

# 論「以賦爲詞」的形成

## ——以柳永、周邦彥詞爲例

李 嘉 瑜

### 【本文提要】

「以賦爲詞」這一論題，雖已有不少學者討論，但多只著重在個別作家藝術特色的分析，而未見整體性的觀察。基於此點，本文試圖在前人的討論基礎上，重新審視「以賦爲詞」的論題。

在討論進程上，本文先整理目前學界對「以賦爲詞」的界定，再比對各家之說，藉以釐定一較明確的義界。然後對「以賦爲詞」的形成進行考察，以明其和一般「破體」的異同與在詞史上的地位。最後再以柳永、周邦彥爲主要觀察對象，通過他們的創作實踐來看二者在「以賦爲詞」形成過程中的角色與定位。

### 一、前言

在宋代學術崇尚整合的風潮下，各類體裁間的交流混融成爲宋人追求新變的創作趨勢，錢鍾書將此現象稱爲「破體」，<sup>①</sup>「以賦爲詞」即是「破體」研究中的一類。<sup>②</sup>

目前學界關於「以賦爲詞」的討論多只著重在個別作家藝術特色的分析，<sup>③</sup>而少見

① 「破體」一詞，首見於錢鍾書：《全漢文》卷十六「文之體」條，《管錐篇》（北京：中華書局，1979）。張高評：〈破體與宋詩特色之形成〉（《宋詩之新變與代雄》，頁162-163，臺北：洪葉文化事業有限公司）則指出：「所謂破體，本是書法術語，原指不合正體之俗字而言，後借指爲文體學之術語，指勇於突破既有體製，跳出本位之外，去尋求相關的藝術作爲補償，以創立新體新法爲目的。」

② 以「破體」的觀點來看詞風，應可分爲「以詩爲詞」、「以賦爲詞」、「以文爲詞」三種。  
③ 「以賦爲詞」的專論有袁行霽：〈以賦爲詞——清真詞的藝術特色〉，《中國詩歌藝術研究》（臺北：五南圖書公司，民78），頁345-358。劉乃昌：〈論賦對宋詞的影響〉，《文史哲》，1990年第5期，頁84-86。曾大興：〈柳永以賦爲詞論〉，《江漢論壇》，1990年第6期，頁56-61。廖國棟：〈試論辛棄疾以賦爲詞的藝術表現技巧——從賦體的精神內涵、語言特徵及其藝術表現技巧切入〉，《宋代文學研究叢刊》，民85年第2期，頁

整體性的觀察。本文因此將重心放在對「以賦為詞」形成的軌跡做確切的掌握，以柳永、周邦彥詞例的理由是二人在「以賦為詞」的形成中，具有關鍵性的地位，此點早成定論如：「柳永順應詞體的發展趨向，將賦的鋪陳手法引入詞作……被稱為北宋集大成的詞家周邦彥，其詞作最為出色的特點是發展了柳詞的鋪陳法。」<sup>④</sup>「柳永在詞壇出現之後，雖然已經開始用長調來填寫慢詞，但其情景之相生，鋪敘之推展，則大多仍以自然感發為主……直到周邦彥的出現，這種詞風才有了巨大的改變，把用思力的安排取代了自然的感發，而使宋代的詞風發生了一次重大的改變。」<sup>⑤</sup>

在討論進程上，本文試著在前人的討論基礎上釐清「以賦為詞」的義界及形成背景，然後通過柳永、周邦彥的創作實踐以呈顯二人在「以賦為詞」形成過程中的角色與定位。

## 二、「以賦為詞」的義界

相較於「以詩為詞」、「以文為詞」<sup>⑥</sup>在歷代詞論中的熱烈討論，「以賦為詞」是近代以來後起的概念，如夏敬觀評柳永雅詞是「用六朝小品賦作法，層層鋪敘，一筆到底，始終不懈」。<sup>⑦</sup>

目前學界對「以賦為詞」的涵義，約略可分為四類：

1. 「以賦為詞」是用鋪敘的方法來寫詞。如袁行霈「所謂以賦為詞，就是用鋪陳的方法寫詞」、<sup>⑧</sup>曾大興「柳永的成功之秘，即在於以賦為詞，放縱筆勢，層層鋪敘」、<sup>⑨</sup>

---

475-513。葉嘉瑩：《中國詞學的現代觀》（臺北：大安出版社，民82），以「歌辭之詞」、「詩化之詞」、「賦化之詞」概括唐五代及兩宋词風，其中「賦化之詞」即和「以賦為詞」的論題貼近。徐培均：〈試論秦觀的賦作賦論及其與詞的關係〉，《第三屆國際辭賦學學術研討會論文集》（臺北：政治大學，民85年12月），頁1015-1027，則試著通過秦觀的賦與詞辨析詞賦二者的傳承與變化。曹辛華：〈論唐宋詞體演進與律賦之關係〉，《宋代文學研究叢刊》，民87年第4期，頁185-200。

- ④ 劉乃昌：〈論賦對宋詞的影響〉，《文史哲》，1990年第5期，頁85。
- ⑤ 葉嘉瑩：〈論周邦彥詞〉，《靈谿詞說》（臺北：國文天地雜誌社，民76年），頁290-291。
- ⑥ 「以詩為詞」的論述在宋代即已出現，如陳師道《後山詩話》即言「東坡以詩為詞，如雷大使之舞，雖極天下之工，要非本色。」「以文為詞」則見明楊慎《詩品》卷四「評稼軒詞」一條中引陳子宏言「稼軒……止酒〈沁園春〉……此又如〈賓戲〉、〈解嘲〉等作，乃是把做古文手段寓之於詞。」
- ⑦ 夏敬觀：〈手評《樂章集》〉，見龍榆生《唐宋名家詞選》（香港：商務印書館香港分館，1986），頁89。
- ⑧ 袁行霈：〈以賦為詞——清真詞的藝術特色〉，《中國詩歌藝術研究》（臺北：五南圖書公司，民78），頁346。
- ⑨ 曾大興：〈柳永以賦為詞論〉，《江漢論壇》，1990年第6期，頁57。

林玫儀「《清真集》中長調諸作，皆以賦筆鉤勒而成……在在可見其鋪敘之工夫」、<sup>⑩</sup>張秀容「清真工於詩文，尤長於賦，其於詞作亦擅長敘事，故集中長調皆以賦筆鉤勒而成，如〈大酺〉、〈解連環〉二闕，無不曲曲傳達，以轉折手法將多層意思逐層渲染，以長調鋪敘之形式分層敘述、層層遞轉」，<sup>⑪</sup>此種說法是目前最普遍的釋義。其著眼點在鋪敘是辭賦最常使用的技法，因此詞中的鋪敘是向辭賦學習的，如《宋詞藝術技巧辭典》在解釋「善於鋪敘」條時，即言：「在辭賦方面，不用說那些描寫都城、宮殿、池苑、畋獵的漢代大賦，就是齊梁那些駢體抒情小賦，也都善於鋪敘……而柳永，正是從古代長詩和辭賦中學得了鋪排的技巧。」<sup>⑫</sup>

2. 「以賦爲詞」是將賦的體物手法用於詞中寫景敘事，如俞陛雲評蘇軾〈浣溪紗·詠橘〉「此作純用賦體，描寫確肖」，<sup>⑬</sup>其著眼點在以賦筆入詞，使詞中的寫景敘事都能描繪工巧。
3. 「以賦爲詞」是全面的以賦體的表現技巧寫詞，如廖國棟在〈試論辛棄疾以賦爲詞的藝術表現技巧——從賦體的精神內涵、語言特徵及其藝術表現技巧切入〉中，雖言「以賦爲詞是借鑒賦體的某些表現技巧，運用於詞體的創作之中」，<sup>⑭</sup>但在行文間卻企圖以賦體的精神內涵、語言特徵及其藝術表現技巧籠罩辛詞。
4. 「以賦爲詞」是將律賦的句式、結構、風貌引入詞體，如曹辛華〈論唐宋詞體演進與律賦之關係〉，其將詞的賦化分成兩階段，第一階段是「律賦同律詩一樣也參與了唐宋詞體句式建構這一過程」，<sup>⑮</sup>第二階段則是「小令定型並竭盡其變化的可能性呈僵化趨勢後，律賦才會再次被文人廣泛用來解決慢詞長調製作中遇到的問題」。<sup>⑯</sup>

第一、二種說法是由各自的角度思考「以賦爲詞」的義涵，卻失於片面。因爲鋪敘、體物雖是賦體的特點之一，但「以賦爲詞」的義涵卻非二者所能窮盡。第三種說法是將賦與詞等同觀之，卻忽略了二者本質的差異。因爲賦體的精神內涵、語言特徵及其藝術表現技巧並不能完全適用於詞體，論者雖竭盡所能的找出二者相通之處，卻失於勉強。第四種說法則是將「以賦爲詞」的賦體縮小爲律賦，認爲律賦曾二次介入詞體的建

<sup>⑩</sup> 林玫儀：〈柳周詞比較研究〉，《詞學考證》（臺北：聯經出版社，民82），頁254。

<sup>⑪</sup> 張秀容：〈周姜詞比較研究〉（臺中：東海大學中文研究所碩士論文，民75年），頁193。

<sup>⑫</sup> 宋緒連、鍾振振主編：《宋詞藝術技巧辭典》（吉林：吉林文史出版社，1998），頁259。

<sup>⑬</sup> 俞陛雲：《唐宋詞選釋》（上海：上海古籍出版社，1985），頁213。

<sup>⑭</sup> 廖國棟：〈試論辛棄疾以賦爲詞的藝術表現技巧——從賦體的精神內涵、語言特徵及其藝術表現技巧切入〉，《宋代文學研究叢刊》1996年第2期，頁475-513。

<sup>⑮</sup> 曹辛華：〈論唐宋詞體演進與律賦之關係〉，《宋代文學研究叢刊》，民87年第4期，頁185-200。

<sup>⑯</sup> 同注<sup>⑮</sup>。

構與創作。只是其所舉之例如對偶句，亦見於駢賦，不僅限於律賦，只言律賦，似難概括。因此，筆者認為我們對「以賦為詞」的思考，不妨先將其界定為——在詞體的形式格局中，借用某些賦體的寫作技巧以超越其本身的表現能力。至於「某些賦體的寫作技巧」則可依不同詞家的運用情形來考察，可由鋪敘的角度言之，可由體物的角度言之，可由駢儷的角度言之，可由繁於用典的角度言之，只要不溢出賦體的範圍即可。

「以賦為詞」既是在詞體的形式格局中，借用某些賦體的寫作技巧，那麼詞體為什麼要借用賦體的寫作技巧呢？袁行霈認為「一種文學體裁從萌芽到成熟，這個階段是富有活力的。伴隨著成熟期的到來，將出現一個繁榮的局面。在此之後，如果只是因襲而不能創新，就可能漸漸失去生氣而趨於衰微」，<sup>⑰</sup>這種對典範的悖離是一般面對「破體」的思考，那麼「以賦為詞」的形成與一般的「破體」是歧異或相同？其在詞史上的地位如何？這是我們所欲探求的。

「以賦為詞」的出現，學界普遍認為和長調的勃興關係密切，如「由於音樂的變化和篇幅的拉長，原先小令的那種寫法就顯得『不夠用了』，必得尋找一些新的手法和技巧」；<sup>⑱</sup>「由小令到慢詞，體制的擴大，結構的變化，需要與之相適應的表現手法，柳永又創造性地將賦法移植于詞，鋪敘展衍」；<sup>⑲</sup>「既為長調，音樂的篇幅加長了，詞章的篇幅也應該相應地加長，而加長了的詞章應該是一個井然有序的渾涵統一的整體，不應該是一個機械的湊合，更不應該是一盤散沙。這就要求勇敢地突破中晚唐以來的令曲小詞的固定格局和陳陳相因的表現手法。」<sup>⑳</sup>從上引三文可知，北宋時期，短調<sup>㉑</sup>繼續發展的同時，由於「新聲競起」，新的流行音樂帶動了長調的流行，隨著長調的大規模發展，使文人作者開始正視這一至少興起於中唐，卻只流行於小民市井間的體式。<sup>㉒</sup>與

⑰ 同注⑧，頁345。

⑱ 楊海明：《唐宋詞的風格學》（臺北：木鐸出版社，民76），頁66。

⑲ 王兆鵬：《宋詞流變史論綱》，《湖北大學學報》哲社版，1997年第5期，頁1。

⑳ 同註⑨，頁57。

㉑ 據林玫儀：《令引近慢》，《詞學考證》（臺北：聯經出版社，民82），頁129-167的考探，所謂的令引近慢原本只是音樂上的分類，表明詞調之來源，而小令、中調、長調以字數分類，則是後起的觀念，與令引近慢的原義迥不相關。並認為：「殆宋翔鳳提出令為短調、引近為中調、慢為長調之說，此二觀念遂混淆合一。後人不察，紛紛援用宋說，遂至風行草偃，百餘年來，幾已積非成是矣。唯宋說實不可從，尤其以長調為慢詞之說……蓋因慢調節拍舒緩，曲度自當較長，字數因之亦較多，是以慢詞泰半為長調，唯長調卻非必盡屬慢詞。」由此，慢詞是長調的一種，卻不等同於長調，所以本文在行文時乃將宋代配合新聲而起的新詞稱為長調，令詞則稱短調，而不以一般習用的慢詞、令詞稱之。

㉒ 清·宋翔鳳：《樂府餘論》，唐圭璋編《詞話叢編》（臺北：新文豐出版公司，民77），冊三，頁2499，言「南唐以後，但有小令，其慢詞概起於宋仁宗朝」，認為慢詞是承繼小令之後興起的，此一說法在詞史上曾被廣為接受，但隨著新史料的出現，學者開始修正這

近體詩形式接近的短調相較，長調的篇幅大，音律的轉折變化亦較困難繁複，因此如何填寫長調便成爲當時文人作者極需解決的問題。

就目前的史料，我們最少可看到三種北宋文人作者對長調寫作的思考，現分述於后：

1. 以賦爲詞，即借用某些賦體的寫作技巧來寫長調，如柳永、周邦彥，<sup>②③</sup>面對長調在容量上的擴大，他們選擇向賦體學習新的寫作技巧。
2. 以短調的寫作方式來寫長調，如張先、秦觀。夏敬觀評張先長調是「慢詞亦多用小令作法」，<sup>②④</sup>這是張先面對長調的思考，他的長調著重曲折含蓄的情韻，一如短調。<sup>②⑤</sup>秦觀則是在柳永鋪敘的基礎上，把短調的韻致帶入長調，如楊海明所說：「經過實踐和不斷的摸索，秦觀終於在慢詞的寫作方面找到了一條寶貴的經驗，那就是：仍以鋪敘爲主，展開詞情，然而在關鍵的地方，卻插入以含蓄的景語」，<sup>②⑥</sup>可以發現張先、秦觀雖同是以短調的寫作方式來寫長調，但張先是純然以短調的方式寫長調，秦觀則是在柳永建立的鋪敘基礎上爲之。
3. 以詩爲詞，即將詩體的創作經驗帶入長調的寫作中，如蘇軾。蘇軾的以詩爲詞，不只表現在長調，亦見於短調，也就是說蘇軾的以詩爲詞，並不是特定針對長調寫作而來的。以詩爲詞是他對詞體創作的思考，表現在短調，亦見於長調。楊海明言「蘇軾的慢詞之作，則由於其感情內容的尋常充沛，所以發而爲詞，橫放傑出而又自有規矩」，<sup>②⑦</sup>葉嘉瑩亦認爲蘇軾的長調是學習柳永詞中的高遠興象與感發力量，<sup>②⑧</sup>這種長調的寫作方式即王又華《古今詞論》中所說的「長調使氣」，<sup>②⑨</sup>以充沛的情感與感發力量貫串

---

一說法，如葉嘉瑩：〈論柳永詞〉，《靈谿詞說》（臺北：國文天地雜誌社，民76），頁130，即言：「過去也曾有人以爲慢詞之興即始於北宋之柳永，其實早在唐代的俗曲中，便已經有了慢詞的歌曲。王灼在《碧雞漫志》中就曾說：『唐中葉漸有今體慢詞。』近世在敦煌所發現的《雲謠集》中的一些慢詞的歌曲，便足以爲之證明。」楊海明：《唐宋詞史》（高雄：麗文文化事業股份有限公司，民85），頁279，亦言：「在詞的兩大體式——令詞和慢詞長調之間，令詞的發展固然有『先著我鞭』、『一馬當先』之勢，然而，慢詞的最初興起，其實卻也不太遲於令詞。」

②③ 詳細的論述請見下節。

②④ 夏敬觀：〈手評《張子野詞》〉，見龍榆生《唐宋名家詞選》（香港：商務印書館香港分館，1986），頁61。

②⑤ 有關張先以短調寫作方式創作長調的具體評析可參見孫維城：〈論張先以小令作法寫慢詞〉，《安慶師院社會科學學報》，1997年第2期，頁52-57。

②⑥ 楊海明：《唐宋詞史》（高雄：麗文文化事業股份有限公司，民85），頁395。

②⑦ 同注②④，頁414。

②⑧ 葉嘉瑩：〈論蘇軾詞〉，《靈谿詞說》（臺北：國文天地雜誌社，民76），頁191-228。

②⑨ 王又華：《古今詞論》，唐圭璋編《詞話叢編》（臺北：新文豐出版公司，民77）冊一，頁609。

全詞。

由以上的論述可知，「以賦爲詞」是北宋文人作者面對長調體式，在創作上的思考與嘗試之一。和「以詩爲詞」、以短調爲長調二者相同，他們的共同課題是替當時文人極少涉入的長調尋求創作規範。這一點和我們一般對「破體」思考是很不同的。一般對「破體」的思考多認爲其是「文人在他所處的時代中，掌握文學變動的規律，看出了內在機制的僵化，於是在適當時機，針對文體僵滯的原因，援引其他藝術技巧作爲針砭，從而淬礪出新的藝術手法，形成新的規範，給予文體新的生命契機」，<sup>⑩</sup>也就是說一般的「破體」面對的是一已具指導典範的僵化文體，「以賦爲詞」、「以詩爲詞」、以短調爲長調三者所面對的卻是一種有嘗試空間的新體式。而這三種創作嘗試中，究竟何者主導了後世的長調創作呢？

現就後世對長調的規範觀之：

作大詞，先須立間架，將事與意分完了。第一要起得好，中間只鋪敘，過處要清新，要緊是末句，須是有一好出場方妙。<sup>⑪</sup>

填詞長調不下於詩之歌行，長篇歌行猶可使氣，長調使氣便非本色，高手當以情致見佳。蓋歌行駿馬驀坡，可以一往稱快，持調如嬌女步春，旁去扶持，獨行芳徑，徙倚而前，一步一態，一態一變，雖有強力健足，無所用之。<sup>⑫</sup>

小令如布置亭園一角，無多結構，奇花異石，些少點綴，便生佳致；慢詞則不同，如建大廈然，其中曲折層次甚多，入手必先慘淡經營，方能從事土木，若枝枝節節爲之，外觀縱然堂皇，內容必破碎不成格局。<sup>⑬</sup>

由引文一可知，鋪敘是長調的重要質素，引文二則對以詩爲詞之法予以否定，認爲非「本色」，引文三區別短調與長調，則否定了以短調爲長調之法，通過後人對長調的規範，可知「以賦爲詞」之法，在長調的發展中，占有主導的地位。在長調仍有發展空間時，其借用某些賦體的寫作技巧來寫詞，發展長調的技巧，確立長調創作的規範。

⑩ 鄭倅朱：《蘇軾以賦爲詩研究》（臺北：文津出版社，民 87），頁 4-5。

⑪ 沈義父：《樂府指迷》，唐圭璋編《詞話叢編》（臺北：新文豐出版公司，民 77）冊一，頁 283。

⑫ 王又華：《古今詞論》，唐圭璋編《詞話叢編》（臺北：新文豐出版公司，民 77）冊一，頁 609。

⑬ 蔡嵩雲：《柯亭詞論》，唐圭璋編《詞話叢編》（臺北：新文豐出版公司，民 77）冊五，頁 4904。

### 三、柳永「以賦為詞」的創作實踐

柳永是詞史上第一個大量創作長調的文人作者，在他之前，長調一直未曾得到士大夫階層的青睞，葉嘉瑩分析此現象，認為：「其一是觀念的問題，慢詞既是僅流行於市井間的俗曲，因此便不免受到了士大夫的鄙薄輕視，而對之不屑一為；其二則是能力的問題，小令之聲律多有近於詩者，此自為士大夫所優為。」<sup>④</sup>由能力問題著眼，可知一般文人作者之所以選擇短調寫作，是因為這一體式和近體詩確有相近之處，<sup>⑤</sup>而長調則從詞調到容量都和近體詩有很大的歧異，柳永既然大量創作長調，容量的擴大與詞調的轉變，都使他必須尋求新的寫作方式來創作長調，他選擇「以賦為詞」，借用某些賦體的寫作技巧來寫長調。現分二點述之：

#### 1. 鋪敘手法的引入

柳永的「以賦為詞」，被論述最多的就是——將賦體鋪敘的質素引入長調的寫作中，賦這一體裁的審美功能，和詩不同，劉熙載《藝概·賦概》言：「賦起於情事雜沓，詩不能馭，故為賦以鋪陳之。斯於千態萬狀，層見迭出者，吐無不暢，暢無或竭。」<sup>⑥</sup>這種「詩不能馭」，而以「賦」極力鋪陳的情形和長調創作中的「以賦為詞」確有相近之處。此說屢見於前人著述，觀點已趨於統一，如王灼《碧雞漫志》言：「柳耆卿《樂章集》，世多愛賞，口口該洽，序事閒暇，有首有尾，亦間出佳語，又能擇聲律諧美者用之。」劉熙載《詞概》言：「耆卿詞細密而妥溜，明白而家常，善于敘事，有過前人。」周濟《介存齋論詞雜著》言：「耆卿為世賞警久矣，然其鋪敘委婉，言近意遠，森秀幽淡之趣在骨。」陳廷焯《白雨齋詞話》言：「耆卿詞，善於鋪敘，羈旅行役，尤屬擅長。」近代以來更有學者直言柳永「雅詞用六朝小品文賦作法」、<sup>⑦</sup>「柳永順應詞體的發展趨向，將賦的鋪陳手法引入詞作」、<sup>⑧</sup>「若就詞章而言，則無論雅詞，還是俗詞，都採用賦體文學的鋪敘手法」。<sup>⑨</sup>

<sup>④</sup> 葉嘉瑩：〈論柳永詞〉，《靈谿詞說》（臺北：國文天地雜誌社，民76），頁130。

<sup>⑤</sup> 楊海明：《唐宋詞史》（高雄：麗文文化事業股份有限公司，民85），頁281，亦有類似的看法：如「詞在當時，還是一種新興未久的文體；文人作者在嘗試寫詞時，大致有一個避難擇易、從簡到繁的過程，所以在令詞和慢詞這兩種體式中間，他們自然更樂意挑選其中與近體詩（這是他們寫慣了的東西）比較接近的令詞來寫」。

<sup>⑥</sup> 劉熙載：《藝概》（臺北：華正書局，民74），頁86。

<sup>⑦</sup> 夏敬觀：〈手評《樂章集》〉，見龍榆生《唐宋名家詞選》（香港：商務印書館香港分館，1986），頁89。

<sup>⑧</sup> 劉乃昌：〈論賦對宋詞的影響〉，《文史哲》，民79年第5期，頁85。

<sup>⑨</sup> 曾大興：〈柳永以賦為詞論〉，《江漢論壇》，1990年第6期，頁57。

這種借用自賦體的鋪敘手法，究竟為詞體的寫作帶來何種變革呢？現引溫庭筠和柳永詞予以比較：

南園滿地堆絮，愁閒一霎清明雨。雨後卻斜陽，杏花零落香。無言勻睡臉，枕上屏山掩，時節欲黃昏，無憀獨倚門。——溫庭筠〈菩薩蠻〉<sup>④</sup>

自春來慘綠愁紅，芳心是事可可。日上花梢，鶯穿柳帶，猶壓香衾臥。暖酥銷，膩雲禪，終日厭厭倦梳裹。無那，恨薄情一去，音書無個。早知恁麼，悔當初不把雕鞍鎖，向雞窗，只與鸞牋象管，拘束教吟課，鎖相隨，莫拋躲，鍼線閒拈伴伊坐，和我，免使少年光陰虛過。——柳永〈定風波〉<sup>④</sup>

這二闕詞都是寫思婦閨怨，時節都在春天，詞中的主角都是春晝睡起，但寫法上卻有很大的歧異。溫詞的寫法是延承中國傳統詩歌傳統，著重含蓄，用一啓發性的點帶到全面，如〈菩薩蠻〉的上片，純寫時節景物，但「愁閒」二字卻透顯出景中有人，而且是含愁之人。下片雖寫情，但卻未著情字，而是單寫思婦睡起後的生活情態，用委婉的筆觸側面迂迴地烘襯出思婦的孤寂。柳詞則著意鋪敘，如春晝睡起的情態，溫詞只用「無言勻睡臉，枕上屏山掩」即帶過，柳詞卻言「日上花梢，鶯穿柳帶，猶壓香衾臥。暖酥銷，膩雲禪，終日厭厭倦梳裹」，先寫窗外紅日高照，韶景如畫，而閨中人卻無心觀賞，懶臥繡被，再以細膩之筆描繪女子久未修飾的容顏是肌膚消瘦、鬢髮蓬亂，這種相較於溫詞的重筆與放大的寫法，是柳詞借用自賦體的鋪敘之法，使長調在敘事寫物時，能如賦體般「形容曲盡」，與短調的點到為止有區別。

柳永詞的鋪敘除長調中的鋪排形容外，還表現在章法結構上，這是如何把增加的內容予以組織的技巧，現舉〈夜半樂〉為例：

凍雲黯淡天氣，扁舟一葉，乘興離江渚。渡萬壑千岩，越溪深處，怒濤漸息，樵風乍起。更聞商旅相呼，片帆高舉。泛畫鷁翩翩過南浦。望中酒旆閃閃，一簇煙村，數行霜樹，殘日下漁人鳴榔歸去。敗荷零落，衰楊掩映，岸邊兩兩三三，浣沙遊女，避行客含羞笑相語。到此因念，繡閣輕拋，浪萍難駐。嘆後約叮嚀竟何據！慘離懷，空恨歲晚歸期阻。凝淚眼杳杳神京路，斷鴻聲遠長天暮。

此詞分三片，上片是第一層次的鋪敘，描述舟行的歷程，有時間、有地點，隨著旅程而開展。中片是第二層次的鋪敘，描寫行經一村莊，於舟中所見。從「望中」二字引起，景由遠景的「霜樹煙村」、「酒旆閃閃」到近景的「漁人鳴榔」、「遊女浣紗」，可以發現前兩片都是寫景，由上片的自然之景到中片的人文之景，由遠景到近景，依次

④ 趙崇祚輯，李一氓校：《花間集校》（臺北：源流文化事業有限公司，民71），頁5。

④ 柳永著，鄭文焯校評：《樂章集》（臺北：廣文書局，民62），頁51。

鋪敘得非常有條理。下片則由景轉情，過片「到此因念」的「此」直承上、中二片的寫景，「念」則引起本片的遠遊之情。可以發現柳永在長調內容的組織上，是層次分明、鋪排有序的，正如林玫儀評析：「此詞敘事條理秩然，委婉而有層折，周濟『鋪敘委婉』之評，洵非過譽。」<sup>④②</sup>

## 2. 駢儷化的傾向

柳永「以賦爲詞」另一個值得注意的特點，是他將賦體駢儷化的質素帶入長調的寫作中。賦體自古賦起便不乏駢儷對句，簡宗梧以「刻意於語文加工」<sup>④③</sup>爲西漢賦的特色之一，「出現更駢儷化的傾向」<sup>④④</sup>爲東漢賦的特色一，其後的駢賦、律賦更是以儷辭偶句爲尙。可以說駢儷化是賦體相當重要的質素。

柳永如何將賦體駢儷化的質素帶入長調中呢？在他對四言句式的使用上，我們似乎可以找到一些線索。四言句是柳永最喜歡使用的句式，據蘇涵檢索「《樂章集》就發現許多詞調，尤其是他所創制的詞調中，四言句竟占著最大的比重」，<sup>④⑤</sup>更具意義的是這些四言句多半是以對句的形式呈顯，如「花發西園，草薰南陌」、「銀塘似染，金堤如繡」（笛家弄），「鶴書飛下，雞竿高聳」（御街行），「江楓漸老，汀蕙半凋」（卜算子），「凍水消痕，曉風生暖」（林鐘商·古傾杯），「離宴殷勤，蘭舟凝滯」（傾杯），「遠信沉沉，離魂杳杳」（留客住），「寸心萬緒，咫尺千里」（婆羅門令），這些兩詞相對或兩句成偶的句子，使柳永詞具有駢儷化的審美特徵。

需要說明的是駢文、律詩亦用對句，爲何只言賦體不言駢文、律詩？此點可從句式的結構來看，駢文雖多對句，但多半是單純的四言對與六言對，如吳均〈與朱元思書〉：「風煙俱淨，天山共色，從流飄蕩，任意西東。」<sup>④⑥</sup>蕭綱〈與蕭臨川書〉：「零雨送秋，輕寒迎節，江楓曉落，林葉初黃。」<sup>④⑦</sup>但賦體使用的對句除單純的對句外，還大量

④② 林玫儀：〈柳周詞比較研究〉，《詞學考證》（臺北：聯經出版社，民82），頁253。

④③ 簡宗梧：〈從專業賦家的興衰看漢賦特性與演化〉，《漢賦史論》（臺北：東大圖書股份有限公司，民82），頁219。其說言：「其加工求巧，一方面努力鑄造瑋詞，其構辭造語的方法，對後世自有啓示的作用，一方面求音節的和諧與頓挫，而走駢儷之路，爲中國文學開導一派主流。」

④④ 簡宗梧：〈秦漢辭賦與駢文〉，《賦與駢文》（臺北：臺灣書店，民87），頁98。其說言：「東漢賦篇的六字句偶對增多了，班固、張衡和蔡邕等人賦作，語句華美，駢儷之風更盛。」

④⑤ 蘇涵：〈從柳永詞四言句論詞體建構的語言美學問題〉，《山西師範大學學報》，1999年10月，頁47-51。

④⑥ 吳均：〈與朱元思書〉，《全上古三代秦漢三國六朝文》（京都：中文出版社，1981），頁3305。

④⑦ 蕭綱：〈與蕭臨川書〉，《全上古三代秦漢三國六朝文》（京都：中文出版社，1981），頁3130。

使用一種以虛詞領起的流水對，以庾信的〈哀江南賦〉<sup>④</sup>為例：「況乃少微真人，天山逸民，階庭空谷，門巷蒲輪」、「於時朝野狂歡，池臺鍾鼓，里爲冠蓋，門成鄒魯」、「豈知山嶽闐然，江湖潛沸」，幾乎每段都出現這種虛詞領起的流水對，而駢文的流文對「則受限於格式之限制，鑄句不易，故作品較少耳」。<sup>⑤</sup>值得注意的是賦體這種以虛詞引起的流水對和柳永首開風氣，<sup>⑥</sup>在長調中以領字引起的流水對有著非常相近的結構，如「因念秦樓彩鳳，楚觀朝雲」（滿朝歡）、「有三秋桂子，十里荷花」（望海潮）、「漸霜風淒緊，關河冷落，殘照當樓」（八聲甘州）。可以發現上述二者的句式結構都是由詞組引起對句，只是賦體領句的詞組都屬虛詞，而在長調中的領字，則不受此限，其亦可是動詞、副詞、連接詞。至於律詩的對句多屬於兩句爲一聯的定格，在形式上是無法形成領字的，不過這種齊言的詩句中亦出現一種相當於領字成分的詞組，如「惟將遲暮供多病，未有涓埃答聖朝」（杜甫·野望詩）、「誰言瓊樹朝朝見，不及金蓮步步來」（李商隱·南朝詩），其中的「惟將」與「未有」、「誰言」與「不及」都是兩相關聯鎖合，形成流水對。只是這種以虛字引起的流水對，由於組合在齊言的對句中，和柳詞長調中使用的領字仍有一定程度的歧異。綜上所言，駢文、律詩雖亦用儷辭偶句，對柳永長調的駢儷化亦有一定的影響，但就句式結構來看，柳永詞的駢儷化傾向和賦體應更密切關合。

#### 四、周邦彥「以賦為詞」的創作實踐

周邦彥的「以賦為詞」是建立在柳永的基礎上，而且和柳永相較，周邦彥在辭賦創作上亦有相當突出的成績。

關於周邦彥的辭賦創作經驗對他在長調創作上的影響，已有不少學者注意到，如「周邦彥詞之以思力安排取勝，且善於承襲模擬前人之長……這種特色的形成，與周氏之工於辭賦的寫作習慣，則可以說是具有密切之關係」、<sup>⑦</sup>「由於具有這種寫賦、寫長

④ 庾信：〈哀江南賦〉，《全上古三代秦漢三國六朝文》（京都：中文出版社，1981），頁3322-3924。

⑤ 張仁青：〈駢體文之對偶藝術〉，《中國唯美文學之對偶藝術》（臺北：明文書店，民79），頁18。

⑥ 領字由柳永奠基，已有定論，如孫康宜著，李爽學譯：〈柳永慢詞的形成〉，《晚唐迄南宋詞體演進與詞人風格》（臺北：聯經出版社，民83），頁150，其言：「柳永首開『領字』風氣，在慢詞裏大量使用。」蔣哲倫〈談詞中領字〉，《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，民83），頁73。亦言：「領字的大量使用，要到北宋中葉慢詞盛行之際，一力制作慢詞的柳永，也便是詞中領字的奠基人。」

⑦ 葉嘉瑩：〈論周邦彥詞〉，《靈谿詞說》（臺北：國文天地雜誌社，民76），頁292。

篇古詩的能力，周邦彥在寫作慢詞長調時便也引進了那種開合變化、離合順逆之類的筆法，使得慢詞的章法結構有了很大的發展和提高」、<sup>⑤②</sup>「周氏既爲作賦能手，其於詞作，自然亦擅長敘事」<sup>⑤③</sup>等，都能確切把握周邦彥的辭賦經驗與長調創作的關聯。

現存周邦彥的賦作，有〈汴都賦〉、〈續秋興賦〉、〈禱神文〉<sup>⑤④</sup>三篇，皆屬古賦，其中以〈汴都賦〉最著名。《宋史·文苑傳》言：「元豐初游京師，獻汴都賦萬餘言，神宗異之，命侍臣讀於邇英殿，召赴政事堂，自太學生一命爲正」，樓鑰《清真先生文集序》亦言：「以一賦而得三朝之眷，儒生之榮莫加焉」，可知此賦的揚名是得自於政治勢力的提攜，<sup>⑤⑤</sup>但正如李燾《續資治通鑑長編》所言的：「太學生獻賦以百數，獨邦彥文采可取」，〈汴都賦〉雖因政治勢力的提攜而揚名，但能在當時獻賦的太學生中，脫穎而出，周邦彥的〈汴都賦〉在藝術成就上應仍有可觀之處。

首先，〈汴都賦〉的長度是賦史上少見的巨型篇幅，約有 6700 字，以如此龐大的字數來鋪寫一座都城，周邦彥是第一人，因爲張衡的〈西京賦〉約 3900 字、左思的〈魏都賦〉亦 3900 字左右，此二賦已是周邦彥之前字數最可觀的京都賦，其他如班固的〈西都賦〉只有 2300 字左右、〈東都賦〉1700 字左右、傅毅的〈洛都賦〉約 300 字，都遠不及〈汴都賦〉的規模。而周邦彥之後，除李長民在〈汴都賦〉的基礎上創作約 7000 字的〈廣汴都賦〉外，並無作者創作此類巨型大賦。

其次，與其他京都賦相比，〈汴都賦〉反映的層面更爲廣闊，汴都的地理形勢、歷史、宮殿建築、時事、道路市集、糧食生產、水路交通、整軍建武、太學教育、朝廷朝會、宗廟祭祀等，幾乎可想到的國計民生領域，周邦彥都寫進去了，並且鋪陳其事，層層描繪。

要能創作巨型賦作，必須有卓越的文字駕馭能力，而鉅細靡無的敘寫京城則需仔細鋪排、層層描繪，這兩點周邦彥〈汴都賦〉都有非常出色的表現，王國維因稱此賦：

<sup>⑤②</sup> 楊海明：《唐宋詞史》（高雄：麗文文化事業股份有限公司，民 85），頁 416。

<sup>⑤③</sup> 林玫儀：〈柳周詞比較研究〉，《詞學考證》（臺北：聯經出版社，民 82），頁 254。

<sup>⑤④</sup> 見羅抗烈：《周邦彥清真集箋》（香港：三聯書店香港分店，1985），其從各種材料中輯得周邦彥的作品，計詩 42 首，斷句 3，文 12 篇。又據蔣哲倫：〈論周邦彥——《周邦彥選集》前言〉，《宋代文學叢刊第三期》（高雄：麗文文化事業股份有限公司，民 86），頁 461 所言，其又從上海圖書館所藏康熙刻本《溧水縣志》中，補錄出羅氏未收之〈插竹亭記〉。以羅本加〈插竹亭記〉所成的《周邦彥選集》即是目前所能見到最完整的周邦彥作品集。

<sup>⑤⑤</sup> 《清真先生遺事》（臺北：藝文印書館，民 60），頁 25 上，言「其汴都賦也，頗頌新法」，也就是說〈汴都賦〉是表明他對新法的擁護，例如描繪農民辛勤耕種，化惡田爲良田的「又將敦本而勸稼……化爲好時」，即被視爲對青苗法的歌頌，所以宋神宗欣賞這篇作品應有主觀的政治目的，而在君王的賞識下，此賦因而揚名當時。

「變〈二京〉、〈三都〉之形貌而得其意，無十年一紀之研練而有其功。壯采飛騰，奇文綺錯。二劉博奧，乏此波瀾，兩蘇汪洋，遜其通則。」<sup>⑤</sup>

將辭賦的實際創作經驗帶入長調的寫作中，周邦彥更進一步深化「以賦為詞」的命題，可以說他將更多賦體的質素引入長調中，現分敘於后：

### 1. 鋪敘的進一步發展

在前段中我們提到柳永的「以賦為詞」著重在鋪敘手法的引入，其鋪敘既表現在敘事寫物上的鋪陳、形容曲盡，亦表現於分層渲染的章法上，這兩點在周邦彥詞中都有更進一步的發展。

首先，在敘事寫物的鋪陳、形容方面，相較於柳永的直書鋪寫，周邦彥則講究從各種角度來敘寫，並且在模寫物態時，將情感暗藏其中，使讀者能在思索後體會，如〈蘭陵王〉中的寫柳的一段：

柳陰直，煙裏絲絲弄碧。隋隄上，曾見幾番，拂水飄綿送行色。登臨望故國，誰識京華倦客，長亭路，年去歲來，應折柔條過千尺。<sup>⑥</sup>

此詞寫柳，從柳陰、柳絲、柳絮三個不同的角度，一筆一筆不厭其煩的描寫鋪陳，除此之外，其還在寫景中暗藏情感，葉嘉瑩對此有極精要的解析：

首句「柳陰直」，先寫隋堤畔成行之柳樹，是概括之遠景；繼寫「煙裏絲絲弄碧」，漸以工筆寫細致之近景，表面雖是對景物之鋪陳描繪，是「景語」而非「情語」，然而一加思索，便可知其離情已自「絲絲弄碧」中逐漸引發……至於中間加入了「拂水飄綿」四個形容字，表面上看來雖也是對柳之物態的描摹敘寫，然而「拂水」二字可令人想見其柔條之飄拂，與下面的「送行色」三字相結合，則無限送別之柔情，乃盡在此對物態的描寫之中了。而「飄綿」二字則令人想見柳綿之飄飛與春花之老去，此一形容，與「送行色」所表現的別離飄泊、歡聚無常之情事，亦正可互相映襯。<sup>⑦</sup>

這種多角度的鋪陳，並在景中寓情的寫法，糾正了柳永詞鋪敘太過、詞情淺露的缺失，使周邦彥的鋪敘既能「模寫物態，曲盡其妙」、<sup>⑧</sup>「言情體物，窮極工巧」，<sup>⑨</sup>又能使讀者在思索後，體會更深層的內蘊。

其次在章法上，柳、周詞章法上的歧異，已廣為學者注意，如：「周詞的展開，不

<sup>⑤</sup> 王國維：《清真先生遺事》（臺北：藝文印書館，民60），頁28下。

<sup>⑥</sup> 周邦彥：《清真集》（臺北：學海出版社，民80），頁25。

<sup>⑦</sup> 葉嘉瑩：〈論周邦彥詞〉，《靈谿詞說》（臺北：國文天地雜誌社，民76），頁300-301。

<sup>⑧</sup> 強煥：〈題周美成詞〉，見《清真集》（臺北：學海出版社，民80），頁2。

<sup>⑨</sup> 王國維著，藤咸惠校注：《人間詞話新注》（臺北：里仁書局，民75），頁30。

似柳詞之多用直筆而好用曲筆，常將過去、現在、未來之時空做交錯之敘述」、<sup>①</sup>「柳詞雖講究鋪陳，但多平鋪直敘，可以說是一種線形的結構。周詞則多回環往復，是環形結構」、<sup>②</sup>「柳永的慢詞經常呈現爲一種鋪陳式的結構，以記事爲主線，結合和穿插寫景、抒情，首尾連貫，敘次井然，迥異於前期小令的集中抒述感興……清真詞則作意在章法上改革創新，繼承柳永的鋪敘，融記事、抒情、寫景爲一爐，而又變順序鋪陳爲時空錯綜」，<sup>③</sup>現舉柳永、周邦彥詞於后述之：

花隔銅壺，露晞金掌，都門十二清曉。帝裏風光爛漫，偏愛春杪。煙輕畫永，引鶯囀上林，魚游靈沼。巷陌乍晴，香塵染惹，垂揚芳草。因念秦樓彩鳳，楚館朝雲，往昔曾迷歌笑。別來歲久，偶憶歡盟重到，人面桃花，未知何處？何掩朱扉悄悄，盡日佇立無言，贏得淒涼懷抱。——柳永〈滿朝歡〉<sup>④</sup>

章臺路，還見褪粉梅梢。試華桃樹，惜惜坊陌人家，定巢燕子，歸來舊處。黯凝佇，因記箇人癡小，乍窺門戶，侵晨淺約宮黃，障風映袖，盈盈笑語。前度劉郎重到，訪鄰尋里，同時歌舞，唯有舊家秋娘，聲價如故。吟牋賦筆，猶記燕臺句，知誰伴，名園露飲，東城閒步，事與孤鴻去，探春盡是傷離意緒，官柳低金縷，歸騎晚，纖纖池塘飛雨，斷腸院落，一簾風絮。——周邦彥〈瑞龍吟〉<sup>⑤</sup>

這二闕詞的主題都是重遊舊地、憶念當日戀人。柳詞的上片，極力鋪寫帝京繁華，過片「因念」帶出對舊日戀人與往事的憶念，其無論寫景寫情都是由平鋪直敘的手法向前層層展開。而周詞上片雖正面寫景，但景物已和人事、情感巧妙融合。中片以「黯凝佇」引領，寫所惦念之人。下片則追憶往事，對照今昔，抒發傷離情緒。值得注意的是其用迴環的筆法鋪寫情思，巧妙地將往昔的歡樂與今日的傷懷淒楚交錯，如「前度劉郎重到。訪鄰尋里，同時歌舞，唯有舊家秋娘，聲價如故」是今日重返舊地，「吟牋賦筆，猶記燕臺句，知誰伴，名園露飲，東城閒步」則是具體追述往事，然後用一句「事與征鴻去」收束往事，回到當前，這是一由今到昔，再由昔到今的跳躍，可以發現可知周邦彥改變了柳永詞平鋪直敘的直線結構，而取代以一種今昔彼此交錯的環形結構。

## 2. 駢儷化的進一步發展

周邦彥的「以賦爲詞」還表現在詞體寫作的積極駢儷化。他沿襲柳永，大量使用領

<sup>①</sup> 葉嘉瑩：〈論周邦彥詞〉，《靈谿詞說》（臺北：國文天地雜誌社，民76），頁313。

<sup>②</sup> 袁行霈：〈以賦爲詞——清真詞的藝術特色〉，《中國詩歌藝術研究》（臺北：五南圖書公司，民78），頁350。

<sup>③</sup> 蔣哲倫：〈論周邦彥——《周邦彥選集》前言〉，《宋代文學叢刊第三期》（高雄：麗文文化事業股份有限公司，民86），頁467—468。

<sup>④</sup> 柳永著，鄭文焯校評：《樂章集》（臺北：廣文書局，民62），頁17。

<sup>⑤</sup> 周邦彥：《清真集》（臺北：學海出版社，民80），頁1。

字引起的各種流水對，如：「對宿煙收，春禽靜」（大酺），「嘆事逐孤鴻盡去，身與塘蒲共晚」（西平樂），「嗟情人斷絕，信音遼邈」、「料舟依岸曲，人在天角」（解連環），一般的對句的對仗亦工整如詩，這種形式上的約束，使周詞的語言顯得麗且雅。

此外，周邦彥開始在詞中大量引用典故，<sup>⑥</sup>文典、事典皆多，尤其善於融化前人的詩句入詞，如〈滿庭芳〉中的「風老鶯雛」是化用杜牧的「風蒲燕雛老」，「雨肥梅子」是化用杜甫的「紅綻雨肥梅」，「地卑山近」、「黃蘆苦竹，擬泛九江船」是化用白居易的「住近湓江地低濕，黃蘆苦竹繞宅生」，可以發現他雖融化前人詩句入詩，但在運用中卻時見新意，所以周邦彥的詞雖「無一字無來歷」，卻能免除因襲陳套之嫌。

周詞的繁於用典，大部分的學者以為是受到江西詩派的影響，<sup>⑦</sup>但相當值得玩味的是江西詩派開創者黃庭堅亦寫詞，他的詞約略可分二類，一類是極鄙俗的，被稱為「蒜酪體」（劉體仁〈七頌堂詞繹〉），一類是學蘇軾詞風的，如〈定風波〉：

萬里黔中一漏天，屋居終日似乘船。及至重陽天也霽，催醉，鬼門關外蜀江前。  
莫笑老翁猶氣岸，君看：幾人黃菊上華顛？戲馬台南追兩謝，馳射，風流我拍古人肩。<sup>⑧</sup>

可以發現此詞追求的是稱心抒寫、不假雕飾，典故使用的不多。這二類詞都未曾見到江西詩法的介入，反而是善審音律、以詞名家的周邦彥以江西詩法入詞。

筆者以為這和周邦彥的賦體創作經驗關係密切。因為賦體原就有文辭巧麗的要求，據簡宗梧考探，當賦體完全成為書面文學後，就「逐漸從『巧為形似之言』的講求，轉到把語意隱藏在典故之下，以求新奇的道路上」，<sup>⑨</sup>這種用典的傾向並普遍見於其後的賦體創作中。而宋賦仿漢，除「以文為賦」的革新外，還「以學為賦」。<sup>⑩</sup>所謂的「以學為賦」是在賦體創作中，以「學殖深厚，器識恢宏為尚」，<sup>⑪</sup>疊用典故亦是其特色之

⑥ 周邦彥的大量使用典故已成其詞的特色，如林玫儀：〈柳周詞比較研究〉，《詞學考證》（臺北：聯經出版社，民82），頁245，即稱其「繁於用典」，並以〈滿庭芳〉、〈夜飛鵲〉為例，說明其用典之多。楊海明：〈唐宋詞史〉（高雄：麗文文化事業股份有限公司，民85），頁420，亦言其詞「大量用典和引用前人詩句」。

⑦ 如楊海明：〈唐宋詞史〉（高雄：麗文文化事業股份有限公司，民85），頁421。無事不可入，詞境為之一拓。

⑧ 唐圭璋編：〈全宋詞〉（臺北：宏業書局，民74），頁389。

⑨ 簡宗梧：〈漢賦史論〉（臺北：東大圖書股份有限公司，民82），頁226。

⑩ 將「以學為賦」、「以文為賦」視為宋賦的特徵，見簡宗梧：〈賦與駢文〉（臺北：臺灣書店，民87），頁206。此外，大陸學者許結在〈論宋賦的歷史承變與文化品格〉一文中亦言：「宋賦仿漢，突現於兩點：一曰以學為賦，廓除晉、唐賦中綺靡相勝習氣，創造出既學殖深醇，又橫驚別趣的賦作。二曰以文為賦，抉破晚唐五代駢俳賦藝之藩籬，形成又一次賦體變革。」

⑪ 簡宗梧：〈賦與駢文〉（臺北：臺灣書店，民87），頁206。

一。周邦彥在〈汴都賦〉中，曾大量排比事典，意欲逞學。基於此點，他在創作長調時，有意繁用典故，以增加詞作的深度。這種典故的運用，讓詞體產生一種新的審美意趣。因爲詞初起時，原是歌辭，尙白描而少用典，在文人作者加入後，雖然開始用典，但多屬熟典，而周邦彥則是在「以學爲賦」的影響下，以江西詩法入詞，大量用典，刻意在詞中逞學，劉肅評其詞：「徵辭引類，推古誇今，或借字用意，言言皆有來歷。」<sup>②</sup>沈義父〈樂府指迷〉：「學者看詞，當以〈周詞集解〉爲冠。」都注意到了這種詞中逞學表現。

## 五、結論

本文旨在思考「以賦爲詞」這一命題，從「以賦爲詞」的義界、形成背景、形成軌跡三方面進行考察，現將所得結論簡述如下：

在「以賦爲詞」的義界方面，我們可將「以賦爲詞」定位成詞體的一種「破體」、「出位之思」，其是在詞體的形式格局中，借用某些賦體的寫作技巧以超越自身的表現能力。至於「借用」的技巧，則依個別作家而有所不同，其中有承繼發展的，亦有創新的。

在「以賦爲詞」的形成背景方面，我們發現「以賦爲詞」和一般的「破體」最大的不同，是一般「破體」多是在典範建立後，對典範進行悖離，而「以賦爲詞」的目的則在建立典範。事實上，「以賦爲詞」和「以詩爲詞」、以短調爲長調都是北宋文人作者在涉入長調寫作後，對這一體式的思考與嘗試，其中「以賦爲詞」成爲後世長調的創作典範，確立長調寫作的技巧。

在「以賦爲詞」的形成方面，柳永的「以賦爲詞」特色有二，一是將賦體鋪敘的質素引入長調的寫作中，其鋪敘主要表現在敘事寫物上的鋪陳、形容曲盡與分層渲染的章法上，通過這種鋪敘的引入，長調在敘寫事物時，能如賦體般形容曲盡，強化了詞體的敘事能力。二是將賦體駢儷化的質素帶入長調的寫作中。柳永在長調中大量使用四言對句，使他的詞具有駢儷化的審美特徵。在這些對句中，最值得注意的是一種以領字引起的流水對，其證陳了柳詞駢儷化與賦體的密切關係。

周邦彥的「以賦爲詞」是建立在柳永的基礎上，而他的辭賦創作經驗，讓他在「以賦爲詞」的命題上，有更深層的思考。首先，周邦彥將柳永所引入的鋪敘法做更進一步發展，如在敘寫事物時從各種角度來敘寫，並在模寫物態時，將情感暗藏其中，使讀者

<sup>②</sup> 見朱刻《片玉集》序，轉引自羅忼烈：《清真詞集評》，《周邦彥清真集箋》（香港：三聯書店香港分店，1985），頁285。

能在思索後體會。在章法上，則改變了柳永詞平鋪直敘的直線結構，而取代以一種今昔交錯的環形結構。其次是周邦彥的「以賦為詞」還表現在詞體寫作的積極駢儷化。他沿襲柳永，大量使用領字引起的各種流水對與一般對句，通過形式上的約束，使詞體的語言典且麗。

此外，周邦彥開始在詞中大量引用典故，文典、事典皆多，尤其善於融化前人的詩句，以江西詩法入詞。周詞的這種傾向和周邦彥的賦體創作經驗關係密切。因為宋賦仿漢，除「以文為賦」的革新外，還「以學為賦」，所以周邦彥在創作長調時，有意繁用典故，以增加詞作的深度，在詞中全力逞學。

(本文作者現就讀於輔仁大學中文研究所博士班)