

吳歌西曲的女性書寫特徵

趙桂芬*

【提要】

南朝樂府民歌，以清商曲辭中的吳聲歌和西曲歌為主，二者在內容上有一共同點，就是幾乎全屬情歌，且十之七八出自女性口吻，凸顯出吳歌西曲在魏晉南北朝「個人自我之覺醒」的學術思想氛圍中的特殊意義。吳歌西曲上承《詩》《騷》本色天然的民歌精神，由女性自覺而發聲，大膽熱烈地歌頌男女戀情，這在文學史上是前所未有的現象，尤其歌詞中率性任情的質樸語言，在南朝奢華浮靡的時代，大大撼動人心，展現出熱情奔放的生命力量。因此本文針對吳歌西曲中發自女性的聲音，或以女性為主題的文學書寫現象予以研究分析，企圖建構出吳歌西曲中女性書寫在愛情觀、女性形象與社會文化現象等方面的特徵，探究吳歌西曲在文本之外另一個足堪省思的可讀性視角。

關鍵詞：吳聲歌 西曲歌 南朝樂府民歌 女性書寫

* 台南科技大學通識教育中心副教授。

一、引論

(一) 前言

南朝樂府民歌，以清商曲辭中的吳聲歌和西曲歌爲主，二者在內容上有一共同點，就是幾乎全屬情歌，所謂「郎歌妙意曲，儂亦吐芳詞」（〈子夜歌·其三〉）。這些情歌十之七八出自女性口吻，且有歌妓婢妾所作，胡適《白話文學史》稱之爲「兒女文學」，並述其內容特色爲「南方民族的文學的特別色彩是戀愛，是纏綿婉轉的戀愛。」^①但由於其中某些情歌因含有較濃厚的色情成份和脂粉味，以致被少數衛道之士視爲淫聲^②，而貶抑其在文學史上的地位與價值。雖然，吳歌西曲在內容上不免偏狹^③，無法全面反映南朝百姓的心聲，但由於其十之七八出自女性口吻，凸顯吳歌西曲在魏晉南北朝「個人自我之覺醒」^④的學術思想氛圍中的特殊意義。

蕭滌非曾指出吳歌西曲與前代樂府的不同，說：「漢樂府民歌普及於社會之各方面，南朝則純爲一種以女性爲中心之豔情謳歌。」^⑤「純爲一種以女性爲中心之豔情謳歌」，正是吳歌西曲在文學史上的特殊意義。這與南朝當時以商業爲主的社會形態，造成經濟繁榮，社會風氣浮華奢靡不無關連。加以南朝上層階級社會，優閒奢靡，崇好女樂。庶民階層則多崇信鬼神祭祀，巫者以弦歌鼓舞祭神，因而產生神弦歌曲。人民既多設淫祀^⑥，因此男女言情的歌謠自然風行，影響所及，吳歌西曲成爲純一男女戀情的歌謠。

吳歌西曲上承《詩》《騷》本色天然的民歌精神，由女性自覺而發聲，大膽熱烈地歌頌男女戀情，這在文學史上是前所未有的現象，尤其歌詞中率性任

① 胡適，《白話文學史》（台北：啓明，1967），頁78。

② 唐·房玄齡等撰，《晉書·王恭傳》卷84記曰：「道子嘗集朝士，置酒於東府。尚書令謝石因醉爲委巷之歌，恭正色曰：『居端右之重，集藩王之第，而肆淫聲，欲令群下何所取則？』石深銜之。」（《文津閣四庫全書》冊89，北京：商務，2005），頁68。

③ 邱燮友，〈吳歌西曲與梁鼓角橫吹曲的比較〉曰：「吳歌西曲，大抵爲男女相悅的情歌，歌辭不免偏窄。」《國文學報》第1期（1972.6），頁85。

④ 錢穆，《國學概論》曰：「今魏晉南北朝三百年學術思想，亦可以一言以蔽之，曰『個人自我之覺醒』是已。」（台北：臺灣商務，1995），頁150。

⑤ 蕭滌非，《漢魏六朝樂府文學史》（台北：長安，1976.10），頁183。

⑥ 南朝·宋·范曄，《後漢書·第五倫傳》卷71記曰：「會稽俗多淫祀，好卜筮。民常以牛祭神，百姓財產以之困匱。」同註2，冊87，頁467。唐·魏徵，《隋書·地理志下》稱揚州一帶「其俗信鬼神，好淫祀。」同註2，冊91，頁482。

情的質樸語言，在南朝奢華浮靡的時代，大大撼動人心，展現出熱情奔放的生命力量。因此本文針對吳歌西曲中發自女性的聲音，或以女性為主題的文學書寫現象予以研究分析，企圖建構出吳歌西曲中女性書寫在愛情觀、女性形象與社會文化現象等方面的特徵，探究吳歌西曲在文本（text）之外另一個足堪省思的可讀性視角。

（二）古典詩歌女性書寫溯源

女性書寫是一種經驗性書寫，主要凸顯女性氣質（femininity）。它也是一個敘述視角與文本的引介，「女性」是寫作的結果，而不是寫作的源泉。伊蓮·西蘇（Hélène Cixous, 1937~）首先提出「女性書寫」（écriture féminine）的觀點，她認為女性寫作的實踐是與女性的身體和慾望相聯繫⁷。易言之，女性的性別——社會的或生理的，無可避免地影響女性的作品。女性書寫在古典詩歌中有相當悠久而黯昧的歷史過程，本文探討吳歌西曲中女性書寫的特徵，是基於一個簡單的定義：凡是以女性發聲，或以女性為主題，並藉「女性」作為衍義的符號，以抒情寫志的，都可稱為「女性書寫」。

古典詩歌中關於女性的書寫，葉嘉瑩教授曾說：

自《詩經》、《楚辭》以下，降而至於南朝樂府中之「吳歌」、「西曲」，和齊、梁間的宮體詩，以至於唐人的宮怨和閨怨的詩篇，其中本來早就有了大量的對於美女與愛情的敘寫，這原是不錯的⁸。

《詩經·國風》以降，即有不少歌詠愛情、抒發思婦、棄婦心聲的詩篇，雖然絕大多數作者無可考，但活躍於《國風》中的女性角色的聲音，對後世詩歌發展產生直接影響力的大致有兩種：一、直接奔迸；二、含蓄婉約⁹。前者流露天真、熱情的天然本色；後者則屬於比較自覺而又拘束的女詩人。這兩種敘述口吻對後來創作以女性為主體的情詩都產生重大的影響。不過，在中國傳統詩（詞）話的作者筆下，婉約含蓄的詩風似乎早已躍居主導地位¹⁰。

⁷ 法·伊蓮·西蘇〈美杜莎的笑聲〉說：「婦女必須參加寫作，必須寫自己。」收錄於張京媛主編，《當代女性主義文學批評》（北京：北京大學，1992），頁188。

⁸ 葉嘉瑩，〈論詞學中之困惑與《花間》詞之女性敘寫及其影響〉，《中外文學》第20卷第8期（1992），頁15。

⁹ 吳若芬，〈直與紆——詩經國風中兩種女性角色的聲音〉，《中外文學》第13卷第12期（1985），頁140-142。

¹⁰ 同上註，頁155。

《楚辭》則是最早以「女性」做為比興材料的詩篇，如以「靈修美人」媲美於「君」，「宓妃佚女」譬喻「賢臣」¹¹，並明顯地以「棄婦」比擬「逐臣」¹²。尤其《楚辭》中以男女相思怨別之情而實寓君臣相遇乖違的言外之意，賦予歌詠女性詩歌新的主題。在古代文人普遍具有仕宦情結的隱曲心志下，類此「藉他人酒杯澆胸中塊壘」的作品，《楚辭》「靈修美人」的託喻，適時提供他們抒發不遇情懷的另一途徑。

兩漢樂府中的女性書寫基本上是承繼《詩》《騷》「感於哀樂，緣事而發」¹³的精神，它們廣泛地反映當時的社會生活，包括歌詠男女愛情、抒發棄婦哀怨、控訴婦女的不幸遭遇等內容，在形式手法上又多所創新，如多雜言體與敘事詩，亦頗善用戲劇性的獨白和對話突出性格、推展情節。

魏晉詠女性詩歌以曹植、傅玄的樂府詩最具特色。曹植的〈美女篇〉、〈棄婦篇〉、〈七哀詩〉繼承屈原以棄婦比逐臣的傳統，一變漢魏樂府「緣事而發」的特色，轉而抒發個人的情志。傅玄對婦女抱有較大的同情，其樂府詩中涉及婦女的題材也最多，而且最婉麗動人。傅玄的詠女性詩多抒寫古題古意，如〈秋胡行〉、〈秦女休行〉；另外也有以古題寫新意的詩篇，如〈豫章行·苦相篇〉，跳出漢魏樂府常見的棄婦怨女的窠臼，從社會重男輕女的普遍心理著眼，揭示婦女遭受不幸的必然命運。

綜上所述，《詩經》中的女性書寫，大多是現實生活中的女性，其敘寫方式亦多以寫實口吻出之。《楚辭》中的女性書寫，則多為理想中的女性身影，其敘寫方式多以託喻口吻出之。漢魏樂府詩中的女性書寫，在「緣事而發」的敘事精神感召下，呈現豐富多角度的面貌，其敘寫方式多以擬代口吻出之。南朝樂府吳歌西曲的女性書寫，多為戀愛中的女性，汲取《詩》《騷》以來民歌質樸真率的天然本色精神，大膽抒情，坦率示愛，使女性書寫迸射出更為光燦的火花。

（三）研究範圍

今存南朝樂府民歌，主要收錄於清商曲辭中，不過此清商曲辭並非漢代舊

¹¹ 漢·王逸，《楚辭章句·離騷經序》，同註2，冊354，頁2。

¹² 屈原，〈離騷〉：「余既不難夫離別兮，傷靈脩之數化。」同上註，頁2。

¹³ 東漢·班固，《漢書·藝文志》卷30，同註2，冊86，頁312。

曲，而是南朝民歌的新聲¹⁴。郭茂倩《樂府詩集》將之分爲六類：吳聲歌、神弦歌、西曲歌、江南弄、上雲樂、雅歌¹⁵。神弦歌內容專頌神鬼，早被孫吳採作祭樂，與吳聲、西曲的風謠頗異，體制亦不同¹⁶。江南弄、上雲樂，產生於梁，是梁武帝改西曲而成¹⁷，歌辭多爲梁武帝及其臣屬所作，不屬民歌。至於雅歌，漢朝已有¹⁸，此處雅歌是指梁代君臣對酒設樂、賓主規戒的文人創作，亦不屬民歌¹⁹。因此，南朝樂府民歌主要是吳聲歌和西曲歌。吳聲歌和西曲歌原本都是民間的徒歌，採集以後才入樂的。

吳聲歌起於東晉到劉宋之間，以當時的京城建業爲中心地域²⁰。現今所見吳聲歌，據《樂府詩集》載共有二十四曲。其中〈黃竹子歌〉、〈江陵女歌〉，地屬西曲歌，又是唐代樂歌，故不錄。但是《古今樂錄》所記吳聲歌十曲中有〈丁督護歌〉，所以吳聲歌實存二十三曲。

西曲歌產生的時代稍晚於吳聲歌，是齊、梁時以荊州爲中心的長江中游和漢水西岸產生的民間歌謠²¹，又稱「荊楚西聲」²²。今《樂府詩集》收錄西曲歌共三十四種曲調，包括：（1）舞曲十四種。（2）倚歌十五種。（3）舞曲兼倚歌二種。（4）「普通歌」三種²³。

吳聲歌和西曲歌，大致分爲兩類：一類是民歌，其後被上層階級採入宮廷，如〈子夜歌〉、〈石城樂〉等；另一類是上層階級受民間影響而自製的樂歌，如〈團扇郎〉、〈估客樂〉等。就內容而言，吳歌和西曲同爲男女情歌，但吳歌豔麗而柔弱；西曲浪漫而熱烈。就產生的地域而言，西曲產生的地域較吳歌寬廣，因此詩歌的題材也較爲廣泛。而且西曲的和聲參差多變，樂曲聲調也較

¹⁴ 關於清商樂，是指漢魏歌曲，但是《樂府詩集》將南朝民間新聲稱之爲清商樂，見南朝·宋·郭茂倩，《樂府詩集》卷44，（北京：中華，1978），頁638。王運熙爲使二者有所區別，稱漢魏樂府爲「清商舊曲」，稱南朝民歌爲「清商新聲」，見氏著，《樂府詩述論·清樂考略》（上海：上海古籍，1996.8），頁181。

¹⁵ 見《樂府詩集》卷44，頁640。

¹⁶ 見陸侃如，《樂府古辭考·清商曲》，收錄於楊家駱編《中古文學概論等五書》（台北：鼎文，1977），頁132。

¹⁷ 《樂府詩集》卷50引《古今樂錄》云，頁726。

¹⁸ 梁·蕭統編撰，唐·李善注，《昭明文選》卷30〈擬東城一何高〉，引《七略》注曰：「漢興魯人虞公善雅歌，發聲震動梁上塵。」（台北：文化圖書，1977.10），頁430。

¹⁹ 晉·劉昉，《舊唐書·音樂志》云：「又聞清樂唯歌一曲，辭典而音雅。閱舊記，其辭信典。」同註2，冊93，頁381。

²⁰ 《樂府詩集》卷44，頁639-640。

²¹ 《樂府詩集》卷47，頁689。

²² 《樂府詩集》卷44，頁638。

²³ 據王運熙，《六朝樂府與民歌》推測，此三種就是〈楊叛兒〉、〈西烏夜飛〉、〈月節折楊柳歌〉，既非舞曲又非倚歌之樂歌，因而稱之爲普通歌。（台北：新文豐，1982），頁9。

吳歌複雜，但二者的體製風格基本上是相同的。

二、本論—吳歌西曲的女性書寫特徵

南朝是精神上極其自由、思想上極為開放的時代²⁴，女性大膽追求愛情婚姻，率真自然，而又開放的程度，在中國古代婦女生活史上是極為罕見的。她們透過吳歌西曲大膽發聲，高唱追求熾烈自由愛情的心聲，胡適《白話文學史》稱之為「兒女文學」，蕭滌非也稱其「純為一種以女性為中心之豔情謳歌」。這些豔歌情詩，之所以能立足於南朝詩壇，除了具有世俗化的特點，容易被人接受外，最重要的是，它以女性為主體，主動積極而又大膽地揭露人性最原始的慾求，反映社會真實的現象，闡發自古以來以男性為主的父權社會秩序下，被邊緣化，被緘默化和壓抑的女性特質。

以下即分別由解構愛情角色、多元女性形象及顛覆傳統社會現象等三個向度，加以分析探討。

（一）解構愛情角色

1. 縱情恣慾的愛情觀

南朝由於征戰動亂，人口大量流徙死亡，接踵不斷的兵燹、屠殺、饑荒、瘟疫，造成婚嫁失時，曠怨疊起，當百姓長期面臨恐懼驚慌，對於生理本能的需求，不免抱持遊戲享樂的態度，偏安的江左提供了縱情恣慾的溫床，儒學的衰微又壯大了肆無忌憚的心理，加上商業急遽發展的衝擊，南朝人在愛情的理念上普遍傾向於追求原始慾望的滿足，反映於民間歌謠，故多歌詠男女愛情。

探究吳歌西曲內容偏向男女情歌的原因有二：其一、吳歌西曲所產生的地點皆是縮轂南北、交通東西的水路重鎮，商業發達，歌樓酒肆林立，城市居民徵逐聲色享樂，加以封建禮教崩解、社會風氣奢華浮靡，因而促使人們大膽追求愛情，歌頌愛情。其二、由於上層階級耽溺於安逸享樂的生活，採集樂府民歌以「觀風俗，知薄厚」²⁵的詩教觀念日漸式微，一般樂府民歌因而未受到應有的重視與保存，唯獨吳歌西曲以其柔靡婉媚的風格深獲王公貴族的青睞，得以完整保存與紀錄下來。《南齊書》云：「自宋大明（孝武）以來，聲伎所

²⁴ 宗白華，《美學的散步》（臺北：洪範，1982.3），頁59。

²⁵ 東漢·班固，《漢書·藝文志》，同註2，頁312。

尚，多鄭衛淫俗，雅樂正聲，鮮有好者。」²⁶所謂「鄭衛淫俗」，指的就是吳歌西曲，以其新鮮活潑、清麗語調滿足王室公侯的娛樂需要，因而人尚謠俗，排斥典正，致使南朝上層階級大都流連聲色，耽溺樂舞之中。受此風氣影響，吳歌西曲自不免帶有濃厚的色情成份，呈現輕豔綺靡的風格，反映出當時民間普遍縱情聲色，追求慾望的滿足與需求的愛情觀。如以下詩云：

光風流月初，新林錦花舒。情人戲春月，窈窕曳羅裾。〈子夜春歌·其三〉
碧樓冥初月，羅綺垂新風。含春未及歌，桂酒發清容。〈子夜春歌·其五〉
開窗秋月光，滅燭解羅裳。含笑帷幌裏，舉體蘭蕙香。〈子夜秋歌·其四〉

「月」意象一直被視為是女性的表徵²⁷，由以上詩歌的情境，可以推想月明之夜，女子盛妝打扮等待情人，相期歡會，反映民歌中女子主動追求、大膽示愛的特色。其他如「乘月採芙蓉（夫容），夜夜得蓮（憐）子」（〈子夜夏歌·其八〉），描寫女子邀約男子月夜嬉遊的甜蜜愛情生活。而「小喜多唐突，相憐能幾時」（〈子夜歌·其十三〉），則是道盡女子大膽逾越禮教束縛之後，偷得片刻歡情的悲喜交雜心情。這類詩歌絕大部份出自女性口吻，高聲唱出奔放熱情的浪漫愛，然而，在情感的表白之外，亦大膽直率地表露內心性愛的覺醒與慾望的滿足。如：

春林花多媚，春鳥意多哀。春風復多情，吹我羅裳開。〈子夜春歌·其十〉
思見春花月，含笑當道路。逢儂多欲擿，可憐持自誤。〈子夜春歌·其十九〉

〈其十〉是一典型少女懷春之詩，詩中所述春景莫不沾染少女情竇初開的性愛色彩。春花多「媚」暗示與身體的成熟有微妙的關係，「哀」字則表達了懷春的孤寂與惆悵。結語以春風掀裙裳，暗示兩情好合，對性愛的描寫媚而不俗，綺靡不淫蕩²⁸。〈其十九〉則通過濃縮與誇張手法，表現女子在性愛的問題上由朦朧到覺醒，由倨傲到客觀冷靜的心理過程。

雖然，吳歌西曲的愛情觀以縱情恣慾為主，但是在精神上卻飽含濃厚的浪漫氣息。所謂浪漫愛，是認為所愛的對象極為難得而且十分可貴，因此他會用

²⁶ 梁·蕭子顯，《南齊書·蕭惠基傳》卷46（《景印文淵閣四庫全書》史部冊17，台北：商務，2005），頁466。

²⁷ 劉永升，〈中國古代詩歌月亮原型初探〉曰：「在中國的傳統文化語境中，月亮很早即已被納入女性王國而成為了女性的表徵。」《刑台師範高專學報》第16卷第2期（2001.6），頁13。

²⁸ 鄭振鐸，《中國俗文學》（北京：商務，1998），頁92。

盡各式方法去追求愛、贏得所愛之人的歡心，如詩歌、武藝等²⁹。然而，一旦感官知覺達到極強烈飽和的狀態，精神藉此騰躍上昇，無論軀體的行為或精神的想像，都獲得莫大自由。所以充分的浪漫愛，總是任情而動，激情迸發，甚至充沛著感官的歡愉，進而達到捨身從愛，忘我忘身的境界。如：

我昨憶歡時，攬刀持自刺。自刺分應死，刀作離樓僻。〈西烏夜飛·其三〉
懊惱不堪止，上牀解要繩，自經屏風裏。〈華山畿·其六〉
女蘿自微薄，寄託長松表。何惜負霜死，貴得相纏繞。〈襄陽樂·其八〉
績蠶初成繭，相思條女密。投身湯水中，貴得共成匹。〈作蠶絲·其三〉

愛一旦和死神結盟，便無畏一切了。〈西烏夜飛〉描述女子的戀愛情緒高漲到以刀自刺，進入忘我忘身之境；〈華山畿〉則是蘸生命的血液去詮釋愛情，奏響一曲捍衛人格尊嚴、維護愛情的千古絕音；〈襄陽樂〉和〈作蠶絲〉則各以女蘿纏松及煮繭繅絲的過程設喻，表現女子爲了實現「成匹」的理想，不惜負霜投水，爲愛作出最大的犧牲。這種「之死矢靡它」（《詩·鄘風·柏舟》）的決絕精神，皆是浪漫愛之爲愛而生、爲愛而死的強烈表白。

然而，過度的追求激情而至欲生欲死的境地，亦最容易使情感受到摧折，也就是因爲過度期待「成匹」而致落入孤絕、疏離的自覺與愁苦，故吳歌西曲亦有抒發相思之曲，如：

別後涕流連，相思情悲滿。憶子腹糜爛，肝腸尺寸斷。〈子夜歌·其二一〉
遠望千里煙，隱當在歡家。欲飛無兩翅，當奈獨思何。〈烏夜啼·其七〉
人生歡愛時，少年新得意。一旦不相見，輒作煩冤思。〈翳樂·其一〉

這種孤絕、疏離的現象，更激起女子進一步尋求「溝通」的方式，如：

憐歡敢喚名，念歡不呼字。連喚歡復歡，兩誓不相棄。〈讀曲歌·其二八〉
辭家遠行去，儂歡獨離居。此日無啼音，裂帛作還書。〈烏夜啼·其三〉
夜長不得眠，明月何灼灼。想聞歡喚聲，虛應空中諾。〈子夜歌·其二八〉
我情與歡情，二情感蒼天。形雖胡越隔，神交中夜間。〈平西樂〉

〈讀曲歌〉寫一鍾情女子連連呼叫情人「歡」，將女子因相思而致幻覺的心情

²⁹ 參見英·羅素（Bertrand Russell, 1872-1970），《婚姻與道德》（台北：水牛，1990），頁 47-49。

寫得唯妙唯肖。其他則不管是透過書信傳情，或是強烈地體認與了解激情的熾熱難耐，以致發展出一種「神交中夜」、「想聞歡聲」的神秘感應經驗，都自然流露出女子主動追求浪漫愛的強烈渴望。

然而，透過自然生命所表現的浪漫愛，無法僅止於神秘的知覺與感應的溝通所能滿足完成的，因為自然生命全憑本能的需要而活動，愛情「成匹」的願望，完全有待原始唯慾滿足的方式，如：

情知三夏熱，今日偏獨甚。香巾拂玉席，共郎登樓寢。〈子夜夏歌·其十八〉
含笑來向儂，一抱不能置。領後千里帶，那頓誰多媚。〈讀曲歌·其六四〉
碧玉破瓜時，相為情顛倒。感郎不羞郎，回身就郎抱。〈碧玉歌·其四〉
碧玉擣衣砧，七寶金蓮杵。高舉徐徐下，輕擣只為汝。〈青陽度·其二〉
望歡四五年，實情將懊惱。願得無人處，回身與郎抱。〈孟珠·其六〉

〈子夜歌〉毫不掩飾地暗示肉體的接觸，〈碧玉歌〉、〈讀曲歌〉、〈孟珠〉之身體的「抱」，甚至〈青陽度〉的象徵性行為，都反映吳歌西曲中女子主動追求、大膽求愛的情慾表現。

綜上所述可知，吳歌西曲中女子的愛情觀在浪漫與唯慾的交錯中架構成形，他們打破傳統禮教規範，跳脫愛情遊戲規則中制式化的性別角色，大膽、主動而又積極地追求愛情，予人一種熱辣濃烈的感覺，彷彿胸口有一團烈火噴薄而出，同時也帶有一種「之死矢靡它」的決絕精神。

2. 談情說愛的藝術

吳歌西曲以男歡女愛為主題，洋溢著脂粉輕豔柔靡的色彩與風格，在表達情感的藝術手法上，雖承自《詩》《騷》及漢魏民間樂府的風格，但最大的不同是，南朝商業興盛，社會風氣奢華浮靡，兩性社交開放，因此女性可以跳脫傳統禮教的束縛，大膽主動傳情，表達愛意。從吳歌西曲的表現形式可以略窺一二：

(1) 山歌形式

所謂山歌形式，即對唱形式。吳歌西曲中男女贈答之詞，大量存在於〈子夜歌〉群中，與東南一帶山歌盛行的地理環境有關。如〈子夜歌〉：

(男) 自從別歡來，奩器了不開。頭亂不敢理，粉拂生黃衣。〈其四〉

(女) 崎嶇相怨慕，始獲風雲通。玉林語石闕，悲思兩心同。〈其五〉

(男) 見娘善容媚，願得結金蘭。空織無經緯，求匹理自難。〈其六〉

(女) 始欲識郎時，兩心望如一。理絲入殘機，何悟不成匹。〈其七〉

〈其四〉寫女子與情郎分離後的痛苦，〈其五〉則是男子對女子的回應，說明兩人相遇不易，相愛卻被迫分離之苦。〈其六〉是男子向女子傾訴愛情，希望與她結為夫妻，又恐禮教束縛，難以成功，語意含蓄婉曲。〈其七〉則是女子表達一心想與男子結為秦晉之好，從未考慮會有困難與波折，天真、熱烈追求愛情的心，躍然紙上。

又如〈前溪歌〉：

(女) 憂思出門倚，逢郎前溪度。莫作流水心，引新都捨故。〈其一〉

(男) 前溪滄浪映，通波澄淥清。聲弦傳不絕，千載寄汝名，永與天地并。

〈其三〉

(女) 逍遙獨桑頭，北望東武亭。黃瓜被山側，春風感郎情。〈其四〉

(男) 逍遙獨桑頭，東北無廣親。黃瓜是小草，春風何足歎，憶汝涕交零。

〈其五〉

前二首寫江邊送別，女子懼郎變心，藉歌聲傳達心中的疑慮與哀愁。男子亦以歌聲回應，信誓旦旦發下對愛情的誓言。〈其四〉、〈其五〉則變換場景於桑林山側，以對答形式，遙遙在望，傳達彼此的深情愛意。

其他如〈那呵灘〉亦是情人江邊送別黯然銷魂的情景，藉由一唱一答，表達癡情女子對愛情的執著。而〈上聲歌〉一至三首，更明顯是男女對歌的形式，詩云：

儂本是蕭草，持作蘭桂名。芬芳頓交盛，感郎為上聲。

郎作上聲曲，柱促使弦哀。譬如秋風急，觸遇傷儂懷。

初歌子夜曲，改調促鳴箏。四座暫寂靜，聽我歌上聲。

案第三首宜與第一首次序互換似較合理，因為吳歌中的「儂」多半是女子自稱。是以將第一、三首的順序互換，由男子發聲唱歌，由〈子夜〉促調移為〈上聲〉，聲情一轉變為哀傷曲調，抒發相思之情以引起女子的注意。第二首寫女子有感於男子淒婉哀傷的歌聲，觸動其心傷悲，與之相呼應，接著再以第三首委婉表

達自己企求與男子「芬芳頓交盛」的深情愛意。

(2) 饋贈形式

饋贈形式的運用，很早就成爲男女表示情愛的代言物，遠自《詩經》時代即已出現男女相互投花贈果以表情達意的，如：「野有死麕，白茅包之，有女懷春，吉士誘之。」（〈召南·江有汜〉）、「靜女其變，貽我彤管。彤管有煒，說懌女美。」（〈邶風·靜女〉）、「投我以木瓜，報之以瓊琚。匪報也，永以爲好也。」（〈衛風·木瓜〉）。此一風尚，代代相沿成習³⁰，在吳歌西曲中亦然，如〈子夜夏歌〉云：

含桃已中食，郎贈合歡扇。深感同心意，蘭室期相見。〈其六〉

由詩中強烈的性愛象徵意象「含桃」、「合歡」、「蘭室」，可見出南朝女子大膽求歡、勇於示愛的程度，尤勝於詩經時代「白茅包之，吉士誘之」的含蓄婉約。

此外，時代背景的不同，藉「物」表情的內容也反映出時代的特色。由於南朝經濟繁榮興盛，社會風氣浮靡奢華，饋贈之「物」，不僅止於木瓜、野麕等農耕漁獵社會所見的農產品，而是經濟繁榮之下的貴重有價物品，如：

青幡起御路，綠柳蔭馳道。歡贈玉樹箏，儂送千金寶。〈讀曲歌·其三二〉
七寶畫團扇，燦爛明月光。餉郎却暄暑，相憶莫相忘。〈團扇郎·其一〉

〈讀曲歌〉中男女臨別之際相互饋贈，一送玉樹箏，一送千金寶，寄望彼此雖異鄉乖隔，猶自睹物思人的戀情藝術。〈團扇郎〉則是女子贈扇給所歡，「餉郎却暄暑」的深情密意，不言而喻。此詩用意也是要借物留情，期許「相憶莫相忘」。

又〈安東平〉云：

吳中細布，闊幅長度。我有一端，與郎作袴。〈其二〉
微物雖輕，拙手所作。餘有三丈，爲郎別曆。〈其三〉
制爲輕巾，以奉故人。不持作好，與郎拭塵。〈其四〉

³⁰ 日·白川靜，《詩經研究》：「古代歌垣時節有投果的習俗，是女子表現愛情的行爲，此風沿習至後世未絕。」（台北：幼獅文化，1982.5），頁129。

詩中女子藉製作衣物，將縷縷深情密意，巧妙織入其中以贈所歡，在含蓄傳情之餘，更含有親昵的意味。類似這種衣物贈答的形式，《詩經·衛風·芄蘭》中已可見，都是出自女子口吻，含蓄表態，大膽傳情的示愛方式。

綜上所述，吳歌西曲中的女子因普遍呈現對愛情的企望，因此在情感的表達上，遂顯得主動追求，熱情而大膽。或以山歌形式，挑逗對方回應情感；或以饋贈形式，含蓄傳情，都表現出女子主動積極求愛的行動力，及坦率直切的性格特色。

（二）多元女性形象

吳歌西曲既多以女子口吻敘述其戀愛心情的轉折與活動，透過清麗活潑的歌謠，亦可一窺南朝女子的形象。葉嘉瑩教授說：「南朝樂府之吳歌及西曲中所敘寫的女性，則大多為戀愛中之女性。」³¹ 又張淑香教授在〈三面夏娃——漢魏六朝詩中女性美的塑像〉一文，曾以道德性、精神性、感官性三個面向概括漢、魏晉、南朝三個時代的女性形象，認為南朝詩歌中的女子「是有如春花春鳥春風一樣的春天的女之美。」³² 探討吳歌西曲中的女性，呈現出豐富多元的形象風貌，以下即由外在色相之美、內在真純情性及個性呼聲等三方面析述：

1. 嬌妍曼妙的色相之美

《詩經·衛風·碩人》曾具體描述女子外在形象曰：「手如柔荑，膚如凝脂，領如蝤蠐，齒如瓠犀，螭首娥眉。巧笑倩兮，美目盼兮。」是一種全然不假雕飾的天然之美。兩漢樂府則進一步以髮髻、服飾來表現女性美，如〈羽林郎〉描繪胡姬的絕世美容，云：「長裾連理帶，廣袖合歡襦。頭上藍田玉，耳後大秦珠。兩鬢何窈窕，一世良所無。一鬢五百萬，兩鬢千萬餘。」〈陌上桑〉亦刻劃羅敷的美貌，云：「頭上倭墮髻，耳中明月珠。緗綺為下裙，紫綺為上襦。」藉著鮮服麗飾與時新摩登的髮型，展現女子的綽約風姿與嫵娜身影。對於女性美的描摹，已由天然質樸，進而講究雕飾繁麗。魏晉時代，社會風氣奢華浮靡，對女子外在形貌的要求更為繁複³³。

吳歌西曲中對於女子外在形象的描寫，則兼此二者並俱。有表現天然麗質

³¹ 葉嘉瑩，〈論詞學中之困惑與《花間》詞之女性敘寫及其影響〉，頁16。

³² 張淑香，〈三面「夏娃」——漢魏六朝詩中女性美的塑像〉，《中外文學》第15卷第10期（1987.3），頁124-136。

³³ 參見晉·崔豹，《古今注》下卷（《四部叢刊》冊85，台北：商務，1966），葉7。

的一面，如：「巧笑靨兩犀，美目揚雙蛾」（〈子夜歌·其四二〉）的眉目清秀、「容豔初春花，人見誰不愛」（〈歡好曲·其一〉）、及「姿容應春媚，粉黛不加飾」（〈採桑度·其二〉）的堪與花爭豔的天然麗質。甚至還有細膩摹寫少女白膩柔滑的手腕云：「朱絲繫腕繩，真如白雪凝」（〈雙行纏·其一〉）、及「新羅繡行纏，足趺如雪凝」（〈雙行纏·其二〉）的自然嬌妍的天足。

當然亦有表現裝飾華麗的一面，如：「輕袖服華妝，窈窕登高臺」（〈子夜夏歌·其五〉）、「花釵芙蓉髻，雙鬢如浮雲」（〈讀曲歌·其一〉）、「羅裳迤紅袖，玉釵明月璫」（〈子夜春歌·其九〉）、「佳人步春苑，繡帶飛紛葩」（〈子夜春歌·其八〉）。可以想見南朝婦女的衣飾亦極其繁複，「輕袖」、「紅袖」點出長袖揮舞之婀娜作態，「花釵」、「玉釵」、「芙蓉髻」則形容其盛妝打扮隆重與富麗之姿。

另外，比較吳歌西曲中的女性形象，發現一有趣的現象，吳歌中的女性大多呈現靜態、端凝之美，如〈上聲歌·其五〉云：「新衫繡兩端，迤著羅裙裏。」〈桃葉歌·其一〉云：「桃葉映紅花，無風自婀娜。」而西曲中的女性則顯得較活潑靈動，如〈共戲樂·其三〉云：「長袖翩翩若鴻驚，纖腰嫋嫋會人情。」〈楊叛兒·其四〉亦云：「七寶珠絡鼓，教郎拍復拍。」不論是靜態端凝的美人；抑或活潑靈動的歌舞少女，都凸顯出吳歌西曲的女子，鮮明熾烈而又充滿浪漫情懷的自然之美。

2. 本色真純的內在情性

吳歌西曲除了描寫女性外在形象外，大多是以女性口吻唱頌的戀歌，透過她們對愛情的戀慕嚮往與癡情任真，適足以見出其內在的情性。分析如下：

（1）任情而動

吳歌西曲中的女子，單純率真，對於心中意愛的人，既不羞澀亦毫不避忌。或坦然表白曰：「奈何許，天下何限，慊慊只爲汝！」（〈華山畿·其二十〉）；或直抒誓言曰：「憐歡敢喚名，念歡不呼字。連喚歡復歡，兩誓不相棄。」（〈讀曲歌·其二八〉）；面對惱人難耐的相思，也毫不隱瞞地盡情傾洩云：「打壞木棲牀，誰能坐相思。三更書石闕，憶子夜啼碑。」（〈讀曲歌·其六〉）、又云：「人生歡愛時，少年新得意。一旦不相見，輒作煩冤思。」（〈翳樂〉）

正因為她們純情率性，毫無心機，對愛情不免抱持天真浪漫的想像，如：

打殺長鳴雞，彈去烏白鳥，願得連冥不復曙，一年都一曉。〈讀曲歌·其五五〉

督護初征時，儂亦惡聞許。願作石尤風，四面斷行旅。〈督護歌·其四〉

〈讀曲歌〉中的女子天真地想打殺司晨之雞和彈去黎明喚啼的候鳥，真切地反映歡娛恨短的爱情心理；〈督護歌〉則描寫女子「願作石尤風」³⁴的心理狀態，表現女子對遠行情郎的深情依戀。然而，回應這些天真純摯的想望的，往往是不解風情的現實，如〈那呵灘〉云：

（女）聞歡下揚州，相送江津灣。願得篙櫓折，交郎到頭還。〈其四〉

（男）篙折當更覓，櫓折當更安。各自是官人，那得到頭還。〈其五〉

所謂「那呵」，即「奈何」之意。詩中描寫男女江邊送別時黯然傷魂的場景，女子臨別依依，突發奇想：「願得篙櫓折，交郎到頭還。」然而，此一發想卻換得男子淡然寡情的回應。女子的想法雖然天真可愛，但也反映出癡情女子在萬般無奈情況下的純摯真情。

由是知，南朝的女子對追求愛情的率性天真，雖然和《詩經》、兩漢樂府時代所表現的女子無二；但在行為的表現上卻顯得較為大膽、奔放，這與南朝相沿成習的淫靡風氣有關，以致民歌中的女子傾向於任情而動的放肆恣情。

（2）亦柔亦剛

除了任情而動，大膽示愛的情歌外，吳歌西曲亦有表現女子溫柔多情，含蓄隱曲表達愛情的一面。如以下詩云：

我念歡的的，子行由豫情。霧露隱芙蓉，見蓮不分明。〈子夜歌·其三五〉

思歡久，不愛獨枝蓮，只惜同心藕。〈讀曲歌·其五〉

黃絲呬素琴，泛彈弦不斷。百弄任郎作，唯莫《廣陵散》。〈讀曲歌·四六〉

詩中或藉「蓮」諧「憐」、「藕」諧「偶」、「廣陵散」雙關「離散」，都是委婉抒情，將女子幽邃婉曲的願望與情思，隱曲表達。

如〈上聲歌·其七〉云：「襦襦與郎著，反繡持貯裏。汗汗莫濺浣，持許

³⁴ 元·伊士珍撰，《瑯嬛記》卷中記曰：「石尤風者，傳聞為石氏女嫁為尤郎婦，情好甚篤。為商遠行，妻阻之不從。尤出不歸，妻憶之病亡，臨亡長嘆曰：『吾恨不能阻其行，以至於此！今凡有商旅遠行，吾當作大風為天下婦人阻之。』自後，商旅發船值打頭逆風，則曰此石尤風也。」（《叢書集成初編》冊 2889，北京：中華，1991），頁 127。

相存在。」詩中的女子，將縷縷深情密密縫入贈與情郎的衣衫裡，還不忘殷殷叮囑「汗汗莫濺浣」，只因爲「持許相存在」。〈估客樂·其二〉亦云：「郎作十里行，儂作九里送。拔儂頭上釵，與郎資路用。」詩中女子在情郎遠別之際不惜贈與川資，以表達她的柔情愛意。至如〈西烏夜飛·其五〉云：「感郎崎嶇情，不復自顧慮。臂繩雙入結，遂成同心去。」詩中女子雖亦矜持羞怯，更充滿著自我奉獻的熱情，願意不計一切代價付出真情。

而一旦女子付出真情，她們亟欲與情郎「結同心」的態度，卻是極度執著與堅持的。她們要求的是完美無憾、永恆真誠的戀情，因此她們大膽地訴諸天地、人神共證這份誓死不渝的愛情，如：

鍥臂飲清血，牛羊持祭天。沒命成灰土，終不罷相憐。〈歡聞變歌·其五〉
歡相憐，題心共飲血。梳頭入黃泉，分作兩死計。〈讀曲歌·其六六〉
素雪任風流，樹木轉枯悴，松柏無所憂。折楊柳，寒衣履薄冰，歡詎知儂否？
〈月節折楊柳歌·十一月歌〉

然而，如果情感遭遇挫折變故時，她們也許傷歎自憐一番，但並不因此甘於逆來順受，反而理直氣壯，悍然挺身而出，爲自己爭取公道。如以下詩云：

淵冰厚三尺，素雪覆千里。我心如松柏，君情復何似？〈子夜冬歌·其一〉
我與歡相憐，約誓底言者。常歡負情人，郎今果成詐。〈懊儂歌·其六〉
郎爲傍人取，負儂非一事。攤門不安橫，無復相關意。〈子夜歌·其十五〉

或咄咄逼人質問變心的薄情郎；或沉痛地斥責對方喜新厭舊的無情義；甚而態度強硬地表明兩不相干的決絕意。

綜上所述可知，吳歌西曲描寫女性外在形象的詩歌，所佔數量並不多，大部份的歌辭多是藉纏綿旖旎的戀歌，展現女子戀愛中的相思情懷，及對愛情的執著堅貞，通過熱情奔放、大膽直率的語調，將她們自然奔放的生命力淋漓盡致地發揮出來，宛如春風駘蕩下追求戀愛的女人，任情率真、亦剛亦柔。

3. 金粉世界的個性呼聲

晉室南遷，世家大族群聚建業等大城市，刺激商業經濟的繁興，使得「王侯將相，歌妓填室，鴻商富賈，舞女成群，競相誇大，互有爭奪。」³⁵ 豪門

³⁵ 梁·裴子野，《宋略·樂志》，引見宋·李昉《太平御覽》卷569，同註2，冊298，頁8。

貴族和富商巨賈共同締建了南朝的「金粉世界」，商業文化追求感官刺激的審美價值觀，形成南朝社會佻捷輕豔的社會風氣，影響南朝音樂文學的創作，尤其是以商婦、歌妓為主體的城市女性群體的個性化呼聲，成為吳歌西曲最具城市化、商業化的特徵之一。

考察吳歌西曲中「儂亦吐芳詞」的女性發現，大多是處於自身愛情與命運無法掌握的悲慘情境之中，可是這並不能消泯她們熱烈追求美好愛情的願望，封住她們嘹亮的歌聲。相反地，愈是地位卑賤、命運悲慘、離合乖舛，她們愈是深情繚邈，對美好愛情的歌詠永不歇止。吳歌西曲中有許多思婦、棄婦的描寫，前人論述頗多，在此不再贅述。本文所指個性呼聲，特別是指在南朝商業興盛背景下，以商婦、歌妓為主體的城市女性群體的抒情歌聲。由於她們特殊的身份地位，在傳統封建禮教制度下，始終是被壓抑、被邊緣化的一群，但是在六朝「個人自我覺醒」的時代風潮鼓舞下，她們勇敢抒發女性心聲，大膽追求愛與被愛，用詩歌紀錄下她們的真實心聲。分述如下：

(1) 婢妾、侍女之歌

南朝貴游社會盛行蓄養家妓以供娛樂遣興，如《宋書》記杜驥之子幼文養女伎數十人，絲竹晝夜不絕³⁶，結果幼文因此橫遭殺身之禍。《梁書》亦記羊侃善音律，能自度曲，姬妾侍列，窮極奢靡³⁷。吳歌西曲中亦不乏這類歌謠製作過程的記載，如〈碧玉歌〉是宋·汝南王因寵愛其妾碧玉而作³⁸，〈桃葉歌〉是晉·王子敬篤愛其妾桃葉所作³⁹。另據《樂府詩集》引《古今樂錄》考知，〈團扇郎歌〉是晉中書令王珣嫂婢謝芳姿所作⁴⁰。

這些婢妾、侍女雖得主人歡寵，但由於在家庭的地位卑下，無法擺脫「以色侍人」的命運，曰：「桃葉映紅花，無風自婀娜。春花映何限，感郎獨採我。」（〈桃葉歌·其一〉）婢妾雖有如花美貌，終難持久，故不免憂心曰：「慚無傾城色」（〈碧玉歌·其二〉），期待主人「相憶莫相忘」（〈團扇郎歌·其一〉）。也有藉由歌謠隱曲傳達其憂心被捐棄的不安心情，如：「團扇薄不搖，窈窕搖蒲葵。相憐中道罷，定是阿誰非？」（〈團扇郎歌·其四〉）其咄咄逼

³⁶ 梁·沈約，《宋書·杜驥傳》卷65，同註2，冊89，頁636。

³⁷ 唐·姚思廉，《梁書·羊侃傳》卷39，同註2，冊90，頁113。

³⁸ 《樂府詩集》卷45，頁663。

³⁹ 《樂府詩集》卷45，頁664。

⁴⁰ 《樂府詩集》卷45，頁660。

人的強悍氣勢背後，其實隱藏著對愛情無法掌握的失落感與不安全感。

(2) 歌女、娼妓之歌

充滿商業氣息的城市文化孕育了吳歌西曲，其影響不僅為城市生活和商業活動留下印記，更在於歌妓、舞女也參與詩歌文學的創作與傳播，從而賦予這些民歌獨具傷感輕豔之美⁴¹。〈青驄白馬歌·其六〉云：「問君可憐六萌車，迎取窈窕西曲娘。」所謂「西曲娘」即是指專唱《西曲》的歌女，這些歌女以演唱《吳歌西曲》為生，如〈子夜歌·其四一〉云：「口朱發豔歌，玉指弄嬌弦。」〈子夜冬歌·其八〉云：「與郎對華榻，弦歌秉蘭燭。」又〈尋陽樂〉云：「雞亭故農去，九里新農還。送一卻迎兩，無有暫時閑。」送舊迎新，正是歌妓生活的真實寫照，其間透露為生計所迫的無奈與辛酸。又如〈夜度娘〉云：「夜來冒霜雪，晨去履風波。雖得敘微情，奈農身苦何！」在迎來送往的歡場生涯裡，歌女們只能將滿腔濃情愛意，寄託於「微情」郎身上，因而哀嘆「奈農身苦何」！

這些無名的娼女之歌，自然流露出一股無法掌握自身愛情命運的無奈與傷悲，雖然追求愛情的期待落空，但是內心對真愛無怨無悔的追求，卻始終未泯。

(3) 商婦、船婦之歌

商業的繁盛，促進城市間的人口流動，商人南來北往經商逐利，影響整個社會文化形態與價值的形成，吳歌西曲中也紀錄這些商婦、船婦與情郎（丈夫）的離別之音。如「登店賣三葛，郎來買丈餘。」（〈讀曲歌·八二〉）和「暫請半日給，徙倚娘店前。」（〈西烏夜飛·其二〉）可以看出這些女子是商婦的身份。又如〈那呵灘·其四〉云：「聞歡下揚州，相送江津彎。」〈襄陽樂·其四〉云：「乘星冒風流，還農揚州去。」〈三洲歌·其一〉云：「送歡板橋彎，相待三山頭。遙見千幅帆，知是逐風流。」又云：「風流不暫停，三山隱行舟。願作比目魚，隨歡千里遊。」這些歌曲飽含著商婦、船婦對遠別經商的商賈的癡情與眷戀，其中也透露女子內心的孤寂與隱憂。以揚州為例，自古以來便是煙柳繁華之地、富貴溫柔之鄉，所以一旦「下揚州」，商婦便不由增添幾許擔憂，因為「人言揚州樂，揚州信自樂。總角諸少年，歌舞自相逐。」（〈翳樂·其三〉）而〈三洲歌〉「逐風流」則採用雙關的手法，暗指商人尋芳問柳，

⁴¹ 王曉驪，〈南朝文化和樂府民歌的城市化傾向及其對唐宋詞的影響〉，《江西社會科學》第5期（2002），頁34。

追逐風流韻事，這是商婦最擔心、也最無奈的事，只有對著悠悠江水，寄予「願作比目魚，隨歡千里遊」的深情企盼。

從這些商婦之歌，可以看出當時商業經濟的發達，同時也說明這些「逐風流」的商人背後，有著無數癡情商婦、船婦望穿秋水的殷殷企盼，其中飽含著對遠行情郎的癡情眷戀，充滿著對盡快重逢的渴盼，以及對其所歡「逐風流」的隱憂，表現出商婦、船婦面對愛情的無奈心聲。

（三）顛覆傳統社會現象

魏晉以後，儒家思想式微，逐漸失去其在思想界的崇高地位與指導人心的力量，清談玄學之風影響整個南朝社會，加之玄佛結合，佛老思想興盛，使得士大夫往往蔑棄禮法。儒家禮法因此失去約束人心的力量，而城市經濟繁榮與水路交通發達，及江南水鄉秀美的自然環境蘊育，吳歌西曲的女性情愛意識得以自由真率地抒發，反映當時深刻的社會現實性，和不同於其他歷史時代的鮮明特色，具有特殊意義。

1. 病態的女性審美文化

傳統中國文化由於南北地域背景的差異，溯自《詩經》、《楚辭》時代即已形成兩種截然不同的風格。大抵北方之地，土厚水深，其人多尚實際；南方之地，山川蜿蜒，其人多尚虛無。故北方文學恆寫實；南方文學則富於浪漫氣息。且因南方地形曲折，雲霧繚繞，習俗崇尚迷信，孕育出無數神秘色彩的神話與傳說，成為浪漫文學的重要基礎⁴²。因而有「南北民族剛柔的區別，相近於男女兩性的區別」⁴³一說。

然而，南方文學雖然在這股柔美浪漫的氛圍中持續開展，卻始終未成為傳統文化的主流。直到晉室南遷，在南方建立正統的朝代之後，南北文化相互融合的力量才顯示出巨大的影響力。特別是文學，「揚棄高文典策的作風，採用許多『街談、巷說』、『擊轅，相杵』的詞調，而創建新的文體。……使中國文學開始成為獨立的藝術。……美的文學才脫離政治、歷史、哲學、宗教而成為獨立的藝術，不朽的盛事。」⁴⁴基於這股融合的力量，使得六朝文化展現出新變的氣象，引領傳統文化從此邁向嶄新、豐富、多元的新面貌。南朝是唯

⁴² 葉慶炳，《中國文學史》（台北：弘道，1978.6），頁24。

⁴³ 徐嘉瑞編，《中古文學概論》（上海：上海，1989），頁81。

⁴⁴ 沈剛伯，〈論文化變遷兼述我國歷史上的第一次文化大革命〉，收錄於查時傑編《中國通史論集》，頁306。

美思潮發展最熾烈的時代，渡江之士夾帶而來的放任、自由思想，在偏安的社會形態與江南特殊環境所造成的固有柔美風格薰陶下，建構出一片光彩炫麗，輕曼風流的浪漫氣息。世家大族終日聲色詩酒，爭奇鬥妍，圖名奪寵，影響所及，遂使文學脫離現實人生，轉趨浪漫唯美一途，因而形成綺麗輕豔的風格及純女性化病態陰柔的特質⁴⁵。

魏晉以降，聲妓大盛，貴游生活日形空虛腐化，出現大量描摹女性個體美的詩賦文章，如傅玄〈豔歌行〉、陸機〈日出東南隅行〉、左思〈嬌女賦〉等等，細膩刻劃女性的體態動靜及衣飾修容。當時社會對女色的貪戀，不獨使女性重視美貌，勤加修飾，即使男性也在所不免，一些貴游子弟，「相與爲散髮裸身之飲，對弄婢妾。」至梁陳，許多男子由於經常沉緬於女色之中，竟然也「熏衣剃面，傅粉施朱」⁴⁶，審美觀念由質樸自然，進而追求富麗華瞻。甚至連一些貧寒人家子弟，也不顧一切追求世家大族的生活享樂，如范曄家境清寒，母居陋巷，其仍追逐時尚蓄養家妓，並令之謹飾盛妝，而家中樂器服玩，並皆珍麗⁴⁷，正是此一審美風尚的影響。

「女爲悅己者容」，南朝承繼魏晉的審美觀念，一般士人皆以婦德在色爲意⁴⁸，迷漫一股輕柔綺麗之風，故南朝女子崇尚修容妝飾，繁複細膩，可謂空前。大凡女子出遊相約，必巧爲妝扮修飾，以投所歡喜好。如：

芳萱初生時，知是無憂草。雙眉畫未成，那能就郎抱。〈讀曲歌·其二五〉
反覆華簾上，屏帳了不施。郎君未可前，等我整容儀。〈子夜夏歌·其二〉

可見妝未就，不可尋歡，是當時女子極力討人歡喜的動機。又〈子夜歌〉云：

落日出前門，瞻矚見子度。冶容多姿鬚，芳香已盈路。〈其一〉
芳是香所爲，冶容不敢堂。天不奪人願，故使儂見郎。〈其二〉
見娘喜容媚，願得結金蘭。空織無經緯，求匹理自難。〈其六〉

男子既重容顏，女子只好善容媚、薰香求冶容。正是南朝病態的女性審美文化影響之下，透過詩歌所反映出的獨特社會現象。

⁴⁵ 梁啓超，《中國韻文裡頭所表現的情感》云：「以病態爲美，起於南朝。」（台北：中華，1957），頁57。

⁴⁶ 參見梁·顏之推，《顏氏家訓·勉學篇》，同註2，冊280，頁416。

⁴⁷ 梁·沈約，《宋書·范曄傳》卷69，同註1，冊89，頁656。

⁴⁸ 南朝·宋·劉義慶編撰，楊勇著，《世說新語校箋》卷下第35〈惑溺篇〉引荀粲語曰：「婦人德不足稱，當以色爲主。」（台北：宏業，1976.2）頁688。

2. 開放的兩性社交生活

中國是極重視禮教的民族，禮教是一切行爲的規範，在禮教形成日趨嚴密之後，男女對愛情的表達方式，也逐漸受到嚴格的規範。兩性社交往來，在漢代獨尊儒術，漢末復古風熾下，原本是嚴禁閉鎖的。到了南朝，由於商業活動熱絡興盛，加以地域習俗的浸染，浪漫自由思潮趨於成熟，男女社交亦漸趨自由開放⁴⁹。如以下詩云：

宿昔不梳頭；絲髮被兩肩。婉伸郎膝上，何處不可憐。〈子夜歌·其三〉
擘裙未結帶，約眉出前窗。羅裳易飄颻，小開罵春風。〈子夜歌·其二四〉
憐歡好情懷，移居作鄉里。桐樹生門前，出入見梧子。〈子夜歌·其三七〉
青荷蓋淥水，芙蓉葩紅鮮。郎見欲採我，我心欲懷蓮。〈子夜夏歌·其十四〉

上述詩中莫不見出女子主動積極追求戀慕的對象，並且大膽示愛，毫無虛飾，與傳統含蓄表情達意的方式大異其趣。王運熙《六朝樂府民歌》說：「數百首吳歌西曲中的情歌，雖然內容不免狹窄——徘徊在情愛的小圈子裡，有時還流露著市民階層的庸俗氣氛，夾雜著上層統治階級的頹廢因素，但它們大體上是健康的，它們真實地表現了市民階層對愛情的熱烈的態度和大膽的願望。」⁵⁰其實，吳歌西曲歌詠愛情的特色，不脫「大膽」二字，如詩中「婉伸郎膝上」、「擘裙未結帶」，大膽色誘情人的情形可知，南朝開放自由的社會風氣與漢代禮教嚴防的時代，顯已判然為二。

此外，南朝兩性社交開放亦與女子好遊的習性不無關係，朱熹《詩集傳》釋《詩經·周南·漢廣》曰：「江漢之俗，其女好遊，漢魏以後猶然，如大堤之曲可見也。」⁵¹證明江漢一帶，「其女好遊」的習俗，自古即然，至南朝仍盛行不衰。這類反映南朝女子好遊佚樂的歌曲，在西曲中尤其常見，與當地傳統的民俗風情不無關係。如：

陽春百花生，摘插環髻前。挽指蹋忘愁，相與及盛年。〈石城樂·其二〉
陽春二三月，相將蹋百草。逢人駐步看，揚聲皆言好。〈江陵樂·其三〉

其中敘述陽春麗日，男女相偕熱鬧出遊，蹋躑歡樂的情景。亦有歌頌少年結伴

⁴⁹ 《南齊書·良政傳序》卷53，同註26，頁518。

⁵⁰ 王運熙，《六朝樂府與民歌》，頁32。

⁵¹ 宋·朱熹，《詩集傳》（台北：華正，1977.5），頁6。

歌舞逐歡的場面，如：

陽春二三月，相將舞翳樂。曲曲隨時變，持許豔郎目。〈翳樂·其二〉
歌舞諸少年，娉婷無種迹。葛蒲花可憐，聞名不曾識。〈烏夜啼·其一〉

詩中不僅敘述南朝年輕男女多采多姿的社交生活，同時也反映出荊襄一帶，歌舞昇平的繁華氣象。

吳歌中這類的作品較少，以〈子夜春歌〉最多，如：

綠萼帶長路，丹椒重紫莖。流吹出郊外，共歡弄春英。〈其二〉
杜鵑竹裏鳴，梅花落滿道。燕女遊春月，羅裳曳芳草。〈其六〉
羅裳迤紅袖，玉釵明月璫。冶遊步春露，豔覓同心郎。〈其九〉

以上詩篇，鋪陳春日麗景，「燕女」打扮嬌豔如花，「與歡共弄春英」，真實的目的則是冀望「豔覓同心郎」。在在看出當時女子出遊，一皆以情愛追求為原始動機，正是「有女懷春」的最好說明。

3. 繁華都城的淫色美聲

前已述及，吳歌西曲產生的背景是以南朝繁榮昌盛的商業經濟社會為基石，居於繁華都城的市民，生活一般較優裕，禮教對他們的束縛較不具影響力。加以吳歌西曲產生的地域湖澤川流遍佈，商賈活動頻繁熱絡，聲伎讌樂，空前發達，因而奠定南朝色情社會的基礎⁵²。《舊唐書·音樂志》云：「宋梁世，荊雍為南方重鎮，皆皇子為之牧，江左辭詠，莫不稱之，以為樂土。」⁵³《南齊書·州郡志下》載：「江左大鎮，莫過荊揚。」⁵⁴荊指當時江陵；揚指揚州府治建業，可以想見當時二地熱鬧的景況。朱自清《中國歌謠》亦說：

荊郢樊鄧所以成為樂土者，最大的原因，是由於商業繁盛的結果。因為商業繁盛的結果，於是西曲差不多就完全成為商業化。我們看西曲的〈石城樂〉〈烏夜啼〉〈莫愁樂〉〈襄陽樂〉〈三洲歌〉〈那呵灘〉〈淶陽樂〉，差不多都是描寫商人的戀愛⁵⁵。

⁵² 蕭國亮，《中國娼妓史》（台北：文津，1996），頁38-42。

⁵³ 《舊唐書·音樂志》，同註2，冊93，頁380。

⁵⁴ 《南齊書·州郡志下》卷15，同註26，頁174。

⁵⁵ 朱自清，《中國歌謠》（台北：世界，1961），頁89。

隨著商業發展而來的，是具有獨立經濟意義的城市群的出現，上文所提到的地名：石城、襄陽、潯陽、巴陵，都是長江中下游地區的商業重鎮，可見吳歌西曲中的大多數地名都與當時的商業活動相關，詩歌中普遍反映當時商人游徙江岸的生活面貌，因而帶動民間歌謠的傳播，影響所及，以妓女、商婦為主體的城市女性群體也在詩歌中大量被表現，此一城市化的特徵，正是南朝樂府民歌與漢魏樂府民歌最大不同之處。

城市一旦成爲貴游生活的附庸，一般婦女爲了營生，有經營貨利當店主的；亦有因流離失所，或孤鶩難持，或爲人掠賣，或欣慕奢華而墮爲娼妓者，如：

登店賣三葛，郎來買丈餘。合匹與郎去，誰解斷粗疏。〈讀曲歌·八二〉
暫請半日給，徒倚娘店前。目作宴瑱飽，腹作宛惱饑。〈西烏夜飛·其二〉
人言孟珠富，信實金滿堂。龍頭銜九花，玉釵明月璫。〈孟珠·其一〉

詩中描述女性當店主，或遇輕狂子，或逢欣慕郎，留下不少風流冶豔的故事，頗堪玩味。〈孟珠〉詩典故雖不詳，但是因應商業繁興而營妓致富，的確反映出整個社會淫靡奢華的風氣和現象。在商業鼎盛，都市雲集，社交開放的情形下，形成南朝特殊的文化現象。

其次，由於商人重功利而輕情誼，慣於商場競利鬥狠，性格錙銖必較，生活的漂泊不定，爲排遣流離異鄉的寂寥，不免尋求歌樓酒肆中的女子，以滿足本能慾望的慰藉。這種尋歡作樂的心態，反映在愛情上，亦不脫金錢交易的形式，缺乏真摯的情愛。因此，吳歌西曲中有許多出自於歌樓酒肆歡場中女子的悲歡心聲。如：

娉婷揚袖舞，阿那曲身輕。照灼蘭光在，容冶春風生。〈子夜春歌·其十五〉
湘東鄙醪酒，廣州龍頭鐺。玉樽金鏤椀，與郎雙杯行。〈三洲歌·其三〉
杏梁日始照，蕙席歡未極。碧玉奉金杯，淥酒助花色。〈碧玉歌·其五〉

其中「酒」、「歌」、「舞」等詞彙都大量出現在吳歌西曲中，但觀其演唱的場景與對象，並非尋常百姓的愛情戀歌，而是歌伎娼女的心聲，或歌舞迎賓，或邀杯勸酒，亟寫華靡爛漫的情事。又如：「高堂不作壁，招取四面風」（〈子夜夏歌·其一〉）、「反覆華簾上，屏帳了不施」（〈子夜夏歌·其二〉）

「朝登涼臺上，夕宿蘭池裏」（〈子夜夏歌·其八〉）、「蘭房競妝飾，綺帳待雙情」（〈子夜秋歌·其七〉）、「與郎對華榻，弦歌秉蘭燭」（〈子夜冬歌·其八〉）、「合笑帷幌裏，舉體蘭蕙香」（〈子夜秋歌·其四〉）、「金瓦九重牆，玉壁珊瑚柱」（〈歡聞變歌·其一〉），其中所述無論風情綺態與裝飾意象如「蘭房」、「綺帳」、「華簾」、「金瓦」等等，都非尋常百姓家所見的光景。

又如以下描述娼妓生活的詩歌，云：

紅羅覆斗帳，四角垂朱璫。玉枕龍鬚席，郎眠何處牀？〈長樂佳·其七〉
夜來冒霜雪，晨去履風波。雖得敘微情，奈儂身苦何？〈夜度娘〉
雞亭故儂去，九里新儂還。送一卻迎兩，無有暫時閑。〈尋陽樂〉
故人何怨新，切少必求多。此事何足道，聽我歌來羅。〈來羅·其三〉
春風尚蕭條，去故來入新。苦心非一朝，折楊柳，愁思滿腹中，歷亂不可數。
〈月節折楊柳歌·正月歌〉

〈長樂佳〉暗示身為娼女，對愛情仍有所企盼與期待；〈夜度娘〉則道盡娼女酸悲與無奈的心聲；另外三首則是藉著「新」、「故」意象的對照，將娼妓送往迎來，飄浮不定的感情生活，真實呈現。這些都是濃妝重彩的女子隱身於繁華都城背後的黯昧心聲，這也是商業繁盛發展下，所呈現出的特殊社會現象。

三、結語

吳歌西曲「是兒女情多的產物……在中國文學史上，可以說，沒有一個時代有六朝那麼自由奔放且又那麼清新健全地表現過這樣少男少女的情緒的。」⁵⁶ 吳歌西曲大膽揭露封建禮教崩解後，女性熱烈追求情愛的激切心聲，雖然大多為愛情謳歌，但它所表現的感情之誠摯真率，用意之新鮮靈巧，語調之婉轉清麗，自有其特定的社會背景與時代的需要，一如王運熙《六朝樂府與民歌》說：「吳聲西曲中的情歌，……真實地表現了市民階層對愛情的熱烈的態度和大膽的願望。」⁵⁷ 才是值得我們深切關注與加以尋繹探討的。

⁵⁶ 鄭振鐸，《插圖中國文學史》（北京：人民文學，1982.3），頁196-197。

⁵⁷ 《六朝樂府與民歌》，頁32。

吳歌西曲中的女子意識到自己作為一個生命主體，需要愛與被愛，於是主動追求愛，因而擁有獨特濃烈的情愛生命體驗，進而以詩歌大膽示愛，真率言情，在文學史上可謂絕響。在女性自我意識日益覺醒的 21 世紀，重新審視品鑑吳歌西曲，若仍然被以衛道思想，予以嚴加撻伐；或以淫晦之聲視之，而輕忽略過，殊為可惜。蕭滌非曰：「要知南朝樂府自是富有時代性與創作性之文學。雖其浪漫綺靡，不足擬於兩漢，然在文學史上實具有打開一新局面，鼓盪一新潮流之力量。」⁵⁹ 這也正是本文企圖透過民間樂府吳歌西曲，建構出南朝婦女縱情恣慾的追逐情愛、勇於傳情示愛的愛情觀；同時呈現出內外兼美，而又能凸顯出以商婦、歌妓等城市女性群體的個性呼聲的多元女性形象；以及影響南朝社會傾向於病態的女性審美文化、開放的兩性社交生活及隱身於繁華都城背後的淫色美聲等特殊的社會現象。期許千載之後，曾經高亢昂揚的女性歌聲，不再只是暗夜啜泣的悲吟，而是能贏得歷史上的尊嚴與文學史上的掌聲。

四、參考書目

（一）傳統文獻

1. 漢·王逸，《楚辭章句》，《文津閣四庫全書》本，冊 354，北京：商務，2005 年。
2. 東漢·班固，《漢書》，《文津閣四庫全書》本，冊 86，北京：商務，2005 年。
3. 晉·崔豹，《古今注》，《四部叢刊》本，冊 85，台北：臺灣商務，1966 年。
4. 晉·劉昫，《舊唐書》，《文津閣四庫全書》本，冊 93，北京：商務，2005 年。
5. 南朝·宋·郭茂倩，《樂府詩集》，北京：中華，1978 年。
6. 南朝·宋·范曄，《後漢書》，《文津閣四庫全書》本，冊 91，北京：商務，2005 年。

⁵⁹ 《漢魏六朝樂府文學史》，頁 240。

7. 南朝·宋·劉義慶編撰、楊勇著，《世說新語校箋》，台北：宏業，1976年2月。
8. 南朝·梁·蕭子顯，《南齊書》，《景印文淵閣四庫全書》史部冊17，台北：臺灣商務，2005年。
9. 南朝·梁·裴子野，《宋略》，引見宋·李昉《太平御覽》卷569，《文津閣四庫全書》本，冊298，北京：商務，2005年。
10. 南朝·梁·沈約，《宋書》，《文津閣四庫全書》本，冊89，北京：商務，2005年。
11. 南朝·梁·顏之推，《顏氏家訓》，《文津閣四庫全書》本，冊280，北京：商務，2005年。
12. 南朝·梁·蕭統，《昭明文選》，台北：文化圖書，1977年10月1日。
13. 唐·房玄齡等撰，《晉書》，《文津閣四庫全書》本，冊89，北京：商務，2005年。
14. 唐·姚思廉，《梁書》，《文津閣四庫全書》本，冊90，北京：商務，2005年。
15. 宋·朱熹，《詩集傳》，台北：華正，1977年5月。
16. 元·伊士珍撰，《瑯嬛記》，《叢書集成初編》本，冊2889，北京：中華，1991年。

(二) 近人論著

1. 梁啟超，《中國韻文裡頭所表現的情感》，台北：中華，1957年。
2. 朱自清，《中國歌謠》，台北：世界，1961年。
3. 胡適，《白話文學史》，台北：啓明，1967年。
4. 陸侃如，《樂府古辭考》，台北：臺灣商務，1970年。
5. 蕭滌非，《漢魏六朝樂府文學史》，台北：長安，1976年10月。
6. 葉慶炳，《中國文學史》，台北：弘道，1978年6月。
7. 王運熙，《六朝樂府與民歌》，台北：新文豐，1982年。
8. 宗白華，《美學的散步》，臺北：洪範，1982年3月。
9. 鄭振鐸，《插圖中國文學史》，北京：人民文學，1982年3月。
10. 日·白川靜著、杜正勝譯：《詩經研究》，台北：幼獅文化公司，1982年5月。

11. 沈剛伯，〈論文化蛻變兼述我國歷史上的第一次文化大革命〉，收錄於查時傑編《中國通史集論》，台北：華世，1987年。
12. 徐嘉瑞編，《中古文學概論》，上海：上海，1989年。
13. 英·羅素，《婚姻與道德》，台北：水牛，1990年。
14. 張京媛主編，《當代女性主義文學批評》，北京：北京大學，1992年。
15. 錢穆，《國學概論》，台北：臺灣商務，1995年。
16. 蕭國亮，《中國娼妓史》，台北：文津，1996年。
17. 王運熙，《樂府詩述論》，上海：上海古籍，1996年8月。
18. 鄭振鐸，《中國俗文學》，北京：商務，1998年。

(三) 期刊論文

1. 邱燮友，〈吳歌西曲與梁鼓角橫吹曲的比較〉，《國文學報》第1期，1972年6月，頁79-90。
2. 吳若芬，〈直與紆——詩經國風中兩種女性角色的聲音〉，《中外文學》第13卷第12期，1985年，頁140-157。
3. 張淑香，〈三面「夏娃」——漢魏六朝詩中女性美的塑像〉，《中外文學》第15卷第10期，1987年3月，頁118-142。
4. 葉嘉瑩，〈論詞學中之困惑與《花間》詞之女性敘寫及其影響〉(上)(下)，《中外文學》第20卷第8-9期，1992年1、2月，頁4-31、4-30。
5. 劉永升，〈中國古代詩歌月亮原型初探〉，《刑台師範高專學報》第16卷第2期，2001年6月，頁13-16。
6. 王曉驪，〈南朝文化和樂府民歌的城市化傾向及其對唐宋詞的影響〉，《江西社會科學》第5期，2002年，頁32-36。

Characteristics of *écriture féminine* in Folksongs of Wu and West Melody

Chao, Kuei-Feng*

【Abstract】

The folksongs of Yuefu in the Southern Dynasties consist primarily of Folksongs of Wu (Wu Sheng Ge) and West Melody (Si Qu Ge), both of which belong to Ching Shang Qu Ci. Mainly love song in nature, the lyric of these two types of songs are sung by women. This noticeable fact has much to do with “individuals’ self awareness” heralded in the Wei-Jin and the North-South Dynasties period. The Folksongs of Wu and West Melody follows the folksong tradition of both “the Book of Songs” and “Li Sao”, but stands out with their female speakers’ conscious voicing for amorous love between men and women, and with great passions. This is an unprecedented phenomenon in the history of Chinese literature. In the Southern Dynasties, a time of sumptuousness and debauchery, these folksongs’ plain, yet unrestrained expression stirs great sensations. Both Wu Sheng Ge and Si Qu Ge witness ardent vitality of life. This paper analyzes women as speakers and characters in these folksongs. It brings out the characteristics of this *écriture féminine* in its concept of love and representation of female image, and discusses their socio-cultural meanings.

Key words: Folksongs of Wu West Melody *écriture féminine*
folksongs of Yuefu in Southern Dynasty

* Associate Professor, General Education Center, Tainan University of Technology

