

文学研究与争鸣

“梦窗句法”初探

陈昌宁 陶文鹏

【提要】杨铁夫在其《吴梦窗词笺释》中多次提到“梦窗句法”，但语焉不详。“梦窗句法”其实是指梦窗的变异句法，包括颠倒、错综、分裂等。梦窗使用这种句法不仅是为了平仄韵律，还是一种美学追求。他要让自己的表达不同凡俗，他要制造出一种多义的艺术效果。但这种句法也造成理解的困难，引起众多误读，成为梦窗风格“涩”的一个重要元素。

【关键词】梦窗句法 美学追求 多义性 误读

〔中图分类号〕 I206.2 **〔文献标识码〕** A **〔文章编号〕** 1000—2952 (2010) 04—0093—07

句法是个语言学概念，指句子的结构方式。同时它又是一个古代的文学批评术语。陆辅之《词旨》就提到“史梅溪之句法”。作为一个古代文学批评术语，它的含义相当宽泛，光是宋人使用的“句法”就有十一种含义。^①王德明先生认为古代“句法”的含义有“宽泛性、个人性、时代性和模糊性四种特征。”^②

“梦窗句法”的说法不知始于何人。杨铁夫在其《吴梦窗词笺释》中就已多次使用。但杨铁夫语焉不详，使人搞不清楚与他用的“梦窗家法”有何不同。本文将“梦窗句法”界定为梦窗为了修辞的目的而使用的一些特殊的句子结构。

一、“炫人眼目”的“梦窗句法”

夏承焘先生曾言：“梦窗造辞，有倒、揉、碎三法。”^③全面概括了梦窗句法的特点。“倒”是颠倒，“揉”是错综，“碎”是分裂。

先说“倒”。

现代语言学认为，汉语是孤立语，没有形

态的变化，语法意义全靠词序和虚词来表达。因此词序在汉语里很重要。在俄语里，“我写字”还可以说成“字写我”、“字我写”、“我字写”等，但是汉语不行。汉语句子成分的排列顺序一般是主语在前，动词居中，宾语在后。如果不按这个顺序，主动宾还有五种排列方式：主宾动，动宾主，动主宾，宾主动，宾动主。这五种都是不正常的，然而在梦窗词中多多少少都能找到例子。

主宾动结构。如：“石径幽云冷，步障深深，艳锦青红亚。”^④“石径”指水上的石桥。人从石桥上穿过，两边的荷叶高高挺立，就像步障一样。“青红”指荷花和荷叶，作者说美丽的

① 王德明：《论宋代的诗歌句法理论》，《新疆大学学报》2000年第3期。

② 王德明：《中国古代诗歌句法理论的发展》，广西师范大学出版社2000年版，第5页。

③ 夏承焘：《天风阁学词日记》，《夏承焘集》第6册，浙江古籍出版社、浙江教育出版社1997年版，第129页。

④ 《龙山会·芙蓉》，吴蓓：《梦窗词汇校笺释集评》，浙江古籍出版社2007年版，第674页。

锦绣也比不上荷花与荷叶。最后一句的正常语序应是“艳锦亚青红。”还有,“灯前宝剑清风断”^①应为“宝剑断清风”,形容宝剑锋利。“离苑幽芳深闭”^②应该是“离苑深闭幽芳”。

宾主动结构。也就是主语、动词位置正常,而把宾语提到句前。如:“露粟侵肌,夜约羽林轻误。”^③它的正确语序为“羽林轻误夜约。”桂花又名金粟,梦窗从粟想到赵飞燕寒夜里与人约会,身上不起鸡粟的故事。再如,“日华平晓弄春明。暮寒愁翳生。”^④这一句说,天刚亮时太阳很好,元日的天气像春天一样暖和。但是过不久天上有了云,结果一下子又冷了起来,就像到了晚上一样。“愁翳”喻云。后句的正常语序是“愁翳生暮寒”。

动宾主结构。这种结构,动宾正常,而把主语放在句子结尾。如:“润寒梅细雨,卷灯火、暗尘香。”^⑤正常的说法是“细雨润寒梅”。只有雨才能润。再如:“掩綌帷倦入,又惹旧愁,汗香栏角。”^⑥杨铁夫解释说:“欲入眠矣,因汗香而惹旧愁,句倒装。”^⑦这一句有三个动词,“掩”和“入”的主语可理解为作者,“惹”的主语则是下文的“汗香”。“栏角”是“汗香”的定语。按正常的语序应为:“栏角汗香惹旧愁”。

宾主动结构。这一种是完全的倒装,主宾易位。这种结构一般古代诗文中屡见不鲜,梦窗词中也最为常见。如,“怨娥坠柳,离佩摇荳,霜讯南圃。”^⑧本句写的是秋天下霜时的情景。“怨娥”指娥眉,这里喻指柳叶。“荳”是蓼花,“离佩”喻指“荳”的叶子。正常的语序是:“柳坠怨娥,荳摇离佩。”此外,如“玉隐绀纱”^⑨应为“绀纱隐玉”。“绀纱”指衣服,“玉”喻指美女的肌肤。“银烛笼纱”^⑩是说“纱笼银烛”。“春屋围花,秋池沿草”^⑪是说“花围春屋,草沿秋池”。

动主宾结构。这种颠倒在梦窗词中不是很多,但也能找到一些例子。如:“省听风听雨笙箫,向别枕倦醒,絮扬空碧。”^⑫这个“省”字杨铁夫解作“明白、领悟”。^⑬我把“省”理解为“省去”。这一句正常的语序应为:“听风听雨省笙箫。”意思是听风雨声代替了听音乐。又如:“层帘卷,伫立行人官道。”^⑭“伫立行人官道”

也就是“行人伫立官道”。写梦窗旅途上听到隔墙传来的音乐声,伫立静听的情景。他毕竟是音乐中人。

再说“揉”。“揉”的主要表现是相邻两句或两个短语的成分互换。如:

“寒笳惊坠,香豆初收,银床一夜霜深。”^⑮“笳”是一种盛东西的竹器。“香豆”代指词序中提到的桐子。从经验上讲,“笳”不能“坠”。其实这两句要说的是“香豆惊坠,寒笳初收。”桐子落下来了,家人拿着笳去捡拾。

“蛛窗绣网玄经。”^⑯应为“绣窗蛛网”。

“阑干独倚天涯客。心影暗凋风叶寂。”^⑰“风叶”固然可以“寂”,但是“心影”却不能“凋”,因此,这两句应谓语互换。杨铁夫也注意到了这一点,他评论说:“不曰‘风叶暗雕心影寂’,乃曰‘心影暗雕风叶寂’,此造句金针”^⑱。

“看故苑离离,城外禾黍。短藜青屨。”^⑲写朋友郭氏到城外寻幽探胜。字面上用了《诗经·王风·黍离》中的“彼黍离离”。“离离”肯定是描写“禾黍”的。另外“城外”应是“故苑”的定语,“故苑”是禾黍的生长地。按正常的语序应为:“看城外故苑,禾黍离离。”

① 《高阳台·过种山》,吴蓓:《梦窗词汇校笺释集评》,浙江古籍出版社2007年版,第639页。

② 《三姝媚·姜石帚馆水磨方氏,会饮总宜堂,即事寄毛荷塘》,同上书,第655页。

③⑧ 《古香慢·赋沧浪看桂》,同上书,第795、796页。

④ 《醉桃源·元日》,同上书,第335页。

⑤ 《木兰花慢·钱韩似斋赴江东嵯幕》,同上书,第577页。

⑥ 《解连环》,同上书,第63页。

⑦⑬⑱ 杨铁夫:《吴梦窗词笺释》,广东人民出版社1992年版,第22、70、299页。

⑨ 《澡兰香·淮安重午》,同上书,第391页。

⑩ 《烛影摇红·元夕雨》,同上书,第552页。

⑪ 《庆春宫·赵中钱得闲园》,同上书,第129页。

⑫ 《解连环·留别姜石帚》,同上书,第68页。

⑬ 《珍珠帘·春日客龟溪,过贵人家,隔墙闻箫鼓声,疑是按舞,伫立久之》,同上书,第450页。

⑭ 《声声慢·宏庵宴席,客有持桐子侑俎者,自云其姬亲剥之》,同上书,第615页。

⑮ 《尉迟杯·赋杨公小蓬莱》,同上书,第7页。

⑯ 《玉楼春·和吴见山韵》,同上书,第308页。

⑰ 《绕佛阁·赠郭季隐》,同上书,第82页。

“碎”也就是对词或短语结构的破坏。

语言学称词是能独立使用的最小的语言单位。但在梦窗看来，这个“最小的语言单位”也是可以拆开使用的。秦山是一个山的名字，梦窗就故意把“秦山斗眉妩”^①说成“山斗秦眉妩”。而“堆枕香鬟侧”，^②也是把“枕侧”一词分开。按正常表达应为“香鬟堆枕侧”，描写女子的睡眠。“玉佩”就是玉做的佩，诗人都这么说。秦观词云：“玉佩丁东别后”。但是这个“玉佩丁东”的意思到了梦窗词里，却成了“玉冷佩丁东”了。^③梦窗要表达“玉佩冷”和“玉佩丁东”这两个意思，他本来可以说成“玉佩冷丁东”，这样似乎太普通了，就把“玉”和“佩”分开，分别做“冷”和“丁东”的主语。

“碎”和“揉”往往是不可分的。因为一个短语分离出去的碎片，会不可避免地和其他的成分揉合起来。所以有些句子就很难说是“碎”还是“揉”。如：“料莺笼玉锁，梦里隔花时见。”^④“莺”比喻梦窗友人放去的妾。说她离开友人以后，就像莺一样被锁在玉笼里，是不会放出来的，友人只有梦里才能见到了。“莺笼玉锁”表面上说的是，莺的笼，玉的锁，其实作者要表达的是“莺锁玉笼”。“玉笼”变碎以后，“玉”和“锁”揉在一起。

再如：“碧沿苍苔云根路。尚追想、凌波微步。”^⑤这两句大意说，词人走在长满苔藓的石路上，想着昔日在这条路上有多少美女凌波微步。本来“碧”和“苍”一样是“苔”的定语，不是“沿”的状语。但由于“苍”与“苔”已经构成一个音步，而“碧苍苔”的说法又很别扭，所以作者把它放在状语的位置，和“沿”构成一个音步，揉在一起，尽管语义上它们毫不相干。还有“离魂难倩招清些，梦缟衣、解佩溪边。”^⑥“倩”也是“魂”的定语，本来应该说成“倩离魂”，就像在“江头春断倩离魂”^⑦句中所说的那样。但是由于“魂”已和“离”结合，构成“离魂”一词，因为节奏的关系，作者就把“倩”放在后边状语的位置，“难倩”组成一个音步。此外，“寒松瘦倚苍峦”^⑧也是这样，正常的表达应是：“瘦寒松倚苍峦”。

梦窗的这种句法真可谓“前不见古人，后

不见来者”，也让注家莫名其妙。对于“离魂难倩招清些”一句，杨铁夫《吴梦窗词笺释》仅解释招魂。吴蓓的《梦窗词汇校笺释集评》说“取陈玄祐《离魂记》倩女离魂事与《楚辞招魂》事。”^⑨而没解释这个“倩”何以与“招”用在一起。

“揉”、“碎”中也难免伴随着“倒”。当“倒”、“揉”、“碎”相结合时，梦窗的句子就真的“不成片段”了。如：

“怅玉手、曾携乌纱，笑整风欹。”^⑩这个“携”字，谁携谁？表面上是“玉手曾携乌纱”，但是手携帽子干什么？不通。因此，“曾携”这个地方应断开，语义上它应归为上一句。也就是“曾携玉手”。“风欹”肯定是帽子的定语。应该是“笑整风欹乌纱”。这里化用杜诗“笑倩旁人为正冠”句意，整冠是别人的动作，而非作者自己。于是就用到了前面的玉手。玉手是携的对象，也是“整乌纱”的施动者。正常的语序应是：“曾携玉手。玉手笑整风欹之乌纱”。

“记长堤骤过，紫骝十里。”^⑪“长堤过紫骝”应是“紫骝过长堤”，这是倒。“十里”在语义上是“长堤”的定语，但形式上却成了“紫骝”的谓语，这又是“揉”。“十里长堤”被分开了则是“碎”。这一句按正常的语序说是“紫骝骤过十里长堤”。

总之，梦窗词的语序特别灵活。作者似乎在玩词语的拼图游戏，任意安排句子成分。且不说短语，一个词也可以分开使用。阅读梦窗词，我们就不能按他的语序理解，而要重新组合，根据语义关系进行句子的再造。

① 《烛影摇红·越上霖雨应祷》，吴蓓：《梦窗词汇校笺释集评》，浙江古籍出版社2007年版，第558页。

② 《秋思·荷塘为括苍名姝求赋其听雨小阁》，同上书，第430页。

③ 《风入松·麓翁园堂宴客》，同上书，第461页。

④ 《法曲献仙音·放琴客，和宏庵韵》，同上书，第218页。

⑤ 《绛都春·余往来清华池馆六年，赋咏屡矣，感昔伤今益不堪怀乃复作此解》，同上书，第526页。

⑥ 《高阳台·落梅》，同上书，第631页。

⑦ 《浣溪沙》，同上书，第303页。

⑧⑨ 《木兰花慢·重游虎丘》，同上书，第571、633页。

⑩ 《采桑子慢·九日》，同上书，第565页。

⑪ 《梦芙蓉·赵昌芙蓉图，梅津所藏》，同上书，第381页。

二、“梦窗句法”与梦窗的美学追求

梦窗为什么要用这种颠倒错综的句法呢？最普通的解释就是出于平仄韵律的需要。因为按正常的语法，就不合格律，所以不得不为格律而牺牲语法。不少研究者也都这么认为。钱钟书先生说：“盖韵文之制，局囿于字句，拘牵于声律……故歇后倒装，科以‘文字之本’，不通欠顺，而在诗词中熟见习闻，安焉若素。此无他，笔、舌、韵、散之‘语法程度’，各不相同，韵文视散文得以宽限减等耳。”^①钱鸿瑛先生在分析“香染榴巾汗”时说：“按词意应为‘香汗染榴巾’。但本词格律此句应作‘+ | — — | (韵)’.第三字应作‘平’（一）声，而‘染’是‘仄’（|）声，故将平声的‘榴’字置于此。至于‘巾’字，是平声又出韵，故提前；再用‘汗’字协韵。这句是为了平仄和协韵，只得颠倒词序，使意思晦涩。”她说“山斗秦眉妩”也是这样造成的。^②

表面看来，平仄、押韵都是梦窗句法的原因。不这样写就不合格律，为了合律而不得不牺牲语法。但问题在于，作为一个词人，你既要遵守诗词格律，又要遵守语言的法则，不能顾此失彼。况且，一般词人都能同时遵守格律和语法，梦窗有着很高的文学技巧，为什么就做不到呢？所以，从格律的角度解释“梦窗句法”，尽管不错，但不充分。种种迹象表明，“梦窗句法”就是梦窗的追求。他是要通过这种错杂颠倒的语法达到一种特定的修辞效果。

首先是多义的效果。

比如，这样一个句子：“最妖娆，愁侵醉颊，泪绡红酒”^③本词写带露的红色荷花，把它比作一个泪美人。最后的“泪绡红酒”语义不通，词语要重新组合。如果不考虑格律，这四个字理论上可以有24种排列方式：

泪绡红酒、泪绡洒红、泪红酒绡、泪红酒洒、泪洒绡红、泪洒红绡；

绡泪红酒、绡泪洒红、绡红酒泪、绡红酒洒、绡洒泪红、绡洒红泪；

红酒泪绡、红酒绡泪、红泪洒绡、红泪绡洒、红绡洒泪、红绡泪洒；

洒泪绡红、洒泪红绡、洒绡红泪、洒绡泪红、洒红泪绡、洒红绡泪。

在这24种排列中，“泪洒红绡”可能是梦窗要表达的，但其余的也不是毫无意义。有的意境还相当不错。比如：“红泪洒绡”之句。“红泪”指美女的眼泪。出典晋王嘉《拾遗记·魏》。说一个叫灵芸的魏宫美人，离开父母时用玉唾壶盛泪，壶则红色的故事。“红泪”一词在宋词中常用来描写分别。这样写荷花更带有一种离情别怨。再如：“红酒泪绡”一句突出了“红”。好像“红”是一种实物，可以洒在“绡”上。还有“泪洒绡红”。是说因为泪是红的，结果把绡染红了。而“洒绡泪红”则让人想起李清照的“染柳烟浓，吹梅笛怨”。这些句子不是很有诗意吗？启功先生分析王维诗“长河落日圆”可以有十种组合。他只是借此说明汉语的特点，而不是说王维的本意。但我可以肯定地说，句法多义是梦窗的美学追求。

上文说的“紫骝十里”，虽然我们不知道“十里”是“长堤”的定语，但理解为有一种“十里之长的骏马”在极度的夸张中更有新奇的诗意，不也很好吗？

梦窗受晚清一些学者的追捧，原因也在这里。戈载说吴文英“运意深远，用笔幽邃”，^④指出他的词是曲径通幽，适合细读慢品，每次阅读都会有所发现。

新颖生动无疑也是梦窗的一种考量。梦窗常把表示事物属性的词放在句首或句尾加以突出，把受动施动关系颠倒。

“叹路转羊肠，人营燕垒，霜满蓬簪。”^⑤

① 钱钟书：《管锥编》第1册，三联书店2007年版，第149～150页。

② 钱鸿瑛：《梦窗词研究》，上海古籍出版社2005年版，第241～242页。

③ 《龙山会·陪毗陵幕府载酒双清》，吴蓓：《梦窗词汇校笺释集评》，浙江古籍出版社2007年版，第675页。

④ 戈载：《宋七家词选》卷4，马志嘉、章心焯编《吴文英资料汇编》，中华书局2006年版，第45页。

⑤ 《木兰花慢·送翁五峰游江陵》，吴蓓：《梦窗词汇校笺释集评》，浙江古籍出版社2007年版，第573页。

“羊肠”本是主语“路”的属性，现在处于宾语的位置，成了“转”的对象。“路”好像是车一样，绕着弯弯曲曲的“羊肠”来转，这样路就写活了。“搔头斜坠玉”^①也是如此。作者要说的是“玉搔头斜坠”。“玉”是主语“搔头”的材料，现在反而脱离搔头而独立，并且斜坠下来，这不是很神奇吗？如果说成“玉搔头斜坠”，“玉”作“搔头”的定语就不突出了。同样，“绿水涨了”这句话中“绿”作为“水”的定语没有被突出，而说成“春水涨绿”，“绿”就被突出了。梦窗的“新漪涨翠”、^②“草生梦碧”、^③“水叶沉红”^④全都如此。

汉语的主语与宾语有施动与受动的关系。这种关系是生活中事物之间关系的表现，人们也习以为常。但如果颠倒施动受动，就会有一种不同的感觉。比如，“正玉涨松波，花穿画舫，无限红衣。”^⑤正常语序应该是“画舫穿花”，也就是画船从荷花中穿过。但梦窗这样表达，反说船不动花动，就给人一种新奇的感受。《敦煌曲子词》有一首词描写类似的情景：

五两竿头风欲平，张帆举棹觉船轻。
柔橹不施停却棹，是船行。满眼风波多
迭洑，看山恰似走来迎。子细看山山不动，
是船行。（《浣溪沙》）

梦窗的这一句正是“看山恰似走来迎”。

“还暗忆、钿合兰桡，丝牵琼腕，见的更怜心苦。”^⑥本句写美人划着船采莲，美人的玉腕摘下莲蓬时还藕断丝连。“的”是莲子，以莲子的苦写美女对情人的思念。其中“丝牵琼腕”按正常表达应为“琼腕牵丝。”但是这里“丝”化被动为主动，表现了莲的多情。让人想起周邦彦写蔷薇的《六丑·落花》：“似牵衣待话，别情无极。”

动词与其相关的宾语，主语与它的谓语以及偏正结构的偏与正之间都要有语义的关联，否则就不搭配。梦窗也常利用这种不搭配制造独特的艺术效果。就拿王国维批评他的那句“映梦窗，零乱碧”^⑦来说，按正常的句法应该是：“映碧窗，零乱梦。”但是作者调整了语序，

巧妙地把自己名字嵌入其中，好像这个雨也把吴文英给弄得心绪烦乱。雨怎么会影响到远在他乡的吴文英呢？友人毛荷塘的名姝看到这里肯定也会会心地一笑。

诗歌语言是很讲究创新的。当普通的表达不再唤起读者的美感时，喜欢锻炼的作者就考虑打破常规。宋人写诗讲求句法，就是对成熟语言的破坏。梦窗故意使用错乱的语法，为阅读制造点障碍，目的就是为打破读者的心理期待，把读者的美感从疲惫中唤醒。但是从梦窗词的接受史看，他的这种句法也造成了部分读者的知难而退，进而对他的作品加以贬低。

三、“梦窗句法”与梦窗词的误读

“梦窗句法”的缺点也是很明显的。他不按语法规则安排词语，极大地增加了理解的困难。钱仲联曾感叹：“笺诗难，笺词尤难，笺梦窗词尤难。”^⑧有些词，由于不了解其创作背景，连题目都没有，至今仍不知所云，或题旨众说纷纭。这虽不全怪其句法，但句法却干系重大。汉语靠语义关系来组织词语，只要合乎事理句子就能成立，这确实给诗人的创造提供了很大的方便。但问题是读者在解码时，从合乎事理的角度考虑，往往与作者表达的事理相去甚远。而且研究发现，梦窗还经常故意制造表面的合乎事理以期形成多义的效果，造成读者的歧路亡羊。比如：“漫客请传芳卷。”^⑨“漫客”吴蓓

① 《梦行云·和赵修全韵》，吴蓓：《梦窗词汇校笺释集评》，浙江古籍出版社2007年版，第757页。

② 《花心动·郭清华新轩》，同上书，第670页。

③ 《扫花游·赠芸隐》，同上书，第194页。

④ 《采桑子慢·九日》，同上书，第565页。

⑤ 《木兰花慢·钱赵山台》，同上书，第579页。

⑥ 《过秦楼·芙蓉》，同上书，第211页。

⑦ 《秋思·荷塘为括苍名姝求赋其听雨小阁》，同上书，第430页。

⑧ 杨铁夫：《吴梦窗词笺释·钱序》，广东人民出版社1992年版，第25页。

⑨ 《永遇乐·过李氏晚妆阁，见壁间旧所题词，遂再赋》，吴蓓：《梦窗词汇校笺释集评》，浙江古籍出版社2007年版，第501页。

解为“漫游之人”。确实有“漫客”一词，“漫客”也确有此义，但是在这里这两个字却不是一个词。“漫”乃“空”、“枉”之谓。应理解为“漫请客传芳卷”，意思说“请客传芳卷”是徒劳的。上文的“映梦窗，零乱碧”也是表面的合乎事理。

汉语的主语与宾语没有任何标志。在倒装句法里，如果语义上两种理解都合理就易于误读，搞不清谁主谁宾，谁施动谁受动。如：“五更枴马静无声。邻鸡犹怕惊。”^①作者写元日在客舍中的感受。第一句好理解，说早晨马厩里的马一点声音都没有。第二句“鸡怕惊”就不好理解了。谁惊谁？是别的东西惊鸡还是鸡惊别的东西？杨铁夫解为“元日无客”，恐怕没有理解梦窗的原意。还有一位注者解释说：“邻鸡还在酣睡状态，好像害怕节日的喧闹惊醒了它们。”意思是鸡怕被人惊。下文还说：“‘犹怕惊’三字是精妙之笔，生动地表现出邻鸡近晓时的复杂心理。”^②鸡还睡着没醒，哪来的复杂心理？其实，这里的“邻鸡犹怕惊”是“犹怕惊邻鸡”的倒装。主语是上一句的马。马之所以无声是因为怕惊动了邻鸡。鸡醒了就该叫了。鸡一叫马的主人就该起床上路了，马的麻烦也就来了。第二句的“怕”是马的“怕”，缺省主语且把宾语提前，所以引起误读。

有一首七夕词，让杨铁夫大伤脑筋。词的上片是这样的：“懒浴新凉睡早。雪靥酒红微笑。倚楼起把绣针小。月冷波光梦觉。”^③杨铁夫说：“此词极难理会，初如文解去，觉得既说‘睡早’，而‘靥红’、‘微笑’何由见得？‘倚楼’、‘把针’，又非睡中事……经转辗思维，而后始悟：二、三句为梦中所见其去姬如此，下片则觉后语也。如此，始穿成一串；除此，殆难觅解法矣。”^④其实，杨铁夫辗转思维之后的“悟”仍值得商榷。以我之见，前四句用了倒装，颠倒了逻辑顺序。如果按2—1—4—3的顺序排列意思也就能穿成一串了。即：“雪靥酒红微笑，懒浴新凉睡早。月冷波光梦觉。倚楼起把绣针小。”写一个女子饮过酒，雪白面颊带着酒红和微笑，因为天凉了，她不想洗浴就睡了。但是在新月的照耀下她又醒来，想起这一天是

七夕，于是就起来拿起绣针乞巧。

“梦窗句法”这一概念在杨铁夫的《吴梦窗词笺释》中多次使用，说明杨铁夫对梦窗的变异句法还是有一定关注和研究的。在别人不注意的地方，他往往能指出“梦窗句法”的存在，并驳正前人因句法变异而引起的误读。如：“碧沿苍蘚云根路”，^⑤铁夫笺云：“谢榆孙曰：‘沿’是‘落’误。铁夫按：‘沿’字正随行随记情况，若作碧落苍蘚，似复，非梦窗句法。”^⑥“落”也就是“苔”。“蘚”与“苔”当然重复。谢之所以这样想，是因为他感觉到“碧沿”语义上不通，而“碧苔”则是通的。杨铁夫虽未明确指出“碧”是“苍蘚”的定语，但他认定“碧沿”为“梦窗句法”无疑是正确的。再如称“心影暗凋风叶寂”为“造句金针”等，也都是他最早注意到这里两句成分的互换，对于梦窗类似句子的理解功不可没。可是也有不少误解是从杨铁夫开始的，这恰恰说明对“梦窗句法”的理解是如何之难。

四、结语

冯广艺说：“文学语言是个规范场，任何描述对象的敷陈都必须符合一定的规范要求。文学语言又是个变异场，一定条件下常常可以超越规范，通过变异而形成新的规范。”“变异是作家艺术家对语言材料的巧妙安排，包括打破常格，形成与人不同的具有独特个性的言语表达方式，从而使言语表达新奇、别致，收到特别的表达效果。”^⑦梦窗生当宋末，词已有数百年历史。常规的表达及平熟率直的风格已为世

① 《醉桃源·元日》，同上书，第335页。

② 叶嘉莹主编，赵慧文、徐育民编著《吴文英词新释辑评》，中国书店2007年版，第1001页。

③ 《秋蕊香·七夕》，吴蓓：《梦窗词汇校笺释集评》，浙江古籍出版社2007年版，第320页。

④⑥ 杨铁夫：《吴梦窗词笺释·钱序》，广东人民出版社1992年版，第126、211页。

⑤ 《绛都春·余往来清华池馆六年，赋咏屡矣，感昔伤今益不堪怀乃复作此解》，吴蓓：《梦窗词汇校笺释集评》，浙江古籍出版社2007年版，第526页。

⑦ 冯广艺：《变异修辞学》，湖北教育出版社2004年版，第243、245页。

人所厌见。梦窗试图通过变异超越前人，有所创造。由于追求独特，变异的句法难免使用过多，造成语言生涩，理解困难。这些都是梦窗“开径自行”时必然付出的代价。

其实，梦窗“倒、揉、碎”的方法在他之前的诗文里也是有的。拿两句语法成分的互换来说，好像新奇怪异，但是却“史不绝书”。从江淹《别赋》的“心折骨惊”到萧统《文选》序中的“心游目想”；从王维《送邢桂州》的“日落江湖白，潮来天地青”到欧阳修《醉翁亭记》的“泉香而酒冽”无不如此。便是“玉冷佩丁东”也让人想到韩愈《柳州罗池庙碑》的“春与猿吟兮，秋鹤与飞。”不过，前人只是偶

一为之，只当作一种修辞手法，而梦窗则是大量地使用，且多种形式的综合运用，当作一种创造方法。前人的使用是局部的，是战术性的，梦窗的使用则是全面的，战略性的。一句话，梦窗不仅是变异句法的集大成者，也是变异句法的创造性使用者。

本文作者：陈昌宁是解放军外国语学院外训系讲师、中国社会科学院研究生院毕业博士；陶文鹏是中国社会科学院研究生院文学系教授、博士生导师
责任编辑：马 光

A Tentative Exploration on “Mengchuang’s Sentence Structure”

Chen Changning Tao Wenpeng

Abstract: Yang Tiefert mentioned frequently “Mengchuang’s sentence Structure” in his *The Notes and Commentary of Wu Mengchuang’s Ci-Poetry*, but having no explanations. Actually he means the variant sentence structure Mengchuang used in his Ci-Poetry, including inversion, intricate sentence and split words and phrases. Mengchuang’s sentence structure is not only for tonal patterns and rhyme schemes, but for his pursuit of aesthetics. He wanted to express himself impressively and ambiguously. This kind of sentence structure makes a lot of obstacles in reader’s understanding, and is a component of Mengchuang’s obscure style.

Key words: Mengchuang’s sentence structure; pursuit of aesthetics; ambiguity; misunderstanding

观点选萃

清代河道总督职责研究

王 娟

聊城大学图书馆助理馆员、历史学硕士王娟撰文指出：清代河道总督，也称总河、河督，于顺治元年（公元1644年）初设，光绪二十八年（公元1902年）裁撤，是专门负责河务的最高军政长官。清代河道总督的主要职责：一是对运河的管理，二是对黄、淮等自然河道的治理。河道总督也监管地方治安、赈济灾民等事务，这些职责在清朝初期立足未稳和晚期内忧外患之际所发挥的作用尤为明显。国家大计在漕，而治漕关键在治河，河道总督专责河务，对运河的管理是其中中心职责，而治河的难点并非运河，而在于和运河休戚相关的黄河、淮河等自然河道的治理，包括山东及河南黄河堤防建设、下游河道疏浚、黄淮交汇处的治理等。河道总督除了治河之外，也监管地方治安、赈济灾民等事务，在清代社会发挥着举足轻重的作用。

（赵俊 摘编）