

精整而有氣機——論夢窗詞對偶之運用

普義南*

摘要

「對偶」作為一種修辭技巧，普遍運用在中國文學各種體裁中。以傳統詩詞而言，一般以為只有近體詩中的律詩，才必須使用對偶，至於詞體則沒有強制規定。但詞體因調而異、因時而異、因人而異，情況遠較詩體複雜。以夢窗詞而言，現存三百四十首，用調一百四十四種。據筆者統計，其中計有四十五種調、一百三十首詞作有固定位置使用對偶的情況，超過夢窗詞總數三分之一。意即夢窗使用這些詞調創作時，可能把對偶視作一種格律、規範，刻意地重複。因此本篇論文以這一百三十首夢窗詞作為研究對象，先分析其對偶形式，進而探討對偶在整首結構中帶起節奏、意義經營的效用。

* 淡江大學中國文學系助理教授。

◎收稿日期 109.04.30，109.07.07 修改後提會通過。



關鍵詞：夢窗、吳文英、宋詞、對偶



“Exquisite, complete and fluent”

—On the Use of Duality

in Mengchuang’s Ci-Poetry

Yi-Nan, Pu

Abstract

“Duality” is a kind of rhetoric skill widely used in different kinds of articles in Chinese Literature. Traditionally, people thought that “Duality” was only used in regulated verses of modern poetry but not in nominal sentences. However, nominal sentences would be different because of tone, time, and people, which is more complicate than verses. To “Mengchuang’s Ci-Poetry”, there are existing 144 tones among 340 poems. Based on the statistics done by the author, 45 kinds of tones and 130 verses have fixed positions for “Duality”, which are more than 1/3 of “Mengchuang’s Ci-Poetry” poems. It means “Duality” was treated as a rhythm and a rule which is intentionally repeated in the poetry. This article would discuss these 133 “Mengchuang’s Ci-Poetry” firstly the form of “Duality”, then the rhythm and meaning that “Duality” brings to the whole structure.

Keywords: Mengchuang, Wu wen-ying, Ci-Poetry, Duality





精整而有氣機——論夢窗詞對偶之運用

普義南

一、前言

前人論夢窗詞多以「密」、「實」、「厚」稱之。先看「密」與「實」，密者可指一句、一韻之中所蘊含的意象密度。物理學中同一體積，所含質量愈多，則密度愈大。況周頤《蕙風詞話》亦曾引夢窗詞句談其密度：

「心事稱吳妝暈紅。」七字兼情意、妝束、容色。夢窗密處如此等句，或者後人尚勉強學到。¹

「紅」應作「濃」，詞句出自夢窗〈塞翁吟·贈宏菴〉²下片第二韻，原為上三下四七言單句對：「行人去、秦腰褪玉，心事稱、吳妝暈濃」。是時丁宥（字基仲，號宏菴）科舉進士及第，此對句代擬女眷心情，「行人去」指丁宥赴

¹（清）況周頤著、俞潤生箋註：《蕙風詞話·蕙風詞箋註》（成都：巴蜀書社，2006.12），頁175。

² 詞見楊鐵夫：《夢窗詞全集箋釋》（台北：學海出版社，1998.3），頁92-94。以下簡稱《全箋》。



舉，「心事稱」指得知丁宥高中即將回鄉，稱者稱心如意，為動字，七字之中其他六字皆為靜字，「心事」，指喜悅之情意；「吳妝」，指吳地妝束，與「秦腰」相對；「暈紅（濃）」，指容色深濃。虛字減少，實字增加，實字所指涉的意象，包含內在情意、外在景況，在字句中出現較多，實物密集，就會顯得「密」且「實」。

密者除了實字密集，也可以指意義之層疊曲複。黃永武云「曲折大，密度就大；層次多，密度亦大」³。「厚」相對於「薄」，詩詞直說無餘則意薄，層疊曲複則意厚，意厚得自意密，與實字緊密無絕對關係。如上引夢窗詞對偶句〈塞翁吟·贈宏菴〉「行人去、秦腰褪玉，心事稱、吳妝暈濃」，兩句之中，一悲一喜、一昔一今、一損瘦一暈濃，意義相對卻更見張力，時空、情緒變化極大；又如〈聲聲慢〉「檀欒金碧，婀娜蓬萊」對偶句，「檀欒」、「婀娜」本用來形容竹子、楊柳，此處形容詞作名詞用，借代被形容的事物。「金碧」原本是樓台漆色，借指樓臺。「蓬萊」本是海中仙山，此處借作園中洲渚。亦是巧用代字形成理解上的曲折繁複。思厚所以意厚，無論利用時空對比、語典代字，足見夢窗結構作品思力之深厚。如馮煦《蒿庵論詞》云：「夢窗之詞，麗而則，幽邃而綿密，脈落井井，而卒焉不能得其端倪。」⁴「幽邃而綿密」，指其文字意義之密厚。「脈落井井」，則是作者思力之密厚。又如況周頤《蕙風詞話》：

近人學夢窗，輒從密處入手。夢窗密處，能令無數麗字，一一生動飛舞，如萬花為春，非若琉璃蹙繡，毫無生氣也。如何能運動一一麗字，恃聰明，尤恃魄力。如何能有魄力，唯厚乃有魄力。夢窗密處易學，

³ 黃永武：《中國詩學－設計篇》（台北：巨流圖書公司，1978.06），頁82。

⁴ 唐圭璋編：《詞話叢編》（北京：中華書局，1996年），冊四，頁3594。



厚處難學。⁵

重者，沉著之謂。在氣格，不在字句。於夢窗詞庶幾見之。即其芳菲鏗麗之作，中間雋句豔字，莫不有沉摯之思，灝瀚之氣，挾之以流轉。令人翫索而不能盡，則其中之所存者厚。沉著者，厚之發見乎外者也。欲學夢窗之緻密，先學夢窗之沉著。⁶

「密在字面，厚在意味」⁷，組織實字、麗字使其密且實、密且麗容易，但要讓句意吞吐往復、曲折深刻，使其密厚最為困難。但夢窗詞往往能兼顧「密實」與「密厚」，故能古今獨步。

從整首作品立意結構出發，去安排每個麗字、實字使其生氣流轉，重點是「七寶樓臺」的建構，而不是「碎拆下來，不成片段」。所有建築物都可以拆碎，無論木屋、城邑，但不是所有建築物都能建構成燦爛的七寶樓臺。因此趙尊岳《填詞叢話》更用「精整」一詞形容夢窗詞：

清真、夢窗，渾厚精整，少有塗轍，為學詞者所必由。⁸

夢窗精整而有氣機，斯不窒滯。玉田疏蕩而有性情，故不空泛。學者取徑兩家，當先立此二戒。⁹

⁵ 《蕙風詞話·蕙風詞箋註》，頁174。

⁶ 《蕙風詞話·蕙風詞箋註》，頁175-176。

⁷ 夏敬觀：「實字能化作虛字之意使用，而又化虛為實，化動為靜，故能生動飛舞。是在筆有魄力，能運用耳。能運用，則不麗之字亦麗，非以艷麗之字，填塞其間也。密在字面，厚在意味。學得密處易，學得厚處難。」《蕙風詞話詮評》，《詞話叢編》，頁4598。

⁸ 沈澤棠等著、劉夢芙編校：《近現代詞話叢編》（合肥：黃山書社，2009.03），頁308。

⁹ 《近現代詞話叢編》，頁309。



「精整」可以理解作精工完整，如同七寶樓臺。與「渾厚」連用，指其人工臻自然、渾化無痕。而「氣機」一詞出自中醫，指人體之中氣的運動，氣透過升、降、出、入等運動進行各種功能。如氣機停止，人的生命也會終止。趙氏又云：

用字研鍊，首推夢窗。夢窗有真情真意，以驅策此若干研鍊之字面。又全篇氣機生動，使實字不致質滯，此大筆力也。¹⁰

況周頤稱「灝瀚之氣」、趙尊岳言「氣機生動」，有此思力、有此筆力，能感之、能寫之，故能駕馭「雋句豔字」，形成「芳菲鏗麗」並「渾厚精整」的詞作。這樣從無形之思到有形之文，由部份精工至全體渾化，方能稱「精整而有氣機」。

建構「精整」的「七寶樓臺」過程中，對偶句的使用極為重要。前引〈塞翁吟·贈宏菴〉「行人去、秦腰褪玉，心事稱、吳妝暈濃」、〈聲聲慢〉「檀欒金碧，婀娜蓬萊」都是詞中對偶句。詞中氣機的流動，即文氣的流動，除了實字挺接、虛字呼喚、意象密疏與否外，單散句與對偶句的間用，也會造成氣機（文氣）緊緩變化。葛兆光曾提出「語音節奏」與「意義節奏」的說法：

近體律絕的基本構成要素，即奇偶對稱。平仄的輪回運用、對偶的精心設計，使詩歌的語音序列與意義結構都呈現了吻合人們生理與心理的「秩序」，由抑揚、輕重或長短構成的語音節奏，與由空間移位、時間疊合、意義偏差等構成的意義節奏，使詩句形成對稱的結構，引發了人們，尤其是中國古代詩人們的心靈律動。¹¹

¹⁰ 《近現代詞話叢編》，頁265。

¹¹ 葛兆光：《漢字的魔方－中國古典詩歌語言學札記》，（瀋陽：遼寧教育出版社，



以近體詩而言，平仄組合屬語音的節奏，單行對偶組合則屬意義節奏。詩中單行句氣緩，對偶句氣緊，高友工亦有類似說法，只是換之以「直」、「曲」¹²。駢句（對偶句）與散句（單行句）應配合運用，除了詩、文，詞體亦然。如陳匪石所云：

疏密之用，筆之變化，實亦境與氣之變化。如畫家濃淡淺深，互相調劑。大概綿麗密致之句，詞中所不可少。而此類語句之前後，必有流利疏宕之句以調節之。否則鬱而不宣，滯而不化，如錦繡堆積，金玉雜陳，毫無空隙，觀者為之生厭。耳目一新者境，呼吸驟舒者氣，變化無恒者筆，與詞調組織偶句之後必有單行，恰相似也。¹³

語言之直曲、意象之疏密、用字之虛實與組句單偶，關係文氣「呼吸驟舒」。學界談論夢窗詞直曲、疏密、虛實甚多，但專論其組句單偶運用者卻無。本篇論文即從夢窗詞對偶方式，以及從整首結構分析其對偶運用之特色，兩方面爬梳申論之。

二、夢窗詞對偶方式

1999），頁 115。

¹² 高友工〈律詩的美學〉：「一般的讀法是直線向前的，而對偶結構的閱讀常常將讀者的注意力引向一邊，要求他注意對應的相鄰詩行。向前推動運動由於回看及旁觀而中止，產生出一種回顧的、旁向的運動，徘徊於一個封閉的空間，形成一個圓圈」。高友工：《中國美典與文學研究論集》（臺北：臺大出版中心，2015.04），頁 240-241。

¹³ 陳匪石：《聲執》，《詞話叢編》，頁 4952。



「對偶」同義複詞，對即偶，作為一種修辭技巧，或稱用對、用偶，普遍運用在中國文學各種體裁中，其定義與名稱亦隨體裁有所不同。作用在駢文中，多稱為「駢句」、「儷辭」；在律詩頷、頸兩聯連續使用，稱為「對仗」；自成一格獨立出現，則為「對聯」。正如王希杰所云：「對偶（或對句）是一種修辭格，也深入滲透在漢語修辭的各個方面、各個層次，也可以說漢語文化乃是一種對偶文化。」¹⁴在特定體裁如律賦、股賦、律詩中，對偶修辭甚至成為格律要求。

但對偶之於宋詞，其定位則有些曖昧不清。最早南宋沈義父《樂府指迷》即云：「遇兩句可作對，便須對。短句虛翦裁齊整。遇長句須放婉曲，不可生硬。」¹⁵「便須」二字，似認為詞中字數相近之連續句子，必須用對。之後元代陸輔之《詞旨》專論鍊字、鍊句之法，句法方面特別標舉「屬對」、「奇對」，但沒有將對偶視作格律要求。近代龍沐勛《倚聲學》在〈論對偶〉下云：

學填詞必得先學作對偶，關鍵是要取得詞義和字調的穩稱、和諧與拗怒的統一。而在長調慢詞中，尤其要把這項功夫鍛鍊得到家，才能舉重若輕，使思想感情和聲調色彩吻合無間。¹⁶

認為對偶之於詞調聲情表現，尤其是字數、句數較多的長調慢詞，非常重要。龍氏所編著《唐宋词格律》¹⁷收錄常用詞調 153 種、193 格（體），其中有 11 調、16 處，特別註明例（多、宜）用對偶：

¹⁴ 王希杰：《修辭學通論》（南京：南京大學出版社，1996），頁 434。

¹⁵ （南宋）沈義父：《樂府指迷》，《詞話叢編》，頁 280。

¹⁶ 龍沐勛：《倚聲學（詞學十講）》，（台北：里仁書局，2000），頁 102。

¹⁷ 龍沐勛：《唐宋词格律》，（台北：里仁書局，2013）。



詞牌名	對偶位置	對偶字數	龍氏說明
南歌子	韻首 ¹⁸	五字對	例用對句起
漁歌子	韻三	三字對	例用對偶
憶江南	韻二	七字對	以對偶為宜
浣溪沙	下片韻首	七字對	過片二句多用對偶
鷓鴣天	上片韻三	七字對	多作對偶
	下片韻首	三字對	過片三言兩句多作對偶
金人捧露盤	上片韻首	三字對	起用對偶可不叶韻
八六子	上片韻三	六言對	去聲字領六言兩對句
	下片韻三	四言對	後片第四句以三仄聲字領六言一句，四言兩對句
	下片韻三	六言對	第七句以兩平聲字領六言兩對句
卜算子慢	下片韻首	四言對	過片第五字領下四言兩偶句
黃鶯兒	上片韻三	五言對	前後片各以一平聲字領五言對句
	下片韻三	五言對	
長亭怨慢	上片韻三	四言對	四言對句
絳都春	上片韻三	四言對	以下句前四字與上句為對偶
	下片韻三	四言對	

在詞樂失傳的情況下，後人填詞甚至校詞，僅能依靠「律」、「韻」文字

¹⁸ 詞調句式常因攤破、句讀產生差異，龍沐勛《唐宋词格律》常以第幾句說明用偶，但句式若變化，句序也會不同，所以研究當以韻組為主。因此本文標註改以韻組標示對偶位置，如韻首，就是第一韻（組）、韻二，就是第二韻（組），依此類推。



譜，而此詞調韻律乃是用詞作歸納所得。換個角度來看，龍氏「例用對偶」、「以對偶為宜」、「多作對偶」等話語，則是肯定同一詞調作品中其實存在「對偶體」與「非對偶體」，這也是目前詞學界普遍認知，但卻缺乏深入研究的議題。

夢窗詞現存三百四十首，用調一百四十四種。據筆者統計使用對偶體（固定位置用偶），依詞調字數多寡排列如下，計有四十五種調、一百三十首詞作，各約佔夢窗詞總數三分之一以上：

如夢令（33（字）／2（首））、浣溪沙（42／10）、卜算子（44／1）、菩薩蠻（44／2）、醉桃源（47／5）、朝中措（48／5）、柳梢青（49／2）、西江月（50／4）、望江南（54／3）、鷓鴣天（55／5）、玉樓春（56／3）、鬲莎行（58／2）、風入松（76／6）、祝英臺近（77／5）、法曲獻仙音（92／2）、探芳新（92／1）、塞翁吟（92／2）、滿江紅（93／5）、天香（94／3）、尾犯（94／2）、水調歌頭（95／1）、倦尋芳（96／3）、夜合花（97／1）、聲聲慢（97／10）、醉蓬萊（97／1）、應天長（98／1）、玉胡蝶（99／1）、鳳池吟（99／1）、念奴嬌（100／1）、東風第一枝（100／1）、高陽臺（100／5）、解語花（100／2）、畫錦堂（102／1）、齊天樂（102／9）、慶春宮（102／2）、喜遷鶯（103／4）、澡蘭香（103／1）、永遇樂（104／3）、花心動（104／2）、霜花腴（104／1）、解連環（106／2）、一寸金（108／2）、風流子（110／2）、過秦樓（111／1）、沁園春（114／2）

以上統計標準，一則是夢窗一調兩首以上，固定位置用對偶者。像夢窗〈聲聲慢〉有十首，每首上片第一韻，皆是四言對句領起。又如〈齊天樂〉九首，上下第二韻，亦是運用四言對句，無一例外。另一種是只有一調只有



一首的作品，如〈探芳新〉、〈鳳池吟〉、〈澡蘭香〉屬夢窗自度曲，別無他曲可證。但可以利用詞上、下片雙調重疊的特性，檢證有無固定用偶，如夢窗〈澡蘭香·淮南重午〉：

上片：

盤絲繫腕，巧篆垂簷，玉隱紺紗睡覺。

平平仄仄，仄仄平平，仄仄仄平仄仄。

銀瓶露井，綵筆雲窗，往事少年依約。

平平仄仄，仄仄平平，仄仄仄平平仄。

為當時、曾寫榴裙，傷心紅綃褪萼。

仄平平、平仄平平，平平平平仄仄。

黍夢光陰漸老，汀洲煙蒨。

仄仄平平仄仄，平平平仄。

下片：

莫唱江南古調，怨抑難招，楚江沉魄。

仄仄平平仄仄，仄仄平平，仄平平仄。

薰風燕乳，暗雨梅黃，午鏡澡蘭簾幕。

平平仄仄，仄仄平平，仄仄仄平平仄。

念秦樓、也擬人歸，應翦菖蒲自酌。

仄平平、仄仄平平，平仄平平仄仄。

但悵望、一縷新蟾，隨人天角。



仄仄平、仄仄平平，平平平仄。¹⁹

此調除了換頭、結尾兩韻，字數、平仄稍有變化，中間兩韻字數、平仄相近，而使到對偶的上、下片第二韻，則完全一樣，如此可視作對偶體。但上片首韻「盤絲繫腕，巧篆垂簪」，雖是對偶，但無法以上、下片或他作對校，為求謹慎，則不列入。

總言之，詞之對偶從語音節奏與意義節奏來看。語音節奏上，詞句用偶和押韻、領字都是為了配合音樂，部分詞調有固定用偶的情況。而固定用偶，又出多現在詞調的開頭與結束處，當與音樂演奏的緩入、急收有關，其中四言對句佔多數。意義節奏上，詞句用偶有調節文氣的作用，如韻與韻的距離長，像〈倦尋芳〉四韻雙調，上片首韻三句十二字、次韻兩句十字、三韻兩句十四字、末韻兩句十字。基本上是文字長—短—長—短的韻組結構，首韻、三韻的押韻文字距離長，使用對偶有拉緊、繃急閱聽者注意力的效果。對偶之於句組多、押韻多的中、長調，其固定性與重要性超過小令。

夢窗詞對偶依文字長短排列如下，先列對偶體，若有需要再補充非對偶體。為求簡省，同一詞調固定用偶處，僅列一例，若重調結構，上、下片有相對位置用偶者，只列上片，標如「羅襪輕塵花笑語，寶釵爭豔春心眼」(〈倦尋芳(詞調名)〉(海霞倒影(詞作字首))上(下)韻三)；若因下片換頭韻位有增減，則標如「舊衫染、唾凝花碧，別淚想、妝洗蜂黃」。(〈玉胡蝶〉(角斷簫鳴)上片韻三(下片韻四))，意指上片第三韻用韻與下片第四韻的對偶，重調相同。示例皆以一韻為單位，若為兩句以上句組結構，則用方框標示對偶句，此來亦能觀察對偶調節文氣的作用

(一) 二言對

¹⁹ 《全箋》，頁163-164。



對偶體，僅一例：

風驟。風驟。(《如夢令》)(春在綠窗)韻四、韻五)

(二) 三言對

對偶體：

新歲夢，去年情。(《醉桃源》)(五更櫪馬)下片韻首)

翦紅情，裁綠意，花信上釵股。(《祝英臺近》)上片韻首)

芙蓉鏡，詞賦客。(《應天長》)(麗花鬥靨)上(下)片韻三)

詞韻窄，酒杯長。(《夜合花》)(柳暝河橋)上片韻三(下片韻四))

非對偶體中，有用於韻末，短對急促作收者：

二十年舊夢，輕鷗素約，霜絲亂，朱顏變。(《水龍吟》)(豔陽不到)上片韻末)

十里秋聲松路，嵐雲重，翠濤涉。(《霜天曉角》)(煙林褪葉)上片韻末)

秋夢淺，醉雲輕。(《花上月令》)(文園消渴)上片韻末)

有相連兩韻，使用偶句對(錯綜對)，第一句對第三句、第二句對第四句者：

閒問字，評風月。時載酒，調冰雪。(《滿江紅》)(翠幕深庭)下片韻首)

重雲冷，哀雁斷，翠微空，愁蝶舞。(《探春慢》)(徑苔深)上片韻三)

有截下句成對者：

酹殘照。掩重城、暮鐘不到。(《掃花游》)(水園沁碧)上片韻末)



(三) 四言對

四言對偶體甚多，變化亦大。用於起調首兩句者：

潤玉籠綃，檀櫻倚扇。(〈蹋莎行〉上(下)片韻首)

暮帆挂雨，冰岸飛梅，春思零亂。(〈倦尋芳〉上片韻首)

檀欒金碧，婀娜蓬萊，遊雲不蘸芳洲。(〈聲聲慢〉上片韻首)

修竹凝妝，垂楊駐馬，憑闌淺畫成圖。(〈高陽臺〉上片韻首)

門橫嫩碧，路入蒼煙，春近江南岸。(〈解語花〉上片韻首)

殘葉翻濃，餘香棲苦，障風怨動秋聲。(〈慶春宮〉上片韻首)

起調連續兩韻，皆用四言對偶體者：

落葉霞翻，敗窗風咽，暮色淒涼深院。瘦不關秋，淚緣輕別，情消鬢霜千點。

(〈法曲獻仙音〉上片韻首、韻二)

蟬葉黏霜，蠅苞綴雨，生香遠帶風峭。嶺上寒多，溪頭月冷，北枝瘦、南枝小。(〈天香〉上片韻首、韻二)

與領字組合的四言對偶體者，下列「悔」、「幾」、「正」、「半」、「便」等字，都是一字領，〈一寸金〉、〈風流子〉、〈沁園春〉亦是第一句對第三句、第二句對第四句的偶句對(錯綜對)：

敘分攜，悔香癡漫熱，綠鬟輕翦。(〈倦尋芳〉(墜瓶恨井)上片韻末)

幾酬花唱月，連夜浮白。(〈解連環〉(思和雲結)下片韻二)

正古花搖落，寒蛩滿地，參梅吹老，玉龍橫竹。(〈一寸金〉(秋壓更長)上(下)片韻二)

半敲雪醉霜，舞低鸞翅，絳籠蜜炬，綠映龍盆。(〈風流子〉(金谷已空塵)上(下)片韻三)



便江湖天遠，中宵同月，關河秋近，何日清塵。。（〈沁園春〉（情如之何）上片韻二（下片韻三））

四言非對偶體中，比較特殊的是長短對（截句對）²⁰，指取非單字領句組中，截取上句或下句的部分字詞作對，截上句者類似兩字領、三字領用法者如：

那知暖袍挾錦，低簾籠燭。。（〈三部樂〉（江鶉初飛）下片韻二）

甚年年、門草心期，探花時候。。（〈探芳信〉（為春瘦）上片韻末）

還始覺、留情緣眼，寬帶因春。。（〈渡江雲三犯〉（羞紅顰淺恨）上片韻三）

截下句者最為稀奇：

芳辰良宴，人日春朝並。。（〈洞仙歌〉上片韻首）

輕煙曉暝，湘水暮雲遙度。。（〈雙雙燕〉（小桃謝後）上片韻二）

古石埋香，金沙鎖骨連環。。（〈高陽臺〉（宮粉雕痕）上片韻二）

亦有跨韻成對者：

雲梁千尺。塵緣一點，回首西風又陳跡。。（〈六么令〉（露蛩初響）上片韻四、韻末）

有鼎足對，連續三句用對者：

朝雲暮雨，玉壺塵世，金屋瑤京。。（〈朝中措〉（吳山相對）下片韻首）

幻蒼崖雲樹，名娃金屋，殘霸宮城。。（〈八聲甘州〉（渺空煙四遠）上片韻二）

²⁰朱庸齋《分春館詞話》：「長短對仗最易為人所忽視，如〈絳都春〉上片『葉吹暮喧，花露晨曦秋光短』，下片『舊色舊香，閑雲閑雨情終淺』（吳文英）。同是上四下七句式，而非四四三句式，四字句與七字句之上四字作對仗，即『葉吹暮喧』與『花露晨曦』，『舊色舊香』與『閑雲閑雨』各成對仗。」《近現代詞話叢編》，頁367。



(四) 五言對

夢窗五言對偶體，僅見〈菩薩蠻〉、〈卜算子〉、〈生查子〉等小令：

魚沫細痕圓。燕泥花唾乾。(〈菩薩蠻〉上(下)片韻末)

涼挂曉雲輕，聲度西風小。(〈卜算子〉上(下)片韻首)

醉情啼枕冰，往事分釵燕。(〈生查子〉下片韻首)

(五) 六言對

夢窗六言對偶體，除〈水調歌頭〉，多是單獨兩句一韻：

江上桃花流水，天涯芳草青山。(〈西江月〉上(下)片韻首)

勝如西子妖嬈，更比太真澹泞。(〈東風第一枝〉(傾國傾城)上(下)片韻二)

雲起南峰未雨，雲斂北峰初霽，健筆寫青天。(〈水調歌頭〉(屋下半流水)上(下)片韻三)

六言非對偶體者，純用名詞組句，無動詞者如：

千古興亡舊恨，半丘殘日孤雲。(〈木蘭花慢〉(紫騮嘶凍草)上片韻末)

或單字領或兩字領起者：

歎遊蕩，暫賞吟花酌露尊俎，冷玉紅香疊洗。(〈拜新月慢〉(絳雪生涼)上片韻四)

歎廢綠平煙帶苑，幽渚塵香蕩晚，當時燕子，無言對立斜暉。(〈西平樂慢〉(岸壓郵亭)上片韻三)



(六) 七字對

夢窗七字對偶體，有上三下四、仄起平收，類近體詩七言律句對仗者：

落絮無聲春墮淚，行雲有影月含羞。（〈浣溪紗〉下片韻首）

人去鞦韆閒挂月，馬停楊柳倦嘶風。（〈望江南〉（三月暮）上（下）片韻二）

十年舊夢無尋處，幾度新春不在家。（〈思佳客〉（自唱新詞）上（下）片韻末）

或將近體詩七言上四下三句式，拗為上三下四者：

行人去、秦腰褪玉，心事稱、吳妝暈濃。（〈塞翁吟〉（草色新宮綬）下片韻二）

燈院靜、涼花乍翦，桂園深、幽香旋折。（〈尾犯〉（翠被落紅妝）下片韻三）
舊衫染、唾凝花碧，別淚想、妝洗蜂黃。（〈玉胡蝶〉（角斷籤鳴）上片韻三（下片韻四））

三、夢窗詞對偶特色

近體詩盡五、七齊言體，詞則以長短句為主。齊言詩對偶，妙在整飭中寓流動。若少對偶，亦不失為詩；長短句對偶，重在條暢中生變化。但一逕寫去、直筆而下，則殆似口語聊天。尤其中、長調作品，字句伸縮大，敘事、抒情、寫景，更不容泛說，如何由部分到全體，做到「精整而有氣機」，作



者思力安排尤其重要。對偶處不但要照應上聯下聯，「務要侔色揣稱」²¹，更要與扣緊題目、融入結構。前人對此多有議論，如認為詞之對偶夾在長短句中，妙在精整卻又要婉曲，不可生硬：

遇兩句可作對，便須對。短句虛翦裁齊整。遇長句須放婉曲，不可生硬。²²

詞中對句，正是難處。莫認作襯句，至五言對句、七言對句，使觀者不作對疑，尤妙。²³

對句非四字、六字，即五字、七字。其妙在不類于賦與詩。²⁴

詞中四字對句，最要凝鍊。如史梅溪云：「做冷欺花，將煙困柳。」只八個字，已將春雨畫出。七字對貴流走。如夢窗〈倦尋芳〉云：「珠珞香消空念往，紗窗人老羞相見。」令人讀去，忘其為對乃妙。²⁵

照應整體結構，詞之對偶隨著字數長短、出現位置，起著不同的效果。以長短來說，如三、四言短對，重在凝鍊，字字皆有重量，不可輕易唱過。而五、六、七言長對，兩句合數都是十字以上，字數已多，倘若又對著像詩、賦一

²¹ 況周頤《香海棠館詞話》：「詞中對偶，實字不求甚工，草木可對禽蜚也，服用可對飲饌也。實勿對虛，生勿對熟，平舉字勿對仄串字，深淺濃淡、大小輕重之間，務要侔色揣稱，昔賢未有不如是精整也。」張璋等編纂：《歷代詞話續編》（鄭州：大象出版社，2005.11），冊上，頁112。

²² （南宋）沈義父：《樂府指迷》，《詞話叢編》，頁280。

²³ （明）俞彥：《愛園詞話》，頁《詞話叢編》，403。

²⁴ （清）劉熙載：《詞概》，《詞話叢編》頁3702。

²⁵ （清）孫麟趾撰、陳凝遠校《詞逕》，《詞話叢編》頁2554。



樣典重，則詰屈聱牙，難付雪兒之口。其次，對偶放在起調、中間、換頭、收束處，功用不同。尤其是起調：

按詞之句法，以奇偶相間搭配，而成章法之變。故遇兩句可作對，便須對。兩對句如在中間，有時不對尚可，如在起頭八字，則非對不可。

26

詞之起調，有對起、單起之分。對起者蓋以兩句作對以起調也；單起則以單句開端，字數無定。對起者必須對仗精工，單起者必要能籠罩全篇。前者如吳文英〈高陽臺·落梅〉：「宮粉雕痕，仙雲墜履，無人野水荒灣。」後者如吳文英〈齊天樂·與馮深居登禹陵〉詞：「三千年事殘鴉外，無言倦憑秋樹。」但不論對起、單起，必須一起便能開門見山，方是合作。（劉永濟《微睇室說詞》）²⁷

因此夢窗詞對偶特色。由部分到全體，三、四言短對精煉扣題，六、七言長對流走勾勒，各迄精整。由全體見部分，善於組織散偶，密疏調合。更能對偶形成虛實、情景對比，思力綿密。

（一）短對凝煉，籠罩全篇

三、四言短對，置於起調，重在凝鍊，務求照應全篇。以前面引到夢窗〈聲聲慢·陪幕中餞孫無懷於郭希道池閣閨重九前一日〉開頭「檀欒金碧，

²⁶ 蔡嵩雲《樂府指迷箋釋》，收錄在郭紹虞主編：《詞源注·樂府指迷箋釋》（北京：人民文學出版社，1963），頁64。

²⁷ 劉永濟：《唐五代兩宋詞簡析 微睇室說詞》（北京：中華書局，2010.7），頁139。

婀娜蓬萊」，起寫送別之地的竹、樓、柳、渚，「檀欒」、「婀娜」形容詞轉名詞使用，密麗典重，非常適合陪幕主長官餞別孫無懷高昇入京，這樣應酬的場合。但「檀欒金碧，婀娜蓬萊」此一對句，對應題目，能是凝鍊有餘，而概括性不足，不能算是夢窗代表作品。夢窗詞三言對起的詞調不多，值得注意的是〈祝英臺近·除夜立春〉：

翦紅情，裁綠意，花信上釵股。殘日東風，不放歲華去。有人添燭西窗，不眠侵曉，笑聲轉，新年鶯語。舊尊俎。玉纖曾擘黃柑，柔香繫幽素。歸夢湖邊，還迷鏡中路。可憐千點吳霜，寒銷不盡，又相對、落梅如雨。²⁸

除夜是農曆年三十，立春約是陽曆二月四、五日，按此題應指除夕恰逢立春。古人立春有剪綵紅花綠葉，戴於頭上，象徵春回的習俗。因此上片極寫他人佳節喜慶：首韻寫立春，次韻「不放歲華」、「不眠侵曉」則寫除夕守夜。下片「舊尊俎」起，一「舊」字打入回憶，反襯今日已身之孤單淒涼。他人「不眠」對比自己耽溺「歸夢」，夢可歸，實不能歸。最後結束在「千點吳霜」之人、「寒銷不盡」之時、「落梅如雨」之境。悲樂、人我對比，真如唐圭璋所云「回腸盪氣，一往情深」²⁹之作。起調三言為對偶體，「翦紅情，裁綠意」諸家都只作立春剪綵解，夢窗以紅、綠組詞甚多³⁰，以紅借代花、以綠借代葉，本不稀奇。但重點是花何有「情」、葉何有「意」，既是指他家佳人剪綵

²⁸ 《全箋》，頁155-156。

²⁹ 唐圭璋：《唐宋詞簡釋》（上海：上海古籍出版社，1999.05），頁212。

³⁰ 田玉琪統計夢窗以紅（朱）、綠組詞有：「翠冷紅衰」、「紅翠萬縷」、「紅朝翠暮」、「紅銷翠冷」、「感紅怨翠」、「紅圍翠袖」、「紅藏翠掩」、「倡紅冶翠」、「笑紅顰翠」、「翠館朱樓」、「翠嬌紅溜」、「翠偏紅墜」、「紅銷翠歇」、「翠破紅殘」、「朱橋翠柳」等，共十五處。見田玉琪：《徘徊于七寶樓台－吳文英詞研究》（北京：中華書局，2004.08），頁69-70。

之情意，也寓有夢窗自己情意、昔日意中人對己之情意。「紅情」需「翦」、「綠意」需「裁」，「翦」、「裁」兩字妙在一語雙關，是實寫剪綵，亦是虛寫己身情事過往一切已翦裁遠離。就像〈解語花·立春雨中餞處靜〉下片倒數第二韻：「應翦斷、紅情綠意」，餞別翁元龍（字時可，號處靜）並勸慰其從亡妾之痛走出。楊鐵夫箋云：「此是慰藉語，亦是點醒語」³¹，紅情綠意是那些如春花盛開般美好燦爛的情事，至已難歸，則當毅然翦斷。「翦紅情，裁綠意」從此思路去理解，則寓悲於喜、寓昔於今、寓我於人，虛實兼具，點出全篇題旨。

〈祝英臺近·除夜立春〉屬抒情記事，四言短對起調，則可以詠物詞為例。如夢窗〈聲聲慢〉詠四香，夢窗自注「友人梅蘭瑞香水仙供客曰四香分韻得風字」，四香者即梅、蘭、瑞香、水仙，而且還是應酬分韻之作。其詞：

雲深山鄔，煙冷江皋，人生未易相逢。一笑燈前，釵行兩兩春容。清芳夜爭真態，引生香、撩亂東風。探花手，與安排金屋，懊惱司空。憔悴敲翹委佩，恨玉奴銷瘦，飛趁輕鴻。試問知心，尊前誰最情濃。連呼紫雲伴醉，小丁香、纔吐微紅。還解語，待攜歸、行雨夢中。³²

夢窗這首詠物詞為賞花宴會上應景之作，不但要分詠「四香」並且還限韻，可謂難度極高。雖然如此，夢窗還是破題破的奇妙，「雲深山鄔，煙冷江皋」四言對起，二句就把四香一網打盡，梅、蘭、瑞香、水仙都是生於冬季的花卉，也可稱為寒香，但是產地卻有別，梅、蘭、瑞香產於「山鄔」陸路，而水仙卻產於「江皋」水邊，夢窗用「雲深」、「煙冷」來加強寒香花卉與人的清幽形象，亦有以雲煙比擬花香的空靈意味，產於同時不同處的花朵，今日

³¹ 《全箋》，頁 52。

³² 《全箋》，頁 256-257。



卻有機會湊在一處，「人生未易相逢」，花事人事亦一語雙關，起句便籠罩全詞，既凝鍊又具概括性，足見夢窗詠物之功力。

類似的詠物詞還有〈法曲獻仙音〉詠「秋晚紅白蓮」，開頭連續兩韻句式相同、平仄基本重複（僅兩字不同），可視作兩韻共同破題，為求說解方便，標註如下：

上片：

風拍波驚，露零秋覺，斷紅衰白江上。

平仄平平，仄平平仄，仄平平仄平仄

豔拂潮妝，澹凝冰靨，別翻翠池花浪。

仄仄平平，仄平平仄，仄平仄平平仄

過數點斜陽雨，啼綃粉痕冷。

下片：

宛相向。指汀洲、素雲飛過，清麝洗、玉井曉霞佩響。寸藕折長絲，笑何郎、心似春蕩。半掬微涼，聽嬌蟬、聲度菱唱。伴鴛鴦愁夢，酒醒月斜輕帳。³³

「風拍波驚，露零秋覺」一聯，元代陸輔之《詞旨》選為宋詞屬對的代表³⁴。妙在「驚」、「覺」兩字，秋風拍打江面、秋露零落江面，波不會驚、秋不會覺，主體是後一句「斷紅衰白」的蓮花。斷、衰不是指紅白蓮已枯殘，而是

³³ 《全箋》，頁88-89。

³⁴ 陸輔之《詞旨》屬對選三十七則，其八是「風拍波驚，露零秋覺」。見《詞話叢編》，頁305。



晚秋走向枯殘的暗示。紅蓮、白蓮在秋風秋露中驚醒、驚覺。串聯後一聯，「豔拂潮妝」指紅蓮，豔、潮兩字形容傍晚漲潮，夕陽染紅潮水，一片絕豔，不寫紅，而紅自在。「澹凝冰靨」亦同，淡、冰狀寫白色。加以「妝」、「靨」，將花事打入人事，帶起後面的「啼綃（白）粉痕（紅）」、「心似春蕩」等擬人形容，化實為虛。夢窗詞短對破題，字字錘鍊，絕不輕下，以此三例，可豹窺一斑。

（二）長對流走，留筆勾勒

如前所論，短對要精煉，長對則貴在流走條暢，讓讀者忘其作對尤佳。對偶如何流行流走，重在虛字的使用。短對疊用實字無礙，但長對實字若多則板滯，失卻詞體婉柔之美。一般讀者耳食張炎質實之論，以為夢窗不能疏快，其實大謬。而是夢窗習慣用四言句佔多數的中、長調創作，然後在短句中，省卻虛字呼喚，潛氣內轉。但觀其長對處，何嘗不流走？只是一昧流走，未為高妙，如夢窗〈東風第一枝〉：

傾國傾城，非花非霧，春風十里獨步。勝如西子妖嬈，更比太真澹泞。
鉛華不御。漫道有、巫山洛浦。似恁地、標格無雙，鎮鎖畫樓深處。
曾被風、容易送去。曾被月、等閒留住。似花翻使花羞，似柳任從柳
妒。不教歌舞。恐化作、彩雲輕舉。信下蔡、陽城俱迷，看取宋玉詞
賦。³⁵

此詞無題，逕以調名「東風第一枝」寄寓席上美人，兩處六言對、一處七言上三下四對，盡屬長對，何其疏快、何其流行，但句止意止，無甚餘味。下

³⁵ 《全箋》，頁 292-293。



片開頭兩韻長對，朱祖謀批云「二句漂滑，殊不類夢窗集中語」³⁶，流滑如斯，僅席上遊戲之筆。

因此長對流走，貴在善用虛字，能留、能鉤勒，潤滑、增色全首。夢窗詞留字訣，由陳洵拈出：

詞筆莫妙於留，蓋能留則不盡而有餘味。離合順逆，皆可隨意指揮，而沉深渾厚，皆由此得。³⁷

以澀求夢窗，不如以留求夢窗。見為澀者，以用事下語處求之。見為留者，以命意運筆中得之也。以澀求夢窗，即免於晦，亦不過極意研鍊麗密止矣，是學夢窗，適得草窗。以留求夢窗，則窮高極深，一步一境。沈伯時謂夢窗深得清真之妙，蓋於此得之。³⁸

朱庸齋曾加以闡釋：

用筆之法，前人有「一氣貫注，盤旋而下」者，有「著重上下照應」者，有「無垂不縮，無往不復」者，即用筆將說盡而又未盡，此手法夢窗所慣用。具體而言，即在一組之中，將意道出而使不盡，而另用筆轉換到別一意境，常州派所謂「筆筆斷、筆筆續」，乍看似不相銜接，實則其中有脈絡貫注。陳述叔先生於此特飆出一「留」字，金針度人，有益於詞界匪淺。時人為詞，每多陳近平熟之語，亦由未悟此「留」字耳。³⁹

³⁶ 《全箋》，頁293。

³⁷ 陳洵：《海綯說詞》，《詞話叢編》，頁4840。

³⁸ 《海綯說詞》，《詞話叢編》，頁4841。

³⁹ 朱庸齋《分春館詞話》，《近現代詞話叢編》，頁345



而劉永濟更以鈎勒補充陳洵之說：

所謂留者，從陳氏所論觀之，即含蓄甚深而不一淺露之筆，故雖千言萬語而無窮盡也。然必其人之情極真、感極深，又蓄之極久，蟠鬱於懷極厚，方能到此境地。⁴⁰

留之作法，因有種種情思、種種言語，留待後來數寫，初不急急說出。此種作法，在初為留，在後便為鈎勒。鈎勒者，愈轉愈深，層出不窮也。⁴¹

鈎勒是書畫語，指先描繪事物外框，然後再逐漸填補。留筆在前，欲說卻不直說，含意不露，意在言外，類似伏筆。鈎勒在後，緣情佈景，形容加深。長對流走中，能留、能鈎勒，夢窗小令所以能與北宋名家爭勝。如〈鬪莎行〉：

潤玉籠綃，檀櫻倚扇。繡圈猶帶脂香淺。榴心空疊舞裙紅，艾枝應壓愁鬟亂。
午夢千山，窗陰一箭。香瘢新褪紅絲腕。隔江人在雨聲中，晚風菰葉生秋怨。

起調四言短對，凝鍊密麗，如見真人，「潤玉」寫肌膚、「檀櫻」寫唇口，肌膚身籠綃紗之衣，紅唇倚扇欲歌。「繡圈猶帶脂香淺」則寫女子繡有花圈領口、袖口帶著淺淺胭脂香味。有膚觸、有顏色、有氣味，如此真實，但「午夢千山，窗陰一箭」卻告訴讀者，上片盡是夢境、盡是回憶。不過這個線索

⁴⁰ 《唐五代兩宋詞簡析 微睇室說詞》，頁 187。

⁴¹ 《唐五代兩宋詞簡析 微睇室說詞》，頁 201。



其實已經「留」在上片長對中，「榴心空疊舞裙紅，艾枝應壓愁鬟亂」，如石榴花鮮紅的舞裙擱置了，想要佩簪艾草只是為了掩藏自己的無心妝容。女為悅己者容、為悅己者舞，但「空」、「應」，寫出情人不在身邊的百無聊賴與失落。劉永濟點出「『猶帶』、『空疊』、『應壓』等詞，明其人不在目前。其所以如此描寫，須至下半闕方知。此等處即陳洵所稱留字訣」⁴²，只是「其人」，在上片夢境中指作者夢窗，在下片則是夢窗意中人，兩面敷寫，虛實互換。

下片鈎勒則如〈浣溪紗〉：

門隔花深夢舊遊。夕陽無語燕歸愁。玉纖香動小簾鈎。落絮無聲

春墮淚，行雲有影月含羞。東風臨夜冷於秋。⁴³

上片有「門」、「花」、「夕陽」、「燕」等具體之物，甚至有位帶著香味的美人拏簾入內。但加入「夢舊遊」，一切變得迷離。此夢是想像、是真夢，無從得知，究竟是舊地重遊，想像美人仍在深院之中？還是純為夢境造作？虛實難辨，總歸「無語」、總歸思「愁」。下片「落絮無聲春墮淚，行雲有影月含羞」，則把這股思愁，化虛為實，加深鈎勒。上句輕盈的柳絮無聲飄落，就像春天流下了眼淚，對應上片的「無語」，鈎勒離人之悲愁。下句夜空流動的雲有時掩抑了月光、在地上留下若有若無的月影，彷彿是月兒含羞遮掩，對應上片的「玉纖香動小簾鈎」拏簾入內的動作，鈎勒意中人曾經的款款情意。一淚一羞、一悲一歡，一聯之中，產生極大的張力，「無聲」、「有影」條貫上下，使得這組長對文句極流走，文意卻極對立。更以柳絮、雲月實景點化內心情感，餘味無窮。最終收攝在「東風臨夜冷於秋」，明明是春天、

⁴² 《唐五代兩宋詞簡析 微睇室說詞》，頁185。

⁴³ 《全箋》，頁125。



春夜，但詩人感受到秋天還要濃烈的寒意，這又是一種情景對比。蔡嵩雲曾稱夢窗詞「慢詞極凝鍊，令曲卻極流利」⁴⁴，但夢窗流利卻不直露，頗有北宋晏殊、歐陽修之風。而其將千折百回的情意，放在小令短製，使其尺幅千里、頓挫生變，又絕似馮延巳。夢窗小令別有絕詣。

其他文氣流走、文意曲折的長對，集中甚多，如六言「客路羈情不斷，闌干晚色先收」（〈西江月〉（清夢重遊））、「料峭春寒中酒，交加曉夢啼鶯」（〈風入松〉（聽風聽雨）），七言「不識朝雲行雨處，空隨春夢到人間」（〈望江南〉（衣白苧））、「離骨漸塵橋下水，到頭難減景中情」（〈定風波〉（密約偷香））、「秋色未教飛盡雁，夕陽長是墜疏鐘」（〈滿江紅〉（雲氣樓臺）），尤其是夢窗五闋〈滿江紅〉其上下片共十組長聯，無一不妙。

（三）偶散迭用，緊緩調和

節奏是詩歌存在的必要條件，修辭僅是充要條件。詩歌節奏有得於外部者，漢樂府、宋詞、元曲、現代流行歌曲都需合樂，樂譜就是詩歌的外部節奏；有得於內部語音節奏者，如聲調配合的平仄、韻尾配合的押韻。有得於內部形式對理解意義的調控，詩詞曲中的對偶使用亦是此理，如律詩八句四聯，前後兩聯不對、中間兩聯對仗，便會產生「散（氣緩）—偶（氣緊）—偶（氣緊）—散（氣緩）」的變化，讓讀者在按時間序陳列的散句，順序緩讀後，突入空間性並列的偶句，閱讀稍滯，思考偶句對立又互補的關聯，再連續對偶，使得文氣緊張高漲，然後最後一聯再用散句舒緩。閱讀節奏類似曲線圖，由低而高、再由高而低。詞中用偶，不同詞調就有不同的文字排列組合，情況比起律詩齊言體複雜得多，但事異理通。如何巧用偶句，配合詞調文字長短、韻位疏促的個殊特性，讓文句偶散迭用、文氣緊緩調和，便是

⁴⁴ 蔡嵩雲：《柯亭詞論》，《詞話叢編》，頁4912。



創作關鍵。試舉夢窗詞二首說明，先看韻位使用較為正常的〈永遇樂·乙巳中秋風雨〉，為解說方便，重新排列如下：

風拂塵微，雨侵涼榻，纔動秋思。
緩酒銷更，移燈傍影，淨洗芭蕉耳。
銅華滄海，愁羶重嶂，燕北雁南天外。
算陰晴，渾似幾番，渭城故人離會。

青樓舊日，高歌取醉，喚出玉人梳洗。

紅葉流光，蘋花兩鬢，心事成秋水。
白凝虛曉，香吹輕燼，倚窗小瓶疏桂。
問深宮，姮娥正在，妒雲第幾。⁴⁵

〈永遇樂〉調上下各四韻，每韻三句。各片前三韻都是四言連續句式，可以作對。夢窗此首上片前三韻都是四言對，下片首韻卻刻意不對，另一首題「過李氏晚妝閣見壁間舊所題詞遂再賦」，便是上下前三韻皆對，如此一來卻顯得板滯。再進一步就對偶詞性組合來看，古人律詩對仗，連續兩聯不可句式停頓處相同，引杜甫〈登樓〉詩為例，領聯「錦江／春色／來／天＝地，玉壘／浮雲／變／古＝今」，動詞在第五字「來」、「變」，是重讀停頓處，「天地」、「古今」是句中對。下面頸聯「北極／朝廷／終不／改，西山／寇盜／莫相／侵」，動詞在第七字「改」、「侵」。而夢窗此首「風／拂／塵微，雨／侵／涼榻」頓在第二字；「緩／酒／銷／更，移／燈／傍／影」頓在第一字、第三字；「銅華／滄海，愁羶／重嶂」、「紅葉／流光，蘋花／兩鬢」則實字對立，省卻動詞。最後「白／凝／虛曉，香／吹／輕燼」頓在第二字。整飭

⁴⁵ 《全箋》，頁211。



中又寓變化，偶句運用巧妙。

再來偶散組合，前兩韻的第三句都是純粹散句。首韻「纔動秋思」補充上面對偶，徽琴無人而蒙灰、坐榻無人而覺涼，已是心上生秋，更哪堪今日風雨拂侵，因此秋思已動；次韻「淨洗芭蕉耳」，以風雨景色，呼應「緩酒銷更，移燈傍影」人事之百無聊賴，「耳」是語助詞，虛宕無義，這裡巧妙地緩解前兩韻連續用偶的緊促感。第三韻「燕北雁南天外」，「燕北」「雁南」散中寓偶，聯合「銅華滄海，愁蠶重嶂」，三句中明月濃霧相對、海山相對、北南相對，雖說「天外」，但離人相思已充斥寰宇、朝夕，無從逃脫於天地。

上面末韻方點出「渭城故人離會」，是整首立意所繫，輕散說來卻極具重量。下片散句從回憶端起，次韻「紅葉流光」，美人流溝題紅，紅字亦點出美人之艷。但「蘋花兩鬢」，卻是作者今日兩鬢花白的寫照。妙的是紅葉（楓葉）、蘋花（白蘋）都是水面之流物，因此散句「心事成秋水」，又直截又曲折，多少昔歡今悲，盡付眼前秋水流去，情景交融。第三韻偶散組合意思倒裝，散句不是補述，而是偶句之主體、來由，先有「倚窗小瓶疏桂」，方有「白凝虛曉」之桂白、「香吹輕燼」之桂香，虛、燼點出由夜至曉，思人中秋風雨難眠。「小瓶疏桂」也是句中對，寫桂亦寫思念對象。最後風雨無月，不問離人何在，而宕開問月中嫦娥何在，騷雅卻蒼涼。偶句散句迭用、相對，文意卻緊緊相扣，文氣緊緩調和，潛氣內轉。

最後再看韻位使用非常特別的〈西平樂慢·過西湖先賢堂傷今感昔泫然出涕〉，135字，在夢窗詞中僅次於〈六醜〉、〈鶯啼序〉調，集中第三多，比前引〈永遇樂〉多出31字，但上下片只用七韻，比〈永遇樂〉還少。也就是〈西平樂慢〉兩韻間文字距離極大，萬樹校律時就曾疑問：「如此長調只用七韻，初疑有誤。」⁴⁶用韻既疏，韻尾重複的節奏效果也隨著削弱，如何讓此長調作品，不流於散文口語，夢窗是靠對偶句拉緊節奏。

⁴⁶（清）萬樹《索引本詞律》（台北：廣文書局，1989.10），卷十七，頁342。



岸壓郵亭，路鼓華表，隄樹舊色依依。紅索新晴，翠陰寒食，天涯倦客重歸。歎廢綠平煙帶苑，幽渚塵香蕩晚，當時燕子，無言對立斜暉。追念吟風賞月，十載事，夢惹綠楊絲。畫船為市，天妝豔水，日落雲沈，人換春移。誰更與、苔根洗石，菊井招魂，漫省連車載酒，立馬臨花，猶認薦紅傍路枝。歌斷宴闌，榮華露草，冷落山丘，到此徘徊，細雨西城，羊曇醉後花飛。⁴⁷

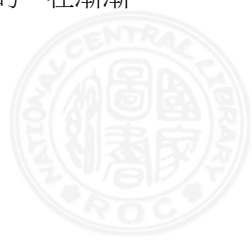
下片首韻四句、次韻五句、末韻六句，十五句只用三韻而已，宋詞僅見。本來韻疏難以合拍，但是透過大量的偶句安排，恰可彌補閱讀時的過於舒緩、不協調的感受，此調周邦彥、楊泽民、方千里、陳允平四家詞作也是如此，但論對句出現之頻繁還是以夢窗為最。夢窗上片四韻、下片四韻，各安排對偶去調節文氣，總共用了八組。上片首韻「岸壓郵亭，路鼓華表」用倒裝，本為「郵亭岸壓，華表路鼓」。題目「過先湖先賢堂」，故自今日重歸之行寫起，以「郵亭」點出昔別今來之處所，以下轉為陸路。以「華表」、「舊色」，點出歸客之身分。是過先湖先賢堂前所見之景。「隄樹（柳樹）舊色依依」，偶句之後收以極疏宕之柳景，暗扣離懷。次韻「紅索新晴，翠陰寒食」，則引出「寒食」的創作時間，並且在前面諸句靜景疊連之下，此處始有「天涯倦客」之人情出現，以下層層轉入「倦客」之人情感懷。第三韻進入「西湖先賢堂」的描寫，先賢堂非僅一祠堂而已，如周密《武林舊事》所載，它還包含有「振衣、古香、清風堂、山亭、流芬，花竹縈紆，小山曲徑」等園林景致，夢窗用「廢綠平煙」寫其顏色，用「幽渚塵香」寫其氣味，楊鐵夫稱此為「寫先賢堂頹廢景象」，然而此二句的描寫，頹廢固然有之，但比起後來「繁華露草」、「冷落山丘」，仍是細膩中具有美感，感嘆意味並不濃厚，

⁴⁷ 《全箋》，頁106-108。



最後散句藉由無言的「王謝堂前燕」，去鉤勒感今傷昔的人情。末韻散中寓偶，「吟風賞月」是句中對亦有高度籠括性，下片之「畫船為市，夭妝豔水」、「連車載酒，立馬臨花」昔遊情景，都可說是對「吟風賞月」的具體描寫。而十載吟風賞月，尚未真正刻畫，已濃縮為一「夢」字，以夢為窗口去穿梭今昔，亦以夢之虛幻點明難以追復，種種情懷在隨風飄揚的柳絲中，緩緩開啟。至此上片所有偶散組合，都寓有今昔相對，景中帶情。

上片末韻不對，下片首韻四句全作對偶，波瀾起伏、緩急生變。首韻「畫船為市，夭妝豔水」，以昔情挺接，寫的是過去在西湖遊冶之回憶，以「市」之繁榮、「夭」之青春、「豔」之濃色，刻畫出昔日船上歌舞歡宴之熱鬧模樣。然後鏡頭一轉為今日所見，承前韻「斜暉」、「蕩晚」，是一片「日落雲沈」的晚景，「夭妝豔水」的歌伎不見了，昔日的同歡之人消失，回憶美好如同春景，但自然春景也會轉移變化，不能長存。由「夭妝豔水」跳接到「日落雲沈」，不用連詞，給予讀者一種強烈的反差感受。次韻繼上句「人換春移」的傷今，以眼見之苔碑、殘井，展開弔古之情，「洗石」、「招魂」皆是欲復其舊而不可得之空想，愈發點明今日先賢堂破敗之滄桑。又以「漫省」開啟感昔之回憶，相對前韻「畫船為市，夭妝豔水」的水上出遊，此韻則是「連車載酒，立馬臨花」之路上行蹤，從結韻羊曇之感來看，此水、陸遊歡之追憶中，必有一同遊之人，而非泛泛記述一己之事，然仍苦無相應人物以證明之。此韻最後以路旁所見枯花，巧妙地收合今昔之感，昔日麗花已成今日鶯紅，恰可與「人換春移」參看。最後末韻結前面「吟風賞月」、「夭妝豔水」、「連車載酒」昔日之歡，以「歌斷宴闌」一語，直截地割斷回憶，較前者「夢惹綠楊絲」、「人換春移」的纏綿感傷，此處更突出決然、停頓的意味在，一切不用再回想了，短暫的人生裡無論有怎樣的回憶，終究要「榮華露草，零落山丘」。此山丘是西湖先賢堂之所在？亦或夢窗感弔之人所葬的丘墳？我們無法確切得知，但夢窗此處表現的心情，是全篇過程中最低沉的，在漸漸



要引出題面「眩然出涕」的鏡頭時，突然一轉，描寫西湖下起了細雨，由雨帶進落花，化用溫庭筠的詩意，以花飛之景結束全篇。然而何處有「眩然出涕」？則在「羊曇醉後春」一語，在晉書故事裡羊曇醉後迷途的結果是慟哭而去，此處僅言其醉，但後路慟哭已不言而喻，含蓄而深刻。整首偶散調合，並寓傷今感昔，將韻疏如許的〈西平樂慢〉調，變得緊湊、渾厚。

（四）虛實交錯，情景交融

劉勰《文心雕龍·麗辭》對偶方式分為四種：「事對」、「言對」、「正對」、「反對」，言對不用典故、事對用典故，僅有易難之分，卻無絕對高下。但在對偶表意上，反對卻比正對來得有張力。葛兆光闡釋其說：

之所以「反對」比「正對」好，其間的緣故除了一變化相映一複沓單調外，主要就在後者所擁有的意義空間狹窄而前者擁有的意義空間開闊。兩相對稱的詩句由於它們意義上的聯繫（即劉勰所謂的「趣合」而不是「意同」），儘管它們處於兩個不同字行——但它們的距離卻縮短了，在讀者的閱讀過程中，這兩句外形相同而首尾相連的詩句呈現的意境就像蒙太奇的重疊一樣疊印在他的腦螢幕上，迫使他去追尋兩句意義上的連綴。⁴⁸

葛氏舉陸游「小樓一夜聽春雨，深巷明朝賣杏花」（〈臨安春雨初霽〉領聯）詩句為例，前句時間是現在，是實存之境。後句時間是明朝、是未來，是虛擬之境。一聯就穿越了時間，讀者在聆聽當下雨聲的同時，彷彿也聽到賣花人的喊聲。像這樣一組對偶句中，今昔對比、虛實對比，夢窗詞屢見不鮮，

⁴⁸ 《漢字的魔方——中國古典詩歌語言學札記》，頁107。



運用入神。如前引諸詞：

午夢千山（夢昔），窗陰一箭（覺今）。（〈蹋莎行〉）
畫船為市，天妝豔水（憶昔），日落雲沈，人換春移（感今）。（〈西平樂慢〉）

進而將今昔悲歡之反對，融入景色，以景代言，情景交融，亦如前引：

落絮無聲春墮淚（悲今已），行雲有影月含羞（懷昔人）。（〈浣溪紗〉）
紅葉流光（懷昔人），蘋花兩鬢（悲今已）。（〈永遇樂〉）

前文說解已詳，此不贅述，值得注意的是陸游「小樓一夜聽春雨，深巷明朝賣杏花」，語意蕭散，雖言己身之事，卻帶著客觀之筆，情意在若有似無之間，不過度沾黏，是詩家之筆，姜夔、張炎清空一派詞句，往往如此。但夢窗詞不論如何形成反對、對比，有股一往不回的情感貫串其中，發意不高，卻千折百轉，搖盪心靈，是詞家本色。再舉夢窗〈瑞鶴仙〉來看：

晴絲牽緒亂。對滄江斜日，花飛人遠。垂楊暗吳苑。正旗亭煙冷，河橋風暖，蘭情蕙盼。惹相思、春根酒畔。又爭知、吟骨縈銷，漸把舊衫重翦。淒斷。流紅千浪，缺月孤樓，總難留燕。歌塵凝扇。待憑信，拌分鈿。試挑燈欲寫，還依不忍，牋幅偷和淚捲。寄殘雲、臘雨蓬萊，也應夢見。⁴⁹

寒食憶人之作，開頭散行「晴絲牽緒亂」五字短韻，已籠罩全篇⁵⁰。「晴絲」

⁴⁹ 《全箋》，頁11。



是景，「緒亂」是情，開始便糾結交纏。次韻雖然不是對偶句，卻連用兩個句中對「滄江」對「斜日」，「花飛」對「人遠」，散行寓偶，滄江斜日眼前可見，花飛人遠卻已難覓。「垂楊暗吳苑」承先啟後，是昔歡今悲交會之地。後面「正旗亭煙冷，河橋風暖，蘭情蕙盼」，直接進入回憶，「河橋」是初遇之地，「旗亭」是離別之地，聚別之間，事隔已久，如香花香草一樣的情人，其情意、其顧盼，永誌心中。對寫作當下，回憶是虛，在虛境中有聚、有別，另起時空，虛中生實，悲歡對比，而三句之中，前兩句用偶，後一句「蘭情蕙盼」句中對，句面上全都景地對景地，句句無人，卻「冷」、「暖」、「情」、「盼」字，句句暗示有人，寓情於景，渾化無跡，精整中而有潛氣內轉之氣機。

再看〈齊天樂〉：

煙波桃葉西陵路，十年斷魂潮尾。古柳重攀，輕鷗聚別，陳跡危亭獨倚。涼颼乍起。渺煙磧飛帆，暮山橫翠。但有江花，共臨秋鏡照憔悴。華堂燭暗送客，眼波回盼處，芳豔流水。素骨凝冰，柔蔥蘸雪，猶憶分瓜深意。清尊未洗。夢不溼行雲，漫沾殘淚。可惜秋宵，亂蛩疏雨裡。⁵¹

上片感今，下片憶昔。首韻桃葉西陵路，用王獻之〈桃葉歌〉「桃葉復桃葉，渡江不用楫」，點出離別之地，「十年」言其久、「斷魂」表難忘。次韻反對，「古柳重攀」寫今日所見，重攀有貼近之義，但攀柳是為送別，聚中有別。

⁵⁰ 吳蓓此句箋注甚佳，其云：「內有隱痛，諸物易感。日暮江邊，作者又一次遭遇憂愁。觸媒是『晴絲』。晴絲即游絲，飄飛在晴空之中，若無還有，不期然撲面而來，揮之難去，心緒頓時煩亂。」吳蓓箋釋：《夢窗詞彙校箋釋集評》（杭州：浙江古籍出版社，2007.09），頁28。

⁵¹ 《全箋》，頁72-73。



「輕鷗聚別」寓往日之情，鷗鳥飛來飛去，倏離驟往，別前曾聚。陳洵云：「『古柳重攀』，今日。『輕鷗聚別』，當時。」慧眼獨具。後一組對偶「煙磧飛帆，暮山橫翠」前加上單字領「渺」，渺則難見，磧岸煙起、翠山暮罩，行人更在春山外，「飛」字、「橫」字便有無數阻攔在其中，最終只能像江花一般，秋水自照，顧影生憐，不寫己而寫花，以景代情，纏綿又蒼涼。綜觀上片前三韻，七句只用一個「渺」字領，其他都是實字挺接，利用偶句貫穿今昔，虛實相映、景情融會，徘徊纏綿。

四、結論

讀夢窗詞就像是一頓精緻的全餐、走入作工精細的殿堂，沒有一個細節不講究、沒有一個細節不融入全體，因此趙尊岳稱夢窗詞「精整而有氣機」，而讀者更需要自我要求，細細閱讀，咀嚼深味、賞玩結構。從精工到完整，是字到詞、詞到句、句到韻、韻到片、片到闕（首）的組合過程，舉凡聲調、用韻、領字、對偶，都是作品聲情融會、渾化完整的關鍵。因此第二節我們統計了夢窗詞對偶的方式，區分對偶體與非對偶體，在宋詞音樂難復的情況下，可以鉤勒夢窗創作時，某調某體的形式輪廓。第三節從長對、短對的運用，以及對偶在整首結構中帶起節奏、意義經營的效用，精工中構築完整、完整中檢視精工，比起截斷前後文，單論對偶之形式，如陸輔之《詞旨》摘列對偶，細讀全首更能體會夢窗用偶之高妙。



引用書目

古代文獻（按時代排序）

- （宋）吳文英著，朱祖謀校：《夢窗詞集》，彊村四校定本，台北：世界書局，1988。
- （宋）吳文英著，楊鐵夫箋釋：《夢窗詞全集箋釋》，台北：學海出版社，1998。
- （宋）吳文英著，吳蓓箋校：《夢窗詞彙校箋釋集評》，杭州：浙江古籍出版社，2007。
- （清）萬樹《索引本詞律》，台北：廣文書局，1989.10。
- （清）況周頤著、俞潤生箋註：《蕙風詞話·蕙風詞箋註》，成都：巴蜀書社，2006.12。

近人論著（按姓氏筆畫排序）

- 王希杰：《修辭學通論》，南京：南京大學出版社，1996。
- 田玉琪：《徘徊于七寶樓台－吳文英詞研究》，北京：中華書局，2004.08。
- 沈澤棠等著、劉夢芙編校：《近現代詞話叢編》，合肥：黃山書社，2009.03。
- 唐圭璋：《唐宋詞簡釋》，上海：上海古籍出版社，1999.05。
- 唐圭璋編：《詞話叢編》，北京：中華書局，1996。
- 高友工：《中國美典與文學研究論集》，臺北：臺大出版中心，2015.04。
- 張璋等編纂：《歷代詞話續編》，鄭州：大象出版社，2005.11。



黃永武：《中國詩學－設計篇》，台北：巨流圖書公司，1978.06。

葛兆光：《漢字的魔方－中國古典詩歌語言學札記》，瀋陽：遼寧教育出版社，1999。

劉永濟：《唐五代兩宋詞簡析 微睇室說詞》，北京：中華書局，2010.7。

龍沐勛：《倚聲學（詞學十講）》，台北：里仁書局，2000。

龍沐勛：《唐宋词格律》，台北：里仁書局，2013。

