

論周邦彥《清真集》「層折逆反」之創構型態（二）

：意象語之意義反跌與時空錯置

[臺灣] 楊晉綺*

目 錄

- 一、引言
- 二、意象語彙的局部性質、整體性質與自我隱喻系統之建立
- 三、意象語之意義反跌——自我隱喻系統之一
- 四、時空置換與今昔錯綜——自我隱喻系統之二
- 五、結論

一、引言

此篇文章承續上篇「轉折」之題旨，擬自意象語彙與時空錯置的角度討論清真詞「層折逆反」之創構型態。我們在上一篇論文以及該文附錄（一）中所見到的「領字」，無論是涵有實質意義的動詞或是顯示為一語法功能的「虛詞」，皆可以視之為某種「語法記號」，指述後頭數個句子之間或是韻與韻之間的事理邏輯關係。¹⁾然而，詞人選用的領字若是為一種難分內向性、外向性的「中性動詞」，則句與句或韻與韻之間的事理關係則得依賴語詞與語詞之間的意義關係加以判斷，例如「探」、「是」、「問」等詞。此一面向的分析討論，主要目的固然在於觀察詞人如何運用「字」以形成意義轉折之現象，但是當我們一旦指出「中性動詞」的意義轉折需要依賴語詞意義才能加以判斷時，

* 臺灣 清華大學 中文系 y33chinchi@yahoo.com.tw

1) 參見楊晉綺，〈論周邦彥《清真集》「層折逆反」之創構型態（一）：以「領字」作為語法標誌之活用與層轉〉，《韓中言語文化研究》第23輯，2010年6月。

即意味著「轉折」乃涵有另外一個意義向度與意義範疇之喻示：探討清真詞中「層折逆反」之現象可以由詞類特殊的「領字」結構觀察，亦可以自語彙意義對應的層次予以探究。然而，語彙意義本身的對應、類同與差異，又關連著作品意象、主題以及時空經驗性質三者之間交相涵帶之各種構作元素、經驗材料的個別特徵與相互關係，因此，本文所要討論的「層折逆反」乃超出了語法層次，而與作品意象、主題、詩人的「經驗時空」（兼含物理時空與心理時空）緊密關連。²⁾

歷來詞評家評論清真詞，所謂之「富艷精工」（陳振孫《直齋書錄解題》）、「縝密典麗」（劉肅〈集注本片玉集序〉）、「玉艷珠鮮」（彭孫遜《金粟詞話》），雖然多有關合著句式與篇章結構而論者，³⁾然而這幾個批評用語的指述範圍依然側重在清真詞的語彙構成上，詞評家敏銳地觀察到清真詞在意象語彙上所給予人之一種整體性的閱讀印象及特殊風格。這自然是周邦彥將詞類逐步雅化的一種創作取徑及結果。眾所周知的是，柳永《樂章集》為人詬病處多在用語通俗，例如李清照（1084-約1151）說他：「柳屯田永者，變舊聲

2) 由語彙構造所形成的意義轉折並非僅有「意象語」之使用，尚且包含了由否定語、疑問語提帶出來的意義轉折。例如周邦彥〈夜遊宮〉（葉下斜陽照水）一詞下片之「古屋寒窗底，聽幾片、井桐飛墜。不戀單衾再三起。有誰知，為蕭娘，書一紙。」（孫虹校注、薛瑞生訂補，《清真集校注》（北京：中華書局，1994），頁347）洪惟助先生詮解此詞時指出：「『不戀』句一轉，『再三起』道盡輾轉反側，奈悠思不寐；『有誰知』一問，頓挫迴折，筆力雄健。」（洪惟助，〈淺釋清真詞九闋〉，《建設》16卷2期，1968年5月，頁24）文中指出的兩次轉折，前者乃是經由否定詞之反義所形成的轉折，後者則是透過「反問」造成第二次轉折，此即洪氏於文中指出之「頓挫迴折」。否定語又如〈浣溪沙〉（日薄塵飛官路平）一詞上片：「日薄塵飛官路平，眼明喜見汴河傾。地遙人倦莫兼程。」「莫兼程」是自我限制之語，其反轉處在於其與「日薄塵飛」（兼程所見、所感）一語產生了意義上的對照與反襯。這種轉折仍然屬於語法層面之問題，並非本文論旨所在，因此不納入本文討論範圍。

3) 例如陳振孫《直齋書錄解題》中謂：「（周邦彥詞）長調尤善鋪敘，富艷精工」。如此陳說，我們當可理解陳氏所言的「富艷精工」一語除了意指清真詞詞面華美精緻之外，亦關合著篇章結構的「鋪敘」而論。而強煥〈清真詞序〉之「撫寫物態曲盡其妙」與王國維《人間詞話》所云之「言情體物，窮極工巧」，所謂的「妙」與「工巧」雖然著意於「物色」與「情事」此兩種題材與對象，但是仍然以句與韻作為思索的形式基礎，並不分解性地單就「意象語彙」本身進行思考。

作新聲，出《樂章集》，大得聲稱於世，雖協音律，而詞語塵下。」沈義父《樂府指迷》（此書著稱於1247年左右）指出：「柳耆卿音律甚協，句法亦多有好處，然未免有鄙俗語」。⁴⁾ 李清照所謂的「詞語塵下」指的是柳永詞中屢屢出現販夫走卒口說的日常通俗用語，而沈義父將「句法」與「鄙俗語」分示，看法亦同於李清照。至如王灼（1160年亡）《碧雞漫志》所謂之「柳耆卿《樂章集》世多愛賞，……惟是淺近卑俗……」，⁵⁾「淺近卑俗」則已同時關合「語詞」、「句法」與「內容」而論，除了指出柳詞用語通俗之外，亦暗示了表現手法若是直捷無隱將令情感內容流於淺近簡易之作詞病忌。近人孫康宜復將語詞、語法表現與主題內容融合為一，統示為「風格」上的通俗，文云：

柳永處理「愛情」的方式，亦有別於前人。他的風格近乎通俗，同樣可以由此看出。他問情道情幾近直言無隱，幾乎瀕臨「濫情」的地步。傳統文人詞客筆下的個人與情愛總是保有某種美感距離，欲語還休。但在柳詞筆下，這種傳統價值觀蕩然無存。⁶⁾

孫康宜文中所謂之「傳統文人詞客筆下」，雖然於文後乃明白指出為「唐及五代」閨怨之作，指唐五代令詞而言，然而，如果我們要上溯這種「文人詞客」筆下保有「某種美感距離」的傳統價值觀念，其源頭自然是形式與構作手法皆與令詞非常類近的詩歌作品。而「個人與情愛保有某種美感距離，欲語還休」所指涉的美學論題，則是詩歌鑑賞活動裏常常被提出來討論的「含蓄」審美標準與審美典式。因此，自宋代李清照以迄今人孫康宜對於柳永詞「詞語塵下」、「淺近卑俗」和「欲語還休」的批評，莫不是以「雅尚溫柔」、「含蓄蘊藉」等詩學傳統觀念為基礎所派生出來的詞學批評論述。

為了救正柳詞淺近卑俗之弊，清真詞中無論是使用書面語詞與代字，或是櫟括前人詩句入詞等構作方式，皆是令作品風格（尤其「詞彙風格」）得以雅

4) 分見〔宋〕李清照《詞論》，收入〔宋〕李清照著、王學初校注，《李清照集校注》（台北：里仁書局，1982），頁194；〔宋〕沈義父，《樂府指迷》，《詞話叢編》（北京：中華書局，1993）冊一，頁278。

5) 〔宋〕王灼，《碧雞漫志》，唐圭璋編，《詞話叢編》冊一，頁84。

6) 孫康宜著、李爽學譯，《詞與文類研究》（北京：北京大學，2004），頁89。

化、含蓄凝藏的有效取徑，此一部分的討論資料甚為眾多，也已獲得許多共識，我們無意再依循前說重述清真詞的詞彙風格特徵及其成因。⁷⁾本文中，我們擬將觀察角度轉向清真詞中意象語彙的意義色彩與時空脈絡所呈現的經驗格局，試著尋繹其間意義逆反之現象與構造樣態，試圖指述《清真詞》中的「意象語彙」與「時空脈絡」茲為詞人刻意擬構之兩重生命存有上的「隱喻符碼」，二者互絀共構，共同呈顯為一涵藏內向書寫特質之「封閉幽獨」的心靈世界。

二、意象語彙的局部性質、整體性質與自我隱喻系統之建立

在討論清真詞藉由意象語彙之設色與時空脈絡之錯綜以構成意義層轉現象之前，我們需要稍微釐清意象語彙的局部性質、整體性質與詞人生命隱喻之間的聯繫關係。

當我們將一闋詞中的意象語彙自上下文脈絡中抽離出來時，每個語彙仿如復歸為游離、靜止的語言材料，成了個別獨立、片斷零碎的存在，就詞作的整體性質觀之，這些抽離出來的語彙乃屬於片斷性、局部性的靜態構成要素。然而，當我們將這些語彙的背景——一闋詞的主題、情境氛圍——視之為詞彙的意義底蘊，並且將意象語彙突出至背景之前，作為一闋詞的「準主體」，那麼各個語彙將會重新依據語彙的意義價值、意義色彩與特殊情調重新聚合、離析，形成一組組不同的語彙群屬。這些語彙群屬由於並未脫離整闋詞的時空經驗格局與主題意義之範圍，因此語彙意義將會交互指涉、涵融滲透，成為一個既分殊又彼此繫屬的語彙場域。因此，從形式角度觀之，如果說「領字」所領起的韻句繫屬關係是語法層面的觀照角度，為一種理解周詞「轉折」意義的方

7) 相關研究參見王支洪著，《清真詞研究》（台北：東大圖書，1983），第五章〈清真詞的修辭及其特色〉，頁49-77；韋金滿著，《周邦彥詞研究》（台北：莊嚴出版社，1984）；楊晉綺著，《清真集文體風格暨詞彙風格之研究——以構詞法為基本架構之詞彙研究》（台北：花木蘭，2010），下編。

式，那麼當我們將意象語彙從作品中離析出來再重新加以聚合並且相互對照，那麼，我們將會形成另外一種形式透析的觀察角度，此意即是：這些意象語彙經由意義上的連繫、映襯與對反將令詞作呈現出另外一個有別於語法觀察角度的美學意義世界。⁸⁾由於經過重組聚合的意象語彙世界是一個個自然景象、人間事件「抽離性」的聚合，因此我們往往只能得見意象語的並列、拼合狀態，各個意象之間的意蘊與價值色彩若非是類同、相近之關係，即是充滿各種情調、意味等差（甚或反差）的關係。在一組組的意象語彙當中，我們不容易看到因果事理邏輯的繫屬關連，設若此中仍然有一種因果性可言，那麼，這種因果關係乃建立在生命經驗的時空序列與語彙意義之同義、近義與各種情調色彩上，而不是語法層面的邏輯事理關係上。

進而言之，當我們僅僅著眼於作品中一個個孤立的意象語彙時，我們最初所能接觸到的是意象語在「詞面義」和「片斷描述」上的表現，所能理解的是各有其自足性與自律性之語詞意義與語詞結構的單獨語彙。但是，如果我們將各個意象語彙排列並觀、重新連結，令其上升到一個新的「形式組織」的層面，在這個層面裏，文學作品將會展現出另外一種既隸屬於原來作品意義結構脈絡，又在某種程度上脫離本詞，成為詞人生命存有的某種「寓言」，此一組組的「寓言」在相互串連統貫之後，將會呈示（並對讀者展開）一個關乎詞人整體存在的「神話」向度。⁹⁾換言之，如果我們重新組織並且深入探析意象語彙

8) 趙憲章等著《西方形式美學》一書曾經指出若欲觀察藝術作品在形式上的各種變化，我們必須明白：「形式」本身即屬於多層次性之存在。要觀察形式的多元化，必須經過各種不同的「分解」工作，並將之置入不同的意義座標之中，才能確切掌握藝術作品在形式上所呈示的豐富性。文云：「所謂形式觀的多元化，是指藝術形式本身必須在多種不同的系統和坐標中通過對比得以揭示，也即是說，在不同的透鏡中形式概念具有不同的所指。而所謂形式本體的多層次性，則是說形式作為一個美學範疇，它必須進行「分解」，必須進行科學的「解剖」，從而通過建立一整套亞範疇或次範疇來真正體現形式的豐富層次和多樣化的側面。」語見趙憲章、張輝、王雄著，《西方形式美學》（南京：南京大學，2008），頁233。

9) 《西方美學形式》援引弗萊《批評的解剖》一書中的說法將「形式」區分成五個層級，即：字面（語詞）層面、描寫層面、形式層面、神話層面、普遍的或綜合的層面。參見趙憲章、張輝、王雄著，《西方形式美學》，頁238。

之間的各種關聯性，將令文學作品展現另外一種由意象語彙串聯通貫之「相互聯繫的規則系統」，讀者並將就此一種規則型態展開新的閱讀知解活動。即此，讀者對於詞集的理解方式與視域將不再僅僅侷限於某一闕長調或小令上頭，而是藉由「神話」範疇中的「原型意象」所體現的整體意義與規則去領悟、會解一本詞集。此一新的閱讀視域之所以得能形成，正在於在「普遍」或是「綜合」的層面上，我們乃視詞集為詞人生命存有之一種外向投射的形式化表現（意即意義符號系統），而詞人即是以特殊的意象語彙（或是「意象形式」）參與了「自我」與「自然」的變化，並且以意象語彙獨具的活潑想像特質再造自然景物的陰晴明晦，完成詞人將自然景物「私我化」、「人格化」的構作歷程。

如果說詞人對於自然景物的想像與理解，總是涵帶著一種虛幻、想像的性質，而生命底蘊中各種特殊的、深隱的、鼓動不歇的欲望亟欲藉由物質性的語言符號加以表現、宣發，那麼這種欲望亦存在於命題、概念、字詞、證明、真理、經驗等等外顯的、智識的秩序之中。這種秩序既依託意象語言，又超越意象語言，即如宇文所安（1946）所指明之：「詩歌乃是一種遊戲，「遊戲於理念、欲望和文字」，遊戲茲為人類一切活動的本原。¹⁰設若語言傳播的目的之一即在於相互溝通，充分地為人所理解，那麼語言遊戲（尤其是詩歌）的一個重要意義乃在於：在符合語法規則的前提下，「最大限度地從邏輯性的語法規則的束縛下解放出來」，¹¹還原詞人生命特質與欲望渴求的本來面目。因此，作為藝術形式之一的意象語彙若帶有一種情感上「虛擬想像」的性質，那麼作品即是在這種虛擬想像中超越了語法規則，呈現一種超越語法秩序的存在概念

10) 宇文所安著、程章燦譯，《迷樓：詩與欲望的迷宮·中文版序》（北京：生活、讀書、新知三聯書店，2003），頁2。

11) 語見趙憲章、張輝、王雄著，《西方形式美學》，頁240。唯此處書中所云之「語言遊戲」乃引用維特根斯坦的說法。文中指出：「維特根斯坦認為，語言只是一種遊戲，遊戲是人類活動的本原。語言遊戲的一個重要意義則在於，在承認語法規則的條件下，最大限度地從邏輯性的語法規則的束縛下解放出來，還它生活的本來面目。以此來看藝術形式的虛擬特性，則藝術在其幻相中超越了語法規則，作為超秩序的超概念，而回歸語言的原始意義和原始功用，任創造者和欣賞者在其中自由馳騁、天馬行空。」頁同上。

與美學意義。因此，詩歌之中意象語彙的「虛擬性質」與「戲擬性質」，或是一種遊戲擬作式的應用，正是在「意」與「象」之間，即「能指」和「所指」之間遊戲往返、游移試探。這種「意」與「象」之間的遊戲往返，將會營造出一個關乎詞人存有的「寓言」世界，而一個個「寓言」復聯繫成一個完整的「神話」向度，在此一向度裏，詩人（詞人）將得以重現形而上世界中理性精神所不到之幽微縹緲、欲念汨汨不息的抒情國度。

由於這些意象語彙在未經組織之前乃是各自獨立，處於尚未被「生成」的靜止與消隱狀態中，因此，如果說意象語彙具有一種緩慢生成的力量，那麼是在詞人開始組織構句時才賦予它們動態、緩慢生成的生命力量。即此觀之，這些意象語彙無一不是詞人的「內在想像」，藉由文字顯露的物象後方各有詞人隱藏著的「生命欲力」，有其想像力的根源方所。如果我們引述並借用法國現象學家巴舍拉 (Gaston Bachelard, 1884-1962) 的譬喻，認為詩歌中的意象如果可以因為它的文字媒介性質而得以命稱為一種「物質」形式，含有一種顯現在語言表層或是意蘊表層上的「物質屬性」，那麼意象語彙背後的詩意想像將是：

在物質的底層生長著陰暗的植物；在物質的黑夜裏盛開著黑色的花。

這些花已長著絨毛並有自己的花香程式。¹²⁾

巴舍拉所謂的「陰暗的植物」、「黑夜裏盛開著的黑色的花」，正是詩人（包括「詞人」在內）的想像力初初萌發以及正在緩步生成的狀態。然而這些想像乃根源於詩人更為深層之生命底蘊中的存在識感、欲望驅力，藉由創作，詩人的想像乃緩緩地興起、成形、繼之衍化為詩人專屬的「生命程式」。因此，如果我們以一闋詞作為觀察的起點，尋繹詞中意象語彙的繫屬和連結關係，並依此與詞集中其他語彙相互聯繫，探究相關意象之間的意義分合狀態，我們自能照見一個全新的、有機的意義結構體。就此一新的意義結構體觀之，自有其不同於本詞之另外一重意義向度的「整全性」。若以巴舍拉對於詩歌意

12) [法] 加斯東·巴舍拉著、顧嘉琛譯，《水與夢——論物質想像·引言》（長沙：岳麓書社，2005），頁002。

象之闡釋作為認知基礎，視詩歌意象乃是詩人欲望與想像幽谷裏緩緩生成、展開的黑色花朵，那麼，我們甚至可以如此陳明：任何一個孤立的意象語彙都是詩人欲望的投射與想像，即使是最小的「語言片塊」，也依然可以有「一花一世界」的微觀展現，足資我們照見詩人全幅的生命底蘊。

我們之所以能夠在「片斷中見整全」，緣於獨造而鮮明的詩歌意象乃植基於詩人生命的源頭之上。巴舍拉在《空間詩學》中更為明確地指出：即使只是一個單一的詩歌意象也能造成作者心靈與讀者心靈上的無比震撼與「迴盪」，此一「回盪」乃觸發了詩意創造的真實覺醒，直抵讀者靈魂深處。即是由於詩歌意象的清新之感，致令詩歌整體語言俱皆充滿了活力與搖撼人心的力量，而這些語言力量正是來自於詩歌意象能夠將讀者直接引領至「說話者」的存有之源與想像山巔之上。¹³⁾因此，意象語彙的價值意義乃可自兩個方面加以採析：一種是「深化的意義」，一種是「飛躍的意義」。從「深化的意義」上說，我們可以藉此直探詩人意識的深淵與奧秘；從「飛躍的意義」上說，由於意象語彙在意義上可以交相牽引、無盡引申，因此，它似是一種「取之不竭」的語義場域，將形成一種意義聯結與交織幅射的網絡，於是在既深化又飛躍的境況裏，我們對於詩人與作品的思考即得以既不脫離文本意義，亦可以聯結至他關作品中意義相近的意象語彙上，繼之開啓一扇無盡敞開的想像之門與另外一個向度的詮解視域。要言之，詩人藉由一個個意象語彙的創造、繫屬與組織，重新捕捉了生命中轉瞬即逝的事件，再現了詩人的生命底蘊，因此意象語彙即成為詩人「存有的聲響」，是詩人展現其存有狀態的「入口」處，¹⁴⁾讀者即由此處進入詩人那無數的「花香程式」之中。

循此觀之，我們當可明白傳統文學批評者（或向傳統批評方式取徑的評論

13) 因此巴舍拉將詩意象定義為：「詩意象在人的現實當中，做為人的心靈、靈魂與存有的直接產物，而浮現於意識中的當下現象」，語見〔法〕加斯東·巴舍拉著，龔卓軍、王靜慧譯，《空間詩學》（台北：張老師，2010），頁36、37，相關觀念參頁35-42。

14) 「存有的聲響」與「入口處所」為巴舍拉之語；「深化」與「飛躍」的雙重意義亦為巴舍拉所提出。唯巴舍拉所謂之「深化」與「飛躍」的意義，原來意指「想像現象學」的兩種價值與意義，本文中借取此一觀念並將之移用在對於「意象語彙」之價值意義的詮解上。此番移用與詮解，亦能得出另外一種洞見與詮釋新意。同上註，頁36。

者) 如何循其直觀, 以點拈提示的說解方式指出文學作品中「片言」的重要性。例如近人洪惟助在評鶯秦觀詞與周邦彥詞之高下優劣時指出:

少游詞每意寡而辭繁, 未能立片言以居要, 是以前水龍吟「小樓連苑橫空」一闋, 即曾見譏於東坡, 而清真之所以出類拔萃於兩宋者, 卻正在於精鍊警策, 絕無臃辭累句耳。¹⁵⁾

洪氏所言之「居要」之「片言」, 涵涉了由眾多「繁辭」組織成句、成韻, 乃至於成篇的詞作中最能醒人心目的意象語彙。這種清新而令人警醒的詩歌意象, 經由意義的延展繫屬, 並與其他語彙交相衍義, 逐步將作品的情意內容推闡得更為幽微深遠, 免於同一話題、意念的重複再三。這種清新意象無關乎「象」所喻示之「意」是否為儒家「志意」或迎或逆的內容範疇, 就意象本身所激活的整體語言力量與詞人存在識感的「即時示現」, 即足令作品本身充滿著審美動能。這即是王國維何以屢次批評清真詞於人生體悟、作品意趣格調和創作態度等方面皆有瑕疵鄙陋之處, 難以與晏殊、歐陽修等人的作品境界相提並論,¹⁶⁾但卻依然無法忽視清真詞中清新意象所帶來的一股鮮明生動的審美召喚。王國維在《人間詞話》上卷第三十六則說:

美成《清玉案》詞:「葉上初陽乾宿雨。水面清圓, 一一風荷舉。」此真能得荷之神理者。¹⁷⁾

15) 參見洪惟助, 〈淺釋清真詞九闋〉, 《建設》16卷2期, 1968年5月, 頁24。

16) 如王氏云:「詩人對宇宙人生, 須入乎其內, 又須出乎其外, 入乎其內, 故能寫之; 出乎其外, 故能觀之。入乎其內, 故有生氣; 出乎其外, 故有高致。美成能入而不能出」(《人間詞話》卷上六十則)、「詞之雅鄭, 在神不在貌, 永叔、少游雖作艷語, 終有品格, 方之美成, 便有淑女與倡伎之別」(《人間詞話》卷上三十二則)、「周美成詞多作態, 故不是大家氣象。若同叔、永叔, 雖不作態, 而一笑百媚生矣, 此天才與人力之別也。」(《人間詞話》補遺二十三則) 分見王國維著, 徐調孚校注, 《人間詞話》(北京:中華書局, 2009年), 頁19、37、86。

17) 同上註, 頁21。又此詞詞牌當為《青玉案》, 王國維誤植為《清玉案》詞。原詞如下:「燎沉香, 消溽暑。鳥雀呼晴, 侵曉窺檐語。葉上初陽乾宿雨、水面清圓, 一一風荷舉。故鄉遙, 何日去。家住吳門, 久作長安旅。五月漁郎相憶否。小楫輕舟, 夢入芙蓉浦。」孫虹校注, 薛瑞生訂補, 《清真集校注》, 頁50。

王國維之所以認為周邦彥此一番對於朝日風荷的描寫能夠盡得「荷之神理」，依王氏在《人間詞話》一書所具示的理論系統與其所揭櫫的評詞標準觀之，自是來自於詞人「能入其內」的生活經驗與窮極工巧之體物、寫物的能力。¹⁸⁾然而，此一種清新的「真景物」之所以得能形成一種「境界」，¹⁹⁾乃因清新的自然景象經過詞人真切的知感，繼之於作品之中生動鮮明地予以表現之後，遂充滿了一種強烈的感染力量，足令讀者亦能夠得到一種栩然生動如在目前的真切感受。即此觀之，此一描摹荷花景緻的清新語言之所以能夠感染、激盪北宋以降各個不同時代（包括王國維）的讀者，並非來自於此等意象語彙所承載的思想是否合乎儒家傳統經世之志意，或者是否喻示了宗教與哲學命意上的超越性思考，而是離於「思想」之外，大自然的清新意象本身即已具含一種審美力量與審美性質，此一審美力量招引而來的美感經驗乃在傳統「詩以言志」的界說範域之外。²⁰⁾

此一清新意象除了具有強烈的感染力量（即巴舍拉所云之「迴盪」）之外，也具有一種在創作過程之中不易預期、難以事先意想與準確掌握的特質，它常常以一種「神來之筆」、「靈視乍啓」（巴舍拉之語）的面貌出現。王國

18) 《人間詞話》卷上第三十三則乃云：「美成深遠之致不及歐秦。唯言情體物，窮極工巧，故不失為第一流作者。」補遺第十一則云：「先生（清真）之詞，陳直齋謂其多用唐人詩句櫟括入律，渾然天成。張玉田謂其善于融化詩句，然此不過一端。不如強煥云：『模寫物態，曲盡其妙。』為知言也。」同註15，頁19、75-76。

19) 《人間詞話》卷上第六則：「境非獨謂景物也，喜怒哀樂亦人心中之一境界。故能寫真景物真感情者，謂之有境界。否則謂之無境界。」同註15，頁3。關於「境界」一詞之各種意蘊，參見葉嘉瑩，《王國維及其文學批評》（廣州：廣東人民出版社，1982年）。

20) 此番意旨，葉維廉在〈與作者對話——傳釋學的諸貌〉一文中有更為清楚的闡釋，文云：「『言志』在晚清到民國以來影響深遠，幾乎每一個批評家有意無意間都是要『發掘』言之有『物』的意義，為詮釋和評價最後的依歸。但事實上，讀一首詩、一篇小說所得的整體美感經驗，正如我早年一篇文章所指出的，並非手——餅——手的過程，不是作者的手用一個盛器（作品）把餅（內容、信息、志、道）交到讀者的手上。許多作品真正能感染讀者的有時其盛載的思想並不深刻；這裏並不是說思想不重要，只是說思想只是整個美感經驗的一部分而已。」葉氏此處所云之能夠「感染讀者」的詩歌要素正亦包含了巴舍拉所揭示之「詩歌意象的清新之感」。葉氏之語及文章參見氏著，《歷史、傳釋與美學》（台北：東大圖書，1988年），頁28、29。

維於《人間詞話中》指出：

「紅杏枝頭春意鬧」。著一「鬧」字而境界全出。「雲破月來花弄影」。著一「弄」字而境界全出矣。²¹⁾

這兩個意象之所如此吸引外於整個創作過程的讀者在閱覽誦讀之際乍然興起一種強烈的心靈感受，王國維以為正在於「鬧」與「弄」兩個動詞令使大自然意象充滿了作者的「感受之真」，也成功地傳達了「景物之真」。循此觀之，「景物」作為一種詩歌意象，其感染力與傳達力正建立在詞人的生命存有與感受知覺上。易言之，意象語彙雖然短潔、孤立，但是充滿了詞人傳輸信息、表現存有的積極作用，而即是藉由這些意象語彙，作者與讀者乃形成了一種共感鳴應的交流狀態——即是詞中此等意象造成了讀者諸般驚奇、賞愛、喜悅與激動之情。王國維此則詞評雖然簡短，但敏銳地意及作家在創作過程與想像活動中關於「詩意作用」的才情銳感、突然迸現的神思靈光以及其所投映之詞人生命存有的溫度與光華。如果與巴舍拉闡論「詩歌意象」的觀點互為參照，那麼，即是此一創作過程中「乍現的靈光」令詩歌意象成為一種「對所有的感性給出素材」，而又超越了原來的「感性」與「素材」，以一種「耳目一新的方式再生」的存在之物，因此對於讀者才能夠造成一種「清新的衝擊」。²²⁾ 而以此一種「清新的衝擊」作為詮釋基底，復將詞中各色「清新意象」分殊離析，再予以聚合並置的語彙重整方式，正能令我們再次逆尋詞人存有世界中各種潛藏的生命識感與幽隱心緒。

三、意象語之意義反跌 - 自我隱喻系統之一

清真詞中的意象語乍觀之下，絕多數呈現為一般官能知感中的經驗格局，

21) 同註15，頁3。

22) 參見巴舍拉，《空間詩學》，頁52、53。

並未進入純然虛設之意想、象徵世界。舉例而言，例如〈六醜·薔薇謝後作〉（正單衣試酒）為一首詠嘆薔薇的詠物之作，詞人感知物態的方式並未脫出眼見、膚感、物色變滅等官能識感之外，然而如若將這些意象語彙以及與意象語相關之限定語、修飾語自詞作脈絡中離析出來加以比觀，則可能得出另外一番意解結果。在我們分析詞作的諸般意象之前，不妨先綜觀全詞：

正單衣試酒，恨客裏、光陰虛擲。願春暫留，春歸如過翼。一去無跡。為問花何在，夜來風雨，葬楚宮傾國。釵鈿墮處遺香澤。亂點桃蹊，輕翻柳陌。多情最誰追惜。但蜂媒蝶使，時叩窗隔。東園岑寂。漸蒙籠暗碧。靜繞珍叢底，成嘆息。長條故惹行客。似牽衣待話，別情無極。殘英小、強簪巾幘。終不似一朵，釵頭顛裏，向人敬側。漂流處、莫趁潮汐。恐斷紅、尚有相思字，何由見得。²³⁾

時令又值寒食節，詞人作客他鄉而為寂寞之情所纏繞。緣此，時光消失迅速、暮春花落以及詞人戀戀不捨的惜花、愛花之情即為本詞題旨之所在。類此之傷春主題，歷來詩詞作品中屢見不鮮，就題材而言，本詞並無甚特出別異之處；然而就作品所傳達的審美經驗而言，此詞卻自有其藝術表現上的新穎與獨到之處。詳言之，此詞無論自詞人創作過程或是從讀者閱讀接受的過程觀之，若是容有一種「美感」與「快感」存乎其中，乃緣於此作品中呈示出一段詞人內在情意與外在殘弱的薔薇之間乃有一生命存有上相感、呼應的心靈歷程，而此一物我相感的心理過程即是心理活動不斷變化、交互推衍的一種「經驗過程」。²⁴⁾因此「東園」、「桃蹊」、「柳陌」、「窗隔」、「珍叢底」、「潮

23) 參見〔宋〕周邦彥著，孫虹校注，薛瑞生訂補，《清真集校注》，頁81。

24) 高友工論及「美學經驗」裏的「心理空間」與「心理時間」時曾經指出：「美感經驗中的『美感』與『快感』中最顯著的一個差異即是在內心的感應過程中必然經過一個『中介因素』的有無。而這個『中介因素』即是前面稱為經驗過程與經驗領域的心理狀態與活動。由於我們把它看作一個心理空間中的領域，所以我們才可以把經驗材料在這領域中展開。也正因為有此領域，我們個人才能作為『經驗主體』來觀照、內省這些經驗材料。由於我們把它又看作一個心理時間上的過程，所以我們才能把經驗材料在這過程中分解綜合；以我們個人作為經驗主體來反省，解釋這些材料。」參見氏著，〈文學研究的美學問題(上)：美感經驗的定美〉與結構〉，收入高友工著，《中國美典與文學研究

汐漂流處」等語詞，就真實的物理空間而言，雖然有著實際存在——為詞人當前所見、所在之空間（如「東園」、「窗隔」等）與想像虛設（如「潮汐漂流處」）之別，然而由於在創作過程之中，二者已然共同涵攝於詞人心理空間之中，茲為心靈領域中的經驗材料，並且依循詞人心理之變化過程依序展開，因此其時空性質遂由日常生活中的物理空間轉向了美感經驗中的心靈空間。

詞人作為一「經驗主體」，在不斷地觀照、內省這些經驗材料時，空間之樣態與物象之色澤無一不為詞人心靈狀態之投射以及對於當下存有感受的一種詮釋方式，職以此故，我們便可以在這些意象語彙裏觀察到兩種「色澤」全然相反的物象與景緻。詞中之「春歸無跡」、「夜來風雨」、「葬楚宮傾國」、「釵鈿墮處遺香澤」、「岑寂」、「殘英」、「漂流」與「斷紅」等語彙可以視為一個意義類近的「語義群組」，此一群組以「再如何繁盛美好之生命終將隨著時間與自然風雨之催逼而殘斷消亡」作為中心語義。這些語彙中，詞人復化用了兩個青春美麗與死亡怖慄交揉湊泊於一處之典故：「楚宮」美女之死葬²⁵⁾與楊貴妃賜死馬嵬坡之令人驚心動魄的景況：「釵鈿委地，香澤遺遠」。²⁶⁾「死亡」

論集》（台北：台大出版中心，2004），頁40。

- 25) 「葬楚宮傾國」鎔裁了三個詩文典故，分別為：韓偓〈哭花〉：「若是有情爭不哭，夜來風雨葬西施。」（清聖祖御定，《全唐詩》（台北：文史哲，1978），冊十，頁783）、「韓非子·二柄」：「楚靈王好細腰，而國中多餓人。」（〔先秦〕韓非子撰、陳啓天著，《增訂韓非子校釋》（台北：臺灣商務印書館，1982），頁183）、《漢書》卷九十七上《李夫人傳》：「孝武李夫人，本以倡進。初，夫人兄延年性知音，善歌舞，武帝愛之。每為新聲變曲，聞者莫不感動，延年侍上起舞，歌曰：『北方有佳人，絕世而獨立。一顧傾人城，再顧傾人國。寧不知傾城與傾國，佳人難再得。』上嘆息曰：『善！世豈有此人乎？』平陽主因言延家有女弟，上乃召見之，實妙麗善舞。」（楊家駱主編，《新校本漢書集注并附編二種》（台北：鼎文書局，1986），冊五，頁3951。）
- 26) 白居易《長恨歌》：「花鈿委地無人收，翠翹金雀玉搔頭。」清聖祖御製，《新校標點全唐詩》（台北：宏業，1982），卷四百三十五，下冊，頁1206。孫虹《清真集校注》注解此句詞文所徵引之文獻為《新唐書》卷七十六《楊貴妃傳》，《傳》文云：「（楊）國忠既遙領劍南，每十月，帝幸華清宮，五宅車騎皆從，家別為隊，隊一色，俄五家隊合，爛若萬花，川谷成錦繡，國忠道以劍南旗節。遺鈿墮烏，瑟瑟瓊琲，狼籍於道，香聞數十里。」（頁83，注五「釵鈿句」）自詞面觀之，「鈿」、「香」、「遺」、「墮」與《傳》文重出；《傳》文中以花喻人，詞中以人喻花，皆人花關合，因

意緒隨著死亡意象之援引，清楚地涵入了作品之中。反觀「桃蹊」、「柳陌」、「珍叢」、「蜂媒」、「惹行客」、「牽衣待話」、「相思字」等語彙，由於詞義上色澤、質地與活動性質的相近關係，遂又彼此交互牽引，可以集合劃屬成爲另一個與「死亡」關合之意義截然相反的語義群組；繽紛華美、充滿欲動的生命體以及難以抑制的相思與多情成爲此一群組聯合示喻之意義。兩組語彙群，語彙色澤一明一晦，以其鮮明之意義對比與反差呈示出詞人特殊的心靈樣貌與情感經驗。而「漸蒙朧暗碧」一語當即顯示爲一接合兩個語彙群組之過渡語，隱然喻示詞人一種極其幽微之心理現象與怖懼之感：生命情感的青春華茂（「碧」）無時無刻不爲帶有緩慢節奏與細小步伐的死亡陰影所籠照（「蒙朧」、「暗」），「蒙朧暗碧」遂成爲《清真集》裏一種甚爲個人化的「幽微象喻」與「自我話語」。

此青春之情與難以遣懷的虛空之感交相雜揉，進而落入死亡意象之疊現與哀感反側難宣之詞例，另有《應天長·寒食》一首，詞文爲：

條風布暖，霏霧弄晴，池塘遍滿春色。正是夜臺無月，沉沉暗寒食。
梁間燕，前社客。似笑我，閉門愁極。亂花過，隔院芸香，滿地狼籍。長
記那回時，邂逅相逢，郊外駐油壁。又見漢宮傳燭，飛煙五侯宅。青青
草，迷路陌。強載酒，細尋前跡。市橋遠，柳下人家，猶自相識。²⁷⁾

孫虹於《清真集校注》中徵引南宋陳元龍說釋〈應天長〉調名之語曰：

此孫虹以《新唐書》之《傳》文乃爲詞文之所本自有其合理之處。然而《傳》中的人與花皆處在一「爛若」、「錦繡」的巔峰境況裏，「遺鈿墮烏」於《傳》文中僅爲人物之附件，以附物之香側寫、烘托人物風發燦爛之狀，與「落花」之傷逝情調完全不同。孫虹於注文中有一補充說明，認爲「遺鈿留香，故以喻落花」，此一解釋只及於「遺」與「香」之字面義，並未深入「落花」之再如何美好華茂之生命終將衰老消逝的深層哀感及意蘊。因此，如果我們同時並觀〈長恨歌〉裏的「花鈿委地無人收，翠翹金雀玉搔頭」，那麼一則是我們將在《傳》與〈歌〉的互文對照中，心驚於〈歌〉裏所描繪之貴妃賜死之際悲慘傷悽之境況以及意解《新唐書》之撰者隱約藉由類比映對之法，諷諭楊家炫赫一時的排場盛況；二則，我們當能據此得知本詞中之情境意蘊，借意於〈長恨歌〉者多，承襲自《新唐書》《傳》文者少。

27) 參見〔宋〕周邦彥著，孫虹校注，薛瑞生訂補，《清真集校注》，頁123。

「樂天詩『天長地久無終畢』」；又根據《欽訂詞譜》之版本，以為「夜堂」乃是「夜臺」之訛誤，並且依此論斷此詞茲為「悼亡之作」。²⁸⁾「夜臺」為「陰間」之代稱，阮瑀〈七哀詩〉「冥冥九泉室，漫漫長夜臺」和李白詩「夜臺無曉日，沽酒與何人」²⁹⁾俱皆指述了「夜臺」幽深晦暗、恆無曉日的景況；清真此詞「無月」、「沉沉暗寒食」亦在描摹「夜臺」幽晦無光的景象。再觀詞中意義色彩類近之語詞如「亂花」、「狼藉」、「閉門愁寂」等，若非喻示美好生命之衰敗消亡即是情感之寂寥迷亂。而與此衰殘消亡等意象形成鮮明對比、乖悖逆反的生命景緻則是：年年復返、啾啼不止的「梁間燕」、曾經華美芬芳的「隔院芸香」、「郊外油碧車」與春來即繁茂遍生的「青青草」；而首韻之「條風布暖，霏霧弄晴，池塘遍滿春色」更刻劃出滿幅生機盎然的春天景致：光照滿地，氣候喧暖，「霏霧弄晴」一語更喻示了一種悄然躍動、隱隱流淌的生之欲望。然而，在躍然的生命欲動與死亡想像之間徘徊周折者則是詞人記憶中美好的「邂逅相逢」與現實世界裏「芸香狼籍」的對反與衝突，即此一人事際遇之反跌、翻轉，詞人遂心生無限悵惘並且「迷」於「青草」蔓生的「路陌」之中。

此種生之迷惘於本詞中以「迷路陌」一語呈示，於〈夜飛鵲·別情〉（河橋送人處）一詞中則作為「斜徑都迷」。³⁰⁾循此以論，「斜徑」一詞所象喻者

28) 同上註，頁126。根據孫虹之校讎，可知歷來之版本皆作此辭為「夜堂」，僅《欽訂詞譜》作「夜臺」。設若我們先暫且擱置以版本校讎之法確認此一辭彙究係應作「夜堂」或是「夜臺」，而自作品本身必有一個「統一時空格局」，其時空脈絡必以詞人之「自我」「現在」感作為軸心，各種時空語彙依此向外擴散：或者依循線性的時間軸線發展，或者片斷錯綜地游離依違於現實與追憶懷想之中；然而，無論時空意脈如何構設，作品的時空表現最終仍要回頭連結到當下自我之現實經驗，以令作品的時空表現得能以某種特定的秩序予以統一完善並為讀者所理解時，那麼，「霏霧弄晴，池塘遍滿春色」與「夜堂無月，沉沉暗寒食」的時空現象便有所抵觸，何者方為詞人時空經驗的軸心點便容易引發爭議。除此爭議之外，如若我們即以「夜堂無月」作為時空經驗的軸心點，那麼其與下闕「漢宮傳燭」、「載酒尋跡」、「市橋柳下」的時空感知與日晝晦明之關係亦將有所乖隔，並且產生諸多令人費解之處。因此，自藝術作品必有一「統一時空格局」的角度觀之，代指「陰間」的「夜臺」一辭較諸「夜堂」於理為宜。

29) 參見阮瑀〈七哀詩〉，遼欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》（台北：木鐸出版社，1983），上冊，頁380。

已非現實生活裏實然具體的窄路仄徑，而昭顯為一種特定的心靈狀態與心理空間；緣於詞人個殊的人事際遇和情感經驗，「斜」與「迷」已然脫逸出具實情狀而別有所指。〈應天長·寒食〉中令詞人不辨「路陌」者乃為隨處蔓生的「青青草」；〈夜飛鵲·別情〉裏詞人送別故友之後「重經前地」，令其「斜徑都迷」者則是「兔葵」與「燕麥」。「兔葵燕麥」一語典出劉禹錫〈再遊玄都觀序〉。劉禹錫出牧十四年後復為主客郎中，當其再次重游玄都觀，所見觀中之景已經大異於前，只見其間「蕩然無復一樹，唯兔葵燕麥動搖於春風耳」。³¹⁾同於「斜」、「迷」二字已有別於表面字義之另外一層意蘊般，〈夜飛鵲·別情〉中的「兔葵燕麥」與〈應天長·寒食〉裏的「青青草」亦非僅僅意指眼前春天隨處蔓生的野草以及「兔葵」與「燕麥」二種茲有定稱、可以具指的植物實體，而是已然將劉禹錫-再游玄都觀序-中景物都變的滄桑之感與蔡邕-飲馬長城窟行-「青青河邊草，綿綿思遠道」之綿綿相思猶如無盡蔓生之青草俱皆融攝於二詞的視觀之中，為詞人意欲表現的情意內容。

除此而外，二詞中無論是指涉人物活動的語彙（如「人語」、「離會」）、物象語（如「遺鈿」、「青草」、「兔葵」、「燕麥」），或是他類生命體之指稱（「花驄」、「燕」），緣於各種不同範域的語詞皆將依循著語彙之內涵或是外延意義，或為價值色彩、意味情調之類同或近似而終得以彼此衍義，釋

30) 〈夜飛鵲·別情〉詞文為：「河橋送人處，良夜何其。斜月遠墮餘輝。銅盤燭淚已流盡，霏霏涼露濕衣。相將散離會，探風前津鼓，樹梢參旗。花驄會意，縱揚鞭，亦自行遲。迢遞路回清野，人語漸無聞，空帶愁歸。何意重經前地，遺鈿不見。斜徑都迷。兔葵燕麥，向殘陽、影與人齊。但徘徊班草，欷歔酌酒，極望天西。」參見〔宋〕周邦彥著，孫虹校注，薛瑞生訂補，《清真集校注》，頁123。類此「迷情」，《清真集》中屢能得見，例如〈隔浦蓮近拍〉（新篁動翠葆）「濃蔭迷岸草」（頁45）、〈早梅芳近〉（花竹深）「亂愁迷遠覽，苦語縈懷抱」（頁53）、〈早梅芳近〉（繚牆深）「異鄉淹歲，醉眼迷登眺」（頁55）、〈掃花遊〉（曉陰翳日）「正霧靄煙橫，遠迷平楚」（頁90）、〈霜葉飛〉（露迷衰草）「露迷衰草」（頁112）、〈玉樓春〉（玉琴虛下傷心淚）「萋萋芳草迷千里」（頁128）等。詞集中用意近同之「迷」字共有16處之多，足見此字作為詞人「自我話語」之隱含性指涉。

31) 劉禹錫-再游玄都觀序：「……旋又出牧，今十有四年，復為主客郎中，重游玄都觀，蕩然無復一樹，唯兔葵燕麥動搖於春風耳。」參見清聖祖御定，《全唐詩》，冊六，頁4116。

解互文。因此，人物活動、物象與他類生命體三個面向之間的意義內容終將涵渾模稜，既有所牽連繫綰復又游離曖昧。具體而言，「人我」、「芸香」、「梁間燕」、「花驄」、「兔葵」、「燕麥」之各類的生命型態經由現實世界中的物象轉換成爲詞人的經驗材料，繼之進入藝術構設的心靈世界之後，物類的特徵與性質乃可以相互移轉、彼此類指，物與物的屬性界域易於模稜含糊、交融爲一，物象即是創作者心靈視觀中的人情與心象，人與物可以交相指代。職以此故，所有物象固然皆可以被賦予人文化之意涵，反之，人之欲望亦可以回返至物般的原始生存狀態，任憑欲望本能自由地流淌、生滅。質言之，由於語彙意義的聚攏、關合與滲透，界與界之間的限域終將逐漸含混不明，任何物象語皆爲抒情語，成爲詞人甚爲「個我化」之審美經驗材料，幾經選判與序列組織之後成爲獨具風格的文學意象。即此一詞人「個我化」之「私語」（意即詞人生命存有之種種細瑣情事概約化、外顯化、物象化之曲折投射），我們當能明白何以清人陳廷焯在盛讚周詞「自有詞人以來，不得不推爲巨擘」後，仍要指出「美成意餘言外，而痕跡消融，人苦不能領略」。³²⁾周詞中此等「人苦不能領略」的言外之意，其中一個重要的形成要素即是詞集中隨處佈現之詞人藉由意象語彙所建立的自我存有的象徵符碼，此一象徵符碼亦即孫康宜曾經指明之：周邦彥承續柳永與蘇軾致力擴展慢詞之功，更進一步開拓出來的詞的「隱喻向度」。³³⁾

32) 參見〔清〕陳廷焯《白雨齋詞話》，唐圭璋，《詞話叢編》第四冊，頁3787、3959。

33) 孫康宜指出：「詞的傳統也曾經經歷擴大意象的進一步變革，而蘇軾正是此一變革的關鍵人物。他雖然還沒有走到外物與人類恒在的情感互成隱喻性聯動的位置，但周邦彥代他而起，推敲出一種移情狀況，可以讓抒情自的自我和外物維持住某種象徵性的融通。周氏的《蘭陵王》、《六醜》和《花犯》諸詞，都展現了新詞風和新感性。這些詞十分強調外界的關聯，真而又真，所以詞與物互相融合，兩皆不離。……這一詞派隨後終於走進複雜的象徵體系，此即南宋詞所謂的「婉約派」。……詞中的自我幾乎完全融入外物之中，使主客關係開始倒轉。詠物詞內幾乎聽不到詞人的聲音，個人的情感都透過細微的物體感知，如梅、落葉與野雁等等。這也就是說，乍看下獨立的意象，事實上已變成詞客個人情感的象徵性延伸。」參見孫康宜著，李爽學譯，《詞與文類研究》，頁154、155。

四、時空置換與今昔錯綜——自我隱喻系統之二

上一節中，我們理解清真詞隱喻向度的方式乃是將詞中的意象語彙自作品前後意脈中抽離出來，依照情調、意味的或是近同或是對顯予以類分對照，繼之將兩組意涵相反或是相對的語彙群組視之為意義上關合聯動、滲透涵融以自成意義脈絡、自有律則的語彙系統加以閱讀。這種意義規則與語彙系統可以由詞集中任何一闕詞率先衍發，終而通向詞集中其他作品，其間的核心意象可以視之為清真詞中的「原型意象」。此一原型意象所涵涉之時空經驗格局傾向於靜態的時空經驗性質，然而隱喻向度的意義結構除了物象的靜態屬性之外，尚包含著詞人動態的時空經驗，此一動態的時空經驗將顯現在詞文的時空序列結構之中。易言之，意象語彙可以相互關合、聚攏、分殊以及參差對照，而實然世界中的各種時空經驗既已轉化為心理活動中的經驗材料，那麼，作品中的時空狀態亦可以有著各般或是疊現、扭合，或是縱逸跳躍的表現方式。

此種時空序列結構，論者或以圖式狀之概念用語予以區判、說釋，例如趙仁圭《論宋六家詞》一書論及周詞結構時即以「直線型結構」與「曲線型結構」區分周詞中的時空表現方式。他認為按照時間順序串連寫就，或是雖然以倒敘方式書寫，但是人物情感與行為活動的線索依然一目了然者屬於「直線型結構」；而作品上下兩片，看似若不相屬、或是因果「若相顛倒」、或是「先出懸念，後作解答」者，但是實則皆「明斷暗續、有如山斷雲連」的作品即為「曲線結構」之屬；即此一結構上「曲線性」的構作方式令使周詞得有一「曲折頓挫」的表現效果。³⁴⁾趙氏此一判分周詞結構的方式主要乃就章法結構的面向上談，然而一則由於其列於「曲線型結構」中的詞例多有「倒敘」之作品，與「直線性結構」中的詞例多有類近之處；二則書中所謂之「穿插」、「斷處不斷、當聯處不聯」等章法結構所能肇致的情意效果亦可能是並列遞進型態而非逆反之型態。例如書中所詮釋之〈夜游宮〉（葉下斜陽照水）一詞，³⁵⁾時間

34) 兩種結構之說參見趙仁圭著，《論宋六家詞》（北京：北京師範大學，2001年），頁91-100；語見頁93、94。

序列為順序之法，詞人情感隨著時間的推移層層加深加重，書中亦引清人周濟之語，以為此詞乃是「層迭加倍寫法」。³⁶⁾因此雖然此詞為「前果後因」式之寫法，但是情意表現卻是層累遞進之況而非逆反轉折的型態，因此「前果後因」所造成的情感效果主要在於逐步堆累情緒，令人物之情緒直至詞末得顯一噴薄而出之力量；而此前各種緩步蘊蓄的情景摹繪亦在為推盪尾聲強大的情感力量作一準備，此亦即周濟所云「本只『不戀單衾』一句耳，加上前闕，方覺精力彌滿」之意。此外，無論是「前果後因」或是「前因後果」的構作方法俱皆隸屬於因果律的構作範疇，因果前後倒置並不能轉換思維意念的構作律則。

如果我們擱置由因果倒置所形成的曲折章法不論，直接觀察詞中時空表現的「同一性」，或許更能清楚說明周詞在時空表現上所形成的情意逆反狀態以及特殊的生命存有經驗。³⁷⁾我們在上一節中曾經論析過「應天長·寒食」詞的意象語彙，關於此詞之時空表現，歷來詞評家亦有數種不同的理解方式，我們先將幾種說法臚列如下：

毛先舒《詩辯坻》云：「清真《寒食詞》後段只說邂逅，乃更覺意長。」

周濟《宋四家詞選目錄序論·附論》：「（結尾）反別所尋不見。」

35) 〈夜游宮〉詞文為：「葉下斜陽照水。捲輕浪、沉沉千里。橋上酸風射眸子。立多時，看黃昏，燈火市。古屋寒窗底。聽幾片、井桐飛墜。不戀單衾再三起。有誰知，為蕭娘，書一紙。」見〔宋〕周邦彥著，孫虹校注，薛瑞生訂補，《清真集校注》，頁347。

36) 同註33，頁95。周濟〈宋四家詞選目錄序論·附錄〉云：「此亦是層疊加倍寫法，本只『不戀單衾』一句耳，加上前闕，方覺精力彌滿。」《詞話叢編》冊二，頁1650。

37) 趙仁圭在詮解〈應天長〉（條風布暖）一詞時指出：「接下來作者就用兩個側面描寫來製造懸念：……。但原因是什麼呢？下闕才加以說明，這又是先果後因的逆接結構。不但如此，下闕在交待原因時又極盡吞吐變化之能事。……這又是一個大頓挫轉折。這一轉折與前文的立意截然相反。」（氏著，《論宋六家詞》，頁97）這段文字中，趙氏除了自因果倒置論析周詞頓挫轉折的形成原因之外，尚且認為交待原因的方式以及立意是否前後悖反都是頓挫轉折的成因之一，顯見趙氏亦認為頓挫轉折詞風之所以形成，遠非一個要因所能決定。再者，如果柳詞與周詞同有因果倒置之作，而因果倒置的構作方式仍不足以清楚說明何以柳詞之因果倒置為「平鋪直敘」，周詞的因果倒置卻能形成「頓挫轉折」，那麼，我們實有必要另外擇取更具有詮釋效力的觀察角度，重新思索周詞時空經驗表現與層折逆反之間的關聯性。

陳洵《海綸翁說詞稿》：「後闕全是閉門中設想，『強載酒、細尋前跡』，言意欲如此也。『人家』、『相識』，反應邂逅相逢。」³⁸⁾

三種說法皆意及詞中的時空經驗與時空表現。毛先舒論詞重點在於：詞人記憶中與情人邂逅於寒食節的情事茲為下闕詞的表現重點，下片詞即以「邂逅」展開各種今昔交錯的情景摹繪與人物活動。周濟則著意詞人今日追尋舊人舊事的悵惘失落之情，重點式地截取特定的時空片斷，揭明詞人的行為活動與情意狀態。陳洵則認為下闕的情事與人物活動皆是懸空設想之辭，為詞人心中意念的往復來去與假想，今昔交錯的時空現象乃是記憶與欲念中事，於現實世界裏若非已然消逝，則是從來未曾存在者。綜觀三人之論，毛先舒與周濟一則特重記憶裏的時空經驗，一則著意於當下時空經驗裏期望與事實相互悖反的情意反跌，二人雖然未能更為全面而條序地評論後闕詞的時空表現，然而卻也並未否定詞人有一「現在性」的時空經驗與行為活動；而陳洵之說法則是以詞人「閉門」該刻作為詞人時空經驗裏的「現在性」——意即作品時空表現的中心點，據此推斷下闕詞中的時空現象茲為詞人追懷與玄想之辭，純屬虛設。

我們應該如何切當地理解這首作品中複雜的時空表現？今昔交錯的時空經驗在作品中是否具有某種「同一性」可論？而此「同一要素」即是作品中紛陳錯織之時空現象得以統一的要點，全詞意脈即依此首尾通貫，讀者並即援此以為解詞、釋詞重要的依據與線索？高友工在解釋審美經驗中的時空表現時，曾經提出「自我」與「現在」兩個時空定點之觀念，此一觀點或許可以作為我們理解詩詞裏複雜時空表現的一個參考基礎，高氏指出：

語言既用語匯，就先天地決定了這種現象必須分割，但在「還以整體」的過程中經驗有兩個定軸仍能把支離破碎的觀念重新統一起來，這是在主觀的時空軸上的兩個定點，即是「自我」(self)和現在(present)，經驗世界本來是從這「自我」和「現在」這兩個定點而生。在分析語言中，我們把它們作為材料，它們不但「外現」(externalize)在客觀的

38) 分見〔宋〕周邦彥著，孫虹校注、薛瑞生訂補，《清真集校注》，頁126；周濟《宋四家詞選目錄序論·附論》，《詞話叢編》冊二，頁1648；陳洵，《海綸翁說詞稿》，《詞話叢編》冊五，頁4873。

時空軸上，而且可以移動。但就個人經驗來說，這「自我」和「現在」是永恆不變的定點。因為在綜合的心理活動裏，一切經驗都是經過「自我」「現在」這兩個焦點過濾，正如透過三稜鏡的光；即使是他人的經驗，過去未來的現象；想像也都變之為此人此時的經驗。這種經驗可以說是主觀的 (subjectivity)，即時的 (immediacy)。

高氏此段文字給予我們的啟發乃在於：藝術創作是一個「還以整體」之過程，在此一還以整體的過程當中，緣於個人經驗中永遠存有一永恆不變的「自我」和「現在」兩個定軸，並且會外現在客觀的時空軸上，因此作品得能被不同時空的讀者加以理解與掌握。換言之，在作者傳輸、讀者詮解的傳釋過程中，據此定軸，我們得以確立作品的時空軸心、重新組織、分判作品中繁複紛雜的語言材料，終而有效地完成往返對話、循環對應的傳釋活動。高氏於文後進一步闡述了藝術家之「自我」、「現在」與作品「同一性」三者之間的構成關係：「自我」與「現在」之兩個定點與創作媒材之間的聯繫關係即是統一各種藝術媒材以成為完整作品的「同一關係」。詳言之，藝術作為一個「主觀而即時」的「想像世界」，各種材料猶如繽紛的世界萬象，要綜合萬象有賴於一種「同一關係」。「同一關係」可以是「自我此刻與現象世界的感應」，亦可以是「現象世界自有的感應。」但是由於人類所感知之「萬物自有感應」往往緣於「自我」心象之「外射」(projection)，因此種種現象世界自有之感應終將盡皆收攝於「自我感應」之中。而「自我此刻與現象世界的感應」乃是「我」因「境」而生「感」，由「感」而生「情」，「情」與「境」遂可以交融無間；而「現象世界自有的感應」是「我」以「心」體「物」，以「物」喻「我」，因此，「物我」之界限將會消失、泯滅。職是之故，所謂「同一」，一則是來自於「自我」之「延續」(extension)而導致的「同一」；一則是由自我因「轉位」(transposition)而形成的「同一」；前者將創造出一個無間隔距離的自我「綿延」(continuity)世界；後者會構作出一種由於物物「相等」(equivalence)，因而「心游無礙」的世界。³⁹⁾即此，我們可以再行補述、陳

39) 引文及相觀論點參見高友工著，〈文學研究的美學問題(上)：美感經驗的定義與結

明的一點的是：「物我界域」的消失、泯滅此一層境上之「同一」，茲為作品最後呈現的心靈境界；而於此心靈世界中物我渾化如一之前，就創作者外現於客觀時空軸上的時空經驗觀之，設若創作者「自我」的時間軸向裏包含了過去、現在與未來三種時間性質，而空間知感得令作家能夠辨明、知解現象界中各種不同空間與不同界域之存在，那麼此一界域甚明的時間與空間都將為詞人「現下」之知覺所統合，「現在」「自我」之感則為作品中縈繫不同時空的「同一」要素，此一層境的「同一」要素茲為心靈「同一」境界的形式要素之一。

以此作為理解基礎，如果我們回頭檢視周邦彥〈應天長·寒食〉一詞之「現在」與「自我」的時空定點與情意表現，那們我們可以清楚指述首韻「條風布暖，霏霧弄晴，池塘遍滿春色」當為詞人「自我」之「現在」——詞人以開篇之首韻作為全詞的時空基準點。「暖」、「晴」與「春色遍滿」的戶外景致、和煦感受令詞人心思不由自主地飄移至另外一個景致、光線與眼前世界截然不同之「夜臺無月，沉沉暗寒食」的時空界域中，藉由時空場景之轉換隱含性地意指「另有一人」存在於光景與此當前世界迥異之他類界域中的事況。二人分屬二地，空間一明一晦，時間一則如流地推移一則恆常凝結靜止，情意感受一晴暖一深寒，種種時空情意之對照令使詞人滿懷愁寂寥落之感，於是遂將活動空間（或是時空知感）由戶外轉引到室內，將自身閉鎖於幽暗陰闐的屋中（「梁間燕，前社客，似笑我、閉門愁寂」）。上闕尾聲「亂花過，隔院芸香，滿地狼籍」一韻一則既寫眼前花落狼籍之景，二則關合「夜臺」死亡之事，並以「現下自我幽閉」的物理空間與心靈空間涵融上闕各韻中的外在風物、內在心緒與一切知感之情景。這是上闕裏詞人「自我現在」的感知與時空

構》，收入高友工著，《中國美典與文學研究論集》，頁42-43。高友工所言之「語匯」即文學此一藝術作品（審美對象）之材料。【法】米·杜夫海納對於作品之藝術媒材、統一性與時間性之間的關係，曾有一扼要之說解，他指出：「作品有一個它的材料與之相配合的主題，因為作品或再現或表示一些其本身應該讓人理解的東西。最後，作品還有一種表現力。這種表現力在作品的物質內聚性和邏輯嚴密性之外，給予作品以一種使作品獲得時間性即一種自為的統一性。」參見氏著，韓樹站譯、陳榮生校，《審美經驗現象學》（北京：文化藝術出版社，1996），頁274。

分合。下闕首韻「長記那回時，邂逅相逢，郊外駐油壁」，詞人則將「自我」與「他者」共同導引至曾經共享的時空狀態與遇合經驗裏，除了重新召喚二人遇合歡會的美好情事與時空經驗之外，復又將其與當下的時空知感互為疊合，然而記憶之歡美與往事終是一逝不返的衝突與痛苦遂成為下闕情意表現之重點。為了尋求痛苦情感之消解與遂諧，詞人走出幽閉空間，再次進入美好記憶中的現實空間與徑陌——「青草陌」、「市橋遠」與「柳下」。此三個空間依照時間序列遞現為一詞人試圖回到過往經驗的活動路線，此一行進動線亦即是詞人致力將舊日時空與當前時空交疊為一，令使往事再現於當前知感之中的欲力軌跡。然而，緣於時間所帶來的滄桑變換與兩個時間軸線終難交疊為一的「現實」知感，詞人於詞末遂以「市橋遠，柳下人家，猶自相識」之「自我」、「他者」與「人家」三者間之在與不在、識與不識的人我關係予以婉曲作結。此一婉曲含藏、猶如閒語的作結方式遂引生出「生人猶識，亡者渺渺」的「言外之意」與綿長餘韻，而此一「言外之意」亦即是周濟「反剔所尋不見」一語所欲揭明之旨。由於「又見漢宮傳燭，飛煙五侯宅」一韻以下俱是詞人情意轉折之後「自我」與「現在」的感受與行為活動，「迷」、「強」、「尋前」、「猶自」得有一清楚的時空經驗作為參照基礎，因此各詞之意涵與詞人之情緒狀態即有一具實內容與清晰的意義脈絡可供尋解、說釋；若依陳洵「俱是設想之辭」的觀點說釋本詞，那麼「又見」一韻之後的心緒動詞、一般動詞與方位語詞的時空定位皆將令讀者心生困惑、費解難求，徒令詞文之意義脈絡旁生各種枝節與矛盾。

再如《蘭陵王》（柳陰直）一詞的時空表現方式亦引發歷來說釋者不同之見解與往復辯難。⁴⁰關於此詞之時空脈絡，約可區分為三種說法：一是「行者之

40) 非唯此詞之時空表現說法紛紜，即作品編年亦見解各異。陳思《清真居士年譜》以此詞作於宣和五年癸卯，清真時年六十六，文曰：「《蘭陵王》（柳），奉祠南歸惜別之作也。……（與尉遲杯（離恨））此二闕皆奉祠南歸所作。」文見〔宋〕周邦彥著，孫虹校著，薛瑞生訂補，《清真集校注》，頁496、497。此詞繫年乃依孫虹、清真編年詞一覽表：「約可確定寫於元豐二年（1079）至元祐二年（1087）京師游學時，或崇寧元年（1102）至大觀四年（1110）在朝為官時。」語見孫虹校著，薛瑞生訂補，《清真集校注》，頁438。若依孫虹編年，則此詞乃有事跡考證以為「客中途客」之基礎，此詞之詮解方式由是更見彈

辭」，宋人張端義、近人俞平伯持此看法；二是「居者之辭（客中送客）」，此說以清人周濟與今人夏承燾、沈祖棻、萬雲駿為代表；三是「送行與行者雙寫」，葉嘉瑩持此觀點。⁴¹⁾在辨分各家說法之前，我們先將〈蘭陵王·柳〉一詞的詞文引錄如下：

柳陰直。煙裏絲絲弄碧。隋堤上、曾見幾番，拂水飄綿送行色。登臨望故國。誰識。京華倦客。長亭路、年去歲來，應折柔條過千尺。閑尋舊蹤跡。又酒趁哀弦，燈照離席。梨花榆火催寒食。愁一箭風快，半篙波暖，回頭迢遞便數驛。望人在天北。悽惻。恨堆積。漸別浦縈迴，津堠岑寂。斜陽冉冉春無極。念月榭攜手，露橋聞笛。沉思前事，似夢裏，淚暗滴。⁴²⁾

詞分四片（四闋），就形式與意義的對應關係來看，一片即是一個相對完整的即時知感與時空經驗。就前二片而言，詞人當前活動的「隋堤」、「登臨處」與「長亭路」等空間乃為陸上空間，與作為諸空間背景、空間邊界寬泛、虛浮的「京華」一地有虛與實上的空間連鎖關係。時間狀態則是以詞人刻正面臨的送別事件——船將行未行之際——作為時間基準點，據此向已經逝去的過往時間作一無止盡的逆推回溯：今日送客、昔日送客、年年歲歲逝而不返的時

性與各種可能，遠非「『行者』之詞」一說可以拘限。

41) 俞平伯〈辨舊說周邦彥〔蘭陵王〕詞的一些曲解〉一文以為此詞乃「送行者」與「被送者」二重身分之雙寫，文見俞平伯著，《俞平伯詩詞曲論著》（台北：長安出版社，1988），頁665-670。〔清〕周濟《宋四家詞選》：「客中送客，一『愁』字代行者設想」。近人萬雲駿、清真詞的藝術特徵：「這是送別之詞。當時此詞普遍傳唱，謂之『渭城三疊』。周濟在此詞上有眉批，說是『客中送客。』這就抓住了全詞的關鍵。」語見《詞學》第一輯（上海：華東師範大學，1981），頁56；沈祖棻（1909-1977）云：「本詞是寫離情，寫居者送行者，而這位居者又是客中送客」，語見氏著，《宋詞賞析》（北京：中華書局，2008），頁139。葉嘉瑩則認為：「如果我們一定要對此詞之為『送客』之辭或『行客』之辭，作一肯定之抉擇的話，則就此詞第三段所寫的別後之懷思及客途之景色而言，自當以『行客』之辭更為可信。不過全詞既已包含有一種反映時代之悲慨，故其開端之敘寫口吻，乃似乎不復為『行客』個人之所拘限而已。」參見葉嘉瑩著，《論周邦彥詞》，收入繆鉞、葉嘉瑩合撰，《靈谿詞說》（台北：國文天地，1989），頁303、304。

42) 參見〔宋〕周邦彥著，孫虹校注，薛瑞生訂補，《清真集校注》，頁31。

間之流裏，有多少送行事件，便也有多少情感傷折之事。首片借飄綿之柳寫離情絲連不斷、縹緲游移但卻強烈鮮明、刻骨銘心的特徵，因為所描寫者為普遍的離情，時空俱遠，因此詞人以「遠鏡」的方式呈現；二片寫詞人個別而具體的存在處境與長亭路上同一離別情事的反覆生發，由於時空較為具實，因此人物與景物的表現亦較為具體清晰。歷來爭議不休的焦點當在第三片的時空表現。三片的空間場景依循著時間的推移與催逼，先由「閑尋舊跡」之戶外空曠處移轉至室內（或長亭之中）的「離席」，再轉換至人我離別、相隔之水邊、舟上。「愁」一字之主語無論是「我之愁」或是「代客生愁」，情感的起點皆為「我」，詞中的空間場景已由陸地轉移至舟上此二點應該殆無可疑。問題在於「愁」之內容究竟是具實指述還是虛設想像之辭；究竟為「我」之愁還是「代客」生愁？詞人藉由「代客生愁」虛實摹繪出舟船離岸，漸行漸遠，終而消失在天際的離別景況？如果我們先暫時擱置這些問題，轉而觀察整體的時空表現，或許可以得有一更為周至合理的詮解方式。

首片至三片前段，時間推移的速度緩慢而遲滯，詞中所呈現出來之無窮纏綿的時間識感與詞人綢繆難捨的情感互為呼應，一步三周折；然而，待三片「又酒趁哀弦，燈照離席。梨花榆火催寒食」之「趁」字與「催」字雙起並用，詞人對於時空的感知狀態與表現方式便陡然一轉：自首片開始即徐緩推進的時間節奏一至送行離別之際忽然以非常迅急並且壓縮的速度一路奔行至「望人在天北」，直到末片才又漸趨舒緩，重新回到首片徐緩遲進的時間識感中。末片裏，詞人摹繪緩慢遲漸（「漸」）之沙洲水波與渡頭周遭的環境變化，並藉此喻寫離別之情的繾綣絲連與戀戀不捨。由此觀之，三片中段以後，詞人乃刻意地以兩個仄聲連續重出的四字短句（「一箭風快，半篙波暖」）表現並凸顯船行的迅急速度與離別刹那促迫的時間識感，再以一個七字長句（「回頭迢遞便數驛」）呈現空間距離的綿遠懸隔。如果說「別浦」之「縈迴」和「津堠」之「岑寂」乃需時間上纏綿的遞進推移方能漸漸地平息、靜止，我們即以此一緩行的時間拍速作為詞中各種景緻、事象的時空參照基礎（亦即時空表現的現實基礎），那麼我們當可明白的是：「船行」的快速極有可能並非現實世

界裏某一事象的具實「再現」，端為詞人情意狀態之「表現」。詳言之，由於第三片詞在時空經驗的表現上與前後各片皆有明顯之「拍速」上的差異，因此此一舟船離岸遠行的過程極有可能並非是詞人刻正立於舟船上真實經驗著的旅程，而是送行者代行者設想之模擬性的旅程，涵有一「虛擬」的時空經驗性質；若果如此，那麼詞中「虛設」之景與「實寫」之景遂依此能夠得有一清楚界分的依準，而極為可能即是周濟、夏承燾等一派讀者理解與掌握的時空憑據之一。循此以論，「別浦」與「津堠」兩個空間應當是隋堤津渡邊的沙洲與堠堡，而非詞人於舟中沿途所見之「京華」外的「別浦」與「津堠」；「斜陽」亦當是詞人送別行者之後，在長亭路上徘徊來去，以隋堤此一空間為定點向遠方無限延展所見的斜陽暮色，並非一如葉嘉瑩所釋解之茲為詞人旅途中所見的「暮靄蒼茫的春色」。⁴³⁾

設若我們依此進一步觀察心緒動詞「愁」一字的內涵意義，那麼可以清楚指明的是：領起三片後段時空變異內容的「愁」一字，即其為一反映詞人心理活動狀態之動詞，則已然提拈出由領字「愁」所領起的各種活動與事件，本身即具有一種設想虛擬的性質——舟行的快速、水波的溫度乃至「回頭迢遞便數驛」的空間壓縮、人物瞬間消失在眼前等情景，皆為詞人「憂愁」（或代行者憂愁）之內容，茲為一種心靈圖景，涵有一想像、虛設的性質。由「愁」字所領起的二韻由於涵帶了一種「虛設」的質性，因此在空間表現上，「舟上」將凸顯其為一「情意過渡空間」之性質，意即：詞人送別時的具體場域與活動路線由「離席」（實境）逐步移轉到「舟上」（虛境）再到「別浦」與「津堠」（實境）；而「舟」載客遠行，情意主體一方面代客設想眺望不到「天北之人」之苦，一方面復又悵訴己身也落入款款追憶「月榭」、「露橋」等歡聚往事的哀感之中。此番情意表現並非僅是藉由「對面著筆」的手法摹寫離情，而是以「對面」作為鏡像，在光影折射中迴環式地回返情意主體、投映出自身形

43) 葉嘉瑩於〈論周邦彥詞〉一文中云：「以後又以『漸』字為領字，揚開去寫別途之景色，承以『別浦繁迴』，見行程之漸遠，再承『津堠岑寂』，見旅途之寥寞。而結之以『斜陽冉冉春無極』七字，於是乃將旅途中所有離別之情，都融入五一片暮靄蒼茫的春色之中。」收入繆鉞、葉嘉瑩合撰，《靈谿詞說》，頁302。

貌，以加意烘托一己之哀感與離情——雖然著意於他者，實則以雙邊並寫的方式層層拓染一己離別悵恨之情。

周詞中的時空表現雖然虛實交錯、縱躍來去，並由此引生出歷來論詞者在時空脈絡詮釋上的諸多歧義，但是由於藝術作品乃有一種統一的時空格局得令作品首尾貫連地自成一意義脈絡，因此只要能夠掌握其間的時空軸心便能較為周至地理解內涵於作品之中那自我完足、獨立特殊的意義結構。唯此一意義結構雖然能夠為讀者所能意解與掌握，但是由於其性質通常為詞人個殊之存有世界與自我心靈狀態中的私我秩序，含藏了詞人日常生活與生命歷程上各般細瑣情事以及各種即時性感受，物理經驗與心理經驗遂時時交織疊現、涵融為一。即此一私我之時間秩序以及由此引帶出來的空間秩序或是地理秩序，皆將隨著特殊的時間序列組織而自成一特殊、有意義的結構方式，此一結構中乃充滿了詞人虛實交錯的時空知感，進而昭顯為一充滿私我話語，可供召喚各種記憶與情意經驗的隱喻世界。緣於此一心靈世界中所呈示之虛與實、快與慢等時空知感、情意狀態或是表現手法上等各種既相互對反又互為關合的現象，此一「層折逆反」最為顯著的特徵乃在於時空脈絡的縱躍來去與虛實幻變。此幻變依物理時間衍發，由心理時間主導，由此遂以時間作為幻變的主要軸心而昭顯為一時間識感層面上的「層逆」與「反折」，並即據此而有別於語法層次或是意象層次上的「意義逆反」狀態。

五、結論

我們曾經在〈論周邦彥「層折逆反」之創構型態 (一)〉：以「領字」作為語法標誌之活用與層轉〉一文第三節中論及蘇軾《水調歌頭·(明月幾時有)》一詞，認為蘇詞好以事實與理據作為往復辯難、推斷定奪的前提，周詞則是擅長於以某種假設，即某種涵有虛擬性質的景況作為「推測」與「話題延展」的前提。就作品中所呈現的生命理境是否超拔出個人身世得失之外，最終上達哲學

與宗教境界的角度觀之，周邦彥詞中的「層折逆反」較為傾向於藝術形構、寫作章法上的「層折」，而非生命理境上的翻轉與辯難；就情意內容觀之，詞人往往徘徊於「事實」與「假定」（「已然」與「期盼」）之間往復逆反的衝突抵牾，喜作同一情意價值層次（感官知覺之現象世界）上的逆反與轉折。換言之，清真詞細膩之處在於對「現實境況」與「情意價值世界」二者之間衝突往返、來去不歇的精微呈現，最終統攝二者並令二者達歸於諧和平衡的大抵是「情意價值」的抉擇而非「哲學價值」（先驗價值與本體世界）的感悟。在形式構作上，由於清真詞偏好一步即有一周折的表現特質，因此在作品情感意緒上遂呈示了極為曲折、繁複的表現效果。清真詞中此種非假設、非條件、非目的、非推斷，純然任「現實」與「自身情意價值趨向」產生衝突矛盾，並且據此衍生意念上無數之期盼、擔憂，此期盼擔憂復又往往涵帶著「虛設」性質的表現特徵，我們即可據此推衍闡明：詞人在「自我現在」之藝術世界中最終呈現的人生價值取向與情感諧合之途大抵是「情之誠」與「情之真」，亦即〈解連環〉（怨懷無託）終曲所昭示之：「拚今生，對花對酒，為伊淚落」——「情」乃成為詞人最後自我救贖之道，而藝術世界的審美意義將展現在此番意義內容與繁複形式統一諧合後所彰顯出來的感性特徵之中。

藉由觀察清真詞中由意象語彙與時空錯置所形成之「私我話語」世界，我們可以清楚指明的是：周邦彥一方面藉由客體世界各種物象（柳、薔薇、燕麥等）所具有之強烈鮮明的色彩（碧、青）投射出他內在深層的心靈意緒（迷）與死亡意識（遺鈿、葬）——意即詞人藉由各種物質形象投射出內心世界在生之大欲與死之大懼的意識幽谷中徘徊來去的幽靈魅影。透過虛實、快慢等時空（兼含物理時空與心理時空）元素所交織形成的時空脈絡則自成一種個殊化的時空經驗格局與時空形式之想像，在各種縮略語言、結構形式（片與片之拍速差異、短句與長句交錯並陳、平仄交織之聲情變化）的輔助之下，時空錯綜既具有一種形式美學表達效果，又且呈示詞人特殊的心理情感結構。即此「外在物象」與「時空形式」兩種想像類型的交織運用，詞中遂蘊含了由各般情感因素與存有欲望所驅動之豐富的動靜態意象語彙以及充滿生命欲力的時空幻變—

—作品以一種鮮明的意象語彙與時空脈絡之美，給予讀者一種清新的閱讀印象並依此展開它對於讀者所形成之詩的招引與誘惑。詞人對於各種物象之活潑想像與詞作形式的繁複設計在詞文中相互搭配，遂產生一種靈活多變之聲文、詞情上的審美效能。職以此故，最受形式支配的詩歌體類——詞，遂在詞人的雙重遐想中，以一種漸次萌發、繼之延展推拓的態勢展現其充滿情感密度之深層意識、幽微心緒的承載與自我記錄，記錄「一種純粹而轉瞬即逝的主體性與一種直到形構完成前並不必然會形成的真實」，而讀者即在此一記錄中「發現了一個蘊藏著無數體驗的場域」。⁴⁴⁾此一種記錄乃是充滿了「反折」與「轉語」的記錄，是一種掉轉、翻迭與顛倒意象色澤、時空脈絡的記錄，既是筆法上的反向，也是情感上的對比映照，而詞人正是藉由這種意象語及時空脈絡的幽光折射以形成個人生命存有之隱語與喻示。

44) 巴舍拉之語，參見加斯東·巴舍拉著，龔卓軍、王靜慧譯，《空間詩學》，頁38。

參考文獻

(一) 原始文獻

- 先秦. 韓非子著、陳啓天校釋, 《增訂韓非子校釋》, 台北: 臺灣商務印書館, 1982。
- 漢. 司馬遷著, 宋. 裴駰集解、唐. 司馬貞索隱、唐. 張守節正義, 《史記》, 台北: 天工書局, 1985。
- 漢. 班固著, 楊家駱主編, 《新校本漢書集注并附編二種》, 台北: 鼎文書局, 1986。
- 晉. 陶淵明著, 楊勇校箋, 《陶淵明集校箋》, 台北: 正文書局, 1999。
- 梁. 蕭統編, 唐. 李善注, 《文選》, 台北: 文津出版社, 1987。
- 梁. 劉勰著, 周振甫注, 《文心雕龍注釋》, 台北: 里仁書局, 1984。
- 宋. 柳永著, 薛瑞生校註, 《樂章集校註》, 北京: 中華書局, 1994。
- 宋. 蘇軾著, 龍榆生校箋, 《東坡樂府箋》, 台北: 華正書局, 2003。
- 宋. 秦觀著, 徐培均校注, 《淮海居士長短句》, 上海: 上海古籍, 1992。
- 宋. 周邦彥著, 陳元龍注, 《清真集》, 台北: 學海出版社, 1991。
- 宋. 周邦彥著, 孫虹校注、薛瑞生訂補, 《清真集校注》, 北京: 中華書局, 2002。
- 宋. 周邦彥著, 羅忼烈箋注, 《清真集箋注》, 上海: 上海古籍, 2008。
- 宋. 李清照著, 王學初校注, 《李清照集校註》, 台北: 里仁書局, 1982。
- 王國維著, 徐調孚校注, 《人間詞話》, 北京: 中華書局, 2009。
- 王國維著, 佛雛校輯, 《新訂《人間詞話》·廣《人間詞話》》, 上海: 華東師範大學, 1994。
- 逸欽立輯校, 《先秦漢魏晉南北朝詩》, 台北: 木鐸出版社, 1983。
- 清聖祖御製, 《新校標點全唐詩》(上、下), 台北: 宏業書局, 1982。
- 清聖祖御定, 《全唐詩(全十二冊)》, 台北: 文史哲, 1978。
- 唐圭璋編, 《全宋詞》, 台北: 宏業書局, 1985。
- 唐圭璋編, 《詞話叢編》五冊, 北京: 中華書局, 1993。
- 鄭騫編注, 《詞選》, 台北: 中國文化大學, 1988。

金啓華、張惠民等編，《唐宋詞集序跋匯編》，台北：台灣商務，1993。
 施蟄存主編，《詞籍序跋萃編》，北京：中國社會科學，1994。

(二) 近人論著

- [法] 米·杜夫海納著，韓樹站譯、陳榮生校，《審美經驗現象學》，北京：文化藝術出版社，1996。
- [法] 加斯東·巴舍拉著，顧嘉琛譯，《水與夢——論物質想像》，長沙：岳麓書社，2005。
- [法] 加斯東·巴舍拉著，龔卓軍、王靜慧譯，《空間詩學》，台北：張老師，2010。
- [美] 宇文所安著，程章燦譯，《迷樓：詩與欲望的迷宮》，北京：生活、讀書、新知三聯書店，2003。
- 王支洪，《清真詞研究》，台北：東大圖書，1983。
- 邢福義，《漢語複句研究》，北京：商務印書館，2002。
- 沈家庄，《論清真詞沉郁詞風的形成與演變》，《竹窗移詞學論稿》，廣西：廣西師範大學，1994。
- 沈家庄，《清真詞藝術論》，《竹窗移詞學論稿》，廣西：廣西師範大學，1994。
- 沈家庄，《清真詞風格論》，《竹窗移詞學論稿》，廣西：廣西師範大學，1994。
- 沈祖棻，《宋詞賞析》，北京：中華書局，2008。
- 呂正惠，《詩詞曲格律淺說》，台北：大安出版社，1991。
- 房玉清，《實用漢語語法》，北京：北京語言學院出版社，1993。
- 俞平伯，《俞平伯詩詞曲論著》，台北：長安出版社，1988。
- 洪惟助，《淺釋清真詞九闋》，《建設》16卷2期，1968年5月。
- 高友工，《中國美典與文學研究論集》，台北：台大出版中心，2004。
- 夏承燾、吳雄和，《讀詞常識》，北京：中華書局，2000。
- 唐君毅，《哲學概論》（上、下），台北：學生書局，1985。
- 唐圭璋，《論詞之作法》，《詞學論叢》，上海：上海古籍，1986。
- 孫康宜著、李爽學譯，《詞與文類研究》，北京：北京大學，2004。

- 孫虹,《北宋詞風嬗變與文學思潮》,上海:上海古籍出版社,2009。
- 陸儉明,〈論論句子意義的組成〉,《現代漢語句法論》,北京:商務印書館,1993。
- 張相,《詩詞曲語辭匯釋》,台北:洪葉文化,1993。
- 張高寬、王玉哲主編,《宋詞大辭典》,瀋陽:遼寧人民出版社,1990。
- 郭志良,《現代漢語轉折詞語研究》,北京:北京語言文化大學,1999。
- 萬雲駿,〈清真詞的藝術特徵〉,《詞學》第一輯,上海:華東師範大學,1981。
- 葉維廉,〈與作品對話——傳釋學的諸貌〉,《歷史、傳釋與美學》,台北:東大圖書,1988年。
- 葉嘉瑩,《王國維及其文學批評》,廣州:廣東人民出版社,1982年。
- 葉嘉瑩,〈對傳統詞學與王國維詞論在西方理論之觀照中的反思〉,《中國詞學的現代觀》,台北:大安出版社,1989。
- 葉嘉瑩,〈論周邦彥詞〉,繆鉞、葉嘉瑩合撰,《靈谿詞說》,台北:國文天地,1989。
- 葉嘉瑩,《唐宋詞十七講》,台北:桂冠圖書,1994
- 楊晉綺,《〈清真集〉文體風格暨詞彙風格之研究——以構詞法為基本架構之詞彙研究》,台北:花木蘭,2010。
- 楊晉綺,〈論周邦彥《清真集》「層折逆反」之創構型態(一)——以「領字」作為語法標誌之活用與層轉〉,《韓中言語文化研究》第22輯,2010年6月。
- 趙仁圭,《論宋六家詞》,北京:北京師範大學,2001年。
- 趙憲章、張輝、王雄著,《西方形式美學》,南京:南京大學,2008。
- 蔡英俊,《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題——「意在言外」的用言方式與「含蓄」的美典》,台北:學生書局,2001。
- 劉承慧,〈文法篇〉,新竹:清華大學寫作中心寒訓文(未刊稿),2006。
- 龍沐勛,《唐宋詞格律》,台北:里仁書局,1986。
- 龍沐勛,《倚聲學—詞學十講》,台北:里仁書局,1996。
- 龍沐勛,〈清真詞敘論〉,《詞學季刊》,2卷4號,1936年7月。
- 饒宗頤,《詞集考》,北京:中華書局,1992。

〈Abstract〉

On three types of emotional gradation through repetitive inversion in the
“Ch’ing chen chi” by Chou Pang-yen (II)

— Meaning inversion of image and dislocation of time and space

Yang Chin-Chi

Based on the “Ch’ing chen chi” (清真詞) by Chou Pang-yen (周邦彥) and related literature, three different ways to create emotional gradation through repetitive inversion in Chou’s work are analyzed. Different from the work of Liu Yung (柳永) characterized by long melody and direct narration, Chou composed his tz’u with emotional gradation through repetitive inversion, which led to a recursive, implicit and reserved style of tz’u popular in the southern Song. There were three ways to represent emotional gradation through repetitive inversion given in the long melody of the “Ch’ing chen chi”. The first way was the explicit usage of conjunctions for inversion such as “although” and “but” in the sentences, often accompanied by the special “leading words” (領字) of the tz’u, which clearly expressed the inversion of meanings and resulted in the introduction of new ideas not only in the aspect of grammatical format but also the text meaning. The second way of emotional gradation through repetitive inversion was identified as the contrast of image and the consistence among different paragraphs in text. Zhou preferred to hide some special meanings in words and sentences between rhymes, which reflected the conflict between the reality and expectation of life due to the change of space and time and the consequence of sudden turning-point incidences during one traveling across space and time. The last one was the emotional gradation through repetitive inversion occurring on the cultural and linguistic level, where the moral guidance and knowledge system in the ancient literature was challenged and questioned. Interlacing these three types of expression incorporated with “Rhyme Partition” (分韻) and “Paragraph Transition” (過片) Zhou’s work showed elegant, deliberate and reserved style. This paper,

focusing on the second type of emotional gradation through repetitive inversion, discusses the meaning contrast of images and the structure of spatial and temporal jump in the “Ch’ing chen chi”.

Key Words : Chou Pang-yen, “Ch’ing chen chi”, Two-Way, Inversion, Reserved and Style

투 고 일 : 2010. 9. 2. / 심 사 일 : 2010. 9. 20. ~ 2010. 10. 10. / 게재확정일 : 2010. 10. 15.