

南華大學

文學研究所碩士論文

柳永詞對都會描寫的開拓

The Pioneer of Metropolitan Depiction -  
Lio-yeng' s Poetry

研究生：林燕姵

指導教授：李正治先生

中華民國九十二年六月

南 華 大 學

碩 士 學 位 論 文

文學系碩士班

柳永詞對都會描寫的開拓

研究生：林燕婷

經考試合格特此證明

口試委員：\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

江寶釵

阮美慧

李正治

指導教授：李正治

所 長：陳章錫

口試日期：中華民國九十二年六月二十五日

## 摘要

宋詞是宋代文學的代表，柳永詞流傳甚廣，關於其成就卻始終存在著兩極的評價。北宋初年由於農業振興、手工業進步、商業繁榮，造就了汴京、杭州、成都等許多繁榮的都市。城市人口劇增，加上坊市制度破壞，使當時的都市呈現出和以往截然不同的面貌。柳永對都會的描寫，與宋代城市及市井生活息息相關，本論文從分析《樂章集》中有關都會生活的作品入手，與宋史及宋人筆記小說的描寫相印證。首先從歷史社會的背景探討柳永與北宋都會的關係，其次由作品內部分析柳永為適應其都會描寫在形式及寫作手法上的開拓和創新。

宋詞是宋代文學的代表，柳永的詞被認為是由《花間集》到慢詞一個重要的轉折點，這樣的轉折和其都會描寫有不可分割的關聯。本論文分為五章：除第一章緒論和第五章結論外，正文部分分為三章：

第二章從歷史社會的背景分析柳永和北宋都會的關係。分別從社會變遷、歌妓唱曲侑酒制度及柳永個人經歷三方面探討柳詞所以形成及盛行的原因。北宋的社會是柳詞賴以形成的背景，歌妓是柳詞最有力的傳播者，加上柳永對新聲的熱愛和流連坊曲的個人經歷，分別從三方面造就柳永城市歌手的地位。

第三章分析柳永詞中的都會描寫，分別從北宋都會風華、佳節慶典的描寫、朝野多歡生活畫面及女性敘寫四個部分探究北宋的都會面貌。柳永詞中的都會生活充滿歡天喜地的宴遊享樂，充分展現當時社會上盡醉太平的愉悅氣氛。

第四章探討柳永對都會的描寫與花間詞、北宋初年各詞家作品的不同之處。柳永借用賦的手法創製慢詞，並將市井生活大量寫入詞中，使他的詞與北宋初年的士大夫詞呈現不同的風貌，大開詞境，對宋詞的發展有正面而積極的意義。

# 柳永詞對都會描寫的開拓

## 目錄

第一章 緒論 .....	1
第一節 研究動機 .....	2
第二節 前人論述 .....	7
第三節 章節安排 .....	14
第二章 柳永與北宋都會文化 .....	17
第一節 北宋昇平歲月及都會文化 .....	17
第二節 北宋的青樓及歌妓 .....	31
第三節 忍把浮名換了淺斟低唱 .....	41
第三章 《樂章集》中的都會生活.....	55
第一節 都會風華的描繪 .....	55
第二節 佳節慶典的描寫 .....	65
第三節 朝野多歡的生活畫面 .....	90
第四節 《樂章集》中的女性敘寫 .....	102
第四章 柳永都會詞在詞史發展上的開拓與新創.....	117
第一節 由花間到柳永在都會詞中的開展 .....	117
第二節 以賦為詞在都會詞中的表現方式 .....	133
第三節 破雅為俗的藝術新風格 .....	143
第五章 結論 .....	163
參考書目 .....	169

# 柳永詞對都會描寫的開拓

## 第一章 緒論

翻開記憶中的歷史課本，印象中宋朝是一個始終積弱不振的朝代，五代十國的紛亂局面結束之後，中原暫時獲得安定，但在宋太祖重文輕武的政策下，宋朝對外用兵始終處於劣勢，待得金兵南下，攜徽、欽二宗北去，從此偏安江南竟成不可改變的宿命。

與宋朝在軍事上軟弱無力的表現相對照，我國舊時代的文化思想，在宋朝的幾百年間卻得到極大幅度的發展，後人總將宋朝與那些在文化史上有突出成就的朝代相提並論，稱為「漢宋」、「唐宋」、「宋元」、「宋明」，而觀乎宋代在文化方面的表現也確實無愧於這樣的褒揚。由於主政者偃兵修文的態度、對平民教育的重視，有宋一代各地書院林立，私人講學風氣盛行，加上印刷術發達，種種主觀、客觀因素，大大促進了宋代思想文化的交流與普及：儒、佛、道三家思想經過長期的融合，在宋朝形成中國思想界鼎鼎有名的理學運動；由於當代社會的需求，在唐代韓柳曾經提倡、而一度遭遇挫折的古文運動，到了北宋不但得到延續，而且取得良好的成績，從此奠定了宋代古文在歷史上堅固不拔的地位；至於詩方面，在歐陽修、蘇東坡、黃庭堅、陸游等人手下，形成了與唐詩截然不同的風味；特別是詞這一「新興」<sup>1</sup>的文體，以迅雷不及掩耳之勢橫掃全宋，遂成足以與唐詩分庭抗禮的一代文體。另一方面，說書、話本、戲曲這些屬於俗文學的部分，都在宋朝找到迅速發展的空間。宋朝，站在傳統雅文學的巔峰與俗文學的起跑點上，不論從文化思想或從文學發展歷程而言，都堪稱是一個特別的朝代。

---

<sup>1</sup> 吳熊和以為燕樂起於隋唐之際，其曲始繁則在一個世紀之後的開元、天寶年間，而詞體的成立，當要比曲的流行還要晚些。所以燕樂雖起於隋，而詞則於盛唐燕樂風行的環境中，才在民間孕育起來，再經中、晚唐一些著名詩人的努力，終於逐步成熟、定型。詳見《唐宋詞通論》，杭州：浙江古籍，1989年，頁1。但詞在五代無論就題材或型式而言，都還相當的單一化，以楊海明的說法，是「展苞初放」的階段，進入北宋之後，才「呈現空前繁榮和紛紜的局面」。詳見《唐宋詞史》第三章、第四章，高雄：麗文文化，1996年。

## 第一節 研究動機

《文心雕龍 時序》云：「時運交移，質文代變，古今情理，如可言乎？故知歌謠文理，與世推移，風動於上，而波震於下。」<sup>2</sup>文學作品乃是「與世推移」的，隨著文治教化轉變而相應地產生變化，與社會生活、政治關係可謂緊緊相繫。「文變染乎世情，興廢繫乎時序」<sup>3</sup>，文學既本之於生活，取材於社會，自然反應著時代的變遷，所以文學也可以說是人類文明史、社會風俗史等資料的匯集，不論任何時代的文學都應該相當程度地展現其歷史的本質與相貌，西方學者維柯即說過：「詩人們必然是最初的歷史家。」<sup>4</sup>

宋代各類文體各有特色，而《詞品》曰：「宋之填詞為一代獨藝，亦猶晉之字，唐之詩，不必名家，而皆奇也。」<sup>5</sup>王國維更進一步說明：「凡一代有一代之文學：楚之騷，漢之賦，六代之駢語，唐之詩，宋之詞，元之曲，皆所謂一代之文學，而後世莫能繼焉者也。」<sup>6</sup>在此見解中，宋詞被指認為宋代文學中最「盛」、最「勝」、最具代表性的文體，正所謂「時代心理終於找到了它最合適的歸宿」。<sup>7</sup>詞能在宋朝脫穎而出，除了文體本身自然機制的演化外，更重要的是宋朝特定的社會經濟、政治背景及思想文化背景，有利於長短句歌詞這一特殊文體的滋生與發展。北宋立國之後，農業生產和手工業生產有很大的發展，隨著農業和手工業的發展，又促使其商業經濟日益興盛。加上趙宋的統治者比較注重調整內部關係、緩和階級矛盾，所以在北宋的一百六十餘年當中，基本上保持著穩定的承平局面。在這種時代太平、商業經濟高度發達的背景和基礎上，城市普遍呈現出繁華富麗的生活面貌，這種生活面貌在詞中表現為士大夫文人的享樂生活和上層市民階層的冶遊生活。如聶冠卿〈多麗〉詞所寫：

想人生，美景良辰堪惜。問其間、賞心樂事，就中難是並得。況東城、鳳臺沙苑，泛晴波、淺照金碧。露洗華桐，煙霏絲柳，綠陰搖曳，蕩春一色。

<sup>2</sup> 梁 劉勰著，周振甫注：《文心雕龍注釋 時序》，台北：民主，1983年，頁671。

<sup>3</sup> 《文心雕龍注釋》，頁816。

<sup>4</sup> 維柯：《新科學》下冊，北京：商務，1989年，頁457。

<sup>5</sup> 明 楊慎：《詞品》，據唐圭璋編：《詞話叢編》，台北：廣文，1980年再版，頁429。

<sup>6</sup> 王國維：《宋元戲曲史 自序》。王氏此說乃秉承清 焦循之說而來，焦循：《易餘齋錄》卷15：「夫一代有一代之所勝，余嘗欲自楚騷以下至明八股，撰為一集。宋專錄其詞，一代還其一代之所勝。」引自沈松勤：《唐宋詞社會文化學研究》，杭州：浙江大學，2000年，頁1。

<sup>7</sup> 李澤厚：《美的歷程》，台北：金風，1987年，頁193-194。

畫堂迥，玉簪瓊珮，高會盡詞客。清歡久、重然絳蠟，別就瑤席。有  
翩若輕鴻體態，暮為行雨標格。逞朱唇，緩歌妖麗，似聽流鶯亂花隔。慢  
舞縈回，嬌鬟低鞞，腰肢纖細困無力。忍分散。彩雲歸後，何處更尋覓。  
休辭醉，明月好花，莫謾輕擲。<sup>8</sup>

如夏竦歌頌真宗朝的應制之作〈喜遷鶯〉：

霞散綺，月沉鉤，簾卷未央樓。夜涼河漢截天流，宮闕鎖清秋。瑤塔  
曙，金盤露，鳳髓香和煙霧。三千珠翠擁宸遊，水殿按涼州。<sup>9</sup>

再看看《東京夢華錄》中的記載：

〈民俗〉條：所謂花陣酒池，香山藥海，別有幽坊小巷，燕館歌樓，舉之  
萬數。<sup>10</sup>

〈飲食果子〉條：諸酒店必有廳院，廊廡掩映，排列小閣子，吊窗花竹，  
各垂簾幙，命妓歌笑，各得穩便。<sup>11</sup>

〈（正月）十六日〉條：寶騎駸駸，香輪轆轤，五陵年少，滿路行歌，萬  
戶千門，笙簧未徹。<sup>12</sup>

詞客高會的地方是「慢舞縈迴，嬌鬟低鞞」歌姬舞妾最為密集的地方，皇宮  
裡的娛樂是「三千珠翠擁宸遊，水殿按涼州」，而市民們也不妨流連在歌樓酒館，  
讓歌妓們的歌聲舞態妝點太平歲月的繁華歡愉。於是當時充斥在北宋士大夫文人  
詞篇中的主流思想，便是「太平也，且歡愉，不惜金尊頻倒。」（蔡挺〈喜遷鶯〉）。

共同的社會基礎，促使奠基於這一基礎上的北宋詞壇，從總體上看來有一種  
共同的熱鬧氣氛、富貴氣度。但因不同的生活方式、生活態度卻又培養出兩種不  
同的文化或文藝。文學是一種人學，是人的靈魂學，是人的性格學，因此作者的  
稟性、作者的氣質、作者的氣派風度，就構成了其所創作之文學作品的內在因素。

<sup>8</sup> 唐圭璋編：《全宋詞》，台北：洪氏，1980年，頁10。

<sup>9</sup> 《全宋詞》，頁9。

<sup>10</sup> 南宋 孟元老撰，民國 鄧之誠注：《東京夢華錄注》，台北：世界，1999年第2版，頁200。

<sup>11</sup> 《東京夢華錄注》，頁109。

<sup>12</sup> 《東京夢華錄注》，頁266。

北宋詞壇也因此出現兩種不同的生活側面，呈現出兩種截然不同的審美趣味——詞的雅俗之爭從北宋到南宋始終是一個引人注目的議題。北宋前期雅詞的代表是晏殊、歐陽修，這一派作家的作品主要是對五代小令的繼承，當然這種繼承並不僅是單純的正統士大夫審美方向的延伸，而是蘊含著提昇的意義。因為五代詞風同時存在著精緻文雅和粗鄙淫冶兩類作品，到了宋代文人的手裡，詞風基本上沿著趨向文雅的方向發展。晏殊生逢盛世，個人際遇也較圓滿順遂，所以他的詞就如其詞集名——《珠玉集》，珠圓玉潤，雍容大方，體現出濃厚的貴族色彩。他的作品常常是宴席中，為供家妓表演、為酒筵增色而作，所以有人稱之為酒席文學。但晏殊喜宴樂卻並不沉溺於宴樂，他的作品中最為人激賞的，就是那種於「圓滿」中深感「不圓滿」的敏感特質。如其〈浣溪沙〉：

一曲新詞酒一盃，去年天氣舊池臺，夕陽西下幾時回。    無可奈何花落去，似曾相識燕歸來，小園香徑獨徘徊。<sup>13</sup>

新詞、美酒、池臺、小園香徑，這些都暗示著生活的富裕閒暇，一切是那樣的完美無缺，但詞人卻因戀人的離去而獨自沉吟。不過他並未放任自己始終沉溺於離別的哀傷中，而是將感情昇華、提煉出「夕陽西下幾時回」這樣對人生無常深刻的感觸，也就是這一感觸的轉移，使晏殊的詞呈現出深廣的哲理性。

歐陽修所處的時代與晏殊相同，加上他一向所持「文體分工」的觀念，所以他的詞作也一直浸染著這個新時代的某種歡愉寬鬆的心理氣氛，即便是寫離別也始終維持著「哀而不傷」、「優遊不迫」的風格氣度，如其〈蝶戀花〉：

小院深深門掩亞，寂寞珠簾，畫閣重重下。欲近禁煙微雨罷，綠楊深處鞦韆掛。    傳粉狂遊猶未捨，不念芳時，眉黛無人畫。薄倖未歸春去也，杏花零落香紅謝。<sup>14</sup>

甚至當他被貶謫至安徽時，「因翻舊闕之詞，寫以新聲之調」<sup>15</sup>，所作十首描寫西湖美景的〈采桑子〉，仍然充滿輕快、明媚、熱鬧、熙樂的情調。但這些詞

---

<sup>13</sup> 《全宋詞》，頁 89。

<sup>14</sup> 《全宋詞》，頁 128。

<sup>15</sup> 歐陽修：〈西湖念語〉，見《全宋詞》，頁 120 - 121。



裡所寫的景物既不同於某些「隱逸」詞中不食人間煙火的山水清景，也不同於豔情詞的綺麗香膩，而是把人的高興與自然清趣融合成既有情韻又澄澈清明的美麗圖畫。由於歐陽修閱歷比晏殊廣泛，仕途也不似晏殊的一帆風順，這讓歐陽修有較多接近平民的機會，所以影響到他的詞中又有從俗的一面，在一些作品中展現市民階層的生活作風和藝術趣味，如其〈醉蓬萊〉：「半掩嬌羞，語聲輕顫，問道有人知嗎？強整羅裙，偷回波眼，佯行佯坐。」又如〈看花回〉：「又及至，見來也，怎生教人惡？」而且不同於平常以小令寫雅詞，歐陽修的這些俗詞都以慢詞為表現方式。

如果說晏殊和歐陽修代表的是士大夫的審美觀，那麼柳永的作品就因呈現出較濃厚的市民審美情趣而在當時引起廣泛的討論，施議對將這種情形稱作「北宋詞壇的柳永熱」。<sup>16</sup>這股「柳永熱」可以從兩個方面來看，一是傳播情形：葉夢得曾引述一位從西夏歸朝官員的說法：「凡有井水處，即能歌柳詞。」<sup>17</sup>《高麗志樂志》也有柳詞的記載。<sup>18</sup>甚至到了散曲鼎盛的元朝，柳永的〈雨霖鈴〉還被列為十大名曲之一。柳詞的傳播可謂既廣且久。歌妓愛唱柳永的詞，平民百姓愛聽柳永的詞，范仲淹「喜柳詞，客至則歌之」。<sup>19</sup>甚至身在禁中的仁宗皇帝，也「頗好其詞，每對歌，必使歌伎歌之再三」。<sup>20</sup>另一方面從北宋各家詞話對柳詞的批評，也可以了解柳詞受到的重視：李清照的《詞論》、王灼的《碧雞漫志》、吳曾的《能改齋漫錄》都對柳永的人與詞有許多的討論。晏殊對柳永說，某雖作詞，卻不曾道「綵線慵拈伴伊坐」之句；蘇軾說秦觀的詞與柳永相近，秦觀急忙與柳永劃清界線，「某雖無學，亦不如是」；<sup>21</sup>蘇軾曾自言，「近卻頗作小詞，雖無柳七風味，亦自是一家」，言詞中顯然設定柳永為比較的對象；《白雨齋詞話》亦曾提及：「北宋詞家極多，獨云『冠柳』，仍是震於耆卿名而入其殼中耳。」<sup>22</sup>對於這一切，薛

<sup>16</sup> 施議對：〈北宋詞壇的柳永熱〉，刊於《成都社會科學研究》，1998年第6期。又見施議對：《宋詞正體 宋詞的奠基人——柳永》，澳門：澳門大學，1996年。

<sup>17</sup> 葉夢得：「余仕丹徒，嘗見一西夏歸朝官云，凡有井水飲處即能歌柳詞，言其傳之廣也。」見《避暑錄話》卷下，據《叢書集成初編》，北京：中華書局，1985年，頁49。

<sup>18</sup> 《高麗史 樂志》收載宋詞44篇歌詞中，可推訂其製作年代與作家者，共計15篇、8名作家而已，其中柳永所作有8首。詳見張仁愛：《柳永歌詞與高麗歌謠比較研究》，台灣師大中文所碩論，1985年。

<sup>19</sup> 劉克莊：〈題湯梅孫長短句〉，《後村大全集》卷111，《四部叢刊》本。

<sup>20</sup> 陳師道：《後山詩話》卷上，據《影印文淵閣四庫全書》，台北：商務，1985年，冊1478，頁286。

<sup>21</sup> 曾慥《高齋詩話》云：「少游自會稽入都見東坡，東坡曰：『不意別後公卻學柳七作詞。』少游曰：『某雖無學，亦不如是。』東坡曰：『銷魂當此際，非柳七語乎？』」見清 沉雄：《古今詞話》，據唐圭璋編：《詞話叢編》，頁752。

<sup>22</sup> 清 陳廷焯：《白雨齋詞話》，據《詞話叢編》，頁3955。

礪若在《宋詞通論》中曾有一段精采的概括，他認為儘管柳詞受到當時許多人的譏評謾罵，但「譏評者儘管譏評，謾罵者儘管謾罵，而無形中都受了他 - - 直接或間接 - - 的影響與暗示」。<sup>23</sup>

柳永一生經歷了太宗、真宗、仁宗三朝，正是《東京夢華錄》中所說：「太平日久，人物繁阜 斑白之老，不識干戈」<sup>24</sup>的時期，也是中國歷史上第一次正式將城市居民和鄉村居民畫分開來的時期。在這個時期，人們 - - 尤其是城市居民 - - 的生活方式、思想意識有很大的改變。柳永的作品所以受歡迎，應該和他能夠抓住時代的脈動，適時的呈現這一個時代的特色有關。與柳永大約同時的史官范鎮曾說：「仁宗四十二年太平，鎮在翰苑十餘載，不能出一語歌詠，乃於耆卿詞見之。」<sup>25</sup>柳永詞確實能反映出北宋都會中繁華的一面，具有「時代風俗畫」<sup>26</sup>的意義，「我們不妨把柳詞視為宋代市井那種熱烘烘的氣氛的文字的宣洩」。<sup>27</sup>

柳永從民間俗樂、俗曲中大量吸取養份，他的《樂章集》充份體現了燕樂樂曲的大眾化傳統及市民階層的審美趣味，他將詞從士大夫手裡又拉回民間，從上流社會的閨閣中拉回里巷，使合樂歌詞再次面對廣大的人生。其羈旅行役之作，呈現的是一個盛世文人，顛躓於仕途中的得與失；其都市風情詞，展現的是經濟高度發展，朝野上下對娛樂熱烈追求的歡樂景象；而其歌妓詞，更因筆端深蘊同情與了解，充份刻畫出唐宋社會中一群特殊身份女子的愛與恨，並因此而突出於大部份同類體裁的作品之上。

柳永作品之不同於晏殊、歐陽修所作、不同於當時一般文人的作品，最大的差異在於：一、柳永是以城市居民的一份子，以嶄新的眼光去看待、反應城市的面貌，而非以傳統士大夫文人、居高臨下的角度，去審視城市的變化。二、柳永首開先例的從享受太平生活，享受生命的角度，寫出對人欲的正常要求，突破了儒家傳統對文人士大夫「克己復禮」、「動心忍性」的規範。這種生活觀念、人生哲學及意識型態的貼近世俗之處，正是柳永詞廣為傳播的理由。

是曲子詞，而非古雅的宋文、理性的宋詩，亦非俚俗的話本成為宋代的標志文學；是柳永雅俗兼顧的曲子詞，而非晏殊、歐陽修的雅詞，絕好而微妙地體現了北宋時，全社會前所未有普遍對文化的重視、對音樂的喜好，以及文人近俗、

<sup>23</sup> 薛礪若：《宋詞通論》，臺灣：開明書店，1958年，頁111-112。

<sup>24</sup> 《東京夢華錄注 序》，頁23。

<sup>25</sup> 宋 祝穆編，祝洙補訂：《方輿勝覽》卷11，上海：上海古籍，1991年，頁136。

<sup>26</sup> 朱崇才：〈從柳永詞的評價看雅俗觀念的轉化〉，載《江海學刊》，2001年第6期。

<sup>27</sup> 袁行霈：《中國詩歌藝術研究》，北京：北京大學，1996年第2版，頁392。

市民學雅這一文化轉型時期的特點。也就是說，柳詞之所以廣受歡迎，正在于它所引導的雅中近俗、俗中透雅的審美意識，投合了廣大士大夫及市民、整個北宋社會的共同審美要求。

本論文即希望藉由分析柳永詞作中對都會生活的描寫，認識北宋都會的生活情狀，包括都會風貌、節令民俗，城市居民的審美標準、思想觀念，並進而探討柳永都會描寫在詞史發展上的意義。

## 第二節 前人論述

郭預衡在其主編的《中國古代文學史長編》中曾經提到：「如果在同一朝代作橫向比較，宋代的散文、詩、詞都很發達；如果抽出一種文體與前後時代作豎向比較，則宋詞的成就要高於詩文。」而宋詞所以發達的原因，一是「唐人尚未來得及佔領這塊領域」；二是因為「詞適于言情，宋人在詩中不善抒情，便將情移到詞中」。<sup>28</sup>孟瑤更以感性的口吻提到：「(宋詞)令後人讀之，愛不釋手。那不只是为了她的美麗容貌，而是為了她的情真意摯。讀了為之傾心，為之牽縈，為之夢寐不忘。」<sup>29</sup>似乎「宋詞」專以言情見長。孫立則進一步強調宋詞的生命意識，他說：「宋人對人——個體的生存與宇宙的聯繫有著極自覺的思考，其詞作的思想深度也並不遜於前人的詩歌創作。」<sup>30</sup>而沈松勤卻從社會文化學的角度出發，提出唐宋詞的意義和價值，不僅是審美的，而且是歷史的，充分展現出它賴以繁衍的那個時代的社會文化，其所揭示的社會文化內容，不僅接近於生活，而且具有生動性。<sup>31</sup>

以往人們對柳永詞所體現的思想色彩與情感內涵，總體而言評價不高，談到柳永，對其人品多有所批評，對其作品則多肯定其羈旅行役之作，而對大量描寫歌妓生活和描寫都市風光的作品則鮮有提及或持否定態度。近年來這種情況逐漸有所改變，如郭無患〈論柳永〉一文，即以較為通脫的態度，認為柳永「有過不嚴謹和玩世不恭的生活，也有過關心民瘼的仁人之言，他是一個有血有肉的複雜

<sup>28</sup> 郭預衡主編：《中國文學史長編——宋遼金卷》，北京：首都師範大學，1993年，頁58。

<sup>29</sup> 孟瑤：《中國文學史》，台北：大中，1974年，頁396。

<sup>30</sup> 孫立：〈宋詞的生命意識〉，載《孔孟學報》，第65期，1993年，頁179。

<sup>31</sup> 沈松勤：〈唐宋詞社會文化學論綱〉，載《中國古代、近代文學研究》，1999年，頁29。

人物。」<sup>32</sup>更有部分學者從社會美學的角度出發，探討柳永詞中所反映平民化的愛情、北宋前期的承平景象和繁華都會。前者如蘇者聰的〈應當重新評價柳永的詠妓詞〉、劉少雄的〈論柳永的豔詞〉，後者如豐家驊的〈柳永慢詞與宋代都市〉、〈論柳永歌詠太平的詞〉，羅嘉慧的〈柳永與市民文學〉<sup>33</sup>等。

宋詞是否獨重抒情，對柳永的詞該持怎樣的態度？現在我們先從前人的看法來探究。

## 一、宋詞是否足與唐詩、元曲相提並論

關於宋詞的評價，多數意見以為：詞是宋代文學的代表，在文學史上，足以與唐詩、元曲先後相輝映。但也曾有研究者提出不同的意見，認為宋詞有愧於自己的時代，不僅比不上唐詩、元曲，也不如同時代的宋詩，不足以反映宋代的社會生活、政治情況，更不能成為一代文學的代表。如詹安泰就曾對此一論點作過詳細的分析：（一）作詞的目的在配合歌樂，為「遣興娛賓」之用，自然不要求什麼社會現實。（二）在宋代，詩、文、詞分工，詞為豔科、為小道，「祇有在文人眼中認為不登大雅之堂的談情說愛，旖旎風流這一類的情事，才用詞這一體製來寫」。（三）詞的篇幅短小，音律嚴格，「對詞人要反映當前生活現象，發抒個人生活情感，就不無一定程度的限制」。所以詹安泰以為：宋詞是中國文學發展的歷史過程中最薄弱的一環，它不曾出現過像唐詩中的杜甫或元曲中的關漢卿這樣偉大的現實主義作家，也不足以成為宋朝的代表文學。<sup>34</sup>

夏承燾從作家的創作態度出發，分析宋詞的成就，他認為：宋人稱詞為「詩餘」，「實質上總把詞看得比詩低一等」，宋代部份作家，「他們在詩裡表達積極的、面對現實的思想情感，而讓消極的逃避現實的思想情感用詞來寫；於是詞便成為

<sup>32</sup> 郭無患：〈論柳永〉，轉引自崔海正：〈近年柳永詞研究述略〉，載《中國文學研究》，1996年第一期。

<sup>33</sup> 蘇者聰：〈應當重新評價柳永的詠妓詞〉，載《中國古代、近代文學研究》，1995年，頁203-208。

劉少雄：〈論柳永的豔詞〉，載《中國文哲研究集刊》，1996年第9期，頁163-191。

豐家驊：〈柳永慢詞與宋代都市〉，載《江海學刊》，1991年，頁163-165。

豐家驊：〈柳永歌詠太平的詞〉，載《吉林大學社會科學學報》，1991年第4期，頁67-72。

羅嘉慧：〈柳永與市民文學〉，載《廣東社會科學》，1992年第1期，頁75-80。

龍建國：〈論柳永詞的社會美學意義〉，載《信陽師範學院學報》，1990年，頁148-153。

<sup>34</sup> 詹安泰：《宋詞散論 宋詞發展的社會意義》，廣州：廣東人民，1980年，頁1-5。

消極頹唐的思想情感的逋逃藪，便成為名符其實的詩之餘了。」<sup>35</sup>

宋詞在反映現實的廣闊度上確實有其一定的局限性，宋詞中缺少反映重大歷史變革、體現時代精神的作品也是事實，但「文學是時代生活和情緒的歷史」，<sup>36</sup>而人類社會生活豐富多彩，思想情緒千變萬化，所謂時代的生活並不排除日常的生活，情緒更無關偉大與平常，家國之情與男女情愛同屬人類情緒的一部份，文學藝術所提供的歷史畫卷無比廣闊、無限精采。從這個角度來看，宋詞在特定的歷史條件下，在反映現實，體現當代的生活和情緒方面，仍是有其特殊貢獻的。

另一方面，文體分工的觀念確實存在於大部宋代文人的心目中，但事實往往不如人們主觀設的想那般，正因「文以載道」、「詩以言志」的觀念普遍存在宋代文人心中，所以詞得以成為宋人卸下面具的言情之作，成為宋人宣洩情緒的肺腑之言。明代陳子龍曾說：「宋人不知詩而強作詩，其為詩也，言理而不言情，終宋之世無詩。然宋人歡愉愁怨之致，動於中而不能抑者，類發於詩餘，故其所造獨工。」<sup>37</sup>清代的王文華更直接表示：「宋人詞才若天縱之，詩才若天紕之。宋人作詞多綿婉，作詩便硬。」<sup>38</sup>也就是說，宋人鬱積於胸的感情，因宋詩「言理不言情」的特色，在詩中無處宣洩，所以全部湧向詞中，於是，「遣興娛賓」的消極詞論在這裡轉化成造就詞體狹深抒情性和婉約唯美主體風格形成的積極動力，為詞的抒情提供了求真、求美而不必求善的條件。<sup>39</sup>

詞的體制小，音律嚴，不可否認是一種限制。但詞的篇幅並不短於詩，小令的字數與絕句差不多，慢詞的字數更大部份多於律詩。更重要的是，詞的格律並非憑空而造，詞是在燕樂昌盛的具體歷史條件下產生、發展起來，然後繼續在合樂應歌的環境中成長、壯大的。由於音樂的孕育，詞具有與燕樂相適應的性格特徵，諸如以旖旎之辭，應管絃冶蕩之音，諸如重女音、尚婉媚、以清切婉麗為宗，以及除了平仄之外，又分五音、分六律、分清濁輕重等，<sup>40</sup>這種種條件，是限制也是特點，是形成詞特殊的藝術個性不可或缺的條件。長短句歌詞在形式格律上的特殊規定，是在合樂應歌的實踐過程中逐漸形成的，它所具備的組織嚴密的特性，正是合樂歌詞所特有的形式美和音樂美的體現。宋人選擇了詞這一特殊的文學樣

<sup>35</sup> 夏承燾：〈「詩餘」論——宋詞批判舉例〉，見北京《文學評論》，1966年第1期。

<sup>36</sup> 高爾基：《論文學》，北京：人民文學，1978年，頁18。

<sup>37</sup> 清 王奕清等撰：《御選歷代詩餘 詞話》，據《詞話叢編》，頁1335。

<sup>38</sup> 清 王文華：《古今詞論》，據《詞話叢編》，頁621。

<sup>39</sup> 楊海明：《唐宋詞主題探索——消極詞論的某種積極作用》，高雄：麗文，1995年，頁103。

<sup>40</sup> 李清照：《詞論》，據陳良運主編《中國歷代詞學論著選》，南昌：百花洲文藝，1998年，頁71。

式，用以表現其生活情狀，宣洩其「動於中而不能抑」的情緒，並且「所造獨工」，表現得極為當行出色，獲得前所未有之成就。這除了體現宋人的特殊才能外，還說明：詞是宋人「從內心」成功地體現真實的「正確形式」，<sup>41</sup>這一種文學樣式是適合這一個時代的表現需求的。有燕樂的環境，詞才得以在宋代文壇大放異彩，而因詞的盛行，又使音樂成為宋人生活中不可或缺的調劑，這也說明了沒有一種文體能獨外於時代的特色貿然而起。

## 二、關於柳詞的評價

「自來評詞，尤鮮定論 往往同人之詞，有揚之則九天，抑之則九淵者。如近世推崇屯田、夢窗，而宋末張玉田《詞源》則非難備至，即其一例。」<sup>42</sup>柳永的詞從風華初露即一直倍受矚目。

李清照以詞人身份論詞，評論嚴苛，卻自有其觀點獨到之處。其〈詞論〉云：

五代干戈，四海瓜分豆剖，斯文道息。獨江南李氏君臣尚文雅，故有「小樓吹徹玉笙寒」，「吹皺一池春水」之詞。語雖奇甚，所謂亡國之音哀以思也。逮至本朝，禮樂文武大備，又涵養百餘年，始有柳屯田者，變舊聲作新聲，出《樂章集》，大得聲稱於世；雖協音律，而詞語塵下。<sup>43</sup>

在這一段話中，李清照提到柳永「詞語塵下」，也就是說他的詞，使用了當時士大夫詞人不屑使用的俚俗語言，言詞間顯然有輕視之意。但她也不得不承認，柳永詞有創新的貢獻，即「變舊聲作新聲」，有配合音樂的優點——「協音律」，更重要的，是有「大得聲稱於世」的事實。另一方面，她從詞合樂的特點，強調時代對文體的影響：「逮至本朝，禮樂大備，又涵養百年，始有柳屯田者出。」涵養百年，也許誇大，但柳永的作品確實與北宋尚奢不尚儉的社會風氣、音樂歌舞盛行的社會習尚有不可忽視的關連，而「變舊聲作新聲」更是柳永創作的一大特色。

<sup>41</sup> 《宋詞正體》，頁 36。

<sup>42</sup> 蔡嵩雲：《柯亭詞論》，據唐圭璋：《詞話叢編》，台北：新文豐，1988 年，頁 4909-4910。

<sup>43</sup> 《中國歷代詞學論著選》，頁 71。

王灼《碧雞漫志》云：

耆卿樂章集，世多愛賞該洽，序事閒暇，有首有尾，亦閒出佳語，又能擇聲律諧美者用之，惟是淺近卑俗，自成一體，不知書者尤愛之。予嘗以比都下富兒，雖脫村野，而聲態可憎。故曰，不知書者尤好耆卿。<sup>44</sup>

這一段話寫出《樂章集》的優點：詞的內容詳備、敘事從容而完整，且「閒出佳話」，詞中時有令人驚豔之語，如「漸霜風淒緊，關河冷落，殘照當樓。」（〈八聲甘州〉）多次被提出譽之以具有唐人高致。而且音律諧美，所以「世多愛賞該洽」。但他更嚴厲的批判柳永的缺點——「淺近卑俗」，猶如「都下富兒，雖脫村野，而聲態可憎」。柳永是否聲態可憎，各家看法見仁見智，但方之以晏殊等士大夫文人對富貴的體認，柳詞中俗豔處確實如都下富兒，難脫村野氣。但也正因這一「難脫村野氣」的特點，所以能為「不知書者」好之。

《苕溪漁隱叢話》後集卷三十九引嚴有翼《藝海雌黃》云：

柳之《樂章》，人多稱之。然大概非羈旅窮愁之詞，則閨門淫媠之語。若以歐陽永叔、晏叔原、蘇子瞻、黃魯直、張子野、秦少游輩較之，萬萬相遼。彼其所以傳名者，直以言多近俗。俗子易悅故也。<sup>45</sup>

在這裡，嚴有翼將柳永的作品批評得一文不值，他認為柳永之所以傳名，主要是因為「言多近俗」，也就是說，柳詞的內容、語言符合世俗的趣味，所以深受一般凡夫俗子的喜愛。姑且不論柳永的詞是否如其所論般一文不值，但嚴有翼也不得不承認柳永詞在當時「人多稱之」，確實享有盛名。而嚴有翼以為柳永的詞非「羈旅窮愁之詞」，即「閨門淫媠之語」，則未免失之於偏頗。首先他忽略了柳永作品中描繪都會風情的部份，而「羈旅窮愁之語」和「閨門淫媠之語」的主角分別是宋代失職文人與歌妓，這二種身份類型，在宋朝都有其特殊的社會意義，嚴有翼只以其與歐陽修、晏殊、蘇東坡等人之作「萬萬相遼」譏之，未免有失公允。但值得注意的是，這一番話也從另一方面說明了流俗之人與士大夫文人審美趣味

<sup>44</sup> 宋 王灼：《碧雞漫志》，據《詞話叢編》，頁 34。

<sup>45</sup> 宋 胡仔：《苕溪漁隱叢話》後集卷 39，據《詞話叢編》，頁 130。

的不同。

馮煦《蒿庵論詞》從肯定柳詞的藝術價值入手：

耆卿詞，曲處能直，密處能疏，鼻處能平，狀難狀之景，達難達之情，而出之以自然，自是北宋巨手。然好為俳體，詞多嫫黷有不僅如提要所云以俗為病者。避暑錄話謂，凡有井水處，即能歌柳詞。三變之為世所詬病亦夫未嘗不由此，蓋其千夫競聲，毋甯白雪之寡和也。<sup>46</sup>

馮煦推崇柳永之作能「狀難狀之景」、「達難達之情」，自是北宋巨手，但仍認為與其「千夫競聲」不如「白雪寡和」，仍是以俗為病。

陳師道《後山詩話》云：

柳三變遊東都南北二巷，作新樂府，骯髒從俗，天下詠之。<sup>47</sup>

所謂「骯髒」語出《漢書 枚乘傳》，指文勢迂曲，含有敘事婉轉曲盡其情之意，而「從俗」則指柳永詞能投世俗之所好，陳師道認為「以婉轉盡情的寫作特點迎合世俗人情」，即柳永詞所以能「天下之詠」的主要原因。

徐度《卻掃編》云：

柳永耆卿以詞顯名於仁宗朝 其詞雖極工致，然多雜以鄙語，故流俗人尤喜道之，其後歐蘇諸公續出，文格一變，至為歌詞，體致高雅，柳氏之作，殆不復稱于文士之口，然流俗好之自若也。<sup>48</sup>

和《藝海雌黃》一樣強調文人和一般流俗之人不同的審美趣味。

餘如《四庫全書提要》說柳詞：

旖旎近情，故使人易入。雖頗以俗為病，然好之者終不絕也。<sup>49</sup>

<sup>46</sup> 馮煦：《蒿庵論詞》，據《詞話叢編》，頁 3678。

<sup>47</sup> 《後山詩話》，據《影印文淵閣四庫全書》，冊 1478，頁 286。

<sup>48</sup> 徐度：《卻掃編》卷下，據《叢書集成初編》，頁 172。

<sup>49</sup> 清 紀昀總纂：《四庫全書總目提要》，石家莊：河北人民，2000 年，頁 5446。



「旖旎」意指柔順，含有抒情細膩體貼入微之意，應是以柳詞的美偏於陰柔一類。

黃昇《花庵詞選》曰：

耆卿長於纖豔之詞，然多近俚俗，故市井之人悅之。<sup>50</sup>

纖豔與俚俗確實是耆卿詞的兩大特點，此評頗有見地。

細數歷代諸詞家對柳永作品的評語，概括的說，有三個重點：一、認為其藝術性遠勝於其思想性；二、肯定其羈旅行役之作遠勝於其他的作品；三、承認其倍受市民的喜愛，卻又批評其醜態從俗。整體而言，抑多於揚，而抑之者多集中於對其「俚俗」的否定。但「俚俗」恰恰是柳詞作為都市新聲的特點，也是柳詞能夠大為流行的主要原因。柳詞的俚俗大概表現在語言、內容、思想三大方面，語言的俚俗可以隨著時間的推移而不再明顯，古代的俗語在後人看來或許更有其可愛的一面，或者因時代的不同，反覺深奧難懂。思想上表現出市民趣味，在現代也未必是嚴重的缺失，不論是人欲的追求、世俗的願望，在今人的眼裡，都是十分合於人情，無須避諱的事實。但內容、情趣的低俗卻是一個較難以抹滅的污點，以致一直遭人詬病。

張炎《詞源》言：「詞欲雅而正。」<sup>51</sup>王灼《碧雞漫志》云：「中正則雅。」<sup>52</sup>李清照認為作詞要典雅、主情致，都強調以追求中和之美為作詞的最高標準。士大夫文人作詞以求雅為準則原本無可厚非，但詞本是產生於市井之間的俗樂，尤其就其應歌合樂，經歌妓之口傳播於秦樓楚館的消費特質來看，俗是其本色，是其得以生存的基本條件。「雅」是詞在經文人吸收改造後的另一番面目，當然「雅」沒有什麼不好，文體在經文人改造的過程中，豐富了表現力，得到新的姿態，而得以發揚光大，這是對文學的一種貢獻。但如果詞只有一種樣式，那麼不用等到南宋末年，恐怕它就不存在了，其他文體也一樣，絕對不可能以單一的面貌長期叱吒於文壇。所以雅與俗不該是對立的愛與惡，二者的美學價值，都值得肯定與研究。

拋開雅俗之辯，對柳永詞的價值，北宋黃裳在〈書《樂章集》後〉提出他

<sup>50</sup> 黃昇：《花庵詞選》，據《影印文淵閣四庫全書》，冊 1489，頁 356、357。

<sup>51</sup> 宋 張炎：《詞源》，據《詞話叢編》，頁 218。

<sup>52</sup> 《碧雞漫志》，據《詞話叢編》，頁 28。

不一樣的看法：

予觀柳氏樂章，喜其能道嘉祐中太平氣象，如觀杜甫詩，典雅文華，無所不有。是時予方為兒，獨想見其風俗，歡聲和氣，洋溢道路之間，動植咸若。令人歌柳詞，聞其氣，聽其詞，如丁斯時，使人慨然有感。嗚呼！太平氣象，柳能一寫于樂章，所謂詞人盛世之黼藻，豈可廢耶？<sup>53</sup>

黃裳從詞的時代意義出發，將柳詞與杜詩相提並論，將柳詞置於其所賴生成的「典雅文華，無所不有」的那一個開闊的社會與文化背景中，將其視為「太平盛世」的獨特載體。柳詞的風行，代表柳永受到肯定，也就是說他的詞確實傳達了當時這樣一群人的想法，也因為柳詞的這個特質尚未得到充分的正視，所以本論文希望從柳詞入手，探討宋朝這一個朝代城市生活的特色與趣味。

### 第三節 章節安排

北宋初年的詞壇，大部分的士大夫文人投入雅詞的創作，繼承晚唐五代風格的小令持續散發迷人的光采。只有柳永由民間擷取慢詞的體制，以其趨俗的風格一枝獨秀，贏得歌妓、樂工、市井中平民百姓的青睞。前人對柳永的詞一直存在著褒與貶的兩極評價，我們相信能贏得如此廣泛討論的作品必有其存在的道理，尤其柳永詞對都會描寫的開拓，大開詞境新局，與宋代城市及其市井生活息息相關，卻自來缺乏完整而詳盡的探究，<sup>54</sup>本論文有志填補此一學術空白。全文分成五章，除首章緒論外，主體在中間三章。第二章著重背景部分，考察柳永詞作產生的北宋都會文化母體。其他兩章則針對都會詞的不同層面探討，現分述如下：

第二章探討的是柳永與北宋都會的關係。北宋繁榮的都會是柳永涉足最深的

<sup>53</sup> 《演山集》卷 35，據《影印文淵閣四庫全書》，冊 1120，頁 239。

<sup>54</sup> 近年來有關柳永的學位論文，如廖為祥的《【樂章集】析論》（1974 年台大中文所碩論）、崔瑞郁的《柳永與周邦彥》（1974 年台大中文所碩論）主要探究柳永詞的內容和形式，張仁愛的《柳永歌詞與高麗歌謠之比較》（1985 年師大中文所碩論）從中華文化東漸之角度，探討柳永詞對高麗歌謠的影響，張白虹的《柳永【樂章集】意象析論》（1996 年高雄師大國文所碩論）和呂靜雯的《【樂章集】修辭藝術之探究》（2000 年淡江中文所碩論）著重藝術手法的分析，連美惠的《柳永情色書寫之研究》（1998 年淡江中文所碩論）從冶遊生活和性別角度解讀柳詞，分析柳永詞中情色書寫的內涵。

地方，尤其是北宋京城汴京，柳永一直對它情有獨鍾。北宋的昇平歲月為柳永的作品提供最佳的創作背景，成為柳詞中極鮮明的一筆。而歌妓侑酒唱詞的制度，使歌妓在詞的傳播上，佔著極重要的地位，柳永的詞所以能有井水處即有人歌，和歌妓盛行、歌妓愛唱柳永的詞有莫大的關係。第三節則從柳永的人生追尋，探討其求宦與淺斟低唱間的矛盾，並希望從中了解柳詞的真正精神。

第三章分析柳永詞中的都會描寫，包括北宋都會風華、佳節慶典的熱鬧喧闐、朝野多歡的生活畫面等。最後因柳永《樂章集》中有相當多的篇幅以都市裡中下階層女性、尤其是身份特殊的歌妓為主角，所以特別將柳詞中對女性的描寫提出作為獨立的一節。

第四章探討柳永都會詞在詞史發展上的開拓與新創。分別從形式、內容、表現方式及其所反映的當時市民意識幾個方面探討。詞從中唐初起，到溫庭筠成功樹立花間範式，以迄北宋初年，大致保持著以小令為主要書寫形式，以紅粉佳人為主要描寫內容的既定模式，柳詞的出現動搖了此一統一的格局，是花間詞到慢詞間的一大轉折。第一節從形式和內容兩方面探討柳永在都會的描寫上，與花間詞人及北宋初年各詞家作品的不同之處。《樂章集》中多慢詞，慢詞的表現方式自有異於小令，所以第二節即分析柳永都會詞的表現方式。而柳詞既然著根於北宋的都會，勢必受當時社會風氣的影響；柳詞既然深為北宋時人所喜愛，其中自然有與接受者深深契合的思想意識存在，所以第三節探討柳永都會詞中所反映出北宋市民階層的想法和觀念。

## 第二章 柳永與北宋都會文化

### 第一節 北宋昇平歲月及都會文化

#### 一、一個欣欣向榮的時代

宋代是繼漢唐盛世之後，中國古代社會發展的又一高峰，但它並不是恢復唐朝鼎盛時期的繁榮，而是以全然不同於以往的面貌，展現出社會在不同發展階段的改變。

公元 960 年正月，後周殿前都檢點趙匡胤，於汴京以北二十里的陳橋驛發動兵變，率軍隊返回京城奪取後周政權，改元宋，年號「建隆」。北宋立國三年後，開始發動統一全國的戰爭，先後滅了荊南、湖南、後蜀、南漢、南唐諸國。太平興國四年（979），宋太宗趙光義親率大軍兼併吳越和北漢，五代以來長達七十餘年干戈紛擾四方割據的混亂局面，終告一段落，中國封建社會再度走入一個相對穩定的歷史時期，黎民百姓終於可以喘口氣，迎接睽違已久男耕女織閒話桑麻的日子。

經過唐末五代長期的戰亂，北宋建國之初，農村總體上呈現地曠人稀，所以北宋建國後，施行了一系列恢復及促進農業生產的措施，首先以計畝納稅法代替唐代的租庸制，減輕農民的負擔，改善農民的社會地位。接著在賦役上制定減免、緩交等優惠政策，鼓勵開山墾田，進而改進農業生產工具和農業技術，以精細耕種代替傳統粗放的耕作方式。在當時各級官員向中央呈遞的奏札中，常可見強調農田水利建設的意見，及對各種農業政策利弊得失的討論，類似的議論也幾乎見於每一個文人士大夫的文集，凡此種種都可見中央及各級官員對農業生產的重視。

宋朝初期執政者在農業方面投注頗多心力，且成績斐然。<sup>1</sup>兩宋時期，我國歷

---

<sup>1</sup> 如鄭白渠是陝西水網主幹，宋太宗時多次想興修卻因工程太大未能如願，宋真宗景德三年修復了一部分，「工既畢而水利饒足，民獲數倍。」詳見《宋史 河渠志》卷 94，據楊家駱主編：《新校本二十五史》，台北：鼎文，1980 年，頁 2348。

景祐初河北轉運使王沿「導相、衛、邢、趙水，下天平、景祐諸渠，溉田數萬頃。」見《宋史 王沿傳》卷 300，頁 9959。

史上人口首次突破了億人大關，在國土面積相對減少的情況下，卻需養活漢唐時代兩倍以上的人口，其中還包括因軍事需要而常年維持的百餘萬武裝部隊，和聚集在都城市鎮中與土地長期分離的眾多人口，卻不曾發生糧食短缺的情況，由此即可見宋朝農業發展之非凡成就。除了生產力增加外，宋代農業經濟的高度發展，還表現在傳統農業結構的改變上，林、牧、漁以及各種經濟農作物在農業生產中所佔的比重越來越大。例如：蔬菜種植專業化和商品化程度明顯提高，各城鎮周圍，出現了大片菜園；飲茶成為人們日常生活中不可或缺的習慣，社會對茶葉的需求量極大，茶葉品種形成各具特色的多樣性；居住在城市的人們對果品的需求也越來越重視，果木栽培技術得到極大的發展。<sup>2</sup>最特別的是，花卉栽培也是宋代農業的一個重要組成部分。花卉栽培在我國有悠久的歷史，宋代經濟生活空前繁榮，觀賞花卉成為一種社會風尚。<sup>3</sup>日常生活裡，婦女頭上簪戴鮮花，男子的帽子上也常常佩戴花朵，作為裝飾。每當春暖花開，洛陽城中無論貴賤都時興在身上或頭巾上插戴花朵，連挑擔者也不例外。人們往往邀朋呼友，或舉家外出，前往以花事聞名的園林觀賞遊覽。<sup>4</sup>花卉與人們日常生活的密切聯繫，表現出宋人審美趣味的高雅，也顯示了宋代都市生活繁榮和文明的程度。

隨著農業生產進步而來的是手工業的大幅成長，各地出現許多大型礦場和大型作坊，獨立工商業者的社會地位隨著商業行為的漸趨熱絡及從事商業人口的增加而相對提高。礦冶、製瓷、絲織與造紙行業的發展最是顯著。從目前發現的窯址來看，宋代瓷窯的數量比唐朝多出數倍，分布在全國 17 個省份的 130 餘縣。著名的瓷窯有：定窯、磁州窯、耀州窯、鈞州窯、景德鎮窯、龍泉窯等，各窯生產的瓷器各有特色，其中最為後人熟悉的景德窯所在地景德鎮，原本名叫昌南鎮，北宋景德四年（1007），因其燒製的瓷器進貢朝廷後深受宋真宗的喜愛，遂改名為

---

這樣的努並沒有白費，自宋仁宗至神宗時期，河北農業「大豐」、「比歲大稔」、「甚登」、「豐稔倍常」等大豐收就有八次。詳見程民生：《宋代地域經濟》，台北：雲龍，1995年，頁325。

<sup>2</sup> 如河北大名府壓沙寺種梨用嫁接之法：「其載接之故，先植棠梨本上，候始生枝條，又於棗木大枝上鑿一竅，度接活梨條於其中。不一二年，即生合，乃砍去棗上之枝，又斷棠梨下幹枝脈，即梨條已接於棗木矣。結實所甘而美者，以此。」《墨莊漫錄》卷3，轉引自《宋代地域經濟》，頁153、154。

<sup>3</sup> 《西湖老人繁勝錄 端午節》：「初一日，城內外家家供養，都插菖蒲、石榴、蜀葵花、梔子花之類，茉莉盛開，城內外撲帶朵花者，不下數百人。盆種者，官員饋送諸府第。」據孟元老等著：《東京夢華錄外四種》，台北：大立，1980年，頁118。

<sup>4</sup> 歐陽修：《洛陽牡丹記 風俗記第三》：「洛陽之俗，大抵好花，春時，城中無貴賤皆插花，雖挑擔者亦然。花開時，士庶競為遨遊。」據《叢書集成初編》，北京：中華書局，1985年，頁4、5。

景德鎮，其所燒製的瓷器也從此聞名天下，歷時不衰。絲織品方面，從保存至今的宋人繪畫作品和有關文獻來看，宋人衣服冠冕的款式、質地和顏色較前代都有很大的進步，這與宋代紡織業和印染業的進步有很大的關係。宋代絲織品的特色是細、密、輕、薄，人們在詩歌中如此形容：「維揚軟縠如輕雲，毫縣輕紗若蟬翼。」而宋代的織錦以四川的蜀錦和蘇杭一帶的宋錦最為有名。在紡織業的帶動之下，染色業也發展了起來，傳統的染料有紅花、紫草、茜草等，絲綢、麻布經過染色加工，形成絢麗的色彩，又因受到雕版印刷技術的啟發，人們將各種美麗別致的圖案雕刻製版，印刷到網布上，這一切使宋朝的絲織品有了更多彩多姿的變化。除此而外，宋代不論金屬製造、文具製造、建築、蠟燭、製糖等各方面，依據各地的地理環境、社會需求都有不同程度、不同特點的發揮。<sup>5</sup>

在農業和手工業蓬勃發展的基礎上，北宋的商業較前朝有了長足的進步，南北各地的農村，已出現定期的集市——草市、墟，統稱為坊場。一切農作物、農副產品、手工業製品及畜牧品等，都在坊場交易。商業活動的熱絡，造就了都市的形成，據統計，宋朝十萬人以上的大都市有四十多個，<sup>6</sup>在這同時，遍布各地的中小型都市和市鎮正逐漸形成。全國性市場漸趨成熟：來自南方的茶葉，已是京城居民不可或缺的日常消費品；產自海邊的魚鮮海味，成為京師酒樓的桌上佳餚；嶺南荔枝、江西金橘、溫州水梨，都是皇城東華門外的熱門商品，四通八達的水陸交通運輸網，將京都與各城鎮鄉村連接起來，周邦彥《汴京賦》描寫當日情況：

厥有建議，導河通洛。於是自淮而南，邦國之所仰，百姓之所輸，金谷財帛，歲時常調，舳艫相銜，千里不絕，越舫吳艚，官艘賈舶，閩謳楚語，風帆雨楫，聯翩方載，鉦鼓鏜鞳，人安以舒，國賦應節。<sup>7</sup>

而張擇端的〈清明上河圖〉更具體的呈現出汴京城中水陸繁忙的景象：汴河中有竹筏、撐篙、搖櫓的船、單桅、雙帆的大帆船，街道上有運貨的車、乘人的

<sup>5</sup> 如在冶煉技術方面，開封是良工大匠薈萃之地，有著精粹的冶鑄技術；兩浙造紙手工業發達，尤以溫州所產最佳，另一重要產紙地則在成都府；蠟燭主要產地是開封和陝西；而南方有許多地方產糖，如廣西桂州，江西虔州。詳見《宋代地域經濟》，第三章。

<sup>6</sup> 據丁長清：《中國古代市場與貿易》，台灣：商務，1999年，頁47。

<sup>7</sup> 周邦彥：〈汴都賦〉，引自宋 孟元老著，民國 鄧之誠注：《東京夢華錄注》，台北：世界書局，1999年第2版，頁12。

篷車，還有需要二十匹牲口一起拉的四輪車，所載貨物之重可想而知。<sup>8</sup>

商品經濟的空前發達，為宋代社會帶來一連串的改變，首先是現代城市的興起、城市生活呈現多采多姿的面貌，而且促進了茶文化、酒文化、飲食文化的發展。<sup>9</sup>繼而文學藝術領域中開始出現反應城市工商業者思想情感的作品，這種文學的平民化趨勢在之後的元明清三代得到迅速的發展並出現傲人的成績。<sup>10</sup>

## 二、東京夢華

法國學者埃狄納稱宋朝為「現代的拂曉時辰」，<sup>11</sup>此時城市裡出現許多具有時代性的變化，北宋可說是中國城市向近代城市邁進的一個重大轉變期。<sup>12</sup>中國早期城市確立的原因，主要取決於政治因素，隨著時代遷移，城市的政治功能逐漸減弱，經濟功能日漸增強。

從戰國至五代，中國的城市一直兼具政治和經濟功能，「城」與「市」合一<sup>13</sup>，大體保持幾項重要的特徵：

- 1、「市」由官府規定設在城中的一個特定區域內。
- 2、市場內工商業者必須穿著一定的服裝。
- 3、貿易時間有所限制，「市」按時開放與關閉。
- 4、直至漢代都沒有夜市的記載。唐以後京城夜晚開市須經皇帝特許，唐神龍年間（公元750年左右），京城於燈月望日舉行燈會，允許十四、十五、十六三日夜間坊市開門。

<sup>8</sup> 詳見胡志偉：〈從【清明上河圖】搜尋史實〉，載《歷史月刊》，2001年9月，頁4-8。

<sup>9</sup> 詳見王啟屏：《北宋士人生活》，第三、四章，台大歷史所碩論，1995年。

<sup>10</sup> 曾大興以為中國傳統文學的由典雅而通俗，由貴族化而平民化從唐代就已開始，但歷史的惰性和改革者本身的不徹底性，直到宋朝庶族地主階級全面把持了政壇與文壇，「宋人通俗」成為宋代文學的基本品格，而文學的平民化也在元明清得到長足的發展。參考曾大興：《柳永和他的詞》，廣州：中山大學，1990年，頁180-185。

<sup>11</sup> 國外研究宋史的學者多認為中國社會自宋代就開始進入了資本主義萌芽時期，如日本的內藤虎次郎、宮崎寺，法國的巴拉茲等。而中國的學者則認為宋代只能說是中國封建社會發展的一個新階段的開端。詳見〈略論柳永慢詞與賦體文學之關係〉，載《江蘇教育學院學報（社科版）》，1995年第2期。

<sup>12</sup> 吳剛：「從北宋開始，中國封建城市的發展又進入了一個新的時期，即城市的功能開始向近代化邁進。」見《中國古代的城市生活》，北京：商務，1997年，頁34。

<sup>13</sup> 吳剛：「在春秋戰國時期的社會重大變革中，作為城市的變革——具體表現為『堡壘』與『市場』的結合。這個功能從春秋戰國開始，歷經秦漢、魏晉、南北朝而隋唐，從而使古代城市逐漸具備了今天我們所理解的城市所應具備的功能。」見《中國古代的城市生活》，頁13。

到了唐代，都市無論在規模和布局上，都有巨大的發展，並大大超越之前的朝代，尤其唐都長安，當時已成為亞洲最大的政治、經濟、文化中心，是東西方著名的國際大都市，然而它畢竟還未衝破封建制度所建立的樊籠。走入長安城中，筆直的大道，由南向北直達宮禁區，這條大道只有皇帝與其儀仗隊可以通行。靠近宮禁區是達官貴人的住宅區，牆內深宅大院歌舞喧闐，遠離宮城的住宅區是平民百姓居住的地方。市場按時間開放及關閉，市場門口有胥吏把守，市場中的商品分門別類的分列各處，相同的貨品放在一起。長安東市，內有二百二十行，四方奇珍匯集，貨物堆積如山，卻全部被限制在東、西、南、北各六百步的狹小範圍內。<sup>14</sup>隨著社會經濟的迅速發展，城市中的手工業生產、商業活動進步飛快，而且人口急遽增加，原來的城市規模已無法適應社會的需要，<sup>15</sup>舊的市場成為貿易發展的障礙。

唐末至宋初，是城市發展的關鍵時期，由於戰爭與長期失修，坊牆嚴重破壞，加上北宋建國後，商品經濟高度發展，城市的商業區亟須擴大，原來的坊市已無法勝任經商者與消費者的需求，坊市的廢除順理成章的成為必然的結果。從此臨街開市，大街小巷、橋頭路口都成了商品交易場所，市集也不再只出現於特定的日子。而宋都汴京因其特殊的政治與地理因素，遂成為當時最繁華、生活最富庶的都市。

汴京地處水陸交通運輸樞紐，早自唐末時即逐漸成為新興的政治經濟中心，五代的後梁、後晉、後漢、後周均以之為國都，而在隋代即修建的大運河則是開封地區經濟、糧食的命脈，也是北宋汴京繁榮的主要原因。沿著大運河，江南的米糧貨物，自長江流域入淮河，再經汴河而至京師，南方的商人亦由此而入京。北宋選定汴京為國都後，屢修汴河，以維持漕運之暢通，更造就了汴京商旅輻輳、百物匯萃的熱鬧景象。

汴京既成為全國水陸交通之要衝，各地物產自然齊集京師，從大批發到市井小攤販，從原料生產者到產品製造者再到消費者，一連串大大小小的交易，環環

<sup>14</sup> 吳剛：「《漢書 惠帝紀》記載，惠帝六年（西元前 189 年），『起長安西市』。經過這次重修，長安城裡共設了九個市。」見《中國古代的城市生活》，頁 19。

<sup>15</sup> 《歷代宅京記 開封》：「後周世祖顯德二年（955 年）夏四月下詔：『東京（今河南開封）華夷臻湊，水陸會通，時向隆平，日增繁盛。而都城因舊 加之坊市之中，邸店有限，工商外至，億兆無窮，僦貨之資，增添不定，貧闕之戶，供辦實難，而又屋宇交連，街衢湫溢，入夏有暑濕之苦，居常多煙火之憂。將便公私，須廣都邑。』」轉引自吳剛：《中國古代的城市生活》，頁 34。



相扣，汴京已然成為典型的商業化都市，市民的生活與農業時代的生活大相逕庭，就是和自然經濟時代的市民生活也有很大的不同。

汴京幾個著名的商業區，皆各有特色：東華門外商區專門提供大內禁中的時鮮飲食，所以「凡飲食時新花果、魚蝦鰲蟹 無非天下之奇」，尤其是新上市的果蔬，價格更是不貲。<sup>16</sup>潘樓街街南有一巷，專作金銀綵帛交易，「每一交易，動即千萬，駭人聞見。」<sup>17</sup>相國寺則是規模最大的定期集市，每月五次開放萬姓交易，買賣的貨物從日常動用什物、繡作珠翠衣物，到書籍玩好圖畫，到飛禽貓犬、珍禽奇獸，可說是應有盡有。所謂「技巧百工列肆，罔有不集；四方珍異之物，悉萃其間，因號相國寺為『破贓所』」。<sup>18</sup>

營業範圍擴大的同時，營業的時間也延長了，宋初開始弛夜禁，正式開放夜市：

太祖乾德三年四月十三日詔開封府，令京城夜市自三更以來，不得禁止。<sup>19</sup>

專賣各種冷熱葷素吃食的州橋夜市即是典型的夜市，每夜營業至三更。<sup>20</sup>朱雀門外街巷「夜市尤盛」，<sup>21</sup>馬行街夜市夜夜燈火輝煌，<sup>22</sup>夜市三更才盡，五更又復開張，「比州橋又盛百倍，車馬闐擁，不可駐足」。<sup>23</sup>潘樓東街巷，「每五更點燈博易，買賣衣物圖畫花環領抹之類，至曉即散，謂之鬼市子」。<sup>24</sup>潘樓酒店下的市集則幾乎整日未曾停歇，「每日自五更市合，買賣衣物書畫、珍玩犀玉」，平明則賣羊頭、肚肺等吃食，午後酥蜜食、香糖果子等零食開始上場，傍晚，同一地點卻開始經營頭面、冠梳、領抹等買賣。<sup>25</sup>營業時間既長、營業內容更是應有盡有。

<sup>16</sup> 《東京夢華錄注》：「東華門外市井最盛，蓋禁中買賣在此。凡飲食時新花果，魚蝦鰲蟹、鶉兔脯腊、金玉珍玩衣著，無非天下之奇。」頁 44。

<sup>17</sup> 《東京夢華錄注》，頁 97。

<sup>18</sup> 王得臣：《塵史》卷下，據《影印文淵閣四庫全書》，台北：商務印書館，1985年，冊 862，頁 465。

<sup>19</sup> 《宋會要輯稿 食貨》，轉引自丁長清：《中國古代市場與貿易》，頁 74。

<sup>20</sup> 《東京夢華錄注 州橋夜市》：「出朱雀門，直至南津橋。自州橋南去，當街水飯。 直至三更。」頁 96。

<sup>21</sup> 《東京夢華錄注》，頁 86。

<sup>22</sup> 蔡條：《鐵圍山叢談》：「天下苦蚊蚋。都城獨馬行街無之。馬行街者。都城之夜市酒樓極繁盛處。蚊子惡油。而馬行街人物嘈雜。燈光照天。每至四鼓罷。故永絕蚊蚋。」引自《東京夢華錄注》，頁 104、105。

<sup>23</sup> 《東京夢華錄注》，頁 121。

<sup>24</sup> 《東京夢華錄注》，頁 103。

<sup>25</sup> 《東京夢華錄注》，頁 97。

從市集的營業形態和營業時間，可以看得出來，北宋汴京城已脫離「日出而作，日入而息」的生活形態，進入繁忙的商業生活。手工業者、商賈之家其生活以出售商品為目的，而其自身生活的來源，也可通過市場來解決：

坊巷院落，縱橫萬數，莫知紀極，處處擁門。各有茶坊酒店，勾肆飲食，市井經紀之家，往往只於市店旋買飲食，不置家蔬。<sup>26</sup>

隨著城市功能的齊全，城市生活日益豐富多采。一方面城市居民脫離農業生產的程度越來越大，另一方面，城市手工業者的分工越來越細，這些改變必然使大眾服務業日趨完善。汴京城中各種店面可說是應有盡有：魚行、肉行、果子行、馬行街上的醫藥鋪、相國寺南的繡巷，而城中的服務業尤其發達，據《東京夢華錄》的記載，可謂包羅萬象、應有盡有，如：

<雇覓人力> 條：凡雇覓人力，幹當人，酒食作匠之類，各有行老供雇。覓女使，即有引至牙人。<sup>27</sup>

<諸色雜賣> 條：若養馬，則有兩人日供切草，養犬則供錫糲，養貓則供貓食并小魚。其錮路釘鉸箍桶，修整動使，掌鞋刷腰，帶修幪頭帽子，補角冠，日供打香印者，則管定鋪席。人家牌額，時節即印施佛像等。其供人家打水者，各有地分坊巷。及有使漆、打釵環、荷大斧斫柴換扇子柄，供香餅子炭團。夏月則有洗氈淘井者，舉意皆在目前。<sup>28</sup>

<筵會假賃> 條：凡民間吉凶筵會，椅桌陳設，器皿合盤，酒檐（應為擔）動使之類，自有茶酒司管賃。主人只出錢而已，不用費力。<sup>29</sup>

大眾服務業的興起，促使手工業生產的分工更加具體，於是都市居民的收入增加、富裕程度提高，並因此帶動城市居民購買能力和消費能力的增長，簡單的生活消費已不能滿足其需要，娛樂、文化成為溫飽之外的需要和追求。商品經濟的繁榮，為市民文化娛樂消遣提供了經濟來源，繁忙的商品交易更需要文化娛樂

---

<sup>26</sup> 《東京夢華錄注》，頁 168。

<sup>27</sup> 《東京夢華錄注》，頁 174。

<sup>28</sup> 《東京夢華錄注》，頁 180。

<sup>29</sup> 《東京夢華錄注》，頁 191。

作為精神的調劑。文化娛樂與商品交易同時進行，文化娛樂本身此時也成為一種商業行為。集演藝、市集為一體，專供市民常年冶遊的大型游樂場——瓦舍，成為宋都會文化中重要的一環。<sup>30</sup>據《東京夢華錄》記載，北宋著名的瓦舍有：桑家瓦、中瓦、裡瓦、朱家橋瓦、新門瓦、州西瓦、保康瓦、州北瓦、宋門外瓦九處，其中的「街南桑家瓦子，近北則中瓦，次裡瓦。其中大小勾欄五十餘座，內中瓦子蓮花棚、牡丹棚，裡瓦子夜叉棚、象棚最大，可容數千人。終日居此，不覺抵暮。」<sup>31</sup>在這些瓦舍中有各式各樣的表演：小唱、嘌唱、般雜劇、傀儡、毬杖、講史、小說、散樂、影戲、諸宮調、合生等，規模廣大的城市文化氛圍，培養出以欣賞娛樂參與其中的市民階層，而市民階層的觀念形態和審美趣味又推動城市文化的蓬勃發展。

### 三、文化觀念嬗變

在經濟、社會生活方式產生變革的同時，人們的觀念也在轉變中。

唐宋之際，是我國封建社會發生重大轉折的時期，表現於文學上的是反映城市工商業者思想情感的民間文學迅速發展。在宋之前，以詩文辭賦為主要樣式，以山林文學和宮廷文學為主幹，以士大夫意識為靈魂的正統文學居於絕對統治地位。隨著中唐之後封建社會逐漸走向衰落，正統文學也漸趨老化。與此同時，城市繁榮、商業發達、市民階層日益壯大，自晚唐至宋，市井間的娛樂活動更趨興盛，在市井說唱活動的土壤裡，滋長了與正統辭賦詩文迥然有別的市民文學。宋代以後，新興的市民文學呈現不斷上升之勢，在元、明、清三代，其成就已高出於正統的士大夫文學，事實上佔據了創作的地位。宋代正處於正統文學與市民文學盛衰交替的重大轉變期，<sup>32</sup>新興的「詞」，可說是從正統文學向市民文學過

<sup>30</sup> 根據吳晟《瓦舍文化與宋元戲劇》中的說法，瓦舍之始設，連南宋耐得翁和吳自牧都「不知起於何時」，但瓦舍用來指稱文化娛樂市場，始於宋代，大致可確定為宋仁宗（1023 - 1063）中期至神宗（1068 - 1085）前期的幾十年間。北京：中國社會科學，2001年，頁25-37。

<sup>31</sup> 《東京夢華錄注》，頁97。

<sup>32</sup> 黃雅莉：「我們可以把中國古典文學分為上、下兩大系統：一是上層封建貴族士大夫的雅文學系統，一是下層的平民大眾的俗文學系統，以宋代為轉折期，宋之前，前者居於文壇的統治地位；宋以後，後者佔據主導地位。前者的代表是詩、文、賦，後者的代表是戲曲、小說以及彈詞、鼓詞等民間說唱文學。作為「香而軟」的抒情詞，正是由俗文學向雅文學過渡的橋樑。」《兩宋「詞人詞」雅化的發展與嬗變研究——以柳、周、姜、吳為探究中心》，師大國文所博論，2001年，頁1-2。

渡的一個重要標志。

文學無法作為一個單獨存在的個體，詞以及其他所有的文學藝術樣式，不論我們如何強調其自身的規律性和文體本身的演進，它始終是社會文化活動的產物，是某一特定的社會文化生活的載體，其轉變有極大部份的原因來自於社會生活環境的變化及文化觀念的改變。宋型文化比之前朝，最大不同在於其「平民性特點和世俗化傾向」。<sup>33</sup>

宋太祖陳橋兵變黃袍加身取得帝位後，心中最耿耿於懷的，自然是不希望有朝一日部將如法炮製，於是他「杯酒釋兵權」，希望通過「文治」來鞏固趙宋的皇朝統治，《續資治通鑒長編》記載：

秋七月。於是召守信等飲酒酣，（太祖）曰：「人生如白駒之過際，所為好富貴者，不過為多積金錢，厚自娛樂，使子孫無貧乏耳。爾曹何不釋去兵權，出守大藩，擇便好田宅市之，為子孫立永遠不可動之業。多置歌兒舞女，日飲酒相歡，以終其天年。我且與爾曹約為婚姻，君臣之間，兩無猜疑，上下相安，不亦善乎。」<sup>34</sup>

從歷史角度來看，這一段話代表一個開國之君的深謀遠慮、每一個得天下者的雄心與私心——鑒於唐朝由極盛走向衰亡主要肇因於中央政權旁落，以致藩鎮割據，諸將跋扈，最終演成五代十國之禍，半世紀間政局動搖紛擾，兵連禍結，民生凋敝，所以宋太祖統一天下後，積極採取防範武將、優禮士大夫的政策，偃武修文，集權中央，期力矯前朝之弊，立萬年不毀之帝業，維繫宋室皇權於千載。但從另一角度來看，這一段話不啻透露出趙匡胤迥異於傳統的文化觀念導向和價值判斷。

中國自古以來，一向強調士者以天下為己任，「達則兼善天下，窮則獨善其身」。尤其自漢代罷黜百家獨尊儒術，「致君堯舜上，再使風俗淳」<sup>35</sup>的理想成為每一個讀書人無以或忘的志業與使命。豪放如李白，雖高吟：「卻戀峨嵋去，弄景偶騎羊。」<sup>36</sup>前提卻是「願一佐明主，功成還舊林」。<sup>37</sup>適性逍遙的神仙之姿，其實未

<sup>33</sup> 沈家莊：〈宋代文化觀念嬗變與宋詞繁榮〉，見《中國文化月刊》，1998年，頁50。

<sup>34</sup> 李燾：《續資治通鑒長編》卷2，據《影印文淵閣四庫全書》，冊314，頁66。

<sup>35</sup> 杜甫：〈奉贈韋左丞二十二韻〉，據《杜詩詳注》，（唐）杜甫著，（清）仇兆鰲注，台北：里仁，1980年，頁158。

<sup>36</sup> 李白：〈留別曹南群官之江南〉，據瞿蛻園等校注：《李白集校注》，台北：里仁，1982年，頁

曾放棄人間志業的追尋。杜甫更是始終以天下蒼生為己任，就算茅屋為秋風所破，仍不忘高歌「願得廣廈千萬間，盡庇天下寒士俱歡顏」，<sup>38</sup>縱然暮年飄泊、走投無路，卻仍「戎馬關山北，憑軒涕泗流」，<sup>39</sup>時時心繫國家安危。唐代詩人對人生價值的肯定常表現為對政治的一往情深，<sup>40</sup>就算身在江湖，仍心懷魏闕，所謂「欲渡舟無楫，端居恥聖明，坐觀垂釣者，徒有羨魚情」。<sup>41</sup>而李賀「男兒何不帶吳鉤，收取關山五十州」<sup>42</sup>的壯語，更是唐代士子文化觀念價值追求的典型表現。歷代為君者莫不希望諸將及大臣，能克盡輔弼之責，為忠臣、為良將，而宋代君主卻反其道而行，建國之初宋太祖即鼓勵將帥大臣「多置歌兒舞女，日飲酒相歡」。真宗趙恆因「天下太平，朝廷無事」，於禁中請客，「與朝臣共樂」，群臣辭謝時，他還說：「時和歲豐，中外康阜，恨不與卿等日夕相會，太平難遇，此物助卿等燕集之費。」<sup>43</sup>仁宗也曾宴群臣於群玉殿，並說：「天下久無事，今日之樂，與卿等共之，宜盡醉，勿復辭。」宴罷更「出禁中名花，金盤貯香藥，令各持歸」。<sup>44</sup>這一切無異昭告著，宋代文化從傳統的儒家思想，轉向以追求「富貴」、「金錢」、「娛樂」等世俗的人生享受為目標。其實，這一個轉向並不是宋太祖的獨創，整個轉變從中唐即已開始，但因晚唐至五代的戰亂，使這個轉變的步調變慢，到宋朝天下大定，都市繁榮，於是一切水到渠成，或是說根本是一發不可收拾。從此在帝王的倡導之下，館閣大臣、文武百官，無不朝夕宴游，朝廷上下瀰漫著一股太平歡樂的氣氛，民間亦紛紛群起效尤，全國上下沉浸在簫鼓喧天、無邊盛世風光中。

中國宗法制度和中央集權之封建國家制度，決定了做為主流文化的制度文化對精神文化的箝制和督導，真宗曾說：「古今風俗悉從上之所好。」<sup>45</sup>漢代罷黜百家獨尊儒術，使得儒家思想成為精神文化的主導。時至建安，因時代的動亂，隨

---

904。

<sup>37</sup> 李白：〈留別王司馬嵩〉，《李白集校注》，頁 908。

<sup>38</sup> 杜甫：〈茅屋為秋風所破歌〉，《杜詩詳註》，頁 832。

<sup>39</sup> 杜甫：〈登岳陽樓〉，《杜詩詳註》，頁 1947。

<sup>40</sup> 曹萌：〈再論建安文學與唐詩宋詞的共性原因〉：「唐代的這種人生價值觀情感化情況首先表現為志向高遠的人生情懷，以及對政治的一往情深。」《鄭州大學學報》第 34 卷 2 期，2001 年，頁 69。

<sup>41</sup> 孟浩然：〈望洞庭上張丞相〉，據中華書局主編：《全唐詩》卷 160，北京：中華書局，1992 年，頁 1633。

<sup>42</sup> 李賀：〈南園〉十三首之五。

<sup>43</sup> 沈約：《夢溪筆談 天子請客》卷 9，據《影印文淵閣四庫全書》，冊 862，頁 764。

<sup>44</sup> 《宋史 禮志》卷 66，頁 2693。

<sup>45</sup> 《續資治通鑑長編》卷 68：「戊戌上謂王欽若曰：『古今風俗，悉從上之所好，國家法令不可不謹。』」據《影印文淵閣四庫全書》，冊 315，頁 103。

著大一統政權的分崩離析，儒家一向強調的倫理綱常開始遭到懷疑甚至否定，各家思想中那些具有實用價值的思想開始為許多人重視，並進入人們的思想觀念中，<sup>46</sup>繼而南北朝分裂，中原文化與四夷文化交流互動，儒家思想漸漸不再擁有絕對的影響力。到了唐朝，出於宗法觀念的祖宗崇拜，道家學說及黃老之術受到皇室的尊崇，又因世俗的佞佛之風浸染朝廷，遂使帝王宗室沉迷於釋氏空寂玄妙之學。於是主流文化由獨尊儒術一變為儒、釋、道合流。安史之亂後藩鎮跋扈，宦官弄權，欺君弑主之事已非新聞，「君君、臣臣、父父、子子」的傳統倫理觀念蕩然無存。五代之君多以違背禮法的方法得位，宋太祖趙匡胤因陳橋兵變發動宮廷政變終於統一天下，其雄才大略固為成就之主因，但得位之方法實與儒家傳統文化觀念和價值標準大相逕庭。

其次，唐末五代藩將稱王稱帝，你爭我奪，無非為名利權勢，這一切在無形中亦激發起人民百姓對權勢、富貴的想望。加上後周太祖郭威和世宗柴榮採取恢復生產的各項措施，使因戰亂而凋敝的中原經濟，得以恢復和發展，<sup>47</sup>這也給繼得天下的宋太祖予「好富貴」、「積金錢」的經濟基礎和保證。

由宋太祖煽起的這一股「好富貴」、「積金錢」之風，席捲整個宋朝，在朝廷方面，《宋史紀事本末》記載：

（宋太祖乾德）三年三月，初置諸路轉運使。自唐天寶以來，藩鎮屯重兵，租稅所入，皆以自贍，名曰留使、留州，其上供者甚少。五代藩鎮益強，率領部曲，主場務，厚斂以入己，而輸貢有數。帝（趙匡胤）素知其弊。趙普乞命諸州，度支經費外，凡金帛悉送汴京，無得占留。每藩鎮帥缺，即令文臣權知所在場務。凡一路之財，置轉運使掌之，雖節度、防禦、團練、觀察諸使及刺史，皆不預簽書金穀之籍，於是財利盡歸於上矣。<sup>48</sup>

這是朝廷「積金錢」的作法。而且皇帝還有意識的將所積金錢「賞賜」給臣

<sup>46</sup> 曹萌：「至建安 由於統治者出於爭權奪利，以往百家中那些具有實用價值的思想開始為許多人利用並進入其時人們的思想觀念，如曹操的尚刑名重功用。這些思想或思潮作用於社會人生，便出現了當時實際生活和思想觀念中的士無特操與論無定檢，儒學一尊時的各種行為規範都被打破了。」見〈再論建安文學與唐詩宋詞的共性原因〉，頁 69。

<sup>47</sup> 詳見《宋代地域經濟》，頁 321-322。

<sup>48</sup> 陳邦瞻：《宋史紀事本末》，台北：三民，1973 年再版，頁 8。

民，「恩逮於百官者惟恐其不足，財取於萬民者不留其有餘」。<sup>49</sup>宋代文官多、官俸高、賞賜重，在歷朝中都是名列前茅的。另一方面對名仕和孝子，宋廷則以免租或以贈送粟帛方式加予獎勵，如史載：「辛酉詔免襄封文宣公家租稅。」<sup>50</sup>周輝《清波雜誌》：「詔賜楚州孝子徐積絹三十匹，米三十石。」<sup>51</sup>而庶民則往往通過經商而致富。中國商人的地位在宋朝有很大的改變。秦漢時期，在位者視工商業者為「浮末」，北魏甚至用死刑來阻撓工商業的發展。<sup>52</sup>到了唐代，工商業者的地位稍有提高，但他們對國家的勞役極重，政府還用「團」、「火」等形式，將其編制起來。到了宋代，由於商品經濟的空前發展，工商業者的地位大為改觀，在當時戶籍制中出現了「坊廓戶」，其中大部分是中小型工商業者，這代表其社會地位受到國家的承認，而且宋代科舉考試，也開始准許工商業者子弟應試。庶民在世俗的事業中創造財富，庶民的價值在財富上得以顯現，庶民的地位亦在致富過程中得以提高。隨著庶民文化群體成員增加、財富累積，其自我意識亦日益上升，宋朝廷建州學、縣學，讓庶民子弟有受教育的機會，是當時社會庶民階層文化需要的反應，同時也顯示庶民的力量讓當權者不得不加以正視。庶民致富後便向上層精英文化集團靠攏。朱彧《萍洲可談》載：「近歲富商庸俗與厚藏者，嫁女亦於『榜下捉婿』，厚捉錢以餌士人，使之俯就，一婿至千餘緡。」<sup>53</sup>這則故事生動地反應了宋代文化價值觀念轉變的事實。庶民致富後，希望躋身精英文化圈，士子登第後社會地位提高，得名同時亦兼可得利。這雙重的利益分別來自上層文化和下層文化，而在此世俗價值觀念衝擊之下，傳統文化觀念中的「一簞食，一瓢飲，居陋巷」，固守清貧不改其樂的價值觀逐漸遭受懷疑、甚至否定，從根本上動搖了部分士子的價值觀。

宋相郊居政府，上元夜至書院內讀《周易》，聞其弟學士祁點華燈擁歌妓醉飲達旦。翌日諭所親誚讓云：「相公寄語學士，聞昨夜燒燈夜宴，窮極奢侈，

<sup>49</sup> 清 趙翼撰，民國 杜維運考證：《廿二史劄記 宋制祿之厚》，卷 25，台北：華世，1977 年，頁 527。

<sup>50</sup> 《續資治通鑑長編》，卷 19，據《影印文淵閣四庫全書》，冊 314，頁 287。

<sup>51</sup> 周輝：《清波雜誌》，卷 9，據《影印文淵閣四庫全書》，冊 1039，頁 67。

<sup>52</sup> 《北史》卷 2，太平真君五年春正月戊申詔：「自王公已下至於庶民，私養沙門、巫及金銀工巧之人在其家者，皆遣詣官曹，限今年二月十五日。過期不出，巫、沙門身死，主人門誅。」庚戌詔：「自三公已下，至於卿、士，其子息皆詣大學，其百工伎巧駟卒子息當習其兄所業，不聽私立學校，違者師身死，主人門誅。」據楊家駱主編：《新校本二十五史》，台北：鼎文，1979 年，頁 56。

<sup>53</sup> 朱彧：《萍洲可談》卷 1，據《叢書集成初編》，頁 16。

不知記得某年上元同在某州州學內吃羹煮飯時否？」學士笑曰：「卻須寄語相公：『不知某年同在某處州學吃羹煮飯是為甚底？』」<sup>54</sup>

吃羹飯與華燈夜宴、寒燈苦讀與窮極奢侈，原屬反差強烈的對比，在此卻化為刻苦攻讀、老於其中而不自知的原動力。

宋代帝王強調「好富貴」、「積金錢」最後終於成為一種世俗的習尚，是因為這樣的觀念順應了時代社會的歷史潮流，反映了中唐以來文化轉型的必然趨勢。從倫理標準來衡量，「好財利」是一種人欲的放縱，所以儒家制禮作樂，以禮樂來約束、規範。本來這種約束、規範是人類文明進步的象徵，但過度的壓抑卻成為違反人類文明進步的障礙。「認識自我，乃是哲學探究的最高目標」<sup>55</sup>但是在中國，自漢代獨尊儒術，將中國文化哲學納入帝王政治統治的結構系統中後，對「自我」價值的認識，實際上被道德秩序的道德規範所制約。個體的生存欲望、生命形式的反思，不是被視之為異端邪說，就是被放在絕對服從的地位。而當「好財利」這種世俗的欲望，成為社會個體普遍追求的目標的時候，即代表個體人性之覺醒。人們在財富和金錢中，看到了價值、發現了人生之所需。這種人欲的追求和宋代盛行的享樂之風，代表著個人意識的抬頭。

宋代享樂遊宴之風由上而下，終於成為瀰漫社會的共同風氣，宋代有關天子誕辰和各種節令名目繁多的宮廷游宴，貴族、士大夫家宴盛況，史書多有記載，如沈約《夢溪筆談》卷9載：

時天下無事，許臣僚擇勝燕飲。當時侍從文館士大夫各為燕集，以至市樓酒肆往往皆供為遊息之地。<sup>56</sup>

京師如此，地方官也不例外，「建亭台，遊賓客，攜屬吏以遊賞，車騎絡繹，歌吹喧闐，見於詩歌者不一」。<sup>57</sup>宋詞中隨處可見這種描寫「華堂錦宴」、「畫船載酒」、「持酒聽歌」生活的作品，字裡行間充分表現出對山光水色、輕歌妙舞、急管繁弦的激賞與陶醉。情緒是愉悅的，享樂的人生觀跳躍在字裡行間，歐陽修寫道：「白髮戴花君莫笑，六么摧拍盞頻傳，人生何處似尊前？」（〈浣溪沙〉）寇

<sup>54</sup> 錢世昭：《錢氏私志》，據《影印文淵閣四庫全書》，冊1036，頁665。

<sup>55</sup> （德）恩斯特·卡西勒著，甘陽譯：《人論》，台北：桂冠圖書，1991年，頁1。

<sup>56</sup> 《夢溪筆談》卷9，據《影印文淵閣四庫全書》，冊862，頁764。

<sup>57</sup> 王夫之：《宋論》卷3，台北：商務，1974年，頁54。



準也說：「堪惜流年謝芳草，任玉壺傾倒。」（〈甘草子〉）張先寫道：「對酒高歌玉壺闕，甚莫負，狂風月。」（〈慶佳節〉）真宗時人李維乾脆直截了當的說：「人生觴詠自適，余何營哉？」<sup>58</sup>柳永更是有意識地大量攝取這類體裁寫入其作品中，如其〈傳花枝〉所云：「遇良辰，當美景，追歡買笑，賸活取百十年，只恁廝好。」充分體現出當時人們那種及時行樂的生活態度。這其中晏殊、歐陽修都是當朝名臣、一代儒宗，身負匡君濟民之大任。他們一方面積極從政、以治國安邦為己任，並在這樣的生活和思想指導下，創造了大量詩文。但宴游享樂卻也是其生活中極重要的部分，他們樂在其中，並用詞這種新興的、不受儒家傳統道統約束、不承擔經世治國責任的文體活潑的表現出來。

歌舞歡宴原盛行於歷代宮廷，不同的是，宋廷的游宴更突顯出其與民同樂的色彩。宋太宗即明白表示：「王者賜脯推恩，與眾共樂，所以表升平之盛事，契億兆之歡心。」<sup>59</sup>李燾《續資治通鑑長編》卷六十八則以事實說明：

舊制，節序賜宴，唯皇族、近列、諸帥、內職。三月甲子始詔：自今上巳、重陽三司副使判官及館閣執事官並別置，會其後知雜御史、三院御史、法官、開封府判官亦預焉。<sup>60</sup>

至仁宗朝賜宴對象更下及百姓，皇祐二年（1050）冬十月乙亥，「宴京畿父老於錫慶院」。<sup>61</sup>這種賜宴，與宴對象範圍擴大，為享樂風氣的普及提供了範式，也強調了宋執政者「以天下之樂為樂」的民眾性特點，「四民」直接參與皇族品官之樂，在文化上更反應出上層文化和平民文化交流的時代意義。

《續資治通鑑長編》曾詳細記載宋朝賜脯的盛大場面：

凡賜脯，命內諸司使三人主其事，於乾元樓前築土為露台，半門扉，上設教坊樂。又駢繫方車四十乘，上起綵樓者二，分載鈞容直，開封府樂。復為棚車二十四，每車聯十二乘為之，皆駕以牛，被之錦繡，縈以彩紉，分載諸軍京畿伎樂。又於中衢編木為欄處之。從坊肆、邸肆對列御道，百貨

<sup>58</sup> 《宋史》卷 282，頁 9542。

<sup>59</sup> 《宋史 禮志》卷 66，頁 2699。

<sup>60</sup> 《續資治通鑑長編》卷 68，據《影印文淵閣四庫全書》，冊 315，頁 105。

<sup>61</sup> 《宋史 仁宗紀》卷 12，頁 230。

駢布，竟以彩幄鏤榜為飾。上御乾元門，召京邑父老分番列坐樓下，傳旨問其安否，賜以衣服茶帛。若五日。第一日近臣侍坐。特詔臣、郎、給、諫。上舉觴，教坊樂作。二大車自昇平橋而北，又有旱船四挾之以進。棚車由東西街交驚並往復，日再焉。東距望春門，西連閭闔門，百戲競作，歌吹騰沸。宗世、諸親近列、牧伯洎舊家人為設彩棚於左右堂廡，士庶觀者駕肩疊跡，車騎填溢，歡聲震動。<sup>62</sup>

這段記載，不但寫出宋朝節慶時歌舞喧闐、熱鬧繁華的盛況，而且也從不同方面反映出上層文化與平民文化交融互動的情形。其一，教坊樂、開封府樂和伎樂三者合作表演；其二，皇室、近臣和市庶三階層同處一處，一同領受節慶的歡騰喧闐氣氛。教坊樂、開封府樂、伎樂可以共同表演，可見此時民間音樂歌舞，已有相當水準的表現，不因與教坊共同表演而失色，而三者共同表演，更可促進宮廷音樂與民間音樂的交流。另一方面，在這樣的場合中，皇族、士大夫、庶民人等共同觀賞，可想見這樣的歌舞表演是可以打動每一階層的人心的，也就是說，上層文化已在不知不覺中趨向於世俗化，上層文化與平民文化的界線正在逐漸消失中。

宋代從上至下的宴游享樂，既是宋代制度文化的一個重要內容，又促成宋代上層文化趨向世俗化。此種文化環境和情勢，為平民文化的興起提供了溫床，為宋詞的繁盛準備了適宜的時機和新的、廣闊的題材。

## 第二節 北宋的青樓及歌妓

詞在宋代並非案頭文學，而是音樂文學，寫在紙上的歌詞，只有當它配樂演唱時，才能通過聲樂工作者的歌喉傳達到接受者——觀眾或聽眾那裡。這種音樂文學的特性，造成詞和其他文學樣式最大的不同——除了抒情功能外，更具有十分明顯的娛樂功能。在唐末五代兩宋的詞壇上，「歌筵」與「酒席」一直是二而一的東西，尤其是在詞產生的初期，它的社交、娛樂功能，甚至較其抒情功能更加明顯。

<sup>62</sup> 《續資治通鑑長編》卷 68，頁 315-102。亦見《宋史 禮志》，頁 2700 - 2701。

吳熊和先生曾經說過：

詞的產生不但需要燕樂風行這種具有時代特徵的音樂環境，它同時還涉及當時的社會風氣，人們的社交方式、歌舞侑酒的歌妓制度，以及文人同樂工歌妓交往中的特殊心態等一系列問題。詞的社交功能與娛樂功能，在相當長的時間內，是同它的抒情功能相伴而行的。<sup>63</sup>

因為詞這種社交、娛樂功能與抒情功能相伴而行的特殊形態，所以詞的發展流傳就和唐宋的歌妓制度有了難解難分的關係，我們可以毫不誇大的說：「歌妓參與了宋詞發展史的全過程，對於宋詞獨特的風格流派面貌的形成起過重要的作用。」<sup>64</sup>

在唐宋載籍裡，歌妓有風聲賤人、內人、前頭人、十家、校書、娼（倡）妓（伎）、錄事酒糾、角妓、郡君、聲妓、樂妓、歌者、歌姬、寵姬、侍兒等多種不同名稱，各表現出不同的側重點。在諸多文學作品中，歌妓又有飛燕、謝娘、念奴、小蠻、樊素、吳娃、秦娥等多種代稱，名稱雖異，性質其實相同，而從這多種的稱呼，又可以看出歌妓在文學作品中所佔的份量及出現的頻率。要特別強調的是，唐宋的歌妓不同於明以後賣身營利的娼妓，而是以從事音樂歌舞藝術為其主要任務。唐宋的歌妓分為官妓、家妓和市井妓三類，官妓又分為活動於宮廷的教坊妓，和服務於軍營、州郡的營妓。官妓和家妓以從事音樂歌舞藝術為主要任務，廁身於秦樓楚館的市井妓，雖有賣身之跡，但也不是全以通過肉體交易而獲得「夜合之資」，他們和官妓、家妓一樣，首先是憑其伎藝入樂籍、駐青樓，音樂歌舞是其必備的才藝。也就是說，這些不同隸屬的歌妓服務對象或有不同，但都以歌舞伎藝為主要職業內容，以「歌妓」名之，即是根據他們的職業特質而定。不論是官妓、家妓或私妓都曾對文學作品，尤其是詞，起過不同程度的影響。沈松勤在其《唐宋詞社會文化學研究》中提到唐宋的歌妓制度是：「一朵浪漫之花，一首罪惡之詩，是一種病態卻又具有強烈審美效應的特殊社會文化現象。」<sup>65</sup>這可以說是相當貼切的形容。

<sup>63</sup> 吳熊和：《唐宋詞通論 重印後記》，杭州：浙江古籍，1989年再版，頁466。

<sup>64</sup> 劉揚忠：《唐宋詞流派史》，福州，福建人民，1999年，頁149。

<sup>65</sup> 沈松勤：《唐宋詞社會文化學研究》，杭州：浙江大學，2000年，頁31。

## 一、唐以前歌妓制度

唐宋歌妓制度的形成有深遠的歷史淵源。「歌妓」一詞可以追溯至先秦女樂，《管子 輕重甲》記載，夏桀有「女樂三萬人，端譟晨樂，聞於三衢」。又商代甲骨文中出現的「巫」，也被認為即是當時的女樂，也就是歌妓的遠祖。<sup>66</sup>「巫」原是指宗教中的非專業神職人員，巫與鬼神交通的方法基本上有兩種，一是請神附身，由巫代表鬼神說話，二是由巫的靈魂進入另一個世界尋找鬼神，但不論那一種方法，巫要進入通靈的狀態，「都必須借助一定的刺激，其中最常見的即是擊鼓和歌舞」。<sup>67</sup>許慎《說文解字》對「巫」字的解釋是：「巫，祝也。女能事無形，以舞降神者也，象人兩袖舞形。」<sup>68</sup>由巫所進行的歌舞活動，可見他是以歌舞為職業，娛樂神人的「女性神職人員」。屈原更進一步以詩歌描繪巫在進行降神儀式中美麗的妝飾與動人的歌舞情狀：「疏緩節兮安歌，陳竽瑟兮皓倡。靈偃蹇兮姣服，芳菲菲兮滿堂。」<sup>69</sup>《說文解字》解釋：「倡，樂也。」「皓倡」即「女樂」，所以「巫」被視為歌妓的遠祖。

隨著生產力提高，人們對自然和自身的認識加深，神的觀念逐漸淡化，到了漢代，女樂「降神」的職能逐漸消失，其任務由歌舞娛神轉變為「歌舞娛人」，這個「人」，也從帝王逐步拓展到達官貴人。

（馬）融外戚豪家，多列女倡歌舞前。<sup>70</sup>

（戴）崇每侯禹，常責師宜置酒設樂與弟子相娛。禹將崇入後堂飲食，婦女相對，優人管弦，鏗鏘極樂，昏夜乃罷。<sup>71</sup>

在此女樂以歌舞陪伴主人「置酒」、「飲食」，且已出現後世家妓性質。

隨著漢代大一統政權的分崩瓦解及儒家禮樂的鬆懈，歌妓服務的對象不再限

<sup>66</sup> 周 管仲撰，明 凌汝亨輯評：《管子輯評》，據中國子學名著集成編印基金會主編：《中國子學名著集成》，頁 821。

《管子》一書，舊題為戰國齊管仲撰，但據近人研究，多認為係戰國秦漢時人假托之作。但即便如此，至少商代甲骨文中的記載是可以肯定的。

<sup>67</sup> 董恩正：〈中國古代的巫〉，刊於《中國社會科學》第 5 期，1995 年。

<sup>68</sup> 漢 許慎著，清 段玉裁注：《說文解字注》，台北：漢京，1980 年，頁 203。

<sup>69</sup> 宋 朱熹：《楚辭集注》，台北：中央圖書館，1991 年。

<sup>70</sup> 《後漢書 盧植傳》卷 64，據楊家駱主編：《新校本二十五史》，台北：鼎文，1979 年，頁 2113。

<sup>71</sup> 《後漢書 張禹傳》，頁 3349。

於帝王、顯貴，開始蔓延到一般士人，曹丕〈大牆上蒿行〉云：

排金鋪，坐玉堂，風塵不起，天氣清涼。奏短瑟，舞趙倡，女娥長歌，聲協宮商，感心動耳，蕩氣迴腸；酌桂酒，繪鯉魴，與佳人期為樂康，前奉玉卮，為我行觴。<sup>72</sup>

又其《典論 酒海》云：

洛陽令郭珍，家有巨億，每暑召客，侍婢數十，盛妝飾，羅縠披之，袒裸其中，使進酒。<sup>73</sup>

前文之「趙倡」、後文之「侍婢」，其呈藝地點一在金碧輝煌的宮廷，一在地位不高的士人家庭，但皆是以色事人，皆是曹魏時期士人任情縱樂的產物。曹魏以後，蓄養家妓成為盛行於權貴之間的風俗。如：南朝宋杜驥之幼子「家累千金，女妓數十人，絲竹晝夜不絕」。<sup>74</sup>南朝張裕之孫張環「居室豪富，伎妾盈房」<sup>75</sup>。南朝宋謝朓〈夜聽妓詩二首〉其一云：「瓊閨釧響聞，瑤席芳塵滿。要取洛陽人，共命江南管。情多舞態遲，意傾歌弄緩。知君密見親，寸心傳玉盃。」<sup>76</sup>則又典型的體現了當時士人與歌妓交往的心態，而詩中對歌妓的傳神寫照，與唐代眾多的詠妓詩已相去不遠。

魏晉南北朝時有關歌妓制度的重大改變在於「樂戶」制度的正式成立，《魏書 刑罰志》記載：

孝昌已後，天下淆亂，法令不恆，或寬或猛，及尔朱擅權，輕重肆意，在官者多以深酷為能。至遷鄴，京畿群盜頗起，有司奏立嚴制，諸強盜殺人者，首從皆斬，妻子同籍，配為樂戶，其不殺人者及贓不滿五匹，魁首斬，從者死，妻子亦為樂戶。<sup>77</sup>

<sup>72</sup> 《先秦漢魏晉南北朝詩》，北京：中華書局，1984年，頁397。

<sup>73</sup> 《太平御覽 飲食部》卷845，台北：商務，頁3776。

<sup>74</sup> 《宋書 杜驥傳》卷65，據楊家駱主編：《新校本二十五史》，台北：鼎文，1980年，頁1722。

<sup>75</sup> 《南史 張裕傳》卷31，據楊家駱主編：《新校本二十五史》，台北：鼎文，1980年，頁814。

<sup>76</sup> 《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁1451。

<sup>77</sup> 《魏書 刑罰志》卷111，據楊家駱主編：《新校本二十五史》，台北：鼎文，1980年，頁2888。

孝昌是北魏孝明帝的年號，孝昌以後這種樂戶制度在南朝亦十分盛行，後來並且為隋朝所繼承。除了樂戶之外，還有「營戶」。「營戶」是由戰爭中所俘虜而來敵方的妻子所組成，《南史 沈慶之傳》云：「慶之前後所獲，姪並移都下，即為營戶。」<sup>78</sup>清 俞正燮《癸巳類稿》卷一二〈樂戶考〉云：「樂戶即營戶。」並認為其始作俑者，乃漢代的營妓。到了南北朝，將罪犯與俘虜的妻子充為樂戶或營戶，於編民以外另立一戶，專門學習歌舞等伎藝，成為一種法律規定，亦即將此一制度合法化、制度化。樂戶的制度化原出之於對罪犯、敵人的懲罰，但就音樂歌舞而言，卻體現了專門化或專業化的趨勢，無疑是一種推進的力量。隋朝統一南北後，對樂戶開始採取集中習藝和管理的措施，《隋書 音樂志》記載：「（大業六年）大括魏、齊、陳樂人子弟，悉配太常。並於關中為坊置之。」此即唐代教坊制度的淵源所在。<sup>79</sup>

## 二、唐代歌妓制度

歌妓制度歷經先秦女樂到南北朝樂戶的發展過程，到了唐宋，呈現出相對穩定的結構狀態，歌妓的服務對象，也從最初的宮廷、顯貴之家逐漸面向整個社會，產生明顯的社會化傾向，透過歌妓樂工與音樂歌舞的結合，為人們營造了一個極富生機的藝術環境，為詞體的誕生和興盛，提供了一塊肥沃的土壤。

唐代的歌妓分為官妓、家妓和私妓，歌妓的活動幾乎滲透到士大夫的整個生活領域中，特別是對於在音樂文化中孕育起來新的文學樣式——詞的誕生和發展，更是影響深遠。

官妓隸屬於政府部門，又分為官廷教坊妓和地方營妓。教坊，作為政府管理歌妓樂工的音樂機構，最初於隋朝開始設置，但較完整的制度，卻直至唐代始確立。唐承隋制，開國之初即在官中設置教坊。<sup>80</sup>在教坊中習藝的歌妓，習慣上被稱為教坊妓，玄宗時期是唐代教坊規模最大的時期，教坊中曾容納 11409 人。這些教坊妓或擅歌、或擅舞，或歌舞兼擅，技藝自不同於一般。例如《開元天寶遺事》

<sup>78</sup> 《宋書 沈慶之傳》卷 37，頁 1998。

<sup>79</sup> 《隋書 音樂志》卷 15，據楊家駱主編：《新校本二十五史》，頁 373-374。

<sup>80</sup> 唐 崔令欽：教坊記：「西京右教坊在光宅坊，左教坊在延政坊。右多善歌，左多工舞，蓋相因襲。東京教坊俱在明義坊。」據《影印文淵閣四庫全書》，冊 1035，頁 543。

中所記載：

<眼色媚人>條：念奴者，有姿色，善歌唱，未常一日離帝左右。每執板當席顧眄，帝謂妃子曰：「此女妖麗，眼色媚人。」每囀歌喉，則聲出於朝霞之上，雖鍾鼓笙竽嘈雜，而莫能過，宮妓中帝之鍾愛也。<sup>81</sup>

<歌值千金>條：宮妓永新者善歌，最受明皇寵愛，每對御奏歌，則絲竹之聲莫能過。帝常謂左右曰，此女歌值千金。<sup>82</sup>

開元、天寶年間的教坊曲，據《教坊記》記載，共有三百餘首，<sup>83</sup>內容相當豐富，有用於歌唱的、有用於說唱音樂的、有用於歌舞音樂的，還有用於表演戲弄的，它們全由教坊妓演奏於宮廷中。安史之亂使部份教坊妓流落民間，安史之亂後，國家財力不足，本由內廷供養的教坊妓又被大量裁減，隨著大量教坊妓流向社會，原先演奏於宮廷的燕樂歌舞也被帶到民間。教坊妓的流落民間，對教坊妓來說，意味著生活的失去依靠，是一種失，但對整個音樂文化發展而言，卻是一種得。這些富有藝術才藝的教坊歌舞妓一旦離開宮廷散落全國各地，便成為音樂文化的傳播者和推廣者，從而使音樂中心由宮廷向民間轉移，三百多首教坊曲也因此流傳遐邇，豐富了整個社會的文化生活，更促進了新興的文藝樣式——詞體的形成。據任二北《教坊記箋訂》記載，在三百四十三首教坊曲中，有九十七首演變成為唐五代的詞調，這無疑為詞體的誕生，創造了不可或缺的先決條件。而諸多的教坊曲所以演變為詞調，首先要有一個從教坊流向民間的過程，否則教坊曲不可能被民間的填詞者所選擇和採用，所以教坊妓的流落民間，對整個音樂文化的發展而言，無疑是一個加速進步的契機。

唐代的宮妓除了教坊妓，還有一部份是屬於各地州郡官府的，這些官妓的服務對象是各級州郡的官員和文人士大夫。而唐代士大夫除了與官妓交往外，還蓄養家妓。蓄養家妓在唐代是政府許可的，據《舊唐書 職官志》記載，唐代官員三品以上得備女樂，五品不過三人，<sup>84</sup>而實際上，都是超過標準的，如《新唐書 河間王孝恭傳》稱他：「性豪奢，後房歌舞伎百餘。」<sup>85</sup>

<sup>81</sup> 王仁裕：《開元天寶遺事》，據《叢書集成初編》，頁 8

<sup>82</sup> 《開元天寶遺事》，頁 25。

<sup>83</sup> 《教坊記》，頁 541。

<sup>84</sup> 《舊唐書 職官志》卷 43，據楊家駱主編：《新校本二十五史》，台北：鼎文，1979 年，頁 1830。

<sup>85</sup> 《新唐書 河間王孝恭傳》卷 78，據楊家駱主編：《新校本二十五史》，台北：鼎文，1979 年，

除了官妓、家妓之外，尚有活動於市井之間的私妓。唐代的私妓集中於都城長安和江南的揚州，而長安的私妓又以平康坊最盛。平康坊又稱平康里，因其靠近城北門，所以又稱北里。唐人孫棨《北里志》對唐代私妓的生活、活動情況作了詳細的記載：

平康里入北門東回三曲，即諸妓所居之聚也。妓中有錚錚者，多在南曲、中曲。其循牆一曲，卑屑妓所居，頗為二曲輕斥之。其南曲、中曲通十字街，初登館閣者，多於此竊遊焉。二曲中居者，皆堂宇寬靜，各有三數廳事，前後植花卉，或者怪石盆池，左右對設，小堂垂簾，茵榻帷幔之類稱是。<sup>86</sup>

這些私妓都有一定的藝術素養，以《北里志》中所記為例：

天水僊哥「善談謔，能歌令。」

楚兒「有詩句可稱」。

鄭舉舉「亦善令章」。<sup>87</sup>

由於這些歌妓都有一定的藝術素養，不少文人、士大夫更喜與之來往。《開元天寶遺事》記載：

長安有平康坊，妓女所居之地，京都俠少萃集於此；兼每年新科進士以紅箋名紙游謁其中。時人謂此坊為風流藪澤。<sup>88</sup>

每年三月科考放榜後，新及第進士的曲江宴和杏園宴，在賞花飲酒、高談縱歡之餘，自然少不了妓樂相伴，而且這種狎妓風流情態並非新科進士所獨有，任官後繼續狎邪者亦大有人在，凡此種種都助長了歌妓制度之盛行。<sup>89</sup>

綜觀唐代歷史，歌妓制度已走向社會，文人士大夫成為此一制度的重要參與

---

頁 3524。

<sup>86</sup> 孫棨：《北里志》，據《筆記小說大觀》第5編，台北：輯者，1979年，頁1481。

<sup>87</sup> 《北里志》，據《筆記小說大觀》第5編，頁1482-1485。

<sup>88</sup> 《開元天寶遺事》，頁10。

<sup>89</sup> 詳見鄭志敏：《唐妓探微》，興大歷史所碩論，1996年，頁88-101。



者、推動者，而文人士大夫與歌妓的交往又是與其詩文創作結合在一起，彼此產生互相依存的關係。<sup>90</sup>更重要的是，中唐後期長安已出現私營的妓館，其經營方式漸趨商業化。<sup>91</sup>

### 三、宋代的青樓和歌妓

宋代的歌妓制度，大抵沿襲唐制。也有官妓、家妓和私妓。

宋代教坊妓的成就不如唐朝，但各州府的官妓表現卻相當出色。最明顯的差異是，唐朝官妓來源是戰俘、罪犯或盜賊妻女，而宋朝的官妓卻大都選自私妓，由官府選自或指定民間私妓藝色俱佳者加入樂籍。官妓選自私妓，使官妓在整體上具有較高的藝術水準。官妓依附於各級官府，為各級官府的官員獻藝服役，宋代的地方官府每逢賓客或達官過境，宴席上即命官妓歌舞侑觴。每當「郡守新到，營妓皆出境而迎，既出，猶得以鱗鴻往返」。<sup>92</sup>蘇軾在杭州初任通判時，就曾派官妓前往蘇州迎接新任太守。<sup>93</sup>宋代官妓制度盛行，所以對官妓妓籍的管理也較嚴格，官吏可以召官妓侑觴唱詞，卻不可以私薦枕席，官妓如要脫籍，首先要徵得地方官吏的同意。

與前代盛行家妓的風尚一樣，宋代許多貴族、文人士大夫甚至一般家庭中都蓄養著家妓，每逢宴飲之時，歌妓們便唱詞奏樂勸酒助興，這在當時幾乎已成為一種典型的生活方式。這種生活方式的形成，與唐朝以來的歌妓唱詞侑觴制度有很大的關係，但另一方面，它與宋代的經濟繁榮、文化觀念嬗變、帝王的提倡，更有不可輕忽的關聯。宋朝立國之後，歷經太祖、太宗的努力，在仁宗朝，國家經濟有了大幅的進步，尤其城市經濟的繁榮，為人們蓄妓提供了必要的物質條件。而且宋代「待士大夫可謂厚矣，唯其給賜優裕，故入仕者不復以身家為慮」。<sup>94</sup>皇帝在某些程度上也支持甚或慫恿著這種蓄妓的風氣，如真宗「臨御歲久，中外無虞。與群臣燕語，或勸以聲妓自樂。王文正公生性儉約，初無姬侍其家，以二直

---

<sup>90</sup> 有關唐朝一般文人士子與官妓、市妓、家妓交往與贈妓詞之關係，詳見張惠民：《唐宋詞審美理想》，北京：人民文學，1995年，頁220-242。

<sup>91</sup> 參考鄭志敏：《唐妓探微》第三章。

<sup>92</sup> 明 田汝成：《西湖游覽志餘》卷16，據《影印文淵閣四庫全書》，冊585，頁506。

<sup>93</sup> 蘇軾〈菩薩蠻 玉童西迓浮丘伯〉詞及詞序。

<sup>94</sup> 《廿二史劄記》，頁527。

省官治錢，上使內東門司呼二人者，責限為相公買妾，乃賜銀三千兩。」<sup>95</sup> 上位者的這種行徑，自然對社會風氣有相當的示範作用。因此，從朝廷大臣、豪門貴族到一般士大夫無不蓄養家妓。如：

歐陽修家有妙齡歌妓「八九姝」。<sup>96</sup>

蘇軾「有歌舞妓數人」。<sup>97</sup>

韓琦「家有女樂二十餘輩」。<sup>98</sup>

尤有甚者，如循王張俊的裔孫張鎡盛況空前、窮奢極侈的牡丹會：

群妓以酒肴絲竹，次第而至。別有名姬十輩，皆衣白，凡首飾衣領皆牡丹，首帶照殿紅一枝，執板奏歌侑觴。歌罷樂作乃退。復垂簾談論自如。良久香起，卷簾如前。別十姬，易服與花而出。大抵簪白花，則衣紫，紫花而衣鵝黃，黃花則衣紅。如是十盃，衣與花凡十易。所謳者皆前輩牡丹名詞。酒竟，歌者樂者無慮數百十人，列行送客。燭光香霧，歌吹雜作，客恍然如仙游也。<sup>99</sup>

這真是一場恍然如仙遊的盛會，結合宴遊享樂與歌舞表演的精心設計，透露出主人的藝術涵養，亦極見主人窮奢極侈之生活態度，宋人蓄養家妓之盛況，與歌妓於酒宴歌筵之不可或缺，在這裡做了最好的說明。

但蓄養家妓是具較高官位和擁有較多財富的上層士大夫才辦得到的事，宮廷、教坊和中央官署的女樂也不是一般人輕易得以接觸的，因而宋代大多數詞人經常接觸的其實是下層官妓和市井私妓。宋代私妓活躍程度更勝前朝，這與宋朝繁盛活絡的城市經濟和市民階層崛起，城市娛樂倍受重視有很大的關係。市井妓是宋代歌妓制度的一部份，為朝廷所認可，所以社會輿論並不以召喚市井妓侍宴酒席為不名譽之事。在宋代的重要商業都市中，凡歌樓、酒館、平康諸坊、瓦舍

<sup>95</sup> 明 王瑩：《群書類編故事》卷9，台北：商務，1981年，頁175。

<sup>96</sup> 宋 葛立方：《韻語陽秋》卷15，據《叢書集成初編》，頁122。

<sup>97</sup> 清 陳夢雷、蔣廷錫等編校：《古今圖書集成 藝術典 娼妓部》卷824，台北：文星，1964年，頁1265。

<sup>98</sup> 宋 江少虞：《宋朝事實類苑》卷8，上海：上海古籍，1981年，頁79。

<sup>99</sup> 周密：《齊東野語》卷20，據《筆記小說大觀》第13編，頁2146。

勾欄都是私妓聚集活動的場所。據《東京夢華錄》記載：

<朱雀門外街巷>條：出朱雀門東壁亦人家，東去大街麥糶巷。狀元樓，餘皆妓館。至保康門街，其御街東朱雀門外，西通新門瓦子，以南殺豬巷亦妓館。<sup>100</sup>

<潘樓東街巷>條：出舊曹門朱家橋瓦子，下橋南斜街、北斜街，內有泰山廟，兩街有妓館。橋頭人煙市井，不下州南。以東牛行街，下馬劉家藥鋪，看牛樓酒店，亦有妓館。鵝兒市，向東曰東雞兒巷，向西曰西雞兒巷，皆妓館所居。<sup>101</sup>

<寺東門街巷>條：寺東門大街，皆是幃頭腰帶。書籍冠朵鋪席，丁家素茶，寺南即錄事巷妓館。繡巷皆師姑繡作居住。北即小甜水巷，巷內南食店甚盛，妓館亦多。薑行後巷，乃脂皮畫曲妓館。<sup>102</sup>

<宣德樓前省府宮宇>條：麴院街，街南遇仙正店，向西去皆妓館，都人謂之院街。<sup>103</sup>

東京城內可說妓館處處，凡是熱鬧的街巷，都有妓館的蹤跡，各酒店也競以歌妓招攬顧客，「廊廡掩映，排列小閣子，吊窗花竹，各垂簾幙，命妓歌笑，各得穩便」。<sup>104</sup>更有別出心裁，如：「任店入其門，一直主廊約百餘步，南北天井兩廊皆小閣子。向晚燈燭熒煌，上下相照，濃妝妓女數百，聚於主廊檐面上，以待酒客呼喚，望之宛若神仙。」<sup>105</sup>除此之外，尚有「下等妓女，不呼自來筵前歌唱，臨時以些小錢物贈之而去，謂之答客，亦謂之打酒坐」。<sup>106</sup>混跡其中的亦不只市井中人，也有不少年學子，挾貲好名，遊於其中，如晁沖之，「少年豪華自放，挾輕肥遊帝京，狎官妓李師師，纏頭以千萬，酒船歌板，賓從雜遝，聲豔一時」。<sup>107</sup>「蔡持正，居宛丘，一日雪作，與里人黃好謙游一娼家」。<sup>108</sup>連太學生亦好此道，所謂

<sup>100</sup> 《東京夢華錄注》，頁 86。

<sup>101</sup> 《東京夢華錄注》，頁 104。

<sup>102</sup> 《東京夢華錄注》，頁 151。

<sup>103</sup> 《東京夢華錄注》，頁 77。

<sup>104</sup> 《東京夢華錄注》，頁 109。

<sup>105</sup> 《東京夢華錄注》，頁 105。

<sup>106</sup> 《東京夢華錄注》，頁 108。

<sup>107</sup> 丁傳靖：《宋人軼事彙編》卷 6，台北：源流，1982 年，頁 224。

<sup>108</sup> 王鞏：《隨手雜錄》，據《叢書集成初編》，頁 2。

「江東人士多好遊蔡河岸娼家」。<sup>109</sup>

宋代私妓與唐代私妓最大的不同，一是街市化、市場化，隨著坊市制度破壞，私妓的活動不再局限於某些特定地點，而與其他商業性經營活動同時同地進行；二是服務對象範圍的擴大，私妓服務對象不再局限於王公貴族、士人舉子、紈袴子弟，還包括外來商賈、手工業工匠和其他外來人口；三是酒樓業與娼妓業漸趨合流。這種種改變促進飲食、娛樂、文化、服務等消費市場繁榮，使得消費市場呈現空前的熱絡景象。<sup>110</sup>

眾多的歌妓聚集酒樓、茶館，其目的本是為了逐利營生，但她們的活動也使得「新聲巧笑于柳陌花衢，弄管調弦于茶坊酒肆」<sup>111</sup>，成為宋代大眾藝術活動的一部份，為文人的填詞作曲提供了豐富的素材，也為歌詞的傳播提供了理想的管道，對宋詞的興起與興盛有推波助瀾不可磨滅的功勞。

### 第三節 忍把浮名換了淺斟低唱

柳永是北宋知名的詞家，對宋詞的發展有重大的貢獻，在文學史上留下深遠而不可磨滅的影響，但在其他方面他卻是一個事蹟平凡的人，不似晏殊、歐陽修位居宰輔、文壇領導地位；無蘇軾名動天下的文才、大起大落的政治生涯；沒有周邦彥風雲際會，「提舉大晟府」的樂壇名位；更遑論辛棄疾文韜武略，昭垂青史的英雄事蹟。他雖然出身官宦世家，少年即有才名，但入世後卻一路坎坷，一再落第，直至晚年方身列宦籍，最後終屯田員外郎，在宋代官制中，屯田員外郎為從六品，是京官中的最低階。關於柳永的一生，宋史未曾為其立傳，生卒年月至今無法完全確定，更遑論為其作品繫年<sup>112</sup>。觀其一生得不到當政者的肯定，<sup>113</sup>得不

<sup>109</sup> 洪邁：《夷堅志》丁志卷 11，蔡河秀才條記一人因遊娼家，衣裘華絜而被殺。據《筆記小說大觀》第 8 編，頁 2262。

<sup>110</sup> 詳見寧欣：〈由唐入宋都市人口結構及外來流動人口數量變化淺論 - 由《北里志》和《東京夢華錄》談起〉，載《中華文化研究》，2002 年夏之卷，頁 76-79。

<sup>111</sup> 《東京夢華錄注》，頁 23。

<sup>112</sup> 1992 年，劉天文先生網羅眾說，參稽史料，撰為〈柳永年譜稿〉，該譜以柳永冠年寫詞贈孫何，年五十登進士第，年七十終屯田員外郎為撰寫年譜在時間上的三個基點，由此再追其行蹤、考其履歷，基本上貫通柳永一生，但有些史實似還應慎重審察，某些結論尚待斟酌。劉天文：〈柳永年譜稿〉，載《成都大學學報（社科版）》，1992 年第 1-2 期。

<sup>113</sup> 宋仁宗曾深斥柳永「浮豔虛華」不取他為進士，見吳曾：《能改齋漫錄》卷 16，據唐圭璋《詞話叢編》，台北：廣文，1980 年再版，頁 97。

到權貴的提攜，<sup>114</sup>與他同時的文士視他為「多遊狎邪」的浪子，輕視他的「無行」，嚴斥其詞俚俗，<sup>115</sup>其人生遵循的不是中國士大夫「文以載道」的傳統文學之路，而是以「淺斟低唱」的曲子傳世，因「倚紅偎翠」的失志詞人而留名，直是宋代詞家中的異數。

## 一、柳永的人生追尋及矛盾

柳永的一生是一個矛盾，儒家思想的家族傳統和沉迷於世俗享樂的浪漫藝術家個性是人生的矛盾，追求功名之心和以音樂家、專業詞人自許是自我抉擇的兩難。他的一生在這矛盾中反覆掙扎，得失間備受煎熬，卻也因此留下許多動人的詞篇，雖說《宋史》未曾為其立傳，而其所遺留《樂章集》中的二百多首詞章，不啻是詞人人生行路的最佳寫照——柳永的個性在宋代詞人中可謂特立獨行，他的傳記，也該是與眾不同的。

柳永一直是一個備受爭議的人物，有人稱他為「名宦」，<sup>116</sup>有人斥責他「薄於操行」，<sup>117</sup>有人以為他汲汲於「進用」，<sup>118</sup>有的人卻說他「厭薄宦情」。<sup>119</sup>其實這世界上沒有單一性情的人物，每一個人都有許多不同的面向。中國傳統知識份子，一向以儒家的入世精神和道家的出世精神形成完善的互補，進則廊廟退則江湖，達則兼濟天下，窮則獨善其身，進與退之間是得之我幸、不得我命的從容。如東坡政治生涯之大起大落，在其位則有為有守，不畏憂讒，遠謫邊鄙亦曠達自適、吟詠山林。風雨如晦，他以「莫聽穿林打葉聲，何妨吟嘯且徐行」的平常心相看待，面對挫折磨難，始終仍是「回首向來蕭瑟處，歸去，也無風雨也無晴。」<sup>120</sup>的氣定神閒。因為他所追求的是一個「無待於外」的自我完成，《莊子 逍遙遊》

<sup>114</sup> 晏殊曾責備柳永作「綵線慵拈伴伊坐」一類的情詞，見張舜民：《畫墁錄》，據《影印文淵閣四庫全書》，冊 1036，頁 523。

<sup>115</sup> 張先曾譏誚柳永的早行詩「語意顛倒」，見宋 阮閱：《詩話總龜》卷 32 引《藝苑雌黃》，台北：廣文，1973 年，頁 1426。蘇軾曾責備秦觀沾染柳詞作風，見黃昇《唐宋諸賢絕妙詞選》卷 2，蘇軾〈永遇樂〉詞注。李清照笑柳永「詞語塵下」，見李清照〈詞論〉，據陳良運主編：《中國歷代詞學論著選》，南昌：百花洲文藝，1998 年，頁 71-72。

<sup>116</sup> 見馮福京等纂：《大德昌國州圖志》卷 6，據《影印文淵閣四庫全書》，冊 491，頁 305。

<sup>117</sup> 宋 胡子：《苕溪漁隱叢話》後集卷 39，引嚴有翼：《藝苑雌黃》，據《詞話叢編》，頁 319。

<sup>118</sup> 詳見清 沈雄《古今詞話》引《太平樂府》，據唐圭璋《詞話叢編》，頁 993。

<sup>119</sup> 羅燁：《醉翁談錄 綠窗新話》丙集卷 2，台北：世界書局，1975 年，頁 30。

<sup>120</sup> 〈定風波〉，《唐宋名家詞選》，台北：文光，1977 年，頁 113。

曰：「夫列子御風而行，泠然善也。此雖免乎行，猶有待者也。若乎乘天地之正，而御六氣之辯以遊無窮者，彼且惡乎待哉。」<sup>121</sup>韓愈也說：「博愛之謂仁，行而宜之之謂義，由是而之焉之謂道，足乎已無待於外之謂德。」<sup>122</sup>就算是客觀環境不得意，也不能落於迂腐消極，要有積極的人生志趣，「無待於外」。這種有持有守的修養，是儒道兩家對傳統讀書人的基本要求，也是中國讀書人處亂世、處盛世、處順境、處逆境時不變的抉擇與追尋。但柳永的人生追尋卻與傳統的讀書人完全不同，他以儒家的入世精神與市民的享樂意識互補，進則廊廟、退則青樓，在他的意識裡幾乎沒有老莊的影響，他總是熱衷的，熱衷於功名、熱衷於市俗的享樂、熱衷於慢詞的創作。

柳永，字耆卿，原名三變，後改名永，<sup>123</sup>字景莊，排行第七，故又稱柳七。生卒年史無明載，約生於宋太宗雍熙四年（987）。<sup>124</sup>福建崇安縣五夫里（今武夷山市五夫鎮茶景村）人。柳永祖父名崇，以儒學著名，父柳宜，於南唐時為監察御史，入宋後登太宗雍熙二年（985）進士第，官至工部侍郎。<sup>125</sup>柳永兄弟三人，長兄三復，真宗天禧二年（1018）進士，次兄三接，與永同為仁宗景祐元年（1034）進士。兄弟三人「皆為郎，工文藝，時號『柳氏三絕』」。<sup>126</sup>

宋朝立國之初即特別禮遇文臣，宋太祖的右文政策，加上重科舉、不問門閥的作法，使一般平民百姓中的士人源源不絕的補充到朝廷士大夫的隊伍中，科舉

<sup>121</sup> 晉 郭象注，唐 成玄英疏，唐 陸德明釋文，清 郭慶藩集釋：《莊子集釋》，台北：世界書局，1982年，頁10。

<sup>122</sup> 韓愈：《韓昌黎集 原道》，台北：河洛，1975年，頁7。

<sup>123</sup> 《能改齋漫錄》《後山詩話》均言為磨勘改官，改名為永。王闢之《澠水燕談錄》則云：「後以疾更名永，字耆卿。」因病改名，這是合理的解釋，「永」和「耆」都有長壽的意思，因病冀長壽，所以改換姓名以禳解。如果說是企圖抹殺柳三變給人的不良印象，以求官職，似乎不合情理。因為既登仕版就有案可稽，不能說柳永不是柳三變。

吳曾：《能改齋漫錄》卷16，據《影印文淵閣四庫全書》，冊850，頁817。

陳師道：《後山詩話》，據《影印文淵閣四庫全書》，冊1478，頁286。

王闢之：《澠水燕談錄》卷8，據《影印文淵閣四庫全書》，冊1036，頁523。

<sup>124</sup> 有關柳永生年，眾說紛紜，唐圭璋〈柳永事跡新證〉推測柳永約生於宋太宗雍熙四年（987），見《詞學論叢》，台北：宏業，1988年，頁610。但因推算上略有差錯，而於之後與金啟華合著的〈論柳永的詞〉一文中，將柳永生年更正為宋太宗雍熙二年（985年），見《詩詞論叢》，武漢：湖北人民，1984年，頁172。此說亦尚有爭議，但唐圭璋之說法仍是目前最為學界所接受的，姑且從之。另有林新樵以為柳永生於984年或更早些時候（〈柳永生年小議〉，載《福建師大學報》1981年第4期），李國庭以為柳永生年為980年左右（〈柳永生年及行蹤考辨〉，《福建論壇》1981年第5期），李思永認為約當971年（〈柳永家世新考〉，《文學遺產》，1986年1期）。

<sup>125</sup> 曾大興：《柳永和他的詞》，頁4-5。

<sup>126</sup> 清 郝玉麟監修、清 謝道承編纂：《福建通志 文苑傳》卷51，據《影印文淵閣四庫全書》，冊529，頁741。

考試成為士人最重要的進階之路。柳永自小受儒學浸染，功名用世之志，自是其根深柢固、順理成章的人生追求。柳永的有志於功名，表現在他生命的每一階段中，而他對功名所抱持相當程度的困惑，也無時無刻如影隨行始終伴隨他的人生。

初到京師，柳永真切的以為憑自己的才華，魁甲高第當如探囊取物，「便是仙禁春深，御爐香裊，臨軒親試。對天顏咫尺，定然魁甲登高第。待恁時、等著回來賀喜。好生地，賸與我兒利市」(〈長壽樂〉)。但事與願違，不久，柳永就嘗到了屬於他人生的第一個大挫折：

黃金榜上。偶失龍頭望。明代暫遺賢，如何向。未遂風雲便，爭不恣狂蕩。  
何須論得喪。才子詞人，自是白衣卿相。煙花巷陌，依約丹青屏障。  
幸有意中人，堪尋訪。且恁偎紅翠，風流事、平生暢。青春都一餉。忍把  
浮名，換了淺斟低唱。(〈鶴沖天〉)

這首〈鶴沖天〉以驚世駭俗的狂傲宣告著柳永名落孫山的滿心怨懣，也從此成為執政者對柳永不滿的最好藉口、始終影響著柳永的仕進之路。但「忍把浮名，換了淺斟低唱」不過是一時的負氣話，只是「明代暫遺賢」，柳永其實不想、也始終未曾放棄仕途的追尋。柳永來自一個重視儒學傳統的士族家庭，父、叔皆在宦籍，這種欲求仕宦的用世之心早已根深柢固成為其思想中的一部分，在少年時的作品〈勸學文〉中，他寫著：「學則庶人之子為公卿，不學則公卿之子為庶人。」從第一次科考落第後，到景祐元年進士及第，約三十年間，柳永一直為功名不斷的努力，踴躍於應試、漫游與干謁的漫長路途中，尋找他作為一個傳統讀書人安身立命之所在。

柳永到底參加過幾次的科考，我們無法確實得知，他的漫遊到底走過多少地方，也缺乏明確的記載，但根據其作品所提供的線索，柳永的足跡遍及睦州、昌國、泗州、華陰、開封、長安、建寧、湖南、會稽、杭州、揚州、蘇州、金陵、鄂州等幾乎大半個中國。其中前五處留有宦跡，其餘各地應都只是單純的漫遊和干謁。柳永幾乎每到一個地方都有作品呈獻當時的地方長官，如〈望海潮〉的贈杭州地方長官，〈永遇樂〉其二和〈一寸金〉分別為干謁蘇州、成都地方長官而作。<sup>127</sup>另外，他也寫詞歌頌皇帝與朝廷，如：〈巫山一段雲〉其二，詠真宗大中

<sup>127</sup> 據薛瑞生先生考證，柳永曾以詞投贈干謁過呂夷簡、呂溱、蔣堂、滕宗諒、孫沔、劉敞等人。

祥符元年（1008）的天書封祀事件，〈玉樓春〉其四，詠真宗天禧二年（1018）的建儲，〈巫山一段雲〉其四，詠大中祥符三年（1010）的陝西河清，〈玉樓春〉其二，詠大中祥符五年（1012）的禁中夜醮。我們無須苛責柳永對朝廷的歌頌、對權貴的干謁，在以科舉取士的年代中，學而優則仕，是每一個讀書人用志於世，實現個人志向的唯一方法。讀聖賢書所為何事？在當時的環境，如果沒有一官半職，滿腔才學根本就沒有施展的空間。但從這些舉措，我們知道柳永始終未放棄入仕的理想。何況柳永確實有真才實學，也有為民服務的志向，他入仕後的表現足以證明這一點：柳永擔任曉峰鹽場的鹽官時曾作〈煮海歌〉一首，歌前小序曰：「憫亭戶也。」這首長歌，完整而詳細的描述鹽民亭戶勞苦窮困的生活，既有深刻的觀察，更富真摯的情感，可謂靄然仁者之言。元 馮福京撰《大德昌國州圖志》不僅記載了柳永這一首長歌的全文，而且將柳永列入〈名宦〉的記述之中。<sup>128</sup>縱觀有宋一代三百餘年，被此書列入〈名宦〉的不過四人，由此可見柳永在當地的政蹟及其為人民所懷念的情形。其次，《餘杭縣志 名宦傳》也記載了柳永的政蹟：「柳永字耆卿，仁宗景祐間餘杭令，長於詞賦，為人風雅不羈，而撫民清靜，安於無事，百姓愛之。」<sup>129</sup>這些記述，說明柳永作為一個地方官，用心任事、為民服務所做的努力，也讓我們看到柳永風流浪子之外嚴謹自持的另一面。

但事與願違，柳永不但蹭蹬於科考，登第後仕途也屢遭波折，當朝權貴始終對他沒有好印象。宋仁宗對他的評語是「且去填詞」，<sup>130</sup>甚至「臨榜黜之」，<sup>131</sup>至五十歲方僥倖得中，<sup>132</sup>卻又久困選調遍嘗羈旅情味。<sup>133</sup>而每當生命出現波折，汴京城

見薛瑞生：《樂章集校注 前言》及書中柳詞考證材料。北京：中華書局，1994年。

<sup>128</sup> 見馮福京等纂：《大德昌國州圖志》卷6，據《影印文淵閣四庫全書》，冊491，頁305。

<sup>129</sup> 清 張安吉等修，朱文藻等纂：《餘杭縣志》，台北：成文，1919年，頁285。

<sup>130</sup> 胡仔的《苕溪漁隱叢話》後集卷39引《藝苑雌黃》：「（柳耆卿）喜作小詞，然薄於操行。當時有荐其才者，上曰，得非填詞柳三變乎。曰，然。上曰，且去填詞。由是不得志，日與獍子縱遊娼館酒樓間，無復檢約。自稱云，奉旨填詞柳三變。」據《詞話叢編》，頁130。

<sup>131</sup> 《能改齋漫錄》卷16：「仁宗留意儒雅，務本理道，深斥浮豔虛薄之文。初，進士柳三變好為淫冶謳歌之曲，傳播四方。嘗有：〈鶴沖天〉詞云：『忍把浮名，換了淺斟低唱。』及臨軒放榜，特落之，曰：『且去淺斟低唱，何要浮名？』」據《詞話叢編》，頁97。

<sup>132</sup> 據吳熊和的說法，景祐元年仁宗親政，為示朝廷氣象更新，不但擴大進士及諸科的名額，且特開恩科，推恩及歷年來舉場沉淪失意的士人，柳永即在此年登第。詳見《吳熊和詞學論集》，杭州：杭州大學，1999年，頁168-172。

<sup>133</sup> 葉夢得：「祖宗時，選人初任薦舉，本不限於成考。景祐中，柳三變為睦州推官，以歌詞為人所稱，到官才月餘，呂蔚知州事，即薦之。郭勸為侍御史，因言釋褐到官始逾月，善狀安在，而遽為論。因詔州縣官，初試未成考，不得舉，後遂為法。」，見《石林燕語》，據《叢書集初編》，頁56。

李燾：《續資治通鑑長編》卷116，景祐二年六月：「先是，侍御史知雜事郭勸言，睦州團練推官柳三變釋褐到官才逾月，未有善狀，而知州呂蔚遽薦之，蓋私之也。故降是詔。」



中的妓館歌樓就是撫慰浪子受傷心靈的避風港。酒宴歌席的狂歡痛飲，讓人暫時忘卻生命中的挫折，而歌妓對其詞作的競相傳唱，更是對詞人最直接的鼓舞和肯定。

柳永生當北宋盛世，當時汴京一片繁華景象，到處是妓館歌樓勾欄瓦舍，朝廷上下不分士庶皆沉迷於宴飲冶遊的歡樂之中，柳永既富浪漫的天性，又具過人的音樂才華，生活在這樣的時代環境中，怎能不被當時城市中瀟灑的歡樂氣氛所吸引？何況，從唐朝開始，封建士子在取得功名前，乃至及第後的一段時間內，有著尋花問柳的相當自由。唐人孫棨的《北里志》云：「凡舉子及新進士，三司、幕府但未通朝籍、未直館殿者，咸可就遊。」<sup>134</sup>宋人羅燁的《醉翁談錄》亦有類似記載。<sup>135</sup>名盛一時的曲江宴和杏園探花宴<sup>136</sup>往往有不少妓女作陪，縱酒狎妓對唐朝士子、官員算不得是什麼問題。北宋前期經濟繁榮，社會承平，冶遊之風、歌妓侑酒制度較唐代更是有過之而無不及，見之於北宋士大夫的生活，常是「一面為儒為臣，高頭論章，一面也不妨流連聲色，淺斟低唱」。<sup>137</sup>北宋官員聚會，每有娼妓助興，如「東坡在黃日，每有燕集，醉墨淋漓，不惜與人。至於營妓供侍，扇書帶畫，亦時有之。」<sup>138</sup>但就舉子而言，這種聽歌狎妓的行為，不過是一種精神調劑，讀書求取功名方是要務，而柳永卻沉醉其中，流連忘返。所謂「佳景留心慣。況少年彼此，風情非淺。有笙歌巷陌，綺羅庭院。傾城巧笑如花面。」（〈洞仙歌〉）所謂「太平世。少年時，忍把韶光輕棄。願長繩、且把飛鳥繫。任好從容痛飲，誰能惜醉。」（〈長壽樂〉）一個有志於功名，並因此而遠赴京師的世家子弟，柳永為什麼一到京師、便沉迷於歌臺舞榭，再無力自拔？這一部份是受時代環境的影響，更重要的是他對詞的喜愛和對新聲的認同。秦樓楚館正是當時競睹新聲的所在，也是對歌詞需求量最高的地方，是市民文藝的策源地之一。柳永流連於其中，接受新聲的薰陶，並以本身的藝術才華贏得熱烈的歡迎和絕對的尊重。

---

二者所記事同而時間不同。《宋史 仁宗紀二》于景祐二年六月紀內有：「詔募職官，初試未成考，毋荐。」所以時間上以李燾《續資治通鑑長編》所記為是。

<sup>134</sup> 唐 孫棨：《北里志》，據《筆記小說大觀》第5編，頁1482。

<sup>135</sup> 宋 羅燁：《綠窗新話、醉翁談錄》，頁35-36。

<sup>136</sup> 曲江池位長安城東南隅，科考放榜後，新及第進士齊集曲江宴遊，座中多有樂妓相陪。杏園位曲江之西，亦長安有名遊賞勝地，唐代杏園宴又名「探花宴」，規模略小於曲江宴。

<sup>137</sup> 過常寶：〈柳永的文化角色與生存悲劇〉，載於《中國古代、近代文學研究》，1999年，頁155-162。

<sup>138</sup> 何遠：《春渚紀聞》卷6，營妓比海棠絕句條，北京：中華書局，1983年，頁90。

如果求取功名是來自儒家傳統，仕宦家庭自幼不曾懷疑的使命，那麼對市俗享樂的熱衷就是他潛藏生命中最原始的慾望。這個慾望時時提醒著他，左右著他的作為。當柳永在傳統的仕進之途中遭受挫折，對世俗享樂的眷戀就不期然的自記憶中浮起，「帝里疏散，數載酒縈花繫，九陌狂遊」，「共綠蟻，紅粉相尤」(〈如魚水〉)，「念擲果朋儕，絕纓宴會，當時曾痛飲。命舞燕翩翩，歌珠貫串，向玳筵前，盡是神仙流品」(〈宣清〉)。不論是及第前困於場屋的四處漫遊，不管是為官後的長期沉淪下潦遊宦各地，京都歡樂場中年少輕狂歲月，永遠是最美好的回憶，時時提醒著詞人「帝里風光爛漫」，這仕宦志業的追尋到底值不值得？

如果說早年對功名的厭倦是由於渴望卻不可遽得，因而產生一種輕視或嘲弄的心理，那麼在他的晚年，則是由於雖然已得到功名，卻長期沉屈下潦，因而產生一種厭倦的情緒。<sup>139</sup>「屈指勞生百歲期。勞瘁相隨。利牽名惹逡巡過，奈兩輪，玉走金飛」(〈看花回〉)，「遊宦區區成底事，平生況有雲泉約」(〈滿江紅〉)，「驅驅行役，苒苒光陰，蠅頭利祿，蝸角功名，畢竟成何事」，「拋擲雲泉，狎玩塵土，壯節等閒消」(〈鳳歸雲〉)。一世的追求，為此他拋閃情人、遠離帝京，到頭來，所謂志向，不過爾爾，怎不令人失望感嘆？但不論身在什麼樣的處境中，詞的創作一直是柳永生命中極重要的一部份，當然隨著人生境遇轉變，詞風及詞作內容或有所改變，但創作卻始終未曾間斷。

柳永一生沉溺在矛盾掙扎中，是要「遊宦成羈旅」而「惹得離情苦」(〈安公子〉)，「還是拚卻明朝永日，畫當一枕春醒」？是該為「黃金榜上」得「龍頭望」(〈鶴沖天〉)而努力，還是該瀟灑的「卻返瑤京，重買千金笑」(〈輪臺子〉)？柳永用世的志業跟他浪漫的天性、他的音樂的才能，中間是永恆的矛盾。金錢和富貴的價值、自由和享樂的價值、才子詞人的獨立人格價值，構成嶄新的人生觀，柳永在文化的嬗變中、在長期與市民階級的接觸中產生了與傳統「士而優則仕」觀念不同的想法，但他並未完全接受這種新的想法，對於一個生活在一千多年前、長期受儒家思想薰陶的人來說，這不是一件容易的事，這種觀念的轉變不是一蹴可幾的，在宋朝，這種觀念的轉變只是一個開端。所以柳永的想法並不艱深、並不難懂，他始終關注現實的生活，有著正常人的欲念和品味，充分享受生命的快樂，也倍嘗人生不可避免的艱辛，是一個不以人性中有免不了的弱點為恥的人，

<sup>139</sup> 蘇洵：〈上韓相書〉：「凡人作官，稍可紓意快志者，至京朝官始有其彷彿耳。自此以下者，皆勞筋苦骨，摧折精神，為人所役使，去僕隸無幾也。」而柳永因久困選調，更是長期難以擺脫這種風塵作吏、供人驅使的窘境。

而其最大的願望只是快樂的活著。

## 二、柳永眼中的都會

柳永，不管是因漫游或遊宦而遠離汴京，對帝鄉始終難以忘懷，不管走過多少地方，他總是拋不開對帝都的想念，在他的作品中，不時出現回憶的畫面，不管走到那裡，不管是怎樣的美景，總引他在蕭瑟淒清中憶起帝京的繁華景象歡樂生活。「漁市孤煙裊寒碧，水村殘葉舞愁紅」宦旅生活多悲涼，惟有「帝里風光好」，有佳人「按新詞，流霞共酌」(〈戚氏〉)，帝都對柳永來說，是年少美好回憶和功名志業的代名詞，是他努力追尋的現實與浪漫、所有人生理想的總和。

在中國古代集權專制的制度之下，首都作為國家之都、皇居帝里，與天子至尊至聖的地位一樣，有其獨一無二的權威性，無形中更有一股強大的吸引力，吸引著他的臣民、吸引著心懷邦國以天下為己任的士子。對京都的眷戀化為不同時代、不同身份、不同處境無數臣民的共同心結，涵蘊著戀皇恩、求仕用、思明君、懷故國、揚帝威等多種情感。而在柳永的心目中，帝都絕對不只具有政治上的吸引力。「與柳永的理想樂園相關聯的信息總匯，並不是雜亂無章的信息堆積，而是以京都生活為基礎、以個人遭遇為契機的秩序化的情感組和。」<sup>140</sup>「帝都」對柳永而言，是混合著「享樂心理」、「戀情心理」和「政治理想」等多種心態的生命目標和理想。

柳永一生未曾放棄仕宦的追求，汴京對他自然有政治上的吸引力。在封建士子的思想體系裡，京都是政治的樞紐，是權力的中心，被京都接納，意味著接近政治或參與政治，接近權力或參與權力；離京則有政治失意或生命懲罰的意涵。「別有堯階試罷。新郎君、成行如畫。杏園風細，桃花浪暖，競喜羽遷鱗化」(〈柳初新〉)。「黃金榜上，偶失龍頭望 忍把浮名換了淺斟低唱」(〈鶴沖天〉)，柳永的得與失、喜與悲，都離不開與政治科考的牽連，他對汴京的思念自然也離不開其為官為宦的期望。

但柳永同時又是一個熱衷於都市享樂生活的浪子，他生逢北宋極盛時期，大

---

<sup>140</sup> 曹志平：〈都市的沉淪與掙扎〉，載於《浙江大學學刊（社科版）》，2001年，第26卷第5期，頁48。

都市中，曉市、夜市、鬼市萬分熱鬧，汴京尤為其中之最。在《東京夢華錄》的記載中，汴京城到處「青樓畫閣、朱簾繡戶」。街道上，駿馬雕車爭馳，平日裡已是新聲巧笑塞街盈耳，在特殊的節日裡更是熱鬧非凡，雪際花時不同時序各有不同的遊賞之樂。汴京，在豔麗之景中有宴遊之樂，詞人可以偎紅倚翠，欣賞「慢垂霞袖，急趨蓮步，進退奇容千變」(〈柳腰輕〉)的動人舞姿，可以醉聽「暹天邊，亂雲愁凝」(〈晝夜樂〉)的美妙歌聲。所以「暗尋思、舊追遊，神京風物如錦。念擲果朋儕，絕纓宴會，當時曾痛飲。命舞燕翩翩，歌珠貫串，向玳筵前，盡是神仙流品」(〈宣清〉)。這正是柳永心馬馳騁的人生樂園。

汴京城吸引柳永的不只是其熱鬧繁華的生活，葉嘉瑩在介紹柳永時曾說：「凡具有特殊才能的人，往往都會不惜犧牲一切來從事他自己才能所專注的技藝。」<sup>141</sup>當時的汴京勾欄瓦肆文藝蓬勃發展，小唱、嘌唱、諸官調、小說、新聲都是當時市民極喜愛的文藝活動。這種經濟文化蓬勃發展的盛況，為當時許多文學藝術家提供了全新的藝術參照，吸引當時許多畫家脫離舊的以宗教內容為題材的窠臼，以絢麗多彩的畫筆圖寫汴京的市井風俗，<sup>142</sup>也吸引詞人用詞章描寫豐富多采的城市生活。<sup>143</sup>柳永天性浪漫又知音律，在這充斥於街頭巷尾、大庭廣眾的通俗娛樂和流行歌曲中耳濡目染，自是按捺不住胸中躍躍欲試的創作衝動，他依新腔寫慢詞，大肆鋪陳都市生活的繁華，淋漓盡致的展露自己無羈的心態，津津樂道於與歌妓共同營構的才子佳人情愛世界，享受城市生活的歡娛、接受歌妓樂工百姓的贊嘆和簇擁：

平生自負，風流才調。口兒裡、道知張陳趙。唱新詞，改難令，總知顛倒。  
解刷扮，能喚嗽，表裡都峭。每遇著、飲席歌筵，人人盡道。可惜許老了。  
閻羅大伯曾教來，道人生、但不須煩惱。遇良辰，當美景，追歡買笑。  
膾活取百十年，只恁廝好。若限滿、鬼使來追，待倩箇、掩通著到。

這首〈傳花枝〉詞無異是柳永自做傳，也是他帝都生活的最佳寫照。

<sup>141</sup> 葉嘉瑩：《柳永 周邦彥》，台北：大安，1988年，頁3。

<sup>142</sup> 如名畫家燕文貴在太宗時「嘗畫〈七夕夜色圖〉狀其浩穰之所，至為精備。」另一畫家高元亨工於「京城市肆車馬」，有「角觥」、「夜市」等圖傳於世。《古今圖書集成 藝術典 畫部名流列傳》773卷，頁778、782。

<sup>143</sup> 潘閻有十首〈酒泉子〉描寫錢塘觀潮、弄潮的盛況，張先也曾以〈木蘭花〉寫吳興市民的競渡和踏青。

### 三、市井中的白衣卿相 - 市井文化的代言人

在人與人的社會關係中，每個人各有其扮演的角色，這個角色的確定往往混雜著個人的抉擇、社會的期待等多種理由。柳永市井中白衣卿相的文化角色，並不完全是其自我抉擇的結果。

葉夢得《避暑錄話》記載：

永初為上元辭，有「樂府兩籍神仙，梨園四部管弦」之句傳禁中，多稱之。

144

陳師道《後山詩話》記載：

柳三變遊東都南北二巷，作新樂府，翫黻從俗，天下詠之，遂傳禁中。宋仁宗頗好其詞，每對酒必使侍伎歌之再三。三變聞之，作宮詞號醉蓬萊，因內官達後宮，且求其助。後仁宗聞而覺之，自是不復歌此詞。會改京官，戶部以無行黜之。後改名永，仕至屯田員外郎。<sup>145</sup>

在這兩則詞話中，仁宗皇帝從「頗好其詞」到「不復歌」，這一前後截然不同的態度所呈現的轉折，正表現出這位太平天子心理的矛盾，代表宋朝最高統治者對柳永文化角色的定位和評價。作為一個流行歌曲的愛好者，仁宗皇帝和他治下的子民一樣為通俗易懂的柳詞所傾倒，對傳入宮中的柳詞，仁宗皇帝並不反對，其熱心程度甚至比其他人更有過之而無不及，所以「每對酒必使歌伎歌之再三」。此時的皇帝尚未意識到這樣做會對社會起怎樣的號召作用，甚至自以為身在禁中，此事無人知曉，所以不妨以柳詞佐酒，沉醉於柳詞新鮮迷人的音律、動人的詞句。但作為一個封建王朝的最高統治者，絕無法等同於一般的細民百姓，他對自己九五之尊的身份自有一份特殊的敏感。當他發現舉子柳三變以頌詞上達，希冀謀得一官半職時，他立即「聞而覺之」，意識到需要克制、規範自己的行為，不能再沉迷於市井鄙俗的下里巴人所好之曲。出於對最高統治者身份的維護，對柳

<sup>144</sup> 《避暑錄話》卷下，據《叢書集成初編》，頁 49。

<sup>145</sup> 《後山詩話》卷上，據《影印文淵閣四庫全書》，冊 1478，頁 286。

永的詞他只有割愛了。仁宗皇帝從「頗好」、「歌之再三」到「不復歌」，前後截然不同的態度，呈現出從放縱自然天性，到自覺地以社會理性克制胸中自然本能的過程，最高統治者的這一自發自覺的審美心理轉變過程，造就了一系列阻礙柳永入仕的原因，成為決定柳永不可挽回悲劇命運的根本理由。從另一個角度來看，宋仁宗的這一舉動同時也將柳永推至市俗文化代言人的地位。

摒棄柳詞，並不完全出於仁宗皇帝個人一時的喜惡愛好，宋朝是一個十分注重禮教建樹的朝代，「宋朝開國不久，即有聶崇義上《三禮圖》，由尚書裁定；之後，又有和峴訂定雅樂；真宗時，則有邢昺等人核定《論語》、《儀禮》、《禮記》等書之正義，頒行學官；真宗甚至親撰〈文宣王贊〉歌頌孔子為『人倫之表』。儒學是『帝道之綱』。<sup>146</sup>仁宗尤其「務本理道」，特別重視儒家政治思想。這種思想可說已深入統治者與士大夫們的內心深處。但柳永卻不曾了解：

柳三變既以詞忤仁廟，吏部不放改官，三變不能堪，詣政府。晏公（殊）曰：「賢俊作曲子麼？」三變曰：「只如相公亦作曲子。」公曰：「殊雖作曲子，不曾道『綵線慵拈伴伊坐』。」柳遂退。<sup>147</sup>

柳永不明白吏部不放改官的原因，於是向晏殊投訴，晏殊自是深知箇中奧妙，遂以「賢俊作曲子嗎」點醒。但天真的柳永卻以為，晏殊既喜作詞，當有憐才之心，沒想到這種攀比卻恰為晏殊所忌，遂以「殊雖作曲子，不曾道：『綵線慵拈伴伊坐』」責備柳永的無行，柳永只有知難而退了。其實像「綵線慵拈伴伊坐」一類的詞，原是柳永前期之作，本不足以構成他難以改官的「私罪」。尤其柳永入仕後多有收斂，豔情之詞已是少作，反倒是寫了不少雅詞。但他的文化角色早已被認定，甚至被內化為心理定勢，「亦作曲子」又是失之高雅，觸及晏殊心中痛處，故晏殊遂有此言。其實晏殊並不是完全不能接受柳永的詞，否則又怎能隨口背誦出柳永的作品？他只是不能容忍柳詞作為一種主要的文化品格，或是說，他無法容忍將自己的詞與柳永詞並列。

晏殊的態度其實也是宋代士大夫對柳詞的普遍態度。宋人很滿意詞的娛樂功能，但又不願違背儒家思想中「發乎情，止乎禮義」、「好色而不淫」的信條，于

<sup>146</sup> 曾大興：《柳永和他的詞》，廣州：中山大學，2001年，頁7。

<sup>147</sup> 張舜民：《畫墁錄》，頁1037-172。又見《宋人軼事匯編》卷10，頁465。

是「詩莊詞媚」、「詩大詞小」的議論應運而生，稱詞為「詩餘」、「樂府」、「曲子詞」、「長短句」、「樵唱」，或乾脆稱之為「小詞」，這些稱呼充分表現出宋人對詞的基本態度。

據葉夢得《避暑錄話》記載：

（晏殊）惟喜賓客，未嘗一日不燕飲，每有嘉客必留亦必以歌樂相佐，談笑雜出。數行之後，宴上已燦然矣。稍闌，即罷遣歌樂。曰：「汝曹呈藝已遍，吾當呈藝。」乃具筆札，相與賦詩。<sup>148</sup>

所以晏殊之作歌詞，是宴罷「汝曹呈藝已遍，吾當呈藝」，歐陽修之作〈采桑子〉是「因翻舊闕之詞，寫以新聲之調，敢陳薄技，聊佐清歡」。<sup>149</sup>晏幾道更在詞集前自序道：「始時沈十二廉叔家、陳十君龍家、有蓮、鴻、萍、雲，品清謳娛客。每得一解，即以草授諸兒。吾三人持酒聽之，為一笑樂而已。」<sup>150</sup>他們把歌詞的創作看作是「呈藝」、「陳技」、「聊佐清歡」，但「為一笑樂而已」，是宴席前、山水間的一種娛樂消遣。所以說：「宋景文、歐陽修以餘力、遊戲為詞，風流閑雅。」<sup>151</sup>「東坡先生以文章餘事作詩，溢而作詞曲。」<sup>152</sup>他們對自己的人生定位「首先是一個政治家；道學家，然後才是文學家」。<sup>153</sup>而文學中又以詩文為優先，以詞為末節；就算是作詞，也要注意雅的品格不能流於低俗。雖然從文化嬗變的角度來看，宋代文化有趨俗的傾向，宋代社會中俗豔文化的存在是一個事實，為統治者所需要、所享受，但對君臣士人來說，卻又希望儘可能讓它存在於風俗、在民間、在夜晚裡，也就是定位在次文化的層次上，和主流文化保持一定的距離。而柳永恰好就是這樣一個世俗文化的最佳代表，所以仁宗雖然喜愛柳詞，但作為皇帝卻不能容許柳永進入自己的官僚體系，當然更不能讓他做官或做大官。晏殊也未必真正不欣賞柳詞，但卻不願在文化角色上與之平起平坐、相提並論。可是柳永卻始終未曾意識到這種觀念的存在，他傾全力作詞，把詞放在與其他文學樣式同等重要的地位，對詞的創作認真而專業，更不曾刻意分辨或根本不以為雅詞、俗詞有

<sup>148</sup> 《避暑錄話》卷上，據《叢書集成初編》，頁 35。

<sup>149</sup> 歐陽修：〈西湖念語〉，見《唐宋名家詞選》，頁 68。

<sup>150</sup> 晏幾道：〈小山詞自序〉，見陳良運主編：《中國歷代詞學論著選》，頁 41。

<sup>151</sup> 宋 李之儀：〈跋吳思道小詞〉，陳良運主編《中國歷代詞學論著選》，頁 63。

<sup>152</sup> 宋 王灼：《碧雞漫志》，據唐圭璋《詞話叢編》，頁 34。

<sup>153</sup> 張叔寧：〈北宋詞壇兩大文學派別初探〉，載《中國古代、近代文學研究》，2000 年，頁 97-104。

什麼不同。據《避暑錄話》載：

（柳永）為舉子時，多遊狎邪，善為歌詞。教坊樂工每得新腔，必求永為詞，始行於世。於是聲傳一時。<sup>154</sup>

宋翔鳳《樂府餘論》也說：

耆卿失意無俚，流連坊曲，遂盡收俚俗語言編入詞中，以便伎人傳習。一時動聽，散播四方。<sup>155</sup>

從《避暑錄話》和《樂府餘論》這兩段記載中，可以看出柳永和樂工之間存在的是一種積極、愉快的合作關係。一方面是樂工基於對柳永藝術才華的仰慕與肯定，在得到新鮮的曲調時，首先想到的便是請柳永填上精采的曲詞，以便在表演時有一鳴驚人的效果。一方面是柳永主動的收集通俗活潑的市井俗語寫進詞中，希望自己的作品呈現不一樣的風采。因為對「新腔」的熱愛，促使柳永接觸新聲，他主動的收集、改造民間俗曲，使用民間新鮮的口語，通過自己的音樂才華，創造出「聲傳一時」、「散播四方」的作品。柳永也常應歌妓之邀而寫作，並且同她們討論、修改作品。歌妓喜愛柳永的詞才，因為柳永能「移宮換羽，一經品題，聲價十倍。」歌妓們愛唱柳永的詞，因為柳永的詞廣受喜愛、適合在酒宴歌席上傳唱。

歌詞要使民眾聽之不厭必須具備兩個條件：一是能通俗美聽；二是能搖蕩心旌。佳詞能夠輔之以新腔，不僅是趕時髦迎合社會風尚的問題，主要是優美動聽，易於傳播。鄭樵《通志》云：「今都邑有新聲，巷陌竟歌之，豈為其辭之美哉？直為聲新耳。」《樂府指迷》也說：「前輩好詞甚多，往往不協律腔，所以無人唱。如秦樓楚館所歌之詞，多是教坊樂工及市井作賺人所作，只緣音律不差，故多唱之，求其下語用字全不可讀。」<sup>156</sup>可見新聲的誘惑力往往超過歌詞。柳永多倚新聲，在舊調中「又能擇聲律諧美者用之」，所以能聲傳一時，「凡有井水處即能歌柳詞」，連不識字的人也知道愛賞。北宋人對新聲的喜愛簡直無以復加，宋翔鳳《樂

<sup>154</sup> 《避暑錄話》卷下，據《叢書集成初編》，頁49。

<sup>155</sup> 清 宋翔鳳：《樂府餘論》，據《詞話叢編》，頁2468。

<sup>156</sup> 宋 沈義父：《樂府指迷》，據《詞話叢編》，頁232、233。



府餘論》稱當時歌台舞榭競睹新聲，柳永的〈木蘭花慢〉也說「風暖繁弦脆管，萬家競奏新聲」，新聲就是宋代的流行歌曲。而歌妓們追求演唱效果，在那「太平無事多歡樂」的社會風氣下，「家家簾幕人歸晚，處處樓台月上遲」，歌妓們爭豔賣笑，一個個「娉婷秀媚，桃臉櫻脣，玉指纖纖，秋波滴溜，歌喉婉轉。道得字真韻正，令人聽之不厭」。<sup>157</sup>

另一方面柳詞語言也具備表演的效果。通俗的語言、使人易於理解的慢詞形式、表現市民生活情趣的內容，這種特點，滿足了普通民眾的審美要求。「細密而妥溜，明白而家常」<sup>158</sup>的敘事風格，有跡可循，抒情細膩明暢，易於使人了解及感受意境的構成，影模生活的實境，劉熙載稱之為「實說無表德」，<sup>159</sup>即不採用替換、隱說的方式言情，來造成文體的含蓄文雅之美。這種淺俗發露的新體詞，加上描寫都市的繁華，備述羈旅行役之苦，訴說男歡女愛，抒寫離情別緒的內容，無疑比一般士大夫的詞更接近市井細民的欣賞能力以及唱曲歌妓的審美層次，所以「柳陌花衢，歌姬舞女，凡吟詠謳歌，莫不以柳七官人為美談。」<sup>160</sup>

徐度《卻掃編》最能說明民眾對柳詞的喜愛和推崇：

柳氏之作殆不復稱於文士之口，然流俗好之自若也。劉季高侍郎宣和間嘗飯於相國寺之智海院，因談歌詞，力詆柳氏，旁若無人者。有老宦者聞之，默然而起，徐取紙筆，跪於季高之前，請曰：「子以柳詞為不佳者，盍自為一篇示我乎？」劉默然無以應。<sup>161</sup>

柳永有意識的與歌妓樂工合作，使他不自覺的成為俗文化的代表，「奉旨填詞」則使他的文化角色合法化。「平生自負，風流才調」，「才子詞人，自是白衣卿相」，柳永肯定無意要成為某一文化的領袖，但歌妓的傳唱，百姓的公開贊揚，皇帝官員的私下喜愛和正面拒斥，從正反兩方面確定了柳永作為市井文化代言人的社會形象。這就使他不得不接受自己的文化角色。

<sup>157</sup> 張惠民：《宋代詞學審美理想》，北京：人民文學，1995年，頁97。

<sup>158</sup> 清 劉熙載：《詞概》，據唐圭璋《詞話叢編》，頁3771。

<sup>159</sup> 《詞概》，頁3771。

<sup>160</sup> 《綠窗新話、醉翁談錄》丙集卷2，頁30。

<sup>161</sup> 徐度：《卻掃編》卷下，據《叢書集成初編》，頁172。

## 第三章 《樂章集》中的都會生活

張端義《貴耳集》引項平齋言：「詩當學杜詩，詞當學柳詞，杜詩、柳詞皆無表德，只是實說。」<sup>1</sup>意思是說，杜甫、柳永的作品所反映的時代治亂固然有所不同，但兩者「皆無表德」，都不是有意為政治作宣傳，只是把當時社會情況據實描寫出來，其價值是值得肯定的。在第二章中我們討論過，柳永是生活在北宋歌舞昇平歲月中的時代歌手，他親身經歷北宋都會的繁華歲月，且樂在其中。他與當時士大夫詞人們最大的不同，在於他的思想中具有濃厚的市民意識，所以除了專敘城市風貌的作品之外，不論是寫情或訴說羈旅行役之苦，都不經意地透露出其不同於傳統士大夫的想法。他的詞再現了坊市制度破壞後北宋工商繁榮、生活康樂的城市景觀、人民生活情狀，及當日活躍於城市中市民階層的想法與願望，正如黃裳所言，觀柳氏樂章，「喜其能道嘉祐中太平氣象」，「想見其風俗，歡聲和氣，洋溢道路之間，動植咸若」，「聞其聲，聽其詞」<sup>2</sup>如親臨其間。

### 第一節 都會風華的描繪

在中國的詩歌史上，對山林田園的描寫一向多於城市，因「城市風物一般比鄉村難以描畫，可能由於城市風物較格式化，或由於多出人工而少了自然的親切，所以不管文學或美術，以城市風物為主題的，遠少於描摹鄉野自然風景的。」<sup>3</sup>加上宋朝以前真正具有都市特質的城市尚未形成，城市居民階層尚未形成一股受重視的力量，他們的觀念想法自然少能反映於文學作品中。另一方面，在中國文人的眼裡，馳騁邊塞是大丈夫人志業之追尋，而不得志或功成身退則歸隱山林，效老莊之翺遊，至於城市中的世俗生活，自然不適合入詩。在中國文學史上，最早專力描寫都會風貌的作品，首推漢賦中的京都大賦，如班固（32 - 92）的〈兩都賦〉、張衡（78 - 139）的〈兩京賦〉和左思（約250 - 305）的〈二都賦〉。不過，由於漢賦主要以鋪排取勝，這些作家們也不例外的致力於以華麗的詞藻、包羅萬

<sup>1</sup> 張端義：《貴耳集》，據《叢書集成初編》，北京：中華書局，1985年，頁16。

<sup>2</sup> 黃裳：《演山集》卷35，據《影印文閣淵四庫全書》，台北：商務，1985年，冊1120，頁239。

<sup>3</sup> 張白虹：《柳永【樂章集】意象析論》，師大國文所碩論，1997年，頁88。

象的細節，夸飾城市的壯觀富麗，如班固在〈兩都賦〉中敘述西都的形式：「其陽則　　，其陰則　　，東郊則有　　，西郊則有　　，其中乃有　　，其宮室也　　」大量相同的句式鋪排羅列，這樣的描寫華麗有餘，卻缺乏思想感情，甚至予人機械化的印象。而柳永描寫都市的作品卻是以情感浸潤景色，使讀者有身臨其境的體會。例如寫元宵燈節，「慶嘉節、當三五。列華燈、千門萬戶」，「鼇山聳、喧天簫鼓」，讀此詞彷彿自己也成為節慶中的一份子，「堪對此景，爭忍獨醒歸去」（〈迎新春〉）。不管詞人或是讀者，都不僅僅是一個旁觀者，而是置身其中，與北宋的城市居民同慶嘉節、同享「太平時、朝野多歡民康阜」的歡樂氣氛。相傳柳永的〈望海潮〉，描寫人間天堂杭州，打動了金主完顏亮的心，使他決心南侵。<sup>4</sup>對於這個傳說我們當然不能完全盡信，但至少可以了解柳詞的動人心處，實不同於一般。

柳永青年時期大部分在汴京渡過，而後因久困場屋，科舉之途一再失利，也許為了散心，也是為干謁權貴，他走過許多地方，吳山越水，都曾留下他的足跡；及第後，仕途奔波，游宦各地，山村水郭更成為其詞中特殊而又重要的背景，名都大城風景文物的刻畫描寫遂成為他羈旅行役與豔情外的又一重要題材。出現在柳永詞中的都市主要有：杭州、蘇州、成都、汴京，這些城市的山光水色、市井繁華，藉著詞人的歌詠，隨著《樂章集》世代流傳，在不同的時代裡，不斷重現其屬於宋代都會的獨特風情。這些城市中，汴京是影響柳永最深，也是柳永最常提起、念茲在茲的一個城市，而汴京又是北宋的首都，地位特殊，所以擬在第三節中特別介紹，不列入本節中討論。

## 一、柳詞中的北宋名城

### （一）錢塘自古繁華 - - 杭州印象

東南形勝，三吳都會，錢塘自古繁華。煙柳畫橋，風簾翠幕，參差十萬人

<sup>4</sup> 宋 羅大經：「孫何帥錢塘，柳耆卿作〈望海潮〉詞贈之，云（詞略）。此詞流播，金主亮聞歌，欣然有慕於三秋桂子，十里荷花，遂起投鞭之志。」見《鶴林玉露》，據《叢書集成初編》，頁1。又《古今詞話》：「淳熙中謝處厚詩，云『誰把杭州曲子謳，荷花十里桂三秋。那知卉木無情物，牽動長江萬里愁。』羅景倫曰：『此不足以咎柳永也，惟一時士大夫粧點湖山流連歌舞，致亡中夏，為恨事耳。』」據唐圭璋編：《詞話叢編》，台北：廣文，1980年再版，頁767。

家。雲樹繞堤沙。怒濤卷霜雪，天塹無涯。市列珠璣，戶盈羅綺競豪奢。

重湖疊巘清嘉。有三秋桂子，十里荷花。羌管弄晴，菱歌泛夜，嬉嬉釣叟蓮娃。千騎擁高牙。乘醉聽簫鼓，吟賞煙霞。異日圖將好景，歸去鳳池誇。

這就是相傳挑動金主南征野心的〈望海潮〉，也是《樂章集》中描寫城市最成功的作品、杭州城最傳神的寫照。

詞史一般都以柳永為婉約派正宗，素有「秦柳」、「周柳」之稱，這首〈望海潮〉卻以多彩的畫筆大開大闔、直起直落勾勒杭州城的繁華富麗，氣象萬千，彷彿一幅描寫細膩的行樂圖，令吟味者悠然神往，起無限遐思。

詞一開頭即以鳥瞰式的鏡頭總攝城市全貌，點出杭州地勢優越，人文薈萃，「錢塘自古繁華」，有悠久的歷史背景，揭示描寫的主題，接下來以「形勝」、「都會」、「繁華」為三個渲染的重點。

綠柳如煙，輕風拂動簾幕，江南風光妍倩。杭州人口，北宋初期主客戶七萬五百三十七戶，北宋中期為二十萬二千八百一十六戶，<sup>5</sup>「參差十萬人家」可謂實寫。樓臺屋宇參差座落於絲絲垂柳畫橋間，楊柳是朦朧輕柔的青綠色，風起簾卷，翠幕開闔，雖人煙繁複卻不嫌擁擠，顏色雅致、形態優閒，城市的線條因此而詩化了。繞堤而行，人在如雲綠霧間，心情也跟著溫柔了起來，漫步行來，錢塘江口赫然已在眼前，巨浪連天而起、波濤洶湧是文種和伍子胥的怒與怨，儘管歲月悠悠過了千年，猶自滔滔狂吼宣告著對霸主對歷史的抗議。「浙江八月何如此，濤似連山噴雪來。」<sup>6</sup>錢塘八月觀潮，自古即為盛事，周密《武林舊事》稱錢塘江潮為天下之偉觀，至盛時「震撼激射，吞天沃日，勢極雄偉」。<sup>7</sup>宋初潘閻曾作〈酒泉子〉形容觀潮盛況：「長憶觀潮，滿郭人爭江上望。來疑江海盡成空，萬面鼓聲中。」<sup>8</sup>「雲樹繞堤沙」最是纖柔，「怒濤捲霜雪」卻是至剛，江濤雪湧、聲勢振天，幸而堤防若鑄，「天塹無涯」。「市列珠璣」是市肆之珍玩，「戶盈羅綺」寫市民之穿戴，「競豪奢」是二者的小結。一個「競」字，杭州生活富庶、市場繁榮、市民以豪富闊氣相誇耀的神態躍然紙面。據《都城紀勝》記載，杭州市井，早間則「珠玉

<sup>5</sup> 《太平寰宇記》，轉引自劉揚忠主編：《名家解讀宋詞》，濟南：山東人民，1999年，頁235。

<sup>6</sup> 李白：〈橫江詞〉其四，據瞿蛻園等校注：《李白集校注》，台北：里仁，1982年，頁518。

<sup>7</sup> 周密：《武林舊事》，據孟元老等著：《東京夢華錄外四種》，台北：大立，1980年，頁381。

<sup>8</sup> 據唐圭璋編：《全宋詞》，台北：洪氏，1980年，頁6。

珍異及花果時新、海鮮野味奇器，天下所無者，悉集於此。」夜市則「撲賣奇巧器皿百色物件，與日間無異。」<sup>9</sup>又〈諸行〉條記：「官巷之花行，所聚花朵、冠梳、釵環、領抹，極其工巧，古所無也。」<sup>10</sup>〈鋪席〉條記「珠子市頭，如遇買賣，動以萬計。名家綵帛鋪堆上細疋段，而錦綺縑素，皆諸處所無者。」<sup>11</sup>這裡所寫雖是南宋時杭州的景象，但此等盛況乃長期積累而成，非一日可幾，北宋時杭城之不同於一般，亦差可想像，「競豪奢」誠非妄語。

上片寫杭州盛況，場面鋪張，井井有條，下片則專詠西湖，從湖山全景、四時風光、晝夜笙歌、湖中人物四個方面寫西湖美景。重湖疊巘，山因水之掩映而增色，水因山之環繞而曲折，山有秋桂飄香，湖有夏荷娉婷。「三秋」從時間著眼，言桂花飄香之久，又和「疊巘」相應；「十里」從空間著筆，寫荷花種植之廣，且與「重湖」相和，兩句各言山與湖之特色，有時間空間之異、寓秋夏季節之別，參錯交織，極見匠心。白居易〈憶江南〉有「山寺月中尋桂子」之句，楊萬里〈晚出淨慈寺送林子方〉云：「接天蓮葉無窮碧，映日荷花別樣紅。」兩種花木兩般情懷，各勝擅場，不分軒輊。這三句構成另一個畫面，遊人彷彿走過繁華踏入一個安詳寧靜的夢，既是為「東南形勝」作註，也為下文的官民宴遊安樂鋪設絕佳背景。「羌管」三句寫杭州市民的遊樂。著一「弄」字，音符輕盈跳躍在碧藍晴空下，「菱歌泛夜」卻如一陣輕柔歌聲緩緩滑過水面，「嬉嬉」二字就「羌管」、「菱歌」泛而言之，寫出漁父和采蓮女盪舟湖中的悠閒自在，未曾說出的是漁父和采蓮女尚且如此怡然自得，遊人至此豈不更加沉醉？最後寫杭州長官的遊樂，不同於漁父、采蓮女的自來自往，來去悠然，自己也成為風景的一部分，「千騎擁高牙」聲勢浩大，在曼舞輕歌中開懷暢飲，醺然欲醉。「煙霞」二字宛見山水迷濛，「水光瀲灩晴偏好，山色空濛雨亦奇」，<sup>12</sup>西湖之美在山映水色、水借山光，欣賞之餘形諸吟詠，亦可見地方長官之風流儒雅。

這首詞雖是為歌頌杭州州將的政績而寫，但是，全詞從不同的角度、不同的層面誇耀錢塘江的壯觀、西湖的清景和杭州城的繁華景象，生動地展現出北宋前期杭州這一個大都市的自然景觀和風俗民情，呈現出當時中國都市繁榮的程度，可謂具有詩史的價值。

<sup>9</sup> 耐得翁：《都城紀勝》，據《東京夢華錄外四種》，頁 91。

<sup>10</sup> 《都城紀勝》，頁 92。

<sup>11</sup> 《都城紀勝》，頁 100。

<sup>12</sup> 蘇軾：〈飲湖上初晴後雨〉。

歐陽修的〈有美堂記〉寫杭州：

若乃四方之所聚，百貨之所交，物盛人眾，為一都會，而又態兼有山水之美，之資富貴之娛者，惟金陵、錢塘。獨錢塘自五代時，知尊中國，效臣順；乃其亡也，頓首請命，不煩干戈。今其民幸富完安樂，又其俗習工巧，邑屋華麗，蓋十餘萬家。環之湖山，左右映帶，而閩商海賈，風帆浪船，出入於江濤浩渺，煙雲杳靄之間，可謂盛矣。<sup>13</sup>

誠可見柳永筆下所反映的北宋杭州面貌，並非向壁虛構。

## （二）古繁華茂苑 - - 蘇州印象

蘇州曾多次出現在柳永的詞中：

〈瑞鷓鴣〉其二：

吳會風流。人煙好，高下水際山頭。瑤臺絳闕，依約蓬丘。萬井千閭富庶，雄壓十三州。觸處青蛾畫舸，紅粉朱樓。方面委元侯。致訟簡時豐，繼日歡遊。襦溫袴暖，已扇民謳。旦暮鋒車命駕，重整濟川舟。當恁時，沙堤路穩，歸去難留。

〈木蘭花慢〉其三：

古繁華茂苑，是當日、帝王州。詠人物鮮明，土風細膩，曾美詩流。尋幽。近香徑處，聚蓮娃釣叟簇汀洲。晴景吳波練靜，萬家綠水朱樓。凝旒。乃睠東南，思共理、命賢侯。繼夢得文章，樂天惠愛，布政優優。鼇頭。況虛位久，遇名都勝景阻淹留。贏得蘭堂醞酒，畫船攜妓歡遊。

〈永遇樂〉其二：

天閣英遊，內朝密侍，當世榮遇。漢守分麾，堯庭請瑞，方面憑心膂。風馳千騎，雲擁雙旌，向曉洞開嚴署。擁朱轡、喜色歡聲，處處競歌來暮。吳王舊國，今古江山秀異，人煙繁富。甘雨車行，仁風扇動，雅稱安黎庶。

<sup>13</sup> 歐陽修：《歐陽文忠公全集》卷40，四部叢刊初編集部，台北：商務，1975年，頁304。

棠郊成政，槐府登賢，非久定須歸去。且乘閒、孫閣長開，融尊盛舉。

<早梅芳>：

海霞紅，山煙翠。故都風景繁華地。譙門畫戟，下臨萬井，金碧樓台相倚。  
菱荷浦溼，楊柳汀洲，映虹橋倒影，蘭舟飛棹，遊人聚散，一片湖光裡。漢  
元侯，自從破虜征蠻，峻陟樞庭貴。籌帷厭久，盛年畫錦，歸來吾鄉我里。  
鈴齋少訟，宴館多歡，未周星，便恐皇家，圖任勳賢，又作登庸計。

據〈柳永年譜稿〉考證，〈瑞鷓鴣〉為仁宗景祐元年（1034）柳永登第後由汴京赴睦州任團練推官途經蘇州時，拜謁知州范仲淹之作。時范仲淹即將還朝任禮部員外郎，所以詞中有：「  
方面委元侯，致訟簡時豐，繼日歡遊。旦暮鋒車命駕，重整濟川舟。當恁時，沙堤路穩，歸去難留。」之句。〈木蘭花慢〉為仁宗慶歷三年（1043），柳永調任泗州判官沿汴河北上赴任，過蘇州時贈蘇州太守呂溱之作。呂溱為仁宗寶元元年（1038）進士榜首，故曰「鰲頭」。而〈永遇樂〉乃慶歷七年（1047）柳永再度遊蘇州時贈蘇州知府滕宗諒之作。<sup>14</sup>四首詞的寫作方式相類似，除〈永遇樂〉以歌頌為主，中間只稍稍穿插當地風光外，均採上闕寫都會勝景，下闕歌頌當地大員的手法。雖是干謁之作，離不開歌功頌德，但千百載後讀來，仍能深刻感受蘇州歷史古城之流風餘韻，及其「雄壓十三州」的富庶景況。

蘇州是春秋時代吳國舊地，盡得吳會風流，有悠久的歷史傳承，柳永曾以〈雙聲子〉為調，寫過一首詠古詞，詞中感慨昔日的夫差舊國，如今姑蘇臺、採香徑盡成陳跡，吳越之爭、西施范蠡的故事俱杳然而逝。但蘇州畢竟是千古名城，有深厚的歷史背景，所以「土風細膩，曾美詩流」。這兒風景秀異，清晨雲嵐飄過翠綠的山峰，夕陽西下，彩霞染紅海面，湖中風荷亭亭，水邊楊柳依依，湖水清澈，虹橋清清楚楚的倒映在水面上，遊人尋幽訪勝悠然陶醉在湖光山色中。蘇州不僅有自然之美，更不乏華麗之緻，「瑤臺絳闕」、「金碧樓臺相倚」都充份顯示出這個古城的不凡，彷彿神仙的居所，讓人一見難忘。城樓上「譙門畫戟」守護著「萬井千閭富庶」，人們閒暇時尋幽訪勝，或是步幽徑或是盪舟湖上。在經濟繁榮的城市中，自然少不了歌舞的點綴，紅粉青蛾，輕歌曼舞，歡樂的歌聲隨著畫

<sup>14</sup> 劉天文：〈柳永年譜稿〉下，載於《成都大學學報》，1992年，頁26-32。

舫蕩過湖面，從雕梁畫棟間傳入熱鬧的市集。

贈詞少不了要歌頌地方官員的政績，因為地方大員的用心治理，因為年穀豐登、經濟繁榮，所以百姓們能安居樂業、衣食飽暖。當然反過來說，也正是因為蘇州是一個富庶繁榮而且民風淳樸的好地方，「鈴齋少訟」，所以主政者才能無憂無慮，「且乘閒，孫閣長開，融尊盛舉」、「蘭堂醞酒，畫船攜妓歡遊」。

### （三）錦里風流，蠶市繁華 - - 成都印象

<一寸金>專詠成都：

井絡天開，劍嶺雲橫控西夏。地異勝、錦里風流，蠶市繁華，簇簇歌臺舞榭。雅俗多遊賞，輕裘俊、靚妝豔冶。當春晝，摸石江邊，浣花溪畔景如畫。夢應三刀，橋名萬里，中和政多暇，仗漢節。攬轡澄清，高掩武侯勳業，文翁風化。台鼎須賢久，方鎮靜、又思命駕。空遺愛，兩蜀三川，異日成嘉話。

詞首二句寫蜀地形勢險要，起筆「井絡天開，劍嶺雲橫控西夏」，氣魄就雄偉闊大。左思〈蜀都賦〉云：「岷山之精，上為井絡。」井絡為天上星宿名，指天上星宿所照耀的地方，地面上就有他相對應的區域，古代的天文學家以為蜀地是井宿的分野。大、小劍山七十二峰橫列，山峰陡峭如利劍，直插天穹。「控」字表示蜀地形勢險要，宋時西夏常與兵侵擾邊境，「劍嶺雲橫控西夏」，充分突顯出成都在地理位置上的重要性。

成都絲織業一向發達，以纖麗為其特色，有「繭絲織文纖麗者，窮於天下」<sup>15</sup>之譽，所產尤以錦緞最為著名。織錦的工藝卓絕，色彩、圖象斑斕生動，「織文錦繡，窮工極巧。其寫物也，如欲生；其渥彩也，如可綴」<sup>16</sup>，所以《蜀錦譜》記載：「蜀以錦名天下，故城名以錦官，江名以濯錦。」<sup>17</sup>《華陽國志 蜀志》也說：「錦江織錦濯於中則鮮明，他江則不好。故名曰錦里也。」<sup>18</sup>《茅亭客話》說蜀有蠶市，每年正月至三月，州城及屬縣循環一十五處。耆舊相傳，古蠶叢氏為蜀主，民無

<sup>15</sup> 《宋史 地理》卷 89，據楊家主編：《新校本二十五史》，台北：鼎文，1980 年，頁 2230。

<sup>16</sup> 《華陽縣志》卷 39，引呂大防〈錦官樓記〉，轉引自程民生：《宋代地域經濟》，台北：雲龍，1995 年，頁 199。

<sup>17</sup> 費著：《蜀錦譜》，據《叢書集成初編》，北京：中華，1985 年，頁 1。

<sup>18</sup> 轉引自錢鴻英：《柳周詞傳》，吉林：吉林人民，1998 年，頁 131。



定居，隨蠶叢氏所在致市居，時蠶將興，以為貨蠶農之具及花木果藥染物。<sup>19</sup>錦里、蠶市皆指成都，這兩句總說成都多名勝異跡，有深厚的文化傳統，人民儒雅風流。由於織錦之工，促進都市繁榮，人民生活富裕，遂而造就歌臺舞榭，四處林立，遊賞之風盛行，在春日裡不論雅俗都打扮得花枝招展，尋歡作樂。尤其是摸石江邊與浣花池畔，風景與遊人，相映成趣，更襯托出該地的風光如畫。全詞最大特色，在於充滿生活氣息，令人讀罷，無限嚮往。宋人張唐英《蜀檣机》記載：「廣政十二年（949）八月（孟）昶遊浣花。是時蜀中百姓富庶，夾江皆榭亭樹遊賞之處。都人士女傾城遊玩，珠翠綺羅，名花異香，馥郁森列。昶御龍舟觀水嬉，上下十里，人望之如神仙之境。」<sup>20</sup>五代十國時，南方諸國為壯大自身，免遭吞併，對開發資源、發展生產，皆投注不少心力，成都因地理環境的阻絕，免遭戰爭荼毒，在後蜀時已是生活富庶之地。宋太宗平定四川後，為表攏絡，更曾指示呂餘慶：「蜀人思孟昶不忘，卿官成都，昶所推稅食飲之物，皆宜罷。」<sup>21</sup>此舉果然奏效，蜀人不復思孟昶，而蜀地的經濟就更進步神速了。《宋史》記載蜀地風俗民情說：「地狹而腴，民勤耕種，無寸土之曠，歲三、四收。其所獲多為遨遊之資，踏青、藥市之集尤盛焉，動至連月。好音樂，少愁苦，尚奢靡，性輕揚。」<sup>22</sup>《雞肋篇》也記載成都遊賞之風盛行：「自上元至四月十八日，遊賞幾無虛辰。」書中還詳細記載當地太守出遊之盛況：

浣花自城去僧寺（忘其名）凡十八里，太守乘綵舟泛江而下，兩岸皆民家絞絡水閣，飾以錦繡，每綵舟到，有歌舞者，則鈎簾以觀，賞以金帛。以大艦載公庫酒，應遊人之家，計口給酒，人支一升。方太平盛時，公私富貴，上下佚樂，不可一一載也<sup>23</sup>

與柳永之歌詠，正是不同角度之描摹。

下片歌頌蜀地長官的功績，或以為指張咏。張咏於宋太宗太平興國三年（978）登進士第，先後於太宗和真宗時期兩度任益州知府。在這裡柳永連用三個典故，

<sup>19</sup> 宋 黃休復：《茅亭客話 鬻龍骨》，轉引自王洪主編：《唐宋詞百科大辭典》，北京：學苑，1997年修定，頁1042。

<sup>20</sup> 宋 張唐英：《蜀檣机》，據《筆記小說大觀》第6編，台北：輯者，1979年，頁1492。

<sup>21</sup> 轉引自《宋代地域經濟》，頁53-54。

<sup>22</sup> 《宋史 地理志》卷89，頁2230。

<sup>23</sup> 莊綽：《雞肋篇》卷上，據《影印文淵閣四庫全書》，冊1039，頁143。

以范滂、諸葛亮、文翁稱詠這位蜀地長官的政績，顯然誇大其詞，不無奉承之嫌，但也從側面表達出柳永的治世熱情和政治理想。

## 二、柳永都會之作的特點

柳永純以城市風貌敘寫為主題的詞其實不多，整首詞專寫一個城市的僅有〈望海潮〉（寫杭州）、〈一寸金〉（寫成都）、〈瑞鷓鴣〉其二、〈木蘭花慢〉其三、〈早梅芳〉、〈瑞鷓鴣〉（寫蘇州）等六首，但這些作品在《樂章集》中卻因風格獨具而特別引人注目。在柳永之前，詞多以小令寫豔情或個人情思，似這般藉詞章大肆鋪排、描寫城市風貌的作品十分少見，較為人知悉的大概只有韋莊寫成都風光的〈河傳〉和張先描寫錢塘景緻的〈破陣樂〉：

春晚，風暖，錦城花滿，狂殺遊人。玉鞭金勒，尋勝馳驟清塵，惜良辰。翠娥爭勸臨邛酒，纖纖手，拂面垂絲柳。歸時煙裡，鐘鼓正是黃昏，暗銷魂。錦里，蠶市，滿街珠翠，千萬紅妝。玉蟬金雀，寶髻花簇鳴啞，繡衣長。日斜歸去人難見，青樓遠，隊隊行雲散。不知何處，今夜深鎖蘭房，隔仙鄉。（〈河傳〉）

四堂互映，雙門並麗，龍閣開府。郡美東南第一，望故苑、樓臺霏霧。垂柳池塘，流泉巷陌，吳歌處處。近黃昏，漸更宜良夜，簇簇繁星燈燭，長衢如畫，暝色韶光，幾許粉面，飛甍朱戶。和煦。雁齒橋紅，裙腰草綠，雲際寺、林下路。酒熟梨花賓客醉，但覺滿山簫鼓。盡朋游、同民樂，芳菲有主。自此歸從泥詔，去指沙堤，南屏水石，西湖風月，好作千騎行春，畫圖寫取。（〈破陣樂〉）<sup>24</sup>

韋詞寫錦官城的繁榮富麗，集中反映整個城市遊賞風氣的盛行。錦里、蠶市是成都的特點，花團錦簇與金碧輝煌相輝映，春日芳郊，玉鞭金勒珠翠紅妝，整

<sup>24</sup> 宇野直人以為張先之作〈破陣樂〉很可能受了柳永的影響，因為張先這首詞是他在杭州定居時所寫的，他致仕歸隱是在晚年，至少是在1069年之後，這時柳永已經去世。詳見宇野直人：《柳永論稿》，上海：上海古籍，1998年，頁93。

個城市都沉醉在歡樂氣氛中。張詞以亭閣樓臺之美為開端，而更集中的描寫錢塘的自然美景和遊賞之樂。由日到夜，不論是雲際寺、林下路的幽閒寧靜，或滿山簫鼓熱鬧喧嘩、酒熟梨花賓客醉都充滿歡樂氣氛。此與柳永對城市全面性、多角度的描寫實有明顯的不同。

柳永寫城市風物諸篇作品有幾個共同的特點：

(一) 以歷史或地理上的特點開其端，總攝全詞，接著強調今日生活之富庶引人嚮往。

如：「東南形勝」點出杭州的地理位置，「劍嶺雲橫控西夏」強調成都在國防上的重要性，「錢塘自古繁華」，「古繁華茂苑，是當日、帝王州」，表明杭州和蘇州都是歷史上的名城。接著描寫今日生活，因農業進步、都市商品經濟高度發展，人民生活富足，「人煙繁富」，「萬井千閭富庶」。「襦溫袴暖」是生活最基本的滿足，「市列珠璣，戶盈羅綺，競豪奢」，「輕裘俊、靚妝豔冶」，卻是點明珠寶眾多、服飾精美，城市中生活奢華，以豪富相誇耀，<sup>25</sup>這一切反映出市場的繁榮、市民的殷富。其中「珠璣」、「羅綺」又皆為婦女服用之物，所以也暗示杭州聲色之盛。

(二) 強調城市日常生活中的遊賞之盛。

因生活富足，人們有經濟能力，也有愉快的心情去享受冶遊之樂，所以接下來寫城市日常生活中的遊賞。不論是氣勢萬千、怒濤卷霜雪的錢塘潮，或神態愉悅、情調旖旎的「蘭舟飛棹，遊人聚散，一片湖光裡」；不論是前呼後擁的「千騎擁高牙，乘醉聽簫鼓、吟賞煙霞」，或是極平民化的「羌管弄晴，菱歌泛夜，嬉嬉釣叟蓮娃」；不論是悠閒的步幽徑，訪芰荷亭亭，看楊柳依依，或是熱熱鬧鬧的摸石江邊、浣花溪畔，不同的遊賞方式展現出不一樣的生活情趣。平民百姓和官吏大員的遊賞方式雖有不同，但歡暢的心情卻無分軒輊——流連其中的每一個人都是那麼的愉悅自然，人遊圖畫中，遊人也在圖畫裡。

(三) 人工勝景與自然美景互相輝映。

都市之景自來比山巔水涯、野市孤村難以描摹，但在柳永筆下，二者卻是相

---

<sup>25</sup> 據《宋會要 食貨志》的記載，熙寧十年（1077）杭州的稅收比開封多得多，而且其中的酒稅佔了大半。北宋時期地方都市值得誇耀的繁華可見一斑。轉引自宇野直人：《柳永論稿》，頁78。

伴相隨屢屢同時出現。「煙柳畫橋，風簾翠幕」極寫人工勝景，「雲樹繞堤沙，怒濤捲霜雪」卻純為造化之工；「三秋桂子，十里荷花」何其雅致，「市列珠璣，戶盈羅綺」卻也是令人難捨的塵世繁華；「譙門畫戟，下臨萬井」，無限「金碧樓臺相倚」，「芰荷浦溆，楊柳汀洲」卻又是自然的四時風光。在柳永的作品裡，它們和諧共存、互相襯托，營造出令人難忘的都會風華。

#### （四）對地方大員的歌頌。

<望海潮>、<一寸金>、<早梅芳>、<木蘭花慢>其三、<永遇樂>其二、<瑞鷓鴣>皆為干謁之作，詞中自然少不了對投贈對象的讚美和祝願，雖說難辭夸大溢美之嫌，但從這些讚美中，我們也可以發現柳永對從政的熱情和治世的理想。「中和政多暇」，這是儒家倡導的中庸之道，施政者能「致中和」，行事便能和諧，官員能作有效的治理，民事糾紛各種官司就少了，年歲豐足，人民自然就能過太平的生活。所謂「異日圖將好景，歸去鳳池誇」，除了誇躍湖山勝景、塵市繁華外，當也暗寓其在州郡的政績。

大致來說柳永寫城市風物作品中所出現的意象群都是充滿歡樂的<sup>26</sup>，而這樣的歡樂情趣正是所有百姓所喜聞樂見，屬於他們可以了解、希望了解的審美層次和理想。

## 第二節 佳節慶典的描寫

宋代的節日可大略分為三類：一是皇帝、垂簾聽政的太后的生日，統稱為誕聖節；二是與天書、聖祖、帝君等有關的節日，都是宋真宗與徽宗創設的；三是傳統節日。一、二類屬於官方節日，民眾不甚重視，所以本節中不擬討論。<sup>27</sup>而較受民眾重視的傳統節日，在柳永詞中出現的有元宵、清明、七夕和重陽，其中柳永對重陽節的描寫，重點與其他詞人並沒有太大的差別，所以也排除在本節的討

<sup>26</sup> 張白虹：「大致來說柳詞中表現喜樂情意的意象群多出現在下列兩大主題的詞中：一是描述都會生活的『城市風物』詞，二是記錄冶遊豔情聲色生活的詞。」見《柳永《樂章集》意象析論》，頁88。

<sup>27</sup> 有關宋朝眾多的節日，詳見汪聖鋒：《中華歷史通覽 宋代卷 兩京夢華》，北京：中華書局，2001年，頁269-277。

論之外。

節日是枯燥、緊張、疲憊生活中的興奮劑，雖然短暫，卻為日復日年復年的平凡歲月憑添無限誘人情趣。作為風俗活動的重要部分，歲時宴賞如元宵、清明、中秋、七夕，構成一年的生活節奏，編織成豐富多采的生活文化之網。在唐宋，尤其是兩宋，由於經濟高度發展，傳統的節日風俗活動中，宗教的因素逐漸淡化，娛樂色彩比以往更為濃重，依憑節日這個軸心所編織出來的「生活文化之網」，顯得更加豐富多采。既有文化娛樂之功能，又兼商品貿易之事實；既有情感宣洩的機制，又是會友探親的社交；由朝廷到民間，由都城到鄉鎮，上至帝王、名公大臣，下至黎民百姓、販夫走卒，無不以最高的興緻參與其中，一同經營演出。

節序吟詠本是文學題材的一環，也是文人雅士興懷感發的重要泉源之一，但「昔人詠節序詞不惟不多，附之歌喉者，類是率俗，不過為應時納祐之聲耳。」以節序為背景之詞作，必須要能刻畫出「時序風物之盛，人家宴樂之同」，始稱曲盡其妙。<sup>28</sup>柳永的節序詞一向貼近市民的生活，猶如北宋時的風俗生活畫卷，用平易近人的詞句反映北宋市民在這些節日中的活動、情緒，傳達平民百姓的期望和心情，重現當日城市中佳節慶典的熱鬧氣氛。

## 一、慶嘉節、當三五

### （一）柳詞中的元宵節

元宵又稱上元或元夕，張燈宴遊是其主要表現形態。《歲時雜記》云：「道家以正月十五日為上元。」<sup>29</sup>而上元張燈習俗之起源眾說紛紜，或以為「本起於方外之說」<sup>30</sup>，或以為漢代遺事。<sup>31</sup>而據《春明退朝錄》記載：「梁簡文帝有〈列燈賦〉，陳後主有〈光壁殿遙詠山燈詩〉。唐明皇先天中，東都設燈，文宗開成中，建燈

<sup>28</sup> 宋 張炎：「昔人詠節序不惟不多，不過為應時納祐之聲耳。所謂清明拆桐花浪漫，端午梅霖初歇，七夕炎光謝，若以詞家調度則皆未然。豈如美成〈解語花〉賦元夕（詞略）不獨措詞精粹，又且見時序風物之盛，人家宴樂之同。」見《詞源》，據唐圭璋《詞話叢編》，頁212。張炎論詞以雅為尊，這一段話中，提到有關節序詞創作的特色，是為確論，但以為柳永的〈二郎神〉、〈木蘭花慢〉遠不及周美成之〈解語花〉則失之偏頗，有待商榷。

<sup>29</sup> 引自陳元靚：《歲時廣記》卷10，台北：新文豐，1984年，頁95。

<sup>30</sup> 《宋史 禮記》卷113，頁2697。

<sup>31</sup> 宋 李昉：《太平御覽》卷30，引《史記 樂書》：「漢家祀太一，從昏時祀到明。」句下注：「今人正月望日，夜遊觀燈，是其遺事。」台北：商務，1986年，頁140。

迎三宮太后，是則唐以前歲不常設。本朝太宗時，三元不禁夜，上元御乾元門，中元、下元御東華門，後罷中元、下元二節，而初元遊觀之盛，冠於前代。」<sup>32</sup>也就是說唐以前上元燈並不常設，盛唐以後，張燈習俗漸盛，但其活動主要限於上層社會，民間並不流行。梁開平三年正月己卯詔曰：「近年以來，風俗未泰，兵革且繁，正月燃點，廢停已久，今屬創開鴻業，初建洛陽，方在上春，務達陽氣，宜於正月十四、十五、十六日夜，開坊市門，一任公私燃燈祈福。」<sup>33</sup>北宋承此一習俗，並於乾德五年（967）由三夜增至五夜，<sup>34</sup>元宵賞燈成為北宋朝野同歡、最受重視、最熱鬧的節日。在這個日子裡，人們盡情縱樂，極盡奢侈訂樂之能事，當然也就出現了大量的元宵詞，「兩宋元宵詞始於柳永，據《全宋詞》與《全宋詞補輯》統計，共四百九十三首」。<sup>35</sup>不同的作者有不同的表達重點，或紀遊寫景、或詠懷抒情、或酬贈唱和、或記事詠物表現出不同的元夕情懷。<sup>36</sup>柳永的四首元宵詞以寫景紀遊為主，內容主要反映都城豪奢的遊樂盛況，寫作手法或濃豔或淡雅各有不同的風情：

皇都今夕知何夕。特地風光盈綺陌。金絲玉管咽春空，蠟炬蘭燈燒曉色。  
鳳樓十二神仙宅。珠履三千鴈鷺客。金吾不禁六街遊，狂殺雲蹤並雨迹。  
（〈玉樓春〉其三）

凍雲深，淑氣淺，寒欺綠野。輕雪伴、早梅飄謝。豔陽天，正明媚，卻成瀟灑。  
玉人歌，畫樓酒，對此景、驟增高價。賣花巷陌，放燈臺榭。  
好時節、怎生輕捨。賴和風，蕩霽靄，廓清良夜。玉塵鋪，桂華滿，素光裡、  
更堪遊冶。（〈甘州令〉）

〈玉樓春〉設色濃豔，以都城之光鮮亮麗為背景，「金絲玉管」、「蠟炬蘭燈」，樂音喧嘩與燈光紛呈交織演出，冶遊的主角是神仙宅中的「珠履三千鴈鷺客」。「金

<sup>32</sup> 宋 宋敏求：《春明退朝錄》，據《影印文淵閣四庫全書》，冊 862，頁 518。

<sup>33</sup> 《舊五代史 梁太祖本紀》卷 4，據楊家駱主編：《新校本二十五史》，頁 29。

<sup>34</sup> 蔡條：《鐵圍山叢談》：「上元張燈，天下止三日，都邑舊亦然。後都邑獨五夜，相傳謂吳越錢王來朝，進錢若干，買此兩夜，因是故事，非也。蓋乾德間蜀孟氏初降，正當五年之春正月，太祖以年豐時平，使士民縱樂，詔開封增兩夜。自是始。」引自宋 孟元老撰、民國 鄧之誠注：《東京夢華錄注》，台北：世界，1999 年，第 2 版，頁 256。

<sup>35</sup> 沈松勤：《康宋詞社會文化學研究》，杭州：浙江大學，2001 年，頁 241。

<sup>36</sup> 據陶子珍：《兩宋元宵詞研究》分類，東吳中文所碩論，1992 年，頁 63。

吾不禁六街遊」，街道中的火樹銀花，樂聲、人聲幾乎要破紙而出。相較於〈玉樓春〉中濃得化不開的人聲喧闐，〈甘州令〉卻是以春光乍臨的優雅情味為表現的重點，豔陽明媚，冬日積雪漸漸溶解，新年已盡尾聲，而歡樂的年節氣氛猶自教人不捨。長日裡，畫樓中品酒、賞雪、聽玉人歌聲悠揚，時間在不經意中流逝，月華初升，銀色的光芒鋪滿大地，這樣的夜「更堪遊冶」。

不過〈玉樓春〉和〈甘州令〉只是元宵節的寫意，〈傾杯樂〉和〈迎新春〉才是柳永為元宵仔細描摹的工筆：

禁漏花深，繡工日永，蕙風布暖。變韶景、都門十二，元宵三五，銀蟾光滿。連雲複道凌飛觀。聳皇居麗，嘉氣瑞煙蔥蒨。翠華宵幸，是處層城閭苑。龍鳳燭、交光星漢。對咫尺鼇山開羽扇。會樂府兩籍神仙，梨園四部絃管。向曉色、都人未散。盈萬井、山呼鼇抃。願歲歲，天仗裡、常瞻鳳輦。（〈傾杯樂〉）

這是描寫皇帝在都城中遊賞元宵之作，場景熱鬧，色澤光鮮亮麗，詞藻典雅密麗。官殿中，蕙風如薰，帶來陣陣花草的香氣，繡工們正在趕工，為的就是即將到來的元宵佳節。「變韶景」三句點出主題：團圓的明月傾瀉滿天銀光，京城處處風光綺麗。皇宮裡高聳入雲的樓觀，臨空飛騰的天橋，都籠罩在祥瑞的煙靄中，皇帝的鑾駕在眾人的期盼中降臨。熱鬧的表演開始了：燭光與天上的月光、星光交相輝映，照亮整個黑夜，內廷舞者個個如美麗的仙子，隨著梨園四部管弦樂聲翩翩起舞，人們歡天喜地盡情歡笑，一再高呼萬歲。在這極致的歡樂情緒中，人們由衷的祈求，年年今夜此情此景重現，這是所有宋朝子民的心願，也是詞人的心願。再看看〈迎新春〉：

嶰管變青律，帝里陽和新布。晴景回輕煦。慶嘉節、當三五。列華燈、千門萬戶。繡九陌、羅綺香風微度。十里然絳樹。鼇山聳、喧天簫鼓。漸天如水，素月當午。香徑裡，絕纓擲果無數。更闌燭影花陰下，少年人、往往奇遇。太平時，朝野多歡民康阜。隨分良聚。堪對此景，爭忍獨醒歸去。

〈傾杯樂〉的歡樂是元宵節樂章中最引人注目的強音，〈迎新春〉卻是描寫

元宵最美也最完整的樂章，由柔和轉強音、由官廷遊賞到民間燈節習俗、由夜幕初降到更深夜闌、由鬧到靜，寫盡元宵難忘的回憶。上片著重元宵節熱鬧的場景，以時序變幻，為元宵佳節抹上溫暖的底色，明媚的春光籠罩全篇。接著集中筆墨寫燈節盛況，「列華燈、千門萬戶」，當時東京市民流行自己動手製燈，最簡單的是以竹槩做成一葉蓮，或集數蓮瓣成蓮花盛開，<sup>37</sup>千門萬戶，金蓮萬朵。但如此光景官府卻仍嫌不足，每年東京還要各州郡將好燈呈獻，於是坐車燈、球燈、日月燈、詩牌絹燈，元宵前後，整個東京眩如燈海，照耀黑夜如白晝，甚至還有仕女插戴大如棗栗、如珠茸的燈毬燈籠。<sup>38</sup>到了晚上，全城的民眾都出門觀燈，這幾天裡，京師弛禁「許士女縱觀」，連平日不輕易出門的婦女也紛紛出門賞燈，在這「東風夜放花千樹」的良宵裡盡情的玩耍、盡情的享受。<sup>39</sup>時宣德門諸處，每年冬至後奉旨「起立鰲山」，將燈綵結成巨大的山型，這是燈節最華麗的焦點。十里長街，火樹銀花，已是令人目不暇給，再加上喧天簫鼓，更將燈節的歡樂氣氛推至最高潮。皇帝登樓賞燈、文臣賦詩填詞，到處擠滿仰頭觀賞的百姓，所謂「喧天簫鼓」誠非誇口。至此已寫出燈節的高潮。

過片以「漸」字為「喧天簫鼓」作結，過渡到「天如水，素月當午」，一鬧一靜形成強烈對比。觀燈的高潮已近尾聲，但人們心猶有未足，另一種歡樂此時方展開，「香徑裡，絕纓擲果無數」。接著是特寫鏡頭，「更闌燭影花陰下，少年人往往奇遇」，男女之防在這個狂歡的夜裡被解放了。「更闌」指時間更遲，「燭影花陰」透露出隱隱約約的朦朧之美，「奇遇」意指並非本來就相識、有約，而是無意中邂逅、一見傾心的幽會。這其中其實是隱藏著似成定局的悲劇，但詞人恐怕是不想或根本未將注意力放在這方面，他的注意力全然灌注於「太平時、朝野多歡民康阜」，元宵節的千種風情、萬般美景，都納入「太平」盛景中。更重要的是詩人自己的心情，完全的投入這一場狂歡中，「爭忍醒歸去」，真實的流露出和光同塵、流連忘返的心境。

<sup>37</sup> 陳元靚：《歲時廣記》卷 10 引《歲時雜記》：「上元燈槩之制，以竹一本，其上破之為二十條、或十六條，每二條以麻合繫其稍，而彎曲其中。以紙糊之，則成蓮花一葉。每二葉相壓，則成蓮花盛開之狀，燕燈其中，旁插蒲捧荷剪刀草于花之下，唯都人能之。」頁 105。

<sup>38</sup> 陳元靚：《歲時廣記》卷 11，引《歲時雜記》：「都城仕女有插戴燈毬燈籠，大如棗栗、如珠茸之類。」頁 117。

<sup>39</sup> 《宣和遺事》，據《叢書集成初編》，頁 51 - 55。



## (二) 元宵詞面面觀

### 1、願歲歲，天仗裡，常瞻鳳輦

元宵燈節有如宋代的狂歡節，從唐以前的燈不常設，到汴京的張燈五夜，燈節的狂歡有一大部分來自宋朝執政者的有意提倡，所謂「觀民風、察時態、黼飾太平、增光樂國，非徒以遊豫為事。」<sup>40</sup>為元宵的狂歡找到最好的理由。柳永詞中寫元宵夜景是「鰲山聳，喧天簫鼓」、「龍鳳燭、交光星漢，對咫尺鰲山開羽扇」，而據《宋史 禮志十六》記載：

上元前後各一日，城中張燈，大內正門結綵為山樓影燈，起露臺，教坊陳百戲。天子先幸寺觀行香，遂御樓，或御東華門及東西角樓，飲從臣。四夷蕃客各依本國歌舞列於樓下。東華、左右掖門、東西角樓、城門大道、大宮觀寺院，悉起山棚，張樂陳燈，皇城雉堞亦構設之。其夕，開舊城門達旦，縱士民觀。後增至十七、十八夜。<sup>41</sup>

大內正門的山樓固然燈火輝煌、仙樂風飄，各城門、東西角樓、城門大道、大宮觀寺廟的山棚也不遑多讓，表演隊伍中不但有本國的歌舞，還有異國風味的表演，宋朝天子、百官及汴京城的民眾固然陶醉在元宵的歡樂氣氛中，那四夷蕃客身臨其景，當也對這中土的節日印象深刻、畢生難忘。

在《東京夢華錄》中，對於燈節張燈結綵的景象有更詳細的描寫：

正月十五日元宵，大內前自歲前冬至後，開封府絞縛山棚，立木正對宣德樓，游人已集御街。至正月七日，人使朝辭出門，燈山上綵，金碧相射，錦繡交輝，面北皆以綵結山杏（「杏」應作「沓」），上皆畫神仙故事。又於左右門上，各以草把縛成戲龍之狀，用青幕遮籠，草上密置燈燭數萬盞，望之蜿蜒如雙龍飛走。自燈山至宣德門樓橫大街，約百餘丈，用棘刺圍遶，謂之棘盆。內設兩長竿，高數十丈，以繒綵結束，紙糊百戲人物，懸於竿上，風動宛若飛仙。萬姓皆在露臺下觀看，樂人時引萬姓山呼。<sup>42</sup>

<sup>40</sup> 《宋史 禮志》卷 66，頁 2698 - 2699。

<sup>41</sup> 《宋史 禮志》卷 66，頁 2697 - 2698。

<sup>42</sup> 《東京夢華錄注》，頁 254。

鰲山乃根據傳說中海上巨龜背負神山的故事而製，張燈結彩、彩繪神仙故事，華燈寶炬花海耀目。棘盆其實就是主要的游藝中心，裡邊張掛無數設計精巧的彩燈，衙前樂人、左右軍百戲皆在裡邊表演。兩邊廊下，則是聚集各種奇術異能者：

擊丸蹴鞠、踏索上竿、趙野人倒吃冷淘、張九哥吞鐵劍 奇巧百端，日新耳目。<sup>43</sup>

「翠華宵幸」，皇帝出巡的排場不是一般百姓在平常日子裡容易看到的，自然吸引民眾的目光：

正月十四車駕幸五嶽觀迎祥池， 圍子親從官，皆頂毬頭大帽，簪花，紅錦團答戲獅子衫，金鍍天王腰帶。 每常駕出，有紅紗帖金燭籠二百對，元宵加以琉璃玉柱掌扇燈，快行家各執紅紗珠絡燈籠。 教坊、鈞容直樂部前引。駕後諸班直馬隊作樂。<sup>44</sup>

正月十六日「御座臨軒宣萬姓」，早一點到達宣德門下的百姓們，還可能幸運的「瞻見天表」，皇帝在宣德樓上觀燈，百姓們在樓下觀看各種表演，「樂人時引萬姓山呼」，鰲山、露臺上下，樂聲鼎沸。這樣的場景是朝廷設計、佈置的太平勝景，真宗皇帝說「祖宗創業維艱，朕今獲太平，與卿等同稱慶。」<sup>45</sup>仁宗皇帝也說：「朕非好游觀，與民同慶耳。」作為宋朝的官定節日，宋代元宵節倡行張燈、「與民同樂」，顯然有點綴太平，籠絡民心的用意。

## 2、慶嘉節、當三五，千門萬戶

在元宵的歡樂的慶典中，除了帝王的提倡，市井百姓也並非全然是被動的。由於經濟條件的改善，讓市井中人有錢也有閒去參與這樣的活動，對都會市民來說，元宵的慶典除了遊賞，同時具有文化競賽和商業行為的意義。柳永詞中的汴京在元宵節時「列華燈，千門萬戶」，家家戶戶，各逞絕技，用各式各樣的燈光來

<sup>43</sup> 同上注。

<sup>44</sup> 《東京夢華錄注》，頁 262。

<sup>45</sup> 朱弁：《曲洧舊聞》：「真宗皇帝因元夕御樓觀燈，見都人熙熙，舉酒屬宰執曰：『祖宗創業維艱，朕今獲致太平，與卿等同慶。』宰執稱賀。皆飲醕，獨李文靖沈終觴不懌。」見《筆記小說大觀》第 28 編，頁 441。

妝點佳節的熱鬧氣氛。《歲時雜記》中詳細的陳述蓮花燈製作之法，還註明這樣的作法「唯都人能為」，後來甌浙間亦有人效之。<sup>46</sup>《西湖老人繁勝錄》中提到的諸般巧作燈、福州燈、平江玉棚燈、珠子燈，還有街市撲賣的各式紙燈更是洋洋灑灑，名目繁多。宋朝時上元張燈遊賞是全民性的節目，其受重視之盛況並不限於京城，而是遍及全國各州郡。<sup>47</sup>當黑夜來臨，所有的燈都被點亮，由皇宮到市井，由都城到鄉鎮，光華燦爛，似移下滿天星斗，此時欣喜若狂的情緒，當感染所有的北宋子民，「山呼鰲抃」願歲歲長有今夕此情此景重現。「慶嘉節、當三五，千門萬戶」的情景所以歷久不衰，始終受到歡迎，其實和市民普遍投身到此一歡樂節日之中，希望自己作為上元燈節主角之一的情緒有關。宋話本〈小夫人金線贈年少〉中有一句話形容市民對元宵的態度十分傳神：「是人都去看燈。」

在這樣的節日中，店家自是不會放棄自我宣傳的機會，據《東京夢華錄》記載：

諸坊巷馬行諸香藥鋪席、茶坊、酒肆燈燭，各出新奇，而又命僧道場打花鈸、弄椎鼓，遊人無不駐足。<sup>48</sup>

市場中琳瑯滿目諸般應節用品，元宵前「京師賈人，預畜四方珍果，至燈夕街鬻，以永嘉柑實為上味，橄欖綠橘，皆席上不可缺也」。而「上元節食焦槌，最盛且久」，又賣「玉梅、雪梅、雪柳、菩提葉及蛾蜂兒等，皆繒楮為之」。<sup>49</sup>遊賞與商業行為連成一體。而對以表演為生的藝人來說，這難得的萬人空巷金吾不禁的日子，無異是展現身手的絕佳機會，他們無不施展渾身解數，希望能吸引最多的目光，以提高自己的知名度。

### 3、會樂府兩籍神仙，梨園四部管弦

元宵活動也是各種樂籍歌妓大展身手之際。柳詞中的「會樂府兩籍神仙，梨園四部管弦」是官廷教坊藝人的表演。《東京夢華錄》中也寫道，十四日車駕幸五嶽觀時由「教坊、鈞容直樂部前引」，山棚下、棘盆中「兩軍伎女」和士大夫家妓

<sup>46</sup> 陳元靚：《歲時廣記》卷 10，引《歲時雜記》，頁 105。

<sup>47</sup> 詳見沈松勤：《唐宋詞社會文化學研究》，頁 244。

<sup>48</sup> 《東京夢華錄注》，頁 265-266。

<sup>49</sup> 《歲時廣記》卷 11，引《歲時雜記》，頁 116、117。

「競奏新聲」。這些樂聲鼎沸的記載，刻畫出宋朝年節中音樂所佔的重要地位，而此時伎人所表演、最合適的樂章就是描寫元宵節的應景之作。柳永的〈迎新春〉、〈傾杯樂〉等作品很可能就是為元宵而寫的應制之作。這也正好說明為什麼柳永這一類的作品多用詞典麗，渾不同於其俗詞的白話傾向。

#### 4、香徑裡，絕纓擲果無數

夜已深，天清如水，月照中天，在簫鼓喧嘩已近尾聲的時刻，另一種歡樂卻才要展開。在金吾不禁的上元夜裡，男女之間的禁忌之防被打破了。這裡借「絕纓」、「擲果」兩個典故表現在這狂歡的日子裡，青年男女不拘禮數縱情歡樂的情景。

據《歲時雜記》記載，元宵節：

士女無不夜遊，罕有居者；車馬塞路，有足不躡地，被浮行數十步者。<sup>50</sup>

《東京夢華錄》的記載更詳盡，也更旖旎動人：

別有深坊小巷，繡額珠簾，巧製新妝，競誇華麗。春情蕩颺，酒興融怡。雅會幽歡，寸陰可惜。景色浩鬧，不覺更闌。寶騎駉駉，香輪轆轤，五陵年少，滿路行歌。萬戶千門，笙簧未徹。<sup>51</sup>

「更闌燭影花陰下，少年人、往往奇遇。」在夜色的掩飾之下，浪漫的故事情節在期待與意外的矛盾情緒中展開，這樣的情景應該可以有更多的後續發展。宋代的小說家即根據這樣的想像，寫成了〈紅綃密約張生負李氏娘〉<sup>52</sup>的故事。

#### 5、堪對此景，爭忍獨醒歸去

《全宋詞》有四百多首寫元宵的作品，宋代許多著名詞人，從柳永到歐陽修，從李清照到辛棄疾，都曾留下賦寫元宵的詞章。言為心聲，這些作品雖然題材相同，但作者的心態卻大異其趣。李清照在詞中表現出強烈的物是人非之感和故國

---

<sup>50</sup> 《歲時廣記》，頁 232。

<sup>51</sup> 《東京夢華錄注》，頁 266。

<sup>52</sup> 羅燁：《醉翁談錄》壬集卷 1，據《綠窗新話、醉翁談錄》，台北：世界，1975 年，頁 96-103。

家園之思，「中州盛日，閨門多暇，記得偏重三五」，「如今憔悴，風鬟霧鬢，怕見夜間出去」，所以只好萬般推托，「謝他酒朋詩侶」，<sup>53</sup>乾脆不赴元宵之會。歐陽修和辛棄疾面對元宵節卻是純粹的身預其境而心不在焉：

去年元夜時，花市燈如畫。月上柳梢頭，人約黃昏後。 今年元夜時，月與燈依舊。不見去年人，淚濕春衫袖。<sup>54</sup>

華燈寶炬，月色花光，霏霧融融，動燭遠近。然而歐陽修卻對這一切視而不見，只是癡心的思念去年元夕去年人，沉浸在個人的感情世界中。辛棄疾的態度更不合流俗：「眾裡尋他千百度，驀然回首，那人卻在，燈火闌珊處。」<sup>55</sup>詞人置身於京師元夜的燈光月影中，但內心卻絲毫不為這「驚人耳目」、「長人精神」世俗的聲光色態所動，他孜孜以求的甚至不是歐陽修所鍾情具體的「去年人」，而是一種幽微、冷峻、高遠、淡泊，幾乎是不食煙火的某種具有抽象意義的人生境界，這種境界與世俗的享樂，顯然是格格不入的。柳永恰恰與這三位詞人相反。在這種幾近瘋狂的市俗游樂世界中，他是徹底的和光同塵、隨俗俯仰，沒有半點書生的清高氣度和雅人深致，「隨分良聚」全身心的投入市俗享樂的潮流，用欣喜的眼光看千門萬戶列華燈、參與百姓的山呼萬歲，甚至用贊許的眼光祝福少年人的奇遇。

## 二、乍疏雨、洗清明

### （一）寒食、上巳與清明

清明、寒食原是兩個不同的節日，但因日期互相重疊，到了宋代兩者活動主題漸趨向一致，遂形成難以分割的局面。呂原明《歲時雜記》記載：「清明節在寒食第三日，故節日故事皆為寒食所包。」<sup>56</sup>《東京夢華錄》將此二節日同時記載在〈清明〉條下：「寒食第三節，即清明日矣（「節」、「日」二字疑當易）」<sup>57</sup>二

<sup>53</sup> 李清照：〈永遇樂〉，見《全宋詞》，頁 931。

<sup>54</sup> 歐陽修：〈生查子〉，見《全宋詞》，頁 124。

<sup>55</sup> 辛棄疾：〈青玉案〉，見《全宋詞》，頁 1884。

<sup>56</sup> 陳元靚：《歲時廣記》卷 17，引呂原明《歲時雜記》，頁 181。

<sup>57</sup> 《東京夢華錄注》，頁 273。

者都說明了，到了宋朝，清明、寒食二節日已形成不可分割的局面。

寒食，據南朝宗懔《荊楚歲時記》云：「去冬至一百五日，能有疾風甚雨，謂之寒食。據曆合在清明前二日，亦有去冬至一百六日者，禁火三日，今謂之禁煙節是也。」<sup>58</sup>寒食禁火習俗始於春秋，《周禮 司烜氏》：「中（仲）春以木鋒，修火禁於國中。」注云：「為季春將出火也。」<sup>59</sup>但後經劉向《新序》、殷芸《小說》、陸翽《鄴中記》諸書的附會，遂訛傳為因介之推而設，並廣為流傳。<sup>60</sup>寒食不舉火，但北方乃沍寒之地，禁火於身體其實有害，對老弱婦孺尤其不宜，所以魏武帝曹操曾下〈明罰令〉：「人不得寒食，若犯者，家長半歲刑，主吏百日刑，令長奪一月俸。」<sup>61</sup>到了北宋，寒食禁火的習俗逐漸消失，<sup>62</sup>代之而起的是借寒食春日風光明媚之際，出城踏青遊賞。寒食又有上墳之習俗，宋人高承將上墳的淵源上推至自東漢光武帝建武十年八月的躬祭十一陵，<sup>63</sup>但作為一種習俗，寒食祭掃開始流行於初唐。《唐會要》卷二三唐玄宗開元二十二年敕：「寒食上墳，《禮經》無文，近代相傳，浸以成俗，士庶有不合廟享，何以用展孝思？宜許上墓，編入五禮。」<sup>64</sup>宋代於寒食上墳之風更盛，《東京夢華錄》即云：「京師以冬至後一百五日為大寒食，自此三日，皆出城上墳，但一百五日最盛。」<sup>65</sup>在宋代也有清明出城掃墓的記載：「凡新墳皆用此日（清明）拜掃。」<sup>66</sup>且越演越盛，形成「士庶闐塞，諸門紙馬鋪，皆於當街，用紙袞疊成樓閣之狀」<sup>67</sup>的盛況。

另外在三月初還有一個古老的節日——上巳節。上巳原是指古人在三月上旬的巳日，臨水邊舉行修禊儀式，以祓除不祥，稱為上巳節。《太平御覽》卷三十引《韓詩》：「溱與洧方沍沍兮，惟士與女方秉喬兮。」注曰：「當此盛流之時，眾士與眾女方執蘭拂除邪惡。鄭國之俗，三月上巳之辰，此兩水之上招魂續魄，拂除

<sup>58</sup> 王毓榮著：《荊楚歲時記校注》，臺北：文津，1988年，頁109。

<sup>59</sup> 《十三經注疏 周禮注疏》卷36，1815年阮元刻本，據中央研究院電子文獻，  
<http://saturn.ihp.sinica.edu.tw/~hanchi/hanchi>

<sup>60</sup> 《東京夢華錄注》：「尋常京師以冬至後一百五日為大寒食。前一日謂之『炊熟』，用麵造棗餠飛燕，插於門楣，謂之『子推燕』。」頁273。

<sup>61</sup> 歐陽詢：《藝文類聚》卷4「寒食」條，上海：上海古籍，1982年，頁62。

<sup>62</sup> 《歲時廣記》卷15，引《歲時雜記》：「去冬一百三日為炊食熟，以將禁煙，則饗餼當先具也。慶曆中，京師人家庖廚滅火者三日，各於密室中烹炮，爾後稍緩矣。」頁155。

<sup>63</sup> 高承：《事物紀原》卷8，「拜掃」條，台灣：商務，1971年，頁305。

<sup>64</sup> 同上註。

<sup>65</sup> 《東京夢華錄注》，頁273。

<sup>66</sup> 《東京夢華錄注》，頁273。

<sup>67</sup> 《東京夢華錄注》，頁273。

不祥，故詩人願與所悅者俱往觀之。」<sup>68</sup>但從三國魏開始，已固定以三月三日為節，不復用巳日。而因上巳修禊儀式於水邊舉行，其後民間於修禊儀式外，又加上曲水流觴等活動，上巳漸成為人們踏春宴遊的日子，王羲之的〈蘭亭集序〉即記載著這麼一次充滿愉悅氣氛的文人雅會。<sup>69</sup>《夢梁錄》也說：「三月三日，上巳之辰。曲水流觴故事，起於晉時。唐朝賜宴曲江，傾都禊令踏青，亦是此意。」<sup>70</sup>上巳禊的精神已隱而不彰，水邊遊春的節日活動卻越演越烈。

因上巳、寒食、清明三節令同處於二月下旬、三月上旬之際，時間相隔不遠，節令界線不明顯，加上各節令本身的日期不確定，三節令在順序上也沒有一定的排列，所以產生錯綜複雜的交疊情形，也由於名稱的錯雜，進而產生節令內容的融合。到了宋朝，寒食、清明形成濃厚的宴遊觀賞風俗，宋詞中頗多對二節令的描寫，而在提及寒食、清明的詞中也常出現「修禊」、「祓禊」等原該屬於上巳的節令活動，寒食、清明、上巳三者的節令活動形成密不可分的事實。

宋朝宴遊觀賞的風氣盛行，當時的汴京是「景當妍麗，俗重登臨。移市景日，傾城賞心。幄幕敞野，軒蓋成陰。暮而忘歸，樂不絕音。既同歡於萬室，罔惜費於千金。」<sup>71</sup>所以當元宵過後收燈畢，都人已「爭先出城探春」<sup>72</sup>，在《東京夢華錄注》的描寫中此時的汴京城是：

大抵都城左近，皆是園圃，百里之內，並無閒地。次第春容滿野，暖律暄晴，萬花爭出，粉牆細柳斜籠，綺陌香輪暖輾，芳草如茵，駿騎驕嘶，香花如繡，鶯啼芳樹，燕舞晴空。紅妝按樂於寶樹層樓，白面行歌近畫橋流水。舉目則鞦韆巧笑，觸處則蹴鞠毬狂。尋芳選勝，花絮時墜金樽，折翠簪紅，蜂蝶暗隨歸騎，於是相繼清明節矣。<sup>73</sup>

面對如斯景緻，無怪乎清明宴遊觀賞、郊外踏青的風氣要越演越盛。柳永有多首寫清明的詞，主要的內容就是清明的遊賞。

<sup>68</sup> 《太平御覽》卷 30，頁 140。

<sup>69</sup> 《太平御覽》卷 30：「晉羲之三月三日，蘭亭序曰，永和九年，歲在癸丑，暮春之初，會於會稽山陰之蘭亭，修禊事也。群賢畢至，少長咸集。此地有崇山峻嶺、茂林修竹，又有清流激湍，映帶左右，引以為流觴曲水。」頁 144。

<sup>70</sup> 宋 吳自牧：《夢梁錄》，見《東京夢華錄外四種》，頁 146。

<sup>71</sup> 楊侃：〈皇畿賦〉，《東京夢華錄注》，頁 6。

<sup>72</sup> 《東京夢華錄注》，頁 269。

<sup>73</sup> 《東京夢華錄注》，頁 270。

## (二) 柳詞中的清明節

### 1、郊外踏青

拆桐花爛漫，乍疏雨、洗清明。正豔杏燒林，緗桃繡野，芳景如屏。傾城。盡尋勝去，驟雕鞍紺幃出郊坰。風暖繁絃脆管，萬家競奏新聲。盈盈。鬪草踏青。人豔冶、遞逢迎。向路傍往往，遺簪墮珥，珠翠縱橫。歡情。對佳麗地，信金罍罄竭玉山傾。拚卻明朝永日，畫堂一枕春醒。（〈木蘭花慢其二〉）

清明節、汴京城郊，一番疏雨過後，洗出一碧如海的晴空，遍野桐花、杏花、桃花盛開，著一「燒」字、「繡」字，春郊的花事繽紛、春的宴饗熱熱鬧鬧的展開，萬紫千紅、芳香馥郁，汴京城裡，「傾城盡尋勝去」，不分男女老少，不分賢愚貴賤，都不禁因春臨大地而悸動——這是多麼龐大的賞春陣容。當然其中最引人注目的是還是盛妝豔冶的佳人，還有跨坐雕鞍上的翩翩年少；眼前是花團錦簇的芳景，耳邊是繁弦脆管所演奏的新聲；賞花的馬蹄歸去，清風徐徐，花香拂面，鬪草的芳姿踏過，留下了遺簪墮珥，斯時斯景，誰能辭醉？於是滿城人皆醉，醉在美酒中、醉在春光明媚中、醉在佳人豔冶新聲低訴中。這就是柳詞所「拍攝」下來的一組「清明踏青」的「鏡頭」，它為我們留下了關於北宋「盛時」仕女遊春的生動畫卷，其中充滿了光和色、佳人和才子，以及濃濃的春思豔情！

而在《東京夢華錄》中，清明的郊野是：

四野如市，往往就芳樹之下，或園囿之間，羅列杯盤，互相勸酌。都城之歌兒舞女，遍滿園亭<sup>74</sup>

直至傍晚，才「緩入都門，斜陽御柳，醉歸院落，明月梨花。」<sup>75</sup>而且不但平民百姓出城祭墳踏青，連禁衛軍都來湊熱鬧：「諸軍禁衛，跨馬作樂四出，謂之摔腳。其旗旄鮮明，軍容雄壯，人馬精銳，又別為一景也。」<sup>76</sup>

<sup>74</sup> 《東京夢華錄注》，頁 273。

<sup>75</sup> 《東京夢華錄注》，頁 273-274。

<sup>76</sup> 《東京夢華錄注》，頁 274。



## 2、名園宴賞

曉來天氣濃淡，微雨輕灑。近清明，風絮巷陌，煙草池塘，盡堪圖畫。豔杏暖、妝臉勻開，弱柳困、宮腰低亞。是處麗質盈盈，巧笑嬉嬉，手簇鞦韆架。戲綵毬羅綬，金雞芥羽，少年馳騁，芳郊綠野。占斷五陵遊，奏脆管、繁弦聲和雅。向名園深處，爭泥畫輪，競羈寶馬。取次羅列杯盤，就芳樹、綠陰紅影下。舞婆娑，歌宛轉，彷彿鶯嬌燕姁。寸珠片玉，爭似此、濃歡無價。任他美酒，十斗一千，飲竭仍解金貂買。恣幕天席地，陶陶盡醉太平，且樂唐虞景化。須信豔陽天，看未足、已覺鶯花謝。對綠蟻翠娥，怎忍輕捨。（〈拋球樂〉）

同樣是微雨灑清明，同樣的美景如畫，佳人巧笑倩兮，乘秋千盪漾在春風裡，少年郎身著鮮明的服飾，戲綵毬、鬪錦雞、馳騁在芳郊綠野中，每一個人都是那麼的無憂無慮、歡天喜地。逢佳節、對美景，當然少不了「繁弦聲和雅」的新聲為背景。詞的上半闋寫的是宋人在清明時節熱愛的休閒活動，如：打秋千、蹴鞠、鬪雞等。

接下來寫名園遊賞，在樹陰下、花叢邊，杯盤羅列，歌聲舞影、美酒佳肴，「恣幕天席地」。陶陶盡醉太平的時代，盈盈麗質、翩翩年少，縱情美酒，恣意享受豔情、揮霍青春，由清晨到下午，渾不覺時光正無情的流逝。整首詞用濃豔的色彩寫出歡樂的場面、愉悅的情趣。

汴京城都城左近皆是園圃：

州南則玉津園外、學方池亭榭、玉仙觀，轉龍彎西去。一丈佛園子、王太尉園 宴賓樓有亭榭，曲折池塘，鞦韆畫舫，酒客稅小舟帳設遊賞。  
州西北元有庶人園，有創臺、流盃亭榭數處。<sup>77</sup>

除了這些著名的園圃，「其他不以名著約百十」，<sup>78</sup>這些園圃在春天時多開放遊人遊賞，朝廷甚至自「清明日開集禧太一三日，宮殿池沼，園林花卉諸事備具。

<sup>77</sup> 《東京夢華錄注》，頁 269 - 270。

<sup>78</sup> 《東京夢華錄注》引百歲寓翁：《楓窗小牘》，頁 272。

繁臺在正東，登樓下瞰為殊觀」。<sup>79</sup>無怪乎宋人的春日遊賞要越演越盛。

### 3、水邊遊賞

宴於郊野有天空地闊的自然美景，豔杏燒林、緗桃繡野，是恣意揮灑的大塊文章，名園遊賞，姤紫嫣紅滿園春色則是精雕細琢的工筆畫幅，而水邊遊賞，又是另一番風光與趣味：

水鄉初禁火，青春未老。芳菲滿、柳汀煙島。波際紅幃縹緲。儘杯盤小。  
歌袂裊，聲聲諧楚調。路繚繞。野橋新市裡，花穠妓好。引遊人、競  
來喧笑。酩酊誰家年少。信玉山倒。家何處，落日眠芳草。（〈小鎮西犯〉）

輕靄浮空，亂峰倒影，潏灩十里銀塘。繞岸垂楊。紅樓朱閣相望。芰荷香。  
雙雙戲、鸚鵡鴛鴦。乍雨過、蘭芷汀洲，望中依約似瀟湘。風淡淡，  
水茫茫。動一片晴光。畫舫相將。盈盈紅粉清商。紫薇郎。修禊飲、且樂  
仙鄉。更歸去，徧歷鑿坡鳳沼，此景也難忘。（〈如魚水〉）

這兩闋詞同樣寫水邊袂裊，但氣氛卻有熱鬧和安詳，率真和浪漫的差別。前者在野外的水邊汀洲，煙柳芳菲，攜佳人、高聲喧笑、大口飲酒，快樂的歌聲響徹雲霄，連路旁遊人都不禁要加入這歡樂的行列。整闋詞充滿輕鬆活潑的氣息，這種氣息惟有在寬廣無際的郊野，才得以舒展。〈如魚水〉的場景卻是清和優雅：細雨飄過，雲淡風輕，陽光出來了，波光潏灩，水面鴛鴦成雙，畫舫上人也成雙，同樣歌聲揚起，卻是紅粉佳人輕柔的歌聲唱出無限旖旎風光，最後將焦點放在紫薇郎的身上，想像他在這樣的良辰美景中，陶然忘我，即使他日徧歷鑿坡鳳沼，也難忘今日湖上美景賞心樂事。

#### （三）不一樣的聲音

宋朝時清明節的郊遊踏青是社會上的普遍習俗。柳詞中不論是郊外踏青、名園宴賞、或水邊遊賞，描寫雖各有所重，卻都十足勾勒出當時的歡樂情形，濃濃的節令氣氛瀰漫，從中顯現出北宋人民在安康社會的庇蔭下，盡情追求精神享受

<sup>79</sup> 陳元靚：《歲時廣記》卷 17，引呂原明：《歲時雜記》，頁 181。

的生活態度。張耒曾作歌曰：「山民歲時事莽鹵，猶知拜掃一百五。平明士女出城闈，黃土岡前列尊俎。箸包粉餌蒸野蔬，富家烹羊貧荐魚。南人聞歌笑相尋，北人聞歌淚滿襟。」<sup>80</sup>唐人上墳「不得作樂」的莊嚴場合，在此注入了「醉後歌聲」的娛樂因素。

其實野宴的活動在唐朝即已相當流行。《開元天寶遺事》對當時春遊之盛有多處記載：

<看花馬>條：長安俠少每春時，結朋聯黨各置矮馬，飾以錦鞵金絡，並轡於花樹下往來，使僕從執酒皿而隨之，遇好花則駐馬而飲。

<油幕>條：長安貴家子弟每至春時遊宴，供帳於園圃中，隨行載以油幕，或遇陰雨，以幕覆之，盡歡而歸。

<裙幄>條：長安士女，遊春野步，遇名花則設席藉草，以紅裙遞相插掛，以為宴幄，其奢侈如此。<sup>81</sup>

唐學士蘇頲有應制詩形容當時春遊之盛：「飛埃結紅霧，遊蓋飄輕雲。」甚至得到皇帝的嘉賞，以御花親插其巾上。<sup>82</sup>只是此時遊宴活動主要在春天展開，與清明節尚未有明確的連繫。到了宋朝，野宴的興致有增無減，這種活動卻開始招致非議，重點在於這個活動是藉著上墳的機會而舉行。這種情形就如同明劉侗《帝京景物略》卷二<春場>所描寫的：

三月清明日，男女掃墓，擔提尊榼，輜馬後掛楮錠，粲粲然滿道也。哭罷不歸也，趨芳樹、擇園圃，列坐盡醉，有歌者，哭笑無端，哀往而樂回也。<sup>83</sup>

宋朝李之彥在《東谷隨筆》中，就曾議論過這個活動：

吾鄉多於至節、歲節、清明詣墳所，半載餘真其親於荒墟，已為非禮，乘

<sup>80</sup> 張耒：〈一百五歌〉，《全宋詩》卷1158，北京：北京大學，1995年，頁13042-13043。

<sup>81</sup> 《開元天寶遺事》，據《叢書集成初編》。〈看花馬〉條見頁9，〈油幕〉、〈裙幄〉見頁23。

<sup>82</sup> 《開元天寶遺事》，頁20。

<sup>83</sup> 轉引自惠西成、石子：《中國民俗大觀》下冊，臺北：漢欣，1993年，頁593-594。

祭之後，大率與兄弟、妻子、親戚契交，放情遊覽，盡歡而歸。至節、歲節非掃松也，祇賞梅耳；清明非省墓也，祇踏青耳。然則，人子何以處此，當揆之於心，平日稍能孝養，雖祭後，舉杯酌亦未嘗。若孝養有虧，即當收斂酒饌，返舍潛自苛責，庶幾亦不至大得罪於名教，大獲譴於造物。<sup>84</sup>

此段議論可謂義正辭嚴，但清明遊賞之風既已形成，少數人的反對，似乎也改變不了這種遊賞的風氣。何況禮制法度乃為人所設，禮法亦不外乎人情，清明節正當大地春回郊野清景如畫，親人相聚飲宴談笑，亦屬人情之常，實不須太過苛責。事實上，這個風氣也絲毫未因有人議論反對而收斂，仲舒〈南徐好 淶水橋〉寫南徐的清明：

南徐好，橋下淶波平。畫柱千年嘗有鶴，垂楊三月未聞鶯。行樂過清明。  
南北岸，花市管絃聲。邀客上樓雙楹酒，艤舟清夜兩街燈。直上月亭亭。

《夢梁錄 清明節》記載南宋杭州的清明：

（清明） 官員士庶，俱出郊省墳，以盡思時之敬。車馬往來繁盛，填塞都門。宴於郊者，則就名園芳圃，奇花異木之處，宴於湖者，則綵舟畫舫，款款撐駕，隨處行樂。 殢酒貪歡，不覺日晚。紅霞映水，月挂柳梢，歌韻清圓，樂聲嘹亮，此時尚猶未絕。男跨雕鞍，女乘花轎，次第進城。<sup>85</sup>

熱鬧繁華的野宴情況，方之北宋汴京可謂有過之而無不及。

寒食、清明時在仲春三月，在節氣上，此時有「疾風甚雨」，所謂「清明時節雨紛紛」，所以宋人詠寒食、清明的詞篇，有近半數寫淒風苦雨、花落春去的惜花傷春景象，如張先的「自欲剩留春住，風花無奈飄飄」(〈清平樂〉)<sup>86</sup>周紫芝的「東風不管春歸去，共殘紅，飛上秋千」(〈風入松〉)<sup>87</sup>但是在柳永的寒食、清

<sup>84</sup> 宋 李之彥：《東谷隨筆》，據《筆記小說大觀》第6編，頁1680。

<sup>85</sup> 《夢梁錄 清明節》，見《東京夢華錄外四種》，頁148。

<sup>86</sup> 《全宋詞》，頁77。

<sup>87</sup> 《全宋詞》，頁892。

明詞中，這種傷感的情緒幾乎從來未曾出現，輪番展示的是花繁柳亂、芳郊明媚、新聲競奏，一幅幅熱鬧愉悅的行樂圖。

### 三、天上人間話七夕

#### (一) 神話七夕

七夕一直是一個浪漫的節日，牛郎織女不圓滿的愛情傳唱千古，在不同的時空中，人們用不同的文體深情的延續著對這淒美愛情的想像，彷彿一篇集體創作的長篇小說，糾結著世世代代中國人對愛情的幻想。

牽牛、織女本是天上的星宿名，最早出現在《詩經 小雅 大東》篇：「惟天有漢，監亦有光，跂彼織女，終日七襄，雖則七襄，不成報章，浣彼牽牛，不以服箱。」<sup>88</sup>詩中的牽牛、織女雖同為天上的星宿，但兩者之間並沒有太密切的關聯，而地上的人們在抱怨織女不解織杼、牽牛不懂耕種之餘，對這兩個星宿似乎也沒有太多的好感。《史記 天官書》則記載：「牽牛為犧牲，其北河鼓。河鼓，大星上將，左右左右將。婺女，其北織女，織女，天女孫也。」<sup>89</sup>織女成了天帝之孫，但牽牛卻尚未幻化成人形。最重大的改變發生在東漢，班固〈西都賦〉云：「集乎豫章之宇，臨乎崑崙之池，左牽牛右織女，似雲漢之無涯。」<sup>90</sup>昆明池畔的「牽牛」石像，當然不可能再是神牛的造型，應是與織女一水相隔、遙遙相對的牛郎了。尤其是到了東漢末，由於社會長期動亂，牽牛、織女相隔雲漢的位置特別容易教離散的人們深深感觸，在詩人的筆下遂出現了如《古詩十九首》裡〈迢迢牽牛星〉的詠嘆：

迢迢牽牛星，皎皎河漢女。纖纖濯素手，札札弄機杼。終日不成章，泣涕零如雨。河漢清且淺，相去復幾許？盈盈一水間，脈脈不得語。

經過歲月的淘洗，牽牛織女幻化為人形，身上的星宿色彩越來越趨黯淡，代之而起的是「盈盈一水間，脈脈不得語」的兩地相思，和「終日不成章，泣涕零

<sup>88</sup> 斐普賢編著：《詩經評註讀本》，台北：台灣書局，1983年，頁243。

<sup>89</sup> 瀧川龜太郎：《史記會注考證》，台北：漢京文化，1983年，頁478-479。

<sup>90</sup> 費振剛、胡雙寶、宗明華輯校：《全漢賦 西都賦》，北京：北京大學，1993年，頁316。

如雨」的無奈悲淒，而這個「離別」的想像也從此成為牛郎織女故事長期演變中始終不變的主題。

南朝 梁 吳均《續齊諧記》記載：

桂陽城武丁有仙道常在人間，忽謂其弟曰：「七月七日織女當渡河，諸仙悉還宮，吾向已被召，不得暫停，與你別矣。」弟問曰：「織女何事渡河，去當何還？」答曰：「織女暫詣牽牛 去後三千年當還。」<sup>91</sup>

《佩文韻府》引梁 宗懔《荊楚歲時記》曰：

天河之東有織女，天帝之子也，年年機杼勞役，織成雲錦天衣，容顏不暇整。天帝哀其獨處，許嫁河西牽牛郎。嫁後遂廢織紉，天帝怒，責令歸河東，使一年一度相會。<sup>92</sup>

今本的《荊楚歲時記》則記載：

七月七日，為織女、牽牛聚會之日。是夕，人家婦女結綵樓，穿七孔針或以金銀鑰石為針，陳几筵酒瓜果於庭中以乞巧，有喜子網於瓜上，則以為符應。<sup>93</sup>

三者內容雖有差異，但可以肯定的是，從東漢以來的牽牛織女神話已形成完整的故事架構，並且演變出普遍流傳的節序活動——乞巧。到了宋代，這一民俗活動更趨熱鬧，也更加引人注目，更加以侈靡相尚。《東京夢華錄》卷八就詳細記載了北宋七夕的盛況：

<sup>91</sup> 詳見《齊諧記》，顏文房小說本，台北：新興書局，1959年，頁237-238。

<sup>92</sup> 今本《荊楚歲時記》不載此故事，見《佩文韻府》〈尤韻牽牛條〉引用之，歷來學者皆引用無疑。孫續恩〈牛郎織女神話三題〉一文曾辯曰：「考《荊楚歲時記》今存一卷，《文獻通考》作四卷。四庫全書總目錄提要諸唐宋志皆作一卷與今本合，通考為傳寫之偽。但王謨在編是書後識裡比較《歲華紀麗》所引文，謂是書已多殘缺。《四庫提要》又據周密《癸辛雜誌》以為其「尚非完本」，則《佩文韻府》所引用當是佚文。」故本文此處列於《荊楚歲時記》。張玉書等編：《佩文韻府》，上海：上海出版社，1983年。

<sup>93</sup> 王毓榮：《荊楚歲時記校注》，頁190、194。

七夕前三、五日，車馬盈市，羅綺滿街，旋折未開荷花，都人善假作雙頭蓮，取玩一時，提攜而歸，路人往往嗟愛。又小兒須買新荷葉執之，蓋幼輦磨喝樂。兒童輩特地新粧，競誇鮮麗。至初六、七日晚，貴家多結綵樓於庭，謂之乞巧樓。鋪陳磨喝樂、花、瓜、酒、炙、筆、硯、針、線，或兒童裁詩，女郎呈巧，焚香列拜，謂之乞巧。婦女望月穿針，或以小蜘蛛安合子內，次日看之，若網圓正，謂之得巧。里巷與妓館，往往列之門首，爭以侈靡相向尚。<sup>94</sup>

也許是因為浪漫的故事本適合入詩，所以牛女故事在逐步形成的漫長歲月中，始終深受詩人的關注，一再成為吟詠的對象。或以牛女愛情為主題，或以乞巧、鵲橋等民俗活動為重點，詩人們將個人不同的想像幻化成無數感人的章句。到了宋朝，宋詞「要眇宜修」適於言情的文體特性，使七夕成為節序詞中倍受矚目的焦點，而宋代節序宴飲的盛行，更促進七夕詞的產生。張先的「牛星織女年年別，分明不及人間物」，<sup>95</sup>是悲憐牛郎、織女的一水相隔、兩地相思。而歐陽修的〈漁家傲〉：「是處瓜華時節好，金尊倒，人間綵樓爭新巧。」<sup>96</sup>則著重民俗的描寫。蘇軾以曠達胸襟看「人生何處不兒嬉，看乞巧，朱樓綵舫」，<sup>97</sup>黃裳卻是「爽氣御西風，眾樂難尋，乘槎看、鵲橋初度」，<sup>98</sup>純粹陶醉在節序的宴飲中。就如《復雅歌詞》所云：

七夕故事，大抵祖述張華《博物志》、吳均《齊諧記》。詞章家者流，務以文力相高，徒欲飛英妙之聲於尊俎間，詩人之細也乎。<sup>99</sup>

宋朝的七夕詞不但歌頌牛女的故事、反映七夕活動，更是七夕宴賞活動的一部份。

徽宗嘗問近臣：「七夕何以無假？」時王黼為相，對云：「古今無假。」徽

<sup>94</sup> 《東京夢華錄注》，頁 316-317。

<sup>95</sup> 〈菩薩蠻〉見《全宋詞》，頁 77。

<sup>96</sup> 《全宋詞》，頁 137。

<sup>97</sup> 《全宋詞》，頁 294。

<sup>98</sup> 《全宋詞》，頁 379。

<sup>99</sup> 見陳元靚：《歲時廣記》卷 26，引《復雅歌詞》，頁 299。

宗喜甚，還語近侍，以黼奏對有格制。蓋柳永七夕詞云「須知此景，古今無價。」而俗謂事之得體者，為有格致也。<sup>100</sup>

對於宋代的士大夫來說，七夕非朝廷官定的節日，所以不放假，但在他們的心中，七夕之景「古今無價」。這不僅是士大夫的想法，也是所有宋人的想法。

## （二）柳詞中的七夕

「須知此景，古今無價」是柳永詠七夕的句子。：

炎光謝。過暮雨、芳塵輕灑。乍露冷風清庭戶，爽天如水，玉鉤遙挂。應是星娥嗟久阻，敘舊約、飄輪欲駕。極目處、微雲暗渡，耿耿銀河高瀉。閒雅。須知此景，古今無價。運巧思、穿針樓上女，裊粉面、雲鬟相亞。鈿盒金釵私語處，算誰在、回廊影下。願天上人間，占得歡娛、年年此夜。

<二郎神>

這闕詞不同於柳永其他節序詞如〈木蘭花慢〉（拆桐花爛漫）〈迎新春〉（嶰管變新律）〈拋球樂〉（曉來天氣濃淡）等的熱鬧繁華、滿篇典詞麗句鋪陳，或許因為七夕本身已具備極浪漫的色彩，使得柳永在寫作時捨棄其節序詞中一貫的歡天喜地、歌聲舞影，整闕詞設色淡雅素靜，氣氛安靜恬雅，彷彿是一幅輕淡著筆的寫意。

詞上闕先勾勒場景，微雨洗去炎熱，夜幕初降，一彎明月悄悄的露臉了。天上的織女在輕輕的嘆息，迢迢天河隔斷了她與夫婿的聯繫，今夜是團圓的日子，她恨不得立刻坐上美麗的車子，渡河與丈夫相見。人間的癡情兒女們，極目仰望天空，在虔誠的祝福牛郎織女之餘，耳邊彷彿可以聽見銀河嘩啦嘩啦的流灑，和織女無奈的嘆息。

上闕寫天、寫雨、寫雲、寫織女的癡心與哀愁，下闕卻將場景轉向人間，寫世間女子的乞巧，寫人間兒女對幸福的祈禱。「閒雅。須知此景，古今無價」，在這安靜的子夜裡，千門萬戶的人間兒女，對著傳說中最是靈巧傑出的織雲仙子，

<sup>100</sup>《雞肋篇》卷下，據《影印文淵閣四庫全書》，冊 1039，頁 211。明 田汝成的《西湖游覽志餘》卷 25 有相類似的說法。



虔誠的穿針引線，希望得到她的指導。但其實在她們的心底，更重要的是對愛情的期待。「鈿盒金釵私語處」，用的是唐玄宗與楊貴妃的典故，「鈿盒金釵」是陳鴻《長恨歌傳》中唐玄宗與楊貴妃的定情之物，故事發生在七月七日，白居易〈長恨歌〉云：「七月七日長生殿，夜半無人私語時。在天願做比翼鳥，在地願為連理枝。天長地久有時盡，此恨綿綿無絕期。」詞人以帝王后妃的愛情故事代寫一般人對愛情的憧憬和想像，既是對天上愛情故事的一個小結，更重要的是表達出自己平凡卻殷切的祝願：「願天上人間，占得歡娛、年年此夜。」

上片寫天上的愛、寫自然景物，一片雲淡風清；下片寫人間的希望，寫城市中的市井風情，乞巧樓臺家家各逞巧思風光旖旎，天上的愛是人們的心中造景，人間的愛則是天上愛情的真實呈現。此詞所寫的七夕節令風物均極平常，但因寫盡了天上人間的此情此景，故顯得形象鮮明、楚楚動人。

### （三）一般相思，幾樣情懷

兩宋七夕詞中有不少與柳永的〈二郎神〉一樣，藉牛郎織女的故事，反映人間情愛的作品，如秦觀和朱淑真的〈鵲橋仙〉：

纖雲弄巧，飛星傳恨，銀漢迢迢暗度。金風玉露一相逢，便勝卻、人間無數。柔情似水，佳期如夢，忍顧鵲橋歸路。兩情若是久長時，又豈在朝朝暮暮。（秦觀〈鵲橋仙〉）<sup>101</sup>

巧雲妝晚，西風罷暑，小雨翻空月墜。牽牛織女幾經秋，尚多少、離腸恨淚。微涼入袂，幽歡生座，天上人間滿意。何如暮暮與朝朝，更改卻、年年歲歲。（朱淑真〈鵲橋仙〉）<sup>102</sup>

秦觀的詞在感傷中表現出一定程度的明智和通達，朝朝暮暮固然是美麗的期待，但人生不如意事十之八九，只要心靈真正契合，縱然天各一方，仍然是情長意長，傾心相許，「又豈在朝朝暮暮」？朱淑真是宋朝的詞壇才女，<sup>103</sup>許是感於自

<sup>101</sup> 《全宋詞》，頁 459。

<sup>102</sup> 《全宋詞》，頁 1406。

<sup>103</sup> 許玉瑒：〈校補斷腸詞序〉：「宋代閨秀，淑真易安，並稱雋才。」陳廷焯《白雨齋詞話》云：「朱淑真詞，才力不逮易安，然規模唐五代，不失分寸。」據《詞話叢編》，頁 3845。

家身世，<sup>104</sup>面對感情的遺憾，朱淑真卻不甘心割捨「幽歡生座」天上人間相會。不同於秦詞於孤獨淒涼中自我寬解，在她看來，不論是天界的仙侶，或人間俗世愛侶，朝朝暮暮總要比一年一夕的相會要幸福得多了。秦觀的詞傳達了愛情的真諦，其中甚至讓人感受到超越男女之情的知己之感，有中國人死生契闊的堅定內斂，但朱淑真的詞卻更執著的表達了對愛情的癡心與不悔。

雖然著重點不同，表達的情感有溫柔敦厚與濃烈之別，但不論秦觀或朱淑真的詞，其實都拋不開文人寫牛女愛情慣有的濃濃的感傷情調，主要藉牛女的故事寄託個人的相思離恨，而柳永的〈二郎神〉卻更符合民眾單純樸素、積極樂觀的生活信念。他們也同情牛女的愛情，但卻更實際的希望藉由乞巧得到自己的幸福；或是在心底深處，他們認為牛郎和織女自己雖然不能長相廝守，但他們在天上一一定更願意祝福或幫助人間的有情人得到他們的幸福。這首〈二郎神〉詞意淺顯易懂，但熱切的祝願卻令人異常感動，藉著年復年人們對節序的隨俗卻熱切的參與態度，喚起一種在日常紛擾的現實生活中極容易忽視、而其實十分珍貴的感情。

#### （四）運巧思、穿針樓上女 - - 乞巧

據《東京夢華錄》記載，宋人於七夕「貴家多結綵樓於庭，謂之乞巧樓」，<sup>105</sup>乞巧寶樓是祈求幸福生活的象徵，婦女們對乞巧的熱心與虔誠，也正體現出人物的心理世界。

牛郎織女於七月七日相會的記載最早出現在晉 傅玄〈擬天問〉：「七月七日，牽牛織女會天河。」但晉人稱此節日已有「七夕」之說，有許多詩賦以七夕為名。<sup>106</sup>周處《風土記》記載了當時觀星祈願的風俗：

七月七日，其夜洒掃庭除，露施几筵，設酒脯時果，散香粉於筵上，祈請何（河）鼓織女。<sup>107</sup>

<sup>104</sup> 據考證，朱淑真因遇人不淑，故於婚外戀上一位文采豐華的男子，此段感情自不為傳統禮教所祝福，發之於詞，分外感人。詳郭清寰：〈從《斷腸集》中所窺見的朱淑真身世及行為〉，《朱淑真集注 附錄》，浙江古籍，1985年，頁270 - 295。

<sup>105</sup> 《東京夢華錄注》，頁317。

<sup>106</sup> 晉 王鑿有〈七夕觀織女〉詩、蘇彥有〈七月七日詠牛女〉詩、宋 謝靈運有〈七夕詠牛女〉詩。

<sup>107</sup> 見《歲時廣記》卷27，頁309。

牽牛織女在民間信仰中，本是各有職司的星神，牽牛「主關梁」，織女「主瓜果絲帛珍寶」，當七夕相會之說形成，就逐漸繁衍出禳星祈福的習俗。但晉人之祈福並不等於「乞巧」，時人或乞富貴或乞長壽或乞求子嗣，內容相當廣泛。<sup>108</sup>

有關穿針之習俗，則可見《西京雜記》卷一記載：「漢綵女常以七月七日，穿七孔針於開襟樓，俱以習之。」<sup>109</sup>又《太平御覽》卷三十一時序部引《輿地志》曰：「齊武帝起層樓觀，七月七日宮人多登之穿針，世謂之穿針樓。」<sup>110</sup>但乞巧、穿針習俗與七夕緊密結合，並普遍盛行於民間，卻要到南朝才成立。梁宗懷《荊楚歲時記》所記七夕乞巧之事已十分完整，<sup>111</sup>《開元天寶遺事》中所記載的七夕活動就更為具體了：

帝（唐玄宗）與貴妃，每至七月七日夜，在華清宮遊宴。時宮女輩陳瓜花酒饌，列於庭中，求恩於牽牛織女星也。又各捉蜘蛛閉於小合中，至曉，開視蛛網稀密，以為得巧之候。密者言巧多，稀者言巧少，民間亦效之。<sup>112</sup>

<穿針>、<乞巧>這兩種習俗的出現可說是人們對織女信仰的聯想，中國傳統農業社會男耕女織的生活形態，女子的織紵能力是生活的必須和保證，織女是「天女孫」，又能織成「雲錦天衣」，順理成章的構成女紅之神的聯想，難怪人間女子要向她乞求巧手藝了。

宋朝由於城市中經濟生活繁榮，各節序文化活動比前朝更受民眾的重視。如前所引《東京夢華錄》即可見民眾對七夕活動的熱心參與，家家戶戶將乞巧樓「列之門首，爭以侈糜相尚」，竟是以綵樓的華麗互相誇耀比較。而乞巧活動內容也更進一步細分：「諸小兒各置筆墨于牽牛位前，書曰，某乞聰明。諸女子致針綫箱筭於織女位前，書曰，某乞巧。」<sup>113</sup>

從另一個角度來看，七夕活動也成為經濟活動的一環，《歲時雜記》及《醉翁談錄》都記載了東京潘樓的乞巧市專賣乞巧物，為其他地方的乞巧市所不及，自

<sup>108</sup> 《歲時廣記》卷 27 引《風土記》曰：「見者便拜而陳願，乞富乞壽，無子乞子，唯得乞一，不得兼求，三年後方得言之，頗有受祚者。」頁 309。

<sup>109</sup> 漢 劉歆撰，晉 葛洪輯：《西京雜記》卷 1，據《影印文淵閣四庫全書》，冊 862，頁 518。

<sup>110</sup> 《太平御覽》，頁 149。

<sup>111</sup> 見本論文頁 82。

<sup>112</sup> 《開元天寶遺事》，頁 16。

<sup>113</sup> 陳元靚：《歲時廣記》卷 27，引《歲時雜記》，頁 309。

七月一日為始，車馬喧闐，七夕前二、三日更是「車馬相次壅遏，不復得出」<sup>114</sup>所賣諸物，如：

（磨喝樂）乃小塑土偶耳，悉以雕木彩裝欄座，或用紅紗碧籠，或飾以金珠牙翠，有一對直數千者。禁中及貴家與士庶為時物追陪，又以黃蠟鑄為鳧、雁、鴛鴦、彩畫金縷，謂之水上浮，又以小板上傅土旋種粟令生苗，置小茅屋花木，作田舍家小人物，皆村落之態，謂之穀板。皆於街心綵幙帳設出絡貨賣。<sup>115</sup>

宋朝有名的歷史學家、政治家司馬光有〈和公達過潘樓觀七夕市〉詩：

織女雖七襄，不能成報章，無巧可乞汝，世人空自狂。帝城秋色新，滿市翠簾張。偽物踰百種，爛漫侵數坊。誰家油碧車，金碧照面光。土偶長尺餘，買之珠一囊。安知杼柚勞，何物為蠶桑。紛華不足悅，浮侈真可傷。

「土偶長尺餘，買之珠一囊」，司馬光的詩句正好印證《歲時雜記》及《東京夢華錄》對於乞巧市的記載，從這裡可以看出七夕這一節日在北宋與市場經濟結合的盛況。在司馬光的眼裡，這樣的節俗是勞民傷財沒有意義的。但上至宮廷貴人，下至平民百姓卻為之癡迷若狂。為什麼人們會對七夕的乞巧活動如此熱衷瘋狂？七夕節物中最為人注目視為不可或缺的磨喝樂，應該可以給我們一些啟示。《歲時記事》云：

七夕，俗以蠟做嬰兒，浮水中以為戲，為婦女生子之祥，謂之化生。本出於西域，謂之摩睺羅。唐詩曰：「水拍銀盤弄化生」。<sup>116</sup>

唐代以蠟製磨喝樂浮水為戲，心願在於求子。至宋代磨喝樂成為泥製土偶，自然不可能浮之於水，而改與瓜果共陳。但磨喝樂所代表的乞願意義卻沒有改變。不論是基於農業社會需要眾多勞動力的現實觀點，或是單純的從中國人多子多孫

<sup>114</sup> 陳元靚：《歲時廣記》卷 26，引《歲時雜記》，頁 300。

<sup>115</sup> 《東京夢華錄注》，頁 316。

<sup>116</sup> 轉引自李岩齡、韓廣澤：《中國古代詩歌與節日習俗》，台北：百觀，1995 年，頁 222。

多福氣的傳統思想來看，傳宗接代都是人生的重要任務。乞求天賜麟兒自然是婦女認為極重要的一件事。七夕民俗所以能流傳久遠、越演越盛，重點即在於它符合人民的期望，不管是對於愛情的幻想，對於得巧或得子，都是人們心中對生活最素樸的理想、最平凡的願望。猶如柳永所寫的「願天上人間，占得歡娛」，什麼是人間真正的歡娛——不過是真正相愛的人能長相廝守、生活無慮、子孫綿延。

### 第三節 朝野多歡的生活畫面

汴京是北宋的都城，因其特殊的政治地位，所以關於汴京的描寫，在字裡行間難免流露出較多的金碧輝煌。皇宮雖為皇族專屬，柳永卻也沒忘記皇宮外屬於市井小民的繁華。在封建的時代，皇帝自有其上天賦予的特權，但平民百姓卻以其絕對的多數在其間爭得一席之地，或是說如果沒有平民百姓的簇擁歡呼，那麼也突顯不出皇權的至高無上。

#### 一、帝里風光好

柳永青年時期主要活動地點是汴京，汴京是北宋的都城、是當時極其繁華富麗的大都市，新興的市民階層以無限旺盛的生命力，妝點城市生活多采多姿。

汴京，為「唐之汴州，梁建為東都，後唐罷之，晉為東京，國（宋）朝因其名」。<sup>117</sup>這座十一世紀的中國古都，屹立在豫東平原、黃河南岸上。歷來封建王朝的京城，既是全國政治中心，同時也是經濟、文化的中心。因此，其風貌往往是國力的展現，在汴京繁華的表象後，即是一個時代社會經濟繁榮的縮影。汴京，有象徵王者威嚴、巍峨的宮闕，青灰色的城牆高聳，氣勢威嚴；四條御街貫穿全城各主要地區，寬闊筆直；城牆腳下的護城河，有如一條金色的衣帶，環繞全城後緩緩流入汴河，流向遠方。皇居壯麗、市井環富，全城面積約合 52 平方公里。柳永對這座古城有極其特別而且濃厚的情感，在許多作品中不斷熱情的歌詠著這座當時世界上規模最大的都會，但卻沒有一首專詠汴京的作品，或是說他的每一

<sup>117</sup> 清 徐松纂輯：《宋會要輯稿 方域一》，台北：新文豐，1976 年，頁 7305。

首作品都有汴京的影子，就像太熟悉一個人後，往往無法用簡單的一句話說清楚對這個人的看法。柳永大概也沒有辦法用一首詞寫清楚他對汴京的印象，但他對汴京的依戀卻不經意地流淌在他大部份的作品裡。

在封建的時代，皇帝被稱為天子，所有與他有關的一切，都是雍容華麗、不同凡響的，每一個朝代的統治者，都不忘用心經營其代表無上權位的象徵。「大內據闕城（舊城）之西北，宮城周回五里，即康宣武軍節度使治所。梁以為建昌宮，後唐復為宣武軍治，晉為大寧宮。國朝建隆三年五月詔廣城，命有司畫洛陽宮殿，按圖以修之。」<sup>118</sup>「帝居安麗，人所未聞，南有宣德，北有拱辰，延亙五里，百司雲屯，兩端門峙而竦立，眾愚遐望而相吞」，<sup>119</sup>柳永在許多詞中極力誇耀著皇城的富麗光采：

帝居壯麗，皇家熙盛，寶運當千。端門清晝，觚稜照日，雙闕中天。（〈透碧宵〉）

花隔銅壺，露晞金掌，都門十二清曉，帝里風光爛漫。（〈滿朝歡〉）

玉城金階舞舜干。朝野多歡。（〈看花回其二〉）

端門羽衛簇雕闌，六樂舜韶先舉。（〈御街行〉）

連雲複道凌飛觀。聳皇居麗，喜氣瑞煙蔥蒨。翠華宵幸，是處層城閭苑。龍鳳燭、交光星漢。（〈傾杯樂〉）

「大內正門宣德樓列五門。門皆金釘朱漆，壁皆磚石間甃鏤龍鳳飛雲之狀。莫非雕甍畫棟。峻桷層椽。覆以琉璃瓦。曲尺朵樓，朱欄彩檻，下列兩闕亭相對，悉用朱紅杈子」。<sup>120</sup>清晨，日照端門，雙闕高入雲中，陽光燦爛中，綠黃參差的琉璃瓦在陽光下閃閃發亮，金碧輝煌、龍騰虎躍是皇宮一向予平民百姓最深刻的印象。宮廷之內，連雲複道連接無數宮殿，每一棟屋宇都是匠心獨運的雕梁畫棟，直如神仙居所。

在汴京如蛛網的街道中，有四條主要街道貫穿全城各主要地區，同時也是皇帝出巡的道路，被稱為「御街」。連接外城正門南薰門與皇城宣德門的御街居於城中央，氣勢最為壯觀，大約四公里長的街道，寬約兩百步，街心是皇帝出巡時的

<sup>118</sup> 同上註。

<sup>119</sup> 周邦彥：〈汴都賦〉，據《東京夢華錄注》，頁 10。

<sup>120</sup> 《東京夢華錄注》，頁 42。

專用道路，用紅木製欄杆整整齊齊的隔了開來。欄杆的外側，又有兩條御溝，用帶花紋的磚石仔細修砌，引入皇宮的金水河水緩緩從御溝流過，兩旁榆柳成蔭，春來時「柳擡煙眼，花勻露臉」(〈柳初新〉)，美景如畫。

作為當時世界上最繁榮富庶國家的都城，汴京像一塊大磁鐵，吸引著成千上萬由各國來觀見的外國使者和商賈。每遇皇帝生日，賀客由各國湧至，皇城附近熱鬧形況更是錦上添花：

罄寰宇、薦殊祥 無間要荒華夏，盡萬里、走梯航。彤庭舜張大樂，禹會群方。鴈行。望上國，山呼鼉抃，遙蕪爐香。(〈送征衣〉)

殊方異域，爭貢琛賚，架巘航波奔湊。三殿稱觴，九儀就列，韶護鏘金奏。藩侯瞻望彤庭，親攜僚吏，競歌元首。祝堯齡、北極齊尊，南山共久。(〈永遇樂〉)

對於這樣的情景，平民百姓是帶著豔羨之心熱烈參與其中的。因為都城繁華代表時局安定，代表百姓們可以安居樂業。宋朝版圖雖然較歷代為小，北方也一直有外族侵擾，但在真宗、仁宗朝並沒有太大的動亂，尤其在五代十國的征戰頻仍之後，世局穩定加上商業發達帶來的財富，人民對生活的滿意度，在歷代算是頗高的。所以全國上下一片歡天喜地，「竟就日、瞻雲獻壽，指南山，等無疆。願巍巍、寶歷鴻基，齊天地遙長」(〈送征衣〉)，「祝堯齡、北極齊尊，南山共久」(〈永遇樂〉)，萬民齊賀皇帝聖壽綿長，也祈祝這樣的太平歲月永遠不會改變。

紅花需有綠葉陪襯，皇城不能孤立於荒野中，皇城外，大街上隨處可見宏麗樓宇，達官富賈優雅別致的宅邸庭院。寬闊的大街兩旁、綠陰下隨處可見商店酒樓的旗幟；汴河上是垂虹般的橋樑，城內到處是櫛比鱗次的屋宇，寺廟宮觀遍布全城，這座充滿活力的城市是十一世紀時世界上最繁榮的都城。

繁紅嫩翠。豔陽景，妝點神州明媚。是處樓臺，朱門院落，絃管新聲騰沸。恣遊人、無限馳驟，嬌馬車如水。竟尋芳選勝，歸來向晚，起通衢近遠，香塵細細。(〈長壽樂〉上闕)

朱門院落、樓臺處處，鳳閣綺陌、金谷園林，汴京城裡，皇宮固然是金碧輝煌，氣象宏偉，官宅民居也不遑多讓。因為汴京不但是國都的所在，同時位居水

陸要衝，「汴河橫亙中國，首承大河，漕引江湖，利盡南海，半天下之財富，並山澤之百貨，悉由此路而進」。<sup>121</sup>北宋既倚汴河為南北運輸樞紐，汴京遂因此而不單為全國之政治中心，更是全國財貨所聚之經濟重心。巨商大賈，一擲千金、居處不減奢華，所謂「九衢三市風光麗」，花紅柳綠倚層樓芳榭，在富麗堂皇外，不忘妝點生活情趣，「雅致裝亭宇，黃花開淡佇」（〈受恩深〉），「論檻買花，盈車載酒」（〈剔銀燈〉）。宋人是講究生活品味的，當時有專門的花匠，培育出各種特殊品種的花卉，價值昂貴，且頗受歡迎。歐陽修著有《洛陽牡丹記》，詳列當時有名的牡丹品種及種花之法，<sup>122</sup>《東京夢華錄》中重陽所賞菊花有萬齡菊、桃花菊、木香菊、金鈴菊、嘉容菊等各具特色的不同品種。<sup>123</sup>季春時，「萬花爛漫，牡丹、芍藥、棣棠、木香種種上市，賣花者以馬頭竹籃鋪排。歌叫之聲，清奇可聽。」<sup>124</sup>

走出郊外，更是美景如畫，「都城左近，皆是園圃。」<sup>125</sup>這樣的自然美景，出現在柳永的筆下，更是春色繽紛：

垂楊豔杏，絲軟霞輕，繡出芳郊明媚。（〈內家嬌〉）

漸覺芳郊明媚，夜來膏雨，一灑塵埃。滿目淺桃深杏，露染風裁。（〈玉蝴蝶〉）

豔杏夭桃，垂楊芳草，如斯佳致。（〈剔銀燈〉）

滿目淺桃深杏，露染風裁。（〈玉蝴蝶〉）

豔陽天氣，煙細風暖，芳郊澄朗閒凝竚。漸妝點亭臺，參差佳樹。舞腰困力，重楊綠映，淺桃穠李天天，嫩紅無數。度綺燕、流鶯鬪雙語。（〈夜半樂〉）

春來楊柳枝抽出嫩芽，柔柔的枝條在春風中爛漫起舞，桃杏芳菲、繁花似錦，深深淺淺的紅色和一塵不染的潔白，在青綠的柳條間更加鮮明亮麗，亭閣樓臺所有人工建築稍嫌僵硬的線條都因此而柔和了起來。

<sup>121</sup> 《宋史 河梁志》卷 93，頁 2321。

<sup>122</sup> 歐陽修：《洛陽牡丹記》，據《叢書集成初編》。宋人對各種花的品種頗有研究，如王觀著有《芍藥譜》、范成大著有《梅譜》、陳思著有《海棠譜》、劉蒙著有《菊譜》，以上諸書皆見《筆記小說大觀》。

<sup>123</sup> 《東京夢華錄注》，頁 327。

<sup>124</sup> 《東京夢華錄注》，頁 303。

<sup>125</sup> 據《東京夢華錄注》所載，都城左近皆是園圃，如：玉津園、一丈佛園子、孟景初園、麥家園、王家園、下松園、杏花岡等，百里之內，並無閒地。頁 269 - 270。



汴京是美麗的，汴京也是熱鬧的：

是處樓臺，朱門院落，絃管新聲騰沸。（〈長壽樂〉）

畫鼓喧街，蘭燈滿市，皎月初照嚴城。清都絳闕夜景，風傳銀箭，露襲金莖。巷陌縱橫。過平康款轡，緩聽歌聲。鳳燭熒熒。那人家、未掩香屏。（〈長相思〉）

帝城當日，蘭堂夜燭，百萬呼盧，畫閣春風，十千沽酒。未省、宴處能忘管絃，醉裡不尋花柳。（〈笛家弄〉）

想帝里看看，名園芳樹，爛漫鶯花好。追思往昔年少。繼日恁、把酒聽歌，量金買笑。（〈古傾杯〉）

「急管繁絃」、「驟香塵、寶鞍驕馬」，市井間，酒館歌樓新聲競唱，瓦子裡百戲雜陳，杯觥交錯間，歌聲舞韻，雅俗熙熙，不論是春風得意的新郎君，還是普通的市井小民，都可以在這個繁華的大都會中，找到屬於自己的快樂。這種歡樂並非由某一個人所決定，而是彼此感染，遂成為這一個北宋第一大城的基調。「雅俗熙熙物態妍，忍負芳年。笑筵歌席連昏晝，任旗亭、斗酒十千」（〈看花回其二〉），「太平時、朝野多歡。偏錦街香陌，鈞天歌吹，閨苑神仙」（〈透碧宵〉），柳永所眷戀所熱烈歌詠的，正是每個汴京城子民正沉醉於其中的繁華歲月。

## 二、金明池遊賞

作為全國水陸樞紐、北宋都城，汴京有倍於其他水陸大城市的繁華，首都的市民更有其他城市所不及的殊榮——與皇帝同樂。第二章，我們曾探討過，宋朝的統治者在崇尚享樂的前提下，尚有一不同於前朝的特點，就是刻意營造君民同樂、朝野同歡的畫面，以達到其立萬年不壞之根基的目標，因此許多皇族的遊賞都允許百姓參與觀賞，這一來就為汴京城的百姓帶來許多截然不同的生活體驗，首夏的〈開金明池瓊林苑〉就是一個十分特別的活動。<sup>126</sup>

<sup>126</sup> 張金蓮的《宋詞中的寒食、清節、上巳研究》將開金明池瓊林宴，列為寒食、清明、上巳活動之一，但筆者以為此一活動雖與三節日期接近，但並非專為此三節而舉辦，如《都城紀勝》記載：「西湖春中，浙江秋中，皆有龍舟爭標，輕捷可觀，有金明池之遺風。」金明池之開鑿本為

據《東京夢華錄》記載：「三月一日，州西順天門外，開金明池，瓊林苑，每日教習車駕上池儀範。雖禁從士庶許縱賞，御史臺有榜不得彈劾。」<sup>127</sup>在這裡「開金明池瓊林苑」指的是從三月一日金明池開放，皇帝駕幸臨水殿觀爭標錫宴，駕幸瓊林苑、登寶津樓觀諸軍呈百戲、射殿射弓等一系列的活動，「自三月一日，至四月八日閉池」，百姓也視此為一年中的重要慶典，「雖風雨亦有遊人，略無虛日矣。」<sup>128</sup>但這活動並非一開始即具如此規模。

金明池之開鑿，本意供水軍演習，據宋高承《事物紀原》卷八〈歲時風俗部 教池〉記載：

辛氏秦記曰：「昆明池，漢武帝立之習水戰。」則是教池之事，略見於此矣，亦競渡之遺意也。宋朝太祖建隆間，即都城之南，鑿講武池，始習水戰，將有事於江南矣。及太宗興國中，得吳越錢氏龍舟，七年疏國城西，開金明池，於是每歲二月教池，遂為故事。<sup>129</sup>

宋太祖初年江南未定，對水軍的演習十分重視，《宋史》中關於其駕幸教船池、觀習水戰的記載有二十八處，<sup>130</sup>但宋太祖觀習水戰的地點是在造船務或講武池，時間也不一定是三月，純粹是軍事上的考量。<sup>131</sup>

《汴京遺蹟志》記載：「金明池在城西鄭門外西北，周迴九里餘。周世宗顯德四年（957），欲伐南唐，始鑿內習水戰，宋太平興國七年（982），太宗嘗幸其池，

---

「習水戰」，後來演變為國家慶典之一，但其爭標、射弓等活動尚不失本意，而且此一系列活動自有其定制，不隨意更改，所以不妨視為北宋朝廷一特定的活動，也惟有汴京市民有幸參與。《宋史 禮志》卷 66：「游觀，天子歲時游豫，則上元幸集禧觀、相國寺，御宣德門觀燈；首夏幸金明池觀水嬉，瓊林苑宴射；大祀禮成則幸太一宮、集禧觀、相國寺恭謝，或詣諸寺觀焚香，或至近郊閱武、觀稼，其事蓋不一焉。」頁 2695。

張金蓮：《宋詞中的寒食、清節、上巳研究》，東大中文所碩論，1993 年。

宋耐得翁：《都城紀勝》，據《東京夢華錄注外四種》，頁 99。

<sup>127</sup> 《東京夢華錄注》，278 頁。

<sup>128</sup> 《東京夢華錄注》，頁 279 - 303。

<sup>129</sup> 宋高承：《事物紀原》卷 8〈歲時風俗部 教池〉，頁 304。教池原意概如是書所載，但宋太祖、宋太宗之幸造船務、講武池或金明池觀習水戰，並不一定在二月或三月。

<sup>130</sup> 《宋史 禮志》，頁 2695。

<sup>131</sup> 宋太祖之幸造船務日期不一定，但以三月、七月次數最多。例：《宋史 太祖紀》卷 1：「建隆二年春正月壬寅，幸造船務，觀習水戰。建隆二年冬十月丙戌，幸太清觀遂幸造船務，觀習水戰。乾德二年三月辛巳，幸教船池。」頁 8、12、17。《宋史 太祖紀》卷 3：「開寶七年秋七月壬子，幸講武池觀習水戰。」頁 41。

閱習水戰。」<sup>132</sup>宋太宗太平興國三年（978）詔鑿金明池，<sup>133</sup>應是據舊池而開鑿，但宋太宗顯然對金明池的開鑿十分重視，不但動用了三萬五千名士兵鑿池，還賞賜役卒每人千錢及一端布，並賜此池為「金明」<sup>134</sup>。「池在順天門外街北，周圍約九里三十步。池西直徑七里許，入池門內南岸西去百餘步，有面北臨水殿」。<sup>135</sup>金明池所以需要這麼大的面積，就是為了水軍的演習。袁褰曾在其《楓窗小牘》中，記錄其幼時於金明池畔觀習水戰的特殊經驗：「船舫迴旋，戈甲照耀，為之目動心駭。」<sup>136</sup>

宋太宗於太平興國七年（982）冬十月「幸金明池，御龍舟觀習水戰」，是《宋史》首次記載宋朝皇帝在金明池上的活動。從此以後金明池多次出現在《宋史》中，且自太平興國八年（983）以後，皇帝駕幸金明池的日子固定在三月或四月，少有改變。但教池的活動卻從純粹軍事上的演練開始有所轉變。宋太宗太平興國九年（984）四月幸金明池觀習水戰時，曾對宰相說：「水戰，南方之事也，今其地已定，不復施用，時習之，示不忘戰耳。」<sup>137</sup>畢竟太平歲月，太過嚴肅的教池未免與生活氣氛不合，所以一貫以武勇著稱的宋太宗也不能免俗的於教池活動中加入「陳百戲，擲金錢，令樂人爭之」<sup>138</sup>的活動，並極歡而罷。到了淳化三年（992），幸金明池觀水嬉，不但縱京城觀者，宋太宗更親自為操練舟楫的軍事活動添上輕鬆的一筆——「命為競渡之戲，擲銀甌於波間，令人泅波取之，因御船奏教坊樂，岸上都人縱觀者萬計」。<sup>139</sup>從此在水戰的活動中加入了既能鍛練體魄又能調節情緒的水戲。

到了真宗咸平三年（1000）五月，「幸金明池觀水戲，揚旗鳴鼓，分左右翼，植木繫綵，以為標識，方舟疾進，先至者賜之，移幸瓊林苑，登露臺，鈞容直奏樂，臺下百戲競集，從臣皆醉。自是凡四臨幸」。<sup>140</sup>在金明池的活動中，娛樂的氣氛已幾乎完全取代軍事的性質。真宗祥符六年（1013），真宗挑選在京諸軍中江淮習水之兵，別立水虎翼一軍，置營金明池側，也就在此時，<sup>141</sup>「水戰」記載不再見

<sup>132</sup> 李濂《汴京遺蹟志》卷8，轉引自《東京夢華錄注》，頁281。

<sup>133</sup> 《宋史 太宗本紀》，頁58。

<sup>134</sup> 伊永文：《宋代市民生活》，北京：中國社會，2000年，頁42。

<sup>135</sup> 《東京夢華錄注》，頁278。

<sup>136</sup> 宋 袁褰：《楓窗小牘》，轉引自《東京夢華錄注》，頁281。

<sup>137</sup> 《宋史 禮志》，卷113，頁2696。

<sup>138</sup> 同上注。

<sup>139</sup> 《宋史 禮志》，卷113，頁2696。

<sup>140</sup> 《宋史 禮志》，卷113，頁2697。

<sup>141</sup> 《宋史 兵志》，卷140，頁4594。

於史籍，「爭標」取其地位而代之。「三月十八，村里老婆風發」，<sup>142</sup>形容的就是金明池開放的盛況。柳永的〈破陣樂〉即是以金明池為背景，描述春夏之交金明池一系列活動的寫實之作，但其中已不聞殺伐之聲，惟見朝野同歡、薄海歡騰的盛世氣象：

露花倒影，煙蕪蘸碧，靈沼波暖。金柳搖風樹樹，繫彩舫龍舟遙岸。千步虹橋，參差雁齒，直趨水殿。繞金堤、曼衍魚龍戲，簇嬌春羅綺，喧天絲管。霽色榮光，望中似覩，蓬萊清淺。時見，鳳輦宦遊，鸞鷲襍飲，臨翠水，開鎬宴。兩兩輕舫飛畫楫，競奪錦標霞爛。罄歡娛，歌魚藻，徘徊宛轉。別有盈盈遊女，各委明珠，爭收翠羽，相將歸遠。漸覺雲海沉沉，洞天日晚。

這首〈破陣樂〉描寫金明池由晨到晚的活動，寫景、敘事、抒情，有動有靜，有熱鬧的景象，也不乏浪漫旖旎情調，和〈望海潮〉一樣都是描寫盛世風光中難得的佳作。夏敬觀《手評樂章集》讚美此詞：「層層鋪敘，情景兼融，一筆到底，始終不懈。」<sup>143</sup>陳振孫《直齋書錄解題》評柳詞：「音律諧婉，語意妥貼，承平氣象，形容曲盡。」<sup>144</sup>據此詞而言，誠非虛譽。

#### 1、露花倒影，煙蕪蘸碧，靈沼波暖

「(金明)池之東岸，臨水近牆，皆楊柳」，「其池之西岸，亦無屋宇，但垂楊蘸水，煙草鋪堤」。<sup>145</sup>春天，柳絨初吐，嫩綠色的枝條輕拂水面，激起一圈圈的漣漪，含露的花瓣投影在清澈的池水中，春天的池水暖洋洋的，這樣的背景為整首詞抹上明麗的色彩。京城有四御園：瓊林苑、金明池、宜春院、玉津園。但只有三月一日至四月八日這段春暖花開的日子，才開放金明池和瓊林苑。金明池因爭標及水戲等活動而熱鬧非凡，瓊林苑則另有一番風味。瓊林苑在「順天門大街面北，與金明池相對」，<sup>146</sup>「乾德中建，為晏進士之所，與金明池之南北相對。其中

<sup>142</sup> 宋 金盈之著，清 阮元輯：《醉翁談錄》，台北：商務，1981年，頁31。

<sup>143</sup> 夏敬觀：《手評樂章集》，轉引自《唐宋词鑒賞辭典》，上海：上海辭書，1998年，頁335。

<sup>144</sup> 陳振孫：《直齋書錄解題》卷21，台北：商務，頁583。

<sup>145</sup> 《東京夢華錄注》，頁279。

<sup>146</sup> 《東京夢華錄注》，頁293。

松柏森列，百花芬芳。<sup>147</sup>另外，在清明節時，也開放五嶽觀凝祥池，「放百姓燒香遊觀一日」，據《東京夢華錄》卷二的描寫，凝祥池「夾岸垂楊菰蒲蓮荷，鳧雁游泳其間。橋亭臺榭，綦布相峙」，<sup>148</sup>儼然又一處遊賞勝地。但一年只開放一日，未免令人深感不足。從園林之發達與遊園風氣之盛，可以看出宋代生活水準和文化水準提昇，已從只圖溫飽的求生存更進一步而至講究生活情趣的精神追求。另一方面，造園除牽涉到建築與園藝方面的專業知識外，更重要的是藝術的修養；從百姓對遊賞活動的熱衷，可以發現對美的欣賞已不是少數人的專利，而是每一個百姓都可以參與其中，甚至憑其群體的龐大力量形成足以影響整個時代的審美思潮。據《醉翁談錄》記載，京城不分朝貴士庶，每於三月牡丹盛開之際，「各出其花於門首及廊廡間，名曰鬥花。會富貴之家設宴以賞恣，傾城往來遊翫，都人是日盛飾，子女車馬闐街，珠翠溢目，一春遊賞無出於此」，<sup>149</sup>可謂其盛況空前。

金明池之美不僅在自然風光，更突出表現在其人工勝境，「千步虹橋，參差雁齒，直趨水殿」。虹橋南北約數百步，朱紅色的欄杆，下面是成排的雁柱，橋中央隆起，遠望如駝峰，所以又稱駱駝虹。橋往池中心延伸，「橋盡處，五殿正在池之中心。四岸石甃向背。大殿中坐，各設御幄」。<sup>150</sup>朱紅與金色漆的龍床，畫有河流、雲水、戲龍圖案的屏風，處處提醒著皇家的與眾不同，但在這特別的日子裡，卻是「不禁遊人」。垂柳飄浮的水邊，大樹上繫著爭奇鬥豔的彩舟龍船。「大龍船約長三、四十丈，闊三、四丈。頭尾麟鬣，皆雕鏤金飾」，<sup>151</sup>雖不參與競賽，但其光彩奪目、昂首為眾小船簇擁的盛況，予遊者極深刻的印象，所以當時街賣戲弄之具以「龍舡為最多，大率做御座龍舡及競渡龍虎頭船」。<sup>152</sup>

## 2、兩兩輕舡飛畫楫，競奪錦標霞爛。

水戲與水戰是整個活動的高潮。當皇帝駕幸金明池，近殿水中停著四艘裝飾華麗的綵舟，舟上有諸軍呈百戲，如耍大旗、刀牌鎗劍、舞獅以及雜劇等。還有兩小船，船上皆樂部，在表演中穿插音樂演奏。接著是水傀儡和水鞦韆的表演。水傀儡船上的傀儡會垂釣、舉棹划船、作築毬舞旋等表演。水鞦韆的表演則要刺

<sup>147</sup> 周城：《宋東京考》，轉引自《東京夢華錄注》，頁 293。

<sup>148</sup> 《東京夢華錄注》，頁 87。

<sup>149</sup> 金盈之：《醉翁談錄》，頁 31-32。

<sup>150</sup> 《東京夢華錄注》，頁 278。

<sup>151</sup> 《東京夢華錄注》，頁 283。

<sup>152</sup> 金盈之：《醉翁談錄》，頁 31。

激得多了。鞦韆在中國有悠久的歷史，一說源自北方戎狄，一說本漢武帝後庭之戲，<sup>153</sup>《開元天寶遺事》中稱之為「半仙之戲」：

天寶宮中，至寒食節競豎鞦韆，令諸宮嬪輩戲笑以為宴樂，帝呼為半仙之戲，都中市民，因而呼之。<sup>154</sup>

可見在唐朝，鞦韆已是一種十分普遍的娛樂運動。水鞦韆是鞦韆的一種變化，因其在水上表演，難度更高，也就更驚險刺激、更具可看性：

又有兩畫船，上立鞦韆，船尾百戲人上竿，左右軍院虞候監教，鼓笛相和。又有一人上蹴鞦韆，將平架，筋斗擲身入水。<sup>155</sup>

這畫面頗似今日的花式跳水表演，而且還加上鼓笛相和，實在令人嚮往。宋代的水鞦韆表演可能不限於金明池，因為王珪在一首〈宮詞〉中曾寫道：

內人稀見水秋千，爭擘珠簾帳殿前。第一錦標誰奪得？右軍輪卻小龍船。

可見這種表演雖然不限於金明池中，但也並不常見。何況同樣的表演配合金明池這樣寬闊的場地，皇帝親臨的盛大排場，這就更令人一見難忘了，朱翌〈端午觀競渡曲江〉云：

卻憶金明三月天，春風引出大龍船。二十餘年成一夢，夢中猶記水秋千。

竟是經過二十年猶難以忘懷。元朝時的畫家王振鵬曾作〈金明池爭標圖〉，「用細如毫髮的筆觸，描繪了兩隻畫船上的水秋千：一人蕩起秋千，向水面俯衝；一人正從秋千架上騰越半空，行將入水，姿勢逼真傳神」<sup>156</sup>，具體呈現出表演時的精采和驚險刺激情狀。

<sup>153</sup> 詳見王洪主編：《唐宋詞百科大辭典》，北京：學苑，1997年，頁1051-1052。

<sup>154</sup> 《開元天寶遺事》，頁18。

<sup>155</sup> 《東京夢華錄注》，頁282。

<sup>156</sup> 《宋代市民生活》，頁47-48。

比起展現個人絕技的水秋千表演，展現團隊精神的水戰場面就更驚心動魄了，楊侃的《皇畿賦》曾描寫金明池軍事演習的激烈場面：

命樓船之將軍，習昆明之水戰。天子乃駐翠華、開廣宴，凭欄檻於中流，瞰渺茫於四面。俄而旗影霞亂，陣形星羅。萬棹如風而倏去，千鼓似雷而忽過。則有官名攸飛，將號伏波，驤江中之龍，避船下之戈。黃頭之郎既眾，文身之卒且多。類虬龍而似蛟蜃，駭鯨鯢而走鼉鼉。勢震動於山嶽，聲沸騰於江河。<sup>157</sup>

這樣的場面幾乎與真正的軍事活動一樣刺激，難怪百姓們要趨之若鶩。但在《東京夢華錄》的記載中，水戰的活動呈現的卻是濃厚的表演色彩：

小龍船，列於水殿前，東西相向，虎頭、飛魚等船，布在其後，如兩陣之勢。須臾水殿前水棚上一軍校，以紅旗招之，龍船各鳴鑼鼓出陣，划棹旋轉，共為圓陣。謂之旋羅。<sup>158</sup>

其後又表演海眼、交頭等活動，最後：

諸船皆列五殿之東面，對水殿排成行列。則有小舟一軍校，執一竿，上掛以錦綵銀盃之類，謂之標竿，插在近殿水中。又見旗招之，則兩行舟鳴鼓並進，捷者得標，則山呼拜舞。并虎頭船之類，各三次爭標而止。<sup>159</sup>

據說周密曾得到東京德壽宮二大帙舞蹈曲譜，其中有「海眼」、「收尾」等舞蹈樣式，證明爭標的船隊已運用了舞蹈化的表演，<sup>160</sup>難怪會吸引東京市民竟日流連。

### 3、繞金堤，曼衍魚龍戲。簇嬌春羅綺，喧天絲管。

激烈的水戰場面後，輕鬆有趣的諸軍百戲上場了。鼓笛聲中，有紅巾者弄大

<sup>157</sup> 轉引自《東京夢華錄注》，頁 5。

<sup>158</sup> 《東京夢華錄注》，頁 283。

<sup>159</sup> 同上注。

<sup>160</sup> 《宋代市民生活》，頁 46。

旗跳躍旋風而舞，有獅豹作進退奮迅舉止，還有上竿打筋斗之類。花裝輕健士兵先成行列舞刀操練，互相演習作戰的動作，然後排成偃月陣，兩隊各出一人對打。接著上場的是各種帶著面具、披頭散髮作鬼怪狀的舞者，他們在鞭炮聲中輪番上陣，隨著音樂作各種表演，其中還夾雜著眩目的煙火；觀眾尚驚魂未定，各當紅藝人已輪番上場作雜劇表演；而後是馬術表演，先有驍勇的騎兵表演立馬、跳馬、獻鞍 等高難度的動作，緊接著是服飾光豔奪目的女子騎隊，她們的騎術不讓鬚眉，顯然受過嚴格的訓練。最後是馬球的競賽，也分為男子隊和女子隊，男子隊騎的是驢，稱為小打，女子隊卻騎馬，稱為大打。「人人騎術精熟，馳驟如神，雅態輕盈，妍姿綽約，人間但見其圖畫矣。」<sup>161</sup>

馬端臨《文獻通考》記載：「宋朝雜樂百戲，有踏球、蹴球、踏躑、弄鎗碗瓶、踏索 ，女伎、百戲之類。皆隸左右軍而散居。每大宴饗，宣徽院按籍召之。」<sup>162</sup>由此可見宋朝的這些雜樂百戲之人，平日習之有素，「有絕世之巧，凝神之技，恍人耳目，使人忘疲。」<sup>163</sup>

在這些表演間，最值得注意的是一直穿插在其中的唸致語和音樂。「致語」就是針對特定對象而說的詩句或聯語之類，有時也使用駢體文的形式，內容都是些吉祥的語句。樂部的表演更是重要，不論在各種表演的進行中，或是節目轉換的空檔，不同的曲調、不同的音樂表演始終未曾停歇。樂部的歌舞伎人羅綺成群，彈奏著急管繁弦，聲騰雲霄，渲染出金明池上花光滿路、樂聲喧空的繁華熱鬧氣氛。

#### 4、時見，鳳輦宸遊，鸞觴禊飲，臨翠水，開鎬宴。

這四句看似歌功頌德的話，其實不可少，因為百姓們熱衷觀賞的其實不只是難得一見的爭渡與百戲，還包括皇帝出巡的儀式。在封建的社會中，皇帝又稱天子，在平民百姓的心目中自有其不可違抗、幾等同於天神的神奇力量，在這特別的日子裡，不但可以觀賞驚心動魄與賞心悅目的表演，竟然還可以見到皇帝的真面目，這是多麼重要而不容錯過的機緣。這等情境下，不禁要讓人們發出「望中似覩，蓬萊清淺」的讚嘆了。

<sup>161</sup> 《東京夢華錄注》，頁 298。

<sup>162</sup> 馬端臨：《文獻通考 樂考》，卷 147 據《影印文淵閣四庫全書》，冊 613，頁 330。

<sup>163</sup> 周邦彥：〈汴都賦〉，見《東京夢華錄注》，頁 11。



5、別有盈盈遊女，各委明珠，爭收翠羽，相將歸遠。

日色將晚，一天的活動也將告一段落，柳永以「盈盈遊女」營造另一種遊冶的浪漫。熱鬧漸歸沉寂，但這沉寂並不寂寞，遊女將明珠遺贈所歡，或是撿拾翠羽裝飾自己。這時宮殿亭臺籠罩在茫茫暮色中，彷彿神仙所居洞府，恍恍迷離、縹緲神奇中，帶有超越現實的幻想色彩，把對金明池上繁華景象的贊頌推到最高點。

<破陣樂>充分表現了金明池歌舞昇平的氣象。詞的上片極力鋪張描寫「水殿」恢宏瑰瑋，不啻神仙所居之蓬萊仙島，下片則誇張描寫「鳳輦宦遊」時的豪華氣派，像這樣窮奢豪侈的盛大場面，沒有雄厚的經濟基礎是無力支撐的。因為商業經濟活躍，宋朝有許多熱鬧的都市，汴京不啻為其中的佼佼者，尤其如金明池開放遊賞、觀水軍表演、看新郎君遊街等專屬首都的活動，更是惟汴京居民獨享的特殊記憶。

#### 第四節 《樂章集》中的女性敘寫

「女性敘寫」一詞，見葉嘉瑩先生〈論詞學中之困惑與《花間集》詞之女性敘寫及其影響〉一文，其中所謂「女性敘寫」是指所有與女性相關的描寫，包括女性形象以及女性的情感等等。<sup>164</sup>本章節討論之重點即《樂章集》中以女性為主角的作品，分析柳永詞中女性角色的特色，尤其特別著重和傳統詩歌作品中女性形象具明顯差異的部份。

由於詞本身具有「要眇宜修」的特質，適合用來表達婉轉細膩、柔媚纏綿的感情，加上詞的演唱者多為女子，<sup>165</sup>所以歌詠女性之美與男女之情，一直是詞體中重要的主題。北宋城市經濟繁榮，為奢華享樂的風氣提供了物質的基礎，原本流行於貴族士大夫之間歌妓歌舞侑酒的飲宴方式，逐漸擴及市井中，汴京城中秦樓楚館、歌臺舞榭林立，在這樣的娛樂場合中，以歌詠女性之美與愛情為內容的唱詞自為聽眾所喜聞樂見。而且唐宋時代的歌妓都具有音樂、舞蹈和文學的修養，

<sup>164</sup> 葉嘉瑩：〈論詞學中之困惑與《花間集》詞之女性敘寫及其影響〉，見繆越、葉嘉瑩合著：《詞學古今談》，台北：萬卷樓，1992年。

<sup>165</sup> 宋 王灼：《碧雞漫志》：「《品令》云：『唱歌須是玉人，檀口皓齒冰膚，意傳心事，語嬌聲顫，字如貫珠。』」據《詞話叢編》，頁27。

她們能歌善舞、能言善辯、慧黠聰敏、還能夠詩詞唱和，頗能得到文人的喜愛，所以自唐代以來文人士子和歌妓之間即存在著特別的依存關係。由於以上三種原因，女性敘寫一直是詞中的重要主題。柳永因為對新聲的愛好和舉業蹉跎兩層關係，在與歌妓相處的過程中，從互相吸引，而互相瞭解，而惺惺相惜，反映於其作品中，使柳永的女性敘寫出現了和其他人不同的特點。柳永現存詞約二百多首，其中約一半以上，與女性敘寫有關，<sup>166</sup>依內容大致可分為閨怨相思、兩情相許、描寫女性的才藝和描寫女子嬌媚靈慧的神態和心思四大類。其中兩情相許部分是作者直接置身其中作主觀的描寫，其他三類則以客觀描寫為主。

### 一、一日不思量，也攢眉千度 - - 閨怨相思

所謂「空閨相思」，是指抒發閨情或閨怨之作，離情相思是其基調。這原是中國詩歌中傳統的題材之一，主要是站在思婦或棄婦立場，以代言的方式訴說獨守空閨之相思感受，望遠懷人之悲哀愁怨。如〈法曲第二〉：

青翼傳情，香徑偷期，自覺當初草草。未省同衾枕，便輕許相將，平生歡笑。怎生向、人間好事到頭少。漫悔懊。細追思，恨從前容易，致得恩愛成煩惱。心下事千種，盡憑音耗。以此縈牽，等伊來、自家向道。洎相見，喜歡存問，又還忘了。

這首詞從追思往事寫起，「青翼傳情，香徑偷期」，表明也曾有過甜美的時光，但由來好夢易醒，如今只剩下「漫悔懊」。在分別的日子裡，她無時無刻，一次又一次的想起往日的恩愛，心事千縈萬迴，口氣由幽怨而激越，人物性情也由溫和而潑辣，她恨恨的想著，等情郎回來後一定要仔仔細細的把今日的煩惱、抱怨一一數落，好好發洩一番。可是等真箇見了面，卻「喜歡存問」，把自己想了千遍、念過萬回的相思之苦和心中的不平都忘了。其實這一首詞並沒有把故事寫完，因為既然是「洎相見，喜歡存問，又還忘了」。可見情人是來了又走了，等到他走了，

<sup>166</sup> 如果加上羈旅行役中有關女性的描寫，則幾乎整本《樂章集》都離不開女性的敘寫。但因羈旅行役的側重點不在於此，所以本節的討論不擬將羈旅行役詞納入。

這個女主角才想到，怎麼想好要說的話又忘了說。最後三句，真的把情人別後乍見的又驚又喜，和戀愛中女子的矛盾心情，表達得淋漓盡致。戀愛中人往往眼中只有情人，不見時千般思量，待得見了面，一心在自己喜歡的人身上，又怎還記得抱怨呢？這一首詞由思念、哀怨、懊悔、激越，在情緒的最高點轉怒為喜，戛然而止，情緒轉折十分強烈，想像在歌女演唱時若加上表情和肢體語言，一定有相當搶眼的表演效果。這一首詞中的女主角經過痛苦的等待，畢竟是與情郎再次相見，可以想見這是一段愛的進行式。可是有時等待不但漫長，而且不一定有喜劇的結果：

繡幃睡起。殘妝淺，無緒勻紅補翠。藻井凝塵，金梯鋪蘚，寂寞鳳樓十二。  
風絮紛紛，煙蕪冉冉，永日畫闌，沉吟獨倚。望遠行，南陌春殘悄歸騎。凝  
睇。消遣離愁無計。但暗擲、金釵買醉。對好景、空飲香醪，爭奈轉添珠  
淚。待伊遊冶歸來，故故解放翠羽，輕裙重繫。見纖腰，圖信人憔悴。（〈  
望遠行〉）

從佳人睡起，百無聊賴，無心緒打扮寫起，然後從「藻井凝塵」的市內陳設到「風絮紛紛」的戶外風光。詞中佳人只是無情無緒的獨倚妝樓，想著離去的情人，從睡起、沉吟獨倚、望遠、失望、甚而暗擲金釵買醉，終究還是忍不住珠淚雙垂，幻想著當情人回來，要故意在他面前輕裙重繫，讓瘦弱的身軀訴說今日的相思之苦。柳永的另一首小令〈甘草子〉和這首詞有異曲同工之妙，雖說因小令和慢詞由於字數的多寡有別，自然的在風格上有許多不同，但那種相思、等待，不放棄的溫柔心情卻毫無差別：

秋暮。亂灑衰荷，顆顆真珠雨。雨過月華生，冷徹鴛鴦浦。池上凭闌  
愁無侶。奈此箇、單棲情緒。卻傍金籠共鸚鵡。念粉郎言語。

淅淅瀝瀝的秋雨打在枯黃的荷葉上，一幅蕭颯的荷塘秋色呈現在讀者眼前，「雨過月華生」，詞中的佳人竟是從日到夜憑闌無語，只因為揮之不去「愁無侶」的單棲情緒。在孤寂無奈中她終於起身離開那看了一整天的荷塘秋色，卻是「卻傍金籠共鸚鵡。念粉郎言語」，和籠中的鸚鵡一再復述「粉郎」言語。聽著鸚鵡學舌，彷彿又見情郎的音容，但要知道，這樣的驚喜是短暫的，鸚鵡翻來覆去的就

是這幾句話，短暫的快樂後，換來卻是更深刻的思念。不論是「待伊遊冶歸來，故故解放翠羽，輕裙重繫。見纖腰，圖信人憔悴」，或是「卻傍金籠共鸚鵡。念粉郎言語」，同樣都是在情郎歸來後將自己的愁煩訴說，希望得到情郎的憐惜。這兩首詞只是訴說相思的無奈，〈晝夜樂〉則更深一層的加入懊惱與悔恨：

洞房記得初相遇。便只合、長相聚。何期小會幽歡，變作離情別緒。況值  
闌珊春色暮。對滿目、亂花狂絮。直恐好風光，盡隨伊歸去。一場寂  
寞憑誰訴。算前言、總輕負。早知恁地難拚，悔不當時留住。其奈風流端  
正外，更別有、繫人心處。一日不思量，也攢眉千度。

詞首先以女主角的語氣絮絮訴說她短暫而甜美的愛情，從初相遇到小會幽歡，表現了市民男女戀情直捷大膽的特色，情感濃烈而無怨無悔，因為所愛的人「其奈風流端正外，更別有繫人心處」，到底「更別有繫人心處」指的是什麼？詞中沒有說，或者是她根本說不清楚，因為愛情有時實在沒有什麼道理，反正她就是認定所愛的人是與眾不同、值得傾心相待的。對這段感情女主角並不後悔，只後悔當初為什麼不想盡辦法把他留在自己的身邊，也不至於像現在「一日不思量，也攢眉千度」，這樣的懊悔心緒在〈定風波〉中有更進一步的表達：

自春來、慘綠愁紅，芳心是事可可。日上花梢，鶯穿柳帶，猶壓香衾臥。  
暖酥消，膩雲殢。終日厭厭倦梳裹。無那。恨薄情一去，音書無箇。早  
知恁麼。悔當初、不把雕鞍鎖。向雞窗、只與蠻牋象管，拘束教吟課。鎮  
相隨，莫拋躲。針綫閒拈伴伊坐。和我。免使年少，光陰虛過。

春來了，花紅柳綠，無邊春色在女主角的眼中卻是「慘綠愁紅」，因為心情煩悶，所以再美的景色都沒有意義，甚至連平時最重視的梳妝打扮都不想搭理，這是為什麼呀？未等讀者發出疑問，她已經絮絮叨叨的說起原因，原來是「恨薄情一去，音書無箇」。下闋詞中女主角明白的表達出自己的抱怨：早知離別是這麼的折磨人，當初就不放心愛的人離開，她要情郎永遠陪在身邊，管它什麼功名、志業、理想，在她心中最重要的就是兩情相悅、長相廝守，不辜負青春歲月。這首詞中的女主角個性分明，心直口快，敢於表達自己的思想，對於愛情，她有自己的主張、有自己的處理方式。她也多情、她也癡心，癡心到以為鎖住雕鞍，就可

以鎖住心愛的人。但她癡心得坦蕩蕩，理直氣壯的追求自己想要的生活，渾不覺得自己的想法有什麼不妥。在等待中懊惱是一種情緒，但有人卻更勇敢的想要來個小小的報復：

墜髻慵梳，愁蛾懶畫，心緒是事闌珊。覺新來憔悴，金縷衣寬。認得這、疏狂意下，向人詭警如閒。把芳容整頓，恁地輕孤，爭忍心安。依前過了舊約，甚當初賺我，偷翦雲鬟。幾時得歸來，香閣深關。待伊要、尤雲殢雨，纏繡衾、不與同歡。儘更深、款款問伊，今後敢更無端。（〈錦堂春〉）

詞中的佳人，也是懶懶散散的不事梳洗，憔悴得連慣穿的衣服都顯得寬大，只因情人對她視若等閒，這實在教人又氣又恨。可是她並不沉溺於自悲自憐的情緒中，她決定讓自己振作起來。首先就是「把芳容整頓」，一番打扮後，整個人有了精神，也有了自信。可是心底仍是萬分不甘、憤懣難平，因為叫她牽掛的「疏狂」又一次的忘了約定。於是她在心中想好對策，等到情郎歸來，一定要設法教訓他的疏狂。首先是「香閣深關」，不讓他進繡房，然後是「纏繡衾、不與同歡」，待到夜深再「款款問伊」，一件件的與他算帳，看他以後還敢是不敢？詞中的這位女性，對自己很有自信，不甘受命運的擺佈，潑辣的個性令人激賞，雖然也深深為情所苦，以致「新來憔悴」，但卻絕不許自己被相思給打敗。她要用自己的辦法去改變，堅決嬌縱的口氣讓人不得不相信她一定會成功。此外，尚有一種相思情緒是經過思考後決定勇敢的放棄這份感情：

閒窗漏永，月冷霜華墮。悄悄下簾幕，殘燈火。再三追往事，離魂亂、愁腸鎖。無語沉吟坐。好天好景，未省展眉則箇。從前早是多成破。何況經歲月，相拋擲。假使重相見，還得似、舊時麼。悔恨無計那。迢迢良夜，自家只恁催挫。（〈鶴沖天〉）

這是一個無眠的夜，女主角孑然獨坐，不知時間過了多久，她沉浸在虛幻的時空裡，將往事一再思量，往事自然是美好的，可是一切都過去了。在這樣一個無眠的夜裡，她愁眉不展呆呆坐著，沒有言語、也沒有眼淚。過去的已成過去，她也想過重相見的情景，但經過漫長的離別，就算再相見，一切能回到從前、能

像昔日的恩愛纏綿嗎？其實，她的心底很明白，重逢已是遙不可及的空想，要想像舊時恩愛纏綿更是毫無希望。無際的悔恨，只恨自己太容易相信感情，在這漫漫長夜中，她只有自己一個人無休無止的忍受心底的劇痛。這首詞真切的描寫了一個不幸的歌妓由孤寂、愁苦到猜測、希望、失望和悔恨的全部過程。痛是痛極，但我們也可以看得出來，她對自己的處境是十分清楚的，雖然也癡心痛悔，但相信她會勇敢的面對。柳永另有一首〈駐馬聽〉，其中的女主角對自己的處境就更清楚明確了：

鳳枕鸞帷。二三載，如魚似水相知。良天好景，深憐多愛，無非盡意依隨。奈何伊。恣性靈、忒煞些兒。無事攷煎，萬回千度，怎忍分離。而今漸行漸遠，漸覺雖悔難追。漫寄消寄息，終久奚為。也擬重論繾綣，爭奈翻覆思維。縱再會，只恐恩情，難似當時。

上半闋依例敘寫昔日種種，他們也曾有如魚似水的歡樂時光，但這份和諧卻有幾分的不實際，因為這份幸福是建立在她的「無非盡意依隨」。這位女主角十分溫柔，她並不想對丈夫太過苛責，只以「恣性靈、忒煞些兒」將一切輕輕帶過。接著跳脫分離的原因，直接敘寫今日景況，她還是忘不了曾經深愛的人，也曾借魚雁寄消息希望挽回，但仔細思量，卻不得不接受現實，因為縱然再相逢，「只恐恩情，難似當時」。或是說更仔細地考慮後，了解如果「他」的恣意任性不變，那麼生活的磨擦依舊難免。這首詞完全是女主角一個人的獨白，無一句景語的渲染或襯托，語言質樸、章法簡單，卻將外柔內剛的女性形象塑造得十分真實。她儘管溫柔體貼、也曾委曲求全，但又有新的覺醒意識，不願依附他人，也不沉溺在無邊的悔恨中。

柳永寫閨怨相思的作品，還有如：〈減字木蘭花〉（花心柳眼）〈瑞鷓鴣〉（吹破殘煙入夜風）〈少年遊〉其七、其八、其九（簾垂深院冷蕭蕭、一生贏得是淒涼、日高花謝懶梳頭）〈西施〉其三（自從回步百花橋）〈鬪百花〉其二（煦色韶光明媚）等多首，大致皆先由外界的景物寫起，或春或秋，但不管風景如何，詞中人卻總是為情憔悴，為愛傷神，這些作品中的女主角，都無例外的沉浸在自己的情感世界裡，執著無悔，表現出對愛情堅定不移的決心。這一點和《花間詞》並沒有太大的差別。不同的是柳永所描寫的女子，既非傳統詩歌作

品中的「香草美人」，也不同於「花間詞」所描寫詩化了的婦女的情感，<sup>167</sup>柳永所寫是活生生的女子，尤其是市井中的市民階層女子或秦樓酒館中的市井妓，他用她們的口吻、她們的語言寫她們的生活和想法，或癡情、或溫柔、或潑辣，但都栩栩如生，觀詞如聞其聲如見其人。

## 二、美人才子、合是相知 - - 兩情相悅之作

《樂章集》中對於兩情相悅的描寫可說比比皆是，這也是柳詞中最受詬病的一部份。這一部份的詞也描寫女子的美貌、才藝或情思，但作者卻身預其中，成為事件的主角之一，並以第一人稱寫下個人或彼此之間的濃情密意，主題是兩情相悅的情景，〈洞仙歌〉可說是此類作品的代表之作：

佳景留心慣。況少年彼此，風情非淺。有笙歌巷陌，綺羅庭院。傾城巧笑如花面。恣雅態、明眸回美盼。同心綰。算國豔仙材，翻恨相逢晚。 繾綣。洞房悄悄，繡被重重，夜永歡餘，共有海約山盟，記得翠雲偷翦。和鳴彩鳳于飛燕。間柳徑花陰攜手褊。情眷戀。向其間、密約輕憐事何限。 忍聚散。況已結深深願。願人間天上，暮雲朝雨長相見。

佳人才子在笙歌巷陌、綺羅庭院相逢，郎才女貌兩心相許，香閨論繾綣並許下山盟海誓，這一連串的充滿情節過程的敘述，幾乎是後來鴛鴦蝴蝶派小說的典範。又如另一首〈洞仙歌〉：

嘉景，向少年彼此，爭不雨沾雲染。奈傅粉英俊，夢蘭品雅。金絲帳暖銀瓶亞。並粲枕、輕偎輕倚，綠嬌紅姹。算一笑，百琲明珠非價。 閒暇。每祇向、洞房深處，痛憐極寵，似覺些子輕孤，早恁背人沾灑。從來嬌縱多猜訝。更對翦香雲，須要深心同寫。愛搵了雙眉，索人重畫。忍孤豔冶。斷不等閒輕捨。鴛衾下。願常恁、好天良夜。

<sup>167</sup> 葉嘉瑩：「當時（唐末以至宋初）一般人寫的都是詩化了的婦女的感情，都是用詩人的口吻寫女性的感情。例如溫庭筠的『楊柳又如絲，驛橋春雨時。畫樓音信斷，芳草江南岸』，把女子的相思寫得含蓄，寫得很美。」《迦陵說詞 柳永及其詞》，台北：桂冠，2000年，頁81。

更仔細的描寫了女主角恃寵嬌縱的天真神態，至於整個敘寫的方向，則沒有太大的不同。其中「算一笑，百琲明珠非價」，未能跳脫以金錢將歌妓物化的傳統陋習，算是女性敘寫中的敗筆。另一首〈集賢賓〉則寫出了較深的情感：

小樓深巷狂遊徧，羅綺成叢。就中堪人屬意，最是蟲蟲。有畫難描雅態，無花可比芳容。幾回飲散良宵永，鴛衾暖、鳳枕香濃。算得人間天上，惟有兩心同。近來雲雨忽西東。誚惱損情悰。縱然偷期暗會，長是怱怱。爭似和鳴偕老，免教斂翠啼紅。眼前時、暫疏歡宴，盟言在、更莫忡忡。待作真箇宅院，方信有初終。

據《東京夢華錄》記載，北宋汴京妓館相當多，<sup>168</sup>「羅綺成叢」，卻是「狂遊徧」，這就寫出了詞中人的狂態。不過除卻巫山不是雲，最讓他放在心上的只有蟲蟲。因為蟲蟲有比花更嬌美的容顏，有優雅的談吐舉止和風度，在鴛衾鳳枕間，他們曾許下山盟海誓，但近來情況卻有了變化，不是詞人薄倖，也不是佳人變心，可能是外界的因素限制了兩人的交往，也使兩人之間有了誤會和埋怨。不過，他們並沒有放棄——「爭似和鳴偕老」，「惟有兩心同」，眼前暫疏歡宴，終久可以長相廝守。蟲娘曾多次在柳永的詞中出現，可見柳永對她的喜愛，這首詞可能是兩人的盟約，但據柳永生平的資料看來，這個盟約並未成真，也許在封建社會中要突破世俗的思想並不是那麼容易的一件事。但不管如何，這首詞寫出了兩人的濃情密意、兩心相許和感情的波折，比〈洞仙歌〉有更深一層次的情感表達，在柳永的情詞中是一首值得注意的作品。另有一首〈尉遲杯〉也和〈集賢賓〉有類似的主題：

寵佳麗。算九衢紅粉皆難比。天然嫩臉修蛾，不假施朱描翠。盈盈秋水。恣雅態、欲語先嬌媚。每相逢、月夕花朝，自有憐才深意。網繆鳳枕鴛被。深深處、瓊枝玉樹相倚。困極歡餘，芙蓉帳暖，別是惱人情味。風流事、難逢雙美。況已斷、香雲為盟誓。且相將、共樂平生，未肯輕分連理。

<sup>168</sup> 詳見本論文第二章第二節。



在這裡，柳永並沒有寫出主角是何許人也，只說她容貌美麗，坊曲中無人可比，「天然嫩臉修蛾」不須借脂粉增色，尤其是目如秋水，令人一見難忘。接下來寫閨房中的歡樂，最後提出今生相伴的誓言和希望。這首詞對女主角的描繪更加詳細，但感情卻比不上〈集賢賓〉真摯。

柳永這一類的情詞相當的多，如〈玉女搖仙佩〉：「擬把名花比。恐旁人笑我，談何容易。細思量、奇葩豔卉，惟是深紅淺白而已。爭如這多情，占得人間，千嬌百媚。」明白如話，非淺薄之徒能言。又如〈玉蝴蝶〉其三：「未同歡、寸心暗許，欲話別、纖手重攜。結前期。美人才子，合是相知。」〈兩同心〉：「嫩臉修蛾，淡勻輕掃。那人人、昨夜分明，許伊偕老。」都在容貌的描摹和豔情的描寫間加入了兩心相知的情意，可以想見在秦樓楚館之間，這樣兩情相悅的愛情和閨房之樂是聽眾最樂於聽聞的，尤其是從歌妓的口中唱出，再加上容貌表情，直是令人不醉也難。也就因為這樣的創作動機和創作條件，柳永這一類的作品，也出現諸多敗筆，或是說描寫太過顯露的作品，如〈鳳棲梧〉其三：「玉樹瓊枝，迤邐相偎傍。酒力漸濃春思蕩。鴛鴦繡被翻紅浪。」〈菊花新〉：「須臾放了殘鍼線。脫羅裳、恣情無限。留取帳前燈，時時待、看伊嬌面。」將男女交歡的場面描寫得淋漓盡致，未免失去了美感，這也是柳永作品中最為人所詬病的一部分。

《樂章集》中還有兩首特別的作品，是為歌妓而作的悼亡詞：

留不得。光陰催促，奈芳蘭歇，好花謝，惟頃刻。彩雲易散瓊璃脆，驗前事端的。風月夜，幾處前蹤舊迹。忍思憶。這回望斷，永作終天隔。向仙島，歸冥路，兩無消息。（〈秋蕊香引〉）

花謝水流倏忽，嗟年少光陰。有天然、蕙質蘭心。美韶容、何啻值千金。便因甚、翠弱紅衰，纏絲香體，都不勝任。算神仙、五色靈丹無驗，中路委瓶簪。人悄悄，夜沉沉。閉香閨、永棄鴛衾。想嬌魂媚魄非遠，縱洪都方士也難尋。最苦是、好景良天，尊前歌笑，空想遺音。望斷處，杳杳巫峰十二，千古暮雲深。（〈離別難〉）

「留不得」三字是發自心底最悲痛的呼喊，芬芳的蘭草、美麗的雲彩，都成了留不住的悲痛，世間最美的事物原來也是最脆弱的，姣美的容顏、甜蜜的過往，都隨佳人杳然而逝。這是唐宋詞中的第一首悼亡詞，寫的正是與柳永惺惺相惜的

歌妓。〈離別難〉和〈秋香蕊引〉寫的不知是否同一人？如果是同一人，那麼〈離別難〉當寫在〈秋香蕊引〉之後，因為從措辭來看，〈秋香蕊引〉悲愴哀痛，似猝臨大難，不知所措，只反覆的訴說死別的種種。而〈離別難〉卻是已接受現實後的回首前塵：佳人的蕙質蘭心，纏綿病榻的過程和死別的哀傷紛至沓來，往日種種如潮水在心底翻湧。兩首詞都傳達出柳永對死者的憐惜和想念。

這一類描寫兩情相悅的作品在柳永的作品中佔相當大的分量，也因為數量相當的多，而且大部分可能是在秦樓楚館間的應歌之作，所以水準不一。唯一不變的是柳永寫情的真誠，誠如劉若愚所言：「柳永所寫情愛詞的特徵，是他對愛的坦率，及寫實的態度。他對性愛的描寫不僅不受儒家道德規範的抑制，同時也不企圖將愛情理想化（西方的詩人常有此傾向），或誇張愛情的偉大。他時常以強烈的感情和無保留的坦率寫愛的享樂和痛苦。」<sup>169</sup>因為對歌妓真誠相待，所以濃濃的迷戀中有相知相惜的情意；因為真實，所以不論是描寫歌妓的容顏或閨房情趣，都要說清說盡。真，是柳永情詞的優點，也是柳永情詞的缺點。

### 三、向玳筵、一一皆妙選 - - 對歌妓的品題

歌妓與歌詞的產生、發展一直相伴相隨，歌詞因歌妓的侑酒佐歡而出現，借歌妓的皓齒朱脣而流傳，更因歌妓的演唱而形成風姿綽約的女性美特點，凡此種種，都使得歌妓成為唐宋詞中一個重要的主題。柳永的閨情相思詞中雖然未註明為何等身份的女子而作，但從用詞遣字、詞中人的思想、語言中，可以看出有多闕是為歌妓而作、描寫歌妓的感情生活的。除此以外，柳永還寫了諸多品題歌妓才藝的作品。品題原屬流行於宋代文人圈中的風流韻事，宋代文人品題對象多樣，諸如書畫、詩文、古玩諸高雅文藝品等都是常見的品題對象，言詞間展現的是追求書齋雅趣的生活態度。但宋代文人於遊宴場合，偶作詩詞題詠歌妓，不過視為偶一為之的遊戲筆墨，而柳永不但經常品題歌妓，而且所品題的還是市井中的私妓，在詞中他一再推崇她們的歌舞才華。

在柳永《樂章集》中，提及芳名的歌妓有秀香、英英、瑤卿、心娘、佳娘、酥娘、蟲娘等十多位，除此而外，柳永作品中尚有部分但寫其才藝，未提名道姓

<sup>169</sup> 劉若愚著，王貴苓譯：《北宋六大詞家》，台北：幼獅，1986年，頁80

者。《醉翁談錄》中提到柳永能「移宮換羽，(歌妓)一經品題，聲價十倍。」<sup>170</sup>歌妓以歌舞為生，文人的評語對她們的演藝生涯有相當程度的助益，尤其如柳永這般善於作曲填詞的文人才子，他的品評，對歌妓的聲價更有推波助瀾之功。

柳永臨寫歌妓才藝的作品有十一首，主要以描寫歌舞之態為主，其中寫歌聲的有〈鳳棲梧〉（簾下清歌簾外宴）〈瑞鷓鴣〉（寶髻瑤簪）〈晝夜樂〉其二（秀香家住桃花徑）〈木蘭花〉其二（佳娘捧板花鈿簇）等四首，寫舞姿的有〈柳腰輕〉（英英妙舞腰肢軟）〈浪淘沙令〉（有箇人人。飛燕精神）〈木蘭花〉其三（蟲娘舉措皆溫潤）〈木蘭花〉其四（酥娘一搵腰肢裊）等四首，〈木蘭花〉其一（心娘自小能歌舞）是歌舞並寫，另外較特別的是〈燕歸梁〉（織錦裁編寫意深）和〈鳳銜杯〉（有美瑤卿能染翰）寫歌妓的文才。

柳永以歌妓歌舞才華為主題的九首作品，不論章法鋪排、遣辭用字皆頗有相似之處，總是極寫其歌聲繞梁、舞姿輕靈，尤其是四首〈木蘭花〉因為採用同一詞牌，風格更是如出一轍。大致上總是先泛論主角的美色才藝，如「寶髻瑤簪。嚴妝巧」、「英英妙舞腰肢軟」、「有箇人人。飛燕精神」、「心娘自小能歌舞」、「佳娘捧板花鈿簇」等，而後展開主題的描寫，或聲遏行雲，或蓮步輕盈，或歌舞兼擅，最後以觀眾的驚豔詠嘆作結。其中最精彩的部分，當屬主題的描寫，各寫出了主角才藝的特點，同樣寫婆娑起舞，心娘是神采姿態綺麗，動作輕盈溫柔，她用扇子巧遮花容，表現出十足的嬌羞；蟲娘卻是頗有幾分俏皮，「每到婆娑偏恃俊」、「貪為顧盼誇風韻」，在在表現出她的藝高膽大，對自己的表演具有十足的信心，每每在表演中加入自己的情緒；而酥娘身形窈窕，最美在眉眼的顧盼，只是如今有些懶怠了，而這種懶怠在這裡其實是帶著自負嬌嗔的味道。同是歌聲悠揚，秀香是聲遏行雲，「愛把歌喉當筵逞」，而且言語似嬌鶯，聲態撩人；〈鳳棲梧〉中的佳人卻只是坐在簾後，兀自唱出心中的幽怨。同是用扇，心娘的玲瓏繡扇輕巧嬌媚，佳娘的金鵝扇卻是豪華富麗，在這些細節上就顯現出歌妓們不同的性情和表演風格。其中尤以〈柳腰輕〉和〈浪淘沙令〉最是教人驚豔：

英英妙舞腰肢軟。章臺柳、昭陽燕。錦衣冠蓋，綺堂筵會，是處千金爭選。  
顧香砌、絲管初調，倚輕風、佩環微顫。乍入霓裳促遍。逞盈盈、漸

<sup>170</sup> 羅燁：「耆卿居京華，暇日遍遊妓館。所至，妓者愛其有詞名，能移宮換羽，一經品題，聲價十倍，妓者多以金物資給之。」見《醉翁談錄》丙集卷2，頁32。

催檀板。慢垂霞袖，急趨蓮步，進退奇容千變。算何止、傾國傾城，暫回眸、萬人腸斷。（〈柳腰輕〉）

詞一開頭照例是普遍性的描寫——英英的絕藝在舞姿曼妙。最精彩的是從「顧香砌」開始的表演部分：絲竹初調，英英欲舞未舞，才一個姿勢已是教眾人屏息，這時唯一的動竟然是「佩環微顫」，借觀眾凝神專注的神態，襯托出英英舞藝的不凡。節拍轉促，嬌盈的身影輕靈舞動，彷彿催動著音樂，一拍緊似一拍，而隨著多變的曲調音樂，她或慢舞迴旋、或急趨蓮步，進退間奇容千變令觀者目不暇給，就在情緒的最高點，一曲終了，回眸一顧，直教滿座腸斷。一連串的白描，沒有使用任何典故或華麗的辭句，但舞者的曼妙身姿卻如在目前。〈浪淘沙令〉也有同樣的藝術效果：

有箇人人。飛燕精神。急鏘環佩上華裯。促拍盡隨紅袖舉，風柳腰身。    簌簌輕裙。妙畫尖新。曲終獨立斂香塵。應是西施嬌困也，眉黛雙顰。

一開頭的用語即十分親膩俏皮，「人人」原是對親愛的人的一種膩稱，「飛燕精神」即點明了她的善舞。而這位舞者顯然一開始即想以高超的舞技藝壓全場，她急速的舞著，紅袖隨興而舉，環珮叮璫作響。觀者的心也隨著她的舞動而起伏，直到「曲終獨立斂香塵」，此時她如西施嬌困，輕顰雙眉，嬌喘微聞令人不禁心生憐惜。

這八首詞篇幅都不長，但明白曉暢、鋪排詳盡的特色卻一如長篇。詞以客觀描寫為主，不介入個人的情緒，也不似其閨怨詞的纏綿婉轉，但他能將歌妓的歌舞表演描寫得如此動人，當然是因為長時間廁身青樓酒館，見多識廣所以別有心得，另一方面也是因為柳永對歌妓的表演是帶著知音見賞的心情參與其中，說不定歌者所歌所舞即是他的作品，所以當然要比一般的聽眾、觀眾更用心在意、並且有更深一層的感受。

另外，柳永還用十分的好意欣賞歌妓的文才：

有美瑤卿能染翰。千里寄、小詩長簡。想初褰苔牋，旋揮翠管紅窗畔。漸玉箸、銀鈎滿。    錦囊收，犀軸卷。常珍重，小齋吟玩。更寶若珠璣，置之懷袖時時看。似頻見、千嬌面。（〈鳳銜杯〉）

織錦裁編寫意深。字值千金。一回披玩一愁吟。腸成結、淚盈襟。幽  
歡已散前期遠，無繆賴、是而今。密憑歸雁寄芳音。恐冷落、舊時心。（〈長  
燕歸梁〉）

這兩首詞和前列作品比較不同，因為其中加入了主觀的情緒。從詞中可以看出，作者和詞中的歌妓雖感情深厚，卻不知因何事相隔兩地，客地接到了小詩長簡、織錦迴文，令他感動不已，所以珍而重之的「置之懷袖時時看」、「一回披玩一愁吟」。在他心中，伊人的書信「寶若珠璣」、「字值千金」，這其中除了讚美，更有深情的思念。除了這兩首詞，《樂章集》中提到女子文學才華的，還有〈兩同心〉中的「偏能做，文人談笑」，〈惜春郎〉中的「屬和新詞多俊格。敢共我勍敵」。在這些詞句中，這些女子值得讚賞的條件，與其說是外在的美貌，不如說是豐富的文學藝術才能，活潑而好強的個性。

#### 四、雅格奇容天與 - - 對女子嬌媚靈慧神態和心思的描寫：

柳永這一部分的詞都具有活潑、輕巧、自然、細膩的特色，如〈荔枝香〉：

甚處尋芳賞翠，歸去晚。緩步羅襪生塵，來繞瓊筵看。金縷霞衣輕褪，似  
覺春遊倦。遙認，眾裡盈盈好身段。擬回首，又佇立、簾幃畔。素臉  
紅眉，時揭蓋頭微見。笑整金翹，一點芳心在嬌眼。王孫空恁腸斷。

詞寫一位遊賞晚歸的佳人，麗影緩緩行來，幾分困倦，金縷霞衣有些零亂、容顏不復方梳洗罷時齊整，卻更添幾分嬌慵神韻。至此，一位慵倦、嬌美的佳人已在目前。雖未走近，但她那盈盈身段，卻是絕對不容錯認。上半闋漫寫其由遠而近，下闋即將鏡頭專注於佳人的神態。「擬回首」，本因倦遊歸來並不想在宴席間停駐，卻又彷彿意中有人而回首，沒有人知道她為誰而回首，她也並未將目光專注於某一個人，只是矜持的欲去還留。她佇立簾幃畔，微微揭起蓋頭，秋波流轉，藉著笑整金翹，若有若無的情意即在美目顧盼之間。沒有人知道她為何人而留，沒有人知道蓋頭微揭是要看清座中人，還是要座中人看清她自負的容顏，但這一顧盼卻已教滿座腸斷。對佳人的身材容貌，柳永只以「盈盈好身段」、「素臉

紅眉」輕輕帶過，傾力描寫的是她嬌慵軟媚的舉止、神情。這也是柳永這一主題敘寫的特點——寫佳人卻並不專注於其容貌或衣著妝扮，而是傾較多的筆墨於其神態舉止上。

不同於〈荔枝香〉的嫵媚旖旎，〈迷仙引〉以明白如話的口吻寫出歌妓願得有心人常相廝守的心願，往事娓娓道來，平淡的話語似乎不見太多的悲情，卻深刻的傳達出她聰慧的心思，對生命與未來，她以嚴肅的態度認真對待，不因歡場的紙醉金迷杯觥交錯而迷亂：

纔過笄年，初縮雲鬢，便學歌舞。席上尊前，王孫隨分相許。算等閒、酬一笑，便千金慵覷。常祇恐、容易蕩華偷換，光陰虛度。 已受君恩顧。好與花為主。萬里丹霄，何妨攜手同歸去。永棄卻、煙花伴侶。免教人見妾，朝雲暮雨。

「纔過笄年，初縮雲鬢，便學歌舞。」詞一開頭就直接寫女主角悲慘的命運。《儀禮 士昏禮》：「女子許嫁，笄而醴之稱字。」<sup>171</sup>笄年，是古代女子待嫁的年齡，也是女子一生中最富於幻想、對未來幸福充滿期待的年齡。但是對這位女主角而言，卻是苦難的開始，「初縮雲鬢，便學歌舞」，這就註定與正常平凡的生活無緣。如今雖然以美貌和才藝贏得眾人的讚嘆，但她卻是「千金慵覷」。她的心中充滿不安，因為歲月無情，她怕自己的容顏就如木槿花一樣迅速凋零。下半闕寫女主角的願望，她希望意中人能夠為她作主，能「永棄卻、煙花伴侶」。妓女作為社會最底層的市民，在表面光鮮亮麗下，實有許多無處訴說的辛酸。唐代著名的歌妓徐月英曾寫過一首〈敘懷〉詩：

為失三從泣淚頻，此身何用處人倫。  
雖然日夜笙歌樂，長羨荊釵與布裙。<sup>172</sup>

三從四德本是壓迫古代婦女的精神枷鎖，徐月英卻為失「三從」而哭泣，可見她是多麼的厭倦歌妓的生活，寧可清貧度日也不願在青樓間虛度歲月。南宋的

<sup>171</sup> 《十三經注疏 儀禮注疏》卷6，1815年阮元刻本，據中央研究院電子文獻，  
<http://saturn.ihp.sinica.edu.tw/~hanchi/hanchi>

<sup>172</sup> 清 陳夢雷：《古今圖書集成 藝術典 娼妓部》卷819，台北：文星，1964年，頁1244。

營妓嚴蕊也曾表達這樣的心願：

不是愛風塵，似被前緣誤。花落花開自有時，總賴東君主。去也終須去。  
住也何曾住。若得山花插滿頭，莫問奴歸處。<sup>173</sup>

竟是寧可歸隱山林，也不想再繼續過這種日夜笙歌、錦衣玉食，卻沒有自由與尊嚴的生活。不同的是這兩首作品都是歌妓自述身世之作，而柳永卻是以男子為歌妓代言，最難能可貴的就在於他能以歌妓的口吻，明白曉暢的傳達出歌妓內心深處的願望。

柳永這一類寫女子神態與心思的詞，除了〈迷仙引〉有較濃的哀愁外，多半帶著明快的色彩，表現出甜蜜柔婉靈巧的風格，其中如〈少年遊其四〉（世間尤物意中人）寫風流佳麗的嫵媚，〈少年遊其五〉（淡黃衫子鬱金裙）寫絕色佳人的恃寵嬌嗔，〈促拍滿路花〉（香靨融春雪）寫及笄少女的嬌憨都各有動人心處，充分表現出「狀難狀之景，達難達之情，而出之以自然」<sup>174</sup>的特色。

柳永有關女性敘寫的作品，閨怨相思以代言體的方式呈現，描寫女性的才藝及描寫女子嬌媚靈慧的神態和心思部分屬於客觀的描寫，有關兩情相許之作，則化身其中的男主角作主觀的描寫。其客觀描寫部份不論寫相思之愁苦、歌舞文學之才華，或嬌媚的神態靈巧的心思，多能跳脫類型化的缺點，表現出市井間芸芸眾生不同個性女子獨特的風情。而其對兩情相悅的書寫，因置身其中，時或有分寸拿捏不當之處，以致有「閨門淫媠」之譏，但也有人對此提出不一樣的看法，如劉若愚就以為如〈菊花新〉之詞句，頗有新意，並非毫無可取。<sup>175</sup>但不論那一類作品，柳永的詞最可貴的是其中一貫流露的真情，無論是一類的作品，總流露出真心的關懷和欣賞，對女子（主要是歌妓）不以玩物視之。

<sup>173</sup> 詳見《齊東野語》卷20，據《筆記小說大觀》第13編，頁2348。

<sup>174</sup> 清 馮煦：《蒿庵論詞》，引自唐圭璋編：《詞話叢編》，頁3678。

<sup>175</sup> 《北宋六大詞家》，頁78-81。

## 第四章 柳永都會詞在詞史發展上的開拓與新創

鄭振鐸說：「柳永的影響籠罩著整個北宋詞壇。」<sup>1</sup>施議對也說：「開拓詞的疆界，為詞的發展立下第一功的並非蘇軾，而是柳永；柳詞實為『無意不可入，無事不可言』的蘇詞的先導。」<sup>2</sup>從溫庭筠的致力為詞，到《花間集》的編定，詞這一文體正式成立，但北宋初年詞壇的發展卻呈現暫時停頓的局面，基本上維持著晚唐五代遺風。直到柳永出現，他的大量創作慢詞，「開啟了真正『宋詞』的新天地」。<sup>3</sup>尤其是對都會的描寫，可說是柳永作品中極特殊而重要的一部分，充分展現出其在形式和題材上的開拓：多樣的題材，新穎的形式，鮮明生動的藝術風格，使得柳詞在詞壇上獨樹一幟。

### 第一節 由花間到柳永在都會詞中的開展

詞在唐代因應燕樂之興而起，燕樂由西域胡樂與民間音樂交匯滲透而成，這種新興的流行音樂源于北朝，增益發展於唐初，至盛唐而規模大備。<sup>4</sup>燕樂曲調豐富，使用的樂器種類繁多，<sup>5</sup>旋律和節奏活潑多變，既有中土音樂的韻致，更兼具異域音樂之風情，別有「新靡絕麗」、「淒愴」、「流盪」、「輕飄」等易於撥動人心緒的風格特徵。美妙動聽洋溢著世俗性的歡蕩冶快色彩，具有很高的娛樂性，「詞」即是為配合這種音樂而唱的歌詞。唐代詞有兩個系統，一為民間詞，一為文人詞。民間詞的發展在文人詞之前，隨燕樂傳唱於市井，因俚俗詞風未被欣賞，或是說民間歌謠在古代本一直未受到應有的重視，大概在宋初即已失傳，以致連宋人的詞話、詩話都未曾對這部分的作品提出任何評論。幸運的是，其中有一部分曲子詞與佛經、傳奇等各種作品，一齊掩埋於敦煌的滾滾黃沙之中，直到光緒年間才被發現，經近人王重民整理，輯為《敦煌曲子詞》。這些作品具有濃厚的民間文學

<sup>1</sup> 鄭振鐸：《插圖本中國文學史》（三），北京：人民文學，1996年，頁117。

<sup>2</sup> 施議對：《施議對詞學論集第一卷：宋詞正體》，澳門：澳門大學，1996年，頁117。

<sup>3</sup> 楊海明：《唐宋詞史》，高雄：麗文，1996年，頁287。

<sup>4</sup> 參見劉揚忠：《唐宋詞流派史》，福州：福建人民，1999年，頁48-49。

<sup>5</sup> 楊海明：「燕樂的樂器，種類繁多，有琵琶等彈弦樂器，箏、笙、笛等吹樂器，以及羯鼓等打擊樂器。而其中又以琵琶為主要樂器。琵琶有四弦，每弦上均成七調（宮、商、角、徵、羽、變宮、變徵七音），故可彈奏出二十八調。其音節奏多變，優美動聽，可以創製出無數繁複的新鮮曲調。」見《唐宋詞史》，頁42。



色彩，<sup>6</sup>題材廣泛，格律寬鬆，風格清新樸野，現實性、社會性均強，是詞體文學的源頭，對後世民間詞、文人詞均有相當程度的影響。但也因其體格尚寬，守律未嚴，只能視為詞體萌發階段的作品，尚未建立「詞」的主體風格。

文人詞初期作家張志和、韋應物、王建、劉禹錫、白居易等人，受世風、民歌影響「依曲拍為句」，<sup>7</sup>如張志和的〈漁歌子〉，藉漁父寫隱逸生活；<sup>8</sup>如白居易的〈憶江南〉三首寫江南風光，這些作品風格清新，詞風與作者本身的詩風相近，尚屬實驗性質。直到溫庭筠始「專力為詞」，<sup>9</sup>成功的完成其「逐弦吹之聲，為側豔之詞」的嘗試，並且有專集行於世。<sup>10</sup>但溫庭筠的詞作內容並未繼承初期文人詞清新的風格和內容，反而是直接繼承民間詞的冶豔走向。

詞所配合的燕樂曲調本帶有冶蕩輕靡的性質，句式長短錯落，更使詞別具辭美情長的語言特色，而在酒筵歌席間因歌妓而作、為歌妓而歌的創作動機，更使詞的內容偏向敘寫綺情豔思、男歡女愛。王重民在《敦煌曲子詞集 序》中，提到敦煌曲的內容時說：「今茲所獲，邊客遊子之呻吟，忠臣義士之壯語，隱君子之怡情悅志，少年學子之樂望和失望，以及佛子之贊頌，醫生之歌訣，莫不入調。其言閨情與花柳者，尚不及半。」<sup>11</sup>所以判斷詞入豔科是始於文人詞。但事實上，根據其對敦煌曲子詞的數據分析，「言閨情及花柳者」約占百分之四十左右，雖未及半，但在各類題材中已是高居榜首，是所有題材中唯一顯出主體傾向者。<sup>12</sup>可見，「詞為豔科」的原則走向，在詞體形成之初即已決定。

<sup>6</sup> 敦煌曲子詞雖保存民間文學樸實直率的本色，同時亦展現一些綺麗文雅的痕跡，且主題內容繁富蕪雜，涉及離情相思、戰爭動亂、邊塞悲情、遊子思鄉、還有宣揚佛教教義，推崇儒家倫理道德之類說教的作品，顯然並非純粹的民間歌詞，而是經文人潤色，甚至修改者。現存《雲謠集》，即是經過文人編選並加以潤色的唐代「曲子詞」。有關敦煌曲子詞的特色，見林玫儀：《詞學考詮論敦煌曲的社會性》，台北：聯經，1987年，頁45-86。

<sup>7</sup> 劉禹錫〈憶江南〉小序云：「和樂天春詞，依〈憶江南〉曲拍為句。」見饒宗穎：《詞集考》，北京：中華，1992年，頁7-11。

<sup>8</sup> 〈漁歌子〉：「西塞山前白鷺飛，桃花流水鱖魚肥。青箬笠，綠蓑衣，斜風細雨不須歸。」  
〈憶江南〉：「江南好，風景舊曾諳。日出江花紅勝火，春來江水綠如藍，能不憶江南？  
江南憶，最憶是杭州。山寺月中尋桂子，郡亭枕上看潮頭。何日更重遊？  
江南憶，其次是吳宮。吳酒一杯春竹葉，吳娃雙舞醉芙蓉，早晚復相逢。」

<sup>9</sup> 吳梅：「唐至溫飛卿，始專力於詞。」見《詞學通論》，上海：商務，1934年第4版，頁53。

<sup>10</sup> 溫庭筠的《金筌集》今已亡佚，歐陽炯〈花間集序〉云：「近世溫飛卿復有《金筌集》。」見陳良運主編：《中國歷代詞學論著選》，南昌：百花洲，1998年，頁20。

<sup>11</sup> 王重民：《敦煌曲子詞集 序》，轉引自洪華穗：《『花間集』主題內容與感覺意象之研究》，政大中文所碩論，1997年，頁22、23。

<sup>12</sup> 在《敦煌曲子詞集》中，「言閨情花柳者」約占百分之四十，其次為「忠臣義士之壯語」，約占百分之二十五，以下依次為「邊客遊子之吟」約占百分之十二，「佛子之贊頌」約占百分之七，「隱君子之怡情悅志」約占百分之五，「少年學子之熱望與失望」約占百分之四，「醫生之歌訣」約占百分之二，其他內容約占百分之五。其中「花柳及閨情者」雖未及半，但在各類題材中高居榜首，將及一半。

詞被引入文人的世界後，其「以豔為美」的內容不變，卻又加入了「以麗為美」的文字要求。<sup>13</sup>《花間集》是第一部文人詞的總集，被稱為「近世倚聲填詞之祖」<sup>14</sup>，其重要性自來為後人所肯定。這一部詞集的編定，原是要編選一部歌詞唱本，供酒筵歌席間佳人之歌唱，<sup>15</sup>歐陽炯在《花間集序》中，明白的寫出這一部詞集的特色：

鏤玉雕瓊，擬化工而迴巧；裁花剪葉，奪春豔以爭鮮。是以唱〈雲謠〉則金母詞清；挹霞醴則穆王心醉。名高〈白雪〉，聲聲而自合鸞歌；響遏行雲，字字而偏諧鳳律。〈楊柳〉、〈大堤〉之句，樂府相傳；〈芙蓉〉、〈曲渚〉之篇，豪家自制。莫不爭高門下，三千玳瑁之簪；競富尊前，數十珊瑚之樹。則有綺筵公子，繡幌佳人，遞葉葉之花箋，文抽麗錦；舉纖纖之玉指，拍按香檀。不無清絕之詞，用助妖嬈之態。自南朝之宮體，扇北里之倡風，何止言之不文，所謂秀而不實。有唐已降，率土之濱，家家之香徑春風，寧尋越豔；處處之紅樓夜月，自鎖嫦娥。在明皇朝，則有李太白應制〈清平樂〉詞四首。近代溫飛卿復有〈金筌集〉。邇來作者，無愧前人。今衛尉少卿字弘基，以拾翠洲邊，自得羽毛之異；織綃泉底，獨殊機杼之功。廣會眾賓，時延佳論。因集近來詩客曲子詞五百首，分為十卷。以炯初預知音，辱請命題，仍為敘引。昔郢人有歌〈陽春〉者，號為絕唱，乃命之為《花間集》。庶使西園英哲，用資羽蓋之歡；南國嬋娟，休唱〈蓮舟〉之引。<sup>16</sup>

通過排比褒貶不同歷史時期的歌詞，歐陽炯表達了他對於唐代新興曲子詞源流的想法：這種新體歌辭並非從天而降，它的遠流是上古酒筵歌席間即席演唱的歌謠，如傳說中西王母於瑤池宴請周穆王時為之侑觴的〈白雲謠〉等，也就是說曲子詞是「樂府相傳」的音樂文學作品，寫作目的是為了配合樂曲，由「繡幌佳人」拍按香檀在杯觥交錯間為「綺筵公子」演唱。為了配合表演場所的氣氛，達

<sup>13</sup> 「詞以豔麗為本色，要是體製使然。」見清 田同之：《西園詞說》，據《詞話叢編》，台北：廣文，1980年再版，頁1495。

<sup>14</sup> 陳振孫：《直齋書錄解題》卷21，台北：商務，1978年，頁581。

<sup>15</sup> 王兆鵬：「五代宋初，詞選集《花間集》《尊前集》《家宴集》（已佚）《金奩集》以及詞別集柳永的《樂章集》、張先的《張子野詞》，都是作為唱本來傳播，即主要是供歌妓樂工演唱用的『腳本』。其中《尊前集》、《金奩集》和柳張詞集都是按宮調編排，以備選唱，作為唱本的功能更明顯。」見《唐宋詞史論》，北京：人民文學，2000年，頁19。

<sup>16</sup> 歐陽炯：〈花間集序〉，引自陳良運主編：《中國歷代詞學論著選》，頁20。

到娛賓遣興的效果，歐陽炯認為歌詞需要符合三點要求：一是「聲聲自合鸞歌」、「字字偏諧鳳律」，歌詞字音必須配合燕樂的音律，詞曲相諧，婉轉合度；二是「鏤玉雕瓊」、「裁枝剪葉」，辭采力求鮮豔清絕、巧奪化育之功；三是風旨清婉綺麗，兼具富貴氣象。花間詞人在創作內容上偏重側豔、文字競逞精巧華麗的共同傾向，即是歐陽炯以詞為豔科的現實依據，《花間集》中的作品可說十分精確的印證了歐陽炯的這一番理論。

「花間」鼻祖<sup>17</sup>溫庭筠首先以濃豔的筆調、綺麗的語言，把豔詞引入充滿富貴氣息的閨房。《花間集》中的十八位作者，儘管各自有其獨特的藝術風采，但據群體形象而言，可以發現其共同的風格體貌和審美傾向：一、都寫小令；<sup>18</sup>二、都以情愛相思、離愁別恨為主要描寫內容；<sup>19</sup>三、都傾向於追求和表現陰柔之美，詞風大多以清切婉麗為尚。在花間詞人的筆下，一批令詞被規範出固定的格式，標志著「詞」這種文體在形式上已脫離詩歌的母體而自作一家，形成自己特有的品格和風貌。

同一時期，南唐君臣的作品卻於花間詞外另闢蹊徑。李清照在其〈詞論〉中提到：

獨江南李氏君臣尚文雅，故有「小樓吹徹玉笙寒」、「吹皺一池春水」之詞，語雖奇甚，所謂「亡國之音哀以思」也。<sup>20</sup>

在這裡她提到南唐詞的兩個特點，一是尚文雅，二是「亡國之音哀以思」。值得注意的是，她所列舉的詞句卻並非出自李煜亡國之後的作品。可見在李清照的心目中，南唐詞在亡國之前就已充滿一種哀傷的情緒。綜合這兩個意見，南唐詞的特色就是以「文雅的言語」表現深刻的「憂患意識」。南唐詞主要指李璟、李煜和馮延巳君臣三人的作品。王國維評馮延巳詞時說：「馮正中詞，雖不失五代風格，而堂廡特大，開北宋一代風氣。」<sup>21</sup>馮詞一樣體現出香豔、多情、纖美的風格，但

<sup>17</sup> 清 王士禎：《花草蒙拾》，據《詞話叢編》，頁 668。

<sup>18</sup> 《花間》詞人中也有寫過長調的，如《尊前集》即載有尹鶚〈金浮圖〉一首。但這屬偶一為之，而且《花間集》為了表明選者獨尊小令的意向，對這偶一為之的長調也一概不選。

<sup>19</sup> 據洪華穗分析，《花間集》中「浪漫的情愛」占 7.4%，「女性的姿態」占 9.0%，「怨曠與傷逝」占 20.8%，「離情與別恨」占 36.4%，其餘「游仙」、「詠物」、「入世的政治態度」、「出世的理想抱負」、「邊塞與自然風物」共占 26.4，如將前四項有關兒女之情的題材合併計算，比例高達 73.6%。詳見《『花間集』主題內容及感覺意象之研究》，政大中文所碩論，1997 年，頁 42、43。

<sup>20</sup> 李清照：〈詞論〉，據陳良運主編：《中國歷代詞學論著選》，頁 71。

<sup>21</sup> 王國維：《人間詞話》，據《詞話叢編》，頁 4246。

其最突出的成就，卻在於寫出了封建時代文人所共同懷有，面對「人生無常」和「世事難料」這種生命中不可避免的缺憾所產生的悲哀情緒。如其〈鵲踏枝〉：

誰道閒情拋擲久？每到春來，惆悵還依舊。日日花前常病酒，不辭鏡裡朱顏瘦。 河畔青蕪堤上柳。為問新愁，何事年年有？獨立小橋風滿袖，平林新月人歸後。

所謂「新愁」，還是因「花前病酒」之類的豔事而起，但在「為問新愁，何事年年有」的千迴百折後，卻選擇用「獨立小橋風滿袖，平林新月人歸後」這樣惆悵淒清而優美的意境，來回答心情的孤獨難言，這絕不同於溫庭筠的冷靜客觀，而是傳達出一種常存永在的惆悵哀愁。

南唐最重要的作家是李後主，雖然他留下的詞作只三十餘首，卻絲毫無損其在唐五代詞中的宗師地位。對李煜的詞，王國維給予最高的評價：

尼采謂：「一切文學，余愛以血書者。」李後主詞，真所謂以血書者也。詞至李後主而眼界始大，感慨遂深，遂變伶工之詞為士大夫之詞。<sup>22</sup>

「感慨深」、「以血書者」可見其憂患之深，而「變伶工之詞為士大夫之詞」，又可理解為詞風之文雅。李煜亡國之前的作品方之花間諸人已是別有一種風流倜儻、豪邁清雅的氣度和情趣，而亡國之後的作品更展現出詞中罕見的既鬱結又奔放、既沉著又飛揚的氣勢。他的成就，不但花間諸人望塵莫及，就是李璟、馮延巳也難望其項背。也許李煜的遭遇是一個特例，也許這樣的詞風和北宋太平盛世的氣氛扞格難以相容，後主在詞學上的成就在北宋初年並未被繼承。更重要的是，李煜詞氣象之博大、風格之沉郁雄渾固然迥異於花間諸人，大開詞境，王國維譽之為「神秀」，<sup>23</sup>但在詞的形式上仍未突破小令的體制。

宋初晏殊、宋祁、張先、歐陽修等詞人，皆一時名公巨卿，他們的詞大都作於酒筵歌席遣興娛賓之際，內容亦多寫「無可奈何花落去，似曾相識燕歸來」（晏殊〈浣溪沙〉）、「為君持酒勸斜陽，且向花間留晚照」（宋祁〈玉樓春〉）、「臨晚鏡、傷流景，往事後期空記省」（張先〈天仙子〉）等流連風月、感傷時序的閒情

<sup>22</sup> 王國維：《人間詞話》，據《詞話叢編》，頁4246-4247。

<sup>23</sup> 王國維：「溫飛卿之詞，句秀也。韋端己之詞，骨秀也。李重光之詞，神秀也。」見《人間詞話》，據《詞話叢編》，頁4245。

閒愁。雖然他們的詞作風格因宗法南唐而顯得典雅婉麗、風流蘊藉，詠富貴而氣度雍容不露鄙俗，寫風月而情思綿邈不流於輕佻，與花間詞有文野之分；並因於詞中加入深刻的人生哲思，而呈現出比花間詞更深刻的個人意志，但其實不論詞的形式、風格或內容都未脫離《花間集》的側豔藩籬。直到柳永的出現，宋詞才展開其第一次的大轉變，<sup>24</sup>所以柳永堪稱是「北宋詞壇的第一個開關手」。<sup>25</sup>

## 一、形式 - - 由小令而慢詞長調：

自唐朝以來，燕樂系統中一直存在著小令和慢曲長調兩大類，但從中唐到宋初，小令卻優先得到文人絕大部分的關注。文人以慢曲子所填的詞，在唐五代之間僅得杜牧的〈八六子〉（90字）、鍾輻的〈卜算子慢〉（89字）、薛昭蘊的〈離別難〉（87字）、尹鶚的〈金浮圖〉（94字）、李存勳的〈歌頭〉（136字）等寥寥數首，花間詞、南唐詞所用的體調都是小令，「敦煌詞與《尊前集》中雖有長調慢曲，但為數不多」。<sup>26</sup>就算是與柳永約略同時或稍晚於柳永的晏殊和歐陽修諸人，作品仍是以小令為主。張先所作長調慢詞稍多，也不過二十八首（張先存詞一百六十六首），而《全宋詞》中所輯柳永作品二百一十二闕中，小令卻只有五十七闕，長調慢詞約占其作品的三分之二。<sup>27</sup>柳永的大量創製長調慢詞，實是北宋詞壇一個極重大的改變。

小令首先受到文人注目，大略有三個原因，一是小令形制大約與絕句相似，對文人來說感覺較為熟悉，所以在接受「詞」這一種文學新樣式的時候，自然對小令先有一種好感。再者慢詞音律轉折變化繁複，詞人若非有絕佳的音樂涵養，對這樣的詞體實不易掌握。<sup>28</sup>第三個原因則是有關晚唐的時代風氣。晚唐的詩壇上

<sup>24</sup> 葉嘉瑩以為宋詞在不斷演進中曾經發生三次大轉變：一是柳永長調之敘寫對花間令詞語言之改變，二是蘇軾詩化之詞對花間令詞內容上之改變，三是周邦彥賦化之詞對花間令詞寫作方式之改變。詳見〈論詞學之困惑與《花間集》之女性敘寫及其影響〉，引自繆越、葉嘉瑩合著：《詞學古今談》，台北：萬卷樓，1992年，頁512。

<sup>25</sup> 劉揚忠：《康宋詞流派史》，頁210。

<sup>26</sup> 吳熊和：《康宋詞通論》，杭州：浙江古籍，1989年，頁191。

<sup>27</sup> 關於詞的分體，傳統的分法有兩種，一是按音樂的節拍長短把詞調分為令、引、近、慢；另一種是按字數的多寡分為小令、中調、長調。（此種分法完全屬於「人為因素」，並不符合實際情況）。本文為敘述方便，採用楊海明在《唐宋詞史》中的分法，按詞篇幅的長短大致分為令詞和長調慢詞兩大類（大致以百字以下為令詞，百字以上為慢詞長調。）但這樣的分法並不完全精確，因為慢詞與長調其實並非同一概念。

<sup>28</sup> 詳見葉嘉瑩：〈論柳永詞〉，《唐宋詞名家論集》，台北：國文天地，1987年，頁162-163。

似乎存在著「嗜短」、「嗜小」的趨向，而這種趨向又與晚唐抒情詩風「趨深」、「趨細」的步調一致。晚唐詩人「抒情」、「遣興」的作品，大都採用短篇的形製，所以當他們藉詞以抒發個人的戀情婉思時，也就更樂於採用風格含蓄、風調輕利的小令體式。<sup>29</sup>從此小令盛行於文人詞中，慢詞卻在民間持續發展（但並非民間詞就不用小令體式）。宋初諸人因自重於士大夫的身分，自是偏向繼承文人詞的走向，而不屑於接受在民間盛行的慢詞，但這時的大環境卻又有了一些改變，宋翔鳳《樂府餘論》云：

按詞自南唐以後，但有小令，其慢詞起自仁宗朝。中原息兵，汴京繁庶，歌臺舞席，競賭新聲。耆卿失意無俚，流連坊曲，遂盡改俚俗語言，編入詞中，以便伎人傳習，一時動聽，散播四方。余謂慢詞當始耆卿矣。<sup>30</sup>

「慢詞起自仁宗朝」，我們現在已知道這並非事實，但如果說慢詞至仁宗朝而大盛，卻是可以接受的說法。重要的是在這一段話中，宋翔鳳提到了柳永所以大量填製慢詞的的兩大原因：一是新聲競起，二是汴京繁庶。

宋代詞樂之盛起自仁宗朝，唐五代詞調仍有部分在傳唱，但在市井間，尤其是秦樓楚館間，已是新聲競逐。《東京夢華錄》形容當時的汴京是「新聲巧笑於柳陌花衢，按管調弦於茶坊酒肆」，<sup>31</sup>在柳永的詞句中，更是多次提到這種現象：

風暖繁弦脆管，萬家競奏新聲。（〈木蘭花慢〉）  
 是處樓臺，朱門院落，弦管新聲騰沸。（〈長壽樂〉）  
 坐久覺，疏弦脆管，時換新音。（〈夏雲峰〉）  
 佳娘捧板花鈿簇，唱出新聲群豔伏。（〈木蘭花〉）

從這些詞句可以知道當時市井間新聲競逐的盛況，更可以發現，柳永對這種現象的注意。新聲競起，連帶的詞調數量也有大幅的成長，「北宋時其急慢諸曲幾千數」，而且「令、引、近、慢兼有眾體」。<sup>32</sup>《樂章集》存詞二百多篇，凡用十七宮調，一百三十個詞調（若加上調名同而宮調不同的部分，則為一百五十三曲），

<sup>29</sup> 晚唐詩人「抒情」、「遣興」之作多採律、絕等短篇形式，但有關「述懷」、「言志」之內容則多藉長篇歌行表達。詳見楊海明：《唐宋詞史》，頁 281-282。

<sup>30</sup> 清 宋翔鳳：《樂府餘論》，據《詞話叢編》，頁 2468、2469。

<sup>31</sup> 孟元老撰，鄧之誠注：《東京夢華錄注》，台北：世界書局，1999 年第 2 版，頁 23。

<sup>32</sup> 吳熊和：《唐宋詞通論》，頁 142。

其中只有十餘調是沿用唐五代舊調，<sup>33</sup>可見柳詞是以新聲為基礎。而從柳永使用詞調之多樣化，也可以看出柳永對詞調的開拓是有意為之、積極嘗試的。他不喜使用重複的詞牌，集中使用3次以上的詞牌（不包括3次），僅〈滿江紅〉4首，〈巫山一段雲〉、〈玉樓春〉、〈玉蝴蝶〉各5首，〈木蘭花〉7首，〈少年遊〉10首，和晏殊、歐陽修等人相比呈現出完全不一樣的態度。<sup>34</sup>柳永詞調所倚新聲之來源，其一是教坊樂工的新腔。葉夢得《避暑錄話》云：「柳永字耆卿，為舉子時，多游狹邪，善為歌辭。教坊樂工，每得新腔，必求永為詞，始行於世，於是聲傳一時。」<sup>35</sup>柳永詞調的另一個來源是「變舊聲作新聲」。<sup>36</sup>不少唐代舊曲，如〈浪淘沙〉、〈定風波〉、〈木蘭花〉、〈應天長〉、〈長相思〉、〈玉蝴蝶〉本來都是小令，柳永皆度為慢曲長調。還有些唐教坊曲，唐五代無人為之作詞，如〈透碧宵〉、〈夜半樂〉、〈隔簾聽〉、〈二郎神〉、〈留客住〉、〈曲玉管〉、〈小鎮西〉、〈六么令〉、〈雨霖鈴〉、〈安公子〉等，在柳永集中，亦都度為詞調。<sup>37</sup>這其中以舊調翻新之作，主要的特點即是將小令衍為慢詞，不僅字數大為增加，音樂上也出現比較繁複的變化。這種新腔宛轉曲折，又曼聲而多腔，不僅有雙疊，還有三疊。其中三疊尤其特殊，為敦煌曲所無，屬柳永首創。<sup>38</sup>

有了新聲，當然需要有新詞來配合，在柳永的詞中多次出現為新腔填詞的場景，想必這是他生活中極熟悉的畫面：

珊瑚筵上，親持犀管，旋疊香箋。要索新詞，殢人含笑立尊前。（〈玉蝴蝶〉）

省教成、幾闋清歌，盡新聲，好尊前重理。（〈玉山枕〉）

城市的形成，是柳永形成新的詞觀的另一個原因，他要如實細寫都會風光、佳節盛景，非慢詞不可。寫情抒懷，小令可以營造出一種欲吐還隱的含蓄，但當要鋪寫城市多方向的畫面時，小令的字數就成為一大限制。在柳永之前，潘閻曾以十首〈酒泉子〉歌詠杭州「不是人寰是天上」的美景，和「笛聲依約蘆花裡」

<sup>33</sup> 施議對：《詞與音樂關係研究》，北京：中國社會科學，1989年，頁78。

<sup>34</sup> 晏殊存詞136首，使用40個詞牌，歐陽修存詞241首，使用了72個調名，二人所使用的詞牌遠少於柳永。以上據《全宋詞》統計。唐圭璋主編：《全宋詞》，台北：洪氏，1980年。

<sup>35</sup> 葉夢得：《避暑錄話》卷下，據《叢書集成初編》，北京：中華，1985年，頁49。

<sup>36</sup> 李清照：《詞論》，據陳良運主編：《中國歷代詞學論著選》，頁71。

<sup>37</sup> 吳熊和：《唐宋词通論》，頁145。

<sup>38</sup> 唐圭璋、潘君昭：〈論柳永詞〉，見《詞學研究論文集》（1949-1979），上海：上海古籍，1982年，頁286-287。

的隱士生活，這組作品雖然得到蘇軾的高度評價，但柳永的一首〈望海潮〉，從城市的繁華富麗寫到西湖的自然勝景，從地方大員的冶遊之樂寫到釣叟蓮娃的平民生活，更可謂雅俗共賞，甚至牽動金主南侵的野心。<sup>39</sup>由此可見，慢詞長調在反映複雜的社會生活和抒寫複雜的心態方面，確實有令詞不能比擬的一種特殊力量存在。

富庶的城市有助於新的詞觀的形成，而接受者的品味更影響著詞人的寫作方向。商業經濟的高度發達造就了人數眾多的城市居民，當物質生活漸趨寬裕，他們也需要文化娛樂來調劑其精神生活。汴京城中處處林立的歌樓妓館，流連其中的不是貴族士大夫（他們儘可以在私人的酒筵歌席上由家妓來演唱自己或同伴的作品），在這兒，演唱的是市井私妓，聽曲的是市井平民，他們喜歡的是淺近明白，可以聽得懂的曲子，而內容貼近其日常生活、適合其思想情趣的作品，更容易引起共鳴。小令的字數有限，表現方式自是以含蓄蘊藉為佳，書寫時務求意在言外、寄幽微心曲於字裡行間。這樣的美深受士大夫文人激賞，卻為普通市民難以設想，他們更欣賞那種明白顯豁，可以一目瞭然的作品。長調慢詞有其適俗性——較多的字數可以將主題鋪寫得更清楚，說得更明白。所以慢詞的繁盛和繁庶的社會環境有關，新聲和以此填就的慢詞，正是建築在這個「繁庶」的共同生活基礎上。從更深的另一層次來看，時代影響生活於其中人們的審美標準和欣賞趣味，如果說晚唐五代密麗深細的審美標準與當時紛亂的社會局勢有關，那麼北宋「大一統」的時代已非前代「衰世」可比，它更加渴望一種既新且大的藝術格局和審美氣度，於是新聲和慢詞遂順勢而興。

有關柳永大量創製慢詞對詞壇所產生的影響，鄭騫先生在〈柳永、蘇軾與詞的發展〉一文中曾提出精闢的見解：

有了長調，詞這種文體纔得到發展的基礎，若是長久因襲唐、五代的小令形式，恐怕詞的歷史在北宋就要終了。那樣形式簡短，內容狹窄的小玩藝兒，如何能卓然樹立，發揚光大。只有長調興起，這纔挽救詞的厄運。詞的波瀾壯闊，氣象宏偉，是長調興起以後的事；而柳永則是第一個寫長調又多又好的人。所以我說：柳永在詞史上的地位，奠定在他所作長調的量與質上。<sup>40</sup>

<sup>39</sup> 這個傳說可靠性不大，但可以側面展現出柳詞受歡迎的程度。

<sup>40</sup> 鄭騫：《景午叢編》上編，台北：中華書局，1972年，頁121。



柳永因時代的風雲際會而投入慢詞的創作，慢詞因柳永的開拓而有大幅的進步，「兩宋慢詞的時代實自柳永開啟的」。<sup>41</sup>慢詞創作難度較高，但在表演效果上，有變化繁多和悠揚動聽的特點，王又華《古今詞論》云：「長調如嬌女步春，旁去扶持，獨行芳徑，徙倚而行，一步一態，一態一變。」<sup>42</sup>柳永選擇慢詞為其主要的表現型態，自是因為這樣的型式適合其所要表達的內容。他在慢詞上所作的努力影響了後來的詞壇，在周邦彥、蘇軾等人的作品中，慢詞已取代小令成為詞壇的主流。

但慢詞與小令的差別絕不只限於篇幅的長短，劉若愚曾說過：

『慢詞』的主要意義並不只在於詞的篇幅較長，也在於慢詞中每行的字數相當大的差別以及慢詞中相隔很遠的韻腳。這些因素加上串連句的使用，促使節奏更靈活而且使得不板重的格調得以奠定。更進一步的說，這些在節奏方面有靈活變通性的長調使作者可以從事相當長度的鋪敘，並開始寫些小令的詞調所不能容納的活動和轉折。不再像小令那樣只勾畫燦爛的人生小品和捕捉一瞬間的感悟，慢詞則允許詩人發展情緒的變化，記錄連續的畫面。<sup>43</sup>

因為慢詞的這些特點，柳永在詞的內容和寫作手法上也開始了一連串的改變。

## 二、內容上的開拓 - - 市井生活入詞

詞本是都會生活的產物，依傍都市文化娛樂而生，是以都市生活為背景的流行歌曲。<sup>44</sup>詞既是為都市坊曲歌妓的演唱而作，為配合歌妓的表演需要，在杯觥交錯間，自以美女和愛情為最容易引起共鳴的題材。詞轉入文人之手成為一種時代性的流行文藝後，這種以愛情和美女為主要書寫內容的情況不但未曾有所改變，反而變本加厲，更加重其豔情的部分。《花間集》所收五百首詞作中，有四百一十一首是以女性為描寫對象，幾乎整部詞集皆充滿著女子的嬌美容貌、華麗服飾，

<sup>41</sup> 吳熊和：《康宋詞通論》，頁 191。

<sup>42</sup> 清 王又華：《古今詞論》，據唐圭璋編：《詞話叢編》，頁 620。

<sup>43</sup> 劉若愚著、王貴苓譯：《北宋六大詞家》，台北：幼獅，1986年，頁 94。

<sup>44</sup> 劉揚忠：《康宋詞流派史》，頁 157。

以及理不清剪不斷的相思怨慕、離情別恨，也就是說《花間集》所敘寫的都會生活，竟是以美女和愛情為主的，這樣的題材未免顯得狹隘。柳永的《樂章集》無可諱言也以豔情佔最大部分，但不同的題材陸續加入，使詞走出了閨閣、走出了文人雅士以筆所建築「寶帳玉爐殘麝冷」（顧夔〈浣溪沙〉其二）、「畫屏金鷓鴣」（溫庭筠〈更漏子〉其一）的深閨夢，走入了「三吳都會」、「錦里蠶市」，走入了「蠟炬蘭燈燒曉色」的元宵佳節、「芳景如屏」的清明踏青，走入了「九衢三市風光麗」、「萬井千閭富庶」的平民生活。就算是與《花間集》同樣寫豔情的部分，柳永詞所呈現的仍是與花間諸人不一樣的生活色彩。劉揚忠在其《唐宋詞流派史》中曾提到「宋詞中第一個開拓題材、擴大詞境的，並非蘇軾，而是柳永。柳詞中的都會風情、名山勝水、太平盛世繁華景象及失意仕子羈旅之愁等等題材，就為唐五代宋初詞中所沒有或很少有的。」<sup>45</sup>

#### （一）描寫都會風貌、節序風情的作品

王兆鵬說：

到柳永手中，詞人的藝術視野、詞作的審美空間逐漸從人造建築空間移到了社會化、開放性的都城市井。五代詞的空間環境往往沒有明確的地域性，而柳永詞則常常具有明確鮮明的地域色彩。<sup>46</sup>

詞在敦煌曲子詞的階段即有向都市、尤其是繁榮的都市靠攏的傾向，<sup>47</sup>但對於都會風貌的直接敘寫，在柳永之前甚至同時卻寥寥可數。在柳永之前或大約同時，歌詠城市的作品有：韋莊藉〈河傳〉寫春暖花滿、狂殺遊人的錦城，潘閬以十首〈酒泉子〉寫錢塘的四時風光，張先的〈破陣樂〉、〈傾杯〉分別歌詠「郡美東南第一」的錢塘和「橫塘水靜」、「畫橋對起」的吳興，但這都只是詞人的偶一為之。柳永《樂章集》中以整首詞全力描寫一個城市的有：〈望海潮〉描寫杭城風光、〈一寸金〉展現成都風華、〈少年遊〉其一、其二述長安行蹤、〈瑞鷓鴣〉其二、〈木蘭花慢〉其三、〈早梅芳〉、〈永遇樂〉、〈雙聲子〉等5首詞鋪敘蘇州勝景，<sup>48</sup>若再加上歌詠汴京的作品，約有20幾首，可以看出柳永在城市風貌這

<sup>45</sup> 劉揚忠：《唐宋詞流派史》，頁224。

<sup>46</sup> 王兆鵬：《唐宋詞史論》，頁74。

<sup>47</sup> 楊海明：《唐宋詞史》，頁13、62。。

<sup>48</sup> 詳本論文第二章第一節。

個主題上的有意為之。

關於節序詞方面，《全宋詞》中出現在柳永之前的節序詞有李遵勗的〈滴滴金〉，稍晚或與柳永同時的有張先對寒食、七夕、中秋節的歌詠，歐陽修對元宵、寒食、清明節的描寫。柳永則對元宵、清明、寒食、七夕、重陽等一系列的佳節慶典都有多方面的表現，而且呈現出與各家作品不一樣的佳節情趣，截然不同的歡樂氣氛和生活面貌。<sup>49</sup>

柳永對都會風貌的敘寫，首先表現出柳永對歌詞題材的開拓，其次則展現出與其他文人之作不一樣的審美意識。如以上所分析，在柳永之前，不論是對都市風貌的描摹或是對節慶活動的敘寫，在詞中都只是極少數的意外之作，到了柳永的手中，他把這樣的內容正式納入詞作題材之一，並且有一系列的作品。

柳永描寫都會風貌詞作的第二個特點，則在於詞中展現出市民階層日常生活的情趣，並反映了承平歲月、朝野同歡不知愁為何物的生活情調。雖說柳永的都會之作在文字上較不同於其豔情詞的淺白如話，使用了較多的典故，詞句也較文雅，但他描畫出的卻純然是市民百姓所喜聞樂見、或心生嚮往的生活片段。在這些作品裡沒有刀光劍影、血雨腥風，也沒有沙場征戰、建功立業。文字間展開的是湖光山色、煙柳畫橋、荷桂飄香、羌管菱歌、歌臺舞榭、遊人聚散，鋪陳的是都市在太平歲月中呈現出的繁華富庶，和生活於其中市井百姓單純的快樂和滿足。從字裡行間散發出的柔潤溫馨，是古往今來上至帝王將相下至販夫走卒，最平凡而熱切的生活理想。這些詞中突出表現的不是縱橫奔放的宏偉氣勢，不是雄視古今、俯瞰四海的遠大胸襟，而是一個個市井繁榮的消費都市和生活於其中普通市民的家常歲月。錢塘江畔參差錯落的「十萬人家」、櫛比鱗次的屋宇亭臺，不可能都是貴族豪門，城市中人口眾多，市場中摩肩擦踵，「萬井千閭」當是以平民百姓為多數。珠璣羅綺既然滿列於商肆，自然不為供奉朝廷或專屬高官貴族，主要為市井間流通、為大部分的平民百姓所享用。湖光山色本是不分貴賤，為所有人所共有，西湖的三秋桂子、十里荷花從不會厚此薄彼。不論是「千騎擁高牙」的一方太守也罷，是江南水鄉的釣叟蓮娃也好，都可以自得其樂的沉醉在這樣的

<sup>49</sup> 李遵勗〈滴滴金〉（帝城五夜宴遊歇）詠元宵。

張先〈燕歸梁〉（去年中秋玩桂輪）寫中秋，〈木蘭花〉（龍頭舴艋吳兒競）詠吳興寒食，〈菩薩蠻〉二首（牛星織女年年別、雙針競引雙絲綉）詠七夕，〈玉樹後庭花〉（華燈火樹紅相鬥）詠上元。

歐陽修〈漁家傲〉（喜鵲填河仙浪淺）（乞巧樓頭雲幔卷）詠七夕，（九日歡遊何處好）寫重陽，（三月清明春婉婉）寫清明，〈驀山溪〉（新正初破）〈御帶花〉（青春何處風光好）寫上元節，〈越溪春〉（二月十三寒食日）寫寒食。

遊賞情調中。羌管在晴空中蕩漾、菱歌在夜色裡飄浮，江南水鄉的美景詩情畫意；海雲山摸石以求子、浣花溪畔春日郊遊，成都的獨特風俗代代相傳，活躍於其中的主人翁正是那生活於其中的紅男綠女、釣叟蓮娃。他們代表所有長期湮沒無聞的平民百姓，這人數眾多、包容廣泛卻久未被文人雅士所注意的市民階層，終於在林林總總文學作品塑造的人物中找到屬於自己的一席之地。

柳永在全力描寫這一座座名城的作品中，還用十分的好意來讚美當地的長官，以致有人認為這些作品為諛世之作。其實柳永生當太平盛世，當日的都市中瀰漫的本是這樣一股歡樂的氣氛，柳永只是把日常生活的情景作如實的記載，含蘊其中的的是百姓對幸福富裕生活的想望，也是柳永對自己的一種期許。那一個老百姓不希望有一個能令「訟簡時豐」、「襦溫褲暖」的好長官？在封建的時代裡，百姓的生活常是繫於執政者的好惡，柳永只是為細民寫心，如實反映當時人們的想法和希望。另一方面這也是柳永自我心情的投射，宋朝以科舉取士，讀書人視投身宦途為一生志向，柳永亦無法跳脫於這樣的思考，在歌誦地方長官的同時，無異也表達了自我的期望，或是說透露出自己的志向。

如果說柳永描寫都會風貌的作品是全景式的俯視，那麼他對節日的敘寫就是截取特殊時空點的特寫；他的都會風貌之作，瀰漫在其中的是和樂滿意的輕鬆愉悅，而其對節日的敘寫更是充滿歡天喜地的熱情洋溢。在柳永之前的節序之作，表現的多半是屬於文人雅士的詩情畫意，在節日的歡樂氣氛中卻別有一種說不清對歲月流逝的感嘆、對生命中不圓滿的遺憾，如李遵勗的〈滴滴金〉：「帝城五夜宴遊歇。殘燈外，看殘月。」在狂歡的元宵節裡，引詞人注意的不是華燈寶炬，而是歡樂節日過後的殘燈殘月。如張先的〈燕歸梁〉：「去年中秋玩桂輪。河漢淨無雲。」儘管年年有中秋月圓，但詞人偏偏忘不了去年的月與人，而儘自感嘆「今年江上共瑤尊，都不是、去年人」。而歐陽修在「三月清明天婉婉，晴川袂襖歸來晚」時刻，迴盪心中的不是郊遊歸來的暢快心情，而是「東風回晚無情絆」的嘆息。似乎再美的風景、再歡樂的游冶，都揮不去時時縈迴心中說不清的遺憾，一種留不住歡樂時光的莫名惆悵。

柳永的節序詞則表現出完全不一樣的如醉如癡，歡聲和氣。在「金吾不禁六街遊」的元宵節裡，人們爭看「蠟炬蘭燈」、「十里然絳樹」，耳聽「梨園四部管弦」、「喧天簫鼓」。不論是「盈萬井、山呼鼇扑」或「少年人、往往奇遇」，<sup>50</sup>不變的是滿城人頭鑽動、衣香鬢影、歌笑狂歡的佳節景象。再看其清明詞，既沒有「清明

<sup>50</sup> 以上詞句分別引自〈玉樓春〉、〈傾杯樂〉、〈迎新春〉。

時節雨紛紛，路上行人欲斷魂」的淒風苦雨，也沒有「卻憂風雨飄零疾」(歐陽修〈漁家傲〉)的傷春情緒，他和所有的踏春遊人一般，流連在「桐花爛漫」、「豔杏燒林」(木蘭花慢)的在春日郊野，高歌「爭似此、濃歡無價。」(拋毬樂)

在歷經五代戰亂滿目瘡痍之後，都市的商業繁榮是值得歌頌的、佳節慶典的歌舞喧闐是值得珍惜的。柳永都會詞的價值，不僅在於其所展現的繁華盛景，更在於其以市民的審美觀去審視洋溢在整個社會上的愉悅氣氛。他不是站在統治階層的立場去歌頌昇平，也不是以個人的虛榮生活來顯示富貴；不是以知識分子高高在上的方式去看待平民百姓的快樂生活，也不因自己蹉跎宦途的經歷而在這些人生行樂圖上加上灰黯的色彩。他從平民的真實感受出發，為人們描繪出一幅幅北宋都會生活的風情畫；更多時候是投身其中與民同樂，用市井百姓的心態去參與北宋市民的生活，「太平時，朝野多歡民康阜」(迎新春)，柳永他發自內心地讚美這普天同慶的太平氣象，並以他的彩筆為後人留下這令人豔羨的一段段都會繁華。

## (二) 有關女性的敘寫

《花間集》十八家作者的敘寫風格或有濃豔與清麗的不同，而其中最為人注目、最集中呈現的是無非是女性嬌豔的音容聲貌與意態人情。但《花間集》中對女子的描寫雖多，表現形象卻頗為單一：詞中最常出現的生活場景是華麗的深閨、幽雅的庭院，不管是「畫堂照簾殘燭」(溫庭筠〈歸國謠〉其一)或「花落。煙薄。謝家池閣。」(孫光憲〈河傳〉其三)詞中的佳人永遠身處亭閣樓臺有限的生活空間；儘管錦衣玉食，她總是獨坐含顰，鎮日無語愁眉不展。也許是相思無償，也許是因外在環境刺激引起一時的心境反映，也許是長久的心病，自然而然表現在日常生活中，她們的傷感永遠不直接道出，或是說積澱心中的愁緒早已化成生命的一部分，「剪不斷、理還亂」，說不明白了。如毛熙震的〈河滿子〉所寫寄情銀箏的佳人正是代表：

寂寞芳菲暗度，歲華如箭堪驚。緬想舊歡多少事，轉添春思難平。曲檻絲垂金柳，小窗絃斷銀箏。深院空聞燕語，滿園閒落花輕。一片相思休不得，忍教長日愁生。誰見夕陽孤夢，覺來無限傷情。

如韋莊〈訴衷情〉中因歌聲驚夢的舞女：

燭燼香殘簾半捲，夢初驚。花欲謝。深夜。月朧明。何處按歌聲。輕輕。  
舞衣塵暗生。負春情。

第一首詞寫長日無聊，深院獨坐，銀箏輕攏慢撚，說盡心中無限曲折，卻只聞愁怨，不知所為何情？第二首詞寫因歌聲於夜夢中驚起的舞女，結語「負春情」似乎是感嘆歲月的流逝，但「舞衣暗塵生」卻又似別有所指，實情如何，讀者只能自憑想像猜測了。而她們對生命的感嘆方式卻是十分類似的，多半是沉思不語或是默默流淚。再看看溫庭筠的〈夢江南〉：

千萬恨，恨極在天涯。山月不知心底事，水風搖落眼前花。搖曳碧雲斜。

到底為何而恨，所恨何人，詞中沒有具體的答案。共同的特點是，所有這些詞中的女主角總是癡情而又溫柔，不管遭遇如何，總是有憾、有怨而無恨，她們的表情永遠平和沉靜。在這首〈夢江南〉中，儘管提到「千萬恨」，但未句仍是以「搖曳碧雲斜」盪開，到底沒有說出為何而恨，更沒有具體的行動。而這已是較為強烈的表達了，其他如：「暗思何事立斜陽」（李珣〈浣溪沙〉其二）、「含顰不語恨春殘」（韋莊〈浣溪沙〉其一）、「此情誰會倚斜陽」（張泌〈浣溪沙〉其四），出現眼前的無不是沉默不語憂傷的嬌容，似乎連傷心都是溫柔含蓄，讀者始終不清楚她為何而愁、為誰而嘆？我們只能隱隱約約的感受到她心中的煩憂。更重要的是詞中的女主角從不主動表示自己的願望，面對命運的播弄、情人的遠離、面對離別哀傷，她只是逆來順受，聽任命運的擺佈，不再作「無謂的」掙扎了。

就如同葉嘉瑩所說的，《花間集》中的作者「大都把那些戀情中的女子加上一層理想化的色彩，一方面極寫其姿容衣飾之美，一方面極寫其相思情意之深，而卻把男子自己的自私和負心以及由此而引起的女子的責怨，都隱藏起來而略去不提。」<sup>51</sup>於是在這些作品中，女主角們都成了忠貞而摯情的美與愛的化身，生命中最重要就只是剩下等待，等待摯愛的對象，等待遠去的伊人，等待一份也許縹緲，也許早隨逝水而去的幸福。其最纏綿的怨責是「換我心，為你心，始知相憶深」（韋莊〈訴衷情〉），最深刻的悔恨是「羅帶悔結同心」（顧夔〈訴衷情〉）。

<sup>51</sup> 葉嘉瑩：〈論詞學之困惑與《花間》詞之女性敘寫及其影響〉，見《詞學古今談》，頁470。

相對於《花間集》中美麗卻面目不清的眾多癡情女子，柳永詞中的女主角們要色彩鮮明得多了。雖然柳永仍是「多從直接情感上描寫女性，但卻賦予他們以更多的現實感情和現實環境」。<sup>52</sup>讀柳詞，詞中人就彷彿正坐在讀者的面前，或淒淒切切，或憤恨難平的訴說著她的委曲。她念念不忘情人的好，怨怪情人的杳無音訊，她也癡心也情長，卻不甘心被動的接受命運。或是幻想著重相見時要如何訴說自己的委曲，或是計畫再相逢時要如何懲罰情人的輕狂寡諾，或有如〈定風波〉中被楊海明稱之為「新女性的形象」<sup>53</sup>要將雕鞍鎖的少婦，明白的表示自己的生活理想和願望。更有如〈駐馬聽〉中的勇敢的少婦，她也期待愛情，也為愛所苦，但卻不願坐以待斃，在痛定思痛後，冷靜的考慮自己的處境，用堅定的態度面對命運。在柳永的詞中，這些女子們是有思想、有感情、有個性、有矛盾、有痛苦、更有理想和追求的「人」，不是任人播弄的「玩偶」。這樣的女子不是士大夫筆下雅化、詩化了的人物，而是活生生精采的活著的人們；不是仕宦之家，深受禮樂薰陶、儒家婦德約束的貴族婦女，而是生活於市井中，帶著宋代都市文化烙印的民間女子，其中尤其有大部分是地位低下的市井妓。她們的理想並不高遠，只是希望與相愛的人長相廝守，她們看重而且努力追求的是現實的歡愛和利益。這樣的想法也許不見容於朝廷或士大夫，<sup>54</sup>但卻更貼近於真實的生活。就如同劉若愚所說的：「柳永的詞充分顯示著情感的寫實主義，也就是說，他以高度主觀和多情的態度觀察人生，而在表現他的主觀情感的時候，他又是寫實的，不隱瞞、不偽裝，也從不試圖誇張他的情感。」<sup>55</sup>

詞本起於民間，在花間詞中形成了獨特的造形，精巧清麗的風格，托喻的表現特色，反映的是士大夫的思想情趣。柳永在形式上的變小令為慢詞，在內容上的加入城市風貌、佳節風華，及平民生活的描寫，使詞走出了封閉的閨閣亭閣，走入北宋都會中作為平民百姓生活場景的坊市巷陌，於文人士大夫的書齋雅趣外，寫出充滿市民思想情趣的市井風情，這就是柳永詞對都會描寫的重要開拓之一。

<sup>52</sup> 郭預衡主編：《中國文學史長編 宋遼金卷》，北京：首都師範大學，1993年，頁104。

<sup>53</sup> 楊海明：《唐宋詞史》，頁310。

<sup>54</sup> 據《畫墁錄》所載，晏殊曾以〈定風波〉中的句子斥退柳永。

<sup>55</sup> 劉若愚著、王貴苓譯：《北宋六大詞家》，頁82、83。

## 第二節 以賦為詞在都會詞中的表現方式

柳永是詞史上第一個有心經營慢詞、大量創製慢詞的文人。慢詞雖不同於長調，但因「詞以慢名者，慢曲也。拖音裊娜，不欲輒盡」，<sup>56</sup>歌詞的字數相對增加，如繼續延用小令的作法，內容勢必顯得單薄，所以尋找新的寫作手法乃勢在必行，蔡嵩雲《柯亭詞論》云：「宋初慢詞，猶接近自然時代，往往有佳句而無佳章。自屯田出而法立。」<sup>57</sup>柳永成功的運用了具有連綿放大性質的鋪敘手法——「以賦為詞」解決這個重大的問題。所以說：「周詞淵源，全自柳出，其寫情用賦筆，純是『屯田家法』。」<sup>58</sup>

「賦」是一種文體，又是一種文學作品的表現手法。詩六藝之「賦」是與比、興對舉的一種表現手法，這種表現手法為賦體作品所繼承和發展，成為賦體文學形成和鞏固的先決條件。孔穎達《毛詩正義》云：「詩文直陳其事不比喻者，皆賦辭也。」<sup>59</sup>劉勰《文心雕龍》也說：「賦者，鋪陳也，鋪采摛文，體物寫志也。」<sup>60</sup>近人曾大興以為：「作為體裁的賦，其特點主要在『鋪采摛文』或『寓言寫物』；作為表現方法的賦，其特點則主要在『直書其事』。」而柳永的以賦為詞「正是包含著這樣互相聯繫著的兩層意思。一曰鋪陳，一曰直言。」<sup>61</sup>也就是說柳永的以賦為詞，其實展現出的是兩種主要的藝術手法：一是直言其事，一是鋪陳展衍。

### 一、直言其事

柳詞的直言其事，大致以三種敘寫手法具體展現：即事言情、直抒胸臆、白描式的寫景狀物。

#### （一）即事言情：

這類詞以事為主，或通篇敘事，鋪陳終始，一目了然，或以大量的敘事為主，

<sup>56</sup> 沈謙：《填詞名解》，轉引自曾大興：《柳永和他的詞》，廣州：中山大學，1990年，頁108。

<sup>57</sup> 蔡嵩雲：《柯亭詞論》，據唐圭璋：《詞話叢編》，台北：新文豐，1988年，4902頁。

<sup>58</sup> 蔡嵩雲：《柯亭詞論》，據《詞話叢編》，頁4912。

<sup>59</sup> 《毛詩正義 國風 周南 關雎》卷111，頁15，據中央研究院漢籍電子文獻，  
<http://saturn.ihp.sinica.edu.tw/~hanchi/hanchi>

<sup>60</sup> 劉勰：《文心雕龍 銓賦》，台北：民主，1983年，頁134。

<sup>61</sup> 曾大興：《柳永和他的詞》，頁107-108。



夾雜少量的描寫，以〈秋夜月〉為例：

當初聚散。便喚作、無由再逢伊面。近日來、不期而會重歡宴。向尊前、閒暇裡，斂著眉兒長嘆。惹起舊愁無限。盈盈淚眼。漫向我耳邊，作萬般幽怨。奈你自家心下，有事難見。待信真箇，恁別無縈絆。不免收心，共伊長遠。

詞由別後重逢寫起，當初分手，以為再無相見之日，沒想到竟然「不期而會重歡宴」，這是多麼令人意外的驚喜。但伊人偏偏愁眉不展，珠淚珊珊，真是教人心煩意亂。仔細思量，她會有如此情緒，總是因為對未來心存疑慮，所以煩惱不安，於是不免「待信真箇，恁別無縈絆。不免收心，共伊長遠。」以真心的剖白，取得瞭解和體諒，讓這個愛情故事有圓滿的結局。全篇所敘不過兩人久別重逢，由猜疑到盡釋前嫌真心相許的一段過程，對四周圍景物無一語提及，完全是平鋪直敘如實描寫，卻猶如一幕戲劇在讀者眼前上演，兩人待信不信、複雜的心情轉折描摹曲折生動，呈現出深陷情愛中人情重更斟情的矛盾心態。李漁《窺詞管見》論詞說：「意之曲者，詞貴直。事之順者，語宜逆。」<sup>62</sup>此詞故事曲折，故雖以直筆道之，仍是曲折有致，難怪任二北先生稱許此詞：「情節頗生動，在半信半疑，可圓可破之間。」<sup>63</sup>完全體現出柳永即事言情的功力。〈集賢賓〉和〈秋月夜〉的敘事手法相類：

小樓深巷狂遊遍，羅綺成叢。就中堪人屬意，最是蟲蟲。有畫難描雅態，無花可比芳容。幾回飲散良宵永，鴛衾暖、鳳枕香濃。算得人間天上，惟有兩心同。近來雲雨忽西東。銷惱損情悰。縱然偷期暗會，長是怱怱。爭似和鳴偕老，免教斂翠啼紅。眼前時、暫疏歡宴，盟言在、更莫忡忡。待作真箇宅院，方信有初終。

從「小樓深巷狂遊遍」的背景談起，到「人間天上兩心同」，寫的是初相逢的快樂回憶，但波折在無預警中出現，「近來雲雨忽西東，銷惱損情悰」，感情世界出現意外的阻撓，竟使兩人心生嫌隙，但畢竟感情深厚，「盟言在」，所以終歸和

<sup>62</sup> 李漁：《窺詞管見》，據《詞話叢編》，頁 553。

<sup>63</sup> 任二北：《敦煌曲初探 雜考與臆說》，上海：上海文藝，1954 年，轉引自曾大興：《柳永和他的詞》，頁 86。

好如初，互相安慰「待作真箇宅院，方信有初終」。短短一百多字，由相逢 - 相識 - 相知 - 波瀾忽起 - 雨過天青，完整地呈現出一個曲折浪漫的愛情故事。

如果說〈秋夜月〉和〈集賢賓〉是男女主角合作賣力演出的愛情喜劇，那麼〈迷仙引〉就是一篇令人同情的自傳：

纔過笄年，初縮雲鬢，便學歌舞。席上尊前，王孫隨分相許。算等閒、酬一笑，便千金慵覷。常祇恐、容易蕪華偷換，光陰虛度。 已受君恩顧。好與花為主。萬里丹霄，何妨攜手同歸去。永棄卻、煙花伴侶。免教人見妾，朝雲暮雨。

故事採第一人稱，從「纔過笄年」談起，女主角悲悲切切的訴說著自己不幸的故事，從墮落風塵、學藝，到憑著綺年玉貌、歌舞才藝贏得「王孫隨分相許」。生活表面風光，但心中卻無時不擔憂著，怕年華似水，「蕪華偷換」，所以她懇切的希望能與相愛的人「攜手同歸去」。

這種即事言情的創作手法在〈婆羅門令〉（昨宵裡恁和衣睡）〈傳花枝〉（平生自負風流才調）〈慢卷紉〉（閒窗燭暗）〈兩同心〉（嫩臉修蛾）〈晝夜樂〉（洞房記得初相遇）〈法曲第二〉（青翼傳情）〈錦堂春〉（墜髻慵梳）〈八六子〉（如花貌）〈玉蝴蝶〉其四（誤入平康小巷）等篇章中都有精采的演出。由以上分析可以看出來，柳永在都會詞中最常使用「即事言情」手法的，主要為描寫情愛相思之作。可能因為愛情故事本身即具備曲折多變的特色，所以只要把故事如實道出，即能吸引聽眾的注意，感動聽眾的情緒。尤其是在歌樓酒肆之中，由嬌美多情的歌妓曼聲唱出，再加上柔美的舞蹈動作，相信會有絕佳的演出效果，就如同今日牽引觀眾心弦的連續劇，教人欲罷不能。明白如話，直陳其事，而又能脈絡分明，充分呈現故事的曲折變化，這就恰到好處的體現出與詞人雅客之小令截然不同的審美趣味，所以王灼雖鄙薄柳永詞的「淺近卑俗」，卻也不得不承認其「序事閒暇，有首有尾」，劉熙載更明白的說：「耆卿詞 善於敘事，有過前人。」<sup>64</sup>

由於「即事言情」所具備的故事化特徵，柳永常常在這些詞中加上說故事的語詞和口吻，比如〈尾犯〉中的：「別久，帝城當日」，〈傾杯樂〉中的：「追往事，一晌憑闌久」，〈晝夜樂〉的：「洞房記得初相遇」，這些詞語和口吻，都頗似宋代

<sup>64</sup> 清 劉熙載：《詞概》，據：《詞話叢編》，頁 3771。

勾欄瓦肆中說唱文學慣用的表現方式，如此一來，就更加深了柳永詞的敘事色彩。不過「即事言情」的作品雖偏重於敘事、寫人，但詞到底不同於小說作品，所以柳詞的敘事絕不是「傳統的有頭有尾從事件過程的單一敘事，它著重人物情緒的發展，是在對環境氣氛及人物內心世界的精細描繪中獲得內在進展的敘事方法」<sup>65</sup>。也就是說作者的用意並不在說一個完整的故事，而是通過營造環境氣氛和人物心理刻畫，呈現出事件的一段過程，重點在突顯感性的生命，並未失卻詞之抒情本色。

## （二）直抒胸臆

《樂章集》中還有一類作品不但明白如話，而且其中也沒有太明顯稱得上「事」的情節，只是將心中所思所想一一道出，完全是一片深情的剖白，如〈滿江紅〉其三：

萬恨千愁，將年少、衷腸牽繫。殘夢斷、酒醒孤館，夜長無味。可惜許枕前多少意，到如今兩總無終始。獨自箇、贏得不成眠，成憔悴。添傷感，將何計。空只恁，厭厭地。無人處思量，幾度垂淚。不會得都來些子事，甚恁底死難拚棄。待到頭，終久問伊看，如何是。

整首詞寫酒醒孤館後終夜無眠，心中愁思翻湧，為情煩惱，這段戀情到底出了什麼問題，詞中完全未曾提及，讀者只看到一個多情人失眠、長嘆、流淚、自言自語，始終沒能弄清楚到底發生什麼事了。但詞中主角的一片深情，卻也在這些難明所以的表白中感染了聽眾。柳集中如〈鶴沖天〉（閒窗漏永）、〈憶帝京〉（薄衾小枕天氣）、〈少年遊其八〉（一生贏得是淒涼），大概都體現著與此詞相類似的特點。在這些詞中無論寫相思、寫悔恨、寫怨嘆，無非率真自然，不假雕飾直抒胸臆，全然一片深情相剖。這種直露的風格，在文人詞追求含蓄，寄幽渺情思於言外的理想規範下自是備受質疑，但著名曲家王驥德卻有不一樣的看法：「作閨情曲而多及景語，吾知其窘矣。此在高手，持一情字，摸索洗發，方挹之不盡，寫之無窮，淋漓渺漫，自有餘力，何暇及眼前與我相二之花鳥煙雲，俾掩我真性，混我寸管哉！」<sup>66</sup>雖是論曲之言，但用在柳詞中，亦自引人深思。「直抒

<sup>65</sup> 趙曉蘭：《宋人雅詞原論——柳永與宋詞的雅化》，成都：巴蜀書社，1999年，頁183。

<sup>66</sup> 王驥德：《曲律》卷4，《中國古典戲曲論著集成》第4集，中國戲劇，1959年。轉引自《柳永和他的詞》，頁82、83。

胸臆」的作法最常用被柳永應用於以別後相思為主題的作品中，在絮絮叨叨漫無條理的自言自語中，兀自糾結無限纏綿情意。

柳詞又常在直抒胸臆後以一警語提勒，周濟說：「柳詞總以平敘見長。或發端、或結尾、或換頭，以一、二語勾勒提掇，有千鈞之力。」<sup>67</sup>如〈憶帝京〉的「繫我一生心，負你千行淚」，〈婆羅門令〉的「彼此空有相憐意，未有相憐計」，〈鳳棲梧〉的「衣帶漸寬終不悔，為伊消得人憔悴」，這些結句都有畫龍點睛，令人驚艷的效果。但就是這些警語本身也屬直抒胸臆之作，既不見動盪離奇，也非迷離恍恍，更不似小令之以景語作結，盪開一步留不盡餘韻，只是自然的承續詞意，含無限深情，順勢而下，卻令人不禁要再三咀嚼、反覆思量。

### （三）白描式的即景抒情

柳永都會敘寫中的即景抒情手法，主要用在表現都會風光和對歌妓的品題兩方面。

柳永對都會風華的描寫，除了對地方官員的歌頌用典較多之外，一般對當地風光特色多采用白描的筆法。他以彩筆描摹山水風光、人工勝景、都市中熙來攘往熱鬧繁華的歡樂情趣，藉以表達身處太平盛世的愉悅心情。其寫景，多是眼前景，信口道出，出語自然，絕少太過刻意的雕琢，如〈一寸金〉的「當春晝，摸石江邊，浣花溪畔景如畫」，寫成都春日郊遊之盛；〈望海潮〉的「三秋桂子，十里荷花」，淡淡兩語勾勒出西湖四時風光；〈早梅芳〉的「海霞紅，山煙翠」，山水相對，紅綠相襯，描摹故都風景繁華；〈滿江紅〉的「桐江好，煙漠漠。波似染，山如削」，更呈現出如民歌般的自然音韻，行文如流水。就在這山山水水的敘寫中，對所處環境、對所處太平盛世的滿意和熱愛已充分展現在讀者眼前。難怪憑煦要說：「耆卿詞，曲處能直，密處能疏，鼻處能平，狀難狀之景，達難達之情，而出之以自然，自是北宋巨手。」<sup>68</sup>

在描寫歌妓歌舞才藝的題材方面，柳永也常常採用白描的手法，如〈柳腰輕〉的：「顧香砌，絲管初調，倚輕風、佩環微顫。慢垂霞袖，急趨蓮步，進退奇容千變。」描寫舞蹈動作，雖沒有使用任何典故，也沒有刻意雕飾、逞奇鬥勝的形容，卻自然清新，將舞蹈的動作生動的呈現在眾人眼前。又如〈木蘭花〉四首中的：「心娘自小能歌舞」、「佳娘捧板花鈿簇」、「蟲娘舉措皆溫潤」、「酥娘一搦

<sup>67</sup> 周濟：《宋四家詞選目錄序論》附眉批，轉引自黃雅莉：《兩宋「詞人詞」雅化的發展與嬗變——以柳、周、姜、吳為探究中心》，師大國文所博論，2001年，頁286-287。

<sup>68</sup> 憑煦：《蒿庵論詞》，據《詞話叢編》，頁3678。

腰肢裊」，皆在開頭即言明各人的才藝特色，單刀直入沒有任何的曲折，卻更吸引觀眾的注意。

柳永白描的功力也展現在對女子聲容體貌的描寫方面：

意中有箇人，芳顏二八。天然俏、自來妍黠。最奇絕。是笑時、媚靨深深，百態千嬌，再三偎著，再三香滑。（〈小鎮西〉上闕）

如削肌膚紅玉瑩。舉措有、許多端正。二年三歲同鴛寢。表溫柔心性。（〈紅窗聽〉上闕）

前者活潑，後者溫柔，不同的個性從文字中躍出，嬌俏柔美的容貌身態如在眼前，和《花間集》中雍容華麗的嚴妝貴婦呈現完全不同的風情。在這裡我們也可以發現，不同於《花間集》中對女子的居室、服飾皆有詳細的描寫，柳永似乎更注意女子音容動作，如〈小鎮西〉中最引人注意的是女主角嬌俏的笑容，並由此展現其妍黠的嬌態，〈紅窗聽〉將重點放在女主角的「舉措端正」，並由此顯現出溫柔的個性。或又如〈兩同心〉上半闕：

嫩臉修蛾，淡勻輕掃。最愛學、宮體梳妝，偏能做、文人談笑。綺筵前、舞燕歌雲，別有輕妙。

寫的是正化妝修飾自己容貌的歌妓，但卻用較多的筆墨去描繪化妝的過程，而對其容貌只用「嫩臉修蛾」輕輕帶過。想是柳永有太多與歌妓相處的機會，對她們的音容笑貌有更多的觀察機會，在寫入詞中時自然可以跳脫外在的裝飾、類型性的刻畫，生動貼切的寫出其身影聲容，並展現每個人獨特的個性。

當然柳永的白描也有許多因輕率而造成的敗筆，如〈荔枝香〉中的：

擬回首，又竚立、簾幃畔。素臉紅眉，時揭蓋頭微見。笑整金翹，一點芳心在嬌眼。王孫空恁腸斷。

其實這首詞活潑靈動，從微揭蓋頭到笑整金翹的動作，表現出一種若有若無的情意，但「素臉紅眉」四字卻難辭草率，成為這闕詞的敗筆。又如〈少年遊〉其四的「世間尤物意中人」，〈菊花新〉的「須臾放了殘鍼線。脫羅裳、恣情無限。」

也都失之於浮滑。

吳梅《詞學通論》云：「余謂柳詞皆是直寫，無比興，亦無寄託。見眼中景色，即說意中人物，便覺得直率無味，況時有俚俗語。」<sup>69</sup>柳詞見眼中景色，即說意中人物是事實，但是否就全然直率無味，卻是各人有各人的體會，《蕙風詞話》即說：「真字是詞骨。情真、景真，所作必佳。」<sup>70</sup>李漁《窺詞管見》也指出：「作詞之料，不過情景二字，非對眼前寫景，即據心上說情。說得情出，寫得景明，即是好詞。」<sup>71</sup>直抒胸臆之作既有極令人感動之佳篇，亦有失之浮滑的敗筆，可見寫作手法運用之妙，存乎一心。

## 二、鋪陳展衍

夏敬觀曾言：「(柳永)雅詞用六朝小品文賦作法，層層鋪敘，情景兼融，一筆到底，始終不懈。」<sup>72</sup>其實柳永的以賦為詞並不限於「雅詞」，不論是其被人視作雅詞的羈旅行役之作，或歌詠盛世風華的俗詞，賦的借鑒都是柳永經常使用的藝術手法。

漢晉賦與唐賦的作法有其不同的特點，漢晉的都邑賦，大抵鋪張刻繪城市的方方面面，唐時的都邑賦則多借登臨以寄興亡之感，顯然柳詞的作法與漢晉賦較為相類。但漢、晉之都邑賦仍有體製長短之別，柳永之鋪陳城市風光與六朝之小品文賦當有更多的繼承關係。崔海正在〈論柳永詞作與宋初賦風的內在聯繫〉中曾提到：

宋初文人力變唐人的一個很重要的方面是破體為文，就是有意識地突破各種文體的界線，使之互相融通。這種風尚自然會影響到文人的創作，柳永借鑒賦藝，正體現這種文壇風氣。<sup>73</sup>

<sup>69</sup> 吳梅：《詞學通論》，頁 71。

<sup>70</sup> 王幼安校：《蕙風詞話、人間詞話》，台北：河洛，1980 年，頁 6。

<sup>71</sup> 《窺詞管見》，據《詞話叢編》，頁 552。

<sup>72</sup> 龍榆生：《唐宋名家詞選》，引夏敬觀《手評樂章集》語。香港：商務，1986 年，頁 8。

<sup>73</sup> 崔海正：〈論柳永詞作與宋初賦風的內在聯繫〉，載《曲靖師範學院學報》第 20 卷第 4 期，2001 年，頁 56。

又說：

以往的頌美賦多夸躍王朝之聲威氣勢，而宋初賦則精心描繪太平景象，以體現大道行于天下的美政，且有濃郁的世俗情調。楊侃的〈皇畿賦〉、劉筠的〈大酺賦〉恬靜祥和的自然風光，餘音裊裊的漁歌晚唱，揎拳捋袖的民間酣飲，人聲喧雜的列肆叫賣，展示了一幅盛世行樂的畫卷。<sup>74</sup>

柳永描寫都市繁華的作品與此有共同的特點，將太平景象大量鋪陳入詞中，體現出與宋初諸賦作無異的盛世情懷。曾大興曾將柳永的鋪陳手法分為橫向鋪敘、縱向鋪敘、逆向鋪敘與交叉鋪敘四種。<sup>75</sup>「鋪敘」兼「敘列二法」，劉熙載云：「列者，一左一右，橫義也；敘者，一先一後，豎義也。」<sup>76</sup>「列」指橫向鋪敘，「敘」即縱向鋪敘。縱向鋪敘依時間推移，雖明快曉暢卻易失之於平直、單調、呆板，所以「逆向鋪敘」，撫今追昔就是柳永最常運用的補救措施。這些創作手法在分析時或可以一言之，實際操作卻會發現，時間的順逆和空間的位移常是相伴相隨的，不同的時間點當然也就出現不同的場景，這就構成了「交叉鋪敘」的特點。

柳永最有具代表性的橫向鋪敘之作，自非〈望海潮〉莫屬。在這首歌詠錢塘勝景的長幅巨製中，大抵以三句為一組，構成一個個意象單元，然後層層遞進。先總論再分寫，由杭州的人煙稠密、建築雅致，到剛柔並濟的自然風光，再到光采奪目、繁華富庶的市井百貨陳列，複雜而多面向的塵世生活揉和幽雅的生活情趣，太平歲月的歡喜愉悅躍然紙面。下闕將重點擺在鍾靈毓秀的西湖，四時風光變幻，平民的日常生活情趣，高官大員的恣意遊賞，層層鋪敘，全詞畫面眾多，轉換頻繁，但因始終圍繞著杭州西湖這一主線發展而顯得脈絡分明、有條不紊。好似攝影機拍出的連續鏡頭，攝影機緩緩朝一組景移去，彷彿在拍特寫一般，但是這攝影機並非待在定點不動，而是隨著詞人的眼光或腳步挪移，捕捉詞人所見的美麗風光。

柳永寫城市風光之作大抵以此一手法為之，如〈一寸金〉（井絡天開）、〈木蘭花慢〉（古繁華茂苑）、〈早梅芳〉（海霞紅）、〈瑞鷓鴣〉（吳會風流）的上半闕都充分展現出橫向鋪敘的特點。另外有一部分的節序之作也以橫向鋪敘的手

<sup>74</sup> 同上註。

<sup>75</sup> 曾大興：《柳永和他的詞》，廣州：頁 105 - 119。

<sup>76</sup> 劉熙載：《藝概 賦概》，台北：漢京文化，1985 年，頁 98。

法展開，如〈木蘭花慢〉：

拆桐花爛漫，乍疏雨、洗清明。正豔杏燒林，緗桃繡野，芳景如屏。傾城。  
盡尋勝去，驟雕鞍紺幘出郊坰。風暖繁絃脆管，萬家競奏新聲。盈盈。  
鬪草踏青。人豔冶、遞逢迎。向路傍往往，遺簪墮珥，珠翠縱橫。歡情。  
對佳麗地，信金壘罄竭玉山傾。拚卻明朝永日，畫堂一枕春醒。

先將焦點放在繁花滿樹的油桐樹上，然後放眼四顧，春色如畫。全城人盡出城踏青的盛況是第三層的描寫。接著第四層將重點放在醉人的音樂上。下闕的主角是出城踏青的佳人，先寫人物之美，次及其裝飾。而由「遺簪墮珥」側面表達出遊人之多與遊冶之盡興，最後「拚卻明朝永日，畫堂一枕春醒」，傳達出此景無價，有更不問明朝的狂態。一幕幕的春日風光，清明嘉景，賴詞人之彩筆呈現讀者眼前。除此而外，〈如魚水〉（輕靄浮空）、〈拋毬樂〉（曉來天氣濃淡），大率皆如此作法，一幕幕美景紛至沓來，或由遠而近，或由靜而動，令人目不暇給，無限驚豔。因為柳永有許多遊山玩水的經驗，所以「這些空間景物並非出于柳永的虛構，它們是以柳永的生活實感、體驗為基礎的。身之所歷、目之所見，納入詞中」，所以「質實貼近、真切顯豁，鮮美如畫」。<sup>77</sup>

縱向鋪敘以時間為軸，如〈透碧宵〉（月華邊），順著由昔而今的時間軌道，由京城的狂遊風景，到如今的「宦途蹤跡，歌酒情懷，不似當年」，是一較明顯的縱向鋪敘。又如〈駐馬聽〉：

鳳枕鸞帷。二三載，如魚似水相知。良天好景，深憐多愛，無非盡意依隨。  
奈何依。恁性靈、忒煞些兒。無事孜煎，萬回千度，怎忍分離。而今  
漸行漸遠，漸覺雖悔難追，漫寄消寄息，終久奚為。也擬重論繾綣，爭奈  
翻覆思維。縱再會，只恐恩情，難似當時。

從過去的兩情綢繆，到而今的漸行漸遠，再設想他日再會情景，隨著時間流轉，心情幾度起伏，喜與悲，怨與悔，待回頭不回頭，為這原本可能因平鋪直敘而嫌單調的愛情故事，憑添幾番轉折。

另外，柳永的部分節序詞也使用此一寫作技巧，只是著重點不在呈現昔日與

<sup>77</sup> 趙曉蘭：《宋人雅詞原論 柳永與宋詞的雅化》，頁 182。



今朝的對比，而是藉時光流逝，鋪陳節日歡愉，如〈迎新春〉（嶰管變青律），由白日的風景，到夜間的活動，再到午夜的浪漫，呈現元宵節觀燈種種情景；又如〈二郎神〉（炎光謝），從傍晚的一陣雨過揭開七夕活動的序幕，人們仰頭觀望靜待兩星相會，到乞巧，到夜闌私語，是從傍晚到深夜完整節序活動的呈現。

〈傾杯樂〉（禁漏花深）和〈破陣樂〉（露花倒影），則是橫向與縱向鋪敘的互相配合，極力鋪陳元宵節與春日金明池活動之盛況，件件寫實，畫面華麗、氣氛熱鬧，有如將攝影機安放在輕盈的飛燕身上，隨著燕子急馳而過，畫面也在讀者面前一頁頁翻過。以時間而言，兩首詞都自白日延伸到黑夜再到更深夜闌，讀者目騁神馳於這一幕幕美麗的畫面，不禁要隨著詞人詳實的刻畫迷失於節日的歡天喜地中。在這些詞中，隨著時間的推移，場景畫面也隨之轉變，如果說橫向鋪敘是將攝影機安放在飛燕輕盈的羽翼上，帶領讀者的眼光盡情玩賞人間幕幕美景，那麼縱向鋪敘就是身攜攝影機飛馳於時光隧道，穿梭於過去、現在、未來，場景變化更是令人目馳神迷。

逆向鋪敘是從現在追溯過去的鋪敘手法，它和縱向鋪敘一樣以時間為軸。縱向鋪敘是從過去到現在單向的描寫，由昔而今，由先而後，將客觀的事物和主角的心理活動順序呈現，前因後果一一被露，有明白流暢的特點，但也可能導致平直、單調等審美效果上的缺失，所以柳永在許多詞中就視逆向鋪敘為另一種選擇，它和縱向鋪敘一樣有今昔對比的優點，卻又因從現在回到過去的追溯，在時間上呈現逆向性，使詞作內容更添幾分曲折，以〈慢卷紉〉為例：

閒窗燭暗，孤幃夜永，欹枕難成寐。細屈指尋思，舊事前歡，都來未盡，平生深意。到得如今，萬般追悔，空只添憔悴。對好景良辰，皺著眉兒，成甚滋味。紅茵翠被。當時事、一一堪垂淚。怎生得依前，似恁偎香倚暖，抱著日高猶睡。算得伊家，也應隨分，煩惱心兒裡。又爭似從前，淡淡相看，免恁牽繫。

這是一篇懷舊之作，由今夜此時的相思難寐，回想起往日種種同棲同宿的親膩情景，今昔相對，倍覺傷情。從「閒窗燭暗」到「平生深意」，因孤枕難眠，不禁回想起昔日歡樂時光，是第一層意思。「到得而今」到「成甚滋味」，從過去的虛想又回到現實的世界，是第二層意思。「紅茵翠被」到「免伊牽繫」是第二次的時間追溯，也是比較詳細的描寫，當日情景如在目前，並且由自己的相思煩惱，設想到對方也必定一般煩惱，對昔日的「淡淡相看」倍覺珍惜。這一首詞不太注

意外在景物的襯托，除了開頭「閒窗燭暗，孤幃夜永」兩句外，純是主角心理的懷想，如果不是藉回憶出入於過去現在未來，整首詞可能就要因太過平直而索然無味了。

柳永使用逆向鋪敘手法的作品還有：〈尾犯〉（夜雨滴空階）〈滿朝歡〉（花隔銅壺）〈夢還京〉（夜來匆匆飲散）等，都是採用從現在回憶過去的寫法。這樣的手法除了描寫情愛相思外，最常出現在柳永的羈旅行役之作中，其敘寫模式多為先寫羈旅中所見景物，或秋色蕭索，或靜夜寂寥，在登高臨遠或孤枕難眠中，回想起汴京城中「曾迷歌笑」的歡樂歲月和多情的佳人，引發無限感慨。除此之外，柳永採交叉鋪敘手法者，亦多屬羈旅行役之作，在此就不再加以討論。

### 第三節 破雅為俗的藝術新風格

陳廷焯說：「詞人變古，耆卿首作俑也。」<sup>78</sup>「變」在那裡？所謂「變」應是指柳永打開詞的創作缺口，把詞推向市井巷陌。楊海明曾說：「柳永詞中最令人注目的特色，乃在它的『以俗為美』。而這種特色，正是它把詞從貴族文人的『沙龍』引向市井坊曲的結果。」<sup>79</sup>詞起源於民間，不論其所依之曲或其內容本自有其適俗性，但在文人染指後，卻致力於以文雅的言辭去除詞的世俗味。所以晚唐五代詞儘管大多詠寫歌妓的生活和情思，但從其創作動機、創作環境和作者身份來看，卻仍是貴族文藝沙龍中的產物。比如溫庭筠的詞是為官中嬪妃而作，主要的欣賞者是皇帝；《花間集》誕生於玉堂金屋的環境中，後蜀君臣是主要的創作者和欣賞者，<sup>80</sup>這一切就決定了晚唐五代詞的貴族性。然而柳永詞卻不同，由於長期混跡於花街柳巷，他的作品，演唱者是風塵歌妓，聽眾是普通的市民，生活環境和接受者都可能影響創作者的思想觀念和審美意向，這就使柳詞特別具有「以俗為美」的特點。

民間詞俚俗，人們視作理所當然，而北宋詞人多有兩種筆墨，除寫作文人雅

<sup>78</sup> 陳廷焯：《白雨齋詞話》，據《詞話叢編》，頁3807。

<sup>79</sup> 楊海明：《唐宋詞史》，頁293。

<sup>80</sup> 《花間集》十八位作家中，西蜀佔了14位，有隸屬西蜀的：歐陽炯、尹鶚、毛熙震、李珣；有仕於前後蜀的，如：韋莊、薛昭蘊、牛嶠、毛文錫、毛希濟、顧夔、魏承班、鹿虔扈，集中稱處士的閬選，也屬蜀中人。另有張泌，其詞頗近花間風格，大概也是蜀人。西蜀以外的作家有溫庭筠、皇甫松、和凝、孫光憲等四人，溫作列於集首，收錄之因在於溫庭筠引領詞創作風氣之先，對五代詞有啟蒙意義。

詞，亦寫俗詞，此舉並未招致太嚴厲的指責，為何唯獨柳詞之俗卻引來一片撻伐之聲？原因即在於柳詞化俗為雅，俗不離雅，終至雅俗並濟，把「俗」和「雅」二者結合在一起，不同於北宋其他詞人雅自雅，俗自俗的涇渭分明，這就使人們不得不側目而視了。吳熊和《唐宋詞通論》云：

宋人多言柳永詞近俗，但柳詞並非一味淺俗。他的一些名作，大多俗中有雅，不乏風致。以〈雨霖鈴〉為例，「執手相看淚眼」誠然市井淺語，近於秦樓楚館之曲。但下片設想別後景況，「今宵酒醒何處？楊柳岸、曉風殘月。」表明別後冷落淒清之感，寫出典型的懷人境界，足以與諸名家的雅詞相比。這首詞就可謂俗不傷雅，雅不避俗，顯示柳詞的特色，故歷來被推為柳永的代表作。<sup>81</sup>

〈雨霖鈴〉誠然為柳永極受注目的作品，其所書寫的離情別緒挑動所有當代後代讀者、聽者的心，更值得注意的是這首詞所傳達的想法和觀念。送別是中國詩歌中出現頻率極高的主題，「黯然消魂者，唯別而已矣」，這個引人傷感的場景在不同的文體中一再出現。柳永〈雨霖鈴〉值得大書特書之處，在於詞中所蘊含的時代訊息——也就是詞中濃烈的兒女情懷。「執手相看淚眼，更無語凝咽」，這裡沒有「易水瀟瀟西風冷」的悲壯，沒有「葡萄美酒夜光杯，欲飲琵琶馬上催」的瀟灑落拓，沒有蘇武、李陵「風波一失所，各在天一隅」，政治因素與朋友之情的衝突，也不是「生當復來歸，死當長相思」，結髮夫妻「執子之手，與子偕老」的死生相與。楊柳岸邊是兩個小人物的話別，一個多才而失意的文人，一個多情而世俗的青樓歌妓——我們可以想像就是柳永和他的紅粉知己。在歷代詩文中不敢直接抒寫的普通人的戀情和人生，在這裡首度被當作特寫鏡頭來作直接而盡情的凸顯。柳永「俗不傷雅，雅不避俗」的創作態度，在這首詞中得到最好的說明。趙令時曾說：「世言柳耆卿曲俗，非也。如〈八聲甘州〉云：『霜風淒緊，關河冷落，殘照當樓。』此語於詩句不減唐人高致。」<sup>82</sup>「霜風」一句極寫深秋蕭瑟寥廓景況，表現遊子遠滯他鄉悽愴情懷，連一向鄙薄柳詞的蘇軾也不禁嘆賞，誠千古名句。但下闕「想佳人妝樓顛望」，卻馬上將筆鋒一轉，又回到他最擅長的兒女情長。《白雨齋詞話》云：「古人詞有竟體高妙而一句小疵，致令通篇減色者，如柳

<sup>81</sup> 吳熊和：《唐宋詞通論》，頁197。

<sup>82</sup> 趙令時：《侯鯖錄》卷7，據《影印文淵閣四庫全書》，台北：商務，1985年，冊1037，頁407。

耆卿『對瀟瀟暮雨灑江天』一章，情景兼到，骨鈞俱高，而有『想佳人妝樓顛望』之句，『佳人妝樓』四字連用，俗極，亦不檢點之故。」<sup>83</sup>其實雅不避俗、破雅為俗正是柳詞的特點。如果不先存以雅為高致、務去俗而後快的心態，也就不會有「亦不檢點」之遺憾了。如同袁行霈所言：「詞人當然可以將自己高雅的感情讓歌伎替他們唱出來，但也不妨為那些歌伎作一些歌詞，讓她們唱出自己的感情，或者為歌伎所屬的市民們抒情，柳永正是這樣作的，柳詞能在市井間廣泛流行，又不僅因為它們迎合了市民的趣味，還因為它們唱出了市民的心聲。我們不妨把柳詞視為宋代市井的那種熱烘烘的氣氛的文字的宣泄。」<sup>84</sup>這正是柳永詞的特色。

柳永的「雅詞」中常不經意的出現世俗的思想情趣，那麼的他的俗詞呢？袁行霈也指出：「柳永的俚俗是一種精妙雋秀的俚俗。以常情判斷，俚俗的必是粗糙惡濫的，典雅的才是精妙雋秀的。但柳詞的俚俗則不然，在俚俗之中包含著精妙雋秀。或者說柳詞是俗得來雅，比那些雅得來俗的作品要高明多了。」<sup>85</sup>以其〈鶴沖天〉為例：

閒窗漏永，月冷霜華墮。悄悄下簾幕，殘燈火。再三追往事，離魂亂、愁腸鎖。無語沉吟坐。好天好景，未省展眉則箇。從前早是多成破。何況經歲月，相拋擲。假使重相見，還得似、舊時麼。悔恨無計那。迢迢良夜，自家只恁摧挫。

這是一首歌妓詞，詞中的女主角因情人的離去而徹夜難眠，整首詞就寫她窗前獨坐，沉吟往事，期待重逢，可心底又其實明白，愛情已逝，曾經以為擁有的幸福只是一場夢。詞的開頭「閒窗漏永，月冷霜華墜。悄悄下簾幕，殘燈火。」即景抒情，淡雅有味，呈現出時間與人物動作的變化，當然與主人翁淒然的神色相對，這一切的行動都是緩慢而溫柔的。接下來「無語沉吟坐」更是純粹抒情，再無一點刻畫的痕跡。下半闕全是女主角的自言自語，在這裡完全用口語、俗語，說出女主角的期待與必然的失望。不論從思想內容而言或從聲情口吻而言，都恰如其分，呈現出作者傳神寫照的功力，雖是被歸入俗詞之類的妓情詞，卻蘊含精妙雋秀的情趣，絲毫無粗糙惡濫之感。

柳永的精妙雋秀還表現在他善於提煉難以言說的複雜情感為千古警句，其分

<sup>83</sup> 《白雨齋詞話》，據《詞話叢編》，頁 3936。

<sup>84</sup> 袁行霈：《中國詩歌藝術研究》，北京：北京大學，1996 年第 2 版，頁 392。

<sup>85</sup> 袁行霈：《中國詩歌藝術研究》，頁 398。

寸恰好處，讓人過目難忘。如：「繫我一生心，負你千行淚」(〈憶帝京〉)、「彼此空有相憐意，未有相憐計」(〈婆羅門令〉)、「山遠水遠人遠，音信難託。」(〈鳳凰閣〉)、「假使重相見，還得似，舊時麼」(〈鶴沖天〉)，無一難句難字，未借助任何托喻比興的技巧，完全是直抒胸臆順口而出。但其中所蘊涵的情意，卻纏綿低徊，餘韻無窮。

王灼《碧雞漫志》曾云：「柳氏家法。」<sup>86</sup>楊湜所謂：「屯田蹊徑。」<sup>87</sup>蔡嵩雲《柯亭詞論》也說：「屯田家法。」<sup>88</sup>黃雅莉在《兩宋「詞人詞」雅化的發展與嬗變研究——以柳、周、姜、吳為探究中心》一書中說：「此家法或路數即是所謂『序事閒暇』、『平敘見長』、『鋪敘展衍』，便是其就傳統的『賦』的表現手法應用於詞中而言。」<sup>89</sup>但個人卻以為，所謂「家法」或「蹊徑」不應只是鋪敘或直線結構，因為一位詞家風格的形成，有其完整的脈絡。柳永為適合其所要展衍的內容，選擇適當的形式，通過鋪敘的手法、運用適當的語言、配合顯豁的意象，而達到其所希望表現的藝術內涵，這一連串的過程是不可分割的。所謂「屯田家法」，應是指柳永透過直率的表情和民眾喜愛的形式，去反應當時的世俗生活和市民的思想情緒，這樣一條獨特的創作路線<sup>90</sup>。在第二節中，我們已討論過柳永在形式和內容方面的開拓，所以本節的重點即在於柳永都會詞所透露出直率的表情和世俗的思想情趣。

## 一、直率的表情

### (一) 率真的個性

作品是作家性情和生活的反應，柳永是一個個性率真的藝術家，因為率真所以有什麼說什麼，沒有太多的矯飾。這種率真的個性在他面對功名和面對歌詞創作的態度上有最明顯的說明。柳永一生嚮往功名，雖一再失敗，卻始終未曾放棄。在赴試前，他自信滿滿的表示：「便是仙禁春深，御爐香裊，臨軒親試。對天顏咫尺，定然魁甲登高第。」(〈長壽樂〉)極度的志得意滿自以為是。而當他一旦落第，卻又傲然高唱：「才子詞人，自是白衣卿相 忍把浮名，換了淺斟低唱。」

<sup>86</sup> 宋 王灼：《碧雞漫志》卷2，據《詞話叢編》，頁32。

<sup>87</sup> 清 王奕清等撰：《御選歷代詩餘》引楊湜：《古今詞話》，據《詞話叢編》，頁1222。

<sup>88</sup> 蔡嵩雲：《柯亭詞論》，據《詞話叢編》，頁4912。

<sup>89</sup> 《兩宋「詞人詞」雅化的發展與嬗變——以柳、周、姜、吳為探究中心》，頁192。

<sup>90</sup> 詳見《唐宋詞流派史》，頁212。

(〈鶴沖天〉)面對失敗，他不曾進行自我檢討，而是以嘻笑怒罵的方式鄙薄功名。在赴試、落第、干謁、漫遊中沉浮三十多年，終於如願以償，他忍不住歡天喜地高吟：「別有堯階試罷。新郎君、成行如畫。杏園風細，桃花浪暖，競喜羽遷麟化。」(〈柳初新〉)完全的沉不住氣。偏事與願違，當他長期困於選調沉淪下潦，失望不滿之情再度溢於言表，「邇來諳盡，宦遊滋味」(〈定風波〉)「蠅頭利祿，蝸角功名，畢竟成何事」(〈鳳歸雲〉)。儘管滿懷失望無奈，「轉覺歸心生羽翼」(〈歸朝歡〉)，但「平生況有雲泉約」(〈滿江紅〉)的隱士生活畢竟只是一閃而過的念頭，他到底無法、也始終未曾真正割捨。他追求功名，怒罵功名，他厭倦功名，卻又捨不得放棄功名。這一切在講究涵養的士大夫眼中，無異是一種極為鄙俗的表現，但柳永卻毫不隱瞞，把這所有的希望、失望、豔羨、無奈一一寫入詞中。這種把作詞當作抒發情志的方式，在宋人的眼中又是另一種俗的表現。胡寅說：「詞曲者，古樂府之末造也。文章豪放之士，鮮不寄意於此者，隨亦自掃其迹，曰謔浪遊戲而已。」<sup>91</sup>柳永偏對此毫無警覺，「只如相公亦作曲子」，這句話讓柳永在晏殊面前碰了一個大釘子。這一切，正說明了柳永是一個任性率真的藝術家。他的詞真實、不加掩飾地向人們坦露他靈魂深處的種種欲望、欲求、情緒和意向。追求功名的得與失、城市生活的歡樂暢快、世俗情愛中的濃情蜜意刻骨相思，所有生命中的喜怒哀樂，都深刻濃烈明白呈現於其作品中，也許失之於溫柔敦厚，卻別有一種引人共鳴的感染力。這種率真的個性為士大夫所不取，卻正是貫穿整部《樂章集》的基調。

## (二) 俗語入詞

「俗」的表情其次表現在語言的運用上。

從語言的運用來看，柳詞中雖不乏傳統的詩賦語言，但通俗、生動、活潑的市井俚語、俗語卻占了多數，尤其是有關閨情的敘寫，俚俗語言的運用更大大的豐富了柳詞的表現力。據梁麗芳統計，柳永詞中最喜歡用的副詞「恁」共出現了58次，「爭」出現了38次，「得」出現了49次，<sup>92</sup>此外，如代名詞：「你」、「我」、「伊」；語氣詞：「如何」、「奈何」；動詞：「消得」、「抵死」；形容詞：「巴巴的」等使用頻率也很高。民間語言的使用是柳永詞的一大特色，這些詞彙同時也出現在宋元以後的小說、戲曲和說唱文學中，這也正昭示著中國傳統文學及其語言的

<sup>91</sup> 胡寅：《酒邊詞序》，見毛晉：《宋六十一名家詞》，台北：商務，1956年。

<sup>92</sup> 梁麗芳：《柳永及其詞之研究》，轉引自曾大興：《柳永和他的詞》，頁100。

新趨勢 - - 由貴族而平民化。

口語化的語言大量出現在柳永以代言方式寫作的詞中，因為這些詞中的女主角本以平民婦女，尤其市井中歌妓為主要造型，所以白話、俗語的使用正適合其身份口吻。如〈定風波〉：

自春來、慘綠愁紅，芳心是事可可。日上花梢，鶯穿柳帶，猶壓香衾臥。  
暖酥消，膩雲殢，終日厭厭倦梳裹。無那。恨薄情一去，音書無箇。早  
知恁麼，悔當初、不把雕鞍鎖。向雞窗、只與蠻箋象管，拘束教吟課。鎮  
相隨，莫拋躲。針線閒拈伴伊坐。和我。免使年少，光陰虛過。

從「日上花梢」、「鶯穿柳帶」、「香衾」、「蠻箋象管」、「雕鞍」這些用詞來看，可以感受到詞中人的生活其實是頗為舒適華麗的。但仔細分析她生活的品味和理想，卻又可以發現這位女主角絕對不是貴族或仕宦家庭中的女子。再聽聽她訴說故事的聲調表情，更可以肯定這一個猜測。「猶壓香衾臥」描寫日高猶睡的慵懶神態，淺白顯露，「壓」字已是極盡形容，「暖酥消、膩雲殢」更是俗豔至極。再加上「是事」、「可可」、「無那」等口語的運用，「真可謂以俗語道俗情」，<sup>93</sup>詞中人形象呼之欲出。

又如其〈法曲第二〉，「青翼」、「香徑」略顯文雅，而「傳情」、「偷期」又俚俗淺近，更有「草草」、「未省」、「相將」、「怎生向」等一系列的市井俗語相次而出，通俗曉暢，鑿鑿有味。尤其是末句的「泊相見，喜歡存問，又還忘了」，轉怨為喜，把戀愛中人反反覆覆，又愛又恨的嬌嗔寫得靈動有致。用普通人的口頭語言，寫普通人的喜怒哀樂，正是柳詞的成功之處。這些屬於俗語的辭匯在宋元以後的小說、戲曲和說唱文學中隨處可見，即使在今天，也都還相當容易譯解，可見柳永對於口語的運用，其實是經過思考和篩選，並非率意為之。我們只要拿黃山谷詞中一些口語的運用與之稍作比較，就可以發現兩人對俗語入詞或是說對俗詞截然不同的寫作態度。<sup>94</sup>這說明了如果文人純然以獵奇的心態摹仿俚語，只會成為一種不倫不類的文字遊戲，但如果能善用俚語質樸清新的特性，則可以為詞帶來新的生命，注入真摯感人的情意，而柳永正是這樣做的。

<sup>93</sup> 《中國詩歌藝術研究》，頁 396。

<sup>94</sup> 黃山谷使用俗語的作品，如：〈沁園春〉的「奴奴睡，奴奴睡也奴奴睡」、〈木蘭花令〉的「朱顏老盡心如昨，萬事休休莫莫」，純粹為開心或獵奇之作，毫無美感可言。或如〈兩同心〉的「你共人女邊著子，爭知我門裡挑心」，使用拆字格，不過遊戲筆墨，其間並未蘊含真正的情意。

柳永有時也采用一些傳統詩賦中比較雅致的語詞，尤其是在他描寫城市風貌或佳節慶典的作品中。但是這些詩賦中的語詞用在他自己的作品中時，常常已是被世俗化了，或者是說這些曾經比較文雅的語言，早已成為普通市民耳根聽熟、舌端調慣之文了。例如白居易〈長恨歌〉中的：「梨花一枝春帶雨」原是用以描寫死後成仙楊貴妃的名句，柳永借之以比擬女子淚眼婆娑的神態：「淚流瓊臉，梨花一枝春帶雨。」（〈傾杯〉）但由於「淚流瓊臉」四字在前，整個句子由隱喻而變為明喻，詞的表情由含蓄轉為直率，再文雅的句子也被世俗化了。這是第一種情況。

又如「漸入嘉景」四字原出自《世說新語 排調》：「顧長康噉甘蔗先食尾。人問所以，云：『漸入嘉境。』」<sup>95</sup>本用以表現魏晉名士脫俗的風神態度。柳永卻用其寫男女之間的性行為：「無限狂心趁酒興。這歡娛，漸入嘉景。」（〈晝夜樂〉其二）可謂俗甚。基本語句層面未變，但是具體的語言環境和指稱對象，以及此一語句所關涉的文化隱義層面卻大異其趣。語言的雅俗應決定於其意義，所以柳永雖然用了不少取自前人詩賦比較雅致的語言。但在柳永的詞裡，這些語言卻被賦與較多新的意義——也就是加重了「俗」的比率。

此外，柳永在運用傳統詞彙上，還常常表現得不太謹慎、懶於變換且漫不經心，如其《樂章集》中出現「帝里」十餘次，出現「鴛被」（或「鴛衾」）二十餘次，運用典故也頗多重複，「宋玉」、「絕纓」、「擲果」、「百緋明珠」之類都曾在柳永的詞集中一再出現。這也許是由於柳永的詞有不少是作於倚紅偎翠的歌樓酒肆之間，沒有太多斟酌的時間，或是說柳永之用典重點不在典故本身，只在於行文方便，並不要求有什麼深刻的言外之意，而他所使用典故最主要的考量即在於必須是眾人熟悉的。

### （三）由隱而露

詞本是一種聽覺藝術，尤其是在勾欄瓦肆諸處演唱的歌詞，更是絕對的聽覺藝術。勾欄瓦肆裡人來人往，言笑雜沓，在演唱過程中，許多細節稍縱即逝，細緻的、刻意的寫景文字往往是多餘的，因為聽眾根本來不及、也不具備相應的文化素養去細細品味這些寫景文字的美學內涵，更遑論需要深刻體會，用心揣摩的比興。在這樣的表演過程中，故事無寧是最重要的，其次就是鉅細靡遺的描寫，以期使完整的事件或圖像能在聽眾（或觀眾）的腦海或心中迅速成形。以〈晝夜

<sup>95</sup> 劉義慶：《世說新語》，高雄：大眾，1981年再版，頁182。



樂 > 為例：

洞房記得初相遇。便只合、長相聚。何期小會幽歡，變作離情別緒。況值  
闌珊春色暮。對滿目、亂花狂絮。直恐好風光，盡隨伊歸去。一場寂  
寞憑誰訴。算前言，總輕負。早知恁地難拚，悔不當時留住。其奈風流端  
正外，更別有、繫人心處。一日不思量，也攢眉千度。

故事從兩人初相遇說起，從昔日的兩情繾綣，到別後相思，從對時光流逝的感嘆，到不曾將情人留住的悔恨，瀟灑詞中的是濃濃的依戀與不安。實境明白平直顯豁，文字中再也尋覓不出任何隱微、曲折或複雜的題外之旨、言外之意。一向文人作雅詞，為使讀者參與想像，求得韻味綿長，往往在意象、物象的構築及敘事的結構上，故意留下空白點，造成跌宕起伏。而柳永的詞卻將所有的一切，在作品中寫明說盡，不留下任何讓讀者參與聯想的空間。《花間》詞及宋初文人雅士詞中常見的蘊蓄在字裡行間不曾明言的深曲委婉的情意，都被柳永以通俗的語言、直露無隱的敘寫方式，明明白白的說了出來，達到淋漓盡致的地步。所以《西園詞說》批評柳詞：「哀感頑豔，而少寄托。」<sup>96</sup>但含蓄有含蓄的美感，通俗曉暢也自有通俗曉暢的好處，劉若愚即以為「對情感的表達運用了新的寫實手法」，<sup>97</sup>是柳永對詞劃時代的貢獻之一。

再看看柳永對都會風貌和佳節慶典的描寫，如〈望海潮〉之寫杭州，從形勝、都會到繁華，從自然風景到人工建築到自然風光，從日到夜、從釣叟蓮娃到千騎擁高牙，再無一處遺漏。此外，佳節之鋪排如〈拋毬樂〉之寫清明，從郊野踏青到名園宴飲，從「手簇鞦韆架」的盈盈麗質，到「戲綵毬羅綬、金雞芥羽」的翩翩少年，從舞姿婆娑、到歌聲宛轉，他所想要表達的都會勝景、佳節歡樂氣氛，朝野多歡人康阜的盛世風華，在文字中已表達得清清楚楚，聽者再無也需費心去替他演繹思考，更不可能從中找到任何歡樂心情之外的遺憾和不安。想說的話，他都已說得十分明白，聽眾盡可以沉醉在他鋪排的歡天喜地中，不用再去思考什麼微言大義了。

<sup>96</sup> 《西園詞說》，據《詞話叢編》，頁1488。

<sup>97</sup> 《北宋六大詞家》，頁51。

## 二、世俗的思想情趣：

黃雅莉在其《兩宋「詞人詞」雅化的發展與嬗變研究——以柳、周、姜、吳為探究中心》中說：

詞本是脫離倫理道德規範的文學，在詞的藝術天地裡，傳統禮教和忠君奉上的觀念失去了強制的約束力，因此，詞的思想內容帶有『世俗化的傾向』。所謂『世俗化』是指以生命的感受而產生的情感、慾望和追求。<sup>98</sup>

詞因其歷史傳承，與生俱來帶有世俗化的傾向。柳永因其流連歌樓酒館的生活經驗，與樂工歌妓合作的創作方式，作品中所流露出的這種熱衷於世俗生活的人生觀和幸福觀就更加明顯和強烈了。生活決定藝術，生活的情趣和理想勢必反映進文學創作中，柳永的都會詞既以芸芸眾生、尤其是市民階層為描摹的對象，又以市民階層為主要的接受者，那麼屬於市民的思想情趣，勢必完全反應於其作品中。

### （一）世俗享樂

柳永都會詞中充滿快樂明亮的色彩，宴遊享樂的畫面在不同的地點、不同的時間反覆出現，幾乎是日日宴遊、處處繁華：蘇州城裡是「金碧樓臺相倚」（〈早梅芳〉），「青蛾畫舸，紅粉朱樓」（〈瑞鷓鴣〉其二），錦官城中是「雅俗多遊賞，輕裘俊、靚妝豔冶」，春日裡，人們更不忘出城遊賞，「摸石江邊，浣花溪畔景如畫」（〈一寸金〉）。不論是〈木蘭花慢〉中的「贏得蘭堂醺酒」或是〈望海潮〉中的「乘醉聽簫鼓，吟賞煙霞」，無不是沉醉在盛世風光裡，渾然忘卻現實生活。這只是平日生活片段，已是滿目繁華盛景，當佳節來臨，人們更不會放棄慶祝的好機會。清明節是「傾城，盡尋勝去、驟雕鞍紺幘出郊坳」（〈木蘭花慢〉），元宵是「列華燈、千門萬戶」（〈迎新春〉），「對咫尺鼇山開羽扇，會樂府兩籍神仙，梨園四部管絃」（〈傾杯樂〉），甚至於不分日夜「蠟炬蘭燈燒曉色」、「金吾不禁六街遊」（〈玉樓春〉其三）。這些作品中的遊賞，全然不是文人雅士的詩情畫意，細細品味。不論是郊遊踏青，或上元觀燈都是熱鬧喧嘩歡樂暢快的畫面，較多的表現出市井中人的生活品味——「規模浩大的城市文化氛圍，培養出了以欣賞娛樂參與其中的市民階層；市民階層的觀念形態和審美趣味，又推動了城市文化的

<sup>98</sup> 《兩宋「詞人詞」雅化的發展與嬗變研究——以柳、周、姜、吳為探究中心》，頁 89。

興起、發展、旺盛。」<sup>99</sup>霍然在其《宋代美學思潮》中這樣分析當時市井風情形成的原因。

如果說這些地方名城和佳節風華的敘寫還部分保持著幾分自然風味，設色尚未十分濃麗，那麼柳永對汴京的敘寫就真的是日日笙歌、夜夜豪宴了——「神京風物如錦」(〈宣清〉)，在柳永的詞裡，帝里的生活完全是「把酒聽歌，量金買笑」(〈古傾杯〉)，酒與女樂是這種世俗享樂的重點：

難忘酒殘花枝。醉裡風景好，攜手同歸。(〈看花回〉)

況有紅妝，楚腰越豔，一笑千金何啻。向尊前、舞袖飄雪，歌響行雲止。(〈長壽樂〉)

有笙歌巷陌，綺羅庭院。傾城巧笑如花面。(〈洞仙歌〉)

良景對珍筵惱，佳人自有風流。勸瓊甌。絳脣啟、歌發清幽。(〈如魚水〉)

因為「勞瘁相隨，利牽名惹逡巡過」，所以「畫堂歌館深深處」，表現的生活情趣是「綢繆鳳枕鴛被」，「且相將、共樂平生，未肯輕分連理」(〈尉遲杯〉)。生活的期望是「共綠蟻、紅粉相尤。向繡幄，醉倚芳姿睡，算此外何求」(〈如魚水〉)。日常生活的柴米油鹽在這裡完全沒有演出的機會，不論是農民耕作的風吹日曬，商人往返五湖四海的舟車勞頓風塵僕僕，手工業者為賺取蠅頭小利的汲汲營營宵旰匪懈，所有人們為生活溫飽勞累的付出，在這裡完全沒有表現的機會。就如同楊海明在《唐宋詞史》中所說的：「絕大多數的宋詞(特別是北宋詞)，大致都是與玉堂金屋、柳陌花叢的環境聯繫在一起的，要想在那裡尋覓農民如何交租、窮人如何挨餓，那簡直是辦不到的。」<sup>100</sup>這也是柳詞或是說詞這種文體為部分人所垢病的原因之一。

在柳永的詞中，這種享樂主義的傾向還更進一步的表現出當時人們夸富的心態，杭州城的「市列珠璣，戶盈羅綺」，首先宣告著盛世無饑餒的繁華。珠璣、羅綺本非日常生活必需之奢侈品，而現在當街羅列，一方面表示生活富裕，金珠美玉綾羅綢緞人人都享用得起，不再為高官貴族所壟斷，但另一方面也反映出人們對物質生活的豔羨、對奢華生活的追求。在《宋朝事實類苑》中記載：「杭人素輕誇，好美潔。家有百千，必以大半飾門窗、具什器。荒歉既甚，鬻之亦不能售，

<sup>99</sup> 霍然：《宋代美學思潮》，長春：長春出版社，1997年，頁162。

<sup>100</sup> 《唐宋詞史》，頁175。

多斧之為薪，列賣於市，往往是金漆薪。」<sup>101</sup>《東京夢華錄》提到汴京食店時也說：「都人風俗奢侈，度量稍寬，凡酒店中，不問何人，止二人對坐飲酒，亦須用注碗一副，盤盞兩副，菓菜牒各五片，水菜椀三五隻，即銀近百兩矣。」<sup>102</sup>又說：「都人侈縱，百端呼索，或熱或冷，或溫或整，或絕冷，精燒、臚澆之類，人人索喚不同。」<sup>103</sup>再看看柳永對汴京生活的描寫：

念擲果朋儕，絕纓宴會，當時曾痛飲。（〈宣清〉）

帝里風光好，當日年少，暮宴朝歡。況有狂朋怪侶，遇當歌、對酒競留連。

（〈戚氏〉）

添銀燭、旋呼佳麗。巧笑難禁，豔歌無間聲相繼。準擬幕天席地。（〈金蕉葉〉）

任他美酒，十千一斗，飲竭仍解金貂貴。（〈拋毬樂〉）

莫道千金酬一笑。便明珠、萬斛須邀。（〈合歡帶〉）

論檻買花，盈車載酒，百琲千金邀妓。何妨沉醉。（〈剔銀燈〉）

字字句句極寫柳永和他的一班「狂朋怪侶」，每遇對酒當歌賞心樂事，竟醉高樓的奢華糜爛生活，不知今夕是何夕的張狂神態，在這裡出現的幾個典故都是極端描寫宴遊之豪華享樂的，如「絕纓」典出《說苑 復恩》，「擲果」典出《晉書 潘岳傳》：

楚莊王賜群臣酒，日暮酒酣，燈燭滅，乃有引美人之衣者，美人援絕其冠纓，告王曰：「趣火上來，視絕纓者。」王曰：「賜人酒，使醉失禮，奈何欲顯人之節而辱士乎？」乃命左右曰：「今日與寡人歡，不絕冠纓者不歡。」群臣百有餘人，皆絕去其冠纓而上火，皆盡歡而罷。<sup>104</sup>

岳美姿儀 少時常挾彈，出洛陽道，婦人遇之者，皆連手縈繞，投之以果，遂滿載以歸。<sup>105</sup>

<sup>101</sup> 《宋朝事實類苑》，卷 60，上海：上海古籍，1981 年，頁 789。

<sup>102</sup> 《東京夢華錄注》，頁 192。

<sup>103</sup> 《東京夢華錄注》，頁 193。

<sup>104</sup> 劉向撰，趙善詒疏證：《說苑疏證》卷 6，台北：文史哲，1986 年，頁 143。

<sup>105</sup> 《晉書 潘岳傳》卷 55，據楊家駱主編中國學術類編，頁 1507。

「百琲」、「千金」則一用石崇故事，一用武帝故事，前者記石崇以沉水香屑為塵，使妾步其上，無跡則賜明珠百琲（珠五百枚為琲）。後者寫武帝時，麗娟以黃金百斤為買笑錢，奉帝為一日之歡。這四個典故或極寫歌席酒宴之窮奢極侈，或誇大財富之物質層面的追求，在在表現出當時人們競相夸富的心態。其實北宋仁宗時固然是有宋一朝最平安富庶的年代，但並非真的是國強民富，盛世無饑饉，只要看看柳永自己寫的〈鬪海歌〉，北宋社會不足的另一方面向就呈現在眼前，只是這一切在柳永詞中並未出現。而柳永本身仕途不順，蹭蹬功名三十多年，以一介書生流連於坊曲間，經濟條件根本稱不上富裕，羅燁《醉翁談錄》記載：「耆卿居京華，暇日遍遊妓館。所至，妓者愛其有詞名，能移官換羽，妓者多以金物資給之。」<sup>106</sup>柳永的大量作詞，事實上有一部分是因為經濟因素。入仕後，以其官職，薪俸亦十分有限，根本不足以供其大肆揮霍，<sup>107</sup>可是在他作品中出現的，卻是「任他美酒，十千一斗」、「莫道千金酬一笑」，其中所表現出的因豔羨而產生的誇耀心態不言可喻。

## （二）才子佳人式的戀情

在柳永的都會敘寫中，最是引人注目的當屬關於愛情的書寫，除了純然以兩情相悅、兩地相思為主題的作品外，在節慶的描寫或羈旅行役之作中，也常常流露出濃濃的情意。整部《樂章集》處處瀾漫著才子佳人的情思：這裡有「枕前言下，表余深意。為盟誓：今生斷不孤鴛被」（〈玉女搖仙佩〉）的海誓山盟；有「暗想當初，有多少，幽歡佳會，豈知聚散難期，翻成雨恨雲愁」（〈曲玉管〉）的惆悵迷茫；有「一場寂寞憑誰訴。算前言，總輕負。早知恁地難拚，悔不當初留住」（〈晝夜樂〉）的別後追悔；更有「追舊事，一晌憑闌久。如何媚容豔態，抵死孤歡偶。朝思暮想，自家空恁添清瘦」（〈傾杯樂〉）的透骨相思。情切切意綿綿的溫存軟語，傾訴著淪落風塵不幸女子鬻歌賣笑生涯中的辛酸淒楚，失意文人天涯行役有志難酬欲歸不得的無奈不甘，字字句句盡是風流才子與紅粉知己睽違後的哀怨情思。兩心相印，兩情依依，儘管其中或有鄙俚得讓文人雅士感到俗不可耐的濫曲，但那兩顆怦然跳動的心碰撞時所產生的火花和創作靈感，卻使《樂章集》中那些以纏綿悱惻的情思纏繞其間的長調慢詞成為中國俗文學史上的一塊瑰寶，柳永也當仁不讓的躍上有宋一代通俗歌曲創作者排行榜的首席。

<sup>106</sup> 《醉翁談錄》，頁 32。

<sup>107</sup> 詳見曾大興：《柳永和他的詞》，頁 27-30。

楊海明在其《唐宋詞史》裡曾以「『愛情意識』在文學領域裡掀起的『第三次浪潮』為題來介紹《花間》詞，<sup>108</sup>從晚唐到宋代的詞壇，愛情一直是詞中很重要的­一個主題。以溫庭筠的詞為例，溫詞有百分之八十以描寫女性為主，<sup>109</sup>這些女性幾乎無一倖免的總是泅泳在愛情的海域中。但他筆下的這些為情苦惱、為愛傷懷的女子，其實不過是失意文人的化身，並不是詞人真正要表現的對象。再看看一向被引與溫庭筠作比較的韋莊的詞。韋詞基本上也是以寫自己為主、以男性為主，這些詞中的抒情主人公帶有唐人小說中公子哥兒的風情，是與歌妓來往密切的一個文人。韋莊寫他和歌伎的愛情，是當作風流韻事、當作難忘的豔遇來寫的。從詞作來看韋莊對愛情的態度，他像一個被歌妓們簇擁寵愛著的富家公子，「陌上誰家年少，足風流」(〈思帝鄉〉)、「騎馬倚斜橋，滿樓紅袖招」(〈菩薩蠻〉)便是最好的證明。這樣的愛情故事表面上以女性為主角，但其實是站在男性的立場，所呈現的是單方面的情思，而非真正兩情相悅的愛情。

歐陽修〈玉樓春〉(尊前擬把歸期說)是抒寫詩人和歌妓離情的名作。從大量的宋詞可以看出，在士大夫階層的告別宴會上，常有歌妓為與會者作曲佐酒，歌妓用自己的歌喉和柔情製造離筵上的感傷氣氛，同時也扮演著為人惜別的角色。儘管有不少豔詞的本事記載，許多離別詞都是描寫作者與某歌妓的戀情，但總的來說，大部分離別詞都不過是應景之作。詩人所關注的是寫情，而且這情並不一定指愛情，或是說他所寫的情是一種對離別的遺憾，那種感傷的心情雖以愛情的方式呈現，其內涵卻是一種人類普遍化對離別這種不圓滿所產生的感傷情緒。

柳永詞中所展現的愛情與此完全不同，卻自有其獨特的風貌——柳永所寫的愛情純粹是愛情本身，在這裡，男女雙方是同等投入的，看看〈雨霖鈴〉中送別的場面，「執手相看淚眼，更無語凝噎」，愛情的纏綿難捨就昭然若揭了。這樣的畫面在柳永的詞中一再出現，「算人生、悲莫悲於輕別，最苦正歡娛，便分鴛侶」(〈傾杯〉)，別後的相思幾乎是愛情的必備條件。把柳永的許多描寫愛情的詞放在一起，可以發現一些公式化的鏡頭，首先是相識的畫面：

自古及今，佳人才子，少得當年雙美。且恁相偎倚。(〈玉女搖仙佩〉)

洞房記得初相遇。便只合、長相聚。(〈晝夜樂〉)

當日相逢，便有憐才深意。歌筵罷、偶同鴛被。(〈殢人嬌〉)

<sup>108</sup> 《唐宋詞史》，頁 96。

<sup>109</sup> 《『花間集』主題內容與感覺意象之研究》，頁 2。

作為主角的是佳人才子，才子是「檀郎幸有，凌雲才賦，擲果風標」(〈合歡帶〉)，佳人是「傾城巧笑如花面」(〈洞仙歌〉)，故事的展開即有通俗小說的味道。這樣的主角造型，也成為後代通俗愛情小說的基本公式，充斥在後來的劇曲小說等通俗文學作品中。在兩人的世界裡「幽閨深處，按新詞、流霞共酌」(〈尾犯〉)是有甚於畫眉之樂的旖旎風光，但更常出現的卻是「洞房飲散簾幃靜。擁香衾、歡心稱」(〈晝夜樂〉)「綢繆鳳枕鴛被。深深處、瓊枝玉樹相倚」(〈尉遲杯〉)「洞房悄悄。錦帳裡、低語偏濃，銀燭下、細看俱好」(〈兩同心〉)這種香膩濃豔的鏡頭。這正是俗文學的特色之一。

相識相愛後是數不清的山盟海誓：

算得人間天上，惟有兩心同。(〈集賢賓〉)

枕前言下，表余深意。為盟誓。今生斷不孤鴛被。(〈玉女搖仙佩〉)

但愛情時有波折，不管任何原因的離別，終歸是令人心碎神傷：

朝思暮想，自家空恁添清瘦。(〈傾杯樂〉)

人面桃花，未知何處，但掩朱扉悄悄。盡日竚立無言，贏得淒涼懷抱。(〈滿朝歡〉)

相思不得長相聚。好景良夜，無端惹起，千愁萬緒。(〈女冠子〉)

更時展丹青，強拈書信頻頻看。又爭似、親相見。(〈鳳銜杯〉其二)

雖然愛情自有其酸甜苦辣百般滋味，但沉醉於其中的癡心男女，卻總對未來抱持無限殷切希望：

願天上人間，占得歡娛，年年今夜。(〈二郎神〉)

向雞窗、只與蠻牋象管，拘束教吟課。鎮相隨，莫拋躲。針線閒拈伴伊坐。和我。免使年少，光陰虛過。(〈定風波〉)

願人間天上，暮雨朝雲長相見。(〈洞仙歌〉)

相識、相知、離別、期待重逢是柳永詞中一再重複出現的場面，由欣賞到憐香惜玉、到惺惺相惜，柳永之寫愛情，最值得注意是他寫出市民熟悉，或是自以為熟悉的愛情。不是士大夫文人筆下的陽春白雪或單方面的刻骨相思，而是纏綿悱

惻的兩情相悅。一向在詞中面貌不清的男主角，第一次大大方方的現身，男才女貌、才子佳人的造型正式成立。在這裡沒有男尊女卑的不平等待遇，代之而起的是郎有情、妹有意的相偎相依。但從另一角度而言，在這裡卻也看不出那種媒妁之言的夫妻之情。在柳永的眾多詞作中，可以看出是為思念妻子而寫的只有〈定風波〉中的「算孟光、爭得知我，繼日添憔悴」。充斥《樂章集》中是「洞房記得初相遇。便只合、長相聚」(〈晝夜樂〉)的一見傾心，「青翼傳情，香徑偷期」(〈法曲〉第二)的浪漫甜蜜，這種才子佳人的愛情故事模式持續影響後來的戲曲、愛情小說，成為俗文學中極受歡迎的題材，直到現在坊間的愛情小說仍有其基本的讀者群。

第二個重大的改變是，這些同樣為情所困的女主角們，開始有了自己獨特的造型。唐五代詞中的女性幾乎全是類型化、普遍化的典型，但柳永詞中的女性卻有著女性的自覺意識，她們的容貌姿態、祈求願望、思想性格、言談舉止，詞人皆代她們一一抒寫，比如，〈迷仙引〉中要永棄卻煙花伴侶的苦命女子，〈法曲第二〉中對情郎又愛又恨的嬌俏佳人，於美貌之外引人注目的是她所表現出來對自己命運的看法；比如〈彩雲歸〉中暗擲金釵買醉的自暴自棄，〈錦堂春〉中要以自己的身體為懲罰手段懲罰情郎的豪放情狀，都是之前詩歌作品中不曾出現的女子造型。柳永對女性的描寫，遠遠超出前代對美人的欣賞或憐惜，而在同情的基礎上提升到深切的了解，並在此一基礎上衍生出平等尊重和情感呼應

第三個改變是，對愛情的解讀由士大夫的想像、隱喻依托的表現方式回到日常生活的層面，不再高遠或虛無縹渺得充滿理想色彩。男歡女愛作為文學永恒的主題，關於性愛的描寫在騷人墨客腕下筆不絕書，但若不是將士大夫與妓女的交往津津樂道地作為風流韻事傳揚，就是一本正經地板起臉孔，痛心疾首展開批判，柳永把這已被前人顛倒了多年的認識扭轉了過來，用他的筆揭示出濃豔脂粉掩蓋下的傷心淚，微弱但卻扣人心弦的人格追求。比如「已受君恩顧，好與花為主。萬里丹霄，何妨攜手歸去。永棄卻，煙花伴侶。免教人見妾，朝雲暮雨」(〈迷仙引〉)的真情呼喚，比如「待作真箇宅院，方信有始終」(〈集賢賓〉)的平凡希望。愛情中表達出的生活情調，尤其是對生活的追求，更顯示出世俗的情味。不求建功立業，也不用高官厚祿，他們想要的不過是花前月下的形影相隨、淺斟低唱。平民的愛情觀，長相廝守，過一種平庸而甜蜜、瑣細而快活的生活。「悔不當時留住」(〈晝夜樂〉)「針線間拈伴伊坐」(〈定風波〉)「和鳴彩鳳于飛燕，間柳徑花陰攜手徧」(〈洞仙歌〉)，正是這種生活最典型的寫照。這種生活理想意識不是出現在士大夫們詩歌中積極入世，經天緯地的志向，也有別於公子王孫



鐘鳴鼎食之餘，欣賞新曲，逗弄歌妓的清雅情趣，而是市民生活中實實在在的凡俗意識。

這些不同於傳統詩歌中志在四方建功立業的男子造型，和以溫柔敦厚或楚楚可憐形象出現的女性，在小說方面似乎有較多的發現。唐朝傳奇中即有先例可尋：杜光庭《虬髯客》中的紅拂女為自擇良偶而出奔，以絕對的自信追求自己的幸福，明朗果決的個性、高度的行動力與《花間》詞中等待型的女子截然不同；皇甫枚《步飛煙》中的飛煙，原是一個武將的愛妾，為所愛不惜以身相殉，淒豔的身姿，在晚唐五代詞中是不可能出現的異類；裴鉞《裴航》中的男主角，為了追求雲英，甘願為她擣藥百日，這個不計形象的癡情男子造型，在傳統詩歌中也是首度出現。這些傳奇中的造形在話本中頻繁出現：比如熟悉百般學問、能言善辯，事事都能駁倒對方，令周圍人們避之惟恐不及的〈快嘴李翠蓮〉；比如〈西山一窟鬼〉中讀書、算盤俱佳，又長於演奏樂器，「說什麼也要嫁個讀書人」，拒絕許多媒人說媒的好勝姑娘。與唐代傳奇相比，宋代傳奇又有一特色，即是描寫平民百姓的作品比率增加，特別是描寫中下階層婦女的作品較多。而且這些作品中的主角，除了表現出對愛情的渴望外，還較多的表現出對獨立人格的追求，及對正常生活的嚮往。<sup>110</sup>

這些女子的造型及她們對生活理想的追求，和柳永詞中的女性和愛情，似乎有異曲同功之妙。這些改變與宋代城市的形成有很大的關係，宋朝城市中手工業、商業的發達，促使都市女性生活形態有職業化傾向。在這些都市中衣服、食品、陶瓷器等日常消費品需要激增，從事商業和手工業的家庭中，女性參與店鋪經營的風氣漸趨普遍，許多店鋪以女子姓名為店名<sup>111</sup>。隨著女性就業率上升的同時，女性在街市上出現的機會也增加。，如《東京夢華錄》所載：

〈潘樓東街巷〉舊曹門街，北山子茶坊，內有仙洞仙橋。仕女往往夜游，吃茶于彼。<sup>112</sup>

〈正月〉向晚貴家婦女，縱賞關賭，入場觀看，入市店飲宴。慣習成風，不相笑訝（案：「笑訝」應作「笑訝」）。<sup>113</sup>

<sup>110</sup> 詳見姚松譯注：《宋代傳奇》，台北：錦繡，1993年，頁17。

<sup>111</sup> 像李婆婆雜菜羹、于小姑酒店、陳媽媽泥面具、賣卦的西山神女、印刷行業中劇書的嫠女等。詳見伊永文《宋代的市民生活》，北京：中國社會，1999年，頁20。

<sup>112</sup> 《東京夢華錄注》，頁103-104。

<sup>113</sup> 《東京夢華錄注》，頁237。

生活形態的改變對女子的言行和思想意識都有很大的影響，這樣的影響又擴及勾欄瓦肆中，促成講唱文學中女性形象的改變，也許這種改變尚局限於市民階層，士大夫家庭中的女子，仍是執著於傳統的造型。但對於長期出入市井狹邪的柳永已造成相當大的影響。這種影響作用於柳永的詞中，使柳永詞中的愛情特別奔放、坦率，特別帶有平等和普通的的意味。而柳永詞中的愛情，正是後代文學中表現得越來越濃的市民群眾的愛情的先河。

### （三）平等的態度

柳永的愛情詞中首先透露出其男女平等的觀念。一向，在中國詩歌裡，女性都是被動者、等待者，男兒志在四方，家國大業、個人志向在生命中所占的比重遠勝於人間情愛的追求，女子的等待被視作理所當然。泅泳在愛情的國度，相思苦惱、被拋棄的總是女子；出現在詩歌作品中，對月長嘆、臨風灑淚的無非是絕代佳人，所以文學作品中出現了大量的思婦，而男子總是作為被思念的一方。在柳永的詞中，這種現象有了一些改變：

如花貌。當來便約，永結同心偕老。為妙年、俊格聰明，凌厲多方憐愛，何期養成心性近，元來都不相表。漸作分飛計料。    漫悔懊。此事何時壞了。（〈八六子〉）

對月臨風，空恁無眠耿耿，暗想舊日牽情處。    好天良夜無端惹起，千愁萬緒。（〈女冠子〉）

朦朧暗想如花面。欲夢還驚斷。和衣擁被不成眠，一枕萬回千轉。（〈御街行〉其二）

有男子被女子所棄，有男子為相思所苦，在愛情的國度裡，男女雙方首度被置於一個平等的地位上，有同樣的歡喜和哀愁。當然，鑒於人的思想很難超脫於時代的限制，柳永到底是生活於封建社會之中，他視男女為平等的觀念在某些詞中會莫然名其妙的消失：

算一笑，百琲明珠非價。（〈洞仙歌〉）

論檻買花，盈車載酒，百琲千金邀妓。（〈剔銀燈〉）

眼前尤物，瓊裡忘憂。（〈如魚水〉其五）

「尤物」者，美麗稱心之玩物也，既是玩物，就沒有獨立的價值可言，「妓」既等同於物，當然可以用「千金」購置。在這裡，他又回復一般人對歌妓所持的態度，由相知相惜，又陷入以金錢衡量其價值、以玩物視之的刻板印象。

一視同仁的態度，除了表現在對愛情的主題上，也表現在柳永對都市和節序的描寫中。在這些作品中，平民百姓總是和皇家貴族同時出現，佔有相等甚至超過的地位。比如在其都會風華的描寫中，他從不忽略平民百姓的生活，〈望海潮〉中的「嘻嘻釣叟蓮娃」與「千騎擁高牙」共享西湖美景，〈一寸金〉中「雅俗多遊賞」，高官貴人和城市居民同看浣花溪畔美景如畫。〈破陣樂〉中，金明池的「曼衍魚龍戲」、「暄天絲管」雖說本為「鳳輦宦遊」而表演，但沉醉其中，更為熱情擁戴深深著迷的卻是參與其中的市井小民。在柳永的詞中，平民百姓取得與高官貴族平起平坐的地位，他們的生活、他們的想法在歌詞中明明白白的呈現，不同於晏殊等高官貴族的富貴氣象，也不是蘇軾、晏幾道的雅人幽致，卻別有一分熱熱鬧鬧的市井風情。

#### （四）叛逆色彩

〈鶴沖天〉這一首詞寫出了柳永的率真任性、天真自大，也表現了他的叛逆個性。當然我們不認為柳永真的有棄功名如敝履的超然，因為事實上，他雖屢敗而屢試，中間還曾漫遊各地干謁權要，甚至在他沉浮下僚，困於選調的無奈時，雖屢次於詞中表達對仕途的厭倦懊悔，但他始終未曾真的掛冠求去、歸隱山林。就以這首〈鶴沖天〉而論，詞中雖說「忍把浮名，換了淺斟低唱」，但他其實還是認為自己是「偶失龍頭望」的「明代暫遺賢」。不過，儘管柳永尚未達到超脫於功名之外的境界，但他對功名的態度確實表現出某種叛逆的態度。首先，他將「才子詞人」視為「白衣卿相」，這在當時就是一種眾人無法接受觀念，黃魯直以詞為「空中語」，<sup>114</sup>晏殊視詞為宴後呈藝之作，<sup>115</sup>王荊公更以為：「為宰相而作小詞可乎？」這樣的「小詞」怎可與廟堂之上安邦定國的卿相相提並論？難怪仁宗皇帝要大為震怒。柳永的將功名與世俗享樂並舉還不只此一首〈鶴沖天〉，在其〈長壽樂〉下半闕中：

情漸美。算好把、夕雨朝雲相繼。便是仙禁春深，御鑪香裊，臨軒親試。

<sup>114</sup> 釋惠洪：《冷齋夜話》卷10，見《筆記小說大觀》第23編，台北：輯者，1979年，頁642。

<sup>115</sup> 葉夢得：《避暑錄話》卷上，據《叢書集成初編》，頁35。

對天顏咫尺，定然魁甲登高第。待恁時、等著回來賀喜。好生地。賸與我兒利利市。

不但將「魁甲高第」視作探囊取物，以「定然」誇躍，且將「夕雨朝雲」情景與「仙禁春深」、「臨軒親試」並列。對柳永來說，這兩者都是他生命極重要的追求，所以率直的發之於吟詠、譜之於歌詞。但在皇帝、權貴大臣的眼中，這實在是無法接受、不可原諒的驚世駭俗。柳永的這種叛逆態度和普通的市民生活態度有著較大的相關。在大多數的平民百姓心中，功名既然不可能輕易獲得（雖說宋代以科舉取士，平民入仕的比例大大超越前朝，但比起每年落榜人數，或是在科考中蹉跎盡青春歲月的人來說，「羽遷麟化」者仍是極幸運的絕對少數。）那麼生活中實際的所得，如金錢、如愛情、如市俗的享樂，無寧要容易把握些，當然也更值得追求。

再回到〈鶴沖天〉，與這樣驚世駭俗的叛逆態度相聯繫，便是詞作表情態度的真率大膽。這一首詞直抒胸臆，不假雕飾，不用比興，表現出驚人的明快流暢，完全展現出詩人率真任性藝術家的真實個性。但這樣的接近於狂士的嘻笑怒罵態度，無寧也是另一種叛逆態度的呈現。



## 第五章 結論

宋朝，站在是我國雅文學的最高峰和俗文學的起跑點上，詞這一文體的產生正宣告著這一個時代的特性。詞本起於民間，為應歌侑酒而作，充滿燕樂色彩的新聲和偏豔的內容，使詞明顯的浸潤著世俗情調，和傳統的詩歌有著不一樣的創作目標和表現情懷。但文人詞的作家們卻始終致力於詞的雅化，希望藉此以提高詞的地位，使其與詩相並列。柳永詞的出現，猶如在宋初詞壇投入一顆巨石，激起軒然波濤，影響詞壇既大且遠，雅俗之辯直至詞學復興的清朝猶自喧嘩不已。

文學樣式不可能自外於當時的社會，歷來唐詩、宋詞、元曲並列，並非宋朝無詩，宋人留下的詩作遠多於詞，而宋詩以其散文化、議論化的特點，在詩歌史上亦自有其足與唐詩爭鋒之處。詞崛起於晚唐，歷五代而在宋朝大放異彩，被視為一代之文學，其意義在於這種文體為宋人所選擇並賴以傳達當代最幽微曲折、最真實的情感。文學也許不像史書一般的客觀、明確，但卻更能表達人們面對自己的時代、對生活中種種變化相應而生的感受。左史記言、右史記事，文學記的卻是「心」，是一代的人們對生命的情感與反思。宋詞，用另一種方式記述了宋朝的歷史、宋朝人民的生活。柳永是宋朝有名的時代歌手，不論是其倍受苛責的俗詞，或為文人士大夫推崇的雅詞，都是宋代詞壇上的異數。「凡有井水處，即能歌柳詞」，說明的一是其廣為流傳的情形，另一方面也說出其從俗的事實。

本文研究柳永的都會詞，除自外緣的時代背景入手考察，亦就柳永描寫都會的篇章進行內部探討。最後並從詞發展的角度窺探柳永都會敘寫的開拓和新創。以下復述各章的研究心得，以為本文之總結：

第二章探討柳永詞的時代背景。近人劉永濟言：「文藝之事，言派別不如言風會。」<sup>1</sup>所謂「時代風會」，一是關係到當時的社會生活，二是關係到當時的時代精神。

經過長期戰亂，宋朝的建立使人民終於可以稍微鬆一口氣，重新開始男耕女織的平凡生活。北宋一百六十餘年的歲月，國家大致上維持承平的局面，尤其是自真宗澶淵之盟後，河北一百多年未曾再發生過戰爭，經濟迅速得到恢復，農業生產技術進步，手工業、商業快速發展，整個社會呈現一股欣欣向榮的氣象。許

<sup>1</sup> 劉永濟：《詞論 風會》，轉引自《唐宋詞史》，頁 34。

多的大城市在各地形成。在這些大都市中，商品交易熱絡，隨著坊市制度的破壞，夜市、曉市相繼出現，城市生活普遍呈現多采多姿的面貌。宋都汴京更因其政治上的特殊地位，及位居汴河邊全國水陸交通樞紐的絕佳地理位置，成為當時世界上最熱鬧的國際大都市。城市裡眾多的居民，形成一股不容忽視的力量，隨著生活富裕程度的提高，簡單的日常消費已不能滿足其需求，娛樂、文化成為溫飽之外的重要需求，於是到處勾欄瓦肆林立，文化娛樂與商業交易互為表裡、同時進行。人數眾多的民間創作者與城市居民聯手創造出一種絢麗繁富的美學境界，渾不同於士大夫文人所追求的富貴閒雅意趣，卻也為一向以貴族文學、山林文學為主要走向的主流文化注入一股新鮮的力量。

從晚唐五代以來的宴遊享樂之風和歌妓唱曲侑酒制度，在社會經濟繁榮、國家相對安定的時代有了更進一步的發展。執政者的提倡更助長了這種宴遊享樂之風的盛行。宋朝的執政者在開國之初即有意識的作出與民同樂的姿態，透過「觀燈」、「賜脯」等活動渲染天下昇平、朝野同歡的景象。

柳永出生於仕宦之家，卻以其混跡市井勾欄的獨特生活經驗、熱愛新聲的藝術追求，風雲際會創作出截然不同於當時大部分士大夫的作品。他的詞較大部分的透露出世俗的情調，並因此而風靡天下，獲得朝野或明或暗的喜愛、或褒或貶的評價。柳永的詞有其特殊的時代意義，北宋的社會生活形態——尤其是都市的生活形態，是柳永詞作的表演舞臺，也是柳永創作的靈感。沒有北宋社會的歌舞昇平，就沒有柳永的都會詞；缺了柳永的都會詞，北宋的詞壇恐怕會因單一的曲調而顯得死氣沉沉。詞本是道地的城市文學，柳永詞尤其恰如其分地呈現北宋都會中熱鬧繁華的盛世氣氛。

第三章分析柳永都會描寫的內容。柳永對都會生活的描繪主要表現在四個方面：

一是對都市風貌的描寫。這個題材，柳永之前有人寫過，但數量極少。到了柳永筆下，雖說數量仍然有限，但柳永對這些城市的敘寫已是有意為之，描寫上有一貫的風格。當時幾個有名的大城市，杭州、蘇州、成都在柳永的詞中都有引人注目的表現，尤其是汴京，更是柳永心之所繫，在其不同的作品中一再出現。柳永歌詠都會諸作中，不同於中國詩歌一向獨重山水美景的書寫態度，人工勝景與自然風光總是相伴相隨，互相襯托鋪排出令人難忘的背景。繼而是人煙繁富，令人豔羨的富裕生活，人遊圖畫中的閒情逸致，歡天喜地的盛世情懷充塞在字裡句中。柳永都會之作其實多為投贈地方大員而寫，所以詞中少不了歌頌的字句，

遂有人以為此乃柳永歟世之作。但投贈干謁，本為古代文人晉身仕途的方法之一，而投身宦途又是古人實現理想的第一考慮途徑，所以我們似乎也不須因此而對柳永太過苛責。何況仔細觀察柳永所投贈干謁之眾人，皆為北宋名臣，詞作之中或有贊頌過頭的比喻，但這些都有事實根據，不能因此而鄙薄其人格。總之，柳永詞呈現了北宋社會中熱熱鬧鬧歡天喜地的生活面貌，正如范鎮所言：「仁宗四十二年太平，鎮在翰苑十餘載，不能出一語歌詠，乃於耆卿詞見之。」<sup>2</sup>

二是對佳節慶典的描寫。節序吟詠一向是文學題材中不可或缺的一環，宋代因朝野上下對傳統節日的重視，節序詞數量極為可觀。柳永之詠節日，特別貼近市井中百姓之生活，不論是元宵節的「金吾不禁六街遊」，或是清明的「傾城盡尋勝去」，都極盡所能的描繪出城市中居民在這些特別的日子裡的慶祝活動，及由心底深處盡情傾瀉而出的滿心歡喜。宋人對生活的滿意度，在這些詞中有最真實的表白。

柳詞都會敘寫的第三個主題是朝野多歡的生活畫面。這個部分以汴京為主，寫汴京獨特的風貌，及開放金明池的一系列皇家主導、都城及附近居民熱烈參與演出的特別慶典。汴京本亦是北宋名城之一，但因其首都的特殊地位，所以單獨提出討論。汴京是柳永最熱愛的城市，在柳永的詞中，汴京永遠金碧輝煌，「帝居壯麗」「端門羽衛簇雕闌」，「九衢三市」笙歌院落有佳人巧笑新聲迭起。日日不辭金樽醉的狂遊歲月，出現在柳永的汴京敘寫裡，也出現在羈旅行役的回憶中。金明池開放是春日盛事，朝野同歡的歡樂氣氛寫出宋朝那種由帝王與平民、高官貴族與百姓共同營造的盛世風華。北宋政局雖大致穩定，在歷朝歷代中其實算不得是一個十分強盛的朝代，可是朝野那種歡樂的氣氛卻比任何一個朝代都濃烈，這種盛世情調在柳永的詞中特別明顯。

關於女性的敘寫也是柳詞中極重要的一個主題。詞本為應歌侑酒，在歌臺舞榭、酒觥交錯間，有關於女子與戀情的書寫自是最受歡迎的一個主題。宋朝筵飲文化更進一步，不僅有教坊妓、官妓為公家服務，歌舞歡宴的風俗更擴及市井，市井妓活躍情況更勝前朝。這種種情況都使女性題材歷久不衰。因為與樂工歌妓合作的創作途徑，使柳永和歌妓有密切的來往；復因舉業蹉跎，宦途多蹇，進一步與青樓歌妓惺惺相惜，反映於作品中，柳永對女性的敘寫遂出現與其他作者所作不一樣的風貌。柳永對女性的敘寫大約可分閨怨相思、兩情相許、描寫女性才

<sup>2</sup> 宋 祝穆編，祝洙補訂：《方輿勝覽》卷 11，上海：上海古籍，1991 年，頁 136。



藝及描寫女子嬌媚靈慧的神態和心思等四大類。其中閨怨相思部分多以代言方式呈現，對深受相思之苦的女子，有深刻的描寫，或極寫其為情所困、或表達其因愛生恨的怨懣之情，或理性的分析自己的處境，各有各的面貌，各有各的性情，人物造型豐富立體。其次對兩心相許場面的抒寫中，因加入男主角的演出，出現較多主觀的描寫，也因為加入這分主觀，有時反因表達太過顯露，而成為敗筆。在描寫女性才藝及靈慧心思方面多作客觀描寫，內容靈俏可喜，呈現活潑、輕巧、自然細膩的特色，其中除了描寫女子嬌媚的容貌，更重要的是表達出對其出眾的藝術才華、活潑好強的個性的欣賞和稱許。出現在柳永詞中的女子多出身市井，尤其大部分是市井歌妓，緩歌曼舞是其共同的生活基調，情愛相思更是詞作最喜表達的內容。可貴的是，柳永卻於其中呈現出她們不同的情性和對未來生活的理想追求。出現在柳永筆下的女子，各有各的面貌，言辭間聲容情性如在面前，可見柳永對她們觀察之細、了解之深。

第四章分析柳永都會敘詞在詞史上的開拓與新創。柳永的新創與開拓主要表現在三個方面，一是大量使用慢詞，二是題材的開拓，三是平民風格與平民意識的發揚。

詞在唐代因應燕樂之興而興，早期的民間詞題材較廣泛，但體例尚寬，尚未形成主體風格，文人偶一為之，不過遊戲之作，屬實驗性質。直到溫庭筠以全力作詞，成功的展現其「逐弦吹之聲，為側豔之詞」的特點，這樣的走向，為《花間》詞所繼承，並發揚光大。南唐詞於花間詞外另闢蹊徑，於香豔、多情、纖麗的特色外加入尚文雅的風格，及士大夫的憂患意識。北宋初年，詞壇一度沉寂，自真宗朝後期至仁宗朝，詞才再度活躍起來。此時士大夫文人之作多繼承《花間》、南唐風格，致力於小令的創作，唯獨柳永《樂章集》多慢詞。慢詞並非起於北宋，杜牧所作〈八六子〉即為慢詞，但慢詞的大量出現實始於柳永。柳永活躍於民間，依教坊與市井間的新聲譜寫歌詞，或取唐代舊曲衍為慢詞，《樂章集》中許多詞牌註明為柳永首創，或無他首可校，<sup>3</sup>柳永創調之功實不可沒。以令詞短短數十字之內容，如無慢詞的開創，詞的歷史恐怕在北宋就壽終正寢、無力為繼了，柳永之後名家如蘇軾、周邦彥的精采傳世之作，多為長調慢詞，由此可知柳永對詞壇之建樹。

---

<sup>3</sup>《樂章集》3卷，又續添曲子1卷，所用詞調二百餘，比《花間集》用調多出兩倍，其中一百多調，是首見於柳永詞的。詳見吳熊和：《唐宋詞通論》，浙江：浙江古籍，1999年，頁143。

在內容方面，柳永首創以都會敘寫為主題之一，柳集中對北宋幾個有名的城市及當時人們重視的節日，節日中呈現的風俗，民情，人們過節的歡樂情狀皆有精采的描寫，猶如北宋都會生活之重現。而其對女性的敘寫尤其不同於傳統中等待型的女子，那些曾活躍於文人詞中溫柔甜美、情深意濃的女子，在柳永的筆下，其深情容或不變，但性情面貌，卻日益分明，不再是往日詞中看似豔麗、其實影象模糊的姿容。柳永在有關詞作內容開拓方面，最重要的建樹就是市井生活入詞，九衢三市風光麗，昔日在詞中呈現絕對多數的高官貴族享樂生活，在這裡退避三舍，平民百姓的歡天喜地大量被寫入詞中。女性敘寫的情況與此相類。在溫庭筠、花間詞人筆下的女子多以貴婦的身分出現，柳永筆下的女子卻是平民婦女或市井歌妓，平民百姓的生活經柳永詞的摹寫在宋詞的天地中取得一席之地。

慢詞的字數大大超過令詞，為了因應慢詞的創作，柳永首創以賦為詞，借用賦的書寫型態，作為詞的表現手法。賦的表現方式，在柳永的都會詞中表現為直言其事及展衍鋪陳。有關女性之敘寫及愛情的篇章，柳永多以直言其事的方式表現。此外在城市風貌及佳節慶典的描述中，則多以長篇鋪陳的方式為主要的表現手法，或以時間為軸作直向、逆向鋪敘，或以空間為緯作橫向鋪敘，或時間、空間合併作交叉鋪敘。

柳永詞的最大特點在於呈現破雅為俗的風格，這個特點首先出現在柳詞率真的外貌。柳永大量引市井口語、俗語入詞，並以直露無隱的描寫方式，鋪排出率真的詞情。在其詞作中不時展現的享樂主義、才子佳人式的戀情、平等的態度、夸富的心態、叛逆的情緒等與率真的外貌互為表裡，展現柳永都會詞中的世俗情調。這些想法態度無寧是屬於平民百姓而非貴族的。

況周頤《蕙風詞話》云：「柳屯田《樂章集》為詞家正體之一，又為金、元以還樂語所自出。董（解元）為北曲初祖，而其所為詞，于屯田有沆瀣之合。曲繇詞出，淵源斯在。」<sup>4</sup>袁行霈認為溫庭筠借用市民文藝的形式以表現傳統士大夫的內容，是浪子文學的第一階段；柳永用市民文藝的形式以表現市民的內容是浪子文學的第二階段；而關漢卿雜劇取材於妓女生活，並加以歌詠贊嘆，是為浪子文學的第三階段。<sup>5</sup>他們代表文人對俗文學的關懷和投入。這樣的說法竊以為至少代表兩種意義，一是文人士大夫對世俗生活的關注，平民百姓也開始追求

<sup>4</sup> 王幼安校：《蕙風詞話、人間詞話》，台北：河洛，1980年，頁61。

<sup>5</sup> 袁行霈：《中國詩歌藝術研究》，北京：北京大學，1996年第2版，頁393。

屬於自己的審美情趣。二是柳永在宋朝其實並沒有真正的繼承者，他對詞的形式和內容的開拓，誠然為宋詞帶來絕對的影響，但他詞中所呈現的對現實社會市井生活的熱衷和投入，卻是後繼乏人。宋朝文化本質上雖有偏重宴遊享樂等趨俗的特點，但在文人士大夫的生活中卻又極講究高情雅致，書齋風情與市井風情各有其特點，但前者無寧更受重視和歡迎。無論是蘇軾的以詩為詞，或是周邦彥的講究音律詞藻，都引領詞向雅的一方前進。宋朝南渡後，家國之變更使詞向「金戈鐵馬」轉向，市井文化真正引領風騷，要等到戲曲全面風行的元代才成立。清李漁《笠翁餘集》卷八有〈多麗〉詞，咏〈春風吊柳七〉，尊柳永為「曲祖」：「柳七詞高，堪稱曲祖，精魂不肯葬蒿萊。」曾大興更以站在歷史的轉折點上來形容柳永：「詩中的白居易，詞中的柳永，曲中的關漢卿與小說中的馮夢龍，既分別是這四種文學樣式的代表作家，又是文學的由雅而俗，由貴族化而平民化的歷史演變上的四座里程碑。」<sup>6</sup>

詞是宋代最受注目的文學載體，它不僅是一種文學，更是一種文化現象。宋代的宴遊享樂之風、歌妓唱曲侑酒制度、書齋風情、市井繁華都在這個文體中充分展現。柳永更是第一個以詞記錄其人生的詞人，其羈旅行役之作，寫的是失意文人躑躅於宦途中的萬千感慨，其都會詞更寫盡其一生的得意與失望，柳永的詞雖褒貶互見，但於他，卻是人生行路的紀錄，也是北宋都會繁華的最佳傳神寫照。

---

<sup>6</sup> 曾大興：《柳永和他的詞》，頁 185。

## 參考書籍

(依出版年次排序)

### 一、柳永詞及詞選

毛晉：《宋六十名家詞》，台北：商務，1956年。

鄭文焯校評：《樂章集》，台北：廣文書局，1873年。

《唐宋名家詞選》，台北：文光，1977年。

唐圭璋編：《全宋詞》，台北：洪氏，1980年。

周濟：《宋四家詞選》，據《叢書集成初編》，台北：廣文，1980年。

朱淑真著，郭清寰注：《朱淑真集注》，杭州：浙江古籍，1985年。

柳永：《樂章集》，據《影印文淵閣四庫全書》，台北：商務書局，1985年。

黃昇：《花庵詞選》，據《影印文淵閣四庫全書》，台北：商務書局，1986年。

龍榆生：《唐宋名家詞選》，香港：商務，1986年。

姚學賢、龍建國：《柳永詳注及集評》，鄭州：中州古籍，1991年。

饒宗穎：《詞集考》，北京：中華，1992年。

柳永撰，薛瑞生校註：《樂章集校注》，北京：中華書局，1994年。

賴橋本：《柳永詞校注》，台北：黎明，1995年。

劉揚忠主編：《名家解讀宋詞》，濟南：山東人民，1999年。

### 二、其他專書

《餘杭縣志》，台北：成文，1919年。

吳梅：《詞學通論》，上海：商務，1934年第4版。

任二北：《敦煌曲初探》，上海：上海文藝，1954年。

薛礪若：《宋詞通論》，台北：開明，1958年。

王驥德：《曲律》，中國戲劇，1959年。

任二北：《教坊記箋訂》，上海：中華，1962年。

清 陳夢雷：《古今圖書集成》，台北：文星，1964年。

《輦下歲時記》，據《歲時習俗資料彙編》，台北：藝文印書館，1970年。

- 高承：《事物紀原》，台北：商務，1971年。
- 鄭騫：《景午叢編》，台北：中華，1972年。
- 陳邦瞻：《宋史紀事本末》，台北：三民，1973年再版。
- 宋 阮閱：《詩話總龜》，台北：廣文，1973年。
- 清 王夫之：《宋論》，台北：商務，1974年。
- 孟瑤：《中國文學史》，台北：大中，1974年。
- 陳振孫：《直齋書錄解題》，台北：商務，1974年。
- 韓愈：《韓昌黎集》，台北：河 1975年。
- 宋 歐陽修：《歐陽文忠公全集》，台北：商務，1975年。
- 宋 羅燁：《綠窗新話 醉翁談錄》，台北：世界書局，1975年。
- 清 徐松纂輯：《宋會要輯稿》，台北：新文豐，1976年。
- 清 趙翼撰，民國 杜維運考證：《廿二史劄記》，台北：華世，1977年。
- 高爾基：《論文學》，北京：人民文學，1978年。
- 清 劉熙載：《藝概》，上海：上海古籍，1978年。
- 周 管仲撰，明 凌汝亨輯評：《管子輯評》，據中國子學名著集成編印基金會主編：《中國子學名著集成》，1978年。
- 唐 孫榮：《北里志》，據《筆記小說大觀》，台北：輯者，1979年。
- 宋 釋惠洪：《冷齋夜話》，據《筆記小說大觀》，台北：輯者，1979年。
- 宋 朱弁：《曲洧舊聞》，據《筆記小說大觀》，台北：輯者，1979年。
- 宋 張唐英：《蜀檮杌》，據《筆記小說大觀》，台北：輯者，1979年。
- 宋 莊綽：《雞肋篇》，據《筆記小說大觀》，台北：輯者，1979年。
- 宋 洪邁：《夷堅志》，據《筆記小說大觀》，台北：輯者，1979年。
- 宋 周密：《齊東野語》，據《筆記小說大觀》，台北：輯者，1979年。
- 宋 李之彥：《東谷隨筆》，據《筆記小說大觀》，台北：輯者，1979年。
- 宋 王觀：《芍藥譜》：據《筆記小說大觀》，台北：輯者，1979年。
- 宋 范成大：《梅譜》：據《筆記小說大觀》，台北：輯者，1979年。
- 宋 陳思：《海棠譜》：據《筆記小說大觀》，台北：輯者，1979年。
- 宋 劉蒙：《菊譜》：據《筆記小說大觀》，台北：輯者，1979年。
- 詹安泰：《宋詞散論》，廣州：廣東人民，1980年。
- 宋 王灼：《碧雞漫志》，據唐圭璋主編：《詞話叢編》，台北：廣文，1980年。
- 宋 吳曾：《能改齋漫錄》，據唐圭璋主編：《詞話叢編》，台北：廣文，1980年。
- 宋 胡仔：《苕溪漁隱叢話》，據唐圭璋主編：《詞話叢編》，台北：廣文，1980年。

- 宋 張炎：《詞源》，據唐圭璋主編：《詞話叢編》，台北：廣文，1980年。
- 宋 沉義父：《樂府指迷》，據唐圭璋主編：《詞話叢編》，台北：廣文，1980年。
- 明 楊慎：《詞品》，據唐圭璋主編：《詞話叢編》，台北：廣文，1980年。
- 清 李漁：《窺詞管見》，據唐圭璋主編：《詞話叢編》，台北：廣文，1980年。
- 清 王又華：《古今詞論》，據唐圭璋主編：《詞話叢編》，台北：廣文，1980年。
- 清 沉謙：《填詞雜說》，據唐圭璋主編：《詞話叢編》，台北：廣文，1980年。
- 清 王士禎：《花草蒙拾》，據唐圭璋主編：《詞話叢編》，台北：廣文，1980年。
- 清 沉雄：《古今詞話》，據唐圭璋主編：《詞話叢編》，台北：廣文，1980年。
- 清 王奕清等撰：《御選歷代詩餘話》，據唐圭璋主編：《詞話叢編》，台北：廣文，1980年。
- 清 馮煦：《蒿庵論詞》，據唐圭璋主編：《詞話叢編》，台北：廣文，1980年。
- 清 劉熙載：《詞概》，據唐圭璋主編：《詞話叢編》，台北：廣文，1980年。
- 清 陳廷焯：《白雨齋詞話》，據唐圭璋主編：《詞話叢編》，台北：廣文，1980年。
- 清 宋翔鳳：《樂府餘論》，據唐圭璋主編：《詞話叢編》，台北：廣文，1980年。
- 清 王國維：《人間詞話》，據唐圭璋主編：《詞話叢編》，台北：廣文，1980年。
- 南朝宋 范曄：《後漢書》，據楊家駱主編：《新校本二十五史》，台北：鼎文，1980年。
- 北齊 魏收：《魏書》，據楊家駱主編：《新校本二十五史》，台北：鼎文，1980年。
- 唐 李延壽：《南史》，據楊家駱主編：《新校本二十五史》，台北：鼎文，1980年。
- 唐 李延壽：《北史》，據楊家駱主編：《新校本二十五史》，台北：鼎文，1980年。
- 梁 沉約：《宋書》，據楊家駱主編：《新校本二十五史》，台北：鼎文，1980年。
- 唐 魏徵：《隋書》，據楊家駱主編：《新校本二十五史》，台北：鼎文，1980年。
- 後晉 劉昫：《舊唐書》，據楊家駱主編：《新校本二十五史》，台北：鼎文，1980年。
- 宋 歐陽修、宋祁：《新唐書》，據楊家駱主編：《新校本二十五史》，台北：鼎文，1980年。
- 宋 薛居正：《舊五代史》，據楊家駱主編：《新校本二十五史》，台北：鼎文，1980年。
- 元 脫脫等撰：《宋史》，據楊家駱主編：《新校本二十五史》，台北：鼎文，1980年。
- 孟元老等著：《東京夢華錄外四種》，台北：大立，1980年。
- 唐 杜甫著，清 仇兆鰲注：《杜詩詳注》，台北：里仁，1980年。

- 漢 許慎著，清 段玉裁注：《說文解字》，台北：漢京，1980年。  
王幼安校：《惠風詞話、人間詞話》，台北：河洛，1980年。  
南朝宋 劉義慶：《世說新語》，高雄：大眾，1981年。  
宋 江少虞：《宋朝事實類苑》，上海：上海古籍，1981年。  
宋 金盈之著，清 阮元輯：《醉翁談錄》，台北：商務，1981年。  
明 王瑩：《類書群書故事》，台北：商務，1981年。  
洪邁：《夷堅志》，台北：商務，1981年。  
歐陽詢：《藝文類聚》，上海：上海古籍，1982年。  
丁傳靖：《宋人軼事彙編》，台北：源流，1982年。  
華東師範大學中文系古典文學研究室主編：《詞學研究論文集》，上海：上海古籍，1982年。  
唐 李白著，瞿蛻園等注：《李白集校注》，台北：里仁，1982年。  
晉 郭象注，唐 成玄英疏：《莊子集釋》，台北：世界，1982年。  
歐陽詢：《藝文類聚》，上海：上海古籍，1982年。  
梁 劉勰著，周振甫注：《文心雕龍》，台北：民主，1983年。  
斐普賢編著：《詩經評注讀本》，台北：台灣書局，1983年。  
何遠：《春渚見聞》，北京：中華書局，1983年。  
張玉書等編：《佩文韻府》，上海：上海出版社，1983年。  
瀧川龜太郎：《史記會注考證》，台北：漢京，1983年。  
《先秦漢魏晉南北朝詩》，北京：中華書局，1984年。  
陳元觀：《歲時廣記》，台北：新文豐，1984年。  
唐圭璋、金啟華：《詩詞論叢》，武漢：湖北人民，1984年。  
明 田汝成：《西湖遊覽志餘》，據《影印文淵閣四庫全書》，台北：商務，1984年。  
李燾：《續資治通鑑長編》，據《影印文淵閣四庫全書》，台北：商務，1984年。  
唐 崔令欽：《教坊記》，據《影印文淵閣四庫全書》，台北：商務，1985年。  
張舜民：《畫墁錄》，據《影印文淵閣四庫全書》，台北：商務，1985年。  
沉約：《夢溪筆談》，據《影印文淵閣四庫全書》，台北：商務，1985年。  
周輝：《清波雜誌》，據《影印文淵閣四庫全書》，台北：商務，1985年。  
錢世昭：《錢氏私志》，據《影印文淵閣四庫全書》，台北：商務，1985年。  
王闢之：《澠水燕談錄》，據《影印文淵閣四庫全書》，台北：商務，1985年。  
王得臣：《塵史》，據《影印文淵閣四庫全書》，台北：商務，1985年。  
宋敏求：《春明退朝錄》，據《影印文淵閣四庫全書》，台北：商務，1985年。

- 黃裳：《演山集》，據《影印文淵閣四庫全書》，台北：商務，1985年。
- 趙令畤：《侯鯖錄》，據《影印文淵閣四庫全書》，台北：商務，1985年。
- 馬端臨：《文獻通考》，據《影印文淵閣四庫全書》，台北：商務，1985年。
- 馮福京等纂：《大德昌國州圖志》，據《影印文淵閣四庫全書》，台北：商務，1985年。
- 歐陽修：《洛陽牡丹記》，據《叢書集成初編》，北京：中華書局，1985年。
- 葛立方：《韻語陽秋》，據《叢書集成初編》，北京：中華書局，1985年。
- 朱彧：《萍州可談》，據《叢書集成初編》，北京：中華書局，1985年。
- 葉夢得：《石林燕語》，據《叢書集成初編》，北京：中華書局，1985年。
- 羅大經：《鶴林玉露》，據《叢書集成初編》，北京：中華書局，1985年。
- 張端義：《貴耳集》，據《叢書集成初編》，北京：中華書局，1985年。
- 葉夢得：《避暑錄話》，據《叢書集成初編》，北京：中華書局，1985年。
- 徐度：《卻掃編》，據《叢書集成初編》，北京：中華書局，1985年。
- 王仁裕：《開元天寶遺事》，據《叢書集成初編》，北京：中華書局，1985年。
- 王鞏：《隨手雜錄》，據《叢書集成初編》，北京：中華書局，1985年。
- 周密：《齊東野語》，據《叢書集成初編》，北京：中華書局，1985年。
- 費著：《蜀錦譜》，據《叢書集成初編》，北京：中華書局，1985年。
- 撰者不詳：《宣和遺事》，據《叢書集成初編》，北京：中華書局，1985年。
- 梁麗芳：《柳永及其詞研究》，香港：三聯，1985年。
- 宋 李昉等撰：《太平御覽》，台北：商務，1986年。
- 漢 劉向撰，民國 趙善詒疏證：《說苑疏證》，台北：文史哲，1986年。
- 漢 劉歆撰，晉 葛洪輯：《西京雜記》，據《影印文淵閣四庫全書》，台北：商務，1986年。
- 陳師道：《後山詩話》，據《影印文淵閣四庫全書》，台北：商務，1986年。
- 劉若愚著，王貴苓譯：《北宋六大詞家》，台北：幼獅，1986年。
- 李澤厚：《美的歷程》，台北：金風，1987年。
- 葉嘉瑩：《唐宋名家詞論集》，台北：國文天地，1987年。
- 林玫儀：《詞學考銓》，台北：聯經，1987年。
- 蔡嵩雲：《柯亭詞論》，據唐圭璋主編：《詞話叢編》，台北：新文豐，1988年。
- 唐圭璋：《詞學論叢》，台北：宏業，1988年。
- 葉嘉瑩：《柳永、周邦彥》，台北：大安，1988年。
- 王毓榮：《荊楚歲時記校注》，台北：文津，1988年。



- 施議對：《詞與音樂關係研究》，北京：中華社會科學，1989年。
- 維科：《新科學》，北京：商務，1989年。
- 吳熊和：《唐宋詞通論》，杭州：浙江古籍，1989年。
- 曾大興：《柳永和他的詞》，廣州：中山大學，1990年。
- 宋 祝穆編，祝洙補訂：《方輿勝覽》，上海古籍，1991年。
- (德)恩斯特 卡西勒著，甘陽譯：《人論》，台北：桂冠，1991年。
- 宋 朱熹：《楚辭集注》，台北：中央圖書館，1991年。
- 繆越、葉嘉瑩合著：《詞學古今談》，台北：萬卷樓，1992年。
- 中華書局主編：《全唐詩》，北京：中華，1992年。
- 費振剛、胡雙寶、宗明華輯校：《全漢賦》，北京：北京大學，1993年。
- 郭預衡主編：《中國古代文學史長編》，北京：首都師範大學，1993年。
- 姚松譯注：《宋代傳奇》，台北：錦繡，1993年。
- 朱瑞熙、程啟健譯注：《宋代筆記小說》，台北：錦繡，1993年。
- 惠西成 石子：《中國民俗大觀》，台北：漢欣，1993年。
- 《全宋詩》，北京：北京大學，1995年。
- 張惠民：《宋代詞學審美理想》，北京：人民文學，1995年。
- 楊海明：《唐宋詞主題探索》，高雄：麗文，1995年。
- 程民生：《宋代地域經濟》，台北：雲龍，1995年。
- 袁行霈：《中國詩歌藝術研究》，北京：北京大學，1996年第二版。
- 施議對：《施議對詞論集第一卷：詞學正體》，澳門：澳門大學，1996年。
- 楊海明：《唐宋詞史》，高雄：麗文，1996年。
- 鄭振鐸：《插圖本中國文學史》，北京：人民文學，1996年。
- 王洪主編：《唐宋百科大辭典》，北京：學苑，1997年。
- 龍榆生：《龍榆生詞學論文集》，上海：上海古籍，1997年。
- 陳邦炎：《詞林觀止》，台北：臺灣古籍，1997年。
- 霍然：《宋代美學思潮》，長春：長春出版社，1997年。
- 吳剛：《中國古代的城市生活》，北京：商務，1997年。
- 宇野直人：《柳永論稿》，上海：上海古籍，1998年。
- 陳良運主編：《中國歷代詞學論著選》，南昌：百花洲，1998年。
- 錢鴻英：《柳周詞傳》，吉林：吉林人民，1998年。
- 唐圭璋等撰：《唐宋詞鑒賞辭典》，上海：上海辭書，1998年。
- 吳熊和：《吳熊和詞學論集》，杭州：杭州大學，1999年。

- 劉揚忠：《唐宋詞流派史》，福州：福建人民，1999年。
- 趙曉蘭：《宋人雅詞原論》，成都：巴蜀書社，1999年。
- 宋 孟元老撰，民國 鄧之誠注：《東京夢華錄注》，台北：世界，1999年，第二版。
- 伊永文：《宋代市民生活》，北京：中國社會，1999年。
- 丁長清：《中國市場與貿易》，台北：商務，1999年。
- 葉嘉瑩：《迦陵說詞》，台北：桂冠，2000年。
- 王兆鵬：《唐宋詞史論》，北京：人民文學，2000年。
- 沉松勤：《唐宋詞社會文化學研究》，杭州：浙江大學，2001年。
- 汪聖鋒：《兩京夢華》，北京：中華書局，2001年。
- 清 紀昀總纂：《四庫全書總目提要》，石家庄：河北人民，2000年。
- 吳晟：《瓦舍文化與宋元戲劇》，北京：中國社會科學，2001年。
- 《周禮注疏》，《十三經注疏本》，台北：新文豐，2001年。
- 歐陽詢：《藝文類聚》，上海：上海古籍，2001年。
- 劉大杰：《中國文學發展史》，台北：華正，2001年。
- 袁行霈：《中國文學史》，台北：五南，2003年。
- 《十三經注疏 儀禮注釋》，1815年阮元刻本，據中央研究院漢籍電子文獻，  
<http://saturn.ihp.sinica.edu.tw/~hanchi/hanchi>
- 《十三經注釋 毛詩正義》，1815年阮元刻本，據中央研究院漢籍電子文獻，  
<http://saturn.ihp.sinica.edu.tw/~hanchi/hanchi>
- 《十三經注疏 周禮注釋》，1815年阮元刻本，據中央研究院漢籍電子文獻，  
<http://saturn.ihp.sinica.edu.tw/~hanchi/hanchi>

### 三、學位論文及期刊

- 廖為祥：《【樂章集】析論》，台大中文所碩論，1974年。
- 崔瑞郁：《柳永與周邦彥》，台大中文所碩論，1974年。
- 張仁愛：《柳永歌詞與高麗歌謠比較研究》，台灣師大中文所碩論，1985年。
- 王啟屏：《北宋士人生活》，台大歷史所碩論，1995年。
- 陶子珍：《兩宋元宵詞研究》，東吳中文所碩論，1992年。
- 張金蓮：《宋詞中的寒食、清明、上巳研究》，東吳中文所碩論，1993年。
- 洪華穗：《【花間集】主題內容與感覺意象之研究》，政大中文所碩論，1997年。

- 鄭志敏：《唐妓探微》，興大歷史所碩論，1996年。
- 張白虹：《柳永【樂章集】意象析論》，師大國文所碩論，1997年。
- 連美惠：《柳永情色書寫之研究》，淡江中文所碩論，1998年。
- 呂靜雯：《【樂章集】修辭藝術之探究》，淡江中文所碩論，2000年。
- 黃雅莉：《兩宋「詞人詞」雅化的發展與嬗變研究——以柳、周、姜、吳為探究中心》，師大國文所博論，2001年。
- 夏承燾：〈「詩餘」論 - 宋詞批判舉例〉，載《文學評論》，1966年第1期。
- 林新樵：〈柳永生年小議〉，載《福建師大學報》，1981年第4期。
- 李國庭：〈柳永生年及行蹤考辨〉，載《福建論壇》，1981年第5期。
- 李思永：〈柳永家世新考〉，載《文學遺產》，1986年第1期。
- 曾大興：〈柳永以賦為詞論〉，載《江漢論壇》，1990年第二期。
- 龍建國：〈論柳永詞的社會美學意義〉，載《中國古代、近代文學研究》，1991年。
- 豐家驊：〈柳永慢詞與宋代都市〉，載《江海學刊》，1991年。
- 章尚正：〈柳永情詞平議〉，載《中國古代、近代文學研究》，1992年。
- 羅嘉慧：〈柳永與市民文學〉，載《廣東社會科學》，1992年第1期。
- 豐家驊：〈論柳永歌詠太平的詞〉，載《吉林大學社會科學學報》，1992年第4期。
- 劉天文：〈柳永年譜稿〉，載《成都大學學報》，1992年第1、2期。
- 孫立：〈宋詞的生命意識〉，載《孔孟學報》，1993年第65期。
- 童恩正：〈中國古代的巫〉，載《中國社會科學》，1995年第5期。
- 蘇者聰：〈應當重新評價柳永的詠妓詞〉，載《中國古代、近代文學研究》，1995年。
- 豐家驊：〈略論柳永慢詞與賦體文學之關係〉，載《江蘇教育學院學報》，1995年第2期。
- 劉少雄：〈論柳永的豔詞〉，載《中國文哲研究集刊》第9期，1996年。
- 崔海正：〈近年柳永詞研究述略〉，載《中國文學研究》，1996年第1期。
- 施議對：〈北宋詞壇的柳永熱〉，載《成都社會科學研究》，1998年第6期，
- 沉家莊：〈宋代文化觀念嬗變與宋詞繁榮〉，見《中國文化月刊》，1998年。
- 沉松勤：〈唐宋詞社會文化學論綱〉載《中國古代、近代文學研究》，1999年。
- 過常寶：〈柳永的文化角色與生存悲劇〉，載《中國古代、近代文學研究》，1999年。
- 張叔寧：〈北宋詞壇兩大文學派別初探〉，載《中國古代、近代文學研究》，2000年。

朱崇才：〈從柳永詞的評價看雅俗觀念的轉化〉，載於《江海學刊》，2001年第6期。

曹萌：〈再論建安文學與唐詩宋詞的共性原因〉，載於《鄭州大學學報》，2001年第3卷第2期。

曹志平：〈都市的沉淪與掙扎〉，載《浙江大學學刊》，2001年第26卷第5期。

崔海正：〈論柳永詞作與宋初賦風的內在聯繫〉，載《曲靖師範學院學報》，2001年第20卷第4期。

胡志偉：〈從清明上河圖搜尋史實〉，載於《歷史月刊》，2001年9月。

寧欣：〈由唐入宋都市人口結構及外來人口數量變化淺論 - 從《北里志》和《東京夢華錄》談起〉，載《中國文化研究》，2002年夏之卷。