

唐代〈江南〉諸曲的轉化、記憶與書寫

廖美玉*

〔摘要〕

本文以唐代〈江南〉諸曲作為研究文本，首先探討「由南音到華夏正音的〈江南〉諸曲」，闡述樂府詩流傳與政權的密切關係。接著探討「從民間謠謳到文人創作的轉化與記憶」，分別從〈江南〉諸曲的起源與轉化、江南民間生活的記憶、南方都會風華的崛起三個面向加以說明，除了掌握〈江南〉諸曲的形制外，主要在映現江南的區域特性與由農到商的生活型態轉變。最後探討「唐代〈江南〉諸曲的書寫特質」，從「由農到商的物候感知」、「商旅導向的閨情書寫」、「依違仙情與世情的閨情」三個視角切入，藉由「物候感知」與「閨情書寫」兩大主題，可見其不同於傳統的各種風貌，有助於尋繹出唐代詩歌主流書寫以外的更多面向。

關鍵詞：唐代、樂府詩、江南、物候感知、閨情書寫

*逢甲大學中國文學系教授

一、前言

如何評定樂府民歌的意義與價值？在文學史上面臨三大挑戰：一是先秦「賦詩言志」、「微言大義」的政治意涵，延伸成漢代以來的教化與載道兩種文學觀，形塑出評價詩歌的權威性；一是文人創作詩歌的風氣日開，「詩人」群體的相互指認，創作技巧日成熟，發展成詩人流派的壟斷性；一是漢魏以來個體自覺的萌發，名士、英雄與詩人成為社會的菁英階層，佚名的樂府民歌遂告邊緣化。於是，無意為詩而情發自然的《詩經》十五國風，以及漢魏六朝採擷自民間的歌謠，遂成了流落人間的鳳毛麟角，更被詮解為美刺見時的諷諭傳統，甚至逕斥為淫奔俚俗的鄙野之作，而《詩經》與漢樂府的兩性情感書寫，幾成絕響或已變質。

此外，屈原以對時間的敏感形塑出「宇宙性的感傷的基調」，¹漢魏晉詩人更發展出「歎逝」主題，使大自然蒙上「淒涼、蕭索而感傷」的基調。²再加上文人知識與書寫體系的型塑，如《淮南子·要略》所云：「言天地四時而不引譬連類，則不知精微。」³乃至小尾郊一〈魏晉文學所表現的自然及自然觀〉所指文人筆下的秋天「就看不到秋的美景，看到的只是月令中代表秋的景象」⁴的現象。因此，自然節候在詩人筆下乃成了抒發個人負面情緒的場景，《詩經》中因應自然法則的「春耕」、「春女思」、「秋收」等攸關生存繁衍的活動，遂被文人龐大的「惜春」、「傷春」、「秋士悲」等感慨不遇的氛圍所覆蓋，造就了以個人生命感發為主體的「抒情」傳統。⁵

¹ 陳世驥著，古添洪譯：〈論時：屈賦發微〉，《幼獅月刊》45卷3期（1977年2月），頁20。

² 吉川幸次郎著，鄭清茂譯：〈推移的悲哀〉，《中外文學》第6卷第4、5期（1977年9、10月），頁24-55、113-131。

³ [漢]劉安：〈要略〉，見劉文典集解：《淮南烈集解》（臺北：臺灣商務印書館，1974年），卷21，頁2b。

⁴ 見小尾郊一著，高輝陽譯：〈魏晉文學所表現的自然及自然觀〉，《藝術學報》第42期（1988年6月），頁77-135。

⁵ 相關論述參見呂正惠：〈物色論與緣情說——中國抒情美學在六朝的開展〉，《文心雕龍綜論》（臺北：臺灣學生書局，1988年），頁285-312；鄭毓瑜：〈身體時氣感與漢魏抒情詩——漢魏文學與楚辭、月令的關係〉，《漢學研究》第22卷第2期（2004年12月），頁1-34。

綜上所述，不論就詩的詮釋或創作而言，都無法提供樂府民歌長足的存在與發展空間。年輕的朱熹即發出如此質疑：

某自二十歲時讀《詩》，便覺〈小序〉無意義，及去了〈小序〉，只玩味《詩》詞，卻又覺得道理貫徹。⁶

清楚指出儒者解《詩》存在著理論與作品的悖離現象，更在《詩集傳·序》直指：「凡詩之所謂風者，多出於里巷歌謠之作，所謂男女相與詠歌，各言其情者也。」⁷凸顯《詩》的民間性意義，就在於男女各言其情的詠歌性質。又如徐復觀在〈誰賦豳風七月篇：農村的記憶〉一文中指出：

一個人、一個集團、一個民族，到了忘記他的土生土長，到了不能對他土生土長之地分給一滴情感，到了不能從他土生土長中吸取一滴生命的泉水，則他將忘記一切，將是對一切無情，將從任何地方都得不到真正的生命。⁸

回歸到人們生長的土地，真正感受到人與草木鳥獸在物候變遷中的生命意義。因此，本文擬爬梳〈江南〉諸曲的起源與轉化，關注由農業到商旅與仙境的物候感知與閨情書寫，嘗試找回樂府民歌所蘊藏的豐厚民間生命力。

二、由南音到華夏正音的〈江南〉諸曲

〔宋〕郭茂倩（1041-1099）《樂府詩集》收錄的江南歌曲，計有：〈江南可採蓮〉、〈江南思〉、〈江南曲〉、〈江南弄〉等。今存最早作品當屬漢代民間謠謳〈江南可採蓮〉，最早著錄於〔梁〕沈約（441-513）《宋書·樂志下》，云：

凡樂章古詞，今之存者，並漢世街陌謠謳，〈江南可採蓮〉、〈烏生十五子〉、

⁶ 〔宋〕朱熹：《朱子語類》（臺北：文津出版社，1986年），卷80，頁2078。

⁷ 〔宋〕朱熹：《詩經集注》（臺北：群玉堂出版事業公司，1991年），頁1。

⁸ 徐復觀：《學術與政治之間》（臺北：學生書局，1980年），頁72。

〈白頭吟〉之屬是也。吳歌雜曲，並出江東，晉、宋以來，稍有增廣。⁹

沈約採《爾雅》以「徒歌」釋「謠」，認定〈江南可採蓮〉為漢代民間流傳的謠謳，與吳歌雜曲並出長江自九江以東的建業一帶。〔唐〕房玄齡（579-648）等《晉書·樂志》引用此段文字，置於「相和」之下，云：

相和，漢舊歌也，絲竹更相和，執節者歌。

凡樂章古辭，今之存者，並漢世街陌謠謳，〈江南可採蓮〉、〈烏生十五子〉、〈白頭吟〉之屬也。吳歌雜曲並出江南，東晉以來，稍有增廣。

凡此諸曲，始皆徒歌，即而被之管弦。又有因絲竹金石，造歌以被之，魏世三調歌辭之類是也。¹⁰

房玄齡等人改「江東」為範圍較廣大的「江南」，改「晉宋」為「東晉」，並坐實晉宋以來的「稍有增廣」係由徒歌而被之管絃，再結合清調、平調、瑟調的清商三調曲，發展出文人「造歌」的填詞創作。

原為江東地方歌曲的清商樂，擴大成為江南地區的歌曲，梁武帝蕭衍（464-549）於天監十一年改西曲制〈江南上雲樂〉十四曲，據《古今樂錄》記載，其中的〈龍笛曲〉有和云：「江南音，一唱值千金。」¹¹以一唱千金大幅提高江南音的地位。再隨著南北分治的結束，隋文帝楊堅（541-604）統一南北朝後，更進一步以清樂為「華夏正聲」，使江南歌曲具有全國性典範地位，如此變遷顯然涉及到如何認定「正統」的微妙關係。〔唐〕魏徵（580-643）等撰《隋書·音樂志》即記載云：

清樂，其始即清商三調是也，并漢來舊曲。樂器形制，并歌章古辭，與魏三祖所作者，皆被于史籍。屬晉朝遷播，夷羯竊據，其音分散。苻永固平張氏，始于涼州得之。宋武平關中，因而入南，不復存于內地。及平陳後

⁹ 〔梁〕沈約：〈樂志〉，《宋書》（臺北：鼎文書局，1983年），卷19，頁549。

¹⁰ 〔唐〕房玄齡等：〈樂志〉，《晉書》（臺北：鼎文書局，1983年），卷23，頁716。

¹¹ 引自〔宋〕郭茂倩：《樂府詩集》（臺北：里仁書局，1984年），卷50，頁726。

獲之。高祖聽之，善其節奏，曰：「此華夏正聲也。昔因永嘉，流于江外，我受天明命，今復會同。雖賞逐時遷，而古致猶在。可以此為本，微更損益，去其哀怨，考而補之。以新定律呂，更造樂器。」¹²

不論是漢代舊曲古辭或魏世三祖的創作，晉室南渡後，其「所有權」已與北地江山共同歸屬於「夷羯」。因此，宋武帝劉裕（363-422）北伐長安，重要的功績之一即是奪回清樂的所有權，使南朝政權的歷史地位更為完整。等到隋文帝平定江南，乃又回到中原核心觀點，使「流于江外」的清樂重歸關中，並且提升到「華夏正聲」的位置，就政治角度而言，具有對抗北方異族音樂的意義。〔唐〕杜佑（735-812）《通典》採錄上文，更加上「因置清商署，總謂之清樂」的按語，¹³從制度上確認了江南樂曲的地位。

郭茂倩在《樂府詩集·清商曲辭一》中引王僧虔論三調歌的「京洛相高，江左彌重」，說明清商樂同時受到京洛與江左重視的現象。首先指出：「清樂者，九代之遺聲。」把清商樂歸屬於〈韶〉樂之外的夏啓〈九代〉舞曲系列。比起史籍，郭茂倩的敘述角度有二點突破：其一是刪除「夷羯竊據」，增加「傳於前後二秦」，接受北朝為中原政權的歷史事實；其二是指出「民謠國俗，亦世有新聲」，辨認民歌的「新聲」屬性，並引述王僧虔的「情變聽改，稍復零落」，因而在清商樂的傳播上，特別記載：

後魏孝文討淮漢，宣武定壽春，收其聲伎，得江左所傳中原舊曲，〈明君〉、〈聖主〉、〈公莫〉、〈白鳩〉之屬，及江南吳歌、荊楚西聲，總謂之清商樂。

14

除了把江左所傳中原舊曲與江南荆楚歌謠並列為清商樂，郭茂倩更是一再感歎入唐後「自是樂章訛失，與吳音轉遠」，特別標舉開元中的劉昉主張「宜取吳人，使之傳習」，終究難以挽求「清樂之歌遂闕」的遺憾，云：

¹² 〔唐〕魏徵等：〈音樂志〉，《隋書》（臺北：鼎文書局，1983年），卷15，頁377。

¹³ 〔唐〕杜佑：〈樂六〉，《通典》（北京：中華書局，2004年），卷146，頁3716。

¹⁴ 〔宋〕郭茂倩：《樂府詩集》（臺北：里仁書局，1984年），卷44，頁638。為避繁複，以下引文凡出自郭茂倩《樂府詩集》者，採隨文標示卷頁。

自周、隋以來，管弦雅曲將數百曲，多用西涼樂。鼓舞曲多用龜茲樂。唯琴工猶傳楚、漢舊聲及清調。(卷 44，頁 639)

由於北方建立的政權多用西涼樂、龜茲樂，就只剩下琴工還保留江南聲調。惟郭茂倩畢竟是站在北方核心視角編輯樂府詩集，是以在〈相和歌辭〉述及〈江南可採蓮〉三曲時，並未採納「江東」、「江南」的地理特性，云：

其後漸被於弦管，即相和諸曲是也。魏晉之世，相承用之。永嘉之亂，五都淪覆，中朝舊音，散落江左。後魏孝文、宣武，用師淮漢，收其所獲南音，謂之清商樂，相和諸曲，亦皆在焉。(卷 26，頁 376)

郭茂倩把〈江南可採蓮〉等曲「被於管絃」提早到魏晉以前，先流傳於北方，永嘉亂後南傳，而〔北魏〕拓跋宏(467-499)、拓跋恪(483-515)獲得包括〈江南可採蓮〉在內的「南音」，來自淮漢地區。可見郭茂倩把〈江南可採蓮〉的入樂時間提早、流傳地區加大，使〈江南可採蓮〉脫離地方謠謳而成具有全國性的典範性作品。

三、由民間謠謳到文人創作的轉化與記憶

口耳相傳的地方民間謠謳，被官方選錄而得以流傳久遠，已是一種機緣，被文人揀選而成爲仿制對象，進而在文學史上占有一席之地，必有其獨特的吸引力。以下分別從形式、內容與地方特色等方面逐一加以探究。

(一)〈江南〉諸曲的起源與轉化

郭茂倩《樂府詩集》輯錄〈江南可採蓮〉，歸入相和歌辭，即載明「魏、晉樂所奏」，詩云：

江南可採蓮，蓮葉何田田，魚戲蓮葉間。魚戲蓮葉東，魚戲蓮葉西，魚戲蓮葉南，魚戲蓮葉北。(卷 26，頁 384)

全詩爲五言七句，前三句應爲主調，句句押韻，後四句未押韻，不斷重複第三句的句式，只在方位上以東、西、南、北取代「間」字。郭茂倩又引〔唐〕吳兢(670-749)《樂府解題》並加以詮解，云：

江南古辭，蓋美芳晨麗景，嬉遊得時。若梁簡文「桂楫晚應旋」，唯歌遊戲也。按梁武帝作〈江南弄〉以代西曲，有〈採蓮〉、〈采菱〉，蓋出於此。唐陸龜蒙又廣古辭爲五解云。(卷 26，頁 384)

吳兢指出古辭的關鍵在江南的「芳晨麗景」與「嬉遊得時」，是人與自然節候的和諧律動。至於〔梁〕簡文帝蕭綱(503-551)的「桂楫晚應旋」，出自〈江南思〉二首，依《樂府詩集》所著錄，〈江南思〉源自〔宋〕湯惠休所作：「幽客海陰路，留戍淮陽津。垂情向春草，知是故鄉人。」原是旅外思鄉之作，蕭綱則用以寫仙都妙妓，詩云：

桂楫晚應旋，歷岸扣輕舷。紫荷擎釣鯉，銀筐插短蓮。人歸浦口暗，那得久回船。

江南有妙妓，時則應璫樞。月暈蘆灰缺，秋還懸炭枯。含丹和九轉，芳樹蔭三株。何辭天后誚，終是到仙都。(卷 26，頁 385)

不論是湯惠休或蕭綱，在內容上都與「採蓮」的工作屬性無關，可歸爲遊女與神女系列，是以吳兢指爲「唯歌遊戲」之作。在形式上，三首詩分別爲五言四句、六句、八句，偶數句押韻，屬於六朝創作主流的五言古詩，與〈江南可採蓮〉明顯不同系統。至於蕭衍的〈江南弄〉，「弄」字本有演奏樂曲的意思，如王褒〈洞簫賦〉的「時奏狡弄，則彷徨翺翔」，以及桓伊爲王徽之吹笛的「踞胡床，爲作三調，弄畢，便上車去」¹⁵等，都屬器樂演奏。再依《樂府詩集·清商曲辭七》引《古今樂錄》指出：

¹⁵ 〔唐〕房玄齡等：〈桓伊傳〉，《晉書》，卷 81，頁 2118。

梁天監十一年（512）冬，武帝改西曲，制〈江南上雲樂〉十四曲，〈江南弄〉七曲：一曰〈江南弄〉、二曰〈龍笛曲〉、三曰〈採蓮曲〉、四曰〈鳳笙曲〉、五曰〈采菱曲〉、六曰〈游女曲〉、七曰〈朝雲曲〉。又梁沈約作四曲：一曰〈趙瑟曲〉、二曰〈秦箏曲〉、三曰〈陽春曲〉、四曰〈朝雲曲〉，亦謂之〈江南弄〉云。（卷 50，頁 726）

不同於沈約《宋書·樂志》所指稱並出江東的「吳歌雜曲」，蕭衍係依出於荆、郢、樊、鄧之間的「西曲」改制成〈江南上雲樂〉與〈江南弄〉，郭茂倩特別指出「其聲節送和與吳歌亦異」。¹⁶可見蕭衍〈江南弄〉的來源，一是出於〈江南可採蓮〉，一是改西曲，融合兩者而成〈江南弄〉，以第一首為例：

衆花雜色滿上林，舒芳耀綠垂輕陰，連手躡蹀舞春心。舞春心，臨歲腴。
中人望，獨踟躕。（卷 50，頁 726）

在形式上，前三句爲七言句句押韻，第四句重複第三句的末三字，連續四句爲三言，另轉一韻且採隔句押韻，在篇章結構上與〈江南可採蓮〉的前三後四相似，句式則改整齊五言爲七、三句型。至於沈約〈江南弄〉的結構與句式大抵相同，其中〈趙瑟曲〉云：

邯鄲奇弄出文梓，縈弦急調切流徵，玄鶴徘徊白雲起。白雲起，鬱披香。
離複合，曲未央。（卷 50，頁 729）

以〈江南弄〉摹寫邯鄲樂曲，特別強調邯鄲奇弄的「縈弦急調」，仿如南國詞人宋玉〈對楚王問〉所稱：「引商刻羽，雜以流徵，國中屬而和者不過數人而已。」著重在曲調的獨特性，顯然已非「街陌謠謳」的廣泛傳唱民間。沈約以源自南方民歌的曲調，歌詠曲高和寡的北地樂曲，佐以〔唐〕陸龜蒙〈樂府雜詠〉六首之〈雙吹管〉所云：

¹⁶〔宋〕郭茂倩：《樂府詩集》云：「按西曲歌出於荆、郢、樊、鄧之間，而其聲節送和與吳歌亦異，故□其方俗而謂之西曲云。」（卷 47，頁 689）

長短裁浮筠，參差作飛鳳。高樓微月夜，吹出江南弄。¹⁷

當文人創作相互習染而成風氣，古代民間傳唱的謠謳，不論是南國楚歌或北地趙瑟，都顯得異常高古，只合高樓微月的幽人自賞。

南朝對江南歌曲的仿擬與創作，集中在梁朝，除了劉綏有〈江南可採蓮〉一首為五言十句，柳惲、沈約的〈江南曲〉均為五言八句，依詩中「洞庭有歸客，瀟湘逢故人」、「擢歌發江潭，採蓮渡湘南」等句，對照前引「梁武帝作〈江南弄〉以代西曲」之說，文人仿作的〈江南〉諸曲，受到西曲的影響顯然要比吳歌大一些。入唐後，以〈江南曲〉為題者大增，有宋之問、劉慎虛、丁仙芝、李益、李賀、李商隱、溫庭筠、陸龜蒙等人，仍以五言詩為體，句數則從四句絕句到四十句，古詩為主，也出現律詩。另有于鵠、韓翃、張籍、羅隱等人，改以七言寫作，有近體絕句，也有七言古詩。比較特別的是劉希夷〈江南曲〉八首，前五首為五言八句，古律並見，第六首前六句為五言、後四句為七言，後兩首為七言八句。至於吳兢所稱陸龜蒙廣古辭五解，即〈江南曲〉五首，將〈江南可採蓮〉自「魚戲蓮葉間」以下各句冠首另成五言四句仄韻詩，顯然有意依附古辭，重新喚起江南民歌的記憶。

（二）江南民間生活的記憶

文人在自主創作之餘，揀選民間謠謳作為仿擬對象，必然有見於文士階層所遺落的若干空白，依然保留在民間謠謳中。因此，文人擬作保留了那些民歌質素與民間生活記憶？值得進一步探究。作為江南諸曲之源的漢代街陌謠謳〈江南可採蓮〉，詩云：

江南可採蓮，蓮葉何田田，魚戲蓮葉間。魚戲蓮葉東，魚戲蓮葉西，魚戲蓮葉南，魚戲蓮葉北。（卷 26，頁 384）

詩中所描寫的「蓮」，又稱蓮花、荷花、芙蓉、菡萏、芙蕖，原產於中國，在民間屬於經濟作物，全株包括葉、花、種子、果實、根莖等都具有實用價值。¹⁸全詩為

¹⁷ [清] 聖祖御編：《全唐詩》（臺北：盤庚出版社，1979年），卷 627，頁 7203。

¹⁸ 本文引詩尊重原作維持「蓮」、「荷」並見，行文時統一稱作「荷花」，以與原產於印度

五言七句，前三句應為主調，句句押韻，田田的蓮葉象徵著豐厚的物產，承載著人的「採蓮」與魚的「戲蓮」，映現出不虞匱乏與悠游自得的氛圍。後四句未押韻，不斷重複第三句的句式，只在方位上以東、西、南、北取代「間」字，使空間延伸向四方。民眾兼顧勞動與嬉遊的「得時」作為，使生活不僅是勤苦勞累，而以充滿驚奇的眼光，體現人可以詩意棲居大地的一面，透顯出完全不同於「螳螂捕蟬」、「物競天擇」、「弱肉強食」等生存競爭的生命境域。

文人因閱讀〈江南〉古辭而召喚古老的生活記憶，再藉由創作引發回應或產生對話，必然透顯出潛藏心靈的某些想望。〔梁〕劉綏的〈江南可採蓮〉即在詩前說明創作緣起：「古〈江南〉辭曰：『江南可採蓮』，因以為題云。」這種異代「同題」的寫作模式，目的自然不在於逞才逞能的「競彩」，而另有其創作旨意，詩云：

春初北岸涸，夏月南湖通。卷荷舒欲倚，芙蓉生即紅。楫小宜回逕，船輕好入叢。釵光逐影亂，衣香隨逆風。江南少許地，年年情不窮。（卷 26，頁 390）

全詩以雙主題的模式呈現，前四句寫景物，後六句寫人事。前四句寫春、夏兩季的氣候變遷，從早春仍然延續的殘冬水位低落景象，轉入夏日的滿水位，空白處正是春雨水漲、池塘草生、日麗風和所映現的「四時行焉，百物生焉」，¹⁹進而聚焦在荷花的生態：新葉由卷而舒，長莖承受不住寬大的綠葉，相互依傍成萬千姿態，而含苞乍放的一點紅艷，點綴而成的滿湖景色，使荷花成為江南夏季最典型的代表植物。²⁰古辭以四句「魚戲蓮葉」鋪陳出飽含嬉戲趣味的無限光景，劉綏增加了文人的觀察視角，一方面拉長時間並且具體點明春、夏兩季的變化，另一方面則捨棄「魚戲」而著意凸顯荷葉、荷花的妍姿美色。古辭的「採蓮」更被大幅度放大，「楫小」、「船輕」二句實寫水上採蓮的景象，小型採蓮舫取代「魚戲」而

的觀賞用「蓮花」作區隔。

¹⁹ 〔唐〕孔穎達注疏：〈陽貨第十七〉，《論語注疏》（臺北：臺灣藝文印書館，1982年，十三經注疏本），頁157。

²⁰ 潘富俊：《中國文學植物學》：「荷花春季初萌新葉，夏初開始開花，仲夏最盛，秋季花葉開始凋萎，是典型的夏季之花。」（臺北：貓頭鷹出版社，2011年），頁171。

展現穿梭荷叢的自在輕盈。「釵光」四句則由採蓮女而召喚出兒女情，不同於《詩經》中「在河之洲」的「窈窕淑女」，「在水一方」的「所謂伊人」，「不可求思」的「漢有游女」，以更具象的釵光衣香，在夏日花實豐美的「江南少許地」中，年復一年地把兩性情愛傳遞成永恆。在一個講求門第的仕宦社會，「春女思」的兩情相悅只能存在於閱讀記憶中，詩人乃取「江南可採蓮」以為詩題，結合農業收成與兩性歡好，重拾江南採蓮的記憶，深衷可知。總括而言，由民間謠謳到文人寫作的手法轉化，不外乎「捨棄」、「聚焦」與「放大」三種，檢視文人創作〈江南〉諸曲，大抵可歸納出「物候感知」與「閨情書寫」兩大主題，成為文人書寫江南的共同記憶。

（三）南方都會風華的崛起

先秦兩漢政權的建立與爭奪，主要集中在黃河域中下游，江南始終存在著相對的邊緣性。晉室南渡後，以江東的建業為都城，造就六朝金粉的南方新都會風華，仍然未能改變荆湘與閩甌一帶的邊緣性，文人仿制〈江南〉的遠客情結就集中體現在兩湖地區，如〔梁〕柳惲〈江南曲〉所云：

汀洲採白蘋，日落江南春。洞庭有歸客，瀟湘逢故人。故人何不返，春華復應晚。不道新知樂，只言行路遠。（卷 26，頁 385）

很顯然地，「江南可採蓮」的夏日農業風情，被江南水鄉的繁春盛景所取代，「江南」意謂著生存所需不虞匱乏，只因與政經核心有著「行路遠」的距離，就成了當地有志者外出尋求發展機會，而京城失意者浪跡他鄉的棲身之地，承載著返鄉的「歸客」、不返的「故人」與他鄉的「新知」，彼此交會出極獨特的因緣與況味，〔隋〕柳顧言〈陽春歌〉可作佐證：

春鳥一轉有千聲，春花一叢千種名。旅人無語坐簷楹，思鄉懷土志難平。唯當文共酒，暫與興相迎。（卷 51，頁 743）

道不盡的春光美景，卻無法撫慰「旅人」的思鄉懷土與有志未騁的遺憾，形成「暫時」、「隨興」的行樂取向。如沈約〈江南曲〉云：

櫂歌發江潭，採蓮渡湘南。宜須閑隱處，舟浦予自諳。羅衣織成帶，墮馬碧玉簪。但令舟楫渡，甯計路嵌嵌。(卷 26，頁 385)

植物的季節性特質鮮明，夏日採蓮工作本是江南特有的水鄉風光。值得注意的是，〈江南〉採蓮櫂歌的素樸本義已淡化成背景，爲了滿足遊人舟楫的隨處觀看，仿都會女子的奢華造型：羅衣彩帶、墮馬髮式、碧玉髮飾，與士子郊遊行樂交織成新的江南記憶，意謂著江南正由市井俚俗向都會風華的轉進。至於蕭綱的〈江南思〉二首，則直接帶入「江南有妙妓，時則應璫樞」，以「妙妓」取代採蓮女，使江南的政商屬性覆蓋了農業活動。因此，蕭綱的〈江南弄〉三首，除了在形式上以長短句呈現更豐富的變化外，內容更限縮在由良辰美景、黃金玉堂所構設的兩性關係，如〈江南曲〉和云：「陽春路，時使佳人度。」詩云：

枝中水上春並歸，長楊掃地桃花飛，清風吹人光照衣。光照衣，景將夕。擲黃金，留上客。(卷 50，頁 728)

江南春景被鋪排成兩人專屬的世界，即使是花飛春歸景夕，黃金上客依然得以構設出無限春宵。〈龍笛曲〉的「和」更直接指出〈江南弄〉的樂曲「真能下翔鳳」，詩云：

金門玉堂臨水居，一嘖一笑千萬餘，遊子去還原莫疏。原莫疏，意何極。雙鴛鴦，兩相憶。(卷 50，頁 729)

金門玉堂取代了田田蓮葉，都會風情就建立在以「黃金」、「千萬」爲估算單位的富貴奢華上，而財貨的獲取與流通性，使得「遊子去還」成了常態，漢代充滿遺憾與怨悔的等待如「蕩子行不歸」、「思君令人老」，乃成了「莫疏」、「相憶」等掛在口頭上的叮嚀語。而〈採蓮曲〉遂被傳唱成情歌，和云：「採蓮歸，淥水好沾衣。」詩云：

桂楫蘭橈浮碧水，江花玉面兩相似，蓮疏藕折香風起。香風起，白日低。採蓮曲，使君迷。(卷 50，頁 729)

楫小船輕的採蓮工作船，換成了文人規格的桂楫蘭橈，江花、玉面與香風搭配令人情迷的〈採蓮曲〉，宣示著〈江南可採蓮〉原音的失落。至於沈約的〈江南弄〉四首，文人色彩更濃，其中〈趙瑟曲〉與〈秦箏曲〉分別歌詠趙瑟、秦箏，前者的「邯鄲奇弄出文梓，縈弦急調切流徵」，後者的「羅袖飄飄拂雕桐，促柱高張散輕宮」，極力摹寫北方系統樂器的名貴與樂曲的美妙，意謂著南方歌謠與全國性樂曲的交會，而江南民間歌謠向北方傳統樂曲靠攏，如秦箏趙瑟般成為都會時尚的樂曲。惟江南曲調的「采蓮一聲歌態長」（鮑溶〈水殿采菱歌〉，《全唐詩》卷199，頁2057），與秦箏趙瑟的促柱急調畢竟大異其趣，若再對照岑參〈田使君美人舞如蓮花北鋌歌〉所言「始知諸曲不可比，采蓮落梅徒聒耳」（《全唐詩》卷485，頁5503），可知江南〈采蓮〉曲的接受度，顯然還不如傳自塞外的胡曲。而「其曲彌高，其和彌寡」的〈陽春白雪〉，²¹在沈約筆下〈江南弄〉的〈陽春曲〉，更成為女子傷春之作，云：

楊柳垂地燕差池，緘情忍思落容儀，弦傷曲怨心自知。心自知，人不見。
動羅裙，拂珠殿。（卷50，頁730）

呼應蕭綱〈龍笛曲〉的「莫疏」、「相憶」，這位禁錮在奢華「珠殿」中的都城女子，獨自面對繁春盛景，也只能藉傷弦怨曲來發抒「緘情忍思」的苦悶，已完全悖離〈江南可採蓮〉的得時以悠遊盡情。至於〈朝雲曲〉的「陽臺氤氳多異色，巫山高上無極，雲來雲去長不息」，有雲無雨，巫山陽臺成了永遠無法攀登而又不能忘懷的「夢」。

四、唐代〈江南〉諸曲的書寫特質

由〈江南可採蓮〉的農業屬性，到商旅性質漸增的〈江南〉諸曲，詩人在書寫上保留了那些特質？特別是農業生活所依賴的自然氣候變遷，以及較少受到禮法門第拘限的民間兩性關係，如何在文人書寫傳統的感時傷逝、懷佳人而怨離中，因挹注江南民間血脈而映現出不同的書寫特質，值得進一步關注。

²¹ [漢]劉向：〈雜事第一·宋玉對楚威王問〉，《新序》（臺北：臺灣商務印書館，1975年，四部叢刊初編本），卷之一，頁9。

(一) 由農到商的物候感知

農業生活屬性的民歌謠諺，對於農作物受到的氣候、地理等環境因素影響，依其成長週期而呈現出的自然季節現象與變化規律，留下難得的歷史物候資料。以〈江南可採蓮〉為例，蓮科的荷花屬於水生植物，荷葉、荷花挺出水面，喜高溫日照，清明前後發新芽，夏秋為主要成長與收成季節，當氣溫降至 10°C 則處於休眠狀態，對照唐詩所描述，由「春荷葉半開」（楊巨源〈見薛侍御戴不損裏帽子因贈〉，《全唐詩》，卷 333，頁 3742），到「莫言春度芳菲盡，別有中流采芰荷」（賀知章〈采蓮曲〉，《全唐詩》，卷 112，頁 1147），乃至「秋江岸邊蓮子多」（張籍〈采蓮〉，《全唐詩》，卷 333，頁 3742），最後的「北風吹霜霜月明，荷葉枯盡越水清」（楊衡〈寄微公〉，《全唐詩》，卷 465，頁 5285），可見唐詩人所掌握的荷花季節性，比起南北朝時期的側重春色春情書寫，顯然更為分明而符合事實。

荷花的生長地遍及大江南北，長安城南的曲江即是賞荷勝地，白居易〈早秋曲江感懷〉的「池上秋又來，荷花半成子」（《全唐詩》，卷 432，頁 4771），以及李商隱〈暮秋獨遊曲江〉的名句「荷葉生時春恨生，荷葉枯時秋恨成」（《全唐詩》，卷 540，頁 6203），可知北方荷花的生長季節較短，觀賞意義大於經濟價值。由此來看唐代〈江南〉諸曲所映現的物候感知，如劉希夷（651-679）〈江南曲〉八首即著意凸顯出江南物候的特性，如「日懸滄海闊，水隔洞庭深」（其一）的浩瀚水景，「春洲驚翡翠」、「畫舫煙中淺」的水國春景，其三更指明：

君為隴西客，妾遇江南春。朝遊含靈果，夕采弄風蘋。果氣時不歇，蘋花日自新。以此江南物，持贈隴西人。空盈萬里懷，欲贈竟無因。（卷 26，頁 387）

藉由物候來呈現南北差異，最早見於南朝陸凱〈贈范曄〉：「折花逢驛使，寄與隴頭人。江南無所有，聊贈一枝春。」²²以江南早春的梅花綻放，對照出北方早春的依然酷寒。劉希夷以不歇的果氣、日新的蘋花，映現出物候豐美的「江南春」、「江

²² 丁福保編：《全漢三國晉南北朝詩》（臺北：世界書局，1969年），題下引《荊州記》曰：「陸凱與范曄交善，自江南寄梅花一枝，詣長安與曄，兼贈詩曰。」頁 732。

南物」。事實上，漢、唐以長安京城為核心，西北邊陲的「隴西」或「隴右」，由於開邊政策的誘導，追求邊功與與商旅活動相形頻繁；相對的，地處東南的「江南」或「江左」，雖具有風和景麗、物阜民殷的條件，卻因為距離遙遠而導致政商開發長期「空白」，以致邊緣性更為明顯。詩中「隴西客」、「隴西人」的男性角色，與設定在「江南春」、手持「江南物」的女性，畢竟仍屬「偶然交會」，無法改變「萬里」的空間距離，以及缺乏政經條件而留不住「有志之士」的「無因」，成為「江南」的「女性」角色宿命，以及農業活動的邊緣化。連帶地，在物候感知上，就著重在與離別有關的跨地域性，特別是具有流動特質的「水」、「月」、「雲」等物候，如其四的「皓如楚江月，靄若吳岫雲」，以流動的江水與岫雲連結了吳、楚兩地，「波中自皎鏡」、「明月留照妾」看似不變，而水流江月畢竟是無常。如其五所云：

艤舟乘潮去，風帆振草涼。潮平見楚甸，天際望維揚。洄溯經千里，煙波接兩鄉。雲明江嶼出，日照海流長。此中逢歲晏，浦樹落花芳。（卷 26，頁 387）

不論是江波或潮流，都著重在水路通行的便捷性，從而隱沒了水生植物的豐美物象，在洄溯之間渡過了楚甸、維揚的平野千里，卻辜負了歲晏依然花芳的江南盛景。

相形之下，貶死嶺南的儲光羲（706?-763?），在〈采菱曲〉中摹寫的江南物候，就顯得豐富許多：

濁水菱葉肥，清水菱葉鮮。義不游濁水，志士多苦言。潮沒具區藪，潦深雲夢田。朝隨北風去，暮逐南風還。浦口多漁家，相與邀我船。飯稻以終日，羹蓴將永年。方冬水物窮，又欲休山樊。盡室相隨從，所貴無憂患。（卷 51，頁 741）

菱是江南常見的另一種水生植物，古名芰，與荷花並稱芰荷。揚州的具區藪與荊州的雲夢澤，並列為九州之藪的前二名，即太湖與洞庭洞，豐沛的水資源，臨岸淺水區壅殖成田藪，長養成無限的芰荷風光。儲光羲固有其文人志士的清濁取捨與隱喻，卻能在這一大片澤藪中看到民間的生命力，包括水澤所蘊育的菱實、稻

米與蓴菜，以及弄潮去來、風帆片片的漁船，不虞匱乏的稻飯蓴羹等食物，純樸熱情的民情邀約，遂使儲光羲由終日、永年而有盡室相隨的決心。相對於京城同僚之間相互「奔競」與「凌侮」的緊張關係，²³江南風物民情對貶官的儲光羲，提供了一個可以詩意棲居的空間。

生長於蘇州的劉禹錫（772-842），因參與政治革新而貶官湖南的郎州長達十年，其〈采菱行〉五首捕捉到另一種江南風物：

白馬湖平秋日光，紫菱如錦彩鸞翔。蕩舟游女滿中央，采菱不顧馬上郎。
爭多逐勝紛相向，時轉蘭橈破輕浪。長鬟弱袂動參差，釵影釧文浮蕩漾。
笑語哇咬顧晚暉，蓼花綠岸扣舷歸。歸來共到市橋步，野蔓繫船萍滿衣。
家家竹樓臨廣陌，下有連檣多估客。攜觴薦芰夜經過，醉踏大堤相應歌。
屈平祠下沅江水，月照寒波白煙起。一曲南音此地聞，長安北望三千里。
（卷 51，頁 741）

即使節候已進入秋天，江南充沛的水資源與日照，映襯出「紫菱如錦彩鸞翔」的白馬湖風光，采菱的蘭橈輕舟，與估客的貨船連檣，鋪設出江南物候豐美的富饒景象。而采菱游女「長鬟弱袂動參差，釵影釧文浮蕩漾」的裝扮，以及日采菱而夜遊市的生活模式，顯現出農村的城市化。更以「攜觴薦芰夜經過，醉踏大堤相應歌」的場景，具體映現出城／鄉交會的風貌。結尾的「一曲南音此地聞，長安北望三千里」，乃以長安對照出江南的僻遠位置，「南音」畢竟難登大雅之堂，江南盛景終究無法撫慰京城遠客的失意。

至於郡望蘇州的張籍（767-830?），其〈江南曲〉的關注點則更為深入生活層面：

江南人家多橘樹，吳姬舟上織白紵。土地卑濕饒蟲蛇，連木為牌入江住。
江村亥日常為市，落帆渡橋來浦裏。青莎覆城竹為屋，無井家家飲潮水。
長干午日沽春酒，高高酒旗懸江口。倡樓兩岸懸水柵，夜唱竹枝留北客。
江南風土歡樂多，悠悠處處盡經過。（卷 26，頁 389）

²³ 廖美玉：〈漫遊與漂泊——杜甫行旅詩的兩種類型〉，《臺大中文學報》第 33 期（2010 年 12 月），頁 203-246。

對江南物產的摹寫，已不再局限於採蓮女與水生植物，包括地域性很強而「深固難徙」、「渡淮爲枳」的橘樹，以及採自山上的白紵麻，舟上吳姬的紡織加工業，更取代了農業屬性的採蓮女，成爲另一種水上風光，也意謂著工商業的崛起。張籍跳脫對採蓮女的「觀看」視角，乃能從生活空間的角度摹寫江南：充沛的水資源固然蘊育了生活所需的魚米等豐富物產，卑濕的地理環境同樣也促使蟲蛇的迅速繁殖，而人們的家屋乃由陸地移轉到水上。而流水所提供的交通便捷性，更加速了江南由農業向商業的轉型，「江村亥日常爲市」，江村每隔十二日的市場交易，已發展成常態的商業活動。不同於北方政治性濃厚的「爭城以戰」、「攻城掠地」，江南因水運暢通、貨物集中而形成的「城」，建城築室的材料不再是強調防禦性的石木建材，而是隨處可得、取之不盡的青莎與綠竹，也不需要有人爲宰制意謂濃厚的「井」的設置。²⁴至於曾爲南朝都城的建康，已完全褪盡京城屬性，沿岸的酒家與倡樓，紛紛以高懸的酒旗與拉起的水柵，從中午到夜晚，沽春酒的北客，唱〈竹枝〉的倡女，標示著江南地區的龐大商業活動。而這樣的場景與商機，如結尾所言「江南風土歡樂多，悠悠處處盡經過」，商業活動著重移動力的特性，使酒家與倡樓在江南水鄉成爲普遍的存在，建構出江南風土的另一種歡樂取向，繁華而短暫。由農業生活向商業生活的轉向，最明顯的影響，是樂府古曲「採蓮」與「戲蓮」所映現的不虞匱乏與悠游自得，已告失落。因此，晚唐陸龜蒙（?-881）的〈江南曲〉五解，乃意圖召喚樂府古辭的記憶，云：

魚戲蓮葉間，參差隱葉扇。鴝鵒鷓鴣窺，潑灑無因見。
 魚戲蓮葉東，初霞射紅尾。傍臨謝山側，恰值清風起。
 魚戲蓮葉西，盤盤舞波急。潛依曲岸涼，正對斜光入。
 魚戲蓮葉南，欹危午煙疊。光搖越鳥巢，影亂吳娃楫。
 魚戲蓮葉北，澄陽動微漣。回看帝子渚，稍背鄂君船。（卷 26，頁 390）

有關魚的隱喻，大抵可分爲自由與危機二義：前者爲莊子書中「儵魚出游從容」的濠梁之樂，後者爲莊子的涸轍枯魚與丘遲的鼎魚幕燕。陸龜蒙藉由古辭「魚戲

²⁴ [唐]徐堅：〈地部下·井第六〉引[漢]應劭《風俗通》云：「井者，法也，節也，言法制居人，令節其飲食，無窮竭也。」《初學記》（臺北：鼎文書局，1976年），卷 7，頁 153。

蓮葉」的五個方位句，逐一使「魚戲」具象化：田田蓮葉與激灑水波，化解了鷓鴣鸚鵡等掠食者的攻擊；山陰、曲岸、樹影與清風則適時排除了炙熱的日晒，再適時避開吳娃鄂君的船楫，就可盡情在水中享受光影與水波的遊戲。具象化後的「魚戲」，顯然已經少了樂府古辭中那份無拘無忌的天真。

（二）商旅導向的閨情書寫

回不去的農業時代，自在棲居的天真自由已不復可得，對應新興繁榮的商業城市，「悠悠處處盡經過」所衍生的商旅閨情，乃成爲〈江南〉諸曲的另一書寫重點。江蘇曲阿人丁仙芝的〈江南曲〉五首即以開船、乘潮、急流、波浪、浦、岸等水行載具，貫串起建康的長干、杭州的橫塘、宣城的南陵、鎮江的京口、芙蓉樓、滁州的琅琊岸等臨水城市，使江蘇、安徽一帶因水利交通而大大縮短了距離，人與人的關係更產生了「有意來相訪」、「且請攏船頭」的殷勤邀訪，以及「歸家誰信汝」、「惡許傍人見」的猜忌疏離（《樂府詩集》，卷 26，頁 386）。因此，劉希夷的〈江南曲〉八首，前五首還著意凸顯出江南物候與盛景，其六則轉寫因水路交通而興起的商業城市：

暮春三月晴，維揚吳楚城。城臨大江汜，回映洞浦清。晴雲曲金閣，珠樓碧煙裏。月明芳樹群鳥飛，風過長林雜花落。可憐離別誰家子，於此一至情何已。（卷 26，頁 387）

天然的地理形勢造就了港口城市，金閣珠樓取代了田田蓮葉的純樸農村景象，「月明芳樹群鳥飛，風過長林雜花落」兩句，更抹去日出入之間採蓮魚戲的農業作息活動，也違反陶淵明觀察到「山氣日夕佳，飛鳥相與還」（〈飲酒〉詩之五）的自然生態，城市裡的人爲照明設備與園林植栽，明顯改變了天然物候的節奏。至於其七所云：

北堂紅草盛萱草，南湖碧水照芙蓉。朝游暮起金花盡，漸覺羅裳珠露濃。自惜妍華三五歲，已歎關山千萬重。人情一去無還日，欲贈懷芳怨不逢。（卷 26，頁 387）

移植自西北域外而具有政治意涵的紅草，²⁵已與江南盛產的荷花並列為生活的場景，即使北地植栽已馴化成江南地景的一部分，卻未能扭轉「關山千萬重」、「人情一去無還日」的人事境遇，顯見唐代江南依然無法改變「楚材晉用」的邊緣地位。是以結尾乃寫下：

憶昔江南年盛時，平生怨在長洲曲。冠蓋星繁江水上，沖風標落洞庭淥。
落花舞袖紅紛紛，朝霞高閣洗晴雲。誰言此處嬋娟子，珠玉為心以奉君。
(卷 26，頁 387)

江南的繁華盛景、高閣舞袖與佳人綺思，都只能是盛年的記憶。無法改變江南的邊緣性，就只能割捨生命中的美人盛景，兩性各自承受著無分無歸的平生怨。

商旅「悠悠處處盡經過」所帶來的繁華與移動，不可避免地改變江南的地域屬性，如李賀（790-816）〈江南曲〉所云：

汀洲白蘋草，柳惲乘馬歸。江頭楂樹香，岸上蝴蝶飛。酒杯箬葉露，玉軫蜀桐虛。硃樓通水陌，沙暖一雙魚。(卷 26，頁 388)

李賀把書寫重點擺在柳惲〈江南曲〉中的遠客歸去，「硃樓通水陌」的交通，帶來了遠客，又帶走了遠客，一旦歌舞宴飲結束，就只剩下曝曬在岸沙上的一雙寄不出去的鯉魚，以及不變的汀洲白蘋、江頭楂樹、岸上蝴蝶等江南物候，年復一年以草綠花香蝶舞，淡化失婚倡伎的落寞與尷尬。即使是成為商婦，由於商人行蹤不定，就如李白〈估客樂〉所云：

海客乘天風，將船遠行役。譬如雲中鳥，一去無蹤跡。(卷 48，頁 700)

以「雲中鳥」譬喻江海行船的乘風逐流、飄渺難測。因此，李益（746-829）在〈江

²⁵ [唐]段成式：〈廣動植類之四·草篇〉，《酉陽雜俎》記載：「紅草，山戎之北有草，莖長一丈，葉如車輪，色如朝虹。齊桓時，山戎獻其種，乃植於庭，以表霸者之瑞。」（上海：上海古籍出版社，2000年，丁如明、李宗為等點校：《唐平代筆記小說大觀》本），卷 19，頁 705。

南曲〉即直探商婦心聲：

嫁得瞿塘賈，朝朝誤妾期。早知潮有信，嫁與弄潮兒。(卷 26，頁 388)

商人的高獲利建築在不斷地買有賣無，一去經年累月，「悠悠處處盡經過」的生活型態，固然是失婚女性的落寞與尷尬，同時更是獨守空閨者的無奈與焦慮。江南豐富水資源所蘊育的豐饒物產與便利交通，促成農商的緊密依存關係，卻也改變了婦子分工、量力而食的傳統農業生活型態。²⁶而華堂羅裳之類物質生活環境的改善，付出的是男性長年漂泊、女性獨守空閨的代價，衝擊到傳統家庭生活型態與倫常觀念，因而重新思考：「早知潮有信，嫁與弄潮兒」，農漁業依循自然法則的食力模式，不論是「日出而作，日入而息」的農耕模式，或隨著潮汐起落而作業的漁業模式，人們謹守著自然物候的規律生活，畢竟是比較踏實而可信賴的。因此，陸龜蒙除了召喚樂府古辭的記憶，另有〈江南曲〉三首即寫出：

為愛江南春，涉江聊采蘋。水深煙浩浩，空對雙車輪。
車輪明月圓，車蓋浮雲盤。雲月徒自好，水中行路難。
遙遙洛陽道，夾道生春草，寄語棹船郎，莫誇風浪好。(卷 26，頁 390)

江南之美，在於氣候良好、物產豐美，以「為愛江南春」發端，寫出對自然物候的珍愛，不論是江畔蘋草、江水浩渺或江水映月，放眼盡是足供賞玩的無限美景。第二首以月升月落的自然運行，形構出水天雲月的美好景致，對比出人為水利交通的辛苦與險惡。第三首具體指陳水路交通把人帶向遠方都城，春天就只剩下綿綿遠道旁的春草，因而「寄語棹船郎，莫誇風浪好」，人為開發的水利交通，帶給人們的未必是幸福。陸龜蒙想要表達的是，江南的溫暖陽光、豐沛水資源，人們很容易可以取得豐饒的農漁產品，從而有更多餘暇盡情享受水天雲月的天然美景，人們只要順著自然法則，就可以詩意地棲居在這一片大地上。無奈的是，人們極力想要利用自然，以人為技巧征服險惡風波，想望遠方高度開發的城市，挑

²⁶ 〈豳風·七月〉即描繪出「同我婦子，饁彼南畝」、「采荼薪樗，食我農夫」的傳統農業生活型態，〔唐〕孔穎達疏：《毛詩正義》（臺北：臺灣藝文印書館，1982年，十三經注疏本），卷八之一，頁 280、285。

戰無遠引屈的行船技術，以追求更高的利潤來衡量個人成就，卻忽略了原有的良辰美景與詩意生活。得失之間，是唐人不斷重寫樂府歌詩所極欲探尋的真諦。

（三）依違仙情與世情的閨情

商業活動的獲利畢竟高於農漁業，隨著江南商業活動的頻仍，或者迫於天災重賦而棄農從商，乃至如姚合〈莊居野行〉所描述：「客行野田間，此屋皆閉戶。借問屋中人，盡去作商賈。」（《全唐詩》，卷 498，頁 5661），更是嚴重衝擊到兩性關係，無論是失婚或婚姻中女性，都喪失了《詩經》所傳遞的「執子之手，與子偕老」的記憶。²⁷個人內心期待和佳人有情感的連結，商旅導向的社會發展卻是不斷要面對的現實生活，由此衍生愛慾不能滿足的愁恨，生命有限的哀思，對情愛懷有美好體驗的記憶，就只能虛化成可遇不可求的仙情模式，無法進一步思考更深層的事物，也就未能在兩性關係上獲得真正的成長。

蕭衍改西曲而制〈江南弄〉七曲，玩其詩意，已由對情愛的美好記憶轉入仙情書寫。從〈江南弄〉的「聯手躡蹠舞春心」、「獨踟躕」，到〈龍笛曲〉的「美人綿眇在雲堂，雕金鏤竹眠玉床，婉愛寥亮繞紅梁」、「鬱徘徊」，都寫出了對美好情愛體驗的迷戀，從而衍生良辰易逝的悵惘。〈採蓮曲〉則藉由「江南弄，採蓮曲」的樂曲，把場景拉向「遊戲五湖採蓮歸」的純樸農耕年代，記憶著「為君儂歌世所希」、「有如玉」的兩情相悅相守。而〈鳳笙曲〉的「綠耀克碧彫瑄笙，硃脣玉指學鳳鳴」、「在鳳樓，弄嬌響，間清謳」當純樸的江南謠謳成為教習的技藝，已演變成供人觀看的表演活動。呼應著由農耕向商旅的轉型，如〈采菱曲〉所云：

江南稚女珠腕繩，金翠搖首紅顏興，桂棹容與歌采菱。歌采菱，心未怡，翳羅袖，望所思。（卷 50，頁 727）

金翠搖首、羅袖珠腕的江南稚女，以操桂棹、歌采菱的表演姿態，卻已失落豐收與得時的嬉遊歡慶，只剩下「望所思」的缺憾與悵然。因此，〈游女曲〉與〈朝雲曲〉的「戲金闕，遊紫庭。舞飛閣，歌長生」、「張樂陽臺歌上謁，如寢如興芳暉暖，容光既豔復還沒」都已轉入仙情書寫，把人間情愛寄託在金闕紫庭與陽臺雲

²⁷ 同前註，卷二之一，頁 81。

雨中。江淹〈采菱曲〉後半更直言「歌出棹女曲，舞入江南弦。乘龜非逐俗，駕鯉乃懷仙。眾美信如此，無恨在清泉。」江南棹女的歌舞，已然映現出超俗入仙以彌補人間缺憾的意涵。入唐後的〈江南〉諸曲，在仙情化的閨情書寫上更有長足發展，如王勃〈江南弄〉云：

江南弄，巫山連楚夢。行雨行雲幾相送。瑤軒金谷上春時，玉童仙女無見期。紫露香煙眇難托，清風明月遙相思。遙相思，草徒綠，為聽雙飛鳳凰曲。（卷 50，頁 730）

完全跳脫江南農耕的採蓮女形象，更進而把商旅的倡伎型態提升到巫山神女的位階，以宋玉〈高唐〉、〈神女〉二賦為藍本，江南水鄉的江湖遼闊、光照充分、水光瀲灩、蓮葉田田的場景，被巫山高丘的「獨有雲氣，崒兮直上，忽兮改容，須臾之間，變化無窮」²⁸所取代，更聚焦在朝朝暮暮的巫山雲雨，以瑤軒金谷、玉童仙女、紫露香煙等詞彙堆疊出仙境氛圍，樂曲也由抒寫物產豐饒、適時自足的江南謠謳，轉換成兩情相悅的「雙飛鳳凰曲」。

不同於王勃，中、晚唐之際擅寫神女戀情名家的李賀（790-816）、李商隱（813-858?），反而在〈江南〉曲中映現另一種風貌。李賀〈江南弄〉云：

江中綠霧起涼波，天上疊巘紅嵯峨。水風浦雲生老竹，渚暝蒲帆如一幅。鱸魚千頭酒百斛，酒中倒臥南山綠。吳歛越吟未終曲，江上團團帖寒玉。（卷 50，頁 730）

李賀在〈江南〉曲中加入「流傳千載」的時間感知，因而使江南「人間」具有與巫山「天上」相同的歷史語境。江南的田田蓮葉都成了「綠霧」，巫山的行雲已積鬱成滿天的「紅嵯峨」，水風浦雲、渚暝蒲帆都已連成一氣，悠悠歲月使得年年新竹成老竹，而田田蓮葉都已化成千年寒玉，多少詩人已在「鱸魚千頭酒百斛」中，倒臥成南山的一部分。不同於屈原以對時間的敏感形塑出「宇宙性的感傷的基

²⁸ [戰國楚]宋玉〈高唐賦序〉：「妾在巫山之陽，高丘之阻。旦為朝雲，暮為行雨，朝朝暮暮，陽臺之下。」[清]嚴可均編：《全上古三代秦漢三國六朝文》（北京：中華書局，1991年），卷10，頁73。

調」，李賀乃藉由傳唱不息的「吳歛越吟」，撿拾歷史的碎片而淬煉打造成永恆，把「旦爲朝雲」鋪設成疊巘嵯峨滿天紅雲，由「暮爲行雨」布施出江波、蒲帆與千頭鱸魚，而春生秋枯的翠竹與蓮葉，數十寒暑的人生，則凝固成老竹、寒玉與南山。無常的雲雨動植花木，全都因爲時間的久遠而成爲不朽的「化石」，惟一不變的是依然傳唱的吳歛越吟。李賀把時間感加入了樂府民歌中，從而凸顯了〈江南〉曲的不朽地位。

李商隱的〈江南曲〉則把仙情化的閨思拉回到現實，著重在當下的兩情歡好，詩云：

郎船安兩漿，儂舸動雙橈。掃黛開宮額，裁裙約楚腰。乖期方積思，臨醉欲拼嬌。莫以采菱唱，欲羨秦臺簫。(卷 26，頁 388)

春江美景，郎船儂舸上的大地兒女，正當荳蔻年華、情竇初開，少女的體態加上精心的裝扮，與其因「乖期」而「積思」，何如因著酒力而展現嬌媚？《詩經》〈關雎〉、〈漢廣〉所映現求游女而諧琴瑟的兩性關係，已在門第功名等社會條件中消磨殆盡。如秦穆公女弄玉與蕭史的鳳凰臺吹簫故事，畢竟難得。結尾以一曲采菱唱，回歸採蓮、戲蓮的「得時」，對治弄玉吹簫的曲高和寡。至於同屬書寫兒女情高手的溫庭筠，更以〈江南曲〉極力摹寫閨情與世情的角力：

妾家白蘋浦，日上芙蓉楫。軋軋搖槳聲，移舟入茭葉。溪長茭葉深，作底難相尋。避郎郎不見，鸂鶒自浮沉。拾萍萍無根，採蓮蓮有子。不作浮萍生，寧作藕花死。岸傍騎馬郎，烏帽紫遊韁。含愁復含笑，回道問橫塘。妾住金陵步，門前朱雀航。流蘇持作帳，芙蓉待作梁。出入金犢幃，兄弟侍中郎。前年學歌舞，定得郎相許。連娟眉繞山，依約腰如杵。鳳管悲若咽，鸞弦嬌欲語。扇薄露紅鉛，羅輕壓金縷。明月西南樓，珠簾玳瑁鉤。橫波巧能笑，彎蛾不識愁。花開子留樹，草長根依土。早聞金溝遠，底事歸郎許。不學楊白花，朝朝淚如雨。(卷 26，頁 389)

全詩凡七轉韻，以「自然生態」與「社會發展」對照出兩性關係的變化。開頭「妾家」四句入聲葉韻，以白蘋、芙蓉、茭葉等水生植物構設江南女子的生活空間。「溪長」四句轉平聲侵韻，加強水鄉的溪長葉深，阻絕了兩性的交流互動，再從俗稱

紫鴛鴦的水禽鸕鶿自成雙對，把人類的「求偶」本能導向社會規範。「拾萍」四句再轉為仄聲四紙韻，借水生植物「萍」與「蓮」作譬喻，以無根的萍對比有子的蓮，更以「寧死毋生」的強烈對比，表達渴望「有子」的繁殖本能。「岸傍騎馬郎」十句轉平聲陽韻，「烏帽紫遊韁」的男子裝扮，顯然不屬於農耕者的身分，「含愁復含笑」摹寫出男子求偶的諸多考量，已非〈關雎〉、〈漢廣〉「求之」、「方思」的發乎情而不能自己了。與此相應，女子也不再是採蓮女，「兄弟侍中郎」的家世，流蘇帳、芙蓉梁、金犢轆的排場，顯示〈江南〉諸曲中常見的橫塘、硃雀航，已因水利交通之便而發展為奢華城市。「前年學歌舞」再轉為仄聲語韻，採蓮女的轉型，首先即是放棄民間謠謳，為了婚嫁而另學歌舞，除了使弄玉吹簫具體化成鳳管鸞弦的才藝，更在體態與裝扮上作出許多工夫。「明月西南樓」轉為平聲尤韻，只以四句勾勒出嫁入豪門的歡娛，隨即以「花開子留樹」六句轉為仄聲雨韻，寫出男子的前程在更遙遠的京城，女子獨自守著家園，《禮記·禮運》所建構的社會規範中，「男有分，女有歸」²⁹竟成了短暫交會的兩條直線，結句以「朝朝淚如雨」形容婚姻中的女子，樂府民歌中採蓮與戲蓮的得時歡暢，隨著社會日益發展，畢竟已成回不去的神話。因此，晚唐羅隱〈江南曲〉記憶的是油壁輕車的蘇小小，詩云：

江煙濕雨鮫綃軟，漠漠遠山眉黛淺。水國多愁又有情，夜槽壓酒銀船滿。
繡絲采怨凝曉空，吳王台榭春夢中。鴛鴦鸕鶿喚不起，平鋪綠水眠東風。
西陵路邊月悄悄，油壁輕車嫁蘇小。(卷 26，頁 389)

不斷流傳並被轉化的〈江南〉諸曲，積澱出「水國多愁又有情」的歷史記憶，江南煙雨的自然美景，吳王台榭的江山美人，夜槽壓酒的商旅生涯，兩性相悅的和諧關係逐步在社會運作中變調、失落，最後定格在未嫁而亡蘇小小身上，以一曲「我乘油壁車，郎乘青驄馬。何處結同心，西陵松柏下。」³⁰訴說著未婚男女對兩

²⁹ [唐]孔穎達注疏：〈禮運〉，《禮記注疏》(臺北：臺灣藝文印書館，1982年，十三經注疏本)，卷 21，頁 413。

³⁰ 郭茂倩《樂府詩集》，卷 85，頁 1203。參見廖美玉〈記憶蘇小——由袁枚詩看情欲理的攙合與肆行〉，收入中國文哲專刊 37《明清文學與思想中之情、理、欲——文學篇》(臺北：中央研究院中國文哲研究所，2009年)，頁 309-359。

情相悅的執著，在悄悄月色下的西陵路邊，蘇小小的油壁輕車依然以不捨追尋的姿態，邁向永遠無法實踐的「女有歸」終局。

五、結語

當詩歌由無名無題、緣事而發的民間謠謳，轉而為言志抒懷、緣情綺靡的文人創作，並且逐步發展出詩學主張與詩歌流派時，固然使得詩歌技巧日益講究、題材日益開拓、內容日益精深、地位也日益提高，另一方面，卻也造成樂府民歌原有質素與自然美好記憶的失落。本文嘗試以唐代〈江南〉諸曲作為研究文本，爬梳〈江南〉諸曲的起源與轉化，關注由農業到商旅與仙境的物候感知與閨情書寫，嘗試找回樂府民歌所蘊藏的豐厚民間生命力。主要論點有三：

其一為「由南音到華夏正音的〈江南〉諸曲」，梳理其歷史源流，由現存最早漢代的樂府古辭〈江南可採蓮〉，歷經魏晉南北朝的歷史變遷，至隋唐一統時代確立其「華夏正聲」的地位，至郭茂倩《樂府古辭》而使其脫離地方謠謳，成為具有全國性的典範性作品，在樂府民歌的發展上是一個極特別的案例。

其二為「從民間謠謳到文人創作的轉化與記憶」，先從形制上探究〈江南〉諸曲的起源與轉化，再從江南的地理位置切入，爬梳由漢至唐的歷史發展，即使南朝都城位處建康，仍未能改變其邊陲性。而觀察文人介入民間謠謳寫作所呈現的江南民間生活記憶，除了清楚映現江南的區域特性，引人注目的是繁春盛景取代了夏日採蓮的季節特性，同時出現由農業轉型為商旅的生活型態轉變，以及南方都會風華的興起。

其三為「唐代〈江南〉諸曲的書寫特質」，歸納出文人書寫江南的共同記憶，主要集中在「物候感知」與「閨情書寫」兩大主題。再分別從「由農到商的物候感知」、「商旅導向的閨情書寫」、「依違仙情與世情的閨情」三個視角加以細究，可見其不同於傳統各種風貌，有助於尋繹出唐代詩歌主流書寫以外的更多面向。

以現象學社會學的多重實在概念，強調意識生活並不是一個完滿的、統一的和純粹的現象世界，而是由各個次級世界或意義域構成的，相互之間往往形成某種張力，不可化約、也沒有可供連接的管道。此外，「新文化史」所開發的新領域，環繞著上層文化與通俗文化、公領域與私領域、嚴肅與滑稽等議題，有助於突破傳統解釋經典的優越性，都使研究視野獲得大幅開展。波蘭女詩人辛波絲卡

也在 1996 年諾貝爾文學獎得獎辭的結尾中，指出任何一種存在的不尋常：

在不必停下思索每個字詞的日常言談中，我們都使用「俗世」，「日常生活」，「事物的常軌」之類的語彙……但在字字斟酌的詩的語言裡，沒有任何事物是尋常或正常的——任何一個石頭及其上方的任何一朵雲；任何一個白日以及接續而來的任何一個夜晚；尤其是任何一種存在，這世界上任何一個人的存在。³¹

以此重新檢視唐人詩歌創作，把「樂府歌詩」放在較大的歷史脈絡中加以觀察，藉由挖掘作品的深層意蘊，探尋唐人如何自覺地在龐大的社會秩序與規範中尋找出路，特別是詩人們藉以傳達價值與理念的符碼、隱喻等線索，描繪一個更複雜、更豐富的社會，是一個值得持續關注的議題。

³¹ [波蘭] 辛波絲卡 (Wisława Szymborska, 1923-)：〈詩人與世界——一九九六年諾貝爾文學獎得獎辭〉，陳黎、張芬齡譯：《辛波絲卡詩集》(臺北：寶瓶文化出版，2011年)，附錄，頁 214。

引用文獻

- 〔唐〕孔穎達疏：《毛詩正義》，臺北：臺灣藝文印書館，1982年。
_____：《論語注疏》，臺北：臺灣藝文印書館，1982年。
_____：《禮記注疏》，臺北：臺灣藝文印書館，1982年。
- 〔漢〕劉向：《新序》，臺北：臺灣商務印書館，1975年。
- 〔漢〕劉安撰，劉文典集解：《淮南烈集解》，臺北：臺灣商務印書館，1974年。
- 〔梁〕沈約：《宋書》，臺北：鼎文書局，1983年。
- 〔唐〕房玄齡等：《晉書》，臺北：鼎文書局，1983年。
- 〔唐〕魏徵等：《隋書》，臺北：鼎文書局，1983年。
- 〔唐〕徐堅：《初學記》，臺北：鼎文書局，1976年。
- 〔唐〕杜佑：《通典》，北京：中華書局，2004年。
- 〔唐〕段成式：《酉陽雜俎》，上海：上海古籍出版社，2000年。
- 〔宋〕郭茂倩：《樂府詩集》，臺北：里仁書局，1984年。
- 〔宋〕朱熹：《朱子語類》，臺北：文津出版社，1986年。
_____：《詩經集注》，臺北：群玉堂出版事業公司，1991年。
- 〔清〕聖祖御編：《全唐詩》，臺北：盤庚出版社，1979年。
- 〔清〕嚴可均編：《全上古三代秦漢三國六朝文》，北京：中華書局，1991年。
- 丁福保編：《全漢三國晉南北朝詩》，臺北：世界書局，1969年。
- 徐復觀：《學術與政治之間》，臺北：臺灣學生書局，1980年。
- 潘富俊：《中國文學植物學》，臺北：貓頭鷹出版社，2011年。
- 小尾郊一著，高輝陽譯：〈魏晉文學所表現的自然及自然觀〉，《藝術學報》第42期，1988年6月。
- 吉川幸次郎著，鄭清茂譯：〈推移的悲哀〉，《中外文學》第6卷第4、5期，1977年9、10月。
- 呂正惠：〈物色論與緣情說——中國抒情美學在六朝的開展〉，收入《文心雕龍綜論》，臺北：臺灣學生書局，1988年。
- 陳世驥著，古添洪譯：〈論時：屈賦發微〉，《幼獅月刊》45卷3期，1977年2月。
- 廖美玉：〈漫遊與漂泊——杜甫行旅詩的兩種類型〉，《臺大中文學報》第33期，2010年12月。

廖美玉：〈記憶蘇小——由袁枚詩看情欲理的攙合與肆行〉，收入中國文哲專刊 37 《明清文學與思想中之情、理、欲——文學篇》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，2009 年。

鄭毓瑜：〈身體時氣感與漢魏抒情詩——漢魏文學與楚辭、月令的關係〉，《漢學研究》第 22 卷第 2 期，2004 年 12 月。

〔波蘭〕辛波絲卡（Wisława Szymborska）著，陳黎、張芬齡譯：〈詩人與世界——一九九六年諾貝爾文學獎得獎辭〉，《辛波絲卡詩集·附錄》，臺北：寶瓶文化出版，2011 年。

The Transformation, Memory and the Writing of the Poems of “Jiang Nan” in Tang Dynasty

Liao, Mei-yu*

[Abstract]

The essay aimed at the studies of “Jiang Nan” poems in Tang Dynasty. First, it illustrates the spreading of Yuefu poems and its relation to the regime. Second, it declares the transformation and memory of Jiang Nan poems from the ballad to the creative writing of literati and elaborates in three aspects: the origin and transformation of “Jiang Nan” poems, the memory of civil life and the rise of metropolis grace in the South. Therefore, it not only captures the form of “Jiang Nan” poems, but also reveals the regional characteristics and the change of lifestyle from agriculture to business of the South. Finally, it studies the writing characteristic of “Jiang Nan” poems, and explores in three aspects: the phenological perception from agriculture to business, the feminine-love writing of the business travel, and the feminine-love writing between fairyland and mortals. From the two main categories of “Phenological perception” and “Feminine-love writing”, we can tell that there are different styles from the tradition, and it does help us to find more aspects beyond the mainstream writing in Tang poetry.

Keywords: Tang dynasty, Yuefu poem, Jiang Nan, Phenological perception, feminine-love writing

* Professor, Department of Chinese Literature, Feng Chia University.

