

## 第五章 隋代樂府詩的擬作藝術分析

在第三章筆者討論了隋代樂府詩在內容方面的承襲與變化，此章筆者想要討論隋代樂府詩在擬作藝術方面的承襲與變化。隋代樂府詩分為兩種：一種是擬作樂府，其擬作的對象包括漢魏古辭、晉 - 陳文人自創題名樂府及南朝新聲。另一種為隋代利用西域音樂、當時流行的曲調、及宮庭新曲所寫作的樂府詩。兩類創作數量相比，擬作樂府佔了三分之二，且隋代詩人在擬作樂府時，必定承襲了漢魏六朝的情意內涵與形式技巧，故分出一章來討論。

### 第一節 擬作的意義與價值

#### 一、擬作的意義

自魏晉以來，文人漸有擬古之作，如曹植、傅玄、張華、陸機等人，都有此類的作品。梅家玲認為：

所謂的『擬作』，乃是依據既有的作品進行仿擬，其情意內涵和形式技巧皆須步武原作，並儘可能逼肖原作的體格風貌，以求『亂真』。<sup>1</sup>

詩人在架構自我的作品時，他必須先透過閱讀，吸取前人遣詞造句、運用典故的方式、意象的經營、佈局謀篇以及修辭的技巧，在試著寫作，當然，一開始這個試作與範本在情意內涵和形式技巧上必存在著高度的雷同，經過多次的試作後，漸漸熟悉內涵的掌控和形式的運用，此時詩人又會發現範本的不足或給予的已無法滿足詩人宣洩情感的需要及對藝術形式的追求。經過一次又一次的閱讀和擬作，吸收眾長後，詩人方得以成就自己的詩句，所以擬作是創作的重要過程。這就是擬作的意義所在，它具

<sup>1</sup> 梅家玲《漢魏六朝新論·論謝靈運擬魏太子鄴中集詩八首并序的美學特質》(台北：里仁書局，一九九七年)，頁十七。

備兩個特質：一是存古，二是趨新，正如清代學者葉燮曾說：「夫作詩者，要見古人之自命處、著眼處、作意處、命辭處、出手處，無一可苟。而痛去其自己本來面目，如醫者之治結疾，先盡蕩其宿垢，以理其清虛，而徐以古人之學識神理充之；久之，而又能去古人之面目，然後匠心而出。」（葉燮《原詩》）士人在擬作時，「一些能引起人們普遍愛好或認同的內容、意象，便會在各代中以不同的文學體裁出現，形成某種象徵的美感經驗的傳遞。<sup>2</sup>」於是範本其意象、典故、詞語藉由不同的擬作存在著其獨特的風貌，這也就是鍾嶸的《詩品》喜歡以某某源出於……來探討代代之間美感的傳承，發展到後來，範本的所指已經模糊化，所被承繼的，僅是一種風貌，或是一種精神。陳子昂在高喊恢復漢魏風骨時，並沒有指名那一部經典，而是整個漢魏作品所呈現的一種獨特的「氣質」，這便是存古，經典範本經由不斷的擬作，其情意內涵和形式技巧所形成的個人風格被保存下來，而基於人求新求變的本能，對現有的範本加以改造，甚至創造出新的形式與風格，這便是趨新。

自漢至隋，擬作並非一直以如此嚴肅的態度進行，王瑤所著〈擬古與作偽〉以及王淳美〈本辭與擬作之比較〉這兩篇文章中，提到魏晉人喜好擬古，除了把它視作一種學習屬文的方法，另外還有下列幾項<sup>3</sup>：（一）代言：也就是「托古事說話或代古人屬文」。（二）抒遣個人的感懷。（三）娛樂消遣（四）逞才揚己。（五）干祿媚主。（六）純粹興趣。筆者還想加上「借古喻今」與傾慕古人這兩項。士人礙於當時政治情勢，許多話不能暢所欲言，便「藉古喻今」，藉以抒發自己的憤懣，如盧思道的〈有所思〉借模擬古題來申訴自己未得明主，有志難伸的抑鬱。也有些詩人使用擬作這一方式是傾慕某一位文學家的風格或遭遇而加以模仿，此時擬作的內

<sup>2</sup> 王淳美《兩漢民間樂府與後人擬作研究》，政治大學中國文學研究所碩士論文，一九八五年。頁二七三。

<sup>3</sup> 參見王瑤《中古文學史論集》（上海：上海古籍出版社，一九八二年出版），頁八十一。另一篇同註2，頁二四0。

容便會傾向（一）（二）項的綜合，如蘇軾的〈和陶詩〉便是一例。

前文提到擬作之前必先閱讀，這是擬作的先決條件。讀者必須接收到範本作者的信息（作品本身表達的概念，也就是作者對他現實社會體驗及加工過的美感經驗認知），要接受到訊息，讀者與作者須處在可溝通的語境（作者使用的古典詞彙及作者巧心安排的結構）之下，最常容易引起共鳴的原因，便是超越時空所出現共同經歷的生命歷程中的情緒。<sup>4</sup>讀者憑著預先有的文化習慣（對文學作品的特徵掌握）概念系統（對所謂內容、形式、主題、風格的了解）預先作的假設（現實的心理體驗），<sup>5</sup>眼睛不停的在範本中游移，將作品「解碼」、「拆解」、「重建」。由於時空的轉移，他除了須克服語境所造成的阻隔，還須對作者想要表達的概念加以體認。讀者對作品產生了期待，期待遇到與其先前經驗符合的內容，但是作者有意或無意因敘述中斷而造成的言語空白，或是作品言語意義含混模糊與傳達訊息的不確定（未定點），以及在內容中運用語義歧義、誇飾及隱喻修辭造成偏離效應，往往使讀者感到困惑，<sup>6</sup>讀者被迫修改自己的期待，盡所可能從各個方向去理解、補充、發揮、想像，重建一個新的認知結構。<sup>7</sup>到此產生兩個結果：一是由於每個讀者的文化習慣、概念系統、預前假設不同，在作品閱讀中的體認與重建的想法與能力不同，造成同一個範本卻可以創造無數次的閱讀經驗，同樣的，擬作時所產生的意涵也會隨之改

---

<sup>4</sup>雅各布森：「作者在經營作品時，如同「發話人向受話人發出『信息』，為達到預期的效果，信息需要涉及到『語境』，這語境必須為受話人領會，它既可以是語詞的形式，也可以是能變成語詞的其他形式；還有一項基本成份 - 『代碼』，它必須完全或至少部份的為發話人與受話人所共有；最後是『聯繫』，這是發話人與受話人之間有形渠道與心理上的聯繫，能使雙方進入並保持交流。」《結構主義者：從馬克思到列維 - 斯特勞斯》，一九七二年紐約版，第八十九頁。

<sup>5</sup>此三項即姚斯所謂的「期待視界」。【德】姚斯著《接受美學與接受理論》（瀋陽：遼寧人民出版社，一九八七年）。

<sup>6</sup>金元浦：「就文本看，是言與意、虛與實、顯與隱、形與神的矛盾對立運動，是感興的起端，虛實的轉換，含蓄的意義，曲致的妙著，就讀者的接受而言，是對興會的引導，對體味的召喚，對頓悟的期待和對興象的營造。」，〈空白與未定性：中國詩學的內在精蘊〉，《東方叢刊》，一九九五年。

<sup>7</sup>朱立元：「讀者在對一部複雜的文學作品閱讀中重建意義的過程十分複雜，它是一個期待、假想、發現、填補空白，又被推翻，再期待、假想、發現、填補空白的反覆過程，當然也是一個意義建立、積累、整合、統一的過程。」，《接受美學》（上海：人民出版社，一九八九年出版），頁一二二。

變。二既然說閱讀是擬作的先決條件，那麼只有在實際下手擬作中，讀者才能真實體認作者的匠心獨運的所在，與不足和侷限。如此一來便引發了讀者的創新期待，希望能從文本中體認到自己的存在（閱讀後的生命體驗），能將作者的意境發揮到更高的地步，能繼承作者未完的志願，說出他未發現或無法深入的話。新的作品便應運而生。這便可以解釋何以中國詩人都繼承同一個文學傳統，經由閱讀 - 擬作 - 創作後卻產生了各種不同風格的文學。所以說擬作並非是導致僵化的寫作方式，反而是詩人賴以創新的利器。

如此看來，在所有可以擬作的文學作品中，樂府詩的擬作受到更多的限制，因為它除了意義上的連繫外還有音樂與題名上的限制。樂府詩本起於民間謳謠或雅廟頌歌，題名與內容的限制迫使擬作的人限於相同的氛圍中難以創新，所以從曹魏開始便致力想擺脫這種束縛。音樂上的牽絆，使擬作者為維護它的體式，不得不在聲韻和節奏上力求和諧。題名與內容的牽絆，則迫使擬作者另立題名或採用「賦題法」來寫作。

## 二、擬作的價值

（一）繼承文學傳統：每一個作品無不受到前代的影響，就連大詩人杜甫，都會提到：「搖落深知宋玉悲，風流儒雅自吾師。<sup>8</sup>」「熟知二謝將能事，頗學陰、何用苦心。<sup>9</sup>」，黃庭堅提到杜甫詩：「無一字無來處。」（黃庭堅〈答洪駒父書〉）這個痕跡成為詩學家評論的重點。如鍾嶸最喜歡談論某詩人出自於那裏。<sup>10</sup>朱立元認為文學傳統決定著一個時代文學發展的基本趨向及特點，包括思想內容、體裁樣式、語言風格等，且

---

<sup>8</sup> 杜甫〈詠懷古跡·二〉：「搖落深知宋玉悲，風流儒雅亦吾師。悵望千秋一灑淚，蕭條異代不同時。江山故宅空文藻，雲雨荒臺豈夢思，最是楚宮俱泯滅，舟人指點到今疑。」（唐）杜甫著，（清）錢謙益箋注《杜詩錢注》（臺北：世界書局，一九九八年八月二版），頁七七六。

<sup>9</sup> 杜甫〈解悶十二首·七〉：「陶冶性靈存底物，新詩改罷自長吟。孰知二謝將能事，頗學陰何苦用心。」同上，頁一八〇二。

<sup>10</sup> 如鍾嶸評張華：「其源出於王粲。其體華豔，興託不寄，巧用文字……猶恨其兒女情多，風雲氣少。」王叔岷著《鍾嶸詩品箋證稿》（中央研究院中國文哲研究所，一九九二年三月出版），頁二二五。

文學傳統中某些方面、某些支脈、流派、作家會對後世文學中某些方面、支脈、流派、個人造成不同程度的影響。無論在價值觀念、題材主題、創作方法、審美經驗、文體風格和表現技巧上，都為新一代提供了模式，指示了趨向。<sup>11</sup>而擬作便是最能看出詩人從文學傳統中繼承了那些質素。在新的創造之前，詩人往往要經過一段長時期的積累，從熟稔經典到摹仿到創作，這個過程並非一蹴可幾的。詩人往往在擬作中才得以認同作品的價值以及發現不足的所在，他們所繼承的，除了意義上的文本外，還包括那個時代的背景、作者個人的遭遇、及作者對待現實世界的態度。擬作的人透過作品得以對那時代產生理解、共鳴或背離，成為他創作時的基礎。就如杜威所說：

如要感覺，觀者必須要創造他自己的經驗。而他的創造必須包括與原作者所經過的相當的種種關係，它們不可能完全一樣。但在感覺者，正像在藝術家方面，一定具有全體要素的一個秩序，那是，在形式上，雖不是在細節上，與作品的創造者自覺的經驗過的組織過程一樣的。<sup>12</sup>

中國文學的傳統在每個時代都曾經過檢視和考驗，以樂府詩為例，從漢代的反應現實到魏晉南朝的抒情寫志，再到唐代的反映社會，擬作者從中尋找適合於自身或時代的因素加以接受或改造，雖然每個人受限於自身的經歷及才能，不一定能對文本作適當的發揮，但文本藉著這個機會，被一代代傳承下去。如隋 盧思道〈有所思〉：「空庭綠草深。」化用梁 蕭綱〈怨歌行〉：「苔生履處沒，草合行人疏。」而蕭綱所本為班婕妤〈自悼賦〉中「苔中庭萋兮綠草生」和「思君兮履綦。」經過不同朝代的擬作，不但維持了班婕妤這個「怨婦」的形象，也展現詩人自我的才性，可見詩人在走出

<sup>11</sup>朱立元《接受美學》（上海：上海人民出版社，一九八九年出版），頁二七六~二七九。

<sup>12</sup>見杜威著《作為經驗的藝術》，頁五十四，轉引自劉若愚〈中西文學理論綜合初探〉《現象學與文學批評》，鄭樹森編（臺北：東大，一九九一年出版），頁一四五。

自己的路以前，模仿傳統是一個很重要的方式，高友工和梅祖麟在〈唐詩的意義、比喻與典故中〉提到：

傳統是積年累月而形成的知識集合，詩人創作時要加以利用，讀者為欣賞和理解詩作須對之熟悉。於是傳統便成了既在某詩之外，又與之不無關聯的事物。正如語言之為言語的庫房，詩歌傳統也同樣是單個詩篇的庫房及源泉。<sup>13</sup>

而擬作正是承襲文學傳統的必要方法。

(二) 塑造創新的動機：詩人在表達情感時，必須選擇他所想要表達的形式與工具，以及表現方式。「想像、敘述方式、詞彙都是從作家的身體和經歷中產生的，並逐漸成為其藝術表現。它使作家的性情同其表達形式結合起來，在語言中他發現了歷史的熟悉性；在風格中發現了本人經歷的熟悉性。<sup>14</sup>」在此之前，他會面臨一連串的模仿過程，了解在一個情境之下，該如何運用符號及形式，充份的表達內心的想法與情感，塑造出深邃含蓄的意境。在這段與古人交談的過程中，他看到了古人所看不到的視域，體悟到了古人所不及之處，亦或是文本展現出太多的空白與不確定處，引起擬作者的靈感，希望能將作品提昇到一個（他自認）的完整狀態。由於擬作者與文本有時空的差異，伴隨而來的，是一連串語言、形式、對世界的看法及個人經歷等種種的契合與背離；契合之處，引發擬作者的共鳴；背離之處，引發擬作者反擊。沒有實際對文本加以「近似的再演<sup>15</sup>」，擬作者（讀者）將無從發現與比較，文本作者所表達出與未表達出，以及擬作作者想表達出的部份。自魏 王粲的〈

<sup>13</sup>高友工、梅祖麟〈唐詩的意義、比喻與典故〉，《中外文學》，第四卷第七、八、九期，六十四年十二月~六十五年二月。

<sup>14</sup>羅蘭·巴特著；李幼蒸譯《寫作的零度：結構主義文學理論文選》（台北：九大出版社，一九九一年出版，頁八十二—八十三）。

<sup>15</sup>梅家玲《漢魏六朝新論·論謝靈運擬魏太子鄴中集詩八首并序的美學特質》（台北：里仁書局，一九九七年出版，頁三十八）。

從軍行>始，歷代擬作分別征夫怨苦、送別垂涕、邊塞風光、立功塞上幾種面向補足前人所未達的部份，而隋 盧思道在閱讀完這些作品中找到征夫怨苦、送別垂涕、邊塞風光、立功塞上的背後主因：「單于渭橋今已拜，將軍何處覓功名？」為了個人功成名就的私欲，造成了生命中的悲歡離合，使得他此篇作品在同篇中，格外引人注目。因此我們可以了解到，擬作其實是啟發創新的動機，由對模擬文本的印證及比較，詩人得以尋到自己出發的路。

（三）視界的改變與交融：在擬作作者對文本加以改造前，必會經歷一個閱讀的經驗，朱立元曾藉此探討讀者在閱讀過程中達到視界的改變與審美經驗的拓展：

（讀者）從原有的期待視界出發，在與作品的召喚結構具體接觸、碰撞中，通過語符一意象的思維作用，調動讀者感性經驗積累與想像力，對作品的空白不確定性進行具體化與重建，達到意象、意境、意義的初步感性總合；在此基礎上，介入主體反思，設定具體的問答邏輯，通過辯證的對話深入作品的內層，理性的把握並闡釋作品的底蘊，最終達到讀者視界與作品視界的溝通與交融。這種視界交融，不僅標誌著對作品閱讀、認識、理解和闡釋的完成，也意味著讀者自身視界的改變與更新、審美經驗的拓展與積累。<sup>16</sup>

在這一連串的過程中，擬作作者將會面臨到難題：首先是根據個人的情境去選擇他所想承繼的傳統質素，也就是擬作作者個人的「品味」是否能與文本作者產生共鳴？另外擬作作者本身所處的語境，是否能提供他在閱讀文本時有著超出於文本的視域，使得擬作作者能在語言符號與表達形式之外，準確掌握到文本的底蘊及改變

---

<sup>16</sup> 朱立元《接受美學》（上海：上海人民出版社，一九八九年出版，頁一五七。

的契機？尤其值得注意的是，中國每個朝代都有文學集團的產生，他們往往對同一批原始文本進行仿擬，如此一來，非但擬作作者在擬作的同時，他自身的視界不斷的在改變，同期的文學家的擬作，也有可能左右他的視域。在交融的過程中，作者加入的不只是他個人所建立的認知，時代的文學觀念也成為重要的質素。最後產生的擬作作品將具有兩個特質：一是他個人閱讀文本的體會、補充與提升，二是這個朝代對原始文本的改變與重建。例如隋代詩人吸收了南朝詩歌對唯美形式的要求，加入了北朝剛健豪邁的文風，使得隋代樂府詩既不同於南朝樂府的輕豔，又不若北朝民歌的樸質，得以成就自我的風格。擬作文本所提供的研究材料，除了可以從中了解作者個人特色外，更可以從中挖掘出時代的脈動，也就是舊瓶裝新酒的價值，擬作文本提供我們一個更廣闊的文化視野來加以觀察。

（四）雙聲言語與眾聲喧嘩：人類世界並非是一個死寂無聲的世界，而是一個眾聲喧嘩的世界。「語言只能存在於使用者之間的對話交際之中，對話交際才是語言的生命真正所在之處。語言的整個生命不論是在那一個運用領域裏，無不滲透著對話關係。<sup>17</sup>」在文學中，擬作作者不斷的與文本作者與歷代擬作者（讀者）交談，「這其中既有直接的和生動的對話，又有批評、反駁、接受等語言交際過程中以不同形式組織而成的書面反應。<sup>18</sup>」擬作作品中包含的不只是文本作者的言語，還有擬作作者的言語，也就是巴赫汀所謂的「雙聲言語<sup>19</sup>」。擬作作品中不但保存了文本作者的美感經驗與表達形式，也保有了歷代擬作者用不同視域、情感經驗、時代背景、個人人才情所補充、改造與提升的境界。如樂府從漢魏的反映現實到

<sup>17</sup>巴赫金《詩學與訪談》（石家莊：河北教育出版社，一九九八年出版），頁二四二。

<sup>18</sup>李衍柱〈巴赫金對話理論的現代意義〉，《文史哲》，二〇〇一年第二期（總第二六三期），頁52。

<sup>19</sup>馬耀民〈作者、正文、讀者 - 巴赫汀的《對話論》〉，選自呂正惠主編《文學的後設思考》，（台北：正中書局，一九九八年第三次印行），頁六十九。



南朝的輕豔柔靡，經過隋代樂府南北融合的過程，造就了唐代樂府的發揚與開拓。從好的一方來說，擬作作者從無盡的對話中擴充了自己的文化視野，他的作品愈有青出於藍的可能，從另一方面來說，他將面臨選擇上的困境及前人勝出，無以為繼的恐慌。可喜的是歷代文人懂得轉換形式，走出模擬的夢魘，如樂府擬作的方式從擬調、擬篇到賦題，文人不斷嘗試各種方式，他們相信：「有可能把不同的聲音結合在一起，但不是匯成一個聲音，而是匯成一種眾聲合唱；每個聲音的個性，每個人的真正的個性，在這裏都能得到真正的保存。<sup>20</sup>」並且，「這種對話是不可能完成的，只要生存著有思想和探索的人們，它就會持續下去。<sup>21</sup>」翻開文學史，每一個朝代都有屬於它的語言，與前代的對話不論是批評、反駁、接受，其結果總是融匯出新的想法，成為與後世對話的文本。

綜上所述，擬作不僅是一種學習屬文的方式，也是一場藝術的探險。詩人透過閱讀、仿作吸取前人道詞造句、運用典故的方式、意象的經營、佈局謀篇以及修辭的技巧，在此同時不但掌握了之前作者的生命情緒及表達方式，也察覺到前人視域不足的部份以及因循泄沓的困境，引起擬作者更新的渴望，從思想、題材、體式、結構到遣詞用字，無不試著更新及超越，進而產生新的作品，然而這新的作品卻並非前無所承。於是好的作品中充滿著讀者與作者的對話、新文化與舊文化的衝擊、改變與交融。當然，這交融過程牽涉到擬作者個人的才能，也有許多擬作品完全不具藝術價值，頂多是作文練習的範本而已，但這也正是從擬作中展現個人風格的契機，如煬帝的〈春江花月夜〉寫景清麗自然，遠勝於陳後主的宮體輕豔之作。以下將從擬作方式及技巧來做分析。

---

<sup>20</sup>巴赫金《周邊集》（石家莊：河北教育出版社，一九九八年出版），頁三五七。

<sup>21</sup>同註 20，頁三七二。

## 第二節 自魏至隋擬作方式沿革探討

自漢樂府詩的經典地位確立後，自魏至唐有志與此的文人，莫不以漢樂府詩為範本加以模仿，其走向是希望客觀再現漢樂府「呈現社會風俗，反映現實生活。<sup>22</sup>」方面的價值。模仿與古代的人性結構和古代審美意識有關，再現則是人性結構和審美意識在現代條件下發生歷史變動的產物。古代人性結構是著重於收斂與穩定，它將混沌的感覺經驗和情感意欲控制住，使古代審美關係更偏重於客體對象方面，所以漢樂府詩的內容呈現的是「呈現社會風俗，反映現實生活。」，隨著歷史的進展，感性動力的加強，人所自覺追求的美更具有人性的意蘊，呈現出人性結構的「主體化」，人開始以自己為中心去探索他所處的社會，於是社會美在古代的關係是重「善」，在現代審美關係中則是重「真」，<sup>23</sup>這便是客觀再現漢樂府經典的難題所在。於是詩人的擬作方式勢必產生變化。西方文學評論家姚斯便說：「一部文學作品，並不是一個自身獨立，向每一時代的每一讀者均提供同樣觀點的客體。它不是一尊紀念碑，形而上學地展示其超時代的本質，它更像一部管弦樂譜，在演奏中不斷的獲得新的反響，使文本從詞的物質形態中解放出來，成為一種當代的存在。<sup>24</sup>」擬作溝通了歷史與現在，使歷史與現實互相涵攝。以下筆者將就魏 - 隋詩人擬作的方式作一討論，<sup>25</sup>以了解隋代樂府詩擬作方式的承襲與變化。

經過西漢民間樂府的演唱傳播，不僅引起君主、貴族的愛好，也引起文人的注意，進行仿作，其始是改造宗廟雅樂的歌辭，如漢 劉蒼的〈大武之舞〉便仿照劉邦的〈武德舞〉，接著是下層文人的改造民歌，如古詩十九首的〈生

<sup>22</sup>錢志熙〈樂府古辭的經典價值 - 魏晉至唐代文人樂府詩的發展〉，《文學評論》，一九九八年第二期，頁六十五。

<sup>23</sup>關於模仿與再現的論點，主要參考鄒華〈再現與模仿的歷史差異 - 審美意識的重新區分與選擇〉，《社會科學輯刊》，一九九七年第三期，頁一二三~一二九。

<sup>24</sup>【德】姚斯著，《接受美學與接受理論》（瀋陽：遼寧人民出版社，一九八七年出版。）

<sup>25</sup>筆者擬作的方式分類的依據主要是依錢志熙先生的說法，見註 22。

年不滿百>從樂府<西門行>衍化而來，然後是倚曲仿歌，如張衡的<同聲歌>和辛延年的<羽林郎>。<sup>26</sup>此時期的仿作，大多與原創曲調有關，內容、結構和描寫技巧和其模仿的文本有極高的雷同性，尚不足觀。樂府詩和詩不同之處便在於它具有音樂性質，雖然經過漢末大亂，許多聲調或遺失，或遭改定，<sup>27</sup>但在魏時擬作仍以合樂為主，其後樂府詩漸漸失去了與音樂配合的獨特性，轉而追求詩歌的語言藝術，其與詩的分別便在於題名、曲名的分別，於是筆者把擬作方式的變化分為三種：<sup>28</sup>

## 一、擬調

曹魏三祖均喜好音樂，加以身邊文學集團的配合，遂改變了漢代以來崇賦輕詩的情形，開始了用古樂府曲調自作詩的形態，使漢代民間樂府由民間歌曲配合民間歌詩的情況轉變成由民間歌曲配合文人歌詩結合的新形式。他們雖然使用舊曲調，但卻不摹擬舊篇，襲用舊事，錢志熙稱之為「擬調樂府」。<sup>29</sup>在內容方面，「擬調樂府」除了保留「緣事而發」批判社會現實及語言通俗淺顯外，如前文所言，漸漸的從客觀再現走向主觀抒情路子，最後甚至脫離樂府曲調，向徒詩方面發展，這種脫離曲調的現象，被稱為「乖調」<sup>30</sup>。這是極為自然的發展，因為民間俗曲傳入宮庭後，喪失了其市井藝術的功能，宮庭貴族雖然喜好這些活潑動聽的俗曲，但民間歌詩的質俚及其針對其娛樂藝術而設計的「話語」卻不一定符合他們的藝術品味的。此外使用曲調寫詩，雖然只要符合韻逗曲折即可，但面對澎湃

<sup>26</sup> 關於較詳細的討論，參見楊生枝《樂府詩史》（青海：人民出版社），頁一一〇~一一四。

<sup>27</sup> 《晉書·樂志》云：「漢自東京大亂，絕無金石之樂。樂章亡絕，不可復知，及魏氏平荊州，獲漢雅樂郎杜夔，能識舊法，以為軍謀祭酒，使刪定雅樂。」（唐）房玄齡著《晉書》（臺北：鼎文書局，一九八七年初版），頁六七九。

<sup>28</sup> 筆者擬作的方式分類的依據主要是依錢志熙先生的說法，參見錢志熙〈齊梁似樂府詩賦題法初探 - 兼論樂府詩寫作方法的流變〉，《北京大學學報（哲學社會科學版）》，一九九五年第四期；錢志熙〈樂府古辭的經典價值 - 魏晉至唐代文人樂府詩的發展〉，《文學評論》，一九九八年第二期。

<sup>29</sup> 錢志熙〈樂府古辭的經典價值 - 魏晉至唐代文人樂府詩的發展〉，《文學評論》，一九九八年第二期，頁六十七。

<sup>30</sup> 《文心雕龍·樂府》：「子建士衡，咸有佳篇，並無詔伶人，故事謝絲管，俗稱乖調。」（梁）劉勰著，周振甫注（臺北：里仁書局，一八八四年五月出版），頁一一三。

的情感它畢竟仍是一種限制，加上這些曲調在音樂風格上各有其定位，不一定能和詩人新創作的內容相合，加以自曹魏始，詩人開始有「文章，經國之大業，不朽的盛事。」（曹丕〈典論論文〉）「采庶官之實錄，辯時俗之得失，定仁義之衷，成一家之言。」（曹植〈與楊德祖書〉）的想法出現，反映在文學上，自然會有新的舉動。於是曹操借古題以喻時事，傾吐其叱吒風雲的豪氣，曹丕借古題表達委婉細膩的感情；感傷悲涼的意調，詩歌的題材取材於閭里小事或憫征戍，悲行役。滿是男女戀情與離別愁緒。並大段引用樂府民歌的現成詩句或刪改、連綴樂府民歌的詩句而成篇，如〈豔歌何嘗行〉用古樂府〈西門行〉、〈長安有狹斜行〉的幾段現成詩句入詩。而這種情況在曹植身上又得到了另一層擴展，他擺脫了音樂的束縛，與之漸行漸遠，<sup>31</sup>他著重的是語言的提煉，融合了民間樂府自然流暢的語調和文人詩的細緻華麗，成就了「擬調」樂府最高的藝術風格。而漢樂府古題在采詩之風消逝，時代亂離導致曲調散失、混雜以及文人化的介入後逐漸喪失其原來的風貌。

「擬調」樂府時期以曹植的成就最令人注目，但曹丕的許多改造樂府的行動，對齊梁的「擬題」樂府有很大的影響：一是改變樂府古題，自擬新題，<sup>32</sup>如改古題〈楊柳行〉為〈丹霞蔽日行〉，這種作法為曹植、陸機等襲用，如曹植改古題〈陌上桑〉為〈美女篇〉，陸機則改為〈日出東南隅行〉，這種改古題，擬新題的作法在齊梁時代十分盛行，蕭衍就曾改曹丕的〈猛虎行〉為〈雙桐生空井〉。<sup>33</sup>二是寫出第一首完整的七言詩〈燕歌行〉。直到齊梁，不但擬作此首，七言詩的數量也開始擴展，它提供了齊梁詩人一個創新句式的好典範。三、在語言上雅麗自然。鍾嶸稱曹丕的

<sup>31</sup> 劉勰《文心雕龍·樂府》：「子建、士衡咸有佳篇，並無詔伶人，故事謝絲管。」同註30，頁一一三。

<sup>32</sup> 此三點主要係參考洛保生的說法，請見洛保生〈曹氏父子與樂府民歌〉，《承德民族師專學報》，一九九八年第一期，頁一一三。

<sup>33</sup> 參見《樂府詩集·卷三十一·相和歌辭》，（宋）郭茂倩編（上海：上海古籍出版社，一九九八年出版），頁三七一。

樂府詩「百餘篇率皆鄙質於俚語。」(鍾嶸《詩品》)。曹丕喜歡使用民歌淺近的語言融合文士的修辭，使樂府圓轉流利，雅麗自然。這與曹植的想法不謀而合。<sup>34</sup>齊梁時期文士學習民歌的流暢語調，雖說是受到吳歌西曲的影響，但曹丕的貢獻似乎未可抹煞。

在齊梁時期，南朝時新聲樂府(吳歌、西曲)的興起，似乎又開啟另一波「擬調」(此處是指模擬民間新聲樂府)的風氣，王公貴族基於對娛樂的需要，對新聲樂府十分欣賞。<sup>35</sup>他們模擬民間新聲樂府的方式，也增加了許多變化。

(一)擬調：南朝貴族多蓄聲伎，梁武帝還設清商署，專門管理女樂，甚至將女樂當賞賜的情形出現。如《南史·徐勉傳》：

晉宋末，(梁)武帝自算擇後宮《吳歌》、《西曲》各一部，並華少，賞(徐)勉，因此頗好聲酒。

在宮中唱南朝民歌，歌辭卻未必符合需要，因此改詞或倚聲填詞的情形十分普遍。<sup>36</sup>將歌辭由直率變為含蓄，才符合貴族文人的審美趣味。倚聲填詞主要盛行在梁朝，如宋武帝〈丁督護歌〉，齊武帝〈估客樂〉，梁武帝蕭衍〈子夜四時歌〉、〈烏夜啼〉，王金珠〈子夜四時歌〉、〈子夜變歌〉、〈團扇郎〉、〈歡聞歌〉、〈阿子歌〉等。

<sup>34</sup>曹植〈與楊德祖書〉：「街談巷議必有可采，擊轅之歌應有風雅，匹夫之思未易輕棄。」(明)張溥編，《漢魏六朝百三名家集》(臺北：文津出版社，一九七九年八月出版)，頁一〇八三。

<sup>35</sup>劉宋時期，出鎮外藩的諸王，常仿效民歌，在劉駿即位為孝武帝時，南朝民歌也隨之進入朝廷。自齊梁則一發不可收拾，如《南史·王儉傳》載：「(齊高帝)幸華林宴集，使各效技藝。褚彥回彈琵琶，王僧虔、柳世隆彈琴，沈文季歌〈子夜來〉，張敬兒舞。」(唐)李延壽著《南史》(臺北：鼎文書局，一九七六年出版)，頁六四一。王仲雄在齊明帝前鼓琴作〈懊儂曲〉。《南史·王敬則傳》，頁一一二七。

<sup>36</sup>如《樂府詩集·卷四十八》引《古今樂錄》：「〈三洲歌〉者，商客數遊巴陵三江口往還，因共作此歌。其舊辭云：『啼將別共來。』梁天監十一年，武帝於樂壽殿道義竟留十大德法師設樂，敕人人有問，引經奉答。次問法雲：『聞法師善解音律，此歌何如?』法雲奉答：『天樂絕妙，非庸淺所聞。愚謂古辭過質，未審可改以不?』敕云：『如法師語音。』法雲曰：『應歡會而有別離，啼將別可改為歡將樂，故歌。』歌和云：『三洲斷江口，水從窈窕河傍流。歡將樂，共來長相思。』將〈三洲歌〉的詞語加以更改，同註33，頁五四六~五四七。又如《樂府詩集·卷四十六·讀曲歌》記載：「南齊時，朱碩仙善歌吳聲〈西曲〉。武帝出游鍾山，幸何美人墓。碩仙歌曰：『一憶所歡時，緣山破仍任。山神感儂意，磐石銳峰動。』帝神色不悅，曰：『小人不遜，弄我。』時朱子尚亦善歌，復為一曲云：『暖暖日欲冥，觀騎立踟躕。太陽猶尚可，且願停須臾。』於是俱蒙厚賞。」同註33，頁五二二。

(二)改調：民歌並不一定適合宮庭樂舞，王公貴族為了娛樂的需要，會將曲調作適度的改易。由於曲調改易，<sup>37</sup>連詞也跟著更動，如〈石城樂〉、〈襄陽樂〉都是改自民間歌謠。

(三)創調：在吳歌西曲的基礎上加工，南朝貴族文人也依據現有的聲調加以創制，有的甚至還流行於民間，如〈碧玉歌〉，或提名為孫綽作，或題名為汝南王作，現在流行的卻是民間作品，甚至於文士的創始作品沒有留下來，反而是民間襲作流傳下來，如〈前溪歌〉、〈烏夜啼〉。在貴族部份，梁武帝依童謠作〈襄陽蹋銅蹄〉，<sup>38</sup>依西曲作〈江南弄〉<sup>39</sup>、作太子時還造「經口貝新聲」以樂府頌揚佛法，〈上雲樂〉就是參考當時西域音樂所製成。<sup>40</sup>可見擬調到後來，非但沒有遠離與音樂的糾結，反而還融合當時的雜曲與西域音樂，呈現多元化的局面。在陳之前，無論是擬調、改調、創調，均是先有原曲，再在曲或詞上加以改造或創製，到了陳代，自創曲（南朝流行曲）與自創辭（詩）相結合。<sup>41</sup>首開先有詞後譜曲，非模擬民歌先有曲然後填詞。

隋代去古已遠，對漢魏樂府的模擬多為擬篇之作，所擬之調主要是針對新聲樂府，隋代民歌流傳下來的雖然僅有〈十索〉，但根據現有的資料來看，隋代民歌應頗為盛行。<sup>42</sup>隋代擬調之作大多為煬帝和其從臣所作，和南朝頗為類似。其擬調對象包括民歌（如〈江陵女歌〉）以及南朝君王改製的新曲（如〈春江花月夜〉、〈四時白紵歌〉、〈敦煌樂〉、〈蜀國

<sup>37</sup>詳見《樂府詩集·卷四十七·石城樂》，同註 33，頁五三四及《樂府詩集·卷四十八·襄陽樂》，頁五四四。

<sup>38</sup>詳見《樂府詩集·卷四十八·襄陽蹋銅蹄》，同註 33，頁五四七。

<sup>39</sup>詳見《樂府詩集·卷五十一·江南弄》，同註 33，頁五六〇。

<sup>40</sup>王運熙著《樂府詩述論》，上海：上海古籍出版社，一九九六年，頁二〇三。

<sup>41</sup>《陳書·卷七》：「後主每引賓客對貴妃等遊宴，則使諸貴人及女學士與狎客共賦新詩，互相贈答，採其尤豔麗者以為曲詞，被以新聲，選宮女有容色者以千百數，令習而歌之，分部迭進，持以相樂。其曲有〈玉樹後庭花〉、〈臨春樂等〉，大指所歸，皆美張貴妃、孔貴嬪之容色也。」（隋）姚察、（唐）魏徵、姚思廉等合撰（臺北：鼎文書局出版，一九八五年再版），頁一三二。

<sup>42</sup>參見第二章·第三節〈民間音樂與新曲新辭〉。

弦>) 隋代擬調樂府數量不多，這是因為在隋代，清商系統已告衰落，西域音樂、道曲、佛曲、民間音樂的盛行，使隋代產生了不少新調。如盧思道的〈河曲遊〉、〈城南隅讌〉、薛道衡的〈昔昔鹽〉等。從《樂府詩集》中隋煬帝新曲作品來看，隋煬帝繼陳後主之後，已從擬調轉而成為創調(先有詞後譜曲)。<sup>43</sup> 而此類隋代的創調樂府還出現了兩個特殊現象：一是截取前人詩句作詞入樂，如王胄的〈西園遊上才〉，煬帝的〈錦石擣流黃〉。二是新曲新詞直抒時事，如煬帝的〈泛龍舟〉、〈紀遼東〉、〈江都宮樂歌〉等。尤其值得一提的是〈泛龍舟〉全為七言，大概是繼曹丕的〈燕歌行〉之後，第一首能歌的七言樂府。

「擬調」樂府重新流行，它的發展情勢和魏時擬調不同，曹魏擬調到最後漸漸脫離了對音樂的依附，走向徒詩的路，齊梁文人則從擬調到改調、創調，始終與音樂保持密切的關係，甚至於從擬調到創調，將民間「下里八人」的音樂改造成符合宮庭需要的「陽春白雪」。曹魏擬調脫離了音樂的束縛後，不論是內容、思想、形式、語言，都大大脫離了漢代樂府的風貌，成為獨特的「建安風骨」。雖統稱「建安風骨」，但此時的詩人每個都具備特有的風格。齊梁擬調樂府就不同了，不但內容受到吳歌、西曲的影響，多為描寫男女感情、女性心態及體態，連句式都變為四句、八句等短式，文人的語言也受其影響，一掃艱澀典重的形態，率爾變為婉轉流暢，在思想上，情靈搖蕩成為主流，新聲樂府影響所及，從作品中只感受到纖麗細密的情感，冶麗的內容，千篇一律，個人的風格反而不易顯現。也因此齊梁擬調樂府並沒有得到如曹魏文人樂府那樣高的評價。而隋代的擬調樂府清新自然，內容多寫景宴遊與反映時事，句式也配合曲調作變化，可惜隋祚短促，沒有更多優秀作品產生。

<sup>43</sup>《隋書·音樂志》：「煬帝大製豔篇，辭極淫綺。令樂正白明達造新聲，創《萬歲樂》《藏鉤樂》《七夕相逢樂》《投壺樂》《舞席同心髻》《玉女行觴》《神仙留客》《擲磚續命》《斗雞子》《斗百草》《泛龍舟》《還舊宮》《長樂花》《十二時》等曲，掩抑摧藏，哀音斷絕。」(唐)魏徵等著《隋書》，(臺北：鼎文書局，一九七九年二版)，頁三七九。

## 二、擬篇

西晉建國後，司馬炎命荀勗來管理樂事，傅玄更改郊廟樂章，和曹魏的雅樂多用漢辭不同，西晉多由文士創作，樂曲和歌辭都更為古雅，即便俗樂也是如此。<sup>44</sup>由於社會再度安定、君主帝王的提倡、社會風氣的影響，樂府又再度出現繁榮的景象。此時詩人的創作方式，多為模擬舊篇，襲用舊事的「擬篇」樂府。<sup>45</sup>所謂的「擬篇」，大抵可分為兩派：一派為借古題詠古事，如傅玄〈惟漢行〉詠項羽史事，〈秋胡行〉寫秋胡戲妻之事，石崇的〈王明君辭〉述王昭君的故事等。一派為借古題詠古意，如傅玄的〈西長安行〉模仿〈有所思〉，陸機的〈燕歌行〉、〈短歌行〉等，隨著時代的演進，晉人參考的範本也從漢代延續到曹魏。

「擬篇」樂府的基本困境是：不論是模仿漢代敘事樂府或曹魏的抒情樂府，它們早已有了一個基本的情境和框架在那裏，加上漢魏的政治社會環境和西晉並不相同，不但漢樂府珍貴的敘事藝術、娛樂功能無法再現，文人個人的才性遭遇也無法複製。因此西晉詩人在擬作的時候不得不另謀出路，其出路有兩條：一是不遵舊調、不似舊篇，甚至改舊題、制新題，前者如傅玄的〈豫章行·苦相篇〉，後者如張華的〈輕薄篇〉、〈遊俠篇〉，〈豫章行〉，本辭原指豫章山白楊樹因建築宮殿需要遭砍之事，其它擬作雖不一定步趨本義，但或多或少會有所關連，傅玄用此題來說明在男尊女卑的社會中女性的無奈，比起漢魏時期逐臣棄婦之思，這無寧是更為寫實之作，也為後代思婦「文本」的形成，提供一個有力的註腳，其後便被隋代薛道衡所延用，成為思婦憶征夫的內容。而張華的〈輕薄篇〉對士族階層的奢華生活作一些勸諷，〈遊俠篇〉則是敘述遊俠重義輕生的豪勁。二是在章句修辭上下功夫，引漢賦鋪陳寫

<sup>44</sup>參見楊生枝《樂府詩史·太康樂府的雅化》頁一七七~一八〇。

<sup>45</sup>錢志熙〈樂府古辭的經典價值 - 魏晉至唐文人樂府詩的發展〉，《文學評論》，一九九八年第二期，頁六十九。



物的技巧入樂府詩，如張華的〈遊獵篇〉，陸機的〈吳趨行〉、〈齊謳行〉。張華的〈遊獵篇〉舉體華茂，古奧難懂，宛若司馬相如的〈上林賦〉，陸機的〈吳趨行〉勝贊吳地之美，從城樓、軒閣、山澤、土風、八族、四姓諸方面一一排列；〈齊謳行〉把齊地地廣形勝、人稠物阜敷衍得氣勢磅礴。

時至劉宋，鮑照和晉代詩人一般，不遵舊調、不似舊篇，並且自制新題，在技巧上學習南北朝民歌，製造「險俗」的藝術效果。在形式上鮑照作了兩項變革：一是自創詩題，有的詩題為其首創，如〈蕭史曲〉、〈中興歌〉，有的根據樂府古辭創作，而古辭現在已佚。如〈苦熱行〉、〈朗月行〉。二是句式和字數的改變，鮑照開始大量運用七言體和以五、七言為主的雜言體。他遠把歷史上七言樂府的句句用韻，改為隔句用韻，且不斷換韻，增加了詩的音節頓挫之美。<sup>46</sup>

隋代擬篇樂府主要是以模擬漢代古辭與魏晉文人樂府為主，在漢代古辭方面，計有〈上之回〉、〈東飛伯勞歌〉、〈有所思〉、〈陌上桑〉、〈相逢狹路間〉；魏晉文人樂府方面則有〈短歌行〉、〈釣竿〉、〈門有車馬客行〉、〈神仙篇〉、〈美女篇〉等。不論是模擬漢代古辭或是魏晉文人樂府，隋代擬篇的方式約有下面幾種：

（一）與原辭內容完全相關，連句式都一致：作品有〈東飛伯勞歌〉：

合歡芳榼連理枝，荊王神女乍相隨。誰家妖豔蕩輕舟，含  
嬌轉眄騁風流。犀角蘭橈翠羽蓋，雲羅霧縠蓮花帶。女兒  
年幾十六七，玉面新妝映朝日。落花從風俄度春，空留可  
憐何處新。（辛德源〈東飛伯勞歌〉）

<sup>46</sup>參見劉則鳴〈上追漢魏，不染時風——鮑照擬古樂府詩述論〉，《內蒙古大學學報（人文社會科學版）》，第三十二卷第六期，二〇〇〇年十一月。

辛德源所作和古辭<sup>47</sup>內容均是描述蔻荳年華的少女卻無情郎，空使青春年華虛度，句子都是十句，採用比興手法，在亦步亦趨的模仿中，辛德源還是在比興上下了功夫，〈東飛伯勞歌〉在古辭中，以禽鳥起興，在後代擬作中，禽鳥由伯勞、燕子變成鴛鴦、青鳥與鸞、，此風由梁·劉孝威始至陳·陸瑜，但是能當男女相合的所指畢竟有限，至隋起開始轉用其它事物，如辛德源使用連理枝，唐代使用嫦娥、蕭史、巫山等，即使是仿作，還是可以看出這些細微的變化。

(二) 與原辭內容完全相關，但句式有所改變：如〈釣竿〉：

潺湲面江海，滉漾矚波瀾。不惜黃金餌，唯憐翡翠竿。  
斜綸控急水，定楫下飛湍。潭迴風來易，川長霧歇難。  
寄言朝市客，滄浪徒自安。

李巨仁所作和魏文帝<sup>48</sup>一樣都是描述釣魚的閒情，但魏文帝原作僅有六句，李巨仁之作變成十句，描景與抒情的成份都增加了。魏·曹植寫作〈仙人篇〉，<sup>49</sup>梁、陳、的擬作都似曹植的長篇，至隋篇幅又復縮短，<sup>50</sup>可知文人樂府擺脫音樂束縛後於句式上所展現的多變風貌。

(三) 對原辭內容加以鋪衍或凝煉：作品有〈陌上桑〉<sup>51</sup>、〈短

<sup>47</sup>古辭：「東飛伯勞西飛燕，黃姑織女時相見。誰家女兒對門居，開顏發豔照里閭。南窗北？桂月光，羅帷綺帳脂粉香。女兒年幾十五六，窈窕無雙顏如玉。三春已暮花從風，空留可憐誰與同。」同註 33，頁七四一。

<sup>48</sup>魏文帝〈釣竿〉：「東越河濟水，遙望大海涯。釣竿何珊珊，魚尾何篔簹。行路之好者，芳餌欲何為。」同註 33，頁二二三。

<sup>49</sup>魏·曹植〈仙人篇〉：「仙人攬六著，對博太山隅。湘娥拊琴瑟，秦女吹笙竽。玉樽盈桂酒，，河伯獻神魚。四海一何局，九州安所如。韓終與王喬，要我於天衢。萬里不足步，輕舉凌太虛。飛騰踰景雲，高風吹我軀。迴駕觀紫微，與帝合靈符。閭闔正嵯峨，雙闕萬丈餘。玉樹扶道生，白虎夾門樞。驅風遊四海，東過王母廬。俯觀五岳間，人生如寄居。潛光養羽翼，進趣且徐徐。不見昔軒轅，升龍出鼎湖。徘徊九天下，與爾長相須。」同註 33，頁七〇四。

<sup>50</sup>隋·魯范〈神仙篇〉：「王遠尋仙至，欒巴訪術迴。乘空向紫府，控鶴下蓬萊。霜分白鹿羆，日映流霞杯。煎金丹未熟，醒酒藥初開。乍應觀海變，誰肯畏年頹。」同註 33，頁七〇五。

<sup>51</sup>〈陌上桑〉：「日出東南隅，照我秦氏樓。秦氏有好女，自名為羅敷。羅敷喜蠶桑，採桑城南隅。青絲為籠係，桂枝為籠鉤。頭上倭墮髻，耳中明月珠。細綺為下裙，紫綺為上襦。行者見羅敷，下擔捋髭鬚；少年見羅敷，脫帽著幘頭。耕者忘其犁，鋤者忘其鋤。來歸相怒怨，但坐觀羅

歌行>、<sup>52</sup> <門有車馬客行>，<陌上桑>本寫採桑女嚴斥使君的故事，在後代擬作中，許多詩人以另立新題的方式加以鋪衍，所立新題如<採桑>、<豔歌行>、<羅敷行>、<日出東南隅行>等，它們大多對原辭內容有一定的承繼，也有一定的開展，如<豔歌行>、<羅敷行>等作多就原作加以變換字句鋪敘，<採桑>多就原辭中羅敷的工作聯想而來。較為特別的是<日出東南隅行>，這是由<陌上桑>首句「日出東南隅」而來，和其它以內容另創新題不同。盧思道所作<日出東南隅行><sup>53</sup>有<陌上桑>「拒絕誘惑」的精神，但女子卻不再是採桑的農婦，卻是獨居閨中，期待愛情的女子。魏武帝的<短歌行>抒發當即時為樂的心態，隋·辛德源之作內容雖承襲原作，但卻不再是四字句，變成五字句，篇幅也大幅縮短，從二十四句變成八句、十句。<sup>54</sup>晉·陸機<門有車馬客行><sup>55</sup>寫向故鄉的來客詢問家鄉的情形，因此引發親友故交多零落這種人生必經的感傷，但陸機原作從「門有車馬客」到「借問邦族間，側愴論存亡。」便佔了二分之一的篇幅，何妥承襲了向鄉人問訊的內容，並增加了鄉人帶家

---

敷。使君從南來，五馬立踟躕。使君遣吏往，問是誰家姝？秦氏有好女，自名為羅敷。羅敷年幾何？二十尚不足，十五頗有餘。使君謝羅敷：「寧可共載不？」羅敷前置辭：「使君一何愚！使君自有婦，羅敷自有夫。」東方千餘騎，夫婿居上頭。何用識夫婿，白馬從驪駒。青絲繫馬尾，黃金絡馬頭。腰中鹿盧劍，可直千萬餘。十五府小史，二十朝大夫。三十侍中郎，四十專城居。為人潔白晳，鬢髮頗有鬚。盈盈公府步，冉冉府中趨。坐中數千人，皆言夫婿殊。」同註 33，頁三三四~三三五。

<sup>52</sup>魏 曹操<短歌行>：「對酒當歌，人生幾何？譬如朝露，去日苦多。慨當以慷，憂思難忘，以何解愁，唯有杜康。青青子衿，悠悠我心，但為君故，沈吟至今。明明如月，何時可輟。」憂從中來，不可斷絕。呦呦鹿鳴，食野之苹。我有嘉賓，鼓瑟吹笙。山不厭高，水不厭深。周公吐哺，天下歸心。」同註 33，頁三六〇。

<sup>53</sup>隋 盧思道<日出東南隅行>：「初月正如鉤，懸光入綺樓。中有可憐妾，如恨亦如羞。深情出豔語，密意滿橫眸。楚腰寧且細，孫眉本未愁。青玉勿當取，雙銀詎可留。會待東方騎，遙居最上頭。」同註 33，頁三四二。

<sup>54</sup>隋 辛德源<短歌行>：「馳射罷金溝，戲笑上雲樓。少妻鳴趙瑟，侍妓囀吳謳。杯度浮香滿，扇舉細塵浮。星河耿涼夜，飛月豔新秋。忽念奔駒促，彌欣執燭遊。」同註 33，頁三六二。

<sup>55</sup>晉 陸機<門有車馬客行>：「門有車馬客，駕言發故鄉。念君久不歸，濡跡涉江湘。投袂赴門塗，攬衣不及裳。拊膺攜客泣，掩淚敘溫涼。借問邦族間，側愴論存亡。親友多零落，舊齒皆凋喪。市朝互遷易，城闕或丘荒。墳壟日月多，松柏鬱茫茫。天道信崇替，人生安得長。慷慨惟平生，俛仰獨悲傷。」同註 33，頁四五八。

書前來，由此從知交零落的原辭轉而變成對家鄉親人的思念：

門前車馬客，言是故鄉來。故鄉有書信，縱橫印檢開。開  
書看未極，行客屢相識。借問故鄉人，潺湲淚不息。上言  
離別久，下道望應歸。寸心將夜鵲，相逐向南飛。

其句式從原辭的二十句變為十二句，內容也加以凝煉變化，少了無謂的鋪排，使此篇擬作成為歷代擬作中，僅次於曹植〈門有萬里客行〉的短篇。

（四）對原辭內容加以轉換：作品有〈有所思〉、〈相逢狹路間〉。〈有所思〉古辭<sup>56</sup>原為少女對情人熾烈的愛恨表達，盧思道的擬作卻藉由〈長門賦〉的典故，將單純的愛情轉換為表面寫棄婦，實際暗憂臣不得君心之苦的雙重含義。由雜言變五言；由長篇變短篇。〈相逢狹路間〉古辭<sup>57</sup>指兄弟三人位居高官，榮耀門楣，父慈子孝，妯娌相親，家庭和樂。李德林所作<sup>58</sup>從內容到句式均和原作相似，但多了一點道學氣，來往均為高士，學生滿天下，兄弟重義輕利，女子嚴守禮教，原作的活潑輕快至此不復見。隋代詩人對南朝的擬篇之作只有〈步虛詞〉，〈步虛詞〉原是道家曲，庾信寫了十首，是現存最早的曲辭，內容充滿了仙境、仙人、仙物的描寫，隋煬帝仿作的內容與庾信無異，但句式上便有很大的差

<sup>56</sup>古辭〈有所思〉：「有所思，乃在大海南。何用問遺君？雙珠玳瑁簪，用玉紹繚之。聞君有他心，拉雜摧燒之。摧燒之，當風揚其灰。從今以往，勿復相思。相思與君絕！雞鳴狗吠，兄嫂當知之。」

(妃呼豨)秋風肅肅晨風颯，東方須臾高知之。」同註 33，頁二〇〇。

<sup>57</sup>〈相逢行〉：「相逢狹路間，道隘不容車。不知何年少，夾轂問君家。君家誠易知，易知復難忘。黃金為君門，白玉為君堂。堂上置樽酒，作使邯鄲倡。中庭生桂樹，華燈何煌煌。兄弟兩三人，中子為侍郎。五日一來歸，道上自生光。黃金絡馬頭，觀者盈道傍。入門時左顧，但見雙鴛鴦。鴛鴦七十二，羅列自成行。音聲何嘈囂，鶴鳴東西廂。大婦織綺羅，中婦織流黃。小婦無所為，挾瑟上高堂。丈人且安坐，調絲方未央。」同註 33，頁四〇二。

<sup>58</sup>隋 李德林〈相逢狹路間〉「天衢號九經，冠蓋恒縱橫。忽逢懷刺客，相尋欲逐名。我住河陽浦，開門望帝城。金臺遠猶出，玉觀夜恒明。筵羞太官膳，酒釀步兵營。懸床接高士，隔帳授諸生。流水琴前韻，飛塵歌後輕。大子難為弟，中子難為兄。小子輕財利，實見陶朱情。龍軒照人轉，驥馬噓天門。入門俱有說，至道勝金籊。出門會親友，天官奏德星。大婦訓端木，中婦誨劉靈。小婦南山下，擊缶和秦箏。群賓莫有戲，燈來告絕纒。」同註 33，頁四〇五。

別。庾信的十首為五言十句<sup>59</sup>及十二句，<sup>60</sup>隋煬帝的兩首則分別加以鋪展（二十句）<sup>61</sup>及精煉（八句）<sup>62</sup>可見縱使內容相似，隋代詩人也力求在其它技巧上展現變化。

綜上所述，「擬篇」，大抵可分為兩派：一派為借古題詠古事，一派為借古題詠古意。其基本困境是：政治社會環境的不同，文人個人的才性遭遇也無法複製。因此西晉詩人在擬作的時候不得不另謀出路，其出路有兩條：一是不遵舊調、不似舊篇，甚至改舊題、制新題。二是在章句修辭上下功夫，引漢賦鋪陳寫物的技巧入樂府詩。隋代詩人在擬篇樂府方面所模仿的對象主要為漢代古辭及魏晉文人樂府，對宋、齊、梁、陳的文人樂府確甚少擬作，一則是因為南朝文人樂府題材狹隘，二自齊、梁後賦題法盛行，隋代詩人也喜歡利用這種方式擬作，但更進一步講應是隋代詩人也明瞭擬篇的侷限性，從隋代詩人的擬篇樂府中可知，真正亦步亦趨之作少之又少，詩人不是在內容上力求鋪排、凝煉或轉換，便是在句式上力求變化，只是他們並沒有因此建立自己的風格，因此成果不若曹植，但比起陸機的刻意雕琢，隋代的擬篇樂府多了一份自然流暢，用典淺近易懂，比起齊、梁詩人的穠麗，多了一分樸直，這便是隋代擬篇樂府的特色所在。

### 三、賦題

<sup>59</sup>北周 庾信〈步虛詞 二〉：「無名萬物始，有道百靈初。寂絕乘丹氣，玄冥上玉虛。三元隨建節，八景逐迴輿。赤鳳來銜璽，青烏入獻書。壤機仍成機，枯魚還作魚。栖心浴日館，行樂止雲墟。」同註 33，頁八二六。

<sup>60</sup>北周 庾信〈步虛詞 三〉：「凝真天地表，絕想寂寥前。有象猶虛豁，忘形本自然。開經壬子歲，值道甲申年。迴雲隨舞曲，流水逐歌弦。石髓香如飯，芝房脆似蓮。停鸞讌瑤水，歸路上鴻天。」同註 33，頁八二七。

<sup>61</sup>隋煬帝〈步虛詞 一〉：「洞府凝玄液，靈山體自然。俯臨滄海島，回出大羅天。八行分寶樹，十丈散芳蓮。懸居燭日月，天步役風煙。躡記書金簡。乘空誦玉篇。冠法二儀立，佩帶五星連。瓊軒饌甘露，瑜井挹膏泉。南巢息雲馬，東海戲桑田。回旗遊八極，飛輪入九玄。高蹈虛無外，天地乃齊年。」同註 33，頁八二七。

<sup>62</sup>隋煬帝〈步虛詞 二〉：「總轡行無極，相推凌太虛。翠霞承鳳輦，碧霧翼龍輿。輕舉金臺上，高會玉林墟。朝遊度圓海，夕宴下方諸。」同註 33，頁八二七。

「擬篇」式的寫作，在新聲樂府興起後，對於音樂系統隨著時代淪缺的漢魏舊樂府系統尤為不利，因為無論從內容的陳陳相因到樂曲的了無新意、形式的制式化，都令文人極思突破之計。齊代永明末沈約倡議「賦題法」，選擇漢鼓吹曲辭鑢歌十八曲中〈有所思〉、〈芳樹〉、〈臨高台〉、〈釣竿〉等曲名，「運用齊代詩壇流行的體裁和風格，以清詞麗語賦詠題意，當時稱為『賦曲名』。<sup>63</sup>」詩人如王融、謝朓、謝靈運、蕭衍、蕭繹、蕭綱紛紛有類似的創作，於是它成了齊、梁、陳、隋、唐擬作的新法，同時間接影響中唐「即事名篇，無所依傍。」新樂府的產生。

所謂的賦題法，便是「專就古題曲名的題面之意來賦寫的作法，拋棄了舊篇章及舊的題材和主題……它是嚴格由題面著筆，按著題面所提示的內容傾向運思庇材。<sup>64</sup>」其實齊、梁以前的樂府詩也有切題之作，如〈陌上桑〉寫羅敷採桑之事，〈飲馬長城窟〉寫征戍之事，〈仙人篇〉寫神仙等。但這只是少數例子，漢魏舊曲多無題名，即使有也多為曲調名，和內容沒有什麼關連，尤其是鼓吹鑢歌是魏晉各代用於朝庭典禮，因此縱有擬作，均是為了儀式之用。齊、梁時代流行的詠物賦寫的風氣，無寧為此擬作方法開一先河。齊、梁詩人從漢鼓吹鑢歌下手，是因為鑢歌是軍樂，古本無辭，而它的部份題名很能符合齊、梁詩人的審美趣味，且題面具有強烈的暗示性，於是它和詠物詩一樣，為當時流行的唱和之風提供良好的素材。

「賦題法」創行之後，「制題成為重要的程序，切題盡題則成了寫作的主要任務。<sup>65</sup>」古有的題面不夠鋪寫，於是〈相和歌辭〉、〈雜曲歌辭〉都成為擬作的對象，新聲樂府流行後，不少詩人還創制新調，

<sup>63</sup>錢志熙〈齊梁似樂府詩賦題法初探 - 兼論樂府詩寫作方法的流變〉，《北京大學學報（哲學社會科學版）》，一九九五年第四期，頁六十一。

<sup>64</sup>同註 63。

<sup>65</sup>同註 63，頁六十三。

再使用「賦題法」來寫作。如梁·武帝的〈採蓮曲〉：「游戲五湖採蓮歸，發花田葉芳襲衣。為君豔歌世所希。世所希，有如玉。江南弄，采蓮曲。」

自梁沈約發明了以賦題法重新給予漢代經典古辭生命後，隋代詩人也紛紛採用這種方式吟詠古題，在數量上是隋代樂府之冠，在漢代鼓吹曲辭部份，有〈巫山高〉、〈雞鳴〉、〈臨高台〉，在魏晉文人樂府部份，有〈美女篇〉、〈權歌行〉、〈升天行〉、〈游俠篇〉，在宋、齊、梁、陳文人樂府部份，有〈入塞〉、〈陽春曲〉、〈長安道〉、〈劉生〉、〈結客少年場行〉、〈採蓮曲〉、〈驄馬〉、〈蜀國弦〉、〈霹靂引〉、〈愛妾換馬〉（共十七篇）等作品。內容上大多就題面賦詠，在漢代古辭部份，隋代詩人所作和齊、梁詩人並無不同，只是在句式上會有一點變化，如〈雞鳴〉篇較為短小，〈臨高台〉篇略加鋪排而已。在魏晉文人樂府部份，〈權歌行〉雖原自有辭，主要內容是王者布大化，但梁·簡文帝將其就題面意思發揮後，歷代擬作便「唯梁而行」，隋·蕭岑<sup>66</sup>巧妙的將魏明帝和梁·簡文帝的內容加以融會，是賦題法中較少見的情形。魏·曹植所作〈升天行〉篇幅較短，<sup>67</sup>隋代擬作則加以鋪排。<sup>68</sup>另如魏·曹植模仿〈陌上桑〉中描寫羅敷的容貌衣飾另作〈美女篇〉，原作的戲劇性及娛樂性消失，取而代之的是詩人自身「求賢良獨難」的感嘆。後代擬作卻朝向描寫美女，隋·盧思道之作<sup>69</sup>雖也稟承賦題法的精神，但與齊、梁文人所

<sup>66</sup>隋·蕭岑〈權歌行〉：「桂酒既潺湲，輕舟亦乘駕。鼓枻何吟吟，吟我皇唐化。容與滄浪中，淹留明月夜。」同註 33，頁四六五。

<sup>67</sup>魏·曹植〈升天行〉：「扶桑之所出，乃在朝陽溪。中心陵蒼昊，布葉蓋天涯。日出登東干，既夕沒西枝。願得紆陽轡，回使日東馳。」同註 33，頁七〇一。

<sup>68</sup>隋·盧思道〈升天行〉：「尋師得道訣，輕舉厭人群。玉山候王母，珠庭謁老君。煎為返魂藥，刻作長生文。飛策乘流電，彫軒曳白雲。玄洲望不極，赤野曉無垠。金樓旦蹇嶮，玉樹曉氛氳。擁琴遙可望，吹笙遠詎聞。不覺蜉蝣子，生死何紛紛。」同註 33，頁七〇二。

<sup>69</sup>隋·盧思道〈美女篇〉：「京洛多妖豔，餘香愛物華。恒臨鄧渠水，共採鄴園花。時搖五明扇，聊駐七香車。情疏看笑淺，嬌深眄欲斜。微津梁長黛，新溜濕輕紗。莫言人未解，隨君獨問家。」同註 33，頁六九七。

採的客觀角度不同，他和曹植一樣加入了自己的執著，使得賦題法這種宮庭文學能跳脫詠物的束縛，呈現抒情言志的風貌，可惜此類的作品仍如鳳毛麟角，直到唐代才大放異彩。比較值得注意的是擬作宋、齊、梁、陳文人樂府題名部份，除了〈陽春曲〉是五七言相間，〈結客少年場行〉是五言十句外，其它隋代擬作全是五言八句。可見時代越往後，擬作〈結客少年場行〉採五言八句的體式已漸漸成型。

綜上所述，「擬篇」式的寫作，是齊梁詩人面對新聲樂府興起後，對於音樂系統隨著時代淪缺的漢魏舊樂府所作的「舊瓶裝新酒」之計，從此變成了新體詩磨練及宮庭宴會集詩的工具之一，甚至連新調都用此種方法寫作。隋代主要的樂府擬作方式便是採用賦題法，不再有新的方式，一直要到中唐白居易「即事名篇」的新樂府成立後，才將賦題法的題名和內容作更切實的結合。

整合本節所言，隋代詩人在擬作漢魏古辭及部份南朝文人樂府時，由於曲調幾已不可復得，且文人樂府朝徒詩的方向演進，因此多採用「擬篇法」及梁代發明的「賦題法」。在擬作南朝新聲樂府方面主要採用「擬調法」，少數採用「賦題法」。總的來說梁代發明的「賦題法」仍是隋代樂府擬作的主要方式，此點從第四章提到隋代詩人摹擬的漢魏古辭其實全是梁、陳改造過的漢魏古辭，以及前面提到隋代詩人以「賦題法」擬作的詩作有十七篇，幾近隋代樂府詩總數的五分之一，甚至新創曲調頗多使用「賦題法」（如〈泛龍舟〉、〈江都宮樂歌〉、〈河曲遊〉）便可得證。因此可說隋代詩人將「賦題法」的擬作方式加以繼承及沿續。

### 第三節 擬作的技巧



擬作本身可說是一種再現，把所閱讀過的文本意義重現，雖然所表現出來的並非是作者的原貌，而是經過讀者揣摩、反芻、昇華、甚至加以主觀意識的判斷，所呈現出異於以往的風貌，但讀者畢竟有所本，正如梅家玲所言：「『原作』所給予讀者的美感經驗固然難以言傳，但其命意造境、篇章結構、修辭遣句等既有之形構現象，卻宛然可辨，典範俱存。而它們，也正是促發讀者美感經驗的根源。因此，為了體現相類相近的經驗內容，『擬作』在寫作時採取與『原作』近似的篇章結構、套用既有的修辭遣句，似乎成了約定俗成的通則。因為，這正是『使他人置身於同樣的境況之中』，俾便『同樣的材料可以產生同樣的刺激和感應。』的具體作法。<sup>70</sup>」而本節所要討論的擬作技巧，主要在於二方面：一是篇章結構的布局，二是意象的承襲與改造。

## 一、篇章結構的布局：

光在隋代擬作樂府詩章法結構上研討<sup>71</sup>所似乎不容易看出其特殊之處，筆者選了幾篇較具代表性的題名作歷代擬作比較，茲分述如下：

### （一）時空設計：

1.時間的變換：以〈昭君詞〉為例，何妥之作充滿了今昔之感，藉著短短的歌曲表達昭君數十年的哀傷：

昔聞別鶴弄，已自軫離情。今來昭君曲，還悲秋草并。

（何妥〈昭君詞〉）

庾信之作則藉由時空轉位之法，空間不斷的往北移動，相對的時間卻愈顯漫長：

斂眉光祿塞，遙望夫人城。片片紅顏落，雙雙淚眼生。

<sup>70</sup>梅家玲《漢魏六朝新論·論謝靈運擬魏太子鄴中集詩八首并序的美學特質》（台北：里仁書局，一九九七年出版），頁五十一。

<sup>71</sup>此處採用的論點參考黃光武《中國詩學—設計篇》第二章〈詩的時空設計〉（台北：巨流圖書公司，一九九九年九月初版十二印）；仇小屏《篇章結構類型論（上、下）》（台北：萬卷樓圖書公司），二〇〇〇年二月。

冰河牽馬渡，雪路抱鞍行。胡風入骨冷，夜月照心明。  
方調琴上曲，變入胡笳聲。（庾信〈昭君詞〉）

結尾二句「方調琴上曲，變入胡笳聲。」則由曲調的改換暗示空間的轉變。薛道衡之作又與此二首不同：

我本良家子，充選入椒庭。不蒙女史進，更無畫師情。  
蛾眉非本質，蟬鬢改真形。專猶妾命薄，誤使君恩輕。  
啼落渭橋路，歎別長安城。今夜寒草宿，明朝轉蓬征。  
卻望關山迴，前瞻沙漠平。胡風帶秋月，嘶馬雜笳聲。  
毛裘易羅綺，氈帳代帷屏。自知蓮臉歇，羞看菱鏡明。  
釵落終應棄，髻解不須縈。何用單于重，詎假闕氏名。  
馱駝聊強食，捫酒未能傾。心隨故鄉斷，愁逐塞雲生。  
漢宮如有憶，為視旄頭星。（薛道衡〈昭君詞〉）

前面用了八句來敘述歸胡的原由，接著是空（啼落渭橋路，嘆別長安城。）與時（今夜寒草宿，明朝轉蓬征）的轉換，比較特別的是後半部，藉由一連串的景物轉換與衣飾妝容的改變來暗示時空轉換下帶來的人事改變。結尾「心隨故鄉斷，愁逐塞雲生。漢宮如有憶，為視旄頭星。」薛道衡又成功的利用景物來突破人不能超越時空的困境，使昭君的思念能穿過種種時空阻隔而得以成行。<sup>72</sup>另再舉一例〈門有車馬客行〉。宋 鮑照之作充滿了時間久暫的掙扎：

門有車馬客，問君何鄉士。捷步往相訊，果得一作遇  
舊鄰里。悽悽聲中情，慊慊增下俚。語昔有故悲，論  
今無新喜。清晨相訪慰，日暮不能已。歡戚競尋諸一  
作敘，談調何終止。辭端竟未究，忽唱分塗始。前悲

<sup>72</sup>參考仇小屏〈「空間的虛實」結構〉，同註71，頁三〇九。

尚未弭，後戚方復起。嘶聲盈我口，談言在我耳。手跡可傳心，願爾篤行李。（宋 鮑照〈門有車馬客行〉）

詩句一開始提到偶遇故鄉人，得以一談故鄉事。「清晨相訪慰，日暮不能已。」與「辭端竟未究，忽唱分途始。」兩相對比更顯出作者的思鄉情切與得遇故人的歡欣。何妥之作則是藉由書信點出離家時間的長久，但一時卻又不得回去，只好藉由可日夜兼程的鳥，將自己思鄉的心帶回：

門前車馬客，言是故鄉來。故鄉有書信，縱橫印檢開。  
開書看未極，行客屢相識。借問故鄉人，潺湲淚不息。  
上言離別久，下道望應歸。寸心將夜鵲，相逐向南飛。  
（何妥〈門有車馬客行〉）

此作也是藉景物以突破形體的限制，達到穿越時空之效。<sup>73</sup>

另有一類是將時間的現在和未來作連結的例子，大部份見於遊仙詩內。如盧思道的〈升天行〉，和曹植之作一般，嚮往神仙世界，只是曹植在結尾時透出對流逝時光的眷戀，盼能時光倒流或延長：

扶桑之所出，乃在朝陽溪。中心陵蒼昊，布葉蓋天涯。  
日出登東干，既夕沒西枝。願得紆陽轡，回使日東馳。（魏 曹植〈升天行〉）

而盧思道則是藉由仙境和現世的對比，感嘆萬物受到生命迫促的壓力：

尋師得道訣，輕舉厭人群。玉山候王母，珠庭謁老

---

<sup>73</sup>同註 71。

君。煎為返魂藥，刻作長生文。飛策乘流電，彫軒  
曳白雲。玄洲望不極，赤野曉無垠。金樓旦蹇崕，  
玉樹曉氛氳。擁琴遙可望，吹笙遠詎聞。不覺蜉蝣  
子，生死何紛紛。（隋·盧思道〈升天行〉）

2.空間的位移：以〈臨高台〉為例，古辭採用上下、遠近的空間位移來描述臨高台所看到的景物：

臨高台以軒，下有清水清且寒。江有香草目以蘭，黃  
鵠高飛離哉翻。關弓射鵠，令我主壽萬年。（古辭〈  
臨高台〉）

齊 謝朓則先以二句「千里常思歸，登台臨綺翼。」將  
實際空間與虛擬空間結合起來。<sup>74</sup>陳後主則是藉由外而內的  
空間變換來展現：

晚景登高臺，迴望春光來。霧濃山後暗，日落雲傍開。  
煙裡看鴻小，風來望葉回。臨窗已響吹，極眺且傾杯。  
（陳後主〈臨高臺〉）

隋 蕭愨則是運用上一下結構，先極言臺之高，可「浮  
朝氣」，「照晚虹」，接著視角往下，照見了臺內宴飲的情景。  
他藉著視覺、聽覺與嗅覺的變換暗示空間的位移：

崇臺高百尺，迴出望仙宮。畫拱浮朝氣，飛梁照晚虹。  
小衫飄霧縠，豔粉拂輕紅。笙吹汶陽篠，琴奏嶧山桐。  
舞逐飛龍引，花隨少女風。臨春今若此，極宴豈無窮。  
（蕭愨〈臨高臺〉）

另一例是〈長安道〉，庾肩吾藉感覺的變換襯托空間遠  
近：

---

<sup>74</sup>齊 謝朓〈臨高臺〉：「千里常思歸，登台臨綺翼。才見孤鳥還，未辨連山極。四面動春風，朝夜起寒色。誰知倦游者，嗟此故鄉憶。」同註 33，頁二二〇。

桂宮延複道，黃山開廣路。遠聽平陵鐘，遙識新豐樹。  
合殿生光彩，離宮起煙霧。日落歌吹回，塵飛車馬度。

（梁 庾肩吾〈長安道〉）

徐陵和陳暄則是運用史實典故，達到時空錯置的感受：

輦道乘雙闕，豪雄被五都。橫橋象天漢，法駕應坤圖。  
韓康賣良藥，董偃鬻明珠。喧喧擁車騎，非但執金吾。

（陳 徐陵〈長安道〉）

長安開繡陌，三條向綺門。張敞車單馬，韓嫣乘副軒。  
寵深來借殿，功多競買園。將軍夜夜返，絃歌著曙暄。

（陳 陳暄〈長安道〉）

何妥的作法又與前幾人不同，首言長安道之廣，接著引人物之盛，五湖四海的人物全集中到長安城最熱鬧的道路，將空間凝聚成一點。結尾則是少年立志揚名，不讓古人專美，則是從空間凝聚轉換成時間的速率：

長安狹斜路，縱橫四達分。車輪鳴鳳轄，箭服耀魚文。  
五陵多任俠，輕騎自連群。少年皆重氣，誰識故將軍。

（何妥〈長安道〉）

空間位移技巧也被拿來擬作詠物樂府，如〈驄馬〉，如梁 車杲<sup>75</sup>之作<sup>75</sup>為強調馬行迅疾，在極短的時間內轉換空間：「平明發下蔡，日中過上蘭。」隋 王由禮之作<sup>76</sup>則是藉由地名展示空間：「影入長城水，聲隨胡地風。」又藉著觸覺和聽覺的摹寫來展現空間的位移：「控劍青門外，珂喧紫陌中。」

<sup>75</sup>梁 車杲<sup>75</sup>〈驄馬〉：「驄馬鑲金鞍，柘彈落金丸。意欲<sup>75</sup>驛走，先作野遊盤。平明發下蔡，日中過上蘭。路遠行須疾，非是畏人看。」同註 33，頁二九四。

<sup>76</sup>隋 王由禮〈驄馬〉：「善馬金羈飾，躡影復凌空。影入長城水，聲隨胡地風。控劍青門外，珂喧紫陌中。行行苦不倦，唯當御史驄。」同註 33，頁二九五。

3.時空的分設與交錯：隋代樂府詩閨怨之作常出現時空分設與交錯情形，這是前有所承的，如謝朓的〈有所思〉，便是以時、空、空、時的設計來顯出女主角的徬徨孤單：

佳期期未歸，望望下鳴機。徘徊東陌上，月出行人稀。

（謝朓〈有所思〉）

梁簡文帝之作繼承這個時空分設的技巧，對女主角的遭遇作進一步詠嘆：

昔未離長信，金翠奉乘輿。（空）何言人事異，夙昔  
故恩疏。（時）寂寞錦筵靜，玲瓏玉殿虛。（空）掩閨  
泣團扇，羅幌詠薜蘿。（時空交錯）（梁簡文帝〈有  
所思〉）

昭明太子之作則是時空對置，前四句先寫與男主角相隔遙遠，接著二句藉著秋去春來，時光流逝而心生孤寂，再用短短的一聲雷鳴迸發出女主角長期累積的哀怨。<sup>77</sup>後魏裴讓之則開始用了虛構與事實交錯的情形：「夢中雖暫見，及覺始之非。」，接著採用空間的壓縮與感覺的描寫，最後以時空交錯的情景作結。<sup>78</sup>隋盧思道借典故產生虛構與事實交錯的結構：「長門與長信，憂思并難任。」「怨歌裁紈素，能賦受黃金。」藉已逝的阿嬌皇后和班婕妤暗示女主角的遭遇。<sup>79</sup>另一首由薛道衡所擬作的〈豫章行〉，薛道衡是第一個拿此題寫作閨怨題材的詩人，長長的篇幅均採時空分設與交錯的結構：

<sup>77</sup>梁昭明太子〈有所思〉：「公子遠于隔，乃在天一方。望望江山阻，悠悠道路長。別前秋葉落，別後春花芳。雷嘆一聲響，雨忽成行。悵望情無極，傾心還自傷。」同註33，頁二一五。

<sup>78</sup>後魏裴讓之〈有所思〉：「夢中雖暫見，及覺始知非。展轉不能寐，徙倚獨披衣。淒淒曉風急，曖曖月光微。室空常達旦，所思終不歸。」同註33，頁二一七。

<sup>79</sup>隋盧思道〈有所思〉：「長門與長信，憂思並難任。洞房明月下，空庭綠草深。怨歌裁紈素，能賦受黃金。復聞隔湘水，猶言限桂林。悽悽日已暮，誰見此時心。」同註33，頁二一七。

江南地遠接閩甌，東山英妙屢經遊。前瞻疊障千重阻，卻帶驚湍萬里流。楓葉朝飛向京洛，文魚夜過歷吳洲。君行遠度茱萸嶺，妾住長依明月樓。樓中愁思不開嘖，始復臨窗望早春。鴛鴦水上萍初合，鳴鶴園中花併新。空憶常見角枕處，無復前日畫眉人。照骨金環誰用許，見膽明鏡自生塵。蕩子從來好留滯，況復關山遠迢遞。當學織女嫁牽牛，莫學姮娥叛夫婿。偏訝思君無限極，欲罷欲忘還復憶。願作王母三青鳥，飛來飛去傳消息。豐城雙劍昔曾離，經年累月復相隨。不畏將軍成久別，只恐封侯心更移。（薛道衡〈豫章行〉）

一、二、三、四、七、八句描述兩人所處的空間距離遙遠，五、六兩句「楓葉朝飛向京洛，文魚夜過歷吳州」則時空交錯紛呈，詩中後半段或時空分設：「偏訝思君無限極，欲罷欲忘還復憶。」或時空交錯：「願作王母三青鳥，飛來飛去傳消息。豐城雙劍昔曾離，經年累月復相隨。」將怨婦思念之情刻畫得淋漓盡致。

閨怨主題採時空分設或交錯結構很能理解，因為空間上的阻隔造成思念時間的延長與歡聚時間的縮短，分離的痛苦是人的大難之一，給予詩人操作的無限空間。整體來說，隋代樂府詩在時空設計上常融合感覺轉換、狀態變化與虛實交錯來寫作，較少看到單純的時間轉換與空間位移。

（二）虛構與事實交錯：隋代的邊塞樂府數量較多，在這種類型擬作上常呈現虛構與事實交錯的情形。這也是前有所承的。南朝邊塞樂府以賦題法的方式擬作，大量使用漢代漢地、漢將的典故

鋪排而成，只是南朝邊塞樂府虛多實少，許多的邊塞風物多出於想像或史籍的記載，詩人的刻畫僅在於對漢代武功的嚮往。隋代邊塞樂府由於政治社會因素，真實層面豐富而且深入。筆者以〈飲馬長城窟行〉為例。自陸機始，〈飲馬長城窟行〉便開始朝邊塞軍旅的方向開展，但大部份還是漢代典故的堆砌，對塞外的描寫僅集中在「苦寒」方面：

驅馬陟陰山，山高馬不前。往問陰山候，勁虜在燕然。戎車無停軌，旌旗屢徂遷。仰憑積雪巖，俯涉堅冰川。冬來秋未反，去家邈以綿。獫狁亮未夷，征人豈徒旋。末德爭先鳴，凶器無兩全。師克薄賞行，軍沒微軀捐。將遵甘、陳跡，收功單于旃。振旅勞歸士，受爵橐街傳。（晉 陸機〈飲馬長城窟行〉）

梁、陳擬作多類此，直到周 王褒之作，光是行旅風物便占了六句，結尾還有劍拔弩張的緊張氣氛。<sup>80</sup>隋煬帝之作和前作不同，煬帝在詩中以自身當將領親赴塞外，內容充滿邊塞景物的描寫及立功平亂的期許：

肅肅秋風起，悠悠行萬里。萬里何所行，橫漠築長城。豈台小子智，先聖之所營。樹茲萬世策，安此億兆生。詎敢憚焦思，高枕於上京。北河秉武節，千里卷戎旌。山川互出沒，原野窮超忽。縱金止行陣，鳴鼓興士卒。千乘萬騎動，飲馬長城窟。秋昏塞外雲，霧暗關山月。緣巖驛馬上，乘空烽火發。借問長安候，單于入朝謁。濁氣靜天山，晨光照高關。釋兵仍振旅，要荒事方舉。飲至告言旋，功歸

---

<sup>80</sup> 周 王褒〈飲馬長城窟行〉：「北走長安道，征騎每經過。戰垣臨八陣，旌門對兩和。屯兵戍隴北，飲馬傍城阿。雪深無復道，冰合不生波。塵飛連陣聚，沙平騎跡多。昏昏隴坻月，耿耿霧中河。羽林猶角觝，將軍尚雅歌。臨戎常拔劍，蒙險屢提戈。秋風鳴馬首，薄暮欲如何。」同註33，頁四三八。



清廟前。(隋煬帝〈飲馬長城窟行〉)

煬帝登基前常打勝仗，此處雖未點明是何時的戰陣抑或僅是假設，比起前作卻充滿了真實感。再以〈出塞〉為例，古辭配合題名寫將軍出塞的氣勢：

候騎出甘泉，奔命入居延。旗作浮雲影，陣如明月弦。(古辭〈出塞〉)

梁 劉孝標<sup>81</sup>與周 王褒<sup>82</sup>之作也繼承前作，或描寫戰陣；或描寫邊塞風光。到了隋代擬作又有一番變化：

漠南胡未空，漢將復臨戎。飛狐出塞北，碣石指遼東。冠軍臨瀚海，長平翼大風。雲橫虎落陣，氣抱龍城虹。橫行萬里外，胡運百年窮。兵寢星芒落，戰解月輪空。嚴鏹息夜斗，駢角罷鳴弓。北風嘶朔馬，胡霜切塞鴻。休明大道暨，幽荒日用同。方就長安邸，來謁建章宮。(楊素〈出塞〉)

楊素首句「漠南胡未空，漢將復臨戎。」便是採用虛構與事實交錯結構，此處的胡，指的是隋代的邊亂，漢將，當然是他自己了。後面運用典故充滿虛實交錯的場面，結尾則是即將成為事實的假設：「方就長安邸，來謁建章宮。」薛道衡<sup>83</sup>與虞世基<sup>84</sup>之作均是虛實交錯的結構。由於他二人並非武夫，他們的戰陣經驗

<sup>81</sup>梁 劉孝標〈出塞〉：「薊門秋氣清，飛將出長城。絕漠衝風急，交河夜月明。陷敵摧金鼓，摧鋒揚旗旌。去去無終極，日暮動邊聲。」同註 33，頁二六六。

<sup>82</sup>周 王褒〈出塞〉：「飛蓬似征客，千里自長驅。塞禽唯有雁，關樹但生榆。背山看故壘，繫馬識餘蒲。還因麾下騎，來送月支圖。」同註 33，頁二六六。

<sup>83</sup>隋 薛道衡〈出塞 二〉：「邊庭烽火驚，插羽夜徵兵。少昊騰金氣，文昌動將星。長驅覬汗北，直指夫人城。絕漠三秋暮，窮陰萬里生。寒夜哀笳曲，霜天斷雁聲。連旗下鹿塞，疊鼓向龍庭。妖雲墜虜陣，暈月遶胡營。左賢皆頓顙，單于已繫纓。綽馬登玄關，鉤鯤臨北溟。當知霍驃騎，高第起西京。」同註 33，頁二六七。

<sup>84</sup>隋 虞世基〈出塞 一〉：「窮秋塞草腓，塞外胡塵飛。徵兵廣武至，候騎陰山歸。廟堂千里策，將軍百戰威。轅門臨玉帳，大旗指金微。摧朽無勍敵，應變有先機。銜枚壓曉陣，卷甲解朝圍。瀚海波瀾靜，王庭氛霧晞。鼓鼙嚴朔氣，原野曠寒暉。動庸震邊服，歌吹入京畿。待拜長平？，鳴騶入禮闈。」同註 33，頁二六七。

來自隨軍出征，因此他著力於塞外風光的描寫，尤其是季節造成的風土變化（實），而對戰爭、凱旋的場面則用典故來堆砌他們的想像（虛）。

雖說邊塞樂府是由南朝開始發展興盛，但大多只是想像的虛擬之作，因此多致力於塞外風光的描寫，卻又喪失真實感，缺乏雄渾的氣勢。這種擬作風格到了隋代被打破了，隋代運用虛構與事實交錯的技巧，寄託他們建功立業的期許，筆者研究發現隋代邊塞樂府詩的結尾，發現幾乎全為功成名就的心願：

飲至告言旋，功歸清廟前。（煬帝〈飲馬長城窟行〉）

待任蒼龍杰，方當論吹勳。（何妥〈入塞〉）

方就長安邸，來謁建章宮。（楊素〈出塞〉）

當知霍驃騎，高第起西京。（薛道衡〈出塞〉）

待拜長平？，鳴騶入禮闈。（虞世基〈出塞〉）

會取淮南地，持作朔方城。（明餘慶〈從軍行〉）

若使三邊定，當封萬里侯。（孔紹安〈劉生〉）

這和南朝邊塞樂府全然不同，漢代邊塞樂府實際的描寫戰爭的痛苦，到了南朝邊塞樂府變成綺麗塞外風光的想像，到了隋代邊塞樂府則轉為建功立業的努力，唐代則繼承了漢、隋的成就而形成了大唐之音。

以上簡述隋代擬作樂府在篇章結構上的特點，但這並不代表隋代擬作樂府沒有其它章法可言，如何妥的〈入塞〉，<sup>85</sup>周 王褒使用的技巧是空間位移，<sup>86</sup>何妥使用的卻是因果法。藉由桃林軍隊的騷動引出將軍回朝論勳的情況。另如僧法宣之作〈愛妾換

<sup>85</sup>何妥〈入塞〉：「桃林千里險，候騎亂紛紛。問此將何事，嫖姚封冠軍。回旌引流電，歸蓋轉行雲。待任蒼龍傑，方當論次勳。」同註 33，頁二七三。

<sup>86</sup>周 王褒〈入塞〉：「戍久風塵色，勳多意氣豪。建章樓閣迴，長安陵樹高。度冰傷馬骨，經寒墜節旄。行當見天子，無假用錢刀。」同註 33，頁二七三。

馬 >，<sup>87</sup>前作即採用並列法，以馬與妾兩主題合併進行，顯現人被物化的悲哀。不過前作或偏重馬，<sup>88</sup>或採前後並列，先寫馬，後寫妾。<sup>89</sup>僧法宣之作則是一句馬，一句妾的並列方式，又有所不同。只是隋代詩人的篇章布局大多前有所承，如 <短歌行>，從曹操開始便採用論敘結構，<sup>90</sup>只是論與敘的比重不同，梁以前的作品較篇重於論，<sup>91</sup>到周 徐謙之作仍是如此。<sup>92</sup>隋 辛德源便改變這種以論為主、敘為輔的結構，前八句都在敘述美酒豔女之娛，最後兩句才點出人生苦短、及時行樂的論點：

少妻鳴趙瑟，侍妓囀吳謳。杯度浮香滿，扇舉細塵浮。星河耿涼夜，飛月豔新秋。忽念奔駒促，彌欣執燭遊。（辛德源 <短歌行>）

再如 <相逢狹路間> 採敘事結構，古辭用詳（細述君家的裝潢）略（兄弟兩三人僅以中子為代表來論述成就）並具的方式，並加以補敘（三婦勤勉）以襯托家庭的和樂：

相逢狹路間，道隘不容車。不知何年少，夾轂問君家。君家誠易知，易知復難忘。黃金為君門，白玉為君堂。堂上置樽酒，作使邯鄲倡。中庭生桂樹，華燈何煌煌。兄弟兩三人，中子為侍郎。五日一來歸，道上自生光。黃金絡馬

<sup>87</sup>僧法宣 <愛妾換馬>：「朱鬢飾金鑲，紅妝束素腰。似雲來躡蹠，如雪去飄飄。桃花含淺汗，柳葉帶餘嬌。騁先將獨立，雙絕不俱標。」同註 33，頁七八六。

<sup>88</sup>如梁 劉孝威之作：「驄馬出樓蘭，一步九盤桓。小史贖金絡，良工送玉鞍。龍驂來甚易，烏孫去實難。麟膠妾猶有，請為急弦彈。」同註 33，頁七八六。

<sup>89</sup>如梁 庾肩吾之作：「渥水出騰駒，湘川實應圖。來從西北道，去逐東南隅。琴聲悲玉匣，山路泣靡蕪。似鹿將含笑，千金會不俱。」同註 33，頁七八六。

<sup>90</sup>魏 曹操 <短歌行 一>：「對酒當歌，人生幾何？譬如朝露，去日苦多。慨當以慷，憂思難忘，以何解愁，唯有杜康。青青子衿，悠悠我心，但為君故，沈吟至今。明明如月，何時可輟。憂從中來，不可斷絕。呦呦鹿鳴，食野之苹。我有嘉賓，鼓瑟吹笙。山不厭高，水不厭深。周公吐哺，天下歸心。」同註 33，頁三六〇。

<sup>91</sup>如魏 明帝之作：「翩翩春燕，端集余堂。陰匿陽顯，節運自常。厥貌淑美，玄衣素裳。歸仁服德，雌雄頡頏。執志精專，潔行馴良。銜土繕巢，有式宮房。不規自圓，無矩而方。」梁 張率之作：「盛壯不留，容華易朽。」同註 33，頁三六一。

<sup>92</sup>周 徐謙 <短歌行 之二>：「不羨一囊錢，唯重心襟會。」同註 33，頁三六二。

頭，觀者盈道傍。入門時左顧，但見雙鴛鴦。鴛鴦七十二，羅列自成行。音聲何嚶嚶，鶴鳴東西廂。大婦織綺羅，中婦織流黃。小婦無所為，挾瑟上高堂。丈人且安坐，調絲方未央。（古辭〈相逢狹路間〉）

梁·昭明太子<sup>93</sup>與沈約<sup>94</sup>的擬作都採用古辭的敘事結構，只是對原來略述的部份再加以補充，如原作僅描述中子，擬作均擴充為三子均加以描述，「長子飾青紫，中子任以賞。小子始總角，方作啼弄兒。」（梁·昭明太子）「大子萬戶侯，中子飛而食。小子始從官，朝夕溫省直。」（梁·沈約）隋·李德林之作承續梁作，成為一個較完整的結構：

天衢號九經，冠蓋恒縱橫。忽逢懷刺客，相尋欲逐名。我住河陽浦，開門望帝城。金臺遠猶出，玉觀夜恒明。筵羞太官膳，酒釀步兵營。懸床接高士，隔帳授諸生。流水琴前韻，飛塵歌後輕。大子難為弟，中子難為兄。小子輕財利，實見陶朱情。龍軒照人轉，驥馬噓天門。入門俱有說，至道勝金籊。出門會親友，天官奏德星。大婦訓端木，中婦誨劉靈。小婦南山下，擊缶和秦箏。群賓莫有戲，燈來告絕纒。（李德林〈相逢狹路間〉）

有插敘（「龍軒照人轉，驥馬噓天明。入門但有說，至道勝金籊。出門會親友，天官奏德星。」），有補敘。（「大婦訓端木，

<sup>93</sup>梁·昭明太子〈相逢狹路間〉：「京華有曲巷，曲曲不通輿。道逢一俠客，緣路問君居。君居在城北，可尋復易知。朱門閤皓壁，刻桷映晨離。階植若華草，光影逐飄移。輕幃委四壁，蘭膏然百枝。長子飾青紫，中子任以賞。小子始總角，方作啼弄兒。三子俱入門，赫奕盛羽儀。華駟服衡轡，白玉鑲鞵羈。容止同規矩，賓從盡恭卑。雅鄭時間作，孤竹乍參差。雲飛離水宿，弄吭滿青池。歡樂無終極，流目豈知疲。門下非毛遂，坐上盡英奇。大婦成貝錦，中婦飾粉施。小婦獨無事，理曲步簷垂。丈人暫徒倚，行使流風吹。」同註 33，頁四〇四。

<sup>94</sup>沈約〈相逢狹路間〉：「相逢洛陽道，繫轡流水車。路逢輕薄子，佇立問君家。君家誠易知，易知復易憶。龍馬滿街衢，飛蓋交門側。大子萬戶侯，中子飛而食。小子始從官，朝夕溫省直。三子俱入門，赫奕多羽翼。若若青組紆，煙煙金璫色。大婦繞梁歌，中婦迴文織。小婦獨無事，閉戶聊且即，綠綺試一彈，玄鶴方鼓翼。」同註 33，頁四〇四。

中婦誨劉靈。小婦南山下，擊缶和秦箏，群賓莫有戲，燈來告絕纓。」)

以上所舉之例為隋代擬作樂府運用其它章法結構的例子，大體而言：既沒有較特殊的變化，或沒有足夠的例子舉證可為當代特色之一，故僅羅列以供參考。隋代擬作樂府篇章結構的特色仍在於時空設計與虛構與事實交錯兩方面。

## 二、意象的承襲與改造

「意象」是詩作的一個重要的質素，詩人的詩作是否成功，往往在於他如何經營意象，使意象鮮明生動。在漢魏古辭的擬作中，南朝擬作樂府裏，詩人往往使用重複的意象，此時詩人如何「化腐朽為神奇」，將舊有的意象融匯及重新凝鑄便可見出功力高下。樂府詩發展到了隋朝，積累前人流傳下來的意象，可謂擬作樂府詩的顛峰。觀察隋代樂府詩的內容，以邊塞軍旅、豔情閨怨、宴遊寫景、豪客遊俠為大宗，隋代豪客遊俠遊府常以立功塞上為標的，其意象群常和邊塞軍旅詩一起出現，宴遊寫景題材在南朝樂府中甚少得見，故此處不擬討論、而邊塞軍旅、豔情閨怨這兩類是南朝樂府習見的題材，故本小節試著由隋代繼承六朝的兩大內容 - 邊塞和與閨怨入手，討論隋代樂府詩在擬作中對意象匠心獨運的巧思。附帶一提的是隋代雖有新曲調，但內容均由文人所寫，故多承襲舊有意象，此和南朝以新曲寫豔情閨怨(如梁·沈約〈夜夜曲〉、梁·柳惲〈獨不見〉)的方式不謀而合，本文以薛道衡的〈昔昔鹽〉、辛德源的〈芙蓉花〉二首新曲為例，探討另一種融鑄舊意象的方式。

(一) 邊塞題材意象的承繼與融合：六朝(尤其是南朝)流行以「賦題法」改制漢魏古辭，許多帶有戰爭意味的題名，如〈隴頭水〉、〈關山月〉、〈出塞〉都被當成唱和或同題共作的篇目來使用，內容

則滿是邊塞風光的描寫。無可避免的，漢地、漢將成為這類邊塞樂府主要的意象群。隋代的邊塞樂府也大量承襲這些意象，筆者將之分類探討：

1.自然物象：常見的是邊地景色與塞外風光，如：

a.翰海：「翰海」是邊塞樂府中常見的景色，如：

翰海波難息。（顧野王〈隴頭水〉）

冠軍臨瀚海。（楊素〈出塞〉）

翰海波瀾靜。（虞世基〈出塞〉）

在此翰海的意象有兩種意指：一是地名，如楊素〈出塞〉：「冠軍臨瀚海。」二是將翰海當作沙漠中的汪洋，如虞世基〈出塞〉：「翰海波瀾靜。」

b.交河：如：

交河冰未堅。（顧野王〈隴頭水〉）

夜赴交河城。（梁·吳均〈入關〉）

冰塞交河源。（虞世基〈出塞〉）

此處交河的意象也是有兩指：一是城名，如梁·吳均〈入關〉：「夜赴交河城。」二是河名，如虞世基〈出塞〉：「冰塞交河源。」

c.黃沙：大漠和中原、江南景色之異便在漫漫黃沙。黃沙便成了遠征塞外常描寫的一個意象，如謝朓〈從戎曲〉：「紅塵朝夜合，黃沙萬里昏。」將大漠間擴展至極限，吳均〈行路難〉：「昔時抽心曜白日，今旦臥死黃沙中。」血染黃沙，更顯悲壯。隋代樂府詩的黃沙意象是動態的：

朝見馬嶺黃沙合，夕望龍城陣雲起。（盧思道〈從軍行〉）

黃沙滾滾，覆蓋馬嶺，更引起征人無限愁緒。

d.雲：在六朝邊塞詩中，雲具備著多重面貌。如劉遵〈度關山〉：「隴樹寒色落，塞雲朝欲開。」在冷寂的塞北，白雲須藉助暖和的朝陽才得開展。陳 張正見〈從軍行〉：「雁塞秋聲遠，龍沙雲路迷。」龍城黃沙升騰，彷彿在流雲迷路。甚至於「雲」成為塞外特有的風光，如：

無復漢地長安月，唯有漠北薊城雲。（北周 王褒〈燕歌行〉）

代北雲氣晝昏昏，千里飛蓬無復根。（庾信〈燕歌行〉）

有時雲的意象會和旗的意象融合，如古辭〈出塞〉：「旗作浮雲影，陣如明月弦。」將旗幟飄揚的樣子和浮雲流動的樣子結合起來。但雲這個意象在邊塞詩中最常和戰爭和戰陣結合在一起，前者如庾信〈從軍行〉：「箭飛如疾雨，城崩似壞雲。」將戰爭激烈以至城塌的場面，藉由烏雲的意象表達出來。後者如張正見〈戰城南〉：「雲屯兩陣合，劍聚七星明。」，〈度關山〉：「關山度曉月，劍客遠從征。雲中出迴陣，天外落奇兵。輪摧偃去節，樹倒礙懸旌。」梁 簡文帝〈從軍行〉：「魚雲望旗聚，龍沙隨陣開。」雲下兩軍劇鬥，黃沙滾滾，戰陣隨旗號開展都似白雲鋪展般流暢。

在隋代，「雲」這個意象也被賦予多重面貌。如：

凝雲迷代郡，流水凍桑乾。（薛道衡〈出塞〉）

敘述寒冷天氣連雲都凍結了，而「妖雲墜虜陣，暈月遶胡營。」（薛道衡〈出塞〉）雲在這裡被賦予靈異的

暗示，可使敵軍敗亡。

隋代樂府詩「雲」的意象有兩個較為特殊之處：一是和南朝一般，和陣勢結合在一起。如：

雲橫虎落陣，氣抱龍城虹。（楊素〈出塞〉）

平明偃月屯右地，薄暮魚麗逐左賢。（盧思道〈從軍行〉）

「雲橫虎落陣，氣抱龍城虹。」在悠悠白雲的下方，陣勢整齊的排開，戰爭一觸即發。「平明偃月屯右地，薄暮魚麗逐左賢。」「偃月」、「魚麗」是古代戰陣名，這裏卻雙關「月」與「雲」兩個意象。既可說是清晨月掩駐紮在右地，黃昏在暮雲掩護下攻擊匈奴的軍隊；也可說是清晨在右地演練「偃月」陣，黃昏時以「魚麗」陣驅逐匈奴。既有景色，又有陣勢，將邊塞風光與戰爭場面巧妙的結合在一起。另一個特殊之處，是他們不避晦在詩中重複採用相同意象。以前詩為例：

朝見馬嶺黃沙合，夕望龍城陣雲起。庭中奇樹已堪攀，塞外征人殊未還。白雲初下天山外，浮雲直向五原間。（盧思道〈從軍行〉）

此處三「雲」內涵並無變化，均指塞上白雲，這種情形不是只有盧思道有，薛道衡〈出塞〉也重複使用「雲」的意象：

凝雲迷代郡，流水凍桑乾。（薛道衡〈出塞〉）

妖雲墜虜陣，暈月遶胡營。（薛道衡〈出塞〉）

但重複的意象代表的含義卻不相同，因此這或可視作盧思道〈從軍行〉中白壁微瑕的缺憾。

e.關山、隴頭：這兩個意象在南朝是塞外風物的地標，



也可說是「賦題法」之下的產物。在南朝唱和風氣的導引下，許多樂府題名被創制出來，如〈度關山〉、〈關山月〉、〈隴頭水〉、〈隴頭吟〉、〈隴頭〉等。〈隴頭〉本是漢橫吹曲之一，但已無古辭流傳，現存作品多是梁之後的作品。〈關山月〉則是後世加於漢橫吹曲中，現有作品也均是從梁開始。在這些題名的作品中關山、隴頭只是代表塞外的意象群，其原始構想可能出自於北朝樂府〈木蘭辭〉：「萬里度戎機，關山度若飛」以及〈隴頭歌辭〉：「隴頭流水，流離山下。念吾一身，飄然曠野。朝發欣城，暮宿隴頭。寒不能語，舌卷入喉。隴頭流水，鳴聲幽咽。遙望秦川，心肝斷絕。」其內容也不脫塞客衣單、征人行役、怨傷離別等。可說是藉題發揮之作。在這些詩作中，關山、隴頭往往是一個地名的象徵，如：

邊城與明月，俱在關山頭。（陸瓊〈關山〉）

北周 王褒〈關山〉關山夜月明，秋色照孤城。  
（北周 王褒〈關山〉）

關山遠可度，遠度復難思。（梁 簡文帝〈度關山〉）

邊庭多警急，羽檄未曾閒。從軍出隴頭，驅馬度關山。關山恒晦靄，高峰白雲外。（王訓〈度關山〉）

「關山」這個意象常與「城」和「月」連結在一起。象徵孤、高的感覺，成為邊塞重鎮或必經之地，也成為

怨婦思念征人的標的。如徐陵〈關山〉：「關山三五月，客子憶秦川。思婦高樓上，當窗應未眠。」隴頭也是如此：

銜悲別隴頭，關路漫悠悠。故鄉迷遠近，征人分去留。沙飛曉成幕，海氣旦如樓。欲識秦川處，隴水向東流。（梁 元帝〈隴頭水〉）

塞外飛蓬征，隴頭流水鳴。漠處揚沙暗，波中燥葉輕。地風冰易厚，寒深溜轉清。登山一回顧，幽咽動邊情。高隴多悲風，寒聲起夜叢。禽飛暗識路，鳥轉逐征蓬。落葉時驚沫，移沙屢擁空。回頭不見望，流水玉門東。（陳 後主〈隴頭水〉）

隴頭流水急，流急行難渡。（張正見〈隴頭水〉）

和關山常為征人行役、怨傷離別內容不同，隴頭常和邊塞風物的意象結合在一起，描寫大漠風光，當然也有相思之作，不過卻非怨婦思征夫，而是征夫念佳人，如陳後主〈隴頭〉：「隴頭征戍客，寒多不識春。驚風起嘶馬，苦霧雜飛塵。投錢積石水，斂轡交河津。四面夕冰合，萬里望佳人。」隋代樂府詩處理這兩個意象則各有不同的方式，如：

秋昏塞外雲，霧暗關山月。（隋煬帝〈飲馬長城窟行〉）

明確的把「關山」和「月亮」兩個意象結合起來。

關山萬里不可越，誰能坐對芳菲月。（盧思道〈從軍行〉）

此處的「關山」已不是地名和城池的象徵，而是崇高峻嶺，綿延迢遞。

結客佩吳鉤，橫行度隴頭。（隋 孔紹安〈結客少年場行〉）

直接把少年整備出征的英姿刻畫出來。薛道衡〈出塞〉則是以寒直接說出隴頭水的特色：

塵沙塞下暗，風月隴頭寒。（薛道衡〈出塞〉）

和冷風、明月相映照，更顯冰冷。盧思道則使用〈隴頭歌辭〉：「隴頭流水，鳴聲幽咽。遙望秦川，心肝斷絕。」中思鄉的意象來下筆：「流水本自斷人腸。」（盧思道〈從軍行〉）和車彙？〈隴頭水〉：「隴頭征人別，隴水流聲咽。」有異曲同工之妙。

f. 雁：在中國文學的意象群中，雁是一個特殊的意象。

它被視為「塞禽」的代表，如：

飛蓬似征客，千里自長驅。塞禽唯有雁，關樹但生榆。（周 王褒〈出塞〉）

是邊塞行役中常可看到的景象之一。戴嵩〈度關山〉：「初征心未習，復值雁飛入。山頭看月近，草上知風急。」庾信〈燕歌行〉：「代北雲氣晝昏昏，千里飛蓬無復根。寒雁丁丁渡遼水，桑葉紛紛落薊門。」雁可以來去自如，又勾起了邊塞征人的愁緒，陳 後主〈雨雪〉：「長城飛雪下，邊關地籟吟。……況聽南歸雁，切思朝笳音。」由雁可南歸，又聯想到可代寄家鄉訊息，所以周 王褒〈燕歌行〉：「試為來看上林雁，必有遙

寄隴頭書。」詩人也拿兵法中雁陣的意象來落筆，如  
三門應遁甲，五壘學神兵。白雲隨陣色，蒼山答  
鼓聲。迤邐觀鵝翼，參差落雁行。（梁 簡文帝  
<從軍行>）

隋代樂府詩則或將雁當作邊塞常見的景物，如：

長風蕭蕭渡水來，歸雁連連映天沒。（盧思道<  
從軍行>）

或以雁聲代替雁行，由視覺意象轉為聽覺意象，引出  
征人懷鄉之思，如：

寒夜哀笳曲，霜天斷雁聲。（薛道衡<出塞>）

或將射雁成為磨練武技的方法，如：

雁在弓前落，雲從陣後浮。（孔紹安<結客少年  
場>）

薛道衡之作無疑是模彷彿陳 後主<雨雪>：「況聽南  
歸雁，切思朝笳音。」，但薛道衡又加入了觸覺意象  
「寒」、「霜」及時間意象「夜」、「天」更能顯出征人不  
分日夜，在嚴寒的邊塞飽受思鄉之苦，整首詩的美感大  
為提升。

g.轉蓬：行軍打仗講求行動力，因此「轉蓬」從秋天易  
枯，隨風拔起的蓬草轉變成為行軍遷徙不定的一個象  
徵：

鳥轉逐征蓬。（陳後主<隴頭水>）

飛蓬似征客，千里自長驅。（王褒<出塞>）

轉蓬隨馬足。（薛道衡<出塞>）

陳後主<隴頭水>中描述在茫茫大漠中僅有鳥與蓬  
草跟隨行軍的足跡，王褒<出塞>則用譬喻法來形容軍

隊奔行大漠，薛道衡〈出塞〉用「馬足」這個意象來凝鍊王褒〈出塞〉的「千里自長驅。」，整個意象更具靈動的感覺。

h.馬：六朝樂府詩中的馬因邊塞題材盛行的關係，常被塑造成戰馬。如：

將軍入大宛，善馬出從戎。（張正見〈紫騮馬〉）

連翩行役子，終朝征馬驅。（梁元帝〈驄馬驅〉）

也因此描寫的重點不在馬身，反而是戰馬邊塞苦行的情景，甚或是戰爭的描述如：

翩翩驄馬驅，橫行復斜趨。先救遼城危，後拂燕山霧。未得報君恩，聯翩終不住。（劉孝威〈驄馬驅〉）

弓寒折錦？，馬凍滑斜蹄。（戴嵩〈從軍行〉）  
地中鳴鼓角，天上下將軍。函犀恒七屬，浴鐵本千群。飛梯聊度絳，合弩暫凌汾。寇陣先中斷，妖營即兩分。連烽對嶺度，嘶馬隔河聞。（庾信〈從軍行〉）

詩人除了展現視覺意象外，也使用聽覺意象（馬嘶）及觸覺意象（飲馬水凍）來展現邊塞苦寒的真實情況，如江總〈驄馬驅〉：「長城兵氣寒，飲馬詎為難。」陳暄〈紫騮馬〉：「飲傷城下凍，嘶依北地風。」戰馬要求的是作戰能力，必須是品種良好的馬，有些詩人便會運用漢代自大宛得到汗血寶馬的典故和戰馬的意象加以縮合，如陳暄〈紫騮馬〉：「天馬汗如紅，鳴鞭度九嶷。」

除了戰馬的意象外，驃肥的戰馬還會加上華麗的裝飾，和遊俠少年的形象結合，呈現「鮮衣怒馬」的氣勢。

成為遊俠少年的附加意象，有的建功塞上，如：

白馬飾金羈，連翩西北馳。借問誰家子，幽并遊俠兒。少小去鄉邑，揚聲沙漠垂。（曹植〈白馬篇〉）

白馬駢角弓，鳴鞭乘北風。要途問邊急，雜虜入雲中。埋身守漢境，沉命對胡封。（鮑照〈白馬篇〉）

有的則浮華輕薄，盡作冶遊之事，如：

城東美少年，重身輕萬憶。柘彈隨珠丸，白馬黃金飾。長安九逵上，青槐蔭道植。鞞擊晨已喧，肩排暝不息。走狗通西望，牽牛向南直。相期百戲傍，去來三市側。（梁 何遜〈輕薄篇〉）

洛陽美年少，朝日正開霞。細蹠連錢馬，傍趨首蓓花。揚鞭還卻望，春色滿東家。井桃映水落，門柳雜風斜。綿蠻弄青綺，蛺蝶遶承華。（陳 張正見〈輕薄篇〉）

詩人除了邊地景色外，與南方相異的節候也成為常使用的物象，如冰：

幽并重騎射，征馬正盤桓。風去長嘶遠，冰堅度足寒。（張正見〈君馬黃〉）

胡關辛苦地，雲路遠漫漫。含冰踏馬足，雜雨凍旗竿。（張正見〈雨雪曲〉）

流水本自斷人腸，堅冰舊來傷馬骨。（隋 盧思道〈從軍行〉）

冰的意象常與雪合用，如北周 王褒〈飲馬長城窟行〉：「屯兵戍隴北，飲馬傍城阿。雪深無復道，冰合不生波。」虞世基〈出塞〉：「雪暗天山道，冰塞交河源。」除了上述這些自然物象外，地名意象成為一個明喻，直指邊塞戰場，成為邊塞樂府中常常使用的名詞，如：

a. 夫人城：夫人城本為漢代的城池，此處用以作為行軍攻克的目標。如：

先屠光祿塞，卻破夫人城。（梁·簡文帝〈度關山〉）

長驅騃汗北，直指夫人城。（薛道衡〈出塞〉）

梁·簡文帝之作較為平直，薛道衡用「長驅……直指」更能顯出攻無不克的氣勢。

b. 朔方：「朔方」是邊塞樂府中常使用到的意象，為漢代的城池，歷代使用這個意象大多當成軍事作戰的標的或邊塞風光的描寫，如：

分兵救朔方。（宋·鮑照〈出自薊北門行〉）

朔方寒氣重，胡關饒苦霧。（梁·元帝〈驄馬驅〉）會取淮南地，持作朔方城。（明餘慶〈從軍行〉）朔方烽火照甘泉。（盧思道〈從軍行〉）

比較值得注意的是盧思道之作。「甘泉烽火」在邊塞樂府詩中已成制式，多人延用，如梁·簡文帝〈從軍行〉：「甘泉烽火通夜明。」盧思道則使烽火自朔方照耀到甘泉，兩地相距何只止千里？無形中把警告區域無限擴大，較前作更有勝出之處。但這也非思道所創，北周·趙王〈從軍行〉：「遼東烽火照甘泉。」便開創了這個空間設計，盧思道只是襲用而已。

c. 龍城 ( 龍庭 ) : 「龍城」是邊塞樂府詩常使用的漢代地名意象, 歷代多用以形容邊塞風光或行軍目標, 如:

月暈抱龍城, 星流照馬邑。( 梁 · 簡文帝 < 隴西行 > )

氣抱龍城虹。( 楊素 < 出塞 > )

揚鞭渡易水, 直至龍城西。( 吳均 < 渡易水 > )

比較值得注意的是隋代開始使用「龍庭」這個意象, 如:

行萬里出龍庭。( 盧思道 < 從軍行 > )

疊鼓向龍庭。( 薛道衡 < 出塞 > )

但「龍庭」指的是「龍城」抑或是皇帝所在的宮庭呢? 從薛道衡之作中, 「連旗下鹿塞, 疊鼓向龍庭。」很明顯指的就是「龍城」, 所以筆者認為盧思道 < 從軍行 > 中「龍庭」應指「龍城」, 盧思道為避免詞語重複而另用。

## 2. 人事意象

在邊塞樂府中, 戰爭是主要的人事活動, 因此有許多與戰爭 駐地 行軍有關的意象被詩人們重複運用, 如弓: 宋 鮑照 < 出自薊北門行 > : 「馬看縮如蝟, 角弓不可張。」北周 庾信 < 出自薊北門行 > : 「笳寒蘆葉脆, 弓凍紆弦鳴。」隋 楊素 < 出塞 > : 「嚴鏹息夜斗, 駢角罷鳴弓。」; 劍: 陳 張正見 < 戰城南 > : 「雲屯兩陣合, 劍聚七星明。」梁 吳均 < 入關 > : 「馬頭要落日, 劍尾掣流星。」虞世基 < 出塞 > : 「耿介倚長劍, 日落風塵昏。」筆者選了幾個具有代表性的意象分述如下:

a. 軍旗: 今舉例如下:



雪凍弓弦斷，風鼓旗竿折。（車桑？〈隴頭水〉）

霧暗迷旗影。（賀力牧〈關山月〉）

悠悠懸旗旌。（梁·簡文帝〈隴西行〉）

旗交無復影。（陳·張正見〈戰城南〉）

霜旗凍不翻。（虞世基〈出塞〉）

千里卷戎旌。（隋煬帝〈飲馬長城窟行〉）

同樣是講軍旗，車桑？用以描述北風遒勁，賀力牧描述胡地濃霧，梁·簡文帝描寫旗幟飄揚，陳·張正見描寫旌旗交錯的情形，虞世基則用以形容霜重旌旗無法展開，隋煬帝則暗指隊伍綿延千里，軍容壯盛。

b.胡笳：胡笳本為胡人的樂器，在樂府詩中變成邊塞樂曲的代表。如：

還將出塞曲，仍共胡笳鳴。（陳後主〈折楊柳〉）

寒隴胡笳澀。（張正見〈渡關山〉）

遙聞陌頭採桑曲，猶勝邊地胡笳聲。」（王褒〈燕歌行〉）

笳添離別曲，風送斷腸聲。（陳後主〈隴頭水〉）

羌笛含流咽，胡笳雜水悲。（張正見〈隴頭水〉）

「寒夜哀笳曲。」（薛道衡〈出塞〉）

它此地不但有聽覺意象的作用，還與味覺意象聯感，如張正見〈渡關山〉：「寒隴胡笳澀。」，同時遠赴塞外征戰帶來傷感（可能戰死異鄉的忐忑、與親人別離的心酸、客居異地的不適應），使胡笳常常與「出塞」、「邊地」、「寒」、「離別」、「斷腸」、「風」、「悲」、「哀」等意象串聯，成為邊塞詩中一個重要的意象群。

c.良家子、惡少年：《樂府詩集·羽林郎》引《地理志》曰：「漢興，六郡良家子選給羽林」是也。可見良家子賦予的是好人家子弟的形象。如薛道衡〈明君詞〉：「我本良家子，充選入椒庭。」與此對應的，則是惡少年的形象，惡少年在為魏·曹植的刻畫下，是一位捨身報國的英雄：

白馬飾金羈，連翩西北馳。借問誰家子，幽并遊俠兒。少小去鄉邑，揚聲沙漠垂。宿昔秉良弓，楛矢何參差。控弦破左的，右發摧月支。仰手接飛猱，俯身散馬蹄。狡捷過猿猴，勇剽若豹螭。邊城多警急，胡虜數遷移。羽檄從北來，厲馬登高堤。右驅蹈匈奴，左顧陵鮮卑。寄身鋒刃端，性命安可懷。父母且不顧，何言子與妻。名編壯士籍，不得中顧私。捐軀赴國難，視死忽如歸。

（魏·曹植〈白馬篇〉）

到了六朝的形象則有兩種變化：一則承繼曹植捨身報國的英雄形象：

研蹄飾鏤鞍，飛鞞度河干。少年本上郡，遨遊入露寒。劍琢荊山玉，彈把隋珠丸。聞有邊烽急，飛候至長安。然諾竊自許，捐軀諒不難。占兵出細柳，轉戰向樓蘭。雄名盛李、霍，壯氣勇彭、韓。能令石飲羽，復使髮衝冠。要功非汗馬，報效乃鋒端。日沒塞雲起，風悲胡地寒。西征馘小月，北去腦烏丸。歸報明天子，燕然石復刊。（徐悱〈白馬篇〉）

一為輕薄浮華，鎮日騁雞鬥狗，無所事事：

城東美少年，重身輕萬憶。柘彈隨珠丸，白馬黃金飾。長安九逵上，青槐蔭道植。鞞擊晨已喧，肩排暝不息。走狗通西望，牽牛向南直。相期百戲傍，去來三市側。象床沓繡被，玉盤傳綺食。大姊掩扇歌，小妹開簾織。相看獨隱笑，見人還斂色。黃鶴悲故群，山枝詠新識。烏飛過客盡，雀聚行龍匿。酌羽方厭厭，此時歡未極。」（梁何遜〈輕薄篇〉）

洛陽美年少，朝日正開霞。細蹠連錢馬，傍趨苜蓿花。揚鞭還卻望，春色滿東家。（陳張正見〈輕薄篇〉）

但也有與遊俠意象結合，如王褒〈從軍行〉：「年少多遊俠，結客好輕身。」王訓〈度關山〉：「少年便習戰，十四已從戎。昔年經上郡，今歲出雲中。」少年捨生重義，擁有一身武藝，成為立功沙場的英勇健兒。如：

左角明王侵漢邊；輕薄良家惡少年。縱橫向沮澤，凌厲取山田。黃塵不見景，飛蓬恒滿天。邀功封浞野，竊寵劫祁連。（蕭子顯〈從軍行〉）  
千金募惡少，一麾擒骨都。（梁劉孝威〈結客少年場行〉）

隋代和南朝一般，有輕薄少年：

洛陽麗春色，遊俠騁輕肥。水逐車輪轉，塵隨馬足飛。雲影遙臨蓋，花氣近熏衣。東郊斗雞罷，南皮射雉歸。日暮河橋上，揚鞭惜晚暉。（陳良〈游俠篇〉）

也有胸懷抱負的熱血青年：

五陵多任俠，輕騎自連群。少年皆重氣，誰識故將軍。」（隋 何妥〈長安道〉）

更有與遊俠意象結合，成為保家衛國的義士：

白馬黃金鞍，蹀躞柳城前。問此何鄉客，長安惡少年。結髮從戎事，馳名振朔邊。（隋 王胄〈白馬篇〉）

甚者直接以「俠少年」稱之，和「良家子」對舉。如：盧思道〈從軍行〉：「犀渠玉劍良家子，白馬金羈俠少年。」一個少年遊俠的英雄景象躍然紙上。其中集大成之作為隋煬帝的〈白馬篇〉：

白馬金具裝，橫行遼水傍。問是誰家子，宿衛羽林郎。文犀六屬鎧，寶劍七星光。山虛弓響徹，地迴角聲長。宛河推勇氣，隴蜀擅威強。輪臺受降虜，高闕翦名王。射熊入飛觀，校獵下長楊。英名欺衛、霍，智策蔑平、良。（隋煬帝〈白馬篇〉）

其所描寫的少年不但如曹操筆下擁有金羈玉飾的華貴裝扮，更有高超的武功、偉大的勇氣、睿敏的智慧，及一顆愛國的心。自曹植塑造俠少年的意象後，在隋代擬作中得到徹底的發揮。

隋代邊塞樂府大多長篇，為前所少見，在長篇的體式上，意象的繁多與密集是必然的事，因此大量的意象繼承、凝煉挑戰著隋代詩人的功力。從前述的研究可知，隋代詩人大量繼承南朝邊塞詩中的意象，不論是大漠景物或邊塞地名，並沒有創新的意象出現。但在意象的縮合、融匯上也頗具匠心，如黃沙意象從南朝的靜態轉變成動態、雲的意象和

戰陣結合在一起、為意象賦予多重感官摹寫……等。不過隋代邊塞樂府並不避免相同意象重複使用，這種情況在盧思道的作品中甚為明顯，不知是鋪敘未足的遺憾，亦或是增加重複、沓疊的美感？

(二) 閨怨題材意象的承繼與融合：閨怨這個題材由來已久，從詩經、古詩十九首、漢樂府、南朝樂府都持續的擬作。由於中國以農立國下嚴謹的男女份際掌控，女性永遠是接受與等待的一方，加上活動範圍的狹窄，所使用的意象不出閨房與閨閣之物。南朝詩盛行後，又增強了對女性面貌和服飾等描寫。隋代樂府詩中的閨怨成份往往和邊塞題材交融，反而不見絀？子弟遊戲人間或商人重利輕別離等類型出現，女子多以貞潔自守，未見青樓倡妓等淫媚類型。以下將分為二類來討論。

#### 1. 自然物象：

a. 帷：指的是床帳，是閨閣中常用之物。薛道衡〈昔昔鹽〉：「彩鳳逐帷低。」襲用宋·顏師伯〈自君出之矣〉：「自君出之矣，芳帷低不舉。」的意象，又隱含原作「自君出之矣」之意，更顯巧妙。

b. 鏡、臉：容貌是女人的第二生命，鏡子便成了女人不可或缺之物。「女為悅己者容」良人遠去，再美的容顏也乏人欣賞，因此女子往往疏於打扮。《詩經·衛風·伯兮》：「自伯之東，首如飛蓬；豈無膏沐，誰適為容？」便是此意。宋·謝靈運〈燕歌行〉：「豈無膏沐感鸛鳴。」便是借由這個典故描寫良人遠行，女子無心粧扮的情形。此後徐幹〈室思〉：「自君出之矣，明鏡暗不治。」庾信〈燕歌行〉：「盤龍明鏡餉秦嘉。」則是女子連鏡子都不願意看。隋代樂府也承襲了這個意象：

見膽明鏡自生塵。(薛道衡〈豫章行〉)

盤龍隨鏡隱。(薛道衡〈昔昔鹽〉)

這兩首都承襲「棄鏡」意象。也有將鏡、臉兩個意象整合闡述來顯現女子無心打扮的心態：

自知蓮臉歇，羞看菱鏡明。(薛道衡〈昭君詞〉)

承襲梁·簡文帝〈妾薄命〉：「玉貌歇紅臉。」的意象，昭君出塞飽經風霜，臉上嬌媚的紅暈不再，怎敢面對明亮的菱鏡？怕把心中的悽楚無奈都一一展現吧？

c.柳：意喻「留」。古代有折柳送別的習俗，因此「柳」出現在詩中往往有離別的含意，如：

巫山巫峽長，垂柳復垂楊。同心且同折，故人懷故鄉。山似蓮花艷，流如明月光。寒夜猿聲徹，遊子淚霑裳。(梁·元帝〈折楊柳〉)

又因它暗喻「留」意，在閨怨詩中成為佳人望君歸的代表意象，如：

青青河畔草，鬱鬱園中柳。盈盈樓上女，皎皎當窗？。娥娥紅粉妝，纖纖出素手。昔為倡家女，今為蕩子婦。蕩子行不歸，空床難獨守。(〈古詩十九首 青青河畔草〉)

高樓十載別，楊柳濯絲枝。摘葉驚開駛，攀條恨久離。年年阻音息，月月減容儀。春來誰不望，相思君自知。(劉邈〈折楊柳〉)

之前閨怨中的「柳」多是單獨出現或兩個意象相伴出現，隋代薛道衡的〈昔昔鹽〉卻一口氣將「柳」與其它「蘼蕪」、「水」、「花」縮合，且每個意象均用典陪襯，

<sup>95</sup>表達女主角幽微的心意：<sup>96</sup>

垂柳覆金堤，蘼蕪葉復齊。水溢芙蓉沼，花飛桃李蹊。採桑秦氏女，織錦竇家妻，關山別蕩子，風月守空閨。恒斂千金笑，長垂雙玉啼。盤龍隨鏡隱，彩鳳逐帷低。飛魂同夜鶻，倦寢憶晨雞。暗牖懸蛛網，空梁落燕泥。前年過代北，今歲往遼西。一去無消息，那能惜馬蹄。（〈昔昔鹽〉）

d.鴛鴦：「鴛鴦」成雙成對，互守貞潔，自古便成為女子匹偶的暗喻，如魏文帝〈秋胡行〉：「泛泛淥池，中有浮萍。寄身流波，隨風靡傾。……雙魚比目，鴛鴦交頸。」陳後主〈東飛伯勞歌〉：「池側鴛鴦春日鶯。」隋代也有人在樂府詩中使用這個意象，藉由外在景物的成雙成對來襯托失侶女子的寂寞：

鴛鴦水上萍初合。（薛道衡〈豫章行〉）

e.青鳥：青鳥原指王母娘身邊的靈禽，是一神話意象，如齊王融〈神仙篇〉：「青鳥驚高羽，王母停玉杯。」而薛道衡〈豫章行〉：「願得王母三青鳥，飛來飛去傳消息。」卻將神話的意象轉為傳達訊息的信使。

在自然物象中有一類是比較特別的，因為閨怨的形成除了良人經商、移愛離棄外，便是因從軍而分別。在南朝邊塞樂府中，邊塞與閨怨交融的現象甚為明顯，直接在詩句中陳述良人從軍的事實，便有損詩委婉含蓄的特色，使用邊塞地

<sup>95</sup> 「蘼蕪」此取自古辭〈上山採蘼蕪〉，延伸有棄婦的含義。「芙蓉沼」根據〈子夜四時歌。夏歌〉：「朝登涼台上，夕宿蘭池裏，乘月採芙蓉，夜夜得蓮子。」暗寓「憐子」。「桃李蹊」，阮籍〈詠懷〉：「嘉樹下成蹊，東園桃與李」寓指青春年華。此處參考陳書彙的賞析。曹道衡、王運熙等著《漢魏六朝詩鑒賞辭典》（上海：上海辭書出版社，一九九二年九月初版），頁一四六六。

<sup>96</sup>薛道衡〈昔昔鹽〉開頭四句為：「垂柳覆金堤，蘼蕪葉復齊。水溢芙蓉沼，花飛桃李蹊。」同註33，頁八三四。

名便是一個解決途徑，因此像關山、<sup>97</sup>代北、<sup>98</sup>遼西<sup>99</sup>均是閨怨中常用的邊塞地名意象。但並非所有的邊塞地名都會拿來使用，往往是前人使用過，後人加以承繼、融合，卻很少有新詞出現，由此可看出擬作的易於因循及突破的困難。

## 2.人事意象：

a.畫眉人：由「張敞畫眉」的典故便可知畫眉人其實指的就是丈夫。<sup>100</sup>獨孤嗣宗〈紫騮馬〉：「遠聽珂驚急，猶是畫眉人。」化用古辭〈陌上桑〉的意象。薛道衡〈豫章行〉：「空憶回頭角枕處，無復前日畫眉人。」則襯托出怨婦的寂寞淒涼。

b.蕩子：在閨怨詩中「蕩子」通常代表丈夫或愛侶，因經商、遠征、移愛而滯外不歸，如：

蕩子好蘭期，留人獨自思。落花同淚臉，初月似愁眉。階前看草蔓，窗中對網絲。不言千里望，復是三春時。（陳後主〈有所思〉）

嫋嫋河堤樹，依依魏主營。江陵有舊曲，洛下作新聲。妾對長楊苑，君登高柳城。春還應共見，蕩子太無情。（徐陵〈折楊柳〉）

<sup>97</sup>陳·陸瓊〈關山月〉：「邊城與明月，俱在關山頭。焚烽望別壘，擊斗宿危樓。團團婕妤扇，織織秦女鉤。鄉園誰共此，愁人屢益愁。」同註 33，頁二八〇。徐陵〈關山月〉：「關山三五月，客子憶秦川。思婦高樓上，當窗應未眠。星旗映疏勒，雲陣上祁連。戰氣今如此，從軍復幾年。」頁二八〇。薛道衡〈豫章行〉：「況復關山遠迢遞。」頁三九九。薛道衡〈昔昔鹽〉：「關山別蕩子。」頁八三四。

<sup>98</sup>代北：庾信〈燕歌行〉：「代北雲氣晝昏昏，千里飛蓬無復根。」同註 33，頁三七八。薛道衡〈昔昔鹽〉：「前年過代北。」頁八三四。

<sup>99</sup>遼西：梁·吳均〈採蓮曲〉：「遼西三千里，欲寄無因緣。」同註 33，頁五六五。薛道衡〈昔昔鹽〉：「今歲往遼西。」頁八三四。

<sup>100</sup>《漢書·趙尹韓張兩王傳》：「又為婦畫眉，長安中傳張京兆眉嫵。有司以奏敞。上問之，對曰：「臣聞閨房之內，夫婦之私，有過於畫眉者。」上愛其能，弗備責也。」（漢）班固著（台北：鼎文書局，一九七七年出版），頁三二二二。



隋代樂府也承襲了這個意象：

關山別蕩子，風月守空閨。（薛道衡〈豫章行〉）

c.採桑女：自漢代古辭〈陌上桑〉：「羅敷喜蠶桑，採桑城南隅。」塑造採桑女的形象後，自此便鮮活於詩作中，自然不會在隋代樂府詩中缺席，如薛道衡〈昔昔鹽〉：「採桑秦氏女。」便是承襲採桑女的形象。

d.竇家妻：竇家妻指晉 竇滔妻蘇惠，思夫謫戍流沙，織錦為回文詩以寄贈。此宦宦婦女的形象在樂府詩中時有所見，如：

織錦秦川竇氏妻。（庾信〈烏夜啼〉）

織錦竇家妻。（薛道衡〈昔昔鹽〉）

e.織女：從〈古詩十九首〉始，加以稗官野史的推波助瀾，織女星擬人化的形象便深植人心：

迢迢牽牛星，皎皎河漢女。織織濯素手。札札弄機杼。終日不成章，涕泣零如雨。河漢清且淺。相去復幾許。盈盈一水間，脈脈不得語。（〈古詩十九首 迢迢牽牛星〉）

牽牛織女遙相望，爾獨何辜限河梁？」（魏 文帝〈燕歌行〉）

牽牛語織女，離淚溢河漢。（〈華山畿〉）

當學織女嫁牽牛。（薛道衡〈豫章行〉）

f.嫦娥：其實在歷代詩作中有一些特定地域女子，她們往往擁有特殊的技藝，如韓娥，江總〈宛轉歌〉：「金樽送曲韓娥起，玉柱調弦楚妃歎。」齊娥，晉 陸機〈吳趨行〉：「楚妃且勿歎，齊娥且莫謳。」湘娥，魏

·曹植〈妾薄命〉：「想彼宓妃洛河，退詠漢女湘娥。」  
而姮娥，也就是嫦娥，也是詩人常歌詠的對象。舉例如下：

西王青鳥秦女鸞，姮娥婺女慣相看。（宋·陸瑜  
〈東飛伯勞歌〉）

莫學姮娥叛夫婿。（薛道衡〈豫章行〉）

g.豐城劍：根據《晉書》所載，所謂「豐城劍」指張華發現斗牛二星之間有紫氣，豫章人雷煥說是寶劍之精，上徹於天所致，地點在豐城。後來果真從豐城挖出兩把寶劍，一曰龍泉，一曰太阿。此軼事給予詩人豐富的聯想，如陰鏗〈經豐城劍池詩〉：

清池自湛澹，神劍久遷移。無復連星氣，空餘似  
月池。夾篠澗深淥，含風結細漪，惟有蓮花萼，  
還想匣中雌。（陰鏗〈經豐城劍池詩〉）

梁·劉孝威便將其拿來暗喻男女，<sup>101</sup>薛道衡〈豫章行〉繼之，使它由自然物象變成人事意象：

豐城雙劍昔曾離，經年累月復相隨。（薛道衡〈  
豫章行〉）

自南朝起，閨怨詩作便開始有趨於長篇的情形，如〈宛轉歌〉、〈燕歌行〉，和邊塞長篇一般，隋代豔情長篇大量承襲前人所使用的意象，以隋·盧思道〈有所思〉為例：

長門與長信，憂思並難任。洞房明月下，空庭綠草深。怨  
歌裁紈素，能賦受黃金。復聞隔湘水，猶言限桂林。悽悽  
日已暮，誰見此時心。（盧思道〈有所思〉）

<sup>101</sup>劉孝威〈妾薄命〉：「不見豐城劍，千祀復同形。」同註 33，頁六九 0。

在這首詩中使用了人事意象：斑婕妤、阿嬌，自然物象：明月、綠草、湘水、桂林、日暮。而這些意象，在前人閨怨詩中屢見不鮮，如：

佳人不相見，明月空在帷。（齊 劉繪〈有所思〉）

昔未離長信，金翠奉乘輿。何言人事異，夙昔故恩疏。（梁簡文帝〈有所思〉）

階前看草蔓，窗中對網絲。（陳 後主〈有所思〉）

丹墀生細草，紫殿納輕陰。曖曖巫山遠，悠悠湘水深。（王筠〈有所思〉）

上林鳥欲棲，長門日行暮。（費昶〈有所思〉）

明月照桂林，初花錦繡色。（〈子夜四時春歌〉）

盧思道將其重新縮合，賦以「誰見此時心？」作結，委婉道出棄婦的哀怨，較前述諸作，更為含蓄動人。而薛道衡更是此中能手，他經常襲用前人的意象再加以創變，像〈豫章行〉，<sup>102</sup>「金環」原是女子臂上或腕上的飾品，前人曾用，如曹植〈美女篇〉：

---

<sup>102</sup>隋 薛道衡〈豫章行〉：「江南地遠接閩甌，東山英妙屢經遊。前瞻疊障千重阻，卻帶驚湍萬里流。楓葉朝飛向京洛，文魚夜過歷吳洲。君行遠度茱萸嶺，妾住長依明月樓。樓中愁思不開頓，始復臨窗望早春。鴛鴦水上萍初合，鳴鶴園中花併新。空憶常見角枕處，無復前日畫眉人。照骨金環誰用許，見膽明鏡自生塵。蕩子從來好留滯，況復關山遠迢遞。當學織女嫁牽牛，莫學姮娥叛夫婿。偏訝思君無限極，欲罷欲忘還復憶。願作王母三青鳥，飛來飛去傳消息。豐城雙劍昔曾離，經年累月復相隨。不畏將軍成久別，只恐封侯心更移。」同註 33，頁三九九。

「攘袖見素手，皓腕約金環。」繁欽〈定情詩〉：「我既媚君姿，君亦悅我顏。何以致拳拳，縮臂雙金環？」薛道衡加以「照骨」二字，顯現耀眼金光，但主人卻無心打扮（誰用許？）「明鏡」也是女子常用的閨閣之物，如蕭子顯〈日出東南隅行〉：「明鏡盤龍刻，簪羽鳳凰雕。」武陵王紀〈明君詞〉：「誰堪覽明鏡，持許照紅妝。」薛道衡加「見膽」二字，更顯鏡之明亮，<sup>103</sup>但如今明鏡自生塵土，為什麼呢？漢徐幹有《室思詩》五章，其第三章曰：「自君之出矣，明鏡暗不治。思君如流水，無有窮已時。」於是「見膽明鏡自生塵」便暗喻「君出」、暗喻「思君如流水，無有窮已時。」沒有「照骨」、「見膽」的耀眼明亮便顯現不出主人相思不得，百無聊賴的心情。

綜上所述，由於長篇歌行與七言的發展，隋代詩人大量融匯、運用前代意象，可謂集大成之作，雖然縮合多創變少，卻可見隋代學習南朝意象塑造的用心，以下將進一步討論隋代詩人對意象的改造。

### （三）隋代樂府詩對意象的改造

中國古典詩詞中一個重要的現象便是意象被反覆的運用和意象的複合重組，同一時代和不同時代的人往往對同一物象重複利用和創化，擬作美學重視的便是讀者如何從各方面去理解、補充、想像、發揮，而重建新的意象意境，朱立元說：

讀者在建立意象意境過程中是以自己的原先感覺經驗為基礎的，所以意象意境的產生決不會人人相同。作者可以把各種複雜的情志同時凝注在某一個意象意境之中，並通過詩歌語言表達出來，其中詩人的情思本身不是單一的，而是複雜的、

<sup>103</sup>「膽」在樂府詩中多解為豪氣，如梁·吳均〈胡無人行〉：「男兒不惜死，破膽與君嘗。」同註33，頁四六七。「見膽」則是呈現人心，如梁·吳均〈行路難〉：「君不見上林苑中客，冰羅霧縠象牙席。盡是得意忘言者，探腸見膽無所惜。」頁七五八。而薛道衡卻用以形容鏡之明無所不鑑。

朦朧的，是所謂『詩無達志』（《唐詩評選·卷四》，王夫之）；就讀者欣賞方面而言，則是『詩無達詁』（《唐詩評選·卷四》，王夫之），其對詩歌語言、意象所透露出來得複雜朦朧的情志永遠把握不定，由於與讀者自己的經驗、情志、心境等相聯繫，它們所能把握到的詩情往往已走樣變形而與讀者的特殊思想感情相貫通，因而更呈多姿多彩，難以確定。<sup>104</sup>

而這改造後的意象表達，往往是擬作者與原創者風格不同的所在，隨著對舊有的意象作創變，中國文學方能推陳出新，開闢新的局面。此處以隋代擬作樂府為例，看隋代詩人如何改造前人意象：

- 1.以俗為雅：運用野史傳說入詩，如薛道衡的〈豫章行〉：「當學織女嫁牽牛，莫學嫦娥叛夫婿……願作王母三青鳥，飛來飛去傳消息。」採用東陽無疑《齊諧記》、《山海經》等傳說來塑造「從一而終」的貞女意象。
- 2.綜合前人意象形成新的組合模式：如盧思道綜合梁·簡文帝的〈有所思〉：「昔未離長信，金翠奉乘輿。何言人事異，夙昔故恩疏。」和費昶〈有所思〉：「上林鳥欲飛，長門日將暮。所思郁不見，空想丹墀步」成為：「長門與長信，憂思並難任。洞房明月下，空庭綠草深。」加強棄婦的憂思。另如〈從軍行〉：「流水本自斷人腸，堅冰舊來傷馬骨」結合隴頭歌辭：「隴頭流水，鳴聲幽咽，遙望秦川，心肝斷絕」和陳琳：〈飲馬長城窟〉：「飲馬長城窟，水寒傷馬骨。」的意象，巧妙的改心肝為漢人常用的人腸，用堅冰代替寒水，更增戰場冰冷刺骨的感受。
- 3.擴充辭句，使意象更為鮮明：如梁·武陵王紀的〈明君詞〉：「誰堪覽明鏡，持許照紅妝。」薛道衡的〈昭君詞〉擴充為：「自

<sup>104</sup>朱立元，《接受美學》（上海：人民出版社，一九八九年出版），頁一二五。

知蓮臉歇，羞看菱鏡明，釵落終應棄，髻解不須縈。」後兩句具有雙重含義：一是無心粧扮，二是漢胡婦女裝飾不同，暗示昭君成為胡婦，這種意象復疊比梁·武陵王紀的〈明君詞〉含義又更進一層。

4.借用前人組合方式，另取他象以立新意：如盧思道改〈陌上桑〉古辭：「日出東南隅，照我秦氏樓。」為：「初月正如鉤，懸光入綺樓。」（〈日出東南隅行〉）由日變夜，連帶使女主角的形象由健康明朗的意象變成哀怨淒楚。另如〈飲馬長城窟〉古辭：「青青河畔草，綿綿思遠道。」由疊字開頭，突顯相思綿長，湯帝的〈飲馬長城窟〉則改起首為：「肅肅秋風起，悠悠行萬里。」也是由疊字開頭，可是卻使人有一種行軍肅殺之氣。

5.壓縮辭句，使主要意象更加突出：如石崇〈明君詞〉：「延我入穹廬，加我闕氏名，殊類非所安，雖貴非所榮。」薛道衡將之壓縮為：「何用單于重，詎假闕氏名。」便把石崇後兩句畫蛇添足的解釋變成待讀者體會的深意，並直接提出單于這個胡虜意象代替胡帳 - 穹廬。誰造成昭君狼狽情形的主體意象更為鮮明。另如辛德源的〈芙蓉花〉，將〈古詩十九首·涉江採芙蓉〉：「涉江採芙蓉，蘭澤多芳草，採之欲遺誰，所思在遠道。還顧望舊鄉，長路漫浩浩，同心而離居，憂傷以終老。」壓縮為：「涉江良自遠，托意在無窮。」造成兩層意象：一是暗示芙蓉花，二是凝聚原詩相思的意象。

6.前人意象的衍伸：如曹操〈短歌行〉：「月明星稀，烏鵲南飛，繞樹三匝，何枝可依。」敘述夜鵲無枝可棲的孤獨，而阮卓〈關山月〉：「寒笳將夜鵲，相亂晚聲哀。」則是道盡征人理不清的愁緒，薛道衡〈昔昔鹽〉：「飛魂同夜鵲，倦寢憶晨雞。」同樣是孤獨，薛道衡將執政者的孤獨、征人的孤獨重鑄成怨婦的相

思，豐富意象的內涵。

以上介紹了隋代詩人寫作樂府詩時如何改造舊有的意象。整體來說，隋代樂府詩在意象的經營上不夠凝煉與創化，襲古則有，趨新則微，這也是隋代樂府詩價值未見彰顯的原因。但筆者認為，從隋代詩人擬作的成就正可看出北朝受南朝「巧構形似」的影響，追求詩歌表面的藝術成就，已日漸有功，而隋代樂府詩運用技巧所鋪陳出來的意境，如邊塞之作的豪邁慷慨，閨怨之作的清麗流暢，卻又呈現北人應有的骨力。南北融合後的隋代文學，其價值正在於激盪、融合與創新，隋代作到第二項，唐代則延續隋代的發展，終於呈現大一統美學，我們千萬不可輕忽隋 - 初唐這一段融合的努力與成就。

#### 第四節 結語

隋代詩人在面對漢魏古辭及部份南朝文人樂府時，由於曲調幾已不可復得，且文人樂府朝徒詩的方向演進，因此多採用「擬篇法」及梁代發明的「賦題法」。在摹擬南朝新聲樂府方面主要採用「擬調法」，少數採用「賦題法」。總的來說梁代發明的「賦題法」仍是隋代樂府擬作的主要方式，因此可說隋代詩人將「賦題法」的擬作方式加以繼承及沿續。

隋代擬作樂府技巧，表現在二方面：一是篇章結構的布局，二是意象的經營與改造。隋代擬作樂府篇章結構的特色在於時空設計與假設與事實交錯兩方面；隋代詩人在意象的經營上雖然承襲多於創變，但由於長篇及格律的發展，在意象的融匯及運用上仍有其可取之處。