

論周邦彥《清真詞》「層折逆反」之創構型態（三）

：化用與反用歷史經籍文辭

[臺灣] 楊晉綺

目次

- 一、引言
- 二、「櫟括唐人詩句」與「使事用典」的傳釋活動與文化意涵
- 三、清真詞對於歷史經籍文辭的化用與反用
- 四、清真詞化用經典文辭之語言表現與「含蓄」美典之間的關連性
- 五、結論

一、引言

我們在〈論周邦彥《清真詞》「層折逆反」之創構型態（二）：意象語之意義反跌與時空錯置〉一文中，¹⁾藉由整理、類集《清真集》中的意象語彙，觀察詞集中語彙所呈現的價值色彩和形象色彩如何在重新匯集、區分與對照之後，在另一個意義層面上展現詞人特殊的心靈世界與情感樣貌。承續前文而又有所變的是，我們將在這一篇文章中進一步觀察詞人如何思索、詮釋歷史文化事件與地理空間事物，又如何將自身置入一種較諸一己生命更為遼遠深杳之時空文化語境當中，透過歷史意識將自我心靈識感推向更為深遠廣闊的時空文化向度之中。此一涵帶歷史與文化識感的心靈向度已非僅僅停滯在具有個殊性質之一己官能經驗、

* 臺灣師範大學文學博士，現任教於清華大學中文系。

1) 楊晉綺，〈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〉，《韓中言語文化研究》第24輯，2010年10月。

官能識感之「感覺現象」（「經驗現象」）層面，而是已經進入了更具普遍性質之一切歷史地理性之知識如何建立、形構的文化層次與時空格局當中。

詳言之，當詞人運用歷史經籍典故以為創作之靈感、題材和語彙來源時，詞作之中雖然也涵帶了特定之「此時此刻之我在」的時空經驗性質，然而這種涵帶歷史文化識感的時空性質與一般感覺經驗中的時空性質已然有所相同。唐君毅（1909-1978）在詮解康德（1724-1804）所謂之「時空格局」時，認為康德所說的「時空格局」雖然不同於「一般感覺現象之格局」，但仍然未及言明「一切歷史地理性之知識之成立所必需之格局」，因此進而指出：人類除了已然發生與刻正經驗的事物在生活中乃佔有一特定的時空格局之外，人類心靈中尚有一種源源不絕之對於自身經驗以外之時間與空間的想像，並且能夠將之與已然經驗之事物聯合構成「統一的時空格局」，並以此為某一知識情感之統一系統，依此逐步擴充自身對於歷史地理之知識。此外，在尋求遠古事物與遠方事物時，縱使無法確知其中具體詳實之事物內容，然而會自然而然地將時間與空間的範疇運用於其上，預設這些事物乃處於一特定的時空之中。例如人類即使無法獲悉其間究竟出現了何種事物，但依然可以設想伏羲之前的時間和星河背後的空間。反求日常生活，許多預想亦是立足於對於「時空之有」的感知，例如設想明天與明年之時間；行路時設想前方必有可以容收下一個步履的空間。因此，「時空之有」的認知乃先於「事物之有」之知，意即人類對於事物必然存在於一特定時空之中的認知乃先於切身經驗到該事物以及對其擁有具體之認識。²⁾而自晉朝陸機（261-303）在〈文賦〉中提出「佇中區以玄覽，頤情志於典墳」，³⁾即已指述詩人之自我時空經驗與歷史文化典籍之間乃互有一參照融貫的關係，並且試圖揭明文學創作與作者的存在經驗、過往歷史典籍三者之間的交互關係。

即此，我們在上一篇文章中所討論的時空格局乃是詞人情意主體在現象世界裏經驗到之各種時空現象的技藝轉化——經驗由客觀世界而來，以材料形態和特定的組織方式形成統一的時空格局並呈示於作品之中，顯現為一自在自為

2) 參見唐君毅，《哲學概論》（台北：學生書局，1985），上冊，頁436。

3) 陸機，〈文賦〉並序，〔梁〕蕭統編，〔唐〕李善注，《文選》（台北：文津出版社，1987），冊二，頁762。

之審美世界。而此一篇文章中，我們想要試圖闡明的是：當「歷史典籍」成為一種經驗與藝術材料，詞人透過片斷引取的方式將個我經驗與時空感知置入文化歷史的整體意義脈絡之中，個我經驗與歷史情境將會聯合構成「統一的時空格局」，由是詞人主體情意的殊異性與獨特性將有賴於兩個時空格局統合融會之後的意義內容予以呈示，此一種主體情感、意緒轉折變化的樣態又與前兩篇文章中所陳明者有所不同。

二、「櫟括唐人詩句」與「使事用典」的傳釋活動與文化意涵

即如我們在〈論周邦彥《清真集》「層折逆反」之創構型態（一）：以「領字」作為語法標記之活用與層轉〉一文所指出之：宋元詞評家以為周邦彥詞之所以有「渾成典麗」、「語意精新」的好處，迥異於柳永詞的「淺近卑俗」、「失其雅正」，其中一個原因正在於周詞善於「櫟括唐人詩句」。⁴⁾例來持此意見的相關評論雖然已於前揭文中略加表述，但是為了進一步說明「櫟括詩句」或是「運用典故」的「傳釋行為」與傳釋活動的文化意蘊，我們仍然有必要於文中稍微列舉歷來詞評家之見解並加以闡釋說明。

南宋周密（1232-1298）在《浩然齋雅談》卷下說：「周美成長短句，純用唐人詩句，如「低鬟蟬影動，私語口脂香」，此乃元、白全句。……則亦可謂能事矣。」⁵⁾周密此一說法除了指出周邦彥詞乃以全句徵引的方式取用唐朝元稹、白居易詩句的一種寫作現象之外，所謂「能事」，主要在於揭明這種櫟括前人詩句的創作手法亦屬於一種遣詞造句的語文能力，有表現上的高下優劣之別。又如陳振孫（1183-1262）在《直齋書錄解題》卷二十一所提出之：「周美成多用唐人詩句櫟括入律，渾然天成。」⁶⁾與樓鑰（1137-1213）在〈清真先生

4) 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」作為語法標記之活用與層轉〉，《韓中言語文化研究》第23輯，2010年6月，頁4。

5) 周密，《浩然齋詞話》，唐圭璋編，《詞話叢編》（北京：中華書局，1993年），冊一，頁234。

文集序〉中評論周邦彥詞：「經史百家之言，盤屈筆下，若自己出。」⁷⁾二人進一步從「鎔裁」此一種寫作技巧，將「櫛括唐人詩句」的創作手法與表現效果結合比觀，認為周詞借引成辭、融化詩文典籍的手法有「若自己出」的精妙表現，而且已經達到「渾然天成」的絕佳境界。沈義父（約活動於南宋末季理宗時期）在《樂府指迷》中則指出：

凡作詞，當以清真為主，蓋清真最為知音，且無一點市井氣，下字運意，皆有法度，往往自唐宋諸賢詩句中來，而不用經史中生硬字面，此所以為冠絕也。（「清真詞所冠絕」）⁸⁾

沈義父之評論涉及了周詞借引唐宋詩句的三種表現效果：一是令詞類得有典雅風致，得以避免卑俗的市井口吻與市井腔調；二是唐宋諸賢詩句中的用字運意與章法範式皆可以作為詞類創作的借鑑，周邦彥乃是深得此間要義的詞家；三是周詞對於典籍的取用範圍乃經過審慎評估，舉凡經傳中的生僻典故與生硬字面俱皆刪汰不取，因此能夠成就其婉約典麗的作品風格。⁹⁾南宋劉肅（活動於南宋嘉定年間）在〈片玉集序〉中亦有類同於沈義父之說法，劉肅指出：

周美成以旁搜遠紹之才，寄情長短句，縝密典麗，流風可仰，其徵辭引類，推古誇今，或借字用意，言言皆有來歷，真足冠冕詞林。¹⁰⁾

由劉肅之說可以得見「徵辭引類」此一種引用前人典籍詩句的創作手法乃

6) 陳振孫，《直齋書錄解題》，引自〔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年），頁412。

7) 樓鑰，〈清真先生文集序〉，引自〔宋〕周邦彥著，孫虹校注、薛瑞生訂補，《清真集校注》，頁411。

8) 沈義父，《樂府指迷》，《詞話叢編》冊一，頁277-278。

9) 近人劉若愚論周邦彥詞的用典現象時曾經指出：周邦彥雖然引用甚多典故及古人詩句，然而絕無引用過儒家的經傳。由於他所徵引的典故及詩句並不生澀冷僻，都是易於了解、富於想像力的文學作品，因此他的文辭並沒有「引經據典」、「咬文嚼字」的弊端。與蘇軾廣用儒家經典、佛道經籍、歷史作品以及早期文學的取材範圍大不相同。參見劉若愚（JAMES J. Y. LIU）著、王貴苓譯，《北宋六大詞家》（台北：幼獅文化，1990年），頁182、183。

10) 劉肅，〈周邦彥詞注序〉，施蟄存主編，《詞籍序跋萃編》（北京：中國社會科學，1994年），頁97。

是作品是否能夠精緻典麗的基本創作原則，而此一基本手法更與詞人學養是否淵博、能否在閱覽典籍之際留意前人文思構造和遣詞造句等創作方式，繼之轉為己用，以成筆下繽紛息息相關。因此劉肅在此文一開篇即標舉「閱辭必詳其所措，工於閱者也。措之非輕，而閱之非詳，工於閱而不工於措，胥失矣」¹¹⁾之藉由博覽群書、詳加細究以指引一己創作的閱讀方法，提出「博覽善讀」乃是作品得以工巧典麗的不二法門。清人陳廷焯（1853-1892）雖然也同意周邦彥鎔化前人典籍文辭的語文表現能力，但是反而另揭周詞自鑄新詞新語的獨到表現：

美成詞，鎔化成句，工煉無比，然不借此見長。此老自有真面目，不以綴拾為能也。¹²⁾

陳廷焯另行揭明周詞「自有真面目」，並不以「綴拾」為能，除了不再如南宋劉肅般以為博學通覽與細加推敲、摹習前人寫作方法以為創作的無上法門之外，陳氏此一番發論自是為了深化其所標舉之「沉鬱頓挫」的詞類美學境界。陳氏於文中屢次申言「真摯沉鬱之情」尚要依賴「委婉言辭」、「比興手法」，以及各種「詞法」、「理法」、「比喻之法」等語言與意義之間「若即若離」的比附方式才能獲致。他採用遮撥之法，捨棄周邦彥「曠括」與「鎔裁」前人詩作的語文表現能力不論，特別著意於周邦彥詞諸如「頓挫之妙」、「理法之精」、「詞法之密」等其他各種佳妙的表現手法以揭舉周詞之好處，自然是為了要清楚申明他認為詞類應當「發縹渺之旨」、「含沉鬱深厚之情」的立論基礎而採取的論述策略。¹³⁾

11) 同上註。

12) 陳廷焯，《詞壇叢話》「美成詞工煉無比」條，參見唐圭璋編，《詞話叢編》（北京：中華書局，1993年），冊四，頁3723。

13) 陳廷焯標舉「沉鬱」之核心論旨如《白雨齋詞話》卷一：「唐五代詞，不可及處，正在沉鬱。宋詞不盡沉鬱，然如子野、少游、美成、白石、碧山、梅谿諸家，未有不沉鬱者」、「詞至美成乃有大宗。前收蘇、秦之終，復開姜、史之始。自有詞人以來，不得不推為巨擘。後之為詞者，亦難出其範圍。然其妙處，亦不外沉鬱頓挫。頓挫則有姿態，沉鬱則極深厚。既有姿態，又極深厚，詞中三昧亦盡於此矣。」論「理法」、「詞法」與「喻法」之重要如《白雨齋詞話》卷二：「美成、白石，各有至處，不必過為軒

由此觀之，自南宋陳振孫、樓鑰等人首發其端，張炎（1248-1320）、¹⁴周密、沈義父踵繼其後，直至清代鄭文焯（1856-1918）贊述周詞，認為「詞原於比興，體貴清空，奚取典博。美成詞切情附物，風力其高，玉田謂其取字『皆從唐之溫、李及長吉詩中來』一語，思過半矣。」¹⁵由宋至清，詞評家對於周邦彥詞慣常採用「櫟括唐人詩句入詩」的創作手法已然形成一種根深蒂固的看法，陳廷焯刻意避開此一種習見，轉而從詞法、理法、譬喻之方尋求周邦彥詞之所以佳妙的其他語文構作方式。然而，不論是陳振孫等人之見或是陳廷焯的別有立意，各個詞評家乃皆就「技藝」的表現層面看待「櫟括成辭」此一引用歷史經籍文辭的創作方式。即如今人孫虹亦是從表現效果與風格呈現兩個向度，稱名這種櫟括前人詩作的手法所形成的作品風貌乃為一種「書卷氣」。¹⁶而今人趙仁圭則批評周詞此一種手法乃是「玩弄典故，將前人的有關故實點化一番，連綴成篇，並無新意、個性、真情可言」，並且指出這種「以故為新」的創作手法容易產生「往往未能點鐵成金」，卻「反而點金成鐵」的流弊。¹⁷

設若我們回到文化語境和詩歌詮釋的歷史脈絡，重新檢視「櫟括詩句」與「使事用典」在理論層面上的反省與思考，或許更能明白這種創作手法捨「技藝」之外，尚且別具特殊而深層的文化意涵。「櫟括前人詩句」乃為「使事用

輕。頓挫之妙，理法之精，千古詞綜，自屬美成。而氣體之超妙，則白石獨有千古，美成亦不能至」、「詞法莫密於清真，詞理莫深於少游，詞筆莫超於白石，詞品莫高於碧山。皆聖於詞者。而少游時有俚語，清真、白石，間亦不免。至碧出乃一歸雅正」；《白雨齋詞話》卷五：「（莊）中白先生《敘復堂詞》有云：夫義可相附，義即不深。喻可專指，喻即不廣。託志帷房，睠懷君國，溫、韋以下，有跡可尋。然而自宋及今，幾九百載，少游、美成而外，合者鮮矣。又或用意太深，詞為義掩，雖多比興之旨，未發縹渺之旨。」各則詞條參見唐圭璋編，《詞話叢編》，冊四，頁3776、3786-3790。

14) 張炎之論如「美成詞只當看他渾成處，於軟媚中有氣魄。采唐詩融化如自己者，乃其所長。惜乎意趣卻不高遠」、「美成負一代詞名，所作之詞，渾厚和雅，善於融化詞句，而於音譜，且間有未諧，可見其難矣。」張炎，《詞源》，唐圭璋編，《詞話叢編》冊一，頁266。

15) 鄭文焯，〈清真詞校後錄要〉，金啟華、張惠民等編，《唐宋序跋匯編》（台北：臺灣商務，1993年），頁73。

16) 孫虹，《北宋詞風嬗變與文學思潮》（上海：上海古籍，2009年），頁291-294。

17) 趙仁圭，《論宋六家詞》（北京：北京師範大學，2000年），頁90、91。

典」之一種方式。劉勰（465-522）在《文心雕龍·事類篇》將「使事用典」區分為「舉人事」和「引成辭」兩種。「舉人事」之功能與目的在於「據事類義」與「援古證今」，而「引成辭」之目的則在於「明理」。¹⁸⁾功能作用雖然不同，然而若自文人主體情意與典故意蘊之間的因依關係與情感認同的角度觀之，則不論是「舉人事」或是「引成辭」皆是對於過往歷史人事經驗、典籍文辭的反思、認可與追摹習演，共同顯現為對於歷史文化的情感認同，其作用一如蔡英俊先生指明之「憑藉著這種經驗的借代與解釋而形成古典作家之間互為主體的集體意識，也即是藉以建立文學傳統的一種歷史意識。」¹⁹⁾

若從「傳意」與「釋意」此一傳釋活動的角度來看，詩人之「櫟括前人經籍文辭」的行為乃是一種先以「釋意」之方式接收歷來典籍文辭所傳遞的意義訊息，再以擇取汰除、櫟括鎔裁的方式新變舊的文化語言、思想內容，藉以傳達自己的生命經驗與存在感悟。就局部「櫟括」的行為看來，這乃是以「重複」、「疊現」歷史語言形式激發一種對於前人經驗與知識之認同習摹的情感認同，復以前人之經驗知識代為傳遞一己經驗與知識的「傳釋」（先「釋意」而後「傳意」）活動。若就全詞之「融匯」、「櫟括」、「鎔裁」與「獨造新語」等各種表現手法將共同構成一獨立自足、自有意義的「整全」世界的面向來看，這種「櫟括」乃又成為一重全新的傳意手法，轉將前人之意完全含融於自己之意中，等待新的讀者重新「釋意」。從這種既有所「釋」、又有所「傳」並且期待新的讀者重新「釋意」與「再創造」的意義循環過程來看，這種「櫟括」手法既充分傳達了詞人的歷史情懷、歷史識感，並且傳輸了一種新的生命經驗、新的美感視域以及個我之宇宙觀。即此觀之，此一種創作手法，其可傳遞與觸發的審美經驗已非僅限於單純的語文模仿習演和誇耀展示一種語文技藝所能盡言，它所體現的乃是小至文類意脈結構、形式美學觀念，大至同一文化

18) 《文心雕龍·事類篇》云：「事類者，蓋文章之外，據事以類義，援古以證今者也。……然則明理引乎成辭，徵義舉乎人事，迺聖賢之鴻謨，經籍之通矩也。」〔梁〕劉勰著、周振甫注，《文心雕龍注釋》（台北：里仁書局，1984），頁705。

19) 參見蔡英俊著，《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），頁287、288。

社群之存有經驗、歷史識感與一種通變宇宙觀點的深刻反省與思考。即如葉維廉在析論「傳釋學」的諸般風貌時所陳明之：

我們傳釋的能力由經驗印認的重疊產生，由文化歷史激發，也由文化歷史設限。²⁰⁾

葉氏並自近世文藝理論思潮的發展脈絡反覆申明：「作品文辭」(text)一語在近年解構主義和結構主義後起思想的影響下，已不再被視為一種「意義明確」、「自身具足」、「自現自明」的封閉的語文單元，而是一個參透著無盡前人「印跡」(經驗、事件)與別的文辭作品(文辭、意象)的迴響，乃是一個在「傳意」與「釋意」過程中不斷變化的意義世界。因此，後來讀者所讀到的作品，已不再是「一篇」作品，而是「無數其他作品的迴響、穿插、融匯與變化」。²¹⁾

循此觀之，「彙括前人詩句」乃是一種雙向之「傳意」與「釋意」的行為活動，周邦彥在援用過去歷史經籍詩文時，亦正保持著一位後起之「釋意者」對於歷史文化知識的習養濡染與價值意義的追摹反思。即在此一番與典籍之間展開「傳釋」與「對話」的過程中，詞人無時無刻不對著過往的價值知識系統、語言文辭的意義與結構方式，以及各種文類之間各自含具的審美標準與審美範式進行或是全番迎合、或者部分同意，或是逆反性、批判性的思考。即如周邦彥在〈西河·金陵懷古〉一詞中懷想：「想依稀、王謝鄰里。燕子不知何世。向尋常、巷陌人家，相對如說興亡，斜陽裏。」²²⁾清人許昂霄(清康、雍時海寧人)與陳廷焯皆不約而同地指出此詞乃化用、彙括自唐朝詩人劉禹錫(772-843)〈烏衣巷〉「朱雀橋邊野草花，烏衣巷口夕陽斜。舊時王謝堂前燕，飛入尋常百姓家」一詩。²³⁾南宋何士信選輯之《草堂詩餘》則以為周邦彥〈西河〉詞此三個韻句，

20) 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)，頁20。

21) 並參葉維廉，〈與作品對話——傳釋學的諸貌〉、〈秘響旁通〉，《歷史、傳釋與美學》，頁33、44。

22) 詞文參見孫虹校注、薛瑞生訂補，《清真集校注》，頁288、289。

23) [清]清聖祖御製，《新校標點全唐詩》(台北：宏業書局，1982年)，上冊，頁1030。許昂霄在《詞綜偶評·宋詞》中點評此詞曰：「彙括唐句，渾然天成。」陳廷焯於《詞則·放歌集》中則認為：「此詞以『山圍故國』、『朱雀橋邊』二詩作藍本，融化入律，

乃是根據後蜀詞人鹿虔辰〈臨江仙〉詞「煙月不知人事改」變化出來。²⁴⁾由劉禹錫〈烏衣巷〉詩至鹿虔辰〈臨江仙〉詞乃至周邦彥的〈西河·金陵懷古〉詞，我們乃可照見朝代興衰與人事代謝的感慨如何代代傳譯、轉化與再造，繼而形成歷代詩人對於千古興亡、物是人非之一種集體印認的歷史意識；而於選用尋常意象語彙如「野草花」、「夕陽斜」、「煙月」、「燕子」以烘托敘述對象，以客觀淡漠的摹繪口吻觀看朝代興亡和物是人非的表現手法，亦皆成為一種代代因襲的創作法則。這種因襲與轉譯乃呈现出葉維廉所指述之：「詮釋者必須同時認知他自己的歷史性」、「保持著具有有效歷史意識的開放性。只有這種開放性裏真正的人的關係才可能發生」。即是擁有此一開放性的「人我關係」，人與人、人與歷史才能相互激發、共感鳴應，產生集體認同與「互屬」之感。²⁵⁾

然而，「向歷史開放」並非意味著對於經典所提示之各般價值與知識系統的全盤接受、迎合與蹈襲，生命的本質固然是一種存有上各般感受之匯集與反思，然而一旦興發歷史意識，就必然包含著一種參與歷史長流，隨著時間履跡向前不斷邁進的時代性感受，此間自然尚需包括對於經典知識與價值系統之不同意、反詰辯難，甚而拒絕的部分。因此，櫟括前人文辭與使事用典固然是一種對於前人經驗的追摹習演，也將是一種與歷代經典知識、價值系統的對話與辯論。職以此故，一篇作品乃是歷代經驗事件與作者自身經驗以對話方式完成、以語言文字的鎔裁與創新所達致之「意境的融匯」；²⁶⁾即緣於此一代代融匯與再造的傳釋過程，方能令文化與傳統在新變的藝術形式中不斷地再生與更新。

要言之，設若我們以「舉人事」、「引成辭」兩種使事用典的方式檢別清真詞，可以發現清真詞使事用典的方式以「引成辭」為多；而自情感認同的角度觀之，清真詞中的「引成辭」與「舉人事」多數展現為對於典籍詩文語彙上的追步

氣韻沉雄，音節悲壯。」引自孫虹校注、薛瑞生訂補，《清真集校注》，頁291。

24) 「煙月不知人事改」一語乃〔後蜀〕鹿虔辰〈臨江仙〉詞：「金鎖重門荒苑靜，綺窗愁對秋空。翠華一去寂無蹤。玉樓歌吹，聲斷已隨風。煙月不知人事改，夜闌還照深宮。藕花相向野塘中，暗傷亡國、清露泣香紅。」蕭繼宗評點、校注，《花間集》（台北：臺灣學生書局，1996），頁454。《草堂詩餘》點評參見同書，頁454。

25) 葉氏觀點請參見氏著，〈與作品對話〉，《歷史、傳釋與美學》，頁46。

26) 此為葉維廉用語，參見葉氏，〈與作品對話〉，《歷史、傳釋與美學》，頁46。

襲取，以及思想內容、歷史人物行為的認可追慕與對話反詰。藉由大量櫟括典籍文辭、列舉歷史人事而將自身的存在置入更為深廣之歷史文化時空格局當中，此一種創作方式除了令作品的文辭風格趨向古雅典麗之外，復將典故中之意義以「節縮」的方式融併於自我經驗之中以為參照，而詞人鮮明獨特的歷史識感亦將在此一創作過程中清楚地予以呈示。²⁷⁾周邦彥作為一位接受經典的詮釋者與再創審美典式的傳意者，對於經典文辭之語境如何承續與翻轉，並肇致一種有別於「領調字」與「意象語彙」的層折逆反，將是下文中意欲表述的重點。

三、清真詞對於歷史經籍文辭的化用與反用

我們可以在周邦彥〈西平樂〉（稚柳蘇晴）一詞裏得見詞人的存在識感如何與歷史識感渾融為一，以詩文中之感知經驗與歷史人物的行為、事件作為自身經驗與思考的參照基準，並將之融合為一獨立完足的審美世界。詞云：

稚柳蘇晴，故溪渴雨，川迴未覺春賒。駝褐寒侵，正憐初日，輕陰抵死須遮。歎事逐孤鴻去盡，身與塘蒲共晚，爭知向此征途，佇立塵沙。追念朱顏翠髮，曾到處、故地使人嗟。
道連三楚，天低四野，喬木依前，臨路敬斜。重慕想、東陵晦跡，彭澤歸來，左右琴書自樂，松菊相依，何況風流鬢未華。多謝故人親馳鄭驛，時倒融尊，勸此淹留，共過芳時，翻令倦客思家。

詞前有一小序，簡要地交待了創作的具體時間、事由與動機。序云：

元豐初，予以布衣西上，過天長道中。後四十餘年，辛丑正月二十六日，避賊復游故地。感歎歲月，偶成此詞。²⁸⁾

27) 蔡英俊先生指出：「……而使事用典也不再止於修辭手法的一種設計『典故』即是詩的意義的一部分，而且極可能是具有關鍵作用的一部分。更重要的，『典故』本身可以說就是過往某一事件或情境的一種節縮，而在引述過程中，詩人不必著意於描繪該事件或情境的細節，即可提示個人的情感反應或判斷。因此，事件或情境的節縮可以造就詩歌語言經營表現上的精簡，並且把詩的意義擺入一個更寬廣的脈絡中，提供讀者充分的想像空間。」參見蔡英俊，《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題》，頁299。

「天長」（今安徽天長）一地作為詞人宦途之初始與將盡的交會點，則詞人「布衣」年少之際，北上汴京遊學的仕進期盼與四十餘年後歷盡宦海浮沉，又勉力赴「順昌」任職（今浙江麗水），途中復遇方臘之亂，遂興發際遇難測、年華逝往的生死感懷。²⁹⁾其間老與少、始與終的參差對照成為此詞現象世界之時空格局架構。仕宦途中時空經驗的變遷疊現、際遇分合的難明無常與心緒感懷的得失悲喜，在「感歎歲月」四字間乃留下甚為寬廣之往復言辯的語意空間。由詞文上片「故溪」、「川迴」、「春賒」、「駝褐寒侵」與「初日」的景物摹寫，我們當能一窺詞人於四十餘年後重行天長道時眼見所及的風物序候與心緒感懷；即使未能深明語詞的典源出處，我們依然得以自語彙的表層意義理解詞人舊地重來所見所思。詞中的節候景致以及諸如嘆息、擔憂、追念過往等各般情懷乃是序文「感懷歲月」的細節補充與具體陳述，為詞人當下的存在知感；然而，如果我們逐一追索語彙的典源出處，那麼這一關詞的時空格局與情意表現皆將別有另外一番轉折。

「故溪」語出鄭谷（約851-910）〈下第退居〉「年來還未上丹梯，正著漁蓑謝故溪」；「春賒」典出梁簡文帝（503-551）〈有所傷〉三首（之三）：「入林看碣石，春至定無賒」；「駝褐寒侵」語出歐陽修（1007-1072）〈下直〉：「輕寒漠漠侵駝褐，小雨班班落燕泥」；「初日」典自何遜（480-520）〈曉發〉：「早霞麗初日，清風消薄霧。」³⁰⁾即此，「故溪」「春賒」、「駝褐侵寒」與「初日」數種經驗與物象已然並非是詞人始發的感知與意識，詞人在有感於當前景物已有一番今昔轉變之外，前人的識感與存在心緒已然同時並現於

28) 詞文與小序參見〔宋〕周邦彥著，孫虹校著，薛瑞生訂補，《清真集校注》，頁308。

29) 孫虹，〈周邦彥年表〉陳明：「宣和二年(1120)六十五歲，……知順昌當在此年春。宣和三年(1121)六十六歲，正月至天長道中作《西平樂》詞思家，卒於通議大夫(正四品)，……當於二月間歸順昌赴處州任，旅死途中。」表見〔宋〕周邦彥著，孫虹校著，薛瑞生訂補，《清真集校注》，頁98-105，文見頁105。

30) 各詩分見鄭谷，〈下第退居二首·其一〉，清聖祖御製，《新校標點全唐詩》（台北：宏業書局，1982年）下冊，頁1934；梁簡文帝蕭綱，〈有所傷三首·其三〉，遼欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》（台北：木鐸，1988年）下冊，頁1919；何遜，〈曉發〉，遼欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》中冊，頁1704。

詞人的視域之中，作為自身觀物感思的參照座標，或是向自我經驗匯集，作為「現下自我」經驗之集註。因此，「我」觀「故溪」亦並及於鄭谷觀「故溪」之感；「我」覺「春賒」，亦知梁簡文帝的傷逝之情；春寒之感與羈旅行役的艱辛，亦比同於歐陽修的覺受與何遜的乍喜。詞人此番行經天長道中的感懷遂同時既在感一己之所感、嘆一己之所嘆，也在並感前人之所感、並嘆前人之所嘆。詞人在引聚前人經驗向己身經驗匯聚的同時，亦隱隱然依循著前人的識感以為自身識感的指引，引領自身走向歷史之流，走向歷史人物的抒情世界與心靈空間，逐步將自我收攝涵納於歷代文人集體意識之中，藉此尋求身分與情感上的類屬、印認。即此，詞人此次重來之「天長道」已不再僅僅是一條全然孤寂與充滿個我經驗的道路與物理性空間，而乃同時呈現為一涵具了時間縱深的歷史性空間。詞人復在此歷史空間中與前人展開各種對話之可能：梁簡文帝既云「入林看碣石，春至定無賒」，周邦彥則以「川迴未覺春賒」回答應和；前者明白斷言春訊已近，後者則告之以溪川雖然迤邐廣遠，但他並未覺得春期還很遠——詞人也已然覺察春期已近。在此番語意之相互補足與應感之間隱隱然存在著一種可以指辨之發話者與受話者互為言說對象的話語傳輸模式。

既已含混、模稜了時空的物理性界域，「歎事逐孤鴻去盡，身與塘蒲共晚，爭知向此征途，佇立塵沙」一韻中的「嘆情」則不唯只是詞人對於己身晚年羈旅飄盪復又途遇方臘之亂的雙重艱難而生發，但凡杜牧（803-852）〈題安州浮雲寺樓〉「恨如春草多，事逐孤鴻去」之人事悵悵、李賀（790-816）〈還自會稽歌〉「吳霜點歸鬢，身與塘蒲晚」的白髮身衰、杜甫（712-770）〈行次昭陵〉「松柏瞻虛殿，塵沙立暝途」裏死墓與生者皆將共同面臨之凋零晦暗，³¹⁾以及庾肩吾（487-551）面對「國世淪敗」，「先潛難會稽，後始還家」³²⁾的時代家國經驗皆在詞人「過天長道」、「避賊游故地」此際，以其歷史重量喻示詞人未

31) 各詩分見杜牧，〈題安州浮雲寺樓〉，清聖祖御製，《新校標點全唐詩》下冊，頁1488；李賀，〈還自會稽歌·並序〉，清聖祖御製，《新校標點全唐詩》上冊，頁1099；杜甫，〈行次昭陵〉，清聖祖御製，《新校標點全唐詩》上冊，頁603。

32) 李賀，〈還自會稽歌·並序〉序文云：「庾肩吾於梁時，嘗作宮體謠引，以應和皇子。及國世淪敗，肩吾先潛難會稽，後始還家。僕意其必有遺文，今無得焉，故作還自會稽歌，以補其悲。」清聖祖御製，《新校標點全唐詩》上冊，頁1099。

來命運之發展與終結之處；其間臨死之懼與國破家亡的預示即因歷史時空格局之介入轉而累聚為個人生命經驗與情感之重量。換言之，詞人所感之「事」雖然是他四十餘年仕宦生涯之事，「身晚」乃是以詞人百年人生作為計量單位，「佇立塵沙」刻正指向「天長道」此一可以名指的真實空間，然而歷史人物之臨晚、臨死與國破家亡的時代感受皆仿如成為前方道路盡處的必然景致，「未來」以「準已然」之樣態到臨，詞人遂於此情感無可承擔處試圖回溯歷史典事與個我生命經驗的青春事錄——「追念朱顏翠髮，曾到處，故地使人嗟」。而王勃（650-676）〈采蓮賦〉「復有澤宮年少，期門公子，翠發娥眉，頰唇皓齒」的青春燦美與謝靈運（385-433）〈彭城宮中直感歲暮〉「修帶緩舊裳，素鬢改朱顏」³³⁾之年華衰逝，二典故中的歷史人物一者身處盛世一者身處亂世，呈示出一看似偶合之對照。此一歷史時空之意義結構復與詞人「昔盛今衰」的生命軌轍互為呼應，此一來，無論是典源之間、詞人個我生命今昔之間、或是典源與個我生命經驗之間皆顯現出情感意義之周折跌轉與參差對照。

前人之生命經驗由此遂成為詞人自我生命之鏡像，鏡像之層現疊出猶如一幅展演不盡之圖冊捲軸，詞人自我存在識感沒入歷史識感之中，歷史識感復又疊加在自我存在識感上，詞人之知覺識感遂來去於現象世界與歷史世界之中：立即可由當前的現象世界回溯歷史世界——「道連三楚，天低四野」，³⁴⁾又瞬間自歷史世界之吟想回返當前之物理時空與現實世界——「喬木依前，臨路欹斜」。而一詞文發展一至「依前」、「重慕想」處，物理時空又渾化為心理時空與歷史時空，三者之時空界域遂含融為一、混合無跡。即此，我們便可以理解即是由於這種時空界域的含混融合，歷史人物幾經詞人情感之投射與認同，「自

33) 遼欽立輯校，《秦漢三國魏晉南北朝詩》，頁1158。

34) 〔漢〕班固撰、楊家駱主編，《新校本漢書并附編二種一》（台北：鼎文書局，1991年），卷一《高帝紀》：「二月，（項）羽自立為西楚霸王，王梁、楚地九郡，都彭城。」文穎注曰：「《史記·貨殖傳》曰：淮以北沛、陳、汝南、南郡為西楚，彭城以東東海、吳、廣陵為東楚，衡山、九江、江南、豫章、長沙為南楚。羽欲都彭城，故自稱西楚。」孟康注曰：「舊名江陵為南楚，吳為東楚，彭城為西楚。」冊一，頁28；阮籍，《詠懷詩八十二首》（之十四）：「臨高臨四野，北望青山阿。」遼欽立輯校，《秦漢三國魏晉南北朝詩》上冊，頁499。

我」與「歷史人物」一如鏡中之像，幾番疊映幻變之後已難以區辨真假、判別異同。緣此，陶潛歸隱之際時年四十，周邦彥此次「過天長道中」時年六十六，³⁵⁾二者間相距二十餘年，但詞人卻依然一反上片「身與塘蒲共晚」的時命之傷，而曰「左右琴書自樂，松菊相依，何況風流鬢未華」。「何況」此一遞進連詞強調了陶潛歸隱之時乃為盛壯之年，此盛壯之年即幡然隱退的人生抉擇為詞人帶來了「即刻隱退，時猶未晚」的激勵。詞人不僅在陶潛的隱居之樂裏獲得情感滌除淨化之後的諧和快意，消滅了時命威脅之苦，復又展現出一種激昂的青春奮進之情。此青春奮進之情與序言裏的「感歎歲月」和上片「故地使人嗟」的主題乃有一情意上的轉折與悖逆。雖然「多謝故人，親馳鄭驛」反用《史記》典意，³⁶⁾但是此一顛倒施動與受動角色的典故反用方式並未造成詞人情感上的逆變。詞人情感再次陡轉乃出現在引用韓愈詩典之後。韓愈〈南溪始泛三首〉（之二）說「饋我籠中瓜，勸我此淹留。」由於陶潛〈歸去來辭〉之歷史召喚於前，韓愈流放他鄉，同為「天涯倦客」之歷史與現時的共通經驗在後，加上「芳時」良辰美景的豁然點醒，陡令詞人在感懷故人殷勤勸酒的喜慰當中油然思及「朱顏翠髮」之來處，因此興起濃重的思鄉之情。此「翻令倦客思家」之情與陶潛退隱一韻茲為承續關係，於「親馳鄭驛，時倒融尊，勸此淹留，共過芳時」四句則為逆反關係。詞末即以此思鄉情懷同時縮結並收束詞人對於現實世界的種種感知與各般歷史情懷，共同形構為一統一的時空格局。

陶潛賦〈歸去來辭〉「樂琴書以消憂」與「松菊猶存」之典實在周邦彥〈西平樂〉（榷柳蔭晴）一詞中為順用之法，而於〈滿庭芳·夏日溧水無想山作〉（風老鶯雛）一詞中則為逆用之法，此詞雖然亦化用了陶潛事典，但是卻以鑲嵌式的

35) 據孫虹，周邦彥年表：「宣和三年（一一二〇）六十六歲，正月至天長道中作〈西平樂〉詞思家。」〔宋〕周邦彥著，孫虹校著、薛瑞生訂補，《清真集校注》，頁105。

36) 《史記》卷一百二十《汲鄭列傳》：「孝景時，（鄭當時）為太子舍人。每五日洗沐，常置驛馬長安諸郊，存諸故人，請謝賓客，夜以繼日，至其明旦，常恐不遍。」周邦彥此處倒反「請謝」的施動者與受動者，意指故人殷勤招呼自己。《史記》語見〔漢〕司馬遷撰，〔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），冊三，頁3112。

嵌合方法反轉史傳文意，藉以區別歷史人物與「自我」間各殊的生命形象與情感經驗。〈滿庭芳〉詞云：

風老鶯雛，雨肥梅子，午陰佳樹清圓。地卑山近，衣潤費爐煙。人靜烏鳶自樂，小橋外、新淥濺濺。憑闌久。黃蘆苦竹，疑泛九江船。
年年。如社燕，飄流瀚海，來寄脩椽。且莫思身外，長近尊前。憔悴江南倦客，不堪聽、急管繁絃。歌筵畔，先安簟枕，容我醉時眠。³⁷⁾

全詞以白居易貶謫江州司馬事作為情意反跌的基礎。首韻與三韻摹寫溼水一地春光盡去之後的黃梅天氣，詞人並未傷春反而摹寫初夏時節兩豐物庶，大自然充滿生命力的清麗景致。二韻則一反前後韻之情調，寫日常生活不便之處：地勢低窪又值梅雨季節，烘乾衣裳需要耗費許多爐火。日常生活的辛苦與清麗的景色之間遂有一情緒上的哀喜轉折。然而，「地卑山近」語出杜甫〈遣興〉：「地卑荒野大，天遠暮江遲」；白居易(772-846)〈代書詩一百韻寄微之〉中說：「潤銷衣上霧，香散室中芝。」³⁸⁾周詞不唯字面取用自二詩典，杜、白詩中宦遊之情與生活瑣細中勉力得來的自適心情亦是詞人的感懷與心事，因此「烏鳶」之樂茲為「自樂」，詞人「自我」乃自外於「他人之靜」與「自樂的烏鳶」之外：景物可喜、鳴禽自娛自樂，詞人心緒卻異常寂寥。與「地卑山近」相隔一韻之「自」與「靜」二字，以其區隔人我處境之意義對照(對反)方式，乍顯詞人與前朝文人聯結共感，繼之生發遠謫情緒的情感重量。詞人困頓之情並未直接明言，而是在直陳生活細瑣與含藏遠隔之一字、二字的人我區別中吞吐綿轉。吞吐綿轉之情在「憑闌既久」的時間推移中蘊蓄積累，終而在「黃蘆苦竹，疑泛九江船」二句中一氣宣發並帶引出下片內容。白居易〈琵琶行〉「住近湓江地低濕，黃蘆苦竹繞宅生」³⁹⁾之江州司馬的貶謫心事與聽罷琵琶曲後渾然不覺青衫已濕的悲感盡數轉換為詞人當前存在境況與悲涼心事。詞人欲「長近尊前」藉酒消除這份愁緒，卻又陳說自己「不堪聽急管繁絃」：既否定了鮑照(414-466)〈代白

37) [宋]周邦彥著，孫虹校注、薛瑞生訂補，《清真集校注》，頁99。

38) 二詩見杜甫，〈遣興〉，清聖祖御製，《新校標點全唐詩》上冊，頁609；白居易，〈代書詩一百韻寄微之〉，清聖祖御製，《新校標點全唐詩》下冊，頁1208。

39) 白居易，〈琵琶行·並序〉，清聖祖御製，《新校標點全唐詩》下冊，頁1207。

紵曲二首〉「古稱淶水今白紵，催絃管為君舞」與蔡邕（133-192）〈琴賦〉「韻宮商兮動徵羽，曲引興兮繁絃撫」二首詩文⁴⁰中論及之對於音樂藝術之美的欣賞體悟以及藉由音樂歌舞以盡人情歡好的快意，亦否定了〈琵琶行〉裏「嘈嘈切切錯雜彈，大珠小珠落玉盤」中音樂人情通感的過程以及此中各種情感淨化之可能。即此，「江南倦客」之「倦」遂成為一種不僅美酒與音樂歌舞再難寬慰消解的愁苦，即令歷史人物亦難同有共感與共境之純然隸屬於個人的痛苦經驗。即此，當詞中取用了蕭統〈陶淵明傳〉：「（淵明）若先醉，便語客：『我醉欲眠，卿可去』」；李白〈山人勸酒〉：「勸酒相歡不知老」與〈山中與幽人對酌〉：「我醉欲眠卿且去，明朝有意抱琴來」之典事，⁴¹陶潛與李白灑落的人生境界即成為一種難以追及的歷史典訓，雖然詞人尚要故作瀟灑語聊以自遣，但是情感上實則苦悶難解，憂上更憂。這是化用典故與反用典故並與詞人存在處境參差映照所形成的情意反折。換言之，全詞即在清麗之景與孤寂淒涼之情交織錯陳、哀樂交並、苦悶與寬慰相生相轉中形成轉折頓挫的風格意蘊。而詞上片之景物莫不可喜，但人情卻無一可喜，寂寥之情在欲顯未顯之間游離、絲連，詞人乃以含藏、區隔與映襯的筆法肇致了含蓄蘊藉的情意效果。

周邦彥反用典故亦有直陳之筆法，例如「隔浦蓮近拍·中山縣圃姑射亭避暑作」（新篁搖動翠葆）「綸巾羽扇，困臥北窗清曉」一韻，即是藉由諸葛亮「綸巾羽扇」的雄才大略與陶潛「北窗下臥……自謂是羲皇上人」的退隱形象作為對照，⁴²並以「困臥」一詞判定二者價值高低，以直捷之筆斷然否定退隱的生活型態，反轉典源意蘊。

40) 詩文分見鮑照〈代白紵曲二首〉，逯欽立輯校，《秦漢三國魏晉南北朝詩》中冊，頁1273；蔡邕，〈琴賦〉，費振剛、胡雙寶、宗明華輯校，《全漢賦》（北京：北京大學，1993年）頁581。

41) 詩文分見楊勇，〈陶淵明傳彙訂〉，收入氏著，《陶淵明集校箋·附錄》（台北：正文，1999年），頁386；李白，〈山人勸酒〉、〈山中與幽人對酌〉，清聖祖御製，《新校標點全唐詩》上冊，頁423、465。

42) 陶潛〈與子儼等疏〉：「少學琴書，偶愛閑靜，開卷有得，便欣然忘食。見樹木交蔭，時鳥變聲，亦復欣然有喜。嘗言五、六月北窗下臥，遇涼風暫至，自謂是羲皇上人。」參見楊勇著，《陶淵明集校箋》（台北：正文書局，1999），頁301。

「解連環」一典，亦為清真詞中常見典故。就原典意蘊而言，意指以錐斧強行破除、豁然碎解原來糾連難解的「玉連環」，「玉連環」一詞自此代稱懸決難解的難題，並含有政治外交場域上敵我對立與相互鬥智的語境指涉。⁴³⁾周邦彥援引這一典故入詞，意在以「玉連環」的一體糾連譬喻男女之間縹緲難解的情意狀態。詞人此一番譬擬，一則已然先行取消原典在政治語境上的指涉與限制，將「玉連環」原來「難決之外交處境」的意蘊轉換為「緊密天成」的佳偶，繼之，詞人添入「解」一詞，將「解連環」喻解為雖然佳偶天成，但終究難違天意而要遭逢離散的悲哀境遇與人生難題，這一用法乃著眼於「碎」與「解」之意義而生。周邦彥藉由主題、語境的移轉，先行反解並且消除原典裏所含蘊的政治外交意義，在實際化用典故時即能依據此意不斷地新變與反轉詞境。例如《浪淘沙慢》（曉陰重）一詞的「連環解，舊香頓歇。怨歌永，瓊壺敲盡缺」一韻以「連環解」喻指二人離別、舊情斷散一事，這一斷離的怨曲至今恆久難歇。而《解連環》（怨懷無託）一詞：「嗟情人斷絕，信音遼遠。縱妙手、能解連環，似風散雨收，霧輕雲薄」，則是在「情人離斷」的事件基礎上再行翻轉，「連環」成為與佳人離別後詞人愁困難解的情思——「思情猶如難解的玉連環」。此一轉換遂令「玉連環」的內涵意義由實指轉為虛設，即因由實轉虛，所以詞人尚得進言：縱使有天成妙手能夠解此愁困，然而二人之間的因緣和情感終究已如雲雨風霧的散收，縹緲無跡，再難追尋。總觀此詞，「連環」一詞的意涵由實轉虛乃為一重轉換，詞人以此一轉換為基礎，繼之指明：即因其有倒懸之苦，是一道欲解而不得解（並非「以錐破之」即能得解）的「相思難題」，此一「苦而不能得解」的用意乃又反轉了原典意義，與原典「快意豁然」即能「錐破」有一意義上的對反。循此，就「解連環」一典而言，詞人乃在「移轉主題」、「虛實轉換」與「欲解不得解」三者之間來去移換，致令詞情呈顯為一甚為繁複曲繞的表現效果。

43) 《戰國策·齊六》：「秦始皇嘗使使者遺君王后玉連環，曰：『齊多知，而解此環不？』君王后以示群臣，群臣不知解。君王后引椎椎破之，謝秦使，曰：『謹以解矣！』」
〔漢〕劉向著、諸祖耿編撰，《戰國策集注匯考》（南京：鳳凰出版社，2008年）中冊，頁697。

總觀清真詞使事用典的手法，我們可以進一步加以陳明的是：作品構成的時間性質與空間性質雖然始發於詞人現實世界中具體之生命經驗與事件，充滿了個別性與特殊性，然而一旦援用歷史典籍入詞，詞人的「現實經驗」與「歷史典籍」之間的關係並非僅僅停留在「典籍」語彙的表層意義與詞人現實經驗之間轉引、借用之簡單文字形式的聯繫關係上。其間的特殊性質與深刻意義將彰顯在作品本身所展現之詞人特殊的生存時空狀態與其價值建立基礎（典故）所涵有之歷史時空，二者之間互為參照、彼此對應的關連之中。換言之，作品作為一涵有獨立生命的「準主體」或一「審美對象」（擁有一獨立完足之意義構成與意義世界）時，設若歷史典籍與詞人的現實經驗皆成為「作品」之原始時間與原始空間的構成要素，意義的呈現將展現在：二者的時空格局將成為彼此之「參照主體」並且有待「成形綜合」的逐步融合與完成才能附予形式結構一種首尾有序並足以提供讀者理解之意義。此意即：詞人的生命經驗材料與歷史典故材料在尚未成形完整之際（成為一個「審美自我」或是「審美客體」之際），乃是以分割、斷片之方式存在，等待著一個新的語言與意義秩序得以建立，在予以統一融匯後重新形塑成一個新的意義整體。因此，作品內在自有其「序列時間」，此一「序列時間」乃由詞人現實經驗與典源生發、記錄的客觀時間中提取而出，是以作品作為一種「審美對象」時，自有其自身之時間序列與「內部目的性」，因而自成生命。即是此一「意義自足」，遂有一由內部運動所產生之藝術活力的性質令其可以被加以鑑賞判斷而復又進入歷史之中。詞人現實經驗與典源時空格局不斷融合統一的活動產生了此一活動不與現實處境中的作者「自我」完全符合一致。

總言之，每一個作品本身乃又獨立構成一個「我」——即由作品本身圈界內外範域而形成的一種內在距離，在此一距離中，作品「自我」乃不同於作者「自身」，其作用在於俾使能將作者「自身」每一種感知狀態、經驗時空格局與歷史時空格局之間的關係轉化為「自我」，以茲確認並且凝固下來。換言之，作品中獨立存在的時間性（或時間序列）乃是諸多經驗材料與情感境界的統一，統一之意義亦即「永遠返回作品自我」。作品時間序列所展現的「自

我」即是那持續不歇之統一各種材料的核心力量，既從詞人的現實經驗與歷史人物之情感思想而出，又非詞人與歷史典故本身。設若不是此番「不斷返回自我」之「運動」，各種經驗材料終有即刻散碎分解之虞，即因如此，不論是現實世界裏的客觀時間或是典故之生發與被記載之歷史時間，皆由於不再屬於某個特殊之有時間序列組織之審美主體所刻正把握與聯繫，於是皆將成為一種僅僅是外在性的、沒有中心的時間斷片物。而審美客體（作品）中的時間性則在鬆弛時復又緊合，疏宕時終將折返，因此成為每一個完善作品的主體與本質，由此自現審美客體之情感向度與深度。⁴⁴⁾

四、清真詞化用經典文辭之語言表現與「含蓄」美典之間的關連性

清人沈祥龍（生卒年不詳，約活動於光緒、宣統年間）認為「詞」此一詩歌類型的構作要訣乃在創造一種「含蓄」效果，他在《論詞隨筆》中指出：

含蓄無窮，詞之要訣。含蓄者意不淺露，語不窮盡，句中有餘味，篇中有餘意，其妙不外寄言而已。⁴⁵⁾

沈氏以為文學作品能夠得有「含蓄」效果的好處乃在於：採取含藏間接的表達方式，作者的情感意念便可以避免淺露直白的毛病；至於「意義無窮」的好處則在於當作品的語言文字終止結束之後，作者的意念與情感可以不受限於語言文字的物質性存在，而依然得以繼續綿延，餘韻不歇。至於作品要如何才能夠達到「含蓄」的表現效果，沈氏提出了「善於寄言」的創作原則：將情懷思致寄託含藏於語言文字之中。綜觀沈氏論詞，我們可以歸納出沈氏以為可以

44) 本段所論「審美對象」中之時間性，多有得力自〔法〕米·杜夫海納之觀點處，唯因本文論述所需，已然將多數觀點予以轉化、調整。有關「審美對象的時間與空間特徵」之更為細緻深入的討論，請參見〔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，1996年）下冊，頁278、279。

45) 沈祥龍，《論詞隨筆·詞須含蓄》，《詞話叢編》冊五，頁4055。

含藏情思，令詞文得有蘊藉之致與趣味的「寄言」方法大抵有三：一是情景雙繪，將情感寄託於景物摹寫之中；二是靈活運用「透過」、「折進」、「翻轉」三種方法聯繫前後文意脈絡；三是在化用歷史經籍文辭時可以留意「簡約」、「出新」、「陌生」與「渾成」等寫作原則與效用；並且以詞作是否能夠妥善「寄言」，得到「含蓄蘊藉」的美學效果作為評詞標準，總提式地稱賞周邦彥與秦觀詞乃有「蘊藉」的好處。⁴⁶⁾周邦彥詞情景交融與「折進」、「翻轉」的構作方式，我們已於〈周邦彥《清真集》「層折逆反」的構作方式〉（其一）與（其二）兩篇文章中，分別就「領調字」與「意象語彙」的表現加以討論，此處，我們可以進一步詳加闡明的乃是周詞如何遷就詞類長短不一的語言形式，巧妙地化用整齊的詩句與典籍文字入詞，令作品充分得顯「含蓄蘊藉」的美學效果。

今人劉若愚曾自「使用典故」的形式表現特徵和讀者接受的角度，將詩歌中的用典區分為四種類型。第一種是：詩人間接地徵引前人作品，讀者如果不知道典故的出處，就不能了解作品意義，劉氏以為此一種用典方式乃是「真正的用典」。第二種方式可以視之為「引用」而非「用典」，即是詩人逐字引用前

46) 將情感寄託於景物之中如《論詞隨筆·詞中感時》條下云：「感時之作，必借景以形之。如稼軒云：『算只有殷勤，畫簷蛛網，盡日惹飛絮。』同甫云：『恨芳菲世界，游人未賞，都付與鶯和燕。』不言正意，而言外有無窮感慨」；「情景雙繪」如「詞須情景雙繪」條下云：「詞雖濃麗而乏趣味者，以其但知作情景兩分語，不知作景中有情、情中有景語耳。『雨打梨花深閉門』、『落紅萬點愁如海』，皆情景雙繪，故稱好句，而趣味無窮。」；「透過」、「翻轉」等文意脈絡的聯繫方式如「詞須用意深用筆曲」條下云：「詞之妙，在透過，在翻轉，在折進，『自是春心撩亂，非關春夢無憑』，透過也。『若說愁隨春至，可憐冤煞東風』，翻轉也。『山映斜陽天接水，芳草無情，更在斜陽外』，折進也。三者不外用意深，而用筆曲也。」；運用歷史經籍文辭之法如「運用書卷有法」條下云：「運用書卷，詞難於詩。……然亦有法，材富則約以用之，語陳則新以用之，事熟則生以用之，意晦則顯以用之，實處間以虛意，死處參以活語」、「詞須有書卷氣」條下云：「詞不能堆垛書卷，以誇典博，然須有書卷之氣味。胸無書卷，襟懷必不高妙，意趣必不古雅，其詞非俗即腐，非粗即纖」、「用成語貴渾成」條下云：「用成語，貴渾成，脫化如出諸己。」其論周詞之佳處則見「詞當辨韻味」條，文云：「詞之蘊藉，宜學少游、美成，然不可入於淫靡。……此當就氣韻趣味上辨之。」沈氏之語參見《詞話叢編》冊五，頁4055-4059。

人作品的一整句，如果讀者閱讀時不知道詩句的來歷出處，也能夠明白詩句意義，然而若知典源出處，會得到較深一層的體會。第三種稱之為「脫胎」(derivations)，作者或許是有意識地借用，或許是下意識的因襲前人作品，無論何者，對於讀者而言，只增加讀者了解詩人思想淵源、運用材料的技巧，對於作品意義無法有更進一步的認識與了解。第四種是「集句」(adaption)，即是一首詞完全由前人的詩或文章彙括而來的句子所組成，這種作品已很難稱得上是創作。⁴⁷⁾總觀劉氏之說，其所提出的四種用典類型之中，第一種類型接近劉勰所提出的「舉人事」一種用典類型；第二種與第三種則近於劉勰所說的「引成辭」一種。唯第四種「集句」雖然也可以視之為「引成辭」之一種，然而因為此一種構作方式自有特殊的形成背景，並且涵有甚多「語言遊戲」的成分與性質，因此我們此處乃先略而不論。劉氏所言第一種用典（「真正的用典」），亦即劉勰所說的「舉人事」一法，其「據事類義」與「援古證今」的用典功能與目的，雖然也能夠以一種透過具體事例，間接委婉地傳達作者情感意念而獲致「含蓄蘊藉」的審美旨趣，然而此間意蘊已於上一個章節中詳加揭明，這一個章節中，我們將要分析闡明的乃是清真詞中與語言文字使用方式密切關連的「引用」與「脫胎」(derivations)兩種用典方式。

周詞中的「引用」固然有逐字逐句引用前人一個完整句子者，例如〈鎖陽臺·懷錢塘〉（山嶼籠春）一詞中「五兩了無聞」一句，即援引自鮑照〈吳歌三首〉其三的「五兩了無聞」；而〈月中行〉（蜀絲趁日染乾紅）一詞中「淚盡夢啼中」一句乃彙括自蕭綸〈代秋胡婦閨怨詩〉的「淚盡夢啼中」；〈隔浦蓮近拍〉（新篁搖動翠葆）詞中「曲徑通深窈」引自古詩之「曲徑通深窈」。⁴⁸⁾這些引用的句子一如劉若愚所言：即使不知道詩句的來歷出處，也可以明白詞文意旨，但是如果知道典源出處，會得到更深一層的體會。以〈鎖陽臺·懷錢塘〉（山嶼籠春）一詞為例，周邦彥將鮑照詩融匯於「潮聲起，高樓噴笛，五兩了無聞」一韻之中，⁴⁹⁾就詞面意義來看，詞人於懷念故鄉錢塘的潮聲與高樓笛聲

47) 參見劉若愚著、王貴苓譯，《北宋六大詞家》，頁6、7。

48) 參見〔宋〕周邦彥著，孫虹校注，薛瑞生訂補，《清真集校注》，頁244、154、47。

49) 〈鎖陽臺·懷錢塘〉詞文為：「山嶼籠春，江城吹雨，暮天煙淡雲昏。酒旗漁市，冷落

之際，突然逆反指出「五兩無聞」：毫無「候風」之消息。⁵⁰⁾「無聞」為「候風」之意，詞作上闕意指值此春訊已經遍滿山坳各處的盛春時節，南方故鄉的候風依然尚未到臨詞人現今客居的廬州。⁵¹⁾詞意並不難解，然而，如果我們進一步尋思與追問：既然廬州山徑蜿蜒之處皆早已籠罩在一片春色當中，詞人何以尚要苦候南方傳來的風息？如果結合鮑照詩聯「五兩了無聞，風聲那得達」一併觀之，那麼我們將會發現，詞中「無聞」一詞的受指對象並非單純意指「故鄉」的「候風」，而是代指故鄉之潮聲、鳴笛、佳人和春訊等一切人物風景的訊息。詞人藉由「簡省」與「含藏」前人詩句的方式，曲折暗示他內心種種幽隱細微的思鄉之情，達到了委婉含蓄的表意效果。

再如〈月中行〉（蜀絲趁日染乾紅）一詞之「淚盡夢啼中」，⁵²⁾周邦彥雖然省略了蕭綸（約507—551）詩「知人相憶否，淚盡夢啼中」「知人」一句，⁵³⁾僅僅引出詩聯的下句，然而「知人相憶否」之「念遠憶人」一意才是這闕詞的要旨所在。詞人「簡約」地引出上句，將詞旨隱含在未明白徵引出來的詩句之中，正足以達到以簡總多，斂藏情意的含蓄效果。而此詞前韻之「團圍四壁小屏風」，雖然援用王嘉《拾遺記》中的典故，然而典故原來旨在記載孫亮曾經為愛姬精心構設一座琉璃屏風，描摹孫亮與佳人歡會融洽的情事，⁵⁴⁾周

杏花村。蘇小當年秀骨，綦蔓草、空想羅裙。潮聲起，高樓噴笛，五兩了無聞。淒涼，懷故國，朝鐘暮鼓，十載紅塵。但夢魂迢遞，長到吳門。聞道花開陌上，歌舊曲、愁殺王孫。何時見，名娃喚酒，同倒甕頭春。」孫虹校注、薛瑞生訂補，《清真集校注》，頁243。

50) 「五兩」為古代測風器具，用五兩雞毛結於高竿頂上，以測風之方向。《文選》郭璞《江賦》「覘五兩之動靜。」注引許慎《淮南子注》曰：「統，候風也，楚人謂之五兩也。」〔宋〕周邦彥著，孫虹校注、薛瑞生訂補，《清真集校注》，頁244。

51) 此詞作於元祐四年春天，詞人時年三十二歲。參見陳思《清真居士年譜》，收入〔宋〕周邦彥著，孫虹校注、薛瑞生訂補，《清真集校注·附錄》其六，頁477。

52) 〈月中行〉詞文為：「蜀絲趁日染乾紅。微暖口脂融。博山細篆霧房籠。靜看打窗蟲。愁多膽怯疑虛幕，聲不斷、暮景疏鐘。團圍四壁小屏風。聲不斷、暮景疏鐘。團圍四壁小屏風。淚盡夢啼中。」〔宋〕周邦彥著，孫虹校注、薛瑞生訂補，《清真集校注》，頁153。

53) 蕭綸，〈代秋胡閨怨詩〉，遼欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》下冊，頁2028。

54) 王嘉《拾遺記》：「孫亮作綠琉璃帳，甚薄而瑩徹，每於月下清夜舒之。常與愛姬四

詞則翻轉原典中的歡會之意，以屋中屏風之空設喻指與佳人相隔兩地，難以聚守的現況與哀情。此一番轉折筆致，復加上詞人以「略省」、「櫛括」前人詩句的方式提點全詞旨意，致令詞意呈顯出加倍曲折密實的效果。

《清真集》中有些詞例僅在原句的基礎上增綴一、兩字，或是僅僅稍微更動前後的文字序列，這種櫛括之例就詞面意義觀之，似乎與原來詩句的意義出入不大，然而，如果我們結合前後韻句細加玩味，往往能夠得見詞人的創意與巧思。例如〈鶴沖天〉（梅雨霽）一詞中的「高柳亂蟬多」與柳永〈少年遊〉（長安古道馬遲遲）之「高柳亂蟬嘶」僅有一字之別，⁵⁵唯柳永原句之「嘶」乃以齒間磨擦送氣音傳遞秋天長安道上曠遠凄清之景與詞人寥落蕭索的心緒。而周邦彥則一改「八齊韻」之「嘶」為「五歌韻」之「多」，⁵⁶與詞作上片同韻部之字如「和」、「波」、「荷」等平揚的喉間音，共同傳達夏日雨後一片清和舒暢的自然景色與詞人悠閒平適的心情。⁵⁷「嘶」與「多」在語音與聲情意義上的別異使得兩首作品產生了不同的情意風貌與美感價值。

此外，此闕詞中「魚戲動新荷」一語也幾乎全番借自謝朓（464-499）〈游東田〉詩的「魚戲新荷動」，⁵⁸詞句與原詩差異之處僅在「動」字的前後語序。就語法角度觀之，謝朓詩的「魚戲」與「新荷動」皆是動詞謂語句，下聯「鳥散餘花落」的「鳥散」與「餘花落」亦是同一句型的重複疊用，上下句之間形成一有對仗關係的詩聯。讀者初見此一詩聯，四個小句彷彿四個各自獨立的「物象」，或說四種「物象的狀態」，物象與物象之間乃是並列的景象，可以同時交映疊現於讀者眼前。四種物象之間由於缺少空間方位詞（如「上」、

人，皆振古絕色。……使四人坐屏風內，而外望之若無隔，惟香氣不通於外。」引自
[宋]周邦彥著，孫虹校注，薛瑞生訂補，《清真集校注》，頁154。

55) 參見[宋]柳永著，薛瑞生校注，《樂章集》（北京：中華書局，1994年），頁132。

56) 詞韻分部以及各韻韻字參見涂宗濤著，《詩詞曲格律綱要》（天津：天津人民出版社，2000年2版），〈附錄二，詞韻備要〉，頁416、426。

57) 〈鶴沖天〉（梅雨霽）詞文為：「梅雨霽，暑風和。高柳亂蟬多。小園臺榭遠池波。魚戲動新荷。薄紗幮，輕羽扇。枕冷簾涼深院。此時情緒此時天。無事小神仙。」[宋]周邦彥著，孫虹校注，薛瑞生訂補，《清真集校注》，頁234、235。

58) [齊]謝朓〈游東田〉詩五至八句為：「遠樹暖阡阡，生煙紛漠漠。魚戲新荷動，鳥散餘花落。」參見逯欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》中冊，頁1425。

「下」、「前」、「後」)、連接詞(如「且」、「若」、「倘」)和介詞(如「自」、「隨」、「向」)的定位與聯繫,因此詞法(或是語法)之間的關係較為模稜而且自由,物象之間的因依關係也不那麼密切,提供了讀者較為自由之觸發與聯想的空間。例如「魚戲新荷動」,「魚」與「新荷」雖然處在同一空間(池塘)之中,但是「魚戲」與「荷動」之間可以互為因果,也可以不具有任何因果關係,僅僅視之為同時發生的兩個景象;「鳥散」與「餘花落」亦是如此。因此四個物象之間乃是現象中並置的四種情態,如果確定了「魚戲」與「新荷動」(「魚戲令新荷動」),「鳥散」與「餘花落」(「鳥散令餘花落」)之間的因果關係,便會限指一種特定的觀物角度,在某種程度上破壞讀者在物象之間自由聯想、隨興感悟以及置身物象之動與靜、「戲」與「動」、「新」與「餘」/「落」之間各種意義對顯的可能性。此一物象之間擺落各種語法關係詞,以並置、自由方式構詞組句的方法乃是傳統齊言詩歌的慣見手法,唐詩尤將此類句法的哲學內蘊與美學價值發揮到了極處。⁵⁹⁾然而,謝朓作為一位「傳意」者,周邦彥作為一位讀者與「釋意」者,當其將「魚戲新荷動」轉換為「魚戲動新荷」時,即是先行限定了原來詩句的因果意義:「新荷之動乃因為魚戲」,「動」成為帶有「使令」意義的動詞;繼之,再將此一齊言詩句轉化成為非齊言之詞作中的語言文字,藉由長短不齊的韻句傳達自己對於自然景物的感知狀態,成為一個新的傳意者。

進而言之,當詞人將齊言詩歌中的詩句轉換為配合音樂曲律而形成長短不齊之新的詩歌藝術類型時,周邦彥援引齊言詩句入詞,一方面為了配合樂譜的平仄韻律,一方面希望達到更為豐富的意義變化與美感效果,詞人採取了更動詩句語序的作法,將原詩中本來寬鬆的「邏輯理路」限定下來,另成一個新的傳達己意的語言句式。設若我們將此一韻句與前處三個韻句並觀:

梅雨霽,暑風和。高柳亂蟬多。小園臺榭遠池波。魚戲動新荷。

59) 唐詩中不以各種語法關係詞「指義」,而令讀者自由進出詩歌,在「字」與「字」之間保持一種「若即若離」的解讀活動,此一傳釋活動的美學效果與哲學意蘊,葉維廉於〈中國古典詩中的一種傳釋活動〉一文中有甚為清晰而深入的詮釋,可以參看。文見葉維廉,《歷史、傳釋與美學》,頁59-86。

那麼我們會發現「魚戲新荷動」之前的三個韻句乃是由三個形容詞謂語句：「梅雨霽」、「暑風和」、「亂蟬多」與幾個偏正性名詞或是詞組如「高柳」、「小園」、「遠池波」（「臺榭」為並列關係名詞）所組成。無論是形容詞謂語句或是名詞、名詞詞組皆表現了靜態之自然物象的存在狀態。「亂蟬多」一句雖然表現出一種聲音上的喧鬧與動態之感，然而這種聲音的作用主要在於作為「雨霽風和」的遠景與背景而存在，詞人對於周遭環境生動而鮮明的動態感知主要表現在「魚戲動新荷」一句上，此句中的「魚之戲」與「新荷之動」彷彿栩栩然躍出池面，呈現在詞人眼前。此番「動」字的更替，令物象之間有了遠近、濃淡、概約與清晰之別。雖然詞人限定了物象與物象之間的邏輯事理關係，然而此一番語序的更動卻產生了不同於原詩的美感效果，並且呈顯出詞人獨特而個殊之「此時情緒此時天，無事小神仙」之「當下現在」的生命經驗與感發體悟。此一藉由更動語序讓隱含在原詩之中的邏輯聯繫關係變得清楚顯豁的「彙括」方式，非但沒有破壞讀者自由進出物象與物象之間自由聯想的空間，反而因此為讀者提供了一種新的美感經驗與美感體悟的詩歌情境。

「脫胎」之例在語言形式的縮合伸張上更見靈活與自由，此一種引用方式更能得見詞人化用典故的技藝能力與活潑的想像力。例如周詞〈蝶戀花〉（月皎驚烏棲不定）一詞開篇之「月皎驚烏棲不定。更漏將闌，轆轤牽金井」⁶⁰二韻脫換自王昌齡（約698-757）〈途中作〉之「墜葉吹未曉，疏林月微微。驚禽棲不定，寒獸相相依」與吳均（469-520）〈行路難〉五首之四的「唯聞啞啞城上烏，玉欄金井牽轆轤」二句。⁶¹就語言文字的表現來看，周詞取用了吳均詩中「烏鳥」此一物象，將王昌齡詩「驚禽棲不定」一句更易為「驚烏棲不定」，並在詩句前方增入「月皎」二字。此一替換與增入，令「月皎」成為「烏驚」的主要原因，用以烘托與佳人離別的那一夜，明月在天，光亮皎潔的

60) 詞文為：「月皎驚烏棲不定。更漏將闌，轆轤牽金井。喚起兩眸清炯炯。淚花落枕紅綿冷。執手霜風吹鬢影。去意徘徊，別語愁難聽。樓上闌干橫斗柄。露寒人遠雞相應。」

[宋]周邦彥著，孫虹校注，薛瑞生訂補，《清真集校注》，頁166。

61) 二詩分見王昌齡，〈途中作〉，清聖祖御製，《新校標點全唐詩》上冊，頁359；吳均（469-520）〈行路難〉，遼欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》中冊，頁1728。

物色景況。即此一將王昌齡詩中本來無確切原因的「禽驚」現象，附予清晰的邏輯因果聯繫關係之後，突出了「月」的形象與輝彩，前人詩句遂轉而成為詞人自身的存有經驗。

而「轆轤牽金井」一語看似幾乎全然彙括自吳均詩句，僅只對調了「轆轤」與「金井」兩個語詞的排序，將「牽」此一動詞的「施動」與「受動」角色對換逆轉。如果我們參查比照〈蝶戀花〉詞牌的平仄譜式，⁶²⁾當能明白詞人之所以將原詩中「金井」與「轆轤」二詞對換，主要原因在於配合音樂聲韻上的平仄規定。⁶³⁾然而，除了符合音聲平仄之規定以利歌者傳唱的演出需要，以及追求音聲諧和之美外，就意義內容與詩歌美感效果觀之，此種詞語的對換與更動自有另外一番別於原詩的趣味在。在吳均詩作裏，「城上」啞啞的烏鴉啼聲與井邊轆轤的轉動聲俱是詩人耳中所聽聞的聲音，兩種聲音交融成一片而難分遠近。周邦彥更易一字以成「驚鳥棲不定」，一方面將烏鴉之聲由原詩裏的「啞啞啼叫聲」擴大為烏鴉受到驚嚇之後頻頻拍翅之聲與樹間枝葉磨擦之聲；一方面將此三種聲音混融為一後，轉而令其成為詞人即將離別之際所聽聞之一種「概約性」、「混融性」的環境背景音響，用以烘托、突顯那令詞人驚心動魄、不斷催促詞人早行的滴漏之聲與院子中傳來的轆轤汲水聲。此兩種聲音既清晰且迫促，在在提示著天將破曉，與佳人道別時刻即將到來。「轆轤」為井上汲水的起重裝置，它所牽引與發出聲響的聲源處應當是縛繫水桶的繩線與承軸。吳均「井上牽轆轤」一語意在指出詩人聽到遠方傳來的轆轤牽引之聲，句中的「牽」同時含有「縛綁」與「有人在井上牽引轆轤」之意。當周邦彥將「井」與「轆轤」的從屬關係相互倒轉，「轆轤」成為「牽」此一動詞的「施

62) 〈蝶戀花〉之平仄譜為：「|| + | + -- | |。(韻) + | --。+ | -- |。(韻) + | + -- | |。(韻) + - + | -- |。(韻) ||」參見涂宗濤，《詩詞曲格律綱要》，頁233。

63) 「轆轤」二字平仄音韻標示為「| -」，底本、吳鈔本、毛刻本、宛鈔本、丁刻本、朱刻本作「輓輓」。「輓輓」二字平仄音韻為「| |」，我們可以即此指明周邦彥將「金井」與「轆轤」二詞的語序對調，平仄音韻的考量乃是主要原因。「轆轤」與「輓輓」之版本用字異同參見〔宋〕周邦彥著，孫虹校注、薛瑞生訂補，《清真集校注》，頁166。

動」者，「金井」反成了「受動」者，句意即成為：轆轤牽引著一整座金井，遂發出驚人心魄之聲響。此意自然違反一般常理與實際的物況事象，然而，設若詞人以為「轆轤」之聲似乎牽動了整座「金井」，那麼，此一經過無盡誇張與放大之「轆轤」轉動的聲音實際上已成為詞人心靈空間中的聲響，它乃是不斷提醒、催促詞人起身與佳人道別並且走上征途的離別之聲，經過誇張扭變後的聲音正是濃重離情之寄寓。即此種將周遭聲音區分出遠近與濃淡、概括與聚焦的擲括、轉化與摹寫，為下文裏人物的動作與情感狀態——「喚起兩眸清炯炯。淚花落枕紅綿冷。」作了絕佳的鋪陳與蘊釀。

《清真詞》中化用前人典故之例極多，引用之法與趣味也迭有新變，遠非本文所能盡舉闡明。本節中撮要分析幾個用例，並且細部說釋的目的，主要在於申明：周詞中廣引歷史經籍文辭雅化詞面，以簡約之法交待歷史事件與自身感思，此番化用典故與反用典故的目的並非僅僅在於展示技藝、炫才誇博，而是在藉由援取前人的生命經驗宣示一種文化語境上與存有情境上的認同情感，繼之宣抒一己個殊的生命經驗以及悲戚、徒勞、妒嫉或是孤單等種種心緒。換言之，在擲括與化用前人詩作典籍的同時，詞人乃將歷代文化內容含融於周遭景物之中，他所體驗到的不只是個人的生命經驗，同時也是懷古思情中的前人經驗。而此一「說情」（「抒一己之情」）的命意（或是「命題」）乃是既含融於眼前的景色物象之中，又復在典故（即「典故」中的事件與情意）的汲取與化用中併合展現。詞人即利用此一番情景雙繪與化用古文詩詞的手法，在美學上形成「含蓄蘊藉」的風格樣態與感性體悟；而在時空經驗格局的開拓上，乃帶來了另外一重綿延、深化時空經驗的存有向度，更為幽邃地拓展了自身心靈、情感之深度。此一表現手法所肇致的哲學意義將呈現在：以「擲括」、「脫胎」所形構出來之意義完足的藝術作品，茲為一種時間之流裏個我生命經驗向歷史經驗回眸，藉以形成文化身分印認、產生文化情感認同之存有經驗與美感經驗的雙重飛躍。

五、結論

當文人開始涉足詞類創作，將古典詩歌中「含蓄」的審美要求與美學標準移入詞類的思考當中時，「幽微要眇」、「沉鬱深厚」的情意特徵即成為新興文學類型的美學特質。而配合音樂、非齊言之語言形式所產生的各種特殊表現手法，亦成為歷來詞家關注的焦點所在。依此而論，設若後起詞家意欲改變柳永詞淺近卑俗的詞風，如果不是一如蘇軾，在意境與內容上投注士大夫之富涵哲學命意與哲學高度的存有思考，便是猶如秦觀，於意象與語詞上費心著墨，形塑合乎士人審美標準與審美品味之「含蓄蘊藉」的語彙風格。在此一共同命意與審美風尚的趨向中，周邦彥所採用的創作手法，無疑地較諸蘇軾與秦觀來得更為全面。周詞無論是在「領調字」的表情功能、語彙意象的表情功能和隱喻寄意的訊息潛能，乃至使事用典與擷括詩文的手法，周邦彥皆刻意在意義上形成「逆反」、「頓阻」的現象，藉以構成「縝密典麗」的語彙風格，達至「含蓄蘊藉」的美學效果。即此，劉若愚對於周邦彥詞之評價甚為精微且中肯，他指出：

如果說周邦彥是文學的復古者，僅僅又回復到早期的傳統，卻並不正確。因為在他的手中，就情景的體會與表達方式而言，詞已達到了微妙和細緻的新的巔峰，他的詞，由於繁複的詩的世界以及錯綜的文字結構而獨立突出。⁶⁴⁾

以劉氏此一觀察為基礎，我們可以更進一步深入詳明的是：就「層折逆反」的表現手法而論，由於作品中不斷地透過「領調字」、「語彙色澤」與「翻轉典故意蘊」以出現「意義逆轉」的現象，各種「逆反」的情況交織並陳將令作品情感意念之表現充滿阻滯、迴旋的狀態。在「傳意」上，藉由「步步層轉」，作者內在的情感遂得有一番節制與內斂的呈現；在讀者「釋意」上，即須再三咀嚼，細細揣摩，方得以首尾貫連，得其神趣，這即合乎了「含蓄」美典的表現要素與審美要求。

64) 劉若愚著、王貴苓譯，《北宋六大詞家》，頁155。

易言之，清真詞除了積極開拓「領調字」的各般情意功能之外，在語彙選用上，藉由語彙群組在情感色澤與意義價值上的對照與對反，構成語彙類集與區別的現象，進一步拓深、擴大了語彙的訊息潛能，在鮮明的官感經驗中含藏詞人種種私密而具體的生活事件，此令周詞語彙充滿了各種隱喻與象徵意涵。具體而言，例如「蒙朧暗碧」、「迷途」等語彙作為《清真集》中屢次出現的意象，這些意象在意義上不但實際指涉自然的景色與人物活動，更隱然喻指詞人某一私我性的生命經驗內容與情感事件。而運用典故、櫟括前人詩句本來即是創作活動中最为常見之委婉表意的創作手法。周邦彥在出入詩文典籍之際，藉著歷史人物事象作為自身生命經驗的參照基礎，據以反省自我生命內涵並且重塑存有價值。即是由於詞人在每一個當下的生活情境中加入了歷史事件、前人經驗以為憑據，通過情感印認、對話反詰，導引出具有歷史景深之豐富的含意、聯想，遂擴大了作品的時空經驗格局與意義範圍。

如果說，將外在世界此一客觀材料的層次融入主觀自我心靈層次之際，會體現出一種「價值」，⁶⁵而這種「價值」又被化約為「含蓄蘊藉」的美學範式與詞章風格，那麼，各種語言層面與文化向度之「層折逆反」的嘗試與創造正是周邦彥體現這種價值的一種語言表出方式。而詞類作為一種詩歌藝術類型與審美對象，構成這一審美對象感性特徵的，並非決定自作品本身是否逐步發展出難以理解、朦朧曖昧的多重意義與繁複的表現技巧，而是來自於不論採取簡易或是繁複的技巧，作品最終是否能夠形成一種有組織和有意義的整體。

65) 即如高友工所指出之：「……講『經驗』即是一個過程，也就是一個人的心理活動。這個活動可以視為一個對此『個體』的『目的』和『性質、變化』的『意義』的了解。也即是希望能透過它們的『表層』深入它們的『裏層』。只是在這『裏層』的層次上，『個體』與『屬性』的界限泯滅了。它們的整個意義是在這潛伏的經驗之中。從這個觀點來看，『經驗』也可以視作一個『解釋過程』，解釋的『意義』自然即是一個『價值』的表現。」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構〉，《美典：中國文學研究論集》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2008年），頁25。

參考文獻

(一) 原始文獻

- 先秦. 韓非子著、陳啟天校釋, 《增訂韓非子校釋》, 台北: 臺灣商務印書館, 1982。
- 漢. 司馬遷著, 宋. 裴駟集解、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。
- 漢. 劉向著、諸祖耿編撰, 《戰國策集注匯考》, 南京: 鳳凰出版社, 2008。
- 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。
- 費振剛、胡雙寶、宗明華輯校, 《全漢賦》, 北京: 北京大學, 1993。
- 遂欽立輯校, 《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。
- 金啟華、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, 〈淺釋清真詞九闕〉, 《建設》16卷2期, 1968年5月。
- 涂宗濤著, 《詩詞曲格律綱要》, 天津: 天津人民出版社, 2000。
- 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。
- 葉嘉瑩, 《王國維及其文學批評》, 廣州: 廣東人民出版社, 1982。
- 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, 《唐宋词十七講》, 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。
- 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」的語言方式與「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 (III)
--- The conversion or reversion of literature

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 third type of emotional gradation through repetitive inversion, discusses the linguistic contrast due to the conversion or reversion of literature in the “Ch’ing chen chi”, which leads to a reserved style of writing.

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

투 고 일 : 2011. 1. 10. / 심 사 일 : 2011. 1. 20. ~ 2011. 2. 10. / 게재확정일 : 2011. 2. 17.