

抒情的結構： 試析長調領字的抒情類型與美感表現*

余佳韻**

摘要

領字為長調承上啟下，連接文脈的樞紐所在，學界雖已有不少針對領字功能、性質與類型的相關研究，惟較少從領字抒情特徵立論者。有鑑於此，本文以《全宋詞》所收錄的長調為研究範疇，旨在探討領字的結構特徵與抒情美感的關係。首先將領字分作前置副詞與心理動詞兩類，以為動詞領字有助於聚焦情感，表現詞人抒情自我所在；副詞領字則涉及時空意象的特定。其次關注領字與領句的連結型態，分為「並排對偶」與「鋪陳敘述」兩種類型。前者為領句空間關係的型塑，後者則是領句時間進程的展演。接著從音韻角度著眼，以為領字多去聲低調的特質，除能提領下文外，亦具有凝聚並統合情感，彰顯抒情場景的作用。盼能藉由本文的討論，提供學界關於長調美學的研究思考。

關鍵詞：長調、領字、領句、抒情、鋪敘、去聲

* 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，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。

** 日本大阪大學文學研究科外國人招聘研究員。

一、前言

詞中領字，宋代稱為虛字，¹ 是源於詞樂聲腔的需要所出現的安排。沈義父（約 1247 前後在世）《樂府指迷》即道：「腔子多有句上合用虛字，……用之不妨。」又張炎（1248-1320）《詞源》也有：「詞之句，有二字、三字、四字，至六字、七八字者，若堆疊實字，讀且不通，況付之雪兒乎？合用虛字呼喚。」² 既是為了避免實字堆疊，妨礙唱詞文意的推衍，使「句語自活，必不質實」，呈現靈動活潑的樣貌；也是藉由虛字的穿插運用，達成清空的審美理想。³ 至清代以

¹ 《馬氏文通》曾由語意的有無定義虛字與實字兩者，他說：「凡字有事理可解者，曰實字。無解而惟以助實詞之情態者，曰虛字。」見〔清〕馬建忠，《馬氏文通》（北京：商務印書館，1998 年），頁 19。然而《馬氏文通》的編纂是參考了拉丁語法體系所建構的中國語法系統。其中的實詞與虛詞之分係源自於現代語言學或語法學的分類，與詞中虛實字的分類標準不盡等同。事實上，傳統虛實字與現代詞性的對應，其中最受爭議的即是「動詞是否為虛字」一點。如參諸前人字例，張炎《詞源》舉出的虛字例有：「正、但、甚、任」；沈義父《樂府指迷》則為：「嗟字、奈字、況字、更字，料字、想字、正字、甚字。」；〔宋〕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 15、73；又陸輔之（?-?）《詞旨》的「單字集虛」條亦有三十三個領字例：「任、看、正、待、乍、怕、總、問、愛、奈、似、但、料、想、更、算、況、悵、快、早、儘、嗟、憑、歎、方、將、未、已、應、若、莫、念、甚。」見〔元〕陸輔之，《詞旨》，收入唐圭璋編，《詞話叢編》（北京：中華書局，2005 年），頁 341-342。其中的怕、愛、問、料、算、悵、歎等虛字也都屬於動詞的範疇。顯然這些動詞領字除了隸屬於虛字的一部之外，還與描寫事物形狀、表現具體意象的實字（即名詞）相互對應，而與《馬氏文通》的分類方式有所不同。劉少雄以為：「領字是位在一段完整長句的最前頭，用來帶領全段意思的虛字。所謂虛字是指名詞（又稱實詞）以外的各種詞類，包括動詞、副詞、形容詞、介詞、助詞等。」見劉少雄，《學詞講義》（臺北：里仁書局，2006 年），頁 201。此一說法簡要清晰，亦與宋人所論相符。本文即採此說。

² 引文分見於〔宋〕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 15、73。

³ 張炎《詞源》載：「此等虛字，卻要用之得其所，若能盡用虛字，句語自活，必不質實，觀者無掩卷之誚。」後人對領字功能的評論也大抵延續了張炎之說。如清人沈祥龍（?-?）《論詞隨筆》稱虛字「前呼後應，仰承俯注，全賴虛字靈活，其詞始妥溜而不板實。」其

降，論者如杜文瀾（1815-1881）等人則稱「玉田所云虛字，今謂之領調，所列皆去聲」，⁴ 以「領」為名，遂有「領字」、「領調（字）」、「領格字」、「領詞」等名稱產生。⁵

雖然領字在小令中已經見諸使用，但由於篇幅的限制，較難提供領字轉折情感、跌宕語意的空間，需至長調以後，領字於詞體結構的特殊性才愈形清晰。⁶ 由宋人常用的〈水龍吟〉、〈水調歌頭〉、〈沁園春〉、〈賀新郎〉或是〈洞仙歌〉等詞牌中，我們不難發現領字作為連結文脈與表述情感文脈的樞紐地位更為鮮明。如胡元儀（1848-1908）〈詞旨暢舊序〉即載：「北宋之時，慢曲乃作，字句較多，行氣通脈，

中的「妥溜而不板實」，大抵即是張炎「句語自活，必不質實」的重申。見〔宋〕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73；及〔清〕沈祥龍，《論詞隨筆》，收入唐圭璋編，《詞話叢編》，頁4052。

⁴ 〔清〕杜文瀾，《憩園詞話》，收入唐圭璋編，《詞話叢編》，頁2862。

⁵ 分見於廖俊裕，〈由語法分析論柳永詞的一字豆領字的語法功能〉，《研究與動態》第3期（2001年4月），頁10-18；黃麗貞，〈詞的句式和領字〉，《華文世界》第50期（1988年12月），頁50-52；羅鳳珠、曹偉政，〈唐宋詞單字領字研究〉，《語言暨語言學》，第9卷第2期（2008年4月），頁189-220；王偉勇、趙福勇，〈詞體「領字」之義界與運用〉，《成大中文學報》第14期（2006年6月），頁105-107、109-138；蔣哲倫，〈論「領字」及其與詞體建構的關係〉，《社會科學戰線》1994年第4期，頁219-225；徐菲，〈唐宋詞中領字的功能〉，《文學教育（上）》2008年第11期，頁146-147；勾煥茹，〈試論詞中領字的美學特徵〉，《保定師範專科學校學報》2006年第1期，頁17-18、52；段煉，《詩學的蘊意結構——南宋詞論的跨文化研究》（臺北：秀威資訊，2009年），頁107-118。

⁶ 蔡嵩雲（1891-1944）：「領句用虛字，慢詞幾於一調數見，引、近則較少，小令或用或不用，視各調情形而異。」參見〔宋〕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74；又施蟄存（1905-2003）《詞學名詞釋義》亦載：「領字惟用於慢詞，引近中極少見。」參見施蟄存，《詞學名詞釋義》（北京：中華書局，2004年），頁89；王力（1900-1986）則以為「『一字豆』為近體詩所無，於是它所表現的語法也有特殊的地方。」又「唐五代的詞裏還沒有『一字豆』，因此，上述兩種情形（筆者按：一字豆的兩種語法型態）只能產生於宋代：北宋還是很少，南宋漸漸多起來。」雖然王力並沒有以樂曲形式區分，但他觀察到「南宋以後一字豆較多」的現象，與長調文類的發展亦為相合。參見王力，《漢語詩律學》（香港：中華書局（香港），2003年），頁659-660。

全仗虛字。」⁷ 鄭騫（1906-1991）更具體地談到「長調的轉折搖曳，傳神達意，大部要借重領調字，如老子所謂『當其無有車之用』是也。」⁸ 同樣留意到了領字對長調「行氣通脈」、「傳神達意」等方面的幫助。高友工（1929-2016）引用了吳世昌（1908-1986）「領託字」之說，以領字從句與句、聯與聯所構成的層進關係，進而延展出的並立與延續關係，逐步形成各個詞牌特有的內在組織——包括語意的順逆穿插、曲折變化，以及詞中圖象的組織所呈現的複雜情事與時空場景的推移轉換等層面，成就了長調鋪敘美典的「間架」所在。⁹ 可以說，領字不僅提供了長調新的語言運作空間，同時也是探索詞人情感鋪陳轉折的關目所在。

現今學界針對領字的義界、詞性與作用的研究已有初步成果。如羅鳳珠、曹偉政〈唐宋詞單字領字研究〉與王偉勇、趙福勇〈詞體「領字」之義界與運用〉二文。前者是利用唐宋詞資料庫，確立領字的聲調、於詞牌的位置與用法，藉此印證前人舊說，提供本文研究領字與音樂關係的基礎；後者是著眼於領字的定義與類型，分門別類地列舉了領字在詞中的運用情形。廖俊裕〈由語法分析論柳永詞的一字豆領字的語法功能〉一文，則是從語法學角度著眼，考察柳永一字領使用的突破處。另外一類則是依領字連結文意的功能加以分類。如蔣哲倫〈論「領字」及其與詞體建構的關係〉與張仲謀〈宋詞韻句結構分析〉，將領句依其連結性質分為四種類型，討論各自的結構型態。¹⁰ 與領字

⁷ [清]胡元儀，〈詞旨暢舊序〉，見附於[元]陸行直，《詞旨》，收入唐圭璋編，《詞話叢編》，頁343。

⁸ 鄭騫，〈再論詞調〉，《景午叢編》（臺北：臺灣中華書局，1972年），上編，頁96。

⁹ [美]高友工，《中國美典與文學研究論集》（臺北：臺大出版中心，2004年），頁282-283。

¹⁰ 如蔣哲倫即將領字與領句間的關係分成「並列鋪排」、「層進敘述」、「比照映襯」以及「回環互注」等四種類型。張仲謀也將領字依功能分為轉折、假設、遞進以及懸想四項。但從整體文意的敘述型態來看，亦可化約遞進與轉折兩種。參見蔣哲倫，〈談詞中領字〉，收入

美感結構相關者，僅有勾煥茹〈試論詞中領字的美學特徵〉一篇。惟因篇幅所限，未能開展較細緻的分析。奠基於這些研究成果，我們應思考的即是：領字作為承上啟下的樞紐，其形式意義、結構美感與音樂性質與抒情作用間的關聯性與表現型態等問題。

因此，本文試圖解明領字與長調美典的關係，係以唐圭璋（1901-1990）所編《全宋詞》之作品為考察基礎，字首領字為討論範疇。首先依據領字的類型分論其結構特色，接著從「對偶並列」和「敘述鋪展」兩點觀察領句景語的连接型態與特徵，並參照現存的旁譜材料找出得以相互印證的論說。希冀藉此釐清領字的結構功能與抒情特質外，亦有助於我們理解長調的美學特色。

一、領字的類型與抒情表現

領字為理解長調組織結構的關目所在。領字依字數雖然可以分為一字、二字與三字領三類，惟二字領的字例較少，與一、三字領的功能亦多有重合。為方便討論，下文將領字分為一字領與二、三字領兩部分，並以張炎《詞源·虛字》和陸輔之《詞旨》所載的字例為基礎，¹¹ 搭配王偉勇、趙福勇〈詞體「領字」之義界與運用〉文中增補的字例，討論其中的結構意義與特徵。

（一）一字領

領字的出現意味著新的詞語結構形式，不僅是提振整闕詞中音樂

中國文哲所編委會編，《第一屆詞學國際研討會論文集》（臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，1994年），頁75；張仲謀，〈宋詞韻句結構分析〉，收入鄧喬彬編，《第五屆宋代文學國際研討會論文集》（廣州：暨南大學出版社，2009年），頁438-442。

¹¹ [宋]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15。

表現的要處，其中情感關係的延續與生成也代表了詞人在創作活動中的內在心境與外界事物相互的運作過程。最具代表性者首推一字領。高友工曾將一字領依其詞性與作用分為前置副詞與心理動詞兩類，前者多指陳或修飾抒情主體當下的活動；後者則是個人基於知覺的感會或心理之意圖所表現之行止。¹² 下文即依循此一分類，觀察兩類領字的間架作用與美感表現。

1. 前置副詞——情景的疊合與對照

前置副詞的領字在語序上突破了漢語語法的規則，將原本用來修飾動詞或是形容詞的副詞提前，強調時間的流動變化、情緒的推移以及場景的反覆。根據領字的功能性質與意義，可將前置副詞領字分為時間副詞與非時間副詞兩類：第一類是指陳時間的漸進與流動者，以表達事件在時空位置的座標，或是時空場景的推移轉換。請看下列：

作者	詞牌	例句
周邦彥	〈蘭陵王〉	「漸」別浦縈回，津堠岑寂。 ¹³
王沂孫	〈眉嫵〉	「漸」新痕懸柳，澹彩穿花，依約破初暝。 ¹⁴
陳允平	〈過秦樓〉	「漸」江空霜曉，黃蘆漠漠，一聲來雁。 ¹⁵
仇遠	〈愛月夜眠遲〉	「漸」柝聲隱隱，人語沈沈。 ¹⁶
趙以夫	〈萬年歡〉	「正」微和乍轉，麗景初曉。 ¹⁷

¹² [美] 高友工，《中國美典與文學研究論集》，頁 283、290-291。

¹³ [宋] 周邦彥，〈蘭陵王〉，見唐圭璋編，《全宋詞》（北京：中華書局，1965 年），冊 2，頁 611。

¹⁴ [宋] 王沂孫，〈眉嫵〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊 5，頁 3354。

¹⁵ [宋] 陳允平，〈過秦樓〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊 5，頁 3125。

¹⁶ [宋] 仇遠，〈愛月夜眠遲〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊 5，頁 3401。

¹⁷ [宋] 趙以夫，〈萬年歡〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊 4，頁 2660。

吳文英	〈絳都春〉	「正」霧捲暮色，星河浮霽。 ¹⁸
王安禮	〈瀟湘憶故人慢〉	「方」櫻桃弄色，萱草成窠。 ¹⁹
姜夔	〈水龍吟〉	「況」茂林游倦，長干望久。 ²⁰
楊無咎	〈長相思〉	「況」得意情懷，倦妝模樣，尋思可奈離愁。 ²¹
黃庭堅	〈惜餘歡〉	「況」漏轉銅壺，煙斷香鴨。 ²²
趙長卿	〈醉蓬萊〉	「是」平分春色，夢草池塘，暖風簾幕。 ²³
周密	〈聲聲慢〉	「甚」長安亂葉，都是閒愁。 ²⁴

※時間副詞

就字義而言，這一類的領字絕大多數都與「正」的字義相通。而當領字為「正」字，或是可以解作「正」字時，最直接的，即是表現出時間或動作狀態的持續進行或變化，凸顯詞人在時空變化的「當下」，感於外物所作出的抒情表述。以周邦彥（1056-1121）的〈蘭陵王〉「『漸』別浦縈回，津堠岑寂」一句為例。張相（1877-1945）即以「『漸』，猶正也。……言離恨堆積，正是別浦縈迴，津堠岑寂時也。」²⁵ 暗示了時間的持續流轉與推移的同時，也加強了「縈迴」與「岑寂」等孤寂寥冷、盤旋繚繞的氛圍。隨著外圍的景物氣氛逐步影響人的感知情緒，詞人自身的內省意識便能夠延續此一脈絡，在接下

¹⁸ [宋]吳文英，〈絳都春〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊4，頁2911。

¹⁹ [宋]王安禮，〈瀟湘憶故人慢〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊1，頁264。

²⁰ [宋]姜夔，〈水龍吟〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊3，頁2179。

²¹ [宋]楊無咎，〈長相思〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊2，頁1205。

²² [宋]黃庭堅，〈惜餘歡〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊1，頁404。

²³ [宋]趙長卿，〈醉蓬萊〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊3，頁1772。

²⁴ [宋]周密，〈聲聲慢〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊5，頁3290。

²⁵ 張相，《詩詞曲語辭匯釋》（北京：中華書局，1977年），頁182-183。

來的「『念』月榭攜手，露橋聞笛」的纏綿情思中開展。又如王沂孫（?-?）〈眉嫵〉的「『漸』新痕懸柳，澹彩穿花，依約破初暝」一句，陳廷焯（1853-1892）評此詞：「句句是新月，卻句句是望到十五。『漸』字及『便有』字，用得婉約。『千古』句忽將上半闕意一筆撇去，有龍跳虎臥之奇。結更高簡。」²⁶以領字鋪展新月初上的景象之餘，亦間接與十五月圓對照，隱喻了金甌之缺的悲嘆。

又王安禮（1024-1095）的「『方』櫻桃弄色，萱草成窠」一句。這裏的「方」亦解作「正」，為「正在」、「恰好」之意。指陳詞人浸潤於薰風時期的豐美節物之中，體現對功名的淡泊之情。又如白石〈水龍吟〉「『況』茂林游倦，長干望久」，以及黃庭堅（1045-1105）〈惜餘歡〉「『況』漏轉銅壺，煙斷香鴨」兩例，這裏的「況」字與況且的本義不同，解為「正、適」之意。²⁷前者以「茂林」與「長干」典故的兩相對照，特出詞人當下倦遊憶鄉的羈旅愁情；後者則指出此際恰好是「漏轉煙斷」的夜深時分。另外，部分「甚」字詞例亦可解作「正」的意思。如周密（1232-1298）〈聲聲慢〉的「『甚』長安亂葉，都是閒愁」，即指詞人送遠別人之際，思緒紛亂難忍，又正當長安落葉紛亂，在在足以引起閒愁的境況。²⁸

值得注意的是，這一類與「正」字相通的虛字所指涉的時空範圍不僅是現今所處的當下，尚能涵蓋某個存在於詞人記憶經驗的過往時空，將今昔時空加以凝定繫連。指稱了過往某個情感時點的同時，也提供了詞人回顧或展望的基礎——既是未來回顧現時的情感所繫；也是詞人當下眷戀未捨的情意表現。詞人不直接表明自身的行動與對周遭景物的感想，而是藉由描摹客觀情景，層層揭露外在的景物如何在

²⁶ [清]陳廷焯著，屈興國校注，《白雨齋詞話足本校注》（濟南：齊魯書社，1983年），頁183。

²⁷ 張相，《詩詞曲語辭匯釋》，頁77-78。

²⁸ 張相，《詩詞曲語辭匯釋》，頁148。

時間的作用下，逐步且緩慢影響詞人的內在心理。眼前的具體場景成為接續過往與現在的媒介，由此連結點追溯至回憶的斷裂處而與之重合。相對於主觀情感極強的心理動詞，這一類時間副詞領字更強調時間感覺的特定與放大，往往產生框定領句景語的效果，凸顯出領句情景在人情感興發感動過程中的重要性，並為下文提供了情感跌宕開展的時空情境。

第二類的非時間副詞包括了頻率副詞、程度副詞與範圍副詞等，不解為「正」字的副詞。這一類副詞領字通常指向情感的延續、重複與加強，表現文脈的轉折與累進。且包含了副詞之後有所省略的情形。如「但」等於「但有」、「但見」或「但覺」，「更」等於「更有」，「空」等於「空餘」，「儘」等於「儘有」，「甚」等於「為甚」等。²⁹請再看到下面詞例：

作者	詞牌	例句
劉克莊	〈解連環〉	「縱」桃葉多情，難喚同渡。 ³⁰
陸游	〈安公子〉	「縱」遇歌逢酒，但說京都舊話。 ³¹
姜夔	〈揚州慢〉	「縱」豆蔻詞工，青樓夢好，難賦深情。 ³²
周邦彥	〈蘭陵王〉	「又」酒趁哀弦，燈照離席，梨花榆火催寒食。 ³³
吳文英	〈瑣窗寒〉	「又」笑伴鴟夷，共歸吳苑。 ³⁴
柳永	〈鵲橋仙〉	「但」黯黯凝眸。暮煙寒雨。 ³⁵

²⁹ 王力，《漢語詩律學》，頁 659。

³⁰ 〔宋〕劉克莊，〈解連環〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊 4，頁 2607。

³¹ 〔宋〕陸游，〈安公子〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊 3，頁 1590。

³² 〔宋〕姜夔，〈揚州慢〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊 3，頁 2181。

³³ 〔宋〕周邦彥，〈蘭陵王〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊 2，頁 611。

³⁴ 〔宋〕吳文英，〈瑣窗寒〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊 4，頁 2874。

³⁵ 〔宋〕柳永，〈鵲橋仙〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊 1，頁 26。

周邦彥	〈憶舊遊〉	「但」滿目京塵，東風竟日吹露桃。 ³⁶
劉辰翁	〈摸魚兒〉	「但」愁滿清漳，君歸何處，無淚與君墮。 ³⁷
張先	〈漢宮春〉	「更」孤標俊格，非雪凌霜。 ³⁸
曹勛	〈木蘭花慢〉	「更」乍著輕紗，涼搖素羽，翠點清池。 ³⁹

※非時間副詞

「縱」一類帶有比較及轉折意味的副詞領字，常是通過假設，特出詞人內在最為難訴難忍的情懷，以渲染情緒並加強情感深刻程度。如〈揚州慢〉的「『縱』豆蔻詞工，青樓夢好，難賦深情」一句。詞人以「縱」字領字框定了領句「豆蔻詞工，青樓夢好」背後隱含的往日盛景，然而即便有杜牧（803-852）的生花妙筆，逝去的往日舊夢也終究無法透過書寫紀錄再現，更何況是姜夔（1155-1221）當時所見的揚州已不復北宋風華，僅存廢池喬木的荒蕪一片。藉此彰顯「難賦深情」此一擾動詞人的情緒處，堆疊出詞人「轉折」的心理變化。

「又」與「更」兩者則都有加強語氣，當下情緒的遞進或附加說明。周邦彥〈蘭陵王〉的「『又』酒趁哀弦，燈照離席，梨花榆火催寒食」，即是描寫詞人追憶舊日的離別情境，歌舞歡會的場景彷彿歷歷在目，卻永遠不可再得的歲月飄忽感。曹勛（1098-1174）的「『更』乍著輕紗」，即能解為「還又」之意，指陳詞人在梅雨霏微的春夏時分，更著輕紗，倚闌凝望，而忽憶故山舊園的冷落情懷。又如張先（990-1078）〈漢宮春·臘梅〉，描寫白梅「仙姿自稱霓裳。『更』孤標俊格，非雪凌霜。」極言臘梅愈發欺霜凌雪的高格姿態。

³⁶ [宋]周邦彥，〈憶舊遊〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊2，頁599。

³⁷ [宋]劉辰翁，〈摸魚兒〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊5，頁3249。

³⁸ [宋]張先，〈漢宮春〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊1，頁83。

³⁹ [宋]曹勛，〈木蘭花慢〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊2，頁1225。

接著再看到柳永（?-1053）〈鵲橋仙〉的「『但』黯然凝佇，暮煙寒雨」或周邦彥〈憶舊遊〉「『但』滿眼京塵，東風盡日吹露桃」兩例。其中的「但」字即可解為「但有」或「但見」之意。藉由「但」字的限定，將前文所鋪墊的情緒集中至領句詞組，「黯然凝佇」或「滿眼京塵」等句，表現詞人眷念的殷切之際，也呈現了詞人內在情思的變化轉折，進而延展出「望秦樓何處」的渺茫，以及「東風盡日吹露桃」背後那份「冠蓋滿京華，斯人獨憔悴」⁴⁰的喟嘆。

可以說，這一類副詞領字的目的是在於特定詞人身處的時空場景，以映襯或對比後文鋪展的情境，提供詞人情緒積累推衍的基礎，凸顯過往的生命情境於詞人情感歷程的深刻性與重量，以加強詞篇的抒情力道。

2. 心理動詞——主觀情感的聚焦與滲透

詞體的基調即是音樂的往復迴旋與舊歡新怨的不斷重疊，無論是何種分類，情景的對照始終是詞體情韻反差跌宕的核心所在，僅表現之手法有所不同。和前置副詞多為通過客觀景象的並列、疊合或對照型態不同，心理動詞更強調的是詞人主觀情感對領句情景產生的作用。如從覺知的狀態與情緒的感發來看，心理動詞領字亦可細分為感官動詞與情緒動詞兩類。一是根植於人類五官所直接感知領會者，如「聽」、「見」、「問」以及「望」等，表現詞人感知的主動性。請見詞例如下：

⁴⁰ [清]彭定求等編，《全唐詩》（北京：中華書局，1980年），卷218，冊7，頁2289。

作者	詞牌	例句
周邦彥	〈風流子〉	「望」一川暝靄，雁聲哀怨。半規涼月，人影參差。 ⁴¹
辛棄疾	〈瑞鶴仙〉	「望」一點須臾，去天咫尺。 ⁴²
劉辰翁	〈摸魚兒〉	「問」溪上兒童，頗曾見我，有此故人否。 ⁴³
姜夔	〈眉嫵〉	「看」垂楊連苑，杜若侵沙，愁損未歸眼。 ⁴⁴
周密	〈過秦樓〉	「看」銀潢瀉露，金井啼鴉漸起。 ⁴⁵
秦觀	〈風流子〉	「見」梅吐舊英，柳搖新綠，惱人春色，還上枝頭。 ⁴⁶
劉辰翁	〈疏影〉	「聽」花犯低低，瑤花開未。 ⁴⁷

※感官動詞

上表的「『聽』花犯低低，瑤花開未」與「『望』一川暝靄，雁聲哀怨。半規涼月，人影參差」等例，「聽」或「望」等知覺活動已經不是單純的「確認 (recognize)」或「觀看 (see)」。領字後所接續的景物描寫，是詞人主動「探索 (explore)」與自身經驗相關的景象聯繫，呈現詞人當下最切實的情緒變化。前者以梅花含苞的模樣起筆，寫遊子懷鄉之感。由詞人在入冬之際對雪落聲響的頻頻留意，反襯而今冷落的家愁思；後者是詞人遍覽眼前，唯有煙靄迷濛景象迴盪著哀怨的雁聲。半圓之月，夜涼如水，映照出人影的稀落寂寥。由原本的視覺，

⁴¹ [宋]周邦彥，〈風流子〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊2，頁604。

⁴² [宋]辛棄疾，〈瑞鶴仙〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊3，頁1936。

⁴³ [宋]劉辰翁，〈摸魚兒〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊5，頁3250。

⁴⁴ [宋]姜夔，〈眉嫵〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊3，頁2177。

⁴⁵ [宋]周密，〈過秦樓〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊5，頁3278。

⁴⁶ [宋]秦觀，〈風流子〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊1，頁456。

⁴⁷ [宋]劉辰翁，〈疏影〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊5，頁3201。

近一步延伸至領句裏聽覺與觸覺的描寫，展演出情景交融的情狀。換言之，詞人感知外在情景的變化，藉由不斷地揣摩相繫的景物間各自的關係與意義，體察外圍事物而有所「動」。「聽」與「望」的作用即是透過詞人主動尋索與個人過往經驗相似的場景，特出影響詞人內心感覺的事物，並表明內在情感活動的原因；凸顯詞人的抒情自我的意向心志之餘，也呈示了詞人內心的靜態景觀。

另一類則是根植於詞人有感於事物背後所蘊含的回憶所產生的情緒反應。為抒情主體通過外在事物的覺察與認知，於內部自省醞釀之後，進一步彰顯於外的主觀情感意念。相對於副詞領字的目的是時空場景的框定或確立，情緒動詞的領字則是對領句情景添入了更多個人主觀的感喟。請看下面詞例：

作者	詞牌	例句
周邦彥	〈風流子〉	「羨」金屋去來，舊時巢燕；土花繚繞，前度莓牆。 ⁴⁸
	〈過秦樓〉	「歎」年華一瞬，人今千里，夢沈書遠。 ⁴⁹
	〈浣溪沙慢〉	「奈」愁腸數疊，幽恨萬端，好夢還驚破。 ⁵⁰
	〈浪淘沙〉	「憶」少年歌酒，當時蹤跡。 ⁵¹
	〈蘭陵王〉	「愁」一箭風快，半篙波暖，回頭迢遞便數驛。 ⁵²
吳文英	〈漢宮春〉	「有」青娥傳夢，月轉參移。 ⁵³

⁴⁸ [宋]周邦彥，〈風流子〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊2，頁595。

⁴⁹ [宋]周邦彥，〈過秦樓〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊2，頁602。

⁵⁰ [宋]周邦彥，〈浣溪沙慢〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊2，頁629。

⁵¹ [宋]周邦彥，〈浪淘沙〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊2，頁628。

⁵² [宋]周邦彥，〈蘭陵王〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊2，頁611。

⁵³ [宋]吳文英，〈漢宮春〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊4，頁2925。

	〈八聲甘州〉	「怕」等閒易別，那忍相逢。 ⁵⁴
	〈木蘭花慢〉	「恨」賦筆分攜，江山委秀，桃李荒荊。 ⁵⁵
	〈三姝媚〉	「似」夢回花上，露晞平曉。 ⁵⁶
趙以夫	〈孤鸞〉	「念」玉雪襟期，有誰知道。 ⁵⁷
張榘	〈念奴嬌〉	「記」包黍沈流，緬懷忠節。 ⁵⁸
劉辰翁	〈蘭陵王〉	「悵」氈帳何匹，湏酪何食。 ⁵⁹

※情緒動詞

上述的領字幾乎清一色是表現抒情主體懷想舊日的渴切，以及難以觸及的情感挫折。以〈過秦樓〉「『歎』年華一瞬，人今千里，夢沈書遠」一句為例，景語所扮演的角色即是觸發領字感覺的樞紐。「年華一瞬」（時間）與「人今千里」（距離）的對照，「一瞬」、「千里」拉鋸出強烈的時空對立感，既是時間的倏忽易逝，也是空間的迢遠難望。「歎」字的喟嘆轉化了客觀的情感樣態，成為詞人主觀意識到時空更迭轉移之後所產生的具體感受——人飄蕩於無法確知的變換流轉，終歸走向「夢沈書遠」的音訊杳眇。吳文英（1200-1260）〈木蘭花慢〉的「『恨』賦筆分攜，江山委秀，桃李荒荊」，現時的蘭亭歌賦、曲水觴詠，異日相對，或恐是江山殘破，友人天各一方，遊宴歡會此生難再。以「恨」字領出異時回顧後的懸想，抒發詞人當下客中送客，明日世事渺茫難望的愁緒；趁勢拉出後續的「問春在否」的眷戀難捨，以及「鶯縷爭堪細折，御黃堤上重盟」，未來難以預料的永恆哀愁。又如〈三姝媚〉

⁵⁴ [宋] 吳文英，〈八聲甘州〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊 4，頁 2926。

⁵⁵ [宋] 吳文英，〈木蘭花慢〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊 4，頁 2918。

⁵⁶ [宋] 吳文英，〈三姝媚〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊 4，頁 2924。

⁵⁷ [宋] 趙以夫，〈孤鸞〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊 4，頁 2660。

⁵⁸ [宋] 張榘，〈念奴嬌〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊 4，頁 2679。

⁵⁹ [宋] 劉辰翁，〈蘭陵王〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊 5，頁 3213。

的「『似』夢回花上，露晞平曉」一例。透露詞人即便通過「似」字動詞隱含的主觀認定與判斷，意圖串連並等同今昔情境，但在此一類比的過程中，卻也深刻認識到眼前所見與舊日景象參差的近似與不同。昔日的情感經驗與回憶場景即在詞人主觀的持續召喚、疊合與對照間，形成了詞人心象的底蘊。在此，領句所揭示的景象（或稱「感象」，即美感經驗的對象）即為詞人心理活動狀態與情境聯想的反射與涵括。如果「抒情」是文人希冀透過文類的擇選與語言的運用抒發內在鬱結難明之情，這一類領字所扮演的正是抽繹情感片段、延展且引導情緒抒發的媒介，讓抒情主體的「情」覓得宣洩的出口。

下面再看到幾個詞例，以辨明領字運用特徵所在。

曉陰翳日，正霧靄烟橫，遠迷平楚。暗黃萬縷。聽鳴禽按曲，
小腰欲舞。細繞回堤，駐馬河橋避雨。信流去。想一葉怨題，
今到何處。春事能幾許。任占地持杯，掃花尋路。泪珠濺俎。
歎將愁度日，病傷幽素。恨入金徽，見說文君更苦。黯凝佇。
掩重關、徧城鐘鼓。⁶⁰

開篇的「曉陰翳日」點出天色的昏暗不明，日光為曉陰所阻的情狀，為全詞陰鬱曖昧的氛圍確立了基調。「正」字後的「霧靄煙橫，遠迷平楚」，暗示昏暗的不僅止於天色，眼前所見也是一片遼闊迷離難以徹見的春日景象。「聽」與「想」的詞人的知覺逐漸滲入內在，鋪排出由外在時空至感官聽覺，乃至詞人的思索懷想，由外而內、由景至情的發展軌跡，凝結成躊躇反覆、深鬱、難以開解的心緒。由「正」的外景對詞人內部感思的牽引，聽覺的歌舞加乘，詞人遂而有「細繞回堤」、「河橋避雨」的行為，最後以設想語氣的「想」字收束上片，暗示伊人音訊斷絕無憑與詞人的羈旅落寞。下片「『任』占地持杯，

⁶⁰ [宋]周邦彥，〈掃花游〉，見[宋]周邦彥撰，孫虹校注、薛瑞生訂補，《清真集校注》（北京：中華書局，2002年），頁90。

「掃花尋路」與「『歎』將愁度日，病傷幽素」，由恣意隨性的外在詩酒生活，轉入所有的徘徊與尋覓終究無望的惆悵。「歎」字在此更加強了此情此景的可嘆程度。「掃花尋路」的春盡花落，重尋無跡的淒然，扣合過片「春事能幾許」的傷感。在感嘆與懷想凝佇的同時，鐘鼓的聲響又催促著時光的流轉。時光遞嬗流動如斯，詞人情感自此又回到開頭的遼遠迷茫，不知所蹤的情狀。全詞遂在此形成一個迴旋往復、循環不已的抒情結構。俞平伯（1900-1990）謂此詞「多用虛擬之筆，著墨不多」，⁶¹ 這裏的「虛擬」，即是由於詞人利用領字輾轉往復的功能，專注於內在經驗感覺描寫的同時，也刻意抽淡了本事的成份，僅留下「相思」此一抽象又曖昧低迴難以直接敘明的私密經驗感受。

接著再看到另一闕詞作：

記愁橫淺黛，淚洗紅鉛，門掩秋宵。墜葉驚離思，聽寒螿夜泣，亂雨瀟瀟。鳳釵半脫雲鬢，窗影燭花搖。漸暗竹敲涼，疏螢照晚，兩地魂銷。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。但滿眼京塵，東風竟日吹露桃。⁶²

上片四個韻段出現了三次以一字領構成的詞組，開篇的「記」，一字表露了詞人的主觀意念與詞人的回憶為外景重新喚起的心理過程。從構篇安排來看，詞人將內在深層記憶置於全篇開篇，即是欲確立並強調其所書寫的感情回憶經驗之不可替代性。首段詞人以「記」字貫穿「愁橫淺黛」、「淚洗紅鉛」，和「門掩秋宵」這三組意象，動詞領字成為詞人繫聯美感經驗的內在邏輯所在，以三足對（或稱鼎足對）的排比形式，串連情境、行為與時間三者的同時，也填補了原本毫不相關的意象間的語意縫隙，成就一幅極具畫面感的景象。接著點出整闕

⁶¹ 俞平伯，《清真詞釋》（臺北：臺灣開明書店，1982年），頁71。

⁶² [宋]周邦彥，《憶舊游》，[宋]周邦彥撰，孫虹校注、薛瑞生訂補，《清真集校注》，頁199。

詞的敘寫中心——離思。「聽」此一感官動詞的使用，特出詞中兩人於深夜靜謐無人的時刻，對周遭的細微感知。人的感官與思緒被墜葉的聲響集中到聽覺之上，寒蛩和雨聲交錯紛亂的外在世界，正是當下兩人心境的寫照，折射出即將到來的離別時刻，以及隨著時間推移湧現的，對渺茫未來的憂懼不安。最後的「漸」字副詞，透露出造成詞人意識到兩地魂消的原因不僅只是時間漸至深夜的涼冷體感，或是眼前稀疏的螢光；而是從詞人體感的當下，由時間的推移延展至空間的廣袤感之餘，隨著兩人距離（身體／心靈）因隔絕而漸行漸遠，也暗示著人情隨此寂滅的過程。由記憶的召喚、個體的認知至體感所堆疊出一種不確定的、孤寂氛圍，也從外在逐步滲透至詞人內部。「兩地魂銷」於是成為時空闊別隔絕，人亦逐漸憔悴的設想。「漸」字的時間感為領句所展示的空間所吸收，象徵人在空間中的逡巡求索，卻始終無法逃離因「別」的現實而愈發深沈的寂然落寞，隱隱暗示著尋覓的無望。

下片轉入近事，展開詞人的諸種臆想。「迢迢」，指時空距離的區隔遼遠，接續上片末段「兩地魂銷」的斷語。「道」字以下為詞人想像中事，「徑底花陰，時認鳴鑣」，寫女子在徑底花陰之下，擬窺朱戶渴盼情郎歸來的形貌，以對面言情的虛筆，呢喃出詞人因思念殷切所產生的幻設臆想。「歎」字所示，即是女子百轉千折、欲見還羞的殷切期盼。然而，接著的舊巢新燕、楊柳低拂，又再次暗示著因時空阻隔，兩人仍舊不得相見的現狀。最終以「但」字帶出「滿眼京塵（按：《全宋詞》作「目）」，盡日東風吹露桃」，以詞人羈旅漂泊情緒示現收束全詞——承認所有美好的情事猶如春逝而風消塵盡，因諸種現實阻隔致使不得相見的無奈與悵然，也在風塵僕僕的行旅人生中愈發深沈難解。

在此，領字所具備的限縮情境與濃縮情意的效用，使得抒情自我藉此滲入具體的情景敘寫，讓景語所延伸出來的諸種情感的延續或個

人想像產生更為深層緻密的連結。客觀世界的萬事諸象以及記憶瞬間在此為領字所加以框定、包裝而變形，景語遂成為自我心理紋路形模的展現。情景相互周旋生化的活動過程與狀態形成一揭示自我心境的抒情景觀。領句景語既是激盪詞人情緒之緣起，亦是詞人對記憶情境擇選之結果。利用動詞添入詞人情緒，重述並加強已感知的事物，激盪出情景之間的落差與疏離，以擴大情的延展性，進而產生多重的心理層次以及回環往復的效果。

(二) 二字領與三字領

前面提到單字領的性質適於聚焦、縮合情感意象，進而特出詞人抒情凝視處，觸發心象形成的特性；但也由於多數單字領缺乏連接詞的性質，需與領句中的意象結合始能形成完整語意。相對於此，二、三字領通常為獨立的詞組，其連接詞的性質往往能提供詞人情緒的張弛調度，有助於文脈的推衍。惟現存二、三字領的字例不多，僅剩張炎《詞源》所列的「莫是」、「還又」、「那堪」以及「更能消」、「最無端」及「卻又是」六例。其後學者在張炎的例示以外又補充了「可堪」、「算得」、「準擬」、「又只恐」及「算只有」等字例。⁶³ 下面即從「積累」與「轉折」兩方面觀察二、三字領的抒情表現。

⁶³ 關於二字領的詞例，孫康宜與楊晉綺都曾著眼於領字連結長調敘事邏輯與文脈的特點。前者將位於過片位置，以思緒動詞開頭、用來引領下片的二字例也視為二字領，並舉出了柳永〈曲玉館〉（隴首雲飛）過片的「『暗想』當初有多少、幽歡佳會」為例證。後者則是將《清真集》中的「因念」、「因思」、「便惜」與前後韻句具備因果事理關係，將其納入二字領範疇。然而這樣的分類方式與張炎列舉的字例似乎有所不同。為避免爭議，本文暫不列入討論。引文見〔美〕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102；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10月），頁26、37。又，領字的補充字例，見王偉勇、趙福勇，〈詞體「領字」之義界與運用〉，頁120-122。

1. 情緒的遞進與累加

所謂情緒的遞進與累加，係指領字是否產生推動文脈行進、加強情緒堆疊，以導引詞作情感走向，並呈現其中抒情線索。下面先看到二字領與三字領詞例。

作者	詞牌	例句
周邦彥	〈夜遊宮〉	「莫是」栽花被花妒。 ⁶⁴
	〈應天長〉	「正是」夜堂無月，沈沈暗寒食。 ⁶⁵
	〈解蹀躞〉	「還是」獨擁秋衾，夢餘酒困都醒，滿懷離苦。 ⁶⁶
	〈念奴嬌〉	「又還」淑景催逼。 ⁶⁷
史達祖	〈秋霽〉	「還又」歲晚，瘦骨臨風，夜聞秋聲，吹動岑寂。 ⁶⁸
張矩	〈應天長〉	「準擬」換樽陪月，繪空卷塵幕。 ⁶⁹
吳潛	〈念奴嬌〉	「一任」冶妓穠姬，采蓮歌裏，盡是相思苦。 ⁷⁰
唐珙	〈水龍吟〉	「別有」凌空一葉，泛清寒、素波千里。 ⁷¹
姜夔	〈念奴嬌〉	「只恐」舞衣寒易落，愁入西風南浦。 ⁷²
劉克莊	〈念奴嬌〉	「縱有」金篦能去翳，不敢復囊螢矣。 ⁷³

⁶⁴ [宋]周邦彥，〈夜遊宮〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊2，頁629。

⁶⁵ [宋]周邦彥，〈應天長〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊2，頁596。

⁶⁶ [宋]周邦彥，〈解蹀躞〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊2，頁606。

⁶⁷ [宋]周邦彥，〈念奴嬌〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊2，頁619。

⁶⁸ [宋]史達祖，〈秋霽〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊4，頁2343。

⁶⁹ [宋]張矩，〈應天長〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊5，頁3087。

⁷⁰ [宋]吳潛，〈念奴嬌〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊4，頁2758。

⁷¹ [宋]唐珙，〈水龍吟〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊5，頁3426。

⁷² [宋]姜夔，〈念奴嬌〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊3，頁2177。

⁷³ [宋]劉克莊，〈念奴嬌〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊4，頁2606。

晁補之	〈萬年歡〉	「那堪」羌管驚心，也隨繁杏拋擲。 ⁷⁴
周邦彥	〈塞垣春〉	「又還將」、兩袖珠淚，沈吟向寂寥寒燈下。 ⁷⁵
葛立方	〈風流子〉	「又還是」，隴頭春信動，梅蕊入征鞍。 ⁷⁶
張炎	〈洞仙歌〉	「最無端」、小院寂歷春空。 ⁷⁷
姜夔	〈八歸〉	「最可惜」、一片江山，總付與啼鴉。 ⁷⁸

※情緒的遞進與累加

從上表不難發現，不少二、三字領的組合是在一字領的基礎上添加程度副詞及情緒（或感覺）動詞的結合體，具有強調動詞的感覺性，以延長或確認當下的情緒、拓展詞人的感知程度，並帶起其後的意象的作用。以「是」一字為例。「是」作為一關聯性動詞，當其出現時，代表了前後名詞的等同，傳達了某些與此等同相抵觸的言外之意，換言之，「是」暗含了「不是」或「也許不是」。……通過「是」的內在歧義得到反諷的陳述。⁷⁹ 當「是」的前面添加了「還」、「又」、「最」、「莫」或是「正」之時，領字連結前後文，使兩者呈現對等性之餘，亦通過了場景的「再現」與「重覆」等安排予人的心靈撼動，推進並延伸情緒的流動走向。以周邦彥〈應天長〉（條風布暖）的「『正是』夜堂無月，沈沈暗寒食」一句為例。「正是」的副詞與指示代名詞的結構，語氣較一字領中的「正」字的情感指向更為強烈，於詞人所感知者除了眼前情景以外，更強調了過往回憶與當下情景

⁷⁴ [宋]晁補之，〈萬年歡〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊1，頁560-561。

⁷⁵ [宋]周邦彥，〈塞垣春〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊2，頁605。

⁷⁶ [宋]葛立方，〈風流子〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊2，頁1345。

⁷⁷ [宋]張炎，〈洞仙歌〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊5，頁3472-3473。

⁷⁸ [宋]姜夔，〈八歸〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊3，頁2179。

⁷⁹ 關於「是」字的論說，可參見〔美〕高友工，《唐詩的魅力》（上海：上海古籍出版社，1989年），頁85-86。

的相似性與重複性。其後的「沈沈」與「暗」所點染的氛圍，不僅表明寒食節序的沈寂清冷，更透露了詞人周邊環境的沈寂幽暗的與情感的寂滅無望——個人身如樑燕輾轉、彼人音訊杳然的落寞。今昔的重疊與映襯，情緒的積累反覆形成詞人悵惘而無以為繼的抑鬱。領句場景遂成為詞人美感經驗或記憶片段的再現與重覆，表現詞人感知於周遭的時節變化，以及此一場景所觸動的詞人內心感象。又如「『又還是』，隴頭春信動，梅蕊入征鞍」一句，詞人通過對句的排比構設出「花朵綉田，柳絲絡岸，沼冰方泮，山雪初殘」等初春時節冰雪消融的景色變化，而後至「隴頭春信動，梅蕊入征鞍」的小景描繪。在此，「又還是」引動詞人聯想今昔時節景色的類似性，並透過詞人由大景至小景的眼界轉變，詞人感於物色變化之情，也隨著景物的層遞堆疊逐步浮現。依循著領字所引出的詞人心境變化——於追懷物是人非的今昔變化的同時，亦表露出了詞人始終吞吐反覆，惆悵而難以自解的內在情思。

或如張炎〈洞仙歌〉「『最無端』、小院寂歷春空」或姜夔〈八歸〉「『最可惜』、一片江山，總付與啼鴉」。以副詞「最」字與「無端」、「可惜」等帶感嘆語氣的詞人最為莫可奈何的情懷。前者是眼見小院春後凋零疏落而冷清的景象，遂而有其後「門自掩」的行徑。通過掩門將個人置身於一隔絕的環境，感嘆「柳髮離離如此」之餘，並帶出「可惜歡娛地」此一更深沈的感慨。後者則是感嘆故國淪亡的黍離之悲。

另一類以副詞與動詞構成的二字領，如姜夔〈念奴嬌〉「『只恐』舞衣寒易落，愁入西風南浦」。「恐」字作為詞人臆測推想的情緒反應，如同前面在一字領中提到的，亦有集中詞人主觀情感，強調並持續狀態的作用。但從二字領的情緒表現程度來看，「只」字副詞更特出了「恐」字所隱含的憂懼不安，堆砌出西風時節將至，唯恐荷葉零落的焦慮，遂而跌宕出情緒累加層進的效果。

2. 情感的轉折與對照

除了前述情感的層進與累加外，領字的轉折功能亦是多數學者所關注者。葉嘉瑩曾舉柳永長調為例，指出領字轉折與情景襯托於長調結構的重要性。她說：「（柳永）特別注意章法結構的層次開拓與情景之相互襯托的呼應，和每段轉折之處的領字的使用，而這種種安排便又成為了其形式上之另一種特別值得注意的特色。」⁸⁰ 領字的轉折功能，雖然在一字領中的非時間副詞如「儘」、「但」等已經出現，但整體而言仍是以三字領的轉折特徵更為鮮明。⁸¹ 高友工曾特別提及三言適於轉折的特色，他說：「三、四言之大量運用誠為長調之特色，……四字若適合鋪敘，三言則宜於轉折。……欲以單音入句而仍保持其獨立詞性，唯有入此三音節語中，五七言詩中之音節居尾反不能發揮其轉折之功。故以三言獨立而又作次句之領語，實為一極特出之貢獻。小令已有之，但尚未大量運用。」⁸² 肯定了三字領具備獨立的語意功能，其連接詞性質有助於長調詞的情緒轉折與表述。⁸³ 接著看到下面的字例：

⁸⁰ 繆鉞、葉嘉瑩，《靈谿詞說》（上海：上海古籍出版社，1987年），頁152。

⁸¹ 就二字領的部分，如果觀察張炎與近人王偉勇所整理出的二字領字例，不難發現二字領幾乎不具備轉折作用。如張炎所例示的「莫是」、「還又」與「那堪」，或是王偉勇補充的「無端」、「唯有」、「只消」、「算得」等字例，都是以情感的累加、特定或層進為主。意即，如就轉折效用來看，二字領並不如三字領來得具體且鮮明。

⁸² 〔美〕高友工，《中國美典與文學研究論集》，頁291。

⁸³ 關於七字句上三下四的頓破與三字領的關係。吳世昌曾引秦觀（1049-1100）〈迎春樂〉：「早是被曉風力暴，更春共斜陽俱老」、史達祖（?-?）〈綺羅香〉：「驚粉重蝶宿西園，喜泥潤燕歸南浦。」又「臨斷岸新綠生時，是落紅帶愁流處。」以及柳永〈玉蝴蝶〉：「水風清蘋花漸老，月露冷梧葉飄黃。」以為是上三下四的句子。但如果看到各個七字句例的開頭三字，如「早是被」、「驚粉重」、「臨斷岸」以及「水風清」等，既不是對下文的情緒的加強或推展，和前文講到三字領的定義也略有出入，在此暫時不列入討論。見吳世昌，〈論詞的讀法〉，《詞學論叢》，收入吳令華編，《吳世昌全集》（石家莊：河北教育出版社，2003年），冊4，頁13。

作者	詞牌	例句
周邦彥	〈解語花〉	「唯只見」、舊情衰謝。 ⁸⁴
姜夔	〈滿江紅〉	「又怎知」、人在小紅樓，簾影間。 ⁸⁵
張炎	〈摸魚子〉	「又卻是」，秋城自有芙蓉主。 ⁸⁶
姜夔	〈探春慢〉	「漫贏得」、幽懷難寫。 ⁸⁷
劉克莊	〈沁園春〉	「怎奈向」，今十分衰颯，非昔形骸。 ⁸⁸
王沂孫	〈高陽臺〉	「又爭知」，一字相思，不到吟邊。 ⁸⁹

※情感的轉折與對照

和單字領中「還」與「又」等表示程度添加的副詞相同，當此類副詞成為二、三字領的構成時，表示動作或情感的重複或加強，往往產生累加遞進的推動作用。尤其是由程度副詞或連接詞與心理動詞所組成的三字領，其構詞模式，或是併用同義的單字領，或直接挪用具有連接詞意義的語彙，因此往往除了具有連接詞的特性外，亦適於表達情緒的轉折。如上例中的「惟只」、「又還」等具同義複詞特徵的副詞加上單字領（「見」、「向」、以及「是」）的結構。進一步來看，如果說單字領的「奈」、「見」或「是」等字是純粹的感覺描述，目的在於表現出某種現實情狀或是對照的結果；「怎奈向」則增添了個人的主觀願望與現實的客觀條件無法相合，是迴盪於明知無望卻忍不住反覆懷想的情緒所致生的無力與無奈。又如「『怎奈向』，今十分衰颯，非昔形骸」，即是對青春的難以恆存的世間定律予以控訴，對比詞人為時

⁸⁴ [宋]周邦彥，〈解語花〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊2，頁608。

⁸⁵ [宋]姜夔，〈滿江紅〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊3，頁2176。

⁸⁶ [宋]張炎，〈摸魚子〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊5，頁3504。

⁸⁷ [宋]姜夔，〈探春慢〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊3，2179。

⁸⁸ [宋]劉克莊，〈沁園春〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊4，頁2597。

⁸⁹ [宋]王沂孫，〈高陽臺〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊5，頁3360。

光所摧折過後那份無望與無能為力。三字領呈現的高昂振起或是低迴抑鬱的轉折力道，顯然較一字領更為顯著。

此外，三字領經常可用「即使（縱然）……仍舊……」或「僅能……」等詞語概括。領字所領起的詞組不再限於一字領的情感框定，或是並列的情景對照，反而是對現況的評斷或內在感覺的抒發。領字的轉折最終是要對比出更深沈的相思寂寥，揭露詞人迂迴掩抑、企欲掩蓋的心事。一字領中「還」、「又」或是「最」等重複或比較的意思，在三字領中成了具體動作或思考的反覆，進而產生情緒累加與強調的作用。如「『又』爭知」一例，領字後所帶領的詞組原是舊歡如夢的感慨。然而人生自是有情痴，對逝去過往的所有懷想與追悼即便徒然，詞人仍舊抱持著對人情一絲冀盼。換言之，相思並非無益無用，僅是現實的「不到吟邊」，未能如實傳遞至所思一事使人感嘆。即便詞人在回顧的過程裏反覆試探與思索辯證個體情感始末，最終仍舊堅信人情的存有與價值所在。領字拓展詞體抒情深度之處即在此。

下面再以白石的〈琵琶仙〉為例，分析三字領的作用。試看引詞如下：

雙槳來時，有人似、舊曲桃根桃葉。歌扇輕約飛花，蛾眉正奇絕。春漸遠、汀洲自綠，更添了、幾聲啼鴉。十里揚州，三生杜牧，前事休說。又還是、宮燭分煙，奈愁裏、息息換時節。都把一襟芳思，與空階榆莢。千萬縷、藏鴉細柳，為玉尊、起舞回雪。想見西出陽關，故人初別。⁹⁰

詞前小序中即明白點出作曲填詞的始末緣由，是「與蕭時父載酒南郭，感遇成歌」。開頭「雙槳來時」，上片起首便是一連串典故的連綴，帶起舊時曾經在此地留下的一段情事回憶，結句「故人初別」，一來

⁹⁰ [宋]姜夔，〈琵琶仙〉，見[宋]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28。

一別，恰成為往復照應的循環。然往事終如春夢，來去無痕，恍如隔世，重尋舊事只訪得欲訴還休的情緒。原本以為即將走向靜定的情緒在換頭處陡一翻轉。過片「又還是」一出，既否定了上片「前事休說」的情緒，也勾起了詞人「奈愁裡、匆匆換時節」此一時光更迭遞嬗的無奈，並推衍出既休還憶的惆悵情懷。「春漸遠」延續「又還是」的時間感知，逐一具體化至下片。「宮燭分煙」、「空階榆莢」及「柳絲藏鴉」，表現了由清明暮春至初夏時節匆匆流轉的三個具體景象。「宮燭分煙」，脫自韓翃（?-?）「日暮漢宮傳蠟燭，輕煙散入五侯家」之句，⁹¹ 扣緊唐時清明寒食之際的傳燭之舉；「空階榆莢」或典出韓愈（768-824）〈晚春〉「楊花榆莢無才思，惟解漫天作雪飛」，⁹² 最後的「柳絲藏鴉」源於清真〈渡江雲〉「千萬絲、陌頭楊柳，漸漸可藏鴉。」⁹³ 無論何者，都在在呼應著上片啼鴉多鳴、暮春草綠，而春日將盡的時序。人感於萬物流轉變化所生的憂愁，春日遲遲的美好與往日的難捨凝聚成抒情底蘊，對往日的戀慕終究只能付諸無情之物，而今重憶，僅殘存彼時的離別情境。最後的「故人初別」，將情感拉回因相遇而後別離惆悵的原點。通過領字所帶引的重複與對照使情思得以疊合，進而跌宕出反覆迴旋的情韻。

三、領句景語的組成型態

前面已經談到領字凝鍊情感與框定情景的功能，但領句景語既然是詞人模擬心象記憶中的物事氛圍的靜態顯像，其中抒情表現的探索亦為重要。根據領句景語間的連結型態，下文試從對偶並列與敘述鋪

⁹¹ 〔清〕彭定求等編，《全唐詩》，卷 245，冊 8，頁 2757。

⁹² 〔清〕彭定求等編，《全唐詩》，卷 343，冊 10，頁 3850。

⁹³ 〔宋〕周邦彥，〈渡江雲〉，見〔宋〕周邦彥撰，孫虹校注、薛瑞生訂補，《清真集校注》，頁 119。

展兩種類型作討論，以進一步釐清領句結構的特殊性。

(一) 對偶並列

對偶並列為長調領句最典型的抒情型態。通過語句間的並列兩陳，使領句情境得到進一步的加強與疊合。請看下面舉例：

作者	詞牌	例句
周密	〈珍珠簾〉	「是」鮫人織就，冰綃漬淚。查無此句。 ⁹⁴
史達祖	〈三姝媚〉	「望」晴檐多風，柳花如灑。 ⁹⁵
吳文英	〈憶舊遊〉	「想」繫馬垂楊，依舊敲斜。 ⁹⁶
晁沖之	〈漢宮春〉	「無端」綠雲易散，覆水難收。 ⁹⁷
秦觀	〈八六子〉	「那堪」片片飛花弄晚，濛濛殘雨籠晴。 ⁹⁸
周邦彥	〈一寸金〉	「念」渚蒲汀柳，空歸閒夢，風輪雨檝，終辜前約。 ⁹⁹
賀鑄	〈念離羣〉	「向」落花香裏，澄波影外，笙歌遲日，羅綺芳塵。……「念」日邊消耗，天涯悵望，樓臺清曉，簾幕黃昏。 ¹⁰⁰

※領句的對偶並列

由上表中可以看到，以對偶出現的領句大多是由一、二字領引領二句

⁹⁴ [宋] 周密，〈珍珠簾〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊 5，頁 3278。

⁹⁵ [宋] 史達祖，〈三姝媚〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊 4，頁 2330。

⁹⁶ [宋] 吳文英，〈憶舊遊〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊 4，頁 2939。

⁹⁷ [宋] 晁沖之，〈漢宮春〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊 2，頁 653。

⁹⁸ [宋] 秦觀，〈八六子〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊 1，頁 456。

⁹⁹ [宋] 周邦彥，〈一寸金〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊 2，頁 614。

¹⁰⁰ [宋] 賀鑄，〈念離羣〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊 1，頁 512。

或四句，且以四言與六言為多。其中絕大多數的領句都是以靜態景語的形式出現，主要展現詞人對眼前事物的直觀印象，以及對情感的思索與沈澱。如以符號表示，則可以表記成（領字／景語－景語）的形式，變成：「『念』（渚蒲汀柳，空歸閒夢）；『念』（風輪兩楫，終辜前約）」、「『嘆』年華一瞬，『嘆』人今千里」、「『奈』愁腸數疊，『奈』幽恨萬端」的形式，或是「『那堪』（片片飛花弄晚），『那堪』濛濛殘雨籠晴」。這一類帶有一定的表意作用的動詞虛字，為詞人主觀情感的趨向與匯聚之所；領句則為詞人內在審美經驗的外顯。兩者涵帶的意義相互連動，即成就了詞人情緒層次的遞進與轉折。鄭騫曾談到領字具有「數句合為一段，用一個虛字（筆者按：即「領字」）冠於其上，把他們統攝起來」的作用。¹⁰¹ 這裏的「統攝」，是以領字串聯意象、凝聚情感以符應文脈意旨，使原本四言的並列組合因領字的應用呈現輕快靈動的節奏變化。動詞或是副詞領字被提前到句首統攝整個韻拍，成為串聯景物彼此間共通的情感意象的重要成分。也就是說，詞人通過領字凝鍊、集中個人面對情景所浮現的主觀情緒；景語也因動詞的統攝展現個人美感經驗的排他性與私密性，於內／外情景交融之餘，亦表出了抒情自我與抒情瞬間兩者的疊合處。

那麼，這種對偶的形式又體現了何種美感呢？就此，我們或可參考高友工對律詩之「聯」的說解。他說：「律詩的形式正代表一種文字形成的空間架構；一個有限的五言（或七言）八句四聯的形式，自有其內在的主從關係，這是持久的形象世界展現的地域。」¹⁰² 因此他提出「橫讀」的方式解析律詩中間兩聯與首尾聯間所形構的空間意義。律詩以對偶結構為主幹，不同於直線閱讀的因果繫連關係；對偶結構著重的是詩行間的相鄰關係，通過旁向、回顧等閱讀形式，尋繹

¹⁰¹ 鄭騫，〈再論詞調〉，《景午叢編》，頁 96。

¹⁰² 〔美〕高友工，〈中國語言文字對詩歌的影響〉，《中國美典與文學研究論集》，頁 193-194。

文本的抒情價值，並發現抒情自我所在。節奏的重複以及律詩中間兩聯的對偶結構形成一個封閉性的自足空間，並透過平仄節奏的運用保留了原本音樂文學復沓往復的回環性。¹⁰³ 換言之，律詩的對仗結構使得抒情片刻在時空幅度上得以擴張，每一聯所構成的封閉空間自成其意義以外，聯與聯之間也能形成一更廣闊的空間意義，完足文意之餘，亦展現了抒情自我再現的瞬間。

詞體與律詩的最大差異即在於律詩是以統一的形式完足意義，詞體大多分為上下兩闕，彼此意義互補。¹⁰⁴ 相較於律詩的回環性是以平仄對仗的形式展現在「聯」的層次，長調的空間感或回環性往往是在領句的詞組中顯現。長調領句所呈現的物態景象既是詞人心理活動與抒情經驗的定著處，也是觸發詞人感知的媒介；領字沾染了詞人的情緒感覺、顯現情感的推移輾轉之餘，領字與領句所構成的韻拍也同時表現出一個回環不盡、往復跌宕的情緒撩動過程。相較於五言句常通過二、三的節奏與動詞和形容詞的使用推動詞人的抒情徑路，以對偶出現的四六句則多是詞人當下耳目所感知的場景或感覺的抒寫。這一類的句子往往節略了詞人的行動，純粹體現詞人主體經驗感知。如上例的「『念』月榭攜手，露橋聞笛」，或是「『對』寒梅照雪，澹煙

¹⁰³ 高友工以為：「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。向前推進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。……這種閱讀形式，能夠用來對在詩中描述『空間性』與『回環性』作出最充分的說明。」又程抱一也以對仗「不是一種單純的重複現象，它是一種表意形式，在其中每個符號召喚其相反者或互補者（它的另一個）；而所有的符號，在互相協調或者互相比對中引發意義。從語言學的觀點來看，可以說對仗是一種在符號的時間進程中，對它們進行空間組織的嘗試。」兩者都是從結構主義語言學的觀點出發，試圖解釋對仗形式所架構的空間維度得以提供給讀者的抒情想像。引文分見於〔美〕高友工，〈律詩的美典〉，《中國美典與文學研究論集》，頁 240-241；〔法〕程抱一著，涂衛群譯，《中國詩畫語言研究》（臺北：典藏藝術家庭，2011 年），頁 109。

¹⁰⁴ 林順夫，《中國抒情傳統的轉變——姜夔與南宋詞》（上海：上海古籍出版社，2005 年），頁 81。

凝素」(〈黃鸝繞碧樹〉)，前者的「月榭攜手」或「露橋聞笛」，雖然屬於兩個不同的場景，但一個是富於視覺感的經驗，另一個則是聽覺的感受，兩者交織成詞人回憶中最为深刻的歡會場景，凝聚了詞人的相思情懷。在領字所構築、帶引的空間裏，月光水榭，攜手聞笛的記憶情事遂被封存成為詞人經驗感象。後一例寫詞人眼前所見之景，冷冬寒梅與雪相映，淡煙素白之狀，以「凝」字表現靜定澹泊的情狀。由眼前小景擴充至其後相對的場域，層次分明地列出了梅、雪與淡煙三種不同的白色。並列的對偶句將天地蒼穹、今昔時空同時涵納在同一個框架下。時間在此不再是詞人描寫的重點；空間景象從眼前近處延伸至上下的遠處，成為統一整合的畫面。相鄰關係的陳列對照使得原本變動的世界靜態化，詞人的抒情經驗亦同樣被保存在這個以對句架構的抒情世界。對偶的領句所展示的靜態情景不僅是抒情瞬間的顯現，而是在橫讀的交相對照之間，隨著抒情自我的意蘊不斷衍生，抒情瞬間的「感覺」也隨著情感的延展而逐步滲入至景語所架構出的空間之中，呈現所謂時間空間化的傾向。換言之，景語意象所提供的臨即感 (presentational immediacy) 也讓其間所陳述的情景皆可視為瞬間的領會 (即 lyrical moment)，成就了沒有時態的恆存現象，即絕對的時間。¹⁰⁵ 從而，長調領句的情景不再僅是單純的述景，而是通過記憶的羅列排比，具體化折射出詞人最深層的內在情思所在，表現一脫離時間限制，與領字相互生發感知的獨特抒情空間。

(二) 敘述鋪展

相對於以具體的物態物象或是靜態場景所排比出的空間感，另一

¹⁰⁵ [美] 梅祖麟、[美] 高友工著，黃宣範譯，〈論唐詩的語法用字與意象 (下)〉，收入中外文學編輯部主編，《中國古典文學論叢 (詩歌之部)》(臺北：中外文學月刊社，1980年)，冊1，頁355。

類則是以敘述關係連結的組合。請看下面詞例：

作者	詞牌	例句
周邦彥	〈浣溪沙慢〉	「奈」愁腸數疊，幽恨萬端，好夢還驚破。 ¹⁰⁶
	〈倒犯〉	「料」異日宵征，必定還相照。 ¹⁰⁷
晁補之	〈尾犯〉	「漸」年來疏懶，浸濃歸興。 ¹⁰⁸
吳文英	〈木蘭花慢〉	「問」幾曾夜宿，月明起看，劍水星紋。 ¹⁰⁹
	〈木蘭花慢〉	「念」西子初來，當時望眼，啼雨難晴。 ¹¹⁰
柳永	〈二郎神〉	「應是」星娥嗟久阻，敘舊約、飄輪欲駕。 ¹¹¹
周邦彥	〈解蹀躞〉	「還是」獨擁秋衾，夢餘酒困都醒，滿懷離苦。 ¹¹²
	〈應天長〉	「正是」夜堂無月，沈沈暗寒食。 ¹¹³
陳允平	〈過秦樓〉	「無奈」離愁亂織，藉酒銷磨，倩花排遣。 ¹¹⁴
晁補之	〈摸魚兒〉	「最好是」、一川夜月流渚。 ¹¹⁵
周邦彥	〈塞垣春〉	「又還將」、兩袖珠淚，沈吟向寂寥寒燈下。 ¹¹⁶
	〈拜星月〉	「怎奈向」、一縷相思，隔溪山不斷。 ¹¹⁷

¹⁰⁶ [宋]周邦彥，〈浣溪沙慢〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊2，頁629。

¹⁰⁷ [宋]周邦彥，〈倒犯〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊2，頁609。

¹⁰⁸ [宋]晁補之，〈尾犯〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊1，頁565。

¹⁰⁹ [宋]吳文英，〈木蘭花慢〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊4，頁2916。

¹¹⁰ [宋]吳文英，〈木蘭花慢〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊4，2917。

¹¹¹ [宋]柳永，〈二郎神〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊1，頁29。

¹¹² [宋]周邦彥，〈解蹀躞〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊2，頁606。

¹¹³ [宋]周邦彥，〈應天長〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊2，頁596。

¹¹⁴ [宋]陳允平，〈過秦樓〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊5，頁3125。

¹¹⁵ [宋]晁補之，〈摸魚兒〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊1，頁554。

¹¹⁶ [宋]周邦彥，〈塞垣春〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊2，頁605。

¹¹⁷ [宋]周邦彥，〈拜星月〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊2，頁613。

張炎	〈洞仙歌〉	「最無端」、小院寂歷春空，門自掩，柳髮離離如此。 ¹¹⁸
姜夔	〈揚州慢〉	「縱」豆蔻詞工，青樓夢好，難賦深情。 ¹¹⁹
張元幹	〈寶鼎現〉	「想」別墅平泉，當時草木，風流如昨。……「正」萬里青冥，千林虛籟，從渠繒繳。……「念」小山叢桂，今宵狂客，不勝杯勺。 ¹²⁰

※領句的敘述鋪展

由上表可知，一字領的後接領句雖然以四言或六言的靜態景語排列或表態句為多，¹²¹ 但部分的排比句中已經出現了具因果敘述等論斷性質的五、七言句。如〈倒犯〉「『料』異日宵征，必定還相照」，即是詞人設想將來的行役羈旅的路途，乍生「江月年年望相似」的流轉喟嘆；感於人間滄桑的須臾轉瞬與宇宙大化更迭的恆久常存，於是帶出結句「奈何人自老」的無可奈何。又〈木蘭花慢〉的「『問』幾曾夜宿，月明起看，劍水星紋」，由吳王闔閭墓旁的劍池聯想到傳說中龍泉、太阿兩把名劍的劍氣沖上星宿的精光。今日遊歷虎丘，卻無能得見此一情境，透露出詞人對當時南宋政治情勢的針砭與憂心。詞人利用領字的設問性質鋪疊出自身對現實環境的質疑，表現出以四字領句的形式針砭歷史與現實的可能，以連結後文「登臨總成去客」以及「回首滄波故苑，落梅煙雨黃昏」的落寞。

第二種類型則是在排比的句子前後，加入詞人自身的感喟與論

¹¹⁸ [宋]張炎，〈洞仙歌〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊5，頁3473。

¹¹⁹ [宋]姜夔，〈揚州慢〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊3，頁2181。

¹²⁰ [宋]張元幹，〈寶鼎現〉，見唐圭璋編，《全宋詞》，冊2，1080-1081。

¹²¹ 附帶一提的是，北宋柳、周等詞人作品中的一字領，其後的領句多為四言或六言的排比或對仗的景語；但至南宋以後，如姜、吳等人的詞作中，一字領後接的四言或六言領句的敘事性較強，不再限於景象的排比鋪陳。可以說，領字所擔負的抒情效果與文脈聯繫的作用也隨著長調文類的發展而有所轉變。

斷。如張元幹（1091-1170）〈寶鼎現〉：「『想』別墅平泉，當時草木，風流如昨。……『正』萬里青冥，千林虛籟，從渠繒繳。……『念』小山叢桂，今宵狂客，不勝杯勺。」其中的四字領句如「別墅平泉」、「當時草木」、「萬里青冥」等，都屬於對眼前具體情狀，或當下自身境況的陳述，需至「風流如昨」或是「今宵狂客，不勝杯勺」才觸及詞人個體的行動或意識。又如：「『奈』愁腸數疊，幽恨萬端，好夢還驚破」，記述愁情幽恨層疊的煩擾情懷，以及夢又不成之無奈心緒。

「奈」字是抒情主體對當下情境所引發的思緒活動，經過內在自省所得出的情感判斷，彰顯了抒情自我的主動性以及個體經驗於回憶形成過程中的重要性。景語之後接續一段散句的敘述形式，使得情感在凝結與疏放、韻散形式間不斷遊走，形成跌宕有姿的情貌。通過領字在其間的穿插彌補，每一個獨立景語中的抒情片段都能被置放到個人私密的抒情脈絡之下；以詞組的型態出現，各自形成單一的抒情瞬間、體現獨自的抒情價值之餘，亦呈現出領字與景語間相互呼應的緊密結構。

其次，二、三字領後接的領句多為二到三句奇偶不一的散句，或為針對景語的補充說明，或是包括詞人情感的陳述或論斷，而不再限於單字領後常見的並列意象；領句所涵蓋的時間、地點與事件俱足的敘述片段，亦形成了完整且具層進關係的段落。如〈拜星月慢〉的「『怎奈向』、一縷相思，隔溪山不斷」，或是〈塞垣春〉「『又還將』，兩袖珠淚，沈吟向，寂寥寒燈下」兩例，「怎奈向」接的是相思的比喻，「隔溪山不斷」則是相思情纏，難以割捨的情狀；「又還將」其後的珠淚，在「沈吟向」以下則表現為詞人沈吟思索的舉措，映照出週邊環境的清寂寥落，以及形單影隻的寂寞心事。藉由莫可奈何等動作的重複，以及被外物所擾動的愁怨情緒，透露出外在環境與個人意識的對照與衝擊。這一類過往經驗的斷定或對照敘述，亦可視作抒情自我最為坦然無偽的示現與告白。在此，三字領轉折連接又具獨立語意

的特徵，即展現為詞人原始情感狀態的累加重述、情感的翻轉與細緻化以及時間流動的具象化。

下面即以一闕夢窗詞為例，分析領句的鋪陳構造。請見引詞如下：

淚荷拋碎壁。正漏雲篩雨，斜捎窗隙。林聲怨秋色。對小山不
迭，寸眉愁碧。涼欺岸幘。暮砧催、銀屏剪尺。最無聊、燕去
堂空，舊幕暗塵羅額。行客。西園有分，斷柳淒花，似曾相
識。西風破屐。林下路，水邊石。念寒蛩殘夢，歸鴻心事，那
聽江村夜笛。看雪飛、蘋底蘆梢，未如鬢白。¹²²

本闕詞作於夢窗中晚年再客蘇州之際，內容大抵為詞人追念昔時情事之作。全詞幾乎由四字句所組成，呈現齊整且靜定的樣貌。上片用「正」字領起「漏雲篩雨，斜捎窗隙」兩句，以細碎雨絲比喻情思的連綿不絕；詞人從內部外探的目光，於劃開了室內與室外兩種空間之外，也讓情緒得以醞釀對比。下文「對」字則將目光焦點拉回至離別當時女子深鎖的愁眉，透露出詞人戀戀難捨之情。接著又轉向詞人現下感受到的秋涼氛圍，砧聲銀屏，人去樓空。詞人的目光移轉在此成為牽繫今昔時空場景的變換與錯綜的鎖鑰；浮現於詞人眼前的事物，都成為了激發詞人新的思緒臆想，釋放諸種印象與感觸的題材。

下片「行客」接續上文，陳述詞人回憶當年離別的淒然以及今日重遊，似曾相識的曾經。「念」字以下，「寒蛩」呼應上片的秋意寒涼，「殘夢」則是「燕去堂空」的往事之延伸；前者以蟲鳴聲響擴展了詞人現時所感知的空間氛圍，後者則帶出詞人領悟到舊歡如昨的時間今昔落差。時空對照遂讓詞人產生了「歸鴻心事」之嘆，行客羈旅，舊地重遊種種「似曾相識」的情懷則帶出了「那聽江村夜笛」的論斷。既勾勒出了新舊空間的照應，也是詞人「心事」的鋪陳與具現——時

¹²² [宋]吳文英，〈瑞鶴仙〉，見[宋]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），冊1，頁53-54。

空場景的變化之下所逗引出的審美經驗與情緒懷想，形成了詞人心境的具體形貌。通過「念」字的串連與排列，過往的殘夢成了詞人現下的心事，使得原本單純地喟嘆今昔變異的感懷，也涵納了詞人對於空間景物的追認與詮釋。舊日的捎窗細雨成為今日似雪蘆花翻飛，而斯人憔悴，空餘鬢白更勝蘆花的惆悵。

與上一段排比對偶的領句不同，詞人在領句之後進行敘述或是鋪陳時，常以客觀的姿態闡述對情感寂滅隕落而生的諸種領悟。在此，景語所表現出的敘事性片段，都是「闡述外在的現實如何影響到內在的知覺。」¹²³ 進而使得「情感的推衍與意象的細寫都在此一序列結構中結為一體，使詞中意蘊遼闊得無遠弗屆」。¹²⁴ 領句景語所展演的抒情場景和動詞領字構成了完整的敘述性片段。動詞既肩負著敘事行進的連續性，亦是詞人感覺動作的直接表述。同樣的，領句景語同時具備喚起情感的媒介以及詞人回憶／內在心象的具現。前面我們曾經談到抒情詩最重要的兩個程序是內化（*internalization*）和形式化（*formalization*），前者為詞人對自身美感經驗或回憶環節的篩選、思索以及檢視，並賦予其意義；後者則是將內化自省後的經驗通過各種的藝術技巧的用言方式傳遞於外。換言之，領字既具有提挈句組、統一意象的結構意義，亦是抒情主體對時間流轉而導致的今昔對比所產生的論斷，是為抒情自我的示現處與情感的凝結處；領句則以景語描寫與自我發抒為大宗。詞人在積極探索並試圖將個人過往的經驗投射、聯繫到眼前的景物，賦予情境個人化的意義與價值之餘，亦呈現了景象對抒情主體，乃至於詩感過程的重要性所在。景物／景語在此成為了抒情自我的發現處，與領字的主觀意識鎔鑄成了長調獨有的情景交融手法。

¹²³ 〔美〕孫康宜著，李爽學譯，《詞與文類研究》，頁 109。

¹²⁴ 〔美〕孫康宜著，李爽學譯，《詞與文類研究》，頁 99。

四、領字的節奏與聲情表現——高低相配

詞體的流行奠基於商業經濟的繁盛。詞人填製詞調的目的不僅是抒情言志，亦有回應娛樂需求的一面。除了基本的擇腔選調以外，詞文與音樂的配搭，如聲腔的抑揚頓挫的高低起伏、節奏輕重所營造出的表演效果，亦是考察詞體抒情藝術所不可或缺者。誠如松浦友久（1935-2002）所言，「『樂曲性』是形成長調填詞的主要原因，由於它的喪失，更加明顯了其『語言（閱讀）節奏』層次上的多元性與不規則性。也正因為如此，可以說，這種語言層次上的節奏特色，才是填詞——與古典詩相比——被當作『閱讀詩』來欣賞的明確理由。」¹²⁵ 詞的音樂性質為其最顯著的特徵，即便詞樂早已佚失，我們仍能由文字韻律的安排以及各個詞牌中平仄相配情形獲致一種節奏聲情的美感。領字的韻律自然也是考察長調結構所不能忽略者。

關於領字的音樂節奏，學界約略有幾種說法。首先從領字與領句間的節奏來看，一字領其後所領的句式多以四言或六言的偶字句為主，且以連續兩句四字偶句的情形為常見。¹²⁶ 這種一言領四言，或

¹²⁵ 〔日〕松浦友久著，石觀海、趙德玉譯，《節奏的美學》（瀋陽：遼寧大學出版社，1996年），頁201-202。

¹²⁶ 領字與領句間的平仄聲律亦值得注意。以一字領為例，如考量對偶與節奏間的形式結構，王力即曾觀察到一字豆（逗）往往附於四字之上，湊成五字句。最常見者是附於八字的兩句之上，而這八字兩句又可以是用對仗的。並且，其後所領的四字句，就仄腳律句而論，仄平仄為最常見，平平仄次之。就平腳律句而言，仄仄平最為常見，仄平仄次之。如配上多為去聲的仄聲領字，我們即可察覺到：在一字領與四言相配的情形下，最常用的平仄格律便是「仄仄平仄」以及「仄仄仄平」兩種配置。此種格律與詩體律句的相似不能不說是極為有趣的巧合。雖然在此仍須更多文獻資料證明此處長調格律與詩體間的關聯，但此種平仄相配的韻律型態，或許對熟習唐詩的詞人不啻是一種相對「安全」且具聲情美感的配置方式，從而在填詞之際亦不自覺地採用了此種形式。關於平仄律之說，詳見王力，《漢語詩律學》，頁585。

一言領六言的型態，即成為五言（1+4）或七言（1+6）的形式。¹²⁷ 雖然形式上與詩頗為近似，但節奏點則截然不同。以五言詩為例，其節奏點是落在第二字和第五字，從而 23 的形式可再細分成 221 或 212 兩種，節奏的重複使得音樂具備了往復迴旋的情韻。如李商隱（813-858）〈登樂遊原〉：「向晚意不適，驅車登古原。夕陽無限好，只是近黃昏。」¹²⁸（212, 212, 221, 212），詞組的節奏點很明顯地落在第二與第五字；在由領字組成的五言句中，領字與其後的四字領句結合，而分為 122 的型態。如周邦彥〈鎖窗寒〉（暗柳啼鴉）的「似楚江暝宿，風燈零亂，少年羈旅」¹²⁹，可細分為「122, 22, 22」的結構。又因四字句的節奏點落在第二與第四字，從而在領字所構成的五言句節奏點上則自然地落於第一、三及五字。這也是長調領字與領句與原本五言詩節奏形式的不同處。¹³⁰ 這種領字所構成的五言句由於其節奏穩定的雙式句型態，相對於五、七言詩節奏類型的多變，松浦以為更保留了四言句古雅而安定的特徵，¹³¹ 使整體作品顯得穩妥而

¹²⁷ 領字後接四言句式為大宗之說法，今人羅鳳珠（?-2015）以電腦統計領字後接領句的結果，與王力之結論亦同。可參見王力，《漢語詩律學》，頁 585-586；羅鳳珠、曹偉政，〈唐宋詞單字領字研究〉，頁 189-220。

¹²⁸ [清] 彭定求等編，《全唐詩》，卷 539，冊 16，頁 6148-6149。

¹²⁹ [宋] 周邦彥撰，孫虹校注、薛瑞生訂補，《清真集校注》，頁 39。

¹³⁰ 除了領字與四言句的構造外，王力《漢語詩律學》也提到了六字句的節奏，他說：「六字句是四字句的延長：它是從四字句的上面加上一節（兩音），而不是從五字句的上面加上一字。」又，「普通七字句的節奏點在第二、第四、第六、第七字，至於上三下四的七字句，它的節奏點卻在第三、第五、第七字。……上三下四，祇是一個便宜的說法；嚴格地說，有些意義節奏是上一下六的。……但是，變了一六以之後，它的音律節奏仍舊不變，因為它的節奏點仍舊是在第三、第五、第七字（即六言第二、第四、第六字）的緣故。」也就是說，當七言句為領字與六字句的結合時，不同於七言詩的節奏點落於第四字與第七字，而六字領句的節奏點則是第二、四與六字，與領字結合時，節奏點則落於第一、三、五以及七字。可見領字與領句的節奏點和五、七言詩的不同。參見王力，《漢語詩律學》，頁 604-605、634-635。

¹³¹ 關於詩歌的節奏，可參考[日]松浦友久著，孫昌武、鄭天剛譯，《中國詩歌原理》（瀋陽：

典重。當這一類的雙式句為在詞牌中出現的次數越頻繁，音樂節奏亦較為平穩和緩。¹³²

松浦友久根據他的休音理論分析長調節奏的構成，¹³³認為「雖然在音數上與古典詩有著共同的『四、五、七、八音』詩句，但在拍數上卻產生出如此相異的節奏。這一事實作為填詞節奏感的顯著表徵之一，尤為引人注目。前面已經說過，這種獨自的節奏表現效果，可以說來自於『句中休音』的作用。……具體地說，句中休音的結構，都是由開頭的『領字』導向的——由於領字的最終音落在節奏點上，所以，領字部分同領字以下部分之間容易產生強烈的節奏。其結果正像『對X長亭晚X』、『便縱有X千種風情』那樣，領字後邊的第一音，理所當然被休音化了。不過，值得注意的是：這種情況下必須具備兩個條件：一、領字為奇數音（『對』、『便縱有』）；二、領字其後的詞彙必須是二音節（『長亭』、『千種』）。」¹³⁴松浦氏的休音說源自於日本俳句五七五的韻律格式之啟發，假定詞中的安定感與平衡感是以休

遼寧教育出版社，1990年），頁111-114；葛曉音，《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》（北京：北京大學出版社，2012年），頁451-466。

¹³² 鄭騫曾分辨詞中的單、雙式句而歸納道：「從詞調的組成上看詞的風格。絕大多數的詞調都是由單式（三五七言），雙式（二四六言）兩種句法組合而成。……這樣單雙句式相配合的組織，造成了音律的和諧。尤其要注意的是：多數詞調的組成都是雙式句比較多，單式比較少。越是講究音律的詞家所常用的調子越是如此，音樂性越高的調子越是如此。這種雙多單少的配合方式，使詞的音律舒徐和緩，不近於立體而近於平面。」鄭騫，〈詞曲的特質〉，《景午叢編》，頁59。又「但同是長調又有快慢之分，這要看句式之單雙，而不在字數之多少。三五七言的調之單式句，二四六言的調之雙式句。一個調子，單式句多了就快，雙式句多了就慢。」參見鄭騫，〈再論詞調〉，《景午叢編》，頁97。

¹³³ 所謂「休音」，據松浦友久《節奏的美學》：「所謂休音，即是在一拍之中，『拍節的流轉』本身雖然在，但拍節中的某部分卻中斷了『聲音的流轉』，呈現出一種節奏的『真空』狀態。為了填補這個真空狀態，詩歌本身便產生一種節奏性的活力，而這種活力正是所謂『流動感』和『彈性感』的實態。」將休音視作詩歌節奏感與流動感之所以發生的原因。〔日〕松浦友久著，石觀海、趙德玉譯，《節奏的美學》，頁5。

¹³⁴ 〔日〕松浦友久著，石觀海、趙德玉譯，《節奏的美學》，頁198-199。

音來進行調整，以解釋長調詞中變化多端而不整齊句式節奏特徵。¹³⁵以兩個音節為句子的基本結構，在奇數領字的出現造成了形式上的不平衡時，「句中休音」即能填補節奏上的空白。

其次，或有學者從音樂唱法分析領字的節奏表現。如梁麗芳即曾提到：

因為慢詞的音樂已經散失，唱法已無法詳知，根據耐得翁的《都城紀勝》所載，唱慢詞要「重起輕殺」，從這句話，我推想領字就位在這些「重」拍子上。龍榆生曾經指出，領字位在曲中換氣的地方。王力給慢詞下定義時指出，慢詞韻疏，韻與韻之間的句子讀起來要快，故所需的時間短，拍子要輕快。綜合這些意見，我們可以推論：領字為重拍子，它所領的句子為輕拍子，領字與所帶引的句子之間，有一個較大的停頓。¹³⁶

在此，筆者以為有幾點應加以澄清。首先，根據《都城紀勝》原文所載：「唱叫小唱，調執板唱慢曲、曲破，大率重起輕殺，故曰淺斟低唱。」¹³⁷ 是為南宋當時的樂曲演繹方式或類型之記錄。所謂「殺」，即「殺聲」或「煞聲」，為結束音，是起調畢曲中，畢曲所用之音。沈括（1031-1095）《夢溪筆談》、《補筆談》中亦有殺聲種類之記載。¹³⁸ 這裏的「重起輕殺」，指的應該是伶人唱曲的演繹方式；所謂

¹³⁵ 松浦友久以為「之所以感到四古最為古雅，是由於……二拍子的偶數節奏；句末又沒有休音的韻律形式。這種韻律形式本身就易於產生單調而又渾厚的安定感。」此種自身以二拍子連綴而成的四古，由於沒有休音的作用，故能成就節奏的安定感。詳細論述可參考〔日〕松浦友久著，孫昌武、鄭天剛譯，《中國詩歌原理》，頁137。

¹³⁶ 梁麗芳，《柳永及其詞之研究》（九龍：三聯書店香港分店，1985年），頁83。

¹³⁷ 〔宋〕灌園耐得翁著，《都城紀勝》，收入〔宋〕孟元老等著，《東京夢華錄（外四種）》（上海：古典文學出版社，1957年），頁96。

¹³⁸ 據沈括《夢溪筆談》卷六以及《補筆談》之記錄，合計六種：偏殺、側殺、元殺、寄殺、順殺、遞殺。但說：「少知聲者皆能言之，此不備載也。」書中雖未具體說明實質內容，然而「殺聲」作為一樂曲的聲音調度安排實為明確。引文見〔宋〕沈括著，侯真平校點，《夢

「重起」或許與起調音階或音程較為相關，「輕殺」則是畢曲結聲的方式，與領字在詞中的輕重表現無涉。梁麗芳之所以推想領字位在這些重拍子上，或許是由於柳永的〈八聲甘州〉首句「對瀟瀟暮雨灑江天」即以領字為開頭，演繹方式自然也屬於「重起」；但同樣標準顯然無法解釋其餘非以領字開篇的作品。

其次，龍榆生（1902-1966）原文是以「柳永的特殊貢獻，還在他所寫的慢詞長調，體會了唱曲換氣的精神，在許多轉折的地方，安排一些強有力的單字，用來承上轉下，作成許多關紐，把整個作品像珠子一般連貫起來，使人感覺它在『潛氣內轉』、『搖曳生姿』。」¹³⁹將領字轉折處譬喻成唱曲換氣，強調領字承上啟下、轉折提挈文意的功能。但是否可以直接斷言領字轉折處即為換氣處，在詞譜並未註明換氣符號，兼之以詞樂佚失的現下仍有爭議空間。以表演角度思考，樂曲的換氣處通常不會刻意注明於樂譜，而有賴歌者對樂曲調性聲情的掌握與詮釋經驗決定演繹方式。若此，領字的位置與詞樂的換氣點顯然並非完全等同。再者，龍榆生原文目的在解釋慢曲子的節奏並非是「慢」，又因韻與韻之間所需的時間短，節奏反而可能較令詞為急，與領字的輕重亦無絕對關聯。

最後「領字與所帶引的句子之間，有一個較大的停頓」的推論。如領字與領句間有較大的停頓，那麼在樂譜中也應該有延長或休止符號的表記。然而無論是休音說或是停頓說，從姜夔旁譜的記載看來，其中延長符號多出現在句中停頓處或句末，而未出現在領字處。換言之，與領字相應的旁譜既不帶延長符號或休止符號，領字與領句間是否存在休音或是「停頓」則仍有討論空間。

相對於將領字視為重起拍之說法，另外也有領字為弱起拍之說。

溪筆談》（長沙：岳麓書社，1998年），頁43、216。

¹³⁹ 龍榆生，〈宋詞發展的幾個階段〉，《龍榆生詞學論文集》（上海：上海古籍出版社，2009年），頁238。

楊蔭瀏（1899-1984）、陰法魯（1915-2002）之《宋姜白石創作歌曲研究》中，¹⁴⁰ 將十七首工尺旁譜破譯成五線譜，而領字往往位於一小節中的第三、四拍，或是第四拍處的研究結果。蔣哲倫接受了此一說法，進一步推衍為領字「以弱引強，重板輕起」的音樂型態與領字的提挈作用，目的是在於特出下面的實字。

然而，無論是領字為輕起或重起之說，誠如吳梅（1884-1939）〈與龍榆生論急慢曲書〉一文所指出者：「沈璟《南詞譜》……所收宋人詞，大都列引近慢中，而概不點拍。此寧庵鄭重處，深知詞拍久佚，無從懸揣故也。」¹⁴¹ 宋時樂譜既不點板眼，因此無法從樂譜節奏推知節拍輕重的具體分布概況。領字的拍子究竟是輕起或是重起，領字與領句間是否存在休音、停頓或是延長的音樂表現，在沒有更多樂譜文獻證實之前，仍舊無法確知。即便參照白石旁譜的紀錄，裏面也僅有延長符號與修飾音兩種，且延長符號都不在領字處，同樣難以論定領字在樂曲節奏的拍板輕重。從而，既然詞譜未載明拍板，是否可以單憑此一譯譜徑自認定領字為四拍子中的弱拍或次強拍則有疑慮。¹⁴² 換言之，即便執輕起或重起說兩方都看似持論有據，但兩方所提出的例證有待商榷之處仍多。

¹⁴⁰ 關於白石譯譜，請參見：楊蔭瀏、陰法魯合著：《宋姜白石創作歌曲研究》（北京：人民音樂出版社，1979年），頁39-54。

¹⁴¹ 吳梅，〈與龍榆生論急慢曲書〉，收入龍榆生主編，《詞學季刊》，（上海：上海民智書局，1933年），創刊號，頁207。

¹⁴² 施議對曾質疑姜夔旁譜譯成五線譜形式恰當與否，他認為「陳澧《聲律通考》（卷十）論譯姜譜曰：『以朱子《琴律說》及《詞源》考之，可由俗字而得當時字譜，由當時字譜而得律呂；又以其宮調考之，可由其律呂而得其宮商，又由宮商而得今工尺。』夏承燾先生依據陳澧（1810-1882）譯譜法，著《白石十七譜譯稿》（載《唐宋詞論叢》），楊蔭瀏先生並將白石歌譜譯為今樂譜（五線譜）。但是，宋時歌譜，本不點板眼，白石十七譜，僅留工尺符號，未及節拍，今人考訂，是否還以本來面目，尚待進一步鑒別。」五線譜的譯稿或許提供了後人白石樂曲的可能樣貌，但仍舊無法論定為宋代樂曲的原貌。引文見施議對，《詞與音樂關係研究》（北京：中華書局，2008年），頁306。

揆諸以上諸說，不難看到學者試圖解決的無非是「領字在音樂表現如何引領下文」。前段我們談到領字具有濃縮或限定詞人情感範圍的功能，領句的景象摹寫亦為詞人抒情重點所在。領字承上啟下、宜用去聲若為學界定論，¹⁴³ 領字於長調結構中的安排必然得以對應音樂表現，帶出鋪陳重點所在且與文意產生加乘互補的效果。因此，我們需追問的是：如果我們無法斷言領字屬於輕起或重起型態，那麼是否有可能從其他相關研究探討領字與領句間的關係？意即，我們是否能從音樂角度討論領字與領句間是否存在著特殊的音樂或聲調安排？就此，我們或許可以參酌白石旁譜的相關研究，幫助我們理解其間的關係。游汝杰〈宋姜白石旁譜所見四聲調型〉曾舉出姜詞旁譜中領句的去聲字共四十一例，發覺他們全比後字低音，故得出「去聲領字的調層應該較低」，即去聲屬於低調之結論。後蕭振豪因「逗」之理解不同，重新計算後得十八例，結論與游氏全同，即領字較後字低音。並且，除〈疏影〉的「怨」字一例外，其餘去聲字都在低、中音區，其中十例的去聲亦在該樂句的最低音，更足以證明去聲低調的特質。¹⁴⁴

其次，關於去聲領字的調值特性。丘瓊蓀（1897-1964）曾考察歷來關於詞中去聲字的論述而歸納為：「四聲中去聲最為緊要，凡樂音轉折向上，宜用去聲，拔高處亦宜用去聲，聲調拖長處亦宜用去

¹⁴³ 梁啟勳（1876-1965）以田同之（?-?）《西圃詞說》：「古人名作中轉折跌宕處多用去聲。蓋三聲之中，上入可以作平，去則獨異。故論聲雖以一平對三仄，論歌則當以去對上平入也。其中當去者非去則激不起，用上且不可，斷勿用平上也。」與萬樹（1630-1688）「上入兩者可以作平，去則獨異」之說相通。〔清〕萬樹，《詞律·發凡》（康熙二十六年〔1687〕堆絮園刻本），頁 20 上。是以去聲之聲情多激昂，故常用於轉折跌宕處。可見去聲的「轉折跌宕」與領字「承上啟下、轉折文意」恰能相合，從而領字多用去聲實有聲情上之考量。見梁啟勳，《曼殊室詞話》，收入朱崇才編，《詞話叢編續編》（北京：人民文學出版社，2010 年），頁 2925。

¹⁴⁴ 游汝杰，〈宋姜白石詞旁譜所見四聲調型〉，《游汝杰自選集》（桂林：廣西師範大學出版社，1999 年），頁 299。

聲。」¹⁴⁵ 初步擬出去聲的聲調。蕭振豪承丘說，進一步擬出白石詞中四聲，並以去聲音調變化最大，為由最低升至最高的高升調。¹⁴⁶ 循此，所謂去聲腔高且聲情激越之緣由，即是源自於聲調上較大的變化。以一字領為例，領字往往為詞組中最低音處，其後接續高音的字。如此一來，將領字置於句首以提領後句的作法，以及領字由低往高的音程，即能造成提領、喚起聽者的注意的效果，成為長調聲律結構的特殊安排處。就聲韻特質而言，去聲字得以領起後文不光只是因為去聲字比其他字的聲調低，而在於去聲自身也有領起上升的音調特質。龍榆生以為「詞中換韻處，其承上啟下之領句或呼應字，例用去聲，方覺振起有力」。¹⁴⁷ 孫康宜也提到「領字」於詞之情感意義上的重要性端在於其意義往往「借字聲產生」，多以「去聲」表情，並以此領起數個句子，為「聯繫詞中不同詞組的結構工具。」¹⁴⁸ 這一類強調去聲振起的聲情特質以及領字高升調的特性，恰好能夠呼應前面所說的去聲領字具有凝聚情感與統合意象的功能，呈現領字於長調音樂節奏的特殊安排。在此，領字不僅是詞人詩感過程的展現與心象形成的樞紐，領字的音聲調值與文意結構的特殊配置，亦助長了長調獨特的抒情結構的發展。

五、領字與長調「詩意」的形成

領字的累進、對比與轉折等結構特性讓詞人情感幻化出了多彩的表现形式。惟所有詩體結構的安排，其藝術價值最終都必須回應到詩

¹⁴⁵ 丘瓊蓀，《白石道人歌曲通考》（臺北：音樂出版社，1959年），頁117。

¹⁴⁶ 關於歷來白石詞的四聲擬音之檢討，可參見蕭振豪，〈從《白石道人歌曲》旁譜初探南宋江南方言聲調〉，收入中國音樂學研究會編，《中國音韻學——中國音樂學研究會南昌國際研討會論文集，2008》（南昌：江西人民出版社，2010年），頁305-308。

¹⁴⁷ 龍榆生，《龍榆生詞學論文集》，頁178。

¹⁴⁸ [美]孫康宜著，李爽學譯，《詞與文類研究》，頁100。

意的有無。延續此一假定，我們更需探問的是：詞人如何利用領字營造長調的詩意？雅克·馬里旦（Jacques Maritain, 1882-1973）曾歸納西方抒情詩的特質而提到：「所謂『詩意』，指的是存在於詩或與詩具有內部同質性的客體，能讓讀者直觀感受的客體。……可以說，詩意是詩的內在旋律——由心靈所感知，而非耳朵；於音樂旋律的層次，即表現為自然、純淨且即刻的生命力量——此時能為耳朵所感知——詩的直覺，詩感的音樂效用。……這裏的『內在性』包括了幾種意涵：語言的表層意義（由概念或意象帶來的）、語言的想像意義，以及更具神秘意涵的音樂關聯，介於語言文字之間，或是文字所根植的意義所在。」¹⁴⁹ 意即，詩意是一存在於詩體內部，且具多重意義的抽象複合概念；涉及了讀者閱讀過程中的直覺感受、語詞的形式意義和隱喻連類的可能，甚至是音樂節奏的神秘繫連。黃錦樹更指出「詩意」至少應包含「詩思、詩的內容及詩的效果（讀者接受）」三方面。他說：「如果用中國傳統的詩學修辭來表述，可以說，詩意涉及了『體』——各種風格類型，……傳統中國的文體論其實同時規範了理想的風格類型、審美效果、風格要素、形式規範。」¹⁵⁰ 詞體作為一兼具音樂與表演性格的文學體類，此一抒情文類所蘊含的抒情力度與詩意感覺，

¹⁴⁹ 原文如下：「So the poetic sense is a meaning which is immanent in that object which is the poem or consubstantial with it, and which the reader intuitively perceives... It might be said that the poetic sense is the inner melody—perceptible to the mind, not to the ear—of the poem, for in music also the melody is the native, pure, and immediate life force—this time perceptible to the ear—of poetic intuition, the poetic sense of the musical work. ...So that the poetic sense is an immanent meaning made up of meanings: the intelligible meanings of the words (carried either by concepts or by images)—and the imagined meanings of the words—and the more mysterious meanings of the musical relations between the words, and between the meaningful contents with which the words are laden.」 Jacques Maritain, *Creative intuition in art and poetry* (New York: Meridian Books, 1955), p. 192.

¹⁵⁰ 黃錦樹，〈尋找詩意：大馬新詩史的一個側面考察〉，《中國現代文學》第 23 期（2013 年 6 月），頁 160。

是在音樂往復迴旋的基調所展現的個人經驗感知與審美態度——仰賴詞人通過理性的自省與隱喻的語言將個人興發感動的情緒表現為具邏輯性與再現可能性的安排，以表現詞體的「詩意」所在。

就此，孫康宜的說法儼然是其中最具創發性者。她以為領字的重要特徵之一為「層次繁複的『詩之動作』(poetic act)」與「達意與意象上的對應體」(the expressive and imagistic counterparts)，¹⁵¹ 也就是領字的語言操作模式，對提領及營造長調文類的「詩意」(poetic sense)的貢獻以及所達成的審美效果。從上面的例子不難發現，領字與景語的配搭，不僅是文脈開啟或連結的樞紐，既凸顯了感官／心理在經驗形成過程的效用，景語意象除了呈現了內在心志與外在情境兩者的融合，亦是抒情自我的體現處。領字所呈現的情感活動作為主觀傳移的一部，在這個內化過程裡，「圈子是以個人為中心形成一個由『感覺』到『行動』的內在循環系統，只有『外化』(externalize)其『內在心志』時才和外界有接觸，也藉此進入一個大的『傳移』發展中。」¹⁵² 領字為詞人感於外物變遷所產生的相應心理狀態；景語是根植於詞人過往經驗而據以抒情興發的取象所在。通過領字與領句景語意象的相互呼應，導引讀者感知抒情主體的意志趨向。也就是說，領字統合凝聚情感、貫穿景語的語意興象的功能，將詞中所涵納的時空熔鑄為一，讓抒情主體得以將過往的美感經驗以及當下的瞬間靈光封存於景語空間此一詞人精心打造的框架中。折射出抒情主體心理活動的順序並呈現他對全詞情感流向的掌握之餘，亦使得詞組能在繁複的層次之中得到統一的協調感。這種根植於詞人主觀的「達意」與客觀的景語意象的融合對應的協調感，即是領字於長調中所展現的「詩意」所在。

¹⁵¹ [美]孫康宜著，李爽學譯，《詞與文類研究》，頁97。

¹⁵² [美]高友工，《中國美典與文學研究論集》，頁81。

六、結語

本文著眼於字首虛字，觀察前置副詞與心理動詞兩種一字領型態以及二、三字領對長調結構組織意義與抒情表現。以下即分述各段要點，以為結論。

首先，一字領為領字的主要型態，其抒情功能在於情感的凝鍊濃縮，將抒情自我與抒情瞬間集中於詞人所描摹情景之中，展演一美感經驗的內化過程。前置副詞涵蓋了時間與非時間副詞兩種，目的在確立事件情境的時空位置座標。藉由對原有情狀的追認或否定連動情緒，以推動抒情文脈的行進。心理動詞以詞人主觀意志與判斷為準，涵蓋了感官動詞與情緒動詞兩類。抒情自我的主觀意念通過動詞的使用滲透至每個景象之中，成為情感流動與過渡的連結，呈現統一的情緒意識。也就是說，當領字為動詞之時，語序的提前使得領字成為其後領句景語的共同情感成分。抒情自我的意識通過領字注入領句景語，使得每一個景語都沾染了抒情本體的自主感覺而成為抒情自我的凝視點。傳統中借景抒情（情→景）的感發順序在此變成了情（領字／詞人主觀意識）←景（普遍性的觀察／景語）的逆向語言表現。景語既是興發感動的基礎，亦是具有詞人私密且特定的情感意義的對象。領字牽繫起抒情自我（情）與原本不連續的，或是非一時一地的情景片段，於深化長調抒情力道之餘，亦開啟了長調另一種抒情表現的可能。相對於此，二、三字領往往具有獨立語意，由文脈表現可分為遞進與轉折兩類。前者是在一字領的基礎上添加程度副詞，目的是拓展詞人的情緒知覺，通過情緒的強調、遞進或累加的方式連貫文意。另一類是以轉折為主，藉由前後情境或感覺的對照，進而翻轉文意、跌宕其情。

接著是領句的美感型態。長調領句主要以四、六言句為主，其中的意象是為詞人依循獨自的邏輯理路對回憶情境的擇選以及抒情本

體的美感經驗與外物相互交融的顯象。依據領句內容可以分為平行並列與敘述鋪陳兩種型態。在平行並列的情形中，領句景語表現了詞人內在真實的抒情經驗——一個特殊的、私密的情境空間，是詞人美感經驗與物象的結合體。表明了外物（景）對詞人感受的刺激與啓發之餘，也彰示了人的情感志向如何濃縮與統合於特定情景之中。另一類則是以四六句與散句組合為主的鋪陳敘述。通常表現為詞人以客觀的姿態闡述對過往經驗或情事的領悟或總結，體現抒情主體對情事的認知與判斷，延續長調的敘事理路。

再者，音樂與領字的配置關係，是以領字為低音，而後配之以高音之字。領字本身由低往高的音程原本就易於引起聽者的注意，是故將領字至於句首以提領後句即為一音樂的特殊安排。就聲韻特質而言，去聲自身領起上升的音調特質亦與單字領的情感凝結與濃縮作用相合。

最後為領字為詞人感於外物變遷所產生的相應心理狀態；景語是根植於詞人過往經驗而據以抒情興發的取象所在。通過領字與領句兩者的作用，折射出抒情主體的心理活動之餘，也試圖在詞組繁複的語意層次中抽繹出相似的情感要素，體現長調文類的詩意（poetic sense）。

總之，領字為長調結構文意、抒發情意的要處，不僅有助於詞人內在心象的示現，於字聲、音樂節奏與章法形式的特意安排，不僅形成了新的情景交融型態，亦成就了一種異於詩體的新抒情樣態。高友工曾以南宋長調為抒情美典最為深邃的精神所在。領字的運用與意象安排，正是此種深邃抒情感的實踐。

（責任校對：江曉輝）

引用書目

一、傳統文獻

- 〔宋〕孟元老等著，《東京夢華錄（外四種）》，上海：古典文學出版社，1957年。
- 〔宋〕沈括著，侯真平校點，《夢溪筆談》，長沙：岳麓書社，1998年。
- 〔宋〕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。
- 〔宋〕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。
- 〔宋〕周邦彥撰，孫虹校注、薛瑞生訂補，《清真集校注》，北京：中華書局，2002年。
- 〔宋〕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。
- 〔清〕萬樹，《詞律》，康熙二十六年〔1687〕堆絮園刻本。
- 〔清〕彭定求等編，《全唐詩》，北京：中華書局，1980年。
- 〔清〕陳廷焯著，屈興國校注，《白雨齋詞話足本校注》，濟南：齊魯書社，1983年。
- 〔清〕馬建忠，《馬氏文通》，北京：商務印書館，1998年。
- 朱崇才編，《詞話叢編續編》，北京：人民文學出版社，2010年。
- 唐圭璋編，《全宋詞》，北京：中華書局，1965年。
- 唐圭璋編，《詞話叢編》，北京：中華書局，2005年。

二、近人論著

- 勾煥茹，〈試論詞中領字的美學特徵〉，《保定師範專科學校學報》2006年第1期，頁17-18、52。

- 王力，《漢語詩律學》，香港：中華書局（香港），2003年。
- 王偉勇、趙福勇，〈詞體「領字」之義界與運用〉，《成大中文學報》第14期，2006年6月，頁105-107、109-138。
- 丘瓊蓀，《白石道人歌曲通考》，臺北：音樂出版社，1959年。
- 吳世昌，〈論詞的讀法〉，《詞學論叢》，收入吳令華編，《吳世昌全集》，石家莊：河北教育出版社，2003年，冊4，頁6-40。
- 吳梅，〈與榆生論急慢曲書〉，收入龍榆生主編，《詞學季刊》，上海：上海民智書局，1933年，創刊號，頁207-208。
- 林順夫，《中國抒情傳統的轉變——姜夔與南宋詞》，上海：上海古籍出版社，2005年。
- 俞平伯，《清真詞釋》，臺北：開明書局，1982年。
- 施鵬存，《詞學名詞釋義》，北京：中華書局，2004年。
- 施議對，《詞與音樂關係研究》，北京：中華書局，2008年。
- 段煉，《詩學的蘊意結構——南宋詞論的跨文化研究》，臺北：秀威資訊，2009年。
- 徐菲，〈唐宋詞中領字的功能〉，《文學教育》2008年第11期，頁146-147。
- 張仲謀，〈宋詞韻句結構分析〉，收入鄧喬彬編，《第五屆宋代文學國際研討會論文集》，廣州：暨南大學出版社，2009年，頁431-442。
- 張相，《詩詞曲語辭匯釋》，北京：中華書局，1977年。
- 梁麗芳，《柳永及其詞之研究》，九龍：三聯書店香港分店，1985年。
- 游汝杰，《游汝杰自選集》，桂林：廣西師範大學出版社，1999年。
- 黃錦樹，〈尋找詩意：大馬新詩史的一個側面考察〉，《中國現代文學》第23期，2013年6月，頁155-173。
- 黃麗貞，〈詞的句式和領字〉，《華文世界》第50期，1988年12月，頁50-52。
- 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》23輯，2010年10月，頁3-44。
- 楊蔭瀏、陰法魯，《宋姜白石創作歌曲研究》，北京：人民音樂出版社，1979年。
- 葛曉音，《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》，北京：北京大學出版社，2012年。
- 廖俊裕，〈由語法分析論柳永詞的一字豆領字的語法功能〉，《研究與動態》第3期，2001年4月，頁10-18。
- 劉少雄，《學詞講義》，臺北：里仁書局，2006年。
- 蔣哲倫，〈論「領字」及其與詞體建構的關係〉，《社會科學戰線》1994年第4期，頁219-225。
- _____，〈談詞中領字〉，收入中國文哲所編委會編，《第一屆詞學國際研討會論文集》，臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，1994年，頁65-78。
- 鄭騫，《景午叢編》，臺北：臺灣中華書局，1972年。
- 蕭振豪，〈從《白石道人歌曲》旁譜初探南宋江南方言聲調〉，收入中國音樂學研究會編，《中國音韻學——中國音樂學研究會南昌國際研討會論文集·2008》，南昌：江西人民出版社，2010年，頁296-311。
- 龍榆生，《唐宋词格律》，上海：上海古籍出版社，2004年。
- _____，《龍榆生詞學論文集》，上海：上海古籍出版社，2009年。
- 繆鉞、葉嘉瑩，《靈谿詞說》，上海：上海古籍出版社，1987年。
- 羅鳳珠、曹偉政，〈唐宋词單字領字研究〉，《語言暨語言學》第9卷第2期，2008年4月，頁189-220。
- 〔日〕松浦友久著，孫昌武、鄭天剛譯，《中國詩歌原理》，瀋陽：遼寧教育出版社，1990年。
- 〔日〕松浦友久著，石觀海、趙德玉譯，《節奏的美學》，瀋陽：遼寧

大學出版社，1996年。

〔美〕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。

〔美〕高友工，《唐詩的魅力》，上海：上海古籍出版社，1989年。

_____，《中國美典與文學研究論集》，臺北：臺大出版中心，2004年。

〔美〕梅祖麟、〔美〕高友工著，黃宣範譯，〈論唐詩的語法用字與意象（下）〉，收入中外文學編輯部，《中國古典文學論叢（詩歌之部）》，臺北：中外文學月刊社，1980年，冊1，頁349-366。

〔法〕程抱一著，涂衛群譯，《中國詩畫語言研究》，臺北：典藏藝術家庭，2011年。

Jacques Maritain. *Creative Intuition in Art And Poetry*. New York: Meridian Books, 1955.

Lyrical Structure: Research on the Lyrical Patterns and Aesthetic Expressions of *Lingzi* in *Changdiao*

Jia-Yun Yu*

Abstract

Lingzi 領字, which act as a bridge connecting sentences and images, played a significant role in the development of new lyrical formats in *changdiao* (*urtiin duu*) 長調. While many studies have previously analyzed the function, properties and forms of *lingzi*, insufficient attention has been paid to their structural features and aesthetic meanings as expressed in *changdiao*.

Based on the findings made in earlier studies, this article investigates the relationship between the structural features and aesthetic meanings of *lingzi*. First, it is important to point out that we can divide *lingzi* into two types - verbs and adverbs. In verb form, *lingzi* focus the emotions and display the lyrical self, whereas in adverb form, they specify a certain temporal and spatial image. Second, from the perspective of phonetics, *lingzi*, which are usually *qusheng* 去聲 characters allocated to low musical notes, are responsible for the expression of emotion. This latter characteristic is also important in the internalization of personal aesthetic experience and the combination of scene and emotion. Lastly, the relationship between *lingzi* and *lingju* 領句 can be divided into

* Research Fellow of the Graduate School of Letters, Osaka University, Japan

“antithesis” and “narrative.” The former can be observed in the spatial arrangement of *ci*, while the latter reveals narrative time. In sum, by analyzing the distinctive features of *lingzi* in *changdiao*, it is hoped that this study will serve as a foundation for further investigation into *changdiao* aesthetics.

Key words: *changdiao* 長調, *lingzi* 領字, *lingju* 領句, lyrics, description, *qusheng* 去聲