

斷片、重組與追述——夢窗詞的回憶書寫[▲]

余佳韻*

摘要

本文著眼於夢窗詞的回憶書寫形式，首先觀察夢窗執著於回憶敘寫之緣由，實源於其輾轉不定的清客經歷，需藉由回憶寫作填補詞人生命定著處的缺席。其次，夢窗詞的情愛記憶多是經由感官經驗所觸發的抒情聯想，如鞦韆、纖手與香氣等，在反覆的記述中，記憶中的女子形象與場景即為固定。並且，相較於他人多以紅綠描寫回憶色澤，夢窗詞的回憶則幾乎不帶顏色，而是以具體的景象陳列。接著由景語與詞組兩種表現型態觀察回憶斷片的鋪陳概況。並論及典故與代字與抒情經驗濃縮的關聯，以彰顯抒情自我的凝定處與抒情意義的再製可能。以為詞人將抒情自我投射至回憶斷片所表出的意象，並賦予抒情意涵的思致安排，既是文人抒情意識的展現，亦是向來持抒情理論者所為南宋詞的深邃處所在。

關鍵詞：吳文英、回憶、追憶、斷片、抒情理論

[▲] 本文為科技部計畫「抒情隱喻與南渡記憶：以南宋詞人的『回憶書寫』為考察中心」（計畫編號：MOST 109-2410-H-005-002-）之部分研究成果。感謝兩位匿名評審專家的指正，使本文論述更臻完備，在此謹致謝忱。文中如有任何違誤或疏漏，文責當由本人自負。

* 國立中興大學中國文學系助理教授。

一、前言

宋室南渡以後，政治情勢的劇烈變化使得文人開始對自身的出處安頓產生不安與疑懼，進而影響了文人的處世態度、個人期許以及觀物角度。劉子健曾概括南宋整體文化走向，以為：「在十二世紀，精英文化將注意力轉向鞏固自身地位和在全體社會中擴展其影響。它變得前所未有地容易懷舊和內省，態度溫和，語氣審慎，有時甚至是悲觀。」¹這種憶往懷舊而漸趨內省的氛圍，首先展現在對北宋汴京風華的追憶，如孟元老《東京夢華錄》追念盛京景象與節慶繁華，或是南渡詞人如朱敦儒（1081-1159）或向子諲（1085-1152）等人懷念舊朝之作。其次則表現在詞人所關注的對象逐漸由外在社會家國的紛亂局勢轉向對內緣個體生命與情感經驗的挖掘與思索。這種耽溺過往的趨向——在回憶中得到暫且棲息舒緩的空間，逃避現實政治與個人處境的諸種不安與疑懼，也成為頗多南宋文人的創作主調。而詞體的「情韻近『樂』，容易陷溺於迴盪往復的節奏，而其所抒發的哀傷嘆逝之情，往往能深化詞的婉曲特性，使之轉為幽微密麗，語意纏綿。」²這種嘆逝憶往的形式通過音樂的迴旋往復與綿延，促使詞人對自身內在世界進行反思與追問；於召喚、凝合過往之際，展現文人對自身經驗的內省與詮釋。³詞體作為建築於回憶模式的藝術形式，其嘆逝憶往、委婉低迴的文類特質，不僅讓北宋士人得以抒發與歌妓歡會分離的流連哀思，也提供了南宋文人緬懷故國、追想舊事的抒情可能。⁴

吳文英（約 1200-1260），字君特，號夢窗，晚年又號覺翁，四明鄞縣（今浙江寧波）人。《宋史》無傳，一生未第而遊幕終身，行跡多在蘇、杭一帶。主要活動於理宗朝的四十年間，詞作則集中於理宗紹定五年（1232）至淳祐十一年（1251）。曾先後為浙東安撫使吳潛（1195-1262）及嗣榮王趙與芮門下客，晚年客居越州（在今浙江省紹興市）而終。夢窗在南宋當時即有詞名，⁵張炎《詞源》即評夢窗詞如「七寶樓臺，眩人眼目。」

¹ 劉子健著，趙冬梅譯：《中國轉向內在一兩宋之際的文化內向》（南京：江蘇人民出版社，2002），頁7。

² 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），頁15。

³ 「（詞體）音樂的創作需要一個不斷地反躬內省、返回到內心生活的自由過程，吻合音樂的歌詞創作自然也要求詞人善於追問自己的內心世界，於是追憶就成為他們習慣性的創作模式甚至是主題。」楊柏嶺：《唐宋詞審美文化闡釋》（合肥：黃山書社，2007），頁36。

⁴ 宇文所安以為：「（詞）這種建築在回憶模式之上的藝術裡……回憶不僅是詞的模式，而且是詞所偏愛的主題。」〔美〕宇文所安（Stephen Owen）著，鄭學勤譯：《追憶：中國古典文學中的往事再現》（北京：三聯書店，2005），頁149。

⁵ 夢窗在南宋當時即有詞名，尹煥（1231 前後在世）即謂「求詞於吾宋者，前有清真，後有夢窗，此非煥之言，四海之公言也。」馬志嘉、章心綽編：《吳文英資料匯編》（北京：中華書局，2006），頁3-4。

拆碎下來，不成片段」，其後的沈義父也提到夢窗詞「下語太晦，人不能曉」。⁶都是指陳夢窗詞字面妍麗而語言破碎，致使後人難以掌握其抒情理路並解讀抒情內涵。然而正是這一類「不成片段」或「下語太晦」的評語，與斷片美學中破碎而不連續的經驗陳述，以及潛伏其間的留白隱喻得以相互對應，提供了後人掘發其中美感意義的價值。

記憶理論作為近年西方學界重要的關注議題，其中關於記憶與回憶之定義，係源自於柏拉圖與亞里斯多德的論說。前者將記憶比喻為蠟板鐫刻的痕跡，後者則「將時間作為記憶思想的重要元素，指出記憶只屬於過去，而過去經驗和事件內容也只能通過記憶來把握；他同時借用了柏拉圖『畫像』和『複製』的概念，認為記憶必須要有意向，而記住（remembering）乃是心靈知覺的表徵結構，亦即是對過去對象與事件知覺的一種複製。」⁷強調記憶的多重性、連續性與建構性。挪借此一概念觀察中國文學傳統，文學作品作為一記憶活動的結晶，如由抒情傳統論述的兩大要素：抒情自我與抒情瞬間來看，詩歌中所表露的抒情瞬間，即是抒情自我在創作當下對過往的回溯與召喚，並通過事後的詮解，賦予抒情瞬間新的定位。而「追憶/回憶」（remembrance）或「記憶」（memory）為記憶理論的核心語彙。⁸前者所指為抒情主體自發性地對過往經驗進行反省、追索與價值判定的行為，後者為個人具體經驗或是事件給予人的印象留存或知識儲存。斷片為詞人回憶建構的基本單位，涉及詞人的主觀意識如何影響斷片意象的選取與書寫，抒情自我的表現型態以及抒情語言的運用。⁹換言之，詞人的追憶行為即是對記憶（個人具體情感/生命經驗）的回顧，進而選取、重組與連綴（詩感與內省過程）等一系列情感活動過程的統

⁶ [宋]沈義父：《樂府指迷》：「夢窗深得清真之妙。其失在用事下語太晦處，人不能曉。」收入唐圭璋編：《詞話叢編》（北京：中華書局，1986），頁278。

⁷ 楊玉成、劉苑如編：《今古一相接——中國文學的記憶與競技》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2019），頁1-2。

⁸ 西方學界近年記憶理論的相關論述，一是由文化記憶理論出發，詳述集體記憶建構與形成，以及歷史記憶與遺忘之間的對峙。如莫里斯·哈布瓦茲所主張的〈個體記憶與集體記憶〉，展示了一條由個體的時間感知至集體、群體記憶建構的道路。在共時性與歷時性的反覆的積累之下，成就從自我記憶的建構擴展至文化記憶的表現之譜系。另一方面則以普魯士特《追憶逝水年華》為始，結合神經醫學與認知學的研究成果，由氣味與記憶的「通感」連結，從敘事主體的表述方式、時間與個體記憶的扞格，思索感官與記憶、時間的關聯。如本雅明〈普魯斯特的形象〉於回憶與個體認知之外，尚指出了回憶時間的空間化所派生的諸種表現。其後更有保羅·利科〈個人記憶·集體記憶〉則從西方的哲學傳統至胡塞爾現象學來討論記憶以及與記憶有關的現象，觀察時間與個體/集體記憶形成間的作用。詞體作為一回憶的文學，在抒情傳統強調抒情自我與內省的美學等詩感過程之外，詞人在既定的音樂時間與文本範圍的限制下，如何進行記憶的追述與復現，其表現手法與內涵有何特殊性，即是本文嘗試借鑑的部分。詳可參見：[德]漢娜·阿倫特（Hannah Arendt）編，張旭東、王斑譯：《啟迪：本雅明文選》（修訂譯本）（北京：三聯書店，2012），頁215-230。[法]保羅·利科（Paul Ricoeur）、李彥岑、陳穎譯：《記憶·歷史·遺忘》（上海：華東師範大學出版社，2018），頁185-264。

⁹ 本雅明以為「對於回憶著的作者而言，重要的不是他過去所經歷過的事，而是他如何把回憶編織出來。」意即作者如何擇選回憶、敘述過程並連綴關係才是重要，而非作者本身切實的經歷。[德]漢娜·阿倫特（Hannah Arendt）編，張旭東、王斑譯：《啟迪：本雅明文選》（修訂譯本），同前註，頁216。

稱。¹⁰夢窗被稱作「回憶的詩人」，指的是夢窗以回憶情事為底蘊的抒情表現，既富含南宋末期哀婉遲暮的情調，亦反映出當時文人相類的創作趨向。¹¹

學界關於夢窗詞的研究成果頗為豐贍，於夢窗生平行跡交遊、版本流傳與作品本事之考論之外，亦有節序、酬贈等主題式的相關研究。¹²較早關注到詞體抒情模式與回憶的關係者，為呂正惠〈周、姜詞派的經驗模式及其美學意義〉一文。文中歸納周、姜一派的回憶經驗模式是「從過去的懷想裡找到了一個幸福的替代品」¹³，「過去的懷想」即是詞人的追憶行為與回憶內容，而「幸福的代替品」即是詞人重述時揀選並淨化過的抒情時刻。宇文所安（Steven Owen）以斷片（fragment）概括這些被揀選的抒情片刻於詞體中的抒情表現，強調「記憶的文學是追溯既往的文學，它目不轉睛地凝視往事，盡力要擴展自身，填補圍繞在殘存碎片四周的空白」，而「引起記憶的對象和景物把我們的注意力引向不復存在的完整的情境……引起回憶的是個別的對象，他們自身永遠是不完整的，想要完整，就得借助於恢復某種整體。」¹⁴從回憶斷片的破碎本質與復原的渴盼切入，分析夢窗〈鶯啼序〉長調，以及記憶在文學中產生的抒情作用與意欲。¹⁵高友工以文人詞少敘述性，詞作中每個獨立的時間片段都是一個抒情瞬間的表出。¹⁶抒情片刻（或稱「抒情瞬間」）為詩

¹⁰ 其餘與夢窗詞的追憶與回憶相關的前行研究尚有：蘇虹菱〈吳文英的生涯和他的「節序懷人」詞〉，將夢窗的懷人詞定位為「意象重複、情節互補的整體」，結合夢窗的生涯與節序，並勾勒其所懷思的對象。王敬婷〈生命的流宕與耽溺——夢窗追憶詞研究〉則以夢窗詞的追憶主題之分類為論述主軸。惟兩者的寫作主軸都是意圖勾勒夢窗之生平與追憶懷人作品間的連結，較少觸及夢窗詞的回憶表現形態與象徵意義。林晏峰〈書寫之後：反叛回憶的夢窗詞〉，由夢窗在文學與歷史兩個方面的認識著眼，討論夢窗詞的「空白」與「斷裂」，重新思索夢窗詞於抒情傳統，乃至於文學傳統承繼的認知。蘇虹菱：《吳文英的生涯和他的「節序懷人」詞》（新竹：國立清華大學中國文學研究所博士論文，2010）。王敬婷：《生命的流宕與耽溺——夢窗追憶詞研究》（臺中：國立中興大學中國文學研究所碩士論文，2016）。林晏峰：《書寫之後：反叛回憶的夢窗詞》（桃園：國立中央大學中國文學研究所碩士論文，2017）。

¹¹ 夢窗現存的三百多闕詞中，與追憶懷舊的主題直接相關者有一百多首，約佔三分之一左右的數量。而夢窗對回憶主題的偏好，宇文所安談到：「吳文英這位宋代最後一家大詞人，也是一位回憶的詩人。他是時代的喉舌，是南宋最後一代的喉舌，這一代人在這種哀婉遲暮的情調中培養和尋求極大的快感。回憶和過去在文學中居於中心地位，已經有了很長的傳統了，但是，在此以前它們從未變得像在這些年那樣舉足輕重——它成為一種風尚，幾乎成為審美領域裡風靡一時的嗜好，彷彿只要一頭鑽進藝術裡和對往事的回顧中，就能把已見徵兆的未來置於腦後似的。」〔美〕宇文所安（Stephen Owen）著，鄭學勤譯：《追憶：中國古典文學中的往事再現》，同註4，頁131。

¹² 孫虹、譚學純《吳夢窗研究》已就夢窗的詞籍版本與行實考辨有了詳實考述。可參見：孫虹、譚學純：《吳夢窗研究》（上海：上海古籍出版社，2015），頁11-348。

¹³ 呂正惠：《抒情傳統與政治現實》（武漢：華中師範大學出版社，2011），頁70。

¹⁴ 〔美〕宇文所安（Stephen Owen）著，鄭學勤譯：《追憶：中國古典文學中的往事再現》，同註4，頁3。

¹⁵ 李舜華延續宇文所安的觀察，更強調記憶書寫的斷片性與難以掇拾的本質，繼而分析「夢」與「窗」兩者的意蘊象徵，以為夢窗的自閉心態實為南宋共同的末世之聲。李舜華：〈自閉於窗中的夢藝——試論夢窗詞的斷片藝術及其文化意蘊〉，《江海學刊》（南京）第1期（2000），頁166-170。

¹⁶ 高友工曾提到：「上文說過詞的敘述性，但如李煜『花明月暗籠輕霧』這樣真正有時間前後的敘述，在文人詞中是不多見的。文人把時間的結構仍然分成若干片段，每個片段仍是一個抒情的瞬間。」詞

人通過內省的機制，將瞬時感受加以具體化與實相化，使得個體經驗（可解為回憶）能以特定的意象（包含人事時地物的細節）重現。在這個意義之下，回憶斷片即是抒情瞬間的經驗意象呈現，而所謂斷片的詩學，即是諸種意象組合之後所產生的詩性意義。¹⁷

奠基於此，本文試圖結合前行研究與西方記憶理論之成果，以夢窗詞的回憶書寫為研究對象，觀察夢窗的抒情內涵與敘寫模式。首先著眼於夢窗對自身生命軌跡的回顧與陳述，藉以把握其執著於回憶敘寫的心理動機。其次從西方記憶理論關於氣味感官的回憶誘引作用出發，分析夢窗回憶場景所使用的感官意象與表情元素。接著論及夢窗詞的語言使用與組合的抒情意義，包括回憶斷片的色彩運用及斷片詞組的型態。希冀以夢窗回憶詞的內涵及表述型態為考察基點，除能勾勒出夢窗個體的表現特色外，亦能作為其他文人進行類似主題寫作的對照，提供另一種觀察詞人內在情感活動的可能路徑。

二、天涯倦客重歸：以回憶為安頓的飄蓬身世

抒情傳統的關注核心，為抒情主體如何通過文學創作回應當下身處的時代環境或境遇，擇選適宜的文學類體，展示抒情自我如何因應不同的情感類型取用不同的抒情手法。當文人連續利用同樣的文類言說自身經驗、表述抒情自我時，文本的自傳色彩亦隨之浮現——「對自己生活中的事件、經歷以及由此產生的感情、思緒如實記敘」，使得文本所記述的種種，「即使不是他人生的全部，也至少會成為他部分人生的實錄。」¹⁸自傳作為文人對生命特定事件經歷的回顧與書寫，與個體記憶的形成息息相關，其中的敘事形式更是當代自傳研究關注「個體記憶與文學體裁記憶的聯繫」的架橋。「雖然自傳是一種能夠形成生活經歷的範例文學體裁，但它並不同於過去生活的寫照。它更多地是在文本的基礎

體的敘述結構原本就是由多數的抒情瞬間（時間片斷）複合而成者，而抒情瞬間又是詞人內省心象的體現。經審查人提點，時間意識作為詞人抒情感知的基礎，實際上並不少見於文人詞，反而是文人鋪陳個人情感經驗的主要線索。如溫庭筠〈菩薩蠻〉（小山重疊金明滅）或是周邦彥〈蘭陵王〉（柳煙直），前者描摹女子於閨閣內起床梳洗至妝成後的嬌慵情態，後者則寫舊地重遊所引發的一連串懷舊憶往的心緒。所謂敘述或敘事，是於文本中通過動詞的運用以呈現時間順序。也就是說，詞人將時間結構分成若干抒情片段排列表現，與詞作敘述性之有無並不一定相等。高友工：《美典：中國文學研究論集》（北京：三聯書店，2008），頁280。

¹⁷ 斷片作為長調抒情表現的型態，是相對於柳、周故事性而言，而與長調的空間圖像相關。高友工〈小令在詩傳統中的地位〉以及〈詞體之美典〉兩篇文章已約略提及。林順夫承繼高氏之說，進一步提出詞體空間性圖案的形，是以南宋姜夔為抒情傳統的轉變點。以為「摒棄敘事結構而來刻意描繪感覺或心境才使一些傑出的南宋詞人發展了空間圖案是的新抒情美典。」夢窗詞的空間性結構即是依循此一抒情模式的轉變而來者。關於此一論述，可參照：高友工：《美典：中國文學研究論集》，同前註，頁265-290。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），頁199。

¹⁸ [日]川合康三著，蔡毅譯：《中國的自傳文學》（北京：中央編譯出版社，1998），頁154。

上對過去的建構，這種建構從它的敘事形式中獲得大部份的重要意義。」¹⁹回憶的鋪陳敘述作為夢窗詞重要的抒情核心，與自傳「在文本的基礎上對過去的建構」的特性相同。兩者都是對於過往所作的回顧、反省與評價，在不斷的自我設問與回應的鋪展過程中，詞人的抒情聲音也會滲入敘述語調，²⁰使得詞人的面貌能通過回憶敘述鑲嵌在詞文本中而被確立，進而表現出某種期待被理解或認可的姿態。

南宋中期以後，由於政治局勢的變化與科舉制度的流弊。社會上開始出現一群未能經由科舉晉身致仕，而是以詩詞為干謁手段，遊走於達官權貴之間行謁以求得生存所需的遊士階層。這一類江湖文人的共同特徵是居無定所，僅能託身顯貴以求溫飽，²¹姜夔、²²劉過、史達祖等文人皆為此時期的代表。²³吳文英成長於內憂外患逐漸加劇的此一時期。對外有寧宗以抗金為號召的開禧北伐（1206-1208）失利，嘉定和議的簽訂，致使南宋國勢更加衰微；內部則有慶元黨禁（1195-1202）的內部傾軋，外戚韓侂胄為打擊政敵，除流放宗室趙汝愚外，亦極力打壓以朱熹為代表的道學集團，斥為偽學逆黨。雖於理宗時期獲

¹⁹ [德]阿思特莉特·埃爾（Astrid Erll），馮亞琳主編，余傳玲等譯：《文化記憶理論讀本》（北京：北京大學出版社，2012），頁217。

²⁰ 張淑香以為臺靜農散文中關於個人的回憶的寫作，兼具了敘述聲音與抒情語調兩種表現。她說：「個人的回憶與歷史性的回憶大不相同。所以在以敘述聲音為主之際，時有抒情語調的介入，作自傳式的解說或品評人事，更造成敘述聲音與抒情語調的起伏交疊。而且由此擴充到文章的結構特徵而言，則全篇基本上常以回憶的敘述為主，直到末了，才以簡淨的抒情語調作結。如此使敘述聲音所產生的時空錯置效果突然消失而跌回現實，現在與過去兩度時空的迴轉、對峙與交織，使敘述聲音與抒情語調的互動更為激盪。」詞體既是抒情文體，情事的敘述與鋪陳又構成長調章法重要的表現方式，其間自然也包含了敘述聲音與抒情語調兩者的結合。張淑香：〈鱗爪見風雅——談臺靜農先生的《龍坡雜文》〉，《臺大中文學報》第4期（1991），頁187。

²¹ 張宏生《江湖詩派研究》曾歸納了南宋「江湖詩派」文人的四點特徵，他說：「其一，謁客已形成了一個較廣泛的階層；其二，謁客的主要干謁手段是詩；其三，行謁的主要對象是達官權貴；其四，行謁的目的是求乞錢財。」郭鋒延續了張宏生之說法，以為南宋中期後的詞人如姜夔、吳文英或史達祖等人的群體，亦可稱之為「江湖詞派」。張宏生：《江湖詩派研究》（北京：中華書局，1995），頁323-324。郭鋒：《南宋江湖詞派研究》（成都：巴蜀書社，2004），頁9-17。

²² 趙曉嵐曾概括白石的「江湖並非定居之所，而是『奔走』之地，因此是最不穩定的所在。姜夔的一生是動盪的一生。他出生於鄱陽，少年隨父宦遷於漢陽，父死依姊而居於此，成人後往來湘贛之間，娶妻後隨叔岳父蕭德藻居於湖州，後為生計，旅食客游於湘、鄂、贛、江、浙、皖等地。」又，劉少雄也曾經指出白石詞帶有一種「流浪意識」。實際上，這種須依附於權貴之下以求得生存，且未來渺茫、難以掌握的哀愁，幾乎是所有南宋江湖詞人的共同經驗。趙曉嵐：《姜夔與南宋文化》（北京：學苑出版社，2001），頁201。劉少雄：〈從流浪意識看白石詞中的情〉，《中國文學研究》第3期（1989），頁165-183。

²³ 方回《瀛奎律髓》曾有一段關於江湖游士生活型態的描寫。他說：「蓋江湖游士，多以星命相卜，挾中朝尺書，奔走閩臺郡縣餬口耳。慶元、嘉定以來（南宋寧宗，1195年以降），乃有詩人為謁客者，龍洲劉過改之之徒不一人，石屏亦其一也。相率成風，至不務舉子業。干求一二要路之書為介，謂之『闖區』，副以詩篇，動獲數千緡，以至萬緡。如壺山宋謙父自遜一謁賈似道，獲楮幣二十萬緡，以造華居是也。錢塘、湖山，此曹什伯為群，阮梅峰秀實、林可山洪、孫花翁季蕃、高菊澗九萬，往往雌黃士大夫，口吻可畏，至於望門倒屣。石屏為人則否，每於廣座中，口不談世事，縉紳以此多之。」〔元〕方回著，李慶甲校點：《瀛奎律髓彙評》（上海：上海古籍出版社，2005），頁840。

得平反，但其後賈似道之專擅，讓原本衰頹的政治情勢更是雪上加霜。夢窗自幼因家族緣故數度遷徙，先後入袁詔、蘇州倉幕、紹興史宅之，以及嗣榮王趙與芮等人幕下，最後終老蘇州。其間雖受到吳潛（1195-1262）與賈似道（1213-1275）的看重，但卻始終未能脫離清客身份；這樣的生命經驗使得夢窗詞始終圍繞著一種無根的焦慮、未知與不安—清客游士漂泊無定的生活型態，蹇如轉蓬的生命經驗所衍生出的內在孤獨感。²⁴在中年以後表現為蘇杭故地重遊、流連歌酒的衰遲之感與的客老之嘆外，數段無疾而終戀情成為夢窗回憶寫作的幽懷基調。²⁵由於夢窗一生行跡多輾轉往來於蘇、杭與紹興等地，舊地重遊所引發的憶往懷舊、天涯轉蓬之感，那些在詞人客路輾轉不意竄入腦海的回憶片段，遂成為了詞人流連眷懷、反覆書寫的對象。下面即從夢窗晚年回顧之作，觀察其對回憶的認識與態度。請看下面詞例：

闌干獨倚天涯客。心影暗彫風葉寂。千山秋入雨中青，一雁暮隨雲去急。霜去強弄春顏色。相吊年光澆大白。海煙沈處倒殘霞，一杼鮫綃和淚織。〈玉樓春·和吳見山韻〉²⁶

本詞為夢窗少數直接述明自身客寄天涯的苦楚者。全詞多以象徵性的語言意象以抒情。首句脫胎於劉長卿「日下人誰憶，天涯客獨行」（〈按覆後歸睦州贈苗侍御〉）句，扣緊詞人秋日登高倚闌之「獨」與天涯客身之「獨」的雙重孤獨，而這樣的孤獨並非僅是形單影隻的表象，而是連內心都滿溢著「暗彫」枯索與寂寥的境況。那些無人能訴的往事與情感，僅能由詞人暗自收藏。「天涯客」的身份成為愁緒濃縮的核心，高樓闌干等狹小空間成為既是被限定的範圍，同時也構成了詞人觀察世界的基點，成為詞中情感的發散處。²⁷眼前所見的自然物事，千山秋雨、雁暮雲去與海煙殘霞等空間景象的跳轉變換，暗藏著自

²⁴ 錢鴻瑛曾比較白石與夢窗兩者，並引述村上哲見之說，「與其說是他（夢窗）不想應舉，毋寧說是他不能應試更合情理。……在宋代，犯罪者及商工異類的子弟就不能應試（異類指俳優等賤業者）。」以為夢窗並非「不樂科舉」，亦非「應試不中」，而可能是根本沒有應試的資格。錢鴻瑛：《夢窗詞研究》（上海：上海古籍出版社，2005），頁21。

²⁵ 夢窗中年以降即多有嘆老嗟卑的衰遲之感。如〈六醜·吳門元夕風雨〉（漸新鵝映柳）「歎霜簪練髮。過眼年光，舊情盡別」，或〈水龍吟·癸卯元夕〉（澹雲籠月微黃）「猶記初來吳苑。未清霜、飛驚雙鬢。」等。晚年重遊龜溪則老衰之嘆尤深。如〈祝英臺·春日客龜谿遊廢園〉（采幽香）「自憐兩鬢清霜」、〈珍珠簾·春日客龜溪，過貴人家，隔牆聞簫鼓聲，疑是按舞，佇立久之〉（蜜沈爐暖莫煙嫋）「念客枕幽單，看看春老」，以及〈青玉案·重遊龜西廢園〉「梅花似惜行人老」等。引詞分見於：〔宋〕吳文英著，楊鐵夫箋釋：《夢窗詞全集箋釋》（臺北：學海出版社，1998），頁325、45、153及326。

²⁶ 同前注，頁307。

²⁷ 關於此種微縮空間的論述，詳見〔法〕加斯東·巴舍拉（Gaston Bachelard）著，龔卓軍、王靜慧譯：《空間詩學》（臺北：張老師文化事業有限公司，2013），頁264-265。

然時間的流動以外，也是詞人年值桑榆晚景與晚秋時光的相互憑弔與對照，由此延伸出生命的諸多回憶猶如以淚水織就的鮫綃，最終都會走向淚水與寂滅。線性的個人生命與循環的自然流轉交會而生的懷歸、寂寞愁極以及倦遊等極為淒苦壓抑的諸種情緒。天涯既不可久居，自然更凸顯了詞人寥落獨立的境況。最後的「海煙沈處倒殘霞，一杼鮫綃和淚織」，表面敘寫詞人眼前所見的殘霞倒映之境況，然而此處從鮫人能紡織五彩鮫綃與滴淚化珠的傳說化出的聯想，同時也是夢窗一生情愛經歷的註腳——以淚水織就的回憶，縱然有著炫人眼目的美麗，卻掩蓋不了哀愁的本質。換言之，好景不常（霜去強弄春顏色）與時光易逝（相吊年光澆大白）原本就是人生的實相，而生命中的絕美往往是無數淚水堆砌而成。宛如回憶能給予人的，僅有須臾的絕美以及其後的無盡哀愁；也正因為詞人天涯羈旅的飄盪不定，回憶才更呈現矛盾的甜蜜而苦澀。另一闕〈遶佛閣〉（夜空似水）下半闕也有：

浪跡尚為客，恨滿長安千古道。還記暗螢、穿簾街語悄。歎步影歸來，人鬢花老。紫簫天渺。又露飲風前，涼墮輕帽。酒杯空、數星橫曉。²⁸

楊鐵夫將此詞定於夢窗杭京時期，後孫虹縮小為淳祐六年（1246）到淳祐九年（1149）間之作。其中的「浪跡尚為客，恨滿長安千古道」，「尚」字透露出詞人在杭京行役奔競，經年反覆求索卻始終未能得償所願的愁悵悵怨。暗螢穿簾的往日回憶與現下「歸來」舊處，與因羈旅奔波、更形蒼老的詞人現況對照，除延伸出後文人老衰之嘆外，「又」字副詞領字透露出露飲獨酌並非偶然興起，而是反覆數次的行為，堆疊出「酒杯空、數星橫曉」的無眠，以及詞人對回憶的無奈與悵然——既無法不去想起，卻又難以回到過去。

這種回憶與現實的矛盾，隨著詞人困頓漂泊的客居生涯與居處空間的不斷轉換，個人無從覓得安身立命之所而更為顯著。當詞人愈發意識到天涯為客的孤寂時，回憶反而成了鑲嵌詞人往昔座標與自身實存的證明。請看下面詞例：

新煙初試花如夢，疑收楚峰殘雨。茂苑人歸，秦樓燕宿，同惜天涯為旅。遊情最苦。早柔綠迷津，亂莎荒圃。數樹梨花，晚風吹墮半汀鷺。

²⁸ [宋]吳文英著，楊鐵夫箋釋：《夢窗詞全集箋釋》，同註25，頁30-31。

流紅江上去遠，翠尊曾共醉，雲外別墅。澹月鞦韆，幽香巷陌，愁結傷春深處。聽歌看舞。駐不得當時，柳蠻櫻素。睡起慳慳，洞簫誰院宇。〈齊天樂〉

29

夏承燾將本詞編年於夢窗四十五歲，客居蘇州時憶姬之作。³⁰首句「新煙」指寒食之後重新點火煮食，「楚峰殘雨」，指歡情亦隨著春日消散的情狀。茂苑，又名長洲苑，位於吳縣，在此為蘇州之代稱。詞人將自身與南來北往的燕子類比，縱使重回舊地，卻也不是最終定著之處；遊情之「苦」，即源於舊地重遊後必然惆悵的預感。「柔綠迷津」、「亂莎荒圃」兩句互文，指稱過往曾共同遊賞的園圃已是亂草橫生、柔綠紛披的荒蕪景象。故園與舊遊的記憶隨著個體的空間移動（天涯）變得迷亂，折疊出詞人既難以從現實脫逃，又無法回到過去的躊躇無力，延伸至具體描寫，即是對風墮梨花的難以挽留。過片以下轉入追憶敘寫，是詞人在記憶與現實的「遊」都無法獲致安慰的情況下，追憶往日即便徒留傷感，卻比現實的艱難更為可親。全詞上片寫人對花落的無法挽留，下片的「駐不得」是留不住人；梨花或女子也好，自身或是燕子也罷，都是生命中人事的相遇與錯落；往事如花如夢難留，而人遊走現世亦難以自安。然而弔詭的是，在飄浪無依的客居生涯裡，僅有回憶是唯一不會隨著客路輾轉而喪失的真實。

在個人的情愛回憶以外，夢窗追懷昔日幕主或同僚的詞作，同樣是夢窗另一個生平標記所在。〈西平樂慢〉（岸壓郵亭）的詞前小序云：「過西湖先賢堂，傷今感昔，泫然出涕。」西湖先賢堂為夢窗客杭時期的幕主袁韶所建³¹，堂內主要供奉杭州歷代先賢。夢窗於淳祐三年（1243）重遊舊地，自然無限懷念感傷。³²請看下面詞例：

岸壓郵亭，路敲華表，隄樹舊色依依。紅索新晴，翠陰寒食，天涯倦客重歸。歎廢綠平煙帶苑，幽渚塵香蕩晚，當時燕子，無言對立斜暉。追念吟風賞月，十載事，夢惹綠楊絲。……畫船為市，天妝豔水，日落雲沈，人換春移。誰更與、苔根洗石，菊井招魂，漫省連車載酒，立馬臨花，猶認薦紅傍路枝。歌斷

²⁹ 同前註，頁 68-69。

³⁰ 夏承燾：《唐宋詞人年譜》，收入《夏承燾集》（杭州：浙江古籍出版社，1997），冊 1，頁 466。

³¹ 據孫虹與譚學純的考證，夢窗在入蘇州倉幕之前，約在嘉定十三年（1220）前後曾至臨安府尹袁韶的幕下遊幕十年。〔宋〕吳文英著，孫虹、譚學純校箋：〈前言〉，《夢窗詞集校箋》（北京：中華書局，2014），頁 2。

³² 此處編年依據〔宋〕吳文英著，孫虹、譚學純校箋：《夢窗詞集校箋》，同前註，頁 1973。

宴闌，榮華露草，冷落山丘，到此徘徊，細雨西城，羊曇醉後花飛。〈西平樂慢〉³³

全詞以「人換春移」為抒情主軸，上片寫寒食暮春重遊西湖所見，鋪疊出懷舊憶往的前奏。時間經過並不僅是拉開了現下與曾經的距離，亦將往日覆上了滿佈塵埃的濾鏡；「廢綠」、「塵香」等觸目所及的「舊色」遂順理成章地牽引出如夢似幻、難以觸及的追念。下片轉入「畫船為市，天妝豔水」的回憶情境，以及而今「歌斷宴闌」、「冷落山丘」的寥落。末句「羊曇醉後花飛」，以謝安與羊曇的典故比擬自身與舊日幕主袁詔，以抒情語調表露自身對故人的深切悼念。

回憶需附著於特定事物以保留在未來某時被召喚的可能。蘇杭為夢窗數度客居往來的場所，充斥著諸多與人往來交遊的回憶。一旦重遊的行為與過往記憶重疊喚起人們的熟悉感，人亦得藉此辨識自身所在而獲得歸屬感與安全感。當空間被賦予了抒情意義，附隨於空間的回憶也成了受保護的客體，安頓著詞人某部分的抒情意識。相對於個體私密性較高的情感經驗，夢窗的天涯轉蓬、無所歸依之感，與清客遊幕的生活樣態亦有關聯。³⁴如〈宴清都〉（萬里關河眼）即道：「吳王故苑。別來良朋雅集，空歎蓬轉」³⁵、〈宴清都〉（病渴文園久）：「吳宮亂水斜煙，留連倦客，慵更回首」，³⁶又〈拜星月慢〉（絳雪生涼）亦有：「昨夢西湖，老扁舟身世。歎遊蕩，暫賞、吟花酌露尊俎，冷玉紅香疊洗。」³⁷昔日良朋雅集的聚會，對比到詞人現今如一葉小舟的遊蕩無依；夢窗對清客生涯的感懷與敘寫模式宛如一既定的規律——反覆陳述自身「空嘆蓬轉」、「留連倦客」與「扁舟身世」的處境之後，隨即轉入過往回憶的鋪陳排列。正是這樣的敘述模式，後人才得以透過回憶的敘述理解並構設詞人的漂泊行跡與生命樣態，按圖索驥地拼湊出那些逸出於史傳的文人生平與本事，

夢窗詞的回憶追述融雜了漂泊不定的人生境遇與未能得償所願的情愛失落之軌跡，建構出詞人的自我形象，而帶有某程度的自傳性質。回憶是「對過去經驗的『細緻』描寫，使得這一經驗呈現出『具體性』的異彩；與過去經驗的回憶並行的，是詞人對『現在處

³³ [宋]吳文英著，楊鐵夫箋釋：《夢窗詞全集箋釋》，同註25，頁106-108。

³⁴ 夢窗的漂泊之嘆散見於諸多詞篇，如〈鶯啼序〉（殘寒正欺病酒）「危亭望極，草色天涯，歎鬢侵半學」、〈天香〉（蟬葉黏霜）「但悵望、天涯歲華老」、〈花心動〉（十里東風）「海角天涯，寒食清明，淚點絮花沾袖」，以及〈訴衷情〉（陰陰綠潤暗啼鴉）：「春此去，那天涯。幾煙沙。忍教芳草，狼藉斜陽，人未歸家。」天涯為詞人羈旅漂泊、奔波無定的概括，同樣對照出詞人難以自安，僅能從回憶汲取溫度的境況。引詞同前註，頁201、283、205及133。

³⁵ 同前註，頁63。

³⁶ 同前註，頁344。

³⁷ 同前註，頁33。

境』的失意感傷，而且正是現在的失意觸發了他們對於『過去經驗』的迷戀與追懷。」³⁸ 舊地重遊是通過身體的移動感知、提取與招喚被存放在特定空間裡的過往回憶。回憶既然有建構過去的力量，其書寫自然也是一種自我建構與自我認知的形式。清客輾轉不定的生活型態促使詞人選擇了「通過重新體驗受保護的回憶來獲得自我安慰某種封閉之處應該在保存回憶的時候，把回憶的形象價值留下。」³⁹ 誠如夢窗自道「十年舊夢無尋處」，往事不可復現，而回憶追述之目的也並不在重現，而是在敘述回憶、串聯意象，並賦予詮釋意義的行動中，重新觀照個人的存在價值⁴⁰；為詞人因生命歷程的飄蕩不定而產生自我定位的游移時，提供足以依憑且恆定的真實。

三、還憶鞦韆玉蔥手——鏤刻於感官知覺的回憶斷片

追憶行為是以現實的感官知覺（觸媒）為基礎，對過去進行的回顧與追思。「想要重現往事，就必須有某種非屬於記憶作用的其他事物出現：必須有現實的感覺（尤其是味覺、觸覺、嗅覺）與關於一個過去的追思和回憶之間的結合。」⁴¹ 循此，詞中的感官經驗是以視覺或嗅覺為描寫大宗。前者多為女性眼波靈動的流轉、朱唇輕啟的艷美乃至輕歌樂舞的肢體擺動，後者則多環繞在閨房宮室的薰香氣息或女子體香等描述。感官的知覺蟄伏著人們最深刻的記憶鎖鑰，是以人們過往與周邊環境互動經驗為基礎，保留了再經驗的可能。⁴² 相類的場景氣氛、行為舉動或是氣息聲響，直接觸發並翻攪出人們情感最底層的記

³⁸ 呂正惠：《抒情傳統與政治現實》，同註 13，頁 76。

³⁹ [法] 加斯東·巴舍拉 (Gaston Bachelard) 著，龔卓軍、王靜慧譯：《空間詩學》，同註 27，頁 67。

⁴⁰ 周策縱認為記憶為建構自我意識之基礎，而此種意識的生成，與人體認到時間的流逝相關。他說：「自我意識之成立，必以時間為基礎。能有個人認同或個性與人格的建立與認識，必須依賴對過去的記憶，換句話說，就是必須通過時間的延續。如果沒有記憶和時間的延續感，所有的瞬息經驗都是片段破碎的，不相連續，就沒有自我人格可言。所以自我意識的建立，早已意味到人們對時間流動與延續有了適當的感認。」周策縱：〈詩詞的當下美——論中國詩歌的抒情主流和自然境界〉，《聯合文學》（臺北：聯合文學雜誌社）第 1 卷第 8 期（1985），頁 146-147。

⁴¹ 納博科夫《文學講稿》提到普魯士特以為連結過去與現在的橋樑是：「『我們稱之為現實的，乃是那同時縈繞著我們的記憶與感覺這兩者之間的某種關係。』簡而言之，想要重現往事，就必須有某種非屬於記憶作用的其他事物出現：必須有現實的感覺（尤其是味覺、觸覺、嗅覺）與關於一個過去的追思和回憶之間的結合。」[瑞士] 弗拉基米爾·納博科夫 (Vladimir Vladimirovich Nabokov) 著，申慧輝等譯：《文學講稿》（臺北：聯經出版公司，2009），頁 331。

⁴² 華茲華斯 (William Wordsworth, 1770-1850) 的抒情詩中將記憶分成三階段模式，「第一階段導入 (take in)，是感官的知覺；它要進入回憶必須滿足以下條件：或者它是激烈和高強度的，或者是經常重複和常見的。第二階段存儲 (storage) ——被取消了時間的回憶存放在記憶的倉庫裡。第三階段取出 (retrieval) ——喚回和再現；感官的知覺重新回來，作為一個重新被感知的回憶。」斷片作為詞人回憶呈現的型態，與華茲華斯所揭示的回憶階段得以呼應。引文詳見：[德] 阿萊達·阿斯曼 (Aleida Assmann) 著，潘璐譯：《回憶空間：文化記憶的形式和變遷》（北京：北京大學出版社，2016），頁 111。

憶——無論那連結的記憶是痛切沈寂或是歡愉昂揚。對於肢體互動、輕觸與交纏的執著來自於情感的渴切，難以被隻字片語所滿足；身體的碰觸始終是直接確認對象真實與否的手段，而烙印在體膚唇齒的氣息溫度的消逝冷凝也同樣最容易為人所覺察。而詞人描繪那些殘存的斷片景象，某程度即是為了填補過往難以成全的想望。當前塵往事的萬般風華終究成為香銷夢斷的南柯一夢，人們僅能仰賴與特定對象相關的感官體驗召喚過往的回憶。下面即著眼於夢窗感官經驗的敘述，觀察知覺與氣味在其中的表現。

（一）綵繩纖手今何許——知覺的餘溫

夢窗的感官記憶多與其情愛經驗連結，其中又以「鞦韆」此一複合了視覺與觸覺的回憶情景為夢窗心念所繫。鞦韆之戲原為唐宋時人於清明之際的逸樂活動，相傳為唐玄宗於寒食前後為宮女嬪妃逸樂之用所架設者。王仁裕《開元天寶遺事》即載：「天寶宮中，至寒食節，競豎鞦韆，令宮嬪輩戲笑以為宴樂，帝呼為半仙之戲，都中士民因而呼之。」⁴³ 鞦韆綵繩此後遂成為文人譜寫暮春寒食時常見的行事。其間或抒發暮春之際百無聊賴的落寞心緒，如白居易〈病中多雨逢寒食〉：「薄暮何人吹鬢篔，新晴幾處縛鞦韆。綵繩芳樹長如舊，唯是年年換少年」⁴⁴、辛棄疾〈出塞〉（鶯未老）：「鞦韆人倦綵繩閒，又被清明過了。」⁴⁵或描繪相思懷人之情，而與庭院寥落，無人聞問的孤寂意象連結。如歐陽修〈蝶戀花〉（庭院深深深幾許）：「淚眼問花花不語。亂紅飛過鞦韆去」⁴⁶、晏幾道〈生查子〉（金鞭美少年）：「無處說相思，背面鞦韆下。」⁴⁷亦有將鞦韆結合自身情感經驗者，追懷舊事者，如張鎡〈宴山亭〉（幽夢初回）：「苔徑追憶曾遊，念誰伴、鞦韆綵繩芳柱。」⁴⁸只不過這些詞人的抒情重點多偏重於惆悵心緒的抒發，除了張鎡的作品可以約略窺探情事梗概外，其餘作品皆未能具體描述昔日的情感經驗。相對於此，夢窗更專注於描摹回憶裡的人物行為帶給自身的情感波動，並給出個人的敘述與詮釋——所思之人於回憶裡的樣貌姿態，以及詞人於回憶過程所感受且延伸出的哀婉情調與苦澀情思。請看下面引詞：

⁴³ [五代]王仁裕等撰、丁如明等校點：《開元天寶遺事》（外七種）（上海：上海古籍出版社，2012），頁31。

⁴⁴ [唐]白居易著，朱金城箋注：《白居易集箋校》（上海：上海古籍出版社，2003），頁1661。

⁴⁵ 唐圭璋編：《全宋詞》（北京：中華書局，1965），頁1974。

⁴⁶ [宋]歐陽修著，黃畬箋注：《歐陽修詞箋注》（北京：中華書局，1986），頁36。

⁴⁷ 唐圭璋編：《全宋詞》，同註45，頁228。

⁴⁸ 同前註，頁2141。

短亭芳草長亭柳。記桃葉，煙江口。今日江村重載酒。殘杯不到，亂紅青塚，滿地閒春繡。……翠陰曾摘梅枝嗅。還憶鞦韆玉蔥手。紅索倦將春去後。薔薇花落，故園胡蝶，粉薄殘香瘦。〈青玉案〉

流水麴塵，豔陽醅酒，畫舸遊情如霧。笑拈芳草不知名，凌波、斷橋西堍。垂楊漫舞。總不解、將春繫住。燕歸來，問綵繩纖手，如今何許。……歡盟誤。一箭流光，又趁寒食去。不堪衰鬢著飛花，傍綠陰、冷煙深樹。玄都秀句。記前度、劉郎曾賦。最傷心、一片孤山細雨。〈西子妝慢·湖上清明薄遊〉⁴⁹

〈青玉案〉上片即以詞人記憶被象徵離別的芳草與楊柳所觸動為引，迴盪出「記桃葉」的往事重憶與「重載酒」的舊地重遊兩條今與昔、回憶與現實的線索。亂紅青塚的殘春景象，是不斷向眼前湧來的現實，提醒詞人往事已矣，舊情的復追不能。過片兩句，詞人提取了「翠陰曾摘梅枝嗅」與「鞦韆玉蔥手」兩個與記憶中女子素手相關的動作，對照後面春去花落，僅剩幾不可辨的殘香以及追返不得的過往。次闕的即景自度曲⁵⁰——〈西子妝慢〉（流水麴塵）同樣敘寫清明出遊，為萬物所逗引出追憶情懷。「畫舸遊情如霧」，是詞人年邁重遊的心情寫照，也是往日情事朦朧曖昧，難以辨明的情狀。「笑拈芳草」與「斷橋西堍」，前者指清明時節的鬥草之戲，後者則指當時與女子同遊之處。而垂楊無以繫春，猶如歡情不可久暫。眼前楊花漫舞的景色與回憶舊事重合，帶來了物是人非哀愁的同時，也堆砌出詞人上片最後「綵繩纖手，如今何許」之嘆。過片「歡盟誤」，收攏了上片的春日離別等元素，「一箭流光，又趁寒食去」呼應著上片「總不解、將春繫住」。即便詞人不斷顧盼凝睇，舊情衰謝已成必然，從而出現「傍綠陰」這個少見於男性詞人的倚靠姿態，透露詞人難以忍受時間流逝所帶來的摧折，無法自持的情狀。

另一闕〈風入松〉則為原本纖手鞦韆的畫面增添了幽微殘存的香氣。請看下面引詞：

⁴⁹ 引詞分見於：〔宋〕吳文英著，楊鐵夫箋釋：《夢窗詞全集箋釋》，同註 25，頁 348、156-157 及 194。

⁵⁰ 張炎詞序提到：「吳夢窗自製此曲，余喜其聲調妍雅，久欲述之而未能。甲午春寓羅江，與羅景良野游江上，綠陰芳草，景況離離，因填此解。惜舊譜零落，不能倚聲而歌也。」唐圭璋編：《全宋詞》，同註 45，頁 3475。

聽風聽雨過清明。愁草瘞花銘。樓前綠暗分攜路，一絲柳、一寸柔情。料峭春寒中酒，交加曉夢啼鶯。西園日日掃林亭。依舊賞新晴。黃蜂頻撲鞦韆索，有當時、纖手香凝。惆悵雙鴛不到，幽階一夜苔生。〈風入松〉⁵¹

開頭的「樓前綠暗分攜路」與「交加曉夢啼鶯」兩句視覺與聽覺體驗描繪暮春風雨的情景，預先揭露了詞人與女子已然分離的現狀。下片詞人利用黃蜂撲索的活動情態打破「日日」和「依舊」的重複行事靜定出的如常氛圍，象徵詞人的內心同樣為外物所擾動的起伏。接著將「黃蜂頻撲鞦韆索」的原因歸納為舊日的「纖手香凝」，映照出詞人更深刻的執念——黃蜂因舊時女子於鞦韆索上留下的餘香留戀徘徊，正如詞人仍眷戀著往事所殘留的吉光片羽。惟佳人杳然，久無人跡的台階青苔一夜滋長，恍若被回憶勾引出的幽折情思難以抑制的萌發，終歸於悵然的過程。其餘如〈浪淘沙〉（燈火雨中船）亦有：「凌波香斷綠苔錢。燕子不知春事改，時立鞦韆。」⁵²如果「黃蜂頻撲鞦韆索」是黃蜂因香氣「頻撲」的動作召喚出了詞人不可遏抑的深層眷懷追思；燕子時立鞦韆即是以尚未感知「香斷」的鳥禽對照思及往事而「潛然」的詞人。〈齊天樂〉（新煙初試花如夢）亦云：「澹月鞦韆，幽香巷陌，愁結傷春深處。」⁵³記憶中淡月映照下的鞦韆與漂浮於空氣中的幽淡香氣，遂凝結成詞人春愁的肇始。於是，原本的情事從視覺記憶的纖手、鞦韆滲入了香氣的描繪，幽微香氣盪漾於感官記憶深處，構織成了夢窗情感斷片的重要成分。

（二）玉纖香動小簾鉤——回憶氣味的誘引

香氣作為詞體重要的情愛隱喻媒介，多是在酒筵歌席的逸樂之間，觥籌交錯、衣香鬢影的錯落之中，空氣中流淌的氣味便緩緩滲入詞人記憶。其中美人玉手纖纖，殷勤勸酒的場景，更是詞中常見的情境。如晁端禮〈少年遊〉（建溪靈草已先嘗）：「醉中纖手慙慙捧，欲去斷人腸」⁵⁴，或蔡伸〈感皇恩〉（膏雨曉來晴）：「鈿箏重理，心事謾憑纖手」⁵⁵等，借美人之手帶出歌筵間酒酣耳熱的情意傳遞。而夢窗的不同處，在於他不僅將目光聚焦於女子的「素/纖手」、「玉纖」、「纖指」與「柔/玉蔥」，還添入了香氣的成分，

⁵¹ [宋]吳文英著，楊鐵夫箋釋：《夢窗詞全集箋釋》，同註25，頁194。

⁵² 同前注，頁350-351。

⁵³ 同前注，頁69。

⁵⁴ 唐圭璋編：《全宋詞》，同註45，頁434。

⁵⁵ 同前注，頁1024。

複合了視覺與嗅覺的回憶片段延展了情感深度，成為詞人獨特的回憶經驗。請看下面詞例：

翦紅情，裁綠意，花信上釵股。殘日東風，不放歲華去。有人添燭西窗，不眠侵曉，笑聲轉、新年鶯語。舊尊俎。玉纖曾擘黃柑，柔香繫幽素。歸夢湖邊，還迷鏡中路。可憐千點吳霜，寒銷不盡，又相對、落梅如雨。〈祝英臺近·除夜立春〉⁵⁶

孫虹將本詞編年於淳祐四年（1244），夢窗中年寓居紹興，除夜懷人之作。上片描寫除夜迎春的喜慶氛圍，以及眾人在除夕守歲笑語，迎來了新年的春意。過片以降的「玉纖曾擘黃柑，柔香繫幽素」一句，雖然與周邦彥〈少年遊〉（并刀如水）「纖手破新橙」的意象頗為相似⁵⁷，在追想女子當時為擘柑的柔情蜜意之餘，女子纖手因擘柑沾染上的橙香融雜了體香的氣味，更是詞人記憶縈繞之處。惟往事已如夢難尋，周圍的歡樂所反襯出的客居者心境之愁苦與哀傷。以記憶中的香氣為追溯往事的媒介，在書寫之間也透露出了詞人意識流動思索的狀態。其餘如〈鶯啼序〉（橫塘棹穿豔錦）：「記琅玕，新詩細掐，早陳跡、香痕纖指」，或〈浣溪沙〉（門隔花深夢舊遊）：「玉纖香動小簾鉤」等作，或為女子纖指於竹上留下的痕跡，甚至是夢中拉起簾鉤的纖手，詞人反覆摩挲難以捨棄的，都是深植於觸覺、視覺與嗅覺的感官記憶。

肢體的描寫往往隱含更為親密而黏膩的關係，通往人類最為原始而直切的觸覺感知；氣味則多附隨於近距離的肢體或感官接觸而來。氣味的嗅覺感官作為回憶召喚的媒介，其喚起的不僅是「時間或畫面，還有與他們相關的情緒與情感，也就是某一段青春的情感色彩」，而「氣味在回憶中留下的軌跡相當頑強……一旦學會辨別某種氣味，其軌跡就會在記憶裡保留很長一段時間，甚至可能持續終生。」⁵⁸氣味儲存著懷舊的情緒，人類可以辨別並分類氣味的屬性並將其儲存於記憶之中，當相同或類似的氣味再度出現時，氣味所連結的記憶與相關情緒便會浮現腦海。⁵⁹

⁵⁶ [宋]吳文英著，楊鐵夫箋釋：《夢窗詞全集箋釋》，同註25，頁155-156。

⁵⁷ 唐圭璋編：《全宋詞》，同註45，頁606。

⁵⁸ [荷]杜威·德拉伊斯瑪（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），頁55、60。

⁵⁹ 嗅覺記憶在神經醫學與心理學的領域已經出現了許多深刻的研究成果。《氣味、記憶與愛欲——艾克曼的大腦詩篇》一書曾有簡單的歸納道：「嗅覺和我們其他的感官不同，它和記憶中樞的關係非常密切，很容易就會與情感混雜。若鼻子察覺到什麼氣味，就會直接把訊息傳送給邊緣系統，這神祕、古老和情感強烈的部位，充滿著欲望和渴求，由杏仁核（情感）和海馬回（記憶）記錄下來。很少有事物如氣味這般值得記憶，它可以掀起濃重的懷舊思緒，因為早在我們來得及編輯修改之前，它就勾起

對夢窗而言，除卻纖手鞦韆的視覺記憶，氣味所能召喚的記憶更為久遠而強烈，由氣味所延伸的諸種聯想也同樣成為回憶內容之一部。「氣味和滋味卻會在形銷之後長期存在，即使人亡物毀，久遠的往事了無陳跡，唯獨氣味和滋味雖說更脆弱卻更有生命力；雖說更虛幻卻更經久不散，更忠貞不貳，它們仍然對依稀往事寄託著回憶、期待和希望，它們以幾乎無從辨認的蛛絲馬跡，堅強不屈地支撐起整座回憶的巨廈。」⁶⁰夢窗詞中多有氣味的描寫，特別是以「遺香」、「餘香」與「幽香」等若有似無的香氣殘存作為過往回憶興發的媒介，藉此開展情事敘述；彷彿捕捉了那一絲香氣，便能夠多沈浸片刻於逝去的回憶。在纖手以外，女子體香與閨房薰香與同樣是夢窗所眷懷不已者。請看下面詞例：

殘葉翻濃，餘香淒苦，障風怨動秋聲。雲影搖寒，波塵銷膩，翠房人去深扃。畫成淒黯，雁飛過、垂楊轉青。闌干橫暮，酥印痕香，玉腕難憑。……菱花乍失娉婷。別岸圍紅，千豔傾城。重洗清杯，同追深夜，豆花寒落愁燈。近歡成夢，斷雲隔、巫山幾層。偷相憐處，熏盡金篝，消瘦雲英。〈慶宮春〉⁶¹

楊鐵夫以本詞為席上憶姬之作。首三句從秋日荷葉敗落、餘香苦意殘存為起筆奠下全詞幽怨之情調。「波塵銷膩」、「翠房人去深扃」，指女子已然離去，徒留詞人感受悽愴黯然的傷情。「闌干橫暮，酥印痕香」，指過往女子曾留有脂粉香氣痕跡的闌干現今只剩暮靄橫斜。佳人不見、「玉腕難憑」的傷懷凝結成過片「菱花乍失娉婷」的深切體認。最後「偷相憐處，熏盡金篝」，是期待他日能重會於薰香滿室的空間之臆想，呼應前面「酥印痕香」一句女子身上香氣。香氣在夢窗詞裡不僅是追憶往事的觸媒，更是貫穿過去-現在-未來情愛線索的憑藉。

「身體的回憶通過印象的強度而鞏固，語言的回憶則通過不斷的重複。」⁶²留存於人的感官回憶是附著於身體知覺的再經驗可能，等待未來某一刻的重新喚起；語言的回憶則是藉由敘述或書寫加以確立與定型者。「回憶會變成逸事，通過不斷地講述，這些逸事得到不斷的擦拭。在這個過程中，穩定的力量漸漸地從強烈情感轉移到了語言公式上。……在逸事裡，回憶在一個不斷重複的言說行為中得到穩固，而在象徵裡，回憶則在一個詮釋性

了強有力的印象和情感。你所見所聽的可能旋即消失在短期記憶的堆肥之中，但嗅覺幾乎沒有短期記憶。」〔美〕黛安·阿克曼（Diane Ackerman）著，莊安祺譯：《氣味、記憶與愛欲——阿克曼的大腦詩篇》（臺北：時報文化，2018），頁168。

⁶⁰〔法〕馬塞爾·普魯斯特（Marcel Proust）著，李恒基、徐繼曾譯：《追憶逝水年華》（臺北：聯經出版社，1992），頁53。

⁶¹〔宋〕吳文英著，楊鐵夫箋釋：《夢窗詞全集箋釋》，同註25，頁53-54。

⁶²〔德〕阿思特莉特·埃爾（Astrid Erll），馮亞琳主編，余傳玲等譯：《文化記憶理論讀本》，同註19，頁149。

的自我闡釋的行為中得到固定。一種敘述的特點代表了值得記住的（*das Merkwürdige*），也就是代表了記憶，另一個則代表了闡釋和意義。」⁶³回憶通過不斷的取用與言說敘寫得到穩固，指的是值得回憶的片段或元素通過主述者反覆的陳述、選取與組合而成為直覺式的連結，決定了斷片情景的內容構成。從上面的討論可以看到，纖手、香氣與鞦韆三者反覆出現於詞作內容的意象，為詞人對特定人事所留存的感官印記，藉由反覆的取用與重述確立象徵意義外，也表現出詞人對往事舊物的戀慕心理，即「物戀」（*erotic fetishism*）情結。⁶⁴被詞人所選取出的特定意象也成了回憶斷片的構成基礎——「將記憶範疇中七零八落的片段聚攏起來，再重新組合配置，然後透過想像來重建意識框架。」⁶⁵通過詞人有意的取用、再製與連結，「這些經常形成致幻的、消殘的和轉瞬即逝的戀人的幻影」，破碎而殘缺的意象因「象徵的濃縮而更為有力」，形成一穩固的詮釋框架。⁶⁶宇文所安以為夢窗糾纏於回憶與回憶之行為難以自拔，致使這種對回憶的迷戀「影響和制約了他對被遺棄的反應。」⁶⁷這裡的「制約了他（夢窗）對被遺棄的反應」，可以理解為詞人在追憶往事的過程中，類似的回憶元素被一再拆解、排比與重組。即便詞人回憶的對象有所不同，但其回憶的語言敘述已經形成了一套個人獨有的心理聯想機制。如果說特定形式內容的回憶代表著對特定時刻的遺憾，引誘著人們不斷顧盼流連，甚至是迷戀徘徊。夢窗終生不第的寥落生涯以及與情人生離死別的情感創傷，讓夢窗試圖向內在尋求慰藉或定錨，這樣的心理反過來也會增強詞人對回憶重述的執著，成為既定的慣性反應，即「制約」處。回憶斷片為詞人擷取過往對自己有意義的零碎片段（即特定意象）於不同

⁶³ [德]阿萊達·阿斯曼 (Aleida Assmann) 著，潘璐譯：《回憶空間：文化記憶的形式與變遷》，同註 42，頁 293。

⁶⁴ 周茜曾引述 1888 年法國心理學家皮納所提出的「物戀」(*erotic fetishism*)情結，以為「它是一種象徵現象，凡是可以獲取性的意味的事物，包括身體的各部分、身外的無生物以至於世界上的任何一件東西都可以獲取此種象徵的意味。」她以「物戀」(*erotic fetishism*)情結解釋夢窗借助象徵性的替代物（如情人的身體特徵或接觸過的事物）以寄託自己對逝去愛情/回憶的懷想。換言之，那些在詞裡的舊物與女性身體的特定部位，都是夢窗欲望的對象。見：周茜：《夢窗詞研究》（上海：華東師範大學博士後研究工作報告，2005），頁 33。

⁶⁵ 香港電影評論學會：《解讀王家衛的電影世界》（九龍：香港電影評論學會有限公司，2015），頁 130。

⁶⁶ 方秀潔 (Grace S. Fong) 解析〈風入松〉（聽風聽雨過清明）一詞時提到：「In this short poem we have encountered three of the most common metonyms Wu Wenying uses for the lover-her delicate hands, her shoes or footprints, and her perfume. These often constitute hallucinatory, partial and fleeting apparitions of the lover peculiar to these poems; they are fragmentary images made all the more potent by their symbolic condensation。」（在這首小詞裡，我們看到了三個吳文英最常用於他的戀人的轉喻——她的纖手、她的足或足跡，和她的香味。這些轉喻經常形成致幻的、消殘的和轉瞬即逝的戀人幻影。這些斷片意象使得象徵的濃縮更為有力。）詳可參見：[加] Grace S. Fong, "Wu Wenying and the Art of Southern Song ci Poetry", Princeton: Princeton University Press, 1987, pp.110

⁶⁷ [美]宇文所安 (Stephen Owen) 著，鄭學勤譯：《追憶：中國古典文學中的往事再現》，同註 4，頁 148。

的作品中，反覆述說、組合（即不斷在場與缺席）的有機體。前述的「纖手」、「鞦韆」或「香氣」作為夢窗在詞體中反覆申說、戀慕/欲望與情感投射的客體，是由感官知覺的抒情經驗通過斷片的型態而具體化的回憶呈現，構成了夢窗回憶的主要來源。

四、斷片的色彩與意象：黯淡的麗密

（一）現實的凋殘：「紅」與「綠」

歷來對夢窗詞的評價多不出「麗」的範疇，而有「奇麗」、「綿麗」、「密麗」等語。如清人王穎山〈別花人語序〉：「夢窗之奇麗而不免於晦。」⁶⁸鄒祇謨（1627-1670）《遠志齋詞衷》：「梅溪、白石、竹山、夢窗諸家，麗情密藻，盡態極妍。」⁶⁹張祥齡（1853-1903）《詞論》：「詞至白石，疏宕極矣。夢窗輩起，以密麗爭之。」⁷⁰戈載（1786-1856）〈吳君特詞選跋〉：「以綿麗為尚，運意深遠，用筆幽邃，練字練句，迴不猶人。」⁷¹以及馮煦（1842-1927）《蒿庵論詞》：「夢窗之詞麗而則，幽邃而綿密，脈絡井井，而卒焉不能得其端倪。」⁷²所謂「麗」，指字面的妍麗雕琢；「密」，即是意象構思與佈置的綿密細緻，都是從形式結構的章法佈置指向情感舒展的綿密深邃。如承認色彩配置與語言運用為詞人抒情心象的外顯，夢窗的用色「麗密」之處或可理解為以濃重鮮明的色彩（如銀、金、紅、綠、翠等），與繁密的色澤佈局表現妍麗奇彩的視覺印象。⁷³如果認同「抒情傳統所關注的是作家的主觀感受和情緒、色彩與想像力的再現」⁷⁴，那麼夢窗詞的顏色字與其他語詞的配搭及其與抒情意蘊的連結，同樣也是詞人抒情主觀的具象化，而有再深入探索的空間。

⁶⁸ [清] 謝章铤：《賭棋山莊詞話》，收入唐圭璋編：《詞話叢編》，同註6，頁3462。

⁶⁹ [清] 鄒祇謨：《遠志齋詞衷》，收入唐圭璋編：《詞話叢編》，同前註，頁650。

⁷⁰ [清] 張祥齡：《詞論》，收入唐圭璋編：《詞話叢編》，同註6，頁4211。

⁷¹ [清] 戈載：〈吳君特詞選跋〉，收入施蟄存主編：《詞籍序跋萃編》（北京：中國社會科學出版社，1994），頁347。

⁷² [清] 馮煦：《蒿庵論詞》，收入唐圭璋編：《詞話叢編》，同註6，頁3594。

⁷³ 學者曾統計夢窗詞的視覺色彩，歸納為：「如『紅』字出現106次、『清』68次、『翠』62次、『青』52次、『幽』38次、『碧』31次。此外，還有『紫』、『絳』、『黃』，甚至連『金』、『銀』、『銅』、『鉛』也都成為畫面常見的顏色。……夢窗詞集中設色最多的乃『紅』、『翠』等字，他常將『紅』與『翠』、『青』、『綠』、『碧』這兩種反差極大的色調作鮮明的對舉來表達複雜難言的心境。」夏明宇：〈論夢窗詞的隱秀藝術〉，《中國韻文學刊》第26卷第2期（2012），頁55。

⁷⁴ [捷克] 亞羅斯拉夫·普實克 (Prusek, Jaroslav)，李歐梵編，郭建玲譯：〈李歐梵序〉，《抒情與史詩：現代中國文學論集》（上海：上海三聯書店，2010），頁2。

關於詞作色彩與抒情意蘊的關聯，鄭騫即曾以小山詞中紅綠兩色的連用，製造出「在高華朗潤的風度之外，顯示著無限悲涼情調，在濃豔的色澤之上，籠罩著一層黯淡的氣氛」，並提到晏幾道「用紅綠來渲染調劑秋冬早春的蕭瑟清寒」，而「越用紅綠諸字，他（小山）所寫的情調越悲涼。」⁷⁵昔時燈紅酒綠的歌舞筵席為小山對往日生活的眷戀與耽溺，對反出的是現實寥落寂寞，難以自處的境況。而夢窗作為在晏幾道之後，同樣以夢與回憶為主要創作題材的詞人，除卻壽詞、酬贈之類的作品帶有祝頌酬贈、交遊往來的目的，從而用字色澤較為鮮豔，以營造富麗堂皇的歡慶氣氛外，夢窗詞作中的顏色表現是否有其特殊性或象徵意義？請看詞例如下：

詞牌	詞文
〈渡江雲三犯·西湖清明〉（羞紅顰淺恨）	千絲 怨碧 ，漸路入、仙塢迷津。 ⁷⁶
〈瑞鶴仙〉（淚荷拋碎壁）	對小山不迭，寸眉 愁碧 。 ⁷⁷
〈瑞鶴仙·丙午重九〉（亂紅生古嶠）	想重來新雁，傷心湖上， 銷減紅深翠窈 。 ⁷⁸
〈滿江紅·灑山湖〉（雲氣樓臺分一派）	對兩蛾猶鎖， 怨綠 煙中。 ⁷⁹
〈解連環〉（暮檐涼薄）	翠冷紅衰 ，怕驚起、西池魚躍。 ⁸⁰
〈玉燭新〉（花穿簾隙透）	章臺別後，展繡絡、 紅薦香舊 。 ⁸¹
〈掃花遊·西湖寒食〉（冷空澹碧）	冷空 澹碧 ，帶翳柳輕雲，護花深霧。 ⁸²
〈法曲獻仙音·秋晚紅白蓮〉（風拍波驚）	風拍波驚，露零秋覺， 斷綠衰紅 江上。 ⁸³
〈西平樂慢〉（岸壓郵亭）	嘆 廢綠 平煙帶苑，幽諸暗香蕩晚。……立馬臨花，猶認 蕙紅 傍路枝。 ⁸⁴
〈澡蘭香·淮安重午〉（盤絲繫腕）	為當時、曾寫榴裙， 傷心紅綃褪尊 。 ⁸⁵
〈秋思〉（堆枕香鬟側）	映夢窗， 凌亂碧 。 ⁸⁶
〈鶯啼序〉（殘寒正欺病酒）	倚銀瓶，春寬夢窄， 斷紅濕 ，歌執金縷。 ⁸⁷
〈惜黃花慢〉（送客吳皋）	素秋不解隨船去， 敗紅趁 ，一葉寒濤。 ⁸⁸
〈三姝媚〉（吹笙池上道）	往事依然，爭忍重聽， 怨紅淒調 。 ⁸⁹
〈好事近〉（飛露灑銀床）	還繫鴛鴦不住， 老紅香月白 。 ⁹⁰

⁷⁵ 鄭騫：《景午叢編》（臺北：中華書局，1972），上冊，頁117。

⁷⁶ [宋]吳文英著，楊鐵夫箋釋：《夢窗詞全集箋釋》，同註25，頁5。

⁷⁷ 同前註，頁9。

⁷⁸ 同前註，頁14。

⁷⁹ 同前註，頁21。

⁸⁰ 同前註，頁24。

⁸¹ 同前註，頁48。

⁸² 同前註，頁77。

⁸³ 同前註，頁88。

⁸⁴ 同前註，頁107-108。

⁸⁵ 同前註，頁164。

⁸⁶ 同前註，頁182。

⁸⁷ 同前註，頁200。

⁸⁸ 同前註，頁227。

⁸⁹ 同前註，頁274。

⁹⁰ 同前註，頁350。

從上表可見，夢窗的紅綠往往與「廢」、「愁」、「怨」、「暗」、「冷」、「衰」、「敗」等帶有情緒感覺或主觀判定的語彙連用，形成「悲哀的情感+物象」或是「物象+悲哀的情感」此類複合的意象。⁹¹將個人主觀的情緒渲染至眼前所見的殘破、黯淡、荒蕪而淒清的場景，加深了事物衰微殘敗之後不堪聞問的哀感。⁹²如〈西平樂慢〉（岸壓郵亭）的「立馬臨花，猶認鶯紅傍路枝。」鶯，即物不鮮也，在這裡指眼前萎靡將謝的紅花，彷彿依稀還有舊時的模樣。又〈玉燭新〉（花穿簾隙透）的「章臺別後，展繡絡、紅鶯香舊」，不僅是繡絡原本的紅色因離別日久而顏色銷褪，連香氣都因此疏落淡薄。原本多與富貴華艷且生機蓬勃連結的紅綠色在此染上了陰鬱的情調，成為詞人內在寥落清寂之情緒投射。至〈好事近〉（飛露灑銀床）的「老紅香月白」，紅香已老，秋月漸寒，長勞夢想，只落得自傷孤寂的淒涼。因此楊鐵夫箋云：「末五字，淒涼景象。」這一類眼前的衰敗景象與內在的黯淡心跡，幾乎是夢窗詞紅色的現實基調。

除了眼目所及凋敗的靜態物事以外，夢窗詞中與紅相關的動態物事也多帶有條忽難定、稍縱即逝之感。請看下面引詞：

晴絲牽緒亂。對滄江斜日，花飛人遠。垂楊暗吳苑。正旗亭煙冷，河橋風暖，蘭情蕙盼。惹相思、春根酒畔。又爭知、吟骨縈銷，漸把舊衫重翦。淒斷。流紅千浪，缺月孤樓，總難留燕。歌塵凝扇。待憑信，拌分鈿。試挑燈欲寫，還依不忍，牋幅偷和淚捲。寄殘雲、臘雨蓬萊，也應夢見。〈瑞鶴仙〉⁹³

夢窗詞的「流紅」因所敘寫的季節不同而有兩種解釋。一是暮春時節隨水漂流的落紅，另一則源自唐人紅葉題詩之典故。本詞開篇從眼前的晴絲之亂至詞人心緒的煩躁迷亂。「對」字領字帶引的現時場景，與其後「正」字領出的回憶場景，是以空間的指稱（旗亭、河橋）、感官經驗（煙冷、風暖），以及（回憶）當時女子的眼波面容三部分所構成。前者是眼前春盡日暮人遠的情境實寫。詞人在此細緻地交代了日暮西斜、天光轉暗的過程，「吳苑」為寄存過往情事的記憶地景，曾經見證舊情的小苑隨著時節遞轉愈發茂密的「垂楊」而黯淡，扣住「花飛人遠」的現狀。兩個領字詞組恰好成為今昔的對照，映襯出詞人因沈浸在迷惘愁亂的心緒之中，難以自脫的苦悶。過片「淒斷」收束了上片因舊地重遊、追憶往事而至形銷骨立、相思成愁的情狀。「流紅」在此指的是眼前隨水而逝的暮春殘紅；「殘月孤樓」同樣是殘缺不全的疏冷情貌。眼前無論是動態的時間或靜態的空間

⁹¹ 蔣紹愚：《唐宋詩詞的語言藝術》（北京：商務印書館，2022），頁32。

⁹² 仁丹：〈談吳夢窗詞之色彩意象〉，《語文學刊》第3期（1990），頁18-20。

⁹³ [宋]吳文英著，楊鐵夫箋釋：《夢窗詞全集箋釋》，同註25，頁11。

都呈現美中不足的狀態，提醒著詞人逝者難尋、往日成空的現實，堆疊出詞人「總難留燕」的莫可奈何。「試挑燈欲寫，還依不忍」，情思難以言喻，僅能以淚水見證，將微小的相見之願寄予夢中。詞人翻來覆去所陳述者，無非是因時空變異、人事無常而不得不放手的輾轉相思。另一首〈齊天樂〉（新煙初試花如夢）云：「流紅江上去遠，翠尊曾共醉」，同樣寫寒食過後落花飄落水面，隨水而去的情狀。又以紅葉題詩典故寫流紅者，為〈新雁過妝樓〉（夢醒芙蓉）的「江寒夜楓怨落，怕流作題情腸斷紅」。詞人由寒夜紅楓聯想到紅葉題詩的典故，楓紅在此成了傷怨與斷腸兩種情緒的複合累加，而被以「流紅」概括，呈現詞人對舊情已逝的驚懼。於是，流紅成為花/葉落人去的象徵，折疊著詞人對美好事物的消逝與永不復還的惆悵。花隨流水的「去遠」也好，由於消息難通，漸次「涼冷」的情懷，甚至是深恐音訊杳然的憂懼也罷，流紅易逝、腸斷無憑的現實，與舊情難再的心緒輻合而成詞人的深沉無奈。

如果說晏幾道或其他詞人往日回憶多為飽和溫暖而鮮豔的色澤，特別是以紅綠等富貴色彩的象徵往日繁華溫馨以對照現下的寥落。夢窗詞的紅綠顯然多是對當前實景的描述，而多與衰敗、凋零等生機枯槁的意象連結。少了熱切纏綿的溫度，而是參雜著詞人現實中難以言喻的失落與痛苦，以及幾分衰敗與淒冷。換言之，如果小山回憶中的紅綠是用來對比現下的失意，是對如夢往事不願醒覺的耽溺；夢窗的紅綠則是從夢（幻設）/回憶的窗口窺視了無可復返的過去後，將當下意識到的苦痛失落投射至現實物象的表現。可以說，夢窗詞的回憶色澤，除去酬贈交遊之作中的既定語彙，這些個人的回憶片段，不是純然的景象描述而沒有色彩運用，就是色澤極微淡薄枯槁。相較於其他詞人回憶色彩的炫目斑斕，夢窗的回憶色彩彷彿是將人的熱切情意刻意收束在節制的語言之下，在抒情主體與回憶舊事之間畫出了一道觀看的距離。在前面引述的例子中，夢窗極力描繪現實所見的衰紅敗綠，然而於陳述回憶時，這些特定時空背景的回憶片段卻少見鮮明且強烈的色彩點染，利用了類似影像重疊的方式，將與特定情事相關的時間、感官與人物的部分組合疊加，成一自我完足的段落與詞人抒情心象的顯現。而正是這種不以色彩點染回憶，純粹鋪陳事件的具體細節的表現手法，使得夢窗回憶斷片的色澤相對淡薄，而呈現某種「無色」的情態。

（二）回憶的密語：斷片的表現

前面提到夢窗詞的紅綠色多與殘敗蕭索的現實景象相連，是從設色鋪陳的角度觀察夢窗的回憶與現實的對照。另外一方面，回憶斷片既然是通過意象表現，那麼這些斷片意象的美學表現與特徵又為何？下面即就回憶斷片兩種表現類型各別分析。

1. 景象的連綴型態

詞體作為一抒情文類，詞人的抒情感受皆是抒情片刻（lyrical moment）的表現。而長調因篇幅的拓展，提供了詞人展示內部心境的空間的同時，也增進了詞人針對情事細節的敘述可能。⁹⁴長調詞牌多以四六言此種平正嚴整的排比對偶句式，自然成為了詞人表述「最理想的描寫感覺所得的直接印象」之文類。⁹⁵夢窗的自度曲詞或常用的詞牌也多以四六言為主要句式結構。從而，根據句式表現的不同，夢窗回憶景象的描寫與情事的鋪陳可分為兩類：一是以「記」、「念」等帶有回憶、追想等意識行動的語彙，連結四或六言景語。如〈掃花遊〉（水雲共色）：「記遍地梨花，弄月斜照。舊時鬥草」，以梨花遍地的春日月夜為暮春鬥草之戲的背景，梨花與月色的瑩白，鋪墊出回憶朦朧而難以難以掌握的特質。又〈風流子〉（溫柔酣紫曲）：「猶記弄花相謔，十二闌東」，或〈十二郎〉（素天際水）：「記曉葉題霜，秋燈吟雨，曾繫長橋過艇」。前者的「弄花相謔」為過往遊戲玩樂的情事描寫，「十二闌東」為地點的指稱，兩個不同的回憶片段相互補充，即構設出了當時遊玩的場景情事。後者的「曉葉題霜」、「秋燈吟雨」，為時節與場景之指涉，其後「曾繫長橋過艇」，同樣是兩人出遊的記事。這一類的景語表現係依循著詞人懷舊憶往的線索，串聯著具有互文或是前後順序關係的景象，呈現詞人記憶中的情感風景表現於回憶斷片中之情狀。

另一類則是以二到四句的單式句（三、五、七言）與四六言句穿插組合而成的詞組。不同於四字景語將情事盡數濃縮於有限的景語之內，這一類詞組是以敘述的方式引領與追述，形成詞中承上啟下的關目。相對於上面的四字景語的鋪陳或對照，這類詞組所陳述的回憶情事較為完整，在字裡行間不時可見詞人抒情自我的滲入。如〈鶯啼序〉（橫塘棹穿豔錦）「記琅玕，新詩細掐，早陳跡、香痕纖指」，舊時女子曾於竹上刻記的往事仍記憶如新，而今已為過往。或是追述一段具體的經驗。如〈水龍吟〉（澹雲籠月微黃）：「猶記初來吳苑。未清霜、飛驚雙鬢。嬉遊是處，風光無際，舞葱歌舊。」詞人憶起年少時初到吳苑的遊興與歌遊逸樂之往事。「嬉遊是處」以下為回憶場景，呼應前句「初來吳苑」的青春年少；「風光無際」與「舞葱歌舊」，極寫當年風景的明媚與歌舞遊宴的逸樂情景。又〈八聲甘州〉（記行雲夢影）：「記行雲夢影，步凌波、仙衣翦芙蓉。念杯前燭下，十香搵袖，玉暖屏風。……空惆悵，醉秋香畔，往事朦朧。」兩個詞組分別描述與情人有關的兩個場景。前者為女子凌波微步、衣袂翩翩的娉婷姿態，後者女子對飲，香氣襲

⁹⁴ 關於景語的分類與詳細論述，可參考：余佳韻：〈抒情的結構：試析長調領字的抒情類型與美感表現〉，《清華中文學報》第19期（2018），頁105-156。

⁹⁵ 高友工：《美典：中國文學研究論集》，同註16，頁277。

人，溫情纏綿的回憶畫面。對照現下往事已成空茫，朦朧而難以捕捉的情態，再次拉開了現實與回憶的距離。

葉嘉瑩曾以吳詞「喜歡把景物與情事、時間與空間、濃密而且層深地凝聚在一起」⁹⁶，這種表現特徵在詞人四字景語或是詞組具象化個人過往經驗時最為鮮明。景語和詞組所描繪的意象即複合了念想的對象場景與時空背景，並以「記」、「憶」或「念」等帶有追溯意涵的動詞，將節奏、快慢、畫面等具有情感同質性、連續性與延展性的心象圖案加以串連組織，表現存在於人內心的想像和概念空間。而無論何種型態的景語表現，都是從詞人的情感經驗所攫取的碎片；景語所包涉的範圍從來不是完整的情事，而是被詞人提取的重要部分，以斷片的型態表現於詞作之中。

2.典故與代字的意象濃縮

以典故或代字概括情事作為情感的延伸、濃縮或變形，為夢窗回憶詞常見的表現手法。所謂代字，是利用事物本體與借代詞語所指涉內涵的相似性，為達到避免重複、創新語詞與詞意雅正之要求的語言鍛鍊之手段。劉永濟曾歸納夢窗詞的代字使用，其中與回憶寫作直接相關者，即為「部分代全體」之作法。請看下面引詞：

吹笙池上道。為王孫重來，旋生芳草。水石清寒，過半春猶自，燕沈鶯悄。稚柳闌干，晴蕩漾、禁煙殘照。往事依然，爭忍重聽，怨紅淒調。……曲榭方亭初掃。印蘚跡雙鴛，記穿林窈。頓隔年華，似夢回花上，露晞平曉。恨逐孤鴻，客又去、清明還到。便鞦韆牆頭歸騎，青梅已老。〈三姝媚〉⁹⁷

本詞同樣是清明舊地重遊的懷人之作。「池上道」為詞人舊時故居所在，雙鴛繡鞋代指女子，以女子腳踏鞋面繡有雙鴛的鞋履，穿過深林前來與詞人攜手漫步的秘會。女子步履在蘚苔上遺下的足跡，成為詞人腦海始終無法或忘的回憶片段。上片的「往事依然」與下片的「頓隔年華」相對，前者指的是空間景物的彷彿依稀，後者是詞人因追懷故人之際再度意識到逝者難返的徹底隔絕。接續的「似夢回花上」，則是回憶與夢中設想的連結。「雙鴛」所借指的女子，不僅是夢窗與女子情事的濃縮，同時也是啟動夢、回憶與現實對照的樞紐。另一首〈風入松〉（聽風聽雨過清明）也有「惆悵雙鴛未到，幽階一夜苔生」句，

⁹⁶ 繆鉞、葉嘉瑩：《靈谿詞說正續編》（北京：北京大學出版社，2014），頁385。

⁹⁷ [宋]吳文英著，楊鐵夫箋釋：《夢窗詞全集箋釋》，同註25，頁273-274。

抒發詞人重遊西園，物是人非的愁苦。現實女子的「未到」，是過往的「曾到」；而對女子的相思情重，在離別未見以後，就如在暗階滋生的青苔，難以遏抑。代字在此為不僅為女子形象借喻，更是追憶情懷的啟動樞紐與抒情片刻的凝定處。「（回憶的）鱗爪片斷（fragment），富有生動具體的細節性」得以「將人帶回到某種特定的歷史瞬間（historical moment），而產生一種真如回到過去的感覺。」⁹⁸這裡的歷史瞬間，指的是詞人所懷想的回憶當下，即「復現」的時刻。代字所涵蓋的過往情事細節給予了詞人開啟回憶的鎖鑰與特定的內容，保證了日後反覆追溯懷想可能的同時，也成就了具個人意義的獨特隱喻。

其次為典故。所謂典故，指的是「已發生的歷史經驗，或已具備特殊意義的語彙。詩人借用它來達到暗示，使讀者透過歷史經驗的類比，或是特殊語彙的指涉去了解作者的經驗或意念。」⁹⁹通過典故的使用，借用與古人古事相似的情境添入詩人主觀的情感或價值判斷，或是化成意象以達到主客合一，情景交融的境界。由於詞屬艷科，且內容多涉男女情愛，因此在用典上，「更多的是傳達感覺的內容，而不是歷史聯繫。」¹⁰⁰夢窗以桃葉與藍橋借代與女子的相戀情事，同樣也不是著眼於歷史經驗的類比，而是背後的情愛軼事。請看下面詞例：

煙波桃葉西陵路，十年斷魂潮尾。古柳重攀，輕鷗聚別，陳跡危亭獨倚。涼颼乍起，渺煙磧飛帆，暮山橫翠。但有江花，共臨秋鏡照憔悴。華堂燭暗送客，眼波回盼處，芳豔流水。素骨凝冰，柔葱蘸雪，猶憶分瓜深意。清尊未洗，夢不濕行雲，漫沾殘淚。可惜秋宵，亂蛩疏雨裏。〈齊天樂〉¹⁰¹

開篇的「煙波」兩句化用了王獻之〈桃葉歌〉：「桃葉復桃葉，渡江不用楫」的典故，奠下了全詞懷人的主旨與別後相思的感傷。「涼颼」以下是詞人重回舊地，倚亭獨望，眼前沙洲煙波浩渺，遠處日暮橫翠，一片迷濛的景緻下，唯一清晰的只有江花與自身在江面上的憔悴倒影。扣緊上片重遊舊地的悵然與別後經年，羈旅憔悴的景況。過片的「華堂」至「流水」點出空間場景與女子眼波相從的靜態纏綿；「素骨凝冰」以下則是敘寫女子過往素手分瓜的動態情境，拼湊出女子的臉孔樣貌。最後以過往情愛歡會無憑，僅剩秋宵雨聲和窗下蛩聲，伴人度過孤獨無眠之夜作結，外景與內在心境皆為淒涼無依之情狀。從王獻

⁹⁸ 張淑香：〈鱗爪見風雅——談臺靜農先生的《龍坡雜文》〉，同註20，頁187。

⁹⁹ 引文分見於：顏崑陽：〈談詩歌用典的價值與方式〉，《南廬詩刊》第9期（1986），頁21、24。

¹⁰⁰ 林順夫著，張宏生譯：《中國抒情傳統的轉變——姜夔與南宋詞》，同註17，頁139。

¹⁰¹ [宋]吳文英著，楊鐵夫箋釋：《夢窗詞全集箋釋》，同註25，頁72-73。

之與愛妾的典故為始，通過聯想類比連結詞人生平的情愛經驗，讓詞人得以超越當下的時空維度，延伸至那些永不復返的事件場景。林順夫以為典故之作用為「所反映的歷史活動與抒情主人公在當時的抒情瞬間的感覺合而為一」¹⁰²。所謂歷史活動，在詞中多指涉與男女情愛相關的軼事，而非史傳紀錄，在此即是王獻之以歌曲對桃葉表明戀慕心跡的自陳；抒情主體（即夢窗）當時的抒情瞬間感覺，則是歷史活動與詞人生命經驗的重疊處。摺疊出今昔對比的力道之餘，也添入了詞人個體的經歷與感覺；在今昔的對照更為鮮明的當下，詞人意識到往事已矣而泛起的哀感也更加深刻。因此，典故所蘊涵的多義性與延伸性既為詞人重構回憶的素材，在傳達詞人感覺內容的同時，其所延展出來的距離——與詞人情事的縫隙，既能隱去詞人進行回憶細節敘述的必要，也得以阻絕了他人對詞人私密的情感經驗之窺探可能，使整體詞情更為悠邈深邃。可以說，典故作為複合式的意象呈現，是藉由本事的相似性，使得典故所指稱的空間與詞人所屬的現實空間產生一致的氛圍。典故作為詞人情感經驗的微縮意象，在篇幅有限，需要語言高度凝練的詞體中，成為回憶最佳的依附對象。¹⁰³

另一個裴航藍橋遇仙的故事，同樣也是夢窗追述過往情愛記憶時不時援用的典故。請看下面引詞：

芙蓉心上三更露，茸香漱泉玉井。自洗銀舟，徐開素酌，月落空杯無影。庭陰未暝。度一曲新蟬，韻秋堪聽。瘦骨侵冰，怕驚紋簟夜深冷。賞時湖上載酒，翠雲開處，共雪面波鏡。萬感瓊漿，千莖鬢雪，煙鎖藍橋花徑。留連暮景。但偷覓孤歡，強寬秋興。醉倚修篁，晚風吹半醒。〈齊天樂〉¹⁰⁴

本詞以「自酌」貫穿全詞，抒發懷人憶往之情。詞篇發端即以芙蓉露酒的清醇味美為始，「自洗銀舟，徐開素酌」的自斟自酌行徑，既切合「白酒自酌」的詞題，也暗示著形單影隻的孤寂，而有「月落空杯無影」的惆悵之感，以及「瘦骨」等自我形象之勾勒。過片轉

¹⁰² 林順夫著，張宏生譯：《中國抒情傳統的轉變——姜夔與南宋詞》，同註17，頁121。

¹⁰³ 桃葉桃根作為男女情感熱切之表徵，同樣散見於夢窗其他詞作。如〈青玉案〉（短亭芳草長亭柳）：「記桃葉，煙江口」、〈鶯啼序〉（殘寒正欺病酒）：「記當時、短楫桃根渡」，與〈法曲獻仙音〉（落葉霞翻）：「記桃枝（按：朱祖謀疑為「根」）、向隨春渡，愁未洗、鉛水又將恨染」，以及〈桃源憶故人〉（越山青斷西陵浦）：「桃根桃葉當時渡」等句子。當桃葉桃根與「記」或是「當時」等詞彙連用，代指過往戀情的同時，亦是當下與過往的對照，更推深了詞人感於舊情無覓宛如春逝無蹤的無限愁恨。引詞分見於：〔宋〕吳文英著，楊鐵夫箋釋：《夢窗詞全集箋釋》，同註25，頁348、200、90及300。

¹⁰⁴ 同前註，頁66-67。此處經審查人指正，將原本楊鐵夫「翠雲開處共，雪面波鏡」之斷句，據《康熙詞譜》之體例改為「翠雲開處，共雪面波鏡」。

入往事，「當時湖上載酒」以下三句，追憶昔年與女子西湖載酒泛舟之事，女子嬌憨可人的面容姿態仍歷歷在目，惟伊人已去，空留遺恨。「萬感瓊漿」以下，借用裴航在藍橋驛口渴求水於人家，偶遇雲英，日後遂成姻緣的遇合故事。原故事有詩云：「一飲瓊漿百感生，玄霜搗盡見雲英。藍橋便是神仙窟，何必崎嶇上玉清。」夢窗在此自酌「瓊漿」所湧出的千萬思緒，並非源於與雲英遇合的喜悅，而是感於年華老去、鬢髮如霜，過往的邂逅相逢的恩愛情濃猶如空幻迷夢，被煙霧所深鎖，迷茫難以重見；欲借自酌「偷覓」歡愉，以強自寬解自身愁緒，卻終究無濟於事。僅能以醉酒後依傍修竹，而為晚風拂醒的情景作結。往事如夢不可觸及，事過境遷後僅殘留無盡的涼冷與空寂。同樣的用典又見於〈法曲獻仙音〉（落葉霞翻）：「望極藍橋，彩雲飛、羅扇歌斷」與〈荔枝香近〉（睡輕時聞）：「夢入藍橋，幾點疏星映朱戶」兩句。¹⁰⁵前者暗指往日情事難以再續，如藍橋遇仙之事，可望而永不可及；後者在現實重會無期之下，僅能將相會的想望寄託於夢中，獲取些許安慰。遇仙原本即是幻設，而夢中的想望更隔一層，構設出回憶的迷離悵惘之餘，也呈現了回憶虛妄性的本質與弔詭之處——看似得以恆久留存，卻終將因時間經過而愈發難以觸及。

典故作為歷史活動與抒情瞬間結合的有機體¹⁰⁶，詞人通過典故所連結而建構的意象空間中，詞人或複合個人今昔經驗，或加入歷史的思索與反省，藉此層深語意，產生多重的美感意涵，以「引入簡單意象掌握不了的意義空間」。典故成為濃縮了情感經驗的載體，在鎔鑄詞人所取諸的歷史舊事與自身情愛經驗，成為詞人間接心理代言的同時，也收納了詞人的內在心象活動。高友工提及長調的抒情特徵，以為「長調在他最完美的體現時是以象徵性的語言來表現一個迂迴複雜的心理狀態。」¹⁰⁷這裡的「象徵性的語言」，或即是詞人利用典故進行個人情事的涵納、心象活動的表現與歷史事件的類比之抒情作用。回憶的斷片特質遂得以寄存於典故象徵之中，以一種相對完足的型態表現文人情事。

五、回憶斷片的「詩意」

回憶/追憶為抒情主體於當下對過往的回溯與沈澱，「在這個（即「回憶」）過程中，「回憶者依循著他的內在世界的模子，他的情感與思想的導引，透過閃爍心際的鱗爪

¹⁰⁵ 同前註，頁 90、103。

¹⁰⁶ 林順夫曾定義典故的作用為「典故一旦脫離主體和環境的雙重限制，成為獨立的存在，則其所反映的歷史活動與抒情主人公在當時的抒情瞬間感覺便合而為一。」見林順夫著，張宏生譯：《中國抒情傳統的轉變——姜夔與南宋詞》，同註 17，頁 121。

¹⁰⁷ 高友工：《美典：中國文學研究論集》，同註 16，頁 282。

片斷，從混沌的過去篩濾攝取出一個意象清晰的過去出來。」¹⁰⁸詞人通過情感經驗的擷取、篩落、再製與寫定過程，決定各個零散回憶斷片的價值與呈現型態。這種過程即等同於抒情詩的詩感過程——內化（*internalization*）和形式化（*formalization*），前者為詞人對自身美感經驗或回憶環節的篩選、思索及檢視，並賦予意義的過程；後者則是將內化自省後的經驗通過各類藝術技巧的用言方式傳遞於外。由個人感官知覺篩落出具個人情感特殊投射的斷片意象，並由詞人的感知經驗或思緒理路的導引進行重組與串連。在細節的重構與重塑之中，建立與詞人內在情感一致性的心象表現。當斷片與其細節經過詞人有意的揀選、打磨與填補，並以新的語言形式表述時，通過語言的寫定所保存下來的回憶，即得以跨越記憶與遺忘的鴻溝，反過來確保抒情主體經驗的實存。回憶的框架與內容元素於焉定型，成為詞人得以反覆運用的對象。於夢窗詞中，其客居生涯及與姬妾諸種情事即是他回憶書寫的基本框架，希冀通過反覆的陳述保存的對象。

斷片在當代記憶理論中指的是回憶的零碎與不完整性，而這些不完整的回憶被詞人所揀選、特定，以表現詞人於特定時間所感知的某種情感經驗時，即與抒情片刻（*lyrical moment*，或稱抒情瞬間）作為詞人內在心象的外顯之概念相通。詞人自我經驗內省所呈現的圖像，是以地點（或指位置）與形象（內觀的內容）此種內在文字（*inner writing*）為基礎，連結內觀的感官活動與位置，成就空間性的架構。¹⁰⁹前面提到夢窗的回憶斷片或以景語或詞組鋪展，或以典故及代字的隱喻特質濃縮並轉換情事，都是詞人抒情內觀意識的具象化與圖像化/空間化之表現，係根植於記憶內省的心理活動。而這種空間性的結構方式，既是林順夫所謂的「情之物化」的抒情特徵，也注定了文本表現碎片化的必然。當情感具體化為得以被觀覽的獨立物項之時，各個斷片所承載情感縱然彼此牽繫，卻也不免存在著不連貫性以及個體裂隙的留白與失語。歷來討論回憶斷片的空白與失語者，多從兩個方面切入：一是在情感經驗的擇選與篩落之際，被詞人刻意省略而未出現在文本中者，成為永恆的遺失與空白者。另一類則是在情感經驗的連綴與結合之際的裂罅，或是藉由典故或代字產生的情感濃縮與美感距離，為詞人有意經營的空白與抒情自我介入和形成的空間。留白/空白為南宋詞重要的藝術特色，如比較姜、吳兩者的留白，白石筆下的抒情主體視點多據於一角，其餘留白處則為詞人渲染情感的空間，兩者呈現觀照與被觀照的疏離感。夢窗詞的抒情結構是以靜態景象或典故代字等實字或實景為核心，將原本抽象的情感經驗具體化為得以被展示觀覽之「實」的型態。¹¹⁰原本完整情事因篩選與梳理被裁剪成了

¹⁰⁸ 關於鱗爪美學之詳細論述，可參見：張淑香：〈鱗爪見風雅——談臺靜農先生的《龍坡雜文》〉，同註 20，頁 187-188。

¹⁰⁹ 高友工：《美典：中國文學研究論集》，同註 16，頁 210。

¹¹⁰ 夢窗詞歷來被評為「質實」，或與其填詞較少使用虛字，且多以實景實物鋪陳的特色相關。

一截截的情事斷塊，於拼湊與層疊之中，組合間的縫隙（即留白）提供了他人連類想像或詮釋的可能，斷片意蘊遂得以無限自我再製與延伸，成就「詩意」所在。

六、結論

回憶/追憶的行為，是抒情主體有意識地依據自己的認識對過往經驗進行提取與反省，並以細項重組以建構往日的過程。記憶為認知自身的基礎，當回憶以有意義的形式再現與重組，便是自我辨識與認知的契機。¹¹¹而斷片作為一種回憶重構的方式，為詞人重新塑造個體生命認知的一個側面。詞既為音樂文學，音樂又是一具流動性與經驗性的時間現象，引文對時間的焦慮促使文人辨識到抒情自我獨立性與特異性，而人需要回憶重組過往，是在記錄永不復返的過往之同時，仍舊保有再經驗的可能。詞體傷逝憶往的抒情特質，與回憶的本質有所重疊，而斷片不連續性與破碎性的意象連綴，即是在作者有意的篩選之下，抽象抒情瞬間的具象化。斷片始終蘊含著回憶復現（或稱再建構）的期待，以及無可避免的斷裂雙重的矛盾性；通過斷片細節所回溯的特定時空，亦可視為是回應了人們對於恢復過往的執念和渴盼，嘗試貼近或復現記憶原貌的行為。

本文以夢窗詞回憶寫作的表現型態與抒情內涵為觀察基點，並非表示回憶書寫為專屬於夢窗詞的創作特色，而是夢窗回憶詞的數量和表現手法提供了以西方記憶理論檢視詞體抒情特徵，並呈現詞體較其他文類更為深微要眇的情感意蘊。通過以上所論，歸納結論如下：

首先，夢窗之所以耽溺於回憶寫作，與他經年漂泊的生命歷程以及無疾而終的情感經驗息息相關。這種根植於內在的孤獨感，構成了夢窗作品的哀愁基調。即便明知天涯並非長久託身之所，回憶自然更為虛妄，然而在回憶與現實的錯落，難以覓得平衡的情況下，詞人僅能更耽溺於回憶的重述與描摹，藉以寄託個人情感，以填補生命定錨處的缺席。

其次，回憶斷片是詞人（抒情自我）在各個特定時空物事的抒情片刻中所展露的心象，本身即是零碎而不完整的存在，需等待類似的情境或符碼的召喚，在詞人的拼湊與組合間展露新的意義。知覺感官為引動詞人記憶最為直截的觸媒，夢窗也不例外。詞中反覆出現的意象元素，如溫度、香味與鞦韆、纖手等，都是詞人特定的情景表現。通過回憶追

¹¹¹ 現象學家梅洛龐蒂延續了胡塞爾對時間的論述而談到：「時間是通過自我的自我情感：發動情感者是作為向著將來推移和轉變的時間；接受情感者是作為一系列展開現在的時間，因為時間的推移不是別的，就是一個現在到另一個現在的轉變。……正是通過時間性，才可能無矛盾地有自我性、意義和理性。」〔法〕莫里斯·梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）著，姜志輝譯：《知覺現象學》（北京：商務印書館，2001）頁533。

述的行動予以串連、重組與再製，讓抒情自我的意蘊得以無限綿延的同時，詞人所欲「再現」的個體記憶遂據此定型，詞人個體的抒情經驗亦得到了暫存、鞏固與延續的可能。

再者，不同於其他詞人以紅綠為回憶溫暖的象徵，夢窗詞的回憶內容大多是具體情感經驗或某一情境的陳述，絕少出現鮮豔的色調，而幾乎呈現無色，或是淡色、少色的情況。相對於此，夢窗詞裡的紅綠，除卻壽詞與酬贈應社之作，絕大多數都與反而都和衰敗與凋零等詞人主觀所感受到的現實情境有關。

最後，夢窗詞回憶斷片的語言表現型態可分為景語與詞組兩類。惟無論何者，都是以具體的回憶情境為敘寫對象，借助帶有追溯意涵的動詞進行串連或統整作為回憶的連綴模式。代字作為詞人抒情經驗的直接濃縮，表現記憶場景對詞人個體的特殊意義；典故則攫取了歷史活動與個人抒情經驗的重疊或類比處，為情感經驗的間接表述。通過歷史活動確立情感對應性的同時，陌生化的效果也增加了語言內涵的深厚度。可以說，典故與代字的聯想類比，既提供了抒情自我意義再製之可能，也彌補了存在於斷片本體的裂罅或是斷片間之留白（absence），產生了意在言外的抒情效果。

「書寫是把記憶翻譯成藝術，是用有一定形式的圖像把記憶呈現出來」¹¹²回憶斷片作為詞人內在心象的外顯，或仰賴詞人對回憶景象的細緻描摹，或借助典故代字的情感濃縮與類比，皆可視為一圖像式的表現。從斷片意象組合的角度來看，向來論者多以夢窗詞缺乏脈絡理路、不成片段，指的就是夢窗通過拆碎（選擇情節與元素）與補綴回憶文本的過程，建立詞人個體對時間與自我的認識。¹¹³換言之，斷片的意象內容作為詞人主觀認知的投射與顯現，經由追述與重組的行動賦予這些回憶斷片抒情的詮釋時，也提供了後人觀察詞人心理活動轉變的線索。

¹¹² 宇文所安言，轉引自：林順夫：《透過夢之窗口》（新竹：國立清華大學出版社，2009），頁266。

¹¹³ 加拿大學者瓦爾德斯解析《追憶逝水年華》曾提到：「敘述者作為展示他自己過去親身經歷的敘事源，往往隱入暫存性重疊的圍繞之中。作為人物的馬塞爾不停地回憶他的過去，同時敘述者在推動敘述向前發展；我們因此被一個人物所困，他存在於過去，但在敘述者的表現中他本人帶著憂鬱不停地回望發現自己已經落後，他仍不為所動地堅定前行。」這裡的「人物」，指的是《追憶》一書的主人公，其在書中所展現的各種情感活動內容，是由敘事者透過書中主人公之口，以個人主觀的角度陳述著回憶以及過去雋刻於感官中的記憶的行為所限制。（〔加〕馬里奧·J·瓦爾德斯（Mario J. Valdes）著，史惠風譯：《詩意的詮釋學：文學、電影與文化史研究》（北京：中國人民大學出版社，2011），頁60。）而林順夫以為「在他（姜夔）的審美觀照中，外部世界經常能夠直接喚起他內心的某種感情。正是在這種獨特的以自我為中心的靈感活動中，主體和客體在他的作品中統一起來了。」又以為吳文英詞與姜夔詞相同，皆具有「由於抒情主體退到了一個觀察者的位置上，人類活動的最隱秘的部分便在感覺的表面上流露出來」的藝術特徵。借用學者對《追憶》書中的敘事者以及林順夫之觀察，我們可以說：夢窗詞對外部世界的觀察、描寫與往事回顧，亦是將個體置於一觀察者的位置，觀照自身的內心活動所做出的陳述表現。夢窗詞的「追憶」可以說是抒情主體（即敘事者）處於隱退（或「隱入暫存性重疊的圍繞」）之位置，表現其個人主觀所感知的內心活動與回憶聯想之過程。林順夫著，張宏生譯：《中國抒情傳統的轉變——姜夔與南宋詞》，同註17，頁105-106、139。

引用書目

一、傳統文獻

- 〔五代〕王仁裕等撰、丁如明等校點：《開元天寶遺事》（外七種），上海：上海古籍出版社，2012年。
- 〔唐〕白居易著，朱金城箋注：《白居易集箋校》，上海：上海古籍出版社，2003年。
- 〔宋〕歐陽修著，黃畚箋注：《歐陽修詞箋注》，北京：中華書局，1986年。
- 〔宋〕吳文英著，楊鐵夫箋釋：《夢窗詞全集箋釋》，臺北：學海出版社，1998年。
- 〔宋〕吳文英著，孫虹、譚學純校箋：《夢窗詞集校箋》，北京：中華書局，2014年。
- 〔元〕方回著，李慶甲校點：《瀛奎律髓彙評》，上海：上海古籍出版社，2005年。
- 〔宋〕沈義父：《樂府指迷》，收入唐圭璋編：《詞話叢編》，北京：中華書局，1986年。
- 〔清〕謝章铤：《賭棋山莊詞話》，收入唐圭璋編：《詞話叢編》，北京：中華書局，1986年。
- 〔清〕鄒祇謨：《遠志齋詞叢》，收入唐圭璋編：《詞話叢編》，北京：中華書局，1986年。
- 〔清〕張祥齡：《詞論》，收入唐圭璋編：《詞話叢編》，北京：中華書局，1986年。
- 〔清〕馮煦：《蒿庵論詞》，收入唐圭璋編：《詞話叢編》，北京：中華書局，1986年。
- 〔清〕戈載：〈吳君特詞選跋〉，收入施蟄存主編：施蟄存主編：《詞籍序跋萃編》，北京：中國社會科學出版社，1994年。

二、近人論著

- 王敬婷：《生命的流宕與耽溺——夢窗追憶詞研究》，臺中：國立中興大學中國文學研究所碩士論文，2016年。
- 仁丹：〈談吳夢窗詞之色彩意象〉，《語文學刊》第3期，1990年，頁18-20。
- 余佳韻：〈抒情的結構：試析長調領字的抒情類型與美感表現〉，《清華中文學報》第19期，2018年，頁105-156。
- 呂正惠：《抒情傳統與政治現實》，武漢：華中師範大學出版社，2011年。
- 李舜華：〈自閉於窗中的夢囈——試論夢窗詞的斷片藝術及其文化意蘊〉，《江海學刊》（南京）第1期，2000年，頁166-170。
- 周茜：《夢窗詞研究》，上海：華東師範大學博士後研究工作報告，2005年。

- 周策縱：〈詩詞的當下美——論中國詩歌的抒情主流和自然境界〉，《聯合文學》（臺北：聯合文學雜誌社）第1卷第8期，1985年，頁146-147。
- 林晏峰：《書寫之後：反叛回憶的夢窗詞》，桃園：國立中央大學中國文學研究所碩士論文，2017年。
- 林順夫：《透過夢之窗口》，新竹：國立清華大學出版社，2009年。
- 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。
- 香港電影評論學會：《解讀王家衛的電影世界》，九龍：香港電影評論學會有限公司，2015年。
- 唐圭璋編：《全宋詞》，北京：中華書局，1965年。
- 唐圭璋編：《詞話叢編》，北京：中華書局，1986年。
- 夏承燾：《唐宋詞人年譜》，收入《夏承燾集》，杭州：浙江古籍出版社，1997年。
- 夏明宇：〈論夢窗詞的隱秀藝術〉，《中國韻文學刊》第26卷第2期，2012年，頁54-58。
- 孫虹、譚學純：《吳夢窗研究》，上海：上海古籍出版社，2015年。
- 馬志嘉、章心綽編：《吳文英資料匯編》，北京：中華書局，2006年。
- 高友工：《美典：中國文學研究論集》，北京：三聯書店，2008年。
- 張宏生：《江湖詩派研究》，北京：中華書局，1995年。
- 張淑香：〈鱗爪見風雅——談臺靜農先生的《龍坡雜文》〉，《臺大中文學報》第4期，1991年，頁177-212。
- 郭鋒：《南宋江湖詞派研究》，成都：巴蜀書社，2004年。
- 楊玉成、劉苑如編：《今古一相接——中國文學的記憶與競技》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，2019年。
- 楊柏嶺：《唐宋詞審美文化闡釋》，合肥：黃山書社，2007年。
- 趙曉嵐：《姜夔與南宋文化》，北京：學苑出版社，2001年。
- 劉子健著，趙冬梅譯：《中國轉向內在——兩宋之際的文化內向》，南京：江蘇人民出版社，2002年。
- 劉少雄：〈從流浪意識看白石詞中的情〉，《中國文學研究》第3期，1989年，頁165-183。
- 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。
- 蔣紹愚：《唐宋詩詞的語言藝術》，北京：商務印書館，2022年。
- 鄭騫：《景午叢編》，臺北：中華書局，1972年。

- 錢鴻瑛：《夢窗詞研究》，上海：上海古籍出版社，2005年。
- 繆鉞、葉嘉瑩：《靈谿詞說正續編》，北京：北京大學出版社，2014年。
- 顏崑陽：〈談詩歌用典的價值與方式〉，《南廬詩刊》第9期，1986年，頁20-24。
- 蘇虹菱：《吳文英的生涯和他的「節序懷人」詞》，新竹：國立清華大學中國文學研究所博士論文，2010年。
- 〔日〕川合康三著，蔡毅譯：《中國的自傳文學》，北京：中央編譯出版社，1998年。
- 〔加〕Grace S. Fong, “Wu Wenying and the Art of Southern Song ci Poetry”, Princeton : Princeton University Press, 1987.
- 〔法〕加斯東·巴舍拉 (Gaston Bachelard) 著，龔卓軍、王靜慧譯：《空間詩學》，臺北：張老師文化事業有限公司，2013年。
- 〔法〕保羅·利科 (Paul Ricoeur)，李彥岑、陳穎譯：《記憶·歷史·遺忘》，上海：華東師範大學出版社，2018年。
- 〔法〕馬塞爾·普魯斯特 (Marcel Proust) 著，李恒基、徐繼曾譯：《追憶逝水年華》，臺北：聯經出版社，1992年。
- 〔法〕莫里斯·梅洛龐蒂 (Maurice Merleau-Ponty) 著，姜志輝譯：《知覺現象學》，北京：商務印書館，2001年。
- 〔美〕宇文所安 (Stephen Owen) 著，鄭學勤譯：《追憶：中國古典文學中的往事再現》，北京：三聯書店，2005年。
- 〔美〕黛安·艾克曼 (Diane Ackerman) 著，莊安祺譯：《氣味、記憶與愛欲——艾克曼的大腦詩篇》，臺北：時報文化，2018年。
- 〔捷克〕亞羅斯拉夫·普實克 (Prusek, Jaroslav)，李歐梵編，郭建玲譯：《抒情與史詩：現代中國文學論集》，上海：上海三聯書店，2010年。
- 〔荷〕杜威·德拉伊斯瑪 (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。
- 〔瑞士〕弗拉基米爾·納博科夫 (Vladimir Vladimirovich Nabokov) 著，申慧輝等譯：《文學講稿》，臺北：聯經出版公司，2009年。
- 〔德〕阿思特莉特·埃爾 (Astrid Erll)，馮亞琳主編，余傳玲等譯：《文化記憶理論讀本》，北京：北京大學出版社，2012年。
- 〔德〕阿萊達·阿斯曼 (Aleida Assmann) 著，潘璐譯：《回憶空間：文化記憶的形式與變遷》，北京：北京大學出版社，2016年。
- 〔德〕漢娜·阿倫特 (Hannah Arendt)，張旭東、王斑譯：《啟迪：本雅明文選》(修訂譯本)，北京：三聯書店，2012年。

Fragments, recollection, and narratives- A study on the memories of Wu Wenyin's Ci lyrics

Yu jia yun*

Abstract

This article focused on the lyrical expression about the memories in Wu Wenyin's Ci memory works. First of all, the reason why Wu Wenyin is obsessed with reminiscence is actually due to his wandering and unsettled experience. Therefore, it is necessary for him to fill in the absence of his life through recollection and writing. Secondly, the fragmented images, such as swings or delicate hands, appear repeatedly in Wu Wenyin's Ci works. It is a memory display that is framed by the narration of the individual lyrical experience triggered by sensory impressions. Furthermore, compared to other people's description towards the color of memories in red and green, the memories of Wu Wenyin are almost no color, but displayed in specific scenes. Fragments, as the concentration of lyrical experience, could be divided into two parts : scenic phrases and narrative phrases according to their forms of expression. Through the use of allusions and pronouns, we can also observe the poet's lyrical self and the reproduction of lyricism. It is believed that the process of placing the poet's subjectivity to the fragments and giving it lyrical interpretation is the profoundness of Southern Song poetry.

Keywords: Wu Wenyin, memory, remembrances, fragments, lyricism

* Assistant Professor , Department of Chinese Literature , Chung Hsing University.

