明此诗并未达到诗歌的最高境界，因为叶燮所言根本不是诗歌的最高境界。叶燮、贺贻孙、陈廷焯等人所说的审美理想，还仅仅是偏于“技”的层次（与“道”的层次相对），还未及古人所谓的“温柔敦厚”的诗教思想，后者关涉并植根于主体的内在，也只有王国维的“境界”说尚因为19世纪末以来风起云涌的现代社会的波澜而有了一丝新气象，但可惜仍然止步于“无我之境”，并未突破、超越中国传统文化熏陶出来的文人士大夫精英阶层以“雅正”为主的审美意识、审美趣味的束缚。20世纪以后，只有笔者提出并系统建构、阐释的“神味”说理论，才是从思想精神到风格特点等方面都根本不同的新的审美理想理论体系。这一理论鲜明地提出了诗歌乃至文艺的最高境界是“神味”：

> 诗以能至“无我之上之有我之境”之“神味”之境界为最高境界；词曲亦然，文艺无不然也。能至“无我之上之有我之境”乃能尽我，而内在之“气”与“情”皆足以臻深阂伟美之人格境界、思想境界、精神境界，而自立、独立为最具我性之姿态。有“神味”乃能尽物，由艺入道，外接世俗民生而不隔，其表现复亦斑驳异致、烂漫多姿而见我性之三境（“有我之境”“无我之境”“无我之上之有我之境”）之逐次提升，由“小我”而成“大我”；由技入道，将有限最佳化而活色生香、淋漓尽致，遂使我性之生命力、气与情之磅礴洋溢、精神姿态之表现之张力之色彩至于顶点。若“境界”，若“无我之境”（王国维《人间词话》），皆其次而有所未至者焉耳，由之更上而至“无我之上之有我之境”之“神味”，乃足称文艺之最高境界也。②

诗歌的最高境界，怎能只是对艺术境界外在的形容，而不关涉主体须达

① 于永森：《诗词曲学谈艺录》，齐鲁书社2011年版，第174-175页。
② 于永森：《诗词曲学谈艺录》，齐鲁书社2011年版，第5页。

到最高境界这一核心内容呢？叶燮的观点，根本缺陷即在于此，而“神味”说理论体系则不是这样的理论性质。那么，什么是“神味”呢？笔者进行了如此界定：

> 夫“神味”者，“神”即“传神”，即所以能表出“味”者，此犹是古之高境，而其更进者，则个性性情之极致，主体性精神发挥之极致，作者之人格境界、思想境界、精神境界之极致，即“无我之上之有我之境”；“味”即“无我之上之有我之境”中结晶之世俗民生、以俗为主之意蕴，及所表出之之豪放泼辣、自信烂漫之境界、姿态，而非范温《潜溪诗眼·论韵》所言“有馀意之谓韵”之“韵”，或风味、韵味、意味之“味”，后者自“技”着眼，泛泛而论，不关乎“大我”境界之成就也。“大我”若不经由“无我之上之有我之境”而至，则亦不深邃。王国维《人间词话》云：“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。”则“无我之境”犹赖乎其人者也，大有古今难得一二子也之恨，而察其实，则所取诗、人皆非最第一流，况又用其人之名而弃其实，所例皆非“大我”之境界。“无我之上之有我之境”则非是，但能以不隔之姿态入世而及于现实世界之社会民生，积聚气、情以使我性结晶、独立而突露，便可直入于“无我之上之有我之境”，若能具文学之才能而以表出之，达致“将有限（或局部）最佳化”，即可至“神味”之境界也。“神味”之最佳代表为元曲（剧曲），其能兼“无我之上之有我之境”者固为“神味”一义之最高境界，其未能兼而在内容上得叙事之细节境界，以见性情之泼辣活泼，形式得姿态烂漫之致者，亦是“神味”之一义，而稍次矣。故“神味”也者，“活”字为其灵魂，“豪放”为其精神，大“俗”为其特色，“烂漫”为其姿态，而“不隔”为其意志，“细节”为其眼睛。若论其风格，则惟“深闳伟美”一语足以尽之也。[①]

---

① 于永森：《诗词曲学谈艺录》，齐鲁书社2011年版，第5-6页。

而在《“神味”说诗学理论要义集萃》一文中，笔者又对比总结了“意境”与“神味”的内涵：

“神味”“意境”内涵之总结：以老庄哲学思想为主，以“以有限追求无限”为创构之根本方式，而以“意象”（“兴象”）为创构之最小质素、单位，一以贯之以平和、柔弱之精神，以“我”之寄托于物为核心，并综合运用有无、虚实、动静、刚柔诸二元辩证法，其最终之艺术境界之质量取决于此辩证法运用之质量（如“意象”选择及由此产生之不同创构），以求得言外之意、韵外之致，整体以优美、大雅之美为主，为中国传统文化意蕴孕育之士大夫、文人以雅正为主之格调、趣味之综合表现，以传统文化之共性征态寄托其优美高远之人生理想所造为之可复之艺术境界者，曰“意境”；“意象”“意境”提升质量之法，则老庄思想意趣之强化，而人格凸显，性情流露。无论其最小之质素、单位“意象”抑或最大最终之追求“意境”，均体现上述诸义旨也。

以儒、道两家哲学思想之补短取长、关注作意现实为理想，以“将有限（或局部）最佳化”为创构之根本方式，而以“细节”（以“九度”为质量之评衡）为创构之最小质素、单位，一以贯之以豪放之精神，以“无我之上之有我”之成就为核心，以外在无限丰富、复杂、深刻之世俗之现实世界之诸相、诸意蕴探求、表见世界、人生之本相、本质，及我性成就之矛盾、冲突、曲折、挣扎、痛苦，昭示以人为最第一之价值，而见为自我或“神味”之豪放磅礴、烂漫泼辣、淋漓尽致，整体以壮美、大俗大雅之美为主，为有志于自我成就、社会民生创新进步者思想、意识与世俗格调、趣味之综合表现，以世俗之现实世界之作为寄托、实现其人生之价值、理想或藉批判而见其意，而见我性、世俗之现实世界之深闳伟美、大气磅礴之不可复之艺术境界者，曰“神味”；“细节”“神味”提升质量之法，则主体人格境界、思想境界、精神境界之提升，思想、精神之

现实性是其关键，若与思想相关而见为技艺者，则“象征”（隐喻）一义整体之经营、笼罩，如此，虽“细节”而能见大，而无不意蕴、神采兼备。无论其最小之质素、单位“细节”抑或最大最终之追求“神味”，均体现上述诸义旨也。

> “意境”之内涵，古今虽日益丰富，然其内涵、意蕴自唐代成熟后即无根本之改易，如王国维“境界”说者，亦但丰富之，逻辑强化之而已耳。“神味”之内涵，古今未多丰富，更无内涵、意蕴之根本改易，有之，则自“神味”说诗学理论体系始。其所谓“神”“味”“神味”，均大异于古。①

“神味”说与“意境”理论的根本区别，当然在思想精神层次方面。思想精神必然决定主体的层次，因此，“神味”对“意境”的超越，是以主体自我超越形式完成的，即突破和超越王国维“境界”说（此为“意境”理论的集大成形态）以“无我之境”为最高境界的思想，而将“有我之境”“无我之境”的平面式二元辩证抽象思维延展为立体式三段式现实性与抽象性两结合思维②，即逐次而高的“有我之境”“无我之境”“无我之上之有我之境”形态、序列③，即以“无我之上之有我之境”为最高境界，是为“神味”说在主体方面的最高要求和最高境界：

> “神味”“意境”之最高境界：“神味”之最高境界，即自我能以成就之最高境界，即“无我之上之有我之境”④；“意境”之最高境界则为“无我之境”。⑤两者之异，极为鲜明。“无我之上之有我之

---

① 于永森：《诸二十四诗品》，阳光出版社 2014 年版，第 71-72 页。

② 此点笔者在《诗词曲学谈艺录》一书中做了重点阐释，对王国维的平面式二元辩证抽象思维进行了批判，详见卷一第二则（齐鲁书社 2011 年版，第 6-9 页），本书不再引录。

③ 关于这种三段式立体思维，除了《诗词曲学谈艺录》卷一第二则外，卷一第三、四、八、一二、一三、一四等则中都进行了详细论证，可以参看，本书不再引录。

④ “无我之境”、“无我之上之有我之境”两者思理同异，详见《诗词曲学谈艺录》一书卷一第二则、第四八则所论；“无我之上之有我之境”一义之阐释，本书卷一第二则～第一一则、第二三则、第四八则、卷二第六则等均有不同角度之阐释。

⑤ 此学界多有论断，无须赘言。

境”，又分三层次：由庸俗我而至真我；由旧我而至新我；由小我而至大我。[①]大我者，亦分两种[②]，其所造成，即“意境”“神味”之分野。“无我之上之有我”之与“大我”，两者未必等同，即“无我之上之有我”未必为“大我”，“大我”亦未必为“无我之上之有我”，必两者之交集，是“神味”说之所尚也。吾国文化、文艺之最高境界，必兼具“大”之境界而后为可能，故崇大也，如大美女、大学者、大名士之类，即如“写意”一义，在“意境”则为“写意”，在“神味”则不可，而必为“大写意”也。欲成其“大”，则必经“新我”[③]，方成“大我”，故判定是否为“神味”说诗学理论所崇尚之符合“无我之上之有我之境”一义之“大我”，则“新我”与否是其根本依据。[④]“新我”与否，即在自我能否真正融入世俗之现实世界，故“无我之上之有我之境”之成就，必经世俗之现实世界也。“能至‘无我之上之有我之境’乃能尽我，而内在之‘气’与‘情’皆足以臻深闳伟美之人格境界、思想境界、精神境界，而自立、独立为最具我性之姿态。”（本书卷一第一则）自技、艺以言之，则“意境”之最高境界为情景交融、虚实互生、动静结合诸二元辩证法[⑤]之最佳运用，而得象外之象、景外之景（司空图《与极浦书》），“境生于象外”（刘禹锡《董氏武陵集记》），韵外之致、味外之旨（唐人《与李生论诗书》），“思与境偕”（司空图《与王驾评诗书》），“超以象外，得其环中”“不着一字，尽得风流”（司空图《二十四诗品》）诸义，总之为“言外之意”之追求也，虚静为之核心，而以含蓄为根本特征，自然、平和、冲淡、超逸、柔弱是其基本审美风格、意蕴；“神味”之最高境界，则“有‘神味’乃能尽物，由艺入道，外接世俗

---

① 参《诗词曲学谈艺录》卷一第三〇则所论。
② 详见《诗词曲学谈艺录》卷一第一八则所论。
③ 参《诗词曲学谈艺录》卷一第二三则所论。
④ 详见《诗词曲学谈艺录》卷一第二三则所论。又，另可参卷二第一七则论冯友兰《新原人》“天地境界”非“神味”诗学理论所崇尚之“大我”之境界，以参悟“大我”两种境界之差别。
⑤ 可参《诗词曲学谈艺录》卷一第二〇则。

民生而不隔，其表现复亦斑驳异致、烂漫多姿而见我性之三境（‘有我之境’‘无我之境’‘无我之上之有我之境’）之逐次提升，由‘小我’而成‘大我’；由技入道，将有限最佳化而活色生香、淋漓尽致，化为若干不可复之细节，遂使我性之生命力、气与情之磅礴洋溢、精神姿态之表现之张力之色彩至于顶点。”（本书卷一第一则）“意境”之入处在“虚”在“静”，由虚静而灵动蕴藉，其最终之核心指向“境”，“境”愈虚静而愈虚，以致“无我之境”；而“神味”之入处在“真”在“朴”，由真朴而烂漫磅礴，其最终之核心指向“味”，“味”愈真朴而愈实，以致“无我之上之有我之境”也。

吾国之传统思想文化、诗学以压抑个性（我性）为事，故确立消极、平和、冲淡、柔弱之思想精神为其正统，而儒家思想实使之然，历史上虽有个性突出者，亦多被视为异端或非正统；老庄思想又翼之，虽欲张我性之逍遥自由，而终不免于消极避世而无为，且其思想之根本本即“守雌”而尚“柔弱”。近代崇尚个性，又不能明个性（我性）之分“有我之境”“无我之上之有我之境”两种，故亦不能根本扭转、矫正传统思想精神之弊。“神味”一旨之出世，倡“无我之上之有我之境”，不独为个性之突出者确立理论之根本渊源，且足以改变传统之片面也。总而言之，涉入现实世界愈深，关怀世俗民生愈切，则“无我之上之有我之境”益易得成就，而我性益易出；“无我之上之有我之境”愈出，寄托于“细节”愈力而“九度”愈彰显，则“神味”益易见。[①]

当然，在思想精神方面，单纯通过“无我之境”和“无我之上之有我之境”进行对比，还只是停留在内在的层次。而在外在层面上，“神味”说也提出了与“意境”不同的最小的建构单位，这就是“细节”：

“神味”一义，尤重细节。夫细节者，作者主体力量灌注之体

① 于永森：《诸二十四诗品》，阳光出版社 2014 年版，第 53-54 页。

现“九度”（密度、力度、强度、深度、高度、厚度、广度、浓度、色度）之最集中、最小之单位，因以臻致“神味”之境界，而不可复者也，其本身亦具层次性、系统性。……若能以细节为核心，不独可以成功摆脱意境，且能摆脱以抒情为核心之单调，而造以叙事（细节）为核心之境界，如此则“神味”之境可期，而可以“神味”为新审美理想以反意境者矣。意象较为散漫，仍为以有限追求无限之性质，而细节则体现“九度”，是“将有限（或局部）最佳化”也。惟以细节为核心，未来之文艺乃能真正与传统文艺根本有异，而大进之。小说之细节或不能表见作者之为主体之“无我之上之有我之境”，而诗则能之，故诗为文艺之最高境界；“无我之上之有我之境”为我性之最高境界，和此两者而言之，则诗为人世间人之最高境界也无疑矣！①

“细节”就是在具体的表现形态方面建构“神味”艺术境界的最小单位，也是“将有限（或局部）最佳化”得以实现的最小单位和根本原因。而比“将有限（或局部）最佳化”更为具体的衡量“细节”的质量的，则是上述引文中提到的“九度”。对于“细节”，笔者尚有诸多论述及阐释，如：

> “神味”之本质特征及“神味”“意境”建构最小质素、单位“细节”“意象”之区别：“神味”之本质特征为不可复，此由主体成就于世俗之现实世界各自之独特历程及其所寄寓之“细节”之不可复所决定。“意境”则多复而大同小异，此由“情”“景”易单调故也，单调之情景融合传统文化之共性、趋于固定之意蕴而成“意象”，故“意象”亦久之而单调，而成乏新鲜生命力之陈词滥调，唐以后之诗史足以证此；其中所浸染之传统文化之色彩，亦因趋同而易复。“神味”之“味”，特指“无我之上之有我之境”经于世俗而后得者，故其性无二，寄在“细节”，而不可复也。故“细节”为建构“神味”

① 于永森：《诸二十四诗品》，阳光出版社 2014 年版，第 57-58 页。

之最小元质[①]，“意象”为建构“意境”之最小元质，“神味”以“细节”为表现之核心，“意境”以“意象”为表现之核心，“细节”不可复而“意象”可复，此两者构成要素、表现之根本区别也。

由有限以求无限为量变，而寄托于情景意象；将有限（或局部）最佳化则为质变，而寄托于细节。细节者，“神味”之灵魂也。细节之质量，以“九度”为准衡：密度、力度、强度、深度、高度、厚度、广度、浓度、色度。故“神味”者，非如王国维《人间词话》“境界”之有无，而在于“细节”所见“九度”之程度；而“九度”之程度，又无不缘“无我之上之有我之境”成就之如何，其根本对应者，即无限丰富、复杂、深刻之世俗之现实世界意蕴之凝结于“细节”，且其意蕴之愈见真假、美丑、善恶之对比、矛盾、冲突之烈者，则“细节”之质量益佳，而“神味”愈出。“神味”于“九度”均要求极高，若“境界”，则往往偏于“高”之一义，衍及“远”“大”而已耳。若“细节”而能兼“象征”一义，而贯之全体，与思想精神相映照，则益佳，其所以然者，“象征”（其小者则为“隐喻”）乃成熟人生观、价值观之理想整体作用于文本者，故其为“细节”之助力，远非“兴”之作用于“意象”之助力矣。[②]

总之，通过上述引录的“神味”说理论的有关阐释，已经足以对张若虚的《春江花月夜》进行价值评判和定位了。为了延续并在形态上保持与前文的逻辑一致，我们接着从“神味”说理论的视角论述，来继续上文所述的第二点，从而继续探讨《春江花月夜》一诗的不足，即下文所说的第三点。

第三，能否达到“神味”说理论所提倡的主体的最高境界“无我之上之

---

① 于永森《诗词曲学谈艺录》卷一第五五则：“诗之形式，以细节为其灵魂，表现世间所有之最饱满、丰富、集中、深邃者，惟细节为最能，惟诗为最佳。情景亦细节也，但情景偏重于抒情，远不如事之一义更为细节之本色，而神味更饱满、丰富、集中也。小说亦易以细节为胜，但其意蕴分属整体，且往往不能与作者之主体性情相关，是外人而非自家景色。……‘细节’一义不独以最小单位为最大、最丰富、最复杂之形象、情感、意蕴、境界、神味，且能通贯文艺而论之也。‘神味’说之‘将局部或有限最佳化’，义在兹矣。”（齐鲁书社 2011 年版，第 110-112 页）

② 于永森：《诸二十四诗品》，阳光出版社 2014 年版，第 55-56 页。

有我之境”，关键取决于主体对待现实世界的态度。只有做到对现实世界真正的“不隔”、不回避，直面现实世界中的社会民生，不为现实世界中不正常、不公平正义的利害关系所束缚，并敢于同一切腐朽、腐败、虚伪、丑恶的社会现实作斗争，主体才能实现从“有我之境”到“无我之境”再到“无我之上之有我之境”的不断提升。只有如此，才可能在内在方面达到诗歌乃至一切文艺的最高境界。[①]而张若虚的《春江花月夜》一诗是什么样的情形呢？有的论者给出了答案：

> “有我之境，以我观物，故物皆著我之色彩。”（王国维《人间词话》）诗人以思妇、游子之心、之眼去听潮、观月，那潮、那月也仿佛悲悯着人世的别离，叹息青春生命的流走。但诗人所处的时代使得他在叹息与感伤中摒弃了前人的颓唐与绝望，在这种时间的边缘状态中真正体验到生命的价值，激励人去珍惜生命、珍惜青春。唐代是一个风流、浪漫与自信的时代，人们的美感意识、进取信念与世俗观念面复苏，尽情地享受生活，追求理想，渴望建功立业，出现了前所未有的胸襟开阔、积极向上、青春奋发的“盛唐气象”。诗人在这种“盛唐气象”即将来临之际，已经深深感受到孕育出这种精神的时代气息，体会到其中那份无所拘束的自由自在。故而诗人面对春江花月，面对空阔的大自然，情奇八荒，神飞天外，不是一味地感受到自身之渺小与卑微，而是将人类与自然作一体看，将人类延绵不绝的生命意志与亘古不灭的宇宙相联并列，从而人类的情感也就有了更博大、更深远的意义。在春潮涨满的江面上，浮动着一种热烈的情绪，一股深情的期待与展望，从自然界到人的内心

① 在“神味”说理论体系要义萃论的最终版本《“神味”说新审美理想理论体系要义萃论——当代中国“本土化”文论话语体系之建构》里，笔者曾经阐述了“神味”说理论的最高意蕴：“‘神味’之最高意蕴为主体之‘豪放’之精神（其理想、实现及文学中之表现），即‘现实性’精神、批判之精神，见为人之主体性力量抗争（讽刺、揭露、批判）不合理甚或荒诞之人自身所造成之社会层面之束缚、压抑乃至摧残，以冲决、超越旧而僵化、保守之思想、秩序、社会形态为的，以彰显人之高贵之主体性、人性与生命之庄严邃美，成就“无我之上之有我”层面之个性。此种文学之最高最上之意蕴，亦即人世间最高最上之意蕴，以此为本质之思蕴，即‘神味’说一义之思想内核也。”（未刊稿）

世界，都不受任何局限与压力，无限向外扩展；诗人自由的生命欲求、向上的精神意志在包容万象的大自然中得到了解脱与超越。浩瀚的春江海潮、无边的月色宇宙，萦绕着一缕绵长不尽的情思，荡漾着对未来生活的柔情召唤。这是极富气魄的时代精神的折射，更是中国古老哲学融生命于自然的生生之道的印证。①

显然，张若虚的《春江花月夜》一诗属于典型的“有我之境”，还达不到王国维所说的“无我之境”，而这种“有我之境”，乃是主体自我的最低层次，其根本原因就在于张若虚此诗并不涉及具体、无比现实因而真正“不隔”的社会现实和人生。我们不能说此诗之中完全没有社会现实和人生的内容，但至少这些在此诗中都只是一个背景，而非现实世界。假如我们对所谓“现实世界”还未有很好的认知的话，那么不妨读一下杜甫的《石壕吏》，那就是诗人直面并抒写出来的现实世界，就是真正的现实性。对于张诗的此种性质，也有论者涉及，比如：

> 笔者以为，对《春江花月夜》的解读不能脱离其本身的艺术渊源——宫体诗，也不能忽视张若虚在初盛唐之际的诗歌潮流中所做的创作选择。不以作品产生的文学历史作为参照系，凭主观臆断得出的结论看似深刻无比，其实不堪一击。
>
> （1）张若虚创作取向的选择：纯情
>
> 张若虚在初唐不是要求“打倒宫体诗”的诗人中的一员，他恰是发展“宫体诗”以艳词丽句、想象丰富而形成优势的诗人中的一员。并且他进一步是由“宫体诗人”蜕变成“纯情诗人”的初唐诗人中的一员。《春江花月夜》，既没有积极吸收初唐从永明体到近体诗艺术形式上的追求成果，也没有让诗歌去肩负不断强烈要求关注社会的崇高责任感，他走了一条纯情的创作道路。
>
> ……
>
> 诗人巧妙运用顶针格使诗文连缀而下，文如行云流水，意似空

① 戴棣、汪靖中：《拨动宇宙生命的和弦——读〈春江花月夜〉有感》，《语文学刊》2002年第1期。

谷荡音。截住问而带起思，带起思又扣回景，深思是随景而至，但既不穷究也不展开，诗人并不留恋于在超越人生情怀的高度上，作空洞的忘怀自我的探索。……在今人的眼中，一首诗应当或者最好表达出一种深刻哲思、一种高尚的志；对诗歌的认识理解和分析也往往是建立在情理浑然或致思高妙的套路上。这样一来，情随境迁就变得似乎难以跟从和捉摸了。含蓄的情思、跳荡的意绪是诗歌的本色，而当今天我们用理趣去凑泊《春江花月夜》的气象时，一首天籁纯美、婉转协畅的所谓“浅浅说去，节节相生”的小夜曲，便搁浅在宇宙意识的高深与后半离别相思的赤诚之无法勾合上了，这岂不大煞风景[①]

确实如此，虽然我们不能要求所有诗歌都表现或追求表现富有丰富、复杂、深刻的社会民生意蕴的现实世界，但不表现就与诗歌的最高境界无缘，道理就是如此。因此有的论者虽然也承认张若虚《春江花月夜》是中国最美的诗歌，但仍不得不清醒地认识到：

倘有人问中国古代哪一首诗歌最美，我们会毫不迟疑地告诉他：《春江花月夜》。诚然，这首诗的作者张若虚，尚不能和屈、陶、李、杜、苏这些诗歌巨匠比肩，但文学史上的奇迹毕竟经他之手创造出来了：一首《春江花月夜》，“孤篇横绝，竟为大家”，诗坛自此留下了“孤篇压全唐”的佳话。……《春江花月夜》凭什么获得如此高的赞誉？它的独特而恒久的魅力在哪里？在诗情画意哲理的水乳交融中，我们发现，答案就在于它的宏富辽阔的优美意境，宇宙永恒与人生苦短的深邃感怀，月光般洒向游子思妇乃至整个世界的博大爱心，以及对后世文学和人心所产生的久远影响之中。[②]

因此，从诗歌文本所表现的内容与最高意蕴来看，张若虚的《春江花月夜》一诗就与诗歌的最高境界绝缘了。而在前人的阐释语境之中，类似唯美

---

① 王栋梁：《唐代“吴中四士”研究——兼论盛唐吴地诗人群体》，山东大学2005年硕士论文，第7-8页。

② 方守金、刘继红：《〈春江花月夜〉：中国古代最美的诗》，《钦州学院学报》2012年第1期。

（最美）、纯情之类的品性、气质令有些论者难以忘怀，究其根本原因，除了张若虚此诗确实在这两方面做到了极致之外，囿于“意境”审美理想而没有新的审美理想理论更高视野、层次来审视、评判《春江花月夜》，也确实是一个非常关键的因素！所谓“最美的诗歌”之类论点，当然主要是从美的角度、以美的标准来进行评判的。当然，在张若虚《春江花月夜》一诗中，“真”的成分不能完全说没有，比如作者表现出来的真情、纯真的气质，但最高意义上的“真”乃是真理，在文学中的表现就是对真理透彻而丰富、生动的揭示，其核心部分当然是关涉现实人生的那些内容，尤其是对社会、人生真谛的揭示。而对社会、人生真谛的揭示，其最深刻的表现形态必然是对与丑恶、虚伪、卑鄙相连的人性和不公正的社会现实对人的压抑、摧残、迫害的真实揭示，即真实反映（当然可以采用艺术的真实）社会现实生活，尤其是社会底层民众的生活和生命存在样态、意蕴。而类似上述“真”的内容或意蕴，《春江花月夜》一诗中几乎是没有的，更不用说突出了。而类似上述对“真”的追求，最终又必然体现为对“善”的追求，对于社会民生良性发展的一切愿望、情感都融汇到了主体的理想之中。因此，“真”的必然归宿乃是“善”，“真”的现实性和“善”的理想性必然是交织在一起的，否则，两个之中有一个做得不好，另一个也无法达到极致。因此，至少从诗的真、善、美三位一体的角度来看，张若虚《春江花月夜》一诗也是有着明显的不足的。或许这种“不足”，用“没有涉及”之类的话语表述更为确切。因为就作者而言，他是有这样做的权力的。但正因为缺乏“真”和“善”（尤其是后者）层面的思想精神和意蕴，此诗也就大大丧失了“伟大”的品性，丧失了成为伟大作品的可能。人世间一切伟大的作品，必然是在根本上指向“真”和“善”的终极境界的。[①]这也是“神味”说在根本上强调、重视主体所赖以成就“无我之上之有我之境”

① 如缪钺《论辛稼轩词》云：“中国文学史上最伟大之诗人，类具三种条件。（一）有学问，有识见，有真性情，而襟抱阔远，抱负宏伟，志在用世。（二）境遇艰困，不能尽发其志，而郁抑于中。（三）天才卓绝，专精文学，以诗表现其整个之人格。如屈原、曹植、阮籍、陶潜、杜甫皆是。”（陕西师范大学出版社2008年版，第59页）显然，张若虚的《春江花月夜》一诗无法体现缪氏所言成为“伟大”诗人的的三要素。

的社会民生内容的根本原因。而“美”之一维度，则不过是文学领域之内表现专业水平的一个标准而已。从“神味”说的视野来看，正因为缺失了“真”尤其是“善”的终极关怀、终极意蕴，因此，类似此诗中所涉及、抒发的一些宇宙、人生的形而上意蕴，就仍然停留在自然的、本然的、一般的、泛泛而及的层次。它虽然可以引起我们无限的遐思，但却缺乏真正的思想和精神力量！因此，比起《窦娥冤》中窦娥因自己的悲惨冤屈而发出的对天地及伦理秩序的控诉，或者屈原《天问》和《离骚》所表现出的在现实中找不到出路的痛苦、悲壮，《春江花月夜》的情感、思想和精神力量就远远逊色了，而唯有前者，才是更为高级的人世间的美。《春江花月夜》的内容已经决定其难以涉及社会民生这一最为直接的现实世界，难以反映丰富、复杂、深刻的意蕴，并通过若干“细节”表现出来，而只能通过“意象”表现一些泛泛、一般层次的关于宇宙、人生的如男女阻隔两地的相思之情之类的意蕴。虽然张若虚做了最大的努力，也逐渐接近了思维方式上的“将有限（或局部）最佳化”，但因为没有社会民生意蕴丰富、复杂、深刻的现实作支撑，因此就不能形成真正的细节，同时也导致其所阐发的情感与审美理想非常关键的一个因素——个性及个性的境界——几乎绝缘了。单纯从《春江花月夜》一诗的整体来看，无论此诗表达的意蕴有多少重、有多深刻，无论其最终达到的艺术效果如何好，但终究不是艺术中个性的境界！这是我们所不得不面对和承认的事实！同时，“细节”的根本特性是“不可复”，而“意象”的特性是“可复”。从中国古代以“意境”为审美理想的诗歌发展史来看，“可复性”造成了这些作品意境的大量重复和似曾相识，从而减弱了后来者的创造性。虽然在具体的“意象”“意境”方面可能有后来居上者，但其总有一个顶峰，过了这个顶峰便只能是重复。张若虚《春江花月夜》的一大特色是“意象”的大量重复，可以说，该诗将“意象”的“可复性”演绎到了极致。因为这是在“意境”成熟之前的行为，所以这种“可复性”仍然可以创新并达到更高的层次。但无论如何，这些“意象”的意蕴却无法与“神味”说理论中的“细节”相比。假若我们用衡量“细节”的质量标准“九度”来衡量一下“意象”的话，则

高下立判！可以说，单纯在抒情诗的圈子里打转，永远摆脱不了“意境”这一旧的审美理想境界，而只有充分重视“叙事性”，才能积极地关注现实世界、社会民生，积聚更多丰富、复杂、深刻的意蕴，才能凝练为若干“细节”，最终表现出来，呈现为“神味”的境界。再比如，从风格的层面来审视，也可以看出一些端倪：

> “神味”说所追求之风格形态：深闳伟美、大气磅礴、千姿百态、淋漓尽致。其具体形态，则朴素、天真、本色、豪放、泼辣、烂漫、淋漓、大俗、野性、磅礴、深闳、朴素、大写意、汪洋恣肆诸义均是。“神味”重内美，而重人格境界、思想境界、精神境界，此与“意境”美大异，“意境”以抒情为主，以情景为主，故多仅在人格境界之层次，即能重内美而具思想境界、精神境界之品性，其表现亦以含蓄为主，不足以凸显我性，更无论“无我之上之有我之境”矣。“意境”之哲学基础为“天人合一”，诗学基础为“中和”之美，但得其偏于消极静态柔弱者，为静、淡、空、逸、虚、灵、平和之人生、艺术境界之追求；“神味”则以此为非是终境，而最终以人主之而见人之主体性精神，而得“中和”之美之偏于积极刚健动态者，并兼有“意境”之长者也。惟是之故，豪放词乃能兼有婉约词之长，而反是则不然也。
>
> “意境”之总体氛围为优美，特以抒情诗为其范围；“神味”之总体氛围则为偏于壮美而兼优美，抒情、叙事皆总有之而不分你我，而鉴于吾国抒情诗特已发达之甚之事实，故今后其寄托特在叙事诗一体，叙事所造就之“细节”，其质量亦高。故“意境”一情景为内外，而“神味”则内则以“豪放”之精神，外则以“细节”见也。[①]

“意境”之所以总体上主要偏于优美的风格，除了“温柔敦厚”“哀而不伤，怨而不怒”“含蓄蕴藉”之类的因素外，也与其主要在抒情诗的天地里经营有很大关系。当然，要辩证地理解此点，比如李白的抒情诗为什么就能突

---

① 于永森：《诸二十四诗品》，阳光出版社 2014 年版，第 62-63 页。

破上述优美风格的氛围呢？如《将进酒》之类诗篇。原因很简单，李白的此类诗歌虽仍然属于抒情诗的范围，但其所抒发之“情”已非一般的、泛泛的情感，而是具有强大的思想精神支撑的或作为背景的“情”。这样的“情”必然带有浩然充沛的“气”，最终表现出来，除了主体能够达到“无我之上之有我之境”的“个性”之境外（李白的类似思想情感都与其人生经历密切相关，且体现出强烈的与现实世界之间的利害关系），还能因为“气”的盛大充沛而至于“豪放”的境界，于是便表现为一种壮美了。只是类似的壮美风格的抒情诗在中国古代抒情诗中并不占据主流地位，数量也不占优势。何况即使有人生现实世界和思想精神的支撑，也往往以老庄思想为归宿，表现为陶渊明式的“采菊东篱下，悠然见南山”（《饮酒》其五）之类的“无我之境”的优美境界。王国维《人间词话》云：“无我之境，人惟于静中得之。有我之境，于由动之静时得之。故一优美，一宏壮也。”[①]一个“静”字，实际上显示了主体对现实世界的根本态度及与现实世界利害关系的距离，即“现实性”的削弱。而豪放精神则是“神味”说的根本思想精神，这是因为：“豪放之精神以人为最第一之价值，以突破旧有之僵化、过时、腐朽之思想、精神、技艺（表现）为征态，以自我之提升而不隔、成就于世俗之现实世界为核心。文艺（尤其诗）之最高境界必呈现为精神性，而兼有人格性、思想性，故‘有我之境’‘无我之境’‘无我之上之有我之境’为文艺逐次而高之三境，而以‘无我之上之有我之境’为最高境界；其所以逐次而高之一以贯之之内在核心动力，则主体之豪放之精神，其所以终能达‘无我之上之有我之境’，则世俗之现实世界为其根本之动力也。豪放之精神之根性，乃对于人性、理想之高贵之坚持，始终而不因其他诸外在之因素（尤其功利、利害因素）而有所改易、妥协，故能以人为第一之价值。故‘神味’之最高境界‘无我之上之有我之境’，思想、精神之最高境界也，思想、精神之为最高境界，乃诗之所以为诗、为人世间最可宝贵之文学体式之终极原因，若思想、精神而不能臻致最高境界，

① 王国维：《人间词话》，上海古籍出版社 1998 年版，第 2 页。

或可为人格境界，则始终而非最上之“神味”之境界，非诗之最高境界也。”[①]思想精神达不到“豪放”的境界，顶多只能达到一般意义上的“壮美”风格，如壮丽、宏大等。这些很难关涉到主体的思想精神境界，而关涉到却并非“豪放”境界的，往往是超逸、旷达，乃是一种轻度的豪放，其实已经在风格上向优美靠近了。张若虚《春江花月夜》一诗个性色彩不强，当然谈不到“豪放”的“壮美”风格，但有的论者却如是说：

> 就艺术而言，《春江花月夜》虽是乐府旧题，但并不以工笔描摹，精雕细刻见长，而是在大的时空背景下去探索生命的意义。内容是深沉的，形式是博大的，意象展示是丰富斑斓的，全诗的气势是洒脱开阔的，全诗呈现出的是一种壮阔的美而不是一种小巧的美。这种昂扬着时代特征的文风鲜明地体现出了初唐的文化精神。
>
> 从上述三个方面的论述来看，我们从《春江花月夜》这首诗当中可以明显地感受到初唐的文化精神主要表现在以下三个层面。一是诗人人格意识的高扬。诗人在社会地位和人格尊严方面，形成一种普遍的追求，诗人的“自我”感，个性意识，自我形象的塑造要比唐以前的诗人强烈得多。他们很注意自我的人生情趣，很注重追求适合自我人生的艺术道路。二是政道合一的政治理念极大地影响了文人的心态。道教自汉代兴起之后，历经几次起落兴衰，到唐朝终于找到了最合适的土壤。道教被尊为国教，享有崇高的地位。道士无论是在皇宫还是在山野，都成为令人注目的对象。道士们空前活跃，不仅在政治舞台上扮演了重要角色，而且还与广大文人相交往，影响了文人的生活情趣和人格塑造。他们一方面渴望建功立业，内心深处燃烧着蓬勃的激情，另一方面却忧郁彷徨寻找着精神的家园。三是诗歌风格的重大飞跃。诗歌在这一时期，唱出了平民知识分子的心声，唱响了他们对理想和事业功名的强烈追求，透带出一

① 于永森：《诸二十四诗品》，阳光出版社 2014 年版，第 59 页。

种恢宏壮阔博大的气息，体现出一种壮美的审美情趣，开盛唐诗风之先河。[①]

诚如论者所言，张若虚《春江花月夜》一诗呈现出的“是一种壮阔的美而不是一种小巧的美”，但这种壮阔只是笔者上述不涉及强烈的主体性即个性的一般层次的壮美风格，是“意境”审美理想的根本思维方式“以有限追求无限”的体现，有异于“神味”审美理想“将有限（或局部）最佳化”根本思维方式所能够达致的“无我之上之有我”层次的那种“大我”，这只要与杜甫同为写景的“无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来”（《登高》）之类的诗句所呈现出的壮阔比较一下，就知道两者是多么不同！更不用说与陈子昂的《登幽州台歌》相比了！因此，从根本上来说，诗歌作品本身所写内容的宏大壮阔，并不代表其所呈现出来的整体风格就不是优美的。同理，并不是作品所描写的事物本身富有优美的性质，其所传达的风格特点就一定是优美的。比如辛弃疾的“郁孤台下清江水，中间多少行人泪”（《菩萨蛮·书江西造口壁》），这些意象单独来看大多具有优美的性质，但整体传达的却是郁怒悲壮的壮美风格。“壮美”之“壮”，根本来源于主体思想精神方面累积的情感气势。也就是说，真正的“壮美”不是呈现为类似张若虚《春江花月夜》对自然事物如大江大海的泛泛描写，而在于主体情感气势是否盛大、充沛乃至浩然，而这些一定是关乎现实世界的社会民生的。因此，《春江花月夜》的抒情虽好，但情感却不够深刻、深邃，意蕴不够丰富复杂，而只是在一般层次上点到为止，以含蓄无垠为最主要的审美风格追求。这种境界仍同《诗经·秦风·蒹葭》类似，却与李商隐的无题诗区别开来了。要知道，李商隐无题诗背后，是多么丰富、复杂而深刻的基于其人生经历的情感体验的表达啊！

第四，从“叙事性”角度来观照张若虚《春江花月夜》一诗的不足。在“神味”说理论体系之中，建构最终的艺术境界的最小质素、最小单位是“细

① 王渭清：《从〈春江花月夜〉看初唐文化精神》，《咸阳师范学院学报》2003年第5期。笔者按：引文中所说的三个方面，指的是其所论述的“对生命价值的哲理追问”“在痛苦中超越的文人心态”和“时空合一的大手笔”等方面。

节”。笔者在《论“神味”——旨在超越“意境”的新审美理想理论体系阐释》一书中对“神味”说理论作了更为系统、深入的阐释。“细节”之所以能够与“意象”相区别，除了是否容易重复这一根本特征之外，从另一个角度来看，两者的根本区别在于，“意象”主要由“情景”二因素构成，主要体现的是“抒情性”品性，而“细节”主要体现的则是“叙事性”品性。“因此，在‘神味’说理论体系之中，使得‘神味’以一种较之‘意境’更高的诗性境界或审美理想艺术境界得以确立的，就是‘叙事性’的诗性品性高于‘抒情性’的诗性品性以及‘细节’的诗性品性高于‘意象’的诗性品性这两大基本事实。”[①]要确立“叙事性”比“抒情性”具有更高的诗性品性这一事实，必须深入到更具体、更深刻、更本质的层次，从逻辑上来讲，这可以分为“道”“技”两个层次。就“技”的层次而言，这就是“叙事性”具体到“细节”层次、“抒情性”具体到“意象”（或“情景”）层次的若干理论问题，其核心问题是确立“细节”比“意象”具有更高的诗性品性，“细节”是比“意象”程度更高的诗性形态的理论问题。即导致“叙事性”比“抒情性”的诗性品性要高的根本原因，是决定“叙事性”的核心要素、基本单位“细节”要比“抒情性”的核心要素、基本单位“意象”更为高级，具有更高的诗性品性。此理论成立的根本，是“意象”本身存在无法克服的缺陷（“可复”、无法充分涵盖“叙事性”）。这些问题，就是本书上文所涉及的内容。就“道”的层次而言，则是从“神味”说理论体系的整体、从理论上（从“现实性”、人的存在的本质等方面）根本确立“叙事性”是比“抒情性”更高的诗性品性、境界。基于上述我们对古代“叙事诗”及相关的错误理论的认识，笔者也进行了阐释：

“神味”“意境”最高诗性之区别——“叙事性”与“抒情性”：

“神味”之最高诗性，见为“叙事性”，而“意境”之最高诗性，见

---

① 于永森：《论“神味”——旨在超越“意境”的新审美理想理论体系阐释》，第五章第二节，尚未出版。本书下文至此一问题阐述的最后，均主要采用《论“神味”——旨在超越“意境”的新审美理想理论体系阐释》一书的同一章节内容，特此说明。

为“抒情性”。[①]由上所论“细节”之本质，可确知文艺中之“叙事性”之为诗性，高于“抒情性”之为诗性。其根本所在，即“细节”之本质、价值、诗性，均高于“意象”。其所以者，“叙事性”较之“抒情性”，为更近于人之存在之本质也。就两者之辩证关系而言，“叙事性”之包容性更强，极易兼有“抒情性”（无论形而上之哲学、人生思蕴矣），而“抒情性”则不易兼有“叙事性”，或以“抒情性”为主之作品文本，其“叙事性”殊无足道，此由吾国古代诗歌之情态可见也——吾国古代诗歌至于唐代而臻巅峰，“意境”亦然，“意象”至是大为成熟，“抒情性”亦然。物极而衰，后来无以为继者，必待“叙事性”一义，诗歌乃能大进，文学乃能拓展于更为恢宏磅礴之境界，而“意境”蹊径范围内有限无上之“神味”，乃能大为孳衍，无限丰富、复杂、深刻、烂漫、淋漓也。吾国文艺大受传统诗歌大重“抒情性”之影响，其最高最上之审美意识始终大受“意境”境界之束缚，而不知或不知大利用“叙事性”之价值，又大受“抒情性”更易于重复之弊端之影响，遂令吾国之文艺愈趋于小巧、精致，而不知崇尚磅礴伟美之境界。就文艺更可能趋指于更丰富、复杂、深刻而磅礴伟美之艺术境界而言，则“叙事性”之最佳载体“细节”一义，既可充分体现其主体之“现实性”品性、精神，又可大用象征、隐喻之法，而广大恢宏其系统，若“抒情性”之最佳载体“意象”，则此两方面之特质均大为逊色，20世纪以后作品文本之“抒情性”虽属先进于古之依赖“意象”之性质，然其进步无不见之为“抒情性”之兼有“叙事性”之情态，若无“叙事性”之为根本铺垫，则其“抒情性”亦难臻致佳境。故人生存在之本质，“事”而已

① 此处所谓“最高诗性”，乃自“细节”“意象”即建构根本相异之“神味”“意境”艺术境界之最小质素、单位之角度而言之者，即“意象”侧重于“抒情性”，而“细节”侧重于“叙事性”。若主体层面之最高诗性，则必能臻致“无我之上之有我之境”者；风格层面之最高诗性，则其表面见为诗之形态，而内里则见为磅礴伟美之悲剧性，即诗性与悲剧性之完美复合。层面不同，最高诗性之观照自异，此处所以不列“无我之上之有我之境”“磅礴伟美之悲剧性”两义者，以外在逻辑形态之层面，此两义不足以根本区别“意境”“神味”两种艺术境界也。

矣，无“事”则人之本质不得确立，则其存在无以高于宇宙万物矣。若“情”之一义，则“事”之佳者，必自然与俱，“情”不得“事”之为根本，则流于极其泛泛之人之寻常情感之境界矣，措之文艺，鲜有“神味”。故叶燮《原诗》所谓“理”“事”“情”三者之括万物，“事”乃三者绝对之核心、根本，“事”之发达，即社会之发达，作品文本之“事”之发达，即更可能造就更高之艺术境界，获致更为丰富、复杂、深刻意蕴之“神味”。“叙事性”之本质、地位、价值如此，则“细节”一义之价值可知矣！诗中虽叙事诗极少，然如小说、史传之类文本，“事”蕴发达，故其所蕴含之“神味”，远较诗中所造之“意境”为多为胜也。

“意境”建构之最小质素、单位为“意象”，其所指向为“物化”世界，以由自然层次之物以见人为主，唯有“物化”，乃能造、见无限玄远幽深之“意境”；“神味”建构之最小质素、单位为“细节”，其所指向为“人事”世界，以由更高出于自然层次之物之事见人为主，唯有“人事”，乃能造、见无限丰富、复杂、深刻之“神味”。故“叙事性”乃“神味”更进“意境”之“技”之境界之手段（或根本思维），“现实性”（即世俗之现实世界无限丰富、复杂、深刻之社会民生意蕴及作者敢于直面、表现之思想精神性）乃“神味”更进“意境”之“道”之境界之手段（或根本思维），根本论之，两者均“意境”之所极阙者。故“叙事性”一义，不可泛泛而论之，当知其根本、最高之精神为“现实性”一义——趋于“九度”之“现实性”，即主体作者“良知”之所见矣！

就“叙事性”而言，则其“现实性”又分直接、间接两种，前者为“以实为蕴”之“叙事性”，后者为“以虚为蕴”之“叙事性”。就较为基础之意义而言，则“以虚为蕴”难于“以实为蕴”，以想象力乃决定“叙事性”质量之一大端，而前者更难于想象力之发挥也。就根本之意义而言，则“以实为蕴”大难于“以虚为蕴”，以其根本受限于主体现实世界之经历、感受也。两者完美结合，乃能造“神

味”之最高境界。故“以虚为蕴”之“叙事性”，唯有间接以无限逼近“现实性”，乃能趋指于最佳“神味”之境界，若不如此而仅重、发挥其中之“叙事性”之优长，则往往趋指于“神味”之境界而“文学性”不足，如今之网络小说，如穿越、玄幻、仙剑及20世纪已然兴盛之武侠小说诸类，其“文学性”多殊无足观，然其“叙事性”则殊可观。此类小说并不因“文学性”之有所缺失而阻遏其兴盛（余以为此种兴盛之态势将愈演愈烈于未来社会），影视又大为推波助澜。其所以者，无不在现代快节奏之社会生活，若思想则深入极难而不易见其成效，寻常诗性之境界则浅薄而停留于共性意蕴之境界（故而可复、单调而乏持久、深刻、复合之魅力），情感则粗糙散漫，心态则虚浮焦虑，理想则荒芜恍惚，唯“叙事性”之一要素，乃能凝集无限丰富、复杂、深刻而又淋漓尽致之“神味”，足以填补主体上述方面之“空白”，令其生活得额外之充实，乐于以此方式实现其与现实世界之互动。故无限张大“叙事性”之一义，乃网络小说之利器，无论其他“文学性”更高之纯文学作品文本矣！故“神味”所对应、表见、反映之社会现实生活、意蕴，较之“意境”为远胜，略无疑义也。[①]

“叙事性”是主体积极作为于现实世界，并将全部意蕴投射、表现于作品文本之中的根本保障。不重视“叙事”，实际上就是不重视作品文本的“现实性”。弱化了文艺创作的“现实性”品性，必将从根本上削弱文艺作品的力量与魅力。就“叙事性”而言，“细节”就是其最佳载体。[②]从本体意义上来说，叙事、抒情和说理是文学表现的三大方式，本来谈不上孰高孰下，此处之所以要以“叙事性”品性来观照张若虚《春江花月夜》的不足有两个原因：一是这是关乎新旧审美理想艺术境界高下的问题，观照其以何种表现方式为主，

① 于永森：《“神味”说新审美理想理论体系要义萃论——当代中国“本土化”文论话语体系之建构》，未刊稿。

② 从文体形式的角度来说，“叙事性”的最好载体是长篇小说和影视剧，详见本书第七章第三节及第八章第三节所论的相关内容。

可以得到一种很好的启示；二是上述三大表现方式虽然在本体上并无高下之分，但却并不意味着这种划分是绝对的，即彼此之间没有任何逻辑外延上的交叉性。因此，问题的实质就是，哪种表现方式更能、更容易兼有其他的表现方式，则它就是更为高级的表现方式。从这个角度来说，三者的高下就落实到了作品文本具体层面，也就能够区分出来了。

从古今中外的文艺实践及作品文本来看，纯粹以哲理胜的文艺作品非常少，因此在孰高孰下问题的争夺上，可以将“说理”排除掉。即该问题的实质只是“叙事”与“抒情”两大表现方式的对比。显然，在三种表现方式中，兼容能力最强的就是“叙事”，“叙事”实际上可以很好地兼有“抒情”和“说理”，更确切地说，在整体上属于以“叙事”为主的作品文本里，“叙事”是可以很好地兼有“抒情”和“说理”的（比如中国古代历史上一些著名的以“叙事”为主的诗歌，如《孔雀东南飞》、杜甫的叙事诗。它们在以“叙事性”为主的同时，其“抒情性”也是极好的[①]），即最容易达到三者并存，三者并存却并不妨碍“叙事性”占据最主流的地位。

当然，从整体上来看，以“抒情”为主的作品文本，也完全可以兼有“叙事”和“说理”，但永远不可能很好地兼有后二者。即从更为根本、深入的层次来看，整体上以“叙事性”为主的作品文本的“叙事”兼有“抒情”“说理”，可以使后二者同样达到很高的艺术境界。整体上以“抒情性”为主的作品文本的“抒情”兼有“叙事”“说理”，却不能使后二者同样达到很高的艺术境界。因此，在这样一层意义上，“叙事”与“抒情”的高下对比结果出来了。这一结果对于文艺创作实践的最大的启示就是：一个作者要追求更高的新的审美理想艺术境界，需考虑是以“叙事性”为主建构作品文本，还是以“抒情性”为主建构作品文本。很明显，中国古代文艺的旧审美理想——“意境”，所依据和建构的正是以“抒情性”为主的艺术境界，这在中国文学史上乃

① 必须指出的是，“抒情”这一概念，其重点在“抒”，即侧重于“技”之境界，这是造成中国古代抒情诗越来越走下坡路的根本原因之一。实际上更为确切观照，是对于作品文本中所蕴含的“情感”因素的考量，即“抒情性”未必很好的作品文本，其蕴含的情感却未必不好，而这正是“叙事性”兼有“抒情性”的重要基础。

是常识（虽然有一些不同角度的论证，但不影响这一基本事实）。但太侧重于以“抒情性”为主，只能在最高的层面强化中国传统文化思想影响、熏染的文人士大夫以“雅正”为主的审美意识、审美趣味，无法保障文艺接触最高的“现实性”（即“现实性”的弱化），无法容纳更新的思想意识（即“主体性”的弱化）。“现实性”与“主体性”弱化的最终结果，即“叙事性”大大弱化，从而使古代诗歌在唐代以后就逐步走起了下坡路，产生了更难以向更高的境界攀登的根本危机！中国古代叙事诗之不发达，正是由上述各种原因合力形成的。也就是说，以“抒情性”为主成就了意境这一中国传统文艺的旧审美理想，但这并不意味着在意境之外不存在其他更高的审美理想艺术境界。只是人们从来没有意识到，因此也从来没有进行过相关的概括和系统的理论建构与阐释，没有给予其应有的地位而已！

很显然，从叙事、抒情和说理这三种表现方式来看，可能产生或造就区别于以“抒情性”为主建构的“意境”这一审美理想艺术境界的，只能是以“叙事性”为主的文艺文本。在以“叙事性”为主建构作品文本及其艺术境界的维度上，不但可以很好地实现“叙事”“抒情”与“说理”的合一，而且可以很好地实现“叙事性”“主体性”与“现实性”的合一。而以“叙事性”为主建构作品文本及其艺术境界的方法，就是在最小质素、最小单位的层面，以“细节”为主进行建构，以“细节”为核心进行建构，以“细节”统领建构作品文本及其最终所能臻致的最高的艺术境界的所有要素。

因此，就张若虚《春江花月夜》这一具体文本来说，整体上它是以“抒情性”为主，而不是以“细节”为主进行建构的。客观地看，《春江花月夜》一诗尤其后半部分，是具有明显的“叙事性”的。但这种“叙事性”仍然属于较为常见的可以重复的共性之“事”（及由“事”所产生的“蕴”与“情感”），并不具有突出的独特性。并且作者已经将这种“叙事性”用“意象”“抒情化”了，这就是学界有人说过的“叙事抒情化”。问题在于，传统的文学理论将“叙事抒情化”作为优点来概括和提倡，笔者却是将其作为缺陷和不足来加以体认和阐释的。同时，“叙事抒情化”虽然表现为“叙事性”“抒情性”并存的态势，但却是“抒情性”兼有或压制了“叙事性”。而笔者“神味”说理论提

倡的是以“叙事性”为主，兼有“抒情性”。只有这样，才能从整体上摆脱对以“意境”为最高审美理想艺术境界的追求，发现和开辟更高的新审美理想的艺术境界！

举一个简单的例子，比如被称为“乐府双璧”的著名的《孔雀东南飞》和《木兰诗》，前者已经是不错的较为圆满的叙事诗。“叙事性”很好地表现在作品全文之中。后者所涵盖的“事”虽然更多更复杂，但其“叙事性”却不如前者。《木兰诗》的核心是较为完整地交代了木兰代父从军的故事。本来应该成为重中之重的花木兰在军中的生活，却只是用“万里赴戎机，关山度若飞。朔气传金柝，寒光照铁衣。将军百战死，壮士十年归”短短几句一笔带过。以前我们赞誉这种表现手法是详略得当，但从“神味”说理论体系的“叙事性”一义来看，这是作者及作品文本缺乏“叙事性”表现能力的典型体现。这使得花木兰这一典型人物及其相关的事件“扁平化”了。这种情况的出现，除了作者对于军中和战争生活的细节缺乏深入的了解，因此不能进行丰富、复杂的撷取这一因素之外，在流传过程中起到关键作用的多作者加工的“文人化”倾向也是极其重要的因素。作者或后续加工者的“文人化”倾向是以意境为最高追求的，是要表现文人、士大夫以“雅正”为主的审美意识、审美趣味的，而表现这些的最佳手段就是“意象化”。这些都导致此诗向着“抒情性”的维度发展，将一些本来应该成为细节的内容“意象化”了，从而弱化了“叙事性”。此外，《木兰诗》从创作、流传到定型的历史时期，也正是“意境”理论蓬勃发展到成熟的历史时期。这一时期，诗歌的最大特征是向着格律诗这一主流文体形式发展，必然伴随着文体容量的压缩。在这种情况下，以短短的六句诗来概括性地一笔带过花木兰在军中及与战争相关的生活，就带有了某种必然性，因而“叙事性”的弱化也就是必然的了。这个道理，还可以通过后代改编的影视剧来加以说明。无论是在电视剧还是电影中，表现花木兰的故事的重中之重都是其军中及与战争相关的生活。也只有这些生活片段才真正表现了花木兰代父从军的特殊性、经典性，形成了独特魅力。也只有这些生活的表现，才能重新恢复此故事的“叙事性”。代父从军故事的核心魅力除了尽孝尽忠之外，还与女子在男子组成的军中产生的这

一身份错位相关涉。由此展开的“叙事性”，会形成若干富有魅力的“细节”，产生奇特的“神味”。能够产生“神味”的类似故事，还有著名的梁祝故事，其核心魅力之一也是女子的身份错位。因此，《木兰诗》在最后以对花木兰自豪地恢复女儿身的书写结束，实际上这一魅力根本无法与军中及与战争相关的生活所产生的“细节”“神味”相提并论。前者所具有的“叙事性”是非常小的片段性的，亦即其“叙事性”是不够强大的；而后者“叙事性”的强大，却足以极大地延展作品文本的容量，产生若干无与伦比的“神味”。显然，“叙事抒情化”是《木兰诗》的严重缺陷之一。同理，《春江花月夜》被“抒情化”了的“叙事性”，那些被共性意蕴所统治的貌似“细节”的质素、单位，也不是真正的“细节”。因为真正的“细节”一定是具有“不可复”的根本性质的，而《春江花月夜》后半部分所表现出来的那些细节，却是我们所熟悉的，是可以重复的。这正是《春江花月夜》“叙事抒情化”的一个必然结果，也使得它成为“叙事抒情化”的一个经典文本。而存在于中国古代诗歌之中大量的“叙事抒情化”的作品文本，要判断其中的一些貌似“细节”的“意象”是否属于真正的“细节”，除了用“不可复”这一特征进行衡量之外，在整体、最终的艺术境界上是否以“意境”为最高追求，乃是终极的也是最高的判定标准！因此，从“叙事性”的角度来观照张若虚《春江花月夜》一诗的不足，一个正常的逻辑当然不是我们非要强调此诗缺乏“叙事性”，而是应该强调，此诗在缺乏“叙事性”这一角度的观照下，不可能臻致中国古代诗歌的最高境界。要想达到高于张若虚《春江花月夜》或其他以“意境”为最高追求的艺术境界，就必须克服以“抒情性”为主的缺陷、不足，转而以“叙事性”为主进行建构。哪怕是探索，只要路子走对了，最终是会有人做出成绩的，何况古人已经在这方面实践出了成功的作品文本。以往由于现实主义本身存在的不足（这种不足会因质量差的文本而被放大其效应），我们的文学理论对于现实主义的创作手法不太欣赏。实际上，假若我们将“现实主义”这个概念转换一下，换成“现实精神”的话，那么秉持“现实精神”去进行文艺创作，乃是最高的路径。生活是文学的源泉也就不会再成为一句无人重视的话语，而这也正是“神味”说理论体系所要达到的目的之一。

经过对张若虚的《春江花月夜》进行的系统、全面的研究，相信我们对它的方方面面已经有了较深的理解。最后，笔者用《诗词曲学谈艺录》一书中对张若虚《春江花月夜》的一段评论，来作为本书的结束吧：

> 张若虚《春江花月夜》之作，谓之千古绝唱则可，谓之为吾国歌诗之最高境界则不可。此作流连光景而感慨清华，摇曳波澜而意韵深永，足以动人虚静之心，为淡逸之趣，浩渺之思，虽为南朝华丽浮冶之救赎，而不足为盛唐之代表气象、境界，遑论“无我之上之有我之境”之神味矣。誉之甚或以为唐诗之最，过矣，唐诗之巅峰为李杜，倘亦能突过此二人者邪！世之所谓有流连光景之作，此诗是也，唯流连光景为诗人之所长所好，故历代好之者不乏。闻一多《宫体诗的自赎》尝大赞之，其言有云：“……”所谓“冲融和易”，正与朱光潜之“静穆”同调，亦平和之变相耳。闻氏此文之意谓盛唐歌诗辉煌之前，有两人为之前驱也，一则张若虚，其《春江花月夜》之作足以救赎宫体诗之侧艳浮华，一则陈子昂，其作足以转移风气于寄托言志之路；而此二人者，张之力偏于形式，陈之力偏于内容，合二者之长而盛唐可见，非谓张之作即唐诗之极致也。即以艺术之境界而言，陈之作之在于唐，并非最出色者，而张之《春江花月夜》，则反享盛誉。盖文学之有内容而形式技巧上未臻于佳境者，亦不能谓之佳文学，甚而是否文学亦在商榷之例也，陈氏之亏乃在于此。故必内容形式两臻完美，而文学之佳境可期而人乐之也。以内容之意蕴观之，张作不可以方之于盛唐李杜之作，形式、情思之美则各有千秋也。不独李杜之前，其后亦有情思之极美者，如李义山诗，不过张作妙在清灵虚灏，而李诗则妙在朦胧缠绵，且精工典丽，而李义山诗，亦不乏崇之以为吾国歌诗之最佳妙者也。
>
> 张作之价值，须以诗之形式之在于唐初之位置以观之也。其要，则五言之渐为七言替也，七言之表现丰富于五言，而气势之流转之致，虽仅益两字，而其韵致大为改进；则古诗进于格律诗之中途也，

其势兴自南北朝，在诗之演进中，格律尚未成熟之前，则格律之作用于诗为利大于弊，然格律既熟，则诗亦大受拘束，而张作适在其中，既无格律未成之流于杂乱之弊，况古诗之形式已大有心得，亦无格律伤严之束缚，其形式虽取诸宫体诗，而去其浮华侧艳之流连于外在之形式，而代之以人生宇宙之思、光景之妙，反复咏叹以见其深情，缠绵回环以见其情之不能自已，审其内容，则思致并不出于宫体之外，而唯流连光景，其及于人，亦非若宫体诗之渲染于美人，而以美妙之情景替之，故浮华易为清华澄澈矣。唯其内容为寻常之情思也，故未能深入而具体以见社会人生及人之若干细节，而仅在意境之范围，而不足以更出其上而至于李杜神味之境界。意境是由有限以求无限者也，而神味则是将有限最佳化也。意境生成之中心为情景，而神味生成之中心为细节。情景易流连于光景而抒发一般之情思，细节则可由事以及人，而见人世间之情味。意境之范围若张氏之作者，即王静安所谓之“无我之境”，而以咏叹人生一般之意义，间接以及文化之意味，若“无我之上之有我之境”则尚未梦见也。西人谈艺有所谓“纯诗”一义，若张之《春江花月夜》，可谓地道之纯诗者矣！宋之姜白石，其词格大致如是面目，后世之词如在清季之兴，多是此类，故梁宗岱《象征主义》一文及于纯诗，即以白石为目，而以“象征底灵境”为诗之最高境界，非偶然也。此所谓人生之中情思之佳境界，而为人之所乐欲流连，而非文学之最高境界也。唯其不足与于文学之最高境界也，故凡以此为途径者，无不堕入陈词滥调之范围而未能自出新意，此吾国之诗词所以衰于唐代之后之故也！在吾人而为言，读此种之诗固有一种欣赏美之愉悦，然不能深而未能兼真善之事，故非是尽善尽美之境界，此又涉及意境之非吾国文学之最高境界之事者矣，非一二言足以尽之，略申其意以发人思，如此也。[①]

---

① 于永森：《诗词曲学谈艺录》，齐鲁书社 2011 年版，第 266-269 页。

综上所述，我们对张若虚《春江花月夜》一诗的艺术价值评判和定位，必须要溢出“意境”这一旧审美理想境界的范围，而要用更为宏大而客观的、与时俱进的新审美理想的眼光。用“神味”说这一新的审美理想理论来审视的话，张若虚《春江花月夜》一诗可以被称为千古绝唱，可以被称为经典作品，可以被称为“意境”成熟的代表作之一，可以被称为初唐诗的一个顶峰。张若虚作为一个诗人也完全可以被称为“大家”，但只是一个“小的大诗人”式的“大家”。《春江花月夜》几乎企及了“意境”及抒情诗的最高境界，但从整个中国古代诗歌发展史，尤其是整个人类诗歌发展史乃至文艺发展史来看，它还不是诗歌乃至文艺的最高境界。其地位假若用九品制来衡量的话，大约相当于上品之中（稍微偏上但不及上品之上）的位置。而这，就是我们对张若虚及《春江花月夜》一诗最终的艺术价值评判和定位。今人王兆鹏等人编著的《唐诗排行榜》将此诗排在第 38 位，以下为各项相关统计数据：

| | |
|---|---|
| 古代选本入选次数：7 | 在 100 篇中排名：58 |
| 现代选本入选次数：23 | 在 100 篇中排名：33 |
| 历代评点次数：16 | 在 100 篇中排名：49 |
| 当代研究文章篇数：10 | 在 100 篇中排名：17 |
| 文学史录入次数：8 | 在 100 篇中排名：13 |
| 互联网链接文章篇数：135 800 | 在 100 篇中排名：21 |
| 综合分值：0.4676 | 总排名：38[①] |

这种依靠数量来进行价值评判和定位、排名的做法，当然是立不住脚的[②]，比如历代评点应该是关系总体评价的核心内容，一个真正识家的评价，其价值可能就比其他若干人的评价或研究要高得多，而此书恰恰缺乏对相关评点内容质量的衡量和对比。对文本的根本评衡标准当然是质量因素，而如果按

① 王兆鹏，等：《唐诗排行榜》，中华书局 2011 年版，第 115 页。

② 仅以《唐诗排行榜》排名前 10 位的而论，除了第 2 名《送元二使安西》（王维）、第 3 名《凉州词（黄河远上）》（王之涣）、第 5 名《登岳阳楼》（杜甫）、第 10 名《蜀道难》（李白）外，其他均非第一流的诗歌作品；杜甫的《登高》显然比《登岳阳楼》好，但排在第 15 位。当然，这些前 10 名之内的一流作品，其具体位次肯定也不是如此的。此非本书重点内容，故不多涉及。

照质量进行综合的评判和定位，那么张若虚的《春江花月夜》是绝对要超过排名第一的崔颢的《黄鹤楼》一诗的。而且，类似“古代选本入选次数”“现代选本入选次数”“历代评点次数”这样的条件，由于张若虚的《春江花月夜》一诗在明代以前很长的时间里都没有受到应有的重视，因此他在这几项上实在是亏大了的。虽然按照“神味”说新审美理想来进行观照、评价，张若虚《春江花月夜》一诗无法跻身第一流作品，但因其具有独特性和“长诗性”“意境”的经典性等特点，综合来看，其排入唐诗前十是非常有可能的。可以肯定的是，在后世的诗歌选本（不仅限于唐诗选本）之中，张若虚《春江花月夜》一诗如无特殊原因，肯定是不会再被遗漏了的。而作为一篇作品，其内涵、艺术特色等方面的研究内容毕竟有限，因此，今后此诗在评论和研究方面的进展，恐怕也不可能很大了。但无论如何，张若虚一生传下此诗，何其幸甚，其人生亦已足矣！

# 后　记

唐代诗人张若虚一篇唯美纯情、思致幽渺的《春江花月夜》，以其兴象淋漓、情思深远的绝代风华，成为灿烂的唐诗星空之中不可替代、不可多得的诗歌绝品，成为足以代表中国诗歌的代表作之一。《春江花月夜》究竟作于何时何地，表现了什么内容？有何艺术特色？艺术魅力何在？艺术价值究竟有多大？它在中国诗歌领域里的真正地位究竟如何？它有没有缺陷？此诗能够给我们带来什么思考和诗学理论的反思？上述问题，学界既有的研究成果并没有完全解决，或解决得不够好。本书力图在系统综合的基础上对《春江花月夜》一诗进行研究，并以笔者原创的相对于中国传统文艺旧审美理想“意境”的“神味”说新审美理想理论体系的视角，对其进行诗学阐释，从而形成了《春江花月夜》研究的首部专著。

撰写完本书，照例有些话要说。治学二十多年，人生也过了不惑之龄，纷纷繁繁扰扰的人世间，总有那么些不如意，并且在现实世界中也总是无可奈何。但随着年龄的增长，也便逐渐坚定了近年来自信并且已然成熟了的人生观、价值观，到了现在，才逐渐清晰：对于整个世界，普通人改变它的可能性微乎其微，个人能够做好的只有坚守自我，尽量保持并完善人之所以为人的高贵的生命尊严。而对于一个文科专业的人来说，写书无疑是此生最为快乐的事情！中国传统讲“三不朽”，《左传·襄公二十四年》载鲁国大夫叔孙豹言：“豹闻之，‘太上有立德，其次有立功，其次有立言’，虽久不废，此之谓三不朽。”后世的曹丕《典论论文》也说：“盖文章，经国之大业，不朽之盛事。年寿有时而尽，荣乐止乎其身，二者必至之常期，未若文章之无穷。是以古之作者，寄身于翰墨，见意于篇籍，不假良史之辞，不托飞驰之势，而声名自传于后。”立言的价值、地位不可谓不高。以前以为这些观点不免有夸大的成分，但现在感到确实如此，并非欺人之论。因为在人类文明的一切

形态之中，文字具有最为高级、优越的地位、价值，其核心是表意达情，尤其是前者，故艺术不如文学。而在立言之中，著作的形式是最重要的，也是最具有代表性的。作为社会中的一般个体，写书是最有可能令后世记起在这个世界上曾经有过这么一个人的最好方式。今天的学界、教育界受到了量化思维的极大影响，并以此来对待、管理学术。这对于理工科而言或许不无道理，但对于人文学科则绝对是错误的。这种量化思维所导致的直接结果，就是重核心论文而不重视学术专著，从而呈现出一种浅层次学术的急功近利的局面，其影响将是极为恶劣而深远的。我辈无从纠正之，也只能努力使自己走在正确的道路上而已。

治学需要勇气，这主要指的是面对世俗仍坚持自我的勇气。在功利的现实世界，这是需要付出很大的代价的，但也由它去吧，毕竟遵从自己的内心才是最重要的事情。何况，笔者撰写的一本本书纵然还没有条件全部出版，但在想象中也可以测度到它们全部摞起来的高度。到现在，出版的和未出版的，也将近有十几本，总字数已经超过四百万字，而早有人称为“著作等身”了。其中付出了多少时间和精力，是不足为外人道的。这些大多是在纷纷扰扰的人世间，以不断牺牲自己身体健康和现实利益为代价，一点点争取来的。也因为这样的写作背景和环境，笔者这些书，除了《诗词曲学谈艺录》一书初稿写了三四年，然后又不断修订了十来年才出版，写作时间跨度较大以外，其他书往往是利用点滴的时间慢慢积累想法和资料（包括资料的处理），然后利用较短的时间撰写出来的。笔者从一开始就似乎是适合写书的，笔者非常喜欢从写一本书的角度去研究问题，而最终的结果也往往如笔者所愿。这样也使得笔者内心非常拒斥现代社会八股文式的论文写作，尤其是中文专业，绝大多数理论问题根本不是一篇不足万字的论文所能容纳和解决的。但现在的学术期刊很　难为长篇大论提供空间了，何况还有理论创新很难被学界接受等诸多复杂问题。[①]因为是抓紧空隙在很短时间之内写出来的，而且笔者的

① 学界对于理论创新、理论创造的基本态度，笔者在《论意境》一书中有过论述，本书不再赘论。

体质、精力也一直并不太好，因此就可以想见在撰写的时候是多么拼命。没有办法，笔者必须克服一切现实生活的苦难，找准时机，凝集所有现实因素的“最佳化”，然后进行集中性的写作。尤其是近年来，笔者常常将这种写作的方式称之为打大战役，打大战役固然痛快淋漓，但身心的劳累也是可想而知的。在写作的过程中想法又很多，只有解决了这些随时都可能冒出来的想法，才能休息一下。因此，近年来的写作常常因头晕脑眩、恶心难受而强迫自己休息，成为一种常态。笔者的写作虽然较快，但修订的时间却很长。因为大多数书涉及诸多学术问题，且笔者自己创构的理论体系具有不断生成性、延展性，故写出的东西一般先放下，然后找时间慢慢修改，慢慢磨，尽量将各方面都做到最好，突出自己的特色和价值，用心经营好每一本书。“神味”说理论的一大要义是“将有限（或局部）最佳化”这一根本思维方式，笔者也将其正式列入了笔者的《治学六法》。在实际的治学和著作撰写中，笔者也都是按照此根本思维方式来进行操作的，本书就是一个具体的例证。

撰写本书的念头在动笔前已经盘踞在我脑海里有一年多的时间了，原因很简单，就是希望为这首名诗撰写第一部学术研究专著。与同类著作相比，此书的特色体现在：它是用“神味”说这一力图突破、超越中国传统文艺旧审美理想“意境”理论的新审美理想理论体系，即用新的理论眼光来进行研究并评判其价值的著作；此书详细甄别已有研究成果，做出了若干判断和结论，即使在非常基础的诗歌内容解析部分，也有一些新见；此书涉及具体的诗词理论，因为我具有诗词创作的实践经验，因此对若干问题的阐释就比较独到而细致，这与单纯进行理论研究或赏析而没有实际的创作实践经验的人是不同的。写这类书，最关键的就是眼光独到，处理材料和得出创新性的观点，根本上都依靠此点。没有新观点，此书便没有必要撰写。当然，写此书一个最直接的原因是我对诗歌的热爱。作为拥有崇高地位的唐诗，为一些名气虽大但由于种种情况而并没有相关研究专著的诗人撰写第一部专著，是我最本初的想法和原动力。从这一点来说，这已经是我的第二本贯彻上述想法的著作了。第一本是 2014 年初撰写完成的《王之涣诗歌研究》一书。王之涣

作为唐代的大诗人，传世作品仅有短诗 6 首，除此以外，相关资料极少。而张若虚的《春江花月夜》因为篇幅稍长，因此从古到今的研究资料还是相对丰富，研究和撰写的难度相对于《王之涣诗歌研究》一书来说要稍微小一些，最后形成的篇幅规模也稍微大些。为了纪念《王之涣诗歌研究》一书的完成，笔者写了洋洋洒洒万余字的后记，来抒发笔者的一些感受、想法和经历。在很多时候，学术需要热情，需要生命根本层次的东西。在某种意义上，只有遇到了那个人、那样的人，才会出现相关的成果（著作）。在笔者的治学历程中，“神味”说新审美理想理论体系的提出、建构和阐释是如此，类似《论豪放》《王之涣诗歌研究》《张若虚〈春江花月夜〉研究》等著作都是如此。在学术日益功利化、纯粹为学术而学术的人越来越少的今天，依靠这些著作本身已然满足了生存的根本理由，在累并痛苦着的写作过程之中，其实笔者在根本上是非常快乐的，因为笔者深信自己所走的道路和所从事的学术研究的价值。痛苦只不过是文科学者所惯有的对于现实世界过分关注的一个必然结果，也是对日常的庸俗干扰的必然反映。这两本著作也可以很好地启示学界：在唐代文学研究已经非常充分的今天，只要有新的理论或视角，还是可以做出非常好的学术成果的。因此对于学者而言，尤其是对于文学的本体研究和相关评论而言，材料始终都只是最基础的，但却不是最重要的。最重要的显然是学者本身的思想、理论或某种特别的研究角度。

在此，笔者解释一下书中的引文问题，因为研究对象本身的有限性，笔者非常珍视能够搜集到的材料，并尽量尊重每一位观点有价值的论者。有时候这就显得本书的引文稍多。对此，笔者是这么理解的：因为不少文本鉴赏和阐释本身就具有丰富性和复杂性，在语言文字层次本身就具有审美的效果和意义。因此，相关论者的研究成果，其文本鉴赏和阐释本身就是一种“创新”，而远非笔者用几句话概括其论点就能实现的。若如此操作，则许多有价值的鉴赏和阐释就无形之中被打回了原形，而与其他论者的观点差别不大了。

故而，笔者对于相对精彩或独特的阐释，基本采用了较多原文引述的方式。这对这些成果的作者而言，也是一种负责的态度和做法。而这也是笔者著作一贯的处理方式。希望学界能够理解。此外，书中引用了拙著《“神味”说新审美理想理论体系要义萃论——中国当代“本土化”文论话语体系之建构》一书的相关内容，此书目前也正在齐鲁书社出版中，2018 年即可出版。此书乃是“神味”说理论体系的理论大纲，在《论“神味”》这一最终的理论体系建构与阐释专著出版之前，有兴趣的读者可以先参读此书。

本书初稿完成后，曾得到了国内一家知名出版社的编辑邹先生的青睐，数次为本书的免费出版倾力争取，但由于出版社最终要考量市场效益，而笔者又没有相关的科研项目资金或其他资金来源的支持，因此最终只能抱憾。幸运的是，2017 年 7 月，笔者以本书为基础申报课题，获立了宁夏高等学校科学技术研究项目中的优秀青年教师培育基金项目（项目编号：NGY2017176，资助标准 5 万元，研究期限 2017—2018 年），正好结题的形式之一就是正式出版一部专著。由于上述知名出版社的出版时间不能保障而可能拖延，出于按期结题的考虑，利用项目的资助资金，笔者最终联系了西南交通大学出版社，编辑陈斌先生给予了本书最大力度的支持和最真切的关注。在此，谨对宁夏高等学校科学技术研究项目、西南交通大学出版社及陈斌先生致以崇高的敬意和真诚的感谢！此外，还必须一提的是，作为架构一本书的有机部分，本书还收录了山东平度老家的书法家隋守训先生的草书长卷《春江花月夜》的相关图片，2015 年春，他应笔者之邀，愉快地接受了这个创作任务，出色地完成了任务，并在 2017 年冬本书出版之前进行了重写，其严谨和精益求精的态度令人感动。隋先生的书法作品也为《春江花月夜》增添了一种延伸的文化魅力。对于他的支持，在此笔者也谨表示真挚的感谢！

最后，知所从来，知所相携，知所承传，作为浮生一员的笔者在茫茫宇宙之中并不是孤独的一个个体，谨以此书献给笔者的父亲于新昌先生、母亲

王战英女士、太太陈超女士、女儿于如意，笔者的任何成就都离不开他们的支持和关切！

于成我

2014.12.19 初稿完成于固原之碧禅居

2015.8.16 修订于故乡山东平度之晚生王静安一百年斋

2016.11.28 再次修订于固原之我见青山多妩媚斋

2018.2.26 定稿于聊城大学寓所之我善养吾浩然之气斋

交大e出版
微信购书|数字资源

官方天猫店
上天猫 买正版

ISBN 978-7-5643-6140-2

9 787564 361402 >

定价: 78.00元