

獨留青塚向黃昏—— 「昭君」在杜甫詩中的位格意象

林美清*

摘 要

本文以昭君故事與唐詩中有關昭君的歌詠為材料，試圖從史傳、小說、詩歌追蹤昭君故事演變的線索，釐析昭君故事及昭君形象的形塑過程。除勾抉唐詩中有關昭君賦詠的幾個重要議題外，並分析「昭君」在杜詩中的位格意象表現。經過研析比較，可獲得以下的結論：(一) 美貌與圖畫通常是歌詠或議論的起點；(二)「愛」與「怨」的矛盾，使昭君的出塞和番，衍生出君臣關係與和親政策的論辯；(三) 昭君故事中的「青塚」與「琵琶」，是唐人詩歌中最常見也是最基本的意象元素；(四) 杜甫的〈詠懷古跡〉五首之三，可說是唐人歌詠的壓卷之作，不僅展現詩人詩歌藝術的絕藝，也奠定昭君成為抒發懷才不遇與感嘆生命孤絕的典型意象。

關鍵詞：昭君、杜甫、位格、意象、青塚、琵琶

* 作者為長庚大學通識教育中心教授，E-mail: ching@mail.cgu.edu.tw。

1. 前言

王昭君故事是中國民間故事中流傳廣久的傳說之一。昭君故事在民間文學研究的分類中，或者從故事的主要人物——昭君的美貌著眼，而與西施、貂蟬、楊貴妃並列為四大美人故事；或者因昭君故事之見諸正史，而視為歷史性傳說；或者因內容以敘述和描寫人物事跡為主而視為「描敘性傳說」。¹ 但不論民間文學的分類如何，昭君故事在各種文學形式，包括詩歌、小說、戲劇、…等豐富多樣之表現，已成為民間文學中重要之研究主題。

2. 「昭君」故事蠡探

昭君之事本出於正史，經過士流與民間文學傳播，昭君故事與昭君形象幾乎成為各種藝術與文學的重要題材與創作元素。考諸正史《漢書·元帝本紀》、²《漢書·匈奴列傳》³ 與《後漢書·南匈奴傳》均有記載。然而雖同屬正史系統，《漢書》與《後漢書》的記載頗有出入，顯見東漢時所流傳的昭君之事已較西漢曲折、豐富。《漢書》的記載相當簡略，未嘗言及昭君的感受。昭君的「怨」，從《後漢書·南匈奴傳》開始受到關注：

昭君字嬀，南郡人也。初，元帝時，以良家子選入掖庭。時呼韓邪來朝，帝勅以宮女五人賜之。昭君入宮數歲，不得見御，積悲怨，乃請掖庭令求行。呼韓邪臨辭大會，帝召五女以示之，昭君豐容靚飾，光

¹ 見譚達先《中國傳說概述》(貫雅文化出版社，1993年)，頁21。

² 漢·班固《漢書·元帝本紀》(臺北：鼎文書局，1979年)：「虜韓邪單于不忘恩德，鄉慕禮儀，復修朝賀之禮，願保塞傳之無窮，邊陲長無兵革之事，其改元為竟寧，賜單于待詔掖庭王嬀字昭君為閼氏。」

³ 漢·班固《漢書·匈奴列傳》：「竟寧元年，……單于自言願婿漢氏以自親，元帝以後宮良家子王嬀字昭君賜單于，……號寧胡閼氏，生一男伊屠智牙師，為右日逐王。呼韓邪立二十八年，建始二年死，雕陶莫帛立，……復妻王昭君，生二女。」

明漢宮，顧景裴回，竦動左右。帝見大驚，意欲留之，而難於失信，遂與匈奴。生二子。及呼韓邪死，其前閼氏子代立，欲妻之，昭君上書求歸，成帝勅令從胡俗，遂復爲后單于閼氏焉。⁴

託名東漢蔡邕的《琴操》亦載昭君事，情節變化雖不大，但已可看出文人想像與民間傳說交融之現象：

王昭君者，齊國王襄女也。昭君年十七時，顏色皎潔，聞於國中。襄見昭君端正閑麗，未嘗窺看門戶，以其有異於人，求之者皆不與，進於孝元帝。以地遠既不幸，納於後宮，積五六年。昭君心有怨曠，僞不飾其形容。元帝每歷後宮，疏略不過其處。後單于遣使者朝賀，元帝陳設倡樂，乃令後宮粧出。昭君怨恚日久，不得侍列，乃更修飾善粧盛服，光暉而出，俱列坐。元帝謂使者曰：「單于何所願樂？」對曰：「珍奇怪物皆悉自備，惟婦人醜陋，不如中國。」帝乃問後宮，欲以一女賜單于，誰能行者起。於是昭君喟然越席而前曰：「妾幸得備在後宮，粗醜卑陋，不合陛下之心，誠願往。」時單于使者在旁，帝大驚悔之，不得復止，良久太息曰：「朕已誤矣！」遂以與之。⁵

《後漢書》和《琴操》對昭君的形象除了美貌的肯定外，對於昭君久不見御的怨曠、「乃請掖庭令求行」或「喟然越席而前」的自請之舉，以及元帝面前的自我嘲諷…，比起《漢書》有更多的鋪陳。昭君的形象也從被動忍受冷落及召行和親的美女，轉變成不甘忍受現狀、寧願自請遠行，且膽敢於皇帝面前以言詞譏諷的剛烈女子。這些轉變的重要性，尚不止於「召行」或「請行」情節的差異，而是後代文學作品中(尤其詩歌作品)，以「昭君」作爲「不遇之士」怨恚象徵的重要因素。然而《後漢書》和《琴操》對昭君的「怨」，

⁴ 據東漢·范曄《後漢書·南匈奴傳》，(臺北，鼎文書局，1979)，頁2941。

⁵ 東漢·蔡邕《琴操》，收錄於清·王謨輯《漢魏遺書鈔》(臺北，藝文印書館，1970)

皆訴諸帝王的冷落。換句話說，昭君埋怨的是元帝。這與敦煌〈王昭君怨諸詞人連句〉⁶和後世的戲曲小說強調昭君與皇帝間的恩愛，截然不同。

當然《後漢書》和《琴操》一方面強調昭君的美艷絕倫，終使漢元帝悔不當初；同時卻留下何以昭君「入宮數歲，不得見御」的疑竇。這一點，《後漢書》沒有進一步說明，而《琴操》的作者似乎注意到這點，所以先說「地遠既不幸」再以「昭君心有怨曠，僞不飾其形容。元帝每歷後宮，疏略不過其處。」試圖彌縫。但是這樣的補救，仍然無法寬解昭君的不遇之怨。而這個缺口，卻給予故事的傳播者或小說家相當寬闊的創作自由。於是，丹青誤人之說，滲入故事中，進而成為故事發展的關鍵。

當然，要怪罪丹青誤人，導致昭君之「怨」，須得塑造圖形之說或畫工的角色。故事中未具名姓的畫工或者有名有姓的毛延壽，皆來自小說家的渲染，晉葛洪所作的《西京雜記》⁷說：

元帝後宮既多，不得常見，乃使畫工圖其形，案圖召幸。宮人皆賂畫工，多者十萬，少者亦不減五萬。昭君自恃容貌，獨不肯與。工人乃醜圖之，遂不得見。後匈奴入朝，求美人為閼氏，帝按圖以昭君行，及去召見，貌為後宮第一，善應對，舉止閒雅。帝悔之，而名籍已定，方重信於外國，故不復更人，乃窮按其事。畫工有杜陵毛延壽，為人形，醜好老少，必得其真。安陵陳敞，新豐劉白、龔寬，並工為牛馬飛鳥。眾藝人形好醜，不逮延壽。下杜陽望、樊青，尤善布色。同日

⁶ 強調昭君與皇帝間的恩愛，在敦煌文獻編號伯二七四八〈王昭君怨諸詞人連句〉中最為明顯。這首〈王昭君怨〉通篇七言，共二十八句。題中說「諸詞人連句」，可見應是集體創作，從民間文學集體性、匿名性、流傳性等外緣條件考察，應屬於民間詩歌。從內容來看，前十四句，用了全詩一半的篇幅摹寫丹青誤人之恨；後半的篇幅則強調昭君與皇帝間的恩愛。全篇就以丹青誤人之恨與帝王恩寵之愛為主旨。詩歌的撰作旨在「愛」「恨」的抒發，不在敘事的曲折。請參考高國藩《敦煌民間文學》，（臺北，聯經出版公司，1994），頁539。

⁷ 關於《西京雜記》的作者，舊有劉歆、葛洪、吳均三說，據葉慶炳先生考訂，以為葛洪作，詳見《漢魏六朝小說選》（臺北，弘道文化事業公司，1974），頁35-38。

棄市，籍其家資，皆巨萬。京師畫工於是差稀。⁸

畫工因素的添加，為昭君傳說增強了故事的衝突性。塑造貪賂的畫工角色，或者可以為元帝的缺乏「知人」之明稍作開脫，也為昭君的豔絕之才，竟不見御，找到較為合理的原因。不管是不知名的畫工或者直指毛延壽，從南朝至隋唐的詩歌中，對畫工的指責屢見不鮮，幾乎成為詠昭君的主流，如：

梁 簡文帝〈明君詞〉

妙工偏見詆，無由情恨通。⁹

梁 范靜婦沈氏〈昭君歎〉(二首之一)

早信丹青巧，重貨洛陽師。千金買蟬鬢，百萬寫蛾眉。¹⁰

梁 王淑英妻劉氏〈昭君怨〉

一生竟何定，萬事最難保。丹青失舊儀，玉匣成秋草。¹¹

陳 後主〈昭君怨〉

圖形漢宮裏，遙聘單于庭。狼山聚雲暗，龍沙飛雪輕。¹²

唐 薛道衡〈明君詞〉

不蒙女史進，更無畫師情，蛾眉非本質，蟬鬢改真形。¹³

唐 崔輔國〈王昭君〉(二首之一)

一回望月一回悲，望月月移人不移。何時得見漢朝使，為妾傳信斬畫師。¹⁴

唐 沈佺期〈王昭君〉

⁸ 《西京雜記校注》向新陽，劉克任校注(上海，上海古籍出版社，1991)。

⁹ 梁·簡文帝〈明君詞〉，見宋·郭茂倩編撰《樂府詩集》卷二十九，頁431。

¹⁰ 梁·范靜婦沈氏〈昭君歎〉，見宋·郭茂倩編撰《樂府詩集》卷二十九，頁434。

¹¹ 梁·王淑英妻劉氏〈昭君怨〉，見宋·郭茂倩編撰《樂府詩集》卷五十九，頁854。

¹² 陳·後主〈昭君怨〉，見宋·郭茂倩編撰《樂府詩集》卷五十九，頁854。

¹³ 唐·薛道衡〈明君詞〉，見宋·郭茂倩編撰《樂府詩集》卷二十九，頁433。

¹⁴ 唐·崔輔國〈王昭君〉，見宋·郭茂倩編撰《樂府詩集》卷二十九，頁427。

非君惜鶯殿，非妾妒蛾眉。薄命由驕虜，無情是畫師。¹⁵

唐 梁獻〈王昭君〉

圖畫失天真，容華坐誤人。君恩不可再，妾命在和親。¹⁶

唐 郭元振〈王昭君〉(三首之二)

自嫁單于國，長銜漢掖悲。容顏日憔悴，有甚畫圖時。

聞有南河信，傳聞殺畫師。始知君惠重，更遣畫蛾眉。¹⁷

唐 劉長卿〈王昭君〉

自矜妖豔色，不顧丹青人。那知粉纈能相負，卻使容華翻誤身。¹⁸

唐 李白〈王昭君〉(二首之一)

燕支長寒雪作花，蛾眉憔悴沒胡沙。生乏黃金枉圖畫，死留青塚使人嗟。¹⁹

唐 杜甫〈詠懷古跡〉(五首之三)

畫圖省識春風面，環珮空歸夜月魂。千載琵琶作胡語，分明怨恨曲中論。²⁰

唐 皎然〈王昭君〉

自倚嬋娟望主恩，誰知美惡忽相翻。黃金不買漢宮貌，青塚空埋胡地魂。²¹

唐 白居易〈王昭君〉(二首)

滿面胡沙滿鬢風，眉銷殘黛臉銷紅。愁苦辛艱憔悴盡，如今卻似畫圖中。
漢使卻迴憑寄語，黃金何日贖蛾眉。君王若問妾顏色，莫道不如宮裏時。²²

¹⁵ 唐·沈佺期〈王昭君〉，見宋·郭茂倩編撰《樂府詩集》卷二十九，頁428。

¹⁶ 唐·梁獻〈王昭君〉，見宋·郭茂倩編撰《樂府詩集》卷二十九，頁428。

¹⁷ 唐·郭元振〈王昭君〉，見宋·郭茂倩編撰《樂府詩集》卷二十九，頁429-430。

¹⁸ 唐·劉長卿〈王昭君〉，見宋·郭茂倩編撰《樂府詩集》卷二十九，頁430。

¹⁹ 唐·李白〈王昭君〉，見宋·郭茂倩編撰《樂府詩集》卷二十九，頁430。

²⁰ 唐·杜甫〈詠懷古跡〉，見清·聖祖御定《全唐詩》。

²¹ 唐·皎然〈王昭君〉，見宋·郭茂倩編撰《樂府詩集》卷二十九，頁431。

²² 唐·白居易〈王昭君〉，見宋·郭茂倩編撰《樂府詩集》卷二十九，頁431。

唐 李商隱〈王昭君〉

毛延壽畫欲通神，忍爲黃金不爲人。馬上琵琶行萬里，漢宮長有隔生春。²³

毛延壽的貪賂好財、昭君的拒絕行賄，尤其是毛延壽的醜繪誣陷，不僅成爲文學作品中「浮雲蔽白日」，小人進君子退、義利交戰的重要譬喻，到了元明以後的戲曲小說，如馬致遠的《漢宮秋》、章回體小說《雙鳳奇緣》等作品中，毛延壽更成爲諂佞奸貪、通敵賣國的奸臣形象，²⁴ 一些地方傳說甚至改變毛延壽畫工身分，成爲權傾一時的宰相。²⁵

3. 唐詩中的「昭君」形象

漢代以來，以詩歌形式歌詠昭君作品的作品，和昭君故事的流變相映成趣。宋郭茂倩所編《樂府詩集》中，共收錄五十三首有關昭君之作，分別見於：(A) 卷二十九相和歌辭吟歎曲類(四十五首)，包括〈王明君〉三十首、〈明君詞〉十三首、〈昭君歎〉二首。若以時代先後區分，則唐以前共十三首，唐代作品三十二首。(B) 卷五十九琴曲歌辭(八首)，包括〈昭君怨〉七首、〈明妃怨〉一首。若以作品時代區分，則唐以前三首，唐代五首。據《全唐詩》所錄，其中以昭君爲題者有四十五首；不以昭君爲題，但以「青塚」代昭君故實入詩者約二十四首，另外如杜甫之〈詠懷古跡〉五首、杜牧之〈題木蘭廟〉、戎昱〈詠史〉之作，尚不在此列，至於敦煌的王昭君故事不管是以變文或詩歌形式呈現，在整個昭君傳說的系統中更具有重要的轉變地位，²⁶ 足

²³ 唐·李商隱〈王昭君〉，見宋·郭茂倩編撰《樂府詩集》卷二十九，頁431。

²⁴ 有關昭君故事在馬致遠《漢宮秋》與章回體小說《雙鳳奇緣》之呈現，請參考洪淑苓：〈交換女人昭君故事——的敘事、修辭與性別政治〉（《國文學報》34 2003.12），頁177-200。

²⁵ 如湖北省神農架一帶之傳說，詳見高國藩《敦煌民間文學》，（臺北，聯經出版公司，1994），頁546。

²⁶ 刻畫愛情的糾葛是敦煌本昭君故事重要的共同點，變文與詩歌皆然。請參考高國藩《敦煌民間文學》，（臺北，聯經出版公司，1994），頁539。

見唐人之多詠昭君事，無論從敦煌所見之民間文學系統或代表士流文學之唐詩系統來看均有明證。

在唐詩中，若以昭君遠嫁塞外、和親寧國的故事為主幹，詩人的歌詠自難擺脫悲慘的命運與塞外風光的情調。但是關於愛情的糾葛與愛國的情操問題，不僅在唐詩中多怨而無愛，即使是和親愛國之舉也引起詩人的質疑。當然詩人懷疑的不是昭君的愛國情操，而是「社稷依明主，安危托婦人」(戎昱〈詠史〉)的悲涼。外族勢力強大，須以和親之策安撫異族，²⁷是漢、唐兩代遙契的傷痛。唐代有多位公主下嫁蕃族，與王昭君更有相似之處。²⁸

唐詩中，幾乎無一提及昭君與皇帝之間的恩愛。偶有提及君王之「恩」如：

梁獻〈王昭君〉

圖畫失天真，容華坐誤人。君恩不可再，妾命在和親。²⁹

郭元振〈王昭君〉

聞有南河信，傳聞殺畫師。始知君惠重，更遣畫蛾眉。³⁰

也只是輕描淡寫，以人臣的口吻表達對「君恩」、「君惠」之感戴，尤其郭元振的詩裡，還是在「傳聞殺畫師」後「始知君惠重」，其中恐怕怨屈得伸的意味多於恩愛的可能。唐詩中不僅不強調昭君與元帝之間的恩或愛，甚至還有反丹青誤人之說或譴責「君恩薄如紙」者，如：

²⁷ 詳見陳生璽〈漢代的匈漢關係與昭君『和親』〉，《歷史月刊》1997年1月，頁60-66。

²⁸ 詳見謝海平《講史性之變文研究》第八章〈王昭君變文傳說來源及成立時代〉，(臺北，嘉新水泥公司文化基金會，1973)，頁69。

²⁹ 唐·梁獻〈王昭君〉，見宋·郭茂倩編撰《樂府詩集》卷二十九，頁428。

³⁰ 唐·郭元振〈王昭君〉，見宋·郭茂倩編撰《樂府詩集》卷二十九，頁429-430。

白居易〈昭君怨〉

明妃風貌最娉婷，合在椒房應四星。只得當年備宮掖，何曾專夜奉帷屏。
見疏從道迷圖畫，知屈那教配虜庭。自是君恩薄如紙，不須一向恨丹青。³¹

白居易的詩觀點較為特殊，他質疑歷來的「圖畫誤人」之說，認為「自是君恩薄如紙，不須一向恨丹青」。詩意的指控淺白可見，「只得當年備宮掖，何曾專夜奉帷屏」兩句與敦煌本昭君故事或後世戲曲小說之強調昭君與皇帝之恩愛，迥然不同。事實上比白居易稍早的杜甫，也有類似的質疑，只是詩意較為含蓄：

杜甫〈詠懷古跡五首〉之三

群山萬壑赴荆門，生長明妃尚有村。一去紫臺連朔漠，獨留青冢向黃昏。
畫圖省識春風面，環珮空歸夜月魂。千載琵琶作胡語，分明怨恨曲中論。³²

此詩根據浦起龍《讀杜心解》曰：「…結語『怨恨』二字乃一詩歸宿處。『一去』，『怨恨』之始也。『獨留』，『怨恨』所結也。『畫圖省識』，生前失寵之『怨恨』可知；『環珮歸魂』，死後無依之『怨恨』何極！…」又楊倫《杜詩鏡銓》曰：「此五章乃借古跡以詠懷也。……詠明妃，為高才不遇寄慨…。」於「畫圖省識春風面」句，楊氏引朱注曰：「畫圖之面本非真容，不曰不識而曰『省識』，蓋婉詞。」且謂：杜公此句較王安石〈明妃曲〉之「意態由來畫不成，當時枉殺毛延壽」含蓄。³³

可見詩人對昭君之「怨」，著重於「失寵」，而以女子失寵比喻高才不遇，在中國的文學傳統中有深遠之背景。晚唐李商隱的〈王昭君〉尤為明證：

³¹ 唐·白居易〈昭君怨〉，見宋·郭茂倩編撰《樂府詩集》卷五十九，頁854。

³² 唐·杜甫〈詠懷古跡〉五首，見清·聖祖御定《全唐詩》（臺北：文史哲出版社，1978年）。

³³ 清·楊倫《杜詩鏡銓》卷十三，（臺北，華正書局，1976），頁938。

毛延壽畫欲通神，忍爲黃金不爲人。馬上琵琶行萬里，漢宮長有隔生春。³⁴

《李商隱詩歌集解》綜合眾說詮解此詩曰：「託昭君以致慨，疾乎如毛延壽之顛倒妍媸，蔽賢欺君者，諸家箋皆是。……三四蓋謂：明妃已胡沙萬里，遠赴絕域，埋骨青塚，長留於漢宮者，唯其生前畫圖上之春風面而已。春風面必待隔生方受珍視，斯誠明妃之不幸，亦一切志士才人之悲劇。…」³⁵

除了前引之〈王昭君〉或〈昭君怨〉諸作以外，又如：

杜牧〈題木蘭廟〉

彎弓征戰作男兒，夢裏曾經與畫眉，
幾度思歸還把酒，拂雲堆上祝明妃。³⁶

唐詩中藉昭君事譏評和親政策者有之，其中極力反對以屈辱的和親條件圖社稷苟安，指斥以女色換取一時安定的，當屬中唐詩人戎昱頗爲知名的〈詠史〉：

戎昱〈詠史〉

漢家青史上，計拙是和親。社稷依明主，安危托婦人。
豈能將玉貌，便擬靜胡塵。地下千年骨，誰爲輔佐臣。³⁷

以下幾首亦是借昭君評和親之事，如：

³⁴ 唐·李商隱〈王昭君〉，見宋·郭茂倩編撰《樂府詩集》卷二十九，頁431。

³⁵ 見劉學鍇、余恕誠《李商隱詩歌集解》，(臺北，洪葉文化出版，1997)，頁1530。

³⁶ 唐·杜牧〈題木蘭廟〉，見清·聖祖御定《全唐詩》。

³⁷ 唐·戎昱〈詠史〉，見清·聖祖御定《全唐詩》。

東方虬〈王昭君〉

漢道初全盛，朝廷足武臣。何須薄命妾，辛苦遠和親。³⁸

張祜〈昭君怨〉

漢庭無大議，戎虜幾先和。莫羨傾城色，昭君恨最多。³⁹

梁氏瓊〈昭君怨〉

自古無和親，貽災到妾身。胡風嘶去馬，漢月弔行輪。

衣薄狼山雪，妝成虜塞春。回看父母國，生死畢胡塵。⁴⁰

4. 「昭君」位格的隱喻——「琵琶」與「青塚」

(1) 千載琵琶作胡語

昭君之「怨」在唐詩中已成志士才人不遇之慨，「昭君」或「明妃」不僅成爲直接詠歎的人事，作爲象徵昭君事蹟的「琵琶」⁴¹和「青塚」，更經常成爲詩人創作常用的物象。「琵琶」與昭君的關係，早期出現在晉代石崇的〈明君詞序〉⁴²的一個推測：

初，武帝以江都王建女細君爲公主，嫁烏孫王昆莫，令琵琶馬上作樂，以慰其道路之思，送明君亦然也。其造新之曲，多哀怨之聲。晉、宋

³⁸ 唐·東方虬〈王昭君〉，見宋·郭茂倩編撰《樂府詩集》卷二十九，頁429。

³⁹ 唐·張祜〈昭君怨〉，見宋·郭茂倩編撰《樂府詩集》卷五十九，頁855。

⁴⁰ 唐·梁氏瓊〈昭君怨〉，見郭茂倩編撰《樂府詩集》卷五十九，頁855。

⁴¹ 檢索《全唐詩》，詩句中用「琵琶」者，有八十七首詩、九十七句詩文，其中除了白居易的〈琵琶行〉獨佔七句，其餘若以「琵琶」結合情境語，則多表示離別或哀怨斷腸之意如：王建〈太和公主和蕃〉、閻朝隱〈奉和送禁城公主適西蕃應制〉等，即送公主和蕃而於詩中借「琵琶」興歎。是以「歷代詩人文士詠嘆昭君，多以琵琶音聲作爲昭君不幸之代言」，請參閱張高評：〈〈明妃曲〉之同題競作與宋詩之創意研發——以王昭君之「悲怨不幸與琵琶傳恨」爲例〉《中國學術年刊》29(春)2007.03，頁101。

⁴² 據《樂府詩集》卷二十九相和歌詞〈王明君〉題下引《古今樂錄》曰、「明君歌舞者，晉太康中季倫所作也。王明君本名昭君，以觸文帝諱，故晉人謂之明君。匈奴盛，請婚於漢，元帝以後宮良家子明君配焉。」

以來，《明君》止以絃隸少許爲上舞而已。梁天監中，斯宣達爲樂府令，與諸樂工以清商兩相間絃爲《明君》上舞，傳之至今。⁴³

從上引資料來看，「以琵琶馬上作樂」送行，原是爲了安慰嫁到烏孫的公主，至於王昭君出塞是否也以琵琶作樂相送，只是想當然耳！此後在唐代詩文，尤其是唐代以後的文學作品中，昭君形象都是手抱琵琶出塞或善彈琵琶的高手，例如元代的劇作家馬致遠在《漢宮秋》裡，敘述昭君入宮久不見御，「後於宮中彈琵琶，帝聞召見，遂獲大寵」，可見唐詩中大量塑造昭君善彈琵琶的形象，對後世詩文有極大影響。唐詩中凡以「琵琶」入詩者，多表達離思或哀婉之情，讓昭君手抱琵琶，在藝術形象的塑造上亦是相當貼切的。因此唐詩中以「琵琶」作爲「昭君」之隱喻者，如上文所引杜甫詩之「千載琵琶作胡語，分明怨恨曲中論」、李商隱詩之「馬上琵琶行萬里，漢宮長有隔生春」以及劉長卿之「琵琶弦中苦調多」等皆是。

(2) 獨留青塚向黃昏

《漢書》、《後漢書》均未見有關昭君墓的記載，唐杜佑《通典》約略提到內蒙古金河縣有「昭君墓」，而「青塚」相傳乃昭君埋骨之所，唐宋之間的志書如《方輿紀要》、《太平寰宇記》等，記載了昭君墓爲何叫「青塚」的民間傳說。⁴⁴ 唐詩中以「青塚」這個元素入詩寄慨者，有二十四首，茲列舉數首：

劉滄〈留別復本修古二上人〉

銜枚戰馬踏寒蕪，蛾眉一沒空留怨。青塚月明啼夜鳥，獨步危梯入杳冥。⁴⁵

⁴³ 晉·石崇〈明君詞序〉，見宋·郭茂倩編撰《樂府詩集》第二十九卷，頁425。

⁴⁴ 以上諸說，詳見清，胡丹鳳輯《青冢志》（《叢書集成續編》史地類第224冊，臺北：新文豐出版公司，1989年）。

⁴⁵ 唐·劉滄〈留別復本修古二上人〉，見清·聖祖御定《全唐詩》（臺北：文史哲出版社，1978年）。

劉威〈尉遲將軍〉

感恩重與論劍心，明妃若遇英雄世。青塚何由怨陸沉，桐上知音日下身。⁴⁶

黃滔〈塞上〉

秋風鼓角鳴，如何漢天子。青塚杳含情，漢宮行廟略，簪笏落民間。⁴⁷

崔塗〈秋宿天彭僧舍〉

名還異眾嬪，免勞征戰力。無愧綺羅身，骨竟埋青塚。⁴⁸

張祜〈觀宋州于使君家樂琵琶〉

隴霧笳凝水，砂風雁咽群。不堪天塞恨，青塚是昭君。⁴⁹

胡曾〈故宜城〉

誰知西嫁怨天驕，至今青塚愁雲起。疑是佳人恨未銷，北入單于萬里疆。⁵⁰

元稹〈夢游春七十韻〉

青塚明妃墓，盡委窮塵骨。⁵¹

陳陶〈贈別離〉

今照嫫姚雙鬢雪，青塚曾無尺寸歸。⁵²

杜牧〈青塚〉

青塚前頭隴頭水，燕支山上暮雲秋。蛾眉一墜窮泉路，夜夜孤魂月下愁。⁵³

⁴⁶ 唐·劉威〈尉遲將軍〉，同前註。

⁴⁷ 唐·黃滔〈塞上〉，同前註。

⁴⁸ 唐·崔塗〈秋宿天彭僧舍〉，同前註。

⁴⁹ 唐·張祜〈觀宋州于使君家樂琵琶〉，見清·聖祖御定《全唐詩》(臺北：文史哲出版社，1978年)。

⁵⁰ 唐·胡曾〈故宜城〉，同前註。

⁵¹ 唐·元稹〈夢游春七十韻〉，同前註。

⁵² 唐·陳陶〈贈別離〉，同前註。

⁵³ 唐·杜牧〈青塚〉，同前註。

以上諸作，除了杜牧直以「青塚」為題，其餘或登覽、抒情、贈別、寄慨、詠史、懷古等，率以「青塚」入詩，昭君之死在詩人的筆下，宣示著生命徹底的虛無與荒涼。

5. 杜甫詩中的「昭君」意象

杜甫〈詠懷古跡五首〉其三曰：

群山萬壑赴荆門，生長明妃尚有村。一去紫臺連朔漠，獨留青塚向黃昏。
畫圖省視春風面，環佩空歸夜月魂。千載琵琶作胡語，分明怨恨曲中論。⁵⁴

我們試以詩歌的意象形構來分析這首詩的第一重意象元素，⁵⁵ 如果以它們和位格主體的遠近來區分，可以由「風」這個元素開始。現實生活中，我們如何用眼睛捕捉風的姿態？必須透過「風」的效應，例如飛揚的髮絲或飄搖的枝葉。汪曾祺的短篇小說〈鑒賞家〉，⁵⁶ 講述一個畫家和水果販子知音相賞的故事，其中就有這樣一個情節：畫家畫了一幅紫藤，問果販葉三。葉三說：「紫藤裡有風。」畫家問他如何得知？葉三說：「花是亂的。」畫家於是提筆題了兩句詞：「深院悄無人，風拂紫藤花亂。」的確，一幅紫藤的畫面如何畫出「風」來？必須透過「花亂」，因為「風拂紫藤花亂」。相對於視覺意象元素，「風」所能具體指涉的對象內涵相對地貧乏，但正由於「風」的不具象，反而產生了普遍性的涵意。

其次是「月」這樣的意象元素，它的出現通常作為時間度量的標記。因此它提示了時間想像的軸線，而且是時間的空間式表述。例如「年」，也是

⁵⁴ 唐·杜甫〈詠懷古跡〉，同前註。

⁵⁵ 有關詩歌的意象元素與形構，請參考林美清《杜詩意象類型研究》，龔鵬程主編《古典詩歌研究彙刊》第4輯第10冊(臺北，花木蘭文化出版，2008)。

⁵⁶ 請參閱汪曾祺《茱萸集》(臺北，聯合文學出版，1992)，頁142。

作為時間度量的標記，但是我們如何以空間的形式表述「年」呢？「月」則有晦明(光線)、圓缺(形狀)，皆可以經由視覺的傳達進行表述，而「年」既無色彩，也無光線、形狀，只是抽象的時間意象元素。

「漠」是視覺想像軸線上，空間性的提示，而且對此空間具有收斂視域的效果，因為它是一種特殊的地形。但是相對於「山壑」，「漠」的幅度較廣袤，斂起視域，「青塚」是視線收回到身體形象的中繼點，再貼近一點就是身體形象的投影——「圖畫」，因為此詩句裡「畫圖」乃是指明妃的畫像。這圖像不是一幅普通的肖像畫，而是別有深意的。至於「琵琶」與位格主體的關係更為親近，因為樂器使人聯想到演奏者，「琵琶」與明妃的關係尤為密切。至於「環佩」，本指衣帶上所繫之佩玉。「環」是圓形之玉，中有圓孔，圓孔的半徑與周邊的寬度相等。《禮記·經解》曰：「行步則有環佩之聲」，後來「環佩」成為婦女專用的飾物。「環佩」除了因為依偎著身體形象而更貼向位格主體之外，在中國古代的文化密碼系統裡，它還指涉人格的特質，《禮記·玉藻》：「古之君子必佩玉，行則鳴佩玉，凡帶，必有佩玉。…君子無故，玉不去身。」佩玉的質地，能顯示出佩者身分的尊卑貴賤，所以「君子於玉比德焉，天子佩白玉而玄組綬，公侯佩山玄玉而朱組綬，大夫佩水蒼玉而純組綬，世子佩瑜玉而綦組綬，士佩璠玕而緼組綬。」又《荀子·大略》曰：「絕人以玦，反絕以環。」玦的形狀如環而有缺口，「玦」與「決」同音，故古時以玦表示決斷或決絕。可見「環佩」與位格主體的親近又不僅在於一種佩戴的飾物而已。總結此詩所蘊涵的第一重意象元素，杜甫對此類意象元素的經營，如以位格為核心，可以見證其遠近有致的布局。如以物象的普遍性——特殊性分類，則亦可見其離核心越遠，則普遍性越高的特質。

此詩第二重意象形構的元素如「明妃」，則是以點名的方式說明此詩的位格。「胡語」建立了此詩中的多元位格主體，至於能「怨恨」者，是加強主體位格內涵的豐潤。「春風面」與「夜月魂」，更加從人格的裡外，勾勒出位格的多重意涵。詩人使用的物象乃是以位格(Personae)為思考的原點，至於指涉位格的媒體，經常出現於詩句中者，如「身」、「心」、「性命」、「魂」…等所指涉的位格性相當明顯，但位格在一首詩中，不一定以主詞的形式出

現，如上引詩中的「琵琶」「青塚」等，就不是以主詞的形式出現，中但是它的位格性經常是全詩意義的核心。

「赴荊門」者與「向黃昏」者，以行動表述位格的存在。因為我們必須預設位格主體存在，否則何來「赴荊門」者與「向黃昏」者？「面」因為臉相與人品之間的類比，所以幾乎可以視為位格自身。面子是位格價值的代稱，面目是人格特質的表述。相對於「面」被視為位格主體的表象，「魂」則往往被視為位格的隱喻。⁵⁷「魂」通常指人的意念或精神，並且是可以離開肉體單獨存在的精神。因此「魂」做為位格的隱喻比起有具體的「臉」、「面」更為貼切，所謂「位格」(personae 或 person)是指精神性的個體，因此位格是具精神性及不能為別的個體所共有的特質之個別存有者。人以位格的形式出現於可見世界，他有個別姓名，一切陳述均以他為主體，一切特性均以他為擁有者：例如我們說諸葛亮是人，是政治家，是聰明絕頂的…等等，這些敘述都是以諸亮為位格主體，可見精神性才是位格的重心。

第三重意象的形構首先可以從位格關係來看，「明妃」、「胡語」者，能「怨恨」者，「春風面」與「夜月魂」，「赴荊門」者與「向黃昏」者，所提示的第三位格線索，與前述兩重位格架起此詩的多重位格形式。「群山萬壑」位格化之後，方得以履行「赴荊門」的行動。「獨留青塚」者，固然是一位格主體，但卻非「向黃昏」者。「向黃昏」的行動，向「獨留青塚」者分得了位格的地位，因此「青塚」宛如有知的位格主體，完成了「獨向黃昏」的畫面。第三重意象形構的第二層結構，「群山萬壑」將山與壑定性定位，使山壑在視覺想像的畫面上取得一方位置。因著「赴荊門」的擬人化表述，「群山萬壑」與「荊門」在畫面上有了相對的位置。「生長明妃」是一歷時的連續事件，隱涵著許多提示成長的階段性圖畫，但在這句詩裡，只有明妃生長的「村」是畫面裡可資辨識的布景，至於「生長」所揭示的延續性和過程，除非以卡通或電影等動態的影像處理方式，否則在靜止單一的畫面上，無法

⁵⁷ 有關詩歌的「位格」意象，請參考林美清《杜詩意象類型研究》第二章，龔鵬程主編《古典詩歌研究彙刊》第4輯第10冊(臺北，花木蘭文化出版，2008)

表述這歷程，足見圖畫意象留住的只是生命的片斷。⁵⁸

位格主體明妃「一去紫臺連朔漠」的行動表述，提示了「紫臺」與「朔漠」的相對存在。「獨留青塚向黃昏」則在視覺想像的畫面上，留下了「青塚」與「黃昏」兩個參考點。「群山萬壑」與「荊門」，「紫臺」與「朔漠」，兩組四個視覺想像的參考點，合成了一幅遼闊的圖畫。而在這巨幅圖畫裡，有一視覺想像的焦點，亦即據說是明妃生長的「村」。而「青塚」則是另一個黑洞式的焦點，因為它是死者的居所。相對於明妃生長的村子，在「黃昏」的逐漸晦暗的場景裡，生命熙攘的想像隱去，獨留之「青塚」在想像的視域裡，既表述著死亡的黑暗世界，也表述了死亡的孤絕。

藉「省視」的介詞反映明妃身體形象的「畫圖」，「春風面」只是加重其自我指涉的效果。但是原本抽象且單調的位格，卻在圖畫意象的布局裡得到揭露。「魂」作為位格的隱喻，在「環佩空歸」的圖象提示下，突顯它的陰暗特質，亦即離去視覺想像領域的屬性。既曰空歸，由於環佩無人佩戴，所以連環佩也不應在視域久駐。尤其趁著「夜月」的朦朧遮掩，「環佩空歸夜月魂」所表現的位格與物我布局，應該在視域中隱逝。第三重意象形構的時間論述，繫於時間的度量。而時間的度量在於計時器的選擇。例如「群山萬壑赴荊門」，擬似人的「群山萬壑」即為度量赴荊門活動的計時器，我們將群山萬壑當作人，再以人的活動作為時間度量的基準，則群山萬壑的活動幾近於靜止。

再如「生長明妃尚有村」句中，「明妃」的生長即表述著時間的節奏。「一去紫臺連朔漠」句中，「一去」的姿勢竟成為計時的儀器，如此表現了某一決定性的瞬間。「朔漠」的空間意象終結了時間想像的綿延，「紫臺連朔漠」

⁵⁸ 例如 B.C.1506 年出土的「勞孔父子群像」便是西元前四世紀末，稱之為「希臘化時期藝術」的代表作，此期的藝術已喪失了它的法力和宗教間的舊有關係。希臘化時期的藝術家轉而對技藝本身感到興趣。如何去呈現這麼戲劇化競爭的動作表情與緊張，正是測驗藝術家魄力的典型工作。此一雕像固然包蘊一段精彩故事，然而不論「雕像」或繪畫，正如黑格爾所說：只能抓住一個「片刻」(Augenblick)因此畫家該選擇那集合在一點上繼往開來的景象 (in welchem das Vorgehende und Nachgehende in einen Punkt zusammengedrängt)，也就是包孕最豐富的片刻，請參考 G. F. W. Hegel, Werke, Bd.15. SS777, 869。

與一去之姿相映，同時表述著時間意象在空間視域裡的定格。「獨留青塚向黃昏」句中，「青塚」所承載的時間度量一方面與群山萬壑類似，因為它們同為大地的一部分。另一方面，「青塚」作為死者的居所，標示著時間線索的終結。

「畫圖省視春風面」句中的時間，藉「省視」的活動表述為一瞬之間。但是由於「畫圖」上的「春風面」是明妃身體形象的反映之象，「省視」所表述的瞬間似乎在重複自我反映下，化為永恆的凝視。「環佩空歸夜月魂」句中，表述位格的「環佩」以及隱喻位格的「魂」，在否定意義的字眼——「空」承載的反作用力之下，從視域中退卻，隱身於類比死亡世界的黑暗中。在夜色掩映下，如果視覺無從感知「環佩」的形色，讀者認知「環佩空歸」的可能性只有建立在音響的預設上。而此句時間度量的儀器是則是光，是「夜月」的流光。

最後我們看到此詩唯一明確的時間度量，「千載」乃以「載」作為明確的計時刻度，另一可供計時的儀器「琵琶」反而受到千載的制約。「載」的明確計算刻度，以及「千載」所表現的想像度量，產生有趣的矛盾。因為「千載」的超級量度，時間想像的線索從空間化的幾何學模擬視域中散失，甚至因此取得了普遍性的涵意。「群山萬壑赴荊門」以群山萬壑的活動幾近於靜止的時間流程，拯救明妃和親那一段無可挽回的歷史。「生長明妃尚有村」的主題在於「明妃」的生長所表述著時間已經一去不返，尚留至今的昭君村徒然為明妃的墓誌銘。

「一去紫臺連朔漠」的主題在於背叛，⁵⁹ 以及因背叛而導致的放逐。⁶⁰ 先有「不得見御，積悲怨」的委屈，後有君王「難於失信，遂與匈奴」的背叛，

⁵⁹ 昭君之事本出於正史，《漢書·元帝本紀》、《漢書·匈奴列傳》與《後漢書·南匈奴傳》均有記載。然而同屬正史系統，漢書與後漢書也有差異，顯見東漢時流傳有關昭君之事已較西漢曲折、豐富。漢書的記載簡略，傳為晉葛洪所作之《西京雜記》則添加畫工誣陷之說。

⁶⁰ 小說、戲曲或民間文學系統中的昭君故事，多把昭君的放逐歸諸畫工的構陷，然而亦不乏譴責帝王之失者，如白居易〈昭君怨〉：「見疏從道迷圖畫，知屈那教配虜庭。自是君恩如紙，不須一向恨丹青。」即是。

才造成昭君的一去不返。「一去」的姿勢表現放逐的決定性瞬間，「紫臺連朔漠」與一去之姿相映，以空間化的意象終結了時間想像的綿延。「一去紫臺連朔漠」既是背叛與放逐歷史的因果論述，也是想像之時間向度的背叛，將生命綿延的時間意象自我放逐於視域單調的靜止與界定中。

「獨留青塚向黃昏」的主題在於「青塚」，而「青塚」作為死者的居所，為大地的一部分，承載著幾近於靜止的時間，標示時間想像綿延的終結。於是無所藝的大地，純然獨對天道運行的流轉不息，卻只能以靜默表述死亡的獨白。「墳」、「塚」作為死人的居所，原是人們對於超越個體虛無最後一點無力的掙扎，而詩人對於這種努力也表示懷疑和否定，所以李白的「生乏黃金枉圖畫，死留青塚使人嗟」，以「生乏黃金」的無奈張顯「死留青塚」的徒然。而杜甫的「獨留青塚向黃昏」，更以日落昏黃的暮象，點染青塚獨留的孤絕，和蕃遠嫁的昭君注定「生」是孤獨，青塚「獨留」即使「死」後寄託之所，竟也難逃永恆的孤寂。皎然的「青塚空埋胡地魂」以「空埋」之否定義，瓦解了人們對於「魂」虛幻永恆的想望。

「畫圖省視春風面」的主題從上述死亡的獨白開始，由已逝的遺影召喚離魂。由「省視」畫圖表述的永恆凝視，在想像的視域重現逝者的身體形象。「環佩空歸夜月魂」的主題乃在夜之城的市街暗中的呼哨與回應，亦即認知建立在音響預設上，恍惚的「環佩空歸」。隱喻位格的「夜月魂」，從視域中退卻，隱身於類比死亡的暗影。「夜月」的流光紊亂了時間的線索，加深了召魂夜恍惚的想像。

「千載琵琶作胡語」的主題在於「千載」的超級量度。時間想像的線索在空間化的模擬視域中散失，週而復始的歲月軌跡虛擬的歷史軌道，在世代遞遷裡逐漸偏斜錯謬，轉譯成異樣的音響。「分明怨恨曲中論」的主題繼承上述世代遞遷裡逐漸形成的偏斜錯謬，表述著「扶義俶儻，不令己失時，立功名於天下」者，對著凡人詛咒。

6. 結 論

分析唐詩中與昭君相關的作品，大致不脫：美貌、圖畫【畫工】、和親【離別】、琵琶、青塚等幾個重要元素。至於創作者所表達的觀點與評價，則有正面的歌頌與憐憫，如「莫羨傾城色，昭君恨最多」；亦有歎紅顏薄命，如「紅顏勝人多薄命，莫怨東風當自嗟」；也有譴責畫工，如「早信丹青巧，重貨洛陽師。千金買蟬鬢，百萬寫蛾眉」；也有感嘆朝中無人，如「社稷依明主，安危託婦人」；也有頌揚昭君建立邊功，如「一出寧胡終漢世，論功端合勝前人」。當然也有詩人從旁慶幸與議論的，如王叡〈解昭君怨〉：

莫怨工人醜畫身，莫嫌明主遣和親。
當時若不嫁胡虜，祇是宮中一舞人。⁶¹

當然也有嘲諷與斥責的，⁶² 如張蠙〈青冢〉

傾國可能勝效國，無勞冥寞更思回。
太真雖是承恩死，祇作飛塵向馬嵬。⁶³

總之，從正史到傳說，從小說到戲曲，昭君故事穿越時間的長河，提供詩人創作的靈感與詠懷託寓的憑藉，或哀紅顏薄命（「紅顏勝人多薄命，莫怨東風當自嗟。」），或斥責行賄、肯定骨氣操守（「早信丹青巧，重貨洛陽師。千金買蟬鬢，百萬寫蛾眉。」），亦可涉及美學問題中有關形似或神似之辨（「意

⁶¹ 清人胡丹鳳所輯《青冢志》收錄明·邱濬〈題明妃圖〉：「當時不遇毛延壽，老死深宮誰得知」，亦有為昭君慶幸，因禍得福，始得名留青史之看法。邱詩詳見清胡丹鳳：《青冢志》卷四，頁 719（《叢書集成續編》史地類第 224 冊，臺北：新文豐出版公司，1989 年）。

⁶² 請參閱洪淑苓：〈交換女人——昭君故事的敘事、修辭與性別政治〉（《國文學報》34 2003.12），頁 196-197。

⁶³ 清胡丹鳳：《青冢志》收錄元·劉因〈昭君扇頭〉：「武皇重色思傾國，趙氏承恩亦亂宮。自售玄知非靜女，漢家當論畫師功。」亦表達同樣的看法。同註 61，卷四，頁 719。

態由來畫不成，當時枉殺毛延壽」)，也有藉以反省君臣之義(「自是君恩薄如紙，不須一向恨丹青」)，或藉以辨明民族大義、夷夏之防(「傳語後世人，遠嫁難為情」)也有藉此批判和親政策(「社稷依明主，安危託婦人」)。當然，藉昭君事入詩以詠嘆生命的孤絕者，如杜甫的「一去紫臺連朔漠，獨留青塚向黃昏」及抒發懷才不遇之慨的「千載琵琶作胡語，分明怨恨曲中論」，更是詩人以史為媒，抒情寫志的典範。也使昭君成為懷古、詠史或詠懷的重要材料。

歷史事蹟一旦發生，便已是一種否定。因為我們對它的記憶與指稱，都不再是當下的事實，所以所有對既往事實的回憶與描述，其實都是從當下事實的否定。詩人以史事為媒，抒情寫志，蘊涵多種可能，使我們進入一個超越時間度量之上的形上思維裡。詩人所使用的歷史事件難以計數，但是對於攸關一代興亡的事件或史蹟總是特別有心。昭君之事在詩人的生花彩筆點染下，透發出詩人何等襟抱？

哀怨的琵琶、荒涼的青塚多為詩人懷古詠史的起點，如上引諸詩，多數寄寓著詩人不遇之慨。藉傳說或史事否定其存在於當下，乃作一時間的跳板，使我們昇進歷史的通觀。終古並非過去的一點，而是自古以來的一條持續著的線索，指點著歷史的通觀，詩中的琵琶與青塚乃歷史通觀的無情見證。正如李商隱的〈籌筆驛〉，⁶⁴藉三國故事點出「有才無命」的史觀。諸葛武侯雖有管仲、樂毅之才。但是遭逢庸主，又無輔翼，天命不佑，縱有高才，仍然不免齎恨以沒。所謂「出師未捷身先死，常使英雄淚滿襟。」唐代詩人於昭君一類詠史題材的取擇，一如義山此詩，實緊緊於個人生涯的境遇，而非全面客觀地，以歷史的通觀評判史事。

然而由於歷史材料終究必須遷就古往今來，同住此山河大地眾生的所思所見，詩人終難自由馳騁其想像於此歷史蝕刻的大地。此為歷史材料的優

⁶⁴ 唐·李商隱〈籌筆驛〉：「猿鳥猶疑畏簡書，風雲長為護儲胥。徒令上將揮神筆，終見降王走傳車。管樂有才真不忝，關張無命欲如何。他年錦里經祠廟，梁甫吟成恨有餘。」見清·聖祖御定《全唐詩》(臺北：文史哲出版社，1978年)。

點，亦為其缺點。敘事詩向來因共享的記憶而易於啓發豐富的想像，同時亦因那無法挽救的歷史而受到牽制。然而詩人懷古詠史之作則昇入另一境界，能以眾生為念，將孑然此身寄託於歷史長河的宛轉流沔。

懷古或詠史皆以歷史事件為鋪張情思的媒介，懷古詠史之詩需能曠觀人類生命的綿延，而不自限於一己的生死存亡。思考生命意義的剎那就是詩人生命駐足的地方，懷古詠史之詩以歷史事件為媒介，所要表述的是一種超越個人生命界限的人生。所以成功的詠史詩不僅是以歷史為媒介，還能夠提示一種超越個體的生存境界。藉象徵昭君的「琵琶」與「青塚」，使生存視域的取角在過去與現在的對照下，通觀今之可見與古之未見。詩人追想繁華盡去，而生荒涼虛無之感，人力豈能迴天？無怪乎杜工部將之歸結於「獨留青冢向黃昏」、「環珮空歸夜月魂」。句中以「獨」、「空」之否定詞，根本超越了人間世的價值脈絡，同時也超越了歷史的評價。

「琵琶」與「青塚」，在歌詠昭君的文藝作品中已成最具代表性的隱喻，如果說「大量傳頌昭君抱琵琶出塞並寫入詩中，是唐代詩人之創造」，⁶⁵ 那麼賦予「青塚」至深的孤絕感，不僅展現詩人對生命、歷史的通觀，並且能超越人世及歷史評價者，那麼杜工部「獨留青塚向黃昏」實乃詩家之絕唱！

⁶⁵ 見高國藩《敦煌民間文學》，(臺北聯經出版公司，1994)，頁555。

參考文獻

- 漢·班固，《漢書》，臺北：鼎文書局，1979。
- 東漢·范曄，《後漢書》，臺北：鼎文書局，1979。
- 清·王謨輯，《漢魏遺書鈔》，臺北：藝文印書館，1970。
- 清·聖祖御定，《全唐詩》，臺北：文史哲出版社，1978。
- 清·仇兆鰲注，《杜詩詳注》，臺北：里仁書局，1980。
- 清·浦起龍撰，《讀杜心解》，臺北：里仁書局，1979。
- 清·楊倫注，《杜詩鏡銓》，臺北：華正書局，1976。
- 宋·郭茂倩，《樂府詩集》，臺北，里仁書局，1979。
- 清·胡丹鳳，《青冢志》，臺北：新文豐出版公司，1989。
- 汪曾祺 (1992)，《朱萸集》，頁 142，臺北：聯合文學出版。
- 林美清 (2008)，《杜詩意象類型研究》，龔鵬程主編，《古典詩歌研究彙刊》，4(10)，台北：花木蘭文化出版。
- 洪淑苓 (2003)，〈交換女人——昭君故事的敘事、修辭與性別政治〉，《國文學報》，34，頁 177-200。
- 高國藩 (1994)，《敦煌民間文學》，臺北：聯經出版公司。
- 雪 松 (2002)，〈昭君出塞故事的演變〉，《綏遠文獻》，16，頁 89-95。
- 陳生璽 (1997)，〈漢代的匈漢關係與昭君『和親』〉，《歷史月刊》，107，頁 60-66。
- 張高評 (2007)，〈〈明妃曲〉之同題競作與宋詩之創意研發——以王昭君之「悲怨不幸與琵琶傳恨」為例〉，《中國學術年刊》，29，頁 85-113。
- 黑格爾(Hegel, Georg Wilhelm Friedrich)著，朱孟實譯，(1985)，《美學》，臺北：里仁書局。
- 葉慶柄 (1974)，《漢魏六朝小說選》，頁 35-38，臺北：弘道文化事業公司。
- 劉學鍇、余恕誠 (1997)，《李商隱詩歌集解》，臺北：洪葉文化出版。
- 蕭淑貞 (2000)，〈杜甫「詠懷古跡五首」之懷古心理美學探究〉，《中國古典文學研究》，4，頁 55-70。
- 謝海平 (1973)，《講史性之變文研究》，臺北：嘉新水泥公司文化基金會。
- 譚達先 (1982)，《中國民間文學概論》，臺北：木鐸出版社。

“A Lonely Azure Tomb Facing the Dusk” --Persona and Image of Wang Chao-Chun in Tu’s Poems

Mei-Ching Lin*

Abstract

The article attempts to trace the evolution of the saga of Wang Chao-Chun and analyzes the narratives and image-sculpturing process by utilizing relevant historical accounts, novels, and poetry. In addition to draw upon several important issues in the recital of Wang in the poems of Tang Dynasty, this paper also spares some space to scrutinize her position and impression in Tu Fu’s poems. By triangulating and comparing these works, several concluding points can be made. First, ‘beauty’ and ‘painting’ are usually the starting point of discussion on ballads and comments. Second, straddling between ‘to love’ and ‘to hate’ spawns the debate on the relationship between the monarch and subjects as well as on the peace initiative policy making a woman like Wang to marry to a barbarian tribe beyond the Great Wall. Third, the azure tomb and the musical instrument, pipa, in Wang’s legends are the most prevalent and fundamental ingredients in Tang poetry. Finally, the third part in Tu Fu’s *Five Recitals of the Historic Relics* is the most culminating denouement among all Tang’s works. Not only a masterpiece of poetry, it also establishes Wang as a prototypical image for the lamentation of obscurity and forlornness.

Keywords: Chao-Chun, Tu Fu, Personae, Image, Tomb, Pipa

* Professor, Center for General Education, Chang Gung University, E-mail: ching@mail.cgu.edu.tw.