

國立臺灣大學文學院中國文學研究所

碩士論文

Department of Chinese Literature

College of Liberal Art

National Taiwan University

Master Thesis



東坡詞感官意象研究

The Sensory Allusion and the Interior Landscape in

Dong-Po Ci

蔡昕容

Tsai, Hsin-Jui

指導教授：劉少雄博士

Advisor: Lau, Siu-Hung Ph.D.

中華民國 109 年 7 月

July, 2020

國立臺灣大學碩士學位論文
口試委員會審定書



東坡詞感官意象研究

The Sensory Allusion and the Interior Landscape in
Dong-Po Ci

本論文係蔡昕容君（學號 R05121013）在國立臺灣大學中國文學系、所完成之碩士學位論文，於民國 109 年 7 月 20 日承下列考試委員審查通過及口試及格，特此證明

口試委員：

劉少雄 (指導教授)

侯雅文

吳昊昊

誌謝



姆姆小貓就要滿三歲半了。初次見面，才六個月大的姆姆白白的、小小的，像塊又軟又綿的麻糬，現在的他儼然是只肥敦敦的煤炭小精靈，骨骼清奇、健康穩重。時間的腳步悄然地落在小貓身上，而這匆匆的緊韶光也攜走了我人生中的幾年，彷彿剛踏進研究所，怎麼我就要畢業了呢？

還沒有寫完的實感，然而筆下的一個個文字輕輕呢喃著那些掙扎度過的既漫長又苦短的日子，也提醒著研究所生涯被許多溫柔力量支撐的我，是多麼的幸福。有好多話想說、好多情想訴，但此刻竟有點怯怯而不知如何下筆，這或者肇因於我其實不太擅正視、表達自己。我曾聽說，來到我們生命中的每一個人、每一個事件都有其意義，我不確定那是否屬實，但就如同兩珠滴滴入海，那些無論好的壞的喜悅的悲傷的經歷，積累出了現在的我。迄今走來幸運地受到許多無私的善意，若要一一梳理，定無法涵納於有限的篇幅之內，未提及於此但同等重要的感謝，請讓我用其他管道另外言表。

自然先要感謝我的家人們。寫出一本讓家人看得懂的論文是我研究的初衷，亦是驅使我努力的動因。時常告誡自己不可「親則生狎，近則不遜」，但這段時間不時煩躁消沉到難以自控，謝謝父母包容我散發出的低氣壓。媽媽大人、老爹、伍媽咪、叔叔，我有好好長大嘍，接下來換我成為你們的支柱了！

這本論文能夠順利產出，要大大感謝少雄老師的關懷、敦促。對世間的好奇一方面讓我對諸多事物都充滿興趣，另一方面卻也有心思雜駁、難以聚斂的缺憾，總賴老師溫和、耐心地引導，逐步收束並給予我啟發與刺激。碩三時，不意遭臨的波折令我陷入長長的憂傷，一度以為無法於時間內完成學位，也是在老師的寬和但又堅定的支持之下，讓我雖磕磕絆絆，但終能不逃避的面對自己。與老師每回晤面都讓我在每個懷疑自己的時候，重新獲得滿溢的養分。老


師與師母的溫情令離鄉北漂的遊子不至於孤單，那些從內質散發出的光輝，都將引領我踏實地步向往後的路程。



若所有的情緣都化作一朵花，那麼手掬不住的友誼小花翩躚飛舞，將我的世界點綴的落英繽紛、璀璨無瑕。性格裡的淡然、慵懶讓我有時疏於聯繫，尤其這幾年鎮日於圖書館或蝸居中工作，恍惚回神，赫然發現時間又走了好遠，又是數日、數週的未覆音訊。對此不能不感到慚愧與感恩，謝謝彥如、棉粧、卉蓉、法法、怡辰、怡萱、宜臻、政韋、皓天、若瑜、宛潔，接納並體恤著這樣的我，知道有人將自己放在心上惦念，那舒緩了多少孤身埋首時的寂清。

在臺大中文的日子可謂相當快樂且充實，謝謝唯淨、雅柔、穎儀、易璇、雅琇在學問上、工作上、情感上的各種交流與潤澤；謝謝我們大葉公叡宸學長以幽默睿智的靈魂，化解了我包羅萬象的疑難雜症；謝謝亮瑜的陪伴，妳堅強的樣子閃耀著熠熠光輝，砥礪並觸發著我。人文學科的研究往往是和自己的對話，然而在這理當踽踽獨行的路程中，我卻有幸擁有一群「酒肉朋友」同行在側。謝謝千華、簡嘉、定紘、宰亨，緣分使我們相逢，所有於日常生活的點滴建立了我們柔軟的情誼，他日回想，定都能使我們臉上綻放出明朗的笑靨（也必須特別感謝嘉嘉紘紘幫忙查註腳、修格式以及各種規章和日程的提醒，最不耐煩看這些）。也要謝謝星星，最棒、最優秀的你一定可以實現你的關懷的。

最後要謝謝我自己。曾經編織的美麗圖景被生生撕裂，無數個夜裡，我把自己蜷縮的小小的，在被窩裡有聲無淚、有淚無聲、有聲有淚的凋零。嘗試著拾起碎落滿地的心、拼湊重組，但始終失落了一部分，再不會是從前的樣子。我不確定自己是否成長，不過儘管傷痕依舊深得很底，我仍是堅持了過來，應當肯定自己，要多一點自信。慶幸在這段時間，陪伴我的是東坡坡，那堅毅曠朗的心靈彌足動人，誠摯地分享給各位。我想成為更好的人，我會努力成為更好的人，願世間良善的人們都能被溫柔對待、並溫柔的對待他人。



彼處的小貓睡醒了，翻了個身，香甜地吃起他的小饅頭手手（有夠欠吸），那大大方方、自自然然的模樣彷彿在說：沒什麼好怕的。能夠來到研究所與眾多因緣相遇，真是太好了，感謝緣份。我會將這些收穫印在心尖上的一瓣，珍而重之，沒什麼好怕地向前走著。

摘要



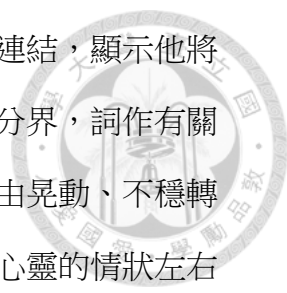
本文問題意識的產生，源自感官之於人們生活的重要性，將焦點放置在目前詞學領域較少關注的感官意識，對東坡詞中顯現出的感覺經驗進行總體性的討論。

感官作為主體與環境的中介，既涉及客觀現象的接收，又蘊含主觀的區辨，其主客兼具的特性提供了一種詮釋詞作、瞭解詞人的新思維。據此，文章分別檢視詞體特質對感官表現之影響、東坡詞感官的藝術審美、感官與其內在情感的溝通作用。期藉由梳理感官知覺、詞、東坡，三者的對話，輻輳出東坡身為「人」的面目，並嘗試探索「感官知覺」於詞學研究的一種可能。

文章首先回歸文體本身，逐次由音樂的性質、詞的生長背景、展演形態等，辨明詞體書寫感官的獨特性。詞吸收了音樂向前運動、層層堆疊的特質，表現於感官書寫則是感覺的連續延伸，感官間相互支援以引導出完整而連綿的情感體驗。另一方面，出於社交娛樂的需求而起的詞，其創作意識、搬演環境與表演形式，亦皆穩固感官於詞體的參與空間。

其次，研究著眼於感官的認識性，討論東坡構設感官的藝術手法。個體特殊的情性思維、生命經歷，促使人發展出對世界不同的探尋，亦即，我們感受到的世界，其實存在與自身性格相繫的意義。本文主要分析作為主導感官之視覺、聽覺的審美特點，以及東坡經營之感官偏好，一方面從感覺的差異觀看東坡為詞之新意，一方面探索東坡與客觀世界交涉的感知方式，和其中流露之東坡的心靈品質。

復次，文章討論感官與東坡情意世界的互動，以東坡詞的詞情主題為軸，

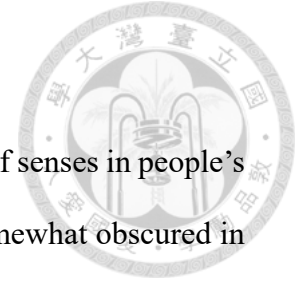


並配合詞作繫年進行爬梳。東坡詞的聽覺意象與其時空意識的連結，顯示他將聽覺提升到與精神領悟更為相關的境界。此外，以黃州時期為分界，詞作有關嗅、味覺的描繪增多、情感意涵擴展，東坡的身體感覺亦逐步由晃動、不穩轉趨舒徐，又增添許多主動出遊的紀錄。在身心一體的聯繫下，心靈的情狀左右人們的身體姿態，感官的變化成為一條路徑，映照出時間推移下，東坡內部的情感訊息。

本文將視域放置於東坡詞的感官表現，辨析詞作呈顯的審美情態，以及沉潛其下之東坡的情感意涵，試圖透過另一種角度說明東坡的詞風、詞情。研究以感知的方式、觸動之情懷以及和生命歷驗的呼應，指出感官具有溝通東坡內外世界的作用，呈現出一個活生生的個體在生命長流中不停歇地探求和思考。

關鍵詞：東坡詞、感官意象、感官書寫、感覺、知覺

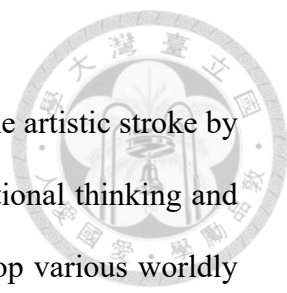
Abstract



The problematic of this paper originates from the importance of senses in people's lives by focusing on sensory awareness, which seems currently somewhat obscured in the field of Ci studies and hosting an encompassing discussion on the sensory experiences depicted in the Ci of Su Dong Po (蘇東坡).

As the medium between a subject and its environment, senses encompass the reception of objective phenomena, as well as subjective discrimination, and provide new thinking in interpreting the composition of Ci Poetry and understanding the composer. Therefore, this research would examine the influence of the characteristics of the lyric on the sensory expression, the communication effect of the artistic aesthetics, senses, and inner emotions of Ci Poetry of Su Dong Po. Through the articulation of the dialogue amongst sensory perception, the lyric, and Su Dong Po, the human presence of Ci Poetry of Su Dong Po can be manifested while attempting to explore the existential possibility of "Sensory Perception" in the study of Ci.

This paper first returns to the main lyric body itself, and then through the musical characteristic, the background of the lyric and performance form, seeks to discern the uniqueness of the sensory experience from the lyric writing. As the lyric internalize the characteristics of the forward motion and the layering effect of the musical movement, its manifestation becomes the perceptual extension expressed in sensory writing while drawing out a complete and continuous emotional experience. Furthermore, as the lyric was the result of social and entertainment demands, its creative ideal, staging environment, and performance format would also solidify the sensory resonance within the lyric.

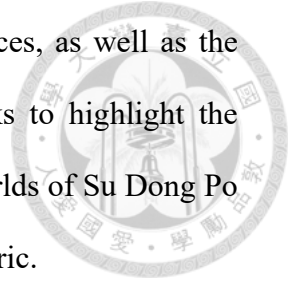


Also, while focusing on the sensory cognitive in articulating the artistic stroke by Su Dong Po constructing the sensory experiences, the unique emotional thinking and the life-long journeys of individuals have prompted them to develop various worldly explorations, the world as we have experienced has embodied meanings closely connected to our very characters. This paper analyzes the visual and acoustic aesthetics of the lyric, as well as the sensory preferences Su Dong Po has impressed upon us, on the one hand, to contemplate the new meanings imbued in Su Dong Po's lyric through emotional differentiation, and on the other hand, to explore the sensory method in which Su Dong Po negotiates with the world of objectivity, as well as the mental quality emanated by Su Dong Po.

Moreover, this paper seeks to discuss the interaction between the senses and Su Dong Po's world of emotion, based on the semantic themes of Su Dong Po's lyric, in complement with a chronological study of his lyric. The connection between the acoustic imagery and its contemporary awareness time of Su Dong Po's lyric has shown that he has elevated the acoustic sense to the level of mental enlightenment. Besides, with the Huangzhou (黃州) period as the chronological demarcation, the depiction of the senses of smell and taste in the lyric composition has grown significantly, and the expended emotional content also demonstrated a bodily experience going from that of wobbling instability to tranquil peace. With the mind-body symbiosis, the mental state may dictate our body posture, as the sensory changes enlighten an insight into the emotion within Su Dong Po through the changing of time.

This research has placed its vision on the sensory expressions of Su Dong Po's lyric to decipher the aesthetic sentiments exhibited by the lyric composition through

perception, interluded emotions, and resonance with life experiences, as well as the inner emotional landscape of Su Dong Po while this study seeks to highlight the semantic possibility of the senses to express the inner and outer worlds of Su Dong Po and to enunciate the creative style and emotions of Su Dong Po's lyric.



Keywords: Su Shi, Su Dong Po, Ci, The Sensory Allusion

目錄



口試委員審定書	i
誌謝	ii
摘要	v
Abstract.....	vii
目錄	x
第壹章 緒論	1
第一節、研究動機與目的.....	1
第二節、文獻回顧與探討.....	3
第三節、研究方法與文本範圍.....	8
一、「感官」義界.....	8
二、研究方法與步驟.....	12
第貳章 詞的文體特性與感官之聯繫	17
第一節、回歸文體的討論.....	17
一、韻律與情感：詞作為音樂文學的美感特質.....	18
二、娛樂、歌女與臨場展演：以感官為主體的表演型態.....	29
第二節、東坡以前詞作感官書寫的特色.....	39
一、晚唐五代詞的典型建立.....	40
二、表現方式與內涵的逐步擴張.....	56
第參章 東坡詞感官現象的藝術特點	69
第一節、觀物方式的拓展.....	70
一、由描摹物質轉為注視自然.....	71
二、澹泊疏宕的視覺畫面.....	75
第二節、聲音的質感：音質、旋律與樂境.....	110

一、聽覺感受的擴張.....	110
二、連續的聽覺歷程與聲情綿延：對複數音聲的調度.....	121
三、空渺悠遠的聽覺境界.....	126
第三節、清淨無塵的感官偏好與情性投影.....	134
一、不雜塵埃的「無塵」景象.....	135
二、清潔高雅的女性形象塑造.....	139
第四章 東坡詞感官經驗與情感結構的雙向互動	153
第一節、感官表達的遞進：由他人構成到展現自我.....	154
一、涉入他人的間接展示.....	155
二、主體感知的真實顯露.....	159
第二節、感官活動與東坡情意世界的互涉.....	163
一、諦聽時空—東坡詞聽覺意象與其時空意識.....	164
二、嗅、味覺的出現及其情感意義.....	187
第三節、感覺與情緒的對應：以元豐五年為分界的差異.....	216
一、元豐五年以前身體的緊繃不穩.....	217
二、身心平衡下的坦然舒放.....	223
三、小結、日趨敏銳的感知狀態.....	236
第五章 結論	239
參考文獻	254

第壹章 緒論



第一節、研究動機與目的

東坡對於生命一直都抱持著樂趣與好奇，儘管在他飽受顛簸的人生中，不乏遭遇苦厄、摧折心志的時刻，但東坡從未失去對人世間的一份情意。他以豐沛而多情的心靈，認真地、仔細地注視生活裡的萬殊風光，關注外在世界的變化與自我精神之間的牽引[互動]——這意味著東坡並非專主於內心的迴圈搜尋創作的泉源。張淑香老師以詩學理論的「靈視」，說明東坡在詞中展現的一種從日常的感覺經驗中，掘發出超越性精神體悟的特殊品質，言：

靈視主要是從日常生活片段細節的強烈感覺所淘煉提升出來的一種啟蒙經驗模式，同時也強調靈視對於日常生活的迴照啟迪。每一個靈視的瞬間都在有如流水的日常生活中標立了照明的燈塔，形成超越凡俗的精神航道。所以靈視與日常生活的互動形影相隨。¹

靈視的產生在於東坡對生活情事的留心，張淑香老師的這段話也指出了東坡性格上的特點：他有著對外物敏感而細膩的觀察力，又具備將事物轉化為更深一層的思考的自覺。人類的身心是相互影響的一個整體，拘束的身體連帶著拘束的心靈。倘若人將自己桎梏於狹小、靜態的空間進行創作活動，失去了從廣闊世界中汲取生命能量的機會，則字裡行間傳遞出生命力不免纖細，氣息凝結糾葛，美感也有所侷限。傳統詞體的書寫總不脫閨閣苑囿、亭台樓閣，是文人於特定的場域，將詞作主人公置放於特有的小空間裡呢喃傷懷，傾訴著那感於時間流逝而觸動之情愛不完滿以及生命有限的哀思，使得詞體故有「纖弱」的批評。然而，東坡突破了早期詞緊閉的格局，步伐走出詞那屬於女性的、狹小而

¹ 張淑香：〈日常生活中的靈視——淺談東坡詞中的一種經驗結構〉，收於《鄭因百先生百歲冥誕國際學術研討會論文集》（臺北：臺灣大學中國文學系，2005年），頁307。

私密的環境，邁向更為遼闊廣遠的世界，而人們「一旦身處室外，形體就能找到自己的節奏，心靈也變得更加自由，或者說更加無拘無束。」²在廣大的世界中，人可以盡情伸展身體、放鬆感官，靈魂與思想為之活絡，也如同宗白華先生所說：

我們在現實生活裡直接經驗到的、不以我們的意志為轉移的、豐富多彩的、有聲有色有形有相的世界就是真實存在的世界，這是我們生活和創造的園地。³

在東坡有情心神的凝望下，現實生活裡的諸般體驗，都可以是他緣情感悟的種子。當東坡從「有聲有色有形有相的世界」取材，將自我生命軌跡反映於詞作，詞因而充滿生活真實的氣息，映照著外在世界與東坡內質情感間不停歇地交互對話。這使得豐沛的「感官」意象如星子一般灑落於東坡詞裡，熠熠生輝。

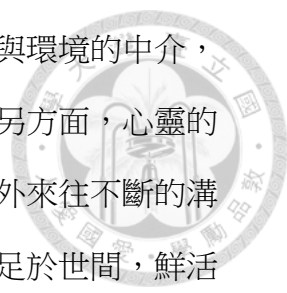
人類之所以能夠發覺、認識現象界，思索物與我的關係，仰賴於「感官」信息的遞送。但感官不單只是用來接受訊息的工具，它同時也是人們心理活動不可或缺的條件，⁴這遂提供了我們一種詮釋詞作、瞭解詞人的新思維。

伴隨著東坡展開對世間的全方位觀照，仔細觀看，不難發現東坡詞的世界充滿了各種感官的變化。除了光影明暗、色彩設色外，詞裡甚至有聲音、有氣味，有冷暖知覺。這些出於東坡自身的感知不僅被用來建構詞作的外在環境，感官的意向、偏好更呈現出他感受世界的方式。東坡眼觀的浮世閃爍著什麼樣的光彩、視野調動間製造出何種空間效果？感官的顯現與隱沒低訴著怎生情

² [法] 弗里德里克·格魯 (Frederic Gros) 著，楊亦雨譯：《行走，一堂哲學課》(海南：南海出版，2015年)，頁 200。

³ 宗白華：《美學散步》(上海：上海人民出版社，1981年)，頁 21。

⁴ 感官不純粹是一種接受信息的工具，感官的活動是一般心理活動的不可或缺的條件。持續不斷地對周圍環境做出反應是神經系統開動起來的基礎。參 [美] 魯道夫·阿恩海姆 (Rudolf Arnheim) 著，滕守堯譯：《視覺思維：審美直覺心理學》(成都：四川人民出版社，1998年)，頁 25。

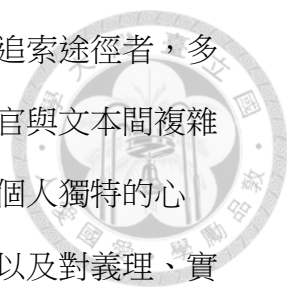


調？都有著相應於東坡內在的心靈活動之聯繫。感官身為主體與環境的中介，既能將外在現象鋪展開來，讓東坡接受資訊的同時心有所動；另一方面，心靈的面貌由內投射到感官的描繪，亦使其染上主觀的色彩。這種內外來往不斷的溝通互動，與以「迴環往復」為文體特質的詞十分契合。東坡立足於世間，鮮活生動的感覺經驗順隨著音樂的起伏跌宕，徐徐推展，而情感的蕩漾也就包覆在感官的活動之中。

本文無意替東坡詞中的感官意象進行分類討論，而是希望透過感官的途徑，更加認識東坡作為一獨特個體的生命樣貌。東坡創作詞體，並非處在閉塞身心，凝滯感知的狀態。外在刺激通過感官作用，催發東坡的內向領悟，轉出對人生命題的感發，又回過頭影響了詞中感官的發用，呈現出一個有血有肉的個體在生命長流中的不停歇的探求和思考。正因詞中的感官除了展現出東坡對世界的覺知，也牽繫著他的情緒、他的煩憂與醒悟，這般涵納內外、主客的交融遂賦予了值得探究的意義。詞體如何影響東坡表現的方式？感官與詞體特性具有何種連結？東坡詞中的感官呈現什麼樣的藝術效果？如何參與內在情思之間的抒發？是本文之意圖以情為主體，感官書寫為線索，從不同的詮釋角度觀看文本，了解東坡對世界、對自我的認知。

第二節、文獻回顧與探討

在詞學研究的領域中，有關蘇東坡及其作品之討論堪稱顯學，專書、論文、單篇文章的數量龐大，迄今為止人們仍然不斷對東坡的關懷，新的研究持續併出，成果豐碩。本文意不在對東坡的詞學研究進行整體性的回顧，故僅選取與本文研究主題「感官」相關者探討。然而，既有之關於東坡詞的討論雖涉及多元的面向，以感官為著眼點的取徑卻相對缺乏，甚至是在整個詞學的視域中都少見將「感官」作為研究方法的論述。



現行中國文學研究，展現對「感官」的重視，並以茲作為追索途徑者，多見於小說、散文的研究，尤其以現當代文學為要，藉由身體感官與文本間複雜的斡旋，或突顯討論人物的深層意識與美感觸覺，或探究作者個人獨特的心景。另外在哲學領域中，也可見解析思想中的「感官」觀念，以及對義理、實踐方式的影響，展現出該思想特有的美學。至於對感官的關注則最常顯現於歷史研究的脈絡，討論感官經驗牽涉到的物質層面的調整、個人價值觀的轉變、背後所依賴之社會文化系統的運作等等。以感官作為主體的研究雖無法說蔚為大宗，但顯然是一個值得挖掘的研究路徑，不過相比於其他學門，目前的詞學研究卻較缺乏有關論述。自然我們不能說全然未涉，畢竟當我們細讀文本，文人描繪的感官意象、呈現的知覺反應是協助我們進入文人內外世界的橋樑。但感官在詞學研究中經常成為文本分析的附庸，散見於對詩詞的詮解，而非將其視作一個獨立的整體進行探析。這也顯示在詞學領域中的感官研究尚可開展，特別是詞在過往被當作是一種遣興娛賓的文體，不如詩體需要負擔言志的責任，詞被用來滿足文人們對娛樂享受的欲求，不避感官之描繪，更具有可以進一步探究的空間。當前觸及感官論述的詞學研究，大致分為探索單一詞人詞作中某類的感官表現、討論單一詞人整體感官意象的藝術特點，以及對某時期詞的感官書寫的方式與風格進行總體歸納，以下分別述之。

以個別文人之單一感官表現進行探論者，即關注特定詞人，並鎖定詞作的某感官意象集中探勘，觀看意象與文人於詞中表抒之藝術審美，以及情意世界的互動，首先可見鄭騫先生〈小山詞中的紅與綠〉一文。⁵鄭騫先生注意到小山詞特殊的色彩藝術，指出晏幾道好用紅與綠的搭配，而對色彩的偏好實塑造了小晏詞的情調，聯繫作者本身的性格面向。文章篇幅雖不長，但將色彩與作品、作者三者相互連結，對詞與感官之間的互動提供啟發性的觀看角度。從視覺裡的色彩感知為出發，探析色彩的使用與詞人情感間的關聯，還可參廖育菁

⁵ 鄭騫：〈小山詞中的紅與綠〉，《景午叢編》（臺北：中華書局，1972年），頁113-117。

在〈李煜詞中色彩之變化與情感之表現〉文中的討論。文章以色彩學中的「色相」「明暗」、「彩度」為基底，從詞中的色彩變化歸納亡國前後，李煜情感意態的差異。指出在前期詞作，李煜使用明確、鮮明的顏色設色，色彩的劃分明顯，且在作品中佔有較大的比例。然而到了後期，李煜不明確點出的顏色詞，詞中的色澤也轉趨朦朧凌亂，渲染出內心的糾纏。⁶張雯華的碩士論文《東坡詞色彩意象析論》同樣結合色彩學，討論東坡於設色詞篇產生的藝術效果，並將詞中的色彩意象，與其人生境遇和性格特色相互參看，從色彩感的表徵掘發東坡的情感活動。⁷以嗅覺意象為途徑的研究，有陶文鵬的〈論夢窗詞氣味描寫的藝術〉，文章關注於吳文英詞所描繪的獨特氣味，發現夢窗詞裡洋溢著「酸」、「腥」、「香」等多種多樣的氣味。嗅覺成為引發詞人詩興的觸媒，不僅在特異的氣味描寫中顯示出神奇的想像，夢窗也將情感意緒融入他所描寫的香氣中，溝通嗅覺與其他感官，表現詞人複雜微妙的情愫。⁸馬朵的碩士論文《柳永樂章集中香意象審美意蘊研究》也以嗅覺出發，關注柳永詞「香」意象折射出的審美情趣及審美人生，意圖從美學角度補充中國詩詞中「香」意象與柳永藝術風格的塑造。⁹

另有對單一詞人的總體感官經驗進行論述者。李心銘《李後主詞的通感意象》一書將李後主三十七闕詞裡的意象歸納為視覺、聽覺、嗅覺、味覺和觸覺五類，以整闕詞作為單位，分析各種感官意象所派生出的感覺體驗，並觀察李後主「通感」的藝術手法如何反映其精神意涵。¹⁰李恩禧《溫庭筠詩詞中感覺之表現》則將視野放在溫庭筠詩詞中的感官經驗表達，通過分析溫庭筠融會官

⁶ 廖育菁：〈李煜詞中色彩之變化與情感之表現〉，《人文社會學報》第3卷，2007年3月，頁23-43。

⁷ 張雯華：《東坡詞色彩意象析論》（臺北：國立臺灣師範大學國文學系在職進修碩士班學位論文，2002年）。

⁸ 陶文鵬：〈論夢窗詞氣味描寫的藝術〉，《文學評論》2006年第5期，頁134-140。

⁹ 馬朵：《柳永樂章集中香意象審美意蘊研究》（重慶：西南大學碩士論文，2013年）。

¹⁰ 李心銘：《李後主詞的通感意象》（臺北：秀威資訊科技，2012年）。

能感受與情感捕捉的藝術手法，為唯美的感官特徵建立基礎。¹¹



以感官意象對某時期的詞風進行整體性的歸納，可參考陶文鵬〈論宋詞繪影繪聲的藝術〉。文章觀察到宋代詞人喜愛並擅長「繪聲繪影」，通過分析詞作視覺意象的光影明暗，以及聽覺意象之音韻節奏，說明詞人以交融聲影的通感手法，形成宋詞獨特的美感特徵，也體現出宋代傳神寫意的審美風尚。¹²洪華穗《《花間集》的主題與感覺》專主於花間。首先將花間集的主題內容分為「兒女情愛」以及「處世情懷」兩方面討論，接著以「感覺意象」為探討主體，透過觀察視、聽、嗅、味、膚五種感覺於各主題中的運用與表現，作為瞭解花間詞的藝術手法與思想文化的橋樑。¹³以感官為取徑的研究方式與本文較為類似。林靜慧《《花間集》顏色詞之語言風格與文化意涵》也將視野擴展到整個花間群體。由花間集顏色詞的語言風格為線索，探勘花間文人用色的偏好，以及顏色所反映之當代的社會文化風貌。透過歸結顏色象徵的內蘊，了解晚唐五代時期文化意涵的發展。¹⁴

以上以直接著眼於感官，將感官視為研究途徑的著作進行回顧。雖然文本導向的分析通常也會涉及對感官的敘述，尤其討論「意象」主題的專門文章或多或少包涵了有關感官的詮釋。但由於感官並非這類文章的關懷重心，往往散見於詞作詮析而非有系統的論述，若逐一回顧則不免流於發散，因而不列入本文以感官為主的研究回顧。

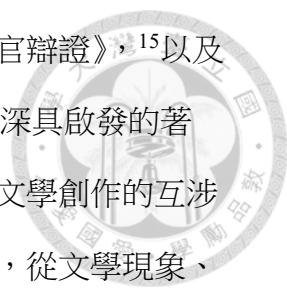
相較於詞學，詩學領域觸及感官的討論面向更為完整多元，為避免偏離以

¹¹ 李恩禧：《溫庭筠詩詞中感覺之表現》（臺北：國立政治大學中國文學研究所碩士論文，1992年）。

¹² 陶文鵬：〈論宋詞繪影繪聲的藝術〉，《文學遺產》，2007年第4期，頁41-52。

¹³ 洪華穗：《花間集的主題與感覺》（臺北：文津出版社，1999年）。

¹⁴ 林靜慧：《《花間集》顏色詞之語言風格與文化意涵》（臺北：國立政治大學中國文學研究所碩士論文，2010年）。



詞學為中心的回溯，在此僅提及陳昌明先生的《六朝文學之感官辯證》，¹⁵以及陳秋宏先生《六朝詩歌中知覺觀感之轉移研究》，¹⁶兩部對筆者深具啟發的著作。陳昌明先生《六朝文學之感官辯證》一書，對感官知覺與文學創作的互涉有著精妙的討論。陳先生著眼於感官在六朝文學中的書寫意義，從文學現象、文學作品、文學理論等面向，探究感官觀念與六朝文學發展的互動關係，指出六朝文人以兩種不同的方式看待感官。一為意圖超越現實物質的束縛，擺脫對感官的欲求，以達到寧靜自然的精神境界；另則展現對華美感官的追求，舒放感官與外物接觸，誦詠著物質之美。「超越」與「沉迷」的不同感官表現勾勒出六朝文學發展的過程，將感官的討論擴張到對文學審美的關懷，增添感官論述的深度與重要性。陳昌明先生以感官為主的探究，大體觸及了視、聽、嗅、味、觸等各個感官，陳秋宏先生的論著，《六朝詩歌中知覺觀感之轉移研究》則從「身體知覺」所見出之「觀感體驗」的轉移作為切入，擴充了陳昌明先生之大主題式的勾勒。陳秋宏先生言之「身體知覺」意旨身體置身於世界中感生的所有感受之總和，透過文人在詩歌中當下臨即的身體感，具體而微的探論文人與世界互動的觀感體驗，以明六朝詩歌觀感創作的變化歷程。

綜覽前行研究的成果，可見感官在詞學領域的侷限。目前的研究偏重在個別感官知覺的討論，以討論詞與色彩的聯繫為多，其他感官如聽覺、嗅覺僅偶爾見出；而將總體感官作為研究指向者，則集中於晚唐五代的詞人詞風的探究，有效的補充了此時期詞體的審美趣味。但相對於詩學感官論述上的深度，詞學對感官的挖掘尚稱缺乏，本文通過上述回顧，確立了感官於詞學研究中的開展空間。

¹⁵ 陳昌明：《六朝文學之感官辯證》（臺北：里仁書局，2005年）。

¹⁶ 陳秋宏：《六朝詩歌中知覺觀感之轉移研究》（臺北：新文豐出版社，2015年）。

第三節、研究方法與文本範圍

一、「感官」義界

本文將焦點放置在目前詞學領域較少被關注的感官意識，對東坡在詞中顯現出的感覺經驗進行總體性的探究。透過感官與身體的中介，人與現象界的萬殊風采相遇，而每個人特殊情性思維、生命經歷，發展出對世界不同的探尋方式。亦即，感官並非僅僅對景物進行客觀捕捉，在感官運作的背後隱含著更為豐富的精神意涵，具有與個體情感相繫的意義。本文透過探究東坡詞感官書寫的藝術審美，發掘東坡於世間的觀感體驗，意圖以另一種面向瞭解東坡對世界獨特的觀看與認知方式，以及在當中流露的情感特質，嘗試探討「感官知覺」於詞學研究的一種可能。則此，首先需要釐清本文指稱之「感官」的意涵。

生理學所謂的「感官」(sense)指人類與動物身上，專司接受外在刺激的感受器官，當物理刺激經由感受器官傳輸到大腦，便形成了「感覺」

(sensation)。人體的每個感覺系統都能夠對環境裡某些形式的刺激產生反應，如眼睛可以收集物體反射的可見光，耳朵可以偵測到隨空氣傳播的音波，鼻子負責收集氣體分子等，這些訊息傳遞到大腦皮質的特定區域，使我們可以看見、聽見、嗅到外界的物體。¹⁷在一生中，我們大腦處在全然的黑暗之內，被層層的組織和骨骼與外在世界隔離開來，通過眼、耳、鼻、舌、膚等感受器官，將關於這個世界的資訊送達大腦，方產生如亮度、聲音和味道等的感覺。¹⁸感官為生物體得以獲取外界資訊的通道，屬於生理層次的身體反應，為感覺的一部分。一般來說，感官與感覺的對應大抵可分為：「眼——視覺」，「耳——聽覺」，「鼻——嗅覺」，「口——味覺」，「膚——觸覺」(包含壓力感覺、痛覺、溫度

¹⁷ 參鄭麗玉、陳秀蓉、危芷芬、留佳莉等人合著：《心理學》第二章〈感覺與知覺〉(臺北：五南出版社，2006年)，頁15。

¹⁸ 參達利(J. M. Darley)、格魯茲堡(Glucksberg)、金吉拉(Kinchla)等著，楊語芸譯：《心理學》第三章〈感覺〉(臺北：桂冠出版社，1994年)，頁33。

感覺)，以及「筋肉—動覺」等幾種。¹⁹



「感官」是生物性的生理歷程，為大腦的思維活動提供認識的素材，但解釋客觀現象、展現更高層次的思維推理能力，則是「知覺」的運作。「知覺」

(perception) 為理解、並組織感覺器官所收集之訊息的認知歷程，²⁰「知覺」與「感官」聯繫的概念不同，但兩者關係緊密。感官作為人與環境的中介，外在刺激通過感官搭建的管道，進入到人們的認知感受，而實際上的認知行為則是交付知覺所進行的知性活動。知覺雖以感覺歷程為基礎，但卻是在主觀的整合下，將感官傳遞的片斷事實性資料，經過選擇、增加、刪減，最終形成個體獨特的認識。²¹是以，比起生物性的感官，知覺更具有主觀性。個體的差異讓人在面對同樣的客觀刺激時，萌動出不盡相同的感觸，甚至隨著自身狀態的變化，我們自己對刺激的知覺也會發生改變。由於人不能僅靠著生理上的感官就形成對世界的認識，必須經由知覺的處理，才賦予了外來的刺激生發與個體之間的連結，促使意義產生。這便使得我們在討論「感官」時，無法脫離於「知覺」之外，本文所指涉的「感官」遂是連同「知覺」活動的「感官知覺」而言。

之所以選擇「感官」為標題而不是「知覺」的原因，其一在於「感官」在中國文學、思想裡，經常是與形而下的物質性概念連結。

傳統思想對於感官的討論，時將感官與心智、精神二分，呈現出否定感官

¹⁹ 在目前心理學的感覺分類上，視、聽、嗅、味覺具有明確的區辨，但對於「身體感覺」判別還未形成統一的說法，如鄭麗玉等人合著的《心理學》，分有「皮膚感覺」（包含壓力感覺、痛覺、溫度感覺三種，其中的壓力感覺即為觸覺）以及「運動覺」、「平衡覺」等類；達利等人合著的《心理學》則將其他感覺分為「皮膚感覺」（包含冷覺熱覺）、「痛覺」、「身體位置的感覺」（包含運動覺、平衡覺）；張耀翔的《感覺心理》區分為「膚覺」（包含觸覺、溫覺、涼覺、痛覺）與「動覺」（筋肉感覺、腱覺、骨節感覺、平衡感覺、旋轉感覺、暈眩感覺等，筋肉的疲勞和痛苦等感覺的總稱）。本文參酌上述分類，暫且將身體接收的刺激感覺，分為由表面皮膚感受的「皮膚感覺」，以及影響運動、平衡等體內筋肉的「動覺」兩類。

²⁰ 同註 18，頁 31-33。

²¹ 參鄭麗玉、陳秀蓉、危芷芬、留佳莉等人合著：《心理學》第二章〈感覺與知覺〉（臺北：五南出版社，2006 年），頁 31。

的傾向。雖然也可以看到思想家們認識到感官的感知功能，如荀子〈榮辱〉篇道：「目辨白黑美惡，耳辨音聲清濁，口辨酸鹹甘苦，鼻辨芬芳腥臊，骨體膚理辨寒暑疾養，是又人之所常生而有也，是無待而然者也，是禹桀之所同也。」

²²肯定感官具有辨別刺激的能力，眾生生而有之。在〈正名〉裡也詳盡地討論目、耳、口、鼻、形體的感知作用：「形體、色理以目異。聲音清濁、調竽奇聲，以耳異。甘苦鹹淡辛酸奇味，以口異。香臭芬鬱腥臊洒酸奇臭，以鼻異。疾癢滄熱滑鉞輕重，以形體異。」藉由各個感官的中介，人們「緣耳而知聲可也，緣目而知形可也」得以進一步地接受外在訊息，心智也能據此展開思維活動。人無法離於感官存在，然而感官僅能認識，又具備著對聲色嗅味等刺激的欲求，心才是思考判斷的主宰，是謂「五官簿之而不知，心徵知而無說」²³，因此，荀子認為需要以道德心性的修養加以節制、導正感官的欲望。老子對於感官也抱持著不信任的態度：「五色令人目盲，五音令人耳聾，五味令人口爽，馳騁田獵，令人心發狂；難得之貨令人行妨。是以聖人之志也，為腹不為目，故去彼取此。」²⁴認為對感官的縱樂會遮蔽人心的本真，必須摒棄誘惑，實現體道而靜觀的人生。

不論是以道德涵養轉化，或是秉持否定的論述，我們都可以看到傳統思想對感官的拒斥。即便認識到感官之於個體與世界的溝通關係，但將之視為一種形而下的誘引，必須透過道德實踐或靜觀修養約制轉化，仰賴著心智的調和統攝。這種將感官與物質性欲望結合之觀感，刻印在文人士大夫的肌骨，進而影響了文學方面的創作。然而，自前述的討論中，我們知道並不能將感官進行生理與心理的二元切割，感官知覺是連動的整體，這說明了感官不是只有物理享受的成分，當中也有知性活動的運轉。因此，以「感官」為題目，首先便有著

²² [先秦]荀子著，[唐]楊倞注，[清]王先謙集解：《荀子集解》第二卷〈榮辱〉（臺北：世界書局，1991年），頁39。

²³ 《荀子集解》第十六卷〈正名〉，頁277-278。

²⁴ 《老子》第十二章，引自[先秦]老聃等，陳鼓應註釋：《老子今註今譯及評介》（臺北：臺灣商務印書館，2013年），頁98-99。

讓人重新思索中國文學裡的感官意識，在物質性以外的知性面相。



另一個原因則是在於，感覺器官接受外界刺激所產生的訊息，經過選擇後形成知覺，這意味著感官知覺得以同時涵納主客觀的論述。

外在刺激具有大小、強弱、明暗、冷暖等不同性質，而感官知覺將現象界的訊息傳向大腦進行解釋，並做出不同應對。透過感官，我們能夠區辨刺激的差異，讀者也可以從文學作品的感官描述中感受到作品的外在世界。另一方面，在同樣的外在條件以及相同的感覺歷程之下，作為感覺主體的人卻顯現出歧異的知覺狀態，此即感官知覺的主觀作用。越來越多的研究、實驗顯示人類的感官活動涉入個體的主觀心志，²⁵感官雖有其被動、客觀性，但與知覺的一體並現，讓我們對刺激做出的感知和應對，滲入主觀心智的操作，和思想、情感存有聯繫。然而，早先我們對文人創作的態度，一般多從環境的影響，以及文人內在情意的觸動、靈思之湧現著手，忽略了詩人依賴感官知覺立足於世間，在感官的溝通下搭建起內外、主客橋樑之效用。事實上，人的情感意向，決定了一個體如何感知世界，而文學創作往往是立基於詩人於現象界的觀感體驗與其內在精神互動而成。隨著個人知識、經驗、情性等不同，人們對感覺對象做出的解釋也不同，感官的主觀性遂成為引領我們覺察詩人內在情韻的指標，體貼創作主體身而為人之獨特的情感特質。文章選擇以「感官」為題的另一原因，便是著眼於感官知覺的主客兼具。既涉及了客觀現象的接收，又蘊含個體主觀的

²⁵ 相關論著可以參考以下：馬赫的《感覺的分析》把物理學中的物體與生理學中的感覺進行了統一，認為人的感覺是物理和心理要素共同塑造而成。見〔奧〕馬赫（Ernst Mach）著，洪謙等譯：《感覺的分析》（北京：商務印書館，1997年）；魯道夫·阿恩海姆專注於視覺感知的探究，指出視覺不單只是為了認識而存在，在認識事物的同時也運行著思維能力。阿恩海姆的視覺思維觀念，打破了傳統心理學以「知覺」為接受客觀刺激後產生的直接反應；「思維」為較高層次的認知現象之二元區分，說明知覺和思維之間一體二面的密切聯繫。〔美〕魯道夫·阿恩海姆（Rudolf Arnheim）著，滕守堯譯：《視覺思維：審美直覺心理學》，（成都：四川人民出版社，1998年）；英國實驗審美心理學家瓦倫汀則運用心理實驗的方法，討論審美心理的特質，實驗結果發現，色彩、圖形、音程、節拍、元音等單純的要素，都能夠引發人們不同的情感反應，足見感官對思想情感的作用。〔英〕瓦倫汀（C.W.Valentine）著，潘智彪譯：《實驗審美心理學·繪畫篇》、《實驗審美心理學·音樂·詩歌篇》（臺北：商鼎文化出版社，2000年）；瑞秋赫茲也通過實驗，說明嗅覺與情緒之間的連結對人們行為的影響。見〔美〕瑞秋赫茲（Rachel Herz）著，李曉筠譯：《氣味之謎》（臺北：方言文化，2009年。）

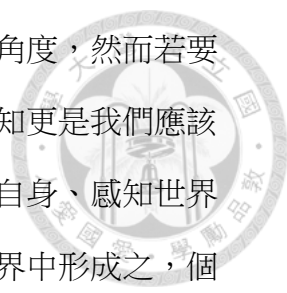
區辨，讓我們一方面可以觀察東坡詞中感官的藝術呈現，以及對詞體的影響；一方面也能夠沿著這條聯繫內外的道路行走，深入到東坡的心靈世界。



二、研究方法與步驟

由上述的歸納中我們得知人的「感官知覺」實涵蓋了兩種層次的討論面向。首先，人生活的現象世界充滿了變化多端的刺激，而正是感官的活動，讓人們將客觀、彷彿與己無涉的陌生世界，轉化為充滿生機的自身可及的一部分。我們仰賴感官以接受現象場的刺激，不論是色彩、線條、光影的蕩漾；音色、節奏，旋律的鼓動；氣息、滋味的汨汨擴散；以及質感、溫度等的浸潤蔓延，這個世間繽紛的樣態經由感官的運作而為我們所知悉。感官的第一個特性便在於其客觀接收刺激的能力，雖是需要有物的觸動才能激發活動的存在，但也讓人們得以覺察客觀物象的狀態、質態。感官討論的另一個面向，則是在於感官的主觀性。感官啟動的同時，往往都會伴隨著知覺的發生，心智與思考介入我們對刺激的解釋，從而在客觀物象中傾注了個人主觀的價值意向。這份獨特的意向將個體與其感官的感受涵化為一體，引導出每個人於世間之不同的觀感體驗。人們情性、歷驗等種種內質的差異，造就了分殊的感覺方式，以及對事物之不同解釋，我們的感官經驗也在這般過程中，湧現出對應心靈的嶄新意義。

綜合以上所說，我們可以透過幾種方式探討東坡詞的感官書寫。一則從感官的客觀性著眼，觀看東坡擇取、揀選的物象具有什麼樣的特質，誘引出哪方面感官感受？通過物象展示的刺激，掀露東坡對世界的客觀認識。再則，東坡對認識物象的安排描繪，牽涉到感官的反應並連帶出形式上的藝術效果，因此藉由歸結東坡調動感官感受的偏好與共性，突出東坡構設感官特殊性，是我們得以探勘東坡在形式美感方面展現的風格樣貌。感官的客觀表現幫助我們從作

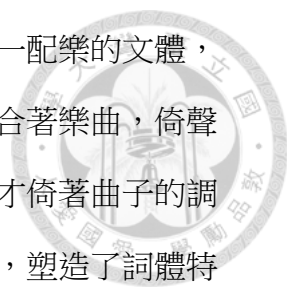


品的結構、形式中理解詞作的外在世界，以及東坡認識世間的角度，然而若要真正地貼近、理解作品，隱藏於現象背後的，創作者的主體感知更是我們應該細心梳理的。於是，由感官的主觀性接續討論，掘發東坡感知自身、感知世界的知覺體驗，則是另一個管道，讓我們得以深入東坡在感受世界中形成之，個人獨有的精神情態。感官的器官性將現象刺激客觀的展示給我們，而人如何解釋這些現象、看待自我與外在世界的關係，奠基於自我的經驗與認知，無論是選擇的物象、呈現的模式，當中都存在東坡自我的一種特性。感官的書寫如同鏡象一般，將東坡有意，或不經意間流露的主觀心靈反照而出，使得我們得以從中窺探東坡隱現的內在自我。感官參與了東坡在詞體中的自我建構，與東坡的情感特質具有鮮明的連結，本文的目的即在於找出這條糾纏的針線，以此對東坡以及東坡的詞行進一步認識。

據此，論文將主體架構分為三章，分別從幾個不同的層次探討。一是「詞的文體特質與感官描繪之間具有什麼樣的聯繫？」，其次為「東坡詞中感官書寫呈現何種特殊的藝術表現？」，以及「感官如何溝通東坡的內外世界，參與到東坡更深層的情意表達？」

首先，若要理解東坡如何在詞中呈現自身感官、詞中感官書寫的重要性與意義，則回歸於詞之文體屬性，探究文體的美感特質與感官之間具有何種聯繫，是進入東坡詞中的感官世界前必需先行處理的議題。感官作為人們體物、抒情的媒介，通過描繪感官以建構作品氛圍的藝術手法見於各個文體中，然則，每個文體都有其特殊的文質屬性，不同的文體性質不僅影響文人的創作意識，應用感官的態度與目的亦各有分殊，造成參與空間、表達方式之差異。因此，我們需要回到最根本的問題：詞到底具有什麼樣的特殊性？這個特殊性如何作用於感官，使得詞在感官書寫上呈現異於其他文體的獨特？

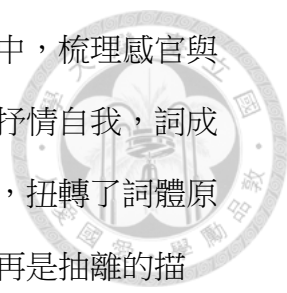
詞體強烈的音樂性，是區別詞與其他文體的重要因素。儘管早在詞之前的



詩經、樂府等與樂相配的文學體式，說明了詞並非最早或是唯一配樂的文體，但音樂之於詞體，卻具有著形塑文質核心的重要性。詞本是配合著樂曲，倚聲填製的歌詞，有別於先有文後有樂的形式，詞體是先有樂曲，才倚著曲子的調性配上文字。與絲竹樂音的結合，推深了詞所鋪敘的情意內涵，塑造了詞體特有的抒情效果，對音樂性質的吸收，便成為詞展現歧異的關鍵因素。「音樂」的組織架構造就了詞體的美感特質，流動的樂音浸沁入人心，給予聆聽眾人當下最直接的感官觸動，也勢必會影響詞體的感官表現。因而回溯音樂蘊含之藝術質素，觀看音樂的性質如何推動詞體的感官，遂能引導讀者在旋律與情感的融會間，了解詞體感官別樹一幟的風神與意義。

音樂之外，外在環境提供了詞體發展所需的條件，這些促成文體生成的外緣因子也很大程度地參與了詞涵容感官刻劃的表達形式。伴隨著城市文化的興起，人們開始追求平常生活之外的休閒娛樂，為了滿足人們「娛賓遣興」的需求，作為流行歌曲的詞應運而生。社交和娛樂功能可說是詞作最根本的性質之一，在公眾、歡愉場合的群體創作，讓詞不同於詩一般被寄以深妙的哲思理趣，旨在資歡。娛樂導向的動因，宣示了詞體與感官之間密切的聯繫，面向大眾的搬演場合，以及搭配絲竹管絃、交付歌女的演繹型態等情景中的環境要素，不僅營構出適宜感官生長的空間，也更加強化了詞對感官經驗的關注。在處理完外緣的複雜問題後，從實際的詞作觀看感官書寫的特色，方能更完備上述的基礎論述。因此爬梳代表詞體樹立的晚唐五代詞，以及在典型之外、展現變異的詞人的作品中對感官之運用，便能為其後東坡詞的討論，建立一個對照的基點。

梳理詞的文體與感官之間的聯繫之後，文章的第二個部分將進入到東坡的詞作，聚焦在東坡詞作感官展現的外在現象，及其對應出的藝術特點。對現象的追索提供另一個角度，說明東坡在保存詞體婉曲要眇本質上的更新和突破。



東坡設計、安排感官意象的新意，也令讀者得以從感覺的差異中，梳理感官與東坡「清曠」詞風之間的連結。東坡步步地遣情入詞，釋放其抒情自我，詞成為記錄其生命經歷、內在思致的載體。縱身於自然世間的體驗，扭轉了詞體原先拘謹於一隅之地、著意人工物象描繪的傾向，詞中的感官不再是抽離的描繪，而是展示出東坡觀看世間的方式。由於視覺與聽覺為人們賴以認識世界的主導感官，文學涉及的感官也往往以視覺、聽覺居多，因此文章在這一個章節，分別以詞作的視覺畫面，包含色彩、光源、視角等構成；以及東坡對聲音的感知與調動，詞中聽覺體驗造成的效果，討論由感官所反映之東坡對客觀世界的認知。此外，感官經驗聯繫著東坡感受到的世界，其所呈現出的感官現象，實也投射出東坡獨特的性格。這也讓我們可以進一步的自東坡喜好觀賞的物象、繪製的畫面、音聲的層次中，覺察與客觀世界交涉下顯露之東坡的情性。東坡經營感官的偏好對應著詞作的審美特質，鋪墊出詞情詞風，也令我們能夠從現象背後貼近東坡心靈的姿態。

討論完東坡描繪感官的藝術手法，文章第三部分的論述將深入探索感官與東坡情感結構的溝通作用。感官作為主體與環境的中介，不僅建立人們客觀的認識，也投射個體主觀的心緒，詞作的感官因此不單只是構成詞作背景的媒介，而是能反照東坡心靈的言說。為了更細緻地理解感官與東坡情意世界的互動關係，文章首先分別以聽覺、嗅味覺意象進行獨立的論述，觀看東坡如何讓感官意象參與其詞情表達？感官對於東坡情感領悟扮演了什麼樣的角色？透過感官傳達出的訊息與效果，感受他的掙扎與思索，完整地接收東坡身為一個活潑潑的「人」的樣態，由此凸顯東坡在感官運用上的開拓，也讓感官經驗成為理解東坡其人的方式。在分述個別的感官作用後，接著將以東坡整個身體狀態為途徑，追尋在時間作用下，東坡的感覺收放如何與其生涯經歷相繞相繫，對應不同的情感意態。東坡一生波瀾起伏，生命課題為其帶來心情和思想上的變化，而映照在感官的表現之中。感官往往對應著人的心境，當心靈焦慮緊繃，

五感也跟著變得黯淡麻木，個我與世界充滿疏離的感受。唯有在心情開闊，五感方得以拾回對外在的一份注目。是以，我們不僅能經由感官進入到東坡內在的沉思，也可以反過來直接從東坡的身體感受、感官展現的樣態，覺察東坡歷經了時間推移，由思緒帶動的情緒轉變。

本文首先關懷東坡詞中感官呈現的外在特色，並由外而內的探討感官對於引領東坡情思的作用，也從個別到整體，由內至外的回應感官於東坡人生旅程的牽繫。希望透過對詞中感官不同面向的著重，覺察外在環境、感官經驗與作者的心靈感受之間的互動與對話，讓我們能夠東坡這個人有著更具體豐潤的認識。

有關本文選用之《東坡樂府》的版本，自晚清朱祖謀《東坡樂府》及民國龍榆生《東坡樂府箋》以降，東坡詞的版本已形成了一個的相對穩定系統。²⁶ 本文採用石聲淮、唐玲玲的《東坡樂府編年箋注》為底本，²⁷文章引述的東坡詞例皆出自此版本，將於註腳中標記該詞例的頁碼。

²⁶ 有關東坡詞的版本系統，可見劉少雄：〈由詩到詞——東坡早期詞的創作歷程〉，《會通與適變——東坡以詩為詞論題新詮》（臺北：里仁書局，2006年），頁1-2。

²⁷〔北宋〕蘇軾著，石聲淮、唐玲玲箋注：《東坡樂府編年箋注》（臺北：華正書局，1993年）。

第貳章 詞的文體特性與感官之聯繫



文體的生成與發展，皆有其獨特的因緣及條件。外部環境催生出對文體的需求，建構起內質特殊的形式體裁和內容情韻；文體內部也隨著時間的遞進以及參與者的投入，激盪出更為豐滿與多元的姿態。典型與新變的潮流不停歇地更迭，生生流轉出演進的脈絡，在內外兩者的交相作用之下，文體逐漸達成一致的和諧姿態，確立其特殊之藝術相貌。因此，辨明詞之為體的特性，掌握詞在不同出身背景下所萌發出不同於其他文類的體製和品質，乃是以感官書寫為途徑進入詞體、詞情的美感特質之前當仔細辨析者。

詞是種什麼樣的文體？它具備了何種特性使得感官沁入其中，成為特殊的表現環節？感官在詞中又承擔了何種功能、如何呈現？呈現的方式又與其他文體有何差別呢？為了具體地瞭解詞體與感官作用之間聯繫，本章首先回歸於詞之文體性質，自其音樂性、創作目的以及展演方式帶來之美感特徵進行討論。然而，倘若省去觀看感官書寫在詞作的實質落實，則這樣的討論不免流於空泛，也無法審視文人於詞中運用感官的發展進程。故本章復次歸結晚唐五代以及東坡以前的北宋初詞家詞作中運用感官的內涵與方法，於此基礎上方能開展出東坡於詞中書寫感官，別出一幟的心思。

第一節、回歸文體的討論

詞與其他文體最顯著的不同在於——它原是配合著隋唐之際，流行於民間之新聲樂調所搭載的歌辭。詞的文體特殊性、其美感的主導質素，可以說有很大成分來自於音樂的浸潤，音樂的屬性影響了詞情之流動、感官之傳達，感官書寫在詞體中的意義無法離於詞的音樂性質而談。則此，梳理詞與音樂的關係，探析詞的音樂性質如何影響詞體表達感官的方式？為首節所著重者。其次，文體的內在質素受到時代背景、社會文化氛圍、傳播搬演的環境等外部因素影響，展現出不類其他文體的特殊風神。環境因子如何塑造詞體與感官不同於其

他文類親密連結，擴大感官的參與空間並展現出獨特的描繪視角？則是另一個需要從文體探究的問題。



一、韻律與情感：詞作為音樂文學的美感特質

詞作為應樂合歌而起的文體，音樂可謂是詞之本。與音樂的緊密聯繫不僅是催發出詞體的一大動因，當音樂的性質沁入於詞體之中，雙方的相會更為詞交織出異於其他文體的蔚然風貌。詞既屬於音樂文學，則探究音樂之特徵如何形塑詞的形式與情感，確立文體的獨特性並帶動感官美感，有助於我們閱讀、理解詞篇，感受詞中栩栩連翩的感官體驗。

文學和音樂雖是兩種藝術形式，但配樂的傳統在文學的發展中其來有自，兩者實無法截然切割。《毛注·詩大序》即援引《樂記》「樂者，音之所由生也；其本在人心之感於物也」的觀點，指出詩乃是人「志之所之也」，「在心為志，發言為詩」。人們透過聲音傳達內心之感發，並將其落實於文字，詩體因而具有了「正得失，動天地，感鬼神」的能量。²⁸《毛注》的說法旨在強調音樂所以為禮樂教化之基礎，但同時也肯定聲音與人們的情感反應存在聯繫。語言文字展現出人的情緒感受，與歌舞等其他藝術形式的結合，收獲更好的傳情效果，則文學與音樂經常是可以相互補足的。

歷來對詞各式別稱，諸如曲、曲子詞、樂府、樂章、長短句等，都展明了詞體的重要特徵——與音樂為關係密切的一體。但既然文學的產生和音樂本就存有聯繫，如同《詩經》也具備偕同聲情演唱的表現形態，則詞的特殊之處何在？不僅是《詩經》，漢代樂府詩亦源於民間流行之歌謠，同樣是與音樂相融的文體，那麼，詞如何呈現不同其他文體的音樂性？音樂的屬性注入於詞體的那

²⁸ 〈毛詩序〉，引自毛亨著，孔穎達疏：《十三經注疏》（北京：中華書局，1983年），頁269-270。

個方面，塑造了詞何種獨特的質性？以下以詞所配搭之音樂類型討論。



(一)、燕樂的組織架構與詞之文體特性

不同的音樂類型，其組織架構、節奏旋律也會有所差異，和樂文體的形式與情韻因而很大程度地被所配搭之音樂的屬性影響。詞作為音樂文學，文體性質受音樂形塑，而詞和其他應樂文體具有什麼樣的區別，則需要回到詞所配合的音樂本身探究。

從音樂的類型而言，中原傳統的音樂為「清商樂」，這是一種節奏曲拍較為舒緩，句度韻位變化不顯的音樂，在強弱高低、快慢長短的安排上不追求起伏波瀾，而是呈現出穩定和諧的一致性。²⁹由於整體樂調趨向平和綿長，清商樂引起的是人們心中典雅中立的感受。另一方面，詞所配合的音樂主要為「燕樂」。燕樂為受到兩晉南北朝以來民間流行「里巷之曲」，以及從新疆、甘肅、中亞細亞、印度等邊疆地區和其他國度傳來的「胡夷之曲」影響，廣泛流行於隋唐社會上下的一種新興樂調。³⁰這種新的音樂體系融匯了西域、中亞地區之樂曲，不同於清商樂的典正，燕樂可以進行「初聲頗復閑緩，度曲轉急躁」（《通典·樂典》）大幅度的跳接展演，旋律、聲調複雜且變化多端。此外，由於音樂類型與民族文化的不同，使用的樂器也有異，燕樂主要以琵琶、箏、篳篥等樂器伴奏，新樂器的引進激發出強烈的新鮮感。再加上燕樂在初期基本上是以樂舞的形式流行，胡姬伴隨節奏明快的音樂，或踴或躍、乍動乍息，如果將燕樂配上歌詞供藝人於表演時演唱，則形成更完整的藝術形式，³¹由此而一新中原人民耳目，帶來不一樣的音樂感受。

詩和詞分別搭配不同的音樂，樂音的殊異引發不同的心靈感受，也造成不

²⁹ 參葉輝、張兵：《俗文學的雅化—詞與諸宮調的興起與發展》（上海：學林出版社，2010年），頁20-21。

³⁰ 夏承燾：《唐宋詞欣賞》（北京：北京出版社，2002年），頁4。

³¹ 參謝桃坊：《詞學辨》（上海：上海古籍出版社，2007年），頁20。

一樣的創作意識。隸屬於外來音樂的燕樂不需擔負教化的重擔，民間的創作也不以道德為首要考量。都市經濟的豐足帶動了百姓對物質的需求，以及對生存以外之休閒享受的追索。由新樂調、新樂器構成的燕樂以大眾流行音樂之姿，滿足人民對娛樂的需要，人們欣賞音樂本身的美感，按照音樂「倚聲填詞」，推動了詞的興起和發展。應樂填製的詞體不論在使用語言、句式等外在形式，或內在的情感鋪陳，因而皆歸本於音樂這個核心：

填詞既稱倚聲之學，不但他的句度長短、韻位疏密，必須與所用曲調（一般叫做詞牌）的節拍恰相適應，就是歌詞所要表達的喜、怒、哀、樂，起伏變化的不同情感，也得與每一曲調的聲情恰相諧會，這樣才能取得音樂與語言、內容與形式的緊密結合，使聽者受其感染，獲致「能移我情」的效果。³²

詞體書寫的形式圍繞著曲調本身的聲情特性。詞人配合樂音流動與停頓的節拍，填上或長或短句子，在音樂結構或趨強、或漸弱的變化中，導引出情感起伏波折且連綿延續的表現形態。

來自域外的燕樂不同於中原傳統清商樂之柔緩莊嚴，具有快捷奔放，曲折多變的節拍與旋律，為中原的雅樂帶來新鮮活潑的氣息；另一方面，在保有民間鮮活生命力的同時，燕樂以其經過樂工的鎔鑄編造，比起同樣汲取民間能量的樂府歌謠，在音樂的組成上具有更為完整且複雜的結構。樂府歌謠為了能傳唱於悠悠眾人之口，運用單純、複沓的樂調來構成篇章，歌詞也以平淺的口語為主，減去繁雜的句式安排，透過整齊的韻律使老嫗孩童皆能朗朗上口。然而，燕樂可以進行多元的樂音造型，因應燕樂而填製的詞體，其句式和格律遂相對地彈性：

³² 龍沐勛著：《倚聲學》（臺北：里仁書局，1996年），頁23。



除了保持詩歌五、七言句式之外，還有一、二、三、六乃至十言以上的句式，不同的句式格律可以表達不同的情感內容，語氣的輕重緩急、情感的抒放濃淡，都在字、詞、句、章的不同組合中得到充分表現。³³

詞在字句組合、句讀停頓等方面，都比詩或樂府更富有變化，燕樂多樣的節奏旋律譜出詞體變化多端的句式，「這種藝術形式不僅在聽覺上給人以『大珠小珠落玉盤』似的享受，也容易在情感上打動讀者」³⁴。當音樂的組織架構走向更為繁複的組成時，其鋪排敘事、傳遞情感的能力也愈發強烈。身為與音樂有意識結合之文體，詞於文學面的呈現自然受到樂的影響，字裡行間的情蘊與音樂往復跌宕的表情力交互感通，當音聲與情韻相互契合，便能夠激發那些流淌於內心細微幽微的情感活動。因此，詞在語調以及字詞的選用上故不同於詩之高遠悠長、樂府之明白淺近，而是柔緩迴旋的，彷彿有人在耳邊低語似的，輕聲傾訴出隱匿於深處，纏綿婉曲的心事，這也造成了詞體「要眇宜修」³⁵的體性。

在此我們可以歸結詞作為音樂文學的美感特質。詞體原是配合著燕樂這種新興音樂所填寫之歌辭，燕樂的音樂屬性對詞的文體特質，從形式面到情感面都有深切的影響。多元的節奏韻律以及更為複雜的樂調安排，讓詞體展衍出長短不一的句式型態。而通過組合不同的句式，詞體得以對描述對象進行細密的鋪敘，同時也適宜展抒人心幽微多變的情感，建構出詞之不同於其他文體的文質旋律。

³³ 施議對：《詞與音樂關係研究》（北京：中國社會科學出版社，1989年），頁278。

³⁴ 同上註，頁278。

³⁵ 王國維著，施議對譯注：《人間詞話譯注》（臺北：貫雅文化，1991年），頁225。

(二)、音樂的運動性質與感官表現的特殊性

音樂類型的差異賦予詞不同於其他文體的屬性。為了與燕樂繁複的節拍韻律搭配，作為歌唱小辭的詞體以長短參差的句式偕同聲情演繹，形成了特殊的書寫形式。相對自由且多變的語言表現，讓詞體得以在聲音與意義的協調之間，涵納更好的敘事展衍以及傳情表意的能力。

需進一步追問的是：音樂構築了詞的文體特性，而這樣的性質對詞體書寫感官的方式具有何種影響？是那些性質在其中興發作用，建立起感官獨特的型態？感官是人生而在世賴之以生存、感覺基本條件，作者運用以創造畫面並傳遞情感，讀者也憑仗感官感受作品中的情思意蘊。文學創作脫離不了皆感官的描寫，則是，詞體裡的感官有何別於其他文體的獨特？引發了什麼樣的效果？音樂身為詞體重要的構成要件，自然沁入於感官的表現，是故相關追索仍是須回到音樂本質。以下即由音樂的性質著手，討論其對詞體形式與情意面的影響，是如何讓詞的感官書寫呈現出異於其他文體的美感風貌。

1.連續向前的展衍方式

首先對音樂的運動性質略作說明。音樂是人為製造的成品。當人們有意地組織每個獨立的音聲單位，編排音節使其成調成曲，聲音便不再只是單純聲響，而是如其他的藝術型態般產生屬於自身的基本性格：

正如隨意的隻字片語構不成句子，隨意的聲音義無法建構出旋律來。一個完整的旋律通常具有明確的開頭與結尾；並顯現出一定的方向。³⁶

不同音高和不同音質的單音在人有系統的組合下，構成了完整的旋律，這個構成意味著：不同於自然和日常所聽到的聲響，音樂是經過人為組織的創作，從

³⁶ [蘇]米勒(Hugh M. Miller)、泰勒(Paul Taylor)、威廉斯(Edgar Williams)等著，桂冠學術編輯室譯：《音樂概論》(臺北：桂冠圖書，1999年)，頁41。

第一個音朝向最後一個音循序前進，我們因此可以在樂音的流動中感受到所蘊含之方向性，也說明了音樂具有連貫的運動特質。



音樂實為動態的藝術形式，編織樂曲如同寫文章，必須引導聽者進入一個不同於外在時空的異質世界，並讓聽者能於音樂的進行中堆疊出更豐滿的情緒。倚聲填製之詞體，不僅需要配合著曲子或緩或急的樂調，在文辭上抒發出不同情懷，更由於音樂的運動是「有目的的，圍繞著一個中心來組織的」，³⁷從初音將起至終音落下，樂曲的演奏最終歸於某一方向，各個音符便是作為統一的整體朝著這最終方向連續遞進。詞體之文辭因此需順隨旋律的前進，在句與句、段與段之間進行綿密的鋪敘，才能符合音樂往前遞進的展衍方式，導引出連貫且相互呼應的情感。

跟隨音樂連貫的運動性質，使得詞在寫情狀物時，尤其著意於脈絡之間的關聯。「詩常是一句一意或一境，整首含義擴大，形象眾多；詞則常一首或一闕才一意，形象細膩，含意微妙」³⁸不同於詩可以在文字間進行大幅度的跳接，表現出境界的擴大，詞遵循音樂向前連續的律動，字句需保有絲絲連繫，「通過長短不齊的句型，更為具體、更為細緻、更為集中地刻畫書寫出某種心情意緒。」³⁹詞以韻為段落，一層一層疊加出款款情蘊，在描物敘事與訴情表意間，皆藏著綿密的針線。

這般連綿鋪陳的手法對感官方面的影響，則是感覺的協調延伸。詞的文體特性讓它不避對感官的著重，多元的知覺描繪紛紛進入詞體，而如同詞情受到音樂運動性質的導引，感官之間同樣也相互牽繫，旨在藉由完整的畫面或體驗，共同激發讀者產生出具體而鮮明的情緒感受。就像在觀看一篇小說，或是一部電影，觀者經驗到的感覺作用都互有關連，目的在於透過延續的體驗，使

³⁷ [美]戴維斯 (Stephen Davcies) 著，宋瑾等人譯：《音樂的意義與表現》(長沙：湖南文藝出版社，2007年)，頁 202。

³⁸ 李澤厚：《美的歷程》(臺北：元山書局，1984年)，頁 157。

³⁹ 李澤厚：《美的歷程》(臺北：元山書局，1984年)，頁 157。

人對畫面、或者故事更能夠產生身歷其境的代入感。跟著樂音向前遞進、縈迴跌宕的腳步，豐沛的感官步步堆疊，在詞體中我們時可覺察複合的感官流動。音樂向前行進的運動特性讓詞相比於詩，傾向以豐富且堆疊的感官描繪，刻畫一幕幕相互聯繫的具體畫面，進而引出人們連貫的身心感受，於聲情交融的湧動中深化詞體抒情的力道。


2. 盤旋疊加的情感積累

音韻連續遞進且含有時空流轉的運動性質塑造詞體應用感官的方式，這樣的特徵又對詞體的情意表達具有什麼樣的影響？建立何種傳情方式而使詞顯現出異於其他文體的抒情美感？

首先，與燕樂的搭配形塑了詞長短不一但又連綿堆疊的形式，是詞特出的文體特性。此亦意味著文人尤須思量聲音方面的安排，除了協調辭與樂之外，尚需考慮文字本身的格律聲調，以及交付人聲演唱的表演形態。如何組織眾多音聲，激起聽覺感官的專注，鋪排層次變化以觸動人們的內在感受，遂為文人創作詞體時需悉心著意者。因此，詞人嘗試令聲情和文字相配。或者藉由反覆的語句營造出重複的節奏，加深聽者的記憶從而塑造出情感的迴盪；或者通過上下片對照的結構，呈現對比的美感；又或運用句讀、韻位的變換使情感在停頓與綿延之間引發無限思量。這和樂府搭配的民間歌謠便產生相當大的分別。

樂府歌謠在音樂的組織架構上，傾向以較為簡單少變化的音節，以及重複性高的節拍旋律構成樂音。反應在文的質性，則是通過淺顯的字句、重複的句式、明白的語調來達到這個效果，因此多為齊言，且有疊字的表現。另一方面，受起伏跌宕的燕樂所孕育的詞體，則發展出了在變化中仍見其重複，重複中又兼有變化之特有的抒情效果。

形式與情感往往是緊密相連的一體，音樂結構的分殊呈顯出詞在字句、語



調等方面不同的文學表現，也彰示了詞體將舒展不一樣的情意樂章。燕樂盤旋的律動如波浪一般此起彼落，卻又重重相疊，後起的音符疊加在前者構建的基礎上，一步步地穩固音樂的結構，也逐漸加深樂音的情感能量。文人為樂曲填上文辭時自然受到影響，不直接明瞭地昭示情意，而是婉轉地累積出情的線索。為了營造引人入勝的環境，感官的參與便是不可或缺的。感官作為溝通個體內外在世界的橋樑，不僅能啟動個體因樂而感發，由外至內的情感活動；同時適足以在感覺地引領下，讓人進入到內在的生命經驗。除了來自音樂對聽覺的直接刺激之外，人們聆賞詞體這新型態的藝術表演時，最主要地享受還是落在文字之間。文辭中反覆出現地感官意象故讓人的感覺始終處在一種活絡的狀態，自不間斷地觸動下終而奏出豐滿的情韻。

由此，詞的傳情方式展現出一種婉轉跌宕的姿態，接著便要進一步探究這樣的表達型態跟詞情之間的關聯。受形式的影響詞所舒展的情與其他文體存在什麼樣的殊異，顯現的抒情美感又有怎生區別？

音樂連續但又富含節奏變化，逐步往前推移的形式，暗示了音樂的運動伴隨了時空的變換。當聽眾沉浸於聆賞音樂的過程時，時間也在分秒流逝，它不會給聽眾任何機會去理解正在發生的事情，而是將聽眾的注意力吸引到自己身上的所有細節。⁴⁰聽者在傾聽過程中對時間與空間產生了感覺式的變化，經驗了個人內在的心理時空。這種類似於人生的體驗的時空流動之感，激發文人底心的焦慮與憂愁，深化他們對於流年偷換、日月如梭的不安與失落，詞所表達情因此呈現與詩的差別。

汨汨流動的樂音帶來的時空流動，歌舞的訴說與聆聽縱然止於一特定的時空段落，然而這瞬間的片段卻能夠引發人們跨越的心景，將聽者拉入個人感覺

⁴⁰ 參〔美〕戴維斯（Stephen Davies）著，宋瑾等人譯：《音樂的意義與表現》（長沙：湖南文藝出版社，2007年），頁280。

體驗。在這個特殊的時空關係裡，人們的記憶圖景、情感畫面藉由音樂被勾起。音樂不僅給人予聽覺上的享受，也如同底片一般保存了每個人對生命的獨特認識。或者沉浸於當下的感覺經驗，或是復返內心世界與自我生命體驗連結，從記憶中喚醒心象圖景，人們被引入一個彷彿與現實不即不離的時空旅程，自樂聲的推移而致終結，對時間的意識愈發強烈。

盤旋疊加的形式造成詞步步推進的情韻表現，也讓人在聲情的跌宕間遁入時空的關係，造成詞聯繫時空意識的抒情特質。當個體被音樂吸引，連動起個人的經驗，無疑地也會提升了感官於詞體中的參與度。不管是受外在物象世界感發，或將主觀心緒投影至客觀物體，因樂感發的情意在感官的蒼萃中得到懇切的表述。藉由設色感官意象，增強狀物表情的能力、伏下詞情基調，詞與感官產生更穩固的連結，指引聽者創造出鮮活的心景。

（三）、東坡詞「不諧律」與其音樂性

音樂對詞的形式和情感皆具有重要的影響，然則，東坡的詞卻常有不諧音律的評價。如李清照《詞論》對晏殊、歐陽修、蘇軾等人有「學際天人，作為小歌詞，直如酌蠡水於大海，然皆句讀不葺之詩爾。」⁴¹的批判；陸遊《老學庵筆記》云：「世言東坡不能歌，故所作樂府，多不協律。」⁴²以及吳曾《能改齋漫錄》記述了晁無咎評本朝樂章，言「東坡詞，人謂多不諧音律」⁴³等，都顯示出在當時，文人們便已注意到東坡詞與音樂漸趨疏離的現象。則此，倘若東坡詞與音樂的關係淡化，呈現出「不合樂」的樣態，那要如何能說明東坡詞的抒情方式符合詞作為音樂文學的美感特質呢？

⁴¹ [宋]李清照〈詞論〉，引自傅錫王編著：《李清照》（臺北，河洛圖書，1979年），頁93-94。

⁴² [宋]陸遊：《老學庵筆記》卷五，收於王雲五主編：《叢書集成初編》（長沙：長沙商務出版社，1939年），頁48。

⁴³ [宋]吳曾：《能改齋漫錄》卷十六樂府，收於王雲五主編：《叢書集成初編》（長沙：長沙商務出版社，1939年），頁409。

首先，東坡詞在形式上雖有與樂律不協之處，但不代表東坡不懂音律。陸游即有言：「則公非不能歌，但豪放，不喜剪裁以就聲律耳」⁴⁴、而鄭文焯讀東坡〈醉翁操〉詞後，亦云：「讀此詞，髣蘇深於律可知」（手批《東坡樂府》），說明東坡並非出於不解音樂而造成不協律的現象，而是「彰顯一種創作態度，就是『意』比『律』更具優先性」。⁴⁵這反映出東坡一種新的書寫意識，他擺落詞對於歌唱管弦的服膺，將詞視為能夠抒發主體情懷的獨立文體，「以詩為詞」⁴⁶，探索並擴充詞體表現的可能性。那麼，「不協律」作為東坡「以詩為詞」的其中一個現象，是否會妨礙東坡詞的音樂性呢？王水照先生指出蘇詞有兩種「律」：

一種是樂譜式的詞律，目的是付之歌喉，被之管弦，以求歌唱的諧婉動人；一種是平仄式的詞律，主要不畏歌唱，而是追求文字聲韻的和諧，以求誦讀的美聽。⁴⁷

東坡的不合樂，在於他不以應樂可歌為詞的創作目的，而是在詞中抒寫自己的真情實感，但同時，東坡並未排除詞著重音律之美的性格特點。葉嘉瑩先生討論東坡「不喜剪裁以就聲律耳」的評價時言道：

蘇軾其實大部分都是合乎聲律的，偶有少數不合律之處，不過以天才恣縱，如晁無咎所云：「橫放傑出，自是曲子中縛不住者。」⁴⁸

⁴⁴ 同上註。

⁴⁵ 顏崑陽：〈論宋代「以詩為詞」現象及其在中國文學史論上的意義〉，《東華人文學報》第二期，2000年，頁59。

⁴⁶ 有關東坡「以詩為詞」這個詞學史上重要的問題，前輩學者們多有討論。有關東坡詞「不合樂」、「協不協律」的現象與其「以詩為詞」的交涉，詳可參考劉少雄：《會通與適變：東坡以詩為詞論題新詮》（臺北：里仁書局，2006年）。王水照：〈蘇軾豪放詞派的涵義和評價問題〉，《蘇軾論稿》（臺北：萬卷樓出版社，1994年）。顏崑陽：〈論宋代「以詩為詞」現象及其在中國文學史論上的意義〉，《東華人文學報》第二期，2000年，頁33-68。

⁴⁷ 王水照：〈蘇軾豪放詞派的涵義和評價問題〉，《蘇軾論稿》（臺北：萬卷樓出版社，1994年），頁192。

⁴⁸ 葉嘉瑩：〈論蘇軾詞〉，《靈谿詞說》（臺北：正中書局，2013年），頁228。



又云：

蘇詞雖有「不協律」之處，但確都掌握了基本重點，若此者，我以為並非由於蘇軾之不熟悉音律，反而正是已熟於律然後能脫去其束縛的表現，所謂「曲中縛不住者」是也。……蓋詩詞原為美文，音律之美為最重要之一種質素，蘇軾縱有不合一般外表格律之處，然而卻各自有其自己所掌握的韻律之美的基本質素。⁴⁹

葉老師這番話遂指出了東坡詞雖不完全配樂，但並未拋去詞的音律之美。東坡詞的音樂性便展現在他對於文辭聲律之追求，所產生之「誦讀的美聽」層面，亦即「東坡詞之不協律，多屬「樂律」上的問題，「格律」所偶有不協，但不是經常性的現象」。⁵⁰在形式方面，東坡將詞從音樂的拘束中解放，但他掌握著文字聲律所推展出之節奏與韻律，使得詞作仍舊保有著通暢和諧的音樂美感。

另一方面，東坡雖消解了音樂對詞的影響力，讓詞呈現出不同於詞體典型卻又保有音樂性的樣態，但他「以詩為詞」改變了詞作為歌詞的特性，卻並非意在讓詞往詩體靠攏，⁵¹而是藉以將詞從終日徘徊於音樂的糾纏之中提振，以「理」來紓解對「情」的無窮關注。可以說東坡依然維繫著詞獨特的文體特質，不令詞與詩同化，如同唐玲玲先生指出的：

⁴⁹ 葉嘉瑩：〈論蘇軾詞〉，《靈谿詞說》（臺北：正中書局，2013年），頁231-232。

⁵⁰ 顏崑陽：〈論宋代「以詩為詞」現象及其在中國文學史論上的意義〉，《東華人文學報》第二期，2000年，頁60。

⁵¹ 「東坡『以詩為詞』的真正意義，不僅僅是『寓以詩人句法』，使詞『精壯頓挫』而已，更重要的是內容題材的擴大，精神意境的提升。用詩的句法句式入詞，或以脫胎換骨的手法融化前人詩句，或如詩一般的使事用典，都能增加詞的藝術效果，使詞質更為凝鍊、詞句更加妍美、詞意更形豐富。」見劉少雄：〈秦柳之外——東坡清雅詞境的取向〉，《會通與適變：東坡以詩為詞論題新詮》（臺北：里仁書局，2006年），頁85。

蘇詞的音樂性，除上面所講的諧律合腔的特點外，還在於詞中語言按照作者的感情邏輯來進行結構，這種感情結構，隨著感情的節奏而起伏變化，是最富音樂美的，很容易引起讀者的通感和心靈的共鳴。……情感的起伏，聲音也隨之起伏，情感有往復迴旋，聲音也隨之往復迴旋。情感的節奏是靈活的，蘇軾偏重於表現情感的節奏，他把握住感情的節奏，通過各種意象體現出音樂美，這也是一種內在的美。⁵²

東坡開拓詞的表現、提升詞之境界的同時，其緣情解悟的感思仍是遵從著詞體盤旋起伏、跌宕婉曲的體性，具有一份深婉的韻致。因此，即便相比與早期詞之合樂，東坡詞和樂律之間的隔閡，乍看之下似乎讓詞脫離音樂起伏旋律的路徑，然則著重格律聲情之相配，以及對詞體韻致的掌握，東坡的詞實仍貼合著詞的抒情方式，而具有著音樂性的表現。

二、娛樂、歌女與臨場展演：以感官為主體的表演型態

上一節的討論歸結了在音樂對句式表達、情意主題的影響之下，感官成為內化於詞體的重要質素。另一方面，除卻與文體體性連結強烈的音樂，外緣的因子，如詞體搬演的目的、場合、方式等，同樣是催生出詞體特別面貌的條件，當中也蘊含強化感官表現的連結。在中國的文學傳統中，感官描繪經常是被遺落的一環。尤其是在以詩言志為主導的意識下，詩的創作必須承擔社會責任，是儒家正統思想的載體，故而文人不傾向於在詩中透露出對感官的歌詠和體察。然而推究詞這種文體，一開始乃是流行於民間的遊樂場，交付藝人配合著新聲樂調展演之歌詞，具有強烈的表演性。不須肩負傳授道德義務的詞，是滿足人們縱情需求，享受歡愉的「小道」，在生發之初便展現了重視個體感性直覺的價值取向，穩固了感官參與詞體的空間。因此，本節將從詞體創發之目的

⁵² 唐玲玲：《東坡樂府研究》第十六章〈嚼徵含宮，泛商流羽，一聲雲杪——東坡樂府的音樂美〉（成都：巴蜀書舍，1993年），頁237-238。

出發，探討其於社交場中的娛樂功能、臨場歌唱的環境以及當下的表演性質，對於詞體感官表達的意義。



(一)、社交意識下的娛樂滿足

雖然尚未有決定性的材料論斷詞確切起源之時點，然則文體的生成往往非一朝一夕間可成。有如沉潛於土地的種子，默默汲取來自社會文化的養分，待到某天人們才驀然發現它已匯聚了諸多因緣，成為日常生活中的一環。詞受到都市文化、音樂藝術影響而起，它的誕生並非僅是一種文學現象，同時也關涉了諸多社會層面的議題。

隋唐之際，從西域流傳而來的燕樂為中國既有的音樂形式注入新的刺激，這種融會於民間所滋養出「新聲」、「俗樂」與典正的中原傳統樂音不同，他們不意圖在音樂中比附道德理想，因而被貶除於「雅」的範疇之外。但當生活於相對穩定且富裕的環境，生存與安全需求尚且無慮時，人們開始尋求更高層次的滿足。隨著都市文化的發展，這般流行音樂受到民間熱烈地歡迎，人們純然愛賞著旋律節奏之美，替此新興樂調填詞配唱以豐富整個娛樂形式，滿足百姓對於耳目聲色之娛的渴求。民間蓬勃的娛樂能量，展現了強烈的渲染力以及影響力，擴及社會的上下階層。中唐以後，士大夫與民間的距離不再涇渭分明，文人們將他們有情的眼光投向了民間俗文化，詞便在這樣的催發之下，登上了中國文學的舞臺。吳熊和先生在其《唐宋词通論·重印後記》便提到，文人們對於新興演唱形式的求索，除卻在心態上接受來自民間的俗文化，還牽涉當時的時代風尚：

詞的產生不但需要燕樂風行這種具有時代特徵的音樂環境，他同時還涉及當時的社會風氣，人們的社交方式，以歌侑酒的歌妓制度，以及文人同樂工歌妓交往中的特殊心態等一系列問題。詞的社交功能與娛樂功

能，在相當長的時間內，是同他的抒情功能相伴而行的。⁵³



社會制度和都市結構聯繫著頻仍的商業活動，滋生出不同風習，人們追求物質生活之享受，並尋覓宣洩欲望的出口。城市繁榮的經濟提供文人階層縱情聲色的物質基礎，統治者的喜愛和歌妓制度的妥善，又以不同層面推動文人於開筵展席間發展出填詞助興的活動。因此，社交和娛樂功能可說是詞體最根本的性質之一，也是其抒情性之所由，而社交和娛樂也總不脫感官的活動。我們或可觀看歐陽炯《花間集·序》對詞體的陳述，在這第一部文人詞集中，歐陽炯明確地指出了詞與物質和感官享受的連結：

鏤玉雕瓊，擬代工而迴巧，裁花剪葉，奪春艷以爭鮮。……則有綺筵公子，繡幌佳人，遞葉葉之花箋，文抽麗錦；舉纖纖之玉指，拍按香檀。不無清絕之詞，用助嬌嬈之態。⁵⁴

《花間集》由後蜀趙崇祚編纂，收錄了晚唐五代十八位文人的五百首詞作，它的成書不僅標誌著詞在五代時期得到長足發展，也彰示了詞體的個性特徵的完備：填詞、唱詞為「綺筵公子」、「繡幌佳人」在酒筵間依偎作樂，歡飲達旦的社交活動。

比起強調詞的藝術特點，〈花間集序〉毋寧更加著重於詞的創作目的，如同田安言之：「歐陽炯在意的似乎是填詞、唱詞的社交活動，而非詞的本身。」⁵⁵

《花間集》的結成正是在「使西園英哲，用資羽蓋之歡；南國嬋娟，休唱蓮舟

⁵³ 吳熊和：《唐宋词通論》（北京：商務印書館出版，2003年），頁455。

⁵⁴ 〔五代〕歐陽炯〈花間集序〉，收入〔後蜀〕趙崇祚編，蕭繼宗評點：《花間集》（臺北：學生書局，1977年），頁1。

⁵⁵ 〔美〕田安：《締造選本：《花間集》的文化語境與詩學實踐》（江蘇：江蘇人民出版社，2016年），頁153-154。

之引。」⁵⁶即蒐集美麗的歌辭使得文人們能以此為憑藉，交付給窈窕的歌女歌唱，替文人間的雅集助興。既然填製詞作，並讓服侍的歌妓臨場展演，為文人聚會時所時興之「娛賓遣興」的遊戲，則士大夫們便須考量怎麼樣的題材能使女樂聲伎的演唱收致最佳效果？作品當呈現怎樣的內容才能服膺當下氣氛，令與會眾人聞之而共鳴，但又不致減損筵席間歡快愉悅的趣味？

社交娛樂的創作趨向，使得詞體不僅落實了文人對生活享樂的詠嘆，透過點滴銘刻歡會感受於文字間，更讓詞成為維繫情誼、印證此回互動的最佳載體。豔情與宴飲便和詞的題材緊密了起來：

文人歌詞也主要是在這些場合為應歌的需要而做，個人的真實情感不適合予以表達，因此詞中呈現的情感逐漸形成了一種模式，即模擬唱詞歌女的身分，表達她們的情感。⁵⁷

為了湊發參與者興致，使人人都能及於當下而共鳴，詞的內容無須著意於一己情性的抒發。作者將自我從詞作裡隱去，找尋合宜的「第三者」作為筆墨的對象。文人們或者將心思投向歌筵酒會的物質條件，以及歌女引發的旖旎體驗；或者以華美的色彩，展現對女性形體、意態進行描摹；又或模擬女性情感與男女之情。這使得詞表現出一種對形式的審美追求，感官的引動成為詞體表現情感的方式。

士大夫與能歌善舞的妓女騁情縱樂，雙方構築了一個樂音杳杳、濃豔綺麗的喧鬧場域，斑斕繽紛的感官刺激充斥。耳邊繚繞著流行動聽的新聲樂曲，以及彼此的調笑互動，眼光緊隨柔媚婉轉的歌者流動。焚香暖吹，浮觴啜茗，有如沉浸於一場感官的饗宴之中。自此情此景中取材，描繪那些彼此共同看到、

⁵⁶ 歐陽炯〈花間集序〉，《花間集》，頁1。

⁵⁷ 劉軍政：《中國古代詞學批評方法》第五章〈以創作模式為中心的批評方法〉（北京：人民出版社，2015年），頁183。

聽到、感受到的感官體驗，最能夠引起與會者的感同身受，因此在早期的詞作中，可以看到紛陳的感官描述進入到詞的內容，呈現了文人們對物質生活的耽溺。



當然文人填詞的場合與心態並非皆如此，仍有部分文人在詞中抒寫情性、表現個性，書寫和一般應歌之作有所區別的詞篇。⁵⁸應酬娛樂的性質為造就詞異於其他文類的其中一項重要特徵，即便在詞體演化的過程中詞的功能有所轉化，不斷出現拓展詞體、建立新風格的嘗試，但文人創作大抵保有此意識，柔旖婉約而允許釋放感官始終是詞的根本形態。於是，早在這個新興文體的創發階段，詞便接受了來自於社交娛樂意識以及對物質的興趣所萌發的恣樂享受，在詞中，文人可以恣情地抒發他們無法呈現於詩中的感官體察。對物質的細膩刻劃以及激發官能的眾多描繪建構了詞的品質，宣示了詞體在生成之初即與感官具有密不可分的聯繫。

(二)、搬演場合中的官能享受

上一節從詞體內部的音樂性，討論音樂的屬性對詞在藝術形式與內容美感方面的影響；這一節則繼續由外部因子進行追索，觀看創作動因、表現型態等環境要素，如何營構出適宜感官發展的空間。

詞最初被側重的功能在於滿足社交娛樂之需求，文人們書寫合樂的詞體點綴宴會上氛圍，行遣興娛賓之用。不同於詩之創作可及於一人為之，傳遞傳統士大夫們立身處世的心志，應用於筵席中的詞體為了維護公開互動的娛樂性，甚少自傳統「言志」、「載道」的主題中取材。文人將內容聚焦在人皆能體會的情感共性，並於充斥官能刺激的席間尋找靈感，意圖藉由書寫與會者們可直接感知的客體，讓眾人均能產生共鳴。由此可知，緣於應酬宴樂的創作意識，

⁵⁸ 參施議對：《詞與音樂關係研究》（北京：中國社會科學出版社，1989年），頁65

促使詞體產生對感官更豐富的覺察與描述，在目的與功能之外，詞體的搬演方式與場合，同樣的給予詞的文體特質強烈的影響。尤其詞並非靜態閱讀於案上的文體，而是交由歌女們夥同著樂音進行現場演繹，因此本節將聚焦在這般以人聲歌唱、當下實際的演出方式與女性的柔婉特質，如何配合著音樂的流動，促使了詞走向以感官表現為主體的性質。

1. 陰柔婉曲的審美趣味

詞既是點染席間觥籌交錯、飛羽觴而醉月之熱鬧所不可或缺的餘興，也是人們重要的文化娛樂方式之一，在各種演出場所中總是可見「作為遊戲夥伴的妓女」⁵⁹之身影。立基於城市經濟的基礎上，歌妓的制度與體系愈發嚴謹、完備，無論是中央和地方官署，民間的勾欄瓦舍、茶樓酒肆之間，都有著歌妓在從事詞曲演唱的活動，貴族士大夫之家亦可以在家中畜養家妓。⁶⁰歌妓的參與協助了詞之傳播與發展，並且對題材內容、語調字詞、情意趨向等詞體特質的建構也起了重要的作用，伴隨著音聲的潑洩，為詞傾注了女性特有之柔媚的審美趣味。

在士大夫社交宴飲的聚會中，書寫眾人能於此時此地一同感受到的題材，最是可以令與會者產生立即性的認同感。在歌舞環境裡，最顯眼又最具娛樂性的存在莫過於柔婉曼妙的歌女，這些色藝雙絕的歌女是詞篇的表演者，同時也「是這些場合中的核心人物」。⁶¹詠嘆與女性有關的陰性主題可說最適宜此時宴會的氛圍，士大夫或者直接刻畫眼前的佳人，或者讓歌女傳遞閨閣情思，早期詞作的內容往往都有著一個女性的主人公。視覺作為人類感官的主導，使得歌女秀美的外表容止往往先為人注意：

⁵⁹ 王昆吾：《唐代酒令藝術》（上海：東方出版中心，1996年），頁216。

⁶⁰ 關於歌妓作為主要傳播者對詞體發展之影響，可見王曉驪：《唐宋詞與商業文化研究》（北京：中國社會科學出版社，2004年），頁122-127。

⁶¹ 王昆吾：《唐代酒令藝術》（上海：東方出版中心，1996年），頁205。



人們不僅欣賞歌詞藝術，同時欣賞歌者的美艷、入時的衣著、輕盈的體態，往往為其尊前的風情傾倒，於是合力構成一種美的效應與感官的愉悅。這是詞的演唱優於其他技藝之所在，最適合宋人的審美情趣。⁶²

士大夫對女性色藝之美的密麗描繪，帶來綺艷的感官感受。年韶芳華的歌兒舞女梳化著時髦的妝容髮型、穿戴上精緻的衣著配飾，一舉手一投足都呈現出曼妙的身段體態。當歌女們配合樂音輕啟朱唇，敷演詞篇的內容時，又傳遞了一種動態的刺激，更顯現詞乃蘊含動能的表演藝術。

真實可見於目前的歌女，是士大夫可以放縱情感需求的對象，她們展示著身為女性的陰柔美，在一顰一笑之間撩發了士子感覺得萌動。士大夫就著歌者的外觀進行物質性的凝視，對於可視的外在，或者可預期的想像進行鉅細靡遺的鋪寫，對女性的幻想也因而得到滿足。文人歌詠著歌女身上具載的女性美感，提高宴席娛樂的氣氛，陰性的特質進入詞篇並盪漾出性感的官能誘惑。

另一方面，歌妓之參與不僅使描摹女性外觀常見於詞，作為歌舞表演者的她們同時還擔負著滿足前來尋歡取樂的士大夫們對愛情之渴望，美女與愛情遂成為詞作另一項重要的母題。

中國傳統封建社會下的婚姻安排，往往因循父母之命、媒妁之言，婚配的雙方未必經歷過愛戀之洗禮。聲色繚繞的娛樂場所則提供了士大夫一個得以拋開禮法教條，釋放內心欲望的環境，在與善解人意的歌女曖昧互動中，感受男女戀情纏綿的文人浮現靈感：

詞人在與他們（歌女）交往的過程中激發了才思，喚起了熱情，招來了靈感，這也促使詞人寫出大量的表現與他們戀愛的情意纏綿的、藝術精

⁶² 謝桃枋：《宋詞概論》（四川：四川文藝出版社，1992年），頁26。



與歌者的親密關係激起創作靈感，催生詞走向豔科的抒情特質，文人書寫男女的相思戀情，揣度女子的心緒與生活。然而詞畢竟是在公開的社交場域，作為娛情遣興的娛樂之作，所展抒的情意自然與詩之「人生情思之精者」⁶⁴有所殊異，詞所寄寓的男女情感故較少是出於個體特殊生命體驗的感悟，而是傾向傳達一份共時性的情感，即艾朗諾先生言：

詞所描繪的，要麼是某種臉譜化的形象（如閨中相思的女子），要麼是傷春惜花的沉思與離傷。詞畢竟是依曲而生，最要緊的就是普遍性，可以在不同時間不同場合被反覆演唱。⁶⁵

鑒於目的與功能的差異，文人不以詞為表露一己感受的載體，詞作的主題和內容要能配合詞的傳唱與表演，故以傳達廣泛的、普遍的共感為主，與作者自身的私人情感較無關聯。詞作描述男女戀情的主題故多是一種類型化的情與愛，文人更加著意於人同此心的共感，並非為女性歌者將心比心的發聲，或是銘刻一段與歌女之間的記憶。那些愛戀與閨思大抵是平面的且不脫艷情藩籬，旨在稱願男性文人的愛欲懷想。

士大夫們誦詠女子之美以及男女之情，艷情的選材趨向，讓旖旎婉媚的感官描繪躍然紙上。韶華正芳的歌女們化身為詞中美女，給予士大夫們倚紅偎翠

⁶³ 謝桃枋：《宋詞概論》（四川：四川文藝出版社，1992年），頁63

⁶⁴ 繆鉞先生指出：「詩之所言，固人生情思之精者矣，然精之中復有更細美幽約者焉，詩體又不足以達，或勉強達之，而不能曲盡其妙，於是不得不別創新體，詞遂肇興。」見氏著：《詩詞散論》，（臺北：臺灣開明書店，1982年），頁3。

⁶⁵ [美]艾朗諾（Ronald Egan）著，杜斐然等譯：《美的焦慮——北宋士大夫的審美思想與追求》（上海：上海古籍出版社，2013年），頁212。

的快感，勾起其在傳統婚姻下被壓抑的纏綿心曲，宴席上士大夫啜飲瓊漿，耳聽絲竹樂音，眼見歌伎的柔媚，鼻息之間香風習習，各種感官知覺在聆賞詞作展演的過程中被不斷撩起。詞這種獨特的表演方式，富含戲劇的動態元素，也使得感官得到更大的關注。以下便就詞的演出環境、展演型態與感官之間的關聯討論。

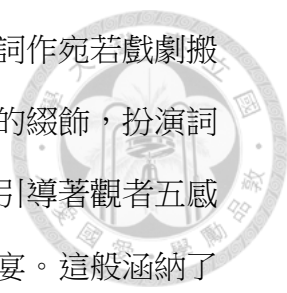
2. 五感兼備的臨場演繹

詞一開始是一種結合了音樂聲情和舞台演繹，複合性的表演藝術，這遂造就了詞體感官的多元化。

就表演型態而言，詞實際上是結合了表情身段、衣著道具之臨場示現的舞台展演。詞配合流行樂曲、傳唱於社交娛樂的場合，在此情況下，身為詞作演繹者的歌女為了滿足人們求歡逐樂的心理預期，並招徠更好的生意效果，不能單只就著樂律詞章歌唱，還需考量如何激發欣賞者內心之情懷、更立體且豐滿地傳達出詞中的情意。因此，汲取戲劇的要素，透過動作舉止、裝扮服儀呈現現場表演，便以直接觸發的方式、溝通雙方的情感連結。

華燈初上，樂音徐起，伴隨著琵琶或簫笛聲下，身著綺羅衫裙、頭梳簪髻的女子輕啟貝齒，優美聲韻道出由錦麗文詞鋪陳出的情與愛。配合著節奏的頓挫緩急，她綴以柔軟的舞姿身段，幾許含情的眼波流轉，緩緩掃過在座的眾人，傳達出語言之外的情意，彷彿吐露了與聆聽者之間的一段情緣。歌女們如傾如訴地演繹乃是示現於席間的現場表演，給予文人們切身實在的享受，而非腦中之臆想，詞作的傳達實為帶有戲劇性質的演出。在這般親身經歷之下，文人的感官受到直接的點染，以旖旎的文辭筆墨出豐沛的感覺體驗，放大屬於女性的獨特美感，促使詞走向以傳遞感官經驗為表現的主體形式。

感官描繪進入詞篇，指引出一個個連續的感受，並積累出一份情意。而當歌女化身為詞中女子用視覺表演強化詞篇的感覺時，演唱者和演唱的內容達到有機的融合，詞因此充滿了傾吐的性質，也將詞的情感意蘊和審美趣味以一種



富含動態感的方式展示在人們面前。歌女們的現場演繹賦予了詞作宛若戲劇搬演的意味，她們在被文人觀看的同時，也運用身段口吻與物質的綴飾，扮演詞中角色。時而展示自身嬌媚，時而輕捻羅衫，舉手投足間無不引導著觀者五感的游移，帶領人們張開全身毛孔，滿副身心沉醉於這場感官盛宴。這般涵納了音樂脈動以及歌女即席的舞臺演繹，讓詞體容納了流動且繽紛的感官，給予觀者活色生香的官覺享受。

由於曲譜的流失，以及文人欲變詞體之「俗」為「雅」的尊體意識，使得詞逐漸脫離音樂，走向案頭化的發展，故而現在的讀者常以純文學的眼光觀賞一闋詞。然則若我們試著還原當時的環境，不難發現詞搬演的場合本就蘊含了許多感官質素，是場五感兼備的感官盛宴。人們在欣賞詞作的同時，也品味著這喧鬧小環境所充斥著的，瑰麗繽紛的官能刺激。

宴席上的絲竹管絃、樂音歌聲，持觴侑酒時的交談調笑、杯盤錯落，構築了眾聲喧嘩的熱烈環境。妖嬈嬌美歌女們之體態容貌、妝髮服儀，宴席上陳設物質，人們互動的幕幕畫面，分秒映入眼簾。席間酒水佳餚的滋味、香爐中燃起的裊裊薰香、女子身上甜蜜的香氣，馨香四溢的氣息也在提醒觀者：這是一個包攬感官的世界。

詞與詩不同，生成在環繞物質的條件下，涵納了人工巧設的意味，這也使得詞能夠包容人們對於物質興趣。文人們不僅欣賞文辭之美，更關注整個感覺經驗中得到的審美情味。環境紛陳的感官誘惑和精巧的物象都因符合文人的縱樂意識而能顯現於詞中，連同音樂之往復，文人順著一個個感官描寫連動起自身的感覺經驗，建立對唯美世界的觀照。

作為因應都市文明興起的產物，詞的誕生和功能與社交娛樂需求的滋長有密不可分的關係。配合流行的燕樂而填的詞，生成之初並非擱置於案頭作靜態閱讀之用，而是在眾聲喧騰的歡騰場域中，交付女性歌者進行臨場之演繹。這

般完善的歌舞娛樂形式讓詞風行於百姓間，也漸漸受到文人群體的青睞，流行於社會上下階層。在此風尚之下，對感官享受的重視也進入到詞體當中。

搬演環境即蘊含刺激感官的要素，由女性展演的型態一則強化了詞體對容姿、情愛等陰性品質的關注，促使詞的審美趣味和藝術主題走向對官能感受和情感色彩細膩精微地追求，展現出幽深婉曲的氣質；結合聲情的演出又賦予詞體帶有戲劇意味的特徵，歌女化作詞中女子的詮釋不僅引導觀覽者聆賞時五感全體的發用，也使得詞產生更為強烈地敘述性，拓展了詞體涵容感官參與的空間。特殊的生長環境、使用因緣，遂形塑了詞體與物質和感官的緊密連結，令感官的應用與表現走向別於其他文體之現象。

第二節、東坡以前詞作感官書寫的特色

來自於外部的因子一定程度地塑造了詞的形式與內容，影響詞體在立意修辭間呈現的藝術效果，並與感官產生連結和互動。這一節便以實際的詞作為例，觀看文人對於感官書寫的特色。

約莫在中唐時期就已有文人進行詞的創作，不過此時文人所作尚處於嘗試性階段，詞和詩的風格過於相似，未能替詞體樹立屬於自身的特殊性質。必須要等到集合晚唐五代詞人詞作之《花間集》的出現，才標誌著詞體特質的完成。《花間集》建立詞體基本的文質屬性，也代表著此時文人在感官上的用有具有典型的意義，讓人得以從中觀看詞與感官如何交會。東坡以其天才之姿為詞帶來嶄新的面目，然而文體的發展實是一漸進的過程，並非一蹴可幾。投身詞體創作的文人陸續為詞捎來不一樣的改變，一點一滴豐足了文體的表現力，這也令我們可以從箇中變化看到詞作感官書寫演進的端倪。故本節先由晚唐五代詞歸納詞與感官的典型連結，再從展現出變異的詞人詞作中觀看不同的表現，藉由梳理感官發展的脈絡以更加瞭解東坡注入的特色。



一、晚唐五代詞的典型建立

詞作為流行樂曲的配唱小辭，滿足文人們的娛樂需求，源於感官享樂的創作意識，以及娉婷歌女們結合聲情的展演，造就了詞大多為歌頌閨情別怨的艷情詞。

降及晚唐五代，愈來愈多文人投入詞之書寫，令這種新興文體的美學本色愈發成形。位處南方的西蜀、南唐的小朝廷以其政治與經濟環境相對中原的動盪，較為安定、繁榮，吸引不少文人詞客前來棲身。在穩定的社會狀態下，偏安一隅的貴族階層浸淫於聲色犬馬，直接推動了人們在青樓楚館內追歡逐樂的風氣。文人們耽溺於歌舞享受，從倚紅偎翠的溫柔鄉中覓得靈感，詞的創作在歡歌佐酒的風流饗宴間蔚為風尚。文人運用詞來滿足社交娛樂的功能，並釋放被壓抑的感官欲求，書寫下一首首艷冶密麗的詞篇。後蜀趙崇祚編輯之《花間集》收錄了十八位詞人，共五百闕的作品，乃是今存最早的文人詞集。《花間集》的出現正式樹立文體特有的體裁和美感，宣告了詞體走向不同於詩的文學體式。另一方面，南唐詞較《花間》晚出，目前流傳下來者僅馮延巳的《陽春集》，和李璟、李煜父子的《南唐二主詞》，⁶⁶但南唐詞的作者均為統治階級人物，具有相當高的政治社會地位和文化水平，⁶⁷對詞體的發展也著有貢獻。南唐五代的文人一同奠定了詞體之基本品質，後代伴隨著詞體演進所萌生的討論和再創造，也都不離於南唐五代以來立下的基礎。

此時呈現的感官共向便成為詞體運用感官的典型，因此，透過歸納主題意蘊和筆法設色呈現的感官之美，觀其呈現出何種審美特徵？傳達出創作者怎樣的意緒？便能具體說明感官在詞體的特殊表現以及對詞體特質之影響，進而讓我們討論東坡在感官書寫上的開拓時，有了可以參照的著力點。

⁶⁶ 參見龍沐勛：《李後主和他的詞》（臺北：臺灣學生書局，1971年），頁15。

⁶⁷ 夏承燾：《唐宋詞欣賞》（香港，中華書局，2002年），頁44。



(一)、描物的興趣：唯美感受的撩撥

詞是種人造巧設意味深重的文體，它伴隨人為編制的樂曲，在眾聲喧騰的熱鬧場域中由窈窕歌女展演，圍繞著諸多撩撥感官感受的精巧物象。文人因而自然地在詞中流露出對物質的興趣，鋪繪出他們對於唯美世界的仔細體察。愛與美的共性便是詞人經常注視著的題材，誦詠女子之美以及人世間普遍性的情愛，並以纖雅華美的人工物質點綴，刻劃一個流淌陰柔感受的精緻空間。

1. 美色敘寫與性感聯想

為了滿足宴上的社交酬應以及聲色享受的需求，文人填製詞作時，不必如同為詩時一般，將詩的情感世界與自我的心靈對應同一，詞更關注於傳達群體性、普遍性的情感形式。⁶⁸對女性美色與男女戀情之敘寫，不僅適宜宴席間遊戲消遣的氛圍；情與愛的感性思索，又是存在於人類心中，共通且不滅的心緒，它綿延於漫漫的時間長流，未曾停歇。是以，刻畫女性有關的情事、經營唯美瑰麗的世界，成為早期詞作的重要主題。文人總以多情的眼光，仔細地欣賞繡幌佳人娉婷裊娜的萬千風情，早期詞作的主要主人公多半為女性。文人對美女進行全面性的細膩描摹，讓臨場演繹的歌女化身為詞中女子，具現其姿態容止，給予在座男性文人以性感的聯想。

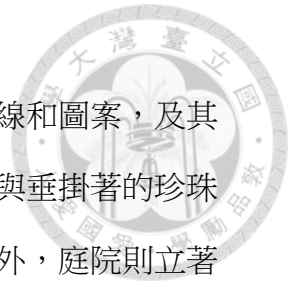
這些誘惑的符碼往往是通過具體入微的感官細節展現，包含各層面的感覺觸發。例如在聽覺方面的描摹，詞裡奏響的音聲往往如落英繽紛、聲聲含情，其中尤以「鶯語時囀輕音」(和凝〈臨江仙〉其二)的軟糯女音受到大眾歡迎。那人耳酥麻的嗓音，催生情感的誘惑，而當女子悄然不語，或表達她們「泥人無

⁶⁸ 王兆鵬先生言：「晚唐五代以來的文人詞，大多是表現普遍化的類型化的情感，諸如情愛缺失的苦悶、生命有限的哀傷。詞人關注的對象、詞作的抒情取向，並不是創作主體自我獨特的人生體驗、自我情感心態，而是人類共通的、重複不窮的共性的情感心緒。詞中的情感世界也是類型化的、『共我』的情感世界，與詞人自己的內心世界分離錯位，不像詩中的情感世界那樣與詩人自我的心靈世界對應同一。」見氏著：《唐宋詞史論》(北京：人民文學出版社，2000年)，頁11。

語不抬頭」(顧夙〈荷葉杯〉)的嬌羞，或突顯「含顰不語恨春殘」(韋莊〈浣溪沙〉其一)的哀愁，聲音的有無之間都充滿著情的發用。此外，來自女子身上的香氣、花木以及閨中物散發的息息薰香進入詞篇，帶來馥馨襲人的嗅覺體驗。閨中世界的溫軟噴香又使人們進一步的感知到女子肌膚之柔膩、體態之輕盈，從身體的感受撩撥觀者與嬌媚女子們的聯繫。而在視覺主導的世界中，通過如在目前的視覺畫面展現女性的嬌柔美感則是文人慣常使用的手法，女子的外貌神情、衣著妝髮，以至於動作舉措、閨房陳設都為他們悉心刻劃。文人描寫美人「胸前如雪臉如蓮」(歐陽炯〈南鄉子〉其五)、「嫩紅雙臉似花明，兩條眉黛遠山橫」(顧夙〈遐方怨〉)潔白明麗的面容和肌膚，而詞中的女子縱有良好美質，也不忘妝點以精美的配飾妝髮。她們「綠雲高髻，點翠勻紅時世」(牛嶠〈女冠子〉其一)、「蕊黃香畫貼金蟬」(張泌〈浣溪沙〉其十)，在妝容之外還有「翠鈿金縷鎮眉心」(張泌〈浣溪沙〉其八)的點綴。髮絲間「香玉翠鳳寶釵垂」(溫庭筠〈歸國遙〉其一)、「碧羅冠子穩犀簪，鳳凰雙颭步搖金」(和凝〈臨江仙〉其二)，簪上犀角、美玉等華貴珠寶製成的造型各異的簪釵；身著「瑟瑟羅裙金線縷，輕透鵝黃香畫袴」(顧夙〈應天長〉)、「越羅小袖新香蓓，薄籠金釧」(毛熙震〈後庭花〉其三)輕柔薄透的絲織品，有的以金線縫製，也有的「新帖繡羅襦，雙雙金鷓鴣」(溫庭筠〈菩薩蠻〉其一)繡上具有期許意味的精細刺繡。詞從視覺上的種種細部描繪向觀者展示了屬於女性的柔媚風情，觀者不僅可以凝視著她們的外觀服儀，還可以一窺其閨房陳設，透過物質傳遞的訊息勾起更多想像。如毛文錫〈虞美人〉其二，幾乎透視了女子生活的空間：

寶檀金縷鴛鴦枕，綬帶盤宮錦。夕陽低映小窗明，南園綠樹語鶯鶯，夢難成。玉爐香暖頻添炷，滿地飄輕絮。珠簾不捲度沉煙，庭前閒立畫鞦韆，豔陽天。⁶⁹

⁶⁹〔後蜀〕趙崇祚編，蕭繼宗評點：《花間集》(臺北：學生書局，1977年)，頁245。本文引用之花間詞例皆出自此版本。



詞人帶領人們進入女子私密的閨房之中，將她枕頭的顏色、走線和圖案，及其衣帶錦緞展示於人們眼前，甚至看得見房裡擺放的玉製香爐，與垂掛著的珍珠簾幃。跟著透入的斜陽，我們也能得知室內有扇小窗。走向屋外，庭院則立著一架鞦韆。這些屬於女性的閨閣陳設是較為貼身、隱密的，不輕易為男子所見，也不足為詩所道。但在詞裡，文人則能毫無保留的開展對於女性和物質描繪的興趣，通過造設一個有美人佇立的唯美世界，滿足其連翩的性感幻想。

當筵侑酒的歌兒酒女，是文人現實中之可接觸的女性，也是得以正當觀看、共樂的對象，促使詞篇的感官經常被用來敘寫美色、撩發官能享樂。文人恣情開展他們對於女性的喜好，通過詞篇細密地勾勒眼前佳人綽約的姿態，以一個個感官觀察串聯出女子陰柔之美，讓觀者隨著連續的感官游移，浮現具體的美人圖景。舉毛熙震的〈後庭花〉其二為例，說明《花間集》中感官意象繪色出文人對唯美事物的細緻體察：

輕盈舞妓含芳豔，競妝新臉。步搖珠翠修蛾斂，膩鬟雲染。 歌聲慢發
開檀點，繡衫斜掩。時將纖手勻紅臉，笑拈金靨。⁷⁰

詞以一種連續性的感官表現，帶來連貫的感受。上片展現的是歌女的舞姿，鏡頭先以舞妓輕盈柔美的翩翩身段帶出整體畫面，接著聚焦女子如花一般艷美的面容，端詳著她臉上時興的精緻妝容。緊接著，垂墜於眉間的髮飾將觀者欣賞標之的進一步擴及至她如雲般的烏絲秀髮。下片則敘寫女子的歌藝演唱，將注意力集中到歌女吐露婉轉嗓音的胭脂小口，看著她用錦麗的衣袖遮掩，整理自己臉上的紅暈又笑著點染金妝飾的媚態。動作與動作之間相互連貫，一氣呵

⁷⁰ 《花間集》，頁 495。

成，帶有戲劇搬演的特質更促使感官的充滿流動感。

這首小詞宛若電影運鏡一般，一步步的展現女子要眇之美，以相互支援的五感引逗，讓人看到美人鮮活的容止，而這也是詞感官表現的特點。如同指示一般指引著歌女們如何動作和表現，賦予詞篇戲劇特質，文辭和展演渾然交融。比如當歌女拿到歐陽炯〈賀明朝〉一詞，在歌唱的同時，配合著「憶昔花間初識面，紅袖半遮，妝臉輕轉。石榴裙帶，故將纖纖，玉指偷撚，雙鳳金線」的文字暗示，時而以袖掩面，時而擺弄裙帶，給予觀者詞中女子恍然走入現實的錯覺。又或者歌女「佯弄紅絲繩拂子，打檀郎」（和凝〈山花子〉其二。），作出嬌嗔佯怒的媚態，便也將觀者拉進了詞的世界。嬌美的女子彷彿是在與自己密切互動，使他們癡醉於歌唱與演繹共構的藝術型態裡，享受著女子舉止容姿所帶來的感官享受。

2. 男女戀情的情感共性

除卻對女子的外在投射以男性的注目，早期詞體另一個重要的主題則在於刻劃普遍性的情與愛。除了歡場女子外，詞中的女性多是孤寂的思婦，獨自生活在精雅的處所，一顆心因情感的缺失而空乏。她們盼望著對方的回歸卻總是落空，就在無限的等待中，時間靜默地逝去，光陰不復的惆悵疊加在女子心頭，心緒之厭厭影響了她們的感官開張，如溫庭筠〈菩薩蠻〉其八寫道：

牡丹花謝鶯聲歇，綠楊滿院中庭月。相憶夢難成，背窗燈半明。 翠鈿金壓臉，寂寞香閨掩。人遠淚闌干，燕飛春又殘。⁷¹

詞以自然景致開篇，然而花謝與聲歇都帶著寂寥的意緒，前者帶領人們的視線由上而下，至零落的塵泥；音聲則逐漸縹緲，最終脫離聽覺的掌握。王國維云

⁷¹ 《花間集》，頁 16。

「一切景語，皆情語也」⁷²，淒清的景色是詞中女子低落心情的投影，牡丹凋零、楊花碧綠，彰示季節的變動；悄然的鶯啼與灑落的月光，代表著日夜的起落，又使人於月的盈缺變化中聯想到更廣遠的時間更迭。詞人控制觀者的感官，使其與詞中人的心情同步，感受女子因相思而難以入睡之苦。女子背向窗去，試圖不讓景物提醒時間不停歇的流逝，但對著半明半滅孤燈，她的這份情愁仍是無法消解。到了下片，詞更仔細的注視著思婦。她臉上的妝容美好，但精雅的打扮對比出無人聞問的實況顯得愈發淒涼，掩上門扉的動作，象徵著她將自己隔絕在孤寂的閨閣天地裡，她的內心世界也是封閉的，只剩冰涼的淚水相陪。室外，燕子翻飛啣去春光，時間依舊向前邁進，女子的青春歲月也在等待的時光中靜靜逝去。

對詞中的女子來說，她個人的感覺是相當侷限的，感官的作用幾乎消失，品味到的是事物蒼茫的滋味。但對讀者而言，我們被詞篇紛呈的意象吸引，躍然紙上有牡丹、黃鶯、綠楊、月光、飛燕等自然物象，也看到小窗、燭燈、金翠飾品等閨閣中物，還能在明月的映照、燭光的昏暗間感覺到光影的變化，並從淚水與殘缺的意象中體貼出清冷的膚感。這也更加說明了詞是出自於娛樂場合的遊樂之作，須以帶有「戲」的表演性質抓住觀眾聽奏的意願。因此，詞中的意象不必出自文人內部的意識，更不必是真實存在的實景，如楊柏嶺先生所言：

某首詞作中的春花秋月不一定非要在那裏存在，詞人填詞的目的是交付歌場的，詞的表演性質突出了一種想像的真實感，詞人架設了一個環境，讓人能夠藉由文字聲情的引領「由一個感到非現實的環境而達到一個現實的真實感受」。⁷³

⁷² 王國維著，施議對譯注：《人間詞話譯注》（臺北：貫雅文化，1991年），頁220。

⁷³ 楊柏嶺：《唐宋詞審美文化闡釋》第五章〈深情暗共知：女性填詞心態與詞學兩性批評〉（合肥：黃山書局，2007年），頁67。



意象的虛擬或否便是重點，能否讓眾人從創作者的審美感性中，契入自我情感、精神世界，才是詞人所講究的。

為了能夠使最大程度的觀眾都能有所共鳴，有關兩性情愛的譜寫成為早期詞作著情意主調。情與愛，是人人皆能體會、感悟的共性，它綿延在人類這一個大群體間，消弭了個人時空的封閉。也因為他是普遍、廣泛的情感形式，含納更多個人詮釋的空間，使席間眾人明知在觀賞演出，卻還是能從聆賞文辭內容的過程中，產生與自身經驗相繫之聯想，於普世的情感中體貼到一己生命的感悟，進而幻化出感情的真實性。是以，比起敘寫自身真切的情感體驗，文人更傾向於塑造類型化的女性，以男子做閨音的方式，代言地傳遞人類共有的苦悶感受，描繪愛欲戀情的不完滿，與韶華易逝的憂思。對情愛題材的著墨不僅穩固了與會者的參與感，人心的糾結且幽微又剛好與詞的音樂性質相互共鳴。

情，往往讓人在至苦與至喜間徘徊不定，音樂跌宕往返的韻律對此更具有推瀾之效，節拍、頻率、音高的變化，拉扯著人的情緒，或引人進入記憶中的某個片段。思緒反覆起落，深深地縈繞於心尖。詞當下在目前的演出性質，建立起文體獨樹一幟之傳導、渲染情感的能力。人們眼觀歌女容止服儀之優美，耳聽樂音文詞的飛揚，親身體驗到的臨場表演從五感方面直接激活人的內部活動。在感官的幫助下，鮮明的導入活色生香的心象畫面，配合著描繪女子與情愛的主題意蘊，不僅釋放了士大夫無法表現於詩中的官能需求，以及潛藏於己心的陰性質素，也帶領人們「走進更為細膩的官能體驗和情感彩色的捕捉追求中」，⁷⁴深化了詞體陰柔婉美的特質。

⁷⁴ 李澤厚：《美的歷程》第八章〈韻外之致〉（臺北：元山書局，1984年），頁156。

(二)、纖麗多元的感覺引逗

主題意蘊與筆法形式共構出文學作品的完整面向，當兩者和諧配搭，便能帶給讀者連貫和徐的情意感受。詞體擅於抒發美女與愛情題材，為了與主題相配，文人通常選擇柔性的意象和詞彙呈現詞體陰柔美感，詞觀看的物象、選用的詞彙、營造的氛圍，無不充滿了女性特有的秀美。這造成了早期詞作的以艷為美的書寫特色。文人以纖巧雕琢的運筆，譜寫出一種人工的、精細的品質，並藉由濃艷的感官設色引發人們心中的感覺心象。

相較其他文體，詞涵納的感官要素更為多元，感官描摹可謂詞主要的表現方式。詞中不僅有色彩、有溫度，也有聲音、有氣味，這些雕鏤滿眼的感官描繪，喚起個體陰性的美感體驗。也承上一節所提，晚唐五代詞環繞著對美色聯想以及男女戀心的主題，倚靠感官傳遞官能美感的詞，為了與這樣的題材相配，感官的設色自然呈現出精巧、華美的樣態，著重給人予濃艷的感覺體驗。即如在視覺方面，物體的顏色與形體往往為人所優先關注，：

在日常生活經驗裡，對色彩的感知可以說是視覺美感所以生成凝聚的主體，因此以直覺描繪色彩的顏色字，往往具有強烈的視覺示意功能，能刺激聯想的想像，從而自物體產生具體可感的意象。⁷⁵

《花間》文人通常以豐富且鮮豔的顏色詞構成璀璨繽紛的視覺畫面，激活人們艷情的想像。觀看花間、南唐詞，不難發現詞人在日常置色言物時，偏好以「金」與「紅」作為繪建唯美世界的主色，並且屢用各類形象旖旎、顏色穠麗的詞彙，如「繡」、「玉」、「瓊」……等來縮合各類事物的名稱，⁷⁶搭建出

⁷⁵ 羅妮淑：《李商隱七言律詩之詞彙風格研究》（臺北：淡江大學中國文學研究所碩士論文，1994年），頁12。

⁷⁶ 參林靜慧：《《花間集》顏色詞之語言風格與文化意涵》（臺北：國立政治大學中國文學系國文教學碩士學位班碩士學位論文，2010年），頁173。

「翡翠屏開繡幄紅」(張泌〈浣溪沙〉其五)、「瓊窗時聽語鶯嬌」(李洵〈望遠行〉)的斑斕景致，用飽和豐滿的色調塑造「異紋細艷」⁷⁷的風格。給人予濃艷華貴的視覺感受之餘，也營造出香豔奢靡的詞境。對於色彩紛呈的詞而言，顏色詞更是從視覺觸發讀者的情感聯想之重要因子，造成了人們情緒的產生和變化。同時，對色彩的運用及安排不僅帶來更為生動的物性，也塑造詞情流向，對應著南唐五代詞人面對動盪亂世下的心理反映。

另一方面，文人亦展現對於描摹物質的興趣，透過具體的物質描寫，深化詞篇要眇的情思。又因詞主要頌詠與女性相關之情事，對於詞裡摯情的女子，詞人往往將她們置放在充滿物質的世界中，藉由物質映襯出她們內心濃重的愁緒：

通過對閨房陳設地描繪(包括裝飾華美的家具，各種梳妝物事，臥榻屏風以及繪有閨中之樂的床品等)，宋詞窺探著她們富足而哀怨的生活：富足反襯了她們的哀怨，令她們的哀怨更加深刻，也令她們更強烈的意識到自己的孤寂清冷。⁷⁸

華美的物質映襯出女子形容之美艷，但圍繞周遭的物質世界愈是精巧華美，對比出女子內心因情愛缺席產生的失落感受就愈強。文人架設出充滿物質的環境，邀請人進入女性精細、優美的生活，並且運用豔冶的事類形塑了美人的形象，將「閨中人的心境景物化」⁷⁹，使得思婦的心緒憑藉著物質更加具象。

這也令詞所書寫的物質以閨閣精緻的人工製品為主，即便出現了自然物象也常是風月、花鳥等與女性較有連結之物，或是裝飾以陰柔的形容，將自然敷

⁷⁷ [清]王士禎：《花草蒙拾》，收於唐圭璋編：《詞話叢編》(北京：中華書局，1993年)，頁673。

⁷⁸ [美]艾朗諾(Ronald Egan)著，杜斐然等譯：《美的焦慮——北宋士大夫的審美思想與追求》(上海：上海古籍出版，2013年)，頁188。

⁷⁹ 康正果：《風騷與豔情：中國古典詩詞的女性研究》第七章〈唐宋詞：新的融合與分化〉(臺北：釀出版，2016年)，頁289。

上一層人造的意味。文人一方面藉由豐盈的物質，塑造宛如美之化身的女子形象；另一方面，精密刻劃的物態也對照和反映女子的心曲，透露其內心的訊息。悉心琢磨的物象，帶給人們明顯的視覺感受，文人以複雜繽紛的意象和色彩，細膩地堆疊出女性的生活環境與日常片段，藉由對物象的精細刻畫，展示對唯美世界的體察，肯定並享受描繪物品所帶來的感官之美。

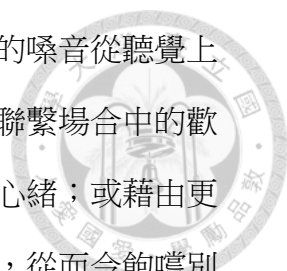
在聽覺方面，屬於音樂文學的詞受到燕樂、歌女演唱的影響，與聲音具有強烈的聯繫。雖然樂譜消失，使我們無從知悉詞演唱當下的樂音調性，然而閱讀詞作的過程中不難感受詞篇眾聲喧嘩。人聲、動物聲、器物、自然景象等眾多音聲迴盪著其中，這些聲音感覺的捕捉主要仍是在襯托與女性有關的情思展演，詞裡流淌的聲音因而多輕柔且細緻。

詞出現以前有關音樂的紀錄，記載的多是男性音樂家的之情事，好比伯牙鼓琴而六馬仰秣、李延年獻歌漢武、嵇康之廣陵絕響等等，文學載錄的演奏者、演唱者俱為男子。然則詞卻呈現相反的現象，文人對女音的愛好一覽無遺，詞奏起的聲響因此較為陰婉，王灼《碧雞漫志》言：「古人善歌得名，不擇男女，……今人獨重女音，不復問能否。……而是大夫所作歌詞，亦尚婉媚，古意盡矣。」⁸⁰清代田同之則稱此現象為「男子而作閨音」⁸¹。

在尋芳逐勝的歡宴中，絲竹管弦瀾漫耳畔，文人愛賞著「月如眉，淺笑含雙靨」的歌女「低聲唱小詞」（牛嶠〈女冠子〉其一），享受「美人唱，揭調是甘州，醉紅樓」（毛文錫〈甘州遍〉）的女音詮釋，詞中的言詞因此充滿了女子特有的

⁸⁰ [宋]王灼《碧雞漫志》卷一，收於唐圭璋編：《詞話叢編》（北京：中華書局，1993年），頁79。

⁸¹ [清]田同之：《西圃詞說》，收於唐圭璋編：《詞話叢編》（北京：中華書局，1993年），頁1449。關於詞體「男子而作閨音」的討論，可參考楊海明：〈男子而作閨音——唐宋詞中一個奇特的文學現象〉，收於氏著《唐宋詞主題探索》（高雄：麗文文化，1995年），頁1-13。以及葉嘉瑩：〈論詞學中之困惑與花間詞之女性敘寫及其影響〉，收於氏著《詞學古今談》（臺北：萬卷樓，1992年），頁441-540。



柔和軟媚。化為詞中人的歌女言說情愛無盡的纏綿，旖旎曖昧的嗓音從聽覺上帶來勾人心魂的官能誘惑。另一方面，詞人也透過器物的聲響聯繫場合中的歡樂，或是女子心中的感觸。或以樂音的演奏導引出女子滿懷的心緒；或藉由更漏、鐘鼓的點滴聲代表時光的步履，彰示著美好光景倏忽即逝，從而令飽嚙別情思念之苦的癡兒女在「愁聽漏更長」（薛昭蘊〈小重山〉其二）的低嘆中，更為之摧折。動物聲、自然的聲音也大致用以表現閨中人的心緒，即如頻繁出現的鶯啼以及風聲雨聲，或者表抒女子如泣如訴的苦悶，或者作為驚擾思婦願景美夢，將之拉回現實的媒介。詞篇奏起的聲音種類雖繁多，但主要仍是意在傳遞對女性的歌詠以及男女愛欲的酸甜苦辣，嫋嫋響起的聲響或悅耳動聽、或隱約細微，大都涉入了人為的意涵，寄寓人主觀的情意以襯托人心的幽微盤旋。透過聽覺的摹寫，人們底心的細膩情思被勾起，詞往復跌宕的抒情特質也在文辭聲情的律動中，漸趨增強。

人們不僅沉浸在飽滿的視聽饗宴，氣息的甜蜜、飲饌的佳美以及體感的柔膩，也都是宴席間不可或缺的質素。對氣味的不避描寫，為詞體感官書寫的一個重要特徵。鑒於嗅覺帶有私密性、生物性的特質易使人產生愛欲聯想，故不容見於闡揚士大夫正道的詩裡，但詞本來為士人娛情的小道則不受此限。文人故可以抒發這些從嗅、味方面帶來的感官引逗，在溫軟的香氣中得到豐足的情欲感受，賦予也凸顯出女子的艷美而賦予更多想像的空間。

至此可以發現詞體包含的感官多元，從視覺、聽覺到嗅味觸等感覺，都側重傳遞一種陰柔的美感。文人展開秀美的觀察，運用華貴典麗的詞藻以及優美和諧之音韻，筆觸精巧地造設出詞體在形式上的穠艷，以流暢豐沛的感官細節渲染出一場官覺暗流之美的饗宴。當旖旎的形式與香艷的題材和諧交融，構築觀者心中繽紛璀璨之畫面，便引發觀者更為生動的感官反應及情感聯想，也滿足了文人在詞中抒放其官能享受的需求。詞作的感官彷彿套上一層綺麗的濾鏡，呈現出以艷為美的趨向。



詞人展現觀物摹物的興趣，關注於女性的特美以及男女相思戀情，造就了早期詞作多在歌頌著閨情與別怨。這般以艷情為主要題材，香豔旖旎為抒情特質的傾向，不免讓人產生對南朝宮體詩與晚唐豔情詩之間的聯想，則書寫艷情的詩與詞在感官呈現方面又存在什麼樣的差異呢？

歐陽炯〈花間集序〉有言：「自南朝之宮體，扇北里之倡風。何止言之不文，所謂秀而不實。有唐已降，蠻土之濱，家家之香逕春風，寧尋越艷。」⁸²顯明六朝唯美詩風在文學上的傳播，不僅影響晚唐的艷情詞，詞的書寫內容也有很大一部分承接了宮體詩的題材。而宮體詩的關照核心即在於對女性、物質的審美欣賞，袁行霈先生指出宮體詩的主要內容在於：

以宮廷生活為描寫對象，具體的題材不外乎詠物與描寫女性。可以說，他們對女性的審美觀照，同對器物的審美觀照的心理是一樣的，因而在情調上傷於輕艷，風格上比較柔靡緩弱。⁸³

書寫女性作為宮體詩顯著的偏好，⁸⁴不僅豐富了文學作品所展現的情感世界，並直接為唐宋曲子詞繼承。⁸⁵另一方面，宮體詩對物質、女性的書寫關照使其展現出與感官描繪的親密性。高友工先生即言：

宮體詩雖有其限制，無論如何，重要的是它無形中接受了感官性（sensuality）為藝術經驗中的充分、甚至可能是必要條件，以致詩的內

⁸² 《花間集》，頁 1。

⁸³ 袁行霈：《中國文學史》（北京：高等教育出版社，1999 年），頁 137-138。

⁸⁴ 王運熙、楊明：「所謂『宮體』，主要以女子為歌詠對象，描繪其體貌、神情、服飾、用具、歌容舞態、生活細節以及男女艷情等。」亦說明了書寫女性為宮體詩之主要題材。見王運熙、楊明：《魏晉南北朝文學批評史》（上海：上海古籍出版社，1989 年），頁 297。

⁸⁵ 王曉驪：〈自南朝之宮體，扇北裏之倡風——論花間詞對宮體詩的揚棄及其文化基礎〉《海南師範學院學報》第一期，2001 年，頁 104。

涵墮落為最娛人的那種「物感」(sensation)，即使當人物出現在詩中，也是作為一個全然客體化的畫面提供人的趣味。⁸⁶



在題材以及審美風尚的推動下，宮體詩注入了感官美感的求索，感官的沉溺可謂構成詞作之不可或缺的要件。此外，高友工先生此言實也暗涵了詩與詞在表現感官上的不同分際。宮體詩藉由感官所展現的是對「物」的陷溺，將人物視作客體的物觀看，這種客觀的觀物態度造成了文人與被描摹對象之間的距離感。張淑香先生言：

由於宮體詩只著眼於女性的感官美以及其感覺性的想像，而不涉及任何情感或精神的內涵，故而其中的女性，只是一個客觀的美感對象，而有被物化、被靜態化的傾向，彷彿置身於圖畫之中一樣。⁸⁷

宮體詩人用宛如欣賞靜物的目光，仔細地描繪女性的型態、舉止，以精緻的語言揮灑他們對於感官美的發現。降及《花間》，即便詞人承繼了宮體詩歌詠女子、戀情之題材，同樣以華美綺豔的語言展現對感官享受的興趣，但由於文體性質的差異，詞表現感官的方式呈現出與詩的差異。詞體汲取了音樂的連綿積累的推衍性質，又在歌女們臨場的聲情演繹下而具有戲劇的表現特質，這使得即便詞與艷情詩都蘊含大量的感官描摹，但相較之下，詞表現感官的方式多了一份前後相繫的連貫性。

詞配合著音樂的遞進，並在歌女們婉轉的演唱中給予人如在其中的享受，因此，不同於宮體詩之觀覽靜態的物象，可以獨立完成感官之描繪，詞人必須

⁸⁶ [美] 高友工著，劉翔飛譯：〈律詩的美典（上）〉，《中外文學》第 18 卷第 2 期（1989 年 7 月），頁 15。

⁸⁷ 張淑香：〈三面「夏娃」——漢魏六朝詩中女性美的塑像〉，收於《抒情傳統的省思與探索》（臺北：大安出版社，1992 年 3 月），頁 155。

展現具有連續性的動作畫面，方能更好地達到與人互動的娛樂效果。在音樂向前運行的推動下，詞人呈現的畫面與情感環環相扣、層層遞進，以「大量描述性的意象將女性的生活環境和生活的一個片段描摹的十分細膩逼真」，遂令詞在感覺引逗間存在著緊密的絲線。⁸⁸

詞人透過相互支援且存在聯繫的感官感受，將人拉進詞的內容裡，讓人對身處其中的女子，以及所抒發之情懷產生更為鮮明的聯想。總歸而言，花間的婉約詞雖然承繼了宮體、艷情詩的諸多特點，在題材、審美，以及釋放感官的欲求上都有相通的脈絡。然而，詩與詞文體特性的不同帶來了感官呈顯之殊異，詞作的感官意象雖然繽紛多元，但產生的畫面以及感受卻彼此相連，以連續的感覺體驗堆疊出情感的深刻，建立詞體敘事抒情之獨特。

（三）、文人心態之顯現：代償性的感官求索

對感官多元且大量的描繪，顯明了早期詞體是在娛樂場合間交付妙齡歌女演唱以娛情之文體。文人將感官著意在傳遞女子的官能性誘惑、男女情愛的盈缺不圓滿，以及衍生而出的對人生有限之憂思，藉由參與者可體可感的情境，渲染歌舞表演的臨場感受。另一方面，詞體的主題既然環繞著女性，詞作的表現形式也當著重於強化女子獨有之柔美婉約的特質，文人以穠艷且精巧的筆法設色，關注於閨閣物質，並對陰性的感官體驗進行細膩的觀察。這種以艷為美的書寫風格塑造出的女性形象，不僅投射出文人理想的情感欲念，也傳遞了對感官之美帶來的享受與肯定。

在此我們可以發現，即便出自於不同文人之手，但由於主題意蘊的相似性，使得感官的特色呈現出趨同的現象，亦即詞中層出不窮的各式感官凸顯的總是與女子有關的整體印象。在這般追求強烈感官滿足的背後實也反映了晚唐五代文人創作詞體時的心態。

⁸⁸ 王曉驪：《唐宋詞與商業文化研究》（北京：中國社會科學出版社，2004年），頁210。



同前所提，唐末之際帝國瓦解，中原動亂頻仍、百姓亂離失所，「五代時列國以文雅稱者無如南唐西蜀」⁸⁹，西蜀和南唐兩地以其政權相對穩定，吸引到許多人民，包含中原的文人們前來安身。當外在安危無虞的環境下，發展商業經濟以及文化娛樂便為有餘力之能事，此二偏安一隅的小朝廷儼然成了經濟、文化的重心。社會發展的變異也促使時代的精神有所移轉，人們縱情於當下的享樂，君主耽溺在歌舞詩酒的生活中，即如《北夢瑣言》載：

蜀主（衍）裹小巾，其尖如錐。官妓多衣道服，簪蓮花冠，施脂夾粉，名曰醉妝。自制〈醉妝詞〉云云。又常宴於怡神亭，自執板，歌〈後庭花〉〈思越人〉曲。⁹⁰

最高統治者流連在與嬪妃、官妓的狎玩，以應歌合樂的歌詞為娛樂之工具，助長了詞的發展，致使社會上下歌吹舞榭不輟，這般享樂的風氣也影響文學的創作。

在動盪的世代下，文人們的進路受阻，治世的理想也隨之飄搖，表現在詞體上則是文學審美由社會人生轉向歌舞宴樂，由拯世濟時轉為綺思豔情，專以深沉婉曲的筆調、濃重豔麗的色彩，書寫官能感受、內心體驗。⁹¹文人不在詞體中寄託經世濟民的抱負、抒發直面現實而來的感觸，轉而回過身去關注於人心內在的情思意緒。填詞作為遊戲，提供文人向內紓解情意的管道，然而在娛情的創作意識之下，文人在詞體談論的情意是一種廣泛的共性，他們不寄寓自身獨特的生命經歷與感受思致於詞體，而是塑造出經由幻化、設想的普世性情

⁸⁹〔清〕王士禎著，鄭方坤刪補，李珍華點校：《五代詩話》卷一（北京：書目文獻出版社，1989年），頁28。

⁹⁰〔清〕孫光憲：《北夢瑣言》，收於唐圭璋：《詞話叢編》（北京：中華書局，1993年），頁1994。

⁹¹參林靜慧：《《花間集》顏色詞之語言風格與文化意涵》（臺北：國立政治大學中國文學系國文教學碩士學位班碩士學位論文，2010年），頁16-17。

感。「詞人所表達的情感並非自己真實的情感，而是對豔情類型化的模擬。」⁹² 他們潛藏著自己真實的情感，用物欲掩蓋著內心的空虛，專注於抒發男女情愛的百轉情絲，將生命的意義寄託在對女性和男女之情的描摹與呈現。詞人經常描繪那些獨守深閨的摯情女子，在漫長的等待中飽嚙情的苦楚，繫著一縷期盼卻僅換來年華的凋零。這種矢志遭棄、人生無常的慨歎，也暗暗與深藏於文人心中的焦慮有所共鳴。如葉嘉瑩老師清楚揭示的：

「逐臣」與「棄妻」在中國舊社會中倫理地位之相似，以及「棄妻」之辭在中國詩歌中所形成的悠久之傳統，因此當那些男性的詩人文士們在化身為女子的角色而寫作相思怨別的小詞時，遂往往於無意間就竟然也流露出了他們自己內心中所蘊含的，一種如張惠言所說的「賢人君子幽約怨悱不能自言之情」。⁹³

「逐臣」與「棄妻」在傳統關係上都屬於次一層級的附屬地位，只能被動的等著對方的回應。然而沒有回音的等候是看不見盡頭的煎熬，只能在時間不停歇的推移變化中，忽地覺察韶華不復，但自己這份情感仍是無所依歸，不由得產生歲月如飄塵、生命難料的悲嘆。由此，文人在揣度女子閨中寂寥時，不經意地投射出他們底心較為女性化的情思，在詞中融入深藏心中的陰性特質，不僅傳遞了文人所共同懷有的，面對不可逆的時光奔流而產生的對自我生命之哀感，也是詞在文體特質上表現出幽微蘊藉之其一原因。

偏安於亂世，花間詞人無力改變窒礙的現實，仰仗著繁華喧騰的物質世界來增強其生命的濃度與密度，讓閒愁與感傷在獲得精神與感官的滿足後消失無

⁹² 劉軍政：《中國古代詞學批評方法》第五章〈以創作模式為中心的批評方法〉（北京：人民出版社，2015年），頁182。

⁹³ 葉嘉瑩：〈論詞學中之困惑與花間詞之女性敘寫及其影響〉，收於《詞學古今談》（臺北：萬卷樓出版社，1992年），頁470。

蹤。倘若現狀要人動彈不得，似乎只有物質的享受才是最為真實的，而這華美的物質世界卻是棲息在顆顆空虛的心靈之中。文人雖開張五感，細膩地敷繪出他們對美與愛等柔性品質的歌詠，詞中的感官種類多元、設色耀眼，但運用的方式以及傳達的主題較不具備個體特殊性。這些滿溢於詞作的感官意象，實投射出文人們意圖通過求索感官刺激，以補償因人生不圓滿而產生的躁動。

二、表現方式與內涵的逐步擴張

晚唐五代文人的參與，樹立了詞旖旎綺麗的典型風格。在歡歌佐酒的風流饗宴間，釋放對於娛樂資歡的需求，文人不須於詞裡直面動盪環境下的現實苦楚，而是藉由感官為主導的表現方式，沈浸於愛與美的耽溺和享受。通過連續且流動的感官描繪，讓環繞著女性而生的艷情縱樂以及相思怨別的情愁意緒，形成更加立體的心象畫面，並在反覆堆疊的過程中，喚醒盤旋人心深處的陰婉的情思。然而，早期詞作主要訴說的是一種普遍的情感，作者往往將自身從詞中隱去，關注的範圍不脫閨閣的狹小藩籬，因此在使用感官的方式上也呈現出趨同的特質，難以從感官的敷繪中感受到創作主體獨特性。不過文體的發展並非總恪守於既有的典型，伴隨著體式的成熟完善、文人對文體的熟悉度提高，詞的應用與形式也會產生動態的新變，詞中感官表現方式和傳遞之內涵，也漸漸展現出新的氣象。以下從寄寓抒情自我於詞中的主體為線，主要關注在李後主與柳永詞，觀看感官與創作主體之間的聯繫。

(一)、感官與個體生命經驗的映照

詞不僅能抒發源自美女與情愛的審美，其盤旋迴繞的抒情特質更能與幽微的人心共鳴，引導出潛藏的深層思慮，從而與個體生命經驗進一步貼合，呈現個人特殊的感知。我們逐漸能看到創作主體投入其主觀的感受，刻印在於字裡行間的感官是文人情意世界的真實痕跡，讓讀者能跟著感官的發用貼近他們的

生命經驗裡。從客觀地描繪對唯美世界的觀察，到作者主體的顯現，感官書寫之更易顯露於南唐李後主身上。



一般以詞風變異將李後主的詞約略分為兩階段：前期沉醉於宮中的歡愉享樂，後期則是亡國去家後所興發的憂患怊悵。生命際遇的重大變化為李後主翻起了滔天巨浪，他對世界的感知再不如昔，而這直接對應在詞裡的感官書寫當中。

李煜前期的詞作是他帝王生活的寫照，反映了一個誤生於帝王之家的多情之人走避於外在飄搖的風雨，偎於一方溫暖包容卻又一觸即碎的天地間，揮灑著滿溢的赤子之情。如同詹安泰所言：「這是他過著很愉快的生活的時候的寫作，聲色豪奢，風情旖旎，愛和美支配他整個的人生觀。」⁹⁴耽溺聲色是李煜此時期的生命主旋律，他運用大量的感官抒發所見所感，和盤細膩地描繪自身的生活情貌以及一己之感情世界。但無論是對情愛的不加掩飾，或是從五感的滿足體貼出精神的滿足，此時見於詞篇的感官敘述仍舊籠上一層唯美的面紗，撩人予華巧的唯美感受，與《花間》以來呈現感官的方式並無太多殊異。

環顧當時南唐的政治處境，趙宋的政權正虎視眈眈，實是風雨飄搖。但李煜並沒有正視現狀、承擔職責的決心與氣度，他仍舊在安適圈中嘻笑宴樂，歌頌著生活的美好。詞作瑰麗的世界彷彿是陽光底下的泡泡，夢幻，卻也極其脆弱。當趙宋的控制力進入南唐這一隅之地，現實的壓力排天鋪地而來，終於敲碎了他消極逃避的美夢。逢此人生際遇的重大轉關，他的詞為之陡變，將遭逢國難的悲愴苦楚，真切地投入在長於刻劃人物心緒的詞體中。訴說無人的心理需求取得了宣洩的出口，從外表直接突破了過往詞體溺於閨中狹小世界的侷限。葉嘉瑩先生言：

⁹⁴ [南唐]李璟、李煜著，詹安泰校注：《李璟李煜詞校注》（上海：上海古籍出版社，2015年），頁15。



當他深入於悲苦之核心，而有著自核心掌握全體的眼界與感慨的時候，他在用字造句方面也往往以其直感使用出一些氣象極為擴大的字樣，如〈相見歡〉「人生長恨」、〈浪淘沙〉「天上人間」諸句，都有包容人世整體的趨勢。⁹⁵。

破國亡家的生命經驗已非藉由女子代言所能舒展，這曲曲哀歌需要由李煜自己來吟唱，他一改詞體藉女子代言的形式，篇篇詞作都是他的血淚哭喊。浸潤於豐足之感官饗宴的時日已不復，心緒的淒涼促使他的感官蒙上一層晦暗色調的色調。李煜在前期詞作使用的顏色較為明確，多為鮮明飽和的色彩，顏色之間的劃分明顯，且在作品中顏色詞出現的頻率甚繁；但亡國後他的運筆著色充滿不確定性，常不特別強調使用哪一個顏色字，一出現色彩即是一整片的灑開，朦朧、混雜的不規則色調，彷彿象徵他心中的千般愁苦，糾纏交織。⁹⁶用色的改變對應生命的變化，李煜目光停滯之所在，也從幽隔的宮苑移至更廣大的天地自然。

早先他的視線總投影出後宮粉黛、華巧的宮宴雕繪等象徵完整圓滿的物質，這些事物是帝王生活錦上添花的點綴，但也如同過眼雲煙一般，在給予他美和愛的陶醉後飄然離去。經歷家國淪喪，李煜轉而凝視的是高樓深院、是無垠江水、是如鉤的缺月以及謝落的殘花。他投向廣袤的自然，在無垠的虛空中回憶往昔，意圖尋求一絲絲慰藉，但胸臆的匱乏卻總令他在物理的運行中，領略到衰敗孤絕的意涵，從而又產生更為濃重的時空流轉、今非昔比之哀。

色彩與景象的黯淡從視覺映照出後主心境上的變異，其他感官亦顯現出這

⁹⁵ 葉嘉瑩：《唐宋詞名家論集》（臺北：正中書局，1990年），頁101。

⁹⁶ 參廖育菁：〈李煜詞中色彩之變化與情感之表現〉，臺灣科技大學《人文社會學報》第3卷，2007年3月，頁23-43。

般兩相對照的姿態。

早先於宮中，李煜耳聽「鳳簫吹斷水雲間，重按霓裳歌遍徹」(《玉樓春》)、
「銅簧韻脆鏘寒竹，新聲慢奏移纖玉」(《菩薩蠻》)的動人樂音，並在「酒惡時拈
花蕊嗅，別殿遙聞簫鼓奏」(《浣溪紗》)、「一曲清歌，暫引櫻桃破」(《一斛珠》)的
音樂引逗下得到縱樂滿足。可當國破家亡，他的世界變得安靜許多。作為受趙
宋監視下的亡國之君，李後主的生活仗人鼻息，親愛的人也多已不在身邊，他
時常「無言獨上西樓」(《相見歡》)、「憑欄半日獨無言」(《虞美人》)陷入孤身一人
的蒼茫。無人可訴，李煜好似封閉了他的聽覺，在無聲無語的囹圄中被長長的
悲傷吞沒。對他來說世間好似再也沒有值得留意的音聲，即便偶有聲響驟起，
也是「昨夜風兼雨，簾幃颯颯秋聲」(《烏夜啼》)、「燭殘漏斷頻欹枕，起坐不能
平」(《烏夜啼》)、「簾外雨潺潺，春意闌珊」(《浪淘沙》)等，若非秋風鏗鏘的吹
動，就是雨水膩人的滴落。自然的聲響進入耳中，李煜卻僅能聽見其蕭瑟且細
碎的一面，這既投影出他的低盪心緒，也說明了此時聲音的出現，無疑是加劇
了他心頭之煩悶。那些成章的美妙樂曲只停留在往日時節。

同樣的他的嗅覺與味覺感觸消失，他不再能嗅聞到事物的氣息，品味到酒
水的香醇。唯一增加的，只有皮膚上揮落不去的瑟瑟寒意。物物在李後主的
心中無不帶有蕭條冷清的意味，對外界的感知從前期的飽滿濃烈、繽紛多樣，到
後期不僅削弱漸少，也總圍繞著寂寥頹敗的氣息。至於感官偶地被鮮活的激
起，往往在於他躲入夢迴時刻，沉湎憶間繁華熱鬧的勝景之時。

風迴小院庭蕪綠，柳眼春相續。憑欄半日獨無言，依舊竹聲新月似當
年。 笙歌未散尊前在，池面冰初解。燭明香暗畫樓深，滿鬢清霜殘雪
思難任。⁹⁷

⁹⁷ 李煜《虞美人》，《李璟李煜詞校注》，頁 73-74。

春天的風再次回到了這片土地，使得庭院的雜草轉荒蕪為青綠，也令柳樹冒出了鮮嫩的枝芽。然而李煜並不因春回大地感到喜悅，年復一年春到來，反倒勾起他心中的時空意識。依舊是春天，但如今卻人事已非。時間的推移再次提醒李煜彼時與此刻是兩條深刻的平行線，對此他只能憑欄無言。

他總是思念著過去，企圖從現實尋找與昔時的連結，於是當他聽見簫笛、望見新月時便不自主地對遁入記憶之海。耳畔彷彿還凝聚著嫋嫋笙歌，像是重回當年乍暖的時節。但閃爍的燭光、黯淡的氣味倏地就把李煜拉回幽深的現在，提醒他不再是當年能夠恣情享樂的君王，而今的他不過是寄人籬下的囚徒，在時空的作用下他的身心都垂垂老去，憂思難禁。為何李煜的回憶書寫裡流動著許多感官的描繪？對李煜而言那想回但回不去的珍貴過往是唯一可以讓他焦懼的心靈得到些許安定的方式，他難以自拔的沉浸在回憶裡的安樂鄉，用豐沛的細節刻下如在目前的美好，意圖從中取得一絲慰藉。然而這畢竟只是一時逃避的手段，他說「夢裡不知身是客，一晌貪歡」(《浪淘沙》)。縱然避入夢中能夠忘懷不堪的處境，可夢在美好，也只能偷得一晌的歡愉，夢醒徒增更多痛苦。

隨著李煜走出深閨，被迫面對現實人生的沉痛，諸些物象、音聲、氣息時常成為牽動此時傷痛的媒介，提醒他那是一個再也觸碰不到的過往。而回溯記憶中的感官描寫又與當下縱身的享受著有差別，眼下狼藉的境遇不斷湧上心來，李煜無法鎮日躲在回憶裡，因此今與昔總一同現於詞篇，但今之哀苦往往壓過昔之歡愉，促使知覺始終染上了隔著一層的淒清感受。

獨特的人生遭遇令李後主的詞反映出兩種截然不同的樣態。從符合花間豔情的典型，到開啟了在詞中表抒個人心緒以及生命經驗的道路，創作主體的親身參與更讓感官之於詞體的作用有別於前，動搖了文人趨於在詞裡抒發在「小

天地」裡的狹深心曲之共性。⁹⁸李後主在詞裡鑿刻下他對人生長恨的悶聲吶喊，幽淡的感官道出他面對時空轉易的心聲，以及沉湎於追憶的悵惘心景。至此，詞鎔鑄了李後主自身的抒情個性，拉拔出更為雄深雅健的境界，感官在詞體的意義也為之擴增，讀者可以藉由感官的描寫貼近創作主體真實的情意世界。而文人在詞作展露抒情自我的現象，在詞體隨後的發展上漸漸萌芽茁壯，使得感官也走向個性化的表現，接下來便將焦點放在北宋，觀看感官書寫的演進。

(二)、創作主體的個性舒展

詞在李後主手上開展出一條由「伶工之詞」邁向「士大夫之詞」的道路，顯示出隨著時代的推演與不同創作主體的創發下，詞所扮演的角色漸漸發生改變。俟諸北宋初期，士大夫對於詞體創作有著更多興味，異於唐末五代的社會環境與審美趣味，令北宋初期詞體之創作在承襲晚唐五代的餘緒下，發展出功能與風格上的嶄新面貌，為其後東坡一新人耳目的創作預伏下根苗。

北宋初期的詞人不乏的聲名顯赫的大家，晏殊與歐陽修可以說是宋代早期投入詞體書寫的文人代表。晏殊的詞被評為「溫潤秀潔，亦無其比」⁹⁹，流露出一份清雅秀麗的富貴氣息。大晏詞中描繪的感覺畫面並非仰仗赤裸裸的官能引逗，他不以「金玉錦繡」¹⁰⁰等直訴表面的字詞構成篇章，而是從生活中提煉。但在內在理路的調和之下，詞中流淌的感官意象比起真實地對應心緒與感發，更著重在傳遞其理性的思致，晏殊本人的身影在詞中仍舊曖昧朦朧。至於

⁹⁸ 楊海明：《唐宋詞史》（高雄：麗文文化，1995年），頁187

⁹⁹ 〔南宋〕王灼：《碧雞漫志》卷二（北京：中華書局，1991年），頁9。

¹⁰⁰ 吳處厚《青箱雜記》卷五記載：晏元獻公雖起田里，而文章富貴，出於天然。嘗覽李慶孫〈富貴曲〉云：「軸裝曲譜金書字，樹記花名玉篆牌」，公曰：「此乃乞兒相，未嘗諳富貴者。故余每吟詠富貴，不言金玉錦繡，而唯說其氣象。若『樓臺側畔楊花過，簾幕中間燕子飛』，『梨花院落溶溶月，楊柳池塘淡淡風』之類是也。故公自以此句語人曰：「窮兒家有這景致也無？」。〔南宋〕吳處厚著，李裕民點校：《青箱雜記》（北京：中華書局，1985年），頁46-47。

歐詞，論者言自馮延巳至歐陽修，由於書寫視野的擴張，詞境漸漸從居室走出，從而形成以「庭院」、「樓臺」為典型環境的能夠容納更為豐富複雜情感之空間，同時建構出「深厚宛轉」之詞境，¹⁰¹然而，縱然兩家較之早期詞作展露更多的文人氣息，但不管在內容題材，還是藝術手法上仍未見突破性的筆法。究其原因，對宋初泰半士大夫而言，詞還是屬於酒筵上的文學，如歐陽修即認為詞體只是「青春才子有新詞，紅粉佳人重勸酒」的娛賓之作。（〈玉樓春〉）在此意識之下，對詞體的審美仍舊繼承五代以來的創作經驗，歌詠的主題少離《花間》風流，遂造成表達的侷限性。加上詞人主要填製的仍是令詞，體式的狹小限制詞體走出更大的格局，必須待到柳永之有心錘鍊慢詞，以長調改變詞的精神面目，給予詞在題材與境界更多揮灑的空間，這才實現詞體的個性化，詞中的感官書寫也因此有了個體特殊的印記。

晏歐等文人詞客以餘力填詞，視詞為遊戲小道，柳永則傾注一生心力於詞體創作。通曉音律、能制新曲，仕途不順的他，隔絕於「雅」的士大夫階層之外、浪跡於歌樓酒館間，與同是天涯淪落人的樂工歌女相互安慰，在煙花柳巷裡謳歌著自作的詞曲取樂。面對的受眾並非風雅的文人之流，造成柳詞的書寫題材和語言風格具有低俗淺鄙的一面，他以白話俚俗的口吻清楚說盡男女之間的閨房情事，而備受詞評家「好為俳體，詞多嫫黷，有不僅如《提要》所云，以俗為病耳。」¹⁰²、「惟綺羅薌澤之態，所在多有，故覺風期未上耳。」¹⁰³等的非議。

然而柳永固然有淺近卑俗、過於顯露之作，但他首開長調的創作，寄自我身世之慨於詞體，對宋詞新局面之開創卻具有不可忽視的意義。令詞囿於體

¹⁰¹ 馬里揚：〈宋代士大夫歌詞特質形成之內在動因與歷史心理——以歐陽修詞「互見」與「艷情」問題為中心〉，《漢學研究》第 29（2）期，2011 年，頁 289。

¹⁰² 〔清〕馮煦：《蒿庵論詞》，收於唐圭璋編：《詞話叢編》（北京：中華書局，1993 年），頁 3585-3586。

¹⁰³ 〔清〕劉熙載：《藝概·詞概》，收於唐圭璋編：《詞話叢編》（北京：中華書局，1993 年）頁 3689-3690。

制的短小和音律之嚴謹，較難以展開詳盡的鋪敘，傳達的情韻也以幽深精微為主；長調則從形式上拓寬了詞的表現形態，使詞更適合反映文人的個性表徵。由此，透過詞作的感官書寫及運用中，不僅能對照出詞體之開拓，也可以追索柳永的個人風格進而了解感官表現的新局面。

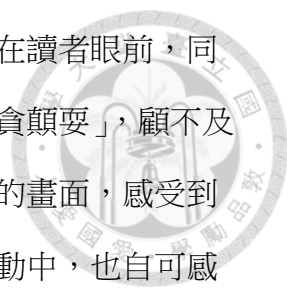
柳永詞的題材內容多在書寫男女艷情，和個人羈旅之感兩類。前者是柳永主要為人詬病之處，論者以其將閨房情事說的太過露骨，失去了詞含蓄委婉的韻致而流於淫靡輕浮。然而，這並非是柳永豔詞的通盤面目，¹⁰⁴他多使用「鋪敘展衍，備足無餘」的長調創作，以詳盡的篇幅句句推展出對眼前女子容貌神情、身段舉止，以致情思心緒的直率描繪，異於小令之以韻取勝。此外，較諸晚唐五代詞經過文人的雕琢繪飾，人物完好卻靜寂凝立，柳詞以明白如話的語言風格，筆墨出更貼近於真實生活的女性心緒和情愛之樣態。詞中感官引導出的畫面是直接且少經華麗藻飾的，帶給觀者現實如常的感受。如觀看〈促拍滿路花〉的描述：

香靨融春雪，翠鬢禪秋煙。楚腰纖細正笄年。鳳幃夜短，偏愛日高眠。
起來貪顛耍，只恁殘卻黛眉，不整花鈿。有時攜手閑坐，偎倚綠窗前。
溫柔情態盡人憐。畫堂春過，悄悄落花天。最是嬌癡處，尤殢檀郎，未教拆了鞦韆。¹⁰⁵

上闕的自泛論及笄少女的美貌開始。如果說對女子香暖的笑顏、烏黑如煙的秀髮和纖纖細腰的關注與《花間》豔詞呈現出的感官氛圍相似，柳詞的不同則傾注在以明白家常但又細密生動的敘事中，透過更為明顯的動態表現刻劃女子嬌憨的動作與神情。

¹⁰⁴ 柳永豔詞的評價重探，可參考劉少雄：〈柳永豔詞的情感與形式〉，收於氏著《詞學文體與史觀新論》（臺北：里仁書局，2010年），頁33-53。

¹⁰⁵ 〔宋〕柳永著，陶然、姚逸超校箋：《樂章集校箋》下冊（上海：上海古籍出版社，2016年），頁602。



透過細密的描述，柳永直接將女子和情人的相處互動攤開在讀者眼前，同於令詞多憑藉外物婉轉表達詞中人的意緒，讀者從女子「起來貪顛耍」，顧不及打理自妝容貼飾，便迫不及待地與情人撒嬌撒癡之具有生活感的畫面，感受到她靈動鮮活的媚態。而從兩人「攜手閑坐」、「偎倚綠窗」的舉動中，也自可感知戀情正濃的甜蜜。在有情人相伴，兩顆心同調的日子，並不會因為聯想到時間推移之於人生的憂愁，因此「畫堂春過，悄悄落花天」春去花落的景象也沒有引起女子傷春悲秋、嘆逝年華的愁怨，相反的，在嬌纏情郎不讓收去鞦韆的舉動，盡顯少女的軟媚嫣然。

在長調的基礎上，柳永詳備的敘述讓讀者看到具體且帶有動作感的畫面，在女子明白的舉動中傳遞出直率的感受，因此柳詞不似花間令詞一般含蓄委婉、透過景物側面烘托情意，他將情感如實的搬到觀眾眼前，劉若愚先生指出柳永詞的特徵在於「情感寫實」：

柳永的詞充分顯示著情感的寫實主義，也就是說，他以高度主觀和多情的態度觀察人生，而在表現他的主觀感情的時候，他又是寫實的，不隱瞞，不偽裝，也從不試圖誇張他的感情。呈現在他作品中的「主人（或自白者）」是一位有著正常人的慾念和品味的人，充分享受生命的快樂，也抱怨備嘗人生不可避免的艱辛，是一位不以人性中有免不了的弱點為恥的人，而最大的願望只是快樂的活著。……由於他以平常人的立場寫作，不附庸風雅也不超世，他的詞有著廣大而易於接受的吸引力。

106

柳永的艷詞不試圖理想化男女的關係，詞中的女子也不是一往情深而寂靜等候

¹⁰⁶ [美] 劉若愚 (James J. Y. Liu.) 著，王貴苓譯：《北宋六大詞家》（臺北：幼獅文化事業出版，1986年），頁 82-83。

的士大夫心中的「完美」化身，柳詞中的女子有自己的情緒反應，會不遮掩的
道出對情人的或嗔怒埋怨，或迷惘孤寂。故即便同樣書寫豔詞。柳詞所表現的
感官更帶有著日常鮮活的生命力。



此外，柳永錘鍊慢詞，渾融白描與敘情以及基於自我感受的抒情描繪，不過在時態方面則沒有太多的變化。柳詞的時間多為順時的線性結構，觀者隨著詞中順向的時間開顯如在當下的感性經驗，這樣的敘事手法雖少了時空錯縱的聯想，卻讓感官體驗更加順暢。舉〈傾杯樂〉的描寫為例：

皓月初圓，暮雲飄散，分明夜色如晴晝。漸消盡、醺醺殘酒。危閣回、涼生襟袖。追舊事、一餉憑闌久。如何媚容艷態，抵死孤歡偶。朝思暮想，自家空恁添清瘦。算到頭、誰與伸剖。向道我別來，為伊牽繫，度歲經年，偷眼覷、也不忍覷花柳。可惜恁、好景良宵，不曾略展雙眉暫開口。問甚時與你，深憐痛惜還依舊。¹⁰⁷

詞篇以景語起興，引導觀者一同看到是女子眼前所見。正是月圓時候，天空中雲氣飄散，飄遠的雲難以聚合、再無蹤跡，像是人與人之間的悲歡離合。明明如畫的月高高懸掛，人卻是不團圓，暗示了與情人別後的女子接下來的心理活動。女子殘酒漸消，表示了此前具有借酒澆愁的舉動，而之所以需要憑藉酒的撫慰，則是因為在高樓上登臨遠望，也盼不到期待的身影出現。當我們以為女子要陷入對往事的回憶，訴說相思之情時，詞作卻以「追舊事、一餉憑闌久」帶過，並沒有進入到過去的片段，而是讓女子訴說自己只取一瓢飲的執著，和朝思暮想的深深想念。疑問的出現表現出心理的狀況。女子探問著這磨人至深的毒相思有誰能夠相與釐清？昔時山盟海誓而今又如何？還不是令人隻身空度

¹⁰⁷ 《樂章集校箋》上冊，頁 85-86。

好景良宵。最難理解的就是人的心思，經年的離別使女子無從探求情人心中的想法，她渴望重逢卻彷彿無計可施，只能低低的詢問對方何時能再度相見，並親密如昔？

柳永細細鋪敘女子的相思之情，遞進出人物的心理，詞大抵沿著女子當下的心緒情感而發，即便思念往昔也不真正的陷入過去之中。此即少雄老師所言：

柳永寫當下具體真實的歌舞享樂的感受，其所使用的語言時態往往是現在式的，絕少迂迴、映襯的跨時空的敘述，而這種貼近現實感官世界的文字，是熱情而真率的，這是柳永詞中美女的歌聲舞影、嬌媚神態之所以顯得特別靈動有致的原因之一。¹⁰⁸

順時的時態貼近人的實際感受，加上柳永詞「細密而妥溜，明白而家常」語言特徵，降低了詩化語句造成的聯想效果。尋常曉暢的語句和淺白的口吻，顯現出現實婦女在生活中會有的真實口吻，柳永的豔詞並未如同《花間》一般，總施以精細華貴的設色，帶給人穠麗側冷的感官衝擊，他用坦率的態度反映現實所處的世界，將詞的韻致明白顯露。詞作呈現的感官，是人可於生活中感受到的人情反應。

柳永詞的另一主要題材在寄託自身羈旅落拓的情懷。晚唐五代詞多泛論閨房情愛之共性，詞人在行文敘事間往往隱去自身面目，柳永則不避諱顯露自我的心聲，將個人行旅時的見聞、興發的感悟筆墨入詞，這也就使得詞中的感官呈現的即是柳永觀看的世界，與其生命歷程有所連結。讓詞以感官為主題的表現方式有了新的創發，從書寫普遍廣泛的情感，逐漸成為能夠投射創作者體內

¹⁰⁸ 劉少雄：〈柳永豔詞的情感與形式〉，收於氏著《詞學文體與史觀新論》（臺北：里仁書局，2010年），頁63。

心的一條途徑。

在這一類詞作中，柳永走出了閨閣深院，感官的觀測不停留在室內的人工物質，也少黏附陰性色彩之形容，取而代之的是城市活動的熱烈，以及自然景致之清新。這使得柳詞的意象表述更加多元，不僅打開了觀者聆賞詞作時的心象畫面，在感官的應用上也因此表現出不同於前人的獨特手法，如孫康宜先生捻出：

柳永發展出最具創意的技巧，或許就是所謂「攝影機拍出的連續鏡頭」（the progression of the camera-eye view）。它有許多詞詠的是遊山玩水的經驗，開頭泰半是從順流而下的舟中仰望秋景。所寫不外乎連續的視覺經驗，而不是瞬間的體悟。¹⁰⁹

作為音樂文學的詞，音樂運動性質的引導之下傳遞出連貫的情感和構篇，造就詞的文體獨特性。然而令詞畢竟受限於篇幅的窄小，要在有限的空間內使敘事和抒情平衡統一在先天體性上就有所不足。縱然五代詞人中也有如李煜等融會寫景、敘事和抒情的能手，但小令的本質仍舊偏向簡微，需要進行意象和情意的濃縮以適應體度。致力於慢詞書寫的柳永，則有更大的天地經營外在現實與內在知覺的互動，展現出連續性的感覺經驗。試觀〈安公子〉其一的描寫：

遠岸收殘雨。雨殘稍覺江天暮。拾翠汀洲人寂靜，立雙雙鷗鷺。望幾點、漁燈隱映蒹葭浦。停畫橈、兩兩舟人語。道去程今夜，遙指前村煙樹。游宦成羈旅。短檣吟倚閒凝竚。萬水千山迷遠近，想鄉關何處。自別後、風亭月榭孤歡聚。剛斷腸、惹得離情苦。聽杜宇聲聲，勸人不

¹⁰⁹ 〔美〕孫康宜著，李爽學譯：〈柳永與慢詞的形成〉，收於氏著《晚唐迄北宋詞體演進與詞人風格》（臺北：聯經出版事業公司，1994年），頁158。



開篇書寫柳永羈旅在外時所見的景物，自然的意象進入詞篇，詞帶領我們看到一組組的景象推移，像特寫一般，在雨絲的聯繫下從遠岸注視到江天的暮色，又因天光黯淡，汀洲上已無人音，只矗立著雙雙鷗鷺。在一片黯淡的色澤中，幾點漁舟的燈光吸引鏡頭拉近，在停船與舟人對去路的詢問中，揭開了詞下關柳永別人別鄉，寂寥悲切的流浪情懷，顯示了連續詞景下隱藏的，柳永纖敏的心靈。

投身創作長調慢詞，柳永為詞體發展做出重要的貢獻，擴大了詞涵容之主題意蘊，也促使詞表現感官的方式更為多元。如同五代詞一般，歌詠艷情仍是柳詞主要的內容，但不同於早期詞人塑造理想化的女性和兩性情愛，柳永不多加藻飾，用明白直率的口語和寫實的態度銘刻下情之如實樣貌。他沿著時間的順時遞進書寫出當下歌舞享受的歡愉，貼近的真实世界的感官感受讓柳永筆下的女子少了刻意的作態，留下嫵媚靈動的身姿。另一方面，詞成為柳永舒展個人矢志流轉、羈旅飄零之情的載體，創作主體的現身讓詞的感官對應出柳永的心理活動，令我們在寫景與敘事一幕幕的連綿鋪敘中，逐步覺察到各層描寫背後，柳永的抒情自我。

柳永為詞的形式和語言帶來創造性的變化，並繼續朝著個性展抒的方向前行，然而並未讓詞脫離較為窄小的格局。至於將題材、境界、思致進行全方位的提升，以感官作為對應內在的連結進而提升詞的表情能力，扭轉文人對文體的看法，則須待到東坡手上完成。

¹¹⁰ 《樂章集校箋》下冊，頁 703

第參章 東坡詞感官現象的藝術特點



個體對世界的詮釋往往受情感意念影響，人如何觀看世界、詮釋客觀世界，奠基於人的主觀認知。這也表示，我們的感官感受經常潛藏了自我內部的訊息，由於每個人都是獨立的、活潑潑的生命體，折射出的情思意態故而色彩斑斕。

東坡將自身的主觀感受滲於詞中，詞作反映了他對生命的思索以及個人經驗造成的情緒狀態，既保有詞之盤桓跌宕，又以情意維持了詞體的品質。則是，東坡如何看待、應用詞體，詞風特徵與詞作中的感官描繪，應有更深入的聯繫。詞篇的敘事手法、感官現象的藝術特點遂為一個良好且獨特的路徑，讓讀者可以藉由解析感官如何幫助東坡走入更深層的主觀心緒，更加了解東坡其人以及他的詞情。本章的目的便在於探索東坡書寫感官，是否存在著屬於其自身特殊的藝術性格？感官現象展現的藝術特點，折射出東坡何種觀看世界的方式？

由於視覺與聽覺，是人類對客觀世界產生認識地主導性感官，因此，本章主要以視覺與聽覺意象進行現象的探析。然必須說明的是，東坡詞作其他的感官意象雖未納入本章的分析，但並不表示只有視覺、聽覺意象才具有能夠歸結的藝術特性。各個感官用不同的方式引導我們展開對世界的認識，理當均有屬於東坡的獨特表現。不過東坡書寫嗅、味覺等其他感官意象的詞作在數量上相對缺乏，此外，比起視覺與聽覺蘊含的客觀性，我們的嗅覺、味覺，甚至是身體感覺時常聯繫著主觀心智的波動，文章遂將之置於第四章「感官經驗與情感結構雙向的互動」加以論述。

回到視覺與聽覺。我們的眼耳作為最受到仰賴的感官，具有可客觀分析的質素。就視覺而言，物象的種類、色彩、光影等是我們可以通過雙眼獲取的資訊，連同著視角的變化塑造出個人的視覺觀感；而入耳的聲音類型、節拍韻律

的不同調動，也將牽動不同的聽覺效果。視覺與聽覺捕捉物象的優勢，讓詞作的感官意象以此二者為多，豐足的數量以及可供客觀梳理的性質，令我們得藉之以觀察東坡設計、安排感官意象的手法。是故，本章欲先爬梳東坡詞中視覺、聽覺意象的現象和特點、運用方式及其意涵，觀察東坡如何鋪排詞中意象，組織所體察的世界？感官的藝術表現如何參與東坡的詞風，並連結出東坡開拓詞體、擴展詞體感覺的突破？此外，每個人觀看世界以不同的角度，這使得我們能從東坡構設感官的審美傾向中，瞭解偏好背後投影出的情性。本章的另一目的即希望透過歸結東坡喜愛描繪的感受中，探索當中折射出的心靈畫面。

第一節、觀物方式的拓展

有關東坡詞中自然意象的專題討論，從水月風雨等天文星象，到動植物的花木禽鳥，含括的範圍廣泛，其中涉及到東坡在不同時期心境之殊致造成的意境分別，以及整體的象徵意義。¹¹¹然而本文意不在對東坡詞中的自然意象進行再分析，而是希望藉由詞作自然景色之描寫，發掘東坡為詞的新意。

在這一個章節，文章首先討論東坡詞與早期《花間》詞作最為直觀且顯見的差異，即在於增添數量繁多、種類繽紛的自然意象。自然氣息的加入直接影響了詞的體質，在東坡的開創下，耽溺於物質的詞體得以涵納更為廣潤的世界，詞的表現主體和應用也出現了轉折。

¹¹¹ 有關東坡詞中自然意象，可參考下列學位論文的主題討論。黃筠雅：《東坡清曠詞風初探——以月夜詞為考察中心》（臺北：國立臺灣大學中國文學研學系碩士論文，2011年）、林聆慈：《東坡詩詞月意象研究》（臺北：國立政治大學中國文學系碩士論文，2004年）、黃琛雅：《東坡詞月意象探析》（臺北：國立臺灣師範大學國文學系在職進修碩士班碩士論文，2004年）、陳美坊：《東坡詞天文意象研究》（嘉義：國立中正大學中國文學研學系碩士論文，2006年）、彭淑玲：《東坡詞風雨意象探析》（臺北：國立臺灣師範大學國文學系在職進修碩士班碩士論文，2008年）、林淑英：《東坡詞「風意象」研究》（彰化：國立彰化師範大學國文學系碩士論文，2005年）、王郭皇：《蘇軾詩詞水意象研究》（臺北：國立臺灣師範大學國文學系在職進修碩士班碩士論文，2011年）、黃惠暖：《東坡詞草木意象研究》（臺北：國立臺灣師範大學國文學系在職進修碩士班碩士論文，2003年）、辛佩芳：《蘇軾詩中的草木意象管窺》（臺北：國立臺灣師範大學國文學系在職進修碩士班碩士論文，2009年）、黃鈺婷：《東坡詞禽鳥意象研究》（臺北：銘傳大學應用中國文學系碩士班碩士論文，2007年）。

其次，自然意象的加入不僅賦予詞體清新的面貌，也記錄了東坡於現實世界所受之啟發。自然的變化觸動感覺體驗，在感覺的變化中又抒放了他內心幽微的情懷、蘊含其獨特的感知，東坡偏好描繪的景象物候，調動光線色彩布置出的氛圍、空間層次的安排等，在一定程度上都與他體物的方式有關。因此，本節第二部分則從視覺門徑著手，由色彩、光影等視覺方面的重要元素，理解東坡如何觀看世界，筆下呈現的自然具有什麼樣的特色，這樣特色又對詞體的風格建立具有何種作用。

一、由描摹物質轉為注視自然

南唐五代詞塑造的《花間》典型，以書寫情詞為主要題材，詞作的空間經常置於一室之內，即便詞作主人離開精巧的閨房，也依舊是待在庭院、樓台等室內空間。題材的趨向限縮空間的同時，也讓詞體描物觀物的焦點停留在對人工物類的刻畫。詞人尤其著意描繪屬於女性的陰柔事物，觀者可以鉅細靡遺看到閨房裡的陳設擺飾，隨舉如下：

翡翠屏開繡幄紅，謝娥無力曉妝慵，錦帷鴛被宿香濃。（張泌〈浣溪沙〉其五）

象床珍簟，山障掩，玉琴橫。（顧夔〈臨江仙〉其一）

綃幌碧，錦衾紅，博山香炷融。（毛熙震〈更漏子〉其一）

第一首張泌的〈浣溪沙〉，細密描繪女子居所裡的翡翠屏風、錦繡帷帳，以及散發香氣的鴛鴦被，視覺和嗅覺一派旖旎，襯托出女子的嬌柔慵懶。顧夔的〈臨江仙〉則讓讀者看到擺設的華貴物象：象牙雕飾的床、精美的竹蓆、掩映的屏

風、橫陳的玉琴，道出主人生活之富麗；毛熙震〈更漏子〉在青碧的輕紗帷幔，與紅艷的錦緞衾被之鮮豔的顏色對比下，帶來視覺強烈的刺激，而博山香爐燃起的薰香又從嗅覺方面邀請人進入綉幌後的濃情世界。詞人特寫屏風、枕被、帷幔、香爐等，容易勾起人們情愛幻想之物，以此造設空間，並用的豐富多彩的颜色或形容詞縮合出精美的人造物，展現詞體對細緻陰婉質素的偏好。

此外，關於女子本身形貌舉止之美好，更是詞人悉心鋪繪之處。無論是「蕊黃無限當山額，宿妝隱笑紗窗隔」（溫庭筠〈菩薩蠻〉其三）、「粉心黃蕊花靨，黛眉山兩點」（溫庭筠〈歸國遙〉其二）貼花畫眉的妝容；或是「碧羅冠子穩犀簪，鳳凰雙颭步搖金」（和凝〈臨江仙〉其二）、「綠雲高綰，金簇小蜻蜓」（張泌〈江城子〉其二）的搖曳髮飾；又或「瑟瑟羅裙金線縷，輕透鵝黃香畫袴」（顧夔〈應天長〉）、「石榴裙染象紗輕，轉娉婷」（閻選〈虞美人〉其一）的衣著打扮。詞所展現的，多是嚴妝以待的女性，詞人運用華美的人工物質襯托詞中的女子，從外在賦予女子直接的官能吸引力。

以情詞為主的創作意識，限縮了花間詞人觀物的方式，詞人多將空間設置於室內，讓鏡頭對向人造的物象以及閨中女子。即便偶有自然意象入詞，也大抵是作為抒發詞作主人公幽婉情思的比興或陪襯，並非反映創作主體的感知經驗。

《花間》詞對自然物象的描繪，最常出現的意象莫過於花月、鶯燕等類，他們的出現多半是一種套式，意在藉由景物凸顯女子與情人別離後的相思苦楚。常見有以景物的圓滿對照自己的形單影隻的孤絕者，如以下書寫：

碧梧桐鎖深深院，誰料得兩情，何日教纏綰？羨春來雙燕，飛到玉樓，朝暮相見。（歐陽炯〈賀明朝〉其一）

畫樓相望久，闌外垂絲柳。音信不歸來，社前雙燕迴。（溫庭筠〈菩薩

蠻〉其七)



毛文錫詞以雙燕朝暮飛到樓前，對比女子兩情不得繾綣的寂寞；溫庭筠〈菩薩蠻〉則藉欄外的垂絲柳傳達女子留人的念想，但盼不到的音信既表示她留人不住，也寫出她鎮日等待、無從得知對方心意的惶恐，社前紛飛的雙燕則又加深了她的期盼與落空。

此外，另有以因景觸情的手法，如顧夔〈虞美人〉其一寫道，女子被「綠蕪滿院柳成陰」的景象勾起春日將去的時間意識，在景色的變化中，既感嘆其「負春心」又連結到自身「佳期堪恨再難尋」，引發對青春年華不斷逝去的不安和落寞。又或將女子的心緒投射於景物上，如觀李洵〈浣溪沙〉其八：「人遠淚闌干，燕飛春又殘」、歐陽炯〈鳳樓春〉：「斜日照簾，羅幌香冷粉屏空。海棠零落，鶯語殘紅」等詞作，都以破碎的景象道出女子情愛的不圓滿。

這些自然意象多不是自然的實景，而是作為修飾男女情感的襯景，以能令人產生對相思情愛等陰性聯想的物象為主，詞中景物的變化不大，且多能於一室之內看盡，呈現出較為緊縮的觀看角度。

另一方面，《花間詞》雖以情詞占絕大部分，但仍然有非情詞的作品。張以仁先生以「凡涉及男女情事者為男女情詞，否則，為非男女情詞」為原則，從《花間集》五百首詞中，歸納出一百二十四首非情詞。¹¹²這類詞作裡的空間架設呈現更多元的面貌，從人造建築到自然山水，由室內到戶外，詞人的眼光容納了更開闊的自然，顯現出不同觀物態度。試觀孫光憲歌詠田家風光的〈風流子〉之一：

¹¹² 張以仁先生並依照類型，將花間集的情詞分為行旅、邊塞、人物、別情、寫景、弔古、詠懷、風土、憂患、賞遊、登科、詠物、閒適、神仙、詠史、隱逸等十六類。張以仁：〈花間集中的非情詞〉，《花間詞論續集》（臺北：中研院文哲所，2006年）。

茅舍槿籬溪曲。雞犬自南自北。菰葉長、水荳開，門外春波漲綠。聽織，
聲促。軋軋鳴梭穿屋。¹¹³



孫光憲此詞將觀察點轉向戶外的田園景象，李冰若《栩莊漫記》言：「《花間集》中忽有此淡樸詠田家耕織之詞，誠為異彩。蓋詞境至此，已擴放多矣。」¹¹⁴，蕭繼宗評點此詞，亦云：「風光頓換，耳目一新」¹¹⁵。詞的景物脫離人造巧設的物象，流淌著清新的氣質，而這闕小令的視點便以茅舍為主，向前延伸，帶領人從舍前的槿籬，往前到彎曲的小溪，看向水邊菰葉水荳的生長，以及旖旎滿溢的碧波。詞的空間距離雖不大，但視覺畫面的流動卻相當順暢，此外，聽覺意象的加入又為詞作增添了動態感。雞犬相鳴佈滿耳邊，雖然畫面沒有人出現，但軋軋迴響的織布聲從房裡傳到房外，讓我們從聽覺感受到農村裡的生活氣息。

如同孫光憲的這首〈風流子〉所反映的，花間集中的非情詞將空間轉移到自然世界，感官體驗落實於自然意象，淡化了閨幃裡的造設意味。但同時，花間集的非情詞也還是保有詞的特徵，我們仍可以看到詞人以多元的感官意象展開描摹，尤其在色彩的運用上，也見以鮮明的顏色妝點自然景物的傾向。然而，在這類作品中，詞人雖將空間推移到戶外，但人物或者停留於某處，或者移動的範圍窄小，較少見到完整行動歷程。再加上詞人尚未在裡注入抒情自我，讀者只能從自然景物中間接地感受幽微的詞情，未能確定是詞作的感官意象是否來自詞人本身的感知。

隨著詞體發展，文人逐漸對偌大自然展開更多關注，並將自我面目反映於詞裡。如李煜、柳永等人，擴充感知於世間，以作家的別具隻眼寫出自我對所

¹¹³ 《花間集》，頁 421。

¹¹⁴ 李冰若：《花間集評注》（上海：開明書局，1935 年），頁 193。

¹¹⁵ 蕭繼宗：《蕭繼宗評點花間集》（臺北：學生書局，1977 年），頁 421。

處世界的觀望，不再隱去面目或交由第三者代言，諸多自然實景進入詞篇，呈現出他們親身經歷、感受的種種經驗世界。這樣的特質在東坡手上被進一步發揚。東坡拓展詞體敘事狀物、抒情寫志的表現可能，詞成為他疏導情緒的另一種出口，是為己而作的抒情文體。

句式散化，靈活有致的詞體，適應於涵容種種細瑣且龐雜的內容，能將一件事情說的詳盡完備，有更大的彈性紀錄東坡對於世間情事的發現與感悟。當東坡拓展了詞的情意主題，根植於自身的感覺經驗書寫自我於自然中的感知狀態，詞篇裡的自然意象便更具備與主體相親的意義。

東坡情感旋律、思索意緒的波動，經常來自於大自然的啟示，物象變化萬殊的姿態啟動東坡心生對人間課題的諸般靈思。觀看東坡詞，可以發現自然鮮活的生命力湧動於詞中，從天象月夜、風雨水澤，以致草木禽鳥等等，都包舉在詞篇裡。不僅調和了詞本過於偏好精緻陰婉的事物而顯得纖弱的體性，也體貼出東坡於自然世界中的情感思悟，顯示他不以封閉、纖弱的態度面對塵世之意志。從描摹人工物質的囿限，到東坡寫出自身於塵世的歷驗，東坡開啟了不一樣的觀物方式，詞的畫面構成牽繫他獨特的觀看視角。感官經驗的傳遞對應出其人格風神，以下便從東坡於自然界中的視覺經驗，觀看其視角的開闊多變，所呈現出觀物方式的拓展。

二、澹泊疏宕的視覺畫面

在人類的種種知覺中，視覺可謂是佔有優勢地位的主導感官，它帶給人們接觸事物時最直接的物理訊息，包含形狀、色彩以及光影。此外，視覺為一種遠距離感覺，具有藉由光線作用的投射，從遠距離之外的物體上獲取的遠外正在進行的活動的信息的能力，¹¹⁶這降低了觀察者的空間限制，人們不須走進探究便能夠獲得資訊。在視覺的協助下，人們可以較為輕易地建構對事物的總體

¹¹⁶ 參〔美〕魯道夫·阿恩海姆（Rudolf Arnheim）著，滕守堯譯：《視覺思維：審美直覺心理學》（成都：四川人民出版社，1998年），頁23。

概念，進而擴大認識範圍，因此視覺受人倚重，成為人類認識世界的最主要途徑。法國哲學家梅洛·龐蒂（Merleau Ponty）言：



視覺是宇宙的鏡子或者聚集，要麼，他得承認，像另一位哲學家所說，個體的宇宙通過視覺開向一個共同的宇宙。……揭示形形色色的能見方法，而非其他的方法，通過這些方法，山在我們的眼裡變成了山。光線、照明、陰影、反射……對於不懂繪畫的人來說，這些對象正是繪畫的入門，並不是人人都能看的見他們。畫家的注視是在詢問這些研究對象，如何使他們一下子產生出某種東西，這東西正是用來構設世界的奇妙法寶，使我們看見可見之物的秘訣。¹¹⁷

梅洛·龐蒂以畫家繪製畫作為例，說明畫家如何建構視覺效果。通過仔細地安排注視對象的光線、照明、陰影、反射，使物成為可見之物，而這同樣展現於文學的創作。畫家以畫筆構設世界，文人則是以文字為表現手法，透過文字構築栩栩如生的畫面，讓觀者閱讀時跟隨著文字的調度，浮現物象蒼萃的鮮明圖景。詩畫之於宋代文人並非兩相斷裂的藝術，東坡本人亦深諳詩與畫具有相通的藝術特性，他評論王維詩畫，即言其「詩中有畫，畫中有詩」，並多次表達「詩畫本一律，天工與清新」¹¹⁸、「神機巧思無所發，化為煙霏淪石中。古來畫師非俗士，摹寫物像略與詩人同」¹¹⁹等詩畫互通的觀點。畫理與詩理彼此互相啟發、會通融和，文人思考如何鋪排意象、傳遞視覺感受，箇中考量與畫家調度畫面的思索實無二致。¹²⁰

¹¹⁷ [法] 梅洛·龐蒂（Merleau Ponty）著，劉韻涵譯，張智庭校：《眼與心》（北京：中國社會科學出版社，1992年），頁135。

¹¹⁸ 蘇軾〈書鄴陵王主簿所畫折枝二首〉，傅璇琮主編：《全宋詩》（北京：北京大學出版社，1998年），第14冊，頁9395。

¹¹⁹ 蘇軾〈歐陽少師令賦所蓄石屏〉，《全宋詩》，第14冊，頁9143。

¹²⁰ 文人走入自然，捕捉自然物色，追求「巧構形似」的美感在魏晉六朝之間即建立起一完整的脈絡。劉勰《文心雕龍·物色》言：「自近代以來，文貴形似。窺情風景之上，鑽貌草木之中。吟詠所發，志惟深遠；體物為妙，功在密附。故巧言切狀，如印之印泥。不加雕削，而曲寫毫



當抒情主人公展露自身於詞中，投注視線所處的世界並凝煉成文學創作，詞中呈現出的自然意象就是一種關乎個人的視覺體驗。然而，縱使直接提到物類的名稱，就能夠激發出觀者的視覺感知，但文學作品通常不止於寫出客觀物象。況且東坡寄寓自我的抒情個性於詞篇，他如何描摹、修飾自然物象，與其體物觀物的方式環環相扣。人對物象的視覺性認識除了具體的外觀形狀之外，光影和色澤亦是視覺感知的重要特徵。¹²¹光線照射在物體上並經由反射作用刺激人們的雙眼，使人得到對色彩的感覺，進而建構出視覺的總體感受。不同的光影變化、設色組合能引發人不同的情緒反應，文人用筆著色的偏好遂顯示出個體觀看世界的方式，藉由視覺畫面引發的效果也反映主體的審美追求。本節遂以東坡對光影明暗、色澤光彩，此二視覺感受為對象，觀看東坡詞偏好形塑何種觀感特質，展現何種與「異紋細艷」的《花間》詞不同的藝術觀點。

(一)、清麗恬淡的用色取向

文學以文字為媒介，不像繪畫運用顏料展現色彩，詩詞必須借助於語言中的顏色詞，或是能引發人色彩聯想的物象，才能夠建立具有色彩感的的視覺效果。文人描摹色彩不僅僅在於呈現物象客觀的屬性，由於「人類對於色彩的情感有一部分是源自於人類知覺的自然反應，有些甚至無須經過訓練或理解就會

芥。」〔南朝宋〕劉勰著，范文瀾注：《文心雕龍·物色》（北京：人民出版社，2008年），頁694；鍾嶸《詩品》評張協詩亦曰：「巧構形似之言」都強調了「形似」的特點。〔梁〕鍾嶸著，徐達譯注：《詩品》（臺北：臺灣古籍出版社，1997年），頁37。陳昌明先生討論六朝文學表現時，便指出：「『巧構形似之言』是一個具有時代性的現象，它普遍存在於六朝的詩賦中」。見氏著：《沈迷與超越——六朝文學之感官辯證》（臺北：里仁書局，2005年），頁295。這般的美感特徵尤其顯現在山水詩當中，文人們對自然的觀覽方式開拓感官經驗的表現。如鄭龔子〈自然：魏晉文人在世變中追求的超越〉一文在有關謝靈運的討論中，表示：「謝靈運的切實景物可說把中國詩人對大自然的感官經驗帶到一個前所未有的高峰。」收於衣若芬、劉苑如編：《世變與創化——漢唐、唐宋轉換期之文藝現象》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2000年），頁107。蘇怡如在〈形似的美典——論謝靈運山水詩〉也論及謝靈運山水詩中感官體驗與空間的建構。蘇怡如：〈形似的美典——論謝靈運山水詩〉《東華漢學》（第6期，2007年），頁81-130。則東坡對於山水觀物之承繼與變異、置身自然中感官體驗之異同，亦可以進行更深入的追索。¹²¹「我們觀看物體時，先是光線的明暗，再來是色彩，其次是形狀，最後才是表面的質感和細節」，參〔美〕詹姆士·葛爾尼（James Gurney）著，賴妙淨譯：《色彩與光線：每位創作人、設計人、藝術人都該有的手繪聖經》（臺北：如何出版社，2015年）。

自然而然的產生一種共通的感應」¹²²顏色的詞彙不光能加強視覺效果，使物體產生更加具體的形象，其存在本身便得以喚起情感聯想。亦如高建新〈色彩詞的抒情造境功能〉所言：



色彩感具有強烈的主觀性，選擇什麼樣的色彩式極具個性的，反映在中國古代詩歌中，我們會發現，色彩詞除了具有神奇非凡的表現力外，對色彩詞的選擇反映了人物心理的微妙變化，是人物情緒的某種象徵，詩歌中的色彩已完全心靈化、情緒化，成為詩歌意境的重要組成部分。¹²³

作家以何種色相塑造意象圖景，在作品中安排和選擇的顏色表現，傳達出主體獨特的審美風格以及心靈關照。王士禎《花草蒙拾》提及《花間集》的著色，云：「《花間》句法，最著意設色，異紋細艷，非後人纂組所及。」¹²⁴說明晚唐五代的人文群體「異紋細艷」的審美傾向。詞人著色敷彩，偏好使用鮮豔且飽和的「紅」、「金」以及「青綠」等色系，¹²⁵妝點詞體一派冶麗，也間接反映了當時文人轉樞時濟世的治道理念，至溺於宴樂享受的心態。

用色偏好對詞體風格的塑造具有一度程度的影響，文人如何調度詞篇的顏色組成，既是他希望給予觀者的畫面感受，也隱藏了主觀看待世界的心靈色彩。東坡不以大筆渲染色澤，詞作的設色雖不若晚唐五代詞作一般豐富多姿，但帶有他個人特殊的表現，整體呈現出宛如用淡筆細緻暈染，和諧清麗的視覺畫面。以下便從東坡用色著墨的特殊性，討論詞中的色彩搭配造成詞篇何種視

¹²² 吳仁芳：《色彩的理論與實際·色彩感覺與色彩心理》（臺北：中華色研出版，1992年），頁156。

¹²³ 高建新：〈色彩詞的抒情造境功能〉，《語文學刊》第6期，1944年，頁39。

¹²⁴ [清]王士禎，《花草蒙拾》，收錄於唐圭璋《詞話叢編》（北京：中華書局，1993年），頁673。

¹²⁵ 參洪華穗：《花間集的主題與感覺》第五章〈花間集感覺意象之表現——視、聽覺〉（臺北：文津出版社，1999年），頁162-191。

覺效果？首先由詞的色調出發，檢視詞主要的色相；其次討論東坡對於明度與彩度的運用。



1 與特定主題連結的高彩對比

色彩的樣貌源自進入人眼的光譜，不同波長的光照讓我們辨識出顏色。¹²⁶就本質而言，色彩本身並無感情，但經過人們在生活中所積累的普遍經驗，卻能影響到人們的心理，文學作品裡「互補色」與「相似色」的運用，就在這般共通的心理感覺，塑造出不同的審美效果。

《花間》詞人慣常以明白、飽滿的顏色詞如金、紅、翠、碧、白、黛、朱、黃、銀、玉、青、綠等，造設華艷且強烈的視覺畫面，一闋詞中的顏色密度往往十分飽和，從形式上確立了詞「以艷為美」的追求。除了使用了大量富有色彩的詞語之外，還經常可以看到詞人以強烈的「互補色」勾起華麗的視覺感受。¹²⁷具有補色關係的色彩在色相環上處於相距 180 度的正相對位置，呈現出顯著的顏色對比，《花間》集裡時常出現紅、綠色調的併出，即為一種互補色的使用，隨舉如下：

綠莖紅艷兩相亂。(溫庭筠〈荷葉杯〉其一)

躑躅花開紅照水，鷓鴣飛繞青山嘴。(皇甫松〈天仙子〉其二)

¹²⁶ 人們可直觀區別的純色被稱為基礎「色相」(Hue)，而「色環/色輪」(Color Wheel)則是讓我們了解色相的關連和對比的一種參考圖形。根據色環圖上色相的位置，距離最遠(180度)的顏色為「補色」；相鄰的兩色則為「相似色」。參德瑞克·希利(Deryck Healey)著；張琰譯：《色彩與生活·實用的色彩技巧》(臺北：桂冠圖書，1989年)，頁53-55。

¹²⁷ 「補色」或「互補色」即是在色環上位置彼此相對的一雙顏色，光看名稱可能會以為這兩個顏色彼此十分協調，但事實上這個名稱意味他們要補對方之不足，以達到完整和完美。〔美〕貝蒂·愛德華(Betty Edwards)著，朱民譯：《像藝術家一樣彩色思考》(臺北：時報文化，2006年)，頁32。

遙見翠檻紅樓，黛眉愁。（韋莊〈河傳〉其三）

愁勻紅粉淚，眉剪春山翠。（牛嶠〈菩薩蠻〉其一）

翡翠屏開繡幄紅。（張泌〈浣溪沙〉其五）

岸柳拖煙綠，庭花照日紅。（張泌〈南歌子〉其二）

紅粉樓前月照，碧紗窗外鶯啼。（毛文錫〈河滿子〉）

掩朱扉，鈎翠箔木蘭花。（毛熙震〈木蘭花〉）



互補色的對比提供視覺以活躍、刺眼等戲劇性的要素，往往呈現出活潑或是衝突的氛圍，特別容易吸引人的目光而常被用來強調主體。但另一方面，卻也會帶來濃重且不協調的低俗感。在中國文化的脈絡中，「紅」與「綠」的搭配似乎是各種顏色組合中代表俗艷的名詞。但有些文人能夠恰當地使用紅綠二色，使人對之起清雅優美之感，如鄭騫老師〈小山詞中的紅與綠〉一文指出：晏幾道詞紅綠相配的色彩藝術，將身為門祚式微身世飄零的貴公子，又天生是個多情善感的風流才士的晏小山，作品中那份在高華朗潤的風度之外之無限悲涼的情調，渲染而出。大紅大綠的濃豔色澤連結晏幾道歧出的性格，他越用紅綠諸字，他所寫的情調越悲涼。¹²⁸然而縱觀《花間》文人的紅綠搭配，受限於書寫艷情的傾向，互補色的使用目的仍多在刺激觀者的官能感受。

東坡詞作的色澤則大異於《花間》，雖偶也可見東坡以「紅」與「綠」等濃

¹²⁸ 鄭騫：〈小山詞中的紅與綠〉，《景午叢編》（臺北：中華書局，1972年），頁113-117。

重對比設彩，不過相比《花間》以茲為主流，東坡詞為景像敷上飽和色彩的次數並不多，尤其紅綠倆互補色的並置應用，多配合於特定的主題，並非詞之常態。

首先，女性和色彩兩者之間具有聯想的象喻性，在書寫與女性相關的篇章裡，透過飽和的色澤為詞篇設色有其自然而然的脈絡，故在東坡女性書寫的詞作中，也見以紅、綠搭配的點綴。〈阮郎歸〉即寫道：

綠槐高柳咽新蟬。薰風初入弦。碧紗窗下水沈煙。棋聲驚晝眠。微雨過，小荷翻。榴花開欲然。玉盆纖手弄清泉。瓊珠碎卻圓。¹²⁹

上片的「綠槐高柳」與下片「小荷翻。榴花開欲然」形成了紅、綠的對比，但「綠槐高柳」在上，「小荷」、「榴花」在下，顏色分布高低錯落，且樹木與花朵的大小差距讓色塊佔據的面積也有大小之別，因此在視覺方面不會有彼此互相爭勝的喧鬧感受，反而更加襯托出各自的美好，共同塑造出女子夏日生活的光景。再看〈蝶戀花〉的描述：

花褪殘紅青杏小。燕子飛時，綠水人家繞。枝上柳綿吹又少。天涯何處無芳草。¹³⁰

此首詞的情思由女子觸發，詞中亦同時併見紅與綠，但具有此消彼長的強弱對比。花卉之「紅」隨著花逐漸凋零幾乎從畫面中退場；另一方面，綠水、芳草都帶來綠色系的色調。一般以紅色為代表女性的顏色，通過在大片青綠中點綴點點稀微的殘紅，與通篇只聞其聲不聞其人，女子實未現身的狀態相互貼合著。

〈蝶戀花〉一首涉及到時間、空間的變化，景物色彩的安排遂也在表現時

¹²⁹ 《東坡樂府編年箋注》，頁 505。

¹³⁰ 《東坡樂府編年箋注》，頁 467。

間的推移，呈現綠重於紅的現象。東坡詞的紅綠搭配往往不是兩相分庭抗禮，而傾向朝一方偏重，這與東坡詞情的主旋律——時空意識之感有關。在這樣的主題之下，詞作也會出現顏色的對比，藉由安排色彩比重，彰顯東坡從自然景物的變遷中感受到的季節更迭、時空遞進。是以東坡詞中的紅綠相對，還連結著與時空變化有關的主題。觀〈滿江紅·東武會流杯亭，上巳日作。城南有坡，土色如丹，其下有堤，壅却淇水入城〉一詞：

東武南城，新堤就、却淇初溢。微雨過、長林翠阜，臥紅堆碧。枝上殘花吹盡也，與君試向江頭覓。問向前、猶有幾多春，三之一。官裏事，何時畢。風雨外，無多日。相將泛曲水，滿城爭出。君不見蘭亭修禊事，當時坐上皆豪逸。到如今、修竹滿山陰，空陳跡。¹³¹

在顏色的輕重濃淡的對比中，時間的流逝受到凸顯。詞雖出現紅花，但是掉落在綠葉叢中的「臥紅」，以及枝上的「殘」花，相比「長林翠阜」與下片「修竹滿山陰」的蒼鬱，其聲音可謂相當細小了。這樣的比重安排道出了季節款款的推移，聯繫起東坡詞作不斷流淌、不斷訴說的對時空感悟。再看〈雨中花慢·初至密州，以累年旱蝗，齋素累月。方春牡丹盛開，遂不獲一賞。至九月。忽開千葉一朵，雨中特為置酒，遂作。〉一首。詞篇對顏色的安排也同樣緊扣著東坡因季節的流逝而引發的時空意識：

今歲花時深院，盡日東風，輕颺茶煙。但有綠苔芳草，柳絮榆錢。聞道城西，長廊古寺，甲第名園。有國豔帶酒，天香染袂，為我留連。清明過了，殘紅無處，對此淚灑尊前。秋向晚，一枝何事，向我依然。高會聊追短景，清商不暇餘妍。不如留取，十分春態，付與明年。¹³²

¹³¹ 《東坡樂府編年箋注》，頁 99。

¹³² 《東坡樂府編年箋注》，頁 79。



上片「綠苔芳草，柳絮榆錢」和「有國豔帶酒，天香染袂」兩者色彩相抗，但一個是眼前所見，一個卻是腦海中想像的光景；到下片「清明過了，殘紅無處」，紅色似乎已然無跡，然而此時「一枝何事，向我依然」，畫面上又多了一抹紅，正是這抹紅給予東坡聊慰和親密的感受，令他不僅產生「不如留取，十分春態，付與明年」之對未來的設想。東坡將時間推到明年，而明年時分他將親會滿開的天香國艷帶來的十分春色，在想像的景色中，畫面一遍鮮麗。

東坡不常在詞中直接書寫顏色詞，相比於《花間》，對互補色的使用更為少見。互補色的出現主要牽涉在與女性有關的描繪，或表彰時間推移的題材之中。

由於色彩與女性在文學表現上具有緊密的聯想性，藉由色彩細緻描繪女性之美更是詞的傳統，是以在書寫女性相關主題上，較可看到東坡用互補色突出女子的情貌；此外，東坡對於時間帶來的變化相當敏感，他仔細觀察身處的世界，以景物的顏色對照表示時間不停歇的更迭，顏色的對照又因此帶有時間表述，扣合著他的時間意識。不過無論是何種題材，東坡在描寫紅綠搭配時皆不見濃厚的著色，這是因為東坡並不會同時強調兩個顏色的份量，而是透過調配顏色在畫面上的比重，呈現出此消彼長的現象。這樣的手法既讓讀者增強視覺感受，也不至於產生疲憊的俗艷感，為詞篇增添了濃淡輕重的色彩層次。

2.相似色系構成的和諧美感

比起採用對比的方式，東坡更傾向為詞篇的色彩塗上相似的色調，以高雅乾淨的筆觸在相類與調和的色系中，呈現和諧的美感。相似色是在色輪上相鄰的兩種（或以上）的顏色組合，這些顏色因為色彩對比低、色彩性質相近，容易形成共鳴、協調、沒有衝突的色彩效果或感覺，具有統一感和整體性，因此

可以調和出穩定柔和的視覺性。¹³³舉以下詞作為例：

麻葉層層荷葉光。誰家煮繭一村香。隔籬嬌語絡絲娘。
垂白杖藜抬醉眼，捋青擣麩軟飢腸。問言豆葉幾時黃。(〈浣溪沙〉)¹³⁴



包含顏色詞以及物象本身帶有的色澤，這首〈浣溪沙〉句句有色彩。首句「麻葉」、「荷葉」堆疊出的層層綠意，光線透入隙縫間，使得層疊的綠葉顯得清亮柔和。接下兩句分別有「繭」的色白，「籬」之色棕，隔籬的「絡絲」的女子也讓人想見手上蠶絲的淨白，與下片首句以「垂白」令人聯想到長者的白髮白鬚有異曲同工之妙。老者手持著藜木製拐杖，摘取麥子、擣炒成麩，鋪排的景物均以棕色為基底。末句的豆葉先令人想到葉子本來之綠，在「幾時黃」的詢問中又染上幾許黃色調。

整首詞篇的顏色多元，物象圍繞著「綠」、「棕」、「黃」這幾個色系。在色環圖上此三個毗鄰而為相似色，與屬於「無彩色」的白色搭配降低了彩度，又在清透的光感的照亮下，展現出一幅協調柔和、淡雅明亮的夏日農村圖景。

再如〈蝶戀花〉中的景色描寫：

雲水縈回溪上路。疊疊青山，環繞溪東注。月白沙汀翹宿鷺。¹³⁵

東坡同樣運用了「相似色」和「無彩色」之白搭配出和諧的視覺畫面。「雲」給人的色彩聯想一般為帶著透明光感的白色調，與「水」相伴便讓藍綠的水色蒙上一層淡白的色澤，降低彩度又透出曖曖光芒，色相淡雅。青山的青綠又和雲

¹³³ 李銘龍、張碧珠主編：《配色百科·基礎篇》（臺北：藝風堂，1995年）。

¹³⁴ 《東坡樂府編年箋注》，頁125。其三

¹³⁵ 《東坡樂府編年箋注》，頁295。

水的藍綠在「綠」的統一間，形成和諧的視覺感受，進夜後皎白的月色和鷺鷥，復與先前由雲帶來的「白」感前呼後應，顯現出東坡構設之細密，在顏色的使用中埋藏著使畫面和徐連貫的脈絡。



不若《花間》一般雕饋滿眼，東坡詞的主色調基本上是以類似色系搭配出淡雅調和的感受為主。這般以相似色系建立和諧的視覺效果不只限於書寫農村光景，或是尋幽探芳的寫景記遊之作，即便在釋放豪情的作品中東坡也是運用類似色的搭配，建構統一的色彩調性。以下舉〈十拍子〉一闋說明：

白酒新開九醞，黃花已過重陽。身外儻來都是夢，醉裡無何即是鄉。東坡日月長。玉粉旋烹茶乳，金盞新擣橙香。強染霜髭扶翠袖，莫道狂夫不解狂，狂夫老更狂。¹³⁶

詞的顏色同樣由黃、綠、棕的相似色構成，並以提高明度、降低彩度的白色製造一些輕微的變化。讀者先看到酒水的「白」，再經由「黃」花的提示正式帶出色彩，繼而在東坡小丘的聯想下過度至「棕」褐色的大地。下片，雪「白」茶湯區隔了腦中想像，將東坡拉回現實。「金盞」、「橙香」之「黃」色系是搶眼而喚起愉悅、活力感受的暖色調，似乎與聚會的氛圍契合，然而東坡並無意著重於應制，通過將霜髭染「黑」之降低明度和彩度，以及加入冷色調的「翠」平衡，鋪墊出他冷靜地意識時間變化而心生的豪放意氣。

在缺乏明顯對比的雕飾之下，東坡詞乍看貌似「無顏色」，然而這般降低色彩噪音的藝術表現，不僅顯示東坡拓寬詞體表現，為《花間詞》以降濃豔的用色傾向指出一條不同的路徑；同時，由於色彩具有主觀性，無論是東坡實際看

¹³⁶ 《東坡樂府編年箋注》，頁 246。

到、或是經過心靈調節者，都隱藏文人主觀的心理活動。東坡的用彩傾向透露出他的審美偏好，選擇用「相似色」設色詞中色彩，甚至是彷彿「無色」般的色彩組合作為詞作的顏色主調。一則以和諧柔和的視覺效果與他「清麗舒徐」的詞風相契；另外也可以和宋代文人畫對自然、恬逸風格的追求放在同一個脈絡下觀看。

3.調高明度、降低彩度的著色

接著讓我們來看東坡對色彩明度與彩度的偏好，與其帶來之效果。彩度（Saturation）與明度（Brightness）是色相（Hue）之外組成色彩的另外兩個重要的元素，¹³⁷兩者的交互作用不僅影響色彩的飽和度，也造成不一樣的冷暖、輕重感知，對氣氛和意境的營造有著緊密的關係。

《花間》詞的顏色大多彩度與明度均高，形成高飽和的用色，帶來華麗、強烈的視覺衝擊，並給予人暖調的感覺。但相反的，從上一節的詞例中可以發現東坡在構設色彩時，經常會添加無彩色、只含明度要素的「白色」來緩解顏色與顏色之間的距離，達到調合色系之效。在此便再舉一首〈江城子·湖上與張先同賦，時聞彈箏〉上片的描寫說明：

鳳凰山下雨初晴。水風清。晚霞明。一朵芙蓉，開過尚盈盈。何處飛來雙白鷺，如有意，慕娉婷。¹³⁸

青綠的叢山與湛藍的湖水交織出和諧的景致，天際的晚霞帶出一遍橘紅暖調，並過度到近景的粉色芙蓉。藍綠與橘紅分屬冷暖兩不同色系，但雙白鷺帶來的白色調以其明度最亮而成為視覺的焦點，淡化冷暖色調的衝突，使其在背景裡

¹³⁷ 色彩的屬性對視覺之影響，見於諸色彩學相關論著，本文主要參考中華色彩學會策劃，魏碩廷等人合著：《色彩新論——從心理設計到科學應用》（臺北：五南圖書出版社，2018年），頁152-157、詹惠晶：《溝通色彩學》（臺北：新文京出版社，2018年），頁6-9。

¹³⁸ 《東坡樂府編年箋注》，頁30。

渾然相融。在白鷺的親近之下人的光感受到影響，芙蓉的顏色也彷彿受到柔化一樣，於光線的蕩漾中減低了彩度。

其他像「情亂處、青山白浪，萬重千疊。」、「便與君，池上覓殘春，花如雪。」（〈滿江紅·懷子由作〉）¹³⁹或在青綠中增加白色的面積；或由雪帶來的白感柔化花可能帶來之較鮮艷的色彩聯想。都在加入白色稀釋、沖淡色光的同時，提高了顏色的亮度，並降低彩度，使得詞作的顏色呈現低飽和的素雅樣態。

此外，東坡也常不直接書寫顏色詞，而是透過描寫帶有白調或透明感的物象，如水、月、煙、雲等，並修飾以給人清淡細微感受的形容詞，創造同樣的效果。例如：

惆悵孤帆連夜發，送行淡月微雲。（〈臨江仙·送錢穆父〉）¹⁴⁰

輕雲微月。二更酒醒船初發。孤城回望蒼煙合。（〈醉落魄·離京口作〉）¹⁴¹

細雨斜風作小寒，淡煙疏柳媚晴灘。（〈浣溪沙·元豐七年十二月二十四日，從泗州劉倩叔遊南山〉）¹⁴²

淡雲斜照著山明。（〈南歌子〉）¹⁴³

¹³⁹ 《東坡樂府編年箋注》，頁 359-360。

¹⁴⁰ 《東坡樂府編年箋注》，頁 349。

¹⁴¹ 《東坡樂府編年箋注》，頁 20。

¹⁴² 《東坡樂府編年箋注》，頁 277。

¹⁴³ 《東坡樂府編年箋注》，頁 144。

水、月、煙、雲這類自然物象，本就皆屬於顏色淡薄一類，需要藉由光線顯揚或是群聚的積累，方能塑造完整的形象而產生較明顯的色澤。但東坡偏偏冠以「淡」、「微」、「輕」、「細」等形容詞修飾，使得物象因此疏宕開來，無法因群類聚積，疊加出具體且完整的色相，造成東坡設色景物的特殊效果。

東坡好似用淡墨輕筆一層層地將景物向外暈染，初看時雖不見明顯的色彩，卻可以綿延、推遠到畫面遠方，與詞篇的其他意象和諧融會。舉「淡雲斜照著山明」說明。朦朧疏淡的雲彩輕輕飄移在山頭，雲朵本身的色彩雖被刷淡而呈現透明、近乎無色的狀態，卻襯托出光照之下的山體更加顯眼、明晰，於濃淡的調和之下，做出了畫面的色彩層次感，觀者的視覺便有主次之分。同樣的，「輕雲微月。二更酒醒船初發。孤城回望蒼煙合」用「輕」、「微」表現天上雲、月之低彩度與明度；另一方面，地上的瀰漫的蒼煙則是聚合的狀態，形體清楚而能看出色彩的「蒼」。一淡一濃，凸顯出回望來時處時，被蒼煙遮蔽視野的孤寂。

東坡偏好將明度最高且不含彩度的白色加進詞中，調和詞作色彩，而其運用疏淡的物象，以及以帶來輕微感受的形容詞修飾之傾向，也都使得詞整體呈現出偏冷的色調，塑造出詞作澹泊疏宕的視覺效果。

由此我們可以知道，東坡設色詞篇，重視的是畫面的和諧、淡雅。東坡少如《花間》詞人一般使用強烈的互補色給予觀者豐滿的視覺張力，他傾向透過相似的顏色安排，構成畫面舒徐的一致性。而比起用顏色詞修飾，東坡更常讓物象替自己發聲，這其中展現東坡對清淡物類的偏好，又常用疏解視覺的形容詞降低色彩的力度。東坡不用明顯的色彩線條凸顯景物的存在感，反而模糊化物象的邊緣輪廓，透過淡化、透明化景物本身的色相達到整體詞作的色彩層次，在在顯示東坡以追求乾淨清淡的視覺效果為主。透過透明低彩的色澤，東坡呈現出清淡的感官視覺，詞作有如水墨畫一般，乍看雖沒有雕鏤滿眼的色澤，但細看來卻是與詞情相合，充滿變化。



(二)、柔和透亮的光影調度

光影是人類視覺感知的重要元素，有光，人類才有視覺的體驗。當物體接受不同強弱、種類、方向、距離、大小的光源，就會產生各種複雜之變化，視神經將接收到的紛殊信號，分別傳送至左右大腦處理、消化，建立對物象的認識。¹⁴⁴

上一節討論東坡詞中的色彩運用，背後連結的是東坡對光影的調度，因此本節便接續探討東坡如何安排、調動詞中的光影。首先，光源種類以及光照角度決定人們對光線是強是弱的感受，東坡主要選用的光源影響詞作流淌著光感。此外，詞的光芒除了主要光源以外，也可能在其他物象的作用下產生變化，而光源與物象又會搭配出什麼樣的視覺效果？最後則論及東坡對光線調度上的特殊使用。

1. 溫和輕柔的光線來源：月色、夕照的和煦壟罩

前述論及比起用顏色詞直接描繪，東坡更傾向藉由書寫物類名稱，喚起觀者的色彩聯想。其中，東坡尤其偏好描寫淡然透明，近乎無色的物象，如水月煙雨等，使詞中的顏色宛若經過刷淡一般，不見濃厚的著色。除了調節色彩之外，這些物象更蘊含著光影的作用，或是本身即是光源。東坡詞中的光照經常是溫柔的、不強烈的，傳遞出現一種水光氤氳的視覺效果，這與光源的選擇息息相關。

東坡詞常見的光源，其中一樣來自於皎白溫柔的月光。月光總給人以柔和、寧靜的感受，其原因在於光源距離的遙遠以及光線的淡弱。高掛於穹頂，作為光源的月與物體之間的距離遙遠，光芒照射的範圍廣大，且能從多個角度

¹⁴⁴ 參魏碩廷等人合著：《色彩新論——從心理設計到科學應用》（臺北：五南圖書出版社，2018年），頁30。

包圍著物體。但發散的光線弱化了光芒的力度，加上月光乃是反射於太陽的光，並非自主發光的發光體，也使得月光不論銳度或是強度都不如日光般明顯，宛如輕紗一樣包裹著物體。和強烈、奪目的日光相比，來自月亮的光芒顯得安靜低調許多，也正是這樣溫柔的光芒在靜寂幽暗的黑夜中更能夠引起人們深藏與底心的情思，如陳秋宏先生所言：

在闌黑寂靜的夜裡，明月是唯一的、最鮮明皎潔的光源，此種視覺得身體感，因為明亮與黑暗之對比，而在人的知覺體驗場中佔有獨特的觀感地位。黑暗之夜晚引發人被理性壓抑的情感，其脆弱的、無助的、孤獨的一面更為強化，而明月則在此種氛圍中既扮演著映照光芒的力量來源，又起著引導情思，讓思情愁緒隨著月光之流溢充盈的現象場中，而從心底湧現浮動。在光亮與陰暗的對照中，月光之游移、位移變化更容易感知，這正是蘊藏在感知月光的身體感中與情感更容易產生應和的原因。¹⁴⁵

月光是幽深闌黑的夜色裡最為鮮明的光源，在光線的映照下，人們既可以開張自身的視覺感知，不至於在暗夜中感到惶恐倉皇；月色無聲地的陪伴，又使人有所依傍於寂靜幽暗的黑夜，安撫人在夜晚時容易興起之不安的感受，並在明暗的對比中引導出情感的流動。月，是東坡於萬殊自然中，特別關懷的對象。它陪同東坡思索人生長流的箇中滋味，時而啟發他的深深感悟，時而作為他情意的憑藉，月的光芒壟罩著東坡的詞篇，在東坡疏導的各種情感，經常可見月的見證：

惟有一江明月、碧琉璃。(〈虞美人·有美堂贈述古〉)¹⁴⁶

¹⁴⁵ 陳秋宏：《六朝詩歌中知覺觀感之轉移研究》（臺北，新文豐出版社，2015年），頁416。

¹⁴⁶ 《東坡樂府編年箋注》，頁31-32。



長憶別時，景疏樓上，明月如水。(〈永遇樂·孫巨源以八月十五日離海州，……作此詞以寄巨源〉)¹⁴⁷

漸月華收練，晨霜耿耿，雲山摛錦，朝露團團。(〈沁園春·赴密州早行，馬上寄子由〉)¹⁴⁸

明月幾時有，把酒問青天。(〈水調歌頭·丙辰中秋，歡飲達旦，大醉，作此篇，兼懷子由〉)¹⁴⁹

料得年年腸斷處，明月夜，短松岡。(〈江城子·乙卯正月二十日夜記夢〉)¹⁵⁰

明月如霜，好風如水，清景無限。(〈永遇樂·彭城夜宿燕子樓，夢盼盼，因作此詞〉)¹⁵¹

缺月掛疏桐，漏斷人初靜。(〈卜算子·黃州定慧院寓居作〉)¹⁵²

不論是贈別友人、抒發兄弟情誼、悼念亡妻、意識人與時空的關係、遭逢磨難的愴惘心理，在柔和月光照射下導引出深切情意在東坡的詞裡隨舉皆是。另一方面，東坡既然以詞作為自我生命之紀錄，則作為人賴以生存的太陽，其光輝自

¹⁴⁷ 《東坡樂府編年箋注》，頁 73。

¹⁴⁸ 《東坡樂府編年箋注》，頁 71。

¹⁴⁹ 《東坡樂府編年箋注》，頁 103。

¹⁵⁰ 《東坡樂府編年箋注》，頁 77。

¹⁵¹ 《東坡樂府編年箋注》，頁 129。

¹⁵² 《東坡樂府編年箋注》，頁 231。

然也將灑落於詞篇。不過東坡甚少書寫日正當中的明亮陽光，更常進入詞篇的是夕陽餘暉，如以下詞篇：



醉臉春融，斜照江天一抹紅。(〈采桑子〉)¹⁵³

道逢醉叟臥黃昏。(〈浣溪沙〉)¹⁵⁴

晚景落瓊杯。照眼雲山翠作堆。(〈南鄉子〉)¹⁵⁵

落日繡簾卷，亭下水連空。(〈水調歌頭·黃州快哉亭贈張偓佺〉)¹⁵⁶

夕陽西下，日光從莫可逼視的耀眼白光，轉成可以停駐欣賞，又帶有著融融暖意的光芒。雖然光源分屬於冷暖不同色調，但夕照與月光具備相類的屬性，亦即兩者散照出的光都是溫潤、柔和的，光源本身為可以直接觀看的對象。此外，落日處在晝夕的交際時間點，因此在光源變化中，也彰示著東坡所經歷的一天時間之更迭：

簌簌無風花自墮。寂寞園林，柳老櫻桃過。落日多情還照坐。山青一點橫雲破。路盡河回千轉柁。系纜漁村，月暗孤燈火。憑仗飛魂招楚些。我思君處君思我。(〈蝶戀花·暮春別李公擇〉)¹⁵⁷

山色橫侵蘸暈霞。湘川風靜吐寒花。遠林屋散尚啼鴉。夢到故園多少

¹⁵³ 《東坡樂府編年箋注》，頁 64-65。

¹⁵⁴ 《東坡樂府編年箋注》，頁 124。

¹⁵⁵ 《東坡樂府編年箋注》，頁 151。

¹⁵⁶ 《東坡樂府編年箋注》，頁 241。

¹⁵⁷ 《東坡樂府編年箋注》，頁 111。

路？酒醒南望隔天涯。月明千里照平沙。（〈浣溪沙〉）¹⁵⁸



〈蝶戀花·暮春別李公擇〉寫東坡送別故友之離愁，詞的上片與下片展現時間從黃昏時分到夜半的綿延，在光線的對比下點出分別時，人們聚散的心理狀態。詞上片無風花自墮、柳老、櫻桃過等黯淡的景物代表春天將過，時間流轉令花木榮枯，也造成人與人的分離遙隔。遠方「落日多情還照坐」，落日所散發的光芒屬於暖色調，連動起對人間情誼的溫暖聯想，彷彿有情的夕陽餘暉，表示著此時仍然相伴的兩人間的友誼。但進入到夜晚的下片，則是「月明千里照平沙」之月光暗淡、燈火孤絕，光源由暖轉冷，與「我思君處君思我」的別後孤絕之想像相互貼合。

同樣的，〈浣溪沙〉首句的「山色橫侵蘸暈霞」與末句「月明千里照平沙」也顯示光線從夕春未下的橘紅，到月上柳梢的銀白，黃昏到夜晚的過度。不同光線的映照下，給予詞篇從暖到冷顏色、體感的分殊感受。

寂寥夜色裏月光輕柔的照射，提供予黯淡的背景—光源焦點。凝望著明月、或為其光芒籠罩，在光影明與暗對比之下，尤其容易觸動人平常所不易言說，蟄伏於心理的幽深情感，清麗月光實與詞婉曲的體性相互呼應。月光為東坡詞提供了主要的光芒來源，至於對於太陽光芒的應用，則以夕照為主。雖然冷暖有別，但夕陽餘暉和月光實具有相似的屬性，都是溫和且發散的柔光，而朝日的光輝也在東坡的調整角度、以物緩解等得安排之下，展露出和煦的面容，使得東坡的詞作總是流動著輕盈而不喧囂的柔和光線。

2. 交錯掩映的光影變化與空間感之延伸

明月與夕陽作為東坡詞作主要的光源，為詞篇染上一層柔和的光照。除了

¹⁵⁸ 《東坡樂府編年箋注》，頁 457。

選用的光源本身清亮和緩之外，東坡亦透過物象來點綴光線的強弱，增添視覺方面的豐富變化。人類的視覺傾向留意突出、變化的事物，¹⁵⁹光源若保持穩定、無改變的狀態則較容易隱沒於背景，在東坡詞中，則常見他以景物掩映光線，在若隱若現之間提供光影的交錯，呈現一種柔焦化、向外暈染的視覺感知。自然界中的「雲」、「煙」即具有這樣的效果：

酒賤常愁客少，月明多被雲妨。中秋誰與共孤光，把盞淒然北望。（〈西江月·黃州中秋〉）¹⁶⁰

平野水雲溶漾，小樓風日晴和。濟南何在暮雲多。歸去奈愁何。（〈畫堂春·寄子由〉）¹⁶¹

覆蓋在光源上的物象，具有使光影產生變化、影響視覺感知的作用，在遮蔽或襯托之間，引導觀者的光感體驗。雲煙沒有固定的形體，涵蓋的範圍廣大，在其覆蓋之下，光線轉趨黯淡，從而隱蔽著人們對於自然景致的觀望。

〈西江月〉中本應明朗皎潔的月光受到了雲的妨礙，影響了光照的明度，造就出幽暗之光線；另一方面，由水氣構成的雲以其形體之飄渺，使人視線有所侷限，產生迷茫朦朧的感官效果。在低明度又遮蔽的視覺體驗下，造成「中秋誰與共孤光」中的孤絕光感，與「把盞淒然北望」的淒涼孤單的心理狀態相和。〈畫堂春·寄子由〉「平野水雲溶漾，小樓風日晴和」兩句先描繪出一個情境明朗的景致，雲水的蕩漾並不阻礙日光的流動，反而柔化了光線。然而下句「濟南何在暮雲多」昏暗的雲聚斂使畫面一轉，暮雲厚重地遮蔽適才晴和之光

¹⁵⁹ 在審美經驗中，為了保持興趣及激發智力活動，必須要有適當的變化。見〔英〕瓦倫汀（C.W.Valentine）著，潘智彪譯：《實驗審美心理學·繪畫篇》（臺北：商鼎文化出版社，2000年），頁149。

¹⁶⁰ 《東坡樂府編年箋注》，頁161。

¹⁶¹ 《東坡樂府編年箋注》，頁106。

芒，閉塞光線與視野。東坡無法窮盡遠方，看不到心念的所在，徒生「歸去奈愁何」的慨歎。



籠罩於物體的雲煙模糊化了人們的視覺，在遮蔽與彰顯、可見與不可見、隱約與朦朧之間，更引逗知覺的投入，提高了感官的敏銳度，在視覺與想像、不可見之處，與情感的投入、期待之間產生了豐富的體物變化。¹⁶²雲與煙替東坡詞帶來明暗的變異、視覺的受限，而其層疊光源之上，在交錯、推遠間又製造出了景物空間感。

〈望江南·超然臺作〉之「試上超然臺上看，半壕春水一城花。煙雨暗千家」¹⁶³描寫，即是以籠於城上的濛濛煙雨翳蔽了東坡登高遠望的觀感。擴散且迷茫的煙雨大範圍地降低了光線的亮度，使人即便在危危高臺上，眼見護城河流動的水色以及綻放的春花，也無法看清城裡的家戶。視線與城內的世界隔了一層黯淡的煙雨，視覺的朦朧似對應東坡心中的消沉，也讓人對煙雨之下的城內空間產生更多想像，從而推展出空間的景深感。

水、雲、煙等柔和疏淡的物象，不僅柔化了我們的視覺感知，也增添明暗、柔剛的變化。在這類物象的烘托之下，詞的空間深度增加，亦使得畫面突破了空間的限制，更能表現出對象的完整性。¹⁶⁴藉由視覺感的差異，塑造多維的空間與變化的情調，還可舉「雲深不見玉關遙，草細山重殘照裏」(〈木蘭花令〉)¹⁶⁵，之以「濃雲」掩映觀者視線，使人望不到另一端的玉門關，但在設想雲那端的玉門關的同時，便以雲為分野造成了空間的層次；以及「獄草煙深，訟庭人悄，無悵宴遊過」(〈少年游·端午贈黃守徐君猷〉)¹⁶⁶透過「草」與「煙」之

¹⁶² 陳秋宏：《六朝詩歌中知覺觀感之轉移研究》(臺北，新文豐出版社，2015年)，頁416-417。

¹⁶³ 《東坡樂府編年箋注》，頁96-97。

¹⁶⁴ 參王耀庭：《中國繪畫賞鑑》(香港：三餘堂出版，1998年)，頁18。

¹⁶⁵ 《東坡樂府編年箋注》，頁361。

¹⁶⁶ 《東坡樂府編年箋注》，頁170。

「深」表現出獄中幽深的空間感。並由布滿獄中是自然的煙和草而非囚徒，與下句訟庭無人聲之「悄」呼應，從視覺和聽覺兩方面之深寂，一同凸顯出政治清明、囚犯無處的狀態。



雲與煙等物象的作用替東坡詞中的光影帶來變化，彷彿籠上一層柔焦濾鏡般，模糊化觀者視線的邊際。視覺對人類定位空間占據主要影響，當視線未明時，由於無法建立明確的空間感，只能於未明的朦朧所在投入想像，便造成豐富的體物變化。畫面在明與暗的分際間產生富有層次的景深，進而拉大空間感受，這樣朦朧的視覺感知與詞情對應，延伸出多變的空間聯想。

3.收攏視線、點亮主題的「聚光」手法

來自天上的日光與月光，都因距離之遙而能向地上的物象投影出大範圍的光芒，受此影響，光輝自然顯現出廣遠散照的質性。〈念奴嬌·中秋〉：「憑高眺遠，見長空萬里，雲無留跡。桂魄飛來，光射處，冷浸一天秋碧」¹⁶⁷的前三句透過眺望寫出天空離人間距離之高深、以及在萬里無雲的情況下更顯面積之遼闊無邊。於這般乾淨的背景，月亮之明被凸顯，光芒的照射能力也得到無窮地推展，它遍及四處，整個無邊的天空都在光籠罩的範圍，為秋日夜空帶來潔白又清冷的感受。另外，「月明千里照平沙」（〈浣溪沙〉）¹⁶⁸、「但空江、月明千里。」（〈水龍吟〉）¹⁶⁹等，透過捻出「千里」來修飾月光，更具象地表現出銀輪無邊無際的映照。〈水龍吟〉一闋並由於與江面的搭配，令從上而下照耀的月光和反射光線的江水，兩種不同屬性、不同方向的光芒一同加深了光影的立體感，並推深了廣闊之感。除光源本身性質給人的聯想外，由於東坡詞中又時常出現煙雨的描繪，煙雨帶來迷濛的視覺感受並在可視與不可視之間導引出

¹⁶⁷ 《東坡樂府編年箋注》，頁 216。

¹⁶⁸ 《東坡樂府編年箋注》，頁 290。

¹⁶⁹ 《東坡樂府編年箋注》，頁 183。

綿延的空間感，將光線帶往更悠遠之處，像是「惟有一江明月、碧琉璃」（〈虞美人〉）的描寫也在水與光的配合下，強調出光源的空間感。



日月的光芒容易直觀地給人以大面積照射之印象，不過東坡對光線的還有著另外一層地應用：收攏光線，讓光線集中投影在一個特定物象，以「聚光」的手法點亮主題。

對光亮處的追尋是人之天性，當物象受到光源的打亮，宛若置於聚光燈之下成為畫面最明晰的所在時，一則使人能專注於物象而將視線聚焦於彼，凸顯物體存在份量；二則也如同舞台開演時揭開的簾幕一般，彰示著接下來即將進入到情意主題之中。聚光手法引出主題，可舉〈洞仙歌〉一闋中花蕊夫人登場的描繪說明：

冰肌玉骨，自清涼無汗。水殿風來暗香滿。繡簾開、一點明月窺人，人未寢，欹枕釵橫鬢亂。¹⁷⁰

詞篇一開始用冰涼、潔白的肌膚紋理，以及清淨的香氣賦予花蕊夫人恍然如仙的想像，對於這個仙化的女子，作為導演的東坡用聚集的光束，點亮了她的正式出場。

在風的吹拂之下，閨中遮掩的簾幕被揭開，彷彿通道一般，吸引月光從天頂逕直地集中到繡簾掀開的閨房。從天上到地下似乎有一條相連的光道，這道光束宛若聚光燈一般薈萃光點，集中灑落於房內「人未寢，欹枕釵橫鬢亂」的花蕊夫人身上。如同跟著明月的凝望一般，觀者的眼神沿著筆直連接的光束聚集到那光輝耀眼的一點，終而緣見佳美之女子。

¹⁷⁰ 《東坡樂府編年箋注》，頁 197。



東坡運用聚集光線，指引人的視線朝某處集中，這樣調度光線的方式也見於〈少年遊·潤州作，代人寄遠〉下片的書寫：

去年相送，餘杭門外，飛雪似楊花。今年春盡，楊花似雪，猶不見還家。對酒捲簾邀明月，風露透窗紗。恰似姮娥憐雙燕，分明照、畫梁斜。¹⁷¹

詞篇的光源同樣源於月光，並且一樣有簾、風等要素。雖然風於此的作用在於帶來肌膚的涼感，不在擔任揭開簾幕、引入光線，使得詞篇光影由暗轉亮的角色。但他點出了作為室內室外通道的「窗」。窗櫺的面積有限，因此具有集中光芒的效力，光源只能自窗所賦予的小大裡透進，從而侷限住光的範圍、形狀以及強弱。當人主動揭開遮掩的簾幕，邀請月色入室，光輝沿著窗牖的角度入射，映照在畫樑上的雙燕。光線通過窗戶所形成的道路，成為室內的最亮處，落至畫樑上的雙燕，使其在光源的突出下變成視覺的焦點。

或再以〈水調歌頭·丙辰中秋，歡飲達旦，大醉，作此篇，兼懷子由〉說明：

明月幾時有，把酒問青天。不知天上宮闕，今夕是何年。我欲乘風歸去，惟恐瓊樓玉宇，高處不勝寒。起舞弄清影，何似在人間。轉朱閣，低綺戶，照無眠。不應有恨，何事長向別時圓。人有悲歡離合，月有陰晴圓缺，此事古難全。但願人長久，千里共嬋娟。¹⁷²

「明月幾時有，把酒問青天」顯現人仰頭向上望，從低處朝上追尋著光源的動

¹⁷¹ 《東坡樂府編年箋注》，頁 22。

¹⁷² 《東坡樂府編年箋注》，頁 103。

作，傳導出光源的深遠與高廣。但隨後光線轉由自上往下主動投影，「轉朱閣，低綺戶」輕巧地轉過樓閣，溜進精緻的軒窗，愈來愈接近人間，終而聚斂成一束光線，照耀在房間無眠的東坡身上。

光線打在東坡身上，使其成為聚光燈下的焦點，不僅掀起他心中的思索，同時也彷彿在邀請觀者一同朝東坡深層的思緒遞進。對於時間的憾恨，月圓人卻不圓的無奈移情於月，東坡產生「不應有恨，何事長向別時圓」的探問。但沐浴在月光之下，他重新將視野投回天際，醒悟到「人有悲歡離合，月有陰晴圓缺」，即便人終究不能免除於無法長圓的愁苦，但只要抬頭，沿著光的路徑向上一望，皎白的明月總是恆常地守望。

收束光線將視覺聚集在光亮之處，是東坡運用光線的一個特色。人的注意力會隨著光的聚攏而專注在特定的途徑或是物象身上，透過宛如聚光燈一般的光影運用，或是輔助以具有遮蔽功能、可以框限範圍的物件，如窗與簾等的作用，觀者的情感思緒為之集中，詞情主題也因此更加凸顯。

（三）、開闊的觀看體驗

影視作品之拍攝，導演用什麼樣的鏡頭、如何運鏡，對畫面的塑造具有直接的影響力，鏡頭帶出的空間感覺和視野感受建構出作品的氛圍。像是對著觀者說話似的，導演用運鏡傳遞訊息，鏡頭底下的景象即是他希望給予觀看角度，無論是拉近、推遠都有它的意義。要講述一個有說服力與張力兼具的好故事，單一鏡頭的表現肯定無法滿足，為了涵容更多的信息，導演必須以多樣的鏡頭不斷切換視點，製造出複雜的空間層次。

同樣的，不論是以空間表現為藝術特徵的繪畫，或是以時間藝術為主的文學，也都需要建立空間感以給予作品更為飽滿立體的感覺。詞擁抱音樂的性質，擁有強烈的時間意識，並以敘寫流動之歷程見長，更能展現作家剪裁運鏡、敘事謀篇的功力。東坡則往往於詞中呈現多種觀看的視點，時而廣角時而

定焦，收納遠近、高低、內外等各種不同的空間層次，讓讀者的感官得到更大程度的撩撥，顯示出東坡詞之「出新意於法度之中，寄妙理於豪放之外」¹⁷³的創發。以下便觀看東坡如何調動視野變化，構成詞作富含層次堆疊又展現出曠遠境界的空間畫面。

1.具足視角變化的多角度運鏡

東坡擅長使用多角度的運鏡來安排詞中的物象。他跳脫了詞固守於小空間的幽深格局，將景象放曠到自然山水之間，而萬里間的山水風光，絕非平面、瞬間的鏡頭所能包容得了。因此，東坡往往不將視線侷限在某一個視點，而是透過視線不同的調轉，讓人的眼神與物象相互牽引，涵蓋了遠近高低的層次變化，建構出立體的空間層次，全方位地展現他所觀看的世界。首先以杭州時期送別長官陳襄而作之〈江城子·孤山竹閣送述古〉一首為例，觀看東坡如何描繪詞作多樣又和諧的空間：

翠蛾羞黛怯人看。掩霜紈。偷彈。且盡一尊，收淚唱《陽關》。漫道帝城天樣遠，天易見，見君難。畫堂新創近孤山。曲欄干。爲誰安。飛絮落花，春色屬明年。欲棹小舟尋舊事，無處問，水連天。¹⁷⁴

詞篇傾訴對於陳述古離去之不捨。歌女收拾落下的淚珠，以及引吭輕唱《陽關》，從視覺和聽覺兩方面鋪墊出惆悵的別緒，並在「天易見，見君難」中道出離情之所以叫人傷感的原因：時間帶來的空間契闊。在與天的對照下，空間感被推遠至無窮遠處，刻劃了此去一別，即將被兩地阻隔、再難相見的哀傷。詞下片的景色詞便是圍繞著這份離情而發，東坡運用層層變幻的視覺角度堆疊出

¹⁷³ 蘇軾〈書吳道子畫後〉，曾棗莊主編：《全宋文》，（上海：上海辭書出版社，2006年），第89冊，頁408

¹⁷⁴ 《東坡樂府編年箋注》，頁37。

離別的悵然。

觀者既能從畫堂上「仰望」孤山之高，也能順著落下花葉的指引，「俯視」平廣的水面，更可以極目「遠眺」水系與天邊相連的廣闊與深邃。空間景色的流動與富含音樂性節奏的詞相配，隱隱地透露出時間的變化，並回應詞篇的情感。這篇〈江城子〉包含了不同的視點調度，將人的情感活動涵納在富含節奏變化的立體空間中。即便在始嘗試為詞的杭州時期，東坡還未能全然展現他的抒情自我，但自然意象帶出的空間格局、多變的視角以及空間層次之安排，都為詞帶來了與此前詞作不同之闊朗意境。

彷彿在欣賞畫作一般，觀者可以用旁觀的角度，先看到東坡等人宴飲在孤山為背景的樓閣之整體畫面。但同時觀者的視角又與東坡貼合，改從外部山水看進高樓之內，為從樓內向外的觀看「飛絮落花」款款飄落的景色。紛飛的落花反映了人們心情的下墜，流露出人事將非之哀感，又帶來春光不再的訊息，喚起東坡「春色屬明年」的時間意識。他不由自主地設想未來，想像著明年春天，駕舟再訪舊地，可何處是故人蹤跡？生命有太多的身不由己，面對次的送往迎來，東坡尚未能從自身的學力思致中覓得紓解，滿腹的愁懷「無處問」。但就在「水連天」的景致中，歌女的清淚、東坡隱形的淚珠都與水渾融，流向闊朗的水天之際。水包容著人們的眼淚、寄託著彼此的念想，無邊的江水並非只造成人的遠隔，只要是水流行經之處，彼此就存在著聯繫。水天相連營造出廣袤的空間，一方面見證了人情的悠長不絕，另一方面使得詞突破了小令的幽深，呈現清遠遼曠的境界。

再觀〈水龍吟·閩丘大夫孝終公顯，嘗守黃州，作棲霞樓，為郡中絕勝。元豐五年，余謫居黃。正月十七日，夢扁舟渡江，中流回望，樓中歌樂雜作。舟中人言：公顯方會客也。覺而異之，乃作此曲，蓋《越調鼓笛慢》。公顯時已致仕，在蘇州。〉為例：



小舟橫截春江，臥看翠壁紅樓起。雲間笑語，使君高會，佳人半醉。危柱哀弦，豔歌餘響，繞雲縈水。念故人老大，風流未減，空回首煙波裏。推枕惘然不見，但空江、月明千里。五湖聞道，扁舟歸去，仍攜西子。雲夢南州，武昌東岸，昔遊應記。料多情夢裏，端來見我，也參差是。¹⁷⁵

詞的主題圍繞著東坡與閻丘公顯的友誼，詳細記述了東坡的夢，與夢醒後對人間情誼的餘韻。在彼時此刻、夢華醒覺之間，時間和空間錯綜交織著，首先觀看上片，夢鄉裡的空間設計。

「小舟橫截春江」展示了被小船分成二截的江面，截斷的空間其實也暗示讀者此處有兩重不同維度的空間。在視線前進的方向，是獨立於萬綠的山壁中，高聳入雲間的一座紅樓。此時觀看的角度從綜觀小舟飄盪於水面，轉移進入到舟內，與臥躺的東坡一起由下往上地「臥看翠壁紅樓起」，視線展現由外而內又推向外、至廣遠改為高遠的轉移。接著在「雲間笑語」的聲音引領下，觀者的視線更加向上飛升，看到高樓裡「使君高會」的盛景。此時視覺感受從廣角的整體捕捉中收攏，聚焦於樓裡「佳人半醉。危柱哀弦，豔歌餘響，繞雲縈水」的細節畫面，東坡恍若親臨現場，作為宴會中的一員喜於主人顧盼如昔的風流神采。

但當夢醒之後，適才歷歷在目的高會雅集睜眼不見，詞下片回到被截斷的另一個空間，亦即現實之所處。眼下實際看到的，是迤邐千里的江水月色，人的心情伴隨空曠遼遠的空間感受而興起些許悵然，然而這一場似真似幻的情境之所以入夢，起於彼此均是多情之人。正因為你我相互惦念，未曾忘懷彼此的情分，我們才會於夢中相見。

¹⁷⁵ 《東坡樂府編年箋注》，頁 183。



東坡調度視角、設計詞中空間匠心不受限於篇幅，不論篇幅的長短，都可見東坡涵蓋多元的視點，將空間層次具足於一詞之內。以下舉小令〈南鄉子·送述古〉說明：

回首亂山橫。不見居人只見城。誰似臨平山上塔，亭亭。迎客西來送客行。 歸路晚風清。一枕初寒夢不成。今夜殘燈斜照處，熒熒。秋雨晴時淚不晴。¹⁷⁶

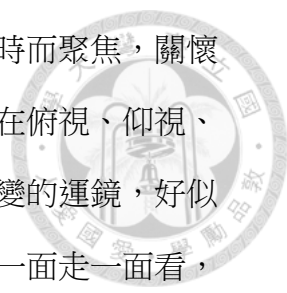
首句「回首亂山橫」即在轉頭時大幅度調轉視線，因為回首，才看到橫陳眼前的綿延山體，適才所在之處如今則剩「不見居人只見城」的隱約輪廓。其後東坡定睛在亭亭聳立、送往迎來的高塔，讓空間多了一層向上的變化。高塔淡然的收納人間的送往迎來，人若似塔一般無情就不必飽受離別之苦的折磨，但又有多少人能做到呢？

面對著廣遠、大範圍的景象，「亂」字已投射出東坡分別時的心理狀況，而殘燈斜照的微弱光芒，更象徵東坡心情之沉重，詞中奏起的不同音響也進一步外化這份鬱鬱。秋雨放晴，本不該有雨聲滴落，但卻仍迴盪著一種滴答的聲響。那是東坡之「淚不晴」不停歇地淚。斜照的燈光打在東坡臉上，讓我們看到點滴滑落的淚珠，視覺與聽覺的二重對話，讓觀者直面東坡的情感表現。詞的空間設計也配合著詞情，由戶外廣遠、高遠的廣角取鏡，遞進到室內而聚焦在東坡臉龐，層層疊加、醞釀的情緒最終毫無保留的彰顯於東坡的淚水中。

東坡詞篇裡多元、且不斷切換的視點刻畫他細緻的觀察與體驗。「移動性的視點，把許多美好的景象配合再一起，而不拘於一眼所見」，¹⁷⁷東坡透過調動

¹⁷⁶ 《東坡樂府編年箋注》，頁 38。

¹⁷⁷ 參王耀庭：《中國繪畫賞鑑》（香港：三餘堂出版，1998 年），頁 21。



視點，包容遠近、上下、內外等多樣的景色，鏡頭時而廣角、時而聚焦，關懷樓裡樓外、畫裡畫外。觀者有時旁觀全知，有時親身走進，可在俯視、仰視、平視等變化多端的視覺感受，體會詞中變化的空間。東坡以多變的運鏡，好似邀請人開啟感官走進詞的多重空間，讓彷彿置身其中的人們，一面走一面看，在視野帆桅的擴展間，感受詞篇廣遠而又立體的藝術美感。觀看視野的放曠，連結東坡詞立體而多樣的空間層次，複雜的感官感知帶領我們更為深入地進入東坡的詞情世界，彷彿像觀看了一齣戲或是一幅長卷，展開活潑潑的心象畫面。

2. 付諸自然的尾句結篇：浩渺空間感之營造

詞吸收了音樂向前運動的特性，隨著跌宕往復的樂音一節一節地推進，情意也是一步步堆疊而出，這便造成了詞不同於詩的特色。律詩以對句最為精要，其膾炙人口的錦言佳句多落於中間位置；另一方面，詞不做突兀轉折，逐步逼出所欲表達的中心情懷，縱然不一定是順時描繪，但彼此一定存有關聯，故詞的情意核心通常是落在詞之末句。於是，觀察東坡詞的尾句結篇呈現出的畫面感，亦能說明東坡的創造以及與詞風的關聯。

東坡詞中的空間設計與其詞情相互呼應，在聚匯情意的尾句，東坡經常將詞作的結篇交付予廣袤的自然，於廣大的自然世界中寄寓心念，呈現出一種浩渺的空間感受。王國維對東坡詞有「曠」的評價，¹⁷⁸鄭騫先生解釋「曠」的含意為：

曠者，能擺脫之謂；豪者，能擔當之謂。能擺脫故能瀟灑，能擔當故能豪邁……所謂曠胸襟曠達的人，遇事總是從窄往寬裏想，寫起文學作品來也是如此。¹⁷⁹

¹⁷⁸ 王國維《人間詞話譯注》：「東坡之詞，曠；稼軒之詞，豪」。

¹⁷⁹ 參鄭騫：〈漫談蘇辛異同〉，《景午叢編》（臺北：中華書局，1972年），頁268-269。



東坡將視野外推，於詞末呈現出寬敞的自然景象，這樣的藝術手法伴隨著情感的流動，為詞帶來不一樣的感官效果，亦扣合著他「往寬處去想」的曠達特質。

以黃州時期的〈南鄉子·思鄉〉一首詳細說明：

晚景落瓊杯。照眼雲山翠作堆。認得岷峨春雪浪，初來。萬頃蒲萄漲滌醅。春雨暗陽臺，亂灑高樓溼粉腮。一陣東風來捲地，吹迴。落照江天一半開。¹⁸⁰

這首詞展現東坡造設空間的巧思，畫面先出現近晚的黃昏景致，層巒的雲霧與翠綠的山頭繚繞掩映，然而當鏡頭推遠，才赫然發現這樣闊大的景象竟然是小巧瓊杯上的倒影。青翠的雲山染綠瓊漿，酒水映照出的水天一色經由再度向外的鏡頭，推展到現實世界汨汨流動的碧波。對於此時剛遭逢大難東坡來說，未來一片茫然，也無從還鄉。身如不繫之舟的他眼見如葡萄美酒般的碧綠江水，不由得勾起鄉思情懷，聯想到故鄉的岷山、峨眉山。眼前的滿江春水是自故鄉山上的積雪融化而來，在水系的連結之下，東坡與故鄉之間仍舊存在羈絆，寬慰了離別產生的苦痛。¹⁸¹

從玲瓏酒杯上的投影，到廣闊的江面，到萬里之外的岷峨，詞中的空間感受由小而大，不斷朝外延伸。另一方面，自杯中的美酒中引發對世界的注目，源於故鄉的江水又凝聚於酒杯之中，似乎表示著小小的酒杯與無垠的世界無所隔閡，空間大小的疆界又在此被泯除。出於思鄉的原動力，讓東坡產生瑰麗的想像，他以精妙的藝術聯想，給予讀者多樣的空間感受，感官在小大之間張弛

¹⁸⁰ 《東坡樂府編年箋注》，頁 151。

¹⁸¹ 如東坡在〈與范子豐八首〉其八所寫：「臨皋亭下不數十步，便是大江，其半是峨眉雪水，吾飲食沐浴皆取焉，何必歸鄉哉！」《全宋文》，第 87 冊，頁 377。

蕩變化。

猝不及防的春雨絲絲灑落，為詞作添加了動態感和清涼的膚覺，並以延續著上片描寫岷峨積雪奔流，所造成的上下視覺調動。雨水落在高臺，溼了聚會中佳人之面龐，但下一剎那，驀地一陣東風捲地而來，吹散了雲雨，雨停雲散，落日的餘暉從雲縫中斜射出來。風雖無形，但東風捲地、吹迴，隱然彰顯著風由下方旋轉環繞而上，指引著視線從下而上，與前述的視覺描繪相互接合，由此而自江面復返蒼穹，在見到「落照江天一半開」的美麗景致得到一種豁然開朗的解悟。

功名場上的政治鬥爭為東坡帶來前所未有蹇困，貶謫黃州的好一段時間內，他的身心都處在無法安頓的狀態，記憶裡故鄉的美好歲月，以及與子由「夜雨對床」¹⁸²的約定成為支撐他的慰藉。末句雲散霧開，夕陽落照於廣闊天際，自然暖融融的色澤與天邊半開的空闊為東坡帶來一份企盼，同時在將情意交付自然的過程中，也顯露東坡不低鎖封閉、嘗試向外尋求化解的努力，由此而擴大詞的境界，展現他詞風獨特的曠達特質。

舒展的情意固然有別，但以闊遠的自然景象為詞篇作結的敘事特徵在東坡的不同創作階段中皆得緣見。上舉的〈南鄉子〉以「落照江天一半開」之水天開朗，呈現對歸鄉的想望，東坡最常將情感收束於水月之間，觀看其他詞作的結篇如：

飛絮送行舟。水東流。（〈昭君怨·送柳子玉〉）¹⁸³

¹⁸² 蘇轍〈逍遙堂會宿二首並引〉之〈引〉記述兩兄弟少時的往事：「轍幼從子瞻讀書，未嘗一日相舍。既仕，將宦遊四方，讀韋蘇州詩至『安知風雨夜，復此對床眠』，惻然感之，乃相約早退，為閒居之樂。」《全宋詩》，第 15 冊，頁 9908。此後，「夜雨對床」便象徵了兄弟二人的羈絆，不斷地出現在兩人的詩詞。如東坡有：「寒燈相對記疇昔，夜雨何時聽蕭瑟」句（〈辛丑十一月十九日，既與子由別於鄭州西門之外，馬上賦詩一篇寄之〉，《全宋詩》，第 14 冊，頁 9104）；子由亦有「夜深魂夢先飛去，風雨對床聞曉鐘」之句（〈舟次磁湖以風浪留二日不得進子瞻以詩見寄作二篇答之前篇自賦後篇次韻〉，《全宋詩》，第 15 冊，頁 9947）。

¹⁸³ 《東坡樂府編年箋注》，頁 19。



欲寄相思千點淚，流不到，楚江東。（〈江城子·別徐州〉）¹⁸⁴

前者以東坡願化為飛絮，隨水東流同柳子玉而去傳達分離的不捨；後者用了反面的表述，以水系之斷裂，讓那千點的相思淚由於流水不相通而無所依傍，同時也隱含了理想跟京城（現實）之間的不容。

在前面我們提到月光為東坡最喜歡使用的光源之一，令詞作流淌著清亮且溫和的光線，對月的關懷貫串於東坡的生命，箇中意義還表現在化入月色的末句。東坡時常將情意寄託予明月，在月光的壟罩下導引出他面對時間的感悟。接著便讓我們看幾闕由月色作結的詞作，並探究其中舒展的情思。

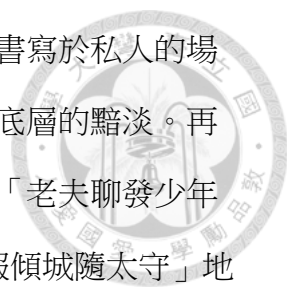
密州階段填寫的兩首風格不同的〈江城子〉，詞的末尾皆映照著銀月，但情意卓然有別。在〈江城子·乙卯正月二十日夜記夢〉¹⁸⁵東坡追憶亡妻王弗以及他逝去青春。時間推移帶來的焦慮一直是東坡思索的課題，它不只是帶走心愛的人，也彰示年少的青春歲月 and 理想壯志的悄然失落。人無法逃避時間的作用，但這份緊張的感受在尾句裡的「明月夜，短松崗」得到慰藉。迤邐山崗的月色，連結了人們視線的上下相通，明月彷彿見證者一般，注視人間情愛的執著。只要月亮依舊，人情也依舊會存在，至此，東坡肯定了人間的情感價值，對於時空的人世壓力也在自然的撫慰之下得到紓解，增添了幾許溫和又堅定的感受。

〈江城子·密州出獵〉¹⁸⁶則以月寄寓了人意欲奮起，與時間對抗的昂揚意志。與上一首〈江城子〉東坡孤身一人在夜闌時分的思緒有別，本首為在人群

¹⁸⁴ 《東坡樂府編年箋注》，頁 138。

¹⁸⁵ 《東坡樂府編年箋注》，頁 77。

¹⁸⁶ 《東坡樂府編年箋注》，頁 84。



中的作品，東坡說話的對象是尊敬、愛戴他的密州人民。相較書寫於私人的場域，當創作場合面對著公開的群體時，自然較不適宜袒露心中底層的黯淡。再加上東坡性喜熱鬧、樂於與人互動，群眾的注目與簇擁激起他「老夫聊發少年狂」的豪興，企圖以年少的風華自無情歲月中逆流而上，「為報傾城隨太守」地展開「親射虎，看孫郎」的表演。受到人氣的感染，東坡激發出積極的力量，幾盞黃湯下肚更使得他豪情愈發澎湃。這份向上的精神，連動起視線逐步往上，從自身的裝扮到對隨從的描寫，至於村莊居民的熱烈愛戴，詞的視野不斷推展，最終落在「會挽雕弓如滿月，西北望，射天狼」皓月當空、繁星懸掛的無垠天際。滿月的圓輪令東坡聯想拉弓之儘力，又以射天狼星表自己欲抵禦外來侵掠的雄心。自然的指引激起東坡意圖與時間洪流抗衡的豪情，更在自小而大、由人間而自然的運鏡手法之下，逐步拓展景色之寬闊，由此和詞情緊密搭配，感官的氣象也為之更為擴大。

至此可以發現，東坡付諸月色的情意時常與其時間意識有關，他縱然會因為對比自然界永恆存在的明月與滄海一粟的人生時，興起對生命的困擾。然則卻又會凝望溫柔的光芒時感到月亮的陪伴，於發散的光暈中宕開緊繃的情緒，重新讓自我與天地的廣闊同流，從而緩解了於人世間的焦慮。

〈水調歌頭·丙辰中秋，歡飲達旦，大醉，作此篇，兼懷子由〉¹⁸⁷裡，東坡在月光的籠罩下興起時空變化造成兄弟分別的感慨。他時刻惦念著子由，生命不由自主的無奈讓彼此再難以輕易相見，但東坡不讓自己與弟弟陷入低盪的泥淖裡，將惆悵化解於「但願人長久，千里共嬋娟」的轉念之間。人之有悲歡離合如同月有陰晴圓缺，既然人生遺憾自古皆無法避免，那麼且將情感交織於明月，讓明月乘載著此情，跨越時空、堅定不渝。

¹⁸⁷ 《東坡樂府編年箋注》，頁 103。

〈念奴嬌·赤壁懷古〉¹⁸⁸則描述東坡觀覽「大江東去」的自然氣象興發對歷史的神思，但卻在歷史的來回想望中，懷疑起自我的價值並產生存在的焦慮。古來多少千古風流人物在時間長河烙下自己的印記，但如今我仍困擾在這多情的世間，且已「早生華髮」，則我的價值何在？江水和歷史人物的雙重對照帶來壓力，但東坡最終將人生的缺憾還諸天地，於「人生如夢，一尊還酹江月」的觀想中揭櫫精神解悟的途徑。

另外，在〈木蘭花令·次韻歐公西湖詞〉¹⁸⁹一首，明月成為東坡的同伴，與他一同見證歐陽修的存在。在東坡心裡歐陽修的一切皆不因時間褪色，然而現實中佳人的歌唱猛地讓他驚醒到時間的消逝，剎那間頓覺「與余同是識翁人，惟有西湖波底月」。從人間的滄桑感知移度向自然關照，明月的陪伴似乎緩和了東坡驟然失落的孤單，但在自然與人事的對照下，時空變遷引發的孤獨感卻愈發深刻。

早期的詞作關懷於幽微要眇的男女情思，經常從一室的空間出發，先由景物渲染情緒在聚焦於人身上，鋪展出情意本體，呈現逐漸聚斂的空間現象。但從上述例子不難發現東坡詞的空間設計卻是由小而大，最終將自我生命情調結於開闊的空間鋪排，推遠出廣袤的時空感覺。

東坡由小而大逐漸拓展的空間架設，拉拔出擴大的時空格局，而當詞篇以自然景物作為結尾，人們最後的印象停留在自然帶來之外放、推遠的畫面。迴盪於自然無垠的懷抱中，東坡的詞作呈現出一種清遠遼曠的境界，同時開闊的敘事方式也與東坡精神裡「曠達」的人格特質相互呼應。

¹⁸⁸ 《東坡樂府編年箋注》，頁 210。

¹⁸⁹ 《東坡樂府編年箋注》，頁 356。

第二節、聲音的質感：音質、旋律與樂境



一、聽覺感受的擴張

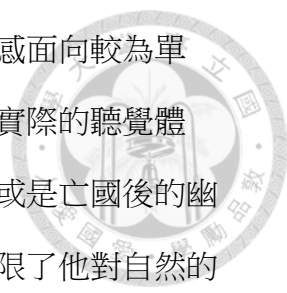
受到詞的體性影響，文人創作詞體無法完全離於對物質世界的關注，然而東坡以高雅的情意維持詞的格調，並加入了多元的自然意象，調解了詞原本集中於描摩精巧的人工物質、舒展閨思別意而顯得纖弱的體質。詞中的自然意象是東坡立足於現實世界的觀看，記述了他縱身自然所得之知覺體驗，因此，詞作的感官經驗也對應著東坡對世界的認知，東坡如何呈現他的感官感受，實則投射出東坡其人獨特的性格。

上一個章節我們討論東坡如何構設作為主導感官的視覺，發現東坡詞的整體畫面具有清雅疏宕的視覺特性。他設色澹泊，用和諧疏淡的色彩、溫和柔亮的光影呈現疏朗的韻致；而面對廣闊的世間，東坡運以多角度的鏡頭調動視角變化，捕捉立體的空間層次，並在收束於自然景象的尾句中，營造出詞篇浩渺曠遠的感覺。東坡色彩之「淡」、視野之「曠」，視覺感受的藝術特點與其詞風詞情相互呼應。另一方面，人類並非只仰賴視覺來認識世界，東坡詞的感官現象也不僅側重於雙眼之覺察。各個感官既能相互滲透成一總體，也有其作用人身上的特殊的功能，而對文學作品而言，聽覺為除了視覺之外，另一個常被獨立描寫的感官，東坡詞作中亦出現不少涉及聽覺的表現。

本節故將討論東坡對聽覺的書寫，探索詞中聽覺意象是否也呈現出特殊的藝術表現。首先討論東坡對自然聲響的描繪，觀看東坡對自然敏銳的關注反映於聽覺所產生的韻味；其次，樂音與人聲等人為發出、或是人工化的聲音是編織詞體的主旋律，東坡在此展現地風貌能夠完備我們從聽覺角度探悉東坡在詞體審美上的擴展，同樣值得探索。

(一)、自然真實聲響的迴盪

如前所述，《花間》詞集眾聲紛雜。雖也見自然的聲響，但基本上多作為襯



托閨閣情的象徵性符碼，並非來自作者自身的聽聞，顯露之情感面向較為單一。即便某些詞人如李煜、柳永等人在其作品中，展現了他們實際的聽覺體驗，但李煜身為帝王之尊，不管是在小朝廷中的風流快活，抑或是亡國後的幽閉怊悵，基本上皆生活於宮廷苑囿之內，空間的限制令其也侷限了他對自然的聽聞；而柳永身為落魄文人，天涯漂泊的他在詞中注入羈旅之思，詞的空間雖為之拓寬，可對於柳永來說，情的安定仍須回到歌舞酒肆間，這使得柳永的身體未能完全的向外釋放，與自然之間仍舊帶著疏離之感。

東坡則不然，他將自我寄託於天地，從自然中得到更深層的情感體會，詞中的聲音意象承載了不同的變化。讀者或與他一同聆聽自然，或於聲音中體會廣大的情意主題，意蘊清麗而深遠。不過當我們翻閱東坡的詞作，可以發現在黃州時期以前，詞作相對較少迴響起自然的聲音。究其原因，剛開始嘗試填詞的東坡尚在熟悉這個新興文體，承繼詞典型的表現方式是自然地接觸理路；而早期的作品中，送別題材占了多數。文人擺筵開宴地送別離人、招呼歌妓遣歡，在此環境下顧也讓詞充滿著歌聲、樂聲等人為的聲響；此外，詞所抒發的意緒通常較為幽微，但在心情低落的狀態下，人無法放懷地感受自然的樣貌，聽覺也跟著封閉。直到黃州以後，東坡的心境產生轉變。心情釋然，東坡重新喚醒身體的能量，走出室外而與自然更加親近，自然的音聲因此流淌於詞作裡。有關感官的緊鎖與開放與心緒和行動之間聯繫，將在下一章配合著東坡詞繫年進行詳細地探論，在此先著重於東坡詞作自然聲響反映出的審美意義。

東坡詞中的自然聲響，很大一部分都是出自行動而得之體驗，反映了東坡的生活經歷。過去詞作大多框限於幽深的小空間之內，不存在時空上的大幅移轉，由於處在閉鎖的場域，人無法與自然有太多接觸，再加上情意主題的單一，以及與作者生命的脫節，詞作主人公的聽覺也往往處在被動的位置。靜待在一室的人們被動地聽聞自然之聲，而這些聲音在經過傷逝哀婉的閨思著色

後，又一定程度地消解了自然本來的姿態，替聽覺染上了纖細輕柔的情調。東坡以詞作為舒展個性、反映情思的抒情詩篇，他從自我生命中取材，人生長流中掀起的各種點滴紛紛揮灑，生命的質感杳漫於詞篇。詞作的感官映照著他對世界的觀感，當東坡在詞裡寫入他矢志流轉的行旅歷驗、細品生活地走覽探訪時，不僅使得詞的空間愈發廣遠，聆聽到的聲音也隨之擴大，反映出更為開拓的世界，隨舉以下對自然聲響的描摹為例：

潺潺清潁咽。(〈木蘭花令·次歐公西湖韻〉)¹⁹⁰

波聲拍枕長淮曉。(〈虞美人〉)¹⁹¹

坐聽潮聲來別浦。(〈謁金門〉)¹⁹²

有情風、萬里卷潮來，無情送潮歸。(〈八聲甘州〉)¹⁹³

亂石崩雲，驚濤裂岸。(〈念奴嬌〉)¹⁹⁴

千古恨，入江聲。(〈江城子〉)¹⁹⁵

敲門都不應，倚仗聽江聲。(〈臨江仙〉)¹⁹⁶

¹⁹⁰ 《東坡樂府編年箋注》，頁 356。

¹⁹¹ 《東坡樂府編年箋注》，頁 273。

¹⁹² 《東坡樂府編年箋注》，頁 510-511。

¹⁹³ 《東坡樂府編年箋注》，頁 350。

¹⁹⁴ 《東坡樂府編年箋注》，頁 210。

¹⁹⁵ 《東坡樂府編年箋注》，頁 388。

¹⁹⁶ 《東坡樂府編年箋注》，頁 237。

在東坡詞中，我們能夠聽聞溪澗流水低低的嗚咽、或綿長或雄壯的浪濤聲、寂靜而包容的無邊江聲，這些壯大的聽覺感受並不常見於東坡以前的詞作裡，而這是東坡走出亭臺樓閣之空間侷限、縱自我於天地所得到之來自大自然的回饋。當東坡向外行走，展現動態的生命歷程，受到推動的身體與感官隨之釋放出敏銳的覺察，讓東坡得以聆聽到自然真實的聲響，從聽覺方面拓展了東坡詞的格局。

聽覺意象的轉變扭轉了詞體的體質，亦指出東坡漫遊世間、與自然親近，讓由行動帶起的感官在與廣袤自然的每一次相逢中，得到多樣且鮮明的經驗。這也說明，東坡對自然聲響的感知時常是其在行旅、生活中的經驗反映。例如〈南歌子〉¹⁹⁷詞寫東坡策馬行路，走在「細草軟沙溪路、馬蹄輕」輕盈的馬蹄聲迴盪在布滿細草軟的沙溪路間，傳達東坡向前行走的過程。而在行走時又傳來自然的另一道聲響：「多情流水」的水流聲冷冷，陪伴著東坡一路同行，聲音也一路綿延。

另外，東坡與朋友一次途經沙湖道中、偶然遇雨的體驗讓他寫下了名篇〈定風波〉¹⁹⁸。詞以「莫聽穿林打葉聲」為開篇，不僅以外在自然聲音的擾動對照內在的風雨，也呈現出他對大自然聲響地細致的覺察，雨擊打在林葉上的聲音，將讀者一同帶往東坡沙湖行路、雨中穿林的行動裡。其他像在元豐五年〈浣溪沙·遊蕪水清泉寺。寺臨蘭溪，溪水西流〉¹⁹⁹，東坡遊走清泉寺的山間小路，眼看「山下蘭芽短浸溪」，踏在「松間沙路淨無泥」乾淨的路徑，耳邊「蕭蕭暮雨子規啼」響起，蕭疏的雨聲和杜鵑鳥的啼叫，自然的音響引領他從景致的觀看，進入到情感的抒發。又如〈鷓鴣天〉²⁰⁰中「亂蟬衰草小池塘」的嘈雜蟬鳴更是與詞精緻綺豔的典型美感不相符，呈現東坡走出閨中世界，隨著

¹⁹⁷ 《東坡樂府編年箋注》，頁 144。

¹⁹⁸ 《東坡樂府編年箋注》，頁 192。

¹⁹⁹ 《東坡樂府編年箋注》，頁 193。

²⁰⁰ 《東坡樂府編年箋注》，頁 244。

空間的擴大與心境的閒適，他擺開人工化的審美，再無須著意雕琢，自然清新的樂音奔落於詞中。



東坡置身在廣闊的空間，漫步於自然。正因為走出戶外、與自然相親，才能主動地覺察到湧動於周身之各種自然的天籟，從而將淹沒於背景的自然之音提上舞台，令詞作的聽覺意象顯現嶄新的氣象。而東坡不僅接收到明顯響亮的聲響，那些細小遙遠、容易被忽略的聲音也時常進入詞作，展現了東坡對生活認真的體會以及聽覺的靈敏。如：

簌簌無風花自墮。(〈蝶戀花〉)²⁰¹

雪堂西畔暗泉鳴。(〈江城子〉)²⁰²

縱縱。疏雨過。(〈滿庭芳〉)²⁰³

老魚跳檻識清謳。(〈浣溪沙〉)²⁰⁴

曲港跳魚，圓荷瀉露，寂寞無人見。統如三鼓，鏗然一葉，黯黯夢雲驚斷。(〈永遇樂·彭城夜宿燕子樓，夢盼盼，因作此詞。〉)²⁰⁵

輕輕落下的花朵、蟄流暗湧的泉水、稀疏消散的微雨、躍出水面的跳魚，這些聲音雖存在於日常生活當中，但它們的強度微弱，若非細心惦念，很容易就融

²⁰¹ 《東坡樂府編年箋注》，頁 111。

²⁰² 《東坡樂府編年箋注》，頁 188。

²⁰³ 《東坡樂府編年箋注》，頁 239。

²⁰⁴ 《東坡樂府編年箋注》，頁 450-451。

²⁰⁵ 《東坡樂府編年箋注》，頁 129。

人背景而不為人所發現。夢境裡恍如真實之跳魚翻動、露珠蕩漾、葉片飛落的聲音細瑣，也說明了若不是平素即保持著對自然高度感受力，如此幽微的聲響應當不為人所知。但東坡發現了他們的存在，並將其仔細的描摹，恰反映著他活絡聽覺不論大小、強弱，全方面的察覺自然界中各種聲響之表現。

東坡敏銳的聽覺讓他的世界有聲有色，隨著他擴展詞的情感能量、使其不停滯於閨怨相思，詞中自然的聲音也引發更為深層的迴響，流露出東坡對真實自然的覺察。那些壯大的、未經修飾過的聽覺意象是沉浸於廣闊空間才能覺知到的體驗；而天地間細碎輕微、不易為人發覺的低語，也被東坡的聽覺捕捉，展現他對於自然時刻的關懷惦念。詞響起的音聲多元且強弱不一，道出宇宙天地獨特且鮮明的樣態，由此，東坡也自聽覺方面為詞篇注入清爽的感知以及較為健朗的能量，改變了聽覺的情調並擴展聲音的功能，引領讀者領受更為開闊的感官體驗。

(二)、描摹樂音、人聲的新意

東坡將天地間更為廣闊的聲音，以及那些不為人知悉的細小音符帶進詞作，一改詞原先失於纖細陰柔的詮釋，帶來清新生動的韻律。另一方面，東坡不僅以生活中對自然的聆聽經驗，拉拔詞作聽覺意象的質感，東坡詞中人為發出的聲音也呈現出不同於早期詞作的風貌。詞屬於音樂文學，樂音、人聲等經由人參與的聲音，或者對應宴席間的繾綣風情，或者導引思婦心中的哀歌，是構成詞體不可或缺的屬性。不論是與文體之間的聯繫，或是受書寫場合的影響，文人們填詞時無法迴避人為音聲的流傳，東坡的詞作仍舊迴響著樂音、人聲，不過在意境與書寫模式的不同側重之下，傳入耳裡的聲響卻讓人不感到紛雜、流俗，體貼出東坡在此上沁入之情性對應的新意。



1. 高曠清靈的樂境建構

首先討論東坡對樂音的描摹。東坡詞篇時見其欣賞樂器演奏的經驗，且寫有數篇專門描摹樂音的聽樂詞，舉凡對笛樂、琵琶、古琴等的聆賞，無不引人沉浸在乾淨剔透的樂境之中。這與東坡對著重樂音引發的效果，以及表現的方式息息相關，以下分兩點討論東坡詞中清靈樂境之建構。

相較於自然、話語的聲響，樂音奏鳴的因由與應制酬贈的關聯性更大，不過東坡聽樂，凝神於音樂本身，他往往屏除對外緣事物的過多關心，意在呈現樂音所具備的美好質性。由於樂聲本身看不見也摸不著，為了讓抽象的聲音產生更好的感知效果，東坡經常借助其他感官協力，將抽象聲音化為具體可感之形象，藉由其他感官帶出的清淨聯想，凸顯出聲音的高雅。觀〈水龍吟·贈趙晦之吹笛侍兒〉一詞，此詞雖是寫給友人家善吹笛侍兒的贈妓之作，不過笛與笛聲方為東坡關懷的對象：

楚山修竹如雲，異材秀出千林表。龍鬚半翦，鳳膺微漲，玉肌勻繞。木落淮南，雨晴雲夢，月明風嫋。自中郎不見，桓伊去後，知孤負、秋多少。聞道嶺南太守，後堂深、綠珠嬌小。綺窗學弄，〈梁州〉初遍，〈霓裳〉未了。嚼徵含宮，泛商流羽，一聲雲杪。爲使君洗盡，蠻風瘴雨，作〈霜天曉〉。²⁰⁶

詞上片以竹，即笛之材敘述起。「楚山修竹如雲，異材秀出千林表」寫楚山竹質材秀逸，「龍鬚半翦，鳳膺微漲，玉肌勻繞」的肌理合度勻淨，汲取了「木落淮南，雨晴雲夢，月明風嫋」天地間的精氣，靜待著蔡邕、桓伊以後，有識材者能發現它的美好，將其製作成笛一盡長才。竹笛未見、笛聲未聞，透過描繪竹

²⁰⁶ 《東坡樂府編年箋注》，頁 23-24。

雋朗的本質以及靜謐等候的高潔，東坡健筆展現出高遠的情性，並讓觀者心下企盼笛聲的奏響。當嶺南太守嬌小的樂妓於綺窗下吹弄〈梁州〉、〈霓裳〉樂曲，泛商流羽的樂音流轉，直直奔上雲霄，充滿靈氣的笛聲彷彿能淨化人間蠻風瘴雨的苦難，高遠而又淨潔。

從竹的材質、生長的环境，到化而為笛後聲音高入雲端，與勝卻人間淒風苦雨的能量，東坡先細緻刻劃竹質的佳善，讓人對以良質發出的笛聲產生期待，又藉由向上飛揚之視覺的高廣，以及洗淨汗濁的情涼感，呈現音樂帶給人的聽覺享受。這也是東坡書寫樂音的特點：喚起寧靜且清澈的聽覺感受。東坡為詞體的樂聲揭示了不一樣的路徑，詞篇響起的樂音不再旨在勾起人們心中的柔情，而能夠興寄高遠。再舉〈減字木蘭花〉的琵琶聲描摹：

空床響琢。花上春禽冰上雹。醉夢尊前。驚起湖風入坐寒。 〈轉關〉
〈鑊索〉。春水流弦霜入撥。月墮更闌。更請宮高奏獨彈。²⁰⁷

開頭用三種音響比擬琵琶的變化與聽感。琵琶彈奏出的樂聲既似琢玉一般清脆空曠，也如花上鳥囀一樣地悠揚輕柔，時又恍若雹落冰上般緊密冷峻。驚艷絕倫，使得聆聽者聽得是如醉如痴，彷彿挾帶著湖風而來，拂上坐中眾人，讓人感到一股颼颼涼意。在此東坡透過敘寫主體感受，以及觸感之寒意渲染環境氣氛和樂聲之清冷。過片則以春天流水的畫面，具象曲聲流動之美感，並在霜華帶來之白潔的視覺與幽冷之膚感，盡現彈撥間音符的質感。「月墮更闌」，意猶未盡的人們「更請宮高奏獨彈」，在寂靜寧和的背景中，樂音更顯得空曠高遠。

無形的琵琶樂音在視覺與觸覺經驗的連動下，產生完整且鮮明的形象，東坡時搭配著帶有涼感觸覺、流動的視覺營構詞作的聽覺感受，這使得東坡詞的

²⁰⁷ 《東坡樂府編年箋注》，頁 74-75。

樂音氣質空靈。此外，在視覺的支援中，常見東坡以曠遠空間感，提升樂聲的格局，讓聲音不僅於一室、一苑的人間嬉戲，好似貫通九重天宇和地面人事，傳來更廣闊的感覺。再看〈浣溪沙·方響〉的描寫：



花滿銀塘水漫流。犀槌玉板按〈涼州〉。順風環佩過秦樓。遠漢碧雲輕
漠漠，今朝人在鵲橋頭。一聲敲徹絳河秋。²⁰⁸

藉由視覺景象，東坡形象化地導引聆聽時領受到的聽覺感知。繁花盛開於池上、閃耀著銀白光輝的塘水漫流，在視線地挪移下，人彷彿能「看見」方響樂聲的清麗、綿密。如玉石般瑋琅的樂音，順著風飄入危樓，也在風的作用下不斷向上飛升。方響聲聲敲擊，聲音愈飛愈高、空間愈攀愈廣，遠遠地穿透了秋夜銀河，迴盪於天上人間。通過拉大詞高廣的空間，樂音傳遞的範圍更加寬闊，自低平的人世旋繞到迢遙的天界，彷彿消釋空間的隔閡一般，帶人無遠弗屆的穿梭。

推展詞的空間讓聽覺感知延伸擴大，使得樂音在東坡詞作呈現出高曠而悠遠的情態，也明白顯現於〈水調歌頭·歐陽文忠公嘗問余：「琴詩何者最善？」答以「退之聽穎師琴詩最善。」公曰：「此詩固奇麗，然非聽琴，乃聽琵琶也。」余深然之。建安章質夫家善琵琶者乞為歌詞。余久不作，特取退之詞稍加隱括，使就聲律，以遺之云。〉：

昵昵兒女語，鐙火夜微明。恩怨爾汝來去，彈指淚和聲。忽變軒昂勇
士，一鼓填然作氣，千里不留行。回首暮雲遠，飛絮攪青冥。衆禽
裏，真彩鳳，獨不鳴。躋攀寸步千險，一落百尋輕。煩子指間風雨，置

²⁰⁸ 《東坡樂府編年箋注》，頁 454。

我腸中冰炭，起坐不能平。推手從歸去，無淚與君傾。²⁰⁹



琵琶的彈奏既能以細碎、壓抑的音調訴說純真柔軟的兒女情愛，也可在高亢的樂音中，表現勇士至剛的情懷，琵琶的語調多變，無礙地與不同情思相襯。而後東坡進一步地以景物形容聲情，在「回首暮雲遠，飛絮攪青冥」的描寫中，空間向上延伸，樂音好似翻飛高空的飛絮一般，遠上天邊的雲幕之間，縹緲幽遠、飄忽且難以捉摸，卻吸引人心與之起伏律動。以浮動於蒼穹的柳絮比擬琵琶聲響，既帶來了高遠的聽覺感受，也在將以景物形象化琵琶聲的手法下，埋下了聲音與人情的聯繫，與下片舒展聽樂時的思緒與情感環環相扣。

到了下片，東坡忽然收束了人們的聽覺，「真彩鳳，獨不鳴」呈現寂靜的氛圍，這好比繪畫時畫家運用留白製造特殊的美感，節拍的停頓、聲響的強弱變化同樣為樂曲帶來更多韻味。於此「無聲之音」中，聲音逐漸響起，像是手腳胼胝地攀登在懸崖峭壁之中，聲音曲折而上、一點一點的升高，但又在剎那間一落千丈，弦音陡然降低。空間高低的轉折代表琵琶聲音高低的落差，聽覺受到大幅度地拉扯，聽者的情緒跟著千迴百轉。後五句以聽者聆聽時的情感反應，表達樂音牽動人心之藝術效果。彈奏者指間變幻莫測地風雨，讓聽者時而如冰一般寒冷，時而如炭一般灼熱，矛盾劇烈的情感集於一身之內，讓人起坐不能平，流進淚水而臣服於音樂當中。

2. 承擔主體情懷的樂音

東坡善用自然和生活現象，摹寫樂聲節奏的抑揚起伏，將抽象的聽覺訴諸視覺的生動形象，具象樂曲的情感內容，並讓人們在類比的聯想下內心產生鮮明地觸動。他重視音樂本身動人心弦的感染力，音樂能引發的情意不會只侷限在男女愁思，在諦聽樂音的過程中，款款流動的音符時常撩發東坡內心的情感

²⁰⁹ 《東坡樂府編年箋注》，頁 159。

與思致，因此東坡詞的樂音反映了更多創作主體的自我思緒。如〈虞美人·琵琶〉：



定場賀老今何在。幾度新聲改。新聲坐使舊聲闌。俗耳只知繁手、不須彈。斷絃試問誰能曉。七歲文姬小。試教彈作鞞雷聲。應有開元遺老、淚縱橫。²¹⁰

在這一首作品，東坡透過對照不同的演奏者、不同的聲情、不同的聽眾，寄託傷今懷古的感慨。昔日的演奏者撥弄琵琶「彈作鞞雷聲」，樂音有如滾動的雷聲般氣勢奔放，聽奏者皆是如定場賀老、文姬、開元遺老之輩等精於樂理、善於辨音的知音人。然而今人奏樂，服膺於世俗「俗耳」的喜好，庸俗的聽眾不懂得欣賞高妙的舊聲，只道雜聲並奏的音樂為善，由此讓繁手淫耳的新聲傾軋了舊聲的存在，使其漸漸失傳殘缺。但東坡仍舊抱有期待，若鞞雷震震的琵琶聲再次響起，也會有知音者會激動落淚。

東坡聆聽琵琶樂曲時產生對過去和現實觸動，而這也許不限於對音樂落差之嘆。由於詞和詩言說的情事有所差異，有些能於詩裡侃侃而談的意念在詞則不會講明，而是在婉轉隱微的象喻聯想中，寄寓遙深。由此可以發現東坡詞的樂聲也具有跨度時間、反映今昔的作用，音樂與時間的聯繫讓詞的情感更為豐滿，從聲音的變化中思及往日而產生對人的懷念。〈醉翁操〉即是在樂聲思人，聯繫東坡自身的情懷，序文寫道：

琅琊幽谷，山水奇麗，泉鳴空澗，若中音會。醉翁喜之，把酒臨聽，輒欣然忘歸。既去十餘年，而好奇之士沈遵聞之，往遊，以琴寫其聲，曰〈醉翁操〉，節奏疏宕；而音指華暢，知琴者以為絕倫。然有其聲而無其

²¹⁰ 《東坡樂府編年箋注》，頁 500-501。

辭。翁雖為作歌，而與琴聲不合。又依《楚詞》作〈醉翁引〉，好事者亦倚其辭以製曲。雖粗合韻度，而琴聲為詞所繩的，非天成也。後三十餘年，翁既捐館舍，遵亦沒久矣。有廬山玉澗道人崔閑，特妙於琴，恨此曲之無詞，乃譜格其聲，而請於東坡居士以補之云。²¹¹



昔日歐陽修在滁州游琅琊幽谷，見山水秀麗、聞飛瀑鳴泉，樂而忘歸。其後沈遵跟隨歐陽修的足跡來到滁州，以琴聲描摹自然之音，譜為琴曲〈醉翁操〉。歐陽修雖為該曲作詞，但「調不主聲，為知琴者所惜。」三十餘年過去，歐陽修、沈遵相繼去世，但風範猶在，仍有人惦記此事。有精通琴曲者崔閑「常恨此曲之無詞」在東坡貶謫黃州期間上門拜訪，終而東坡填成此詞。

聆聽崔閑的彈奏，東坡憶念與歐陽修的師友情誼，他「思翁無歲年」，雖然「翁今為飛仙」但醉翁的風流意態，精神風骨仍然留存人間，牢牢的為東坡刻印在心上，在〈醉翁操〉的琴聲中寄託了東坡對歐陽修無盡的深情。

二、連續的聽覺歷程與聲情綿延：對複數音聲的調度

音樂是經由人心想像和創造的產物，²¹²人主觀的涉入讓音樂產生影響情感的能力，即便可能在文化差異、配搭歌詞等其他因素的介入下，連結出每個人不一樣的情緒反應。但倘若我們屏除外部因子，回到音樂本身而論，實則構成音樂的基本要件，包含音高、音色、節奏，其箇中差異和組織方式，都能引發聽眾不同的感覺。

曲譜的亡佚、加上與音樂脫節，詞的發展逐漸走向案頭化，另一方面也因人們不再於臨場展演的情境中接觸詞作，接收環境的變化使得現在的讀者在閱讀詞篇時，聽覺的作用與感知的分量皆遠遠不若當時。我們無法實際聽聞樂曲的

²¹¹ 《東坡樂府編年箋注》，頁 227-228。

²¹² 許慎《說文解字》「音，聲也。生於心，有節於外，謂之音。」〔漢〕許慎著，〔清〕段玉裁注：《說文解字注》（臺北：宏業書局，1973年），頁 76。

風格種類，被歌女的演唱、樂器之彈奏打動，也因此，音高與音色對讀者來說如同鏡花水月一般縹緲。然而這也不代表除了直接寫出聲音之外，作者就沒辦法呈現出更多聽覺的變化，音樂中的節奏組成也同樣適用於文字間。作者將聲音擺放在詞作的位置、聲音種類的轉化、聽覺之強弱有無的安排，皆會牽動讀者進入到詞的情感世界裡。

即便詞體性質的轉變，東坡詞聽覺意象的密度不若《花間》般緊密，但他運用多樣的模式傳遞聲音。除了直接寫出聲音、將聲音結合其他感官，建立形象化的感受之外，也會透過讓出場人物兩方或對話，或者單向的傾訴等，組成不同旋律。此外，東坡詞的聲音經常是以複音的型態出現，即一闕詞中包含了兩種以上的聽覺意象，則東坡如何設計詞中的多重聲音，既顯示他對詞體音樂性的理解和應用，也構成詞作聲情的感受。複數的聲響讓東坡能夠對聲音進行更有彈性的調動，其中，我們能感受到東坡詞給予人的聽覺感知經常是連續且綿延的。配合著音樂性質之綿密針理，東坡不將聽覺意象分散、斷裂的散置於詞篇，而是在聲音間維繫字句的關聯，製造聲情的延伸。以下便探索東坡設計聽覺的藝術表現，觀看其對複數音聲的安排與造成的聲情效果。

東坡詞經常出現一道以上的聲響，面對詞作的多重音聲，作者往往不是將他們散落在篇章的各個角落以製造眾聲喧嘩的強烈效果，而是把聲音與聲音安排在接續的位置。首先可以看到東坡以聲音連接詞作的上下兩片，例如：

夢中了了醉中醒。只淵明，是前生。走遍人間，依舊卻躬耕。昨夜東坡
春雨足，烏鵲喜，報新晴。雪堂西畔暗泉鳴，北山傾，小溪橫。南望
亭丘，孤秀聳曾城。都是斜川當日境，吾老矣，寄餘齡。(〈江城子〉)²¹³

²¹³ 《東坡樂府編年箋注》，頁 188。



多情多感仍多病，多景樓中。尊酒相逢。樂事回頭一笑空。停杯且聽

琵琶語，細撚輕攏。醉臉春融。斜照江天一抹紅。(〈采桑子〉)²¹⁴

連續的聽覺體驗帶來聲情的綿延，以聲音作為橋樑連接詞的上下片更令氛圍和諧地過度。〈江城子〉上片「烏鵲喜，報新晴」道出昨夜春雨潤澤大地，以及今日風日晴和的喜悅，對於烏鵲欣喜地報訊，東坡以行動回應。詞下片「雪堂西畔暗泉鳴」之泉水暗鳴的聲響，便是東坡應著烏鵲的訊息，親自走覽在這塊他親手躬耕的田地得到的聆聽體驗。從聽聞鳥鳴而展開行動，到行動而覺知泉水淙淙，連續的聽覺意象讓詞上下片過度的渾融無礙，既符合詞體綿密的敘事方式，也回扣了上片之「走遍人間，依舊卻躬耕」，而能在行走時望向「都是斜川當日境」產生「吾老矣，寄餘齡」的人生感悟。

〈采桑子〉一詞，東坡將眼前的山水之景擴為人生之景。生命之苦往往源於多情，情多、感多，病痛也才由此生，因此不相逢則矣，最怕是相逢後卻要離別。然而東坡受請填詞，情調不應過悲，於是他「樂事回頭一笑空」，在笑聲中轉移情緒，並引導鏡頭移向現在的歡樂。下片「細撚輕攏」的琵琶樂音，接續了上片細微的笑語而讓聽覺轉趨明顯，聽而能聞、見而能視，東坡在音樂以及自然美景的聊癒下，沉澱心靈並化解了哀傷。

其次，除了透過連續的聽覺意象銜接詞的過片，東坡也用複數的句子描寫聲音，拉長讀者聽覺滯留的時間，如：

秋帷裏。長漏伴人無寐。低玉枕涼輕繡被。一番秋氣味。曉色又侵窗

紙。窗外雞聲初起。聲斷幾聲還到耳。已明聲未已。(〈謁金門〉)²¹⁵

²¹⁴ 《東坡樂府編年箋注》，頁 64-65。

²¹⁵ 《東坡樂府編年箋注》，頁 509。



對詞作主人公而言這是一個無眠的夜晚，從「長漏伴人無寐，」到「曉色又侵窗紙」，他觀看寂靜的黑夜逐漸為天光曉色取代，而聽覺有無的情態也客觀地展現了人之不寐。下闋四句中，有三句話都在描繪雞鳴。破曉初聞雞聲，視覺聽覺一同帶來天明的訊息；雞鳴時響時停、斷斷續續地傳入耳邊，一直到天已明朗，雞聲仍未停止。聲音從無聲到有聲的變化表示時間不同的狀態，以複數句子的描寫雞聲，更賦予聲音向前流動、延長聽覺感受的效果。雞聲不僅是作為日夜的轉換點，在「聲未已」的不停流淌下，詞作也迴盪著雞鳴的餘音。

詞是一種富含傾訴性的文體，具有向人傾訴的特點，在歌女的演繹下給予文人彷彿與自己對話的錯覺，東坡在詞中亦運用有互動感的對話傳遞聲音。由於詞不若詩一般可以跳躍地呈現開闊的境界，字句間須有連貫，故常見以複數的句子表述對話內容，而這樣的形式給予觀者彷彿在跟自己對話、或是觀看舞台上演員的演出的感受，在思索時便增加了聲音停留的時間，從而有延長聽覺的作用。

〈蝶戀花〉寫道：

溪叟相看私自語。底事區區，苦要為官去。尊酒不空田百畝。歸來分得閒中趣。²¹⁶

「溪叟相看私自語」表現了溪叟們相互對視、低低私語的樣貌，讓人幾乎可以想見百姓們彼此討論過後，道出對東坡地勸慰：「底事區區，苦要為官去」。從竊竊私語的細小聲音到放大音量挽留東坡，前三句話裡聲音由小而大，完整地展現這一個對話的過程。再看〈滿庭芳·余謫居黃州五年。將赴臨汝，作滿庭

²¹⁶ 《東坡樂府編年箋注》，頁 295。

芳一篇別黃人。既至南郡，蒙恩放歸陽羨，復作一篇》：

無何。何處有，銀潢盡處，天女停梭。問何事人間，久戲風波。顧謂同
來稚子，應爛汝、腰下長柯。青衫破，羣仙笑我，千縷掛煙蓑。²¹⁷



在銀河盡處，東坡遇到了一位天女。見到東坡的天女停下手邊動作，開口詢問，而天女的問話點出的「久戲風波」可謂是東坡對自我前生評價的關鍵。陳新雄先生分析東坡這首〈滿庭芳〉時，引述了曾棗莊先生精道的看法：

「久」、生活愉快，會覺得光陰如梭，只有生活不如意，才會感到度日如年。「風波」喻險，屋臺詩案中，蘇軾差一點被殺頭；貶官黃州期間，他也幾乎貧病至死，京師就曾盛傳他已仙去，當然夠險了，他對人間「風波」的態度是「戲」而且是「久戲」，表現出他不畏風險。前冠以「何事」，大有值不得的意思。須知，這雖是天女的問話，但抒發的卻是蘇軾自己的真情。有什麼必要「久戲風波」呢？這就是他「回首」往事後得出的結論。²¹⁸

如同曾先生所言，天女的這一席話實在是東坡審視前塵後所得之自我體悟，通過天女之口表露對自我的回顧，「久戲風波」的人間淹留，也旋繞在群仙笑我「青衫破」、「千縷掛煙蓑」的笑聲中。〈滿庭芳〉的下片可謂都是由對話構成，讀者在天女的提問、甚至是天女問話時「停梭」、「顧謂」的舉動，恍然如聞其聲、如見其人，形象化的浮現兩人言談的場景。詢問與笑聲交織讀者的聽覺體驗，使人聲音的綿延中感受到東坡的真情。

²¹⁷ 《東坡樂府編年箋注》，頁 288。

²¹⁸ 陳新雄：《東坡詞選析》（臺北：五南出版社，2000 年），頁 206-207。

再看〈滿庭芳·元豐七年四月一日，余將去黃移汝，留別雪堂鄰里二三君子。會李仲覽自江東來別，遂書以遺之〉一首：

歸去來兮，吾歸何處，萬里家在岷峨。百年強半，來日苦無多。坐見黃州再閏，兒童盡、楚語吳歌。山中友，雞豚社酒，相勸老東坡。云何。當此去，人生底事，來往如梭。待閑看秋風，洛水清波。好在堂前細柳，應念我、莫剪柔柯。仍傳語，江南父老，時與曬漁蓑。²¹⁹

詞上下片的片尾各自讓我們聽到不同發話主體的聲音，上片為「山中友」希望東坡能在此地度過晚年的挽留，下片則是東坡對黃州父老的深情回應。詞的最後一韻皆是東坡的話語，字句從三字到四字到五字，聲情隨著節奏一句句的拉長呈現出舒緩的律動，層層將聲音推遠，東坡的情感也伴隨著聲音的傳遞而綿延不絕。這般以對話作為詞的結尾，讓觀者在聆聽東坡對黃州人民的聲聲呼告時，也有種東坡好似在跟自己對話因而延續了聽覺的感覺。

聲音停留時間拉長，不僅能在連續的經驗中強化詞作敘事抒情的一致性，並也推展出情感的飽和度，在聲情的綿延間，詞情如流水一般向前遞進。

三、空渺悠遠的聽覺境界

《花間》詞的創作目的在滿足新樂曲「應歌」之需求，人們追求音樂之美帶來的聽覺饗宴，相比於音樂性，詞藻文字是為曲調服務，只處於從屬地位。

²²⁰如朱自清文章〈論雅俗共賞〉所說：

至於詞曲，算是新起於俗間，實在以音樂為重，文辭原是無關輕重的。

²¹⁹ 《東坡樂府編年箋注》，頁 263。

²²⁰ 歐明俊：《唐宋詞史論》（臺北市：萬卷樓出版，2016 年），頁 110。

「雅俗共賞」正是那音樂的作用。²²¹



詞作為一種與音樂配合的抒情文體，詞人在書寫時必須不斷意識到「聲音」的功能，亦即「聽覺」的重要性。另一方面，由於詞為複合型的表演藝術，文人填詞還需斟酌演出場合、情境、表演者、聽眾等要素，無法脫離現實人間的情事。這遂使得詞多描寫歌聲、樂器聲等人為的聲音，以秀美要眇為訴求的柔媚聲響繚繞在喧騰的小空間內，至於自然的音聲則往往流於襯景。形式的短小以及側重於人工化的聲音，《花間》詞的聲音如同珠玉落盤，給人予緊密且細瑣的聽覺體驗。隨著柳永以長調進行創作，詞的形式為之拓寬，帶給東坡更多發揮的空間。

東坡有一雙敏銳的雙耳，時能洞悉流淌於周遭的各種聲音，無論是人散發出的音聲、歡歌樂曲的演示，又或大自然之鳴響都為他仔細地紀錄。而仔細聆聽東坡對於聽覺的描繪，可以輕易地發現其與《花間》的喧鬧熱切不同，詞篇章奏響的聲音雖繁多，卻不顯嘈雜。詞中的聲音綿長而悠揚，彷彿迴盪著裊裊餘音，呈現出向外推遠的感覺。以下便從聲音與自然之景的融會以及聲音安放的位置，討論東坡詞在聽覺方面營造出之延長感受以及清遠的境界

（一）、與自然景致結合的聲音

從侷促一隅天地到能涵容自然變換的實景，東坡大幅度地提升了詞的能量與其抒情性，詞作的聽覺摹寫也不停留在宴席間、專注於人情互動之以人為主的聲音，而是與自然環境進行有機的結合，呈現向外擴展的現象。

我們常可以看到東坡將人為製造的聲音，如歌聲、樂器聲、笑語聲融化在自然的景致之中，製造出聲音的延展。〈南歌子·杭州端午〉寫道：

²²¹ 朱自清：〈論雅俗共賞〉，收於《論雅俗共賞》（臺北：五南出版，2012年），頁15。



山與歌眉斂，波同醉眼流。遊人都上十三樓。不羨竹西歌吹、古揚州。
菰黍連昌歌，瓊彝倒玉舟。誰家〈水調〉唱〈歌頭〉。聲繞碧山飛去、晚
雲留。²²²

詞寫東坡滯留汴京，於端午時遊覽所見之繁盛光景。在這節慶的日子裡，遊人出門走覽的舉動實已暗暗蘊含了聲音的流動，其後「不羨竹西歌吹、古揚州」更在今昔對比下帶出雙重的歌舞樂音。古時揚州的竹西歌吹曾經熱切一時，但如今，舊時的印記慢慢淡去，往日樂聲清淡，覆蓋在上頭的是杭州現在繁華的歌舞樂聲。

受到出遊的性質以及節日影響，人們的喧鬧聲與歌聲樂音等人為聲音是聽覺的主導，詞下片復以聽覺為線，在以飲饌佳釀支援這番人世間的歡快後，〈水調歌頭〉的歌聲再度激發了讀者的聽覺感知。聽覺具有帶出距離、確定方位的作用，²²³然而帶有詢問的「誰家」一語，表明了發聲位置的不明確。不知聲音由來何處來才會產生疑問，在無法確認空間距離的情況下，聲音彷彿從四處傳來，擴展了聽覺的範圍。再加上東坡又將這悠揚的歌聲與自然結合，融會在杭州的山水間，「聲繞碧山飛去、晚雲留」形象化地表現出聲音向上飛升，掠過湖面、縈繞山巒，又繼續往上翻去，直入雲霞之間的樣態。聲音盪漾在天地，和空間的廣袤牽繫在一起，推遠出聽覺的無邊無際。

自然景色的加入擴大詞的空間感，東坡渾融山水與聲音，以視覺引導出聽覺的綿長遼闊。再讀〈永遇樂〉一首：

天末山橫，半空簫鼓，樓觀高起。指點栽成，東風滿院，總是新桃李。

²²² 《東坡樂府編年箋注》，頁 325。

²²³ 參梅益等編：《中國大百科全書·心理學》（臺北，錦繡出版社，1993 年），頁 387。

綸巾羽扇，一尊飲罷，目送斷鴻千里。攬清歌、餘音不斷，縹緲尚縈流水。年來自笑無情，何事猶有，多情遺思。綠鬢朱顏，匆匆拚了，卻記花前醉。明年春到，重尋幽夢，應在亂鶯聲裏。拍闌干、斜陽轉處，有誰共倚。²²⁴



開篇的「天末山橫」即以平遠的視角，讓讀者窮盡斜橫於天彼端的山勢，在令人極目遠眺之際建立了一個寬廣的空間。突然陣陣簫鼓聲響起，但在此無垠的環境，人們尚且無法定位聲音來源，只能依稀辨認其來自於空中。於是鏡頭一轉，視線往上追尋，見到高高聳起的樓觀時，確認了樂音的來處。「天末山橫」的自然光景以及「樓觀高起」之人事能量，在一橫一縱之間塑造出立體的空間畫面，迴盪於此間的簫鼓聲，一則引導帶領讀者從自然進入到人情的抒發，另則由於視覺受到推展，在空間的補完中，也令聽覺更帶有不絕如縷的餘響。

進入到高樓裡，除了簫鼓樂音之外更響起人們「攬清歌、餘音不斷」的歌聲。在接收到聲音前，讀者的視覺跟隨「目送斷鴻千里」之舉動停留在千里遠以外的空闊，耳邊傳來的清歌也宛若融化在這一遍蒼穹之內。縹緲的歌聲隱忽而不明，與空間的蒼茫拉出了高遠的聽覺感受，並在和流水盤桓纏綿的過程中，與水一同奔流而產生綿綿悠長的效果。

東坡藉由鋪排空間層次，從視覺角度帶動聲音的傳遞、延展聽覺影響的空間以及時間，使得有關聽覺的描摹帶給人與其詞風相符的清遠感受。除去實際聽聞的體驗，對於夢境中的設計也可見東坡以調動視野、擴大空間感，將聲音融注於渺渺的自然景色，使得視覺連動聽覺感受，一同展現出意象的廣遠。例如東坡謫居黃州時夢閩丘公顯會客棲霞樓上，填〈水龍吟〉以記：

²²⁴ 《東坡樂府編年箋注》，頁 395。

小舟橫截春江，臥看翠壁紅樓起。雲間笑語，使君高會，佳人半醉。危
柱哀弦，豔歌餘響，繞雲縈水。念故人老大，風流未減，空回首煙波
裏。²²⁵



詞的上半片書寫東坡的夢境，夢裡歌樂雜作，但如同上述〈永遇樂〉一般，東坡先透過「小舟橫截春江，臥看翠壁紅樓起」導引視覺的平廣和高遠。建立起空間景象之後，笑語聲從雲間紛紛入耳，一方面具有指引讀者進入樓內情事的作用，一方面自聳入雲間之翠壁紅樓傳來的聲音，因距離遙遠高聳，拉長人們的聽覺感受。而使君與佳人歡會「危柱哀弦，豔歌餘響」的歌聲樂音響盪行雲，縈迴於江面，雲水所到之處彷彿都乘載著高亢迴旋的音聲，在與自然的結合下擴張了讀者的聽覺。

運用視覺的推伸，東坡詞的聽覺與自然景致結合，飄盪於天地之間而具有曠遠的特質。聲音迴盪在視覺推升的廣闊空間，為發聲位置帶來不明確的變因，又因聲音傳播的範圍廣大，使得聽覺在與自然結合下無邊地延伸。

（二）、將聲音意象安排於結篇位置

當我們回到詞的展演方式觀看，詞乃交由歌女結合聲情的複合性演出，歌女運用身段表情、道具服儀與傾訴性的口吻，帶給觀者身歷其境的體驗。不過究其根本，詞最主要還是一種聆聽的藝術。在詞走向案頭化之前，人們仰賴雙耳接受詞的內容而非透過文字之觀看，音樂的流動讓人們來不及回溯上一句話，就被下一個冒出的音符牽動心思。後出的訊息往往取代已流逝者，停留在聽眾的注意尖端，最後出現的聲情文辭總是留給人最為深刻的印象，這也造就了詞與眾不同的傳情方式。此即承前所提，詞受到音樂向前推進的運動性質影響，在韻與韻之間逐步積累、鋪陳情感，故而詞情最為豐滿之處經常落在詞的

²²⁵ 《東坡樂府編年箋注》，頁 183。

最後一句。

詞在東坡手上更加往抒情化、文人化的方向邁進，然其雖以詩的意境改變詞的體質，卻並非將詞的音樂屬性拋諸腦後，東坡仍舊維繫著詞配合聲情律動之表現手法，因此，我們便能藉著觀察東坡將聽覺意象安排在詞的哪個位置，進一步了解東坡詞聽覺意象產生的獨特藝術效果，並能對東坡詞風的建立有更全面的補充。

東坡留心於環境中的各種聲響，詞中響起種類不同的多元音聲既展現了他敏銳的聽覺感知，也引導著東坡詞情的傳遞。我們經常能夠看到東坡將聽覺意象置放在句的末尾，如在韻的尾句或一片之尾，尤其更常見於詞作結篇的最後一句，舉以下幾首為例：

秋風湖上蕭蕭雨，使君欲去還留住。今日漫留君，明朝愁殺人。佳人千點淚，灑向長河水。不用斂雙蛾，**路人啼更多。**(〈菩薩蠻·西湖送述古〉)²²⁶

濟南春好雪初晴。纔到龍山馬足輕。使君莫忘霽溪女，**還作〈陽關〉腸斷聲。**(〈陽關曲·答李公擇〉)²²⁷

三十三年，今誰存者？算只君與長江。凜然蒼檜，霜幹苦難雙。聞道司州古縣，雲溪上、竹塢松窗。江南岸，不因送子，寧肯過吾邦。 攔攔。疏雨過，風林舞破，煙蓋雲幢。願持此邀君，一飲空缸。居士先生老矣，真夢裏、相對殘缸。**歌聲斷，行人未起，船鼓已逢逢。**(〈滿庭芳·有王長官者，棄官黃州三十三年，黃人謂之王先生。因送陳慥來

²²⁶ 《東坡樂府編年箋注》，頁 38。

²²⁷ 《東坡樂府編年箋注》，頁 110。

過余，因為賦此 》) ²²⁸

紅粉莫悲啼，俯仰半年離別。看取雪堂坡下，老農夫淒切。明年春水
漾桃花，柳岸隘舟楫。從此滿城歌吹，看黃州闌咽。(〈好事近·黃州
送君猷 》) ²²⁹



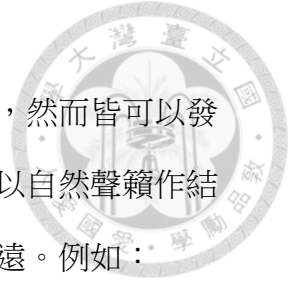
上述幾首詞作均與送別有關，或者送人遠去，或者自身即將啟程，而積累於胸臆的離情在聲音的疏導下逐漸地渲染開來。在〈菩薩蠻·西湖送述古〉中，蕭蕭的雨聲已先為詞篇拂上淒冷、哀傷的情調，末句「路人啼更多」的哭聲伴隨著雨聲響起，雙重聲音交融加深了離別的哀愁。〈陽關曲·答李公擇〉以「〈陽關〉腸斷聲」作為莫相忘之憑證。

〈滿庭芳〉一詞聲音集中出現在下片，一開始即是「攄攄」的雨聲以及吹開樹林、衝散煙雲的風聲，自然的聲響開啟了詞人與友同飲的酒興，但夜半對酌讓人恍惚間頓生「相對如夢寐」的感懷。天光尚未浮白，此時一片闐靜，行人仍舊在睡夢中因此不聞送別的歌聲，然而船鼓逢逢的鳴響卻已在催人離去。聽覺於此展現了從有至無而復有的變化，與東坡喜於和朋友共樂，到夜闌寂靜時興發人生慨歎，又於聲音響起時彰示著分別之際的來臨。隨著東坡心境轉變，他漸漸能以另一種角度看待人間不可預料的分別，詞作的聽覺意象也從蕭疏冷淡轉為較為輕鬆柔和的樣貌。

〈好事近·黃州送君猷〉中的聲音出現從無自有的變化，首句「紅粉莫悲啼」東坡勸慰席上佳人莫要啼哭，通過抑制過於悲傷的聲音以調整可能陷入低盪的氛圍，並設想明年春天離人再度回歸時，將「從此滿城歌吹，看黃州闌咽」。在此，人們歌唱奏樂、笑語喧鬧的聲音響起，訴說著人們對使君重返的無限歡迎。

²²⁸ 《東坡樂府編年箋注》，頁 239。

²²⁹ 《東坡樂府編年箋注》，頁 240。



即便東坡面對離別的不同對應，賦予聽覺不同的聲情感受，然而皆可以發現東坡將聽覺意象放在於尾句的表現。除了人為的聲音，當詞以自然聲籟作結篇章時，受到自然廣闊且鮮活的屬性加乘，更營造出聽覺的廣遠。例如：

照野瀾瀾淺浪，橫空隱隱層霄。障泥未解玉驄驕。我欲醉眠芳草。可惜一溪風月，莫教踏碎瓊瑤。解鞍敲枕綠楊橋。杜宇一聲春曉。(〈西江月·頃在黃州，春夜行蘄水中……書此語橋柱上〉)²³⁰

銀濤無際卷蓬瀛。落霞明。暮雲平。曾見青鸞，紫鳳下層城。二十五絃彈不盡，空感慨，惜離情。蒼梧煙水斷歸程。卷霓旌。為誰迎。空有千行，流淚寄幽貞。舞罷魚龍雲海晚，千古恨，入江聲。(〈江城子〉)²³¹

〈西江月〉中杜鵑的一聲啼鳴招來破曉，喚醒酣睡的東坡，讓他在半夢半醒之間恍若無意間進入到「亂山攢擁，流水鏘然，疑非塵世也」之大自然至美的奇幻世界裡。〈西江月〉的詞序與內容相互補足，讓讀者知悉鳥鳴的聲音實帶領東坡經歷了一次非日常的體驗，這聲鳴叫在疑非塵世的山水間來回敲宕，回音渺渺。即使直接觀看內文，跟著杜宇聲後是春日的朝陽，鳥鳴在天光中迴響，同樣在空間的擴大下帶來聲音的延長。

〈江城子〉一詞的上下片都以聲音為結尾，上片在琴聲的包覆下襯托出被離別給掏空，內心的空茫失落。詞的下片，東坡意識人世間的一切都有如潮汐一般不停地變換，相聚與離散都是不可控制、突如其來，讓人在短暫的開心過後，回到孤身一人時只剩「千古恨，入江聲」。深切的悲痛難以為人道，只能寄

²³⁰ 《東坡樂府編年箋注》，頁 195。

²³¹ 《東坡樂府編年箋注》，頁 388

託在江海聲裡，浸滿廣大的江面。



樂曲的形成建立在由一個個音符組合的音節，所有的音符堆疊出的架構收束於最後幾個音節，當一曲終了，聽眾沉醉於結尾的裊裊餘音。即便詞經過文人改造後，不再只作為配唱的歌詞，但詞的結構依然受音樂影響，因而詞的尾句最能夠觸動人心。東坡以聽覺作為詞篇結尾的藝術手法，一方面拉長聲音的迴盪，造成悠遠綿長的聽覺感受，另一方面也因此具有讓讀者的注意力集中於聲音、以及聲音所乘載的情感之效果。無論是歌聲、樂聲、哭聲，送別時的各種情感反應，透過聲音得以無邊地傳遞，再加上詞的音樂屬性讓尾句餘響由為強烈，使得以聲音作為結篇不僅帶來情感地綿延，也讓東坡詞的聽覺意象更顯得悠揚。

第三節、清淨無塵的感官偏好與情性投影

情感意念本身是種抽象且流動的概念，但經由物象與物態的具體落實之下，卻可以「意在言外」的方式間接反映難以捉摸的情，詞中景語的造設，故成為一種婉轉抒情的圖像。如同王國維所述：「昔人論詩詞，有景語、情語之別，不知一切景語，皆情語也。」²³²文人如何為詩詞裡的景象著色，反映他看待事物的方式，並傳示出主體的情感意念。因此，東坡選擇觀看什麼樣的物態？喜歡喚起什麼樣的感覺，引發何種感官感受？不僅展示了自身內質情性與客觀世界交涉，也對應於詞情詞風，呈現詞作的美學特質。本節故欲歸結東坡經營感官的偏好，由詞作的藝術共性掘發東坡不同於其他文人，作為獨立個體的特殊性，從而讓觀者更貼近東坡其人其詞，以及他對於詞體上的突破。

詞之於東坡具有更廣闊的表現性，詞可以反映他的內質、呈現他觀看世界

²³² 王國維著，施議對譯注：《人間詞話譯注》（臺北：貫雅文化，1991年），頁220。

的方式，創作功能脫離了歌舞宴饗的記述，映照在詞篇裡的感官也產生了不同於花間的現象，展現了東坡獨特的抒情屬性。東坡詞作裡的低彩透明的色澤、柔和清亮的光影，以及充滿層次變化、最終臻入自然之遼闊的空間設計，賦予東坡詞明顯的美感取向：澹泊清雅的感覺營造。而東坡對聲音本質的美好之重視、構築輕靈樂境，通過連續性的聽覺體驗帶來聲情之綿延，以及將聲音和自然結合、置於結篇的安排，推展出清新幽渺的聲音境界，也自聽覺層面帶動了潔淨、擴展的藝術審美。兩者均都顯示出東坡感官作用的偏好。進入詞篇的物象也契合這般傾向，東坡對自然景物的捕捉，以及人物形象的描繪，亦展現對乾淨、無塵的感覺的偏好，進而導引出一派清雅真淳的風格。這本節遂從這兩點進行討論，觀看感官偏好與情性投影之間的聯繫，以及對東坡詞風的影響。

一、不雜塵埃的「無塵」景象

東坡關注事物不沾染污的自然本質，詞中屢屢出現「無塵」的自然景象。他總是希望走在乾淨的道路，特別留心於潔淨的物象，身處的世界彷彿纖塵不染，籠罩在清淨的氛圍。讓我們先讀東坡在徐州時期創作的五首帶有農村氣息的〈浣溪沙〉聯章組詞，其中最後一闕宛若連篇樂章的最高潮，轉敘事性較強客觀描述為情感的內在書寫，具有收束詞篇的作用，道出了東坡因貼近農村而甦醒的心曲：

軟草平莎過雨新，輕沙走馬路無塵。何時收拾耦耕身？日暖桑麻光似潑，風來蒿艾氣如薰。使君元是此中人。(〈浣溪沙〉其五)²³³

詞篇充斥著感官的描摹，一方面表達東坡心情開放下對自然的觀察，另一方面對景象的感受也反映出他的情。可以發現詞作各個感官意象無不展現清麗疏朗

²³³ 《東坡樂府編年箋注》，頁 126。

的姿態，和諧地構築了一個清靜自然、不染塵埃的世界。

首句的「軟草平莎過雨新」即顯現出一個雨後天晴，流動著輕盈的空氣感且乾淨透明的畫面。雨「過」而物象「新」，雨絲洗滌了舊時日以來積累的塵埃，天地煥然一新。路旁柔軟平和的草木，經過雨水而重拾本然水靈翠綠的面目，「平」字帶領出視覺的齊整綿延，「軟」由觸覺感受表現雙眼所見的柔和。雨水彷彿也洗淨東坡的五感，讓他放開感覺，仔細地體察周身環境。平時隱沒不顯的嗅覺此刻也躍上前景，草本清新的氣息揉合著雨特有的氣味竄入東坡的鼻息之間，空氣中淡雅細微的清香從嗅覺方面帶來更新的感受。御馬走在這彷彿新生的世界，東坡「輕沙走馬路無塵」，出現有關「無塵」世界的描述。

雨水洗去路面的塵沙，馬蹄嗒嗒地行走也絲毫不揚起丁點塵埃，這般景物的描寫或許是寫實的，但也未嘗沒有心靈作用的涉入。雨過重生的世界煥發出東坡嶄新的生命能量，沁人心脾的自然以感官為管道淨化他的心神，而內在的情意色彩也映照在東坡的感官作用。他感覺到身處環境的潔淨無塵，並在這樣的世界中得到心靈的舒放，對無塵世界的喜愛透露出東坡的理想：希望走在乾淨無塵的道路上。下句「何時收拾耦耕身？」便是從無塵的理想與現實對照產生的反省。

在宦途上東坡一直充滿矛盾，既希望能替天下家國盡一份力，但現實的蹇困又時常讓他發出「何日功成名遂了」的慨歎。上片調動的感官，從視覺、嗅覺到身體感覺等，都帶有清冷的質感，這般冷色調的感受，對應著東坡在致仕與歸鄉之間產生的矛盾與疑問，乾淨無塵的畫面導引出內在的理想。

不過行動帶領東坡與人群相親、面對自然，支援他得到暫時的舒展，詞下片感官色澤因而呈現出另一番景致，沁潤在和煦的光線與溫暖的氣息之中。明晃晃的日光如水流，潑得桑麻晶亮一遍，太陽的出現取代新雨，使畫面轉為明亮。陽光不僅灑在葉子上帶來光影的變化，也同時包裹著人身，興發身體感覺的暖意。風日交會，暖風習習，蒿艾的薰息也翩然給予嗅覺不同雨後的暖香。

在滿身暖融的感受中，東坡推展出「使君元是此中人」之對自我的聲聲呼喚，提醒自己保持操守，拾回心靈上的活潑自由，以充滿突破的勇氣解決了「何時收拾耦耕身？」的疑惑。縱使這般以景化解的狀態尚且還是偶一為之，在不久的日子苦厄將雜沓而來，影響東坡的情緒起伏。不過對無塵世界深深喜愛將在東坡詞中反覆地訴說，對乾淨無塵之景的喜愛實投影出了他心靈上的潔癖，是他不願遭受染汙的自性投影。

文人填詞常反映出一種精神方面的「潔癖感」，²³⁴東坡尤為如此。這種精神潔癖讓東坡縱然飽經波瀾，也不願背棄自己的情性、與世浮沉。他始終保持一種高雅的格調。詞作經常關注事物清淨雅潔的一面、以透明淡雅的色調建構詞中世界，對「無塵」的喜愛展現出一份堅持的情性。

再舉寫於元豐八年的〈蝶戀花〉一闋，同樣顯現了東坡對無塵景象的傾心。元豐八年，東坡將要離開黃州，離開登州的路上，他定睛在一片清雅的景致：

雲水縈回溪上路。疊疊青山，環繞溪東注。月白沙汀翹宿鷺。更無一點塵來處。溪叟相看私自語。底事區區，苦要為官去。尊酒不空田百畝。歸來分得閒中趣。²³⁵

流動如水的雲繚繞在溪邊小路，青山層疊環繞。皎潔的月光宛若聚光燈般導引了東坡的視覺，點亮了沙洲上的鷺鷥。這樣一個安靜、清涼的夜晚，「更無一點塵來處」，彷彿隔絕了塵世中的種種雜質，也寫出東坡也不參雜念心景。經過黃州幾年的沉澱，此時的東坡對官場上的不由自主看得更為透徹，利祿功名從來

²³⁴ 劉少雄先生指出：「宋詞，尤其是文人詞，呈現了一種陰柔中的堅韌個性，一方面不排斥物質文明，講究格律形式，另一方面則堅守著『知其不可為而為之』的精神和內在性靈的潔癖感，要求作品情真意切、內容婉雅有致。」見氏著：《有情風萬里卷潮來：經典·東坡·詞》（臺北：麥田出版社，2019年），頁22。

²³⁵ 《東坡樂府編年箋注》，頁295。

為何事，人生到頭來追索的莫過於使心安定的一方淨土。眼裡不雜塵染的世界象徵著他的風骨，倘若要完成治世的理想需蒙上現實的泥沙，那麼何不放下對功名的執著，回歸自然得到「閒中趣」呢？



人們對景物的擇取、建構的世界往往對映一己的內在情緒。映照在東坡視野的無塵之景，投影出他的喜好、他的理想。因此當東坡放開身體感受，於自然中抒放心境時，自我意識也不自覺地顯現在感官帶來的景象中。其他有關無塵世界的描寫，也在清雅的氛圍中顯現東坡生命之抉擇：

清夜無塵。月色如銀。(〈行香子〉)²³⁶

松間沙路淨無泥。(〈浣溪紗·遊蘄水清泉寺。寺臨蘭溪，溪水西流。〉)²³⁷

感官意象導引出情景交涉下的渾融主客的心靈活動，詞景的描繪透露主體不自覺中流露的自我。選擇壟罩在清清銀月的光輝之下；凝望、走上松樹扶疏的沙路小徑，路上乾淨無泥，走在這樣的道路上的人亦未嘗不是如此。東坡的抉擇投影出他心中的潔癖，訴說著他即便人間浮沉也不動搖的生命意志。

縱使不直接描繪無塵的物態，東坡詞依舊圍繞著乾淨的氛圍，同時也為詞作帶來「清」的質感。如湖州時填的兩首〈南歌子〉：

雨暗初疑夜，風回忽報晴。淡雲斜照著山明。細草軟沙溪路、馬蹄輕。
卯酒醒還困，仙村夢不成。藍橋何處覓雲英。只有多情流水、伴人行。

²³⁶ 《東坡樂府編年箋注》，頁 494。

²³⁷ 《東坡樂府編年箋注》，頁 193。

（〈南歌子〉）²³⁸

帶酒衝山雨，和衣睡晚晴。不知鐘鼓報天明。夢裏惘然胡蝶、一身輕。
老去才都盡，歸來計未成。求田問舍笑豪英。自愛湖邊沙路、免泥行。

（〈南歌子〉）²³⁹

第一首之「細草軟沙溪路、馬蹄輕」的描寫和前述的〈浣溪沙〉有著異曲同工之妙，用「細」、「軟」、「輕」的視覺和觸覺感受刻劃景象的柔和，輕盈的步伐奏出平和的旋律，也因此不會帶起泥沙；第二首則以「自愛湖邊沙路、免泥行」進一步說明東坡為何喜歡行走在湖邊沙路上的原因——不會被泥土沾染。寧願獨行於不揚塵泥的沙路上也不委屈自己於泥濘之中，是東坡對生命作出的抉擇，他不願汲汲淪落於功名場，與世不同亦無妨，他有自己的堅持。

純淨不染的感官描繪與東坡精神上的潔癖相互呼應，賦予詞篇更高的自我個性，「無塵」的風物揉合了心中想望，蘊含內容和思想上的變化。清雅的情性反映在筆觸用色，並連結景物、感官、詞情的脈動，為詞作帶來「清」的藝術特點。

二、清潔高雅的女性形象塑造

淡雅的用色、關懷本質之高潔，建立起東坡詞風「清」的特質也反映在東詞中的女性書寫。

詞作為城市娛樂、商品經濟背景下的產物，詞人的創作既需要考量詞身為「俗樂」或流行歌曲的音樂形象，還必須考慮詞之傳播接受途徑的影響，亦即詞以歌女展演為主表現形態左右了詞人的創作意識，在題材內容、語言風格等

²³⁸ 《東坡樂府編年箋注》，頁 144。

²³⁹ 《東坡樂府編年箋注》，頁 145。

方面皆營造出一種特定的審美感受。²⁴⁰詞的書寫要能符合女性表演者的傳情模式，以及男性聽眾在娛樂場所中希冀獲得的戀愛滿足，是以詞篇主要的發語者通常為女性主人公。詞人塑造一種近乎於理想的女性神話，建構情感匱乏卻又堅貞執著、永恆等待的女子形象，「使女性成為永遠的匱乏者，而欲求的男性則轉為被欲求，而且一變而為佔有者；則男性從中所獲的心理與男性中心意識形態的滿足，更有過於視覺與自其引申的快感。」²⁴¹張淑香先生這段話說明了詞體的女性形象，實是源自於男性文人的內部凝視。文人形塑滿足男性想像的「完美」女子凝神觀看，又將自身補位於女子缺席等待的角色，進而達到對女性的愛欲戀情的幻想。

在此出發點之上，引發唯美的感受為詞主要的取向。花間詞人普遍以濃豔的用筆構築畫面的柔婉華美，視覺緊縮在環繞著女子周身片段而破碎之外物，藉由具體物質作為無形情感的依托，證明、表現情愛與相思。聚焦於描繪一隅細微精巧空間中的女子及其心緒，感知只能在侷限的空間游移，比起尋求情的紓解，詞人毋寧在邀請人陷入在對女子的迷戀和男女情長中。為了讓觀者心中流淌著官能誘惑的心象圖景，詞體女性形象的建構著重在對表層的容姿服儀、體態舉止，感官意象的運用繞此迴旋發展，意在使人聯想女性特有之秀美，進而滿足男性觀者的情感需求。

由於詞還是用於宴席上、友朋間往來訴情的首選，歌妓也依舊是主要輸出、傳播詞作的表演者，因此東坡並非不書寫兒女情態，或是不欣賞女子獨特的美感，在東坡詞中仍可見描摹女性、傾訴情思的詞篇。然而，東坡的關懷與表現方式與早期詞人卓然有別，他並不跟隨詞體以「媚」塑造女性的傳統，在

²⁴⁰ 王曉驪先生言：「大眾傳播者的地位也因此得到了提升，一方面他們迎合大眾的需要，成為創作者和接受者的中介；另一方面他們也進行主動的選擇，從而左右整個社會的輿論導向和審美追求。」見氏著：《唐宋詞與商業文化關係研究》（北京：中國社會科學出版社，2004年），頁121。

²⁴¹ 參張淑香：〈男性情色幻想的美典——溫庭筠詞的女性再現〉，《中國文哲研究集刊》第17期，2009年，頁62。

不同的感官取徑中，呈現東坡自身的偏好。涉入詞作的女子大抵分作眼前所見，現實互動的歌妓，以及活現於東坡腦中，逝去或者是想像的人物兩類，此節故將據此分說。



(一)、對現實歌女側重之面向

詞人描摹女性，除了以精巧的感官敘寫，撩撥對女子美色與相思戀情的想像之外；另一方面，又隱隱蘊含著自身的投影，在書寫閨中棄婦、思婦的同時，也暗自反映出深隱於心之矢志被棄之感。葉嘉瑩先生以「雙面人格」/「陰陽同體」的概念說明詞這種特殊的美學特質：

男人有時實在也有矢志被棄之感，於是他們乃往往藉女子口吻來書寫，所以男性詩人需要此一「棄婦」之形象時較女性詩人更甚。因此「棄婦」之詩所顯示的遂不僅是兩性之相異性，同時也是兩性之相通性。……逐臣與棄妻在中國舊社會中倫理地位之相似，以及棄婦之詞在中國詩歌中所形成的悠久傳統，因此當那些男性的文士們在化身為女子的角色而寫作相思怨別的小詞時，遂往往無意間就竟然也流露他們自己內心中所蘊含的，一種如張惠言所說的「賢人君子幽約怨悱不能自言之情」。這種情況之產生，當然也可以說是一種「雙性人格」之表現。²⁴²

男性文人的心理實也有與女子可相溝通之處，而這深隱於心中的「女性化情思」被婉曲陰柔的詞體引導而出，讓詞蘊含著一種雙性的特質。詞人將自身情感移位，建立起特殊的女性形象，而這般形象實為詞人失落之餘的投影，為其內在的自我隱喻。他們觀看、形塑女子，其實也是對自我身影之觀看流連，這使得詞人經常流露出一種「賢人君子」自矜自重的潔癖感。是以，透過觀看詞

²⁴² 葉嘉瑩：〈論詞學中之困惑與花間詞之女性敘寫及其影響〉，《詞學古今談》（臺北：萬卷樓出版社，1992年），頁468、470。

人建立的女性形象，亦能夠使我們棲近男性文人的情感意態，而東坡在女性書寫上展現之側重，與其對無塵、乾淨事物的喜愛相親，一同反映出東坡心中高雅的用情態度，與帶有潔癖感的情性。



1. 褪去藻飾的不作態之美

東坡筆下的女子始終維持著高雅的情調，即便描繪現實中的歌女，也不意在以雕饋滿眼、穠豔綺麗的感官刺激傳達性感的想像，而是延續了東坡自己的清雅審美。他用清麗的感官設色維持詞的品質，塑造高潔的女性形象，這首先表現在對外貌不同的觀看。東坡雖也描寫外在容姿，但往往強調女子不作態之美，試看下列幾首詞例：

冰雪透香肌。姑射仙人不似伊。濯錦江頭新樣錦，非宜。故著尋常淡薄衣。(〈南鄉子〉)²⁴³

傅粉郎君又粉奴。莫教施粉與施朱。自然冰玉照香酥。(〈浣溪沙〉)²⁴⁴

玉骨那愁瘴霧，冰姿自有仙風。海仙時遣探芳叢。倒掛綠毛幺鳳。素面常嫌粉澆，洗妝不褪脣紅。高情已逐曉雲空。不與梨花同夢。(〈西江月·梅〉)²⁴⁵

紅杏了，夭桃盡，獨自佔春芳。不比人間蘭麝，自然透骨生香。對酒莫相忘。似佳人、兼合明光。只憂長笛吹花落，除是寧王。(〈占春芳〉)²⁴⁶

²⁴³ 《東坡樂府編年箋注》，頁 428。

²⁴⁴ 《東坡樂府編年箋注》，頁 440。

²⁴⁵ 《東坡樂府編年箋注》，頁 383。

²⁴⁶ 《東坡樂府編年箋注》，頁 516。



詞在傳統上傾向替女性妝點以纖細艷美的物質，女子與物實是互為表裡的陪襯，在陰柔的感官滋味中給予讀者愛與美的聯想。但尋常女子仰仗華貴的服儀、新穎的妝樣等外在藻飾為自己增添美感的作法，卻不適用於東坡詞中的女性。

她們脫去華麗的「濯錦江頭新樣錦」，臉上不施朱粉，以淡薄的衣著和素淨之顏面示人，東坡以前的詞作幾乎看不到女子這般「素顏」的模樣，縱有女子無心梳理自己的描寫，也多在呈現相思之煎熬，不似東坡筆下的女子主動拒絕外物假飾，自然且自信地展露本質之美，人間物質的妝點反倒染汙了她們天然的麗質。東坡使筆著色也配合著女子純淨的內質，不以濃筆鋪染，而是著意於呈現清涼、白淨的感覺。他猶愛以「冰」、「玉」的詞彙塑造女子形象，同時帶來溫潤晶透的視覺感，又引發肌膚之清涼，與通體生發噴香的氣息一同給予人輕盈的感受。

女性形象的塑造連結了東坡的喜好，他看向女子的什麼特質？讓人感受到什麼樣的情調？當中折射出東坡心中的理想。東坡筆下的女性儼然棲身人世的仙子，她們美在自然，不受人間塵俗影響，即使是倚靠歡場營生的歌兒舞女，東坡也刻劃以清淨的感官感受，強調的是其不同流俗的雅致。由此也回應了東坡詞「清」的藝術審美，詞篇不僅一再以乾淨無塵的景物描繪，折射出東坡內心的一種潔癖，透過清淨淡雅的感覺所營造出的人物形象，同樣對應著他底心之自我認同和情志表現，反覆的表達他希冀保持自我、不願自性蒙塵的生命態度。

2.淨化聯想之觀賞

另一方面，東坡塑造女性不只在外貌上呈現出對清涼、乾淨感受之所鍾，還展現對技藝的重視。在文人寄寓個體心志之前，作為代言人的女性在詞中展示的容止通常對映著男女的纏綿糾葛。為了表示情思之幽微，與心緒之煩憂相

和，詞中女子不會有太大的行動反應，舉措經常是柔緩無力的小範圍活動，展現出較為靜態的動作描摹；詞動態舉止的捕捉，則少離女子動作時橫生出的媚態，著重在兩性互動產生的曖昧情愫。



東坡不停留在對女性的靜態關注，但他避開了過分淺露的引逗，而是藉由引發清淨、淨化的聯想，凸顯女子的清麗本質。例如之前談到的〈水龍吟·贈趙晦之吹笛侍兒〉一闋，即是東坡直面於女子技藝方面的才能，通過描寫在技藝的展示中獲得心靈淨化之感受，刻畫出不同以往的女子形象。：

聞道嶺南太守，後堂深、綠珠嬌小。綺窗學弄，〈梁州〉初遍，
〈霓裳〉未了。嚼徵含宮，泛商流羽，一聲雲杪。為使君洗盡，蠻風瘴
雨，作〈霜天曉〉。²⁴⁷

據詞題可知此詞應屬席上贈友朋家妓一類，但東坡的描述排除了表層的體貌著色，他專注在侍兒的笛藝，聆賞侍兒「嚼徵含宮，泛商流羽，一聲雲杪」的笛曲吹奏。

悠揚的樂音是侍兒才華的具現，笛聲蘊含飽滿的能量彷彿能夠「為使君洗盡，蠻風瘴雨，作霜天曉」還東坡的世界一片澄澈。「霜天曉」不僅是歌曲的曲牌，東坡更是以此凸顯侍兒笛藝之高妙，她演奏的樂音如此動人，好似能洗盡瘴癘的風雨，吹破雲霧而重見明朗的天色。這同時也寫出東坡內心的景象，美妙的笛聲撫慰受蠻風瘴雨侵擾的心靈，淨潔積累心上的塵埃，令東坡重新回到無塵清淨的姿態。

東坡讚揚歌女的技藝，寫出了容貌和情愛之外的關懷，除了賦予詞中女子

²⁴⁷ 《東坡樂府編年箋注》，頁 23。

更多關懷的面向外，笛曲帶來了淨化心神的能量，又是自聽覺的角度反覆流露出他底心對於無塵感受的深深眷戀。此外，詞中對於女子舉動的敘寫，也不單單繞著女性特有的嬌媚發揮，比起讓人心生愛與美的聯想，東坡更為著墨在動作與詞情的相輔相成，尤其是舉手投足之間給予人的淨化感受。先以〈阮郎歸〉一首為例：

綠槐高柳咽新蟬。薰風初入弦。碧紗窗下水沈煙。棋聲驚晝眠。微雨過，小荷翻。榴花開欲然。玉盆纖手弄清泉。瓊珠碎卻圓。²⁴⁸

被「棋聲驚晝眠」的女子，醒後見「微雨過，小荷翻。榴花開欲然。」雨洗淨庭院，令花葉生新，人們的視覺體驗也由此愈發明晰，觀荷賞榴時更見其本然面目之嬌媚；微雨的洗滌同時帶來嗅覺上的更新，在這樣的環境，沁入鼻息的是大自然純粹的氣味。無論是被棋聲喚醒的閑雅，或是為雨淨化的視覺嗅覺感受，東坡將文人雅興以及對自然的觀察納入閨閣描寫，使得其女性書寫呈現出高潔的格調。

詞中的景物往往暗示了詞情氛圍，東坡以淡筆著色出景致之清，生活在此處的女子也展現出與景色和諧渾融的形象。她「玉盆纖手弄清泉。瓊珠碎卻圓」纖纖玉指撥弄著浴盆內清涼的泉水，晶透的水珠從白皙的指尖滑落，由上而下點滴進入水面，又向外盪出一圈圈圓弧漣漪。跌進水的瓊珠破碎解體，但在被女子帶起的過程中又復回圓潤姿態，如此上下迴還，給予了詞篇動態的風采。女子與水相接的舉動，強調了水帶給人的清涼感受，東坡特別喜愛透過清淨的感受來塑造女性。

這也顯示東坡著意的是女孩子不一樣的內質，穿透了表象的虛浮而直入內

²⁴⁸ 《東坡樂府編年箋注》，頁 505。

在，東坡受到好友王鞏的歌女柔奴啟發，進而填寫的〈定風波〉便是有感於柔奴溫柔而堅韌的情性：



常美人間琢玉郎，天應乞與點酥娘。自作清歌傳皓齒，風起，雪飛炎海
變清涼。 萬里歸來年愈少。微笑，笑時猶帶嶺梅香。試問嶺南應不
好，卻道，此心安處是吾鄉。²⁴⁹

因烏臺一案，東坡身邊許多朋友都遭逢牽連，謫遷他方，王定國便是其中一員，遭遠謫至嶺南荒僻之地的賓州，與他一起跋涉萬水千山、隨側在侍的是歌兒柔奴。待回歸中原，面對東坡的詢問「廣南風土應是不好？」，柔奴「此心安處便是吾鄉」的回答蘊藏濃濃的深情與感悟。如何在詞中呈現這樣一個聰穎靈動的女孩子？東坡不刻意強調兩人歷經磨難的苦楚，或者相互扶持的溫情，他看入了柔奴的內在，透視其才華與胸襟，藉由喚醒視覺、聽覺、嗅覺與觸覺全方位的知覺，賦予感官們清涼、雅致的共性，勾勒出一個外貌內質皆脫俗的凡間天仙之樣貌。

東坡先是從側面烘托，讚美王定國有如同「人間琢玉郎」的風采，因此受到上天眷顧，派遣柔奴與之相伴。然而對比人間的琢玉郎，柔奴是來自於天賜予的珍寶，在人間和天上的相對，襯托出柔奴的不凡。接下來，東坡以各種的感官描繪，進一步說呈現柔奴宛若天人下凡的形象。首先從聽覺著筆，將柔奴能自製歌曲的聰慧以及動人的歌聲提上詞篇，她能歌也能創作，清亮的嗓音從柔奴晶瑩的唇齒間流瀉而出，聽覺之清與視覺之白造設了畫面之潔淨。接著，東坡透過描繪柔奴歌聲的力量，展現出其聲音之「清」。和風揚起，柔奴的歌聲如紛飛的雪花，伴隨著風悠揚千里，一轉浮躁的炎暑為清涼之鄉。耳聽之舒泰帶來身體的涼感，而身體的涼意又予人心情上的沉穩，使心緒安定的能量即是

²⁴⁹ 《東坡樂府編年箋注》，頁 306。



來自於柔奴的歌聲。

這份將人心的躁動化為恬靜安詳的能量，來自於柔奴自身高雅的情性，以及她超然曠放的心境。縱使謫居邊荒僻地，柔奴卻「萬里歸來年愈少」。在接受與理解的了悟面前，時間的順時推移不起作用，反而以微笑帶來了嶺南的純粹，消解了時空的隔閡。當噙在嘴角的笑意綻放之時，梅花的暗香浮動於詞篇，她「笑時猶帶嶺梅香」保存了嶺南最美好的品質，透過氣味牽繫起時空的連結，在嗅覺的引導下泯除了此時彼刻的分別心。

詞篇中帶給人的感官感受無不雅致脫俗，諸感官聚合交匯，共同傳遞了柔奴自然流露的高雅性情，也對應出她曠遠清麗的襟懷。一句「此心安處是吾鄉」化解了東坡多少愧疚與焦慮，兩個高潔的性靈相互共鳴，而這份對美好品質的覺察和頌揚，在清雅的感官描寫下顯得更加深刻。

過往詞體書寫現實中女性，多按照含有男性意味的視角來構造，是為了展露給別人看，因此在感官的描繪上經常是浮浪且豐滿的；但面對現實的歌女，東坡展現出與艷詞不同的深層關懷。在淡筆的著色，以及與清潔高雅感官連結之下，東坡凸顯女子本質的秀美，關注在女子表象之外的內質。由此，東坡為詞的女性書寫建樹立不同的風格，脫去浮華側豔而與作者藝術審美更加貼近。透過感官設色的共性，東坡將自身看待事物的喜好、傾向呈現在詞中的女性書寫，女性形象的建立也透露其內心世界的訊息，與他的用情態度和自我認同緊密連結，以另一個面向使觀者感受到東坡的情意世界。

（二）、想像的女子與理想投射

除卻描寫現實中的女性之外，東坡書寫非現實的女性，在缺乏實際的依憑下，與他內心的投影更是息息相關。要賦予想像中女子何種特質、展現什麼樣的面貌？都是源自東坡腦海的設想。然而這般沒有具體參照的對象，交由想像所塑造的女子形象是否也能是一種感官的作用呢？

經由想像，我們建立鮮活的心象畫面，縱使是在腦中繪色，人物形象的構築仍有賴於意象的作用，而心象的具現便落實在感官給出的訊息當中。因此即便書寫非現實存在的女性，字裡行間調動的感官訊息依舊能使觀者經由想像，建立起對人物更為豐滿的感受。尤其非現實女性的形象塑造，更容易與文人的主觀意識產生關聯，東坡藉由感官給予腦海中女子什麼樣的情調，亦能夠返回自身成為東坡內在的隱喻，散照出他的心靈世界。

文章接下來將以〈水龍吟〉與〈賀新郎〉兩首詠物詞說明東坡如何將自我情性，投射在非現實女性形象。這兩首詞一在歌詠楊花，一在歌詠石榴，看似並非關涉女性形象的塑造，然而兩詞雖是詠物，在狀物取神的同時，也將物的特質與人情緊緊相依。唐玲玲先生以為：

蘇軾詠物詞，其寄託終必言情 他「以性靈語詠物，以沉著之筆達出」，其詞得題中之精蘊，題外之遠致，使所詠之物與所詠之人融合而成一，這種筆法，遂使其詠物詞成為絕唱。²⁵⁰

指出東坡的詠物詞並非僅在捕捉物象本身，往往與人，以及人的精神滲透交融。另一方面，中國文學歷來便有將花與女性特質對應之傾向，屈騷以降便有香草美人的傳統，《花間集》更直接以花為命名，展露文人對花的雅好。康正果先生提到詠花詞的發展時，言：

賞花和詠花地趣味也滲入了娛樂性的音樂……《花間集》的命名與該集中部分詞牌的名稱本身就足以證明，詠花詠柳正是「詞為艷科」的本質特徵。……在唐宋的艷詞中，人的形象或多或少的化入花柳意象，花柳

²⁵⁰ 唐玲玲：《東坡樂府研究》第八章〈天然地別是風流標格——詠物詞的特色〉（成都：巴蜀書舍，1993年），頁127。



說明花與女性具有相通的審美趣味，詞在詠花或是書寫女子形象時，時常將兩者相互攀附。因此，在花與女性的象喻聯想下，這兩首詞作雖在詠花，實則也展現東坡對女性品質的刻畫。東坡以擬人的手法結合物與女子，使詠花和詠女性難以兩分，既賦予物更為豐滿的精神，也凸顯出人的關懷。

先看以下這一首〈洞仙歌·余七歲時，見眉山老尼，姓朱，忘其名，年九十餘。自言：嘗隨其師入蜀主孟昶宮中。一日大熱，蜀主與花蕊夫人夜納涼摩訶池上，作一詞。朱具能記之。今四十年，朱已死久矣，人無知此詞者，但記其首兩句。暇日尋味，豈〈洞仙歌令〉乎？乃為足之云。〉：

冰肌玉骨，自清涼無汗。水殿風來暗香滿。繡簾開，一點明月窺人，人未寢，欹枕釵橫鬢亂。起來攜素手，庭戶無聲，時見疏星渡河漢。試問夜如何，夜已三更，金波淡、玉繩低轉。但屈指、西風幾時來，又不道，流年暗中偷換。²⁵²

這篇因回憶而起的詞作，回溯東坡七歲那年，與曾服侍於後蜀宮廷的一位年老比丘之間的對話。眉山老尼傾訴了在某個大熱時節，曾經眼見蜀主孟昶與花蕊夫人在摩訶池上納涼的光景，水氣帶走空氣中的燥熱，他們在池畔悠然填詞，這般宮廷享樂的生活化入詞篇，存封於眉山比丘的心中，也保存在東坡的回憶片段。東坡「暇日尋味」，記憶帶給他不似人間一般，如夢似幻的畫面。詞序點出的夜晚時點、納涼動作，以及以池邊為場景的展演，伏下了清涼的效果。選

²⁵¹ 康正果：《風騷與艷情》第七章〈唐宋詞：新的融合與分化〉（臺北：釀出版，2016年），頁333-334。

²⁵² 《東坡樂府編年箋注》，頁197。

擇以〈洞仙歌〉這個詞牌為記，更似乎暗示著即將開展的，是一個宛如仙境的世界，現實人間裡的不潔將被屏除於外。

花蕊夫人之於東坡，是未曾接觸過之想像中的女性，他沿用回憶裡「冰肌玉骨，自清涼無汗。水殿風來暗香滿」的描述，帶出整首詞的基調，並透過不同的感覺抉擇，展現出不類《花間》的女子形象塑造。

「冰」「玉」引發視覺晶瑩透亮、溫潤素淨的透明感，同時也帶來身體感覺的涼意。在淡筆的著色下，花蕊夫人的登場給予人有些清冷，但又乾淨絕塵的感官意識，「清涼無汗」的描寫更是從嗅覺方面展現出花蕊夫人有若仙人一般的圖像。汗水是人間世界的產物，在通體清涼、「冰肌玉骨」的花蕊夫人身上，象徵塵世的汗水不曾生息，自然也不會有因流汗帶來的氣味。《花間》詞集描述女性，經常使用大量的嗅覺意象，用飽滿的香氣勾起男女情感的連結，但花蕊夫人的香味，卻要經過風的吹拂才能覺察的「暗香」。她不必敷以過多人工的裝飾，自然透出淪浹骨質裡的香氣，彰示著不受塵俗染污，清潔的自性。

東坡接著透過視覺方面的鏡頭調動，款款揭露花蕊夫人的出場。詞中吹拂的清風不僅加成了池水的涼意、乘載了花蕊夫人身上的香氣，更有讓「繡簾開、一點明月窺人」揭開其容姿的作用。微風徐來，吹開閨中繡簾，來自明月的光束是黑夜中的一抹通道，牽繫天上月宮與地上佳人，在光線柔和的指引下，讀者的目光由高處向女子身上聚焦，看到了閨閣內尚未就寢的花蕊夫人。然而此際月光打亮出女子的形容卻是「敬枕釵橫鬢亂」，這似顯示了花蕊夫人不同於備好嚴妝待人觀看的塵俗女子，她美在本質，自然生香、肌骨不俗，不需要外在過分的修飾掩蓋了她美好的質素。

配合著〈洞仙歌〉的詞牌，東坡似乎不自覺地將花蕊夫人仙化。冰與玉構成了花蕊夫人不同於凡人的姿態，東坡以無汗消解了形而下的汗水帶給人之悶熱黏膩的感受，以及不雅的嗅覺刺激，她彷彿花中仙子，透骨生香。通過這般

不同於《花間》取向的感官書寫，東坡塑造出一個遠離塵世的高雅仙人之形貌。



東坡不以華豔的感受強調女性的愛欲魅力，詞中呈現出乾淨素雅的情調，是此前詞作較為少見的。再舉〈賀新郎〉上闕對女性的描寫為例：

乳燕飛華屋。悄無人、桐陰轉午，晚涼新浴。手弄生綃白團扇，扇手一時似玉。漸困倚、孤眠清熟。簾外誰來推繡戶，枉教人夢斷瑤臺曲。又卻是，風敲竹。²⁵³

開篇，一只飛燕低低掠過，在畫面勾勒出的一條線，指向了悄然的宅院。東坡營造了一個寧靜的場域，無人也無聲，在沒有聲響的世界時間彷彿凝滯不前，然則時間的流轉從不停歇，它靜默的作用在光影的變化中留下線索。

當夜晚時分，氣溫更為涼爽，東坡方讓我們一睹女子的風姿，安排沐浴完畢的女孩子款款出場。在此，東坡書寫女生的愛好躍然紙上，詞慣寫風月場合中作為娛樂夥伴的女性，但娛樂場的嘈雜、過於顯露的官能刺激被杜絕於東坡詞之外。東坡喜運用雅潔、寂靜的清雅感官，即如此處的無聲、夜晚，降低了我們視覺和聽覺的雜訊，讀者的感官自然地集中在新浴後周身清潔女子。以夜的幽深為背景，女子撫弄團扇的手更顯潔白，扇子的出現疊加了詞篇清涼的感受，但也隱隱含藏了秋扇見捐之可能，令我們擔憂起這個曖曖如玉的女子是否孤寂？於是為了更貼近她的心緒，東坡奏起音聲，讓窗外陣陣聲響將女子從原先的瑤臺美夢吵醒，跌落人間。聲音分隔了夢境與現實，在「枉教人」、「又卻是」的埋怨中，我們印證了先前的臆想——這個女孩子確實心裡有事。

²⁵³ 《東坡樂府編年箋注》，頁 403。

藉由感官的有無開張，不僅刻劃了主要人物不同流俗的質性，也具備傳遞其幽微情思之效果，清幽淡雅的感官設色使得東坡在描述閨怨情思時也維持著的精雅格調。前述的〈洞仙歌〉與本首〈賀新郎〉以其或描繪歷史人物，東坡的想像可以不受限制的濫飛；或在詠花詠人一如之間，表露情意優美的一面，兩者在沒有現實的底本下，更能聯繫他心中理想的樣貌。詞縱然仍是作為文人聚樂場合的遊戲之作，但在這份遣玩縱情的共性中，東坡卻對女性抱持著不同的關懷與著重，他通過雅潔的感官作用消解了詞體在書寫女性上流於官能享樂的傾向，詞中的女子無論是想像中的人物或是現實的女子，往往都蘊藏清新美好的品質。他們的存在彷彿一道清泉，具有洗滌、淨化這蒙塵世間的作用，展現東坡在運用感官形塑詞情的特殊性，維繫著東坡清雅的性情。

第肆章 東坡詞感官經驗與情感結構的雙向互動

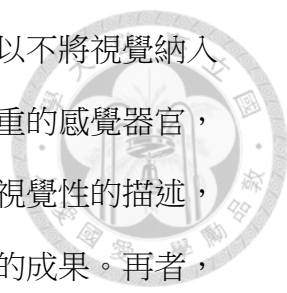
上一章透過東坡書寫感官的藝術手法的方式，分析其不同於早期詞體之特色與開創，並從中探索感官塑造與東坡清曠詞風之間的聯繫。本章則將討論感官所呈現出的，與東坡情意結構間更為深層的互動。

感官是人類賴以建立自我與外界連結的管道，背後有著心靈作為統攝的主宰。縱使在創作過程中，作者的情意或多或少地經過轉譯，²⁵⁴但我們依然能透過不同的感官作用，體會到不同情緒之奔湧。尤其詞較之其他文體，更大程度地接納對感官的注視與著墨，這些意象與詞跌宕曲折的文體性質相配，一方面表露東坡對外在環境的認知，另一方面也是東坡探析現實人生、求索自我定位的媒介，牽繫起他的情感世界。

當東坡展現對詞體創作的興趣，逐步熟悉文體的同時也憑藉著自身天賦之秉性與才氣，將詞的內涵以及形式推向更遼闊的境界，詞作裡感官的意義遂跟著擴大。從襯托女子、藉由他人表達，轉為注入自身抒情性格，東坡漸漸地將出於自我的感覺釋放於詞中，讓詞作的感官愈發貼合他自身的內在感悟。因此，本章首先藉由表現、傳遞感官感受的主體變化，探究詞作感官書寫與東坡情感的關聯，同時從另一個側面說明詞在東坡手上，由應制、寫景的試探到遣入抒情自我的發展。

確立感官具有表彰主體情意的功能之後，文章進入到個別感官意象的書寫，觀看感官如何運作協調、參與作者緣情體悟的感思？使得讀者能夠通過詞作的感官，更為圓融的理解東坡的內心世界，印刻下東坡身為一個人的獨特樣貌。本文在這一章將以東坡的情意世界為主軸，依序從聽覺、嗅覺、味覺與身

²⁵⁴ 蘇珊·朗格在其《情感與形式》一書討論藝術創作與人的情感交涉時有言：「藝術是表現人類情感的符號，而不是再現現實；並且，藝術品是將情感（指廣義的情感，亦即人所能感覺到的一切）呈現出來供人觀賞。藝術，是藉由情感而轉化為可見、可聽的形式，也是情感在空間、時間或詩中的投影。」見〔美〕蘇珊·朗格著，劉大基等譯：〈情感符號〉，《情感與形式》（臺北：商鼎文化出版社，1991年），頁33-52。



體感覺，探究感官經驗與東坡精神思致方面的溝通互動。之所以不將視覺納入本章的討論，一來在於如同上一章提到的，視覺感知為人最倚重的感覺器官，包含了廣泛的面向，諸如色彩，以及物類的意象等，無不涉及視覺性的描述，而既有的東坡詞研究中，有關物象的討論也已經有了相當豐富的成果。再者，本章節不意在將感官進行類型化分類，而是希望聚焦於以情為主的探論，試圖發掘意象反映出東坡主觀的心靈樣態，故欲給予過去研究較少專旨論述，視覺之外的其他感官更多著墨。

此外，除卻東坡詞情感主題，本章還希望將感官書寫的視域放在時間的脈絡下討論。在東坡人生的旅程中，順逆、榮枯更迭交替，境遇的積累塑造了人性的豐滿。隨著時間流動，不同的事件與不同的生命階段，影響著東坡對待事理的情緒與思辨。而人的感官知覺是與情感思考交相融匯的一個整體，感官的緊閉、舒張和心緒之麻木與開放間往往有直接的關係，個體如何感知外在事物，反映著作者書寫當下內在的情感活動。這令我們可以配合著東坡詞的繫年，觀看時間推移下的感官變化，與變化所投影之東坡生命的脈動。

第一節、感官表達的遞進：由他人構成到展現自我

人們如何認識、表達對周圍環境的觀察，外化出個人主觀心靈的感受，而感官作為環境與心靈之中介，便是以不直接言明的方式，宣露隱藏在主體心中真實的情感反應。感官連結著東坡在不同階段對身處世界，以及人生課題的理解，其開展和收束對應其底心的情緒以及思索，彷彿一盞明光，指點我們步入東坡為詞當下的心緒。讀者之所以能以詞中感官為途徑理解東坡的精神世界，前提在於詞作的感官活動並非來自他人，而是出於東坡本身的感覺體驗。東坡自熙寧年間通判杭州時開始詞的創作，伴隨著生涯的各種際遇和經歷，詞作從依循詞體娛樂、應制的特質逐步表現出抒情主體的面目。在這般自覺地由依附

詞調至遣情入詞的過程中，詞中的感官表現也愈發與東坡的內在相應。



一、涉入他人的間接展示

從熙寧五年開始到熙寧七年的兩年之間，東坡大量地填詞。杭州的氛圍環境、與前輩詞人的來往互動，以及內裏深於時空的冉冉意識、面對現實理想間的困惑，促使東坡開始進行詞體的創作，數量眾多的詞篇顯示東坡在內外動因推動下的積極嘗試。²⁵⁵剛開始熟悉詞體，此時的書寫不免多依循著文體娛樂、應制的典型特質，以宴席上的寫景酬唱、離情贈別為詞作主要的主題。東坡一生宦海飄零，不停歇的送往迎來縱貫整個生命旅途，東坡如何處理這時時造訪的別離，顯現出他心境上的變遷以及應用詞體之差別。因而送別題材中的感官意象，便提供了有用的資訊，讓我們得以了解時間的異動下東坡表現方式的遞進。

甫接觸詞體，東坡尚在探索詞的抒情性。詞作為一種音樂文學，抒情表現較為含蓄委婉，東坡早期在杭州填寫的贈別詞作，其內涵情意受到詞的性質影響，常見以第三者代為表露之間接言情的方式書寫，較少直接抒發情懷。在間接抒情的表達形態之下，詞中的感官書寫經常描繪的是他者的感受，透過他人的感官活動傳遞東坡的情感，並非來自東坡本身的感官知覺。

宋代文人面臨離情別意時，習於擺開筵席，在歌女的彈唱中，道出不捨離別的款款情意。即如前述提到之東坡寫予陳襄的〈江城子·孤山竹閣送述古〉²⁵⁶一首，歌女持扇低拭不忍離別的淚珠，並唱出動人的〈陽關〉離曲，渲染出人與環境、送人者與被送者之間的互動。然則不論是離歌之低訴，或代替文人落淚，詞中的感官很大一部分都是由第三者——即席上歌女的演繹而成。歌女代

²⁵⁵ 有關東坡於杭州時期填詞動機之緣起，可參考劉少雄：〈由詩到詞—東坡早期詞的創作歷程〉一文，見氏著《會通與適變—東坡以詩為詞論題新詮》（臺北：里仁書局，2006），頁 1-59。

²⁵⁶ 《東坡樂府編年箋注》，頁 37。

己言情的方式與詞體作為歌辭的屬性有關，但這同時也顯示東坡在一定程度上還處於詞體傳統的規範之內，尚未全然開張抒情自我。在他以感官營造具體生動的畫面、積累飽和情思的背後，離情之傳輸時常有著他者的共力參與。

另外同樣送別陳襄的〈菩薩蠻·西湖送述古〉²⁵⁷一闕，感官的效果來自於「佳人千點淚。灑向長河水。不用斂雙蛾。路人啼更多」之以佳人千點成串、奔流入長河的淚珠構成視覺畫面的綿延，並以路人的啼哭為迴盪於詞篇的聲響。佳人的淚與路人之泣，間接傳達出東坡對陳襄即將離去的依依別緒，視覺與聽覺皆建立在東坡以外的他者。

或者再看東坡送別楊繪的作品，比諸和陳襄之間多少帶著上下級的階層關係，東坡與楊繪兩人有同鄉之誼，交情更深。寫予楊繪的詞篇裡，東坡呈現的情緒往往是複合的，在不捨分別之外還增添對生命的思考與抉擇。然而詞作的情感幅度雖然拉大，卻仍多見以第三者建構的感官感受，傳遞送別時的心緒。熙寧七年東坡即將移杭赴密，楊繪也將改任離杭，進京為翰林學士，各將踏上天涯的一方，在餞行的酒席上東坡以〈泛金船·流杯亭和楊元素〉唱和：

纖纖素手如霜雪。笑把秋花插。尊前莫怪歌聲咽，又還是輕別。此去翱翔，徧上玉堂金闕。欲問再來何歲，應有華髮。²⁵⁸

書寫於公開、且有歌女相陪的場合，詞篇的視、聽感官畫面表現於歌女「纖纖素手如霜雪。笑把秋花插」之舉止動作，以及「尊前莫怪歌聲咽，又還是輕別」的聲情傳唱。從感官的展演中，推展出詞人無可奈何於人生「輕別」的深情嘆惋。上一刻見素手簪花，笑靨盈盈，但意識到此會過後，人將別離，那笑語轉為哽咽的歌聲，情思的跌宕自視聽的變化中導引而出，深化人間離別易、

²⁵⁷ 《東坡樂府編年箋注》，頁 38。

²⁵⁸ 《東坡樂府編年箋注》，頁 45-46。

重會難的主題。末句從歌女和楊繪「欲問再來何歲，應有華髮」的問答又點出時間的憾恨，在回盪的餘音中，延續著對歲月飄忽、人生有別的時間感傷。



從感官的變化體現詞情，這樣的表現手法也見於〈定風波·送元素〉：

千古風流阮步兵，平生遊宦愛東平。千里遠來還不住。歸去，空留風韻照人清。紅粉尊前添懊惱。休道。如何留得許多情。記取明年花絮亂。看泛。西湖總是斷腸聲。²⁵⁹

離別之所以令人懊惱，在於彼此存有一份深情，而這份情感以遏止聲音的方式傳遞。對於離人，總有千言萬語欲傾訴，但就在話語即將脫口時，卻被「休道。如何留得許多情」給攔截。音聲雖不響，但更加凸顯出情感的張力，襯托出楊繪所遺下的情誼至多至滿，無法用言語道盡。隨著詞的流動，聲音也展現變化，從控制聲音的彰顯到末句「看泛。西湖總是斷腸聲」的滿是迴盪，這般不直指對象的廣泛音聲，訴說著一種人生到處充滿別恨的普世哀愁，這也是造成「紅粉尊前添懊惱」的原因。不過也因發語對象的不明確，聲音的來源予人想像的空間，乃是透過第三者代為表情，使得詞中的感官離表彰東坡自身的緣情解悟仍存有一段距離。

藉由他人構成詞作的感官感受，不僅顯示在送人的詞篇，當身分調轉，東坡邁開離去的步伐成為被送的一方時，也常藉著描繪他人以間接地展露情思，從而使感官的表現落在東坡以外的他者身上。

赴密途中經過蘇州東坡填詞〈阮郎歸〉²⁶⁰，有「佳人相問苦相猜。這回來

²⁵⁹ 《東坡樂府編年箋注》，頁 51。

²⁶⁰ 《東坡樂府編年箋注》，頁 58。

不來」之描摹，讓人想見歌妓在席上急切相問的臉龐以及淒然的語調。佳人的容止構成詞作視聽感受的主旋律，「這回」兩字點出了東坡行不由徑、四處飄盪的淪落實景，引導他發出「情未盡，老先催。人生真可哈。」之對於時間流逝的憂慮。透過席上歌女的互動傳遞詞情主題，詞作主要的感官意象遂也不是出於東坡自身，使得讀者無法從感官描摹中直接地掘發東坡本人的意念。

再看〈醉落魄·蘇州閶門留別〉的感官表現：

蒼顏華髮。故山歸計何時決。舊交新貴音書絕。惟有佳人，猶作殷勤別。離亭欲去歌聲咽。瀟瀟細雨涼吹頰。淚珠不用羅巾裊。彈在羅衣，圖得見時說。²⁶¹

時空的無常變化為東坡刻上了「蒼顏華髮」，深化他歸去不得的兩難心緒。在東坡被「舊交新貴音書絕」的人情冷暖敲打之際，身邊唯有多情的佳人「猶作殷勤別」，因此，詞下片的感官展現在歌女身上。不論是由聽覺途徑接受之殷殷勸慰，或是「離亭欲去歌聲咽」的歌唱，這些歌女傳遞的聽覺意象，是人情溫柔的體現，使東坡相信人與人之間的情分將會呼喚未來的重逢。既然重聚並非無期，那麼「淚珠不用羅巾裊。彈在羅衣，圖得見時說」，詞中的視覺畫面由佳人羅衫上的淚痕主導，點點淚滴承載對他日相逢的念想，見證了人間的情愛。

面對酒席上的歌女，東坡不意在歌詠女性特質，展現他有意為抒情詩的進程，但詞作主要的感官來源仍舊來自佳人的賦予。佳人的話語和滴落的珠淚構成詞視覺、聽覺的畫面，展露了詞情，並旁觀出東坡企圖從人情寬慰中提振精神的努力。這般藉由他人言情的方式固然為文學作品常見的手法，卻也框限了感官與作者主體之間的對應，讓人無法於感官的描繪中覺察東坡本人的內部情

²⁶¹ 《東坡樂府編年箋注》，頁 59-60。

意。

秉持著天性的一份敏銳，和謀篇構色的獨道匠心，東坡仔細地展開他在人生旅程中眼觀耳聽的現象，並體會離別的箇中滋味。不過東坡早期的作品中，不論是受限於題材、場合、或是仍在掘發文體特性之故，東坡尚未能自在地以詞體表達主體我，多見以他者代表之間接抒情的方式，這使得反映情感的感官，經常涉入第三方的表現。然而，伴隨時間帶來的歷驗，我們可以發現同樣在離別の場合，東坡減少了間接言情的表露方式，使得詞中的感官表現獲得進一步的提升。

二、主體感知的真實顯露

立足於東坡親自的體會，諸般離情別緒、今非昔比的端思，步步引導他為自我的情感發聲。生命似乎操之於人，而不在己。在親身參與、直面現實的滋味後，當如何於行路中尋找內在自我？又該如何真實地面對自身感受？回望過去與現在，遙想不可及的未來圖景，每一個偶然停頓的間隙都引起東坡在時空變遷下，對出處與淹留、真實與虛妄的思索。這般掙扎徘徊，與頓挫往復、低迴流連為情韻主旋律的詞體深切貼合，情思與詞的體性呈現一致的姿態，深化了東坡的詞心、詞情，如艾朗諾先生指出的：

在這之前，詞與作者之間往往沒有密切聯繫，詞的主題比較泛化，幾乎不涉及作者的私人情感。詞所描繪的，要麼是某種臉譜化的形象（如閨中相思的女子），要麼是傷春惜花的沉思和離傷。詞畢竟是依曲而生，最要緊的就是普適性，可以在不同時間不同場合被反覆演唱。而蘇軾作詞卻不要求普遍效應，他的特點就是強烈的個人情感，他所要表達的，是某個具體的人獨特的生活體認與情感，而這個人就是他自己。²⁶²

²⁶² [美] 艾朗諾 (Ronald Egan) 著；杜斐然等譯：《美的焦慮——北宋士大夫的審美思想與追求》（上海：上海古籍出版，2013年），頁212。



伴隨對詞體的熟悉，東坡逐步地將個人獨特的人生體驗，以及情感意態遣入詞中，並以其靈思展現創造性的發揮。詞的情感世界與東坡的心靈達到對應統一，他將自身面目展露詞中，傾訴著那些他置身於塵世所萌生之多情的煩惱。

當詞的抒情主人公由「共我」朝向「自我」轉變，²⁶³詞作表現的方式也與主體意識的強化相應，我們能看到東坡漸漸減少了間接言情的書寫，邁向以自我抒情為主的發展，這使得詞作的感官書寫也發生改變。經由感官顯露出的情意主體即為東坡本人，呈現其自我真實的覺察與感受，而非透過第三者的言表間接體證。接下來讓我們以同為贈別的作品為例，觀看在相同的題材之下，感官的變化如何對應著東坡不同的抒情方式。

先觀元祐六年東坡為錢穆父填製之〈臨江仙·一別都門三改火〉一詞，說明黃州時期以後，東坡送別詞中的感官發生明顯的位移，而當中的感覺差異，也展現了東坡面對離別、面對時節改易之不同過往的態度：

一別都門三改火，天涯蹋盡紅塵。依然一笑作春溫。無波真古井，有節是秋筠。惆悵孤帆連夜發，送行淡月微雲。尊前不用翠眉顰。人生如逆旅，我亦是行人。²⁶⁴

暫居於塵世，人生有如一場稍縱即逝的旅程，每日每夜都有人在啟程遠遊、都有人在稍作停歇，送往迎來的悲歡離合無處不是。時間匆匆，東坡與錢穆父流動於這樣循環的迴圈，兩人「一別都門三改火」在三年光陰裡各自奔走紅塵。羈旅行役操縱著彼此「天涯蹋盡紅塵」，身不由己的行止去留，三年光景看似轉瞬，卻包含多少人間的喜樂和悲涼。過去東坡常透過第三者襯托、代言其面對

²⁶³ 參王兆鵬：《唐宋詞史論》（北京：人民文學出版社，2000年），頁138。

²⁶⁴ 《東坡樂府編年箋注》，頁349-350。

聚散離別時，內心的惆悵與惜別以及對於時間的壓力感受，悲傷低盪的氛圍伴隨緊繃的感覺姿態傳遞而出。然而這篇詞作卻在兩人「依然一笑作春溫」的和煦微笑中帶來溫暖的身體感受，凸顯兩人行遍人生波折的道路後，依舊維持「無波真古井，有節是秋筠」，寧靜而高潔的操守。

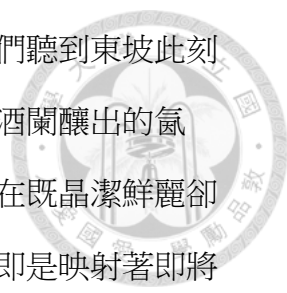
由於心中有情，當望著小舟揚帆於淡雲微月的孤夜，東坡依然會因與錢穆父在夜中分別而惆悵，但對生命的體悟，讓他自離別的悲涼中超脫出屬於自身的曠達。他叮囑宴中相伴的歌妓「尊前不用翠眉顰」，滿面的愁容徒然增添行者與送者臨別時的悲戚，事實卻是「人生如逆旅，我亦是行人」，短暫淹留於塵世的你我都是天地間的過客，聚散有時本是常事，既然如此則亦不需哀愁。不同於以往常透過第三者表達送別時的纏綿感傷，這首詞作中雖然也有歌女的身影，然而情意的舒展、感官的驅動都是出自東坡本身，讓我們能夠直接感受到東坡的心緒，與其曠達的思想性格。

離別是怎樣也無法習慣的事，縱然已然遭臨了無數次的送人，與被送，每回的生生別離依舊使人心中爬滿扎人的荊棘。隨著東坡在詞中抒放抒情自我，他不再掩映情緒、配合送別席上的情調書寫，也不需仰賴歌女等第三者為己代言，在後期的送別詞中，越來越多是東坡對離別者真摯的傾吐。除了送行錢穆父的〈臨江仙〉外，東坡贈別蘇伯固所寫之〈生查子〉、〈青玉案〉兩詞也都顯露自身實感，讓人從東坡自我的知覺感受中興起聯想。

〈生查子·送蘇伯固〉詞云：

三度別君來，此別真遲暮。白盡老髭鬚，明日淮南去。酒罷月隨人，
淚溼花如霧。後夜逐君還，夢繞湖邊路。²⁶⁵

²⁶⁵ 《東坡樂府編年箋注》，頁 365。



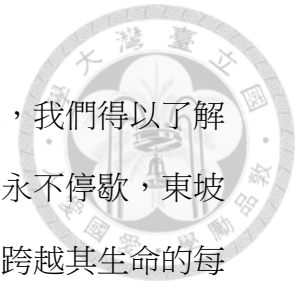
開篇即是東坡對於友人的言語，吐露了兩人交往的經驗，讓我們聽到東坡此刻的心聲。詞下片豐富的視覺意象，也立足於東坡自身的感知。酒闌釀出的氤氳，與沁濕花朵、如霧般撲面朦朧的淚，引人觸覺微涼，讓人在既晶潔鮮麗卻曖昧引隔的視覺畫面中，感受到一股哀美的傷感。而這份傷懷即是映射著即將作別的人兒內心的樣貌。經過今朝這美好的花月夜，彼此又將兩相別，但那天上隨人的明月就彷彿是東坡的化身一般，將「後夜逐君還，夢繞湖邊路」。詞中的感官意象圍繞著東坡與蘇伯固的情誼，既是東坡離思之不忍的體現，訴說著東坡面對此刻離別的身心感覺，又傳遞出東坡對情誼的維繫，讓人彷彿隨月萬里，橫跨時空阻隔而始終相伴。

在〈青玉案·和賀方回韻，送伯固還吳中〉²⁶⁶裡，東坡「遣黃犬、隨君去」的話語，道出他不願友人因分別而心生孤寂，或以明月、或遣黃犬陪伴，蘊含著東坡待人的細心與溫柔。而「若到松江呼小渡，莫驚鷗鷺，四橋盡是、老子經行處」之呼告，更是以聽覺、視覺畫面勾勒東坡曾於同一地的生活軌跡，透過指出具體的地點、物象畫面，加強了自我與蘇伯固之間的羈絆，以此淡化離別之憂愁。

另一方面，當臨行的人換成東坡自己時，他也不再藉由他者的感官表達，間接透露自我的情意。如東坡離黃書寫的〈滿庭芳·元豐七年四月一日，余將去黃移汝，留別雪堂鄰里二三君子。會李仲覽自江東來別，遂書以遺之。〉²⁶⁷通篇俱是東坡自身的言語。當中的感官意象，無論是「坐見黃州再聞，兒童盡楚語吳歌」的聲音變化；「山中友，雞豚社酒，相勸老東坡」之飲饌酒水、山中友慰留的話語；或是「好在堂前細柳，應念我，莫剪柔柯」之描摹生活行止的雪堂景象，這些感覺呈現均是東坡本身的經驗，因此讓我們能夠從感官的導引中，直接契入東坡的內在感受。

²⁶⁶ 《東坡樂府編年箋注》，頁 366。

²⁶⁷ 《東坡樂府編年箋注》，頁 263。



通過同樣題材的對比，東坡於不同時間段中對感官之詮釋，我們得以了解他遣情入詞，投射自我面目於詞體的發展。一次次的離別彷彿永不停歇，東坡不斷的送人離去，也不停地被人送別，離別縱貫東坡的生涯、跨越其生命的每個階段。以送別詞為對象追索，可以看到詞中的感官知覺從早先仰賴他人的間接傳遞，到出於東坡自身的體察，感官順隨著時間演進，愈發與東坡內裡貼合。主體化的自我表情方式，消解了倚靠他者建構情意主題的表現，讓詞作的感官得以對應著東坡本身的抒情性格，也由於感官不再是出自第三者表述，我們才能夠直接藉由詞的感官意象，探查感官與東坡情意世界的互動。因此，在有了這樣的理解後，文章接下來進入到東坡詞中個別的感官描寫，更為詳實地探究感官經驗含藏的內蘊，如何彰顯出東坡的情感意態。

第二節、感官活動與東坡情意世界的互涉

論文的第三章，聚焦於東坡詞感官書寫的現象，討論東坡表現感官的藝術特色，從東坡選擇、安排感官意象所顯露的審美偏好中，梳理其看待物理世界的方式，並藉由感知的方式，探索東坡情性之獨特。在這一章節則將向前進一步延伸，探索感官現象背後的情感意義。

作為與世界產生交流的樞紐，人們開張感官進入到豐富的生活世界，在目視耳聽、嗅聞品味，甚至從皮膚留下的感覺中，認識並感受世間的變化。陳昌明先生提到：「感官與身體是一切的中介場所，所以它所有的活動，皆負載著情感和思想的含意。」²⁶⁸說明了我們的身體不只是生理意義上的形軀，感官也不是單純地接受物象客觀地刺激，一切都有著心靈於背後統攝，這也顯示出情感是從身體與感官的基礎上而被感知的。來自物理世界的刺激令身體不斷變換知覺體驗，既收納主體所感知到的紛紜萬物，也將作者的內在情感向外投影於世

²⁶⁸ 陳昌明：《沉迷與超越——六朝文學之「感官」辯證》（臺北：里仁書局，2005年），頁125。

界。我們的感官經驗實與情感結構不斷地在內外之間進行雙向的交流，因此，我們便能夠透過感官的作用探查東坡的情感活動。以下集中討論東坡詞中聽覺、嗅覺、味覺等感官意象，從感官給出的訊息深入至東坡內在的情意表達。



一、諦聽時空—東坡詞聽覺意象與其時空意識

聽覺與視覺同屬於遠距離的感覺，共同塑造人類對客觀世界的基礎認識，然而在文學作品當中，聽覺意象卻又經常隱沒於視覺感知身後。人們傾向關懷於視覺得到的資訊，描繪視覺性的意象，較易輕忽聽覺方面的體察，但聽覺仍舊是溝通文人們與外在世界的橋樑。因此，我們可以在詩詞中見著文人們或描繪聲響以呈現對景色的捕捉，或從聽覺觸動感悟，抒寫情懷心景。

尤其詞又是與聲音的關聯密切的文體，不避感官描摹的詞在體質上就潛伏著聲音的運轉，促使聽覺在視覺以外的意象世界中，也具備可被觀測的作用。楊柏嶺先生指出：「隨著人類器官的進化、文明化，聽覺與視覺都是一種認識性的感覺，具有一種觀念性，這也是空間藝術能表達精神性內容的原因。」²⁶⁹將聽覺提升到與視覺等同的水平，分析聽覺之於文人的意義，以及對唐宋词藝術功能之影響。不過聽覺與視覺畢竟是兩種具有不同功能的感知，文人書寫、運用意象的方式故也存在不同之處。相較於視覺，我們對聲音的覺知來得較為被動，儘管比起嗅覺，人們對於聆聽聲音與否更具備選擇上的彈性，但聲音本身是一種「無形的觀念性存在」²⁷⁰，不論是否接觸到發聲體、是否知悉聲音從何而來，它都將會順隨著空氣的流動傳入耳畔。這令我們經常處在被動的位置接受發聲體的刺激，但同時，由於不需要確認形體，以及消解了距離的重要性，我們的感官經驗因此能夠從視覺中得到釋放。

聽覺這般性質，使得人們對於聲音的聽聞與覺察，很大程度受到心靈的影響。有時我們對近在咫尺的聲響聽而不聞，有時又會被細微輕柔的聲音驚醒，

²⁶⁹ 楊柏嶺：《唐宋词審美文化闡釋》（合肥：黃山書社，2007年），頁6。

²⁷⁰ 同上註

這也意味著比起形塑客觀的現象界，我們在聽覺方面的感受可能與自身的情感經驗更加相關，能夠與內在精神世界發生聯繫。因此，聽覺意象不僅成為讀者感受作品裡的世界的方式，也具有構成境界的意義與力量。

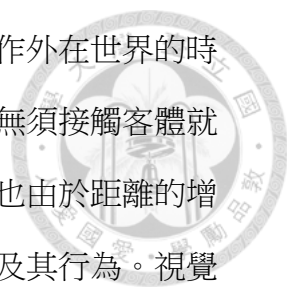


我們在之前的討論提到詞吸收了音樂作為文體特質的組成，詞人填詞時必須考量音樂方面的聽覺感受，在過程中不斷地意識到聲音的重要性，故而詞在敘事手法以及情感傳遞層面，都需展現連貫的脈絡以配合著音樂向前遞進的運動形式。這也讓詞的聽覺意象和詞人內在的情意世界，產生更為緊密的關係。細膩、跌宕的詞體激發出東坡內心一份特殊感悟：意識時空而產生的悠悠思緒，是東坡在詞中抒發之最為重要的情意主題，而這份詞情時常在聽覺的觸動下被進一步點染。這展現了東坡聽覺之獨到，聆聽的經驗參與了東坡面對時空的生命感懷，由此，詞作裡的聽覺意象便具有更為深刻的情感意義，反映出聲音在東坡詞裡獨特且重要的位置。

聽覺意象貫串著東坡的書寫歷程，這一個章節，我們將追索東坡的聽覺與其時空意識之間的互動關係。以下先就聲音對於構成詞中外在世界所擔負的功用；繼而探討聽覺的轉換之於區隔時空，引領東坡意識的作用，觀看聲音如何成為激發情感的媒介；復次，則追尋東坡詞中的「無聲」世界與其精神性的時空感悟之間的連結。

(一)、由聲音建立外部時空

聽覺作為東坡體會世界的一個管道，在他塑造詞作外在世界的同時，也搭繫著東坡內在與世界的聯繫。在詞中，我們可以看到東坡的聽覺與其詞作反覆抒發的一份重要情懷——一個體與時空的關係，存在著密切聯繫。對照時空與人事產生無窮感懷、探索自我於時空中的定位，使東坡推展出深刻的詞情，而東坡的聽覺，以不同方式參與進了詞作裡的時空論述。



首先，聲音的刺激促使東坡認知時間、感受空間，構築詞作外在世界的時空。在人類所有知覺當中，視覺、聽覺屬於遠距離感覺，人們無須接觸客體就能吸收遠處活動對象的信息。這不僅拓寬了人們的認識領域，也由於距離的增長，提供心理活動更多反應時間，因而更能把握周圍的存在物及其行為。視覺與聽覺傳遞之感官經驗，遂對人們認識現象界有著主導性的作用，也自然成為建構文學作品外在世界的肌骨。然而，聽覺作為獨立的感官，具有與視覺不同的質性，聽覺之於時間感知的參與方式、產生效果也當有其特殊的樣貌。聲音點染了東坡對時空的覺察，因此，文章接下來便先探索東坡詞聽覺意象與時空關係中之，藉著聽覺感受建立詞作外部時空環境的表現。觀看東坡通過描繪外在世界的音響，不僅讓讀者藉著聲音認識到詞作的外在環境，也展現他出於聽覺感受的認識方式，將時間、空間感帶進詞裡。

1.於聲音中感知時間

時間不停歇地向前運行，公平、且不可抵禦。它推動了人生的波瀾變化，帶來人的各種悲喜體悟，也使人不自主的自我生命放置於時間長流思索，從中產生對生命無窮的疑惑。如何面對時間帶來的壓力、尋找自我的定位，在詞中反覆地被東坡吟唱。對於時間的意識往往興發於感官的感受，其中便能見到東坡在聽覺的作用下意識到時間，聲音成為他體會時空的標記。我們看到東坡自聲響中感知此時的時間，以聲音來描繪季節、以及一日的時間推移。首先，從聲音的變化中認識季節，可見：

今年春淺臘侵年。冰雪破春妍。東風有信無人見，露微意、柳際花邊。

寒夜縱長，孤衾易暖，鐘鼓漸清圓。(〈一叢花·初春病起〉)²⁷¹

²⁷¹ 《東坡樂府編年箋注》，頁 87。

經句未識東君信。一夕薰風來解愠。紅綃衣薄麥秋寒，綠綺韻低梅雨
潤。瓜頭綠染山光嫩。弄色金桃新傅粉。日高慵卷水晶簾，猶帶春醪
紅玉困。(〈木蘭花令〉)²⁷²



〈一叢花〉上闕寫初春提早來臨，冰雪遮蔽著春光，春寒猶重的景象。春天雖未正式到來，仍有小小的生機訴說著春的步伐。東坡先由視覺開始刻劃，他看到柳際花邊微微露出的春意，並在依然漫長的寒夜中身體「孤衾易暖」的感受中，從溫度的變化體認到春回大地的溫暖。春天的樣貌也在聽覺中彰顯。夜裡，報時的「鐘鼓」之聲傳來，那聲音卻不同於隆冬時的緊繃鏗鏘，入耳清脆圓潤。鐘鼓漸趨「清圓」的聲音變化被東坡發覺，接收到了「初春」發來的信息。

同樣的，〈木蘭花令〉一詞中，東坡對季節的感知也反映在聽覺的捕捉上。接連十日的陰雨遮蔽太陽，一夜吹起的南風吹散了人們久雨不晴的鬱悶，也讓人們能夠下田收麥。雖然南風暫且解除了連日的降雨，但低澀沉著的琴音仍舊告知此時仍舊是梅雨時節。梅雨引發的溼氣讓琴弦受潮而變音，東坡又從水氣對聲音造成的影響中定位出季節，樂音的差異是東坡感知時間變化之所由，在聽覺感受的推導下，詞作的時間更為具體。

另一方面，藉由聲音的聆聽，一日之內的時間變化也被東坡知悉，如我們觀看以下詞例：

窗外雞聲初起。聲斷幾聲還到耳。已明聲未已。(〈謁金門〉)²⁷³

²⁷² 《東坡樂府編年箋注》，頁 410。

²⁷³ 《東坡樂府編年箋注》，頁 509。

小院朱欄幾曲，重城畫鼓三通。(〈西江月〉)²⁷⁴

沙河塘裏燈初上。〈水調〉誰家唱。夜闌風靜欲歸時。惟有一江明月碧琉璃。(〈虞美人·有美堂贈述古〉)²⁷⁵



上述幾首詞作的時間感，皆在聽覺的體驗中顯現。〈謁金門〉裡雞聲連續不斷的啼鳴，拉出天光從未明到明亮的推移；〈西江月〉畫鼓三通的三疊鼓聲來回敲盪，讓人明白夜已三更；而在贈別長官陳襄的〈虞美人·有美堂贈述古〉，幽靜的環境裡不知從何傳來悲傷的〈水調歌頭〉，讓底心不忍分別的濃重情調在聽覺突如其來的撩動間，向外傾洩而出。然而當歌聲褪去，聽覺在夜闌人靜時的逐漸消弭，聲音變動的背後彰示時間正不斷的往前遞進。它提醒人們，天更晚了、夜更深了，此時已是該歸去的分別時刻。

這些聽覺意象無不將時間的感受帶進詞篇，不論是對季節、或是對一日之內等的時間感知，既是出自於東坡自身的聽覺所得之覺察，也由此建構出詞中世界的時間感，而讓讀者亦能從聽覺意象中意識到詞作裡的時間性。

2.以聲音定位空間

聲音不僅展現東坡對時間的認知，讓讀者感受詞中世界的時間流動，詞作裡的聽覺意象也具備能夠建立空間感、定位空間的功能。

人類棲身於物理世界中，仰仗各個知覺的發用來掌握物理場中的距離、方向，以確認自我與周圍環境的空間關係，但感官之間的重要性卻不是全然相同的。²⁷⁶一般而言，人類主要還是依靠著視覺的感知定位空間，不過，這並不代

²⁷⁴ 《東坡樂府編年箋注》，頁 345。

²⁷⁵ 《東坡樂府編年箋注》，頁 31。

²⁷⁶ 心理學的研究指出：人類對視覺的依賴程度超過其他感覺，所以腦中處理視覺訊息的細胞占了相當大的比例（約為大腦皮層的一半）。見鄭麗玉等人合著：《心理學》（臺北：五南出版社，2006年），頁 21。

表若視覺不起作用，人類便無法對掌握空間。我們身處的客觀世界複雜而有趣，感官之間往往受環境影響而有所消長，聽覺之於人們理解空間狀態有其殊勝之處。尤其在視覺功能受限的情形下，聽覺更顯其作用，人們可以藉由聲音接收狀態的差異，判斷聲源的方向。²⁷⁷在東坡詞的聽覺意象裡，便能看到東坡以聽覺作為主導塑造詞作的空間感，在這些描述中，我們往往不知這些聲音的發聲來源，但也因此推展出了幽深廣闊的空間感覺。試讀下列幾首作品裡的聽覺描寫：

忽聞江上弄哀箏。苦含情。遣誰聽。煙斂雲收，依約是湘靈。欲待曲終尋問取，人不見，數峰青。(〈江城子·湖上與張先同賦，時聞彈箏〉)²⁷⁸

誰家〈水調〉唱〈歌頭〉。聲繞碧山飛去、晚雲留。(〈南歌子〉杭州端午)²⁷⁹

以上詞作聲音的位置都無法被清楚辨認。〈江城子〉中東坡無從尋覓弄箏者，只剩下嫋嫋餘響盤繞在江邊的青山；〈南歌子〉響起了〈水調歌頭〉的歌唱，但「誰家」之間表明聲音來源的不確定性(〈虞美人·有美堂贈述古〉也出現相同表現。這使得我們無法從視覺推斷空間實際的大小、距離與方位，轉為留神在聽覺帶來的訊息。

從聲音的迴盪間我們感受到空間的存在，雖然未知聲音的出處讓空間定位顯得朦朧模糊，然而模糊的定位卻造成了空間的推展與延伸，並讓人們重新關

²⁷⁷ 人類可以透過聲音到達雙耳的時間差異(雙耳時間差 interaural time difference, ITD)，以及兩耳聽到的強度差異(雙耳強度差 interaural level difference, ILD)判斷聲源的位置。參梁庚辰主編：《心理學：身體心靈與文化的整合》(臺北：臺大出版中心，2018年)，頁115。

²⁷⁸ 《東坡樂府編年箋注》，頁31。

²⁷⁹ 《東坡樂府編年箋注》，頁325。

注周圍空間以及自我與空間的關係。因此，在聲音帶來的寬廣空間中，東坡跟著擴大視野，尋人不著，卻見到江邊「數峰青」的凝然屹立；也在探尋不著〈水調〉歌聲來源時，跟隨著聲音向上飛去的方位，望極遠處的「碧山」和天邊的「晚雲」。看不見發出聲音的個體，我們僅能隱約感覺空間的存在，但也因為邊界不明確，人們對空間的感受遂為之向外漫延。

此外，東坡詞的聽覺意象還訴說了一種區別詞中內外空間的現象。同樣是未與發聲源接觸，此時我們感受到的不是單一空間的狀態，而是自聽覺與空間的關係中覺察到一種區隔室內、室外的作用。以下的詞例都展現了東坡詞的這種特殊的聽覺運用：

漸困倚、孤眠清熟。簾外誰來推繡戶，枉教人夢斷瑤臺曲。又卻是，風敲竹。(〈賀新郎〉)²⁸⁰

牆裏鞦韆牆外道，牆外行人，牆裏佳人笑。笑漸不聞聲漸悄，多情卻被無情惱。(〈蝶戀花〉)²⁸¹

夜飲東坡醒復醉，歸來彷彿三更。家童鼻息已雷鳴。敲門都不應，倚杖聽江聲。(〈臨江仙·夜歸臨臬〉)²⁸²

簾外東風交雨霰。簾里佳人，笑語如鶯燕。深惜今年正月暖。燈光酒色搖金盞。 桴鼓〈漁陽〉搥未遍。舞褪瓊釵，汗濕香羅軟。今夜何人吟古怨。清詩未就冰生硯。(〈蝶戀花·微雪，客有善吹笛擊鼓者。方醉

²⁸⁰ 《東坡樂府編年箋注》，頁 403。

²⁸¹ 《東坡樂府編年箋注》，頁 467。

²⁸² 《東坡樂府編年箋注》，頁 237。

中，有人送《苦寒》詩求和，遂以此答之》²⁸³



〈賀新郎〉的聲音自外傳來，詞作主人公意識到聲響、尋覓聲音來源而終發現是窗外風敲竹的聲響時，詞作的空間因此在房外的聲音源與房內人之二重對比下，產生了內外的分別。〈蝶戀花·簾外東風交雨霰〉一闕，「東風交雨霰」的風雨聲響落在簾外，簾內則是佳人如鶯燕的笑語、搯鼓〈漁陽〉的樂音，兩種聲響帶出詞作的內外空間，簾內是熱切歡鬧的人間宴樂。不知「何人」發出的古怨吟誦，一則與簾內的聲調格格不入，似乎尚未被邀請至內在的環境，一則在聲音位置的不確定下，又加深了詞作空間感的層次。

聲音帶來空間的區隔，而意識到空間差異往往成為情感的轉折，促使人於空間與自我關係地探究中，進入對情細緻地思索。〈蝶戀花〉與〈臨江仙〉詞作情的生發，皆源於聽覺引動了人們意識到空間的不同，兩者的聲音都是自牆裡、門裡的內在空間發出。聽覺引導東坡定位出自己身處於與聲音存在的空間具有距離的外在環境，進而產生「多情卻被無情惱」的體會；以及在轉而「倚杖聽江聲」聆聽同屬於外在世界發出的聲響時產生對自我生命的感悟。

情的激發與深化，來自於看不到的聲音所帶來之空間對立，聽覺帶來的空間區隔，讓東坡歷經意識到差異，進而契入深切思考的歷程，也呈現出東坡詞的聽覺意象與詞中空間意識，兩者共伴出詞情的獨特關係。

(二)、聲音與時空區隔：聽覺作為激發情感的契機

東坡的聽覺意象構築了詞的外在世界，在聲音的指引下詞的時間、空間得到彰顯。同時我們可以發現，東坡以聽覺帶出詞作的時間、空間感，但常不止於客觀現象的建構，詞作中情之觸動經常變是對時空產生意識的時刻。這使得

²⁸³ 《東坡樂府編年箋注》，頁 89。

我們可以進一步地延伸探究，聽覺之於詞作外在世界，以及東坡個人內在情意世界的溝通作用，亦即聲音如何成為激發情感的契機？



感官知覺的安定不變，給予人們和諧一致的感受，而人們展開對事物之觀察、留心，經常是在這個穩定的感受被打破的時候。

東坡對詞中聽覺意象的安排是動態且富有變化的，一闋詞內常常包含複數種聲響，通過抽換聲音的種類、強弱，製造出多彩的聽覺感受。動態的聲音設計，為聽覺感知帶來改變，而我們一旦意識到聽覺的接收出現變異時，經常也是詞中有「變化」發生的時候。當變動的發生，刺激著人們迎來不一樣的認知、感受，甚至有可能影響我們心中情感的轉換。東坡便常運用聽覺的轉換作為標誌，對應出不同的時空關係，並推動情的發展。這使得聲音兼具雙重作用，它既是來自於外部世界的刺激，同時又是促使情感生發的關鍵。由聲音的變動，詞作不同的時空分野遭引領而出，不僅與東坡夢醒之間的心理空間有關，也和更綿長的今昔時空對比有所連結，詞的聽覺意象因而聯繫著東坡由外至內的思索，成為激起情感的契機。

1. 由夢境歸返現實的分際

當人們進入夢鄉，當下的種種體驗都恍如真實，現實中再怎麼不合理的事情在夢中都理所當然的成立。對於深陷夢境的人而言，此刻的自己正活動著、感受著，於此狀態中的人們很難憑著自己的意志體認到目前所經歷者，其實只是一場精神的遨遊，往往在外力的介入下才重拾對現實的認識。這其中，聲音便常作為將人從夢中喚醒的契機，來自現實的聲音引導著人們意識到適才發生的一切並非真正的體驗，讓人回味夢境之餘，將情感延續到醒後的世界。

東坡詞裡便能看到聲音響起使人自夢中復歸，展現夢與夢醒的二重世界。

好比〈西江月〉一首，東坡「我欲醉眠芳草」，在濃濃醉意中「解鞍敲枕綠楊橋」就著自然入睡，其後「杜宇一聲春曉」的鳴叫聲讓他悠悠轉醒，那「疑非塵世」之至美的自然面目給予東坡一次不凡的超越性體驗。又如〈永遇樂·彭城夜宿燕子樓，夢盼盼，因作此詞〉中，夢境裡「曲港跳魚，圓荷瀉露」的輕微聲響被「紉如三鼓，鏗然一葉」之現實聲響的驚動，促使東坡「黯黯夢雲驚斷」，恍然意識到彼時所處所聞者，乃是一虛幻的夢中空間。〈如夢令〉詞，東坡夢迴黃州「手種堂前桃李，無限綠陰青子」的生活場景，但溫暖的體驗為「簾外百舌兒」中斷。復返現實的他意識到時空、境遇的變化，呼喚著心中那本然純粹的自己。

另外再舉兩首詞仔細說明：

似花還似非花，也無人惜從教墜。拋家傍路，思量卻是，無情有思。縈損柔腸，困酣嬌眼，欲開還閉。夢隨風萬里，尋郎去處，又還被鶯呼起。（〈水龍吟·次韻章質夫楊花詞〉）²⁸⁴

乳燕飛華屋。悄無人、桐陰轉午，晚涼新浴。手弄生綃白團扇，扇手一時似玉。漸困倚、孤眠清熟。簾外誰來推繡戶，枉教人夢斷瑤臺曲。又卻是，風敲竹。（〈賀新郎〉）²⁸⁵

〈水龍吟〉裡，我們看到裡「困酣嬌眼，欲開還閉」的女子陷入沉睡。與風的吹拂一同飄揚，她在夢裡跨越了萬里的距離阻礙，向所思的良人一往情深地奔去，然而好不容易能「尋郎去處」那歡喜又急切的心靈，卻被耳畔啁啾的鶯啼聲斷硬生生澆熄，狠狠地讓她頓回萬里以外的現實。楊花凋零、愛侶分別，一切不圓滿都源自時間的流逝。「鶯啼」不識趣地呼起，區隔夢境與現實，敲碎女

²⁸⁴ 《東坡樂府編年箋注》，頁 155。

²⁸⁵ 《東坡樂府編年箋注》，頁 403。

子重聚的一絲想像，詞作也以聲音為轉折，將觀點從柳絮、女子切換到東坡的經驗，抒發東坡緣事萌生的詠嘆。



〈賀新郎〉聲音的顯現也如同〈水龍吟〉一般，驚擾了女子的美夢。詞中「幽獨」的女子「漸困倚、孤眠清熟」之際，忽有聲音敲動著她的神志，讓她辜負了美好的瑤臺夢境，悠悠轉醒。方意識未明，女子只知吵醒她的聲音從繡戶方向傳來，待她脫離夢鄉，靈台清醒時才知道那惱人的聲響是簾外的風正敲響竹林。由此，在聲音的指引下，詞從佳夢回到女子身處的當下，並由竹林無礙地過渡到下片的石榴。此外，風的吹動又與「又恐被、西風驚綠」的心情相應。時間在瑤臺仙鄉裡似乎是凍結的，棲止其中的仙人不會為其所擾，然而夢醒回歸現實，時間依然分秒不停地無聲流逝。風捎來了時間的訊息，不僅影響花開花落，也作用在女子和東坡身上，代表著年華一點一滴地從指縫裡溜走。詞的上半先寫女子的情思，下半專敘石榴，但實則人、物兩線交融為一，人情與物態互見，花與女子與東坡也恍若一體。從聲音的響起契入了東坡的時空感懷，在憐惜花、女子時也展現東坡的傷感。

此外，夢裡有時候也會有聲音響起，與現實的聲音呈現兩相對照的樣態。〈滿庭芳·有王長官者，棄官黃州三十三年，黃人謂之王先生。因送陳慥來過余，因為賦此〉寫道：「居士先生老矣，真夢裏、相對殘釭。歌聲斷，行人未起，船鼓已逢逢。」夢裡東坡彷彿正與王長官通宵達旦地歡飲暢談，酒盞交錯間歌聲、話語飛動。但夢中的歌聲逐漸中斷，另一方面，現實船鼓聲地響起也匆匆催促著還在夢鄉的行人趕緊出發，夢裡聲音的消失對照現實的迴響，在此消彼長間顯示時空情景的轉換，也道出東坡的惜別之情。

接著，再細讀〈木蘭花令·宿造口聞夜雨寄子由、才叔〉的描寫：

梧桐葉上三更雨。驚破夢魂無覓處。夜涼枕簟已知秋，更聽寒蛩促機

杼。 夢中歷歷來時路。猶在江亭醉歌舞。尊前必有問君人，為道別來
心與緒。²⁸⁶



揮灑在梧桐葉上的雨點，將東坡從三更夜中驚醒，要人再無從回到夢境。竹席上的寒意捎來秋天的訊息，被喚醒的東坡在深夜中靜靜聽著寒蛩的鳴叫，不禁回想著剛才的夢。彼時歡聚仍歷歷在目，往昔「猶在江亭醉歌舞」入耳歡快的歌舞愜意只存在於過去、存在於夢鄉之中，「梧桐葉上三更雨」將他從夢拉回現實。雨聲驚破了東坡的夢魂，也讓他現實聽覺被激活的同時，意識到現在的深秋時節。清醒過後的東坡因而更有意識地聆聽此刻「寒蛩促機杼」的聲響，促織急促的叫聲，強化了東坡對自我現在所處環境的認知，並令他品味更深層的寂寞與思念。

夢裡的歌舞聲與現實的雨聲，以及促織聲對應不一樣的情調。雨聲滴落帶來的聽覺刺激引出夢與醒的不同時空，醒後聆聽到的寒蛩鳴叫，又讓聽覺在不同聲響的對比間，牽引出夢境與現實、往昔與今朝之不同情感的動向。接著便繼續延續聽覺與時空的關係，討論東坡詞中聲音的今昔的聯繫。

2. 帶動今昔對比的沉思

東坡運用聽覺的變化引領人進入不一樣的時空，區分晨昏、夢醒的狀態之外，也和更綿長的時空變遷有關。聲音牽涉了過去與現在的對比，體現東坡今昔之思，詞作迴響的不同聲音反映出往昔與今日兩種分殊之境地，試觀下列詞作：

鐙火錢塘三五夜。明月如霜，照見人如畫。帳底吹笙香吐麝。更無一點
塵隨馬。 寂寞山城人老也。擊鼓吹簫，卻入農桑社。火冷鐙稀霜露

²⁸⁶ 《東坡樂府編年箋注》，頁 375。

下。昏昏雪意雲垂野。(〈蝶戀花·密州上元〉)²⁸⁷



從熱鬧的杭州轉調到密州，此地既無山水勝景，亦無友朋相伴，冷清的人文景觀讓東坡備感寂寞，心態的落差連動他對聲音的覺知，詞作出現兩種不同的聲響，代表著東坡於不同時空下顯示的情緒。

回憶裡在錢塘度過的上元節，明月輕柔灑在遊人身上，清亮的光影勾勒出如畫一般的景致、熙攘的人聲與簾底歌女吹笙的樂音譜出和諧的曲調，傳遞東坡清閒歡暢的心聲。然而今年的上元節，東坡孤身位於密州這「寂寞山城」，低盪的意緒讓他的感官近乎封閉，此時耳畔傳來「擊鼓吹簫」的聲音蒼涼，從聽覺方面加劇他孤絕寥落的感受。這首詞作裡人聲與笙樂，和鼓聲簫笙分別代表昔日駐杭的清歡，以及今日於密州的寂寞，聲音呈現由大至小的變化，對應東坡彼有今無之，曾經擁有過但如今消散的開朗心念。

東坡以不同聲音推動時空轉易的藝術手法，使得詞作多元的聽覺意象都有助於詞情一層層的鋪墊，自聲音的變化疊加出情感的層次。

此外，聲音的變化除了帶動東坡個人生命的今昔對照外，也能夠反映更擴大的時空關係，亦即自聽覺意象間連接了歷史與現在的對比。這般的運用在〈念奴嬌·赤壁懷古〉中尤為明顯：

大江東去，浪淘盡、千古風流人物。故壘西邊，人道是，三國周郎赤壁。**亂石崩雲，驚濤裂岸，捲起千堆雪。**江山如畫，一時多少豪傑。
遙想公瑾當年，小喬初嫁了，雄姿英發。羽扇綸巾，**談笑間，檣櫓灰飛煙滅。**故國神遊，多情應笑，我，早生華髮。人生如夢，一尊還酹江月。²⁸⁸

²⁸⁷ 《東坡樂府編年箋注》，頁 76。

²⁸⁸ 《東坡樂府編年箋注》，頁 210。



方其時，東坡遊黃岡赤壁，雖非赤壁實景，但東坡滲入了文學的想像，讓人的浮想連翩而萌生多情的韻致。眼觀「大江東去，浪淘盡」的景象使東坡興發對三國「千古風流人物」之聯想，「亂石崩雲，驚濤裂岸，捲起千堆雪」在澎湃激烈的視覺畫面之外，又以強勁的波濤聲從聽覺方面揉合了讀者對水勢盛大的想像。波浪聲來回拍打耳際，不僅是當下聽聞的體驗，也像是引線一般繫連現在的我們與百年前的豪傑風流。江水不捨晝夜的亙古流動，江聲也在時間之流中不斷翻騰作響，千百年前的人與現在的我們都聽過這奔騰之聲。於是在聲響的作用下，東坡以及讀者夢憶往事的能力受到強化，帶領人進入當年，見周公瑾雄姿英發、意氣昂揚的樣態，在談笑聲中顯見了他的從容若定，大破敵軍的赤壁凱歸。隨著「談笑」聲音的響起，「檣櫓灰飛煙滅」，人也在煙塵的消散中，結束神遊而重返現實。

聽覺第一次的觸動，帶領東坡從現在回到三國的風流歷史，第二回的作響則將人從歷史洪流中送回當下。這跨越時空的來回讓東坡在個我、歷史、自然的對照間，產生對「多情」、「早生華髮」等生命課題切實地反省，並揭櫫出將無所安頓的情「一尊還酹江月」，交付予自然的化解方式。

東坡詞的聽覺感受展露出動態的變化，在聲音的變化間，催生出詞中的時空感知。聽覺的變動或者透過不同類型的聲音對比，或顯現在從無到有、由小到大的聽覺安排。差異使得我們展開對聲音的留意，進而意識到聲音背後連繫的不同時空。這也代表著東坡詞的聽覺意象不但與詞中外在世界的構成有關，也往往作為契機引領東坡進入內在的情思感悟。

(三)、無聲世界裡的時空體悟——在靜中沉思

東坡詞的聽覺意象參與建構詞作外在世界的時空感，也在聲音的變動間造成時空分際，進而驅動了情的轉換，聲音圍繞著東坡對時空的關注與思考。在

文章上面兩個段落中，聲音以一種可以實質的聽聞對象為人感知，另一方面，東坡詞中還出現一種特別的聲音狀態：「無聲」的聽覺描寫。這似乎與前述提及之因變動而展開認識的方式迥然有別。一般而言，當聽覺感知未受到刺激，或是刺激維持在同質的調性時，人們並不會特別意識到聲音，在認知開展之前我們可謂都處在「無聲」的環境之中。因此，東坡注意到「無聲」的狀態，展開覺知與關懷，當中必然連結了內在情感的聲響，使得詞中「無聲」成為東坡詞的另一種聲音。

必須說明的是，這種「虛」的聽覺描寫不僅出現於詞體，在東坡的詩中也有直接寫出「無聲」的詩句，但文體的不同抒情性，讓東坡於兩者顯露之情感樣態，展現不一樣的著重。

首先，東坡詩中出現「無聲」的描繪，其中的作用與反應之情調，大致呈現參與以下幾種主題：

1. 形容酒水的質地。如「**白酒無聲滑瀉油**，醉行堤上散吾愁。」（〈陳州與文郎逸民飲別，攜手河堤上，作此詩〉）²⁸⁹、「**百錢一斗濃無聲**，甘露微濁醞醱清。」（〈蜜酒歌〉）²⁹⁰
2. 描繪自然的狀態。在〈廬山二勝·開先漱玉亭〉一詩，東坡遊覽廬山，臨賞開先瀑布「**擘開青玉峽，飛出兩白龍**」之雄渾，湧濺的水花如同「**亂沫散霜雪**」，氣勢捍人甚至搖動瀑布下古潭所映照的清空。在此我們不僅視覺受到觸動，水流的急奔也蘊含聽覺的感受，但東坡又寫出水的另一個樣貌：「**餘流滑無聲**，快瀉雙石硤硤」。²⁹¹此處的無聲顯然是

²⁸⁹ 《全宋詩》，第 14 冊，頁 9296。

²⁹⁰ 《全宋詩》，第 14 冊，頁 9319。

²⁹¹ 《全宋詩》，第 14 冊，頁 9338。

相對瀑布而言，展現了水不間斷地流動，逐漸沖刷出巍巍深壑之自然的樣貌；〈西山詩和者三十餘人再用前韵爲謝〉之「石中無聲水亦靜，云何解轉空山雷。」對比石、水的無聲與雷的聲響、〈定惠院寓居月夜偶出〉²⁹²「江雲有態清自媚，竹露無聲浩如瀉。」²⁹³覺察竹葉露水的低落，都展現東坡對自然的觀察。再如〈句其三六〉「翻然沛膏澤，夜半來無聲。青秧發廣畝，白水涵孤城。」²⁹⁴以無聲夜半雨即時降下，在無聲無息之間滋潤大地、「秋蠅已無聲，霜蟹初有味。」²⁹⁵（〈與頓起孫勉泛舟探韻得未字〉）從聲音的隱去強調了季節，亦皆描繪了自然物象的樣態。

3. 在生活中的清歡徜徉。例如〈春日〉一詩所寫：「鳴鳩乳燕寂無聲，日射西窗潑眼明。午醉醒來無一事，只將春睡賞春晴。」²⁹⁶詩寫東坡午後飲酒睡下復醒的生活情貌。平素裡鳴鳩的乳燕悄然，環境無聲寧靜，喚醒東坡的午後潑眼西照的日光，自夢中轉醒的東坡無事煩心，愜意的欣賞著春色的明媚，閒適的心情款款飛舞。此外，〈真一酒〉「曉日著顏紅有暈，春風入髓散無聲。」²⁹⁷入髓無聲的散溢，寫出人在自然而然、不著痕跡間將春風的生命力融入於自我，由此顯露東坡飲酒時得到的一種醺然歡快的滋味。

此外，無聲的敘述除了直陳字面之外，也顯現對「靜」的意識，環境不雜塵音、聽覺不受擾動，方能體會「靜」之意味。東坡詩以靜凸顯出的無聲世界可舉〈三月二十九日二首〉其二為例說明：

²⁹² 《全宋詩》，第 14 冊，頁 9384。

²⁹³ 《全宋詩》，第 14 冊，頁 9300。

²⁹⁴ 《全宋詩》，第 14 冊，頁 9639。

²⁹⁵ 《全宋詩》，第 14 冊，頁 9263。

²⁹⁶ 《全宋詩》，第 14 冊，頁 9359。

²⁹⁷ 《全宋詩》，第 14 冊，頁 9516。



門外橘花猶的皜，牆頭荔子已爛斑。樹暗草深人靜處，卷簾敲枕卧看山。

298

詩通篇圍繞著東坡對自然有情的凝賞，鮮明綻放的「橘花」斑斕結果的「荔子」向東坡依然展露他們的面貌。處在「樹暗草深人靜處」，四周一遍寧靜，沒有了聽覺感知分散知覺的注意力，東坡專注在視覺所見，怡然自然地「卷簾敲枕卧看山」。

總體而言，東坡「詩」裡無聲的描寫，顯示了他秉持著開放的心靈，細緻地感知自然景象，聯繫著清閒而舒緩的心境，然而，東坡「詞」無聲的聲音表現，則多牽涉東坡對於時空的思考。文人對於詩與詞文體屬性的掌握，影響了他們寄寓其中的情意。宋代文人在詩裡展現他們多方面的興趣，無論是對宇宙人生的思考，或是日常瑣事之記述，均可包舉於內；那些壯美的、素淡的、平凡的景物都能一一進入詩的視域。吉川幸次郎先生言道：

宋詩的眼光是多方面的。大則環境社會問題，小則細察生活瑣事。又如前節所說，宋詩好談哲學道理，而且觀察人生及其周圍的世界情況時，喜從大處著眼，這是一種世界最為開闊的達觀態度。這種達觀的態度產生了對人生的新看法。²⁹⁹

指出了宋代文人面對唐詩的影響焦慮下，開闢出屬於自身嶄新的關注與嘗試，也發展出與從前詩不同的價值特性——「揚棄悲哀的人生觀」。³⁰⁰東坡在詩中便

²⁹⁸ 《全宋詩》，第 14 冊，頁 9540。

²⁹⁹ 〔日〕吉川幸次郎著；鄭清茂譯：《宋詩概說》（臺北：聯經出版社，2012 年），頁 25。

³⁰⁰ 有關吉川幸次郎先生提出宋詩反應出宋人「悲哀的揚棄」的人生觀，可參氏著《宋詩概說》（臺北：聯經出版社，2012 年），頁 25-30。

體現出了這樣一種對於生命冷靜且達觀的哲思，詩裡情調因此與他開闊的氣格相契，流露出積極的氣象。

另一方面，詞被賦予有別於詩的另一種抒情功能。有感於時空流逝的情思詠嘆，是詞之為體獨特的美感特質，詞體的情感質素源自文人心中那份，於時空洪流下對有限生命的深隱感思。由於文人不需在詞中擔負言志的責任、受到道德標準地檢驗，文人可以將內心那些無法表現於詩的深婉情韻，緩緩描邊、細細勾勒，展露出陰柔含蓄的文體姿態。在詞體反覆跌宕的音樂特性助瀾下，詞的情意本質即是繚繞在時空意思下的精深思忖。

因此，詞雖無法涵蓋詩歌廣泛的吟詠主題，情感表達也不似詩一般，抒發較為宏大、經過調節的心境。然則詞看似氣韻纖弱，代表的卻是人生於世難以迴避的課題。總會有那麼些時刻，我們會懷疑起自我於時空洪流之中的意義。文體屬性的差異造成詩、詞抒情本質的不同，這解釋了東坡雖在詩詞裡都塑造有「無聲」的世界，但牽涉的境界、引發的情意卻有著相當的區別。接著，我們便要進一步探索東坡在詞所顯露的「無聲」如何成為一種描述，激發起東坡心中的時空之思。

音樂作為一種時間的藝術，在初音落下的瞬間，音符便展開了通往結尾的向前運動。在朝向結局的過程中，聲音的強弱變化影響著樂曲的情調，並從外在的聽覺感受激起人不同的情感反應。對於包容音樂特性的詞體而言，直接陳述聽覺體驗、描寫聲音的知解更是屢見不鮮。文字本身的聲音標記對作品的情感波動著有影響，那麼，「無聲」的描繪雖是一種虛的聲音，但訴諸於文字，仍有著觸動聽覺感受的效力：「靜」的氛圍凸顯。無聲的出現在於人意識到環境的安靜，萬籟俱寂、天地沉默，人唯一可以對話的對象只有自己，平日裡按捺著、遮掩的感悟從心中最深處緩緩浮上表層，帶動了人回歸自身地思索。讓我們觀看東坡下列詞作：

暮雲收盡溢清寒。銀漢無聲轉玉盤。此生此夜不長好，明月明年何處看。(〈陽關曲·中秋作〉)³⁰¹



熙寧十年，東坡在徐州與闊別許久的子由共度了中秋佳節，填了這首〈陽關曲〉。³⁰²與至親的子由久別團圓、共賞中秋明月，固然是賞心樂事一樁，但時間的流動仍然盤旋在東坡心緒，而這冉冉的時空意識，便是引發自一個無聲靜謐的靜中世界。

詞篇刻劃了一個通透明亮的中秋月夜。夜幕降臨，如水的清光逐漸自雲幕後透出，待得濃重的雲氣紛紛散去，月輪露出晶皎的容顏，流動的月華溢散大氣，寒光籠罩著四周。雲氣收盡、明月顯露，時間的運行已暗暗地包裹在視覺動態的變化裡。而東坡時間意識的導出，不僅是出自視覺的感受，也在於他感受到環境裡的「無聲」。天上的玉輪在銀河間靜靜轉動，那無法傳播人間的聲響拉拔出距離的空闊，同時，萬籟雖無聲無息、寂然寧靜，但這並不表示天地停止了所有活動，無論是喧囂，是沉默，天地總是自然而然的運作著。他不會直接告訴你時間正在逝去，但有情的人終能在天地的動作中有所體會。隨著雲氣散逸，東坡與月亮之間再無阻隔，他凝望天邊「銀漢無聲轉玉盤」，意識到所處的環境一遍寧靜，沒有其他的聲響分散東坡對月的關注，天地間彷彿只剩下自己與明月。

在這個幽靜的世界，東坡能感知的聽覺體驗來自於自我與內在的對話，於是，「無聲」激發了對「靜」的感知，使人在安靜的環境中進一步回歸內心的沉潛。在靜中梳理反思，東坡的內在得到更遼曠地釋放，推動了他望月而生的時空領受。對文人們而言，中秋節日「月圓人團圓」的象徵有時是梗在心頭的一根刺。他們宦遊各地、流離周轉，今年我暫且於此處歇腳、明年月夜再來，我卻不知會身在何方？人與人之間的相聚也總是隱含著今朝一別，不知何時再

³⁰¹ 《東坡樂府編年箋注》，頁 115。

³⁰² 參石聲淮、唐玲玲的編年考證，見《東坡樂府編年箋注》頁 115-116。

見的憂慮。在生命的不由自主中，時間仍然悄然無息的推逝，回過頭又加劇了人心中的悲涼。「此生此夜不長好，明月明年何處看」訴說著多情多感的東坡，自永恆明月與變動人事的對照間，引發的時空傷懷。此時此夜與子由一同共賞月華，但美好的時光總是走的快速，短暫歡聚過後又將迎來漫漫長的離別，到了明年，我倆不知將在何處、在誰的陪伴下，觀望著不變的明月。

外在安靜無聲的世界，讓東坡得以更仔細地聆聽內心隱微的聲音，關於時空的認知與體悟因此浮上心頭。這顯示出東坡將內在的情意世界投射於外在的靜，將情緒外化以跟聽覺提供的訊息對話，人事的情懷化入於無限的自然，推展出情的深刻。

在〈洞仙歌〉裡，這般因環境無聲而凸顯的時空意識，也藉著女子的舉動款款顯現：

冰肌玉骨，自清涼無汗。水殿風來暗香滿。繡簾開、一點明月窺人，人未寢、欹枕釵橫鬢亂。起來攜素手，庭戶無聲，時見疏星渡河漢。試問夜如何，夜已三更，金波淡、玉繩低轉。但屈指、西風幾時來，又不知道、流年暗中偷換。³⁰³

跟著女子淨白的纖纖素手，我們來到了一個無聲的庭戶。在此無聲的世界，東坡拿掉可能擾動心思的要素，便是要我們屏除雜念，回到內心去思索那個人無法逃離的永恆性問題：時間。

安靜的夜半，人得以靜下心來沉澱心靈，歸返於和自己的對話。而抬頭仰望，我們會發現天頂的星子已然度到了銀河另一側，時間正在留下它的軌跡。在星星們移轉空間的同時，時間也在變動，不管人存在與否，它總是如此靜默

³⁰³ 《東坡樂府編年箋注》，頁 197。

地流動。從星象的變化，我們明確地知道此刻夜已三更，然而在思考的當下，時間又向前推進了一點。我們總是計算著時間，問著夏天何時去，冬天幾時來。一日復一日，一季復一季，一年復一年。不知不覺之間，時間流水一樣從指尖中逝去，無法讓人掌握。對於東坡而言，詞中高潔的女子實也是自我的化身，那「試問夜如何」的詢問、對穹頂的觀測，都顯露出糾結東坡心中的課題——對時間的關心。

時空未曾駐足，催生人的心理焦慮，而這份對時空意識在無聲安靜的環境中，感受地更為深切。無聲的世界消除了外在聲響的誘引，讓東坡擺脫外在的限制，進入內在的反思，於「靜」中的沉思遂為他指引出一條通透的理路、與更廣闊無垠的時空對話，將東坡詞的思致導向浩渺寬暢的境界。

聲音的出現固然帶來停頓、給人跨越時空回眸於過去的機會，但隨著聲音的消失，人終究需要歸返於現實，回到於自身思索。對於詞人而言，他們在詞體抒發的最重要的一份詞情特質，乃源自時空意識下的生命定位。因此，當聲音消逝，東坡在無聲中體靜，於靜中潛入內在思緒，那被遮掩的時空感懷便點滴躍上心頭，是詞作的無聲描述之所以不同於在詩中的呈現，而能牽動東坡時空領受之因。以下這首〈臨江仙·夜歸臨皋〉，便顯示了詞作裡「靜」的這種能量，在聲音結束的寂靜，東坡更深一層的生命了悟翩然而起：

夜飲東坡醒復醉，歸來彷彿三更。家童鼻息已雷鳴。敲門都不應，倚仗聽江聲。長恨此身非我有，何時忘卻營營。夜闌風靜縠紋平。小舟從此逝，江海寄餘生。³⁰⁴

東坡帶著酒意回到臨皋亭的居所，「醒復醉」與「彷彿三更」宣露了一種感覺的

³⁰⁴ 《東坡樂府編年箋注》，頁 237。

不清明，反映東坡對自身所處的時空環境之不肯定。在接下來的描寫中，東坡的聽覺比視覺起到了更大的作用。從家童如雷鳴般雷動的鼾聲，到敲動門扉之敲門聲，再到大自然的江聲，聲音由強勁轉弱，最後悄然無聲，呈現「有到無」的聽覺歷程。同時，東坡聽聞的對象也發生了轉移，自鼾聲、敲門聲等「人為聲音」，歸於「自然之聲」，最後陷入靜寂的世界，這中間的變換推動了東坡對自我狀態的自覺。

自房內傳出「鼾聲」象徵了現實的人倫世界，門則是區隔室內與室外的分野，「敲門聲」代表著東坡進入門內世界的嘗試，但卻無人應門迎接。被屏除於外的東坡，只能佇立於外，才會覺知屬於自然世界的舒緩江聲。因人事聲音引起的無奈與蒼茫，是催生東坡產生「長恨此身非我有，何時忘卻營營」的因由，但在他眼見無窮江面、傾聽縈繞的江聲，進一步的感受到「夜闌風靜縠紋平」的寧靜無聲時，東坡的思緒發生變化。當聲音從有聲逐步變為無聲，聽覺的失落讓東坡回歸到與自我內部的對話，在靜謐的環境中東坡體悟「忘卻」的方式：將自我寄託於自然的懷抱中。「小舟從此逝，江海寄餘生」的了悟是平息聲響後的「靜」為東坡帶來的指引。

聲音的出現引發人的情緒，而在聲音隱沒後人必須反諸自身，回到內部進一步思索蔓生於心中的情意，東坡有聲到無聲、人聲而自然聲的聽覺體驗，帶領他從人倫世界的波折中走出超越的道路，詞中聽覺的變化標誌著從窄處往寬處看的思想轉變，在自然的寬慰下東坡擺落無奈，展露瀟灑而曠達的胸襟。

小結

本章節藉由探論東坡詞中聽覺意象，目的在突出除了視覺以外，東坡其他的感官經驗對於建構詞中世界、啟動內在情感體悟，在溝通內外之間也具備重要的作用。

文人如何表達時間與空間的變化牽涉了其心中的思致，而我們可以看到東坡受聲音點染，運用聽覺意象標誌其詞作的重要組成：時間與空間。劉若愚於〈中國詩中的時間、空間與自我〉有云：



一個人聯繫自我來覺知時間與空間的方式，能夠影響他對生命的感情態度。³⁰⁵

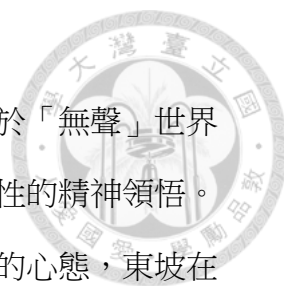
說明時空經驗作為一種「生活實感」，³⁰⁶不只聯繫個體的思想與情感，人們感知時空的方式也與其生命情態有所呼應。東坡詞的聽覺意象與時空意識之間的聯繫，說明聽覺成為東坡覺知時間與空間的一個重要方式，而東坡詞的聽覺意象與時空的關係兼顧內外的。

首先，東坡以靈敏的雙耳捕捉世間動態的變化，聽覺意象參與對詞作外在世界的時空建構。從聲音質感的差異中，東坡覺察到了時間的運行，也定位出更為明確且具體的時點；另一方面，不明確的聲音位置造成詞體空間感的擴大，帶來更為廣闊的格局。此外，我們還能聽覺與空間的互動中，感受到東坡詞的空間不受限於單一場域的侷限，而具有內、外分別的層次。

聲音的出現賦予詞作直接地動態聯想，聽覺感知受到刺激時意味著「變動」的發生，東坡因聽覺轉換而產生的「變動」感受，經常引領他意識到不同的時間或空間。聲音成為媒介，區別了不同時空，不論是在時間意識下對生命產生無窮感慨、於夢與醒之間的回眸想望、以及個我如何在歷史以及自然找到自我的定位，都可見以聲音的變動為前提的導引。聽覺引發的時空變化推動東坡進入到情的感思，並將更為綿長的時間感，與廣闊的空間感帶入詞體，從聽覺延伸的感官感受也讓東坡詞呈現向外拓展的格局，與其內容意境的超越相輔

³⁰⁵ 〔美〕劉若愚著，陳淑敏譯：〈中國詩中的時間、空間與自我〉，《書日季刊》第二十一卷第三期，（臺北：中國書日季刊社，1987年），頁22。

³⁰⁶ 〔日〕松浦友久著，孫昌武、鄭天剛譯：〈詩與時間〉，《中國詩歌原理》（臺北：洪葉文化事業有限公司，1993年），頁3。



相成。

最後，除了建構外在世界、在變動間驅動情之轉換，東坡於「無聲」世界中的時空感思，更將東坡的聽覺意象提升到一種內在的、超越性的精神領悟。不同於東坡詩裡的無聲描述，經常顯現出他一種較為安適恬逸的心態，東坡在詞中有關無聲的勾勒則往往聯繫著詞的情感本質，抒發他在人生與時空對照下的心景。當環境的雜質被隔絕於無聲的世界之外，寂靜使東坡回到反諸自身，與時空洪流進行對話。

東坡詞的聽覺意象，非但具有建構詞作外在背景的作用，顯露他對於世界獨特的觀看體驗；同時也擁有啟動東坡情感思緒，梳理人生感悟的力量。在東坡將感官經驗內化、使聽覺感受提升到與其內在更加親密的境地時，不僅構成他獨特的藝術風格，也讓詞中的聽覺意象具備了一種內外的雙重性，而這溝通內外的感官經驗遂成為我們深入了解東坡的方式。

二、嗅、味覺的出現及其情感意義

人們立身於世，無不涉及各式的感官體驗。身體受到外在刺激後經由感覺器官投射，進入意識之流，進而形塑主體，亦即我們並非只依靠單一感官牽繫自我與外在世界的連結。前一個章節，我們談論了聽覺與情感的關聯，不過聽覺和視覺仍屬於較為理性且客觀的感官，反之，嗅覺與味覺則蘊含了感性的成分，兩者的出現，通常與情感之間具有更強烈的聯繫，更能夠映照東坡的感性面向。

嗅覺與情感的深層聯繫，顯現在嗅覺系統的生理構成。嗅覺雖然也屬於遠距離感覺的一種，但卻有一條專屬的途徑可以直通大腦的情感，嗅覺研究專家瑞秋赫茲在她《氣味之謎》一書中說明了嗅覺這種特殊的生理性質：

嗅覺與情緒之間的神經連結格外密切。處理氣味與情緒的腦部區域彼此

交織共存的程度，是任何其他腦部區域所無法比擬的。氣味與情緒位於同樣的神經網絡結構，這個網絡稱為邊緣系統 (Limbic system)。……是腦部掌管情緒的位置，沒有杏仁核，我們便無法體驗或處理情緒經驗，無法傳達自己的情緒，也無法理解或回憶情緒世界。……除了嗅覺沒有任何知覺系統得以如此獨特且直接地，影響杏仁核這個控制人類情緒地腦部區域。³⁰⁷

當空氣中的氣味分子進入鼻腔，經由嗅神經傳遞至大腦，直接刺激著掌管情感區域的邊緣系統，除了情緒之外，氣味和記憶也具備聯繫。³⁰⁸因此，氣味所喚醒的形象和情感是未經剪輯、翻譯過的感覺經驗。這便造就了嗅覺的特殊性——嗅覺是一種相對而言較內化的知覺，在覺察氣味的同時，通常會連動起某些情緒，或者某段回憶，反映出個體藉由氣味所記憶的獨特體驗及情感。嗅覺牽繫我們的心思與情緒波滔，經由氣味浮現出來的記憶影像常有情感的成分在其中。³⁰⁹

氣味無聲無息的流盪在我們周遭，我們無法直接觀察嗅覺的流動，加上氣味很難被語言文字描寫，因此嗅覺意象的描摹在詩歌中較不多見。然而，詞體的生成與發展的過程，即展現了對感官滿足的重視，對嗅覺的不避描繪也是詞在感官表現上獨特於其他文體之處，東坡詞作裡的嗅覺意象遂較之在詩體裡有更為豐富的意涵。在氣味和情感密切交融的影響之下，嗅覺意象的消失與出現，尤其與時間有著密不可分的關係，東坡何時開始留心周遭的氣味？嗅覺、

³⁰⁷ 瑞秋赫茲 (Rachel Herz) 著，李曉筠譯：《氣味之謎—主宰人類現在與未來生存的神奇感官》(臺北：方言文化，2009年)，頁 25-26。

³⁰⁸ 邊緣系統 (Limbic System) 為包含負責長期記憶海馬迴 (Hippocampus) 及影響情緒的杏仁核 (Amygdala) 在內，位於前腦的大腦結構，與嗅覺結構相近，因此嗅覺在生理結構上便與我們的情感反應具有直接的聯繫。參 Susan Nolen-Hoeksema 等著；危芷芬編譯：《心理學導論 (二版)》(臺北：雙葉書廊，2015)，頁 92。

³⁰⁹ [荷] 派特·瓦潤 (Piet Vroon)、安東·范岸姆洛金 (Anton van Amerongen)、漢斯·迪佛裡斯 (Hans de Vries) 等著，洪慧娟譯：《嗅覺符碼：記憶和慾望的語言》(臺北：商周出版社，2001)，頁 4-5。

味覺為何開放？意象出現與否、聯繫主題之變遷，成為了通往東坡內質情韻的路標。本節故欲以嗅覺摹寫為對象，探究氣息在詞作中的表現差異，並討論當中涵藏的情感意義，以期豐滿感官在東坡詞的意義。



(一)、氣味與男女相思：嗅覺在詞體的典型意義

空氣中忽然傳來的氣息，可能在剎那之間令你對身旁的人漾起未曾浮現過的漣漪，而縱使氣味能透過空氣傳遞，但關於人身上那貼在肌膚的滋味，卻是在泯除距離後方能知覺。嗅覺與生物最原始的生存本能和繁衍本能息息相關。有些生物能自味道的嗅聞中選取和自身遺傳因子最為契合的配偶，人類雖不似大多數動物會自動以某些方式做出反應，但氣味依舊影響著人類的親密行為以及情感依戀。阿尼克·勒蓋萊（Annick Le Guerer）引用了卡巴尼斯（P.J.G Cabanis）的話，揭示了嗅覺與味覺、愛情與想像間密切聯繫，說：

鮮花盛開的季節也是愛情享樂的季節，淫蕩的想法與花園或芳香樹蔭的想法聯繫在一起。詩人們理性的把靈魂擁有的溫柔陶醉歸結為香味。如果一個人，甚至最聰明的人，聞到鮮花盛開的樹林氣息而沒有造成想像力勃發，激情奔湧，那他還是個人嗎？³¹⁰

他將愛情享樂、肉慾歡愉與香味柔旋交纏在一塊兒，讓人嗅聞香氣的同時，聯想翩躚。氣味與情愛的連結甚是強烈，加上氣味所帶有的親密性和私密性，讓文學作品中的嗅、味覺意象，亦時常聯繫著愛情的想像。尤其對緣於觥籌酒宴的詞體而言，它本為綺筵公子們在席上依曲填製，再付予繡幌佳人展演的歌辭，描摹男女相思情懷、歌詠女子形容體貌故蔚為內容的主導。這使得文人能夠展開更為多元的感官覺察，也令被詩、文避開描寫的嗅覺和味覺，在詞體得

³¹⁰ [法] 阿尼克·勒蓋萊（Annick Le Guerer）著，黃忠榮譯：《氣味》（臺北：邊城出版社，2005年），頁169。

到發展的空間。氣味乘載著對情愛暗示，南唐五代、北宋初年的多數詞作裡的嗅、味覺意象，通常被用來強調女子「體貌」之香，或者引發人們對男女情感的聯想。

東坡開拓了詞的抒情之境，使詞超越艷科的範圍，但詞體強調知覺感受的抒情方式，仍是保留在東坡的詞中，而詞中的氣味描摹，也常用來呈現與女性、男女之情有關的主題。東坡未編年的詞作中有不少涉及女性的描寫，讓我們先跳脫編年，觀看在這些詞篇裡，氣味所承擔的功用。

嗅覺的浮現先是在塑造女子高潔雅致的形象，如「冰雪透香肌」（〈南鄉子〉）³¹¹、「自然冰玉照香酥」（〈浣溪沙〉）³¹²、「不比人間蘭麝，自然透骨生香」（〈占春芳〉）³¹³等的描寫，俱以自然生香的氣息中，刻劃女子身上的美好品質；又或藉由飾物的香氣，讓人從妝髮衣著方面加深女子柔膩嬌美的印象。「香在衣裳妝在臂」（〈浣溪沙〉）³¹⁴、「輕衫罩體香羅碧」（〈菩薩蠻〉）³¹⁵、「低眼佯行，笑整香雲縷」（〈蝶戀花〉）³¹⁶等，皆屬此類。

此外，嗅覺還是具有親密性的知覺。不論是感受到他人身上的肌膚之香，又或於閨房幽室等私密場所中的擺設嗅聞到氣味，氣味往往承載著相思情意。「香牋一紙」上是盼望已久的良人捎來的訊息，信上「寫盡回紋機上意」要人「欲卷重開。讀遍千回與萬回」（〈減字木蘭花〉）³¹⁷。幽會於月上時分的男子「祇恐暗中迷路、認餘香」，跟隨著女子留下的香氣軌跡，一方面確認了美人依約在西廂，一方面在嗅覺的指引下順利來到她身旁（〈南歌子〉）³¹⁸。共處於一室之內，燃爐點香是男女間佐歡的情趣，氣味代表著雙方的濃情，才會讓人發

³¹¹ 《東坡樂府編年箋注》，頁 428。

³¹² 《東坡樂府編年箋注》，頁 440。

³¹³ 《東坡樂府編年箋注》，頁 516。

³¹⁴ 《東坡樂府編年箋注》，頁 440。

³¹⁵ 《東坡樂府編年箋注》，頁 439。

³¹⁶ 《東坡樂府編年箋注》，頁 471。

³¹⁷ 《東坡樂府編年箋注》，頁 478。

³¹⁸ 《東坡樂府編年箋注》，頁 462。

現「金鑪猶暖麝煤殘」時，因「惜香更把寶釵翻」。保存氣味的舉動也展現延續情緣的意圖，女子確認似的重新嗅聞，雖認知到「餘熏在」，但仍是暗暗的燃起沉水，只因「為情深、嫌怕斷頭煙」（〈翻香令〉）³¹⁹。當曾經伴身的那人離開，孤寂地等待的女子悵惘，「夜香知與阿誰燒」，情緣不起，薰香也似乎再沒有燃起的必要（〈西江月〉）³²⁰。

再者，中國文學歷來有將花與女子相互比附的手法，詠花與詠美人之間的邊界模糊，花事與人情元素亦時相結合，如〈減字木蘭花〉³²¹中寫道「玉房金蕊。宜在玉人纖手裡」，使人產生了玉人素手纖纖，輕持嬌蕊的畫面，因而隨後「微微弄袖風」傳來之「溫香熟美」的氣息，似乎既言花，也又未嘗不是言美人。〈阮郎歸·梅花〉³²²裡「雪肌冷，玉容真。香腮粉未勻」的描寫可以是梅花的狀態，但也以可是那個「折花欲寄嶺頭人」的女子，她攀折堂前「暗香浮動月黃昏」的梅樹，在梅花香中道出情意之潔。〈荷花媚〉³²³一詞歌詠荷花千嬌照水的風流標格，在人們「終須放、船兒去，清香深處住，看伊顏色」的追求中，展現了一種對情之執著無悔的品質。

從上述滲入嗅覺意象的詞作裡，不難發現東坡早期對嗅覺的運用，大多依循著氣味與男女情思之間的連結，氣味所扮演的角色多配合著艷情傳統，觸及宴飲席上，文人與女子的共情。但嗅覺與味覺作為一種內化的知覺，在反映作者內在心緒上具有其特殊性，是東坡眾感官之中與時間脈動最為貼近者。嗅覺與味覺的開顯與否，存在明顯的時間區別，尤能呈現東坡在時間脈絡下的心情變化。

³¹⁹ 《東坡樂府編年箋注》，頁 514。

³²⁰ 《東坡樂府編年箋注》，頁 411-412。

³²¹ 《東坡樂府編年箋注》，頁 483。

³²² 《東坡樂府編年箋注》，頁 506。

³²³ 《東坡樂府編年箋注》，頁 515。

若將東坡的詞作放置回編年進行追索，可以發現在開始填詞的杭州時期和密徐湖階段，以及經過烏臺詩案後初到黃州的日子，東坡的嗅味感覺幾乎處在閉塞的狀態。謫黃以前百餘首的詞作，³²⁴涉及氣味的書寫不僅數量不多，³²⁵且多著依循著以香氣襯托女性的應用方式，幾乎不見坡本人展現自身嗅覺的覺察。例如「明月空江，香霧著雲鬢」（〈江城子〉）³²⁶用帶著香氣的霧氣裝飾在女子如雲的髮鬢；「清香凝夜宴」（〈菩薩蠻〉）³²⁷寫出夜宴上的香氣浮動；「舞褪瓊釵，汗溼香羅軟」（〈菩薩蠻〉）³²⁸以氣味表現歌女「搯鼓漁陽搗未遍」演出後的官能魅惑。這些作品或者成於宴集之間，或者代替歌妓言情，透過嗅覺的增色，女子柔媚特質愈被凸顯，並在現場展演時收致更好的娛樂效果。涉及女性之美以及相思愛情的題材更容易出現嗅覺的描寫，東坡另外以七夕為題的〈漁家傲〉³²⁹、回文戲作的〈菩薩蠻·四時閨怨〉³³⁰也都因題材的性質，而多有出現香氣的描述，在氣味的強化下增添男女情思的想像。

然則，隨著東坡擴充詞敘事抒情的表現內容，除了引發情愛想像外，東坡也逐漸開展嗅覺的功能。即如〈蝶戀花·密州上元〉，嗅覺的開合對應著時空流動下的心理活動；又如〈南鄉子·梅花詞和楊元素〉、〈雨中花慢·初至密州，以累年旱蝗，齋素累月，方春牡丹盛開，遂不獲一賞，至九月，忽開千葉一顯，雨中特為置酒，遂作。〉兩篇，氣味成為了東坡定位時空的錨點；此外，〈浣溪沙〉組詞農村清新的自然氣息，展露了東坡此時的閒適之情。不過

³²⁴ 依石聲淮、唐玲玲《東坡樂府編年箋注》本編年。

³²⁵ 在東坡抵達黃州之前，詞作涉及嗅覺描寫者僅以下：〈江城子·陳直方妾嵇，錢塘人也。求新詞，為作此。錢塘人好唱陌上花緩緩曲，余嘗作數絕以紀其事〉、〈菩薩蠻·杭妓往蘇。迓新守楊元素。寄蘇守王規甫〉、〈蝶戀花·密州上元〉、〈南鄉子·梅花詞和楊元素〉、〈雨中花慢·初至密州，以累年旱蝗，齋素累月，方春牡丹盛開，遂不獲一賞，至九月，忽開千葉一顯，雨中特為置酒，遂作〉、〈蝶戀花·微雪，客有善吹笛擊鼓者，方醉中，有人送苦寒詩求和，遂以此答之〉、〈浣溪沙·麻葉層層荷葉光〉、〈浣溪沙·軟草平莎過雨新〉、〈千秋歲·徐州重陽作〉、〈漁家傲·七夕〉

³²⁶ 《東坡樂府編年箋注》，頁 16。

³²⁷ 《東坡樂府編年箋注》，頁 34。

³²⁸ 《東坡樂府編年箋注》，頁 89。

³²⁹ 《東坡樂府編年箋注》，頁 147。

³³⁰ 〈菩薩蠻·四時閨怨〉其二、其四，《東坡樂府編年箋注》，頁 165、166。

整體而言，黃州時期以前與嗅覺有關的篇章只間或鬆散、零星的出現，以氣味表達相思的運用方式尚未脫離《花間》藩籬，主要圍繞在兒女情態的椽寫，與東坡自身的感知庶幾無涉。



書寫數量缺稀，以及手法和牽涉主題的單調，顯示出黃州以前東坡本身嗅、味覺的閉鎖。嗅覺與味覺作為較不「客觀」的知覺，與主體的情緒具有更為貼合的關係，能否覺察氣味的流淌，取決於個體本身的心情。而這樣的特性放在東坡詞裡，便與其生涯階段展開更生動的對話，亦即東坡詞的氣味描寫隨著時間而有所轉變。在黃州的幾年，東坡覺察氣味的頻率增多，嗅、味覺意象紛紛進入詞篇，使得讀者得以藉此觀看東坡於時間遞嬗下的心境變遷，接下來便接續著感官和情感的互動，探討東坡嗅、味覺之開張反映出的情感意涵。

(二)、情的嗅聞：黃州時期嗅覺意蘊的開拓

嗅覺是沉默無語的感官，不同於視覺與聽覺的聲光刺激，它看不到，也聽不見，經常受到人們輕忽而落入後景，文學中對於嗅覺的描繪也遠遠不及視覺、聽覺等知覺。然而在人類的各個感官裡，嗅覺雖不似其他知覺一般奪目，但卻以無形而深入的方式，影響著人們的身心運作與日常生活。

氣味伴隨呼吸起伏，無時無刻不存於日常生活中，它與人們的生命歷程相繫，而嗅覺中樞和掌管情緒的邊緣系統相連，又使得嗅覺成為通往情緒的捷徑。人們「體驗情緒及表達情緒的能力，直接源自腦部處理氣味的能力。」³³¹說明了嗅覺與情緒的聯繫較其他感官來的深刻。由此，我們可以從詞中嗅覺意象的出現與否、描繪對象、關涉主題等，觀察氣味反映之東坡的心理狀態。前述我們提到黃州時期以前東坡的詞作有關氣味的描寫不多，且主要承襲《花間》以降氣味與男女相思的應用，少見東坡本人的嗅聞經驗。不過爬梳東坡抵

³³¹ 瑞秋赫茲 (Rachel Herz) 著，李曉筠譯：《氣味之謎—主宰人類現在與未來生存的神奇感官》(臺北：方言文化，2009年)，頁36。

達黃州後的詞篇，嗅覺意象不僅呈現數量上的增加，其內涵意蘊也得到進一步推升。



黃州幾年下來，東坡的心境逐漸走向更為寬闊的天地，情緒的寧和讓他釋放身體、開張感覺，知覺復位而開始意識到氣味，詞篇因此出現許多對氣味的描寫。這也讓讀者得以自東坡嗅覺前後的變化中，觀看如何開拓嗅覺的作用？以及詞篇縈繞的氣息對應出怎麼樣的心態與情意？元豐年間，東坡詞中多元的氣息流動不單推深了之前嗅覺的意義，也讓嗅覺參與至更為廣泛的情意主題，展現更多彩的面貌。以下便藉由嗅覺參與的主題觀看知覺開張的原因，並討論氣味與東坡情意世界的聯繫。

1. 氣味與人情

嗅覺是種富含情感性的感官，能否知覺到空氣中的絲絲氣味，牽涉個體當下的心情感受。從緊縮走向開放，東坡嗅覺表現的差異導因於生涯經歷對身心造成之影響。

東坡一生起伏波折，飽嘗榮辱得失的劇烈反差。榮達時為熾手可熱的朝臣，失意時則是被冤下獄的囚徒、遠放他方的逐客。情緒低盪直接導致的是身體對外在感受力下降，傾向在封閉心靈中進行探詢，嗅覺因而隱沒於背景。尤其烏臺詩案帶來的劇烈創傷，更交織出東坡剛抵達黃州時「多難畏人」的困境。但是隨著日子的推進，生命的慨歎雖依舊迴盪在東坡心中，初期的徬徨困厄卻逐漸化解，曠達寬厚成為思想的主導。此時，來自人情溫柔的寬慰扮演著重要的角色。

黃州人民的尊敬關愛、親朋好友不畏顧忌的來往，這些柔軟的人間情誼，成為東坡調和自我與現實的突破點。人與人親和的善意紓緩了東坡遭逢挫折後的抑鬱，帶給他彌平波瀾、向上揚升的力量。在身心得到安頓的情況下，東坡

重新建立起與世間的連結，由內（心靈）至外（身體感官）走向開放，對氣味的敏感體察也就此萌生。詞篇添加豐富的氣息，而嗅覺所傳遞的滋味也連結著東坡和友人的溫情互動，賦予了氣味人情溫暖的意義。



氣味作為情感的表徵出現在東坡的詞作，記述著塵世中的可貴情誼。首先觀看元豐四年十二月，雨後微雪，太守徐君猷攜酒前來拜訪謫居的東坡，東坡為此所作之〈浣溪沙〉：

醉夢昏昏曉未蘇。門前輾轆使君車。扶頭一盞怎生無。 廢圃寒蔬排翠羽，小槽春酒滴真珠。清香細細嚼梅鬚。³³²

使君車行輾轆的聲響，喚醒了尚未清醒的東坡，聲音的奏起昭示了友情的運行。對著踏雪而來的徐君猷，東坡「扶頭一盞怎生無」調皮的話語，顯現出他的幽默感。人若心神緊張，便難從容地看待事物，幽默感的顯現說明東坡喜於友人的到來，心情泰然，而可以相互調侃玩笑也說明了兩人關係的親密。

朋友不以下雪為煩前來拜訪，身為東道主的東坡慎重地自荒蕪的田園中選出青翠的菜蔬招待。廢圃、寒蔬揭露了東坡物質生活上的匱乏，然而給與所能付出之最好，無疑是對朋友珍而重之的表現。這份珍視透過飲食有了實體的具現：細飲春酒，輕嚼翠羽與梅鬚，自口腔到鼻息蔓延著縷縷清香。我們雖無法確定飲酒品食是否真有其事，但詞篇漾起的淡淡梅香卻具有象徵情誼的意義。梅花自來被寄託以高潔的品性，梅的清香淡而幽深，咀嚼時逸散的芬芳代表著友誼之清雅純淨。自然生香不僅是物質，還有人與人之間的情味，人情互動為東坡帶來心情上的轉換。

³³² 《東坡樂府編年箋注》，頁 172。

歷經烏臺詩案，初抵黃州時「世事一場大夢，人生幾度新涼」（〈西江月〉）³³³、「揀盡寒枝不肯棲，寂寞沙洲冷」（〈卜算子〉）³³⁴那種絕望蕭瑟、淒然冷然的情調已然湮沒，取而代之的是東坡接受身處的環境，發現其中的美，並於友人的陪伴中共享心靈上的閒適。

元豐四年以後，東坡詞的嗅覺意象多了象徵人情的意義。東坡聰穎佻達，「滿肚子的不合時宜」讓他樹敵無數，在政治路上走的崎嶇。多情多感的天性讓東坡更易感受到人世間的壓力，但即便屢逢艱困，東坡始終不會轉過身去，棄離於人世，像陳敬雯所說的：

人情往往是蘇軾捨之不下的牽繫，他在與自然合一的超越面向之外，始終也有著根繫人世的這一個面向。與其將之視為對於蘇軾的牽絆，不如說這正是他的性格之中溫暖而充滿人性的一大特色。³³⁵

正因天性裡的這份多情，東坡總能收致人情溫柔的回饋。待在黃州的幾年，人民、朋友們溫煦的撫慰，給予東坡向上提振的力量。他轉化心境，帶著欣賞、開放的感官展開對日常的探索，記錄著人們友善的互動。很多時候，東坡的嗅覺興發於與人產生的聯繫的時刻，覺知氣味流動的同時也代表著受到人情的包覆。如元祐七年二月十五日，東坡知守穎州，時見聚星堂前梅花盛開，月色鮮霽，在王夫人「春月色勝於秋月色。秋月色令人慘淒，春月色令人和悅。何不召趙德麟輩飲此花下？」的建議下，東坡欣然地召來趙德麟，一同在皓月當空的庭院，賞梅小酌，所填之〈減字木蘭花〉一詞：

³³³ 《東坡樂府編年箋注》，頁 161。

³³⁴ 《東坡樂府編年箋注》，頁 231。

³³⁵ 陳敬雯：《蘇軾的思鄉情懷》（臺北：國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，2011 年），頁 54。

春庭月午。搖蕩香醪光欲舞。步轉迴廊。半落梅花婉婉香。輕雲薄
霧。總是少年行樂處。不似秋光。只與離人照斷腸。³³⁶



詞篇泛起兩種不同的氣息，搖蕩的酒香以及梅花柔柔的清香。月色明淨，冷浸滿堂銀白，灑入東坡的酒杯裡。隨著酒杯晃動，美酒的芬芳釋放到大氣，映在杯中的月光也彷彿翩然起舞一般，共芳馥的酒香惹人迷醉。此時，另一絲襲來的幽香，更指引著東坡從尋常的生活中，捕捉到大自然充滿詩意的美。東坡漫步在迴廊，曲折迴轉的廊道與壟罩春夜的輕雲薄霧降低了視野能見，但飄忽鼻息的淡香引領著他的步伐。尋味而至，半開半落的梅花在月色映襯下，一遍璀璨晶瑩，向東坡昭示著一個優美安謐的天地。如同王夫人所言，春月令人和悅，東坡選取之月色、香醪、迴廊、梅香、雲煙等，構成清淨恬淡的藝術氛圍，也表現出他精神曠達閒適的一面。

人倫世界的溫暖是東坡開展閒心，進而能品味到氣息之關鍵。趙德麟是東坡知穎州時的僚屬，深受東坡器重；聚星堂這個地點乃是由恩師歐陽修所建，對東坡來說更十分具有情感意義，再加上對月賞梅的雅會的機緣開啟於王夫人的妙言雅句。圍繞著人間的情誼，東坡自現實煩憂中解脫，細膩地體會著生活的美好。詞中和美醇清的酒香梅香，見證了人情關懷下東坡的自適，也成為帶領他通往自然神妙景象的指引者。

人與人之間柔軟友善的互動，讓東坡歷經了政治風波後驚懼疲弊的心靈，逐漸地走向平和。烏臺詩案為東坡的生命掀起了一場驚滔駭浪，政治的險惡無情衝擊著他的身心，這真實體驗的生命經驗，加劇了東坡以人生如夢似幻的無常感慨，產生在時間之流中對自我意義不間斷的詢問。然而儘管對現實感到迷惘，東坡卻不曾對人世失去信心，人間的情味時時撫慰他苦悶不安的靈魂。在

³³⁶ 《東坡樂府編年箋注》，頁 358。

他重新調節身心，情緒轉趨明朗的情況下，更能夠把握氣息的流動。



2. 氣味與閒心

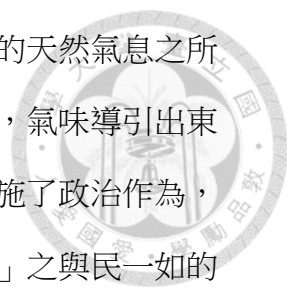
黃州時期東坡嗅覺的甦醒，意味著其心靈的開放。來自人情的溫暖讓東坡的情緒轉為閒適安定，由此而能與外在相親、感知物象實際的氣息，再次與外界建立起親密的連結。詞篇因而紀錄了東坡對自然氣息的嗅聞，走出陰雨的他能以閒逸的心靈品味日常生活的妙趣，詞中的嗅覺意象遂萌發出新的意義：對自然氣味的覺知映照出東坡一份閒情，成為其閒心之表徵。

讓我們再讀一次〈浣溪沙〉組詞的第五首，此首為東坡黃州時期以前，難得展現對自然氣味的覺察之作，當中嗅覺的開展即與東坡內心的閒情有所關聯。

軟草平莎過雨新。輕沙走馬路無塵。何時收拾耦耕身。 日暖桑麻光似潑，風來蒿艾氣如薰。使君元是此中人。³³⁷

東坡徜徉在農村，眼見雨水洗去附著細草上的塵沙，顯露其本然青翠面目，暖融融的日光在桑麻上折射出如水波般粼粼的光輝。視覺導出光影，觸覺點出溫度，詞中的嗅覺世界更是繽紛：微風襲來，雨過草地之草本清香、太陽溫暖的暖香，與蒿艾的薰香一同沁入鼻息。氣味雖伴隨著呼吸起伏，時刻存在於人們的日常生活，但卻是容易被忽視的感官，然則在這闕詞中，嗅覺意象自一開始便蕩漾詞作間。即便敏銳如東坡，我們也少有看到他在一闕詞中展現他對氣息這麼多樣的體察，那麼東坡為何能感受到這麼多的氣味，這些氣味引領出什麼樣的情緒？

³³⁷ 《東坡樂府編年箋注》，頁 126。



感官作為中介，聯繫個體內在心緒與外在環境，自然生發的天然氣息之所以能被東坡的嗅覺所感知，除了說明東坡此時精神狀態之寬舒，氣味導引出東坡內心一份有感於外的情懷。祈雨成功解除旱象，東坡不僅實施了政治作為，更感受到了人民親和相待的友善，進而道出「使君元是此中人」之與民一如的心意。理念順利的運作、人情寬和的溫暖，東坡心情為之舒暢。此心安適，身體重展對外界溫柔的感知，平凡的景物在東坡充滿情意的關注下，閃爍出熠熠的光輝。溫暖清香的氣息不僅洋溢在詞中，也是東坡心緒的投射，自然氣味的覺察呈現出東坡因心情恬靜而與自然世界更加貼合。

抒盪感官，以對自然氣味敏銳的覺察，投影出己心閒適之表現，在元豐五年過後得到進一步發展。上一節舉例之〈浣溪沙·醉夢昏昏曉未蘇〉、〈減字木蘭花·春庭月午〉，或寫酒香與菜蔬之味，或寫梅香，都有著自然氣息連翩的浮動。氣味代表著接受人情滋潤下東坡心情的舒張，同時也顯示閒情帶來嗅覺之靈敏。此外，東坡的閒心除了導因於情感的安頓之外，也與他自主地展開行動，四處遊歷有關。行動的過程雖然貫串著東坡整個生涯，但早年推動東坡腳步的，卻是不停輪轉且不可控的仕宦路途。到了黃州，等同於「待罪之身」的他被剝奪參與政事的權利，才突然間有了許多空間，擁有對身體的控制權。身體的清閒配合著心境上的調適，賦予了東坡依自我意願行動的空間。這些自主行動、尋幽探訪的體驗對應他身心的閒逸，讓他能於走覽的過程中嗅聞到實質的、自然的氣息，從日常中發現生活的美好姿態。再細看下述這首〈鷓鴣天〉：

林斷山明竹隱牆。亂蟬衰草小池塘。翻空白鳥時時見，照水紅蕖細細香。村舍外，古城旁。杖藜徐步轉斜陽。殷勤昨夜三更雨，又得浮生一日涼。³³⁸

³³⁸ 《東坡樂府編年箋注》，頁 244。



詞寫東坡夏日雨後，閒步農村的發現。詞下片「杖藜徐步轉斜陽」寫出時間，夕陽出現表示這一日的漫遊並非匆匆的蜻蜓點水，他慢慢地走慢慢地欣賞，沉浸在對景象的愛覽中，順隨著時間更迭遞進。於是我們跟著東坡的腳步一齊走過此番雨後遊賞，透過他明亮而靈動的感官，感受他為何得到「又得浮生一日涼」的體悟。

詞由視覺出發。從鬱蔥的樹林盡頭走出，光線自幽暗轉明亮，鮮明的山色迎面而來，近處屋舍牆垣扶疏竹影掩映，點綴光影豐富的變化，並隱約阻隔了東坡與人煙。另一邊，聲音奏響，紛亂的蟬鳴帶領東坡走向一處長著衰敗野草的小池塘。亂蟬與衰草理應給人雜亂衰萎的感覺，一般而言詞甚少出現未經雕琢的景象，但這般不多加修飾地寫出自然如實的樣貌，顯示出東坡對事物本然之美的愛賞，³³⁹事物在他眼裡都有其特殊的風情。白鳥翻飛、自由翱翔，呼應著東坡心靈的自在開闊，而在這一時間，嗅覺也發揮作用。紅葉淡雅幽香飄入東坡鼻息。

「細細」表示這氣味並非強烈，若是心情低沉，與情緒和記憶有關的嗅覺與味覺首先會被封閉，也當不會覺察到這幽然淡渺的香氣。但東坡掌握了這一絲飄忽的香氣，點出他此刻舒徐的情緒，心思平和而能處處發現生活中的美景。這與東坡慶幸「昨夜三更雨」的情緒相接，倘若執著於過去，便會怨懟著雨天帶來的泥濘，但當心念一轉，昨日的怨懟也能化為今日之寬容。由於有昨日的雨，才能令今日的徐行「又得浮生一日涼」。東坡坦然無礙的曠達胸襟藉著靈動的感官表現而出，嗅聞到荷花天然生香的淡淡芬芳，更加展現閒心與行動之間相輔相成的關係。

〈鷓鴣天〉所呈現豐富的感官知覺，綜觀整部東坡詞也屬少見，氣味的流

³³⁹ 概念啟發自劉少雄先生授課講述。

淌告知讀者東坡秉持著平和的情緒自在行走，於行動的過程中發掘天地迷人的面容。另一方面，與友共遊的行動更是經常為東坡的心靈染上一抹閒逸，從而見嗅覺味覺的開放。

紹聖元年十月二十三日，東坡與侯晉叔、譚汲等人遊大雲寺，作〈浣溪沙〉詞：

羅襪空飛洛浦塵。錦袍不見謫仙人。攜壺藉草亦天真。玉粉輕黃千歲藥，雪花浮動萬家春。醉歸江路野梅新。(〈浣溪沙·紹聖元年十月二十三日，與程鄉令侯晉叔、歸善簿譚汲同遊大雲寺，野飲松下，仍設松黃湯。作此闕。余近釀酒，名之曰萬家春，蓋嶺南萬戶酒也。〉)³⁴⁰

詞記述了幾人「攜壺藉草亦天真」興之所來，愉快清閒的遊玩經驗。無拘無束地席地坐於松樹下，細品「玉粉輕黃千歲藥」之松黃湯，啜飲東坡親釀之「雪花浮動萬家春」酒，杯上白沫如雪花浮動，映於蒼鬱的蒼松下別有一番雅趣。東坡以柔麗的色彩和形象描寫與友人出遊踏青時的活動，同時具象出詞篇飄動的清新氣息。當身心舒暢，松黃藥香淡雅、酒香馥郁，彷彿包覽整個環境，連翻的氣味彰顯了東坡與友人的放鬆與開懷。心靈的閒逸使得眾人仍能於醉歸的路上，發現路旁幾株新綻的野梅，明媚的景致對應著幾人暢然遊覽，同樣明媚的心景。

東坡詞中的自然氣味，呈現了他向外開放的心境，在黃州安頓後，自然的氣息更多地發於詞作之間，似乎顯示了東坡逐漸現實與自我的狀態。東坡多情而敏感，外在的摧折時常令他產生對生命意義探求，但東坡之所以動人便在於即便屢經乖舛，仍是不會桎梏自我於狹小一隅，在傷懷的迴圈中停駐腳步，而

³⁴⁰ 《東坡樂府編年箋注》，頁 376。

是讓境随心轉，以豐沛而溫柔的心靈透視出生活清雅的閒趣。當感官，尤其是與情感緊密相契的嗅覺，重新回到他的詞作中，自然飄香的氣息映照的是東坡不淹留的一顆閒心。東坡閒心的擴展根植於人情，或者與百姓相親，或者得友朋之伴，使得東坡重新張開他多情的感官，欣賞世間之美。



3. 氣味與回憶

最後，我們要來討論嗅覺與時空意識的關聯。劉少雄先生指出：

詞的抒情特性，主要是以時空與人事對照為主軸，在情與景、今與昔、變與不變的對比安排下，緣於人間情愛之專注執著和對時光流逝的無窮感嘆。³⁴¹

伴隨詞體本身具有的特殊時空感與跌宕往復的表現特色，意識時空推移而興發感懷，是東坡在詞間舒展的一份重要思想，嗅覺獨特的感官特性，與這份詞情特質亦存在著特殊的聯繫。黛安·艾克曼在他既理智又詩意的《感官之旅》中，道出了氣味隱含的奧秘：

氣味隱藏在歲月和經驗之下，伴隨著人的生命時刻存在於我們周遭，每一個氣味分子都保存著當下的情感記憶，只要觸及氣味的引線，回憶就立即爆發，而複雜的幻影也由深處浮顯。³⁴²

書中引用了海倫凱勒的一席話：「嗅覺是無所不能的魔法師，能送我們越過數千里，穿過所有往日的時光。」³⁴³更點出了氣味消弭時空的獨特能力。即便時空

³⁴¹ 劉少雄：《會通與適變——東坡以詩為詞論題新詮》（臺北：里仁出版社，2006年），頁15。

³⁴² [美] 黛安·艾克曼（Diane Ackerman）著，莊安祺譯：《感官之旅》（臺北：時報文化，2007），頁18

³⁴³ 同上註。

幾經輪轉，突如其來熟悉的氣息，都可能在一瞬之間，點染某些回憶與情緒，讓那些深藏的片段從心底復甦。當飄忽的氣息為人所覺知時，經常引得人們穿透時空的隔閡，從橫跨的時空中激起情感反應。氣味「不只喚起事件或畫面，還有與他們相關的情緒或情感，也就是某一段青春的情感色彩。」³⁴⁴說明著嗅覺感知不僅具有人引發情緒波動、覺察時空變化的能力，也往往蘊藏著記憶的軌跡。

嗅覺與回憶的連結早在南唐五代詞就可見端倪。詞早期專主於男女戀情之思，氣味的出現扮演著擾動佳人心湖的角色，它令獨守空齋的女子落入往昔的情境，憶及昔日種種甜蜜的美好，從而加深此刻愛欲不滿足的孤絕寂寞。然而，嗅覺意象參與進作者本身的時空意識，依然是待到東坡之手。東坡的情多且深，感官明澈入微，過往被用來抒發男女相思的氣味，如今能用來反映文人內底的情意世界，記述著今昔對比的回憶，呈現出東坡個人在時空下的感思。即便在黃州以前浮現氣味的書寫並不多，但我們已能從中看出東坡將嗅覺與回憶的連結向前推展，與自我生命經驗相契。經由嗅覺展現時空差異，賦予氣味更為深遠的意義。

先舉成於密州的〈蝶戀花·密州上元〉為例，東坡的嗅覺與記憶連動，在往昔的嗅覺經驗與現今之無氣味對比下，東坡於不同時空下的情緒反應娓娓流露：

鐙火錢塘三五夜。明月如霜，照見人如畫。帳底吹笙香吐麝，更無一點塵隨馬。寂寞山城人老也。擊鼓吹簫，卻入農桑社。火冷鐙稀霜露下，昏昏雪意雲垂野。³⁴⁵

³⁴⁴ [荷]杜威·德拉伊斯馬 (Douwe Draaisma) 著，張朝霞譯：《記憶的風景——我們為什麼「想起」，又為什麼「遺忘」？》(臺北：漫遊者文化出版，2013年)，頁55。

³⁴⁵ 《東坡樂府編年箋注》，頁76。



東坡在杭三年，任滿後自請調任山東，於熙寧七年秋末揮別杭州，年終歲末時抵達密州時。密州位於山東半島東南，繁榮遠不如杭州。東坡之所以請調至這「風俗樸陋，四方賓客不致」³⁴⁶的地方，乃因他懷著與弟弟子由聚首的希望。彼時子由已早一步派任到濟南，密州與濟南同在山東，興許兩人能夠時相探訪。豈料東坡一到任就面臨蝗災、賊害等艱鉅的問題，政務繁忙使東坡的祈願落空，身邊又無朋友圍繞。人文景觀冷清的密州有如荒涼的寂寞山城，與杭州秀麗的山水、薈萃之人文相比直可謂判若雲泥。

生活驟然轉變，東坡難掩低落。雖然時值上元節，東坡卻無法感受節日的歡喜，詞中的感官對比反映出東坡意識到時空變化的心境。上片描述東坡去年在杭州的情景，燈火、明月、樂音、麝香，豐富的感官意象展示杭州元宵的熱鬧繁華。然而下片，此時東坡感到所處的密州是一遍「寂寞山城人老也」，不僅外在環境寂寞，人的內心也垂老荒蕪。情緒直轉而下，東坡閉塞的感官直接傳遞出與上片杭州的熱鬧明朗，顯然有別的氛围。此處燈火零落，雪雲濃重，低迷又冷清，東坡與外在世界的連結幾乎消失，雖聽聞到樂音聲響，但那是農桑社裡傳來的蕭鼓聲，簫聲嗚咽如同泣訴，反而又添幾許淒涼。

值得注意的是嗅覺在上下片中出現自有而無的變化。回憶裡的錢塘蔓延著馥薰的香氣，氣味洋溢在他的記憶圖景，代表的是城市的活力與過往的歡愉，但今歲在密州度過上元的東坡，卻嗅聞不到任何味道。嗅覺的消失拉出今昔時空的差異，昔日曾開展的嗅覺感官對比今日之黯淡，折射出東坡黯淡低盪之心景，回憶與現實間的距離由此更被凸顯。嗅覺的開張和閉鎖，連結東坡不同時空下的情感反應，杭州、密州兩地度過的上元節，一香氣襲人，一個黯然無味。而後於元豐八年，東坡在宿州迎接上元，則又見「小雨如酥落便收」、「白

³⁴⁶ 蘇轍〈超然臺記〉《全宋文》，第90冊，頁388

酒無聲滑瀉油」等酥酪、白酒等氣味的浮動（〈南鄉子·宿州上元〉）³⁴⁷。這便再度說明了嗅覺是一種相對內化、與個體情緒具有緊密連繫的感官，伴隨著東坡生命境遇而呈現出與時間相應的轉化。



嗅覺負荷大量的情感能量，使回憶如同往事重演一般，蘊含個人獨特的經歷。³⁴⁸因而嗅覺的差異能定位出過去與現在，甚至是未來的距離，拉大了時間和空間之深廣，參與了東坡在詞作中反覆思考，意識時空推移而產生的哲思之中。

東坡多情，對時空的意識往往根源於人生情事，每回的相逢與別離，都促使他不得不思索個我將如何因應人生這份恆常的不自主。氣味調動回憶、承載情感的特性，則被其應用來作為時空變遷下的情意見證。再看元豐五年，東坡將與朋友徐君猷分別，作〈醉蓬萊〉一闕：

笑勞生一夢，羈旅三年，又還重九。華髮蕭蕭，對荒園搔首。賴有多情，好飲無事，似古人賢守。歲歲登高，年年落帽，物華依舊。此會應須爛醉，仍把紫菊紅萸，細看重嗅。搖落霜風，有手栽雙柳。來歲今朝，為我西顧，酌羽觴江口。會與州人，飲公遺愛，一江醇酎。³⁴⁹

烏臺詩案為東坡的生命掀起了一場驚滔駭浪，政治的險惡無情衝擊著他的身心，加劇了東坡人生無常的感慨，在時間之流中產生對自我意義不間斷的詢問。不過儘管對現實感到迷惘，人間的情味時時撫慰他苦悶不安的靈魂，到了黃州後，東坡生活與心境逐漸安穩放曠，很大一部份得力於人情的溫暖。徐君猷便是與東坡互動頻仍，重要的一位朋友，前述〈浣溪沙〉兩人真摯醇厚的友

³⁴⁷ 《東坡樂府編年箋注》，頁 285。

³⁴⁸ 瑞秋赫茲（Rachel Herz）著，李曉筠譯：《氣味之謎—主宰人類現在與未來生存的神奇感官》（臺北：方言文化，2009年），頁 51

³⁴⁹ 《東坡樂府編年箋注》，頁 219。

情已顯現於「清香細細嚼梅鬚」的梅香裡。謫居黃州的三年，每歲的重九。東坡總與徐君猷會於棲霞樓上，但元豐五年這年，徐君猷即將離開黃州，乞郡湖南，今年或者是兩人最後一次共度重陽。重陽登高望遠，經常惹人興發對歲月飄忽的愁思，東坡更是無法不感到惘然。

因此詞作上片瀟灑著「笑勞生一夢，羈旅三年，又還重九」、「華髮蕭蕭，對荒園搔首」等對於時間飛逝，年華徒增的感懷。然而東坡相信在無情的洪流中，仍舊有不變的事物可以抵禦時空的沖刷——那即是人間「賴有多情」，在此則是體現在與「多情、好飲無事，似古人賢守」的徐君猷「歲歲登高，年年落帽」觀「物華依舊」的相互依伴。和知交聚散有時的哀感，令東坡發出「此會應須爛醉」的呼喊。他意圖以極端的痛飲沖洗掉心中的愁緒，不過另一方面，既然分離在即，東坡更希望能為這份情感能量留下一些痕跡。於是他「仍把紫菊紅萸，細看重嗅」仔細觀看、反覆嗅聞菊花和茱萸，像要把此情此景鄭重地烙印在瓣瓣心尖。在這般留存記憶的過程中，除了視覺畫面之外，還出現清楚地嗅聞動作。嗅覺跨越時空、保留記憶能力，使得氣味的嗅聞在這樣的場合別具意義。黛安·艾克曼談論氣味喚起的記憶與個人情感之間關聯時，說：

嗅覺安靜的作用於我們的日常，使人習焉不察。然而隨著每一次的呼吸，我們時時在嗅聞，一絲氣味的飄忽便能倏地連結腦海中的記憶庫，調出回憶的心靈圖景。³⁵⁰

氣味所保存的記憶，具有獨特的情緒豐富性，通過嗅聞的舉動，經驗生發當下的背景與情緒感受都被包裹在氣味的分子裡，深深貯存在大腦的記憶庫。在東坡與徐君猷細聞花香的同時，也將此刻所擁有的情緒感受，依附到花的氣息

³⁵⁰ [美] 黛安·艾克曼 (Diane Ackerman) 著，莊安祺譯：《感官之旅》(臺北：時報文化，2007)，頁 19。

上。對兩人來說，重九、茱萸因而成了代表情誼的嶄新符碼，茱萸的香氣連結著回憶，每逢氣味襲來，輕輕掀起光陰織就的輕紗，便再度牽起兩人共有的羈絆。感情的逝去與否不在物理上的陪伴，而存於心中惦念，若是彼此長憶，則時空跨距也無法撼動這份情誼。

抵達黃州以後，東坡的嗅覺感受逐漸增加，不僅在氣味的流盪中體現人文世界的情感意涵，也啟發嗅覺之於個體和時空的意義。在人生不曾間斷的呼吸起伏間，突然其來的嗅覺覺察，往往喚起藏於心中的記憶圖景。氣味使我們突如其來地就勾起一段往日情懷，清楚再現曩昔情境，與彼時的情緒體驗。由於嗅覺感知乃出於心智，³⁵¹每個人對氣味的經驗都是獨特的，蘊含了個人的生命體驗以及情感哲思。東坡以氣味作為觸媒而生發的今昔對比之思，乘載了他在時空變遷之下的深深感懷，嗅覺因而成為他保存回憶，見證情誼的一種方式。

（三）、細品清歡：味覺意象之開顯

氣味一詞實際上包含了嗅聞（嗅覺）與品味（味覺）兩種概念，但我們提到氣味時，通常不會特別將兩者單獨拆解出來談論。這是因為，我們口中嘗到的道味道，實有很大一部分來自於味覺之外的四種感官。芭柏·史塔基在其《味覺獵人：舌尖上的科學與美食癡迷症指南》一書提到：

我們人類光用舌頭就能嘗出的「五種基本味道」：甜、酸、苦、鹹，和蛋白質讓湯、肉類，和熟成起司充滿獨特豐厚美味的鮮味。舌頭所感受到的這些感覺就是五種基本的味道，凡是不屬於甜酸苦鹹鮮的味道，都是

³⁵¹ 瑞秋赫茲（Rachel Herz）著，李曉筠譯：《氣味之謎—主宰人類現在與未來生存的神奇感官》（臺北：方言文化，2009年），頁51。

經由其他感官：嗅覺、觸覺、視覺或聽覺來感知。³⁵²



其中，嗅覺的感受占有最大的影響力，除了基本味道之外，「所有你認為的『味覺』，其實都來自嗅覺。」³⁵³，科學家估計我們嘗到的味道，有七五%到九五%其實是嗅覺。³⁵⁴

經驗告訴我們嗅覺和味覺關係密切，不過味覺獨立感官特性仍舊具有辨析之空間。而在東坡詞中，比起嗅覺意象，味覺的意象其實更常見於詞中，此即詞中時現東坡啜酒、飲茶的描寫。「酒」在中國文人的生活、心靈中佔據了重要的地位，文人們不但於物質生活中與酒為伍，精神世界也以酒為伴。東坡雖非酒中英豪，但對於飲酒，他也有一番見地：

予飲酒終日，不過五合，天下之不能飲，無在予下者。然喜人飲酒，見客舉盃徐引，則予胸中為之浩浩焉，落落焉，酣適之味，乃過於客。閑居未嘗一日無客，客至，未嘗不置酒。天下之好飲，亦無在予上者。³⁵⁵

東坡雖自言「天下之不能飲，無在予下者」，但這不妨礙他於酒中獲得「酣適之味」，由於不陷落於酒精的耽溺，東坡反而能單純地藉酒舒展出胸中地浩浩落落。東坡與酒之間的情分滿溢，他飲酒，也自己釀酒，酒成為他藝術創作的靈感泉源，除了為數頗豐的酒詩之外，詞作裡也不乏酒意象的顯現。³⁵⁶由於飲酒的動機、心情不同，東坡於酒中品到的「味」也有著不同的意蘊，觀察東坡

³⁵² [美] 芭柏·史塔基 (Barb Stuckey) 著，莊靖譯：《味覺獵人：舌尖上的科學與美食癡迷症指南》(臺北：漫遊者文化，2014年)，頁10。

³⁵³ 瑞秋赫茲 (Rachel Herz) 著，李曉筠譯：《氣味之謎—主宰人類現在與未來生存的神奇感官》(臺北：方言文化，2009年)，頁209。

³⁵⁴ [美] 芭柏·史塔基 (Barb Stuckey) 著，莊靖譯：《味覺獵人：舌尖上的科學與美食癡迷症指南》(臺北：漫遊者文化，2014年)，頁65。

³⁵⁵ 蘇軾：〈書東皋子傳後〉，《全宋文》，第89冊，頁200。

³⁵⁶ 有關東坡詞的酒意象，可參考許育喬：《東坡詞酒意象探析》(臺北：國立臺灣師範大學國文學系在職進修碩士班碩士論文，2008年)。

於酒中反映之情意的分殊，亦得以令我們了解東坡的味覺與其生命經歷和情緒間的互動。自東坡的生涯繫年梳理，我們能夠看到東坡把盞在側的酒味品嚐，亦以黃州時期為界格展現變化。



任官杭州，以及遷移於密、徐、湖等地的幾年，東坡經常飲於筵席間的觥籌交錯，做為營造、烘托場景的氣氛，酒或者坦露了歡聚時的快意；或在不斷地餞別中，釋放出送別雙方不忍離別之多情。黃州以前的這一段時光，當東坡獨自飲酒時，其感於身世飄零、時間流逝下的愁心受到酒精的催化，舌尖上的酒味時與其孤寂的心緒連結，環繞著對此身漂泊的悵然。我們可以看到東坡「酒病無聊」，飲酒過度讓身體不舒服、產生無所依傍之感，而東坡的不安泰不只來自於形體上的不快，更導因於心無從憑藉。

例如在〈祝英台近〉³⁵⁷一詞。「簇簇雲山」、「重重煙樹」阻絕了東坡與來處的聯繫，他回首遠望，也望不見孤城，這般隔離阻礙投射出東坡流離不遇之「斷腸」悲痛，也是他飲酒至醉的原因。他雖藉酒暫時從憂愁中抽離，但由於並非真正化解，使得酒醒之後反而加重心中怏怏。

此外，〈醉落魄·離京口作〉³⁵⁸之「二更酒醒船初發」道出東坡行前飲酒的事實。靈台尚未清醒，身體也因「巾偏扇墜藤床滑」的動盪，產生強烈之無所憑附的感覺。顯然東坡此次之所以飲酒，亦是出於心靈有狀況的情形之下。屢經離別、隻身天涯，東坡的「幽夢」無人可說，人生被動地前行令他產生「此生飄蕩何時歇」的疑問，並在「家在西南，常作東南別」體現東坡在實踐治世理想與歸隱家園的掙扎徘徊。

即便偶爾仍可以看到飲酒催生出東坡較為積極的情懷，如〈江城子·密州

³⁵⁷ 《東坡樂府編年箋注》，頁 10。

³⁵⁸ 《東坡樂府編年箋注》，頁 20-21。

出獵》³⁵⁹，東坡「酒酣胸膽尚開張」，在酒的助力下以昂揚的豪情，展現意圖與時間對抗之風發意氣；又如徐州〈浣溪沙〉³⁶⁰農村組詞中，「酒困路長惟欲睡，日高人渴漫思茶。」的描寫寫出了東坡輕鬆怡然的心情，酒連綴出東坡與百姓親和的互動。但總體而言。黃州以前的詞作，東坡在酒中抒發的一己情思猶是清冷多、歡樂少。縱然東坡不憑附酒酣以逃避現實責任，詞作裡的酒除了表抒宴飲、離別情景外，也流瀉了東坡心中更深的情思感悟，但卻時時縈繞著幽獨、孤絕的情調。

我們看到東坡自言書寫〈水調歌頭〉³⁶¹一詞，乃因「丙辰中秋，歡飲達旦，大醉」並且「兼懷子由」。不過東坡「把酒問青天」，萌生疑問欲向蒼天探詢，在天上人間的對比中，體悟到人生自有悲歡離合之至理，進而道出「但願人長久，千里共嬋娟」的祈願。這遂表明，東坡的大醉並非純出於中秋歡飲，而是存在著更為明確的指向，亦即東坡為詞並不如他自言的「兼懷子由」，相反地，「懷子由」才是他填詞真正的動因。東坡飲酒醺醺、把盞探問的背後聯繫著深厚的兄弟情誼，但在寬慰弟弟的同時，卻也直指了兩人分別兩處的事實。如同東坡於下一年再以〈水調歌頭〉³⁶²回應子由，當中「我醉歌時君和，醉倒須君扶我，惟酒可忘憂。」透過兩人酒醉時的相附扶持，乘載日後攜手歸鄉的美好願景。不過這也表達出東坡飲酒，背後實有一「憂」字啃噬著他的心靈。

此時東坡詞中酒的滋味，經常顯露一種孤寂之感。他「卯酒醒還困」，無法夢成仙村，醒後只有「多情流水」依傍在身（〈南歌子〉）³⁶³；而其「帶酒衝山雨」（〈南歌子〉）³⁶⁴之與外在現實的拒抗，雖見豪氣，卻是繃緊神經的奮力排拒，並非是找到自我與世間平衡。至於面對烏臺詩案帶來的生命打擊，酒更是擔負了東坡內心的憂懼，多難畏人的心境反映在「酒賤常愁客少」（〈西江

³⁵⁹ 《東坡樂府編年箋注》，頁 84。

³⁶⁰ 〈浣溪沙〉其三，《東坡樂府編年箋注》，頁 125。

³⁶¹ 《東坡樂府編年箋注》，頁 103。

³⁶² 《東坡樂府編年箋注》，頁 117。

³⁶³ 《東坡樂府編年箋注》，頁 144。

³⁶⁴ 《東坡樂府編年箋注》，頁 145。

月·黃州中秋))³⁶⁵的味覺緊鎖，讓讀者也跟著嘗到東坡底心的幽絕。

不過如同嗅覺意象所彰示的，在元豐五年以後，東坡的味覺也呈現出開闊的表現，酒所聯繫的情意內涵隨之開闊，並映照著東坡闊朗的心靈。東坡飲酒漸漸多了許多歡快情調，連同心境的提升，東坡的酒參與了他對生活飛動之靈視。

〈西江月〉³⁶⁶紀錄東坡春夜醉行時，不意緣見大自然神妙之美的經驗，而東坡之所以能夠從日常景象中，發現「亂山攢擁，流水鏘然」之「疑非塵世」的世界，即是出於東坡「過酒家飲」，酒醉而乘月於溪橋上，醉眠芳草的機緣。酒不再反映他負重於世間的傷懷，而是引領他發現世界的美好，並讓他品到人間溫暖的人情滋味。又或在東坡將去黃移汝時，「山中友，雞豚社酒，相勸老東坡」(〈滿庭芳〉)³⁶⁷，百姓們備酒佐食，殷殷勸慰，詞中的味覺意象象徵東坡與人民不假雕琢的任真相待，在一飲一食間，醇厚的情誼四溢於彼此的身心。

人的心情如波浪般翻騰，時高時低、時起時落，因此，黃州的沉澱反思固然將東坡的精神提升超拔，但也並不表示自此之後東坡的情緒都平靜無波，如同古井一般死槁。在黃州以及離開黃州的作品中，東坡仍舊會藉著酒展現出愁緒，但詞中的酒意象與歡情的連結漸多，甚至能體貼東坡心中的閒適。好比出遊南山時，「正酒酣時，人語笑，白雲間」的描繪，是他酒酣耳熟感應到之人間曼妙的歡愉(〈行香子〉)³⁶⁸；離開黃州，在宿州度過上元節的東坡更一改於密州上元的不適，他恣情地享受節日，味覺也在閒逸的心靈中復甦。細品「白酒無聲滑瀉油」，觀看著人們春遊、欣賞著迸發地燈火，美酒入喉，鮮活的群象

³⁶⁵ 《東坡樂府編年箋注》，頁 161。

³⁶⁶ 《東坡樂府編年箋注》，頁 195。

³⁶⁷ 《東坡樂府編年箋注》，頁 165。

³⁶⁸ 《東坡樂府編年箋注》，頁 278。

入眼，讓東坡發出「遲留」的感嘆（〈南鄉子·宿州上元〉）³⁶⁹。



歡飲的增加直接對應出東坡酒意象、味覺意象的明朗，也令讀者能於酒中品味到東坡曠達的情性。在幽閉的生活狀態中走出，東坡對生命進行了透徹的反省，面對困擾半生之出處去留的問題，東坡回歸於本心所嚮。在〈踏莎行〉、〈蝶戀花〉、〈行香子〉幾首詞作裡，酒都與東坡「歸去」之歸向相關，並呈現他乾淨而不願染塵情性。

〈踏莎行〉³⁷⁰裡，「黃雞白酒漁樵社」之有雞、有酒、有知交的愜意生活是東坡「洗盡功名話」而意圖「解佩投簪，求田問舍」的生命體悟。〈蝶戀花〉³⁷¹中的「更無一點塵來處」是他對自我的堅持，潔淨且不染塵泥的世界是其心念之所在，而擺脫官場，在「尊酒不空田百畝」的歸來中，方能體悟「閒中趣」的真諦。〈行香子〉³⁷²描繪之「清夜無塵」、「月色如銀」的清雅景象亦是東坡高潔自性的投射，而「酒斟時、須滿十分」之把酒對月，享受生活中的美好，則是他對自我生命的選擇。面對如夢似幻的人生，為何要將短暫光陰蹉跎於浮名浮利的虛苦中呢？東坡願與「一張琴，一壺酒，一溪雲」細品歲月裡的天真之樂，而其灑脫豁達的人格風神也被推展而出。

從以酒為伴，舔噬己心的幽獨，到秉持自在的心靈放鬆啜飲，於酒中嘗到「清歡」、抒發自我曠達情性，東坡的味覺轉換發生於滯黃期間，彰顯著在此時期東坡的感官連同心境的釋然，呈現出步步舒放的表現。另一方面，東坡詞中「茶」意象的出現也和時間的脈動有所關聯。

宋代茶文化盛行，上自朝堂，下至閭里，飲茶風息蔚然。焚香煮茗的人文

³⁶⁹ 《東坡樂府編年箋注》，頁 285。

³⁷⁰ 《東坡樂府編年箋注》，頁 290。

³⁷¹ 《東坡樂府編年箋注》，頁 295。

³⁷² 《東坡樂府編年箋注》，頁 94。

活動成為士大夫們日常生活的一道風景，在宋人將日常生活審美化的傾向下，³⁷³「茶」進入文人創作的視野。東坡雅好飲茶，對茶事的熱愛和豐富的茶藝知識，讓他在詩、詞、文等體裁中都留有與茶相關的描述，而以濃麗的詞體書寫茶事，東坡可說是第一人。³⁷⁴在東坡三百餘首詞作裡，直接或間接提到茶的作品僅佔八關，³⁷⁵數量雖不多，但不僅顯示了東坡於詞體意義的開創，也因茶具不同於酒的文化意涵，讓我們得以從另一個角度補充東坡詞嗅覺意象展露出之情感意涵。宋人將茶作為君子之象徵，寄託高潔的理想人格，³⁷⁶東坡詞茶意象所聯繫的主題，不同於酒含蘊了地上人間的情味百態，體現他對人事的拉扯與紓解，東坡品茗，基本上不見愁苦的情調，而是參與他精神方面的思考，反映出恬淡曠遠的襟懷。如觀〈雨中花慢〉一詞：

今歲花時深院，盡日東風，輕颺茶煙。但有綠苔芳草，柳絮榆錢。聞道城西，長廊古寺，甲第名園。有國豔帶酒，天香染袂，為我留連。³⁷⁷

坐落於深院，嗅聞之「輕颺茶煙」作為此刻的象徵，代表著東坡與「國豔帶酒，天香染袂」的外在世界隔絕。現實嗅聞到的茶香與腦海中牡丹的花香，凸顯出空間上的區隔，並且將單一的地方擴散到了想像的外在世界，使得空間描述更加寬廣。

³⁷³ 宋人將視野轉向日常生活，賦予平凡事物審美性的提升，可參見〔日〕吉川幸次郎著；鄭清茂譯：《宋詩概說》序章第四節〈宋詩與日常生活〉（臺北：聯經出版社，2012年），頁14-21。

³⁷⁴ 有關東坡詠茶詞的討論，可參考：梁姿茵、高世州：〈蘇軾詠茶詞之探析〉，《高苑學報》（第18卷第1期，2012年），頁155-164。張玉芳：〈從來佳茗似佳人——論蘇軾詠茶詩詞的開拓與新變〉，《元培學報》（第14期，2007年），頁37-60。呂瑞萍：《宋代詠茶詞研究》（臺北：國立臺灣師範大學國文學系碩士論文，2000年。）

³⁷⁵ 據石唐編年本，詞作涉及茶意象者有〈雨中花慢〉、〈望江南·超然臺作〉、〈浣溪沙·簌簌衣巾落棗花〉、〈卜拍子·白酒新開九醞〉、〈南歌子·日薄花房綻〉、〈浣溪沙·元豐七年十二月二十四日，從泗州劉倩叔遊南山〉、〈行香子·茶詞〉、〈西江月·茶詞〉等幾篇。

³⁷⁶ 如東坡於〈和錢安道寄惠建茶〉詩中將君子的德性與茶相比附，云：「建溪所產雖不同，一天與君子性。」（《全宋詩》，第14冊，頁9192）；〈寄周安孺茶〉一詩：「有如剛耿性，不受纖芥觸。又若廉夫心，難將微穢瀆。」（《全宋詩》，第14冊，頁9327）將高潔君子品格賦予到茶身上。

³⁷⁷ 《東坡樂府編年箋注》，頁79。

茶香的氤氳推動東坡對時間的感受，參與他在時間推移下與思懷，並時常表現出東坡一種「清歡」的體悟。好比前述提到〈浣溪沙〉之「酒困路長惟欲睡，日高人渴漫思茶」的描寫，透過茶酒相伴，顯示與農村親和的日常。〈望江南·超然臺作〉言「休對故人思故國，且將新火試新茶」³⁷⁸對著佳茗，自思鄉的鬱結中超然而出。

可以說茶聯繫著東坡化解、澹泊的精神樣態。在黃州以後，東坡陸續創作茶詞，有通篇歌詠茶者，如〈西江月·茶詞〉³⁷⁹、〈行香子·茶詞〉³⁸⁰，描繪贈茶、鬥茶等情事，不僅反映宋人以茶為生活中的風雅韻致，主人與賓客們輕鬆互動的閒趣也偏然浮現。此外，也有以茶顯現生命追求者。〈十拍子〉一詞東坡「白酒新開九醞」，在酒中感生「身外儻來都是夢，醉裡無何即是鄉」，面對人生如醉夢的興嘆，東坡以茶解酒。透過「玉粉旋烹茶乳，金蠶新搗橙香」的舉動，喚起自身清醒的主體意識，表露出「狂夫老更狂」之真率的豪氣。³⁸¹茶與東坡閒適心靈的相互呼應，還能見於〈南歌子〉一詞中：

日薄花房綻，風和麥浪輕。夜來微雨洗郊坰。正是一年春好、近清明。
已改煎茶火，猶調入粥餚。使君高會有餘清。此樂無聲無味、最難名。

382

詞的上片感官集萃，鋪陳出清新怡宜人的春天景致。柔和的陽光下，朵朵花兒綻放。天氣晴和，微風徐徐拂過麥田，麥浪輕巧地流動。夜半微微的雨絲清洗，使得世界為之清新。鄰近清明時節的這般靜好，東坡煮火煎茶，品茗啖

³⁷⁸ 《東坡樂府編年箋注》，頁 96-97。

³⁷⁹ 《東坡樂府編年箋注》，頁 264。

³⁸⁰ 《東坡樂府編年箋注》，頁 316。

³⁸¹ 《東坡樂府編年箋注》，頁 246。

³⁸² 《東坡樂府編年箋注》，頁 460。

粥，從難名的清樂中獲得精神上的潤澤。



除了酒、茶之外，黃州時期東坡詞的味覺意象還出現了另一重開拓：詞中出現有關「食物」的直接描寫。舉凡「菰黍連昌歎」(〈南歌子·杭州端午〉)³⁸³、「水晶盤瑩玉鱗頰」(〈浣溪沙〉)³⁸⁴，食物的出現代表味覺承擔的作用增加，反映東坡於人間品嚐到的滋味。元豐七年十二月二十四日，東坡與劉倩叔遊南山，寫下〈浣溪沙〉一詞道：

細雨斜風作小寒。淡煙疏柳媚晴灘。入淮清洛漸漫漫。 雪沫乳花浮午
 琰，蓼茸蒿筍試春盤。人間有味是清歡。³⁸⁵

詞紀錄了東坡離開黃州，行經泗州時與劉倩叔一次偶然的碰面。細雨斜風陣陣吹拂，兩人在帶著絲絲冷意的天氣出遊南山，爾後天氣轉晴，淡淡的煙霧與柳條進入視野。冬季萬物蕭條，疏淡的柳樹應不如春夏般可喜，東坡卻言其能「媚晴灘」，享受著煙霧籠罩的景致。景由心生，物象在快樂的人眼中展現其迷人的面貌，在此我們看到的是與朋友相會而心情開朗的東坡。

時值年末，行路途中的東坡未必能好好度過年節，享受新春的歡愉。設想至此，劉倩叔貼心地取出上等好茶招待，並佐以春季時蔬之蓼茸、蒿筍予東坡「試春」，預先令東坡感受到新年的滋味。茶葉春蔬代表著劉倩叔對東坡的溫情，而面對朋友的殷勤相待，東坡開張感官，品茗啜飲、細嚼時蔬。當氣味擴散於唇齒之間，東坡嘗到了一份沒有利害煩擾，純粹的人情清歡。在味覺的運作下，東坡感受到友誼的潤澤，在齒頰留香的，是人間閒逸、歡樂的情味。

³⁸³ 《東坡樂府編年箋注》，頁 325。

³⁸⁴ 《東坡樂府編年箋注》，頁 340-341。

³⁸⁵ 《東坡樂府編年箋注》，頁 277。

此外，如同在嗅覺章節所提：氣味具有貯存回憶、喚醒情感的性質。口中泛起的滋味亦能乘載著人與人相處的緣分，使得詞作的味覺意象也貼近東坡對人情的感懷，映照他多情而柔軟的內心。元豐四年十二月，東坡有懷遠方的友人朱壽昌，作〈江城子〉見寄：

黃昏猶是雨纖纖。曉開簾。欲平檐。江闊天低，無處認青帘。孤坐凍吟誰伴我？揩病目，捻衰髯。使君留客醉厭厭。水晶鹽。為誰甜。手把梅花，東望憶陶潛。雪似故人人似雪，雖可愛，有人嫌。(〈江城子·大雪，有懷朱康叔使君，亦知使君之念我也。作此以寄之。〉)³⁸⁶

詞的上片由景入情。黃昏時的紛紛細雨，庭中深厚的積雪，陰鬱的天氣聯繫著東坡病中獨居的寒冷孤寂。此時孤身一人的處境，讓東坡格外思念昔日故人相伴的日子。下片便是東坡向朱壽昌的惦念和呼喚，由懷念友人過渡到對友人懷己之設想。

當東坡望向紛飛的雪花，剔透潔白的飛雪有如水晶鹽一般，此時，舌尖上驀地湧現一點甜味，令他產生彼處的朱守可能正盛筵宴客之聯想。雖然此時兩人分隔兩地，但東坡深信友誼的堅定，縱使分離，朱壽昌仍舊會把自己放在心瓣。味蕾上水晶鹽的甜美，是東坡用以橫跨時空，連結雙方心念的憑藉。每逢熟悉的滋味浮現，分隔兩地的兩人都能化解距離的隔閡，在記憶的牽引下心繫彼此。

第三節、感覺與情緒的對應：以元豐五年為分界的差異

抒情性的增加讓我們能從詞作的感官意象追索作者本人的感受。隨著時間躍動，東坡詞情閃爍出分殊的風采，代表時間成為一條可追索的脈絡，讓人得

³⁸⁶ 《東坡樂府編年箋注》，頁 176。

以藉由觀看東坡生涯不同階段的感官描繪，探究詞的創作歷程以及其中反映之生命情調的變化。上一節文章在對東坡詞中嗅覺、味覺意象的梳理中，發現東坡的嗅、味感官呈現由緊閉到開放的現象，而這一轉變落實在東坡停留在黃州的時期。黃州時期以後，嗅覺、味覺開始更多地出現在詞篇，並連繫著不同的情感主題，體現出東坡心境的轉關。這使得我們可以更細緻地進入這個時間段繼續觀察。

我們以肉體的形軀活動於世間，人的感知始終參照著身體的位置與活動，身體是人面向世界的樞紐，為展開一切認識、感知的基礎，³⁸⁷這意味著除了個別的感官意象之外，身體的認識、感覺亦與心靈的活動具有密不可分的連結。因此，觀看東坡對自我身體狀態的陳述，亦能夠令我們更加親近東坡心緒之波濤。在前述分論了感官之於東坡情感的影響後，文章在這個部分則是希望探討東坡如何從內在，主觀地感受他的身體，亦即偏向於「觸覺」感知的討論。³⁸⁸

本文這一分節的討論，以身體感和時間兩條線索為主軸。首先藉由觀測身體感受的差異，追索在身心一體的聯繫下，東坡對自我身體狀態的認知，如何投影出其情感態度之變動。延續著身體感覺與心靈的呼應，第二個部分則進入感覺變化的時間點，探索身體的轉變對東坡的生活、詞作主題帶來之具體影響。

一、元豐五年以前身體的緊繃不穩

身體是人們開展認識的基礎，而心靈的情狀左右著身體的姿態，或伴隨著低落的意緒而緊鎖，或在心中拾得光明時放鬆舒張，伴隨著情緒而動盪。置放

³⁸⁷ 參見〔法〕梅洛·龐蒂（Merleau Ponty）著，姜志輝譯：《知覺現象學》（北京：商務印書館，2005年），頁136-138。

³⁸⁸ 如第一章所提，目前對於人類身體感覺的分類還未有定見，為了較完整地掌握東坡對形軀的變化，本文採用廣義的「觸覺」定義，涵蓋了冷暖、壓力、痛覺的「皮膚感覺」，以及包含運動覺、平衡覺等，影響身體位置判斷的「動覺」兩者，並統攝在「身體感」之下。

回東坡生涯的脈絡，可以發現詞中傳遞的身體感受與他當時心情狀態為一體之兩面。尤其黃州時東坡心境的轉折，令他的身體以此時間段之前後為分界，明顯的展露出由緊閉而舒張的姿態。讓人一窺東坡心靈深處的同時，也進一步地讓我們理解東坡詞中感官意象所蘊藏之豐富的意涵。

東坡感官書寫之所以展現不同以往詞作的藝術風貌，其中一個主要的原因即在於，不類早期詞人將自我抽身於詞之外，東坡寫入他的生命歷程，使我們能追尋他的腳步，從他行動的軌跡中觀看其於行道途間所得的諸般體驗和感思。東坡一生播遷不斷，心中一方面懷抱治世的理想，一方面又念茲在茲著與子由同歸故鄉的夢想，然而炎涼的現實拘束了他的身體，也打擊他的心靈。少時那與子由「似二陸初來俱少年」，懷揣「致君堯舜，此事何難」(〈沁園春·赴密州早行，馬上寄子由〉)³⁸⁹的風發意氣而今屢遭挫折，理想難行，更不知何時才能與弟弟團聚。離鄉思歸、憂懼老病，東坡黃州以前的詞作時而覆上一層徬徨淪落之感，句句心緒也與身體拘謹封閉的姿態兩相呼應。熙寧七年，東坡筆下的這首〈醉落魄·離京口作〉道出了身心不安糾葛：

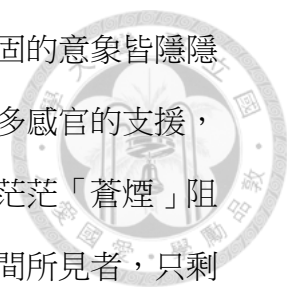
輕雲微月。二更酒醒船初發。孤城回望蒼煙合。記得歌時，不記歸時節。巾偏扇墜藤床滑。覺來幽夢無人說。此生飄蕩何時歇。家在西南，常作東南別。³⁹⁰

從詞序的「離京口作」我們得知此詞記的是東坡一次離去的感悟。此行乃是就著月夜，走水路離開京口城，流水搖盪帶來了不穩定的身體感覺，從而引發出東坡心中天涯漂泊的愁緒。

「二更酒醒船初發」點出時間以及東坡的身體狀態。可以知道東坡在臨行

³⁸⁹ 《東坡樂府編年箋注》，頁 71。

³⁹⁰ 《東坡樂府編年箋注》，頁 20-21。



前喝了一些酒，船啟動時的晃動以及飲酒的醺醺然，兩種不穩固的意象皆隱隱說明了東坡此時的身心之飄搖未明。在此情狀下，東坡需要更多感官的支援，方得以確認自我與現實世界的聯繫。然而此時，東坡的視野遭茫茫「蒼煙」阻絕，想回望來處，也只能看到一片蒼茫。躺在船上、似夢非夢間所見者，只剩天頂上淡淡的「輕雲微月」。依傍在側的月雖像在陪伴離人，但它同時卻又是可見可明的離愁象徵，愈是意識，則愈不禁思忖起人間的悲歡離合。雲的聚散無根，又好似四處漂泊，不知所歸的人生，這遂令東坡遁入「記得歌時，不記歸時節」的憶中安樂。

東坡「記得」酒筵中共度的歡樂，「不記」分別時刻的哀傷，每一個抉擇皆存在意義，反映了個體當下的心理活動，記憶心象的選擇說明了東坡試圖以此壓抑生生別離帶來的惆悵，覓得心中一時的安頓。可東坡終究無法長久躲避於記回憶片段中，船隻晃動使得「巾偏扇墜藤床滑」，傾斜滑墜的不僅是物象，更具體加劇了物理形軀之晃動，敲碎了沁潤於美好時光的想望。

東坡本來就因離別而鬱鬱，如此不穩固的身體感覺更將他從記憶裡的溫暖中拉扯而出，深化內在對於自身之無所依傍的惶恐。微淡的雲、偏斜的頭巾、落下的扇，以及滑動的藤床，詞的物象圍繞著自我身體展開，這些變動的景象連動著東坡身軀之不安定，更進一步地引發其內心「此生飄蕩何時歇」的無奈。小船有如生命之載體，起落擺盪引起人身心無依的感受，遠遊在外，次次歡聚卻也次次離別，如何才能安頓自己「家在西南，常作東南別」的家鄉之思？流水漂蕩引起之身體感覺的搖蕩，觸發了東坡心中對生命無常的感悟，以及濃重的思鄉情懷，這份情感不只寄於言表，更從整個身體上搬演。詞篇的意象與情意以身體為核心統一，一同傳遞出東坡有如不繫之舟的蒼涼與無奈。

身體作為感知與世界對話的主體，影響人立足於世上的情感活動，藉由詞作對身體不扎實、不穩定的陳述，我們得以透視東坡情感上的憂慮。同年作的另一首〈醉落魄·席上呈楊元素〉亦能看到東坡對形軀動搖的陳述：



分攜如昨。人生到處萍飄泊。偶然相聚還離索。多病多愁，須信從來
錯。尊前一笑休辭卻。天涯同是傷淪落。故山猶負平生約。西望峨
嵋，長羨歸飛鶴。³⁹¹

詞篇圍繞著「人生到處萍飄泊」之飄盪、無所依傍的身體感受，展現心理上的不安定。流離似無根的浮萍，是你我在這個塵世中的寫照，行動的主控權無法操之在己，帶來了無數個「分攜如昨」。人與人之間猶是別時多、聚時短，偶然相聚又將離索，重返故鄉的然諾更是屢屢落空。東坡「西望峨嵋，長羨歸飛鶴」意圖遠望平眺，極目彼端的家鄉以尋求慰藉，然而故鄉未睹，天上自在的飛鶴卻對比出己身之身不由己，倍增淒然，人生的多病多愁也是由此而生。

兩首〈醉落魄〉都在身體描述中，反映東坡當前對自我狀態的認識。東坡有意識地選擇詞牌創作，所選的詞牌與內容往往能前呼後應。〈醉落魄〉的詞牌言醉，但非指歡飲至飽酣的甜醉，而是落魄的以醉澆愁。這般酩酊出於心理的焦慮不安，更由醉帶來了身體的晃蕩，並在身心交互影響下又凸顯出了心緒的糾結。

環繞著對人生蒼茫的疑懼，東坡的心無法安置。面對現實與理想的衝突、時空推生的老病之感，縱使東坡天性豁然，每當將被情緒吞沒時，他都會自覺地啟動調適機制，往寬處看去。然而在未找到安住此心的方法前，仍可以見到東坡在身體呈現動盪與緊縮的姿態，對應出他心靈的徬徨失據。在即將離開繁華熱鬧的杭州，調任密州的篇章猶能看出東坡這種身心疲憊的情況。

前述所舉之〈阮郎歸·一年三度過蘇臺〉，面對席上佳人「這回來不來」的

³⁹¹ 《東坡樂府編年箋注》，頁 67。

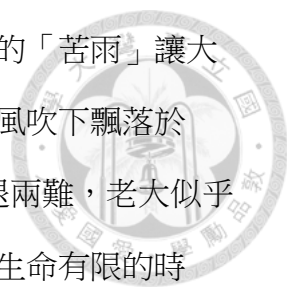
苦苦相問，東坡「情未盡，老先催。人生真可哈」的感懷蘊含了面對時空推移、年華流逝的深重壓力，他以「老」作為自己目前的定位，發出「劉郎雙鬢衰」之身心老矣的無奈喟嘆。心靈蒼茫無奈，影響東坡的身體呈現靜態的狀態，由於未能煥發出身體主動的能量，感官也相對封閉，進入詞篇的多是淒冷哀婉的感受。另一首〈醉落魄·蘇州閭門留別〉也是如此。在「故山歸計何時決。舊交新貴音書絕。」歸鄉不得以及世態涼薄的雙重摧折下，東坡同樣以「蒼顏華髮」的老態作為自我之認知。伴隨著愁緒，詞中雖見感官的作用，但「離亭欲去歌聲咽」和「瀟瀟細雨涼吹頰」兩種體會都是被動地為東坡所接受，而不忍離別的低咽以及灑落肌膚的寒意，也和東坡衰老的意識相合，構築宛如暮年一般蕭瑟寂寥的感受。

元豐二年，烏臺詩案的發生幾陷東坡至於死地，有如平地乍響道道悶雷般，在雷鳴與閃電中降下滂沱暴雨，耗損著他的生命能量，內心的無助與悲涼更將身體不安的悲鳴推向最大聲。東坡兩首〈寒食詩〉是他整個文學中少有的，蔓延著絕望的作品：

自我來黃州，已過三寒食。年年欲惜春，春去不容惜。今年又苦雨，兩月秋蕭瑟。臥聞海棠花，泥污胭脂雪。暗中偷負去，夜半真有力。何殊病少年，病起頭已白。

春江欲入戶，雨勢來不已。小屋如漁舟，濛濛水雲里。空庖煮寒菜，破灶燒濕葦。那知是寒食，但見烏銜紙。君門深九重，墳墓在萬里。也擬哭途窮，死灰吹不起。³⁹²

³⁹² 《全宋詩》，第14冊，頁9318



兩首作品都帶給人陰冷、潮濕、晦暗的不安感。接連兩月降下的「苦雨」讓大地染上「蕭瑟」的情調，連本該如胭脂般艷麗的海棠，在雨打風吹下飄落於「泥汗」，生命的最後竟是如此凋零。在貶斥的生涯裡東坡進退兩難，老大似乎無成，時間空逝，淪落的海棠是否象徵的自己的終局？蹉跎著生命有限的時間，徒然老去。此處「何殊病少年，病起頭已白」又見東坡以「病」、「老」統攝自我的身體狀態，反映出他對自我價值的懷疑。

在第二首詩裡，身體的動盪更是躍然紙上。蒼穹彷彿破了個大口子。豪猛的暴雨傾瀉而下，高漲江水好似下一秒就要破門而入，東坡那簡陋的小屋無從抵禦，有如「漁舟」般只能在濛濛的水雲里上下擺盪。這棟如漁舟的小屋是東坡的化身，那搖擺動盪、不得依歸的身體感受，象徵著屋裡人生命之飄搖。空庖、破灶，寒菜、濕葦。屋外的雨逼人，屋內的事物也不得圓滿、不得溫暖，即便身處室內的東坡仍尋不到身心的放鬆。當他看向窗外烏鴉銜紙，尚能自由地翻飛，但自己既無法親近九重深處地君門，更無法歸去萬里之外的故鄉，形軀的侷限與不自主引發深深的無力，讓他發出「也擬哭途窮，死灰吹不起」之極為沉痛的一聲。〈卜算子·黃州定慧院寓居作〉一詞，「揀盡寒枝不肯棲，寂寞沙洲冷」的絲絲寒慄，也從身體感覺的描述中，顯現出烏臺事件以後，剛貶謫至黃州不久東坡的心境閉塞。

東坡早期的詞作時可見他以緊繃的狀態描述自我的身體感覺，尤其烏臺事件發生後，貶謫到黃州的頭幾年，東坡彷彿壟罩在一片晦暗的天頂下，身心皆瑟縮憂懼，切斷了與世間的連結。然而，東坡卻也不是就此消沉，一蹶不振的性格，他不逃避、總是直面現實，努力調適著找出與世間的平衡，這也是東坡令人動容的地方。浮游於宦海，被動地踏上仕途遷徙的旅程。度過了前幾年的低沉，抵達黃州的東坡對於身體感覺的敘述漸漸異於此前之拘謹，展現出更為輕鬆自在的情態。本章的下一節，便聚焦討論元豐五年過後，東坡身體感覺的轉變。透過對比前後，印證出黃州時期東坡漸能調和身心，能以開放而輕鬆的

樣貌面對生命。隨著精神放曠，身體的感受也煥發出嶄新的光彩，自適地迎接人生的道路。



二、身心平衡下的坦然舒放

(一)、從對抗到接受：面對風雨的身體姿態

詩案的發生固然重重地挫折東坡，它雖中斷了士大夫的政治理想，但就如同老子所言：「禍兮福之所倚，福兮禍之所伏。」³⁹³，從另一個角度來說，此次事件卻也提供機會讓東坡自變動的宦宦生涯中稍作停歇，梳理內在紛亂心思。前生積累的創作經驗成為東坡的養分，經過回歸自我的沉澱以及反省後，詩人重新找回自我生命的定位和價值，走向更為通達的體悟。駐足黃州的幾年，親友與百姓的關愛使他漸漸熬過生命的艱困。浮躁與悲哀化為一抹微笑，東坡的精神轉趨圓融超拔，心無罣礙，身體也隨之曠朗，所覺察到的世界更加的婀娜多彩。

東坡一路走來飽經風雨，詞經常出現對風雨景象的描寫，雨絲似乎代表著東坡面對生命境遇的不同意志，蘊含更為深刻的象徵意涵。如何以此身接受外在飄搖的風雨？對應東坡內在情緒的轉變。這使得我們能夠通過對照東坡在風雨下的身體反應，觀看時間淬鍊下東坡心境的變異，如何連動著身體姿態，顯現出從緊繃走向開放的路程。首先觀看黃州以前，東坡面對風雨時身體表現出的態度。從徐州赴湖州的路上，東坡遇雨，填了小令〈南歌子〉：

帶酒衝山雨，和衣睡晚晴。不知鐘鼓報天明。夢裡栩然胡蝶、一身輕。
老去才都盡，歸來計未成。求田問舍笑豪英。自愛湖邊沙路、免泥行。

³⁹³ 《老子》第五十八章，引自〔先秦〕老聃等，陳鼓應註釋：《老子今註今譯及評介》（臺北：臺灣商務印書館，2013年），頁244。



東坡逕直地衝撞山雨的行為，似乎展現他一種認真瀟灑的行徑。然而，如同劉少雄老師對此詞的分析：

這闕詞乍看似曠達，其實意氣未平，表現的是一種豪情。「帶酒衝山雨」，流露與現實正面對抗的悲壯情懷——不躲雨、不悠游雨中，而是帶著酒意大步迎向雨勢，快步衝過層層雨幕，強烈的與山雨「衝撞」的態勢——這樣的姿態、心境，使得下一句的悠閒意味頓減，反而增添了一份掙扎衝突後的寂寞與疲倦。³⁹⁵

他繃直神經，決絕地將自己投身於緊張的外在，這般孤絕的意氣，讓他在義無反顧地抗拒風雨時，自己也被現實淋濕了一身，而這「滿載雨水涼意的衣服，包裹的不也往往是疲累孤獨、可望安寧的身體心靈？」³⁹⁶。包裹著現實風雨的反饋，東坡遁入到那可以令他暫時放鬆的夢鄉中，似乎唯有在夢中他才能真正的擺脫現實，忘懷得失，但一覺醒來之後他依然得面對「老去才都盡，歸來計未成」的掙扎。因此，除了「衝雨」代表的緊繃之外，「求田問舍笑豪英。自愛湖邊沙路、免泥行」之秉持豪情的行動也不表示煩惱得到踏實的超解。即便將繼續遭受現實的擊打，但東坡就是寧可如此也不願與泥沙同行，走在乾淨道路上的自好是他高潔情性的投射。然則，以豪情強行紓解和外界的不和諧只是一時之舉，緊張的身體背後是孤絕悲憤的情緒，顯示東坡尚且還不能調和自我與現實，僅僅以一時的氣蘊勉力支撐。

³⁹⁴ 《東坡樂府編年箋注》，頁 145。

³⁹⁵ 劉少雄：《東坡詞·東坡情》（臺北：遠流出版社，2019年），頁 194-195。

³⁹⁶ 同上註，頁 195。

路程中偶然遇雨，不只一次地發生在東坡的生活之中，時間與心境的變化，讓東坡對於外界突如其來的風雨，產生了不一樣的應對方式。元豐五年，東坡留下名篇〈定風波·三月七日，沙湖道中遇雨。雨具先去，同行皆狼狽；余獨不覺。已而遂晴，故作此詞〉：

莫聽穿林打葉聲，何妨吟嘯且徐行。竹杖芒鞋輕勝馬，誰怕？一蓑煙雨任平生。料峭春風吹酒醒，微冷，山頭斜照卻相迎。回首向來蕭瑟處，歸去，也無風雨也無晴。³⁹⁷

因烏臺詩案遭貶黃州，乍到黃州的東坡不僅心情黯淡憂懼，身體的自由也被剝奪，生活困窘。但東坡不會任由自己就此拘束在封閉的象牙塔，他開始四處相地，希望覓得一適合的田地安居，並解決迫切的生計問題。雖然並未在沙湖落居，但走出的舉動一方面象徵東坡脫離萎靡現狀的決心，另一方面表示與外在環境重新建立連結。有行動，才能有所收穫，東坡邁開步履前行，這次他同樣在行路途中意外遇雨，然而心念轉動，我們看到東坡身體狀態的殊異。

遭臨風雨，他不再展現奮力衝撞的態勢，而是緩緩地徐徐前行。在雨具先去的前提之下，忙著閃躲、加快腳步是人面臨突然灑落陣雨，正常的經驗反應，不過東坡卻貌似不以為意的言道：「余獨不覺」。既然遮蔽的雨具已不在，再怎麼慌亂雨絲依舊打在身上，那何不忘懷雨淋的擔憂，從生活中的小小意外享受難得的樂趣呢？心情穩定就不會感到狼狽而慌了手腳，面對人生的風雨也何嘗不是如此。每個人的生命旅程或多或少都曾飄下陣陣淒風苦雨，諸般矛盾、衝突拉扯著心神，幾乎要人喪志，但若是心中坦然，不汲汲執著於悲喜榮枯，則外界的紛擾也無法撼動這顆自在清淨的心靈。走著走著，風雨也將停歇，迎接雨後放晴，斜掛山頭的陽光灑在身體，給予行人暖和的撫慰。自然界

³⁹⁷ 《東坡樂府編年箋注》，頁 192。

晴雨更迭，人生境遇也是寵辱交替，但不論是順境或是逆境，一旦發生了都是讓人「回首」的過去往事，不須在黏滯其間而影響了前進的步調。



離鄉遠遊、送往迎來，人世間充斥種種身不由己的無常，一點一點的積累在東坡心頭，這些緊繃的情緒經由灑落皮膚上的冷意、搖蕩軀體的無依，具體地與身體感覺連結，影響他對世界的著色。烏臺詩案雖使東坡一度喪志，卻也成為重要的轉關，淬鍊東坡出人格思想以及文學創作的高升。從「帶酒衝山雨」到「何妨吟嘯且徐行」，身體姿態的轉變對應東坡心境不同樣貌。遇見風雨，他舒張了奮力抵抗的形體，轉而踩著悠悠的步伐，「何妨吟嘯且徐行」地穿過雨幕，在形軀身體與心神情意的相融間，投影出東坡悠然其中的通達。

同樣面對自然的落雨，東坡逐漸展開他敏感的知覺，由衷地賞愛景象的可觀。將焦點繼續放置於黃州的階段觀看，可以發現正是在此時期之後，東坡在風雨中也能呈現出舒放的身體感，展現他放鬆身心，重新找回了對自身軀體的控制權。當東坡對身體的認知從搖擺不安、費勁緊繃中解放，放鬆地徜徉在生活的每一個發現，除了前述的〈定風波〉以外，元豐五年以後，縱然有雨，東坡或於行走時釋放閒情，發出「殷勤昨夜三更雨，又得浮生一日涼」（〈鷓鴣天〉）³⁹⁸之感謝雨為他的出遊帶來一日涼爽；或喜於「昨夜東坡春雨足，烏鵲喜，報新晴。」（〈江城子〉）³⁹⁹雨絲清洗土地、潤澤東坡田園，傳達躬耕生活的安謐。對雨景態度的轉變，連繫著他對人生風雨的調適與超脫。

浮沉波動於茫茫宦海，自熙寧五年開始，東坡各地流轉，足跡由杭州步向密徐湖、黃州、惠州、儋州等處。在生涯的不同時期，東坡面對的生命課題不同，詞作主要關懷以及表現的方式也別有分殊，而黃州時期是東坡人格思想和

³⁹⁸ 《東坡樂府編年箋注》，頁 244。

³⁹⁹ 《東坡樂府編年箋注》，頁 188。

藝術創作走向更為成熟通達的關鍵。停留黃州的幾年，東坡以讀書、覽勝自居，情性裡灑脫曠達的品質經過打磨後脫胎而出，閃爍著熠熠光輝，主導著東坡的精神思致。



接下來讓我們將時間往後推一些，觀看經過黃州的心境轉變後，離開黃州東坡的身體樣態。謫黃五年，即將調轉回京的東坡在宿州度過上元節，他出遊走覽，填〈南鄉子·宿州上元〉一詞：

千騎試春遊。小雨如酥落便收。能使江東歸老客，遲留。白酒無聲滑瀉油。飛火亂星球。淺黛橫波翠欲流。不似白雲鄉外冷，溫柔。此去淮南第一州。⁴⁰⁰

還記得從杭州調任密州時，東坡〈蝶戀花·密州上元〉流露出「寂寞山城人老也」的濃重孤寂，低盪的心緒體現在緊繃幽暗的身體，感官滿是昏暗。然而這回，同樣是遷往他地，在他鄉度過節日，甚至還逢迎下雨，東坡卻展現出歡快的情調。

他興致盎然地看著「千騎試春遊」百姓興高采烈地出遊尋春，即便上天降雨，也未澆熄東坡歡快的心情。對此時的東坡來說，雨水並非是要抵禦的對象，他反言「雨如酥落便收」將雨形容成酥酪一般滑順潤澤，看到雨水帶來的滋潤，沉浸於春回大地的可喜。眼觀人們雨中春遊，一遍生氣蓬勃的景象，心情的愜意讓封閉已久的嗅覺、味覺重新開啟，東坡品味著芳香馥郁絲滑如油的甘醇白酒，氣味飄盪於詞中。此外，繽紛的燈彩煙火，以及少女們動人的眼波流轉，為詞篇增添了明亮但不俗豔的色彩，將人間活潑潑的生命情態鋪展開來，而這也是天界仙鄉所無法感受的。也因如此，人不需在艷羨遙遠的白雲鄉

⁴⁰⁰ 《東坡樂府編年箋注》，頁 285。

外，人世種種溫柔「能使江東歸老客，遲留」，東坡放慢他的步履，繁悅的感官化作整體身心的坦然安穩。對比熙寧年在密州的元夜，東坡不住將現況與過往繁華的杭州上元進行比較，心緒沉，所見無非「火冷鐙稀霜露下。昏昏雪意雲垂野」，在緊閉的感官中傾訴他的傷感。此時，即便離開暫居五年的黃州，東坡依然安之若素，用釋放的身體、靈敏的感官，繼續走在人生的道路。心靈安定則無處不是坦途。

曠達的精神煥發澄明的光彩，蕩漾出身體的坦然。元祐五年，東坡再任杭州，從西湖晚游而歸所填之〈好事近·西湖夜歸〉也具體展現身心紓解後的自在：

湖上雨晴時，秋水半篙初沒。朱檻俯窺寒鑑，照衰顏華髮。醉中吹墮白綸巾，溪風漾流月。獨棹小舟歸去，任煙波搖兀。⁴⁰¹

趁著雨後放晴之際，東坡撐著小舟遊覽西湖。縱使透過平明如鏡的水面倒映，他意識到自己的「衰顏華髮」，然而透過一生不斷的積累與努力，東坡體悟到與自我和解的方式，往昔深結的時空焦慮、老病之擔憂自心中舒盪開來。他不再那麼憂懼，沉浸於天地自然而來的運行之中。溪風吹來，月影搖盪。風拂落了頭上的綸巾，撲面的涼意也讓醉眼醺然的人兒回過神來，拾起船槳緩緩歸，「任煙波搖兀」。嚙著醉意、置身於擺盪的船隻，東坡的身體自然泛起晃動，不過這卻不是因心緒緊繃帶來之不安感，而是能夠與廣闊的天地合流，與陶淵明「縱浪大化中，不喜亦無懼」的境界遙相呼應。

忘卻分別心造成的執念，東坡悠然遊走於天地間，體悟到真正的心閒。伴隨著東坡的釋然，駐留黃州的幾年，東坡的身體和感官對應著這樣的脈動，以

⁴⁰¹ 《東坡樂府編年箋注》，頁 332。

開放的姿態悠走於塵世。



(二)、「遊」的增加與閒情開展

身體的感覺與東坡心景之明暗息息相關，從拘謹不安到抒放怡然，黃州時期的調適為東坡形軀狀態帶來轉變，而與身體釋然連袂並現的，是這時期詞中「遊」的增加，出現許多東坡主動出遊之經驗描寫。

相較於詩，詞描寫的場域通常是靜態而平板的凝定空間，屬於一種類型化的表徵。詞人提供一個宛如舞台背景的符碼供詞作主人公展演，但也因如此，缺乏主體親自帶起行動的能量，讓詞的場域往往限制在特定且狹小，如閨房、庭院等空間之內，未能呈現廣闊天地裡的時空移轉。即便詞體以其異於詩的美感特質，不乏吸引北宋烜赫有名的文人參與創作，但在以詞為小道的意識下，詞體書寫場合依舊不脫社交導向的文人宴集、歌舞酒肆之間，詞依舊停留陰婉的場域。然而，東坡讓詞走出精巧的一隅居室，不再侷限於閨閣苑囿、宴飲雅集，詞作記述著他行動的歷程，造就了場合的多元化。當詞人脫離空間的拘束，啟動身體動能踏上路程，詞離開狹小的空間桎梏，接收來自現實世界的廣袤，人的感覺也會在這樣的過程中釋放開來，帶動詞體的不同表現。這些出於東坡實際移動時所捕捉到動態感受，傳遞他對生活的觀看與體驗，也使得東坡詞的時間、空間感突破了過往的時空侷限，讓詞成為行動中的文學。

不過我們也能夠看到，縱然東坡的詞作時常反映他走在路上的歷程，但在黃州以前，東坡的行動多是出於被動地調轉流離，受外力左右而不得不為。他無法選擇行動的方向，又總只能短暫淹留於某處，無從讓身心得到安頓，因而即便處於行動的狀況，東坡的身體、心靈也經常是低盪且閉塞的。

然則，落職黃州的東坡由於貶居賦閒之故，暫時離於被動的四處遷徙，多了閒暇時光可自主地展開行動。當謫居的東坡逐步度過了「多難畏人」的緊

鎖，從心中綿綿的陰雨走出，這份調和身心的努力滋養出精神的曠達，讓他擺脫了禁錮的枷鎖。元豐五年以後東坡大筆如椽，開出〈前赤壁賦〉、〈後赤壁賦〉以及〈記承天寺夜遊〉等動人的記遊名篇。與此同時，東坡的詞也產生變化，詞序裡、詞作中記述他主動出遊探訪的日常實景。心情的明朗帶動身體向外展開行動，東坡啟動身體動能，自覺地走向戶外，抒放身體而與世間展開親善的交往，靈動的感官也紛紛進入東坡的詞篇，在活潑的風采中傳遞出東坡閒情的揮灑。

上一節我們以〈浣溪沙·元豐七年十二月二十四日，從泗州劉倩叔遊南山〉一詞說明了東坡味覺的開展，在此則用另一個角度觀看東坡出遊時獲得之感覺舒放。

細雨斜風作小寒。淡煙疏柳媚晴灘。入淮清洛漸漫漫。雪沫乳花浮午盞，蓼茸蒿筍試春盤，人間有味是清歡。⁴⁰²

詞序明白記錄了時間、地點以及共遊之同伴，清楚點出寫作背景是出於一次「遊」的經歷。出遊當日伊始，「細雨斜風作小寒」之輕微的風雨浸潤東坡的皮膚，帶了一絲寒意，但在時間的變化下，小雨天氣漸轉為放晴。「淡煙疏柳媚晴灘。入淮清洛漸漫漫」的風情盡入眼簾，心情也在晴天的照映下愈發開朗，而欣賞被疏淡的煙柳點綴的河灘，與洛水注入淮河的水流樣態。

人所觀看的世界與其內心狀態關係緊密，這般溫柔可愛的景致呈現出的是有朋友的陪伴下東坡心情的輕鬆，然其中最重要者，是東坡開啟動能。唯有展開行動，讓身體與心靈在一步一步的行走時逐步放懷，才可能覺察自然世界的寧和之美，並使客觀的景物投影出與自身相連的主觀情懷。

⁴⁰² 《東坡樂府編年箋注》，頁 277。



詞序作為能夠補充說明內文資訊、宣露出文人撰作相關訊息的手法，被東坡大量運用。⁴⁰³林順夫先生清楚的說明了詞序的作用：

序在結構上的價值在於它所具有的參考提示功能，即它將詞與詞人實際生活中的具體事物聯繫起來。……標題或序言使得詞人將作品與某些特定的人、物、事件或情境對應起來。⁴⁰⁴

除了時間地點與人物等基本訊息外，我們能看到東坡也經常添加自我的身影於詞序當中，載錄著與他出門行動之有關情事，使得短小的詞序好似具有遊記一般的性質，為讀者展開了一卷有關東坡生命行跡的浮世長卷。除卻上述與劉倩叔同遊，透過詞序的紀錄，我們還能看到東坡又有與龐安常「遊蘄水清泉寺。寺臨蘭溪，溪水西流」作〈浣溪沙〉；和泗州太守劉士彥「過南山，晚歸作」寫〈行香子〉等，這些與友結伴遊覽、彼此作陪的日常，訴說著東坡主動煥發的能量身體，親密地穿梭於人間與自然，在遊中取得心靈之安適。正因出遊，東坡能與事物相遇，也能得到人情的滋潤，再觀〈滿庭芳〉的題序：

余年十七，始與劉仲達往來於眉山。今年四十九，相逢於泗上；淮水淺凍，久留郡中。晦日同遊南山，話舊感嘆，因作《滿庭芳》云。⁴⁰⁵

當中透露了東坡與共遊人物劉仲達之間的關係。東坡少時曾於劉仲達於故鄉眉山有所往來，相隔逾三十年的重會，劉仲達帶來的不僅是昔時記憶，也有著一

⁴⁰³ 參張海鷗：〈熙寧四至七年西湖詞人群體敘事——以蘇軾為中心〉，《政大中文學報》（第11期，2009年），頁42。張海鷗先生論及詞序的發展和功能，指出張先和蘇軾開拓性地發展了詞題敘事和詞序敘事的方式。

⁴⁰⁴ 〔美〕林順夫著，張宏生譯：《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43。

⁴⁰⁵ 《東坡樂府編年箋注》，頁279。

份與眉山的情緣。這雙重關係產生的觸動，在同遊南山的行動中傾瀉而出。



又如〈浣溪沙〉序文道：

紹聖元年十月二十三日，與程鄉令侯晉叔、歸善簿譚汲同遊大雲寺，野飲松下，仍設松黃湯。作此闕。余近釀酒，名之曰萬家春，蓋嶺南萬戶酒也。⁴⁰⁶

題序提供了詞成背後，東坡與友相聚遊樂的情境之背景資訊。東坡親釀酒漿「萬家春」、招人同飲，與詞篇眾人「攜壺藉草」席地就坐、飲盡賦歸，發現路邊「野梅新」之輕鬆閒適相輔相成。

此外，在題序的協助之下，我們可以知道東坡詠物詞所呈現的觀看體驗，背後蘊含了身體的行動。如：

五月二十四日，會於無咎之隨齋。主人汲泉置大盆中，漬白芙蓉，坐客翛然，無復有病暑意。(〈減字木蘭花〉)⁴⁰⁷

寶雲真覺院賞瑞香。(〈西江月〉)⁴⁰⁸

錢塘西湖，有詩僧清順，所居藏春塢，門前有二古松，各有凌霄花絡其上。順常晝臥其下。時余為郡。一日，屏騎從過之，松風騷然。順指落花求韻，余為賦此。(〈減字木蘭花〉)⁴⁰⁹

⁴⁰⁶ 《東坡樂府編年箋注》，頁 376。

⁴⁰⁷ 《東坡樂府編年箋注》，頁 364。

⁴⁰⁸ 《東坡樂府編年箋注》，頁 342-343。

⁴⁰⁹ 《東坡樂府編年箋注》，頁 328。

不同於花間詞人在詞中寄寓對人工物質的喜好，東坡雖也賞物，然其所觀賞者多屬自然界的花卉草木。無論是到晁無咎齋室賞浮於水盆上的白芙蓉消暑，或是前往寺院賞瑞香花，又或過詩僧清順之藏春塢，觀門前古松、凌霄，詞作的生成奠基在東坡作出行動，身體主動展開活動與外界事物相接，接受景物的姿態，進而激發心中賞愛之情。

當人們突破靜止狀態，身體的動能帶領人們從原先緊縮的覺知中跳脫而出，這樣的行為往往會觸動內在不一樣的思悟。東坡〈南行前集敘〉即有言：「山川之有雲霧，草木之有華實，充滿勃鬱，而見於外……與凡耳目之所接者，雜然有觸於中，而發於詠歎」⁴¹⁰，指出詩興的感發來自「與耳目之所接者」，亦即自然物色的環抱。而這「有觸於中」以致「發於詠歎」的前提要件，則是東坡帶動起自己的身軀，走覽外部世界，將感官置身於天地，吸收更多來自自然的精粹。東坡擅於從外在事物中追索出內心更深層的精神理路，詞篇顯示出許多對漫漫人生的思索，都是發生「遊」的經驗中。

元豐五年過後我們能夠看到更多東坡因身閒而展開行動，又於行動的歷程中接受到不意之感悟，進而深化心中思致，成就心閒的作品。即如我們反覆提到的〈定風波·莫聽穿林打葉聲〉一首，當中呈現的景色變化是東坡一步一步走出的經驗，而伴隨著步伐的邁動，東坡的感知和心靈漸趨泰然，也引領東坡內在的哲理情思走向超昇的境界。我們接著觀看〈浣溪沙·遊蘄水清泉寺。寺臨蘭溪，溪水西流〉一闕：

山下蘭芽短浸溪，松間沙路淨無泥。蕭蕭暮雨子規啼。誰道人生無再少。門前流水尚能西。休將白髮唱黃雞。⁴¹¹

⁴¹⁰ 《全宋文》，第 89 冊，頁 189。

⁴¹¹ 《東坡樂府編年箋注》，頁 193。



東坡在於遊蘄水清泉寺，見臨寺蘭溪溪水西流時，被眼前「門前流水尚能西」的景象啟發，契悟出人該如何自處於時空洪流的理路。

流水不捨晝夜向東奔去、一去不復返，正如同在時間不可逆的作用下，人的年華只會一分一秒的逝去，我們永遠比前一秒的自己更衰老一些。韶華凋零、青春不再帶給人類永恆的惆悵，正是東坡底心深處的焦慮所在，然而東坡眼見向西綿延的流水，它顛覆了人們對於自然的既定印象，那麼人是否也能抵抗歲月，保持年少呢？在流水的啟示下，東坡唱出「休將白髮唱黃雞」之語，認為人們不需要過度緊抓著過去了的青春，並因年老而頹敗傷感。物理上的年紀變遷是自然運行的法則，逃避不得，但卻可以在一念心的化解下，維持住青春光燦的能量。

這份昂揚的解悟，源自東坡「出遊」時與往西流水的偶然相逢。與萬千景致的巧遇都可能在剎那一刻，契合東坡內在的某種情懷，而其先決條件即是奠基在有行動的產生。當身體向外起而行，生命便如活水一般充滿著更新煥發的潛能，在觸動領悟的同時也為東坡增添了東坡心靈的閒逸坦然。

又如東坡元豐八年過宜興時，遊覽當地「山秀芙蓉，溪明罨畫。真遊洞穴滄波下」的秀麗山水，造訪傳為周楚斬蛟龍之長橋所填之〈踏莎行〉一詞。⁴¹²他雖「臨風慨想斬蛟靈。長橋千載猶橫跨」遑想周楚至今留存的豪氣，但回歸自身此時的精神狀態，東坡毋寧更欲「解佩投簪，求田問舍」。因遊歷行動觀看的景象，聯想到歷史人物，最終回到自我，東坡流露自己飽經顛沛流離，為政治功名摧折而欲寵辱咸忘，「元龍非復少時豪，耳根洗盡功名話」的心聲。

這與東坡同填於元豐八年之〈蝶戀花·雲水縈回溪上路〉裡所述「底事區區，苦要為官去。尊酒不空田百畝。歸來分得閒中趣」的情懷相應。行動所見

⁴¹² 《東坡樂府編年箋注》，頁 290。

之「雲水縈回溪上路。疊疊青山，環繞溪東注。月白沙汀翹宿鷺。更無一點塵來處」之乾淨無塵的畫面貼合心緒，就在景象的召喚下，東坡的情意徐徐導引而出。在這些日常的出遊行走中，東坡不再繃緊身體，寧和平靜的情緒使他的身體處在較為舒緩安定的狀態，感官對應著他心緒的變化，洋溢著明朗的情調。

行動途中偶然相逢的物色景致，都有可能成為影響內在情韻的關鍵。《文心雕龍》〈物色〉篇言：「是以詩人感物，聯類不窮。流連萬象之際，沈吟視聽之區。寫氣圖貌，既隨物以宛轉；屬采附聲，亦與心而徘徊」⁴¹³便說明景物和心靈彼此具有相互滲透的特性，人的情感活動也並非封閉於創作主體的內在世界。人之所以能與物宛轉、感受到萬象的召喚，其意義生發的根源是基於主體必須投身行動，在向外在投射與交流的過程中，與物象取得聯繫，從而具體而流動的溝通雙方。

東坡走向室外，有時是宦海仕途中無可避免的調轉，有時是出於自身意志的選擇，詩案的發生雖使貶謫於黃州的東坡一度頹唐怊悵，但當他靜下來反省生命的不自主，通過與自我和自然的對話，了悟到忘卻人間執著的化解方式，內心空蕪的荒地終於重拾生機。元豐五年過後，他邁開腳步出遊探索，「遊」的增加與東坡轉趨自由的心靈相契，唯有忘卻糾纏於心中的執念，走出陰霾東坡才能以放鬆的形軀體貼世間百態，感官也煥然一新。這些出遊的描寫，向讀者展示了東坡的閒情逸趣，而通過身體不斷的帶動，東坡時而緣見自然的至美，時而獲得情思領悟，不僅堆疊出他遨遊人間的一份閒心閒情，也體現他精神裡特有的，由窄往寬處去的曠達。

⁴¹³〔南朝宋〕劉勰著，范文瀾注：《文心雕龍·物色》（北京：人民出版社，2008年），頁693。



三、小結：日趨敏銳的感知狀態

透過感官的作用，外在世界的訊息為個體所接收，逐步累積的感官經驗，讓個體在景物與景物、景物與自我之間，搭建起自身與環境的關係。另一方面，感官與世界的交流不限於單向的自外攫取，個體的內在思悟同樣也影響著知覺的發用。人們的情感心緒為知覺蒙上一層主觀的面紗，影響了感官感受到的資訊，使得每個人對客觀世界展現出不同的認識，投射出個體獨特的心靈樣貌。亦即，感官不只是單純描摹世界的方式，往往與人的心境同調。當心靈焦慮緊繃，五感也跟著變得黯淡麻木，個我與世界充滿疏離的感受。唯有在心情開闊，五感方得以拾回對外在的一份注目，展現對萬物風情神貌之覺察、審視自我與環境的內外互動，世界才又溢滿了能量。

因此，感官的狀態實牽繫著主體情緒的變化，投射出心靈的狀態。這遂使得我們可以反過來從感官經驗中，了解東坡的精神感受與外在世界的溝通和對話。東坡如何在詞中書寫感官？感官是隱匿不顯，又或躍上紙間？伴隨著東坡步步地遣情入詞，釋放其抒情自我，感官作為投射個體認知與心緒的媒介，有所呼應於東坡於時間推移下的心境變化，讓我們得以藉之感受詞人情緒，探索詞人緣何喜、緣何悲的內在理路。

東坡詞中感官書寫以黃州時期為分界，展現出不一樣的樣態。黃州以前東坡的詞篇經常顯露一種強作振作，實則不是真正忘懷的失落感。生命無可自主的四處漂泊，讓東坡屢經分別、總是被動地踏上行路，而時間也在這不斷流轉的過程中，從指尖一點一滴逝去。徒增歲月推深現實與理想之間的齟齬，加劇東坡底心的徬徨，老病意識由此而生，也令其身體感覺為之閉鎖，動盪、淒冷的感受時時淪浹。此時東坡的感官也多隱而不發，雖然東坡並非纖細陰鬱的性格，但除去農村詞之外，詞作甚少出現清楚的色彩或明澈的光影；旋繞耳畔的聲響多屬人工的聲音，尚未對自然之聲展現更多覺察，嗅、味覺感官也隱沒不

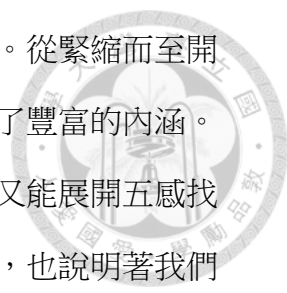


顯少見其發用。

遭逢九死一生的烏臺詩案，以待罪之身乍到黃州的東坡身心困憊，〈寒食詩〉、〈西江月·黃州中秋〉、〈卜算子·黃州定慧院寓居作〉等作品裡流露的悲觀情調奏出整個東坡文學最為灰暗的篇章。東坡幾乎切斷與自我與外界的連結，他幽閉身心，詞中的感官意象對應著「多難畏人」的心境，近乎褪去了所有色彩與光亮，任憑幽暗、陰冷的感覺爬上肌膚，到心頭。

然而，生命的危機有時也能化為轉機。停留黃州的幾年，東坡有時間靜下來反思、沉澱自我，在自身的調解與人情的寬慰之下，東坡天性裡曠然通透的品質被打磨而出。他放鬆緊繃的身心，將自我臻入天地之間，對應著自適的心靈，東坡展現出對世界不一樣知覺。我們可以看到黃州時期的詞作，特別是元豐五年以後，東坡的感官欣然綻放。詞篇加入更多色彩，明晰的光芒使他的世界透亮，視野更加開闊；自然的聲響亦傳遞到東坡耳裡，不論是細小或是壯闊，清新多元的自然音聲從聽覺方面，道出東坡對世間踏實而友善的關懷；東坡的嗅味覺也逐漸開啟，他能夠嗅聞到氣息、品嚐到滋味，豐沛的氣味描摹流淌於詞篇；而肌膚脫去入骨的冰冷，變得清涼宜人，並時時沐浴在溫暖和徐的感受之中。寧和的心靈帶來伴隨著身體的釋放，東坡各個感官順暢地運作，顯揚出明朗的情致，同時，東坡重拾自我身體的行動權，得以四處遊賞，他主動的往外漫遊，詞作增添了許多對於「遊」的紀錄。身體的動能帶動東坡走向寬曠的世界，過程中有他主動的觀察、探尋，也有被動接受的意外之喜，不僅帶來之不同的知覺體驗，也提升他內在的領受。隨著東坡步步走出，客觀的外在物象成為東坡身體可及的一部分，構成了一個與主體相繫、充滿生機的有情世界。

東坡的身體感覺、感官樣態在身心交涉的聯繫下，一方面反映著東坡心境之變動，一方面又受到時間影響，與其生涯經歷緊密相關，而我們可以明顯地



看到黃州後期，東坡的感官知覺展現出他對世間不一樣的觀感。從緊縮而至開放，感官對映著東坡不同的生涯體驗、不同的心情思想而蘊含了豐富的內涵。方其意緒低落，則感官黯淡、閉塞；當心神趨向平緩昂揚，他又能展開五感找回對生活的樂趣。詞中的感官書寫同東坡自身的情感盤旋跌宕，也說明著我們所閱讀的作品，其實都反映著一個人的生命軌跡，是東坡作為一個活潑潑的個體，切實存在的證明。身體、感官的坦然舒放讓東坡的世界更加明媚，而這也是東坡檢視前塵，在經過反思自省之後破繭而出之圓通精神的體現。詞中的感官意象提供我們用另外一種角度，觀看黃州階段之於東坡詞學上的意義。

第五章 結論



夜裡難眠，隨手點開手機裡的一段段影片。跟隨著幕幕動態歡顏的回溯，我潛近貯藏的記憶之中。繽紛的心象穿越破碎的夜晚，婆娑起舞，重演無數閃耀的風景。

我們的生命可以說是靠著感官的作用，一點一滴的纂積而成。那些習以為常，不外乎吃飯、工作、睡覺等日常瑣事，細細建構著我們對世界的認知、對他人的認知，以及對自己的認知，而諸般經驗皆無法獨立於感官活動之外。沒有了感官的共力，我們似乎被剝奪了認識、感受生活的權利。然則，往往只有在失去的時候，人們才會特別意識到感官的存在，好比近視的人摘掉眼鏡，對眼前的空茫感到侷促與不信任；生病懨懨的時候，閉塞的嗅覺與味覺，讓進口的一切都索然無味；不良於行時，那走了無數次的路徑也讓人煞費心力，形軀的不協調，方令人驚覺所謂的「正常」並非理所當然的事。感官知覺為人們生命圓舞曲，編織出獨一無二的旋律，讓我們得到感覺，也引領我們思考。法國文藝復興時期的哲學家蒙田這麼說：

我們若不知道有聲音、氣味、光線、味道、尺寸、重量、柔軟、堅硬、粗細、顏色、光潔度、寬度、深度，我們還不是與石頭無異。⁴¹⁴

又說：

我們的一切知識都是通過感覺的道路和媒介而輸入的。⁴¹⁵

蒙田的話點出了感官的豐富性，其實不光是對理性知識的接收，人的一切存在

⁴¹⁴ [法] 蒙田著，馬振聘譯：《「我知道什麼」——蒙田《雷蒙·塞邦贊》》（北京：中華書局，2014年），頁222。

⁴¹⁵ 同上註。

都離不開感官的推波助瀾。感官是我們接觸外界的門窗，我們心智或是意識的活動，如思考、回憶、情緒等，都奠基在感官知覺給予的訊息之上，甚至每個人的性格特質也都與其感知世界的方式著有關連。



本文問題意識的產生，便是源於感官之於人們重要性。感官知覺兼具主客觀的性質，參與了人類生命輪舞中的每一個音拍，而文學作品是作者經驗的體現，當中的感官描寫也應有其意義。自然當我們閱讀文學作品，首先要警覺創作是一項經過精煉、加工後的活動，與作者在實際生活的樣態定然存有一定的隔閡。我們所面對者與其說是作者真實的自我，毋寧更接近作者以其智心、經歷、情感，發展出之感受世界的特殊精神樣貌。然而。創作主體架構作品的方式沁入了個人的主觀意識，而感官作為人們感知的重要途徑，不僅是參與了作品中外在世界的建立，也在有意無意間隱隱流露出作者心中獨特的心靈品質。

因此，本文以《東坡詞感官書寫研究》為題，即是將視域放置於感官表現之下，試圖以另一種角度辨析東坡詞呈顯的審美情態，以及沉潛其下之東坡的情感意涵。人類的感官功能實涉及兩種不同層次的理解，一為以各種不同感覺受器接受外在物理刺激，經過神經系統的加工處理而產生之可察覺的「感覺」

(sensation)；對感覺訊息進行更高層次的思考、組織，賦予其具有個人意義的詮釋脈絡，稱為「知覺」(perception)。本文之所以選擇「感官」，而非「感覺」或是「知覺」為題，原因在感官活動是一個身體與心靈整合運作的過程。如心理學所指出的：「感官經驗從身體接收物理刺激開始到主觀經驗的完成，期間必定經過了感覺與知覺的處理歷程。然而我們很難明確的切割——在某一到界線以前算是感覺；而其後則屬於知覺的範疇。」⁴¹⁶由於這般不可切割的特性，本文以「感官」為題，一方面意圖突顯「感官」論題與詞學研究的可能性；另一方面，也能包容感官經驗呈現之個體的接受方式，以及知覺賦予的個人詮解，

⁴¹⁶ 梁庚辰主編：《心理學：身體心靈與文化的整合》（臺北：臺大出版中心，2018年），頁100。

兩種層次的梳理。本文的主軸遂圍繞在感官知覺、詞、東坡，三者之間的交疊關係，期藉由梳理感官與東坡的交流、互動，輻輳出東坡超曠多情背後，身為「人」的面目。



據此，文章的研究成果可作以下歸納：

一、詞體的文體特質對感官表現的影響。感官既然是人們賴以認識、感受的管道，則有關感官的運用與描繪自然不會只侷限於詞體之中，是以，辨明詞之為體的體製和品質，才能突出詞體在感官的表現方面呈現出不同其他文類的獨特性。

首先，詞是一種音樂文學，不同於先有辭後再配搭音樂的文體，詞乃是先有樂後才以辭相配，音樂可說是塑造詞體屬性的主要因素，從語言、句式等外在形式到情感鋪陳方面，都有著深切的影響。不同於單純的音聲、音拍，音樂是經由人為編排組織的藝術，具有其自身的基本性格。從初音推出到最終一個音符畫上休止，樂音的流動蘊含了明確的方向性，總是朝著前方進行連貫的運動。應樂而生的詞體，在文辭上需順隨著旋律連綿遞進的展衍，著意於字句之間的聯繫，以綿密的針線在句與句、韻與韻間，編寫出前後呼應的連貫脈絡。也由於音樂通過完整的樂曲訴說故事、傳遞情蘊，逐步積累出情感的能量，詞便不宜開展出過度飛躍的聯想，需聚集於主題，一層一層地累積情的線索，將一件事情娓娓道出。

音樂向前運動、連續堆疊的性質，塑造了詞體在書寫感官上的特色，此即感覺的連續延伸。相較於詩，詞裡的感官描繪具備更為強烈的連貫性，彼此相互連結，每一個感官帶出的畫面或感受都在協助文人傳達完整的情感體驗，引發人們連貫的身心感受，深化詞體抒情的力度。

其次，除了音樂的推動之外，催發詞體生成的外緣要素也在左右文人的創

作意識的同時，令詞發展出與感官緊密的共伴關係。

隋唐之際，隨著都市文明的興起，城市繁榮的經濟提供人們縱情享樂的物質基礎，進而產生對娛樂的需求。從西域流傳而來的燕樂替中國既有的音樂形式注入新的刺激，又推展出依調填詞，交付予藝人表演的娛樂型態，風行於社會的上下階層。對文人群體而言，這種配樂而生的新興文體既然是出於娛樂目的，不必如同為詩一般承擔教化責任，遂得以恣意展露無法抒發於詩裡之對感官的歌詠與體察。社交娛樂導向下的縱樂需求、對物質享受的興趣和耽溺，加上文人以為「小道」的創作意識，詞體生成於這樣的條件之下，不僅展現出重視感性直覺的價值取向，也使得詞能夠包容人們對於官能享樂的欲望，穩固了感官在詞裡的參與空間。

另一方面，詞搬演的場合以及別樹一幟的展演形式，也蘊含了斑斕的感官刺激。士大夫與能歌善舞的妓女，在樂音杳杳、薰香噴軟的場域中喧鬧嬉戲，歌女的美色容止、彼此的調笑互動、與友伴觥籌交錯的起落、絲竹樂音與習習香風，環境裡充斥著大量的官能誘惑，令人有如沉浸於一場感官的饗宴之中。而當窈窕歌女在旋律響起，展開臨場示現的舞台演繹，她們配合著文字化身為詞作裡那個女子，使得整個詞的演出成為一項帶有戲劇意味之複合的表演藝術，引導觀者開張自身所有感官，沉浸於聲情相容的撩撥之中。由於文人們不意在於詞中表現自我的樣貌，而是書寫那些人均能體會的共感，他們傾向自此情此景中取材，描繪彼此都能感受的情懷，以及當下可以獲得的體驗。這使得文人關懷於作為宴會要角的歌女，與在感覺經驗中獲得之審美情味，在詞中注入了女性特有的陰柔品質，並加入了繽紛的感官誘惑。詞所描繪的感官因而通常是旖旎的、柔媚的。

標誌著詞體特質完成的《花間集》便為我們展示了詞體與感官的互動，當中呈現的感官共向即為感官在詞中的典型樣貌。《花間》文人擅於抒發美女與愛情的主題意蘊，以濃艷雕琢的工筆，建構出有顏色光影、聲音氣味之列繡鋪錦

的感官世界。詞中的感官意象顯現出了文人以艷為美的審美傾向，活色生香的心象畫面，一方面釋放了士大夫無法表現於詩中的官能需求，一方面也折射出縱情於感官刺激背後，文人們因生命的不圓滿而產生的空洞寂寞。然而，《花間》集中趨同的感官特質雖令我們瞭解詞的文體性質與感官之間的交涉，但若

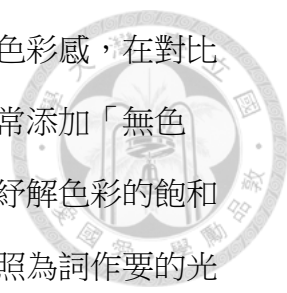
要從中感受到每個創作主體獨特的運用方式則較屬不易。

不過文體走向成熟完善，中間需要經過許多變動、革新的歷程，隨著詞進入文人們的視野，我們逐漸可以看到文人們擺脫抽離的共性書寫，將自我的面目展露於詞中。刻印於詞裡的感官意象與作者的情性、生命經歷更加貼合，顯現其觀看世界的方式，以及人在其中的感知。由此，從對應著以詞為娛樂載體的小道，到文人寄寓自我情感，詞體的感官意象之間嶄新互動的逐步萌芽，而在東坡身上，我們便能看到這株新苗的綻放。

二、東坡詞體感官意象的藝術審美與特點。本章的討論奠基在感官的認識性，以及東坡以詞為為己而作的抒情文體的基礎之上。由於東坡在詞中反映其個人的生命思緒，詞作的感官遂不只是襯托情思的輔助，因此，我們便可以藉由感官鋪展出的路徑，探索東坡開拓詞體表現感官的手法，以及東坡本身對世界之獨特的觀察、感受。

翻開東坡的詞作，可以明顯地發現詞篇沁入了現象世界裡多元的自然物色，不僅彰示著詞從人工的狹小走間走出，邁向自然山水、個體生活場景等寬闊的場域，直接帶動了感官感受的擴大，也代表著詞中的感官將開出花間詞與不同的藝術審美，呈顯東坡觀感世界的方式。整體而言，東坡詞的感官顯露出與其詞風之清新、超曠之間的連結。

視覺與聽覺，作為人們對客觀世界產生認識地主導性感官，對詞作世界的建構具有最積極且直接的要素。在視覺要素的感知中，東坡用色淡雅，詞作色



澤則大異於《花間》之濃豔。他傾向以相似色調搭配出和諧的色彩感，在對比低、色相相近的顏色間，調和出穩定柔和的視覺效果。並且時常添加「無色彩」的白色，以及低彩的物象如雲、煙等，提高詞作的亮度、紓解色彩的飽和度，建立乾淨清雅的視覺畫面。此外，溫和且發散的月光，夕照為詞作要的光感來源，使得東坡詞沐浴在溫和透亮的光輝之中。尤其我們經常能看到東坡壟罩在月的柔光下，一則道出了東坡對月夜的特殊情懷；一則月色為闌黑的暗夜提供了光影明暗的對比，容易觸動那些平常所不易言說，蟄伏於心理的幽深情感，與詞婉曲的體性相合。除了銀月夕春的大面積光照之外，不過東坡還以收攏光線，讓光線集中投影在一個特定位置之以「聚光」的手法，牽動著觀者的視線進而點亮即將開展的情意主題。

東坡以協調的色調和柔和的光影，塑造出一派清潔的視覺感，另一方面，東坡具足不同觀看角度的視野運鏡，更擴大了詞的視覺感知。東坡於詞中呈現多種觀看的視點，時而廣角時而定焦，收納遠近、高低、內外等各種不同的角度的調動，以變動而又推展延伸的視覺感受，拓展了詞體涵容之空間層次。在這般鏡頭運轉中，詞尾句結篇出現的視覺畫面經常落在廣袤的自然中，呈現東坡由小而大，以迴盪於自然無垠的懷抱的空間設計，令詞篇傳遞出一種清遠遼曠的境界。色彩之「淡」、光影之「清」、視野之「曠」，東坡視覺呈現的藝術特點與其「清曠」、「舒徐」的詞風詞情相互呼應。

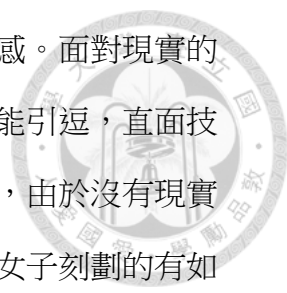
至於聽覺方面，東坡以他靈敏的雙耳細緻地覺察天地間的各種音聲，同樣呈現出感覺的悠揚綿延。《花間集》詞作的主人公往往靜待在一室內被動地聽聞，憂愁的心靈接收到或細碎或哀婉的聲音意象，替聽覺染上了纖細輕柔的情調。東坡則不然，詞作的感官映照著他對世界的觀感，汨汨迴盪的聲響是他走出亭臺樓閣之空間侷限，縱自我於廣闊塵世中的捕捉。自然世界壯大的、真實而不加修飾的音聲，為詞篇注入清爽的感知以及健朗的能量；而那些細小、幽微的聲響也被東坡敏銳的注意。多元且強弱不一的聲音，道出宇宙天地獨特且

鮮明的樣態，也引領讀者領受更為開闊的聽覺體驗。

除了自然聲響之外，東坡在樂音、人聲的描摹也展現不同側重。樂音、人聲等經由人參與的聲音，對應著詞體娛情的性質，到了宋代人為的聲音依舊是文人們填詞時的環境要素。但東坡著重在聲音本身的能量，屏除對外緣事物的過多關心，意在呈現樂音所具備的美好質性。傳入耳裡的聲響不紛雜，引人沉浸在乾淨剔透的樂境之中。為了將抽象聲音化為具體可感之形象，東坡借助其他感官協力，以視覺的高廣、觸覺之情涼等清淨的聯想，賦予樂音一種空靈的氣質，喚起人們寧靜且清澈的聽覺感受。此外，對東坡來說，詞所書寫的音樂不會僅與男女情思相連，他將自我在聆聽時的感思，反映在樂音的描摹中，由此拓寬了詞中樂聲的情意表達。

東坡對於詞中複數聲音的安排，配合著詞體在音樂性質影響下之綿密的書寫，或者用聲音連結詞作的上下片，或者以複數句式拉長聲音停留的時間，導引出連續且綿延的聽覺感知。而東坡時將聲音與自然之景進行有機的結合，既延展聲音傳播的範圍，又使聽覺意象吸收了自然的屬性，顯現出曠遠的特質。再加上我們經常能夠看到東坡將聲音安放在句的末尾，尤其常見於詞的結篇位置。音樂屬性的影響讓詞的尾句往往乘載深切的餘響，以聲音作為結篇不僅拉長聲音的迴盪，造成悠遠綿長的聽覺感受，也讓人能專主於附著於聲音中的綿延情感。

透過感官意象所建構之詞作的外在世界，對接了東坡對世界的認識，訴說東坡心之所嚮。綜觀詞作的視覺、聽覺意象，呈現的感覺往往帶著乾淨、擴展的特質，不論是視覺上的色調、光影、運鏡方式；聽覺方面之聽覺體驗、聽覺境界，以及對聲音本質的覺察與重視，都顯示出清雅且悠遠的美感，向我們道出東坡對潔淨、擴展感受的偏好。這份傾向具體展現在東坡對物象的描摹，他特別留心於清淨雅潔的事物，喜愛關注物象不沾染污的自然本質，詞中屢屢出現「無塵」的景象，投射出東坡精神上面的一份潔癖感。另一方面，東坡詞女



性形象的描繪，亦令人自感官的作用中，感受到他情性裡的質感。面對現實的女子，東坡欣賞他們褪去藻飾的不作態之美，避開了淺露的官能引逗，直面技藝、舉止、言談反映之女子的內質；而對想像中的女性之塑造，由於沒有現實的底本，更聯繫東坡心中理想。他或將花事與人情相連，或將女子刻劃的有如天女一般，透過清幽淡麗的感官鋪陳出女子不染雜質的情性。不類早期文人們以唯美的感官感受書寫詞中女子，東坡筆下的女子始終維持著高潔的情調，與他的用情態度和自我認同緊密相繫。

無論是無塵的世界，或是脫俗的女性形象，都符合著東坡的感官感覺呈現出之清雅藝術共向。東坡認識、觀看事物的獨特感悟，展現在感官意象的美感之中，賦予詞篇更高的自我個性，也映照出東坡內心那份不願與世浮沉的抒情品質。

三、詞體的感官與東坡情感世界的互動。感官作為個體接收世界的路徑，詞作裡感官的表現在一定程度上顯示出東坡獨有的感知方式，而感官透出的審美共性，在塑造了詞作風格之餘，當中的感覺偏好也展現出和東坡情性之間的交涉。這暗示了我們東坡詞中的感官經驗蘊含著更為深刻的情感意義，本章便意在探究感官與情思的互動。人類的感官知覺兼具主客觀，不只建構自身對外在世界的認知，在個體產生感受的同時也伴隨著主觀的情緒思考，將內心的情感活動投影而出。因此，在展開追索之前，首先要先確認感官的效力，即要能確立詞中的感官知覺是出自於東坡本人的感受。

詞的體性幽微婉曲，文人們不傾向直接在詞裡訴說心曲，往往以間接的手法含蓄地表露。東坡嘗試填詞之初，對於詞的掌握與表現不免受其影響，詞作的感官意象經常涉入對歌女、百姓等第三者感覺的描繪，與東坡自身的觸動存有一段距離。隨著時間遞進，東坡將主體的感知直接地投入詞中，減少了間接抒情的表現，詞作的感官故能貼合著東坡的抒情性格，也因此讓我們能夠直接藉由感官的樣態，探查東坡的情意世界。



本章由兩個角度著力，其一是自個別感官的活動觀看其如何參與東坡的情思感悟；另則納入時間的因素，配合著編年，整體性地探索東坡的生命歷驗如何顯現在感官的變化之中。在討論材料方面，本文將焦點從主導性的視覺，轉移到較少被注意的聽覺、嗅覺、味覺以及廣義的身體感覺，我們對客觀現象界的形塑最先、最主要來自於直接可觀的視覺體驗，相比之下，其他感官引發的感受可能與我們自身的情感經驗更加相關。

先是，東坡對聲音的察覺，時常牽涉著他對時空的意識。不論是對於外在世界時空的感知，或是激發詞作的時空轉換，推展自身對於時空思考的心流，都可見聽覺在其中的運作。時空感知的產生時常來自外在訊息的觸動，東坡敏銳地從聲音細微的差異中，認識到季節、時間之推移變化，並在模糊發聲定位、尋找聲音位置時拓展了詞的空間感，以及透過聽覺製造出詞作內外區隔的雙重空間。東坡靈敏的聽覺形塑了他對外部時空的覺知，不僅將時間、空間感以不同的樣貌帶入詞作，也說明了聽覺成為他意識時空的一種方式。

東坡透過聽覺掌握的，不僅是環境裡時空的訊息，當大氣中聲音的波動傳來變化，也聯繫著不同的時空分際，從而推動東坡詞情內涵之轉換。聲音或者引領著人們從夢境歸返現實，讓人意識到那以為真實的體驗實為虛幻；或者帶動今昔對比之沉思，在不同的時空中興發不同的情感脈動。東坡詞中充滿了動態變化的聽覺感受，變動的聲音激發東坡的內在情感，令他意識到聲音背後的時空關係。

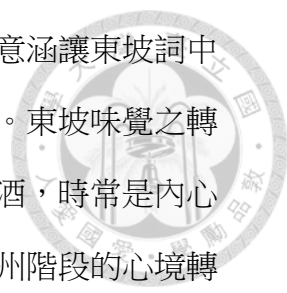
東坡詞中聲音與時空之間的聯繫，除了展現在可以實質聽聞到的聲響之外，還顯示於一種特別的聲響狀態：「無聲」的聽覺描寫。無聲意味著聽覺受器未接受到外在的刺激，感官理當不起反應，但東坡特別注意，並捻出了這樣一個現象，與其內在聲響的迴盪則有更為緊密的連結。不同於在詩裡的「無聲」世界呈現的是東坡在不受干擾的環境下，清淨地觀察著自然景致的寧和心

境，「無聲」作為東坡詞的另一種聲音，多觸及東坡對於時空的思考。詞的美感情韻，在於時空洪流所引發之對於人生有限的感思，東坡在詞作的無聲環境裡體悟的情思，連繫著詞的抒情特質，傳遞他於無聲之靜中反諸自身，思忖自我與時空之間的關係。

因此，我們能看到東坡詞的聽覺意象展現出與時空的密切互動，聲音做為橋樑，搭繫著外在世界與東坡內在感思。在聲音的作用下，東坡既感受到客觀時空情狀，又將聽覺提升到與個體內在心緒更為相關的精神領悟，延伸出心底的主觀情懷。

其次，在人類的感官裡，嗅覺可以說是與情感連結最為緊密之內化的感覺。作為一種「生物性」的知覺，氣味帶有的親密和私密性質讓其與情愛之間的聯繫甚是強烈，圍繞著相思與愛情的抒發遂成為嗅覺在詞體的典型。東坡觸及女性、戀情相關主題的書寫，亦時常飄盪的陣陣香氣，然而嗅覺勾起的情感反應絕不止於情愛想像。由於嗅覺中樞與掌管情緒區域的邊緣系統相連，使得人們覺察氣味的同時，通常都有著情感因子的作用，與個體內在的意向息息相關，嗅覺意象的開顯與否，因而尤能對應時間推移之下，東坡心情的變化。

將詞作置於編年追索，黃州以前東坡的嗅覺幾乎是封閉的，涉及氣味描寫的篇章數量不多，且多依循氣味與男女相思的典型應用，幾乎不見東坡本人嗅覺的開展。然而，化解了烏臺詩案的傷痛，貶謫黃州的東坡從頭幾年「多難畏人」的狀態走出，此時，繽紛的氣息開始在詞作翩然流動，嗅覺反映的情意主題也層層拓展。氣味或者成為人間情誼的象徵，代表東坡於人倫世界獲得之溫暖的力量；或者展示了東坡調和身心，重新建立與世間連結的閒心閒情；又或銘刻了東坡記憶的軌跡，記錄他獨特的生命經歷。嗅覺是種富含情感性的感官，能否覺察空氣中的絲絲氣味，牽涉個體當下的心情感受，東坡的嗅覺以黃州時期為區隔，呈現出從緊縮走向開放的差異，道出了東坡心境的變化。



氣味的概念實由嗅覺與味覺一同共構，縱然茶、酒的文化意涵讓東坡詞中的味覺描摹多於嗅覺，但味覺意象同樣顯現出聯繫時間的脈動。東坡味覺之轉換同樣發生於滯黃期間，以酒為例，早期我們時能看到東坡飲酒，時常是內心有狀況的時候，舌尖上的酒味環繞著己心之掙扎與幽獨。但黃州階段的心境轉化，讓東坡於酒中品到不同的滋味，他秉持著自在的心靈輕鬆啜飲，細細品嚐酒中的「清歡」；至於東坡詞的茶意象，相較於酒，茶的文化屬性基本與士大夫們嚮往的理想精神較為相關，東坡品茗時的情調與體悟故與飲酒有異，而自黃州以後，茶更多地進入東坡詞的書寫；關於味覺意象的另外一層開拓，則顯現在茶酒之外，黃州以後的詞中出現有關食物的描寫。能嗅聞到氣息、品味到滋味顯示出個體並非處在麻木緊鎖的狀態，東坡心靈的姿態便展現在逐漸釋放的感官當中。

上述的討論歸結了東坡詞的感官意象除了參與其內部的情蘊哲思外，也呈現出與時間、心情之間的溝通。另一方面，東坡如何從內在，主觀地感受他的身體，亦在不同的感知間傳遞出心境的變化。宏觀來說，我們的五感屬於身體的一部分，但文章在此指涉的「身體感覺」，則是集中在廣義的「皮膚感覺」，以及影響身體位置判斷的「動覺」兩者。在身心一體的聯繫下，心靈的情狀左右人們身體的姿態，當意緒低落時，除了五感的黯淡之外，我們的身體也緊鎖拘謹；倘若心思明朗，身體的感覺也隨之放鬆舒張。

在元豐五年以前，東坡對自我身體感覺的陳述時常是晃動、不穩固的，動搖的形軀底下是無法安定的一顆心。到了元豐五年過後，東坡不安的感知轉趨舒徐。曠達的精神煥發出身體的坦然自適，他放寬了緊張的身心，不再繃緊身體，寧和的情緒使他重新找回對身體的控制權，即便面對風雨，東坡也能以舒緩的身體迎接。與之相對應的，是東坡增加了許多主動出遊的描述。縱然東坡的詞反映著他羈旅人生的經歷，充斥著他走在路上的摹寫，可謂將詞擴展為一種行動中的文學。然而早期東坡的行動往往是迫於外力的被動移轉，直到落職

黃州，由於貶居賦閒之故，東坡多了許多閒暇的時間。當他從憂懼中走出，自覺地步向戶外，因身閒而展開主動遊覽，又使得他在步伐的邁動中得到心思的沉澱與感發，從而了卻人間的執著，獲得真正的自在。



整體而言，東坡感官對應著東坡心境變動的歷程。我們的感官經驗並非只單向地接受外在的訊息，個體本身的情感思志、於漫漫人生中逢迎的經歷，塑造出每個人獨一無二的抒情樣貌，是以即便面對相似的刺激，人們因刺激產生的感受、賦予之意義也都隨人而異。在主觀情性的引領之下，人們感覺的運作或許有所差異，但有一點相同的，亦即感官知覺是由心靈統攝，心靈狀態影響其發用的狀況。

當一顆心陷入低谷，我們眼中的世界變得黯淡無光，無所謂什麼姹紫嫣紅，都是一筆壞山水；憂傷的歌令人無限傷懷，喜悅的傾訴又狠狠扎痛狼狽的現況，於是你關閉了耳朵，將生活演成一場黑白默片。療創木、乳香、雪松、麝香，那些曾經喜歡的，如今什麼都聞不到，曾經那麼喜歡。進食這件事也似乎成為機械化，公式化的生理行為，畢竟除了鹹味以外，再嘗不出什麼滋味。外出成為一種負擔，總是低著頭行走，想盡快回到自己那一隅蝸居，把自己蜷縮的小小的。然而，慢慢地，有一天你的心靈忽然抖落塵埃，遺失的星子緩緩歸位，彷彿悄聲對你說：歡迎來到這美麗的新世界。

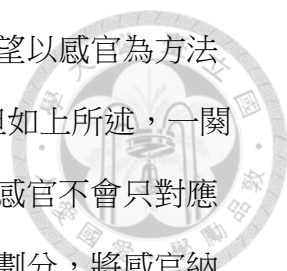
心情焦慮緊繃，感官陪著你麻木；心情開闊，它才拾回對世間的一份注目。這讓我們得以反過來從感官感受，覺知個體的情緒反應。東坡詞的感官意象便也道出了時間推移下，他的心理變化。綜觀東坡的感官，它呈現了從封閉走向開放的歷程。黃州以前東坡詞的色澤黯淡，縱然東坡以和諧色系設色的偏向讓詞作的顏色本就清淡，但黯淡與清淡之間的差異顯現在，視覺感受不到明確的色彩，灑落著並非明亮、濛濛一遍的光感。就聽覺而言，詞作迴響的聲響多屬於人工的音聲，尚未覺察自然世界裡物類之小大有別、風姿萬殊的聲音。

更為明顯的是東坡嗅覺的緊鎖，對氣味的描摹多用來書寫女性情貌，未開顯出自身的感知，而味覺品到的酒水滋味也多乘載了他糾纏的愁思；整副身體時常處在動盪不安的狀態，淒冷、搖晃、衰老的感覺是此時他對自我狀態的認知。

黃州時期以後，東坡看到的世界煥發更為明亮的光芒，充滿更多鮮明的色彩。他逐漸自主地邁開腳步，向外各處出遊，身體褪去了不安地緊繃，以自在、舒泰的身體迎接現象世界裡的諸般情事，在這樣的過程中重新建立與世間有情的連結。他聆聽天地中各種多元的聲響，感受肌理上的清涼與溫暖，嗅覺也終於展開出靈敏的感知。他能更深切的嗅聞到生活裡的種種氣息，在氣味裡回憶、體會人間溫情以及自我的一份閒心；這也令他的味覺發生轉變，酒中悲涼的滋味消散，逐漸能在茶、酒、食物間都品嚐到清歡的情味。感官由幽淡轉趨舒放，聯繫著東坡心靈漸漸釋放光彩。度過了風雨摧折，在沉澱與反思間，東坡情性裡那曠達的品質被淬鍊出更加耀眼的星芒，放開來感受一個充滿生機的有情世界。

本文以感官為路徑，討論東坡詞感官的抒情屬性以及與個體情感的交流對話，除了上述成果之外，尚有一些其他的延伸想法。

首先，如我們一直提到的，各個感官之間彼此互相溝通聯繫，聚合成個體完整的認知。人不會只倚仗單一感官，或是讓感官漸次運作以認識世界，感覺經驗發生的同時往往蘊含複數的感官刺激，而文學作品裡的感官意象加入了文人藝術創作的匠心，諸如通感、移覺的手法運用，更需要仔細斟酌如何分判。對於詞體來說，吸收了音樂連綿遞進的抒情方式，字句間的綿密肌理更讓詞中的感官知覺呈現環環相扣的連續性感受。因此，東坡的詞也常常出現這般感官交疊的現象，在感官的包覆下觸發、鋪陳情感，將內在情意外顯於感官感受中。感官交融的特性，讓本文在思考文章結構遇到不少癥結，若將意象單獨抽離，按照分類進行討論，則恐失去了其在詞作裡的前後脈絡；再者，對於



「情」的關懷，是面對詞這個文體所不可迴避者，也是我們希望以感官為方法探析東坡詞作的目的——總為了更深切地認識東坡其人其情。但如上所述，一闕詞中時常包含了複數感官，這些感官都參與了情的抒發，各個感官不會只對應某種特定的情感，則是，類型化的論述似乎較難以明確地區辨劃分，將感官納入情的歸屬中。然而，倘若全然排除類型化的角度，又將無法突出感官的重要性，且如此一來各感官所具有的獨殊性質之於人們感受的作用也將被淡化。本文嘗試結合類型與主題，在審美現象、情感反應兩大主題下，以類型為小項分論，提供詞學裡的感官研究一種討論的觀點，但是否有更全面妥善、兼顧類與情的分類的方式或可再行思考。

其次，本文主要目的在研究感官、詞、東坡的互動，希望從感官顯露的資訊中，貼近東坡的生命樣態。目前詞學領域裡有關感官的研究相對缺乏，但感官知覺實是形塑個體的關鍵，涉及了外在世界的建構與主體的心緒情思，有其值得探究的重要性。另一方面，詞獨特的文體特質讓詞的感官書寫當具有不同於其他文體的表現方法以及情感意涵，東坡詞的感官意象如何展現出文體獨特的樣態，又蘊含了自身風情，是我們得以進一步親近東坡詞情的認識方式。然則，所謂獨特應要經過和其他對象之對比、參照後方能凸顯，若要準確地說明東坡感官於詞中的別樣風貌，則應該連結東坡詩、文、賦等其他文體裡頭的感官呈現。例如藉由觀看感官表現方式、藝術美感在不同文類間有何異同？又或以情為主，探析當東坡在作品中抒發相似情意主題時，感官以什麼姿態參與、扮演的角色與具備之作用？以及聚焦於時間的主軸，觀察在東坡生涯的不同時期，其他文體裡的感官是否隨之顯現變化，能否與詞呼應？跨類性的研究讓我們能夠建立對東坡詞體感官之更為透徹的理解，本文限於時間與心力未能開展這個部分，而這也表明有關詞與感官的交涉，還充滿許多可繼續探究的空間。

復次，除了對照詩、詞的文體差異，以突出東坡詞體感官的特殊性之外，

回到詞體內部，比較小令、長調之感官書寫模式，也能夠更清楚地彰顯東坡表達感官的特徵。小令與長調形式上的不同，造成兩者具備不一樣的敘述性以及抒情方式，通過探析詞人於小令、長調中展現的感官意識，觀看當中是否存在基本的寫作共向？以及東坡於此基礎上是否呈現出突破？便更可以回扣感官與詞體之間的互動。此外，除卻放於詞體發展的脈絡檢視，進入東坡詞本身，區辨東坡在書寫小令以及長調時的感官有何異同，亦能用另一個角度說明東坡創作詞體的自覺意識。

參考文獻



一、傳統典籍

- 〔先秦〕毛亨著，〔唐〕孔穎達疏：《十三經注疏》，北京：中華書局，1983年。
- 〔先秦〕荀子著，〔唐〕楊倞注，〔清〕王先謙集解：《荀子集解》，臺北：世界書局，1991年。
- 〔先秦〕老聃等，陳鼓應註釋：《老子今註今譯及評介》，臺北：臺灣商務印書館，2013年。
- 〔漢〕許慎著，〔清〕段玉裁注：《說文解字注》，臺北：宏業書局，1973年。
- 〔南朝宋〕劉勰著，范文瀾注：《文心雕龍》，北京：人民出版社，2008年。
- 〔南朝梁〕鍾嶸著，徐達譯注：《詩品》，臺北：臺灣古籍出版社，1997年。
- 〔南唐〕李璟、李煜著，詹安泰校注：《李璟李煜詞校注》，上海：上海古籍出版社，2015年。
- 〔後蜀〕趙崇祚編，李冰若評註：《花間集評注》，上海：開明書局，1935年。
- 〔後蜀〕趙崇祚編，蕭繼宗評點：《花間集》，臺北：學生書局，1977年。
- 〔宋〕王灼：《碧雞漫志》，收於唐圭璋編：《詞話叢編》，北京：中華書局，1993年。
- 〔宋〕吳曾：《能改齋漫錄》，長沙：長沙商務出版社，1939年。
- 〔宋〕吳處厚著，李裕民點校：《青箱雜記》，北京：中華書局，1985年。
- 〔宋〕柳永著，陶然、姚逸超校箋：《樂章集校箋》，上海：上海古籍出版社，2016年。
- 〔宋〕郭茂倩：《樂府詩集》，北京：人民文學出版社，2010年。
- 〔宋〕陸遊：《老學庵筆記》，長沙：長沙商務出版社，1939年。

- 
- 〔宋〕蘇軾著，石聲淮、唐玲玲箋注：《東坡樂府編年箋注》，臺北：華正書局，1993年。
- 〔宋〕蘇軾著，鄒同慶、王宗堂校註：《東坡樂府編年校註》，北京：中華書局，2002年。
- 〔清〕王士禎著，鄭方坤刪補、李珍華點校：《五代詩話》，北京：書目文獻出版社，1989年。
- 〔清〕王士禎：《花草蒙拾》，收於唐圭璋編：《詞話叢編》，北京：中華書局，1993年。
- 〔清〕田同之：《西圃詞說》，收於唐圭璋編：《詞話叢編》，北京：中華書局，1993年。
- 〔清〕孫光憲：《北夢瑣言》，收於唐圭璋編：《詞話叢編》，北京：中華書局，1993年。
- 〔清〕馮煦：《蒿安論詞》，收於唐圭璋編：《詞話叢編》，北京：中華書局，1993年。
- 〔清〕劉熙載：《藝概》，收於唐圭璋編：《詞話叢編》，北京：中華書局，1993年。
- 唐圭璋等編：《全宋詞》，北京：中華書局，1965。
- 曾棗莊主編：《全宋文》，上海：上海辭書出版社，2006年。
- 傅璇琮等主編：《全宋詩》，北京：北京大學出版社，1998年。

二、研究專著

- 王水照：《蘇軾論稿》，臺北：萬卷樓出版社，1994年。
- 王水照、朱剛：《蘇軾評傳》，南京：南京大學出版社，2004年9月。
- 王兆鵬《唐宋詞史論》，北京：人民文學出版社，2000年。

- 
- 王昆吾：《唐代酒令藝術》，上海：東方出版中心，1996年。
- 王國維著，施議對譯注：《人間詞話譯注》，臺北：貫雅文化，1991年。
- 王運熙、楊明：《魏晉南北朝文學批評史》，上海：上海古籍出版社，1989年。
- 王曉驪：《唐宋詞與商業文化研究》，北京：中國社會科學出版社，2004年。
- 王耀庭：《中國繪畫賞鑑》，香港：三餘堂出版，1998年。
- 朱自清：《論雅俗共賞》，臺北：五南出版，2012年。
- 危芷芬編譯：《心理學導論（二版）》，臺北：雙葉書廊，2015年。
- 吳仁芳：《色彩的理論與實際·色彩感覺與色彩心理》，臺北：中華色研出版，1992年。
- 吳熊和：《唐宋詞通論》，北京：商務印書館出版，2003年。
- 李心銘：《李後主詞的通感意象》，臺北：秀威資訊科技，2012年。
- 李銘龍、張碧珠主編：《配色百科·基礎篇》，臺北：藝風堂，1995年。
- 李澤厚：《美的歷程》，臺北：元山書局，1984年。
- 宗白華：《美學散步》，上海：上海人民出版社，1981年。
- 洪華穗：《花間集的主題與感覺》，臺北：文津出版社，1999年。
- 施議對：《詞與音樂關係研究》，北京：中國社會科學出版社，1989年。
- 袁行霈：《中國文學史》，北京：高等教育出版社，1999年。
- 夏承燾：《唐宋詞欣賞》，北京：北京出版社，2002年。
- 唐玲玲：《東坡樂府研究》，成都：巴蜀書舍，1993年。
- 張以仁：《花間詞論續集》，臺北：中研院文哲所，2006年。
- 康正果：《風騷與豔情：中國古典詩詞的女性研究》，臺北：釀出版，2016年。
- 梁庚辰主編：《心理學：身體心靈與文化的整合》，臺北：臺大出版中心，2018年。
- 陳昌明：《六朝文學之感官辯證》，臺北：里仁書局，2005年。
- 陳秋宏：《六朝詩歌中知覺觀感之轉移研究》，臺北：新文豐出版社，2015年。
- 陳新雄：《東坡詞選析》，臺北：五南出版社，2000年。



- 梅益等編：《中國大百科全書·心理學》，臺北，錦繡出版社，1993年。
- 傅錫王編注：《李清照》，臺北，河洛圖書，1979年。
- 詹安泰編注：《南唐二主詞》，臺北：天工書局，1991年。
- 詹惠晶：《溝通色彩學》，臺北：新文京出版社，2018年。
- 楊柏嶺：《唐宋詞審美文化闡釋》，合肥：黃山書局，2007年。
- 楊海明：《唐宋詞史》，高雄：麗文文化，1995年。
- 楊海明：《唐宋詞主題探索》，高雄：麗文文化，1995年。
- 葉嘉瑩：《唐宋詞名家論集》，臺北：正中書局，1990年。
- 葉嘉瑩：《詞學古今談》，臺北：萬卷樓，1992年。
- 葉嘉瑩：《靈谿詞說》，臺北：正中書局，2013年。
- 楊語芸編譯：《心理學》，臺北：桂冠出版社，1994年。
- 葉輝、張兵：《俗文學的雅化—詞與諸宮調的興起與發展》，上海：學林出版社，2010年。
- 歐明俊：《唐宋詞史論》，臺北市：萬卷樓出版，2016年。
- 劉少雄：《會通與適變—東坡以詩為詞論題新詮》，臺北：里仁書局，2006年。
- 劉少雄：《詞學文體與史觀新論》，臺北：里仁書局，2010年。
- 劉少雄：《有情風萬里卷潮來：經典·東坡·詞》，臺北：麥田出版社，2019年。
- 劉少雄：《東坡詞·東坡情》，臺北：遠流出版社，2019年。
- 劉軍政：《中國古代詞學批評方法》，北京：人民出版社，2015年。
- 鄭麗玉等人合著：《心理學》，臺北：五南出版社，2006年。
- 鄭騫：《景午叢編》，臺北：中華書局，1972年。
- 謝桃坊：《詞學辨》，上海：上海古籍出版社，2007年。
- 謝桃坊：《宋詞概論》，四川：四川文藝出版社，1992年。
- 龍沐勛著：《倚聲學》，臺北：里仁書局，1996年。



龍沐勛：《李後主和他的詞》，臺北：臺灣學生書局，1971年。

魏碩廷等人合著：《色彩新論——從心理設計到科學應用》，臺北：五南圖書出版社，2018年。

繆鉞：《詩詞散論》，臺北：臺灣開明書店，1982年。

〔日〕吉川幸次郎著，鄭清茂譯：《宋詩概說》，臺北：聯經出版社，2012年。

〔日〕松浦友久著，孫昌武、鄭天剛譯：《中國詩歌原理》，臺北：洪葉文化事業有限公司，1993年。

〔法〕弗里德里克·格魯（Frederic Gros）著，楊亦雨譯：《行走，一堂哲學課》，海南：南海出版，2015年。

〔法〕阿尼克·勒蓋萊（Annick Le Guerier）著，黃忠榮譯：《氣味》，臺北：邊城出版社，2005年。

〔法〕梅洛·龐蒂（Merleau Ponty）著，劉韻涵譯，張智庭校：《眼與心》，北京：中國社會科學出版，1992年。

〔法〕蒙田著（Michel de Montaigne）著，馬振聘譯：《「我知道什麼」——蒙田《雷蒙·塞邦贊》》，北京：中華書局，2014年。

〔英〕瓦倫汀（C.W.Valentine）著，潘智彪譯：《實驗審美心理學·音樂·詩歌篇》，臺北：商鼎文化出版社，2000年。

〔英〕瓦倫汀（C.W.Valentine）著，潘智彪譯：《實驗審美心理學·繪畫篇》，臺北：商鼎文化出版社，2000年。

〔荷〕杜威·德拉伊斯馬（Douwe Draaisma）著，張朝霞譯：《記憶的風景——我們為什麼「想起」，又為什麼「遺忘」？》，臺北：漫遊者文化出版，2013年。

〔荷〕派特·瓦潤（Piet Vroon）等著，洪慧娟譯：《嗅覺符碼：記憶和慾望的語言》，臺北：商周出版社，2001年。

〔美〕田安（Anna M. Shields）著，馬強才譯：《締造選本：《花間集》的文化

- 語境與詩學實踐》，江蘇：江蘇人民出版社，2016年。
- 〔美〕艾朗諾（Ronald Egan）著，杜斐然等譯：《美的焦慮——北宋士大夫的
審美思想與追求》，上海：上海古籍出版社，2013年。
- 〔美〕貝蒂·愛德華（Betty Edwards）著，朱民譯：《像藝術家一樣彩色思
考》，臺北：時報文化，2006年。
- 〔美〕芭柏·史塔基（Barb Stuckey）著，莊靖譯：《味覺獵人：舌尖上的科學
與美食癡迷症指南》，臺北：漫遊者文化，2014年。
- 〔美〕林順夫著，張宏生譯：《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。
- 〔美〕孫康宜著，李爽學譯：《晚唐迄北宋詞體演進與詞人風格》，臺北：聯經
出版事業公司，1994年。
- 〔美〕瑞秋赫茲（Rachel Herz）著，李曉筠譯：《氣味之謎》，臺北：方言文
化，2009年。
- 〔美〕詹姆士·葛爾尼（James Gurney）著，賴妙淨譯：《色彩與光線：每位創
作人、設計人、藝術人都該有的手繪聖經》，臺北：如何出版社，2015
年。
- 〔美〕劉若愚（James J. Y. Liu.）著，王貴苓譯：《北宋六大詞家》，臺北：幼獅
文化事業出版，1986年。
- 〔美〕魯道夫·阿恩海姆（Rudolf Arnheim）著，滕守堯譯：《視覺思維：審美
直覺心理學》，成都：四川人民出版社，1998年。
- 〔美〕黛安·艾克曼（Diane Ackerman）著，莊安祺譯：《感官之旅》，臺北：
時報文化，2007年。
- 〔美〕戴維斯（Stephen Daveies）著，宋瑾等人譯：《音樂的意義與表現》，長
沙：湖南文藝出版社，2007年。
- 〔美〕蘇珊·朗格著（Susanne K. Langer）著，劉大基等譯：《情感與形式》，
臺北：商鼎文化出版社，1991年。



〔奧〕馬赫（Ernst Mach）著，洪謙等譯：《感覺的分析》，北京：商務印書館，1997年。

〔蘇〕米勒（Hugh M. Miller）等著，桂冠學術編輯室譯：《音樂概論》，臺北：桂冠圖書，1999年。

德瑞克·希利（Deryck Healey）著，張琰譯：《色彩與生活·實用的色彩技巧》，臺北：桂冠圖書，1989年。

三、學位論文

李恩禧：《溫庭筠詩詞中感覺之表現》，國立政治大學中國文學研究所碩士論文，1992年。

呂瑞萍：《宋代詠茶詞研究》，臺北：國立臺灣師範大學國文學系碩士論文，2000年。

林聆慈：《東坡詩詞月意象研究》，國立政治大學中國文學系碩士論文，2004年。

林靜慧：《花間集顏色詞之語言風格與文化意涵》，國立政治大學中國文學研究所碩士論文，2010年。

許育喬：《東坡詞酒意象探析》，國立臺灣師範大學國文學系在職進修碩士班碩士論文，2008年。

張雯華：《東坡詞色彩意象析論》，國立臺灣師範大學國文學系在職進修碩士班學位論文，2002年。

陳敬雯：《蘇軾的思鄉情懷》，國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，2011年。

黃筠雅：《東坡清曠詞風初探——以月夜詞為考察中心》，國立臺灣大學中國文學系碩士論文，2011年。

羅妮淑：《李商隱七言律詩之詞彙風格研究》，淡江大學中國文學研究所碩士論文，1994年。



四、單篇論文

王曉驪：〈自南朝之宮體，扇北裏之倡風——論花間詞對宮體詩的揚棄及其文化基礎〉，《海南師範學院學報》第一期，2001年。

馬里揚：〈宋代士大夫歌詞特質形成之內在動因與歷史心理——以歐陽修詞「互見」與「艷情」問題為中心〉，《漢學研究》第29(2)期，2011年。

高建新：〈色彩詞的抒情造境功能〉，《語文學刊》第6期，1944年。

陶文鵬：〈論夢窗詞氣味描寫的藝術〉，《文學評論》2006年第5期，頁134-140。

陶文鵬：〈論宋詞繪影繪聲的藝術〉，《文學遺產》，2007年第4期，頁41-52。

張玉芳：〈從來佳茗似佳人——論蘇軾詠茶詩詞的開拓與新變〉，《元培學報》第14期，2007年。

張海鷗：〈熙寧四至七年西湖詞人群體敘事——以蘇軾為中心〉，《政大中文學報》第11期，2009年。

張淑香：〈三面「夏娃」——漢魏六朝詩中女性美的塑像〉，《抒情傳統的省思與探索》，臺北：大安出版社，1992年3月。

張淑香：〈日常生活中的靈視——淺談東坡詞中的一種經驗結構〉，《鄭因百先生百歲冥誕國際學術研討會論文集》，臺北：臺灣大學中國文學系，2005年。

張淑香：〈男性情色幻想的美典——溫庭筠詞的女性再現〉，《中國文哲研究集刊》第17期，2009年。

梁姿茵、高世州：〈蘇軾詠茶詞之探析〉，《高苑學報》第18卷第1期，2012

年。

廖育菁：〈李煜詞中色彩之變化與情感之表現〉，《人文社會學報》第 3 卷，2007

年 3 月。

顏崑陽：〈論宋代「以詩為詞」現象及其在中國文學史論上的意義〉，《東華人文學報》第二期，2000 年。

鄭龔子〈自然：魏晉文人在世變中追求的超越〉收於衣若芬、劉苑如編：《世變與創化——漢唐、唐宋轉換期之文藝現象》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，2000 年。

蘇怡如：〈形似的美典——論謝靈運山水詩〉，《東華漢學》第 6 期，2007 年。

〔美〕高友工著，劉翔飛譯：〈律詩的美典（上）〉，《中外文學》第 18 卷第 2 期，1989 年 7 月。

〔美〕劉若愚著，陳淑敏譯：〈中國詩中的時間、空間與自我〉，《書目季刊》第 21 卷第 3 期，1987 年。

