

「以詩為詞」的實踐：談晏幾道《小山詞》的「詩人句法」*

卓清芬

國立中央大學中國文學系

前言

「以詩為詞」本為宋人陳師道評論蘇軾詞之語，¹指蘇軾將詩的形式和修辭技巧引入詞中，強調個人情志的抒發，擴大詞的內容、題材，呈現出多樣的意境和風格。²「以詩為詞」是蘇軾拓展詞境、避免詞作流於纖豔柔靡所採取的手段，³然而「以詩為詞」並非由蘇軾首創，或僅僅隸屬於蘇軾個人的創作特色而已。狹義的「以詩為詞」，是指「引詩句入詞」，宋初詞人已有借鑑前人詩句入詞的現象。北宋中期以後，與蘇軾同時期的詞家，對於詞的創作自覺更為成熟，將「以詩為詞」擴展至觀念的革新，以作詩的態度填詞，突破「詞為豔科」的拘囿，賦予詞體不同於以往的嶄新風貌。「以詩為詞」可以說是北宋中期詞家創作的共同特徵，⁴也是詞「雅化」的主要途徑。⁵

* 本文曾獲國科會專題研究計畫編號 92-2411-H-008-022 之補助，謹此致謝。論文發表前承蒙三位審查人惠賜寶貴意見，特此一併致謝。

¹ 陳師道《後山詩話》云：「退之以文為詩，子瞻以詩為詞，如教坊雷大使之舞，雖極天下之工，要非本色。」載何文煥（編訂）：《歷代詩話》（臺北：藝文印書館，1983年），頁185。

² 參看王水照：《宋代文學通論·文體篇》（開封：河南大學出版社，1997年），頁74。

³ 王若虛《滹南詩話》云：「自世之末作習為纖豔柔脆，以投流俗之好，高人勝士，亦或以是相勝，而日趨於委靡，遂謂其體當然，而不知流弊之至此也。文伯起曰：『先生慮其不幸，而溺於彼，故援而止之，特立新意，寓以詩人句法。』」見丁福保（輯）：《歷代詩話續編》（臺北：木鐸出版社，1983年），頁517。

⁴ 彭國忠《元祐詞壇研究》（上海：華東師範大學出版社，2002年）說：「『以詩為詞』絕非個別詞人的個別創作現象，而是元祐詞人的集體行為，是元祐『作品群體』的共同傾向和共同特徵。」（頁75）

⁵ 趙曉蘭〈以詩為詞：論蘇軾詞的雅化〉說：「『以詩為詞』是詞的雅化的主要途徑，它以詞為本位，借鑑詩心、詩法，提高詞的文化品格，開創了以超曠為主導風格的多樣詞風。」載趙曉蘭：《宋人雅詞原論》（成都：巴蜀書社，1999年），頁241。

論者涉及「以詩為詞」的相關議題時，或僅以蘇軾為研究對象，⁶或認為「以詩為詞」以豪放風格為貴，⁷不免以偏概全。北宋使用「以詩為詞」方法填詞的不僅是蘇軾一人，張先、晏殊、宋祁、歐陽修、王安石、晏幾道、黃庭堅、秦觀、賀鑄、周邦彥等均不乏「以詩為詞」之例，所呈現出的體貌風格亦大相逕庭，不僅為豪放一端而已。⁸

事實上，北宋「以詩為詞」的論述首見於黃庭堅為晏幾道詞集所撰寫的〈小山集序〉。黃庭堅指出晏幾道「乃獨嬉弄於樂府之餘，而寓以詩人句法，清壯頓挫，能動搖人心」，⁹說明《小山詞》融合了詩歌的修辭技巧和句法之特色，達到「清壯頓挫，能動搖人心」的效果，¹⁰開啟了後世「以詩為詞」的相關討論。其後論者使用「寓以詩人句法」、「清壯頓挫」等詞語時，大多用以指涉蘇軾以及張孝祥、辛棄疾等詞人之作，焦點也多集中於豪放詞的風格。¹¹有「追逼花間」¹²之稱的晏幾道《小山詞》，其「寓以詩人句法」的特色以及「以詩為詞」的表現，遂為研究者所忽視。

檢視歷來有關《小山詞》的論文，並無論及其「詩人句法」者。有的著重在晏幾道生平及詞作的研究，有的致力於《小山詞》的校注，有的著重在與其他詞人的比較，大多數的單篇論文還是集中在詞風特色的探討。偶有涉及「詩人句法」者，也著墨不多。如黃玫娟〈晏幾道與秦觀詞之比較研究〉說：「晏幾道善於融化詩句，黃庭堅〈小山詞序〉中說小晏詞多『寓以詩人句法』，此又一證。」¹³又如邱昌員〈簡論晏幾道與「以詩為詞」〉也只說：「晏幾道……創作中的『詩化』，主要表現在抒寫情性、凝詩入

⁶ 余意：〈論「以詩為詞」的詞學意義〉，《陰山學刊》第18卷第5期（2005年10月），頁11-14。

⁷ 王文龍〈也談「以詩為詞」〉說：「蘇軾實際上是主張以詩為詞，並以豪放詞風為貴的。」（《鹽城師範學院學報》2000年第1期，頁73）

⁸ 顏崑陽〈論宋代「以詩為詞」現象及其在中國文學史論上的意義〉說：「『以詩為詞』並不必然導致『豪放』之體。……『以詩為詞』指的是一種創作『詞』的態度、方式，並非構成個人作品體貌的充要因素。」載國立彰化師範大學國文學系（主編）：《第五屆中國詩學會議論文集——宋代詩學》（彰化：國立彰化師範大學國文學系，2000年），頁457。

⁹ 黃庭堅：《山谷集》，《文淵閣四庫全書本》（臺北：臺灣商務印書館影印，1983年），〈內集〉卷一六，頁二一下。

¹⁰ 本文旨在探析《小山詞》「以詩為詞」和「詩人句法」的運用，關於「清壯頓挫，能動搖人心」等相關論題，筆者將另文探討。

¹¹ 湯衡〈張紫微雅詞序〉云：「其後元祐諸公，嬉弄樂府，寓以詩人句法，無一毫浮靡之氣，實自東坡發之也。……所謂駿發踔厲，寓以詩人句法者也。」元好問〈新軒樂府引〉云：「坡以來，山谷、晁無咎、陳去非、辛幼安諸公俱以歌詞取稱，吟詠情性，留連光景，清壯頓挫，能起人妙思。」見張惠民（編）：《宋代詞學資料匯編》（汕頭：汕頭大學出版社，1993年），頁223，245。

¹² 陳振孫《直齋書錄解題》（臺北：廣文書局，1968年）云：「其詞在諸名勝中，獨可追逼花間，高處或過之。」（卷二一，頁四下〔總頁1274〕）

¹³ 黃玫娟：〈晏幾道與秦觀詞之比較研究〉（彰化：彰化師範大學國文教育研究所碩士論文，1999年），頁204。

詞、對句矜煉、詩式詞調、注重結構構思等多方面。」¹⁴除了詞調、結構、構思、對偶、融化前人詩句之外，晏幾道的「詩人句法」還表現在哪些方面？實際運用的情形又是如何？北宋詞人「以詩為詞」的努力，為詞體造成了哪些拓展？除了以「詩人句法」入詞，晏幾道「以詩為詞」的表現為何？凡此種種，皆是本文所欲探索的範疇。

在展開論述之前，筆者以為應先從黃庭堅的詩學理論入手，只有掌握「詩人句法」的意義，才能進一步析論《小山詞》中「詩人句法」的意涵。

「句法」是黃庭堅詩學理論中重要的一環，在詩文中多次提及：「傳得黃州新句法，老夫端欲把降幡。」¹⁵學習前人之詩，也以句法為重點。黃庭堅對六朝詩人推陳出新、鍛鍊精工的句法頗為稱賞，也用以讚揚友人之作：「寄我五字詩，句法窺鮑謝。」¹⁶而最受黃庭堅推崇的前代詩人，莫過於有「集大成」之譽的杜甫。黃庭堅認為杜詩深得句法之妙：「但熟觀杜子美到夔州後古律詩便得句法。簡易而大巧出焉，平淡而山高水深，似欲不可企及。」¹⁷除了學習杜詩，黃庭堅也效法杜甫「轉益多師」¹⁸的觀點，博採各家句法，兼取諸家之長，¹⁹成就「於繼承中見新變」²⁰的句法之學。

「句法」概念的提出，²¹對宋代詩學具有深遠的影響。²²然而黃庭堅卻未對句法的意義加以闡述或說明，僅在著作或詩話中有零星的記載。²³因此對於句法的認知，僅能從其詩文和相關詩話、筆記的論述去理解。據筆者歸納，句法涵蓋了以下幾個

¹⁴ 邱昌員：〈簡論晏幾道與「以詩為詞」〉，《贛南師範學院學報》2000年第5期，頁33。

¹⁵ 黃庭堅：〈次韻文潛立春日三絕句〉之二，載《山谷集》，〈內集〉卷一一，頁七上。

¹⁶ 黃庭堅：〈寄陳適用〉，載《山谷集》，〈外集〉卷四，頁四上。

¹⁷ 黃庭堅：〈與王觀復書三首〉之二，載《山谷集》，〈內集〉卷一九，頁一八上。

¹⁸ 杜甫〈戲為六絕句〉：「別裁偽體親風雅，轉益多師是汝師。」載盧國琛（選注）：《杜甫詩醇》（杭州：浙江大學出版社，2006年），頁615。

¹⁹ 劉克莊稱譽黃庭堅「蒼萃百家句律之長，究極歷代體製之變」，見傅璇琮（編）：《黃庭堅和江西詩派資料彙編》（北京：中華書局，1978年），頁160。按：這裏的「句律」指「句法」之意。錢志熙《黃庭堅詩學體系研究》（北京：北京大學出版社，2003年）說：「山谷詩論中的『律』，絕大多數是指格法。」（頁188）

²⁰ 錢志熙《黃庭堅詩學體系研究》說：「山谷詩歌主張繼承中見新變，……他比起同時的其他詩家，於句法更為重視。」（頁193）

²¹ 王德明〈論宋代的詩歌句法理論〉說：「黃庭堅在他的集子中談詩時，句法一詞至少出現了二十次，黃庭堅之後，句法更成為論詩熟語。」（《新疆大學學報》2000年第3期，頁27）

²² 黃庭堅在句法上有獨到的造詣，蘇軾〈次韻范滂父送秦少章〉指出：「句法本黃子。」其後宋人詩話如潘淳《潘子真詩話》、范溫《潛溪詩眼》、呂本中《童蒙詩訓》多述及句法。見郭紹虞（輯）：《宋詩話輯佚》（臺北：華正書局，1981年），頁310，330，585。

²³ 孫力平《杜詩句法藝術闡釋》（南昌：江西教育出版社，2001年）說：「黃氏雖然是江西詩派的領袖，但其本人並無專門的詩學著作，他對杜詩句法的分析亦未見流傳，只有一些零星的論述。」（頁3）

層面：字法、²⁴ 句式、²⁵ 語法結構的變化、²⁶ 拗律平仄的轉換、²⁷ 對偶擬人使事等技巧、²⁸ 點化詩句句意、²⁹ 意新語工的追求、³⁰ 語言風格的形成³¹ 等方面。

- ²⁴ 黃庭堅〈贈高子勉四首之四〉云：「拾遺句中有眼。」載《山谷集》，〈內集〉卷一二，頁六下。黃啓方《黃庭堅與江西詩派論集》（臺北：國家出版社，2006年）指出：「『句中眼』之說始於山谷，但山谷僅舉其綱，後來言者，始加詳密。」（頁57-58）句眼有提振詩句的作用，往往因一字而境界全出，深具畫龍點睛之妙。
- ²⁵ 范溫《潛溪詩眼》云：「昔嘗問山谷：『耕田欲雨刈欲晴，去得順風來者怨。』山谷云：『不如千巖無人萬壑靜，十步回頭五步坐。』」此專論句法，不講義理。」（頁330）錢志熙《黃庭堅詩學體系研究》云：「范溫這裏說的主要是詩歌句式的問題，這是句法的一個因素。」（頁194）七言詩的句式以上四下三、五言詩的句式以上二下三為主，句式的變化亦涵蓋在句法之內。
- ²⁶ 宋吳沆《環溪詩話》（臺北：廣文書局，1971年）云：「仲兄又問：『山谷拗體如何？』環溪曰：『……蓋其詩以律而差拗，於拗之中又有律焉。此體惟山谷能之，故有「黃流不解流明月，碧樹為我生涼秋」……等語，皆有可觀。……』」（卷中，頁六下〔總頁38〕）拗句是打破句式的常規，造成句法組織的改變，使語法結構更為新奇的一種方式。
- ²⁷ 胡仔《苕溪漁隱叢話》（北京：人民文學出版社，1993年）引《天廚禁臠》云：「魯直換字對句法，如『只今滿坐且尊酒，後夜此堂空月明』，……其法於當下平字處以仄字易之，欲其氣挺然不群。」（〈前集〉卷四七，頁330）所謂「換字對句法」，就是詩句因平仄轉換之故而形成的拗律。拗律打破聲律的常規，使音律聲調產生新的變化，黃庭堅的得意之句多來自此等技法。
- ²⁸ 劉炎《潛夫詩話》云：「山谷教人云：『世上豈無千里馬，人中難得九方皋』，此可以為律詩之法。」見郭紹虞：《宋詩話輯佚》，頁533。黃庭堅以物名對人名，將「九方」姓氏中之「九」借為數量詞，與「千里馬」之「千」對仗，此等「借對」之法，也是句法的一種。吳聿《觀林詩話》云：「山谷云：『余從半山老人得古詩句法云：「春風取花去，酬我以清陰。』」見《歷代詩話續編》，頁125。此即為常見的擬人法。魏泰《臨漢隱居詩話》云：「黃庭堅作詩得名，好用南朝人語，專求古人未使之事。」見何文煥（編訂）：《歷代詩話》（臺北：藝文印書館，1983年），頁193。使事用典方面，亦力求新穎，不落俗套。
- ²⁹ 黃庭堅〈答洪駒父書〉云：「自作語最難，老杜作詩，退之作文，無一字無來處。蓋後人讀書少，故謂韓杜自作此語耳。古之能為文章者，真能陶冶萬物，雖取古人之陳言，入於翰墨，如靈丹一粒，點鐵成金也。」（《山谷集》，〈內集〉卷一九，頁二一下至二二上）因為自鑄語詞並不容易，若能博覽群書，將前人詩文加以點化鎔裁，可以推陳出新，翻出新意。
- ³⁰ 楊萬里《誠齋詩話》云：「山谷醪醑云：『露濕何郎試湯餅，日烘荀令炷爐香』。此以美丈夫比花也。山谷此詩出奇，古人所未有。」見《歷代詩話續編》，頁148。以美人比花可說是司空見慣，黃庭堅以美男子比醪醑花，語意新奇，別出心裁。胡仔《苕溪漁隱叢話》云：「山谷云：『賈天錫作意和香，……因以「兵衛森畫戟，晝寢凝清香』為韻，作十小詩贈之，猶恨詩語未工，未稱此香耳。……』」（〈前集〉卷四九，頁346）錢志熙《黃庭堅詩學體系研究》說：「造語之工，是山谷論詩的第一層，亦即所謂句法、字法、用事之精。」（頁194-96）
- ³¹ 黃庭堅〈再用前韻贈高子勉四首之三〉：「句法俊逸清新。」（《山谷集》，〈內集〉卷一二，頁七上）凌佐義《黃庭堅詩學體系論》說：「『俊逸』、『清新』均非造句之法，而是指語言風格。」（《中國古代、近代文學研究》1998年3月，頁279）

晏幾道《小山詞》的「寓以詩人句法」，在技巧上，將詩的修辭方式、技巧運用到詞體當中，詩與詞的交融滲透，使詞逐漸「詩化」，擴大了詞的表現方式。在觀念上，詞和詩一樣，既能言志述懷，也可抒情說理，展現了個人的性情、學問、襟抱，為詞注入了新的生命力。「以詩為詞」，是宋代文學「破體」³²融合的現象之一。文類之間的交融互動，使詞產生了新的變革。

本文擬以「以詩為詞」為主軸，觀察從宋初到宋代中葉「以詩為詞」的表現方式，了解晏幾道之前的宋詞如何受到詩的影響。其次，以晏幾道《小山詞》的詞句為例證，探討「詩人句法」的實際使用情形，以及晏幾道「以詩為詞」的實踐。最後，歸結晏幾道「以詩為詞」在詞史上的意義。

從宋初到宋代中葉「以詩為詞」的現象

在晏幾道之前的北宋初期，詞就已受到詩的滲透和影響，產生了「以詩為詞」的現象。宋初詞人已有「以詩為詞」的嘗試，例如寇準(961-1023)的〈陽關引〉：「塞草煙光闊，渭水波聲咽。春朝雨霽輕塵歇，征鞍發。指青青楊柳，又是輕攀折。動黯然，知有後會甚時節。更盡一杯酒，歌一闕。歎人生、最難歡聚易離別。且莫辭沉醉，聽取陽關徹。念故人、千里自此共明月。」³³全詞化用王維〈送元二使安西〉詩句：「渭城朝雨浥輕塵，客舍青青柳色新。勸君更盡一杯酒，西出陽關無故人」。

柳永(987?-1055 後)〈望遠行〉上闕：「長空降瑞，寒風剪，淅淅瑤花初下。亂飄僧舍，密灑歌樓，迤邐漸迷鴛瓦。好是漁人，披得一簑歸去，江上晚來堪畫。滿長安，高卻旗亭酒價。」隱括唐代鄭谷〈雪中偶題〉詩：「亂飄僧舍茶煙濕，密灑歌樓酒力微。江上晚來堪畫處，漁人披得一簑歸。」

柳永擅寫都市風光，如寫京城元宵節的〈傾杯樂〉、寫京城龍舟競渡的〈破陣樂〉，將「承平氣象，形容曲盡」。³⁴其羈旅行役之作，蘊含落拓不遇、秋士易感的哀傷，³⁵

³² 張高評〈「破體出位」與宋代文學的整合研究——以詩、詞、隱括為例〉說：「這種現象，普遍存在宋代文學中，如以詩為詞、以文為詞外，尚有以文為詩、以詞為詩、以賦為詩、以賦為詞、以賦為文、以文為四六等等，都是經過文類間之交融、借鏡、整合、改造，才孕育出突破規範，新變代雄的奇葩。」載張高評：《會通化成與宋代詩學》(臺南：國立成功大學出版組，2000年)，頁275。

³³ 以下所引用的詩詞，出自《全宋詞》(北京：中華書局，1965年)、《全唐詩》(臺北：明倫出版社，1971年)，僅舉作者、詞牌、詩題，不一一標註頁碼。

³⁴ 陳振孫：《直齋書錄解題》，卷二一，頁三上(總頁1271)。

³⁵ 葉嘉瑩〈論柳永詞〉說：「柳永所寫的『秋士易感』的作品，則是真正以男子為主角而寫的『功業未及建，夕陽忽西流』的才人志士恐懼於暮年失志的悲慨。這種內容情意，就詞之發展而言，實在是一種極可注意的開拓。」載葉嘉瑩：《唐宋詞名家論稿》(石家莊：河北教育出版社，1997年)，頁81。

例如蘇軾就稱賞柳永的〈八聲甘州〉「漸霜風淒緊，關河冷落，殘照當樓」數句，謂「不減唐人高處」，³⁶ 在題材及意境上均有所開拓。

范仲淹(989-1052)〈漁家傲〉：「塞下秋來風景異，衡陽雁去無留意。四面邊聲連角起，千嶂裏。長煙落日孤城閉。濁酒一杯家萬里，燕然未勒歸無計。羌管悠悠霜滿地，人不寐，將軍白髮征夫淚。」此詞寫邊功未成、歸鄉無計的悲涼。邊塞詩是唐詩常見的主題，唐五代也有零星的邊塞詞。³⁷ 范仲淹將邊塞題材引入詞中，³⁸ 亦屬「以詩為詞」的表現。此外，范仲淹尚有〈別銀燈·與歐陽公席上分題〉一闕，抒發讀《三國志》的感慨，夾敘夾議，可謂導蘇辛之先路。³⁹

張先(990-1078)在一百六十五首作品中，有五分之二在詞牌下加上類似詩題的題目，⁴⁰ 如〈天仙子〉題為「時為嘉禾小倅，以病眠不赴府會」，〈剪牡丹〉題為「舟中聞雙琵琶」，〈碧牡丹〉題為「晏同叔出姬」，〈玉樹後庭花〉題為「上元」等。另有許多詞題和交誼活動有關，如〈山亭宴慢〉題為「有美堂贈彥猷主人」，〈感皇恩〉題為「安車少師訪闕道大資，同游湖山」，〈好事近〉題為「和毅夫內翰梅花」，〈喜朝天〉題為「清暑堂贈蔡君謨」，〈漁家傲〉題為「和程公闢贈別」，〈天仙子〉題為「公擇將行」等。張先詞具記事、記遊、贈別、唱和、酬答等多種功能，與詩並無二致。⁴¹ 蘇軾〈祭張子野文〉譽其詞「搜研物情，刮發幽翳。微詞宛轉，蓋詩之裔」，⁴² 除讚賞其描摹物態幽微入神外，亦指出其詞為詩之苗裔。詞與詩雖然體裁有別，但抒發情志的本質則相同。⁴³

³⁶ 趙令時：《侯鯖錄》，《百部叢書集成》本（臺北：藝文印書館影印，1966年），卷七，頁一一上。

³⁷ 謝雪清〈論北宋初中期「以詩為詞」創作傾向的發展軌跡〉說：「邊塞詞在中唐時已有，見於戴叔倫的〈轉應詞〉和韋應物的〈調笑〉，五代則大概有牛嶠的〈定西番〉、毛文錫的〈甘州遍〉、孫光憲的〈定西番〉二首。」（《廣西梧州師範高等專科學校學報》2006年第3期，頁2）

³⁸ 范仲淹的邊塞詞原不只此首，魏泰《東軒筆錄》（北京：中華書局，1983年）云：「范文正公守邊日，作〈漁家傲〉樂歌數闕，皆以『塞下秋來』為首句，頗述邊鎮之勞苦，歐陽公常呼為窮塞主之詞。」（頁126）

³⁹ 王易《詞曲史》（臺北：廣文書局，1988年）〈析派第五〉云：「至范仲淹，更不限於綺情，並兼氣勢揮灑、議論宏肆之長矣。……〈別銀燈〉，更議論慷慨，導蘇辛之先路矣。」（頁162）

⁴⁰ 黃文吉《北宋十大詞家研究》（臺北：文史哲出版社，1996年）說：「張先在一百六十五首詞中，有五分之二（六十五首）都有題目。」（頁113）

⁴¹ 黃文吉《北宋十大詞家研究》說：「詞原本只是花間尊前的產物，難登大雅之堂。但經張先的努力嘗試，用詞來送行、祝賀、諷勸等等酬贈，及依韻、次韻等唱和上，將詩體之實用功能移之於詞，……這是張先對詞體發展的一大貢獻。」（頁108-9）

⁴² 蘇軾：〈祭張子野文〉，載蘇軾（著）、孔凡禮（點校）：《蘇軾文集》（北京：中華書局，1990年），卷六三，頁1943。

⁴³ 陳學廣《詞學散步》（合肥：黃山書社，2004年）說：「『詞為詩裔』強調詞與詩抒情言志的同一性，突出了詞體的抒情言志功能。」（頁45）

晏殊(991-1055)的《珠玉詞》大量借鑑唐詩，為宋代晏幾道「寓以詩人句法」、蘇軾「以詩為詞」、賀鑄「善取唐人遺意」、周邦彥「多用唐人詩語」的先驅，⁴⁴而晏殊填詞的方法，多少對晏幾道產生影響。⁴⁵

除了借鑑前人詩句，晏殊也以自己的詩入詞。⁴⁶詞中流露出理性的思致、哲思的體悟，⁴⁷對於宇宙人生有一己的觀照和體會。將詩的哲思融入詞中，亦是「以詩為詞」的表現方式。

宋祁(998-1061)以《玉樓春》「紅杏枝頭春意鬧」一句最為膾炙人口，有「紅杏枝頭春意鬧尚書」之稱，與張先「雲破月來花弄影郎中」並稱一時。⁴⁸「鬧」、「弄」、「影」等字的琢鍊，顯示詞如詩一般，重視鍊字及句中眼。

歐陽修(1007-1072)的《六一詞》具有詩的題材和風格。以題材而言，有記遊、寫景、詠物、詠史、節令等；以風格而言，有十首以上的豪放詞，為蘇辛詞風的先導。⁴⁹

宋詩以議論見長，⁵⁰歐陽修詞也有以議論為之者，⁵¹如《玉樓春》(尊前擬把歸期說)「人生自是有情癡，此恨不關風與月」、《玉樓春》(黃金弄色輕於粉)「勸君著意惜芳菲，莫待行人攀折盡」、《玉樓春》(酒美春濃花世界)「莫教辜負豔陽天，過了堆金何處買」等。另有十首《采桑子》詠潁州西湖、兩組十二首《漁家傲》分詠十二個月風光

⁴⁴ 王偉勇：〈晏殊《珠玉詞》借鑑唐詩之探析——兩宋詞人大量借鑑唐詩之先驅〉，載所著《宋詞與唐詩之對應研究》(臺北：文史哲出版社，2004年)，頁77-78。

⁴⁵ 除了大量借鑑前人詩句之外，晏幾道也蹈襲其父晏殊的詞句，如《蝶戀花》(東野亡來無麗句)中「酒筵歌席莫辭頻」一句與晏殊《浣溪沙》(一向年光有限身)上闕末句全同；《鷓鴣天》(題破香箋小研紅)之「花不盡，柳無窮」亦與晏殊《喜遷鶯》上闕首兩句全同。葉嘉瑩《論晏幾道在詞史中之地位》說：「晏幾道詞之受有其父晏殊詞之影響，此自為不爭之事實。」載繆鉞、葉嘉瑩：《靈谿詞說》(臺北：國文天地雜誌社，1989年)，頁183-84。

⁴⁶ 晏殊《浣溪沙》(一曲新詞酒一杯)下闕「無可奈何花落去，似曾相識燕歸來。小園香徑獨徘徊」，出自晏殊之七言律詩《示張寺丞王校勘》「元已清明假未開，小園幽徑獨徘徊。春寒不定斑斑雨，宿醉難禁灑灑杯。無可奈何花落去，似曾相識燕歸來。游梁賦客多風味，莫惜青錢萬選才」，但改「幽」徑為「香」徑耳。

⁴⁷ 葉嘉瑩《論晏殊詞》說：「晏殊獨能將理性之思致，融入抒情之敘寫中。在傷春怨別之情緒內，表現出一種理性之反省及操持；在柔情銳感之中，透露出一種圓融曠達之理性的觀照。」載《唐宋詞名家論稿》，頁56。

⁴⁸ 胡仔：《茗溪漁隱叢話》，〈前集〉卷三七，頁260-61。

⁴⁹ 邱少華(編著)：《歐陽修詞新釋輯評》(北京：中國書店，2001年)，頁5-7。

⁵⁰ 張高評《宋詩之新變與代雄》(臺北：洪葉文化事業有限公司，1995年)說：「『以議論為詩』，這是宋詩對唐詩之繼承與發展，更是宋代詩歌的革新與成就。」(頁195)

⁵¹ 木齋《論唐宋詞的詩體借鑑歷程——以溫韋、張先、晏歐、少游、美成體為中心線索的探討》(《社會科學研究》2006年第3期)說：「歐陽修的出現，……標誌了從詞體作法上全面借鑑詩體作法，特別是宋詩作法入詞的新時代的到來。……這正是宋人的『以議論為詩』句法。」(頁175)

景物的聯章鼓子詞、六首〈定風波〉悼惜落花的組詞，這種聯章組詞的形式，除了受到民間文學的影響，⁵²亦與魏晉以來盛行的組詩形式有關。⁵³

較晏幾道年輩稍早的王安石(1021-1086)，除借鑑詩句入詞外，尚有多首集句詞之作。集句原本是詩之一體，以集句的方式填詞，亦是「以詩為詞」的表現。據王偉勇〈王安石《臨川先生歌曲》借鑑唐詩之探析——兩宋「集唐詩入詞」風氣之開啟〉一文統計，王安石《臨川先生歌曲》共二十九闕，集句詞有七闕，並採用「截取」、「櫟括」、「化用」、「襲用」、「引故實」等技巧借鑑唐詩，對稍後的蘇軾、黃庭堅、賀鑄、周邦彥等「集唐詩入詞」的風氣頗有影響。⁵⁴

北宋中期以後，「以詩為詞」成為詞壇普遍的現象。與晏幾道同時的詞家，無論是對於詞體的自覺意識，⁵⁵或是創作的題材、內容、風格、技巧，均較前期有更進一步的發展。

蘇軾(1037-1101)「以詩為詞」的成就最受矚目。他以詞為「詩之裔」，提升詞體的地位，也自覺性的為詞開拓出婉約以外的風格。⁵⁶夏承燾〈東坡樂府箋序〉述及蘇軾詞的開創之功，筆者試為之歸納如下：(一)題材、內容的開拓；(二)以議論為詞；(三)援引經史子語入詞；(四)櫟括文章入詞，開風氣之先；(五)詞牌下繫以詞序，為後人之先導。⁵⁷此外，東坡詞風的豪放、清空、超曠、韶秀、清雄，為詞別開生面。而詩有回文一體，以回文體入詞，亦為「以詩為詞」的現象之一。⁵⁸

⁵² 葉嘉瑩〈論歐陽修詞〉說：「在敦煌俗曲中，便曾有一些被任二北標題為『定格聯章』的曲子，……而歐陽修所寫的兩組〈漁家傲〉詞，每組各十二首，分詠一年十二個月的景色節物，豈不更與這些所謂『定格聯章』的曲子極為相似？再如宋代之俗曲中有所謂『鼓子詞』者，其唱詞前往往有一段敘述的『致語』，而歐陽修之〈采桑子〉組詞前面之『念語』，豈不也與之極為相似？」載《唐宋詞名家論稿》，頁66。

⁵³ 曹植〈擊鼓歌〉五首、左思〈詠史詩〉八首、陶淵明〈飲酒詩〉二十首、謝靈運〈擬魏太子鄴中集詩〉八首、劉禹錫〈金陵五題〉等。

⁵⁴ 王偉勇：《宋詞與唐詩之對應研究》，頁129-86。

⁵⁵ 這裏的「自覺意識」是指詞人對於詞的定位、風格等相關問題的思考。

⁵⁶ 蘇軾〈與鮮于子駿書〉云：「近卻頗作小詞，雖無柳七郎風味，亦自是一家。」載《蘇軾文集》，卷五三，頁1560。

⁵⁷ 夏承燾：〈東坡樂府箋序〉，載龍榆生(校箋)：《東坡樂府箋》(臺北：華正書局，1990年)，頁1-2。

⁵⁸ 清代鄒祇謨《遠志齋詞衷》云：「詞有櫟括體，有回文體。回文之就句回者，自東坡、晦庵始也。」見唐圭璋(編)：《詞話叢編》(北京：中華書局，1986年)，頁653。按：蘇軾有〈菩薩蠻〉回文七首，《蘇軾文集》卷五〇〈與劉貢父七首之三〉：「某啟。示及回文小闕，律度精緻，不失雍容。欲和殆不可及，已授歌者矣。」劉邠，字貢父，由書函可知，蘇軾以句回形式的回文詞乃效劉邠之作，劉邠的回文詞則已散佚。故鄒祇謨謂回文始自東坡之語有誤。除蘇軾外，王其愈、黃庭堅、晁端禮、劉燾均有回文詞之作。見彭國忠：《元祐詞壇研究》，第八章，頁178。

黃庭堅(1045–1105)以論詩的方式來評論詞，⁵⁹以詞談禪詠物，抒發貶謫的苦悶、對家人的思念、品茶的愉悅，描摹貴州的風土民情等，拓展了詞的內容題材。在詞中展現倔強兀傲的自我形象，以及空靈澄澈的意境。

黃庭堅提出「點鐵成金」的詩學理論，也將借鑑詩文的技巧運用在詞中。例如〈虞美人·至當塗呈郭功甫〉「慚愧詩翁清些，與招魂」，效《楚辭·招魂》禁咒句尾用「些」字；〈瑞鶴仙〉（環滁皆山也）櫟括歐陽修〈醉翁亭記〉；〈浣溪沙〉（新婦磯頭眉黛愁）截取化用唐代顧況〈漁父詞〉（新婦磯邊月明）以及張志和〈漁歌子〉。而詩有全首押同一韻字的福唐體（獨木橋體），黃庭堅以福唐體入詞，例如〈阮郎歸〉（烹茶留客駐雕鞍）題為「效福唐獨木橋體作茶詞」，通首押「山」字韻，亦為「以詩為詞」的例證。

一向被視為婉約正宗的秦觀(1049–1100)，雖然不似黃庭堅、晁補之步武蘇軾的詞風，然而在時代風氣的影響下，秦觀《淮海詞》也有「以詩為詞」的嘗試，主要表現在兩方面，一是題材內容的深化和拓展，一是鑄鑄借鑑唐詩的技巧。

在題材內容方面，蘇軾、黃庭堅已有若干作品書寫貶謫的抑鬱和人生的感慨，秦觀「將身世之感打并入豔情」，⁶⁰更深一層的抒發宦海浮沉的滄桑和悲涼。著名的〈千秋歲〉（水邊沙外）一闕，以昔日同遊金明池的盛況對比貶謫之後各自星散的孤寂，結尾闡發青春年華和理想志意俱隨春光永遠消逝的深沉感慨，引起許多文人內心的衝擊和共鳴。孔平仲、蘇軾、黃庭堅、李之儀、惠洪均有和詞，賡和之作迄南宋而不衰，⁶¹可見其強烈的感染力。〈雨中花〉（指點虛無征路）屬遊仙題材，想像翱翔在瑰麗雄偉的神仙世界，俯觀滄海仙山，與仙女共遊，氣象開闊，運筆靈動，為宋詞別開新調。⁶²

在借鑑技巧方面，秦觀截取、鑄鑄唐詩字面，增損、化用、襲用唐詩句意，使用唐詩典故，⁶³將作詩的技巧運用至詞中。

綜上所述，可以歸納出幾個現象：其一，從北宋初期到中期，引詩入詞的情形

⁵⁹ 例如〈小山集序〉指出晏幾道「寓以詩人句法」、「清壯頓挫」的特色，又如〈跋秦少游踏莎行〉云：「少游發郴州回橫州，多顧有所屬而作，語意極似劉夢得楚蜀間詩也。」分別載黃庭堅：《山谷集》，〈內集〉卷一六，頁二一下；〈別集〉卷一二，頁一五上。

⁶⁰ 周濟：《宋四家詞選》，秦觀〈滿庭芳〉（山抹微雲）眉批，見唐圭璋：《詞話叢編》，頁1652。

⁶¹ 王水照〈「蘇門」諸公貶謫心態的縮影——論秦觀〈千秋歲〉及蘇軾等和韻詞〉說：「秦觀〈千秋歲〉……這首詞在當時就先後得到孔平仲、蘇軾、黃庭堅、李之儀、惠洪五人的唱和，在南宋又有王之道、丘密的四首和詞。在宋代詞人中，一首詞能獲得兩宋七位詞人九首作品的唱和，應是一種極為罕見的殊榮。」載王水照：《蘇軾論稿》（臺北：萬卷樓圖書有限公司，1994年），頁118。

⁶² 徐培均、羅立剛《秦觀詞新釋輯評》（北京：中國書店，2003年）說：「詞用誇張的手法寫幻想中的神仙世界，這樣的題材，這樣的寫作方法，這樣的藝術風格，在淮海詞中，乃至北宋詞中，是極為少見的，因此不妨稱之為『別調』。」（頁54）

⁶³ 關於秦觀借鑑唐詩的具體實例，可參看卓惠婷：〈秦觀詞借鑑唐詩之技巧及評論〉，《東方人文學誌》第3卷第1期（2004年3月），頁103–20。

越趨普遍，且多集中在唐詩的借鑑上。其二，借鑑唐詩的技巧，包含了截取、鎔鑄唐詩字面，增損、化用、襲用、合集唐詩成句，局部或全闕櫟括唐詩，援引唐詩人故實等，⁶⁴ 為以後的詞家開闢出詩詞融通匯流的新路徑。其三，引詩入詞的結果，使詞的形式、意象、題材、內容、意境、語言、風格、技巧均有大幅度的拓展。受到宋詩說理議論風氣的影響，詞中也出現了許多談禪述理的內容。此外，品茶、家居等生活化的題材也大量增加。其四，除了娛賓遣興之外，詞在宋代中期亦有抒情、記事、酬贈、唱和、交誼等實用功能。「以詩為詞」的另一層意義，便在於詞和詩一樣，同樣具有酬唱交誼的功能，在士大夫交遊往來的文學活動中，逐漸佔有一席之地。其五，櫟括、集句、回文、獨木橋體等原屬於詩體的文字遊戲，也開始運用在詞體當中，可見禪宗「游戲三昧」以及詩對於詞的影響。⁶⁵

晏幾道《小山詞》的「詩人句法」

上文歸納出黃庭堅所指的句法涵蓋了以下幾個層面：字法、句式、語法結構的變化、拗律平仄的轉換、對偶擬人使事等技巧、點化詩句句意、意新語工的追求、語言風格的形成等。現在探討《小山詞》⁶⁶ 的「寓以詩人句法」，著重晏幾道如何將詩的修辭方式和技巧運用到詞體當中。有關詩人句法的運用，可從下列幾方面來觀察：

選 調

晏幾道兩百五十九首詞中，⁶⁷ 至少用了五十一個詞調。⁶⁸ 在長調方興的時代，諸家

⁶⁴ 王偉勇〈綜論兩宋詞人借鑑唐詩之技巧〉就兩宋词壇借鑑唐詩之現象，歸納出九種技巧，包含截取唐詩字面、鎔鑄唐詩字面、增損唐詩字句、化用唐詩句意、襲用唐詩成句、合集唐詩成句、局部櫟括唐詩、全闕櫟括唐詩、援引唐詩人故實、綜合運用各技巧等。載王偉勇：《宋詞與唐詩之對應研究》，頁 23-25。

⁶⁵ 周裕鐸〈游戲三昧：從宗教解脫到藝術創造——略論蘇軾、黃庭堅詩中文字遊戲的意義〉說：「禪宗的『游戲三昧』……只要作者在文字遊戲中擺脫了世俗功名羈絆，得到了愉悅和放鬆，或是在駕馭語言時進入隨心所欲的境界，都能達到自在無礙的效果。」載中共諸城市委員會、諸城市人民政府、中國蘇軾研究學會（編）：《中國第十屆蘇軾研討會論文集》（濟南：齊魯書社，1999年），頁 273。

⁶⁶ 本文《小山詞》的版本採用朱孝臧（輯校編撰）《彊村叢書》（上海：上海古籍出版社，1989年）所收之《小山詞》，引用詞例只標明詞牌、首句，不一一標注頁碼。

⁶⁷ 《彊村叢書》本收《小山詞》二百五十五首。羊春秋《宋十大名家詞》（長沙：岳麓書社，1990年）據《全宋詞》補錄了〈胡搗練〉、〈撲蝴蝶〉、〈醜奴兒〉、〈謁金門〉、〈上行杯〉五首，扣除重出的一首（因〈采桑子〉和〈醜奴兒〉同調異名），共二百五十九首。

⁶⁸ 《全宋詞》收《小山詞》五十五調，其中〈采桑子〉和〈醜奴兒〉同調異名，實為五十四調。扣除〈撲蝴蝶〉、〈行香子〉、〈謁金門〉三調存疑外，其餘五十一調為晏幾道作品。見陳振寰：〈小晏詞的用調〉，《國際關係學院學報》1997年第2期，頁 23-24。

競作新聲，⁶⁹而晏幾道卻仍固守小令的塗轍，九十字以上的長調僅有四首，中調有十三首，六十字以下的小令佔絕大多數，計三十五調、二百零三首，約佔全部詞作的百分之八十五。⁷⁰

在詞調的選擇上，晏幾道大量使用句式整齊的調式，如十九首〈鷓鴣天〉、十五首〈蝶戀花〉以七言句式為主，十三首〈生查子〉全屬五言，八首〈木蘭花〉、十三首〈玉樓春〉、二十一首〈浣溪沙〉全屬七言。三首〈武陵春〉、九首〈菩薩蠻〉為七言、五言相間，共約佔全部詞作的百分之四十二左右。晏幾道〈小山詞序〉云：「試續南部諸賢緒餘，作五七字語，期以自娛。」⁷¹這裏的「五七字語」，除了指長短句的體式外，亦可指晏幾道常用的調式。五言和七言，原本便是詩的句式，全屬五、七言的詞，在句法結構上也帶有詩的特質。

〈菩薩蠻〉、〈鵲踏枝〉（此調宋代稱為〈蝶戀花〉）雖為唐五代習用的詞調，但晏幾道運用詩法入詞，已與晚唐五代常見的修辭方式大相逕庭。⁷²

字 法

從《小山詞》中可歸納出以下幾種字法：

實 字

實字是實有之事物。實字的堆疊，一方面使語句凝鍊勁健，⁷³一方面使句意層次豐富，如〈臨江仙〉（夢後樓臺高鎖）：「夢後樓臺高鎖，酒醒簾幕低垂。」唐圭璋《唐宋词簡釋》指出：「一起即寫樓臺高鎖，簾幕低垂，其淒寂無人可知。而夢後酒醒，驟見此境，尤難為懷。蓋昔日之歌舞豪華，一何歡樂，今則人去樓空，音塵斷絕矣。即此兩句，已似一篇蕪城賦」。⁷⁴樓臺之「高」與簾幕之「低」亦營造出空闊寥落與沉重閉鎖之感。又如〈木蘭花〉（鞦韆院落重簾暮）：「牆頭丹杏雨餘花，門外綠楊風後絮。」這

⁶⁹ 宋翔鳳《樂府餘論》云：「其慢詞蓋起宋仁宗朝。中原息兵，汴京繁庶，歌臺舞席，競睹新聲。耆卿失意無俚，流連坊曲，遂盡收俚俗語言，編入詞中，以便伎人傳習。一時動聽，散播四方。其後東坡、少游、山谷輩，相繼有作，慢詞遂盛。」見唐圭璋：《詞話叢編》，頁 2499。

⁷⁰ 陳振寰：〈小晏詞的用調〉，頁 28。

⁷¹ 晏幾道：〈小山詞序〉，見《彊村叢書》，頁 654。

⁷² 徐信義〈詞的詩化〉說：「小晏〈鷓鴣天〉：『舞低楊柳樓心月，歌盡桃花扇底風』與唐五代詞的句法已大不相同。」載中國古典文學研究會（主編）：《古典文學》第四集（臺北：臺灣學生書局，1982 年），頁 227。

⁷³ 吳沆《環溪詩話》云：「韓愈之妙，在用疊句。……如『洗妝拭面著冠帔，白咽紅頰長眉清』是兩句疊六物，惟其疊多，故事實而語健。」（卷中，頁七上〔總頁 39〕）

⁷⁴ 唐圭璋：《唐宋词簡釋》（上海：上海古籍出版社，1981 年），頁 80。

兩句看似寫杏花柳絮之景，實則另有隱喻。一則譬喻情人和自己的處境：情人飄零猶如雨打的杏花，而自己也像風中的柳絮，蹤跡無定；一則譬喻命運擺布，好景不常：丹杏綠楊受到風雨的無情摧殘，芳華豔姿無法久恃；一則譬喻時光流轉，事過境遷：昔日之詩酒風流已不復存，如殘花飛絮，徒然令人追憶而已。⁷⁵

虛字

虛字的作用，主要是使氣脈流動，詞情宛轉。故詩講究虛字，詞亦然，⁷⁶如〈玉樓春〉（東風又作無情計）：「東風又作無情計，豔粉嬌紅吹滿地。碧樓簾影不遮愁，還似去年今日意。」「又」字點出「去年」，「還似」呼應「又」字，因春殘花落之景引發和去年相似的情懷。陳匪石《宋詞舉》云：「『還似』二字，跟『又』字來，而情倍深，語倍沉痛。」⁷⁷又如〈阮郎歸〉（天邊金掌露成霜）：「欲將沉醉換悲涼，清歌莫斷腸。」正因「悲涼」是鬱結心中、根深柢固的感受，所以才「欲將」沉醉來換取暫時的忘卻。無奈清歌聽後仍是腸斷，「莫」字提醒、叮嚀、勸誡自己，哀婉之情，更深一層。唐圭璋《唐宋詞簡釋》云：「『欲將』二字與『莫』字呼應，既將全詞收束，更覺餘韻悠然。」⁷⁸

疊字

疊字的使用，主要在摹景入神，⁷⁹使音調諧婉，餘韻嫋嫋，如〈清平樂〉（波紋碧皺）：「柳影深深細路，花梢小小層樓。」「深深細路」、「小小層樓」掩映在「柳影」、「花梢」之間。「深深」、「小小」除了形容路與樓之外，也可解讀為「柳影深深」、「花梢小小」，突顯景物的幽深細膩。又如〈清平樂〉（留人不住）：「渡頭楊柳青青，枝枝葉葉離情。」「青青」、「枝枝葉葉」形容楊柳之色態。青青柳色引起遠行送別的離愁，而枝葉飄拂低垂之態彷彿有挽留之意，藉楊柳點染依依之情。

⁷⁵ 參見王雙啓（編著）：《晏幾道詞新釋輯評》（北京：中國書店，2007年），頁125。

⁷⁶ 李東陽《麓堂詩話》云：「詩用實字易，用虛字難。盛唐人善用虛，其開合呼喚，悠揚委曲，皆在於此。」見丁福保（輯）：《歷代詩話續編》（臺北：木鐸出版社，1983年），頁1376。沈祥龍《論詞隨筆》云：「詞中虛字，猶曲中襯字，前呼後應，仰承俯注，全賴虛字靈活，其詞始妥溜而不板實。不特句首虛字宜講，句中虛字亦當留意。」見唐圭璋：《詞話叢編》，頁4052。

⁷⁷ 陳匪石：《宋詞舉》（臺北：正中書局，1983年），頁122。

⁷⁸ 唐圭璋：《唐宋詞簡釋》，頁85。

⁷⁹ 黃永武《字句鍛鍊法》（臺北：洪範書店，1986年）引郭彥深云：「王維漠漠水田飛白鷺，陰陰夏木嘯黃鸝。漠漠陰陰，用疊字之法，不獨摹景入神，而音調抑揚，氣格整暇，悉在四字中。」（頁178）

重字

詩詞中本應避免同一字的重複，但一字重複的出現，有時反而造成句意的巧妙與迴環往復的趣味，如〈浪淘沙〉（小綠間長紅）：「花開花落昔年同，惟恨花前攜手處，往事成空。」花開花落隱含青春流逝之感。昔日花前攜手的美好早已不復再現，空留物是人非、往事如煙的悵惘。又如〈長相思〉：「長相思，長相思。若問相思甚了期，除非相見時。長相思，長相思。欲把相思說與誰？淺情人不知。」此詞寫相思的煎熬。「長相思」出現四次，「相思」出現兩次，長長短短的相思佔了將近一半的篇幅。要想解脫相思之苦，除非是「相見」之時。「相思」的不斷重複，將情感的糾結纏綿，發揮得淋漓盡致。

色彩字

唐詩的色澤運用相當豐富，常以對比的顏色構築鮮明的畫面。⁸⁰《小山詞》慣用紅綠兩色的對比，⁸¹呈現淒豔迷離之感。晏幾道經常在同一闕詞中連用多種色彩，如〈鷓鴣天〉：「綠橘梢頭幾點春，似留香蕊送行人。明朝紫鳳朝天路，十二重城五碧雲。歌漸咽，酒初醺，盡將紅淚濕湘裙，贛江西畔從今日，明月清風憶使君。」此詞為某官員升遷入京送別而作。「綠」橘點明季節，「紫」鳳「碧」雲，藉朝服的紋飾和天上的祥雲表達祝賀之意。「紅」淚沾濕「湘」裙，以女子口吻流露出依依難捨之離情。又如〈阮郎歸〉：「天邊金掌露成霜，雲隨雁字長。綠杯紅袖趁重陽，人情似故鄉。蘭佩紫，菊簪黃，殷勤理舊狂。欲將沉醉換悲涼，清歌莫斷腸。」此詞是重陽節感嘆自傷之作。「金」掌霜凝，暗寓願望成空的感傷。「綠」杯「紅」袖，暫且排遣人在異鄉的煩憂。「紫」蘭、「黃」菊，用屈原〈離騷〉中的香草象徵自己的高潔心志。欲求沉醉以忘卻橫互心中的悲涼，其淒苦可想而知。此詞色彩繽紛，隱藏著繁華落盡的蒼涼和寂寞。

句眼

句法強調一字之工，⁸²以收畫龍點睛之效。詞也相當重視鍊字，⁸³運用得當，便成

⁸⁰ 孫力平《杜詩句法藝術闡釋》說：「唐代詩人大多知道色彩的對比能形成鮮明的圖畫，取得突出的效果。」（頁 119-20）

⁸¹ 有關《小山詞》紅綠色彩的運用，前人已多有探討，如鄭騫：〈小山詞中的紅與綠〉，載所著《景午叢編》（臺北：臺灣中華書局，1972年），頁 113-18；林明德：《晏幾道及其詞》（臺北：文馨出版社，1975年），頁 29-41。

⁸² 范溫《潛溪詩眼》云：「句法以一字為工，自然穎異不凡，如靈丹一粒，點鐵成金也。」（頁 333）

⁸³ 沈祥龍《論詞隨筆》云：「鍊字貴堅凝，又貴妥溜。句中有鍊一字者，如『雁風吹裂雲痕』是，有鍊兩三字者，如『看足柳昏花暝』是，皆極鍊如不鍊也。」（頁 4052）

為句中最精彩的部份，如〈臨江仙〉（長愛碧闌干影）：「霞觴熏冷豔，雲髻裊纖枝。」以擬人手法寫夕陽下的荷花。「熏」字一語雙關，既渲染彩霞之色澤，也寫流霞仙酒的熏人欲醉。「裊」字形容荷花在枝頭搖曳，宛如美女盈盈走來雲髻微顫的綽約風姿。又如〈鷓鴣天〉（鬥鴨池南夜不歸）：「雲隨碧玉歌聲轉，雪繞紅瓊舞袖回。」寫歌聲舞姿的美妙。「碧玉」、「紅瓊」既是歌女舞伎之名，也有玉石色澤的對比之美。「隨」、「轉」、「繞」、「回」，以雲雪隨著歌聲舞影迴旋環繞，強調歌舞的精彩動人。四個動詞的選用，使詞句更加靈動且富於變化。

句法

句式

五言詩與七言詩的句式通常是採上二下三、上四下三的形式，杜甫、黃庭堅擅以改變句式的方式形成「拗句」。《小山詞》中也有「拗句」之例，如〈鷓鴣天〉（當日佳期鵲誤傳）：「橋成漢渚星波外，人在鸞歌鳳舞前。」這兩句的句式都是上二下五，喜鵲所搭之橋，在「漢渚星波外」，「鸞歌鳳舞前」之人，顯得分外孤獨落寞。又如〈鷓鴣天〉（小令尊前見玉簫）：「春悄悄，夜迢迢，碧雲天共楚宮遙。」末句的句式是三一三，再細分則是三一二一。寫戀慕的對象有如碧雲天外的仙女、楚襄王夢中的巫山神女般難以企及。再如〈訴衷情〉（長因蕙草記羅裙）：「闌干曲處人靜，曾共倚黃昏。」末句的句式是上一下四，寫「曾」經在闌干曲處「共倚黃昏」的美好記憶。

音節形式與意義形式的不一致，造成閱讀上的新奇之感。穿插在一般常見的句式中，更突顯出參差錯落的美感。

對偶

對偶是律詩的基本要求，也是歷代詩話中經常探討的詩歌技巧。詞雖不像律詩要求固定的對偶格式，但在某些詞牌中，由於相鄰兩句字數相等，容易形成對偶的句子。晏幾道在〈臨江仙〉、〈阮郎歸〉等二十六個詞牌使用了對偶，尤其是〈鷓鴣天〉、〈浣溪沙〉、〈生查子〉、〈玉樓春〉等以五、七言為主的詞牌，更是大量運用。除了詩中常見的五七字對偶，晏幾道也經常使用三字句、四字句和六字句等屬於詞賦的對偶形式。

《小山詞》的對偶富麗精工，除了常見的同類對、異類對、方位對、數字對、彩色對、疊字對之外，還有詞中較少見的對偶技巧，如：

一、疊韻對

〈臨江仙〉（旖旎仙花解語）：「旖旎仙花解語，輕盈春柳能眠。」「旖旎」、「輕盈」疊韻相對。

二、聯綿對

〈玉樓春〉（離鸞照罷塵生鏡）：「琵琶絃上語無憑，荳蔻梢頭春有信。」「琵琶」同屬玉部，「荳蔻」皆屬草部，屬於相同偏旁之對偶。

三、隔句對

〈兩同心〉(楚鄉春晚)：「拾翠處，閒隨流水；踏青路，暗惹香塵。」〈兩同心〉(楚鄉春晚)：「好意思，曾同明月；惡滋味，最是黃昏。」〈六么令〉(綠陰春盡)：「前度書多隱語，意淺愁難答；昨夜詩有回文，韻險還慵押。」以上三詞第一句與第三句對偶，第二句與第四句對偶，又稱為扇對。

四、長偶對

〈少年游〉(西溪丹杏)：「西溪丹杏，波前媚臉，珠露與深勻；南樓翠柳，煙中愁黛，絲雨惱嬌顰。」此為兩句以上的長對。

詞的句式多是參差不齊的長短句，較難形成隔句對或長偶對，這是晏幾道運用詩人句法「以詩為詞」，甚至是「以賦為詞」的新嘗試。

倒裝

「倒裝」是將正常的語序顛倒錯置，以達到去熟生新、加強語勢、變化語法、調和節奏的目的。⁸⁴ 杜甫擅長使用倒裝句，頗為後人稱賞。《小山詞》中也有若干使用倒裝句的例子，如〈浣溪沙〉(團扇初隨碧簟收)：「風意未應迷狹路，燈痕猶自記高樓。」若按照正常語序，應為「未應迷狹路(之)風意，猶自記高樓(之)燈痕」，這裏強調「風意」之令人眼迷，「燈痕」之記憶猶新，今昔之間，惆悵頓生。又如〈木蘭花〉(念奴初唱離亭宴)：「難逢最是身強健，無定莫如人聚散。」若按照正常語序，應作「身強健最是難逢，莫如人聚散(之)無定」，倒裝之後強調「難逢」的可貴與「無定」的必然，抒發了人生無常的感慨。

修辭技巧

擬人

「擬人」是將客觀事物或自然景象加以人格化描繪的修辭方式，⁸⁵ 是詩中常用的技巧，《小山詞》亦經常可見，如〈蝶戀花〉(初撚霜紈生悵望)：「脈脈荷花，淚臉紅相向。斜貼綠雲新月上，鸞環正是愁眉樣。」荷花上的雨珠就像女子臉上的淚。「綠雲新月」既寫荷葉新月，也是秀眉斜飛入鬢的景象，人與花融而為一，亦花亦人。「鸞環」二字，眉月雙寫，一語雙關。又如〈鷓鴣天〉(一醉醒來春又殘)：「一醉醒來春又殘，野棠梨雨淚闌干。玉笙聲裏鸞空怨，羅幕香中燕未還。」野棠、梨花遭受風雨的打擊摧殘，正如女子憔悴帶淚的臉龐。玉笙吹奏出〈孤鸞〉的哀怨曲調，羅幕中香氣氤氳，燕子尚未飛回。透露出情人未歸，思婦愁懷難遣、孤單寂寞的心情。

⁸⁴ 黃永武：《字句鍛鍊法》，頁 241。

⁸⁵ 見路燈照、成九田：《古詩文修辭例話》(臺北：臺灣商務印書館，1987 年)，頁 58。

設問

「設問」是通過自問自答或自問不答以引起讀者思索的一種修辭方式，⁸⁶如〈采桑子〉（別來長記西樓事）：「何時一枕逍遙夜，細話初心？若問如今，也似當年著意深。」何時能再共度美好的夜晚，對她細訴最初的心意？若問起現在的情懷，還像當初一般用情深摯。「何時」一問顯示重續前緣的渴盼與剖白心跡的希望，綢繆繾綣，情意深重。又如〈虞美人〉（曲闌干外天如水）：「羅衣著破前香在，舊意誰教改？」羅衣穿破，餘香猶在，而昔日的情意卻已蕩然無存，是誰使它改變了？香氣易散，卻仍比人的感情來得長久，透過問句，情感的易變難恃與一己的眷戀執著恰成強烈對比。

襯映

「襯映」是兩個比較性的詞彙或是句子，相互對比襯托，使襯出的兩種情形，成為強而有力的對照，⁸⁷如〈臨江仙〉（旖旎仙花解語）：「莫如雲易散，須似月頻圓。」以雲之易散與月之頻圓比喻人之聚散。一經襯映，更對比出彩雲易散的縹緲無蹤與月圓團聚的歡樂美滿。又如〈浣溪沙〉（莫問逢春能幾回）：「綠鬢舊人皆老大，紅梁新燕又歸來。」此詞感嘆時光流逝，年華老去。「綠鬢舊人」與「紅梁新燕」，除了顏色的點染之外，更將大自然的循環更替與人類生命的有限短暫形成強烈對比，突顯「新」、「舊」之間的差異。再如〈風入松〉（柳陰庭院杏梢牆）：「兩袖曉風花陌，一簾夜月蘭堂。」這兩句分寫遊子思婦。男子風塵僕僕，四處奔波；女子獨守空閨，長夜不寐。「夜月」、「曉風」，時間相連；「蘭堂」、「花陌」空間相隔。

借鑑前人詩句

取材前人之詩作，加以點化鎔裁，翻出新意，這種借鑑前人詩句的技巧，為宋詞所常見。《小山詞》中亦經常使用，如〈訴衷情〉（淨揩妝臉淺勻眉）：「雲態度，柳腰肢。」「雲態度」一詞，從韓愈〈醉贈張秘書〉「君詩多態度，靄靄春空雲」鎔鑄而成。又如〈鷓鴣天〉（十里樓臺倚翠微）：「天涯豈是無歸意，爭奈歸期未可期。」引申李商隱〈夜雨寄北〉「君問歸期未有期」之意。李詩原意指歸家日期不定，晏幾道引申為歸期無法預測的無奈，「未可期」較「未有期」更多了歸鄉無期的不確定感。再如〈解佩令〉（玉階秋感）：「掩深宮、團扇無緒。記得當時，自剪下、機中輕素。點丹青、畫成秦女。」櫟括江淹〈雜體詩三十首〉之〈班婕妤詠扇〉前四句：「紈扇如團月，出自機中素。畫作秦王女，乘鸞向煙霧。」

⁸⁶ 周生亞：《古代詩歌修辭》（北京：語文出版社，1995年），頁105。

⁸⁷ 唐詩使用襯映之例，如高適〈燕歌行〉：「壯士軍前半死生，美人帳下猶歌舞。」又如李商隱〈馬嵬〉：「此日六軍同駐馬，當時七夕笑牽牛。」見黃永武：《字句鍛鍊法》，頁69-70。

《小山詞》所借鑑的詩句以唐詩為大宗。與兩宋词人借鑑唐詩之技巧相較，除了集句形式的「合集唐詩成句」之外，其餘截取、鑄鑄唐詩字面，增損改易詩句、化用、引申、反用詩句句意、襲用詩句成句、局部或全闕櫟括唐詩，援引詩人故實等技巧均有所運用。⁸⁸

意新語工

宋詩致力追求獨創，自成一家。⁸⁹《小山詞》中有不少語意新穎、造語工妙之例，如〈浣溪沙〉（二月和風到碧城）：「妝鏡巧眉偷葉樣，歌樓妍曲借枝名。」此詞詠柳，句句與柳相關。美人對鏡畫眉，巧妙模擬柳葉的形狀；歌樓演唱清歌妙曲，正是借了柳枝的佳名。晏幾道以「偷」、「借」二字強調人們對柳的喜愛，對偶工整，別出心裁，給人別開生面的感受。又如〈鷓鴣天〉（彩袖殷勤捧玉鍾）：「舞低楊柳樓心月，歌盡桃花扇影風。」這兩句寫盡情歌舞，徹夜不休。月「低」、風「盡」點出時間的流逝和全心投注的熱情；遍植楊柳的高樓和繪製桃花的歌扇，紅綠相映，洋溢著雍容華貴的纏麗氣息。趙令畤《侯鯖錄》引晁補之稱許晏幾道之言：「不蹈襲人語，風調閑雅，自是一家。」⁹⁰稱賞其自出機杼，不因襲前人，能道前人所未道之語。再如〈思遠人〉（紅葉黃花秋意晚）：「淚彈不盡臨窗滴，就硯旋研墨。漸寫到別來，此情深處，紅箋為無色。」因為思念遠行的郎君，欲以書信傳遞相思。不及揩彈的淚珠滴進了硯臺之中，隨即以淚研墨，以墨為書，寫到別來種種，相思之情難以遏抑，無盡的淚水將紅色的箋紙沖淡至無色。陳匪石《宋詞舉》云：「『漸』字極宛轉，卻激切。寫到別來此情深處，墨中紙上，情與淚黏合為一，不辨何者為淚，何者為情。故不謂箋色之紅，因淚而淡，卻謂紅箋之色，因情深而無。語似無理，而實則有此想法，體會入微，神妙達秋毫顛矣。」⁹¹構思奇特，遣詞造語別具一格。

語言風格

鄭騫指出晏幾道的風格「高華綺麗」，「傷感中見豪邁，淒清中有溫暖」。⁹²《小山詞》的「高華綺麗」和「豪邁」，與其取徑中晚唐李賀、杜牧、溫庭筠、李商隱以及李白、杜

⁸⁸ 有關《小山詞》借鑑前人詩句的分析，筆者已另撰一文發表，參看卓清芬：〈「奪胎換骨」的新變——晏幾道《小山詞》「詩人句法」之借鑑詩句探析〉，《中央大學人文學報》第31期（2007年7月），頁65-119。

⁸⁹ 張高評〈自成一家與宋詩特色〉說：「宋詩受當代學風影響，表現在傳承與開拓上，大端在自我期許獨到創獲，極致在追求自成一家。」載《宋詩之新變與代雄》，頁79。

⁹⁰ 趙令畤：《侯鯖錄》，卷七，頁一一上。

⁹¹ 陳匪石：《宋詞舉》，頁120-21。

⁹² 鄭騫：〈成府談詞〉，載《景午叢編》，頁252。

甫、白居易的詩風有關，⁹³如〈浪淘沙〉（高閣對橫塘）：「一笑解愁腸，人會蛾妝。藕絲衫袖鬱金香。曳雪牽雲留客醉，且伴春狂。」此詞截取、化用了幾首唐代詩詞：溫庭筠〈菩薩蠻〉（水精簾裏玻璃枕）的「藕絲秋色淺」、李白〈客中行〉的「蘭陵美酒鬱金香」，以及李賀〈洛姝真珠〉的「牽雲曳雪留陸郎」，華美的辭藻和逸興遄飛的豪情，揉合成綺麗清逸的語言風格。又如〈何滿子〉（綠綺琴中心事）：「綠綺琴中心事，齊紈扇上時光。五陵年少渾薄倖，輕如曲水飄香。」此詞句句用典，計有：傅玄〈琴賦〉序「司馬相如有綠綺，蔡邕有焦尾，皆名琴也」、李白〈游泰山詩〉「獨抱綠綺琴，夜行青山間」、班婕妤〈怨歌行〉「新裂齊紈素，皎潔如霜雪」、白居易〈琵琶行〉「五陵年少爭纏頭，一曲紅綃不知數」和李賀〈雜曲歌辭·十二月樂辭·三月〉「曲水飄香去不歸，梨花落盡成秋苑」。詩人故實以及唐詩詩句的化用，使《小山詞》在高華典麗之外，又帶有清新疏朗的風貌。

晏幾道「以詩為詞」的實踐

除了「寓以詩人句法」的技法運用之外，晏幾道詞集命為《補亡》，⁹⁴採「補樂府之亡」之義，隱然有以詞承繼漢魏六朝以來樂府詩之意。廣義的「以詩為詞」，便是在觀念上破除詩與詞的界限，將詞視為抒情言志的獨立載體，與詩具有同等的地位和功能。晏幾道「以詩為詞」的表現，可從下列幾方面加以探討：

感物吟志

晏幾道〈小山詞序〉云：

叔原往者浮沉酒中，病世之歌詞不足以析醒解慍，試續南部諸賢緒餘，作五七字語，期以自娛。不獨敘其所懷，兼寫一時杯酒間聞見、所同游者意中事。嘗思感物之情，古今不易。竊以謂篇中之意，昔人所不遺，第於今無傳爾。⁹⁵

晏幾道不滿意當時流行的詞作，認為不足以消憂解憤，於是延續南唐以來的詞風，期望寄寓一己之懷抱，排遣內心的鬱悶愁緒。南唐詞正是由伶工之詞轉為士大夫之詞的關鍵，⁹⁶詞中流露個人的性情襟抱，使作者的個性遭際分外突顯。晏幾道承繼南唐詞風之外，其詞強調「敘其所懷」，兼寫「一時杯酒間聞見、所同游者意中事」，重視個人的情志以及生命歷程的真實記錄，可說是源於「詩言志」的創作自覺。

⁹³ 卓清芬：〈「奪胎換骨」的新變〉，頁 99-100。

⁹⁴ 晏幾道〈小山詞序〉云：「補亡一編，補樂府之亡也。」（頁 653）

⁹⁵ 晏幾道：〈小山詞序〉，頁 653。

⁹⁶ 王國維：《人間詞話》（北京：中國人民大學出版社，2004 年），頁 5。

〈毛詩序〉云：「詩者，志之所之也。在心為志，發言為詩，情動於中而形於言，言之不足故嗟歎之，嗟歎之不足，故詠歌之，詠歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。」⁹⁷ 因為情感之「動」，使存於內心的「志」，透過語言文字發而為「詩」。情感因何而動？與「物」之興感有關。《禮記·樂記》云：「凡音之起，由人心生也。人心之動，物使之然也。感於物而後動，故形於聲。」⁹⁸ 受到外物的影響，使情感產生波動，在心中激盪不已，不得不發而為聲。這種物^(感)→心^(動)→聲的模式至六朝更有長足的發展，且更為肯定「情」的重要性。陸機〈文賦〉云：「詩緣情而綺靡。」⁹⁹ 劉勰《文心雕龍·明詩》云：「人秉七情，應物斯感，感物吟志，莫非自然。」¹⁰⁰ 〈物色〉又云：「春秋代序，陰陽慘舒，物色之動，心亦搖焉。」¹⁰¹ 劉勰認為感物而興情，情動而言形是自然而然的。感物吟「志」的範疇也較漢代具政教意義的「志」更為擴大，與個人的生命質性息息相關。

除了自然景物，人事際遇也是引起情感激盪的主要因素。鍾嶸〈詩品序〉云：

至於楚臣去境，漢妾辭宮，……塞客衣單，孀閨淚盡。或士有解佩出朝，一去忘返；女有揚蛾入寵，再盼傾國。凡斯種種，感蕩心靈，非陳詩何以展其義？非長歌何以騁其情？故曰：詩，可以群，可以怨，使窮賤易安，幽居靡悶，莫尚於詩矣。¹⁰²

人生的種種際遇，使人的心靈受到衝擊，引發各種無法遏抑的情感意緒。透過文字的抒發，可以疏導情緒，安撫心靈，尋求生命的歸趨與安頓。

晏幾道謂「感物之情，古今不易」，正是「感物吟志」詩觀的延伸。「情」是創作的根源，在自然景物和人事變遷的交會互動中，個體生命因「感」、「動」而產生個人自覺，因文字而具體顯現內在情志。那些「昔人所不遺，第於今無傳爾」的「篇中之意」，便是獨一無二的生命自覺的展現。

⁹⁷ 毛亨（傳）、鄭玄（箋）：《毛詩鄭箋》（臺北：臺灣中華書局據相臺岳氏家塾本校刊，1983年），頁一上。

⁹⁸ 鄭玄（注）：《禮記鄭注》（臺北：學海出版社據宋紹熙建安余氏萬卷堂校刊本，1981年），卷一一〈樂記第十九〉，頁六上（總頁473）。

⁹⁹ 蕭統（編）、李善等（注）：《古廷書院刊本增補六臣注文選》（臺北：漢京文化事業有限公司，1980年），卷一七，頁六上（總頁310）。

¹⁰⁰ 周振甫（注）：《文心雕龍注釋》（臺北：里仁書局，1984年），頁83。

¹⁰¹ 同上注，頁845。

¹⁰² 鍾嶸（撰）、杜天縻（注）：《詩品新注》（臺北：世界書局，1956年），頁2。

比興寄託

晏幾道詞中的比興寄託，並不是如屈原《離騷》所隱藏的「規諷之旨」、「忠怨之辭」¹⁰³等家國忠愛之忱，而是從性靈肺腑所流露出的身世之感。¹⁰⁴藉由自然物象或人事現象以寄寓一己的身世懷抱，以委婉曲折的方式傳達內心深處不為人知的感慨。黃庭堅〈小山詞序〉提到晏幾道的個性：「磊隗權奇，疏於顧忌。文章翰墨，自立規模，常欲軒輊人，而不受世之輕重。諸公雖愛之，而又以小謹望之，遂陸沉於下位。」¹⁰⁵晏幾道狂傲不群的性格、不合流俗的處世態度，使他落拓一生，不見用於當世，其父晏殊舊部韓維認為晏幾道「才有餘而德不足」便是一例。¹⁰⁶晏幾道對黃庭堅言道：「我槃跚勃窣，猶獲罪於諸公，憤而吐之，是唾人面也。」於是將不能直吐的怨憤、抑鬱不平的悲慨，以比興寄託的方式，盡情傾洩於詞中。¹⁰⁷如〈蝶戀花〉：「笑豔秋蓮生綠浦，紅臉青腰，舊識凌波女。照影弄妝嬌欲語，西風豈是繁華主。可恨良辰天不與，才過斜陽，又是黃昏雨。朝落暮開空自許，竟無人解知心苦。」此詞以蓮花比喻女子，亦寄寓自身懷才不遇之感。「照影弄妝」既是蓮花的倒影，也是女子顧影自憐的姿態，更是君子自我修持的美好德行。¹⁰⁸可惜蓮花在西風吹拂下逐漸凋零，如同女子的青春，也如同君子未及實現的抱負。「可恨」的除了時不我予的迫促之外，還有現實無情的打擊。回顧短暫的一生，自我的期許盡數落空，知音難覓，心中的痛苦無人理解。「苦」的不僅是蓮子的心，還有知己難求的失望。又如〈浣溪沙〉：「日日雙眉鬥畫長，行雲飛絮共輕狂，不將心嫁冶遊郎。濺酒滴殘歌扇字，弄花薰得舞衣香，一春彈淚說淒涼。」此詞以歌妓託喻晏幾道的自我寫照。「畫眉」暗用李商隱〈無題〉「八歲偷照鏡，長眉已能畫」，顯示對自身才華的肯定。「鬥」字流露無懼與人爭勝比較的自信。雖然飄泊無定，身不由己，但自重自愛，期盼得到真誠的對待和知音

¹⁰³ 劉勰《文心雕龍·辨騷》云：「譏桀紂之猖披，傷羿澆之顛隕，規諷之旨也；虯龍以喻君子，雲蜺以譬讒邪，比興之義也；每一顧而掩涕，歎君門之九重，忠怨之辭也。」見周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 63-64。

¹⁰⁴ 況周頤《蕙風詞話》云：「詞貴有寄託，所貴者流露於不自知，觸發於弗克自己。身世之感，通於性靈，即性靈，即寄託，非二物相比附也。」見唐圭璋：《詞話叢編》，頁 4526。

¹⁰⁵ 黃庭堅：〈小山集序〉，載《山谷集》，〈內集〉卷一六，頁二一上。

¹⁰⁶ 邵博《邵氏聞見後錄》（北京：中華書局，1997年）云：「晏叔原，臨淄公晚子，監穎昌府許田鎮，手寫自作長短句，上府帥韓少師。少師報書：『得新詞盈卷，蓋才有餘而德不足者。願郎君捐有餘之才，補不足之德，不勝門下老吏之望云。』」（頁 151）

¹⁰⁷ 張惠民〈比興傳統與寄託說〉說：「黃庭堅實在正是指出了詞的寄託的第一要素，即所寄託的，必須是難以言說的苦衷，必須是不能直吐的怨憤和不能直抒的懷抱。」載張惠民：《宋代詞學審美理想》（北京：人民文學出版社，1995年），頁 245。

¹⁰⁸ 張惠言詮釋溫庭筠〈菩薩蠻〉（小山重疊金明滅）「照花前後鏡」四句，謂有「離騷初服之意」，見唐圭璋《詞話叢編》，頁 1609。

的賞識。日日笙歌飲宴，只是苦中作樂而已，青春虛度，內心的淒涼又有誰知？劉永濟《唐五代兩宋词簡析》云：「所言妝飾之美、舉止之狂，非以媚人，實自憐也。……所言濺酒、弄花、歌舞之樂，非真感樂，實慰苦也。……此舞女，直可認為作者己身之寫照。此種寫法，又較托閨情以抒己情者更加親切，因之更加動人。論者稱其詞頓挫，即從此等處看出也。」¹⁰⁹ 託諸歌妓以寄寓一己之不遇，更為婉轉曲折。

溫柔敦厚

《禮記·經解篇》云：「孔子曰：『入其國，其教可知也。其為人也，溫柔敦厚，《詩》教也。』」¹¹⁰「溫柔敦厚」本指《詩經》的教化作用，藉由作品的感染力，型塑出「溫柔敦厚」的人格特質。¹¹¹ 唐代以後，「溫柔敦厚」多用於婉轉曲折的表現手法以及溫潤柔和的性情，¹¹² 也就是由讀者接受轉為作品及作者的表現方式。晏幾道《小山詞》亦用比興婉曲的方式呈現溫和寬厚的情懷，如〈少年遊〉「離多最是，東西流水，終解兩相逢。淺情終似，行雲無定，猶到夢魂中。可憐人意，薄於雲水，佳會更難重。細想從來，斷腸多處，不與者番同。」此詞感嘆人情炎涼。可分作三層理解：第一層以流水為喻。離別之後，各奔東西，不似流水，終能再度相會；第二層以行雲為喻。行雲飄泊無定，一如對方蹤跡杳然，不似巫山神女還能入夢。第三層縮合前意，人情薄於雲水，後會無期，回想從前，儘管也有許多傷痛，但不如這次令人傷心腸斷。此詞未嘗有一語責難對方，只是獨自承擔所有的傷痛。

黃庭堅〈小山詞序〉談晏幾道的為人：「人百負之而不恨，己信人，終不疑其欺己，此又一癡也。」¹¹³〈臨江仙〉詞可為例證：「夢後樓臺高鎖，酒醒簾幕低垂。去年春恨卻來時，落花人獨立，微雨燕雙飛。記得小蘋初見，兩重心字羅衣。琵琶絃上說相思，當時明月在，曾照彩雲歸。」夢後酒醒之際，乍見樓臺深鎖，簾幕低垂，淒寂之感襲上心頭。「春恨」自去年綿延至今，「落花微雨」緊扣「春」字；雙飛的燕子和自己的孤獨恰成對比，補足「恨」的緣由。下片追憶初見的印象，「兩重心字」暗示心心相

¹⁰⁹ 劉永濟(選釋)：《唐五代兩宋词簡析》(臺北：龍田出版社，1982年)，頁42。

¹¹⁰ 《禮記鄭注》，卷一五〈經解第二十六〉，頁一上(總頁639)。

¹¹¹ 蔡英俊〈「溫柔敦厚」釋義〉說：「經解篇所強調的是六經的教育功效，也就是六經對於受教者所具有的感化力與人格的模塑作用，……經解篇推重的是受教者表現出來的人格特質。」載蔡英俊：《比興物色與情景交融》(臺北：大安出版社，1986年)，頁105。

¹¹² 孔穎達《禮記正義》云：「溫謂顏色溫潤，柔謂情性和柔。詩依違諷諫，不指切事情，故曰溫柔敦厚是詩教也。」見《十三經注疏》(北京：北京大學出版社，2000年)，頁1598。范希春：《理性之維——宋代中期儒家文藝美學思想研究》(北京：中央民族大學出版社，2006年)說：「溫柔敦厚的詩旨觀，就是創作主體應保持一種溫潤柔和的情感態度，作品表現為婉轉含蓄的美學風格。」(頁172)

¹¹³ 黃庭堅：〈小山集序〉，《山谷集》，〈內集〉卷一六，頁二一下。

印，縱然兩情纏綿，曲終人散之後，伊人如彩雲般消失無蹤，徒留明月作為見證。「落花人獨立，微雨燕雙飛」雖襲用唐代詩人翁宏〈春殘〉之句，然此詞以景物暗寓惆悵之意，並未直接說破。楊萬里稱此二句「好色而不淫」，¹¹⁴ 清人譚獻稱之「名句千古，不能有二，所謂柔厚在此」，¹¹⁵ 便是著眼於含蓄溫厚的表現方式。

再看一闕〈阮郎歸〉：「舊香殘粉似當初，人情恨不如。一春猶有數行書，秋來書更疏。衾鳳冷，枕鴛孤，愁腸待酒舒。夢魂縱有也成虛，那堪和夢無。」「香」、「粉」本易零落消散，如今「舊香殘粉」仍在，人的情感卻不如物的長久。陳永正《晏殊晏幾道詞選》指出：「『數行書』已覺情之不深，『猶有』二字，婉而諷，溫厚之至。由春及秋，不過數月，而書已『更疏』，以事實補充說明人情不如易散的香粉。」¹¹⁶ 下片以成雙的鳳凰、鴛鴦反襯自己的孤單，即令夢中相見也是一場空，可悲的是無法入夢，連一點虛幻的慰藉也得不到。「縱有」、「也成」、「那堪」，以轉折層遞之法，使詞意更加深入。唐圭璋《唐宋詞簡釋》云：「『一春』兩句，正寫人不如之實，殊覺怨而不怒。……『夢魂』兩句，言和夢都無，亦覺哀而不傷。」¹¹⁷「哀而不傷」、「怨而不怒」反映儒家詩教的影響，情感有所節制，符合溫柔敦厚之旨。

結論：晏幾道「以詩為詞」在詞史上的意義

「以詩為詞」為宋代中期的詞拓展出新的內容和形式，不同的詞家賦予詞作殊異的風貌，影響也各自有別。晏幾道「以詩為詞」在詞史上的意義，可從幾方面歸結如下：

抒情言志的創作觀

在視詞為小道的時代，晏幾道在〈小山詞序〉中表明創作是為了「敘其所懷」，兼寫「一時杯酒間聞見、所同游者意中事」，展現了個人的情志以及生命歷程，與「詩言志」的創作態度並無二致。

序文中提出「感物之情，古今不易」，強調「情」的重要，亦是「詩緣情」觀點的延伸。晏幾道高揚「情」的旗幟，與當時主理抑情的理學文學觀恰成強烈的對比。¹¹⁸

¹¹⁴ 楊萬里《誠齋詩話》云：「惟晏叔原云『落花人獨立，微雨燕雙飛』，可謂好色而不淫矣。」（頁 139）

¹¹⁵ 唐圭璋：《詞話叢編》，頁 3990。所謂「柔厚」，即「溫柔敦厚」之旨。

¹¹⁶ 陳永正：《晏殊晏幾道詞選》（臺北：遠流出版公司，1988 年），頁 204。

¹¹⁷ 唐圭璋：《唐宋詞簡釋》，頁 85。

¹¹⁸ 張少康、劉三富《中國文學理論批評發展史》（北京：北京大學出版社，1995 年）說：「情理對立，主理抑情，是道家文學觀的基本特徵。」（下卷，頁 35）

晏幾道是宋代第一個為自己的詞集作序的文人，¹¹⁹ 在序文中闡述了為情而作的動機和嚴肅認真的創作態度，和北宋初期的詞人晏殊、歐陽修視詞為尊前酒邊聊佐清歡的應歌之作大不相同。唯有對詞與詩一視同仁，詞才能突破千篇一律的窠臼，自具面目，擁有獨特的生命力。不再只是娛賓遣興之資，而是和詩一樣具有抒情言志的功能。南宋以後，詞體抒情言志的功能隨著國勢日漸衰微而更為突顯。

以比興手法寄託身世之感

由於國勢陵夷，內憂外患交相逼迫，南宋出現數量眾多的詠物寄託之詞，¹²⁰ 而北宋詞有寄託之意的不僅數量較少，其寄託也多在有意無意之間。¹²¹ 張惠民〈比興傳統與寄託說〉認為北宋詞的寄託始於晏幾道《小山詞》，¹²² 藉由「香草美人」等物象，寄寓一己的身世懷抱。以委婉曲折的方式，表達內心深處抑鬱不平的悲慨。

晏幾道筆下的荷(蓮)花象徵君子的品行，也蘊含了年華老去、盛年不再的隱憂：「看渚蓮凋、宮扇舊、怨秋風」(〈行香子〉〔晚綠寒紅])、「花不語，水空流，年年拚得為花愁。明朝萬一西風動，爭向朱顏不耐秋」(〈鷓鴣天〉〔守得蓮開結伴遊])。

《小山詞》中的美人常作為晏幾道自我託喻的象徵，而不僅是觀看愛戀的對象。如「翠袖不勝寒，欲向荷花語」(〈生查子〉〔長恨涉江遙])的採蓮女，隱喻潔身自愛、堅持出汗泥而不染的美好德行；「從來懶話低眉事，今日新聲誰會意？」(〈玉樓春〉〔清歌學得秦娥似])的歌妓，顯示晏幾道倔強孤傲的個性，從來不肯向人吐露內心的傷痛，只期盼知音的了解和賞識。

宋人王銍《默記》謂「叔原妙在得於婦人」，¹²³ 除了指歌妓對於晏幾道創作、傳播方面的助力外，¹²⁴ 筆者認為，晏幾道承繼詩歌的比興手法，以女子作為自我託喻的形象，寄託弦外之音，正是「妙在得於婦人」的另一層意涵。

¹¹⁹ 徐安琪：〈晏幾道詞學思想新探〉，《詞學》第十五輯(上海：華東師範大學出版社，2004年)，頁1。

¹²⁰ 詹安泰〈論寄託〉云：「詞至南宋，最多寄託，寄託亦最深婉。」載《詹安泰詞學論集》(汕頭：汕頭大學出版社，1999年)，頁222。

¹²¹ 馮煦〈東坡樂府序〉云：「文不苟作，寄託寓焉，所謂文外有事在也。……其忠愛之誠，幽憂之隱，磅礴鬱積於方寸間者，時一流露，若有意，若無意，若可知，若不可知。」見《彊村叢書》，頁808。

¹²² 張惠民：《宋代詞學審美理想》，頁245。

¹²³ 王銍：《默記》，見《筆記小說大觀》(臺北：新興書局，1974年)，六編，冊二，頁858。

¹²⁴ 楊海明：〈妙在得於婦人——論歌妓對唐宋詞的作用〉，《文史知識》1995年第2期，頁10-16。

寓以詩人句法，維持詞體本色

陳師道《後山詩話》指出蘇軾「以詩為詞」，「雖極天下之工，要非本色」，是從「辨體」的角度而言，蘇軾詞雖「工」，但不甚合詞體的體式規範。¹²⁵ 詞體具有「曲盡人情」、「婉轉嫵媚」的特質，¹²⁶ 亦即幽隱深微的陰柔特性。相較於「以清切婉麗為宗」¹²⁷ 的詞體，蘇軾詞雖有寄託深曲之作，但詞多不諧音律，風格豪放，因而被視為變體、別格。

「以詩為詞」是否必然導致詞「要非本色」的結果？晏幾道多用五言或七言的詞調，以詩的鍊字、句式、對偶、倒裝、襯映、借鑑詩句等技巧入詞，兼取詞的婉麗和詩的清新，揉合成綺麗清逸的語言風格，被視為「詞之正宗」，¹²⁸ 亦能體現詞「別是一家」的特質。¹²⁹ 晏幾道吸納了詩的質素，「寓以詩人句法」，仍然保有詞體協音審律、委婉曲折、幽微要眇的本質，這是與蘇軾「以詩為詞」引起本色之爭最大的不同。

情語豔語，深厚閑雅

《小山詞》內容多寫男女之間的相思戀情，雖作豔語，終有品格，不似柳永豔詞「淺近卑俗」，多「閨門淫媠之語」。¹³⁰ 晏幾道的「情語豔語」被譽為「高華綺麗」、「深厚閑雅」¹³¹ 的原因，與晏幾道「以詩為詞」、「寓以詩人句法」的作法有關。

與其父晏殊一樣，晏幾道下字命意無一不雅，不曾使用淺白的俗語、口語，也不曾直率露骨的描寫男女情事，與《花間集》貌合而神離。《小山詞》鎔鑄化用唐詩詩句，使詞語高華典雅；使用比興寄託、借鑑用典的表達方式，使詞意委婉深厚，耐人尋味。情感的抒發有所節制，哀而不傷，怨而不怒，符合溫柔敦厚的詩旨。詞中蘊含士大夫理想志意的困厄、品德襟抱的高潔，是以黃庭堅稱賞其詞「可謂狎邪之大雅，豪士之鼓吹」，¹³² 楊萬里亦以「好色而不淫」推許其詞，便是著眼於淳厚雅正的思想情感。

¹²⁵ 顏崑陽：〈論宋代「以詩為詞」現象及其在中國文學史論上的意義〉，頁 464。

¹²⁶ 王炎：〈雙溪詩餘自序〉，見張惠民：《宋代詞學資料匯編》，頁 225。

¹²⁷ 永瑤等《四庫全書總目提要》（臺北：臺灣商務印書館，1965 年）〈集部·詞曲類·東坡詞一卷提要〉云：「詞自晚唐五代以來，以清切婉麗為宗。」（頁 4422）

¹²⁸ 王世貞《藝苑卮言》云：「李氏、晏氏父子、耆卿、子野、美成、少游、易安至矣，詞之正宗也。」見唐圭璋：《詞話叢編》，頁 385。

¹²⁹ 李清照《詞論》云：「乃知別是一家，知之者少。後晏叔原、賀方回、秦少游、黃魯直出，始能知之。」見胡仔：《苕溪漁隱叢話》，〈後集〉卷三三，頁 267。

¹³⁰ 王灼《碧雞漫志》卷二云：「惟是淺近卑俗，自成一體，不知書者尤好之。」見唐圭璋：《詞話叢編》，頁 84；胡仔《苕溪漁隱叢話》，〈後集〉卷三九引《藝苑雌黃》云：「柳之樂章，人多稱之，然大概非羈旅窮愁之詞，則閨門淫媠之語；若以歐陽永叔、晏叔原、蘇子瞻、黃魯直、張子野、秦少游輩較之，萬萬相遼。」（頁 335）

¹³¹ 陳匪石《宋詞舉》云：「欲言不言，耐人尋味。情語豔語，必如此乃深厚閑雅。」（頁 119-20）

¹³² 黃庭堅：〈小山集序〉，載《山谷集》，〈內集〉卷一六，頁二二上。

自北宋中期開始直到南宋末年，「以詩為詞」的創作方式成為詞壇主流。各家風格雖異，卻共同秉持「雅正」的精神內涵。¹³³南宋詞家推崇雅詞、以詩教衡詞的風氣，應與北宋詞人「以詩為詞」趨雅避俗的創作自覺以及含蓄蘊藉的表現方式有關。

對令詞發展的貢獻和成就

在慢詞漸盛、新聲競起的時代，晏幾道卻仍專意於小令的創作。他在令詞上的成就，後人譽為北宋小令的「砥柱中流」，¹³⁴一舉「將令詞推向頂點」。¹³⁵

就令詞發展的脈絡而言，晏幾道的貢獻和成就可從幾個方面觀察：

一、情感主體的突顯。晏幾道強調「感物之情，古今不易」，突顯情感的地位和價值。《小山詞》工於言情，以情勝人，¹³⁶情感的追尋和幻滅貫串了整部《小山詞》。透過追憶，企圖使「如幻如電，如昨夢前塵」的往事再現，然而追尋終屬徒勞，理想終究成空，在現實的打擊下領略了人生的無常和幻滅。《小山詞》中貫注了癡狂的性格和執著的深情，是繼李煜之後，在令詞中突顯抒情主體個性的詞人。¹³⁷抒情主體的突顯與回歸，正是「以詩為詞」所帶來的轉變。詞從溫庭筠代言體、類型化、應歌娛樂的性質發展到北宋中期自抒己意、個性化、抒情言志的性質，顯示詞從「創作主體失位」走向「創作主體復位」，回歸詩的文化正典價值。¹³⁸

二、情感內涵的深化。《小山詞》的內容多描寫相思戀情，與《花間集》頗為近似。陳振孫《直齋書錄解題》：「詞在諸名勝中，獨可追逼《花間》，高處或過之。」葉嘉瑩認為《小山詞》在性質上是屬於承襲《花間》的回流嗣響，但在風格與筆法方面也有開新之處。¹³⁹筆者以為，《小山詞》承襲《花間》，而「高處或過之」的不僅在於風格和筆法，也在於情感內涵的深化。

¹³³ 顏崑陽〈論宋代「以詩為詞」現象及其在中國文學史論上的意義〉：「『以詩為詞』……內涵精神的本質就是『雅正』。」（頁 460）

¹³⁴ 陳匪石《宋詞舉》卷下〈北宋六家〉云：「至於北宋小令……而砥柱中流，斷非幾道莫屬。」（頁 63）

¹³⁵ 龍榆生〈宋詞發展的幾個階段〉說：「在令詞發展史上，李煜和晏幾道是兩位傑出的作家，而晏幾道把令詞推向頂點，尤其是值得讀者深入尋味的。」載龍榆生：《龍榆生詞學論文集》（上海：上海古籍出版社，1997年），頁 217。

¹³⁶ 陳廷焯：《白雨齋詞話》，見唐圭璋：《詞話叢編》，頁 3782，3952。

¹³⁷ 陳定玉〈小梅風韻最妖嬈——論晏幾道對令詞發展的貢獻〉說：「〔李煜詞〕不僅擺脫了代言體的羈絆，而且一變類型化抒情為傾瀉原本只屬於他自己的深悲和劇痛。……小晏能以高揚的抒情個性在北宋後期的令詞領域獨領風騷，便是其詞體文學意識覺醒的合乎邏輯的結果。」（《中國韻文學刊》1994年第1期，頁 72-73）

¹³⁸ 顏崑陽：〈論宋代「以詩為詞」現象及其在中國文學史論上的意義〉，頁 494。

¹³⁹ 葉嘉瑩：〈論晏幾道詞在詞史中之地位〉，頁 173。

《小山詞》的寫作動機乃緣自「光陰之易遷」、「境緣之無實」的感嘆。¹⁴⁰ 晏幾道出身貴顯，父親去世之後，家道中落。秉性孤傲的晏幾道「仕宦連蹇，而不能一傍貴人之門；論文自有體，不肯一作新進士語」，¹⁴¹ 因而飽嚙世道人情的冷暖。晏幾道多情癡心的性格、敏銳易感的心性，使他對於時間的流轉、空間的變遷，以及悲歡離合的人事分外敏感。夏敬觀手批評點《小山詞》跋尾指出：「叔原以貴人暮子，落拓一生，華屋山邱，身親經歷，哀絲豪竹，寓其微痛纖悲，宜其造詣又過其父。」¹⁴² 因為經歷過今昔盛衰的無常，意識到人生變動的虛幻，《小山詞》的「微痛纖悲」蘊藏了萬法皆空的無奈與蒼涼。

晚唐五代以來，相思怨別的題材極易流於浮泛，陳陳相因，落入俗套。《小山詞》以執著熱烈的情感、盛衰無常的嗟歎，為傳統的題材注入了深沉的感慨。

三、錯綜頓挫的寫作技巧。令詞因為篇幅短小，受體製局限之故，時空變化的層次並不多。或從一點切入，呈現瞬間的情思；或撫今追昔，展現時空變遷的對照。晏幾道的令詞時空變化的層次豐富，不僅交織著過去的歡樂、現在的感傷、未來的迷茫，也藉夢境和回憶建築了一個個虛擬空間，和現實中的亭臺樓閣交錯並行。時間與空間、虛幻與真實，參差錯綜的交會，強烈地呈現「感光陰之易遷」、「嘆境緣之無實」的幻滅感。

慢詞以鋪敘見長，章法結構的轉折也更為細密。在慢詞流行的時代，晏幾道的令詞也吸收了慢詞鋪敘細膩、章法布局「層層深入，節節頓挫」¹⁴³ 的長處，「於小令之中，具有長調之氣格」。¹⁴⁴

晏幾道的令詞也具有樂府、長篇歌行的特色：情感動盪如波瀾起伏、謀篇布局奇正相生、筆法開闔頓挫、轉折多姿。楊海明《唐宋詞史》云：「小晏寫詞常喜選用那類體式整齊的詞調，……這些詞的體式基本就都接近於七律或五律，因此讀後會使人生出一種整齊、勻稱的感覺。但是，在這種表面平緩均勻的體式之下，作者往往又潛寓進波瀾起伏的感情內容，這就形成了它那『清壯頓挫』的美感。」¹⁴⁵ 晏幾道大量使用對偶、借鑑前人詩句、援引典故、鍊字、虛字等技巧，將強烈起伏的情感、跌宕曲折的筆法斂入整齊均勻的體式之中，為令詞開拓出帶有詩歌特質的新風貌。

¹⁴⁰ 晏幾道〈小山詞序〉云：「追惟往昔過從飲酒之人，或壘木已長，或病不偶。考其篇中所記悲歡離合之事，如幻如電，如昨夢前塵，但能掩卷憮然，感光陰之易遷，嘆境緣之無實也。」（頁 653-54）

¹⁴¹ 黃庭堅：〈小山集序〉，載《山谷集》，〈內集〉卷一六，頁二一下。

¹⁴² 《彊村叢書》，頁 752。

¹⁴³ 唐圭璋：《唐宋詞簡釋》，頁 81。

¹⁴⁴ 劉永濟（選釋）：《唐五代兩宋詞簡析》（臺北：龍田出版社，1982 年），頁 42。

¹⁴⁵ 楊海明：《唐宋詞史》（高雄：麗文文化公司，1996 年），頁 259-60。

從娛賓遣興到自抒情志，從風月應歌到比興寄託，從白描手法轉為使事用典，化平直鬆散為深曲凝鍊，為纖柔婉約的令詞開出清壯頓挫的風格。晏幾道在令詞的貢獻與成就，可說是「以詩為詞」、「寓以詩人句法」的成果。

北宋詞人「以詩為詞」的創作實踐，開啟了「以詩衡詞」的詞論，也開啟了南宋以迄清末「以詩教衡詞」的評詞風氣。詞從「詞人之詞」逐漸發展為以學問為根柢的「詩人之詞」、「學人之詞」，「以詩為詞」的影響實不容忽視。

Creating *Ci* from *Shi*: On the Writing of *Ci* Using a *Shi* Poet's Method of Composition in Yan Jidao's *Xiaoshan Ci*

(A Summary)

Ching-fen Cho

Creating *ci* (song lyric) from *shi* (lyric poetry) by employing the content, subject-matter, style, mood, and rhetorical techniques of the *shi* was one of the major characteristics of the *ci* of the mid-Northern Song dynasty. The first discussions on this style may be found in Huang Tingjian's (1045–1105) preface to Yan Jidao's (1038–1110) *Xiaoshan ci* (Lyrics of the Little Mountain). Huang pointed out that Yan composed his *ci* by using the method of composition of a *shi* poet. There have been, however, few studies addressing the issues of “creating *ci* from *shi*” or “song lyric composed through the methods of a *shi* poet.” Based on Huang's theories of poetry, this paper examines the *shi* poet's method of composition, and analyzes the method as adapted in the *Xiaoshan ci*.

We explore how *shi* are transformed into *ci*. First, we review the techniques for “creating *ci* from *shi*” from the poetic works from the early to the middle period of the Song dynasty in order to understand how *ci* before Yan's time had been influenced by *shi*. Then, we take examples from the *Xiaoshan ci* to show how the *shi* poet employed his method of composition and how Yan transformed *shi* into *ci*. In conclusion, we shall address the significance of Yan Jidao's creating *ci* from *shi* in the history of Chinese poetry.

關鍵詞：晏幾道 《小山詞》 詩人句法 以詩為詞 詞

Keywords: Yan Jidao, *Xiaoshan ci*, *shi* poet's method of composition, creating *ci* from *shi*, *ci*