

# 宮詞研究——以唐、五代作品為例

## 第一章 緒論

### 第一節 研究動機

宮廷，是一片神秘特殊的天地。對詩歌而言，宮禁是一個敏感，特殊的題材。高高的紅牆內，交替上演著一幕幕的悲喜劇。唐代後宮龐大自然引起詩人的關注，開元天寶年間，宮嬪人數達到四萬之多，宮廷中的情景人事，成爲一個極爲廣泛的創作空間。但古代史官於寫人記事，乃至於重大制度典儀等都有較詳細的記載，而對宮中一些細微的習俗慣例及日常生活場景，則往往不能或不願著筆，原因在於「細碎不堪置喙、忌諱不敢濡毫」<sup>1</sup>強調的是內宮所在的禁忌與表現事物的瑣細。朱權在《宮詞七十首·序》中云：「大概宮詞之作，出于帝王、宮女之口吻，務在親睹其事，則敘事得其真矣。」<sup>2</sup>宮詞從一開始就具備補史書所不及之功用。其作者不是身居高位可出入宮廷而有所見聞，就是身居宮中寫親身所歷之事，即使非專以記事爲目的，也能通過這樣的創作實際保存大量信息。這些具體而瑣碎的宮廷生活細節，除了宮詞之外，其他史料中所記載的內容都相當有限。

提到「宮詞」自然會聯想到王建的那百首宮詞，其實，詩題爲「宮詞」的作品遠不止這些，王建也並非是首創。歷來文學史上對宮詞的關注不多，關於「宮詞」的深入研究也很少，袁行需主編的文學史只在講王建詩時用很少的文字概括

<sup>1</sup> 明·秦徵蘭：《天啓宮詞一百首·序》，見《宮詞小纂》卷中，頁 1-2，收錄於民國·嚴一萍選輯：《百部叢書集成之四八——借月山房彙鈔本》（據清嘉慶之張海鵬輯刊）（臺北：藝文印書館，1967 年）。

<sup>2</sup> 明·秦徵蘭：《天啓宮詞一百首·序》，見《宮詞小纂》卷上，頁 1，收錄於民國·嚴一萍選輯：《百部叢書集成之四八——借月山房彙鈔本》（據清嘉慶之張海鵬輯刊）（臺北：藝文印書館，1967 年）。

了他的百首宮詞創作，稱其「反映宮女生活、以白描見長」，「不乏構思巧妙、清新可誦的篇章」。宮詞在以往沒有得到很多的關注，除了那些為數不多的論文，在很多重要的文學史資料和研究著作中，我們只能發現關於它的隻言片語。而我們在這裏討論它存在的理由和價值，並不是要在這裏重新給它一個文學史上多麼高的地位？只是客觀對它進行分析和評價，希望能借此解決一些與之有關的問題。

此外，宮詞既然作為一個特殊的詩歌創作題材，不是孤立存在於文學史之中，那麼它與其他形式、題材的文學一樣，有其發生、發展、繁榮、影響的過程。除了一些研究者各自對「宮詞」概念的界定外，近年來「宮詞」的研究重點都集中在作者作品考證、作品的藝術價值和歷史價值分析、以及作者創作風格的比較上。這種單純的對個別作家作品內容和寫作手法的闡述正是近年來學術界對「宮詞」研究的概況。迄今為止，哪些詩歌屬於宮詞，尚沒有一個統一的界定，宮詞作品所產生的相關性也還沒有人認真地討論過。本論文從澄清「宮詞」這一概念出發進行更深入的研究與分析，儘管只是一己之見，但還是想提出來以供參考，希望拋磚引玉有助於這方面的研究。

## 第二節 研究現況與分析

1990 年以前，以宮詞為題的論文大約不超過十篇，其中以吳企明《唐音質疑錄》<sup>3</sup>中收錄的〈王建宮詞校識〉、〈王建宮詞辨證稿〉、〈王建宮詞札逸〉，吳先生以深厚的文獻學功力對王建宮詞進行了詳細的考訂校箋，為本論文的佐證提供了極大的方便。只是這三篇文章都沒有文學方面的分析研究，而本論文則著重於百首宮詞的文學價值及藝術特色。浦江清〈花蕊夫人宮詞考證〉一文見於《浦江清文錄》<sup>4</sup>，對花蕊夫人究竟是何人、所作宮詞具體篇數等等進行考證，卓識精

<sup>3</sup> 參見吳企明：《唐音質疑錄》（上海：上海古籍出版社，1985 年）。

<sup>4</sup> 參見浦江清：《浦江清文錄》（北京：北京人民文學出版社，1989 年）。

功，令人感佩。但這篇文章從歷史的角度辨別花蕊夫人的事蹟，忽略了百首宮詞的文學成就。本論文從花蕊夫人宮詞文本下手，從五代蜀地的宮苑文化、音樂環境來看花蕊夫人宮詞創作的環境，並比較花蕊夫人和王建宮詞的藝術成就。陳寅恪《讀連昌宮詞質疑》<sup>5</sup>、卞孝萱《元稹年譜》<sup>6</sup>中討論〈連昌宮詞〉創作時間的一小節與本論文要討論的主題無關，在此不採用。以下就筆者目前所蒐羅與本論文所要研究狹義上的宮詞直接相關的資料分列如下：

## 一、期刊

近十多年來，在大陸與國內有關宮詞研究的期刊在數量上已大有增加，而且絕大多數都集中在對個別作家作品的分析上，其中關注最多的當屬王建和花蕊夫人甚至研究已達到了十分專細的程度。對本論文則提供了王建、花蕊二人宮詞作品的文學性和史料價值。但是，這樣的期刊往往不涉及對宮詞的整體觀照，也不涉及宮詞究竟是什麼的問題，忽略了這兩位作者的宮詞以聯章組詩形式出現的意義。在極少數對整體宮詞作闡釋的期刊中，國內只有一篇，其餘皆是大陸學者的研究。國內學者——林正三的〈唐代宮詞概論〉<sup>7</sup>簡略敘述《詩經》與宮詞的關聯，對宮詞與宮體詩的關係敘述較詳盡，認為在題材、形式上有繼承宮體詩的痕跡，本論文引用此說並對宮詞、宮體的異同進行分析，但〈唐代宮詞概論〉缺點是未提到宮詞和宮怨詩的相關性。

大陸學者——王育紅的〈中國古宮詞含義考辨〉<sup>8</sup>通過整理歷代宮詞之淵源流變明確定義宮詞，對本文定義宮詞提供材料。此篇認為核心含義宮詞是指寫宮女、妃嬪之事的詩歌，而寫宮中其他事的詩歌、包括宮中行樂詞與宮怨詩兩類、不涉宮女之事的宮詞即為邊緣含義宮詞。丘良任的〈論宮詞〉<sup>9</sup>則主要從道德角度出發，認為宮詞是對封建腐朽王朝的揭露，而忽視了宮詞作者自身的文學創作

<sup>5</sup> 參見陳寅恪：《讀連昌宮詞質疑》（臺北：九思出版社，1977年6月1日）。

<sup>6</sup> 參見卞孝萱：《元稹年譜》（濟南：齊魯書社，1980年6月版）。

<sup>7</sup> 參見林正三：〈唐代宮詞概論〉，《德明學報》，第8期，1991年。

<sup>8</sup> 參見王育紅：〈中國古宮詞含義考辨〉，《唐都學刊》，第23卷第3期，2007年。

<sup>9</sup> 參見丘良任：《歷代宮詞紀事》（廣州：暨南大學，1995年）。

目的，忽視了宮詞自身的藝術價值。徐丹麗的〈論唐代宮詞對詞的風格的影響〉<sup>10</sup>本是一篇頗有見地的文章，然而對宮詞的理解完全等同於「關於宮廷的雅致的詩」，將王昌齡〈西宮秋怨〉、崔國輔〈長信草〉等詩也劃入了宮詞範圍。當然，從廣義上來說這也未嘗不可，但作者根本沒有意識到聯章組詩體宮詞之存在的特殊性，也就是說，沒有考慮作為一種特殊藝術形式的宮詞究竟是什麼這樣的問題？劉航的〈白頭宮女在，閒坐說玄宗——宮詞重心在中唐的偏移〉<sup>11</sup>，作者已初步認識到中唐出現的宮詞是與宮怨詩不同的，並推測了發生這種情況的原因，還對聯章體形式特別的注意。可惜的是，她的探討未能進一步深入，而是仍然將之與單篇宮詞，乃至與宮怨詩混為一談。梅紅、周嘯天的〈宮詞和宮怨之辨析〉<sup>12</sup>這篇文章明確地指出應該將宮詞與宮怨詩分開，認為二者的區別在於：宮怨多用古體，宮詞傾向七絕；宮怨多為單篇，宮詞多為組詩；宮怨主情景，宮詞主敘事；宮怨多含蓄，宮詞多白描。同時文中還對宮詞在中唐出現的原因作了分析。雖然其中有些觀點筆者認為尚不完善，但總的來說頗有見地，在對宮詞的認識上提供了很好的材料。

## 二、學位論文與書籍

郭時羽的《唐宋宮詞研究》<sup>13</sup>作者對宮詞進行了界定和溯源等工作，對宮詞的整體認識來說，比以前的研究已經有了不少突破。此論文對宮詞的源流、特徵和重要作家作品進行系統的考察和論述。周丹丹的《唐代宮詞研究》<sup>14</sup>試圖通過對宮詞繁盛原因、內容和藝術特色的分析，給唐代宮詞一個準確的定位。施蟄存《唐詩百話》<sup>15</sup>中的王建篇論及其宮詞，就其中八首詩作了較詳盡的分析，同時還指出了宮詞作為「詩史」的作用及對「百詠詩」詩體的影響。此外，任半塘《唐

<sup>10</sup> 參見徐丹麗：〈論唐代宮詞對詞的風格的影響〉，《五邑大學學報》，第1期，2005年。

<sup>11</sup> 參見劉航：〈白頭宮女在，閒坐說玄宗——宮詞重心在中唐的偏移〉，《首都師範大學學報》，2002年增刊。

<sup>12</sup> 參見梅紅、周嘯天：〈宮詞和宮怨之辨析〉，《西南民族學院學報》，第3期，2002年。

<sup>13</sup> 參見郭時羽：《唐宋宮詞研究》（復旦大學中國文學系碩士學位論文，2007年6月）。

<sup>14</sup> 參見周丹丹：《唐代宮詞研究》（華中師範大學中國文學系碩士學位論文，2006年6月）。

<sup>15</sup> 參見施蟄存：《唐詩百話》（上海：華東師範大學出版社，1996年）。

聲詩》<sup>16</sup>中就宮詞是否合樂略有探討，可惜似乎太簡單，未能全面展開。本論文對宮詞和音樂的關聯也只是大略敘述，未深入探討。

### 第三節 研究範圍與方法

本論文研究的對象為唐代、五代宮詞作家。選材來源是採用清康熙四十二年，彭定求等編纂之《御定全唐詩》，凡九百卷，收詩四萬八千九百餘首，作者二千二百餘人。這是歷來輯編的唐詩總集，蒐羅最備，篇幅最大的鉅作。現由北京中華書局及臺北文史哲出版，訂名為《全唐詩》。本論文採中華書局印行的版本，共分二十五冊。其次參考清錢謙益、季振宜遞輯，屈萬里、劉兆祐主編的《全唐詩稿本》七十一冊，凡七百一十六卷，現由聯經出版社出版。此外，兩者詩人小傳的部分有所不同《全唐詩稿本》是以史的觀點為之，敘述較詳，《御定全唐詩》則多敘其歷官始末而已，較為簡略。

本論文所採作品限定以「宮詞」為題，筆者蒐錄《全唐詩》以「宮詞」為題的作家，共有三百九十六首，初唐「X 宮詞」或被後代認定為宮詞的宮怨詩均不採錄。宮詞分為組詩與散篇形式，組詩方面有顧況、王涯、王建、花蕊夫人、和凝，其餘作家作品皆是散篇宮詞。各卷的編列概況如下表：

表一 唐代〈宮詞〉作家創作數量一覽表

時代 <sup>17</sup>	出處	作者	宮詞數量	備註
中唐	267	顧況	6	
代宗大曆至文宗太和	273	戴叔倫	1	
	772	馬逢	2	一首作顧況詩
	346	王涯	27	30 首存 27 首

<sup>16</sup> 參見任半塘：《唐聲詩》（上海：上海古籍出版，1982 年）。

<sup>17</sup> 作者時代編排方式根據霍松林主編：《萬首唐人絕句校註集評》（山西：山西人民出版社，1991 年 12 月），頁 1—34 頁。

	386	張籍	2	
	302	王建	102	二十一首作花蕊夫人， 一首作元稹詩
	423	元稹	1	作王建宮詞
	492	殷堯藩	2	
	506	章孝標	1	
	511	張祜	2	
	514	朱慶餘	1	
	512	長孫翽	1	
晚唐 文宗開成至哀宗末年	524	杜牧	2	
	548	薛逢	2	
	665	羅隱	1	
	683	韓偓	1	
	778	朱光弼	1	五言絕句
五代	702	張蠙	1	
	739	李建勳	1	
	798	花蕊夫人	157	四十一首作王珪詩，二十 一首作王建詩
	735	和凝	100	
	8	後主衍	1	
	797	李玉簫	1	作王建詩， 又作花蕊夫人詩
	748	李中	2	
	762	徐仲雅	1	
	786	無名氏	1	

作品說明：

(一) 其中元稹詩題〈自述〉又作王建〈宮詞〉。

(二) 王建〈宮詞〉：63、64、65、66、67、69、70、71、72、73、74、75、76、77、78、80、81、82、85、99，共二十一首作花蕊夫人詩。

(三) 花蕊夫人〈宮詞〉：96、97、98、99、100、101、102、103、104、105、106、107、108、109、110、111、112、113、114、115、116、117、118、119、120、121、122、123、124、125、126、127、128、129、130、131、132、133、134、135、136，共四十一首作王珪詩。137、138、139、140、141、142、143、144、145、146、147、148、149、150、151、152、153、154、155、156、157，共二十一首作王建。

在研究方法方面：先歸納整理宮詞相關的資料，包括宮詞作品、作家生平。再分析中唐文化背景對宮詞的影響、統整主題意涵並分類敘述，最後運用比較法，比較王建與花蕊夫人宮詞的藝術風貌。研究宮詞必然會涉及與此相關的文學史，美學史及其他時期的作者作品。故以史書、文集、筆記小說、詩評、詩話等材料為佐證，以支持論點的完備。關於本論文章節簡略如下：

第一章為緒論，說明研究動機與目的、研究現況與分析，以及研究範圍的界定與研究方法的概述。

第二章為宮詞的探源，著重於基本概念的界定及其與相關詩體的考辨。先從宮詞的界定出發，採用古人與現代的說法交叉比對，再歸納結論。第二節整理歷代詩評家對宮詞源流的想法，並提出組詩體宮詞起源於唐代。第三節將宮詞與宮怨詩與宮體詩容易混淆的概念進行專門辨析，再探討三者之間是否有影響？接著比較它們的異同。

第三章把宮詞置於文化背景探討，因為只有把研究的文本放到大的社會文化背景中，才能更全面、更深刻的了解其價值。這一部份的探討主要以三個方面開展：一是唐代寬鬆的政治環境給予詩人自由的態度進行詩歌的創作，即使對宮廷秘事也無所隱諱。二是中唐經濟重心南移之後普遍高漲的娛樂風俗、宮中奢靡的

傾向、宮廷女性表現的特質，使得詩人對宮廷秘事有興趣。三是在遭受安史之亂後，中唐詩人心理、文化、審美都起了變化，沈浸於自我的各種生活愛好中。

第四章以採用歷史批評法，以顧況、張籍、王涯、朱慶餘、王建、張祜、和凝、花蕊夫人八位詩人為例，將作者的背景、出身、經歷等作省察，再探究作品的主題意涵，並以史書、文集、筆記小說、詩評、詩話等材料為佐證。

第五章分析宮詞中著墨最多的題材，此部分主要從宮廷游藝、娛樂生活、唐代習俗及宮中日常生活這四方面進行，最後用拉康理論剖析宮人心理。

第六章探討宮詞的藝術風貌，從體制、表現手法、意象這三方面分析。風格上則採比較法，比較王建與花蕊夫人藝術風格的異同。

第七章結論，總結本篇論文對宮詞研究的論述。

## 第二章 唐代宮詞的探源

在歷代的文學研究中，雖然已經有人把關注的目光投向宮詞，但為數不多而且多是就單個作家文本的分析。對於宮詞概念普遍認為：古代的一種詩體，以帝王宮中日常瑣事為題材、或寫宮女的抑鬱愁怨。一般為七言絕句，唐代詩歌中多見之，如王建宮詞百首。唐、五代詩歌中常見此類作品，後世沿而作之者頗多。綜觀上述的定義，最主要的問題在於：第一、對象範圍不明確。有的只言以宮廷生活為題材，有的却強調宮女怨情。第二、定性過於簡略。由此沒有一個公認的、肯定而明晰的界定。它究竟是一種怎樣的藝術形式？它和宮體詩、宮怨詩有什麼區別與聯繫？諸如此類的問題，都未曾得到完善的解答。造成這種情況的原因有二：一是古人對宮詞一體並未給出明確無疑的解釋，相關文獻中可見的大多為描述性的語言或者針對具體作品的感性判斷，缺乏概括性的表述，並且各以其據為說，若僅僅根據一、二家語即以為結論，難免會被導入迷途。因此第一節以古人的觀點和近代學者的觀點來界定。二是宮詞作品及名稱本身的誤導性，而由於它與宮廷相關，又很容易讓人聯想到宮體詩、宮怨詩等等，甚至在習慣性思維的引導下將它往宮體、宮怨的方面理解，反而遮蔽了它本來的面目，因此在第三節將宮詞、宮體詩與宮怨詩作區別，第二節則探討宮詞的淵源，本章以這三節來說明宮詞。

### 第一節 宮詞概念的界定

#### 一、宮詞名稱認定的問題

宮詞之名以施蟄存的說法：「崔國輔有〈魏宮詞〉一首，開始出現了「宮詞」這個名稱。」<sup>1</sup>就詩題而言，崔國輔〈魏宮詞〉當為最早。但就題材來說，隋唐

<sup>1</sup> 參見施蟄存：《唐詩百話》（上海：華東師範大學出版社，1996年），頁400。

之際陳子良有〈新成安樂宮〉詩，《全唐詩》卷三十九題下注「一作新宮詞」<sup>2</sup>。計有功《唐詩紀事》卷四更題作〈新宮詞〉其詩云：

春色照蘭宮，秦女坐窗中。柳葉來眉上，桃花落臉紅。  
拂塵開扇匣，卷帳却熏籠。衫薄偏憎日，裙輕更畏風。<sup>3</sup>

這首詩攝取了春光照進「蘭宮」、照在窗前宮女身上這一背景，刻畫出這一宮女的完整形象。容貌是柳眉桃臉，動作則拂塵開匣、卷帳熏籠，衣妝則薄衫輕裙。其題材既然以宮中女性為描寫對象，這是最早以「X宮詞」為題的宮詞只不過這個詩題是宋人計有功改的。又如晚唐宮怨詩名作杜荀鶴〈春宮怨〉，《苕溪漁隱叢話》前集卷二十三引《幕府燕閒錄》云：「杜荀鶴詩鄙俚近俗，惟宮詞為唐第一，云：『早被嬋娟誤，欲妝臨鏡慵。承恩不在貌，教妾若為容。風暖鳥聲碎，日高花影重，年年越溪女，相憶採芙蓉。』」故諺云：『杜詩三百首，惟在一聯中。風暖鳥聲碎，日高花影重是也。』」<sup>4</sup>其詩雖不題「宮詞」，計有功卻以宮詞稱之。

研究宮詞首先面對詩題與題材問題，即從哪個角度認定一首詩為宮詞？如僅從詩題判斷，勢必將無宮詞之名、却有宮詞之實的作品排除在外。如李白〈宮中行樂詞〉八首，歷來就被稱為宮詞。〈宮中行樂詞〉之一詩云：「柳色黃金嫩，梨花白雪香。玉樓巢（一作關）翡翠，金（一作珠）殿鎖鴛鴦。選妓隨雕（一作朝）輦，徵歌出洞房。宮中誰第一，飛燕在昭陽。」（卷一百六十四）王定保《唐摭言》卷十三云：「開元中，李翰林白應詔草〈白蓮花開序〉及〈宮詞〉十首。」<sup>5</sup>胡仔《苕溪漁隱叢話》後集卷四引《復齋漫錄》云：「前漢趙飛燕既立為皇后，寵少衰，女弟絕幸，為昭儀，居昭陽，蓋飛燕本傳云爾。太白〈宮詞〉云：『宮

<sup>2</sup> 清·聖祖御編：《全唐詩》（北京：中華書局，1996年1月）卷三十九，頁496。此篇論文皆引用此版本。出自《全唐詩》的詩只寫卷數。

<sup>3</sup> 宋·計有功：《唐詩紀事》（臺北：木鐸出版，1982年）卷四，頁53。「坐」原作「且」據全唐詩改。「紅」原作「中」據汲古閣本及全唐詩改。

<sup>4</sup> 宋·胡仔：《苕溪漁隱叢話》（臺北：木鐸出版，1982年）前集卷二十三，頁154。

<sup>5</sup> 五代·王定保：《唐摭言》（上海：上海古籍出版社，1978年），頁145。

中誰第一，飛燕在昭陽。』」同卷復載：太白〈宮詞〉云：「梨花白雪香。」<sup>6</sup> 因此要進行更深入的研究，還是需要從界定「宮詞」這一概念出發。故以下就古人的觀點和近代學者的觀點以及宮詞的可唱性來界定，從中找出一些端倪。

## 二、宮詞涵義與界定

先來看古人的觀點。第一種情況從編纂總集時所顯示的取捨標準中定義宮詞。根據《全唐詩》中以宮詞為題的作家較著名的有：顧況（6首）、戴叔倫（1首）、張籍（2首）、章孝標（1首）、殷堯藩（2首）、長孫翱（1首）、朱慶餘（2首）、王涯（30首存27首）、王建（102首）、張祜（2首）、薛逢（2首）、韓偓（1首）、羅隱（1首）、和凝（100首）、花蕊夫人（157首其中混有王珪、王建的作品）。不單單數量上有逐漸增加的過程，宮詞的內容也逐漸脫離宮怨之囿，多寫實記敘而少抒情的詩歌。其中顧況、王建、王涯、張籍、張祜、和凝、花蕊夫人七人均為組詩，而且為七絕。而戴叔倫、殷堯藩、章孝標、長孫翱、朱慶餘、薛逢、羅隱、韓偓八人均為單首，且有七絕、有七律，但七律遠少於七絕。收錄唐宋兩代宮詞作品的總集主要有《四家宮詞》（宋刻本）中輯王建、花蕊夫人、王珪、宋徽宗宮詞各一卷、《三家宮詞》（明末毛晉綠君亭刻本）中輯王建、花蕊夫人、王珪宮詞各一卷、《二家宮詞》（明末毛晉綠君亭刻本）中輯宋徽宗、楊太后宮詞各一卷、顧起經《編注王司馬百首宮詞》（明萬曆十四年顧祖美刻本）多為七絕組詩、周履靖《唐宋元明千家宮詞》（明萬曆四十年刻本）等等。其中《編注王司馬百首宮詞》除了為王建宮詞作注外，還附錄唐諸家宮詞一卷，收有王昌齡〈長信秋詞〉、杜牧〈秋夕〉等作品。《唐宋元明千家宮詞》十七卷更是幾乎完全從題材角度出發，收錄大量詩題無〈宮詞〉二字的作品，按此書只列某人某首，而不出原詩題，卷一至卷四為唐五代宮詞。詩題無「宮詞」二字的就很多，如李白〈清平調詞三首〉、〈長門怨〉、〈玉階怨〉，王昌齡〈西宮春怨〉、〈西宮秋怨〉、〈春宮曲〉、〈殿前曲二首〉，劉方平〈春怨〉，李益〈隋宮燕〉，白居易〈傷春詞〉，李商

<sup>6</sup> 宋·胡子：《苕溪漁隱叢話》（臺北：木鐸出版，1982年）後集卷四，頁26。

隱〈華清宮〉，徐凝〈漢宮曲〉、〈宮中曲二首〉、〈上陽紅葉〉，胡曾〈陳宮〉、〈漢宮〉、〈細腰宮〉……等，但有些詩並不被認同為宮詞。

元代薩都刺有〈宮詞〉七絕一首，有〈四時宮詞〉七律四首。在此需要說明的是，到了宋代，宮詞又增添了詞的形式。如《唐宋諸賢絕妙詞選》卷十有孫夫人〈如夢令·宮詞〉，唐圭璋編《全宋詞》有陸游的〈夜游宮·宮詞〉等。到了明清宮詞作者更多，這些人發展了這一體裁，不僅在規模上有所擴大，在體制上亦有所變革，宮詞有斷代的也有專寫一朝之事的。如朱權有《宮詞七十首》、秦徽蘭有《天啓宮詞一百首》、王譽昌有《崇禎宮詞一百八十六首》，程嗣章有《明宮詞一百首》。此外，張鑾有《冬青館古宮詞》，上自吳越，下自明代，共三百首。史夢蘭《全史宮詞》上自軒轅皇帝，下迄明末，多達二千首，均有詳注，成為專寫宮闈之事的一部通史了。<sup>7</sup>就以上所述，宮詞已成為二十五史以外的專述宮廷內部情事的史詩了。至於三首、五首、八首、十首的宮詞，各家別集中多有，就無法統計了。

以上所述立足於宮詞本身作為一種新體裁的建立較漫長。在體制上不拘泥於某一形式，在內容上以宮廷為題材都可以被泛稱為宮詞。

第二種情況從成文的論述中來探討宮詞的定義，其多見於各種組詩體宮詞刊本之序跋，針對性較強。就宮詞內容及詩史性質看法有以下幾種說法：

歐陽修《六一詩話》曰：

王建宮詞一百首，多言唐宮禁中事，皆史傳小說所不載者，往往見於其詩。如「內中數日無呼喚，傳得滕王蛺蝶圖。」滕王元嬰，高祖子，新、舊《唐書》皆不著其所能，惟《名畫錄》畧言其善畫，亦不云其工蛺蝶也。又《畫斷》云：「工於蛺蝶。」及見於建詩爾。<sup>8</sup>

<sup>7</sup> 參見丘良任：《歷代宮詞紀事》（廣州：暨南大學，1995年），頁3。

<sup>8</sup> 宋·歐陽修：《六一詩話》，收錄於清·何文煥編：《歷代詩話》（臺北：藝文印書，1974年4月），頁159。

滕王其人在唐書中，關於才華的記述不詳，然王建在詩中描述滕王工蛺蝶之才，可補史書之不足。<sup>9</sup>這一解說主要講述一是宮詞之題材主要是「宮禁中事」，二是這些事情大多為「史傳小說所不載者」。又如楊維禎〈李庸宮詞·序〉曰：

建之宮詞，非籍可能也。宮掖之事，豈外人所能道哉，建雖有春坊才，非其老璫宗氏出入禁闈，知史氏之所不知，則亦不能專美于是。<sup>10</sup>

亦將宮詞內容概括為「宮掖之事」，且非出入禁闈者不能道也，強調「史氏之所不知」這一點，即認為宮詞應當有補史書所缺的作用和歐陽修的看法相同。

秦徵蘭《天啓宮詞一百首·序》自述宮詞的內容是：

禁掖之地、婦寺之儔、寢食之恆、器物之瑣。……左右史漫云：細碎不堪置喙；稗官家復曰：忌諱不敢濡毫。<sup>11</sup>

而史家不記載宮詞所言內容的原因在於「細碎不堪置喙、忌諱不敢濡毫」強調的是內宮所在的禁忌與表現事物的真切、瑣細。朱彝尊《十家宮詞·序》曰：

〈周南十一篇〉，皆以寫宮壺之情，即謂之宮詞也。<sup>12</sup>

宮壺就是後宮妃嬪宮女生活與情感的記錄與描述，也就是說宮詞是寫後宮妃嬪、宮女之事的。

至於宮詞的寫法、風格方面的看法有以下這幾種：楊維禎《宮詞》自序：

<sup>9</sup> 參見謝明輝著：《王建詩歌研究》（臺北：花木蘭文化出版社，2008年），頁158。

<sup>10</sup> 元·楊維禎：《東維子集》卷十一，收錄於《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務書館，1984年）第1221冊，頁477。

<sup>11</sup> 參見清·張海鵬輯：《宮詞小纂》卷中，頁1—2，收錄於民國·嚴一萍選輯：《百部叢書集成之四八——借月山房彙鈔本》（臺北：藝文印書館，1967年）。

<sup>12</sup> 清·朱彝尊：《十家宮詞》，見田中玉重刊之宋版：《十家宮詞》（北京：中國書店，1990年），頁1。

宮詞，詩家之大香奩也，不許村學究語。爲本朝宮詞者多矣，或拘于用典故，又或拘于用國語，皆損詩體。<sup>13</sup>

楊維禎稱宮詞爲「詩家之大香奩」，當指其事關宮闈而言，但觀其序後自作宮詞十二首，如「開國遺音樂府傳，白翎飛上十三絃。大金優諫關卿在，伊尹扶湯進劇編。」<sup>14</sup>這首詩並無豔情風味因此這一個「大」字，應當就是指題材、風格的雙重擴大，不應僅僅拘泥於香奩的兒女私情、嬌柔粉膩，聯繫其「不許村學究語」，反對過度用典故、用國語等語，可知楊氏此處並非以宮詞爲豔詩，而是指出宮詞用語應尙雅避俗，但又不能故作艱深莊嚴。

蔣之翹的意見與楊維禎略有不同，他在《天啓宮詞一百三十六首·序》中云：

楊鐵崖稱宮詞爲詩家大香奩，僕謂此皇家大竹枝也。道細事而不涉於俚，作豔語而不傷於巧，總不許村學究道隻字。<sup>15</sup>

這段話與其說是對楊的反駁，不如說是一種補充。竹枝詞原是流行於巴東沿江一帶的民歌，劉禹錫以之入絕句，最爲有名。<sup>16</sup>其內容並不局限於男女情事，各種風俗瑣事皆可入歌，風格天然清新，自然樸實。蔣之翹以竹枝代替香奩是爲了強調宮詞的題材之廣泛，竹枝詞以地方性爲特色，風格之自然。和楊維禎相比，蔣之翹更加淡化閨情在宮詞中的地位，強調真實樸素的風格。其以「皇家」二字冠在前面作爲限定，是爲了突出宮廷之事的特定題材在風格上不同，而與俚俗、纖

<sup>13</sup> 元·楊維禎，鄒志方點校：《楊維禎詩集》（杭州：浙江古籍出版社，1994年版），頁400。「香奩」本是指女性盛放梳妝用品的盒子，晚唐詩人韓偓有《香奩集》，多寫閨情，風格較艷麗。宋代嚴羽《滄浪詩話·詩體》：「香奩體，韓偓之詩，皆裾裙脂粉之語。」《滄浪詩話》收錄於清·何文煥編：《歷代詩話》（臺北：藝文印書，1974年4月），頁446。

<sup>14</sup> 明·李九我等輯：《歷代宮詞》（臺北：廣文書局，1976年）卷三，頁292。

<sup>15</sup> 參見清·張海鵬輯：《宮詞小纂》卷中，頁28，收錄於民國·嚴一萍選輯：《百部叢書集成之四八——借月山房彙鈔本》（臺北：藝文印書館，1967年）。

<sup>16</sup> 清·管世銘：《讀雪山唐詩序例》云：「〈竹枝〉始于劉夢得，〈宮詞〉始于王仲初。」，收錄於郭紹虞編選、富壽孫校點：《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1999年），頁1562。

巧相對，言宮廷物事、妃嬪宮女生活無不可入宮詞。<sup>17</sup>故所謂「不許村學究道隻字」，與楊維禎的要求是完全一致的。正如朱權在《宮詞七十首·序》中云：「大概宮詞之作，出于帝王、宮女之口吻，務在親睹其事，則敘事得其真矣。」<sup>18</sup>又秦徵蘭《天啓宮詞一百首·序》云：「非特風雲月露，願踵仲初之後塵，抑謂誹謗傳言，欲備董狐之擇采也。」<sup>19</sup>亦強調不以吟咏風月情事為專，而應衡之以董狐無情直筆的詩史標準。王譽昌在《崇禎宮詞一百八十六首·序》云：「夫宮詞之作，體傳綺麗，事寫開平。」<sup>20</sup>道出了宮詞的風格特質：語巧事細、深婉側豔。

以上我們看到的是古人筆下宮詞的界定十分廣泛。綜合各家所言，雖各有側重，略顯差異，從中可以歸納出宮詞的三個特點：（一）題材範圍為宮禁、宮壺，也就是宮廷，但關注點廣泛，不僅在情的吟咏，更以記事為旨，這一點從歐陽修、楊維禎稱「事」，秦徵蘭「寢食之恒、器物之瑣」均為物即可看出。（二）載史家所不言，補史家之缺，在一定程度上具有詩史的性質。（三）風格語巧事細，感情深婉側豔，用語自然而不俚俗。

近現代學者多以為宮詞是主要反映帝王宮女的後宮生活，宮女怨情的詩歌。較有代表性的說法如下：

張永鑫認為：

宮詞是以宮廷生活尤以帝王生活和宮女怨情為題材的詩。這一行，大抵不出團扇和玉階這兩個意象，反映宮女的怨情。魏晉六朝直至唐，陸機、梁元帝、李白、崔國輔、王昌齡等人均不乏此類詩作。宋代郭茂倩《樂府詩集·相和歌辭》中的〈怨歌行〉、〈長門怨〉、〈長信怨〉、〈婕妤怨〉、〈玉階

<sup>17</sup> 參見王育紅：〈中國宮詞觀念之嬗變〉，《江蘇社會科學》，第2期，頁176，2007年。

<sup>18</sup> 參見清·張海鵬輯：《宮詞小纂》卷上，頁1，收錄於民國·嚴一萍選輯：《百部叢書集成之四八——借月山房彙鈔本》（臺北：藝文印書館，1967年）。

<sup>19</sup> 參見清·張海鵬輯：《宮詞小纂》卷中，頁2，收錄於民國·嚴一萍選輯：《百部叢書集成之四八——借月山房彙鈔本》（臺北：藝文印書館，1967年）。

<sup>20</sup> 參見清·張海鵬輯：《宮詞小纂》卷下，頁1，收錄於民國·嚴一萍選輯：《百部叢書集成之四八——借月山房彙鈔本》（臺北：藝文印書館，1967年）。

怨〉這一類詩題，大都是宮詞。<sup>21</sup>

浦江清雖沒有直接指明但說：

元明以後作者尤繁，雖為儂指，惟往往缺乏耳聞目見之材料，徒摭拾史乘中之宮闈瑣事以為題詠，已近於史詩之性質。<sup>22</sup>

邱良任認為：

宮詞是要將這幾千年來禁錮得十分嚴密的監牢打開一個窗口，讓我們窺視一下裏面的污垢，也為歷代千百萬受苦受難的女子吐一口氣，喊一聲冤。宮廷是歷代封建王朝的最高司令部，宮詞是要從這個司令部內部加以揭發，使我們瞭解其中的黑暗、殘酷、淫穢、悲慘種種意想不到的事。嚇人聽人的醜事、奇聞陰謀的毒計都形諸筆墨了。<sup>23</sup>

王育紅認為：

一是核心含義宮詞指那些專言妃嬪、宮女之事的宮詞，有反映她們日常生活的宮中行樂之詞與表現她們幽怨等感情的宮怨之詞。二是邊緣含義宮詞，指那些與宮女之事無涉，而詩題冠以宮詞、宮中曲之類的詩歌其功能在於歌功頌德。<sup>24</sup>

不難發現，這些例子的作者都簡單認為宮＝後宮＝後宮女性，因此自然地以

---

<sup>21</sup> 參見張永鑫：《文學大辭典》（北京：華齡出版，1991年），頁4549。

<sup>22</sup> 參見浦江清：《浦江清文錄》（北京：北京人民文學出版社，1989年），頁48。

<sup>23</sup> 參見丘良任：《歷代宮詞紀事》（廣州：暨南大學，1995年），頁2。

<sup>24</sup> 參見王育紅：〈中國古宮詞含義考辨〉，《唐都學刊》，第23卷第3期，頁19，2007年。

為寫宮怨的宮詞才是主體。但事實上，「宮」字並沒有沒有專指後宮的含義。《爾雅注疏》卷五釋「宮」，宮謂之室，室謂之宮，邢昺疏曰：「古者貴賤所居皆得稱宮，……至秦漢以來，乃定為至尊所居之稱。」<sup>25</sup>可見宮的主角並非宮女嬪妃，而是帝王至尊。一說到宮就想到宮女，只是由於宮體詩、宮怨詩等作品較早，帶給我們習慣性誤解而已。由於封建王朝的帝王是整個皇宮乃至天下的主人，圍繞帝王展開的宮詞，視野範圍也就寬廣得多。<sup>26</sup>好比一個跟隨著皇帝的攝像機，當皇帝上朝時，它就拍下朝堂的威嚴場景，有時還記錄一些特殊的事件如蕃邦來朝、科舉取士、天降祥瑞等；當皇帝退朝休息，它就拍下皇帝居所的高貴禦書房的典雅，也記下皇帝讀書、練字、打球等日常生活情況；當皇帝去後宮作樂，它就反映歌舞宴會、美貌嬪妃；當皇帝出宮打獵、巡視，它自然也就跟出皇宮去記錄下來。當然，也有些時候它並不會緊跟著皇帝，而是去寫些宮怨題材與宮女們瑣碎的生活，但歸根究底，這些宮女也都是屬於帝王的。

此外，關於宮詞的可唱性，現不能找出直接的資料證明。但還是可以根據前人的一些相關記載，推斷出宮詞可唱的結論。任半塘先生說：

唐人所作宮詞皆七絕，且元稹〈連昌宮詞〉曾播於樂府，已有明例，宜其皆屬聲矣。曰：不盡然。宮詞之作旨在鋪張事物，非為表達聲容，元稹之特例，尚難概括全面，視同原則。……而陳振孫《直齋書錄解題》（卷二十一）又謂其多有調無曲，惜書久淪落，如何詳言聲律，如何有調無曲，今日尚感茫然。……唐人以五七言絕句為樂府宮詞，原為歌曲之一種，取其月下花間可以歌唱。<sup>27</sup>

雖然留下了疑問，但至少可見宮詞曾經有過音樂曲調方面的記載，只是究竟如何

<sup>25</sup> 晉·郭璞注、宋·邢昺疏：《爾雅注疏》卷五，頁 72，收錄於《十三經注疏》（臺北：藝文印書館，1976 年版）。

<sup>26</sup> 參見郭時羽：《唐代宮詞研究》（復旦大學中國文學系碩士學位論文，2007 年 6 月），頁 11。

<sup>27</sup> 參見任半塘：《唐聲詩》（上海：上海古籍出版，1982 年），頁 51。

演唱現在已不可知而已。《藝苑卮言》曰：

唐時伶官伎女所歌，多采名人五七言絕句，亦有自長篇摘者……元稹〈連昌宮〉等辭凡百餘章，宮人咸歌之，且呼爲元才子。李賀樂府數十首，流傳管弦。又李益與李賀齊名，每一篇出，輒以重賂購之入樂府，稱爲二李。嗚呼！彼伶工女子者，今安在乎哉？<sup>28</sup>

由此可知從唐開始，選詞配樂的方法相當普遍，許多詩人的律詩、絕句都被配樂作爲歌詞。明代王叔承《宮詞》自序稱其自作宮詞「命吳姬倚酒歌之」<sup>29</sup>，可見到了明代，宮詞仍然有合樂演唱的情況。宮詞可以唱是毫無疑問的，但大量的作品中只有一部分宮詞被傳唱。宮詞究竟何時與音樂完全脫離關係，則因材料的缺乏尚無明確結論。

綜合以上所論根據古人與近代人對宮詞的界定，筆者把宮詞分爲廣義宮詞和狹義宮詞。廣義的宮詞，可以指任何在內容上以宮廷生活爲題材的作品、宮中情趣、宮中愛怨、離合悲歡皆可。它們以「宮詞」，或者「XX 宮詞」爲題，甚至題目中不出現「宮詞」二字，在形式上也沒有規定，可以是詩也可以是詞。狹義宮詞主要是指以宮詞爲題目或以反映宮廷生活爲主要內容的七言詩體，其題材不局限於後宮內苑，而且往往涉及朝堂政事，總之都與帝王有關。「宮詞凡百絕，天下傳播，效此體者，雖有數家，而建爲之祖耳。」<sup>30</sup>中唐王建首創百首聯章形式的宮詞，此後，詩人創作宮詞多祖述王建，採用七絕組詩的形式，單篇宮詞創作非常少，成爲詩壇獨具特色的一種詩體。入唐以後，「宮詞體」一般爲七言絕句分爲組詩體宮詞和散篇宮詞。需要說明的是散篇宮詞雖以七絕爲多，却也不乏七律，如戴叔倫〈宮詞〉詩云：

<sup>28</sup> 明·王世貞：《藝苑卮言》卷八，收錄於丁福保：《歷代詩話續編》（北京：中華書局，1983年8月第一版），頁1075。

<sup>29</sup> 參見清·張海鵬輯：《宮詞小纂》卷上，頁27，收錄於民國·嚴一萍選輯：《百部叢書集成之四八——借月山房彙鈔本》（臺北：藝文印書館，1967年）。

<sup>30</sup> 宋·魏慶之：《詩人玉屑》（臺北：九思，1978年），頁352。

紫禁迢迢宮漏鳴，夜深無語獨含情。春風鸞鏡愁中影，明月羊車夢裏聲。  
塵暗玉階綦跡斷，香飄金屋篆煙清。貞心一任蛾眉妒，買賦何須問馬卿。

（卷二百七十三）

狹義的宮詞它作為一種獨立的詩體，究竟是如何形成、發展？有哪些代表作  
家作品？又產生過什麼影響？諸如此類的問題本文將一一探討。本文專以唐代狹  
義宮詞為研究對象，如無特別明說，文本中的宮詞即專指狹義宮詞，廣義宮詞這  
部分將不再論述。

## 第二節 宮詞體制探源的多樣化

宮廷，是一片神秘特殊的天地。對詩歌而言，宮廷是一個敏感，特殊的題材。  
高高的紅牆內，交替上演著一幕幕的悲喜劇。以宮廷為題材的詩歌，自《詩經》  
起，歷代皆有吟咏，漢代有宮怨詩，齊梁有宮體詩，至唐代宮詞始興。唐代，是  
一個詩歌繁盛的時代，多種詩歌樣式均在此時得到長足的發展。宮詞，也在此時  
大量出現。《全唐詩》中最早以宮詞為名的詩歌是顧況的宮詞五首，接下來便是  
王建宮詞百首異軍突起。<sup>31</sup>此後有王涯、張籍、殷堯藩、章孝標、張祜等眾多詩  
人作宮詞。五代時期的花蕊夫人宮詞百首，和凝的宮詞百首都深受建的影響。  
到了宋代，宮詞創作更加繁盛，宋徽宗的御制宮詞達三百首之多。到了明清兩代，  
宮詞創作蔚為大觀。宮詞的大量出現引起了世人的矚目。從宮詞的作者、編輯者  
到詩評家，各人都有自己一套對宮詞源頭的看法。雖然看法不同，但是却給我們  
客觀認識宮詞的淵源提供了不同的視角。綜合來講，有以下幾種觀點：

第一種觀點認為宮詞應遠溯《詩經》，以毛晉、許乃普、朱彝尊、田中玉、

<sup>31</sup> 參見周丹丹：《唐代宮詞研究》（華中師範大學中國文學系碩士學位論文，2006年6月），頁1。

丘良任爲代表。

〈小星〉、〈雞鳴〉，三百篇之宮詞也。<sup>32</sup>

〈關雎〉，宮詞之祖也。下如〈綠衣〉、〈雞鳴〉、〈庭燎〉、〈白華〉，風雅并陳、美刺并見。<sup>33</sup>

清代朱彝尊曾經編纂《十家宮詞》，他在《十家宮詞·序》中云：

周南十一篇皆以寫宮壺之情，即謂之宮詞也，奚而不可？然則〈雞鳴〉，齊之宮詞也；〈柏舟〉、〈綠衣〉、〈燕燕〉、〈日月〉、〈終風〉、〈泉水〉、〈君子偕老〉、〈載馳〉、〈碩人〉、〈竹竿〉、〈河廣〉，邶、鄘、衛之宮詞也。<sup>34</sup>

今人丘良任也持此種觀點。周南十一篇是指〈關雎〉、〈葛覃〉、〈卷耳〉、〈樛木〉、〈桃夭〉、〈兔置〉、〈采芣苢〉、〈漢廣〉、〈汝墳〉、〈麟之趾〉，其中所謂皆以寫「宮壺之情」乃是根據傳統的《毛詩·序》申發而來。

〈關雎〉后妃之德也，風之始也，所以風天下而正夫婦也。此詩乃是：宮中之人，于其始至，見其幽閑貞靜之德，故作此詩。〈葛覃〉后妃之本。〈卷耳〉后妃之志也。又當輔佐君子求賢審官，知臣下之勤勞，內有進賢之志，朱熹認爲人，蓋謂文王也。后妃以君子不在而思念之。〈樛木〉后妃逮下也。言能逮下而無嫉妒之心焉。〈螽斯〉后妃子孫衆多也。〈桃夭〉后妃之所致也。不妒忌則男女以正，婚姻以時，國無繆民。〈兔置〉后妃之化也。

<sup>32</sup> 明代天啓崇禎間汲古閣毛晉輯刊：《三家宮詞》（明末毛氏綠君亭刻本），頁13，收錄於民國·嚴一萍選輯：《百部叢書集成之二三——詩詞雜俎》（臺北：藝文印書館，1965年）。

<sup>33</sup> 清·史夢蘭著、黑土 水秀校注：《全史宮詞》（北京：大眾文藝出版社，1999年），（未編頁碼）。

<sup>34</sup> 清·朱彝尊：《十家宮詞》，見田中玉重刊之宋版：《十家宮詞》（北京：中國書店，1990年），頁1。

〈關雎〉之化行，則莫不好德，賢人衆多也。〈采芣〉后妃之美也。和平則婦人樂有子矣。〈漢廣〉德之所及也。文王之道被于南國，美化行于江漢之域，無思犯禮，求而不可得也。〈汝墳〉道化行也。文王之化行乎汝墳之國，婦人能閔其君子，猶勉之以正也。〈麟之趾〉，〈關雎〉之應也。文王后妃厚德于身，而子孫宗族皆化于善。<sup>35</sup>

由此可見，周南十一篇在《毛詩·序》中前八篇寫后妃，後三篇寫教化之行。雖然後三篇〈漢廣〉、〈汝墳〉、〈麟之趾〉與前八篇在《毛詩·序》的解說中是不同的，但仍然是與宮廷息息相關的。前八篇從各個方面寫后妃，樹立起歷代后妃的光輝典範，也在一定程度上描繪了上古時期妃子的情狀。除了周南十一篇外，〈雞鳴〉、〈柏舟〉、〈綠衣〉等或寫勸誡君主，或寫妃子，或寫傷己、思歸、閔亡、頌美等，這些題材啓發了後來詩人的創作，促進了後世詩歌中後宮題材的發展。

《詩經》是中國最早的詩歌總集，可說是所有詩歌的源頭，將一種詩歌的起源追溯到《詩經》是很自然的事情。況且《詩經》中的不少作品可理解為宮廷詩。如果把宮詞的概念界定為「宮壺之情」那麼後來王建等人宮詞中那麼多狀景記事之詩如何安置？而把宮詞源流上溯到《詩經》，是否受了漢代解經的誤導？是從詩大序中引申而來，却忽略了詩大序觀點是否符合客觀實際，忽視了《詩經》原本的意義。由於古人對宮詞的界定原本就不一，廣義宮詞範圍極大，《詩經》中的宮廷詩毫無疑問也可以算入其中。從這方面而言，詩經說並不算錯，只是未免過於廣泛。

第二種觀點是宮詞應遠溯至兩漢。李維在《詩史》中提到：「孫月峰以〈團扇〉為宮詞之祖。」<sup>36</sup>近年來也頗多研究者將宮詞的源頭具體在西漢古樂府中〈怨歌行〉、〈玉階怨〉、〈婕妤怨〉、〈長信怨〉等。而最早如此擬題表現宮女怨情的是漢代的班婕妤她因失寵於漢成帝便創作了〈怨歌行〉用以自傷，詩云：「新裂齊

<sup>35</sup> 漢·毛亨傳、漢·鄭玄箋、唐·孔穎達正義：《毛詩正義》，頁 12—44，收錄於《十三經注疏》（臺北：藝文印書館，1956 年）。

<sup>36</sup> 參見李維：《詩史》（北京：東方出版，1996 年），頁 26。

紈素，皎潔如霜雪。裁爲合歡扇，團團似明月。出入君懷袖，動搖微風發。常恐秋節至，涼飈奪炎熱。棄捐篋笥中，恩情中道絕。」<sup>37</sup>據《樂府詩集》中對〈婕妤怨〉的題解是：「婕妤徐令彪之姑，況之女。美而能文，初爲帝所寵愛。後趙飛燕姊弟，冠于後宮。婕妤自知見薄，乃退居東宮，作賦及紈扇詩以自傷悼。」詩以團扇爲喻，抒寫自己被君王所棄的悲涼處境，詩歌纏綿悱惻，哀婉淒涼。<sup>38</sup>班婕妤以「團扇」自比，於是「團扇」、「秋扇」便成了色衰見棄的象徵，也是失寵者的代名詞。另一「長門怨」主題據《樂府詩集》解題所載：「〈長門怨〉者爲陳皇后作也。後退居長門宮，愁悶悲思，聞司馬相如工文章，奉黃金百斤，令爲解愁之辭。相如爲作〈長門賦〉，帝見而傷之，復得親幸。後人因其賦而爲〈長門怨〉也。」<sup>39</sup>不論是團扇或是婕妤怨、長信怨都是寫女子的怨情。歷朝歷代都有大量宮怨作品，如唐代的各種〈宮人斜〉、〈昭君怨〉、〈雀臺怨〉、〈婕妤怨〉之類。得寵時「綠柏黃花催夜酒，錦衣羅袂逐春風。」（卷九十四）失意時「黃昏履綦絕，愁來空雨面。」<sup>40</sup>有從得意寫到傷心、有直寫傷心，無不以「怨」爲核心。所謂「怨詩」，有不見賞之怨，好比卞和獻玉；有恩寵他移，空餘悵惘之怨，如「不知移舊愛，何處作新恩。」（卷四百四十二）而宮詞從中繼承了女子怨情的題材，自成一派。從薛奇童的〈楚宮詞〉一首詩似乎可窺端倪：

禁苑春風起，流鶯繞合歡。玉窗通日氣，珠箔捲輕寒，  
楊葉垂陰砌，梨花入井欄，君王好長袖，新作舞衣寬。（卷二百零二）

此詩題一作〈怨詩〉另一作〈楚宮詞〉。由此我們可以從一個側面看到怨詩與宮詞的緊密聯繫，宮詞作品有些則是代後宮女子抒發怨情。歷朝歷代，後宮成爲一種特殊的生活圈，後宮中的女性幾乎與世隔絕，就像王建〈宮詞〉之六十九所敘

<sup>37</sup> 參見遼欽立纂輯：《先秦漢魏晉南北朝詩》（臺北：學海出版，1991年2月），頁117。

<sup>38</sup> 宋·郭茂倩：《樂府詩集》（北京：中華書局，1998年），頁626。

<sup>39</sup> 宋·郭茂倩：《樂府詩集》（北京：中華書局，1998年），頁621。

<sup>40</sup> 陸機：〈班婕妤〉，收錄於遼欽立纂輯：《先秦漢魏晉南北朝詩》（臺北：學海出版，1991年2月），頁661。

述的那樣，詩云：

宮人早起笑相呼，不識階前掃地夫。乞與金錢爭相問，外頭還似此間無？

（卷三百零二）

她們見到一個外界的男子，就足以讓她們驚詫而不知所措甚至於有些歡喜。她們如繁星一般圍繞著那個至高無上的主人——帝王，能真正得見聖顏的却是極少數，更不用說能夠得寵了。失寵時「春風簾裏舊青娥，無奈新人奪寵何。寒食禁花開滿樹，玉堂終日閉時多。」（卷三百四十六）；被打入冷宮時「永巷重門漸半開，宮官著鎖隔門回。誰知曾笑他人處，今日將身自入來。」（卷三百四十六）於是，宮妃的青春就在一座雕樑畫棟的墳墓中被慢慢葬送。

第三種觀點：認為古無宮詞，唐人始為之。而真正的狹義宮詞——組詩體宮詞的起源，還是以「唐代說」為確。唐代說的持論者有岳珂、蔣之翹、程嗣章等人，所論如下：

宮詞自唐以來有之。<sup>41</sup>

宮詞始唐人為之。<sup>42</sup>

古無宮詞，唐人始為之。<sup>43</sup>

唐代說的著眼點，應該是以宮詞真正形成的時間，也就是形式上以宮詞二字為題、以七絕為詩體、並由若干首作品構成組詩，內容上兼及宮廷生活的各個側面。

<sup>41</sup> 宋·岳珂：《宮詞·序》，見傅璇琮編：《全宋詩》（北京大學古文獻研究所編，北京：北京大學出版社，1991年），頁35402。

<sup>42</sup> 明·蔣之翹：《天啓宮詞一百三十六首·序》，頁1，收錄於嚴一萍選輯：《百部叢書集成之二十四——據清曹溶輯陶越增訂學海類編，1967年》（臺北：藝文印書館，1967年）。

<sup>43</sup> 清·程嗣章：《明宮詞·序》（北京：北京古籍出版社，1987年），頁129。

第一位做到這四點的詩人是顧況（？—約 806 後），有宮詞六首，其中五首成組。但他的宮詞影響並不大，不常被人提起，直到稍後數十年王建創作了宮詞百首，此體才流傳天下。後人作宮詞時，多有言效仿王建的，如宋代張來有〈宮詞效王建五首〉。如魏慶之《詩人玉屑》卷十六引〈唐王建宮詞舊跋〉云：「宮詞凡百絕，天下傳播，效此體者，雖有數家，而建爲之祖耳。」<sup>44</sup>王建的宮詞以百首之規模，描繪宮中形形色色的場景畫面，又記外人難知之種種細事，文辭清麗端莊，流傳極廣。宮詞組詩一百首的規模，也是由王建首創才形成一種慣例的，其後如花蕊夫人、和凝、宋白等衆多詩人所作宮詞皆爲百首。儘管古人並無明文規定，三十首、五十首乃至三百首也都有實例，但以百首爲一組的比例最高，這不能不說是王建的影響。這種觀點主要立足於宮詞作爲詩題在唐代的出現，並以唐代七絕聯章體宮詞爲宮詞產生的時代。

### 第三節 宮詞之定位與定性——唐代宮詞與宮怨、宮體之異同

我們這裏所討論的宮詞，就是特指那些在唐代出現、顧況首創的聯章體，以「宮詞」二字爲詩題、白描手法爲主，多寫實記敘而較少抒情的詩歌作品。宮體詩、宮怨詩與宮詞之間的區別是很大的，不能混爲一談。但由於這三個概念之間既有交集又有區別，關係十分複雜，容易混淆，因此作專門辨析。

#### 一、宮詞與宮怨

唐代宮怨詩與宮詞的產生與唐代的後宮制度有關。皇帝爲了滿足淫欲和役使的需要，以至高無上的特權，霸占了數以萬計的美貌女子。這些女子中，有貴族千金、大家閨秀，但更多的是從民間搶來的美女。元稹〈上陽白髮人〉提到「花鳥使」<sup>45</sup>到民間強搶民女的行爲。詩云：

<sup>44</sup> 宋·魏慶之：《詩人玉屑》（臺北：九思，1978年），頁352。

<sup>45</sup> 《全唐詩》本句下有注曰：「天寶中，密號採取豔異者爲花鳥使。」

天寶年中花鳥使，撩花狎鳥含春思。滿懷墨詔求嬪御，走上高樓半酣醉。  
醉酣直入卿士家，閨闈不得偷迴避。良人顧妾（一作望）心死別，小女呼  
爺血垂淚。十中有一得更衣，永配深宮作宮婢。（卷四百一十九）

這些「花鳥使」狐假虎威、蠻橫兇悍，到全國各地挑選美女。被搶的民女則忍淚含悲，與親人生離死別。因為進入宮中當宮婢之後，只有十分之一的機會才能為皇上更衣，大部分最後都老死在宮中。宮詞與宮怨對象都是宮中女子，包括后妃與宮女。

唐代宮怨詩從主題來說可分兩種類型：一類是咏宮女嬪妃的幽怨之情。此類往往以歷史題材影射現實，大部份感於當代弊病而發，帶諷刺影射之意入詩。其中又屬以漢喻唐者居多，唐代擬作者很多，形成「班婕妤系列」，就〈怨歌行〉的寓意加以渲染，借班婕妤長信宮故事抒寫君恩已斷的幽怨；或「陳皇后系列」如〈長信秋詞〉五首以漢武帝寵信衛子夫，遺棄陳皇后的情事，摹寫「昔日芙蓉花，今成斷根草」（卷一百六十三）的强大反差，呈現失寵者祈盼君倖不能釋懷的悲劇。另一類則是詩人因仕途坎坷，命運多舛，借宮怨以抒鬱悶。又如張祜的〈長門怨〉，詩云：「日映宮牆柳色寒，笙歌遙指碧雲端。珠鉛滴盡無心語，強把花枝冷笑看。」（卷五百一十一）這首詩寫一個被冷落的宮女，她孤獨的守望他人的歡歌笑語。但從一句「強把花枝冷笑看」，我們可以看出她心中隱藏的是一種倔強，一種冷傲。長門是漢武帝廢后陳阿嬌所住的冷宮，張祜以此為題寫一位「冷笑」宮女，正是抒寫自己被冷落却孤傲的情懷。《唐才子傳》中記載：張祜的文才本被很多人賞識，無奈却被提倡平實詩風的元稹用「張祜雕蟲小巧，壯夫不為。若獎激大過，恐變陛下風教。」<sup>46</sup>打發回來。張祜於是寫詩自悼：「賀知章口徒勞說，孟浩然身更不疑。」（卷五百一十一）自比賀孟，無疑是懷才不遇的傷感與自恃。由此可知，那把花枝冷笑的宮女就是張祜自己的寫照。

<sup>46</sup> 元·辛文房撰、李立樸譯注：《唐才子傳》（臺北：臺灣古籍，1997年），頁492。

唐代初期的宮詞在內容、題材上受宮怨詩的影響則更深一些，最初的宮詞還是以表現宮人怨情居多。後代更把部分宮怨之作視為宮詞，就王昌齡的作品〈長信秋詞〉、〈西宮春怨〉、〈西宮秋怨〉、〈春宮曲〉而言，無疑是宮怨的傑作，卻也被視為宮詞。根據王叔承《宮詞五十首·序》云：「夫詞家不以多寡為盛衰，王少伯古宮詞不數首，而濃雅俊逸，真遺響千春。」<sup>47</sup>胡震亨《唐音癸籤》卷十云：「王少伯七絕，宮詞閨怨，儘多詣極之作。」<sup>48</sup>均以王昌齡宮怨詩為宮詞。唐人最早以宮詞命題的是崔國輔。其〈魏宮詞〉詩云：「朝日照紅妝，擬上銅雀台。畫眉猶未了，魏帝使人催。」（卷一百一十九）詩中講述一位受寵的宮女清晨時分倚窗對鏡，梳點紅妝，眉黛未完，而魏帝頻催的事。文辭淺易，看起來活潑，其實隱約含蓄，極盡烘托之妙。高步瀛《唐宋詩舉要》曰：「此詩劉海峰以為刺曹丕，然丕已腐骨，又安足刺？其殆意感武才人（武則天初為太宗才人）之事，不能明言，而姑托于丕乎？」<sup>49</sup>借受寵宮女賦咏古事，以諷刺影射時事，屬於唐代宮怨詩的寫作方式，唐代宮詞題材中的一個重要部分便是寫宮人妃嬪的哀怨之情。宮詞、宮怨有交集是因為宮詞中帶有宮怨的內容所以關係密切，同為寫怨情，宮詞與怨詩可以說血脈相連。王涯的宮詞甚至有些模仿王昌齡的手法，他的〈宮詞〉之十二詩云：

鴉飛深在禁城牆，多繞重樓複殿傍。時向春檐瓦溝上，散開朝（一作雙）  
翅占朝光。（卷三百四十六）

就類似王昌齡的〈長信秋詞〉之三詩云：

奉帚平明金（一作秋）殿開，且將團扇暫（一作共）裴回。玉顏不及寒鴉

<sup>47</sup> 參見清·張海鵬輯：《宮詞小纂》卷上，頁 27，收錄於民國·嚴一萍選輯：《百部叢書集成之四八——借月山房彙鈔本》（臺北：藝文印書館，1967 年）。

<sup>48</sup> 明·胡震亨：《唐音癸籤》（臺北：木鐸出版社，1982 年）卷十，頁 101。

<sup>49</sup> 參見高步瀛選注：《唐宋詩舉要》（上海：上海古籍出版，1978 年），頁 761。

色，猶帶昭（朝）陽日影。（卷一百四十三）

即使是後來王建的宮詞因為寫宮廷中的事，宮怨也是無法回避的話題。而兩者當然也有區別，下面就宮詞與宮怨的不同點加以說明：

第一、表現內容不同。從本質上看，宮怨詩的創作初衷來自內心的愁怨和對宮女的同情，有些是代後宮女子抒發怨情，有些則是詩人自己愁怨的寄托。而宮詞則是詩人們對宮中生活的好奇，將之納入詩歌創作範疇的一種大膽嘗試。<sup>50</sup> 接下來引施蟄存《唐詩百話》來區別：

從齊梁以來，已有許多詩人以宮女的生活和情感為題材，例如樂府詩〈長門怨〉，都是寫失寵的妃子，王昌齡有〈長信秋詞〉五首、〈西宮春怨〉、〈西宮秋怨〉各一首。韓翃有〈漢宮曲〉四首，也都是代宮中妃嬪申訴失寵或不得寵的情感。崔國輔有〈魏宮詞〉一首，開始出現了「宮詞」這個名稱。但這些詩都寫的是古代的宮女，即使作者用以影射當代的宮女，至少從文字上看來，還是賦咏古事。這一類的詩，後世稱之為「宮怨」，因為它們的主題是宮女的怨恨情緒。王建的宮詞不屬於這一類，他寫的是當代宮廷裏的種種生活瑣事，從皇帝和宮女的調情說愛到後宮中的宴飲娛樂，每次聽到一件事，就作一首七言絕句，一共寫成了一百首。皇宮是個禁地，不用說人民絕對進不去，即使官吏，也只有少數幾個宰執近臣，才偶爾有機會進宮。在人民大眾心目中，皇宮是個神秘的地方，如果有關於皇宮裏的事情流傳出來，立刻就成為廣泛傳述的小道新聞。王建的宮詞不假托古事，明明白白地暴露了當今皇帝的後宮生活，而且有一百首之多，可謂內容豐富，非但為當時人民所歡迎，而且還影響到後世，為歷代詩人

---

<sup>50</sup> 參見梅紅、周嘯天：〈宮詞和宮怨之辨析〉，《西南民族學院學報》（哲社版），第23卷第3期，頁84—85，2002年。

開闢了一塊新的園地。<sup>51</sup>

施先生的分析通俗易懂，對宮詞與宮怨的主要區別也一抓即準。這裡需要說明的是漢代班婕妤〈怨歌行〉，晉代陸機又作〈婕妤怨〉時代均早於齊梁。

第二、表現情感不同。施補華《峴傭說詩》云：「詩猶文也，忌直貴曲。」<sup>52</sup>陸時雍《詩境總論》也云：「善言情者，吞吐深淺，欲露還藏，便覺此衷無限。善道景者，絕去形容，略加點綴，即真相顯然，生韻亦流動矣。」<sup>53</sup>唐人創作的宮怨詩以描寫女性真實細膩的情感世界和悲苦哀怨的心靈世界為主，正具備「深情幽怨、意旨微茫」<sup>54</sup>這樣的審美效果。如李白〈玉階怨〉詩云：「玉階生白露，夜久侵羅襪。卻下水晶簾，玲瓏望秋月。」（卷一百六十四）這個深夜不眠的宮人，久久獨立寒階，靜默得如同雕塑一般，冰涼的露水已浸濕羅襪，她也渾然不覺。雖進屋裡却未入睡，而是又佇望天空的孤月，繼而「月」、「人」無言相對。這位宮女會如此是因為「怨」，全詩寫「怨」又未言「怨」，藏而不露、曲折婉轉。

宮詞廣泛涉及宮廷生活，詩中事件從妃嬪們的爭寵、鬥爭到宮女們寢食瑣事，無不囊括，宮中女子哀怨的內容只是一小部分，所以對情感的表現多明白直露，並常常喜形於色。如王建〈宮詞〉之七十五詩云：

御（一作床）前新（一作謝）賜紫羅襪，步步（一作不下）金階上軟輿。  
宮局總來為喜樂，院中新拜內尚書。」（卷三百零二）

這個幸運的宮女在「新拜內尚書」後又「新賜紫羅襪」，對此「宮局」便都來道喜稱賀。此時，這個宮女「不下金階上軟輿」足見其自傲之心，得意之態毫不掩飾。宮詞中也有一些關於怨情的描寫，詩人即使寫宮女之「怨」，也多不加掩飾

<sup>51</sup> 參見施蟄存：《唐詩百話》（上海：華東師範大學出版社，1996年），頁400—401。

<sup>52</sup> 清·丁福保編：《清詩話》（臺北：西南書局，1979年），頁893。

<sup>53</sup> 清·丁福保輯：《歷代詩話續編》（北京：中華書局，1997年），頁1416。

<sup>54</sup> 清·沈德潛：《唐詩別裁集》（上海：上海古籍出版，1992年）卷十九，頁645。

而直接傾吐。在專制森嚴宮律的欺壓下，她們內心惶恐，處處謹慎，「含情欲說宮中事，鸚鵡前頭不敢言。」（卷五百一十四）她們在禁宮的處境甚至不如籠中歡呼雀躍的鳥兒，連說話的自由都被剝奪了。這些女子一跨進宮門，就意味著失去了人生最寶貴的自由，也意味著從此便永絕人寰「君門一入無由出，唯有宮鶯得見人。」（卷二百六十七）這些怨情的表達，言直而意明。

第三、創作手法不同。從創作目的可知宮詞和宮怨的重點不同，以蔣之翹《天啓宮詞一百三十六首·序》中所言較清晰明確：

原本〈離騷〉美人之思，自寫其情而不及事，雖曰宮詞，亦曰宮怨。至王秘監仲初，則以上家起居充依密記，如漢秘辛瓌瓌瑟瑟者悉著之，祇言事而不言情，命曰宮詞。後人遞相祖述，寵之謂可補二史諸小說之闕繇，是宮詞與宮怨有間矣。<sup>55</sup>

明確地提出了「宮怨」重情而「宮詞」言事的不同之處，並以王建宮詞之作爲時間分界點。宮詞重事，往往選取宮中某一場景或事件發展中的一個情節來敘述宮中生活，就算某些深宮場景的描繪上帶有想像成分，但總體來說都是在作者親身所見、所聞的基礎上寫成，具備相當的真實性，因此又有詩史之稱。如歐陽修《六一詩話》曰：「王建宮詞一百首，多言唐宮禁中事，皆史傳小說所不載者，往往見于其詩。」<sup>56</sup>朱權在《宮詞七十首·序》中云：「大概宮詞之作，出于帝王、宮女之口吻，務在親睹其事，則敘事得其真矣。」<sup>57</sup>花蕊夫人的〈宮詞〉之二十一詩云：

殿前宮女總纖腰，初學乘騎怯又嬌。上得馬來纔欲走，幾回拋鞵抱（一作

<sup>55</sup> 參見清·張海鵬輯：《宮詞小纂》卷中，頁 28，收錄於民國·嚴一萍選輯：《百部叢書集成之四八——借月山房彙鈔本》（臺北：藝文印書館，1967 年）。

<sup>56</sup> 清·何文煥編：《歷代詩話》（臺北：藝文印書，1974 年 4 月），頁 159。

<sup>57</sup> 參見清·張海鵬輯：《宮詞小纂》卷上，頁 1，收錄於民國·嚴一萍選輯：《百部叢書集成之四八——借月山房彙鈔本》（臺北：藝文印書館，1967 年）。

把)鞍橋。」(卷七百九十八)

這一「拋」一「抱」的動作，具體敘寫「初學乘騎」的宮女在馬背上既嬌且怯的情態，表現的活靈活現，如在眼前。在語言的表現上樸素自然、淺顯易懂。

當然，要說宮詞完全不及於情是不確切的，只是敘事較多，抒情成分很少。如王建〈宮詞〉之九十詩云：

樹頭樹底覓殘紅，一片西飛一片東。自是桃花貪結子，錯教人恨五更風。  
(卷三百零二)

程千帆先生對此首詩作了深刻分析：

這一首和其餘的現存九十多首寫法完全不同：即那些詩都是描寫宮廷生活，直敘其事，是賦體；而這一首却是以桃花的命運比喻那些深宮怨女的命運，而非直接描寫，是比興之體，這首詩通過對於殘花的憑弔，來顯示詩人對於那些貪圖富貴卻誤入賈元春所說的「那不得見人的去處」(《紅樓夢》第十八回)的廣大宮女的同情。……而有了這樣一首，就打破了其餘幾十首都是賦體的統一局面，耳目一新，顯示了萬綠叢中一點紅之美和手法上一多對立之美。<sup>58</sup>

伯敬也云：「王建宮詞，非宮怨也。惟『樹頭樹底覓殘紅，一片西飛一片東。自是桃花貪結子，錯教人恨五更風』一首，頗有怨意。」<sup>59</sup>而宮怨既著一「怨」字，顯然是以情感為重的。由於宮怨詩多含蓄蘊藉，因此詩人在曲折、含蓄地表達其情感意旨時常常需借助於一定的表現手法，其中常見借景抒情，即《詩筏》所云：

<sup>58</sup> 參見程千帆：《程千帆全集》(北京：河北教育出版社，2001年)，頁114。

<sup>59</sup> 清·賀貽孫：《詩筏》，收錄於郭紹虞編選、富壽孫校點：《清詩話續編》(上海：上海古籍出版社，1999年)，頁176。

「作詩有情有景，情與景會，便是佳詩。」<sup>60</sup>宮怨詩常見情景交融。如于武陵〈長信宮〉詩云：「一失輦前恩，綺羅生暗塵。惟應深夜月，獨伴向隅（一作愁）人。長信翠蛾老（一作蛟故），昭陽紅粉新。君心似秋節，不使草長春。」（卷五百九十五）在宮女低回往復的哀訴中，一幅月色清冷、夜深露重的景象躍然紙上。杜牧〈秋夕〉詩云：「紅（一作銀）燭秋光冷畫屏，輕羅小扇撲流螢。天（一作瑤）階夜色涼如水，坐（一作臥）看牽牛織女星。」（卷五百二十四）全詩寫的雖是後宮嬪妃的孤獨生活和苦悶心情，然而作者幾乎是在句句寫景。首寫秋夜燭光暗淡、深宮冷清之景；次寫宮女手持秋扇撲打流螢之景；再寫夜色中的天階冰涼如水、寒氣襲人之景；最後寫孤獨的宮女深夜靜坐、呆望牛女之景。全詩從初夜寫至深夜，層層布景却亦句句寫情，情寓景中，景中含情。<sup>61</sup>

其次在體裁方面也不同。宮怨詩出現的時間較早，唐以前大多利用樂府曲調和歷史題材來寫宮怨，發展到唐代才逐漸傾向絕句。宮詞體裁主要是七言絕句，顧況宮詞一開始就將宮詞規範為七言絕句。宮怨詩多單篇作品，偶有組詩，率以二首、三首為常。王建宮詞發展為大型聯章體組詩，組詩中的絕句，每首可以獨立存在，若干首合起來，仍然是一個整體，可以用來更廣闊更深刻的反映社會生活。繼王建之後，大型宮詞組詩一發不可收拾。總之宮怨詩內容上以抒發怨情為主，多含蓄蘊藉、幽怨曲折，手法上借景物描寫內心，在情景交融中襯托宮女的怨情。宮詞內容上則有很大的拓展，多敘事手法，對情感表達直接，語言白描法居多。

## 二、宮詞與宮體

就「宮」字而言，宮詞的「宮」，指的是皇帝所居之宮，是其取材的範圍，而宮體之「宮」，指的却是六朝梁代蕭綱的太子東宮，是一種風格。<sup>62</sup>宮體詩的

<sup>60</sup> 參見郭紹虞編選、富壽孫校點：《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1999年），頁144。

<sup>61</sup> 參見畢士奎：〈論唐代「宮怨詩」與「宮詞」藝術表現上的差異〉，《語文學刊》，第11期，頁16，2006年。

<sup>62</sup> 參見章培恒、駱玉明編：《中國文學史》（上海：復旦大學，1996年），頁534。

概念有兩層意思：一方面是從形式出發，指宮體詩作為永明體格律詩的實踐形式的特點而言。《梁書·徐摛傳》就是從這方面著眼。徐摛：「幼而好學，屬文好為新變，不拘舊體……摛文體既別，春坊盡學之，宮體之號，由斯而起。」<sup>63</sup>另一方面則究其內容，《梁書·簡文帝紀》評說其詩：「然傷于輕豔，當時號曰宮體。」<sup>64</sup>這當是以描寫艷情為主要內容的特點而言。而這後一種特點逐漸成為後世言及宮體詩的專指。

《隋書·經籍志四》記載：「梁簡文之在東宮，亦好篇什，清辭巧製，止乎衽席之間，雕琢蔓藻，思極閨闈之內。後生好事，遞相放習，朝野紛紛，號為宮體。」<sup>65</sup>可見宮體詩的這種描摹，從外表對女子的描摹。題材主要圍繞「衽席」、「閨闈」，配合「清辭巧製」、「雕琢蔓藻」的華美形式為主要表現技巧的一種詩體。較為特殊的一點是宮體詩對於描寫美人麗態，這種宮體詩從詩題就能看出來。蕭綱的〈春宵看妓〉、蕭紀的〈同蕭長史看妓〉、陰鏗的〈侯司空宅咏妓〉，都是把女子當做一種觀賞的對象。如蕭紀的〈同蕭長史看妓〉中這樣寫：「燕姬奏妙舞，鄭女發清歌。迴羞出曼臉，送態入嚙蛾。寧殊值行雨，詎減見凌波。想君愁日暮，應羨魯陽戈。」<sup>66</sup>宮詞却不是這樣，雖然宮詞作品大多也是以女性為描寫對象，但是却很少有類似宮體詩中美人麗態的描寫。如花蕊夫人〈宮詞〉之四十四詩云：「清曉自傾花上露，冷侵宮殿玉蟾蜍。擘開五色銷金紙，碧鎖窗前學草書。」（卷七百九十八）同是寫女子，這首詩並沒有對宮女的容貌、體態作詳盡的描寫，而是對她清晨學草書進行了客觀的描述。

以蕭綱為代表的齊梁宮體詩，在初唐，為太宗為首的宮廷詩人所繼承。他們極盡所能描寫女子容貌和豔情。上官儀的〈八咏應制二首〉之一：「啓重帷，重帷照文杏。翡翠藻輕花，流蘇媚浮影。瑤笙燕始歸，金堂露初晞。風隨少女至，虹共美人歸。羅薦已擘鴛鴦被，綺衣復有蒲萄帶。殘紅豔粉映簾中，戲蝶流鶯聚

<sup>63</sup> 唐·姚思廉：《梁書》（北京：中華書局，1973年5月），頁446—447。

<sup>64</sup> 唐·姚思廉：《梁書》（北京：中華書局，1973年5月），頁109。

<sup>65</sup> 唐·魏徵：《隋書》（北京：中華書局，1973年8月），頁1090。

<sup>66</sup> 參見遼欽立纂輯：《先秦漢魏晉南北朝詩》（臺北：學海出版，1991年2月），頁1899。

窗外。洛濱春雪迴，巫峽暮雲來。雪花飄玉輦，雲光上壁臺。共待新妝出，清歌送落梅。」（卷四十）還有陳子良有〈新成安樂宮〉（一作新宮詞），詩云：「春色照蘭宮，秦女坐窗中。柳葉來眉上，桃花落臉紅。拂塵開扇匣，卷帳却熏籠。衫薄偏憎日，裙輕更畏風。」（卷三十九）這種以女子容貌、體態、髮髻為主要描寫內容的詩歌創作有宮體詩的味道，但是和宮體詩相比，宮詞從外表對女子的描摹較含蓄。

因為盛唐時的詩人沒有在這方面作出新的突破，中唐的詩人在創作宮詞時一旦涉及以描寫人物為主的題材，他們還是受到前代宮體詩的影響。如王涯〈宮詞〉之一有「白（一作內）人宜著紫衣裳，冠子梳頭雙眼長。」（卷三百四十六卷）的詩句，它以六朝宮體詩的形式（永明體），呈現唐代的宮廷生活內容，繼元和之後宮詞成爲一種新詩體。蘇雪林在《唐詩概論》中說：

我們又要問宮體何以會在這時復活？原來唐人本喜作宮詞，元和時，白居易又把那些富於傳奇文學性質的唐明皇楊貴妃故事，製成一篇〈長恨歌〉，哀感頑豔，沁人心脾，一時傳遍天下。他又作〈江南遇天寶樂叟〉等長詩，元稹又仿他作了一篇〈連昌宮詞〉，都咏天寶遺事。……在這刺激之下，文人的興趣，一時傾向宮廷故事，宮詞的規模便宏大起來了。中唐王建用七絕體裁寫了一百首宮詞，王涯也做了三十首，張祜又善做小宮詞。都可說是由宮廷故事變化出來的。宮詞文辭美麗，李賀乃少年詩人驚才絕艷，所以更喜爲這個體裁的嘗試。照思想的原則，一種思想或文學主義之復活，一定要加上經過的時代色彩，藝術也比較進步，復活的宮體也和六朝宮體大不相似，竟可說由由附庸而蔚爲大國，變成一種新文學了。<sup>67</sup>

唐中葉以後，在政治經濟軍事以及文化諸方面都發生了顯著的變化，它標幟著中國封建社會由前期移向後期的轉變。但這些變化，或者說這些變化的最重要部

<sup>67</sup> 參見蘇雪林撰、王雲五主編：《唐詩概論》（臺北：臺灣商務，1970年），頁148—149。

分，乃是東晉南朝的繼承，我們姑且之為「南朝化」<sup>68</sup>。中唐時期宮詞服膺了當時「南朝化」的時代群體方向。將宮體詩內容中詠宮妃寵姬容貌儀態的部分，當作題材。<sup>69</sup>而且對宮廷生活的鋪張描寫，也保留了不少梁陳宮體詩「輕豔巧密」<sup>70</sup>的技巧。如王建〈宮詞〉之十七對舞姿的描寫，詩云：

羅衫葉葉繡重重，金鳳銀鵝各一叢。每遍舞時（一作頭）分兩向（一作句），  
太平萬歲字當中。」（卷三百零一）

王涯的〈宮詞〉之十五對宮廷環境的描寫很有特色，詩云：

春風擺蕩禁花枝，寒食鞦韆滿地時。又落深宮石渠裏，盡隨流水入龍池。  
（卷三百四十六）

又其〈宮詞〉之二對宮女的心態描寫也十分傳神，詩云：

春來新插翠雲釵，尚著雲頭踏殿鞋。欲得君王回一顧，爭扶玉輦下金階。

<sup>68</sup> 參見段塔麗：《唐代婦女地位研究》（北京：北京人民出版社，2000年12月），頁181。段文中說：「安史之亂中，南方因受戰亂影響較小，加之北方人口大量的南遷，促進當地經濟的較快發展，中唐以後唐王朝經濟重心出現明顯的南移傾向。另一方面，安史之亂以後，由於北方地區多為強藩巨鎮所割據，作為國家經濟命脈的財賦來源，主要仰仗東南八道。唐後期社會經濟的這一重大變化必然影響到當時人們的思想意識和社會生活。即由唐前期受北朝遺風影響，至中葉以後，則更多地受到了南朝社會風氣的影響。對此，前輩史學家唐長孺先生在其所著的《魏晉南北朝隋唐史三論》一書中這樣寫到：『唐代最足以反應歷史發展過程的方面是南朝化或南朝因素。』」其實，這個現象在戴偉華〈唐代文學研究中的文人空間排序〉一文中以實際的統計數字分析。應證此非屬於推測之論。載文見於《唐代文學研究叢稿》（臺北：學生書局，1999年），頁19—41。

<sup>69</sup> 在王次澄：〈南朝宮體詩析論〉一文中將宮體詩的內容分為一詠女性容貌儀態者；二詠閨思怨情者；三詠兩性情愛者；四詠古代美女者。其中第一類又分為宮妃寵姬、歌妓舞女與尋常倡女三部分。收錄於羅宗濤等著：《中國詩歌研究》（中華文化復興運動推行委員會主編，中央文物供應社發行，1985年初版），頁181—189。

<sup>70</sup> 參見羅宗濤等著：《中國詩歌研究》（中華文化復興運動推行委員會主編，中央文物供應社發行，1985年初版），頁191—192。王次澄認為宮體詩的作者「不但勾畫出麗人的貌美情情，更以柔媚輕軟的筆調，表現其聲音笑貌，儀態舞姿，展現出一個活脫脫生香的美女。」（頁191）「宮體詩多麗字華句，詩中用色彩渲染事物，不但能使詞章華美，而且有鮮明意象的效用。南朝宮體詩可謂『鋪錦列綉』、『采藻滿眼』全以濃妝出之。」（頁192）

從上述詩人描寫當中，不難看出梁陳宮體詩對中唐宮詞的深刻影響。換言之，沒有借鑒梁陳宮體的形式和內容，也就很難造就中唐宮詞大放異彩，並變成一種新文學。

宮詞作家唐于昭在《擬故宮詞四十首·序》：「敢云宮體效顰，聊以寄銅駝荆棘之感。」<sup>71</sup>自稱宮詞為宮體。林正三先生認為：「這種說法大概取其廣義，宮詞既寫宮廷之事，當然可稱為宮體，而不是因為自己所作的宮詞作風輕豔所以稱為宮體詩。大部分宮詞不能一概稱為輕豔，因為唐代宮詞作家的寫作心態已不再是輕佻、肉慾的，除了客觀描述宮廷活動，他們對於那些失寵、不自由的女性給予深刻的關懷和同情。」<sup>72</sup>賀裳稱張祜〈宮詞〉「故國三千里」為宮體，這首〈宮詞〉根本就不輕豔。評張祜〈宮詞〉：「然宮體諸詩，實皆淺淡，即『故國三千里，深宮二十年』，亦甚平常，不知何以合譽至此！」<sup>73</sup>

總之，宮詞是在宮體詩和宮怨詩之外獨立存在的一類詩歌題材。以宮詞為題目的詩歌出現時間晚於前兩者，它與宮體詩和宮怨詩在創作傾向是不一樣的。它的主要題材不是豔情或者怨情。宮詞更傾向於用一種較為客觀的白描手法寫宮中事、宮中景、宮中人，抒情較少而敘述很多。但是宮詞、宮體詩與宮怨詩之間也並非完全無關，宮體詩和宮怨詩都對宮詞的產生有著重要的影響。

#### 第四節 唐代宮苑制度

唐代後宮龐大自然引起詩人的關注，根據《新唐書》的記載：「開元、天寶中，宮嬪大率至四萬。」<sup>74</sup>開元天寶年間，宮嬪人數達到四萬之多，宮廷中的情

<sup>71</sup> 參見清·張海鵬輯：《宮詞小纂》卷中，頁 54，收錄於民國·嚴一萍選輯：《百部叢書集成之四八——借月山房彙鈔本》（臺北：藝文印書館，1967 年）。

<sup>72</sup> 參見林正三：〈唐代宮詞概論〉，《德明學報》，第 8 期，頁 166，1991 年。

<sup>73</sup> 清·賀裳：《載酒園詩話又編》，收錄於郭紹虞編選、富壽孫校點：《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1999 年），頁 369。

<sup>74</sup> 宋·歐陽修、宋祁撰：《新唐書》（北京：中華書局，1975 年）卷二百零七，頁 5856。

景人事，成爲一個極爲廣泛的創作空間，要想完整的表現這一描寫對象，也非得要如此多的筆墨才可以略盡其形。故以組詩形式來寫宮詞，爲以後詩人的創作提供了一個模式。從本質上來看，後宮的「此間」生活一如「外頭」<sup>75</sup>一樣，是在一個嚴密的體系下運行的，她們也有著極爲森嚴的等級品秩。

唐代的妃嬪制度，根據《舊唐書·后妃傳序》云：「唐因隋制，皇后之下，有貴妃、淑妃、德妃、賢妃各一人，爲夫人，正一品；昭儀、昭容、昭媛、修儀、修容、修媛、充儀、充容、充媛各一人，爲九嬪，正二品；婕妤九人，正三品；美人九人，正四品；才人九人，正五品；寶林二十七人，正六品；御女二十七人，正七品；采女二十七人，正八品；其餘六尚諸司，分典乘輿服御。」<sup>76</sup>可見就在這個小小的世界裏，她們依然有上下尊卑的嚴格區分，從一品到八品，一如朝官。而這個品級也並非全是虛銜，而是有著實際執掌的。據《舊唐書·職官志》記載：「其宮官（即六尚諸司）分爲尚宮、尚儀、尚服、尚食、尚寢、尚功數類，而每類又分若干種，以尚服爲例，即可看出其分司之細密與繁瑣：尚服二人，正五品。司寶二人，正六品。典寶二人，正七品。掌寶二人，正八品。女史四人。司衣二人，正六品。典衣二人，正七品。掌衣二人，正八品。女史四人。司飾二人，正六品。典飾二人，正七品。掌飾二人，正八品，女史四人。司仗二人，正六品。典仗二人，正七品。掌仗二人，正八品。女史二人。尚服之職，掌供內服用采章之數，總司寶、司衣、司飾、司仗四司之官屬。」<sup>77</sup>從這些僵化的職官設置來推測當時後宮日常生活的大致面貌，繁雜的差役與驅使耗去了後宮女子的生命。治理如此龐雜的人口與事務，不同於治理郡縣，這些人口從不繳稅，吃穿用度皆由國庫支出，這點已構成唐代後宮的嚴重弊端。

<sup>75</sup> 花蕊夫人〈宮詞〉之一百四十二，詩云：「宮人早起（一作拍手）笑相呼，不識階（一作庭）前掃地夫。乞與金錢爭借問，外頭還似此間無。」收錄《全唐詩》卷七百九十八，頁 8980。

<sup>76</sup> 後晉·劉昫等撰：《舊唐書》（北京：中華書局，1975 年）卷五十一，頁 2161—2162。

<sup>77</sup> 後晉·劉昫等撰：《舊唐書》（北京：中華書局，1975 年）卷四十四，頁 1866—1868。關於此參見李林甫等撰、陳仲夫點校：《唐六典》（北京：中華書局，1992 年）卷十二，頁 341—355，有更爲詳盡的記載。《唐六典》是唐玄宗時官修，舊題唐玄宗撰、李林甫等注，實爲張說、張九齡等人編纂，成書於開元二十六年（738 年），是現存最早的一部會典，所載官制源流自唐初至開元止。

### 第三章 中唐社會、經濟、士風與宮詞的繁榮

中唐正是中國社會結構轉折的關鍵，中國詩歌史上，中唐是「由雅入俗」的一大關鍵，葉燮認為：

貞元、元和之際，後人稱詩，謂之「中唐」，不知此「中」也者，乃古今百代之「中」，而非唐之所觸，後千百年無不從是而斷。<sup>1</sup>

陳寅恪先生也認為中唐可作為一里程碑：上結漢魏南北朝之局，下開宋元明清之疆。<sup>2</sup> 他更明白指出中唐在社會經濟、文化學術上均「開啓趙宋以降之新局面」<sup>3</sup>從詩歌美學的發展史看來，中唐詩銜接在氣象雄渾、清新自然的盛唐詩之後，啓動了文學通俗化的開端，顯現出強烈的創新精神。初唐的詩歌展現了個性，中唐就是展現了世俗生活，注重現世享受的生活方式被大多數人所接受節令習俗、牡丹熱賞、長生戀求、卜筮盛行、服飾變化等諸方面無不表現出趨俗尚異的世俗化傾向。身處於國勢政局、社會風俗、道德標準等等急劇變化之際，敏於感受短於思索的中唐詩人難免常常產生強烈的忙無所適之感，是以唯有用豐富奢侈的世俗生活來撫慰自己的心靈。

中唐世俗化的文藝思潮，不僅表現在詩歌理論與創作，在藝術中也有所表現：民間燕樂取代廟堂雅樂、敦煌壁畫由宗教畫轉向生活畫卷、佛像雕塑模擬人的形象……凡此種種，匯聚成一股時代的審美洪流。追求怪異的審美，不只限於詩的領域，而是表現一種普遍的社會風潮。詩歌題材上，對於「貞元之風尚蕩，

<sup>1</sup> 清·葉燮：〈百家唐詩序〉，見《已畦文集》卷八，頁 519，收錄於《叢書集成續編》（臺北：新文豐出版社，1987 年）。

<sup>2</sup> 參見陳寅恪：〈論韓愈〉，收錄於《陳寅恪先生全集》（臺北：九思出版有限公司，1977 年），頁 1281。

<sup>3</sup> 參見陳寅恪：〈論韓愈〉，收錄於《陳寅恪先生全集》（臺北：九思出版有限公司，1977 年），頁 1281。

元和之風尚怪」的時風也有所反映，「烏膏注唇唇似泥，雙眉畫作八字低」怪奇如悲啼狀的時世妝，也賦寫於詩中。中唐詩歌革新主張與功利主義文學思想的滙合，最後造就了宮詞脫穎而出。宮詞在此時期得以發展，這是文學對現實的客觀反映。

## 第一節 唐代寬鬆的政治環境

洪邁《容齋隨筆》曰：「唐人歌詩，其於先世及當時事，直辭咏寄，略無避隱。至宮禁嬖昵，非外間所應知者，皆反復極言，而上之人亦不以爲罪。」<sup>4</sup>如此極言「當時事」的盛況，在整個封建時代都是罕見的，這和唐代寬鬆的政治環境有關。文禁不嚴，文人思想自由，因此，唐代文士擁有開放的精神世界，較少忌諱，而宮詞就在這寬鬆的環境中發展並引起關注。

唐代開國之初，在規劃長遠的政策時注重以史爲鑒，其中之一便是重視人才，使之盡心盡力輔佐自己。對於人才重視最突出的表現是鼓勵進諫，在這方面唐代統治者做的非常成功，不僅朝堂上出現了一批忠直進言之士，而且四海對於唐朝的統治者充滿了信心。唐太宗曾令封德彝舉賢，但是久無所舉，責問封德彝時，封以未有奇才對，太宗曰：「君子用人如器，各取所長，古之致治者，豈借才於異代乎？正患己不能知，安可誣一世之人！」<sup>5</sup>人如器，各有所長，用人亦當若用器，各取所長，這才能使人才源源不斷地脫穎而出，爲我所用。任何時代、任何地方，問題都不在於有沒有人才，而在於有沒有發現人才的眼光，太宗能夠看到人才的獨特之處，而不求全責備，這是一種難得的人才觀。正是因爲如此，所謂「房謀杜斷」<sup>6</sup>均出於太宗之朝。武后掌權期間多態意獨斷，寵任面首，但對於諫臣仍有一定的重視。《資治通鑑》載：「太后雖濫以祿位收天下人心，然不

<sup>4</sup> 宋·洪邁：《容齋隨筆》（上海：上海古籍出版，1978年），頁236。

<sup>5</sup> 宋·司馬光編著：《資治通鑑》（北京：中華書局，1956年6月）卷一百九十三，頁6032。

<sup>6</sup> 宋·歐陽修、宋祁撰：《新唐書》（北京：中華書局，1975年）卷九十六，頁3859。

稱職者，尋亦黜之，或加刑誅。挾刑賞之柄以駕御天下，政由己出，明察善斷，故當時英賢亦竟爲之用。」<sup>7</sup>比如對狄仁傑、李昭德等人。宣宗則是：「樂聞規諫，凡諫官論事、門下封駁，苟合於理，多屈意從之；得大臣章疏，必焚香盥手而讀之。」<sup>8</sup>

唐代統治者對文學的態度更是使詩人無所禁忌的表現各類題材。首先有很多統治者自己就是文學的愛好者，例如唐太宗、武后、玄宗、德宗、憲宗等。《新唐書》云：「高祖、太宗，大難始夷，沿江左餘風，絺句繪章，揣合低卬，故王、楊爲之伯。」<sup>9</sup>武則天《舊唐書》稱其：「素多智計，兼涉文史。」<sup>10</sup>今存詩四十六首。中宗雅好文學，《新唐書》云：「凡天子饗會游豫，唯宰相及學士得從。春幸梨園，並渭水祓除，則賜細柳圈辟癘；夏宴蒲萄園，賜朱櫻；秋登慈恩浮圖，獻菊花酒稱壽；冬幸新豐，歷白鹿觀，上驪山，賜浴湯池，給香粉蘭澤，從行給翽麟馬，品官黃衣各一。帝有所感即賦詩，學士皆屬和。當時人所歆慕，然皆狎猥佻佻，忘君臣禮法，惟以文華取幸。」<sup>11</sup>玄宗多才多藝《新唐書》稱其：「性英武，善騎射，通音律、曆象之學。」<sup>12</sup>一生作曲百餘章，存詩六十三首、文二十五卷。德宗好文雅蘊藉，晚年絕嗜欲，尤工詩句，臣下莫可及。<sup>13</sup>文宗好五言詩，品格與肅、代、憲宗同，而古調尤清峻。<sup>14</sup>宣宗或幸臣出鎮，賜詩遣之。<sup>15</sup>

對文士來說，唐代統治者往往重視其詩賦才情。傳統的德行操守、立場主張在這個時候相對淡化。崇文重才成爲一種普遍的社會風尚。高宗武后之後，科舉重詩賦文章，對於詩的興盛起了強化作用。其中以策試詩賦爲主的進士一科最爲推重。由於此科錄取人數少，很難及第，故有「三十老明經，五十少進士」<sup>16</sup>之

<sup>7</sup> 宋·司馬光編著：《資治通鑑》（北京：中華書局，1956年6月）卷二百零五，頁6478。

<sup>8</sup> 宋·司馬光編著：《資治通鑑》（北京：中華書局，1956年6月）卷二百四十九，頁8062。

<sup>9</sup> 宋·歐陽修、宋祁撰：《新唐書》（北京：中華書局，1975年）卷二百零一，頁5725。

<sup>10</sup> 後晉·劉昫等撰：《舊唐書》（北京：中華書局，1975年）卷六，頁115。

<sup>11</sup> 宋·歐陽修、宋祁撰：《新唐書》（北京：中華書局，1975年）卷二百零二，頁5748。

<sup>12</sup> 宋·歐陽修、宋祁撰：《新唐書》（北京：中華書局，1975年）卷五，頁121。

<sup>13</sup> 唐·李肇：《唐國史補》（上海：上海古籍出版，1979年）卷中，頁36。

<sup>14</sup> 宋·王讜撰、周勛初校證：《唐語林校證》（北京：中華書局，1997年12月）卷二，頁149。

<sup>15</sup> 宋·王讜撰、周勛初校證：《唐語林校證》（北京：中華書局，1997年12月）卷七，頁629。

<sup>16</sup> 五代·王定保：《唐摭言》（上海：上海古籍出版社，1978年）卷一，頁4。

說，一旦及第後，雁塔題名、曲江池宴、夜宿平康里，極為風光。如孟郊〈登科後〉一詩，幾乎把幾十年為仕途的努力和艱辛，都一掃而空。詩云：「昔日齷齪不足誇，今日放蕩思無涯。春風得意馬蹄急，一日看盡長安花。」<sup>17</sup>士子登第，人生一大快事。孟郊四十六歲登上進士榜，高興的心情從末兩句便可知。春風得意，一日之間，都將長安花看盡，何等愉悅而近輕狂。《唐摭言》曰：「進士科始於隋大業中，盛於貞觀、永徽之際，縉紳雖位極人臣，不由進士者，終不為美，可至歲貢常不減八九百人。其推重謂之『白衣公卿』，又曰『一品白衫』。」<sup>18</sup>至此文風日漸華靡。沈既濟在談及科舉制度時也曾說到：「太后頗涉文史，好雕蟲之藝，永隆中始以文章選士，及永淳之後，太后君臨天下二十餘，當時公卿百辟，無不以文章達，因循日久，浸已成風。」<sup>19</sup>於是衆多文人專注於詩賦文章的技巧修辭來達到仕途上的進取。高宗時，劉曉上疏論選曰：「禮部取士，專用文章為甲乙，故天下之士，皆捨德行而趨文藝，有朝登甲科而夕陷刑辟者，雖日誦薨言，何關理體！文成七步，未足化人。」<sup>20</sup>太學生宋城魏元忠上封事，言禦吐蕃之策以為：「今言文者則以辭華為首而不及經綸。」<sup>21</sup>武后時，補闕薛謙光上疏，以為：「選舉之法，宜得實才，取捨之間，風化所繫。今之人，咸稱覓舉，奔競相尚，誼訴無慚。」<sup>22</sup>在這種情況下，出現了很多重才的表現。駱賓王作〈代李敬業討武氏檄〉<sup>23</sup>，武則天嘆其才華橫溢却未能為己所用：「宰相之過也。人有如此才，而使之流落不偶乎！」<sup>24</sup>李陽冰《草堂集序》生動記載了天寶元年李白應詔入宮的情景：「皇祖下詔，徵就金馬。以七寶床賜食，御手調羹以飯之。」<sup>25</sup>又如王維，安史之亂後出任偽職，事後寬赦不誅還升官。代宗時下令輯其詩文，不因其氣節有毀而棄其詩文。

<sup>17</sup> 清·聖祖御編：《全唐詩》（北京：中華書局，1996年1月）卷三百七十四，頁4205。

<sup>18</sup> 五代·王定保：《唐摭言》（上海：上海古籍出版社，1978年）卷一，頁4。

<sup>19</sup> 唐·杜佑：《通典》（北京：中華書局，1984年）卷十五，頁84。

<sup>20</sup> 宋·司馬光編著：《資治通鑑》（北京：中華書局，1956年6月）卷二百零二，頁6374。

<sup>21</sup> 宋·司馬光編著：《資治通鑑》（北京：中華書局，1956年6月）卷二百零二，頁6386。

<sup>22</sup> 宋·司馬光編著：《資治通鑑》（北京：中華書局，1956年6月）卷二百零五，頁6481。

<sup>23</sup> 清·董誥等編：《全唐文》（北京：中華書局，1983年11月）卷一百九十九，頁2009。

<sup>24</sup> 宋·司馬光編著：《資治通鑑》（北京：中華書局，1956年6月）卷二百零三，頁6423。

<sup>25</sup> 清·董誥等編：《全唐文》（北京：中華書局，1983年11月）卷四百三十七，頁4460。

唐代帝王還大力招攬文學之士，太宗尙未登基就在府邸內開文學館，以待四方文士，召引了十八位當時的一流文士，給予很高的禮遇，預入館者，時所傾慕，謂之「登瀛洲」。十八人中除經學家孔穎達、史學家姚思廉外，多為文學之士，其中虞世南、褚亮、許敬宗等，更是著名詩人。<sup>26</sup>登基後，又於殿左置「弘文館」，閒暇與朝臣討論經義，唱和吟咏。當時的重臣長孫無忌、魏徵、李百藥、馬周、楊師道、上官儀等，都曾應詔作詩，深得太宗賞識。初唐四傑之一的盧照鄰在《南陽公集序》中描述了貞觀宮廷文苑的興盛氣象：「貞觀年中，太宗外厭兵革，垂衣裳於萬國，舞干戚於兩階，留思政塗，內興文事。虞、李、岑、許之儔以文章進，王、魏、來、褚之輩以材術顯，咸能起自布衣，蔚為卿相，雍容侍從，朝夕獻納。我之得人，於斯為盛。」<sup>27</sup>武則天在這方面也留下了不少記載，武后一手創立「北門學士」，根據《舊唐書》記載：「禕之少與孟利貞、高智周、郭正一俱以文藻知名，時人號為劉、孟、高、郭。尋與利貞等同直昭文館。上元中，遷左史、弘文館直學士，與著作郎元萬頃，左史范履冰、苗楚客，右史周思茂、韓楚賓等，皆召入禁中，共撰《列女傳》、《臣軌》、《百僚新誠》、《樂書》，凡千餘卷。時又密令參決，以分宰相之權，時人謂之『北門學士』。」<sup>28</sup>正是因為唐代初期統治者的倡導，文學呈現出一片繁榮的景象。各種文學題材、樣式、手法得到極大的發展。宮詞就在這種環境中孕育發生，到了中唐大放異彩。王建的宮詞百首據稱乃是王守澄語之，如果沒有寬鬆的政治環境，即使顯赫如王守澄，也不會將宮中秘事隨意說出，而王建聽後也不會將之入詩。

## 第二節 中唐經濟因素與社會風氣

### 一、經濟重心南移

<sup>26</sup> 後晉·劉昫等撰：《舊唐書》（北京：中華書局，1975年）卷七十二，頁2582—2583。

<sup>27</sup> 清·董誥等編：《全唐文》（北京：中華書局，1983年11月）卷一百六十六，頁1692。

<sup>28</sup> 後晉·劉昫等撰：《舊唐書》（北京：中華書局，1975年）卷八十七，頁2846。

《全唐詩》中收錄作過宮詞的作者除花蕊夫人外，有八人籍貫均為江浙，分別是崔國輔、戴叔倫、張籍、殷堯藩、章孝標、朱慶餘、羅隱、顧況。還有王建、張祜、白居易等游歷過揚州，與當時當地的詩人有過酬唱贈答。這種現象值得我們注意。安史之亂的烽火主要燃燒在北方，形成了「三川北虜亂如麻，四海南奔似永嘉。」（卷一百六十七）的局面。黃河中下游地區歷經戰亂浩劫破敗不堪，北方居民為了躲避戰亂，大量南遷至社會環境相對穩定的長江中下游，所以南方的人口和經濟實力也日趨增長，在經濟上逐漸形成了北方依賴南方的局面。當祿山已陷河間、信都等五郡，進明未有戰功時，琦得謁見，奏言：「方今之急在兵，兵之強弱在賦，賦之所出，江淮居多。」<sup>29</sup>待得戰亂平定，河北諸鎮形成了割據的局面，唐王朝的實際控制區域主要在南方，江南遂成為新的經濟中心。唐憲宗在元和十四年七月所下的敕書中公然宣佈：「天寶以後，戎事方殷，兩河宿兵，戶賦不加，軍國費用，取資江淮。」<sup>30</sup>這種南方優勢在唐之後的五代十國時期體現得更為明顯，五代時期的南唐，偏安江左。其中江東吳越地區則相對優逸富庶，造成了眾多文士或任職或漫遊在此長期居留的事實。此地的優美風景與豐富歷史遺跡格外吸引詩人的注意，促使這一地區出現文學繁榮的局面。尤其北人南遷最多的地方是蘇州，蘇州的人口一直呈現增長之勢。<sup>31</sup>

德宗大曆時蘇州因經濟發達、人口衆多而升為雄州，元和時期蘇州戶數增長了許多，越州、揚州、潤州、常州、湖州等地也是遷入較多的地方。南方由於少受兵亂之害，這裏相較於北方，經濟發展的頗為迅速。加之唐代水運的發達，京師等北方地區不得不依靠東南之粟。於是，沿運河一帶的城鎮迅速繁榮，城市開始興起。以揚州為例，城市的商業高度發展，「揚州地當衝要，多富商大賈，珠

<sup>29</sup> 後晉·劉昫等撰：《舊唐書》（北京：中華書局，1975年）卷一百二十三，頁3517。

<sup>30</sup> 清·董誥等編：《全唐文》（北京：中華書局，1983年11月）卷六十三，頁677。

<sup>31</sup> 蘇州曾經是吳國的都城，春秋時吳越爭霸的核心地區，保存許多名勝古跡，如長洲苑、閶門、闔閭古城、姑蘇臺等，因此引來了不少文人墨客。吳國爭霸與滅亡的整個事件，以及相關的古跡，足以觸動失去樂園的中唐詩人，因而留下不少作品，如韋應物〈閶門懷古〉、陳羽〈姑蘇臺懷古〉、白居易〈長洲苑〉、徐凝〈長洲覽古〉等。參見柳惠英：《唐代懷古詩研究》（國立臺灣大學中國文學研究所博士論文，2007年6月），頁151。

翠珍怪之產。」<sup>32</sup>在中唐後期號稱為天下繁侈之地。如王建〈江南三臺〉詩為證：「揚州城邊少婦，長安城裏商人。三年不得消息，各自拜鬼求神。」（卷三百零一）而且城市內娛樂業同樣高度發展，尤其是夜晚降臨的時候，《太平廣記》中記載：「揚州，盛地也。每重城向夕，倡樓之上，常有絳紗燈萬數，輝羅耀烈空中，九里三十步街中，珠翠填咽，邈若仙境。」<sup>33</sup>王建〈夜看揚州市〉：「夜市千燈照碧雲，高樓紅袖客紛紛。」（卷三百零一）唐代詩人處於如此五光十色、紙醉金迷的世界裏，難免不有萬般綺思妙想，對於各類奇聞軼事也興趣多多，因而當時產生了多面向市井民眾的俗文學形式如說話、變文、傳奇等等，都是以虛構故事來吸引聽眾，各種有關神鬼仙妖、奇情異物的題材比比皆是。宮詞作家在此環境下崛起，當然對宮中軼事更加關注。

## 二、奢靡之風與普遍高漲的娛樂風俗

宮詞在此時的出現固然與唐代開放寬鬆的政治環境密切相關，也與中唐社會趨樂之勢與情趣的世俗化有著聯繫。有了寬鬆的政治環境，才有宮詞發展的可能性。有了唐社會普遍高漲的奢靡娛樂風習，才催生了宮詞表現宮廷瑣事、著意追新逐奇的特質。這種奢華的趨勢並不是在中唐才開始的，而是從初唐時就已經萌芽。

唐代強盛的國力，繁榮的經濟給人們的娛樂、興趣提供了堅實的基礎。貞觀四年，《資治通鑑》記載：「是歲，天下大稔，流散者咸歸鄉里，米斗不過三、四錢，終歲斷死刑纔二十九人。東至於海，南極五嶺，皆外戶不閉，行旅不齎糧，取給於道路焉。」<sup>34</sup>根據《唐語林校證》記載：

開元初，上留心理道，革去弊訛。不六、七年間，天下大理，河清海晏，物殷俗阜，安西諸國悉平為郡縣。置開遠門，巨地萬餘里。入河湟之賦稅，

<sup>32</sup> 後晉·劉昫等撰：《舊唐書》（北京：中華書局，1975年）卷八十八，頁2878。

<sup>33</sup> 宋·李昉等編：《太平廣記》（北京：中華書局，1961年3月）卷二百七十三，頁2151。

<sup>34</sup> 宋·司馬光編著：《資治通鑑》（北京：中華書局，1956年6月）卷一百九十三，頁6084。

滿右藏；東納河北諸道租庸，充滿左藏。財寶山積，不可勝計。四方豐稔，百姓樂業。戶計一千餘萬，米每斗三錢。丁壯之夫，不識兵器。<sup>35</sup>

如此豐厚的國力給了人們極大的自信和享樂的資本，中唐更呈現出浮華奢侈的氣息。又根據《資治通鑑》元和十五年記載：

上嘗謂給事中丁公著曰：「聞外間人多宴樂，此乃時和人安，足用為慰。」公著對曰：「此非佳事，恐漸勞聖慮。」上曰：「何故？」對曰：「自天寶以來，公卿大夫競為遊宴，沈酣晝夜，優雜子女，不愧左右。如此不已，則百職皆廢，陛下能無獨憂勞乎！願少加禁止，乃天下之福也。」<sup>36</sup>

與此相應的是，社會上出現了嗜金成癖的傾向，如順宗時大臣侄尤闌茸，專以納賄為事，作大匱貯金帛，夫婦寢其上。<sup>37</sup>宰相元載妻曬衣服，用了青紫絲條四十條，各長三十丈，皆施羅紈綺繡之飾。每條條下排金銀爐二十枚，皆焚異香，香至其服。<sup>38</sup>白居易曾作〈紅線毯〉批評此種奢靡景象，詩云：「一丈毯，千兩絲，地不知寒人要暖，少奪人衣作地衣。」（卷四百二十七）由此可知，中唐大部分的人並沒有在天寶之亂後覺醒，却是在物慾中沉迷留戀，奢靡之風猶勝唐前期。顧況〈宮詞〉之四聲勢壯觀的宮廷活動，詩云：

九重天樂降神仙，步舞分行踏錦筵。嘈囀一聲鐘鼓歇，萬人樓下拾金錢。  
（卷二百六十七）

唐朝宮廷有撒錢奢侈之風，每逢節日喜慶、宮廷大典等活動，常常當眾撒錢，讓

<sup>35</sup> 宋·王讜撰、周勛初校證：《唐語林校證》（北京：中華書局，1997年12月）卷三，頁309。

<sup>36</sup> 宋·司馬光編著：《資治通鑑》（北京：中華書局，1956年6月）卷二百四十一，頁7784。

<sup>37</sup> 宋·司馬光編著：《資治通鑑》（北京：中華書局，1956年6月）卷二百三十六，頁7609。

<sup>38</sup> 宋·李昉等編：《太平廣記》（北京：中華書局，1961年3月）卷二百三十七，頁1822。

大家爭搶，以顯熱鬧。詩人注意的不僅是宮女的舞姿，還有「萬人樓下拾金錢」的盛況，張祜〈退宮人〉之一詩云：「長說承天門上宴，百官樓下拾金錢。」（卷五百一十一）可見當時確實有宴樂時撒錢的習俗。王涯〈宮詞〉之十四也曾提及此風，詩云：

百尺仙梯倚閣邊，內人爭下擲金錢。風來競看銅烏轉，遙指朱干在半天。  
（卷三百四十六）

同時異質文化對於社會的衝擊，使得各種感官享受比以前更開拓。當時大量的胡物在中原流行，例如主食中就有胡餅、樂器就有羌笛、琵琶等。王建〈宮詞〉之三十二「四弦」指琵琶，可見當時樂器受胡風的影響。詩云：

紅蠻桿撥貼（一作帖）胸前，移坐當頭近御筵。用力獨彈金殿響，鳳皇飛下（一作出）四條弦。（卷三百零二）

漢族傳統禮教的逐漸式微，豪放無羈的胡俗風習的逐漸侵入。《舊唐書·輿服志》記載：

武德、貞觀之時，宮人騎馬者，依齊、隋舊制，多著冪離。雖發自戎夷，而全身障蔽，不欲途路窺之。王公之家，亦同此制。永徽之後，皆用帷帽，拖裙到頸，漸為淺露。……則天之後，帷帽大行，冪離漸息。……開元初，從駕宮人騎馬者，皆著胡帽，靚粧露面，無復障蔽。士庶之家，又相倣效，帷帽之制，絕不行用。俄又露髻馳騁，或有著丈夫衣服靴衫，而尊卑內外，斯一貫矣。<sup>39</sup>

<sup>39</sup> 後晉·劉昫等撰：《舊唐書》（北京：中華書局，1975年）卷四十五，頁1957。

從冪離到帷帽到胡帽再到露髻的演變過程，是從「全身障蔽，不欲途路窺之」到「露髻」的變化，反映出唐代人們越來越開放。這種風氣給唐代整個社會帶來新的活力和刺激，人們對於娛樂的途徑、操作、目的、甚至層次都有了不同以往的認識。尤其是天寶之後，多種娛樂方式豐富著人們的生活，比如打馬球、鬥雞、聯詩、蹴鞠等等。根據《開元天寶遺事》記載玄宗在宮中有特別的遊戲，如：

明皇與貴妃，每至酒酣，使妃子統宮伎百餘人，帝統小中貴百餘人，排兩陣于掖庭中，目為風流陣，以霞被錦被張之為旗幟，攻擊相鬥。敗者罰之巨觥以戲笑。<sup>40</sup>

《唐語林校證》中對於娛樂也有相關記載：

長安風俗：貞元侈於遊宴，其後或侈於書法、圖畫，或侈於博弈，或侈於卜咒，或侈於服食，各有自也。<sup>41</sup>

李澤厚就曾說：「韓愈之類的世俗地主知識分子很善於生活，他們雖標榜儒家教義，實際却沉浸在自己的各種生活愛好之中：或享樂、或消閒、或沉溺於聲色、或放縱於田園，更多的是相互交織配合在一起。」<sup>42</sup>車馬宴游取代了兵車弓刀的征戰，隨著社會時代的變遷，人們不僅要求文學成爲時代精神的縮影，還要求它成爲主體心靈的寫照，成爲娛樂、消費的文化型態。所以宮詞大量出現宮中節日、歌舞、游藝（包括打毬、射獵、競渡、騎馬、彈棋、踏青）等活動。花蕊夫人〈宮詞〉之五十五寫到蜀宮宮女玩鬥草遊戲，詩云：

<sup>40</sup> 《開元天寶遺事》風流陣條，五代·王仁裕等撰：《開元天寶遺事》，收錄於丁如明等校點：《唐五代筆記小說大觀》（上海：上海古籍，2000年），頁1744。

<sup>41</sup> 宋·王讜撰、周勛初校證：《唐語林校證》（北京：中華書局，1997年12月）卷六，頁565。

<sup>42</sup> 參見李澤厚：《美學三書》（安徽：安徽文藝出版社，1999年），頁153。

鬥草深宮玉檻前，春蒲如箭荇如錢。不如紅藥闌干曲，日暮何人落翠鈿。  
(卷七百九十八)

端午佳節，深宮中白玉欄外，響起陣陣歡騰，原來是一群宮女們在那裡進行鬥草遊戲。有的各出其草，比較優劣；有的巧對花名，展示才華。直到夕陽西下，依然雅興未減。

### 三、唐代女性地位與宮苑問題

唐代社會開放，婦女受禮教約束較小，生活氛圍較為寬鬆，在這種有利的外部環境下，她們敢於衝破傳統的束縛，在政治上施展個人的抱負。<sup>43</sup>唐代婦女是令人注目的一個群體，她們顯示了其他朝代婦女所沒有的生機和活力，必須肯定的是女子在唐代生活中佔有一定的地位。在唐代宮廷中的女性比其他朝代有自由的社交活動，后妃、宮女不用迴避外臣，甚至可以親近接交，不拘禮節。武則天以女政治家特有的膽略和才識，內輔國政數十年，威勢與帝無異，當時稱爲「二聖」。<sup>44</sup>安祿山在後宮與楊貴妃同食、戲鬧，甚至通宵不出。《資治通鑑》記載：「祿山出入宮掖不禁，或與貴妃對食，或通宵不出。」<sup>45</sup>上官婉兒及後宮多立外第，出入無節，朝士往往從之遊處，以求進達。<sup>46</sup>洪邁在《容齋隨筆》中對此議論說：「瓜田李下之疑，唐人不譏也。」<sup>47</sup>唐史中有女授男官的現象，貞觀二十一年，新羅金善德卒，贈光祿大夫。<sup>48</sup>永徽五年<sup>49</sup>，真德卒，帝爲舉哀，贈開府儀同三司。<sup>50</sup>……金善德等皆女子，而封贈官職，與男子同，因其爲國王也。<sup>51</sup>王

<sup>43</sup> 參見段塔麗：《唐代婦女地位研究》（北京：北京人民出版，2000年12月），頁13。

<sup>44</sup> 後晉·劉昫等撰：《舊唐書》（北京：中華書局，1975年）卷六，頁115。

<sup>45</sup> 宋·司馬光編著：《資治通鑑》（北京：中華書局，1956年6月）卷二百一十六，頁6903。

<sup>46</sup> 宋·司馬光編著：《資治通鑑》（北京：中華書局，1956年6月）卷二百零九，頁6623。

<sup>47</sup> 宋·洪邁：《容齋隨筆》（上海：上海古籍出版，1978年），頁487。

<sup>48</sup> 後晉·劉昫等撰：《舊唐書》（北京：中華書局，1975年）卷一百九十九，頁5335。

<sup>49</sup> 宋·歐陽修、宋祁撰：《新唐書》（北京：中華書局，1975年）卷二百二十，頁6204。《舊唐書》：「作永徽三年」，卷一百九十九，頁5336。

<sup>50</sup> 宋·歐陽修、宋祁撰：《新唐書》（北京：中華書局，1975年）卷二百二十，頁6204。

<sup>51</sup> 參見岑仲勉：《唐史餘瀟》（上海：上海古籍，1979年），頁28。

涯〈宮詞〉之八提及宮女封予女宮官，詩云：

宜春院裏駐仙輿，夜宴笙歌總不如。傳索金箋提寵號，鐙前御筆與親書。

（卷三百四十六）

「寵號」指皇帝恩寵給予的封爵或封官。宮人身居九重，看似很尊貴，却只是皇家的奴牌。她們分布在長安的三大皇宮和東都大內、上陽兩宮及各處離宮別館、諸親王府、皇帝寢陵。不難想像，數以千萬計的後宮之中，又有幾人能獲此殊容。

唐代女性在婦規婦禮方面較少遵守。不僅有人把持朝政，還有人恃寵而驕、參與政事，也有人才名昭顯。把持朝政的有武則天、韋后等，恃寵而驕、參與政事的有太平公主、安樂公主等，才名昭顯的有薛濤、魚玄機等，這些人顛覆了傳統女性卑弱、委屈的社會定位，顯示了新的價值取向。太平公主為武則天的小女兒深受武則天的喜愛。《資治通鑑》記載：

太平公主沈敏多權略，武后以為類己，故於諸子中獨愛幸，頗得預密謀。……中宗之世，韋后、安樂公主皆畏之，又與太子共誅韋氏。既屢立大功，益尊重，上常與之圖議大政，每入奏事，坐語移時，或時不朝謁，則宰相就第咨之。每宰相奏事，上輒問：「嘗與太平議否？」……公主所欲，上無不聽，自宰相以下，進退繫其一言，其餘薦士驟歷清顯著不可勝數，權傾人主，趨附其門者如市。子薛崇行、崇敏、崇簡皆封王，田園遍於近甸，收市營造諸器玩，遠至嶺、蜀，輸送者相屬於路，居處奉養，擬於宮掖。<sup>52</sup>

安樂公主亦是如此，《資治通鑑》記載：

<sup>52</sup> 宋·司馬光編著：《資治通鑑》（北京：中華書局，1956年6月）卷二百零九，頁6651。

安樂公主尤驕橫，宰相以下多出其門。與長寧公主競起第舍，以侈麗相高，擬於宮掖，而精巧過之。安樂公主請昆明，池上以百姓蒲魚所資，不許。公主不悅，乃更奪民田作定昆池，延袤數里，累石象華山，引水象天津，欲以勝昆明，故名定昆。安樂有織成裙，直錢一億，花卉鳥獸，皆如粟粒，正視旁視，日中影中，各為一色。<sup>53</sup>

如此種種，數不勝數。以至於宣宗告誡萬壽公主云：「戒以毋得輕夫族，毋得預時事。……苟違吾戒，必有太平、安樂之禍。」<sup>54</sup>此種現象說明唐代社會對於女性的態度和其他朝代差異很大的。王建〈宮詞〉之七十三描寫宮人打毬的時候亦行男子之禮，詩云：

殿前鋪設兩邊樓，寒食宮人步打毬。一半走來爭（一作齊）跪拜，上棚先謝得頭籌。（卷三百零二）

雖然唐代宮廷女性相較於其他朝代顯示了相當高的活力和熱情，但宮廷中的上層女性在支配自己命運中占據了更大的主動權，而普通宮女則被動得多。宮女們要遵守宮廷的規章制度，並且嚴格受到禮教的束縛和禁錮。她們一旦入宮，就再不能主宰自己的命運。有的被迫出家為尼或遁入道觀，她們不能像普通女尼或女冠享受自由，與文人雅士詩作唱和，她們是作為服務人員進入道觀的有道是：「從來宮女皆相妒，說著瑤臺總淚垂。」五代時前蜀後主王衍也曾將部分歲數較老的宮女打發去作女道士，花蕊夫人〈宮詞〉之一百二十九記載這件事，詩云：

會仙觀內玉清壇，新點宮人作女冠。每度駕來羞不出，羽衣初著怕人看。  
（卷七百九十八）

<sup>53</sup> 宋·司馬光編著：《資治通鑑》（北京：中華書局，1956年6月）卷二百零九，頁6623。

<sup>54</sup> 宋·司馬光編著：《資治通鑑》（北京：中華書局，1956年6月）卷二百四十八，頁8036。

從「新點」二字看，宮女們作女冠並非出自自願而是由君主等安排的。有的宮女則被當作禮物賜人，宮女實際上是女奴隸，常被皇帝當作禮品賞賜給功臣及所看重的人。如《舊唐書·河間王孝恭傳》卷六十記載：「河間王孝恭稱其於武德六年，受到璽書褒賞，賜甲第一區、女樂二部、奴婢七百人、金寶珍玩甚眾。」<sup>55</sup>又《舊唐書·張行成傳》談到張行成爲高宗心腹舊臣，賜以宮女黃金器物。<sup>56</sup>再如德宗也分別賜與靖奉天之難功臣李晟、渾瑊女樂八人與五人，《舊唐書·李晟傳》具體的介紹當時賞賜的情況：「賜永崇里第及涇陽上田、延平門之林園、女樂八人。入第之日，京兆府供帳酒饌，賜教坊樂具，鼓吹迎導，宰臣節將送之，京師以爲榮觀。」<sup>57</sup>可見在這些皇帝的心目中宮女與牛馬、黃金等處於同等的位置。最慘的被送去守陵，皇帝死了在陵園裡還要「設官置衛鎖嬪妓，供養朝夕像平居。」（卷三百三十九）白居易〈陵園妾〉詩云：「陵園妾，顏色如花命如業。」（卷四百二十七）表達了這些有生命的殉葬者的痛苦呼聲。當然，還有極少數幸運的宮女或是受寵升遷，或是得以放歸。但是整體來說，唐代宮中的普通宮女並不如上層女性有更多的自由和特權，雖然唐代婦女地位有所提升，但是她們往往還是被欺侮、受束縛的對象。她們只能生活在宮廷的規則裡，而不是自己的意願中。正因爲如此，宮詞對於女性的關注較多也是自然而然的事情，尤其是對宮女的關注。

安史之亂的爆發對宮女卻是一次特大的解放，她們流落人間讓人去感受其面貌。在戰亂的銷煙中，皇帝倉促逃亡，宮女大量流放，她們的去向和生死彌留讓人揣測不盡，然而可以肯定的是她們帶著豐富的宮廷經歷和神秘的宮廷故事逃到人間，成爲見證唐代從開元盛事到天寶離亂的人，她們的存在引起唐人對歷史反思的普遍關注。根據史料記載唐代主動釋放宮人最多在中唐，並且有詳細的數目記載。如：

<sup>55</sup>後晉·劉昫等撰：《舊唐書》（北京：中華書局，1975年）卷六十，頁2348。

<sup>56</sup>後晉·劉昫等撰：《舊唐書》（北京：中華書局，1975年）卷七十八，頁2705。

<sup>57</sup>後晉·劉昫等撰：《舊唐書》（北京：中華書局，1975年）卷一百三十三，頁3671。

貞元二十一年三月庚午，出宮女三百人于安國寺，又出掖庭教坊女樂六百人于九仙門，召其親族歸之。<sup>58</sup>

憲宗元和八年六月辛丑，出宮人二百車，任從所適，以水災故也。<sup>59</sup>

元和十年十二月，出宮人七十二人，置京城寺觀，有家者歸之。<sup>60</sup>

長慶四年二月，敕先在掖庭宮人及逆人家口，並配內園者，並放出外，任其所適。其月敕文：「宮中老年及殘疾不任使役，並有父母者，並委所司，選擇放出。」寶曆二年十二月敕：「在內宮女，宜放三千人，願嫁及歸近親，並從所便，不須尋問。」<sup>61</sup>

中唐宮人不斷的放出，可見後宮問題已經成為中唐嚴重的社會問題。宮廷之外與宮廷之內對於深處後宮的她們而言並不是地域不同或風景的不同，而是不同的兩重世界。在這「外頭」與「此間」的兩重世界中，充滿了怨艾、悲哀、企望、幻想甚至交叉與重疊，而就在這種複雜的關係中，後宮生活才催生出供我們尋找她們那鮮活生命的痕迹。

### 第三節 戰後的心理變遷與懷舊情感

安史之亂不僅是一場政治軍事上的戰亂，更是一場影響詩人心理變化的戰亂。社會上出現了一些反常的心理特徵，錢起「浮俗漸澆淳，斯人誰繼妙。」（卷

<sup>58</sup> 後晉·劉昫等撰：《舊唐書》（北京：中華書局，1975年）卷十四，頁406。

<sup>59</sup> 後晉·劉昫等撰：《舊唐書》（北京：中華書局，1975年）卷十五，頁446。

<sup>60</sup> 後晉·劉昫等撰：《舊唐書》（北京：中華書局，1975年）卷十五，頁455。

<sup>61</sup> 宋·王溥：《唐會要》（上海，上海古籍出版，1991年）卷三，頁41。

二百三十六)的詩句便透露出社會心態轉變的訊息。中唐奢風的盛行，在很大程度上源於長期戰亂造成的嚴重經濟凋敝所帶來的補償心理以及由此而來的對逝去的太平盛世的擴大化效仿。<sup>62</sup>中唐之後邊亂不停，朝綱混亂，雖然代宗、德宗、順宗等人都表現出重振朝綱的勇氣，但是整體說來，大唐帝國已經無可避免的衰敗下來。由於政治環境的急劇變化，人們的生活、思想及整個社會風尚，與盛唐時代相比，也都發生了巨大的變化。皇甫湜在元和初年寫的〈對賢良方正直言極諫策〉中曾對腐敗的政治統治作了全面的揭露，並認為由於這種沉悶的空氣，進而造成了「謬戾」、「澆薄」的社會風氣：

自中代以還，求理者繼作，皆意甚砥礪，而效難彰明。莫不欲還樸厚，而澆風常扇；莫不欲遵儉約，而侈物常貴；莫不欲遠小人，而巧諛常進；莫不欲近莊士，而忠直常疏；莫不欲勉人於義，而廉隅常不修；莫不欲禁人爲非，而抵冒常不息。<sup>63</sup>

兩稅法的推行保證了朝廷的財政收入，但廣大人民的負擔卻越來越重了。州縣多爲藩鎮所據，貢賦不入，朝廷府庫耗竭。<sup>64</sup>然而皇帝卻不能儉約，而是搜括民脂民膏，大肆聚斂私財。《資治通鑑》卷二百三十五德宗貞元十二年載：「初，上以奉天窘乏，故還宮以來，尤專意聚斂。」<sup>65</sup>於是廣收日進、進月、進奉、羨餘，且開宮市奪民財物。從奸佞小人到藩鎮節度使，乃至幕僚，爲了邀上寵幸，無不刻剝下民，或坐盜國庫以事進奉，從而造成一種惡劣的社會風氣。<sup>66</sup>代宗李豫已肇其端：「代宗之世，每元日、冬至、端午、生日，州府於常賦之外競爲貢獻，貢獻多者則悅之。武將、姦吏，緣此侵漁下民。」<sup>67</sup>德宗朝，變本加厲，風

<sup>62</sup> 參見劉航：《中唐詩歌嬗變的民俗觀照》（北京：學苑出版社，2004年7月），頁73。

<sup>63</sup> 清·董誥等編：《全唐文》（北京：中華書局，1983年11月）卷六百八十五，頁7013。

<sup>64</sup> 宋·司馬光編著：《資治通鑑》（北京：中華書局，1956年6月）卷二百二十六，頁7284。

<sup>65</sup> 宋·司馬光編著：《資治通鑑》（北京：中華書局，1956年6月）卷二百三十五，7572。

<sup>66</sup> 參見孟二冬：《中唐詩歌之開拓與創新》（北京：北京大學出版社，1998年），頁4。

<sup>67</sup> 宋·司馬光編著：《資治通鑑》（北京：中華書局，1956年6月）卷二百二十六，頁7280。

氣日熾，如延齡取常賦支用未盡者充羨餘以爲己功。<sup>68</sup>又錡刻剝以事進奉，上由是悅之。<sup>69</sup>至憲宗朝進奉之弊已氾濫成風：自淮西用兵以來，度支、鹽鐵及四方爭進奉，謂之「助軍」；賊平又進奉，謂之「賀禮」；後又進奉，謂之「助賞」；上加尊號又進奉，亦謂之「賀禮」。<sup>70</sup>進奉之風大盛造成「侈物常貴」的不良社會風氣。這種與時代不相稱的奢侈心理，反映出當時人們反常的自我補償心態。

人們面對今昔兩重天地，很容易撫今追昔，感舊傷懷，對開元天寶時代的輝煌燦爛產生深切的懷念，許多詩人反覆歌咏當時的盛況。安史之亂後他們面對的都是不堪目睹的凋敝和蕭條的國土：「烏雀空城在，榛蕪舊路遷。山東征戰苦，幾處有人烟。」（卷一百四十七）杜甫的〈憶昔二首〉之一詩云：「憶昔開元全盛日，小邑猶藏萬家室。稻米流脂粟米白，公私倉廩俱豐（一作富，一作盈）實。」（卷二百二十）白居易的〈勤政樓西老柳〉詩云：「開元一枝柳，長慶二年春」（卷四百四十二）韋應物的〈與村老對飲〉詩云：「鬢眉雪色猶嗜酒，言辭淳樸古人風。鄉村年少生離亂，見話先朝如夢中。」（卷一百八十六）等詩句俯拾皆是，美夢破滅、不堪回首的感傷充斥其中。這種深情的追憶，已經成爲中唐的時代心理。而另一方面，戰亂逐漸平定，兩京收復。憲宗執政之後用短短的十多年時間，先後平服大河南北數十個藩鎮，使得自代宗以來的藩鎮割據局面爲之改觀，使得自安史之亂以來中衰的大唐帝國爲之一振。在位期間整頓吏治，以才德選人。當時有李絳、李吉甫、武元衡、裴度、崔群等人。這些人輔佐憲宗成就唐帝國的中興大業。清明承平的景象讓當時的詩人們再次燃起了希望，讓他們看到了施展抱負的機會。於是他們對開元天寶盛景的追憶懷念不僅僅是感傷，還有喜悅和自豪，以及對國家苦難焦慮的釋放。從劉禹錫的〈平蔡州三首〉之二詩云：「汝南晨雞喔喔鳴，城頭鼓角音和平。路傍老人憶舊事，相與感激皆涕零。老人收泣（一作淚）前致辭，官軍入城人不知。忽驚元和十二載，重（一作喜）見天

<sup>68</sup> 宋·司馬光編著：《資治通鑑》（北京：中華書局，1956年6月）卷二百三十四，頁7549。德宗貞元九年引權德輿上奏語。

<sup>69</sup> 宋·司馬光編著：《資治通鑑》（北京：中華書局，1956年6月）卷二百三十五，頁7582。

<sup>70</sup> 宋·司馬光編著：《資治通鑑》（北京：中華書局，1956年6月）卷二百四十一，頁7770。

寶承平時。」(卷三百五十六)詩中「忽驚元和十二載，重見天寶承平時。」可見此詩作於元和十二年，唐王朝在宰相裴度的主持下，由李朔率軍夜襲蔡州，活捉淮西藩帥吳元濟時。鮮明的表現了當時詩人的滿懷激情。在動蕩與希望、衰落與復興之際中興的局面給予詩人一時的安定。

「白頭宮女在，閒坐說玄宗」(卷四百一十)當時的許多宮廷軼事，尤其是李隆基、楊貴妃的愛情故事，本身就極具吸引力，懷舊的心理使它們流傳得愈加廣泛，不僅民間有不少關於玄宗事跡的傳說，關於開元天寶遺事的詩歌、筆記小說數量也相當可觀。歌咏開元天寶故事的詩歌，以元稹〈連昌宮詞〉和鄭嵎〈津陽門詩〉最為著名。這兩首長篇敘事詩都通過一位老翁之口，把開元天寶年間的許多瑣事貫穿起來，例如念奴唱歌、邠王吹管、李謨偷曲、明皇入月、祿山跋扈以至馬嵬賜死、貴妃香囊等等，都是很富於故事性的。<sup>71</sup>〈津陽門詩〉裡還有許多詳盡的注文，其中不少注文本身就像是一則短小的故事。<sup>72</sup>還有白居易的〈長恨歌〉對李楊愛情的同情和讚美，讓人們對「在天願作比翼鳥，在地願為連理枝」(卷四百三十五)的堅貞誓言中忘記對李隆基晚年的政治昏庸的所應持的譴責。傳奇《虬髯客傳》中太宗李世民的形像在李靖、虬髯客層層映襯下顯得更令人景仰。這其中寄托了多少百姓對英明君主的渴望和希望再現的期待。

文人對開元天寶遺事的濃厚興趣，很自然地擴展到宮詞之中，對宮詞寫作重心的轉移起了極為重要的推動作用。這種對宮中軼事感傷的追憶，不只記錄了野史，如果沒有安史之亂後記述開元天寶事跡的風起雲湧，很難想像會有王建宮詞百首聯章體的出現。<sup>73</sup>王建在宮詞百首之前所作的回憶天寶盛事的〈霓裳詞十首〉即是其先導。此時代對唐人而言，就像一場美妙的霓裳羽衣夢，王建將那逝去的夢境再現，詩云：「伴教霓裳有貴妃，從初直到曲成時。日長耳裏聞聲熟，拍數分毫錯總知。」又如詩云：「傳呼法部按霓裳，新得承恩別作行。應是(一作日

<sup>71</sup> 清·聖祖御編：《全唐詩》(北京：中華書局，1996年1月)卷四百一十九，頁4613。

<sup>72</sup> 清·聖祖御編：《全唐詩》(北京：中華書局，1996年1月)卷五百六十七，頁6566。

<sup>73</sup> 參見劉航：〈白頭宮女在，閒坐說玄宗——宮詞重心在中唐的偏移〉《首都師範大學學報》，頁66，2002年增刊。

晚) 貴妃樓上看，內人昇下(一作出) 綵羅箱。」(卷三百零一) 此後宮詞作家依然沿用這種工筆描繪的手法，但已不再是寫開天遺事，不是著重抒發宮怨，而是著力展現宮廷生活的全景。寫了帝王上朝、下朝、召對外國使者、祀南郊、謁陵等重大典禮，王建〈宮詞〉之一詩云：

蓬萊正殿壓金(一作雲) 鼇，紅日初生碧海濤。閒(一作開) 著五門遙北望，柘(一作楮) 黃新帕(一作筑) 御床高。(卷三百零二)

唐代後期和擬宮詞百首中所描述的那些賞心樂事，外邦來朝、歌舞昇平、嬉笑嬉戲，一派承平氣象，絲毫看不出戰亂以後，朝廷所遭受的致命打擊。如〈宮詞〉之四、〈宮詞〉之五十九詩云：

日和風暖御樓時，萬姓齊瞻八彩眉。瑞氣祥煙龍細仗，闔門宣赦四方知。  
(卷七百三十五)

鏘鏘濟濟赴延英，漸近重瞳目轉明。君聖臣賢魚水契，鴻基須賀永清平。  
(卷七百三十五)

這樣的題材選擇，已透露出人們雖然經歷了滄海桑田，眼看著無可奈何，却依舊沉醉在過去生活的追想中。「想當年……」式的心情呈現在對現實的描寫中，是慢慢接受過程中的一種緩衝，也是一種心靈創傷的治療。因為這樣的詩歌傳遞給民間的是戰亂已平、政權重新穩定、國家依舊強盛的信息，這無疑對撫慰民心起了很好的作用。何況，就朝廷自身來說，詩歌中所營造的平和景象，不正是中唐以後帝王們孜孜以求的嗎？他們也沉醉在宮詞所描繪的平靜與安定中。

## 第四節 大曆詩風與俗文學引發的動機

### 一、大曆詩風

面對亂世，詩壇上湧現了衆多詩歌流派，其中比較重要的有追求開天都城精雅詩風的大曆十才子、大曆江南詩人群；有吳中詩派；有韋柳一派；有追求新奇險怪韓孟詩派；有寫實、崇尚通俗平易的元白詩派。同時亦有以表現宮怨和宮廷的詩歌的宮詞大量出現。在這種局面下，那些傳統的道德、純樸的風尚、高尚的人格，也同樣發生變化。<sup>74</sup>初盛唐時樂觀、自信、豪放的心態很難在中唐詩人身上看到了。詩人們的心態發生改變，文化領域勢必會隨之出現新的特點，最早嶄露頭角的大曆十才子，把這一時期士人的心聲盡抒筆端。

大曆十才子把唐詩帶到瑣碎的日常生活和他們目光所及的每一個小的角落和事物上。他們寫時序的遷流、寫宴席寒食、暮雨歸舟、寫落葉燈影、蒼苔蟬聲。劉長卿〈逢雪宿芙蓉山主人〉，詩云：「日暮蒼山遠，天寒白屋貧。柴門聞犬吠，風雪夜歸人。」（卷一百四十七）題材立意很獨特，飄雪的冬天，貧寒的小屋，靜寂的夜晚，以及深夜歸家者，構成了冷寂的意境。錢起的一些山水田園小詩，寫的也頗為新穎。〈藍田溪雜詠·銜魚翠鳥〉，詩云：「有意蓮葉間，瞥然下高樹。擘波得潛魚，一點翠光去。」（卷二百三十九）寫翠鳥捕魚，生動如在眼前。又如〈藍田溪雜詠·古藤〉，詩云：「引蔓出雲樹，垂綸覆巢鶴。幽人對酒時，苔上閒花落。」（卷二百三十九）細小物象在這裏被認真的描繪。這種創作傾向被皎然認為是唐詩失去風骨的開始，他批評大曆詩人：「竊占青山白雲、春風芳草以爲己有。吾知詩道初喪，正在於此，何得推過齊梁作者。」<sup>75</sup>但是，另一方面這同樣是一種創新，是對詩歌審美視角的轉換。而這種新的轉換，無疑爲宮詞的創作提供了新的思路和契機。詩人在這種詩歌題材上發掘了宮詞，所以宮詞就出現了許多以往詩歌中不曾出現的創作對象，如宮中守花以及宮女之間的戲謔等。

<sup>74</sup> 參見孟二冬：《中唐詩歌之開拓與創新》（北京：北京大學出版社，1998年），頁3。

<sup>75</sup> 唐·皎然撰、李壯鷹校注：《詩式校注》（北京：人民文學出版，2003年），頁273。

## 二、俗文學興起

唐後期進入「士族亂而庶人僭矣」<sup>76</sup>的士庶混一時代。韓國磐說：「兩稅法可說是分界點，以前屬力役地租型態，此後為實物地租型態。等級的劃分也由此而發生變化，由自耕農分化出來的庶族地主，由於九品中正制的廢除和科舉制度的建立和發展，躋身於封建統治的上層。」<sup>77</sup>兩稅法的施行因土地關係的變化影響到統治階層的換血，打破士庶界限。另一方面科舉取士在有唐代並未形成選官最主要渠道，但是兩稅法的施行顯然成為庶族地主政治地位真正確立的一個文化標誌。<sup>78</sup>自此進士科舉才普遍為人所重，所謂「草澤望之起家」<sup>79</sup>。廣大庶族文人通過科舉的吸引而舞文弄墨並躋身社會上層，對文學史進程的影響，最直接的就是將社會下層的世俗之氣帶入高雅的文壇，使原有的士族文化亦隨之俗化起來。「街東街西講佛經，撞鐘吹螺鬧宮庭。」（卷三百四十一）不僅吸引了大批世俗男女，而且引起皇帝公主的極大興趣。這種俗化文學不僅活躍於民間市井，而且通過行卷之風，由士人帶入朱門深禁。詩人對宮詞的創作興致也是由俗文學的興起而相互引發。

說到相互引發，詩歌又與俗文學——傳奇或筆記小說直接聯結，白居易〈長恨歌〉與陳鴻《長恨歌傳》是兩人攜手遊寺，話及明皇、貴妃愛情韻事相與感歎，彼此互邀而完成的傑作；元稹《鶯鶯傳》的故事內容在其詩作〈夢遊春七十韻〉、〈會真詩三十韻〉中亦有幽微深情的展現。唐傳奇最興盛的時期是在中唐。<sup>80</sup>唐代傳奇和筆記小說中歷來多有對宮中情事的鋪陳敷衍和杜撰。蔣防《霍小玉傳》說得是大曆中霍王女小玉淪落風塵後的遭遇。陳鴻的《長恨歌傳》演繹唐玄宗和楊貴妃的浪漫愛情，寫方士上天入地尋找楊貴妃的故事。而杜光庭《虬髯客傳》則是「風塵三俠」故事的由來，其中有對年輕時的太宗李世民傳奇式的描寫。還

<sup>76</sup> 宋·歐陽修、宋祁撰：《新唐書》（北京：中華書局，1975年）卷一百九十九，頁5679。

<sup>77</sup> 參見韓國磐：《隋唐五代史論集》（上海：三聯書店，1979年），頁183。

<sup>78</sup> 參見許總：《唐詩體派論》（臺北：文津出版社，1994年），頁451。

<sup>79</sup> 五代·王定保：《唐摭言》（上海：上海古籍出版社，1978年）卷九，頁97。引文：「殊不知三百年來，科第之設，草澤望之起家，簪紱望之繼世。」

<sup>80</sup> 參見章培恒、駱玉明編：《中國文學史》（上海：復旦大學，1996年），頁209。

有寫龍女戀凡報恩的《柳毅傳》；有文人負心的《鶯鶯傳》；有歌妓有意文人寡行的《李娃傳》等等。至於筆記小說，崔令欽《教坊記補遺》中也有對宮女瑣事的記述，如關於宮廷舞者龐三娘善於化裝的事情：

龐三娘善歌舞，其舞頗腳重，然特工裝束。又有年，面多皺，帖以輕鈔，雜用雲母和粉蜜塗之，遂若少容。嘗大酺汴州，以名字求雇。使者造門，既見，呼為惡婆，問龐三娘子所在。龐給之曰：「龐三我外甥，今暫不在，明日來書奉留之。」使者如言而至。龐乃盛飾，顧客不之識也，因曰：「昨日已參見娘子阿姨。」其變狀如此，故坊中呼為「賣假臉賊」。<sup>81</sup>

宮中軼事儼然成為文人關注的對象之一，後來又有一些小說的題材來自宮詞，如《青瑣高議·流紅記》卷五，其中引文：

唐僖宗時，有于佑，晚步禁溝，拾一紅葉，上有詩云：「流水何太急，深宮盡日閑。殷懃謝紅葉，好去到人間。」佑題云：「曾聞葉上題紅怨，葉上題詩寄與誰。」置溝上流，宮女韓夫人拾之。佑後為韓泳門館，因帝放宮女三千人賜各官，泳得韓同姓，因作伐嫁佑，及成禮，於篋中取紅葉相示，乃曰：「事豈偶然！」一日，泳開宴，曰：「子二人可謝媒。」韓氏曰：「一聯佳句隨流水，十載幽思滿素懷，今日卻應鸞鳳友，方知紅葉是良媒。」

82

總之，在當時宮中事為時人所津津樂道。比如張祜一人就寫了〈連昌宮〉、〈元日仗〉、〈太真香囊子〉等三十多首記錄玄宗宮中之雜事及馬嵬悲劇的七絕。

宮詞在初唐很少，以之命名的有崔國輔〈魏宮詞〉一首，薛奇童的〈楚宮詞〉兩首，崔國輔與薛奇童均是初唐時人，此外無人以宮詞命名的同類詩歌出現。而

<sup>81</sup> 唐·崔令欽：《教坊記補遺》（遼寧：遼寧教育出版社，1998年），頁9。

<sup>82</sup> 宋·劉斧撰：《青瑣高議前集》卷五，收錄於上海古籍出版社編：《宋元筆記小說大觀》（上海：上海古籍出版，2001年12月），頁1046—1049。

且這三首詩歌均是借史事來抒情或發表議論。至肅宗朝之後開始出現顧況的〈宮詞〉五首，這組詩歌不再單純借用史事抒情議論，而是透露出世俗化傾向。詩人們創作宮詞的興致選擇宮中事為主題，也是因為宮廷中事的作品能夠贏得更多的讀者，能夠符合當時人們的閱讀興趣。故此，當傳奇越來越成熟，成為當時人們普遍接受並樂於知曉甚至踴躍投入創作的文學形式以後，把「宮中事」入詩，也隨王建的創新而蔚然成風了，在王建之後於是更多的詩人在作品上涉及了宮詞。從個體創作數量上說，和凝也創作出自己的宮詞百首，花蕊夫人更以當事人的身份大寫宮詞並在數量上超過了王建。

## 第五節 審美標準的轉變

中唐是整個中國文學乃至中國文化由前期向後期轉變的關鍵時期。<sup>83</sup>中國古代社會有三大轉折，中唐是其中之一，而社會轉折變化，也鮮明地表現在整個意識形態上，包括文藝領域和美的理想。<sup>84</sup>新興進士階層備受社會推崇、崇拜，隸屬這些文人的生活感受始能成為藝術的主流。一種新觀念範式的起點，同樣也是一個文藝新時代的起點。它最先萌發的是重新看待文藝與生活的關係，為藝術選擇一個新的視角來切入生活。壁畫不再那樣豔麗了，樂舞不再那麼壯觀了，在敦煌的壁畫中，熱鬧繁複的生活場景代替了莊嚴肅穆的菩薩雕塑，就是走向世俗審美情趣和標準的具體表現。

隨著審美情趣趨向了世俗，審美的標準也變得寬泛了。人們不再遵循盛唐時的標準，僅從女子的妝容來看，唐玄宗那《十眉圖》早已不被稱道。《唐語林校證》記載：「長慶中，京城婦人首飾，有以金碧珠翠；笄櫛步搖，無不具美，謂之百不知。婦人去眉，以丹紫三四橫約於目上下，謂之血暈粧。」<sup>85</sup>元和年間，

<sup>83</sup> 參見冷成金：《文學與文化的張力》（上海：學林出版，2002年），頁170。

<sup>84</sup> 參見李澤厚：《美學三書》（安徽：安徽文藝出版社，1999年），頁195。

<sup>85</sup> 宋·王讜撰、周勛初校證：《唐語林校證》（北京：中華書局，1997年12月）卷六，頁593。

由於受吐蕃的影響，流行的裝扮是不擦腮紅，不抹粉，椎髻、烏唇、八字眉，裝扮好後像是在哭泣。後來更有甚者流行「血暈粧」。白居易的〈時世妝〉也有對此的描述：

時世妝，時世妝，出自城中傳四方。時世流行無遠近，腮不施朱面無粉。  
烏膏注脣脣似泥，雙眉畫作八字低。妍媸黑白失本態，妝成盡似含悲啼。  
圓鬟無（一作垂）鬢堆（一作椎）髻樣，斜紅不暈赭面狀。昔聞被髮伊川  
中，辛有見之知有戎。元和妝梳君記取，髻堆（一作椎）面赭非華風。（卷  
四百二十七）

異國風情的介入，只不過是爲了使這種美變得更加怪異而已。頗疑赭面與啼妝在中原地區的結合，是爲了增強「妝成盡似含悲啼」的效果，因悲泣後雙頰泛紅是必然的生理現象，這種審美心理無疑是一種病態。<sup>86</sup>此時新的髮髻也流行起來，拋家髻、蠻髻等讓人目不暇給。高髻爲唐代婦女所喜愛的髮式，是指髮髻高聳之式，凡高聳於頭上的髻式均稱爲高髻。王涯〈宮詞〉之七詩云：

一叢高髻綠雲光，官（一作宮）樣輕輕淡淡黃。為看九天公（一作宮）主  
貴，外邊爭學內家裝。（卷三百四十六）

高髻在唐代樣式很多，有的薄而高，有的一側高一側低，有的形似鳥，有的稱「鳳髻」、「飛仙髻」、「烏蠻髻」等等。王建〈宮詞〉之六十二也寫髮式，詩云：

玉蟬（一作錢）金雀（一作掌）三層插，翠髻高叢（一作鬢）綠鬢虛。舞  
處春風吹落地，歸來（一作當時）別賜一頭梳。（卷三百零二）

<sup>86</sup> 參見劉航：《中唐詩歌嬗變的民俗觀照》（北京：學苑出版社，2004年7月），頁99。

伊麗莎白·赫洛克曾說：「在生活中沒什麼比服飾更能反映出總的社會風尚。」<sup>87</sup> 求怪求新代表戰亂過後人們積蓄已久不安情緒的發洩，因此流行服飾也就成了時代縮影。

這種求新求怪的審美標準與世俗化連結在一起，對中唐的文學創作產生巨大的影響，使得文學創作也朝著求新求怪以及世俗化轉變。李肇《唐國史補》說明了中唐時期，在詩歌的求新求變上的幾股思潮，他指出：「元和以後，文筆學奇於韓愈，學澀於樊宗師。歌行則學流蕩於張籍，詩章則學矯激於孟郊，學淺切於白居易，學淫靡於元稹，俱名『元和體』大抵天寶之風尚黨，大曆之風尚浮，貞元之風尚蕩，元和之風尚怪也。」<sup>88</sup>中唐時期詩人的變新途徑，大抵朝著兩大方向前進，一個是尚怪奇，一個是尚實俗，<sup>89</sup>宮詞是屬於後者。比如白居易的閒適詩就是詩歌邁向世俗化的一個例證，這些詩只是純粹的對現實生活的記述。事，在這裏成爲了主體。〈食筍〉在這首詩中，白居易只是記述了買筍吃筍的事情，沒有諷刺，沒有感嘆，沒有任何的借題發揮。唯一的議論是說京城沒有這麼鮮的筍，要趁機多吃，否則時間一長就長成竹子了。「吃筍」就是作者想要寫的事情。同樣的詩還有：寫自己因年老覺少的〈不睡〉、寫用餐以後的活動的〈食飽〉以及對自己一天生活作流水帳記錄的〈殘暑招客〉等。

另一種刻意追新求怪的審美傾向，如劉禹錫在寫鷹的時候，以描寫鷹捕獵的血腥場面來突出鷹的神俊。所謂「綠玉觜攢雞腦破，玄金爪擘兔心開。」（卷三百六十一）那不是在以打獵爲趣，而是在欣賞殘酷的廝殺。從韓孟詩派詩歌中更清楚看到，他們選取以往少見的描寫對象，又運用獨特的創作手法，來追求「雄奇怪偉」<sup>90</sup>的風格，韓愈的〈落齒〉重複記敘牙齒掉的經過，詩云：「去年落一牙，今年落一齒。俄然落六七，落勢殊未已。」（卷三百三十九）宮詞創作題

<sup>87</sup> 參見美·伊麗莎白·赫洛：《服飾心理學——兼析感時髦及其動機》（北京：中國人民大學出版社，1990年2月），頁182。

<sup>88</sup> 唐·李肇：《唐國史補》（上海：上海古籍出版，1979年）卷下，頁157。

<sup>89</sup> 參見許總：《唐詩體派論》（臺北：文津出版社，1994年），頁464—465。

<sup>90</sup> 清·王士禛、勒斯仁點校：《池北偶談》（北京：中華書局，1997年）卷十三，頁318。引文：「杜此歌尚有敗筆，韓〈石鼓詩〉雄奇怪偉，不啻倍蓰過之，豈可謂後人，不及前人也。」

材的重心也正是在這時發生了轉變，創作的主题從以情為主轉為情事並重，生活氣息愈加濃郁，正是審美世俗化和求新的社會氣氛下的一種表現。過去詩人們不屑於將之入詩之事，成了宮詞中詩人所津津樂道、耗費筆墨最多的寫作對象。這種濃厚的民俗氣息和生活情趣在後來花蕊夫人的宮詞中表現的更加突出如，如〈宮詞〉之二十七詩云：

早春楊柳引長條，倚岸沿堤一面高。稱與畫船牽錦纜，暖風搓出綵絲條。  
(卷七百九十八)

元和年間詩歌繁盛，創造了自盛唐以來的另一座高峰。<sup>91</sup>不過此時的詩歌面貌已與盛唐的詩歌面貌大為不同。王建〈宮詞〉之八十五詩云：

水中芹葉土中花，拾得還將避眾家。總待別人般數盡，袖中拈出（一作捨得）鬱金芽。（卷三百零二一作艾心芹葉初生小，祇鬥時新不鬥花。總待大家般數盡，袖中拈出鬱金芽。一作花蕊夫人詩。）

就詩歌藝術表現形態而言，追求通俗與奇險的審美祈向分別構成元白與韓孟兩大詩派之核心與主流，而就文人審美心裡特徵而言，兩大祈向實際上又表現為社會思潮的集中體現與深層溝通。<sup>92</sup>

<sup>91</sup> 參見王學泰等撰著：《唐代文學史》（北京：人民出版社，1995年），頁17。

<sup>92</sup> 參見許總：《唐詩體派論》（臺北：文津出版社，1994年），頁477。

## 第四章 唐代宮詞主要作者的生平事蹟及創作概述

唐代宮詞作者的身份雖然官職高低不同，但大多是入朝常參的文臣，有機會出入皇宮，所寫的是當時皇宮生活的實錄。自顧況開始出現了以「宮詞」兩字為題目的宮詞，接著數量明顯增加，作者也增加。以數量而言王建、和凝、花蕊夫人都有百首，其次王涯，再來顧況皆為組詩體宮詞，其餘為一首或兩首散篇宮詞。組詩體宮詞和散篇宮詞以七言詩體居多，題材範圍一致皆為宮廷，但在風格上，散篇宮詞的感情一般比較激烈、外露得多。內容上，組詩體宮詞涉及十分廣泛，不限於後宮種種。基於組詩的巨大容量，它既可以寫宮怨；又可以寫宮中樂；也可以寫宮中最日常的習俗、瑣事以及朝堂政事；乃至於邊疆告捷、帝王出巡等在皇宮之外發生的事件，這也是它具有一定詩史性質的原因之一。而散篇宮詞的眼光幾乎只聚焦於後宮之內。

本章筆者以數量較多的為主要代表作家，再挑選當時有名的宮詞作家如張籍、張祜、朱慶餘為散篇宮詞的代表。組詩體宮詞則以顧況、王涯、王建、和凝、花蕊夫人五位詩人為例，將這八位的作品分別概述。以下則按照宮詞作品內容的特點和發展狀況分四種類型：第一類為宮怨類型的宮詞、第二類為跳脫宮怨窠臼的宮詞、第三類為宮詞的創新、第四類為宮詞的繼承。

### 第一節 未脫宮怨之囿的宮詞——以朱慶餘、張祜為例

散篇宮詞創作從題材到內容受到宮怨詩的影響較深，宮怨詩的主要題材是「怨情」，散篇的宮詞就是圍繞在這樣的主題創作，以表現宮人怨情居多。散篇宮詞的焦點幾乎不離妃嬪宮女，且重在言情。宮中的其他事、物方面，即使有所涉及，也往往一筆帶過，不作為主題，更少有對日常細碎的素材具體描摹的出現。散篇宮詞重點在於抒發作者本身的感慨，少有實錄的作用。以下學朱慶餘、張祜

散篇宮詞作家爲例。

## 一、生平概述

### (一) 朱慶餘

朱慶餘名可久，以字行。排老大，越州（今浙江紹興）人。唐敬宗寶曆二年（826），登進士第，授秘書省校書郎。<sup>1</sup>嘗以詩受知於張籍，因播才名於世。《雲溪友議》卷十二記載：

朱慶餘遇水部郎中張籍知音，索慶餘新舊篇什數篇通。吟改，只留二十六章。籍置於懷抱而推贊之，時人以籍重名，無不繕錄諷詠，遂登科第。初慶餘尚為謙退，作〈閨意〉一篇以獻張曰：「洞房昨夜停紅燭，待曉堂前拜舅姑，待曉堂前拜舅姑。妝罷低聲問夫婿，畫眉深淺入時無。」籍酬之曰：「越女新妝出鏡心，自知明豔更沈吟。齊紈未是人間貴，一曲菱歌敵萬金。」由是朱之詩名，流於四海內矣。<sup>2</sup>

其詩〈自述〉云：「詩人甘寂寞，居處遍蒼苔。後夜蟾光滿，鄰家樹影來。豈知蓮帳好，自愛草堂開。願答相思意，援毫愧不才。」（卷五百一十四）、〈行路難〉云：「世事澆浮後，艱難象此生。人心不自足，公道爲誰平。德喪淳風盡，年荒蔓草盈。堪悲山下路，非祇客中行。」（卷五百一十四）可見仕途不順。事蹟見《雲溪友議》卷十二、《唐詩紀事》卷四十六、《直齋書錄解題》卷十九、《唐才子傳校箋》卷六。《新唐書·藝文志》著錄《朱慶餘詩》一卷、《全唐詩》錄存朱慶餘詩二卷。嘗漫游江湘，遠至邊塞。工詩，詩名早著，張籍稱其「州縣知名久，爭邀與客同」（卷三百八十四）與賈島、姚合、顧非熊、張孝標、李餘等交善，有唱和。其詩多覽游寄贈之作，善感物態，風格清麗。其詩〈閨意〉、〈宮詞〉

<sup>1</sup> 宋·計有功：《唐詩紀事》（臺北：木鐸出版，1982年），頁704。

<sup>2</sup> 唐·范攄：《雲溪友議》，收錄於《古今詩話叢編》（臺北：廣文書局印行，1971年），頁43—44。

含蓄深婉，最得時人稱賞。擅寫景，如〈南湖〉、〈采蓮〉等篇均見清爽雋永，頗耐諷誦。<sup>3</sup>辛文房謂其「得張水部詩旨，氣平意絕，杜中哲匠也。」<sup>4</sup>

## （二）張祜

張祜，字承吉，由於歷代古籍對其生卒年均未記載，故據現代學者考證，張祜約生於唐德宗貞元八年（792）<sup>5</sup>，是中晚唐之際的著名詩人。張祜之名由於「祜」與「祐」形近之故，至晚唐已有被誤記為「張祐」的情形出現。康駢《劇談錄》、王贊《玄英先生詩集序》、王灼《碧雞漫志》、辛文房《唐才子傳》等書均誤稱「祐」。胡應麟《詩藪》曾依據《唐詩記事》、《桂苑叢談》兩書對究竟為「張祜」抑為「張祐」進行過辨析。<sup>6</sup>另外近代學者吳企明也曾對此進行考辨得知唐代只有詩人張祜，沒有張祐所以已可確定「張祐」為「張祜」之誤。<sup>7</sup>關於籍貫，張祜生於江南，寓居蘇州，《唐才子傳》稱其為南陽人<sup>8</sup>。《全唐詩》卷五百一十一收張祜〈宮詞〉兩首。

## 二、主要內容

### （一）朱慶餘

《全唐詩》收〈宮詞〉一首，詩云：

寂寂花時閉院門，美人相並立瓊軒。含情欲說宮中事，鸚鵡前頭不敢言。

（卷五百一十四）

<sup>3</sup> 參見傅璇琮等編：《中國詩學大辭典》（浙江：浙江教育出版社，1999年12月），頁364。

<sup>4</sup> 元·辛文房撰、李立樸譯注：《唐才子傳》（臺北：臺灣古籍，1997年）卷六，頁504。

<sup>5</sup> 參見傅璇琮：《唐才子傳校箋》（北京：中華書局，1987年）卷六，頁165。贊成此說並加以考證。

<sup>6</sup> 宋·計有功：《唐詩紀事》（臺北：木鐸出版，1982年）卷五十二，頁795。張祜條下記：「有一子杞兒」，後注「杞兒後名忘虔，嘉興監，裴洪慶以為冬瓜堰官。」傅璇琮：《唐才子傳校箋》（北京：中華書局，1987年）卷六，頁162。《唐才子傳校箋》引《桂苑叢談》崔張自稱俠條下記：「後張以詩上鹽鐵使，授其曹渠小職，得堰名為冬瓜，或戲之曰：『賢郎不宜作此職。』張曰：『冬瓜合出瓠仔（祜子）』，戲者相與大哂。」

<sup>7</sup> 參見吳企明：《唐音質疑錄》（上海：上海古籍，1985年12月第一版），頁114—118。

<sup>8</sup> 元·辛文房撰、李立樸譯注：《唐才子傳》（臺北：臺灣古籍，1997年）卷六，頁494。

朱慶餘的這首宮詞，既寫宮中日常生活，又有所寓諷，具有一定的典型性。而寓諷的內容又不同於一般的宮怨。在宮詞中可謂別具一格。正當百花爭豔的春天，宮中庭院裡的花卉開得繁茂，但院門重閉，整個庭院中籠罩著一層空虛寂寥的氣氛。宮中本已與外界隔絕，如今院門又閉，則重重閉鎖，如同幽禁。在形同幽禁的環境裏，「含情欲說宮中事」與別人交流感情的要求變得更加強烈。末句是一個具有典型意義的細節。

這首詩的成功，主要得力於這一警句。宮中種種黑暗醜惡的情事，總是掩蓋在富麗堂皇的外衣下，不為外界所知。最高封建統治者也對此諱莫如深，防範極嚴。久而久之，在宮廷中遂形成一種極端壓抑沉悶、驚疑懼怕的氛圍。宮女們不僅在人前不敢言及宮中事，即使在鸚鵡前頭，也噤若寒蟬了。鸚鵡善傳人言，却並不解人意，它的傳話出自本能，原非有意，而宮女們已「不敢言」，則宮廷中那些專門窺探過失、傳人言語的無聊小人對宮女們造成的恐怖與壓力就可想而知了。因此，這個細節不僅深刻揭示了宮女們在長期壓抑恐怖氣氛下所形成的驚懼心理，而且從側面透露了宮廷生活的黑暗、缺乏自由。正由於這個細節的典型性和獨特性，才使這首詩獲得獨特的藝術個性而為一般的宮詞所不能替代。

## （二）張祜

張祜以〈宮詞〉得名，早在年輕時就已享有詩名。他最著名的〈宮詞〉之一，詩云：

故國三千里，深宮二十年。一聲何滿子，雙淚落君前。（卷五百一十一）

整首詩簡潔沈痛，寫宮怨而又有氣勢，以「三千里」、「二十年」從空間、時間描寫宮女們離家之遠，想獲得平常人的生活是宮女們最迫切想要的渴望，他們承受的悲苦不是用語言表達的，一唱起「何滿子」就不禁流下淚來，反應了宮女們與

世隔絕的寂寞痛苦心情。<sup>9</sup>張祜這首詩得到杜牧、鄭谷等人的讚賞，杜牧作詩云：「可憐故國三千里，虛唱〈宮詞〉滿六宮。」（卷五百二十三）鄭谷詩云：「張生故國三千里，知者惟應杜紫微。」（卷六百七十五）可見張祜的〈宮詞〉在當時受讚譽的程度。

陸龜蒙說他：「元和中，作宮體小詩，辭曲豔發，當時輕薄之流。能其才，合譟得譽。」（卷六百二十六）他的宮詞流布甚廣，當時即被一些文人所激賞。如「杜牧之守秋浦，與祜遊，酷吟其〈宮詞〉，亦知樂天有非之之論，乃為詩曰：『睫在眼前長（一作猶）不見，道非身外更（一作欲）何求。誰人得似張公子，千首詩輕萬戶侯。』（卷五百二十二）」<sup>10</sup>詩人把自己對白居易的不公與對張祜的同情、慰勉和敬重，非常巧妙而有力地表現了出來。杜牧這樣推崇張祜，或許是因為兩人性格、詩風、境遇非常相近的緣故。他的宮詞不僅得到名公賢達的讚賞稱頌，甚至也傳入到禁宮得到宮女們的傳唱。<sup>11</sup>宮詞為張祜帶來詩名，對他走上仕途卻產生了負面影響，在當時「合譟得譽」，「祜初得名，乃作樂府豔發之詞，其不羈之狀，往往間見。祜在元、白時，其譽不甚持重。」<sup>12</sup>聲譽不好是元稹薦徐凝屈張祜的原因之一。晚唐的詩人對他雖有些微詞仍然對他推崇有加。皮日休曰：「祜元和中作宮體詩，詞曲豔發，當時輕薄之流重其才，合譟得譽。及老大，稍窺建安風格，誦樂府錄，知作者本意，講諷怨譎，時與六藝相左右，此為才之最也。」<sup>13</sup>

## 第二節 跳脫宮怨窠臼的宮詞——以顧況、張籍、王涯為例

### 一、生平概述

<sup>9</sup> 參見鍾國卿：《張祜及其詩歌研究》（東海大學中國文學系碩士學位論文，2009年），頁42。

<sup>10</sup> 宋·計有功：《唐詩紀事》（臺北：木鐸出版，1982年）卷五十二，頁793。

<sup>11</sup> 參見鍾國卿：《張祜及其詩歌研究》（東海大學中國文學系碩士學位論文，2009年），頁33。

<sup>12</sup> 唐·皮日休：〈論白居易薦徐凝屈張祜〉，收錄於清·董誥等編：《全唐文》（北京：中華書局，1983年11月）卷七百九十七，頁8359。

<sup>13</sup> 清·董誥等編：《全唐文》（北京：中華書局，1983年11月）卷七百九十七，頁8359。

## （一）顧況

最早形式上以「宮詞」二字為題、打開宮詞新局面的是顧況。顧況的宮詞不僅抒寫宮女的幽怨，還選取了一些有特色的宮中生活加以描述，或寫宮中的日常生活，或寫宮中的宴樂，將宮詞規模擴大。顧況今存宮詞六首，均為七言絕句，其中五首為聯章體。

顧況（？—806 以後），字逋翁，蘇州人。能為歌詩，性詼諧，雖王公之貴與之交者，必戲侮之，然以嘲諷能文，人多狎之。<sup>14</sup>不修檢操，工畫山水，初為韓晉公江南判官。德宗時，柳渾輔政，薦為秘書郎。自謂當得達官，久之，遷著作郎。不喜權貴，曾作〈海鷗詠〉詩云：「萬裏飛來為客鳥，曾蒙丹鳳作枝柯。一朝風去梧桐死，滿目鷗鷺奈爾何！」（卷二百六十七）嘲諷權貴，大為所嫉，被憲劾貶饒州司戶，後棄官歸隱，于茅山修道終老。<sup>15</sup>《新唐書·藝文志》載況有集二十卷，已佚。今存《顧逋翁詩集》四卷，《華陽集》三卷。

## （二）張籍

張籍（766？—830）字文昌，排行十八，吳郡蘇州（今屬江蘇）人。後遷居和州烏江縣。德宗貞元十三年（797）因孟郊之薦至汴州謁韓愈，為其稱許。貞元十五年，登進士第。憲宗元和元年，官太常寺太祝。穆宗長慶元年韓愈薦其為國子博士。又任水部員外郎因稱張水部。長慶四年擢為主客郎中。文宗大和二年任國子司業，人稱張司業。約於大和四年卒於任。籍工於詩，與韓愈相友善。又與裴度、王建、白居易、令狐楚、劉禹錫、賈島等游處酬唱。<sup>16</sup>本傳見《舊唐書》卷一百六十、《新唐書》卷一百七十六、《唐才子傳》卷五、《唐詩紀事》卷三十四、《唐才子傳》卷五等。今人卞孝萱著有《張籍簡譜》。有《張司業集》，存詩四百餘首。《新唐書·藝文志》收錄《張籍詩集》七卷，《全唐詩》存詩五卷，《全唐詩續補遺》補詩一首，《全唐詩續拾》補詩一首。

<sup>14</sup> 後晉·劉昫等撰：《舊唐書》（北京：中華書局，1975年），卷一百三十，頁3625。

<sup>15</sup> 元·辛文房撰、李立樸譯注：《唐才子傳》（臺北：臺灣古籍，1997年）卷三，頁231。

<sup>16</sup> 參見傅璇琮等編：《中國詩學大辭典》（浙江：浙江教育出版社，1999年12月），頁355。

張籍的成名，源於韓愈的提攜，而張籍之得識於韓愈，因孟郊的推薦。唐德宗張籍漫游至魏博鎮認識王建。他們比鄰而居，互相切磋學問、詩藝。<sup>17</sup>張籍生於唐代宗大歷元年，上距安史之亂的發生僅十年。那時大亂雖然初平但唐帝國也隨著戰爭的摧殘而日益衰落，在外部，王室面臨著異族的侵犯，安史亂後吐蕃、回紇等少數民族連年騷擾邊境，每次焚燒廬舍，驅掠人口。<sup>18</sup>張籍樂府詩的內容豐富，深刻地反映了中唐社會各個方面的情況，展現了詩人的時代精神，詩中表現出的正義感和同情心，都激蕩著詩人的靈魂。辛文房稱其詩：「于樂府古風，與司馬自成機軸，絕世獨立。」<sup>19</sup>樂天贈詩曰：「張公何為者？業文三十春。尤工樂府詞，舉代少其倫。」（卷四百二十四）<sup>20</sup>

### （三）王涯

王涯（？—835），字廣津<sup>21</sup>，是唐朝甘露之變中被宦官殺害的四相之一。生年不詳，太原人（屬今山西）。王涯一生歷仕德宗、順宗、憲宗、穆宗、敬宗、文宗六朝，曾兩入翰苑，兩次拜相，兩任節度使，久居要津。德宗朝，王涯踏入仕途。貞元八年（792），進士及第，貞元十八年舉宏辭科，釋褐藍田（今陝西省西安市東郊）尉。貞元二十年，王涯自藍田尉入翰林學士院。元和十一年（816）正月，王涯復入翰林。<sup>22</sup>元和十一年十二月，拜為宰相。此後仕途雖有小阻礙，但也稱得上一帆風順。元和十五年出為劍南東川節度使。長慶三年（823）入為御史大夫。長慶四年改戶部侍郎、兼御史大夫，充鹽鐵轉運使，俄遷禮部尚書。寶曆二年（826），檢校尚書左僕射、興元尹、山南西道節度使，就加檢校司空。大和三年正月，入為太常卿。四年正月，守吏部尚書、檢校司空，復領鹽鐵轉運

<sup>17</sup> 參見王學泰等撰著：《唐代文學史》（北京：人民文學出版，1995年），頁223。

<sup>18</sup> 參見王仲葦：《隋唐五代史》（上海：上海古籍出版社2005年版），頁524。

<sup>19</sup> 元·辛文房撰、李立樸譯注：《唐才子傳》（臺北：臺灣古籍，1997年）卷五，頁419。

<sup>20</sup> 白居易原詩題為〈讀張籍古樂府〉此為長詩的首二聯。

<sup>21</sup> 後晉·劉昫等撰：《舊唐書》（北京：中華書局，1975年）卷一百六十九，頁4401。引文載：「王涯字廣津，太原（今山西太原市西南）人。《新唐書》載：「王涯字廣津，其先本太原人，魏廣陽侯罔之裔。」見《新唐書》卷一百七十九，頁5317。

<sup>22</sup> 參見傅璇琮：《唐翰林學士傳論》（遼寧：遼海出版社，2005年），頁500。

使。七年七月，以本官同平章事，進封代國公。九年五月，正拜司空。加開府儀同三司，仍兼領江南榷茶使。<sup>23</sup>十一月甘露之變中被宦官殺害。

以文取士的王涯，在文學方面也頗有成就。據《舊唐書》載：「涯博學好古，能爲文，以辭藝登科，踐揚清峻。」<sup>24</sup>《新唐書》載：「涯博學，工屬文，文有雅思，永貞、元和間，訓誥溫麗。」<sup>25</sup>《資治通鑑》載：「論者皆謂涯有文學名聲。」<sup>26</sup>《唐才子傳》說他：「善爲詩，風韻道然，殊超意表。」<sup>27</sup>他與著名詩人韓愈同登「龍虎榜」<sup>28</sup>早在貞元年間他的文就「赫然而聲」<sup>29</sup>。宮詞，是王涯詩歌中成就最爲顯著的一部分。在宮詞的創作時間上，過去大多數學者認爲王建早於王涯，如：「仲初此百首，爲宮詞之祖。」<sup>30</sup>《讀雪山房唐詩序例》說：「宮詞始於王仲初，後人仿爲之者，總無能掩其上也。……王涯諸作，佳者幾可亂群。」<sup>31</sup>然而經參閱傅璇琮先生《唐翰林學士傳論·王涯傳》，可知王涯寫作宮詞的時間確早於王建。

根據《唐詩紀事》卷四十二記載：「以王涯、令狐楚、張仲素五言七言絕句共作一集，號《三舍人集》。」<sup>32</sup>王涯一生共兩入翰林，第一次入翰林的時間是貞元二十年（804），這時令狐楚和張仲素均未入院，且詩集標明爲元和期所作，故此《三舍人集》應於王涯第二次入翰林時。王涯在元和三年（808）被貶袁州之後，《舊唐書》、《新唐書》對他第二次入爲翰林的具體時間均無詳細記載。傅璇琮先生《唐翰林學士傳論》裡對王涯二入翰林的時間證之既詳且實，應從其說。在對王涯第二次入爲翰林學士的考證中，傅先生運用以史證史，以詩證史的方

<sup>23</sup> 後晉·劉昫等撰：《舊唐書》（北京：中華書局，1975年）卷一百六十九，頁4404。

<sup>24</sup> 後晉·劉昫等撰：《舊唐書》（北京：中華書局，1975年）卷一百六十九，頁4405。

<sup>25</sup> 宋·歐陽修、宋祁撰：《新唐書》（北京：中華書局，1975年）卷一百七十九，頁5317。

<sup>26</sup> 宋·司馬光編著：《資治通鑑》（北京：中華書局，1956年6月）卷二百四十五，頁791。

<sup>27</sup> 元·辛文房撰、李立樸譯注：《唐才子傳》（臺北：臺灣古籍，1997年）卷五，頁386。

<sup>28</sup> 清·徐松撰、趙守儼點校：《登科記考》（北京：中華書局，1984年）卷十三，頁466—467。引文「唐德宗神武孝文皇帝貞元八年壬申（792）進士二十三人。」

<sup>29</sup> 唐·韓愈撰、馬其昶校注、馬茂元整理：《韓昌黎文集校注》（上海：上海古籍，1986年）卷十七，頁200—201。

<sup>30</sup> 參見陳伯海：《唐詩彙評》（浙江：浙江教育出版社，1995年），頁1752。

<sup>31</sup> 參見陳伯海：《唐詩彙評》（浙江：浙江教育出版社，1995年），頁1750。

<sup>32</sup> 宋·計有功：《唐詩紀事》（臺北：木鐸出版，1982年）卷四十二，頁647。

法，並通過對岑仲勉先生《翰林學士壁記注補》進一步分析得出：「王涯元和十一年（816）正月十八日，以中書舍人入院充。而此時張仲素亦於元和十一年八月十五日，由禮部員外郎充翰林學士。令狐楚已於元和九年（814）十一月入為翰林學士。《元和三舍人集》完成於元和十一年秋冬之際當無誤。」<sup>33</sup>從其選集中選錄的王涯與令狐楚、張仲素的一些同題宮詞作品，我們似可想見他們這些翰林學士在職掌內命之餘，相互以宮詞唱酬娛上的情景，王涯宮詞之撰寫很可能就在此際。

王涯宮詞有三十首，《全唐詩》卷三百四十六收二十七首，《全唐詩補編》補一首，現共計二十八首，其餘兩首皆缺。王涯宮詞在遣詞造句上，流婉雅麗，意境深邃，語精詞工。<sup>34</sup>王涯宮詞按內容可分為：以宮怨為主描摹宮中女子心態，及以所見所聞反映宮廷氣象兩個方面。在人物塑造上擺脫了以往哀怨的模式，塑造出了各具神態、各顯豐姿的宮中女性形象，作品對於習俗的表現較少。

## 二、主要內容

### （一）顧況

顧況共作六首以宮詞為題的詩歌，其中五首為一組，另有單獨的一首。這單獨的一首，詩云：

長樂宮連上苑春，玉樓金殿豔歌新。君門一入無由出，唯有宮鶯得見人。

（卷二百六十七）

屬於宮怨意境淒切，但前兩句加入宮中宴樂淡化哀怨之情，增添了歡樂氣氛。顧況這「五首宮詞」綴成的組詩跳脫了僅寫宮怨的窠臼，人物涉及皇帝、宮嬪、侍女、內官、萬人、美人，地點也不局限於後宮。他的宮詞不僅抒寫宮女的幽怨，

<sup>33</sup> 參見傅璇琮：《唐翰林學士傳論》（遼寧：遼海出版社，2005年），頁487。

<sup>34</sup> 參見張英芳：《王涯詩歌研究》（首都師範大學中文碩士論文，2006年），頁26。

還選取了一些有特色的宮中生活加以描述。〈宮詞〉之一、〈宮詞〉之三詩云：

禁柳煙中聞曉鳥，風吹玉漏盡銅壺。內官先向蓬萊殿，金合開香瀉御鑪。

（卷二百六十七）

玉階容衛宿千官，風獵青旂曉仗寒。侍女先來薦瓊蕊，露漿新下九霄盤。

（卷二百六十七）

第一首描寫了宮中的日常生活。宮人早起時的情景，用柳煙、金殿、銅壺、御鑪寥寥數語，顯示出宮中的寧靜平和。第二首寫禁中破曉的場景，兩首皆著筆於宮中的日常景象。再看〈宮詞〉之五詩云：

金吾持戟護新簷，天樂聲傳萬姓瞻。樓上美人相倚看，紅妝透出水精簾。

（卷二百六十七）

寫皇帝與民同樂的事件，場面十分富麗堂皇，「美人」在這裏作為盛大場景的陪襯。雖然這組詩僅有五首，數量並不太大，但是七絕組詩的形式與廣泛的內容題材，對後來組詩宮詞的形成應當有開先河的作用。

## （二）張籍

《全唐詩》收〈宮詞〉兩首均為七絕。其一詩云：

新鷹初放兔猶（一作初）肥，白日君王在內稀。薄暮千門臨欲鎖，紅妝飛

騎向前歸。（卷三百八十六）

這首寫君王好田獵，白日甚少聽政。其二詩云：

黃金捍撥紫檀槽，弦索初張調更高。盡理昨來新上曲，內官簾外送櫻桃。

（卷三百八十六）

此詩前二句所言皆詠一事。後二句言：新曲教成即受櫻桃之賞。由此可知典制殊崇，因習曲而恩及歌者，見寵賜之濫加也。唐代嘗新之例，先薦寢園，後頒臣下。如王維〈敕賜百官櫻桃〉詩云：「芙蓉闕下會千官，紫禁朱櫻出上（蘭）（闌）。纔（一作總）是寢園春薦後，非關御苑鳥銜殘。歸鞍競帶青絲籠，中使頻傾赤玉盤。飽食不須愁（一作憂）內熱，大官還有蔗漿寒。」（卷一百二十八）宋·許顛《彥周詩話》評：「張籍、王建，樂府、宮詞皆傑出，所不能追逐李杜者，氣不勝耳。」<sup>35</sup>清·王士禎《分甘餘話》：「許彥周謂張籍、王建，樂府、宮詞皆傑出，所不能追蹤李杜者，氣不勝也。余以為非也，正坐格不高耳。不但李、杜，盛唐諸詩人所以超出中、晚者，只是格韻高妙。」<sup>36</sup>

### （三）王涯

A、以宮怨為主描摹宮中女子心態

〈宮詞〉之一詩云：

白（一作內）人宜著紫衣裳，冠子梳頭雙眼長。新睡起來思舊夢，見人忘却道勝常。（卷三百四十六）

這是寫一個剛剛睡醒的宮中之女，沉浸在自己回憶中的夢境。就連見了人都忘記「道勝常」<sup>37</sup>了。舊夢是何夢？如此引她遐思。是昨日君恩？是童年歡樂？是未

<sup>35</sup> 清·何文煥編：《歷代詩話》（臺北：藝文印書，1974年4月），頁226。

<sup>36</sup> 清·王士禎、張世林點校：《分甘餘話》（北京：中華書局，1997年12月）卷三，頁66。

<sup>37</sup> 勝常：唐代婦女的問候語，參見明·胡震亨：《唐音癸籤》（臺北：木鐸出版社，1982年），頁199。〈詁箋三〉「勝常」條云：王廣津〈宮詞〉云：「新睡起來思舊夢，見人忘却道勝常。」

來歸宿？還是宮中處境？心中的夢，作者並未點明，恐怕只有她自知了。這個宮女鬱鬱寡歡、悵然若失的心態通過「著衣」、「眼長」、「思夢」、「忘却」刻畫得極其生動。然而前兩句對她的形象描繪，却讓人們驚豔於她的美麗妝樣，從而將視線全然投注於此，而那種淡淡的哀愁，恰好增強了其楚楚動人樣態之塑造。又〈宮詞〉之四詩云：

各將金鎖鎖宮門，院院青娥侍（一作待）至尊。頭白監門掌來去，問頻多  
是最承恩。（卷三百四十六）

夜晚將至，金鎖落門把各處宮門緊緊鎖上，院院的宮中佳麗們都在等待君王的到來。可是君王的行踪只有白頭的監門掌握著，她們問到最多的問題，便是皇上今天究竟走入了誰的椒房。宮中女子最大的榮耀，莫過於受到君王的寵幸。日復一日，年復一年地期盼，宮女得不到君王的寵幸，就沒有地位，則地位亦卑，而最終結局悲「盡是離宮院中女，苑牆城外冢纍纍。」（卷五百二十四）

## B、宮廷氣象

王涯宮詞中描寫宮廷建築，往往結合周邊景致來襯托建築物的巧妙與不凡，宮詞的第十七首、十八首、二十首展現了這一點。〈宮詞〉之十七詩云：

霏霏春雨九重天，漸暖龍池御柳煙。玉輦遊時應不避，千廊萬屋自相連。  
（卷三百四十六）

唐朝國力强盛，長安城宮殿壯麗。唐朝皇宮的建築規模龐大，極其奢華，各處宮殿之間，均有廊房相連接，其中霏霏春雨，鬱鬱柳烟，突出了廊迴曲折，勾欄相連的宮廷景象。即使是陰霾的天氣，君王嬪妃也可以隨時出遊。「龍池」現即西

---

勝常，猶今婦人言萬福也。

安市東郊興慶公園的興慶湖。據《長安志》卷九記載：「興慶殿後爲龍池。本是平地、垂拱、載初後雨水流潦成小池。後又引龍首渠支分溉之，日以滋廣。至神龍、景龍中，彌亘數頃，深至數丈，常有雲氣，或見黃龍出其中。本以坊名池，俗亦呼五王子池。置宮後，謂之龍池。拾遺蔡孚作龍池篇以贊其事，公卿多和之。按以坊名池，亦曰興慶池也。」<sup>38</sup>〈宮詞〉之十八詩云：

禁門（一作前）煙起紫沉沉，樓閣當中複道深。長入暮天凝不散，掖庭宮裏動秋砧。（卷三百四十六）

這首詩用「烟起」、「紫沉沉」作淡淡的背景色彩，再用「樓閣」、「複道」作襯托，在畫中造景，用「長入暮天」的輕烟作點綴，輔以寧靜宮廷中隱隱可聽的「秋砧」之聲爲點睛之筆，爲趕制寒衣婦女每於秋夜搗衣。李白〈子夜吳歌·秋歌〉詩云：「長安一片月，萬戶擣衣聲。秋風吹不盡，總是玉關情。何日平胡虜，良人罷遠征。」（卷一百六十五）王昌齡〈長信秋詞〉之二詩云：「高殿秋砧響夜闌，霜深猶憶御衣寒。銀燈青瑣裁縫歇，還向金城明主看。」（卷一百四十三）唐朝開元年間，發放給戍守邊防將士的冬衣，有時是在皇宮裡製作，即表示皇恩浩蕩，體恤戍卒，又可激勵子弟兵更願爲朝廷效力。詩中所謂「複道」是一種城牆旁邊的夾牆，始修於唐玄宗開元年間，寬處達二十餘米，皇帝們在裡面行走，外面看不見，這樣可以確保安全，這條複道還一直通到長安的遊覽勝地曲江。太極宮和大明宮是相通的，互相往來沒有問題，就是大明宮與興慶宮之間也有複道相連。<sup>39</sup>夾城和複道要數興慶宮的最爲著名。《舊唐書·地理志》載：「南內曰：『興慶宮』，在東內之南隆慶坊，本玄宗在藩時宅也。自東內達南內，有夾城複道，經通化門達南內。人主往來兩宮，人莫知之。」<sup>40</sup>又〈宮詞〉之二十詩云：

<sup>38</sup> 宋·宋敏求撰、元·李好文繪圖、清·畢沅校：《長安志》（臺北：成文出版，1989年）卷九，頁209。

<sup>39</sup> 參見黃正建著：《唐代衣食住行研究》（北京：首都師範大學出版，1998年4月），頁109—110。

<sup>40</sup> 後晉·劉昫等撰：《舊唐書》（北京：中華書局，1975年）卷三十八，頁1394。

瞳瞳日出大明宮，天樂遙聞在碧空。禁樹無風正和暖，玉樓金殿曉光中。

（卷三百四十六）

在暖風曉光中金碧輝煌的宮殿，便是赫赫有名的大明宮。唐代，長安城的宮殿區主要有三個，即正北的太極宮、東北的大明宮、以及東部的興慶宮。一般將太極宮建築群稱爲宮城。中央衙署集中在宮城南面，被稱爲皇城。太極宮是唐初的政治中心，是皇帝接見群臣、發號施令的地方。興慶宮是玄宗稱帝前的住宅，是玄宗時代的政治中心及楊貴妃的遊樂地。大明宮是唐代三大宮殿中規模最大，最爲輝煌壯麗的一座宮殿，也是唐太宗李世民爲其父親李淵修建的皇宮，從高宗到唐末二百餘年，成爲唐朝政治中心。<sup>41</sup>《唐兩京城坊考》卷一載：「大明宮在禁苑東偏，舊太極宮後苑之射殿，據龍首山。南接都城之北，西接宮城之東北隅，亦曰東內。其城南北五里，東西三里。貞觀八年置爲永安宮，次年改爲大明宮。」<sup>42</sup>內有麟德、含元、宣政、紫宸等殿。崔立之在〈南至隔仗望含元殿香爐〉中有：「千官望長至，萬國拜含元。」（卷三百四十七）的詩句，就是描寫含元殿大朝會的盛況。

王涯的宮詞風格相當溫婉明麗，細細品味雖然貌似在寫宮怨，却並非完全爲宮女代言哀情或是托言己志，而是借此來表現一種優美的情調，追求唐朝尙樂的社會風尚、寬鬆的文化氛圍、及政治統治中心的宮廷。宮廷生活的各個方面，在王涯宮詞中得到了真實性的反映。《讀雪山房唐詩序例》說：「宮詞始於王仲初，後人仿爲之者，總無能掩其上也。……王涯諸作，佳者幾可亂群。」<sup>43</sup>是對王涯宮詞的高度評價。

<sup>41</sup> 參見黃正建著：《唐代衣食住行研究》（北京：首都師範大學出版，1998年4月），頁109—110。

<sup>42</sup> 清·徐松撰、張穆校補：《唐兩京城坊考》（北京：中華書局，1985年）卷一，頁17—18。

<sup>43</sup> 參見陳伯海：《唐詩彙評》（浙江：浙江教育出版社，1995年），頁1750。

### 第三節 宮詞的創新——以王建為例

#### 一、生平概述

王建，字仲初。行六，唐京兆府渭南縣人<sup>44</sup>（今陝西省渭南縣）。生於大曆五年庚戌（770），卒於唐文宗大和三年己酉（829），享年約六十幾歲。早年生活貧苦，必須到外地謀求衣食。貞元二年（786）在荊州認識張籍，同窗十年故張籍有首回憶他們年輕時深切情誼的詩。<sup>45</sup>張籍在〈逢王建有贈〉中提到：「年狀皆齊初有髭，鵲山漳水每相隨。」（卷三百八十五）由於兩人關係密切，故作詩觀念亦互為影響，以致後世將其並稱「張王樂府」。約當此年又認識趙侍御。<sup>46</sup>再途中經邯鄲投宿時，有位酒家女送他一床繡有雙鳳花的華麗棉被，給他溫暖。短暫相遇又要匆匆離別，遂遺憾寫下〈邯鄲主人〉詩云：「遠客無主人，夜投邯鄲市。飛蛾繞殘燭，半夜人醉起。壚邊酒家女，遺我綉綺被。合成雙鳳花，宛轉不相離。縱令顏色改（一作故），勿遣合歡異。一念始為難，萬金誰足貴。門前長安道，去者如流水。晨風群鳥翔，裴回別離此。」（卷二百九十七）此有可能是王建存有關心婦女意識之因素。王建幕府從軍生涯是從貞元十六年在幽州劉濟，約元和四、五年到元和七年左右在魏博田季安、田懷諫、田弘正幕府。這正好是「五侯三任」、「十三年」。長官田弘正為他推薦詮選。任昭應丞，始為朝官。大和二年（828）出為陝州司馬。<sup>47</sup>王建初仕之昭應（在今陝西臨潼縣），有溫泉華清宮似為王建宮詞材料來源之最早途徑。經薦舉轉任京官後，與宦官王守澄來往，透露宮廷秘聞，悉聽禁中事。王建在長安大約任職八年。在此期間，他的生

<sup>44</sup> 關於王建的出生地，《唐才子傳》說他「穎川人」，但經傅璇琮及遲乃鵬等學者考證，認為有可疑。遲乃鵬先生經由姚合詩考證，應為渭南縣人。參見遲乃鵬：《王建研究叢稿》（四川：巴蜀書社，1997年5月），頁3。參見傅璇琮：《唐才子傳校箋》（北京：中華書局，1987年）卷四，頁151。

<sup>45</sup> 參見遲乃鵬：《王建研究叢稿》（四川：巴蜀書社，1997年5月），頁12。

<sup>46</sup> 本文所列之官名性質及尊卑均參見任爽著：《唐朝典章制度》（長春：吉林文史出版社，2001年），頁244—279。

<sup>47</sup> 參見吳險峰：〈王建幕府生涯考辨〉，《湖北大學成人教育學院學報》，第19卷第2期，頁61—62，2001年4月。

活雖不富裕，但比較悠閒，也常有機會出入皇宮，得到第一手材料，因而逐漸創作聞名的大型七絕組詩宮詞百首。《全唐詩》卷三百零二收王建宮詞百首。

有關王建宮詞之來源，前賢有不少記述。其中以唐人范攄所述最為完整。《雲溪友議·琅琊忤》載：

王建初為渭南縣尉，值內官王樞密者，盡宗人之分，然彼我不均，復懷輕謗之色，忽因過飲，語及桓靈，信任中官，起黨錮興廢之事。樞密深憾其譏，詰曰：「吾弟所有宮詞，天下皆誦於口，禁掖深邃，何以知之？」建不能對。故元稹以常有宮詞，詔令隱其文，朝廷以為孔光不言溫樹者，慎之至也。及王建將被奏劾，因為詩以讓之，乃脫其禍也，建詩曰：「先朝行坐鎮相隨，今上春宮見長時。脫下御衣偏得著，進來龍馬每交騎。常承密旨歸家少，獨奏邊情出殿遲。不是當家頻向說，九重爭遣外人知。」<sup>48</sup>

范攄這一份記載，透露出王建宮詞之內容得自王樞密。此外，宋·尤袤《全唐詩話》卷三也記載：

建初為渭南尉，值王樞密者，盡宗人之分，然彼我不均，復懷輕謗之色。忽過飲，語及漢桓、靈信任中官，起黨錮之事，樞密深憾其譏。乃曰：「我弟所作宮詞，天下皆誦於口，禁掖深邃，何以知之？」建不能對。後為詩以贈之，乃脫其禍。<sup>49</sup>

宋·葛立方《韻語陽秋》卷三載：

<sup>48</sup> 唐·范攄：《雲溪友議》卷下，收錄於《古今詩話叢編》（臺北：廣文書局，1971年），頁35—36。王建贈詩題名為〈贈王樞密〉，見唐·王建：《王建詩集》（上海：中華書局編輯所編輯，1959年）卷六，頁53。

<sup>49</sup> 宋·尤袤：《全唐詩話》，收錄於清·何文煥編：《歷代詩話》（臺北：藝文印書，1974年4月），頁86。

唐王建以宮詞名家，本朝王岐公亦作宮詞百篇，不過述郊祀、御試、經筵、翰苑、朝見等事，至於官掖戲劇之事，則秘不可傳，故詩詞中亦罕及。若建者，乃內侍王守澄之宗侄，得宮中之事為詳。……初，守澄讀建宮詞謂之曰：「宮掖之事，而子昌言之，儻得罪，將奚贖？」。建與之詩……自是守澄不敢有言。<sup>50</sup>

宋·計有功《唐詩紀事》卷四十四載：

建初為渭南尉，值內官王樞密者，盡宗人之分，然彼我不均，後懷輕謗之色，忽因過飲，語及漢桓、靈，信任中官，起黨錮興廢之事，樞密深憾其譏，乃曰：「吾弟所有宮詞，天下皆誦於口，禁掖深邃，何以知之？」建不能對。後為詩以贈之，乃脫其禍。建詩曰：「先朝行坐鎮相隨，今上春宮見長時。脫下御衣偏得著，進來龍馬每交騎。常承密旨還家少，獨對邊情出殿遲。不是當家頻向說，九重爭遣外人知。」<sup>51</sup>

所言大致相似，皆曾述及王建以渭南尉之卑職，卻能洞悉宮禁中事，實得之於宗人王守澄提供寫作素材。王建卻「忽因過飲，語及桓靈信任中官，多遭黨錮之罪，而起興廢之事」使王守澄感到極為不悅，而興起奏劾之念。幸賴王建機智，及時贈詩化解。<sup>52</sup>據《舊唐書·王守澄傳》載：「長慶中，知樞密事。」<sup>53</sup>在長慶年間，王守澄知樞密，時建之宮詞已天下傳誦。關於王建宮詞百首之寫作年代，遲乃鵬《王建年譜》繫於寶曆二年丙午（826），時年五十七歲。其說考據詳盡，甚為可從。

<sup>50</sup> 宋·葛立方：《韻語陽秋》，收錄於清·何文煥編：《歷代詩話》（臺北：藝文印書，1974年4月），頁312。

<sup>51</sup> 宋·計有功：《唐詩紀事》（臺北：木鐸出版，1982年）卷四十四，頁677。引述《雲溪友議》所載，刪去有關元稹之事，只存王建事，可謂大修正，意思更明朗。

<sup>52</sup> 參見李師建崑：〈王建宮詞探論〉，《興大中文學報》，第33期（上），頁7，2003年6月。

<sup>53</sup> 後晉·劉昫等撰：《舊唐書》（北京：中華書局，1975年）卷一百八十四，頁4769。

組詩體制的宮詞將視角投入到廣闊宮廷生活，把零碎的畫面組成一幅宏大的宮廷風情畫卷，這在詩歌歷史上是一個巨大的突破，王建則是其開拓者。雖然顧況啓之於前，花蕊夫人、和凝效之於後，可以說他給人們展示的是五光十色、異彩紛呈的世界。細觀王建宮詞百首涉及的主要內容可分爲（一）寫宮中之豪奢。（二）寫宮中的日常生活：帝王的早朝、下朝、上朝、殿試、起居、歌舞、宮廷的習俗娛樂（打毯以及龍舟競渡）等。（三）後宮日常生活的描述如：宮廷女性的裝扮、起居、宮中人的生活情感、爭寵、幽怨以及各種的喜怒哀樂。

## 二、主要內容

### （一）宮中之豪奢

地上宮中建築華麗輝煌，所用皆爲上等建材，各家各院之建築皆具有珍珠簾子和玳瑁做的床，住在裡面十分享受。〈宮詞〉之八十七詩云：

窗窗戶戶院相當，總有珠簾玳瑁床。雖道君王不來宿，帳中長是炷牙（一作銜）香（一作帳中長下著香囊）。（卷三百零二）

而皇帝爲了能多欣賞歌舞不惜重金建搭歌臺，以爲享受之用。〈宮詞〉之七十九詩云：

春風院院落花堆，金鎖生衣（一作衣生）掣不開。更築歌臺起妝殿，明朝先進畫圖來。（卷三百零二）

「金鎖」，衣箱之鎖是用黃金打造。末兩句寫皇帝不僅建築歌臺，還搭建宮女化妝之宮殿。宮中的馬匹特別精良，需經君王親自挑選。〈宮詞〉之三十五詩云：

雲駮花驄各試行，一般毛色一般纓。殿前來往重騎過，欲得君王別賜名。

(卷三百零二)

「花驄」，又名三驄，三花，即三花飾馬。唐宮廷中，凡有新馬進入，先由中官試騎，然後再馭以進給皇帝騎用。王建詩「各試行」、「重騎過」云云，即是描寫這種宮廷中的規矩。<sup>54</sup>宮內對錢的使用觀念如何？〈宮詞〉之八十一詩云：

宿妝殘粉未明天，總立（一作在）昭陽花樹邊。寒食內人長白打，庫中先散與金錢。（卷三百零二）

「內人」，《唐音癸籤》卷十七「十家」條云：「唐女妓入宜春院，謂之內人，亦曰前頭人，謂在上前也。」<sup>55</sup>「庫中先散與金錢」皆可看出皇宮宮女對金錢之揮霍無度。

## （二）寫宮中的日常生活

前十九首就可以看做是宮中一天的生活記錄：〈宮詞〉之一寫宮中晨景：巍巍聳立的宮殿背後是初生的紅日和尚未消散的雲海，儘管上朝前顯得有些冷清，但那柘黃色的新帕，高高地搭蓋在御床之上，昭示著一個帝國的偉大和威嚴。〈宮詞〉之一詩云：

蓬萊正殿壓金（一作雲）鼇，紅日初生碧海濤。閒（一作開）著五門遙北望，柘（一作赭）黃新帕（一作筑）御床高。（卷三百零二）

〈宮詞〉之二寫上朝召對使節備顯大唐風範：儘管已經經歷了安史之亂，但在少數民族的使者眼中，唐朝依然是強大而值得尊重的。他們在走過那長長的青花龍

<sup>54</sup> 參見吳企明：《唐音質疑錄》（上海：上海古籍，1985年12月第一版），頁386。

<sup>55</sup> 宋·胡仔：《茗溪漁隱叢話》（臺北：木鐸出版，1982年），頁105。

尾道時，甚至不敢四處張望，只能偷偷看看那遠處隱約連綿的終南山。〈宮詞〉之二詩云：

殿前傳點各依班，召對西來八（一作六）詔蠻。上得青花龍尾道，側身偷覷正南山。（卷三百零二）

其後幾首同樣是寫政事。宮詞將常人不易親聞親睹的帝王生活作了多角度、多側面的展現。包含：群臣各執己事、皇帝處理奏摺、延英殿的殿試以及皇帝的南郊祭天等。〈宮詞〉之七詩云：

延英引對碧衣郎，江硯宣毫各別床。天子下簾親考試，宮人手裏過茶湯。  
（卷三百零二）<sup>56</sup>

此詩記載唐代試士之典，玉鑾載筆，玉座垂衣，極一時之盛，分曹角藝，人各一床，至尊親手論才，敕賜茶湯。<sup>57</sup>又如〈宮詞〉之九：記載皇帝親到凌烟閣，令畫師摩寫功臣之像，以備屏風之途。〈宮詞〉之九詩云：

少年天子重（一作愛）邊功，親到凌煙畫閣中。教覓勳臣寫圖本（一作真樣），長將（一作生）殿裏作屏風。（卷三百零二）

帝王興之所致，往往將時令鮮果賜給身邊近臣，〈宮詞〉之四詩云：

白玉窗前（一作中）起草臣，櫻桃初赤（一作出）賜嘗新。殿頭傳語金階遠，只進詞來謝聖人。（卷三百零二）

<sup>56</sup> 此詩一作元稹詩，題為〈自述〉，見清·聖祖御編：《全唐詩》（北京：中華書局，1996年1月）卷四百二十三，頁4647。

<sup>57</sup> 參見俞陛雲：《詩境淺說》（上海：上海書店，1984年），頁89。

掌握詔書起草的臣子意欲進宮謝恩，却傳來皇帝的諭旨「只進詞來謝聖人」，臣子的感激涕零，誠惶誠恐，皇帝的高高在上，不以爲然，清晰可見。批閱奏章是皇帝日常的生活，〈宮詞〉之五詩云：

內人對御疊花牋，繡坐移來玉案邊。紅蠟燭前（一作光中）呈草本，平明  
昇（一作御）出閣門宣。（卷三百零二）

從十四首開始，就是散朝以後的宮中娛樂了。第十四首和第十五首寫的是唐朝非常流行的打毬運動。第十四首寫打毬的準備，〈宮詞〉之十四詩云：

新調白馬怕（一作拍）鞭聲，供奉騎來遼殿行。為（一作先）報諸王侵早  
入（一作起），隔門催進打毬名。（卷三百零二）

第十五首則是正式比賽，〈宮詞〉之十五詩云：

對御難爭第一籌，殿前不打背身毬。內人唱好龜茲急，天子鞞（一作梢）  
回（一作龍輿）過玉樓。（卷三百零二）

接下來寫在宮中遊覽中所看到的美景和歌舞。

### （三）後宮日常生活的描述

後宮中的女性包括普通宮女、嬪妃與宮妓等，王建筆下主角以宮女居多。嬪妃一般出現於表現宮怨作品中，而宮女作品則非常豐富。她們各司其職，在特定的生活空間，有苦候君王哀怨的一面，也有勞動之辛，更有閒暇之樂、春日踏青，形態不一，各具姿態如射生宮女英姿颯爽，宛如男兒。王建用詩歌把她們一一勾

勅出來。〈宮詞〉之二十二詩云：

射生宮女宿紅妝，把（一作請）得新弓各自張。臨上馬時齊賜酒，男兒跪拜謝君王。（卷三百零二）

皇帝把尚武的風氣帶到後宮，對後宮有直接影響。於是後宮有「射生宮女」學起男兒來了。宋胡仔《苕溪魚隱叢話》後集卷十四考證末句云：「後周制，令宮人庭拜爲男子拜。」<sup>58</sup>宮女出獵前的準備，卸下紅妝，背負新弓，在受到皇帝的賜酒之後，以男兒跪拜之禮感謝君王的賞賜。沒想到在唐代的後宮裏，也有這麼一隊男兒打扮的射生宮女。又宮中守花〈宮詞〉之七十二、〈宮詞〉之七十七詩云：

宮花不共（一作與）外花（一作邊）同，正月長生（一作先）一半（一作朵）紅。供御櫻桃看守別，直無鴉鵲到園中。（卷三百零二）

分朋（一作明）閒坐賭櫻桃，收卻投壺玉腕勞。各把沈香雙陸子，局中鬥累阿誰高（一作鬥得壘高高）。（卷三百零二）

宮中的櫻桃樹結果了，要派人看守防止鳥來啄食。等摘了櫻桃，大家閒了，又聚在一起以之爲賭注。我們甚至可以想像到年輕的姑娘在一起嬉笑的情景，那是多麼快樂的景象。王建打開了後宮生活的畫面，對於一向被文人描述爲幽閉死寂的後宮，無疑是別開生面。如果沒有王建的宮詞，外人又如何能瞭解這一情況呢？而後宮那麼多的宮女要服侍唯一的皇帝自然有爭寵、得寵、失寵的戲上演。先看宮女等待心情，〈宮詞〉之三詩云：

龍（一作籠）煙日暖紫（一作紫氣日）瞳瞳，宣政門當（一作開）玉殿（一

<sup>58</sup> 宋·胡仔：《苕溪漁隱叢話》（臺北：木鐸出版，1982年）卷十四，頁105。

作仗)風。五刻閣前卿相出，下簾聲在半天中。(卷三百零二)

白天皇帝到宣政殿聽政去了，宮女們只得耐心等待，五刻時，才看見大臣離開大殿，皇帝也要下班了，宮人爲了表示矜持，紛紛將門簾窗簾放下來，把自己幽閉起來，等待著宣詔，在這樣的等待中，度過了一個白天。而當皇帝生日到來，宮女更是抓準時機爲皇帝的生日預寫賀詞，用的是宮裡昂貴的金花紙書寫，討皇帝歡心，〈宮詞〉之五十九詩云：

聖人生日明朝是，私地教人（一作先須）屬內監。自寫金花紅膀子，前頭先進（一作在前進上）鳳皇衫。(卷三百零二)

那麼，得寵之人，在宮中的地位如何呢？〈宮詞〉之二十八詩云：

一時起立吹簫管，得寵人來滿殿迎。整頓衣裳皆著卻（一作節），舞頭當拍第三聲。(卷三百零二)

得寵之人，地位突然高了起來，當她到來時，滿殿宮人皆起立吹簫迎接，簫管吹過，眾人整頓衣裳，美人一擺手，拍手三下以齊舞步，眾人立即一起跳舞，以示慶賀。但爭寵的結果是得寵者少，失寵者多，前途難料，膽戰心驚。宮詞描述了宮人的一些心態，反映她們對自身前途的憂慮，〈宮詞〉之三十九詩云：

往來舊院不堪（一作中）修，近敕宣徽（一作教近金鑾）別起樓。聞有美人新進入（一作入內），六宮未見一時愁（一作宮中未識大家愁)。(卷三百零二)

「舊院」是破敗不堪的，它反映皇帝對「舊院」的態度。近來皇帝叫人在宣徽院

新起別院，並不是爲了將宮人搬遷過去，而是來了新美人，六宮的命運，可想而知。儘管只是聞有美人新進而並未見到美人，六宮嬪妃一時皆愁，此首詩把她們惟恐新人爭寵的微妙心理淋漓盡致地刻畫出來。

宮廷之事冗雜繁多，上至皇帝的登基改號，政令的通行禁止，下至典章制度，嬪妃爭寵，王建宮詞並不是每事必錄，他是以趣爲宗，也就是以世俗的審美趣味作爲標準篩選宮廷之詞，自然使宮詞與一般的文學的宮廷詩顯出迥異其趣的風格。<sup>59</sup>元和、長慶年間時局動蕩，曇花一現的政變、官員的榮辱升沉、宦官的驕橫跋扈皆爲世人矚目，因世人皆知，王建全不取，而津津樂道於史筆所不屑記載的瑣碎之事。正如《中國古代文學史長編》所云：「王建以宮詞百首著稱。他的宮詞突破了宮怨的窠臼，盡道宮中殿宇樓閣之盛，競渡、行獵、巡幸、節慶嘉賞之事及宮女嬪妃之春思閨情，有認識的價值。」<sup>60</sup>

#### 第四節 宮詞的繼承——以花蕊夫人、和凝爲例

##### 一、生平概述

##### （一）花蕊夫人

有「花蕊夫人」<sup>61</sup>之稱的，五代蜀國就有兩個。依前人之舊說，宮詞作者花蕊夫人者，後蜀主孟昶之妃。自北宋以來，此爲定案。惟或云姓費，或云姓徐。然而，據現代學者浦江清先生考證，現存花蕊夫人百首宮詞中言及的宮殿、樓臺等建築物，多與前蜀歷史相合，尤其是詩中提及中元節皇上生日，龍躍池擴建、重光殿改名等，均與史載王衍時事相合，故認定宮詞者，實非後蜀之詩，乃前蜀

<sup>59</sup> 參見王君澤：〈王建宮詞的內容新質〉，《內江師範學院學報》，第 22 卷第 3 期，頁 22，2007 年。

<sup>60</sup> 參見郭預衡主編：《中國古代文學史長編——隋唐五代卷》（北京：師範學院出版社，1993 年 11 月），頁 382。

<sup>61</sup> 據清·趙翼：《陔餘叢考》（北京：中華書局，2006 年），頁 875—876。五代號爲花蕊夫人者共有三位：一爲前蜀主王建妃，因其姐亦爲王建妃，故史稱小徐妃；二爲後蜀主孟昶妃；三爲南唐後主李煜妃無詩傳世。

之宮詞，不出於孟昶侍人，乃前蜀花蕊夫人所爲。<sup>62</sup>另一個蜀孟昶妃一說徐，青城人（今四川灌縣）<sup>63</sup>，爲徐國璋之女；一說姓費<sup>64</sup>。《十國春秋》卷五十載後蜀花蕊夫人列傳云：

慧妃徐氏，青城人。幼有才色。父國璋納於後主，後主嬖之，拜貴妃，別號花蕊夫人，又升號慧妃。嘗與後主登樓，以龍腦末涂白扇。扇墜地，爲人所得。蜀人爭效其制，名曰「香雪扇」。又後主與避暑摩訶池上爲作小詞以美之。詞約：「冰肌玉骨清無汗，水殿風來暗香滿。」國中爭爲流傳。徐氏長於詩詠，居恆仿王建作宮詞百首，時人多稱許之。國亡入宋，宋太祖召使陳詩，誦亡國之由。其詩：「君王城上豎降旗，妾在深宮哪得知？十四萬人齊解甲，更無一個是男兒」之句太祖大悅。<sup>65</sup>

王象之《輿地紀勝》卷一百七十四〈涪州碑記〉載《花蕊夫人詩·序》云：

熙寧五年（西元 1072 年）臣孫安國定蜀民所獻書可入三館者，得花蕊夫人詩。乃出於花蕊手而辭甚奇，與王建宮詞無異。建自唐至今，誦者不絕口，而此獨遺棄不見取，甚為可惜也！臣（郭祥）僅繕寫入三館而白，口誦數篇於丞相安石，明日與中書語及之。而王珪、馮京願傳其本，於是盛行於時。花蕊者，僞蜀孟昶侍人，事在國史。臣安國題。<sup>66</sup>

<sup>62</sup> 參見浦江清：〈花蕊夫人宮詞考證〉刊於《開明書店二十周年紀念文集，1947年》，頁 47—101。又宋·蔡條、馮惠民、沈錫麟點校：《鐵圍山叢談》（北京：中華書局，1983年），頁 108。卷六云：「花蕊夫人，蜀王建妾也，後號小徐妃者。大徐妃生王衍，而小徐妃其女弟。在王衍時，二徐坐游燕淫亂亡其國。莊宗平蜀後，二徐隨王衍歸中國，半途遭害焉。」

<sup>63</sup> 本文古地名後所加附之現代地名，參考青山定雄：《讀史方輿紀要索引中國歷代地名要覽》（臺北：洪氏出版社，1975年）。

<sup>64</sup> 花蕊夫人費氏有二說，最早北宋·陳師道：《後山詩話》「費氏，蜀之青城人，以才色入宮，後主嬖之，號花蕊夫人。效王建作宮詞百首。」《詩人玉屑》、《四川總志》、《灌縣縣志》、《灌縣文徵》都主張花蕊夫人爲青城費氏。另一說則以元朝陶宗儀倡之其《南村輟耕錄》中說：「蜀主孟昶納徐匡璋女，爲貴妃，別號花蕊夫人因花不足以擬其色而似花蕊之翾輕也。或以爲費氏，則誤矣。」而《十國春秋》宗此說。

<sup>65</sup> 清·吳任臣撰：《十國春秋》（北京：中華書局，1983年），頁 461。

<sup>66</sup> 宋·王象之：《輿地紀勝》（上海：上海古籍出版社，1995年初版）卷一百七十四，頁 367。

由此可知，花蕊夫人的宮詞是王安國奉詔審定蜀民、楚民、秦民所獻書可入三館者，由李希顏整理，經郭祥繕寫存入，曾得王安石、王珪、馮京賞識。花蕊夫人之作散佚的十分嚴重，其親手寫的三十二首作品，曾經過王安石的鑑定，其餘的篇章是南宋時陸續再收集得到的。王建的作品自中唐以來一直受到注意與重視，但花蕊夫人的作品則是被繕寫入館後，且在王珪、馮京願傳其本後，才逐漸被注意。<sup>67</sup>此外胡仔《苕溪漁隱叢話》說：「花蕊又別有逸詩六十六首，乃近世好事者，旋加搜索續之，篇次無倫，語意與前詩相類者極少，誠為亂真矣。」<sup>68</sup>又劉放《中山詩話》曰：「孟蜀時，花蕊夫人號能詩，而世不傳。王平父因治館中廢書，得一軸八九十首，而存者才三十二餘篇。大約似王建句。」<sup>69</sup>清代編撰《全唐詩》時，收錄花蕊夫人詩一卷，其數量已增至一百五十七首，其中真贋混雜，殊難證信。生平事蹟見《全唐詩》卷七百九十八花蕊夫人徐氏小傳、《郡齋讀書志》卷十八、《後山詩話》、《南村輟耕錄》卷十七等、《十國春秋》卷五十。

浦江清先生把花蕊夫人宮詞的特色與王建宮詞作一大略的比較後說：「建之筆力高超，花蕊已傷纖弱。惟建宮在外廷，其所歌咏，不無想像之詞，不若花蕊夫人，以宮中之主人，咏宮內之實事，自更有親切之意味。」<sup>70</sup>這就是說，它不僅富有女性之特徵，而且因宮內中人的身份與視角而更具有真實性。前蜀宮廷建築奢華，宮殿華麗，宮中歌舞昇平，四季行樂不斷。花蕊夫人以其敏銳的觀察力，細膩的筆觸，將這一切收之眼底，寫進筆端。內容上有描繪宮中亭臺樓閣、池水畫廊的詩歌，尤其向人們展示了在宣華苑這樣的離宮別苑中的風月繁華之盛，例子更不勝枚舉。從內容上可分為兩大類：（一）咏讚皇宮景致。（二）親身經歷宮廷裡的日常生活。

<sup>67</sup> 參見李寶玲：〈王建、花蕊夫人《宮詞百首》之比較〉，《逢甲人文社會學報》，第6期，頁116，2003年5月。

<sup>68</sup> 宋·胡仔：《苕溪漁隱叢話》（臺北：木鐸出版，1982年）卷四十，頁334。

<sup>69</sup> 清·何文煥編：《歷代詩話》（臺北：藝文印書，1974年4月），頁173。

<sup>70</sup> 參見浦江清：《浦江清文錄》（北京：人民文學出版社，1958年），頁53。

## （二）和凝

和凝，字成績，汶陽須昌人也。凝幼而聰敏，姿狀秀拔，神彩射人。少好學，十七歲舉明經，十九歲登進士第。和凝歷仕梁、唐、晉、漢、周五朝，始終受到重用。唐天成中，入拜殿中侍御史，歷禮部、刑部二員外，改主客員外郎、知制誥，尋詔入翰林充學士，轉主客郎中充職，兼權知貢舉，所收多才名之士，時議以爲得人。後晉天福五年（940），拜中書侍郎平章事，少帝嗣位，加右僕射。開運初，罷相守本官，未幾，轉左僕射。漢興，授太子太保。後周初，遷太子太傅。顯德二年（955）秋去世，享年五十八歲，周太祖輟視朝兩日，詔贈侍中。<sup>71</sup>《全唐詩》卷七百三十五收錄和凝宮詞百首。

和凝宮詞的創作時間，邱良任考証爲後唐明宗時（926—933）。<sup>72</sup>他的宮詞是明確聲稱奉旨寫作，或者至少是以直接進獻給皇帝觀覽爲目的而寫作的。組詩的最後一首明確地指出了這一點：

九重天上實難知，空遣微臣役夢思。葵藿一心期捧日，強搜狂斐擬宮詞。

（卷七百三十五）

## 二、主要內容

### （一）花蕊夫人

#### A、咏讚皇宮景致

國都成都的皇宮建築，是公元 907 年王建即帝位後，在原有官府堂宇廳館的基礎上改建而成的：「遂以大衙門爲宣德門，獅子門爲神獸門，大廳爲會同殿，球場門爲神武門，球場廳爲神武殿，蜀王殿爲承乾殿，清風樓爲壽光閣，西亭子爲咸宜殿，……九頂堂爲承乾殿，中隔爲玄武門，昌橋爲應興橋，舊宅爲昭聖宮，

<sup>71</sup> 宋·薛居正等撰：《舊五代史》（北京：中華書局，1976年）卷一百二十七，頁1671—1672。

<sup>72</sup> 參見丘良任：《歷代宮詞紀事》（廣州：暨南大學，1995年），頁11。

堂爲金華殿，摩訶池爲龍躍池，設廳爲韶光殿……」<sup>73</sup>此時，前蜀宮廷已初具規模。後主王衍繼位後，又用近三年的時間，對內苑做了大規模的修建。修建後的內苑被取名爲宣華苑，其「延袤十里，擴重光、太清、延昌、會真之殿，清和、迎仙之宮，降真、蓬萊、丹霞、怡神之亭，飛鸞之閣，瑞獸之門，土木之功窮極奢巧。」<sup>74</sup>如〈宮詞〉之一即總寫蜀皇宮城概貌，詩云：

五雲樓閣鳳城間，花木長新日月閒。三十六宮連內苑，太平天子住（一作坐）崑山。（卷七百九十八）

詩中對「樓閣」、「花木」、「後宮」和「天子」逐一作了敘述，其中「五雲」、「鳳城」、「崑山」等語，已透露出對皇家宮苑環境的極力讚嘆。而「日月閒」、「太平」等語，又顯露了當時蜀國統治的相對穩定。這些都爲以下宮詞的分別描寫，鋪設了一個大背景。從這裡開始，前蜀京都宣華苑那所緊閉的大門已被緩緩打開，你將看到一幅幅鮮爲人知的皇家後宮生活圖景。〈宮詞〉之九描寫宣華苑佈局總貌，詩云：

三面宮城盡夾牆，苑中池水白茫茫。直（一作亦）從獅子門前入，旋見亭臺遠岸傍。（卷七百九十八）

首句交代內苑有宮城南、北和西三面夾牆圍護，次句說苑中有龍躍池的大片水景，第三句指從獅子門，也可以進入西苑。除此之外，宣華苑應該還有一個內門與後宮相通，這就是所謂的「夾城門與內門通」（〈宮詞〉之六）中的「內門」，所以詩中也說「亦從」。末句寫入門之後，就可見苑中的亭臺樓閣等一應景物，均圍繞著水池沿岸一路展開。

<sup>73</sup> 清·吳任臣撰：《十國春秋》（北京：中華書局，1983年）卷三十五，頁501。

<sup>74</sup> 清·吳任臣撰：《十國春秋》（北京：中華書局，1983年）卷三十七，頁537。

〈宮詞〉的第一首、第九首，均從整體上描繪了王蜀國都、宮苑之盛，〈宮詞〉之一百零四更是對宣華苑的掖庭風光和樓閣景色，做了全面整體的讚美。詩云：

楊柳陰中引御溝，碧梧桐樹擁朱樓。金陵城共滕王閣，畫向丹青也合羞。

（卷七百九十八）

前兩句先以一俯一仰的視角變化，寫出在楊柳遮覆下清澈的御溝水，以及聳立在梧桐簇擁上的高樓，明暗相間，紅碧互映，層次分明，色彩艷麗。後兩句則在此基礎上，用比較的方式讚嘆蜀國都。「金陵城」即今南京城，此城自古稱名城，向來以宮殿的華美壯麗名聞天下，南朝謝朓〈鼓吹曲〉詩句：「江南佳麗地，金陵帝王州」<sup>75</sup>，即讚此城。「滕王閣」唐高祖李淵之子李元嬰封滕王，兼洪州刺史時建。並就贛江渚建閣，以壯遐觀，後因此命名滕王閣。創建之後，更因唐才子王勃寫〈求日登洪州滕王閣餞別序〉而揚名於天下。現在詩人將這兩處放在一起和蜀宮相比，發出「畫向丹青也合羞」的感嘆，說明蜀宮建築之雄偉富麗，縱使將金陵城、滕王閣繪入圖畫，和蜀宮一比，也要遜色一籌，把對蜀宮苑的稱頌讚賞之情推向了極至。

## B、親身經歷宮廷裡的日常生活

花蕊夫人宮詞中涉及內宮宮廷日常生活的內容最多，在她的宮詞裡，絕大多數關注的是普通宮人生活，確實可以說唯內宮之人親歷，方能予以刻畫，不僅親切有真實感，還相當生動、傳神。因此，身為宮中一員的花蕊夫人幾乎將宮中的每一個細節都寫入詩歌當中。以下舉宮女們的日常司職和娛樂為例。如〈宮詞〉之十六提到女官的設立，詩云：

<sup>75</sup> 參見遼欽立纂輯：《先秦漢魏晉南北朝詩》（臺北：學海出版，1991年2月），頁1414。

六宮官職總新除，宮女安排入畫圖。二十四司分六局，殿前頻見錯相呼。

（卷七百九十八）

詩中說明宮中的官制，將宮中從事雜務的宮女分爲六局二十四司，使她們各有所屬，各司其職。據《新唐書·百官志》載：「宮中設立尙宮局，統管司記、司言、司簿、司闈四個司；設尙儀局，統管司籍、司樂、司賓、司贊四個司；設尙服局，統管司寶、司衣、司飾、司仗四個司；設尙食局，統管司膳、司醞、司藥、司饌四個司；設尙寢局，統管司設、司輿、司苑、司燈四個司；設尙功局，統管司製、司珍、司綵、司計四個司。」<sup>76</sup>蜀宮宮人衆多，人多事雜，這些宮女雖然在皇上面前經常見面，但是相互間還是會彼此叫錯名字。二十四司分六局，服役方面再多，也是分六班上值。

閒暇時間，如何排遣消磨，花蕊夫人自然也要談說。如釣魚，宮女們十分喜愛，宮詞中描述宮女釣魚玩耍的有〈宮詞〉之一百零一、〈宮詞〉之一百一十四、〈宮詞〉之一百二十二，生動地反映出立岸或駕舟垂釣的樂趣。詩云：

慢揎（一作揮）紅（一作羅）袖指纖纖，學釣池魚傍水邊（一作弦）。忍冷不禁還自去，釣竿常被別人牽。（卷七百九十八）

池心小樣釣魚船，入玩偏宜向晚天。挂得綵帆教便放，急風吹過水門前（一作邊）。（卷七百九十八）

嫩荷香撲釣魚亭，水面文魚作隊行。宮女齊（一作競）來池畔（一作面）看，傍簾呼喚勿高聲。（卷七百九十八）

泛舟嬉戲，隨皇上泛舟，自當規範行動，難得樂趣。要是閒暇時偕同伴泛舟採蓮，

<sup>76</sup> 宋·歐陽修、宋祁撰：《新唐書》（北京：中華書局，1975年）卷四十七，頁1226—1230。

就會呈現出一派歡樂景象。〈宮詞〉之二十四詩云：

內家（一作人）追逐採蓮時，驚起沙鷗兩岸飛。蘭棹把來齊拍水，並船相鬥溼羅衣。（卷七百九十八）

當然，宮女的生活並不全然如此悠閒愜意。如〈宮詞〉之七十九詩云：

小小宮娥到內園，未梳雲鬢臉如蓮。自從配與夫人後，不使尋花亂入船。  
（卷七百九十八）

這首詩的小宮娥「未梳雲鬢」，剛到內園的時候，對宮中的一切都充滿了好奇，行為舉止都比較隨便。在中國封建時代，女子插笄，是長大成人的一種標誌。女子年滿十五歲，就會被看作成人。在此之前，女子年幼時多梳著「丫髻」。到了十五歲，若已許嫁，則改作成人髮髻，以示成年。屆時一般需舉行儀式，由長輩為其梳髻，並加插髮笄，名為「笄禮」。若至二十歲仍未嫁，亦要舉行插笄儀式，唯儀式較前者簡便。<sup>77</sup>而當她被分配給妃娘當了侍女之後，這種情況就明顯起了變化，她的一舉一動都受到了約束，再也不能任性地到處尋花、隨意上船了。從側面反映出嚴格的宮中禁條對少女天性的壓抑。又如〈宮詞〉之八十八、〈宮詞〉之九十九，詩云：

月頭支（一作又）給買花錢，滿殿宮人近數（一作盡十）千。遇著唱名多不語（一作應），含羞走（一作急）過御床前。（卷七百九十八）

日高房裏學圍棋，等候官家未出時。為賭金錢爭路數，專憂女伴怪來遲。  
（卷七百九十八）

<sup>77</sup> 參見周汛、高春明：《中國衣冠服飾大辭典》（上海：上海辭書出版社，1996年），頁19。

所描寫的事件或場景，都屬內宮比較私密的生活，宮女們日常起居的種種樣態，包括嬌羞可愛的神情、古靈精怪的心計、天真爛漫的性格等，皆表露無遺。下棋這樣的娛樂，也為她們寂寞生活帶來些許的生活情趣。<sup>78</sup>

至於宮中嬪妃她們平日不會向宮女那樣嬉戲玩鬧，也不全是陪遊侍宴、邀寵爭恩，她們平常可能是讀書自遣、或焚香掃灑。〈宮詞〉之十四描述了一個近來受寵的嬪妃，掃地焚香後，閒下來以教鸚鵡讀詩等待君王的到來，詩云：

修儀承寵住龍池，掃地焚香日午時。等候大家來院裏，看教鸚鵡念新詩。  
(卷七百九十八)

這裏面提到的「修儀」據浦江清先生考證，以為非李舜弦即李玉簫，兩人都是王衍宮中才藝見寵者。舜弦善詩，所作多為文人稱賞；玉簫則能唱，聲音委婉。

《十國春秋》載：「昭儀李氏，名舜弦，梓州人。酷有辭藻，後立為昭儀，世所稱李舜弦夫人也，所著蜀宮應制詩，隨駕詩，釣魚不得詩諸篇，多為文人賞鑒。」又云：「同時宮人李玉簫者，寵倖亞於舜弦。後主常宴近臣於宣華苑，命玉簫歌己所撰月華如水宮詞。」<sup>79</sup>蜀主很重視文學，王建雖出身軍閥，但是政治上重用文人，好與儒生談論，頗有所解。後主王衍更是突出，頗知學問，甚有才思，酷好靡麗之辭，有詩集《烟花集》。<sup>80</sup>因此經常陪在皇上身邊的宮嬪都有一定的文學素質，〈宮詞〉之十五詩云：

才人出入每參（一作相）隨，筆硯將行（一作行將）遶曲池。能向彩箋書大字，忽（一作勿）防禦制寫新詩。（卷七百九十八）

<sup>78</sup> 參見王雅資：《唐代閨閣詩歌研究》，中興大學中國文學系碩士學位論文，頁 72，2000 年 6 月。

<sup>79</sup> 清·吳任臣撰：《十國春秋》（北京：中華書局，1983 年）卷三十七，頁 562。

<sup>80</sup> 參見蘇雷：《花蕊夫人宮詞研究》（廣州中國文學系碩士學位論文，2007 年 5 月），頁 34。

「才人」唐代內宮的嬪妃，正五品。詩中的才人不僅每次皇帝出巡都陪伴左右，而且隨身攜帶筆墨紙硯伺候，連在池邊散步也不例外。「能向彩箋書大字」可知她既有對詩詞的穎悟，又寫得一手好字，能準確無誤的理解和記錄皇帝的即興之作。

這樣的生活與通常宮怨詩中惜花傷感的宮人是大不相同了，即使是偶爾的寂寞也不那麼淒涼，手把文書誦讀，這是多麼愜意的事情啊！在她筆下，僅有四首寫到了怨情，但沒有宮怨詩對人情感的衝擊，在意境上也稍微的遜色。蜀地在唐末中原紛亂的時候偏安一隅，正史中對於它的歷史並不詳盡，尤其是宮廷故事，更是稀缺。要瞭解蜀地的宮廷文化，花蕊夫人的宮詞提供了難得的研究素材，例如對宮廷建築，尤其是宣華苑的描寫。陸昶贊曰：「花蕊夫人嘗制宮詞百首，才藻風流不減王建。」又曰：「所作宮詞，清新俊雅，具有才思，想其風致，自是一出色女。而多才薄命，流離以死，惜哉！」<sup>81</sup>

## （二）和凝

其宮詞內容主要是皇帝聖明、百姓敬慕、天降祥瑞，展現了君王之勤政天下，也描寫了皇家宮闈的宏麗繁盛，謳歌了這短暫的太平盛世，常出現以奉承上意為目的的作品。這些作品便足以說明和凝是一個善於揣摩上位者心意並投其所好的人。

《舊五代史·明宗本紀》卷四十四引《五代史闕文》記載：「明宗出自邊地，老于戰陳，即位之歲，年已六旬，純厚仁慈，本乎天性。每夕宮中焚香仰天禱祝云：『某蕃人也，遇世亂為眾推戴，事不獲已，願上天早生聖人，與百姓為主。』故天成、長興間，比歲豐登，中原無事，言於五代，粗為小康。」<sup>82</sup>和凝當時位居清要，其詩涉及君王上朝問政、褒揚將帥者居多，如〈宮詞〉之十寫君聖尋求良才，詩云：

<sup>81</sup> 清·陸昶：《歷代名媛詩詞》（清乾隆癸巳吳門陸氏紅樹樓刊本）（國立中央圖書館善本書室微捲），卷七。

<sup>82</sup> 宋·薛居正等撰：《舊五代史》（北京：中華書局，1976年），頁610。

寢殿香濃玉漏嚴，雲隨涼月下西南。帳前宮女低聲道，主上還應夢傅巖。

（卷七百三十五）

據《尚書·商書》卷十記載：「高宗夢得說，使百工營求諸野，得諸傅巖。」<sup>83</sup>「傅巖」是商代名臣傅說被發現的地方，「夢傅巖」也就是尋求良才的意思，而重視人才則是中國古代評價帝王賢明與否的重要標準。借宮女之口表現皇帝在夢中還想著發掘良才，其實也就是對皇帝的讚頌，但角度巧妙，看起來自然得體，不動聲色，用典故說明帝王連做夢都在想著治理國政。

詩中更有君王親理朝政的描寫，寫明宗觀稼，〈宮詞〉之五、〈宮詞〉之三十一詩云：

鳳吹鸞歌曉日明，豐年觀稼出神京。封人爭獻南山壽，五色雲中御輦平。

（卷七百三十五）

鑾輿觀稼晚方歸，日月旗中見御衣。萬姓焚香惟頂禮，瑞雪隨繖入宮闈。

（卷七百三十五）

明宗觀稼事，正史確有記錄。根據《舊五代史·明宗本紀》記載：「長興三年（932）三月庚戌，帝觀稼於近郊。民有父子三人同挽犁耕者，帝閱之，賜耕牛三頭。」<sup>84</sup>充分展現體恤人民。〈宮詞〉之六十三也記錄了「籍田禮」，每年春耕前，由天子、諸侯執耒耜象徵性的在籍田上三推或一撥，稱為「籍禮」，以示對農業的重視。詩云：

<sup>83</sup> 漢·孔安國、唐·孔穎達等正義：《尚書正義》卷十，頁 139，收錄於《十三經注疏》（臺北：藝文印書館，2003 年）。

<sup>84</sup> 宋·薛居正等撰：《舊五代史》（北京：中華書局，1976 年）卷四十三，頁 590。

聖主躬耕在籍田，公卿環衛待豐年。五風十雨餘糧在，金殿惟聞奏舜弦。  
(卷七百三十五)

寫帝王恩澤天下，〈宮詞〉之八十四、〈宮詞〉之十一詩云：

金馬詞臣夜受宣，授毫交直八花磚。白麻草了初呈進，稱旨絲綸下九天。  
(卷七百三十五)

遶殿鉤闌壓玉階，內人輕語憑蔥臺。皆言明主垂衣理，不假朱雲傍檻來。  
(卷七百三十五)

詩中言聖主明臣治理天下，一派祥瑞生機，百姓安居樂業。「垂衣」代表太平無事，無爲而治。《尚書·武成》曰：「惇信明義，崇德報功，垂拱而天下治。」<sup>85</sup>正史也記載了明宗關心百姓生活。《新五代史》卷六載：「明宗數問宰相馮道等民間疾苦，聞道等言穀帛賤，民無疾疫，則欣然曰：『吾何以堪之，當與公等作好事，以報上天。』吏有犯贓，輒置之死，曰：『此民之蠹也！』以詔書褒廉吏孫岳等，以風示天下。其愛人恤物，蓋亦有意於治矣。」<sup>86</sup>

當時的天下四海一統，〈宮詞〉之六十二、〈宮詞〉之六十八、〈宮詞〉之六十九詩云：

正旦垂旒御八方，蠻夷無不奉梯航。群臣舞蹈稱觴處，雷動山呼萬歲長。  
(卷七百三十五)

<sup>85</sup> 漢·孔安國、唐·孔穎達等正義：《尚書正義》卷十一，頁163。收錄於《十三經注疏》（臺北：藝文印書館，2003年）。

<sup>86</sup> 宋·歐陽修：《新五代史》卷六，頁6，收錄於《二十四史》（臺北：鼎文書局翻印之點校本，1987年）。

玉殿朦朧散曉光，金龍高噴九天香。搥鞭聲定初開扇，百辟齊呼萬歲長。  
(卷七百三十五)

五色卿雲覆九重，香煙高舞御鑪中。含元殿裏行仁德，四海車書已混同。  
(卷七百三十五)

「含元殿」爲唐朝洛陽東都之宮殿，而在後梁開平三年（909）正月，改西京含元殿爲朝元殿。<sup>87</sup>後唐莊宗同光二年（924）正月，詔改朝元殿復爲明堂殿，又改崇勳殿爲中興殿<sup>88</sup>，由此也可證和凝宮詞不作於後梁。後唐明宗即位時，春秋已高，不邇聲色，不樂遊畋。在位七年，於五代之君，最爲長世，兵革粗息，年屢豐登，生民實賴以休息。<sup>89</sup>故五代言中興者，唯後唐有資格。明宗在位年齡，丘良任考證爲六十歲，和凝當時極得明宗賞識，官至中書舍人、工部侍郎、翰林學士，所以其宮詞中有較多的祝壽詩，如〈宮詞〉之七、〈宮詞〉之二十九、〈宮詞〉之五十三詩云：

朦朧西月照池亭，初夜椒房掩書屏。宮女相呼有何事，上樓同看老人星。  
(卷七百三十五)

白玉階前菊蕊香，金盃仙醞賞重陽。層臺雲集梨園樂，獻壽聲聲祝萬康。  
(卷七百三十五)

鑪蒸香檀獸炭癡，真珠簾外雪花飛。六宮進酒堯眉壽，舞鳳盤龍滿御衣。  
(卷七百三十五)

<sup>87</sup> 宋·薛居正等撰：《舊五代史》（北京：中華書局，1976年）卷四，頁66。

<sup>88</sup> 宋·薛居正等撰：《舊五代史》（北京：中華書局，1976年）卷三十一，頁425。

<sup>89</sup> 宋·歐陽修撰：《新五代史》卷六，頁66，收錄於《二十四史》（臺北：鼎文書局翻印之點校本，1987年）。

「南山壽」、「老人星」皆是為老人祝壽之詞，而「堯壽」則是專為祝頌帝王長壽的套語，群臣祝壽，國泰昌盛。

和凝的宮詞和王建作品有些相似，即題材內容都兼及朝堂與後宮，政治與生活等各方面，但細處遠不及王建豐富。他筆下的皇帝只有聖主一個形象，這樣直接歌頌聖明的作品也很多。和凝之後歌功頌德逐漸成為宮詞的主題之一。而對於後宮則著重刻畫富麗堂皇的景象和悠閒愉快的生活，如第十二首「顛預冰面瑩池心，風刮瑤階臘雪深。怪得宮中無獸炭，步搖釵是辟寒金。」純粹讚嘆皇家富貴。第四十首「小樓花簇鈿山低，金雉雙來踢馬齊。誇向傍人能彩戲，朝來贏得鷺鷥犀。」等作品，則顯得其樂融融祥和安定，和凝的宮詞很少有宮怨的。和凝雖然「葵藿一心期捧日」，展現了後唐時代的君明臣賢，太平繁盛，可惜也只是曇花一現，很快便消失在內亂之中。<sup>90</sup>和凝用宮詞組詩的形式記錄了這短暫的太平盛世。和凝宮詞百首可以略補史闕，或多或少讓我們瞭解後唐這一五代中興時代的文化。

---

<sup>90</sup> 封樹芬、王育紅：〈和凝宮詞百首的史料價值〉，《南通大學學報》（社會科學版），第 24 卷第 5 期，頁 66，2008 年。



## 第五章 唐代宮詞反映的生活面貌

本章分析宮詞中著墨最多的題材，此部分主要從宮廷游藝、娛樂生活、唐代習俗及宮中日常生活這四方面進行，最後用拉康理論剖析宮人心理。

### 第一節 宮詞中異彩紛呈的宮中習俗

#### 一、立春

我國古代以農業為立國之基，而農事與節氣息息相關，人們必須經過較長周期的勞動，在特定的季節獲得所需的食物，在觀察天象運行，物候變化的經驗基礎上，人們因而產生了時令意識。到了漢代二十四節氣系統已經成熟<sup>1</sup>，各代統治者都十分重視節氣。根據《唐會要》卷二十三記載：「每年大中小祀，都七十祭。其四立、二分、二至、臘、上辛、吉亥等日，蓋為氣節也。」<sup>2</sup>可見唐代格外重視立春、春分、立夏、夏至、立秋、秋分、立冬、冬至等八個節氣，因其標示出季節的轉換、清楚地劃分出了一年的四季，而立春作為四季之始，自是更受注目。《禮記·月令》記載：「孟春之月，是月也，以立春。先立春三日，大史謁之天子曰：『某日立春，盛德在木。』天子乃齋。立春之日，天子親帥三公、九卿、諸侯、大夫以迎春於東郊。還，反賞公卿諸侯大夫於朝，命相布德和令，行慶施惠，下及兆民。」<sup>3</sup>《後漢書》也記載：「元始中故事，兆五郊于雒陽四方。中兆在未，壇皆三尺，階無等。立春之日，迎春于東郊，祭青帝句芒。車旗服飾皆青。歌青陽，八佾舞雲翹之舞。及因賜文官太傅、司徒以下縑各有差。」<sup>4</sup>可見天子對立春甚為看重，每每親率下屬祭祀於東方，以迎春來。

<sup>1</sup> 參見沈志忠：〈二十四節氣形成年代考〉，《東南文化》，第一期，頁 53，2001 年。

<sup>2</sup> 宋·王溥：《唐會要》（上海，上海古籍出版，1991 年）卷二十三，頁 440。

<sup>3</sup> 漢·鄭玄注、唐·孔穎達疏：《禮記注疏》卷十四，頁 286，收錄於《十三經注疏》（臺北：藝文印書館，1956 年）。

<sup>4</sup> 南朝宋·范曄撰、唐·李賢注：《後漢書》（北京：中華書局出版，1998 年），頁 3181—3182。

隨著朝代的更替、時光的流逝，人們不僅僅在立春之日祭祀，還形成了宴飲、剪彩紙等習俗，如《荆楚歲時記》曰：「立春之日，悉剪綵為鸞以戴之，帖宜春二字，傳咸鸞賦，有其言矣。」<sup>5</sup>又《太平御覽》引《唐書》曰：「景龍中，中宗孝和帝以立春日宴別殿，內出剪綵花，令學士賦之。」<sup>6</sup>後一段史實恰有上官昭容一詩為證，題為〈奉和聖製立春日侍宴內殿出剪綵花應制〉，詩云：「密葉因裁吐，新花逐翦舒。攀條雖不謬，摘蕊詎知虛。春至由來發，秋還未肯疏。借問桃將李，相亂欲何如。」（卷五）雖是應制之詩，却也記錄了立春剪彩花的習俗，所剪之花足以以假亂真，與真花媲美。花蕊夫人〈宮詞〉之八關於立春，詩云：

立春日進內園花，紅蕊輕輕嫩淺霞。跪到玉階猶帶露，一時宣賜與宮娃。  
（卷七百九十八）

真正宮中主角所寫的詩情調輕快而明媚，春回大地，萬物復甦。立春之日，春花早早開放，當猶帶露水的花兒被進獻給皇上時，皇上一時高興，將其分賜給了宮中的美人。此既為立春之時事，然亦可見為詩人的日常生活。

## 二、上巳節

上巳是每年農曆三月上旬的第一個巳日，亦名元巳、三巳、除巳、上除等，魏晉以後固定為每年的三月三日。<sup>7</sup>我國很早就有三月上巳祓禊求潔的習俗。《周禮·春官》記載：「女巫掌歲時祓除鬻浴。」鄭玄注：「歲時祓除如今三月上巳水上之類，鬻浴謂以香薰草藥之湯沐浴。」<sup>8</sup>李善《文選注》引〈韓詩〉曰：「三月桃花水之時，鄭國之俗，三月上巳，於溱、洧兩水之上，執蘭招魂，祓除不祥也。」

<sup>5</sup> 參見王毓榮：《荆楚歲時記校注》（臺北：文津出版社，1988年），頁63。

<sup>6</sup> 宋·李昉等撰：《太平御覽》（北京：中華書局出版，1995年）卷二十，頁99。

<sup>7</sup> 明·謝肇淛撰：《五雜俎》（上海：上海書店，2001年），頁23。引文：「三月三日為上巳日，此是魏晉以後相沿，漢猶有巳，不以三日也。」

<sup>8</sup> 漢·鄭玄注、唐·費公彥疏：《周禮注疏》卷二十六，頁400，收錄於《十三經注疏》（臺北：藝文印書館，1956年）。

<sup>9</sup>人們成群結隊到水邊祭祀並用浸泡過藥草的水沐浴，認為這樣可以祓除不祥，無病無災。可見，上巳在先秦時是一個巫術色彩極濃的節日，以祓禊為主要習俗。漢代以後，上巳在原有習俗的基礎上，增添了宴飲、遊春等風俗，和凝宮詞百首中則有描寫上巳節，〈宮詞〉之五十詩云：

宮娥解禊艷陽時，鷓鴣蘭橈滿鳳池。春水如藍垂柳醉，和風無力裊金絲。  
(卷七百三十五)

解禊是拔除不祥的一種祭祀，春意融融，宮娥泛舟鳳池，想來又是一番喜慶氣象。唐人對上巳節非常重視，與中和節、重陽節並列為「三令節」<sup>10</sup>。每到此日，便紛紛湧至水邊，除祓、流杯之外，尚有踏青、宴飲、賞花等活動，可見唐人在上巳節的休閒活動頗多。

《後漢書·周舉傳》記載：「六年三月上巳日，商大會賓客，讌于洛水。」<sup>11</sup>  
《後漢書·袁紹傳》記載：「三月上巳，大會賓徒於薄落津。」<sup>12</sup>後來亦漸漸形成曲水流觴之習俗。關於曲水流觴的由來，《續齊諧記》中有這樣一段記載：

晉武帝問尚書郎摯仲冶：「三月三日曲水，其義何旨？」答曰：「漢章帝時，平原徐肇，以三月初生三女，至三日而俱亡，一村以為怪，乃相推之水濱盥洗，因流以盥觴。曲水之義，蓋起此也。」帝曰：「若如所談，便非嘉事也。」尚書郎束皙進曰：「仲冶小生，不足以知此。臣請說其始。昔周公城洛邑，因流水以泛酒，故逸詩云『羽觴隨東流』；又秦昭王三日上巳

<sup>9</sup> 唐·李善等注：《六臣注文選》（上海：上海古籍出版社，1993年），頁1095。

<sup>10</sup> 宋·歐陽修、宋祁撰：《新唐書》（北京：中華書局，1975年）卷一百三十九，頁4637。《新唐書》記載：唐德宗以「前世上巳、九日，皆大宴集，而寒食多與上巳同時，欲以二月名節，自我為古，若何而可？」泌謂：「廢正月晦，以二月朔為中和節，因賜大臣戚里尺，謂之裁度。民間以青囊盛百穀瓜果種相問遺，號為獻生子。里閭釀宜春酒，以祭勾芒神，祈豐年。百官進農書，以示務本。」帝悅，乃著令，與上巳、九日為三令節，中外皆賜緡錢燕會。

<sup>11</sup> 南朝宋·范曄撰、唐·李賢注：《後漢書》（北京：中華書局出版，1998年）卷六十一，頁2028。

<sup>12</sup> 南朝宋·范曄撰、唐·李賢注：《後漢書》（北京：中華書局出版，1998年）卷七十四，頁2381。

置酒河曲，見金人自淵而出，奉水心劍曰：『今君制有西夏，乃秦霸諸侯』乃因此處立爲曲水，二漢相沿，皆爲盛業。」帝曰：「善」，賜金五十斤，而左遷仲冶爲陽城令。<sup>13</sup>

花蕊夫人亦有言及上巳節關於曲水流觴之〈宮詞〉之九十五，詩云：

春日龍池小宴開，岸邊亭子號流杯。沈檀刻作神仙女，對捧金尊（一作杯）水上來。（卷七百九十八）

所謂曲水流觴即流杯，是指將水環曲導引成渠，曰「曲水」然後將盛酒之觴浮於水面，從上游放出，借助水流之力傳送杯子，使之順流而下，當杯子緩緩經過賓客面前時，即可取過一飲而盡，同時吟詩作賦，以爲娛樂。曲水流觴逐漸成爲文人雅士在上巳節的主要活動，魏晉南北朝時期張華、王羲之、謝朓、梁簡文帝等都有關於三月三日曲水流觴的詩賦作品傳世，此習俗流傳到唐代，一直風行於世。上官婉兒曾有〈遊長寧公主流杯池二十五首〉，上巳節對唐人影響之深。蜀宮君臣承繼了這一習俗，三月三日有曲水流觴，但從水中順流而下的不僅僅是酒杯，而是由沉檀木雕刻的風姿綽約的仙女，她們手捧酒杯自水中款款漂來，此創意真是新穎獨到、令人稱奇。看來，宮廷與民間雖然共賀同一個節日，有著同樣的習俗，但由於宮廷的特殊性，在具體內容或形式上終是有所區別。

### 三、重陽節

重陽節是農曆的九月九日，因古人以九爲陽數，日與月均爲九，故稱重陽，又名重九，亦稱秋節、素節等。<sup>14</sup>重陽節的習俗有登高、飲菊花酒、佩帶茱萸、宴飲等，至於此習俗的由來，《續齊諧記》中記載：

<sup>13</sup> 宋·李昉等編：《太平廣記》（北京：中華書局，1961年3月）卷一百九十七，頁1477—1478。

<sup>14</sup> 參見李道和：《歲時民俗與古小說研究》（天津：天津古籍出版社，2004年），頁244。

汝南桓景隨費長房遊學，累年，長房謂曰：「九月九日汝家中當有災，宜急去，令家人各作絳囊盛茱萸以繫臂，登高飲菊花酒，此禍可除。」景如言，舉家登山，夕還，見雞犬牛羊一時暴死，長房聞之曰：「此可代矣。」今世人每至九日登高飲酒，婦人帶茱萸囊，因此也。<sup>15</sup>

小說家之言雖不可確信，但至少可說明一點：重九的種種習俗均是為了避除災邪、求得長壽，這些活動帶有原始的巫術崇拜與迷信色彩，是人類為了避害的所衍生帶有美好願望與安慰心理的行爲。和凝〈宮詞〉之五十一詩云：

白玉階前菊蕊香，金盃仙醞賞重陽。層臺雲集梨園樂，獻壽聲聲祝萬康。  
(卷七百三十五)

宮詞中記載了宮中過重陽節的習俗，民間久有慶賀習俗，與慶賀豐年聯繫在一起。這一天還要舉行重九宴會，朝廷設宴招待百官。宮中賞菊，杯觥交錯，仙樂風飄，祝壽賀康，其樂融融。唐代對重陽節很重視，將其定為三令節之一，每逢此節，主要活動亦是登高、飲菊花酒和佩帶茱萸。秋高氣爽之日，與家人友人同插茱萸以避邪氣求平安、登高臨遠飲酒抒懷，詩人們往往有感而賦詩傳世，如王昌齡〈九日登高〉詩云：「青山遠近帶皇州，霽景重陽上北樓。雨歇亭皋仙菊潤，霜飛天苑御梨秋。茱萸插鬢花宜壽，翡翠橫釵舞作愁。謾說陶潛籬下醉，何曾得見此風流。」(卷一百四十二) 宮廷中亦有賀重陽節之慣例。德宗曾宴宰臣百官於曲江，上賦詩以賜之。<sup>16</sup>宣宗曾於重陽日便殿大合樂，賜宴群臣。<sup>17</sup>高宗曾於重九登慈恩寺塔，上官婉兒亦獻〈九月九日上幸慈恩寺登浮圖，群臣上菊花壽酒〉詩云：「帝里重陽節，香園萬乘來。卻邪萸入(一作結)佩，獻壽菊傳杯。

<sup>15</sup> 梁·吳均：《續齊諧記》收錄於文淵閣四庫全書第 1042 冊，頁 557。

<sup>16</sup> 後晉·劉昫等撰：《舊唐書》(北京：中華書局，1975 年)卷十三，頁 386。

<sup>17</sup> 宋·王讜撰、周勛初校證：《唐語林校證》(北京：中華書局，1997 年 12 月)，頁 156。

塔類承天湧，門疑待佛開。睿詞懸日月，長得仰昭回。」（卷五）唐人的種種節俗活動不過是承襲古制罷了，整體而言，他們對節日原本的祭祀、巫術、信仰、禁忌等方面的意義看得較輕，借節日之機行遊玩、宴飲之樂，以期接近大自然、回歸大自然倒是唐人過節的主要興味所在。<sup>18</sup>

#### 四、寒食與清明節

寒食與清明是兩個由民間漸入宮廷的節日。<sup>19</sup>寒食，又稱熟食節、禁煙節、冷節，冬至後一百零五日。這個節日的主要節俗就是禁火，不許生火煮食，只能吃備好的熟食、冷食，故而得名。《荆楚歲時記》記載：「寒食無定日，或二月或三月，去冬至一百五日，即有疾風甚雨，謂之寒食節，又謂之百五節。秦人呼寒食為熟食日，言其不動煙火，預辦熟食過節也，齊人呼為冷煙節。」<sup>20</sup>漢代以後，民間逐漸把寒食禁火跟介之推聯繫在一起不過是後人附會。<sup>21</sup>到了唐代，因與清明前後緊接，故二個節日常相提論白居易〈寒食野望吟〉寫哭祭燒紙錢之俗，詩云：「丘墟郭門外，寒食誰家哭。風吹曠野紙錢飛，古墓纍纍春草綠。棠梨花映白楊樹，盡是死生離別處。冥冥重泉哭不聞，蕭蕭暮雨人歸去。」（卷四百三十五）再從楊巨源〈清明日后土祠送田徹〉中「祭祠結雲綺，遊陌擁香車。」（卷三百三十三）詩句來看，唐人已將祭祖與遊春相結合，均作為寒食、清明的習俗。以下王涯〈宮詞〉之二十七、和凝〈宮詞〉之二十六兩首宮詞描寫了宮廷寒食節禁火、傳火的情況，詩云：

禁樹傳聲在九霄，內中殘火獨遙遙。千官待取門猶閉，未到宮前下馬橋。

（卷三百四十六）

<sup>18</sup> 參見程薈、董乃斌著：《唐帝國的精神文明——民俗與文學》（北京：中國社會科學出版社出版，1996年），頁66—68。

<sup>19</sup> 參見程薈、董乃斌著：《唐帝國的精神文明——民俗與文學》（北京：中國社會科學出版社出版，1996年），頁53。

<sup>20</sup> 參見王毓榮：《荆楚歲時記校注》（臺北：文津出版社，1988年），頁126。

<sup>21</sup> 參見何立智等選注：《唐代民俗和民俗詩》（北京：語文出版社，1993年12月），頁372。

司膳廚中也禁煙，春宮相對畫秋千。清明節日頒新火，蠟炬星飛下九天。

（卷七百三十五）

到了清明節，宮民生火，一般由朝廷賜新火，開始煮寒食節前就準備好的榆羹杏粥，開始新的生活。和凝和王涯的詩歌就是寫這種習俗的。《唐會要》記載：「開元二十四年二月十一勅：『寒食、清明四日爲假。』至大曆十三年二月十五日勅：『自今以後，寒食通清明，休假五日。』至貞元六年三月九日勅：『寒食清明，宜准元日節，前後各給三日。』」<sup>22</sup>從寒食節第一天起，到清明節後三日，共七日，在唐朝是假期。由此可見，當時寒食節已經成爲唐朝一個很隆重的全國性節日。

寒食節期間，除了傳統的禁火、頒賜新火、上墳祭祖等習俗之外，當時還有各種文娛體育活動，如春遊踏青、鬥雞、雜技、拔河、鞦韆、等等活動。王建的宮詞就是這種情形的反映，〈宮詞〉之七十三、〈宮詞〉之八十一詩云：

殿前鋪設兩邊樓，寒食宮人步打球。一半走來爭（一作齊）跪拜，上棚先謝得頭籌。（卷三百零二）

宿妝殘粉未明天，總立（一作在）昭陽花樹邊。寒食內人長白打，庫中先散與金錢。（卷三百零二）

這兩首又作花蕊夫人詩，在此不詳探。唐人這個節日過得真是充實而快樂，宮人在寒食節於殿前打球，表演給皇帝觀賞。「步打球」是用步行踢球，與騎馬擊球不同。除此之外還有兩人對踢或兩對對踢的「白打」<sup>23</sup>遊戲，勝利者可獲得金錢

<sup>22</sup> 宋·王溥：《唐會要》（上海，上海古籍出版，1991年）卷八十二，頁1798。

<sup>23</sup> 唐代宮廷內教宮女蹴鞠以取樂，優勝者受賜金錢，稱爲「白打錢」。參見吳企明：《唐音質疑

作為獎賞。另外放紙鳶與拔河亦是寒食、清明的活動之一，羅隱〈寒食日早出城東〉中有「不得高飛便，迴首望紙鳶。」(卷六百五十九)之詩句，據封演說：「中宗時，曾以清明日御梨園毬場，名侍臣為拔河之戲。」<sup>24</sup>至於鬥雞娛樂有花蕊夫人〈宮詞〉之一百二十四，詩云：

寒食清明小殿旁，綵樓雙夾鬥雞場。內人對御分明看，先賭紅羅被十（一作滿擔）床。(卷七百九十八)

在寒食清明這一節氣中，有著眾多的習俗活動，蜀宮開展了鬥雞的活動。地點是小殿旁、彩樓間的鬥雞場，人物是皇上和嬪妃，以鬥雞的勝負來賭「紅羅被十床」。全詩儘管沒有直接描寫兩雞相鬥的形象和過程，但鬥雞前競賭雙方各不相讓氣氛，已被渲染的很濃。《舊五代史》云：「寒食假，諸道節度使、郡守、勳臣競以春服賀。又連清明宴，以鞍轡馬及金銀器、羅錦進者迨千萬，乃御宣威殿，宴宰臣及文武官四品已上。」<sup>25</sup>

## 五、中和節

二月一日為中和節，這是唐代獨有的節日，始於貞元年間。李肇《國史補》云：「唐貞和五年，初置中和節。」<sup>26</sup>王建〈宮詞〉之十九描寫了唐代三令節之一「中和節」，詩云：

殿前明日中和節，連夜瓊林散舞衣。傳報所司分蠟燭，監開（一作門）金（一作宮）鎖放人歸。(卷三百零二)

---

錄》(上海：上海古籍，1985年12月第一版)，頁404。

<sup>24</sup> 唐·封演：《封氏聞見記》(北京：中華書局，1985年)，頁31。

<sup>25</sup> 宋·薛居正等撰：《舊五代史》(北京：中華書局，1976年)卷五，頁82。

<sup>26</sup> 唐·李肇：《唐國史補》(上海：上海古籍出版，1979年)，頁55。

這是唐人的節日，這天皇帝與官員們要舉行熱鬧歌舞表演慶祝，而皇上龍心大悅，放歸宮人自由。這首宮詞提到放宮人回家與家人團聚的習俗，不見其他典籍記載。中和節《舊唐書》中有詳細記錄：「朕以春方發生，候及仲月，勾萌畢達，天地和同，俾其昭蘇，宜助暢茂。自今宜以二月一日為中和節，以代正月晦日，備三令節數，內外官司休假一日。」宰臣李泌又建議：「中和節日令百官進農書，司農獻種稔之種，王公戚里上春服，士庶以刀尺相問遺，村社作中和酒，祭勾芒，以祈年穀。」<sup>27</sup>德宗一一採納，下令實行。中和節這新節日，連同它的節日禮儀就這樣制定出來。從民俗發展史來看，一個節日的產生，是應該具備深厚民眾基礎的。中和節當時雖與上巳、重陽並稱三令節，但由於缺乏民俗基礎，它很快就從節日民俗中消失了。<sup>28</sup>

## 六、乞巧節

乞巧習俗可能始於漢。《西京雜記》云：「漢彩女常以七月七日穿七孔針於開襟樓，俱以習之。」<sup>29</sup>這裡已對乞巧活動作一簡要說明：漢人望月穿針之習俗。乞巧習俗不僅在民間有記錄，在宮殿中也流行著。《開元天寶遺事》記載：「宮中以錦結成樓殿，高百尺，上可以勝數十人，陳以瓜果酒炙，設坐具，以祀牛女二星，嬪妃各以九孔針，五色線，向月穿之，過者為得巧之侯。動清商之曲，宴樂達旦，士民之家皆效之。」<sup>30</sup>如王涯〈宮詞〉之二十一，詩云：

迥出芙蓉閣上頭，九天懸處正當秋。年年七夕晴光裏，宮女穿針盡上樓。

（卷三百四十六）

這首詩描寫七夕乞巧的風俗，是王涯宮詞中敘事風格最為明顯的一首。所寫皆是

<sup>27</sup> 後晉·劉昫等撰：《舊唐書》（北京：中華書局，1975年）卷十三，頁367。

<sup>28</sup> 參見何立智等選注：《唐代民俗和民俗詩》（北京：語文出版社，1993年12月），頁366。

<sup>29</sup> 參見曹海東注譯：《新譯西京雜記》（臺北：三民書局，1995年），頁25。

<sup>30</sup> 五代·王仁裕：《開元天寶遺事》，收錄於丁如明、李宗為、李學穎等校點：《唐五代筆記小說大觀》（上海：上海古籍出版社，2000年），頁1738。

宮娥群體性的活動場景，將女兒家平常的樣態表現得淋漓盡致，此時的她們似乎已經忘了漫漫長夜中無盡的等待所帶來的痛苦與妒忌，與世間一般的年輕女性一樣，在乞巧節當晚，紛紛上樓向星月表述自己的祈願。七月初七是牛郎織女渡天河相會之日，民間傳說女子在這一天乞巧，能使其更加心靈手巧。《唐語林》中記載：「七夕者，七月七日夜。荆楚歲時記云：『七夕，婦人穿七孔針，設瓜果于庭以乞巧。』今人乃以七月六日夜爲之，至明曉望于綵縷，以冀織女遺絲，乃是七『曉』，非『夕』也。又取六夜穿七竅針，益謬矣。今貴家或連二宵陳乞巧之具，此不過苟悅童稚而已。」<sup>31</sup>如和凝〈宮詞〉之五十五，詩云：

闌珊星斗綴珠光，七夕宮嬪乞巧忙。總上穿針樓上去，競看銀漢灑瓊漿。  
(卷七百三十五)

乞巧節，其實就是七夕，相傳每年七月七日，天上牛郎織女就會在鵲橋上相會，次晨分離。宮廷中大多數的人員乃是宮女，必然對乞巧節有特殊的感情。作為反映宮廷生活的宮詞，首先不能避開宮女的存在，那就更不能避開宮女的喜好了。林杰〈乞巧〉詩云：「七夕今宵看碧霄，牽牛織女渡河橋。家家乞巧望秋月，穿盡紅絲幾萬條。」(卷四百七十二)，也都反映乞巧習俗。

## 七、三元節

三元節源自道教，道家認爲有「天地水官校定人之罪福」<sup>32</sup>。其中，天官賜福，地官赦罪，水官解厄，各司其職。而三官各有生辰，《宋史·方伎傳》載苗守信極精道術，他說：「三元日上元天官、中元地官、下元水官，各主錄人之善惡」<sup>33</sup>一年之中，前有正月十五爲上元，十月十五爲下元，七月十五稱爲中元。唐人稱爲「三元」。花蕊夫人〈宮詞〉之七十六，詩云：

<sup>31</sup> 宋·王讜撰、周勛初校證：《唐語林校證》(北京：中華書局，1997年12月)，頁736—737。

<sup>32</sup> 宋·張君房編：《雲笈七籤》(北京：書目文獻出版社，1992年)，頁272。

<sup>33</sup> 元·脫脫：《宋史》(北京：中華書局，1977年)，頁13499。

金畫香臺出露盤，黃龍雕刻遶朱闌。焚修每遇三元節，天子親簪白玉冠。

（卷七百九十八）

開元二十二年十月十三日詔：「道家三元，誠有科戒，朕嘗精意久矣，而物未蒙福。今月十五日，是下元齋日，禁都城內屠宰。自今以後，及天下諸州，每年正月、七月、十月三元日，十三日至十五日，並官禁斷屠宰。」<sup>34</sup>五代承襲唐俗，三元節也常有焚香信道之事，這首詩道觀祭壇莊嚴肅穆，每至三元節時，皇上親自穿戴上道家的服飾，來此祭拜尊神，可見儀式的隆重和皇家對此節日的重視。

據《孟蘭經》：每年七月十五日為「盂蘭盆節」，又稱「中元節」。道觀在這一天作齋醮，僧寺作盂蘭盆齋，這是唐代釋道交融的結果，道教和佛教均將此日定為節日。唐人的中元節和下元節主要以祭拜尊神、齋戒、禁屠宰為主。王建〈宮詞〉之二十六，詩云：

燈前飛入（一作出）玉階蟲，未臥常聞半夜鐘。看著中元齋日到，自盤金線繡真容。（卷三百零二）

我們可以看到宮女們在在深夜準備中元節的活動事宜，「齋日」是指禁屠宰。到了中元節，禁屠宰，辦法事，是重頭戲。《唐會要》卷五十云：「天寶三載三月，兩京及天下諸郡，於開元觀、開元寺，以金銅鑄玄宗等身、天尊及佛各一驅。」<sup>35</sup>所謂「辦法事」是指用金銅鑄造皇帝、天尊及佛像，以供奉之。但中元節若恰逢別的節日，則又是另一番景象了，花蕊〈宮詞〉之一百三十一還記錄了後主王衍的生日慶賀活動：

<sup>34</sup> 宋·王溥：《唐會要》（上海，上海古籍出版，1991年），頁1029。

<sup>35</sup> 宋·王溥：《唐會要》（上海，上海古籍出版，1991年），頁1030。

法雲寺裏中元節，又是官家誕降（一作降誕）辰。滿殿香花爭供養，內園先占得鋪陳。（卷七百九十八）

僧尼道俗之人，於此日為人敬祀祖先，禮拜諸佛。中元節又恰逢皇上生日，在法雲寺裏擺滿各種各樣香豔的鮮花，以香花、明燈、果食、醇醴供養三寶，慶賀皇帝的生日。大臣和后妃們都爭著供養名貴花卉。後宮佳麗們搶先得到一些，而宮中花園擺的到處都是。只不知，這般殷勤，是爲了慶賀中元節，還是爲了逢迎討好皇上呢？

三元節中最受歡迎的是上元節，即正月十五，又稱元宵節，而此節習俗以觀燈爲主，故又稱燈節。唐人歡慶此節，往往通宵達旦，盡情歡樂。《開元天寶遺事》記載：「都中每至正月十五日，造面繭，以官位帖子，卜官位高下，或賭筵宴，以爲戲笑。」<sup>36</sup>到了晚上，城中更是燈火通明、人山人海，唐代很多詩人都有關於正月十五夜觀燈的詩作，如蘇味道〈正月十五夜〉云：「火樹銀花合，星橋鐵鎖開。暗塵隨馬去，明月逐人來。遊伎皆穠李，行歌盡落梅。金吾不禁夜，玉漏莫相催。」（卷六十三）韓仲宣的〈上元夜效小庾體〉云：「他鄉月夜人，相伴看燈輪。光隨九華出，影共百枝新。歌鐘盛北里，車馬沸南鄰。今宵何處好，惟有洛城春。」（卷七十二），郭利貞的〈上元〉云：「九陌連燈影，千門度（一作遍）月華。傾城出寶騎，匝路轉香車。爛熳惟愁曉，周游不問家。更逢清官發，處處落梅花。」（卷一百零一）都將元宵之夜人聲鼎沸觀燈玩樂的歡慶場面和金吾弛禁、城門大開的特定制度記述了下來。《兩京新記》云：「正月十五日夜，敕金吾馳禁，前後各一日以看燈，光若晝日。」<sup>37</sup>宮廷中亦有上元觀燈的習俗，如中宗曾於「上元日夜，上皇御安福門觀燈，出內人連袂踏歌，縱百僚觀之，一夜方罷。」<sup>38</sup>但到了睿宗之時，據張鷟《朝野僉載》中敘述：「正月十五、十六、

<sup>36</sup> 五代·王仁裕：《開元天寶遺事》，收錄於丁如明、李宗爲、李學穎等校點：《唐五代筆記小說大觀》（上海：上海古籍出版社，2000年），頁1729。

<sup>37</sup> 宋·李昉等撰：《太平御覽》（北京：中華書局，1960年）卷三十，頁141。

<sup>38</sup> 後晉·劉昫等撰：《舊唐書》（北京：中華書局，1975年）卷七，頁161。

十七夜，於京師安福門外作燈輪，高二十丈，衣以錦綺，飾以金玉，燃五萬盞燈，簇之如花樹。宮女千數，衣羅綺、曳錦繡、耀珠翠、施香粉。……於燈輪下踏歌三日夜，歡樂之極，未始有之。」<sup>39</sup>

## 第二節 宮廷游藝活動之展示

各種各樣的游藝活動仿佛是與人類相伴相隨的，它的起源，與人們的生產活動有著密切的聯繫。遠古時代，人們在與大自然作鬥爭的過程中，以嬉樂形式對生產活動的再現中，形成了最初的遊戲。<sup>40</sup>隨著社會的進步、生產力的提高，遊戲的形式、規則、種類也有更大的發展，逐漸成為人們日常生活中必不可少的一部分。游藝娛樂的存在，為人們平淡而艱苦的生活增添了無窮的樂趣，當人們沉浸在遊戲的規則中並忘却其目的時，<sup>41</sup>他們也暫時逃脫了現實世界，在一個沒有等級限制、沒有貧富分化、沒有任何外在約束的世界中獲得快樂。每一個成年人都不會忘懷自己無憂無慮的兒童時代，遊戲充分發掘了隱藏在人們內心深處的孩童情結，在遊戲中，人們忘情地嬉戲娛樂，以輸贏為判別方式却不以其為最終目的，遊戲帶給人們本真的快樂，並以其規則的平等性消除了現實生活中身份的不平等性。

大唐王朝是中國歷史上最強盛的王朝，在唐風的浸染下，遊戲亦如一株受到充分滋養的牡丹，在愛玩會玩的唐人手中淋漓盡致地綻放。無論是在游藝的方式、規則上，還是在遊戲的參與度、普及性方面，都較前代有了更大的發展。以

<sup>39</sup> 唐·張鷟：《朝野僉載》，收錄於丁如明、李宗為、李學穎等校點：《唐五代筆記小說大觀》（上海：上海古籍出版社，2000年），頁40。

<sup>40</sup> 參見顧鳴塘著：《中國遊戲文化——鬥草藏鈎》（上海：上海古籍出版社，1994年），頁2。

<sup>41</sup> 伽達默爾將遊戲的特徵概括為四點：(1)無目的性：即遊戲是不被運動目的束縛的自由運動。(2)自動性：指遊戲是無目的的過別精力的發洩。(3)自律性：指遊戲能把人類理性納入其中，它自己制定規則，自己遵守規則，似乎有目的，但又巧妙超越這一目的回到自身表現的狀況。(4)同一性：既指遊戲是受無目的的理性所支配的與絕對自身等同的重複運動，又指遊戲具有將遊戲者和旁觀者都納入自身之中的整體合一性。以上引自朱立元主編：《當代西方文藝理論》（上海：華東師範大學出版社，2001年），頁282。

皇帝為核心的宮廷作為最龐大的有閒階層，遊戲娛樂自是花樣迭出、眩人眼目。娛樂活動是唐代社會流行的標誌，它帶動了宮外娛樂的方向，同時又受到宮外娛樂方式的影響。雖然後宮是一個女性占絕大多數的所在，但是我們在宮詞裡可以發現，其實宮廷裡的生活其實並是不僅僅有女人的哀怨、哭泣和勾心鬥角，仍然有很多歡樂的游藝活動來打發無聊時光，有打馬毬、競渡、拋彩球、圍棋、鬥花草、投壺、彈棋、鬥雞、拔河、蹴鞠、樗蒲等。如此眾多的游藝方式被宮詞記錄了下來，在宮詞中得到展示。我們把其詩中所表現出的遊戲依性質大致分競技性游藝、博弈性游藝、娛樂性游藝三類進行描述

## 一、競技性游藝

競技性游藝活動指需要強健的體魄、充沛的體力，競爭性較強的娛樂活動，如打毬、射獵等。在唐代，強盛的國力與開放的觀念，使得這些遊戲不再為男性所專有，女子亦參與其中。後妃和宮女們因具備環境、條件優勢，參加了很多競技性游藝活動，僅後宮詩作所載，涉及到的此類遊戲有打毬、射獵、投壺等，現分而述之：

### （一）打毬

打毬又名「擊鞠」，是一種馬上打毬的遊戲。據向達考證，打毬源於波斯，唐初太宗時傳入中國。它不同於漢代便流行於我國的「蹴鞠」，其明顯區別在：「蹴鞠戲以步打足踢為主，而波斯毬（即打毬）須騎馬以杖擊之。」<sup>42</sup>唐五代多位皇帝都擅長打毬。如唐初則有玄宗為諸王時便已善此，毬馬之精，雖吐蕃名手亦所不逮。<sup>43</sup>宣宗亦是毬馬皆精，《唐語林校證》曾載：「宣宗弧矢擊鞠，皆盡其妙。所禦馬，銜勒之外，不加雕飾，而馬尤矯捷；每持鞠杖，乘勢奔躍，運鞠於空中，

<sup>42</sup> 參見向達：《唐代長安與西域文明》（臺北：明文書局印行，1982年），頁80。

<sup>43</sup> 參見向達：《唐代長安與西域文明》（臺北：明文書局印行，1982年），頁82。

連擊至數百，而馬馳不止，迅若流電。二軍老手，咸服其能。」<sup>44</sup>敬宗也喜擊毬，根據《資治通鑑》記載：「丁未，上幸中和殿擊毬，自是數遊宴、擊毬、奏樂，賞賜宦官、樂人，不可悉紀。」<sup>45</sup>上有所好，下必效之，打毬成爲達官貴族、將士、閭裏少年以至文人學士都愛好的競技運動，生活在皇上周圍的後宮女子們，自然也受此風影響，對打毬很熱衷，在詩作中有所反映。王建〈宮詞〉之十四詩云：

新調白馬怕（一作拍）鞭聲，供奉騎來遶殿行。為（一作先）報諸王侵早入（一作起），隔門催進打毬名。（卷三百零二）

元和十五年十二月《舊唐書》記載：「壬午，幸右軍擊鞠，遂畋於城西。」<sup>46</sup>又記載：「長慶二年十一月庚辰，上與內官擊鞠禁中，有內官欵然墜馬，如物所擊。上恐，罷鞠升殿，足不能履地，風眩就床。」<sup>47</sup>可知這首詩顯然寫的是穆宗之事。花蕊夫人三首〈宮詞〉之十九、〈宮詞〉之二十、〈宮詞〉之六十六詩云：

小球場近曲池頭，宣喚勳臣試打球。先向畫樓（一作廊）排禦幄，管弦聲動立浮油。（卷七百九十八）

供奉頭籌不敢爭，上棚等（一作專，又作傳。）呼近臣名。內人酌酒纔宣賜，馬上齊呼萬歲聲。（卷七百九十八）

西球場裏打球回，禦宴先于（一作從）苑內開。宣索教坊諸伎樂，傍池催喚入船來。（卷七百九十八）

<sup>44</sup> 宋·王讜撰、周勛初校證：《唐語林校證》（北京：中華書局，1997年12月），頁633—634。

<sup>45</sup> 宋·司馬光編著：《資治通鑑》（北京：中華書局，1956年6月）卷二百四十三，頁7833。

<sup>46</sup> 後晉·劉昫等撰：《舊唐書》（北京：中華書局，1975年）卷十六，頁484。

<sup>47</sup> 後晉·劉昫等撰：《舊唐書》（北京：中華書局，1975年）卷十六，頁501。

前兩首詩不僅生動地描繪出宮中打毬比賽之前的準備工作：安排御幄、設置鼓樂，渲染出場面的盛大、熱烈。當宣布獲勝者可得的賞賜時，四周便起山呼萬歲之聲，喧天的鼓樂能够使鋪設在球場表面的油膏泛起，即所謂「立浮油」也。第三首詩則寫比賽結束後，皇帝要設內宴款待雙方隊員的情形，亦是敘事簡潔、生動。以上詩作亦記載了蜀宮中打毬有專門的娛樂場所：「小球場」、「西球場」<sup>48</sup>，可見打毬在蜀宮中所受重視的程度。打毬除有正手擊毬之姿勢外，還有反手抽擊，即打「背身毬」，如王建〈宮詞〉之十五詩云：

對禦難爭第一籌，殿前不打背身球。內人唱好龜茲急，天子鞘（一作梢）  
回（一作龍輿）過玉樓。（卷三百零二）

被向達先生形容為：「馬上反擊，搖曳生姿，倍增婀娜。殿前之所以不打背身球者，亦以時地俱甚莊嚴，不容過為輕盈耳。」<sup>49</sup>而且宮中打毬還有「唱好」之習俗，打毬以先入網者勝，名曰頭籌，得籌則唱好。<sup>50</sup>宮人們不僅是打毬的觀看者，也是參與者，花蕊夫人〈宮詞〉之二十二詩云：

自教宮娥學打毬，玉鞍初跨柳腰柔。上棚知是官家認，遍遍長贏第一籌。  
（卷七百九十八）

由皇上培訓的宮女們舉行打毬比賽，這些聰明伶俐的丫頭知道聖上在旁觀看，更是力爭頭籌。試想宮女們騎在馬上，揮杖擊毬，英姿颯爽，嬌俏可人，不失為一幅賞心悅目的畫面。女性的參與，使得打毬這一遊戲，在競技之外又增添了觀賞性。擊毬也為後唐皇家所愛，和凝〈宮詞〉之四十四詩云：

<sup>48</sup> 據曹明綱考證，五代蜀國皇家宮城有東西兩個球場，一個在東部神武殿前，面積較大，稱大球場；一個在西區宮苑內，面積較小，稱小球場，此處指後者。參見曹明綱：《滿堤紅豔立春風——花蕊夫人詩注評》（上海：上海古籍出版社，2004年），頁27。

<sup>49</sup> 參見向達：《唐代長安與西域文明》（臺北：明文書局印行，1982年），頁86。

<sup>50</sup> 參見向達：《唐代長安與西域文明》（臺北：明文書局印行，1982年），頁81。

兩番供奉打毬時，鸞鳳分廂錦繡衣。虎驟龍騰宮殿響，騂驄爭趁一星飛。

（卷七百三十五）

《舊五代史》記載：「西都知府張錢進魏王繼岌打毬馬七十二疋。」<sup>51</sup>《北夢瑣言》卷三載：「後唐明宗始為太原將帥，二主軍職未高，因擊鞠入趙襄子廟。」<sup>52</sup>屬下專門進獻打毬馬以博所好。所以在後唐打毬還是很流行的。

## （二）射獵

唐代的多位帝王都喜好射獵，如高祖射藝精湛，「每見走獸飛禽，發無不中」<sup>53</sup>又貞觀中，擇官戶蕃口之少年驍勇者數百人，每出游獵，持弓矢于禦馬前射生，令騎豹文，著獸文彩衫，謂之百騎。至則天漸加其人，謂之千騎。孝和又增之萬騎。<sup>54</sup>宣宗曾多次獵於城西及苑北。<sup>55</sup>唐代除利用弓箭射殺獵物之外，還馴養鷹、犬等捕捉獵物，宮廷中專設雕、鶻、鷹、鷂、狗，謂五坊，供皇上狩獵之用。五代亦繼承唐代遺風，蜀主好武喜射獵，常組織此類活動。且看花蕊夫人〈宮詞〉之一百二十八詩云：

朱雀門高花外開，球場空闊淨塵埃。預排白兔兼蒼狗，等候君王按鷓來。

（卷七百九十八）

君王有興趣來狩獵，但獵物與獵犬却都是事先安排好的，而且射獵的地點是球場。可見，射獵的真實性大打折扣，射獵不再是在天然草原或森林中縱馬馳騁捕

<sup>51</sup> 「張錢」：原本作「張鏐」，今據通鑑改正，舊五代史考異。宋·薛居正等撰：《舊五代史》（北京：中華書局，1976年）卷三十六，頁497。

<sup>52</sup> 五代·孫光憲：《北夢瑣言》（北京：中華書局，2006年），頁420。

<sup>53</sup> 唐·溫大雅：《大唐創業起居注》（上海：上海古籍出版社，1983年），頁2。

<sup>54</sup> 宋·錢易：《南部新書》，收錄於上海古籍出版社編：《宋元筆記小說大觀》（上海：上海古籍出版，2001年12月），頁294—295。

<sup>55</sup> 宋·王謙撰、周勛初校證：《唐語林校證》（北京：中華書局，1997年12月），頁88—91。

殺獵物的冒險，而只是在人工球場上騎馬獵兔的遊戲，同時也凸顯了其游藝性。在這項特殊的休閒活動中，不時可見宮女們颯爽的身影，她們身著戎裝，身佩弓箭，跟隨皇上狩獵。花蕊夫人〈宮詞〉之一百零七詩云：

明朝臘日官家出，隨駕先須點內人。回鶻衣裝回鶻馬，就中偏稱小腰身。  
(卷七百九十八)

皇上臘日要外出射獵並祭祀先祖，欽點隨駕宮人，統一著裝統一配備馬匹，少數民族的輕便服裝更顯示出女子身材的勻稱婀娜，如此明麗俏美的人兒，即使射獵空手而歸，亦使這一游藝多添了幾分美感、幾分觀賞色彩。又花蕊夫人〈宮詞〉之一百二十七描述她們有所獲，詩云：

日晚（一作曉日）宮人外按回，自牽驄馬出林隈。御前接得高叉手，射（一作時）得山雞喜進來。（卷七百九十八）

沒有射獵過程中緊張激烈的場面，只從她們牽驄馬走出林隈、向皇上進獻獵物的情景，便可想見她們的颯爽英姿、高超技藝。女子們的參與，使得射獵這一原本屬於男人們的游藝活動，在驍勇雄武之外，呈現出更多的中性色彩，也消滅了射獵原本的血腥與冷酷成分，使其具有了更多的溫情與遊戲因素。

無論是打毬還是射獵，都需要具備騎馬的基本技能，男人騎馬自是司空見慣，女子騎馬在唐五代也很常見，對此，花蕊夫人〈宮詞〉之八十四中有所記載：

羅衫玉帶最風流，斜插銀篋慢裹頭。閒向（一作聞得）殿前騎（一作調）御馬，揮（一作掉）鞭橫過小紅樓。（卷七百九十八）

這無是一位騎藝精湛的女子，舉手投足間有一股英武之氣，又流露出對自己騎術

的自信。騎馬對後妃們或宮女們而言，是參與打毬或射獵等其他游藝活動的必備技能，但她們在其中所承受的種種不足為外人道的苦樂，亦給她們平淡的宮中生活帶來了特別的滋味，相信騎馬也被她們作為遊戲之一。而且正因為有了這些經過訓練會騎馬的後宮女子加入，才給打毬和射獵等游藝增添了更多的觀賞性。

### （三）投壺

《禮記注》云：「投壺者，主人與客燕飲，講論才藝之禮也。」<sup>56</sup>所以投壺是中國古代遊戲，常在宴會上玩，以助酒興。投法是將特製的箭，投進壺裡，投中多者為勝。<sup>57</sup>隨著時光的流逝與朝代的更替，投壺的儀式性逐漸消滅，更多地被人們視作一種遊戲，由於投壺的競賽性與娛樂性，加之可以佐宴添歡，漸漸成爲一種娛賓歡主的遊戲，並在宮廷和民間都盛行起來。《晉書》中亦載：「石崇有妓，善投壺，隔屏風投之，發無不中。」<sup>58</sup>《舊唐書》卷十六：「前代名士，良辰宴聚，或清談賦詩，投壺雅歌，以杯酌獻酬，不至于亂。」<sup>59</sup>投壺流傳至五代，依舊是頗受歡迎的娛樂形式，在宮廷中也是流行的游藝之一。花蕊夫人〈宮詞〉之一百詩云：

擣菹冷澹學投壺，箭倚腰身約畫圖。盡對君王稱妙手，一人來射一人輸。

（卷七百九十八）

初學投壺的妃嬪、宮女們個個腰佩箭袋，姿態雖是曼妙俏麗，技術却讓人不敢恭維。但宮廷中的游藝本不以輸贏為目的，技巧的高下亦無關緊要，不過為了熱鬧與歡愉，同時取悅君王。眾人皆歡，這遊戲的目的便達到了。王建〈宮詞〉之七

<sup>56</sup> 漢·鄭玄注、唐·孔穎達疏：《禮記注疏》，頁 1565，收錄於《十三經注疏》（臺北：藝文印書館，1956 年）。

<sup>57</sup> 參見李斌城：《隋唐五代社會生活史》（北京：中國社科院，1998 年 7 月），頁 450。

<sup>58</sup> 宋·李昉等撰：《太平御覽》（北京：中華書局，1960 年）卷七百五十三，頁 3343。引《晉書》云，然今本《晉書》無此語。

<sup>59</sup> 後晉·劉昫等撰：《舊唐書》（北京：中華書局，1975 年）卷十六，頁 485。

十七詩云：

分朋（一作明）閒坐賭櫻桃，收卻投壺玉腕勞。各把沉香雙陸子，局中鬥  
累阿誰高（一作鬥得壘高高）。（卷三百零二）

首兩句寫宮女分開閒坐玩投壺遊戲，以櫻桃做賭注。之後收起了投壺那種使手腕疲勞的遊戲，她們各自拿著沉香做的雙陸棋子，在棋盤中比賽，看誰對壘的最高？唐代雙陸之戲也非常流行，唐中宗時「使韋后與三思雙陸，而自居旁爲之點籌。」<sup>60</sup>所謂「雙陸」棋子的名稱，又稱「打馬」，因爲雙陸的棋子稱「馬」。博局如棋盤，左右各有六行道，「馬」作椎形，黑白子各十五枚，兩人相博，擲骰子得彩行馬。白馬從右到左，黑馬反之。「鬥壘」即是形容鬥雙陸時打馬過關，馬堆成壘。

## 二、博弈性游藝

博弈性游藝活動是指「博」或「弈」的游藝活動，需要智力與智慧，有時還需要一點點的運氣。「博弈」一詞最早見於《論語·陽貨》：「子曰：『飽食終日，無所用心，難矣哉！不有博弈者乎？爲之，猶賢乎已！』」<sup>61</sup>孔子所說的「博」爲六博、「弈」爲圍棋，都是春秋戰國時便流行的棋類遊戲。由於六博是一種在棋盤上以擲彩決定下棋步數的博戲，故博戲演進至後世，漸指各種借助骰子以賭輸贏的遊戲<sup>62</sup>，成爲帶有賭博性質的遊樂活動的總稱。本節所言博弈性游藝，泛指棋類或賭博類遊戲。其無需具備特殊技能，只要通曉規則，任何人都可以參與。發展到唐五代更是蔚爲大觀，種類繁多且創新迭出。宮廷與民間都盛行著各種各樣的博弈類遊戲，如樗蒲、鬥雞、下棋、賭錢等。

<sup>60</sup> 宋·司馬光編著：《資治通鑑》（北京：中華書局，1956年6月）卷二百零八，頁6586。

<sup>61</sup> 魏·何晏注，宋·邢昺疏：《論語注疏》，頁158。收錄於《十三經注疏》（臺北：藝文印書館，1956年）。

<sup>62</sup> 參見王宏凱著：《益智愉心的中國古代游藝》（北京：人民教育出版社，1995年），頁15—16。

### (一) 樗蒲（擲盧）、簸錢

樗蒲也作「樗蒲」，類似於後代的擲骰子，隨機性很大，主要依靠運氣取勝，但規則比擲骰子複雜。樗蒲的用具起初有盤、杯、馬、矢四種。盤是棋枰，杯是後代骰盆的前身，馬是棋子，矢即五木，是五枚兩頭圓銳中間平廣的擲具，乃骰子的前身。關於樗蒲和凝〈宮詞〉之三十九詩云：

錦褥花明滿殿鋪，宮娥分坐學樗蒲。欲教官馬衝關過，咒願纖纖早擲盧。

（卷七百三十五）

此首生動地描寫出宮娥學樗蒲這種博戲時的情形和心理。擲盧，古時賭博之戲，本名樗蒲，蒲即「博」，樗是臭椿樹，玩時每人執六馬，以五木擲彩，頭彩為盧，故又稱擲盧。此遊戲盛行於魏晉時期唐時已不很流行。<sup>63</sup>李肇在《唐國史補》卷下曾對樗蒲的玩法有詳細記錄：「洛陽令崔師本，又好為古之樗蒲。其法：三分其子三百六十，限以二關，人執六馬，其骰五枚，分上為黑，下為白，黑者刻二為犢，白者刻二為雉，擲之全黑者為盧，其采十六，二雉三黑為雉，其采十四，二犢三白為犢，其采十，白為白，其采八，四者貴采也。開為十二，寒為十一，塔為五，禿為四，擲為三，梟為二，六者雜采也。貴采得連擲，得打馬，得過關，餘采則否，新加進九、退六兩采。」<sup>64</sup>

還有一種博戲稱作簸錢，又稱擲錢、打錢。參與者先持錢在手中顛簸，然後擲在臺階或地上，依次攤平，以錢正反面的多寡決定勝負。如王建〈宮詞〉之九十五詩云：

春來睡困不梳頭，懶逐君王苑北遊。暫向玉花階上坐，簸錢贏得兩三籌。

（卷三百零二）

<sup>63</sup> 參見郭泮溪：《中國民間遊戲與競技》（上海：上海三聯書店，1996年），頁159。

<sup>64</sup> 唐·李肇：《唐國史補》（上海：上海古籍出版，1979年），頁61—62。

宮女閒來無事，在宮中的玉階上進行簸錢遊戲，想不到還贏了兩三次。無名氏〈宮詞〉詩云：

花萼樓前春正濃，濛濛柳絮舞晴空。金錢擲罷嬌無力，笑倚欄干屈曲中。  
(卷七百八十六)

司空圖〈游仙〉詩云：「仙曲教成慵不理，玉階相簇打金錢。」(卷六百三十四)可見簸錢在唐代的宮中似乎頗流行。

## (二) 圍棋

圍棋古稱「弈」，也是春秋戰國便已有之。如前所述，早在《論語·陽貨》中便有關於「弈」的記載。圍棋棋子分黑、白兩色，隋代以前，圍棋盤面是縱橫各十七道，共二百八十九子。到隋唐時代，盤面已增至縱橫各十九道，共三百六十一子<sup>65</sup>，與現今的棋局已無區別。圍棋藝術與軍事藝術頗有相通之處，它的起源可能與人們對戰爭的思考有關，比如，圍棋落子的戰略戰術以及最後計算勝負的方法，都符合古代的作戰方略。<sup>66</sup>而又由於圍棋可以鍛鍊思維並陶冶性情，是一項博深而有雅趣的游藝活動，所以，圍棋不僅受到政治軍事家的青睞，也受到了文人雅士的喜歡。唐代更是由於皇帝的嗜好而流行全國：高祖李淵曾與裴寂下棋，至於通宵連日，情忘厭倦。<sup>67</sup>玄宗多次與圍棋高手王積薪對弈，甚至在安史之亂爆發後逃亡時也不忘帶其同行。<sup>68</sup>順宗時王叔文因精通棋理而受到器重。<sup>69</sup>唐五代的宮廷中，圍棋也是后妃和宮女們喜愛的游藝活動。花蕊夫人〈宮詞〉之九

<sup>65</sup> 參見耿占軍著：《唐代長安的休閒娛樂文化》（西安：西安地圖出版社，2000年），頁113。

<sup>66</sup> 參見顧鳴塘著：《中國遊戲文化——鬥草藏鈞》（上海：上海古籍出版社，1994年），頁56。

<sup>67</sup> 後晉·劉昫等撰：《舊唐書》（北京：中華書局，1975年），頁2286。

<sup>68</sup> 唐·馮翊：《桂苑叢談》，收錄於丁如明、李宗為、李學穎等校點：《唐五代筆記小說大觀》（上海：上海古籍出版社，2000年），頁1567。

<sup>69</sup> 宋·洪邁：《容齋隨筆》（上海：上海古籍出版，1978年），頁267。

十九詩云：

日高房裏學圍棋，等候官家未出時。為賭金錢爭路數，專憂女伴怪來遲。

（卷七百九十八）

圍棋因其雅致，受到了女子的歡迎。《唐國史補》卷上記載了兩位民間女圍棋高手的故事：「王積薪棋術功成，自謂天下無敵。將遊京師，宿于逆旅。既滅燭，聞主人媪隔壁呼其婦曰：『良宵難遣，可棋一局乎？』婦曰：『諾。』媪曰：『第幾道下子矣！』婦曰：『第幾道下子矣！』各言數十。媪曰：『爾敗矣！』婦曰：『伏局。』積薪暗記。明日覆其勢，意思皆所不及也。」<sup>70</sup>且不論這故事的真實性有多少，它至少反映出圍棋在唐代的普及程度。詩中這位等待皇上到來的女子，日上三竿時在房中學圍棋，本以為她嫻靜淑雅，原來是為了要從賭博中贏錢，才學圍棋路數以爭勝。後妃與宮女們下圍棋本是為了消磨時光，而蜀宮已有借下棋賭錢之事。

### 三、娛樂性游藝

娛樂性游藝是指——既無需強健體力和特殊技能、又對輸贏不是很計較的游藝活動。此類游藝純屬日常娛樂，沒有規模、場地、器具等特殊限制，只為消遣取樂而已。娛樂性游藝如捉迷藏、酒令、金彈打鳥、釣魚等，因其輕鬆簡單而頗受人們的喜愛，後宮女子們也常在宮廷苑囿中以此類遊戲為樂。

#### （一）捉迷藏

捉迷藏不知何人發明，但這是所有的遊戲中最沒有條件限定的一項了，只要有兩人或兩人以上、一方錦帕（甚至不需錦帕）便可以玩。因其簡單有趣，它受到孩子們的普遍歡迎，同時，它也是成人遊戲中最具孩童本真的一種。但唐五代

<sup>70</sup> 唐·李肇：《唐國史補》（上海：上海古籍出版，1979年），頁18。

確已有此遊戲。元稹曾在〈雜憶五首〉其三中寫道：「寒輕夜淺繞回廊，不辨花叢暗辨香。憶得雙文隴月下，小樓前後捉迷藏。」（卷四百二十二）五代宮中也常有此娛樂，花蕊夫人〈宮詞〉之一百三十三詩云：

內人深夜學迷藏，遍遶花叢水岸傍。乘興忽（一作或）來仙洞裏，大家尋覓一時忙。（卷七百九十八）

宮廷內樓臺琅苑池水花木衆多，是捉迷藏的天然好場所。幾個值夜的宮女深夜未睡，爲了打發無聊難熬的時間，玩起了捉迷藏，躲躲藏藏尋尋覓覓一時間不亦樂乎。宮中生活乏善可陳，這些活潑調皮的丫頭們，總能找到讓自己開心的娛樂。在追追跑跑的過程中，人們彷彿回到不識愁滋味的童年，沒有歲月流逝的痕迹，像個嬉笑玩鬧不知天地爲何物的孩子。

## （二）酒令

酒令則是另一類體制、規則都十分完備的酒宴遊戲，我國的酒令藝術源遠流長，早在東漢就有賈逵作詩、頌、誄、書、連珠、酒令凡九篇。<sup>71</sup>可惜這部最早的酒令專著現已失傳，使今人無緣得見漢代酒令之面貌。至唐代，酒令最盛<sup>72</sup>，曾產生過多種酒令專著，如王績《酒經》、《酒譜》二卷、竇子野《酒譜》、《酒錄》、胡節還《醉鄉小略》五卷、皇甫松《醉鄉日月》三卷等，但除《醉鄉日月》外，別書均已亡佚，而僅存的《醉鄉日月》也已殘缺不全<sup>73</sup>，這無疑是研究唐代酒令藝術的缺憾。《醉鄉日月》載骰子令云：

聚十隻骰子齊擲，自出手六人，依采飲焉。堂印，本采人勸合席；碧油，

<sup>71</sup> 南朝宋·范曄：《後漢書》卷三十六，頁 1240。收錄於《二十四史》（臺北：鼎文書局翻印之點校本，1987 年）。

<sup>72</sup> 參見王宏凱著：《益智愉心的中國古代游藝》（北京：人民教育出版社，1995 年），頁 146。

<sup>73</sup> 以上提及專著及留存情況均引自王昆吾著：《唐代酒令藝術》（上海：知識出版社，1995 年），頁 1—2。

勸擲外三人。骰子聚于一處，謂之「酒星」，依采聚散。骰子令中，改易不過三章；次改鞍馬令，不過一章。又有旗幡令、閃擊令、拋打令。<sup>74</sup>

李肇在《唐國史補》卷下載：

古之飲酒，有杯盤狼籍、楊解絕纓之說，甚則甚矣，然未有言其法者。國朝麟德中，壁州刺史鄧弘慶始創平、索、看、精四字令，至李稍雲而大備。自上及下，以爲宜然。大抵有律令，有頭盤，有拋打，蓋工於舉場，而盛於使幕、衣冠。<sup>75</sup>

白居易亦有詩云：「鞍馬呼教住，骰盤喝遣輸。長（一作急）驅波卷白，連擲采成盧」（卷四百三十九）從唐代各種有關酒令的文字中，我們已知骰子令、旗幡令、閃擊令、拋打令、四字令、卷白波等酒令名稱，種類如此豐富，可見酒令在唐代之盛。在唐人那裡，酒令已不再僅僅是宴饗聚會時的遊戲，而發展爲一種藝術形式了。五代沿襲唐人流風，酒令依然繁盛，是各種歌席酒筵上不可或缺的娛樂活動。花蕊夫人關於酒令〈宮詞〉之一百二十三詩云：

新翻酒令著詞章，侍宴初聞憶（一作開意）卻忙。宣使近臣傳賜本，書家院裏遍抄將。（卷七百九十八）

所謂「著詞章」，指行酒令時所用之辭，即樂曲歌詞。所謂「賜本」，指行酒令所用樂曲之辭的傳抄本，其中可能還記錄歌譜、舞譜以及行令規定等。看來蜀宮還是很重視宴飲行令的，御宴之前，皇上親自重新製作了新的酒令、填寫了新的詞章，這一來可讓侍宴的大臣們慌了手脚，只得抄出背熟，才不致在宴席上陷入尷

<sup>74</sup> 宋·王讜撰、周勛初校證：《唐語林校證》（北京：中華書局，1997年12月），頁744。

<sup>75</sup> 唐·李肇：《唐國史補》（上海：上海古籍出版，1979年）卷下，頁61。

尬境地。再看花蕊夫人〈宮詞〉之六十七詩云：

昭儀侍宴足精神，玉燭抽看記飲巡。倚賴識書為錄事，燈前時復錯瞞人。

（卷七百九十八）

「玉燭」是記錄飲巡的器物。昭儀倚仗自己為「錄事」掌管酒令的優越性，抽看玉燭，暗記飲巡，錯瞞他人，頻頻謬判，衆目睽睽之下耍小聰明小伎倆，真是侍寵而驕！花蕊夫人還有〈宮詞〉之六十九詩云：

管弦聲急滿龍池，宮女藏鉤（一作鬪）夜宴時。好是聖人親捉得，便將濃墨掃（一作授）雙眉。（卷七百九十八）

這首詩中也涉及到一種酒令遊戲——藏鉤。相傳藏鉤源於漢武帝寵妃鉤弋夫人，據《酉陽雜俎》引辛氏《三秦記》記載：「漢武鉤弋夫人手拳，時人效之，目為藏鉤也。」<sup>76</sup>漢武帝的鉤弋夫人的手總是握著拳，伸不開，見到漢武帝才伸開，裡面握的是個鉤子。至於遊戲規則又引《風土記》云：「藏鉤之戲，分二曹以較勝負。若人偶則敵對；若奇，則使一人為遊附。或屬上曹，或屬下曹，名為飛鳥。又令為此戲，必於正月。」<sup>77</sup>於是，人們就玩起了藏鉤之戲，多人參與，猜出鉤子藏在誰的手裡。後來，藏鉤在宮中極得宮中女子們喜愛，通常玩法是：在多人參加的宴飲聚會上，由傳藏玉鉤讓人猜捉的方法來分出輸贏，並以此來實行喝酒或其他方式的獎罰。唐代還把藏鉤引入酒令，很多唐人的詩句中都有記載，如張說〈贈崔二安平公樂世詞〉中「十五紅妝侍綺樓，朝承握槩夜藏鉤」（卷八十六），岑參〈敦煌太守後庭歌〉之「醉坐藏鉤紅燭前，不知鉤在若箇邊。」（卷一百九

<sup>76</sup> 唐·段成式：《酉陽雜俎》，收錄於丁如明、李宗為、李學穎等校點：《唐五代筆記小說大觀》（上海：上海古籍出版社，2000年），頁748。

<sup>77</sup> 唐·段成式：《酉陽雜俎》，收錄於丁如明、李宗為、李學穎等校點：《唐五代筆記小說大觀》（上海：上海古籍出版社，2000年），頁748。

十九) 這項遊戲在蜀宮也頗受歡迎，在宮中宴席上，隨著管弦聲聲急，圍坐在桌邊的宮女們不無慌張地傳遞手中的玉鉤，因為這次是由皇上親自來猜玉鉤藏到了誰的手中。結果自然是被皇上猜中，不過這次的懲罰不是喝酒，而是將被猜到宮女的細眉塗黑加粗。此時皇上的得意、眾人的哄笑、被塗眉宮女的害羞溢於字裡行間。

### (三) 競渡、釣魚

競渡主要盛行於南方地區的賽龍舟活動，通常在五月初五進行，用以紀念屈原。王建〈宮詞〉之二十五詩云：

競渡船頭掉采旗，兩邊濺（一作泥）水溼羅衣。池東爭向池西岸（一作去），  
先到先書上字歸。（卷三百零二）

唐代宮廷競渡不限五月五日，無論春秋，皆可舉行。中宗時競渡地點在興慶宮之興慶池，中唐穆宗、敬宗時則改設在魚藻宮。王建為中唐詩人，故詩中所言之「池東」、「池西」當為魚藻宮之魚藻池。<sup>78</sup>宮女們賣力地划龍舟，不惜濺溼羅衣，為的就是要「先到先書上字歸」，展現旺盛的求勝心。「池東爭向池西岸」顯示宮女的團隊精神，從一「爭」字，可看出對於競渡活動之投入。

釣魚在唐代逐漸成爲一種娛情養性、放鬆身心的游藝活動，在宮廷中釣魚則純粹是一項遊戲。花蕊夫人〈宮詞〉之一百零一描寫了釣魚的過程，詩云：

慢揎（一作揮）紅（一作羅）袖指纖纖，學釣池魚傍水邊（一作弦）。忍  
冷不禁還自去，釣竿常被別人牽。（卷七百九十八）

看這位初學釣魚的女子慢捲紅袖，玉指纖纖，輕拈釣竿，坐於池邊。却因怕冷忍

<sup>78</sup> 參見劉玉紅：〈從王建宮詞看唐代宮廷游藝習俗〉，《貴州文史叢刊》，第4期，頁60，1999年。

不住涼意而走開，前功盡棄，那釣竿及或許已上鈎的魚被別人順手拿去了。釣魚不過是信手拈來的遊戲，還是順其自然的好，不要對所得太過在意。花蕊夫人還有〈宮詞〉之一百一十四、〈宮詞〉之一百二十二，詩云：

池心小樣釣魚船，入玩偏宜向晚天。挂得綵帆教便放，急風吹過水門前（一作邊）。（卷七百九十八）

嫩荷香撲釣魚亭，水面文魚作隊行。宮女齊（一作競）來池畔（一作面）看，傍簾呼喚勿高聲。（卷七百九十八）

兩首詩洋溢著輕快而悠然的意趣，在花蕊夫人看來，這正是一種最為放鬆的娛樂，從中可體會出悠然自得之意、歲月靜好之情。又詩中提及「釣魚船」、「釣魚亭」表示有專門的船與亭可供釣魚之用，可知釣魚是宮中極為尋常的一項娛樂活動。其詩中說「宮女齊來池畔看」展現後宮女子們平日裡無事可做時便以此來消遣，她們在等魚兒上鈎的守望心情中度過了宮內的漫長歲月。

#### （四）射鴨與彈射

射鴨是唐代宮中發明的游藝之一，所謂射鴨，是將木製鴨子置於水面上漂浮，人們在岸邊輪流用弓箭射之，中者為勝。<sup>79</sup>五代時亦承唐朝，據《舊五代史》記載：「乙酉，帝射鴨於郭泊。」<sup>80</sup>花蕊夫人〈宮詞〉之八十三詩云：

苑東天子愛巡遊，御岸花堤枕碧流。新教內人供射鴨，長將弓箭繞池頭。  
（卷七百九十八）

<sup>79</sup> 參見段塔麗：《唐代婦女地位研究》（北京：北京人民出版社，2000年12月），頁121。

<sup>80</sup> 宋·薛居正等撰：《舊五代史》（北京：中華書局，1976年）卷三十二，頁446。

其娛樂性較強，所以皇上、妃嬪、宮女們都喜歡此遊戲。不過，出到宮外，則以射真鴨取樂了。孟郊〈送淡公〉中曾有「射鴨復射鴨，鴨驚菰蒲頭」的句子。（卷三百七十九）看來皇帝要射時便不再是木制的鴨子了，而是游於池中的真鴨。這位手執弓箭要射的女子，圍著池頭繞來繞去就是不敢將箭射出去。可見，遊戲宜輕鬆歡快，還是不要有殺氣和血光的好。

彈射即現在所謂的「打彈弓」，也是從遠古人類射獵等謀生手段中分化出來，逐漸成爲一種遊戲。彈射的形式類似射箭，同是彎弓，也是借射出的武器擊中目標，只不過弓的大小不同、射出的武器不同（一爲弓箭、一爲金彈或石頭等硬物）而已。彈射在唐朝已十分普遍，《舊唐書》記載：「世充又羅取雜鳥，書帛繫其頸，自言符命而散放之。有彈射得鳥來而獻者，亦拜官爵。」<sup>81</sup>唐宮中亦有此娛樂，且見王建〈宮詞〉之九十二詩云：

鴛鴦瓦上瞥（一作忽）然聲（一作驚），晝寢宮娥夢裏驚（一作聲）。元是我王（一作吾皇）金彈子，海棠花下打流鶯。（卷三百零二）

這個在白天睡夢中的宮女被鴛鴦瓦上傳來的聲音驚醒，起來一看，原來是皇上在海棠花下用金彈子打鳥呢！這裏出現的分明是個頑皮的孩子，看這位皇帝，手中所執並非雕弓而是宮女們慣玩的彈弓，不是在跨馬揚鞭追逐野獸而是趁人不注意時偷偷地在海棠樹下打黃鶯。此情此景，恐怕在尋常百姓家是常見的吧！如果不是王建，我們很難把這人與九五至尊的並且已經長大成人的「吾皇」聯繫起來。彈射經常出現在詩人的作品中，如李白〈鳴雁行〉詩云：「聞弦虛墜良可吁。君更彈射何爲乎。」（卷一百六十三）韓愈〈病鴟〉詩云：「京城事彈射，豎子不（一作豈）易欺。」（卷三百四十一）可見彈射在唐代司空見慣，常以此遊戲取樂，不僅皇上會以金彈打鳥來消遣，宮女們時常也頑皮地一試身手，花蕊夫人〈宮詞〉之三十一、〈宮詞〉之七十八詩云：

<sup>81</sup> 後晉·劉昫等撰：《舊唐書》（北京：中華書局，1975年）卷五十四，頁2231。

侍女爭揮玉彈弓，金丸飛入亂花中。一時驚起流鶯散，踏落殘花滿地紅。

（卷七百九十八）

三月櫻桃乍熟時，內人相引看紅枝。回頭索取黃金彈，遶樹藏身打雀兒。

（卷七百九十八）

兩首都是彈射打鳥，一群人和一個人各有特色。前一首詩眾人紛紛揮弓出手，金丸四處散落，不僅驚嚇了黃鶯還沒打中，導致落花紛紛滿地殘紅。後一首詩，宮女們一起看正是紅果壓綠枝的櫻桃，却見有雀兒在啄食果實，其中一個機靈的小丫頭向同伴要了金彈子，繞過樹身藏在樹後彎弓彈射。兩首詩均流麗婉媚，將宮女們彈射的情景生動地展現出來。

### 第三節 宮廷樂舞

唐代的宮廷樂舞機構相當龐大，人數眾多，集中了一大批有才能的音樂舞蹈家和民間藝人。於是設置了專門的樂舞機構有大樂署、鼓吹署、教坊和梨園四個部門，其中前兩個屬於太常寺，後兩個主要屬於宮廷。這些機構下轄大批音樂人員，不論是練習還是考核都非常嚴格。<sup>82</sup>宮詞中亦有大篇幅來表現宮妓，不僅刻畫了她們表演中、表演後和練習中的情形而且刻畫了她們年輕時、年老後的種種情況。在皇宮裏，林林總總的女性構成了一個龐大的群體。宮詞，作為表現宮廷的詩歌，當然不能迴避她們。王建宮詞百首中用來關注宮妓的詩歌最多，和凝宮詞百首次之，王涯宮詞較少。試看王建〈宮詞〉之一，詩云：

---

<sup>82</sup> 參見李斌城主編：《唐代文化》（北京：中國社會科學出版社，2002年），頁410。

羅衫葉葉繡重重，金鳳銀鵝各一叢。每遍舞時（一作頭）分兩向（一作句），  
太平萬歲字當中。（卷三百零二）

此詩摹寫了唐代的宮廷樂舞。宮妓的衣衫輕飄飄的，上面有繁複的刺繡，那些穿著金鳳畫衣和銀鵝畫衣的宮妓各自舞作一團，每當舞樂一遍時，舞隊前頭分開兩邊，當中便出現了「太平萬歲」字樣的造型。據載，唐玄宗開元年間所制的「聖壽樂舞」：舞者戴金銅冠，穿五色畫衣，回身換衣，作字如畫，<sup>83</sup>即運用舞蹈隊形及動作的變幻，服裝色彩的變化，組成字樣。《教坊記》「聖壽樂舞」：「衣襟皆各繡一大窠，皆隨其衣本色，製純縵衫，下纔及帶，若短汗衫者籠之，所以藏繡窠也。舞至第二疊，相聚場中，即於眾中從領上抽去籠衫，各內懷中，觀者忽見眾女咸文繡炳煥，莫不驚異。」<sup>84</sup>

王建的〈宮詞〉之三十一、〈宮詞〉之五十三、〈宮詞〉之八十四也刻畫了一批才藝出眾的教坊女子，詩云：

十三初學擘箏篴，弟子名中被點留。昨日教坊新進入，並房宮女與梳頭。  
（卷三百零二）

行中第一爭（一作頭）先舞，博士傍邊亦被欺。忽覺管弦偷破拍（一作先破拍，一作偷急遍），急翻（一作翻翻）羅袖不教知。（卷三百零二）

青樓（一作黛眉，一作蛾眉）小（一作少）婦研裙長，總被抄名入教坊。  
春設殿前多（一作為）隊舞，朋（一作棚）頭各自（一作別）請衣裳。（卷三百零二）

<sup>83</sup> 後晉·劉昫等撰：《舊唐書》（北京：中華書局，1975年）卷二十八，頁1051。

<sup>84</sup> 唐·崔令欽撰：《新校教坊記》（臺北：世界書局，1959年），頁6。

才藝出眾的教坊女子年紀小小便「總被抄名入教坊」、「弟子名中被點留」，而且爲了提高演出水平，宮妓需要經常在宮中排練，如果音樂節奏出了錯誤，由於技藝超群有辦法加以掩飾，連博士在旁也被瞞。教坊是管理教習音樂、領導藝人的機構。除了在宮中蓬萊宮側設置的內教坊外，又在西京光宅坊設右教坊，仁政坊設左教坊。在東京明義坊南、北兩面設右、左教坊。右教坊善歌，左教坊善舞。平民家的女兒因爲容貌美麗，被選進宮廷的，要學習琵琶、三弦、箏篋、箏等器樂技術，也要學習歌舞，這樣的女藝人，被稱爲「搗彈家」。一般的女藝人稱爲「宮人」，其中最高一等是宮中宜春院的女藝人，因爲她們經常在皇帝面前表演所以稱爲「內人」或「前頭人」。<sup>85</sup>花蕊夫人〈宮詞〉之九十二，記敘了蜀宮中內庭教坊練習歌舞的熱鬧場面，詩云：

舞頭皆著畫羅衣，唱得新翻御製詞。每日內庭聞教隊，樂聲飛上到龍墀。

（卷七百九十八）

「舞頭」，是唐代樂舞中擔任舞蹈隊列領頭或領舞的人。據《教坊記》有：宜春院亦有工拙，必擇優者爲首尾。首既引隊，羣所矚目，故須能者。在這裏，所謂「首既引隊」，也就是爲首之人引導舞隊，即「舞頭」。<sup>86</sup>舞頭不僅舞跳得好，而且也善於唱歌。當然舞頭有可能得寵，地位是舉足輕重的。「樂聲飛出到龍池」內苑中每日演排歌舞，悠揚的歌聲在龍躍池上飄蕩。由此，可以想見蜀宮內歌舞之盛。後主王衍時期，前蜀的音樂歌舞水平已經達到了相當高的程度。

宮詞提到比較多的樂器有笙，笙是一種簧管樂器。《詩經》中已謂：「我有嘉賓，鼓瑟吹笙。」<sup>87</sup>可見這種樂器出現甚早，宋人周密云：「笙簧必用高麗銅爲

<sup>85</sup> 唐·崔令欽撰：《新校教坊記》（臺北：世界書局，1959年），頁5。引文：「西京右教坊在光宅坊，左教坊在延政坊。歷多善歌，左多工舞，蓋相因習。東京兩教坊，俱在明義坊中。右在南，左在北也。」又「妓女入宜春院，謂之內人，亦曰前頭人。常在上前，若其家猶在教坊，謂之內人家。」「平人女以容色選入內者，教習琵琶三弦箏篋箏等者，謂搗彈家。」

<sup>86</sup> 唐·崔令欽撰：《新校教坊記》（臺北：世界書局，1959年），頁6。

<sup>87</sup> 漢·毛亨傳、漢·鄭玄箋、唐·孔穎達正義：《毛詩正義》，頁315，收錄於《十三經注疏》（臺

之，靚以綠蠟，簧暖則字正而聲清越，故必用焙而後可。」<sup>88</sup>所以在演奏之前需要加熱，如花蕊夫人〈宮詞〉之九十六詩云：

梨園子弟簇池頭，小樂攜來候宴游。旋（一作試）炙銀笙先按拍，海棠花  
下合梁州。（卷七百九十八）

此詩寫前蜀宮妓們在侍候君王宴遊之前，早早來到湖邊，一邊等待著，一邊做準備工作，排練所要表演的節目。如果色藝俱佳會被選為「梨園子弟」，隨時都可能有演出任務，當然如果表演得好，也會獲得獎勵。據《新唐書》記載：「玄宗既知音律，又酷愛法曲，選坐部伎子弟三百教於梨園，聲有誤者，帝必覺而正之，號『皇帝梨園弟子』。宮女數百，亦為梨園弟子，居宜春北院。梨園法部，更置小部音聲三十餘人。」<sup>89</sup>再如和凝〈宮詞〉之九十四，詩云：

紅玉纖纖捧暖笙，絳唇呼吸引春鶯。霓裳曲罷君王笑，宜近前來與改名。  
（卷七百三十五）

此詩寫宮妓吹笙時最突出的手與唇，讀罷其吹笙時的情景如在目前，接著用一個比喻寫出了所奏樂曲的美妙，以至獲得了君王為其改名的榮寵。另外還有琵琶也受到歡迎，宮詞中有不少描寫彈奏琵琶的詩，如張籍〈宮詞〉之二，詩云：

黃金捍撥紫檀槽，弦索初張調更高。盡理昨來新上曲，內官簾外送櫻桃。  
（卷三百八十六）

---

北：藝文印書館，1956年）。

<sup>88</sup> 宋·周密：《齊東野語》（北京：中華書局，1983年）卷十七，頁310。

<sup>89</sup> 宋·歐陽修、宋祁撰：《新唐書》（北京：中華書局，1975年）卷二十二，頁476。

宋葉庭珪云：「金捍撥在琵琶面上當弦，或以金塗爲飾，所以捍護其撥也。」<sup>90</sup>這首詩是說所彈的琵琶質地很好，弦索是新的，彈奏的又是新曲調，因此獲得了獎賞。有些宮詞還如實表現了歌舞宮女們的痛苦生活，像王涯〈宮詞〉之五，詩云：

夜久盤中蠟滴稀，金刀剪起盡霏霏。傳聲總是君王喚，紅燭臺前著舞衣。

（卷一百四十三）

夜深了宮女都不敢睡去，因爲君王總是夜以繼日地享樂，不時要呼喚她們。這首詩寫宮女們歌舞前的情景直陳其事，作者把對這些女奴隸的同情融入於詩中。和那些歌舞宮女比起來，她們的老師們，即入宮已經多年的宮女，她們年輕貌美時頗受恩遇，可以在「玉蟬金雀三層插」之後「歸來別賜一頭梳」（王建〈宮詞〉之六十二），可是一旦年老色衰，境遇就大不如前，遭遇似乎更加不幸。王建〈宮詞〉之八十三詩云：

教遍宮娥唱遍詞，暗中頭白沒人知。樓中日日歌聲好，不問從初學阿誰。

（卷三百零二）

這些藝術家犧牲自己的青春和生命教後輩，而新一代美妙的歌聲受到喝采時，她們卻在默默無聞中衰老、死亡。細細想，這首詩的主題思想含有更廣泛的意義。

#### 第四節 宮詞中女性內心情感窺探

宮中的女性內心渴望愛情希望受到寵幸，可是失寵與寵幸相伴相生。對絕大部分後宮女子而言得寵是幻想世界，然而，她們到達幻想世界的途徑却只有兩

<sup>90</sup> 宋·葉庭珪：《海錄碎事》（北京：中華書局，2002年）卷十六，頁790。

條。一是爭寵，在君王的依附中盡力地擴大自己的自由，但這條路事實上却只有極少數的後宮女子可以考慮。其有容貌、家世、心計與機會等各種因素相輔才有可能，而且其殘酷與險惡也非常人所能承受。而另一條則只能是寄希望於朝廷「出宮人」的額外恩遇了，然而，這種機會又太少了。細觀宮詞中的女性可分為望幸心理、渴望愛情、嚮往自由這三種。

整個宮廷女性的生存法則都是以得到寵幸為準。誠如拉康所認為的那樣，人的的建構過程始終受到一種「意願的壓力」。意願的壓力腐蝕人、敗壞人，使人解體，使人無能；它導致死亡。<sup>91</sup>對於後宮女性而言能夠得到恩寵是件可喜的事，而對君王而言不過是一場遊戲，因此他們往往也採取遊戲的方式來選擇侍寢的對象。王建〈宮詞〉之四十五詩云：

叢叢洗手遠金盆，旋拭紅巾入殿門。眾裏遙拋新（一作金）摘（一作橘）子，在前收得便承恩。（卷三百零二）

君王這麼做誰承恩便存在著很多偶然性，在君王和後宮女子的關係中，很明顯，後宮女子承受了這份「意願的壓力」。從深層來看，我們看到對君王的期待反而轉化成了一種拉康稱之為「意願的壓力」。這從採取遊戲的方式來選擇侍寢的對象就決定了，後宮女子只能接受，不能反抗，這種痛苦根源在於君王。為了得到恩寵就必須競爭，王建〈宮詞〉之七十四詩云：

太儀前日暖房來，囑向朝（一作昭）陽乞藥栽。敕賜一窠紅躑躅，謝恩未了奏花開。（卷三百零二）

這兩首都爲了要引起皇帝的注意。在暖房栽芍藥，讓花提前開放，爲了讓皇帝前來觀賞，借此接近皇帝，這些都是宮女邀寵常用的手段。但又因爲存在著可能得

<sup>91</sup> 參見法·拉康著，褚孝良譯：《拉康選集》（上海：上海三聯書店，2001年），頁100。

寵的僥倖心理，使得女性幻得幻失，王建〈宮詞〉之五十一詩云：

家常愛著舊衣裳，空插紅梳不作妝。忽地下階裙帶解，非時應得見君王。

（卷三百零二）

「裙帶解」是獲得愛情的好預兆。這首詩的前兩句是說，這位宮女對得到君王的眷顧已不抱任何希望，所以穿著舊衣裳也不化妝。後兩句寫她因為有了「裙帶解」這一吉兆又想入非非起來。這說明她原來還是抱存幻想，由存在幻想到幻想的破滅，再到重新產生幻想，心理不斷變化。拉康認為，人總是與自己的真實存在相分離，人總不是自己。人存在，可是從來不是自己存在，人不過是「他者」<sup>92</sup>的無意識的奴隸，在這裡的他者指的是君王。人存在於他處，只有作為另一個他者不是自己的人到場，他才能活著。人與他人的一切關係中甚至在最善意慷慨的幫助中，也必然存在著侵凌性。更吊詭的是，沒有他者對個人自我存在的侵凌，他自己似乎就無法生存下去了。這裏所謂的侵凌性，是一種與我們稱之為自戀的一個認同方式有關聯的傾向，這個認同模式決定了人的自我的結構形式，並也決定了他的世界特有的實體域記存的結構形式。<sup>93</sup>試讀朱慶餘的〈宮詞〉詩云：

寂寂花時閉院門，美人相並立瓊軒。含情欲說宮中事，鸚鵡前頭不敢言。

（卷五百一十四）

---

<sup>92</sup> 拉康的「他者」理論反映出作者對人類存在現狀的深切關懷與焦慮，是拉康思想的核心問題。20世紀30年代拉康開始使用「他者」一詞。在拉康的哲學體系裏，「他者」的概念是非常艱深難懂的，且隨著拉康思想的不斷發展而不斷延伸。1955年，拉康在他人(other)和他者(other)之間做出了區分，這個區分延續到拉康後來的思想之中。他者是一個較為抽象的一般概念，它指的不是某一個具體的人，而是一個代稱，或者說是一種符號。他者並非現實中的他人，而是自我的一個影像和投射。後來拉康還專門用 other 表示小(寫)他者，而用 Other 表示大(寫)他者。這裏所說的小他者主要是指鏡像階段而言的，是鏡子影像和他人的面容之鏡，我們可以把其理解為「別人」的合集，但不能與「別人」中的具體個人相等同。受索緒爾的所指和能指理論啟發，拉康指出，正是語言能指符號滑過所指而形成的獨特的具有高度抽象化了(語言)象徵符號構成了「他者」的根基。參見法·拉康著，褚孝良譯：《拉康選集》（上海：上海三聯書店，2001年），頁95。

<sup>93</sup> 參見法·拉康著，褚孝良譯：《拉康選集》（上海：上海三聯書店，2001年），頁106。

這種侵凌性表現，通俗意義上來說，就是他者占據了自我的位置，使自我不再是自我，而是他者的訴求。宮中女性不但人身受到禁錮，連思想也受到箝制。君王代表他者對女性的侵凌，使她們已不再是自我，與自己的真實存在相分離。所以學舌的鸚鵡聽到宮女的談話，雖然出於無心還會造成災難，試想如果談話被內監或其他人聽到了，那豈不是更悲慘？結合拉康理論我們更能深入窺探宮中女性內心的焦躁、痛苦、恐懼。宮詞裡的怨情裡最主要的是描繪失寵人的心態，如羅隱〈宮詞〉詩云：

巧畫蛾眉獨出群，當時人道便承恩。經年不見君王面，落日黃昏空掩門。

（卷六百六十五）

此詩表現了一位以「巧畫蛾眉」出群的女子落寞的心境。本以為會入宮承恩，但是事實並非如此，常年不見君王，只能在每一天的等候中失落地掩上門獨自度過長夜，失寵的人生落差使得後宮女性產生無比的失落與痛苦。得寵已經成為潛意識中所妄圖追逐的一個理想，所以宮中女性不是想要成為其自身，而是想要成為一個獲得社會、公眾認可的範本。當然她們對囚禁生活感到厭倦，對自由也會產生嚮往。李建勳的〈宮詞〉詩云：

宮門長閉舞衣閒，略識君王鬢便斑。卻羨落花春不管，御溝流得到人間。

（卷七百三十九）

無論是有機會見到君王或沒有機會見到君王，青春就這樣消失，詩中主人羨慕落花無拘無束的流到人間去尋找欣賞自己的人，自我並不是自己的主宰，人們在無限痛苦中尋求自我，吊詭的是當找到它時，它卻總是為一個他者而存在。如此觀之，他者與自我其實是處於一種否定性關係中，它否定自我的存在，落入拉康的精神世界裡，於是宮中女性成了虛設之像，最終引向虛無。



## 第六章 唐代宮詞之藝術

唐代宮詞是單篇體制和組詩體制並存的雙系統，《全唐詩》中單篇體制宮詞有二十多首、組詩體制宮詞超過三百首，組詩居多。大型的宮詞組詩系統以王建、王涯、和凝和花蕊夫人為代表作家，其中又以王建與花蕊夫人的創作最為重要。王建作宮詞，緣由王守澄的親自告知，王建便以聞一事作一詩。由於詩作反映宮廷生活的瑣細，往往無法貫通。王建組詩沒有清晰的發展脈絡，也無統一的主題，彼此之間又疏於呼應。原因可能在於宮詞的規模比較闊大，記敘比較瑣細，幾十首甚至上百首的詩歌要在一個完密的邏輯順序下出現不是容易的事情。

縱觀其他大型組詩宮詞，發現在詩歌精神上相似，都側重宮廷日常生活的描寫而不是抒情，充分發揮組詩能完整而有系統的敘事之長。但整體來說，宮詞的敘述較自由，呈現出忽前忽後，漫無次序面貌。這種特徵的表現與宮詞的創作歷程和規模題材密切相關。首先宮詞作者的創作往往是以一詩記一事，或經由他人得知，或親身目睹，創作過程比較隨性。花蕊夫人以后妃之身作宮詞，亦是將自己日常生活中親眼所見每事一記，以生活事件的發生來編排詩作順序，結構自然不完整。在此比較特別的是和凝宮詞百首以描繪後唐明宗即位改元大赦的詩作為篇首，這種方式在其他幾位作家的創作中是沒有的。

絕句在中晚唐的數量遠遠超過前代，成為詩歌各種體裁中被運用最多的。但是由於其字數較少，篇幅較小，多用來抒發一剎那的情感和體悟，重含蘊不盡、意味深長，所以宜以興味深遠勝出，應以語盡情遙、含吐不露為主。鄒弢在《三借廬筆談》中也說：「七絕詩須要豐神奕奕，渾脫超妙，二十八字，一氣貫通，令人信口曼吟，低回不厭。」<sup>1</sup>因此作為敘事的首選，古體和律體比絕句要合適得多。但是用七絕聯章就剛好解決了這一體裁在敘事上的不足，使之能與古體、律體平分秋色。以小詩之體制，使得敘事角度靈活多變，發揮長詩之作用，使得

<sup>1</sup> 參見紹組平：《七絕詩話——七絕詩話合編》（成都：巴蜀書社，1986年），頁67。

敘事效果深而廣，否則以小詩的篇幅根本無法與長篇歌行或者古風相提並論。這就是以七絕組詩形式出現的宮詞優越所在，組詩具有擴大容量的功能，其反映宮廷生活的廣度是其他任何反映宮廷的長詩所無法比擬的，這也是後來諸多詩人選用這一形式創作宮詞重要的原因之一。本章探討宮詞的藝術風貌：以表現手法、意象這兩方面分析。風格上則採比較法，比較王建與花蕊夫人藝術風格的異同。

## 第一節 宮詞表達的手法

中唐宮詞作家大多命運坎坷，仕途不順，他們既不能逃避現實，又不能適應現實，在倡導儒家詩教下，又不忘追求享樂生活。在這環境下心理早已失去信心，於是幽情的追尋成爲宮詞作家普遍的心態。<sup>2</sup>宮詞大多以女性爲主要創作題材，採用對比反襯、借景物抒情、託物喻意、善用側筆的手法對宮人生活無常的抒寫或替自己鳴不平。

### 一、對比反襯手法

「對比」一詞是指把兩種不同事物安排在一起，以強調顯露它們彼此之間的差異，故有比較之意。<sup>3</sup>效果若要強烈，用對比更能彰顯，宮詞常常透過得寵與失寵、人與物的對比或將人與物相比，以物的幸運反襯人的不幸來寫怨情，把詩對列起來，兩相對照，有一唱三嘆之妙。如顧況〈宮詞〉之二詩云：

玉樓天半起笙歌，風送宮嬪笑語和。月殿影開聞夜漏，水精簾卷近銀河。

（顧況〈宮詞〉之二）

<sup>2</sup> 參見阮麗萍：〈中唐宮詞與中唐士子人格兩重性分析〉，《和田師範專科學校學報》（漢文綜合版），第25卷第2期，頁107，2005年。

<sup>3</sup> 參見姚一葦：《藝術的奧妙》（臺北：開明書局，1969），頁189。

先敘述宮中宴樂熱鬧的場景：玉樓峨峨、殿影幢幢、笙歌笑語，隨著夜風從半天飄落。接著寫宮女獨處之境：夜漏聲中、月漸西移。她捲起水精簾，遙望歌笑隱隱的天際，金風玉露中，不見霓裳翩舞，只見銀漢橫斜。笑語與漏聲相對，亦承恩與失寵對比，詩中「和」字不僅寫宮女們歡快之情，而且反映出她們和平心態與下兩句寫失寵宮女之心態形成鮮明對照。「近銀河」指天河之明亮，正與上一句「聞夜漏」相呼應，月越亮而夜越深。這首用對比反襯的手法寫出了宮女的怨情，在一片歡樂祥和之中，我們似乎聽到了那位孤獨的宮女一聲無奈的嘆息。以他人之歡樂，反襯自己的苦悶；以聽覺之所聞，對比視覺之所見。寫他人而說自身，尤其後兩句寫景而情兼備，宮女感情深藏不露，哀怨也隻字未提，只是通過失寵者的一聽一看，便把詩人的同情，宮人的怨情，盡露言外，不言怨而怨益深。

再看王建〈宮詞〉之三十九詩云：

往來舊院不堪修，近敕宣徽別起樓。聞有美人新進入，六宮未見一時愁。

（王建〈宮詞〉之三十九）

「舊院不堪修」與「別起樓」形成強烈對比，後兩句則以妒的心理反襯得寵人的際遇。聽說有美人要進來對比後宮愁雲四起，後宮生活以爭寵奪幸為重心，讓人不禁同情後宮女性。此詩用平實沒有任何修飾的語言直接表現出宮人對於新近美人的憂慮。又花蕊夫人〈宮詞〉之五十六詩云：

太液波清水殿涼，畫船驚起宿鴛鴦。翠眉不及池邊柳，取次飛花入建章。

（花蕊夫人〈宮詞〉之五十六）

宮人既失君寵，則其自身價值不及「宮中水」、「宮中樹」、「池邊柳」，把人與物相比極不相襯。人不及物，全因其物可以接近君王，以物的幸運反襯人的失寵，宮詞用對比手法除了描述得寵和失寵前後截然不同的命運，突顯失寵人漫漫長夜

與哀思之情，至於得寵心理也是用喜與懼的對比，如王建〈宮詞〉之三十八詩云：

欲迎天子看花去，下得金階卻悔行。恐見失恩人舊院，回來憶著五弦聲。

（王建〈宮詞〉之三十八）

這首寫得寵人的喜與懼。和天子一同賞花，高興之餘不覺加快腳步，才下金階卻後悔不及。因為看花要經過舊宅院，那裡住著一位擅彈五弦琴的失寵人，怕喚起天子往日情深的回憶，斷然失去新恩，想來一陣恐慌。宮詞將寂寞泛化，寂寞是後宮佳麗人生中的共同遭遇，而不是失寵人的專利，是她們作為皇帝僕役共同悲哀的命運。宮人的價值不在於自身而在於君王的肯定和認同，對照出男性控制著女性的世界。宮詞在安史之亂後的中唐興盛，表面上是詩人以代言體的筆調揭示宮人的生存狀態，然而更多的是體現詩人心中的幻滅感。

## 二、託物喻意

詩家設意，皆可於一草一木發之，比物託興，論理似為不通，但用於抒情，偏得迴環之妙。因方假巧，曲筆達意，得味外味。<sup>4</sup>元人楊載《詩法家數》云：「古人凡欲諷諫，多借此以喻彼，臣不得於君，多借妻以思其夫，或託物陳喻，以通其意。」<sup>5</sup>說明詩歌中借用某物或人，使詩意委婉曲折，此所謂託物喻意手法。宮詞也使用這種手法，情感表達婉曲、語多蘊藉，即使寫怨情也與生活細節連在一起，並且借外在事物隱喻寄託，不同於以往宮怨傳統，重新建構宮廷生活。

### （一）借物寄託

#### A、借飾物襯托人的舉止

詩歌中用來指稱人物行為舉止的語彙，一般是直接用動詞，而宮詞以飾物代

<sup>4</sup> 參見沈謙：《修辭方法析論》（臺北：宏翰文化出版，1992年），頁170。

<sup>5</sup> 清·何文煥編：《歷代詩話》（臺北：藝文印書出版，1974年4月），頁474。

人或以物襯托人的舉止，當然需要物具可靈動的特性。如王建、花蕊夫人宮詞詩云：

羅衫葉葉繡重重，金鳳銀鵝各一叢。每遍舞時分兩向，太平萬歲字當中。

（王建〈宮詞〉之十七）

競渡船頭掉采旗，兩邊濺水溼羅衣。（王建〈宮詞〉之二十五）

薄羅衫子透肌膚，夏日初長板閣虛。（花蕊夫人〈宮詞〉之八十六）

舞頭皆著畫羅衣，唱得新翻御製詞。（花蕊夫人〈宮詞〉之九十二）

詩中不著一「人」字，讀起來卻見人影浮動，繁錯無比。「羅」是一種質地輕軟的絲織品，柔似浮雲，薄如蟬翼，紋飾逼真。唐代「羅」以江南地區的越羅最有名，紋飾多以動植物圖案為主，第一首詩中所言「羅衫」就是有繡葉和動物圖案的「越羅」。詩中對宮女舞動時「羅衣」的描寫，正如朱光潛所說：「美感的經驗就是直覺的經驗……美感經驗可以說是形象直覺。」<sup>6</sup>這種直覺又來自以往經驗的聯想，李澤厚所說：「人的審美感受之所以不同於動物性的感官愉快，正在於其中包含有觀念、想像的成分在內。美之所以不是一般的形式，而是所謂有意味的形式，正是在於它是積澱了社會內容的自然形式。」<sup>7</sup>羅衣在此已不再是奢靡的象徵，而是單純對服裝特性的聯想與寫照，並且透過圖案的描寫，展現華麗舞衣和旋轉舞步交錯生輝的場面。再看王涯、王建、和凝宮詞用頭飾及詞彙堆砌的詩篇，詩云：

<sup>6</sup> 參見朱光潛：《文藝心理學》（安徽：安徽教育出版社，1996年9月），頁208。

<sup>7</sup> 參見李澤厚：《美的歷程》（天津：天津社會科學院出版，2001年3月），頁37。

玉蟬金雀三層插，翠髻高叢綠鬢虛。舞處春風吹落地，歸來別賜一頭梳。  
（王建〈宮詞〉之六十二）

一叢高髻綠雲光，官樣輕輕淡淡黃。為看九天公主貴，外邊爭學內家裝。  
（王涯〈宮詞〉之七）

螺髻凝香曉黛濃，水精瀾驚颭輕風。金釵斜戴宜春勝，萬歲千秋遶鬢紅。  
（和凝〈宮詞〉之八十一）

飾物的描寫與人的形態情韻結合，在巧言狀物方面堪稱絕妙。實際運用的是感官美和感覺性的想像結合，用靜物的描摹展現人的形態。

## B、借物喻人

王涯宮詞在用字遣詞上流婉雅麗、意境深邃，內容以描摩宮中女性為主，他用細膩的筆觸刻劃、用不同的環境襯托，王涯寫人極具哀婉曲筆之能事，從不直接言人之心聲，而是通過對神態、話語、器物、景致等的描寫，揭其欲語，道其心思，且字字如金，句句如煉，其含蓄比之王建要略勝一籌。《文心雕龍·隱秀》說：「隱也者，文外之重旨者也。」<sup>8</sup>「隱」就是含蓄，有餘味，耐咀嚼，「文外之重旨」就是文辭說出的意思外，還含有另外一重意思，就是要有弦外之音。傳統的詩歌很重視婉轉含蓄、巧辭曲達之情感表達，將感情包含在所寫的形象中，讓讀者透過形象去品味其中含意，從而獲得咀嚼無窮、情味雋永的藝術感覺。如：

春風擺蕩禁花枝，寒食鞦韆滿地時。又落深宮石渠裏，盡隨流水入龍池。  
（王涯〈宮詞〉之十五）

<sup>8</sup> 參見周振甫譯注：《文心雕龍譯注》（臺北：五南圖書出版，1993年），頁480。

這是一首以物喻人的宮詞，王涯此首宮詞，借物隱喻的寫作手法極為傳神。他對人的心態不著一筆，而是借物的描寫來隱喻人的境遇，「春風」不暖身與心，却把嬌柔的禁花枝擺蕩不停，宮女的身世亦是這般的飄忽無定，隨風動止。落紅到地難以生根，何況散落在本已懸空且更為不定的「鞦韆」上。惱人的「春風」並不放過凋落的花枝，就像歲月催老的無形之手，把她們拋於渠溝，置於泥濁，無奈地隨波逐流，遁入被人遺忘的地方，隱喻宮女漂泊的身世、無助的神情、悲慘的結局。又如：

鴉飛深在禁城牆，多繞重樓複殿傍。時向春簷瓦溝上，散開朝翅占朝光。

（王涯〈宮詞〉之十二）

教來鸚鵡語初成，久閉金籠慣認名。總向春園看花去，獨於深院笑人聲。

（王涯〈宮詞〉之二十二）

迎風殿裏罷雲和，起聽新蟬步淺莎。為愛九天和露滴，萬年枝上最聲多。

（王涯〈宮詞〉之二十四）

鴉雀飛入深宮，無時無刻地圍繞樓宇宮殿飛來飛去，總是想停落在高高的宮殿之上。停落之後，張開雙翅占有屬於自己的陽光。借鴉雀意喻宮女們爭占君王的恩寵，換取自己的宮中地位和人生幸福，但事實上她們還不如搶占朝陽的鴉雀，因為鴉雀有屬於自己的陽光，宮女的命運卻未知。「獨於深院」的鳥是宮女的寫照，宮中之女誰不想鵲占高枝，人前顯盛？誰又想以鳥為伴，獨於花間徘徊。處於封閉狀態的人，久而久之就會形成一種賞孤與自憐的心態。借金籠的鸚鵡暗喻宮女也是籠中孤鳥，處於寂靜的院落裏，失去自由。〈宮詞〉之二十四是描寫一個宮女在「三千粉黛」的喧囂之中，靜靜地聆聽自己內心獨白的一首宮詞。宮女的企盼如高樹的鳴蟬，無法實現。莊嚴肅穆的大殿裏，剛才還是琴瑟和鳴、喧

鬧異常，而現在已寂靜無聲，形成強烈的對比。深宮新起的宮人却在寂靜中聽到了幼蟬輕輕的脚步聲，那些爲了得到鮮枝和晨露的蟬們，聚集在根深葉茂的枝梗上，不斷的發出鳴叫聲。君王如樹，群娥似蟬，借「蟬」隱喻宮女在噪鳴中度過自己的時光，走過自己的歲月，無法得到君王的恩寵。

### 三、以女子爲喻

詩人想抒發心中的不滿，又怕被人知道，所以就借他人之口說出，女子是一個很適合的假託者。在《離騷》中，屈原完全展示出他受傷心靈的痛苦、困惑、煩惱、憤慨和哀傷。那種恣意率性，一瀉千里的情感，給人們帶來新的審美感受，有別於儒家「溫柔敦厚」之美。屈原把自己的「憂思憂憤」、「見疑被謗」比喻成美人失寵，把君臣比喻成夫婦，把遭人妒忌的美人和遭人讒毀的君子聯繫起來，並且把男子的情感從女性的角度抒發出來，這樣的創作心理對後世文學產生了深遠的影響。如曹植的〈雜詩七首〉之四詩云：「南國有佳人，容華若桃李。朝遊江北岸，夕宿瀟湘沚。時俗薄朱顏，誰爲發皓齒。俛仰歲將暮，榮耀難久恃。」<sup>9</sup> 詩歌表面上描繪了一位朱顏皓齒的南國佳人，雖有桃李般的容顏，却見棄於時俗，慢慢地老去。但是《文選》的注却明確地說明：「此六篇，並託喻。傷政急，朋友道絕，賢人爲人竊勢。別京以後，在鄭城思鄉而作。」<sup>10</sup> 曹植正是用見棄的美人來寄託自己「爲人竊勢」的愁思。

大型聯章宮詞大多以敘事爲目的，如王建、花蕊夫人、和凝作品。而散篇宮詞則不以敘事爲目的，借美人自喻。當詩人仕途不得意，所以那種鬱鬱不得志，被排擠却因憂讒畏譏不敢傾訴於他人的痛苦心態可從宮詞看出來。如朱慶餘、羅隱、李中、李建勳皆是不達之士，他們的宮詞充滿自傷之情，詩云：

<sup>9</sup> 參見遼欽立纂輯：《先秦漢魏晉南北朝詩》（臺北：學海出版，1991年2月），頁457。

<sup>10</sup> 梁·蕭統編、唐·李善注：《文選》（上海：上海古籍出版社，1986年），頁1363。

寂寂花時閉院門，美人相並立瓊軒。含情欲說宮中事，鸚鵡前頭不敢言。  
(朱慶餘〈宮詞〉)

巧畫蛾眉獨出群，當時人道便承恩。經年不見君王面，落日黃昏空掩門。  
(羅隱〈宮詞〉)

門鎖簾垂月影斜，翠華咫尺隔天涯。香鋪（一作銷）羅幌不成夢，背壁銀  
缸落盡花。(李中〈宮詞〉)

宮門長閉舞衣閒，略識君王鬢便斑。卻羨落花春不管，御溝流得到人間。  
(李建勳〈宮詞〉)

這一類宮詞的主要描寫對象都是宮女，但與王建、花蕊夫人寫人記事的宮詞不同。這些女子不過是一種承載作者情感的虛構的意象，這些失落、相思、愁怨、悲嘆乃至哭泣，完全是對自己心緒的發洩。對眾多的文人士子來說，尋找對壓抑情感的釋放之所才是現實的問題。所以詩人用隱晦的手法排遣那被認為不合適的心理感受，選擇了把內心深處陰柔的情感借原本代表陰柔一面的女子之口委婉地表達出來，這是一個很合適的方法。正像張惠言所說：「道賢人君子幽約怨悱不能自言之情，低徊要眇，以喻其致。」<sup>11</sup>因為這些文人的際遇和宮中女子類似，故他們樂於借女子之口說出自己的體驗。

#### 四、善用側筆手法

詩中之意，貴在無字句處，善用側筆，不犯正位，襯說以取神韻，所謂索之於鸚鵡黃之外者，是傳神之妙也。<sup>12</sup>王建宮詞側面描寫場景具暗示意味如：

<sup>11</sup> 清·張惠言撰、清·董毅選、李軍注：《詞選·續詞選》（北京：華夏出版，1999年），頁3。

<sup>12</sup> 參見沈謙：《修辭方法析論》（臺北：宏翰文化出版，1992年），頁170。

丹鳳樓門把火開，五雲金輅下天來。階前走馬人宣慰，天子南郊一宿回。

（王建〈宮詞〉之十）

五更三點索金車，盡放宮人出看花。仗下一時催立馬，殿頭先報內園家。

（王建〈宮詞〉之二十）

合暗報來門鎖了，夜深應別喚笙歌。房房下著珠簾睡，月過金階白露多。

（王建〈宮詞〉之四十三）

內宴初秋入二更，殿前燈火一天明。中宮傳旨音聲散，諸院門開觸處行。

（王建〈宮詞〉之六十一）

以上三首宮詞都採用冷處理的手段，使詩歌感情基調轉入低沈，這種手段與小題材的屬性有關。小題材要傳達深刻意義，出新出奇，又要樹「意」。詩人利用側面場景描述，完成「意」的呈現，且效果頗佳。點出喧嘩又不寫喧嘩：不見宴會卻見離散後的獨行，不見笙歌卻見睡後階前白露，不見出遊卻見歸宿，不見賞花卻見回話。第四首宴會應該是熱鬧的，詩卻不講聲音只講光，不講宴會上的觥籌交錯，卻講殿前佇立的燈火。「中宮傳旨音聲散，諸院門開觸處行。」這兩句反倒強調離散的聲音，讓人有點不可思議，然而詩旨正在於此，利用聲與光給人造成的交錯印象，點出宴會無意義。在詩人的筆下，這三首場景是嘈雜的，但流露出難以表達的淒涼。

再看以下宮詞表面寫景或環境，層層氣氛渲染表達情感，宮詞含蓄不直說的表達方式，客觀上要求借用主體之外的事物作鋪墊，渲染情感的產生。宮詞一般一詩言一事，常常將詩眼放在篇末，詩的前半部則用鋪陳之法。王涯與花蕊夫人都有這類作品如：

細風敲葉撼宮梧，早怯秋寒著繡縐。玉宇無人雙燕去，一彎新月上金樞。

（花蕊夫人〈宮詞〉之三十五）

金井秋啼絡緯聲，出花宮漏報嚴更。不知誰是金鑾直，玉宇沈沈夜氣清。

（花蕊夫人〈宮詞〉之三十八）

密室紅泥地火爐，內人冬日晚傳呼。今宵駕幸池頭宿，排比椒房得煖無。

（花蕊夫人〈宮詞〉之七十）

五更初起覺風寒，香炷燒來夜已殘。欲卷珠簾驚雪滿，自將紅燭上樓看。

（王涯〈宮詞〉之三）

夜久盤中蠟滴稀，金刀剪起盡霏霏。傳聲總是君王喚，紅燭臺前著舞衣。

（王涯〈宮詞〉之五）

以上宮詞用環境烘托宮女的處境與心理，詩人首先描繪出夜深人靜或秋天景色的環境，使後宮的寂寞更顯得寒氣逼人。與此相映的是皇上的駕幸，後宮問最多的問題，便是誰能得到皇上的溫暖呢？詩句「排比椒房得煖無」、「傳聲總是君王喚」意境耐人尋味，椒房聽到的傳呼聲只會讓人感到寂寞、淒苦，暗示其他人又要在孤獨寂寞中度過。宮詞常常以眼前之景為橫截面，並將眼前之景突出於前，置主人公的思緒於後，捕捉細微的情感變化和多側面、多層次的情感狀態。

另一種側筆寫法有諷喻之旨，如王建〈宮詞〉之五詩云：

內人對御疊花牋，繡坐移來玉案邊。紅蠟燭前呈草本，平明昇出閣門宣。

（王建〈宮詞〉之五）

美人與國政對置，宜春院裡的美人對著皇帝有意無意地疊著花牋，並挪動椅子在皇帝身邊坐下，如此愜意的氛圍應在花前月下，可惜卻出現在不該出現的書房。詩歌在輕鬆的氛圍中引出沈重的話題，卻以一個「宣」字作結，只敘成因，不問結果，將原因與結果一分為二，諷意深刻。

### 第三節 宮詞承襲宮怨意象的分析

本文所指的「意象」，乃是源於西方文學所謂「Imagery」，並非劉勰《文心雕龍·神思篇》所說「窺意象而運斤」<sup>13</sup>之意象。中國文學批評中所講的意象，指的是心意與物象兩者，故王昌齡《詩格》云：

久用精思，未契意象。<sup>14</sup>

意象本為二物，其意甚明。惟西方所謂「Imagery」，字面仍偏指「象」而言。不過「象」當然不離「意」，梅祖麟與高友工指出：

一個意象的作用是在頭腦中繪出一幅畫面或引發某種感覺，它是表現而不是判斷，它訴諸於我們的想像而迴避理解。

可見意象被理解為一幅由文字所構成的圖畫，而詩人之意便埋藏於此意象背後，讀者閱讀此文字圖畫，即可思考、追溯、聯想詩人所要傳達的思想情感。總之，意象本身乃是詩人用以表達自己的媒介，它可以是圖畫，又可以是其他感官作用

<sup>13</sup> 參見周振甫譯注：《文心雕龍譯注》（臺北：五南圖書出版，1993年），頁340。

<sup>14</sup> 參見顧隆振編輯：《詩學指南》（臺北：廣文書局，1970年）卷三，頁86。

的引發。<sup>15</sup>此外，意象在文學中不斷被重複使用，又經常與某一種意念結合，如楊柳之於離別，形成一種文學傳統模式，於是讀者就能藉著閱讀經驗來理解意象所含之義。

唐代的宮詞既然受到宮怨詩的影響，而唐代宮怨詩常見的意象又多承襲魏晉六朝詩文而來，宮詞意象除了繼承傳統魏晉詩文之含意外，又翻出新意，別開生面。本文擬就「鏡」、「簾」、「階」、「漏」這四個意象加以分析。

### 一、鏡意象

鏡有寄寓男女情緣之意，東漢詩文中不乏贈鏡寄情之例，秦嘉〈贈婦詩〉曾提及贈鏡，東漢詩人常常藉送鏡以表思慕。鏡除了有相慕相思之意，還會觸發青春消逝、紅顏易老的聯想，此外攬鏡自照，痛傷形單影隻亦為另一種意象。鏡與愛情的關係，從相戀相思開始，至嘆老傷時、顧影自憐，其含意不斷延伸漸趨多元。如謝朓〈詠風詩〉詩云：「時拂孤鸞鏡，星鬢視參差。」<sup>16</sup>詩中思婦攬鏡自照，不僅有青春消杳之嘆，而且上句「孤鸞鏡」又透露出形單影隻，失侶自傷之苦，詩人借助同一意象，豐富詩歌內容效果。鏡的意象在唐代宮詞承接傳統意象，如：

春風鸞鏡愁中影，明月羊車夢裏聲。(戴叔倫〈宮詞〉)

雲髻罷梳還對鏡，羅衣欲換更添香。(薛逢〈宮詞〉)

戴詩則以「鸞鏡」烘托宮人形單影隻之惋惜，在這裡鏡乃是宮人內心情緒世界的反映，鏡所反照的不僅是物象也是心象。

<sup>15</sup> 參見鄭華達：《唐代宮怨詩研究》（臺北：文津出版社，2000年），頁58—60。

<sup>16</sup> 參見逯欽立纂輯：《先秦漢魏晉南北朝詩》（臺北：學海出版，1991年2月），頁1436。

## 二、簾意象

簾有「隔風日」之作用，故附帶有阻隔、障蔽、封閉的聯想。再者簾開與閉，於詩中亦有不同的暗示：簾開者，為與外界接觸的象徵性行爲；簾閉者，則是自我封閉的象徵性行爲。宮詞常借簾來隱喻宮人自我的世界，「珠簾」、「珍珠簾」、「垂簾」等意象在宮詞出現了四十次之多。如：

小院珠簾著地垂，院中排比不相知。（花蕊夫人〈宮詞〉之一百三十四）

房房下著珠簾睡，月過金階白露多。（王建〈宮詞〉之四十三）

欲卷珠簾驚雪滿，自將紅燭上樓看。（王涯〈宮詞〉之三）

門鎖簾垂月影斜，翠華咫尺隔天涯。（李中〈宮詞〉其一）

芙蓉帳冷愁長夜，翡翠簾垂隔小春。（殷堯藩〈宮詞〉）

簾垂粉閣春將盡，門掩梨花日漸長。（李建勳〈宮詞〉）

內人曉起怯春寒，輕揭珠簾看牡丹。（徐仲雅〈宮詞〉）

真珠簾外靜無塵，耿耿涼天景象新。（和凝〈宮詞〉之十六）

珠簾半捲開花雨，又見芭蕉展半心。（和凝〈宮詞〉之三十七）

「珠簾」宮廷所用的簾以織珠爲之。小院珠簾垂地，簾後宮人自成一個世界，各不相知，孤絕懸隔，然後始有偷教馱鴿學語，聊慰寂寞之事。簾意象作爲孤閉的

象徵，十分明顯。第二首詩敘述宮人世界手法發揮得極為深刻，所謂「房房下著珠簾睡」在這裡指每一個下著珠簾的宮人房室，都是一個獨立、封閉的宮人自我世界。房房並列，顯示出每一個宮人世界都遭受到同一冷落、孤單的悲慘命運。簾垂寂寂將宮人世界與外在事物分開，宮人瑟縮於簾後，恍為垂簾所封鎖障蔽。垂簾在這裡既有鎖閉宮人的含意，也帶有宮人生活封閉性的喻意。<sup>17</sup>簾垂常會與「閉」、「鎖」、「隔」和「掩」一類的字眼同時出現。吳功正認為唐詩人審美心理有所謂間離設置一項，略云：「將物象封閉起來，使之絕緣，不沾不滯，常見的方式是用窗牖、帘幔等，使對象自成天地，和主體情緒、感受之間疏離化、間隔化。」<sup>18</sup>此說法以簾幔等物，把詩中主體孤立起來，以自成天地，正說中了垂簾意象的內涵。

簾另一種為襯托意境的意象，彰顯豪華的奢侈裝飾品。如：

兩入珠簾滿殿涼，避風新出玉盆湯。內人恐要秋衣著，不住熏籠換好香。

（王建〈宮詞〉之八十八）

內人稀見水鞦韆，爭擘珠簾帳殿前。第一錦標誰奪得，右軍翰卻小龍船。

（花蕊夫人〈宮詞〉之五十一）

鑪蒸香檀獸炭癡，真珠簾外雪花飛。六宮進酒堯眉壽，舞鳳盤龍滿御衣。

（和凝〈宮詞〉之五十三）

以上三首詩珠簾作為一種物象被描摹，和孤獨情感沒有關係。珍珠簾本是奢侈貴重之物，本身就與日常生活相隔甚遠，用一種遙不可及的空間感襯托意境。

<sup>17</sup> 參見鄭華達：《唐代宮怨詩研究》（臺北：文津出版社，2000年），頁98。

<sup>18</sup> 參見吳功正：〈唐代詩人審美心理研究〉，《文學遺產》，第6期，頁59，1987年。

### 三、階意象

就意象寄意來說，詩人借「臺階」顯示哀情、荒景，或借玉階荒蕪來揭示己身的見棄，幽怨之情，溢於言外，而玉階苔亦成爲君恩疏斷的具體標誌。此外階又常被視爲宮人思婦世界的邊緣，如果說閨房是自我世界的核心，那麼臺階便是這個自我世界的邊緣。<sup>19</sup>階常與帷幌或窗簾相對，如：

合暗報來門鎖了，夜深應別喚笙歌。房房下著珠簾睡，月過金階白露多。  
（王建〈宮詞〉之四十三）

宮人早起笑相呼，不識階前掃地夫。乞與金錢爭借問，外頭還似此間無。  
（王建〈宮詞〉之六十九）

詩中的「階」是宮人自我世界的共同邊緣，「垂簾」則是自我世界的第一道牆，兩者放在一起用意在於規劃出宮人思婦自我世界的活動範圍，階內爲宮人的自我世界，階外則是與之相對的外在世界，宮人問掃地夫可見內外隔絕。又如：

春來新插翠雲釵，尚著雲頭踏殿鞋。欲得君王回一顧，爭扶玉輦下金階。  
（王涯〈宮詞〉之二）

立春日進內園花，紅蕊輕輕嫩淺霞。跪到玉階猶帶露，一時宣賜與宮娃。  
（花蕊夫人〈宮詞〉之八）

這兩首詩佇階望幸的意象表現得十分深刻。「階」是與君王的連接點，象徵宮人站在連接點上，等待君王進入她們的世界。

<sup>19</sup> 參見鄭華達：《唐代宮怨詩研究》（臺北：文津出版社，2000年），頁114。

#### 四、漏意象

漏本來用於計時，所以常被引伸借喻時間。漏的意象往往指相思不斷，如〈吳聲歌曲·華山畿〉二十五首其十二詩云：「啼相憶，淚如漏刻水，晝夜流不息。」

<sup>20</sup>漏刻水不息，相思不斷，既有循環連綿之寄寓。懷人思遠者，愁緒萬端，輾轉難眠，容易主觀地感到長夜漫漫，時間難熬，或以漏聲烘托深宵夜永。如：

紫禁迢迢宮漏鳴，夜深無語獨含情。(戴叔倫〈宮詞〉)

鎖銜金獸連環冷，水滴銅龍晝漏長。(薛逢〈宮詞〉)

漏聲點滴，聲聲入耳，刻劃宮人深宵夜永之情，日冷漏長，渡日如年，表達了失寵宮人不堪長夜漫漫之情。

由於絕句受到字數限制，唐人在寫宮詞時，往往會選擇多個意象入詩，乃能因象見意，從而做到以少總多，含蓄蘊藉的效果。此外宮詞在繼承宮怨意象時，往往能別出新裁，不為傳統所限，甚至因應傳統意象的含意而作出另一種詮釋、看法。

#### 第四節 王建與花蕊夫人〈宮詞〉藝術風格比較

宮詞是以記敘宮中生活及宮人們的感情為主要內容的，王建與花蕊夫人均留有宮詞百首，為宮詞發展做出了各自的貢獻。陳師道《後山詩話》紀錄：「花蕊夫人效王建作宮詞百首」<sup>21</sup>，楊際昌《國朝詩話》卷一云：「宮詞高唱無過王龍標。龍標後仲初最擅名，然所長在鋪陳諷刺，稍失敦厚之義。自花蕊而降，大抵

<sup>20</sup> 參見遼欽立纂輯：《先秦漢魏晉南北朝詩》（臺北：學海出版，1991年2月），頁1339。

<sup>21</sup> 清·何文煥編：《歷代詩話》（臺北：藝文印書，1974年4月），頁181。

宗仲初派。」<sup>22</sup>所以花蕊夫人的作品受到王建的影響而作，應是不容置疑，但兩人作品誰優誰劣，則有不同的看法。吳玕《優古堂詩話》云：

劉貢父《詩話》載花蕊夫人〈宮詞〉云：「廚船進食簇時新，列坐無非侍從臣。日午殿頭宣索繪，隔花催喚打魚人。」予觀王建〈宮詞〉：云「御廚不食索時新，每見花開即苦春。白日臥多嬌似病，隔簾教喚女醫人。」不惟第一句同，而末章詞意皆相緣以起也。<sup>23</sup>

而胡仔《苕溪漁隱叢話》卷第十四「王建」條云：

苕溪漁隱曰：王建〈宮詞〉云：「御廚不食索時新，每見花開即苦春。白日臥多嬌似病，隔簾教喚女醫人。」花蕊夫人〈宮詞〉云：「廚船進食簇時新，侍宴無非列近臣。日午殿頭宣索繪，隔花催喚打魚人。」二詞記事則異，造語頗同，第花蕊之詞工，王建為不及也。<sup>24</sup>

吳玕與胡仔兩人所討論的詩作為相同的兩篇，而結論卻完全不同，兩人由於思想、審美取向不同，使得兩人的宮詞有明顯的區別，但又由於文學發展的相互繼承性，使得兩人的宮詞有著一些相同點。本文重點從藝術風格這方面比較，現就寫作視點、寫作手法、風格的異同進行探討。

## 一、寫作角度分析

王建以「代言」的方式創作宮詞。所謂「代言體」即指詩人代人設辭，假托他人身份、口吻創作詩篇，也就是作者設身處地地代詩中抒情主人公言情述事，

<sup>22</sup> 收錄於郭紹虞編選、富壽孫校點：《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1999年），頁1681。

<sup>23</sup> 收錄於丁福保：《歷代詩話續編》（北京：中華書局，1983年8月第一版），頁254。

<sup>24</sup> 宋·胡仔：《苕溪漁隱叢話》（臺北：木鐸出版，1982年）後集卷十四，頁106。

同時詩中抒情主人公又反過來用婉曲方式代詩歌作者言情抒懷。<sup>25</sup>男子作閨音，即以男性的眼光和心理去揣測女性生活、主要描寫宮女的哀怨、惆悵和不幸命運的詩歌。從漢代的宮怨詩開始，擬作閨音的創作方法便一直延續。如西漢司馬相如的〈長門賦〉，晉陸機的〈婕妤怨〉等。無論是漢代的宮怨詩，還是唐代的宮詞，這些「擬作閨音」的詩人都是懷著揣測、憐憫、想像甚至觀賞玩味的心態來描寫女性的。王建寫作的角度，仍未脫離閨怨詩的傳統，也就是男性永遠是以缺席者的角色出現。如王建〈宮詞〉之五十一詩云：

家常愛著舊衣裳，空插紅梳不作妝。忽地下階裙帶解，非時應得見君王。  
（王建〈宮詞〉之五十一）

花蕊夫人突破了傳統中外臣寫內事、男人寫閨情的局面<sup>26</sup>，給了我們一個嶄新的角度，並且第一次以女性獨特的眼光再現了宮女的日常生活和真實面貌。詩人筆下的宮女個個活潑、健康、明朗，充滿青春的歡樂、洋溢著純真的友誼和蓬勃的生機，呈現出明亮健康的色調。花蕊夫人在後宮，又為皇帝所寵愛，所以她寫宮中的事，描寫宮中的景，則不必虛設。她筆下的一事一物、一情一景大多為自己的親身所歷、親眼所見，反映宮廷生活真實自然。她的宮詞無論是描寫宮中風習小景，下象棋、觀魚、學寫草書、採蓮等，還是寫禁苑風貌、帝王朝會宴筵、土木興建、宮廷生活感受和見聞等，所流露的都是她的真實性情，具有其他宮詞難比的真實性。如花蕊夫人〈宮詞〉之七十三詩云：

安排諸院接行廊，外（一作水）檻周迴十里強（一作長）。青錦地衣紅繡  
（一作線）毯，盡鋪龍腦鬱金香。（花蕊夫人〈宮詞〉之七十三）

<sup>25</sup> 參見李軍：〈代言體辨識〉《鄂州大學學報》，第7卷第1期，頁7，2000年。

<sup>26</sup> 參見王偉：〈王建與花蕊夫人比較〉《聊城大學學報》，第6期，頁100，2002年。

詩中描寫了鋪著青絲紅錦地毯的長廊，以及庭院中所散發出來龍腦和鬱金香的香氣，這些都不是能通過想像所能寫出來的，若不是親身走在這條長廊上，聞到了撲鼻的香氣，花蕊夫人怎能描寫的如此細緻、真切，使讀者也彷彿置身於異國貢香之中呢？

王建與宦官王守澄相厚，可以從他那裡獲得一些宮廷生活的素材，但這畢竟是第二手資料，雖有一定的可信度，但有些還是出於口耳傳聞和自己的想像，故和花蕊夫人相比就顯得不夠「真」了。如兩人同寫宮人騎馬，詩云：

新衫一樣殿頭黃，銀帶排方獺尾長。總把玉（一作金）鞭騎御馬，綠鬃紅額麝香（一作煙）香。（王建〈宮詞〉之十六）

殿前宮女總纖腰，初學乘騎怯又嬌。上得馬來纔欲走，幾回拋鞵抱（一作把）鞍橋。（花蕊夫人〈宮詞〉之二十一）

王建從男性的角度去揣摩，想像宮女出了深宮的雀躍心態、及不甘寂寞的覓人觀賞，王詩重在外貌裝束描寫，流於表象，花蕊詩重在動態描寫。為什麼？因為王建沒有親眼見過宮人學騎馬，所以無法憑想像描摹出其動感。花蕊夫人深入女性心理摹寫，她不僅看到過宮人學騎馬的樣子，或許自己也曾經親身一試，所以才能把女子的嬌柔、膽怯寫得栩栩如生。再比較王建與花蕊夫人對女性形象的摹寫，詩云：

蜂鬚蟬翅薄鬆鬆，浮動搔頭似有風。一度出時拋一遍，金條零落滿函中。  
（王建〈宮詞〉之四十二）

玉蟬（一作錢）金雀（一作掌）三層插，翠髻高叢（一作鬢）綠鬢虛。舞處春風吹落地，歸來（一作當時）別賜一頭梳。（王建〈宮詞〉之六十二）

春風一面曉妝成，偷折花枝傍水行。卻被內監遙覩見，故將紅豆打黃鶯。

（花蕊夫人〈宮詞〉之十七）

秋晚（一作曉）紅妝傍水行，競將衣袖撲蜻蜓。回頭瞥見宮中喚，幾度藏身入畫屏。（花蕊夫人〈宮詞〉之一百一十六）

王建詩主要是從裝束、服飾等靜態描摹來刻畫女性形象，通過修飾語的運用，在視覺上創作出一幅仕女圖。花蕊夫人寫宮女梳妝打扮與花枝比美，被人瞧見後，「打雀」遮羞，既表現了她的嬌羞心態，又反映了她的機敏活潑，讓人讀來忍俊不禁。第二首刻畫出一位天真活潑、熱愛自然的宮女形象，以及她不願回宮中應差的心理。此類作品，突破了前人多在容貌、服飾方面描摹女性的局限，重在以動態摹寫來表現女子的心理、個性和她們在宮中的日常活動，多方面描摹女子之美，與王建宮詞比較，更可看出花蕊宮詞的特點，顯然多了一些真實性、生動性和豐富性。

## 二、風格與寫作手法

翁方綱評王建宮詞云：「其詞之妙，則自在委曲深摯處，別有頓挫，如僅以就事直寫觀之，淺矣！」<sup>27</sup>他的宮詞典雅明麗同時又不乏諷喻、說理抒懷的內容特質。最有名的一首，王建〈宮詞〉之九十詩云：

樹頭樹底覓殘紅，一片西飛一片東。自是桃花貪結子，錯教人恨五更風。

（王建〈宮詞〉之九十）

詩以「桃花」比喻宮女，「貪結子」指宮女爭寵得幸。開頭的「覓」點出了宮女

<sup>27</sup> 收錄於郭紹虞編選、富壽孫校點：《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1999年），頁1390。

忙亂的動作，並且刻畫了她的心理狀態，忙亂尋覓的背後隱藏著宮女的無奈和惋惜。<sup>28</sup>後兩句指出宮女感情發生了很大的變化，原來是因為桃花太貪於結子，所以才匆匆忙忙地落去，以前總是怪「五更風」現在才知道不該怪風而應該恨桃花自身，用「五更風」比喻外界的打擊摧毀。「錯教人恨五更風」這句話充滿生活氣息又蘊含哲理，王建以托物喻意手法，表達宮女由愛而悲的無可奈何之語。宋人王安石獨鍾此詩，愛不釋手。《陳輔之詩話》云：

王建宮詞，荊公獨愛其「樹頭樹底覓殘紅，一片西飛一片東。自是桃花貪結子，錯教人恨五更風。」謂其意味深婉而悠長也。<sup>29</sup>

《唐詩摘抄》云：

語兼比興，宮人必有先幸而後棄者，故用此體影其事。<sup>30</sup>

王建宮詞寫怨情時多用比興手法，使節奏舒緩、情感含蓄，往往看似平常確有深意。王建是處於社會中下層的文人，接觸面廣，觀察事物的角度也相對全面，再加上當時宮人問題日益嚴重。他創作宮詞是以一個「外臣」角度來寫「內事」，用旁觀者的角度全面去表現「內事」，故內容包含較廣，一掃情、怨為主的內容，兼及刺喻、徵事，其中描述宮女生活樂趣比例最高。歐陽修《六一詩話》曰：「王建宮詞一百首，多言唐宮禁中事，皆史傳小說所不載者，往往見于其詩。」<sup>31</sup>詩人態度不為尊者諱，所刺之言亦不同於元白等諫官微婉的諷喻，而是切直的控訴。如魚藻之事〈宮詞〉之十八與宮中建園苑、大興土木之事〈宮詞〉之七十九、〈宮詞〉之九十三就足見其膽識。詩云：

<sup>28</sup> 參見渠紅巖：〈清麗新巧 深婉悠長——讀王建宮詞之九十一〉，《古典文學知識》，第6期，頁27，2006年。

<sup>29</sup> 參見陳伯海：《唐詩彙評》（浙江：浙江教育出版社，1995年），頁1538。

<sup>30</sup> 參見陳伯海：《唐詩彙評》（浙江：浙江教育出版社，1995年），頁1538。

<sup>31</sup> 清·何文煥編：《歷代詩話》（臺北：藝文印書，1974年4月），頁159。

魚藻宮（一作池）中鎖翠娥，先皇行處不曾過。如今池底休鋪錦，菱角雞頭積漸多。（王建〈宮詞〉之十八）

春風院院落花堆，金鎖生衣（一作衣生）掣不開。更築歌臺起妝殿，明朝先進畫圖來。（王建〈宮詞〉之七十九）

忽地金輿向月陂，內人接著便相隨。卻回龍武軍前過，當處（一作殿）教開（一作看）臥鴨池（一作兒）。（王建〈宮詞〉之九十三）

而花蕊夫人則不然，她用清新、明快的筆調，截取各種生機盎然的生活片段呈現輕快、秀麗的藝術風格。陸昶贊曰：

花蕊夫人嘗制宮詞百首，才藻風流不減王建。又曰：所作宮詞，清新俊雅，具有才思，想其風致，自是一出色女。<sup>32</sup>

花蕊宮詞真正擺脫了傳統宮怨詩的束縛，全部作品少有哀傷的基調，也未曾沾染上貴族詩人作品中常見的一些頹廢氣息，詩旨顯露，色調明晰，給人一種純美的澄澈之感，可能是本著對人、對物、對美好生活熱愛的心態來進行創作的。筆下的女性較少獻媚取寵或自傷自憐，而是個個活潑機敏給人健康亮麗的美感。比較兩者寫作手法差異，詩云：

紅燈睡裏喚春雲，雲（一作月）上三更直宿分。金砌雨來行步滑，兩人抬起隱花裙。（王建〈宮詞〉之二十七）

<sup>32</sup> 清·陸昶：《歷代名媛詩詞》（清乾隆癸巳吳門陸氏紅樹樓刊本）（國立中央圖書館善本書室微捲），卷七。

新秋女伴各相逢，罨畫船飛別浦（一作渚）中。旋折荷花伴（一作半）歌舞，夕陽斜照滿衣紅。（花蕊夫人〈宮詞〉之二十五）

兩者都用白描勾勒、敘事的寫法，追求樸實自然的效果。王建之作雖然有些情趣，但畢竟寫實成分相對更重，末句則是直接敘述。花蕊之作末句則是以景寓情，更具詩情畫意，於平淡之中追求情趣。又如：

鴛鴦瓦上瞥（一作忽）然聲（一作驚），晝寢宮娥夢裏驚（一作聲）。元是我王（一作吾皇）金彈子，海棠花下打流鶯。（王建〈宮詞〉之九十二）

三月櫻桃乍熟時，內人相引看紅枝。回頭索取黃金彈，遶樹藏身打雀兒。  
（花蕊夫人〈宮詞〉之七十八）

王建之作平鋪直敘，較無情趣，王建沒有宮中生活的經歷，故其宮詞也就不够真且缺乏情趣，使人讀後總覺得與實際生活有一層隔膜。而相似的內容，花蕊之作却是有場景、有動作，更重要的是有情趣，這情趣就是宮中女子自然流露的生活樂趣，像這樣的例子筆者還可以舉出很多。正如朱光潛認為：

詩的情趣都從沉靜中回味得來。感受情感是能入，回味情感是能出。詩人於情趣都要能入能出。單就能入說，它是主觀的；單就能出說，它是客觀的。<sup>33</sup>

花蕊夫人將自己的所見、所感訴諸筆端，其宮詞貼近生活而無隔閡，顯得更為真切動人。再看花蕊夫人更加濃厚的民俗氣息和生活情趣的作品，詩云：

<sup>33</sup> 參見朱光潛：《詩論》（臺北：頂淵文化事業有限公司，2004年1月），頁66

內家（一作人）追逐採蓮時，驚起沙鷗兩岸飛。蘭棹把來齊拍水，並船相鬥溼羅衣。（花蕊夫人〈宮詞〉之二十四）

新秋女伴各相逢，罨畫船飛別浦（一作渚）中。旋折荷花伴（一作半）歌舞，夕陽斜照滿衣紅。（花蕊夫人〈宮詞〉之二十五）

少年相逐採蓮回，羅帽（一作襪）羅衫（一作衣）巧製裁。每到岸頭長拍水，競提纖手出船來。（花蕊夫人〈宮詞〉之二十六）

試把這幾首宮詞與以下民歌體的詩歌比較。如：

李白〈采蓮曲〉，詩云：

若耶谿傍採蓮女，笑隔荷花共人語。日照新妝水底明，風飄香袂（一作袖）空中舉。岸上誰家遊冶郎，三三五五映垂楊。紫騮嘶入落花去，見此踟躕空斷腸。（卷一百六十三）

劉禹錫〈踏歌詞〉，詩云：

春江月出大堤平，堤上女郎連袂行。唱盡新詞歡（一作看）不見，紅霞映（一作影）樹鷓鴣鳴。（卷三百六十五）

宮詞和民歌體的詩中表現的同樣迷人，採蓮時節，柔弱的柳枝垂入悠悠碧水，暖風輕吹。女子們相約到一起，舟槳拍水，羅袂隨風。夕陽西下，輕歌歸棹。這種濃郁的江南採蓮風情與民間之樂與宮詞沒有明顯的差別，沒有題目的話，我們很難將它們區分開來。只有在第二十四首「內家」二字透露出這樣的賞心樂事其實

是發生在宮廷內苑之中。

但不可否認是花蕊夫人所反映出的思想內容確實要比王建要單純狹隘一些。從內容上來說主要表現了宮廷的奢靡享樂生活，並且只是對宮廷生活的片面反映，沒有觸及宮廷生活的本質，身為宮廷貴妃，她的作品難免有粉飾太平，美化宮廷生活之嫌。所謂「粉飾太平」應該指花蕊筆下描繪的太平之景，但是花蕊夫人以一個寵冠后宮「局內人」的特殊身份，她不可能從社會的角度去多層面的表現甚至揭露宮廷中的不平。宮詞是反映宮廷生活的，作者只是把她所見、所聞、所感的太平景象記錄下來，絕非刻意粉飾以取悅君王，所流露的是真實性情。浦江清先生把花蕊夫人宮詞的特色與王建宮詞作一大略的比較後說：

建之筆力高超，花蕊已傷纖弱。惟建宮在外廷，其所歌咏，不無想像之詞，  
不若花蕊夫人，以宮中之主人，咏宮內之實事，自更有親切之意味。<sup>34</sup>

從藝術風格來說，花蕊宮詞頗具特色，因其真切而給人一種美的享受，值得關注。

---

<sup>34</sup> 參見浦江清：《浦江清文錄》（北京：人民文學出版社，1958年），頁53。

## 第七章 結論

宮詞分爲廣義宮詞和狹義宮詞。廣義的宮詞，可以指任何在內容上以宮廷生活爲題材的作品、宮中情趣、宮中愛怨、離合悲歡皆可。它們以「宮詞」，或者「XX 宮詞」爲題，甚至題目中不出現「宮詞」二字，在形式上也沒有規定，可以是詩也可以是詞。狹義宮詞主要是指以宮詞爲題目或以反映宮廷生活爲主要內容的七言詩體，其題材不局限於後宮內苑，而且往往涉及朝堂政事，總之都與帝王有關。入唐以後，「宮詞」一般爲七言絕句分爲組詩體宮詞和散篇宮詞。初期的宮詞創作從題材到內容都受到宮體詩和宮怨詩的影響，宮體詩的主要題材是「豔情」，而宮怨詩的主要題材是「怨情」，早期的宮詞就是圍繞在這樣的主題創作。唐代初期的宮詞在內容題材上受以往宮怨詩的影響則更深一些，宮詞還是以表現宮人怨情居多尤其是散篇宮詞。

中唐時期時衰世亂，詩歌反映現實更深，創作個性更鮮明、突出，風格流派更顯豐富多樣，而且元白通俗詩派風行一時，男女之情的題材激增，世俗化傾向明顯加強。中唐新興進士階層備受社會推崇甚至崇拜，隸屬這些文人的生活感受始能成爲藝術的主流。一種新觀念範式的起點，同樣也是一個文藝新時代的起點。它最先萌發的是重新看待文藝與生活的關係，爲藝術選擇一個新的視角來切入生活。中唐世俗化的文藝思潮，不僅表現在詩歌理論與創作，在各種文學領域及藝術中也有所表現：傳奇小說的成熟、變文講唱的興盛、曲子詞的風行、民間燕樂取代廟堂雅樂、敦煌壁畫由宗教畫轉向生活畫卷、佛像雕塑模擬人的形象……凡此種種，匯聚成一股時代的審美洪流。詩歌題材上，對於「貞元之風尚蕩，元和之風尚怪」的時風也有所反映，「烏膏注唇唇似泥，雙眉畫作八字低」怪奇如悲啼狀的時世妝，也賦寫於詩中。中唐詩歌革新主張與功利主義文學思想的滙合，最後造就了宮詞脫穎而出。

就唐代宮詞的內容而言，我們可以發現單篇宮詞基本上是在傳統的宮怨詩道

路上行進。而組詩體制的宮詞則大大開拓了傳統宮怨詩的範圍，不再局限於女子的愁怨情緒或者以女子的哀怨來抒發自己的懷才不遇這幾種固有的題材。組詩體制的宮詞將視角投入到廣闊宮廷生活，並以細膩的筆觸伸向唐代宮廷的各個角落，它用大幅篇章描寫了宮廷女性、娛樂活動、習俗，同樣它也向世人展示了一個真實的宮廷生活。在這個世界裡，宮廷建築、天子早朝、宣敕、巡幸、觀稼、冬日取暖、夏日納涼等等，所有的一切通過詩歌向世人們展開。而宮詞中表現的各類習俗更反映出唐代社會崇尚娛樂的特點，僅論節日習俗就有不少娛樂性的顯現。如寒食清明本應是與進冷食懷念先人等悲傷的事情聯繫在一起，但是在宮詞中，唐代的寒食清明却是以踏青宴飲、打球鬥雞為主要娛樂活動。再如七夕之日在高樓上穿針的娛樂活動、中和節上演樂舞、上巳競渡、臘日出遊等等。這些宮詞中表現的習俗無一不反映出中唐尚樂的社會風氣，而且這種風氣也極大影響了五代的宮廷生活，使得花蕊夫人、和凝的宮詞與王建等人的宮詞表現出相同的題材和風貌。

最早形式上以「宮詞」二字為題、打開宮詞新局面的是顧況。顧況的宮詞不僅抒寫宮女的幽怨，還選取了一些有特色的宮中生活加以描述，或寫宮中的日常生活，或寫宮中的宴樂，將宮詞規模擴大。顧況今存宮詞六首，均為七言絕句，其中五首為聯章體。王建則是其開拓者，把零碎的畫面組成一幅宏大的宮廷風情畫卷，這在詩歌歷史上是一個巨大的突破。就大型宮詞來講，王建、王涯、和凝、花蕊夫人四人的重心是不同的。

單就百首宮詞來說，王建與和凝的宮詞面貌就大不相同。王建的宮詞以寫宮廷秘事、瑣事，包括宮廷女性的裝扮、起居、寵幸，帝王的早朝、下朝、宣敕，宮廷的習俗娛樂等等，可以說他給人們展示的是五光十色、異彩紛呈的世界。和凝的宮詞雖然也描繪了宮廷的日常生活，但是相較之下，和凝展示的宮廷則題材較少。這主要是因為和凝用了相當大的篇幅來歌頌太平，這些歌功頌德的意象缺乏生活的氣息，其次和凝運用的詩語多華麗繁複，詩歌側重用典。花蕊夫人則以宮廷后妃的身份參與了宮廷裡各種遊宴歌舞，因而她的宮詞為我們展現了一幅生

動活潑的宮廷生活畫卷。相較於王建的二手材料，花蕊夫人的視角更加獨特廣闊，描繪也分外生動可喜，充滿了女性的清新之美。在她的宮詞裡，絕大多數關注的是普通宮人的生活。王涯宮詞由於篇幅較小，多將注意力集中在宮廷女性的身上，著力刻畫她們的裝束、處境等。除了對女性的關注外，王涯詩作的範圍較為狹窄，僅僅涉及到宮廷樂舞及少數風俗等。比較引人注目的是在刻畫她們的無奈、寂寞的時候，不僅採用正面描述的手法，而且運用了側面暗示的手法。相較於王建詩中的女性來說，王涯筆下的女性哀愁多於歡樂。蔣之翹在《天啓宮詞一百三十六首·序》中云：「楊鐵崖稱宮詞為詩家大香奩，僕謂此皇家大竹枝也。道細事而不涉於俚，作豔語而不傷於巧，總不許村學究道隻字。」<sup>1</sup>王譽昌在《崇禎宮詞一百八十六首·序》云：「夫宮詞之作，體傳綺麗，事寫開平。」<sup>2</sup>道出了宮詞的風格特質：語巧事細、深婉側豔。

近人較看重宮詞的「詩史」特質，整體而言宮詞最重要的意義便是補史之遺缺及詩史互證，秦徵蘭《天啓宮詞一百首·序》自述宮詞的內容是：「禁掖之地、婦寺之儔、寢食之恆、器物之瑣。……左右史漫云：細碎不堪置喙；稗官家復曰：忌諱不敢濡毫。」<sup>3</sup>認同宮詞補史的意義。而宮詞本身也證明這點：尤其是蜀地在唐末中原紛亂的時候偏安一隅，正史中對於它的歷史並不很詳盡，宮廷故事，更是缺乏。要瞭解蜀地的宮廷文化，花蕊夫人的宮詞提供了難得的研究素材。如描寫皇帝用水車來降暑的事件，〈宮詞〉之八十一詩云：「水車踏水上宮城，寢殿簷頭滴滴鳴。助得聖人高枕興，夜涼長作遠灘聲。」（卷七百九十八）為了使君王睡得涼爽，用水車將水壓上宮殿，而正史中並沒有記載。

<sup>1</sup> 參見清·張海鵬輯：《宮詞小纂》卷中，頁 28，收錄於民國·嚴一萍選輯：《百部叢書集成之四八——借月山房彙鈔本》（臺北：藝文印書館，1967 年）。

<sup>2</sup> 參見清·張海鵬輯：《宮詞小纂》卷下，頁 1，收錄於民國·嚴一萍選輯：《百部叢書集成之四八——借月山房彙鈔本》（臺北：藝文印書館，1967 年）。

<sup>3</sup> 參見清·張海鵬輯：《宮詞小纂》卷中，頁 1-2，收錄於民國·嚴一萍選輯：《百部叢書集成之四八——借月山房彙鈔本》（臺北：藝文印書館，1967 年）。



## 參考書目

### 一、古籍（依姓名筆劃排列）

丁福保輯：《歷代詩話續編》，北京：中華書局，1997年。

丁福保編：《清詩話》，臺北：西南書局，1979年。

尤袤：《全唐詩話》，收錄於何文煥編：《歷代詩話》，臺北：藝文印書，1974年4月。

王士禎、張世林點校：《分甘餘話》，北京：中華書局，1997年12月。

王士禎、勒斯仁點校：《池北偶談》，北京：中華書局，1997年。

王世貞：《藝苑卮言》，收錄於丁福保：《歷代詩話續編》，北京：中華書局，1983年8月。

王仁裕等撰：《開元天寶遺事》，收錄於丁如明等校點：《唐五代筆記小說大觀》，上海：上海古籍，2000年。

王定保：《唐摭言》，上海：上海古籍出版社，1978年。

王建：《王建詩集》，上海：中華書局編輯所編輯，1959年。

王象之：《輿地紀勝》，上海：上海古籍出版社，1995年。

王溥：《唐會要》，上海：上海古籍出版，1991年。

王讜撰、周勛初校證：《唐語林校證》，北京：中華書局，1997年12月。

毛亨傳、鄭玄箋、孔穎達正義：《毛詩正義》，收錄於《十三經注疏》，臺北：藝文印書館，1956年。

孔安國、孔穎達等正義：《尚書正義》，收錄於《十三經注疏》，臺北：藝文印書館，2003年。

司馬光編著：《資治通鑑》，北京：中華書局，1956年6月。

史夢蘭著、黑土水秀校注：《全史宮詞》，北京：大眾文藝出版社，1999年。

何文煥編：《歷代詩話》，臺北：藝文印書，1974年4月。

吳任臣撰：《十國春秋》，北京：中華書局，1983年。

吳均：《續齊諧記》，收錄於上海商務印書館四庫全書珍本初集影印文淵閣四庫全書。

宋敏求撰、李好文繪圖、畢沅校：《長安志》，臺北：成文出版，1989年。

李九我等輯：《歷代宮詞》，臺北：廣文，1976年。

李昉等撰：《太平御覽》，北京：中華書局出版，1995年。

李昉等編：《太平廣記》，北京：中華書局，1961年3月。

李善等注：《六臣注文選》，上海：上海古籍出版社，1993年。

李肇：《唐國史補》，上海：上海古籍出版，1979年。

杜佑：《通典》，北京：中華書局，1984年。

沈德潛：《唐詩別裁集》，上海：上海古籍出版，1992年。

辛文房撰、李立樸譯注：《唐才子傳》，臺北：臺灣古籍，1997年。

何晏注、邢昺疏：《論語注疏》，收錄於《十三經注疏》，臺北：藝文印書館，1956年。

周密：《齊東野語》，北京：中華書局，1983年。

姚思廉：《梁書》，北京：中華書局，1973年5月。

封演：《封氏聞見記》，北京：中華書局，1985年。

段成式：《酉陽雜俎》，收錄於丁如明等校點：《唐五代筆記小說大觀》，上海：上海古籍，2000年。

洪邁：《容齋隨筆》，上海：上海古籍出版，1978年。

胡子：《苕溪漁隱叢話》，臺北：木鐸出版，1982年。

胡震亨：《唐音癸籤》，臺北：木鐸出版社，1982年。

范曄撰、唐·李賢注：《後漢書》，北京：中華書局出版，1998年。

范攄：《雲溪友議》，收錄於《古今詩話叢編》，臺北：廣文書局印行，1971年。

計有功：《唐詩紀事》，臺北：木鐸出版，1982年。

孫光憲：《北夢瑣言》，北京：中華書局，2006年。

徐松撰、張穆校補：《唐兩京城坊考》，北京：中華書局，1985年。

- 徐松撰、趙守儼點校：《登科記考》，北京：中華書局，1984年。
- 崔令欽：《教坊記補遺》，遼寧：遼寧教育出版社，1998年。
- 崔令欽：《新校教坊記》，臺北：世界書局，1959年。
- 張君房編：《雲笈七籤》，北京：書目文獻出版社，1992年。
- 張惠言撰、清·董毅選、李軍注：《詞選·續詞選》，北京：華夏出版，1999年。
- 張鷟：《朝野僉載》，收錄於丁如明等校點：《唐五代筆記小說大觀》，上海：上海古籍，2000年。
- 皎然撰、李壯鷹校注：《詩式校注》，北京：人民文學出版，2003年。
- 脫脫：《宋史》，北京：中華書局，1977年。
- 郭茂倩：《樂府詩集》，北京：中華書局，1998年。
- 郭紹虞編選、富壽孫校點：《清詩話續編》，上海：上海古籍出版社，1999年。
- 郭璞注、邢昺疏：《爾雅注疏》，收錄於《十三經注疏》，臺北：藝文印書館，1976年版。
- 陸昶：《歷代名媛詩詞》（清乾隆癸巳吳門陸氏紅樹樓刊本），國立中央圖書館善本書室微捲。
- 程嗣章：《明宮詞·序》，北京：北京古籍出版社，1987年。
- 馮翊：《桂苑叢談》，收錄於丁如明等校點：《唐五代筆記小說大觀》上海：上海古籍，2000年。
- 楊維禎，鄒志方點校：《楊維禎詩集》，杭州：浙江古籍出版社，1994年。
- 楊維禎：《東維子集·李庸宮詞序》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務書館，1984年。
- 溫大雅：《大唐創業起居注》，上海：上海古籍出版社，1983年。
- 聖祖御編：《全唐詩》，北京：中華書局，1996年1月。
- 葉庭珪：《海錄碎事》，北京：中華書局，2002年。
- 葉燮：《已畦文集》，收錄於《叢書集成續編》，臺北：新文豐出版社，1987年。
- 葛立方：《韻語陽秋》，收錄於何文煥編：《歷代詩話》，臺北：藝文印書，1974

年 4 月。

董誥等編：《全唐文》，北京：中華書局，1983 年 11 月。

趙翼：《陔餘叢考》，北京：中華書局，2006 年。

劉斧撰：《青瑣高議前集》，收錄於《宋元筆記小說大觀》，上海：上海古籍出版，  
2001 年 12 月。

劉昫等撰：《舊唐書》，北京：中華書局，1975 年。

歐陽修、宋祁撰：《新唐書》，北京：中華書局，1975 年。

歐陽修撰：《新五代史》，收錄於《二十四史》，臺北：鼎文書局翻印之點校本，  
1987 年。

蔡條、馮惠民、沈錫麟點校：《鐵圍山叢談》，北京：中華書局，1983 年。

蕭統編、李善注：《文選》，上海：上海古籍出版社，1986 年。

錢易：《南部新書》，收錄於上海古籍出版社編：《宋元筆記小說大觀》（上海：上  
海古籍出版，2001 年 12 月。

薛居正等撰：《舊五代史》，北京：中華書局，1976 年。

謝肇淛撰：《五雜俎》，上海：上海書店，2001 年。

韓愈撰、馬其昶校注、馬茂元整理：《韓昌黎文集校注》，上海：上海古籍，1986  
年。

魏徵：《隋書》，北京：中華書局，1973 年 8 月。

魏慶之：《詩人玉屑》，臺北：九思，1978 年。

## 二、今人專書（依姓名筆劃排列）

王仲葦：《隋唐五代史》（上海：上海古籍出版社 2005 年。

王宏凱：《益智愉心的中國古代游藝》，北京：人民教育出版社，1995 年。

王昆吾著：《唐代酒令藝術》，上海：知識出版社，1995 年。

王毓榮：《荆楚歲時記校注》，臺北：文津出版社，1988 年。

- 王學泰等撰著：《唐代文學史》，北京：人民出版社，1995年。
- 丘良任：《歷代宮詞紀事·論宮詞》，廣州：暨南大學，1995年。
- 田中玉重刊之宋版：《十家宮詞》，北京：中國書店，1990年。
- 任半塘：《唐聲詩》，上海：上海古籍出版，1982年。
- 任爽著：《唐朝典章制度》，長春：吉林文史出版社，2001年。
- 向達：《唐代長安與西域文明》，臺北：明文書局印行，1982年。
- 朱立元主編：《當代西方文藝理論》，上海：華東師範大學出版社，2001年。
- 朱光潛：《文藝心理學》，安徽：安徽教育出版社，1996年9月。
- 朱光潛：《詩論》，臺北：頂淵文化事業有限公司，2004年1月。
- 何立智等選注：《唐代民俗和民俗詩》，北京：語文出版社，1993年12月。
- 冷成金：《文學與文化的張力》，上海：學林出版，2002年。
- 吳企明：《唐音質疑錄》，上海：上海古籍，1985年12月。
- 岑仲勉：《唐史餘瀋》，上海：上海古籍，1979年。
- 李斌城：《隋唐五代社會生活史》，北京：中國社科院，1998年7月。
- 李斌城主編：《唐代文化》，北京：中國社會科學出版，2002年。
- 李道和：《歲時民俗與古小說研究》，天津：天津古籍出版社，2004年。
- 李維：《詩史》，北京：東方出版，1996年。
- 李澤厚：《美的歷程》，天津：天津社會科學院出版，2001年3月。
- 李澤厚：《美學三書》，安徽：安徽文藝出版社，1999年。
- 沈謙：《修辭方法析論》，臺北：宏翰文化出版，1992年。
- 周汛、高春明：《中國衣冠服飾大辭典》，上海：上海辭書出版社，1996年。
- 周振甫譯注：《文心雕龍譯注》，臺北：五南圖書出版，1993年。
- 孟二冬：《中唐詩歌之開拓與創新》，北京：北京大學出版社，1998年。
- 青山定雄：《讀史方輿紀要索引中國歷代地名要覽》，臺北：洪氏出版社，1975年。
- 俞陛雲：《詩境淺說》，上海：上海書店，1984年。

- 姚一葦：《藝術的奧妙》，臺北：開明書局，1969。
- 施蟄存：《唐詩百話》，上海：華東師範大學出版社，1996年。
- 段塔麗：《唐代婦女地位研究》，北京：北京人民出版，2000年12月。
- 唐長孺：《唐代文學研究叢稿》，臺北：學生書局，1999年。
- 浦江清：《浦江清文錄》，北京：北京人民文學出版社，1989年。
- 耿占軍著：《唐代長安的休閒娛樂文化》，西安：西安地圖出版社，2000年。
- 高步瀛選注：《唐宋詩學要》，上海：上海古籍出版，1978年。
- 張永鑫：《文學大辭典》，北京：華齡出版，1991年。
- 曹明綱：《滿堤紅豔立春風——花蕊夫人詩注評》，上海：上海古籍出版社，2004年。
- 曹海東注譯：《新譯西京雜記》，臺北：三民書局，1995年。
- 紹組平：《七絕詩話 七絕詩話合編》，成都：巴蜀書社，1986年。
- 許總：《唐詩體派論》，臺北：文津出版社，1994年。
- 郭泮溪：《中國民間遊戲與競技》，上海：上海三聯書店，1996年。
- 郭預衡主編：《中國古代文學史長編——隋唐五代卷》，北京：師範學院出版社。
- 陳伯海：《唐詩彙評》，浙江：浙江教育出版社，1995年。
- 陳寅恪：《陳寅恪先生全集》，臺北：九思出版有限公司，1977年。
- 章培恒、駱玉明編：《中國文學史》，上海：復旦大學，1996年。
- 傅璇琮：《唐才子傳校箋》，北京：中華書局，1987年。
- 傅璇琮：《唐翰林學士傳論》，遼寧：遼海出版社，2005年。
- 傅璇琮等編：《中國詩學大辭典》，浙江：浙江教育出版，1999年12月。
- 傅璇琮編：《全宋詩》，北京大學古文獻研究所編，北京：北京大學出版社，1991年。
- 程千帆：《程千帆全集》，北京：河北教育出版社，2001年。
- 程薈、董乃斌著：《唐帝國的精神文明——民俗與文學》，北京：中國社會科學出版社出版，1996年。

- 黃正建著：《唐代衣食住行研究》，北京：首都師範大學出版，1998年。
- 遼欽立纂輯：《先秦漢魏晉南北朝詩》，臺北：學海出版，1991年2月。
- 劉航：《中唐詩歌嬗變的民俗觀照》，北京：學苑出版社，2004年7月。
- 鄭華達：《唐代宮怨詩研究》，臺北：文津出版社，2000年。
- 遲乃鵬：《王建研究叢稿》，四川：巴蜀書社，1997年5月。
- 霍松林主編：《萬首唐人絕句校註集評》，山西：山西人民出版社，1991年12月。
- 謝明輝著：《王建詩歌研究》，臺北：花木蘭文化出版社，2008年。
- 韓國磐：《隋唐五代史論集》，上海：三聯書店，1979年。
- 羅宗濤等著：《中國詩歌研究》，中華文化復興運動推行委員會主編，中央文物供應社發行，1985年初版。
- 嚴一萍選輯：《百部叢書集成之二三——詩詞雜俎》，臺北：藝文印書館，1965年。
- 嚴一萍選輯：《百部叢書集成之二四——據清曹溶輯陶越增訂學海類編》，1967年。
- 嚴一萍選輯：《百部叢書集成之四八——借月山房彙鈔本》（據清嘉慶之張海鵬輯刊），1967年。
- 蘇雪林撰、王雲五主編：《唐詩概論》，臺北：臺灣商務，1970年。
- 顧隆振編輯：《詩學指南》，臺北：廣文書局，1970年。
- 美·伊麗莎白·赫洛：《服飾心理學——兼析感時髦及其動機》，北京：中國人民大學出版社，1990年2月。
- 法·拉康著，褚孝良譯：《拉康選集》，上海：上海三聯書店，2001年。

### 三、學位論文（依姓名筆劃排列）

- 王雅資：《唐代閨闈詩歌研究》，中興大學中國文學系碩士學位論文，2000年。
- 周丹丹：《唐代宮詞研究》，華中師範大學中國文學系碩士學位論文，2006年。

柳惠英：《唐代懷古詩研究》，臺灣大學中國文學研究所博士論文，2007年。

張英芳：《王涯詩歌研究》，首都師範大學中文碩士論文，2006年。

郭時羽：《唐代宮詞研究》，復旦大學中國文學系碩士學位論文，2007年。

鍾國卿：《張祜及其詩歌研究》，東海大學中國文學系碩士學位論文，2009年。

蘇雷：《花蕊夫人宮詞研究》，廣州中國文學系碩士學位論文，2007年。

#### 四、期刊（依姓名筆劃排列）

王君澤：〈王建宮詞的內容新質〉，《內江師範學院學報》，第22卷第3期，2007年。

王育紅：〈中國古宮詞含義考辨〉，《唐都學刊》，第23卷第3期，2007年。

王育紅：〈中國宮詞觀念之嬗變〉，《江蘇社會科學》，第2期，2007年。

王偉：〈王建與花蕊夫人比較〉，《聊城大學學報》，第6期，2002年。

吳功正：〈唐代詩人審美心理研究〉，《文學遺產》，第6期，1987年。

吳險峰：〈王建幕府生涯考辨〉，《湖北大學成人教育學院學報》，第19卷第2期，2001年4月。

李軍：〈代言體辨識〉，《鄂州大學學報》，第7卷第1期，2000年。

李建崑：〈王建宮詞探論〉，《興大中文學報》，第33期（上），2003年6月。

李寶玲：〈王建、花蕊夫人《宮詞百首》之比較〉，《逢甲人文社會學報》，第6期，2003年5月。

沈志忠：〈二十四節氣形成年代考〉，《東南文化》，第一期，2001年。

阮麗萍：〈中唐宮詞與中唐士子人格兩重性分析〉，《和田師範專科學校學報》（漢文綜合版），第25卷第2期，2005年。

林正三：〈唐代宮詞概論〉，《德明學報》，第8期，1991年。

封樹芬、王育紅：〈和凝宮詞百首的史料價值〉，《南通大學學報》（社會科學版）第24卷第5期，2008年。

- 浦江清：〈花蕊夫人宮詞考證〉，《開明書店二十周年紀念文集》，1947年。
- 梅紅、周嘯天：〈宮詞和宮怨之辨析〉，《西南民族學院學報》（哲社版），第23卷第3期，2002年。
- 畢士奎：〈論唐代「宮怨詩」與「宮詞」藝術表現上的差異〉，《語文學刊》，第11期，2006年
- 渠紅巖：〈清麗新巧 深婉悠長——讀王建宮詞之九十一〉，《古典文學知識》，第6期，2006年。
- 劉玉紅：〈從王建宮詞看唐代宮廷遊藝習俗〉，《貴州文史叢刊》，第4期，1999年。
- 劉航：〈白頭宮女在，閒坐說玄宗——宮詞重心在中唐的偏移〉，《首都師範大學報》，2002年增刊。