

朱彝尊《蕃錦集》研究

林子奇

摘要

本文的研究對象是集句詞集《蕃錦集》。此集是清初重要詞人朱彝尊（1629-1709）的詞集，很能體現詩、詞關係與互文性，值得學界關注。筆者從朱彝尊集句為詞的方法展開探討，分析《蕃錦集》中通過選用、組合含疊字、虛字的詩句來提升作品「詞」性質的用例，進而闡釋此集的藝術成就。

關鍵詞

朱彝尊 《蕃錦集》 浙西詞派 詩詞關係 集句詞

一、引言

清初詞人朱彝尊（1629-1709），字錫鬯，號竹垞，浙江嘉興人。其詞標舉醇雅，追尚姜（姜夔，1155-1221）、張（張炎，1248-約 1320），著有詞集《江湖載酒集》、《靜志居琴趣》、《茶煙閣體物集》與《蕃錦集》，題材、形式豐富而一歸雅正；又有編定《詞綜》及評點時人詞作等活動以擴佈其詞學的主張。他開創的浙西詞派，盛於康（康熙，1662-1722）乾（乾隆，1735-1795）之世，流風所至波及清末，故朱彝尊的詞與詞學，可謂影響了有清一代之詞。《蕃錦集》，題材統合上述三家，形式卻是獨樹一幟，所集之句盡為唐詩。

集句之法素來與迴文等雜體詩詞被視為文字遊戲，針對此集，歷來亦是褒貶不一，當代學者也鮮有細究。然此恰恰賦予其連繫詩、詞兩體的特色，研究《蕃錦集》，一方面能更深入地了解這種獨特形式，另一方面可以幫助我們瞭解朱彝尊的詩學理論，還能理清詩、詞之異同。正如馬大勇所說，它充分體現了互文性的集句創作，以今日文學觀視之是值得肯定的，¹甚至可謂為羅蘭·巴特（Roland Barthes，1915-1980）所說的「能引人寫作之文（le scriptible）」。²這類正面的評價實際上也是對傳統文學的

¹ 馬大勇：〈朱彝尊《蕃錦集》平議——兼談「集句」之價值〉，《南京師範大學文學院學報》2003年第3期，頁76-80。

² 「能引人寫作之文（le scriptible）」與「能引人閱讀之文（le lisible）」是羅蘭·巴特於《S/Z》中提出的一對概念。他認為前者能鼓勵讀者發揮詮釋能指（signifier），而後者僅能提供一種解釋，讀者只有接受與否的不完全閱讀自由。（法）羅蘭·巴特著，屠友祥譯：《S/Z》（上海：上海人民出版社，2000），頁56-57。

重新肯定。

上世紀 80 年代以前，對《蕃錦集》的研究主要是詞話形式，在發展源流、集句原因、思想內容、藝術手法上都有探討，雖然流於簡短而欠深入，但他們提出的一些觀點仍是相當有意義的。部分觀點有的為後來學者進一步闡釋、反駁，但亦有不少未經深掘、商榷，畢竟現代學者的研究在數量上明顯不足，覆蓋面有限。其著眼點主要放在《蕃錦集》在集句發展史之意義、朱彝尊作集句詞的原因及其藝術手法的分析上，而對藝術手法的探討則以引例並簡短評價、賞析為主。

梳理前人研究可知，《蕃錦集》中所展現之詩、詞關係尚未深入研究。詩、詞關係一直是中國文學研究的一大議題，然以集句詞為切入點之研究少之又少。王偉勇就宋集唐詞與唐詩關係雖發表了不少論著，然其著眼點主要在揭示前者對後者的借鑒，以及如何運用兩者之關係進行輯佚、校勘、編年等。³因此，本文擬從此方面入手，探討朱彝尊如何打破詩詞之界，將詩句化為詞句，以及在此過程中所產生的藝術價值。

本文以吉林文史出版社 2009 年出版的《曝書亭全集》內收錄之《曝書亭集·蕃錦集》、《蕃錦集拾遺》及〈西江月·懷李斯年〉為研究對象，⁴此集以康熙十七年（1678）柯維楨（生卒不詳）刊本入校，面貌較完整。《曝書亭集·蕃錦集》是指收入《曝書亭集》的《蕃錦集》版本，經作者晚年刪削，存詞 109 首；《蕃錦集拾遺》則是葉德輝（1864-1927）、朱墨林（生卒不詳）後來拾遺補上的，錄入《曝書亭集外稿》，存詞 24 首；〈西江月·懷李斯年〉則是王利民、胡愚等編《曝書亭全集》時從柯維楨刊本卷下發現的，與《蕃錦集拾遺》一起為作者所刪。三者合共 134 首，庶可觀《蕃錦集》全貌，以下論述提及《蕃錦集》者即就此而言。⁵

二、在語言上如何將詩句化為詞句

詩、詞有別，故竹垞集詩句為詞，在不能更改詩句的情況下，必須透過詩句的選取與組合來完成由詩到詞的轉變。在這方面，與竹垞同時的沈雄曾指出《蕃錦集》詞在選句就譜方面的進步處：

詞則佳矣，但取其義之吻合，不求其句之割裂也。律陶集杜，自昔已然，止用七言五言也。即調中對句、結句之工巧，或出人意表，若內用二字、三字、四字，當割裂之於何人，而注為某某句乎。⁶

³ 可參見其《詞學專題研究》（臺北：文史哲出版社，2003）、《宋詞與唐詩之對應研究》（臺北：文史哲出版社，2004）、《詩詞越界研究》（臺北：里仁書局，2009）。

⁴（清）朱彝尊著，王利民、胡愚、張祝平、吳蓓、馬國棟校點：《曝書亭全集》（長春：吉林文史出版社，2009）。

⁵ 清人早知《曝書亭集》外朱彝尊尚有遭刪削、遺漏詞存世，有的如馮登府（1783-1841）積極蒐求，有的則如李富孫（1764-1843）認為是作者不滿而棄之，無謂搜羅。考諸《蕃錦集》歷來評者，同代之人每每提及集外詞，如沈雄（生卒不詳）《古今詞話》即以集外〈點絳脣·詠春風〉為例稱譽《蕃錦集》毋須割裂原句（沈雄誤記為〈點絳脣·詠風〉）。而一自《曝書亭集》刊行，後之評者鮮有提及集外詞，可見柯本《蕃錦集》與諸補輯本之流傳度皆不及經刪削之《曝書亭集》（當今留存之柯本不過寥寥數本矣），世人遂僅以刪削後之 109 首觀《蕃錦集》。然近年亦始有研究者如馬大勇以原來 134 首為研究對象。

⁶（清）沈雄：《古今詞話》，載唐圭璋：《詞話叢編》（北京：中華書局，1986），冊 1，頁 843。

竹垞突破前人以常用的五言、七言句集詞要割裂原句、削足適履的限制，改選字數相符的詩句入詞，可以說是從選句字數方面化詩為詞。然而吻合詞調不過是化詩為詞過程中較基本與形式上的一步，只滿足此點不足以完成從詩到詞的轉換。除此以外，選句時尚須考慮詩句風格、形式等方面是否具詞之性質。另一方面，適切的組合亦可增添詞意。如竹垞曾評李商隱的〈牡丹（錦幃初卷）〉是「堆而無味，拙而無法，詠物之最下也」，⁷卻抽取「石家蠟燭何曾翦」一句用於〈玉樓春·簾下美人〉，下接杜甫「五夜漏聲催曉箭」，⁸抒發欲見美人而不得，終至蠟燭不剪而達旦的情懷。此不但可見詩、詞對句子的要求並不一致，組合為詞後，亦表達了比原詩中單純狀色更豐富的情意，足以令人聯想起義山名句「何當共翦西窗燭」。蓋「堆而無味，拙而無法」是責其詩句之結構，非責詩句，一旦抽出句子，使其意涵脫離束縛，另配以適合題材、詩句，自能產生富於詞味的別樣情志。

上段已淺述集句成詞過程中選取與組合兩方面所起的部分作用，以下將在前人基礎上，更具體地探討，哪些語言的選取與組合能起到化詩為詞的效果。引言部分提及80年代以前一些對《蕃錦集》的觀點是相當有意義而又未為現代學者進一步闡釋的，比如晚清陳廷焯（1853-1892）在《詞則》對竹垞集句詞的批點。當中除以工妙譽之外，尚有從疊字、虛字、意調三方面作評論，其中兩條評論：「疊用雙字，映射成趣」；⁹「情調淒婉，在數虛字傳出」。¹⁰短短十八字除給予我們竹垞如何在選取與組合方面化詩為詞的提示外，也指出了在句的層面上，除去格律、字數、風格三方面，詩的語言有哪方面接近詞的語言。

（一）疊字

郭紹虞（1893-1984）曾指出，在口語、書面語分離後，詩的修辭標準轉變，因重典雅、尚變化而排斥流於纖巧、重複的疊字，而只有在小道的詞、曲才能盡情用疊字，且詞、曲中「疊字愈多，愈見其當行本色。」¹¹按龔紅林〈淺議宋詞疊字藝術〉所說，唐圭璋（1901-1990）所編的《全宋詞簡編》（上海：上海古籍出版社，1986）中就有約四成的詞作使用了疊字手法，¹²可見較多疊字運用確是詞的語言特質之一。近體詩中雖亦不無疊字、頂真、反復等藝術手法，然而終是少有；而疊字等在詞中的使用非但較多，且密度亦較詩高，如易安（李清照，1084-1151）詞中「尋尋覓覓，冷冷清清，淒淒慘慘戚戚」連用七次疊字，就決不會見於詩中。疊字作為修辭手法，在作品中直接起到的是音樂上的作用。前人已指出疊字能收婉轉、纏綿之效，且能產生一曲三折的效果，¹³故於內容上與音樂上自然適合詞這種文體。

《曝書亭集》所收竹垞 1644 首詩作中，有 426 首使用了疊字，佔所有詩作的 25.9%，對比幾本詞集，《江湖載酒集》有 35.7%詞作使用了疊字，《茶煙閣體物集》

⁷ 劉學鍇、余恕、黃世中：《李商隱資料匯編》（北京：中華書局，2001），頁 306。

⁸ （清）朱彝尊：《曝書亭全集》，頁 375。

⁹ （清）陳廷焯：《詞則》，《稿本叢刊》影印手稿本（上海：上海古籍出版社，1984），下冊，〈別調集〉卷 3，頁 23 下。

¹⁰ （清）陳廷焯：《詞則》，下冊，〈別調集〉卷 3，頁 24 上。

¹¹ 郭紹虞：《滄浪詩話校釋》（北京：人民文學出版社，1983），頁 200-201。

¹² 龔紅林：〈淺議宋詞疊字藝術〉，《吉林廣播電視大學學報》2005 年第 4 期，頁 57-62。

¹³ 溫梁華：〈柳永詞中的疊字詞〉，《曲靖師範學院學報》1984 年第 1 期，頁 34-38。

有 39.5%，《靜志居琴趣》有 38.8%，¹⁴可見詞作較詩作更偏向使用疊字，這一論斷至少就竹垞的創作而言是站得住腳的。而在《蕃錦集》中，使用了疊字手法的作品更達到 57.5%，¹⁵比另外三本詞集皆明顯要高，也就是說竹垞在集句填詞時刻意使用更多疊字。我們或許可以這樣解釋，另外三集因本是竹垞自作之詞句，毋須刻意化詩語為詞語。相反，《蕃錦集》所集本為詩句，須刻意增加詞的性質以化為詞，故其疊字使用情況較多。¹⁶

若將《曝書亭集》內之 109 首集句詞與集外之 25 首集句詞分開統計，則前者有 61.5% 的作品使用了疊字手法，後者則只有 40%。換言之，竹垞晚年刪削《蕃錦集》詞作時，有疊字的作品比沒疊字的作品保留得更多。詞作之或存或刪固然有許多因素考慮，可是當留存者有約六成使用了疊字，比刪去者的四成在比率上多出一半左右，則疊字顯然是其中一項左右《蕃錦集》詞作會否被竹垞保留的因素。作品之刪削，無非是其內容或藝術、形式上有不滿意之處，疊字作為修辭手法，其作用顯然與藝術、形式方面相關。竹垞刪削較少含疊字的詞作，反映疊字能在藝術、形式上提升集句詞作，亦即是增添其詞性。

《蕃錦集》疊字運用較多除體現在作品數外，還體現於作品中多於一句使用疊字與用疊字的句中使用多於一次疊字。《蕃錦集》使用疊字的作品中，有 33 首有多於一句使用疊字，如陳廷焯以「疊用雙字，映射成趣」批點的〈浣溪沙·春閨（十二層樓敞畫檐）〉與〈采桑子·秋日度穆陵關〉，¹⁷便各有一半的句子使用了疊字，而前者更是在下片三句全用上疊字：

十二層樓敞畫檐（杜牧〔803-852〕），偶然樓上卷珠簾（司空圖〔837-908〕）。金爐檀炷冷慵添（劉兼，生卒不詳）。

小院回廊春寂寂（杜甫〔712-770〕），朱欄芳草綠纖纖（劉兼）。年年三月病慙慙（韓偓〔844-923〕）。

此詞之「成趣」，自當歸功於竹垞選用與組合詩句的巧思。在上片未用疊字的情況下，下片的連用疊字起到改變音律節奏的效果，疊字帶來的啾緩節奏，令詞意由上片的寫景轉入言情。下片三句間以結處同用疊字的相似性連結起來，而末句的首尾兩用疊字則增加了句子音樂上的啾緩感，更適合作全詞感情的總結。這樣不但讀上來有一唱三嘆之效，「寂寂」、「纖纖」、「年年」、「慙慙」四組疊字的相互「映射」，以形式上的關連將內容上的時間、空間、景物與人連結，婉轉帶出春閨之幽怨。〈采桑子·秋日度穆陵關〉中亦利用疊字進行了節奏的變換：

穆陵關上秋雲起（郎士元〔727-780〕），習習涼風（蕭穎士〔707-758〕），於彼疎桐（宋華〔生卒不詳〕）。撼撼淒淒葉葉同（吳融〔850-903〕）。

¹⁴ 以上數據不論詩作、詞作俱按吉林文史出版社 2009 年出版之《曝書亭全集》所載《曝書亭集》點算而得，作品中聯句只點算朱彝尊所作部分。

¹⁵ 以上數據為按引言部份所定義本文就《蕃錦集》之研究範圍作點算。

¹⁶ 前述溫梁華在〈柳永詞中的疊字詞〉一文中曾指出，婉約詞較豪放詞更傾向使用疊字，那是否能以此解釋《蕃錦集》較多使用疊字的情況呢？我認為不適合，因為《靜志居琴趣》全為婉約言情之作，可是用疊字的情況卻比《蕃錦集》少得多。況且，豪放詞本就是詩筆填詞的產物，故其詩性較婉約詞多而詞性較少，其使用較少疊字亦符合本文之論。

¹⁷（清）陳廷焯：《詞則》，下冊，〈別調集〉卷 3，頁 23 下。

平沙渺渺行人遠（劉長卿〔709-785〕），垂雨濛濛（元結〔719-772〕），此去何從（宋之問〔約656-712〕）。一路寒山萬木中（韓翃〔生卒不詳〕）。¹⁸

此闕的疊字使用始於上片第二句，而於上片末句的疊字三連用達至頂峰，降至下片第二句最後出現疊字。這樣由疏至密再降為疏地使用疊字，相當於音樂上由快而慢再轉快，而最慢處的「撼撼淒淒葉葉同」，正是全闕形式上最沉重處。下片最後兩句雖然未用疊字，在音樂形式上轉為輕快，但卻使用了內容上的「疊字」——「萬木」。當節奏由「垂雨濛濛」的嗶緩轉到「此去何從」的輕快，卻突然「一路」陷入於「萬木」之中，形式上的輕快與內容上的沉重構成了此句的張力。若說這種張力應歸功於詩人韓翃，那麼這一路的鋪排，由上片末句的第一重低谷緩緩攀升，再突降至下片末句的谷底，便應歸功於朱彝尊這位指揮家。

《蕃錦集》使用疊字的方法雖是從唐詩中選取有疊字的句子，然而如「淒淒慘慘戚戚」這種單句連用三次疊字的，也有上述一句「撼撼淒淒葉葉同」，而兩次使用疊字的句子則更多，如：「紅紅綠綠苑中花（王建〔768-835〕）」；¹⁹「青山隱隱水迢迢（羅鄴〔852-?〕）」；²⁰「歌酒家家花處處（白居易〔772-846〕）」，羅衫葉葉繡重重（王建）」；²¹「年年三月病恹恹（韓偓）」；²²「青山暮暮朝朝（劉長卿）」；²³「漠漠復霏霏（李得〔生卒不詳〕）」；²⁴「弦弦掩抑聲聲思（白居易）」。²⁵竹垞將這些唐詩中的少數例子抽出使用，自是看中其疊字所生的詞之特質，能達至郭紹虞所謂「疊字愈多，愈見其當行本色」。

（二）虛字

虛字與詞之關係前人早有論述，南宋張炎就曾於《詞源》謂：

詞與詩不同，詞之句語，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，單字如正、但、甚、任之類，兩字如莫是、還有、那堪之類，三字如更能消、最無端、又卻是之類，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。²⁶

竹垞推崇玉田，與質實相對之清空亦是竹垞詞學之追求，對玉田這番虛字於詞之作用的觀點自然也有吸收。後來明、清詞論家又呼虛字為襯字、領字，而因避免與曲之襯

¹⁸（清）朱彝尊：《曝書亭全集》，頁370。

¹⁹同上注，頁365。

²⁰同上注，頁365。

²¹同上注，頁368。

²²同上注，頁369。

²³同上注，頁373。

²⁴同上注。

²⁵同上注，頁379。

²⁶（南宋）張炎：《詞源》，《續修四庫全書》本（上海：上海古籍出版社，1995），卷下，頁5下至6上（總頁67）。張炎此語末句有另一意思相反的版本，為：「若使盡用虛字，句語又俗，雖不質實，恐不無掩卷之誚。」（南宋）張炎：《詞源》，唐圭璋：《詞話叢編》（北京：中華書局，1986），冊1，頁259。

字混淆，現代學者主要用領字或虛字。不過各家對兩者之定義、關係尚有各種說法，除籠統將兩者等同外，亦有如王偉勇、趙福勇的〈詞體「領字」之義界與運用〉這般定義領字的：

「領字」乃詞句發端之字詞，於詞意而言，通常無絕對明確實指之意象或動作，主要用以領起下文，並可疏通字句；至於吟詠諷誦之時，領字應與其下之字句逗開，稍事停頓，成一單獨之節奏點，以帶動下文。²⁷

對虛字則如此描述：

而「虛字」則在詞意上並非明確實指之名物、形象、意態或動作，但在結構上具有疏通字句之作用，可令全詞疏密有致、跌宕生姿。有時去除此等「虛字」，對於全句甚而全詞之義涵，並無嚴重影響。²⁸

而段煉《詩學的蘊意結構——南宋詞論的跨文化研究》中則定義虛字為「沒有語義、僅具結構功能的字」。²⁹

至於陳廷焯之所謂「虛字」，與今人所指語法意義上之虛字或無實則意義之虛字不同。他評〈玉樓春·燭下〉「情調淒婉，在數虛字傳出」，所圈的是最後兩句「不知含淚怨何人（皮日休，〔約 834-約 883〕）」，料得也應憐宋玉（李商隱〔813-858〕）」，³⁰「不知」、「料得」作為述語顯然非語法意義上之虛字，亦不能從語意上謂其無一定意義。且陳廷焯所評「虛字」不能盡等同於領字，其非但包含領字所含之句首虛字，亦包括「也應」這類句中虛字，與領字所指實不盡同。陳廷焯所指虛字既非語法意義上之虛字，亦非從語意上謂其無一定意義，因此若將王偉勇、趙福勇對虛字的描述首句修訂為「而『虛字』則在詞意上並非明確實指之名物、形象」或直接刪去首句，則比較符合陳廷焯所指。如「不知含淚怨何人」中即使去掉存在語意的「不知」，句中主要表達的「含淚怨何人」依然存在，故就此句之意涵來說影響不大。

那麼，在《蕃錦集》詞裏，虛字具體上是如何在詩詞轉化中起作用呢？前人謂虛字（或領字）能起音樂上、結構上與組織上之作用，以下就此舉例說明。

音樂上，蔣哲倫〈論「領字」及其與詞體建構的關係〉謂：

慢詞不僅篇幅長，句子多，而且各片的調式很少重疊，從而使句式更換異常頻繁，奇偶轉接相當複雜。在這種情況下，領字的使用自又能發揮調節音聲的功效，使不同句式的轉接過渡較為自然。³¹

雖然上文是就領字而言，指出其於慢詞上所起調節音律的作用，但基於兩者有一定之重疊，故情況同樣適於虛字。以〈沁園春·送曹子顧學士還南溪〉為例，〈沁園春〉這詞牌是以四言為主的，竹垞在幾個雜於四言中的五言句皆選用了有虛字作領字的詩

²⁷ 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 115。

²⁸ 王偉勇、趙福勇：〈詞體「領字」之義界與運用〉，頁 110。

²⁹ 段煉：《詩學的蘊意結構——南宋詞論的跨文化研究》（臺北：秀威出版，2009），頁 112。

³⁰ （清）陳廷焯：《詞則》，下冊，〈別調集〉卷 3，頁 24 上。

³¹ 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 224。

句，如：「又不勞朝謁（白居易）」，「問家何所有（李頎〔690-751〕）」，「任頭生白髮（白居易）」，「儻有人送否（王維〔約 692-761〕）」，³²各自形成了一個虛字加兩個至幾個四言句的連串，這樣五言句於四言中便如四言一樣，於音律上不顯突兀。這四句在原詩中本分別對「分命在東司」、「生事如浮萍」、「放眼看青山」與「中心竊自私」，都是二、三節奏，然竹垞注意到其首字俱可為虛字，將其化為虛字領的一、四節奏，成功利用詩句的重新組合，從音樂上將詩語化為詞語。

結構與組織的分別，按段煉的說法，前者是句與句、片與片間的連接、過渡，後者是對意象的組織。³³由於兩者之關連性，在此一併討論。林順夫認為在近體詩中，有對偶、齊言等方式在形式上起結構、組織的作用，而詞則不然，故須由虛字發揮這些作用；而在詞中，小令比慢詞在形體上更接近近體詩，因此虛字的作用於慢詞較小令重要。³⁴林氏解釋虛字在詞中發揮其於詩中所沒展現的結構、組織作用，為詩詞在虛字上的分別提出了合理的解釋，然而其有關小令中虛字承擔較少結構、組織作用卻不盡然。陳廷焯批點〈玉樓春·燭下〉為《蕃錦集》詞使用虛字的代表，而此詞正是一八句七言，形體上極似律詩的小令。故以此詞為例，看虛字如何傳出淒婉情調：

雨滋苔蘚侵階綠（岑參〔715-770〕），風動落花紅蔌蔌（元稹〔779-831〕）。
 愛君簾下唱歌人（白居易），初卷珠簾看不足（權德輿〔759-818〕）。
 何當共翦西窗燭（李商隱），美酒一杯聲一曲（李頎）。不知含淚怨何人（皮日休），料得也應憐宋玉（李商隱）。³⁵

首兩句先寫景，透過雨、階苔、落花這些典型暮春意象，鉤起讀者的互文性記憶，以傷春的文化傳統為作品定下基調。正如林氏所言，這裏承擔結構、組織作用的是兩句較接近的形式。接下來的兩句揭示了作品的矛盾所在，也就是張力的來源——愛上歌妓卻不能長相廝守。而作品的第一個虛字「何當」就在此過片的時候出現，在兩片間起過渡的作用；同時以「何當」總結上片的傷感、失意的現實情景，並轉入幻想中。原詩「何當」轉入的是對未來的想象，故能與妻子「卻話巴山夜雨時」，面對分離、失意的現在；而這裏的想象卻只是虛幻的，只能在翦燭共語時盡情享樂。於是「不知」又將前面一幅幻想景像作結，將注意力投射到想象中歌妓眼含的一顆淚，以此為媒介將想象由具體之景進入深邃的思想感情中；「料得」以回應「不知」的方法連接兩句，而與「也應」的連續四字虛字一方面將答案延後公布，增長了細思細味的時間，一方面兩個虛字的不確定性以疊加的方式倍增，產生婉約的效果。「料得也應連宋玉」於原詩中為出句，其對句為「一生只事楚襄王」，可理解竹垞用此句之因亦在其潛在的對句，透過互文性於讀者腦中將對句呼喚出來；若以情詞觀之，「楚襄王」自是指其妻子了。故「料得」領出的實非單只本句，還有這潛藏的一句，因此想象的歌妓才會為兩人之有緣無份含淚。由此作可見，即使是形似近體的小令中，虛字也發揮了在詩

³²（清）朱彝尊：《曝書亭全集》，頁 381。

³³ 段煉：《詩學的蘊意結構——南宋詞論的跨文化研究》，頁 107。

³⁴ 林氏原文為英語，這裏的「虛字」對應的是原文的「function words」，而原文其後括號內有標“Hsü-tzu”，即「虛字」之拼音。原文也指出虛字包含的，包括「念」、「想」、「算」等具語意學上較實質（「semantic solid」）的字，可見林氏之虛字所指與本文及陳廷焯所指較接近。Shuen-fu Lin, *The Transformation of the Chinese Lyrical Tradition* (Princeton: Princeton University Press, 1978), 133-135.

³⁵（清）朱彝尊：《曝書亭全集》，頁 375。

中沒有的結構和組織作用，而在集句詞中更有領出互文性的作用，增加婉轉的效果與閱讀的趣味。

又如〈瑞鷓鴣·感舊〉：

謝家輕絮沈郎錢（李商隱），風景依稀似去年（趙嘏〔約 806-約 853〕）。石瀨雲溪深寂寂（權德輿），綠牕紅淚冷涓涓（李郢〔生卒不詳〕）。
落花不語空辭樹（白居易），明月無情卻上天（薛逢〔生卒不詳〕）。還有些些惆悵事（白居易），而今重說恨絲絲（張籍〔約 766-約 830〕）。³⁶

全詞大部分用於堆疊意象以營造一種感舊的氛圍，而同樣在形式上近於律詩的這首作品，對偶、齊言於一對句子間之結構和組織固然重要，但在每對句子間尚須其他方法結構、組織，也就是虛字了。首先是第二句的句中虛字「依稀」，將前後景色以「去年」組織起來，賦予舊的意涵；其後「空」、「卻」一對句中虛字，與其說是指出了矛盾所在，不如說是將矛盾製造出來，除作為對偶一部分發揮結構和組織兩句的作用外，也對整體起了推進的作用，由營造氛圍進入感情矛盾中。結尾兩句沒有進一步推進感情，而是以虛字「還有」統合以上的意象、情感，定調為「些些」的「惆悵事」，並以虛字「而今」帶出自己對上述舊事的「絲絲」恨意。與杜甫之〈登高〉相比，兩者同樣有豐富意象，同樣於作品後半指出矛盾所在，同樣明確指出感情，但此詞意象中夾雜疊字、虛字，末兩句十四字更有過半的八字為疊字、虛字，故讀來不覺質實，而有清空之感，以及一絲絲由重重意象滲出的、隱約捉不住的惆悵與恨；老杜之作雖領聯亦有虛字疊字舒緩，但其意象、情感密集推積以至最後凝聚於「濁酒杯」中，主要是由貫穿整作的對偶完成。兩相比較，詩詞之分差可略見。

總言之，集句詞中虛字雖由詩句中來，然它們在詩與詞中承擔之結構、組織作用不同，詞在這方面更依賴虛字，於是竹垞便巧用這些帶潛在虛字的詩句，集而成詞。

三、結語

《蕃錦集》集詩成詞，打破詩詞之界，固示人以詩、詞之同；透過各個角度的分析，亦可窺見竹垞化詩為詞之道，從而了解詩、詞之異。本文接踵前人，發現於語言使用上，對疊字與虛字的使用能達到化詩為詞的效果，亦能藉此提升作品的藝術性。然而《蕃錦集》尚有不少可究之處本文並未觸及。單就本文涉及之範疇，在竹垞化詩為詞之法方面，於疊字、虛字以外的皆未涉及，包括如何於句式、風格等層面上化詩為詞。其他種種，如《蕃錦集》創作的繫年、何以刪詞等都是值得探究的問題，同時《蕃錦集》創作藝術亦有待更深入發掘。

³⁶ 同上注，頁 376。