

間架的美感：試探長調過片的 抒情類型與表現*

余佳韻

提 要

本文從詞調著眼，探討長調過片的抒情類型與表現。首先釐清“過片”與“換頭”兩者之內涵。以為宋代的“換頭”為音樂術語，“過片”則與文意結構相涉，皆指向下片開頭處。至明清以降則多以“換頭”稱之。其次，過片的抒情形態取決於詞調的屬性，詞調的過片類型依據情感收束性的有無可分為環狀結構與綫性結構兩種。前者指過片處對上片情感進行整合、收束，或轉折，形成跌宕頓挫的美感。後者的過片往往打破上下片的界分，成為一流貫的敘事語脈。這也是長調發展至南宋以後，為迎合不同抒情場域的需要所發展而成的新抒情樣態。希冀藉由本文的討論，初步梳理過片結構與抒情方式的關係。

關鍵詞：長調 過片 換頭 環狀結構 綫性結構

* 本文為教育部 HKR 人文及社會科學博士論文改寫專書暨編纂主題論文集計畫(計畫編號: 105M7015)之部分改寫成果。感謝兩位匿名評審專家的指正,以及香港中文大學蕭振豪教授針對換頭之音樂性惠賜高見,使本文論述更臻完備,在此謹致謝忱。文中如有任何違誤或疏漏,文責當由本人自負。

一、前 言

詞為一結合了音樂與曲詞的有機體，其語言形式的安排與章法鋪陳亦展現了作者的深層思維方式。而對詞體結構的探討，亦是我們認知長調抒情效果與價值的徑路所在。過片處於結構中上下片轉折樞紐，肩負著由景至情的情緒延展宕開、承下啟下的過渡，其抒情類型與效果即值得進一步探討。

關於令慢兩種文類的過片特徵，洛地曾提到：“雖然在‘令’中已經出現了‘換頭’，但‘換頭’成為格局是在‘慢’。其原因也許是因為‘令’比較短小，每片僅兩韻斷，每韻斷多由兩句組成，每句不超過七個字，故其‘換頭’即上下片首起不能變異過大，否則該詞調將失其基本體式。……‘令’付唱時或須即席應答，其節奏節拍相對‘慢’要疾促的多。……致使令調換頭沒有充裕展開的餘地。”¹由於製作場域與文類篇幅的長短不同，使得長調較小令的“首起”與“換頭”具備更多展開與變易的可能。雖然部分長調是雙調或是雙拽頭的形式，但絕大多數的詞牌都是在過片處稍作變化，藉此轉換或延展文意脈絡。可以說，過片雖然不是長調所獨有，但其結構功能卻是到長調才真正體現。因此，如欲探索過片的抒情美感特徵，詞調的擇選亦是不可忽略之處。

先行研究與本文較相關者，首推孫康宜《詞與文類研究》。書中以詞體演進的角度，勾勒了詞從體式到意義的形成過程。以為過片（或稱換頭）的出現，是“詞體演變史上最重要的新現象”，且影響了詞的閱讀方式。²確立了過片於詞學發展史的意義。趙雪沛、陶文鵬《論唐宋词起、結與過片的表現技法》、楊宛《詞的起結與過片》以及胡靜、鄧紅梅《試論姜夔詞過片的結構功能》三篇。³前兩篇為總論式的文章，內容為歸納前人關於起結、過片的填詞技法，大

1 洛地：《詞體構成》（北京：中華書局，2009年），頁182—183。

2 孫康宜著，李爽學譯：《詞與文類研究》（北京：北京大學出版社，2004年），頁24。

3 參見：趙雪沛、陶文鵬：《論唐宋词起、結與過片的表現技法》，《西南民族大學學報（人文社科版）》2010年第2期，頁99—106。楊宛：《詞的起結與過片》，《貴州文史叢刊》2008年第4期，頁55—59。胡靜、鄧紅梅：《試論姜夔詞過片的結構功能》，《南陽師範學院學報（社會科學版）》2005年第2期，頁80—84。

抵沿襲舊說尚無新論。最後一篇雖然稍微提到了白石過片的結構功能，惟在方法上仍依循舊說，以上下片的文意關係進行分類。這些文章中雖然都談到了過片，但卻很少觸及到過片的功能與結構的特殊性。近年歐陽德穎《晚唐北宋詞換頭性質與演進初探》一文，初步考察了唐五代詞中小令換頭的特徵，並以為馮延巳之後的小令換頭始為詞人所重視與經營，上下片之間的情景聯繫至此漸趨緊密。⁴ 可視為小令換頭的研究之補充。

奠基於此，本文首先回顧傳統詞論的“過片”定義。其次歸納並分類各個詞調中相近的過片形態，嘗試辨識不同過片形態的結構作用及抒情功能之餘，亦有助於我們觀察詞調使用狀況與抒情表現的關聯，以呈現長調過片的特殊性。

二、“間架”之確立——“過片”的義界

所謂“過片”，又稱為“過變”、“過處”或是“換頭”⁵，一般的定義或以為是“下遍起句”，或是指樂曲中的音樂停頓處，表示音樂上的過渡⁶。宋人論及過片作法與結構意義者，是以南宋沈義父（1247 前後在世）《樂府指迷》及張炎（1248—1320?）《詞源》兩書為代表。沈義父《樂府指迷》云：“大抵起句便見所詠之意，不可泛入閒事，方入主意。詠物尤不可泛。過處多是自叙，若才高者方能發起別意。然不可太野，走了原意。結句須要放開，含有餘不盡之意，以景結情最好。”⁷ 沈氏講論作詞之法，目的是指點子姪輩填詞要領，便於後世有意於詞者遵循。⁸ 所謂“過處多是自叙”，係指向詞人多於過片處對上片景象所逗

4 歐陽德穎：《晚唐北宋詞換頭性質與演進初探》，香港中文大學中國語言與文學系畢業論文，2018 年，蕭振豪教授指導，頁 22。

5 施蛰存以為：“換頭又稱為過，或曰過處，或曰過片。因為音樂奏到這裏，都要加繁聲，歌詞從上遍過渡到下遍，聽者不覺得是上遍的重新開始。”施蛰存：《詞學名詞釋義》（北京：中華書局，2005 年），頁 44。

6 宛敏灝即以為：“片與片的關係，在音樂上是暫時休止而非全曲終了；在詞的章法上也必須做到若斷若續的有機聯繫，彼此才能密切配合。”將過片解為音樂的暫時休止處。引文見宛敏灝：《詞學通論》（北京：中華書局，2009 年），頁 101—102。

7 張炎著、夏承燾校注，沈義父著、蔡嵩雲箋釋：《詞源注 樂府指迷箋釋》（臺北：木鐸出版社，1987 年），頁 55。

8 張炎著、夏承燾校注，沈義父著、蔡嵩雲箋釋：《詞源注 樂府指迷箋釋》，頁 43。

引出的情緒進行整理、反省與評論,也就是抒情自我的表現處。在延伸上片之餘,並開展下文的鋪陳敘述,以推動情感抒發之脈絡與文意的聯繫。“野”是為別意的外在限制,指即便過片得以另起新意,但仍不能脫離全篇主旨,且須留意過處與首尾之間的協調性。惟需注意的是,沈義父的“過處”之論實際上是針對填詞一事所提出的普遍性指引,並不限於小令或長調(慢詞)某一特定文類。

相對於此,張炎《詞源》側重過片於慢詞結構意義的闡釋。他說:“作慢詞看是甚題目,先擇曲名,然後命意,命意既了,思量頭如何起,尾如何結,方始選韻,而後述曲。最是過片不要斷了曲意,須要承上接下。如姜白石詞云:‘曲曲屏山,夜涼獨自甚情緒。’於過片則云:‘西窗又吹暗雨。’此則曲之意脈不斷矣。”⁹詞人須先確定吟詠對象的特徵,擇選與自身聲情相合的宮調詞牌,以利用於詞人裁剪與個人情思相應之內容。陸輔之延續張炎之說,進一步闡述首尾與過片兩者之關係為:“製詞須布置停勻,血脈貫穿,過片不可斷曲意,如常山之蛇,救首救尾。”¹⁰指出慢詞過處需“承上接下”、“意脈不斷”¹¹,並強調詞中的情感經驗需有內部邏輯的一致性之餘,尚需呼應首尾,達成“救首救尾”之效用。整體來看,宋人的過片指稱範圍實僅限於下片起句。

其次,宋人所謂的“過片”或“過處”,在明清詞評中多稱作“換頭”。¹²如沈

9 張炎著、夏承燾校注,沈義父著、蔡嵩雲箋釋:《詞源注 樂府指迷箋釋》,頁13。

10 陸輔之:《詞旨》,收入唐圭璋編:《詞話叢編》(北京:中華書局,2005年),頁303。

11 以張炎舉的白石《齊天樂》(庾郎先自吟愁賦)詞為例,上片寫思婦深夜無眠的閨閣之思,下片從內景轉至外景,描寫西窗之外細雨連綿的場景,將離愁思緒由內延伸至外,增添了淒苦景象,再次扣緊了開篇的“愁”之命題。過片既延續了上片“愁”之命意,同時也拓展了原本限於閨閣的內景與愁情的深度,呈現“不斷曲意”的效用。

12 其餘例子尚有:清人陸鑿(?—?)《問花樓詞話》即道:“詞有換頭,換頭者,第二闋脫卸另起處也。唐人小令只一首,故無換頭。黃叔暘云:‘唐詞多無換頭。’……古詞人無重韻者。換頭最喫緊,高手於此,殊費經營。”(《詞話叢編》,頁2542。)杜文瀾(1815—1881)《憩園詞話》:“宋詞暗藏短韻,最易忽略。如《惜紅衣》換頭二字,“木蘭花慢”前後段第六七句平平二字,《霜葉飛》起句第四字,皆應藏暗韻。此外似此者尚不少,換頭二字尤多。”(《詞話叢編》,頁2856。)沈祥龍《論詞隨筆》:“詞之換頭處謂之過變,須辭意斷而仍續,合而仍分。前虛則後實,前實則後虛,過變乃虛實轉捩處。”(《詞話叢編》,頁4051。)陳銳(1861—1922)《褒碧齋詞話》:“換頭處六字句有挺接者,如南去北來何事之類。有添字承接者,如因甚、回想之類,亦各有所宜。若美成之《塞翁吟》,換頭忡忡二字,賦此者亦祇能疊韻以和琴聲。”(《詞話叢編》,頁4196。)少數稱“過變”者,有劉熙載(1813—1881)《詞概》:詞之過變,隱本於詩。”(《詞話叢編》,頁3698。)

雄《古今詞話》將上片的末句視爲換頭的一部分。¹³ 又清人胡元儀亦注陸輔之《詞旨》“過片”一詞爲“詞上下分段處也。”¹⁴ 只不過在某些概念上仍顯曖昧不清。例如這裏的“上下分段處”，究竟是包括了上片的結尾、樂曲的暫時停頓或過渡轉換處，抑或是單指下片的開頭處？即有解釋餘地。相關的例子尚有：沈雄即以“換頭起句須聯合上文及下段也。”¹⁵ 又周濟《宋四家詞選目錄序論》：“吞吐之妙，全在換頭煞尾。古人名換頭爲過變，或藕斷絲連，或異軍突起，皆須令讀者耳目振動，方成佳製。”¹⁶ 都是以“換頭”稱過片，重申過片承上啟下功能。況周頤《蕙風詞話》：“曲有煞尾，有度尾。煞尾如戰馬收繮，度尾如水窮雲起。煞尾猶詞之歇拍也。度尾猶詞之過拍也。如水窮雲起，帶起下意也。填詞則不然，過拍只須結束上段，筆宜沉著；換頭另意另起，筆宜挺勁。稍涉曲法，即嫌傷格，此詞與曲之不同也。”¹⁷ 通過詞曲之別劃分換頭與過拍，大抵也是欲解決過片義界範圍不明的問題。

總之，無論是沈義父就過處具體寫作指引，或是張炎提出的過片結構作用，宋人論過片多集中在創作論層面，討論範圍亦限於下片起句的段落。¹⁸ 明

13 《古今詞話》載：“張炎曰：要知換頭不可斷了曲意。如白石云：‘曲曲屏山，夜深獨自甚情緒。’于過變則云：‘西窗又吹暗雨。此則曲意不斷矣。’……至如東坡《賀新郎》（乳燕飛華屋），其換頭石榴半吐，皆咏石榴。《卜算子》（缺月掛疏桐），其換頭‘縹緲孤鴻影’，皆咏鴻，又一變也。”此條引文是以張炎《詞源》爲本，除將原文的“過片”改爲“過變”以外，還合併了胡仔《苕溪漁隱叢話》“此詞本詠夜景，至換頭，但只說鴻。正如《賀新郎》詞（乳燕飛華屋），本詠夏景，至換頭但只說榴花”一條。惟現今可見之詞話紀錄中，將上片結句視爲換頭者僅有一例，是誤抄或有意爲之，尙難定論。引文見：《詞話叢編》，頁 838。胡仔纂集，廖德明校點：《苕溪漁隱叢話》（北京：人民文學出版社，1962 年），頁 268。萬樹撰：《詞律》，《影印文淵閣四庫全書》集部第 1496 冊，（臺北：臺灣商務印書館，1983 年），卷 3，頁 27—30。陳邦彥等編、清水茂解說：《欽定詞譜》（京都：株式會社同朋社，1983 年）卷 5，頁 7—11。

14 胡元儀：《詞旨注》，《詞話叢編》，頁 303。

15 沈雄：《古今詞話》，《詞話叢編》，頁 838。

16 周濟：《宋四家詞選目錄序論》，《詞話叢編》，頁 1646。

17 況周頤：《蕙風詞話》，《詞話叢編》，頁 4419。

18 施蟄存亦有過類似的論述。他說：“《樂府指迷》用‘過處’，如‘過處多是自叙’，‘過處要清新’。《詞旨》、《詞源》用‘過片’，如‘過片不可斷意’，‘是過片不要斷了曲意，須要承上接下’。這裏所謂過、過處、過片，都是指下遍起句而言。”又引述“《苕溪漁隱叢話》論東坡卜算子詞（缺月掛疏桐）云：‘此詞本詠夜景，至換頭但只說鴻。正如《賀新郎》詞（乳燕飛華屋）本詠夏景，至換頭但只說榴花。’這裏所謂換頭，顯然是指下遍全部而言，（轉下頁）

清人對過片的認識較為模糊,或將上片末句與下片開頭並舉,注釋亦多語焉不詳之處。“過片”至明清後多稱“換頭”,實為避免混淆所作出的因應。

三、過片類型與抒情效果

詞體作為一音樂文學,如從歌曲音樂的結構形態為思考,上下片的組合即是在類似的重複架構中,通過間奏與換頭轉折的調整,轉換情感並整理思緒,使得下片得以針對上文所揭示的具體情境或抽象的情感境況進行反覆申述與延展,並串聯前後文脈。長調過片的經營,一則須留意章法結構之安排;二則是下字用意的思索忖度,不僅是使事用典的深思熟慮、反覆推敲,而是包括了結構的鋪陳以及字詞的設位流露出的精思巧構。¹⁹ 近人如夏承燾與詹安泰等人由上下片的文意著眼,歸納出數種過片類型。如夏承燾以上下片的文意為判斷基礎,將過片分成:下片另詠它事它物的、上片結句引起下片、下片申說上片、上下文意並列、上片問下片答,以及打破分片定格等六類。詹安泰亦以用筆之法大略分過片為六種連接形態,諸如一氣直注,不加穿插,脫換雖多,主位不變者;虛實相生,正反互用,一挑一刷,開闔靈快者等等。²⁰ 這種分類方式確實提供了我們賞析唐宋詞的途徑,但兩人在分類之餘,並未解釋詞調、過片類型與抒情方式間的關聯及其抒情意義。

有鑑於此,下文即從過片的類型與抒情方式間的關聯著眼。先將過片以二字韻與非二字韻分作兩類,再以上下片文意是否產生收束性為分類標準,即換頭是否具有總結上片語意之作用,兼參酌過片與上片末句的關係,分過片為

(接上頁)並不專指下遍的起句。況且《卜算子》是重頭小令,下遍並不換頭,由此可見宋人竟以詞的下遍為換頭了。”即便是重頭小令,上下兩片的開頭句相同而沒有句式變化者,宋人也將下片稱作“換頭”,可知“換頭”是一個相對的概念。一是指下片起句為換頭,而不論其句式是否與上片開頭處相同與否。另一即是以上下片開頭處的同異判斷換頭與否,這也我們現在最常用的判斷標準。施蛰存:《詞學名詞釋義》,頁44—46。

19 語見《聽秋聲館詞話》:“詞中換頭句,扼一篇之要,故分段不容稍混。”丁紹儀:《聽秋聲館詞話》,《詞話叢編》,頁2758。

20 詳見夏承燾:《唐宋詞欣賞》(北京:北京出版社,2005年),頁160—165。以及吳承學、彭玉平編:《詹安泰文集》(廣州:中山大學出版社,2004年),頁126—129。

環狀結構與直述結構兩種基本形態並舉出相應例證。²¹ 觀察過片處之結構特點與抒情手法，以把握長調過片處之敘述結構及藝術效果。

(一) 環狀結構——相互呼應、回環往復的抒情模式

1. 二字短韻——情感的收束與沉澱

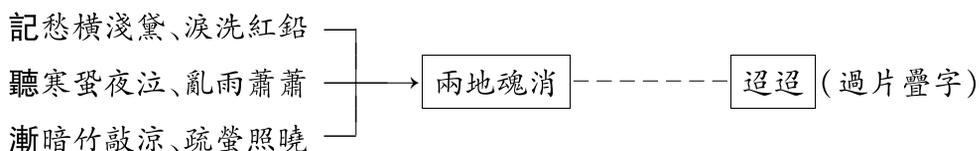
沈雄《古今詞話》曾引述周籥谷之言道：“換頭二字用韻者，長調頗多。”²² 指出長調以二字短韻為過片的例子頗多。如統計相關的詞牌，大抵可以列出常見詞牌如下：《憶舊遊》、《月下笛》、《瑞鶴仙》、《滿庭芳》、《暗香》、《雙雙燕》、《浪淘沙慢》、《木蘭花慢》、《塞翁吟》、《無悶》、《秋思》、《絳都春》、《渡江雲》以及《鳳凰臺上憶吹簫》等。由數量的關係，二字短韻還能再細分成疊字與非疊字兩類，亦各有不同的抒情表現。以下即就疊字與非疊字兩類分別論述：

(1) 疊字的二字短韻——連綿低迴的情感表露

關於疊字的二字短韻，試見下面詞例：

記愁橫淺黛，淚洗紅鉛，門掩秋宵。墜葉驚離思，聽寒蛩夜泣，亂雨蕭蕭。鳳釵半脫雲鬢，窗影燭花搖。漸暗竹敲涼，疏螢照曉，兩地魂消。 迢迢。
問音信，道徑底花陰，時認鳴鑣。也擬臨朱戶，歎因郎憔悴，羞見郎招。舊巢更有新燕，楊柳拂河橋。但滿目京塵，東風竟日吹露桃。（周邦彥《憶舊游》）²³

這一類作品的抒情結構可用下圖表示：



²¹ 苗菁曾將詞體分為綫性與回環兩大結構，惟其主要以文意判斷類型從屬，與本文以過片是否收束上片情意之標準略有不同。詳見苗菁：《唐宋詞體通論》（鄭州：中州古籍出版社，1998年），頁133—140。

²² 沈雄：《古今詞話》，《詞話叢編》，頁839。

²³ 周邦彥撰，孫虹校注，薛瑞生訂補：《清真集校注》（北京：中華書局，2001年），頁199。

上片連用三個領字分別帶出“記愁橫淺黛、淚洗紅鉛”、“聽寒蛩夜泣。亂雨蕭蕭”、“漸暗竹敲涼、疏螢照曉”三個情境。由回憶起筆，推衍至外圍環境，鋪疊出秋日的蕭瑟氣氛與往日離別的難捨情景，反映詞人意識到舊歡重會難憑的寂滅心境。“兩地魂銷”，一方面表明了詞人未忘舊情的心境，呼應首句的“記愁橫淺黛”；另一方面帶出了過片“迢迢”的隔絕感與遼遠貌。俞平伯曾評本詞過片處為“過片轉入近事，然只用迢迢兩字，極虛之筆。”²⁴又《詞絮》以此詞“‘舊巢’下，如琴曲泛音，盡而不盡”。之所以能夠產生“盡而不盡”的效果，或亦源自於“迢迢”在音聲重複所挾帶的遼遠而無可復追的距離感與空間感。遼遠的意象隨著疊字的重複產生了情感的積累與加强的效果。這種愁情的積累，是匯集了上半片的各種記憶行動形成了一種百轉千折、寂寞空茫而難以排解的心理狀態。末句“但”字下引滿目京塵，以顧況“露桃穠李自成蹊”之典，寫倦旅依然，露桃為誰而妍，卻不得而知。人一旦脫離了昔時的時空境況便如風流雲散。縱然是冀盼重會以解相思悵然，卻因為沒有實行的可能而僅能是永遠的想望。結句“但滿目京塵，竟日東風吹露桃”，暗指所思不見，時光流轉，春日將盡的落寞。再次呼應上片末句的“兩地魂銷”以及“憶舊游”的全詞主旨。就結構而言，上片的回憶場景與詞人的抒情表現已經完足；下片是在上片的基礎上所作的延伸或設想。上下兩片內容各自獨立之餘，在意義上亦能相互補足。

又如《浪淘沙慢》(萬葉戰)，寫詞人羈旅他鄉，透過視覺感知到的廣闊且蕭瑟的秋景。過片以兼具了感官以及心理感覺的“脈脈”為收束，陳述詞人當下凝望所得，並進行情感的收斂蘊藉。過片成為樓笛秋色等外在景象過渡到心理感覺的中介，透過脈脈無言的含情凝視，延展感物而動的情緒，使得上片的景象成為觸動下片難以言說的羈旅懷抱。歲華易逝、往事堪傷等秋色情愁始能依附、聚集成句末的“凝思”，再次呼應主旨“旅情”之嘆。又《塞翁吟》(暗葉啼風雨)，上片靜態景物摹寫引動了未見君子的煩憂，以“忡忡”連結上文由於情感為外在的風雨所擾而“亂”，加上夢中所念惟“別”，但夢醒卻又成“空”的情緒轉折。衍生至下片則為“菖蒲漸老，早晚成花”，一份根源於時節遞嬗，青

24 俞平伯：《清真詞釋》(臺北：臺灣開明書局，1982年)，頁62。

春難以久暫的時間意識。才有接下來以蜀紙寄恨，使遠人明己之心焦的舉措。

其他詞人如李清照(1084—1155)與盧祖皋(1174—1224)等人的作品中，我們也同樣看到不少詞人利用了疊字作為過片情感轉換樞紐的詞例。試見引詞如下：

香冷金猊，被翻紅浪，起來慵自梳頭。任寶奩閒掩，日上簾鉤。生怕離懷別苦，多少事、欲說還休。新來瘦，非干病酒，不是悲秋。休休。這回去也，千萬遍陽關，也則難留。念武陵人遠，煙鎖秦樓。惟有樓前綠水，應念我、終日凝眸。凝眸處，從今又添，一段新愁。(李清照《鳳凰臺上憶吹簫》)²⁵

本詞開篇由晨起香消被冷，無意妝點的意態起筆，接著再以“‘任’寶奩閒掩，日上簾鉤”的百無聊賴，描繪因相思消瘦的思婦模樣。過片“休休”疊字，既收束且呼應了上片“欲說還休”的離愁苦情。下片的“陽關難留”以及“武陵人遠”、“煙鎖秦樓”，“難”、“遠”以及“鎖”等字，跌宕出詞人輾轉迴旋、莫可奈何的心曲。明知舊愁應休，但人情難捨；新愁又在凝眸思念中滋長，反覆循環不已。

又盧祖皋《渡江雲》一闋：

錦雲香滿鏡，岸巾橫笛，浮醉一舟輕。別愁縈短鬢，晚涼池閣，此地忽逢迎。柄圓敲綠，倚風流、還恁娉婷。凭畫闌，嫣然輸笑，無語寄心情。盈盈。露華勻玉，日影酣紅，記晚妝慵整。還暗驚、人間離合，羞對池萍。三年一覺西湖夢，又等閒、金井秋聲。銷魂久，夜深月冷風清。(盧祖皋《渡江雲·賦荷花》)²⁶

本闋上片寫羈旅途中忽見荷花亭亭盈然所勾動的情緒。過片“盈盈”承接了上

²⁵ 李清照撰，王學初校注：《李清照集校注》（北京：人民文學出版社，1979年），頁20。

²⁶ 唐圭璋編：《全宋詞》（北京：中華書局，1998年），頁2411。

片仍舊“嫣然輸笑”的荷花,同時轉出西湖情事驟然夢醒,人卻仍舊如舟般飄蕩不已的無奈與愁思難忍的狀態。

綜上所述,過片處的疊字不僅是音聲的重複,亦是情感的遞進、轉換與過渡。《文心雕龍》曾以“以少總多,情貌無遺”²⁷概括了疊字的表情特質。以為疊字音聲具有覆沓迴旋、連綿重複的抒情特點,既能捕捉相對大範圍的情緒推展,亦有助於抒情厚度的積累,形成內部意義得以自足、彼此呼應的完整結構。

(2) 非疊字的二字短韻——詞人當下的自我觀照

非疊字的二字短韻所出現的詞牌與二字短韻大抵相同,僅過片處以非疊字的二字句為開頭,往往展現詞人對上片所追憶起之情事的感嘆以及對當下自我現狀的思索。試看引詞如下:

暗柳啼鴉,單衣佇立,小簾朱戶。桐花半畝,靜鎖一庭愁雨。灑空階、夜闌未休,故人剪燭西窗語。似楚江暝宿,風燈零亂,少年羈旅。 遲暮。嬉遊處。正店舍無煙,禁城百五。旗亭喚酒,付與高陽儔侶。想東園,桃李自春,小唇秀靨今在否。到歸時,定有殘英,待客携尊俎。(周邦彥《瑣窗寒·寒食》)²⁸

首段並列了暗柳啼鴉(遠景)、單衣佇立(人),小簾朱戶(近景)三個場景,體現出由遠至近的景象層次,並強調人的實存。而後由人的目光續筆,由室內透過窗櫺觀察到的景象,愁雨仿佛被靜鎖在半畝桐花之中,深院小庭更形成了第二層屏障,暗喻當下感情狀態的封閉。接著以領字“似”拉出自身作客楚江,羈旅天涯的無奈心境。過片“遲暮”,扣合了上片由日暮至夜晚的時間推移,也是“少年羈旅”,漂泊奔走的自我作注。陳洵分析此詞結構,以為:“自起句至”愁雨”,是從夜闌追溯。由戶而庭,乃有此西窗。由昏而夜,乃為此剪燭。用層層趕下。‘嬉游’五句,又從‘暗柳’、‘單衣’前追溯。‘旗亭’無分,乃來此戶庭。儔

²⁷ 劉勰著,范文瀾注:《文心雕龍注》(北京:人民文學出版社,1962年),頁693。

²⁸ 周邦彥撰,孫虹校注,薛瑞生訂補:《清真集校注》,頁39。

侶俱謝，乃見此故人。用層層繳足作意，已極圓滿。‘東園’以下，復從後一步繞出，筆力直破餘池。‘少年’、‘遲暮’，大開大合，是上下緊湊處。”²⁹這裏的“上下緊湊處”，即是上片的結尾與過片處，對比詞中今昔的反差以及羈旅催人的困頓。時空突如其來的轉變，數年的經驗感懷被壓縮在過片轉換處，亦是“緊湊”之來源。本詞的結構亦可以表示為下圖：

暗柳啼鴉，單衣佇立，小簾朱戶。

似楚江暝宿，風燈零亂，少年羈旅。

遲暮

不同於疊字反覆推衍，強調外在狀態如何影響內在情感轉變的特徵，非疊字的二字短韻多表現為抒情本體對當下情感狀況的定調。如《瑞鶴仙》（暖煙籠細柳），以“愁極”二字總結上文重門半掩，院宇深寂的寂寞傷感；《浪淘沙慢》（晝陰重）以“情切”涵蓋了由“經時信音絕”所致生的焦慮，同時點出對故人音訊的可切；《丁香結》（蒼蘚沿階）透過“牽引”兩字宕出詞人登山臨水的羈旅苦況；《粉蝶兒慢》（宿霧藏春）以“眷戀”傳遞詞人感於春盡落紅所引發的“每歲嬉遊能幾日”之情思；《芳草渡》（昨夜裏）藉由“愁顧”兩字提點對昨夜溫存的難捨與匆匆離去的無奈等，皆為個人情思被外物所擾而陷入苦惱的狀態。詞人在上片末段點出寒食羈旅思鄉的全詞主旨，藉以連結到過片“遲暮”一詞的悲嘆。

又如姜夔《霓裳中序第一》：

丙午歲，留長沙，登祝融，因得其祠神之曲曰黃帝鹽、蘇合香。又于樂宮故書中得商調霓裳曲十八闋，皆虛譜無辭。按沈氏《樂律》，“霓裳道調”，此乃商調。樂天詩云“散序六闋”，此特兩闋，未知孰是？然音節間雅，不類今曲。予不暇盡作，作中序一闋傳於世。予方羈遊，感此古音，不自知其辭之怨抑也。

²⁹ 陳洵：《海綃翁詞》，《詞話叢編》，頁 4866。

亭皋正望極，亂落江蓮歸未得。多病卻無氣力，況紈扇漸疏，羅衣初索。流光過隙，歎杏梁、雙燕如客。人何在？一簾淡月，仿佛照顏色。幽寂，亂蛩吟壁，動庾信、清愁似織。沉思年少浪跡，笛裏關山，柳下坊陌。墜紅無信息，漫暗水涓涓溜碧。漂零久，而今何意，醉臥酒壚側。（《霓裳中序第一》）³⁰

根據白石詞序，本詞為丙午（1186）年的春夏之交，白石客居長沙的懷人之作。上片的羈旅漂泊、思歸情切，加之以肉體的多病無力，“況”字以下的時光流轉與是世情變易的匆促所層疊出的寂然孤獨變更為深沈。過片的兩字短韻“幽寂”一方面收斂了上片“一簾淡月，仿佛照顏色”的視覺經驗所架構出的“幽寂”氛圍與羈旅愁懷的抑鬱情緒，另一方面亦總結了詞人對眼前景象所帶來的情感衝擊。下片聽覺經驗的記述，仿佛耳目八方的所見所感無不墜入寂寞幽獨之中。庾信思歸的清愁即是白石心境的寫照。“笛裏關山”、“柳下坊陌”等年少浪跡，最後盡是以別離作終；往日似近實遠，逝去的華年猶如亂落飄零、爭逐流水的墜紅，悄然流逝，去住無痕。足以暫時慰撫詞人飄零日久的愁極心境者，僅剩下壚側酒盞。過片既是詞人孤獨幽閉情感的集結與延續，同時也是人的視聽感官受外物牽引所引發的一系列身體知覺體驗的過渡、情景轉換的架橋。

白石其他作品如《月下笛》（與客攜壺）以“凝佇”為換頭，既收起了由“殘茸半縷”等微物所勾起的“悵玉鈿似掃，朱門深閉，再見無路”的對比之感，表現出詞人精神之集中與體物之細密；亦藉由凝佇的靜定中順勢轉化個人的視點，由外觀移轉至內省，延伸出“揚州夢覺”與“年少自恁虛度”的省思。又《翠樓吟》（月冷籠沙），以“此地”暗韻為過片，除總結上片詞人當時寄居漢陽，與友昔時同遊共作，十年之後仍舊傳唱不綴之事以外，也開啟了下片“興懷昔游，且傷今之離索”的情懷。又如宋徽宗《燕山亭》（裁翦冰綃），以杏花為喻，抒寫昔日君王淪為外族俘虜的兩種對比，以過片“愁苦”收束並轉換杏花零落的傷感與詞人的離恨哀情，堆疊出詞人故國淪亡的斷腸之嘆。陸淞《瑞鶴仙》（臉霞紅印

30 姜夔著，夏承燾箋校：《姜白石詞編年箋校》（上海：上海古籍出版社，1998年），頁5。

枕)以“重省”爲過片,總結了上片女子思念情人,百無聊賴的情狀,以及又恐青春驟然流逝的忐忑心境;下片表明女子即便選擇等待,內心深處仍舊擔憂良人滯久不歸的情愁。二字短韻過片收束情感、開展後文的功能在此即爲清晰。

接著再來看張炎《月下笛》(萬里孤雲)一詞的過片。不同於前例中的二字韻都是以情緒語彙作爲過片表現,他採用了典故爲情感定調與轉換的樞紐。請看下面這首詞:

萬里孤雲,清遊漸遠,故人何處。寒窗夢裏,猶記經行舊時路。連昌約略無多柳,第一是、難聽夜雨。謾驚回悽悄,相看燭影,擁衾誰語。 張緒。歸何暮。半零落,依依斷橋鷗鷺。天涯倦旅,此時心事良苦。只愁重灑西州淚,問杜曲、人家在否。恐翠袖、正天寒,猶倚梅花那樹。(張炎《月下笛》)³¹

本闋詞爲元成宗大德二年(1298),張炎在南宋亡後流寓甬東(今浙江定海),遊天台萬竹山時所作。全詞以“孤”字貫穿,既是個人孤零寥落,親友流離以外,亦是故國舊事已成空無的感嘆。在此,張炎通過“張緒”的人名典故作爲抒情連結,投射了個人對都城舊事與前人風流的追憶懷想。《南史·張緒傳》載:“緒吐納風流,聽者皆忘飢疲,見者肅然如在宗廟。雖終日與居,莫能測焉。劉俊之爲益州,獻蜀柳數株,枝條甚長,狀若絲縷。時舊宮芳林苑始成,武帝以植於太昌靈和殿前,常賞玩咨嗟,曰:‘此楊柳風流可愛,似張緒當年時。’”³²張緒的典故隱喻既是對過去史事的認同,亦是一種個人經驗的投射疊合與自我呼告和設問。扣緊上片連昌宮柳的亡國處境之餘,也以“無多之柳”聯繫起現下所剩無多的昔日宮苑殘跡,收束上片天涯倦旅,卻眷戀故國,零落不知歸處的悵然,繼而開展下片的“西州之泣”、“零落深憂”的黍黎麥秀之悲。

由上可知,非疊字的二字短韻多爲抒情自我更深層的剖白與表現。通過

31 張炎著,吳則虞校輯:《山中白雲詞》(北京:中華書局,1983年),頁26。

32 李延壽撰:《南史》(北京:中華書局,1975年),卷31,頁810。

抒情自我對前述回憶場景或眼前情境的追懷聯想與反省思索，帶出下片的諸多感會。相較於疊字的二字短韻的情形，既具備了含蓄內斂的美感，亦能表現抒情自我的心理活動。

2. 非二字韻——情感的延展與轉化

所謂的非二字韻，係指以三言、四言、五言、六言及七言等單句為過片起句並入韻者，³³多出現於《法曲獻仙音》、《綺寮怨》、《高陽臺(慶春宮)》、《掃花遊》、《惜紅衣》、《惜黃花慢》、《氏州第一》、《解連環》及《惜秋華》等詞調。這一類過片多以詞組型態呈現，由於字數較多，較前者更能具體表現詞人情感流動或轉換的過程。

請看下面的詞：

上馬人扶殘醉，曉風吹未醒。映水曲、翠瓦朱檐，垂楊裏、乍見津亭。當時曾題敗壁，蛛絲罩、淡墨苔暈青。念去來、歲月如流，徘徊久、歎息愁思盈。去去倦尋路程。江陵舊事，何曾再問楊瓊。舊曲淒清。斂愁黛、與誰聽。尊前故人如在，想念我、最關情。何須渭城。歌聲未盡處，先淚零。(周邦彥《綺寮怨》)³⁴

與二字句僅陳明詞人主觀的情緒，試圖營造出曖昧模糊而又帶有不盡之意的氛圍不同。此處的“去去倦尋路程”清楚表明了人的主觀想望，以及對現下境況的哀嘆感、今昔對比的惆悵以及對此一境況的評價。上段歲月流離之“愁”，是因羈旅輾轉、歲月流逝所衍生的時間意識；而下段的“倦尋”，又與“徘徊久”相互對照，“舊事”、“舊曲”以及故人的往日之思，便在行行重重的路程中重新成為回憶的對象，轉折成另一種流離哀感。自是，藉由過片所展現的

³³ 在此將三字句納入非二字韻的範圍，原因在於三字句的構詞表現與二字句有所不同。以白石為例，《淡黃柳》(空城曉角)過片的“正岑寂”，即是領字“正”加上“岑寂”(狀態)的組合，《揚州慢》(懷左名都)過片的“漸黃昏”，即以“漸”與“黃昏”(名詞)，表示時間逐步推移至夜色的情狀。與二字韻多以名詞或疊字的表現不同，抒情效果自然相異。

³⁴ 周邦彥撰，孫虹校注、薛瑞生訂補：《清真集校注》，頁190。

今昔對照之情緒反差，一幅孤寂落寞的抒情自我形象亦隨之堆砌而成。

孫康宜曾考察柳詞過片結構而談到：“下片的片頭幾乎就是全詞的關鍵所在，因為詞家的思緒由此延展，詞意的暢通也由此承接”，並且觀察到柳永最喜好的技巧為“在下片的第一個詞組裏總結上片詞意。”³⁵孫氏原論雖然是針對柳詞而發，挪用她的觀察置於這些詞調的過片經營，我們也能看到情感結構安排模式的類似性。下片的換頭處既為詞中關目，在評價並整理上片的情感之際，也是為下片的開展鋪疊提供了基礎，使全詞情感主軸得到再度強調與延續的同時，亦成就了一種回環凝鍊的表情形態。

劉體仁曾論過片作法為：“中調長調轉換處，不欲全脫，不欲明黏，如畫家開闔之法，須一氣而成，則神味自足。以有意求之，不得也。”又“古人多于過變乃言情。然其氣已全于上段，若另作頭緒，不成章矣。”³⁶這裏的“過變言情”，即近似沈義父所謂“過處多是自叙”之意；所謂“其氣已全於上段”，即全篇言情之要旨在上段已為彰顯。為避免“另作頭緒，便不成章”之失，通過短句或短韻的形態重述並呼應全詞的情感核心，延續上片的“氣”以拓展言情的範圍，以呈現開合有度，脫黏符節的調度。

總之，這一類於過片入韻的詞調，其抒情結構大抵可以下圖表示：

上片—上片末句或結尾詞組(收束) ≈ ≈ 過片首句(收束/開展)—下片結尾

過片提供了情感重新整理思索的空間。通過上下兩片結構的相似性，推進情感敘事的進程。在此，上片本身已經可以視為獨立的抒情片段，即使沒有下片的附加說明也得以自足的結構。過片短韻的二重收束效果，讓情感在反覆的確認與沈吟之間，順勢縮合上下兩片的時空背景與情感脈絡，成就了語意迴旋不盡的環狀結構。雖然各片文意可以各自獨立，但由於片與片之間是以因果關係串連，故上下文脈的彼此間聯繫往往緊密。就情感表現上，短韻的過片形態除了對上片情事的回顧與情感的凝聚外，亦具有增添情韻迴蕩之效用。因

³⁵ 孫康宜著，李爽學譯：《詞與文類研究》（北京：北京大學出版社，2004年），頁101。

³⁶ 劉體仁：《七頌堂詞繹》，《詞話叢編》，頁619—620、628。

此,即便傳統的過片定義是下片開頭處,但由文意的連續性而言,過片的意義範圍往往可以涵蓋上片的末段。通過過片的情感收束與整理,呈現一張弛有度的情感轉換與過渡過程。

值得一提的是這類具情感收束特色的過片音樂安排。向來談論過片時大多只談到過片與上片末段於文意上往往存在著一種似離而合,黏而不分的關係。然而如檢索白石旁譜的過片,不難發現這些詞調的上片結尾二字與換頭首二字的音符與平仄相同的現象。如《長亭怨慢》(漸吹盡)上片末兩字的“青青如此”即與換頭處的“日暮”表音符號相同。另外《翠樓吟》(月冷籠沙)、《角招》(為春瘦)、《霓裳中序第一》(亭皋正望極)、《淒涼犯》(綠楊巷陌)以及《徵招》(潮回卻過西陵浦)等五首情況也相同。

並且,在白石自度曲中,過片首句末字旁也不時可見延長符號的表記。如《暗香》(舊時月色)、《疏影》(苔枝綴玉)、《長亭怨慢》(漸吹盡)、《淡黃柳》(空城曉角)、《翠樓吟》(月冷籠沙)等。³⁷ 只不過在白石旁譜中,部分詞調的過片處並沒有出現無延長符號。如《角招》(為春瘦)、《徵招》(潮回卻過西陵浦)等,可知過片的音樂處理並非皆為延長。

總之,長調過片的經營除了文意脈絡的延續不斷以外,音樂與節奏的覆沓也是上片情感在過處之後得以延續的保證。張炎以為過片“不要斷了曲意,須要承上接下”,顯然不只是文意上的離合,尚包括了某種音樂上的延續與重複。梁燕麥曾以這種“用二字句或三字句作為下闋的開頭,音調上重複上闋尾部的幾個音”為疊尾手法,並以此種手法會使“上下闋之間的聯繫更為緊密,節奏上比較舒展,也使情緒轉折更加自然。”³⁸如同前文提到的,白石旁譜中疊尾的音樂表現實際上也呼應了過片情感的整理、收束、呼應與延展。也就是說,過片所營造的環狀敘述結構,不僅是單純文意的往復迴旋與前後呼應,而是在音樂節奏、情感抒發與敘事過程三者之下融合的藝術成果。

37 值得注意的是,《疏影》(苔枝綴玉)的下片開頭處的六字句雖然沒有押韻,但“猶記深宮舊事”的“事”字旁仍有延長符號。

38 梁燕麥:《姜白石的自度曲》,《音樂研究》1980年第2期,頁71。

3. 詞組的過片形態——過片言情,拓深原意

過片的種類除二字或多字短韻的形態以外,另外還有以一個詞組段落,約略兩到三句的長度為轉折樞紐,以敷陳推衍情感轉換的形態。過片在此不再以收束情感的型態出現,而是以語意的一貫性連結,透過延展擴張而促使詞人對物的深入描寫或是深層剖析個人情感所形成的結構脈絡。這一類的過片形態主要出現在《一寸金》、《宴清都》、《應天長》、《丹鳳吟》、《齊天樂》、《沁園春》、《滿江紅》、《風流子》、《綺羅香》、《醜奴兒慢》、《宴清都》以及《燭影搖紅》等。作為上片情感的延伸與說明,在此上下片仍舊為獨立結構的完整段落,與下片形成相互補充、映襯與對應的關係。試見引詞如下:

粉牆低,梅花照眼,依然舊風味。露痕輕綴。疑淨洗鉛華,無限佳麗。去年勝賞曾孤倚。冰盤共燕喜。更可惜、雪中高樹,香篝熏素被。今年對花最匆匆,相逢似有恨,依依愁悴。吟望久,青苔上、旋看飛墜。相將見。脆丸薦酒,人正在、空江煙浪裏。但夢想、一枝瀟灑,黃昏斜照水。(周邦彥《花犯·咏梅》)³⁹

這一類過片又可以用下圖表示:

去年勝賞曾孤倚。冰盤共燕喜。更可惜、雪中高樹,香篝熏素被。



平行映照(語意獨立)

今年對花最匆匆,相逢似有恨,依依愁悴。吟望久,青苔上、旋看飛墜。

首句點明本詞的創作基調—因眼目不經意觸及了牆邊耀目的梅花所勾起的一種如舊但新的情懷。從舊時的“露痕輕綴”至現下“雪中高樹,香篝熏素被”,鋪疊出暗香凝滯於梅枝的姿態,亦暗示了當下生命的凝重感。下片換頭轉入“今年對花最匆匆”,將感舊與相逢之恨的關鍵情緒安置於過片處以承上啓下,散

³⁹ 周邦彥撰,孫虹校注,薛瑞生訂補:《清真集校注》,頁103。

落青苔之梅花,暗示了詞人佇立之久,也對照出了一份匆匆之感。清真利用鏡頭的連續感織就了時間推移的敘述,以上下片兩個詞組對照出“去年”與“今年”兩度梅花的差異,巧妙地將詞中兩條時間走向旋合爲一。一是個人生命時光的推進,另外則是梅花初綻、旋落到結實的過程。沈祥龍《論詞隨筆》以過變處爲“虛實轉捩處”,一是指時空遷變而產生虛實映襯之美,其次爲詞人述物、感物之懷移轉至人事的喟嘆。“梅”與“別離”兩種意象的疊合,經驗世界與現實交融,亦呈現了抒情自我由虛至實的表現過程。⁴⁰ 詞人在最後結尾處透過對未來的設想,將預設的梅花姿態連結了過往與現下記憶並將此延伸至未來,將自我與物象所代表的兩條時間綫路輻合成一條重疊而相互補足的影象,使人當下的主觀經驗透過自我的延續與萬物得以感會交融。上片回憶中單一的梅花姿態與下片詞人自我的延伸疊合,成就了詞中首尾呼應的大環狀結構;圍繞著“感舊”的本旨而生的一連串對照敘事,亦成就了另一種“迴環往復”的情感表現。

這一類在過片處延展上片文意,並於下片添入新意,使得上下片之間產生一迴盪於離合之間、似斷而續的繫連手法。請看下列:

疊鼓夜寒,垂燈春淺,匆匆時事如許。倦游歡意少,俛仰悲今古。江淹又吟恨賦。記當時、送君南浦。萬里乾坤,百年身世,唯有此情苦。揚州柳垂官路。有輕盈換馬,端正窺戶。酒醒明月下,夢逐潮聲去。文章信美知何用,漫贏得天涯羈旅。教說與。春來要、尋花伴侶。(姜夔《玲瓏四犯·越中歲暮聞簫鼓感懷》)⁴¹

本詞作於光宗紹熙四年(1193),白石客居越中(浙江紹興),有感於歲晚遲暮之作。越地有歲暮用簫鼓迎春之習,從而“疊鼓夜寒”,是指詞人耳聞鼓聲不斷,眼見夜色漸轉深沈寒涼;“垂燈春淺”,懸掛的彩燈意味春日即將到來,寒意卻未見消退。“忽忽時事如許”——指時日飛逝如此,所有的事物都處於不斷的流

40 沈祥龍:《論詞隨筆》,《詞話叢編》,頁4051。

41 姜夔撰,夏承燾箋校:《姜白石編年箋校》,頁66。

轉變化的感慨。接著從個人的漂泊感覺延伸到今昔的變異，江淹《恨賦》與《別賦》的典故則概括了詞人自身感於年月流逝所形成的諸種幽怨哀戚。“萬里乾坤，百年身世”，是以空間與時間兩條經緯概括整個人生行行重重的歷程，使得羈旅遲暮之苦情頓時充塞於詞人所身處的時空中。“揚州柳”以下三句，是以揚州借指都城繁華，以及詞人曾在當地有過的一段冶遊情事。“換馬”，據《異聞實錄》所載：“酒徒鮑生多聲妓，外弟韋生好乘駿馬，經行四方，各求其好。一日相遇于宿途，于山寺各出所有互易，乃以女妓善四絃者換紫叱撥。”⁴²白石借此典寫少年時期歌酒生活的風流豪放。“酒醒”以下兩句，寫舊夢逝去後，現實的冷寂寥落。末句自我寬慰，既然自身哀嘆無人可解，不如待春來尋花為伴。然而自身悵懷僅能訴諸無情之物是悲，花謝終將凋零則是更深一層的悲哀。過片將上片倦遊思歸的詞人心事，拓展至天涯羈旅，乃至於懷才不遇等抽象情感一一落實，緝合歲暮感懷的詞旨，寫盡客中孤寂的身世之感。

又白石《念奴嬌》（鬧紅一舸）。上半闋全寫眼前荷葉之貌以及泛舟尋芳之往事。過片以降的“日暮青蓋亭亭”，是以隱喻和聯想為內在連結成就一文意上的延續關係。將上片的荷花的搖動之姿藉由過片轉化成擬人形狀，進一步與詞人抒情自我互動，融合了詠荷、懷人與自傷身世等諸種情緒。這種“另起新意”的過片形態表現出情感的轉化與延續，目的在於以虛入實或是以實化虛，或聚焦到單一物體或是意象，或是轉向抽象的情感抒發，以呼應情感的多端，表現詞人的抒情層次。

最後試引吳文英的作品以為分析：

漏瑟侵瓊管。潤鼓借、烘爐暖。藏鈞怯冷，畫雞臨曉，鄰語鶯囀。殢綠窗、細咒浮梅瑣。換蜜炬、花心短。夢驚回，林鴉起，曲屏春事天遠。迎路柳絲裙，看爭拜東風，盈灞橋岸。髻落寶釵寒，恨花勝遲燕。漸街簾影轉。還似新年，過郵亭、一相見。南陌又燈火，繡囊塵香淺。（吳文英

42 李玟：《異聞實錄》，百部叢書集成影印唐宋叢書本，（臺北：藝文印書館，1965年），頁1下。

《塞垣春·丙午歲旦》⁴³

本詞為夢窗於宋理宗淳祐六年(1246)寓居臨安所作。上片的“漏瑟”和“藏鉤”，前者指歲旦之時為表現喜慶之意，因此將琴瑟、簫曲與皮鼓等樂器取出修整烘乾，以利於演奏；後者指藏鉤之戲。據邯鄲淳《藝經》載：“義陽臘日飲祭之後，叟嫗兒童為藏鉤之戲。”⁴⁴是在臘月飲祭之後所常玩的新春遊戲。參加者平均分為兩組，一組把鉤、彊或其他物品藏起，另一組則猜該物品藏於何人手中。樂器聲、遊戲聲與窗外的“憐語鶯囀”等喧鬧的節日氣氛，反襯出形單影隻的詞人那份“曲屏春事天遠”的孤寂。下片延續了上片末段的“春事”加以鋪寫。由當年柳絲灞橋的離別場景，到一系列的夢幻臆想，情難自制的表現。然而所有的想望最終都是空無，點揀周邊，只剩下當時女子餽贈的香囊，散發出幾不可辨的淡香。詞人從“春事”所轉出的個人回憶經驗與感懷，利用節序相關的行事順序，埋下內外、幻真與今昔的種種對照。過片不收束上片情感，而是加以陳述補充的作法，即是“另起新意”的表現處。

以上的詞例都是在換頭處寫景另起新意。從詞人感懷另開下片，自實轉虛，由景之描摹轉入情之發抒，同樣呼應了沈義父“過處多是自叙”的觀察。過片轉折在此是為一段落的完結。除了逆入筆法多將結語提前，接著逐條鋪陳的表現形式外，上下兩片都是圍繞著全詞主旨而各自成就獨立的完整結構。相較於過片入韻那一類帶有情感收束的停頓形態，段落式的過片情感收束作用較不明顯，而傾向延展彼此具有因果關係或先後次第的存在；上下片在各自為獨立片段之餘，仍舊能維持環狀結構的抒情模式。

(二) 綫性結構——“以文為詞”，打破上下界限

綫性結構的過片特徵是以直述形態表現，上片末段或過片開頭不再進行情感收束或整理，而是利用延續層進的敘述關係安排詞章佈局，形成綫性開展

43 吳文英撰，孫虹、譚學純校箋：《夢窗詞集校箋》（北京：中華書局，2014年），頁274。

44 歐陽詢撰，汪紹楹校：《藝文類聚》（上海：上海古籍出版社，1985年），卷74，頁1280。

的叙情模式。這一類的過片形態多出現於豪放派詞人的作品，其中又以《哨遍》、《賀新郎》、《滿江紅》、《水調歌頭》、《沁園春》、《念奴嬌》、《醉蓬萊》、《漢宮春》、《六州歌頭》等詞調為多。下面即以辛稼軒與張孝祥等人的作品為例，觀察這一類過片形態的使用概況與結構特徵。請看引詞如下：

綠樹聽鶗鴂。更那堪鷓鴣聲住，杜鵑聲切。啼到春歸無尋處，苦恨芳菲都歇。算未抵人間離別。馬上琵琶關塞黑，更長門翠輦辭金闕。看燕燕，送歸妾。將軍百戰身名裂。向河梁、回頭萬里，故人長絕。易水蕭蕭西風冷，滿座衣冠似雪。正壯士悲歌未徹。啼鳥還知如許恨，料不啼清淚長啼血。誰共我，醉明月。（辛棄疾《賀新郎》）

佇立瀟湘，黃鵠高飛，望君未來。被東風吹墮，西江對語。急呼斗酒，旋拂征埃。卻怪英姿，有如君者，猶欠封侯萬里哉。空贏得，道江南佳句，只有方回。錦帆畫舫行齋。恨雪浪黏天江影開。記我行南浦，送君折柳。君逢驛使，為我攀梅。落帽山前，呼鷹臺下，人道花須滿縣栽。都休問，看雲霄高處，鵬翼徘徊。（辛棄疾《沁園春》）⁴⁵

如將上述兩闋詞與清真過片相互比較，上面兩闋的過片處顯然都沒有就上片情感加以收束之意。尤其是《賀新郎》詞，整闋詞以“離別”典故為詞人自我抒情的核心。全詞結構可以下圖表示：

- ① 馬上琵琶關塞黑。
- ② 更長門、翠輦辭金闕。
- 算未抵、人間離別 ③ 看燕燕，送歸妾。 ——啼鳥還知如許恨
- ④ 將軍百戰身名裂。向河梁、回頭萬里，故人長絕。
- ⑤ 易水蕭蕭西風冷，滿座衣冠似雪。

45 以上兩闋引詞分見於辛棄疾撰，鄧廣銘箋注：《稼軒詞編年箋注》（臺北：華正書局，2007年），頁526—527、93。

由上圖可知,由上片“算未抵、人間離別”以降,連續五個送別的典故一氣而下,於下片“啼鳥”句以降收束全詞。稼軒將自身所選取的詞調視爲一整體進行思索安排,其將過片作爲轉折承繼的意識較爲薄弱;即便背後雖然仍有統攝全詞的抒情主旨,但他的情感並不是以上下片分叙,而是類似古文行文般一氣連貫,打破上下片界綫。這種近似古文章法的創作形式,即是所謂的“以文爲詞”。陳模《懷古錄》載:“蔡曰:‘子之詩則未也,他日當以詞名家。’故稼軒歸本朝,晚年詞筆尤高。嘗作《賀新郎》云:‘綠樹聽鶉馱(全文略)。”此詞盡是集許多怨事,全與李太白《擬恨賦》手段相似。又止酒,賦《沁園春》云:‘杯汝來前(全文略)。”此又如《答賓戲》、《解嘲》等作,乃是把古文手段寓之於詞。”⁴⁶歷來討論稼軒以文爲詞者多引述此段話爲佐證。如從稼軒長調的表現形式來看,詞人結合了古文的叙述方法與長調鋪陳的特點,使人感覺宛如一氣呵成。又如《哨遍》,此一詞牌,稼軒採用了問答體的寫作形式,使得所欲論辯的概念通過上下分片而顯得層次井然。《康熙詞譜》以稼軒此調“其體頗近散文”,亦應是從過片文脈處理的判定。

與稼軒約略同時期的張孝祥(1132—1169)亦有類似作法,請看下面引詞:

長淮望斷,關塞莽然平。征塵暗,霜風勁,悄邊聲。黯銷凝。追想當年事,殆天數,非人力,洙泗上,絃歌地,亦膾脞。隔水氈鄉,落日牛羊下,區脫縱橫。看名王宵獵,騎火一川明。笳鼓悲鳴。遣人驚。念腰間箭,匣中劍,空埃蠹,竟何成。時易失,心徒壯,歲將零。渺神京。幹羽方懷遠,靜烽燧,且休兵。冠蓋使,紛馳騫,若爲情。聞道中原遺老,常南望、羽葆霓旌。使行人到此,忠憤氣填膺。有淚如傾。(張孝祥《六州歌頭》)⁴⁷

本詞作於宋孝宗隆興二年(1164)。主戰派的張浚於隆興元年(1163)北伐兵

46 辛更儒編:《辛棄疾資料彙編》(北京:中華書局,2007年),頁109—110。

47 張孝祥撰,宛敏灝箋校:《張孝祥詞箋校》(合肥:黃山書社,1993年),頁1。

敗，是朝廷上下議和之說再起。張浚召集抗金義士於建康，擬上書孝宗，反對議和。《白雨齋詞話》引《朝野遺記》載：“安國在建康留守席上賦此。歌闕，魏公（張浚）為罷席而入。”⁴⁸詞作上片寫徽、欽二帝被俘的國仇家恨以及國土淪陷後由絃歌之地頓成一片腥羶荒涼之所的憤慨，下片轉入陳述自身報國之志的堅定以及反對議和的激昂情緒。詞人採取了和稼軒相同的抒情路徑，以遞進的敘述語脈陳述個人意志，打破了上下片的結構。

又如白石次韻稼軒的作品。請見下面詞例：

雲日歸歟，縱垂天曳曳，終返衡廬。揚州十年一夢，俯仰差殊。秦碑越殿，悔舊遊、作計全疏。分付與、高懷老尹，管弦絲竹寧無。知公愛山入剡，若南尋李白，問訊何如。年年雁飛波上，愁亦關予。臨臯領客，向月邊、携酒携鱸。今但借、秋風一榻，公歌我亦能書。（姜夔《漢宮春·次韻稼軒秋風亭》）

雲隔迷樓，苔封很石，人向何處。數騎秋煙，一篙寒汐，千古空來去。使君心在，蒼崖綠嶂，苦被北門留住。有尊中酒差可飲，大旗盡繡熊虎。前身諸葛，來遊此地，數語便酬三顧。樓外冥冥，江皋隱隱，認得征西路。中原生聚，神京耆老，南望長淮金鼓。問當時、依依種柳，至今在否。（姜夔《永遇樂·次稼軒北固樓詞韻》）⁴⁹

以上兩闋詞大都作於孝宗嘉泰三年到四年（1203—1204），當時辛棄疾任紹興知府兼浙東路安撫使，白石亦居紹興之時。而為了符合“次韻”之要求，白石除了用韻以外於，甚至連部分典故命意也是亦步亦趨地貼合辛詞原作。

首闋以稼軒“故人書報。莫因循、忘卻尊鱸”原詞所抒發的歸隱之志為綫索。上片“分付與、高懷老尹”，流露白石自身對稼軒的傾慕，將人間高雅樂事

48 陳廷焯著，屈興國校注：《白雨齋詞話足本校注》（山東：齊魯書社，1983年），頁590。

49 姜夔撰，夏承燾箋校：《姜白石詞編年箋校》，頁86、91。

托與稼軒發抒。換頭延續上片末段,以李白訪剡山、東坡遊赤壁之事典比擬稼軒之風雅情懷,暗喻三人才氣之相似,最後歸結於酬唱之樂。末闕上片開頭即以位處鎮江的“迷樓”與“很石”扣緊與北固樓相關的歷史陳跡,化用“裴度”、“桓溫”之典激勵稼軒閒居二十年後重新為國所用,並強調此次鎮守鎮江的重要性以及稼軒統御下的士兵勇猛可欽。下片用諸葛亮西取益州與桓溫北征苻秦之典故,既是讚美稼軒謀略擊畫之才幹,亦指出北伐為當時南宋人殷殷所望之事。最後針對稼軒原詞“廉頗老矣,尚能飯否”之疑問給予了“問當時、依依種柳,至今在否”的勉勵之語。由於次韻詞須對原詞題材與用韻密合不分,在此白石次韻詞的典故使用絕大多數都和古今興亡與征戰北伐相關;雖然不同於稼軒驅遣典故橫貫過片,但兩闕詞的過片語意皆延續了上片的敘述脈絡,未見抒情自我的表露或情意收束。

另一類常見綫性結構的作品,是南宋當時常見的酬酢祝壽或是自壽等題材。下面再看到一闕劉克莊(1187—1269)的自壽詞:

小孫盤問翁翁,今朝怎不陳孤矣。翁道暮年惟隻眼,不比六根全底。常日談玄,餘齡守黑,赤肯從何起。鬢須雪白,可堪委頓如此。心知病有根苗,短檠吹了,世界朦朧裏。縱有金篦能去翳,不敢復囊螢矣。但願從今,疾行如鹿,更細書如蟻。都無用處,留他教傳麟史。(劉克莊《念奴嬌·丁卯生朝》)⁵⁰

此為劉克莊晚年自壽之作。以孫兒天真的提問開篇,接著以自答的方式自述晚年眼疾造成的生活不便;上片以自身因眼疾而委頓作結,下片則猜測眼疾至此的原因。即便有金篦能去除眼翳,詞人也不敢再像從前一般囊螢夜讀,耗損視力。最後以祈願身強體健,始能擔負傳史的責任為總結。全詞以“眼疾”為書寫動機,直述詞人當下心境;過片換頭的文意轉折或延伸的功能同樣不明顯,上下片亦不構成獨立的敘事環節。

50 劉克莊著,錢仲聯箋注:《後村詞箋注》(上海:上海古籍出版社,1980年),頁201—202。

接著再看到另一闕李曾伯(1198—1275?)⁵¹的祝壽詞：

有擎天一柱，殿角西頭，手扶宗祐。萬里魚鳧，倚金城山立。亭障驚沙，
氍毹卷地，倏度黃龍磧。玉帳從容，招搖才指，頓清邊色。 見說中
天，翠華南渡，一捷金平，膽寒西賊。帝錫公侯，更高逾前績。箕尾輝騰，
昴街芒斂，看清平天日。周袞歸來，鳳池麟閣，雙鬢猶黑。(李曾伯《醉
蓬萊·丁亥壽蜀帥》)⁵²

本詞為南宋理宗寶慶三年(1227)李曾伯為當時的四川制置史鄭損(生卒年不詳)所作的壽詞。⁵³ 全詞由鄭損的風姿神態到指揮若定、運籌帷幄的風度起筆，從上片末段詞組的“玉帳從容，招搖才指，頓清邊色”到過片的“見說中天，翠華南渡，一捷金平，膽寒西賊”，極力讚揚鄭損軍事謀略才幹的卓越。最後期許將帥能夠一掃外賊，恢復河山本色。全詞以祝賀語氣讚揚從將領從容若定的神態以及謀略襟抱，過片“見說中天”以下，亦是延續上片“玉帳從容”的指揮之下，帶出詞人期許長官鄭損未來能夠順勢取得勝績的祝願。

誠如前述，這一類綫性結構多出現於豪放派詞人的作品。⁵⁴ 絕大多數的詞作內容也與櫟括古文、戰爭北伐、祝壽酬酢，以及對當下政治情境的憤懣不平

51 李曾伯，字長孺，號可齋，曾任四川宣撫使、湖南安撫使等職，為南宋晚期經營西南邊境頗有事功的文人之一。

52 唐圭璋編：《全宋詞》(北京：中華書局，1998年)，頁2788。

53 案：李曾伯壽蜀帥的詞共有兩首，分別是《醉蓬萊·乙酉(1225)壽蜀帥》與《醉蓬萊·丁亥(1227)壽蜀帥》兩首，當時的四川制置使為鄭損。《宋史》載：“(寶慶三年)十二月己酉，日旁有氣如珥。壬申，發廩振贍京城細民。大元兵破關外諸隘，四川制置鄭損棄三關。”南宋因此鄭損棄守三關而失去了四川一帶的關外領地，造成南宋西南邊防大傷。脫脫等撰，楊家駱主編：《宋史》(北京：中華書局，1985年)，卷41，《本紀》，頁790。關於南宋制置史的相關整理，可參照雷家聖：《南宋四川總領所地位的演變——以總領所與宣撫司、制置司的關係為中心》，《臺灣師大歷史學報》第41期(2009年6月)，頁58—66。

54 值得一提的是，此種綫性結構亦可見於道家方士的詞作。如夏元鼎(約1201前後在世)《水調歌頭》(採取鉛須密)、《水調歌頭》(要識刀圭訣)，以及《沁園春》(大道無名)等，談丹鼎道法之作。又葛長庚(1194—?)亦有《水調歌頭》(土釜溫溫火)、《沁園春》(要做神仙)等詞作。然而這一類詞作的內容多為論道修仙與煉丹長生，創作動機亦是為了記錄煉丹過程或推廣道教修身義理，與幾與抒情無涉，而可以視為抒情美典的逸出。全詞分見於唐圭璋：《全宋詞》，頁見《全宋詞》，頁2710、2710、2709、2587及2564。

等主題相關。究其原因,大抵是這一類的作品通常為個人激越昂揚的情感的直接呈現,或是以典故堆疊,以稱頌讚美對方的功績人品的作法為主;抒情的直截性,或是文氣的連貫要求大於鋪陳迴旋、巧致點染的抒情安排,自然不適宜回環往復的抒情手法。此外,宋代道教盛行加上文人與道士往來之風頗盛。為傳道之需要,道士們亦有不少以長調寫作丹藥煉製與求道修仙過程的作品。這一類作品多以講述道家義理為本,亦不重視過片。因此,過片換頭的收束特徵或是同心結構自然也在這一類作品中也隨之弱化。向來討論“以文為詞”大多以用語氣象、氣勢強弱、詞徑寬窄與詞境明暢與否作為區分標準。⁵⁵ 誠然,這些說法確實反映了“以文為詞”作品的共通特徵。但如果我們更進一步從詞調擇選與過片換頭的差異性來看,“以文為詞”事實上是奠基於詞人緣情擇調的主觀意識,而不僅是單純的文體越界或混用。當詞人決定了書寫的主題,選擇特定詞調的當下即決定了長調的抒情模式。相較於北宋以來已經臻至成熟的環狀結構而言,綫性的直述結構可以說是長調發展至南宋以後,隨著題材的擴大以及文體間的交互影響之下所逐漸明確的新抒情模式。前面提到的《賀新郎》、《醉蓬萊》與《滿江紅》等詞調亦提供了詞人這一類的綫性敘事的抒情可能,遂而成為南宋時人,尤其是豪放詞人所常擇選的詞調。

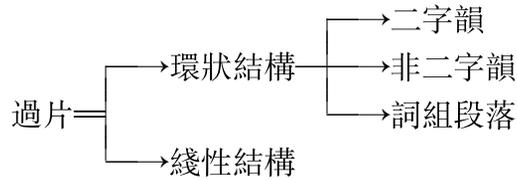
四、結 論

本文由詞調過片類型著眼,探討長調“過片”的結構特點與抒情類型。過片雖然不是長調所獨有,但其間架與過渡的功能在長調中尤為特出。宋代的“換頭”指的是上下片開頭音樂旋律的變化;“過片”則指向文意連結與文脈架構。就範圍而言,宋代的過片定義係指向下片起句或韻段。明清詞評延續了宋人“換頭”之稱法,但由於音樂散失的關係,論者多集中在過片文意結構

55 關於“以文為詞”以及辛派詞人的相關研究,可參見簡秀娟:《辛派詞人“以文為詞”之研究》,國立中央大學中國文學研究所碩士論文,1994年。

的論說。惟部分詞論或是注解甚至將過片範圍擴張至上片結尾或所謂“上下分段處”。

其次，關於過片的結構類型，從過片情感收束性的有無，我們可以分成環狀結構與綫性結構兩類。示意圖如下：



環狀結構係指詞體的上下兩片各為一獨立的抒情語意結構的同時，亦呼應了共同的抒情本旨；其中的過片處或對上片進行情感的凝定、整合或收束，或是利用共同的情感元素轉折延展，達成一種迴蕩吞吐、跌宕頓挫的美感。這一類的組織型態為婉約詞人所好用，是長調中最常見的抒情配置。此種結構又可分為兩類。第一類是詞的上下片語意各自完足以外，上片的末段以及下片的換頭處常以情感收束的方式呈現。利用過片兩字句或是單句的形態重整情感，使上下片文意扣合更為緊湊綿密。第二類為指全詞雖然圍繞著一個抒情中心展開，但上下兩片各自獨立，形成了一個完整的情感表述段落，呼應全詞的抒情意旨。高友工所謂同心結構的抒情模式即屬於此。

另一類綫性結構為長調發展至南宋以後逐漸成熟的表述形態，是以辛棄疾、陳亮、劉克莊一派的豪放詞人以及道家方士為代表，主題多與戰爭北伐、酬酢祝壽與講經論道等內容相關。受到“以文為詞”風氣的影響，綫性結構的鋪陳猶如短文試作，即使仍有一中心詞旨存在，上下分片的界限亦被淡化，致使過片處並不全然等同於抒情自我的顯現處。綫性結構一以貫之的敘事文脈可以說是長調發展至南宋以後，為迎合不同的製作場域與抒情情境的需要所發展而成的新抒情樣態。這一類的詞調也因為詞人的嘗試與擴充，產生了新的抒情可能。

總之，過片的抒情樣態取決於詞調結構。無論是收束情韻或是轉折文脈，詞意的接續與延展始終是詞人考量的要點。過片的形態影響了詞人抒情自我的表出方式，藉由過片字數節奏的調整及語言的運用，語意得以相互補充對

照與層深擴展。詞人個體的抒情思索與諸種情緒反應亦得以相互連結、對應與互補,迭宕出更深微而含蘊深厚的美感,成爲長調特殊的情感表現方式之一。

(作者:臺灣中興大學中國文學系助理教授)

引用書目

一、專書

- 孫武撰，曹操等注，郭化若譯：《十一家注孫子》。上海：上海古籍出版社，1978年。
- 李延壽撰：《南史》。北京：中華書局，1975年。
- 李玖：《異聞實錄》。臺北：藝文印書館，1965年。
- 歐陽詢撰，汪紹楹校：《藝文類聚》。上海：上海古籍出版社，1985年。
- 胡仔纂集，廖德明校點：《苕溪漁隱叢話》。北京：人民文學出版社，1962年。
- 張炎著，夏承燾校注；沈義父著，蔡嵩雲箋釋：《詞源注 樂府指迷箋釋》。臺北：木鐸出版社，1987年。
- 陳元靚：《事林廣記》。北京：中華書局，1999年。
- 劉克莊著，錢仲聯箋注：《後村詞箋注》。上海：上海古籍出版社，1980年。
- 張孝祥撰，宛敏灝箋校：《張孝祥詞箋校》。合肥：黃山書社，1993年。
- 辛棄疾撰，鄧廣銘箋注：《稼軒詞編年箋注》。臺北：華正書局，2007年。
- 吳文英撰，孫虹、譚學純校箋：《夢窗詞集校箋》。北京：中華書局，2014年。
- 張炎著，吳則虞校輯：《山中白雲詞》。北京：中華書局，1983年。
- 姜夔著，夏承燾注：《姜白石詞編年箋校》。上海：上海古籍出版社，1998年。
- 周邦彥撰，孫虹校注，薛瑞生訂補：《清真集校注》。北京：中華書局，2001年。
- 李清照撰，王學初校注：《李清照集校注》。北京：人民文學出版社，1979年。
- 脫脫等撰：《宋史》。北京：中華書局，1985年。
- 萬樹撰：《詞律》，《影印文淵閣四庫全書》。臺北：臺灣商務印書館，1983年。
- 陳邦彥等編、清水茂解說：《欽定詞譜》。京都：株式會社同朋社，1983年。
- 唐圭璋編：《全宋詞》。北京：中華書局，1998年。
- 辛更儒編：《辛棄疾資料彙編》。北京：中華書局，2007年。
- 吳承學、彭玉平編：《詹安泰文集》。廣州：中山大學出版社，2004年。
- 宛敏灝：《詞學通論》。北京：中華書局，2009年。
- 洛地：《詞體構成》。北京：中華書局，2009年。

- 苗菁：《唐宋詞體通論》。鄭州：中州古籍出版社，1998年。
- 唐圭璋編：《詞話叢編》。北京：中華書局，2005年。
- 鄧子勉編：《宋金元詞話全編》。南京：鳳凰出版社，2008年。
- 夏承燾：《唐宋詞欣賞》。北京：北京出版社，2005年。
- 俞平伯：《清真詞釋》。臺北：臺灣開明書局，1982年。
- 施蟄存：《詞學名詞釋義》。北京：中華書局，2005年。
- 施議對：《施議對詞學論集第一卷：宋詞正體》。氹仔：澳門大學出版中心，1996年。
- 劉楚華主編：《宋韻遺珍：白石道人歌曲重構》。香港：商務印書館，2016年。
- 孫康宜著、李爽學譯：《詞與文類研究》。北京：北京大學出版社，2004年。

二、論文

- 胡靜、鄧紅梅：《試論姜夔詞過片的結構功能》，《南陽師範學院學報(社會科學版)》2005年第2期，頁80—84。
- 梁燕麥：《姜白石的自度曲》，《音樂研究》1980年第2期，頁73—75。
- 雷家聖：《南宋四川總領所地位的演變—以總領所與宣撫司、制置司的關係為中心》，《臺灣師大歷史學報》第41期(2009年6月)，頁58—66。
- 楊宛：《詞的起結與過片》，《貴州文史叢刊》2008年第4期，頁55—59。
- 趙雪沛、陶文鵬：《論唐宋詞起、結與過片的表現技法》，《西南民族大學學報(人文社科版)》2010年第2期，頁99—106。
- 歐陽德穎：《晚唐北宋詞換頭性質與演進初探》，香港中文大學中國語言與文學系畢業論文，2018年，蕭振豪教授指導。
- 簡秀娟：《辛派詞人“以文為詞”之研究》，國立中央大學中國文學研究所碩士論文，1994年。

The Lyrical Patterns and Aesthetic Expressions in the Beginning of the Second Stanza of Long Tunes of Ci-poetry

Yu Jia Yun

(Assistant Professor, Department of Chinese Literature, Chung Hsing University)

Abstract

Focusing on the tunes of *ci*-poetry, this article is an attempt to analyze the lyrical types and expressions of the beginning of the second stanza of a poem (*guopian* 過片) in long tunes (*changdiao* 長調). The first task is to give a clear definition to *guopian*. In the Song dynasty, the term referred to the first phrase or paragraph of the second stanza of a *ci*-poem. Since the Ming and Qing dynasties, however, *guopian* was instead called “change of the head” (*huantou* 換頭). In addition, the lyrical type of a *guopian* was determined by the attributes of the tune-title. According to the manner of emotional expression, the structure of a *guopian* can be divided into two categories, namely loop structure and linear structure. The former refers to the *guopian* that functions as integration, condensation, or transition of the emotion expressed in the preceding stanza. It forms a kind of aesthetic effect of fluent rhythms. The latter, linear structure, refers to one that usually divides the two stanzas in a poem and thereby forms a coherent narrative flow. This was a new mode of *changdiao* poems in the Southern Song, which catered to the needs of the different milieus of lyricism.

Key words: Long tunes of *ci*-poetry, beginning of the second stanza of a *ci*-poem, “change of the head”, loop structure, linear structure