

从李清照词看宋代艺术审美之精致化

作者：武岩 南开大学哲学系 0411391 指导老师：薛富兴 教授

[摘要] 宋代是中国古代史上承上启下的时代，其文化在中国古典文化中有着举足轻重的作用。宋代艺术审美亦如之。它既有对唐代艺术审美成果的继承，又有独道之处。不同于唐代艺术审美的外向性特征，宋代艺术审美更加注重内心的审美体验，表现出鲜明的精致化特征。此乃中国古典艺术审美走向高峰之又一表现形态，因此宋代艺术审美是中国古典艺术审美之成熟化之最高峰。本文通过李清照词这一宋代文学艺术创造之独特个案展示宋代艺术审美精致化之具体情形。在具体分析李氏词这份精致的宋代艺术审美成果时，提供了以下三个独特角度：透视生活世界之细小视角、心灵之细腻敏感、遣词用句艺术手法之委婉精纯。这三个独特角度对于分析古典艺术精致化具有普遍的启示意义。

[关键词] 宋代艺术审美 精致化 词 李清照

引言 近十年大陆李清照研究状况

20世纪90年代以来，大陆李清照研究比较活跃。“全国性研究社团‘中国李清照辛弃疾协会’已于1992年被国家有关部门正式批准建立。据不完全统计，自1988年以来，出版李清照及其作品的评传、选著、鉴赏等专门性著作近十种。其中徐北文主编的《李清照全集评注》、陈祖美主编的《李清照作品赏析集》都是颇富功力、颇见水平的新著。若干种新编文学史、诗学、词学、诗词鉴赏集等论著，亦多为李清照设立专门章节或在择取其作品时增加比重。见诸于各类报刊的研究论文也大约在九十篇左右。”^①

研究内容已从文学领域，扩展到历史、美学、文化等多个领域，并逐渐上升到一个新的理论高度。大致归类为：李清照诗词文研究、李清照生平事迹考察、李清照女性主体意识研究、李清照文化研究等。其中女性主体意识的研究成了热门话题。研究文章有乔以纲的《李清照文学创作中的自我倾向和中国古代妇女的自我意识》、徐甸的《李清照此的女性特征——兼比较李清照与其他词人作品的差异》、党玉明的《自是花中第一流——浅论李清照的女性意识》等。另外一些文化方面的研究也日趋活跃，如：分析李清照的文化性格、对李清照的分析来探讨传统文化和现代文化等。^②

^① 崔海正：《大陆近年李清照研究述略》中国韵文学刊 1994年第2期

^② 参见崔海正：《大陆近年李清照研究述略》中国韵文学刊1994年第2期

研究方法呈现“多元结合”^①的趋势，如：传统与现代结合、多个学术领域结合、宏观把握和微观阐释结合等。“新方法注重创新与思辨，传统方法注重严谨与求实。这两种方法的融合也体现在某些研究者那里…这种多维立体的思维方式与摄取多角度、选择多侧面、从各个层次对研究对象加以审视、关照的研究方法必然会推动研究工作者不断向纵深发展。”^②总之，新研究方法的不断出现，推动着李清照研究走向一个更新的阶段。

在此背景下，本文选择了“从李清照词看宋代艺术审美之精致化”这一题目，从宋代艺术审美精致化特征、成就这一总体观念文化背景重新审视、阐释李氏词之特征及其成就，自觉地将中国美学史研究、美学基础理论研究的视角引入中国古代文化个案研究，将二者结合起来，以深化既有的对李氏词之认识。精致化理论^③是深入分析宋代古典艺术成就较好的理论模式，并对评判整个古典艺术发展情形具普遍性应用价值。本文选取了李清照词作为切入点，从透视生活世界之细小视角、心灵之细腻敏感、遣词用句艺术手法之委婉精纯三个角度具体阐述此理论，旨在判断出宋代是中国古代艺术审美之成熟化之最高峰时期。

本文独特之处在于：多数文章在阐述理论时，多从理论资源入手进行阐释评析。而本文力图从占有大量的感性材料——李清照词出发，自觉地越出纯理论性文本，从艺术审美感性文本中获得具有理论价值的时代审美信息，拓展中国美学史研究之思考、视野，使文学与哲学在感性和理性层面上力求达到很好的结合。

审美起点是审美感知。先要接触客观存在的审美客体获得感性的认识，才能对其进行审美体验获得理性的认识。只有从感性材料这一审美客体着手，才能做到对理论分析之扎实细致深入。

当然这不说明此研究只停留在感性层面，本文以在对感性材料的分析中提升理论高度为宗，为分析李氏词精致化艺术成就提供了三个独特的阐释角度。

^① 崔海正：《大陆近年李清照研究述略》中国韵文学刊 1994 年第 2 期

^② 参见崔海正：《大陆近年李清照研究述略》中国韵文学刊 1994 年第 2 期

^③ 我汲取了薛富兴在《唐宋美学概观》（载《中国美学研究》第一辑 朱志荣 苏州大学美学研究所编 上海三联书店出版 2006 年 5 月）第 139 页中“宋代审美之盛既表现为对唐代审美成果之全面继承，更表现为古典艺术审美形式、趣味、手法之精致化。”的观点。我认为此说法准确的把握了宋代艺术审美的主要特征，在此基础上，本文从李清照词出发，从透视生活世界之细小视角、心灵之细腻敏感、遣词用句艺术手法之委婉精纯三个角度具体阐述此理论。

自觉地以精致化理论之核心理念提升李氏词艺术成就之普遍性审美意义。具体体现在对李清照词精致化特色三个角度的文本阐释后的理论提炼中。在审美活动的三个环节——审美感知、审美体验和艺术传达中以精致化理论产生原因、同时代艺术家如何体现这一理论，以及对艺术欣赏者的影响三条主线，进行理论化的梳理。

就目前李清照研究而言，本文把李清照研究放在美学视野中求得理论的提升，使形而下向形而上层面飞跃。就目前的美学研究而言，本文从感性材料——李氏词出发阐释精致化理论，试图使文学和美学领域相融合，旨在用文学材料为阐释美学理论服务，

对李氏词作认真的实证性材料分析工作，在实在的具体感性材料分析基础上提升有普遍意义的理论观点。本文以《李清照全集评注》（徐北文主编 济南出版社 1990年12月第1版）作为文本分析材料。该文本记录了李清照词共计六十三首，其中存疑词十三首，佚失词两首。确证为她所作五十首，佚失词两首，残缺一首。诗十八首，其中断句七则。文章八篇，存疑两篇。

词是宋代审美精致化的典型代表，本文从确证所作并完整的词中选取了十六首，它们都是在阐释精致化理论角度中表现力度最强的作品。力求以朴实的文风，扎实的理论立足点，深入的理论分析，以致精致化理论阐释的细致。这一思路也正是精致化在理论思维上的客观呈现。

宋代文化成就

史学大师陈寅恪先生说过，“华夏民族之文化，历数千载之演进，造极于赵宋之世。”^①宋代之“造极”指中国传统文化在宋代达到登峰造极的地步，取得了巨大成就。

有些学者将唐宋看作中国文化的高峰。台湾学者傅乐成在《唐型文化和宋型文化》一文中提到：“大体说来，唐代文化以接受外来文化为主，其文化精神及动态是复杂而进取的”，“到宋，各派思想主流如佛、道、儒诸家，已趋

^① 见邓广铭《宋史职官志考证·陈寅恪序》载《金明馆丛稿二编》上海古籍出版社 1980 年版 第 245 页

融合，渐成一统之局，遂有民族本位文化的理学的产生，其文化精神及动态亦转趋单纯与收敛。南宋时，道统的思想既立，民族本位文化益形强固，其排拒外来文化的成见，也日益加深”。^①唐三教合流，广泛的吸收外来文化，规模之大、之盛是宋所不能企及的。但“唐代缺少一个上升到一定理论高度和深度的精神内核，缺少理论和理性的自觉”^②，体现为虽全面繁荣、广博，却不如宋代融会贯通、精纯。相比之下，宋代更注重理性的研究探索。宋明理学就是明显的例子。

儒家思想在唐代的社会伦理和内在精神的价值系统中失去了主导地位。宋代儒者们“自觉地以儒家传统道德伦理学说和价值原则为主干…批判的吸收了佛、道两家的思想资料 and 理论成果…传统儒学在经历了自我改造和重建之后，哲学本体论和心性论空前充实与挺立起来，理论思辩的严密性及其所达到的高度，也远远超过了汉唐儒学。由此儒学发展进入了一个新阶段，形成一个新形态，这就是宋明理学。”^③宋明理学家特别重视心性的涵养，更加追求内圣，因此又称为“内圣之学”。宋明理学在宋代形成了严密的理论体系和缜密的思维系统，是中国哲学向精致化的思辨哲学发展的标志，是时代精神的精华。

宋代艺术审美的精致化

在宋代文化背景下，宋代艺术审美取得的成就典型地体现了宋代古典文化创造之内敛、精致的总体特征。

纵观之，中国美学的发展进程大致分为：先秦是中国古典美学的开端，出现了最初的美学概念；汉魏南北朝是其进一步发展时期，在先秦美学概念基础上进一步丰富和深化；唐宋是中国古典审美之高峰时期，“所谓高峰，意谓唐宋在中华审美意识发展史上正式处于审美抛物线之顶端，最为璀璨夺目，中华古典艺术审美成就以此时为最，精品、大家多聚汇于此”；^④元明清则是其转折和

^① 见《国立编译馆馆刊》第1卷第4期；又收入其《汉唐史论集》台湾联经出版事业公司1977年版 载刘方：《宋型文化与宋代美学精神》成都巴蜀书社2004第18页

^② 刘方：《宋型文化与宋代美学精神》成都巴蜀书社2004第38页

^③ 刘文英：《中国哲学史》下卷 南开大学出版社 第513页

^④ 薛富兴：《唐宋美学概观》载《中国美学研究》第一辑 朱志荣 苏州大学美学研究所编 上海三联书店出版 2006年5月第139页

总结阶段，以后开始走下坡路。^①细分之，宋代审美成就更显精致和宏大，才真正堪称中国古典审美高峰的高峰。

宋明理学的兴盛，使时代精神在整体上向内转型，这深深影响了宋代审美的特征。宋代审美不再像唐代那样将审美眼光大量向外投射，是一种“外向型”^②审美，而是把审美眼光在内部定位，是一种“内倾型”^③审美。这是审美精致化的内在根源。注重内心的审美体验，追求内心世界的自我完善，古典韵味比唐代更加典型深厚，美学成果更显精致老道。

这种内敛性特征的表现形态就是精致化，体现在宋代艺术审美的各个方面。

书法中，“‘书初无意于佳乃佳’，‘点画信手烦推求’等是宋人之通脱处。宋人书法之尚意实是对唐人书法的推进与解放，更利于书家个人精神气质与思想情感的表达，是由必然之境向自由之境的发展，是由外在规范之确立到内在精神之发扬的阶段。”^④

绘画中，宋代的黄修复把画分“逸”、“神”、“妙”、“能”四格，并把“逸格”列为最上。是对唐代张彦远的自然、神、妙、精、谨细的发展。与之不同的是“逸格”所蕴含的是画家的精神世界的超脱。^⑤这样画家从描摹自然转向表现主观的精神态度，反映了宋人审美需求的精致和精神世界的高雅。

工艺美术中，精致化表现为造型的小巧玲珑，做工的精巧细致。尤其是“宋瓷”。它以玲珑纤巧、精工巧丽取代了隋唐时代宏大壮观的风格。“南北朝以来，一直到唐代都盛极一时的雕塑艺术，则日趋衰落。不再追求造型的硕大，数量也日益减少，在美学风格上，也和宋代工艺美术品一样，日趋小巧玲珑，

^① 参见叶朗：《中国美学史大纲》绪论“中国美学史的分期”第三节第7—9页相关论述 上海人民出版社 1985年11月第1版

^② 参见《宋型文化与宋代美学精神》第21页中“‘安史之乱’作为唐型文化与宋型文化的分界点，因此开始了由外向内的变化的文化过渡…两者同样是重在内心而非外在，都表现出‘进取’而‘收敛’，从外向到内倾的变化。”成都巴蜀书社 2004 第21页

^③ 同上

^④ 薛富兴：《唐宋美学概观》载《中国美学研究》第一辑 朱志荣 苏州大学美学研究所编 上海三联书店出版 2006年5月第145页

^⑤ 参见叶朗：《中国美学史大纲》第290—293页相关论述 上海人民出版社 1985年11月第1版

逐渐沦为生活中的摆设。宋以后尤其是如此。”^①

李泽厚介绍这个时代的文化特征时说：“时代精神已不在马上，而在闺房；不在世间，而在心境。”^②诗的主体倾向是对外部世界的拷问，而词的主体倾向是对内心世界的关照。词是一种更精致化的艺术形式。它本是民间小曲，后发展成文学，在宋代兴盛起来，是宋代艺术审美之典型代表，是宋代文人的精神寄托，蕴含着他们的主观情绪和感受，并且形成了一种特定的审美观念，由粗至精而发展。

总之，宋代艺术审美是唐代艺术审美的进一步发展，但二者却有不同。以盛唐文化为代表的唐代艺术审美体现了蓬勃昂扬的时代精神，其特征是外倾开放的。宋代艺术审美则体现为内敛秀丽，相比大唐盛世，更显古典。唐之高峰主要体现在艺术审美成果的量之多，规模之大；宋之高峰则主要体现在艺术审美成果的质之精致，古典韵味之最。由唐至宋的艺术审美一现代，一古典；一扩展，一深化；一壮美，一优美；一量大，一质精。人类审美正是遵循由粗到精的规律而发展的。

李清照词的精致化

丰富细腻的情感，精致高超的艺术手法等因素使李清照在词坛上享有不朽地位。她在《词论》中大胆的提出“词别是一家”，严格的规范了词的形式和内容。解读李清照不应只把她定位在女性文化角度。她也是宋代艺术审美的重要代表。宋词大体有两种风格。一种是以李清照为代表的婉约派；一种是以苏轼为代表的豪放派^③。二者风格之异为“明代徐师曾《文体明辨序说·诗余》中的一段话可作为其注脚：‘至论其词，则有婉约者，有豪放者。婉约者欲其辞情蕴籍，豪放者欲其气象恢宏。盖各因其质，而词贵感人，非有识之所取也’。”^④词以婉约为重，发展到李清照，已臻成熟。她的“婉约”风格不完全是女性视角所致，而是整个时代艺术风格所致。

^① 敏泽：《中国美学思想史》第二卷 齐鲁书社 1998 第 284 页

^② 李泽厚：《美学三书》之《美的历程》天津社会科学出版社 2003 年 10 月第 1 版 第 141 页

^③ 本文重在阐释宋代艺术审美精致化。婉约派言情细腻，恰好典型；豪放派气象恢宏，与之不符。所以没有选取。

^④ 陈学广：《词学散步》黄山书社 2004 年 10 月第 1 版 第 61 页

李氏词从透视生活世界视角之细小视角、心灵之细腻敏感、遣词用句艺术手法之委婉精纯三个角度阐释精致化理论。

透视生活世界之细小视角：

诗词创作离不开审美意象之营构。意象即意念之象，是经分析、综合和联想想象等审美心理作用的感性形象。“审美意象，乃是包含着审美认识和审美感情的心理复合体……车尔尼雪夫斯基说：‘一个物象显示出或者使我们忆起生活，一如我们所了解于生活的那样，我们觉得它美；因此，要觉得物象是美的，我们就必须把它同我们对生活的了解对照起来’^①。”^②因为李清照对生活了解之透彻，感悟之深刻，所以才能创造出许多杰出感人的作品。

至于如何选取意象，使之与情结合达到审美作用，这一点在李氏词中有明显体现。艺术审美内敛性决定对内心世界的拷问需选取细小意象。

透视生活世界视角和选取意象之细小，正好能够反映出词人审美趣味：追求精致。这正是宋代艺术审美的重要特色——精致化。李清照从细处着笔，选取细小意象，使整首词尽显古典韵味。请看：

红藕香残玉簟秋。轻解罗裳，独上兰舟。云中谁寄锦书来？雁字回时，月满西楼。花自飘零水自流，一种相思，两处闲愁。此情无计可消除，才下眉头，却上心头。（《一剪梅·红藕香残玉簟秋》）

此词从细小处着笔选取了红藕、玉簟、兰舟、锦书、西楼、大雁、月等景物，细致的描述了思念之情。红藕的色彩，玉簟的凉都有特殊的美感。“红藕香残玉簟秋”描写了红荷花凋谢了，惟有余香。“玉簟秋”点明了时节是秋天。兰舟、锦书、西楼、月等都是与离别相关的景物，自然会引李清照的离情别绪。这些景物的选取都很典型有艺术美。全词以细腻的笔致，匀净的调色，由物传情，溶情于自然，天人合一。这便是古典艺术审美的至高境界。

雁，自古就含离别相思之意。清照很喜欢选取此意象。

寻寻觅觅，冷冷清清，凄凄惨惨戚戚。乍暖还寒时候，最难将息。三杯两盏淡酒，怎敌他、晚来风急？雁过也，正伤心，却是旧时相识。满地黄花堆

^① 《当代美学概念批判》载《美学论文选》 又载胡经之：《文艺美学》北京大学出版社 1999 第 217 页

^② 胡经之：《文艺美学》北京大学出版社 1999 第 216、217 页

积。憔悴损，如今有谁堪摘？守著窗儿，独自怎生得黑？梧桐更兼细雨，到黄昏、点点滴滴。这次第，怎一个、愁字了得！（《声声慢·寻寻觅觅》）

从生活中最常见的情景入手：在“乍暖还寒时候”，无法歇息，想借酒消愁，不料愁更愁。由此引发一系列的悲凉。这样容易引发读者的共鸣，使悲伤之情更入人心。

“雁过也，正伤心，却是旧时相识。”此雁有北雁南飞之意。清照想到了自己的境遇——经历南渡的颠沛流离、家破人亡，因此倍有感触，自然会产生故人情怀。这就是情景交融、情随景迁。

淡酒、风急、黄花、梧桐、细雨等意象的选取也非常典型：组成了一幅晚景悲凉的图画。悲景使人产生悲情。她从大雁、黄花、梧桐、细雨中品味出了深深的悲哀。酒：自古就和愁分不开。“何以解忧，惟有杜康。”淡酒中自然会有淡淡的伤感。黄花：指菊花，含悲凉之意。李清照爱选用此意象。《醉花阴·薄雾浓云愁永昼》中“人比黄花瘦”。梧桐：也含悲伤之意。《忆秦娥·临高阁》中也选用此意象。“梧桐落，又还秋色，又还寂寞。”

清照信手拈来不同意象来表达淡淡的哀愁。又如：

髻子伤春慵更梳，晚风庭院落梅初，淡云来往月疏疏。玉鸭薰炉闲瑞脑，朱樱斗帐掩流苏，通犀还解辟寒无。（《浣溪沙·髻子伤春慵更梳》）

斗帐、髻子、庭院、落梅等典型意象暗示出清照伤春的情怀。

“玉鸭熏炉”指的是：“玉制（或白瓷制）的点燃熏香的鸭型香炉。熏炉形状各式各样，有麒麟形、狮子形、鸭子形等；质料也有金、黄铜、铁、玉、瓷等不同。易安《凤凰台上忆吹箫·香冷金猊》的‘金猊’，即为黄铜制的狮形熏炉。”^①在《醉花阴·薄雾浓云愁永昼》“瑞脑销金兽”金兽：铜铸的兽形香炉。

清照极爱选取香炉和与之有关的事物，旨在渲染或是精致高雅，或是舒适慵懒，或是淡淡哀愁的气氛，显示了其艺术品位和时代审美风尚——追求精致高雅艺术化的生活。这是宋代艺术审美精致化的趋向。

淡荡春光寒食天，玉炉沉水袅残烟，梦回山枕隐花钿。海燕未来人斗草，

^① 徐北文：《李清照全集评注》济南出版社1990年12月第1版第95页

江梅已过柳生绵，黄昏疏雨湿秋千。（《浣溪沙·淡荡春光寒食天》）

“淡荡春光寒食天”清明前，都是暖融融的春色。“玉炉沉水袅残烟”描写范围缩小，视角转入词人的闺房。“玉炉：玉制的香炉。或白瓷制成，洁白如玉，亦可称‘玉炉’”“沉水：也叫沉香，香料名。”^①词人用高度凝练的词句描写闺房，旨在渲染一种舒适、慵懒的氛围。选取了玉炉、沉水、烟加以描绘。烟是玉炉缭绕出的一缕“残烟”，可见香烧了一多半了，想必房中是氤氲弥漫。这些意象的选取，渲染了一种淡淡的惜春之哀。在《菩萨蛮·风柔日薄春犹早》中也用到了“沉水”。“沉水卧时烧，香消酒未消。”渲染的也是一种淡淡的乡愁。

透视生活世界之细小视角是“象”向“意境”、外境向内境、阔境向微境转化理论的表现形式之一。

在中国美学理论中，“象”这个范畴早在先秦时就出现了，在魏晋南北朝时，转化成了“意象”——形象和情感的契合。“境”最先出现在唐代王昌龄的《诗格》中，这里把“境”分为：“物境”，“情境”，“意境”。刘禹锡为“境”下了一个定义“境生于象外”。（《董氏武陵集记》）司空图的《二十四诗品》，表明了“意境”与老子美学的联系。^②宋代艺术家更加重视“意境”的创造，并把它作为欣赏艺术的审美评判。这时意境已经由外境向内境、阔境向微境发生了转变。这也是中国古典艺术审美由粗到精发展的明证。

为何透视生活世界需要选取细小视角？因为审美活动是一个过程，包含审美主客体两个必要因素，经历由审美感知到审美体验再到艺术传达三阶段。透视生活之细小视角属于审美感知环节，是审美活动的起点。起点是宏观的视角，所捕捉的审美意象必定是粗犷而不全面的。视野是有限的，只有将目光集中在细小之处，方能观察的细致而全面。审美主客体是统一的。审美客体对审美主体所产生的审美体验只有通过审美主体对审美客体的感知才能得到。审美客体是细小的，对它的感知才能细致而准确。对于大海，不能细致的描摹出每朵浪花的形态；对于水滴，却能比较细致地刻画它的形态。宋代审美趣味已不再注

^① 徐北文：《李清照全集评注》济南出版社 1990年12月第1版 第92页

^② 参见叶朗：《中国美学史大纲》第265-274页相关论述 上海人民出版社 1985年11月第1版

重宏大景象的气势恢宏化，反而追求细小事物的细节精细化。

任何一个追求精致化的艺术家必然如此。

“词是宋代文人富足物质生活后的精致休闲文化，更像一个展现私人性、世俗性的精神空间…凡俗、琐碎的日常生活经验进入艺术领域，形成别一番景致，这是审美趣味的重大转变，是古典审美意识精致化的重要表现形式。”^①

唐诗却讲究从大处着笔，呈现一种大气象。如：

“风急天高猿啸哀，渚清沙白鸟飞还。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》杜甫）

显然视角的宏大所表达出的是一种粗犷悲壮的情怀。这与精致化理论的要求是截然相反的。看来透视生活世界之细小视角是阐释精致化理论的绝好角度。

透视生活世界之细小视角在绘画领域表现为宋代画坛注重对细节的忠实。这与占画坛统治地位的院体画派作风有关系。皇帝参与到了创作中，为了取悦帝王，在生活闲适条件下，北宋的宫廷画院将追求细节的逼真写实发展到了极致。柔细纤纤的工笔花鸟便成了这一标准的体现。统治阶级的意志左右着社会各阶层的意志，从院内到院外，细节的忠实成了画坛的重要趋向和审美趣味。^②

从艺术文化高度看，创作者与欣赏者在主体性上有内在一致性。艺术价值的实现要通过欣赏者的承认。创作者应意识到欣赏者的存在。视角是否选取的细小，会影响到欣赏者能否领略到精致化这一特色。

对欣赏者来说，透视生活世界之细小视角是鉴赏活动的终点。刘勰说：“夫缀文者情动而辞发，观文者披文以入情。”^③这里蕴含着一条美学原理——艺术欣赏与艺术创作的过程是互逆的。对创作者而言，起点——审美感知阶段：选取视角，捕捉审美意象。终点——艺术传达：以感性的方式把艺术理念传达出来。对欣赏者来说，起点——艺术传达：感知感性的艺术形式。终点——审

^① 薛富兴：《唐宋美学概观》载《中国美学研究》第一辑 朱志荣 苏州大学美学研究所编 上海三联书店出版 2006年5月第146页

^② 参见李泽厚《美学三书》之《美的历程》第158-159页相关论述 天津社会科学院出版社 2003年10月第1版

^③ 刘勰：《文心雕龙·知音》自周振甫《文心雕龙今译》中华书局1986年版第432页

美感知：对所选取的意象作进一步想象，在头脑中呈现画面，获得深度审美体验。

对创作者来说，选取的视角细小，才会沿着这样一条细缝不断的深入，视野小而细，获得的审美体验深而精；对欣赏者来说，原路返回，才会得到对精致化特色的领悟。

以上分别从上线-透视生活世界之细小视角的原因、横线-同时代的艺术家如何体现这一细小视角、下线—对欣赏者来说这一细小视角产生何种影响三个方向阐释了透视生活世界的细小视角是精致化理论角度之一的理论依据。

心灵之细腻敏感：

心细才能领略细微之处的精致，敏感才能勾起景致之外的情愫。这里审美移情起了重要作用。

通俗地讲，移情就是在审美活动中，把主体的情感意志等因素移植到审美意象中，使之也渲染上主观感情色彩。西方“移情说”代表——立普斯从三个方面界定审美移情的特征：“一是审美必须有对象，这对象不是与主体事物相对立，而是一种体现，受主体灌注生命的、活动而有力的、自我对象化了的形象；二是审美必须有主体，但绝不是与对象对立的，使用的自我，而是在对象里生活着的、观照的自我；三是主体与对象要有所关系，有着主体生活在对象里，对象从主体受‘生命灌注’从而表现了人的生命思想的统一关系。总述三点，事实上移情作用就是主客体两个相关联的方面一次达成的特殊效果。”^①

中国古典美学中也有类似于西方的“移情说”，即“赋、比、兴”美学原则的“兴”。两者在审美主客体之间情感的交流和主客体需要产生一定的关系上是相通。如果把中国的“兴”看成西方的“移情说”，就有失偏颇。

“兴”在中国的含义多而复杂。本文赞同叶嘉莹先生的解释：她认为“兴”有感发兴起之意，是因某一事物之触发而引起所要叙写之事物的一种表达方法。^②“兴”是感物兴情，由景到情之意。“兴”与西方“移情说”有细微差别。中国审美在心物关系上强调“物我相融”、“物我两忘”。这与中国哲学中所倡导的“天人合

^① 胡经之：《文艺美学》 北京大学出版社 1999 第 85 页

^② 参见叶嘉莹：《中国古典诗歌中形象与情意之关系说》相关论述载《古代文学理论研究》丛刊第六辑 上海古籍出版社 1982 年版

一”是相通的。“中国古代诗人之所以重‘兴’，就在于‘兴’的应用表现了中国古代诗人基本的哲学观念，表现了他们那种人与自然、心与物相互感受、相互亲和的人生意识和态度。徐复观先生说，中国文化‘走的是人与自然过分的亲和的倾向’。”^①“中国以中和为本，在审美体验‘心物’两极之间获得辩证统一，这是一种‘镜’（再现）与‘灯’（表现）的统一。”^②“兴”强调体验、兴发、感悟。重点在于“起兴”，心物相容，才能超越了主客体的存在，最后达到“物我两忘”的境界。

我国古代诗词在很大程度上，都可以作为“兴”的佐证资料。李氏词特点之一就是善于言细腻动人之情。很多词都是因景生情，将情与景天衣无缝的结合起来。清照在捕捉精细的审美意象时，能充分的调动起自身的丰富情感，精当的描摹心灵的起伏波动，产生物我相忘的效果。心灵的细腻也反映在选取意象的细小典型和自身的情感波动相融合中，于细微处尽显精细与风致。

心灵之细腻敏感体现在审美眼光的精细和捕捉审美意象的敏感上。

湖上风来波浩渺，秋已暮、红稀香少。水光山色与人亲，说不尽、无穷好。莲子已成荷叶老，青露洗、苹花汀草。眠沙鸥鹭不回头，似也恨、人归早。（《怨王孙·湖上风来波浩渺》）

此词选取的都是极平常的景物，清照却能充分调动丰富的情感，写出了美感。“湖上风来波浩渺，秋已暮，红稀香少。”“莲子已成荷叶老”一般人很难有如此仔细的观察力。这就体现了审美眼光的精细和捕捉审美意象的敏感。古人写秋多为表现伤感，而她在秋悲中洞察到了秋的清新秀美。心灵的细腻恰好反映在了对秋的不同理解上，这种感觉是自身的深刻体会，而不是人云亦云的同感。又如：

昨夜雨疏风骤，浓睡不消残酒。试问卷帘人，却道海棠依旧。知否？知否？应是绿肥红瘦。（《如梦令·昨夜雨疏风骤》）

细腻敏感的心灵往往能使审美者获得超越日常经验的审美体验。暴风骤雨后，清照问海棠花怎样了，仆人答“海棠依旧”。但她没有观察却能获得深度的审美体验：“绿肥红瘦”。仆人应付她，说没有变化。她却以内在的审美眼睛从

^① 毛宣国：《中国美学诗学研究》湖南师范出版社 2003 年 7 月第 1 版 第 229、230 页

^② 胡经之：《文艺美学》北京大学出版社 1999 第 81 页

“绿肥红瘦”上体验到了人生易逝的哲理，获得了深度审美体验，完成了由感性至理性的飞跃。

进一步体现在审美主客体相互交融，以至物我两忘。这是心灵之细腻敏感的最高境界。

窗前谁种芭蕉树？阴满中庭；阴满中庭，叶叶心心、舒卷有余情。伤心枕上三更雨，点滴霖霖；点滴霖霖，愁损北人、不惯起来听！（《添字采桑子·窗前谁种芭蕉树》）

此词是咏芭蕉的。庭院中的芭蕉叶舒舒卷卷，心灵细腻的清照从中读出了“情”。三更听雨打芭蕉的凄厉声，从霖霖的雨中品出“伤心”。没有敏感的捕捉力，很难从“舒卷”、“点滴淋漓”一瞬间准确把握审美意象的内涵，更难将其与自身情感结合起来。

此词的绝妙之处在于把芭蕉与自己的命运结合。芭蕉生南国，而她的家乡是北国，强烈的思乡之情让她产生了与芭蕉物我两忘的意境。芭蕉就是她的化身。“舒卷”的“余情”就是她浓烈的思乡之情。“点滴”的“三更雨”就是她强烈的思乡之愁。“愁损北人、不惯起来听！”只有心灵细腻敏感的人才会触景伤情，和景物融为一体。清照往往善于把抽象的情感具象化，采用的是以虚化实的抒情手法。这也是心灵之细腻敏感的写照。比如：对“愁”的描写^①：

“此情无计可消除，才下眉头，却上心头。”（《一剪梅 红藕香残玉簟秋》）

“愁”有了动态

“寂寞深闺，柔肠一寸愁千缕”（《点绛唇·寂寞深闺》）

“愁”有了数量。

“从今又添一段新愁”（《凤凰台上忆吹箫·香冷金猊》）

“愁”有了长度。

“只恐双溪舴艋舟，载不动、许多愁”（《武陵春·风住沉香花已尽》）

“愁”有了重量。

“独抱浓愁无好梦”（《蝶恋花·暖雨晴风初冻破》）

“愁”有了形体。

^① 参见陈学广：《词学散步》第152页相关论述 黄山书社2004年10月第1版

“更谁家横笛吹动浓愁”（《满庭芳·小阁藏春》）

“愁”有了浓度。

为何心灵之细腻敏感是阐释精致化理论的又一角度？心灵之细腻敏感是审美体验环节，是审美活动的中间环节。“审美活动是一个过程。在这过程中，主体对客体的反映是通过客体对主体的作用进行的。客体对象通过主体的内部状态而折射，在脑海中形成主观映像。主体是一个有着‘内心世界’的个性，在脑海里储存着过去的审美经验，并且在丰富的审美经验基础上，形成自己的审美趣味，以至更具概括性的审美理想。”^①艺术审美活动基本条件是主客体相互作用而产生的一种对象化关系——审美关系。审美体验是在审美主体中产生的一种精神感受。黑格尔说“在艺术里，感性的东西是经过心灵化了，而心灵的东西也借感性化而显现了。”^②“美学接受基础的‘共通感’主要是感情的相通，从而引起共鸣。”^③这是“兴”的作用。“一切艺术都是抒情的，都必表现一种心灵上的感触…文学当作艺术看，也是如此。不表现任何情致的文字就不算是文学作品”^④文学作品传达的是情感，也就决定了审美主体——心灵必须细腻敏感，审美意象和心灵都必须遵循着细小细腻的原则，才有可能产生精致化的审美趣味、审美理想。“审美体验就是主体精神世界与客观世界的一个支点，借助这一支点，小宇宙推动了大宇宙，实现了天人合一。”^⑤一般说来，审美客体是较分散粗糙的，所以需要一双“发现美的眼睛”从细小视角观察，一个感受美的心灵在主客体作用中获得深度审美体验。

心灵之细腻敏感是审美活动的核心，是宋代艺术审美精致化的普遍模式。即使豪放派的代表人——苏轼所创造的词在心灵细腻敏感上也有明显表现。

十年生死两茫茫，不思量，自难忘。千里孤坟，无处话凄凉。纵使相逢应不识，尘满面，鬓如霜。夜来幽梦忽还乡。小轩窗，正梳妆。相对无言，惟有泪千行。料得年年肠断处，明月夜，短松冈。（《江城子·十年生死两茫茫》）

这首词吐露的全是真情。苏轼对亡妻的深切怀念的真情是此词的灵魂。夫妻

^① 胡经之：《文艺美学》北京大学出版社 1999 第 23 页

^② 黑格尔：《美学》商务印书馆 1979 年版 第一卷 第 49 页

^③ 邓乔彬：《唐宋词美学》齐鲁书社 2004 第 221 页

^④ 朱光潜：《无言之美》北京大学出版社 2005 第 109 页

^⑤ 胡经之：《文艺美学》北京大学出版社 1999 第 78 页

之情可谓人生的至性至情，丧妻之痛可谓噬心镂骨之痛。细腻敏感的心灵才能产生丰富的情感。心似磐石的人即使文采纵横也难以创造出打动人心的词作。

心灵之细腻敏感也体现在其他领域中，如：

宋代绘画美学：在重视细节基础上，极力推崇诗意这一审美趣味，在南宋院体中发展成极致。细节的忠实需要一双观察力强的眼睛，而诗意的追求则需要一个细腻敏感的心灵。因为画家须有取舍的选取某个视角，精心安排，在尽力忠于细节同时，须悉心体会才能精到地创造出那种可意会不可言表的诗意。

在审美活动中，心灵之细腻敏感是审美感知和艺术传达的支点，也是沟通艺术创造者和欣赏者的桥梁。审美体验属于艺术创造和艺术欣赏的核心环节，是艺术旨为艺术的根源所在，贯穿于人类审美活动始终。对艺术欣赏者而言，要想获得精致深刻的审美体验，必须有一个细腻敏感的心灵。审美活动是人精神世界的外化。作为内化的精神世界是细腻的，其外化才有可能成为精细的。如：《江城子·十年生死两茫茫》中，苏轼心灵的细腻敏感使抒发的情感也感人至深，引起了读者的共鸣。情感淡漠的人，很难体会到其中刻骨铭心的痛。这就是心灵的细腻敏感在艺术创造者和欣赏者中建立的沟通。

艺术手法之委婉、遣词用句之精纯

先看前者：

古语道：“酒香不怕巷子深”。巷子愈深愈千折百转，香味愈醇愈使人流连忘返。文学亦如此。宋代王灼说：“易安居士作长短句，能曲折尽人意，轻巧尖新，姿态百出。”（《碧鸡漫志》）^①

委婉曲折是含蓄美，是韵味美。

含蓄是中国古典美学的精髓，也是中国古典文化的特质。“自从唐代司空图二十四诗品标举‘含蓄’一品以来，到宋代欧阳修、苏轼、张表臣、周紫芝、张戒、姜夔等人，都在文论诗话中大讲‘含蓄天成’之理。细细品味一下含蓄的韵致，这是一种包孕深潜、蕴藉怀藏之美。…含蓄者，言不尽之意。”^②“梁·刘勰《文心雕龙·隐秀》云：‘隐也者，文外之重旨也。’意思是说，所谓含蓄，就是在文章

^① 徐北文：《李清照全集评注》济南出版社 1990 年 12 月第 1 版 第 351 页

^② 邓牛顿：《中华美学感悟录》北京 社会科学文献出版社 1996 第 74 页

之外含有深意。又云：‘隐以复意为工’，意指言外别有一番意义为最精妙。…宋·梅圣俞云：‘状难写之景，如在目前，含不尽之意，见于言外。（宋·欧阳修《六一诗话》）’^①

“韵”这个范畴在宋代美学中占有突出地位。黄庭坚把“韵”作为对艺术作品的最高要求。“韵”不是宋代才出现的，早在魏晋南北朝时就讲。“唐代司空图在《诗品》中描绘的‘不着一字，尽得风流’。”^②但是“韵”在宋代才定型成熟，发展到极致。“与‘神’相比，是更精细更深层次的概念范畴”^③

北宋范温在《潜溪诗眼》中把“韵”的运用推广到一切艺术领域，作为艺术成就的最高审美标准。他提出“有余意谓之韵”、“行于简易闲澹之中，而有深远无穷之味”。这一点上含蓄可称之为“韵”。^④含蓄成了艺术成就的最高审美标准。

“言不尽意”，但是“诗有内外意，内意欲尽其理，外意欲尽其象，内外意含蓄，方入诗格。”（《金针诗格》）^⑤如何用有限具象的文字展现出无限抽象的境界呢？惟有含蓄能做到。含蓄的推崇也表现在艺术作品所创造的意境狭长深幽，颇具“曲径通幽处”之韵味。意境往往是与情感结合而产生物我相忘的境界。

含蓄体现在李氏词中艺术手法的委婉。她运用这一艺术手法创造了许多含而不晦，意境优美耐人寻味的词作。

微寒应候，望日边六叶阶冥初秀。爱景欲挂扶桑，漏残银箭。杓回摇斗。庆高閤此际，掌上一颗明珠剖。有令容淑质，归逢佳偶。到如今，昼锦满堂胄。荣耀，文步紫禁，一一金章绿绶。更值棠棣连阴，虎符熊轼，夹河分守。况青云咫尺，朝暮入承明后。看彩衣争献，兰羞玉酎。祝千龄，借指松椿比寿。（《长寿乐 微寒应寿》）

“委婉含蓄。作者用‘爱景’暗示出生季节是冬季，用‘杓回摇斗’，斗柄欲东指，经二点出生季是春天即将来临之时，即冬末；用‘六叶阶冥初秀’

^① 徐北文：《李清照全集评注》济南出版社 1990 年 12 月第 1 版 第 133 页

^② 孙维城：《宋韵——宋词人文精神与审美形态探讨》安徽大学出版社 2002 年 5 月第 1 版第 8 页

^③ 见《国立编译馆馆刊》第 1 卷第 4 期；有收入《汉唐史论集》台湾联经出版事业公司 1977 年版
载毛宣国：《中国美学诗学研究》长沙湖南师范大学出版社 2003 第 258、259 页

^④ 参见叶朗：《中国美学史大纲》第 310、311 页相关论述 上海人民出版社 1985 年 11 月第 1 版

^⑤ 徐北文：《李清照全集评注》济南出版社 1990 年 12 月第 1 版 第 105 页

点明出生之日是冬末月初六；‘欲挂扶桑’、‘漏残银箭’，点明出生时辰是太阳将出来时。隐而不露，耐人咀嚼。”^①用“明珠”比喻贵妇人深得父母疼爱；用“青云”比喻其地位显赫；用“松椿”比喻愿其长寿。这些词的选用既增添含蓄典雅的美感，又提高了其文化内涵。

红酥肯放琼苞碎，探著南枝开遍未？不知酝藉几多时，但见包藏无限意。道人憔悴春窗底，闷损阑干愁不倚。要来小看便来休，未必明朝风不起。（《玉楼春·红酥肯放琼苞碎》）

清照咏物深得章法，此词将咏梅与爱情巧妙完美的结合。不提“相思”“爱情”，含蓄而有韵味。从红梅的色泽想起精神和主人的相思之苦相交融。

清·沈雄《古今词话》云：“紧要处，前结如奔马收缰，须勒得住，又似往而未往；后结如泉流归海，要收的尽，又似尽而未尽者。”^②“但见包藏无限意”有奔马收缰，水穷云起之作用，引出下句。同时还能引发读者无限的想象，充分体现了文学作品超感官的冲击力。

李氏词中也有许多词是含蓄婉转兼直抒胸襟的。她掌握了高度的语言技巧，写得酣畅淋漓，却不是一泻无余。言情精细蓄而不晦，使人的审美心理得到极大满足。艺术手法的多样化更加深了宋代审美精致化特色。

风定落花深，帘外拥红堆雪。长记海棠开后，正是伤春时节。酒阑歌罢玉尊空，青缸暗明灭。魂梦不堪幽怨，更一声啼鴂。（《好事近·风定落花深》）

上片直率，伤春之情脱口而出；下片含蓄，用声音作结，暗示出离愁难解，使该词凄婉哀怨之音更浓，产生余音袅袅之韵味，更显意境之深幽。古典诗词中常有以声音作结的。“南宋沈义父《乐府指迷》中说：‘结句须要放开，含有余不尽之意，以景结情最好’。”^③

香冷金猊，被翻红浪，起来慵自梳头。任宝奁尘满，日上帘钩。生怕离怀别苦，多少事、欲说还休。新来瘦，非干病酒，不是悲秋。休休！这回去也，千万遍阳关，也则难留。念武陵人远，烟锁秦楼。惟有楼前流水，应念我、终日凝眸。凝眸处，从今又添，一段新愁。（《凤凰台上忆吹萧·香冷金猊》）

^① 徐北文：《李清照全集评注》济南出版社 1990 年 12 月第 1 版 第 14 页

^② 徐北文：《李清照全集评注》济南出版社 1990 年 12 月第 1 版 第 29 页

^③ 叶朗：《中国美学史大纲》上海人民出版社 1985 年 11 月第 1 版 第 297 页

上片含蓄，下片直率。“可以用深、曲、雅、暢四个字来概括其特色。”^①

其意境狭长幽深。体现在景物描写中暗示出无限情意，让人难以捉摸。“词人选取的是典型的含蓄的镜头：室内黄铜的狮型的香炉已经冰凉，床上翻着波浪性的红缎被，精美的梳妆台紧闭着，灿烂的阳光照在帘勾上，女主人欲言又止，身体瘦削。她的形象是鲜明的，但情愫却是含而不露的，她为何不愿点香，不愿叠被，不愿梳头，欲说还休，这些都是值得读者去深思去挖掘的。显示了易安词独特的艺术魅力。上阕写女主人的慵懒，满腹心事，迩来消瘦的情景。不著‘离’、‘别’一字，然笔含别意，墨透离情，幽隐婉约。下阕写别后的相思，上隐下显，上因下果。跌宕曲折，风神摇曳。”^②

李氏词委婉含蓄的艺术手法也体现在用典自然熨帖，信手拈来，毫无雕琢堆砌之感。在她之前很少有词人能做到。这与“行于简易闲澹之中，而有深远无穷之味”相契。她在《词论》中提出“尚故实”：“秦即专主情致，而少故实，譬如良家美女，虽极妍丽丰逸，而终乏富贵态。黄即尚故实，而多疵病，譬如良玉有瑕，价自减半矣”。^③词没有典，意蕴不浑厚；运用不当，则失“深远无穷之味”。

小阁藏春，闲窗销昼，画堂无限深幽。篆香烧尽，日影下帘钩。手种江梅更好，又何必、临水登楼？无人到，寂寥恰似、何逊在扬州。从来，如韵胜，难堪雨藉，不耐风揉。更谁家横笛，吹动浓愁？莫恨香消玉减，须信道、扫迹难留。难言处，良窗淡月，疏影尚风流。（《满庭芳·小阁藏春》）

“临水登楼：晋·陶渊明《游斜川》诗序：‘五月五日…临长流…赋诗。’建安七子之一的王粲避乱荆州依刘表，未得中用，登当阳城楼作《登高赋》，以抒此怀。”^④傍晚透过窗子看到亲手种的江梅，丰神雅韵格外美，再也不用像陶渊明那样临水赋诗，像王粲那样登楼解忧了。

“何逊在扬州：何逊，南朝梁代诗人，于天监年间在扬州（今南京）任建安王记室。有《早梅》诗，中有云：‘应知早飘落，故通上春来。’故清照以此何

^① 徐北文：《李清照全集评注》济南出版社 1990年12月第1版 第20页

^② 徐北文：《李清照全集评注》济南出版社 1990年12月第1版 第21页

^③ 徐北文：《李清照全集评注》济南出版社 1990年12月第1版 第245、246页

^④ 徐北文：《李清照全集评注》济南出版社 1990年12月第1版 第113页

逊，语出杜甫《和裴迪登蜀州东亭送客逢早梅相忆见寄》：“东阁官梅动诗兴，还如何逊在扬州。”^①清照的居室终日无人光顾，冷冷清清，像何逊在扬州一样，常望梅赋诗来解忧。典中含梅，隐而不露，含蓄高妙。

小楼寒，夜长帘幕低垂。恨潇潇、无情风雨，夜来揉损琼肌。也不似、贵妃醉脸，也不似、孙寿愁眉。韩令偷香，徐娘傅粉，莫将比拟未新奇，细看取、屈平陶令，风韵正相宜。微风起，清芬酝藉，不减酴醾。渐秋阑，雪清玉瘦，向人无限依依。似愁凝、汉皋解佩，似泪洒、纨扇题诗。朗月清风，浓烟暗雨，天教憔悴瘦芳姿。纵爱惜、不知从此，留得几多时。人情好，何须更忆，泽畔东篱。（《多丽·小楼寒》）

此词用典可谓登峰造极。《词学散步》记载：况周颐《珠花簪词话》云：“李易安《多丽·咏白菊》，前段用贵妃、孙寿、韩掾、徐娘、屈平、陶令等若干人物，后段雪清玉瘦、汉皋纨扇、朗月清风、浓烟暗雨许多字面，却不嫌堆垛，赖有清气流行耳。”^②用典之多，却不堆垛。这些人物犹如白菊一样冰清玉洁，具有高尚的情操。这些典故融而不隔，浑然一体。

李氏词艺术手法之委婉体现了中国古典美学的精华——含蓄。言情以含蓄委婉为主，使韵味犹如曲折的溪水百折不回。意境深幽，用典融而不隔，深潜蕴藉，含蓄天成。这正是古典艺术审美由粗到精的表征。

再看后者：

李氏词的语言可谓千锤百炼炉火纯青。用语工致，注重炼字。从白话中提炼，不著人工雕琢的痕迹，却相当精致。语言清新自然，流转如珠，富有音律性。精致不失自然乃是艺术最高境界，体现了“行于简易闲澹之中，而有深远无穷之味”。

“中国古诗中有很多诗‘语淡而味终不薄’（沈德潜《唐诗别裁》）在我国文艺发展史上，有的推崇错彩镂金的美，有的推崇芙蓉出水的美，从审美发展史上看，人类最初求实用，逐渐求美观；先是简陋，后是精致，再后是既有精致

^① 徐北文：《李清照全集评注》济南出版社 1990 年 12 月第 1 版 第 114 页

^② 参见陈学广：《词学散步》黄山书社 2004 年 10 月第 1 版 第 182、183 页

又不要雕琢之痕，显得自然，这是更高一级的美了。”^①李清照词的这一特征正是宋代艺术审美的精致化的最高表现。

遣字精巧：

小院闲窗春己深，重帘未卷影沈沈，倚楼无语理瑶琴。远岫出山催薄暮，细风吹雨弄轻阴，梨花欲谢恐难禁。（《浣溪沙·小院闲窗春色新》）

“陶明浚《诗说杂记》云：‘下字之法，贵乎响，言其有声也；贵乎丽，言其有色彩也；贵乎切，一字可以追魂摄魄也；贵乎情，灼然如明珠，屹然如长城也。’所言者‘响’、‘丽’、‘切’、‘情’之字哪里来？必从琢磨中来。

此词‘远岫出云催薄雾，细风吹雨弄轻阴’中的‘催’、‘弄’两个动词用的高妙，颇有神韵，非千锤百炼难以得之。‘催’与史达祖《绮罗香》：‘千里偷催春暮’的‘催’都是催促之意，都是拟人的手法，同妙。王国维云：‘云破月来花弄影’着一‘弄’字境界全出。（《人间词话》）…这与此词的‘弄’字，又异曲同工之妙。”^②

用句精致：

反真乃艺术之最高境界。李氏词的语言和音律是自然入妙的平常语，却不失精致和美感。宋代张端义云：“炼句精巧则易，平淡入调者难”（《贵耳集》）^③

落日熔金，暮云合璧，人在何处？染柳烟浓，吹梅笛怨，春意知几许？元宵佳节，融和天气，次第岂无风雨？来相召、香车宝马，谢他酒朋诗侣。中州盛日，闺门多暇，记得偏重三五。铺翠冠儿，拈金雪柳，簇带争济楚。如今憔悴，风鬟霜鬓，怕见夜间出去。不如向、帘儿底下，听人笑语。（《永遇乐·落日熔金》）

此词描写了一个悲苦的妇人在北宋灭亡后，在挚爱的丈夫去世后，在元宵节时面对周围的热闹，感到了凄凉孤苦，并融入了深切的故国情。

“落日熔金，暮云合璧”工致精炼，体现了词的建筑美和意境美。全词以寻常语度入音调，感情真挚，催人泪下。据说刘辰翁在文天祥起兵那年读了此词，感动得潸然泪下，并情不自禁的和了一首同样充满爱国之情的《永遇乐》。这就是皆以寻常语度入音调的魅力，拉近了词人与读者的心灵距离，易发生强

^① 王世德：《审美学》山东文艺出版社 济南 山东文艺出版社 1987 第 475 页

^② 徐北文：《李清照全集评注》济南出版社 1990 年 12 月第 1 版 第 86 页

^③ 徐北文：《李清照全集评注》济南出版社 1990 年 12 月第 1 版 第 352 页

烈共鸣。

李氏词遣词用句之精纯还体现在妙用叠字上。叠字是最显锤炼功夫最易流露人工痕迹的艺术手法了。但她却运用的自然妥帖，不落痕迹。

最为典型的是《声声慢·寻寻觅觅》：

“寻寻觅觅，冷冷清清，凄凄惨惨戚戚”十四个叠字，极具大珠小珠落玉盘之妙。由浅至深，层次鲜明，显示了清照高超的艺术功底。经锤炼得来，又平淡入妙，起到了描摹实感，度入音律的妙用。通过自然起伏的音调和抑扬顿挫的音节，细腻委婉的表现了清照凄苦悲凉的生活。不用典故，不施粉墨，却是一个风鬟霜鬓的孀妇的生命绝唱。语调平淡却哀婉至极，仿佛发出一连串的感叹，白话的内容，却是最精致的形式。“今·傅庚生：（首韵）此十四字之妙，妙在叠字，一也，妙在有层次，二也，妙在曲尽思妇之情，三也。”^①《古诗十九首》时就有“行行重行行”四叠字的用法，又有“庭院深深深几许”三叠字。“晚唐诗人好用叠字语，义山尤甚，殊不佳。如：‘回肠九叠后，犹有剩回肠。’…又如《菊》诗‘暗暗淡淡紫，融融冶冶黄’，亦不佳。李清照《声声慢·秋情》词，起法似本乎此，乃有出蓝之奇。（《古今词论》引毛稚黄）”^②她显然继承了前人，并有所创新。乔梦符作《天净沙》“莺莺燕燕，春春花花，柳柳真真事事。风风韵韵，娇娇嫩嫩，停停当当人人。”（《冷庐杂识》）^③叠字增了，但学界认为不如本词自然妥帖。论叠字之妙，李词是“前不见古人，后不见来者”的，已至文学艺术之极。“梧桐更兼细雨，到黄昏，点点滴滴”又用叠字，毫无斧凿之痕。这一组叠字道出一个老妇的无限悲哀，情真意切，感人至深。由浅及深，细腻婉曲浑然一体，富有层次，符合情感发展过程，没有堆砌做作之嫌。让人感到如怨如慕，如泣如诉。

“极炼不如不炼”，^④清照却妙在于善用叠字，却于平淡入调中不露雕琢堆砌之痕。明明“极炼”，却好似“不炼”。这才是宋代艺术审美精致化的最高境界。

遣词用句之精纯还反映在清照善于自造新词，语言清新浅显，精炼至极。

^① 徐北文：《李清照全集评注》济南出版社 1990年12月第1版 第55页

^② 徐北文：《李清照全集评注》济南出版社 1990年12月第1版 第49页

^③ 徐北文：《李清照全集评注》济南出版社 1990年12月第1版 第51页

^④ 原句是：清代刘熙载：“极炼不如不炼，出色而本色，人籁悉归天籁。”（《艺概·词曲概》）载孙维城：《宋韵——宋词人文精神与审美形态探讨》安徽大学出版社 2002年5月第1版第17页

不求字字为工，却浑然天成。

《如梦令·昨夜雨疏风骤》中的“绿肥红瘦”是自创的新词。无限凄婉，妙在含蓄。语言极为委曲精工，极具形象化。艺术化的描述了花儿凋零的景象，给人以美感。学者对此给予很高评价。“今·马仲殊：这‘绿肥红瘦’形容词，在可解与不可解之间，真觉新颖，查初白以为词中叠字，可与唐庄宗‘如梦’叠字争胜。但我以为连篇累幅寓暮春的景色的，抵不上‘绿肥红瘦’四字。（《中国文学体系》）”^①

清照善用“瘦”字。

薄雾浓云愁永昼，瑞脑消金兽。佳节又重阳，玉枕纱橱半夜凉初透。东篱把酒黄昏后，有暗香盈袖。莫道不消魂，帘卷西风，人比黄花瘦。（《醉花阴·薄雾浓云愁永昼》）

自创新语——“人比黄花瘦”，采用比的方法，形象鲜明，传神的刻画出了一个思妇的憔悴，成了千古名句。

“今·刘乃昌：‘莫道不消魂，帘卷西风，人比黄花瘦。’……一则以帘外之黄花与帘内之玉人相比拟映衬，境况相类，形神相似，创意极美；再则，因花瘦而触及己瘦，请宾陪主，同命相恤，物我交融，手法甚新；三则，用人瘦胜似花瘦，最深至最含蓄的表达了词人离思之重，与词旨妙合无间，给人以余韵绵绵，美不胜收之感。（《李清照词鉴赏·情浓意密离恨深》）”^②

清照自造的新词，虽是“自造”，却不露造语之痕。与叠字运用有异曲同工之妙，妙在精致，妙在自然。词句的精炼、叠字的精用、新语的精造，无不渗透着词人细腻精致的审美情趣，精致化理论逐步深化。

遣词用句艺术手法之委婉精纯是审美活动的终点——艺术传达环节。这是审美主体审美趣味、理想的表现形式。审美体验必须经过艺术传达这一环节才能产生艺术作品。“这‘体验’和‘传达’的关系，是一种‘十月怀胎’与‘一朝分娩’的关系，是一个有相对模糊的体验向清晰的审美意象^③转化过程。在这

^① 徐北文：《李清照全集评注》济南出版社 1990年12月第1版 第39页

^② 徐北文：《李清照全集评注》济南出版社 1990年12月第1版 第129页

^③ 意象一般认为有两层含义，一是指作家心中意与象的迭合、意中之象，一是指经语言等艺术媒介物化了的艺术形象中的意象。这里的审美意象是第二层意思，即物化的审美体验。载胡经之：《文艺美学》北京大学出版社

转化过程中，审美体验的信息无疑的将大大耗损，以至魏晋有‘言不尽意’之说，刘勰有‘方其搦翰，气倍辞前，暨乎篇成，半折心始’之叹。”^①审美意识精致化也需要以一种感性的方式呈现出来，遣词用句艺术手法之委婉精纯是文学在审美意识精致化的呈现方式。

李氏词遣词用句艺术手法之委婉精纯可谓典型至极，宋代其他词人也有此特点。如：欧阳修。

庭院深深深几许？杨柳堆烟，帘幕无重数。玉勒雕鞍游冶处，楼高不见章台路。雨横风狂三月暮，门掩黄昏，无计留春住。泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去。（《蝶恋花》）

作者以含蓄的笔调描写了幽居深闺的少女伤春思人的情愫。先写深闺，再写闺中人。三迭“深”暗示少女深闺中的寂寥。含泪问花，花落不语。伤花其实是自伤，自己与落花同命运。物我合一，情景交融，含蕴深沉。

遣词用句艺术手法之委婉精纯也体现在书法领域：“宋人虽尚意，反对拘泥于法，但在相关书论中我们可看出，他们并不否定“法”。许多有关书法的论著，详细的讨论了如：笔法、墨法和章法等书法法度问题。‘无法之法’…表明了人们对法的认识有了一个新的飞跃，更明确的强调了法的多样性、随意性和灵活性、多变性。”^②“法”就是遣词用句艺术手法之委婉精纯在书法中的表现。

正如前文所提：艺术创作与艺术欣赏在审美活动中是互逆的过程。艺术传达是艺术创造者的终点，却是艺术欣赏者的起点。在文学作品欣赏过程中，欣赏者接受艺术的起点是文字。审美感知、审美体验都是隐藏在文字背后的。

在艺术传达这一环节上，“作为艺术鉴赏的审美对象——作品，是物态化的作者审美体验，无声的显示着作者独具的审美理想以及对外部世界的独特的审美掌握方式，是更集中、更凝练的艺术审美形式。要对艺术作品进行深层的审美体验，同样需要具有相当高的审美能力。从审美客体的角度看，艺术作品自身是一个复杂系统。在尚未与审美主体构成审美关系时，它只是以‘符号’的

1999 注释。

^① 胡经之：《文艺美学》北京大学出版社 1999 年 1 月第 2 版 第 72 页

^② 参见张涵、史鸿文：《中华美学史》第 481 页相关论述 北京西苑出版社 1995 年 8 月

形式储存着多样审美体验信息，仅是一个‘文本’，有待‘实现’”。^①

“从艺术文化高度看，创作主题和欣赏主体在主体性这一命题上有内在的一致性。也就是说艺术创作过程也并不终止于艺术作品完成之时，只有欣赏者的介入才能使有艺术家开始的创作过程最后完成。这时，创造主体与欣赏主体通过作品沟通了。在艺术实践中，创造主体在创造前和创造中就已经意识到欣赏主体的存在了。”^②创造主体和欣赏主体必须通过艺术传达的表现形式——作品沟通起来。艺术审美的价值在于在这两个主体世界中寻求沟通并完成潜在的对话。在此之中艺术传达方式的精微承担着使主客体完成审美精致化的责任。

遣词用句艺术手法之委婉精纯在文字中传达了精微细腻的体验，于不可言说中传出了可言之意。欣赏者在对精致化的艺术传达形式的把握中，提升了审美情趣和鉴赏能力。

总之，不论对艺术创作者还是对艺术欣赏者而言，遣词用句艺术手法委婉精纯这一艺术传达形式，都有重要意义。

结语

审美精致化理论是一个能准确地总结唐宋古典审美成就的一种理论模式，已达到程式化的高度，“即用外化、物化、对象化的手法，把生活中自然流露的、无拘无束的，甚至难于用逻辑语言表达的情感，转化成鲜明可感的艺术形式。”^③人类审美自古遵循由粗至精的客观规律发展。宋代正是精致化理论发展的最高峰，因此从审美精致化这一方向推断出宋代是中国古典艺术审美的成熟期和全盛期。

本文在精致化理论阐释上，以李清照词为切入点，从透视生活世界之细小视角、心灵之细腻敏感、遣词用句艺术手法之委婉精纯三个角度来详细阐述此理论。遣词用句艺术手法之委婉精纯是前两角度之深化。艺术手法委婉在理论层面体现着含蓄这一古典美学精髓；遣词用句精纯在细小层面深透着精致化理

^① 胡经之：《文艺美学》北京大学出版社 1999 年 1 月第 2 版 第 64 页

^② 胡经之：《文艺美学》北京大学出版社 1999 年 1 月第 2 版 第 378 页

^③ 根据网上的《中国戏曲的表演艺术》之“程式化的表现”概括得出
<http://www.ccnt.com.cn/show/chwindow/culture/xiqu/other/biaoyan4.htm>

论概念。但求从高度和深度上诠释着中国古典艺术审美精致化的点点滴滴，做到精致而细致的阐释。

李清照是宋词的杰出代表。词中婉约本色发挥的淋漓尽致。“自晚唐五代北宋以来，词贵婉转，重含蓄，已形成词的传统风格。她的词既加强和维护了这一特色，又显示出了自己艺术格调。概言之，就是婉转而又疏隽。她抒情有时直率，但无柳永的俗，却隽永有味，而温柔细致，却无秦观的‘妩媚’和周邦彦的‘玉艳珠鲜’。”^①李氏词中又有一般婉约词少有的疏放和大气。“自明以来，堕情者醉其芳馨，飞想者赏其神骏。”（沈曾植《菌阁琐谈》）^②没有一个人永远只表现出一种特点，艺术审美亦如此。

精致化特色是宋代艺术审美的特点，并不代表任何一种艺术形式都具有该特点，比如：苏轼所代表的豪放派词风：大处着笔，气象恢宏；情感汪洋恣肆，心灵粗犷；疏于遣词造句，追求萧散简远。但这毕竟不是时代的主流趋势。换种角度看，正因为主流趋势是精致化，苏轼才力图唤起人们对萧散简远的追求。

在宋词发展史中李清照是一个颇具影响力的人物。比如她创造了“易安体”，这只有优秀作家才能做到。而且一旦形成某种体后，总能对其他作家产生影响。辛弃疾对李清照词风的效仿，正说明了这一点。“她的词对南宋词人特别是刘辰翁、辛弃疾等爱国词人影响很大，况周颐也说她的词‘下开南宋风气’^③。”^④

李氏词绝好的阐释了精致化这一人类审美规律的理论模式。其精致化特色在于：“而是由绚烂入于平常，精能之至反造疏淡，是妙造自然，巧夺天工。正如清代刘熙载所说：‘极炼不如不炼，出色而本色，人籁悉归天籁。’（《艺概·词曲概》）”^⑤此乃人类艺术审美之极高境界。因此在宋代美学发展史中，她就是古典艺术审美最高峰之典型。

客观的说，透视生活世界之细小视角，心灵之细腻敏感及遣词用句艺术手法之委婉精纯是文学艺术精致化的三个角度。在审美活动中亦可概括为：审美

^① 艾治平：《词人心史》上海学林出版社 2005 年 5 月第 541 页

^② 转载诸葛忆兵、陶尔夫：《北宋词史》哈尔滨黑龙江人民出版社 第 512 页

^③ 况周颐：《蕙风词话》唐圭璋《词话丛编》第一册[北京]中华书局 1986 年版第 685 页 载孙维城：《宋韵——宋词人文精神与审美形态探讨》安徽大学出版社 2002 年 5 月第 1 版第 17 页

^④ 陈学广：《词学散步》黄山书社 2004 年 10 月第 1 版 第 153 页

^⑤ 孙维城：《宋韵——宋词人文精神与审美形态探讨》安徽大学出版社 2002 年 5 月第 1 版第 17 页

感知、审美体验、艺术传达。从此三方面方面说，也是宋代所有艺术精致化必然走向。

审美是人的精神世界和物质世界所产生的心灵契合。精致化理论的内在根源是审美内敛性。因此精致化的不断发展体现了人类对内在精神的不断追问。我们应当培养这样一种审美旨趣，不仅可以提高个体审美修养，还能提高群体精神价值。

参考文献：

- 《李清照全集评注》徐北文主编 济南出版社 1990年12月第1版
- 《中国美学史大纲》叶朗著 上海人民出版社 1985年11月第1版
- 《文艺美学》胡经之著 北京大学出版社 1999
- 《词学散步》陈学广著 黄山书社 2004年10月
- 《宋韵——宋词人文精神与审美形态探讨》孙维成著 安徽大学出版社 2002年5月第1版
- 《宋型文化与宋代美学精神》刘方著 成都巴蜀书社 2004
- 《中国哲学史》刘文英著 下卷 南开大学出版社
- 《美学三书》之《美的历程》李泽厚著 天津社会科学出版社 2003年10月第1版
- 《中国美学研究》第一辑 朱志荣著 苏州大学美学研究所编 2006年5月上海三联书店出版
- 《文心雕龙·知音》刘勰 载自周振甫《文心雕龙今译》中华书局1986年版
- 《中国古典诗歌中形象与情意之关系说》叶嘉莹载《古代文学理论研究》丛刊第六辑 上海古籍出版社 1982年版
- 《词人心史》艾治平著 上海学林出版社2005年5月
- 《审美学》王世德著 山东文艺出版社 济南 山东文艺出版社 1987
- 《中华美学史》张涵、史鸿文著北京西苑出版社 1995年8月
- 《中华美学感悟录》邓牛顿著 北京 社会科学文献出版社 1996
- 《宋史职官志考证·陈寅恪序》邓广铭载《金明馆丛稿二编》上海古籍出版社

1980年版

网络资源:

《大陆近年李清照研究述略》崔海正著 中国韵文学刊1994年第2期。