

# 自覺與新變——「戲」說蘇軾聯章回文詞 〈菩薩蠻〉之創新風格

蘇珊玉

國立高雄師範大學  
國文學系  
教授

## 摘要

詞以婉約為正宗，至蘇軾變而為豪放詞派代表。蘇軾豪放詞風，源於自覺與新變，有意打破「詞為豔科」之藩籬，卻招致後人評其「短於情」。然則事實是否如此？蘇軾不但深於情，且於婉約小詞仍有所創新突破。歷來探討蘇軾聯章詞，多關注於〈漁父〉與〈浣溪紗〉之詞組，至於研究蘇軾回文詞者，則將此歸入雜體，並以為戲作，唯對蘇軾〈菩薩蠻〉聯章回文詞未見專論者。由於王國維嘗論及文學是天才（蘇軾）的遊戲事業，故本文輔以「遊戲說」理論予以觀察，探討如下問題：〈菩薩蠻〉聯章回文詞四首，如何在婉約詞緣情、側豔之傳統風格和回文形式技巧的制約中，展現別出心裁的藝術才情？如何體現溫婉而不媚，將緣情、言志予以有機結合？又蘇軾婉約語言之新變風格，是否有其人文地理因素？如何觀照蘇軾審美遊戲下之文學語言內涵？

關鍵詞：〈菩薩蠻〉、創新、遊戲、聯章回文詞、蘇軾

---

通訊作者：蘇珊玉，E-mail: t1414@nknuc.nknu.edu.tw

收稿日期：2013/01/25；修正日期：2013/03/10；接受日期：2013/03/11。

doi: 10.3966/207451922013035801002

## 壹、前言

詞以婉約為正宗，至蘇軾變而為豪放詞派之代表。南宋俞文豹在《吹劍錄》記載一件軼事，蘇軾問歌者「我詞何如柳七？」對曰：「柳郎中（柳永）詞，只合十七八女郎，執紅牙板，歌『楊柳岸、曉風殘月』；學士（蘇軾）詞，須關東大漢，銅琵琶、鐵綽板，唱『大江東去』，東坡為之絕倒。」<sup>1</sup>以十七、八女郎之一調為喻，則「曉風殘月」相較「大江東去」，已顯二者詞體情感各不相侔，風韻迥然可辨。柳永閨閣婉約之軟語，對照東坡執鐵綽板、銅琵琶、盡千古風流的生命氣象，凸顯東坡在北宋婉約詞的轉變。此轉變在東坡〈與鮮于子駿書〉三首之二，早已透出軌跡：「近卻頗作小詞，雖無柳七郎風味，亦自是一家。呵呵。」<sup>2</sup>流露其欲「自成一家」的自覺與自負。除風格轉變外，東坡在題材內容與藝術手法，亦有所新變。對此新變，北宋釋惠洪《冷齋夜話》則從語言藝術點出重點：

唐詩有曰……而荊公、東坡用其意，作古今不經人道語。……造語之工，至於荊公、東坡、山谷，盡古今之變。<sup>3</sup>

釋惠洪標榜王安石、蘇軾及黃庭堅三家詩，功在「造語」，成就在「盡古今之變」與「作古今不經人道語」。而南宋胡寅〈酒邊詞序〉也指出：

及眉山蘇氏，一洗綺羅香澤之態，擺脫綢繆宛轉之度，使人登高望遠，舉首高歌，而逸懷浩氣，超然乎塵垢之外。於是《花間》為皂隸，而柳氏為輿臺。<sup>4</sup>

此說舉古代賤役為例，貶抑《花間》與柳詞之婉約風格，雖略顯偏頗，卻已凸顯蘇軾欲以豪放詞擺脫綺羅香澤、綢繆宛轉詞風的轉變。可見創新與改變乃蘇軾自成一家的創作特色。

誠然蘇軾豪放詞風，源於自覺的新變，卻招致後人評其「短於情」。事實是否如此？且觀金代王若虛《滄南詩話》記載：

<sup>1</sup>【清】永瑤、紀昀等：《欽定四庫全書總目》，《景印文淵閣四庫全書·集部·御選歷代詩餘》（臺北市：臺灣商務印書館，1983），卷115，13。

<sup>2</sup>【宋】蘇軾，孔凡禮點校：《蘇軾文集》（北京市：中華書局，1986），1559。

<sup>3</sup>【宋】釋惠洪：〈荊公東坡警句〉，《荊公東坡句中眼》，《冷齋夜話》，載於《稀見本宋人詩話四種》，張伯偉編校（南京市：江蘇古籍出版社，2002），卷5，49。

<sup>4</sup>【宋】胡寅：〈酒邊詞序〉，載於《唐宋詞學序跋匯編》，金啟華等人（臺北市：臺灣商務印書館，1993），117。

晁無咎云：「眉山公之詞短於情，蓋不更此境耳。」陳後山曰：「宋玉不識巫山神女而能賦之，豈待更而後知。」是直以公為不及於情也！嗚呼，風韻如東坡，而謂不及於情，可乎？彼高人逸才，正當如是。其溢為小詞，而間及於脂粉之間，所謂滑稽玩戲，聊復爾爾者也。若乃纖豔淫媠，入人骨髓，如田中行、柳耆卿輩，豈公之雅趣也哉？<sup>5</sup>

王若虛引晁補之語及陳師道語，說明蘇軾高曠資稟絕非不及於情，即使是「間及於脂粉之間，所謂滑稽玩戲，聊復爾爾者也」之作，絕無半點纖豔淫媠，而是文辭婉約、感情自溢之雅趣。而清代陳廷焯《白雨齋詞話》則從語言風格提出不同見解，其言：

蔡伯世云：「子瞻辭勝乎情，耆卿情勝乎辭，辭情相稱者，惟少游而已。」此論陋極。東坡之詞，純以情勝，情之至者詞亦至，只是情得其正，不似耆卿之喁喁兒女私情耳。<sup>6</sup>

陳廷焯又進一步指出：

張縉云：「少游多婉約，子瞻多豪放，當以婉約為主。」此亦似是而非，不關痛癢語也。誠能本諸忠厚，而出以沉鬱豪放亦可，婉約亦可，否則豪放嫌其粗魯，婉約又病其纖弱矣。<sup>7</sup>

陳廷焯針對蔡伯世與張縉之批評所提出的看法，歷來研究者認為公允。陳廷焯以為凡「情得其正」，情若至而詞亦至，且認為豪放與婉約不可偏廢。蘇軾寄情之詞儘管不若豪放之詞為多，然而若細究蘇軾詞作，其婉約詞風亦所在多有，<sup>8</sup>言淺情深，有別於《花間》之香穠綺麗。

歷來探討蘇軾聯章詞，多關注於〈漁父〉與〈浣溪沙〉之詞作，或作為宋代聯章詞之

<sup>5</sup>【金】王若虛：《滄南詩話》（北京市：人民文學出版社，1993），70。

<sup>6</sup>【清】陳廷焯：《白雨齋詞話》（北京市：中華書局，1986），冊4，3784。

<sup>7</sup>同上註，3785。

<sup>8</sup>王文龍。〈讀東坡記札記二題〉，《惠州學院學報》（社會科學版），23卷4期（2003）：68-71。文中即透過蘇軾惜花傷春之詞，見其婉約之情。

範例者，<sup>9</sup>或以單篇為專論。<sup>10</sup>至於研究蘇軾回文詞者，則將此詞體歸入雜體詞，<sup>11</sup>並以為戲作，唯對蘇軾〈菩薩蠻〉聯章回文詞未見專論者。蘇軾以〈菩薩蠻〉為詞牌名，同時創作回文七首，分別為：〈菩薩蠻〉（四時回文閨怨詞）四首、〈菩薩蠻〉（落花閑院春衫薄）、〈菩薩蠻〉（火雲凝汗揮珠顆）、〈菩薩蠻〉（嶠南江淺紅梅小）共七首。<sup>12</sup>臚列如表1所示。

表1 聯章回文詞〈菩薩蠻〉內容

創作 <sup>13</sup> 時間	〈菩薩蠻〉詞題、詞句
元豐 3年	(春) 翠鬢斜幔雲垂耳，耳垂雲幔斜鬢翠。春晚睡昏昏，昏昏睡晚春。 細花梨雪墜，墜雪梨花細。顰淺念誰人，人誰念淺顰。
元豐 3年	(夏) 柳庭風靜人眠晝，晝眠人靜風庭柳。香汗薄衫涼，涼衫薄汗香。 手紅冰腕藕，藕腕冰紅手。郎笑藕絲長。長絲藕笑郎。
元豐 3年	(秋) 井桐雙照新妝冷，冷妝新照雙桐井。羞對井花愁，愁花井對羞。 影孤憐夜永。永夜憐孤影。樓上不宜秋，秋宜不上樓。
元豐 3年	(冬) 雪花飛暖融香頰，頰香融暖飛花雪。欺雪任單衣，衣單任雪欺。 別時梅子結，結子梅時別。歸不恨開遲，遲開恨不歸。
未繫年	(暮春·落花閑院春衫薄) 落花閑院春衫薄，薄衫春院閑花落。遲日恨依依，依依恨日遲。 夢回鶯舌弄，弄舌鶯回夢。郵便問人羞，羞人問便郵。

<sup>9</sup>劉華民。〈宋詞聯章現象探討〉，《鹽城師範學院學報》（人文社會科學版），25卷1期（2005）：34-39；康建強。《蘇軾詞的敘事性研究》（碩士論文，寧夏大學人文學院中國古代文學專業組，2006），23；鄭麗鑫。《論宋代聯章詞》（碩士論文，廣西師範大學人文學院中國古代文學組，2008），15。

<sup>10</sup>相關論述可參看李世忠。〈逐臣的悲憫——論蘇軾的一組〈漁父〉詞〉，《寧夏大學學報》（人文社會科學版），32卷1期（2010）：124-128；趙匯萬。〈蘇軾漁父詞研究〉，《新疆師範大學學報》（哲學社會科學版），25卷1期（2004）：145-147；廖志超。〈蘇軾之鄉村田野詞析探——〈浣溪沙〉徐門石潭謝雨，道上作五首〉，《吳鳳學報》，9期（2001）：437-447；顏智英。〈東坡詞篇章結構探析——以黃州作〈浣溪沙〉五首為考察對象〉，《師大學報》（人文與社會科學類），49卷2期（2004）：23-41。

<sup>11</sup>羅忼烈。〈宋詞雜體〉，載於《兩小山齋論文集》，羅忼烈（北京市：中華書局，1982），134。

<sup>12</sup>【宋】蘇軾，【清】王文誥輯註：《蘇軾詩集》（北京市：中華書局，1992）。

<sup>13</sup>鄒同慶與王宗堂從蘇軾年譜、札記及詩文中相互比對論述，考其編年實為詳細。參見鄒同慶、王宗堂。《蘇軾詞編年校註》（北京市：中華書局，2010），冊下，304-309。

表 1 (續)

創作時間	〈菩薩蠻〉詞題、詞句
	(夏景·火雲凝汗揮珠顆)
未繫年	火雲凝汗揮珠顆，顆珠揮汗凝雲火。瓊暖碧紗輕，輕紗碧暖瓊。 暈腮嫌枕印，印枕嫌腮暈。閒照晚妝殘。殘妝晚照閒。
	(回文·嶠南江淺紅梅小)
未繫年	嶠南江淺紅梅小，小梅紅淺江南嶠。窺我向疏籬，籬疏向我窺。 老人行即到，到即行人老。離別借殘枝。枝殘借別離。

由於本文討論範圍兼顧「回文詞」與「聯章體」之特質，然後三首雖皆為回文詞，但因其是否為聯章詞尚待斟酌，加上創作時間有不同說法，<sup>14</sup>故本研究僅以〈菩薩蠻〉（四時回文閨怨詞）為要，餘三首存而不論。本文所採版本，若為蘇軾文章，以孔凡禮點校之《蘇軾文集》為本，若為蘇軾詩篇，則以王文誥輯註之《蘇軾詩集》為主。<sup>15</sup>

聯章回文詞創作不易，必須符合詞牌格律要求，又須配合主題內容之規定，囿於諸多束縛，以致創作難度提升，若非具相當才學，無以為之。而蘇軾嘗謂自是一家，於詞體內容與形式自覺打破「詞為豔科」之藩籬，加上「博觀而約取，如富人之築大第，儲其材用」（〈與張嘉父書〉），故成一家之言，有其成熟條件。如果「自覺」屬「因」、「新變」屬「果」，而因、果互動，終使蘇軾詞轉「婉約」為「豪放」，那麼蘇軾在黃州自我寬慰戲筆下之「婉約」詞的生新突破，更顯難能可貴。正因蘇軾「以文章餘事作詩，溢而作詞曲，高處出神入天，平處尚臨鏡笑春，不顧儕輩」，<sup>16</sup>加上生性詼諧風趣，或言「須與便堪笑，萬事風雨散」（〈喬太博見和復次韻答之〉、「放懷語不擇，撫掌笑脫頤」（〈答李邦直〉），抑或傳達「旋呼歌舞雜詼笑」（〈答呂梁仲屯田〉）、「持此調張子，一笑當脫頤」（〈次韻王鞏留別〉）、「願君付一笑，造物亦戲劇」（〈次韻王郎子立風雨有感〉）

<sup>14</sup> 〈菩薩蠻〉（落花閑院春衫薄）、〈菩薩蠻〉（火雲凝汗揮珠顆）及〈菩薩蠻〉（嶠南江淺紅梅小）三首之繫年有爭議。龍沐勛之《東坡樂府箋》（（臺北市：臺灣商務印書館，1988），313-314）與鄒同慶、王宗堂之《蘇軾詞編年校註》（冊下，839-842）均未編年；而葉嘉瑩之《東坡詞新釋輯評》（（北京市：中國書店，2010），冊中，589-593，672-674）則將前二首編為元豐3年，而〈菩薩蠻·回文〉（嶠南江淺紅梅小）則編為元豐5年，認為與宋神宗元豐3年所作的〈回文〉、〈夏景回文〉內容不相類，若將視為詠秋閨情，勉為「聯章」之說，恐待斟酌。此外，沈松勤在〈蘇軾詞編年補證〉一文指出：此三首當為貶嶺南時所作。第一首「問便郵」，亦係遠竄嶺南眺郵訊之心情。第二首所云「火雲凝汗揮珠顆。顆珠揮汗凝雲火」，顯係嶺南暑天，實與貶居黃州時期所作回文〈菩薩蠻〉「四時詞」詠夏季氣候大相徑庭。第三首既云「嶠南」，複稱「老人行即到。到即行人老」，則出於客嶺嶠之衰年無疑。（見《國學學刊》，1期（2009）：139。）基於上述諸家爭議，故對此三首〈菩薩蠻〉本文僅存而不論。

<sup>15</sup> 為行文簡潔，此二書內容於正文節引不再另標出處。

<sup>16</sup> 【宋】王灼：《碧雞漫志》（北京市：中華書局，1991），卷2，9。

等生活態度，因此，前述王若虛言東坡小詞「間及於脂粉之間，所謂滑稽玩戲，聊復爾爾者也」之說實信而可徵。由於以回文體為文學創作形式，多顯遊戲性質，蘇軾才高詼諧與自覺新變，成就其雖嬉笑怒罵之辭，皆可書而誦之，是以周子瑜指出：「蘇詞中，還有文學遊戲之作，……七首〈菩薩蠻〉是回文詞。」<sup>17</sup>有關文學遊戲之理論，王國維早已論及，並指出文學是天才（蘇軾）的遊戲事業，故本文佐以「遊戲」說探究〈菩薩蠻〉聯章回文四首，如何在婉約詞緣情、側豔之傳統風格與回文形式技巧的制約中，展現別出心裁的藝術才情？又蘇軾無綺羅香澤之病的語言風格，是否有其人文地理因素？如何觀照蘇軾審美遊戲下之文學語言內涵？以下先從聯章、回文形式談起，再依藝術內涵分別析探之。

## 貳、聯章詞、回文詞之藝術表現與蘇軾〈菩薩蠻〉

回文詩創作起源甚早，自六朝至唐代已多見。<sup>18</sup>至於回文詞則始見於宋代，<sup>19</sup>並興於宋，有其時代條件：宋人詩詞講究技法，如江西詩派之理論「奪胎換骨」、「點鐵成金」，重視煉字煉句，講求法度。因此，講求形式必須符合聲律，內容必須可順讀、倒讀，具回環反復技巧之回文體，不啻滿足宋人「以文字為詩，以才學為詩」<sup>20</sup>之創作特質。

所謂「聯章詞」，夏承燾與吳熊和以為：「把二首以上同調或不同調的詞按照一定方式聯合起來，組成一個套曲，歌詠同一或同類題材，便稱為聯章。」<sup>21</sup>由此可知，聯章詞必須備足二首以上之數量，同時必須形成一個套曲與同類題材之內容。至於聯章詞之種類，則包含「普通聯章、鼓子詞和轉踏」，<sup>22</sup>鼓子詞和轉踏屬歌舞形式較易判斷，而普通聯章判斷準則，任二北在《敦煌曲初探》中指出言：「普通聯章之認定，須詳玩原辭內容，確屬貫串者。若僅憑其前後相次，措辭彷彿有關，便為聯繫，則失卻意義。」<sup>23</sup>就此而論，判斷普通聯章最重要的標準即是內容之貫串，然就詞題、詞序與詞句之相應與否，亦可作為輔助。本

<sup>17</sup>周子瑜。〈指出向上一路，新天下耳目〉，載於《東坡詞論叢》，蘇軾研究學會（四川省：四川人民出版社，1982），21。

<sup>18</sup>六朝劉勰在《文心雕龍·明詩》已提出，唐初歐陽詢所編《藝文類聚》，則列回文詩為文體的一種。回文詩之作，相傳始於晉代傅咸、溫嶠，傳詩不傳，最早當溯至晉代蘇伯玉妻所作的〈盤中詩〉。

<sup>19</sup>【清】鄒祇謨：《遠志齋詞衷》：「詞有隳括體，有回文體。回文之就句回者，自東坡、晦庵始也。」（載於《詞話叢編》，唐圭璋（北京市：中華書局，1986），冊1，653）。

<sup>20</sup>嚴羽在《滄浪詩話·詩辨》中提出宋人「以文字為詩，以才學為詩，以議論為詩」的特點。

<sup>21</sup>夏承燾、吳熊和。《讀詞常識》（香港：中華書局，2002），31。

<sup>22</sup>「鼓子詞」是用同一曲調連續唱，以詠故事，在曲前有一段致詞。如歐陽脩有〈採桑子〉11首，分詠潁州湖景物，又有〈漁家傲〉12首，分詠12月景物，詳見《六一詞》。「轉踏」又名傳踏、纏達，是宋代的一種歌舞樂曲。它的體制是開頭一段駢文作勾隊詞，然後陳口號，而後一詩一曲子相間，詩詞同詠一故事。詩大都是七言八句，詞多用〈調笑令〉。詞的開頭二字與前列詩的最末二字相疊，有宛轉傳遞的意思。最後用七言四句的一首詩作為遣隊詞或放隊詞。參見夏承燾、吳熊和，《讀詞常識》，31。

<sup>23</sup>任二北。《敦煌曲初探》（上海市：上海文藝聯合出版社，1954），319。

文所探討之〈菩薩蠻〉以「春、夏、秋、冬」四季彼此貫串，不僅呈現於內容，亦可直陳詞題，故為「普通聯章詞」。

至若聯章詞中以回文修辭手法表現者，依《全宋詞》統計則「聯章回文詞共有八人創作共十組詞」，<sup>24</sup>除了具備詞句排列順序、循環往復，以表事物或情理相互關係之外，尚需包括特定主題，並依此而創作。蘇軾〈菩薩蠻〉（四時回文閨怨詞），乃以季節主題依序為聯章內容，而輔以回文形式，彼此相合，互為補充，一如劉勰《文心雕龍·鎔裁》提及：「情理設位，文采行乎其中」，<sup>25</sup>透過情感事理以彰顯文章之內容意境，開展辭采，凸顯聯章回文詞在內容與形式並重之意義。至於章法特色，劉華民指出，「具有自覺的敘事意識，較多的敘事成分，進而以敘事為主旨，以故事為主幹，以敘述為主要表現手法的作品，在宋詞中仍有相當的數量」。<sup>26</sup>以下就「聯章體」之敘事特色，結合蘇軾（四時回文閨怨）聯章詞，分述如下。

## 一、聯章詞敘事章法：層次相因，情感流動

依據《全宋詞》所作的統計，「宋代約有167位詞人填寫了約422多組的聯章詞」。<sup>27</sup>宋代聯章詞為詩歌體裁之變異，多為齊言小令，隨著文體遞嬗與宋代市井娛樂文化發展，聯章詞除延續唐代敦煌曲子詞之敘事結構外，也成為文人閒致、遊戲之作可揮灑之載體。清代張惠言《詞選·目錄序》指出：「（詞）緣情造端，興於微言，以相感動，極命風謠。」<sup>28</sup>聯章詞以其篇幅加長，結構內容表現多樣，透過詞組層層相因，既表現一唱三歎之音樂性，又使其敘事抒情更增回環往復之效。

近人張海鷗則以為：「詞的文體結構，最多有四部分：調名、題目、序、正文。這四部分都具有敘事功能。」<sup>29</sup>而聯章詞所具有之敘事性，除內容貫串與否外，亦可自「詞題」、「詞序」與「詞句」觀之，而調名於此無法作為判別之準則。一般普通聯章詞有「同調」與「異調」之別。換言之，即以一組聯章詞是否採用同一種詞牌作為區分。至於本文之〈菩薩蠻〉則是透過「詞題」將同類型的事物羅列，形成一個序列，構成一個動態的過程。

蘇軾（四時回文閨怨）聯章詞，從「春」到「冬」表現一個循環過程，並將閨怨和四季之景相結合，將女子之思戀情感放置於季節環境中，以景物和人的心緒結合，形成一個流動的敘事過程。從章法而言，內容穿針引線，調理季節形象與人物生動性，以齊言小令之形式，語簡言奇，情感流動，精切動人。要之，聯章詞乃一完整有機體，既補單篇短小之不

<sup>24</sup>鄭麗鑫，《論宋代聯章詞》，23。

<sup>25</sup>【南朝梁】劉勰，周振甫注：《文心雕龍注》（臺北市：里仁書局，2007），615。

<sup>26</sup>劉華民。〈宋詞敘事現象探討〉，《常熟高專學報》，1期（2002）：46。

<sup>27</sup>鄭麗鑫，《論宋代聯章詞》，1。

<sup>28</sup>【清】張惠言：《詞選》（臺北市：廣文書局，1979），6。

<sup>29</sup>張海鷗。《宋代文化與文學研究》（北京市：中國社會科學出版社，2004），148。

足，也擴充詞之內容。亦即聯章詞中的各別詞作，雖同一主題，然情感內容依形式分明，可跌宕吟詠，增強敘事抒情之效，進而使讀者達成共鳴。

## 二、回文詞之爭議與特色：慧筆秀句，狡獪嗜奇

「回文」為修辭表現手法之一，意指「……迴文，是講究詞序有迴環往復之趣的一種措辭法」，<sup>30</sup>「上下兩句或句組，詞彙部分相同，而詞序大致相反的辭格」，<sup>31</sup>換言之，透過詞語的排列順序，而能回環往復，使同一語句順讀、倒讀皆可自成其意之文體即謂之。

回文之體，首見於詩。《四庫全書總目·總集類》提及：

《回文類聚四卷補遺一卷》，宋桑世昌編。世昌有蘭亭考，已著錄。考劉勰《文心雕龍》曰：「回文所興，則道原為始。」梅庚註謂：「原當作慶，宋賀道慶也。」蓋其時〈璇璣圖詩〉未出，故勰云然。世昌以蘇蕙時代在前，故用為託始。且繪像於前卷首，以明勰造之功。其說良是。然《藝文類聚》載曹植〈鏡銘〉八字，回環讀之，無不成文，實在蘇蕙以前，乃不標以為始，是亦稍疎。又蘇伯玉妻〈盤中詩〉，據《滄浪詩話》，自《玉臺新詠》以外，別無出典。<sup>32</sup>

可知回文體最早見於魏朝曹植〈鏡銘〉八字，現存詩則以晉朝蘇伯玉妻〈盤中詩〉為最古。<sup>33</sup>另《晉書·竇滔妻蘇氏》載竇滔為秦州刺史，蘇氏思之而作迴文旋圖詩以贈之，其云：「竇滔妻蘇氏，始平人也。名蕙，字若蘭，善屬文。滔，苻堅時為秦州刺史，被徙流沙，蘇氏思之，織錦為迴文旋圖詩以贈滔，宛轉循環以讀之，詞甚淒惋，凡八百四十字。」<sup>34</sup>至若劉勰提及「回文所興，則道原（慶）為始」一說，實無法視為回文之始，因賀道慶為南朝宋人，而劉勰時未見〈璇璣圖詩〉卻有此說。<sup>35</sup>於此已知自魏晉後便開回文體一途，爾後文人「詠歌漸盛，工巧日增」。<sup>36</sup>

至若回文之詞體，即從回文律詩中演化而至。因律詩典型形態為五、七言奇字句，句中

<sup>30</sup> 陳望道。《修辭學發凡》（上海市：上海教育出版社，1997），194。

<sup>31</sup> 黃慶萱。《修辭學》（臺北市：三民書局，2007），629。

<sup>32</sup> 【清】永瑤、紀昀等：《欽定四庫全書總目》，《景印文淵閣四庫全書·集部四十》（臺北市：臺灣商務印書館，1983），卷187，31。

<sup>33</sup> 〈盤中詩〉是蘇伯玉妻因伯玉出使蜀，久未返家，故特於盤中作詩寄予伯玉，詩由中央回旋以至四周。

<sup>34</sup> 【唐】房玄齡：《晉書》（北京市：中華書局，1974），卷96，冊8，2523。

<sup>35</sup> 「回文所興，則道原（慶）為始」一說，見【南朝梁】劉勰，周振甫注：《文心雕龍注》，《文心雕龍·明詩》，85。有關回文之始，可參見魯淵。〈回文詩「起源說」考辨〉，《社科縱橫》，24卷9期（2009）：97-99。

<sup>36</sup> 【宋】桑世昌：《回文類聚》，《四庫全書珍本七集》，（臺北市：臺灣商務印書館，1977），31。

奇字一般與偶字平仄相同，一聯中互對，聯與聯間互黏，顛倒來讀，並不破壞詩歌的總體音律結構。只是律詩有一、三、五不論，二、四、六分明之大要，奇字的平仄要求不是太高，而回文詞於此要求較為嚴苛。<sup>37</sup>因此，詞較詩之格律限制更多，要將其以回文方式填詞，難度加劇。

再者，詞之為體以婉約為正宗，興起於晚唐五代，大盛於宋，詞多為酒筵歌席抒情之作，然隨著詞人創作類型日漸豐富，以詞為遊戲之手法，反映在詞的形式中，如辛香蘭於《蘇東坡遊戲書寫中的修辭辭格》中，歸納出東坡詞作中以修辭為遊戲之作者，包括「回文、對偶、集句、寓言、怪體、仿語……」。<sup>38</sup>宋詞就句回者，史稱東坡所創，鄒祇謨《遠志齋詞表》論櫟括體回文體說：

詞有櫟括體，有回文體。回文之就句回者，自東坡、晦庵始也。<sup>39</sup>

指出詞有「櫟括體」<sup>40</sup>與「回文體」二種。鄒氏所謂「回文之就句回者，自東坡、晦庵始。」乃就回文體之形式而言，一般可分為三種：其一，逐句式回文體，即上句逆讀而成下句；其二，半闕式回文體，即上闕逆讀以成下闕；其三，整闕式回文體，意指下闕末句逆讀構成另一闕詞。一如清代謝章铤於《賭棋山莊詞話》提及：「詞之回文體，有一句者，有通闕者，有一調回作兩調者。」<sup>41</sup>就此而論，鄒祇謨所謂「句回者」即意指第一種形式，以句子為單位，上句倒讀可成下句，而此種形式始於蘇軾和朱熹。雖然朱熹有〈菩薩蠻·回文〉，詞云：

晚紅飛盡春寒淺，淺寒春盡飛紅晚。尊酒綠陰繁，繁陰綠酒尊。老仙詩句好，好句詩仙老。長恨送年芳，芳年送恨長。

<sup>37</sup>孫虹。《北宋詞風嬗變與文學思潮》（上海市：上海古籍出版社，2009），217。

<sup>38</sup>參見辛香蘭。《蘇東坡遊戲書寫中的修辭辭格》（碩士論文，東北師範大學文學院中文系專業語言學組，2006）。

<sup>39</sup>【清】鄒祇謨：《遠志齋詞表》，載於《詞話叢編》，冊1，653。

<sup>40</sup>「櫟括」當本於《尚書·盤庚下》，後於文學批評中則主要有《文心雕龍·鎔裁》：「蹊要所司，職在鎔裁；櫟括情理，矯揉文采。」至此時「櫟括」之意都偏重於矯正之意。若將「櫟括」體現於詞作中則有提煉、概括之意。宋詞中第一次於題中標明「櫟括」二字者為蘇軾，如〈定風波〉：「與客相携上翠微」，櫟括杜牧詩，〈哨遍〉：「為米折腰」櫟括陶淵明辭等共六首。蘇軾主要保持所櫟括對象原貌，只是在音節上增減文字，使之合調，亦對原作文字高度提煉，加入自己的評價概括。「櫟括體」不在本文重點，相關研究可參吳承學。〈論宋代櫟括詞〉。《文學遺產》，4期（2000）：74-83；鄭圓。《東坡詞研究》（北京市：北京大學出版社，2010），57-75。

<sup>41</sup>【清】謝章铤：《賭棋山莊詞話》，載於《詞話叢編》，唐圭璋（北京市：中華書局，1986），卷11，冊1，3456。

此闕詞以逐句回文為體，情態和諧、意境自然，然近人仍肯定蘇軾〈菩薩蠻〉七首回文詞為此類詞體之始，並為代表，何故？清代馮金伯於《詞苑萃編》引王西樵云：

〈菩薩蠻〉回文有二體，有首尾回環者，如邱瓊山〈秋思〉、湯臨川〈織錦〉是也。有逐句轉換者，如蘇子瞻〈閨思〉、王元美〈別思〉是也。<sup>42</sup>

至於劉石於〈試論尊詞與輕詞：兼評蘇軾詞學觀〉則說：

蘇詞中有〈菩薩蠻〉回文七首……清·鄒祇謨《遠志齋詞衷》說：「回文（詞）之就句回者，自東坡、晦庵始。」之後陸續有人試作，蘇軾可謂始作俑者。<sup>43</sup>

馮金伯以回文之體有二，蘇軾為「逐句轉換者」，而劉石將鄒祇謨之說加以延伸，而肯定「逐句轉換的回文體」乃始於蘇軾，二人都以蘇軾閨怨詞為例。然而劉石對於蘇軾逐句回文詞之詞體似有微詞，以「蘇軾可謂始作俑者」作結，而「始作俑者」並非正面用語，從劉石所依據清人鄒祇謨的意見，相較其他清人觀點，似無人作此詮解，是否為劉石的曲解或筆誤，或其認為此種詞體非正統形式，而為文人之戲作，故有此說。對回文詞有此矛盾看法，亦見於清代謝章铤《賭棋山莊詞話》，謝對回文詞雖肯定「極巧思」，卻批評「終鮮美制」<sup>44</sup>，接著又引魏善伯（祥）之語說明：

詩之有回文，猶梅之有臘梅，種類不入品格。<sup>45</sup>

依謝章铤看法，以為回文詩（詞）逞技逐字，內容狹窄，情韻寡然，價值不若其他詞體高，故喻回文之於正體詩，「猶梅之有臘梅」、「不入品格」。申言之，花形似梅，農曆臘月開放、色黃之「臘梅」，無法與疏花點點、香遠溢清、風韻稱美之「梅」並稱，<sup>46</sup>難入「不與群芳爭列」且傲然不屈「梅品」之列。

然而，蘇軾〈菩薩蠻〉回文詞果真「不入品格」？抑或有獨特之創發？舉（回文春閨怨）：「顰淺念誰人？人誰念淺顰？」一聯為例，順讀、倒讀語句，主角「顰眉」產生深淺不同趣解：同為設問句，前一句主語（女主角）省略，賓語「誰人」因述語「念」的投

<sup>42</sup>【清】馮金伯：《詞苑萃編》（清嘉慶刻本，合肥市：黃山書社，1995），卷1，14。

<sup>43</sup>劉石。〈試論尊詞與輕詞：兼評蘇軾詞學觀〉，《文學評論》，1期（1995）：15-23。

<sup>44</sup>【清】謝章铤：《賭棋山莊詞話》，載於《詞話叢編》，卷11，冊1，3456。

<sup>45</sup>同上註。

<sup>46</sup>臘梅為臘梅科臘梅屬，而梅花則為薔薇科李屬，兩者既不同科也不同屬，都是先開花後長葉，又都具有芳香氣，且都為冬春季開花，所以不少人常因兩者都有一「梅」字，誤認為是同種。

射，充滿無限想像；後一句主語「人」則為不確定之「他人」，當疑問句賓語為稱代詞時，賓語需提前，故緊接賓語「誰」，實為「人念誰淺顰？」之倒裝。因語序倒反，女主角與「誰」、「人」形成多重視角，「念」的對象亦隨之移轉，是女主角或蘇軾、親朋好友、廟堂明主抑或政治構陷者？雙重「懸問」，加上回文語序倒裝，蘇軾因「烏臺詩案」貶謫為「檢校尚書水部員外郎，黃州團練副使，本州安置」之惶惑與苦志心酸，<sup>47</sup>因「顰」之形象與「念」之對象的未明，帶出情感箇中三昧。難怪清代鄒祇謨於《遠志齋詞衷》指出蘇軾回文詞，乃「文人慧筆，曲生狡獪，此中故有三昧，匪徒乞靈寶家（寶滔妻蘇氏）餘巧也」，<sup>48</sup>正點出蘇軾「回文詞」之語言新變風格。

所謂「文人慧筆，狡獪嗜奇」，乃指文人別出心裁，爭奇好勝，語言機智詼諧，筆法狡獪奇曲。蘇軾以詞為戲，頓然忘筌，創發不同的回文表現方式，正是在詩言志的莊重條件之外，另闢蹊徑。就詞之敘情性而言，清代徐釦《詞苑叢談》說：「凡詞無非言情，即輕艷悲壯，各成其是，總不離吾之性情所在耳。」<sup>49</sup>此說可作為詞須盡情性之說明。總之，回文聯章詞從形式而言，聯章詞具敘事功能；就技巧而說，回文詞體提供峰迴路轉的情感抒發，再加上蘇軾以尋常語自奇，偶俗不效顰，其慧筆秀句之藝術情感，值得玩味。

## 參、蘇軾〈菩薩蠻〉回文詞之文學遊戲性

蘇軾〈菩薩蠻〉回文閨怨詞，一般以為遊戲之作，不登大雅之堂。然而，文人以詞為戲，並不意味詞純為小道。朱光潛針對文藝「諧趣」嘗指出：「以遊戲態度，把人事和物態的醜拙鄙陋和乖訛當作一種有趣的意象去欣賞」，<sup>50</sup>同時從心理學角度，將諧趣遊戲之作，視為最原始的美感活動。爰此，本文再徵引清末民初王國維「遊戲說」以為理論脈絡，進而彰顯〈菩薩蠻〉之文學遊戲性，語言風格之創新意義，及聯章回文詞為遊戲之作的美感價值。

### 一、文字療癒，遊戲「審悲」之意涵<sup>51</sup>

詩詞之體有所區別，王國維以為「詞之為體，要眇宜修。能言詩之所不能言，而不能盡

<sup>47</sup>蘇軾在〈呂惠卿責授建寧軍節度副使本州安置不得簽書公事制〉，借斥責呂惠卿（呂惠卿位列《宋史·奸臣傳》），直言自己因朝廷黨爭而生刻骨銘心教訓，並抒發個人政治得失之深厚感歎：「敕：元凶在位，民不奠居；稍正滔天之罪，永為垂世之規。……」（【宋】蘇軾，孔凡禮點校：《蘇軾文集》，卷39；冊3，1100；【宋】蘇軾，曾棗莊（主編）：《蘇軾彙評》（成東市：四川文藝出版社，2000），44。）此制除個人深厚感歎外，其嫉惡好善、激昂大義亦表露無遺。

<sup>48</sup>【清】鄒祇謨：《遠志齋詞衷》，載於《詞話叢編》，冊1，653。

<sup>49</sup>【清】徐釦：《詞苑叢談》（清海山仙館叢書本，合肥市：黃山書社，2009），卷4，46。

<sup>50</sup>朱光潛。《詩論》（臺北市：萬卷樓圖書有限公司，1993），32。

<sup>51</sup>關於此意涵，亦可參見蘇珊玉。《人間詞話之審美觀》（臺北市：里仁書局，2009），163-167。

言詩之所能言。詩之境闊，詞之言長。」<sup>52</sup>然而，蘇軾卻能以詞言詩之所能言，擴大詞境，故劉熙載《藝概》稱許：「東坡詞頗似老杜詩，以其無意不可入，無事不可言也。」<sup>53</sup>強調蘇詞內容的豐富性。再者，蘇軾透過聯章詞與回文詞，所表現文學創作之新變內涵，可以王國維標舉蘇軾為四大天才之一的精神作為印證與呼應。王國維指出：

天才者，或數十年而一出，或數百年而一出，而又濟之以學問，帥之以德性，始能產真正之大文學。此屈子、淵明、子美、子瞻等所以曠世而不一遇也。<sup>54</sup>

王國維以為天才者，於數十年或數百年方有一出，原因在於此天才必須兼以學問與德性，惟屈原、陶潛、杜甫、蘇軾是也。除此之外，王國維亦肯定文學為人於生存競爭後剩餘精力之遊戲事業，其於〈文學小言·一〉說：「一切學問皆能以利祿勸，獨哲學與文學不然。」<sup>55</sup>又在〈文學小言·二〉云：

文學者，遊戲的事業也。人之勢力用於生存競爭而有餘，於是發而為遊戲。……惟精神上之勢力獨優，而又不必以生事為急者，然後終身保其遊戲之性質。而成人以後，又不能以小兒之遊戲為滿足，於是對其自己之情感及所觀察之事物而摹寫之、詠嘆之，以發洩所儲蓄之勢力。<sup>56</sup>

王國維強調文學是「事業」不同於職業，應擺脫為政治教化的實用性目的，而邁向文學之獨立審美特性，且是成人「發洩所儲蓄之勢力」的遊戲之作。此「勢力」即為人滿足於基本生活物質欲求之外的精神、力量，亦即作者不虞匱乏之剩餘精力。在此「勢力」下，所從事之文學以自娛，如小兒遊戲般無須偽飾，即「文學起源於剩餘精力，與兒童之遊戲同」。王國維又於〈文學小言·四〉揭示文學為天才之遊戲事業，其言：

文學者，不外知識與感情交代之結果而已。苟無銳敏之知識與深邃之感情者，不足與於文學之事。此其所以但為天才遊戲之事業，而不能以他道勸者也。<sup>57</sup>

<sup>52</sup>王國維，徐調孚校注。《校注人間詞話》（臺北市：頂淵文化事業有限公司，2001），43。

<sup>53</sup>【清】劉熙載：《藝概》（清同治刻《古桐書屋六種》，合肥市：黃山書社，1985），卷4，55。

<sup>54</sup>王國維，〈文學小言·七〉，參見周錫山。《王國維文學美學論著集》（太原市：北嶽文藝社，1987），26。

<sup>55</sup>同上註，24。

<sup>56</sup>同上註，24-25。

<sup>57</sup>同上註，25。

王國維指出「天才」除具備前述「濟之以學問，帥之以德性」外，還必須兼有「銳敏之知識」與「深邃之感情」之特質，否則無法從事文學創作。然而，何以須具有「銳敏之知識」與「深邃之感情」？王國維以為「詩人對宇宙人生，須入乎其內，又須出乎其外。入乎其內，故能寫之，出乎其外，故能觀之。」<sup>58</sup>假若能「輕視外物之意，故能以奴僕命風月，又必有重視外物之意，故能與花鳥共憂樂。」<sup>59</sup>進而又說：

詩人視一切外物，皆遊戲之材料也。然其遊戲，則以熱心為之。故詼諧與嚴重二性質，亦不可缺一也。<sup>60</sup>

指出遊戲乃是文人「熱忱專心」賦詩屬文的事業，須同時具有「詼諧」與「嚴重」（嚴肅）的雙重性質。王國維之論不啻對傳統認知中偏屬消遣的「遊戲」提出修正，使得「遊戲」一詞在文學中地位不再等同於「遊戲筆墨」云者，而是成為具有審美的意義。然而，此兩種特性必須深植生活之中，唯具備「深邃之感情」方能「入乎其內」、「重視外物」；唯具備「銳敏之知識」才能「出乎其外」，流露超然世俗、功名利祿之審美襟抱。

童慶炳曾在〈審美中的苦難與甘美——談審悲快感〉一文中指出：

「審美」的「美」，不僅是指「美好」，而且也包括醜、崇高、卑下、悲、喜等。……就廣義說，審悲是指對人生的各種各樣的苦難的描寫與評判，包括了對別離、失戀、離異、災禍、戰亂、死亡、孤立、憂鬱、悲愁、怨憤等一切引起痛感的富於悲劇意味的現象的描寫與批判。<sup>61</sup>

在審美的觀照中，詩人如何將生命的苦難與困頓轉化成審美的甘甜呢？王國維所謂四大天才：屈原、陶淵明、杜甫與蘇軾，其苦難人生的磨礪與文藝特點，古今前賢都作過深細的歸納與探析，唯從遊戲審美觀一探作品，深入剖析不多。天才遊戲作品，是滿足生活必需後，以餘裕之姿，敷餘詩心創作，非一般以閒情逸致態度，或以功名利祿為前提者，所能相提並論。

王國維指出，「宋以後之能感自己之感，言自己之言者，其唯東坡乎！」（〈文學小言·十二〉）。蘇軾歷經「烏臺詩案」貶謫黃州後，生命閱歷因困頓轉而自我豐饒，當其重新面對文學創作時，自然形成思變之自覺。是故，蘇軾以遊戲審美觀創作〈菩薩蠻〉聯章回

<sup>58</sup> 王國維，徐調孚校注，《校注人間詞話》，35。

<sup>59</sup> 同上註，35-36。

<sup>60</sup> 同上註，63。

<sup>61</sup> 童慶炳。《中國古代心理詩學與美學》（臺北市：萬卷樓圖書有限公司，1994），195。

文閨怨詞，暢訴內心苦悶之情，透過「詼諧」游戲之語言形式，沖淡「嚴重」之人世困蹇，藉此表達其深沉情感，此乃所謂「審悲」之藝術內涵。蘇軾此時不論是出處進退，抑或寫作之創新改變，都可從王國維「游戲說」與「入內出外」之精神得到佐證。

## 二、〈菩薩蠻〉為游戲之作辨證

### （一）回文詞意境與東坡詞不類

〈菩薩蠻〉聯章回文詞是否為蘇軾游戲之作，頗有爭議。爭議之端，蓋因詞之內容為閨怨，為女性口吻，而意境與蘇軾詞風頗不相類。如曹樹銘《蘇東坡詞·附錄》說：

龍本原校引傳注此下四詞效劉貢父體。查《全宋詞》內並無劉放貢父詞，故傳注實不可信。按此下四詞，題云四時閨怨，全係女流口吻，其意境斷非東坡詞所有。今併將此下四首移列誤入詞。<sup>62</sup>

又於《東坡詞·附錄》云：

按《全宋詞》並無劉貢父詞，傳注所謂「效劉十五貢父體」，並無顯證，殆不可信。<sup>63</sup>

曹樹銘以為龍沐勛《東坡樂府箋》於（回文四時閨怨詞）後引「傳注本題作四時閨怨回文效劉十五貢父體。」<sup>64</sup>不可信，蓋因其以《全宋詞》未收劉放之詞，即言傳注「無顯證」之語，又言「四時閨怨，全係女流口吻，其意境斷東坡詞所有」，此說皆有待商榷。因蘇軾於〈與李公擇書〉（《蘇軾文集》，卷51）曾提及：

效劉十五體，作回文〈菩薩蠻〉四首寄去，為一笑。不知公曾見劉十五否？劉造此樣見寄，今失之矣。

又於〈與劉貢父書〉（《蘇軾文集》，卷50）中亦有言：

示及回文小闋，律度精緻，不失雍容，欲和殆不可及。已授李公擇同一封歌者矣。

<sup>62</sup> 曹樹銘：《蘇東坡詞》（臺北市：臺灣商務印書館，1983），474。

<sup>63</sup> 曹樹銘：《東坡詞》（臺北市：華正書局，1970），193。

<sup>64</sup> 龍沐勛：《東坡樂府箋》，314。

由蘇軾文集中可證劉攽確有回文詞之作，或許因劉攽之詞已亡佚，或因《全宋詞》漏列之故。因此，傳注之說仍具可信度。再者，劉貢父的原作雖已不存，然卻能從蘇軾評其詞中可見風貌，其云：「回文小闋，律度精緻，不失雍容」可知蘇軾欣賞劉貢父回文詞的格局，可見劉攽有回文詞之作。至於蘇軾「效劉十五體，作回文〈菩薩蠻〉四首寄去，為一笑。」可知回文詞乃效劉貢父而來，亦為蘇軾遊戲之作，故其若有閨怨之內容，亦不無可能，況詞以婉約為宗，閨怨口吻不啻為「詞媚」之體現，而曹氏將〈菩薩蠻〉回文閨怨詞以女流口吻而將其列至誤入詞，似欠公允。持平而論，〈菩薩蠻〉為蘇軾之作，大抵應無謬誤。

然而，曹樹銘除了提出詞境不類東坡之看法外，亦明確指出七首回文詞「僅屬文字遊戲」，其云：

按以下七首回文詞之意境，俱與東坡詞不類。且逐句回文，僅屬文字遊戲，索然無味。……乃任何大家所無，而況東坡根本無此閑情。今併將以下七首移到可疑詞。<sup>65</sup>

可知曹樹銘在將回文詞意境與東坡不類，而併於可疑詞之說基礎上，進而提出「逐句回文，僅屬文字遊戲，索然無味」之看法，似乎將回文詞價值一概否定，其說是否公允？事實上，「文字遊戲」之作，不意味一定毫無內涵或索然無味，從前引王國維「遊戲說」內涵深究，正可以為反駁，容後再論。此外，指逐句回文之詞體「乃任何大家所無，而況東坡根本無此閑情。」一句，「任何大家所無」之說，有以偏概全之嫌。前文探討回文詞特質時，已提及朱熹亦有句回之作，而論及蘇軾仿劉貢父回文詞時，也證劉攽亦有此作，而非任何大家所無。再者，鮮有大家為之，或因蘇軾以回句方式擴大詞體創作，非一般人所能為之，故鮮少追隨者，基於缺乏同體競作之盛況，「索然無味」實不足為病。

進一步言，誠如王國維以文學為天才遊戲之作，蘇軾以逐句回文方式創作，正是其才學的實踐，以遊戲之筆，秉持「入內有生氣」之熱情投注，「嚴重」（嚴肅）面對困蹇遭遇，經由「重視外物之意」、「與花鳥共憂樂」故能體物敘情。至於「出外有高致」則是詩人擺脫時空限制，超越功利糾葛，以「詼諧」處之，藉閨閣口吻、逐句回文展「輕視外物之意」，流露「以奴僕命風月」的人生態度。因此，東坡「根本無此閑情」之論點，實不足為論。至於周子瑜則與曹樹銘之說有相類觀點，其於〈指出向上一路，新天下耳目〉中有云：

蘇詞中，還有文學遊戲之作，……七首〈菩薩蠻〉是回文詞……。而這些詞的內容沒

<sup>65</sup>曹樹銘，《東坡詞》，192-194。

有深致的情味，均流於穠麗艷冶。寫作這樣的詞，不知浪費了詞人多少才情。<sup>66</sup>

又劉石〈試論尊詞與輕詞：兼評蘇軾詞學觀〉也說：

蘇詞中有〈菩薩蠻〉回文七首，其中四首為春、夏、秋、冬四季「閨怨」，文意扞格，俗不可耐，幾令人無法卒讀。其〈春閨怨〉一首云：「翠鬟斜幔雲垂耳……」可見一斑。<sup>67</sup>

觀周子瑜與劉石之說，二人對於蘇軾〈菩薩蠻〉回文七首之評價皆不高。周子瑜以內容「沒有深致的情味」而「流於穠麗艷冶」進而批評回文詞不知浪費詞人多少才情，此與曹樹銘所謂「東坡無此閑情」創作回文閨怨詞，二者異曲同調。至若劉石之批評，特別指出「四時閨怨詞」與蘇詞之「文意扞格」，此說亦與曹樹銘所謂「回文詞意境不類東坡」之看法有異曲同工之處。唯劉石抱持較為強烈的看法，以為四時回文詞「俗不可耐」，幾乎使人無法卒睹盡讀，可謂全然否定回文閨怨詞之價值。

上述批評，針對回文詞為遊戲之作，一概否定其價值，是否偏頗？回觀宋代釋惠洪《冷齋夜話》嘗強調，王安石與蘇軾致力創作「古今不經人道語」，作詩策略多，詞何嘗未然？以下為〈菩薩蠻〉四時回文詞創作時間繫年，從而以王國維「天才遊戲說」為脈絡，回應前述之批評。

## （二）訾議釋疑

鄒同慶、王宗堂考蘇軾〈菩薩蠻〉（四時回文閨怨詞）之創作時間為元豐3年冬作於黃州。<sup>68</sup>此年正是蘇軾遭逢「烏臺詩案」後貶於黃州之際。蘇軾既因詩而獲罪，故對詩文多所畏懼，並多次提及：「自得罪以來，不敢作文字」（〈答李端叔〉）、「多難畏人，不復作文字」（〈與程彝中〉）、「某自得罪以來，不復作詩文」（〈與沈睿達〉）、「得罪以來，未嘗敢作文字」（〈與滕達道〉）……，在寄予朋友書信之中，在在傳達其對作詩文而憂禍之心情。故至黃州後，蘇軾便以詞作為抒發內心鬱悶之體裁，使不吐不快之感，藉由詞所具備抒情、敘事之特質，優游其中。其於〈與陳大夫〉其三中有言：「雖不作詩，小詞無礙，輒作一首，今錄呈，為一笑。」由此可知，小詞之於蘇軾，藏著遊戲之審美態度，如此不致再因文字而獲罪。是以，〈菩薩蠻〉聯章回文詞之創作因緣背景，於此可見端倪。而王

<sup>66</sup> 周子瑜，〈指出向上一路，新天下耳目〉，載於《東坡詞論叢》，21。

<sup>67</sup> 劉石，〈試論尊詞與輕詞：兼評蘇軾詞學觀〉，15-23。

<sup>68</sup> 鄒同慶與王宗堂從蘇軾年譜、札記及詩文中相互比對論述，考其編年實為詳細（《蘇軾詞編年校註》，冊下，304-309）。

兆鵬於〈蘇軾貶居黃州期間詞多詩少探因〉亦指出：

言志的詩歌已受到「好事者」的密切監視，不能用它來自由酣暢地表達內心的抑鬱苦悶；於是，他乾脆改弦更張，利用「謔浪遊戲」的「小詞」來自由充分地灌裝心裡的苦酒。<sup>69</sup>

明確指出蘇軾因詩受「好事者」監視，無法傾吐苦悶，故改以具有娛樂「謔浪遊戲」性質的「小詞」來抒發。

約而言之，蘇軾〈菩薩蠻〉聯章回文詞之創作，可謂遊戲之筆，是其貶謫黃州為避詩文之禍，而改以小詞戲作的必然選擇。然而，這四闕詞不應視為意境狹礙，不登大雅之堂者。誠如王國維《人間詞話》嘗論及：

詩人視一切外物，皆遊戲之材料也。然其遊戲，則以熱心為之。故詼諧與嚴重二性質，亦不可缺一也。<sup>70</sup>

就此而論，蘇軾自言效劉攽之回文體，以呈劉貢父一笑，除因著仿效之故而創作之外，蘇軾以〈菩薩蠻〉聯章回文詞為遊戲之材料，卻又能在遊戲之際，將滿腔政治熱情移情於創作，藉閨怨口吻自喻，將貶謫積鬱之情，委婉而出。

要之，〈菩薩蠻〉中以「閨怨」為內容，回歸詞體婉約風格之本質；以回文四時聯章形式，展現不同一般詞作的駕馭能力，正是蘇軾「入內出外」之藝術風格轉變的有力證明。蘇軾在「嚴重」（嚴肅）創作形式之侷限下，游刃有餘（詼諧）的自我揮灑。如此化「嚴重」困厄人生於「詼諧」戲筆，以春、夏、秋、冬四季聯章，輔以巧妙逐句回文形式出之，使內容與形式相配合，以情感構築文章意境，將「遊戲與熱心」、「詼諧與嚴重」，兩兩有機連結，自然不當視為浪費詞人才力、精力。誠如朱光潛指出：

「對於命運開頑笑」是一種遁逃，也是一種征服，偏於遁逃者以滑稽玩世，偏於征服者以豁達超世。……豁達者的詼諧可以稱為「悲劇的詼諧」，出發點是情感而聽者受感動也以情感。<sup>71</sup>

<sup>69</sup>王兆鵬。〈蘇軾貶居黃州期間詞多詩少探因〉，載於《全國第八次蘇軾研討會論文集》，蘇軾研究學會（成都市：四川大學出版社，1996），255。

<sup>70</sup>王國維，徐調孚校注，《校注人間詞話》，63。

<sup>71</sup>朱光潛，《詩論·詩與諧隱》，38。

此精神不啻踵武王國維「游戲說」之「嚴重」、「詼諧」，也與「入內出外」精神互通。因此，前述或謂「俗不可耐、不忍卒讀」之說，當為譏評者隙隅之論。

## 肆、蘇軾〈菩薩蠻〉回文詞之語言游戲風格

游戲之文學，創作者需浪漫熱情之審美態度，故王氏言「熱心為之」、「與兒童之游戲同」。亦即天才之作，往往在「嚴重」的內容主題，抑或法度形式中，輔以「詼諧」的語感修辭、情感意趣，能賦予讀者豐富的審美感受。再次臚列蘇軾〈菩薩蠻〉四闕詞之原文，以便就近探蹟。

〈回文春閨怨〉，詞云：

翠鬟斜幔雲垂耳，耳垂雲幔斜鬟翠。春晚睡昏昏，昏昏睡晚春。 細花梨雪墜，墜雪梨花細。顰淺念誰人，人誰念淺顰。

〈回文夏閨怨〉，詞云：

柳庭風靜人眠晝，晝眠人靜風庭柳。香汗薄衫涼，涼衫薄汗香。 手紅冰椀藕，藕椀冰紅手。郎笑藕絲長，長絲藕笑郎。

〈回文秋閨怨〉，詞云：

井桐雙照新妝冷，冷妝新照雙桐井。羞對井花愁，愁花井對羞。 影孤憐夜永。永夜憐孤影。樓上不宜秋，秋宜不上樓。

〈回文冬閨怨〉，詞云：

雪花飛暖融香頰，頰香融暖飛花雪。欺雪任單衣，衣單任雪欺。 別時梅子結，結子梅時別。歸不恨開遲，遲開恨不歸。

蘇軾〈菩薩蠻〉聯章回文詞就形式而言，屬嚴式回文，上句依序倒讀即為下句，整首詞每兩句相回環，充滿機趣盎然之變化。詩詞經過回文，詞序反轉，在語法「依序定品」之原則下，詞性改變，形成「轉品」與「擬化」之現象。回文受限於字、句數，以及語序、詞性，創作難度高。如此具有游戲筆墨設計之形式，產生多種讀法，多元組合，充分發揮詞序

意義的可能性，然多數作品「內容為形式所牽制」，無怪乎陳望道評之：「出奇的造作的回文，實在是難能而並不怎麼可貴的東西。」<sup>72</sup>於此高難度之限制下，蘇軾以雙句回文形式聯章而成之〈菩薩蠻〉，意境是否得以開拓，情感思想是否充分表達？從往復而言，是回文的語序策略，形成語音鏈上之「逆向式」共鳴，是迴環聲韻之美；就語義而觀，是回文語義的正反、因果辨證關係。蘇軾〈菩薩蠻〉聯章回文詞之奇思意趣，以下分從兩方面探之。

### 一、因革與漸變：難能且可貴

〈菩薩蠻〉曲名見於《教坊記》，後作詞調名。〈菩薩蠻〉詞調因後人不斷改換詞題，故又有〈菩薩鬘〉、〈子夜歌〉、〈花間意〉、〈重疊金〉、〈梅花句〉、〈花溪碧〉、〈巫山一片雲〉、〈晚雲烘日〉之名。<sup>73</sup>〈菩薩蠻〉名之來由，據唐代蘇鶚《杜陽雜編》云：

大中（唐宣宗年號）初，女蠻國貢雙龍犀……明霞錦……其國人危髻金冠，瓔珞被體，故謂之菩薩蠻。當時倡優遂製〈菩薩蠻〉曲，文士亦往往聲其詞。<sup>74</sup>

可知「菩薩蠻」一詞原稱女蠻，乃唐時對異國美女之俗稱。爾後倡優遂將其譜作曲，而文人則依曲填詞，遂成詞牌名。而楊憲益在《零墨新箋》則謂「女蠻國……為緬甸當時的羅摩國」<sup>75</sup>並進一步考證〈菩薩蠻〉名稱來源，他說：

驃苴或驃詔（Piusaw）與〈菩薩蠻〉的菩薩相同，〈菩薩蠻〉顯然就是驃苴蠻的另一譯法。……〈菩薩蠻〉是譯音，是古代緬甸的音樂，又緬人自稱為蠻（man）……〈菩薩蠻〉舞曲傳入中國，並不一定在唐宣宗時，可能在開元天寶間，甚至在開元以前，就已經傳入中國了。<sup>76</sup>

指出〈菩薩蠻〉為古代緬甸之樂曲，可能於開元天寶時即傳入中國，再經唐教坊改制而成之樂曲。至於此樂曲之流行，據五代孫光憲《北夢瑣言》云：「（唐）宣宗愛唱〈菩薩蠻〉詞，令狐相國假其（指溫庭筠）新撰密進之，戒以勿洩。」<sup>77</sup>而宋代王灼於《碧雞漫志》又

<sup>72</sup>陳望道，《修辭學發凡》，198。

<sup>73</sup>嚴建文。《詞牌釋例》（杭州市：浙江古籍出版社，2009），47。

<sup>74</sup>【唐】蘇鶚：《杜陽雜編》（北京市：中華書局，1985），23。

<sup>75</sup>楊憲益。《零墨新箋——譯餘文史考證集》（臺北市：明文書局，1985），9。

<sup>76</sup>同上註，10-11。

<sup>77</sup>【五代】孫光憲：《北夢瑣言》（西安市：三秦出版社，2003），卷4，73。

云：「溫詞十四首載《花間集》，今曲是也。」<sup>78</sup>清代徐鉉《詞苑叢談》亦載：「唐宣宗愛唱〈菩薩蠻〉，令狐丞相託溫飛卿撰進宣宗，使宮嬪歌之詞。」<sup>79</sup>可知〈菩薩蠻〉流行於晚唐五代，因著宣宗愛唱〈菩薩蠻〉曲，而溫庭筠又以〈菩薩蠻〉詞牌作了數曲，遂使〈菩薩蠻〉或為當時流行樂曲。〈菩薩蠻〉內容以婉約，小令形式流傳，以其形式短小，為能擴充詞作內容，方有聯章體式，又因〈菩薩蠻〉格律安排適合用以寫逐句之回文，<sup>80</sup>是以，蘇軾回文詞都以〈菩薩蠻〉為詞牌名。

就〈菩薩蠻〉之敘寫風格而言，蘇軾以逐句回文之方式，以春、夏、秋、冬四時，敘寫女子在不同時序情感之流動，卻又藉單句回文之手法，使人與物、景之間、人與人之間、物與物之間、動與靜之間等，隨著句式顛倒，產生不同情韻與內容，橫生樂趣。隨著四季推移與循環，物理時間的遞嬗，卻因與人事物之對照，心理時間便有不同情感表現。如蘇軾〈回文春閨怨〉上片兩句，即將女子形貌美，以特寫鏡頭的移動逐一帶出：「翠鬟斜幔雲垂耳，耳垂雲幔斜鬟翠。」當時流行的髮式有「雙鬟」、「雙蟠髻」等，此處正是描寫女子環形之髮式，斜覆於如雲般柔軟之耳垂上，再經由回文之手法，反寫輕柔之帷幔垂於耳，再寫斜梳著環形髮式之女子美態，詞中女子之外貌至此有了簡單勾勒。蘇軾進而再以「春晚睡昏昏，昏昏睡晚春」寫其情態：暮春時節，詞中女主角或因閑情、或因等待，致使心緒百無聊賴而昏睡。接著再從另一角度指出，令人昏睡之時節大多在暮春（晚春）。蓋因初春、仲春、暮春亦象徵著萬物萌芽——盛放——凋謝之變化，故於心緒上，春天之美好，到了暮春反引發愁緒，儘管於此未點明，卻於「睡昏昏」、「昏昏睡」之詞可領略一二：此處「昏昏」疊字複沓，聲母是口，描寫昏昏不明的情態。再細觀「睡昏昏」、「昏昏睡」，此為狀物鑲疊詞，<sup>81</sup>描寫詞中人物的外貌情態，整句合觀則運用摹寫、聯綿、頂真等修辭，使感官的轉移充滿律動節奏，與蘇軾初貶黃州之激盪心緒，因閨怨自喻、四季流轉而有了情感的連結。

至於〈回文夏閨怨〉上闕寫晝眠情景，下闕寫醒後怨思。情意未見刻意著墨，詞語卻清美可誦。「柳庭」二句，關鍵在一「靜」字。上句云「風靜」，下句言「人靜」。風靜時庭柳低垂，閨人困倦而眠；當晝眠正熟，清風又吹拂起庭柳。同是寫「靜」，因回文產生不同巧思、角度，產生靜中見動，動中有靜之「映襯」。三、四句，細寫晝眠的人。風吹香汗，薄衫生涼；而在涼衫中又透出些微的汗香。變化在「薄衫涼」與「薄汗香」二語，前為「表態句」，寫衫之薄透，點出夏之涼意；後為「述賓結構」寫汗香之薄透，一「薄」字由前之形容詞「轉品」為後者動詞，觸覺「摹寫」因回文語言轉為嗅覺、視覺之風韻。此外，

<sup>78</sup>【宋】王灼：《碧雞漫志》，卷5，39。

<sup>79</sup>【清】徐鉉：《詞苑叢談》，卷6，58。

<sup>80</sup>將於本文（三）「因難見巧，酌奇不失真」專節討論。

<sup>81</sup>回文詞部分，參考評審意見，增加黃麗貞《實用修辭學》（臺北市：國家出版社，2004）中有關「鑲疊詞」之運用與解析（343-344）。鑲疊詞的結構形式以AAB型或ABB型來表示，藉此使寫景、擬聲表現得生動、活潑。可分作擬聲鑲疊詞及狀物鑲疊詞二大類說明。

因回文句式使「晝」、「涼」二字，因「頂真」而串起夏閨晝眠之涼沁形象。過片二句，是睡醒後的活動。主角紅潤之手，持著盛著冰塊與蓮藕的玉碗，而這玉碗又冰鎮其紅潤之手。上句的「冰」為形容詞，下句的「冰」則為動詞。進一步言，「手紅冰碗藕，藕碗冰紅手」特寫女子之手，先「摹寫」紅潤之手捧著盛著冰藕之碗，後寫「手紅」之因乃捧「冰藕」所致，此一倒句，點出了因果關係。然而，女子為何要捧冰藕？除點出夏季炎熱以冰藕消暑之外，亦為末兩句女子與情郎之間嘻笑互動鋪陳。「郎笑藕絲長，長絲藕笑郎」為全詞之旨，以「藕絲」諧音「偶思」的方式，表達彼此情意，呈現兩人雙向互動、輕快俏皮情態。只是郎之笑是有調笑意味的，故閨人報以「長絲藕笑郎」之語。笑郎，隱含笑其不領情或不識情趣，亦即郎之情意不如藕絲之長，末句始拈出「閨怨」本意。此詞處處流露蘇軾「化俗為雅」，別出心裁的語言風格，也融入黃州夏溽之自娛自解。至如諧音雙關之調笑與不解風情，何嘗不是作者昔日處廟堂之高與今日居江湖之野，飽嚙政治冷暖之矛盾情愫的影射？

至若〈回文秋閨怨〉：「井桐」「井花」一經回文，分別重出四次，「井」之實象與幽囚之愁，虛實相得益彰。加上韻腳「井」、「羞」、「影」、「樓」分屬梗與尤韻，因回文重複交替，使得自我振厲與盤旋猶豫之情，互生徘徊糾結，藉由女子秋寒新妝無人識，將悲秋與「冷、羞」感覺意緒，凝固於秋季適宜登樓與否，故拈出「樓上不宜秋，秋宜不上樓」之句。再觀〈回文冬閨怨〉，就整闕詞而言，雪與梅等景物特徵，帶出人物「衣單雪欺」之動態與心情；就氣氛渲染而觀，飛雪環境，製造梅開子結美感，反襯歸期遲疑而情感鬱抑。下闕「別時梅子結，結子梅時別。歸不恨開遲，遲開恨不歸」除借梅子擴大思情語境，也借頂真的反復，將情感拖曳，末尾時序進入隆冬，主角欲有所歸屬之義，則因入聲「別」與平聲「遲」的屑、微韻，以嗚咽之音表沉鬱之情，結合撮口韻訴凄咽悲沉。如此一來，鬱結與幽怨的往復迴旋，形成婉轉淒切風格，實將「恨」的悵惘及遺憾，統攝其中。

由此觀之，蘇軾一方面透過創作欲跳脫黃州生活桎梏，卻又不能離開實際生活；一方面要忘我，又必須「因情造文」，遂以閨怨之題彰貶謫之情，在遊戲美感中，正凸顯其矛盾，此種矛盾，即布洛所說「距離的矛盾」（The Antinomy of Distance），閃著「深邃感情」與「銳敏知識」之天才蘇軾，以隱喻的辯證貫穿四季聯章的主軸，敘情夾怨出以委婉繚繞的語言，化為隨筆回文。此亦莊亦諧，有情有智之語言章法，將「距離的矛盾」安排得「不即不離」。宋代魏泰《臨漢隱居詩話》嘗說：

詩者述事以寄情，事貴詳，情貴隱，及乎感會於心，則情見於詞，以所以入人深也。如將盛氣直述，更無餘味，則感人也淺，烏能使其不知手舞足蹈。<sup>82</sup>

<sup>82</sup>【清】何文煥：《歷代詩話》（北京市：中華書局，2004），322。

此正是蘇軾「因情造文，緣事而發」之回文藝術的語言魅力所在。

蘇軾身處蠻荒之地，心卻不被外物所役，而以「詼諧」之回文形式與「嚴肅」之情感特質，以超功利的審美態度來檢視人生，一如四季遞嬗下的必然。此時天才蘇軾之痛苦，來自於未知、停滯的人生及無法操之在己的困厄。值此之際，接受未知，放下執著，使其創作自覺存同求異。是故，蘇軾於黃州時期的創作，不論內容、題材上或語言藝術，都有顯著突破與轉變。<sup>83</sup>其選擇聯章回文詞創作，正是因難見巧的表現，流露蘇軾飽經生命憂患，以自娛之態，駕馭回文形式，透過語言文字的放逐，跳脫詩歌格律的鴻裁，隨「春夏秋冬」有機伸展為聯章組詞。此一遊戲般自若，縱離詞體語言常軌，卻處處巧思，未見敷衍，「自是一家」的語言風格於此觀之，絕非過譽。

## 二、色相俱足，物感心動

為使作品能體現畫面之效果、色彩與物象運用，可作為心理活動之潛藏情感的表現說明。林書堯以為：

色彩心理學層次的反應條件，除了在不同色彩環境的映照下所誘導之變化外，幾乎完全屬於人的感情移入所形成。色彩經過感覺而後感情、情緒、意志等，層層次次變著。……人對事物的認識，常和色彩感情相並而起，是一種無法孤立的綜合性活動。<sup>84</sup>

由此可知，色彩和人之情感有著不可分割之關係，然而，物象之運用，相應於色彩而致。而物感心動的語言風格修辭，錢鍾書先生稱之為「通感」：

在日常經驗裡，視覺、聽覺、觸覺、嗅覺、味覺往往可以彼此打動或交通，眼、耳、舌、鼻、身各個官能的領域可以不分界限。顏色似乎會有溫度，聲音似乎會有形象，冷暖似乎會有重量，氣味似乎會有鋒芒。諸如此類在普通語言裡經常出現。譬如我們說「光亮」，也說「響亮」，把形容光輝的「亮」字轉移到聲響上去，就彷彿視覺和聽覺在這一點上無分彼此。又譬如「熱鬧」和「冷靜」那兩個詞語也表示「熱」和「鬧」、「冷」和「靜」，在感覺上有通同一氣之處，牢牢結合在一起。<sup>85</sup>

<sup>83</sup>蘇軾在黃州〈與陳季常〉九首之七自言：「……日近新闕甚多，篇篇皆奇。」而蘇轍於〈亡兄子瞻端明墓誌銘〉也以：「……既而謫居於黃，杜門深居，馳騁翰墨，其文一變，如川之方至，而轍瞠然不能及也。」為謫居黃州時期的蘇軾創作，作一言簡意賅的總結。

<sup>84</sup>林書堯。《色彩認識論》（臺北市：三民書局，1999），152-153。

<sup>85</sup>錢鍾書。《七綴集》（臺北市：書林出版社，1990），72。

因之，若綜觀四首回文閨怨詞，可歸納詞中四季所透顯之色彩及代表季節之物象，如表2所示。

表2 聯章回文詞〈菩薩蠻〉之主要設定與物象

詞題	〈菩薩蠻〉回文設色、物象
〈回文春閨怨〉	色彩：翠 物象：梨花、雪
〈回文夏閨怨〉	色彩：紅 物象：柳、藕
〈回文秋閨怨〉	色彩：冷妝 物象：井桐、樓
〈回文冬閨怨〉	物象：雪花、梅子

由四首詞之設色與物象所傳達的言外之意，足見蘇軾為詞之匠心獨具。若整理四闕詞之色彩，除了「春」與「夏」兩季節顏色較為豐富與明亮外，「秋」與「冬」則偏冷色系與暗色系。

細觀〈回文春閨怨〉營造出來之氣氛，多平和之美感，詞中有「細花梨雪墜」和「墜雪梨花細」，使得冷暖色彩因「梨花」物象而有視覺重量，都以輕柔之白表現恬淡潔淨，又以雪表心境澄淨。詞末則以「顰淺念誰人」、「人誰念淺顰」為詞之主旨，以設問興感，言近而旨遠，有含蓄之致，流露淡然卻揮之不去的愁思。再觀〈回文夏閨怨〉，此闕詞營造動態與靜態相融畫面，整體活潑而有韻致。首句「柳庭風靜人眠晝，晝眠人靜風庭柳」，以「風靜」而「人眠」，次句以「人靜」而「風吹柳」，字句相反，使得靜中見動，動中見靜有了回環相續之美。而接續的「香汗」和「薄衫」之嗅覺、觸覺「摹寫」，將夏天獨特之燥熱，以致散發獨特氣味的體驗，躍然紙上。回文語序之顛倒往復，使得感官意象與情感意趣有了密切的綰和，對於作品、詞中主角，乃至作者，共築了主、被動，先後與內外關係，此時蘇軾與朝廷之「曖昧」情愫，因閨怨語言與回文設計，予讀者深遠的聯想。

至於秋、冬，則以「白色系」和「暗色系」交織。以〈回文秋閨怨〉中之「冷妝」來看，顏色似乎有溫度，感受主角內心情感並不熾熱。「井桐雙照新妝冷，冷妝新照雙桐井」意味不管是井桐望著女子淡淡的新妝，或是女子化上淡淺之新妝，望著梧桐，都未見熱切期待，反而多了「愁」思，以及「井桐」所象徵蕭瑟灰暗之感。蘇軾進一步以「羞對井花愁，愁花井對羞」流露「以我觀物，故物皆著我之色彩」。<sup>86</sup>蘇軾雖為男性，卻能將女子情思描

<sup>86</sup>王國維，徐調孚校注，《校注人間詞話》，1-2。

繪得如此細膩，乃依生活實情之體察，由飽和物象而創新聯想，正如朱光潛所說：

詩人和藝術家都有「設身處地」和「體物入微」本領。他們在描寫一個人時，就要鑽進那個人的心孔，在霎時間就要變成那個人，親自享受他的生命，領略他的情感。所以我們讀他們的作品時，覺得它深中情理。在這種心靈感通中我們可以見出宇宙生命的聯貫。<sup>87</sup>

此外，秋詞中除了上述素色營造出之冷色調外，與之更深層的情感色彩為「暗色」，尤以「影孤憐夜永，永夜憐孤影」為最。此以「孤」、「影」、「憐」刻劃形單影隻之寂寞意緒，「夜永」與「永夜」的「頂真」接續，正為長夜孤獨、無眠之情態，綿延出無止盡的晦澀情感。事實上，物理境之夜本不長，卻因人心緒惆悵而有「夜永」或「永夜」之感，此正是蘇軾幽囚黃州之審美觀照下主觀「心理時間」的反映。

至若〈回文冬閨怨〉：「雪花飛暖融香頰，頰香融暖飛花雪。欺雪任單衣，衣單任雪欺。」此處色彩充滿溫度，也帶出嗅覺。「寒」雪飛「暖」；「冷」花融「香」，物象色彩之反差，形成異調，正是詩人矛盾、逆向式之心情寫照。至於一「任」字，前句之「承擔」與後句之「放任」，不啻將詩人兀傲之氣與曠放之情做了對比。至此四時遞變暫告一段落，卻又是循環之始。峰迴路轉變化之情，在物象色彩對照中，已見端倪。物象「雪花」、「梅子」之白、青，正象徵主角心境澄淨、高潔、不屈之品格。然若就下片來看：「別時梅子結，結子梅時別。歸不恨開遲，遲開恨不歸。」更隱含蘇軾歸罪咎責之恐，與雖盼歸鄉又恐遲暮的不安。

詞往往為應歌而作，故不免「因文而造情」。在表現手法上，主要是透過特定的時空場景和富於象徵意義的意象群，來表現抒情主人公的心理活動和情緒變化，不大注重引發此種情感的「事」，即重情略事。而蘇軾此詞則是「緣事而發」、「感事而作」，是主體心靈受到現實人生的振盪，情感鬱結於中而發之於外，是「因情而造文」，具有很強的「紀實性」。所謂紀實，不僅是指紀具體的事件（烏臺詩案），也是指「紀錄」由具體之事而引發的情感，具有強烈的紀實性和濃厚的敘事性。四首回文詞設色有「色相俱足」，亦有「不見之色」，運用色彩與感覺的配合，帶出冷暖與悲喜的心情。至於色彩的明暗、重量與景物配置，皆是詞人性格、心情、生活背景、藝術情感的反映。此種寫物以附意，藉形貌表達心思的藝術手法，不啻為「比喻」的創作手法。希臘哲學家亞里斯多德（Aristotle）曾說：「隱喻是天才的標幟」，隱喻之使用，通常根據洞察（insight），在其《詩學》有透徹的見解：

<sup>87</sup>朱光潛。《談美·超以象外，得其環中》（臺中市：星辰出版有限公司，1993），119-120。

然更加重要者則係成為隱喻之巨匠。隱喻不能從自他人的學習中得來；它是一種天才之表現，蓋一個好的隱喻，可自不同中提示相同的直覺。<sup>88</sup>

爰是，回觀蘇軾〈菩薩蠻〉以四季比喻情感、人生，以閨怨女子角色自喻，透過回文聯章處理心智空間，與詞中主角位置、色彩、動作、場景等運鏡，將感官意象與抽象情感連結，提供強烈的「通感」隱喻。

綜上所述，蘇軾〈四時回文閨怨詞〉透過外在景物與心境激盪，結合回文形式與季節內容鋪陳，虛實並用，營造出聯章不板滯，回文靈動不浮，遠近深淺交錯之意趣。誠如元代劉將孫〈黃公誨詩序〉所云：「東坡神邁千古，至回文作詞，語更可愛。于以見文人於詩，皆寢處而活脫之，宜詩人者之望而倡之。」<sup>89</sup>可知〈菩薩蠻〉「回文詞」乃處處充滿巧思，且具婉約「深於情」的語言魅力。

### 三、因難見巧，酌奇不失真

蘇軾〈菩薩蠻〉同時具有聯章詞與回文詞之形式，除了流露成熟之修辭技巧外，更具豐富的節奏性。然而，何以在眾多詞牌中，蘇軾獨好〈菩薩蠻〉以為回文詞之詞牌？劉勰《文心雕龍·辨騷》嘗指出天才之一屈原〈離騷〉之美在「酌奇而不失其真，翫華而不墜其實」。蘇軾以聯章、回文詞寫情敘事，是否有異曲同工之妙？

徐鉉《詞苑叢談》嘗謂：「〈菩薩蠻〉稱唐世諸調之祖，昔人著作最眾。」<sup>90</sup>在此可知〈菩薩蠻〉與〈憶秦娥〉為詞調中最古者。而〈菩薩蠻〉是否為李白之作的爭議自古有之，在此不多考辨，仍以學界認定而視李白所作。本文僅就其形式格律討論，全詞如下：

平林漠漠煙如織，寒山一帶傷心碧。暝色入高樓，有人樓上愁。 玉階空佇立，宿鳥歸飛急。何處是歸程？長亭連短亭。

其格律：

⊖平⊖仄⊖平⊖平⊖仄，⊖平⊖平⊖仄⊖平⊖平⊖仄。⊖仄⊖仄⊖平⊖平，⊖仄⊖平⊖平⊖仄。 ⊖仄⊖平⊖平⊖仄  
仄，⊖仄⊖平⊖平⊖仄。⊖平⊖仄⊖平⊖平，⊖平⊖平⊖平⊖仄。

〈菩薩蠻〉為雙調，分前、後兩片，前、後片各以四句組成，共44字。前、後片第一、

<sup>88</sup> 亞里斯多德 (Aristotle)。《詩學》，姚一葦譯 (臺北市：臺灣中華書局，1982)，174。

<sup>89</sup> 【元】劉將孫：《養吾齋集》(臺北市：臺灣商務印書館，1983)，卷11，95。

<sup>90</sup> 【清】徐鉉：《詞苑叢談》，卷1，12。

二句押仄聲韻，第三、四句押平聲韻。若以李白〈菩薩蠻〉的格律為基本形式，必須先瞭解所謂⊕，乃所表示可換成「仄韻」，反之，若為⊖，則表示可以「平韻」取代。換言之，凡有圈起來之平、仄格，不必拘泥於原始格律。再者，由平仄不拘之條件以觀，與一般律絕所謂「一、三、五不論；二、四、六分明」<sup>91</sup>之格律，有相同特色，故有以〈菩薩蠻〉為律絕變體之說。

以李白詞為基本型式後，再觀蘇軾〈菩薩蠻〉四時回文閨怨詞之格律如下。由於蘇軾〈菩薩蠻〉四首格律完全一致，故僅羅列統一格律，方便比較二者之異同（參見表3）。

（回文春、夏、秋、冬閨怨）

⊖平⊕仄平平仄，⊖平⊕仄平平仄。⊕仄仄平平，⊕平⊖仄平。  
仄平平仄仄，仄仄平平仄。平仄仄平平，平平仄仄平。

表3 李白與蘇軾〈菩薩蠻〉之比較

	李白	蘇軾	字數
上片	第一句 ⊕平⊖仄平平仄	⊖平⊕仄平平仄	7
	第二句 ⊕平⊖仄平平仄	⊖平⊕仄平平仄	7
	第三句 ⊖仄仄平平	⊕仄仄平平	5
	第四句 ⊖平⊕仄平	⊕平⊖仄平	5
下片	第一句 ⊖平平仄仄	仄平平仄仄	5
	第二句 ⊖仄⊕平平	仄仄平平仄	5
	第三句 ⊕仄仄平平	平仄仄平平	5
	第四句 ⊕平⊕仄平	平平仄仄平	5

由表3可得知以下訊息：

（一）就「平仄」而言：蘇軾〈菩薩蠻〉與李白〈菩薩蠻〉相異處，僅在上片四句，可平可仄之格律處的變換。至於韻腳仄平相遞，二人格律相同。

（二）就「字數」而言：上片字數為「七七五五」式，下片字數為「五五五五」式，此種每兩句字數相等之體式，正好適合寫回文體。

要之，創作〈菩薩蠻〉必須符合三個條件：1.平仄格律相同；2.字數相同；3.押韻：四次

<sup>91</sup>「一、三、五不論；二、四、六分明」未必全面，乃因若於五言中，第一字不能不論，而於七言中，第三字不能不論，否則就會犯孤平。相關〈菩薩蠻〉格律乃參見【清】萬樹：《詞律》（臺北市：廣文書局，1971），68；王力。《詩詞格律》（北京市：中華書局，2009），47-48；張夢機。《詞律探原》（臺北市：文史哲出版社，1981），242。

易韻（兩句即換一次韻），仄平重複遞用。於此可知，創作回文詞實屬不易，而蘇軾可以作七首回文閨怨詞，又特別將四首以時序為主題，採聯章體表現，使其閨怨詞溫婉而不媚，特別四闕詞上片都是重人物、景物摹寫，情感委婉含蓄，使讀者感到一股綿綿的愁水，流淌在眼前，注入心坎，雖無「一石激起千層浪」的波瀾，卻達到「百思引來一縷愁」的美感，符合蘇軾貶謫黃州之心情寫照。

總之，蘇軾以遊戲審美觀所展現之〈菩薩蠻〉，其形式表現，包含平仄格律、韻腳節奏之變異，以及五七句式的兩兩相對等，正是其技藝成熟之表現。此外，回文具有語言形式美與音樂美，但卻被嚴格形式所限，縱有高妙之技，一般作品內容仍難以拓展，思想感情亦不易充分表達。然而，蘇軾遊刃於常與奇之間，不減「因情造文，緣事而發」之特色，蘇軾在黃州所寫尺牘〈與滕達道六十八首〉之二十八嘗自言：

……回文比來甚奇，嘗恨其主不稱。若歸吾人，真可喜，可謂得其所哉，亦須出也。

非但如此，蘇軾在〈與劉貢父四首〉之三還認為：「示其回文小闕，律度精緻，不失雍容，欲和殆不可及，已授歌者矣。」除可知蘇軾回文詞係仿效劉攽而來之外，其欲打破原始詩詞一板一眼，藉由回環往復，不斷變化形式，所形成之創作樂趣，也溢於言表。尤其「刻畫了思婦的形象。多用傳統意象，流暢自然，生動傳神，充分展示了蘇軾過人的才情」，<sup>92</sup>更符合錢鍾書所謂「心以應物，意到筆隨」之大要，錢鍾書認為「真積力久，學化於才，熟而能巧」<sup>93</sup>方能成大家，蘇軾困厄時期之自覺新變，可作為此不刊之論的例證。

## 伍、結語

宋人好以才學為詩，更愛以學問評詩，從學問、襟抱而言，何等「嚴重」（嚴肅）！然而，蘇軾除「銳敏之知識」外，以新奇形式、內容入詩詞，輔以「詼諧」之「深邃之感情」，故具「生氣」又「高致」動人。蘇軾在歷經烏臺詩案被貶謫於黃州後，人生有了重大變化，具婉約性質之「小詞」，成為此時舒洩與緩解情感最適當之載體。因此，蘇軾為免再因詩文獲罪，故以詞為戲，而〈菩薩蠻〉聯章回文詞體即是遊戲審美之作，其特色臚列如下：

其一，聯章之敘事結構，主要為補足詞作短小無法盡言、敘事之體，故將同一情感抒發同一主題，反覆吟詠。而回文修辭，則分為「逐句式回文體」、「半闕式回文體」、「整闕

<sup>92</sup>冷成金。《中國古代十大詞人精品全集·蘇軾》（遼寧市：大連出版社，1998），587-588。

<sup>93</sup>周振甫、冀勤。《《談藝錄》導讀》（臺北市：洪葉文化事業有限公司，1995），172-173。

式回文體」，而歷來皆指「逐句式回文體」始於東坡，就文中探討結果，劉放實早於蘇軾，雖然回文詞一向被視為戲作，以為內容偏於狹窄，甚至以為如臘梅般不入品格，然從蘇詞〈菩薩蠻〉聯章回文詞觀之，實有特例，不宜以偏概全。

其二，蘇軾〈菩薩蠻〉四時回文閨怨詞，其內容情感之敘寫，不論從「外貌情態」或「設色物象」而觀，由於著重「逐句回文」，故體現語序改變，語境隨之改變的美感意義。至於形式表現，因〈菩薩蠻〉字數為「七七五五、五五五五」式，適合作逐句回文之創作，又以李白〈菩薩蠻〉為詞型，相較蘇軾〈菩薩蠻〉格律、字數等，得知不論是「平仄格律」或「字數」皆與之相同。至於押韻部分則同為四易韻之表現，可見法度依前軌，但以聯章四時結合閨怨，緣情也寫志，不見無病呻吟，亦無綺羅香澤之態，諧仿後內容仍自出機杼，其「新意」可見蘇軾才力之深厚與獨到。

其三，東坡曾強調「出新意於法度之中」（〈書吳道子畫後〉），不論修辭風格、形式、內容皆刻意創新，甚至不惜改變形式，打破體制，甚至拋棄音律。<sup>94</sup>證諸陳師道《後山詩話》曰：「詩求其好，王介甫以工，蘇子瞻以新」。儘管〈菩薩蠻〉為遊戲之筆，但其創作時間正是被貶謫黃州之初，其內心之情緒複雜，又無法以詩歌體裁抒發，故透過小詞聯章體來暢訴內心苦悶，以遊戲審美藝術舒展不平之氣。因此，前人評其〈菩薩蠻〉之作使人不忍卒讀，或言浪費精力與才力之說，正可以「遊戲說」之審美觀予以撥正。

最後，四時遞嬗、晝夜交替、生老病死、盛衰興亡，莫不周而復始，循環不已，此乃宇宙萬物之自然現象。蘇軾〈菩薩蠻〉回文聯章詞，正體現此理。就敘事說理而言，展現其依存與制約之關係；就抒情寫景而論，回環迭宕、景物深情相契；就語言風格而說，回文詞逐句轉換，寢處活脫「神邁古今，語更可愛」，毫無寡情乏趣之象；就「游於藝」而論，「志於道、據於德、依於仁」後之遊戲之作，自無空戲滑稽，除了簡潔聯章形式外，既有變化，鑲入色調，饒富機趣，有類《莊子·山木》「周將處乎材與不材之間」之道。蘇軾於有意無意之間運用回文，又能避免牽強，文辭婉約，情感自溢又得其正，透過「遊戲」之審美觀照，蘇軾自覺與新變的藝術追求，在回文聯章小詞亦可獲得印證。

## 誌謝

謹對匿名審查者之修改意見及建議，深表謝忱。並對期刊編輯部之細緻編校，一併申謝。

<sup>94</sup>晁無咎云：「東坡詞小，不諧律呂，蓋橫放傑出，曲子中縛不住者。」（參見【金】王若虛：《滄南詩話》（北京市：人民文學出版社，1993），70。

## 參考文獻

- 【南朝梁】劉勰，周振甫注：《文心雕龍注》（臺北市：里仁書局，2007）。
- 【唐】房玄齡：《晉書》（北京市：中華書局，1974），卷96，冊8，2523。
- 【唐】蘇鶚：《杜陽雜編》（北京市：中華書局，1985）。
- 【五代】孫光憲：《北夢瑣言》（西安市：三秦出版社，2003）。
- 【宋】王灼：《碧雞漫志》（北京市：中華書局，1991）。
- 【宋】胡寅：〈酒邊詞序〉，載於《唐宋詞學序跋匯編》，金啟華等人（臺北市：臺灣商務印書館，1993），117。
- 【宋】桑世昌：《回文類聚》，《四庫全書珍本七集》（臺北市：臺灣商務印書館，1977）。
- 【宋】蘇軾，孔凡禮點校：《蘇軾文集》（北京市：中華書局，1986）。
- 【宋】蘇軾，【清】王文誥輯註：《蘇軾詩集》（北京市：中華書局，1992）。
- 【宋】蘇軾，曾棗莊（主編）：《蘇軾彙評》（成都市：四川文藝出版社，2000）。
- 【宋】釋惠洪：〈荊公東坡警句〉，《荊公東坡句中眼》，《冷齋夜話》，載於《稀見本宋人詩話四種》，張伯偉編校（南京市：江蘇古籍出版社，2002），卷5，49。
- 【金】王若虛：《滹南詩話》（北京市：人民文學出版社，1993）。
- 【元】劉將孫：《養吾齋集》（臺北市：臺灣商務印書館，1983）。
- 【清】永瑤、紀昀等：《欽定四庫全書總目》，《影印文淵四庫全書》（臺北市：臺灣商務印書館，1983）。
- 【清】何文煥：《歷代詩話》（北京市：中華書局，2004）。
- 【清】徐鉉：《詞苑叢談》（清海山仙館叢書本，合肥市：黃山書社，2009）。
- 【清】張惠言：《詞選》（臺北市：廣文書局，1979）。
- 【清】陳廷焯：《白雨齋詞話》（北京市：中華書局，1986）。
- 【清】馮金伯：《詞苑萃編》（清嘉慶刻本，合肥市：黃山書社，1995）。
- 【清】萬樹：《詞律》（臺北市：廣文書局，1971）。
- 【清】鄒祗謨：《遠志齋詞衷》，載於《詞話叢編》，唐圭璋（北京市：中華書局，1986），冊1，653。
- 【清】劉熙載：《藝概》（清同治刻《古桐書庫六種》本，合肥市：黃山書社，1985）。
- 【清】謝章铤：《賭棋山莊詞話》，載於《詞話叢編》，唐圭璋（北京市：中華書局，1986），卷11，冊1，3456。
- 王力。《詩詞格律》（北京市：中華書局，2009）。

- 王文龍。〈讀東坡記札記二題〉，《惠州學院學報》（社會科學版），23卷4期（2003）：68-71。
- 王兆鵬。〈蘇軾貶居黃州期間詞多詩少探因〉，載於《全國第八次蘇軾研討會論文集》，蘇軾研究學會（成都市：四川大學出版社，1996），255-262。
- 王國維，徐調孚校注。《校注人間詞話》（臺北市：頂淵文化事業有限公司，2001）。
- 任二北。《敦煌曲初探》（上海市：上海文藝聯合出版社，1954）。
- 朱光潛。《詩論》（臺北市：萬卷樓圖書有限公司，1993）。
- 朱光潛。《談美·超以象外，得其環中》（臺中市：星辰出版有限公司，1993）。
- 冷成金。《中國古代十大詞人精品全集·蘇軾》（遼寧市：大連出版社，1998）。
- 吳承學。〈論宋代隲括詞〉。《文學遺產》，4期（2000）：74-83。
- 沈松勤。〈蘇軾詞編年補證〉。《國學學刊》，1期（2009）：130-140。
- 辛香蘭。《蘇東坡遊戲書寫中的修辭辭格》（碩士論文，東北師範大學文學院中文系專業語言學組，2006）。
- 亞里斯多德（Aristotle）。《詩學》，姚一葦譯（臺北市：臺灣中華書局，1982），174。
- 周子瑜。〈指出向上一路，新天下耳目〉，《東坡詞論叢》，蘇軾研究學會（成都市：四川人民出版社，1982），17-29。
- 周振甫、冀勤。《《談藝錄》導讀》（臺北市：洪葉文化事業有限公司，1995）。
- 周錫山。《王國維文學美學論著集》（太原市：北嶽文藝社，1987）。
- 林書堯。《色彩認識論》（臺北市：三民書局，1999）。
- 夏承燾、吳熊和。《讀詞常識》（香港：中華書局，2002）。
- 孫虹。《北宋詞風嬗變與文學思潮》（上海市：上海古籍出版社，2009）。
- 康建強。《蘇軾詞的敘事性研究》（碩士論文，寧夏大學人文學院中國古代文學專業組，2006）。
- 張海鷗。《宋代文化與文學研究》（北京市：中國社會科學出版社，2004）。
- 張夢機。《詞律探原》（臺北市：文史哲出版社，1981）。
- 曹樹銘。《東坡詞》（臺北市：華正書局，1970）。
- 曹樹銘。《蘇東坡詞》（臺北市：臺灣商務印書館，1983）。
- 陳望道。《修辭學發凡》（上海市：上海教育出版社，1997）。
- 童慶炳。《中國古代心理詩學與美學》（臺北市：萬卷樓圖書有限公司，1994）。
- 黃慶萱。《修辭學》（臺北市：三民書局，2007）。
- 黃麗貞。《實用修辭學》（臺北市：國家出版社，2004）。
- 楊憲益。《零墨新箋——譯餘文史考證集》（臺北市：明文書局，1985）。
- 葉嘉瑩。《東坡詞新釋輯評》（北京市：中國書店，2010）。

- 鄒同慶、王宗堂。《蘇軾詞編年校註》（北京市：中華書局，2010）。
- 劉石。〈試論尊詞與輕詞：兼評蘇軾詞學觀〉，《文學評論》，1期（1995）：15-23。
- 劉華民。〈宋詞敘事現象探討〉，《常熟高專學報》，1期（2002）：46-51。
- 劉華民。〈宋詞聯章現象探討〉，《鹽城師範學院學報》（人文社會科學版），25卷1期（2005）：34-39。
- 鄭圓。《東坡詞研究》（北京市：北京大學出版社，2010）。
- 鄭麗鑫。《論宋代聯章詞》（碩士論文，廣西師範大學文學院中國古代文學組，2008）。
- 魯淵。〈回文詩「起源說」考辨〉，《社科縱橫》，24卷9期（2009）：97-99。
- 錢鍾書。《七綴集》（臺北市：書林出版社，1990）。
- 龍沐勛。《東坡樂府箋》（臺北市：臺灣商務印書館，1988）。
- 羅忼烈。〈宋詞雜體〉，載於《兩小山齋論文集》，羅忼烈（北京市：中華書局，1982），134-159。
- 嚴建文：《詞牌釋例》（杭州市：浙江古籍出版社，2009）。
- 蘇珊玉。《人間詞話之審美觀》（臺北市：里仁書局，2009）。

# Consciousness and Variation— Playful Interpretation of Su Shi’s Innovation Style in the Texts of “Pusaman”

Shan-Yu Su

Department of Chinese  
National Kaohsiung Normal University  
Professor

## Abstract

Poems are mainly considered gentle and graceful, whereas Su Shi represents bold and unconstrained poetry. Su Shi’s dauntless and unbounded style derives from his consciousness and innovation. He transcended the traditional assumption that poems were about gentle feelings. Consequently, his poems were criticized for a lack of affection. For years the exploration of Su Shi’s poems has focused on Yufu and Wanxisha. The study of the phrases and texts of Su Shi’s poems was categorized as a miscellaneous collection and referred to as game-playing. However, the poems in Su Shi’s “Pusaman” have not yet been explored in the literature. Based on Wang Guowei, the genius Su Shi had a distinguished game-playing career in literature. Concerning the four poems in Su Shi’s “Pusaman,” which are supplemented with game playing theory, this paper addresses the following questions: 1. How did Su Shi express his outstanding artistic affection between the traditional style of gentle feelings and the conditioned text techniques? 2. How did Su Shi describe his gentle feelings and organically integrate his affection with his aspiration? 3. Did any cultural and geographical factors contribute to Su Shi’s newly changed graceful language style? And 4. how can the linguistic connotations attached to Su Shi’s aesthetic game be interpreted?

**Keywords:** “Pusaman,” game playing, innovation, Su Shi, poems with the same theme

---

Corresponding Author: Shan-Yu Su, E-mail: t1414@nknuc.nknu.edu.tw

Manuscript received: Jan. 25, 2013; Revised: Mar. 10, 2013; Accepted: Mar. 11, 2013

doi: 10.3966/207451922013035801002