

唐宋词人

审美心理研究

田恩铭 陈雪婧 著



陕西人民出版社

唐宋词人审美心理研究

田恩铭 陈雪婧 著

陕西人民出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

唐宋词人审美心理研究/田恩铭, 陈雪婧著. —西安:
陕西人民出版社, 2008

ISBN 978 - 7 - 224 - 08361 - 3

I. 唐… II. ①田…②陈… III. ①词 (文学) —
文艺心理学—文学研究—中国—唐代②宋词—文艺心理学
—文学研究—中国 IV. I207.23

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 020836 号

唐宋词人审美心理研究

作 者 田恩铭 陈雪婧

出版发行 陕西人民出版社 (西安北大街 147 号 邮编: 710003)

印 刷 陕西彩云印务有限公司

开 本 787mm × 1092mm 16 开 15 印张

字 数 262 千

版 次 2008 年 3 月第 1 版 2008 年 3 月第 1 次印刷

印 数 1 - 500

书 号 ISBN 978 - 7 - 224 - 08361 - 3

定 价 21.80 元

目 录

导论 唐宋词人的言情本体观与审美心理的复杂性	1
第一章 唐五代词人审美心理研究	17
第一节 韦庄：审美距离感中的愉快体验	18
第二节 李煜：源自生命深处的悲情歌唱	32
第二章 北宋词人审美心理研究（上）	46
第一节 晏殊：珠圆玉润中隐映的生命意识	47
第二节 欧阳修：艳情与文心的交融	58
第三节 柳永：抒情基调建构的主体阐释	73
第四节 苏轼：宦海沉浮中的超脱与体验	84
第三章 北宋词人审美心理研究（下）	111
第一节 晏几道：纯情背后的虚幻与梦想	112
第二节 秦观：伤心人的追忆情结	129
第三节 贺铸：在深情与豪情中追求审美理想	136
第四节 周邦彦：婉转铺叙中的主体言说	154
第五节 李清照：“花”世界里的自我定位	168
第四章 南宋词人审美心理研究	176
第一节 陆游：寻找情感皈依的忘情倾诉	177
第二节 辛弃疾：英雄情结中的审美豪情	188
第三节 姜夔：幽韵冷香中的漫步身影	202
第四节 张炎：无家可归的孤独心绪	216

目 录

结束语 审美之旅与现实人生	226
主要参考文献	230
后记	234

■ 导论 唐宋词人的言情本体观与审美心理的复杂性

我们常常用现代社会分工的方式把文学创作过程“肢解”开来，如“内容与形式”、“情感与理性”等等，放在语言的“手术台”上将之撕裂，然后缝合，想从中发现一些新的创举。当然，有成功者，给我们展示操作后的成品；也有迷途者，让我们看到了精神世界的断裂。现在，我们所要进行的可能就是这样一种语言游戏行为。我们必须走进被称为“词”的一种文本，把词人的感情世界和审美心理联系起来。也许，两者之间根本没有联系，可是我们出于研究需要，要把他们放在一个层面上去感受他们创造艺术情境的愉悦与痛苦。词人们首先把作为“人”的情感倾诉出来，然后放在“词”的艺术空间里重新组合，被阅读和歌唱。被艺术化的情感与现实中的人的真实体验之间究竟存在多大的重合度我们也难以预判。可是有一点必须承认，词人们源自生命感动的书写已经成为我们情感资源的一部分。我们常常发现，自己在某个瞬间进入了特定的词境，或者与某位词人相遇，和他进行情感对话。那些脱口而出的句子一直萦绕在脑际。利科尔说得好：“书写保存了话语，形成了一个有益于个体记忆和集体记忆的档案。”（《解释学与人文科学》）我们一直在已有文本中寻找着关于自我的记忆。

谁能无情呢，只有这个特定的“谁”能够把情“唱”给我们听。虽然这已经是“遥远的绝响”。

一、唐宋词人的言情本体观

走进唐宋词的审美世界，你会因动情而与词人产生共鸣。情感是词这种文体的根本质素。词人们在不同的生活际遇中都会产生情感上的阻隔与波动，他们用自己的方式将这种情感记录下来，开始歌唱。那么，

每位词人创作的根本目的就是言情。可以是代言，可以是自言，也可以在代言与自言之间，我们称之为有寄托。我们不妨围绕王国维的词学观展开解读，他在《人间词话》中写道：“词之为体，要眇宜修。能言诗之所不能言，而不能尽言诗之所能言。诗之境阔，词之言长。”说得很明确，词适合在自身体制内向情感的“狭深”之处细写，而不是形成词的诗世界。“言长”与“境阔”的区别就在于抒发情感的空间语境，“言长”自然适宜写幽情，“境阔”则适宜写豪情。王国维提出了境界说，他说：“境非独谓景物也，喜怒哀乐，亦人心中之一境界。故能写真景物、真感情者，谓之有境界。否则谓之无境界。”又说“昔人论诗词，有景语、情语之别。不知一切景语，皆情语也。”在王国维看来，情景相融形成“境界”，再结合一下后一句，“境界”自然就是由“情语”构成的。这显然就是言情本体观。

关于言情与作品风格之间的关系，王国维说：“言气质，言神韵，不如言境界。有境界，本也。气质、神韵，末也。有境界而二者随之矣。”把情感的表达状态放在第一位是王国维论词的出发点，“气质、神韵”即词作的抒情方式和呈现风格被放到次席。所以，他在定位词的品格时说：“词以境界为最上。有境界，则自成高格，自有名句。五代、北宋之词所以独绝者在此。”可是，在言情作为本体的过程中，王国维又将“境界”根据抒情主体的融入状态分为“有我之境”和“无我之境”。他说：“有有我之境，有无我之境。‘泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去’，‘可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮’，有我之境也。‘采菊东篱下，悠然见南山’，‘寒波澹澹起，白鸟悠悠下’，无我之境也。有我之境，以我观物，故物皆著我之色彩。无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物。古人为词，写有我之境者为多。然未始不能写无我之境，此在豪杰之士能自树立耳。”这里提出的就是言情过程中的审美距离感问题。因距离感之不同，就形成了不同的观照物的状态，进而作品的美感也会有差异，所以他说：“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。”对创作背景的强调的潜含义是提出对创作主体心境的解读，即“观物”过程中主体的介入程度。

言情本体观的基本内涵包括三个方面：抒情主体的情感体验；自然客体的背景预设；抒情文本的超越性解读。对于抒情主体，王国维有自

己的价值定位,他认为带有自然主义创作思路的作家必然要走进社会,观察社会,而作为抒情本体的词人则不必如此,只需要有艺术天分再加上一颗纯情的心灵。他说:“客观之诗人不可不多阅世,阅世愈深则材料愈丰富、愈变化,《水浒传》、《红楼梦》之作者是也。主观之诗人不必多阅世,阅世愈浅则性情愈真,李后主是也。”这正应和了况周颐所说。“吾听风雨,吾览江山,觉江山、风雨外有不得已者”。“不得已”意味着内心情感无法排遣,需要在“江山”“风雨”中找到切入点,而透过江山、风雨展现作为“类”的共同体验。抒情主体的情感体验首先需要词人对自身身份的认同,这样在时空语境发生变化之际对原有身份的依恋与当前体验就会发生冲突,进而产生审美心理的变化。以辛弃疾为例,他早年的军旅生涯决定了他认为自己可以在收复失地上为国家效力,回归南宋后他被频繁地安置在地方岗位上,没有机会真正去实现这一理想。这种期待遇挫使他不断发出怀才不遇的感慨,但是因为与理想相距不远,他的豪情壮志并没有被消磨掉,词作也还是激情勃发。可是,后来他被迫离开了职位,成为一名隐者。他在醉情山水之际,总是念念不忘曾经有过的辉煌,又慨叹壮心还在,人已老去。相比之下,成为隐者的辛弃疾更为理性一些,很多的欲望被大自然消解了。而作为官员的辛弃疾则跃跃欲试,情绪更强烈一些。这都源于一个出发点,即他对自己英雄身份的认定。影响情感体验的另外一个重要因素就是对自己价值的认同。生活环境的影响使得许多抒情主体对发生于自己身边的同一事件反应相异。以张炎为例来说,南宋灭亡对文人士大夫来说多少都有一些民族情绪,可是从小生活在富贵之家的张炎是在“词”的温室里成长起来的,虽然也感到伤痛,但是他只能在个人空间里徘徊不已,作品中也没有明确的价值判断。对自己艺术天分的价值确认让他只能以艺术的形式将情感隐晦地寄托出来。审美态度是否具有功利性也对抒情主体的情感体验发生作用。面对自然,因为官场进退、功名利禄而产生的情感失落常常让词人们在失意中回忆曾经的往事而反思生活,他们更多的不是在欣赏自然,而是在将情感投射到景物之中。“煞风景”者不在少数,对人生出处思考的自然也不少。

自然客体的背景预设中最为中心的因素就是审美对象。杨恩寰说:“审美对象的形成,标志着审美经验(创造)高潮到来。所谓审美对象,不是指诱发审美态度的那个客体,而是经过想象、理解、情感等多种心

理功能对表象进行加工改制的审美意象，它是构思的美（普洛丁）、直觉品（克罗齐）、质和谐（英加登），可以经过才能技巧凭借物质媒介而转为客观的物态化形式，即传达的美（普洛丁）、物理的美（克罗齐）、有意味的形式（贝尔）”（《审美心理学》）。这段话中，“想象、理解、情感等多种心理功能对表象进行加工改制”的过程相当重要，我们理解抒情文本常常注意到情、景之间的关系，可是“景”的设置不一定就是实有的，很可能是从情感中迸发出来的，就像杜甫说的“感时花溅泪，恨别鸟惊心”。审美对象是审美主体的情感投射载体，可以是物态，也可以是人情。与审美对象相对应的就是生活空间，这是容纳背景设置的载体。对于两者的关系我们可以以作品为例来说明一下。蒋捷有一首《虞美人·听雨》，词云：

少年听雨歌楼上，红烛昏罗帐。壮年听雨客舟中，江阔云低，
断雁叫西风。而今听雨僧庐下，鬓已星星也。悲欢离合总无情，
一任阶前，点滴到天明。

显然，这首词的自然背景是在“听雨”过程中完成的。“雨”没有变，而“听雨”的空间发生了变化，从“歌楼”到“客舟”又到“僧庐”，三个意象都有各自的生活指向。“歌楼”是温情消遣之地，“客舟”是漂泊无依之所，“僧庐”是生命暮年的皈依处。对每个生活空间的审视都会产生不同的审美联想。在每个空间的“听雨”都会“别是一番滋味在心头”。而时间上也在同步变化，从“少年”到“壮年”再到“而今”，各种“心理功能”会在时间的海洋里寻找最为难忘的那一刻，将“那一刻”的意象组合为具有象征意义的审美对象。这些审美对象就将生活空间转化为审美空间，表达某种具有普遍性的情感体验。

抒情文本的超越性解读实际上是读者在填补“空白”的过程中带来的一种收获。对文本的“敞开”必然要经历一个理解—解读—理解的过程。在“类”的范围内，首先是从个体的抒情体验中抽绎出来群体体验，而在群体体验的基础上被细化的产物依然是个体的情感体验。我们之所以对许多作家有较高的评价，一个方面是他为我们解读出的内容满足了我们的“期待视野”，我们的困惑和愿望在文本的阅读中得到了解答，或者我们从作品中找到了解决问题的一种出路，哪怕这个出路并不

现实。即使是叙事文学也会在叙事的背后为我们提供情感的发展路向，而抒情文本为我们提供了一个充足的释放空间。在这个空间里，我们总会找到对应物象，找到符合我们生存理想的栖居地，在此基础上形成的审美理想的自由领空。这样的话，我们在“他者”的眼光中找到了被缩小而又被美化的自己，也找到了一种适合我们当下语境的抒情传统。这就引出了我们要说的另一个方面，超越性解读给抒情文本带来的情感活力。唐宋词中并不缺乏这样的文本：词人本身只是在自己的世界里搜寻记忆，用属于自我的意象把情感表达出来，因个性气质的不同呈现出不同的语言风貌和风格类型。当然，也会有不同时代的词人在自己的空间内有着共同的语言组合，传达出同样的情感意义。在笔记小说中这样的例子很多，甚至会附会出“彩笔”之类的故事。我们上面举出过蒋捷的《虞美人》，在他之前的辛弃疾写过一首《丑奴儿·书博山道中壁》，一首出行途中写在路边墙壁的词和在人生路上“听雨”的词，在情感指向方面没有过多的不同，都是行走中的生命体验。对这些体验的关注和升华就形成了我们称之为“超越性解读”的现象。我们以李煜《虞美人》作为例子，词云：

春花秋月何时了，往事知多少。小楼昨夜又东风，故国不堪回首月明中。雕栏玉砌应犹在，只是朱颜改。问君能有几多愁，恰似一江春水向东流。

俞平伯《读词偶得》中说：“奇语劈空而下，以传诵久，视若恒言矣。”我们内心中积淀的一种情感，我们在生命历程中行走的自我姿态，被这一句话说尽了。而每个个体又可以按照自己的生活内容来确定审美空间。“春花秋月”是平常物象，往事如烟也是平常感慨，可就是在平常物象中生发的平常感慨可以打动我们。这就是“奇语”的内涵。词人只是在自己“此在”的空间里取象，与“曾在”的生活作对照。在某一个秋天的夜晚，词人在月光下行走，与李白一样，“举头望明月”，随后就是低头思往事，其实也就是精神的家园、生活过的故乡的往事。那是可以让他找到温暖的地方。也许，“春花秋月”本身就不是实指，词人坐在床边，冥想中就完成了生命的绝唱。他写的就是日常生活中的情感体验。“小楼”、“故国”、“雕栏玉砌”都是过去的景观。过去的景观在记

忆中不断复现意味着对当前生活的难以接受。整首词的中间部分是回忆，而开头、结尾是抒发感慨。王国维说：“尼采谓一切文学余爱以血书者。后主之词，真所谓以血书者也。宋道君皇帝《燕山亭》词亦略似之。然道君不过自道身世之戚，后主则俨有释迦、基督担荷人类罪恶之意，其大小固不同矣。”这显然是“三种境界”式的解读方法，从精神境界的角度对后主词作出的超越性解读。王国维将李后主痛定思痛的感性思考上升到了理性层面。他还从词句中解读出现代意义，这就是“三种境界”。他说：“古今之成大事业、大学问者，必经过三种之境界。‘昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路’，此第一境也。‘衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴’，此第二境也。‘众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在灯火阑珊处’，此第三境也。此等语皆非大词人不能道。然遽以此意解释诸词，恐晏、欧诸公所不许也。”自己明明知道这样的解读超出了词学讨论的范围，还是乐此不疲地在精神层面上寻找切入点。从三首情词中断章取义，生发出对“学问”、“事业”的普遍理解，这是具有原创性的解读。王国维的这段话对现代学人的学术理念的接受产生了不小的影响，看来超越性解读有着独特的理论价值，这已经超出了我们讨论的范围。

一个看起来无需讨论的问题可能会给予我们一些启发，这是把唐宋词人的言情本体观拿来说说的搪塞理由。不可否认的是，要想进入创作主体的情感空间，你必须具有“了解之同情”（陈寅恪语），然后从他们刻画的抒情形象中去体味艺术创造呈现出的价值所在。

二、唐宋词中抒情形象的嬗变

抒情形象与词体本身的演进关系颇深。对于词体之演进，王国维说：“词至李后主而眼界始大，感慨遂深，遂变伶工之词而为士大夫之词。”这句话虽然是针对后主来说的，可是已经涉及词体的演进了。“伶工之词”与后来胡适说的“歌者的词”，“士大夫之词”与“诗人的词”都有一些相同的内涵。胡适在《词选》中说：

1. 歌者的词；2. 诗人的词；3. 词匠的词。东坡以前，是教坊乐工与娼家妓女歌唱的词；东坡到稼轩、后村，是诗人的词；白石

以后，直到宋末元初，是词匠的词。

这种分期显然是根据抒情主体的身份与抒情内容之联系来划出的。叶嘉莹在《词之美感特质的形成与演进》一书中对自己提出的词的三种形态进行了较为系统的解说。她将词体演进按照文体互动划分为“歌辞之词”、“诗化之词”、“赋化之词”三类，看来是受到了胡适的影响，从身份指认转向文体指认。在时间断限上也有不同之处，叶嘉莹的划分以词人创作内容中的情感指向作为尺度，比如将李煜划入“诗化之词”，而冯延巳的创作还是“歌辞之词”。她比较重视词作传达的兴发感动之意，对作品有着自己精细的阅读品味。与胡适相比，这种划分更注重通过对词人创作的文本进行解读来划分类别。另外，自明人开始的豪放、婉约的体派划分，龙榆生以词体和风格为依据的六期划分，王兆鹏依据代群发展的六代划分都有自身的视角。我们还是以胡适的粗线条的身份划分来展开对问题的讨论，这与我们所要说及的“抒情形象”有直接联系。

“歌者的词”是以“词”作为观照对象对抒情主体进行了客体化处理之后所得出的身份归属。词人的创作的确是用来给歌女唱的，可是这中间要有两个转化过程。第一，创作主体的性别转化。男性以观物的方式将所写女性纳入视野，随后又通过体情达到书写目的。所以，男性词人往往设身处地地构筑一个属于女性的想象力的世界。在这个世界里，女性作为抒情形象最为常见的情感是对所依恋对象的急切思念。从书写意义上说，这只是女性一厢情愿的情感指向，但是却被定格成群体性的书写视角，进而成为社会认可的主体观念。把这种行为解释成男权中心背景下的女性形象书写还是恰当的。通过对女性的生活空间、动作行为进行细致的描写达到抒写目的。第二，接受主体的角色转换。“歌者的词”具有三重接受主体：唱者、听者和读者。其中，唱者的角色转换最为关键，这会影响到词作的传播效应。词作的情感信息、形象信息、语境信息都是通过唱者的演绎传达出来的。因为唱者本身的身份可能就是歌女，所以这种转换看起来很容易，其实并非如此。这里面有个性气质的参与，有个体审美态度与抒情形象的契合度，还有词人的审美目的与唱者能力之距离等多个问题需要解决。词作演唱的最佳效果就是作品所塑造的抒情形象与唱者演唱时的抒情形象达成一致。看来“歌者的词”

比较重视抒情对象和演唱对象，也就是以女性情境作为创作中心而完成的作品形态。

接下来，胡适划分的“诗人的词”直接就跳跃到苏轼那里，“东坡以前”的嬗变过程被忽略了，出现在我们面前的就是由创作主体完成的“成品”。“诗人的词”是与“歌者的词”并存的，当“关西大汉，执铁板，唱‘大江东去’”的时候，人们听到更多的是“十七八岁女孩儿执红牙板，唱‘杨柳岸晓风残月’”。（俞文豹《吹剑录》）“诗人的词”必然包含诗化处理的方法，按照叶嘉莹对“诗化之词”的解释，这一定位的基本内核是创作者主体意识的介入。她说：“所谓‘诗化’，就是诗人用抒情言志张扬的写法来写词，而不再是写给歌女唱的歌辞，是写我自己的生命，写我自己的悲哀、我的遭遇、我的生活。”这个“我”就将抒情主人公规定成词人自身，作品所描绘的就是自我形象在具体语境中的思想、行为和情感。士大夫意识的流露使作品的演唱风格发生了变化。听众群体也与创作群体存在合流的一面，就形成了“照花前后镜，花面相交映”的孤芳自赏的审美样态。“诗人的词”破坏了原有的审美格局，削弱了词的可歌的一面，却增加了作品的可读性。对作品的接受不再需要过于间接的角色转换，却增加了“他者”的审美难度，缩小了审美范围。因为作品演唱的公共空间由原来容纳三教九流的歌楼妓馆转向了士大夫群体的生活私域。不过，也形成了一个有趣的现象，那就是士大夫们把自己也推到了被鉴赏的“物态”上，和歌女们一起成为被鉴赏的对象。虽然他们的情感表达方式看起来更高雅，被“物化”的结果却是相同的。

我们再来看一下“词匠的词”。胡适笔下的“词匠”如果指的就是以填词作为终生追求的主体目标的人，柳永、晏几道、周邦彦都算得上“词匠”，胡适是从姜夔算起的。胡适对咏物词不感兴趣，可能针对姜夔、吴文英、王沂孙、周密、张炎这些从物象中捕捉情感的“作手”们，认为他们来得太费劲。从《词选》的篇目选择看，胡适一点儿也不喜欢“词匠”们的劳动成果。他对自己提出的概念也没有认真地解释一下，让我们有一头雾水的感觉，不得不借助叶嘉莹的“赋化之词”的概念，在比较中作出诠释。叶嘉莹认为这是“用勾勒描绘铺陈来写词的，而不是用直接的感发来写的”，主要特点是“铺陈展开”和“体物言志”。“词匠”们在“物”中煞费苦心地融入情思，通过不同的时空转

换和叙事背景对“物”的情感进行书写。吴世昌就认为周邦彦的词作中含有后来戏剧场景描写的因素。姜夔的《暗香》、《疏影》，王沂孙《齐天乐》、《水龙吟》、《眉妩》，张炎《南浦》、《解连环》等都是在咏物上做文章。值得注意的是，这是群体性的选择，而且他们彼此还为结集而题词。在咏物的背后，对自我形象的书写是相当成功的，把行走中的焦虑感也适度地表达出来了。“赋化之词”呈现出的曲折深幽的美感也是不可替代的，胡适更喜欢那些“直截了当的独白”，而不喜欢“寻寻觅觅，冷冷清清，凄凄惨惨戚戚”的物化之言情方式。

以上我们对词的抒情主体进行一下简要的检讨，现在，回到主话题上来。吴小英在《唐宋词抒情美探幽》一书中专门设有“唐宋词抒情形象”一章，探讨抒情形象的嬗变过程。我们结合她的提法来分析一下这个问题。她将唐宋词中的抒情主人公形象划分为三个阶段，书中说：

唐宋词抒情主人公形象的发展流变大致经历了三个阶段，第一个阶段是晚唐五代时期的类型化抒情主人公形象阶段，第二个阶段是北宋时期的个性化抒情主人公形象阶段，第三个阶段是南宋时期的群体化抒情主人公阶段。

在具体的论述中，她用“共她”、“自我”、“群我”分别来形容这三个阶段的抒情形象。实际上，就是以“自我”作为划分标准得出的结论。我们先来看晚唐五代时期类型化阶段中的“共她”形象。吴小英指出，“共她”的特点是：“第一，他们词中的抒情主人公都是女性；第二，这些女性在形象塑造上凸现其共性而淡化其个性。”这两个特点的背后就是她说的“男子作闺音”。男性词人集体性地选择女性作为抒情形象的根本原因还在词的性质所决定的。首先，在宴会歌舞中，词是需要由女性来唱的。这种表演出自娱乐目的，不需要文人主体情感的投入，而是通过欣赏“她者”的情感体验而获得感官刺激。此时的创作只是娱乐追求和艺术追求的产物。才子佳人式的情爱诉求是一种接受标准。而在演唱过程中，之所以唱词中都是女性的共性，说白了都是女子思念男人，或者寂寞难耐，主要是因为座中的听众就是男性，他们填补了唱词中缺少“另一半”的空白。而男性本身作为创作主体，同时又是娱乐主体，就会获得情感上的满足感。其次，“共她”的选择出自对创作目的与演

唱目的相互统一的要求。创作者对抒情形象的选择会考虑到演唱者的性别特征，作品写成就由唱者进行演绎，达到创作目的。由女性演唱的最佳效果就是唱自己的情感，这样就可以做到演唱形象与抒情形象的个体化。当然，他们一旦把眼光投向其他的创作空间，就不会以女性为抒情形象了，比如李珣、欧阳炯、孙光宪等人的一些作品。再者，接受者的“她者”接受态度决定了女性将作为主要的抒情形象。这是出自性别意识的审情需要。对接受者来说，在娱乐的背景下，他们不需要深入挖掘自己内心深处的情感体验。如果需要的话，可以写在更具有公共意义的诗歌里面，词作为一种辅助文体，就是出自娱乐目的才来听的。香艳气、悲情感和对色相的需要都是关键因素。可见，这些作品中出现的是女性，创作和表演还是以男性为中心。实际上形成的是以“她者”作为抒情形象的表述方式。

个性化抒情形象中的“自我”出现改变了类型化的一元格局。其实，柳永的出现导致了另一种类型化的形成。柳词虽然也以“自我”作为抒情形象，可是预设的演唱者还是女性，所以作品在表达男性情感的时候还是以女性的相思作为主要情节的。如《八声甘州》中的“想佳人、妆楼颙望，误几回，天际识归舟”这样的句子。这是一种新的以男性为中心的恋情词，只是他的形象更符合市民阶层的娱乐和娱情需要。到了苏轼就不一样了，他的作品演唱者可以是女性，也可以是“关西大汉”。他写女性，更多的就是写自己。山水中的自我，月光下的自我，豪放疏狂的自我，寂寞凄然的自我，抒写的都是主体观照生活而产生的情感。苏轼将一位士大夫的生活空间和精神境界都展示出来了。词的文体概念被重新定义，后来明代张綖提出的豪放、婉约两种风格就是以苏轼的出现作为标准的。不独柳永、苏轼，其他的词人如晏殊、晏几道、秦观、黄庭坚、贺铸、周邦彦等人尽管出自不同的创作目的，个性气质与审美标准不一，但是都是不同程度地以“自我”作为创作主体和抒情形象来达到抒情目的。在“自我”成为抒情形象的同时，“共她”并没有被取代，女性作为词的演唱者的角色没变。所以，以艺术创作作为书写目标的词人依然有着多种抒情形象的塑造。

至于“群我”的形象概念，我觉得值得商榷。在辛弃疾的时代形成了一个创作群体，可是抒发的情感不是能用“我”这个创作主体能够概括得了的。他们的主体情绪中融入了过多的时代情感。个人的审美意趣

被家国之思所滋生的忧患感和责任感所笼罩,属于自我的抒情空间被自觉地限制起来。辛弃疾本人显得特别一些,因为他的忧患感和责任感与自己曾经有过的身份息息相关,所以他在历史中和记忆里找到的意象,以及这些意象所蕴含的情感与自我的人生体验和情感体验具有同一性。其他的词人就没有这样的优势了,虽然风格上也是豪纵旷放,但过多的情绪释放使得他们的审美世界没有这么纯粹,功利追求与个人情性追求之间产生的矛盾也让他们无所适从。而姜夔则是这一时期独立的风景。从自我身份上说,他只是一个漂泊者,时代情绪对他有很深的影响,但是他所选择的抒情方式将个人情感、家国之思、观物心态融合在一起,形成了幽韵冷香、清空骚雅的审美风格。姜夔通过咏物而形成的审美风范直到宋末元初才形成一个创作群体。这一群体以张炎为中心,因为到他这里在理论和实践两个方面进行了总结,提出了自己的创作观念。周密、王沂孙、张炎都是采取同样的观物方式。可是,在他们之前的吴文英也是一个特例,通过对梦境的书写,对自然世界的感知来言情。“七宝楼台”式的话语组合形成的表意方式都让我们无法把他归入某个群体。吴著使用“群我”这个概念的出发点是为了突出群体的共同选择,这具有一定的合理性。但是“我”毕竟含有对主体意识的自觉弘扬予以确认的因素。这一说法用在“辛派词人”身上尚可,可是他们只是南宋词史上某一阶段的一个群体,不能代替整体的价值取向。如果细心体认的话,我们会发现辛弃疾、姜夔都是群体追求中的先行者。在时代风雨之中的词人们都是“孤独者”,他们受到先行者的影响把共同的主体意识写进自己独有的语境中,形成了同一追求的“共他”表述方式。这些词人在大时代的背景下,形成了小群体的共同歌唱。

受吴著的启发,我觉得以创作主体为依据可以把晚唐五代归结为“她者”抒情形象的形成,到了北宋,在此基础上创作主体的“自我”形象与之共存并逐渐占据了主导地位,而南宋时期是“自我”形象与时代忧患意识相融合形成的“共他”形象占据了主导地位。这就是唐宋词中抒情形象的嬗变过程。

三、唐宋词人审美心理的复杂性

前面我们对唐宋词的言情本体观已经有所了解,在此基础上,我们

对抒情形象的嬗变过程进行了追溯。现在，我们要对抒情形象背后的创作主体的审美心理进行分析。审美（心理）能力包括审美感知、审美想象、审美理解和审美情感这四个方面。而作为一名词人他首先要有审美需要。杨恩寰说：“审美需要是潜在的审美欲求，它表现为对形式、结构、秩序、规律的一种把握与感受的欲望。”（《审美心理学》）决定审美需要的因素很多，先天气质、后天的艺术训练、具体的时代背景都会发挥作用。一方面，审美需要具有共性内涵。失去道德追求的晚唐五代词人的审美需要只是在狭窄天地中醉心于体情，他们也都有过理想，然而实现起来遥遥无期，于是，“不如怜取眼前人”成为普遍的选择。这种选择使得他们的感知范围不断缩小，审美的想象力本身就被单一化，美女、帘幕、绿窗、画屏成为观照对象，进而成为审美对象。道德理性的缺失使得他们不得不用感情抒写来弥补，这种弥补出自于内心世界的焦虑性体验，王兆鹏所说的“花间范式”就是在这样一种条件下形成的。一般说来，某个时期内创作主体对文体、题材的取舍，要受社会生活、社会心理和时代审美理想的制约。他们对新的题材的关注与拓展，同时也意味着他们可能对旧题材的忽略与舍弃。而一个时期内的创作主体对题材的舍取意向，往往也是这一时期文学思想取向的最直接的反映。晚唐时期“追求细美幽约的情致”、“追求绮艳清丽的诗风”（罗宗强《隋唐五代文学思想史》）本身就昭示着审美追求的“绮艳”倾向。而歌辞的创作本身女性参与的身份定位就自然地將艳情与美女联系起来，宴会上的演唱就是为了达到娱乐目的。这样，因女性演唱的表演方式的需要，词成为达到高雅娱乐目的的有效文本。词人们不再向外延伸审美视野，而是向内扩展审美情感。先有情，再以空间景物作陪衬，或者像温庭筠那样仅仅布置一个有人（多是女子）的生活空间，在精心布局中展示情感。不过，他们也会出现审“情”疲劳，把情感仅仅作为描写内容的渲染背景。创作主体在“她者”的抒情形象中达到娱情目的，娱乐主体自然也会获得情感愉悦。“她者”抒情形象的出现与唐五代词人审美心理中“娱己”的生理需要有紧密的联系。出于“娱己”而“写她”，这是个体情感与功利世界脱节的表现，也是审美个体失去共有使命感与责任感的必然结果。他们失去了政治追求的远大理想，甚至对拥抱大自然也失去了兴趣，只是在女性的哀怨与孤独中寻求精神解脱和情感释放。但是，我们作出这样解释的同时不能忽略了创作主体的多重