

# 元代散曲的「擬女」之聲

游宗蓉

國立東華大學華文文學系副教授

## 提 要

詩、騷以降，文人詩歌「男子而作閨音」歷代不絕，元代散曲亦承此風習。自魏晉以來，文人擬女之作即側重書寫思婦悲怨，以賦為比，形成以女怨託喻己志，情致含蓄曲微的典型。有異於此，民間詩歌則率直無隱的展現包含思婦在內的繁複女聲。元散曲雖承襲文人擬女傳統，以思婦悲怨的音調最為突出，但整體而言，更趨近民間詩歌多樣繁複的內涵，並且一反文人思婦之音的託喻性質與含蓄美感，抒思婦之情止於直賦其事，並無託喻意圖。曲家在表現手法上強化敘事成分，使曲中女子成為事件中的行動者，以鋪敘筆法詳盡描述其境遇、言行與心理，用白描、情語直接呈現女子種種反應與情態。盡態極妍的描寫方式一來阻絕了託喻聯想的空間，二來形成顯豁酣暢的美感。曲家代女子發聲，本質上是一種出於表演與遊戲的「戲擬」。元散曲表演於酒筵歌席，聲容畢肖的曲辭，適可滿足賓客的娛樂需求，也突顯曲家揣摩傳神的遊戲技藝。作為公眾娛樂，曲家擬女之作又呈現公式化的基本結構，形成與觀眾之間的默契，便於聆賞。元代男性散曲家跳脫文人作閨音的託喻框架，擬女為戲，在源遠流長的文人擬女書寫傳統中獨具一格。

**關鍵詞：**散曲 擬代 思婦 閨怨

# 元代散曲的「擬女」之聲

游宗蓉

國立東華大學華文文學系副教授

## 一、前言

古典詩歌中女性的心曲常常由男性詩人模擬其聲、揣度其情而道出，古人嘗以「男子而作閨音」<sup>①</sup>指稱之。古典詩歌以女性口吻言情抒懷始於《詩經》，但這些詩篇是女性自言或男性代言，學界仍存在不同看法，<sup>②</sup>亦均無充分實證，因此古典詩歌模擬女聲的確切源頭便不得不讓位於屈原。屈原忠而被謗，獲罪遷謫，其憤怨幽思託喻於「香草美人」，於〈離騷〉時以棄婦之語調自陳，〈九歌〉中的〈湘君〉、〈山鬼〉皆托女性而發聲，流露愛情失落的怨望淒傷。詩、騷以下，擬女之作歷代不絕，形成古典詩歌源遠流長的創作傳統。

承此風習，元代散曲的擬女書寫亦頗為突出。筆者以隋樹森輯錄《全元散曲》<sup>③</sup>為範圍，檢索元代散曲模擬女聲之作，檢索標準有二：一是散曲中有明確的稱謂詞，如男性曲家而自稱「妾」、「奴」等，稱愛情對象為「君」、「郎」

① (清)田同之：《西圃詞說·詩詞之辨》，收入唐圭璋主編：《詞話叢編》（北京：中華書局，1986年），卷2，頁1449。

② 如康正果於《風騷與豔情——中國古典詩詞的女性研究》（台北：釀出版，2016年），頁60，認為基於《詩經》的民歌性質，其中思婦與棄婦之篇什必然出自女性作者之口。而張曉梅《男子作閨音——中國古典文學中的男扮女裝現象研究》（北京：人民出版社，2008年），頁77-78，則認為國風雖為各地民歌，女子抒情之詩多數已無法確認作者的性別，《詩經》中存在「男子作閨音」的現象仍有其可能性。

③ 隋樹森輯：《全元散曲》（台北：漢京文化事業有限公司，1983年）。

等。二是男性曲家之作雖無明確稱謂詞，但從內容可判斷出自女性角度而寫。依此標準，計得小令 487 首，散套 114 套。<sup>④</sup>以曲家人數計，《全元散曲》收錄 204 位男性散曲家，其中 75 人有擬女之作，比例達 37%。再以題材觀之，元散曲的擬女之作幾乎全部環繞女性的愛情而寫，「愛情」是佔元散曲近四分之一的重點題材類型，根據李程、梁揚〈論元代言體愛情散曲〉的統計，元散曲中愛情題材之作有小令 853 首，散套 159 套，<sup>⑤</sup>則其中模擬女聲的代言之作約佔小令的六成，散套更達七成。足見在這個重要的題材類型中，模擬女聲是重中之重的創作方式。上述統計數字顯示「擬女」確實是元散曲中值得關注的聲音。

有關元散曲中女性之聲的探討一般從屬於愛情題材的研究，著重分析作品中所勾畫的女性形象，僅李程、梁揚〈論元代言體愛情散曲〉<sup>⑥</sup>關注男性代言的角度，分析這類散曲形塑女子的手法及形象特點。前行研究偏重解析元代散曲中的女性形貌，本文則關注元散曲對古典詩歌擬女傳統的繼承與變化，分就情思內涵、託喻性質、美感型態三方面觀察；再進一步分析元散曲模擬女聲的創作現象與元代演藝文化之間的關聯，探求其藝術本質。本文所徵引元代散曲悉見於隋樹森所輯錄《全元散曲》，於引用處標示頁次，不再於附註中註明出處。

## 二、繁聲與別調

古典詩歌中女性的情思每每牽繫於愛情與婚姻，未得之前，渴慕、焦慮，既得之後，又引發歡悅、憂懼、怨怒等等複雜的情緒，尤其遠別相思、情變見棄，帶來劇烈的心理波動，更成為古典詩歌中最主要的女子之聲。元代散曲上承前代

---

④ 部分散曲雖以第一人稱自述愛情，但敘述角度不能明確辨析出自男性或女性，即不列入統計。此外，無名氏散曲固然不能完全排除有出自女性之作品，不過《全元散曲》所收女性散曲家僅有八位，相較於男性曲家，所佔比例甚低，無名氏散曲即或有女性所作，數量也應甚微，對本文整體論述影響有限，因此仍列入「擬女」之作一並討論。

⑤ 李程、梁揚：〈論元代言體愛情散曲〉，《閱讀與寫作》，2002 年 12 期（2002 年 12 月），頁 6。

⑥ 同前註。

詩歌<sup>7</sup>的女聲傳統，有別於前代文人擬女詩歌以思婦之音為單一突出的聲響，元散曲呈現繁複多樣的女聲；而即使同樣表達思婦之音，元散曲亦頗見文人詩歌中思婦基調之外的別樣情態。

### （一）元前擬女詩歌中的女性情思

《詩經》作為古典詩歌女子抒情詩的源頭，其中的女聲是多元活潑的。吳若芬〈直與紆——詩經國風中兩種女性角色的聲音〉將國風中的女子抒情詩區分為幾種主題，包括對情人或夫婿的呼喚表白、對情人或丈夫的思念、棄婦的情懷、對傳統社會或家庭剝奪其婚姻自由的反抗、遠嫁外邦思念父母兄弟等等，<sup>8</sup>「愛情（婚姻）」與「思念」固然是最重要的主題，但亦有逸出其外的情感面向，而即使是抒發思戀之情，也有幽嘆、嗔怨、自傷自悼等不同意態。<sup>9</sup>具有民歌性質的《詩經》以多樣化的聲音吐露女子心曲，及至男性文人模擬女性抒情，繁複多樣的女聲不再，思婦之調成為擬女詩歌中單一突出的聲響。

率先以男子作閨音的屈原，純寫思婦之情，至漢代以下，「閨怨」已成為文人擬女之作最重要的題材。東漢末年的古詩十九首，是詩歌由民間朝向文人發展的過渡階段之作，其中多首出自思婦口吻，乃遊子擬代而作，<sup>10</sup>皆寫女子空閨獨守的相思。至於文人詩歌中思婦典型的建立，當以建安時期為關鍵。曹丕〈燕歌行〉中「賤妾瑩瑩守空房，憂來思君不敢忘，不覺淚下沾衣裳」<sup>11</sup>憂傷寂寞的妻子；曹植〈七哀詩〉中「君行逾十年，孤妾常獨棲。君若清路塵，妾若濁水

<sup>7</sup> 本文分析元散曲擬女之作與前代詩歌之間的異同，兼含文人詩歌與民間詩歌而論。文人詩歌以擬女之作為範圍，民間詩歌則一如《詩經》，其中出於女性口吻者，無法確定為女性自述或男性代言，但著眼於其與元散曲的擬女書寫有可對照之處，仍列入討論之中。

<sup>8</sup> 吳若芬：〈直與紆——詩經國風中兩種女性角色的聲音〉，《中外文學》第13卷第12期（1985年5月），頁141。

<sup>9</sup> 梅家玲：〈漢晉詩歌中「思婦文本」的形成及其相關問題〉，收入《漢魏六朝文學新論——擬代與贈答篇》（台北：里仁書局，1997年），頁100。

<sup>10</sup> 馬茂元：《古詩十九首初探》（西安：陝西人民出版社，1981年），頁18。

<sup>11</sup> 遠欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》（台北：學海出版社，1991年），頁394。

泥」<sup>12</sup>縱使夫君離心，猶望重圓的棄婦；徐幹〈室思詩〉中「自君之出矣，明鏡暗不治」、「人靡不有初，想君能終之」<sup>13</sup>生活了無意趣，猜疑不安的妻子，這些怨而不怒、堅心守候的女性，成爲文人一再描繪的肖像。梅家玲於〈漢晉詩歌中「思婦文本」的形成及其相關問題〉一文觀察建安以迄晉代的文人擬女之詩，指出：「其精神內涵，卻呈顯出相當的一致性——空閨獨守的孤寂、唯恐見逐被棄的憂懼，以及即使被棄置也要貞順自守的執著。」<sup>14</sup>魏晉詩人「幾乎千篇一律地以貞定嫺淑的面貌出現……猜疑憂思、悲嘆垂涕、自傷自憐，遂成爲思婦無視於時空流轉的恆定情態」。<sup>15</sup>此一情態成爲後世文人詩歌中不斷迴響的思婦之聲。

及至南朝，文人詩歌出現大量描寫女子聲容意態、舉止行動、居處空間等等詩作，其中出之以男性旁觀視角的歌詠居多，而擬女之作中男性詩人最熱衷扮演的角色仍然是思婦。南朝詩歌中的思婦基本上不脫上述魏晉詩人所建構的典型，諸如：「明月照高樓，含君千里光。巷中情思滿，斷絕孤妾腸。悲風盪帷帳，瑤翠坐自傷。妾心依天末，思與浮雲長。」（湯惠休〈怨詩行〉）<sup>16</sup>「思君隔九重，夜夜空佇立。北窗輕幔垂，西戶月光入。何知白露下，坐視階前濕。」（謝朓〈秋夜詩〉）<sup>17</sup>皆可看出仿擬前代思婦之詩的痕跡。

唐代擬女之作大興，詩中女子仍是愁眉淚眼、腸斷魂銷，在無盡的孤寂與等待中，懷著「千年萬歲亦相守」（張籍〈妾薄命〉）<sup>18</sup>的希冀。貞順幽婉依舊是男性詩人爲思婦形塑的情態。不過有時在相思之調外，唐詩中思婦的悲吟也道出現實處境的艱困。征婦之辭是有唐一代開邊、外患、內亂戰爭不斷的社會現實所

<sup>12</sup> 同前註，頁 459。此詩由一旁觀者自敘與女子問答的過程，嚴格說來，並非純粹擬女之作，但因詩中女子自陳心事的部分仍爲模擬女性口而寫，故列入本文討論之中。

<sup>13</sup> 同前註，頁 377。

<sup>14</sup> 梅家玲：〈漢晉詩歌中「思婦文本」的形成及其相關問題〉，頁 112。

<sup>15</sup> 同前註。

<sup>16</sup> 遼欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 1243。

<sup>17</sup> 同前註，頁 1436。

<sup>18</sup> （唐）張籍：《張籍詩集》（北京：中華書局，1959 年），頁 10。

致。良人遠征，思婦面臨的不止是孤寂思念、掛慮安危這些精神上的壓力，還得承擔照養兒女、維持家計的重荷。如張籍〈征婦怨〉寫出征婦心中最大的恐懼與絕望：「婦人依倚子與夫，同居貧賤心亦舒。夫死戰場子在腹，妾身雖存如畫燭。」<sup>19</sup>失去丈夫的女子懷著尚未出世的孩子，無以活命，終將如同白晝的蠟燭，一吹而滅。詩中的思婦不再只是深閨中代代疊映的幽怨剪影，而有了連結社會現實的真切氣息。唐詩的擬女之作又別有一類與思婦情懷相似的宮人之音，詩中的抒情女主角是宮中佳人，抒發深宮孤寂、君恩難憑的愁緒。宮中女子與閨中思婦的身分及所處環境自不相同，但悠長無盡的寂寞和等待卻是相通的。宮人之怨源於難以捉摸的君王之恩，所發怨聲自然必得是溫婉含蓄、怨而不怒的，與思婦的典型情態並無二致。

晚唐以降，文人擬女之作的重心逐漸移至新興的詞體。《花間集》裡溫庭筠有七成的詞作皆代女子抒發閨情，韋莊情詞中假作閨音的數量也超過直抒己情之作，<sup>20</sup>「擬女」成為詞人競相試筆的創作方式，於此可見一斑。雖然隨著詞體發展，入宋之後言男女之情轉而以男性自抒己情為多，<sup>21</sup>但詞體擬女之作以思婦之音為主調則始終未變。「百草千花寒食路。香車繫在誰家樹。淚眼倚樓頻獨語」（馮延巳〔鵲踏枝〕）<sup>22</sup>、「柳外畫樓獨上，憑闌手撚花枝。放花無語對斜暉。此恨誰知」（秦觀〔畫堂春〕）<sup>23</sup>，詞中女子柔情婉轉吐露幽恨，正是文人筆下思婦的典型寫照。

## （二）元散曲的繁複女聲

一如古典詩歌的擬女傳統，思婦之音亦受元代男性散曲家偏愛。元散曲擬女之作中思婦之音所佔比例超過七成，不過在思婦之外也有其他音調，當然，這些

<sup>19</sup> 同前註，頁 2-3。

<sup>20</sup> 霍明宇：〈宋代令詞「女性與愛情」題材的演變〉，《安徽文學》2017 年第 8 期（2017 年 8 月），頁 70。

<sup>21</sup> 同前註。

<sup>22</sup> 鄭騫編注：《詞選》（台北：中國文化大學出版社，1988 年），頁 16。

<sup>23</sup> 同前註，頁 67。

音調主要吟唱的仍是愛情：

笑將紅袖遮銀燭，不放才郎夜看書。相偎相抱取歡娛。止不過迭應舉，及第待何如。（白樸〔陽春曲〕，頁 195）

帶月披星擔驚怕，久立紗窗下。等候他，薰聽得門外地皮兒踏。則道是冤家，原來風動荼蘼架。（商挺〔潘妃曲〕，頁 63）

杏花風習習暖透窗紗，眼巴巴顛望他，不覺的月兒明鐘兒敲鼓兒撾。梅香，你與我點上銀臺蠟，將枕被鋪排下。他若是來時節，那一會坐衙，玉纖手忙將這俏冤家耳朵兒掐。嗻，實實的那裏行踏？喬才，你須索吐一句兒真誠話。（湯式〔望遠行〕，頁 1600）

這些曲子唱出兩情相悅的歡愉、密約幽期的忐忑、夜來等門的嗔怒等等，透過女性在這些細瑣片段裡的心理與動作，具現其嬌痴嗔喜等種種情態，女性在愛情裡不再只有一張淚痕斑斑的幽怨臉孔，而有了各種不同情境下豐富生動的表情。

元代散曲中的女子幽情有時是對流水華年的顧惜或自傷，愛情的追慕只略存隱約的連繫。春日的繁華或殘褪是最能引發女子感思的時節，高文秀南呂〔一枝花〕套〈詠惜花春起早〉中的女子，在銀河未落、露水未晞之前來至花園，捻下花枝，斜插鬢邊，「手執著菱花鏡兒裏顯」（〔尾聲〕，頁 220），堪憐堪賞的不單是滿園春色，亦是鏡裡嬌若春花的容顏。斑斕春花既是女子青春韶華的鏡像，當春殘花落，自然也勾動女性青春易逝的喟嘆：

隨柳絮吹歸那答？趁游絲惹在誰家？倦理琵琶，人倚秋千，月照窗紗。（貫雲石〔蟾宮曲〕〈送春〉，頁 367）

一架殘紅褪舞裙，總是傷春。不似年時鏡中人，瘦損，瘦損。（張可久〔慶宣和〕〈春思〉，頁 923）

閑情緒，深院宇，正東風滿簾飛絮。怕梨花不禁三月雨，是誰教燕銜春去？（徐再思〔壽陽曲〕，頁 1055）

楊柳深深小院，夕陽淡淡啼鴉，巷陌東風賣錫天。才社日停針線，又寒食

戲秋千，一春幽恨遠。（李致遠〔朝天子〕〈晚春〉，頁 1249）

那些倦悶、閒愁、幽恨，固然因「瘦損」、「惹在誰家」而隱約窺見愛情的缺憾，「才社日停針線，又寒食戲秋千」所指涉時間迅疾無聲的迫促，則是女子傷春意緒中更深沈的焦慮。落日、飛絮、殘紅，所有的美好都不過是光華一瞬，紅顏亦如是。由此，元散曲的女子傷春之聲終於有了超脫愛情的可能。不過男性曲家終究沒有讓這些女子沈思人生的存在命題，春盡紅顏老的嗟嘆只能止於對一己青春的哀悼。

愛情、傷春，是古典詩歌中的女聲傳統，元散曲中另有一種直陳社會情狀的擬女之音，以妓女口吻自道風塵悲辛：

洛浦仙，麗春園，不知音此身誰可憐？大姆埋冤，李老熬煎，祇為養家錢。哆著口不斷頑涎，腆著臉待吃癡拳。禁持向歌扇底，僂僂在繡牀前。天，只不上販茶船。（張可久〔普天樂〕〈妓怨〉，頁 876）

夕陽西下意徘徊，今夜新郎又是誰？口兒裡不住長吁氣，好教我憚梳粧畫眉。擔閣了少年身己，他又不和我溫溫存存睡，又不是才錢娶到妻，從昏到曉早分離。（無名氏〔水仙子〕，頁 1757）

這類擬女之音摘去傳統女聲中鴛鴦情濃的假面，赤裸裸展現以金錢、色欲為本質的歡場面目，青春之身只不過是任人擺弄的華美物品，所謂恩情也只是彼此了然的一段表演。這些根柢於現實，或嘲諷、或悲訴的妓女心曲，是元散曲最為獨特的擬女之聲。

### （三）元散曲的思婦別調

在元散曲擬女之作中所佔比例達七成以上的思婦之音，雖然多數仍不外哀愁痴守的基調，但亦頗有超乎其外的別樣情態。元散曲中的思婦每常流露猜疑與怨懟，指責情郎流連烟花、別戀秦樓：

近新來特改的心腸硬，全不問人繡幃帳羅衾刺，接雙棲鴛枕共誰並？你縱寶馬，跳金鞍，翫玉京，迷戀著良辰媚景。（侯克中黃鐘〔醉花陰〕套〔節節高犯〕，頁 280）

打聽的新來迷歌酒，風聞的別染著個嬌羞。棄舊憐新自來有，鐵心腸全不想些兒舊。（貫雲石大石調〔好觀音〕套〈怨恨〉〔好觀音么篇〕，頁 381）

這些女子不再痴心苦盼，而是直言一腔怨苦。在激切的情緒下，甚至指天地鬼神要求天道報應，或是表現出毀棄愛情的決絕姿態：

你性隨邪，迷戀不來也。我心癡呆，等到月兒斜。你歡娛受用別，我淒涼為甚迭！休謊說，不索尋吳越。咱，負心的教天滅！（關漢卿〔碧玉簫〕，頁 164）

曾約在桃李開時，到今日楊柳垂絲。假題情絕句詩，虛寫恨斷腸詞，嗟！都扯作紙條兒。（周文質〔寨兒令〕，頁 555）

自然，在愛情裡女子的決絕未必是徹底的。有時她們宣告要與負心人當面對證，狠狠教訓一番，卻在怨怒的語調裡洩露了舊夢重圓的想望：

這冤讎懷恨千鈞重，見時節心頭氣擁。想盼的我腸斷眼睛兒穿，直擱的他腮頰臉兒腫！（姚燧雙調〔新水令〕套〈冬怨〉〔尾聲〕，頁 216）

來時跪膝兒在床前問，將那廝謊舌頭裙刀兒碎剗。先將他拋閃去的罪名兒一件件招，後把受用過淒涼一星星證了本。（王擘雙調〔新水令〕套〈閨情〉〔尾聲〕，頁 1093）

這些元散曲裡的女子直爽剛烈，甚至可謂潑辣，他們不委順、不吞忍，在愛情裡要爭個不欺心的公道是非。不論愛恨分明或是愛恨糾結，她們高聲唱出迥異於前代文人詩歌中思婦典型的別調。

元散曲擬女之作中繁複多樣的女子之聲與爽利坦率的思婦別調，實為曲體的民間性格所致。元曲的形成與民間歌樂密切相關，據李昌集《中國古代散曲史》考論，認為元曲是由民歌俗曲、教坊勾欄曲藝等各種流行歌樂匯聚孕育而成。<sup>24</sup>元曲與詞同樣源於民間歌樂，但不似詞體在文人手中起始即步上雅化的道路，元曲始終表現出較鮮明的民間性格。元代文人面臨科舉廢置、仕進渺然的時代困局，其社會地位之低落，實與庶民百姓無異。元散曲的創作階層雖然廣泛，其中亦有達官顯宦，但仍以布衣文人與下層僚吏為主，市井俗世是他們生活的場域，或緣於親歷而習染民間情味，或基於憤鬱而有意背反文人傳統，將俗趣帶入散曲創作。

相較於元前文人擬女詩歌突出思婦貞順幽婉之單一主音，自《詩經》以下，民間詩歌呈現豐富多樣的女子之聲，與元散曲擬女之作相近。如漢代樂府中〈有所思〉、〈白頭吟〉的女子面對心有他意的郎君，毅然表現「相決絕」的姿態。南朝吳歌、西曲的內容絕大多數是女子自道與情人間的歡悅及依戀，諸如「含桃已中食，郎贈合歡扇。深感同心意，蘭室期相見。」（〈子夜四時歌·夏歌〉）<sup>25</sup>、「憐歡敢喚名，念歡不呼字。連喚歡復歡，兩誓不相棄。」（〈讀曲歌〉）<sup>26</sup>。詩中直抒大膽熱烈的情欲追求，繾綣時，「蘭房競妝飾，綺帳待雙情。」（〈子夜四時歌·秋歌〉）<sup>27</sup>相思時，「中夜憶歡時，抱被空中啼。」（〈華山畿〉）<sup>28</sup>。民間流行的俗樂至唐代又有變化，燕樂新興，搭配樂調的唱詞稱作「曲子詞」，根據敦煌文獻所存唐代民間曲子詞，<sup>29</sup>愛情、婚姻仍是女

<sup>24</sup> 李昌集：《中國古代散曲史》（上海：華東師範大學出版社，1991年），頁33、78。

<sup>25</sup> （宋）郭茂倩：《樂府詩集》（北京：中華書局，1979年），卷44，頁646。

<sup>26</sup> 同前註，卷46，頁673。

<sup>27</sup> 同前註，卷44，頁647。

<sup>28</sup> 同前註，卷46，頁670。

<sup>29</sup> 敦煌曲子詞並非全屬民間詞作，也包括唐代帝王、宗室、近臣、文人之作，一般視為民間詞總集的《雲謠集》亦有唐莊宗之作。參見饒宗頤〈《雲謠集》一些問題的檢討〉、〈《雲謠集》的性質及其與歌筵樂舞的聯繫——論《雲謠集》與《花間集》〉、〈唐末的皇帝、軍閥與曲子詞〉、〈關於唐昭宗御的《楊柳枝》及敦煌所出他所寫的《菩薩蠻》與他人的和作〉諸文，收入饒宗頤：《選堂集林·敦煌學》（台北：中華書局，2016年）。

子心聲所繫，比較特別的是出現了相伴嬉遊的女子之音，如鬥百草（〔鬥百草詞〕）、七夕乞巧（〔喜秋天〕）、弄舟（〔西江月〕），顯現較為不同的生活面貌。

元散曲擬女之作的繁複女聲，實與歷代民間詩歌一脈相承，思婦之音中諸多直爽別調，亦是民間詩歌的情味。不過散曲家畢竟受到文人詩歌傳統的影響，文人所獨重的思婦悲怨之情、柔婉之態，也仍是元散曲中重要的女子之聲。文人詩歌與民間詩歌的女聲傳統會聚於元散曲，構成主從、正變交織的豐富聲響。

### 三、託喻的消解

文人「託志帷房」<sup>30</sup>，以女子之情託喻自身情志，為古典詩歌中的普遍現象。以女聲為託喻，始於詩騷，自魏晉以下，或出自文人有意而作，或基於讀詩者詮釋的慣性，形成穩定的託喻模式，成為文人詩歌的女聲傳統。元散曲雖亦多出自文人之手，卻由此傳統歧出轉向，消解了其中的託喻意涵，止於直賦其事，譜出不同的女聲。

#### （一）詩騷：託喻基調的奠定

《詩經》中多樣繁複的女聲原本是庶民質樸自然的心靈反映，但在男性知識階層以詩為用、以詩為教的思維下，卻將女子之情轉化為託喻男性之志的媒介。先秦時每常於政治外交場合歌詠某詩以寄己意，是為「賦詩」。顏崑陽指出賦詩者因應自身所處情境，賦予詩新的意義。詩意的轉用必須顧及原詩語言所構成的意義，連結詩語言原意與賦詩者新意的關鍵在於「情境連類」，意指詩作語言中所顯現的情境與賦詩／受詩雙方所處的實存情境相類似，從而產生聯想領悟，形成「言在此而意在彼」的託喻關係。<sup>31</sup>《詩經》中的女聲用於賦詩，先秦不乏其

<sup>30</sup> （清）陳廷焯著，杜維沫點校：《白雨齋詞話》（北京：人民文學出版社，1983年），卷5，頁115。

<sup>31</sup> 顏崑陽：〈論詩歌文化中的「託喻」觀念——以《文心雕龍·比興篇》為討論起點〉，《魏晉

例，如《左傳·昭公十六年》記載鄭國六卿賦詩餞別韓宣子，子大叔賦〈褰裳〉之詩。<sup>32</sup>〈褰裳〉本是女子埋怨心上人對自己不夠重視的嬌嗔之語，子大叔將之轉換為表達自身對於晉國護持鄭國的期望。<sup>33</sup>

逮及漢代，《詩經》在經學家通經致用的思想下，標舉其端正人倫、教誡治亂的作用，政教意涵成為漢儒說詩的大旨所在，《詩經》的女聲之詩徹底轉化為美刺、教化的政治託喻之辭。如〈將仲子〉抒發女子因所愛男子熱烈追求而帶來社會、家庭壓力的憂慮心情，〈毛詩序〉則以此詩「刺莊公也。不勝其母以害其弟，弟叔失道而公弗制，祭仲諫而公弗聽，小不忍以致大亂焉。」<sup>34</sup>〈狡童〉為女子因情人的疏遠而寢食不安，〈毛詩序〉又以此詩「刺忽也。不能與賢人圖事，權臣擅命也。」<sup>35</sup>漢儒以君臣之道、風化之旨解詩，儘管不免有穿鑿附會之弊，然容或有其「情境連類」之處，一如先秦賦詩，是以託喻思維對詩原意進行轉化。<sup>36</sup>

「詩用」與「詩教」以託喻思維建立女性抒情與男性政治話語的連結，是對既有詩作進行意義再造，至屈原始有意以模擬女聲的方式進行創作。其於〈離騷〉時以棄婦之語調自陳心曲，抒發群小間離、君臣疏隔之憤怒。〈九歌〉將個人情志隱約置入宗教祭歌之中，表達人與神、神與神的離合遭遇、怨慕情懷，隱

---

南北朝文學與思想研討會論文集（第三輯）》（台北：文津出版社，1997年），頁235。

<sup>32</sup> 楊伯峻：《春秋左傳注（下）》（高雄：復文圖書出版社，1991年），頁1380-1381。

<sup>33</sup> 關於子大叔賦〈褰裳〉「子不我思，豈無他人」之寓意，學者有不同見解。或認為語帶威脅，以示鄭國不卑不亢的態度；或認為略有對晉國之怨意。相關分析見薛立芳：〈子大叔賦〈褰裳〉詩寓意評析〉，《咸陽師範學院學報》第22卷第5期（2007年10月），頁92-95。學者見解雖然不一，但子大叔將女子愛情的自述轉用於諸侯國之間的外交局面，卻正符合顏崑陽所言之「情境連類」。

<sup>34</sup> （漢）毛亨：《毛詩》，收入《四部備要》（台北：台灣中華書局，1971年），經部，卷4，頁34。

<sup>35</sup> 同前註，頁37。

<sup>36</sup> 顏崑陽：〈論詩歌文化中的「託喻」觀念——以《文心雕龍·比興篇》為討論起點〉，頁240。

然透出屈原不遇的自傷之情。<sup>37</sup> 其中〈湘君〉、〈山鬼〉皆托女性而發聲，將女性愛情失意的情境，疊映自身政治失意的情境，其所開創思（棄）婦／逐臣的類比，成爲後世習見的託喻模式。

## （二）魏晉以降：託喻模式的固定

魏晉既是文人詩歌中思婦典型的建立階段，亦是上承屈賦，下啓後世文人詩歌擬女自喻的樞紐時期。魏晉文人多有擬思婦之詩，其中曹植之作自古即被視爲別有託喻，如丁晏認爲其〈七哀〉「其望文帝悔悟乎？」<sup>38</sup>，詩中望君之孤妾，爲曹植自喻，借以表達自己與文帝疏隔的憂慮哀思。研究者也結合曹植生平際遇支持此推論，並成爲學界普遍接受的見解。其他魏晉詩人是否假女聲以託喻已懷？即使無確切論據，亦無礙於這些詩作被視爲另有所托。諸如劉履評陸機〈塘上行〉云：「比也。……且言智能傾愚，衰當避妍，固天道之常，故於身退有不足惜，但懼讒邪如蒼蠅之能變白黑者，乘間而進，有以惑亂於君耳。」<sup>39</sup> 認爲此詩乃陸機託喻仕途險惡之作；陳沆指出傅玄善寫女性之情，是「借他酒樽，澆我塊壘」。<sup>40</sup>

解詩者之所以持「懼讒邪」、「澆我塊壘」之論，一則思婦之懷與文人失志之懷確有情境連類之相似性，且夫／妻、君／臣的倫理、權力位階，在傳統文化中已構成穩固的對應關係，加以詩騷託女聲爲喻的根源影響，男性詩人的思婦之音確實具有託喻己身情志的聯想空間。當英雄詞人辛棄疾道出「長門事，準擬

<sup>37</sup> 關於〈九歌〉的寫作性質及其與屈原個人情志之關聯，自古及今，眾說紛陳。許又方由神話理論與文本解析兩方面著手，並藉由〈九歌〉與屈原其他作品的「互文性」閱讀，推證〈九歌〉確實寄寓了屈原的不遇之情。許又方：〈神話與自傷——論屈原《九歌》中的個人情懷〉，《興大中文學報》第23期增刊（2008年11月），頁251-290。

<sup>38</sup> （清）丁晏：《曹集詮評（一）》，收入王雲五主編：《萬有文庫》第一集（上海：商務印書館，1931年），卷5，頁41。

<sup>39</sup> （元）劉履：《風雅翼》，收入《文淵閣四庫全書》電子版（香港：迪志文化出版公司，1998年），卷4。

<sup>40</sup> （清）陳沆：《詩比興箋》（台北：藝文印書館，1970年），卷2，頁128。

佳期又誤。蛾眉曾有人妒。千金縱買相如賦，脈脈此情誰訴。」<sup>41</sup>無疑是借女聲抒發仕途挫折、北伐志業蹉跎的感慨。做為酒筵酬酢之娛樂的《花間》之作，亦啓人「感士不遇，離騷初服」之體會。<sup>42</sup>陳沆《詩比興箋》云：「放臣棄婦，自古同情。守志貞居，君子所托。」<sup>43</sup>總結了古代文人詩歌以思（棄）婦類比逐臣的創作與詮釋模式。進一步言，文人擬女詩歌所召喚的託喻聯想亦可能指向君臣以外的人生命題，也因此王國維既知「遽以此意解釋諸詞，恐為晏、歐諸公所不許也」，仍由晏殊〔蝶戀花〕油然領悟古今之成大事業、大學問者必經的第一境界。<sup>44</sup>可知「託喻」實是文人詩歌擬女之作的重要特質，即使無確證或詩人本無此意，但情境連類下或隱或顯的連結，仍激起意在言外的豐富聯想。

### （三）元散曲：託喻的消解

相較於文人詩歌以思婦託喻個人情志，元散曲的思婦之音卻止於直賦其事，思婦的言行意態皆在曲辭層面全然顯露，曲家無意借寓其他情懷，曲辭亦無由引發其他情懷的聯想，一反文人詩歌擬女之音的託喻傳統。試看以下諸曲：

怎生來寬掩了裙兒，為玉削肌膚，香褪腰肢。飯不沾匙，睡如翻餅，氣若游絲。得受用遮莫害死，果實誠有甚推辭？乾闌了若干時。草本兒歡娛，徹貨兒相思。（喬吉〔折桂令〕〈寄遠〉，頁598）

將來書信手拈著，燈下姿姿觀靚了，兩三行字真帶草。提起來越心焦，一半兒絲擗一半兒燒！（王和卿〔一半兒〕，頁42）

喬吉之曲幾處譬喻尖新，使相思之愁竟添了幾分諧趣。王和卿把女子讀信的過程

<sup>41</sup> 鄭騫編注：《詞選》，頁121。

<sup>42</sup> 張惠言評溫庭筠〔菩薩蠻〕「小山重疊金明滅」一詞云：「此感士不遇也，照花四句，離騷初服。」（清）張惠言：《詞選》（台北：廣文書局，1979年），頁9。

<sup>43</sup> （清）陳沆：《詩比興箋》，卷3，頁385。

<sup>44</sup> 王國維：《人間詞話》（台北：國立台灣師範大學出版中心，2012年），頁15。

特寫處理，描出她認不清字跡的焦躁心情，形象鮮活。若曲家運用散套以抒閨怨，則有更充分的篇幅展現女子愛情失意的細膩心理，以王元鼎大石調〔雁傳書〕套為例：

〔雁傳書〕春歸後，柳絲難挽別離情。一片花飛減卻春，對東風無語銷魂。傷情，花飛淚落墮紅雨，蒼苔上海棠堆徑。愁無盡，怕的是梨花庭院，風雨黃昏。

〔明妃曲〕愁聞，是誰家風前笛韻？梅花片吹落江城。難禁，吹出了斷腸聲，到惹得月愁人病。鶉啼春思月中魂，花迷蝶夢窗前影。慊慊病，這相思能終得幾個黃昏。

〔秋海棠〕誰似你辜恩？誰似我癡心？負心的上有神明，到如今參不透薄情心性。好姻緣甚日重盟，惡姻緣番成畫餅。多愁悶，消磨了白晝，頓送黃昏。

〔比目魚〕數歸期，掐得指頭疼；盼歸期，望斷楚山雲。淚珠，淚珠滴盡湘江滿，只落得暗裏自沉吟。從今，再不去夢裏搜尋，再不去愁中加病，再不去掛肚牽心。淚痕銷夜燭，翠被擁雞聲。捱過了幾番寂寞，幾度黃昏。

〔餘文〕從今打破風流陣，一句句從頭自忖。一任他朝朝暮暮，白晝黃昏。（頁 691-692）

首曲及次曲寫春殘花落、笛音淒清，走筆至此，這位春愁無盡的女子尚且頗有幾分文人詩歌中思婦的幽怨情態，〔秋海棠〕以下，就純是曲味了。此三曲以直白之辭自陳心事，既怨薄情負心，又指望姻緣重盟；方自誓再不陷溺相思愁情，又不由得長夜輾轉、淚濕孤衾。末曲矢言打破情關，卻難掩消沈無力的淒涼。

上述諸曲，不論小令或散套，散曲家經營細節，具體描摹女子在相思之中的心與形，其所著意者在於寫盡相思情態。而當相思情態寫盡，也就再無觸發聯想、體察他意的餘緒了。愛情失意與政治失意（或其他人生命題）的託喻關係，是一種可以存在但不必然存在的連結，除非可藉由確切的論據證明創作者「言在

此而意在彼」，否則此一連結其實更繫於詮釋者的理解體悟，而詩歌本身是否提供足以形成託喻關係的線索，則是影響詮釋者如何理解、如何體悟的關鍵。元散曲思婦之音對文人詩歌託喻傳統的背反，除了曲家本無意於託喻之外，也導因於其表現手法阻卻了託喻聯想的可能空間，這些表現手法也帶來元散曲擬女之作美感型態的新變。

#### 四、美感的新變

文人詩歌的擬女之作抒寫女子悲思之情，或假物象以襯托渲染；或意在言外，寄寓己懷，在物象的感發及情境的聯想之下，引出豐富的意蘊與言之不盡的深遠情致，此為文人詩歌格外重視的含蓄之美。<sup>45</sup>元散曲多出自文人之手，「含蓄」亦是擬女之作所表現的美感型態之一，但元散曲的民間性格，使其最突出的美感型態是一變文人詩歌含蓄之美，轉為直率顯豁、酣暢透關。其美感型態的新變表現在哪些方面，以下以文人詩歌為參照對象加以分析。

##### （一）由抒情轉向敘事

大凡擬女之作總關注於女子環繞著愛情與婚姻而產生的種種情思，「情」的產生必緣於外在境遇的觸動，換言之，「情」勢須涉及歡情、遠別、情變等等使情發動之「事」。在「情」與「事」的輕重配搭與結構關係上，元散曲擬女之作與文人詩歌頗有差異。相較於文人詩歌，元散曲強化了敘事的成分，從而改變了抒情的方式與效果。

在文人擬女詩歌中，事件是女子情思流動變化的背景與觸媒，詩人無意敘述事件的完整經過，只擷取激發情感的片段做為抒情的框架。諸如「同心忽異離，曠若胡與越」（傅玄〈朝時篇〉）<sup>46</sup>、「萬里斷音書，十載異棲宿」（王

<sup>45</sup> 前代文人擬女詩歌自然亦有「非含蓄」之作，敘事性突出、直陳鋪衍者，如柳永詞即是，其詞作受到「俗」之譏評亦源於此。由此適可說明文人擬女詩歌以含蓄典雅為宗的美感追求。

<sup>46</sup> 逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 558。

僧孺〈春怨詩〉)<sup>47</sup>、「漸行漸遠漸無書，水闊魚沈何處問」（歐陽修〔玉樓春〕）<sup>48</sup>，詩歌裡只以同心離異、音書斷絕啓動女子情感的流洩，接下來便聚焦於女子的相思絮語，全力描畫她的心魂淒涼。有時甚至連事件背景也不存在，如「寒月沉沉洞房靜，眞珠簾外梧桐影。秋霜欲下手先知，燈底裁縫剪刀冷。」（白居易〈寒閨怨〉）<sup>49</sup>「秋來愁更深，黛拂雙蛾淺。翠袖怯春寒，修竹蕭蕭晚。此意有誰知，恨與孤鴻遠。小立背西風，又是重門掩。」（楊無咎〔生查子〕）<sup>50</sup>，只留一片清冷空寂。自漢魏經唐歷宋，儘管擬女之作在語言、風格等藝術層面上有時代、詩體、個人的差異，但處於愛情、婚姻失落狀態的女子們所抒發的情緒、所表現的情感反應是極爲相似的。詩歌中敘事成分的淡化，使情感的流動變化脫離個別具體事件，抒情主角的殊異性隨之削弱，化約成普遍共相。<sup>51</sup>

相較於文人詩歌的獨重抒情，元散曲的擬女之作則加強事件本身的敘述。事件必然導致情緒心理的反應，因此元散曲對敘事的強化並不意謂抒情的減退，而是即事見情，情的抒發依存於具體事件之中。以下列諸曲爲例：

夜深深靜悄，明朗朗月高，小書院無人到。書生今夜且休睡著，有句話低低道：半扇兒窗櫺，不須輕敲，我來時將花樹兒搖。你可便記著，便休要忘了。影兒動咱來到。（劉庭信〔朝天子〕〈赴約〉，頁1425）

一兩句別人閒話，三四日不把門踏，五六日不來呵在誰家，七八遍買龜兒卦。多久已後見他麼，十分的憔悴煞。（無名氏〔紅繡鞋〕，頁1697）

兩曲都是體製短小的小令，所述之事也是瑣碎的片段，但仍有清楚連貫的過程。

<sup>47</sup> 同前註，頁1770。

<sup>48</sup> 唐圭璋：《全宋詞》（台北：洪氏出版社，1981年），頁133。

<sup>49</sup> （唐）白居易：《白香山詩集》（上海：世界書局，1935年），頁219。

<sup>50</sup> 唐圭璋：《全宋詞》，頁1201。

<sup>51</sup> 梅家玲：〈漢晉詩歌中「思婦文本」的形成及其相關問題〉，頁120-121。

訂密約唯恐人知的忐忑、情郎冷淡疏遠的不安，曲文既敘述事件始末，同時也流露女子的感情心思，「情」與「事」是相扣合的。

元散曲又有聯綴多曲而構成的散套，更擴大了敘事抒情的容量。如楊果仙呂〔翠裙腰〕套：

〔翠裙腰〕鶯穿細柳翻金翅，遷上最高枝。海棠零亂飄階址，墮胭脂，共誰同唱送春詞？

〔金盞兒〕減容姿，瘦腰肢，繡床塵滿慵針指。眉懶畫，粉羞施，憔悴死。無盡閑愁將甚比？恰如梅子雨絲絲。

〔綠窗愁〕有客持書至，還喜卻嗟咨。未委歸期約幾時，先拆破鴛鴦字。原來則是賣弄他風流浪子，誇翰墨，顯文詞，枉用了身心空費了紙。

〔賺尾〕總虛脾，無實事，喬問候的言辭怎使？復別了花箋重作念，偏自家少負你相思。唱道再展放重讀，讀罷也無言暗切齒。沉吟了數次，罵你個負心賊堪恨，把一封寄來書都扯做紙條兒。（頁 10-11）

首曲拈出暮春時節，點染氛圍，次曲接續暮春花落之感，直訴憔悴消瘦、無心妝扮的愁情，第三曲接獲遠人書信，信中未言歸期，原本接到信的歡喜轉為氣惱，末曲惱怒遠人虛情假意，負氣把信撕作紙條。用四支曲牌完整敘述女子得信、讀信、撕信的過程，也寫出她從愁悶而歡喜而氣惱的情緒起伏，事件的推進帶動情緒的變化。

事件必透過人物的言行而展現，有時曲家更突出人物的動作以強化情感的表達。如關漢卿〔一半兒〕：

碧紗窗外靜無人，跪在床前忙要親。罵了個負心回轉身。雖是我話兒嗔，一半兒推辭一半兒肯。（頁 156）

面對跪在床前耍賴求歡的情人，透過女子又羞又惱又動情的一連串動作，生動表現女子在親暱情欲中的反應。又如徐再思〔沈醉東風〕〈春情〉：

一自多才間闊，幾時盼得成合。今日箇猛見他，門前過。待喚著怕人瞧科。我這裡高唱當時水調歌。要識得聲音是我。（頁 1048）

這位女子乍然看見久別的情人從門前經過，急切間想出聲呼喚，卻又顧忌他人眼光，竟靈機一動，唱起昔日為情人唱的〔水調歌〕，相信他會認出自己的聲音，前來相會。曲家選擇了「猛見他」、「待喚著」、「怕人瞧」、「高唱水調歌」幾個動作，把女子又熱切又壓抑的心理勾畫得極為傳神。

元散曲強化了敘事成分，一則透過事件的發展過程，女子的所思所感表現得更加直接明白、生動細膩；再者，散曲中女子的情思扣連所遭遇的事件，在具體情境下流動變化，因此所表現的是曲中女子對於「這件事」的反應，是個別而殊異的。這些個別殊異的反應，雖然未必足以形塑每位女子鮮明獨特的性格，但已真切勾畫出歌哭笑罵的個人形像，不再是文人詩歌筆下化約後的共相。

## （二）鋪敘展衍，備足無餘

文人代抒思婦之情，多凝定於幽憂怨悵的片刻，少有詳盡鋪陳。尤其文人擬女之作至南朝漸以體製短小者居多，<sup>62</sup> 入唐以後以古近體絕句為多，詞則多見於小令。短小的詩歌體製不利於細節的鋪陳，自然主要採取以少總多的方式，以凝鍊含蓄見長。相較於此，元散曲的擬女之作則別有「鋪敘展衍，備足無餘」<sup>63</sup> 之特點，獨特的散套體製，為鋪敘之法提供了絕佳的表現空間。以鄭光祖雙調〔駐馬聽近〕套〈秋閨〉為例：

〔駐馬聽近〕敗葉將殘，雨霽風高摧木杪；江鄉瀟灑，數株衰柳罩平橋。

<sup>62</sup> 袁小晴曾統計漢魏閨怨詩與梁代閨怨詩的字數句數，以五、七言十句為分界，漢魏以篇幅長者居多，梁代十句以下者約佔 79%。閨怨詩雖亦有出自男性旁觀視角之作，但為數不多，不致影響其統計結果。而從詩歌整體發展歷史來看，南朝詩歌亦呈現於體製短小的現象。袁小晴：《梁代閨怨詩研究》（台中：逢甲大學中文研究所碩士論文，2009 年），頁 205。

<sup>63</sup> 此為宋人李之儀評柳永詞之語，（宋）李之儀：《姑溪題跋·跋吳思道小詞》（北京：中華書局，1985 年），頁 50。

露寒波冷翠荷凋，霧濃霜重丹楓老。暮雲收，晴虹散，落霞飄。

〔么〕雨過池塘肥水面，雲歸巖谷瘦山腰。橫空幾行塞鴻高，茂林千點昏鴉噪。日銜山，船艤岸，鳥尋巢。

〔駐馬聽〕悶入孤幃，靜掩重門情似燒；文窗寂靜，畫屏冷落暗魂消。倦聞近砌竹相敲，忍聽鄰院砧聲搗。景無聊，閑階落葉從風掃。

〔么〕玉漏遲遲，銀漢澄澄涼月高；金爐煙燼，錦衾寬剩越難熬。強啞夜永把燈挑，欲求歡夢和衣倒，眼才交，惱人促織叨叨鬧。

〔尾〕一點來不夠身軀小，響喉嚨針眼裡應難到。煎聒的離人，鬪來合噪。草蟲之中無你般薄劣把人焦。急睡著，急驚覺，緊截定陽臺路兒叫。

（頁 465-466）

起首連用兩支〔駐馬聽近〕拉出一幅秋日晚霽圖，先從近處點染秋意，再拔高視線，寫晚天明麗。繼之遠眺上下四野，水滿池塘、雲合山谷，秋光下有鴻雁橫空、昏鴉噪晚。這幅圖畫寫物、設色、布局無一不講究，帶來豐富的空間感受。這一片漫衍秋色原是曲中女子眼中所見，及至日依山，萬物皆有所歸，逗引以下兩支〔駐馬聽〕的心緒擾動。回轉深閨，精緻華麗的空間人聲寂靜，曲家再度以工筆細描，用繁麗的空間、清冷的氛圍，襯托人的孤寂、情的熾熱。百無聊賴的情緒直到長夜無眠才揭穿謎底，原來是遠別相思，黯然魂消。欲求歡夢，小小促織卻來攪局，由此銜接〔尾聲〕，惱恨那聒噪不休、阻人歡夢的促織。此套以五支曲牌的分量層層疊疊描繪秋色秋聲，也細細呈現女子從悶倦、氣惱到焦躁，情緒逐漸激烈的變化過程，情緒變化與秋聲秋色相連結，在鋪敘漫衍中，女子之情思益發具體可感。

鄭光祖此套大量鋪陳物色，若就敘事而言，鋪敘之法也大有助益，可於細節處多加琢磨。如王和卿大石調〔驀山溪〕〈閨情〉：

〔驀山溪〕冬天易晚，又早黃昏後。修竹小闌干，空倚遍寒生翠袖。蕭郎寶馬，何處也恣狂游。

〔么篇〕人已靜，夜將闌，不承望今番又。大抵為人圖甚麼，況彼各青春

年幼。似恁的廝禁持，尋思來白了人頭。

〔女冠子〕過一朝，勝九秋。強拈針線，把一扇鞋兒繡。驀聽的馬嘶人語。不甯能盼的他來到，他卻又早醺醺的帶酒。

〔好觀音〕枉了教人深閨候。疏狂性慣縱的來自由。不承望今番做的漏斗。衣紐兒尚然不曾扣。等的他酒醒時，將他來都明透。

〔雁過南樓煞〕問著時節只辦的擺手。罵著時節永不開口。我將你耳朵兒揪。你可也共誰人兩個歡偶？我將你錦片也似前程，花朵兒身軀，遙望著梅梢上月牙兒咒。（頁 47-48）

首二曲從冬日天寒寫起，帶出倚闌等待的女子心底的寒涼。再以從黃昏到夜闌的時間推移，加重她暗恨、失望、自傷等諸多念頭的起伏。〔女冠子〕一曲先是強拈針線，壓下焦躁，挨過漫長的等待。從「驀聽的馬嘶人語」開始，急轉直下。眼見那人醉醺醺而歸，女子已是一肚子怨怒，接下來以〔好觀音〕、〔雁過南樓煞〕兩支曲牌，細寫女子發現那人偷情的蛛絲馬跡後轟然而出的情緒。面對一味擺手、永不開口的薄倖人，女子揪著他的耳朵逼問，要他對著梅梢明月發誓。這一連串興師問罪的潑悍，實則洩漏了女子對情感的痴念。此套從孤寂等待一路寫到撒潑怒罵，曲家捕捉細節詳加鋪敘，事件發展頗富戲劇性，對人物言行心理的刻畫也極具真實感。

鋪敘手法雖然在散套中格外適合發揮，不過在小令中也可以巧妙運用。如高克禮〔雁兒落帶得勝令〕：

新愁因甚多？淺黛教誰畫？倦將珊枕敲，款要朱扉亞。月明閑照綠窗紗，酒冷重溫白玉壺。五花驄繫何處垂楊下，少年心虧負殺、虧負殺。不恨你個冤家，高燒銀蠟，寬錦繡榻，今夜來麼？（頁 1083）

曲中女子懷著期盼又猜疑的心情，曲家從她困倦的漫長等待寫到冷了心，再寫到斷不了期盼。明明猜疑情人別有所戀，怨其薄情負心，又盼著今夜幽歡。倚枕、關門、溫酒、點燈、鋪床，女子的矛盾糾結在一步步的動作中纖毫畢露。

元散曲以鋪敘展衍的手法，將女子所處的空間、所經歷的事件、所湧動的愛恨悲喜，一一道盡。這備足無餘的描摹，填實了可能引起託喻聯想的縫隙或留白，讓元散曲裡的女子不含蓄、不遮掩，不做男性情志的符號，直顯無隱的現身在情愛實境之中。

### （三）用白描，重情語

鄭因百先生曾指出曲的特質在於「無論抒情紀事，寫景狀物，都能酣暢淋漓，盡態極妍」<sup>64</sup>。曲家模擬女聲而能酣暢淋漓、盡態極妍，得力於強化敘事成分與運用鋪敘漫衍的手法。敘事使女子的情緒心理在事件的動態進程中透過語言與動作明白顯現，鋪敘則透過層疊反復、多重角度、放大細節等方式，詳盡描摹女子所遭遇的情境及其情思變化。而敘事與鋪敘能臻於「盡」、「極」的效果，則有賴於用白描、重情語的語言運用。

白描之法，是以自然明白的語言，不多修飾，不假隱喻，直接準確進行描寫，因此不論人、事、情、景都能生動清晰的呈現。本節前文所徵引之曲例，大率出於白描之筆，試看面對情郎求歡，「話兒噴」又「轉回身」的女子，或是歡夢難成，遷怒促織聒噪的思婦，又或是對著門外情郎高唱〔水調歌〕的女郎，無一不是以白描的語言寫出鮮活的意態。即如鄭光祖雙調〔駐馬聽近〕〈秋閨〉散套寫景清麗，頗見雅趣，亦直就眼前景敷染設色，不憑典故，引人身臨其境。尤其元散曲用白描不避口語，諸如「你可便記著，便休要忘了。影兒動咱來到」、「罵你個負心賊堪恨，把一封寄來書都扯做紙條兒」、「我將你耳朵兒揪。你也可共誰人兩個歡偶」等等，更是肆口而出，格外曉暢爽利。

其次，詩中人物的情志往往在「情」與「景」的相互生發間展現，「景」是觸動詩人情志的源頭，或是詩人情志的投映，有時甚至是情與景契合無間的一片渾成。情、景雖不相離，但詩歌抒情仍有直寫其情的「情語」與以景寓情的「景語」之別。若論含蓄蘊藉、情韻深致的美感追求，「景語」顯然更為詩人

<sup>64</sup> 鄭騫：〈詞曲的特質〉，收入《景午叢編（上）》（台北：台灣中華書局，1972年），頁62。

所重視，王夫之即道「古人絕唱句多景語」。<sup>55</sup> 文人擬女為詩，亦多寄情於景。傷春悲秋，觸物起情，以景語為情語之鋪墊，尋常可見。更有通篇以景代情之作，如「樓頭桃李疏，池上芙蓉落。織錦猶未成，蛩聲入羅幕。」（崔國輔〈怨詞〉）<sup>56</sup>「朝日殘鶯伴妾啼，開簾只見草萋萋。庭前時有東風入，楊柳千條盡向西。」（劉方平〈代春怨〉）<sup>57</sup> 詩中思婦之情化入春聲春色，微微隱現。元散曲上承詩歌傳統，景語運用亦是抒情手法之一，但不依托景物而純作情語，更是元散曲的特色。明代曲家王驥德曾言：「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，寫之不窮，淋漓渺漫，自有餘力。」<sup>58</sup> 此語雖有過激之嫌，但確實拈出閨情之曲擅長以情語揣摩女子言行心理的特點，上文所舉加強敘事成分的諸多曲子即是其例。直接就女子的心理反應與外在言行落筆，故能曲盡人情，聲容畢肖。

元散曲代女子抒情，一變文人詩歌富於託喻聯想的含蓄蘊藉，展現直率顯豁的美感。曲中的女子不再只是某種情感狀態的凝靜姿影，而是完整事件中的行動者，曲家運用白描的語言敘述事件的過程，直接以「情語」表露女子在事件中的情緒、心理、語言、行動，又時以鋪敘筆法詳盡描述女子所處情境及所經歷事件，更加細膩的呈現其種種反應與情態。這種「極情盡致」<sup>59</sup> 的表現方式使元散曲擬女之作的直率顯豁中更有一種酣暢透關的情味。

## 五、擬女為戲

散曲為元代盛行的歌樂，由樂戶歌妓在勾欄歌樓、雅集宴會中表演。元人夏庭芝《青樓集》多處記載歌妓於宴會中唱曲佐歡，如「廉野雲招盧疏齋、趙松雪

<sup>55</sup> （清）王夫之：《清詩話·薑齋詩話》（上海：上海古籍出版社，1978年），頁14。

<sup>56</sup> 陳貽焮主編：《增訂注釋全唐詩》（北京：文化藝術出版社，2001年），冊1，頁828。

<sup>57</sup> 同前註，冊2，頁578。

<sup>58</sup> （明）王驥德：《曲律·雜論第三十九下》，收入《中國古典戲劇論著集成》第四集（北京：中國戲劇出版社，1982年），卷4，頁159。

<sup>59</sup> 任中敏：《散曲概論》，收入《散曲叢刊》第四集（台北：台灣中華書局，1984年），頁5。

飲於京城外之萬柳堂。劉左手持荷花，右手舉杯，歌〔驟雨打新荷〕曲，諸公喜甚。」<sup>60</sup>元散曲的擬女之作亦源於侍宴助興的娛樂需求。筆者認為元散曲的擬女之聲本質上是男性曲家「擬女為戲」，具有表演、遊戲、公式三項特性，分別說明如下。

### （一）表演性

男性曲家以擬女之聲做為酒筵歌席的娛樂表演，其性質與《花間》諸詞「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。不無清絕之辭，用助嬌嬈之態。」<sup>61</sup>相同。除了同樣提供風月情思的旖旎醜然之外，又以散曲特有的顯豁爽利增添歌筵中的活潑氣氛。在歌妓演唱散曲以供宴會助興的背景下，男性曲家筆下那些逼真肖似的痴情意態，果真意在表現女子的真實心曲與否？其實難以斷言。事實上，連歌妓所作臨別相思之曲，也無法排除表演的成分。《青樓集》有以下兩段記載：<sup>62</sup>

齊參議還山東，劉賦〔太常引〕以餞云：「故人別我出陽關，無計鎖雕鞍。今古別離難，兀誰畫蛾眉遠山。一尊別酒，一聲杜宇，寂寞又春殘。明月小樓間，第一夜相思淚彈。」至今膾炙人口。

班司儒秩滿北上，張作小詞〔折桂令〕贈之，末句云：「朝夕思君，淚點成斑。」亦自可喜，又有一聯云：「側耳聽門前過馬，和淚看簾外飛花。」尤為膾炙人口。

本為私密的相思寂寞之情，在餞別場合自道於眾賓客之前，獲得的回應是他人讚賞其曲「亦自可喜」，甚至成為「膾炙人口」的佳作。這段別情依依即使並非絕

<sup>60</sup> (元)夏庭芝：《青樓集》，收入《中國古典戲劇論著集成》第二集（北京：中國戲劇出版社，1982年），頁18。

<sup>61</sup> 華鍾彥校注：《花間集注》（開封：河南大學出版社，2008年），頁13。

<sup>62</sup> (元)夏庭芝：《青樓集》，頁20、31。

無真情實意，但顯然更被視為一場成功的表演。

元散曲「擬女為戲」的表演性還表現在其所具涵類似戲劇搬演的性質。擬女之作強化了敘事成分，完整敘述曲中女子經歷的事件，如同由歌妓扮演曲中女子，以「代言」方式呈現其於事件過程中的言行、情緒、心理，這和戲曲「演員合歌舞以代言演故事」<sup>69</sup>的基本性質頗為類似。元代雜劇蓬勃發展，廣受社會各階層的歡迎，樂戶歌妓正是元雜劇的演員。當她們在侍宴之時唱起散曲中密約忐忑、等門焦躁、痛斥負心種種情緒，撕信、拈針線、揪耳朵種種動作，自然也揣摩曲中女子的心境、表情、身段，妥貼適切的表現出來，使觀眾有如觀賞了一段戲劇演出。散曲家更將某些雜劇中的情節轉化為散曲，模擬劇中女主角的口吻，寫出她的心曲。當歌妓化身為元代觀眾耳熟能詳的雜劇人物，在宴會的賓客前抒發依存於原劇目特定情節片段的情感，其表演也就更具有「戲劇化」的意味。如高克禮〔黃薔薇過慶元貞〕：

燕燕別無甚孝順，哥哥行在意殷勤。三納子藤箱兒問肯，便待要錦帳羅幃就親。說得我驚急列驀出臥房門，他措支刺扯住我皂腰裙，我軟兀刺好話兒倒溫存。一來怕夫人，情性狠，二來怕誤妾百年身。（頁 1082）

曲中的燕燕是關漢卿雜劇《詐妮子調風月》中的女主角，雜劇的第一折演出婢女燕燕奉夫人命令前去服侍客人小千戶，小千戶見燕燕美貌，花言巧語求歡。燕燕雖猶豫不安，最終被小千戶以婚約哄騙而失身。此散曲首二句出自關劇第一折〔鵲踏枝〕，高克禮選擇小千戶求歡的情節，重新鋪寫燕燕驚慌不安的反應。全曲以人物的動作串起事件發展，小千戶迫不及待要成魚水之歡，燕燕又驚又急，當下奪門而出，小千戶竟扯住燕燕的裙子，燕燕只得軟言相勸。儘管演唱時只有「燕燕」在場，沒有「哥哥」演出對手戲，透過觀者對此劇情節的熟悉及充滿動作感的唱詞，仍呈現此片段情節的衝突張力，製造戲劇化的效果。

<sup>69</sup> 曾永義以「演員合歌舞以代言演故事」做為戲曲的基本定義。曾永義：〈也談戲曲的淵源、形成與發展〉，收入《戲曲源流新論》（台北：立緒文化事業有限公司，2000年），頁32。

## (二) 遊戲性

散曲家代女性發聲，既非用以託喻己懷，亦未必見得出自對女性處境的真誠同情與體貼，而更傾向於將女性的情思視為賞玩的對象，揣摩逼真，則是賞玩能力的技藝展現。這種賞玩的態度、技藝的講求，即是元散曲擬女為戲的「遊戲性」。以喬吉〔雁兒落過得勝令〕〈戲題〉為例：

喜蛛絲漫占，靈鵲聲難驗。秋奩妝不忺，夜燭花無艷。愁月淡窺簷，淚雨冷侵簾。冉冉香消漸，纖纖玉減尖。嗒嗒，念念心常玷。厭厭，漸漸病越添。（頁 634）

以蛛絲、鵲聲點出遠人音訊無憑帶來的思緒紛擾；妝奩、夜燭、月色、冷雨，襯出長夜的清冷黯然；憔悴病瘦，是散曲中思婦的習見形象。此曲直白中見工巧，描寫女子相思愁病，情態宛然，而喬吉卻以〈戲題〉為名，正表現出以寫相思為遊戲的賞玩態度。

散曲中有為數眾多依時令而寫的閨情之作，諸如春情、秋思、四時閨情等等，曲家所追求的是如何貼切運用不同季節的意象達到烘托其情的藝術效果。如張可久共有五十五首以「春」為時令背景的擬女小令，篇題包括春情、春思、春懷、春愁、春怨、春曉、春晚、春日、春深、春睡等等，如下列諸曲：

一言半語恩情，三番兩次丁寧，萬劫千生誓盟。柳衰花病，春風何處鶯鶯？（〔天淨沙〕〈春情〉，頁 900）

垂楊徑，小院春，為多情減盡年時俊。風搖翠裙，香飄麝塵，花暗烏雲。千里意中人，一點眉尖恨。（〔慶東原〕〈春思〉，頁 973）

西山暮雨暗蒼煙，南浦春風艤畫船。水流雲去人空戀，傷心思去年，可憐景物依然。海棠鸚鵡，巖花杜鵑，楊柳秋千。（〔水仙子〕〈春晚〉，頁 762）

首曲語言淺近，前三句鼎足對，一言半語見恩情之薄，三番兩次見叮嚀之殷切，萬劫千生見盟誓之痴迷，造語用意皆工巧。次曲文字清麗，末二句以「千里」的遼遠空間，逗引出含蘊在「一點」之中的綿長愁恨，對偶既富張力又有韻致。末曲意象繁密，造語典雅，一片傷心寄於春景，餘韻不盡。單單這三首春日閨情已是風貌各異，曲家之所以不厭其煩寫而又寫，顯然並非基於對女子春愁深切的同情共感，而是出自戲擬春愁百態的賞玩之興。

「擬女為戲」的「遊戲性」也表現在追新求奇的語言運用上。諸如：

冷清清人在西廂，叫一聲張郎，罵一聲張郎。亂紛紛花落東牆，問一會紅娘，絮一會紅娘。枕兒餘衾兒剩，溫一半繡床，閑一半繡床。月兒斜風兒細，開一扇紗窗，掩一扇紗窗。蕩悠悠夢繞高唐，縈一寸柔腸，斷一寸柔腸。（湯式〔蟾宮曲〕，頁1566）

恨重疊，重疊恨，恨綿綿、恨滿晚妝樓；愁積聚，積聚愁，愁切切，愁斟碧玉甌；懶梳妝，梳妝懶，懶設設，懶蒸黃金獸。淚珠彈，彈珠淚，淚汪汪，汪汪不住流；病身軀，身軀病，病恹恹，病在我心頭。花見我，我見花，花應憔悴；月對咱，咱對月，月更害羞；與天說，說與天，天也還愁。（劉庭信〔水仙子〕，頁1434）

呀，愁的是雨聲兒浙零零落滴滴點點碧碧卜卜灑芭蕉，則見那梧葉兒滴溜溜飄悠悠蕩蕩紛紛揚揚下溪橋。見一個宿鳥兒忒楞楞騰出出律律忽忽閃閃串過花梢，不覺的淚珠兒浸淋淋漉漉撲撲簌簌濕鮫綃。今宵，今宵睡不著，輾轉傷懷抱。（王廷秀中呂〔粉蝶兒〕套〈怨別〉〔堯民歌〕，頁318）

第一曲運用了「重句體」，以重複的句子使聲情複沓，造成輕快的效果。<sup>64</sup>第二曲每句開頭增加兩個字面顛倒重複的三言句，為「反覆體」，本格正句用頂針

<sup>64</sup> 曾永義：《俗文學概論·肆、遊戲文字》（台北：三民書局股份有限公司，2003年），頁197。

格，加強了聲情的變化。<sup>65</sup> 第三曲大量運用疊字，強化了摹寫物色情態的生動效果。

除上述在字法、句法上極力變化之作外，王仲元有中呂〔粉蝶兒〕〈集曲名題秋怨〉、〈集曲名題情〉兩套散曲，孫季昌有正宮〔端正好〕〈集雜劇名詠情〉散套，分別集曲牌名、集雜劇名寫成長篇散套，以下節選片段以見其極盡文字遊戲之能事：

櫻桃般〔點絳脣〕，楊柳般〔翠裙腰〕。〔紅繡鞋〕輕移蓮步小，柳眉顰〔一半兒〕嬌。端的有〔絡絲娘〕的妖嬈，似一朵〔紅芍藥〕。（王仲元〈集曲名題情〉〔迎仙客〕，頁1101）

常記的《曲江池》麗日晴，正對著春風《細柳營》，初相逢在《麗春園》遣興，便和他《謁漿的崔護》留情。曾和他在《萬花堂》講志誠，《錦香亭》設誓盟，誰承望下場頭半星兒不應，央及殺《調風月》燕燕鶯鶯。則被這《西廂待月》張君瑞，送了這《花月東牆董秀英》，盼殺君卿。（孫季昌〈集雜劇名詠情〉〔滾繡毬〕，頁1239）

張清徽先生曾為文分析古典詩、詞、曲中的遊戲文字，這類作品巧妙運用中國文字形、音、義之特性，奇譎變化，富於諧趣，清徽先生稱之為「俳優體」，<sup>66</sup> 上述重句體、反覆體、集曲牌名、集雜劇名等形式，皆屬於「俳優體」。取名「俳優」，可見清徽先生認為這類遊戲文字同時也具有「表演」的性質，是創作者自炫其能的展示。由此，元代散曲家擬女為戲的「表演性」不僅表現在做為酒筵歌席的娛樂及戲劇化的性質上，也具有展演文字技藝的意味。

<sup>65</sup> 同前註。

<sup>66</sup> 張清徽先生有關遊戲文字的論述包括：〈我國文字應用中的諧趣——文字遊戲與遊戲文字〉、〈詩體中所見的俳優格例證〉、〈詞體中俳優格證試探〉、〈曲詞中俳優體例證之探索〉，皆收入《清徽學術論文集》（台北：華正書局，1993年）。

### (三) 公式性

所謂「公式性」，意指元散曲擬女之作呈現公式化的基本結構，具有一系列慣用的結構單位，可自由串組，構成新作。筆者分析元散曲全部擬女之作的內容，歸納出十個使用次數在一百次左右的慣用結構單位，包括：孤寂、盼歸、哭泣、無心妝扮、憔悴瘦損、怨怒薄情、書信（如等信、得信、寫信等等）、聲響（如鐵馬、砧聲、雨聲、蟲鳴、鳥啼等等）、自然景物、閨房擺設。以下將各項慣用結構單位的使用情況列表統計，再據以分析討論。

表一 各項慣用結構單位的整體使用數量及比例

	孤寂	盼歸	哭泣	無心 妝扮	怨怒 薄情	書信	聲響	自然 景物	閨房 擺設
小令	54 11%	54 11%	97 20%	79 17%	70 14%	62 13%	60 12%	57 12%	124 25%
散套	39 34%	39 34%	49 43%	42 37%	51 45%	37 32%	49 43%	44 39%	41 36%

表二 單一作品慣用結構單位的使用數量及比例

	1 個	2 個	3 個	4 個	5 個	6 個	7 個	8 個	9 個	10 個	11 個	無慣用 結構單位
小令	96 20%	93 19%	73 15%	39 8%	17 3%	9 2%	0	0	0	0	0	160 33%
散套	4 4%	11 10%	19 17%	8 7%	15 13%	16 14%	17 15%	3 3%	5 4%	1 0.9%	1 0.9%	14 12%

\* 按表二中的百分比只取整數，因四捨五入之故，百分比總和略超過 100%。

以上統計表可從下列兩方面來觀察：

(一) 小令的各項慣用結構單位在全部小令中所佔比例多數在 12% 上下，散套中各項慣用單位所佔比例大致是 30% 到 40%。這顯示小令在慣用結構單位的擇用上較為分歧；散套擇用的結構單位則有較高的趨同性，公式化的傾向比小令更顯著。再從慣用結構單位的使用與否來看，小令有三分之一的作品不使用慣用單位，散套則僅 12% 不使用慣用單位，這也同樣意謂著小令的內容有比較多

樣的變化，散套則較為相似。

(二) 小令為單支曲牌（或為帶過曲），篇幅較小，內容有限，所使用的結構單位數量也較受限制，有半數以上的小令使用一至三個慣用結構單位，使用三個以上結構單位者只佔 13%。反之，有近六成的散套使用了三個以上的慣用結構單位。一支小令最多使用六個結構單位，而有約四分之一的散套使用了六個以上的結構單位。散套所容納的結構單位數量較多，自然是因為其由多支曲牌聯綴而成，篇幅較大，甚至可長達十多支曲子，需要填入更多的內容。因為慣用的結構單位有限，又必須滿足散套的體製需求，也就造成上述散套擇用的結構單位趨於相同，公式化傾向明顯的現象。

上述各項結構單位其實大多也是古典詩歌擬女之作常見的內容成分，特別是在吳歌、西曲、花間這些具備公眾娛樂性質的女聲之中。「公式性」是大眾流行媒介的基本性質，有助於建立傳播者與接受者的溝通默契，接受者在穩定而熟悉的公式下能夠不費力的理解，滿足娛樂需求。<sup>67</sup> 元散曲擬女之作採用慣用結構單位構成公式化的內容，這些慣用單位成為便利的表達符號，使接受者在熟悉的接受模式下，無須追究詩歌中情感真誠與否，亦無須探問是否另有託喻之意，只單純享受「擬女為戲」帶來的愉悅，將心神放在玩味其詞、品賞歌藝之上。

除了少數反映元代歌妓風塵悲辛之作確實流露曲家對女子處境的同情與關懷之外，元散曲的擬女之作本質上是「擬女為戲」。首先，這類散曲作為酒筵歌席上取悅男性賓客的娛樂，自然具有「表演性」，加上元代雜劇風行，元代歌妓又兼為戲曲演員，散曲家敘事鋪陳，揣度女子言行情思，與戲劇編撰性質相似；歌妓化身曲中女子，代其言情，亦與戲劇搬演性質相似，因此散曲的「表演性」又別有「戲劇化」的意味。其次，男性曲家擬女發聲，可視為一種藝術遊戲，在此

---

<sup>67</sup> 蔡琰：《電視劇：戲劇傳播的敘事理論》（台北：三民書局出版股份有限公司，2000年），頁 118-123。作者於本書第四章〈電視劇文本之類型與公式〉以戲劇、戲曲、電視劇等大眾娛樂媒介為例，說明「公式」是大眾媒介的基本結構樣式，並分析公式在文化、藝術上的意義。筆者認為元散曲的擬女之作本質上也是一種公眾娛樂，具有和現代大眾流行媒介類似的性質，蔡琰對公式的看法適可用於元散曲「擬女為戲」的討論上。

遊戲中，將女子言行心理視為賞玩對象，曲家所關切者在於如何以精妙的手法勾畫女子情態，越是達到傳神寫照的效果，越足以突顯其賞玩能力的高明。甚至以「俳優體」的奇巧語言，在字法、句法、韻律等方面追求新異，以展示其高超的文字技藝。再者，做為一種流行的娛樂表演，曲家「擬女為戲」又具有「公式性」，以一系列慣用的結構單位為基礎，自由擇取串組，構成公式化的結構。這種公式化的傾向方便接受者根據穩定熟悉的模式，不費心力的滿足娛樂需求，使「擬女為戲」成為創作者、表演者、接受者默契於心的一場擬真表演。

## 六、結語

元代散曲源出民間歌樂，始終保有民間性格，而其創作階層以文人為主，又不免受到知識階層文化傳統的影響，元散曲中的擬女之作便匯聚了文人詩歌與民間詩歌兩重來源，形成獨特的面貌。元散曲雖承襲文人詩歌的擬女傳統，以思婦悲怨的音調最為突出，但整體而言，其所表現的女子情思更趨近於民間詩歌繁複多樣的內涵。其中以妓女口吻自道風塵悲辛，直指社會現實，更是獨特的時代之聲。元散曲的思婦之音又別有許多直爽痛快之作，與文人筆下柔婉委順的思婦情態判然相異。

文人詩歌的擬女之聲往往是託喻文人情志的載體。以女聲為託喻的現象早在詩騷之時即已存在。詩經中的女聲經由男性以詩為教、以詩為用，轉化為政治託喻。屈原辭賦將女性的愛情失意疊映自身的政治失意，開創思（棄）婦／逐臣的類比模式。魏晉以下，文人循此模式作詩、論詩，形成文人詩歌的女聲傳統。元散曲則一反此託喻傳統，抒思婦之情止於直賦其事，曲家並無託喻的意圖，盡態極妍的描寫手法，使思婦的言行意態「言在此，意亦在此」的全然顯露，阻卻了託喻聯想的空間，也帶來元散曲擬女之作美感型態的新變。

文人詩歌擬女之作的「託喻」特質，本即以情境連類的聯想引出意在言外的深遠情韻，又每每透過物象的感發，襯托渲染女子之情，因而呈現含蓄之美。元代散曲家則強化了擬女之作的敘事成分，使曲中女子成為事件中的行動者，以鋪敘筆法詳盡描述其境遇、言行與心理，用白描、情語直接呈現女子的種種反應與

情態。儘管含蓄之美在元散曲的擬女之作中並不罕見，但上述表現手法所營造的直率顯豁更是最特出的美感型態，與民間詩歌較為相近，而酣暢透關則又過之。

散曲家化身為女子，其意不在託喻，而在戲擬。所謂「戲」，有兩重意涵，一是「表演」，二是「遊戲」。元散曲的擬女之作是酒筵歌席的表演，聲容畢肖的曲辭，一方面滿足賓客的娛樂需求；一方面突顯曲家賞玩女子言行心理而能曲盡其神情的遊戲技藝。基於公眾娛樂的性質，曲家「擬女為戲」又具有公式化的基本結構，提供觀眾穩定熟悉的接受模式，使其沈浸於曲詞、歌藝之美。

在源遠流長的文人詩歌擬女書寫傳統中，元代男性散曲家吸收民間詩歌的滋養，跳脫文人作閨音的託喻框架，擬女為戲，展現別具一格的多樣女聲。然而雖云「多樣」，除了那些直抒風塵悲辛的妓女心曲外，元散曲的擬女之聲終究離不開男性曲家所設定的情愛核心，愛情與婚姻儼然成為女性生命中唯一的掛慮——不論她是委順、直爽或甚至潑辣。倘若女性在文人擬女詩歌中只是託喻之符號，在元散曲那些由男性曲家戲擬的女聲裡，「女性」又在何處？

## 徵引書目

### 一、 傳統文獻

- (漢) 毛亨：《毛詩》，收入《四部備要》（台北：台灣中華書局，1971年）。
- (唐) 白居易：《白香山詩集》（上海：世界書局，1935年）。
- (唐) 張籍：《張籍詩集》（北京：中華書局，1959年）。
- (宋) 郭茂倩：《樂府詩集》（北京：中華書局，1979年）。
- (宋) 李之儀：《姑溪題跋》（北京：中華書局，1985年）。
- (元) 夏庭芝：《青樓集》，收入《中國古典戲劇論著集成》第二集（北京：中國戲劇出版社，1982年）。
- (元) 劉履：《風雅翼》，收入《文淵閣四庫全書》電子版（香港：迪志文化出版公司，1998年）。
- (明) 王驥德：《曲律》，收入《中國古典戲劇論著集成》第四集（北京：中國戲劇出版社，1982年）。

- (清)王夫之：《清詩話》（上海：上海古籍出版社，1978年）。
- (清)陳廷焯著，杜維沫點校：《白雨齋詞話》（北京：人民文學出版社，1983年）。
- (清)田同之：《西圃詞說》，收入唐圭璋主編：《詞話叢編》（北京：中華書局，1986年）。
- (清)丁晏：《曹集詮評（一）》，收入王雲五主編：《萬有文庫》第一集（上海：商務印書館，1931年）。
- (清)陳沆：《詩比興箋》（台北：藝文印書館，1970年）。
- (清)張惠言：《詞選》（台北：廣文書局，1979年）。

## 二、近人論著

### (一) 專書

- 王國維：《人間詞話》（台北：國立台灣師範大學出版中心，2012年）。
- 任中敏：《散曲概論》，收入《散曲叢刊》第四集（台北：台灣中華書局，1984年）。
- 李昌集：《中國古代散曲史》（上海：華東師範大學出版社，1991年）。
- 唐圭璋：《全宋詞》（台北：洪氏出版社，1981年）。
- 馬茂元：《古詩十九首初探》（西安：陝西人民出版社，1981年）。
- 康正果：《風騷與豔情——中國古典詩詞的女性研究》（台北：釀出版，2016年）。
- 張清徽：《清徽學術論文集》（台北：華正書局，1993年）。
- 張曉梅：《男子作閨音——中國古典文學中的男扮女裝現象研究》（北京：人民出版社，2008年）。
- 梅家玲：〈漢晉詩歌中「思婦文本」的形成及其相關問題〉，收入《漢魏六朝文學新論——擬代與贈答篇》（台北：里仁書局，1997年）。
- 陳貽焮主編：《增訂注釋全唐詩》（北京：文化藝術出版社，2001年）。
- 曾永義：《俗文學概論》（台北：三民書局股份有限公司，2003年）。
- 曾永義：〈也談戲曲的淵源、形成與發展〉，收入《戲曲源流新論》（台北：立緒文化事業有限公司，2000年）。

- 華鍾彥校注：《花間集注》（開封：河南大學出版社，2008年）。
- 遼欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》（台北：學海出版社，1991年）。
- 隋樹森輯：《全元散曲》（台北：漢京文化事業有限公司，1983年）。
- 楊伯峻：《春秋左傳注（下）》（高雄：復文圖書出版社，1991年）。
- 蔡琰：《電視劇：戲劇傳播的敘事理論》（台北：三民書局出版股份有限公司，2000年）。
- 鄭騫：〈詞曲的特質〉，收入《景午叢編（上）》（台北：台灣中華書局，1972年）。
- 鄭騫編注：《詞選》（台北：中國文化大學出版部，1988年）。
- 饒宗頤：《選堂集林》（台北：中華書局，2016年）。

（二）期刊論文

- 吳若芬：〈直與紆——詩經國風中兩種女性角色的聲音〉，《中外文學》第13卷第12期（1985年5月），頁140-157。
- 李程、梁揚：〈論元代言體愛情散曲〉，《閱讀與寫作》2002年12期（2002年12月），頁4-6。
- 許又方：〈神話與自傷——論屈原《九歌》中的個人情懷〉，《興大中文學報》第23期增刊（2008年11月），頁251-290。
- 霍明宇：〈宋代令詞「女性與愛情」題材的演變〉，《安徽文學》2017年第8期（2017年8月），頁69-73。
- 薛立芳：〈子大叔賦〈裳裳〉詩寓意評析〉，《咸陽師範學院學報》第22卷第5期（2007年10月），頁92-95。

（三）會議論文

- 顏崑陽：〈論詩歌文化中的「託喻」觀念——以《文心雕龍·比興篇》為討論起點〉，《魏晉南北朝文學與思想研討會論文集（第三輯）》（台北：文津出版社，1997年9月），頁211-253。

（四）學位論文

- 袁小晴：《梁代閨怨詩研究》（台中：逢甲大學中文研究所碩士論文，2009年）。

# Playing the Female Voice in the Sanqu Songs of the Yuan Dynasty

*Yu, Tsung Jung*

Associate Professor, Department of Sinophone Literatures,  
National Dong Hwa University

## Abstract

The tradition of “men writing in the female boudoir voice” in Chinese literati poetry, originating from Shijing and Chu Ci, finds its continuation and innovation in the sanqu songs of the Yuan dynasty. Since the Wei-Jin period, while poetry by male literati assuming female personae that often depicts the grievance of a yearning wife has become a typical genre through which generations of male literati implicitly express their unattainable ambitions and reserved sentiments, folk poetry, in contrast, is more direct and emotive in displaying the complexity of female voices, including those of a yearning wife. Although Yuan sanqu songs follow the tradition of male literati assuming female personae in their works, with the sorrowful tone of a yearning wife most prominent, generally speaking, they are closer in spirit and style to the diverse and complex connotations of folk poetry. In addition, contrary to the metaphorical subtlety and implicit aesthetics of the traditional yearning-wife poetry by male literati, Yuan sanqu songs’ expression of a yearning wife’s grievance is solely candid and straightforward with no obvious metaphorical intention. Strengthening the narrative element in their rendering, Yuan male poets tend to make the woman in their sanqu songs the agent of the event, describing her story, speech, practice,

and psychology meticulously and presenting the woman's reactions and emotions directly with plain yet poignant language. Such a candid style eschews the space for metaphorical association and creates a sense of genuine and heartfelt beauty. The male poet's voice on behalf of the woman is essentially a kind of "playful imitation" out of performance and play. When performed at social gatherings, these works in realistic and vibrant colors not only satisfy the entertainment needs of the audience but also showcase the poet's brilliant craftsmanship. As public entertainment, these female-impersonating compositions presented in a formulaic structure invite a tacit bond between the poet and the audience that opens a welcoming gate of appreciation and enjoyment. In breaking away from the traditional metaphorical framework of the male literati's female-impersonation poetry, Yuan male writers of the sanqu songs stress the nature of such play as well as playfulness, distinguishing themselves in the long tradition of literati female-impersonating writing.

**Keywords:** sanqu songs, imitation and impersonation, yearning wife, boudoir grievance