

版權為香港中文大學
中國文化研究所所有
未經批准 不得翻印

梁簡文帝詩的婦女形象

林小燕

香港私立新亞文商學院文史系

引言

梁簡文帝現存的婦女詩有八十五首，約佔他全部詩作的百分之二十九。這些婦女詩，一向被稱為宮體詩，是簡文帝的主要作品。劉大杰視之為色情文學，¹林文月則注意這些作品的寫實精神，²林田慎之助欣賞這些作品的美意識，認為是裸露人生的純文學。³究竟簡文帝塑造了哪些婦女形象？有甚麼特點？是藝術抑或色情？這些都是本文要探討的問題。

形象的類別及相關數目

一般論南朝詩的婦女形象多分為宮中的寵姬、歌伎舞女、閨閣婦女、棄婦去妾及古代美女幾類。⁴至於簡文帝詩中的婦女形象，可歸納為五類：（1）貴族中的得寵者和失寵者；（2）閨閣中的怨婦和思婦；（3）伎女和倡女；（4）天真的民女；（5）古代和神話傳說中的女性。第（1）類佔二十三首，其中得寵詩有十六首，⁵失寵詩有七首；⁶第（2）類佔

-
- 1 劉大杰《中國文學發展史》，上海：上海古籍出版社，1982年，上册，頁303—305。
 - 2 林文月《宮體詩人的寫實精神》，載《山水與古典》，臺北：純文學出版社，1976年，頁133—142。
 - 3 林田慎之助《南朝放蕩文學論的美意識——簡文帝的文學觀》，《東方學》，第27輯，1964年，頁64—77。
 - 4 林文月《南朝宮體詩研究》，《文史哲學報》，第15輯，1966年，頁423—429；王次澄《南朝宮體詩析論》，載羅宗濤等著《中國詩歌研究》，臺北：中央文物供應社，1985年，頁182—189。
 - 5 本文所引詩篇乃採用逯欽立輯校的《先秦漢魏晉南北朝詩》版本（北京：中華書局，1983年，下冊，頁1901—1980），十六首計有：《美女篇》（020）、《艷歌曲》（039）、《桃花曲》（072）、《和湘東王名士悅傾城詩》（131）、《和徐錄事見內人作臥具詩》（132）、《戲贈麗人詩》（133）、《率爾為詠詩》（134）、《詠內人晝眠詩》（138）、《三月三日率爾成詩》（153）、《晚景出行詩》（175）、《詠美人看畫詩》（178）、《美人晨粧詩》（180）、《和湘東王陽雲樓簾柳詩》（200）、《夜遣內人還後舟詩》（244）、《贈麗人詩》（245）、《詠獨舞詩》（271）。
 - 6 七首計有：《怨歌行》（019）、《有所思》（027）、《怨詩》（040）、《和人愛妾換馬》（050）、《傷美人詩》（139）、《詠人棄妾詩》（179）、《落日窗中坐》（183）。

二十四首，其中怨婦詩有十四首，7 思婦詩有十首；8 第(3)類佔二十四首，其中伎女詩有十一首，9 倡女詩有十三首；10 第(4)類佔九首，寫水上民女的有六首，11 寫陸上民女的有三首；12 第(5)類佔五首，寫歷史宮闈婦女的有兩首，13 神話傳說中的女性有三首。¹⁴

各類婦女形象的刻劃重點及描寫手法

1. 貴族中的得寵者和失寵者

a. 得寵者

這組詩主要運用白描手法去刻劃得寵者的妝容、衣飾、神情和動作。現以《美女篇》(020)、《和湘東王名士悅傾城詩》(131)、《戲贈麗人詩》(133)、《率爾為詠詩》(134)、《詠內人晝眠詩》(138)、《美人晨粧詩》(180)這幾篇較為重要的作品加以說明。在這些詩篇裏，簡文帝只是很籠統地寫得寵者的容貌和身段，但當寫及她們的妝容、衣履、神情及動作時卻十分細膩傳神。譬如頭部的妝容是：「約黃能效月，裁金巧作星」(《美女篇》020)、「粉光勝玉靚」(《美女篇》020)、「異作額間黃」(《戲贈麗人詩》133)、「約黃出意巧」(《率爾為詠詩》134)、「散黛隨眉廣，燕脂逐臉生」(《美人晨粧詩》180)。由此可知當時的面部妝容是敷粉施脂，又在額上點上呈月形或星狀圖案的黃粉，至於眉毛則畫得廣而散。髮飾是多樣化的：由「同安鬢裡撥」(《戲贈麗人詩》133)、「疏花映鬢插」(《率爾為詠

- 7 十四首計有：《妾薄命篇十韻》(005)、《雁門太守行》(016)、《詠中婦織流黃》(038)、《擬沈隱侯夜夜曲》(052)、《獨處怨》(053)、《夜夜曲》(070)、《秋閨夜思詩》(137)、《樂名詩》(169)、《冬曉》(216)、《曉思詩》(217)、《照流看落釵》(219)、《愁閨照鏡詩》(239)、《寒閨詩》(242)、《擬古詩》(289)。
- 8 十首計有：《採桑》(002)、《紫騮馬》(031)、《烏棲曲四首之一》(076)、《戲作謝惠連體十三韻詩》(144)、《春閨情詩》(176)、《又三韻》(177)、《和湘東王三韻詩二首之春宵》(215)、《金閨思二首》(240)(241)、《雜詠詩》(249)。
- 9 十一首計有：《賦樂府得大垂手》(060)、《小垂手》(061)、《有所傷三首之一》(062)、《詠舞詩二首》(142)(143)、《和林下妓應令詩》(181)、《夜聽妓詩》(182)、《賦樂器名得箜篌詩》(220)、《春日詩》(221)、《詠舞詩》(272)、《歌》(295)三首。
- 10 十三首計有：《艷歌篇十八韻》(004)、《雞鳴高樹顛》(035)、《烏夜啼》(075)、《烏棲曲》(078)(079)、《東飛伯勞歌二首》(081)(082)、《江南曲》(085)、《龍笛曲》(086)、《執筆戲書詩》(135)、《倡婦怨情詩十二韻》(141)、《遙望詩》(246)、《倡怨節詩》(282)。
- 11 六首計有：《權歌行》(018)、《採蓮曲》(041)(042)、《採菱曲》(067)、《採蓮曲》(087)、(248)。
- 12 三首計有：《茱萸女》(023)、詠採菊女的《採菊篇》(080)《七夕穿針詩》(273)。
- 13 兩首計有：《明君詞》(036)、《楚妃歎》(054)。
- 14 三首計有：《七夕詩》(196)、《行雨詩》(247)、《浮雲詩》(258)。

詩) 134)、「取花爭間鑷」(《戲贈麗人詩》 133)、「眠鬟壓落花」(《詠內人晝眠詩》 138)可見當時的髮飾有撥、鑷與花。流行的衣履是：「衫薄擬蟬輕」(《美女篇》 020)、「履高疑上砌，裾開特畏風。衫輕見跳脫，珠概雜青蟲」(《和湘東王名士悅傾城詩》 131)、「羅裙宜細簡，畫屨重高牆」(《戲贈麗人詩》 133)、「迎風時引袖，避日暫披巾」(《率爾為詠詩》 134)、「細佩遶衫身」(《率爾為詠詩》 134)、「香汗浸紅紗」(《詠內人晝眠詩》 138)。衣服既輕且薄，有的更是輕薄的紅紗，大袖子可在風中飄揚，爲了避免太陽直射，所以披上頭巾，衣服本身也有珠子、細佩等飾物，裙子的紋飾細緻，鞋子是高的，有些更有錦繡紋飾。

由於這類婦女是得寵者，自然缺乏感人肺腑的情愫，所以簡文帝也只是著重描寫她們撩人的意態。譬如「非憐江浦蕖，羞使春閨空」(《和湘東王名士悅傾城詩》 131)、「含羞未上砌，微笑出長廊」(《戲贈麗人詩》 133)、「嬌羞不肯出，猶言粧未成」(《美人晨妝詩》 180)等句寫女子的嬌羞情態；至於惹人綺思的迷人風姿則有「粉光勝玉靚，衫薄擬蟬輕。密態隨流臉，嬌歌逐軟聲。朱顏半已醉，微笑隱香屏」(《美女篇》 020)、「攀鉤落綺障，插振舉琵琶。夢笑開嬌靨，眠鬟壓落花。簾文生玉腕，香汗浸紅紗」(《詠內人晝眠詩》 138)。

這組詩描寫環境的主要目的，是突出得寵者的高貴身份。譬如《艷歌曲》(039)、《和徐錄事見內人作臥具詩》(132)兩首所描述的有以「雲楣桂成戶，飛棟杏爲梁」的華麗居所；室中設有珍貴的「淮南牀」、「琉璃帳」、「太華氈」、「雕鑪」；用品是講究的「魏后尺」、「龍刀」、「畫尺」、「金「熨斗」、白牙「簪管」、「八蠶綿」、「麗丘蜜」、「麝」煙；衣服是用「雙針縷」和「八蠶綿」所縫製的「合歡襪」，這些當然透露出詩中主人翁的貴族身份。

b. 失寵者

除了《怨歌行》(019)和《擬落日窗中坐》(183)兩首很籠統地寫女子有「傾城貌」及稱之爲「美人」外，其餘五首都不寫女子的姿容，因爲這組詩的刻劃重點是失寵者的心境。心境的刻劃又往往借助環境氣氛去加以渲染烘托，甚至直接喻失寵者爲眼前的景象。譬如《傷美人詩》(139)一首以苔生沒階，翠帶空留去襯出美人的失寵；又借眼前馥郁的爐煙和燦爛的庭花終會燒盡和凋零等必然的結局來比喻失寵婦女的下場。至於《有所思》(027)一首乃借寂寞的錦筵和虛空的玉殿去反襯出失寵者愁苦無告的心境。這組詩有不少地方用了宮闈失寵的典故，譬如《怨歌行》(019)及《有所思》(027)中，就用了漢成帝的失寵妃子班婕妤好的「長信」、「團扇」和「裂紈」等典故，¹⁵以及楚懷王夫人鄭袖設計毒害魏國美人的「掩鼻」故事，¹⁶去暗示這組詩中失寵者的身份，並深化她們淒涼的處境和心境。

15 參見《漢書·外戚傳下》，北京：中華書局，1975年，頁3983—3988。

16 參見《戰國策·楚策四》之《魏王遺楚王美人》，上海：上海古籍出版社，1985年，中冊，頁553—554。

版權為香港中文大學
中國文化研究所所有
未經批准 不得翻印
林小燕

此外，這組詩還好用對比手法去突出失寵或被棄婦女今非昔比的悲哀。譬如《怨詩》(040)、《和人愛妾換馬》(050)、《詠人棄妾詩》(179)三首就運用了強烈的對比手法，去突出失寵者的悲哀——新人及故愛猶如秋風與白團，根本不能相容；即使顏如白玉也不及青驪之受寵；昔日含羞侍歡，今日紅顏未老已是銜啼成怨，這都是不可挽回的事實，失寵者只有空閨獨守，被棄者也只有垂淚待斃，即使是那些以身易馬的愛妾也只有悲忿難平，含恨終身。

2. 閨閣中的怨婦和思婦

a. 怨婦

閨婦抱怨的主因在於離別，形象是悲苦怨恨，富於感性的。她們有的思念遠方遊子，有的思念征夫，有的傷夫婦離異，有的哀紅顏易老。梁簡文帝詩中的婦女都敢於直率地將自己內心的憤怨披露出來，如《擬古詩》(289)一首就很直率地寫出相思之苦：怨婦既「歛雙眉」，又「含愁拭淚」，既「心懷心想」，又「不忍語」而「含恨獨吞聲」。懷念着遠方人的她就是個終日愁眉垂淚，含恨不語之人。其他如「九重忽不見，萬恨滿心生」(《秋閨夜思詩》137)、「重臺蕩子妾，黃昏獨自傷」(《藥名詩》169)、「紅粧幾盡淚，蕩子何當來」(《曉思詩》217)、「寄語金閨妾，勿怨寒床虛」(《雁門太守行》016)、「愁人獨上機」(《詠中婦織流黃》038)、「佳期在何許，徒傷心不同」(《同庾肩吾四詠詩二首之二：照流看落釵》219)、「那堪不愁思」(《寒閨詩》242)等句，都飽含怨婦的濃烈感情，其中「苦」「愁」「淚」「恨」「傷」「怨」等都是極度濃烈感傷色彩的字眼。

除了直抒胸臆外，也有藉著鋪敘閨中的陳設，細繪四周的環境以達到渲染及烘托怨婦悲恨心境的目的。譬如《秋閨夜思詩》(137)是以秋夜作背景，《藥名詩》(169)則以春天的黃昏作背景。黃昏及晚上都是一天之中最能惹人情思的時分，而正如松浦友久所說，春秋兩季又是四季中最令人傷感的季節，¹⁷在這兩個有利於抒發感傷情懷的條件下，自然對渲染怨婦的情懷起著一定的作用。再者，兩首詩都很著意去勾勒婦人的居住環境，譬如《秋閨夜思詩》(137)寫在重門深鎖之中的閨人獨對空床畫屏，眼見明月當窗，靜聽繞階吟蟲，再加上秋霜隕葉，秋風驅螢的肅殺淒涼的光景，自然倍感孤寂淒清，思念征夫之情不期油然而生。正因為作者很巧妙地把寂寥的香閨與大自然的動態這一靜一動作對比，從而烘托出閨中怨婦的悲涼心境。

版權為香港中文大學
中國文化研究所所有
未經批准 不得翻印

17 松浦友久著，孫昌武、鄭天剛譯《中國詩歌原理》，沈陽：遼寧教育出版社，1990年，頁5-40。

b. 思婦

描寫的重點亦在於刻劃思婦的情懷，不過只是淡淡的哀愁，而不是如怨婦般悲傷愁苦。這組詩在感情的宣洩上絕大多數含蓄委婉，重視環境的渲染與烘托，至於女子的容貌則甚少涉及。在這十首詩中有些很明顯地寫思婦懷人，但有些作品並沒有提及她們所思的對象，寫的是抽象的情思。《烏棲曲四首之一》(076)寫女子思「郎」。她設想他不來是由於風浪的阻擋，其實這個原因只是她解慰自己的主觀想法而已，但由此可以推想她希望「郎」不來的原因是人不能控制的因素，不是「郎」故意不返，思慕之情是多麼的曲折動人。

至於《採桑》(002)和《戲作謝惠連體十三韻詩》(144)兩首就著重借環境的鋪排去渲染烘托思婦的情懷。兩首同寫春景，結構佈局也很相似，它們都是先寫戶外的爛漫明媚的春光，繼而引出女子的居所，接著又再轉回戶外的景致，最後以女子的所思所感作結。所不同的地方在於第一首很明顯地塑造了一個思念丈夫的女子，而第二首則全篇不及一人，只在字裏行間隱約看到一個思春女子，寫得比較抽象迷離。至於感情抒發方面，兩首都是含蓄委婉，細膩感人的。第一首由庭院中梅花初綻，進而寫到庭院之外正是春意盎然，遊人如鯽，接著又寫回庭院中叢臺上當窗處正站著一個婦人看著蝴蝶雙雙起舞，那個獨處的婦人再也按耐不住，她急於整理衣裳，打扮一番，準備結伴採桑。其實她並不是存心採桑，她只是借結伴採桑去打發時間，聊解思夫之苦。至於第二首就更著力於環境的鋪陳、氣氛的渲染去烘托出一個思春女子的迷離彷彿的抽象的情思，手法比第一首更為曲折細膩，是這組思婦詩的代表作。詩中初寫春花盛放，有情的春風拂幔復開楹，但它又偏令春花飄墮於眼前，一變而為無情之物。在這兒已蘊藏著對春天既愛且恨的矛盾複雜的意緒，繼之再引出一個垂著翡翠帷與芙蓉帳的香閨，那兒的窗戶正透出裊裊的香煙，落日的斜暉灑在階前。那時節桃花嬌媚，春風亂柳，更何況窗前燕舞雙雙，越發挑起孤寂的閨中人的春心，雖有澆愁的春酒及忘憂的萱草，也不能排遣。那淡淡的若有若無、捉不到摸不著的抽象的春愁，也就從作者的妙筆底下裸露出來。

3. 伎女和倡女

a. 伎女

這一組的刻劃重心是舞伎的舞姿以及因舞姿而發生變化的衣飾，不過與第一組特別注重衣物的輕薄，以誘發人對性感的胴體產生幻想不同，這一組的著眼點是衣飾的飄逸感。簡文帝擅長捕捉一舉手一投足都充滿美感和動感的歌舞女郎的風姿神韻，尤其是瞬息百變的快舞。譬如兩首《詠舞詩》(142和143)寫的是集體的舞姿。其中「扇開衫影亂，巾度履行疏。」(《詠舞詩》142)兩句把眾舞娘開扇持巾隨著舞樂的旋律，踏著輕快整齊的步伐在隊伍中穿插以致舞衣飄揚，衫影散亂的光景刻劃得非常細膩傳神，如在目前。至於「入行看履進，轉面望鬢空。腕動苔華玉，衫隨如意風」(《詠舞詩》143)等句就把那些舞娘整齊

合拍的步伐，曼妙玉腕的移動，輕盈快速的轉身以及舞衣因身子的快轉而飄拂如風的舞姿很引人入勝地描繪出來。

簡文帝不獨注意到伎女的舞姿，他更注意到與舞蹈有關的樂器和衣履穿戴：妙曼的舞姿又要靠軀幹、手部、腰部和足部去完成，於是他對這些身體部位都描寫得非常細緻。「逐節似飛鴻」、「入行看履進，轉面望鬢空」（《詠舞詩二首其二》143）、「弱步逐風吹」（《詠舞詩》272）等句寫合樂整齊又新奇輕盈的舞步，「飛燕掌中嬌」（《賦樂府得大垂手》060）、「嬌態似凌虛」（《詠舞詩二首其一》142）寫身軀的輕盈嬌柔，「垂手忽迢迢」（《賦樂府得大垂手》060）、「且復小垂手」（《小垂手》061）、「腕動苕華玉」（《詠舞詩二首其二》143）寫手和腕的靈活，至於「促舞不回腰」（《賦樂府得大垂手》060）、「折腰應兩袖」（《小垂手》061）、「流風拂舞腰」（《夜聽妓詩》182）則用以形容纖細柔軟的腰部，「頓足轉雙巾」（《小垂手》061）形容靈巧應節的足部。衣飾方面，也描寫得十分細緻，譬如「羅衣姿風引」（《賦樂府手得大垂手》060）、「衫隨如意風」（《詠舞詩二首其二》143）寫飄逸的舞衣；從「廣袖拂紅塵」、「折腰應兩袖」（《小垂手》061）、「舞袂寫風枝」（《和林下妓應令詩》181）、「飛袖拂鬢垂」（《詠舞詩》272）等句可見當時流行的是闊而長的袖子，跳起舞來倍覺灑脫飄逸。簡文帝就連巾帶與頭飾這些用來點綴舞姿的瑣細之物也觀察入微，從「輕帶任情搖」（《賦樂府得大垂手》060）、「頓足轉雙巾」（《小垂手》061）、「巾度履行疏」、「垂翠逐璫舒」（《詠舞詩二首其一》142）、「懸釵隨舞落」（《詠舞詩》272）等句可見一斑。

b. 倡女

這組詩一般來說寫得很直率露骨，簡文帝所塑造的婦女形象是庸俗妖艷的、隨便的、淺露的和拜金的。在感情抒發方面主要是懼怕紅顏老去，恩情不再。環境的刻劃除少數作品外是不大注重的。《江南曲》（085）一首寫倡女有感於春殘人易老，故希望趁自己尚未色衰去多賺點錢，希望上客擲金留宿，坦言爲了黃金而出賣色笑。《龍笛曲》（086）和《艷歌篇十八韻》（004）則寫倡女恐懼色衰愛弛的心理。《執筆戲書詩》（135）和《東飛伯勞歌》（082）寫倡女生涯。她們有些服侍上客嗜蟠桃、飲美酒、聽妙歌、看妙舞，過着「甲乙羅帳異，辛壬房戶暉。夜夜有明月，時時憐更衣」（《執筆戲書詩》135）的迎送生涯；有些則「輕妝薄粉」、「含嬌聚態」（《東飛伯勞歌二首其二》082），置身於綺麗芬芳的香閨，斜倚著錦帳和翠被，等待著上客的光臨。她們的妝扮是「分妝間淺靨，繞臉傅斜紅」（《艷歌篇十八韻》004），「散誕披紅帔，生情新約黃」（《倡婦怨情詩十二韻》141），「散誕垂紅帔，斜柯插玉簪。」（《遙望詩》246），極其庸俗妖艷、放蕩不羈。

4. 天真的民女

這組詩主要的寫作對象是採蓮女，譬如《櫂歌行》（018）和《採蓮曲》（041）兩首。第一

首詳寫採蓮女的活動情況：她們唱著採菱歌，在池塘中摘取荇葉和蓮藕或在池邊浣紗和濯錦。在進行這些活動時往往弄到荷葉亂、藕絲飄、水濺妝和水沾衣。這樣的寫法極富於動感，塑造的婦女形象是活潑、愉快與健康的。第二首寫的也是採蓮女的活動情況，不過重點在於她們在湖中採蓮時一連串的影響：因為「棹動」所以「芙蓉落」；因為「船動」所以「白鷺飛」；因為折藕，所以弄到藕絲「繞腕」；因為採菱，於是弄得「菱角」「牽衣」。兩首《採蓮曲》(042和087)則借採蓮去寫男女的情愛事，詩的情調是輕快的，有濃厚的民歌色彩。至於第一首更富於想像力：女子欲採蓮葉為裙，但是因為葉子滑溜溜的難以穿針引線，做不成；又因時常掛念心上人，於是也就無暇把那荷葉裙子薰香。

此外，也有刻劃女子的生活情趣的，譬如《採菊篇》(080)一首寫妍麗的少婦們在大清早提著筐子，愉悅地相呼採菊的情景，最後以戲謔的口吻笑說這羣女子遇上了身份高貴的男子，不再顧念他們的夫婿，寫得佻皮輕鬆。至於《七夕穿針詩》(273)寫的是七夕穿針的民間習俗，詩中的女子因為穿不成針線，所以埋怨月色不明以致拿不穩針，又怨西風把線縷吹散，其實七夕乃神話傳說中的牛郎和織女相會的佳期，而穿針引線正象徵男女的結合，這正暗示著女子求偶心切，不過寫得較含蓄和趣味化。

5. 古代和神話傳說中的女性

a. 歷史婦女

《明君詞》(036)一首寫昭君本有傾城美貌，但為畫工毛延壽所害，以致要出塞和番；《楚妃歎》(054)一首寫娥皇女英因舜之死而哀傷不已。在抒情手法方面第一首注重故事性的鋪排，第二首藉著秋螢繞戶、蛛網懸壁以及銅壺滴漏的聲響去營造淒清的氣氛，從而烘托出楚妃的悲傷情懷。

b. 神話傳說中的女性

這組詩所歌詠的神話傳說中的女性有織女和巫山神女。《七夕詩》(196)的前半部着重寫當時的天象，寫織女的只有最後兩句，而整首詩的情調決不是淒戚的，因為寫的不是牛郎織女雙星之恨，而寫織女停梭，亦即暗示可與牛郎會面。至於《浮雲詩》(258)與《行雨詩》(247)兩首，顧名思義，寫的是巫山神女與楚襄王的愛情故事，不過詩中並沒有直接寫他們，只是由「浮雲」及「行雨」去引發人對巫山神女行雲行雨的典故作聯想，類似猜謎性質，寫作手法比較特別。

以上對簡文帝婦女詩的形象分類及塑造重點作出分析，下面是兩個簡表，作一個提要：

類型	貴族婦女		閨閣婦女	
	得寵	失寵 被棄	怨婦	思婦
篇數	16	7	14	10
百分比 (約數)	19%	8%	16%	12%
造型	嬌美	嗟怨 含恨	愁苦 哀傷	企盼 傷春
刻劃重點	妝容衣飾 神情舉止	心境	心境	心境
主要寫 作手法	白描	直述 對比	坦率 露骨	含蓄 烘托
環境渲染 的作用	突現貴婦 身份	悲苦心態	孤寂怨恨 的心態	微妙抽象 的情思

類型	伎女		倡女		歷史 婦女	古代 神話
	伎女	倡女	民女	民女		
篇數	11	13	9	2	3	
百分比 (約數)	13%	15%	11%	2%	4%	
造型	婀娜敏捷	庸俗妖艷	天真健康	悲戚	神秘	
刻劃重點	妙曼舞姿	放蕩俗艷 恐懼心理	活動情況	身世	故事	
主要寫 作手法	白描	直敘露骨	戲謔 直敘	直敘 渲染	暗示	
對環境的渲染	無	不大注意	不大注意	不大注意	不大注意	

婦女形象塑造手法總結

簡文帝筆下的婦女形象都是寫實性強，富於美感的。他又十分重視環境的渲染烘托和意象的塑造。現試分析如下：

1. 寫實性強

正如林文月所說，六朝人不必再顧忌美刺、諷諫等問題而扭捏作態，他們只須把山水、器物或人體等素材，以純粹的審美態度，與客觀而逼真的寫作技巧相配，就產生了寫實的詩篇。¹⁸ 這種描繪的特點，又正受到當時崇尚形似的文風、畫風以及儒家重視人為文飾的影響。

a. 文風對人物形象塑造的影響

齊梁的文風崇尚「形似」，注重體物密附。¹⁹ 當時的山水詩、詠物詩正可體現這種客觀而細膩的文風。齊的詠物詩以描寫器物為主流，到了梁代就以天象、歲時、動植物乃至美人的目口耳頭髮等為描劃的對象。²⁰ 其實，謝朓、沈約的作品中已出現對美人的用物的描寫。例如謝朓的《詠鏡臺》，沈約的《領邊繡》、《腳下履》等，都是直接取材自與女性相關的器物的，²¹ 於是，詠物詩可視為通往專寫女性的狹義的宮體詩的渠道，²² 甚或可說專寫女性的狹義的宮體詩是由詠物詩派生出來的。²³

b. 畫風對人物形象塑造的影響

謝赫生於齊梁間，是當時的重要人物畫家。他的畫風猶如當時的文風一般，崇尚形似，注重忠實精密。²⁴ 這風格當與著重客觀鋪陳，喜歡精雕細鏤的專門描寫女性心思體態的狹義的宮體詩有一定的關係。

18 林文月《宮體詩人的寫實精神》，頁133。

19 劉勰《文心雕龍》卷十《物色篇》：「自近代以來，文貴形似，窺情風景之上，鑽貌草木之中。吟詠所發，志惟深遠；體物為妙，功在密附。」（香港：商務印書館，1969年，下冊，頁694）

20 林田愼之助《南朝放蕩文學論的美意識——簡文帝的文學觀》，頁73。

21 興膳宏《六朝文學論稿》，長沙：岳麓書社，1986年，頁137。

22 同上注。

23 林田愼之助《南朝放蕩文學論的美意識——簡文帝的文學觀》，頁74。

24 同上注，頁72。

c. 儒家思想對人物形象塑造的影響

後世多認為齊梁並不重視儒學，但鄧仕樑先生則認為齊梁人仍以儒學為人倫評鑒的主要規範，他們只是歛力追求儒佛與儒玄間的調和而並無意排斥儒學。譬如梁代就特別重視禮學，尤其是極端繁瑣的喪禮，論禮又常窮徵博引典故，這些都是極端重視人為文飾的做法，相信與極重精雕細鏤的狹義的宮體詩不無關係。²⁵

2. 崇尚美感

梅向東認為中國女性美從來只是通過道德作為中介，於是美也因此而萎縮了感性的特徵而讓位於道德，中國人從女性那裏得到的也只是深深的原罪感。²⁶簡文帝能擺脫固有的枷鎖，把道德與文章分開，²⁷從審美的角度去欣賞女性，舉凡她們的靜態美、動態美和情態美都精細地刻劃出來。靜態美包括女性肉體的各部位和女性的衣飾。肉體各部位諸如頭髮、額角、眉目、唇吻、腕臂、肌膚、腰肢，甚至於手指和足趾都仔細地描述一番。至於衣飾方面更加詳細，舉凡衫、襦、裙、袖、履、釵、鈿、簪、珮乃至薰香都有寫及，正如林文月所指出的，衣飾的描寫不僅富於鮮明的色彩感，並且兼具音響和嗅覺效果。²⁸動態美的描寫就集中在快舞的節奏感與妙曼的舞姿，以及富於流動美的採蓮女的活動。情態美則表現在美女的嬌慵、嫵媚，怨婦的淒婉、悲戚和倡婦的風情。

事實上，簡文帝好寫女性的靜態美、動態美和情態美，又與當時流行的道家 and 佛家思想有關。鄧仕樑先生就指出六朝受道家的影響很深，道是無所不在的，它既可見於講抽象道理的玄言詩，也可見於寫山水等實物的山水詩，甚至於女子的姿容服飾中也寄寓著道。²⁹此外，佛教思想是整個六朝的主流思想，在《大智度論》卷廿一就說到人有六欲，即色欲、形貌欲、威儀姿態欲、語言音聲欲、細滑欲及相欲，而這些正是狹義的宮體詩所刻劃的。³⁰張伯偉曾說六朝社會崇尚風姿俊美，即使高僧也不例外。凡此，都不能說對宮體詩的創作沒有影響。³¹至於艷情的描寫乃受佛教的影響這一點，蔣述卓有極詳盡精

25 鄧仕樑《玄言與宮體——從思想背景看六朝詩歌的發展》，漢城：韓國中國學會《中國學報》，第30輯，1990年，頁14。

26 梅向東《由道德理性向感性實體的回歸》，《安慶師範學報(社會科學版)》，1988年第1期，頁48。

27 「立身之道與文章異，立身先須謹重，文章且須放蕩。」見梁簡文帝《誠當陽公大心書》，載明張溥《漢魏六朝百三家集》，臺北：新興書局，1976年，第5冊，頁2624。

28 林文月《宮體詩人的寫實精神》，頁142。

29 鄧仕樑《玄言與宮體——從思想背景看六朝詩歌的發展》，頁12-13。

30 同上注，頁13。

31 張伯偉《詩與禪學》，杭州：浙江人民出版社，1992年，頁199-204。

關的說明。他指出維摩詰的生活方式、佛性的討論，以及佛經翻譯中的艷情的描寫，都對宮體詩淫艷的詩風有莫大的影響。³²

3. 注重意象的塑造

簡文帝詩很重視意象的塑造，譬如艷情是透過綺艷和富於浪漫感的意象去塑造的；落寞失歡的情懷是借衰颯的意象去勾勒的；點染春愁則借迷離彷彿的意象；愉情則借富於動感快意的意象去塑造出來。

a. 艷情的意象塑造

艷情詩的寫作對象包括宮中的得寵者、伎女、大部分的倡女及神話傳說中的女性。塑造艷情的主要意象分為實物意象及抽象意象兩大類。實物意象包括春之物及閨中的陳設；抽象意象包括春季、夜、神話傳說及夢。春之物主要是春花、楊柳和禽鳥。春花春鳥象徵美人，燕子、蛺蝶、鴛鴦等禽鳥的出現多是成雙成對的，一如小川環樹所說可喻為男女兩性的歡愛。³³至於閨中的陳設除床外，它如屏、鉤、氈、被、帳等是床上用品，鏡、篋則是婦女的妝奩用物，加上麝香、鑪、燈等意象，就更能營造香艷迷人的氣氛。尤其值得注意的是簡文帝特別喜歡描述帳幔一類。帳幔類屬床上用品，質地既輕且薄，又富於流動感，易於營造一種迷離彷彿的美感，而這種美感又足以惹人綺念，與艷情有關。

在艷情詩中涉及季節性的詩，只有兩首不屬春季。春季生機蓬勃，明艷動人，又是求偶的季節，由此而聯想到春情與歡樂也很自然，松浦友久就指出春是戀愛與結婚的季節。³⁴在時間意象方面主要表現在璀璨迷人的黃昏與神秘浪漫的晚上。至於神女行雲行雨的夢意象，則把男女的性愛披上一層輕紗，塑造出一種朦朧飄忽的距離美。總而言之，簡文帝藉著這些既明媚綺麗又神秘迷人的意象去創作浪漫的艷情詩，予人以純美的享受。

b. 哀思的意象塑造

哀思詩的寫作對象包括宮中的失寵者、閨中怨婦、小部分的倡女、古代婦女和閨中的思婦。塑造哀思的主要意象亦可分為實物意象和抽象意象兩類。實物意象包括衰颯之物、春之物、宮中或閨中的建築及陳設；抽象的意象包括秋季、春季、夜及宮怨的典故。苔階、野草、落花、隕葉、螢火、絲蟲、夜雪及嚴霜等都是衰颯之物。苔階與野草象徵失

32 蔣述卓《佛教傳譯與中古文學思潮》，南昌：江西人民出版社，1990年，頁99、102—103。

33 小川環樹《風與雲——中國感傷文學的起源》，載譚汝謙、陳志誠、梁國豪譯《論中國詩》，香港：中文大學出版社，1986年，頁59。

34 松浦友久《中國詩歌原理》，頁22。

寵、失歡者的落寞心境，尤其是野草，它喚起分手的記憶，它象徵著心中的離愁別恨；³⁵ 落花、隕葉飄泊無依，是失寵者可憐身世的寫照，一如張春榮所說的花的謝落，用以寫人生的落寞；³⁶ 螢火在夜空閃爍不定，意境淒迷；絲蟲繞戶，又足以撩起懷人的思緒；夜雪與嚴霜是悲涼淒厲的象徵。宮中的失寵者、閨中的怨婦、失歡的倡女以及薄命的古代婦女的可憐身世及她們的悲怨愁苦的情懷，都藉著這些衰頹之物的意象勾勒出來。至於思婦的微妙春心，則靠春之物的意象透露出來。明媚的春日春花，醉人的春風春柳，撩人的飛蝶春燕，都給予閨中獨處的思婦以淡淡的春愁，撩起她們懷人或懷春的意緒。玉殿、玉階、杏梁等華貴之物，用作象徵及反襯宮中失寵者的身份及失歡的苦痛。床及帷、枕、被等閨中床上用品等意象，自會令人聯想到男女的歡愛，不過這是失歡者的用品，這些意象正足以表現孤枕獨眠的失歡者寂寞悲苦的情懷；鏡子用以照容整妝，現在影不成雙，容顏憔悴，把鏡獨照只會徒增傷感。張春榮就指出鏡子作心的意象，³⁷ 而李瑞騰更指出鏡子被視為愛情的象徵。³⁸ 尤其值得注意的是帷幔一類在思婦詩中出現凡六次之多，這個意象就如艷情詩中的一樣，象徵著迷離彷彿的春情春思，不過這種春情春思是有所企盼的思婦的情思，而非承歡者綺艷的情思。

抽象意象表現在季節方面可分為兩個系統，一個是以秋意象為主的悲秋系統，一個是以春意為主的傷春系統。肅殺的秋天正好點染和烘托落寞愁苦的怨婦情懷；³⁹ 惹人憐惜、短而多變的春天令人惆悵與感傷，⁴⁰ 思婦纏綿彷彿的複雜思緒，就包含在複雜的春的意象之中。夜是神秘浪漫的，但對獨守空閨的怨婦來說卻是淒涼難耐的。特別要提出的是簡文帝在這類詩中，寫黃昏薄暮者多，又很留意光感的變化。試想黃昏瞬息便由絢爛歸於沈寂，這正是失寵怨婦遭遇的寫照；至於光感的變化則與思春之婦的微妙心境相合。至於失寵典故的運用，主要的作用是深化宮中失寵者的悲哀。

c. 愉情的意象塑造

愉情詩的寫作對象是民間婦女。主要的實物意象為花、船和槳、水；抽象意象則為夏季及晚上。在花意象中，如茱萸花和石榴花都是色澤鮮紅的，可象徵熱鬧與歡樂。寫得最多的是蓮花(芙蓉)，此外還有蓮絲、菱角、蓮葉等。「蓮」與「憐」諧聲雙關，故蓮花令人聯

35 張春榮《到底多情是芳草》，載《詩學析論》，臺北：東大圖書公司，1987年，頁89—91。

36 張春榮《花的情思》，載《詩學析論》，頁104。

37 張春榮《紅樓夢兩段鏡子情節的象徵》，《中外文學》，第6卷第8期，1978年，頁151—152。

38 李瑞騰《說鏡》，載《詩的詮釋》，臺北：時報文化出版事業有限公司，1982年，頁152。

39 黎活仁在《秋的時間意識在中國文學的表現》中指出淺野通有悲秋系統中「燕歌行」系統的特點是作家代表某一集團抒發他們的共通的感情，而簡文帝的宮體詩正是以女子口吻抒發閨怨，屬於這個悲秋系統。載《法言》，第3卷第4期，1991年8月，頁58。

40 松浦友久《中國詩歌原理》，頁12—15。

想到憐愛；「芙蓉」與「夫容」，「蓮絲」之「絲」，與「相思」之「思」亦然，⁴¹ 所以，「蓮」、「芙蓉」與「絲」可作男女之歡與甜密愛情的意象。船在水中搖盪和船槳的划動，可作逍遙遨遊之樂的意象。至於水在夏季更予人清爽和快感，是舒暢快感的意象。

抽象意象表現在夏季與晚上。夏天天氣炎熱，不過在江南水鄉的晚上，因有水與風的調節，所以不會因悶熱而令人生厭；若與白天相比，反會覺得涼快清爽，何況晚上是工餘的輕鬆時刻，所以夏季的晚上就給人一種快感。此外，夏天氣溫高，雨量充沛，植物生機暢旺，也可作熱情與興奮的意象。

d. 小結

以下是艷情、哀思和愉情三類詩的主要意象簡表，希望藉此找出它們的共同意象，然後再作進一步的分析。

表一

	實物意象之象	實物意象之意
艷情	春之物——桃花春柳、禽鳥	嬌媚、性愛
	閨中陳設——帳幔類	浪漫艷情
哀思	秋之物——落花、草螢	失意、悲哀(怨婦)
	閨中陳設——鏡、床、帷、枕	孤獨、失歡(怨婦)
	春之物——春花、春燕	春情綺念(思婦)
	閨中陳設——帷幔類	迷離彷彿的春思(思婦)
愉情	夏之物——蓮花、荷絲	憐愛、歡樂
	水、船	逍遙、舒暢

41 陳望道《修辭學發凡》，香港：大光出版社，1976年，頁103—104；黃慶萱《修辭學》，臺北：三民書局股份有限公司，1978年，頁308—309。

表二

	抽象意象之象	抽象意象之意
艷情	春季	嬌媚、歡樂、性愛
	夜	浪漫綺艷
哀思	秋季	絕望失意(怨婦)
	春季	虛無飄渺的情思(思婦)
	夜	孤寂哀怨(怨婦) 寂寞無聊(思婦)
愉情	夏季	活力、歡樂
	夜	閒適、快感

綜觀上表，可知它們的共同之「象」為「夜」，不過各有不同之「意」：對艷情詩來說，夜象徵浪漫艷情，對哀思詩來說，則顯示哀怨與寂寞，而對愉情詩來說，則意味著閒適與快感。這正如盛子潮和朱子涌所說的，某意象因配合不同的整體意象而有不同的屬性。⁴²簡文帝在艷情、哀思和愉情詩中所塑造的「夜」的意象，正是一個好例子。用春之物去象徵春思春情，帳幔類去象徵抽象微妙的情思，都是簡文帝常用的意象。此外，他又善於掌握春、夏、秋三個季節的意象特徵去配合人的情緒和感受。由是觀之，簡文帝可以說是一個塑造意象的大師。

42 盛子潮、朱子涌《詩的表層意象結構》，載《詩歌形態美學》，廈門：廈門大學出版社，1987年，頁61—65。

本文總結

劉大杰說簡文帝的宮體詩用華美雕琢的辭句，去掩飾淫鄙的思想，暗示著強烈肉感與情慾的內容，正好反映這個佛徒皇帝荒淫的意識形態及生活形態。⁴³ 鄺健行先生則認為這純屬偏見，因為不論簡文帝或絕大多數齊梁的宮體詩人，都是方正之士。⁴⁴ 據劉大杰的看法，簡文帝視女性為玩物，女性毫無社會地位可言。固然，魏晉以來男性可以廣為置妾，富貴之家養婢畜妓之風亦甚盛，但當時的婦女亦有不少敢於放言的；對於離婚、改嫁的女性，社會並不力拒，反予以同情。⁴⁵ 釋永明曾指出，魏晉南北朝流行的大乘佛教，強調一切眾生平等，女性可以變性成佛，甚至可以即身成佛，因為大乘佛教確信婦女具有佛一般的智慧與大悲精神，即使是淫女也可弘揚佛法，於是，大乘時代發展出來的作品，往往以種種的方便形態去抨擊傳統社會對女性的鄙視，企圖塑造女性的新形象，消除她們在社會上所受不平等待遇的痛苦。⁴⁶ 簡文帝也篤信佛教，想必或多或少地受這種尊重女性思想的影響。譬如在他的集中就有盛讚臨安公主才德兼備的《臨安公主集序》；⁴⁷ 而由他詔令編纂的《玉臺新詠》序，也是借閨閣婦女之口去陳述編寫動機的，⁴⁸ 這顯示簡文帝並不輕視女性。《玉臺新詠》裡面也選了一些當時的女作家，如劉令嫻（劉孝綽三妹，徐悱妻）、沈滿願（范靖妻）的作品，此外劉孝綽的另兩個妹妹（王叔英妻、張岷妻）、衛敬瑜妻王氏以及武帝女臨安公主等都是當時有名的女詩人。⁴⁹ 由以上資料可見，其時的女性不論在社會上、還是宗教上或文學上都並非只屬玩物；相反地，她們擁有一定的認可地位。

-
- 43 劉大杰《中國文學發展史》，上册，頁304—305。
- 44 鄺健行《中國詩歌論稿》，香港：新亞研究所，1984年，頁81—90。
- 45 參見曾文樑《從世說新語看魏晉當時之婚姻現象》，臺北：輔仁大學《輔仁學誌——文學院之部》，第18期，1989年，頁22—23。
- 46 釋永明《佛教的女性觀》，高雄：佛光出版社，1990年，頁108—156。
- 47 《臨安公主集序》云：「四德之美，戚里仰以為風。七行之奇，濯龍規以為則。若夫託言勾陳之貴，出玉臺之尊。風儀閒潤，神姿照朗。愛敬之道夙彰，柔嫺之才必備。鳳桐遐遠，清管遼亮。湘川寂寞，淚篠葳蕤。北渚之句尚傳，仙靈之典不泯。況復文同積玉，韻比風飛。謹求散逸，貽厥於後。」（張溥《漢魏六朝百三家集》，冊5，頁2631）
- 48 《玉臺新詠序》云：「真可謂傾國傾城，無對無雙者。……妙解文章，尤工詩賦。……優游少託，寂寞多閑。……無怡神於暇景，惟屬意於新詩。……但往世名篇，當今巧製，分諸麟閣，散在鴻都。不籍篇章，無由披覽，於是，燃脂暝寫。弄筆晨書，撰錄艷歌，凡為十卷。曾無忝於雅頌，亦靡濫於風人。」見徐陵編、吳兆宜注《玉臺新詠箋注》，北京：中華書局，1985，上册，頁12—13。
- 49 如《徐悱妻劉令嫻答外詩二首》、《徐悱妻劉氏答唐孀七夕所穿針一首》、《徐悱妻劉氏聽百舌一首》、《徐悱妻劉氏雜詩一首》、《王叔英妻劉氏雜詩一首》、《王叔英婦贈答一首》、《范靖妻沈氏晨風行一首》、《范靖婦詩三首》、《徐悱婦詩三首》、《王叔英婦暮寒一首》、《范靖婦詩二首》等。見徐陵編、吳兆宜注《玉臺新詠箋注》，上、下册，卷第六，頁255—528。

簡文帝的詩向被視為色情文學，但據本文研究所得，勉強地說，有色情意識傾向的詩只有描述宮中的得寵者與倡女兩類，又這兩類作品亦並非全部都有這個傾向；即使將這兩類詩悉數當作色情意識的作品，亦只有二十九首，佔全部婦女詩百分之三十四，而佔簡文帝全部詩作僅百分之九。至於簡文帝其他類別的詩歌如詠物、交遊、宗教等詩的色情意識就更為薄弱，或根本沾不上邊。從這些數據看來，說簡文帝是色情狂，他的作品是「色情文學」，⁵⁰ 甚至視為「黃色文學」，⁵¹ 都是十分武斷和籠統的。說到簡文帝詩中色情意識的程度，是否如劉大杰和洪順隆所謂，「至於肉感的大膽表現」，「暗示著強烈的肉感與情慾」，⁵² 「大膽而裸露的展示」，「夠艷、夠感官性的表現」，「再由感官作用與聯想作用的攜手、擴延、瀰漫，乃成為肉欲底渴求的化身，在那兒顫抖著」⁵³ 那麼嚴重，就頗有商榷的餘地。若仔細分析向被視為色情詩的簡文帝之代表作《詠內人晝眠》(138) 以及《倡婦怨情十二韻》(141) 兩首，便知絕不是他們所謂大膽的裸露，因為詩中女性外露的身體部位只有頭部和腕部，而比較能夠引人綺思的亦只有「香汗浸紅紗」及「朱唇徒自香」兩句罷了。其實簡文帝在描繪人體之外，更注重刻劃人物的挑逗姿態，和藉著環境氣氛的營造去渲染烘托艷情，寫得十分含蓄和富於藝術美感，⁵⁴ 絕不是肉體的正面暴露或提供所謂官能的刺激。正如張淑香所說的宮體詩本身的旨趣在於「體」物而不是「寫」物，重點在於呈現「美感經驗」(感覺)本身而不是「具體對象」(事物)本身，所以詩中物象的呈露就不僅是一種寫實的狀態，而且是一種美感的造型，一種感覺的情趣的具象化。⁵⁵ 因此，簡文帝的婦女詩並不是「色情」作品，而是「藝術」作品。誠如朱光潛所說，我們應持藝術點化的成功或失敗這個標準去批判藝術作品的美醜好惡，而不是僅僅鑑賞藝術點化以前生糙的內容。⁵⁶

最後，我願引用韋政通的說話去表明本文的寫作動機：「希望吸收西洋的方法與知識，給予我們的傳統一種新的表達方式，並重驗它的內容。」⁵⁷ 當然，本文只是一個很初步的嘗試，一個初步的探討。

50 劉大杰《中國文學發展史》，上冊，頁303—305。

51 郭紹虞《中國古典文學理論批評史》，北京：人民文學出版社，1959年，頁81。

52 劉大杰《中國文學發展史》，上冊，頁305。

53 洪順隆《由隱逸到宮體》，臺北：文史哲出版社，1984年，頁128—130。

54 林田慎之助《南朝放蕩文學論の美意識——簡文帝の文學觀》，頁64—77。

55 張淑香《三面「夏娃」》，《中外文學》，第15卷第10期，1987年，頁135。

56 參見朱光潛《文學上的低級趣味》，載《談文學》，香港：文藝出版社，1961年，頁34—35。

57 韋政通《傳統的更新》，臺北：大林出版社，1981年，頁216。

附錄

茲引錄每類婦女形象詩各一首以供參考：

得寵者

北窗聊就枕，南簷日未斜。攀鉤落綺障，插撥舉琵琶。夢笑開嬌靨，眠鬢壓落花。簾文生玉腕，香汗浸紅紗。夫婿恆相伴，莫誤是倡家。（《詠內人晝眠詩》138）

失寵者

十五頗有餘，日照杏梁初。蛾眉本多嫉，掩鼻特成虛。持此傾城貌，翻為不肖軀。秋風吹海水，寒霜依玉除。月光臨戶駛，荷花依浪舒。望簷悲雙翼，窺沼泣前魚。苔生履處沒，草合行人疏。裂紈傷不盡，歸骨恨難祛。早佑長信別，不避後園與。（《怨歌行》019）

怨婦

非關長信別，詎是良人征。九重忽不見，萬恨滿心生。夕門掩魚鑰，宵床悲畫屏。迴月臨窗度，吟蟲繞砌鳴。初霜實細葉，秋風驅亂螢。故妝猶累日，新衣髮未成。欲知妾不寐，城外擣衣聲。（《秋閨夜思詩》137）

思婦

雜蕊映南庭，庭中光景媚。可憐枝上花，早得春風意。春風復有情，拂幔且開楹。開楹開碧煙，拂幔拂垂蓮。偏使紅花散，飄颺落眼前，眼前多無況，參差鬱可望。珠繩翡翠帷，綺幕芙蓉帳。香煙出窗裏，落日斜階上。日影去遲遲，節華咸在茲。桃花紅若點，柳葉亂如絲。絲條轉暮光，影落暮陰長。春燕雙雙舞，春心處處揚。酒滿心聊足，萱枝愁不忘。（《戲作謝惠連體十三韻詩》144）

伎女

可憐稱二八，逐節似飛鴻。懸勝河陽伎，闔與淮南同。入行看履進，轉面望鬢空。腕動苕華玉，衫隨如意風。上客何須起，啼烏曲未終。（《詠舞詩》143）

倡女

綺窗臨畫閣，飛閣繞長廊。風散同心草，月送可憐光。彷彿簾中出，妖麗特非常。恥學秦羅髻，羞為樓上妝。散誕披紅帔，生情新約黃。斜燈入錦帳，微煙出玉床。六安雙玳瑁，八幅兩鴛鴦。猶是別時許，留致解心傷。含涕坐度日，俄頃變炎涼。玉關驅夜雪，金氣落嚴霜。飛狐驛使斷，交河川路長。蕩子無消息，朱唇徒自香。（《倡婦怨情詩十二韻》141）

民女

晚日照空磯，採蓮承晚暉。風起湖難度，蓮多摘未稀。棹動芙蓉落，船移白鷺飛。
荷絲傍繞腕，菱角遠牽衣。（《採蓮曲》041）

歷史婦女

幽閨情脈脈，漏長宵寂寂。草螢飛夜戶，絲蟲繞秋壁。薄笑夫為欣，微歎還成戚。
金簪鬢下垂，玉筋衣前滴。（《楚妃歎》054）

神話中的婦女

本是巫山來，無人睹容色。唯有楚王臣，曾言夢相識。（《行雨詩》247）

版權為香港中文大學
中國文化研究所所有
未經批准 不得翻印

The Images of Women in the Poems by Emperor Jianwen of the Liang

(A Summary)

Lam Shiu Yin

“Poetry on women”, which is generally known as the palace-style poetry, was written by Emperor Jianwen of the Liang (503–551). As “poetry on women” mainly depicts the feature, posture, dancing and emotion of women, many scholars condemn it for its eroticism. By grouping all his poems into five categories and analyzing the emphasis and technique of each category, the author of this article tries to highlight the artistic aspects of the poems: the realism, the aesthetic appeal and the metaphors used. Besides commentaries on the poems, the influence of the historical cultural background, the prevailing social custom and Buddhism is also dealt with, presenting a more rounded assessment of “poetry on women”.

版權為香港中文大學
中國文化研究所所有
未經批准 不得翻印

版權為香港中文大學
中國文化研究所所有
未經批准 不得翻印