

論宮體詩與抒情傳統之關係—— 兼論梁陳宮體的三種類型

祁立峰*

摘 要

「宮體」在文學史的評價近來已趨於平衡，「宮體」的定義、範圍也逐步釐清。本文主要針對梁陳宮體進行探討，主要有兩個目的，其一，希望能釐清作為「宮體」核心的情慾書寫與抒情性、抒情傳統之關係；其二，希望能從抒情傳統出發，來觀察蕭綱、徐陵、和陳叔寶三位宮體代表作家如何將宮體納入中國文學傳統之中。如果說情色、慾望屬於「情」的一部分，建構抒情傳統的過程中自然不應跳過宮體詩，但宮體的輕豔風格以及感官書寫卻又不符合言志、比興的文學傳統。故本文希望藉著論宮體詩與抒情傳統之關聯以及蕭綱、徐陵與陳叔寶所呈現的梁陳宮體詩的三種類型，進而重探宮體於中國文學脈流的定位。

關鍵詞：宮體詩、蕭綱、徐陵、陳叔寶、抒情傳統

* 國立中興大學中國文學系助理教授。

The Relationship between the Palace Poem and the Lyric Tradition of the Liang-Chen Dynasties — A Study on the Three Types of Palace Poem on Liang-Chen Dynasties

Chi Li-Feng

Assistant Professor, Department of Chinese Literature,
National Chung Hsing University

Abstract

In recent years, the evaluation of the “palace poem” (*gongti*) in Chinese literary history has gradually become balanced. The definition and scope of the palace poem is also becoming more clearer. This article has two objectives of inquiry in regards the poems which appeared during the Liang and Chen dynasties. First, to clarify the close connection of “erotic writing” (*qingyu shuxie*) and the “lyrical tradition” (*shuqing*). Second, to explore how the three different representative poets Xiao Gang(蕭綱), Xu Ling(徐陵), and Chen Shubao(陳叔寶) bring the palace poem into the tradition. If desire belonged to one aspect of emotion, establishing the process of the lyrical tradition will not neglect the importance of the palace poem. However, the flirtatious style and the writing used only by sense of the palace poem are not suitable for the tradition of “expressing aspirations” (*yanzhi*) and *bi-xing* (metaphor and metonym). In this paper, I hope to discuss the connection of the palace poem and the lyrical tradition. Then, I try to clarify the three different writing styles of Xiao, Xu and Chen. After that, I hope to explore the meaning of palace poem in the Chinese literature’s tradition.

Keywords: Palace Poem, Xiao Gang, Xu Ling, Chen Shu-bao, Lyric Tradition

論宮體詩與抒情傳統之關係—— 兼論梁陳宮體的三種類型

祁立峰

一、前言：宮體詩、抒情傳統之定義

我們該記得從梁簡文帝當太子到唐太宗宴駕中間一段時期，正是謝朓已死，陳子昂未生之間一段時期。這其間沒有出過一個第一流的詩人。那是一個以聲律的發明與批評的勃興為人所推重、但論到詩的本身，則為人所詬病的時期。沒有第一流詩人，甚至沒有任何詩人，不是椿罪過，那只是一個消極的缺憾。但這時期卻犯了一椿積極的罪。它不是一個空白，而是一個污點。¹

既要論宮體詩，首先應界定何謂「宮體」。曹旭說宮體詩是蕭綱文學集團於東宮時期所製新體，但其名卻沒有出現在集團成員、創作者的宣言、書信或片言裡²，也就是說，「宮體」之名乃仰賴爾後史學家的辨識，是一種由後視昔的歸納。³林文月說認為宮體代表一種「綺豔的、輕柔的」⁴風格；而王次澄更明確談到宮體不是題材而是「風格」：「宮體之號，實就詩風而言，而非專指題材也」⁵，可與齊之「永明」，宋之「西崑」、明之「臺閣」同觀。

¹ 聞一多：〈宮體詩的自贖〉，收入《聞一多全集》（北京：新華書局，1982），頁18。此論前半段大概是從沈德潛的意見而來，「齊人寥寥，謝玄暉獨有一代，以靈心妙悟，覺筆墨之中，筆墨之外，別有一番深情名理」，而此說可能是從《南齊書》的「沈約常云：『二百年來無此詩（指謝朓）也。』敬皇后遷祔山陵，朓撰哀策文，齊世莫有及者」而來。

² 曹旭：〈論宮體詩〉，收入歸青：《南朝宮體詩研究》（上海：上海古籍出版社，2006），頁2。

³ 《梁書·簡文帝本紀》：「雅好題詩，其序云：『余七歲有詩癖，長而不倦。』然傷於輕豔，當時號曰『宮體』。」《梁書·徐摛傳》：「摛文體既別，春坊盡學之，「宮體」之號，自斯而起。」這都並非蕭綱或其僚臣所自名之的。參唐·姚思廉：《梁書》（北京：中華書局，1973），頁109、447。

⁴ 林文月：〈梁簡文帝與宮體詩〉，《純文學》1：1（1967.1），頁91。

⁵ 王次澄：《南朝詩研究》（臺北：花木蘭文化出版社，2009），頁190。

然而也有學者採較狹義的界定：洪順隆提到：「(宮體詩)題材集中於宮闈婦女，主旨在乎表現娛樂的色情享受……表現纖細輕柔，風格輕軟綺麗」⁶；王運熙、楊明也認為：「所謂『宮體』，主要以女子為歌詠對象，描繪其體貌、神情、服飾、用具、歌容舞態、生活細節以及男女艷情等」⁷，這是將宮體詩等同於「書寫女性」之題材所給出的定義；歸青則說宮體即是「流行於梁代後期以迄初唐，以蕭綱為代表，以輕豔為特徵的新變體艷詩」⁸。

此處衍生出兩個問題，一是「宮體」與歷代艷詩是否有區別？二是「宮體」到底是廣義的閨閣輕艷風格？還是狹義的書寫女性、誕生於蕭綱東宮時期的題材？本文所論「宮體」，大抵採較狹義的界定，將蕭綱視為宮體詩創造者，將蕭綱、徐陵、陳叔寶視為宮體三種類型、演變的作者為探討核心，且以書寫女性、香豔內容為主要探討作品，據此範圍，探討宮體詩與抒情傳統的關係以及歸納其類型和階段。

過去評論者對宮體詩諸多批評，最典型的就像開頭所引聞一多之論，將宮體視為「污點」⁹，此時期文學是否如此不堪，日後已有學者對此過度負面的批評進行商榷了。¹⁰不過本文恰巧希望用聞一多「不是一個空白」的說法，來論述宮體在中國文學意義、尤其是以「抒情傳統」為脈絡的文學史中它所扮演的階段性。那麼，我們接下來要界定何謂「抒情傳統」。

「抒情傳統」最早是由陳世驥所提出、高友工進而開展論述。針對何謂「抒情傳統」，高友工如此定義：「『抒情』顧名思義就是抒發情感，特別是自我此時的情感。但這情感既屬於心境，即不能限於心感中之任何一端；所有詩人的心理狀態與

⁶ 洪順隆：《從隱逸到宮體》（臺北：文史哲出版社，1984），頁150。

⁷ 楊明、王運熙：《魏晉南北朝文學批評史》（上海：上海古籍出版社，1989），頁297。

⁸ 歸青：〈宮體詩界說辨〉，《華東師範大學學報》6（2000.11），頁17。

⁹ 聞一多：《聞一多全集》，頁18。王瑤也有類似說法：「從鍾嶸『文章殆同書抄』的大明初至初唐為止，謝靈運已經過世，陳子昂還沒出生，惟謝朓堪值得一提。」參氏著：《中古文學史論》（臺北：長安出版社，1982），頁118。

¹⁰ 像林文月：〈宮體詩人的寫實精神〉，《山水與古典》（臺北：三民書局，1996），頁131-156；王次澄：《南朝詩研究》；王力堅：《六朝唯美詩學》（臺北：文津出版社，1997）；歸青：《南朝宮體詩研究》；陳大道：《世紀末閱讀宮體詩之帝王詩人》（臺北：雲龍出版社，2002）等書，基本上對「宮體」皆採取較客觀的評價，除此之外論及「宮體」，且不以負面評價目之的論述也不少，然此非本文主軸故不細論。

活動都有被抒發的可能」¹¹，而相對於西方的「敘述傳統」，中國因著《詩》的言志特色，走出一條與敘述不同的言志抒情道路。但高友工同時提到兩種傳統有所交流，但文化體本身對兩者有所偏愛，也要注意兩者交流的可能：「這樣我們才有『抒情小說』、『抒情戲劇』、『敘事詩』、『詠物詩』等體類出現」¹²。由此來說，「宮體詩」內容以女性為描摹對象，經常將女性物化以謳詠之，將情感投向客體物，那麼照高友工的定義：「宮體」似乎與「描述」較密切，看似與「抒情傳統」不甚相關了。

然而抒情傳統確實也包含情慾一目，由於此牽扯到情慾的主客與有無、順理或抑制，本文於下一節再論。但現況是，因抒情傳統重「言志」、「比興」，而輕豔的宮體詩距離此稍遠了，前行研究中勉強算的上將宮體與抒情傳統放在一起談的，大概屬張淑香論漢魏六朝詩女性美一文。但弔詭的是，張淑香這篇論文雖收錄於《抒情傳統的省思與探索》的「詩歌篇」，照作者序言所論，它與後一篇論懷古詩的文章，一「共時」一「歷時」，旨在「展示『抒情傳統』的無限豐富的可能性」¹³，但就論「宮體」一部分，張淑香幾乎沒提到「抒情傳統」，筆者更進一步認為，更多時候她從反身概念¹⁴來談「宮體詩」，像以下兩段：

就如（簡文帝的）〈美人晨妝〉題目所示，宮體詩中的美女，唯以感官之美為事，則她所擁有的，也自然就是充滿感覺性的感官之美了。……此中的女性，沒有了〈子夜歌〉中女性的那種自然血色的鮮美與純真熱烈的個性。她們仿如被抽離了一切的情感與精神，而變為真空。……這種有如圖畫的靜態感與孤立的距離感，正意味著一種獨特的美感態度展現。¹⁵

由於宮體詩只著眼於女性的感官美以及其感覺性的想像與暗示，而不涉及任何情感或精神的內涵，故而其中的女性，只是一個客觀的美感對象，而有被

¹¹ 高友工：《中國美典與文學研究論集》（臺北：臺灣大學出版中心，2004），頁 89。

¹² 高友工：《中國美典與文學研究論集》，頁 89。

¹³ 張淑香：《抒情傳統的省思與探索》（臺北：大安出版社，1992），頁 2。

¹⁴ 亦即是有些類似聞一多，雖然未將「宮體」視為「污點」，但似乎從「靜態」、「物化」、「缺乏血色」的角度來談宮體，若放進其書「抒情傳統」脈絡中，「宮體」似乎是一對照組，用以反面證明純粹精神與美感的抒情傳統。這樣的探討放在此論文中顯得突兀，但筆者以為此突兀與矛盾恰巧是研究者面對「宮體」中「情慾」此部分時的反應。

¹⁵ 張淑香：〈三面「夏娃」——漢魏六朝詩中女性美的塑像〉，《抒情傳統的省思與探索》，頁 150。

物化、被靜態化的傾向，彷彿置身於圖畫之中一樣。¹⁶

張淑香此文從漢代的道德美、魏晉的精神美發展到梁陳的感官美，因此作者用「感覺」、「感官」、「寫實」等概念來描敘宮體詩，但文中所謂的「靜態化」、「唯美化」、「距離感」術語的一再出現，這顯示出某種研究者面對宮體詩的矛盾。宮體詩窮盡女性的身體、形態與細節，這種美感經驗出於內心所欲，發於感官所激，一如〈神女賦〉「眉聯娟以蛾揚兮，朱脣的其若丹」¹⁷、〈登徒子好色賦〉「眉如翠羽，肌如白雪」¹⁸，感官所見，情之所發。但「情慾」又不被認同為「言志」、「緣情」的一部分，造就此二種「情」的顯然有別。

本文認為蕭綱、徐陵、陳叔寶一連串創造與擴充宮體的行為，目的在使宮體進入經典脈流。若宮體同樣具備抒情性，同樣為「抒情傳統」大論述中的一層階梯，它自然就不會是空白，且讓「傳統」的派勢更顯完整。本文接著要談宮體與抒情傳統的關係。

二、宮體詩與抒情傳統之關係

（一）宮體詩的抒「情」性

前面提到，研究者論述抒情傳統的「情」，大多從〈樂記〉「情動於中，故形於聲」¹⁹或〈詩大序〉「在心為志，發言為詩，情動於中，而形於言」²⁰而來。但我們同時也發現：《文選》在辭賦下有「情」²¹一類，而此類並非廣義情感，專門收錄男

¹⁶ 張淑香：《抒情傳統的省思與探索》，頁 155。

¹⁷ 戰國·宋玉：〈神女賦〉，收入清·嚴可均：《全上古三代秦漢三國六朝文》（北京：中華書局，2001），頁 74-1。

¹⁸ 戰國·宋玉：〈登徒子好色賦〉，收入清·嚴可均：《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁 74-2。

¹⁹ 清·阮元校注：《十三經注疏：禮記》（臺北：藝文印書館，2003），頁 663-2。

²⁰ 清·阮元校注：《十三經注疏：詩經》，頁 13-2。

²¹ 在「情類」下包括宋玉〈高唐賦〉、〈神女賦〉、〈登徒子好色賦〉和曹植〈洛神賦〉，參見梁·蕭統編，唐·李善注：《文選》（臺北：藝文印書館，2003），頁 6。審查人提到即可由此架構出先秦至宮

女情慾題材的賦篇，更積極來說：情慾也應屬「情」的一部分，即便此「情」可能與言志下轄的「情」略有區別。

事實上，論抒情傳統的研究者已注意到慾與情的一體兩面。龔鵬程認為從先秦至漢魏，有一別於道德主體、認知主體的「感性主體」存在思維脈絡中，而兩漢人性論所探討的基本問題其實就是「情」。龔氏認為從《禮記》、《呂氏春秋》以及《七發》中，都可以讀出兩漢對情的重視態度，甚至表裡的拉鋸：「情是一感性活動的認識，這必然使得傳統儒家堅守性命大本的立場鬆動，成為對人感性活動的重視」²²。且龔鵬程認為這樣對情的重視、順情理情的論題延伸到了嵇康，影響了他著名的「情不繫於所欲」論點：

情就是欲，但要通於自然，就得「情不繫於所欲」。這跟董仲舒認為要「寂寞無情」才能執虛致精、以立元神，其實是同樣的問題……（節度情慾有兩點可談：）一是漢人對情的節制，通常並不以壓抑禁迫為事，而常採取順情以理情的辦法……二是發乎情止乎禮儀的進路，最後目的仍是要化消情慾或超越情慾面，此即所謂反，順著情慾之感發，最後走到情的反面。……魏晉時期「聖人有情無情」的爭論，即從此行出。²³

過去已有幾個研究者注意到宮體詩與南朝佛教盛行的關聯²⁴，這種「色不異空」和龔鵬程第二點談的「有情無情」頗為類似，因情慾發用而達到宣洩引導的結果。鄭毓瑜延伸龔鵬程此論，進一步說明像「七體」這樣先縱慾再戒之的作品，開啟了魏晉以來「緣情」的文學觀：

枚乘《七發》以降的「七體」作品，都是先說縱欲之事，後戒之以禮義。……

體的「情（慾）傳統」脈絡，不過本文聚焦梁陳宮體詩，若涉「情」類賦則範圍過大，然此確實可佐證「情慾題材」於《文選》編撰精神中，確實有一悠遠傳統。

²² 龔鵬程：〈從《呂氏春秋》到《文心雕龍》——自然氣感與抒情自我〉，收入氏著：《文學批評的視野》（臺北：大安出版社，1990），頁 62。此處徵引自柯慶明、蕭馳編：《中國抒情傳統的再發現》（臺北：臺灣大學出版中心，2009），頁 690。

²³ 龔鵬程：〈從《呂氏春秋》到《文心雕龍》——自然氣感與抒情自我〉，《文學批評的視野》，頁 700-701。

²⁴ 注意到宮體詩與佛教興盛關係者，包括蔣述卓：〈齊梁浮艷雕繪文風與佛教〉，《華東師範大學學報》1（1988），頁 29-36；汪春泓：〈論佛教與梁代宮體詩的產生〉，《文學評論》5（1991），頁 40-56；以及張伯偉：《禪與詩學》（杭州：浙江人民出版社，1992），頁 268-276。

說明漢儒在節制情欲的同時，其實推出了氣化流行中感悟斯應的感性主體。正是這感性主體的形成，才能開啟魏晉以降所謂文學獨立或所謂「緣情」文學觀的發展。²⁵

鄭毓瑜另外討論了兩篇使情慾歸入抒情傳統之作品，即〈高唐賦〉和〈神女賦〉，她將神女出現伴隨著朝雲暮雨，視為慾望的具體形象：

（賦文中）出現的雲雨，固然一方面可以形容巫山神女的來去倏忽，居止無常，但是另一方面，這些迅疾或清涼、慘淒的風雨變換，其實可以視作慾望在體內躍升或擴張的追尋體驗。……換言之，不僅僅是單一慾望，而可能是慾望世界的推拓，是與人身體氣的通塞息息相關。²⁶

慾望和身體、與感官刺激、以及與整個世界觀，以更緊密的方式聯繫在一起，這已經不是主體或客體慾望發用的問題，誠如高友工說的，人類的心理內在世界「複雜、抽象、不可言傳，但依舊是一套心理狀態之系統」²⁷，而感官輸入到藝術形式，心理系統到物質系統，「貌似平行，其實在象徵的過程是互相結合」²⁸，將物質與心理系統合一。這不僅是過去的心物一元／二元的論證，而牽涉到了中國文學獨立而內化的主體性。

王德威認為「抒」這個字，不但有抒發、解放的含義，「也可與傳統『抒』字互訓，帶出編織、合成的意思」²⁹，換言之「抒」其實是編織整合的概念；而他解釋「情」時則說：「抒情的『情』字帶出中國古典和現代文學對主體的特殊觀照。從內燦到外緣，從官能到形上，從感物到感悟，從壯懷激烈到纏綿悱惻，情為何物一直觸到作家的文思」³⁰，如果說形上的、道德的「情」屬於抒情傳統脈絡，感官的或情慾的也應當屬於其中。因此，筆者認為聞一多至少說對了某一部分：梁陳之際發

²⁵ 鄭毓瑜：〈從病體到氣體——「體氣」與早期抒情說〉，收入柯慶明、蕭馳編：《中國抒情傳統的再發現》，頁 69。

²⁶ 鄭毓瑜：〈從病體到氣體——「體氣」與早期抒情說〉，《中國抒情傳統的再發現》，頁 69。

²⁷ 高友工：〈中國抒情美學〉，收入柯慶明、蕭馳編：《中國抒情傳統的再發現》，頁 598。

²⁸ 高友工：〈中國抒情美學〉，《中國抒情傳統的再發現》，頁 598。

²⁹ 王德威：《現代抒情傳統四論》（臺北：臺灣大學出版中心，2011），頁 I - II。

³⁰ 王德威：《現代抒情傳統四論》，頁 I。

生的「宮體詩」確實不是空白，因為它同屬於這「覆蓋性大論述」³¹中的一個階段，或許像 Stephen Owen 說的「另類聲音」³²，但我們終究不得略過它的存在。

蕭馳談嵇康詩時說：「『抒情』之『情』固可為情感或情緒，亦不妨是『氣靜神虛』的心境」³³，那麼抒情的「情」當然也可以是萌動或激感的情慾本身。筆者認為本文所論的三位宮體詩代表作者：蕭綱、徐陵和陳叔寶的文論與作品，象徵他們所欲建立一套「有情（有慾）」的文學觀。除此之外，他們更有企圖地要讓「宮體」進入文學流行的歷史與傳統中。

（二）「宮體」進入文學發展的「傳統」之中

前一段談的是宮體詩之情可以進入抒情脈絡，那麼此處要談宮體與文學傳統的關係。顏崑陽曾對抒情傳統的「傳統」有過定義，他認為此傳統並非是線性的、因果的、彼此承繼的關係³⁴，並不是具體的系譜鏈結，而是「文化上一種與『存在價值』有關的精神、理念或意識形態；在文化發展的歷程中，因不同時期社會條件，取得既特殊又類似的質料及形式而表現為具體的現象」³⁵。因此本文認為，「宮體」進入抒情傳統並非是一種縱向的聯繫，也並非繼承了道德美或精神美的女性特質，它與情、與抒情的關聯更為內在。我認為此聯繫可以從兩點來看：其一，宮體作者認為：宮體並非他們所創造，而是歷來經典中早已存在的體裁；其二，宮體的流行肇因於它的新變特質，新變和宮體以密切的方式聯繫在一起。³⁶「新」與「變」是

³¹ 此「覆蓋性大論述」為顏崑陽所下之標題，請參見顏崑陽：〈從反思中國文學「抒情傳統」之建構以論「詩美典」的多面向變遷與叢聚狀結構〉，收入柯慶明、蕭馳編：《中國抒情傳統的再發現》，頁 738。

³² Stephen Owen, *The End of the Chinese "Middle Ages": Essays in Mid-Tang Literary* (Stanford: Stanford University, 1998), pp.107-129.

³³ 蕭馳：《玄智與詩興》（臺北：聯經出版社，2011），頁 217。

³⁴ 顏崑陽：〈從反思中國文學「抒情傳統」之建構以論「詩美典」的多面向變遷與叢聚狀結構〉，《中國抒情傳統的再發現》，頁 728。

³⁵ 顏崑陽：〈從反思中國文學「抒情傳統」之建構以論「詩美典」的多面向變遷與叢聚狀結構〉，《中國抒情傳統的再發現》，頁 728。

³⁶ 過去大陸學者周勛初曾將「梁代文論」歸納為「新變」、「守舊」與「折衷」三派，見氏著：〈梁代文論三派述要〉，收入《中華文史論叢》第五輯（南京：南京古籍出版社，1968），頁 195-223。此

糾結在一起的兩個概念，因為「新」代表了「變」的契機與可能性，「變」則是「新」的實際展演和履踐。

「新變」和「傳統」看起來是兩個對立的概念，但從下文談的蕭綱、徐陵對宮體的建構過程來看，它們卻又是同時被呈顯的，因為宮體等同於新體，所以得以流行，然而宮體代表的不儒鈍、不拘攣，代表的吟詠情性、搖盪情靈，卻又早見漢樂府。筆者認為以下兩則文獻分別可以代表宮體的「新」與「傳統」：

（徐）摛幼而好學，及長，遍覽經史。屬文好為新變，不拘舊體。……文體既別，春坊盡學之，「宮體」之號，自斯而起。高祖聞之怒，召摛加讓，及見，應對明敏，辭義可觀，高祖意釋。³⁷

劉肅《大唐新語》曰：「梁簡文為太子，好作豔詩，境內化之。晚年欲改作，追之不及，乃令徐陵為《玉臺集》，以大其體。」³⁸

上述兩則乃論宮體詩，一是說宮體的「新」，一是說宮體的「廣」，徐摛乃徐陵之父，「好為新變，不拘舊體」是他最顯著的文學風格³⁹，而這樣的風格不盡然等於宮體，但徐摛於宮體的建構過程中，顯有重大影響，他也就成為宮體創造的關鍵人物。

我們可以將第二則文獻看成第一則的後續發展，因為宮體代表的輕艷風格流行既成事實，如何讓這樣的「新體」回歸傳統，就變成蕭綱為自己文學史位置翻案的重要關鍵。他選擇的是「大其體」這樣的方式——陳大道認為此段僅能看出徐陵在蕭綱授意下編《玉臺新詠》，且並非專以閨情為收錄對象⁴⁰；歸青認為此「大」讓「詠

論故固然尚待商榷，但提出新變派文論主張者和宮體作家有滿大部分的重疊。周勛初說：「趨新派的寫作特點在於追求形式華美，講究聲律、對偶，注意篇章結構，他們還喜歡擺脫常規，自出『新意』，只是這些「意」的內涵主要是些淫靡的男女歡愛之情。這樣的作品就是常為後代詬病的『宮體』。」見前揭書，頁 196。

³⁷ 唐·姚思廉：《梁書·徐摛列傳》，頁 446。

³⁸ 清·永瑤等編：《四庫全書總目提要》（上海：商務印書館，1933），頁 4123。

³⁹ 隋楊松玠《談藪》有一段記載，關於徐摛善於體物，無物不可體的能力：「常體一人病癱曰：『朱血夜流，黃膿晝瀉。斜看紫肺，正視紅肝。』」引自宋·李昉：《太平廣記》（北京：中華書局，1961），頁 1909。大抵可看出徐摛的「新變」就是其最著名、最為稱道的風格。

⁴⁰ 陳大道：《世紀末閱讀宮體詩之帝王詩人》，頁 62。

物」也納入了宮體，宮體從一種題材走向了一種風格。⁴¹但筆者認為蕭綱、徐陵的「大其體」，是在追求歷史中的定義，於是隨《玉臺新詠》的編撰，漢樂府〈上山采蘼蕪〉到〈陌上桑〉都「成為了」宮體詩，宮體詩在漫長的中國文學流變史之中，找到一脈有所承繼、有所延續的路徑。

回到宮體與抒情傳統的關係這個論題上，筆者認為蕭綱、徐陵、陳叔寶所作的很大努力，在於希望宮體詩回歸到中國文學傳統——或者不該說回歸，而是認為宮體本來就是文學傳統的一條脈流派勢。就像「宮體」這個名稱是「由後視昔」的歸納一樣，本文認為「新」同樣是歷史對宮體詩的解釋，而非蕭綱或徐陵的本意（或許他們更重視的是「變」）。章太炎《國故論衡》說：「簡文帝初為新體，床第之言揚於大庭」⁴²，稱蕭綱所創造的宮體為「新體」，但我們看蕭綱所有詩作中，僅〈傷離新體詩〉一首，且此詩內容大抵在擬古，很有可能是「雜體」之誤，這首詩也看不出什麼「新體」之風格。也就是說：蕭綱不曾將宮體詩等同於新體，這種新體的想法乃是出自歷史的後設觀點，再融合蕭綱本身的書寫習慣與文學主張⁴³而來的。

另外，「新變」或「新意」也不盡然會走向輕艷風格或女性題材，這是取決於作家對體裁的偏好。應該說：因為宮體作者蕭綱、徐摛或徐陵的書寫風格，創造了一種以描摹女性的香艷體裁，而一時流行。但隨著「化之」，宮體作者又努力將之回歸於文學傳統。如果說宮體詩確實成為文學傳統的一派勢，而且是不同於僵硬、儒鈍、宗經祖誥的無情傳統，而是充滿情感、情慾發用的文學傳統，那麼，宮體詩當然能夠隸屬於抒情傳統之中。

我們早已然脫離那個以道德主義指責「床第張揚大庭」的時代，但本文接著要將焦點放在蕭綱身上，蕭綱認為這種體裁能夠實踐他「吟詠性情」的文學主張，宮體當然與情、與窺淫和慾望有關，但情尚有真偽、有動靜、有主客之別，身為宮體的創造者，蕭綱如何解釋並界定此複雜的課題？

⁴¹ 歸青：《南朝宮體詩研究》，頁 25。

⁴² 章太炎：《國故論衡》（上海：上海古籍出版社，2003），頁 84。

⁴³ 蕭綱的文學主張即是如「文章須放蕩」、「吟詠性情」這一類，此容後再論。

三、「性情辭藻化」型的作者：蕭綱

(一)「有情的」經典

陳世驥於〈中國詩字原始觀念析論〉引申〈詩大序〉的定義，認為詩歌的定義是「韻止於心，發之為言，而還帶有舞蹈歌詠同源同氣的節奏的藝術」⁴⁴，且「之」與「止」揭示了詩歌兩種定義：「發動」與「定立」。而在他更後來的〈原興：兼論中國文學的特質〉文中，進一步認為「興」所帶有「反覆迴增」的本質，比「詩」更屬於「原始會意字」，帶有「神采飛逸的氣氛」。⁴⁵

王德威說陳世驥之所以重視「興」，在於他發現《詩經》時代以後，那純粹清晰的詩歌聲音逐漸衰弱，寶變為石，化金成鐵，因此陳晚年致力目標就在於「正本清源，找回應迴旋不去的『興』的聲音」⁴⁶。我們注意到，若按陳世驥所謂精神激動、純粹自然的定義，那麼「抒情」似乎與華麗言辭走向相悖的路。但從蕭綱以及其當時的文壇聲音來看，就會發現所謂的「性情」或「緣情」，其實是更複雜的概念。

承接了抒情傳統論述熱衷討論的《詩》，在蕭綱對《詩經·墓門》評點之中，他對「詩」之本質，提出了一與〈大序〉既有所承、又有創造性轉化的定義。針對「歌以訊之」這段話：

詩者，思也，辭也。發慮在心謂之思，言，見其懷抱者也。在辭為詩，在樂為歌，其本一也。⁴⁷

田曉菲說蕭綱發現，一首詩也可以僅僅只是言辭，「言辭可以『見其懷抱』，但是言辭不等於『懷抱』，懷抱必須有待『言辭』才能表現」⁴⁸，所以她認為蕭綱此論成為一種 Stephen Owen 所說的「另類聲音」：「詩歌不是情感的表現，而是『再現』」⁴⁹。

⁴⁴ 陳世驥：〈中國詩字原始觀念析論〉，《陳世驥文存》（臺北：志文出版社，1972），頁 47。

⁴⁵ 陳世驥：〈原興：兼論中國文學的特質〉，收入柯慶明、蕭馳編：《中國抒情傳統的再發現》，頁 45-46。

⁴⁶ 王德威：〈有情的歷史——抒情傳統與中國文學的現代性〉，《現代抒情傳統四論》，頁 57。

⁴⁷ 唐·成伯璵：《毛詩指說》，收入清·馬國翰：《玉函山房輯佚書》（上海：上海古籍出版社，1989）卷 16，頁 48。

⁴⁸ 田曉菲：《烽火與流星：蕭梁王朝的文學與文化》（北京：中華書局，2009），頁 237。

⁴⁹ 田曉菲：《烽火與流星：蕭梁王朝的文學與文化》，頁 237。

本文以為此論可與蕭綱〈與湘東王書〉的著名主張合觀之：

比見京師文體，儒鈍殊常，競學浮疏，急為闡緩。玄冬修夜，思所不得，既殊比興，正背風、騷。若夫六典三禮，所施則有地；吉凶嘉賓，用之則有所。未聞吟詠情性，反擬〈內則〉之篇；操筆寫志，更摹〈酒誥〉之作；遲遲春日，翻學《歸藏》；湛湛江水，遂同《大傳》。⁵⁰

蕭綱此論的「既殊比興」和「未聞吟詠情性」，應當是與「詩言志」、與「抒情」最相關的論點。〈內則〉為《禮記》一章，〈酒誥〉為《尚書》一篇，蕭綱此論反對過度遵從「經典」的文學主張，一般認為指的就是以裴子野為代表的「守舊派」，顏崑陽就認為蕭裴兩方主要爭議在於「『質』與『文』的兩極化之爭」⁵¹。但若將此段與鍾嶸反對「用事」的論述一比較：「古今勝語，多非補假，皆由直尋」、「拘攣補衲，蠹文已甚」⁵²，會發現此兩論點其實頗相似。也就是說，蕭綱認為當時文體「儒鈍」肇因於缺乏「性情」，而沉溺對典籍的模擬與臨摹，引用的經典又是那麼嚴肅謹重⁵³，這件事本身即背離了《詩》教，殊異了「比興傳統」。

這其實是充滿辯證的概念，也就是蕭綱注意到了一種「具抒情性」、「有情的經典」，而此經典不同於「六典三禮」。「六典三禮」如果是生活的⁵⁴、是立身的法則，那麼「有情的經典」，風騷比興、或陳世驥談的「定」與「止」的言志美感經驗，就應該屬於文章的。這是顏崑陽所謂的「文章／學術」的區分，也是「立身／創作」、「抒情／敘述」的區分。據此我們理解〈與湘東王書〉最後那化用自《莊子》的典故⁵⁵，其意義就更為清晰了：過度的道德主義並不適合鄭衛之邦；而太華麗的配件

⁵⁰ 梁·蕭綱：〈與湘東王書〉，收入清·嚴可均：《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁3011-1。

⁵¹ 顏崑陽：《六朝文學觀念論叢》（臺北：正中書局，1993），頁42。

⁵² 王叔岷箋證：《鍾嶸詩品箋證稿》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，1999），頁97。

⁵³ 這讓我們想到蕭綱那句歷來頗具爭議的言論：「立身須謹重，文章須放蕩」，從這個角度來聯想，或許我們可以這樣說，那謹重沉穩的經典應當用來作為立身之法，而非作為文章之道。

⁵⁴ 鄭毓瑜在談「宮體」時，特別注重作者將「資產世界觀付諸話語」此論，認為此即他們「真實的生活」。說參鄭毓瑜：〈由話語建構權論宮體詩的寫作意圖與社會成因〉，《漢學研究》13：2（1995.12），頁270。此處本文將「現實世界／辭藻文章」區別開來，倒不盡然是反對鄭毓瑜之說，只是鄭氏談的是作家的寫作意圖，而筆者是從作家對二者的根本認知來回推。

⁵⁵ 此處筆者指的是「韋甫翠履之人，望閩鄉而嘆息」此句，乃是由《莊子·逍遙遊》的「宋人資章甫而適諸越，越人斷髮文身，無所用之」改詞易句而來。

同樣無以施用於越閩之鄉。這可能是蕭綱心底對於文學主張的投射，而他試著將此理念向蕭繹陳述了。

從作品來看，筆者以為蕭綱也試圖實踐「有情的經典」美學觀。或許在他宮體詩中，傳統的、主體的「情」顯得幽微，像張淑香所說：那些美女麗人都被「靜態化」了，但蕭綱也藉著這立基於慾望的「情」之描摹，深度展示了他的作品與經典的聯繫。那麼這種另類的「用典」本身就是一種向「拘攣補衲」、「學術派」的展示。像他的兩首宮體典型〈戲贈麗人〉與〈詠舞〉：

麗妲與妖嬈，共拂可憐粧。同安鬟裏撥，異作額間黃。羅袞宜細簡，畫屨重高牆。含羞未上砌，微笑出長廊。取花爭間鑷，攀枝念葢香。但歌聊一曲，鳴絃未肯張。自矜心所愛，三十侍中郎。（蕭綱〈戲贈麗人〉）⁵⁶

可憐稱二八，逐節似飛鴻。懸勝河陽伎，闇與淮南同。入行看履進，轉面望鬟空。腕動莒華玉，衫隨如意風。上客何須起，啼烏曲未終。（蕭綱〈詠舞詩〉，頁 297）

這兩首詩共通點在於化用樂府收尾，但更積極來說我們不應該把蕭綱所引用的〈長安有狎斜行〉、〈烏夜啼〉視為單純用典。〈戲贈麗人〉中「麗人」的形象是一極雕飾且宛如靜止狀態的美女——即便她也含羞微笑、攀枝取花。評論家常拿蕭綱詩中的「倡家」、「蕩子」來指摘其作品的腥羶淫穢，當然，一方面敘事者從對麗人「調戲」與調戲伴隨而來的婉拒中，欲拒還迎建構了一套意淫的觀看方式，但筆者以為更重要的是蕭綱在這樣的「意淫」中，將〈豔歌行〉的羅敷，〈長安有狎斜行〉的小婦，或〈烏夜啼〉的故事⁵⁷翻轉而「再現」過了。這些樂府與墳典有異，但它們是「有情（有慾）」的，接受此經典的作者、敘事者、以及宮體詩中的女主角，同樣也是有情的。不同於那填入沉穩謹重經典的作品，這是蕭綱創此體的「輕」、也是此體的

⁵⁶ 梁·蕭綱：〈戲贈麗人〉，收入清·吳兆宜箋注：《玉臺新詠箋注》（北京：中華書局，1956），頁 290。以下徵引蕭綱、徐陵宮體詩引自此版本，不另注。

⁵⁷ 「古辭，唐書樂志曰：『烏夜啼者，宋臨川王義慶所作也。元嘉十七年，徙彭城王義康於豫章，義慶時為江州。至鎮，相見而哭。文帝聞而怪之，徵還，慶大懼，伎妾夜聞烏夜啼聲，扣齋閤云：『明日應有赦。』其年更為南兗州刺史，因此作歌，故其和云：『夜夜望郎來，籠窗窗不開。』今所傳歌，似非義慶本旨。』」參清·遼欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1983），頁 1347。

「豔」，但這些「輕」卻情感直露的情節何以不能成為「經典」？蕭綱提示我們，會不會章甫翠履、華麗雕琢之裝扮，更適合於鄭衛之邦⁵⁸？

這種透過藻飾言辭和對新典籍的引用，是蕭綱特殊的書寫模式，〈詠舞詩〉另有同題作，但王訓、劉遵、徐陵充其量用飛燕⁵⁹等典故而已。蕭綱藉著創作宮體，建立一脈與過去有所差異的經典之外，他的另外一項工程是將「言志」的「志」與「辭」結合起來，發展出極端的藻飾主義。

（二）極端的藻飾主義

從文學創作的角度來說，直抒「性情」的創作行為或許與華麗雕琢的「藻飾」主義有所衝突，但從蕭綱的許多主張來說，他顯然認為言辭的雕琢文理是絕對必要的，藻飾出於自然，也反應自然，那麼透過堆砌與描摹所呈現的就是本質的「情」。如其〈答張纘謝示集書〉所說：

日月參辰，火龍黼黻。尚且著於玄象，章乎人事。而況文辭可止，詠歌可輟乎？……春庭落景，轉蕙承風。秋雨且晴，檐梧初下。浮雲生野，明月入樓。……胡霧連天，征旗拂日。時聞塢笛，遙聽塞笳。或鄉思悽然，或雄心憤薄。是以沈吟短翰，補綴庸音。寓目寫心，因事而作。⁶⁰

這樣的敘述儼然讓我們聯想到鍾嶸〈詩品序〉的「物色之動，心亦搖焉」的一大段論述，對鍾嶸來說創作者藉著「直尋」來理解物色世情，人接物而有感，對蕭綱來說「寓目寫心」是必要的；擯落繁重典誥而探尋物色世情也是必要的，但更重要的是它們必須落實在藻飾的前提之下。蕭綱此論未必明確提出了這個主張，但他藉著字行間工整繁密的對偶與鋪寫，證明了這個理論。我們說他的宮體詩以雕琢和堆砌將女性靜態化，但這正是蕭綱認為的性情所詠。⁶¹就像王德威發現胡蘭成以情感主

⁵⁸ 這也是蕭綱〈與湘東王書〉的譬喻：「故玉徽金銑，反為拙目所嗤；巴人下里，更合郢中之聽……是以握瑜懷玉之士，瞻鄭邦而知退；章甫翠履之人，望閩鄉而歎息」，收入清·嚴可均：《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁 3011-2。

⁵⁹ 王訓詩「將持比飛燕，定當誰可憐」；徐陵詩「當由好留客，故作舞衣長」。

⁶⁰ 梁·蕭綱：〈答張纘謝示集書〉，收入清·嚴可均：《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁 3010-2。

⁶¹ 審查人提到南朝文學理論中，「緣情」、「性情」、「情靈」等概念組成了複雜的問題，而顯示出情從

義建構了一套民國與自身的「抒情美學」。⁶²

對應的宮體詩，此處以〈執筆戲書〉為例，從內容來說此詩歸入宮體，徐陵將此詩選入外自己也有同題之作，但從內容我們可以發現，本詩與典型的宮體「夫婿恒相伴，莫誤是倡家」(〈詠內人晝眠詩〉)或「試將持出眾，定得可憐名」(〈美人晨妝〉)顯有不同，比起對女性客體的意淫或視淫，這首詩更重要的反而是詞彙本身的雕琢與工整的對偶。顯然，詩中辭藻的豔麗色澤超越了美女顏色：

舞女及燕姬，倡樓復蕩婦。參差大戾發，搖曳小垂手。釣竿蜀國彈，新城折楊柳。玉案西王桃，蠡杯石榴酒。甲乙羅帳異，辛壬房戶暉。夜夜有明月，時時憐更衣。(蕭綱〈執筆戲書〉，頁 293-294)

我們若不把此詩當成描寫女性情色主題，就會發現這首詩很像當時流行的遊戲作品，如〈郡縣名詩〉、〈藥名詩〉，只是對象換成各型態的佳人美女。第一句涵蓋了各種型態的娼婦蕩婦，第二聯寫美人舞姿，第三聯寫美人送別，第四聯寫美人席間案頭之器物，第五聯寫美人坊署，最後總括時時刻刻，寫出一女性類型作品的通則。儼然以女性為主題編纂的「美人類書」。⁶³這種歸納型的宮體詩，固然可收入《玉臺新詠》，但它分明就是遊戲之作，寫佳人的各種型態，與意淫情色無關，若用以指稱蕭綱宮體的墮落，則無的放矢了。但我們還是能讀出蕭綱包裹於「遊戲性」之下的「抒情性」，明月是物色之景，是「夜夜」都發生的必然現象，但因物色而興發「憐」之情懷，這則是敘事者的主體所發動的情緒。即便是那麼千篇一律、有如類書堆垛的故事情節，但仍可見作者的憐愛未已、可見作者的情之所鍾。

對蕭綱來說，文辭的藻飾並不妨礙性情的吟詠，反之，唯有在它不斷堆砌建構

主體往客體移動，緣情或許是更大的課題，但蕭綱的性情論和蕭繹「綺縠紛披，宮徵靡曼，唇吻適會，情靈搖盪」，筆者看來很相似，這是一種立基於藻飾主義之上的性情抒發。

⁶² 王德威：〈抒情與背叛——胡蘭成戰爭和戰後的詩學政治〉，《現代抒情傳統四論》，頁 216-217。王德威的論述相對複雜，但其核心在於，胡蘭成以富含抒情性而華美的書寫邏輯，來詮釋國體、政體，在多重情感中迂迴擺盪，「體現了一代中國文人面對世變種種情感回應的形式」(頁 244)，同樣地，蕭綱何以認為雕飾可以與「性情」聯繫，筆者以為似乎得由此迂迴羅織的辭藻來理解。

⁶³ 此題材與書寫策略也造成了一些影響，像顧野王〈豔歌行〉：「齊倡趙女盡妖妍，珠簾玉砌併神仙」、「燕姬妍，趙女麗，出入王宮公主第」；庾信「虞姬小來事魏王，自有歌聲足繞樑」等句，恐怕其女性客體也皆非實指，其概念可謂是承繼蕭綱此作。

的同時，溫暖真實⁶⁴的情感才能真正汨汨流出。一旦當眼前物色隳壞，雕琢言辭也隨之關閉，而情感流動受到阻礙、遲滯，留下迷惘感傷與悵然。這可以用蕭綱的「採蓮」詩賦來說明。他的〈四詠詩〉中的〈蓮舟買荷度〉和〈照流看落釵〉亦收入《玉臺新詠》：

望江南兮清且空，對荷花兮丹復紅。臥蓮葉而覆水，亂高房而出叢。楚王暇日之歡。麗人妖豔之質。……素腕舉，紅袖長，迴巧笑，墮明璫。荷稠刺密，亟牽衣而綰裳。人喧水濺，惜虧朱而壞妝。物色雖晚，徘徊未反。畏風多而榜危，驚舟移而花遠。⁶⁵

採蓮前岸隈，舟子屢徘徊。荷披衣可識，風疎香不來。欲知船度處，當看荷葉開。（蕭綱〈四詠詩〉之一〈蓮舟買荷度〉，頁 285）

相隨照綠水，意欲重涼風。流搖粧影壞，釵落鬢花空。佳期在何許，徒傷心不同。（蕭綱〈四詠詩〉之二〈照流看落釵〉，頁 285）

田曉菲解釋蕭綱〈採蓮賦〉說：「在曲水上行舟的仕女逐漸進入了一個富有魔力的世界……衣裳被牽挽，紅妝被水濺濕，肌膚被曝露。然而『壞妝』的『壞』字乃是佛經用語，特指物色世界虛幻不實而遭到毀滅」⁶⁶，「壞妝」是很深刻且鮮明的形象與行動，這並不像張淑香所說「靜態化」，這可能和賦的敘述有關。蔡英俊說：「漢賦所以被認定為一種『類推』的藝術……『類』是指漢賦所描述對象事物在類型上所屬的特定範疇；『推』闡明漢賦在呈現對象事物所運用的『鋪排』和『推衍』連結方式」⁶⁷，蕭綱以此類推原則，賦中沒有太多抒情性（將之挪到「採蓮歌」⁶⁸中呈顯），但同樣的場景移植到了〈四詠詩〉，載體與敘述者角度的改變，讓作者較能投入自身情感——「吟詠性情」，所以他提出了詰問：「佳期在何許」，也用「徒傷」表達了情

⁶⁴ 不若「反擬〈內則〉之篇」或「更摹〈酒誥〉之作」的創作方式。

⁶⁵ 梁·蕭綱：〈採蓮賦〉，收入清·嚴可均：《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁 2998-1。

⁶⁶ 田曉菲：《烽火與流星：蕭梁王朝的文學與文化》，頁 266。

⁶⁷ 蔡英俊：〈「詩」與「藝」：中西詩學議題析論〉，《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題——「意在言外」的用言方式與「含蓄」的美典》（臺北：學生書局，2001），頁 49。

⁶⁸ 「採蓮歌」繫於賦末，詞曰「常聞葉可愛，采擷欲為裙。葉滑不留綫，心忙無假薰。千春誰與樂，唯有妾隨君」，詩意顯然仿吳歌而來，淺顯語白，情感直露。

感。「徒傷」來自於內心的差異，而同時，物色的壞毀影響了作者的「辭」與「情」，這也就表示對蕭綱而言，「性情」與「言辭」是緊密結合在一起。

筆者以為這顯現出蕭綱的「藻飾主義」，而此主義即便放在追求唯美、追求綺麗的南朝，也是鮮少有作者能超越的。對於蕭綱而言，言辭的雕飾除了能表達情性，其本身呈現的美學更直接凌駕了美女，此即「性情辭藻化」。至於徐陵則將此名曰「文章」的美女，進一步具象化。

四、「慾望具象化」型的作者：徐陵

（一）抒情與美人的重疊

徐陵今傳的宮體詩其實沒那麼多，而一般也認為，徐陵對宮體最重要的貢獻在於他所編纂的《玉臺新詠》。而《玉臺新詠》除了前面提到，透過向歷史的蒐羅與「再定義豔詩邊界」，以「大其體」之外，《玉臺新詠》的序運用了非常特殊寫作方式，值得我們關注。

從構造、邏輯與書寫策略來看，〈玉臺新詠序〉都與一般選集的序文有很大的差異區別。徐陵設計了一個「傾國傾城，無對無雙」的「麗人」，全篇以「麗人」為敘述對象。也就是說，〈玉臺新詠序〉完全進入了一套類比隱喻的模式，而譬喻出的麗人形象，也有點像張淑香說的：具毀滅力量、帶有「危險知覺」⁶⁹的「海倫」或「夏娃」；或神話人類學談的「維納斯」般的母神。⁷⁰鄭毓瑜在談〈高唐賦〉的「旦為朝雲」、「寡人方今可以游乎」時提到：「（神女）可視作慾望在體內躍升或擴張的追尋體驗」⁷¹、「顯露慾望並不只是針對神女單一對象而發，而是人身在整體世界中的極限推拓」⁷²。如果這樣的話，徐陵採取的是反向的邏輯，他將慾望聚焦回「麗人」，

⁶⁹ 張淑香：《抒情傳統的省思與探索》，頁 129。

⁷⁰ 葉舒憲：《高唐神女與維納斯：中西文化中的美與愛主題》（西安：陝西人民出版社，1997），頁 323-333。

⁷¹ 鄭毓瑜：〈從病體到氣體——「體氣」與早期抒情說〉，《中國抒情傳統的再發現》，頁 69。

⁷² 鄭毓瑜：〈從病體到氣體——「體氣」與早期抒情說〉，《中國抒情傳統的再發現》，頁 69。

只是這個「慾望」也包含了對於文辭本體的嚮往。

事實上，徐陵也用了神話原型的敘事視角建構此「麗人」。〈序〉先說此「麗人」其實早在真實歷史與文學歷史脈流中被廣泛吟詠、瞻仰、見證，甚至「意淫」過了：「千門萬戶，張衡之所曾賦。周王璧臺之上，漢帝金屋之中」。而從反覆堆垛拼貼的描述我們也發現這個「麗人」同時轉喻了歷史中美人的形象，一方面徐陵藉著這樣的敘述整理了「情」（或「情慾」）的經典，另一方面他藉著「美人」的拼貼告訴我們：對於此「麗人」我們已經不用再加著墨，她已經在脈脈的記敘與鋪衍中非常鮮明了：

其人五陵豪族，充選掖庭。四姓良家，馳名永巷……楚王宮裏，無不推其細腰。衛國佳人，俱言訝其纖手。閱詩敦禮，豈東鄰之自媒。婉約風流，異西施之被教。弟兄協律，生小學歌。少長河陽，由來能舞。琵琶新曲，無待石崇。箜篌雜引，非關曹植。傳鼓瑟於楊家，得吹簫於秦女。至若寵聞長樂，陳后知而不平。畫出天僊，闕氏覽而遙妒。（徐陵〈玉臺新詠序〉，頁 11-12）

而〈玉臺新詠序〉最值得重視的，是徐陵對「麗人」的「妙解文章」之詮釋。鄭毓瑜認為，若「宮體」志在建構一「合法的正名過程」⁷³，那麼此〈序〉有一層意義即展演「富貴的階級象徵、權力形式」⁷⁴。放回本文談「抒情」脈絡來說：美女的外表形貌已經在過去的史實或文本中得到註明了，那麼〈序〉中所建構的、這用以抒情寄慾的客體，顯然有了更適合用以緣情意淫的魅力，即她本身的創作能力與文學美感：

妙解文章，尤工詩賦。琉璃硯匣，終日隨身。翡翠筆床，無時離手。清文滿篋，非惟芍藥之花。新製連篇，寧止蒲萄之樹。九日登高，時有緣情之作。萬年公主，非無累德之辭，其佳麗也如彼，其才情也如此。（徐陵〈玉臺新詠序〉，頁 12）

此段「緣情之作」說的是麗人性情之真；「累德」即損德敗德，指的是麗人道德之善，而筆者以為若僅將〈序〉中的麗人當作典型宮體的抒情客體，這並不够精確。徐陵

⁷³ 鄭毓瑜：〈由話語建構權論宮體詩的寫作意圖與社會成因〉，頁 266。

⁷⁴ 鄭毓瑜：〈由話語建構權論宮體詩的寫作意圖與社會成因〉，頁 271。

建構了一套完整而全方面的連類譬喻⁷⁵，繼承了蕭綱的意向性，告訴我們：「文章」與「言辭」才真正能凌駕歷史中的維納斯母神形象。因此，我們也可以說，〈序〉所意淫的對象應當是那「新篇」、「清文」之本身，是含情脈脈同時典雅位正的文學作品本身。

當然以反身性來看，徐陵透過後設的角度，將「文章」、尤其是專寫女性豔情的文章，以具體化、形象化的方法呈現出來，描述了一個活靈活現、超越文本中各種美女形象的「麗人」，並對之寄託以「情慾」。但換句話說，這不就表示徐陵以及其背後象徵的蕭綱集團，對於文章辭藻的愛、熱情與慾望，已經超過了他們敘述的女體或旖旎形象本身。至少筆者認為：缺乏辭藻美感的作品，是無法激起那些作家們任何情慾、或造成（當時的）任何讀者的抒情感受才對。

（二）製作「經典」

如果說《玉臺新詠》這樣選集的編纂，有一個很重要的目標在於「擴大宮體的歷史縱深」，那麼，徐陵顯然選擇了一條「製作經典」的道路。而事實上他和蕭綱類似，同樣在對過去樂府的加工下了不少功夫，但和蕭綱的差別在於：1.由於徐陵並沒有相對的文論作為其文學主張，導致我們無法說他是否也有一套自己的「質／文」、「學術／文章」的界分；2.徐陵與蕭綱有著僚佐主從的關係，因此我們發現徐陵的「製作經典」基本上追尋蕭綱，並更進一步，蕭綱的作品成了他所製作經典的一部分。

我們舉徐陵兩首奉和蕭綱的宮體題材作品，分別是他自選入《玉臺新詠》的〈走筆戲書應令〉和〈奉和詠舞詩〉：

此日乍殷勤，相嫌不如春。今宵花燭淚，非是夜迎人。舞席秋來卷，歌筵無數塵。曾經新代故，那惡故迎新。片月窺花簾，輕寒入錦巾。秋來應瘦盡，偏自著腰身。（徐陵〈走筆戲書應令〉，頁356）

⁷⁵ 關於「引譬」、「連類」等等論述，並非本文主軸，請參酌鄭毓瑜：「文學書寫中的『引喻』、『譬類』或『應感』，其實涵括於一個共識性的世界觀、宇宙觀，『時一事』、『物—我』之間必然存在於早經認可熟悉、同時更是時時處於『類應』（類固相召，氣同則合）以『穿通』的互聯狀態。」見氏著：〈類與物——古典詩文的「物」背景〉，《清華學報》41：1（2011.3），頁18。

十五屬平陽，因來入建章。主家能教舞，城中巧畫粧。低鬟向綺席，舉袖拂花黃。燭送空迴影，衫傳篋裏香。當由好留客，故作舞衣長。（徐陵〈奉和詠舞詩〉，頁 356）

與蕭綱的〈執筆戲書〉的極端藻飾相比，徐陵的〈走筆戲書〉顯得直截淺近，語不甚深、辭不甚琢，與蕭綱的原作似乎有刻意區隔。而在《玉臺新詠》中徐陵自作之詩僅選四首⁷⁶，此詩為第一首，我們似乎可以體貼出其間的關聯。誠如前述，蕭綱的〈執筆戲書〉猶如在整理文獻中的美女形象，宛如情慾類書，徐陵的〈玉臺新詠序〉似乎扮演同樣的功能。在徐陵〈走筆戲書〉的「戲」並非表現為蕭綱式的高密度聯對與雕飾，而是像「此日乍殷勤」、「今宵花燭淚」或「曾經新代故」這一類反覆迴旋的互文情調上。蕭綱詩結尾的情緒發動在「時時憐更衣」的「憐」，而徐陵詩最末的「秋來應瘦盡」的「應」，既是推測，又是感傷，同樣展演了徐陵出自自我主體辯證過後的抒情性。

徐陵的〈詠舞應令〉也是經常被視為他「宮體」中最輕靡而墮落的詩，與蕭綱相比，這首應令共作呈現與原作迥異的面貌，如果蕭綱有向〈相逢行〉、〈長安有狹斜行〉等經典致敬的創作意圖，那麼徐陵詩中的舞妓顯然又進行了「去脈絡化」（de-contextualization）。「她」的舞技猶如得到平陽公主、衛子夫調教⁷⁷、學舞妝畫則有若趙飛燕⁷⁸，但此舞妓卻不等同於典故脈絡中的任何一位美女，而從更宏觀的角度來看，這些歌舞昇平的故事，對去脈絡化的舞妓而言其實到處存在。那麼，典故鋪衍本身是沒有抒情性的，作者的情慾也是隔閡的，直到最後的「好留客」、「舞衣長」，作者的情感投射到了舞妓心理，如高友工所說：「物質與心理」合而為一。若照舊說認為宮體墮落淫邪，這自然不正確，但若其缺乏真實情感同樣也太過鳥瞰。

⁷⁶ 不算其後所選的樂府，而事實上徐陵自選的樂府數量也很有限。

⁷⁷ 相關事見《漢書·衛青列傳》：「（衛）青壯，為侯家騎，從平陽主。建元二年春，青姊子夫得入宮幸上。皇后，大長公主女也，無子，妒。大長公主聞衛子夫幸，有身，妒之，乃使人捕青。青時給事建章，未知名。大長公主執囚青，欲殺之。」參東漢·班固：《漢書·衛青列傳》（北京：中華書局，1959），頁 2472。

⁷⁸ 趙飛燕為陽阿公主家所訓練之舞妓，相關事見《漢書·孝成帝本紀》：「立皇后趙氏，本長安宮人，後屬陽阿公主，善歌舞，號曰飛燕。上微行陽阿公主家，見而說之，及女弟俱為婕妤，貴傾後宮。」參東漢·班固：《漢書·孝成帝本紀》，頁 257。

只能說它們用了一種更隱微、更迂迴的方式，對情感進行再製。

徐陵另外還有一首使用樂府詩句但卻非樂府的詩〈中婦織流黃〉，也值得我們注意，它和陳叔寶的〈三婦豔〉大概有屬同樣一創作意向。如果說蕭綱建構「有情的經典」在於提出了一脈豔詩傳統，那麼徐陵顯然在此脈絡之中，繼續嘗試延長、拉寬並豐富「有情經典」的行列：

落花還井上，春機當戶前。帶衫行障口，覓釧枕檀邊。數鑷經無亂，新漿緯易牽。蜘蛛夜伴織，百舌曉驚眠。封用黎陽土，書因計吏船。欲知夫婿處，今督水衡錢。⁷⁹

〈相逢行〉的「大婦織綺羅，中婦織流黃；小婦無所為，扶瑟上高堂」說的是三婦才能德行，從縫織能力來渲染整座富貴門庭的氣象（婦女機織被「物化」，成為一部分財產證明）。但這種女性最細緻親暱的行為，成為宮體所發揮特質。蕭綱也有〈詠中婦織流黃〉，但徐陵此詩黏附著「織機」的行動展開畫面。隨著織機晃動女體的搖晃、釧釧的擺盪，這都是充滿情慾的觀看目光。蕭綱至少以「夫婿恒相伴」將意淫流程在最後消解，但徐陵的思婦距離夫婿的距離隨宦遊而遞增，「百舌曉驚眠」、「今督水衡錢」儼然為唐詩「啼時驚妾夢」、「悔教夫婿覓封侯」等閨怨詩意象預先作了準備。

或許我們應該說，徐陵不僅製作了當代的經典，同時也為了接下來的詩盛世準備好了一批經典。但與之相比，真正將宮體題材的風格、習性、模式、策略，全方面貫徹於各個文體的作者，應該是陳叔寶。

五、「宮體越位化」型的作者：陳叔寶

（一）各種體類的泛宮體化

⁷⁹ 梁·徐陵：〈中婦織流黃〉，收入清·逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 2523-2524。

陳叔寶在東宮度過了十四年安逸的時光⁸⁰，除了亡國之罪，陳叔寶最為詬病的是他的後宮生活。《陳書》載：「後主每引賓客對貴妃等遊宴，則使諸貴人及女學士與狎客共賦新詩，互相贈答，採其尤豔麗者以為曲詞，被以新聲，選宮女有容色者以千百數，令習而歌之」、「其曲有〈玉樹後庭花〉、〈臨春樂〉等，大指所歸，皆美張貴妃、孔貴嬪之容色也」。⁸¹過去作家擬代閨語，而陳叔寶讓宮娥自作豔詩，王瑤批評此乃墮落至極。⁸²但如果從另外一個角度來看，陳叔寶表現了一種「泛宮體化」的習性、價值觀、以至於日常生活型態。

我們從陳叔寶與其文學集團的幾個共詠詩題來看，可以看出這種趨勢，像〈立春日泛舟玄圃各賦一字六韻成篇〉、〈上巳玄圃宣猷嘉辰契酌各賦六韻以次成篇詩〉、〈獻歲立春風光具美泛舟玄圃各賦六韻〉、〈初伏七夕已覺為涼各賦四韻〉、〈七夕宴宣猷堂各賦一韻詠五物自足為十并牛女一首五韻物次第用得帳屏風案唾壺履〉等，就主題分大抵為詠節令、物色、遊覽、詠物，但這種以宮廷的活動、器物、節日為題的創作，一方面來自於陳叔寶貧瘠的宮廷經驗，二方面其實也讓他訓練了細膩而高密度的遊戲詠物創作力。筆者認為這可以稱之「泛宮體化」，意即是——雖然這些詩並非書寫女性，謳詠閨情，但它們使用了高度體物技巧，將宮廷生活最細膩最散懶的片段，透過作品記載了下來。這當然是對詩以「載道」的頹頹，但倒未必是對「言志」的反調。我們從「一韻詠五物」這首詩中，選擇兩首閱讀其中的抒情言志：

錦作明珠床，黼垂光粉壁。帶日芙蓉照，因吹芳芬拆。（陳叔寶〈詠帳〉）⁸³

織成如續采，琉璃畏風擊。秦宮得絕超，漢座殊斑敵。（陳叔寶〈詠屏風〉），

⁸⁰ 根據陳叔寶本傳，他於承聖 2 年（553）十一月生於江陵，隔年江陵陷落，父親陳頊「遷關右，留後主于穰城。天嘉三年（562），歸京師，立為安成王世子。天康元年（566），授寧遠將軍，置佐史。光大二年（568），為太子中庶子，尋遷侍中，餘如故。太建元年（569）正月甲午，立為皇太子」。參唐·姚思廉：《陳書·後主本紀》（北京：中華書局，1992），頁 105。其浪漫性格讓他對軍事甚無警覺，「及聞隋軍臨江，後主曰：『王氣在此，齊兵三度來，周兵再度至，無不摧沒……』奏伎縱酒，作詩不輟」。參唐·李延壽：《南史·陳後主本紀》（北京：中華書局，1975），頁 308。

⁸¹ 唐·姚思廉：《陳書·張貴妃傳》，頁 132。

⁸² 王瑤：《中古文學史論》，頁 103。

⁸³ 陳·陳叔寶：〈詠帳〉，收入清·遼欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 2517。以下徵引陳叔寶宮體詩引自此版本，不另注。

頁 2517)

從題材來看這兩首詩都僅是詠物，但「帳」和「屏風」原本就扮演隱蔽的功能，而那若隱若蔽之際，光影折射、香氣馥郁的「物」之背後，仍然有一慾望客體。陳叔寶所詠的屏風跨越朝代名器，這和宮體詩將女性放進歷代美人譜系的邏輯類似，當然我們可以說宮體將女性物化，但用極雕琢而體貼「物」，進而理解美女與慾望，不也等於將「物」情感化、親暱化而女性化了。

前面我們談到蕭綱、徐陵有〈中婦織流黃〉，向他們心目中情感真摯的經典〈相逢行〉致敬，而陳叔寶變本加厲，作〈三婦豔〉十首，將〈相逢行〉中最香豔、最旖旎、最「宮體」也最引人遐想的「三婦」作為主題。三個同處一室（並非是豆蔻少女而是已初經人事）的妯娌，她們的思念與情慾，成為了此系列詩的主要抒情對象。而若我們細讀此詩就可以發現「三婦」中最刻意經營、引人意淫嚮往者，乃是最年少的「小婦」：

大婦妬蛾眉，中婦逐春時。小婦最年少，相望卷羅幃。羅幃夜寒卷，相望人來遲。（陳叔寶〈三婦豔詞〉之四，頁 2502）

大婦愛恆偏，中婦意常堅。小婦獨嬌笑，新來華燭前。新來誠可惑，為許得新憐。（陳叔寶〈三婦豔詞〉之八，頁 2502）

大婦年十五，中婦當春戶。小婦正橫陳，含嬌情未吐。所愁曉漏促，不恨燈銷炷。（陳叔寶〈三婦豔詞〉之十，頁 2502）

到了後來，三婦也無須織綺羅素，展現自己的女紅才華了。青春年華不是臨窗拋露，就是玉體橫陳、嬌情待吐。我們發現這一系列詩除了將慾望活生生地展演以外，詩語言本身就與蕭綱或徐陵有很大區別，文字淺俗直白，應是受了樂府影響，但情境、意象與口吻卻又能言樂府不能言。陳祚明評陳叔寶詩說到：「六朝體以清麗兼擅，故佳。麗而不清，則板；清而不麗，則俚」⁸⁴，此詩大概如後者而得到俚俗的評論。

在陳叔寶領導的文學集團中，此題材頗為普遍，像張正見同題〈三婦豔詩〉最

⁸⁴ 清·陳祚明：《采菽堂古詩選》（上海：上海古籍出版社，2008），頁 940。

後兩句「上客何須起，為待絕纓時」，這是將《說苑》典故⁸⁵以毫不遮掩的情色化邏輯覆寫而來。筆者以為聞一多某個程度確實掌握到了宮體的發展，到陳叔寶此時期，那些情色、猥狎、充滿意淫的觀看或主客慾望相互引誘的情節，再不避諱地於宮廷作家的作品世界裡再現。⁸⁶但慶幸的是我們已脫離了以道德主義評判詩歌的時代，若平心而論就會發現：陳叔寶與其集團刻意在複寫情色，在展演情色，在擴行情色。原本單純的三婦經營家業逞炫才華的敘事，成了乾材慾火，空牀難守的思婦（們）所建構之桃色世界。

錢鍾書談朱熹詩人和道學家的雙重性，稱之「出位之思」⁸⁷，饒宗頤續此將風格體裁的跨界稱為「越位」⁸⁸，那麼，陳叔寶大概可稱之為一「宮體越位」的創作者，他運用擅長的細膩體物技巧，且擺脫了道德羈絆與經典之所以為經典的包袱，將情色透過渲染擴張，這一方面將「宮體」帶往一個新的階段類型——即「泛宮體化」的寫作型態；一方面也造就了日後北方史論家道德主義的觀看視角。

（二）道德主義觀看下的結局

前面本文談宮體與抒情傳統的關係，談宮體作家所作的經典化努力。但宮體沒走上經典反而成為污名，卻也和陳叔寶密切相關。學者有嘗試從「唯美」或「頹廢」等風格來理解陳叔寶以及所創作的宮體作品⁸⁹，推測宮體為受時代所影響的文學。

⁸⁵ 「楚莊王賜群臣酒，日暮酒酣，燈燭滅，乃有人引美人之衣者，美人援絕其冠纓，告王曰：『今者燭滅，有引妾衣者，妾援得其冠纓持之，趣火來上，視絕纓者。』王曰：『賜人酒，使醉失禮，奈何欲顯婦人之節而辱士乎？』乃命左右曰：『今日與寡人飲，不絕冠纓者不懽。』」參東漢·劉向：《說苑》（臺北：商務印書館，1988），頁 169。

⁸⁶ 根據陳大道《世紀末閱讀宮體之帝王詩人》書中的統計，包括〈三婦豔〉在內的 18 首樂府，陳叔寶都與其集團成員共作，約佔其所有創作樂府詩中的百分之七十。見是書，頁 243-244。

⁸⁷ 錢鍾書：《談藝錄》（臺北：書林出版有限公司，1988），頁 87-88。

⁸⁸ 饒宗頤：〈詞與畫：論藝術的換位問題〉，《故宮季刊》8：3（1974），頁 9。饒宗頤稱此形式的跨界為「換位」或「越位」：「換位不能改變詩詞或畫原來形式的歧異，實際上他們並沒有真正『換位』，只是『越位觀摩』，離位之後，仍然回到本位。」

⁸⁹ 談到六朝的唯美文學最早是魯迅，他提到魏晉時期文學「為藝術而藝術」的特徵，因而論「文學自覺」。參魯迅：〈魏晉風度及文章與藥及酒之關係〉，收入《魯迅全集》3（北京：人民文學出版社，1998），頁 504。而陳大道明顯將「宮體」與頹廢派聯接在一起，參氏著：《世紀末閱讀宮體詩之帝王詩人》的第一章〈宮體詩與「唯美主義」運動〉，頁 13-34。另外林文月也類似提到「頹廢」在詩

當然，這種「頹廢」(decadence)美學立基於前提也是「由後視昔」，對身處南朝的作者來說，南朝傾覆或許即將到來，卻還尚未發生。成惕軒說的「南朝文士筆下出現，不是田園山水，就是醇酒美人，這種祥和安樂的幻景背後，實際上隱藏著一幢幢萎縮的靈魂」⁹⁰，是典型的將時代遞變背景與宮體詩逕予連結的論述。

本文不認同將陳叔寶的時代等於「世紀末」、或比附為波特萊爾(Charles Pierre Baudelaire)式的「頹廢」美學⁹¹，更何況頹廢派有其城市文明與現代性背景。陳叔寶集團所感所見以及其所創作的、就是他們體知的真實生活——或許還包括遊戲成份，像林文月評 Anne Birrell 說的「娛樂性質」與「逞才鬥能」。⁹²依筆者看法，宮體詩並非因時代而誕生，而是符應中國文學抒情傳統的一個階段。若如前述：認為宮體詩誕生於世紀末而導出「時代造就文學」，是一個極端說法；那麼，初唐史論家從道德主義觀察陳叔寶集團的「宮體」創作與亡國的關係，則又是另一個「文學造就時代」的極端說法。

從歷史來看，我們都知道南北朝長期分裂政局的結局，是由北方國家完成統一，而陳叔寶則是南朝的最後一個君主。田曉菲稱北方的解釋權為「征服者的文學觀」⁹³，而王文進也提到北方史學家有一種「南北文學交流的假性結構」⁹⁴：「這些史家修史幾乎一致認為北朝文學應與南朝文學有相同比重，甚至隱然有北朝文學略優於南朝

歌美學中的位置，然此與其論宮體詩未必有直接關係。見氏著：《讀中文系的人》(臺北：洪範書局，1978)，頁 157-158。

⁹⁰ 成惕軒：〈詩品與鍾嶸〉，《中央月刊》3：11 (1971.9)，頁 164。

⁹¹ 雖然筆者以為頹廢派未必能解釋「宮體」，但從近年來學者論及的「浪蕩子(the dandy)美學」，似乎更接近宮體題材的意義與本質——尤其是蕭綱、陳叔寶這種熱衷遊戲、寫作以娛樂目的的作家。傅柯論波特萊爾的康士坦丁·基(Constantin Guys)論時，提出波特萊爾的三個任務：「(1) 現代性是當下的諧擬英雄化(cette ironique héroïsation du présent)；(2) 現代主義者透過現實與自由實踐之間的艱難遊戲(jeu difficile entre la vérité du réel et l'exercice de la liberté)來轉化現實世界(il le transfigure)；(3) 現代性迫使藝術家面對自我經營的課題(elle [modernity] l'astreint à la tâche de s'élaborer lui-même)」，此段引自彭小妍：《浪蕩子美學與跨文化現代性》(臺北：聯經出版社，2012)，頁 30。透過遊戲轉化現實，進一步以抵抗真實世界(the Reality)，這似乎較接近於梁陳作家的傾向。此處無以深論，故僅補注於此。

⁹² 林文月：〈評 Anne Birrell, New Songs from a Jade Terrace: An Anthology of Early Chinese Love Poetry〉，《漢學研究》1：1 (1983.6)，頁 319。

⁹³ 田曉菲：《烽火與流星：蕭梁王朝的文學與文化》，頁 242。

⁹⁴ 王文進：《南朝山水與長城想像》(臺北：里仁書局，2008)，頁 302。

文學的暗示……又流露出南朝文學與亡國之音的聯想」⁹⁵。

換一種說法，北方史學家如果要將原本質樸的北方文學位置拉昇，就必須提出其優點，而從道德主義來解釋南北文學似乎可以趨近這個目標。於是我們看到以下文獻中的論述被建構出來，或許不能說之帶有惡意，但至少是刻意地將宮體詩與「亡國之音」聯繫在一起：

梁簡文之在東宮，亦好篇什，清辭巧製，止乎衽席之間；彫琢蔓藻，思極閨闈之內。後生好事，遞相放習，朝野紛紛，號為宮體。流宕不已，訖于喪亡。陳氏因之，未能全變。⁹⁶

梁自大同之後，雅道淪缺，漸乖典則，爭馳新巧。簡文、湘東，啟其淫放，徐陵、庾信，分路揚鑣。其意淺而繁，其文匿而彩，詞尚輕險，情多哀思。格以延陵之聽，蓋亦亡國之音乎？⁹⁷

但更理性的觀點提醒我們：「詞尚輕險」不過是文章之道，與生活經驗可以分割，那麼與國家興衰就更沒什麼關聯，而「情多哀思」則關聯著創作者對外在世界的感受。如果放進文學的抒情傳統之中，何以彼「情」代表的是興發的、是先民純粹的精神價值；此「情」卻成了季札觀樂那一套、透過藝術活動論證國勢政局的道統？這顯然別有目的。距離陳叔寶兩百年前，桓溫 and 袁宏也曾有如此對話。桓溫入洛遠眺，感慨道「遂使神州陸沈，百年丘墟，王夷甫諸人，不得不任其責」⁹⁸。袁宏在此關鍵時刻，率性對了一句客觀且符合歷史現實的話：「運自有廢興，豈必諸人之過？」⁹⁹

無奈的是，兩百年後陳叔寶以及其宮體，又被變成了亡國之音。或許玄學的談辯和文學的情思，能否「連類」引發對國家興盛衰敗的隱喻，這還有待商榷。但經歷此論述的建構，宮體詩自此不僅是德行上的墮損，也是政治上的咎因，這讓宮體詩中的脈脈情感和灼灼慾望，被從中國文學的抒情傳統中被掩蔽了——即便它理當屬於「抒情」的脈絡之中。

⁹⁵ 王文進：《南朝山水與長城想像》，頁 302。

⁹⁶ 唐·魏徵：《隋書·經籍志》（北京：中華書局，1973），頁 1090。

⁹⁷ 唐·魏徵：《隋書·文學傳序》，頁 1730。

⁹⁸ 余嘉錫箋疏：《世說新語箋疏·輕詆》（北京：中華書局，1983），頁 834。

⁹⁹ 余嘉錫箋疏：《世說新語箋疏·輕詆》，頁 834。

六、結語：「抒情」還是「洩慾」

本文從宮體詩與抒情傳統之關係，談到梁陳宮體詩的三種類型，總括來說提出以下兩點：

(一) 宮體詩應當納入抒情傳統的脈絡之中。從宮體的「情慾」或「情色」和抒情性的「情」之關係來說：探討抒情傳統的研究者，其實都注意到漢魏的「情」包含了情慾一部分，當然順情理情也會走向無情、禁慾的一端，但這不過是一體的兩面，而這樣的感性情慾其實與整個六朝文學「緣情」、「性情」、「情靈」的論述都密切相關。對照蕭綱的文論與文學實踐來說，我們可以說宮體就是他親身去實踐理論的方式。

至於從宮體的建構與中國文學的「傳統」來看，從蕭綱的「大其體」、徐陵《玉臺新詠》的「建構歷史」、「建構經典」就可以看出來，宮體作者固然「創造了」一種新的體裁，但同時又希望讓此體裁回歸、甚至翻轉過去的經典傳統——創造一脈有情（有慾）、出於真摯性情的「新經典」。由此看來，宮體或許有情色墮落的面向，但抒情傳統的情本來就不僅止於寄託、言志或正性善情的這一面向。若抒情傳統確如顏崑陽所稱，為「覆蓋性大論述」，那麼又何妨不能覆蓋這過去視為「床第張揚大庭」的體類？更何況床第之情何嘗就不是心靈所發、感官所體？

(二) 蕭綱、徐陵、陳叔寶分別代表三種宮體的類型與階段。蕭綱為「宮體」的創造者，寫閨情並非前代所無，但對於「言辭」情有獨鍾的他，發展出一套獨特的類型，他以高度華麗、雕琢的文辭創作宮體，並認為這是堪稱「吟詠性情」、避免駑鈍的體裁。而事實上此「體」也因其集團成員，如本身即愛好「新變」徐摛、徐陵的推波助瀾，而當時於流行。蕭綱積極建構一套「有情（有慾）的經典」，這個工作在徐陵手中完成。至於陳叔寶，他和其集團的思維、日常生活以及對文章道德意義的鬆動，讓他們的創作活動「泛宮體詩化」了。

故本文認為蕭、徐、陳代表「梁陳宮體」從發生到巔峰的三種類型，或者也可說是宮體發展的三個階段：1.蕭綱將他的文論與實踐、「性情」與「言辭」合一，他讓宮體與藻飾連結在一起，希望重構一套「有情的經典」；2.徐陵進一步擴大了宮體

的範圍，藉著《玉臺新詠》序中所勾勒的「能文」麗人，替宮體找出了一連串完整的文學史，此文學史又與女性題材密切結合；3.陳叔寶則是將「宮體」作為一種生活方式，而這樣的結果導致他作品的「泛宮體化」，也成為道德主義觀看下的亡國咎因，自此之後，宮體詩被作為一種政治觀察的方式，同時造就宮體在漫長歷史中的污名化結果。

若「抒情傳統」如陳世驥所說：來自純粹的精神力量，來自「言志」、「興發」，那麼慾望、情慾可能是另一種本能。但若像高友工、王德威所說：物質與心理，官能與形上有結合的可能，那麼宮體也應進入抒情傳統脈絡。蕭綱就是在深感當時文壇對經典的拘攣補納已經到了與「情」隔絕的地步，因此才召喚出另一批含情脈脈的典籍取而代之。從這個角度來說，我們若將宮體詩視為南朝獨有、視為末世動盪騷亂的「頹廢」、或無內涵的形式主義，就忽略了蕭綱建構史觀的意圖。本文以為對三位宮體建構者、發揚者而言，他們的作品可能有意淫敗德的內涵，卻未必有亡國的能耐；可能是藻飾遊戲的娛樂，卻不盡然與末世的頹廢感有關。但對於他們而言，宮體不會是末世特有的產物，同時也沒有脫離中國古典文學的緣情言志、感物興發的「文學傳統」。

那麼，當我們論「抒情傳統」，從《詩》、《騷》、十九首、阮籍陶謝，逕自跳到盛唐¹⁰⁰的時候，顯然對宮體中的抒情有些偏頗了。本文以談宮體與抒情傳統的關係，就是希望藉著將宮體詩的納入，補充抒情傳統失落的一角而已。

¹⁰⁰ 我們不能否認「抒情傳統」的論述者經常採如此談法，如呂正惠：〈中國文學形式與抒情傳統〉、〈「內斂」的生命型態與「孤絕」的生命境界〉，《抒情傳統與政治現實》（臺北：大安出版社，1989），頁167-186、215-220。此二文基本上談論作家從阮籍、陶淵明談到唐詩、宋詞。如柯慶明：〈從現實反應到抒情表現——略論〈古詩十九首〉與中國詩歌的發展〉，《中國抒情傳統的再發現》，頁247-270。如蕭馳：〈論陶淵明藉田園開創的詩歌新美典〉，《玄智與詩興》，頁271-330。或許銘全：《唐前詩歌中「抒情空間」形成之研究——從空間書寫到抒情空間》（臺北：臺灣大學中國文學研究所博士論文，2009），頁64-137。談謝靈運、謝朓。筆者不是指學者排除「宮體」全然未談，而是在對「抒情傳統」的探尋與論述中，「宮體」確實較少徵引或作為探討對象。

引用書目

一、原典文獻

- 東漢·班固：《漢書》，北京：中華書局，1959。
- 東漢·劉向：《說苑》，臺北：商務印書館，1988。
- 劉宋·劉義慶著，梁·劉孝標注，余嘉錫箋注：《世說新語箋注》，北京：中華書局，1983。
- 梁·蕭統編，唐·李善注：《文選》，臺北：藝文印書館，2003。
- 唐·姚思廉：《梁書》，北京：中華書局，1973。
- 唐·姚思廉：《陳書》，北京：中華書局，1992。
- 唐·李延壽：《南史》，北京：中華書局，1975。
- 唐·魏徵：《隋書》，北京：中華書局，1973。
- 宋·李昉：《太平廣記》，北京：中華書局，1961。
- 清·永瑢、紀昀等編：《四庫全書總目提要》，上海：商務印書館，1933。
- 清·陳祚明：《采菽堂古詩選》，上海：上海古籍出版社，2008。
- 清·吳兆宜箋注：《玉臺新詠箋注》，北京：中華書局，1956。
- 清·馬國翰：《玉函山房輯佚書》，上海：上海古籍出版社，1989。
- 清·嚴可均：《全上古三代秦漢三國六朝文》，北京：中華書局，2001。
- 清·遂欽立：《先秦漢魏南北朝詩》，北京：中華書局，1983。
- 清·阮元校注：《十三經注疏》，臺北：藝文印書館，2003。

二、近人論著

- 王力堅：《六朝唯美詩學》，臺北：文津出版社，1997。
- 王文進：《南朝山水與長城想像》，臺北：里仁書局，2008。
- 王次澄：《南朝詩研究》，臺北：花木蘭文化出版社，2009。
- 王叔岷箋證：《鍾嶸詩品箋證稿》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，1999。
- 王瑤：《中古文學史論》，臺北：長安出版社，1982。

- 王德威：《現代抒情傳統四論》，臺北：臺灣大學出版中心，2011。
- 田曉菲：《烽火與流星：蕭梁王朝的文學與文化》，北京：中華書局，2009。
- 成惕軒：〈詩品與鍾嶸〉，《中央月刊》3：11（1971.9），頁160-164。
- 呂正惠：《抒情傳統與政治現實》，臺北：大安出版社，1989。
- 汪春泓：〈論佛教與梁代宮體詩的產生〉，《文學評論》5（1991），頁40-56。
- 周勛初：〈梁代文論三派述要〉，收入於《中華文史論叢》第五輯，南京：南京古籍出版社，1968，頁195-223。
- 林文月：〈梁簡文帝與宮體詩〉，《純文學》1：1（1967.1），頁90-100。
- 林文月：《讀中文系的人》，臺北：洪範書局，1978。
- 林文月：〈評 Anne Birrell, *New Songs from a Jade Terrace: An Anthology of Early Chinese Love Poetry*〉，《漢學研究》1：1（1983.6），頁317-325。
- 林文月：《山水與古典》，臺北：三民書局，1996。
- 柯慶明、蕭馳編：《中國抒情傳統的再發現》，臺北：臺灣大學出版中心，2009。
- 洪順隆：《從隱逸到宮體》，臺北：文史哲出版社，1984。
- 高友工：《中國美典與文學研究論集》，臺北：臺灣大學出版中心，2004。
- 張伯偉：《禪與詩學》，杭州：浙江人民出版社，1992。
- 張淑香：《抒情傳統的省思與探索》，臺北：大安出版社，1992。
- 許銘全：《唐前詩歌中「抒情空間」形成之研究——從空間書寫到抒情空間》，臺北：臺灣大學中國文學研究所博士論文，2009。
- 陳大道：《世紀末閱讀宮體詩之帝王詩人》，臺北：雲龍出版社，2002。
- 陳世驥：《陳世驥文存》，臺北：志文出版社，1972。
- 章太炎：《國故論衡》，上海：上海古籍出版社，2003。
- 彭小妍：《浪蕩子美學與跨文化現代性》，臺北：聯經出版社，2012。
- 楊明、王運熙：《魏晉南北朝文學批評史》，上海：上海古籍出版社，1989。
- 葉舒憲：《高唐神女與維納斯：中西文化中的美與愛主題》，西安：陝西人民出版社，1997。
- 聞一多：《聞一多全集》，北京：新華書局，1982。

- 蔣述卓：〈齊梁浮艷雕繪文風與佛教〉，《華東師範大學學報》1（1988），頁 29-36。
- 蔡英俊：《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題——「意在言外」的用言方式與「含蓄」的美典》，臺北：學生書局，2001。
- 鄭毓瑜：〈由話語建構權論宮體詩的寫作意圖與社會成因〉，《漢學研究》13：2（1995.12），頁 259-274。
- 鄭毓瑜：〈類與物——古典詩文的「物」背景〉，《清華學報》41：1（2011.3），頁 3-37。
- 魯迅：《魯迅全集》，北京：人民文學出版社，1998。
- 蕭馳：《玄智與詩興》，臺北：聯經出版社，2011。
- 錢鍾書：《談藝錄》，臺北：書林出版有限公司，1988。
- 歸青：〈宮體詩界說辨〉，《華東師範大學學報》6（2000.11），頁 10-17。
- 歸青：《南朝宮體詩研究》，上海：上海古籍出版社，2006。
- 顏崑陽：《六朝文學觀念論叢》，臺北：正中書局，1993。
- 饒宗頤：〈詞與畫：論藝術的換位問題〉，《故宮季刊》8：3（1974），頁 9-15。
- 龔鵬程：《文學批評的視野》，臺北：大安出版社，1990。
- 〔美〕Stephen Owen, *The End of the Chinese "Middle Ages": Essays in Mid-Tang Literary*, Stanford: Stanford University, 1998.