

宋詞中詩典運用之類型析論

曹 淑 娟

【本文提要】

文典運用為宋詞中之普遍現象，尤其是來自詩體的典故。本文從語言學的角度，經由宋詞使用詩典的實例考察，期能細緻而準確地呈現此一手法具有的特質和意義。文典運用的材料本身即為文學成品，用典牽涉及語言文字的解構與重建，須面對語文系統與典故雙重言意結構的制約，文典運用的原理乃在於用典者對不盡意之言進行解構，得以擁有重塑新的指點語言的自由，故可屬創作手法，宋人「點鐵成金」、「奪胎換骨」之說可循此詮解。詞人面對詩典，實進行雙重創造性的轉化：在內容意義上，或者順承原典以延續情境，或者翻迭原典而形成對話，或者綜合數典以組織新意；在語言形式上，則除了全首集句、鑷括等極端類型外，多採增減字數以改變句式、更替字彙以改變字質、變換語法以改變結構、勾勒鋪陳以延展情境等手法，以進行創造轉化。在用舊與創新間，同時對顯出詩詞異體在語言特質上的差異，彼此呈現一種既倚賴又抗爭的辯證關係。

一、問題的提出

典故的運用，可大別為事典與文典二類，事典指來自歷史事件的典故，文典指取自文學語言的典故。劉勰《文心雕龍》曾立〈事類〉一篇加以討論，唯其所論實偏重於「據事以類義，援古以證今」的材料意義，所以標舉的主張：「綜學在博，取事貴約，校練務精，捃理須覈，眾美輻輳，表裏發揮。」即偏從材料的取擇較辨觀點著眼，所涵蓋解說的對象以事典為主。至於文典運用，其材料本身為文學成品，而文學創作活動又是以語文為表現媒材，因而在取材以進行隱喻之際，同時牽涉及語言文字的解構與重建。於是文典運用者讓自己落入一種微妙的處境：必須在典故所既定的言意組織的制約下，完成其語文的創作活動。

此一活動的可行性，可經由言不盡意的觀念加以說明。自《易·繫辭傳》指出「書不盡言，言不盡意」以降，經魏晉玄學所作言意之辨，言不盡意的意涵獲得相當的討論。能盡之意，名言與意理不二，乃外延真理的描述；至於內容真理，則無法以恰當有效的指實語言盡之，只能以指點語言加以啟發暗示，故云「言不盡意」。文學的言意之辨

即屬內容真理與指點語言的關係，司空圖的不著一字、盡得風流，嚴羽的入神、妙悟、言有盡而意無窮等，皆是順此一路線發展的思索。王弼在〈周易略例·明象〉的一段文字：「盡意莫若象，盡象莫若言，……言者所以名象，得象而忘言；象者所以存意，得意而忘象。」頗能借以解說文學之言與意的相對身分。「盡意」、「盡象」之盡，為啓發暗示之盡、指點之盡，為一種「盡而不盡」的關係。牟宗三先生曾加以疏解：

凡啓發暗示之盡、指點之盡，皆有餘而不盡。以有餘而不盡，故盡之者皆筌蹄也，皆可忘也。忘之而不為其所限，則不盡之意顯矣。不忘而滯於象言，則不盡之意隱而泯矣。此即王弼「得意忘象，得象忘言」之說之所由立。^①

文學的指點語言只是意的暗示啓發，語言本身雖是唯一的，但對意而言，可以暗示啓發其內容真理之語言卻可能非一，因此，一方面可以得其意而忘其言，祛解對既定語言的執著，一方面另行立言以盡（仍是指點）意，也就是可能的了，在此一忘一立之間，進行對「不盡意」之言的解構，進而擁有重塑新的指點語言的自由。

宋黃山谷等人提出「點鐵成金」、「奪胎換骨」的主張，雖未標舉用典之稱，實為文典運用的宣告，宜從言不盡意的觀點加以理解，黃氏〈答洪駒父書第二首〉云：

老杜作詩，退之作文，無一字無來處，蓋後人讀書少，故謂韓、杜自作此語耳。古之為文章者，真能陶冶萬物，雖取古人之陳言，入於翰墨，如靈丹一粒，點鐵成金也。

蓋以古人之語為指點語，循之而得意，進而得意忘言，解去語言的拘執，將意納為自己接觸萬物、體驗生命的內容，然後再通過語言的塑造，來表述此一經由前人語言所指點的心靈經驗，如此為文人讀書而創新語言的一條途徑。黃山谷所以說「老杜作詩，退之作文，無一字無來處」是見其用舊，後人所以說「韓、杜自作此語」是見其創新，所謂點鐵成金，即在用古人之陳言以創今我之新語，其術即在不盡意之言的解構。

又宋谷祥《野老紀聞》中引錄山谷另一段文字云：

詩意無窮，人之才有限，以有限之才，追無窮之意，雖淵明、少陵不能盡也。然不易其意而造其語，謂之換骨法，規模其意形容之，謂之奪胎法。

此段記載雖無確證為山谷之言^②，但行文主張與「點鐵成金」之說暗相吻合。前半段文字可含兩層體認，一是觸及了意識區域大於語文符號區域的察覺，其就個人運用語文的

① 見牟宗三先生《才性與玄理》第七章〈魏晉名理正名〉（臺北·學生書局，1978年10月），頁二五二，本文對王弼言意之說的理解，乃採牟先生的觀點，以王弼與荀爽皆屬「盡而不盡」一說之所函，非有不同之二說。

② 此段文字見《野客叢書》附錄，釋惠洪《冷齋夜話》亦有引述，文字稍異。吳曾《能改齋漫錄》云：「山谷作詩所謂『一洗凡馬萬古空』，豈肯教人以蹈襲為事乎？」即以為不可信為山谷主張。然其以奪胎換骨等同於蹈襲而作推論，因前提已有偏誤，故亦不可信。

能力著眼，雖才大如陶、杜，亦不能充分擴充語文以表述無窮盡的意識區域，此中，《莊子·養生主》「以有涯隨無涯，殆矣」的危危感受呼之欲出。另一層體認則是詩人所使用的語言對所欲表述之意的不能窮盡，即是言不盡意的困限，雖陶、杜之言亦有所不能盡其意，因為這是文學語言的本質問題。在雙重不能盡意的體認中，奪胎換骨法的提出，不失為紓困之方，通過前輩大家的語言指點而可「規模其意」、「不易其意」，正因其語「不能盡」此意，所以留給後人發揮的空間，去「造其語」、「形容之」，並且在此一行爲中，也擴展了個人探索「意」的範限。以上的疏解，雖未必爲主張者所完全自覺，但不妨礙它可以涵蘊此種極致的解釋，而且也唯有立基於此，奪胎換骨才有創新的正面意義^③。宋朝詩人、詩評家所以奉爲不傳之祕，進而拈出「活法」之說^④，也才能理解。

宋代詞人亦喜「取古人之陳言，入於翰墨」，進行語言的解構與重組，其中，又以來自詩典的轉化最引人注目^⑤。詩詞皆屬廣義詩歌之範疇，但格律有異，美感訴求亦各有殊趣，詞人運用詩語入詞，新句與舊典間，擁有頗爲密切的傳承情感，同時卻也正對顯出彼此異體的差異性。本文之撰作，旨在探論宋代詞人所曾展現過的運用詩典的手法，並企圖解釋這些手法在語言美學上的意義。基本上，詞人使用詩典，蓋先行接受原典的指引，將其言意引納入自我的言意範疇，交互滲透調整，進而解除原典指引地位的宰

③ 廖炳惠先生〈文字、世界的交匯與並置〉文末論及黃山谷的主張，從西方解構批評的立場指出：「如果我們讀這些中西觀念相互指涉，也許可看出『點鐵成金』、『奪胎換骨』並不純是機械式地模倣前人之作，而文字也一再被『推衍』(deferred)以產生『差異和變化』(differ)，被擷取來創造新的意義環境，使兩種符號系統可能交匯與並置。」見《解構批評論集》(臺北·東大圖書公司，1985年9月)，頁二八六，本文從傳統言意之辨的觀點疏解山谷主張，雖與之進路不同，而論點實相呼應，可參見。

④ 山谷之後，宋代詩話多言及奪胎換骨者，不待贅舉，其中復有活法之說，如俞成《螢雪叢說》云：「文章一技，要自有活法，若膠古人之陳迹而不能點化其句語，此乃謂之死法。死法專祖蹈襲，則不能生於吾言之外，活法奪胎換骨，則不能斃於吾言之內。吾言者生吾言也，故爲活法。」在觀念上，能將蹈襲辨析於奪胎換骨之外。

⑤ 黃山谷序《小山詞》云：「乃獨嬉弄於樂府之餘，而寓以詩人之句法，清壯頓挫，能動搖人心。」雖非專就詩典而言，而晏叔原常用詩典已開風氣。此外，張炎《詞源》云：「賀方回、吳夢窗皆善於鍊字面，多於溫庭筠，李長吉詩中來。」夏敬觀《手批東山詞》推而言之：「小令喜用前人成句，其造句亦恆類晚唐人詩。慢詞命辭遺意，多自唐賢詩篇得來。」張炎《詞源》論周邦彥：「所作之詞，渾厚和雅，善於融化詩句。」陳振孫《直齋書錄解題》言：「清真詞多用唐人詩語，鑲括入律，渾然天成。」沈義父《樂府指迷》云：「凡作詞當以清真爲主，蓋清真最爲知音，且無一點市井氣，下字運意，皆有法度，往往自唐宋諸賢詩句中來，而不用經史中生硬字面，此所以爲冠絕也。」皆特別矚目於詩典的運用。事實上，採融詩語入詞之作風並不止於小山、方回、清真諸人，其他詞人亦往往可見。下文討論詞中運用詩典之手法，目的不在呈現個別作家之特色，故選擇詞例不以作家爲著眼點，而以詞例之具代表性爲判準。

制性，並配合不同詩體的差異，塑造出自我的言意結合的新貌，詞作與詩典之間，實處於一種既倚賴又抗爭的辯證關係之中。下文對於宋詞使用詩典的討論，便在此一觀念下展開。

二、內容意義上之創造轉化

就獨立完成的作品而言，其言意組織原是一體結構，密切結合，詞人運用詩典，便同時進行著對原典內容意義與語言形式的雙重接收與轉化，下文為利於論述的進行，二者將分別論列，以期能有較條理系統化的呈現。茲先論其前者，可分三種類型加以析論：(一)順承原典以延續情境。(二)翻迭原典而形成對話。(三)綜合數典以組織新意。所謂順承，指其沿用原典所塑造的意象或情境，在引用入詞時，不更改原意的發展旨向。所謂翻迭，指利用原典所建構的意義為背景，而故意採取反面觀點或其他立場立說，翻轉其意而成新趣。所謂綜合，指將原本各自獨立之典故交會疊合，使彼此之意涵相互滲透交織，結合而成新意。

(一)順承原典以延續情境

創作者適當地選擇文典加以運用，其實即是在語文之林中尋求知音的活動：作者與典故的原塑者經由該典作為橋樑，心中之意取得某種程度的疊合，原塑者因而浮突於其他文人之上，使創作者有知己晤面的熟悉感。只是它與一般朋友論交不同，純是文典運用者單方向的主動追尋，並全在文字活動中進行。作者通過對文典言意的認同，成為原塑者的知音與紹繼者，這是第一重作者與讀者的關係，並再經由對原典的解構與重建，向讀者宣示自己對原典的知契與追隨，這是第二重作者與讀者的關係。文典的運用便在這二重作者與讀者的架構上進行。詞人運用詩典亦是如此，詞人既是詩典的追隨者，同時也是詞作的創作者。

詞人追隨詩典作二度創作時，原典文字所指點的意義成為詞意發展的基礎，詞人順承原典以延續詩人凝塑的情境發展，雙重作者的用意在典故中逢遇、結合，以等待第二重讀者的解讀，這是最常見的取意方式，也是詞人向原典創塑者展現了最高的知音認同的心意。

試觀左列一組詞例：

- 1.渭水西風，長安落葉，空憶詩情宛轉。（周邦彥·齊天樂）——秋風生渭水，落葉滿長安。（賈島·憶江上吳處士）^⑥

^⑥ 本文所舉用典例句，大抵依以下格式載錄：詞句（作者·詞牌）——所用詩典（作者·詩題）。詩題佚失者，則只標詩人。少數特殊情況者，文中另有說明。

2. 解春衣貰酒城南陌，頻醉臥、胡姬側。（周邦彥·迎春樂）——朝回日日典春衣，每日江頭盡醉歸。（杜甫·曲江二首之二）
3. 空掩袖，倚寒竹。（蔣捷·賀新郎）——天寒翠袖薄，日暮倚修竹。（杜甫·佳人）
4. 無情畫舸，都不管、煙波隔南浦。等行人、醉擁重衾，載將離恨歸去。（周邦彥·尉遲杯）——亭亭畫舸繫寒潭，直到行人酒半酣，不管煙波與風雨，載將離恨過江南。（鄭仲賢·佚題）

例 1 中，賈詩渭水、長安的空間交待，旨在通過秋風、落葉的物色，渲染孤寂中懷友的心情，賦與該地之風起、葉落一定的人情指向，周詞接受了它，利用此一物色，鋪展已與關中故人相思之情。例 2 清真詞回憶昔日客居生活嗜酒治遊的情態，彷彿當年在肅宗朝廷日益見疏的杜甫，自嘲無可作為而只能以酒度日。工部詩句背後的時代憂患之感，未必為清真所共有，但「朝回」二句無所作為的舉止描繪，卻不妨為其所借用。例 3 杜詩描述一位在安史之亂中遭逢家庭變故的佳人，幽居山谷，自力更生，天寒日暮之際，雖然衣袖單薄，難敵形軀與心靈雙重的寒冷，但仍孤孑沈靜地面對人生。蔣詞借女子口吻寫懷舊之情，也是歷經家國之難後獨自回顧滄桑，故有「綵扇紅牙今都在，恨無人、解聽開元曲」之句，下用掩袖倚竹的意象，以工部佳人說明詞中女子的處境與心情。例 4 鄭詩寫別宴散後，行人帶著離恨，畫舸載著行人，航向煙波深處，刻意賦與舟船掌控離別事件的主權，以顯遊子的無奈，並將離恨具體化，視如實物，成為畫舸主要負載的內容。清真詞沿用了這些用意，充分利用詞的字數、句式變化，將原典加以重組改寫，在同樣的意象、氣氛裏，經營新的語文效果，抒寫自己的離別經驗。

有時，詞人在用典之際，雖沿承詩意發展，但並不謹守詩意的範限，而作時空的推擴或程度的加強。如：

1. 閒依露井，笑撲流螢，惹破畫羅輕扇。（周邦彥·過秦樓）——輕羅小扇撲流螢。（杜牧·秋夕）
2. 銅盤燭淚已流盡，霏霏涼露沾衣。（周邦彥·夜飛鵲）——蠟燭有心還惜別，替人垂淚到天明。（杜牧·贈別）
3. 想故人別後，盡日空疑風竹。（周邦彥·蕙蘭芳引）——開門風動竹，疑是故人來。（李益·竹窗聞風寄苗發司空曙）
4. 新筍已成堂下竹，落花都上燕巢泥。（周邦彥·浣溪沙）——無數春筍滿林生……會須上番看成竹。（杜甫·三絕句之三）飛燕銜泥帶落花。（皮光業·佚題）

例 1 之小杜詩句寫秋夕之閒散歡愉，以羅扇撲螢的具體形象表述，清真詞中沿用此一意象以追敘昔遊，並且加強其歡樂程度，既以羅扇撲螢，而且和帶笑聲，而且將羅扇都惹

破了，強化地描述盡興遊樂情景。例2杜牧寫離別之際，所見皆帶離愁，遂轉為蠟燭有情，為人垂淚傷別。清真順承之，而將時間由臨別的聚會推進到分手的時刻，燭淚已然流盡，分離便無可逃避地展開在當前。例3李益詩寫思念友人的心情殷切，以致錯覺故人來訪，清真則將原典自我心情的表白移用為對方心情的設想，並且加強其程度，不只一次、二次之錯覺，而是盡日如此，然故人終竟不來，只是空待。例4上句杜詩寫看新笋的成長，清真詞則修竹已然長成；下句皮詩寫飛燕銜泥帶花，正在築巢的過程，清真詞中則燕巢已然築成。二詞句並列，各自呈現經過一段時間推移後的結果，該一時段前後景象的對照，透露出時遷歲流的感慨，故引出下文「忍聽林表杜鵑啼」的結句來。而這番對照，實是通過由原典到詞句的時歲推進而得。

試觀左列二組例句，每組例句包括運用同一文典的兩段詞作，詞人皆順承詩典原意，但卻有不同的表現：

1. 對語東鄰，猶是曾巢謝堂雙燕。（吳文英·三姝媚）

燕子不知何世，入尋常巷陌人家，相對如說興亡、斜陽裏。（周邦彥·西河）

——舊時王謝堂前燕，飛入尋常百姓家。（劉禹錫·烏衣巷）

2. 浮花浪蕊都相識，誰更曾擡眼。（周邦彥·玲瓏四犯）

待浮花浪蕊都盡，伴君幽獨。（蘇軾·賀新郎）

——浮花浪蕊鎮長有。（韓愈·杏花）

第一組例句，周、吳二人皆用劉禹錫詩典，以燕子襯顯人事滄桑。原典順著人世時歲的進展，寫燕羣由當年出入世家宅第到今日棲息百姓人家；吳詞則從今日已入百姓家以後著筆，追溯雙燕曾巢謝家堂前的過往經驗。二者字面上俱不直訴滄桑興亡的感慨，藉由燕子遨翔於舊時與今日、王謝宅第與尋常人家的時空對照，可含蘊有朝代改換、繁華消歇的感慨。周詞則在此一體認上，加入二處旁白：「不知何世」、「相對如說興亡、斜陽裏」，點破原典蘊而未出的意涵。第二組詞例，周、蘇皆沿用韓愈詩意，以浮花浪蕊指春季繁華爭豔的群花，以其不自珍惜，隨處爭放，故帶有價值判斷上貶抑的意味，並有著影射一般世間兒女隨意施放情感的意涵，所以清真詞表白自己雖皆相識，卻未曾眷戀著意的取捨判斷；東坡詞則進而將時序推度到夏日，以浮花浪蕊羣起羣落、一起銷盡，陪襯出石榴的孤芳自珍、不肯隨俗，將之擬如一位嚴謹收藏情感、審慎擇一託付的女子。由上諸例可見詞人順承原典之際，往往亦在其基礎上進行變化延伸，以配合自我詞意的開展。

(二) 翻迭原典而形成對話

詞人使用文典，既追尋著原塑者的腳步，扮演第一重讀者的身分，有時讀者並不全

然接受作者對某些事物的看法，或者在己身的經驗中有殊異的體會，而思有以對答或商榷，然而分處不同時空的作者與讀者間固然無法實際會面，縱使同時比鄰，亦有不肯爲，不可爲者，於是把對話的場合安置在第二重讀者的閱讀活動上，賦與了用典更積極的意義。通過翻迭原意的用典手法，以原典所建構的意涵作爲背景，故意取用不同觀點立說，與原典形成對話的效果。這場對話跨越不同的時空，原塑者不出現於文字舞臺，只有詞人單方向進行對話的努力，所以無第二番、第三番對話的延續性。但在第二重讀者的解讀過程中，原典與詞句卻可一來一往，同時呈現其意，宛如一場同臺演出的對話。

試觀左列詞例，皆是站在詩意的基礎上，再將詩意加以否定或提出設問：

1. 莫將清淚溼花枝，恐花也、如人瘦。（周邦彥·一落索）——鶯啼如有淚，爲溼最高花。（李商隱·天涯）
2. 過春風十里，盡薺麥青青。（姜夔·揚州慢）娉娉嫋嫋十三餘，豆蔻梢頭二月初，春風十里揚州路，捲上珠簾總不如。（杜牧·贈別）
3. 傷心千里江南，怨曲重招，斷魂在否？（吳文英·鶯啼序）——目極千里兮傷春心，魂兮歸來哀江南。（楚辭·招魂）
4. 漂流處，莫趁潮汐，恐斷紅、尚有相思字，何由見得？（周邦彥·六醜）——流水何太急，深宮竟日閒，殷勤謝紅葉，好去到人間。（唐宮人·佚題）

例 1. 義山詩寫花開到最高枝，春也將暮，人因惜春傷情，投射到啼鶯，如見其有淚滴落在次第開放的花顏上。清真用其淚溼花枝的意象，取消了鶯的主詞，人便是那落淚者，更進一步，通過「莫」字的反面勸誡造成轉折，要求原典中自然渲洩的情緒作有意的自制，怕花也感染傷情而憔悴了。二者惜花之情實同，詞人卻故意要與原典形成對反的意見，似與詩人商議而別具新趣。例 2. 白石過訪戰亂後的揚州，也是當年杜牧詩中傳述的春季，也是十里長路，春風依然吹拂，但所見卻非豆蔻梢頭紅豔，少女珠簾捲映的繽紛景象，而是一片暗鬱的、冷寒的薺麥青碧顏色，黍離麥秀之感油然而生。如此翻迭原詩春風十里的繁華指向，來和杜牧進行對話，下文自然便發展出「杜郎俊賞，算而今、重到須驚。縱豆蔻詞工，青樓夢好，難賦深情」的論斷。例 3. 《楚辭·招魂》不論是否爲屈原而作，在放逐或客死他鄉的人世缺憾裏，思以招魂略作彌補，已是消極無奈的作爲，吳文英在體察人世種種傷情愁恨，因而感念招魂般的情懷，也思以怨曲重招，卻又以「斷魂在否」的困惑作結，打破招魂者傷心中最後一絲信任，既不知斷魂在否，則思以彌補缺憾的招魂之舉，也就未必有意義了，如此轉折透露了作者極度憂疑的心境。例 4. 的典故出自《雲溪友議》，盧渥至京應舉，偶臨御溝，見紅葉上題詩云云，紅葉隨水漂流，故能向宮禁外的人世傳遞宮人的心情；周邦彥寫多情薔薇，落紅亦如紅葉般荷載情意，只是與典故對反而叮嚀：莫趁潮汐，怕潮汐未作傳遞情意的水媒，反而成了多情落

花的水墓。如此用法，皆能由用典中另生新趣。

有時典故中表述的是憂疑、否定的情意，詞人加以翻轉為肯定的用意，而呈現較為明朗的局面。如：

1. 身健在，且加餐，舞裙歌板盡清歡。（黃庭堅·鷓鴣天）——明年此會知誰健，醉把茱萸仔細看。（杜甫·九日崔氏莊）
2. 畫圖中，舊識春風面。（周邦彥·拜星月慢）——畫圖省識春風面。（杜甫·詠懷古跡五首之三）
3. 桂影扶疏，誰便道、今夕清輝不足？（黃庭堅·念奴嬌）——斫卻月中桂，清光應更多。（杜甫·一百五日夜對月）
4. 芳心一寸，相思後、總灰燼，奈春風多事，吹花搖柳，也把幽情喚醒。（史達祖·瑞鶴仙）——春心莫共花爭發，一寸相思一寸灰。（李商隱·無題）

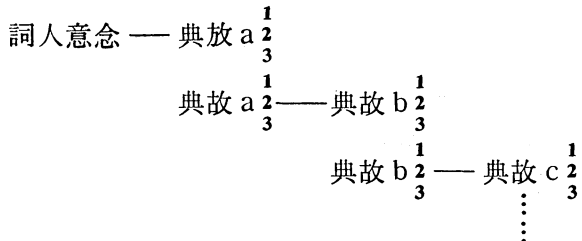
例 1 杜甫珍惜今年重九聚會之際，不免有著時歲遷流的不安，透露老邁蕭瑟之氣；黃山谷則遙遙應答工部的問語，改易對未來不可知的疑惑，加強對今日可知者的眷惜，欣幸今日身猶健在，並且要加餐盡力維護這分可歡的現狀，更進而要以它作為憑藉，展現自我老來疏狂的風姿。例 2 工部詠明妃村，追溯明妃一生悲憾起點在於畫圖的不能傳真；清真詞則翻轉其意，言從畫圖中早識伊人美麗容顏。例 3 源於月中吳剛伐桂的神話，工部遂有如此奇想；若果吳剛伐去桂樹，月色應是何等皎潔，這是對超現實景況的設想；山谷反用其意，肯定現實世界的月色便已足夠清亮，便讓扶疏的桂樹仍然留駐在神話的月宮中吧！「誰便道」充分表露了蓄意反駁杜詩的口吻。例 4 義山經歷情感熬鍊之後提出警語：情感務必妥善捲藏，莫輕易付出，否則在相思中，必將寸寸燃燒成灰。史達祖以「芳心一寸」數語呼應義山詩落句，以「奈春風多事」數語呼應起句，雖接受義山的警語，但知曉是一事，能否實踐另是一事，史氏在重蹈覆轍時，似覺有負義山的告誡，遂提出轉折性的解說：非我有意與羣芳爭發春心，而是春風多事，遣花柳來喚醒幽情，為之奈何？此一轉折減弱了原典的斬絕冷肅意味，而呈現較為輕俏流動的小兒女口吻。

(三) 綜合數典以組織新意

前述詞例使用典故，大抵保持一對一的單純關係，在順承或轉折性運用中，可以容易地追溯詞句的源頭與改創過程。有時詞人並不只用唯一之典，而是錯綜地融合來自多處原典的訊息，作綜合性的開展。每一典故帶來的性質參與了詞句的塑造，往往使詞句呈現較複雜的面貌，但也因多種性質間彼此尋求交集，往往使主題規範出益愈明確的指謂，正巧吻合詞傾向於詠歎一物一事的性質。

在此一活動過程中，聯想扮演了重要的媒介角色。用典活動將典故與自身意念聯在

一起思想，即是聯想的結果，而在綜合性用典裡，聯想更發揮了它的作用，或者由於經驗上的關聯，或者由於性質上的類似，而由己之意念聯想到典故 a，再聯想到典故 b、典故 c……起初它們以飄忽偶然的性質匯集，彼此可自由起伏、抽換或中斷，也就是諸典故一一繼起，各成環結，這類似一般詩文繼起意象的開展型態^⑦：



典故 a、b、c 指其繼起之先後，1、2、3 指各層聯想同時存有多種可能被選擇的典故。但是這種開放性繼起意象的營構，卻不是綜合性用典的目的，它只是構思的過程，到最後，這些開放性繼起的典故必須收束在詞人意念主導之下進行融合，聯結成一個整體意象，綜合性的用典活動才告完成：

詞人意念 — 典故 a₁ — 典故 b₁ — 典故 c₁

1 指在聯想過程中唯一被選擇適合參與作者意念傳達的典故，若無適合者，聯想便告終止。被選擇的典故打破各自原先義闕，接納其他典故意涵的加入，融合組織成新的意義範疇^⑧。試觀下例：

昭君不慣胡沙遠，但暗憶江南江北。想佩環月夜歸來，化作此花幽獨。（姜夔·疏影）

— a. 天山路旁一株梅，年年花發黃雲下，昭君已歿漢使回，前後征人誰繫馬。

（王建·塞上詠梅）

b. 一去紫臺連朔漠，獨留青塚向黃昏。畫圖省識春風面，環佩空歸月夜魂。

（杜甫·詠懷古跡五首之三）

典故 a 裏梅是旁觀者，看著許多漢人因各種理由而跋涉至胡地，出使的蘇武、和親的昭君是其中顯例。在此昭君與梅是分立的二物，設想昭君出塞可能曾過梅下，梅曾見證其生命之漂泊。典故 b 中「一去」句寫昭君漂泊的行程，「獨留」句言其終究未歸的結局

^⑦ 參見王夢鷗先生《文學概論》（臺北·藝文印書館，1976年5月）第十五章〈繼起的意象〉，頁一五一～一五三，下圖乃參酌該文改繪而成。

^⑧ 綜合性用典與下列二種情形易生混淆，於此辨明：（一）單純典故相繼出現於作品中，如前文已引之例：「新筍已成堂下竹，落花都上燕巢泥。」二典故各自獨立運用，分別對應作者的意念，筍竹與皮光業詩無關，花泥也與杜甫詩無涉。（二）一個意象在詩文中一再反覆出現，或一個典故經過多次運用，則吾人觀察後出者，往往可以追溯不同的出處，如周邦彥〈解語花〉：「看楚女織腰一把。」可追溯至《後漢書·馬廖傳》：「楚王好細腰，美人多餓死。」或杜甫詩：「楚女織腰亦可憐。」或杜牧詩：「楚腰纖細掌中輕。」周詞可視為只用一典或兼用數典，於義並無增損，仍只是順承舊典，而非綜合性用典。

，「畫圖」句溯其悲劇的肇因，「環佩」句則體察其有憾的心境，設想不能安頓的魂魄必然南返，然魂返無所依，而塑造了月夜環佩的意象。白石詞句則先通過王建詩典，由梅聯想起昭君等人之漂泊，進而選擇了杜詩來與之結合，將漂泊的聯想收束在昭君一人，並設想其思歸之魂魄跋涉歸來。王典提供了杜典所無的梅與昭君的聯繫，杜典則提供了王典所無的月夜歸魂的意象，詞人加以交流融合，梅遂與月夜歸魂結合為一，而創造出嶄新的意旨，可說是綜合性用典的極佳典範。又如：

爲問花何在？夜來風雨，葬楚宮傾國。（周邦彥·六醜）

—— a. 若是有情爭不哭，夜來風雨葬西施。（韓偓·哭花詩）

b. 楚王好細腰，美人多餓死。（後漢書·馬廖傳）

c. 一顧傾人城，再顧傾人國，寧不知傾城與傾國，佳人難再得。（李延年·佳人歌）

韓偓詩將花擬人化，以歷史美人西施作喻，表達對風雨中落花的愛惜。周邦彥見東園薔薇紛紛凋謝，亦有不忍之嘆，因而聯想起韓詩的意象及情感；但西施的譬喻雖能言羣芳之美，卻不能凸顯主題花薔薇的特質，於是順著歷史美人的方向，聯想起典故 b 的眾多楚宮纖腰女子，更吻合薔薇花枝頭顛耄的纖弱特質與羣體印象；然後又以典故 c 之傾國傾城作為美人的代用語，極言其美。由韓詩至周詞的發展過程，可分解如下：夜來風雨葬西施——夜來風雨葬楚宮美人——夜來風雨葬楚宮傾國。此一綜合性典故是以韓詩為基幹，鬆動其部分言意結構，帶入另二則典故，重新融合改創而成。

以下觀察一組詞例，它們綜合運用相當接近的一羣典故，但因作者對典故有不同的取擇安排，主導出各自殊異的意涵：

1. 前度劉郎歸去後，溪上碧桃多少。（張炎·南浦）

2. 桃谿不作從容住。（周邦彥·玉樓春）

3. 劉郎已老，不管桃花依舊笑。（朱敦儒·減字木蘭花）

4. 章臺路，還見褪粉梅梢，試花桃樹。……前度劉郎重到，訪鄰尋里，同時歌舞。（周邦彥·瑞龍吟）

5. 前度劉郎，幾許風流地，花也應悲。但茫茫暮靄，目斷武陵溪，往事難追。（韓元吉·六州歌頭）

上列諸例所運用之典故多相重疊，為避免繁複，不引錄於各詞之下，而一併條列於後：

a. 百畝中庭半是苔，桃花淨盡菜花開，種桃道士歸何處，前度劉郎今又來。（劉禹錫·再遊玄都觀絕句）

b. 劉晨、阮肇共入天臺山取穀皮，迷不得返，經十三日，糧食乏盡，饑餒殆死。得桃食，各噉數枚，而饑止體充。溪邊遇二女子邀還家，停半年。既出，親舊零落

，問訊得七世孫。（幽明錄^⑨）

c 去年今日此門中，人面桃花相映紅，人面不知何處去，桃花依舊笑春風。（崔護·題都城南莊）

d 武陵人捕魚爲業，緣溪行，忘路之遠近；忽逢桃花林，夾岸數百步，中無雜樹，芳草鮮美，落英繽紛。……既出，尋向所誌，遂迷不復得路。（陶淵明·桃花源記）

這羣典故有許多類近之處，因此常被聯想在一起，而作綜合性的運用。其聯結關係先略作疏解：四個典故皆與桃有關，典故 b 劉、阮得桃實解危後遇仙女，典故 a c d 之人事皆在桃花映襯下進展，這是第一重聯結。再則，除典故 b 之結局劉、阮二人不知所終，不能確定是否重遊仙境外，其餘三典之人物皆在時空異動後重尋舊地，這是第二重類似關係。只是 d 之桃源重尋不得其路；c 之都城南莊重訪，桃花依舊，人事已非；a 之重遊玄都觀，則非但人事已非，桃花亦已然不見。其中典故 a c 因人物俱得重返舊地憑弔，亦俱有人事滄桑之感，而有第三重的類似關係。又典故中之人物有二位皆是劉郎，使得典故 a d 有第四重類似關係，尤常聯結出現，而劉郎也常被作爲貫串這羣典故之人物的代稱。

了解四典故的類似關聯，再來觀察前引六詞例，其綜合性用典手法便可明朗。詞例 1 張炎描寫春水以此二句作結，「溪上碧桃」應是用典故 b 劉晨、阮肇之事，設問：劉阮歸後，可曾有人再逢奇遇？仙鄉桃實年年生長，落入溪中，隨春水流蕩，這是人世難以理解的神祕世界，碧桃多少恐怕無人能曉。而「前度劉郎」直用典故 a 之字面加入，彼曾重尋故地，爲 b 之劉郎所無，如此可埋伏是否下回重到的問題，呼應碧桃多少的設問。詞例 2 周邦彥追思美麗情緣匆匆消逝，而有未善加珍惜的歎惋，「桃谿不作從容住」兼合典故 b d，偶入之人物皆只作短暫停留，便思離去，而離去後便不得復返了，典 b 中之情緣遇合尤爲訴求重點，但其中只有山上桃樹與山下溪流，桃溪形相不鮮明，而 d 典之桃林夾岸，落英繽紛，則提供一極其鮮麗之場景。詞例 3 則兼合典故 a c，詞人見桃花而起今昔滄桑之感，此一「人——花」之對映格局中，人取的是 a 典之劉郎，二度來見，隔著中間的歲月，人漸老去；花取的是 c 典的桃花，年年新綻，今年的桃花只管今年的燦爛，不曾背負過去歲月的陰影。詞例 4 劉郎與桃花之取擇與上例同，唯篇中多一位伊人，鋪陳著人面桃花的感慨，亦即以 c 典之桃花作場景，以 a 典之劉郎與 c 典之女子爲活動人物，鋪寫一場憂歡離合。詞例 6 副題卽桃花，幾涵括四個典故。取 b 典劉阮二人美好風流的情感遇合，以 d 典的武陵溪取代二人奇遇之不知名溪流，而夾岸桃

⑨ 《幽明錄》傳爲劉義慶作，上文略引原文，文字盡量不作更易。又此典與 d <桃花源記> 雖非詩典，然因常與 a c 劉禹錫、崔護之詩綜合運用，故一併討論。

花的意象因而帶入；a 典之劉郎則來和劉晨的影像疊合，詩中花無一存的結局也潛在地影響著桃花的面貌；至於「花也應悲」的花情忖度應是翻轉自 c 典，蓋 b 典不言桃花，d 典言初入時的繽紛，唯 a c 言及再訪所見，其中 a 不談花情，只說淨盡，c 則謂桃花在春風中自爾歡悅，此詞也要說花的感受，但逆轉了 c 崔詩之花笑而成花悲，賦與桃花參與人事憂喜的性格。

以上詞例分析，可以看出它們大抵通過桃花與劉郎二個主要意象，去綜合運用相關的典故，而諸典故在不同詞人、不同作品中，可以經由相殊的多數組合狀況以及取意角度的調整，而彼此結合，創造出多種面貌，用典之能變化多端、展現創意，於此可略見一二。

三、語言形式上之創造轉化

詩詞異體，在客觀的形式體類上原即有別，詞人援引詩語入詞，不能避免地要面對二種文體的差異性，進而充分掌握此一差異性，而作適當的接收與轉化，使原屬於詩之語言進入詞作中，亦能恰當妥貼地成為詞的語言。觀察此一由詩到詞的接收轉化行爲，比對一組組詩語與詞語的差異，同時也呈現出兩種文體在語言形式訴求上的差異。下文分論幾種詞人改寫詩典的手法類型，首先觀察全篇集句或櫟括詩作的極端詞例，然後析論常見的局部用典中之運用手法：增減文字以改變句式、更替字彙以改變字質、變換語法以改變結構、鋪陳勾勒以延展情境。論列次序大抵以詞句對原典文字依賴程度由密而疏作安排。

(一)全篇集句或櫟括

詩中已有集句之作，即是文人有意好奇、以述爲作的蓄意展現，詞體亦有集句作品，所集以詩句爲主者，除考慮平仄、協韻、偶對等條件，一如詩之集句所須考慮者外，詞因各調體製有異、長短參差、句式要求亦殊，因而集句的限定也就更多，若要不改易原文以集句成詞，則要選擇字數、句式、平仄等格律近似於詩的詞牌，始能移用詩句入詞，組織成篇，茲以辛棄疾一首小詞爲例略作說明：

憶王孫 秋江送別，集古句。

登山臨水送將歸。——宋玉·九辯

悲莫悲兮生別離。——屈原·九歌·少司命

不用登臨怨落暉。——杜牧·九日齊山登高

昔人非。——蘇軾·陌上花詩（或八聲甘州）

惟有年年秋雁飛。——李嶠·汾陰行

此一詞牌三十一字，五平韻，故所集之句須句句協韻，而五句中四爲七言、一爲三言，七言句式爲上四下三之單式句型，亦卽爲詩之常用句型，故易於集用既有詩句。辛氏此詞自標「集古句」，其集句手法有三。(一)第三、五句選用平仄、字數、句式完全吻合之詩句，完全不作改易，是典型集句。(二)第一、二句選用廣義詩類所涵括的楚辭作品之文字，利用虛字均無實義性而視需要保留或刪減，次句保留「兮」字以維持七言四三句式，首句則由「登山臨水兮送將歸」減字而來，由八言五三句式改爲七言四三句式，因維持單式句型，「兮」字無義，故令人不甚察覺其變易。(三)第四句爲三言句，傳統詩句以五、七言爲主，三言者少，辛氏於此亦取變通辦法，截取詩之最後一節奏單元，無論視爲截取〈陌上花詩〉之「江上猶是昔人非」，或〈八聲甘州〉之「俯仰昔人非」，皆取末節之單式節奏，以與其它七言句合組成〈憶王孫〉一詞。

詞人又有彙括前人整首作品，稍作改易或補足而成新詞者，原則上，新詞的體製篇幅須能涵括原作，平仄、協韻、句法亦須近似，始得湊功。茲以蘇軾作品爲例：

定風波 重陽括杜牧之詩

與客攜壺上翠微。(第三都平聲)

江涵秋影雁初飛。(第三部平聲)

塵世難逢開口笑。(第八部仄聲)

年少。(第八部仄聲)

菊花須插滿頭歸。(第三部平聲)

酩酊但酬佳節了。(第八部仄聲)

雲嶠。(第八部仄聲)

登臨不用怨斜暉。(第三部平聲)

古往今來誰不老。(第八部仄聲)

多少。(第八部仄聲)

牛山何必更沾衣。(第三部平聲)

杜牧之〈九日齊山登高〉原文爲：

江涵秋影雁初飛。(五微韻)

與安攜壺上翠微。(五微韻)

塵世難逢開口笑。

菊花須插滿頭歸。(五微韻)

但將酩酊酬佳節。

不用登臨怨落暉。(五微韻)

古往今來只如此。

牛山何必更沾衣。（五微韻）

〈定風波〉詞牌擁有幾個可以涵括七言律詩的有利條件，東坡充分加以掌握運用：(一)上下片各有四句七言，共八句七言，東坡即在此八句中將杜牧原詩加以櫟括。(二)此八句七言除前二句因協韻而平仄不對外，其餘之平仄格律依序兩兩相對，故東坡仍維持原詩一聯二句爲一單元，並不更動四聯間之先後次序。(三)詞中此八句七言皆採四三之單式句型，故東坡不須更改句式。(四)此八句七言之第一、二、四、六、八皆同押平聲韻，杜牧詩首句亦協韻，故東坡將原詩韻腳：微、飛、歸、暉、衣五字全數移用入詞，不須變易。

但〈定風波〉畢竟有異於律詩，面對二者的差異處，東坡櫟括原詩之時，勢必不得不作必要之改寫，主要之差異有三：(一)〈定風波〉爲長短句，分別在第二、三、四組七言句中夾有二言句，爲七律所無，故東坡詞增加了「年少」、「雲嶠」、「多少」三句二言。(二)〈定風波〉四組七言句雖平仄格律相對，但各組間並不相黏，與律詩四聯相黏有異。東坡爲使各組之間失黏，改動了第一、三組，二、四組則維持不變，第一組之改變在將原詩二句次序對調，因杜牧採平起首句協韻之格律，故二句對調入詞，仍維持前二句皆協韻，卻可使二、三句間失黏，符合詞牌要求。第三組七言句之改寫則較複雜，因原詩第五句不協韻，此處無法如第一組般對調，爲使前一句改爲仄起，後一句改爲平起，東坡先將各句前二節奏單位對調，再依平仄要求作文字上之小幅改動。(三)〈定風波〉爲平仄錯叶格，以五平聲爲主韻，上片錯叶兩仄韻，下片錯叶四仄韻，仄韻可換部，與七律一韻到底不同。東坡除保留原詩五平聲韻外，配合原詩第三句末字「笑」，即以之爲韻，上片以「年少」與之協韻，下片之仄韻可換而不換，仍用第八部仄聲，除「雲嶠」、「多少」新增之二言句配合協韻外，七言句之「了」、「老」亦配合協韻而改寫。

以上觀察詞人大量引用詩典原文入詞的兩種主要形式，或者雜引諸多前人佳句而集成之，或者櫟括前人單一佳作而足成之，二者常被視爲帶有遊戲性質的文字形式，其遊戲性質來自於文字上的蓄意嘗試，將尋常的典故運用手法推擴到極致，試探詞中負載詩典的最大容量限度，通過它們，正可觀察詞人對詩詞異體的察覺，及其運用詩典之際所作轉化詩語入詞的努力，而這種努力是在自我節制創作力以遷就原典的前提下進行，此所以東坡要標示「櫟括」，稼軒要說明「集句」之意，可以說是最樸素的詩典運用行爲。

詞中小規模直引前人佳句的作法，可視爲以上所論手法的局部展現，如秦觀〈臨江仙〉末引錢起〈湘靈鼓瑟詩〉原句：「曲終人不見，江上數峯青」，此因該詞牌末二句之格律恰與五言平起平韻之詩聯同，故可原句逐用。另如周邦彥〈瑞龍吟〉「事與孤鴻去」直引杜牧〈題安州浮雲寺樓寄湖州張郎中〉，〈驀山溪〉「鳥度屏風裡」直引李白

〈清溪行〉，〈意難忘〉「低鬟蟬影動」直引元稹〈會真詩三十韻〉，賀鑄〈石州引〉「芭蕉不展丁香結」直引李商隱〈代贈詩〉，〈小梅花〉「衰蘭送客咸陽道，天若有情天亦老」直引李賀〈金銅仙人辭漢歌〉等等，亦是格律要求適相吻合，故可不作改易。此一寫法因無改寫之力，又不似集句、櫟括之有所標明澄清，較難免抄襲之譏，但因其詞中僅屬局部文字，作者能否使之與上下文融合銜接，表述己意，成爲關懷重點。

(二) 增減文字以改變句式

在觀察過詞中運用詩典的極端類型之後，下文所論則是普徧可見的幾種形式轉化之安排，詩典通常出現於詞之局部文字中，經過作者改變其句式、字質、語法等，以與其他文字相配合而成詞。本節先論其中增減文字以改變句式^⑩的類型。

句式的改變包括節奏數的改變或節奏型態的變化，詩句多五、七言，五言多採二三句式，節奏數二，七言多採二二三，節奏數三，皆屬單式句型；詞則句有長短，式有單雙，詞人用典之際，常增減少數文字，既使詩句符合詞牌格律要求，同時也使詩句因小幅改變而呈現新的節奏韻味。

先觀察下列一組詞例：

1. 簾前重露成涓滴。(周邦彥·漁家傲) — 重露成涓滴。(杜甫·倦夜)
2. 天寒山色有無中。(周邦彥·虞美人) — 山色有無中。(王維·漢江臨眺)
3. 人不見，數峯青。(蘇軾·江城子) — 曲終人不見，江上數峯青。(錢起·湘靈鼓瑟)
4. 青青草。(周邦彥·應天長) — 青青河畔草。(古詩)

諸例皆藉由增字或減字而改變了一句之字數，使吻合詞牌之格律，句子節奏數因而改變，但句式形態並未改易。例 1、2 由五言之二三句式增頭節而成七言之二二三句式，例 3 將五言之二三句式減去頭節而成三言，例 4 則將五言二三句式減去末節中之二字而成三言，改變前後之語句皆採單式句型，唯節奏數有所不同。

但增減文字以改變句式型態，似乎更是詞人普遍的訴求，如下列詞例：

1. 暮雨相呼。(張炎·解連環) — 暮雨相呼失。(崔塗·孤雁詩)
2. 病傷幽素。(周邦彥·掃花游) — 病骨傷幽素。(李賀·傷心行)
3. 人面不知何處。(晏殊·清平樂) — 人面不知何處去。(崔護·題城南莊)
4. 斷送一生惟有。(黃庭堅·西江月) — 斷送一生惟有酒。(韓愈·遣興)
5. 好風襟袖先知。(周邦彥·四園竹) — 好風襟袖知。(杜牧·秋思)

^⑩ 呂正惠先生《詩詞曲格律淺說》(臺北·大安出版社，1988年11月)對詩詞的句式曾作極清楚簡要的說明。

6. 身與塘蒲共晚。(周邦彥·西平樂) — 身與塘蒲晚。(李賀·還自會稽歌)

諸例皆是經由增字或減字改變了原句的字數，並因而改變其句式型態。在理論上，句式的改變可能由單改雙，也可能由雙改單，在兩個方向上進行，但因詩句慣採單式句型，詞則單雙兼用，交替參差，全首形成較複雜的節奏變化，故此種增減文字以改變原典句式型態之手法，在實例上，幾乎都是在單式改爲雙式的方向上進行。例 1、2 之五言詩句刪減一字而成四言，句式由二三改爲二二，例 3、4 則是七言詩句減字爲六言，由二二二成爲二二二之句式，例 5、6 則爲增字之例，五言詩句增字爲六言，句式由二三改爲二二二。如此，改寫後之詞句皆以雙式句型出現。

然而由雙式改爲單式既是語文上可以進行的改變，詞人也並不全然漠視這種變化的施展可能。詩句全句句型屬單式節奏，此單式句型所包括之節奏單位細加分釋，仍是單有雙，末一節奏屬單式型態，因而決定之全句爲單式句型，但末節以上之部分則屬雙式型態，詞人遂亦有在此呈雙式型態之處求變化者，例如：

1. 吳楚地，東南坼。(辛棄疾·滿江紅) — 吳楚東南坼。(杜甫·登岳陽樓)

2. 燕辭歸客尚淹留。(吳文英·唐多令) — 羣燕辭歸鵲南翔……君何淹留寄他方。
(曹丕·燕歌行)

3. 夢遠別、淚痕重。(周邦彥·塞翁吟) — 夢爲遠別啼難喚。(李商隱·無題)

例 1 杜詩原句爲五言單式，辛詞則增字斷爲二句三言，「東南坼」保留單式型態，「吳楚」則增「地」字而由雙式型態改爲單式。例 2 「燕辭歸」一語實從原句先捨去末一節奏單位「鵲南翔」之意象，純就「羣燕辭歸」之四言減字作變化，是改七言句中雙式型態之節奏爲單式型態，下續「客尚淹留」則改「君何淹留」之設問語氣爲肯定，而維持雙式節奏。例 3 先將七言詩句斷爲上四下三兩單元，分別進行變化，後一單元捨棄原文另用新語，仍採三言組織，上一單元則減字而由雙式型態改爲單式型態。

至如下列詞例，則在增字、減字的重複運用或並用中，同時改變了節奏型態與節奏數：

1. 千里澄江似練。(王安石·桂枝香) — 澄江靜如練。(謝朓·晚登三山還望京邑)

2. 漫贏得青樓薄倖名存。(秦觀·滿庭芳) — 贏得青樓薄倖名。(杜牧·遣懷)

3. 笑儒冠自來多誤。(陸游·謝池春) — 儒冠多誤身。(杜甫·奉贈韋左丞丈二十二韻)

4. 自有暗塵隨馬。(周邦彥·解語花) — 暗塵隨馬去。(蘇味道·觀燈)

例 1 原詩爲五言單式句型，先減去「靜」字成四言雙式，「如」易爲同義字「似」，再加「千里」一節奏單元，遂成六言雙式之詞句。例 2 原詩爲七言單式句型，先增「存」

字成八言雙式，復增句首「漫」字，而成九言雙式。例3原詩五言單式，既減去「身」字成四言雙式，復於句首、句中二處分別增「笑」、「自來」，而成七言雙式。例4原詩五言單式，減去「去」字為四言雙式，增「自有」而成六言雙式。此類詞例因數度加減文字並不發生在同一處所，故即使一加一減，亦並不抵銷彼此的作用，普遍的規則是在最後一節奏單位進行一字之增減，以造成句式之改變，而因詩之句式屬單式，故此種改變多在由單改變的方向進行，上文已有所說明。另外則在末一節奏之上的任何節奏間加字，以增加節奏單位，拉長句子。使得此類詞語既沿用原典本有之語彙，卻又有節奏數之不同與單雙句式之變化，文字組合在大同中呈現微妙的美感差異。

詞之句式有單有雙，加以字數長短參差，節奏型態與數目起伏捲收，頓挫有致，較諸詩行別具姿態，也因此提供了詞人運用詩典之際，多種可資斟酌變化的途徑，如上所論之各組詞例展現之變化，在字數增增減減的行為中，實透露著詞人對詩詞形式特質殊異之體認。

(三)更替字彙以改變字質

詞人在接收詩典之語彙時，非機械式地套用既定成語，前節的討論見其用典之際，作了句式節奏上的變化調整，以完成自己所正面對的文學作品，那些詞例中作者雖主要用心於形式的調整，但形式的調整必然同時也連帶著意義的調整，只是它們調整的幅度較小，不很引人注目而已。如「好風襟袖先知」增加先字，補充說明知之狀況，而此「先」之意涵在杜牧詩中雖未明白指出，但當其獨舉襟袖感知好風時，卻可涵有先知、獨知、最知等意了。「身與塘蒲共晚」增加共字，強調了人身與塘蒲一起面對殘暮的走向，此意在「與」字中已函有。同樣道理，「州原澄映」減去共字亦無妨。「漫贏得青樓薄倖名存」，「存」字增強了唯有薄倖之名留存，似乎作為長年放蕩歲月的唯一見證，「漫」字則點明了作者回顧時自嘲之意。大抵這些形式結合著語意的小幅調整，都是在順承原典的方向上進行。

本節續作觀察的詞例，集中在經由詞彙的更替，對原典之意義內容有所調整，通常有較大幅度的修正。詞人在原典的語言結構上，抽換其中部分成分的詞彙，以改變該語言的指涉意涵，抽換之際，保留該字詞在語句結構中的位置，詞性多不改易，如以動詞替換動詞，形容詞替換形容詞等，亦大多採一對一的對換方式，故字數常不增減，節奏數和型態也就大抵不變，改變的是字質關係。只有少數例子不一定一字替換一字，而有字數參差，但在語句結構中仍屬成分對當。

以下之討論，依所抽換詞彙之詞性歸納詞例，方便於觀察此一抽換行為所引起之字質關係之改變。先看形容詞的替換：

1. 暗葉啼風雨。(周邦彥·塞翁吟) — 木葉啼風雨。(李賀·傷心行)

2. 執手霜風吹鬢影。(周邦彥·蝶戀花) — 春風吹鬢影。(李賀·詠懷二首之一)

例 1 原詩之「木」字較不帶情感色彩，周詞改爲「暗」字，兼具入夜光暗與情緒暗淡之暗示。此詞寫閨人憶別修書情景，時間由夜漸及拂曉，暗字既寫風雨持續夜中，與下文之夢、今夜等時間呼應，亦擬寫木葉於風雨中啼泣之黯然，與下文之淚、憔悴、恨、老等字詞相呼應，有助於烘托主人棄捐暗處、孤寂黯然之心境感受。例 2 中「春風」一詞蘊涵溫潤欣悅的意味，李賀原詩寫司馬相如「彈琴看文君，春風吹鬢影」，一派旖旎溫軟的景象；而周詞易春爲「霜」，置於〈蝶戀花〉中，亦寫一對有情兒女，但吹拂者非復春風，而是捲帶寒意之霜風，一則點明時節，與下文之「露寒」呼應，一則因二人正面臨分離，環迴於身周之氛圍迥異相如、文君之溫馨，而爲一片霜寒了，與上句「淚花落枕紅絳冷」恰相呼應，以物象的冷寒寫心境的冷寒。

名詞的替換如：

1. 怕梨花落盡成秋色。(姜夔·淡黃柳) — 梨花落盡成秋苑。(李賀·河南府試十二月樂詞之三月)

2. 夜來風雨、葬楚宮傾國。(周邦彥·六醜) — 夜來風雨葬西施。(韓偓·哭花)

例 1 李賀原詩應河南府試而作，寫暮春花盛及可預見的消殘，情感成分不明顯。姜詞小序自云：「客居合肥南城赤闌橋之西，巷陌淒涼與江左異，唯柳色夾道，依依可憐，因度此闕以紓客懷。」已表明因景色而起淒涼之感，詞中改「苑」爲「色」，一則配合協韻，更重要的則用以呼應上文「看盡鵝黃嫩綠」、下文「唯有池塘自碧」之顏色字，以形成全文之以視覺色彩爲重點之訴求。例 2 前文已論其在內容意義的接收與轉化，乃綜合三典而來，此處觀察其形式改寫之迹，其語句結構實沿承韓詩，只是進行「葬」之受詞之抽換。韓詩以歷史美人西施譬花，然西施固然麗質，於環肥燕瘦之特質卻不明顯，清真此詞寫薔薇花質娉婷瘦弱，故在運用韓偓詩典之際，抽換了居受格的「西施」，選擇了細腰的楚宮美人替代，再以傾國意象替換美人，於是「葬西施」成爲「葬楚宮傾國」，既拉長句子改變了詩句節奏，也因換字而更切近詠歎薔薇的特質。

動詞替換的詞例如：

1. 飛雨時鳴高尾。(周邦彥·大酺) — 飛雨動華屋。(杜甫·立秋雨院中有作)

2. 下了珠簾，玲瓏閒看月。(姜夔·八歸) — 卻下水晶簾，玲瓏望秋月。(李白·玉階怨)

例 1 原詩「動」字有力，言其聲勢驚人。周詞改爲「鳴」字，益以副詞「時」，收斂了聳動的聲勢，而成細緻綿長的聲音時時迴響於空間，用以描寫連絲紛飛的春雨，雖不驚心怵目，但卻糾纏難解。「鳴」字與上句「春禽靜」相銜接，正是春禽之無聲與飛雨之

有聲相互襯顯，而春禽能鳴而不鳴，飛雨無口，反似代之而鳴，形成一種特別的情味。

例2.白石詞對原詩進行了幾處修正，除「秋月」減字為「月」外，抽換了三組詞彙：「卻下」改為「下了」、「水晶」改為「珠」、「望」改為「閒看」，第一組詞彙同義，替換後語氣略有改變，影響不大，後二者之替換則呈現了迥然相殊的心境。試看二組字彙的差異：「水晶」光亮而冰冷，「珠」則圓滑溫潤；「望」乃有意的凝視，「閒看」則是平居從容的視覺活動。蓋李白寫夜深久待而有怨，故以「水晶」言其寒，以「望」言其有待。白石此詞寫想像中友人胡德華返家後之情景，已是夫妻歡聚，不復寒冷，不復怨望，故器物為溫潤之「珠」簾，舉止為從容之「閒看」，正寫出夫妻重逢後安穩閒適的家居生活。

至如下列詞例則屬副詞的替換：

1. 千萬絲陌頭楊柳、漸漸可藏鴉。（周邦彥·渡江雲）——楊柳正藏鴉。（梁簡文帝·金樂歌）
2. 畫圖中、舊識春風面。（周邦彥·拜星月慢）——畫圖省識春風面。（杜甫·詠懷古跡五首之三）

例1.原典乃截斷春日時光之流，就其橫截面之景況而言，春已深，楊柳枝葉茂密，禽鳥棲止其中，不虞為人發現。清真詞承接上文「借問何時，委曲到山家」以下一段文字，則是鋪寫春光由淡轉濃的推展過程，這過程乃迂迴地塗香暈色而成，那楊柳枝葉亦是漸漸豐茂起來，可讓禽鳥來藏。故楊柳藏鴉的意象來自原典，語句結構亦沿承之，增加「千萬絲」、「陌頭」描述楊柳之加詞，同時抽換了副詞，以「漸漸可」替代「正」，此狀態描述語的抽換，修正了原典表述的時間性質。例2.原典乃針對漢元帝錯失昭君之事立論，元帝經由畫工圖繪美女，按圖識人，卻不知圖畫並不能傳真以作為識人的媒介，工部指出「省識」的限定，有憾而不能改變。而清真詞則反用其意，畫圖中之春風面早已令其眷戀傾慕，何況真人之顰笑，遂沿用其語句結構，而改「省」為「舊」，由否定轉為肯定，解消了原典中的憾恨嘆息，一字之易，取義遂別。

以上詞例皆保留了詩典基本的語句結構，就其中某一語法成分進行字彙的替換，以改變字質關係，轉化原典為我所用，皆可見出詞人對字質體認的細緻與用典之靈活。

(四)變換語法以改變結構

詞人改寫詩典的另一主要手法是改變其語法結構，使得新句與原句之間所使用之主要辭彙與意義大抵相同，但因語法變換，而產生不同的姿態來。變換律語法學者指出：平常耳聞目見的語言結構，可稱為表面結構，而表面結構都是由基底結構經由變換律所

衍生，變換律有多種不同規則，然大抵不外於省略、增添、移位手法的調配運用^⑪。詞人轉化詩典的語言，許多實即語法變換的實踐成果，它們或者即以詩典為基底結構，或者與詩典由同一基底結構分別衍生而成。

下文嘗試觀察幾個詞例如何經由變換詩典語法而組成新的語句結構，如

千萬縷藏鴉細柳，爲玉尊、起舞回雪。（姜夔·琵琶仙）——楊柳正藏鴉。（梁簡文帝·金樂歌）

〈琵琶仙〉該一詞句的表面結構可先大別爲二部分：主語「千萬縷藏鴉細柳」與述語「爲玉尊、起舞回雪」，用典處在主語部分，該主語由三個形容詞「千萬縷、藏鴉、細」加上名詞「柳」所組成，此一形式的基底結構包含三個句子：

句 1 柳千萬縷

句 2 柳藏鴉

句 3 柳細

句 1、句 3 爲形容詞用於述語位置的表態句，句 2 爲主語＋動詞＋賓語的敘述句，三個句子經由變換律，其述語部分皆移到主詞前面作修飾語，中間可增添形容詞語尾「的」或「之」字，此例不增，而三主詞「柳」與「爲玉尊·起舞回雪」之主詞同，因而省略，於是呈現爲白石詞句的表面結構。前文分析基底結構中句 2「柳藏鴉」正是詩典「楊柳正藏鴉」的省略語句。在此一詩典用例中，原典爲一具完整形式的獨立句子，經過語法變換成爲形容性的附加語。

又如：

楓冷吳江。（張炎·綺羅香）——楓落吳江冷。（崔信明·佚題）

崔氏所傳詩句中楓落與吳江冷是二個並列意象，就語法言各自獨立，各具主詞與述語，詩句字面並未說明二者的明確關係。而五言近體詩句存有一慣常的表現時間意念的模式，據高友工、梅祖麟二位先生觀察指出：五言詩句多以前兩字寫時空狀態，後三字寫在這時空狀態下發生的事，這後三字的前二字是主詞，最後一字是靜態動詞或不及物動詞，如圖所示：

1	2	3	4	5	
時空狀態		主詞 動詞			⑫
結局					

⑪ 參見湯廷池先生《國語變形語法研究》（臺北、學生書局，1977年）。竺家寧先生〈漢語與變換律語法〉，《淡江大學中文學報》創刊號（1992年3月）等。

⑫ 梅祖麟、高友工先生合著、黃宜範先生譯〈論唐詩的語法、用字與意象〉，原刊於《中外文學》第一卷第十、十一、十二期，後收入該社編《中國古典文學論叢——冊一：詩歌之部》（1980年2月），上圖見頁三四二。

「楓落吳江冷」正吻合這種格式，依此，詩句之意可理解為：在楓落時節，吳江變得很冷。楓落是時空狀況，在這時空狀況下，有如斯之結局：吳江冷，其中含有簡單隱微的因果關係。張玉田詞句「楓冷吳江」可說是由此因果體認發展出來，選擇以迫動句法加以表述，「冷」字移位到「吳江」之前，造成倒裝，變為迫動動詞，語義調整為：楓落使得吳江變得很冷。詞中刪減「落」字，一則配合格律改為四言句，二則上文已有「萬里飛霜，千山落木」說明時空狀況，三則楓之所以引人注目者，即在於入秋後，對季節極其敏銳的特質，因此，「落」字雖刪，時間意念仍隱含其中。「楓冷吳江」雖較「楓落吳江冷」少了一個動詞「落」字，然而卻因由並列形式調整為迫動形式，而有著更緊密的動態關聯。

以下的詞例則可看到主動被動形式的變換：

遙知新妝了，開朱戶、應自待月西廂。（周邦彥·風流子）——待月西廂下，迎風戶半開。（元稹·鶯鶯傳·明月三五夜）

〈鶯鶯傳〉中之詩聯，上句主詞省略，動詞加賓語加處所補詞組成；下句「迎風」可視為時空狀態的描述，「戶」為主詞，「半開」表述戶被打開的情形，其實是由被動語法省略了助動詞「為」或「被」和原主語而成，其基底結構應是：「（原主語）半開戶。」原主語是誰並不清楚點明，故採被動句法，並加以省略。清真詞句則對這開戶之主語作一確認，並改原典之被動形式為主動形式，將「開朱戶」與「待月西廂」、「新妝了」皆繫屬為同一女子之作爲，三者再以複合形式作為子句，為「遙知」之賓語：

（我）遙知（伊人）
 { 新妝了
 開朱戶
 應自待月西廂

主被動形式的改變，也微妙地影響著句中勾勒人物之形象。〈鶯鶯傳〉中寫鶯鶯有所期待而仍矜持的心境。「戶半開」不點明為誰所開，減弱人為成分，似與之相呼應。清真〈風流子〉將「開朱戶」的主語歸於新妝待月的伊人，則伊人矜持吞吐的成分減低了，自己確信伊人有情，也才有下文等待伊人主動示情的期盼：「問甚時卻與，佳音密耗，寄將秦鏡，偷換韓香？天便教人、霎時斷見何妨！」

再看另一詞例。

夢隨風萬里，尋郎去處，又還被鶯呼起。（蘇軾·水龍吟）——啼時驚妾夢，不得到遼西。（金昌緒·春怨）

原詩乃敘說何以打起黃鶯兒的原因，分二層推究：鶯啼時則驚夢，夢醒則心魂不得到遼西，實則還含蘊第三層意未加點明：未到遼西則不得見郎君。在語法上，「妾夢」是上句的賓語，也是下句的主詞。東坡詞中以女子擬楊花，作了幾處修改；一則以「隨風萬

里」的不定處所替換原典的定點目標「遼西」，以貼近楊花風中迴旋的物性。二則從原典的第二層寫起，因還未寫鶯啼驚夢，所以取消了原典「不得」的否定詞，並補充了原典未挑明的第三層意：夢魂遠行，為「尋郎去處」。三則語法上以「夢」作為貫串數句的共同主詞，因此將原典上句「鶯驚夢」的主動語態變換為被動語態：夢被鶯驚，然後增轉折詞「又還」，改易動詞「驚」為「呼起」，「夢」則承上省略，遂成〈水龍吟〉中之詞句。

語文運用在約定俗成中形成了它的規律，使用者可能日用之而不察，不必自覺種種規律的存在，卻無妨於其靈活嫻熟的語文展現。宋代詞人們在運用詩典之際，所展現的語法變換，則有著較為明顯的自覺成分。蓋因常人熟悉於使用表面結構，未必察覺基底結構的存在，進而觀察比較二者間轉換的差異；但如上諸例，詞人用典改寫之時，卻通常自覺於原典的存在，而蓄意地變換其語法，以形成另一表面結構。

(五)鋪陳勾勒以延展情境

詞自北宋中期，長篇詞作蔚起，篇幅增長，配合迴環曼衍的聲情，正可供作者從容馳騁其鋪陳敷敘的文筆。葉嘉瑩先生即曾指出：柳永既開始大量使用長調的慢詞，因此不得不重視安排鋪敘的寫作方式，更以周邦彥開拓了以思力鋪陳勾勒的筆法，寫作賦化之詞，對南宋詞產生重大影響¹³。詞在發展演進中呈現的此種鋪陳敷寫的特質，也自然地展現在對典故語言的接收和轉化上，詞人往往在典故的基礎上，對典故加以延展，作較曲長細密的鋪陳，尤其是朝向空間性情境的敷寫。

試觀清真詞例：

驟驚春在眼，借問何時，委曲到山家。塗香暈色，盛粉飾、爭作妍華。千萬絲、陌頭楊柳，漸漸可藏鴉。（周邦彥·渡江雲）——忽見陌頭楊柳色。（王昌齡·閨怨）

原詩由忽見楊柳青蔥，悟及春回大地，景物之紛華溫暖引發其人事感觸而生悔。清真〈渡江雲〉該段詞句，實即「忽見陌頭楊柳色」詩句的情境延展。在文字對應上，「忽見」替換為「驟驚」，「陌頭楊柳」則結合另一文典「楊柳正藏鴉」而加以改寫，此種手法，前文已作過討論。此外，清真更以「春在眼」以下一段文字鋪陳所驚所見之景觀，這片春景瀰漫山野，充滿豐盛紛華的感官經驗，後再續以原典拈出的楊柳為代表作結，它是清真對原典所忽見之春色的鋪寫，雖然延展部分在原典中並無可一一追索對應的文字，但卻由原典所蘊生，關係在即離之間，不若前數類型明顯緊密，這種延展手法往往

¹³ 葉嘉瑩先生《中國詞學的現代觀》（臺北、大安出版社，1988年12月），頁一〇～一一。

延緩了下一個行爲或情感的推進，引領讀者停留在該一典故的情境之中，作較細密曲折的觀察。

再觀清真〈西河〉之例：

酒旗戲鼓甚處市？想依稀、王謝鄰里。燕子不知何世，入尋常、巷陌人家，相對如說興亡、斜陽裏。（周邦彥·西河）——舊時王謝堂前燕，飛入尋常百姓家。

（劉禹錫·烏衣巷）

〈西河〉副題〈金陵懷古〉，通常懷古之作多引用事典作為追懷內容，如蘇軾〈念奴嬌——赤壁懷古〉、辛棄疾〈永遇樂——京口北固亭懷古〉，清真此詞卻以大量援引文典見特色，或許是有意以追懷前人作品的語文，來和追懷前代人事的內容相呼應吧。篇末一段文字脫胎自〈烏衣巷〉，其中「王謝鄰里」、「入尋常、巷陌人家」是原典文字經過增刪、改換而來，其餘文字則是就原典提供之情境作鋪陳。「酒旗戲鼓甚處市」是對烏衣巷今淪為街坊酒肆的鋪寫，「燕子不知何世，……相對如說興亡、斜陽裏」則是對由王謝堂前飛入尋常百姓家的燕子，賦予更多的敘說，作更分明的滄桑變化的傾訴。

白石詞亦以擅長鋪寫景物稱名，試觀其例：

二十四橋仍在，波心蕩、冷月無聲。念橋邊紅藥，年年知爲誰生？（姜夔·揚州慢）——二十四橋明月夜，玉人何處教吹簫？（杜牧·寄揚州韓綽判官）

據〈揚州畫舫錄〉記載：「二十四橋，一名紅藥橋，即吳家磚橋，古有二十四美人吹簫於此，故名。」杜牧因而有「二十四橋明月夜，玉人何處教吹簫」的懸想，白石詞「二十四橋」數句，實即小杜詩上句時空情境的鋪展，杜詩原文中，二十四橋是繇亙今昔的地點，明月夜是許多人在許多年歲時節都能逢遇的良辰，這種概括性強的詞語表現了朦朧模糊的空間感。白石詞境則二十四橋仍在，依然有月，然更進一步交待景物間的動態關係，具體而生動地描述其地其時的景觀：你看！橋下流水與夜空明月有此交會情境，月映川心，波蕩月影，但月影終是虛像，月既無聲來映，水月相蕩亦復無聲，唯皎潔的月色冷冷鋪灑而下。白石詞延展了空間情境的描述，遲緩了下句的人事感喟，且其人事之感也捨棄了杜牧純從傳說蹈空的設問，而仍從空間景物落筆，寫橋邊年年茂生的紅藥，帶出「爲誰生」的感慨。

再看南宋另一詞人之作：

芳心一寸，相思後，總灰燼。奈春風多事，吹花搖柳，也把幽情喚醒。對南溪、桃萼翻紅，又成瘦損。（史達祖·瑞鶴仙）——春心莫共花爭發，一寸相思一寸灰。（李商隱·無題）

義山詩乃是情感既已投擲之後，所作悔悟之語，二句聯貫而下，作如斯之提醒：心中情感不可隨著春花之綻放而輕易發放出去，否則常陷於不能順遂的相思之苦，心境將淪於

枯槁沈冷如灰燼。這種論斷的語氣，旨在傳述自己主觀的意念。然到了史達祖手中，則將此一詩典由議論轉為描述，數寫著心境情感如何在春風吹拂、花柳搖曳中被喚醒，終於壓抑掌握不住，與春花爭發了，隨著南溪桃瓣的日益紛紅，心情在相思中走向成灰的途程，因而日漸憔悴瘦損。論斷的成分削弱了，代之的是對與花爭發、逐漸成灰的過程的鋪展。

古人亦有見於此種用典手法，如周濟《宋四家詞選》指出周邦彥〈瑞龍吟〉：「不過『人面桃花』舊曲翻新耳，看其由無情入，結歸無情，層層脫換，筆筆往復處。」應是有見於詞中前片寫再遊之景，似為「桃花依舊笑春風」之鋪寫，次片追念伊人，則如「人面桃花相映紅」之甜美回憶，而三片「前度劉郎重到」以下則為「人面不知何處去」之感慨的層層鋪敘。全篇情感意念實不出崔護〈題城南莊〉之大綱領，但「層層脫換，筆筆往復」，中間又結合其他事典、文典，此種鋪陳勾勒手法，卻是其功力所在。又如陳洵《海綃翁說詞》以吳文英〈浣溪沙〉一詞「全從張子澄『別夢依依到謝家』一詩化出，須看其游思縹緲，纏綿往復處」，蓋亦有見於夢窗對夢魂依依往尋舊遊的情境鋪陳而立言。

詞人這種用典手法，同時也呈現著詩詞語言特色的普遍相殊處，如上諸例之詩典出處皆屬近體詩，近體詩善用涵蓋性大的始原語，偏重於物性的表現，而少具體事物的描述，律詩末聯又常以論斷語句表述意念¹⁴，詞人運用此類詩典，往往由議論轉為描述，由共通物性的表現轉為個別具體事物的鋪陳，這一改寫方式也正透露詞體較傾向於描述具體物象的特質與長於鋪寫時空情境的手法。

此類「舊曲翻新」因加強情境的延展鋪寫，對原典文字並不刻意保留一一對應的關係，因而舊典新作之聯結較自由鬆動，若詞人仍保留部分原典字面，透露較為明顯的改寫轉化痕迹，則可以喚起讀者對原典的聯想，如上舉〈西河〉、〈瑞鶴仙〉等例；若作者幾乎取消原典字面，則讀者固可依其近似的意象情境而推測所本，如周濟、陳洵般，而縱使不視之為用典，實亦無妨。用典至此，正是奪胎換骨的高度呈現。

四、結 語

前文的討論，基本上是將詩詞文學的創作視為人類通過語言文字的符號去組織、建構其心靈經驗的活動，運用文典可以說是一種舊的語文符號轉換為一種新的語文符號。卡西勒在《符號形式哲學》中區分符號的作用為三階段：一、符號能在現象之流動中把定一瞬間，使從其餘瞬間提出表述，而加以固定。二、它很容易做到還原，亦即能使原

¹⁴ 參見註¹²梅、高二先生論著之觀點。

來的經驗再生。三、它能在各種經驗中發生聯繫，解脫它所代表的經驗而融合成更高的統一經驗。亦即指定、還原、擴充的「統覺」活動^⑮。此一辨析有助於理解文典的接收與轉化何以能夠成立以及如何進行的過程。原典指定建構了其符號形式的範疇，人們可以通過其符號形式還原經驗^⑯，並進而以此得自典故的經驗與其他典故經驗或者來自生活思想的經驗發生聯繫，而融合成更高的統一經驗，解脫原本的符號組織，而塑造新的語文符號。黃山谷所謂「真能陶冶萬物」，可說相應於此一還原、擴充過程，使鮮活的經驗再生並與其他經驗融合，而成自我真切掌握的新經驗，所以能「如靈丹一粒，點鐵成金」，解脫古人陳言的言意籠罩，而重新建構新的言意組織。

那麼，歷來論者對於文典運用的各種對立的批評也就可以理解了。不成功的用典通常是欠缺第三階段的努力，或者是擴充失敗，所以遭人議論。如劉熙載《藝概·詞概》云：「詞要清新，切忌拾人牙慧，蓋在古人為清新者，襲之即腐爛也。拾得珠玉化為灰塵，豈不重可鄙笑。」古人創作初立清新的言意結構，詞人用之，若未經擴充，只是全然沿襲原典，則讀者閱讀詞作與原詩所還原而得的經驗只是同一，如斯用典，徒然重復古人經驗，自然不具創作意義，被譏評為拾人牙慧甚至剽竊亦宜^⑰。

至於肯定用典者，實是著眼於擴充過程的順暢完成，如謝章铤《賭棋山莊詞話》云：「熟事能生，舊事能新，更為妙手，蓋辭有限而意無窮，以意運辭，何熟非生，何舊非新？」「熟事」、「舊事」二語乍看似指事典，然下文所論實偏指文典的運用，蓋古人常混同二者而言，此處若改熟事、舊事為熟語、舊語，實更恰切^⑱。而舊語之所以能新、熟語之所以能生，即在如下的過程中完成：熟語、舊語之語文被塑造後，可以為讀者所還原，並在擴充中解構，與其他經驗融合成「新」、「生」的更高統一經驗，且以「新」、「生」的語文符號加以表述，遂而完成文典的運用。

本文解析宋詞中運用詩典以從事創作的各種手法，基本上都可見出詞人對原典語文的言意結構進行解構，以及還原、擴充其經驗之過程上的努力，此一努力使得運用詩典成為詞體創作中一項耐人探索的寫作特色。面對用典之詞作，讀者宜能充分還原其擴充

⑮ 同註⑦頁三九之譯述。

⑯ 此還原的經驗未必為作者之經驗原貌，結構主義後起思想於此頗多辯析，但無妨說是讀者所體認的作者經驗。

⑰ 集句或全首鑷括之作，雖亦可能有佳構，但通常只被視為遊戲之作，難於被普遍肯定為創作，原因亦在此。

⑱ 林玫儀先生〈柳周詞比較研究〉論「使事用典」時，曾改寫謝氏之言為：「蓋辭有限而意無窮，苟能以意運辭，脫化古人詩句，若自我口出，則熟語能生，舊語能新，更為妙手。」應是有見於謝氏所言乃偏指文典運用，而非事典。見《詞學考證》（臺北·聯經出版公司，1987年12月），頁二五一。

後的統一經驗，而此一經驗實以原典的經驗為基礎經由創造轉化的過程而成，為一立體活動的有機結構，用典易形成閱讀障礙在此，但其深邃委婉的趣味也在此。

本文從語言美學的觀點，思考文典運用的美學意義，經由宋詞使用詩典的實例考察，希望能較細緻而準確地呈現文典運用在詞此一文學體式中具有的特質和意義。隔著迢遙的時空，如何適當地對應古人的文學活動，是一道難以究詰的課題，然而，每一分努力的嘗試應也都可以成為一種指點的符號吧！

（本文作者現任淡江大學中國文學系副教授）