

流行美學與唐宋民間俚詞

林立*

〔摘要〕

民間詞及流行文學創作的目的在於迎合大眾的口味，為他們提供感官上的即時享受。因為創作對象及功用的不同，故此形成了一種獨特的美學體系。但傳統文人卻往往只從文人的美學角度出發，在批評民間作品俚俗、淺近的同時，忽略了普羅大眾對作品的接受能力、要求和欣賞態度。本文即嘗試從流行美學及普羅大眾的角度來評論唐宋的民間詞。

本文首先運用西方文化批評的理論，探討了作者與受眾如何溝通的問題，並且分析了教育、社會和經濟等原素，如何影響普羅大眾的審美觀；其次則闡析了古典詩論中對「深遠」和「淺近」等美學觀的評論如何被傳統詞學家移植到詞學批評上。文章第二節透過比較敦煌曲子〈傾盃樂〉和溫庭筠的〈菩薩蠻〉，以實例對民間詞及文人詞作出美學上的區別，並探討詞評家詮釋作品的手法。第三節則著重評論民間詞在藝術風格、形式和內容幾方面的特色。

關鍵詞：流行美學、流行文學、民間詞、雅俗、敦煌曲子

* 香港城市大學中國文化中心導師

詩境最寬，有學士大夫讀破萬卷，窮老盡氣，而不能得其闡奧者。有婦人女子、村氓淺學，偶有一二句，雖李、杜復生，必為低首者。此詩之所以為大也。

袁枚(1716-1798)¹

導言：流行美學與文人美學之區別

詞原屬合樂的俗文學體裁，與兩漢南北朝的樂府民謠一樣，都曾在普羅大眾之間流行一時。現存的詞作大多是文人作品，真正源自民間者相對極少。²究其原因，一是由於文人編彙者不屑收集這些「淺俗」的作品；二是由於民間詞多屬口頭創作，隨意性較大，有時隨寫隨棄，並無筆墨記載。猶幸宋代若干文人頗有蒐羅佚事趣聞的習慣，偶將之附錄於筆記雜著，始獲流傳。清代朱彝尊(1629-1709)編《詞綜》，特於卷二十四、二十五集錄部份宋代民間詞。³民初唐圭璋(1901-1990)編《全宋詞》，進一步兼收並蓄，宋代民間詞乃具見於一書。至於唐五代的民間詞，因二十世紀初敦煌文庫的發現，存量驟增，王重民(1903-?)、任納(即任二北，號半塘，1897-1991)等人先後將之校輯成集。⁴凡此均對研究民間詞及與之相關的俗文化現象有莫大裨益。

有關民間詞的內容風格，前人頗有論述，唯囿於意識形態，往往僅著眼於政治思想「正確」或語調清新者，於讚美之時，亦未能指出其與文人詞美學上的分野；對於民間詞中的「糟粕」以及風格較「粗糙」的作品更習慣一筆帶過，

¹ 袁枚：《隨園詩話》（北京：人民文學出版社，1960），卷3，頁88。

² 據謝桃坊統計，宋代的詞「現存約二萬首，民間詞約只佔百分之一點五。」〈宋代民間詞論略〉，載其《宋詞辨》（上海：上海古籍出版社，1999），頁289。

³ 見朱彝尊：《詞綜》（鄭州：中州古籍出版社，1990，據1936年國學整理社本影印），頁350-377。

⁴ 參考王重民：《敦煌曲子詞集》（上海：商務印書館，1956）；任納：《敦煌曲校錄》（上海：文藝聯合出版社，1955）及《敦煌歌辭總編》（上海：上海古籍出版社，1987）。

且每含貶斥之意。殊不知此類「糟粕」或「粗糙」的作品，數量既不少，亦最能反映俗文學的特色，若以正統的藝術尺度來評價，實在有欠公允，本文即嘗試從流行美學(或普羅大眾)的角度來評論民間詞，並透過分析民間詞的藝術特色，對傳統詞學的「本色論」重新作出評估。

流行或民間文化的現代定義之一，是「普羅大眾為普羅大眾自己創造」(made by people for themselves)的文化，⁵知識份子仿效製作的不算在內。如此，民間詞便不應包括文人如柳永(1034 進士)等的俚俗作品。⁶但如何界定民間詞仍不容易。饒宗頤就曾指出部份敦煌曲子詞並非出於民間之手，並反對將民間詞與上層文人創作的《花間集》對立起來。⁷饒氏的說法極為恰當，唯從美學角度視之，作品之間容有雅俗高下之別。一般來說，民間所作，仍以俚俗者居多，為求持平，本文特以民間的俚詞為立論之根據，而不排除民間亦有高雅之作(正如文人亦有俚俗之作一樣)。此外，民間詞作者雖多不可考，卻不能簡單地將所有無名氏的作品列入民間之屬。例如南宋黃大輿編輯的《梅苑》(序作於 1129 年)內的作品，多無作者姓名，但多屬追摹前人典雅之作，故不在本篇討論範疇。謝桃坊亦指出《全宋詞》共收錄了無名氏的作品約一千一百首，不能說所有無名氏的詞都可稱之為民間詞(依其邏輯，則部份有作者姓名的作品亦可歸類為民間詞)。他根據作品的內容、語言以及作者的小傳劃分，統計出近三百首民間作品，並說這些詞的作者可分三類：一是「下層的失意的知識份子」，二是「中下層的婦女」，三是「更為複雜的下層羣眾，有粗通文墨的市民、藝人、工匠、流浪人、和尚、道士及其他勞苦大眾」。⁸本文對民間詞的界

⁵ 雷蒙·威廉斯(Raymond Williams, 1921-1988), *Keywords* (New York: Oxford University Press, 1976), p. 199.

⁶ 有關柳永等文人仿效民間作品的評論，請參考拙文“A Reconsideration of Liu Yong and His Vulgar Lyrics,” in *The Journal of Song-Yuan Studies*, vol. 33 (2003), pp. 1-47.

⁷ 饒宗頤：〈從敦煌所出《望江南》《定風波》申論曲子詞之實用性〉，載其《敦煌曲續論》(臺北：新文豐出版股份有限公司，1996)，頁 150。饒氏又考定敦煌曲中唱和唐昭宗的數首〈菩薩蠻〉實出自差遣工匠的人之手，而非工匠所作，故不能視之為民間作品。見〈唐末的皇帝、軍閥與曲子詞〉，載同書，頁 131-147。

⁸ 謝桃坊：〈宋代民間詞論略〉，頁 291。謝氏並沒有列出這三百首民間詞的清單。

定，除了考慮作者的社會背景外，更著重以作品的風格及語言運用是否俚俗為準則。在探討民間詞的美學元素之前，我們有必要闡明讀者與作品之間的關係，從而了解為何民間作品有其自身的一套美學標準。

現代西方文化批評家在研究通俗藝術(或流行藝術)之時，頗注意作品與讀者之間距離的問題。他們認為一件作品能否引起共鳴，一方面要看創作人是否願意與受眾(recipient)溝通，溝通的程度若何；另一方面則要看受眾的理解能力。雷蒙·威廉斯尤注意「溝通」的問題。他認為「溝通乃藝術的關鍵所在」(Communication is the crux of art)，⁹若藝術家與社會大眾溝通不足，或所提出的意念(offered meanings)與一般世俗意念(common meanings)差距過大，其作品便會難於被人接受。他又指出真正差勁的藝術(the really bad art)往往是由於藝術家過於探奇所致，¹⁰相反，許多偉大的作品意念雖不新穎，卻與社會大眾的共同價值觀(shared values)一致，所以能廣為人接受。因此，成功的藝術家不一定如傳統所說那樣一味求新，他們也需要維繫與社羣之間的關係。威廉斯說：

在許多社會裏，藝術的功用均旨在體現我們所謂的一般世俗的意念。藝術家們並非在描述新的經驗，而是去體現已知的經驗。……一個社會往往透過藝術去表現其社會觀。在此情況下，藝術家並非是孤獨的探險者，而是社羣的聲音。即使在我們自己複雜的社會裏，有些藝術家似乎比較接近世俗經驗的中心，另外一些則似乎處於較邊緣的位置，但因他們之間這一點的不同而去假設這就是「偉大藝術」與「平庸藝術」的分野，卻是錯誤的。並非所有「奇詭」的藝術都理所當然地有價值，同樣，並非所有「熟套」的藝術都不值一文。¹¹

⁹ Williams, *The Long Revolution* (Harmondsworth: Penguin Books, 1984), p. 46.

¹⁰ Williams, *The Long Revolution*, p. 45.

¹¹ "In many societies it has been the function of art to embody what we can call the common meanings of the society. The artist is not describing new experiences, but embodying known experiences……It is often through the art that the society expresses its sense of being a society. The artist, in this case, is not the lonely explorer, but the voice of his community. Even in our

威廉斯的觀點顯然傾向於接受較「熟套」的藝術，即是適合一般大眾口味的藝術。他又指出，符合社會習俗的藝術(conventional art)雖然往往被認為缺少價值，但大多數「偉大的藝術」卻可能由此產生。¹²他同意某些藝術品中的新意念會被社會大眾逐漸接受，最終「形成新的通俗意念」(composed into new common meanings)，並因此而促進人類文化的進步，但仍認為「意念一旦新奇過度便難於與人溝通，甚或被描述出來」。¹³

own complex society, certain artists seem near the centre of common experience while others seem out in the frontiers, and it would be wrong to assume that this difference is the difference between 'mediocre art' and 'great art.' Not all 'strange' art, by any means, is found valuable, nor is all 'familiar art found valueless." Williams, *The Long Revolution*, pp. 46-47. 威廉斯的主張與艾略特(T.S. Eliot, 1888-1965)對詩歌的看法頗有相近處。艾氏嘗云：「怪詩其實有一種錯誤，就是要嘗試表達新異的人類的情感，而在錯誤的地方追求新異的同時，去發掘出一些違反常理的東西。詩人的職責不是去找尋新異的情感，而是運用平常的情感，在將他們寫進詩歌裏的時候，表達出詩人對這些情感的看法，這些情感，詩人本身或不具備。“One error, in fact, of eccentricity in poetry is to seek for new human emotions to express; and in this search for novelty in the wrong place it discovers the perverse. The business of the poet is not to find new emotions, but to use the ordinary ones and, in working them up into poetry, to express feelings which are not in actual emotions at all.” Eliot, *The Scared Wood: Essays on Poetry and Criticism* (London: Routledge, 1989), pp. 57-58.

¹² “So far from this being simply ‘conventional art,’ with the implication that it is less likely to be valuable, it is probably that most great art has been made in these conditions.” Williams, *The long Revolution*, pp. 48-49.

¹³ “Beyond a certain point, a new meaning could hardly be communicated at all, or perhaps even described.” Williams, *The Long Revolution*, p. 49. 威廉斯如此接受大眾藝術，與其文化觀有莫大關係。他認為文化研究的目的並非如馬修·亞諾(Matthew Arnold, 1822-1888)所說，單是為了學習人類說過及所知的最精華的東西，而是要「探研整體生活中所有元素之間的關係」(the study of relationships in a whole way of life)，即所有完美和不完美的東西。他認為文化的定義有三個類別，一是「理想的」(ideal)，即只包含人類文明中完美的事物；二是「文獻的」(documentary)，包括一切與文化有關的文字和習俗；三是「社會的」(social)，即對某一種生活現狀的描述。其中「文獻」一類，是一個社會當時的風俗習慣、生活面貌最生動的記錄。一旦生活於這個社會的「目擊者」(living witnesses) 不再存在，則需要靠他們遺留或經選汰而保存下來的文獻來了解這個社會當時的狀況。由此可見，研究唐宋民

不少民間文學儘管都甚有創意，但多數都具有雷蒙·威廉斯提到的「一般的世俗意念」及社會上的「共同價值觀」，這是因為他們都著重與受眾「溝通」，因此表現手法及內容都盡可能熟套，以拉近和受眾之間的距離。至於「偉大的作品」是否便能如此產生，卻有待商榷。但至少可以肯定的是，「熟套」的表現手法，即使未必是最好的溝通方式，卻是最容易為人接受的。

受眾本身，對作品的欣賞態度與分析能力，亦有差異之處。法國社會學家佩爾·波爾迪厄(Pierre Bourdieu, 1930-2002)曾探討過大眾對藝術品理解能力的問題。他認為普羅大眾與知識份子不同的經濟狀況、社會地位、教育程度等使他們產生了截然不同的美學觀。在《區別：品味鑒證的社會批評》一書中，他指出要欣賞藝術就必須要對藝術有深層的認識：

一件藝術品只會對那些具有特定文化知識的人產生意義和趣味。所謂文化知識，即用來規範藝術品的代碼。一個對這種特定代碼一無所知的觀賞者……[在鑒賞藝術品時]不能從「我們可以理解的、以日常經驗為基礎的初階意義」，提升到「第二層的意義」，即寄寓了某類事物意義的層次，除非它具有超越純感官性質的、能識別該藝術品風格特徵的概念。

14

的確，從古到今各種形式的社會上都存在著一大批只能了解藝術品表層意義的

間詞無疑可幫助我們了解當時社會風貌的一鱗半爪。參考 Williams, *The Long Revolution*, pp. 57-60.

14 “A work of art has meaning and interest only for someone who possesses the cultural competence, that is, the code, into which it is encoded. A beholder who lacks the specific code...cannot move from the ‘primary stratum of the meaning we can grasp on the basis of our ordinary experience’ to the ‘stratum of secondary meanings’, i.e. the ‘level of the meaning of what is signified’, unless he possesses the concept which go beyond the sensible properties and which identify the specifically stylistic properties of the work.” Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, translated into English by Richard Nice (London: Routledge, 1984), pp. 2-3.

人，他們大都缺乏藝術的訓練，不知道藝術品中內含的「代碼」，因而只能憑感觀直覺去欣賞，而不能剖析藝術品中的深層意義。以詩歌為例，典故、諷喻及複雜的修辭對普通讀者都會構成閱讀時的障礙，甚至有時某些看來頗簡單的辭彙或句子他們都不明所以，原因就是他們缺少文學上的訓練。雖然藝術口味不一定取決於觀賞者本身的知識，但波爾迪厄認為，因為藝術有其本身的歷史和傳統，普羅大眾既缺乏對這些歷史和傳統的知識，他們對於藝術的品味和要求便與知識分子有異：

一種與其本身的歷史不斷地有關聯的藝術必須以歷史的眼光去看待；我們不能只看其外在所指的事物，即表面化了的或已標示出來的「真實」的一面，而要參考古今所有的作品。……那些在跟本身藝術傳統的、特有的歷史相提並論的情況下才產生意義或價值的藝術品，「幼稚」的觀賞者是不能具體地領悟「其意義或價值」的。

可以說，有識之士信奉文學、舞台及繪畫中的含義多於其表層意義，而普羅大眾則大致上既預期[藝術品]中會有所暗喻，但又期盼支配他們[思想]的習慣能容許他們「天真地」去相信作品中的表層意義。¹⁵

不少中國古典詩歌，尤其是文人的作品，很多都帶有歷史的烙印，除了具有非常強烈的傳統意識外，亦很著重文本(intertextuality)的運用，即前人使用過的

¹⁵ “An art which ever increasingly contains reference to its own history demands to be perceived historically; it asks to be referred not to an external referent, the represented or designated ‘reality’, but to the universe of past and present works of art...the ‘naive’ spectator cannot attain a specific grasp of works of art which only have meaning—or value—in relation to the specific history of an artistic tradition.” “Intellectuals could be said to believe in the representation—literature, theatre, painting—more than in the thing represented, whereas the people chiefly expect representations and the conventions which govern them to allow them to believe ‘naively’ in the things represented.” Bourdieu, *Distinction*, pp. 3, 5.

辭彙或「語碼」。¹⁶ 這些辭彙或「語碼」對一般缺乏古典文學知識的讀者來說，都構成理解上的困難，使其無法明白作品的「意義和價值」。而飽讀詩書的文人，既對這些文學上的傳統和歷史有相當的了解，便能洞悉作品中的「含義」，而不會只停留於作品的「表層意義」。艾略特嘗指出，我們不能單獨地評論一個詩人的作品，「你必須把[要評論的詩人]跟已辭世的詩人相對照或作出比較。」¹⁷ 但對普羅讀者來說，這無疑是一件既沒趣味又不實用的苦差，因此他們大都選擇迴避這類作品，或者只吸收其「表層意義」。

普羅大眾一般要求藝術須具備「實用的價值」——即能反映他們日常生活中的渴望與需求——無論是作為一種娛樂或抒情的工具也好，而非著重藝術品內含的歷史與文本意義。正如波爾迪厄說：

「流行美學」(括號表示這是一種「源自本身的」、「不假外求」的美學)似乎建基於對藝術與生活之間連貫性的肯定，它也意味著藝術形式只是藝術功用的從屬。這點在小說、特別是舞台方面表現得最為明顯。在這些領域裏來自勞工階級的觀賞者對任何形式上的實驗都會產生抗拒感。而且他也不接受任何會把觀賞者隔離開來的藝術效果，因這些效果跟大眾接受的傳統藝術手法(就場景、情節等方面而論)產生了距離，使其不能參予並全面認同裏面的角色……抗拒對「膚淺」[事物]的投入、抗拒「庸俗」的享受，都是構成[重視]形式實驗的基礎，而「流行美學」對這些則[採取了]或拒絕或置之不理[的態度]。¹⁸

¹⁶ 關於中國古典詩歌中「語碼」的問題，參考葉嘉瑩：《中國詞學的現代觀》(臺北：大安出版社，1988)，頁94-6。

¹⁷ Eliot, p.49.

¹⁸ “It is as if the ‘popular aesthetic’ (the quotation marks are there to indicate that this is an aesthetic ‘in itself’ not ‘for itself’) were based on the affirmation of the continuity between art and life, which implies the subordination of form to function. This is seen clearly in the case of the novel and especially the theatre, where the working-class audience refuses any sort of formal experimentation and all the effects which, by introducing a distance from the accepted conventions (as regards scenery, plot, etc.), tend to distance the spectator, preventing him from

流行藝術雖然有時美化或醜化了現實生活，但的確較為注重作品與人生的關係，創作人亦較注意作品抒情和娛樂的功用。以詞來說，文人和詞評家雖不致於一味講求形式而忽略詞抒情述志的功用，但對庸俗或膚淺的作品總是嗤之以鼻，而市井之人對充滿娛樂性和感官刺激的俚詞(如柳永的創作)卻甘之如飴。不過，波爾多厄有關形式實驗的看法似乎不能移用於詞甚至中國文學。詞以及許多古典詩歌體裁(如樂府詩)，實際上很大程度是從民間發展起來的，在發展初期這些以娛樂為目的、主要是用來演奏的新興文學樣式都必然牽涉到形式上的實驗。此外，形式上的實驗對雅、俗藝術(或文學)兩者都會有不同的意義，前者大抵是為了滿足知識分子對藝術、思想深度的追求，後者則從大眾的需求出發，盡量要滿足大眾好奇尚異的口味。正如赫伯特·崗斯(Herbert J. Gans)所說：「流行藝術大體上以用者為依歸，它的存在是要符合觀賞者的價值觀和期望。」¹⁹ 因此，假設形式上的實驗並不妨礙大眾對作品的理解，而且能刺激他們感官上的享受，則亦必然會受到大眾的接受和歡迎。

波爾迪厄上述的理論主要並非只著眼於普羅大眾與上層階級不同的美學觀，而是要分析構成這些差別的社會及經濟原因。他認為上層階級重視藝術的形式多於功用，是由於他們的生存條件(conditions of existence)較為優厚，使他們可以「客觀及主觀地遠離現實生活中各種迫切的事情」(objective and subjective distance from practical urgencies)。²⁰ 他們既有充裕的時間，又有豐富的物質條件，所以在品味方面有較大的選擇自由(taste of freedom)。相反，勞工階級物質生活既短缺，又忙於謀生，所以他們在品味方面的選擇，多是為

getting involved and fully identifying with the characters...the 'popular aesthetic' ignores or refuses the refusal of 'facile' involvement and 'vulgar' enjoyment, a refusal which is the basis of the taste for formal experiment." Bourdieu, *Distinction*, p.4.

¹⁹ "[P]opular arts are, on the whole, *user-oriented*, and exist to satisfy audience values and wishes." Gans, *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste* (New York: Basic Books, 1974), p. 62.

²⁰ Bourdieu, *Distinction*, p. 54.

了滿足「實際的需要」(choice of necessity)。例如對普羅大眾來說，飲食的功用在於填飽肚子，但上層階級則往往把飲食形式化，附以許多宴會上的規舉及社交禮儀。凡此都令上層階級人仕培養出一種特有的「美學傾向」(aesthetic disposition)，並以此「傾向」為傲。這種傾向使他們能夠「調和日常生活的迫切感」，可以從事沒有實用價值的活動，例如學術訓練和對藝術品的研究等，對於藝術中的純感觀元素或「表層意義」都刻意保持距離。²¹ 勞工階級則因為屈從於現實需要，而形成了一種「功用主義的美學」(functionalist “aesthetic”)，只接受所謂「為人生的藝術」，對「為藝術而藝術」的美學觀採取抗拒的態度。²² 在語言範疇裏，波爾迪厄認為「功用主義的美學」較傾向直率的情感表達，務求有效、生動地傳達訊息，和上層階級高度克制、有自我審查傾向的語言特質很不同。²³ 這些論點，對我們探討雅詞和俚詞在題材、風格方面的美學差別都很有啟發作用。

21 “The aesthetic disposition, a generalized capacity to neutralize ordinary urgencies and to bracket off practical ends, a durable inclination and aptitude for practice without a practical function, can only be constituted within an experience of the world freed from urgency and through the practice of activities which are an end in themselves, such as scholastic exercises or the contemplation of works of art.” Bourdieu, *Distinction*, p. 54.

22 Bourdieu, *Distinction*, p. 376。波爾迪厄有關階級特性的理論其實並不如此單純。他指出社會資產其實可劃分為經濟資產(economic capital)與文化資產(cultural capital)兩類，文化資產豐富的知識份子因為沒有足夠的經濟資產，遂養成了一種類似「苦行主義」的階級特性，反對一切浮誇花巧的上流社會生活。而小資產階級的經濟資產既不能與上層階級相比，文化資產又不足，但因為貪慕虛榮，遂養成了一種偽雅化生活。總之，在波爾迪厄的理論中，階級是一多層面且不斷變化的社會現象，一個階級的特性又必須與其它階級的特性互相對照才會產生意義。波爾多厄研究的是當代法國社會，我們有必要指出，在古代中國，知識份子往往同時擁有豐富的文化資產和經濟資產。有關波爾迪厄的美學理論，請參考 David Swartz, *Culture and Power: The Sociology of Pierre Bourdieu* (Chicago: University of Chicago Press, 1997), pp. 143-188。另外，波爾迪厄的理論可說是對傳統藝術觀的批判，例如，他認為康德(Immanuel Kant, 1724-1804)的美學觀正好反映了上層階級的藝術傾向。見 Bourdieu, *Distinction*, p. 493。並參考 John Codd, “Making Distinctions: The Eye of the Beholder,” in Richard Harker et al eds., *An Introduction to the Work of Pierre Bourdieu: The Practice of Theory* (Houndmills: MacMillan, 1990), pp. 132-159.

23 Bourdieu, *Distinction*, pp. 176, 395.

中國傳統詩歌理論，也有零碎的、談及讀者與作品距離的問題，但理論的對象，往往只是擁有自由選擇品味能力的知識分子，批評家立論時也沒有關注到影響讀者接受能力的社會、經濟和教育等因素。有些理論與上述西方美學批評相近，但也有分歧之處，最主要的，是中國的詩論似乎較為重視詩歌的教化功能。以下便嘗試作一分析。

文章開頭引袁枚的一段話，可知民間作品有其獨特、優勝之處，但這段話並沒有確切地說出為何「婦人女子、村氓淺學」之創作，偶然會令文人士大夫「低首」。袁枚所說的「閩奧」，大概指詩歌創作的秘訣，究竟所指為何，可謂眾說紛紜。民間作品，又如何體現詩歌創作的「閩奧」？我們從明代胡應麟(1551-1602)對樂府民謠的評價中，或能了解一二：

唯漢樂府歌謠，采摭閭閻，非由潤色。然質而不俚，淺而能深，近而能遠。天下至文，靡以過之。²⁴

當中「淺而能深，近而能遠」一句，除了道出民謠的特色外，似乎也間接觸及到讀者與作品之間關係的問題。所謂「深淺」，即牽涉到作品的深度，而「遠近」，則與距離及對讀者的感染程度有關。胡氏提到的民謠的特色，其實也頗切合部份文人的創作風格與詩歌理論。觀乎古今傳誦的文人佳構，尤其是唐人的作品，即每有「淺而能深，近而能遠」的風格特色。前人評唐詩，每亦拈出此點。例如明李東陽(1447-1516)引杜甫(712-770)、李白(701-762)及王維(701?-761)詩句後評道：「[此類詩]皆淡而愈濃，近而愈遠，可與知者道，難與俗人言。」²⁵ 意思便與胡應麟所謂的「淺而能深，近而能遠」相若，不過卻多了

²⁴ 胡應麟：《詩藪》（上海：中華書局，1959），頁3。

²⁵ 李東陽：《懷麓堂詩話》（上海：上海古籍出版社，1987，《四庫全書》1482冊），頁437下。按：李東陽所謂的「俗人」所指為何，語焉不詳。或指一般未受教育之百姓，或指雖受教育而缺乏悟性之學子，據語意，似指後者。李東陽把審美能力神秘化，似與波爾迪厄所批評的神授觀念(charismatic ideology)相合。波爾迪厄認為此一觀念把審美能力看作一種天賦(gift of nature)，而忽略了決定人們文化水平的各種社會條件。見 Bourdieu, "Outline of a

一重「含蓄蘊藉」之意，而且把詩歌美學蒙上了一層神秘色彩，認為這是非一般人可領悟的範疇。清人沈德潛(1673-1769)亦有類似的主張：

七言絕句以語近情遙、含吐不露為貴，只眼前景，口頭語，而有弦外音，使人神遠，太白有焉。²⁶

「語近情遙、含吐不露」以及「弦外音」在此都指「含蓄」，雖亦包含「淺近」之意，卻與胡應麟所云似同而實異。同者，是胡氏提到的民間樂府，用字質樸淺白，固然與李白七絕裏運用的「眼前景、口頭語」一致(李白詩受樂府之影響，於此亦可見一斑)；所不同者，是沈德潛強調了李白詩「含吐不露」的特色。胡應麟雖形容民間樂府「近而能遠」，唯其「遠」字似與「意在言外」之「遠」，即沈德潛從藝術角度提倡的「神遠」不同。²⁷ 它大概有「無遠弗屆」，能起警世作用的意味，一如班固(32-92)論樂府所言：「可以觀風俗，知薄厚」。²⁸ 以此觀之，樂府民謠即有波爾迪厄所謂的實用功能，而唐人詩句中的境界，在批評家眼中，反而是可望而不可即的。

「深遠」與「淺近」在傳統詩歌理論中每處於對立的位置，「深遠」屬褒

Theory of Art Perception,” in *International Social Science Journal*, 1968.20(4), pp. 589-612. 並參考 Codd, “Making Distinctions,” pp. 148-156.

²⁶ 沈德潛：《唐詩別裁集》(香港：中華書局，1980)，卷20，頁265上。另魏慶之(南宋理宗淳祐年間人)引《漫齋語錄》論「尚意」亦云：「詩文要含蓄不露，便是好處。古人說雄深雅健，此便是含蓄不露也。……用意要精深，下語要平易，此詩人之難。」見《詩人玉屑》(上海：上海古籍出版社，1982)，上冊，頁209。

²⁷ 另外，司空圖(837-908)《詩品》〈典雅〉條云：「落花無言，人淡如菊。」見《詩品》(北京：中華書局，1985，《叢書集成初編》2612冊)，頁4。又〈含蓄〉條云：「不著一字，盡得風流。」講求的是於「平淡」中見「神遠」。在《與極浦書》中又引戴叔倫(732-789)云：「詩家之境，如藍田日暖，良玉生煙，可望而不可置於眉睫之前。」見《司空表聖文集》(上海：上海古籍出版社，1987，《四庫全書》1083冊)，卷3，頁501下。皎然(720?-796後)《詩式》亦說：「遠，非加[當作如]渺渺望水，杳杳看山，乃謂意中之遠。」(《叢書集成初編》2611冊)，卷1，頁9。凡此都強調詩歌的韻味在於保持作品與讀者之間的距離。

²⁸ 班固：《漢書·藝文志》(北京：中華書局，1962)，第4冊，頁1756。

義，「淺近」屬貶義，二者除了關乎詩歌風格上的區別外(即前述的含蓄與否)，亦涉及內容的不同。這類議論散見各處，整理起來並不容易，茲就所見分述如下。先說何謂「深」。儒家一向提倡「溫柔敦厚」的詩學觀，²⁹所謂「敦厚」，在某程度上亦與「深」同義。能「深」，便能敦厚持重，從而達到儒家利用詩歌進行教化的目的。清人鄭方坤(1723 進士)《全閩詩話》評舊傳蘇武(前 140 ? -前 60)詩云：

『骨肉緣枝葉，結交亦有因』。……首句可該父子兄弟夫婦，次句可該君臣朋友，意味深厚。³⁰

其詮釋即與儒家提倡的「文以載道」說相符，如此，則詩歌便確實有實用的教化功能。賀貽孫(順治康熙年間人)則從詩的氣象、韻味等方面著眼。其理論特別著重一「厚」字，例如說：

厚之一言，可蔽《風》、《雅》。《古十九首》，人知其澹，不知其厚。可謂厚者，以其神厚也，氣厚也，味厚也。³¹

「深」又可作「沉」解，不深則流於浮泛，不能沉積於內。這一方面與古人著重養氣進學有關，如朱熹(1130-1200)詩云：「新知培養轉深沉」。³²另一方面亦與「沉鬱」、「沉厚」等詩歌美學相近，如杜甫憂時憂國、字鍛句煉的詩歌內容

²⁹ 「溫柔敦厚」之說，始見於《禮記·經解》，篇中托言孔子云：「入其國，其教可知也。其爲人也，溫柔、敦厚，《詩》教也。」孫希旦：《禮記集解》(北京：中華書局，1985)，卷 48，頁 1254。

³⁰ 鄭方坤：《全閩詩話》(《四庫全書》1486 冊)，卷 9，頁 367 上。

³¹ 賀貽孫：《詩筏》，載郭紹虞編《清詩話續編》(上海：上海古籍出版社，1983)，上冊，頁 136。

³² 朱熹：《鵝湖寺和陸子壽》，見郭齊箋注《朱熹詩詞編年箋注》(成都：巴蜀書社，2000)，上冊，頁 405。

與風格，就每被形容為「沉鬱」。³³由此觀之，「深」實蘊含了內容、格調等方面的元素。至於「遠」，即有境界高超、遙不可及之意，主要是就風格而言。論者每每「高遠」、「深遠」並稱。如論「高遠」者，有朱熹的一條：

要使方寸之中，無一字世俗言語意思，則其為詩不期於高遠，而自高遠矣。³⁴

言下之意，便是遣詞用意必須高雅。至於「深遠」，魏慶之曾引《呂氏童蒙訓》云：

讀古詩十九首，及曹子建[即曹植，192-232]詩如『明月照高樓，流光正徘徊』之類詩，皆思深遠而有餘意，言有盡而意無窮也。³⁵

此又與李東陽、沈德潛等的含蓄說相近了。

至於「淺」，除常與「近」相配外，尚與「俗」、「露」或「陋」並見，大率指作品語氣浮泛、內容無深意及用辭鄙俗。歷代詩人因此而為評家咎病者，以中晚唐元白一派最著。如張戒(?-1157後)《歲寒堂詩話》云：

元[稹(779-831)]、白[居易(772-846)]、張籍[766?-830]、王建[766-830後]

³³ 嚴羽(南宋理宗紹定端平年間人)云：「子美[杜甫]不能為太白[李白]之飄逸，太白不能為子美之沉鬱。」見郭紹虞校《滄浪詩話校釋》(北京：人民文學出版社，1962)，頁155。杜甫亦嘗自稱其述作「沉鬱頓挫」。見葛立方(?-1164)《韻語陽秋》(上海：上海古籍出版社，1984，宋刻本影印)，卷8，頁102。

³⁴ 朱熹：〈答鞏仲至〉，《晦庵集》(《四庫全書》1145冊)，卷64，頁218上。並見魏慶之，《詩人玉屑》，卷1，頁4。

³⁵ 魏慶之：《詩人玉屑》，卷13，頁272-73。所引詩乃曹植的〈七哀〉。

樂府，專以道得人心中事為工，然其詞淺近，其氣卑弱。³⁶

又指斥該派詩「淺露」云：「杜牧之[即杜牧(803-953)]『多情卻是總無情，唯覺尊前笑不成』。意非不佳，然而詞意淺露，略無餘蘊。元、白、張籍其病正在此。只知道得人心中事，而不知道盡則又淺露也。」³⁷都是批評他們的詩一發無餘，不夠含蓄。李東陽亦有類似的指斥，其《懷麓堂詩話》云：「質而不俚，是詩家難事。……唐詩張文昌[即張籍]善用俚語，劉夢得[禹錫(772-842)]竹枝亦入妙。至白樂天[居易]令老嫗解之遂失之淺俗。」³⁸即不滿其詩用語過於淺白。可見所謂的「淺」或「近」均指文辭的淺易與內容的輕浮。

詩歌理論中有關「深遠」與「淺近」的概念亦應用於詞學批評。南宋時詞評家即大力提倡雅俗之辨。如張炎(1248-1320?)批評柳永等的俚詞時說：「康[與之，1147-1158年間人]、柳詞亦自批風抹月中來，風月二字，在我發揮，二公則為風月所使耳。」³⁹斥責康、柳詞耽於風月，即是說其內容浮艷無深緻。王灼(南宋紹興年間人)則直言柳詞為「淺近卑俗……不知書者尤好之」。⁴⁰至清代，常州詞派為進一步提高詞的文學地位，論詞時大量運用詩學理論。當中陳廷焯(1853-1892)便最著重「沉鬱」一說：

作詞之法，首貴沉鬱，沉則不浮，鬱則不薄。……十三國變風，二十五篇楚辭，忠厚之至，亦沉鬱之至，詞之源也。

所謂沉鬱者，意在筆先，神餘言外。寫怨夫思婦之懷，寓孽子孤臣之感。……而發之又必若隱若見，欲露不露，反復纏綿，終不許一語道破。匪獨體格之高，亦見性情之厚。⁴¹

³⁶ 張戒：《歲寒堂詩話》（《叢書集成初編》2552冊），卷上，頁1。

³⁷ 所引詩為杜牧〈贈別〉二首之二。張戒：《歲寒堂詩話》，卷上，頁4。

³⁸ 李東陽：《懷麓堂詩話》，頁441上。

³⁹ 張炎，《詞源》，載《詞話叢編》，第1冊，頁267。

⁴⁰ 王灼：《碧雞漫志》，載唐圭璋編：《詞話叢編》（北京：中華書局，1993），第1冊，頁84。

⁴¹ 陳廷焯：《白雨齋詞話》，載《詞話叢編》，第4冊，卷1，頁3776，3777。

綜合而論，他所謂的「沉鬱」實根源於「溫柔敦厚」的詩學概念，除要求「思想正確」，又要求格調高雅；另一方面「若隱若見，欲露不露」等語，亦即「含蓄」之引申，旨在拉遠作品與讀者之間的距離。凡此可證詞學批評多與儒家詩歌理論一脈相承。⁴²

部份民謠誠然都有傳統詩學所要求的「深遠」的諷世意味，但同時，我們不能否認許多民間作品的文辭與內容均非常「淺近」，如以下要探討的唐宋民間詞便有此特色，此點亦與傳統詞學所強調的「婉約」、「沉鬱」等風格形成鮮明的對比。一些文人作品表面似乎頗「淺近」，但內涵實質「深遠」，更有些本來可能並無深意，卻被詞評家透過其特有的「推理眼光」(pure gaze) 詮釋成高尚的作品。但民謠大體上卻表裏皆「淺近」，沒有所謂的「第二層意義」(或即中國詩論中所謂的「微言大義」)。這樣說雖有些籠統，卻大致屬實。「質而不俚，淺而能深，近而能遠」的民謠其實不多見。這樣說並非要貶低俗文學，相反，我想指出的是，不同類型的文學自有其不同的功用和美學原則。如果說「深遠」是雅文學的美學原則，相對來說，則「淺近」便是俗文學的美學原則，兩者之間，亦時有借鑑。

〈傾盃樂〉與〈菩薩蠻〉：民間俚詞與文人雅詞之美學區別

無論是民間或文人的詞作，早期都以娛樂為目的。如晚唐五代文人創作的《花間集》，大多是歌筵酒席上的遣興之作，主題以離別相思為主，風格綺艷，辭意的確比較「淺近」，這是受了民間詞風格影響所致。但在若干名家的筆下，仍流露出顯著的文人「美學傾向」，這點甚至影響到後代詞學觀的形成。最早的民間詞，則以敦煌曲子為代表，內容雖不能都算「鄙俗」，但風格確是「淺

⁴² 有關傳統詞學觀，參考拙著，“Elevation and Expurgation: Elite Strategies in Enhancing the Reputation of Ci,” in *Chinese Literature: Essays, Articles and Reviews (CLEAR)*, vol.24 (2002), pp. 1-41。

近」之極。茲以敦煌曲子〈傾盃樂〉及花間代表詞人溫庭筠(812?-866)的〈菩薩蠻〉作比較，以見出兩者之間的美學區別。

傾盃樂

窈窕逶迤，貌超傾國應難比。渾身掛綺羅裝束，未省從天得知(至)。臉如花自然多嬌媚。翠柳畫蛾眉，橫波如同秋水。裙生石榴，血染羅衫子。

觀艷質語軟言輕，玉釵墜素綰烏雲髻。年二八久鎮香閨，愛引鴉兒鸚鵡戲。十指如玉如蔥，銀酥體雪透羅裳裏。堪娉與公子王孫，五陵年少風流婿。⁴³

這是敦煌曲子詞《云謠集》裏的其中一首。全集共有詞三十首，大抵是下層文人、樂工所作或經其潤飾。⁴⁴從文字方面來看，可知詞人頗能運用熟套的典故(如「傾國」、「五陵年少」等)，但整體風格及內容都流於淺俗。至於詞的對象，則充其量只是粗通文墨者。作者的筆觸集中於一女子的外表及裝束，大意說其樣貌如何出眾，談吐和意態如何嬌媚，衣著如何艷麗。全詞儼如一幅用文字拼湊而成的美女圖，目的似乎是要滿足當時聽眾感官方面的需求和幻想，

⁴³ 潘重規：《敦煌云謠集新書》(臺北：石門圖書公司，1977)，頁186；任納：《敦煌曲校錄》，頁21。敦煌曲的原稿頗多誤字、俗字，使整理時出現相當的困難，印本也多有出入。讀者須參詳各本，取其可信者。

⁴⁴ 任納認為該集約輯錄於公元922年。見任納：《敦煌曲初探》(上海：文藝聯合出版社，1955)，頁204。關於《云謠集》輯錄年代的其他意見，可參閱村上哲見：《宋詞研究——唐五代北宋篇》(東京：創文社，1976)，頁162-168。饒宗頤認為此集若出於政府樂工之手，便不應列作民間作品。蓋因樂工「亦是政府較低級的人員，綺筵上的優伶與伎兒，亦為官家所豢養」。見饒氏《〈云謠集〉的性質及其與歌筵樂舞的聯繫》，載《敦煌曲續論》，頁125。我們不能斷定該曲作者是否官家的樂工，但若說舉凡為官家豢養者便不能列入民間，似略嫌武斷。

娛樂成份重於藝術或思維成份。結句說該女子「堪媁與公子王孫」，某程度上亦反映了普羅大眾希望能一朝飛黃騰達的心態。雖則作者也強調，要有一定的條件才會有美好的結局，但這些條件——包括樣貌及裝扮——都是外在的、表層的，對內在的、心靈方面的條件幾乎一字不提。無疑該作者在填此詞的時候，是把娛樂因素放在了首位。此外，聽眾大概也會對內容照單全收，即使意識到詞中的女子只是一個虛構出來的幻象，也樂意在觀賞演出的時候將這個他們可望不可及的女神當作是「真實存在」的。此一現象，就如我們觀看愛情或動作電影的時候，往往會不知不覺地把自己投入了一個在現實生活中不可能出現、但我們卻期望它能出現的角色，與波爾迪厄所說大眾會「『天真地』去相信作品中的表層意義」的道理一樣。

就技巧而言，〈傾盃樂〉一詞充斥著許多傳統美學極力要否定的缺點。例如用了頗多看似優雅、實質熟套的辭句。「渾身」、「血染」等粗糙及原始的字詞與「綺羅裝束」相配，顯得頗不協調。「銀酥體雪透羅裳裏」一句，意識亦很露骨。對女子的容貌及衣著的描述除了流於表面外，從結構上來看，都顯得累贅和漫無詮次。但無疑這樣的堆砌、配搭，很容易會引起聽眾感官上的刺激。該女子的心理活動如何，她的品行如何，只在第二片「愛引鴉兒鸚鵡戲」一句輕輕帶過，似乎這些內在的東西對於聽眾來說都不太重要。正如以感官刺激為賣點的色情和武打片裏，角色的心理描述是多餘的，或者是無關痛癢的。從另一方面看，詞中的女子，作者雖極欲將其裝扮成上流社會的閨秀，卻始終停留於外觀的描述，上流社會微妙的生活細節、意識形態，大概由於作者(及讀者)未能登其堂、入其室，所以似乎就不能說出個究竟來。

普羅大眾在理解一篇充斥著典故、詰屈聱牙的作品的時候，無疑會有困難，但某些看似平易、實質意蘊豐富的文人作品，對於缺乏文學傳統知識的他們來說，亦非容易領會。例如溫庭筠十四首〈菩薩蠻〉中的第一首，便是此類作品：

小山重疊金明滅。鬢雲欲度香腮雪。懶起畫娥眉。弄妝梳洗遲。 照

花前後鏡。花面交相映。新帖繡羅襦。雙雙金鷓鴣。⁴⁵

表面看來，此篇描述了一位閨中女子晨起梳洗的情態，頗像敦煌曲子〈傾盃樂〉一樣，是另一幅用文字描繪的美女圖。然而與〈傾盃樂〉最大的區別是，我們對溫氏詞中女子的形貌體態——即其外表——所知甚少，只能憑其動作、服飾以及居住環境推想一二。她大概也是如花似玉的美人，但我們只能透過她臥床、照鏡、簪花等動作想像她的美態，篇中並無直接、正面的讚辭。相反，〈傾盃樂〉則明言詞中的女子是「臉如花自然多嬌媚」，對其眉目、髮飾、身段，皆刻劃盡緻，鮮有保留。可以說，讀者要加一點想像力才能勾勒出〈菩薩蠻〉中女子的全貌，她與讀者若即若離，其所處的地方，亦是頗為封閉的閨房；而〈傾盃樂〉的作者卻一五一十將女子的美態羅列出來，受眾並不需要花腦筋去再創造，所以便相對地縮短了跟這個角色之間的距離。據文獻記載，溫庭筠乃一不檢細行的詞人，故其詞中所描述的女子很可能是青樓藝妓，社會地位不見得比〈傾盃樂〉中的那位高尚。⁴⁶即使如此，經溫氏雅麗的筆調包裝後，她亦顯得高人一等。至於〈傾盃樂〉中的那位，雖經作者極力描摹，始終欠缺了一份貴氣。這就是藝術手法不同造成的差別。

再深入地去看，溫氏詞要暗示的，當然並不只是一位女子的形貌體態那麼簡單。普通讀者——假如夠敏感的話——即使沒受過深入的文學訓練，大抵也能從該女子慵懶的情態，以及「雙雙金鷓鴣」一句，看出其被冷落(或被遺棄)後寂寞憂鬱的心境，並對之產生同情。然而，那些飽讀詩書，對文學傳統以及古典詩歌中的「代碼」有深刻認識的讀者，會不期然從字裏行間窺探出更多意蘊來，即使作者本意並不如此。這類讀者會從一首作品的「表層意義」進而探求其「第二層意義」，即當中可能存在的寓意，用中國詩學的術語來說，就是看其有否「比興」或「意內言外」的隱諷。清代詞學家張惠言(1761-1833)及陳

⁴⁵ 趙崇祚(後蜀廣政年間人)編：《花間集》(上海：世界書局，1935)，頁1。

⁴⁶ 有關溫氏的生平與為人，請參閱牟懷川(Mou Huaichuan)，"The Secrets of Wen Tingyun's Life and Poetry" (University of British Columbia, unpublished Ph.D. dissertation, 1998).

廷焯就是這樣的讀者。他們認為溫氏的〈菩薩蠻〉其實是暗寓作者政途上的失意。如陳氏云：「飛卿[即溫氏]詞全祖離騷，所以獨絕千古」，意指其效法屈原，借棄婦的口吻來表達對王室的忠誠與被貶謫的不滿。⁴⁷張惠言則說：「此感士不遇也。篇法仿佛長門賦，而用節節逆敘。……『照花』四句，離騷初服之意也。」⁴⁸意思是說詞中描寫婦人梳洗的部份，其實與屈原〈離騷〉中透過描寫華衣麗服來比喻作者自身美德、才能的段落，手法同出一轍。如〈離騷〉初段云：

紛吾既有此內美兮，又重之以脩能。扈江離與辟芷兮，紉秋蘭以為佩。

49

張惠言顯然認為「照花前後鏡，花面交相映」這樣的句子是溫氏在暗寓自己進德修能。從文本學的角度看，溫氏詞中的某些用字，亦頗能引導如張氏這類的讀者聯想起〈離騷〉中的諷喻。例如，以詮釋《楚辭》的手法分析，把「懶起畫蛾眉」一句，和〈離騷〉中的「眾女嫉余之蛾眉兮，謠諑謂余以善淫」一句相較，「蛾眉」一詞就有可能被看成是個人美德和才能的代稱。

葉嘉瑩曾經運用羅曼·傑克遜(Roman Jakobson, 1896-1982)語意學的理論，指出像「蛾眉」這樣的字詞，是中國詩歌中沿用已久的「語碼」。她進而分析像張惠言、陳廷焯這類學問根抵深厚的讀者，如何把出現於不同篇章中的相同的「語碼」串聯起來，由此尋繹出該些篇章中的寓意。但這種分析手法有

⁴⁷ 見陳廷焯：《白雨齋詞話》，頁 3777。

⁴⁸ 見張惠言：《張惠言論詞》，載《詞話叢編》，第 2 冊，頁 1609。〈長門賦〉，漢代司馬相如(公元前 179-前 171)為遭漢武帝貶謫的陳皇后所作，據傳陳皇后因此賦復得幸。牟懷川亦同意張氏和陳氏的說法，他把〈菩薩蠻〉系列裏的意象和「語碼」細加分析，並將它們與溫氏的生平互相對照，指出其中可能隱含的寓意。見牟氏，pp. 318-348。

⁴⁹ 見朱熹：《楚辭集注》(香港：經子研究社，出版日期不詳)，頁 3。

時卻不免牽強穿鑿。⁵⁰為求洗脫詞與俗文學的關係，詞評家都極力為詞建立一聲譽良好的譜系，其中最有效的一法就是在評論詞作、詞人的時候與《詩經》、《楚辭》等儒家經典聯繫起來。⁵¹這種做法，一定程度上跟蘇珊·桑塔格 Susan Sontag(1933-)在〈反詮釋〉(Against Interpretation)一文中所形容的情況一樣。桑塔格認為，詮釋的任務是要消除「清晰之文意和(後來)讀者之需求之間的不協調」(between the clear meaning of the text and the demands of (later) reader)，並指出：

基於某些原因，一種文本變得難以接受了，但又不能把它棄置。詮釋就是一種以修改舊文本使之能得以保留的一種激進的策略，蓋因這個舊文本彌足珍貴，不容廢棄。詮釋者在更改[文意]的時候，並沒有真的刪除或改寫原文。但他不可以承認對文意有所更改。他聲稱透過剖釋原文的真正含意，只會把原文弄得更明白易懂而已。⁵²

作為詞的辯護者，張惠言與陳廷焯等自然不能輕易把溫庭筠有關青樓生活的〈菩薩蠻〉「廢棄」，因為溫氏可說是文人中最早從事填詞者，所以在文人詞史中至為重要。為了使人接受溫氏的詞，同時為他們所主張的「詞非小道」的理念提供理據，他們不但要從這類詞中「尋找最豐富的內容」(find the maximum

⁵⁰ 見葉嘉瑩：《中國詞學的現代觀》，頁94-6。王國維(1877-1927)直指張氏曲解〈菩薩蠻〉，其《人間詞話刪稿》云：「固哉，皋文[即張惠言]之為詞也。飛卿[即溫庭筠]菩薩蠻……皆興到之作，有何命意。皆被皋文深文羅織。」載《詞話叢編》，第5冊，頁4261。

⁵¹ 參閱拙文，“Elevation and Expurgation,” pp. 13-22.

⁵² “……for some reason a text has become unacceptable; yet it cannot be discarded. Interpretation is a radical strategy for conserving an old text, which is thought too precious to repudiate, by revamping it. The interpreter, without actually erasing or rewriting the text, is altering it. But he can't admit to doing this. He claims to be only making it intelligible, by disclosing its true meaning.” Susan Sontag, “Against Interpretation,” in *Against Interpretation and other Essays* (London: Eyre & Spottiswoode, 1967), p.6.

amount of content), 甚至要從「作品裏已有的內容中擠出更多的內容」(squeeze more content out of the work than is already there)。⁵³

就〈菩薩蠻〉一詞觀之，張、陳二人的理論其實頗有可議處。例如，假若「畫蛾眉」真的意指進德修能的話，「懶起畫蛾眉」便應解釋成「倦於作品格或才能上的修煉」。另外，粗糙如〈傾盃樂〉一詞中亦有「翠柳畫蛾眉」一句，則此篇又會否別有喻意？能否把該詞中的女子引申為一賢能之士在待時而進？張氏和陳氏有生之年，敦煌曲子猶未被發現，如彼等有幸一睹該詞，則不知又會否極力搜尋其中的「第二層意義」(或「微言大義」)? 無論如何，對於普羅讀者來說，兩篇中「畫蛾眉」的舉動，無非是想強調篇中女子的美態而已。

從以上分析可見，張惠言及陳廷焯一類的讀者習慣以「歷史的眼光」去讀詩。他們不像普羅讀者一樣，只停留於作品的「表層意義」，而是把作品與整個文學的歷史傳統及文本聯繫起來。溫庭筠等詞人委婉曲折、「含吐不露」的寫作手法，一方面引發了詞評家多重的聯想，一方面亦與直率、「淺近」的民間作品形成鮮明的對比。然而，這種美學上的差異並非涇渭分明的。以題材來說，文人詞在早期與許多敦煌曲子一樣，都著重描寫女性美及離別相思之情。風格上，詞人如韋莊(836-910)、歐陽修(1007-1072)亦不時效法民間作品直率、簡潔的寫作手法，且無任何命意。韋莊的〈思帝鄉〉即其中一例：

春日遊。杏花吹滿頭。陌上誰家年少，足風流。妾擬將身嫁與、一生休。
縱被無情棄，不能羞。⁵⁴

在柳永的作品裏，民間詞的影響尤其顯著。這種文人作品民間化的現象說明，一位作家理論上可以自不同的文化層次(即所謂「高等文化」或「低等文化」)裏自由選擇其寫作題材與風格，無論「深遠」的、「淺近」的，崇高或最世俗

⁵³ Sontag, p. 14.

⁵⁴ 趙崇祚：《花間集》，頁13。

不過的情懷都可以下筆，並不存在什麼不可逾越的界線。

唐宋民間俚詞的美學特色

謝桃坊在兩篇文論裏介紹了宋代民間詞的幾個特點，大體上包括：一)現實性強，反映社會生活面廣，對上層統治階級的腐敗無能表達不滿，抒寫個人的不幸；二)形象生動，想象豐富；三)善用諷刺幽默的手法譏諷統治階層；四)言情；五)庸俗無聊，意趣低下；六)具有口頭性、集體性與流傳變異性。⁵⁵謝氏在評論過程中並沒有將內容與風格分述，其論點似亦有值得補充之處。以下就唐、宋兩段時期的民間詞再作風格上的分析(唐、宋合看，乃因從美學角度看來，兩段時期的作品均無太大的區別)。論點包括：一)民間詞與口頭演唱；二)民間詞的生活氣息；三)民間詞的率真性及俚語運用；四)民間詞的「粗糙」性及「市井氣」；五)形式及格律的靈活性。這幾點都可謂相附相成，鮮會單獨存在，整合起來便形成一有機的、協調的美學體系，故在論述某些作品時會一併提及。

(一) 民間詞與口頭演唱

詞是用來演唱的文學。因為音樂的失傳，我們現在只能從文獻的記載來認識當時的表演情況。但某些民間詞，尤其是敦煌曲子，文字之中仍帶有相當明顯的演唱痕跡。這些作品對我們了解詞的表演模式及其他風格上的特點很有幫助。例如以下一例：

雀踏枝

巨耐靈鵲多瞞語。送喜何曾有憑據。幾度飛來活捉取。鎖上金籠休共語。
比擬好心來送喜。誰知鎖我在金籠裏。願他征夫早歸來，騰身卻放

⁵⁵ 見謝桃坊：〈宋代民間詞論略〉及〈再論宋代民間詞〉，後文並載謝氏《宋詞辨》，頁301-314。

我向青雲裏。⁵⁶

第二片的語氣轉折顯示該詞在表演過程中或會有兩位演唱者分飾思婦及喜鵲，或由一位演唱者同時扮演兩角，總之在過片必然會出現角色的轉換。演唱者還有可能用上簡單的道具，例如面具，來代表喜鵲的出場。這種戲劇性必然會為觀眾、聽眾帶來驚喜及感官上的刺激。就內容來看，該詞反映了唐代中晚期社會的動盪，無數家庭因為戰爭而被迫骨肉分離。詞中的婦人就因為丈夫在外征戰日久不歸，而將苦惱發洩在被視作報佳音的喜鵲上。⁵⁷就文辭來看，該詞亦有民間作品的「粗糙」處。如韻腳的重覆（「語」字出現兩次，「裏」字亦出現兩次），此為文人詩歌中的大忌，而民間作品卻不甚拘泥。至於語句的重覆，如「送喜」、「鎖上金籠」，在此篇中乃連接上下兩片對話的關鍵，作品之戲劇性由是得以增強，因而絕不可視為技巧上的毛病。以下兩首敦煌曲子亦有類似的描寫手法：

南歌子

(I)

斜隱朱簾立，情事共誰親。分明面上指痕新。羅帶同心誰縮，甚人踏破裙。蟬鬢因何亂，金釵為甚分。紅妝垂淚憶何君。分明殿前實說，莫沉吟。

(II)

自從君去後，無心戀別人。夢中面上指痕新。羅帶同心自縮，被獼兒踏

⁵⁶ 載羅振玉(1866-1940)編：《敦煌零拾》(1924)，《羅雪堂先生全集》(臺北：文化出版社，1968)，第3輯，第7冊，頁2509-2510；並見任納：《敦煌曲校錄》，頁74。

⁵⁷ 民間認為喜鵲的出現代表好事將近。見王仁裕(880-956)：《開元天寶遺事》(《叢書集成初編》3833冊)，卷下，頁27。

破裙。 蟬鬢朱簾亂，金釵舊股分。紅妝垂淚哭郎君。妾似南山松柏，
無心戀別人。⁵⁸

這套作品描寫了一樁紅杏出牆的事件。兩首詞都用了一樣的詞牌及韻腳。極可能由一男一女兩位藝人演唱。第一首是男子對女子的質問，第二首則是女子對這些質問所作的巧妙的(但亦不無牽強的)回答，其中一些語句幾乎和第一首無異。這種夫妻或情人之間的問答形式在日常生活中亦屢見不鮮。在演唱過程中，無論觀眾熟知此曲的內容與否，大抵都會被其幽默而甚為生活化的對答逗樂。他們很容易投入其中，皆因類似的情況亦很有可能發生在他們自己的生活裏，而且這種內容，亦頗能迎合大眾喜愛刺探人家秘密、談論小道消息的惡習。這樣的作品並不旨在教化觀眾，或傳遞給他們一個值得探討的訊息，而是要娛樂他們，使他們得到即時的(亦是短暫的)、感官上的快樂。

任納在將敦煌曲子分類時，將這兩首〈南歌子〉定為「普通聯章」，此類曲子並無固定數目的篇章或段落，但每個聯章裏的曲子都用相同的詞牌述說一個故事或特定的主題。⁵⁹但可能因為不再流行，或者已經大部散佚，這類聯章體的作品在現存的宋詞裏並不多見。儘管如此，曾慥(?--約 1155)編的《樂府雅詞》裏仍收集了無名氏所作的兩套〈九張機〉，茲錄其中一套如下：

⁵⁸ 任納：《敦煌曲校錄》，頁 78。

⁵⁹ 見任納：《敦煌曲初探》，頁 316。任氏將敦煌套曲總共分爲五類，第一類就是「普通聯章」，其他分別是：(二)重句聯章；(三)定格聯章；(四)長篇定格聯章；(五)大曲。其中有大部份是具教化意味的作品和佛曲。關於這類作品能否歸類爲詞，曾引起頗大的爭論。例如饒宗頤就指出：「定格聯章幾全佛曲，此類佛曲，不能概目爲詞，任說似嫌泛濫。」見饒氏及 Paul Demieville 合著：《敦煌曲》(*Airs de Touen-houang (Touen houang K'iu)*) (Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1971), p. 207。馬莎·華格納(Marsha Wagner)亦指出任氏對敦煌曲子的編號有時頗不可信，且亦會誤導讀者，「因他傾向於把每個在同一系列、且相連的詞段重新編號」(because he tends to assign a new number to each consecutive stanza of a linked series of verses)。見 Wagner, *The Lotus Boat: The Origins of Chinese Tz'u Poetry in T'ang Popular Culture* (New York: Columbia University Press, 1984), p. 33。

九張機

一張機。采桑陌上試春衣。風晴日暖慵無力，桃花枝上，啼鶯言語，不肯放人歸。

兩張機。行人立馬意遲遲。深心未忍輕分付，回頭一笑，花間歸去，只恐被花知。

三張機。吳蠶已老燕雛飛。東風宴罷長洲苑，輕綃催趁，館娃宮女，要換舞時衣。

四張機。咿啞聲裏暗顰眉。回梭織朵垂蓮子，盤花易綰，愁心難整，脈脈亂如絲。

五張機。橫紋織就沈郎詩。中心一句無人會，不言愁恨，不言憔悴，只恁寄相思。

六張機。行行都是耍花兒。花間更有雙蝴蝶，停梭一晌，閒窗影裏，獨自看多時。

七張機。鴛鴦織就又遲疑。只恐被人輕裁剪，分飛兩處，一場離恨，何計再相隨。

八張機。回紋知是阿誰詩。織成一片淒涼意，行行讀遍，厭厭無語，不忍更尋思。

九張機。雙花雙葉又雙枝。薄情自古多離別，從頭到底，將心縈繫，穿

過一條絲。⁶⁰

這套詞以一閨中織婦的口吻，表達了離別相思之情，文辭清麗通俗，描寫女性心理活動細緻入微，有很濃厚的南朝民歌色彩。除了直率的表達手法和口語運用外，當中尚保留了若干傳統民歌的意象，例如花葉、鴛鴦、蝴蝶等，都是成雙成對，反襯出詞中女子的孤獨。此外還用了南朝民歌中常見的諧音，如第四闋中的「蓮子」（諧「憐子」）、第九闋中的「絲」（諧「思」）。順帶一提，即使此詞內容淺白，似無「第二層意義」，陳廷焯仍以其一貫的詮釋手法解讀此詞。他說：「宋無名氏九張機，自是逐臣棄婦之詞。淒婉綿麗，絕妙古樂府也。……純自小雅、離騷變出。詞至是，已臻絕頂。」⁶¹這種說法，跟他評論溫庭筠的〈菩薩蠻〉時別無異緻，都是由思婦聯想到逐臣，明顯受到《楚辭》學的影響。可見只要作品裏含有傳統諷喻的元素或意象，則不管作者有意無意，亦不管是文人創作或民間創作，帶有「推理眼光」的文評家都會作出富有政治意味的詮釋。

帶有口頭演唱特質及富於戲劇性的詞作很少見於文人作品，原因大概是由於文人大多受儒家「詩言志」及「溫柔敦厚」的美學觀影響，比較重視作品的抒情性而忽略其娛樂性。正如孫康宜指出，文人的詞作基本上只用「抒情模式」(lyrical mode)，很少用「敘事模式」(narrative mode) 或「戲劇模式」(dramatic mode) 等其他藝術手法。⁶²但民間詞作為一種為大眾服務的娛樂工具，就需要運用各種不同的溝通方式去吸引教育程度較低的普羅大眾，例如用說故事的形式，來滿足他們即時的感官上的需求。這種表達手法上的不同，亦與民間詞人的社會、經濟狀況及其對生活、藝術的態度有密切的關係。

⁶⁰ 曾慥：《樂府雅詞》（《叢書集成初編》2634冊），卷1，頁17-19；並見於唐圭璋編：《全宋詞》（北京：中華書局，1995），第5冊，頁3650上-3651上。

⁶¹ 陳廷焯：《白雨齋詞話》，載《詞話叢編》，第4冊，頁3901-3902。

⁶² 見孫康宜(Kang-i Sun Chang), *The Evolution of Chinese Tz'u Poetry: From Late T'ang to Northern Song* (Princeton: Princeton University Press, 1980), p. 19。

(二) 民間詞的生活氣息

文章初段曾引述波爾迪厄的理論，指出上層社會較傾向藝術的形式而少重視其「實用價值」，對於只滿足感官的作品採輕蔑的態度。他們主張藝術品所要表達的內容應與觀賞者之間保持一定的距離，解構作品時也傾向於探索其背後的意義，正如張惠言及陳廷焯等詞學家把思婦之辭解釋成逐臣的隱諷一樣。波爾迪厄認為上層社會這種美學傾向的形成在於他們擁有充裕的時間與物質條件，俾其能客觀地、較理性地審視外物。而普羅大眾的情況則相反，因此他們要求藝術與現實生活須保持連貫性(continuity between art and life)及能簡單直截地表達他們內心的感受，對於隱晦的、形式主義的表達手法則比較抗拒。

雖然我們不能全盤把波爾迪厄的理論套用於中國詩詞，但中國文人所強調的「含吐不露」的風格，某程度上確實植根於文人較為優閑、適意的生活。以詞為例，身兼宰相的晏殊(991-1055)及其作品大概便最能切合波爾迪厄的理論。晏氏宦途平穩，一生無大波折，其作品大都辭意婉曲、興象深微，雖有人生無常、光陰短暫的歎息，卻每能控制情緒，不至過於傷感。字裏行間頗能看出其居住環境的舒適、物質生活的富裕，描寫物態則若即若離，總能保持物我間的距離。例如他的名作〈浣溪沙〉云：

一曲新詞酒一杯。去年天氣舊亭臺。夕陽西下幾時迴。 無可奈何
花落去，似曾相識燕歸來。小園香徑獨徘徊。⁶³

詞中雖無細緻的景物描寫，但從亭園設席、淺斟低唱等情況可反映出作者生活環境的優裕。主旨則是透過對往事的回憶、西下的夕陽及落花等意象，感慨年華易逝。但語氣並不很沉痛，詞中亦無一哀傷之辭，如說「去年天氣舊亭臺」，就不著一感情色彩的字眼，對於西下的夕陽，亦只用了疑問句而非直接的陳述

⁶³ 《全宋詞》，第1冊，頁89上。

來抒寫時不我與的愁緒。下片寫落花，雖有「無可奈何」的感觸，卻以歸來的燕子作出情感上的平衡。透過對這些外物客觀、理性的審視，作者似乎領悟到人生原亦有悲有喜，實不必太執著於過去。結句寫園中徘徊，更使人覺得作者正處於如哲人式思辯的狀態。⁶⁴

唐宋文人詞的題材遠較民間詞狹窄，此點前人多有論述。需要補充的是，文人的創作因為是一項自我情緒調劑的活動，故反映的多是人生哲理、個人身世之感等較為嚴肅的題材，也不太注重描寫生活細節，但民間作品因為要面對大眾，題材就不能過於個人化，而且要與現實生活掛鉤，才能獲得大眾的共鳴。⁶⁵ 王重民曾概括敦煌曲子的內容，說其中「有邊客遊子之呻吟，忠臣義士之壯語，隱君子之怡情悅志；少年學子之熱望與失望，以及佛子之讚頌，醫生之歌訣。」⁶⁶ 當然少不了的是男女之情的描寫，例如這一首：

南歌子

爭不教人憶，怕郎心自偏。近來聞道不多安。夜夜夢魂間錯，往往到君

⁶⁴ 葉嘉瑩稱晏殊為「理性的詩人」(intellectual poet) 並解釋道：「理性的詩人經常反思並嘗試了解自己的經歷，或檢討、控制自己的情感。」(The intellectual poet is always reflecting on his experience, trying to understand it, or examining his own feelings and keeping them under control), "An Appreciation of the Tz'u of Yen Shu," translated into English by James R. Hightower, in Stephen C. Soong ed., *Song Without Music: Chinese Tz'u Poetry* (Hong Kong: Chinese University of Hong Kong Press, 1980), p. 84.

⁶⁵ 我們不能否認有部份文人(或較為有文化修養的讀者)刻意地、本能地保持「平凡的美學傾向」(ordinary disposition)。宋詩便有以俗為雅、以醜為美的特色，諸如蝨子、糞蛆都可入詩，同時亦運用了大量俗語口語。但對於詞，宋代的文人則強調崇雅抑俗，此點可參閱拙作“Elevation and Expurgation,” pp. 22-32。關於宋詩的特色，參閱吉川幸次郎，*Introduction to Sung Poetry*, translated into English by Burton Watson (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1967).

⁶⁶ 王重民：《敦煌曲子詞集》，〈敘錄〉，頁8。

邊。 白日長相見，夜頭各自眠。終朝盡日意懸懸。願作合歡裙帶，
長繞在你胸前。⁶⁷

民間詞對愛情大多抱執著的態度，而且多直抒胸臆，每作一廂情願或決絕的語氣。此外，如上詞直接以第一人稱向第二人稱「你」陳述，亦能拉近歌者/聽眾(或作者/讀者)之間的距離，便於傳達詞中的訊息。

除了有關愛情及社會問題(此點論著已不少，故從略)等嚴肅的題材外，民間詞亦會將生活中較平凡、瑣屑的事情渲染或調侃一番來娛樂聽眾。例如宋代無名氏所作的〈行香子〉，就反映了一件人們日常生活裏都會遇上的事情：

浙右華亭。物價廉平。一道會、買箇三升。打開瓶後，滑辣光馨。教君
霎時飲，霎時醉，霎時醒。 聽得淵明。說與劉伶。這一瓶、約迭三
斤。君還不信，把秤來秤。有一斤酒，一斤水，一斤瓶。⁶⁸

相對於戰爭、饑餓、貧富不均與豪強壓迫，賣假酒等不誠實的營商手法(正如現代尚有的缺斤短兩)並非什麼重大的社會問題，類似的事件——尤其在古代商業監管制度尚未成熟之時——大抵時有發生，可能因為這只屬眾多不幸中的小不幸，所以作者甚至民眾都能以較輕鬆的態度來對待。此詞語言通俗(如「一道會」、「滑辣光馨」等)，滑稽手法尤為一絕，如以陶潛(365-427)、劉伶(晉武帝太始年間人)代表酒客，以對話形式拆穿酒販欺騙的行徑，聽者該會發出會心微笑。

另一首宋代無名氏的作品〈浪淘沙〉，也說出了一件日常「瑣事」：

⁶⁷ 任納：《敦煌曲校錄》，頁80。

⁶⁸ 載陳世崇(1245-1309)：《隨隱漫錄》(《叢書集成初編》2880冊)，卷2，頁15。另見《全宋詞》，第5冊，頁3682上。

水飯惡冤家。些小薑瓜。尊前正欲飲流霞。卻被伊來剛打住，好悶人那。
不免著匙爬。一似吞沙。主人若也要人誇。莫惜更撓三五盞，錦上
添花。⁶⁹

此詞抱怨主人出手不夠闊綽，只以廉宜的「水飯」餉客。⁷⁰客人可能是一下層市民，經常以「水飯」充饑，故稱此物為「惡冤家」。對於像他那樣生活較清苦的普羅大眾而言，追求物質生活是人生的一大目標，當中自然包括豐足的飲食，所以對刻薄的主人不免會滿腹牢騷。但對於物質生活相對豐富的古代知識份子來說，因他們有餘暇、餘力追求更高尚的人生目標(例如政治、學術或藝術上的成就等)，如此「鄙陋」、「瑣碎」的問題，他們就不屑一顧了。

以上所舉的民間詞雖然只是暴露了日常生活中較為瑣屑的問題，卻仍能在不同程度上反映了大眾對現實的不滿。這些作品簡單明了的手法亦與大眾「平凡的習性」(ordinary disposition)相符，顯示大眾在欣賞藝術時不喜歡轉彎抹角、晦澀抽象的表現模式。正如波爾迪厄說，他們希望能「投入遊戲之中，認同[作品中]角色的悲與喜，憂慮其命運，擁抱其願望與理想」，並且像這些角色一樣「過他們所過的生活」(living their life)。⁷¹

(三) 民間詞的率真性及口語運用

率真性及口語運用可說是民間詞最重要的特色之一，缺少了這一特色，則不成其民間詞，亦不能與文人雅詞形成鮮明的對照。率真性的主要表現為強烈

⁶⁹ 載洪邁(1123-1202)：《夷堅志》(上海：上海古籍出版社，1995，《續修四庫全書》1266冊)，卷3，己卷7，頁33下。並見《全宋詞》，第5冊，頁3666上。

⁷⁰ 孟元老(約南宋高宗年間人)《東京夢華錄》其中一條提到「水飯」云：「出朱雀門，直至龍津橋，自州橋南去，當街水飯。」既然是在街頭賣的，大抵不算佳餚。見《東京夢華錄》(外四種)(上海：上海古典文學出版社，1956)，頁13。

⁷¹ "[T]o enter the game, identifying with the character's joys and sufferings, worrying about their fate, espousing their hopes and ideals." Bourdieu, *Distinction*, p. 33.

的陳詞(strong statement)及明確的情意表達(clear-cut expression)，前述作品中已有數例，如：

1. 叵耐靈鵲多瞞語（〈雀踏枝〉）
2. 願作合歡裙帶，長繞在你胸前（〈南歌子〉）
3. 水飯惡冤家（〈浪淘沙〉）

這種句子清晰地反映了詞中角色對第二人稱「你」（或他物）所表達的愛憎感情。例如第一例中「叵耐」二字表達了思婦對喜鵲的不滿，第二例中祈使語「願作」二字表達了女子對男子的痴情。以下一首敦煌曲子，語氣更加率直：

菩薩蠻

枕前發盡千般願。要休且待青山爛。水面上秤錘浮。直待黃河徹底枯。
白日參辰現。北斗回南面。休即未能休。且待三更見日頭。⁷²

此詞列舉了一連串自然界不可能發生的事例，即所謂的海枯石爛，來表達對情人至死不渝的感情。全篇辭意鮮明、一氣直下，聽者/讀者跟本不用猜度就會明白它的用意。⁷³這類作品於民間詞中屢見不鮮，當然是為了易於與大眾溝通。但這種率真性在講求含蓄蘊藉的文人詞學觀裏卻受到排斥，例如，沈義父（南宋寧宗嘉定年間人）曾云：「如說情，不可太露。」⁷⁴儘管如此，少數受到民間詞影響的文人如柳永等，仍寫出了不少直抒胸臆的詞作。

⁷² 任納：《敦煌曲校錄》，頁34。

⁷³ 此詞誇張的手法大抵模仿漢樂府〈上邪〉，該首民謠云：「上邪！我欲與君相知，長命無絕衰。山無陵，江水為竭。冬雷震震夏雨雪。天地合，乃敢與君絕。」見郭茂倩（北宋神宗元豐年間人）：《樂府詩集》（北京：中華書局，1991），第1冊，頁231。

⁷⁴ 沈義父：《樂府指迷》，《詞話叢編》，第1冊，頁280。

與率真性幾乎同時出現於民間詞裏的，是俚語的運用。從傳統詞評家的角度看來，俚語即等同粗俗，不宜多用。南宋詞人張炎(1248-1320?)就曾慨嘆李清照(1084-1151)因運用俚語而破壞了作品的雅緻：

李易安永遇樂云：「不如向簾兒底下，聽人笑語。」此詞亦自不惡。而以俚詞歌於坐花醉月之際，似乎擊缶韶外，良可嘆也。⁷⁵

李氏〈永遇樂〉之所以俚俗，除了整體意思外，大概還因為用了口語助詞「兒」字。此字在今日而言亦難登大雅之堂，在嚴肅的文體(如文件、講辭、論文)裏就不宜使用。除了「兒」字，沈義父亦列舉了若干不宜多用於詞的字例：

如怎字、恁字、奈字、這字、你字之類，雖是詞家語，亦不可多用，亦宜斟酌，不得已而用之。⁷⁶

沈氏所舉都是日常的口語，將這些字摒諸詞外，無疑是將詞看成一嚴肅典雅的文體。這種說法亦顯示，文人在南宋已有意識地將詞從一種市井的演唱文學轉化成案頭文學。但俚語既是大眾日常使用的語言，理所當然會大量出現於以大眾為對象的民間詞中。宋代民間詞〈阮郎歸〉就刻意地用了六個「兒」字，彷彿要與文人詞學觀作對：

及妝時結薄衫兒。蒙金艾虎兒。畫羅領抹襯裙兒。盆蓮小景兒。

⁷⁵ 張炎：《詞源》，《詞話叢編》，第1冊，頁263。〈韶〉相傳是上古虞舜時代的樂曲，後來就成了雅樂的代稱，而缶則是瓦質的敲擊樂器，是比較低俗的。

⁷⁶ 沈義父：《樂府指迷》，《詞話叢編》，第1冊，頁281。

香袋子，搗錢兒。胸前一對兒。繡簾妝罷出來時。問人宜不宜。⁷⁷

在押韻處連用「兒」字，不但手法新穎，而且打破了傳統詩學同一字不可用韻多於二次的禁忌。⁷⁸如此「粗糙」的手法，卻無疑有助刻劃出詞中女角天真爛漫的個性，亦很傳神地記錄了宋代端陽節民間的習俗。⁷⁹可見民間詞確是一種能以大眾的語言表現大眾的情感與生活的詩體。

（四）民間詞的「粗糙」性及「市井氣」

俚語的運用和直抒胸臆的表達手法，以及作者的文學技巧不夠圓熟等，都是造成民間詞較為「粗糙」的原因。但另一方面，對大眾來說，詞的工拙似乎並不太重要，皆因詞原本只是音樂的附庸，聽眾都是賞曲為主，賞詞為次，因此樂工往往但求詞能協律歌唱即可，這與文人較重文采而輕音律的態度有異。沈義父即曾指出民間詞的粗陋處及其成因：

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做賺人所作，只緣音律不差，故多唱之。求其下語用

⁷⁷ 陳元靚(約南宋理宗年間人)：《歲時廣記》(《叢書集成初編》180冊)，卷21，頁241。另見《全宋詞》，第5冊，頁3673下。

⁷⁸ 另一首同題的〈阮郎歸〉亦以「兒」字為韻，而且用得更多。詞曰：「門兒高掛艾人兒。鵝兒粉撲兒。結兒綴著小符兒。蛇兒百索兒。紗帕子，玉環兒。孩兒畫扇兒。奴兒自是豆娘兒。今朝正及時。」見陳元靚：《歲時廣記》，頁241；另見《全宋詞》，第5冊，頁3674上。

⁷⁹ 艾虎與香袋皆是祛除不祥的飾物，搗錢則用以防「赤口白舌」，即讒言或閒語。上面注腳中的艾人即艾虎一類祛邪物。百索兒，又名朱索，用來網縛桃印符與他物，或網綁闖進家宅的野鬼。豆娘兒是端午飾物的大綜合，拆散則可各自獨立成一物。有關古代端陽風俗及飾物，詳見黃石：《端午禮俗史》(香港：泰興書局，1963)，頁151-160，177-182，183-184，193-199。

字，全不可讀。甚至詠月卻說雨，詠春卻說秋。如花心動一詞，人目之為一年景。又一詞之中，顛倒重複，如曲遊春云：「臉薄難藏淚。」過云：「哭得渾無氣力。」結又云：「滿袖啼紅。」如此甚多，乃大病也。

80

近人蔡嵩雲(1892-?)為沈氏《樂府指迷》作箋釋時亦指出同樣的問題說：「蓋當時風氣，文士不重律，樂工不重文，兩者背道而馳，此詞之音律與辭章分離之一大關鍵也。」⁸¹換言之，他認為詞變成純粹的案頭文學，責在文人。⁸²

樂工不重文，主要原因還是聽眾的關係。市井小民到勾欄、歌樓酒館或妓院聽曲只為娛樂，過於典雅、含蓄的文辭是不合其口味的。故蔡嵩雲亦言：「即協律之雅詞，時人亦不肯歌之。」⁸³最受民眾及樂工歡迎的唱詞，一般都充滿文人所鄙視的所謂「市井氣」，即俗氣。如黃昇(1240-1249年間人)就指出柳永的詞因為「多近俚俗，故市井之人悅之。」⁸⁴宋代都城的市集之中，亦常見藝人沿街唱小詞，宋人筆記曾形容道：

又有下等妓女，不呼自來，筵前歌唱，臨時以些小錢物贈之而去，謂之

⁸⁰ 沈義父：《樂府指迷》，《詞話叢編》，第1冊，頁281。沈氏所云二詞依次見《全宋詞》，第5冊，頁3679下；第二冊，頁1303下。〈花心動〉一詞疑是康與之(1147-1158年間人)所作。

⁸¹ 蔡嵩雲：《樂府指迷箋釋》，與夏承燾(1900-1986)編《詞源注》合訂(北京：人民文學出版社，1998)，頁71。

⁸² 關於文士不重律或拙於律，宋人多已指出，如李清照等即言蘇軾(1036-1101)詞「不可歌」，載胡仔(1082-1143年間)：《苕溪漁隱叢話》(北京：人民文學出版社，1984)，後集，卷33，頁254。另參閱彭乘(1080-1086年間人)：《墨客揮犀》(《叢書集成初編》2855冊)，卷4，頁22。

⁸³ 蔡嵩雲：《樂府指迷箋釋》，頁71。

⁸⁴ 黃昇：《花庵詞選》(香港：中華書局，1962)，卷5，頁93。

「劊客」，亦謂之「打酒座」。

街市有樂人三五為隊，擎一二女童舞旋，唱小詞，專沿街趕趁。⁸⁵

在這類場合演唱的小詞內容想必充滿市井情調，例如前述的率真性、俚語運用等，還有各種世俗、「低級」的趣味。

插科打渾和情色描述最能代表民間詞的「市井氣」。前述有關賣假酒的〈行香子〉及吃水飯的〈浪淘沙〉，都有很濃厚的調笑成份。另有一首宋人的〈青玉案〉，更是一絕：

釘鞋踏破祥符路。似白鷺、紛紛去。試盞幞頭誰與度。八廂兒事，兩員直殿，懷挾無藏處。 時辰報道盡天將暮。把筆胡填備員句。試問閒愁知幾許。兩條紅脂燭，半盃餛飩飯，一陣黃昏雨。⁸⁶

此詞嘲弄赴汴京(即詞中的祥符)考進士試的舉子舞弊不成而落第後的貧乞相，語固尖酸，但最令人發噱處還在於改寫了賀鑄(1052-1125)的一首名作，兩相對照，即可見出此詞是何等的打油兼惡作劇，賀氏詞云：

凌波不過橫塘路。但目送、芳塵去。錦瑟華年誰與度。月橋花院，瑣窗朱戶，只有春知處。 飛雲冉冉蘅皋暮。彩筆新題斷腸句。若問閒情都幾許。一川煙草，滿城風絮，梅子黃時雨。⁸⁷

⁸⁵ 見孟元老《東京夢華錄》、吳自牧《夢粱錄》：分載《東京夢華錄》(外四種)，頁16，309。

⁸⁶ 載洪邁：《夷堅志》，第3冊，己卷7，頁34下；並見《全宋詞》，第5冊，頁3666下。《全宋詞》「時辰報道盡天將暮」一句無「道」字；「兩條紅脂燭」一句無「紅」字。

⁸⁷ 《全宋詞》，第1冊，頁513上。

打油詞的作者不但襲用了賀氏的詞牌及韻腳，句法亦多有模仿處(如結句形容愁緒的排比法)。因為模仿者旨在諷刺及調諧，故典雅與否倒在其次。但聽眾或讀者必須首先認識賀氏的情詞，否則便無法領略仿作的趣味，由此可推測賀氏此作當時在士民之間都應該甚為流行。⁸⁸

娼妓業在唐宋的都城盛極一時，青樓除了是性買賣的場所外，還為男性顧客提供飲食及歌舞娛樂的服務。唐宋人筆記裏，有不少描寫了煙花之地的熱鬧情況，例如：

長安有平康坊，妓女所居之地，京都俠少萃集於此，兼每年新進士以紅牋名紙遊謁其中，時人謂此坊為風流藪澤。

任店入其門，一直主廊約百餘步，南北天井兩廊指小閣子，向晚燈燭熒煌，上下相照，濃妝妓女數百，聚於主廊楹面上，以待酒客呼喚，望之宛若神仙。⁸⁹

唐宋民間詞裏若干有關情色描述的作品，大抵用於青樓中演唱，目的在取悅男性聽眾、引起其對女性的幻想。當中有一類作品反映了妓女身不由己的苦況，例如敦煌曲子〈望江南〉云：

莫攀我，攀我太心偏。我是曲江臨池柳，者(這)人折去那人攀，恩愛一

⁸⁸ 文人亦多有俳諧詞的創作，參閱劉揚忠：〈唐宋俳諧詞敘論〉，載《詞學》1992年第10期，頁53-71。

⁸⁹ 王仁裕：《開元天寶遺事》，卷上，頁10；孟元老：《東京夢華錄》(外四種)，頁15。有關唐宋娼妓業的詳細情況，參閱王書奴：《中國娼妓史》(上海：生活書店，1935)，頁71-172；及Jacques Gernet, *Daily Life in China: on the Eve of the Mongol Invasion 1250-1276*, translated into English by H.M. Wright (Stanford: Stanford University Press, 1962), pp. 96-8。

時間。⁹⁰

亦有一類詞雖有同情妓女的傾向，卻頗涉色情，如以下兩首作品有句云：

1、胸上雪，從君咬。恐犯千金買笑。(〈魚歌子〉)

2、厭厭悶著，厭厭悶著。奴兒近日聽人咬，把初心忘卻。(〈醉太平〉)⁹¹

有些則純乎視女性為商品，對女性評頭品足，意識大膽露骨，如宋人的〈解佩〉云：

臉兒端正。心兒峭俊。眉兒長，眼兒入鬢。鼻兒隆隆，口兒小，舌兒香軟。耳朵兒、就中紅潤。項如瓊玉，髮如雲鬢。眉如削，手如春筍。妳兒甘甜，腰兒細，腳兒去緊。那些兒、更休要問。⁹²

此詞除刻意用了連串的「兒」字外，更「低俗」的地方在於全篇只描寫女性身體的各部。「心兒峭俊」以外，並無一句談及詞中女子的性情、舉動。下片「項如瓊玉」等數句，雖頗有點《詩經》中〈衛風·碩人〉讚美衛侯之妻的味道，但〈碩人〉尚有女子心境的描述，而此篇則儼如一幅艷女的硬照，比起文章開頭論述的敦煌曲子〈傾盃樂〉，情色味更有過之而無不及。照理這類作品應被摒諸大雅之堂，奇怪的是在十二世紀初，此篇竟與其他六十九首雅詞、俚詞一同被宋廷當作禮品送與高麗皇室。據謝桃坊指出，當時宋帝似乎對「淫詞」採雙重標準，一方面禁制在皇宮或市集中流傳，另一方面卻容許於宮廷內的筵席

⁹⁰ 任納：《敦煌曲校錄》，頁 58。

⁹¹ 潘重規：《敦煌云謠集新書》，頁 162-3；《全宋詞》，第 5 冊，頁 3828 上。

⁹² 鄭麟趾(1396-1478)：《高麗史》(臺北：文史哲出版社，1972)，卷 25，頁 464 右；並見《全宋詞》，第 5 冊，頁 3833 上。

上演唱。⁹³ 由此足證皇室人員與上層階級的聽詞口味都沾染了一定的「市井氣」，他們追求感官娛樂的原始心態一旦暴露，則其實與市井小民分別不大，這也解釋了為何五代、兩宋的一眾文人——尤其是柳永——間亦創作這類充滿「市井氣」的俚詞。

(五) 形式及格律的靈活性

民間詞的形式、格律——特別在早期——並不如後來文人作品般規範化。將敦煌曲子與 1715 年製成的《欽定詞譜》相較，即可發覺前者頗多「不合」音律之處。原因大概是民間較重視詞的臨場演唱價值，而不甚計較文字的定本。如敦煌曲子〈菩薩蠻〉便有數處「出格」：

枕前發盡千般願。要休且待青山爛。水面上秤錘浮。直待黃河徹底枯。
白日參辰現。北斗回南面。休即未能休。且待三更見日頭。

據《欽定詞譜》所標格律，〈菩薩蠻〉的字數句式應是上片 7755，下片 5555，而所引敦煌曲子則是上片 7767，下片 5557。⁹⁴ 第三、四及八句多出的字數，當為襯字，說不定早期〈菩薩蠻〉的曲調與後來的亦略有分別。此詞的平仄亦與《欽定詞譜》所載頗有出入，如首句《詞譜》標格是+○○●●，+●○○●(+代表可平可仄，○代表平，●代表仄)，但敦煌曲子首句第二字則是仄聲。同樣「出格」的情況亦見於〈雀踏枝〉(亦稱〈蝶戀花〉，見本文頁 23)及數首〈南歌子〉(見本文頁 24，29)。⁹⁵

格律的不同，或由於唐宋之間同一曲調出現變化所致。若根據任納定《云謠集》產生時期為公元 922 年的說法，則兩代詞作相距至少亦有數十年之久，曲調不可能一繩不變，尤其古代樂曲的傳播多由口述，甚少筆錄成譜。可惜由

⁹³ 參閱謝桃坊：〈高麗史·樂志所存宋詞考辨〉，載《文學遺產》，1993 年第 2 期，頁 70-78。

⁹⁴ 王奕清(?-約 1736)等著：《欽定詞譜》(京都：同朋舍，1983)，卷 5，頁 1 左-2 右。

⁹⁵ 參較王奕清：《欽定詞譜》，卷 13，頁 13a-15a；卷一，頁 6 右-9 右。

於該方面的資料極度缺乏，我們無從追溯詞調到底有何轉變。然而據沈義父的記載，詞調的變化，在民間詞中實頗為普遍：

古曲譜多有異同，至一腔有兩三字多少者，或句法長短不等者，蓋被教師改換。亦有嘌唱一家，多添了字。⁹⁶

這段文字指出民間詞時有減字、襯字的運用，但沈氏語頗不屑，認為此等做法低俗。後來更有文人提出詞中絕不容許有襯字的說法。清代詞學家萬樹(1680-1692年間人)即言：「襯之一說，不知從何而來，詞何得有襯乎？」⁹⁷據此萬氏即將同一詞牌中字數句式有異者，定之為「又一體」。然而稍後的江順詒(年代不可考)卻質疑其看法，強調詞正如元曲一樣，必有襯字，其作用在於補足固定之字數所不能表達的意思，或連接兩句使辭意更為通順。⁹⁸因此江氏指斥萬樹不明詞的源流與詞調的演變，並非議其「又一體」的說法。⁹⁹其實早於萬樹及江順詒，徐鉉(1636-1708)已指出詞有襯字，並云：「詞有定名，即有定格，其字數多寡，平仄韻腳較然。中有參差不同者，一曰襯字，文義偶不聯暢，用一二字襯之」。¹⁰⁰其說法與江氏同。

敦煌曲的發現使今人相信，詞的格律在早期及民間的創作均較為寬鬆，偷聲減字及用襯字的現象實屬自然。王國維(1877-1927)及趙尊嶽(1898-1965)即據敦煌曲子的例證分別作出以下論點：

⁹⁶ 沈義父：《樂府指迷》，《詞話叢編》，第1冊，頁283。

⁹⁷ 萬樹：《詞律》(上海：上海古籍出版社，1988，光緒二年本)，卷9，頁13右。

⁹⁸ 江順詒：《詞學集成》(著成於1881)，《詞話叢編》，第4冊，頁3233。

⁹⁹ 江順詒：《詞學集成》，《詞話叢編》，第4冊，頁3234，3238。另可參閱周玉魁：〈詞的襯字問題〉，載《詞學》1992年第10期，頁137-144。

¹⁰⁰ 徐鉉：《詞苑叢談》(《叢書集成初編》2679冊)，卷1，頁20。

(〈鳳歸雲〉)二首，句法與用韻各自不同，然大體相似，可見唐人詞律之寬。¹⁰¹

亦惟其僅便歌者，而歌者往往就譜以為偷聲減字也，故又輒同調而異譜。蓋文人之作，按付紅牙，即號知音，終有一間之未達。故雖按譜尋聲，一字一句，惟恐失之，乃不如歌者之減字偷聲，循弦赴節，轉足以遍行闌闌，家喻戶曉。¹⁰²

第二段文字指出文人與職業樂工對格律處理方法的不同，由此更證民間較重視詞作的臨場演唱價值。職業樂工於音律較為嫻熟，故每能以字就聲，作出音律上的變更，而文人因不諳樂理，多只能按譜填詞，缺少樂工的隨機性。

因為敦煌曲子的形式格律與後來詞譜所訂者頗有出入，加上敦煌原卷本身頗多錯字、訛字與俗字，使整理過程出現不少困難及分歧。個別學者應用後人詞譜及詞學觀來分析、校定原卷，而沒考慮詞調、音律在唐宋之間可能出現的演變或民間詞格律上的靈活性，遂難免產生謬誤，且頗有本末倒置之嫌。例如冒廣生(字鶴亭，1875-1959)校定《云謠集》時，即以集中曲子與宋代文人作品並列對照，以證他們之間的形式格律一致。但如此一來，《云謠集》中的長調如〈鳳歸雲〉、〈傾盃樂〉等的字數句式便與宋人的同調作品出現極大偏差，冒氏即將此類偏差概目為襯字、偷聲減字或缺字。¹⁰³又因這些長調的詞牌亦見於柳永等宋人的集中，冒氏遂認為《云謠集》是宋代的產物。¹⁰⁴

冒氏的謬誤乃在於一方面過份依據後人詞譜，一方面否定詞調本身的演

¹⁰¹王國維：〈唐寫本云謠集雜曲子跋〉，載《觀堂集林》（臺北：世界書局，1961），第21冊，頁1022。

¹⁰²趙尊嶽：〈云謠集雜曲子跋〉，載陳人之、顏廷亮編：《云謠集研究彙錄》（上海：上海古籍出版社，1998），頁58-9。

¹⁰³冒廣生：〈新輯云謠集雜曲子〉，《云謠集研究彙錄》，頁45-56。

¹⁰⁴冒廣生：〈新輯云謠集雜曲子〉，頁42。

變。雖則他意識到同一詞牌或因詞調有些微變化而導至有不同譜式的出現，但卻似乎不接受某些詞調因變化過大而不復與後人詞譜相合的可能性。某些詞牌更可能根本就是同名異曲，例如冒氏所列舉《云謠集》裏的四首〈鳳歸雲〉與兩首〈傾盃樂〉，其譜式與柳永的便差距甚遠，可能旋律本身就不同。¹⁰⁵ 任納即質疑冒氏的觀點，指出敦煌曲子中的兩首〈洞仙歌〉與宋代的在詞調、格律上基本互不相屬，並批評冒氏強令敦煌曲子與宋詞格律一致的做法：

冒廣生校云謠，強派敦煌二辭與北宋之辭統一，向雙方著意安排：或刪削原文，或加入空格，或旁行襯字，結果自無不可達目的，是非原毋庸深論；惟因此而造成許多不通文字。¹⁰⁶

冒氏等墨守詞譜以規範敦煌曲子格律的做法，既漠視了詞調由唐入宋演變的可能，亦顯示其對民間創作在格律上的靈活性認識不足。其態度實源於傳統文人雅化詩歌、使其形式趨向整齊劃一的習慣，如雜言體的樂府歌謠演變成五言詩，便由於漢末、魏晉文人的大力推動。同樣地，詞律的逐步規範化以及詞譜的訂定，亦出於文人之手。這些例子都顯示，一旦民間演唱文學為文人接受並開始大量創作，最終便會演變成格律甚嚴的案頭文學。

文人刻意將民間創作規範化的現象，其實並不僅見於中國。二十世紀前歐洲民俗學家，在收集、整理民歌及民間故事的過程中，亦嘗以文人的美學標準對原材料的內容及形式作出增刪、篡改。例如，英人詹姆士·麥法遜(James Macpherson, 1746-1796)便根據他所收集的零碎材料，重構了愛爾蘭傳說中吟遊詩人奧西恩(Ossian)所作的史詩，並聲稱此乃收集得來。麥法遜翻譯、整理

¹⁰⁵ 冒廣生：〈新輯云謠集雜曲子〉，頁46，51-52。

¹⁰⁶ 任納：《敦煌曲初探》，頁93。任氏所舉兩首〈洞仙歌〉，見任納：《敦煌曲校錄》，頁13-14。有關宋代〈洞仙歌〉的例子，可參閱蘇軾的一首，見龍沐勛(榆生，1902-1966)校：《東坡樂府箋》(臺北：臺灣商務印書館，1995)，卷2，頁8左-8右。

原材料時，將原來較為血腥、原始的內容淡化，使變得較為溫和。對於有疑難的愛爾蘭古語則加以曲解，並根據自己的「歷史方案」(scheme of history)更改故事的內容和結構。¹⁰⁷本來麥法遜的做法未嘗不是一件文學上的美事，但從現代民俗學的角度看來，則已破壞了作品原有的風格和內容。另一英人威廉·查柏爾(William Chappel, 1809-1888)亦將收集得來的民謠根據當時較「典雅」的口味和風格重新編曲，其《舊時代的流行音樂，1855-1859》(*Popular Music of the Olden Times, 1855-1859*)一書編撰的目的既為了壯觀鄴架，亦為了方便鋼琴彈奏，因此，他便將學院派的和聲結構移植於這些民謠上，將古代的調式廢棄，並整飾民謠中不規則的旋律。¹⁰⁸此類例子在歐洲各地實不勝枚舉。¹⁰⁹麥法遜以及中國一些學者在類似的事情上都可謂「創意過強，但作為校訂者則不甚可靠」(too creative to make reliable editors)。¹¹⁰受傳統美學觀及文人意識影響，他們在整理民間作品的時候，往往都忽略了保存原材料形式、風格以至內容原貌的重要性。

結論

唐宋民間詞原來的數目應遠不止敦煌文庫及《全宋詞》所存者，但大概因

¹⁰⁷ 見 Derick S. Thomson, *The Gaelic Sources of Macpherson's "Ossian"* (Edinburgh: Oliver and Boyd, 1951), p. 54。該書詳細分析了麥法遜對原材料的改動。有關麥氏篡改原材料的研究，參閱 Henry Mackenzie ed., *The Report of the Committee of the Highland Society of Scotland, Appointed to Inquire Into the Nature and Authenticity of the Poems of Ossian* (Edinburgh: University of Edinburgh Press, 1805)。

¹⁰⁸ 見 Claude M. Simpson, *The British Broadside Ballad and Its Music* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1966), pp. xv-xvi。

¹⁰⁹ 參閱 Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe* (London: Temple Smith, 1978), pp. 17-20。

¹¹⁰ 此語出自 Burke 對歐洲學者的批評，見 Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe*, p. 17。

過去文人對民間詞的收集、整理和研究都不太重視，故導至其大量流失。今日的普羅讀者每以為詞原屬高尚的文學體裁，只知道有蘇軾、李清照等文人的創作，而不知詞在發展之初，與市民文化關係密切，文人以外，尚有大量的已經湮沒無聞的民間作品，內容、風格都與文人的雅詞大異其趣。

本文旨在從現代流行美學的角度分析唐宋民間詞的風格特色及其成因，並嘗試將之從文人詞學觀中區別開來。傳統詞評每以儒家詩學為依據，對俚詞中的「糟粕」或粗糙性多持貶斥的態度，而忽略了聽眾的需求以及民間詞以娛樂為主的性質。民間詞是為普羅大眾服務的一種口頭演唱文學，有其特定的、與文人詞不同的創作對象、實用功能和美學標準，明乎此，才能對民間詞作出中肯的評價。

從敦煌曲子及宋代民間作品可以見出，詞的「本色」並不限於傳統詞學所標舉的「婉約含蓄」一路，直率明快、滑稽調笑亦是其本來面目之一。表達手法亦非如文人作品一樣，單以抒情為主，而兼具了「敘述」及「戲劇」等多種模式。換言之，傳統詞學中「本色」一語，頗為誤導，既不符合詞的歷史源流，亦限制了詞的題材範圍與風格樣式。然而今人在傳統詞學的薰陶之下，仍多認為詞有其既定的、不可逾越的美學規範，如繆鉞(1904-1994)云：

詞境如霧中之山，月下之花，其妙處正在迷離隱約，必求明顯，反傷淺露，非詞體之所宜也。¹¹¹

繆氏的主張與傳統文人所推崇的「含吐不露」、「意在言外」(或「物我之間需保留一定的美學距離」)的觀念無異。因此，他對蘇軾、辛棄疾(1140-1207)說理敘事一類詞作頗不以為然，堅持詞「惟能言情寫景，而說理敘事絕非所宜」的看法。¹¹²言情寫景、內容嚴肅的詞的確代有佳作，唯像唐宋民間詞風格多

¹¹¹ 繆鉞：〈論詞〉，載繆氏著《詩詞散論》(上海：上海古籍出版社，1982)，頁61。

¹¹² 繆鉞：〈論詞〉，頁33-35。

樣、充滿生活氣息的一類作品，亦未嘗不能豐富詞苑，擴大讀者及作者的視野，對我們研究詞史、詞學尤有嶄新的啟示。

Popular Aesthetics and the Tang and Song *Minjian* Lyric

Lap Lam*

[Abstract]

The production of *minjian* lyrics as well as popular literature is to favor the demand of common audience and to provide for them immediate sensual pleasure. Since this type of literature served audience from a different social stratum and therefore, had different artistic and practical functions, they formulated an aesthetics which is in strong contrast with the elite one. Critics, however, usually censure the vulgarity and shallowness of popular literature with reference to traditional aesthetics, and also ignore the common audience's reading capability, demand and attitude toward literature. The objective of this article is to study the Tang and Song *minjian* lyric from the viewpoints of the general audience and popular aesthetics.

The article first concerns about how the artist can successfully communicate with the recipient, how educative, social and economic factors contribute to the aesthetic preferences of the elite and the non-elite. It also explicates how the oppositional literary qualities, such as "profound and far-reaching," "shallow and familiar," in traditional *shi* criticism were transplanted to *ci* criticism. The second section of the article attempts to draw an aesthetic distinction between popular and elite lyrics through a comparison between the Dunhuang song "Qing bei le" and Wen Tingyun's "Pu sa man." The study of Wen's piece also exemplifies how traditional critics interpret literary works allegorically. The third section is an analysis on the content and the various stylistic and formal features represented in the *minjian* lyric.

* Chinese Civilisation Centre City University of Hong Kong

Keywords : Popular aesthetics, popular literature, *minjian* lyrics (popular lyrics), elegant and vulgar, Dunhuang songs

