

中国古典诗歌的意象

王国维在《人间词话》里说：“言气质、言神韵，不如言境界。”境界是中国古典诗歌美学的一个重要范畴，讲境界的确比讲气质、讲神韵更能揭示中国诗歌艺术的精髓，也更易于把握。但是，讲诗歌艺术仅仅讲到境界这个范畴，仍然显得笼统。能不能再深入一步，在中国古典诗歌里找出一种更基本的艺术范畴，通过对这个范畴的分析揭示中国古典诗歌的某些艺术规律呢？我摸索的结果，找到了“意象”。

提起意象，也许有人以为是一个外来词，是英文 Image 的译文，并把它和英美意象派诗歌联系起来。其实，意象是中国古代文艺理论固有的概念和词语，并不是外来的东西。英美意象派所提倡的 Image 是指运用想象、幻想、譬喻所构成的各种具体鲜明的、可以感知的诗歌形象。意象派主张把自己的情绪全部隐藏在意象背后，通过意象将它们暗示出来。这恰恰是受了中国古典诗歌的影响。意象派的代表人物艾兹拉·庞德(Ezra Pound)和爱米·罗威尔(Amy Lowell)都是中国古典诗歌的爱好者。庞德认为中国古典诗歌整个儿浸泡在意象之中，是意象派应该学习的典范。他于1915年4月曾出过一本《神州集》，将厄内斯特·费诺罗萨(Ernest Fenollosa)一部分笔记中的日译汉诗翻译成英文，一共十九首。其中包括《诗经》一首、古乐府二首、陶潜诗一首、卢照邻诗一首、王维诗一首、李白诗十三首。《神州集》被誉为“用英语写成的最美的

书”，其中的诗有“至高无上的美”。艾略特(T. S. Eliot)甚至说他是“为当代发现了中国诗的人”。罗威尔与人合译了中国古典诗歌一百五十首，取名《松花笺》(*Fir-flower Tablets*)。另一位著名翻译家阿瑟·韦利(Arthur Waley)所译的《中国诗一百七十首》，被文学史家誉为“至今尚有生命力的唯一意象派诗集”。^[1]尽管英美意象派标榜中国古典诗歌的意象，但他们对中国诗歌的理解毕竟是肤浅的。庞德的译诗单就语言艺术而论，在英诗中自当推为上乘之作。但他不谙中文，译诗是依据厄内斯特·费诺罗萨的日译本转译的，所以误译之处颇多，有时甚至自作主张地加上一些原诗里没有的意思。今天，我们立足于中国古典诗歌的实际来研究意象，当然可以取得较之古人和庞德等人都更完满的成果。

—

意象是中国古代文艺理论固有的概念，然而这个概念也像中国古代文艺理论中其他一些概念一样，既没有确定的含义，也没有一致的用法。

有的指意中之象，如：

使玄解之宰，寻声律而定墨；独照之匠，窥意象而运斤。
此盖驭文之首术，谋篇之大端。（刘勰《文心雕龙·神思》）

是有真迹，如不可知。意象欲出，造化已奇。（司空图《诗品·缜密》）

刘勰所谓意象，显然是指意中之象，即意念中的形象，刘勰用《庄子·天道》中轮扁斲轮的典故，说明意象在创作过程中的重要性。轮扁斲轮时，头脑中必定先有车轮的具体形状，然后依据这意中之

象来运斤。作家在进行创作时,头脑中也必然先有清晰的形象,然后依据这意中之象下笔写作。刘勰认为形成意象是驭文谋篇首要的关键。司空图所谓意象比较费解,但既然说“意象欲出”,可见是尚未显现成形的,也即意念之中的形象。这意象虽有真迹可寻,却又飘渺恍惚,难以捕捉。当它即将呈现出来的时候,连造化也感到非常惊奇(意谓:意象有巧夺天工之妙)。以上两例的意象,都是尚未进入作品的意中之象。

有的意象指意和象,如:

久用精思,未契意象,力疲智竭,放安神思,心偶照境,率然而生,曰生思。(《唐音癸签》卷二引王昌龄语)

意象应曰合,意象乖曰离。(何景明《与李空同论诗书》)

王昌龄所谓“未契意象”,这意象就是指意和象、主观和客观两个方面。因此才有一个契合与否的问题。何景明说“意象应”、“意象乖”,也是从这两方面的关系上着眼的。

有的意象接近于境界,如:

予与二三友日荡舟其间,薄荷花而饮。意象幽闲,不类人境。(姜夔《念奴娇序》)

上句说“意象幽闲”,下一句紧接着又说“不类人境”,这意象显然是指人境之外的另一种境界而言。

有的意象接近于今天所说的艺术形象,如:

意象大小远近,皆令逼真。(方东树《昭昧詹言》卷八)

孟东野诗,亦从风骚中出,特意象孤峻,元气不无斫削耳。

(沈德潜《说诗碎语》卷上)

或若擒虎豹，有强梁拿攫之形；执蛟螭，见蚴蟉盘旋之势。探彼意象，如此规模。(张怀瓘《法书要录》)

画之意象变化不可胜穷，约之，不出神、能、逸、妙四品而已。(刘熙载《艺概·书概》)

这几例意象都可以用艺术形象替换，它们的含义也接近于艺术形象。

如上所述，在古代，意象这个概念虽被广泛使用，却没有确定的含义。我们不可能从古人的用例中归纳出一个明确的定义。但是，把意和象这两个字连在一起而形成的这个词，又让我们觉得它所表示的概念是其他概念所不能替代的，借助它可以比较方便地揭示出中国古代诗歌艺术中某种规律性的东西。那么，能不能将古人所使用的意象这一概念的含义，加以整理、引申和发展，由我们给它以明确的解释，并用它来说明中国古典诗歌的艺术特点和艺术规律呢？我想是可以的。

要解决这个问题，首先应当划清意象和其他近似概念的界限，从比较中规定它的含义。但又要避免从概念到概念的演绎，而应从诗歌创作的实际出发，联系诗歌作品的实例来说明问题。下面我就试着用这种方法对中国古典诗歌的意象加以论述。

二

先看意象和物象的关系。

古人所谓意象，尽管有种种不同的用法，但有一点是共同的，就是必须呈现为象。那种纯概念的说理，直抒胸臆的抒情，都不能构成意象。因此可以说，意象赖以存在的要素是象，是物象。

物象是客观的,它不依赖人的存在而存在,也不因人的喜怒哀乐而发生变化。但是物象一旦进入诗人的构思,就带上了诗人主观的色彩。这时它要受到两方面的加工:一方面,经过诗人审美经验的淘洗与筛选,以符合诗人的美学理想和美学趣味;另一方面,又经过诗人思想感情的化合与点染,渗入诗人的人格和情趣。经过这两方面加工的物象进入诗中就是意象。诗人的审美经验和人格情趣,即是意象中那个意的内容。因此可以说,意象是融入了主观情意的客观物象,或者是借助客观物象表现出来的主观情意。

例如,“梅”这个词表示一种客观的事物,它有形状有颜色,具备某种象。当诗人将它写入作品之中,并融入自己的人格情趣、美学理想时,它就成为诗歌的意象。由于古代诗人反复地运用,“梅”这一意象已经固定地地带上了清高芳洁、傲雪凌霜的意趣。

意象可分为五大类:自然界的,如天文、地理、动物、植物等;社会生活的,如战争、游宦、渔猎、婚丧等;人类自身的,如四肢、五官、脏腑、心理等;人的创造物,如建筑、器物、服饰、城市等;人的虚构物,如神仙、鬼怪、灵异、冥界等。

一个物象可以构成意趣各不相同的许多意象。由“云”所构成的意象,例如“孤云”,带着贫士幽人的孤高,陶渊明《咏贫士》:“万族各有托,孤云独无依。”杜甫《幽人》:“孤云亦群游,神物有所归。”“暖云”则带着春天的感受,罗隐《寄渭北徐从事》:“暖云慵堕柳垂条,骢马徐郎过渭桥。”“停云”却带着对亲友的思念,陶渊明《停云》:“霏霭停云,濛濛时雨。八表同昏,平路伊阻。”辛弃疾《贺新郎》:“一樽搔首东窗里,想渊明、《停云》诗就,此时风味。”由“柳”构成的意象,如“杨柳依依”^[2],这意象带着离愁别绪。“柳丝无力袅烟空”^[3],这意象带着慵倦的意味。“千条弱柳垂青琐,百啭流莺绕建章。”^[4]这意象带着诗人早朝时的肃穆感。同一个物象,由于融入的情意不同,所构成的意象也就大异其趣。

诗人在构成意象时,可以夸张物象某一方面的特点,以加强诗的艺术效果,如“白发三千丈”^[5]，“黄河之水天上来”^[6]。也可以将另一物象的特点移到这一物象上来,如：“我寄愁心与明月,随君直到夜郎西。”^[7]“丛菊两开他日泪,孤舟一系故园心。”^[8]“长有归心悬马首,可堪无寐枕蛩声。”^[9]这些诗都写到“心”,心本来不能离开身体,但李白的“愁心”却托给了明月,杜甫的“故园心”却系在了孤舟上,秦韬玉的归心则悬在了马首上。这些意象都具有了“心”原来并不具备的性质。

诗人在构成意象时,还可以用某一物象为联想的起点,创造出世界上根本不存在的东西。李贺诗中的牛鬼蛇神大多属于这一类。火炬都是明亮的,李贺却说“漆炬迎新入”^[10],阴间的一切都和人间颠倒着。“忆君清泪如铅水”^[11],铅泪,世间也不存在。但既然是金铜仙人流的泪,那么当然可以是铅泪了。

总之,物象是意象的基础,而意象却不是物象的客观的机械的模仿。从物象到意象是艺术的创造。

再看意象和意境的关系。

我在《中国古典诗歌的意境》里说,意境是诗人的主观情意和客观物象互相交融而形成的艺术境界。现在又说意象是主客观的交融契合,那么意象和意境有什么区别呢?我认为可以这样区别它们:意境的范围比较大,通常指整首诗,几句诗,或一句诗所造成的境界;而意象只不过是构成诗歌意境的一些具体的、细小的单位。意境好比一座完整的建筑,意象只是构成这建筑的一些砖石。

把意象和意境这样区别开来并不是没有依据的,依据就在“象”和“境”的区别上。“象”和“境”是互相关连却又不尽相同的两个概念。《周易·系辞》说:“圣人立象以尽意。”王弼《周易略例·明象》说:“夫象者出意者也,言者明象者也。”象,本指《周易》里的卦象,它的含义从一开始就是具体的。而境却有境界、境地的

意思,它的范围超出于象之上。古人有时以象和境对举,很能见出它们的区别,如王昌龄说:“圆通无有象,圣境不能侵。”^[12]刘禹锡说:“义得而言丧,故微而难能;境生于象外,故精而寡和。”^[13]显而易见,象指个别的事物,境指达到的品地。象是具体的物象,境是综合的效应。象比较实,境比较虚。

陆游的《临安春雨初霁》:“小楼一夜听春雨,深巷明朝卖杏花。”这两句诗构成一种意境,其中有春天到来的喜悦,也有流光易逝的感喟。春的脚步随着雨声来到深巷,进入小楼,给诗人带来一个不眠之夜。诗人设想明天早晨该能听到深巷传来的卖花声了。如果把这两句诗再加分析,就可以看到它包含四个意象:“小楼”、“深巷”、“春雨”、“杏花”。“小楼”、“深巷”,有静谧幽邃之感,衬托出诗人客居临安的寂寞。“春雨”、“杏花”,带着江南早春的气息,预告一个万紫千红的局面即将到来。陆游这两句诗的意境,就是借助这些富有情趣的意象以及它们的交互作用而形成的。

最后还要说明意象和词藻的关系。

语言是意象的外壳。在诗人的构思过程中,意象浮现于诗人的脑海里,由模糊渐渐趋向明晰,由飘忽渐渐趋向定型,同时借着词藻固定下来。而读者在欣赏诗歌的时候,则运用自己的艺术联想和想象,把这些词藻还原为一个个生动的意象,进而体会诗人的思想感情。在创作和欣赏的过程中,词藻和意象,一表一里,共同担负着交流思想感情的任务。

意象多半附着在词或词组上。一句诗可以有两个或两个以上的意象,如:“孤舟——蓑笠翁”,“云破——月来——花弄影”,“风急——天高——猿啸哀”,“楼船——夜雪——瓜洲渡,铁马——秋风——大散关”。也有一句诗只包含一个意象的,如:“北斗七星高”,“楼上晴天碧四垂”。意象有描写性的,或称之为静态的,如“孤舟”、“蓑笠翁”;也有叙述性的,或称之为动态的,如“云破”、

“月来”、“花弄影”。意象有比喻性的，如“若问闲情都几许？一川烟草，满城风絮，梅子黄时雨。”^[14]也有象征性的，如《离骚》中的香草、美人。

一个意象不止有一个相应的词语，诗人不仅追求新的意象，也追求新的词藻。“东家蝴蝶西家飞，白骑少年今日归。”^[15]用“白骑少年”四字写思妇心中的游子，增强了游子给人的美感。词藻新，意象也新。“绿蚁新醅酒，红泥小火炉。晚来天欲雪，能饮一杯无？”^[16]以“红泥小火炉”入诗，词藻意象都新。

诗的意象和与之相适应的词藻都具有个性特点，可以体现诗人的风格。一个诗人有没有独特的风格，在一定程度上即取决于是否建立了他个人的意象群。屈原的风格与他诗中的香草、美人，以及众多取自神话的意象有很大关系。李白的风格，与他诗中的大鹏、黄河、明月、剑、侠，以及许多想象、夸张的意象是分不开的。杜甫的风格，与他诗中一系列带有沉郁情调的意象联系在一起。李贺的风格，与他诗中那些光怪陆离、幽僻冷峭的意象密不可分。各不相同的意象和词藻，体现出各不相同的风格。它们虽然只是构成诗歌的砖瓦木石，但不同的建筑材料正可以体现不同的建筑风格。意象和词藻还具有时代特点。同一个时代的诗人，由于大的生活环境相同，由于思想上和创作上相互的影响和交流，总有那个时代惯用的一些意象和词藻。时代改变了，又会有新的创造出来。这是不难理解的。

三

确定了意象的含义以后，就可以进一步研究意象之间的组合规律，并从这个角度探讨中国古典诗歌的艺术特点。

一首诗从字面看是词语的联缀；从艺术构思的角度看则是意

象的组合。在中国古典诗歌特别是近体诗和词里,意象可以直接拼合,无须乎中间的媒介。起连接作用的虚词,如连词、介词可以省略,因而意象之间的逻辑关系不很确定。一个意象接一个意象,一个画面接一个画面,有类似电影蒙太奇的艺术效果。例如杜牧的《过华清宫》后两句:

一骑红尘妃子笑,无人知是荔枝来。

“一骑红尘”和“妃子笑”这两个意象中间没有任何关连词,就那么直接地拼在一起。它们是什么关系呢?诗人并没有交代。可以说是“一骑红尘”逗得“妃子笑”了;也可以说是妃子在“一骑红尘”之中露出了笑脸,好像两个电影镜头的叠印。这两种理解似乎都可以,但又都不太恰切。诗人只说“一骑红尘妃子笑”,把两个具有对比性的意象摆在读者面前,意象之间的联系既要你去想象、补充,又不允许你把它凝固起来。一凝固起来就失去了诗味。再如欧阳修的《蝶恋花》,它写少妇的孤独迟暮之感,其中有这样几句:

雨横风狂三月暮,门掩黄昏,无计留春住。

“门掩”和“黄昏”之间省去了关连词,它们的关系也是不确定的。可以理解为黄昏时分将门掩上(因为她估计今天丈夫不会回来了)。也可以理解为将黄昏掩于门外。又可以理解为:在此黄昏时分,将春光掩于门内,关住春光使它不要离去。或许三方面的意思都有,诗人本不想把读者的想象固定在一处,我们也就不必把它讲死。反正那少妇有一个关门的动作,时间又是黄昏,而这个动作正表现了她的寂寞、失望和惆怅。又如温庭筠《商山早行》里的这两句:

鸡声茅店月，人迹板桥霜。

“人迹”和“板桥霜”之间虽然没有连接词，但是这两个意象的关系比较清楚：人的足迹留在板桥霜上。“鸡声”和“茅店月”的关系就不那么清楚了。我们可以这样理解：“鸡声”是报晓的鸡声，“茅店月”是晓天的残月，这两个意象属于同一个时间。另外，“鸡声”是从茅店传来的，残“月”也低挂在茅店的屋角上，耳闻的鸡声和目睹的残月又是属于同一个地点的。但是，也许不把“鸡声”和“茅店月”的关系固定下来更好。这句诗只不过借着一个声的意象和一个色的意象的直接拼合，表现了一个早行旅人的孤独感和空旷感。意象之间不确定的关系，正是留给读者进行想象的余地。

其他如“落日心犹壮，秋风病欲苏”^[17]、“大漠孤烟直，长河落日圆”^[18]、“落花人独立，微雨燕双飞”^[19]，这一类例子不胜枚举。

中国古典诗歌的意象虽然可以直接拼合，意象之间似乎没有关连，其实在深层上却互相钩连着，只是那起连接作用的纽带隐蔽着，并不显露出来。这就是前人所谓峰断云连，辞断意属。也就是说，从象的方面看去好像是孤立的，从意的方面寻找却有一条纽带。这是一种内在的、深层的联系。意象之间似离实合，似断实续，给读者留下许多想象的余地和进行再创造的可能，因此读起来便有一种涵泳不尽的余味。

例如杜甫的“钩帘宿鹭起，丸药流莺啭”^[20]，王安石奉为五字之模楷，^[21]它的好处就在于意象之间离合断续的关系。“钩帘”和“宿鹭起”一写自己，一写宿鹭，表面看来没有联系，其实不然。这是同时发生的两个动作，当诗人卷起帘子并把它钩上的时候，看到宿鹭飞起。也许是钩帘时惊动了宿鹭，也许不是。但帘的钩起和鹭的飞起难道没有一点类似的联想吗？“丸药”和“流莺啭”似乎也不相干，其实不然。诗人一边团药丸一边听到莺啼，团药丸时的触

觉和莺啼圆啭的听觉,也有一点类似。表面看来互相孤立的意象,在深层的意义上就这样互相沟通着。

传为李白的词《忆秦娥》,也是一个很好的例子:

箫声咽,秦娥梦断秦楼月。秦楼月,年年柳色,霸陵伤别。
乐游原上清秋节,咸阳古道音尘绝。音尘绝,西风残照,
汉家陵阙。

这首词的意象跳动很大,秦楼月,霸陵柳,乐游原,咸阳古道,汉家陵阙,光是地点就换了这么多,所以浦江清先生说是“几幅长安素描的合订本”。^[22]如果再问一句,把这些孤立的意象连在一起的线索是什么呢?我想就是对长安这座古都的凭吊,对古代文明的追怀,对盛世的留恋和对前途的惘然。作者仿佛是站在历史长河中间的一座孤岛上,正向着邈远的时间与空间茫然地举目四望,同时把他的一些破碎的回忆与印象编织成这首词。除了这感情的线索之外,上阙“秦月楼”和下阙“音尘绝”各自的重复,也起了连接意象的作用。

再举一首温庭筠的《更漏子》:

柳丝长,春雨细,花外漏声迢递。惊塞雁,起城乌,画屏金
鹧鸪。香雾薄,透帘幕,惆怅谢家池阁。红烛背,绣帘垂,
梦长君不知。

这首词写一个女子在春雨之夜,想念远在边塞的丈夫。上阙头三句,用“柳丝”、“春雨”、“漏声”写出了春夜的悠长与寂寞。漏声报时,应在室内,词里说漏声从花外传来,这是那个女子梦回初醒时的错觉,她把雨声当成漏声了。接着,词的意象跳到“塞雁”、“城

乌”和“画屏金鸂鶒”。从边塞到城楼，从城楼再到闺房，由远及近，把不同地点的三个意象组织到一起。意象的跳跃是由漏声（即雨声）引起的，是漏声惊起了塞雁，惊起了城乌，也惊起了金鸂鶒。鸂鶒是绣在画屏上的，本不会飞，但在那女子的想象中，连它也随着塞雁、城乌一起惊飞了。这些惊飞的鸟象征着她不安的心情。她是那样容易为春雨惊动，所以在她的想象里，鸟儿也像自己一样地不安。“塞雁”、“城乌”、“金鸂鶒”这三个孤立的意象，就这样通过那女子的想象联系在一起了。下阕先写“香雾”，这芳香的、迷漫于闺阁内外的薄雾，制造了一种梦幻的、朦胧的气氛，和末句的“梦长君不知”恰好吻合。但直到最后，才出现那做梦的女子。她独卧在床，绣帘低垂着，正痴迷地思念着远在他乡的丈夫。

综观全词，柳丝、春雨、漏声、塞雁、城乌、金鸂鶒、香雾、帘幕、谢家池阁、红烛、绣帘，这些意象看来好像没有什么关连，却都由最后一句中的那个“梦”联系着，是她梦后的种种感觉。由梦串连起来的这些意象，把那女子的一片痴迷的印象很真实地表现了出来。

四

从意象组合的角度，我们可以对中国古典诗歌的一些传统技巧获得新的理解。

先说比兴。关于比兴的定义及其区别，历来众说纷纭。郑众说：“比者，比方于物也；兴者，托事于物。”^[23]刘勰说：“故比者，附也；兴者，起也。附理者切类以指事，起情者依微以拟议。”^[24]宋代的李仲蒙说：“索物以托情，谓之比，情附物也；触物以起情，谓之兴，物动情者也。”^[25]这是比较通达的几种说法。我在这篇文章里不想深入探究这个问题，我只想指出从意象组合的角度观察这个问题，可以说比兴就是运用艺术联想把两个或两个以上的意象连

接在一起的一种诗歌技巧。这种连接是以一个意象为主,另外的意象为辅。作为辅助的意象对主要的意象起映衬、对比、类比或引发的作用。起前三种作用的是比,起后一种作用的是兴。用比所连接的意象之间的关系或明或暗,总有内在的脉络可寻。用兴所连接的意象之间的关系,没有内在的脉络可寻。比的用例,如:《诗经·卫风·伯兮》:“其雨其雨,杲杲出日。愿言思伯,甘心首疾。”朱熹曰:“冀其将雨,而杲然日出,以比望其君子之归而不归也。”李贺《老夫采玉歌》:“杜鹃口血老夫泪”,也是比,以杜鹃鸟的啼血比采玉老夫的泪水。苏轼《太白山下早行至横渠镇书崇寿院壁》:“乱山横翠幃,落日淡孤灯。”每一句都包含两个意象,而意象之间就是借助“比”连接起来的。兴的用例,如:《诗经》王风和郑风各有一首《扬之水》,都以“扬之水,不流束薪”起兴,但兴起的内容不同。王风的那首是征人思归,郑风的那首是兄弟不和。可见兴所组合的意象之间并没有内在的必然联系。

再说对偶。对偶可以把不同时间和空间的意象组合在一起,让人看了这一面习惯地再去看另一面。如“红颜弃轩冕,白首卧松云”(李白《赠孟浩然》),上句写孟浩然的青年时代,下句写他的老年时代,时间的跨度很大。而这两句诗的意象就是靠对偶连接起来的。“渭北春天树,江东日暮云”(杜甫《春日怀李白》),渭北、江东两地相去甚远,意象也是靠对偶连接的。“楼船夜雪瓜洲渡,铁马秋风大散关”(陆游《书愤》),时间和空间都有一个飞跃:一句是冬,一句是秋;一句是东南,一句是西北。因为有对偶在起连接作用,所以这两组不同时间、空间的意象放在一起,并不使人感到突兀。“无边落木萧萧下,不尽长江滚滚来”(杜甫《登高》),上句着眼于空间的广阔,下句着眼于时间的悠长。两句的意象通过对偶连接在一起,表现出一派无边无际的秋色。可见对偶是连接意象的一座很好的桥梁,有了它,意象之间虽有跳跃,而读者心理上并

不感到是跳跃,只觉得是自然顺畅的过渡。中国古代的诗人常常打破时间和空间的局限,在广阔的背景上自由地抒发自己的感情。而对偶便是把不同时间和空间的意象连接起来的一种很好的方法。

注 释

- [1] 参看赵毅衡《意象派与中国古典诗歌》,载于《外国文学研究》1977年第
四期;杨熙龄《美国现代派诗歌举隅》,载于《世界文学》1979年第六期;
张隆溪《弗莱的批评理论》,载于《外国文学研究》1980年第四期;艾兹
拉·庞德《回顾》(老安、张子清译),载于《诗探索》1981年第一期;袁可
嘉《外国现代派作品选序言》,上海文艺出版社1980年第一版。
- [2] 《诗·小雅·采薇》。
- [3] 毛文锡《酒泉子》,见《花间集》卷五。
- [4] 贾至《早朝大明宫呈两省僚友》,见《全唐诗》卷二三五。
- [5] 李白《秋浦歌》其十五,见王琦注《李太白全集》卷八。
- [6] 李白《将进酒》,同上,卷三。
- [7] 李白《闻王昌龄左迁龙标遥有此寄》,同上,卷十三。
- [8] 杜甫《秋兴八首》其一,见《杜诗详注》卷十七。
- [9] 秦韬玉《长安书怀》,见《全唐诗》卷六七〇。
- [10] 《感讽五首》其三,见王琦注《李长吉歌诗汇解》卷二。
- [11] 《金铜仙人辞汉歌》,同上。
- [12] 《同王维集青龙寺昙壁上人兄院五韵》,见《全唐诗》卷一四二。
- [13] 《董氏武陵集纪》,见《刘宾客文集》卷一九。
- [14] 贺铸《青玉案》,见《全宋词》,中华书局1980年第二版第513页。
- [15] 李贺《蝴蝶舞》,见王琦注《李长吉歌诗汇解》卷三。
- [16] 白居易《问刘十九》,见《全唐诗》卷四四〇。
- [17] 杜甫《江汉》,见仇兆鳌《杜少陵集详注》卷二三。
- [18] 王维《使至塞上》,见赵殿成《王右丞集笺注》卷九。
- [19] 晏几道《临江仙》,见《全宋词》,中华书局1980年第二版第222页。

- [20] 《水阁朝霁奉简云安严明府》，见《杜少陵集详注》卷十四。
- [21] 叶梦得《石林诗话》：“蔡天启云：‘荆公每称老杜“钩帘宿鹭起，丸药流莺啭”之句，以为用意高妙，五字之模楷。’”《历代诗话》本，中华书局 1981 年第一版第 406 页。
- [22] 《词的讲解》，见《浦江清文录》，人民文学出版社 1958 年第一版第 122 页。
- [23] 《周礼·春官·大师》郑玄注引。
- [24] 《文心雕龙·比兴》，范文澜《文心雕龙注》卷八，人民文学出版社 1958 年第一版第 601 页。
- [25] 《四库全书珍本初集》胡寅《斐然集》卷一八《致李叔易》引。