

ISSN 1027-1163

東吳中文學報

第十七期

中華民國九十八年五月

SOOCHOW JOURNAL OF CHINESE STUDIES

No.17

May 2009



東吳大學出版

Published by

SOOCHOW UNIVERSITY

第十七期

中華民國九十八年五月

SOOCHOW JOURNAL OF CHINESE STUDIES

No.17

May 2009

發行人 黃鎮台

Publisher: Huang, Chen-tai

編輯委員會

Editorial Board

編輯委員：林伯謙（召集人・東吳大學教授）

EDITORIAL COMMITTEE: Lin, Po-chien

朱岐祥（東海大學教授） 何寄澎（臺灣大學教授）

Chu, Chi-hsiang Hsu, Ching-yun

林慶勳（中山大學教授） 崔成宗（淡江大學教授）

Lin, Ching-hsun Tsui, Cheng-tsung

楊晉龍（中研院文哲所） 劉玉國（東吳大學教授）

Yang, Chin-lung Liu, Yu-kuo

執行編輯：曾甲一

EXECUTIVE EDITOR: Tseng, Chia-yi

校對：曾甲一

PROOFREADER: Tseng, Chia-yi

（以姓氏繁簡為序）

封面題字：潘重規教授

東吳大學出版

臺灣 11102 臺北市士林區臨溪路 70 號

Published by Soochow University, No. 70,

Lin-hsi Road, Shih Lin, Taipei, 11102

Taiwan, Republic of China

東吳中文學報

第十七期

中華民國九十八年五月

目 錄

- 《封診式·經死》爰書試探····· 周敏華 1
- 兩漢七體文類及其文化意涵····· 郭章裕 19
- 《文心雕龍》「贊曰」的淵源····· 林伯謙 47
- 徐陵麗辭之文藝性與實用性····· 陳松雄 73
- 《花間集》的女性化書寫····· 陳慷玲 93
- 邵雍的觀物思想····· 許志信 107
- 由北曲般涉調〔耍孩兒〕曲段
觀察元雜劇所存之諸宮調遺形····· 侯淑娟 135
- 由《玉劍尊聞》考察
清初世說體之文體特質····· 黃東陽 161

《封診式·經死》爰書試探

周敏華*

提 要

《雲夢睡虎地秦墓竹簡·封診式·經死》篇，描寫士伍丙自縊身亡，其里典發現後，向縣裡寫了份爰書。於是縣廷便派令史及牢隸臣，陪同丙之妻及女兒，一同前往勘驗。這份爰書中，極為細膩的描述了勘驗的程序，及解釋所有勘驗內容的目的。此篇內容的出土，不僅使我國的法醫學史更往前推進。同時我們也發現，秦代的法醫勘驗工作已相當成熟，且勘驗的過程，也已經與司法程序相結合。因此，《經死》篇的內容，除了說明勘驗程序，也是研究秦代法律文書、司法程序，及認識我國法醫學史的重要文獻。

關鍵詞：雲夢睡虎地秦簡、封診式、爰書、經死、縊死、法醫勘驗

* 現任南亞技術學院共同科講師

壹、前言

一九七五年十二月，湖北雲夢睡虎地發掘了十二座戰國末期至秦代墓葬。其中，十一號墓出土了大量秦代竹簡。在這批竹簡裡，《封診式》出現了許多篇「爰書」，而《經死》篇則為爰書中勘驗縊死的記錄。《經死》篇不僅將上吊致死勘驗的細節一一交待，說明緣由，就連勘驗人員受理的程序，也都記錄地極為仔細。透過這篇簡文，我們除能認識秦代法醫學的發展，同時也看到了司法與勘驗制度的配合。這一篇簡文的內容，不僅是今日所見最早的法醫驗屍記錄，同時也讓我們看到了當時法醫驗屍的水平、驗屍爰書的內容，及與司法機關的配合程序。為便於詮釋《經死》內容，本文也徵引〔宋〕人宋慈《宋提刑洗冤集錄》，及近代相關的法醫報告，以輔助理解勘驗之原因及其內容。

貳、「經死」及「爰書」之意涵

一、經死

「經死」，整理者注：「《荀子·強國》注：『縊也。』經死，吊死。」《左傳·桓公十六年》：「夷姜縊。」《集解》：「失寵而自經死也。¹」可知先秦上吊自殺者，文獻或作「經死」，或曰「縊死」。《說文》：「縊，絞也。」段注：「絞，各本作經，庸人所改也。²」由段注亦知，古時表達上吊自盡，「經」、「縊」兩字皆可互通。宋慈《宋提刑洗冤集錄》有〈自縊〉篇，內容也是在敘述如何檢驗上吊自殺。此皆可證，「經死」即是「縊死」，亦即上吊身亡。《睡虎地秦墓竹簡·封診式》簡63-72，便是記錄當時經死的爰書，今抄錄簡文如下：

經死 爰書：某里典甲曰：「里人士五（伍）丙經死其室，不智（知）故，來告。」·即令令史某往診。 令史某爰書：與牢【簡63】隸臣某即甲、丙妻、女診丙。丙死（屍）縣其室東內中北廡權，南鄉（嚮），以臬索大如大指，旋通繫【簡64】頸，旋終在項。索上終權，餘末袤二尺。頭上去權二尺，足不傳地二寸，頭北（背）【簡65】傳廡，舌出齊唇吻，下遺矢弱（溺），污兩卻（腳）。解索，其口鼻氣出涓（喟）然。索迹栝（椒）鬱，不周項二寸【簡66】。它度毋（無）兵刃木索迹。權大一圍，袤三尺，

¹ 〔春秋〕左丘明著、〔晉〕杜預集解、〔日〕竹添光鴻會箋：《左傳會箋》（臺北：明達出版社，1986年），頁211。

² 〔東漢〕許慎著、〔清〕段玉裁注：《說文解字》（臺北：明文化事業股份有限公司，1996年9月），頁668。

西去堪二尺，堪上可道終索。地堅，不可智（知）人【簡 67】迹。索袤丈。衣絡禪襦、帟各一，踐□。即令甲、丙女載丙死（屍）詣廷。診必先謹審視其迹【簡 68】，當獨抵死（屍）所，即視索終，終所黨有通迹，乃視舌出不出，頭足去終所及地各幾可（何），遺矢【簡 69】弱（溺）不毆（也）？乃解索，視口鼻涓（喟）然不毆（也）？及視索迹鬱之狀。道索終所試脫頭；能脫，乃【簡 70】□其衣，盡視其身、頭髮中及篡。舌不出，口鼻不涓（喟）然，索迹不鬱，索終急不能脫【簡 71】，□死難審毆（也）。節（即）死久，口鼻或不能涓（喟）然者。自殺者必先有故，問其同居，以合（答）其故【簡 72】³。

這份簡文裡，記錄了幾項內容：一、里典發現有人上吊自盡，雖不明原因。但他遵循當時秦律的規定，履行了上報縣廷的職責⁴。二、縣廷接到報案後的處理動作。立即派遣令史、助手（牢隸臣）、死者的家屬及里典，共同前往勘驗。三、令史勘驗完後，將案發現場的實況及勘驗結果，寫了一份報告書送達縣廷。四、請里典與死者家屬，共同將遺體運往縣廷，由縣廷做最後的裁決。五、驗屍要領。這是對前敘勘驗過程，所做的原因說明。六、詢問同居人，以確定死者自殺或他殺的動機。

二、爰書

「爰書」一詞，最早見於《史記·酷吏列傳》：

（張湯）其父為長安丞，出，湯為兒守舍。還，而鼠盜肉。其父怒，笞湯。湯掘窟，得盜鼠及餘肉，劾鼠掠治，傳爰書，訊鞠論報，並取鼠與肉具獄，磔堂下。其父見之，視其文辭，如老獄吏，大驚，遂使書獄。
〈集解〉引蘇林曰：謂傳囚也。爰，易也，以此書易其辭處。鞠，窮也。張晏曰：傳，考證驗也。爰書，自證不如此言，反受其罪，訊考三日，復問之，知與前辭同不也⁵

³ 睡虎地秦墓竹簡整理小組：〈封診式〉，《睡虎地秦墓竹簡》（北京：中華書局，2001年12月），頁158-159。

⁴ 睡虎地秦墓竹簡中，雖未見明確規定里典的職責，但從一些零星的簡文裡，依舊可以推測里典具有伺其鄰里，告發縣廷之職。如《睡虎地秦墓竹簡·秦律雜抄》：「匿敖童，及占瘡（癰）不審，典、老贖耐。·百姓不當老，至老時不用請，敢為酢（詐）偽者，貲【簡 32】二甲；典、老弗告，貲各一甲；伍人，戶一盾，皆遷（遷）之。·傳律【簡 33】。」，頁87。《法律答問》：「賊入甲室，賊傷甲，甲號寇，其四鄰、典、老皆出不存，不聞號寇，問當論不當？審不存，不當論；典、老雖不存，當論。【簡 98】」，頁116。

⁵ 〔西漢〕司馬遷撰、〔日〕瀧川龜太郎考證：〈酷吏列傳〉，《史記會注考證》（臺北：大安出版社，2006年8月），頁1263。

蘇林釋「爰書」是將罪犯的口供寫成文辭的文書，〔日〕人大庭脩贊同此說⁶。張晏認為是對罪犯反覆訊問，三日後罪犯終於改變口供，因為先前的證詞是「證不言情」。這樣的說法，相當符合《建武三年十二月候粟君所責寇恩事》居延新簡 EPT22（初三日（乙卯日）：「先以證財物古不以實，臧五百以上，辭已定，滿三日而不更言請者，以辭所出入罪反罪之律辨告。」《二年律令·具律》簡 110：「證不言請（情），以出入罪人者，死罪，黥為城旦舂；它各以其所出入罪反罪之。獄未鞫而更言請（情），除。吏謹先以辨告證。」⁷漢律規定，口供不實最重可被判為黔為城旦舂，其他者，就以所誣告的罪反坐其罪，這項罪責的懲處可說極重。只是張晏的說法，僅說到了證人在法庭上所陳述的口供，這與記錄下來的口供並不相同，還不到書記的成分，自然不能做為爰書的定義。

另外，各家在注解《漢書·張湯傳》時，也有定義「爰書」的內容：

顏師古：傳，謂傳逮，若今之追逮赴對也。爰，換也，以文書代換其口辭也。

王先謙《漢書補注》引《漢書》官本《三劉刊誤》劉奉世解釋：

傳，非逮也。若傳逮，則不當先言掠治矣。傳者，傳囚辭也。爰書者，蓋趙高作爰歷，教學隸書，時獄吏書體蓋用此，故從俗呼為爰書也。以此，父使之書獄，謂案牘耳，非律令也。

王先謙《漢書補注》引錢大昕解釋：

傳，當作傳，傳音附，謂附於爰書也。顏訓為傳逮，似非⁸。

顏師古認為爰書是以文辭代替口供而形成的文書，觀點與蘇林雷同；宋人劉奉世以為，爰書是爰歷的簡稱，根本是誤將字書，視為書記的記錄。錢大昕不贊同顏氏之說，但也未對爰書做說解。王先謙《漢書補注》又云：「傳爰書者，傳囚辭而著之文書。」也與師古注同。顯然前人對於「爰書」的內涵，也未能說得透徹。

今人徐富昌、高敏及劉海年三位先生，亦有專文探討「爰書」，今節錄三人論述如下：

爰書是戰國的秦和秦漢時司法機關通行的一種法律文書形式。其內容是關於訴訟案件的訴辭、口供、證辭、現場勘查、法醫檢驗的記錄以及其他關於訴訟的情況報告。以秦簡而言，它是官府或官吏間使用的司法文書的一種形式，也是下級對上級或官吏對官府之間所使用的一種文書形式，它同

⁶ 大庭脩：「《張湯傳》中有關爰書的注釋，按一般意義來講，蘇林和顏師古的『以文書改（易）為口辭』這種解釋是正確的，具體地說，爰書就是張晏所說的『爰書自證』也是指自證爰書。」〈爰書考〉，《簡牘學研究譯叢》第一輯（北京：中國社會科學出版社，1983年4月），頁243。

⁷ 張家山漢墓竹簡整理小組：《張家山漢墓竹簡·二年律令·具律》（北京：文物出版社，2001年11月），頁149。

⁸ 〔清〕王先謙：《漢書補注》（上海市：上海古籍出版社，1997年，據上海辭書出版社圖書館藏清光緒二十六年（1900）王氏虛受堂刻本影印），頁1。

時也有一定內容要求與格式⁹。

凡法律訴訟上原告的起訴書、被告的供辭（包括自認性供辭與自辯性供辭）、官方綜合案情的報告書、官府作出判決的論決書等，都可以稱為「爰書」。這就是說，「爰書」的內容，並不限於犯人的口供記錄¹⁰。

秦漢簡冊關於「爰書」的記載，可以看出，中國古代的「爰書」，遠非僅指「錄囚辭的文書」，其內容要廣泛得多。概括起來，有下列特徵：一、它是官府或官吏使用的司法文書的一種形式。秦簡中有「訴辭」，漢簡中有「自證爰書」，但均非私人手筆，而是官方記錄。所以我們看到的「爰書」中使用的都是第三人稱。二、它是下級對上級或官吏對官府之間使用的一種文書形式。秦簡和漢簡中，有鄉負責人對縣丞，丞對縣廷和縣令，令史對令、丞，鄉負責人對縣廷等呈報的「爰書」，而在同類案件中，甚至同一案件中，凡上級對下級的行文，均稱「書」、「文書」、「郵書」，從未見到稱「爰書」的例子。三、「爰書」有一定的內容要求與格式。一般要寫明當事人姓名、身份、籍貫、問題、時間、地點、人證、物證等。……綜合以上幾個方面的情況，我們認為：「爰書」是戰國的秦國和秦漢時司法機關通行的一種文書形式。其內容是關於訴訟案件的訴辭、口供、證詞、現場勘查、法醫檢驗的記錄以及其他有關訴訟的情況報告¹¹。

三位先生的觀點，幾乎是將「爰書」定義成秦、漢之際的司法文書。其內容主要為記錄口供、證辭，以及一切關於案情勘驗、說明和判決之報告書。這項重要的法律文獻，在未有文物出土之前，僅能零星地從相關傳世文獻裡探尋，但爰書的實際記錄，卻難以說清。一九五七年出版了《居延漢簡》的釋文和圖版，裡面就有許多爰書的材料。如：

□亭墜□□里□□□□□□頭痛寒靈不能飲
吟手卷足展衣白袴駕□□□□取布袍長里各一領布復禪
□衣診視毋木索兵刃處□□□審也如爰書敢言之（一七五(五〇八) 二七·一A)

陳槃將這樣的簡文，稱為「疾病物爰書」，這是向上司呈報病卒的爰書。〔日〕人大庭脩更撰文補充，指出《居延漢簡》裡的爰書共有五種：即「自證爰書」、「秋射爰書」、「疾病爰書」、「賞賣衣財物爰書」及「軍□□爰書¹²」。可見爰書並不限於案情的口供、證詞、說明、勘驗……，其涉及的內容其實相當多元、豐富。一

⁹ 徐富昌：《睡虎地秦研究》（臺北：文史哲出版社，1993年5月），頁130。

¹⁰ 高敏：〈釋「爰書」——讀秦、漢簡牘札記〉，《秦漢史探討》（鄭州：中州古籍出版社，1998年9月），頁252-253。

¹¹ 劉海年：〈秦漢訴訟中的「爰書」〉，《戰國秦代法管窺》（北京：法律出版社，2006年3月），頁232-240。

¹² 大庭脩：〈爰書考〉，頁229-230。

九七三年至一九七四年，甘肅居延考古隊對甘肅北部額濟納河進行的考古調查，發掘了兩萬支漢簡，其中《候粟君所責寇恩事》，也是「爰書」補充的重要材料。

一九七五年十二月，湖北省雲夢睡虎地發掘了十二座戰國末期至秦代的墓葬，其中十一號墓出土大量秦代竹簡。這些竹簡保留了部分秦代的法律條文，其中的《封診式》，也出現不少「爰書」辭語，這對「爰書」的研究，無疑又增添了許多力證。之後的《奏讞書》，列舉了先秦至秦、漢的案例，也可輔助我們理解，爰書與審訊制度的配合和運用實況。

參、《經死》爰書探析

《經死》爰書一開頭為「某里典甲曰」，所謂里典，《管子·度地》有「里有司」。「司」即同「典」。《後漢書·百官志》：「里有里魁，民有什伍，善惡以告。本注曰：里魁掌一里百家，什主十家，伍主五家，以相檢察，民有善事惡事，以告監官。¹³」〔宋〕陳傅良《歷代兵制》：「以前後漢參考秦法：五戶為伍，十戶為什，百戶一里。里有魁，五里一郵；郵有督，十里一亭；亭有長，長有兩卒，一為亭父，一為求盜……。」可知秦漢郡縣制度一脈相沿，「里有魁」即「里有司」，也即是「里有典¹⁴」。王均平先生說：「里一級設置『里正』（後改稱里典），協助上級官吏處理獄訟和維持地方治安。¹⁵」懷效鋒先生：「秦朝縣以下，按居民居住地區劃分為鄉、里，作為秦朝的基層行政組織。鄉設有秩管理本鄉行政；……設立嗇夫掌管辭訟和賦稅徵收。……鄉下分為里，里設里正，掌管本里什伍組織，編制里內居民。¹⁶」由以上文獻，知里正原是在鄉之下的里所設的基層幹部，負責掌管編制本里之居民。只要居民有任何異狀，就得立即往上呈報。

某里的里典發現其里人士伍丙在家裡上吊自盡，雖不知士伍丙自盡的原因，但也立即上書稟告此事。縣裡接獲文書後，便派遣「令史」某前往檢驗。所謂「令史」，據劉向明先生考訂：

秦朝令史雖然官低職卑，但在地方行政管理活動中，其地位和作用不容忽視。首先，其職位特殊。據《漢書·百官公卿表》可知，秦代縣級官吏分為「長吏」和「少吏」。作為長吏的縣令、長、丞、尉，由中央任命，可稱為朝廷命官，而少吏中職秩最高的令史則由長吏直接任命，他既完成縣廷的各項事務，又起著聯繫和指揮鄉、亭、里基層地域組織的作用，同時

¹³ 范曄：〈百官五〉，《後漢書》（北京：中華書局，1965年），頁3625。

¹⁴ 感謝審查者提供意見，謹此敬意。

¹⁵ 王均平：〈中國早期犯罪偵查制度與理論探尋〉，《江西公安專科學校學報》，2000年第3期，總第59期（2000年7月），頁4。

¹⁶ 懷效鋒：〈秦代法律制度〉，《中國法制史》（北京：中國政法大學出版社，2007年1月），頁45。

又起著協調和監督中央機構設置的都官在縣機構，以共同完成治縣的任務。其次，其職掌重要。縣是秦代統治機構中關鍵的一級組織，它是秦王朝從中央到地方基層一整套國家機器中具有相對獨立性的一個單位，如人民的戶籍、徵收的糧食都以縣為單位保管，地方的武裝也以縣為單位編制，徭役也以縣為單位徵發，實際上縣政權乃是代表秦王朝執行統治人民全部職能的機構。而秦代令史的職掌也涉及行政、司法、經濟、監督和軍事等縣級「長吏」所管轄的事務，在其中做了大量工作。第三，令史一職的設置對後世有一定影響。郡縣制的確立時代應該是秦代。郡縣制的確立，改變了我國國家結構的基本格局，促進了地方行政機制的增強和改善，鞏固了國家的統一，加強了專制統治，在我國的歷史發展道路上產生了深遠的影響。而秦代在縣設置令史一職，也應是中國古代官僚制度的首創，而且對後世具有一定影響¹⁷。

原來令史是由縣所任命，為少吏秩級中最高者，其所肩付的責任相當繁雜，主要是協助縣廷達成所有的縣政工作。在《經死》、《賊死》及《穴盜》三篇中，令史於第一時間到案發現場進行堪驗，並將堪驗結果呈報縣廷，皆是其職掌的任務之一。

令史勘驗完後，便寫了勘驗爰書。這份爰書內容，最先記錄的是令史及牢隸臣¹⁸、里典甲、士伍丙妻及其女兒五人，共同至案發現場勘驗。所謂「士伍」，《二年律令·傅律》簡 364-365：

公士、公卒及士五（伍）、司寇、隱官子，皆為士五（伍）¹⁹。

《二年律令》規定，一級爵以下所生之子，甚至連司寇、隱官之子，皆是士伍。劉海年先生研究秦律，從史料及《睡虎地秦墓竹簡》而歸納出土伍的身份：

從歷史文獻和雲夢秦簡提供的材料綜合起來分析，有以下基本特徵：一，傅籍之後至六十歲免老前的男性丁；二，無爵或曾有爵而被奪爵者；三，非刑徒和奴隸。這種身份概括說就是：無爵或被奪爵後的成丁。按照封建法律，他們對地主階級國家擔負有服兵役和徭役的任務。所以東漢衛宏的意見還是對的：『無爵為士伍』。他們屬於庶民。《史記》中『武安君白起有罪為士伍』，用現代的話說就是：『武安君犯了罪削爵為民』。削爵是一

¹⁷ 劉向明：〈從出土秦律看縣「令史」一職〉，《齊魯學刊》，2004年第3期，總第180期，頁54。

¹⁸ 劉海年：「《賊死》、《經死》和《穴盜》等案件的現場都是由令史帶領牢隸臣檢驗的。牢隸臣是在縣治安、司法機構中服役的官奴隸。他在現場勘查時承辦令史分派的具體事務。每一案件的現場勘察完畢後，令史要把檢驗參加人員，檢驗經過和現場的具體情況，向上級寫出正式報告。」〈秦的現場勘查與法醫檢驗的規定〉，《戰國秦代法制管窺》，頁230。

¹⁹ 張家山二四七號漢墓竹簡整理小組：《張家山漢墓竹簡》（北京：文物出版社，2001年11月），頁182。

種處分，但不等於削爵後就都成為『刑徒』。」²⁰

簡言之，士伍來源有三，他們共同的特徵，就是不具有爵位，但也不是刑徒和奴隸。可以居於一般民里，受什伍編制。

簡文強調，令史勘驗時，「當獨抵死（屍）所」，何故？閻曉君先生說：

在現場勘驗過程中，禁止閑雜人等入內，如「自經」案件中，要求檢驗官吏「獨抵屍所」，在勘驗現場的僅有死者之妻女，「與牢隸臣某即甲、丙妻女診丙。」由於死者已死，似沒有進行搶救，在這種情況下，要求保持現場原樣未動。在令史與牢隸臣某到達以前，屍體仍是懸掛原處。在查看了懸掛現場的情況如懸掛的處所，繩索、結套的方式，支點，並測量了有關資料以後，才解下屍體進行全身的檢驗²¹。

「當獨抵死（屍）所」不僅強調令史要親自到案發現場驗屍，同時還要維持現場，以便勘驗無誤。《宋提刑洗冤集錄》對此也極其強調：「諸屍應驗而不驗，或受差過兩時不發，或不親臨視，或不定要害致死之因，或定而不當謂以非理死病，因頭傷為脇傷之類，各以違制論。」親自勘驗，也是為了「救弊防奸，期於事得明白，而無冤滯²²」。

縣裡接到里典的報案後，「即令令史某往診」，陳公柔先生指出：「秦法大約亦須受狀後，立即指派專人親臨勘察。所以爰書屢見『即令令史』云云，表示凜遵立辦。²³」「即令」，就是強調其處理案件的及時性。

一進室內，即見丙的屍體懸掛在其家東側臥室北牆的房椽上，面向南。自縊者吊在那個方位，一定要詳實記錄。《宋提刑洗冤集錄·自縊》也說：

却驗所著衣新舊，打量身四至，東、西、南、北至甚物？面覩甚處？背向甚處？其死人用甚物踏上？上量頭，懸去所吊處，相去若干尺寸？下量腳下，至地相去若干尺？或所縊處雖低，亦看頭上懸掛索處，下至所離處，並量，相去若干尺寸²⁴？

這個觀念在《經死》中亦有之，所謂：「權大一圍，表三尺，西去堪二尺，堪上可道終索。地堅，不可智（知）人迹。索表丈。衣絡禪襦、帛各一，踐□。」經死的上吊方位，及周遭環境，是首先判定死者究竟有沒有能力自行上吊的關鍵。《經死》言士伍丙上吊的房椽粗一圍，長三尺，西距地上的土台有二尺，在土台上可以繫掛繩索。就案發現場評估，士伍丙獨自完成自縊，並無不可。《宋提刑

²⁰ 劉海年：〈秦漢「士伍」的身份與階級地位〉，《戰國秦代法制管窺》，頁 318。

²¹ 閻曉君：〈秦漢時期的司法檢驗〉，《出土文獻與古代司法檢驗史研究》，頁 7。

²² 〔宋〕宋慈：〈條令〉、〈頒降新例〉，《宋提刑洗冤集錄》（臺北：臺灣商務印書館，1966 年 3 月），頁 1、（卷前）頁 9。

²³ 陳公柔：〈雲夢秦墓出土《封診式》簡冊研究〉，《先秦兩漢考古學論叢》（北京：文物出版社，2005 年 5 月），頁 208。

²⁴ 〔宋〕宋慈：〈自縊〉，《宋提刑洗冤集錄》，頁 34。

洗冤集錄》對評估上吊的案發現場，講得更仔細：

上面繫繩頭處，或高或大，手不能攀，及不能上，則是別人吊起²⁵。

上吊者一定要將繩索繫於某處，這個繫繩之處雖要高，但絕不可能是死者雙手無法夠上之處，否則就極有可能是別人把他吊上去的。另外，在〈頒降新例〉中，宋慈又強調：「如見屍吊縊，即云懸空高下，吊縊處，可與不可勝任。屍首兩腳懸空，或不懸空，有無蹬踏器物竟命顯跡。²⁶」宋慈主要在說明，上吊的繩索一定要繫在高處，使人足夠懸空。但其旁一定也要有足以讓死者蹬踏之物，否則死者要如何掛上繩索，又如何讓自個兒夠上去。這些均可做為「西去堪二尺，堪上可道終索」的輔助說明。

案發現場，是判定自殺或他殺的第一關鍵，除了觀察繩索的長度、繫繩的高度，和旁邊是否有蹬踏物，宋慈還補充了另一個要點：

或在屋下自縊，先看所縊處，楣梁枋桁之類，塵土衰亂至多，方是。如只有一路無塵，不是自縊²⁷。

縊死者懸於繩索內，必使懸掛的繩索來回晃動。故樑上的橫木，必會留下繩索晃動的痕跡。若橫木上沒有多處塵埃滾落的跡象，就表示這是死後才吊上去的。當然，縊死的情況並不限於樑上，宋慈還補充了久病臥牀，心生厭世，而以繩帶綁住牀頭自縊的情況²⁸。總之，縊死的情況眾多，但無論如何，案發現場是堪驗中的第一關鍵，任何堪察人員都要親臨現場，並盡可能地維持現場原狀。

接著爰書描寫了士伍丙自縊時，所用的繩索。「以臬索大如大指，旋通繫頸，旋終在項」。是說繩索粗如姆指，束在頸上，繩套的繫束處是在頸後方。這裡值得注意的是，在繩套的特徵及繫頸的情狀，《封診式》描寫地極為詳盡：「及視索迹鬱之狀。道索終所試脫頭。」也就是說要看繩索痕跡的瘀血情況，並試驗死者的頭，是否能從繫在頸上的繩中脫出，若不能脫出，就是他人所繫。至於繩索痕跡的瘀血情況，乃：「索迹赫（椒）鬱，不周項二寸。」整理者譯：「繩索在屍體上留下瘀血的痕迹，只差頸後兩寸不到一圈。²⁹」言下之意，死者的頸後，絕不可能全數皆有索繩勒緊的瘀痕，而是有空隙處的。此即宋慈所言：「若自縊，即

²⁵ 〔宋〕宋慈：〈自縊〉，《宋提刑洗冤集錄》，頁 33。

²⁶ 〔宋〕宋慈：〈頒降新例〉，《宋提刑洗冤集錄》，頁 10。

²⁷ 〔宋〕宋慈：〈自縊〉，《宋提刑洗冤集錄》，頁 34。

²⁸ 〔宋〕宋慈：「凡因患在床仰臥，將繩帶等物自縊者，則其屍兩眼合，兩唇皮開，露齒咬，舌出一分至二分，肉色黃，形體瘦，兩手拳握，臀後有糞出，左右手內，多是把自縊物色，至繫緊死後，只在手內。須量兩手拳相去幾寸以來，喉下痕迹紫赤，周圍長一尺餘，結締在喉下，前兩分數較深。曾被救解，則其屍肚脹，多口不咬舌，臀後無糞。」〈自縊〉，《宋提刑洗冤集錄》，頁 33。

²⁹ 睡虎地秦墓竹簡整理小組：〈封診式〉，《睡虎地秦墓竹簡》，頁 159。

腦後分八字，索子不交。³⁰」今日法醫學對此亦有明證：

他勒屍體頸部多見水平環繞閉鎖索溝，縊死索溝多有提空呈「U」型。……由於縊吊身體重力下垂，繩索雙活套相交處應有向上提空，而索溝不會出現相交³¹。

所謂「縊死索溝多有提空呈『U』型」，就是頸後瘀血痕跡空出兩寸的最佳寫照。這種自縊方式，法醫學上又稱做「前位縊型³²」。

另外，對「道索終所試脫頭」，宋慈也有細步的分析：

入頭在繩套內，須垂得繩套寬，入頭，方是活套頭³³。

垂下的繩套絕對大於死者的腦袋，故堪驗時，一定能夠將死者的頭顱從繩裡套進套出。此即《封診式》所言：「道索終所試脫頭。」

另外，《封診式》強調「索上終權，餘末表二尺」，整理者譯：「繩索向上繫在房椽上，繞椽兩周後打結，留下的繩頭長二尺。」這裡強調的是繩索的長度。也就是說，繩索若不夠長，便不可能有足夠的力量來達成縊死的結果。當然，簡文也提到「泉索大如大指」，顯然繩索不僅要長，而且得夠粗，這是足以承載重量的保證。因此，案發現場究竟垂下的繩索有多長，也絕不能輕忽。《經死》所堪驗的結果是「餘末表二尺」，因為至少要餘留一尺以上，方可構成自縊³⁴。

縊死還有一明顯特徵，便是「舌出齊唇吻，下遣矢弱（溺），污兩卻（腳）」。其實「舌出齊唇吻」，只是個約略的說法。因為繩索究竟套在喉頭之上，或喉頭之下，舌之特徵也會不同：

若勒喉上，即口閉，牙關緊，舌抵齒不出。又云齒微咬舌。若勒喉下，則口開，舌尖出齒門二分至三分³⁵。

原來繩索究竟繫於喉結何處，舌之特徵也會完全不同。若勒在喉結上方，死者嘴巴和牙關會緊閉，舌尖就會抵住牙齒而不露出。若繩索勒在喉結下方，嘴巴會張開，舌尖也會露出齒外二分至三分。此於今日之法醫學，皆可得證³⁶。因此《經

³⁰ 〔宋〕宋慈：〈檢覆總說下〉，《宋提刑洗冤集錄》，頁 6。

³¹ 李子彬等：〈他勒偽裝縊死 2 例〉，《法醫學雜誌》，第 22 卷第 5 期，（2006 年 10 月），頁 386。

³² 王保捷編：「前位縊型：繩索的著力部位在頸前部，多在甲狀軟骨與舌骨之間，繞向頸部左右兩側，斜行向後上方，沿下頷骨角，經耳後越過乳突，升入髮際，連頭枕部上方而形成提空（古稱「八字不交」），最後將繩索繫在枕後上方的固定點處。此型最為常見。」《法醫學》（北京：人民衛生出版社，1987 年 5 月），頁 59。

³³ 〔宋〕宋慈：〈自縊〉，《宋提刑洗冤集錄》，頁 32。

³⁴ 〔宋〕宋慈：「更看所繫處物伸縮，須是頭墜下去，上頭去處，一尺以上，方是。」〈自縊〉，《宋提刑洗冤集錄》，頁 33。

³⁵ 〔宋〕宋慈：〈自縊〉，《宋提刑洗冤集錄》，頁 32。

³⁶ 王保捷編：「舌尖是否露出齒列之外，與縊繩壓迫頸部的位置有關。若縊繩壓在喉結的上方，則舌抵牙而不伸出。如壓迫在甲狀軟骨的下方，此時舌根被推向上方，而舌體被擠向前上方，

死》中的「舌出齊唇吻」，應是繩索勒於喉結下方的結果。

至於「下遺矢溺（溺）」，是說自縊者的遺體會流出尿溺。羅時潤先生以為，這是：「窒息時的呼吸困難期，直腸與膀胱的肌肉收縮，括約肌放鬆，因而大小便自出。男屍往往還有精液流出。³⁷」今日法醫學對此也有科學明證：

縊死、勒死、扼死均具有窒息致死的一般屍體外部的徵象，會引起體內一系列的病理生理變化，這些變化從屍體外表可顯現。……大小便及精液排出（因中樞神經系統嚴重缺氧，意識逐漸喪失；二氧化碳蓄積加重，使植物神經興奮，導致全身肌肉痙攣，出現驚厥，平滑肌收縮，可使尿液、糞便及精液排出）³⁸。

原來縊死流出尿溺的原因，在於中樞神經缺氧，且二氧化碳在體內不斷蓄增，才會造括約肌放鬆，而流出尿溺。流出尿溺是一項相當重要的特徵，故宋慈在〈被打勒假作自縊〉文中，也強調自縊者，必：「胸前有涎滴沫，臀後有糞出³⁹。」

簡文特別強調「下遺矢溺（溺）」的「下」字，並非沒有原因，在今日的法醫勘驗中，「下遺矢溺（溺）」，確實也是鑑定的重要項目。因：

若是直立縊死，大小便應順其褲腿向下分部，而腰骶不會沾有糞便⁴⁰。

另外，《經死》對繩索在屍體上留下的瘀血痕跡，極度注意，文中強調：「索迹赫（椒）鬱。」整理者注：「椒，讀為蹙，蹙鬱，指繩套勒束處的青紫瘀血。」「索迹赫（椒）鬱」就是繩索的勒痕，會呈現深紫的顏色。其原因乃：

粗糙質硬的縊繩，可磨擦頸部皮膚而出現程度不同的表皮剝脫和出血，以後逐漸下燥，顏色變深而明顯，呈淺褐色或暗褐色，宛如羊皮紙樣（parchment）的外觀，故名羊皮紙樣變⁴¹。

此外，《經死》中也強調，自縊者在解開繩索後，口、鼻會有氣體排出：

解索，其口鼻氣出涓（喟）然【簡66】。（頁158）

節（即）死久，口鼻或不能涓（喟）然者【簡72】。（頁158-159）

在正常的情形下，解開繩索時，縊者的口鼻會有嘆氣的現象，但若死去已久，便不會嘆氣。這不僅是檢驗死者究竟是不是自縊，同時也是判定死亡時間長久的關

舌尖因之而露出牙列之下達 1-2cm，也稱為舌尖挺出。舌尖上可出現牙齒的壓痕。」《法醫學》（北京：人民衛生出版社，1987年5月），頁62。

³⁷ 羅時潤、田一民譯：《洗冤集錄今譯》（福州市：福建科學技術出版社，2006年1月），頁119。

³⁸ 張影：〈縊死、勒死、扼死的比較和鑒別〉，《浙江省政法管理幹部學院學報》，1998年第4期（總第37期），頁40。

³⁹ 〔宋〕宋慈：〈被打勒假作自縊〉，《宋提刑洗冤集錄》，頁35。

⁴⁰ 馮建新、俞清萍：〈他勒殺人偽裝自縊死亡1例〉，《中國法醫學雜誌》，第17卷第6期（2002年），頁357。

⁴¹ 王保捷編：《法醫學》，頁61。

鍵。當然，判定是否自縊，並不是從一個徵兆來斷定，所以簡文在「節（即）死久」之前，強調「舌不出，口鼻不涓（喟）然，索迹不鬱，索終急不能脫，口死難審毆（也）。」言下之意，構成自縊的徵狀有以上數點，至於「喟然」，也只是其中一項。

自縊者為何會「口鼻氣出」，陳康頤先生指出：

在縊、勒死者，膈肌強直時呈扁平狀，胸膜腔容積增大，當解除頸部繩索時，空氣進入呼吸道內發生很小的聲音。這種很小的聲音，秦墓竹簡上為「涓然」，（嘆息聲）。錫谷徹著的《法醫診斷學》內稱為死聲⁴²。

除了有以上徵狀，還要查看其他部位是否有兵刃、木棒、繩索的傷痕，此即：「它度毋（無）兵刃木索迹。」宋慈指出：「世間……亦有死後用繩吊起，假作生前自縊者，……今須仔細點檢死人在身痕傷，如果不是要害致命去處，其自縊投水，及自服毒，皆有可憑實跡，方可保明。⁴³」在今日的法醫勘驗過程中，此項也是必要的勘驗項目之一。今人靳永勝、冀建華兩位先生所做的〈懸吊捆綁束裏致性縊死 1 例〉所列的勘驗項目，其中有兩項便和《經死》篇近似：

1. 現場勘場僅有死者本人足跡。
2. 屍檢未見鈍銳器傷⁴⁴。

第一項勘察現場的足跡，《經死》中也有提到，指出除了勘驗現場，究竟能不能讓死者夠上繩索：「權大一圍，袤三尺，西去堪二尺，堪上可道終索。」還要留心現場所留下的足跡。惜士伍丙所處地點，「地堅，不可智（知）人迹」。

待死者的所有跡象皆與自縊無異時，簡文還強調要「乃口其衣，盡視其身，頭髮中及篡。」「篡」，整理者注為「會陰」。勘驗者不僅要檢查遺體全身，是否有其他外傷。最不易令人察覺的頭髮內及會陰處，更要細細勘驗。

待所有細節都勘驗完成後，最後的一環就是找出死者自縊的動機，此即：「自殺者必先有故，問其同居，以合（答）其故。」詢問他的同居，無非是要確定自殺或他殺⁴⁵。畢竟沒有人會平白無故地尋短。至於何謂「同居」？《法律答問》簡 22 云：

可（何）謂「同居」？戶為「同居」【簡 22】。（頁 98）

可（何）謂「同居」？「同居」，獨戶母之謂毆（也）【簡 201】。（頁 141）

簡 22 言「同戶」就是「同居」。簡 201 則規定，不僅要同一戶，還要是同母所生。

⁴² 陳康頤：〈法醫窒息學〉，《應用法醫學各論》（上海：上海醫科大學出版社，1999 年），頁 209。

⁴³ 〔宋〕宋慈：〈疑難雜說下〉，《宋提刑洗冤集錄》，頁 15。

⁴⁴ 靳永勝、冀建華：〈懸吊捆綁束裏致性縊死 1 例〉，《法律與醫學雜誌》，1997 年第 4 卷（第 2 期），頁 87。

⁴⁵ 閻曉君：「調查自殺者的自殺原因，對於確定是自殺或是他殺無疑是至關重要的。」〈秦漢時期的司法檢驗〉，《出土文獻與古代司法檢驗史研究》，頁 93。

閻愛民先生更進一步的分析，同居是同一戶中，同母所生的兄弟，但並不包含他們的子女⁴⁶。到了漢代，同居的範圍比較擴大，《漢書·惠帝紀》：「今吏六百石以上父母妻子與同居。」師古曰：「同居，謂父母妻子之外若兄弟及兄弟之子等見與同居業者，若今言同籍及同財也。無有所與，與讀曰豫。⁴⁷」漢代的「同居」，就擴大到同居一戶的父母、妻子、兒女之外的親屬⁴⁸。也就是說，漢代視同一戶籍之下的人，皆是同居。同居與死者生活相繫，最能鑑察出死者近日有何異狀，遭遇什麼困擾。詢問同居人，不僅可以確定死因，找出自殺動機。更甚者，有無他人脅迫等因素，也可一併了解。

宋慈也堅稱，詢問死者自縊動機，是勘驗過程中絕不可或缺之一環：

凡驗自縊人，先問元申人，其身死人是何色目人？見時早晚？曾與不曾解下救應？申官時早晚？如有人識認，即問自縊人年若干？作何經紀？家內有甚人？却因何在此間自縊？若是奴僕，先問雇主，討契書辨驗，仍看契上有無親戚？年多少？更看元吊掛踪跡去處。如曾解下救應，即問解下時有氣脈無氣脈，解下約多少時死，切須仔細⁴⁹。

在這段內容中，宋慈提出了幾個要點：一、要先訊問報案人，死者的身份，何時發現？有沒有解下來救治過？又什麼時候報的案。除了為確定死者身份，也是為確定案發現場是否為原狀。二、尋問是否有人認識死者？死者的年齡、職業及家庭狀況，及為何要選擇此地自殺。這多半是從死者的同居人，或親友中得知。三、死者若是奴僕，就要找他的雇主來查問，這和第二點的理由相同。第四、若是曾解下救治，解下時之脈搏、心跳如何？解下後多久斷氣？都要查問仔細。《經死》案例中的士伍丙，是在家裡自縊，發現的人又是鄰里中的里典，在身份的確定上便不成問題。他的同居人中，至少可以確定的有妻子及女兒，他們和令史等同參與勘驗。雖說《經死》一起頭便說里典：「不智（知）故。」即里典不知士伍丙自殺的原因？但死者的家屬已在一旁，在完成了所有勘驗程序後，詢問他的同居人以確定死因，也是勘驗中的一道重要程序。

簡文還提到，勘驗完成後，命里典甲及丙的女兒，共同將士伍丙的遺體運至縣廷。為什麼要送至縣廷？因秦、漢時期，縣是受理及審理案情的基本單位：

諸欲告罪人，及有罪先自告而遠其縣廷者，皆得告所在鄉，鄉官謹聽，書其告，上縣道官。廷士吏亦得聽告【簡 101】。（頁 148）

這一則律法見於《二年律令·具律》，程政舉先生對此簡文，有著進一步的分析。

⁴⁶ 閻愛民：《漢晉家族研究》（上海：上海人民出版社，2005年），頁 275。

⁴⁷ 〔東漢〕班固：《漢書·惠帝紀第二》（上海：中華書局，1936年），頁 85、86。

⁴⁸ 李均明：〈張家山漢簡《收律》與家族連坐〉，《張家山漢簡《二年律令》研究文集》（桂林：廣西師範大學出版社，2007年），頁 212。

⁴⁹ 〔宋〕宋慈：〈自縊〉，《宋提刑洗冤集錄》，頁 34。

他說：

告發及自告的受理機構，即欲告發罪人及有罪先自告者，可到行為人住所地的鄉政府機構所在地或縣廷所在地告發或自告；如果告發人或自告人的住所地遠離縣廷，可直接到鄉政府機構所在地告發或自告，鄉官應認真聽取告發人或自告人的告訴，作好記錄，並將記錄情況報告縣廷。縣廷士吏也應認真聽取告訴的情況⁵⁰。

這雖是漢代的司法制度，但漢律乃承秦而來，高敏先生於此已有專文論著⁵¹。秦、漢推行郡縣制度，縣居郡下，為郡所管轄。縣之下又設有鄉，此即《日知錄》卷二二《鄉里》篇所言：「以縣統鄉，以鄉統里。」商鞅變法，採「集小都鄉邑聚為縣，置令、丞，凡三十一縣。⁵²」里典屬於鄉的單位，和伍長一同負責監督鄉里⁵³。里典發現了士伍丙自縊，他的職責需向縣廷呈報，縣廷接獲報案後，立刻派遣令史勘驗，令史再將最後勘驗的結果，送回縣廷。勘驗是為了報告，但勘驗的根據其中也要透過士伍丙的遺體，故最終他的遺體，還是要連同報告，一起送呈縣廷。因為鄉只有記錄職責，沒有裁定權。士伍丙究竟是不是自縊，還是要等縣廷來決議。

此外，在《法律答問》中也記載，家中有人自盡，若未報官，就不得擅自埋葬：

或自殺，其室人弗言吏，即葬狸（藿）之，問死者有妻、子當收，弗言而葬，當貲一甲【簡 77】。（頁 111）

透過這些秦律內容，我們也可看見，秦代的偵訊制度確實已很細膩。這也足以證明，秦代的法律體系已很完備，這也是何以秦始皇時「事皆決於法」。「事皆決於法」絕對是制度已達到一定的成熟度，且足以因應實際需要後，所形成的結果。簡文的出土，正可為秦始皇時的完善法律及行政體系，做最佳的註腳。

從以上的說明，我們可以將《經死》爰書分解成三部分：第一是記錄里典發現有人自縊，向縣廷舉報。縣廷收到舉發後，立即派遣相關人員，前往勘驗的過程。第二部分是記錄令史勘驗的一一細節。第三部分至最末，與整個案情完全無關，純粹是「規定獄吏驗屍必須遵守及注意之點，即勘驗之道」。陳公柔先生指出：「由此更可證明《封診式》所錄，本非作為案例以供勘比，實乃哀集輯錄以

⁵⁰ 程政舉：〈《二年律令》所反映的漢代告訴制度〉，《華東政法大學學報》，2007 年第 3 期（總第 52 期），頁 98-99。

⁵¹ 高敏先生著有〈漢初法律條全部繼承秦律說—讀張家山漢簡《奏讞書》札記〉，收錄於《秦漢魏晉南北朝史論考》（北京：中國社會科學出版社，2004 年 7 月），頁 76-85。

⁵² 〔西漢〕司馬遷選、〔日〕瀧川龜太郎考證：〈商君列傳〉，《史記會注考證》（臺北：大安出版社，2006 年 8 月），頁 870。

⁵³ 〔東漢〕班固：《漢書·韓延壽傳》：「又置正、五長，相率以孝弟，不得舍奸人。」師古曰：「正若今之鄉正、里正也。五長，同伍之中置一人為長也。」，頁 3211。

供執法之吏（主要指縣及丞與令史）撰寫爰書、執行勘驗時之參考。⁵⁴」故簡文才會有第三段的勘驗說明。

肆、結 語

《封診式》的出土，使中國法醫史更往前推進，由簡文可知，至少在秦代便已經擁有完善的法醫勘驗技術。此外，勘驗的程序，和司法檢驗程序緊密配合，這也可以說明，何以在《封診式》裡，出現那麼多的爰書。因上級命下級行事，需有下行文書；令屬執行任務，也要將勘驗結果上報縣廷。所有的勘驗結果，都是為合理的處理一切的訴訟及刑案。這不僅為確保審判無誤，也要讓案情的每一細節，都掌握確實。

秦、漢史料不足，一直是研究秦漢史的最大困境，所幸簡文的出土，使我們釐清了許多難題。里典、令史究竟實職如何，從今日可見的史料中，依然無法得到確定的定論。但透過簡文，我們至少可以肯定，里典所托負的職責，和伍長一樣，必需監督鄉里，並協助上級，維繫及管理鄉里的治安。

「經死」與「縊死」雖異稱，但都是指上吊自殺。這份勘驗文書裡，巨細靡遺地交待驗屍的所有細節，甚至連勘驗者的職責，案發地點的考查，特別需留意的徵狀，都寫得相當細膩。最後，為了讓執行者得以理解，為什麼要進行這些勘驗，簡文還將勘驗的每一道程序，做深入的解析。將簡文與宋慈《宋提刑洗冤集錄》，及今日法醫報告比對，除了可進一步地了解簡文的記錄，也可以認識當時的法醫發展的水平，確實已到了相當精準的程度。這在我國法醫史上，也是一項重大發現。

《經死》爰書不僅是份驗屍報告，更可貴的是，其將秦時受理報案，縣廷處理案件，進行勘驗的所有過程，全數記錄下來。這對我們理解秦時的審訊程序，有了進一步的理解。將其和《二年律令》比對，也可以證實鄉里沒有裁斷權，尤其是面對有人身亡，更應慎重。這份驗屍記錄不僅要呈報縣廷，士伍丙究竟是自殺或他殺，也要由縣廷做最終的判決。縣廷判決的相關程序，史料及《二年律令》皆可輔助說明，本文不多贅述。

這則爰書不僅是勘驗文書，也是認識秦代編戶齊民的實施情況。秦時嚴格地掌握著每一個人口，不僅生要編戶，死也要知其死因。百姓不可以草率的埋葬任何一個死者，尤其是自殺，更要報官查核。從另一個角度看來，這也是政府重視人民，關懷生命的嚴肅態度。

⁵⁴ 陳公柔：〈雲夢秦墓出土《封診式》簡冊研究〉，《先秦兩漢考古學論叢》，頁 208。

引用書目

一、傳統文獻

- 范曄：《後漢書》，北京：中華書局，1965年。
- 〔宋〕宋慈：《宋提刑洗冤集錄》，臺北：臺灣商務印書館，1966年3月。
- 〔春秋〕左丘明著、〔晉〕杜預集解、〔日〕竹添光鴻會箋：《左傳會箋》，臺北：明達出版社，1986年。
- 〔東漢〕許慎著、〔清〕段玉裁注：《說文解字》，臺北：明文化事業股份有限公司，1996年9月。
- 〔清〕王先謙：《漢書補注》，上海市：上海古籍出版社，1997年，據上海辭書出版社圖書館藏清光緒二十六年（1900）王氏虛受堂刻本影印。
- 張家山漢墓整理小組：《張家山漢墓竹簡》，北京：文物出版社，2001年11月。
- 睡虎地秦墓竹簡整理小組：《睡虎地秦墓竹簡》，北京：中華書局，2001年12月。
- 〔西漢〕司馬遷撰、〔日〕瀧川龜太郎考證：《史記會注考證》，臺北：大安出版社，2006年8月。

二、近人論著

- 大庭脩：〈爰書考〉，《簡牘學研究譯叢》第一輯，北京：中國社會科學出版社，1983年4月，頁243。
- 王保捷編：《法醫學》，北京：人民衛生出版社，1987年5月。
- 徐富昌：《睡虎地秦研究》，臺北：文史哲出版社，1993年5月。
- 張影：〈縊死、勒死、扼死的比較和鑒別〉，《浙江省政法管理幹部學院學報》，1998：4（37），頁40。
- 高敏：〈釋「爰書」——讀秦、漢簡牘札記〉，《秦漢史探討》，鄭州：中州古籍出版社，1998年9月，頁252-253。
- 陳康頤：《應用法醫學各論》，上海：上海醫科大學出版社，1999年。
- 王均平：〈中國早期犯罪偵查制度與理論探尋〉，《江西公安專科學校學報》，2000：3，總第59期，頁4。
- 馮建新、俞清萍：〈他勒殺人偽裝自縊死亡1例〉，《中國法醫學雜誌》，2002年17：6，頁357。
- 劉向明：〈從出土秦律看縣「令史」一職〉，《齊魯學刊》，2004年第3期，總第180期，頁54。
- 閻曉君：《出土文獻與古代司法檢驗史研究》，北京：文物出版社，2005年。
- 陳公柔：《先秦兩漢考古學論叢》，北京：文物出版社，2005年5月。
- 閻愛民：《漢晉家族研究》，上海：上海人民出版社，2005年。
- 羅時潤、田一民譯：《洗冤集錄今譯》，福州市：福建科學技術出版社，2006年。

劉海年：《戰國秦代法管窺》，北京：法律出版社，2006年。

懷效鋒：《中國法制史》，北京：中國政法大學出版社，2007年。

李均明：〈張家山漢簡《收律》與家族連坐〉，《張家山漢簡《二年律令》研究文集》，桂林：廣西師範大學出版社，2007年，頁212。

程政舉：〈《二年律令》所反映的漢代告訴制度〉，《華東政法大學學報》，2007：3（52），頁98-99。

高敏：《秦漢魏晉南北朝史論考》，北京：中國社會科學出版社，2007年。

A Preliminary Examination of Investigation Records in “Jing Si”

Zhou, Min-hwa*

Abstract

There is a text called “Jing Si,” part of the document “Feng Zhen Shi” found among the Qin bamboo strips unearthed in Shuihudi. It contains a record of Shi Wubing hanging himself. After he was discovered, a notice of the incident was sent to the county government. The county sent two officials (lingshi and laolichen) to accompany the deceased man’s wife and daughter in examining the scene. The report describes in detail the process of investigation and provides explanation of the various parts of the examination. The unearthing of this text pushes our knowledge of ancient Chinese law and medicine even further back in history. It also reveals that a relatively mature investigation process was in place during the Qin dynasty, as well as that investigations were already linked together with the civil law. Therefore, “Jing Si” is an important document, not just in understanding the investigation process, but also in researching Qin legal documents, civil procedures, and the history of law and medicine in China.

Keywords: Qin bamboo slips discovered at Shuihudi, Feng Zhen Shi, investigation records, Jing Shi, hanging, legal medical examination

* Lecturer, the Center for General Education, Nanay Institute of Technology.

兩漢七體文類及其文化意涵

郭章裕*

提 要

枚乘〈七發〉向來被認為是古代七之文類的首倡之作，在東漢之後，引起許多仿作，遂而使「七」形成一種文類。而這些作品因為大量呈現耳目聲色娛樂，最後才進以正道妙理，所以常引來「勸百諷一」的負面批評；但這種奢華的享樂，其實是一合於漢人禮教思想的說服策略。在此遊樂的過程中，又包呈顯出漢代天人合一的思想，有著特殊的文化意涵。東漢之後，眾七之作不約而同出現了儒、道二家思想的抗辯，與原來〈七發〉大不相同，其實，這也與東漢之後隱士抗旨不奉朝聘的風氣密切相關。

從文類發展的角度來說，七其實是在漢賦之下發展起來的，故七經常被以漢賦的評價標準衡量之，但七與漢賦終究不同之處何在？除了對問凡七、主客雙方始異終契、論說義理之外，主要更在於「求賢招隱」此一題材與目的上；此題材與目的為傳統漢賦所無，傅毅〈七激〉問世，便為此確立典範，引起許多仿作，篇章既多，遂而成類。漢迄於六朝，七的體貌大同小異，直到唐代之後，才突破窠臼，使該文類有了新的發展。

關鍵詞：七、文類、兩漢、招隱、儒道之爭

* 現任國立政治大學中國文學系兼任講師

一、前言

一般文學史在討論兩漢七類作品的時候，關注的焦點多放在枚乘〈七發〉，並且認為枚乘〈七發〉是漢代賦體文學發展上，由騷體賦過渡到以司馬相如為代表的散文賦的代表作¹。這就文學發展史上的觀察而言，當然沒有錯，可是這也讓我們忽略了一個面向，即以枚乘〈七發〉為代表的七類作品，如果其意義僅僅在於作為一種過渡性質的文體的話，那麼何以在漢代散文賦大行其道之後，還會引起許多漢代文人的仿效，流風所被，乃至於形成了日後所謂的「七林」。

換言之，兩漢在枚乘〈七發〉之發之後，陸續出現了許多七類作品。當我們考察這些作品的時候，可以歸納出在這些以「七」為名的文章，其實有相同的主題，也有相異的內容。由此可見，七體文章在兩漢時代會被模仿、創作，其意義並不只是文學史上的一種過渡性文體，且具有更深一層的文化意涵，而這個部分則是文學研究者關注較少的部分。因此本文即以兩漢七類作品為研究對象，考察並且詮釋這些作品背後所蘊含的文化意涵，兼論七如何成為一種特定的文類，以及該文類的特殊意義。唯兩漢七類作品雖然不少，然而至今得以全文流傳者不多，僅枚乘〈七發〉、傅毅〈七激〉、張衡〈七辯〉王粲〈七釋〉數篇而已，因此本文進行以此諸篇為主要考察對象，而輔助以其他殘文之七類作品，加以論證闡述。

此外，在進入我們的主題之前，應當審視現有的研究成果：關於七類之作的研究，其實既有的成果並不豐碩。值得一提者，學位論文方面，僅有《枚乘〈七發〉與七體研究》一碩士論文²，該論文主要針對枚乘〈七發〉內容、形式、特色與後人評價加以闡發，以及關於「七」一文類概念的形成本一追溯，以及梳理歷代對於「七」的批評。至於在單篇論文方面，亦僅有簡宗梧老師〈枚乘《七發》與漢代貴遊文學之發皇》³、游適宏〈「七」一個文類的考察〉⁴、大陸學者趙達夫

¹ 如葉慶炳說：「〈七發〉不但引起甚多倣作，而且為兩漢散文賦奠定基礎，影響所及，不容忽視。」參見氏著：《中國文學》（臺北：臺灣學生書局，1997年6月），頁59。再如劉大杰則說：「從《楚辭》到司馬相如、揚雄諸人的賦，〈七發〉確是一篇承先啟後的作品。並且自他（案：枚乘）的〈七發〉之後，倣作甚多。」參見氏著：《中國文學發展史》（臺北：華正書局，民國89年8月版），頁141。或如李日剛所言：「〈七發〉標志新體賦，堪為漢賦正式成形之第一篇作品，在古賦之發展史上有重要地位。」參見氏著：《辭賦流變史》（臺北：文史哲出版社，民國76年2月，初版），頁107。

² 參見邱仕冠：《枚乘〈七發〉與七體研究》（臺中：東海大學中文系碩論，民國84年）。

³ 參見簡宗梧老師：〈枚乘《七發》與漢代貴遊文學之發皇〉，收入輔仁大學中文系編：《兩漢文學學術研討會論文集》（臺北：華巖出版社，民國84年）。這篇文章主要論證枚乘〈七發〉中所描述的七種貴遊，不是前人所說的墮落的活動，而是倡導、強調貴遊文學的功能。

⁴ 參見游適宏：〈「七」一個文類的考察〉，《國立編譯館館刊》（第27卷第2期）。這篇文章側重在於七體之作的形式結構考察，而簡論後來歷代對於七體之作的評價。

〈《七發》與枚乘生平新探〉⁵、郭建勛〈「七」體的形成發展及其特徵〉⁶，唯此四篇重點均不在探析諸兩漢七類之作其背後的文化意涵與學術思想。其他大陸學者，雖然也不乏相關論文，但大都集中在〈七發〉之上，僅能概述其黃老道家與養生思想的特色，如黃蝶紅〈治人事天莫若吝——析《七發》、《子虛賦》、《上林賦》的道家思想〉、孫晶〈論枚乘《七發》的命意、師承及對後世的影響〉⁷，或繼續討論其文學史的意義，如路成文〈論《七發》結構模式之淵源及其演變〉、日人谷口洋〈從《七發》到《天子游獵賦》——脫離上古文學傳統，確立漢賦表現世界〉⁸，雖不為無見，不過所論大都過於簡略。至於其他篇章，大抵篇幅甚短，內容亦無超越前人所見⁹。故本文所作，以前人研究為基礎，嘗試進一步拓

⁵ 趙達夫：〈《七發》與枚乘生平新探〉收入王許林編輯：《辭賦文學論集》（江蘇：江蘇教育出版社，1999年12月版）。本文主旨除考察枚乘生平交遊之外，同時論證〈七發〉乃枚乘欲說服吳王濞不可叛逆朝廷的說帖。束莉則認為，〈七發〉其實是一遊戲之作，並帶有自薦、薦賢的用意，並非用以諷喻勸誡。後人則承〈七發〉遊戲之作性質，成為宮廷文人發揮才情的工具。參見氏著：〈枚乘《七發》主題再探〉，《南京師範大學文學院學報》第3期（2006年9月），頁98-103。

⁶ 郭建勛指出：指出七體精神由西漢〈七發〉的「刺」，到東漢則轉變為「頌」，顯示出儒、道互黜中，儒學佔優勢的反應。且說客論述「七事」時，篇幅的筆墨愈趨平均，顯示出作品的形構趨於工巧。參見氏著：〈「七」體的形成發展及其特徵〉，《北京大學學報（哲學社會科學版）》第44卷第5期（2007年9月），頁53-59。另收於氏著：《辭賦文體研究》（北京：中華書局，2007年4月）。

⁷ 黃蝶紅認為〈七發〉、〈子虛賦〉、〈上林賦〉三文都有清靜無為、少思寡欲的道家思想，前者尤其強調道家「事天」與「吝」的養生觀，並且結合了儒家的人生價值觀。三者都顯示出漢出黃老道家兼容各家思想的學術特色。參見氏著：〈治人事天莫若吝——析《七發》、《子虛賦》、《上林賦》的道家思想〉，《玉林師專學報（哲學社會科學）》第16卷第4期（1995年），頁52-55。孫晶強調，東漢七體之作在主體上出現轉變，頗具道家精神與意調，這也暗示著從東漢轉入魏晉的一種文學趨向。參見氏著：〈稱謂調遣見匠心——漢代七體管窺〉，《社會科學戰線》第3期（2002年），頁118-123。

⁸ 路成文認為〈七發〉的結構模式來自《楚辭·招魂》，並認為在〈七發〉後，其他作品皆為失敗之作，不足以在文學史上著名。參見氏著：〈論《七發》結構模式之淵源及其演變〉，《文史知識》9期（2000年），頁110-114。〔日〕谷口洋則指出，〈七發〉對於聲色之誇張描寫，上承《莊子》、《楚辭》而來，融合許多古老的神話、民間傳說。到了〈天子游獵賦〉則開拓新境，在賦中增加許多前所未有的元素，樹立漢大賦的典範。氏著：〈從《七發》到《天子游獵賦》——脫離上古文學傳統，確立漢賦表現世界〉，《四川師範大學學報（社會科學版）》第32卷第5期（2005年9月），頁80-88。

⁹ 如鄧爾賢：《先唐「七體」文學創作研究》（山東：山東大學碩論，2006年4月）本文重在整理、分析先唐時代七體作品之特色，但大抵著力於整理就說，平面的介紹作品，雖注意到東漢之後七體的轉變，但還未能嘗試提出說明。其他如徐明：〈論枚乘《七發》的命意、師承及對後世的響〉，《天府新論》第3期（1997年），頁62-66。孫彥波、趙舒雲：〈論枚乘的《七發》〉，《黑龍江教育學院學報》第20卷第2期（2001年3月），頁57-58。宋志民：〈論七體的形成和演進〉，《湖南大學學報（社會科學版）》第16卷第5期（2002年9月），頁71-74。宋志民：《論漢魏六朝時期的「七」體》，《湖南師範大學碩論》（2003年4月），篇幅僅三十餘頁。趙燕平：〈傳一代文風，定一體風格——枚乘《七發》賞析〉，《職大學報》第1期（2000年），41-42。王

寬關於七之文類的研究視野。

二、從治病、養病的主題看漢人禮的思想

(一) 治病、養病的共通主題

在七類文章的發展史上，枚乘〈七發〉顯然具有典範性的地位，劉勰《文心雕龍·雜文》就說：

枚乘摛豔，首製〈七發〉，腴辭雲構，夸麗風駭。蓋七竅所發，發乎嗜欲，始邪末正，所以戒膏粱之子也。

又言：

自〈七發〉以下，作者繼踵。觀枚氏首唱，信獨拔而偉麗矣。及傅毅〈七激〉，會清要之工；崔駰〈七依〉，入博雅之巧；張衡〈七辯〉，結采綿靡；崔瑗〈七厲〉，植義純正；陳思〈七啟〉，取美於宏壯；仲宣〈七釋〉，致辨於事理。自桓麟〈七說〉以下，左思〈七諷〉以上，枝附影從，十有餘家。或文麗而義睽，或理粹而辭駁。觀其大抵所歸，莫不高談宮館，壯語畋獵。窮瓌奇之服饌，極蠱媚之聲色。甘意搖骨體，豔詞動魂識，雖始之以淫侈，而終之以居正。然諷一勸百，勢不自反。子雲所謂先騁鄭衛之聲，曲終而奏雅者也。¹⁰

第一段引文裡，劉勰指出枚乘〈七發〉文采豐麗，先以各種耳目聲色之娛企圖使楚太子病體有所起色，而最後以「要言妙道」說之，使其「霍然病已」。劉勰認為這樣的寫作方式，乃是作者刻意要告誡楚太子這位膏粱之子。另在第二段引文中，劉勰則指出枚乘〈七發〉之後，仿效者甚多，其七類作品雖然各有特色，但總體來說，皆是以華美豔辭以鋪敘寫作，內容則以各種耳目聲色的娛樂為主，所以文章最末有所勸誡，然而效果不彰，正如揚雄批判司馬相如的散文賦那樣，只是勸百諷一，不能反於正道。劉勰這裡從形式與內容以及道德功用的角度出發，對於七類作品的評價並不很高。

但是，劉勰似乎沒有注意到，其實在這些七類文章中，許多都有著共同的主題，此主題即是「治病」或者「養病」。而這種情況，應非偶然，其實漢代賦家作賦，不乏與治、養人君之病有關者，如《漢書·王褒傳》載其被拔擢為諫大夫之後：「其後太子體不安，苦忽忽善忘。詔使褒等皆之太子宮虞侍太子，朝夕誦

連儒：〈枚乘《七發》與「七辭」文體的運用〉，《文學漫步》，頁4-11。王增文：〈枚乘《七發》主旨新論〉，《淮陰師專學報》第16卷（199年第4期），頁44、45。多是承襲舊說，殊無可論。

¹⁰ 參見范文瀾：《文心雕龍注》（臺北：開明書局，民國82年5月，臺17版），卷三，頁41、42。

讀奇文及所自作。疾平復，乃歸。太子喜褒所為〈甘泉〉及〈洞簫賦〉，令後宮貴人左右皆誦讀之。」¹¹即因太子患病，而王褒等人奉命撰寫誦讀辭賦奇文，正是為了侍奉養病之用；七類作品之中，以治病、養病為主題則更為顯著，如〈七發〉的情節，前兩段即說：

楚太子有疾，而吳客往問之，曰：「伏聞太子玉體不安，亦少間乎？」太子曰：「憊！謹謝客。」……客曰：「今太子之病，可無藥石針刺灸療而已，可以要言妙道說而去也，不遇聞之乎？」太子曰：「僕願聞之。」¹²

可見吳客為了治療太子之病，因此才有後文所鋪成的種種聲色娛樂，以及最後的「天下要言妙道」。再如傅毅〈七激〉，首段說：

徒華公子，託病幽處，游心於玄妙，清思乎黃老。於是玄通子聞而往屬曰：「僕聞君子當世而光跡，因時以舒志，必將銘勒功勳，懸著隆高。今公子削跡藏體，當年陸沈，變度易趣，違拂雅心。挾六經之指，守偏塞之術，意亦有所蔽與，何圖身之謬也。僕將為公子論天下之至妙，列耳目之通好，原情心之性理，綜道德之彌奧，豈欲聞乎？」公子曰：「僕雖不敏，固願聞之。」¹³

「激」本義為水流急促，引伸有「鼓動激發」之意¹⁴。徒華公子託病而離世幽處，並且以玄妙的道家黃老思想自持，於是玄通子前往談論，並以積極有為、建功立業的思想試圖易改徒華公子「削跡藏體」的避世想法。最後為徒華公子講論天下之至妙等等，期望能使託病的公子有所起色。又如劉廣世〈七興〉云：

子康子有疾，王先生往焉，曰：「駿壯之馬，惰不征路，其荷衡也。矐似驚禽，其即行也。驚若游鷹，颯駭風逝，電發波騰，影不及形，塵不暇¹⁵

「興」，本義即為「起」¹⁶。此篇作品雖然只殘留此段，但顯然也是以探病、治病為緣起，而說之以良馬駿壯、奔騰之美。還有如崔琪〈七蠲〉開頭也說：

寒門邱子有疾，玄野子謂之曰：「藍沼清池，素波朱瀾，纖繳華竿，緡沈

¹¹ 參見〔漢〕班固著，〔唐〕顏師古注：《漢書集釋（四）》（臺北：世界書局，民國 67 年 11 月，3 版），頁 2829。

¹² 參見費振剛等校注：《全漢賦校注》（廣東：廣東教育出版社，2005 年 12 月，第 1 版），頁 32。

¹³ 參見費振剛等校注：《全漢賦校注》（廣東：廣東教育出版社，2005 年 12 月，第 1 版），頁 427。

¹⁴ 〔清〕段玉裁注：《說文解字注》（臺北：紅葉文化事業有限公司，1998 年 10 月，初版），頁 554。

¹⁵ 劉廣世〈七興〉今只殘留此段，參見費振剛等校注：《全漢賦校注》（廣東：廣東教育出版社，2005 年 12 月，第 1 版），頁 435。

¹⁶ 〔清〕段玉裁注：《說文解字注》（臺北：紅葉文化事業有限公司，1998 年 10 月，初版），頁 106。

魚浮，薦以香蘭，幽室洞房，絕檻垂軒，紫閣青臺，綺錯相連。結實布葉，與波邪傾，從風離合，澹淡交并，紫帶黃葩，翳水吐榮。紅顏溢坐，美目盈堂，姿喻春華，標越秋霜。從容微眄，流曜吐芳。巧笑在側，顧盼傾城。」

17

「蠲」本義為多足之蟲，而引伸則有「光耀顯陽」之意¹⁸。而此亦是以寒門邱子有疾，玄野子探訪之，並且告之以樓閣、池水、香蘭、美女等等美好事物。

除了以上所舉的例子之外，其他如崔瑗〈七蘇〉、劉梁〈七舉〉、馬融〈七厲〉等篇章，雖然至今皆已殘逸，但觀「蘇」、「舉」、「厲」其字義，亦多有高起重生或振作之意¹⁹，以之為篇名，則其奮起人生、鼓舞進取的旨趣甚為明顯。換言之，諸七之作本是要將處於幽暗低潮、處於病態的生命，使之向上提昇超越；這根本就是一種治病、養病的活動。然而問題是，何以七類之作在兩漢，會有如此的現象呢？《昭明文選》李善之注，也許可以給我們一些提示，李注〈七發〉云：「〈七發〉者，說七事以起發太子也……七者，少陽之數，欲發陽明於君也。」²⁰然則〈七發〉與其他七類文章之所以以七為名，乃是因為七為少陽之數，以七為名的意義，正在於欲使原處陰沈之君，恢復陽氣而康復。除此之外，我們注意到，七類作品儘管多是以治病為主題，但如〈七發〉中，吳客欲以要言妙道說楚太子，使其病癒，在「要言妙道」之前，卻要先以美音、美食、駿馬、遊覽、校獵、觀濤等等聲色娛樂作為導引，最後才以要言妙道使楚太子「忍然汗出，霍然病已」。〈七激〉的結構也同樣如此，玄通子在向徒華公子論述能夠使之「瞿然而興」的聖述妙旨等等之前，也同樣先鋪陳妙音、美食、駿馬、遊覽等等娛樂。照理說，如果「要言妙道」與「聖述妙旨」正是能讓對方霍然病癒的藥方，那麼這些七體作品，理當可以在首段直接陳述之，不須大費周章鋪敘各種娛樂。因此我們所要探討的問題是，何以七體之作必須先鋪敘各種娛樂之後，才會在最後引出「要言妙道」、「聖述妙旨」云云？

就以〈七發〉而言，有學者指出這些聲色娛樂其實是一種「誘導」，並且各種娛樂與景色是從宮內到宮外、由都邑之中到大自然，為的是讓對方由沉溺於聲色而逐漸體會到大自然的美好、雄偉與人生的價值²¹。如果這種說法成立，那麼

¹⁷ 參見費振剛等校注：《全漢賦校注》（廣東：廣東教育出版社，2005年12月，第1版），頁836。

¹⁸ 〔清〕段玉裁注：《說文解字注》（臺北：紅葉文化事業有限公司，1998年10月，初版），頁672。

¹⁹ 「蘇」通「穌」，《說文解字注》段玉裁引《樂記》「蟄蟲召蘇」，注云：「更息」、《玉篇》云：「蘇，息也，死而更生也。」，頁330。又「舉」，許慎云：「對舉」，段注：「對舉，謂以兩手舉之」，頁609。「厲」，本義為剛石，段注云其有引伸之義為作、烈也，頁451。參見〔漢〕許慎著，〔清〕段玉裁注：《說文解字注》（臺北：紅葉文化事業有限公司，1998年10月，初版），頁330、609、451。

²⁰ 參見〔梁〕蕭統編，〔唐〕李善注：《文選（下）》（臺北：五南圖書出版有限公司，民國88年9月，初版），頁865。

²¹ 這個說法由大陸學者趙達夫所提出，趙氏以為〈七發〉其實就是枚乘寫給吳王濞看的，當時

〈七激〉及其他七類作品，在結構上也與之類似，則亦應可以作如是觀。

（二）順情理情的禮學觀

作為一種文類，不論是語言結構和讀者接受，都離不開其賴以存在的社會文化土壤²²。然則從上述七類文章，可以看出漢人對於情慾與道德之間的關係。龔鵬程指出，漢人是重視個體生命，對情慾的態度，並不以壓迫為能事，而是以「順情以理情」的方式為之²³，使情慾流露釋放進而節制、控管情慾。在漢人看來，禮儀與情慾並非對立，而是相輔相成，如《史記·禮書》載太史公至大行禮官云：

余至大行禮官，觀三代損益，乃知緣人情而制禮，依人性而作儀，其所由來尚矣。人道經緯萬端，規矩無所不貫。誘進以仁義，束縛以刑罰。故德厚者位尊，祿重者寵榮，所以總一海內而整齊萬民也。²⁴

不論內在的禮義精神或是外在的禮儀規範，都是依緣人之情性而生，由此而成為種種的人間規範（即人道）。這裡有兩點值得注意，其一，「誘進以仁義，束縛以刑罰」，指為使人民趨善離惡，舉止合於規範，所以一方面用「仁義」誘進，使其合於規矩；一方面又用「刑罰」加以阻遏，使其不敢違規。「刑罰」並不難理解，但所謂「仁義」應該為何？此應可理解為禮儀教化。換言之，一面消極的以刑罰禁止不合政教規範之事發生，一面積極的以禮教陶冶人性。如此一來，就能使萬民生存於既定且合宜的秩序法則之中，並維持國家社會的運作。其次，「德厚者位尊，祿重者寵榮」，位尊寵榮的上層貴族階級的存在，其用意是為了別異同於萬民，進而治理百姓。對照《禮記》所云：「禮者，所以定親疏，決嫌疑，別異同，明是非也。」²⁵可見禮的重點之一，即是為了辨別親疏異同，亦即劃定人倫分際。但究竟要怎樣辨別親疏異同？就是使德厚者居於高位，成為貴族，並享有相對百姓而言較為優渥的生活²⁶。如此說來，「德厚者位尊，祿重者寵榮」，貴族養尊處優本是一種合乎禮儀的表現。

《史記·禮書》又說：

的吳王濞已經是一位欲意謀逆朝廷的諸侯王，枚乘正是為了告誡吳王濞放棄這種念頭，因作〈七發〉。參見趙達夫：〈《七發》與枚乘生平新探〉，收入王許林編輯：《辭賦文學論集》（江蘇：江蘇教育出版社，1999年12月版），頁153。

²² 參見陶東風：《文體演變及其文化意味》（雲南：雲南人民出版社，1997年7月，1版），頁12。

²³ 龔氏指出，漢代賦作中「曲終奏雅」的寫作型態，其實也就是「順情以理情」的態度的顯現，枚乘〈七發〉等人的七類作品，為貴介公子示諷，也是先說六件靡曼縱欲之事，然後才勸之以禮義、要言妙道，也同樣顯現漢人對於情慾並非壓抑，而是引導的。參見氏著：《漢代思潮》（北京：商務印書館，2005年2月，第1版），頁26、27。

²⁴ 參見〔漢〕司馬遷著，〔唐〕司馬貞等注：《史記三家注（上）》（臺北：七略出版社，景印武英殿四庫全書，民國80年9月，2版），頁458。

²⁵ 參見〔清〕孫希旦著：《禮記集解（上）》（臺北：文史哲出版社，民國79年8月，文1版），頁6。

²⁶ 當然，這只是理論上來說，實際上居於高位、成為貴族者，未必皆有德行。

禮者，養也。稻粱五味，所以養口也；椒蘭芬苳，所以養鼻也；鐘鼓管絃，所以養耳也；刻鏤文章，所以養目也。疏房、床第、几席，所以養體也。故禮者，養也。君子既得其養，又好其辨也。所謂辨者，貴賤有等，長少有差，貧富輕重，皆有稱也。天子大路越席，所以養體也；側載臭，所以養鼻也；前有錯衡，所以養目也；和鸞之聲，步中武象，驟中韶濩，所以養耳也；龍旂九旂，所以養信也；寢兕持虎，蛟韞彌龍，所以養威也。²⁷

這段引文進一步說明了禮與人之情欲的關係。食物的美味、香草的芳氣、動聽的聲樂、耀眼的文采、舒適的家具，使五官與身體的欲求得到供養滿足，使生命得以健全延續，這本為禮的目的，所以說「禮者，養也。」但這種「養」並非一味使人的欲求都獲得滿足，而是必須有所「辨」，依照身分的不同，在欲求的享受上也有差異，此即「辨」。易言之，「辨」的目的，一來是為了區別社會、人倫、地位的分際，如此才能使社會正常運行，但怎樣凸顯之中的分際？史公所言，要使各階層、身份的人們在欲求的享受上都得其所「稱」，亦即其欲望享受符合其身份，既不超過亦非不及。因此，天子貴族為了有別於百姓，除了五官欲望獲得基本的滿足以外，還須要以龍旂九旂、寢兕持虎、蛟韞彌龍等等文飾器物，以培養、展示其威信，並凸顯尊貴。

如此說來，「辨」既然是對於分際的講求，因此也就是「義」的展現。然則「義」與欲望的關係，可分為兩個層次來說。其一，欲望享受須合於其身份地位，其二，內在嗜欲須適度滿足。所以禮義合用，正是漢人可以「順情以理情」的關鍵所在，故《史記·禮書》下文又云：「孰知夫恭敬辭讓之所以養安也，孰知夫禮義文理之所以養情也……故聖人一之於禮義，則兩得之矣，一之於情性則兩失之矣。」可見養情養安，並非任憑情性欲望橫流，而是須以禮義加以節制，也只有以禮義為準則，人才能兼顧情欲滿足與道德的完滿，這也才是「禮者，養也」的真諦。

《漢書·禮樂志》也表現出與此一貫的思想：

人性有男女之情，妒忌之別，為制婚姻之禮；有交接長幼之序，為制鄉飲之禮；有哀死思遠之情，為制喪祭之禮；有尊尊敬上之心，為制朝覲之禮。哀有哭踊之節，樂有歌舞之容，正人足以副其誠，邪人足以防其失。²⁸

可見各種禮儀制度，無非是為了順應人之情，而此情包含種種情性嗜欲，也包含人倫情誼。禮的目的是為了要讓良正之人展現其內心誠善，也使曲邪之人可以防範各種人情的氾濫。這都不脫離「禮者，養也」的意思。

準此，我們可以理解何以〈七發〉、〈七激〉等，先鋪敘以種種縱欲娛樂之事，

²⁷ 參見〔漢〕司馬遷著，〔唐〕司馬貞等注：《史記三家注（上）》（臺北：七略出版社，景印武英殿四庫全書，民國80年9月2版），頁459-460。

²⁸ 參見〔漢〕班固著，〔唐〕顏師古注：《漢書集釋（二）》（臺北：世界書局，民國67年11月，3版），頁1027。

最末才進以要道、聖旨的寫作模式。其原因在於，第一，「德厚者位尊，祿重者寵榮」既然是符合禮的規範，因此文章中的吳客以各種奢華生活勸誘楚太子，本合於楚太子尊貴的身分。玄通子以各種富貴享樂勸誘徒華公子，希望他仕宦朝廷，成為能夠享受尊榮的朝臣的一員。凡是這種看似引人墮落、放縱情欲的想望，其實在當時是一種合於禮教精神的勸說策略。其二，「禮」雖然是供養滿足人的情欲，但並不是漫無節制使欲望擴充，而是兼及「義」的精神，也就是兼顧欲望適度的滿足與道德的圓滿，因此〈七發〉、〈七激〉除了奢靡的享樂之外，也要顧及道德義理的勸誡；唯兩者的「道德義理」並不相同，在〈七發〉中，是指兼容孔、老等各家學思的「要言妙道」，而在〈七激〉則是服膺聖君，積極入世。

三、七體作品中的天人合一思想

大凡論述漢代學術思想，學者們通常都會特別注意到「天人合一」的時代思潮的特色，如金春峰所說：「廣闊的心胸，雄渾、粗獷的氣勢、力量，使漢代的哲學、文學、美學、繪畫，無不反映出天人一體的巨大規模與基礎之上。」²⁹或如李澤厚所云，以漢賦為代表的漢代文學的特色，就在於神話、歷史、現實三者的混合而顯現出的五彩繽紛³⁰。這種天人一體的觀念，在漢代的七類作品中也可以看得出來，前文已論及「禮」的觀念在七類作品中的顯現，實則漢人對於禮的看法，本身就顯現出了天人一體的思維，如《禮記·禮運》云：「夫禮，必本於大一，分而為天地，轉而為陰陽，變而為四時，列而為鬼神，其降曰命，其官於天也。」³¹即從宇宙論的角度，說明禮本於形上之太一，轉變為陰陽四時，流行而賦為萬物，而又為天所主宰。又如《白虎通·性情》云：「人生而應八卦之體，得五氣以為常，仁義禮智信是也。」³²則以為仁義禮智信五種德性乃是源自五氣。又這種天人合一的觀念，又是如何在兩漢七體之作中顯現呢？

以〈七發〉為例，我們注意到，當吳客先後以天下至悲之聲音、至美之飲食、至駿之良馬、靡麗皓侈廣博之樂，欲使楚太子強起聽之、嚐之、乘之、游之時，楚太子的回應皆是：「僕病未能也。」但到了「至壯之校獵」的時候，太子卻有了起色，這一段的內容是：

客曰：「將為太子馴騏驎之馬，駕飛矜之輿，乘牡駿之乘，右夏服之勁箭，左烏號之雕弓，游涉乎雲林，周馳乎蘭澤，弭節乎江潯。掩青蘋，游清風，陶陽氣，蕩春心……此校獵之至壯也。太子能彊起游乎？」太子曰：「僕

²⁹ 參見金春峰：《漢代思想史》（北京：中國社會科學出版社，2006年2月，增補3版），頁2。

³⁰ 參見李澤厚：《美的歷程》（臺北：蒲公英出版社，民國75年8月），頁79。

³¹ 〔清〕孫希旦著：《禮記集解（上）》（臺北：文史哲出版社，民國79年8月，文一版），頁616。

³² 參見〔漢〕班固：《白虎通·性情》（臺北：臺灣商務印書館，民國57年3月，臺一版），頁319。

病，未能也。」然陽氣見於眉宇之間，侵淫而上，幾滿大宅。³³

除了乘駕各種名貴的馬匹、車輿，並且率領強健的士兵、周遊天下之外，更特別的是提到了要「陶陽氣、蕩春心」，換言之，此校獵之行的內容，包含了與春天陽氣相互感應在內，而這個部分是之前種種娛樂未曾提及的，也正因為如此，所以楚太子才聽完這段話之後，才會「陽氣見於眉宇之間」，而面部（大宅）流汗了。再則，吳客說到了曲江觀濤一段：

客曰：「將以八月之望，與諸侯交游兄弟，並往觀濤乎江陵之曲江。徒觀水力之所到，則恤然足以駭矣。觀其所駕軼者，所擢拔者，所揚汨者，所滌汙者，雖有心略辭給，固未能縷形其所由然也。……於是澡概胸中，灑練五藏，澹漱手足，濯髮齒，掄棄恬怠，輸寫洩濁。分決狐疑，發皇耳目。當是之時，雖有淹病滯疾，猶將伸軀起臂，發瞽披聾而觀望之也。況直眇小煩懣，醞釀病酒之徒哉！故曰發蒙解惑，不足以言也。」太子曰：「善，然則濤何氣哉？」³⁴

這裡我們注意到，觀濤不僅在於觀賞濤水如何奔騰壯闊，還有療病之效，外在的濤水不僅可以清洗人的手足髮齒，甚至可以洗滌人內在心中的鬱悶萎鈍，使人耳目清醒、發瞽振聾，有著「發蒙解惑」之功。然而何以單純的濤水景物，可以與人感通，治癒疾病？可解釋的原因，如龔鵬程所說，漢代人乃是因「氣」而言「景」，日月星辰與金木水火皆是由氣所構成（楚太子視濤為氣，亦是其例），而人則可以因「氣」相感³⁵，故而外在濤水也可以內向感通於人，並且如《說文解字》說「水」字云：「象眾水竝流，中有微陽之氣也。」段注：「水外陰內陽，中畫象其陽，云『微陽』者，陽在內野，猶隱也。」³⁶可見在漢人的觀念中，水是含有陽氣的物質，水既然隱含陽氣，又可感通於人，所以自然可以起體內之陽氣，而達到去病解悶的功效了。

再如張衡〈七辯〉，首段云：

無為先生，祖述列仙，背世絕俗，唯誦道篇。行虛年衰，志猶不遷，於是七辯謀焉，曰：「無為先生，流在幽隅，藏聲隱景，跡窮居。抑其不韙，盍往諸辯，乃階而就之。」³⁷

³³ 參見費振剛等校注：《全漢賦校注》（廣東：廣東教育出版社，2005年12月，第1版），頁35。

³⁴ 參見費振剛等校注：《全漢賦校注》（廣東：廣東教育出版社，2005年12月，第1版），頁35-36。

³⁵ 漢代人「因氣言景」之說，乃是由龔鵬程所提出，龔氏又指出，「風景」一詞雖然出自晉代，然而「風景」之「風」乃是由「氣」轉變而來，並且漢代人論景，多有連氣而言景物者，在《淮南子》、《大戴禮》等書中都可找到例證。參見氏著：《漢代思潮》（北京：商務印書館，2005年2月，第1版），頁20。

³⁶ 參見〔漢〕許慎著，〔清〕段玉裁注：《說文解字注》（臺北：紅葉文化事業有限公司，1998年10月，初版），頁521。

³⁷ 參見費振剛等校注：《全漢賦校注》（廣東：廣東教育出版社，2005年12月，第1版），頁786。

說無為先生年老而喜好神仙、道家等等消極避世思想，於是虛然子、雕華子、安存子、闕丘子、空桐子、依衛子、髣無子七人意圖改正無為先生這種錯誤的思想，因此前往辯說。至於辯說的過程，依次是虛然子說以宮室之麗、雕華子說以滋味之麗、安存子說以音樂之麗、闕丘子說以女色之麗、空桐子說以輿服之麗，此五人說之以各種聲色娛樂，然而無為先生皆不動心，也無反應。但到了依衛子之論說時，情況則大不相同：

依衛子曰：「若夫赤松王喬，羨門安期，噓吸沆瀣，飲醴茹之。駕應龍，戴行雲，桴弱水，越炎氛，覽八極，度天垠。上游紫宮，下棲崑崙。此神仙之麗也，子盍行而求之？」先生乃興而言曰：「吁美哉！吾子之誨，穆如清風，啟乃嘉猷，寔慰我心。矯然仰首，邪睨玄圃。軒臂矯翼，將飛未舉。」³⁸

依衛子陳述的，正是一種遊仙的過程。赤松、王喬、羨門、安期諸位仙人，吐納露氣，飲甘泉、食蔬菜，駕著應龍遊覽穿梭仙境與天地人間，如此快意縱然使得無為先生病情尚未痊癒，但心情振奮溢於言表，甚至隱然有如長出翅膀，想要高飛天際的豪情壯志。

再以曹植〈七啟〉為例，序中說到玄微子隱居大荒之庭，離俗絕世而耽虛好靜，鏡機子以其隔絕人世，遺棄仁義，所以前往規通勸說，他先後以肴饌、容飾、羽獵、宮館、聲色之妙以及遊俠操行說之，然而玄微子皆不感興趣，冷漠以對，但到了最後一段則不然：

鏡機子曰：「世有聖載，翼帝霸世。同量乾坤，等曜日月。玄化參神，與靈合契。惠澤播於黎苗，威震乎無外。超隆平於殷周，踵羲皇而齊泰。顯朝惟清，王道遐均。民望如草，我澤如春……讚典禮於辟雍，講文德與明堂，正流俗之華說，綜孔氏之舊章。樂散風移，國富民康。神應休臻，屢獲嘉祥。故甘霖紛而晨降，景星宵而舒光。觀游龍於神淵，聆鳴鳳於高岡。此霸道之至隆，而雍熙之隆盛……。吾子為太和之民，不欲仕陶唐之世乎？」於是玄微子壤袂而興曰：「韡哉言乎！近者吾子，所述華淫，欲以厲我，祇攪予心。至聞天下穆清，明君蒞國。覽盈虛之正義，知頑素之迷惑。今予廓爾，身輕若飛，願反初服，從子而歸」。³⁹

鏡機子所說的，是一個儒家聖君蒞臨，並且文風鼎盛，足以媲美甚至超越陶唐之世的太平盛世，其君王與天地神靈合德，澤潤天下，四方萬民悅服。我們注意到，儘管鏡機子不是以遊仙之行，而是以太平盛世的形容力邀玄微子出仕，但在這太平盛世的描述中，還是少不了祥瑞這種天人互動，以及「玄化參神，與靈合契」、

³⁸ 參見費振剛等校注：《全漢賦校注》（廣東：廣東教育出版社，2005年12月，第1版），頁787-788。

³⁹ 參見〔梁〕蕭統編、〔唐〕李善注：《文選（下）》（臺北：五南圖書出版有限公司，民國88年9月，初版），頁883、884。

「觀游龍於神淵，聆鳴鳳於高岡」這種遊覽仙境的内容。

由上述所舉之例可知，漢代七類之作中所含有的天人一體的觀念，可以分成兩種型態。其一是人與自然界的感通，如〈七發〉。其二則是具有神話與宗教意味的神仙思想，其内容所呈現的，是一種對於富庶生活、永恆生命與自由心境的嚮往⁴⁰，如〈七辯〉、〈七啟〉。然而何以七類作品中會出現如此的天人觀，也許可以從漢人對於「七」這個數字的神聖崇拜加以解釋。如《漢書·律曆志》云：

《書》曰：「予欲聞六律、五聲、八音、七始詠，以出內五言，女聽。」予者，帝舜也。言以律呂和五聲，施之八音，合之成樂。七者，天地四時人之始也。順以歌詠五常之言，聽之則順乎天地，序乎四時，應人倫，本陰陽，原情性，風之以德，感之以樂，莫不同乎一。唯聖人為能同天下之意，故帝舜欲聞之也。⁴¹

藉由《尚書》中舜所說的這段話，班固說明了音樂與教化的關係。按照班固的解釋，六律、五聲、八音合成樂之後，便能歌詠象徵人間秩序的五倫，而聽之則可以使萬民達到順通天地四時，並且人倫相處相應和諧。相關的資料，也見於《禮記·王制》，該篇論所謂「七教」，謂：「七教：父子、兄弟、夫婦、君臣、長幼、朋友、賓客。」⁴²然則七教乃是指七種人倫關係。又按照班固的話看來，這樣的教化，乃是本於天地陰陽而且原於人之情性而發的。這裡我們注意到，在漢人觀念裡，「七」乃是天地四時以及人之造端的象徵，換言之，「七」所代表的是一種宇宙空間的秩序⁴³，再者，這種教化的方式乃是順應而非壓抑人之情性，與上文所說「禮者，養也」是相符合的。再如《後漢書·律曆志》云：「日、月、五緯各有終原，而七元生焉。」七元乃是指日、月與金、木、水、火、土五星，由此七顆星的運行，造化了宇宙天地之間的秩序，因此謂之「七元」。凡此皆可見「七」這個數字，具有特殊的宇宙秩序意涵，不僅與人間秩序密切相關，而且也與天地自然結構相關，由此解釋，亦應可說明諸多兩漢七類文學作品，何以會呈現出人

⁴⁰ 這種具有富庶生活、主體永恆生命和自由心境的「理想世界」，即是宗教與文學共通的一個永恆主題，雖然每個宗教的理想世界，內容不會全然相同，然而對於上述三者的追求，卻是一致的。相關說明參見葛兆光：《中國宗教與文學論集》（北京：清華大學出版社，1998年8月，初版），頁137。

⁴¹ 參見〔漢〕班固著、〔唐〕顏師古注：《漢書集注（二）》（臺北：世界書局印行，民國67年11月，3版），頁572。案：班固此處所引用《尚書》之語，實出自〈益稷〉篇，然〈益稷〉篇所記載為：「予欲聞六律、五聲、八音，在治乎，以出納五言」。然則此處「七始」等等應為班固所加入，可見「七始」這觀念，應該是在漢代才出現的。

⁴² 參見〔清〕孫希旦著：《禮記集解（上）》（臺北：文史哲出版社，民國79年8月，文1版），頁398。

⁴³ 關於「七」與宇宙空間象徵的關係，有許多先秦時代的神話可以說明，如《莊子》混沌日鑿七竅，以及《周易》裡「七日復來」等等。依據葉舒獻所言，「七」不但是代表宇宙空間的秩序，進一步說，也是天地人三才和上下四方的合成象徵。相關說明，參見葉舒獻、田大憲著：《中國古代神秘數字》（北京：社會科學文獻出版社，1998年3月，2版），頁170、171。

與天地自然交感的獨特主題⁴⁴。

四、七體之作呈現出儒、道思想的對抗

前文已經論及兩漢七類之作，以治病與養病為主題，然而進一步觀察不難發現，養病、治病其實都只是表面，七類之作真正的內容要旨，乃是在於主客之間的答辯說服。既然如此，那麼在主客雙方間必然存在著思想的差異與衝突。逐一觀察，我們可以發現，兩漢七類作品中主客雙方的思想衝突，也是具有一致性的。

在最早的七類作品西漢枚乘〈七發〉中，從一開始「楚太子有疾，而吳客往問之」開始，接著是吳客所陳述的各種耳目聲色之娛樂，最後也是最重要並且讓楚太子痊癒的一段話是：

客曰：「將為太子奏方術之士有資略者，若莊周、魏牟、楊朱、墨翟、便娟、詹何之倫。使之論天下之釋微，理萬物之是非。孔老覽觀，孟子持籌而筭之，萬不失一。此亦天下要言妙道也，太子豈欲聞之乎？」於是太子據几而起曰：「渙乎若一聽聖人辯士之言。」怵然汗出，霍然病已。⁴⁵

枚乘是西漢初期，具有縱橫家文風的代表作家之一，且縱橫家給予漢代文學的重要影響之一，即是在於漢賦的創作⁴⁶。其影響的具體特色，在於文辭敘述的鋪張揚厲，氣勢折人，這種特色在於七類作品中最為明顯。然而這裡我們特別注意的是，吳客所謂的「要言妙道」，其要旨不限於一家一宗，如以李善注引《淮南子》、《七略》等資料看來，則老子、莊周、便娟、魏牟等人之學說屬於道家之學，墨翟屬墨家之學，孔子、孟子則屬於儒家之學。顯然，西漢初期，至少在枚乘看來天下之至言妙道固然不止一家，但其學術思想以道家和儒家為兩大主流。且並未顯現儒、道兩方思想劇烈的對抗，而之所以強調儒、道思想的衝突，是因其在東漢的七類作品中不斷地重複出現，所以是一值得注意的現象。

比如東漢傅毅〈七激〉首段即是「徒華公子，託病幽處，游心於玄妙，清思乎黃老。」（引文前見）顯然徒華公子是一位以黃老思想自持的人物，而要前去說服他的玄通子，毫無疑問是儒家思想的代表人物。玄通子認為君子應當因時動，建立功名，不應該「削跡藏體」，自甘黯淡，捨棄儒家六經之旨規，而以黃

⁴⁴ 葉舒獻認為「七」是最為神秘的數字，並且化為集體無意識，成為一種人類文化的原型，由此也派生出漢代以降以七為結構的文學現象。參見氏著：《中國神話哲學》（北京：中國社會科學出版社，1992年1月，1版），頁277。然而葉氏雖然注意到「七」與中國文學的關係，但並未進一步說明何以七類文章會彰顯出如此獨特的內涵，本文所作，亦應可針對此點加以補充說明。

⁴⁵ 參見費振剛等校注：《全漢賦校注》（廣東：廣東教育出版社，2005年12月，第1版），頁37。

⁴⁶ 關於縱橫家文化對於漢初文風的影響，可參看傅劍平：《縱橫家與中國文化》（臺北：文津出版社，民國84年2月，初版），頁217、218。

老遁世無為的「偏塞之術」作為立身之志。到了最後一段：

玄通子曰：「漢之聖世，存乎永平，太和協暢，萬機穆清，於是群俊學士，雲集辟雍，含詠聖術，文質發矇，達犧農之妙旨，照虞夏之典墳，尊孔氏之憲則，投顏謝之高跡。推義窮類，靡不博觀。光潤嘉美，世宗其言。」公子瞿然而興曰：「至乎，主得聖道，天基允臧，明哲用思，君子所常。自知沈溺，久蔽不悟，請誦斯語，仰子法度。」⁴⁷

這漢朝統治下的聖世裡，儒生學者聚集在太學中，吟詠研讀古代聖世的典籍與治術，且遵循孔子、顏回等聖賢之偉大情操以處世。玄通子所陳述的景象，正是儒家思想中的盛世氣象。至於徒華公子耳聞之後，馬上自悔沉溺久蔽，服膺玄通子之說，追隨具備聖道的人主，不再以隱蔽遁世為高了。與傅毅同時代而稍晚的張衡，其〈七辯〉開頭說無為先生「祖述列仙，背世絕俗，唯誦道篇。行虛年衰，志猶不遷。」（引文前見）七位辯士接著所要前去論辯說服者，即是無為先生遁世離俗的思想與行為。最後一段云：

髣無子曰：「在我聖皇，躬勞至思。參天兩地，匪怠厥司。率由舊章，遵彼前謀。正邪理謬，靡有所疑。旁窺八索，仰鏡三墳。講禮習樂，儀則彬彬。是以英人底材，不賞而勸，學而不厭，教而不倦。於是二八之儔，列乎帝庭。揆事施教，地平天成。然後建明堂而班辟雍，和邦國而悅遠人。化明如日，下應如神，漢雖舊幫，其政惟新。」而先生乃翻然迴面曰：「君子一言，於是觀智。先民有言，談何容易。子雖蒙蔽，不敏指趣，敬授教命，敢不是務。」⁴⁸

髣無子所言，同樣是儒家聖君聖世的景象。謂聖君臨世，勤政治國，使天下之理是非正邪沒有疑惑混雜，並且注重儒家典籍的傳承與研究，講習禮樂。在此聖朝內，才士們不須賞誘就願意貢獻才學，致力於教化與輔政。因此朝廷之間充滿了可以媲美堯帝時八元八愷的賢臣們。就在聖君賢臣的共同努力下，學術與教化興盛，不論國內和外邦之人皆服膺本朝，成就了天下一同的盛世。果然無為先生聽也心悅誠服，稱讚髣無子所論乃是難得的智者之言，因此願意聽說從命。

再看東漢末年徐幹〈七喻〉，該篇文章雖然只剩殘文，不見全篇面貌。但觀其「有逸俗先生者，耦耕乎巖石之下，棲栖乎穹谷之岫。萬物不干其志，王公不易其好。寂然不動，莫之能懼。」⁴⁹這段話看來，雖然並不知最後結果，但顯然這位逸俗先生也同樣是一位道家思想、崇尚隱遁的人物。同時期的王粲，其〈七釋〉亦僅以殘文存世，該篇首段云：

⁴⁷ 參見費振剛等校注：《全漢賦校注》（廣東：廣東教育出版社，2005年12月，第1版），頁429。

⁴⁸ 參見費振剛等校注：《全漢賦校注》（廣東：廣東教育出版社，2005年12月，第1版），頁788。

⁴⁹ 參見費振剛等校注：《全漢賦校注》（廣東：廣東教育出版社，2005年12月，第1版），頁1002。

潛虛丈人，違世循俗。恬淡清玄，渾沌淳樸，薄禮愚學，無為無欲，均同生死，混齊榮辱。於是大夫聞而嘆曰：「蓋聞君子不以志易道，不以身後時，進德脩業，與世同理。今子深藏其身，高栖其志，外無所營，內無所事。」⁵⁰

而曹植〈七啟〉之中也說：

玄微子隱居大荒之庭，飛遯離俗，澄神定靈。輕錄傲貴，與物無營。耽虛好靜，羨此永生。獨馳思於天雲之際，無物像而能傾。於是鏡機子聞而將往說焉……「予聞君子不遯俗而遺名，智士不背世而減勳。今吾子棄道德之華，遺仁義之英。耗精神乎虛廓，廢人事之紀經。譬若畫形於無象，造響於無聲。未之思乎，何所規之不通也？」⁵¹

潛虛丈人、玄微子兩人都是性格恬淡、無為無欲，並且輕棄禮俗世務的道家式人物，而〈七釋〉中的大夫與〈七啟〉裡的鏡機子顯然是懷有積極入世、立功立德之理想的儒家式人物。

總結上文所述，儒、道抗衡的現象既然在兩漢七類之作中一再顯現，反映出兩家學說的消長演變。一般說來，道家思想在漢武帝罷黜百家，獨尊儒術之前，是處於較為主流的地位。而當時黃老道家思想主要特色即如司馬談〈論六家要旨〉所言：「道家無為，又曰無不為，其實易行，其辭難知。其術以虛無為本，以因循為用。無成勢，無常形，故能就萬物之情。不為物先，不為物後，故能為萬物主。有法無法，因時為業，有度無度，因物與合。」⁵²以虛無為本而兼容並蓄各家，而沒有一定的法度，視時間與環境之所需而加以採擇變通，這是黃老道家一個重要的面向。就以〈論六家要旨〉來看，司馬談雖然是站在黃老道家的立場批評其他各家，但並沒有對於任何一家學說予以嚴厲批判⁵³，而是以道家為主，兼雜包容儒、法、名、墨等等諸家學說⁵⁴，這種學術情況反映在漢初枚乘〈七發〉中，儒、道兩家以及墨家都可以被認為是「要言妙道」。乃至於西漢深好黃老之術的竇太后死後，儒學逐漸開始興盛，黃老道家逐漸遭到貶抑⁵⁵，後來漢武帝罷

⁵⁰ 參見費振剛等校注：《全漢賦校注》（廣東：廣東教育出版社，2005年12月，第1版），頁1071。

⁵¹ 參見參見〔梁〕蕭統編、〔唐〕李善注：《文選（下）》（臺北：五南圖書出版有限公司，民國88年9月，初版），頁875、876。

⁵² 參見〔漢〕司馬遷著、〔唐〕司馬貞等集注：《史記三家注（下）》（臺北：七略出版社影印《四庫全書》武英殿本，民國），頁1350。

⁵³ 如說陰陽家「大祥而眾忌諱，使人拘而多所畏，然其序四時之大順，不可失也」，又如說儒家「博而寡要，勞而少功，是以其事難盡從，然其序君臣父子之禮，列夫婦長幼之別，不可易也」。等等之類，同上注，頁1349。

⁵⁴ 這種兼容並蓄各家學說的黃老道家思想，有別於以老子、莊子之學為中心的道家，因此也有人把黃老道家稱之為新道家，相關說明參見金春峰：《漢代思想史》（北京：中國社會科學出版社，2006年2月，增補三版），頁62。

⁵⁵ 《漢書·儒林傳》云：「及竇太后崩，武安君田蚡為丞相，黜黃老、刑名百家之言，延文學儒

黜百家獨尊儒術，儒家思想雖然自此成為漢代學術主流，然而黃老道家並未完全於漢代銷聲匿跡。

事實上關於黃老道家思想在兩漢的流行，在史書中記載頗多，如《史記·汲黯列傳》提到汲黯「學黃老之言，治官理民，好清靜，擇承史而任之，其治責大旨而已，不苛小」，並且甚至與漢武帝發生過衝突：

天子方招文學儒者，上曰吾欲云云。黯對曰：「陛下內多欲而外施仁義，奈何欲效唐虞之治乎？」上默然，怒變色而罷朝。公卿皆為黯懼。上退，謂左右曰：「甚矣！汲黯之戇也！」⁵⁶

汲黯身為黃老學者，其政治與學術觀念與漢武帝相左，故而引起武帝不悅，根據學者陶建國的研究，西漢在漢武帝之後，主要黃老道家學者還有楊王孫、劉德、劉向等等，而這些學者除汲黯曾與當權者正面抵觸衝突之外，其他學者對於黃老道家的實踐，主要是在於修身、持家的謙卑修養⁵⁷。當然，也有像是鄭子真、嚴君平之類明哲保身、不仕朝政的人物，《漢書·王貢兩鮑傳》提到兩人：

谷口有鄭子真，蜀有嚴君平，皆修身自保，非其服弗服，非其食弗食。⁵⁸

但像鄭、嚴二人如此明白拒絕朝廷延聘的，以史傳來看，西漢甚為少見，但到了東漢則更為普遍。如高恢，《後漢書·逸民傳》云其：「少好老子，隱於華陰山中……終身不仕」⁵⁹。《後漢書·酷吏列傳》云樊融「有俊才，好黃老，不肯為吏」⁶⁰。

者以百數，而公孫弘以治《春秋》為丞相封侯，天下學士靡然鄉風矣。」參見〔漢〕班固著、〔唐〕顏師古注《漢書集注（五）》（臺北：世界書局印行，民國67年11月，3版），頁3593。又可以另外補充說明的，是西漢儒、道兩家思想的對抗，其背後更有階級對抗的背景存在，大抵外戚、郡國王都是以道黜儒，代表者為竇太后和淮南王，而皇室則是以儒黜道，集成大成者為漢武帝。相關說明可參看侯外廬主編：《中國思想通史·兩漢思想卷》（北京：人民出版社，1957年4月，初版），頁60。

⁵⁶ 參見〔漢〕司馬遷著、〔唐〕司馬貞等集注：《史記三家注（下）》（臺北：七略出版社影印《四庫全書》武英殿本，民國80年9月，2版），頁1268。

⁵⁷ 陶氏主要是蒐羅《史記》《漢書》中，關於兩漢的黃老道家學者，將其傳記中資料排列說明。參見氏著：《兩漢魏晉之道家思想》（臺北：文津出版社，民國79年3月，初版），頁162-173。另外，關於文中所提到的諸位黃老道家學者之修身持家的修養，如《漢書》楊王孫本傳中載他：「學黃老之術，家業千金，奉自厚，養生無所不致」。又《漢書·楚元王傳》記載劉德：「少修黃老術，有謀略……妻死，大將軍欲以女妻之，德不敢取，畏盛滿也。」

⁵⁸ 《漢書·王貢兩鮑傳》又云：「成帝時，元舅大將軍王鳳以禮聘子真，子真遂不誦而終。」子真不願接受王鳳的邀請而任官職，而嚴君平也有相類似的遭遇，說當時益州牧李彊再三聽說揚雄推舉嚴君平，所以希望能拜訪他，邀他出任官職，雄曰：「君備禮以待之，彼人可見而不可得誦也。」彊心以為不然。及至蜀，致禮與相見，卒不敢言以為從事，乃歎曰：「揚子雲誠知人！」

⁵⁹ 參見〔南朝宋〕范曄著、〔唐〕李賢等注：《後漢書》（北京：中華書局，1964年九月），頁717。

⁶⁰ 參見〔南朝宋〕范曄著、〔唐〕李賢等注：《後漢書》（北京：中華書局，1964年九月），頁647。

《後漢書·矯慎傳》也說矯慎：「少好黃老，隱遯山谷，因穴為室，仰慕松橋導引之術」。《後漢書·楊厚傳》載楊厚：

修黃老，教授門生，上名錄者三千餘人。太尉李固數薦言之，本初元年，梁太后詔備古禮以聘厚，遂辭不就。⁶¹

楊厚受黃老思想薰陶，在東漢質帝年間不受梁太后禮聘。又《後漢書·周勰傳》也說周勰：

少尚玄虛，以父任為郎，自免歸家。父故吏河南召夔為郡將，卑身降禮，致敬於勰。勰恥交報之，因杜門自絕。後太守舉孝廉，復以疾去。時梁冀貴盛，被其徵命者，莫敢不應，唯勰前後三辟，竟不能屈。後舉賢良方正，不應。又公車徵，玄纁備禮，固辭廢疾。常隱處窟身，慕老聃清靜，杜絕人事，巷生荊棘，十有餘歲。⁶²

周勰少好玄虛，喜慕老子清靜無為的處世之方，三次推卻孝廉之舉，而且不應朝廷各種徵召，隱處藏身隔絕人世。

由以上所舉各條例子看來，黃老道家思想從漢初以兼容並蓄各家學說且大興其道，到武帝尊儒漸漸與黃老道家思想信仰者發生抵觸，進一步到了東漢期間，黃老道家思想信仰者常常以避世不應召聘的舉止，消極地對抗以儒家思想為中心的政權。這樣的演變，正符合兩漢七類之作中，儒與道兩家思想的對抗關係。試觀東漢以後的七類之作，如〈七激〉、〈七辯〉、〈七喻〉、〈七啟〉、〈七釋〉，那些隱居巖穴江濱、清靜無為、喜好神仙修煉之術的方外逸士，依據史傳，則應當是在現實社會中是不乏其人的，而朝廷長官往往慕其高名且期望能加以聘任出仕，換言之也就是希望能屈詘這些人消極無為的道家人生觀。那麼一再反映儒、道衝突與說服的七類之作，應當可以視之為這種現象之下的產物了。

五、七之文類形成及文類學意義

上文已就文化意涵的角度剖析兩漢七類之作，但我們還想進一步追問，儘管在諸作品中出現了治病、養病的共同主題，而這種「病」除了具體的疾病之外，也包含不合時宜之病——即在儒家思想為主流下，以清靜無欲、消極避世的道家思想（當然這是指東漢以後的作品而言）。那麼為什麼恰恰是七，而非其他文學體類會出現此現象呢？或者其他體類也出現相似的情況？總之，從主題、寫作規

⁶¹ 參見〔南朝宋〕范曄著、〔唐〕李賢等注：《後漢書》（北京：中華書局，1964年九月），頁717。

⁶² 參見〔南朝宋〕范曄著、〔唐〕李賢等注：《後漢書》（北京：中華書局，1964年九月），頁531。

範、文體之體要、形製等等加以辨析，本屬文體學的討論，下文即嘗試說明七之文類觀念與流變，以明七的形成與文類學意義。

文學體類的觀念必然是後設而非先驗的，意即當我們意識到可以用某一名稱命名某文體或文類時，一定是作品數量已經多達一定的程度，而這些作品又具有某些相同的特色或標準。據此，我們得以將之概括成類，然後提出種種關於其內容與形式的規範，使人們得以認識這種文類，並在創作時加以指導。從理論上來說，任何文學體類的發展都會歷經三個階段。第一階段，是文類複合體（genre complex）的聚集，直至出現一種穩定形式的類型。第二階段，是在此類型形成以後，又陸續出現了此文類的摹本（version），即作者有意識地以較早的樣本（primary version）為基礎所創造的形式，使前者成為自己精心模仿的對象。同時，還出現了明確的文類名稱以及對文類的各種規定。第三階段，則是在第二階段後的創造性的轉化，即作者基本上是以一種新的形式來模仿前人作品，或說是一種創造性的使用繼起的形式（secondary form），而這對原有的形式與規範而言，可能是轉換甚至是背離⁶³。

這三個階段當然都是後設的觀察，而從枚乘〈七發〉以降，七之作品迭出，漢末迄於六朝，許多人便對七之文類進行評價，時而兼及對其之發展予以溯源，因此討論七的形成，著實不能忽略這些資料。除了上文所引《文心雕龍·雜文》的說明外，在此之前《全漢文》載東漢崔駰云：

駰既作〈七依〉，而假非有先生之言。曰：嗚呼！揚雄有言「童子雕蟲篆刻。」俄而曰：「壯夫不為也。」孔子疾小言破道，斯文之族，豈不謂義不足而辯有餘乎？賦者將以諷，吾恐不免於勸也。⁶⁴

崔駰自悔〈七依〉之作徒為逞辭強辯，其實不能達到勸諫之用，所以引用揚雄對於漢賦的評語自我批判。

東漢末曹植〈七啟·序〉云：

昔枚乘作〈七發〉，傅毅作〈七激〉，張衡作〈七辯〉，崔駰作〈七依〉，辭各美麗，余有慕之焉，遂作〈七啟〉，並命王粲作焉。⁶⁵

⁶³ 這三階段，乃是由陶東風所提出。進一步說，在第一階段中，文類的文體特徵還在初步形成，沒有明確的規範確立，更缺乏對之的描述批評，而人們僅在前人既有作品之下，缺乏自覺意識地揣摩、習擬，所以可稱為「無意識模仿階段」。第二階段中，作者則是有意識的模仿既有作品，而文類也才開始被標上記號，被抽象地加以理解，使模擬化的公式明晰，文類批評亦伊始於這階段，可稱為「有意識模仿階段」。第三階段，由於文類產生了諸種偏離了最早樣本的變體，同常是該文類與其他文類相混合、交叉的結果，而文類批評的主要任務則成了辨識文類的變體，因此這階段可稱為「混合文類階段」或「創造性模仿階段」。參見氏著：《文體演變及其文化意味》（雲南：雲南人民出版社，1999年，初版），頁81-85。

⁶⁴ 〔清〕嚴可均輯：《全後漢文》卷四四，收入《全上古三代秦漢三國六朝文（1）》（北京：中華書局，1999年6月，初版），頁714。

⁶⁵ 參見〔梁〕蕭統編、〔唐〕李善注：《文選（下）》（臺北：五南圖書出版有限公司，民國88

西晉傅玄〈七謨·序〉言：

昔枚乘作〈七發〉，而屬文之士若傅毅、劉廣世、崔駰、李尤、桓麟、崔琦、劉梁、桓彬之徒，承其流而作之者紛焉。〈七激〉、〈七欣〉、〈七依〉、〈七歎〉、〈七說〉、〈七蠲〉、〈七舉〉之篇。於時通儒大才馬季長、張平子亦引其源而廣之；馬作〈七廣〉，張造〈七辯〉。或以恢大道而導幽滯，或以黜瑰彥而託諷詠，揚暉播烈，垂於後世者，凡十有餘篇。自大魏英賢迭作，有陳王〈七啓〉、王氏〈七釋〉、楊氏〈七訓〉、劉氏〈七華〉、從父侍中〈七誨〉，並陵前而邈後，揚清風於儒林，亦數篇焉。世之賢明，多稱〈七激〉工，余以為未盡善也。〈七辯〉似也，非張氏至思，比之〈七激〉未為劣也。〈七釋〉僉曰妙哉，吾無間矣。若〈七依〉之卓轡一致；〈七辯〉之纏綿精巧；〈七啓〉之奔逸壯麗；〈七釋〉之精密閒理，亦近代之所希。

66

曹、傅二人都以〈七發〉為七之首倡，沿流而下兩漢遂有傅毅〈七激〉、崔駰〈七依〉等人續作。曹植以由於愛好其文辭「美麗」，因此也創作〈七啟〉。傅玄則更進一步指出魏代作家作品紛紜的盛況，並比較、批評各家之作。其中一個焦點，在於傅毅〈七激〉與張衡〈七辯〉，世論以為前者工巧，但傅玄認為它並非盡善，而後者雖然並非張衡的極致之作，但卻足以和前者匹敵。其二是王粲〈七釋〉，世論以為絕妙，傅玄也沒有異議。第三則是其他足以稱名的傑作，包含崔駰〈七依〉、曹植〈七啟〉在內。

《全晉文》載摯虞《文章流別論》之說：

〈七發〉造于枚乘，借吳楚以為客主。先言出輿入輦，蹙萎之損，深宮洞房寒暑之疾，靡曼美色晏安之毒，厚味煖服淫曜之害，宜聽世之君子要言妙道，以疏神導引，蠲淹滯之累。既設此辭，以顯明去就之路。而後說以色聲逸遊之樂。其說不入，乃陳聖人辯士講論之娛，而霍然疾瘳。此因膏粱之常疾以為匡勸。雖有甚泰之辭，而不沒其諷喻之義也。其流遂廣，其義遂變，率有辭人淫麗之尤矣。⁶⁷

摯虞指出〈七發〉吳客先以耳目聲色之娛，後以要言妙道使楚太子忽然病癒、明白事理的內容特色，認為同篇雖然文辭奢泰，但到底具有諷喻的實用功能；然而後世作者忽略諷喻之用，使得諸七之作淪為炫辭弄巧而已。

此後，梁·任昉《文章緣起》羅列各種體類名中，有「七發」一類，並云「漢

年9月，初版），頁875。

⁶⁶ 〔清〕嚴可均輯：《全晉文》卷七七，收入《全上古三代秦漢三國六朝文（2）》（北京：中華書局，1999年6月，初版），頁1723。

⁶⁷ 〔清〕嚴可均輯：《全晉文》卷七七，收入《全上古三代秦漢三國六朝文（2）》（北京：中華書局，1999年6月，初版），頁1905-1906。

枚乘作」，以外再無更詳細的說明⁶⁸

總結崔駰、曹植、傅玄、摯虞之說來看，可以發現各家之說有兩個焦點：其一，關於〈七發〉的文學史地位。〈七發〉公認為諸七之源，是七之文學體類的首創之作，幾乎沒有疑義。其二，則是諸七之作的藝術價值與政教價值的問題。其中如曹植，直言就是仰慕先賢「辭各美麗」，所以也追隨創作，並不考量其他；而崔駰、摯虞顯然認更強調七的「匡勸」、「諷喻」的政教實用功能，崔駰顯然一方面創作，一方面又頗有自悔之意。摯虞的觀點，認為僅有〈七發〉還具有諷喻之意，所以雖然文辭華美但仍值得肯定，之後的作家與作品，已經將寫作變為遊戲，毫無勸諷政教之用，幾乎不堪一論。崔、摯二人不約而同轉用揚雄「詩人之賦麗以則，辭人之賦麗以淫」的論點，加以反省與批判。相形之下，傅玄的觀點就更為積極樂觀，認為歷代眾七作品不僅文辭巧麗，且藝術特色上迭相勝出，但並不因此就此失去政教諷喻的價值，所以既有「恢大道而導幽滯」、「黜瑰麥而託諷詠」的東漢諸作於前，又有「揚清風於儒林」的魏代文士之作於後；換言之，七兼具了政教諷喻與文藝價值。

總之不論何種觀點，藝術價值與政教價值的衝突或協調，一直存在於人們對七的評價之中，劉勰所云：「或文麗而義暎，或理粹而辭駁」其實也是對這一問題的反省，而這也恰恰是歷來漢代散賦的問題；認為七「淫麗」、「將諷而勸」，也幾乎就是以批評賦的標準轉以批評七而生的意見⁶⁹。可見七的出現，與辭賦關係密切，不過它並非賦，也不同於騷，雖有主客對問，但也不同於對問一類，否則摯虞《文章流別》既然以列賦、騷、對問，實不須再將〈七發〉及其沿流之作劃開而獨立討論。不過由此我們至少可以判定，在〈七發〉最後吳客以要言妙道使吳太子病癒，或者後世以儒、道兩家思想爭辯為主軸，而最終儒家代表必然勝出、勸誘成功的敘事結果，無非就是辭賦「勸諷諷喻」的傳統與儒家精神的展現。換言之，七雖獨立於漢賦，但始終都在漢賦的籠罩下發展，但既然如此，它又在

⁶⁸ 〔明〕陳懋仁：《文章緣起注》，收入《文體序說三種》（臺北：長安出版社，1998年6月，第1版），頁31。

⁶⁹ 諷喻是賦的最重要也最基本功能，在漢人的討論中屢見不鮮，除了揚雄之外，如班固《漢書·藝文志》云：「春秋之後，周道浸壞，聘問歌詠不行於列國，學《詩》之士逸在布衣，而賢人失志之賦作矣。大儒孫卿及楚臣屈原離讒憂國，皆作賦以風，咸有惻隱古詩之義。其後宋玉、唐勒；漢興，枚乘，司馬相如，下及揚子雲，競為侈麗閎衍之詞，沒其風諭之義。」所謂「惻隱古詩之義」即是諷喻勸諷之用心，而這樣的用心在春秋時代屈原、荀卿之作猶可見得，但楚、漢以降的作家則不然，於是賦也成了誇飾文辭的遊戲了。《漢書·王褒傳》也載漢宣帝所言：「辭賦大者與古詩同義，小者亦辯麗可喜。譬如女工有綺縠，音樂有鄭衛，今世俗猶皆以此虛說耳目，辭賦比之，尚有仁義風諭、鳥獸草木多聞之觀。」也是對賦的諷喻等政教功能加以強調。總之，漢賦總是掙扎於諷諷價值和文藝價值之中。另外，揚雄認為辭賦是小道，「頗似俳優淳于髡、優孟之徒，非法度所存，賢人君子詩賦之正」，這種認為辭賦淪為文字遊戲淪喪道德意義的感嘆，實與西漢末年以及東漢年間，帝王漸漸不再重視辭賦，於是語言是從之臣沒落，使文人感到憤懣不得志有關。相關參見簡宗梧老師：〈從專業賦家的興衰看漢賦特性與演化〉，《漢賦史論》（臺北：東大圖書公司，民國82年5月，初版），頁215。

什麼樣的因素之下，與漢賦分馳，而獨立成一種文學體類呢？

倘若以上述文類發展三階段加以分析七之體類概念的形成，那麼〈七發〉毫無疑問第一階段中，經過文類複合體（genre complex）的聚集、嘗試之後，所出現的「穩定形式的類型」，可說是自古之公論，劉勰所說「枚乘摛豔，首製〈七發〉」，也可謂繼承曹、傅二人的看法而來。那麼此階段中，更重要的問題應是：〈七發〉究竟是經過哪些文類複合體的聚集而來的？這個問題其實早有探討，主要意見不外乎五：第一，認為出自《孟子》中孟子歷舉輕暖肥甘、聲音采色以勸說齊宣王推廣仁政，而〈七發〉以聲色娛樂勸誘，使吳太子能接受要言妙道的說服策略與之相似。第二，出自《楚辭》〈大招〉、〈招魂〉之篇章，此二文言四方皆凶險、怪物叢生，因此招其魂魄歸來，以享舒適豪宅、饌飲遊戲之樂，而〈七發〉以聲色娛樂誘進，也與之相似。第三，出於東方朔〈七諫〉，此說著眼於「七」名，故以為〈七發〉乃承〈七諫〉而來；但其實東方朔年代還在枚乘之後，後者不可能模仿前者，因此已有學者提出辨析，論證此說不通。第四，認出於諸子篇章中以七名者，如《管子》〈七法〉、〈七臣七主〉等等，而秦、漢以來著論者，議論時多七件事理為主，不待〈七發〉才如此。第五，出於《呂氏春秋·本生》聲色酒肉之害生一段，相似的言論也出現於〈七發〉，所以視為源頭⁷⁰。

但文類複合體（genre complex）的聚集，意味文學體類的來源不可能只有單一，那麼以上五說，除了第四說顯然不合理外，其他應都可視為〈七發〉的源頭。如果這些將這些源頭再進一步分析，其實重點有三：其一，主客設辭對問。其二，設辭對問的內容，為說客以聲色娛樂勸誘，希望將主人導入正道。第三，就整體內容而言，屬於議論事理。換言之，枚乘即是從前人作品中掌握這三點，然後自鑄新辭；至於枚乘的新創，則在於主客之間「對問凡七」後，雙方可以「始異終契」，即最後說客一定能說服聽者，使聽者折服並決定改弦易轍⁷¹，由此寫成了〈七發〉並奠定了七的模型。不難發現，上述第二、三個重點其實根本於漢賦

⁷⁰ 第一種說法，以清代章學誠、孫德謙為代表；第二種由清人劉熙載提出，近人范文瀾附和；第三種為唐代李善所論；第四種則由饒宗頤提出；第五種則為畢庶春、阮忠等現代大陸學者所論。各種說法，邱仕冠：《枚乘〈七發〉與七體研究》（臺中：東海大學中文系碩論，民國84年）第三章第三節已有討論，此僅扼要徵引，不再贅述。但需要補充說明的是，關於第三說，李善《文選》注云：「〈七發〉者，說七事以起發太子也。猶《楚辭》七諫之流。」李善之意，並非指〈七發〉承〈七諫〉而作，而是認為兩者在諷諫的用心上彼此相通，且都以「七」為篇名；因此若直接說〈七發〉出於〈七諫〉，當然錯誤；饒宗頤因此考究古代以「七」為名之篇章，發現秦漢以來，著論者頗多採用七數，不特〈七發〉、〈七諫〉為然，所以就提出了上文中所言的第四說。相關參見饒宗頤：《選堂文集·釋七》，收入饒宗頤二十世紀學術文集編輯委員會編：《饒宗頤二十世紀學術文集（卷十四）》（臺北：新文豐出版股份有限公司，民國92年10月），頁41-42。

⁷¹ 據游適宏的考察，「七」的文類特色凡四，一為「虛設主客」，二為「問對凡七」，三為「始異終契」，四為「臆辭雲構」，參見氏著：〈「七」一個文類的考察〉，《國立編譯館館刊》（第27卷第2期），頁208、209。但可以補充說明的是，這四點就歷時性而言，顯然一是先有所承，二、三為枚乘奠定，至於四則是內容誇飾耳目聲色娛樂的必然結果。

諷喻託志的傳統精神，合乎前文所言，七始終都在漢賦的籠罩下發展的論點。既然如此，也無怪乎後人會以批評漢賦的標準批評七之作品了。

〈七發〉在被創作之後，其體製與題材開始被模擬，後來不斷有追隨者加以模習，因此成為一種特殊的文學行為模式⁷²，而這恰恰是上文所言文學體類發展的第三階段。但是，〈七發〉顯然不是在文壇上立刻引起仿效，傅玄〈七謨·序〉所列舉諸位漢代作家如傅毅(?~90?)、劉廣世(?)、崔駰(?~92)、李尤(?)、桓麟(?)、崔琦(?)、劉梁(?)、桓彬(133~178)、馬融(79~166)、張衡(78~139)⁷³，無一不是東漢人，這意味著到了東漢〈七發〉仿效者才逐漸出現。其中最重要的應是傅毅，《後漢書·文苑傳》載：「毅以顯宗求賢而不篤，士多隱處，故作〈七激〉以為諷。」⁷⁴則其作不僅是東漢上承〈七發〉的首倡之作，並且將枚乘原來的「治病」題材一變為「求賢招隱」之題材。以今所見，其後張衡〈七辯〉、曹植〈七啟〉、王粲〈七釋〉、徐幹〈七喻〉都跟隨擬仿，甚至到南朝也都陸續有作家仿作⁷⁵，可見傅毅〈七激〉應是七之發展中，繼〈七發〉之後最具文學史意義且影響廣大的典範作品，無怪傅玄會說「世之賢明，多稱〈七激〉工」。〈七激〉受到世人的讚揚，除了本身的文辭藝術價值外，也應當是對其文學史意義與價值的肯定。

但〈七激〉在問世後，何以能興起仿作的風潮？這應該可以從兩點提出解釋。首先從寫作目的言之，七之創作固以招隱求賢為理想目的，而又從上文可知，東漢之際士人不應召聘的風氣確實頗盛，但當朝中士人為了招隱求賢，或欲以招隱求賢為題材創作辭賦，並不能於傳統漢代散文賦中著力；畢竟傳統散文賦題材不外乎苑囿、游獵、宮殿、京都、郊祀，並不包含招隱求賢，所以除了設法創新之外，實再無其他可運用的文體。其二，從作者和讀者來說。後設的觀察可以發現，七之作者固為對朝廷具有向心力的朝中文士，他們歌頌朝廷是理所當然之事，而讀者在理論上卻必須兼及兩者：其一為帝王，其二則為民間的隱士，就前者而言目的在於頌美功德，就後者而言目的則為勸誘出仕。西漢時由於辭賦的讀者專為帝王，其主要功能又侷限於娛樂和頌美帝王，所以不可能也沒必要出現一種足以對應兩種讀者，同時兼有兩種功能的文體；但東漢時既為了「招隱求賢」，那麼自然必須要用一種足以呈現盛世光明、帝威顯赫，又能以妙文巧辭進而爭取到民

⁷² 顏崑陽認為七體的發展，就是文學史上「典範模習」三種型態之一種，這種模擬特徵有二，其一，在觀念上，模擬者自供其模擬行為，並將它理論化為「學習寫作」的法則。其二，更為明確的在「文類」的「體製」上，進行模擬。參見氏著：〈論「典範模習」在文學史建構上的「漣漪效用」與「鍊接效用」〉，《建構與反思——中國文學史的探索學術研討會論文集(下)》(臺北：臺灣學生書局)頁800、818。

⁷³ 以上文人生卒年代，參考曹道衡、沈玉成主編：《中國文學家大辭典·先秦漢魏晉南北朝卷》(北京：中華書局，1996年8月，北京1版)

⁷⁴ 參見〔南朝宋〕范曄著、〔唐〕李賢等注：《後漢書》(北京：中華書局，1964年九月)，頁2613。

⁷⁵ 昭明太子〈七契〉、梁簡文帝〈七勵〉、何遜〈七召〉皆錄於《全上古三代秦漢三國六朝文》中，而三篇也都是以招隱為主題的。

間賢達認同朝廷的文體，而傳統散文大賦既然不敷此用，所以只得另尋新創。綜合這兩個原因，〈七激〉的問世，正宣告著這一創新且符合時代需求的文學範式的確立，其後流衍成風，意欲寫作辭賦以「招隱求賢」的文人，除了依循傅毅，再無更恰當的路徑，因此諸七之作紛紛問世，內容與形式皆與〈七激〉大同小異。

不過，縱使〈七激〉成為被模仿的對象，但兩漢迄於晉，七並未形成一種正式的文學體類。曹植〈七啟·序〉與傅玄〈七謨·序〉羅列各家前輩作品，摯虞、任昉也只將「七發」別為一目，乃至於《後漢書》對於文人撰述作品的記載，亦僅將與七有關的篇章獨立列舉開來⁷⁶。這些都足以說明：七在當時尚未被以一種正式的文學體類的概念而被提出，然而人們仍意識到此種文學作品之體貌有其相似性，故實際創作時雖無定型化的規範可依循，但仍有「大體」可以入手，或者歸類並予以後設的理論性分析。這種「大體」即表現於篇章中局部意義單元之間的轉換與連接的規則化⁷⁷，若進一步扣問此規則為何？其實就是上文所提及枚乘〈七發〉的三個要則，並在〈七激〉之後又增加了一點，即「求賢招隱」的題材限定，在諸多作家不斷嘗試創作後，直至《昭明文選》與《文心雕龍》出現，才正式被以一文學體類看待，以及被賦予「七」之名⁷⁸。

從〈七發〉問世，到〈七激〉繼起引起眾家作者相從仿擬，到七正式成為一種文學體類，是經過長期發展而來的。而在七正式成為文學體類後，體式大抵沒有太大的改變，意即這第二階段是甚為漫長。依據前人的觀點，到了唐代七之發展才又有演變，突破窠臼，而進入文類發展第三階段。如洪邁《容齋隨筆》云：

枚乘作〈七發〉，創意造端，麗旨腴詞，上薄騷些；蓋文章領袖，故為可喜。其後繼之者，如傅毅〈七激〉、張衡〈七辯〉、崔駰〈七依〉、馬融〈七廣〉、曹植〈七啟〉、王粲〈七釋〉、張協〈七命〉之類，規倣太切，了無新意；傅玄又集之以為《七林》，使人讀未終篇，往往棄諸几格。柳子厚

⁷⁶ 如〈文苑傳〉中載李尤：「所著詩、賦、銘、誄、頌、〈七嘆〉、〈哀典〉凡二十八篇。」又說傅毅「毅早卒，著詩、賦、誄、頌、祝文、〈七激〉、連珠凡二十八篇」。《張衡列傳》載張衡：「所著詩、賦、銘、七言、〈靈憲〉、〈應閒〉、〈七辯〉、〈巡誥〉、〈懸圖〉凡三十二篇。」凡此可見至少到范曄之時，七都還沒被認為是一種文學體類，所以被以篇章的形式獨立標出，與詩、賦、論等體類劃開。

⁷⁷ 顏崑陽將「文類體裁」分成三種，而這種有「大體」但無「定體」，即僅有大致的規則可依循，而無嚴格的規範限制的文類體裁，即稱為「程式型形構」。參見氏著：〈論「文類體裁」的「藝術性向」與「社會性向」及其「雙向成體」的關係〉，收入《清華學報》新 35 卷第 2 期（民國 94 年 12 月），頁 320-321。

⁷⁸ 有些學者據《文章流別論》的資料，直接認為七在摯虞的文論中已經成為一具體的文學體類，如呂武志在比較摯虞和劉勰的文論時，就把摯虞文論中所列的「七發」一目視為文學體類，而後認為《文心雕龍·雜文》中所提的七體等同。參見氏著：《魏晉文論與文心雕龍》（臺北：樂學書局，有限公司，民國 95 年元月，初版），頁 258。其實嚴格來說，今所見《文章流別論》已是輯本，摯虞到底有沒有列七之一體類，不得而知。但既然所見資料只見到「七發」這一目而未見七之名，所以保守地說，仍然不能算是文學體類的正式成立，因此談論七的體類概念，正式確立的時間點，還是晚至《昭明文選》與《文心雕龍》較為得宜。

〈晉問〉乃用其體而超然別立新機杼，激越清壯，漢晉之間諸文士之弊，於是一洗矣。⁷⁹

照洪邁所論，〈七發〉以後的七之篇章全部千篇一律了無新意，其實就是指文類發展第二階段而言，直到柳宗元〈晉問〉出現，七才又出現轉化。或依據近人錢鍾書的觀察：

《全晉文》卷四六傅玄〈七謨·序〉始歷數諸作，不足二十家；平步青《霞外攬屑》卷七謂自枚乘創體，唐前作七者可考見四十家，唐後不勝枚舉。竊謂尚有名不標「七」，如華鎮《雪溪居士集》卷一〈感春賦〉、夏完淳《夏考功集》卷二〈燕問〉、汪士鐸《梅春先生集》卷一〈瀛洲賦〉等，而實屬「七」林者，更難燭照。洪邁《容齋隨筆》卷四謂繼枚乘而作此體諸篇「規倣太切，了無新意，柳子厚〈晉問〉用其體，而超然別立新機杼。」〈晉問〉於「七」，洵所謂「文成破體」，洪氏倘及見其家亮吉《卷施閣文》乙集卷二之〈七招〉，當許其擬議變化，一篇跳出耳。⁸⁰

錢氏所言重點即在於唐代以後七的突破，指出唐代之後七之作家與作品繁多，其中包含實為七但卻不以七，卻以賦為名的篇章，或者如柳宗元〈晉問〉、洪亮吉〈七招〉也是跳脫既有範式、開創新局的「破體」新作。

當然，唐、宋之作如何「文成破體」或「擬議變化」使得七以新的面貌出現於文學史之中，必然是複雜的問題。限於篇幅，暫不討論，而本文重點僅在於探析七在枚乘〈七發〉之後，如何引起仿效，使得七成為一種文學體類。概要言之，作為開山之作的〈七發〉，是文類複合體（genre complex）的聚集加上枚乘的巧思的結果，但到了東漢後才展現影響力，傅毅〈七激〉本為求賢招隱而作，在東漢隱士抗召不仕的風氣下，文人欲亦撰文求賢招隱，因為題材與寫作目的特殊，除了〈七激〉外，再不能找到適合的文體，也不能在既有的散文大賦中找到學習的對象，導致諸七之作逐一出現，但內容都極為相似。雖然七始終都在漢賦底下發展，且被人們以評判漢賦的標準加以評判，但到底題材特殊，其形式亦有別於一般漢賦，其篇章既多，於是成為一種文學體類，與漢賦劃境。

六、結 論

經由以上的討論，我們可以提出以下幾點結論：

第一，「治病」或「養病」可說是兩漢七類之作的共通主題，而這種「病」除了具體的疾病之外，也包含不合時宜之病——即在儒家思想為主流下，以清靜

⁷⁹ 〔宋〕洪邁：《容齋隨筆》（上海：上海古籍出版社，1996年3月，1版），頁88。

⁸⁰ 錢鍾書：《管錐篇（第三冊）》（蘭馨室書齋出版，不著出版資料），頁904。

無欲、消極避世的道家思想。

第二，承上所言，當遊說者在進行遊說以治、養病人時，必然會先鋪敘許多誇大且豐富的耳目聲色之娛，這些娛樂儘管遭到後人「諷一勸百，勢不自反」(劉勰語)的負面批評，但進一步反思，其實這正是「順情理情」的禮學觀念展現，這些娛樂在漢代其實是被視為一種上層階級的表徵，合乎禮制所規範。

第三，天人合一為漢代學術思想的主要特徵，這也反映在諸兩漢七類作品中，其天人合一的形式有兩種，一為人與自然界的內外感通，二為漫遊天地遊覽宇宙的神仙思想。至於七類文章之所以具有這樣的特色，可以推根於漢代人對於「七」的神秘性的崇拜。

第四，從現存以及殘逸的兩漢七類之作看來，除西漢出枚乘〈七發〉外，之後的作品多呈現出儒家思想對道家思想加以抵抗、辯難的一面(當然這不意味兩家只有衝突，沒有調合)，此種現象並非偶然。這反映出自漢武帝獨尊儒術之後，其實道家思想並未完全失去信奉者，並且道家信奉者往往以清靜無欲的思想，以及具體的隱居行為婉拒朝廷的聘任。這樣的事實其實也反映在諸七類作品中，故諸七類作品，實可視之為兩漢儒、道思想衝突與對抗下的產物。

第五，從文類學角度言之，七在漢賦底下發展，〈七發〉固然是首創，但引起眾家習擬仿作使七成為一文類，〈七激〉的貢獻更大；〈七激〉為「招隱求賢」而作，一方面歌功頌德，一方面也以華美文辭勸誘隱士，這在漢賦中是具開創性的，另方面東漢隱士抗召拒聘之風盛行，朝中文士為了招隱求賢，也只能以〈七激〉為學習對象，使得眾七之作大同小異，如出一轍，篇章既多，遂而成類，直到唐代，七的體式寫法才有了新的突破。

參考書目：

一、古籍文獻

- 〔漢〕司馬遷著，〔唐〕司馬貞等注：《史記三家注（上）》（臺北：七略出版社，景印武英殿四庫全書，民國 80 年 9 月，2 版）
- 〔漢〕班固著，〔唐〕顏師古注：《漢書集釋》（臺北：世界書局，民國 67 年 11 月，3 版）
- 〔漢〕班固：《白虎通·性情》（臺北：臺灣商務印書館，民國 57 年 3 月，臺一版）
- 〔梁〕蕭統編，〔唐〕李善注：《文選（下）》（臺北：五南圖書出版有限公司，民國 88 年 9 月，初版）
- 〔南朝宋〕范曄著，〔唐〕李賢等注：《後漢書》（北京：中華書局，1964 年九月）
- 〔宋〕洪邁：《容齋隨筆》（上海：上海古籍出版社，1996 年 3 月，1 版）
- 〔明〕陳懋仁：《文章緣起注》，收入《文體序說三種》（臺北：長安出版社，1998 年 6 月，第 1 版）
- 〔清〕段玉裁注：《說文解字注》（臺北：紅葉文化事業有限公司，1998 年 10 月，初版）
- 〔清〕孫希旦著：《禮記集解》（臺北：文史哲出版社，民國 79 年 8 月，文 1 版）
- 〔清〕嚴可均輯：《全上古三代秦漢三國六朝文》（北京：中華書局，1999 年 6 月，初版）
- 范文瀾：《文心雕龍注》（臺北：開明書局，民國 82 年 5 月，臺 17 版）
- 費振剛等校注：《全漢賦校注》（廣東：廣東教育出版社，2005 年 12 月，第 1 版）

二、研究專著

- 葉慶炳：《中國文學》（臺北：臺灣學生書局，1997 年 6 月）
- 劉大杰：《中國文學發展史》（臺北：華正書局，民國 89 年 8 月版）
- 李曰綱：《辭賦流變史》（臺北：文史哲出版社，民國 76 年 2 月，初版）
- 邱仕冠：《枚乘〈七發〉與七體研究》（臺中：東海大學中文系碩論，民國 84 年）
- 郭建勛：《辭賦文體研究》（北京：中華書局，2007 年 4 月）
- 陶東風：《文體演變及其文化意味》（雲南：雲南人民出版社，1997 年 7 月，1 版）
- 龔鵬程：《漢代思潮》（北京：商務印書館，2005 年 2 月，第 1 版）
- 金春峰：《漢代思想史》（北京：中國社會科學出版社，2006 年 2 月，增補 3 版）
- 李澤厚：《美的歷程》（臺北：蒲公英出版社，民國 75 年 8 月）
- 葛兆光著：《中國宗教與文學論集》（北京：清華大學出版社，1998 年 8 月，初版）
- 葉舒獻、田大憲著：《中國古代神秘數字》（北京：社會科學文獻出版社，1998 年 3 月，2 版）
- 葉舒獻：《中國神話哲學》（北京：中國社會科學出版社，1992 年 1 月，1 版）
- 傅劍平：《縱橫家與中國文化》（臺北：文津出版社，民國 84 年 2 月，初版）
- 侯外廬主編：《中國思想通史·兩漢思想卷》（北京：人民出版社，1957 年 4 月，初版）
- 陶建國：《兩漢魏晉之道家思想》（臺北：文津出版社，民國 79 年 3 月，初版）
- 簡宗梧老師：《漢賦史論》（臺北：東大圖書公司，民國 82 年 5 月，初版）

饒宗頤：《選堂文集·釋七》，收入饒宗頤二十世紀學術文集編輯委員會編：《饒宗頤二十世紀學術文集（卷十四）》（臺北：新文豐出版股份有限公司，民國 92 年 10 月）

曹道衡、沈玉成主編：《中國文學家大辭典·先秦漢魏晉南北朝卷》（北京：中華書局，1996 年 8 月，北京 1 版）

錢鍾書：《管錐篇（第三冊）》（蘭馨室書齋出版，不著出版資料）

三、單篇論文

簡宗梧老師：〈枚乘《七發》與漢代貴遊文學之發皇〉，收入輔仁大學中文系編：《兩漢文學學術研討會論文集》（臺北：華巖出版社，民國 84 年）

游適宏：〈「七」一個文類的考察〉，《國立編譯館館刊》（第 27 卷第 2 期）

趙達夫：〈《七發》與枚乘生平新探〉收入王許林編輯：《辭賦文學論集》（江蘇：江蘇教育出版社，1999 年 12 月版）

顏崑陽：〈論「典範模習」在文學史建構上的「漣漪效用」與「鍊接效用」〉，《建構與反思—中國文學史的探索學術研討會論文集（下）》（臺北：臺灣學生書局）

顏崑陽：〈論「文類體裁」的「藝術性向」與「社會性向」及其「雙向成體」的關係〉，收入《清華學報》新 35 卷第 2 期（民國 94 年 12 月）

The Culture meaning and development in Qi genre Of Han Dynasty

Kuo, Chang-yu*

Abstract

Qi-Fa is considered the first composition of Qi genre, during East Han Qi was created generally so be a literature genre. This kind of articles was filled with many kinds desires so get bad command. In the fact, this phenomenon revealed the moral conception and university-human relationship.

Beside, the development of Qi was considered to be subordinated to Han-fu, whereas the different between Han-fu and Qi, the major point is 「recruiting recluses」, After Fu-Chan's Qi-gj, many articles simulated it, and Qi be a literature genre, until Taun-Dynasty, Qi had broken it's original type.

Keywords : Qi 、 genre 、 Han Dynasty 、 Recruiting recluses

* Kuo, Chang-yu is a lecture in the chinese literature department of chan-chiu university.

《文心雕龍》「贊曰」的淵源

林伯謙*

提 要

研究《文心雕龍》的「贊曰」，可以從文體、詞彙、語義，或者內在思想、形式表現去探討，本文雖然在這幾方面皆有涉及，但主要仍循《文心雕龍·序志》所言「原始以表末」，追溯「贊曰」文體的根源。全文首先辨析《文心雕龍》與佛教關係，劉勰思想涵攝儒釋道三家，特別是建構體大慮周、井然有序的全書體系，與他長期在寺院協助僧祐整理《出三藏記集》有密切關聯；但「贊曰」畢竟非直接承襲佛經偈頌，偈頌與經文固然重複交疊，跟《文心雕龍》「贊曰」重申前義類似，但偈頌只求字數整齊，無對偶押韻，句式長短、句數單雙也不講究，與「贊曰」駢儷叶韻、字句固定的雙數句式迥異；「贊曰」也非直承《左傳》「君子曰」、《史記》「太史公曰」、《漢書》「贊曰」等以評論褒貶為主，又未押韻的史書；至於《詩經》也只是遠祖，這些與《文心雕龍》「贊曰」僅能說有間接關係。《文心雕龍》「贊曰」除劉勰個人處於南朝唯美氛圍下的美感創發，實亦淵襲劉向、劉歆父子校寫的《列女傳》。劉勰身為儒家經典擁戴者，與向、歆父子有諸多共通之處；尤其《列女傳》之末，四字八句韻語，重複前文旨意，與《文心雕龍》「贊曰」也完全相同。劉勰讀書多，腹笥廣，學習取法的對象並不容易釐析，但誠如一個人的身體狀況，可以經由儀器追蹤得知；文體的淵源若無法追溯，則文學評論者又如何能「原始以表末」？本文因此嘗試剝繭抽絲，細繹窮究之。

關鍵詞：劉勰、佛教、《文心雕龍》、《出三藏記集》、《列女傳》

* 現任東吳大學中國文學系專任教授

一、前言

劉勰《文心雕龍》五十篇，每篇之末都有四字八句的「贊¹曰」，構成整齊一致的體例特色，全書三萬七千餘字中，「贊曰」僅一千六百字，佔全書比例不高，其功能主要在概括篇旨，總結全文，同時也體現言以文遠、情兼文質的文學觀；然而劉勰自述全書如何寫作，於〈序志〉「蓋文心之作也」一段，鋪陳井然有序的組織架構，僅論及「上篇以上」、「下篇以下」的篇章佈局，卻略去各篇「贊曰」的安排未提！《文心雕龍》的體例是劉勰新創，劉勰之前，並未見文學理論著作在篇章之後附加「贊曰」的形式，而從歷代文體發展脈絡看，《楚辭》有一些篇章是在篇末援用樂曲結束的「亂聲」，稱之為「亂曰」，王逸注〈離騷〉，訓解「亂曰」云：

亂，理也。所以發理詞指，總撮其要也。屈原舒肆憤懣，極意陳詞，或去或留，文采紛華，然後總括一言，以明所起之意也。²

屈原加入「亂曰」，乃是性靈自然抒發，或韻或否，而後來的賦作對騷體「亂曰」的繼承，則都有押韻，但未必篇篇皆備，也有像馬融〈長笛賦〉篇末七言韻語實屬亂辭，卻僅以「其辭曰」作結的情形，³鈴木虎雄《賦史大要》依《文心雕龍·詮賦》：「既履端於倡序，亦歸餘於總亂」之意，謂賦體結構分三部份，而前「序」與末「亂」並不必然具備：

於始有序，次位於中間者，有賦之本部，於終有亂、系、重、歌、訊等。序，述作賦之主旨次第，亂、系等，簡約全篇之意。賦之完全者，雖備具此三部，然於實際，序與亂亦不必備，有有序而無亂，有有亂而無序，或二者皆無之。⁴

又觀史傳散文也有在傳後書寫評論的傳統，劉知幾《史通·論贊》述其流風云：

¹ 敦煌本 S.5478《文心雕龍》「贊」作「讚」。「贊」「讚」兩字，古書可通，如〈昭明文選序〉云：「圖象則讚興。」然該書分類則為「贊」體；又其中袁宏〈三國名臣序贊〉曰：「故復撰序所懷，以為之讚云。」題目與內文寫法明顯不一。范文瀾註《文心雕龍》，在首篇〈原道〉已曰：「本書〈頌贊〉篇云：『贊者，明也，助也。』案《周禮》州長、充人、大行人注皆曰：『贊，助也。』《易·說卦傳》云：『幽贊於神明而生蓍。』韓康伯注曰：『贊，明也。』此彥和說所本，《說文》無讚字，自以作贊為是。」（臺北：明倫出版社，1971年10月，頁11。以下所引《文心雕龍》，皆出此書，不另出注。）今故依范註統一作「贊」。

² 洪興祖：《楚辭補注》（臺北：藝文印書館，1981年3月），頁83。

³ 《昭明文選》卷十八，馬融〈長笛賦〉辭曰：「近世雙笛從羌起，羌人伐竹未及已。龍鳴水中不見己，截竹吹之聲相似。易京君明識音律，故本四孔加以一。君明所加孔後出，是調商聲五音畢。」（臺北：文化圖書公司，1989年3月，頁239）

⁴ 鈴木虎雄：《賦史大要》（臺北：正中書局，1976年4月），頁45。

《春秋左氏傳》每有發論，假君子以稱之；二《傳》云「公羊子」「穀梁子」；《史記》云「太史公」。既而班固曰「贊」；荀悅曰「論」；東觀曰「序」；謝承曰「詮」；陳壽曰「評」；王隱曰「議」；何法盛曰「述」；揚雄曰「譔」；劉昞曰「奏」；袁宏、裴子野自顯姓名；皇甫謐、葛洪列其所號；史官所撰，通稱「史臣」，其名萬殊，其義一揆，必取便於時，則總歸論贊焉。⁵

劉知幾並說此等傳論「所以辯疑惑、釋凝滯，若愚智共了，固無俟商榷，邱明『君子曰』者，其義實在於斯。」然而自從司馬遷《史記·太史公曰》已將篇末論贊定型，劉氏批評：「篇終各書一論，必理有非要，則強生其文，史論之煩，實萌於此。」

另外還有碑誌文末所附銘辭。《文心雕龍·誄碑》云：「上古帝皇，紀號封禪，樹石埤岳，故曰碑也。」這已託古過甚，並不符實際。最初「碑」的功能，或作宮廟之碑，用以識日影，祭時可拴繫牲口；或是塚壙之碑，葬時用以下棺。下棺之碑，原本用木，於其中施放輓轎，以方便引棺，後來子孫便於木上銘記功德，至秦漢後，始改為刻石記事，求其不朽。碑誌既可述亡者功德，亦可記生者勳績，〈誄碑〉曰：「屬碑之體，資乎史才，其序則傳，其文則銘。」也就是碑誌與史傳有相通之處，作者必須具備史才，而在記述平生事功之後，又會加入用韻的銘辭，虛飾溢美的程度會高一些。

本文將從「贊曰」文體溯其源流；惟自文體上看，《文心雕龍》「贊曰」雖亦置於文章結尾，但與前述三者具有抒情、褒貶、紀德的性質，是不太相同的，這種在劉勰〈頌贊〉篇被評為「致用蓋寡」⁶的文體，尚能細分為三類，方熊補註《文章緣起》云：

一曰雜贊，意專褒美，若諸集所載人物、文章、書畫諸贊是也。二曰哀贊，哀人之歿而述德以贊之者是也。三曰史贊，詞兼褒貶，若《史記·索隱》、東漢、《晉書》諸贊是也。⁷

只是《文心雕龍》的「贊曰」仍難納入三類之中任何一類，所以說這種體例是劉勰個人首創。至於其淵源又是從何而來？有研究者從信仰層面觀察，認為「贊曰」是受佛教偈頌影響而產生；也有說是師承儒家《詩經》等等，諸多討論又涉及《文心雕龍》成書之思想，本文因此循劉勰「振葉以尋根，觀瀾而索源」的推本溯源法，先釐清劉勰創作思想，檢討《文心雕龍》成書是否與佛教相關，再將「贊曰」的特質與佛偈、《詩經》分析比較，以探究影響「贊曰」寫作之淵源。

⁵ 劉知幾：《史通·論贊》（臺北：世界書局，1973年5月），頁39。

⁶ 劉勰著，范文瀾註：《文心雕龍註》，頁159。

⁷ 舊題任昉撰，方熊補註：《文章緣起》（臺北：臺灣商務印書館《四庫全書本》，1478冊），頁217。

二、思想多元的劉勰

《梁書·劉勰傳》載：

勰早孤，篤志好學，家貧不婚娶，依沙門僧祐，與之居處，積十餘年，遂博通經論，因區別部類，錄而序之。今定林寺經藏，勰所定也。天監初，起家奉朝請……。⁸

劉勰家貧不婚，選擇赴南京上定林寺投依僧祐，或以為劉勰是利用僧祐在佛教和政界的地位及影響，為自己仕進尋找出路。⁹劉勰若有強烈的仕進意圖，似應謀求更快捷的途徑；蟄伏戒規森嚴的律宗門下¹⁰，輾轉等待「十餘年」，方才踏上從政之路，時間之漫長，諒非任何一位具有強烈企圖心的人會如此盤算，同時也違反了劉勰〈序志·贊曰〉：「傲岸泉石，咀嚼文義」的淡泊心情。¹¹如果說他在家計艱難，還有時代崇佛風氣盛行的情況下，內心仍懷抱〈程器〉所云：「君子藏器，待時而動……，摛文必在緯軍國，負重必在任棟樑，窮則獨善以垂文，達則奉時以聘績」的儒家理念，所以居處寺院十餘年仍未「燔鬢髮以自誓」，則是理解的，但由此已能確定劉勰不排斥佛教，才會來依靠僧祐；而他安居沉潛如此之久，在寺院博通經論、鑽研佛理、序錄三藏，自然不是一種不得不的無可奈何。此處涉及劉勰是否如王元化所說：「他在定林寺時期對佛教的信仰並不十分虔誠。」¹²他恪守儒家古文學派立場反對浮華文風，卻不得不與玄佛合流的統治思潮沆瀣一氣。¹²故應予以釐清。

劉勰於「齒在踰立」之年撰寫《文心雕龍》，其成書年代，目前學界或說齊

⁸ 姚思廉：《梁書》（臺北：鼎文書局，1993年1月），頁710。

⁹ 孫蓉蓉：〈劉勰與僧祐考述〉，《佛學研究》，2003年12期，頁170-178。前此，如張少康《文心雕龍新探》已說劉勰依沙門僧祐而不出家，「是要借助和僧祐的關係，利用僧祐的地位，以便能結交上層名流、權貴，為自己的仕進尋找出路。」（山東：齊魯出版社，1987年4月，頁10）若王利器《文心雕龍校證·序錄》謂劉勰「想要達到他向上爬的幻想」（臺北：明文出版社，1982年4月，頁4）則是更加不堪了。

¹⁰ 慧皎《高僧傳》將僧祐置於〈明律〉，並云：「至定林投法達法師，達亦戒德精嚴，為法門梁棟。祐師奉竭誠，及年滿具戒，執操堅明。初受業於沙門法穎，穎既一時名匠，為律學所宗，祐迺竭思鑽求，無懈昏曉，遂大精律部，有邁先哲。」（T50，頁402）

¹¹ 人的內心想法和寫出來的文章可能相違背，但劉勰秉持宗經六義「情深而不詭」、「事信而不誕」等為文準則，認同文章與情性互為表裏，因此〈體性〉云：「氣以實志，志以定言，吐納英華，莫非情性……。觸類以推，表裏必符。」〈情采〉也說：「故有志深軒冕，而汎詠臯壤，心纏幾務，而虛述人外，真宰弗存，翻其反矣。」

¹² 王元化：《文心雕龍講疏》（上海：上海古籍出版社，1992年8月），頁10、17。案：楊明照是認為劉勰因信仰佛教的緣故而進入寺廟；王元化則謂南朝人民常為了規避沉重繇役而入寺，尤其劉勰沒有出家，是「一有機會，就馬上去作官」（《文心雕龍講疏》，頁9、158）；縱使如此，能夠在寺院居住十餘年，又陸續寫作佛學文章，可見他不僅不排斥，且傾心投入教理研究，躲避繇役、等待仕進機會的看法，理由仍不夠充分；何況佛弟子原本就有道俗七眾，佛教徒未必出家才是虔誠。

和帝中興年間；或說梁武帝天監初年；¹³亦有說成於齊末而至梁代仍有改動。¹⁴無論如何，都是仕宦之前，寄居上定林寺協助僧祐整理經藏時完成的。¹⁵在六朝三教混融、玄學盛行的風潮中，嚴守儒學一脈，與道釋壁壘分明，清楚畫清界限，並非當代士子談理相尚的作風，僧祐〈齊太宰竟陵文宣王法集錄序〉曾讚美竟陵王蕭子良：「苞括儒訓，藻鏡釋典，空有雙該，內外咸照。」¹⁶竟陵王在雞籠山開西邸，才俊之士皆遊集其門，他不僅招致名僧，講說佛法，自己也登壇陞座，談敘宗致，而聽講之徒雲集響應，正代表當時的名流風尚，也因此湯用彤《漢魏兩晉南北朝佛教史》說：「南朝人士偏於談理，故常見三教調和之說。」¹⁷劉勰身處如此環境，思想自然融通三教，內典與外學兼收並能。試觀《文心雕龍·序志》既說：「夜夢執丹漆之禮器，隨仲尼而南行。」又說：「敷讚聖旨，莫若注經，而馬鄭諸儒，弘之已精，就有深解，未足立家。」於是他決意以文章顯揚聖教。自〈原道〉、〈徵聖〉、〈宗經〉、〈正緯〉、〈辨騷〉，乃至其後各篇，可以發現劉勰賦予五經極高地位，再三呼籲經典是文學的本源，童子學文，必知正末歸本，他不僅說：「道沿聖以垂文，聖因文而明道」，同時更推崇孔子「木鐸啟而千里應，席珍流而萬世響」、「譬萬鈞之洪鐘，無錚錚之細響。」顯然劉勰論述文學的體用常變，是以積極入世的聖人思想為圭臬，立論基礎毫無疑問是儒家；但呈現於〈神思〉之「陶鈞文思，貴在虛靜，疏淪五藏，澡雪精神」、〈養氣〉之「吐納文藝，務在節宣，清和其心，調暢其氣……，逍遙以針勞，談笑以藥倦。」卻與道家虛靜養性相契合¹⁸，而他長期棲身佛門，濡染佛理，受僧祐潛移默化，若說《文心

¹³ 詳見楊明照主編：《文心雕龍學綜覽》（上海：上海書店，1995年6月），頁81-85。劉漢：《台灣近五十年來「《文心雕龍》學」研究》（臺北：萬卷樓圖書公司，2001年3月），頁258-259。

¹⁴ 劉晟：〈《文心雕龍》撰年新考辨——〈《文心雕龍》歷史疑案新考〉之商兌〉，《臨沂師範學院學報》22卷1期，頁54-56。

¹⁵ 劉勰在仕宦前完成《文心雕龍》，除了正文曾引〈序志·贊曰〉、〈程器〉等小段自剖心緒文字可略窺端倪；〈諸子〉篇亦有跡可循：「百姓之群居，苦紛雜而莫顯；君子之處世，疾名德之不章。唯英才特達，則炳曜垂文，騰其姓氏，懸諸日月焉……。嗟夫！身與時舛，志共道申，標心於萬古之上，而送懷於千載之下，金石靡矣，聲其銷乎！贊曰：丈夫處世，懷寶挺秀。辨雕萬物，智周宇宙。立德何隱，含道必授。條流殊述，若有區囿。」於「聲其銷乎」句後，鍾惺批云：「數語嚴然以子自居。」而紀昀也道：「隱然自寓。」（黃霖編著：《文心雕龍彙評》，上海：上海古籍出版社，2005年6月，頁65）

¹⁶ 僧祐：《出三藏記集》卷十二〈齊太宰竟陵文宣王法集錄序〉，T55，頁85。

¹⁷ 湯用彤：《漢魏兩晉南北朝佛教史》第十三章〈佛教之南統〉（臺北：臺灣商務印書館，1991年9月），頁419。

¹⁸ 《文心雕龍》虛靜思想的淵源，論者甚多，范文瀾註《文心雕龍》，認為「陶鈞文思，貴在虛靜」之說本於《易·繫辭下》：「精義入神，以致用也。」（頁496）但其又續引紀昀、黃侃對「虛靜」的評語，則皆與道家思想相關（頁498），顯然源自《易經》說法不妥。楊明照《文心雕龍校注拾遺》（臺北：崧高書社，1985年5月，頁229）、王元化《文心雕龍講疏》（頁119）認為源自《荀子·解蔽》的「虛壹而靜」。李金松、黃鶯〈《文心雕龍》中虛靜說之學術淵源考辨——兼同王元化先生商榷〉（《江西師範大學學報（哲社版）》36卷3期，頁25-29）對此說則有釐清。王明輝〈《文心雕龍》虛靜探源〉（《陰山學刊》16卷5期，頁5-7）延續張少

雕龍》完全與佛教無關，未免不合情理。

堅持維護《文心雕龍》儒學立場的學者，往往拒不贊同《文心雕龍》受佛教思想的薰染；但研究佛教影響《文心雕龍》的論著越來越多，也是不爭的事實，而佛教在哪方面影響劉勰，至今意見仍然紛歧，早先范文瀾注〈序志〉說：

彥和精湛佛理，《文心》之作，科條分明，往古所無。自〈書記〉篇以上，即所謂（《阿毗曇心論》）「界品」也，〈神思〉以下即所謂「問論」也。蓋採取釋書法式而為之，故能[角思]理明晰若此。¹⁹

如此見解在饒宗頤〈《文心雕龍》與佛教〉也有發揮；饒氏復撰〈《文心》與《阿毗曇心》〉深入說明。²⁰《阿毗曇心論》乃是屬於小乘一切有部數論派的著作，劉勰若能靈活套用，表示他對數論派非常熟悉；而王元化則認為《文心雕龍》能夠形成完整的體系，跟他受到印度佛教因明學的影響，有著密切關係。²¹因明是古印度創立的邏輯論辯學，也是當時學術分類法中「五明」（聲明、工巧明、醫方明、因明、內明）之一。古因明的宗、因、喻、合、結「五支作法」，到五六世紀間，陳那提出立宗、辯因、引喻「三支作法」，遂有新、舊因明之分，漢傳新因明學在南朝還不發達，到唐代才由法相宗弘傳，普慧〈《文心雕龍》的成書及其與佛教成實學〉因此反駁《文心雕龍》與因明的關係，認為全書架構，「頗類《成實論》的結構。」²²《成實論》則是在佛教史上，被認為由小乘空宗走向大

康《文心雕龍新探》、《中國古代文學創作論》的意見，主張：「從直接徵引的角度而言，『虛靜』說來自于《莊子》；從思想吸收方面來看，『虛靜』說汲取了儒釋道三家的思想養份。」馮國棟〈劉勰的虛靜說與佛家的禪學〉（《文藝理論研究》2002年，6期，頁52-57）又說：「在結撰《文心雕龍》時，劉勰吸收了禪學的內容，將老莊本體論虛靜說發展成為文學創作虛靜說。」龔賢、高林〈劉勰虛靜說溯源〉（《衡陽師範學院學報》28卷1期，頁89-92）以為：「《文心雕龍》虛靜說直接的近源是佛教禪學靜觀的人靜理論，間接的遠源是老莊哲學的主靜觀念。」而既然〈神思〉中「疏淪五藏，澡雪精神」化用《莊子·知北遊》；「玄解之宰」典出《莊子·養生主》；「獨照之匠」引自《莊子·天道》；「窺意象而運斤」根據《莊子·徐無鬼》，若說源自儒家或佛教，則典故不應皆出於道家；祖保泉《文心雕龍解說》（合肥：安徽教育出版社，1993年5月，頁834-840）在〈養氣〉篇闡發虛靜之說來自老莊哲學，筆者同意此說。

¹⁹ 范文瀾：《文心雕龍註》，頁728。

²⁰ 饒宗頤〈文心雕龍與佛教〉、〈文心與阿毗曇心〉兩文，前者見《民主評論》五卷五期，王師更生編《文心雕龍研究論文選粹》（臺北：育民出版社，1980年9月，頁317-330）有收入，饒氏編著《文心雕龍研究專號》亦刪定，改名〈劉勰文藝思想與佛教〉（《香港大學中文學會年刊》，1962年12月，頁17-19），今統一引用王師之書。後者見《梵學集》，上海：上海古籍出版社，1993年7月，頁179-185。

²¹ 王元化：《文心雕龍講疏》，頁259。王氏的說法，周振甫《文心雕龍注釋》（北京：人民文學出版社，2002年月，頁5）、黃廣華〈《文心雕龍》與因明學〉（《學術月刊》1984年7期）、孫蓉蓉〈劉勰與僧祐考述〉等諸多著作，皆持相同看法。

²² 普慧：〈《文心雕龍》的成書及其與佛教成實學〉（收於《南朝佛教與文學》），北京：中華書局，2002年2月，頁285-302。普慧見解在楊文虎〈論劉勰理論創造人格形成的個人因素〉（《江西社會科學》，2007年4期）又被認為是「存在著主觀的任意性。」。

乘空宗的過渡。另外更有以劉勰「擘肌析理，唯務折衷」的理念，與龍樹《中論》相比擬的情形，如張少康〈龍樹的《中論》和劉勰的「折衷論」〉，及與笠征合著〈劉勰《文心雕龍》和佛教思想的關係〉；²³或是錢仲聯、邱世友諸家，²⁴都一再闡述這種觀點，《中論》為大乘般若性空學的重要典籍，空有雙遣，不著兩邊的中道觀似乎與劉勰「有同乎舊談、有異乎前論」的折衷理念相彷彿，所以如朱文民、喬守春、高永旺等人論文也都有提出；或者稍加修正：

劉勰所信仰的佛教派系為大乘般若空宗派，其方法論中，佛教的『中道』思想還是很明顯的。

劉勰的佛學思想屬於大乘空宗派別。

劉勰的佛學思想接近于大乘空宗，然與之又有不同，帶有明顯的中國化特徵，是玄學化了的佛學……。劉勰長于佛理，其對神識、空、禪、涅槃等佛教思想有著獨特的闡釋，這對其文學理論巨著《文心雕龍》有重要影響。²⁵

從小乘實有到大乘空宗，諸家說法多元紛呈，令讀者目迷五色，乍看言之成理，仔細衡酌，又覺得有擴大演繹和比附之嫌。《文心雕龍》雖結構嚴謹，析理條暢，又在〈論說〉、〈封禪〉、〈練字〉篇有運用佛教「般若」「圓通」「半字²⁶」等佛教語彙，依然無法從這麼少的例證，明白斷言他受佛教哪部經論、哪家宗風影響；而且以劉勰襄贊整理的《出三藏記集》來看，內容雖有異譯、失譯、疑經等項，但尚未見大小乘之別，湯用彤《漢魏兩晉南北朝佛教史》有云：「祐編錄又於大小乘之三藏，揉雜無別。」²⁷所以劉勰撰寫《文心雕龍》之時，應不致以大乘自居；此即〈滅惑論〉亦云：「至道宗極，理歸乎一；妙法真境，本固無二。」「一音演法，殊譯共解；一乘敷教，異經同歸。」²⁸劉勰思想如此圓融，強為其區門別派，恐屬多餘。楊明照《文心雕龍校注拾遺·前言》雖說：「全書中找不

²³ 張少康：〈龍樹的《中論》和劉勰的「折衷論」〉見 <http://www.dialognet.net/Article/2005/200511/2615.html>；張少康、笠征：〈劉勰《文心雕龍》和佛教思想的關係〉，《北京大學學報(哲學社會科學版)》42卷4期。

²⁴ 錢、邱二人之說，見邱世友：《文心雕龍探原》第三章〈文學的般若絕境論〉(長沙：嶽麓書社，2007年6月)，頁41-60。

²⁵ 朱文民：〈劉勰的佛教思想〉，《濟南教育學院學報》，2002年6期，頁21-23；喬守春：〈劉勰佛學思想散論〉，《遼東學院學報》，2006年1期；高永旺：〈劉勰的佛學思想與價值取向〉，《江蘇社會科學》2008年2期，頁212-215。

²⁶ 雖然「半字」在佛典常見，《出三藏記集》卷一〈胡漢譯經音義同異記〉有解釋：「梵書製文有半字滿字。所以名半字者，義未具足，故字體半偏，猶漢文月字虧其傍也；所以名滿字者，理既究竟，故字體圓滿，猶漢文日字盈其形也。」(頁4)但推求〈練字〉所說「半字」的意思，是指偏旁半邊的字相同，其實與義理是否究竟圓滿無關；而且「半字」在劉向敘錄《戰國策》已見：「本字多誤脫為半字，以趙為尚，以齊為立，如此字者多。」因此不需附會佛經術語。

²⁷ 湯用彤：《漢魏兩晉南北朝佛教史》第十五章〈南北朝釋教撰述〉，頁591。

²⁸ 劉勰：〈滅惑論〉見《弘明集》卷八，T52，頁51。

到一點佛家思想或佛學理論的痕迹，而是充滿了濃厚的儒學觀念。」但緊接著又說：

全書文理之密察，組織之嚴謹，似又與劉勰「博通經論」有關。因為他那嚴密細緻的思想方法，無疑是受了佛經著作的影響。²⁹

這般說法不致索解太過，比較切合情理。惟除了受佛經影響，可以確定的是《文心雕龍》完成於寄居定林寺末期，在此之前，他已幫助僧祐整理大量佛教經錄，長期接受良好的文獻目錄學訓練，一如〈劉勰傳〉所說：「博通經論，因區別部類，錄而序之。今定林寺經藏，勰所定也。」³⁰因此才有可能創發出一部彌綸群言，史無前例的著作。雖然佛法是為了求解脫，劉勰文章著述是為了「敷讚聖旨」，兩者本質不同，但佛教自東晉道安《綜理眾經目錄》有了嚴謹的經錄，以類別漢譯三藏；³¹道安經錄又影響《出三藏記集》的編纂，³²這套條理井然的佛教目錄學，因劉勰長期在寺院耳濡目染，於是移之以建構有系統的明道鴻篇，這是古來文學思想家無法企及的寶貴經驗，所以《文心雕龍》表面雖是儒家，實際仍受佛教影響，它不是明顯直接的，而是深層幽微且必然相關的繫聯。

三、《文心雕龍》受佛教影響之深層辨析

在確立《文心雕龍》受佛教影響時，還應深入考究，進一步解決以下問題：第一，《文心雕龍·序志》已說：「位理定名，彰乎大易之數，其為文用，四十九篇而已。」也就是全書體系應源自《易經》，又何嘗與佛教有關？筆者以為《文心雕龍》宗經明道是依循儒家思想；全書五十篇組合也確實根據《周易·繫辭上》：「大衍之數五十，其用四十有九。」〈序志〉有如「其一不用」的著草，其餘四十九篇相互滲透補充，形成文學思想完整獨特的架構體系，猶如四十九根象徵宇宙基本元素的著草，既可以各自獨立，也可以組合照應，顯現萬事萬物彼此間的作用與演化。但「大衍之數」觀念的啟發也僅限於此，劉勰開創曠古未見，體大慮周的新貌，書中嚴密的理論，完整的組織，需要實作經驗的積累，即使徵引不少《易經》典故，也未必與《易》學相關。或謂劉勰理論總綱源自《易經

²⁹ 見楊明照：《文心雕龍校注拾遺·前言》，頁7；該書之〈梁書劉勰傳箋注〉又說：「按《文心》全書，雖不關佛理，然其文理密察，組織謹嚴，似又與之有關。」（頁408）

³⁰ 《梁書》之說，對照《高僧傳·釋僧祐傳》云僧祐收集經藏後，使人整理成書：「初，祐集經藏既成，使人抄撰要事，為《三藏記》、《法苑記》、《世界記》、《釋迦譜》、《弘明集》等。」（頁402）則「勰所定也」的說法是可信的。

³¹ 相傳曹魏朱士行曾編《漢錄》，收列東漢之譯經，說見隋代費長房《歷代三寶記》卷十五，然費氏又云：「並未嘗見。」（T49，頁127）湯用彤《漢魏兩晉南北朝佛教史》則考云：「疑為北朝末年佛徒所偽作也。」（頁590）

³² 《出三藏記集》卷二有云：「爰自安公，始述名錄，銓品譯才，標列歲月，妙典可徵，實賴伊人。敢以末學，響附前規，率其管見，接為新錄。」（頁5）

》三義——簡易、變易、不易；或是二元哲學的影響，³³固然《易經》詮釋宇宙自然界的真理，《文心雕龍》剖析文學藝術的實相，兩者有冥會互通的交集，但若說《易經》是真理唯一的泉源，而《文心雕龍》理論即出自於它，豈非桎梏了人性無限的學習創造力？

第二，中國目錄學在西漢劉向、劉歆父子已奠立，《漢書·藝文志》載：

成帝時，以書頗散亡，使謁者陳農求遺書於天下，詔光祿大夫劉向校經傳、諸子、詩賦，步兵校尉任宏校兵書，太史令尹咸校數術，侍醫李柱國校方技。每一書已，向輒條其篇目，撮其指意，錄而奏之。會向卒，哀帝復使向子侍中奉車都尉歆卒父業。歆於是總羣書而奏其《七略》，故有〈輯略〉，有〈六藝略〉，有〈諸子略〉，有〈詩賦略〉，有〈兵書略〉，有〈術數略〉，有〈方技略〉。³⁴

因此劉勰研習文獻目錄之區別部類，何以不是向中國目錄學之祖取經？筆者以為，劉向奉敕校理群書，書寫提要，辨章學術，考鏡源流得失，彙集上奏《別錄》；其子劉歆承繼父業，撰成《七略》，父子領校秘書，部次之先，皆是將雜亂無緒之古籍，釐定勘正篇章文字，然後撰述敘錄，確定性質，繕寫定本，分類部次，以便度藏尋檢。整個工作從「校讎」至「目錄」的編列，一貫而不可劃分，但這與佛教經錄的編排方式是有差異的，前文已說《出三藏記集》乃是在道安經錄基礎上考訂補充，³⁵再加以創新，既未有版本校讎、敘錄撰製、定本繕寫，目錄編排也迥然有別，陳垣《中國佛教史籍概論》即道：「其體製與外學目錄書不同。」³⁶僧祐於書前總序說明其體例分四大部分：

祐以庸淺，豫憑法門，翹仰玄風，誓弘大化，每至昏曉諷持，秋夏講說，未嘗不心馳菴園，影躍靈鷲。於是牽課羸志，沿波討源，綴其所聞，名曰《出三藏記集》。一撰緣記；二銓名錄；三總經序；四述列傳。緣記撰則原始之本克昭；名錄銓則年代之目不墜；經序總則勝集之時足徵；列傳述則伊人之風可見。³⁷

書中集錄後漢至梁代所翻三藏之緣由、目錄與譯本同異、經律論之序跋及包含索引功能的雜錄，還有譯經者傳記等部分，這些應該都有劉勰參與的痕跡，也因此

³³ 見劉漢《台灣近五十年來「《文心雕龍》學」研究》舉述林明德〈劉勰《文心雕龍》的基本觀念〉、紀秋郎〈《文心雕龍》二元性的基礎〉二文，頁 269-270。

³⁴ 班固：《漢書·藝文志》（臺北：鼎文書局，1991年9月），頁 1701。

³⁵ 僧祐於《出三藏記集·銓名錄》將道安整理、考訂眾經成果都標示「安錄云」、「舊錄云」、「安公云」，可知對道安的尊重，雖然《綜理眾經目錄》已佚，但《高僧傳》卷五〈道安傳〉云：「自漢魏迄晉，經來稍多，而傳經之人，名字弗說，後人追尋，莫測年代。安乃總集名目，表其時人，詮品新舊，撰為經錄，眾經有據，實由其功。」（頁 352）顯然綜理經典的方法被僧祐所繼承。

³⁶ 陳垣：《中國佛教史籍概論》（臺北：三人行出版社，1974年9月），頁 2。

³⁷ 僧祐：《出三藏記集·序》，頁 1。

激發了《文心雕龍》有文原論、文體論、文術論、文評論、緒論這麼條理井然的編排。一如饒宗頤〈《文心雕龍》與佛教〉所說：「他的文學理論之安排，卻建築於佛學根基之上。」³⁸牟世金《劉勰年譜匯考》也匯集眾人論述劉勰代僧祐執筆的意見，並指出《出三藏記集》卷十二〈釋僧祐法集總目錄序〉「短力共尺波爭馳，淺識與寸陰競晷」，與〈麗辭〉篇「麗句與深采並流，偶意共逸韻俱發」非常神似，「當是劉勰得意之筆，為僧祐之序潤色或捉刀之際，自然流出。」³⁹此外，如王金凌《劉勰年譜》、興膳宏〈《文心雕龍》與《出三藏記集》〉也列舉兩者相似的成句語彙，⁴⁰但相似之處絕不僅此，如《出三藏記集》卷一〈胡漢譯經音義同異記〉、卷十二〈釋迦譜目錄序〉皆有「原始要終」一詞，這在《文心雕龍》〈史傳〉、〈章句〉、〈附會〉、〈時序〉，及其〈建安王造剡山石城寺石像碑〉可頻繁見到，而在劉勰之前，僅有杜預〈春秋左氏傳序〉、孫盛《魏氏春秋》等少數人用過；〈胡漢譯經音義同異記〉又云：「文過則傷艷；質甚則患野，野艷為弊，同失經體。」卷十二〈薩婆多部記目錄序〉末曰：「儻有覽者，略文取心。」⁴¹不也與〈通變〉：「斟酌乎質文之間，而櫟括乎雅俗之際」、〈情采〉：「雕琢其章，彬彬君子」，或〈序志〉：「夫文心者，言為文之用心也。」觀念極為接近？

第三，但是並非所有學者都贊同劉勰代筆的見解，雖然饒宗頤在〈《文心雕龍》與佛教〉說：「《出三藏記集》，凡分十五卷，題僧祐名，可能出勰之手。其中不少論文，可視為劉氏所作，或至少可代表他的意見，不妨取與《文心雕龍》比較研究。」⁴²但另一篇〈論僧祐〉卻推翻前說，認為《出三藏記集》是僧祐個人獨力完成：

有人疑《出三藏記集》一書，出劉勰之手，且列舉是書序文，用字遣詞不少同於《文心》者作為證據。我人苟細心咀嚼《祐錄》諸書自序，每每自標「祐」之名，如云：「祐以庸淺，豫憑法門，翹仰玄風，誓弘大化。」（〈出三藏記序〉）「祐竊尋經言、異論咒術、言語文字，皆是佛說。」（〈胡漢同異記〉）「安公觀其古異，編之於末，祐推其歲遠，列之於首。」（卷二《古異集》小序）……。循覽諸序，無不直稱己名，以示負責。各篇命意遣辭，風格道整，與《文心》行筆聲貌，絕不相涉。勰頗尚氣，故制〈養氣〉之論，往往情與氣偕，觀其所論，體氣、任氣、秀氣、異氣諸觀念，非僧祐之所致力。我人仔細翫味，《祐錄》諸文，當由自撰，非他人

³⁸ 饒宗頤：〈文心雕龍與佛教〉，頁 329。

³⁹ 牟世金：《劉勰年譜匯考》（成都：巴蜀書社，1988 年 1 月），頁 33-40。

⁴⁰ 王金凌：《劉勰年譜》（臺北：嘉新水泥公司文化基金會，1976 年 9 月），頁 4-5；興膳宏：〈《文心雕龍》與《出三藏記集》〉，收於張少康編《20 世紀中國學術文存》（武漢：湖北教育出版社，2002 年 8 月），頁 116-118。

⁴¹ 《出三藏記集》卷十二〈薩婆多部記目錄序〉，頁 89。

⁴² 饒宗頤：〈文心雕龍與佛教〉，見《文心雕龍論文選粹》，頁 319。

所能捉刀，斷斷然也。⁴³

析論兩人風格「行筆聲貌，絕不相涉」，與前項舉王金凌、牟世金、興膳宏及筆者說法一樣，皆屬於印象式評論，卻更形空泛；僅以文章自標「祐」名，亦難證明僧祐親撰，因不論捉刀、潤色，或僧祐口授、劉勰執筆，都可以標示僧祐之名，正如《昭明文選》收陳琳〈為曹洪與魏文帝書〉、阮瑀〈為曹公作書與孫權〉，文中稱「洪」稱「孤」，並不能因此論定作者是曹洪、曹操；但《出三藏記集》毫無疑問是僧祐「造立經藏，搜校卷軸」，苦心擘畫完成，在僧祐的想法，只要文稿構思出自於他，他便是著作者，卷十二〈法集雜記銘目錄序〉有云：

祐少長山居，遊息淨眾，雖業懃罔立，而誓心無墜。常願覺道流於忍土，正化隆於像運，是以三寶勝跡，必也詳錄；四眾福緣，每事述記，所撰法集，已為七部，至於雜記碎文，條例無附，輒別為一帙，以存時事。其山寺碑銘、僧眾行記，文自彼製而造自鄙衷，竊依前古，摠入于集。⁴⁴

序文之後，僧祐列出法集雜文有〈鍾山定林上寺碑銘〉、〈建初寺初創碑銘〉、〈僧柔法師碑銘〉皆劉勰撰寫，因「造自鄙衷」，故納入法集。據《高僧傳》卷八〈僧柔傳〉、卷十二〈超辯傳〉言及僧祐為兩位高僧立碑造墓，撰文者皆是劉勰，而卷十一〈僧祐傳〉也說僧祐圓寂，是劉勰親撰碑文，劉勰琢磨筆端，驅遣詞鋒如此受僧祐肯定，他在《出三藏記集》擔任的職務，即使不全然代筆，也必有賴於他潤色，所以《梁書》才會指出劉勰「區別部類，錄而序之」。

第四，湯用彤《漢魏兩晉南北朝佛教史》第十五章「目錄類」謂：「僧祐於天監年間作《出三藏記集》。」陳士強《佛典精解》載《出三藏記集》「約撰於天監九年（510）至十三年（514）之間」；⁴⁵也有云《出三藏記集》內容有晚至僧祐卒前一年才完成，⁴⁶則顯然成書在《文心雕龍》之後，又如何影響該書體製的建構？其實劉勰長期在寺院整理經藏，不論《出三藏記集》成書與否，《文心雕龍》體製的建構仍會受他平常所從事工作的影響；何況十卷本《出三藏記集》在齊代已成書，目前所見十五卷本是梁武帝天監年間擴充續補的，智昇《開元釋教錄》卷六「《出三藏記集》十五卷」條云：

《祐錄》自云十卷，見有十五卷；長房、《內典》二錄云十六卷，見僧祐、長房、《內典》等錄。亦齊時撰。⁴⁷

⁴³ 饒宗頤：〈論僧祐〉，《中國文化研究所學報》6期，頁411-412。

⁴⁴ 僧祐：《出三藏記集》，頁94。

⁴⁵ 湯用彤：《漢魏兩晉南北朝佛教史》，頁591；陳士強：《佛典精解》（上海：上海古籍出版社，1992年11月），頁16。

⁴⁶ 陶禮天：〈《出三藏記集》與《文心雕龍》新論〉，《安徽師範大學學報（人社科版）》1999年3期，頁343。前此，方元珍《文心雕龍與佛教關係之考辨》（臺北：文史哲出版社，1987年3月，頁15）已述及此，但將《出三藏記集》成書延後至天監十七年，僧祐去世之歲。

⁴⁷ 智昇：《開元釋教錄》，T55，頁537。

據《出三藏記集》卷十二〈釋僧祐法集總目錄序〉下列出八部法集，其中第三帙《出三藏記集》，正標明十卷。〈法集總目錄序〉云：「少受律學，刻意毘尼，旦夕諷持，四十許載。」出家人二十歲受具足戒，《高僧傳》載僧祐追隨法穎，法穎傳授《十誦律》，僧祐「年滿具戒，執操堅明」，既旦夕諷持四十餘年，則此〈序〉當成於六十多歲，僧祐天監十七年（518）五月二十六日圓寂，年七十四，故〈序〉約在天監早期寫成。而其中八部法集的第四帙《薩婆多部相承傳》有〈薩婆多部師資記目錄序〉云：

祐幼齡憑法，季踰知命，仰前覺之弘慈，奉先師之遺德，猥以庸淺，承業《十誦》，諷味講說，三紀于茲。⁴⁸

三紀為三十六年，諷味講說迄今已過知命，則其撰序時間顯然在齊代；十卷本《出三藏記集》與之同時合集，故成於齊代是明顯有據的；也因《出三藏記集》初稿成於齊代，所以書中針對梵語轉成此土語言，才會用「齊言」一詞釋之。另饒宗頤〈論僧祐〉考定《出三藏記集》卷十二〈法苑雜緣原始集目錄序〉下所列〈皇帝注大品經記〉成於天監十一年（512），故云：「《祐錄》既有〈皇帝注大品經記〉，其成書必在天監十一年以後。」⁴⁹陶禮天〈《出三藏記集》與《文心雕龍》新論〉又別作分析：

《出三藏記集》十卷本于齊代撰成後，當即有抄本流傳……，《續高僧傳·寶唱傳》云其天監十三年作〈名僧傳序〉即提到《出三藏記集》；又《歷代三寶記》卷十一著錄《華林佛殿眾經目錄》四卷，下云：「右一錄四卷，天監十四年，敕安樂寺沙門釋僧紹撰，紹略取祐《三藏集記·目錄》，分為四色，餘增減之，見《寶唱錄》。」而今這十五卷本《出三藏記集》有記載天監十六年事，那麼說明天監十三年以前，《出三藏記集》早有流傳。⁵⁰

陶氏文中所謂「記載天監十六年事」，也和〈皇帝注大品經記〉有關；而說「天監十六年事」者，當是始於內藤龍雄〈梁の武帝と《般若經》〉⁵¹之考證，顏尚文〈梁武帝注解《大品般若經》與「佛教國家」的建立〉整理此說云：

內藤龍雄〈梁の武帝と《般若經》〉認為〈注解大品經序〉提及「天保寺法寵」以天監七年從「天保寺」移居「齊法寺」（後改名宣武寺）。又以《般若經》東漸二百五十八歲，「五」為「四」之誤，應是天監六年（507）。合〈釋僧旻傳〉的天監六年（筆者案：指《續高僧傳·僧旻傳》云：「

⁴⁸ 僧祐：《出三藏記集》卷十二〈薩婆多部師資記目錄序〉，頁 89。

⁴⁹ 饒宗頤：〈論僧祐〉，頁 407。

⁵⁰ 陶禮天：〈《出三藏記集》與《文心雕龍》新論〉，頁 343。

⁵¹ 內藤龍雄：〈梁の武帝と《般若經》〉，《印度學佛教學研究》22 卷 1 號，昭和 48 年（1973），頁 314。

六年，制注《般若經》以通大訓，朝貴皆思弘厥典。」)以上三種證據，斷定梁武帝〈注解大品經序〉年代為天監六年。⁵²

據《出三藏記集》卷八梁武帝〈注解大品經序〉原文云：「此經東漸二百五十有八歲，始於魏甘露五年至自于闐。叔蘭開源，彌天導江，鳩摩羅什澍以甘泉，三譯五校，可謂詳矣。」⁵³內藤龍雄誤解從魏甘露五年(260)經二百五十八歲，至梁代為天監十六年，其實梁武序文是說《大品般若經》東傳二百五十八年，才從于闐來到魏土，先後歷經竺叔蘭、道安、鳩摩羅什的翻譯。《高僧傳·朱士行傳》也說：「遂以魏甘露五年發迹雍州，西渡流沙，既至于闐，果得梵書正本凡九十章。遣弟子不如檀，此言法饒，送經梵本，還歸洛陽。」⁵⁴對比《出三藏記集》卷二的記載就更清楚：

《放光經》二十卷(晉元康元年五月十五日出，有九十品，一名舊小品，闕。)右一部，凡二十卷。魏高貴公時，沙門朱士行以甘露五年到于闐國，寫得此經正品梵書胡本九十章。到晉武帝元康初，於陳留倉垣水南寺譯出。⁵⁵

由此觀之，「天監十六年」的說法訛誤，擴編為十五卷的《出三藏記集》，在僧祐弟子寶唱於天監十三年(514)撰成《名僧傳》時，譯經人傳記已不續補，寶唱〈名僧傳序〉才會說：「沙門淨行，獨亡紀述；玄宗敏德，名絕終古。擁歎長懷，靡茲永歲。律師釋僧祐，道心貞固，高行超邈，著述諸記，振發宏要，寶唱不敏，預班二落，禮誦餘日，捃拾遺漏。」⁵⁶而其卷七有王僧孺〈慧印三昧及濟方等學二經序讚〉謂廣州南海郡民何規，於天監十四年(515)十月二十三在豫章胡翼山得《慧印三昧經》⁵⁷，應當已近擴編的最後時間。

第五，楊文虎〈論劉勰理論創造人格形成的個人因素——《文心雕龍》理論體系成因新說〉提出獨特的看法：

如果說，劉勰是受佛教理論影響或為某部佛學論著所啟發，才創造出了《文心雕龍》的周密理論體系，那中國歷史上精通佛理的文人學者何其多也，就是詩文作者和評論家精通佛學的也不在少數，如大詩人王維、詩僧皎然、詩評家嚴羽等等，但為什麼再也無人寫出《文心雕龍》那樣的體系性論著？皎然的《詩式》和《詩格》很見精彩，嚴羽的《滄浪詩話》頗得玄奧，卻都沒有嚴密的理論體系。這是否反證，《文心雕龍》理論體系源自

⁵² 顏尚文：〈梁武帝注解《大品般若經》與「佛教國家」的建立〉，《臺大佛學研究中心學報》第三期，頁104。顏氏總結說：「梁武帝〈注解大品經序〉著作年代，可能早在天監六年就已完成，最晚也不能超過天監十一年，也就是公元507~512年之間。」

⁵³ 僧祐：《出三藏記集》，頁54。

⁵⁴ 慧皎：《高僧傳》卷四，頁346。

⁵⁵ 僧祐：《出三藏記集》，頁7。

⁵⁶ 道宣：《續高僧傳》卷一〈寶唱傳〉，T50，頁427。

⁵⁷ 僧祐：《出三藏記集》，頁50。

佛教影響的命題是應當加以質疑的？⁵⁸

筆者以為，楊氏的說法主要是為了凸顯劉勰獨特的創造人格，但以此反駁《文心雕龍》不受佛教影響，畢竟無法成立。中國歷代精通佛學的詩文家和評論者，每人的時代背景、成長環境、天賦條件各不相同，專精成就自然有別，但豈能因其不同差異而抹煞佛教給予個人的影響？正如中國文學領域的研究者各自有不同專長，我們豈能因專長不同而說他們未接受中國文學的教育訓練？

四、「贊曰」非直承佛偈

既然《文心雕龍》與佛教仍有潛在的關聯，因此對於書中「贊曰」，早有學者認為是來自佛教偈頌，饒宗頤〈《文心雕龍》與佛教〉云：

每篇文章末尾有贊，此種格式，佛教文章多見之（即序讚論讚之類），如王僧孺的〈慧印三昧及濟方等學二經序讚〉即其一例（文收入《三藏記》），和佛經論末附偈語相似。劉知幾《史通·論贊》篇云：「篇中有贊，如釋氏演法，義盡而宣以偈言」是也。⁵⁹

王利器《文心雕龍校證·序錄》除引《史通·論贊》，並且闡釋說：

劉知幾指出了贊語和偈言相似之點，彥和既然事佛，《文心》又復有贊，我們是否可以說這就是《文心》受佛教的影響呢？自然從《文心》贊語和內典的偈言的性質來講，二者都是拿來「總歷本意」，這一點可能是《文心》受了內典的啟示。⁶⁰

李豐楙〈劉勰與佛教關係的探討〉對上引二說持同意看法；⁶¹周振甫《《文心雕龍》選譯》又說：

于篇末加贊有兩種情形，一是別出新意的，有些意見不宜寫入篇中，就在篇末的贊裡說，像《史記》篇末的「太史公曰」就是。一是總結上文，像《後漢書》傳後的贊就是，這種贊是從佛經的「偈」演化出來的。本書中的贊這兩種都有，以後一種為多。⁶²

但以上看法是可以商榷的。首先，顏師古《匡謬正俗》卷五「史記」條云：

⁵⁸ 楊文虎：〈論劉勰理論創造人格形成的個人因素——《文心雕龍》理論體系成因新說〉，《江西社會科學》，2007年4期，頁67。

⁵⁹ 饒宗頤：〈《文心雕龍》與佛教〉，頁324。

⁶⁰ 王利器：《文心雕龍校證·序錄》，頁20。

⁶¹ 李豐楙：〈劉勰與佛教關係的探討〉，《慧炬》108、109期合刊，頁42。

⁶² 周振甫《《文心雕龍》選譯》已改版為《《文心雕龍》今譯》，文字未見，此引自曹善春〈《文心雕龍》「贊」語探微〉，《咸寧師專學報（哲社版）》，1984年3期，頁79。

司馬子長撰《史記》，其自敘一卷，總歷自道作書本意。篇別皆有引辭，云為此事作某本紀；為此事作某年表；為此事作某書；為此事作某世家；為此事作某列傳，子長此意蓋欲比擬〈尚書敘〉耳。⁶³

顏師古是說司馬遷〈太史公自序〉「總歷自道作書本意」，也就是說序體能「總歷本意」；反觀贊體並無此功用，根據《文心雕龍·頌贊》所言，贊體或獨自成篇，用以頌揚褒美，如司馬相如〈荊軻贊〉；或附於史傳之末，如司馬遷、班固史書，用以總評褒貶⁶⁴，因此比附顏師古論〈太史公自序〉，是疏忽文體的差異。

其次，推究劉知幾的文意，根本與《文心雕龍》「贊曰」無關，他只是批判史書自范曄開始，末附四字有韻「贊曰」，如同碑銘、佛偈形式，是疊床架屋，毫無必要，《史通·論贊》云：

如蕭李南、北《齊史》；大唐新修《晉史》，皆依范書誤本，篇終有贊。夫每卷立論，其煩已多，而嗣論以贊，為黷彌甚，亦猶文士製碑，序終而續以銘曰；釋氏演法，義盡而宣以偈言，苟撰史若斯，難以議夫簡要者矣。⁶⁵

司馬遷《史記》繼承《左傳》「君子曰」的史評精神，創立史家品評人物、事件，說明是非、價值批判的「太史公曰」，「太史公曰」多在篇末，⁶⁶它可以補軼事、記經歷、言去取、述褒貶，是史家個人自由多元的空間，當然也無妨「總結上文」，而班固的《漢書》則改稱「贊曰」，至范曄《後漢書》又改班固「贊曰」為「論曰」，並於「論曰」之後加上有韻的贊語標舉得失，總結全篇，亦稱「贊曰」，因此劉知幾斥責蕭子顯、李百藥、房玄齡撰寫的史書，皆誤隨《後漢書》炫耀文彩，昧於簡要，不知史書之大體，載削之指歸。「義盡而宣以偈言」只是用來比喻范曄等人的史書，與《文心雕龍》又有何干？

⁶³ 顏師古著、劉曉東平議：《匡謬正俗平議》（濟南：山東大學出版社，2000年10月），頁114。

⁶⁴ 鄭樵以為贊有褒貶，始於班固，司馬遷是不加褒貶的，《通志·總序》云：「凡左氏之有『君子曰』者，皆經之新意；《史記》之有『太史公曰』者，皆史之外事，不為褒貶也，間有及褒貶者，褚先生之徒雜之耳！且紀傳之中既載善惡，足為鑒戒，何必於紀傳之後更加褒貶？此乃諸生決科之文，安可施於著述！殆非遷彪之意。況謂為贊，豈有貶辭，後之史家，或謂之論，或謂之序，或謂之銓，或謂之評，皆效班固，臣不得不劇論固也。」然范文瀾則認為：「褒貶之義有未盡，則於贊中盡之。」（頁173）鄭樵誤以贊為贊美，故言之過當。

⁶⁵ 劉知幾：《史通·論贊》，頁40。

⁶⁶ 吳林伯《《文心雕龍》義疏》在〈頌贊〉有說明：「『太史公曰』間有在篇首者，如〈孟子荀卿列傳〉。又〈游俠列傳〉篇首先發論，次標『太史公曰』，末有『太史公曰』。〈循吏列傳〉首、末皆有『太史公曰』。〈六國年表〉篇首先發論，末無『太史公曰』。〈三代世表〉篇首有『太史公曰』，末無『太史公曰』。」（武漢：武漢大學出版社，2002年2月，頁127）楊松岐〈傑思一字無空設，高論千古橫青雲——試論司馬遷史論之貢獻〉云：「司馬遷的『太史公曰』，除少部分（十七條）放在篇首，極少部分（五條）放在篇中外，絕大部分（一百一十一條）放在篇末……。內容除少數外，一般在200字左右，最多者如〈游俠列傳〉的序論多達661字，內容充實富贍。」（《開封教育學院學報》20卷2期，2000年6月，頁11）

再者，佛教經典所謂「三藏十二部」，「三藏」指經、律、論，經是佛陀所說、律是佛陀所定、論是菩薩所造；「十二部」則是指佛陀說法，依敘述形式與內容可分十二類：契經、應頌、記別、諷頌、自說、因緣、譬喻、本事、本生、方廣、希法、論議。⁶⁷其中契經又稱「長行」，即以散文直接記載佛陀教說；應頌，梵語「祇夜」，義譯「應頌」、「重頌」、「歌詠」，即以偈頌覆述契經所說之教法，「欲令義理堅固不散，如縷貫花，次第堅固；又嚴飾詞，令憲樂故；又義入偈中，即令要略易可解故。」⁶⁸智顓《妙法蓮華經文句》卷三上，說明何以需要偈頌：

一隨國土，天竺有散花、貫花之說，如此間序後銘也。二隨樂欲不同，有樂散說，或樂章句。三隨生解不同，或於散說得解，或於章句得解。四隨利鈍，利者一聞即悟，鈍者再說方悟。又表佛殷勤重說；又為眾集前後，故有偈也。⁶⁹

契經與應頌是佛典最先形成的二種分教，其結構關係誠如劉知幾所說「義盡而宣以偈言」，這種交疊重複組合，與《文心雕龍》篇末有「贊曰」，形式表現有相同之處，但仔細分析仍有乖違，王利器《文心雕龍校證·序錄》雖然同意贊語是運用佛偈體裁，卻也思考到彼此的差異：

《文心》的每篇文章連後面的贊語，所運用的語言及句子的結構，基本上是求駢儷聲律之美的，這與當時流行的佛典（包括本文和偈語）的盡量運用民間語彙力求通俗易解的情形完全兩樣。⁷⁰

王氏的說法是看到佛典實際翻譯的情況。為求經典弘傳，漢譯佛典到了鳩摩羅什時期，已正式產生深入淺出、雅俗共賞的「譯經體」，鳩摩羅什深諳意譯法之妙，故能「得天然西域之語趣」，使經典曉暢流利，無論顯貴或庶民皆琅琅諷誦，但他對於譯梵為漢往往失去美感，亦深表遺憾，《高僧傳》云：

初，沙門僧叡才識高明，常隨什傳寫，什每為叡論西方辭體，商略同異，云：「天竺國俗，甚重文製，其宮商體韻，以入絃為善。凡覲國王，必有贊德；見佛之儀，以歌歎為貴，經中偈頌皆其式也。但改梵為秦，失其藻蔚，雖得大意，殊隔文體，有似嚼飯與人，非徒失味，乃令嘔噦也。」⁷¹

易言之，偈頌的本質仍非常重視美感音韻以贊德歌歎，只是譯梵為華，為達到闡宣佛理、陳說名相、普遍弘傳等目的，經文風格以通俗達意為主，不隸事典，不

⁶⁷ 詳參印順法師《原始佛教聖典之集成》第八章〈九分教與十二分教〉（臺北：正聞出版社，1989年4月），頁492-627。

⁶⁸ 窺基：《大乘法苑義林章》卷二，T45，頁276。

⁶⁹ 智顓：《妙法蓮華經文句》卷三上，T34，頁30。

⁷⁰ 王利器：《文心雕龍校證·序錄》，頁21。

⁷¹ 慧皎：《高僧傳》卷二〈鳩摩羅什〉，頁332。

務藻飾，偈頌但求字數整齊，既無偶對押韻，更說不上嚴謹平仄，在六朝「文筆」觀念盛行的時代，劉勰「論文敘筆，固別區分」，以有韻者為文，無韻者為筆，其各篇「贊曰」皆是韻文，而佛偈無韻則屬於筆，兩者是明顯有別的。其次，《大智度論》卷三三也說：

一切偈名祇夜。六句、三句、五句，句多少不定；亦名祇夜，亦名伽陀。
72

這是從句數上看，也就是句數少則二句，多則數千，奇數與偶數，佛偈皆可見；再從字數上看，每句三言、四言、五言、六言、七言、九言、雜言，無所不包。大致上，偈頌仍以偶句居多，字數以四言、五言、七言最常用，不過其形式不拘，結構非常自由，是很明顯的；反觀《文心雕龍》「贊曰」，形式固定為四言八句韻語，彼此差異不是非常大嗎？

再者，從文體源流來看，《文心雕龍·宗經》言及後世文體出於五經，云：「賦頌詞讚，則《詩》立其本。」說明讚（贊）體來自《詩經》，但〈頌贊〉篇中「原始以表末」，更上溯贊體至虞舜之時：「昔虞舜之祀，樂正重讚，蓋唱發之辭也。及益贊於禹，伊陟贊於巫咸，並颺言以明事，嗟嘆以助辭也。故漢置鴻臚，以唱言為贊，即古之遺語也。」前後雖有些牴觸，但至少證明劉勰並不認為贊體是佛法東傳才產生，贊體為中國固有，發源甚早，其正式成為一種文體，還與頌體攸關，因此〈頌贊〉又說贊體：「約文以總錄，頌體以論辭。」「義兼美惡，亦

⁷² 龍樹造、鳩摩羅什譯：《大智度論》卷三三，T25，頁307。又祇夜、伽陀仍有區別，王晴慧〈淺析六朝漢譯佛典偈頌之文學特色——以經藏偈頌為主〉云：「伽陀與祇夜二者之差別在於：雖然皆是韻文形式，然祇夜者，重複述說長行經文之內容；伽陀則否，故有不重頌偈、孤起頌等之異稱。但佛典中或有混用以上二者之情形，並非皆截然劃分清楚。」（《佛學研究中心學報》六期，頁32）王文對於句數及字數也已統計：「同樣是四言偈頌，有時是四句（偶數句），例如姚秦佛陀耶舍所譯《虛空藏菩薩經》中，有四句為一首的四言偈頌：「四聖義諦，智者應觀，若解了者，能離生死。」（《大正》13·654b）。有時為九句（奇數句），例如孫吳支謙所譯《義足經》中，有九句為一首的四言偈頌：「不用是寶，取可自給。最後說偈，意遠欲樂。家母大王，身羸老年；念欲報母，與金錢干，令得自供。」（《大正》4·175c）。再例如東晉法顯所譯《大般泥洹經》，亦有七言偈頌八十五句者（《大正》12·858b-c）；抑或東晉佛陀跋陀羅所譯《達摩多羅禪經》中，亦有五言偈頌二十五句者（《大正》15·303c）；及一九九句者（《大正》15·307c-309a）；北魏吉迦夜共曇曜所譯《雜寶藏經》，亦有五言偈頌五句（《大正》4·474c）及七言偈頌三句者（《大正》4·487c）等。」（頁36）「三言偈頌者，如西晉竺法護所譯《賢劫經》有三言1052句（《大正》14·46a-50a）；四言偈頌者，如東晉瞿曇僧伽提婆所譯《中阿含經》有四言20句（《大正》1·437b）；五言偈頌者，如姚秦鳩摩羅什所譯《大莊嚴論經》有五言27句（《大正》4·304c）；六言偈頌者，如西晉竺法護所譯《須真天子經》有六言168句（《大正》15·109b-110a）；七言偈頌者，如姚秦鳩摩羅什所譯《思益梵天所問經》又七言32句（《大正》15·56c）；八言偈頌者，如西晉法炬共法立所譯《法句譬喻經》有八言19句（《大正》4·605b）；九言偈頌者，如後漢竺大力與康孟詳所譯《修行本起經》有九言40句（《大正》3·468b-469a）；雜言偈頌者，如姚秦竺佛念所譯《出曜經》有偈頌形式為：先五言4句，再四言4句，再接五言4句（《大正》4·647b）。」（頁35）惟一般八言之偈，實可拆成四言二句。

猶頌之變耳。」「大抵所歸，其頌家之細條乎！」而如果劉勰認為佛偈對贊體有影響，就應在〈頌贊〉加以介紹說明才是。

以上從文體源流與形式分析，證明《文心雕龍》「贊曰」並非源承佛偈；然筆者於第二節也說過《文心雕龍》受佛教影響，不是明顯直接的，乃是深層幽微的，由於偈頌如同天台智顛所說，可以隨利鈍樂欲等等不同，達到輔助解悟的功用，劉勰或心有靈犀，領會這種畫龍點睛、相得益彰的優點，於是合參長行偈頌的形式，在各篇之後加上「贊曰」，對前文論述內容概括總結，以「彰明」、「佐助」全文主旨，⁷³並非全無可能，但「贊曰」之體，依然屬於中國文體之一，《文心雕龍》「贊曰」的淵源，仍應從中國典籍來求索。

五、「贊曰」體例源承向、歆父子《列女傳》

《文心雕龍》五十篇「贊曰」，幾乎都是凝鍊詞旨，重複前意，很少發揮新見，別作引申，像〈序志〉「贊曰」有另出新辭，在全書是非常少的。推究劉勰作贊緣由，美感追求是一大主因。前文已說，六朝文章分文、筆兩大類，《文心雕龍·總術》說：「今之常言，有文有筆，以為無韻者筆也，有韻者文也。」當時沈約以詩著稱，任昉以表奏書啟擅名，人稱「沈詩任筆」，任昉深覺遺憾，鍾嶸《詩品》卷中有云：「彥昇少年為詩不工，故世稱『沈詩任筆』，昉深恨之。」⁷⁴《文心雕龍·情采》既已提出：「立文之道，其理有三：一曰形文，五色是也；二曰聲文，五音是也；三曰情文，五性是也。」形文是詞采；聲文是音韻；情文是性靈。劉勰明確提出情、采、韻是為文三要素，並且贊曰：「言以文遠，誠哉斯驗。」具備情采音韻的著作，方足以傳之永久；固然音韻不僅止涵攝押韻，但叶韻構成節奏迴環之美，確足以增添聲情，〈聲律〉故云：「聲畫妍蚩，寄在吟詠，滋味流於下句，風力窮於和韻。」而且劉勰「論文敘筆」，也是文在筆先，因此他傾力將自己文章韻體化，正可切合「有韻為文」的標準，達到「斟酌乎質文之間，而櫟括乎雅俗之際」的境地。

當然，追溯此種文末有贊的體例，源流仍應來自史傳，祖保泉《文心雕龍解說》有云：

在文體上，有取義贊明、贊助的「贊」。最明顯的例子如班固《漢書》……這種贊，皆就前文所記述的內容，加以集中概括，並加以評論，大有助於申明全文的主旨。……《文心雕龍》每篇末尾的「贊曰」，均屬這一類。⁷⁵

吳林伯《文心雕龍義疏》也談到：「史籍論贊內涵實同，李唐劉知幾《史通·論

⁷³ 劉勰於〈頌贊〉解說贊體名義云：「贊者，明也，助也。」

⁷⁴ 王叔岷：《鍾嶸詩品箋證稿》（臺北：中研院文哲所，1992年3月），頁306。

⁷⁵ 祖保泉：《文心雕龍解說》，頁179。

贊》所謂『其名萬殊，其義一揆』也。彥和曰『託贊褒貶』，特就『贊』之主要者言之。至『贊』之為用，要以助明正文，本書每篇後『贊』如之。」⁷⁶又據《文心雕龍·論說》云：

詳觀論體，條流多品：陳政，則與議說合契；釋經，則與傳注參體；辨史，則與贊評齊行；詮文，則與敘引共紀。故議者宜言，說者說語，傳者轉師，注者主解，贊者明義，評者平理，序者次事，引者胤辭。八名區分，一揆宗論。

論體八品中的論贊，正是撰史者所必備；前文也說贊體的史評肇始於《左傳》「君子曰」，司馬遷與班固踵繼隨之，但《史記》「太史公曰」不只置於篇末，且遷固之「太史公曰」「贊曰」以評論褒貶為主，又未押韻，一直要到范曄《後漢書》，史贊才正式押韻，但各篇句數仍不整齊，茲舉〈光武本紀〉與〈獻帝本紀〉為例，可見句數落差極大：

炎正中微，大盜移國。九縣飄回，三精霧塞。人厭淫詐，神思反德。光武誕命，靈眄自甄。沈幾先物，深略緯文。尋邑百萬，貔虎為群。長轂雷野，高鋒挈雲。英威既振，新都自焚。虔劉庸代，紛紜梁趙。三河未澄，四關重擾。神旌乃顧，遞行天討。金湯失險，車書共道。靈慶既啟，人謀咸贊。明明廟謨，赳赳雄斷。於赫有命，系隆我漢。

獻生不辰，身播國屯。終我四百，永作虞賓。⁷⁷

范曄〈獄中與諸甥侄書〉曾自詡：「贊自是吾文之傑思，殆無一字空設，奇變不窮，同合異體，乃自不知所以稱之，此書行，故應有賞音者。」只是劉勰好古尊儒，主張「矯訛翻淺，還宗經誥」，對近世著作評價不高，觀其〈通變〉即云：

推而論之，則黃唐淳而質，虞夏質而辨，商周麗而雅，楚漢侈而豔，魏晉淺而綺，宋初訛而新。從質及訛，彌近彌澹，何則？競今疏古，風末氣衰也。今才穎之士，刻意學文，多略漢篇，師範宋集，雖古今備閱，然近附而遠疎矣。

在〈時序〉，劉勰雖提及「何范張沈」，「范」即范曄，但於〈史傳〉卻對范曄不置一辭，⁷⁸而且《文心雕龍》每篇「贊曰」固定八句，非常整齊，與《後漢書》參差句數也不同，因此劉勰「贊曰」不可能乞靈於范曄；那麼有無可能從碑誌而來？碑誌之序與銘，猶如史傳之本文與贊論，其文體產生時代確實比范曄《後漢

⁷⁶ 吳林伯：《文心雕龍義疏》，頁 127。

⁷⁷ 范曄：《後漢書》（臺北：洪氏出版社，1978 年 10 月），頁 87、392。

⁷⁸ 《文心雕龍·史傳》云：「後漢紀傳，發源《東觀》，袁張所製，偏駁不倫；薛謝之作，疎謬少信，若司馬彪之詳實，華嶠之準當，則其冠也。」以上所述《後漢書》作者時代都比范曄早。

書》早，不過從嚴可均《全秦文》可以發現早期刻石是不加銘文的，⁷⁹因此碑誌序銘結構，也是源自史傳，這些有銘文的碑誌，可能是楚辭體，句數也不固定，反觀范曄之前的傳記，已有韻句整齊的先例，劉向《列女傳》、《列仙傳》等作便是。《列女傳》《四庫提要》置於史部傳記類；《列仙傳》「其體全仿《列女傳》」，⁸⁰《四庫提要》置之子部道家類，據《史通》說法，劉向這些著作皆是虛構欺人：

觀劉向對成帝稱武、宣行事，世傳失實，事具《風俗通》，其言可謂明鑒者矣。及自造《洪範》、《五行》及《新序》、《說苑》、《列女》、《列仙》諸傳，而皆廣陳虛事，多構偽辭。非其識不周而才不足，蓋以世人多可欺故也。嗚呼！後生可畏，何代無人，而輒輕忽若斯者哉！夫傳聞失真，書事失實，蓋事有不獲已，人所不能免也。至於故為異說，以惑後來，則過之尤甚者矣！⁸¹

劉向也知道遠古傳說多因跡託虛，寄空為實，不可信用，《列仙傳》最後總贊即回歸聖人經典說：「聖人所以不開其事者，以其無常；然雖有時著，蓋道不可棄，距而閉之，尚貞正也。而《論語》云『怪力亂神』，其微旨可知矣。」但問題是，既然要「距而閉之」，又何須整理流傳呢？今考《四庫提要》已疑《列仙傳》「或魏晉間方士為之，託名於向」，⁸²《四庫提要》是根據《漢書·藝文志》未列此書，而《漢志》又皆依《七略》所載，故有此懷疑；但王叔岷《列仙傳校箋》則認為此書即使非劉向著，也不致晚到魏晉，頂多是有魏晉人附益，《道藏本·列仙傳》每傳有「贊」，則確非劉向原作。⁸³無論如何，劉向書寫的傳記，還是可信有末加八句韻語，《漢書·楚元王傳》附《劉向傳》即云：

向睹俗彌奢淫，而趙、衛之屬起微賤，踰禮制。向以為王教由內及外，自近者始，故採取《詩》《書》所載賢妃貞婦，興國顯家可法則，及孽嬖亂亡者，序次為《列女傳》，凡八篇，以戒天子。⁸⁴

《列女傳》七卷，分別為《母儀傳》、《賢明傳》、《仁智傳》、《貞順傳》、《節義傳》、《辯通傳》、《孽嬖傳》，除《母儀傳》為十四篇傳記，其餘各傳均十五篇，多數單傳，少部份合傳，如「有虞二妃」、「周室三母」分別講述娥皇、女英；太姜、

⁷⁹ 見嚴可均《全上古三代秦漢三國六朝文》收李斯諸刻石，日本京都：中文出版社，1981年6月，頁121-123。

⁸⁰ 此《四庫提要》之語。《列仙傳》體例與《列女傳》相似，記古來仙人赤松子至玄俗，共七十二人，每人傳末都有贊語八句，全書之末又有散文「總贊」，則為《列女傳》所無。

⁸¹ 劉知幾：《史通·外篇·雜說下》，頁251。

⁸² 永瑤等：《四庫全書總目》（北京：中華書局，1992年10月），頁1248。

⁸³ 王叔岷：《列仙傳校箋》（臺北：中研院文哲所，1995年4月），頁3-6。

⁸⁴ 班固：《漢書》，頁1958；徐堅《初學記》卷二五「屏風」引劉向曰：「臣向與黃門侍郎歆所校《列女傳》，種類相從為七篇，以著禍福榮辱之效，是非得失之分，畫之於屏風四堵。」（臺北：鼎文書局，1976年10月，頁599）與《漢書》所言「八篇」稍不同。

太任、太姒這些母儀天下的女性故事，時間貫穿上古至西漢成帝，劉向將列傳從正史獨立抽離，成為專門記敘人物、開闢女性範疇的傳記體，這是對《史記》紀傳體作了新變革。《列女傳》各篇之末皆有句數不整、徵引《詩經》的「君子謂」（卷七無「君子謂」，仍有「詩云」），以及八句齊整的「頌曰」，首篇「有虞二妃」即頌曰：

元始二妃，帝堯之女。嬪列有虞，承舜於下。以尊事卑，終能勞苦。瞽叟和寧，卒享福祐。⁸⁵

不僅每篇皆整齊的八句韻語，而且都重複傳文旨意，《文心雕龍》「贊曰」與之完全一致；再從《文心雕龍》〈徵聖〉、〈樂府〉、〈詮賦〉、〈諸子〉、〈體性〉、〈時序〉、〈才略〉諸篇可以發現劉勰對劉向頗為推崇，⁸⁶他們都是儒家經典的擁戴者，主張徵聖宗經，懷抱著述淑世的理念，信而好古，喜引書助文，崇尚博學淵雅，重視彝倫道德，又同樣是圖書文獻專家，共通之處如此之多，劉勰當然可能承續劉向的步履。不過在確定源出《列女傳》之前，還有兩個問題應解決：一是《列女傳》末書「頌曰」，非「贊曰」；二是有謂「頌曰」作者是劉向之子劉歆。自前者言，上文已引《文心雕龍·頌贊》，劉勰說贊體與頌關係密切，「贊」是頌體之變，是頌的細目枝條，劉勰之所以如是說，若參照《列女傳》「頌曰」，豈不更明白贊的確自頌體演變而來？又觀《昭明文選》所收陸機〈漢高祖功臣頌〉與袁宏〈三國名臣序贊〉，頌贊名稱不同，內容實際是一，也完全印證了劉勰的說法。然而「頌者，所以游揚德業，褒讚成功。」所以《列女傳》前六卷用「頌曰」是合宜的，第七卷〈孽嬖傳〉記末喜、妲己、褒姒諸女，用「頌曰」則頗為不倫，《文心雕龍》諸篇並不需游揚褒讚，美盛德而述形容，所以用頌家細條「贊曰」是恰當的。其次，《四庫提要》仍以為《列女傳》「頌曰」是劉向作：

其頌本向所作，曾鞏及（王）回所言不誤。而晁公武《讀書志》乃執《隋志》之文，詆其誤信顏籀之註。不知《漢志》舊註，凡稱師古曰者乃籀註，其不題姓氏者皆班固之自註。以頌圖屬向乃固說，非籀說也。考《顏氏

⁸⁵ 劉向著，山崎純一新編：《列女傳》（日本東京：明治書院，平成八年（1996）十二月），頁 87。

⁸⁶ 《文心雕龍》諸篇敘及劉向者，有：

〈徵聖〉：「子政論文，必徵於聖。」（據唐寫本則作：「論文必徵於聖。」）

〈樂府〉：「昔子政品文，詩與歌別，故略具樂篇，以標區界。」

〈詮賦〉：「劉向明：不歌而頌。」

〈諸子〉：「逮漢成留思，子政讎校，於是《七略》芬菲，九流鱗萃，殺青所編，百有八十餘家矣。……若夫陸賈《新語》、賈誼《新書》、揚雄《法言》、劉向《說苑》、王符《潛夫》、崔寔《政論》、仲長《昌言》、杜夷《幽求》，或叙經典，或明政術，雖標論名，歸乎諸子。」

〈體性〉：「子政簡易，故趣昭而事博。」

〈時序〉：「子雲銳思於千首，子政讎校於六藝，亦已美矣。」

〈才略〉：「劉向之奏議，旨切而調緩。……然自卿、淵已前，多役才而不課學；向、雄以後，頗引書以助文。」

家訓》，稱「《列女傳》劉向所造，其子歆又作頌。」是謔傳頌為歆作，始於六朝。修《隋志》時，去之推僅四五十年，襲其誤耳，豈可遽以駁《漢書》乎？⁸⁷

固然近來仍有以頌是劉歆作的討論，⁸⁸但據《初學記》卷二五「屏風」項所引（見注 84），劉向已說他與劉歆寫校《列女傳》，顯然兩人都有貢獻心力，且《漢書·楚元王傳》云：「歆亦湛靖有謀，父子俱好古，博見彊志，過絕於人。」故即使劉勰也以為「頌曰」是劉歆執筆，身為古文經信仰者的劉勰，同樣會樂於追步，不致嚴加峻斥。⁸⁹

筆者雖認為《文心雕龍》「贊曰」主要源自《列女傳》，但如陳洪〈《文心雕龍》對《高僧傳》之影響臆探〉則以為《文心雕龍》文體的形成，是劉勰廣覽博收，繼承史論的傳統，並受六朝圍繞佛教問題的論辯文章，及當時通行碑傳文體之影響，三者鎔於一爐的結果：

《文心雕龍》的文章體式是取碑傳文的框架，運論辯文的思路，納史論文的内容。在這個意義上，稱其「自鑄偉辭」亦無不可。⁹⁰

由於這些問題在上文多有釐清，可以不再贅論；倒是朱清華〈從《文心雕龍》的「贊曰」看劉勰對《詩經》傳統的通變〉，認為劉勰「贊曰」師承《詩經》：

《文心雕龍》每篇末尾的「贊曰」，均為押韻的四言八句，形式上獨立于全篇，具有詩歌的文體特點。這種形式與同時代佔據主導地位的五言詩不同，它們直接師承《詩經》，也借鑒了《詩經》「比興」的藝術手法，寓抽象于形象之中，生動地總結全文。對《詩經》的推崇背後蘊藏著劉勰自覺的文化追求，也是魏晉南北朝整個時代的過渡性特徵在個體身上的反映。而《文心雕龍》贊語獨特的詩性言說方式源于詩性的思維方式，這也是中國古代文論的詩性特質之所在。⁹¹

⁸⁷ 永瑤等：《四庫全書總目》，頁 518。

⁸⁸ 見山崎純一新編《列女傳·序章》，頁 48-51；陳麗平：〈《列女頌》創作的文體背景及其價值——兼及《列女頌》作者考辨〉，《中國社會科學院研究生院學報》，2008 年 2 期，頁 102-107。

⁸⁹ 劉勰也很稱賞劉歆，《文心雕龍》諸篇敘及劉歆者有：

〈諧隱〉：「漢世隱書十有八篇，歆固編文，錄之歌末。」

〈檄移〉：「劉歆之移太常，辭剛而義辨，文移之首也。」

〈議對〉：「……劉歆之辨於祖宗，雖質文不同，得事要矣。」

〈章句〉：「賈誼、枚乘，兩韻輒易；劉歆、桓譚，百句不遷，亦各有其志也。」

〈事類〉：「劉歆《遂初賦》，歷敘於紀傳，漸漸綜採矣。」

〈才略〉：「二班、兩劉，奕葉繼采，舊說以為固文優彪；歆學精向，然《王命》清辯，《新序》該練，瑤璧產於崑崗，亦難得而踰本矣。」

⁹⁰ 陳洪：〈《文心雕龍》對《高僧傳》之影響臆探〉，《南開學報》，1996 年 1 期，頁 70。

⁹¹ 朱清華：〈從《文心雕龍》的「贊曰」看劉勰對《詩經》傳統的通變〉，《寧夏大學學報(人社科

無庸置疑，贊體與《詩經》有關，《文心雕龍·宗經》才說：「賦頌詞讚，則《詩》立其本。」但是《文心雕龍》「贊曰」功用已超出贊體三種類別之外，前文引方熊補註《文章緣起》已有敘述，因此觀察《文心雕龍》「贊曰」，應將「贊曰」納入全篇有筆有文的形式結構來看，才能發現它特殊之處，絕不可將它切割獨立出來，若切割獨立出來談，自是「百家騰躍，終入環內」，依然像一般贊體又歸於《詩經》，而《文心雕龍》「贊曰」也與一般贊體沒甚麼兩樣了。換言之，既說《文心雕龍》「贊曰」是「獨特的詩性言說方式源于詩性的思維方式」，一般的贊體就不是如此了嗎？六朝時期，文體區分愈來愈精細，〈昭明文選序〉論及頌體，說：「舒布為詩，既言如彼；總成為頌，又亦若此。」駱鴻凱《文選學》注云：「如彼指古詩之頌，若此指今頌贊之頌，體又不同。」⁹²因此古今文體的遷變，有其不得不革故鼎新的態勢，研究者除了觀察繼承的同，更要注意演變之後的異。

六、結 語

李平〈20世紀中國《文心雕龍》研究的回顧與反思〉提到：「三萬七千字的《文心雕龍》迄今研究論著已近四千萬言，『龍學』方面的幾乎每一塊『磚』都被人敲過。」⁹³研究《文心雕龍》的學者確實非常多，本文研究的主題，何嘗不是「被人敲過」？然而筆者在前賢大量的研究資料中，反覆尋索推敲後，提出個人認為比較合理的看法，亦如劉勰〈序志〉所說：「有同乎舊談者，非雷同也，勢自不可異也；有異乎前論者，非苟異也，理自不可同也。」茲將研究所得，綜理如下：

- (一) 文學論著附增「贊曰」是劉勰的創舉，其性質與「亂曰」之抒情、史贊之褒貶、碑銘之紀德不同，顯示出六朝當代文筆觀，及個人的創新性，不愧是「獨照之匠，自成一家」。
- (二) 劉勰不排斥佛教，才選擇寄居定林寺，他在寺院十餘年，受僧祐律師潛移默化，研究佛學、鑽研經典、整理文獻，是僧祐倚重的文士，從《文心雕龍》可以看出他亦儒亦佛亦道的多元思想。以一佛教徒而「莊衿老帶，孔思周情」，正是當時崇尚玄理的表徵。當然，他是以積極用世之心為搦翰敷藻者而寫，儒家思想是他的立論基石，而佛教思想仍有潛在隱微作用，特別是劉勰編寫經藏，《出三藏記集》的完成，厥功甚偉，《文心雕龍》五十篇的構想雖取自《易經》「大衍之數」，但因他受過文獻專業訓練，才能建構出井然不紊，曠古未有的文論。

版)》24卷，2002年2期，頁48。

⁹² 駱鴻凱：《文選學》（臺北：華正書局，1978年9月），頁14。

⁹³ 李平：〈20世紀中國《文心雕龍》研究的回顧與反思〉，《文藝理論與批評》1999年第5期，頁130。

- (三) 佛教文獻的區別部類，與劉向、劉歆父子的校讎繕寫方式不同，向、歆父子較傾向於某書的寫校歸類；佛經目錄則除對譯者、譯本、注疏、真偽，需要立傳、判定、登錄，還有廣涉經藏序跋與歷來經目索引的保存等，過程繁雜，對《文心雕龍》的建構也才更有裨益。
- (四) 劉勰襄助整理的《出三藏記集》，有許多詞彙他書罕見，在劉勰著作卻出現頻繁，顯示彼此相關，劉勰至少參與了潤飾工作。《出三藏記集》真正成書時間雖晚至天監十四五年，但其十卷本初稿已在齊代完成，因此《文心雕龍》受經錄編纂的影響是可能的。
- (五) 雖然《文心雕龍》與佛教有關係，但佛偈對「贊曰」影響，頂多在劉勰潛藏幽微的意識之中，因漢譯經偈，詞藻不需駢儷、字句不必押韻、聲音不求諧和、每句字數及句數單雙皆不固定，形式極為自由，與《文心雕龍》「贊曰」完全不符；尤其劉勰也不認為贊體是佛法東傳才產生，因此其淵源，仍應從中國本土來推求。
- (六) 《文心雕龍》「贊曰」的淵源是史傳，而非碑誌；尤其《列女傳》是劉向、劉歆父子校寫成書，崇尚古文經的劉勰，非常推重向、歆父子。又古來頌贊一體，因此合理推求《列女傳》各篇末之「頌曰」，是《文心雕龍》「贊曰」的取法對象，並無抵觸；若說《詩經》，也僅是遠祖，並非《文心雕龍》「贊曰」最直接的來源。

The Origin of Poetic Praises in the Wen Xin Diao Long

Lin, Po-chien*

Abstract

Analyses of poetic praises in the Wen Xin Diao Long can be divided into five categories: styles, lexis, significances, inner thoughts, and forms of expression. The origin of poetic praises was retraced based on the theoretical summary derived from the Suzhi, the last chapter of the Wen Xin Diao Long. The study first analyzed the relation between Wen Xin Diao Long and Buddhism. The thoughts of Liu Xie, the author of the Wen Xin Diao Long, conveyed Confucianism, Buddhism and Taoism. In particular, he has constructed a complete, considerable and well-regulated system which was tightly linked with Buddhist scriptures (Collection of Records concerning the Tripitaka). In addition, it was sorted out by him together with the master of jurisprudence, Shih Seng-yu. However, the poetic praises indirectly inherited the Buddhist geya, both the geya and the Buddhist scriptures were duplicated as well as the Mishneh of the Wen Xin Diao Long. There are no restriction of antithesis, rhyming, and length, only the ordered words. It is absolutely different from the poetic praises that are antithetic, rhyming, and has a fixed length. The poetic praises were not criticisms and rhymes and indirectly inherited from the “Virtuous Man says” of Zuo Zhuan, the “Tai Shi Gong says” of Shi Ji and the poetic praises to Han Shu. Yet, it was derived from Shi Jing. The previously mentioned articles had indirect

* Dr. Lin, Po-chien is a professor in the Department of Chinese at the Soochow University.

relations with poetic praises to the Wen Xin Diao Long. The aesthetic concept of Liu Xie also originated from the “Legend of the Distinguished Women” written by Liu Siang and Liu Sin, father and son authors from the Nan Dynasty. As a supporter of the Confucianism, Liu Xie’s poetic praises to the Wen Xin Diao Long and Liu Siang/Liu Sin’s “Legend of the Distinguished Women” have a similar writing style.

The final rhyming scheme of the “Legend of the Distinguished Women” repeats the meaning described in texts at the beginning. Liu Xie is an intellectual who read a lot and his predecessors cannot be easily traced. The theoretical summary and the purpose of this study are to discover the origin of the Wen Xin Diao Long’s style by retracing its origin.

Keywords : Liu Xie, Buddhism, Wen Xin Diao Long, Collection of Records concerning the Tripitaka and Legend of the Distinguished Women

徐陵麗辭之文藝性與實用性

陳松雄*

提 要

夫文藝之作，刻露皮相之功；實用之篇，潛藏骨筋之勁。皮相表外，尚雕飾以逞華；骨筋弼中，崇蓄積以展義。篇辭有異，「藝」「用」各殊，自非卓犖之才，難具兩端之美。而徐陵才本天縱，創規矩以耀文；學由力成，陳質義以飛實。故得筋強骨勁，氣直達而無遺；用廣藝精，辭傾摛而無愧。以藝而論，規矩紛乘，文壇楷式之方，士子摹擬之則。一曰選聲雕韻，音協馬蹄。二曰鋪采摛文，體成四六。三曰事義融通，使氣靈動。四曰詩賦會合，體趣高妙。就用而言，書謨廣布，為讜論之精義，實忠心之正言。一曰羈北書牘，行李孤憤之詞。二曰歸南篇章，蓋臣顯謨之作。藝用並具，才學無偏，乃文章之筌蹄，稱士子之典範也。

關鍵詞：徐陵、文藝性、實用性

* 現任東吳大學中國文學系所專任教授

前 言

夫文之為德，經緯多端，或為快意抒情，或為談方論事。周秦兩漢，多原道以敷章；魏晉六朝，每含情而司契。原道成翰，殆以實用為歸；含情織詞，將以文藝為主。則文德之用，不出二途，擅勝專精，分庭抗禮。南朝以降，文藝勃興，抱質之篇日疏；翫華之作寔盛。馴致辭耀錦繡，聲和球鐃，營儷比於聯華，雕藻工於刻匠。文章製作，如藝品之鋪陳；詞采布舒，似綺縠之錯比。輝煥之藻，猶熠燿之宵征；鏗鏘之音，譬宮商之迭代。動無虛散，假營造以稱工；言必儷雙，因排比而為偶。傑然獨擅，卓爾不群，呈藝文之奇觀，實江左之特色。

唯徐陵出乎其類，情理兼工，「藝」精當時而有餘，「用」比往代而不讓。華實相副，致文用於綺辭；藻質相依，展藝能於臣術¹。翰苑彩鳳，既耀藻而翔天；文中雕龍，乃騰聲而飛實也。若夫形色閃爍，兼顧質義之工；舌唇頡頏，不離音辭之巧。言乎文德，固屬六代之英；究其才情，堪稱百夫之特者也。其書辭體製，總歸二塗，或以文藝為依，或以實用為主，文藝實用，迴焉殊方，吐音務在鏗鏘，雕藻期乎鞏繡。可謂銜華佩實，雖異用而同工；立意翫辭，縱殊方而盡美。故能超群邁眾，總諸賢而獨高；裕後光前，跨數代而孤出。觀覽其簡，炫聲貌之迷人；諷誦其文，呈藝能以飫眾。文藝之體，矜士子之風流；實用之篇，盡辭章之本務。文藝之性，約可四端：一曰選聲雕韻，音協馬蹄。二曰鋪采摛文，體成四六。三曰事義融通，使氣靈動。四曰詩賦會合，體趣高妙。實用之篇，要歸二義：一曰羈北書牘，行李孤憤之詞。二曰歸南篇章，蓋臣顯謨之作。乃知徐陵蘊含質義，吐納英華，本藝林之高才，宏文德之大用。

古來述作，情理多偏，或文秀而質羸，或氣華而詞瘠。氣華理勝，多闡幽造極之言；文秀情繁，每爭縛寡實之藻。徐陵遊藝彪外，善為綺豔之詞；務實弼中，自有盤礴之氣。固知其駢麗鴻裁，體可三分，辭氣文風，迥然相異。始事帝子，多宮體遊戲之章；中使魏齊，以羈旅書翰為主。終歸故國，惓款朴忠，本啟沃之真誠，騁詔奏之健筆²。而以錦繡之采，辯申事義之精；鏗鏘之聲，推制宮商之諧。藝用共體，雖非六代之特徵；文質相資，實屬若人所專擅。青睛慧相，絕非凡塵之標；石麟奇珍，固是卓犖之傑也³。

¹ 徐陵綺麗之辭，能致文章之用；事君之作，能展藝術之能。

² 《書·說命》：「啟乃心，沃朕心。」《疏》：「當開啟汝心所有以灌沃我心。」

³ 《陳書》本傳：「……時寶誌上人者，世稱其有道，陵年數歲，家人攜以候之，寶誌手摩其頂，曰：『天上石麒麟也。』……目有青睛，時人以為聰惠之相也。」

一、徐陵麗辭之文藝性

徐陵麗體，質文相扶，藝則雕藻選音，用則辯難載實。選音雕藻，既屬才情之鋪摛；載實辯難，不離皮相之潤飾。但以文藝之作，純為盡態極妍；實用之篇，多屬銜華佩質耳。固知三期之作，咸歸藝文，雕藻務在精工，選音必期協諧。使北書翰，競以情理為宗；返南奏詔，爭為謨猷之務。雖具文藝之性，而兼實用之功；雖披辭章之妍，而蘊質義之富。則藝用皆擅，見徐陵之才高；情采俱工，知駢麗之體大也。

蓋徐陵誕膺天縱，稟受異才，濡染家風，仰承庭訓。自少出入梁闕，沐浴天恩，託王子之後車⁴，創掖庭之新體。宏沈約聲律之論，協諧宮商；為帝子「既往」之追，撰集新詠⁵。梁宮之體，隨馳驚而日深；藝文之風，因放習而益盛。赤城千里，飛雲霞之漫天；馬蹄樂聲，翕律呂之彌簡。將非時序轉易，辭壇已近藝壇；世情更移，文士竟成技士哉！

文之成藝，南士當行，或調宮徵以怡聰，或著玄黃以悅目。聽聞之樂，固勝絲竹之音；覽賞之歡，不減水雲之畫。而徐陵雕辭研術，技藝獨高，綺縠紛鋪，角徵靡曼。騁妍盡態，窮形色之綺華；變羽移宮，極響聲之工巧。其為雕藝，妙造顛峰，伊古以來，罕聞其匹。一曰選聲雕韻，音協馬蹄。二曰鋪采摛文，體成四六。三曰事義融通，使氣靈動。四曰詩文會合，抒情飛揚。

雕術既體，特色乃彰，徐陵麗辭，絕詣獨造。六朝渤海，殆謂蓄積最深；唐代津梁，極表涵濡最大⁶。文章藝術，既同體而難分；駢麗雕工，每相須而致用焉。

（一）選聲雕韻，音協馬蹄

駢麗之體，依辭成篇，既非韻文，更異散筆。顧自南朝以降，文筆已分，有韻為文，無韻為筆。范曄調音之術，既得胸懷⁷；沈約切響之規，已標史乘⁸。

⁴ 《周書·庾信傳》云：「父肩吾，為梁太子中庶子，掌書記，東海徐摛為左衛率。摛子陵及信並為抄撰學士，父子在東宮，出入禁闕，恩禮莫與比隆。既有盛才，文並綺豔，世號為徐庾體焉。當時後進，競相模範，每有一文，京都莫不傳誦。」

⁵ 劉肅《大唐新語》云：「梁簡文為太子，好作艷詩，境內化之，晚年欲改作，追之不及，乃令徐陵撰《玉臺新詠集》以大其體。」

⁶ 許榘《六朝文繫箋注》評徐陵〈玉臺新詠序〉云：「駢語至徐庾，五色相宣，八音迭奏。可謂六朝之渤海，唐代之津梁。……」《六朝文繫箋注》，卷八，世界書局，民國74年2月。

⁷ 范文瀾《文心雕龍·聲律》篇注云：「觀蔚宗此辭，似調音之術，已得於胸懷，特深自秘異，未肯告人。」故曰：「既得胸懷。」《文心雕龍注》，卷七，注一，臺灣開明書局，民國47年4月。

⁸ 沈約《宋書·謝靈運傳論》：「欲使宮羽相變，低昂舛節，若前有浮聲，則後須切響。……」故曰：「已標史乘。」

而音韻之論，漸著士子之心；輕重之宜，遂成篇章之祕。故麗體歸乎韻作，華辭不離音聲，文藝之工，斯臻絕詣。尤以徐庾宮體，著墨最深，發新聲於辭林，除舊調於藝苑。艱難之濟，常繫縈於胸懷；浮切之依，恆檢束於翰墨。選聲雕韻，務成迭代之音；換羽移宮，善適輕重之律。計較平仄，諧調有方；馳騁馬蹄，駕御依術。永明聲律，首踐履於此時；麗體藝能，獨牢籠於群彥。沈約奧祕之旨，自是昌明；多士猶豫之方，由茲暢達。故藝精萬古，聲無翼而飛文；範示千年，韻有情而繞簡。徐陵才華俊邁，能因律以製規；識見淹通，可乘時而騁績。驗諸其作，往往如斯。競騰聲以耀文，爭諧韻而鋪采。

〈玉臺新詠序〉：

……驚鸞冶袖，時飄韓掾之香；飛燕長裾，宜結陳王之珮。
— | — | — | — | — | — |
……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，非無誅德之辭。
| — | — | — | — | — | — |
……三臺妙迹，龍伸蠖屈之書；五色花箋，河北膠東之紙。
— | — | — | — | — | — |

〈勸進梁元帝表〉：

……封唐有聖，還承帝譽之家；居代維賢，終纂高皇之祚。
— | — | — | — | — | — |
……神祇所命，非惟大室之祥；圖牒斯歸，何止堯門之瑞。
— | — | — | — | — | — |
……雲師火帝，非無戰陣之風；堯誓湯征，咸用干戈之道。
— | — | — | — | — | — |
……宗王啟霸，非勞武德之侯；清蹕無虞，何事長安之邸。
— | — | — | — | — | — |

是知營麗之道，音和為高，不在韻腳之工，唯依浮切之諧。宮徵在簡，譬若球鐙之音；平仄和聲，猶如馬蹄之調。徐陵創體，梁宮騰聲，軒昂一時，圭臬通國。遂成詞林聖品，朝野之所同擬，藝苑奇葩，夏夷之所共仰也。

（二）鋪采摛文，體成四六

麗辭之作，重在雕華，倡偶語之精工，成駢章之體製，而四六染翰，晉宋已聞，陸機雕藻而創規，顏延鏤金以踵武。齊梁已降，風氣大開，恢宏之功，

多士不讓。而徐陵麗體，翫藝為歸，披綺縠以賞心，標四六以悅目。臨篇綴慮，動無散辭，吮墨懷鉛，出必麗句，如宋畫吳冶，成於無意之中⁹；方矩圓規，依乎有型之度。而駢四麗六，逾乎纂組之工；綺藻腴辭，駕乎錯比之妙。遠承晉宋之草創，近效齊梁之恢宏，偕庾信以奮飛，展藝能而軒翥。

1、晉宋草創

陸機〈豪士賦序〉：

夫我之自我，智士猶嬰其累，物之相物，昆蟲皆有其情。……玄服荷戟，立乎廟門之下；援旗誓眾，奮於阡陌之上。

陸機〈演連珠〉：

日薄星迴，穹天所以紀物；山盈川沖，后土所以播氣。……
虐暑熏天，不減堅兵之寒；涸陰凝地，無累陵火之熱。……

顏延年〈陶徵士誄〉：

夫璿玉致美，不為池隍之寶；桂椒信芳，而非園林之實。……灌畦鬻蔬，為供魚菽之祭；織絢緯蕭，以充糧粒之費。

顏延年〈三月三日曲水詩序〉：

夫方策既載，皇王之迹已殊；鐘石畢陳，舞詠之情不一。……選賢建戚，則擇之於茂典；施命發號，必酌之於故實。

2、齊梁恢弘

四六之對，間出晉宋之編；恢弘之功，宜歸齊梁之士。然體無全豹，不有終篇之觀；辭雖雕龍，難成一藝之翫。

謝朓〈拜中軍記室辭隋王牋〉：

潢汙之水，願朝宗而每竭；鶩蹇之乘，希沃若而中疲。……唯待青江可望，候歸艘於春渚；朱邸方開，效蓬心於秋實。

任昉〈為范始興作求立太宰碑表〉：

⁹ 《莊子·田子方》：「宋元君將畫圖，眾史皆至，受揖而立，舐筆和墨，在外者半。有一史後至者，僮僮然不趨，受揖不立，因之舍。公使人視之，則解衣般礴贏。君曰：『可矣，是真畫者也。』」《吳越春秋·闔閭內傳》：「干將作劍，采五山之鐵精，六合之金英，候天伺地，陰陽同光，百神臨觀，天氣下降。」李君雁晴曰：「《淮南·修務訓》：『夫宋畫吳冶，刻刑鑿法，亂修曲出。』高誘注：『宋人之畫，吳人之冶，刻鑿刑法，亂理之文，修飾之功，曲出於不意也。』」

配天之迹，存乎泗水之上；素王之道，紀於沂川之側。……精廬妄啟，必窮鐫勒之盛；君長一城，亦盡刊刻之美。

逮徐陵搦筆，精雕其辭，梁宮迎風，美化其術。而四六規矩，方為眾士同鑽；隔對體型，幾至千篇一律。

〈玉臺新詠序〉：

至若寵聞長樂，陳后知而不平；畫出天仙，闕氏覽而遙妬。至如東隣巧笑，來侍寢於更衣；西子微顰，將橫陳於甲帳。陪遊馭姿，騁纖腰於結風；長樂鴛鴦，奏新聲於度曲。……驚鸞冶袖，時飄韓掾之香；飛燕長裾，宜結陳王之珮；雖非圖畫，入甘泉而不分；言異神仙，戲陽臺而無別。……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，非無誅德之辭。……輕身無力，怯南陽之擣衣；生長深宮，笑扶風之織錦。雖復投壺玉女，為歡盡於百驍；爭博齊姬。心賞窮於六箸。……

〈報尹義尚書〉：

……目懸河陽，追銅雀而無邊；神遊漳水，與金鳳而俱飛。
……晉君之說，長安遠於日邊；楊雄有言，交州在於天際。
……兵車所獲，雖同長萬之來；恩澤從容，有異荀營之禮。
……若使良有，猶希贈鯉之書；郵驛方通，復行飛鷁之信。

觀其鏤鑽之術，無異鬼斧神工；取注之方¹⁰，果然錦心繡口。徐陵雕術，不遜書畫之工；麗體造型，逾乎錦繡之美。極受士林所重，豈為德行之餘？君子所雕，何損壯夫之節？

（三）典事融通，使氣靈動

文以述志為本，用典抒懷；典以鑄辭為宗，依事達義。文能用典則雅，辭不在多；典以切實為高，事未必貴。士子必博聞廣見，方能變舊為新；鎔典鑄文，始可達詞舉理。妙通是道，精於鋪摛，則事無迍邐之憂，才無劬勞之慮。陸機饜飶膏澤，成隸事之俊英¹¹；顏延喜依前言，為援古之高手¹²。徐陵才氣俊邁，學識淵通，抱質懷文，抒華布實。耕耨經傳之府，伏膺聖言；漁獵載籍之區，拮據史意。鎔化故實，陶鈞新詞，舉重若輕，用人如己¹³。蓋以典事浩瀚，使虛詞以接通；意旨沉深，借鎔術以明達。隸典之巧，切事合機，故詞轉折而

¹⁰ 韓愈〈答李翊書〉云：「當其取於心而注於手也，惟陳言之務去，憂憂乎其難哉！」

¹¹ 《詩品》評陸機云：「……然其咀嚼英華，厭飶膏澤，文章之淵泉也。」李兆洛評陸機：「隸事之富，始於士衡。」

¹² 《詩品》評顏延年云：「喜用古事，彌見拘束。」

¹³ 《文心雕龍·事類·贊》：「……用人若己，古來無憎。」

裕餘，氣暢通而流利。

1、典事浩翰，使虛詞以接通

典實宏富，虛詞連綿，事相銜而意通，氣逕達而旨暢。玉臺一序，義最彰明，故論述之中，不煩屢舉。

……至若寵聞長樂，陳后知而不平……且如東鄰巧笑，來侍寢於更衣……亦有嶺上僊童，分丸魏帝……真可謂傾國傾城，無對無雙者也。加以天情開朗，逸思雕華……其佳麗也如彼，其才情也如此。既而椒房宛轉，柘館陰岑……雖復投壺玉女，為歡盡於百駢……可得代彼萱蘇，微蠲愁疾……但往世名篇，當今巧製……於是然脂暝寫，弄墨晨書……涇渭之間，若斯而已……於是麗以金箱，裝之寶軸……至如青牛帳裡，餘曲未終……方當開茲漂帙，散此縉繩……豈如鄧學《春秋》，儒者之功難習……固勝西蜀豪家，託情窮於〈魯殿〉……變彼諸姬，聊同棄日，猗與彤管，麗矣香奩。

虛詞妙用，文思串連，一篇之中，不復縷計。遂使旨意豁達，辭氣暢通，事相銜而易明，典相得而益顯。

2、意旨沉深，假鎔術以明暢

故實繁雜，鎔而成篇，雙辭呼應而旨明，偶義迭生而事顯。
〈與李那書〉：

……山川緬邈，河渭象於經星；顧望風流，長安遠於朝日。
……鏗鏘並奏，能驚趙鞅之魂；輝煥相華，時瞬安豐之眼。

按：1、徐陵居南，李那在北，以河渭上應經星，用喻相隔之遠，又李那居長安，因謂長安遠於朝日，蓋取「舉頭見日，不見長安」之典也¹⁴。

2、鏗鏘以喻音聲之美，輝煥用比辭采之縟，故能驚魂、瞬眼，意甚明也。

是知故實積簡，匪惟議政之章；事義通篇，寧止經國之作！古訓先典，化作胸中之詞；往行前言，融為筆下之句。辭通理達，氣盛言宜，才傲南朝，範垂百代。

(四)詩賦會合，體趣高妙

¹⁴ 《世說新語·夙慧》：「晉明帝年數歲，坐元帝膝上，有人從長安來，元帝問洛下消息，潸然流涕。明帝問何以致泣，具以東渡意告之；因問明帝：『汝意謂長安何如日遠？』答曰：『日遠。不聞人從日邊來，居然可知。』元帝異之；明日集群臣宴會，告以此意，更重問之。乃答曰：『日近！』元帝失色，曰：『爾何故異昨日之言邪？』答曰：『舉目見日，不見長安。』」

南朝文筆始判，詞藝勃興；聲韻既明，宮商迭奏。引詩之作，但徵言而不工；鎔詩之詞，雖合義而無韻。故搦筆之士，變體型以應機；逐奇之流，雜詩歌以增趣。於是體製丕變，合唱詠以成章；篇辭不齊，見蹉跎之詭狀。詩文同簡，馳騁流妍之工；韻駢共施，疏通壅塞之氣。雜花生樹，既炫目以怡情；並蒂發枝，若呈祥而獻瑞。才士健筆，篇反常而易奇；詞壇異聞，章逐詭而難老¹⁵。翫藝之品，展技能以呈妍；雕龍之篇，施巧心以效綺。梁季宮體，流行斯文，群士好奇，遂稱一絕。語其奧妙，則乘極虛以致虛；論其功能，則構無用為有用。詩賦參伍相雜，瞻視之趣無窮；短長相銜，聽聞之歡不盡。徐陵既為宮體大將，翫藝高才，自當樂於斯途，有所造作。然始而沉耽詩衢，爭吟詠以和聲，終而製作檄詔，抗容顏而佐政。故詩賦成體，僅見〈鴛鴦〉一辭，特為徵言，用顯合流之藝耳。

〈鴛鴦賦〉：

飛飛兮海濱，去去義兮迎春。炎皇之季女，織素之佳人。未若宋王之小史，含情而死。憶少婦之生離，恨新婚之無子。既交頸於千年，亦相隨於萬里。山雞映水那相得，孤鸞照鏡不成雙。天下真成長合會，無勝比翼兩鴛鴦。觀其哢吭浮沉，輕軀灑灑，拂荇戲而波散，排荷翻而水落。特訝鴛鴦鳥，長情真可念，許處勝人多，何時肯相厭。聞道鴛鴦一鳥名，教人如何逐春情。不見臨邛卓家女，祇為琴中作許聲。

二、徐陵麗辭之實用性

文以述志為主，載道為歸，志為行事之根，道為辨理之本。事通理舉，篇章乃珍，文辭重實而輕華，翰墨崇質而貴用。經國大業，必假文符之功；淑世通方，惟恃檄移之用。文德為大，天地並生，聖賢載道於經，哲士明心於冊。紀事之史，議政事之是非；纂言之文，辯時俗之得失。皆文章大用，修己治人之方；聖哲良猷，濟世成務之要。有唐之盛，煥乎道德文章¹⁶；宗周之隆，郁哉經典禮樂¹⁷。西京儒術，潤鴻業以聖經；東漢樸風，頒政教於宮闕。顧自魏季明道，文雜仙心¹⁸；太康愛華，篇多麗采。而江左罹厄，但逐虛玄之風；南朝競新，只炫璀璨之表。玄風假象，仙道妙而終虛；璀璨希珍，玉卮寶而弗用。體製易革，士耽句韻之工；世情轉移，俗重皮相之美。輕棄質義，不啟世教之門；貴崇華言，但誇雕蟲之藝。又復山川煥綺，善抒情景之篇；吳楚鉛華，宜協宮商

¹⁵ 《詩經·魯頌·泮水》：「既飲旨酒，永錫難老。」

¹⁶ 《論語·泰伯》：「子曰：『大哉堯之為君也！巍巍乎，唯天為大，唯堯則之！蕩蕩乎，民無能名焉！巍巍乎，其有成功也！煥乎，其有文章！』」

¹⁷ 《論語·八佾》：「子曰：『周監於二代，郁郁乎文哉，吾從周。』」

¹⁸ 《文心雕龍·明詩》：「乃正始明道，詩雜仙心，何晏之徒，率多浮淺。」

之奏。是以群才多士，皆翫藝能之華；累牘連篇，盡雕風月之狀。切情寫物，不以立意為宗；繪影逐聲，全依能文為本。

唯徐陵沉浸濃郁，咀嚼英華。既抱質以懷文，固閔中而肆外。廣申博辯，或馳載道之懷；貞義鴻詞，乍展摛文之用。羈北書牘，行李孤憤之詞；歸南篇章，蓋臣顯謨之獻。或抱精忠以事主，君命無違；或仗正義以致書，敵威不屈。風標有異，文用稍殊，而皆浪湧濤翻，詞達理舉。氣鑠金石，義衝雲天，得秦儀之辯才，含良平之奇策。直道不枉，騁妙墨於筆端；正辭直書，推機綜以報國。文章之用，騁馳無疆；翰墨之功，揮灑不盡。安有君子立志，竟脫略於世情；丈夫學文，而不達於政事者哉？

（一）羈北書牘，行李孤憤之詞

徐陵使北，雖受寵榮，情愴快而難懷，志鬱伊而易憤。人在胡裔，心留上京，思友朋之別離，念君親之亡故。羈臣孤憤，不能旋乾轉坤；志士健毫，幾可鑠今震古。致僕射之雙鯉，意態縱橫¹⁹；與王僧之尺書，生氣遠出²⁰。皆表歸心似箭，善為慷慨之詞；念故如狂，自有跌宕之勢焉。茲為略舉，稍作講評，固知其意銳利而難當，才高絕而易發。橫逆無畏，詞骨騰而肉飛；巨細不遺，文理舉而義暢者也。

1、致僕射之雙鯉，意態縱橫

色澤妍麗，聲韻鏗鏘，以激切仗義之心，表迴環歸鄉之志。怒潮澎湃，瞋魄沸騰，足使北狄因以動容，南中為之銜憤者焉！

甲、齊人調梁亂未已，歸之無益：

孝穆則答之曰：「……方今越裳藐藐，馴雉北飛，肅慎茫茫，風牛南偃，吾君之子，含識知歸。」

乙、齊人調道路險阻，歸之艱難：

孝穆則答之曰：「……郢中上客，雲聚魏都。鄴下名卿，風馳江浦。豈盧龍之徑，於彼新開；銅駝之街，於我長閉？何彼途甚易，非勞於五子；我路為難，如登於九折。」

丙、齊人謂顛沛未安，資護不易：

孝穆則答之曰：「……輕裝獨宿，非勞聚橐之儀；微騎閒行，寧望輜軒之禮？……若曰留之無煩於執事，遣之有費於官司。或以顛沛為言，或云資裝可懼。固非通論，皆是外篇。」

丁、齊人恐其歸附侯景，助紂為虐：

¹⁹ 徐陵羈北，屢求返梁，致僕射之書辭，意縱橫而慷慨。

²⁰ 致書僧辯，動無虛詞，要皆情理兼工，華實相副。李申者評曰：「孝穆文驚采奇藻，搖筆波涌，生氣遠出，有不煩繩削而自合之意，書記是其所長，他未能稱也。」《駢體文鈔》評「與王僧辯書」，世界書局，頁343。

孝穆則答之曰：「……昔魏氏將亡，群凶挺爭，諸賢戮力，想得其明，為葛榮之黨邪？為刑杲之徒耶？」

戊、齊人疑其蒼黃翻覆，甚不知己：

孝穆則答之曰：「……若為復命西朝，終奔東虜。雖齊梁有隔，尉侯奚殊。豈以河曲之難浮，而曰江關之可濟。河橋馬渡，寧非宋典之姦？關路雞鳴，皆曰田文之客。」

己、齊人或尚敵視梁朝，不遣行人：

孝穆則答之曰：「……吾等張旌拭玉，修好尋盟，涉泗之與浮河，郊勞至於贈賄，公恩既被，賓敬無違，今者何愆？翻蒙貶責。」

庚、齊人動以優禮頻加，不應有恨：

孝穆則答之曰：「……但山梁飲啄，非有意於樊籠；江海飛浮，本無情於鐘鼓。況吾等營魂已謝，餘息空留。悲默為生，何能支久。是則雖蒙養護，更夭天年。」

辛、齊人勸其姑且留北，亂平方歸：

孝穆則答之曰：「……介已知命，賓又杖鄉，計彼侯生，肩隨而已。豈銀臺之要，彼未從師，金竈之方，吾知其訣。致恐南陽菊水，竟不延齡；東海桑田，無由可望。」

理直氣壯，反駁在朝之言；詞雄情真，傾舒歸國之意。筆鋒勁健，動無不達之思；理窟沛豐，舉靡難顯之隱。創局開格，唯我獨尊；樹旗立標，眾流皆範。陸宣公之疏奏，但得規模；李義山之代言，徒擁形似。譚復堂評：「古人之格，自我而變，後人之法，自我而開，文章氣力至此，正不必以皮相論矣。」²¹ 蔣心餘評：「濤翻浪湧，自具滌迴盤礴之勢，故非無氣者所能，亦非直下者可比。」²²

2、與王僧之尺素，生氣遠出

吐音高亮，鋪采特奇，以哀怨欲絕之詞，陳主崩家亡之慟。三復欲返之意，詞既纏綿；萬千求援之情，義為激憤。理直氣壯，字字血淚所凝；敵愾同仇，聲聲肺腑而出。足使識者仗氣，薄霄漢而何裨？聞者霑巾，捶肺肝而坐費者焉。

昔者雲師火帝，非無戰陣之風；堯誓湯征，咸用干戈之道。……未有膺龍圖以建國，御鳳邸以承家。二后欽明，三靈交泰，而天崩地坼，妖寇橫行者也。自古銅頭鐵額，興暴皇年。檣杵、窮奇，流災中國；王彌、石勒，吞噬關河。綠林青犢之群，黑山白馬之眾，校彼兵荒，無聞前史。八王故事，曾未混淆；九州春秋，非云禍亂。……大盜移國之痛，史未

²¹ 見李申耆《駢體文鈔·在北齊與僕射書》評，世界書局，頁346。

²² 王志堅編，蔣士銓評：《評選四六法海》（臺北：德志出版社，民52年7月初版），頁221。

嘗聞；將軍定難之功，前無所見。……明明日月，號叫無聞；茫茫宇宙，容身何所。窮劇奈何！自忝膺嘉聘，仍屬亂離，上下年尊，偏嬰此酷。昔人迎門請盜，恒懷廢寢之憂；當挽輿輓，猶有危途之懼。況乎逆寇崩騰，京師播越，興居動止，長隔山河。朝夕饘醢，誰經心眼；程糜不繼，原粟何資？瞻望風雲，晨夕嗚咽，固乃遊魂已謝，非復全生；餘息空留，非為全死。同冰魚之不絕，似螫蟲之猶蘇，良可哀也！良可哀也！……

按：哀痛遭遇，徒破肺而斷腸；死生彌留，已離魂而留息。

自東都紹漢，南毫興殷，修好徵兵，彌留星宮。韓宣、范武，方駕連鑣；蘇武、張儀，朱輪華轂。而孤子三危是擯，四罪同科，聽別馬而長號，更歸旌而永慟。王稽反命，既無託乘之恩；椒舉相逢，誰為班荆之位。昔人違齊處魯，時降徵求；亡晉奔秦，猶蒙招請。問管寧於遼左，追王朗於浙東，並物譽時賢，卿門公族，懸須應務，深挾情祈。斯豈庸賤之儔耶？非餘生之敢望也。但預在輜軒，誠為過誤。……已焉哉，羌難得而言也。漢之谷吉，捐軀者幾人；楚之申胥，埋魂者何極。孤子何所歎焉！但頓伏苦廬，徒延光晷。夫以啜嚙燕維，躑躅鳴號，含識懷靈，未有其痛。……

按：古昔行李，乘華轂以驅馳；今朝繫臣，望螭車而喟嘆。

且夫曾耕雨雪，猶尚悲歌；蘇使幽囚，無馳哽噎。公履忠弘孝，冠冕縉紳，化感煙雲，量標海嶽。行糜仲月，王政無塞；分穀高年，仁風斯遠。固以衣纓仰訓，黎庶投懷。今日憔悴，彌布洪澤。雖彼孤骸不返，方為漢北之塵；營魄知歸，終結江南之草。

按：歌其義烈，冀援引之望深；頌彼仁風，表報答之誠篤。

（二）歸南篇章，蓋臣顯謨之作

夫人在異域，無所依歸，萎若失根之蘭，恍如喪主之犬。無根無本，何開穠郁之芬；喪主喪家，焉盡義忠之性。況乎羈旅使節，王命在身，思不達於虜酋，意無通於狄耳。日暮途遠，坐聞帝親之亡；志頹計窮，徒歎家國之亂。「晨看旅雁，心赴江淮；昏望牽牛，情馳揚越，朝千悲而掩泣，夜萬緒而迴腸，不自知其為生，不自知其為死」之徐陵者哉？

久居北地，餘息尚留，保身方可有為，持節始能復命。迨反故國，物是人非，雖極悵惘之情，已消慷慨之氣。筆鋒穩健，論深切於事情；識見宏通，言不離於道德。神無滯用，不以偏而概全；鑒必窮微，常因物而成務。王未得國，則撰錫詔以歌功；主既秉鈞，則呈表奏以輔政。賢臣治道，雄於諸將之功；文士筆端，勁乎百官之議。

徐陵書辭翰墨，勳在國家，獻文韜以輔君，陳治道以匡政。皆緣臣術無隱，建良策以立功；士心有為，灑妙墨而訂制者也。至於碑志之作，骨勁風清，守蔡邕之規模，正庾信之體製。譚獻評議，信而有徵²³，文墨之功，實用為主。今舉濟世鴻業，事君赤誠，用見灑墨以經國為先，敦書乃騁績之本而已。

1、梁末紛擾，為撰錫詔

氣體淵雅，語義勻稱。

〈冊陳王九錫文〉：

陳王文韜武略，安天下以無憂；壯志雄圖，佐帝王而顯烈。孝穆為之宏論纒纒，頌詞連連，上符天子之心，下洽蒸黎之志。一曰大造皇家之德；二曰再成帝室之功；三曰勇武克敵之勳；四曰謨猷獻君之業。

甲、大造皇家之德：

……太清否亢，橋山之痛已深；大寶屯如，平陽之禍相繼。上宰膺運，康救兆民，鞠旅於滇池之南，揚旌於桂嶺之北，懸三光於已墜，謚四海於群飛，屠猘窳於中原，斲鯨鯢於濛汜。蕩寧上國，光啟中興。此則公之大造於皇家者也。

乙、再成帝室之功：

……皇運已殆，何珠贅旒，中國搖然，非徒如線。公赫然投袂，匡救本朝，復莒齊都，平戎王室。朕所以還膺寶歷，重履宸居，挹建武之風猷，誦宣王之雅頌。此又公再造於皇家者也。

丙、勇武克敵之勳：

公應務之初，登庸惟始，三川五嶺，莫不窺臨，銀洞珠宮，所在寧謐。孫、盧肇釁，越貊為災，番部阡危，勢將淪珍。公赤旗所指，祆壘洞開，白羽纒搗，兇徒粉潰。非其神武，久喪南藩。……公英暮雄筭，電掃風行，馳御樓船，直跨滄海，新昌、典澈，備履艱難，蘇歷、嘉寧，盡為京觀。三山獠洞，八角蠻陬，逖矣水寓之鄉，悠哉火山之國，馬援之所不屈，陶璜之所謂未聞，莫不懼我王靈，爭朝邊候，歸蹕天府，獻狀鴻臚。……

丁、謨猷獻君之業：

……英圖邁俗，義旅如雲，溢壘猜攜，用淹戎略。公志唯同獎，師克在和，鵠塞非虞，鴻門是會，若晉侯之誓白水，如蕭王之推赤心，屈體交盟，人祇感咽，故能使舟師竝路，遠邇朋心。……自八紘九野，瓜剖豆分，竊帝偷玉，連州比縣。公武靈已暢，文德又宣，折簡馳書，風猷斯遠，至於蒼蒼浴日，杳杳無雷，北洎丈夫之鄉，南瑜女子之國，

²³ 譚復堂評徐陵〈司空徐州刺史侯安都德政碑〉云：「碑志之文，以徐為正，庾為變，孝穆骨勝，子山情勝。」見李兆洛：《駢體文鈔》，世界書局，頁 512。

莫不屈膝膜拜，求束款關。……

將陳公克敵之業，論述再三；獻君之謨，條陳反復。而以排山倒海之氣，運彼雄詞；頌德歌功之言，美其偉業。筆致剛勁，晁董尚有愧辭；才鋒峻崇，陸潘寧無慚德？

〈禪位陳王詔〉：

五運更始，三正迭代，司牧黎庶，是屬聖賢。用能經緯乾坤，彌綸區宇，大庇黔首，闡揚洪烈，革晦以明，積代同軌，百王踵武，咸此由則。梁德湮微，禍難薦發，太清雲始，見困長蛇；承聖之季，又罹封豕。爰至天成，重竊神器，三光亟沉，七廟乏祀，含生已泯，鼎命斯墜。我武、元之祚，有如綴旒，靜惟屯剝，夕惕載懷。

按：梁代末造，運鍾迍邐，痛三光之絕明，哀七廟之乏祀。

相國陳王，有命自天，降神惟嶽，天地合德，晷曜齊明，拯社稷之橫流，提億兆之塗炭，東誅叛逆，北殲獯醜，威加四海，仁漸萬國。復張崩樂，重興絕禮，儒館聿修，戎亭虛候。大功在舜，盛績維禹，巍巍蕩蕩，無得而稱。來獻白環，豈直皇虞之世；入貢素雉，非止隆周之日，固以效珍川陸，表瑞煙雲，甘露醴泉，旦夕凝湧。嘉禾瑞草，孳植郊甸，道昭於悠代，勳格於皇穹，明明上天，光華日月，革故著於玄象，代德彰於圖讖，獄訟有違，謳歌爰適，天之歷數，實有攸在。

按：陳王自天之命，維嶽降神，茂勳格於皇穹，大德彰於圖讖。

朕雖庸藐，聞於古昔，永稽崇替，為日已久，敢忘烈代之遺典，人祇之至願乎？今便遜位別宮，敬禪於陳，一依唐虞宋齊故事。

按：帝德庸藐，敬禪陳王，振聖代之遐風，符人祇之至願。

2、陳氏一統，敬發告表

〈為陳武帝即位告天文〉：

皇帝臣霸先，敢用玄牡昭告於皇皇後帝：梁氏以圯剝薦臻，曆運有極，欽若天應，以命於霸先。夫肇有烝民，乃樹司牧，選賢與能，未常厥姓。放勳、重華之世，咸無意於受終，當塗、典午之君，雖有心於揖讓，皆以英才處萬乘，高勳禦四海，故能大庇黔首，光宅區縣。有梁末運，仍葉遘屯，獯醜憑陵，久移神器，承聖在外，非能祀夏，天未悔禍，複罹寇逆，嫡嗣廢黜，宗枝僭詐，天地蕩覆，紀綱泯絕。

按：此段謂：居萬乘之位，必有才勳；唯霸先之功，能當神器。

霸先爰初投袂，大拯橫流，重舉義兵，實戡多難，廢王立帝，實有厥功，安國定社，用盡其力。是謂小康，方期大道。既而煙雲表色，日月呈瑞，緯聚東井，龍見譙邦，除舊佈新，即彰玄象，遷虞事夏，且協謳歌，九域八荒，同布衷款，百神群祀，皆有誠願。梁帝高謝萬邦，授以大寶，霸先自惟菲薄，讓德不嗣，至於再三，辭弗獲許。僉以百姓須主，萬機難曠，皇靈眷命，非可謙拒。畏天之威，用膺嘉祚，永言夙志，能無慚德。敬簡元辰，升壇受禪，告類上帝，用答民心，永保于我有陳。惟明靈是饗！

按：此段謂：皇帝歷數，降在我躬，天威難辭，故膺大祚。

〈讓五兵尚書表〉：

臣聞仲尼大聖，猶云書不盡言；士衡高才，嘗稱文不逮意。臣比衰疴日積，思緒茫然，頻托朋遊，為裁章表。雖復陳琳健筆，未盡愚懷；孫惠詞人，頗加煩飾。所以高天緬邈，弗降昭回；瞻拜絲綸，更增憂憊。臣雖不敏，弱冠登朝，伊言承華，豫遊多士，晚逢興運，爰濫寵私。爾時四郊多壘，七雄分爭，國家制度，日不暇給，趙宮論受命之宜，高邑奏升壇之禮。而參聞秘計，弗解單于之兵；飛箭馳書，未動聊城之將。不期枚乘老叟，忽降特恩；馮唐暮年，見申明主，擢宰京邑，朝坐棘林，遂致洛陽無雨，非比長安多盜；其宜屏錮，用置嚴科，猶處名僚，久為叨竊。但著書天錄，雖如劉向；朔望登朝，轉同王隱。於其朽劣，尚可從容，司會文昌，邈然非據。

按：讓官上表，用抒胸情，吐言懇誠而不虛，灑墨剛直而流利。所謂「參聞秘計，弗解單于之兵；飛箭馳書，未動聊城之將。不期枚乘老叟，忽降特恩；馮唐暮年，見申明主」者，文中肯綮，至表貼切之言，詞極簡賅，絕無枝蔓之語。

〈晉陵太守王勸德政碑〉：

若夫睢陵世傳，已詳載德之華；徐州先賢，亦著清風之美。偉哉文獻，光啟中興；郭莖表其深源，何籌慚其遠慶。豈惟桓氏之鳴玉，張家之珥貂，袁姓之朱衣，楊宗之華轂？又有攸飛遮列，班弓夾門，濯龍俯望，緹騎盈道，奕世如此，何其盛哉！君以藍田美玉，大海明珠，灼灼美其聲芳，英英照其符彩。風神雅淡，識量寬和，既有崔琰之鬚眉，非無鄭玄之腰帶。爛爛如高巖下電，騷騷若長松裏風，勢利無擾於胸襟，行藏不概於懷抱。家門雍睦，孝友為風，上交不諂，下交不瀆。脫貂救厄，情靡矜吝；釋馬窮塗，唯濟危殆。至於網羅圖籍，脂粉藝文，學侶揖其

精微，詞宗稱其妙絕。出為仁武將軍、晉陵太守。五雞二歲，勤恤有方；問羊知馬，鈎距兼設。濟北移樹，累政之所未治；汝南爭水，連年之所無斷。一朝明決，曾不留滯；四民商販，咸用殷阜。銘曰：康哉寶運，美矣良臣。渭自澧水，源於洛濱。公侯世及，宰輔相因。曰我民秀，山川降神。風情穆穆，孝友恂恂。學則經笥，文為世珍。高風遠矣，曠代難倫。鼎鉉虛職，臺階未臻。安知霜霰，遽夭松椿。碣石斯表，民情既陳。徒然下拜，何報陽春。

〈裴使君墓誌銘〉：

君五音之侯，兼其方牧；八陣之圖，窮其巧變。用能戰必勝，攻必取，督稱無難，兵號解煩。朝飛火箭，夜聳雲梯，燧象從奔，聯狼已合。於是嚴顏不撓，極哈諸戎；龐德高聲，肆言群逆。胡夷總至，猶持子路之纓；鋒刃相交，終荷溫生之節。每以財輕篋箝，義重嵩衡，割宅字貧友之孤，開門延故人之殯。篤好朋游，居常滿席。每至鮮雲藹藹，披王安之衣；明月團團，似班姬之扇。日帶花以如笑，風鳴條而若歌，傍列絲桐，對揚文酒。一石之後，逾能斷獄；五斗之量，猶未解醒。嗟乎！潘岳之詩，致哀周密；莊公之誅，用潛相遺。

按：碑之為體，沿革有三，首見帝王之紀功，次為宗廟之勒績。三則埤土封墓，樹石於前，載其功勳，表其事業。或有標紀美政，灼灼耀其炳華；序揚家風，英英顯其共德。諸體之作，皆屬讚勳，臚序隆功，銘勤景行。俾見者景仰，聽者追思，顯令聞於無窮，奮芳烈於百世。故紀功撰德，非采而何？慕範悼亡，惟碑是賴。文章實用，豈徒經國之篇？碑體辭功，不遜撰史之作。君子立志，輕藐無用之書生；丈夫學文，不摹斷爛之朝報。又志之為義，有如傳文，載亡者之生平，紀卒葬之年月。世系里籍，假之以明朗；子孫家庭，因之以昭晰。體可駢散，事歸簡明，酌字句之訢宜，宏篇章之大用。

夫前賢創體，後進循規，深通睿哲之心，無愧辭家之志。如徐陵之著作，碑志並專，碑以記實追前，志以銘功慕範。皆合世用，不為空談，乃在骨騰而肉飛，非特文綺而詞秀而已。譚獻云：「碑志之文，孝穆骨勝。」²⁴質稱其文，骨載其膚，寫實而不逐虛，弼中而兼彪外。文德為用，其至矣哉！

²⁴ 同註 23。

結 語

文之為用，紛紜多端，或翫辭以悅情，或載道以陳理。悅情致樂，養精神之笛笙；陳理通玄，解事義之話訓。精神飽足，馳妙用於無形；事義昭明，建奇功於有驗。故文藝實用，似成壁壘，難兼擅而俱精，常隨性而獨霸。學人才子，據異疆而同尊；文苑儒林，並一史而殊傳。唯徐陵跨兩疆而擅美²⁵，麗壇奇才；居一傳而兼工²⁶，南代獨絕。至其翫辭成藝，古今歎奇；製矩訂規，遠近擬則。四六之體，竟錯比而通篇；馬蹄之聲，常起落而中樂。飛文染翰，直可藻野而縟川；隸事成章，咸能舉詞而貫義。重藝崇術，競能炫才，騁琳瑯之筆端，展錦繡之華藻。棄詞壇之舊體，逐韻尋聲；開駢麗之宏規，駭聾披瞽。修詞鍊格，創文苑之奇觀；鬥豔爭妍，成麗體之傑構。可謂六朝渤海，會多士之精華；唐代津梁，開後生之典範者也。

若夫聖賢經傳，本實用之初衷；哲士書辭，以成務為職志。及衰周唱楚，篇華靡而傷情；季魏賦仙，辭詭譎而愆義。晉才輕綺，或流靡以自妍²⁷；江左尚玄，或茫昧而獨溺²⁸。文之為德，已棄實而逐虛；士之用心，固舍本而逐末。劉宋刻劃於山水，窮力追新²⁹；齊梁轉拘於宮商，競聲極變³⁰。徐陵在眾不失其寡，文質無偏；處妍愈全其真，藝用兼擅。故能行李北地，馳筆端以爭鋒；股肱南中，盡心力以佐國。謀無遺策，論博洽於道根；辭必盡規，言深切於政務。夫文符經國，方稱述作楷模；翰墨著勳，始謂通達君子。觀其書辭浩氣，屈北庭之大夫；詔錫精言，事南闕之皇帝。皆生氣遠出，繼蘇張之縱橫；雅風高臨，開臺閣之體製。南朝士子，恆以雕藝為宗；徐陵篇章，半為經國之作。曲士束教³¹，而陵則沿道垂文；短才篤時，而陵則桃代接武。就「藝」而論，汗流顏謝而獨前；從「用」而言，翱翔董晁而不後。可謂文苑秀士，精藝術之妙方；儒林高賢，布實用之鴻烈也。彥和云：「獨善垂文，奉時騁績。」³²徐陵才氣，並蓄兼容，「文」成百代之宗；「績」致萬民之敬。卓爾麗體瑰寶，如白玉之曜塵

²⁵ 謂徐陵跨文苑、儒林二疆之長，而皆臻乎絕詣。

²⁶ 《陳書》有〈文苑〉、〈儒林〉二傳，徐陵則獨列一傳。

²⁷ 《文心雕龍·明詩》：「晉世群才，稍入輕綺，張潘左陸，比肩詩衢。采縟於正始，力柔於建安，或析文以為妙，或流靡以自妍。」

²⁸ 《文心雕龍·明詩》：「江左篇製，溺乎玄風。」《宋書·謝靈運傳論》：「在晉中興，玄風獨扇，為學窮於柱下，博物止乎七篇。馳騁文辭，義殫乎此。」

²⁹ 《文心雕龍·明詩》：「宋初文詠，體有因革，莊老告退，而山水方滋。儷采百字之偶，爭價一句之奇。情必極貌以寫物，辭必窮力而追新，此近世之所競也。」

³⁰ 《梁書·庾肩吾傳》：「齊永明中，文士王融、謝朓、沈約文章始用四聲，以為新變。至是轉拘聲韻，復踰於往時。」

³¹ 〈莊子·秋水〉：「曲士不可以語於道者，束於教也。」

³² 《文心雕龍·程器》：「摛文必在緯軍國，負重必在任棟梁，窮則獨善以垂文，達則奉時以騁績。」

沙；朝廷棟梁，似青松之拔灌木。茫茫往代，獨領群士風騷；渺渺來茲，難踰若人式範者也。

蓋文以足志，辭歸達言，志不足則文虛；辭非工則言拙。自古學士，兼顧兩端，必欲允執厥中，庶免偏頗之弊。然才疏者筆鋒滯用，言不盡情；學貧者思緒迍邐，志難舉義。今見徐陵雕辭翫藝，篇如鞏繡之工；尚實崇庸，詞切事情之義。故能氣往轢古，仰晁、董而藝精；詞來切今，俯王、楊而庸廣。吾人焚膏繼晷，敝精神於詩書；酣歲窮年，盡慧智於載籍。勵德積學，非追「藝」「用」而何歸？建言修辭，舍效徐陵而孰與？

The Aesthetics and Practice in Xu Ling's Parallel Prose

Chen, Song-shyong*

Abstract

A writer presents his/her skills of sensational description in a sheer aesthetic composition, while showing systematic thoughts in a practical one. The sensational description is the skin of literature, and the ornamentation is necessitated for pursuing sheer aesthetics. On the other hand, systematic thoughts are the soul of literature, and they cannot be expressed transparently without a writer's erudition. Only an eminent writer can compose a both aesthetic and practical literature, for sheer art and thought are usually two opposite poles confronting in each work. However, Xu Ling can achieve both of them. He is not only a talent composer who can establish rules of aesthetics, but also a learned scholar who expresses his very thoughts with grounds and facts. Consequently, his compositions have a systematic structure and a tense content; it is decorated by skillful writing, thorough description and extensive citations.

The following four rules of aesthetics Xu Ling established had become literature standards and writers' direction. First, the usage of rhyme and sound must be harmonious. Second, a parallel prose requires ornamented sentences and thorough description. Third, the lucid and natural connection of thoughts and illustration will bring a composition vividness. Last, the combination of poetry and prose is a genre that

* Dr. Chen, Song-shyong is a professor in the Department of Chinese at the Soochow University.

favorably presents profound thoughts. As to Xu Ling's actuality, is presented on his devotional and honest writing. When he was restrained in a foreign country as a minister, he expresses his anger and lonely in letters. After Xu Ling came back his country in the south, the compositions present a loyal official's strategy on politics. Xu Ling's literature acquires both aesthetics and practice, and it becomes not only a tool of expression, but also a paragon for writers.

Keywords: Xu Ling, aesthetics, practice

《花間集》的女性化書寫

陳 慷 玲*

提 要

後蜀趙崇祚所編纂的《花間集》收錄了當代十八家作者五百首之作品，為最早的文人詞作總集，女性化為此詞集最重要之特質，並以此發展出文人詞的傳統，以與民間詞劃清界限。本論文根據《花間集》之女性化書寫層次，分成以下四部分進行討論：其一，從內容來看，花間對於女性的相關描述都是脫離現實軌道的，精雕細琢的美人處於密閉的時空之中，不存在於歷史的時間軸，也不存在於現實空間裏，而是男性內心深層的慾望投射。其二，從創作的視角來看，不管採用第三人稱的旁觀角度、第一人稱擬女性口吻、第一人稱男性口吻，皆在突顯女性形象之際，刻意淡化男性作者現實的身份個性，並在暗中觀賞自我建構出來的完美的女性。其三，為了表達這種極度女性化的內容，因而發展出幽深曲折的語言方式，此部分將從語言節奏、字質與語法的角度進行討論。最後，將《花間集》之女性化書寫現象置於文學史的縱軸上觀察，討論其呈現之重要意義。

關鍵詞：《花間集》、女性化書寫

* 現任東吳大學中國文學系專任助理教授

一、前言

詞體興起於唐五代，這種以燕樂為主的「曲子詞」經過一段時間的發展後，才逐漸形成了文類意義上的「詞」。王昆吾於《隋唐五代燕樂雜言歌辭研究》一書中云：「在隋唐燕樂所造成的種種音樂現象中，曲子的興盛是最重要的現象。在近年來的詞學討論中，它漸被看作宋以後『詞』的淵源和最初形態」¹，燕樂為隋唐五代雅樂以外全部藝術性音樂的總稱，具有極強烈的娛樂及通俗之性質，²並在社會各階層流行。以唐代教坊為例，唐玄宗於開元二年「更置左右教坊以教俗樂」³，收集各種民間的音樂，此舉可見繁盛蓬勃的民間俗樂已擴及宮廷，而在安史之亂後，數萬名之宮中樂人⁴流落民間，姚汝能《安祿山事迹》卷下載：「十七日，甲午，陷西京。……全擄府庫兵甲、文物、圖籍。宜春、雲韶，……以車輦樂器及歌舞衣服，牽制犀象。驅掠舞馬，迫脅樂工，……遣入洛陽，復散于北。向時之盛掃地矣！肅宗克復，方散求于人間，復歸於京師，十得二三……」⁵，散入民間的樂人對曲子詞的創作傳播注入了一股新的動力，像是晚唐人所編之《雲謠集雜曲子》，民間性極強，其中收錄了十三個調子，其中就有十二調見於唐代崔令欽的《教坊記》，朝野密切的音樂互動顯示了曲子詞勢不可擋的流行廣度。

民間詞是與文人詞相對而言的，由於民間詞的範圍太廣，作者身分紛雜不可考，流行歌詞在沒有刻意記錄的情形下，極易流失常佚，因此當時的流行盛況難以還原，現今能見的民間詞只能從已公開的敦煌文獻窺知一二，而任半塘先生在二百四十件敦煌寫卷中，著錄了一千三百餘首歌辭，編成《敦煌歌辭總編》一書，可約略反映民間詞的概況。至於文人歌詞的創作，則以後蜀趙崇祚所編纂的《花間集》最為重要，此書收錄了當代十八家作者五百首之作品，⁶這是最早的文人

¹ 王昆吾：《隋唐五代燕樂雜言歌辭研究》（北京：中華書局，1996年11月），頁53。

² 王昆吾：《隋唐五代燕樂雜言歌辭研究》，頁4。

³ 〔宋〕司馬光編著、〔元〕胡三省音註：《資治通鑑》（北京：中華書局，1995年7月）卷二一一，冊14，頁6694。

⁴ 《新唐書》卷二十二〈禮樂志〉載：「唐之盛時，凡樂人、音聲人、太常雜戶子弟隸太常及鼓吹署，皆番上，總號音聲人，至數萬人。」見〔宋〕歐陽修、宋祁撰：《新唐書》（北京：中華書局，1975年2月），頁477。

⁵ 姚汝能：《安祿山事迹》百部叢書集成之二四學海類編本（臺北：藝文印書館，民國54年）卷下，頁10。

⁶ 溫庭筠（66首）、皇甫松（12首）、韋莊（48首）、薛昭蘊（19首）、牛嶠（32首）、張泌（27首）、毛文錫（31首）、牛希濟（11首）、歐陽炯（17首）、和凝（20首）、顧夔（55首）、孫光憲（61首）、魏承班（15首）、鹿虔扈（6首）、閻選（8首）、尹鶚（6首）、毛熙震（29首）、李珣（37首）。參〔後蜀〕趙崇祚編：《花間集》（臺北：世界書局，民國45年2月）。此為四部刊要影印本，後文凡引到《花間集》之作品實例，皆出自此書，不再出注，僅於詞例後括弧

詞作總集，而且歐陽炯的〈花間集序〉一文亦點出本詞集的編纂立意，孫康宜認為此序文主要目的為建立文人詞的傳統，以與民間詞劃清界限。她說：

歐陽炯的〈花間集序〉，立意區別文人詞的傳統與通俗詞的歷史。此〈序〉以時人稱道的駢文寫就，為我們娓娓述說這五百闋詞乃「詩客」曲子詞，而文人詞的傳統所結合者，則為李白到溫庭筠或其他詞人的詞。在歐陽炯看來，通俗曲詞雖可稱「金玉其外」，實則「秀而不實」，「言之不文」。他故此認為《花間集》的編成，目的是在為「南國嬋娟」提供一套具有高度文學價值的唱詞。⁷

自此序文之後，文人詞儼然脫離了民間曲子詞，自成一文學系統，正式進入了文類意義之「詞」的範圍，成為詞學發展中重要之根源性指標，如陳振孫《直齋書錄解題》所云：「《花間集》十卷……此近世倚聲填詞之祖也」⁸、毛晉〈花間集跋〉云：「亟梓斯集，以為倚聲填詞之祖」⁹、黃昇〈絕妙詞選自序〉曰：「長短句始於唐，盛於宋，唐詞具載花間集……」¹⁰、《詞潔》云：「詞源於五代，體備於宋人，極盛於宋之末，元沿其流，猶能嗣響，五代十國之詞，略具花間」¹¹……，由上述種種對《花間詞》的評語來看，它在文人詞史的宗祖地位已然確定。

《花間集》為了與民間詞有所區隔，發展出其獨特的女性化特質。民間詞所呈現的內容如任半塘《敦煌歌詞總編》書中的歸類，有怨思、戀情、行旅、進取、隱逸、力作、頹廢、史蹟、頌諛、佛家、道家、儒家……等等，面向極為多元廣泛。相較之下，《花間集》的內容就單純得多，由於它是為了歌筵酒宴所編纂的歌詞，故敘寫範圍大致環繞於男女戀情，¹²並以女性為敘述主體，因此後代對花間的評價如「綺羅香澤」¹³、「蹙金結繡而無痕跡」¹⁴、「風流華美，渾然天成，

標示頁數。

⁷ 孫康宜：《晚唐迄北宋詞體演進與詞人風格》（臺北：聯經出版事業公司，民國83年6月），頁24。

⁸ 〔宋〕陳振孫撰，徐小蠻、顧美華點校：《直齋書錄解題》（上海：上海古籍出版社，1987年12月），頁614。

⁹ 金啟華、張惠民、王恒展、張宇聲、王增學：《唐宋词集序跋匯編》（臺北：臺灣商務印書館，民國82年2月），頁343。

¹⁰ 施蟄存主編：《詞籍序跋萃編》（北京：中國社會科學出版社，1994年12月），頁661。

¹¹ 唐圭璋編：《詞話叢編》冊二，頁1329。

¹² 岳繼東〈花間詞對「詞為豔科」觀念的影響及其意義〉云：「《花間集》共收詞500首，而其中有近400首涉及到男女情事」。《河南師範大學學報》（哲學社會科學版）1997年第24卷第6期，頁74。

¹³ 胡寅〈酒邊集序〉云：「及眉山蘇軾，一洗綺羅香澤之態，擺脫綢繆宛轉之度，使人登高望遠，舉首高歌，而逸懷浩氣，超然乎塵垢之外，於是花間為皂隸而柳氏為輿臺矣。」施蟄存主編：《詞籍序跋萃編》，頁169。

¹⁴ 〔清〕王士禎《花草蒙拾》：「或問花間之妙，曰：蹙金結繡而無痕跡。」唐圭璋編：《詞話叢編》冊一，頁675。

如美人臨粧，卻扇一顧」¹⁵……等，都是針對其女性化特質所發之評論，這也是《花間集》最重要的精神所在。由於此集具有文人詞宗祖之地位，因此奠下詞體之女性化基調，此特質引發了後代重要的詞學議題，如婉約豪放、正變、雅俗……等，都與花間之女性化書寫有密切的關係，對此確實有深入研究的必要性。

此方面的相關論文，以葉嘉瑩於 1991 年所寫成之〈論詞學中之困惑與花間詞之女性敘寫及其影響〉¹⁶一文最為重要，她主要透過西方文學理論對此課題進行反思，像是從社會身分去思考花間女性形象，或以女性主義文論中提到之女性語言概念去解析花間語言特質，開啟了一種新的分析角度。她延續著女性的議題，於 2006 年陸續發表〈從性別與文化談女性詞作美感特質之演進〉¹⁷及〈女性語言與女性書寫——早期詞作中的歌伎之詞〉¹⁸兩篇文章，但是焦點已從男性詞人轉向女性詞人，這一系列有關於女性書寫的文章，提供了很多值得繼續思考的問題，本文在此基礎上展開論述。

至於題目「女性化書寫」的定義，指的是男性作者在創作詞體時，整體內容風格及表述方式偏於女性的傾向，這種「男子而作閨音」¹⁹的情形雖雜見於《花間集》以前之文學作品，但成為文類的主要特徵卻是首見，故本文擬以同為韻文的詩歌做為參照組，在詩詞的對比中突顯其女性化的現象，並分析此現象背後所代表的意涵。根據《花間集》女性化書寫的層次分以下三部分：其一，從內容來看，對於女性的相關描述都是脫離現實軌道的，精雕細琢的美人處於密閉的時空之中，不存在於歷史的時間軸，也不存在於現實空間裏，而是男性內心深層的慾望投射。其二，從創作的視角來看，不管採用第三人稱的旁觀角度、第一人稱擬女性口吻或第一人稱男性口吻，皆在突顯女性形象之際，刻意淡化男性作者現實的身份個性，並在暗中觀賞自我建構出來的完美的女性。其三，為了表達這種極度女性化的內容，因而發展出幽深曲折的語言策略，此部分主要從語言節奏、字質與語法的角度進行相關討論。

二、脫離現實的女性描述

《花間集》是為了宴會應酬所編輯的歌本，為了娛樂男性聽眾，女性成為其專力敘寫的主體，從內容來看，對於女性自身或其所處的背景……種種描述，都

¹⁵ 〔清〕郭麐《靈芬館詞話》：「詞之為體，大略有四：風流華美，渾然天成，如美人臨粧，卻扇一顧，花間諸人是也。」唐圭璋編：《詞話叢編》冊二，頁 1503。

¹⁶ 此文收錄於《詞學新詮》（北京：北京大學出版社，2008 年 4 月），頁 56-115。

¹⁷ 此文分成（上）（下）兩篇，分別發表於《天津大學學報》第 8 卷第 2 期，頁 106-110；《天津大學學報》第 8 卷第 3 期，頁 205-208。

¹⁸ 此文分成（上）（中）（下）三篇，分別發表於《天津大學學報》第 8 卷第 4 期，頁 272-176；《天津大學學報》第 8 卷第 5 期，頁 345-349；《天津大學學報》第 8 卷第 6 期，頁 420-423。

¹⁹ 〔清〕同田之《西園詞說》，唐圭璋編：《詞話叢編》冊二，1449。

強烈的反映出其脫離現實的傾向。以下分成美麗而靜態的女性形象、不書姓名的時間意義、侷囿的空間三點來敘述。

(一) 美麗而靜態的女性形象

為了滿足男性在應酬聽歌時所產生的快感，貌美的歌女是首要的條件，如歐陽炯的〈花間集序〉所云：「則有綺筵公子，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」²⁰，可知香豔的歌詞是為了助長酒筵現場氣氛，透過歌詞所產生的男女遐想本是抽象的，但是嬌嬈的歌女將其想像具體化，強力刺激聽者的感官，達到娛賓遣興的效果，因此女性的身體描摹是最重要的部分。《花間集》展現眾多的女性圖象，常以「美人」、「玉人」、「佳人」、「翠娥」、「仙子」、「洛神」、「謝娘」、「蕭娘」……等語詞稱呼女性，這些引人遐思的美麗符號極易與尊前演唱的歌女形象疊而為一。在這個特定的歡場氛圍中，對女人的身體亦進行細緻的描繪，如顧夙〈遐方怨〉：「嫩紅雙臉似花明，兩條眉黛遠山橫」（頁 41）、孫光憲〈浣溪沙〉：「暖風遲日洗頭天，濕雲新斂未梳蟬」（頁 44）、韋莊〈江城子〉：「朱唇未動，先覺口脂香」（頁 12）、和凝〈春光好〉：「玉指剪裁羅勝」（頁 36）、毛熙震〈臨江仙〉：「纖腰婉約步金蓮」（頁 57）、李珣〈浣溪沙〉：「縷金衣透雪肌香」（頁 61）、和凝〈臨江仙〉：「鶯語時囀輕音」（頁 34）……，為了滿足聽者的具體想像，主要以微觀的方式捕捉女人的每一部位，並充分的運用視、聽、嗅……等五官的感覺進行敘寫，甚至與女性相關的飾品物件亦都精密的刻畫，如溫庭筠〈菩薩蠻〉：「翠釵金作股，釵上雙蝶舞」（頁 1）、閻選〈虞美人〉：「石榴裙染象紗輕」（頁 54）、顧夙〈荷葉盃〉：「金鴨香濃鴛鴦被」（頁 42）、鹿虔扈〈女冠子〉：「象床珍簟冷光輕」（頁 54）、毛文錫〈戀情深〉：「真珠簾下曉光侵」（頁 29）……。細細描摹這些物象之目的，仍是在突顯女子的美好，以工筆的方式刻意堆疊出來的精緻華美，與現實已產生了一定的距離。

這些美麗的女性多是文雅而安靜，幾乎是長時間維持單一靜止的動作，如孫光憲〈浣溪沙〉上片：「攬鏡無言淚欲流，凝情半日懶梳頭，一庭疎雨濕春愁」（頁 44）、詞中女子對鏡凝望、無心梳妝；或如牛嶠〈西溪子〉：「捍撥雙盤金鳳，蟬鬢玉釵搖動。畫堂前，人不語，弦解語。彈到昭君怨處。翠蛾愁，不抬頭。」（頁 21）詞中的女人在彈琴，連頭都沒有抬起來過，或如毛文錫的〈訴衷情〉下片：「愁坐對雲屏，算歸程，何時攜手洞邊迎，訴衷情」（頁 29），女人對著屏風思念男性，表面看來是靜態的，但內心卻思潮翻湧。這些類似的女性形象都透露出女人的生活是以男性為主體而運轉的，男性全權決定女人的憂喜悲歡。男性作者在此建構了一幅美麗的圖景，不管是做為前景的美人或是精緻的背景，都與現實產生極大的差距，更反映出普遍男性內心的理想與渴望。

²⁰ 施蟄存主編：《詞籍序跋萃編》，頁 631。

(二) 不書姓名的時間意義

詞中的女性是沒有姓名的。前文所列之「美人」、「蕭娘」、「謝娘」……，都只是一般對妓女的泛稱之詞，並非她們在現實生活中的姓名，從詞作看不出她們所存在的歷史座標。反觀這些花間詞人有關女性的詩歌作品，則多具姓名，不書姓名者也點出了其歷史區段。有姓名者如溫庭筠〈張靜婉採蓮歌〉，其序云：「靜婉，羊侃妓也。其容絕世，侃自為采蓮二曲。今樂府所存失其故意，因歌以俟采詩者，事具載梁史」²¹、溫庭筠〈蘇小小歌〉²²、韋莊〈憶小女銀娘〉²³、韋莊〈女僕阿枉〉²⁴、韋莊〈悼楊氏妓琴弦〉²⁵、韋莊〈傷灼灼〉之題注云：「灼灼，蜀之麗人也，近聞貧且老，殂落於成都酒市中，因以四韻弔之。」²⁶這些女性，不論是作者周圍旁的親人，或是歷史上有名可考者，皆標示出清楚的現實位置。而無姓名者如溫庭筠〈彈箏人〉，雖看不出姓名，但其詩作云：「天寶年中事玉皇，曾將新曲教寧王。鈿蟬金鳳今零落，一曲伊州淚萬行」²⁷，可從首句看出這是唐玄宗天寶年間的宮中樂人。或如溫庭筠〈陳宮詞〉²⁸一詩，是「陳朝」時的宮詞、溫庭筠〈過華清宮二十二韻〉²⁹一詩，天寶六載改驪山溫泉宮曰華清宮，歌詠楊貴妃與唐玄宗的愛情故事，或溫庭筠〈巫山神女廟〉³⁰，這是傳說中的巫山神女，〈高唐賦〉記載楚襄王遊巫山而遇神女，雖然是傳說，但仍有傳說的歷史時間。由上述詩詞的對照可知，詩歌中的女性與現實的連結強，指向特定的女性；而詞中不具姓名的女性，游離於歷史時間之外，不指向任何特定的女性，反而更具有普遍性，幻想的空間增大，以便滿足所有男性聽眾的女性遐想。

(三) 侷囿的空間

為了配合女性的活動，《花間集》中的空間描述多集中在女性的閨房或床幃之間，如韋莊〈酒泉子〉上片：「月落星沉，樓上美人春睡。綠雲傾，金枕膩，畫屏深」（頁14）、張泌〈浣溪沙〉上片：「晚逐香車入鳳城。東風斜揭繡簾輕，

²¹ 〔唐〕溫庭筠著，〔清〕曾益等箋注：《溫飛卿詩集箋注》（上海：上海古籍出版社，1998年3月），頁12。

²² 〔唐〕溫庭筠著，〔清〕曾益等箋注：《溫飛卿詩集箋注》，頁48。

²³ 〔五代〕韋莊著，聶安福箋注：《韋莊集箋注》（上海：上海古籍出版社，2002年4月），頁394。

²⁴ 〔五代〕韋莊著，聶安福箋注：《韋莊集箋注》，頁395。

²⁵ 〔五代〕韋莊著，聶安福箋注：《韋莊集箋注》，頁396。

²⁶ 《才調集》卷三及《全唐詩》錄此題注。〔五代〕韋莊著、聶安福箋注：《韋莊集箋注》，頁372。

²⁷ 〔唐〕溫庭筠著，〔清〕曾益等箋注：《溫飛卿詩集箋注》，頁113。

²⁸ 〔唐〕溫庭筠著，〔清〕曾益等箋注：《溫飛卿詩集箋注》，頁68。

²⁹ 〔唐〕溫庭筠著，〔清〕曾益等箋注：《溫飛卿詩集箋注》，頁139。

³⁰ 〔唐〕溫庭筠著，〔清〕曾益等箋注：《溫飛卿詩集箋注》，頁148。

慢迴嬌眼笑盈盈」(頁 22)、毛文錫〈贊浦子〉:「錦帳添香睡,金鑪換夕薰。懶結芙蓉帶,慵拖翡翠裙」(頁 27)、或顧夙〈甘州子〉五首,每首倒屬第二句都是「山枕上」(頁 38)……,這些「畫屏」、「繡簾」、「錦帳」、「山枕」等空間是極度私密的,本來就對男性充滿強烈的誘惑,而細微的情境描述彷彿深入祕境的攝影機,滿足聽者的偷窺慾望;但對於女性而言則完全相反,它所代表的只是強烈的侷限意味。男性作者將詞中女性視為個人的私有物,置放於此隱蔽空間,主要在鞏固自己的所有權。

然而被動的侷限是不能長久的,空間限制住的只是女性的身體,因此詞中的女子皆具有專情及等待的特質化解此種危機。如溫庭筠的〈南歌子〉「終日兩相思,為君憔悴盡」(頁 5)、「憶君腸欲斷」(頁 5)、「近來心更切,為思君」(頁 5),或如韋莊〈更漏子〉:「待郎郎不歸」(頁 14)、牛嶠〈菩薩蠻〉:「玉郎猶未歸」、「問郎何日歸」(頁 20)、顧夙〈浣溪沙〉:「可堪蕩子不還家」(頁 39)……,男性是女人生活的主要核心,詞中美而沈靜的女性內心深處的企盼就是與男性長相廝守。所以當她們偶爾走出封閉的空間,也是為了遠望不歸的男性,如溫庭筠〈夢江南〉:「梳洗罷,獨倚望江樓。過盡千帆皆不是,斜暉脈脈水悠悠,腸斷白蘋洲」(頁 7)、或薛昭蘊〈木蘭花〉:「獨上小樓春欲暮,愁望玉關芳草路」(頁 15)、女子走出室內,登上「江樓」、「小樓」,不是為了打破限制,而是登高遠眺,期待男子回到框內的空間。

當女子的等待變成既定模式後,本來被動的侷限轉而化為主動,女子是心甘情願被限制,但男女分離更是《花間集》不變的主題,它供給女子源源不絕的等待動力,並保持兩性相互吸引狀態。至此,男性對女性的渴望也從肉慾需求上升到愛情的精神層次,男性心目中完美的情愛烏托邦業已成形穩固。這個由完美女性所建構出來的理想世界,不管在時間或空間上都是與現實脫軌的,此種超然於現實的情境確立了它的永恆性。

三、隱藏的男性作者

此節將從敘述視角探討作者介入文本的程度,男性作者在詩歌創作時,多以第一人稱寫自己,屬於完全介入式的自傳書寫;但面對這種極度女性化的歌詞時,則不管採用什麼視角類型,都會將自身抽離於文本之外,永遠保持客觀的審視角度。以下將討論視角與作者之間微妙的互動關係,並分析男性作者隱藏的目的。本文所謂的視角,指作者從什麼角度去敘述,《花間集》主要採取「非聚焦型」及「內聚焦型」兩種敘述類型。

(一) 非聚焦型視角

非聚焦型視角是一種「無所不知的視角類型,敘述者或人物可以從所有的角

度觀察被敘述的故事，並且可以任意從一個位置移向另一個位置。它可以時而俯瞰紛繁複雜的群體生活，時而窺視各類人物隱密的意識活動……擅長作全景式的鳥瞰。」³¹溫庭筠的十四首〈菩薩蠻〉組詞即是使用此視角模式，如第十二首：「夜來皓月才當午，重簾悄悄無人語。深處麝煙長，臥時留薄粧。當年還自惜，往事那堪憶。花露月明殘，錦衾知曉寒」（頁 2），上片主要是以第三人稱旁觀者的角度敘述，所觀之物由室外至室內，從庭院穿過重重簾幕到臥室；下片則回到第一人稱，進入詞中女子的內心感覺。或如孫光憲〈思帝鄉〉：「如何。遣情情更多。永日水堂簾下，斂羞蛾。六幅羅裙窄地，微行曳碧波。看盡滿池疏雨，打團荷」（頁 49），首句的「如何」應為女子的自問，但是到了「永日水堂簾下，斂羞蛾。六幅羅裙窄地，微行曳碧波」時，女子看不見自己的外觀，故轉為第三人稱旁觀視角。此類視角可任意跳躍轉換，其中的第三人稱視角本是客觀的旁觀者，超脫於文本之外，但非常容易與作者性別結合，而成為隱性的男性觀點。

（二）內聚焦型視角

所謂的「內聚焦型視角」的定義為：「每件事都嚴格地按照一個或幾個人物的感受和意識來呈現。它完全憑藉一個或幾個人物的感官去看、去聽，只轉述這個人物從外部接受的信息和可能產生的內心活動，而對其他人物則像旁觀者那樣，僅憑接觸去猜度、臆測其思想感情。」³²在《花間集》中的內聚焦型視角可分兩種：第一人稱男性視角、第一人稱擬女性視角。首先來看第一人稱男性視角，如尹鶚〈杏園芳〉：「嚴妝嫩臉花明，教人見了關情。含羞舉步越羅輕，稱娉婷。終朝咫尺窺香閣，迢遙似隔層城。何時休遣夢相縈，入雲屏」（頁 56），男人進入文本，以第一人稱的角度自敘對女人的想望，或李珣〈浣溪沙〉：「晚出閒庭看海棠，風流學得內家妝，小釵橫戴一枝芳。鏤玉梳斜雲鬢膩，縷金衣透雪肌香，暗思何事立殘陽」（頁 61），全詞仍是以第一人稱男性的「我」對女性觀望，故末句的「暗思」亦為男性的揣想。又如韋莊〈浣溪沙〉：「惆悵夢餘山月斜。孤燈照壁背窗紗。小樓高閣謝娘家。暗想玉容何所似，一枝春雪凍梅花。滿身香霧簇朝霞」（頁 9），以男性的「我」揣想夢中高雅脫俗的女性。這種男性視角之「我」的個性極不分明，從上述例子來看，讀者分辨不出尹鶚的「我」、李珣的「我」及韋莊的「我」之間的差異性，這同時也是《花間集》中隨處可見的普遍現象，所以男性作者仍然是隱藏於文本背後的。

其次分析第一人稱擬女性視角。如牛嶠〈感恩多〉：「自從南浦別，愁見丁香結。近來情轉深，憶鴛衾。幾度將書託煙雁，淚盈襟。淚盈襟。禮月求天，

³¹ 胡亞敏：《敘事學》（武昌：華中師範大學出版社，1994年6月），頁24。

³² 胡亞敏：《敘事學》，頁27。

願君知我心」（頁 19），女人懷念舊情人，拜月期望兩人同心。或如韋莊〈思帝鄉〉：「春日遊。杏花吹滿頭。陌上誰家年少，足風流。妾擬將身嫁與，一生休。縱被無情棄，不能羞」（頁 13），詞中的「妾」為女子的自稱，第一人稱之女子的「我」春日出遊，乍見風流少年，情不自禁欲以身相許。這種視角類型與前述較為不同，模擬女性的觀點及說話口吻，表面上來看，似乎與男性無關，但畢竟是男性作者的模擬與揣想，由於此種視角類型中的女子都是執著於舊情的，反映了男性作者對女人癡情的期待，男性作者透過更迂迴的方式抽身於文本之外。

不論上述的任何一種視角類型，男性作者都是隱藏且不具個性的，造成此現象的主要原因來自於對文類的認知。一般而言，新的文類必須發展一段時間才能漸趨成熟，在晚唐五代所流行的「曲子詞」與後代所認為的「詞體」文類還有很大的一段距離，由於它尚未進入正統文類的範疇，因此《花間集》的作者在創作時並沒有任何文學傳統的束縛，由於當時社會各階層都盛行曲子詞，花間文人為與民間歌曲區隔開來，故將作品範圍聚焦於歌筵酒席，以娛樂效果為首要考量，因而發展出以女性為主的香豔曲子。

這種軟媚的內容對於男性聽眾最具有吸引力，被突顯的女性被放置於舞台中心的聚光燈下，男性作者隱藏真實的自我，退居於文本的邊緣，單純的做為一個旁觀者。當歌曲開始演唱，隱匿於暗處的作者帶領著無數的男性聽眾，鉅細靡遺的窺視著私密空間中美麗而多愁的女性，順利獲得感官和心靈的極度滿足。如果男性作者的自我意識太強，則降低了歌詞的普遍性，一旦無法引起群眾的共鳴，即失去了娛樂的主要目的。因此，隱藏而不具個性的男性作者，使歌詞達到最佳的普及效果。

四、曲折幽隱的語言特質

由前文所述可知，《花間集》的編纂目的是娛樂性，由於創作時並無正統文類的束縛，因而得以專力朝向女性化發展，作者根據心目中的女性形象外化而形成其獨特的語言特質。葉嘉瑩曾討論花間「女性化語言」之問題，她引用女性主義文評家特麗·莫艾於《性別的／文本的政治：女性主義文學理論》一書中對男女性別的看法：「總以為男性(masculine)所代表的乃是理性(reason)、秩序(order)和明晰(lucidity)，而女性(feminity)所代表的則是非理性(irrationality)、混亂(chaos)和破碎(fragmentation)。」³³更據此廣泛結合詩詞討論男性語言與女性語言的異同。由於「女性化語言」一語的性別意識太強，且與西方女性主義的關係太過密切，所引出的種種問題非單篇論文所能負荷，故本節暫時不碰觸有關性

³³ 〈論詞學中之困惑與《花間》詞之女性敘寫及其影響〉，收於《詞學新詮》，頁 75-76。

別的問題。至於《花間集》的語言特質究竟是什麼？其內涵非常複雜，極難用簡短的語詞涵蓋，王國維曾說：「詞之為體，要眇宜修」³⁴，葉嘉瑩據此以「曲折幽隱」、「深微幽隱」稱之，這雖是詞體特質的總論，但也指出《花間集》重要的精神，以下將從詩詞比較的角度對花間語言特質進行分析。

首先，從語言節奏來看。近體詩的結構非常工整穩定，絕句為五言（或七言）四句、律詩為五言（或七言）八句，句式齊整、節奏規律。可是詞則不然，它又稱長短句，各句的字數皆不等，注入不穩定的因素，打破了近體詩整齊的節奏。葉嘉瑩舉紀昀修改王之渙〈涼州詞〉斷句之例子，其原詞：「黃河遠上白雲間，一片孤城萬仞山。羌笛何須怨楊柳，春風不度玉門關。」紀昀題扇面時因為漏了一個「間」字，故將全詩結構改作：「黃河遠上，白雲一片。孤城萬仞山。羌笛何須怨。楊柳春風，不度玉門關。」葉嘉瑩據此推論：「如果從內容所寫的景物情事來看，則二者本來原可說是完全相同，可是卻因句式之不同，後者遂顯得比前者更多了一種要眇曲折的姿態。可見詞之語言形式的參差錯落，乃是造成其與詩之語言的性質不同的一個重要的原因」³⁵，此例由於少一字而改變原有結構，因而產生了不同的情調，只能說明詩詞的語言性質是不同的，並不能證明長短句與要眇宜脩的特質有必然之關連，以漢樂府〈上邪〉為例：「上邪！我欲與君相知，長命無絕衰。山無陵，江水為竭，冬雷震震，夏雨雪，天地合，乃敢與君絕！」³⁶它的文字形式同樣也呈現參差錯落的情形，但是情感卻很直接。因此，客觀來看，長短句僅提供了一個可以隨音樂自由伸展的文字形式，這個形式只是一個框架，本身並不具有曲折幽隱的特質，但配合音樂與文字之後，則較有騰挪發揮的空間，增加了曲折幽隱的可能性。

其次來談《花間集》的字質特色。《花間集》的色彩性極強，如「銀燭」、「紅袖」、「翠翹」、「青樓」、「金釵」、「黃雲」、「皓月」、「白紵春衫如雪色」……，亦富於視聽嗅觸等等五官感覺，如「白芷汀寒」、「月冷珠簾寒」、「雨停荷芰逗濃香」、「私語口脂香」、「低頭暗理秦箏」、「空聽隔江聲」、「濕透金縷衣」……。與唐代的近體詩相比，語言的修飾性較強，高友工曾提出「始原語」之名，並以「屬」「種」之概念來界定，「就中國詩的用語而言，『人』是『屬』，包含王、相、友、親等『種』。『鳥』包括鸚鵡、燕、雀、鳳凰，『花』包括桂、菊、梨、桃。天地、江湖等語是以『種』表示『屬』的手法。……『人』『鳥』『花』等可稱為『始原語』。」³⁷初唐詩曾有一段時間廣泛的使用始原語，但在《花間集》中，常出現的是「種」的層次，以花為例，如「庭菊」、「紅杏」、「藕花」、「薔薇」……，即使出現的始原語亦是經過修飾的，如「月」，則用「明月」、「新月」、「秋月」、「月華」。而且詩歌的物象面向較為寬廣，詞的範圍集中於狹隘的女性空間，可選擇

³⁴ 王國維著，滕咸惠校注：《人間詞話新注》（臺北：里仁書局，民國76年8月），頁65。

³⁵ 葉嘉瑩：〈論詞學中之困惑與《花間》詞之女性敘寫及其影響〉，頁74。

³⁶ 〔宋〕郭茂倩：《樂府詩集》（北京：中華書局，1991年12月）第一冊，頁231。

³⁷ 高友工、梅祖麟：〈論唐詩的語法、用字與意象〉，《中外文學》第一卷第10期，頁51。

的物象有限，語言也因此呈現精雕細琢、纖弱穠豔的傾向。

《花間詞》中亦多出現靜態動詞，高友工說：「靜態動詞主要在描寫物性。凡中文形容詞用在述語位置而不用繫詞者，可稱之為靜態動詞。如『遲日江山麗，春風花鳥香』中的『麗、香』兩字。這兩個靜態動詞顯然地並不表現動作，只是靜態的描寫而已。」³⁸《花間》之靜態動詞如「花香露紅」的「香」、「紅」、「羅衣濕」的「濕」、「粉香寒」的「寒」、「蜻蜓軟」的「軟」、「紗窗暖」的「暖」、「鶯聲懶」的「懶」、「江聲咽」的「咽」……，這種靜態動詞表面上是表現物象的狀態，但是「寒」、「軟」、「暖」、「懶」、「咽」的感覺是從屬於人的，人的情緒投射於物象所導致的結果，非常隱約細膩的將人物幽微深細的情緒變化勾引出來。

最後進行語法方面的分析。這部分與字質是互相影響的，語法限制了字質可能的發展，也就是說，《花間詞》的字質雖然偏於纖弱幽微，但畢竟這只是部分的現象，必須置於整首的結構之中來討論，若能與相應的語法互相配合，才有可能成就其要眇宜修的特質。

在《花間集》中，溫庭筠置於卷首，共錄其詞六十六首，佔全集約十分之一，後代稱其為「花間鼻祖」，由此可知其重要地位，我們透過溫庭筠詩詞作品的比較來分析語法。其有關女性的詩作如〈和友人傷歌姬〉一詩：「月缺花殘莫愴然，花須終發月須圓。更能何事銷芳念，亦有穠華委逝川。一曲豔歌留宛轉，九原春草妒嬋娟。王孫莫學多情客，自古多情損少年。」³⁹全詩充滿了論斷語言，如「莫」、「須」、「更能」、「亦有」、「莫學」、「自古」，或如〈龍尾驛婦人圖〉：「慢笑開元有倖臣，直教天子到蒙塵。今來看畫猶如此，何況親逢絕世人。」⁴⁰從「直教」、「猶」、「何況」來看，仍是以論斷語法為主，再如〈馬嵬驛〉：「穆滿曾為物外游，六龍經此暫淹留。返魂無驗青烟滅，埋血空生碧草愁。香輦卻歸長樂殿，曉鐘還下景陽樓。甘泉不得重相見，誰道文成是故侯。」⁴¹此詩詠楊貴妃，後半部的論斷性變強，如「卻歸」、「還下」、「不得」、「誰道」等語詞，高友工曾分析論斷句的主觀性極強，其「形式通常是『我知道什麼是如何如何』，或『我認為什麼是如何如何』，其內容帶有真假性。真實性與虛構性不容混淆」⁴²，本來詩人是隱藏在詩的背後，「但用了『不必』等邏輯詞彙，詩人必是現身說法，對事物親作論斷與評價」⁴³，論斷句法對詩意有限制性，讓意義朝指示的方向行進，也因此削弱了意象的感染力。

而溫詞的句法，則以開篇之十四首〈菩薩蠻〉組詞為例，作者大量運用意象並列的方式，其一云：「小山重疊金明滅，鬢雲欲度香腮雪。懶起畫蛾眉，弄妝

³⁸ 高友工、梅祖麟：〈論唐詩的語法、用字與意象〉，《中外文學》第一卷第 11 期，頁 103。

³⁹ 〔唐〕溫庭筠著，〔清〕曾益等箋注：《溫飛卿詩集箋注》，頁 104-105。

⁴⁰ 〔唐〕溫庭筠著，〔清〕曾益等箋注：《溫飛卿詩集箋注》，頁 204。

⁴¹ 〔唐〕溫庭筠著，〔清〕曾益等箋注：《溫飛卿詩集箋注》，頁 90。

⁴² 高友工、梅祖麟：〈論唐詩的語法、用字與意象〉，《中外文學》第一卷第 12 期，頁 157-158。

⁴³ 高友工、梅祖麟：〈論唐詩的語法、用字與意象〉，頁 158。

梳洗遲。照花前後鏡，花面交相映。新貼繡羅襦，雙雙金鷓鴣」(頁1)，內容描述一個富家女子遲起、梳妝打扮的過程，全詞未提一個愁字，但卻充滿著淡淡的哀感。主要是透意象傳達情緒，開端二句屏風與美人臉龐並列，暗示女性所面臨的阻絕感，情感呈現沒有依託的孤立狀態，下片則呈現視角的並列，女人看鏡子與女人看衣服上所繡的金鷓鴣，成雙成對的鳥暗示了自己的形單影隻。這種方式非說明性質，只是透過一個個的意象去渲染氛圍，語法散漫，但相對的字質意象就變得豐富。如「雙雙金鷓鴣」可能的意思有：凝視某物表示自己的想望，鳥成雙對比出自己的孤單；金鷓鴣是金線織就的，金字代表華麗莊重，可能是富貴人家的內室；但由於繡在衣上的鳥是沒有生命的，無法自由飛翔，故造成一種無法動彈之感。這三個解釋又全部統攝於首句的屏風意象之中，雖然在讀解時的速度變慢，但卻引發了論斷語法所無法達到的多義性，情感藉由意象散發出豐富的意涵，的確產生了曲折幽隱的效果。

此種散漫性句法使字質有了多重可能的解釋，不僅溫庭筠如此，亦為花間作品的普遍情形，所不同者乃是程度上的差別。從上述的種種語言的條件來看，長短句的形式提供具變化的書寫空間，與纖柔的字質及散漫的語法結合後，共同構成了「要眇宜修」的婉曲特質。

五、結 論

以上從內容、視角、語言三種層面由外而內的分析了《花間集》的女性化書寫，將這個特殊的現象置於文學史的縱軸上觀察，至少呈現兩個重要的意義。首先，中國傳統為父系社會，男性為所有價值的主要核心，女性一向退居於附屬的次要地位。男尊女卑的情況不但在生活中如此，更徹底的反映在文藝創作上。因此在詞體之前的文類如詩、賦、文……等，都是以男性書寫的形式呈現，意即：作者為男性，所敘寫的內容也是與男性相關的家國、政治……等題材，女人沒有書寫權、偶爾成為男性寫作的題材，如《詩經》中的〈靜女〉、〈中谷有蓷〉、〈有女同車〉、〈東方之日〉；宋玉的〈高唐賦〉、〈神女賦〉、曹植〈洛神賦〉……；漢魏樂府中的〈有所思〉、〈上邪〉、〈婦病行〉、〈焦仲卿妻〉、齊梁宮體詩……等，但從來沒有一種文類是專門針對女性而產生的。但是到了「詞體」的出現，正式的打破了這種文學的恆定性，原本微不足道的女人形象，儼然成為詞體的主要內容，而寫作方式亦遠離了傳統男性書寫的慣例、隨女性為主的內容而趨之「女性化」，在文類發展的歷史上是非常特殊的現象。

其次，在文學的題材裏，女性原本是位於邊緣的，但《花間集》卻將其主體化，擾亂了原來的文學平衡狀態，新的排序結構正在形成，邊緣的文學正逐漸朝向中心移動，故宋元之際話本小說、諸宮調、雜劇……等市民文學開始興起，正

統文學為作者個人獨特之心靈展現，閱讀者多侷限於文人階層，但是市民文學則突破了這種藩籬，文學被商品化，市井小民開始參與文字相關的娛樂活動，成為文學市場的主要消費者，迫使文人不得不重新審視新的文學排序。在這個邊緣主體化的過程中，《花間集》為其過度的主要關鍵。從「女性」的觀點來詮釋《花間集》時，更可顯示它在文學史上重大的轉折意義。

Écriture Féminine in *Hua Jian Ji*

Chen, Kang-ling*

Abstract

Hua Jian Ji, the first complete collection of ci authored by men of letters, compiled by Qung-zuo Zhao, presents the femininity as the significance of these writings. It originates the men-of-letters tradition of ci that can be distinguished from the folk tradition. This article discusses its feminine distinctions in the following four parts. Firstly, I argue that these authors of *Hua Jian Ji* describe women as seemingly disconnected from the reality, actually reflected the projection of men's desires. Secondly, in perspective of the third person or the first person (by the woman tone or by the man tone), *Hua Jian Ji* embodies the image of women, instead of emphasizing the authors' male position. Thirdly, I explain the nuance and the syntactic structure in the expressions. Finally, the phenomena of écriture féminine in *Hua Jian Ji* and their significance in the history of Chinese literature are discussed in detail.

Keyword: Hua Jian Ji, Écriture feminine

* Dr. Chen, Kang-ling is a Assistant professor in the Department of Chinese at the Soochow University.

邵雍的觀物思想

許志信*

提 要

邵雍是一位瀟灑了脫的理學家，沒有其他理學家的嚴肅氣象，他的思想來源比較雜，甚至於更為博學，他的《皇極經世》簡直將宇宙繁複的內容都涵蓋進來了，卻能不離其宗。歸根究柢就是邵雍有一種「觀物思想」，邵雍喜讀莊子，他的觀物思想與莊子息息相關。由此突顯一種孔顏之樂，也就是精神之樂，這種「樂」何來之有？就是由觀物產生的，邵雍主張銷解一己的主觀意識，反對人後天的造作，與人對於萬物的主宰控制，以此來觀物，就可以將宇宙間的一切障礙都消解了，但邵雍畢竟不是道家，他的思想不陷入虛無主義，邵雍是認為人有可能認識萬物的，他不像莊子、佛教將認識都當作一種虛妄，要人取消這種認識的行為，邵雍認為認識是有可能的。於是邵雍觀物就有較多的「人文化」，邵雍認為「心」若是能夠擺脫感官認識，認識的境界就會提升，因為感官認識受制於慾望，容易被慾望蒙蔽，不能得觀物之極至。況且「心」可以去顯示其生命的價值，但也可以限制一己的視野，若是此「心」為情感所拘，此心有了「我」的觀念，就是「情」，不是「理」，就不具有本體意義，這是比較標準的理學主張。就理學所突顯的時代精神而言，邵雍確實有儒家的這種傾向。

關鍵詞：邵雍、觀物、孔顏之樂、理學、皇極經世、莊子

* 現任國立臺北大學中國語文學系兼任助理教授

一、前言

邵雍是一位理學家，他的氣質並不呈現出嚴肅氣象，他似乎比較瀟灑了脫，他的思想也與濂洛關各派的思想不同。可以說他的思想比較雜，甚至於更為博學，受到了較多的道家思想的影響。並且充滿著數術的觀點，他最重要的思想內容就是他比其他的理學家更重視「物」，即更加重視世間的經驗世界，於是他突顯了一種「觀物」的思想，這「觀物」有理學的特色，又有莊子的因素，將這二者融會在一起，理學家本來也講究「醇乎醇」的思想，邵雍的思想明顯有些雜，他的《皇極經世》簡直將宇宙人生林林總總的內容都涵蓋進來了，活像是一部佛教的華嚴經一樣。可是一般的理學家也不討厭他，都認為他的學問不偏離儒學，邵雍的學問較寬，門戶的觀念較淡，可是思想體系也梳理得井井有條。邵雍如何將「理一分殊」的理學思想作這樣寬闊的解釋，可說是難能而可貴。究竟邵雍是如何完整的兼容這些思想而無礙，是很值得探究的。

二、邵雍的觀物思想與其精神樂境

因為邵雍給人最基本的印象，就是胸中全盤是樂，沒有半點染污與渣滓。邵雍何以能夠如此？除了邵雍的秉氣如此，實有邵雍的哲學思想作支撐。邵雍最反對功利，一直是能體悟孔顏之樂的人物，這也是宋儒所體現的理學特徵，亦是理學家最足以吸引後世儒者的重要原因，因為他某種程度消解了儒者經世濟民與道德修養的強烈壓力，這並非邵雍否定道德與經世的價值，而是他的思想強調一種擺脫的特色，這也是邵雍能「樂」的根源。

他有無數描寫精神之樂的詩句，以下列出幾首，就可以看出他的底蘊：「陋巷簞瓢世所傳，予何人則恥蕭然；既知富貴須由命，難把升沉更問天。」¹「名利場中難著腳，林泉路上早回頭；不然半百殘軀體，正被風波汨未休。」²也反對侷促倉皇的人生態度，「造物工夫意自深，從吾所樂是山林。少因多病不干祿，老為無才難動心。花月靜時行水際，蕙風香處臥松陰，閒窗一覺從容睡，願當封侯與賜金。」³又「喜醉豈無千日酒，惜春還有四時花，小車行處人歡喜，滿洛城中都似家。」⁴生命態度詩意棲居，安貧樂道，邵雍一生與政治的瓜葛較少，幾次黨爭他也較置身事外。他雖也有其獨特的理想，可是他較具有獨特的哲人氣息；他住在百泉，他住的地方叫安樂窩，全盤陶醉，可說是一個具有詩人氣質的

¹ 邵雍：〈和登封裴寺丞翰見寄〉，《擊壤集》（臺北：廣文書局，1987年），卷19，頁16b。

² 邵雍：〈自況三首〉，《擊壤集》（臺北：廣文書局，1987年），卷19，頁18b。

³ 邵雍：《擊壤集》（臺北：廣文書局，1987年），卷20，頁11b。

⁴ 邵雍：〈小車行〉，《擊壤集》（臺北：廣文書局，1987年），卷20，頁7a。

隱士；他有詩：「堯夫何所有？一色得天和。夏住長生洞，冬居安樂窩。鶯花供放適，風月助吟哦，竊料人間樂，無如我最多。」⁵他另有詩寫這些景象，他說：

安樂窩中快活人，閑來四物幸相親。一編詩逸收花月，一部書嚴驚鬼神。
一炷香清沖宇泰，一樽酒美湛天真。⁶

寫觀看園圃之樂，他說：

堯夫非是愛吟詩，詩是閒觀蔬圃時，暖地春初才郁郁，宿根秋末卻披披。
葑蔥蒜蔬青遮隴，蒨芋姜韭綠滿畦。時到皆能弄精彩，堯夫非是愛吟詩。
7

可以說邵雍是儒家很具藝術氣息的人物。然重點在這種「樂」自何而來？在邵雍來說並非只是一種感性的態度，而是一種哲學的透悟，其原因就是由觀物產生的，然而觀物如何能產生樂？此成邵雍思想一重要的核心問題，他說：「歡喜又歡喜，喜歡更喜歡；吉士為我友，好景為我觀。」⁸「月到天心處，風來水面時；一般清意味，料得少人知。」⁹邵雍主張銷解一己的主觀意識，反對人後天的造作，與人對於萬物的主宰控制，這是理學除了反對佛老價值虛無之外另有一刃，即在阻止繁瑣的知識經驗擾亂人的心靈，尤其阻止功利主義氛圍過度的張揚與盛行。否則如果以功利為核心就蒙蔽染污了靈明的心靈，失去了思想的高度，如何與佛教那種外無依傍的境界相提並論。儒家在佛學大規模影響知識份子的時代，已經不能如唐儒在死守書齋作那瑣碎的學問與經學的注釋了。¹⁰必須要改變漢唐以來諸儒溺於章句訓詁的特質了。因為佛教對人生的看法深邃而別開生面，尤其其對「苦」的理解可說是說盡了其底蘊，並提出解脫苦的具體方法，這對飽受唐末五代戰亂之苦的人們的心靈安頓，是起了很深刻的作用。儒學面對這種挑戰，就要打破窠臼，另闢思想新局。當時儒學也作了幾種不同面向的發揮，但當時宋初如石介、孫復、胡瑗對於五代以來道德淪喪都有一種強烈的憂患感，於是這些儒者所突顯的主觀性比較強，主張以一己的道德意志維繫社會的道德倫常，這個思想路數比較嚴苦；邵雍走的路和他們不同，卻是要消解主觀性。邵雍突顯了認識的寬闊化、不執著化，邵雍這種思想對於理學系統的擴大化、豐富化有無可取代的價值。另外由於邵雍能消解與破執，就這個原因，於是邵雍的人生態度就顯得瀟灑擺脫，看萬物就處處順眼，徹底看來，邵雍的內心有一個寬容的大世界，這個世界足以包容異己，於是與萬物就不存在著主宰與被主宰的關係，物我兩忘

⁵ 邵雍：〈堯夫何所有〉，《擊壤集》（臺北：廣文書局，1987年），卷21，頁32a。

⁶ 邵雍：〈安樂窩中四長吟〉，《擊壤集》（臺北：廣文書局，1987年），卷20，頁23a。

⁷ 同前註，卷20，頁52a。

⁸ 邵雍：〈歡喜吟〉，《擊壤集》（臺北：廣文書局，1987年），卷20，頁38a。

⁹ 邵雍：〈清夜吟〉，《擊壤集》（臺北：廣文書局，1987年），卷21，頁9b。

¹⁰ 唐代的儒學著重於經學的注解，對義理的闡述是較為缺乏的。

之下就「閒」、「樂」，與其他理學家主張一己生命影響萬物，就顯得寬闊從容，生命更不緊張。那是他認為人的價值力量來自不造作的本體，而這本體貫穿著宇宙人生。可說是不學而能，這樣子自然就會有「樂」的境界。

三、邵雍融入莊子思想的「以物觀物」思想

(一) 邵雍與莊子思想之依違

邵雍喜讀莊子，他的觀物思想與莊子息息相關。那麼邵雍為何獨鍾莊子呢？因為邵雍在思想上相當程度與莊子有相近之處。邵雍是一理學家，可是他思想的根源較其他理學家為雜。但邵雍所處的時代正是理學萌芽之時，對於百家學問的包容性還是比較高的。但是邵雍認為莊子思想在他學術系統中不可或缺的價值，其中最重要是邵雍吸取了莊子的「觀物」思想，「觀物」是一種向外的認識態度。與邵雍同時的程顥也有「萬物靜觀皆自得」的思想，都體現了理學思想的外向特色，這成了宋明理學很重要的課題，因為宋明理學不能一味向內，也需要客觀化，不能只重視人生也要認識宇宙。否則理學如何在思想上與佛教競爭，但邵雍的觀物思想並不由邏輯概念來認識萬物，他較接近於莊子。

觀物思想最早提出為老子，《老子》書云：「以身觀身，以物觀物，以鄉觀鄉，以國觀國，以天下觀天下。」¹¹邵雍的觀物很有老莊氣息，邵雍反對在觀物的過程中有一個「我」作祟。沒有任何的跡象可以說邵雍這種思想與佛教「諸法無我」的思想相關，邵雍對於佛教的闡述是比較少的。邵雍這個主張應該是與老莊比較有關係，也就是所謂的「玄覽」、「忘我」。

因為若是過分強調「我」在宇宙人生的價值作用，人豈不是可以任意縱情，進而戡天役物，成為萬物主宰，而對於「理」則無須依傍，這就變成了一個人文化極強烈的思想。邵雍認為不然，否則邵雍就變成了一個荀子或墨子，而邵雍思想中的墨荀思想相對是比較薄弱的。

邵雍也不主張自己一心可以感悟萬物，否則邵雍就變成另一個陸九淵。陸九淵的問題，就是陸氏主張宇宙即吾心，其可能產生的弊病就像朱熹所說的「只守得空蕩蕩底。」其強調的也就是心，即過份的突顯「心」，忽略了「物」。過分突顯心，其思想容易內向而狹窄，雖然實現人文的意志力較強，卻容易流於以良知心性為價值的武斷與偏執，忽略了宇宙人生的客觀性，象山的學問容易導致這種毛病，是不足為奇的。象山與陽明都有一股自作天地主人的豪氣，這與邵雍有明顯的不同。邵雍不執著於人為萬物主宰的這種觀點，與一般理學家略有差異，反倒有道家莊子的氣味。邵雍突顯了「先天事業有誰為？為者如何告者誰。」¹²突

¹¹ 《老子》第五十四章。

¹² 邵雍：〈先天吟〉，《擊壤集》（臺北：廣文書局，1987年），頁24a。

顯了「理」的客觀存在，這是他很特別的一點。

就莊子而言「道」是天地的根源，天地之所以成天地，正是由於有「道」，這就變成了宇宙人生的本體，亦可由宇宙人生的形下現象體悟回溯「道」的境界；況且莊子並無立一個形上的道，以主宰萬物的形跡，希望萬物各遂其道。然莊子談道旨在「照之以天」，「照」有觀照之義，是如實呈現，不加分毫造作。必須不以我觀物，因為人也是萬物之一，並未見人有何超越萬物之獨特之處，由於莊子並不突出人性中有自覺的善性成分，於是不似儒家將人定為與禽獸不同之物，於是道不在人，人應該以卑微的心態面對萬物。所謂卑微的心態，莊子主張道是每下愈況的，其終極之處就是「道在屎溺」齊物的價值觀。莊子主張要「化」，作到物我兩忘，方能認識萬物。莊子的思想貴在忘我，如他認為人知魚樂，在於人魚兩忘，人魚方能感通，於是人方能知魚。莊子夢蝶，必須兩忘，才能知宇宙之真相。莊子之知物迥異於人之常識，認為「忘」才能觀物知物。邵雍可以說將莊子的這種思想發揮到了極致，又配合著儒家的思想融會成一種新的觀物思想。

然人之與萬物實屬於平等狀態，並未見「人」有何特出之處。莊子這個「化」的修養過程，雖然言化，但是他「化」的過程在於「忘」，即所謂的「心齋」「坐忘」，就是一種「不起念」的心靈狀態。就是一種無我的狀態。由無我將人我對立的概念打破，尤其莊子有一種「夏蟲不足以語冰。」的萬物不相影響的說法。後來郭象特別強調「自然」一義，萬物各付其本來面目，無須相互干擾。況且「我」已經被文明薰染，就已經是渾沌開竅，帶有成見，以非圓滿的境界，是無法正確的認識萬物，如同佛經中盲人摸象的盲點一樣。邵雍正是以郭象的這個基礎來發展他的思想，他提出以物觀物，滌除一己的成見，即是「以道觀物」，但是「道」是形上的本體，渺遠難尋，可尋者是屬於道世界中的萬物。也就是形下世界，於是就是以物自身觀物自身。邵雍突顯了這一點，並且將他發揚光大。他說「以物觀物，性也；以我觀物，情也。性，公而明，情，偏而暗。」¹³邵雍說：

是知以道觀性，以性觀心，以心觀物，治則治矣，然猶未離乎害者也。不若以道觀道，以性觀性，以心觀心，以身觀身，以物觀物，則雖欲相傷，其可得乎？若然，則以家觀家，以國觀國，以天下觀天下，亦從而可知也。

14

這就是「因是」、「自然」的觀點。與郭象的思想十分相近，郭象注莊兼涵儒義，而邵雍雖為儒者，卻有濃厚的莊子意趣，於是邵雍說這稱為「名教之樂」。

（二）由擺脫情累的無我境界所突顯的觀物思想

以「我」觀物是文學的意境，萬物都染上我的色彩。若是有「我」，就是「我」不與萬物化，就是依舊與萬物隔，這就是「情」。邵雍認為「情」有累，不得至

¹³ 邵雍：〈觀物外篇之十〉，《皇極經世》（北京：九州出版社，2004年），卷64，頁557。

¹⁴ 邵雍：《伊川集壤集序》（上海：學林出版社，2003年），頁4。

樂。邵雍一生能悠遊於安樂窩中，瀟灑安適就是理解到了這一點。也就是說邵雍點出了「有我」就苦，「無我」便樂的這一層道理，因為「無我」便能「無賤無貧，無富無貴，無將無迎，無拘無忌。」¹⁵這當中有莊子一種齊物之樂與擺脫情累的解脫之樂。邵雍認為人世只要掌握這個標準就可得樂去苦，兩全其美，這是擅長觀物的境界。反之如一般文人如杜甫的「感時花濺淚」，可說是有我之境的典型，然這些遷客騷人以情染物，正如歐陽修一語道破所說的「此事不關風與月。」完全是人心作祟，也就是為物喜、為己悲，某種程度導致生命顛倒難堪最後都吃到苦果，這對想超越庸俗境界達成一哲學高度的理學家是不足為訓的。邵雍本身也有一些詩文，其風格都體現出一種透悟之樂。「人間好景皆輸眼，世間閒愁不到眉。」¹⁶「生平不作皺眉事，天下因無切齒人。」¹⁷突顯一種理趣，極少愁苦之聲。這根本原因即是其能體現一種觀物之樂，與一般文人的詩作在本質上有很大的不同。理學家對於文學家有比較多的微詞，其原因就在理學家認為詩文已為「我」所染之後，就成為生命的一種負累。反之，若將「我」化去，就不受情感纏繞，能恢復萬物的本然，就是「無我之境」，反倒可以將一己投身於萬物之中，「我」即在宇宙大地之間，消解自身的緊張感，呈現出物我的和諧感。況且我是萬物之一，故亦是「道」之一，若「我」與「物」化，將「我」消解，即是契合於天地之道；這時我的生命正是全盤的道，這恰是邵雍所推崇的境界。即邵雍這樣的思想就是要突顯「天人合一」的說法，充滿了一種人與物和諧的境界，如柳宗元的「回看天際下中流，巖上無心雲相逐。」范仲淹的〈岳陽樓記〉或宋詩「樂意相關禽對語，交花不斷樹生香。」的種種無我之境，這是宋代士人意欲發展的時代精神，邵雍的思想可以說是這個時代的一個表徵。

然邵雍所說的觀物為何？就像邵雍所說的，邵雍說：

況觀物之樂，復有萬萬者焉，雖死生榮辱轉戰於前，曾未入於胸中，則何異四時風花雪月一過乎眼也。成為能以物觀物，而兩不相傷者焉，蓋其間情累都忘去爾。¹⁸

「情累」一去，生命就出現一種超越的瀟灑逍遙，物與物之間沒有矛盾與對立，能相互感通，就是一種「理」的表現，這種境界就是「酒既對花飲，花宜把酒看。」¹⁹邵雍有詩「人言物外有煙霞，物外煙霞豈足誇。若用校量為樂事，但無憂撓是仙家。」²⁰邵雍這樣描述，是他深深理解儒道思想中最不緊張的那一個部分。如此在儒家說來即是孔顏之樂，在道家即是坐忘心齋，可以說儒道最高的境界，亦

¹⁵ 邵雍：〈安樂吟〉，《擊壤集》（臺北：廣文書局，1987年），卷21，頁40b。

¹⁶ 邵雍：〈清風短吟〉卷，《伊川集壤集》（臺北：廣文書局，1987年），卷19，頁36a。

¹⁷ 邵雍：〈造三下答鄉人不起之意〉，《伊川集壤集》（臺北：廣文書局，1987年），卷19，頁37a。

¹⁸ 邵雍：《伊川集壤集·序》，收入《四部叢刊》冊43，用明成化本景印，頁2。

¹⁹ 邵雍：〈對花吟〉，《擊壤集》（臺北：廣文書局，1987年），卷20，頁28a。

²⁰ 邵雍：〈對花飲〉，《擊壤集》（臺北：廣文書局，1987年），卷19，頁43b。

是儒道最能會通之處。晚明以後常有儒者主張儒莊合一，認為莊子是孔顏託孤嫡傳²¹，也是這種道理的發展。更深刻的說，邵雍發現了儒家更超過於道家的「理」的感通，就是以天地萬物為一體的思想寫照。

邵雍也看透時間的荒謬，認為文學家傷時傷春皆是不懂觀物的做法，因為時間是個人主觀的產物，早已染上一「我」字於其中，他說：

夫古今者，在天地之間，猶旦暮也。以今觀今，則謂之今矣；以後觀今，則今亦謂之古矣；以今觀古，則謂之古矣；以古自觀，則古亦謂之今矣。
22

邵雍認為時間的觀念是相對的，他認為對時間的觀點是要打破的。邵雍認為這一切都歸根於是否能夠「無我」，換言之，邵雍認為應該要打破一己的本位，才能突顯這其中的底蘊來。

邵雍認為若能打破本位就是「理」，不能打破本位就是「情」，邵雍將去我、忘我當作修養的最根本，可以說是邵雍強烈的莊子印記，也是他人文化比較薄弱的特徵。而這人文性比較弱的特徵正好使得其學問更加的重視客觀性，於是邵雍的象數之學就更為突顯。

邵雍似乎認為人的心性若屏除成見，將與宇宙本體無異。人若能去除己私成見，以物本身觀物之底蘊，就能一一的與萬物化，這就解決了莊子「因是」「獨化」，將萬物限制於狹窄範圍之中，而不能會通的毛病。尤其邵雍認為人若能開闊自己的胸襟，不陷入一己的井蛙之見；若是將聖人拉下與凡人同，是聖人亦屬芸芸眾生，須消解於大化之中，如莊子書中說「道」是每下愈況，愈卑微就愈深刻，愈忘我境界就愈深。而邵雍等理學家是認為凡人也同於聖人境界，這就是不強調聖人的殊勝境界，這表面雖然也突顯了人修養的方向，其實就核心來說而更強調其客觀性。他說：

然則人亦物也，聖亦人也。有一物之物，有十物之物，有百物之物，有千物之物，有萬物之物，有億物之物，有兆物之物，豈非人乎？有一人之人，有十人之人，有百人之人，有千人之人，有萬人之人，有億人之人，有兆人之人。為兆人之人，豈非聖乎？²³

又曰：

人之能盡物，則謂之昊天。人之能盡民，則謂之聖人。謂昊天能異乎萬物，

²¹ 如覺浪、方以智都有這種看法。參見覺浪盛：《天界覺浪盛禪師全錄》（臺北：新文豐書局，1987年），卷30，頁57904，與方以智：《神跡》，《東西均》（北京：中華書局，2001年），頁152。

²² 邵雍：《觀物內篇》，《皇極經世》（北京：九州出版社，2004年），卷51，頁347。

²³ 邵雍：《觀物內篇之二》，《皇極經世》（北京：九州出版社，2004年），卷52，頁358。

則非所以謂之昊天也。謂聖人能異乎萬民，則非所以謂之聖人也。²⁴

又：

人也者，物之至者也。聖也者，人之至者也。人之至者，謂其能以一心觀萬心，一身觀萬身，一世觀萬世者焉。其能以心代天意，口代天言，手代天工，身代天事者焉。其能以上識天時，下識地理，中盡物情，通照人事者焉。其能以彌綸天地，出入造化，進退古今，表裡人物者焉。²⁵

聖人能盡物，就是聖人無我，於是能那麼悠閒，用一種詩人的氣質觀看天地萬物。

（三）觀物境界的淺深

邵雍認識萬物的方法有淺有深，邵雍就觀牡丹一事作一詩加以描述，「賞花容易識花難，善識花人獨倚欄，雨露功中觀造化，神僊品裏定容顏，尋常止可言時尚，奇絕方名出世間。」²⁶他並不求觀物內容的多寡問題，他重視觀物境界的深淺，總結的說，他為觀物的境界淺深定了一個標準。若以感官慾望的方式認識最淺，若是以「心」的方式認識就是其次，超越「心」的方式認識就是深。超越心的方式是比較難的，是要經過較深的修養。這可以說明邵雍的思想一就是以內在之心為核心，並不是外馳的境界，這些思想在佛教的唯識證量過程講的是比較精微，佛教的「見分」迷惑，意在消解一己的成見，突出認識的正確性。只是邵雍用比較接近儒家的方式來描述。可是在邵雍的文獻之中，並沒有看他提到佛教唯識，不敢說邵雍受佛教影響。

另外邵雍又說：

人不善賞花，只愛花之貌，人或善賞花，只愛花之妙。花貌在顏色，顏色人可效，花妙在精神，精神人莫造。²⁷

邵雍說花的精神人無法契及，即人不知「花」的意思，其原因乃邵雍認為「花」有其獨特的生命，也有其獨立的精神，而人總是侷限在自己的立場之中，以自己的「心」觀花，而不是以花的精神觀花，如此將不能認識花的精神，只能得花的形貌；若人將自己忘卻，反而能得花之精神底蘊。換言之，邵雍認為「心」若是能夠擺脫感官認識，認識的境界就會提升，因為感官認識受制於慾望，容易被慾望蒙蔽，不能得觀物之極至，若能由精神觀花就超過了以形體觀花的境界。況且「心」可以去顯示其生命的價值，但也可以限制一己的視野；若是此「心」為情感所拘，此心有了「我」的觀念，就是「情」，不是「理」，就不具有本體意義，這是比較標準的理學主張；理學對「情慾」的否定未必都是為倫常義理，有一部

²⁴ 邵雍：〈觀物內篇之三〉，《皇極經世》（北京：九州出版社，2004年），卷53，頁366。

²⁵ 邵雍：〈觀物內篇〉，《皇極經世》（北京：九州出版社，2004年），卷52，頁347。

²⁶ 邵雍：〈獨賞牡丹〉，《擊壤集》（臺北：廣文書局，1987年），卷20，頁4a。

²⁷ 邵雍：〈善賞花吟〉，《伊川擊壤集》（臺北：廣文書局，1987年），卷11，頁1b，新編頁78。

分也是為了「心」境界的提升而產生，即呼應莊子「嗜欲深者天機淺」的說法，未必都是為社會秩序服務的。理學家經常是居於山林，多半具有隱士氣息的，其哲學性格往往高過政治性格，以此來解釋邵雍不染於情的思想是很合理的。於是邵雍在這一點上面與其他理學家是相似的，都是不主張染於情的；因為染於情，其認識的境界就不超越，心不染於情才能具眾理；邵雍認為若心能具眾理，則此心的價值才能豁顯，他這一種思想影響後來理學很深，他突顯了一個理學家認識世界的心理狀態，這個心理狀態似乎上承荀子下開朱子。就他下面這一段話，又將具體的心轉到形上的「理」，在這個部分邵雍體現了他的時代性，他說：

夫所以謂之觀物者，非以目觀之也。非觀之以目，而觀之以心也。非觀之以心，而觀之以理也。²⁸

邵雍不主張觀之以「目」，主張進一步觀之以「心」，以「心」擺脫感官世界的虛妄性。此「心」方能正確認識事物，否則「心」仍然是一種「我」意識的陷溺，依舊是一種「情」，於是就邵雍的思想上他連心都要擺脫，於是他主張觀之以「理」，「理」是物本身的規律原則，是自然的條文，是靜態的，這就是一種典型的理學的思維模式了，這對邵雍來說是一連串的破執。當然「理」這種觀念的發揮來自老莊，而莊子主張「觀之以氣」，此「氣」亦是一種個別之狀態，與邵雍之「理」亦有其接近之處，原非先秦儒學的嫡傳，但到了宋明理學的時候卻變成了主流。可以說理學家一向主張「心」到了一種清明無渣滓的虛靈狀態，就能將一己的成見擺脫殆盡，即可以稱為「理」。這一點後來也影響了朱熹，朱熹說：

六十四卦全是天理挨排出來，聖人只是見得分明，便只依本畫出，原不曾一毫智力添助。²⁹

由此觀物，毋意毋必毋固毋我，方能瀟灑無礙，這是很具有莊子氣息的。朱熹也看的出邵雍有莊子的影響，但朱子也不避諱，如朱熹門人黃幹曾問「康節詩嘗有老莊之說，如何？」朱子答：「便是他有些子這個！」³⁰其實邵雍、朱熹都十分強調自然，相較於陸王的「心即理」，其對以人文力量主宰宇宙的慾望還是比較小的。邵雍的思想確實有會通儒莊的地方，其中的儒家包含這孔子與荀子。而邵雍對於莊子的熱愛也相當程度影響了朱熹。

四、邵雍觀物思想超越莊子轉趨儒義的特色

（一）突顯儒家名教之樂的觀物思想

²⁸ 邵雍：〈觀物內篇之十二〉，《皇極經世》（北京：九州出版社，2004年），卷62，頁458。

²⁹ 朱熹：〈答袁機仲〉，《朱文公全集》，卷38，頁432。

³⁰ 朱熹著，黎靖德編：《朱子語類》（北京：中華書局，2004年），卷100，頁2543。

邵雍雖不反對德性的境界，然其所突顯的心卻不是孟子以下至陸王的那種德性感發之心，他所謂的心可說是虛靈的心；孔子曾說「毋意，毋必，毋固，毋我。」正是這種心靈的顯現，於是邵雍對於人文道德的意志性就不如陸王那樣強烈，他是理學家中最特出的一位。對於此邵雍作了一些闡述，他說：

毋意，毋必，毋固，毋我。合而言之則一，分而言之則二，合而言之則二，分而言之則四，始於有意，成於有我；有意然後有必，必生於意；有固然後有我，我生於固。意有心，必先期，固不化，我有己也。³¹

若能將「我」化，心就能不受干擾，這與荀子《解蔽篇》所說的境界十分接近，荀子其實也相當程度影響了宋明理學，他說：

虛壹而靜，謂之大清明。萬物莫形而不見，莫見而不論，莫論而失位。坐於室而見四海，處於今而論久遠，疏觀萬物而知其情，參稽治亂而通其度，經緯天地而材官萬物，制割大理，而宇宙裏矣。³²

以一種虛靈澄靜之心觀理，二者時有相近之處。只是荀子以統類心為核心的名分觀點與理學家仍有差異，荀子的目的是以統類心完成制禮作樂，最終圓滿社會的秩序。理學家雖也重視名教，但對制禮作樂並不像荀子的重視。邵雍最想做的是萬物各安其位，是「名教之樂」，這種名教之樂並非僅屬安排社會結構，若是僅限於此，邵雍就還沒有脫離六朝重視的「階級性」，如此其思想就仍具一種較為封閉性的禮教思想，不可能產生很多的精神之樂，且在理論上也沒有太多創發，不能展開一種宋明的新思潮。邵雍面對的是一個嶄新的學術環境，佛教傳來的眾生平等的理念已深深影響整個時代。邵雍必須去解決儒學在「名教」問題帶給精神世界的負累與現實世界的不平等性，邵雍企圖藉由其觀物思想發展了屬於儒學的新理論。宋初可以說是一個儒學理論重新建構的關鍵時期，邵雍的思想發揮了承先啟後的作用。他強調的觀點在於銷解一己觀點，使萬物各樂其位，在其「理」的境界中安頓一己性命，這在儒家一直有著深長的思想傳統，最能代表的是《中庸》一書，而《中庸》一書之「素位」亦是邵雍建構其思想的重要依據。

有了《中庸》的素位根基，邵雍並想用一心涵容天地。邵雍的六十四卦圓圖實在是包含著宇宙發展變化的秩序，也代表著人文歷史發展的軌跡，內容是十分豐富的。他說：

天地如蓋軫，覆載何高級。日月如磨蟻，往來無休息。上下之歲年，其數難窺測。且以一元言，其理尚可識。一十有二萬，九千餘六百。中間三千年，迄今之陳跡。治亂與興廢，著見於方策。吾能一貫之，皆如身所歷。

³¹ 〈論語·子罕〉，《四書集注》（臺北：學海出版社，1991年），頁76。

³² 荀子：〈解蔽〉，《荀子》，收入《二十二子》冊4，用嘉善謝氏本校刊，引文見卷15，頁7，總頁511-512。

邵雍能觀物也與其對易經有深入的研究有關，但他與程頤易經思想並不相同，程頤特重義理，而邵雍重視象數，他以易經為核心，將宇宙變化之機以象術符號來描述。這就成了邵雍的易數了，邵雍的易數便是他觀物的總結。邵雍作了《伏羲先天四圖》、《伏羲八卦次序圖》、《伏羲八卦方位圖》、《伏羲六十四卦次序圖》、《伏羲六十四卦方位圖》，對伏羲先天易學作了綜合研究。我們任舉數隅來說明，「飛飛物者，性性也。飛走物者，性情也。飛木物者，性形也。飛草物者，性體也。飛走物者，情性也。走走物者，情情也。走木物者，情形也。走草物者，情體也。木飛物者，形性也。木走物者，行情也。木木物者，形形也。木草物者，形體也。草飛物者，體性也。草走物者，體情也。草木物者，體形也。草草物者，體體也。」³⁴聖人藉由觀物的修養，在此就可以措意安排，與天地為參。人的力量也就進一步突顯。不只物如此，人倫世界也是如此，規範得清清楚楚。這樣也就將儒家的名分思想貫串其中，這也就幫邵雍安排出一個他心中構建的宇宙秩序，人間和諧面貌，一切的矛盾就在此完全化解，這就是所謂的「名教之樂」。既然宇宙人間和諧，就是名教之樂，在由名教規範中兩忘，就能體現出觀物之樂，理學禮教的弊端就不存在了，這可說既有名教的秩序和諧之樂，又不存在名教的束縛，邵雍說：「予……謂人世之樂，何嘗有萬之一二，而謂名教之樂，固有萬萬焉。」³⁵這是邵雍對於儒學思想極有貢獻的一點。

（二）萬物可以相互感通的觀物思想

邵雍的思想雖也有荀子的影響，但本質上不同，荀子是經驗主義，經驗主義是積累知識，積累知識在人生態度上就顯得嚴苦而嚴謹。邵雍與莊子一樣主張「忘」，「忘」是去執，不是積累，在精神上就顯得較為灑脫。邵雍認為經驗主義是靠積累統合知識，還是陷入有我的境地，這不是觀物的核心思想。邵雍此處提出了一個神秘主義的看法，認為只有忘我之後才能知「理」。這一點與其他理學家主張格物窮理的思想大異其趣。可以說邵雍這種理論是為了適應佛教節節進逼的態勢所產生的，其核心主要在能將一己消融其間，邵雍說出他賞花月的奧妙，他說「人與花月合為一，但覺此身遊蕊珠。」³⁶若是有「理」隔礙不通，也不能勉強，那是因為「物」「我」未融所導致，換言之，在邵雍的心目中，物我相融即是「理」，他說

物理之學，或有所不通，不可以強通。強通則有我，有我則失理而入術矣。

³³ 邵雍：《伊川擊壤集》（臺北：廣文書局，1987年），卷13，頁27。

³⁴ 邵雍：〈觀物內篇之十二〉，《皇極經世》（北京：九州出版社，2004年），卷62，頁452。

³⁵ 邵雍：《伊川集壤集·序》，收入《四部叢刊》，冊43，用明成化本景印，頁2。

³⁶ 邵雍：〈花月長吟〉，《伊川集壤集》（臺北：廣文書局，1987年），卷19，頁33b。

而邵雍卻是十分低調，要取消「我」在其中所產生的作用。因為就現實層面來說天地之間無非為是非糾葛。若要天地無是非，必須去除「我」之成見，方能得之。

邵雍亦反對萬物隔絕的觀物態度，邵雍曾說「是短非長，好丹非素，一生區區，未免愛惡，愛惡不去，何由是非，愛惡既去，是非何為？」³⁸若是如此，物各因其是而是，就正面看，天地萬物各具天地，可以寬容而共存；就負面看，物與物卻是相互隔絕，各自侷限於一己之狹窄空間，不能感通潤物，這不是具有仁愛懷抱、入世精神的邵雍所能同意的思想。邵雍雖然主張萬物可以進一步相忘而理解，但卻與郭象隔絕萬物的思想迥然不同，郭象暗用儒義，卻未掌握儒家義理之精髓，其只在素位一義打轉，缺乏儒家的積極性與創造性，邵雍與他是不同的，這一點就說明了邵雍雖然也有中庸素位思想，卻是儒家氣息濃厚的思惟。

由於邵雍的「我」在這一番既消解又存在的辨證交錯之後，更突顯一己的人文性。使其能與萬物感通。就是說聖人能統攝，而聖人這種統攝的能力正來自觀物的修養。他說：

所以謂之理者，窮之而後可知也。所以謂之性者，盡之而後可知也。所以謂之命者，至之而後可知也。此三者，天下之真知也，雖聖人無以過之。

³⁹

他描述出一個聖人無我不執的境界，於是能擺脫五官的侷限，超越於萬物之上。他說：「物有聲色氣味，人有耳目口鼻，萬物於人一身反觀，莫不全備。」⁴⁰「四方中正地，萬物備全身。天外更無樂，胸中別有春。」⁴¹能「萬物皆備於我。」這使得邵雍的觀物才具有工夫論，不會只有境界而無達成境界的途徑，使其擺脫了郭象式的危機，這是邵雍作為一個儒家不能避免的思想建設。可以如此說，邵雍這種忘我的觀物思想就已經體現出來他的積極性，即有了儒家「一體之仁」的感通氣息。

邵雍並不認為萬物是虛無的，這種思想最特出之處，一是他承認陰陽物質的真實性，也認為萬物有「一體」的思想，這一體來自陰陽的變化，於是產生了萬物相融而化的思想，消解了一己之「我」，物我皆化之後，亦即達成物我兩忘的境界，這與程顥「一體之仁」、張載「民吾同胞，物我與也。」在思惟上有相當密切的關係，這是一種偏向儒家的認識論與人生態度，是邵雍突顯的儒家精神，作為因應佛教思想壓力的一種武器。邵雍的這個思想實是兼容儒道二家，或說是超越了道家莊子的思想。

³⁷ 邵雍：〈觀物外篇之十二〉，《皇極經世》（北京：九州出版社，2004年），卷64，頁569。

³⁸ 邵雍：〈是非吟〉，《擊壤集》（臺北：廣文書局，1987年），卷22，頁34b。

³⁹ 邵雍：〈觀物內篇之十二〉，《皇極經世》（北京：九州出版社，2004年），卷62，頁458。

⁴⁰ 邵雍：〈樂物吟〉，《擊壤集》，（臺北：廣文書局，1987年），卷23，頁9b-10a。

⁴¹ 邵雍：〈自貽吟〉，《擊壤集》，（臺北：廣文書局，1987年），卷23，頁6b。

（三）宇宙可以徹底認識的觀物思想

邵雍主張去除情累之「理」，這一個「理」深刻的影響了朱熹，朱熹也主張「理」無造作的特質。朱熹也主張心是虛靈空明的，正是「半畝方塘一鑑開，天光雲影共徘徊。」之喻。我們也可如此說，朱熹也許是由邵雍這邊得到了觀物的思想。朱熹對於邵雍的學問十分欣賞，並在許多層面上受其影響，其實朱熹也具有濃厚的道家性。但值得注意的是，朱熹與邵雍雖運用了道家的思想，但他們僅是運用了一些道家的思惟，其義理核心仍是儒家的。他們本身也認為其並非道家，而是純粹的儒家，或當代與稍後的理學家也如此認為。這是什麼原因？雖然在認識萬物的方法上，邵雍與莊子有相當雷同之處，但是因為邵雍有比較積極的認識過程，邵雍不像莊子是一種認識虛無論，他認為若能以消解「我」的這種態度觀物，還是會正確認識萬物的，人的力量並非全不可為，邵雍對於人的態度是理學主張的，這一點使他還不失成為一個儒家，也很少看到六七百年來有宋明理學家對他提出不純或歧出的質疑。如邵雍說：

道為天地之本，天地為萬物之本。以天地觀萬物，則萬物為物。以道觀天地，則天地亦為萬物。⁴²

他認為宇宙皆有「道」的存在，他說：

春夏秋冬者，昊天之時也；《易》《詩》《書》《春秋》者聖人之經也。天時不差，則歲功成矣，聖君不忒，則君德成矣。天有常時，聖有常經，行之正則正矣，行之邪則邪矣。邪正之間，有道在焉。行之正則謂之正道，行之邪則為之邪道。邪正之由人乎？由天乎？天由道而生，地由道而成，物由道而行，天地人物則異也，其於由道一也。夫道也者道也。道無形，行之則見於事矣，如道路之道，坦然使千億萬年行之，人知其歸者也。⁴³

這都突出邵雍以道為本體的思想，仍具有一種價值存在，他並不像佛教是緣起的思想。邵雍認為若能掌握「道」，「天地」也有其終始，於是「天地」終將與「萬物」化，一層一層超越，這彷彿如華嚴菩薩一層一層破執，直到成佛的這種道理。「成佛」在邵雍來說就等於是成聖人。認識「道」這件事畢竟人還可以有作為，絕不是消極的，否則邵雍的思想就不足以呼喚儒家的精神。

由此可見邵雍思想溢出於莊子，轉向於儒家的重要原因，即邵雍認為宇宙人生是可以徹底認識的；因為邵雍學問底子畢竟不是道家，他認為人有可能認識萬物，他不像莊子回歸到「坐忘心齋」的境界，因為道家並無「觀物得性」的貫通，基本上於是以虛無作結，將認識的結果擺脫。邵雍也不同意佛教的思想，因為佛教以山河大地為見病，將認識都當作一種虛妄，要人取消這種認識的行為，

⁴² 邵雍：〈觀物內篇之三〉，《皇極經世》（北京：九州出版社，2004年），卷53，頁369。

⁴³ 邵雍：〈觀物篇五十九〉，《皇極經世書》（北京：九州出版社，2004年），卷12，頁73。

以達成「無生法忍」「滅盡定」的不起一念狀態。因為邵雍雖也能擺脫主觀，但邵雍認為認識萬物是有可能的，若是沒有邵雍思想，朱熹那一種格物窮理的思想能否發展的出來，還是有疑問的。

只是邵雍與一些理學家不同，理學家中尤其是心學學派，都認為要有我存在才能認識一個世界，「我」的價值被提的很高。而邵雍卻認為人若忘我，才能真的統攝萬物。換言之，人若想真正知萬物，就不要插足其中，否則為成見所染，將適得其反。他說「天心復處是無心，心到無時無處尋，若謂無心便無事，水中何處卻生金。」⁴⁴邵雍這種以「無心」悟「天心」的思想發展是在當時的理學家中獨樹一格的，這雖在在某一程度上突顯出受郭象「無心」的思想影響，但這也突出了邵雍轉向儒義的重要線索。因為邵雍雖也強調「無心」，卻不完全與郭象相同，邵雍的「無心」是由無心感悟出天心，以消解主觀來突出客觀，邵雍這一層思想與郭象所主張的人不能認識萬物的態度是有很大的不同，他說：

以我徇物，則我亦物也。以物徇我，則物亦我也。我物皆致意，由是天地亦萬物也，萬物亦我也。何物不我，何我不物，如是則可以宰天地，可以司鬼神。⁴⁵

邵雍認為以物觀物本不當有我，如莊子然。又認為將我化為物後，以物觀物後能將萬物底蘊為我生命所認識，而我之生命未必能為萬物所理解，故人於此處猶有其迥異於物之殊勝之處，人的精采處在此呈現。人能經由與物兩忘之後，確實能知物的底蘊，「萬物亦我也，我亦萬物也；何物不我，何我不物。」⁴⁶邵雍也認為宇宙萬物有能為一虛靈澄澈的聖人心靈所理解，於是一切萬物之理就能兼備於我。就像鏡子與水一樣善鑑萬物一般，如實呈現，這就是聖人的境界。邵雍這樣的思想就能打通內外的隔閡，邵雍說：

夫鑑之所以能為明者，謂其能不隱萬物之形。雖然，鑑之能不隱萬物之形，未能若水之能一萬物之形也。雖然，水能一萬物之形，又未若聖人之能一萬物之形。⁴⁷

邵伯溫之註解極佳，頗能說出這段話的底蘊，他說：

夫天下之真知，豈非其至明乎？明莫如鑑，萬物無隱形。然鑒之工制，銅質不一，謂若水之清明止靜，肖物惟一，形更無遁也。第水能照表不照裡，可止不可流，微有所撓而物形亂矣。又未若聖人之觀物，如鑒之空而不障

⁴⁴ 邵雍：〈寄亳州秦伯鎮兵部〉，《擊壤集》（臺北：廣文書局，1987年），卷20，頁3a。

⁴⁵ 邵雍：〈觀物內篇之二〉，《皇極經世》（北京：九州出版社，2004年），卷52，頁351。

⁴⁶ 邵雍：《漁樵問答》（北京：九州出版社，2004年），頁87。

⁴⁷ 邵雍：〈觀物內篇十二〉，《皇極經世》（北京：九州出版社，2004年），卷62，頁457。

一物，如水之止而不雜一形。⁴⁸

邵雍認為聖人勝過於水與鏡，水與鏡善鑑萬物，不雜己私。然鏡、水難免還有氣質之染而成污濁面目，而聖人「觀物以物」，將一己忘卻，則是知「理」，正是不染一情，能看見萬物的本來面目，如此樣樣淡泊，「天地有常理，日月無遁形，飽食高眠外，率是皆虛名。」⁴⁹如此樣樣順眼，「著身靜處觀人事，放意閒中練物情，去盡風波存止水，世間何事不能平？」⁵⁰就是這種境界。

邵雍經由寬容的認識過程而能達到與萬物感通的結果，最終能理解萬物真諦與境界，這就與莊子經忘我反照之後，我依舊不能知物的虛無狀態不同。總體說來，莊子還是將人與物隔閡過深，不得完全之感通，尤其莊子強調渾沌不能開竅的主張，否定認識本身的價值，加上郭象所注之莊子主張以齊物論解釋逍遙遊，認為大鵬與鷦鷯各得其境界，各享其逍遙，二者非但不相互理解，二者更陷入一己僵固之本位，經「觀物」認識萬物的可能性就更低了。雖然郭象這樣主張有著容忍與自由的寬闊胸襟，但也造成對人生無為的消極態度，這樣也造成了對人或後天價值的否定，產生對人類秩序規範的否定，這是邵雍這樣人文性格強烈的儒者所不能接受的。

（四）突顯理學風格的人文化觀物思想

邵雍是由對萬物的觀察突顯「人」的地位，認為「物」本身無法自觀，除了將「人」的價值突顯，並且認為「人」可以觀物，這是邵雍肯定人的價值，邵雍認為人力仍然可以決定一些內容，「羲軒堯舜雖難復，湯武桓文尚可循，事既不同時又異，也由天道也由人。」藉由融合儒道，去除了莊子的消極性，突出了儒家人可與天地並立為參的人文性，並認為所謂的「萬物皆備於我」的絕對自信不是不可能，而是將自己「我」的意識徹底擺脫之後的圓滿境界，也就說「人」是可能藉由觀萬物而知萬物的，這又超越了莊子「生也有涯，知也無涯」的虛無思想，將人的意義顯現出來了，將人後天可能的努力顯現出來了。雖然郭象注莊未必符合莊子實情，但莊子的義理卻在某種程度是如此的，這方面更顯現出莊子這方面的義理缺陷。邵雍不能再循舊轍，他在這一部分有一種創發，開啟了理學主客觀合一的思想。

邵雍認為有很深生命修養的聖人是真的能觀物，邵雍在此也突出聖人的獨特性，在於他經不斷觀物過程中能化為一統類之「理」，這稱為「反觀」，這一點顯示了邵雍的儒家性。邵雍認為唯有人能遍知萬物之理，其他萬物則不能。這突顯了周敦頤以來人為萬物之最靈秀者之理學本色。這與道家認為「生也有涯，學也無涯，以有涯隨無涯，殆矣。」的認知虛無論大異其趣。也與道家認為應該取消

⁴⁸ 邵雍：《皇極全書》（北京：九州出版社，2004年），頁460。

⁴⁹ 邵雍：〈書事吟〉，《擊壤集》（臺北：廣文書局，1987年），卷19，頁7b。

⁵⁰ 邵雍：〈天津感事二十六首〉，《擊壤集》（臺北：廣文書局，1987年），卷19，頁12b。

人在萬物中的獨特價值大異其趣，邵雍說：

《易》曰「窮理、盡性，以至於命。所以謂之理者，物之理也；所以謂之性者，天之性也。所以謂之命者，處理性者也；所以能處理性者，非道而何？」⁵¹

邵雍是認為人能掌握道的，並不是如道家將價值全置於虛無之地，這是邵雍人文化的部分，也顯現出他對理學思想的積極發展性。他說：

道之道盡於天，天地之道盡於物，天地萬物之道盡於人。人能知天地萬物之道盡於人者，然後能盡民也。⁵²

若是人全依賴命運，隨著自然變化起伏，如此人的能動性、積極性全部都會消失，邵雍的思想在這個地方超越了他狹窄的隔閡，修正了莊子的消極無為，成就了他醇乎醇的儒家本色。邵雍認為人之所以為人的價值就在能得萬物造化之趣。「造化從來不負人，萬般紅紫見天真；蒲城車馬空撩亂，未必逢春便得春。」⁵³若無人的參與，造化終究歸於寂寥，這樣的思想就使他具有宋明理學的思想特徵；像周敦頤就說人是萬物之最靈秀者，二程子就是要人們能窮理，這一個時代的思想傾向就是想要擺脫自佛老盛行之後的價值虛無狀態，周敦頤是理學的開山始祖，其主張對理學的發展具有指標性的作用，主張「人」要繼續的發揮他在宇宙人生的積極作用，突出自己做聖賢的終極願望，這種精神已經成為宋儒反對佛老的學術武器。邵雍在「忘我」「無心」的基本前提下，也是想突顯人的積極作用，但他與其他理學家最大不同之處，就是不採取權威武斷的態度，而是採取一種寬容的態度。

邵雍的思想是同意後天的努力，而努力到了盡頭就是「聖人」。這是理學家的儒者本色，他說：

人者，物之至靈者也。物之靈，未若人之靈，物尚由是道而生，又況人靈於物乎？是知人亦物也，以其至靈，故特謂之人也。⁵⁴

又：

天生萬物各遂其一，唯人最靈。⁵⁵

又：

物為萬民生，人為萬物靈，人非物不活，物待人而興。⁵⁶

⁵¹ 邵雍：〈觀物內篇之三〉，《皇極經世》（北京：九州出版社，2004年），卷53，頁365。

⁵² 同前註，頁377。

⁵³ 邵雍：〈和張子望洛陽觀花〉，《擊壤集》，（臺北：廣文書局，1987年），卷19，頁35a。

⁵⁴ 邵雍：〈觀物內篇之九〉，《皇極經世》（北京：九州出版社，2004年），卷59，頁425。

⁵⁵ 邵雍：〈偶書〉，《擊壤集》（臺北：廣文書局，1987年），卷20，頁32b。

又曰：

夫人也者，暑寒晝夜無不變，雨豐露雷無不化，性情形體無不感，走飛草木無不應。故目善萬物之色，耳善萬物之聲，鼻善萬物之氣，口善萬物之味。靈於萬物，不亦宜乎！⁵⁷

他又說：

人之所以能靈於萬物者，謂目能收萬物之色，耳能收萬物之聲，鼻能收萬物之氣，口能收萬物之味。聲色氣味者，萬物之體也。目耳口鼻者，萬物之用也。體無定用，惟變是用。用無定體，惟化是體。體用交而人物之道於是備矣。⁵⁸

又曰：

動者體橫，植者體縱，人直橫而反縱也。飛者有翅，走者有趾，人兩手翅也，兩足趾也。飛者食木，走者食草，人皆兼之，而又食飛走也。故最貴於萬物也。⁵⁹

邵雍這些論證有些出於臆測，有些限於形上思想所產生的模式思維，未必正確，但他提出這些例證無非是在證明人的特殊性，突顯他的人文性，人不只是被動的為時勢所轉，人應該是積極的創造事業，尤其是人文性的聖賢事業。

於是，總結的說，邵雍雖然主張客觀觀物，但並不是支離，也不是各因其是，於是他不是郭象，他倒也像荀子、王弼、華嚴經等思想一樣一般不放棄一種終極統攝的思想。這顯現出他對於人文價值的體現。

五、對陰陽變動的宇宙體認與聖人知機的觀物思想

（一）陰陽動靜與象數體系與觀物的關係

邵雍學易，他很突出陰陽的這兩種素質，雖然他並不否認太極。邵雍觀物觀得極透徹，也由相對觀點的理解中，看出他的觀物視野，他觀「天地」能看到他的視野，他說

欲知天地之所以為天地，則舍動靜，將奚之為？⁶⁰

⁵⁶ 邵雍：〈接花吟〉，《擊壤集》（臺北：廣文書局，1987年），卷21，頁13b。

⁵⁷ 邵雍：〈觀物內篇之一〉，《皇極經世》（北京：九州出版社，2004年），卷51，頁345。

⁵⁸ 邵雍：〈觀物內篇之二〉，《皇極經世》（北京：九州出版社，2004年），卷52，頁357。

⁵⁹ 邵雍：〈觀物外篇之十〉，《皇極經世》（北京：九州出版社，2004年），卷63，頁509。

⁶⁰ 邵雍：〈觀物內篇之五〉，《皇極經世》（北京：九州出版社，2004年），卷55，頁387。

邵雍可以說是先從陰陽著眼，再體悟太極，而不是冥想太極再觀察陰陽，此點與朱熹格物十分相近，也注定了邵雍的學術規模會比較大，而且邵雍突顯了客觀化宇宙的變化性。邵雍認為一切萬物的「化」都來自陰陽之屈伸，也就是陰陽互為其根，由此變化成一個豐富複雜的宇宙，邵雍說「自下而上謂之升，自上而下謂之降，升者生也，降者消也。故陽生於下，而陰生於上。是以萬物皆反。陰生陽，陽生陰，陰復生陽，陽復生陰，是以循環而無窮。」⁶¹於是就由此推衍出繁華的萬象，又：

太極既分而兩儀立矣，陽下交於陰，陰上交於陽，四象生矣。陽交於陰，陰交於陽，而天生之四象，於是八卦成矣。八卦相錯，然後萬物生焉。是故一分为二，二分为四，四分为八，八分为十六，十六分为三十二，三十二分为六十四，故曰分陰分陽，迭用柔剛，故《易》六位而成章也。十分為百，百分為千，千分為萬，猶根之有幹，幹之有枝，枝之有葉，愈大則少，愈細則繁，合之斯為一，衍之斯為萬。⁶²

邵雍藉由觀物的思想，突顯出他一個龐大的象數系統，就連對大衍之數五十，邵雍也有看法，他又說：

《易》之大衍何數也？聖人之倚數也。天數二十五，合之為五十，地數三十，合之為六十。故曰五位相得而各有合也。⁶³

邵雍可將其這套義理貫通於歷史文化，以一元貫串多元，這就是邵雍的象數思想，最能突顯出邵氏的客觀化思想。朱熹對康節以這樣觀物方法而成就的大體系，是給予莫大的贊賞，他說「猶根之有幹，幹之有枝，愈大則愈小，愈細則愈繁。」⁶⁴因為儒家面對佛教《華嚴經》所塑造的這樣龐大的宇宙體系，一直是顯得無力回應，雖然常以不屑的態度面對，但是儒者的內心卻有著強烈的壓力。而就儒家本身系統當中，又有何種理論能將這樣紛雜的大世界觀物得盡，這是理學家必須解答的根本問題，否則無法說明其思想與佛老莊子有何不同之處，也無法於佛教那樣恢闊而嚴密的思想一爭高下的，這是邵雍所面對於佛教思想挑戰所必須因應的內容，邵雍創立象數最根本目的應該在此。然邵雍的理論為何？邵雍認為萬物雖然繁複，但是其根源有相通之處，否則邵雍之學將成支離之學，甚至於其象數之學都要淪為江湖迷信，又如何成為理學之一派？並如何對後來理學產生很大的影響！後來朱熹也接受了邵雍的這一點，朱熹也認為格物窮理到盡頭，有豁然開朗的一日，就是說經觀物的認識手段，萬物有相通的可能。朱熹說：

蓋有如是之理，便有如是之象，有如是之象，便有如是之數，有理與象數

⁶¹ 邵雍：〈觀物外篇〉，《皇極經世》（北京：九州出版社，2004年），卷64，頁549。

⁶² 邵雍：〈觀物外篇〉，《皇極經世》（北京：九州出版社，2004年），卷63，頁505。

⁶³ 同前註，頁524。

⁶⁴ 朱熹：〈與郭冲晦〉，《朱文公全集》（臺北：大化書局，1985年），卷45，頁276。

便不能無辭。《易》六十四卦，三百八十四爻，有自然之象，不是安排出來的。⁶⁵

朱熹以「理」統合起來，那邵雍呢？邵雍更精彩的地方是他知道觀物，邵雍對於象數分析極細，導源其由象數中的觀照，悟出關鍵的天心，這可以說是邵雍將內外打通的一個最核心的關鍵；雖然邵雍不似明末諸儒有將本體取消的傾向，但邵雍重視陰陽勝過其他理學家亦是不爭的事實，他又說：

陽消則陰生，故日下而月西出也。陰盛則敵陽，故月望而東出也。天為父，日為子，故天左旋，日右行；日為夫，月為姤，故日東出，月西出也。⁶⁶

而陰陽互為勢用，邵雍曰：

陽不能獨立，必得陰而後立，故陽以陰為基；陰不能自現，必待陽而後現，故陰以陽為倡。⁶⁷

然而邵雍認為的陰陽是相輔相成的，可說是陰陽互為其根的主張者。他說：

性情形體者，本乎天者也。走飛草木者，本乎地者也。本乎天者，分陰分陽之謂也。本乎地者，分剛分柔之謂也。夫分陰分陽，分柔分剛者，天地萬物之謂也。備天地萬物者，人之謂也。⁶⁸

天地人都是在相對的境界之中。這是悟道生命轉換後的境界，「否泰悟來知進退。」⁶⁹邵雍更具體的說「嚴霜殺盡還逢雨，野火燒殘又遇春。」⁷⁰一種相反變化的宇宙觀。邵雍認為宇宙人生的變化全由一種相對概念變化而成，這正是易經思想的影響。也就是不必在內心世界定一個是非，來決定萬物的絕對價值。邵雍如此的思想就能夠產生較多權變或寬容的學術內涵，後來晚明的思想即承襲邵雍而來，尤其是李贄反對是非、孫奇逢不立崖岸的學術，孫奇逢也對邵雍其人其學有較多的嚮慕，其原因也正在此。

邵雍認為儒家經書就表現在這陰陽變化一境界上，他說：

夫昊天之盡物，與聖人之盡民，皆有四府焉。昊天四府者，春夏秋冬之謂也，陰陽升降於期間矣。聖人之四府者，《易》《書》《詩》《春秋》之謂也。⁷¹

⁶⁵ 朱熹著，黎靖德編：《朱子語錄》（北京：中華書局，2004年），卷6，頁117。

⁶⁶ 邵雍：〈觀物外篇之七〉，《皇極經世》（北京：九州出版社，2004年），卷64，頁551。

⁶⁷ 邵雍：〈觀物外篇〉，《皇極經世》（北京：九州出版社，2004年），卷64，頁551。

⁶⁸ 邵雍：〈觀物內篇之十一〉，《皇極經世》（北京：九州出版社，2004年），卷62，頁447。

⁶⁹ 邵雍：〈閒行吟〉，《擊壤集》（臺北：廣文書局，1987年），卷19，頁42a。

⁷⁰ 邵雍：〈芳草短吟〉，《擊壤集》（臺北：廣文書局，1987年），卷19，頁35b。

⁷¹ 邵雍：〈觀物內篇之三〉，《皇極經世》（北京：九州出版社，2004年），卷53，頁367。

又曰：

若然，則皇帝王伯者，聖人之時也。《易》、《詩》、《書》、《春秋》者，聖人之經也。時有消長，經有因革，時有消長，否泰盡之矣。經有因革，損益盡之矣。否泰盡而體用分，損益盡而心跡判，聖人之事業，於是乎備矣。

72

春夏秋冬配上四部經書，邵雍為這個混亂的世界鑄造了一個秩序，相互配合，「變而時而便天下之事，不失禮之大經。」⁷³邵雍認為舉凡萬物的道理不離開經書，邵雍也企圖為這個大宇宙找出一個規律，更人文化一些，他也為歷代的發展找出一個宇宙的規律，這個規律並不是融合百家，而是以儒家經書為核心的醇乎醇的儒家思想，因為邵氏認為儒家經書尤其是易經即是聖人觀物之後的總結，這使得邵雍的思想範圍仍然侷限在儒家裡面，並沒有超越儒家思想的較高創發性，「千萬年之人，千萬年之事，千萬年之情，千萬年之理。」這個規律總結為易經的說法就是動與靜的境界。邵雍不將「動」「靜」其中之一視為本體，這就是陰陽動靜並行的思想，是將這矛盾的概念並存，並且認為二者了不妨礙的思想，這樣他才能在時變的思惟中作更多的發揮，他說：

天生於動者也，地生於靜者也，一動一靜交，而天地之道盡矣。動之始，則陽生焉；動之極，則陰生焉，一陰一陽交，而天之用盡矣。靜之始，則柔生焉；靜之極，則剛生焉，一剛一柔交，而地之用盡矣。⁷⁴

這就是說邵雍所觀之物不是死寂不動的靜態死理，而是動態的運動狀態，是一種矛盾的活動狀態，這一種動靜之機恰是宇宙的根本。「夫一動一靜者，天地至妙者歟？夫一動一靜之間者，天地人之至妙至者歟？」⁷⁵他又說：

為今日之山，是昔日之原，為今日之原，是昔日之山。山川尚如此，人事宜信然。⁷⁶

他認為天地之間有鼎革消長，變化無端，他對歷史的變化有一種統括式的理解，換一種莊子的說法就是「化」。而這種「化」是肯定原先物質存在的思想，不認為宇宙原始是空寂的，換言之，就是相反的物质互為其根源，與佛教本體是空寂的，一切藉由緣起變現的思想也大異其趣，佛教基本上是無始的思想，而邵雍並不認為如此。

當然這其中有取自於莊子的思想，但莊子只知道消解的是我，不知道萬物也

⁷² 邵雍：〈觀物外篇之五〉，《皇極經世》（北京：九州出版社，2004年），卷55，頁387。

⁷³ 邵雍：〈觀物外篇之六〉，《皇極經世》（北京：九州出版社，2004年），卷56，頁392。

⁷⁴ 邵雍：〈觀物內篇之一〉，《皇極經世》（北京：九州出版社，2004年），卷56，頁389。

⁷⁵ 邵雍：〈觀物內篇之五〉，《皇極經世》（北京：九州出版社，2004年），卷55，頁390-391。

⁷⁶ 邵雍：《擊壤集》（臺北：廣文書局，1987年），卷3，頁12。

消解，邵雍認為莊子的限制就在於此。邵雍要對莊子作一種突破，他認為物與我都是天地之物，必須兩忘，邵雍提出一種「反觀」的思想，他說：

聖人之所以能一萬物之情者，謂其能反觀也。所以謂之反觀者，不以我觀物者，以物觀物之謂也。既能以物觀物，又安有我於其間哉。⁷⁷

這一種境界也都是「道」之所在，由此無我可以統合天地紛紜的變化。這就是聖人境界，邵雍這個看法儒家性就很高了，物若消解，人也就有其價值，有能觀未來之機的能力，他說：

時有消長，事有因革，非聖人無以盡之。所以仲尼曰：「可與共學，未可與適道；可與適道，未可與立，可與立，未可與權。是知千百世之時，千萬世之經，豈可畫地而輕言哉！」⁷⁸

這種變化並非平凡人所能理解，唯獨聖人知道動靜之化，變動之機，於是能夠窮理盡性，邵雍認為聖人的境界全藏於一本易經之中。因為易經的卦象變化，正像是宇宙紛呈的萬狀，將剛柔陰陽的屬性巨細靡遺的分析，其間的憂患祥泰交錯進行，聖人能將自己的主觀氣息洗盡，於是能知易理之底蘊，也就是見陰陽相對之樞機。換言之，在矛盾相對的表象中，每一卦相都涵蓋天地萬物紛呈百態，便能知未來發展之機，錢穆說「人與萬物，本偏而不全，但人能由偏合全。」⁷⁹於是朱熹十分贊美邵雍，當程子說邵雍的學問是「空中樓閣」時，朱熹反駁說「四通八達。」⁸⁰這除了朱熹較程頤對宇宙論的認識更進一層，思想體系更為龐大之外，其實更重要的是就是他看出來了邵雍的學問能統類。以觀物的方法統類，並且能知道變化的軌跡，不只有知先天，也能知後天。我們看邵雍自己說的「先天之學，心也。後天之學，跡也。出入有無生死者，道也。」⁸¹這就是邵雍不只有義理，也能有象數的原因了。朱熹也不否定象數，並能突顯「理一分殊」之道，於是更能理解邵雍。邵雍也確實十分重視象數，象數是企圖將心性客觀化的具體內容，二程子對於邵雍最不滿之處也就在此，而邵雍思想最特出於宋代理學的地方亦在於此。

（二）審時度勢與逆料未來的觀物能力

然而邵雍是儒家，不談怪力亂神，不說輪迴轉世，如何逆料未來？雖然儒家有《易經》之書可以知幾，然以宋明理學對易經詮釋的傳統都較為偏向義理，可說是處憂患之學，對於推測未來命運的理論建構顯得缺乏興趣，然萬物既是變化

⁷⁷ 邵雍：〈觀物內篇之十二〉，《皇極經世》（北京：九州出版社，2004年），卷62，頁478。

⁷⁸ 邵雍：〈觀物內篇之十〉，《皇極經世》（北京：九州出版社，2004年），卷60，頁433。

⁷⁹ 錢穆：《中國思想史》（臺北：臺灣商務印書館，1990年），頁178。

⁸⁰ 朱熹：〈邵子之書〉，《朱子語類》（北京：中華書局，2004年），卷100，頁2542。

⁸¹ 邵雍：〈觀物外篇下〉，《皇極經世》（北京：九州出版社，2004年），卷64，頁563。

不定，試問聖人有何能耐能用「數」加以預測？而且就現實狀態說，人間未來的事有許多人文變數，如何憑藉一些玄妙的手段加以推測，如此天地的數豈不變成一個死數，理就變成一個死理；因為一切萬物的變化都可濃縮總結為「一」，都可以被數術所算定，通通變成了形上的思想，於是歷來儒者都對象數之學歸於江湖算卜之流，十分鄙視。這在宋明理學家注易就基本上採取這個原則，如明末清初的王夫之就批評說

如邵子之圖，一切皆自然俳比，乘除增減，不可移易，則亦何用勤勤於德業為耶？舒潔闔目，一覽而盡，天地之設施，聖人之所不敢言，而言之如數家珍，此術數家舉萬事萬理而規之前定，使人無懼聽其自始至終之術也。⁸²

王夫之的批評並不算錯，邵雍必須以及如何避免這種質疑，也成為邵雍思想中一個重要問題。邵雍此處確實表現出較多的神秘性，也許有些人會認為他這種思想難免有佛教《楞嚴經》「捨識用根」的思想在其中，在修行方法上，二者確有相似之處。或許這只是一種學術氛圍，唐宋在大環境到處充滿著禪宗的氣息，邵雍難免受了整個時代環境的影響。實際上從有關邵雍的文獻當中看來，邵雍未必深受佛教那樣的影響，但不可否認的他和傳統的儒家有些不同。邵雍只能說當人主觀意識消失的時候，就能夠較多的突顯這種知幾的能力，「知幾」就是當萬物時勢未變之時所體現出來洞燭力。而知幾就是先肯定一切時勢是會變的狀態為前提，而這種能力是心靈愈清明的時候愈容易顯現，邵雍恐怕自己都有這種體驗，理學家一般是以生命體驗注經，未必如樸學家以古文獻注經，邵雍有許多預測未來的書，當然未必可靠，但邵雍自己恐怕也有些知機的能力，他才在這個部分上作較多的強調。朱熹就曾推崇邵雍「天挺人豪，英邁蓋世。駕風鞭霆，歷覽無際。手探月窟，足躡天根。閒中今古，醉裏乾坤。」⁸³說得更詳盡一點就是：「邵子這道理，豈易及哉！他腹裡有這個學，能包括宇宙，終始古今，如何不做得下！放得下！」⁸⁴邵雍究竟有無知未來的神通不得而知，但從朱熹推崇邵雍的態度看來，除了對邵雍的嚮往之情外，也由邵雍這裡取得了許多思想寶藏。雖然朱熹的觀物方式未必與邵雍一樣，朱熹難免有我，朱熹雖說虛靈能知眾理，與邵雍有相近之處，但是畢竟不夠徹底，還有太多的知識包袱；不像邵雍能徹底放下忘我，邵雍之所以能知眾理，原因也就正是能忘我。其實一切宗教之所以能預測未來，或與未知之鬼神溝通，都必須有一個忘我的過程。如薩滿教之通神、佛教之無念、入定，老莊之忘機，道教畫符不起一雜念，幾乎沒有不循此路。邵雍由觀物進入推測未來的這個理論可說是合情合理的。然邵雍認為未來變動之理可以預測，依此路數發展，後來走入卜筮星算的路子，也是必然的方向。邵雍雖然重視象數，但

⁸² 王夫之：《周易內傳發例》（臺北：成文出版社，1986年），頁227。

⁸³ 朱熹：《朱熹集》（海口：海南國際出版中心，1996年），頁4385。

⁸⁴ 朱熹：〈邵子之書〉，《朱子語類》（北京：中華書局，2004年），卷100，頁2542。

就其思維方式，整體說來是較輕於用智，這樣子下來，「心」的力量就不如其他理學家的強烈，邵雍與道家相比，人文化是較為強烈，但是若與理學家相比是比較重視自然的，人文性是比較弱的。

（三）聖人的觀物境界

邵雍將這種能將「觀物」做到盡善盡美的人就稱為聖人，他說：

是知人也者，物之至者也。聖也者，人之至者也。物之至者，使得謂之物之物也。人之至者，始得謂之人人也。夫物之物者，至物之謂也。人之人者，至人之謂也。以一至物，而當一至人者，則非聖人而何？人謂之不聖，則吾不信也。何哉？謂其能以一心觀萬心，一身觀萬身，一物觀萬物，一世觀萬世者焉。⁸⁵

這就是說聖人正要有知機的修養。觀動靜之機，他說：

人皆知天地之為天地，不知天地之所以為天地。不欲知天地之所以為天地則已，如其欲知天地之所以為天地，則舍動靜將悉之焉？⁸⁶

他又說：

又謂其能以上識天時，下盡地理，中盡物情，通照人事者焉。又謂其能以彌綸天地，出入造化，進退古今，表裡人物者也。⁸⁷

據邵雍的觀點，萬物雖都由於「化」而形成殊相，而這個「化」也有本末的關係，然邵雍之所以為邵雍，就在於他觀物之理的方式不是朱熹，更不是荀子的觀點，而是另闢蹊徑，總體說來，朱熹荀子都是知過去，也就是說統類過去，知靜態之「理」，是理性的歸納，顯得人已無任何創造的可能；而邵雍是能知變動之機微，能推未來之理，充滿了神秘的氣息，也有較多實踐的意義，他的學問後來常被江湖術士引用的原因亦在於此。

然邵雍畢竟是一位具有儒家經世濟民懷抱的儒者，他並不是將觀物當作認識萬物、求取知識的方法而已，而是另有心曲，邵雍的觀物思想仍有其實用的一面。邵雍認為能觀物、能搏轉陰陽、觀察陰陽底蘊的精神境界才有價值，於是他推崇孔子，因為孔子能觀物，也能知易，孔子未必是一個宇宙人生的理論觀察者或研究者，但邵雍認為他能知宇宙萬物變化之樞機。邵雍心中的孔子似乎與程朱的形象略不相同。這正是邵雍認為孔子的思想比較重視形下，即理學家所言之陰陽思想，而知「陰陽思想」即是一種「觀物」的認識途徑。邵氏說「仲尼曰：『殷因

⁸⁵ 邵雍：〈觀物內篇之二〉，《皇極經世》（北京：九州出版社，2004年），卷52，頁359。

⁸⁶ 邵雍：〈觀物內篇之五〉，《皇極經世》（北京：九州出版社，2004年），卷55，頁390。

⁸⁷ 邵雍：〈觀物內篇之二〉，《皇極經世》（北京：九州出版社，2004年），卷52，頁359。

於夏禮，其損益可知也。周因於殷禮，其損益可知也。其或繼周者，雖百世可知也。」如是，則何止於百世而已哉！億千萬世，皆可得而知之者。」⁸⁸邵雍認為孔子能藉由觀歷史知未來之機，由於修養使得聖人知道這個宇宙變化規律與文化演進的軌跡。他又說：

革而革者，一世之事業也。革而因者，十世之事業也。因而革者，百世之事業也。因而因者，千世之事業也，一世之事業者，非五伯之道而何？十世之事業者，非三王之道而何？萬世之事業者，非仲尼之道而何？是知皇帝王伯者，命世之謂也。仲尼者，不世之謂也。⁸⁹

又說：

匹夫以百畝為土，大夫以百里為土，諸侯以四境為土，天子以九州為土，仲尼以萬世為土。若然，則孟子言「自生民以來，未有如夫子也。」斯亦不為之過也。⁹⁰

他又說：

先天之學，心也。後天之學，跡也。出入有無生死者，道也。⁹¹

可是邵雍認為人處天地之間並非無為，邵雍的「道」兼涵主觀、客觀，未發、已發。然而聖人若是只知道這個規律，卻無插手融入的餘地，那卻是生命極大的遺憾，聖人必須有一種觀物的修養，才能為宇宙人生作出積極的貢獻，如此邵雍思想更大的積極性就產生了。他說：

時有消長，事有因革，非聖人無以盡之。所以仲尼曰「可與共學，未可與適道。可與適道，未可與立。可與立，未可與權。」是知千萬世之時千萬世之經，豈可畫地而輕言哉！⁹²

邵雍在面對宇宙變化之時，很看重時勢一義，他認為惟有知時勢者才能達聖人的境界，其言曰：「是知時有消長，事有因革，前聖後聖，非出於一途。」⁹³這也是邵雍所突顯的謙虛心態，他說：

夫古今者，在天地之間，猶旦暮也。以今觀今，則謂之今矣。以後觀今，則今亦謂之古矣。以今觀古，則謂之古矣。以古自觀則古亦謂之今矣。是知古亦未必為古，今亦未必為今，皆自我而觀之也。安知千古之前，萬古

⁸⁸ 邵雍：〈觀物內篇之五〉，《皇極經世》（北京：九州出版社，2004年），卷55，頁389。

⁸⁹ 同前註，頁388。

⁹⁰ 邵雍：〈觀物內篇之六〉，《皇極經世》（北京：九州出版社，2004年），卷56，頁395。

⁹¹ 邵雍：〈觀物外篇之下〉，《皇極經世》（北京：九州出版社，2004年），卷64，頁569。

⁹² 邵雍：〈觀物內篇之十〉，《皇極經世》（北京：九州出版社，2004年），卷60，頁436-437。

⁹³ 邵雍：〈觀物內篇之七〉，《皇極經世》（北京：九州出版社，2004年），卷57，頁407。

之後，其人不自我而觀之也？⁹⁴

邵雍說「今古都歸一局碁。」⁹⁵不只是「時間」，「空間」也是，由此可見邵雍的時空概念是很敏銳的，邵雍說：

動之大者，謂之太陽，動之小者，謂之少陽；靜之大者，謂之太陰，靜之少者，謂之少陰。太陽為日，太陰為月，少陽為星，少陰為辰。日月星辰交，而天之體盡之矣。靜之大者，謂之太柔，靜之小者，謂之少柔。動之大者，謂之太剛，動之小者，謂之少剛，太柔為水，太剛為火，少柔為土，少剛為石，水火土石交，而地之體盡之矣。⁹⁶

這一些話重點在一「化」字，突顯萬物的「無常性」。然邵雍的「無常」性與佛教主張苦諦的觀點不同，邵雍就根本而言也就是要審時度勢，不可拘執不通。這才能顯現出聖人於此一時代的絕對價值，這就是邵雍對時空有一種較為獨特並超越儒家的看法；邵雍有詩深刻的說明這樣的思想，「天道有消長，地道有顯夷；人道有興廢，物道有盛衰。物盛物衰隨氣候，人榮人瘁逐推移。天邊新月有時待，水上落花何處追。」⁹⁷邵雍認為人是無法用自身邏輯經驗去觀察經驗世界的變化，不如忘卻自己的成見，隨時空之變化而變化；如此物我均自得無礙，由這種輕鬆的方式加以觀物。進而可由此掌握歷史變化的軌跡，人生最高的的意義恰恰在此，這是邵雍與傳統儒家最大的不同。

六、結 語

邵雍的學問核心可說是以「觀物」為核心，他將易經與莊子結合，在忘我的境界下突出「理」的高度，成就了宋明理學的系統，又在「理」的觀點中，突顯人文的精神，使其不偏離儒家的本色，邵雍以其灑脫的生命態度及思想境界，使得理學的境界較多的脫離其嚴肅性，也是禮教對於人性的束縛得到較多的解脫，這都是邵雍觀物思想較特殊的一點。邵雍的思想在理學家一向以「雜」聞名，這是邵雍十分重視易數，可是邵雍卻能將其貫通，貫通於「理」的境界，這就使邵雍的觀物思想有著「理一分殊」的程朱氣息，於是他所觀之物雖多，胸中卻能一無負擔，又能全盤忘幾，這就超越了易經而進入了莊子，邵雍的思想突顯了一個很重要的訊息，也就是他的思想有很多的莊子思想烙印，這個思想烙印，說明的理學家一直存在的莊子因素，這在後來林希逸注解莊子突顯的極為明顯。

邵雍認為宇宙之樞機無非心物二者，聖人能盡其中之底蘊。但是這一套歷史

⁹⁴ 邵雍：〈觀物內篇之五〉，《皇極經世》（北京：九州出版社，2004年），卷55，頁386。

⁹⁵ 邵雍：〈答客〉，《擊壤集》（臺北：廣文書局，1987年），卷19，頁7a。

⁹⁶ 邵雍：〈觀物內篇之一〉，《皇極經世》（北京：九州出版社，2004年），卷51，頁351。

⁹⁷ 邵雍：〈首尾吟〉，《擊壤集》（臺北：廣文書局，1987年），卷20，頁29a。

卻是經學的歷史，早就被「道」決定的歷史，不是由經驗世界描繪出的歷史，這使得邵雍的「陰陽」思想中不可避免的要突顯「太極」的成分，這一點注定了他的客觀性依舊是有其限度的。

參考書目

- 邵雍：《伊川擊壤集》，上海：學林出版社，2003年。
- 邵雍：《伊川擊壤集》，臺北：廣文書局，1987年。
- 邵雍：《皇極經世》，北京：九州出版社，2004年。
- 邵雍：《梅花易數》，北京：九州出版社，2004年。
- 王弼：《周易略例》，樓宇烈校釋：《王弼集校釋》，臺北：華正書局，1992年。
- 郭象注：《莊子》，臺北：藝文印書館，2000年。
- 杜甫：《杜少陵集詳注》，香港：中華書局，1974年。
- 蘇軾：《蘇軾全集》，上海：上海古籍出版社，1993年。
- 蘇軾：《東坡易傳》，長春：吉林文史出版社，2002年。
- 程顥、程頤：《二程集》，北京：中華書局，2006年。
- 程頤：《易程傳》，臺北：源興書局，1988年。
- 林希逸：《莊子虞齋口義校注》，北京：中華書局，1997年。
- 陸九淵：《象山全集》，臺北：中華書局，1966年。
- 朱熹著，黎靖德編：《朱子語類》，北京：中華書局，2004年。
- 曹端：《曹端集》，北京：中華書局，2000年。
- 王夫之：《莊子解》，臺北：里仁書局，1995年。
- 方以智：《藥地炮莊》，臺北：廣文書局，1975年。
- 方以智著，龐樸注：《東西均注釋》，北京：中華書局，2001年。
- 錢澄之：《莊屈合詁》，合肥：黃山書社，1998年。
- 孫奇逢：《理學宗傳》，臺北：藝文印書館，1967年。
- 覺浪道盛：《天界覺浪盛禪師全錄》，收錄於《中華大藏經》，臺北：修定中華大藏經會，1968年。
- 郭沫若：《十批判書》，臺北：丹楓書局，1986年。
- 郭慶藩：《莊子集釋》，臺北：世界書局，1988年。
- 錢穆：《莊老通辨》，臺北：東大書局，1990年。
- 錢穆：《宋明理學史》，臺北：學生書局，1987年。
- 蒙培元：《理學範疇系統》，北京：人民出版社，1989年。
- 侯外廬等：《宋明理學史》，北京：人民出版社，1984年。
- 《大方廣佛華嚴經》，臺北：佛陀教育基金會，2005年。
- 呂澂：《中國佛學源流略講》，臺北：里仁書局，1985年。
- 蔡方鹿：〈論邵雍經學的義理化傾向及其歷史地位〉，中州學刊，2007年3月，第二期。
- 徐剛：〈邵雍自然哲學思想對朱熹的影響〉，孔子研究，1997年第3期。
- 田憲成：〈析邵雍一分为二思想〉，鄭州：學習論壇，1996年4月。
- 劉立夫：〈邵雍元會運世說之實質〉，衡陽師專學報，1995年1月。

SaoYong 's thought of enjoing the sight all the world

Xu, ZhiXin*

Abstract

SaoYong is a philosophical scholar 。 SaoYong is a Confusion philosophical school that developed during the song and ming dynasty 。 But he is not serious in attitude 。 His theory is come from many school of thought 。 Everyone thinks SaoYong's knowledge is complex 。 His Confusion knowledge mix together all the branch of Confusion 。 SaoYong have a thought of enjoing the sight all the world 。 This theory is near with ZhuangZhi 。 It emphasizes a happiness of Confusion 。 Where come from ? Sao Yong think that we will be oblivious ourself so we feel what is happy 。 Enjoing the sight can know everything and everyone 。 So SaoYong is a Confusion school , not a Taoist school 。 He do not ignore nothingness 。 SaoYong thinks the basic meaning is pure heart 。 If pure heart was not polluted by our sense organ , we can know everything and everyone 。 And SaoYong effected his dynasty and other philosphier 。

Keyword: SaoYong, ZhuangZhi,
thought of enjoing the sight all the world,
happiness of Confusion, Confusion philosophical school that
developed during the song and ming dynasty,
ZhuangZhi

* Dr. Xu, ZhiXin is a Assistant professor in the Department of Chinese at the National Taipei University.

由北曲般涉調〔耍孩兒〕曲段觀察元雜 劇所存之諸宮調遺形

侯淑娟*

提 要

般涉調之名來自宋燕樂。《全元散曲》以般涉調〔耍孩兒〕或〔哨遍〕組套者，共有四十二套；劇曲般涉調雖未有單獨組套者，但雜劇聯套常見〔耍孩兒〕、〔哨遍〕、〔煞〕等曲牌之曲段組織，與中呂、正宮套數聯用，形成借宮聯套。《元曲選》和《元曲選外編》借〔耍孩兒〕曲段以聯套者，共有七十二本。北曲雜劇之般涉調曲段與諸宮調說唱關係密切，《劉知遠諸宮調》、董解元《西廂記諸宮調》等作般涉調之曲頗多，但牌調形式與戲曲般涉調不甚相同。本文就般涉調在諸宮調和戲曲中的牌調、聯套形式深入分析，就作品以歸納類型；〔耍孩兒〕用入劇曲聯套，具有「借宮」的意義，在劇情上常有轉折之變化，從劇情探索聯套之寫作筆法，可見元雜劇作者以借宮聯套變化戲劇情節的內蘊意義，亦可見元雜劇承繼諸宮調的遺形。在諸宮調和戲曲聯套曲段的分析比較中，二者呈現互為影響的聯繫。

關鍵詞：般涉調、耍孩兒、北曲、元雜劇、諸宮調

* 現任東吳大學中國文學系專任副教授

前 言

戲曲之宮調音樂源遠流長，宮調之下各繫若干曲牌，依曲牌音樂特性而相聯組織，則形成套數。元代之北曲雜劇套數規律嚴謹，一折一宮一套，一本四折，一套不論多少隻曲牌，必須一韻到底，此為組織元雜劇套數之通例。若依元燕南芝菴〈唱論〉所述，元代通用宮調共計十七，包含仙呂調、南呂調、中呂宮、黃鐘宮、正宮、道宮、大石、小石、高平、般涉、歇指、商角、雙調、商調、角調、宮調、越調；¹周德清《中原音韻》在其論「樂府」宮調曲牌時自註，以為當時流傳之宮調有十二，²道宮、高平、歇指、角調、宮調等五宮調已不見所繫曲牌；但楊蔭瀏《中國古代音樂史稿》論〈雜劇的音樂〉認為就劇作觀察，通用宮調只有仙呂宮、雙調、中呂宮、正宮、南呂宮、越調、商調、黃鐘宮、大石調等九個宮調。³筆者就《元曲選》和《元曲選外編》⁴所收百餘種雜劇觀察，在九個宮調中，大石調是最少用者。今之北曲譜所收宮調共有十一個，其中之般涉調甚為特殊。

鄭師因百認為般涉調之名來自宋燕樂，⁵在散曲可見不少套數，筆者檢閱《全元散曲》，共有四十二套；至於在劇曲中，般涉調未有單獨組套者，但雜劇聯套常見〔耍孩兒〕、〔哨遍〕、〔煞〕等曲牌之曲段組織，借入中呂、正宮，形成借宮聯套。近日筆者檢索《元曲選》和《元曲選外編》，發現借〔耍孩兒〕曲段以聯套者，共有七十二本，為數甚多。

元雜劇之般涉調與諸宮調說唱關係密切，檢視《劉知遠諸宮調》可發現般涉調之曲頗多，但牌調形式與北曲般涉調不甚相同。近年研究諸宮調之專書雖不多，相關之單篇論文卻不少。如龍建國 2001 年所提之博士論文《諸宮調研究》，已在 2003 年出版為專書，⁶其研究包含諸宮調的音樂體制及與南北曲之關係，並發表多篇相關論文，如〈論諸宮調音樂單位的組合形式〉⁷、〈論諸宮調對北曲的影響〉⁸……共計 10 篇，而謝桃坊〈宋金諸宮調與戲文使用之詞調考略〉⁹、楊東

¹ 〈唱論〉收於《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959 年 7 月第一版，1982 年 11 月第 4 次印刷），第一冊，頁 160-161。

² 詳參註 1 前揭書，頁 224。

³ 參見楊蔭瀏《中國古代音樂史稿》（臺北：丹青圖書有限公司，民國 74 年 5 月，臺一版），第三冊，第二十三章〈雜劇的音樂〉，頁 117。黃「鐘」宮作黃「鍾」宮。

⁴ 本文所檢閱為明臧懋循編《元曲選》，臺北：宏業書局，民國 71 年 9 月初版；民國隋樹森編《元曲選外編》，臺北：宏業書局，民國 71 年 3 月初版。後之引文標記頁次，皆用此版本。

⁵ 參見鄭騫《北曲套式彙錄詳解》，臺北：藝文印書館，民國 62 年 4 月初版，頁 122。

⁶ 《諸宮調研究》，江西：江西人民出版社，2003 年 10 月第一版第一刷。感謝龍教授在研討會中之贈書與肯定拙作討論之觀點。

⁷ 見《江西財經大學學報》，2004 年第 2 期，頁 87-90。

⁸ 見《井岡山師範學院學報》，2004 年第 1 期，頁 5-9。

甫〈從六個方面看諸宮調對北曲形成的影響〉¹⁰，分別探討諸宮調與南戲北劇的關係，與本文所探討之主題相關。但本文研究之特點在以元曲劇本之聯套為核心而逆溯觀察，由作品之詞調、曲牌比較其形式差異。因此，本文將就般涉調在諸宮調和北曲雜劇中的牌調、聯套形式深入分析，就作品以歸納類型，觀察其異。此外，〔耍孩兒〕彙入劇曲聯套常為「借宮」形式，從作品之分析歸納可知〔耍孩兒〕曲段在劇情上常有轉折之變化，本文從劇情探討般涉調〔耍孩兒〕聯入套數之情節轉折與寫作筆法，觀察其從諸宮調承繼而來之說唱遺形的多種變化。

一、般涉調牌調在北曲雜劇與諸宮調運用之分析

般涉調曲牌在北曲雜劇中常與中呂聯用，以《北曲新譜》為例，其卷八般涉調共收〔哨遍〕、〔麻婆子〕¹¹、〔牆頭花〕、〔急曲子〕、〔耍孩兒〕、〔煞〕、〔尾聲〕等七種牌調。但若檢索元周德清之《中原音韻》和明朱權《太和正音譜》則可發現，二書皆載般涉調共八章，¹²除《北曲新譜》所列七種外，又有〔瑤臺月〕一章。從《中原音韻》到《北曲新譜》皆屬北曲系統曲譜，由元而民國，在流傳中曲牌之通用觀念已明顯不同。在北曲雜劇與諸宮調的比較中，可發現其差異更大。

以金刊《劉知遠諸宮調》為例，¹³此書雖為殘本，卻可看出般涉調之短套運用頻繁，列為般涉調的牌調共有〔牆頭花〕、〔耍孩兒〕、〔哨遍〕、〔麻婆子〕、〔沁園春〕、〔蘇幕遮〕等六種。董解元之《西廂記諸宮調》時代略晚於《劉知遠諸宮調》，¹⁴其所用牌調是在上述六種之外，又增〔太平賺〕、〔夜游宮〕、〔柘枝令〕、〔長壽仙袞〕、〔急曲子〕等五曲。若與北曲譜相較，《劉知遠》和《董西廂》二諸宮調之〔沁園春〕、〔蘇幕遮〕，《董西廂》之〔太平賺〕、〔夜游宮〕、〔柘枝令〕、〔長壽仙袞〕皆不見收於北曲譜中。而《北曲新譜》之〔急曲子〕雖未見於《劉知遠諸宮調》，卻已出現在《董西廂》；〔煞〕曲則在兩本宋金諸宮調皆無，雖然今所見之《劉知遠諸宮調》為殘本，難以據此推論〔急曲子〕和〔煞〕確為《劉知遠諸宮調》所無，但是後出之《董西廂》確無此曲，卻也可看出一些可能不存於其中的端倪。不過，在《天寶遺事諸宮調》中常有〔煞〕曲出現，由其曲牌形式和

⁹ 見《東南大學學報》（哲學社會科學版），2005年第4期，頁95-101。

¹⁰ 見《廣西師範學院學報》（哲學社會科學版），2005年第4期，頁46-51。

¹¹ 《中原音韻》與《太和正音譜》皆做〔臉兒紅〕。

¹² 《太和正音譜》，收於《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年7月第一版，1982年11月第4次印刷），第三冊，頁61-62。

¹³ 《劉知遠諸宮調》是現存三種諸宮調中時代最早的版本。本文所引文獻為凌景埏、謝伯陽校注之《諸宮調兩種》，山東：齊魯書社，1988年2月第一版第一刷。

¹⁴ 龍建國引謝桃坊之說而加以考定，認為《劉知遠諸宮調》應出於北宋瓦肆而流傳於金；而董解元《西廂記諸宮調》則略晚，應在金章宗昌明六年（1195）至泰和五年（1205）之間。詳參註6前揭書，頁26-42。以下凡引董解元《西廂記諸宮調》皆簡稱《董西廂》。

曲牌間之組織觀察，《天寶遺事諸宮調》之〔煞〕曲應是受元代雜劇影響而出現。

同見於《劉知遠諸宮調》和《董西廂》之般涉調牌調，只有〔牆頭花〕、〔耍孩兒〕、〔哨遍〕、〔麻婆子〕仍保留在元代北曲聯套中，但不論《劉知遠諸宮調》或《董西廂》，其〔牆頭花〕、〔耍孩兒〕、〔哨遍〕、〔麻婆子〕都仍是詞牌的雙片形式。今舉《劉知遠諸宮調》〔耍孩兒〕之例，以見其牌調形式。

〔般涉調耍孩兒〕翁母二口兒亡了「三七」，墓頂上由然土溼。無端洪信和洪義兩人，倒大來愚迷。使機關待損劉知遠，更怎□(禁)傍邊兩個妻，聒聒地向耳邊唆送，快與凌持。○開口只叫做劉窮鬼，喚知遠壇前侍立。洪義叫呼新女婿，略聽這漢分析：「既然入舍深村裏，這農務終朝何演習。抄著手入來，大□漢仁甚不會！」

〔尾〕「身上穿羅綺衣，不鋤田不使牛不耕地。伊自道怎生莊家裏放得你？」洪義手持定荒□(桑)棒，展臂一手□(摔)定劉知遠衣服。¹⁵

由上述之例可見凌、謝二氏之斷句以呈現唱詞意義為主，未校定句式，也未區別正字、襯字，從其近於口語的敘述方式，上下片每句之相對字數觀察，再參酌今傳北曲譜格律體式，此曲應該包含若干襯字。近世學者認為《劉知遠諸宮調》流行于金，其時代比北雜劇早，應是宋金時期諸宮調的原始形式，今見〔般涉調耍孩兒〕仍保留詞牌上下片的形式，「開口只叫做劉窮鬼」是下片開頭，校注者特別以圈形記號別之。〔尾聲〕是類似南曲曲套之六言或七言三句的形式，其式為後之北曲所吸收，因此《北曲新譜》為般涉調〔尾聲〕所定之式為「四句：三·三。·七。·七。·」，¹⁶雖是四句，但首二句之三言正是與諸宮調首句「身上穿羅綺衣」之六言折腰句之拆分變化有關，由此可見其對元代戲曲之影響。「洪義手持定荒□(桑)棒」兩句是以「說」的方式結束「知遠走慕家莊沙佗村入舍第一」的十九個唱段。¹⁷〔耍孩兒〕此種雙片形式，在《天寶遺事諸宮調》中已有所改變。

《天寶遺事諸宮調》為元代王伯成所作，在明清兩代的曲選和曲譜，如《詞林摘豔》、《雍熙樂府》、《北詞廣正譜》中常被徵引，今舉其〔耍孩兒〕為例，與上述之《劉知遠諸宮調》參看，以見其異。

《天寶遺事諸宮調·遺事引》在〔耍孩兒〕之後有〔煞〕曲四支，其曲文內容為：

¹⁵ 參見註 13 前揭書，頁 16。

¹⁶ 參見鄭騫《北曲新譜》，臺北：藝文印書館，民國 62 年 4 月初版，頁 208。所用符號依《北曲新譜》之例，「。」為協韻之句，「·」為協否均可，「。」為不必協韻之句。「七」為七言單式句，可析為「四、三」形式，「七乙」為雙式句，其句法可析為「三、四」形式。為省篇幅，是後援用皆不再贅敘。

¹⁷ 「知遠走慕家莊沙佗村入舍第一」之般涉調曲有〔牆頭花〕(頁 8)和〔耍孩兒〕。除了般涉調之曲外，共用商調、正宮、仙呂、南呂、歇指調、商角、黃鍾、中呂等八個宮調的曲牌，又有纏令兩組。

〔耍孩兒〕漁陽燈火三千丈，統大勢長驅虎狼。響珊珊鐵甲金歌，明晃晃斧鉞刀鎗，鞭颼剪剪搖旗影，橫水粼粼射甲光。憑驍健，馬雄如獬豸，人劣似金剛。

〔四煞〕潼關一鼓過元平蕩，哥舒翰應難堵當，生逼得馬駕幸西蜀，馬嵬坡□抑君王。一聲□外將軍令，萬馬蹄邊妃子亡。扶歸路，愁觀羅襪，痛哭香囊。

〔三煞〕好似火塊般曲調新，錦片似關目強，如沙金璞玉逢良將。愁臨阻豸平搔首，曲到關情也斷腸！雖脂粧，不比送君南浦，待月西廂。

〔二煞〕遇奸邪惡折罰，逢忠直善播揚，合人情剖判的無偏黨。也是那鶯歌燕舞雙行樂，也是那虎鬪龍爭百戰場。能編綴，零裁錦繡，碎剪冰霜。

〔一煞〕俺曾列詩書几案邊，下工夫燈火傍，日營搜用盡平生量，怨東風桃李嫌春短，恨秋雨梧桐值夜長。請才思，翰林風月，吏部文章。

〔煞尾〕俺將這美聲名傳萬古，巧才能播四方，歎行中自比編絕唱，教普天下知音盡心賞。¹⁸

由上述之例可見《天寶遺事諸宮調》的般涉調〔耍孩兒〕已是元代曲牌的單片形式，其九句之數，各句字數皆與元代北曲譜例相合；而在〔耍孩兒〕之後加煞曲若干的組織形式，亦是元曲散套和雜劇聯套曲段的形式。

再觀諸宮調般涉調其他牌調，如〔牆頭花〕亦有相類的變化。《劉知遠諸宮調》之〔牆頭花〕是詞牌長調三片形式，其體為：

〔般涉調牆頭花〕強人當此，一一都分派：「今有并州大元帥，與親尊相見休辭。」言絕，旗幡綽開。○一人出馬，眾軍都不解，無語心中盡暗猜，其人綽起絲鞭，高呼：「經絡好在？○從別你安樂？吾今到此來。」安撫定目觀，深認得容顏好驚駭！離雕鞍，卓下剛刀，摘了弓箭，脫却袍鎧。¹⁹

此例以圈形記號區別二、三片之詞牌形式。但在《天寶遺事諸宮調》則以類北曲之單調小令出之，疊用之曲又以「么篇」標明。其例如下：

〔牆頭花〕無端乳鹿，入禁苑平欺誑，慣得□祿山野物縱橫恣來往；避龍情子母似恩情，登鳳榻夫妻般過當。

〔么篇〕如穿人口，國醜事難遮當，將祿山別遷為薊州長。便興心買馬招軍，合下手合朋聚黨。

〔么篇〕恩多決怨深，慈悲反受殃。想唐朝觸禍機，敗國事皆因偃月堂。

¹⁸ 見註 13 前揭書，頁 101-102。

¹⁹ 見註 13 前揭書，頁 75。

張九齡村野為農，李林甫朝廷拜相。²⁰

由上述之例可見，《天寶遺事諸宮調》運用牌調已擺脫詞調形式，與元雜劇用曲之慣例相同。

〔牆頭花〕在《北曲新譜》有二體，正體為五句，²¹ 幺篇之第三換頭為六句，²² 《天寶遺事諸宮調·遺事引》之三首〔牆頭花〕，若去其襯字，與《北曲新譜》之例極為相合。筆者認為這是元雜劇在普遍流行壯大後之反餽影響，諸宮調說唱的牌調組織已變為北曲形式，其趨近元代北曲的現象甚為明顯。葉慶炳在〈諸宮調正宮道宮南呂宮黃鐘宮定律〉之「敘例」說明其定律標準，皆以無名氏《劉知遠諸宮調》和董解元《西廂記》之曲為則，而《天寶遺事諸宮調》僅作部分參酌，因「王伯成撰天寶遺事諸宮調，則深受北曲影響，非復為純粹之諸宮調體。」²³ 正可為筆者由作品比較觀察之推論的佐證。

二、諸宮調之般涉調曲段形式類型分析

般涉調在北曲雜劇中無法獨立成套，但卻常見用於諸宮調。金刊《劉知遠諸宮調》殘本所見般涉調牌調共有〔牆頭花〕、〔耍孩兒〕、〔哨遍〕、〔麻婆子〕、〔沁園春〕、〔蘇幕遮〕六種，其說唱之形式組織多為單支隻曲加尾聲，其中〔沁園春〕加尾聲出現次數最多，共四次；〔牆頭花〕加尾聲其次，共出現三次；〔麻婆子〕和〔耍孩兒〕加尾聲又其次，各出現二次；〔蘇幕遮〕和〔哨遍〕加尾聲最少，僅各出現一次。《董西廂》之般涉調短套數量和形式類型都較《劉知遠諸宮調》殘本為多。

檢閱《董西廂》可發現此說唱本運用般涉調以組織唱段共有十四處，²⁴ 所用之般涉調牌調除〔尾聲〕之外，共十一種，其〔牆頭花〕除入般涉調，亦入中呂調，為〔香風合纏令〕之第二曲。《董西廂》之般涉調唱段的牌調組織形式多達九種。²⁵ 其中〔夜游宮〕以隻曲獨用形式出現兩次，上下本各一；其餘八種皆有

²⁰ 見註 13 前揭書〈遺事引〉，頁 100。

²¹ 此體句式為：「四·五。。七。。七乙。七乙。。」，若為第二支，首句四言體可改為五言。見《北曲新譜》，頁 204。

²² 此體句式為：「五。五。。五。五。。七乙。七乙。。」《北曲新譜》在譜例說明中提及：「諸宮調多為第三句五字，第四句七字；或俱七字。」，頁 205。

²³ 見《輔仁大學人文學報》第二期，民國 62 年 12 月，頁 189。

²⁴ 本文所用之版本為董解元《西廂記》，臺北市：世界書局，初版。中國學術名著曲學叢書第一集第二冊，以六幻本為底本，而以屠隆本、朱墨本、暖紅室本校之。

²⁵ 其九種唱段為：第一，〔哨遍〕、〔耍孩兒〕、〔太平賺〕、〔柘枝令〕、〔牆頭花〕、〔尾〕；第二，〔哨遍纏令〕、〔急曲子〕、〔尾〕；第三，〔哨遍纏令〕、〔長壽仙袞〕、〔急曲子〕、〔尾〕；第四，〔牆頭花〕、〔尾〕；第五，〔沁園春〕、〔牆頭花〕、〔柘枝令〕、〔長壽仙袞〕、〔急曲子〕、〔尾〕；第六，〔沁園春〕、〔尾〕；第七，〔麻婆子〕、〔尾〕；第八，〔蘇幕遮〕、〔柘枝令〕、〔牆頭花〕、〔尾〕；第九，〔夜游宮〕。

尾聲。由一支詞牌加尾而成段落者有〔沁園春〕、〔牆頭花〕、〔麻婆子〕三種；最特殊者為由〔哨遍〕帶領之形式，或稱纏令，或單稱詞牌名稱，稱纏令者出現兩次，所用牌調不盡相同，一為〔哨遍纏令〕、〔急曲子〕、〔尾〕；一為〔哨遍纏令〕、〔長壽仙袞〕、〔急曲子〕、〔尾〕，觀察其詞牌，皆見〔急曲子〕。〔耍孩兒〕亦出現在〔哨遍〕所帶領的曲段中，但此一唱段不以纏令命名，而是直接標寫：般涉調〔哨遍〕、〔耍孩兒〕、〔太平賺〕、〔柘枝令〕、〔牆頭花〕、〔尾〕，此一唱段與〔沁園春〕、〔牆頭花〕、〔柘枝令〕、〔長壽仙袞〕、〔急曲子〕、〔尾〕同為五支牌調加尾組織而成的六曲曲段，是般涉調中最長的唱段。綜觀《董西廂》之般涉調唱段可發現《劉知遠諸宮調》殘本所無之〔急曲子〕，卻在《董西廂》中不斷出現，此曲與〔哨遍〕和〔沁園春〕帶領之牌調組織各式唱段，並被收入《中原音韻》、《太和正音譜》等北曲譜中，成為元雜劇的曲牌。

在戲曲曲牌的範疇中，〔沁園春〕和〔蘇幕遮〕不但不見於北曲聯套系統，〔蘇幕遮〕甚至鮮少被收入南曲譜，即使偶爾用入南戲或傳奇劇本，依舊可視為詞牌。至於〔沁園春〕仍存於南曲聯套中，以清周祥鈺等編之《九宮大成南北詞宮譜》為例，一入「中呂宮引」之列，²⁶一為「黃鐘調隻曲」，《九宮大成南北詞宮譜》所舉曲例正是諸宮調的《董西廂》。²⁷至於《天寶遺事諸宮調》對般涉調之運用，可發現此諸宮調更接近北曲聯套形式。縱觀三本諸宮調作品，《董西廂》所組織之般涉調唱段是最豐富多變的。

三、北曲般涉調〔耍孩兒〕曲段形式類型分析

在般涉調七種曲牌中，〔哨遍〕和〔耍孩兒〕之下皆標為可做散曲聯套之首曲。筆者檢閱《全元散曲》，²⁸以〔哨遍〕和〔耍孩兒〕組織散套約有四類，其一為〔哨遍〕、〔耍孩兒〕、〔煞〕若干支、〔尾聲〕，此類有十一套；其二為〔哨遍〕、〔煞〕若干支、〔尾聲〕，在第一類的基礎上減去〔耍孩兒〕，共有三套；其三為〔耍孩兒〕、〔煞〕若干支、〔尾聲〕，此類為數最多，共有二十五套；其四為〔耍孩兒〕疊用、〔尾聲〕，即在第三類的基礎上去掉〔煞〕曲，只有三例。〔哨遍〕雖列為曲譜之首，但最常用作套數首曲者，仍為〔耍孩兒〕，元散曲以之組套共有二十八例，是〔哨遍〕為首之套數的一倍。

在雜劇中，般涉調雖無單獨組套之例，但為中呂等宮調所借，聯入他宮以為曲段的情形甚多，筆者檢閱《元曲選》和《元曲選外編》，共有七十二本（見附錄表一），套例則為七十六之數，一部《西廂記》共有五個套數將〔耍孩兒〕曲

²⁶ 見《九宮大成南北詞宮譜》，第四冊，臺北：臺灣學生書局（王秋桂主編《善本戲曲叢刊》第六輯），民國76年11月初版，頁1186-1187。

²⁷ 見註26前揭書，第十七冊，頁6306-6307。

²⁸ 見隋樹森輯《全元散曲》，臺北：漢京文化事業有限公司，民國72年12月，初版。

段聯入。而以〔耍孩兒〕為首帶領般涉調借宮曲段者，共有七十一例；將〔哨遍〕聯入者共有五例，以之為首曲，帶領借宮曲段者，只有四例，比例甚為懸殊。

若就雜劇之組套言，《北曲新譜》依通例觀察，認為〔哨遍〕可入中呂。但筆者就雜劇劇本的實際聯套運用觀察，〔哨遍〕亦有聯入正宮者，如高文秀《黑旋風》便是一例。〔耍孩兒〕可聯入之宮調較多，《北曲新譜》在其牌調下之注曰：「亦入正宮、中呂、雙調。」²⁹但在筆者檢閱的套例中，除以上三種宮調外，還有聯入南呂者。大抵，〔耍孩兒〕所引領之般涉調曲段入中呂宮最多，其次為正宮，共有八例；聯入南呂和雙調者都僅有一例，前者唯有無名氏之《醉寫赤壁賦》³⁰；入雙調者只有張國賓之《薛仁貴》第三折，³¹其特殊之處除了是僅見之例外，此折由雙調、中呂、般涉三種宮調之曲所組成。《薛仁貴》為正末主唱之末本戲，但此折開頭之雙調〔豆葉黃〕是由丑扮禾旦所唱，應是插曲性質；主套是由〔粉蝶兒〕開啟中呂套數，皆由正末所唱。若就元劇體例、主唱和劇情承轉之實質意義而論，此劇不能算是般涉調聯入雙調，反倒應是聯入中呂之例。綜上所述，般涉調聯入元劇套數曲段，形成借宮形式，其主要引領者應是〔耍孩兒〕，而非〔哨遍〕。依《北曲新譜》所析，〔耍孩兒〕為九句之曲，每句字數和用韻情形為：「七。六。七。六。七。七。三。四。四。」³²

〔耍孩兒〕聯入雜劇套數者，約有四種類型。第一是在原有宮調曲套中加入〔耍孩兒〕、〔尾聲〕二曲作結，這一類型在〔耍孩兒〕曲段形式類型中最為簡單，檢閱元代北曲雜劇劇作，約有十七例。此類劇套單從曲牌宮調變化的表面形式來看，似有借宮的情形，但若深入劇本之實質內涵的劇情發展分析，此種類型的〔耍孩兒〕大多承繼主套情節，在情節結構上無明顯的轉折性變化；在人物腳色的分派上，也沒有人物上下場的特別安排，顯然並非折中分場的關鍵界線。若以〔耍孩兒〕曲牌可入中呂、正宮之特性言，此種聯套中的〔耍孩兒〕只是隻曲形式，其特別之處在曲牌宮調具有多重歸類的屬性。以《牆頭馬上》第四折為例，³³運用〔耍孩兒〕時在情節和戲劇情緒氣氛上並無明顯的分場情境變化意義，可直接當作中呂〔粉蝶兒〕聯套之曲。至於《陳州糶米》第二折之例是〔耍孩兒〕聯入正宮〔端正好〕聯套〔煞尾〕之前，無明顯的情節轉折意義，亦可視為正宮〔端正好〕聯套之曲。上述二例都沒有以借宮聯套變化劇情的意義，此類型之其他劇本運用〔耍孩兒〕多有相似的情形。

第二類是〔耍孩兒〕、〔煞〕若干支、〔尾聲〕之形式，為般涉調〔耍孩兒〕曲段的主要類型，共有五十四例。此類曲段之〔煞〕曲之式為：「八句：三。三。」

²⁹ 見《北曲新譜》，頁 206。

³⁰ 見《元曲選外編》，頁 771-775。

³¹ 見《北曲新譜》，頁 325-328。

³² 《北曲新譜》所整理之〔耍孩兒〕的平仄格律為：「十平十仄平平仄。十仄平平△上(平)。十平十仄仄平平。十平十仄平平。十平十仄平平仄。十仄十平十仄平(上)。平平△。十平十仄。十仄平平。」第二句末字為宜上可平，第六句末字為宜平可上。(頁 208)

³³ 見《元曲選》，頁 347。

七。○七·七。○三·四·四。○」³⁴，其組成從一支到四支不等，附錄表二已依其次排列，煞曲之排列計數多為倒數，只有少數劇本正數。在此類之曲中，〔耍孩兒〕多為單支，但亦有疊用者，在所有套數曲段中，只有鄭光祖《周公攝政》第二折和金仁傑《追韓信》第三折二例。³⁵

第三類為〔哨遍〕、〔耍孩兒〕、〔煞〕若干支、〔尾聲〕，只有王實甫《西廂記》第一本第二折、鄭光祖《倩女離魂》第三折、戴善夫《風光好》第四折、王伯成《貶夜郎》第三折等四例。此類曲段大多有劇情發展或角色人物上下場調整變化之轉折，與第二類同為比較標準的借宮形式。

第四類為〔耍孩兒〕、〔煞〕若干支、〔哨遍〕、〔尾聲〕，但此種形式只有一例，即高文秀《黑旋風》之第一折為正宮〔端正好〕套，在〔滾繡球〕、〔倘秀才〕、〔伴讀書〕、〔笑和尚〕後轉入般涉調，接〔耍孩兒〕、〔一煞〕、〔二煞〕、〔三煞〕、〔哨篇〕、〔煞尾〕，〔哨篇〕即〔哨遍〕，將之置於煞曲之後，為唯一之例。此例之特殊還在煞曲未依慣例倒數，而是由一至三之正數。³⁶此一曲段在《黑旋風》中雖無明顯的劇情變化作用，但此折著重描寫山兒李逵的性格，在〔耍孩兒〕曲段之前主要塑造黑旋風李逵黑而凶猛的粗莽英雄形象；進入〔耍孩兒〕曲段後，則著重在表現李逵為了下山，接受宋江的要求，刻意表現各種將偽扮之莊稼漢，在善良中略帶委曲求全的詼諧，因此在人物形象塑造上有明顯的轉折，戲劇情境氣氛也明顯有別於前段，具有以借宮聯套轉變情境氣氛的意義。

綜上所論，各劇運用般涉調〔耍孩兒〕或相關曲段，除第一類為〔耍孩兒〕隻曲聯入中呂和正宮，以其可雙入之曲牌宮調屬性聯成中呂套或正宮套以外，從第二類之後的三種類型皆是具有變化劇情或戲劇情境氣氛之特殊作用的曲段組織，是聯入其他宮調之借宮聯套。可視為諸宮調曲段嚴謹化後的變化性遺形。筆者依其類型，將《元曲選》和《元曲選外編》運用般涉調〔耍孩兒〕的聯套整理為附錄表二。

四、北曲般涉調〔耍孩兒〕曲段之情節轉折與敘事筆法分析

在《元曲選》和《元曲選外編》聯入般涉調〔耍孩兒〕曲段之七十二本劇作中，除了二十四本為無名氏之作外，其餘有名氏可查之作者不乏元曲大家，如關漢卿和鄭光祖都各有六本劇作運用般涉調〔耍孩兒〕曲段進入聯套，而王實甫也有兩本劇作、六個套數將〔耍孩兒〕曲段聯入，其《西廂記》共用五套；其他如石君寶有三本，白樸、馬致遠、張國賓、鄭廷玉、宮大用、楊梓各有二本，由此可見般涉調〔耍孩兒〕曲段受元代劇作家喜愛的情形。在情節轉折和敘事筆法上

³⁴ 見《北曲新譜》，頁 207。

³⁵ 見《元曲選外編》，頁 460-461。

³⁶ 見《元曲選》，頁 687-691。

皆有特殊之處，以下即分論之。

（一）北曲般涉調〔耍孩兒〕曲段之情節轉折分析

元代北曲雜劇以借宮方式將般涉調〔耍孩兒〕曲段聯入套數，由上一節所分析之曲段形式類型觀察，第二至四類曲段，就劇情發展而言，多有轉折，多可據以區分劇情發展的情節段落。如關漢卿之《竇娥冤》第三折，般涉調〔耍孩兒〕曲段聯入正宮套，是接在中呂〔快活三〕、〔鮑老兒〕之後的再次轉折；在情節發展上，正是竇娥與蔡婆訣別後，面對監斬官向上天鳴冤的三個誓願。不論情節轉折，或主場人物的上下場安排，都有明顯的變化。雖然鄭師因百和曾師永義都以古名家為校，認為《元曲選》此處可能有臧晉叔增作數曲以添文采之疑，但《竇娥冤》之運用般涉調〔耍孩兒〕曲段並非關作之孤例，其他尚有《魯齋郎》、《哭存孝》、《玉鏡臺》、《金線池》、《調風月》等五劇。以《玉鏡臺》和《金線池》二劇為例，般涉調〔耍孩兒〕曲段都出現在第三折；就情節而論都有轉折，《玉鏡臺》此折寫溫嶠騙婚式迎娶佳人的婚禮，在進入洞房之後，溫嶠原本希望官媒居中協調，取得佳人的諒解，在轉入般涉調〔耍孩兒〕曲段之前多有官媒傳話，重複二人之語的調笑戲謔之趣；在轉入般涉調時，作者安排官媒下場，進入〔耍孩兒〕曲段後，場上只剩扮新郎之正末與扮新娘之旦，這是溫嶠直接向佳人表達濃情蜜意，日後絕不變心的盟誓情節。在《金線池》中，也有類似的安排，般涉調〔耍孩兒〕曲段之前諸曲本是眾妓欣賞金線池美景的情節，但轉入〔耍孩兒〕後，才真正進入韓輔臣挽回佳人情意之情節主體，此時受託安排此會之諸妓皆下場，場上只剩正旦杜蕊娘和末扮韓輔臣對演訴情。

若以不同作者之劇作而論，可以石君寶《秋胡戲妻》和鄭光祖《倩女離魂》為例觀察，二劇之般涉調〔耍孩兒〕曲段皆出現在第三折，雖無次要人物下場之安排，但在情節上皆有轉折。《秋胡戲妻》此折寫秋胡功名就後返家，不知所遇即其妻，而在桑園之中調戲佳人的情節。進入〔耍孩兒〕後是戲妻情節的高潮，秋胡先以黃金利誘，為其妻以溫婉而冷漠嘲弄之語所拒；在兩支〔煞曲〕中，第一支是欲隨其回家成就姻眷的進一步追求攻勢為妻所拒；第二支則是秋胡妻對其將以暴力強娶佳人之言語威脅的嚴厲抗拒。綜觀般涉調〔耍孩兒〕曲段內容的發展，正是此劇此折之最高潮。而《倩女離魂》亦有類似之創造情節最高潮的安排。為王文舉送報喜家書之淨扮張千發現閨房病榻中之小姐與夫人一般模樣，此時倩女忽然清醒，因誤會王生別娶佳人，以〔哨遍〕、〔耍孩兒〕和三支〔煞〕及〔尾煞〕之曲，唱出她對王生的深情以及初聞情變後的剛烈憤怒與恨。

（二）北曲般涉調〔耍孩兒〕曲段之敘事筆法分析

般涉調〔耍孩兒〕曲段聯入曲套，除了在情節上安排轉折之外，在筆法上也多有變化，大多有敘事性極強的特色，此一特點應與承繼諸宮調敘事鋪陳之說唱特質有關。如《西廂記》第一本第二折，為正末所扮之張君瑞主唱便是一例：

〔哨遍〕聽說罷心懷悒悒。把一天愁都撮在眉尖上。說夫人節操凜冰霜，不招呼誰敢輒入中堂。自思想，比及你心兒裏畏懼，老母親威嚴。小姐呵，你不合臨去也回頭兒望。待颺下教人怎颺，赤緊的情沾了肺腑，意惹了肝腸。若今生難得有情人，是前世燒了斷頭香。我得時節手掌兒裏奇擎，心坎兒裏溫存，眼皮兒上供養。

〔耍孩兒〕當初那巫山遠隔如天樣，聽說罷又在巫山那廂，業身軀雖是立在迴廊，魂靈兒已在他行。本待要安排心事傳幽客，我則怕漏洩春光與乃堂。夫人怕女孩兒春心蕩，怪黃鶯兒作對，怨粉蝶兒成雙。

〔五煞〕小姐年紀小，性氣剛。張郎倘得相親傍，乍相逢厭見何郎粉，看邂逅偷將韓壽香，纔到是未得風流況。成就了會溫存的嬌婿，怕甚麼能夠拘束的親娘。

〔四煞〕夫人忒慮過。小生空妄想。郎才女貌合相仿。休直待眉兒淺淡思張敞，春色飄零憶阮郎。非是咱自誇獎，他有德言工貌，小生有恭儉溫良。

〔三煞〕想著他眉兒淺淺描，臉兒淡淡妝，粉香膩玉搓陰咽項，翠裙鴛繡金蓮小，紅袖鸞銷玉笋長。不想呵其實強。你撇下半天風韻，我拾得萬種思量。

〔二煞〕院宇深，枕簟涼，一燈孤影搖書幌。縱然酬得今生志。著甚支吾此夜長，睡不著如翻掌。少可有一萬聲長吁短嘆，五千遍倒枕槌牀。

〔尾〕嬌羞花解語，溫柔玉有香。我和他乍相逢記不真嬌模樣，我則索手抵著牙兒慢慢的想。(下)³⁷

這是張生在長老處見到紅娘，隨二人至將為崔府老相公舉行追薦法會之齋供道場，而後探問紅娘崔鶯鶯情況的想像之景。在曲文中勾勒留於張生腦海之鶯鶯的美麗容顏，描摹各種郎才女貌、兩相匹配的幻想，以及想像將為相思而輾轉難眠的情境。就劇情推展而言，此段是停頓的，但在抒情敘事上卻極見鋪陳，是非常典型的唱說文學敘事筆法。

王實甫《西廂記》有董解元之《西廂記諸宮調》為其改寫之底本，在諸種雜劇中《西廂記》也是運用般涉調〔耍孩兒〕曲段最多，由此足見諸宮調對雜劇之影響除了曲段音樂之外，尚有說唱鋪敘情境之敘事筆法的影響。

³⁷ 見《元曲選外編》，頁265-266。

結 語

金刊《劉知遠諸宮調》殘本是現存最早的諸宮調曲本，雖不完整，但在現存篇章中仍可見般涉調曲運用之頻繁，〔牆頭花〕、〔耍孩兒〕、〔哨遍〕、〔麻婆子〕、〔沁園春〕、〔蘇幕遮〕六種牌調中，仍有四種為雜劇般涉調所承襲，只是在成為北曲曲牌後般涉調諸曲以單片形式入譜，而早期的諸宮調顯然以詞牌雙調或三疊的形式存在。在元雜劇盛行之時，北曲的曲牌運用形式開始影響諸宮調的詞牌形式，如《天寶遺事諸宮調》以〔耍孩兒〕、〔煞〕若干、〔尾聲〕的單片形式譜寫故事，便是雜劇般涉調曲牌影響諸宮調說唱的明顯痕跡。

在戲曲中，般涉調雖無法獨立成套，但經常以借宮的方式聯入中呂和正宮的套數之中。在筆者檢閱的七十六例套數裡，其曲段形式約可分為四類，其中以〔耍孩兒〕、〔煞〕若干、〔尾聲〕類最普遍，多達五十四例，影響所及是《天寶遺事諸宮調》已有多組此類篇章。

透過各劇本運用般涉調〔耍孩兒〕曲段的內容分析，當其借宮轉入般涉調〔耍孩兒〕之曲，多有明顯的劇情轉折，此類曲段作者喜用鋪陳敘事之筆以描繪情境，是受諸宮調說唱影響之跡。透過戲曲般涉調〔耍孩兒〕曲段之觀察，可見諸宮調與元雜劇間互為影響的關係。

附錄

表一、北曲般涉調〔耍孩兒〕曲段劇作

編序	劇名	作者	折次	曲牌組織	宮調變化	出處
1	玉鏡臺	關漢卿	三	耍孩兒+煞三支+煞尾	中呂+般涉	元曲選(上)
2	魯齋郎	關漢卿	三	耍孩兒+煞一支+煞尾	中呂+般涉	元曲選(上)
3	金線池	關漢卿	三	耍孩兒+煞一支+煞尾	中呂+般涉	元曲選(下)
4	竇娥冤	關漢卿	三	耍孩兒+煞二支+煞尾	正宮+中呂+般涉	元曲選(下)
5	哭存孝	關漢卿	三	耍孩兒+煞二支+煞尾	中呂+般涉	元曲選外編
6	調風月	關漢卿	二	耍孩兒+煞四支+煞尾	中呂+般涉	元曲選外編
7	牆頭馬上	白樸	四	耍孩兒+煞尾	中呂+般涉	元曲選(上)
8	東牆記	白樸	二	耍孩兒+煞三支+煞尾	正宮+中呂+般涉	元曲選外編
9	薦福碑	馬致遠	三	耍孩兒+煞二支+煞尾	中呂+般涉	元曲選(上)
10	任風子	馬致遠	三	耍孩兒+煞四支+煞尾	中呂+般涉	元曲選(下) (煞曲正數)

11	金錢記	喬吉	三	耍孩兒+煞尾	中呂+般涉	元曲選(上)
12	合汗衫	張國賓	三	耍孩兒+煞尾	中呂+般涉	元曲選(上)
13	薛仁貴	張國賓	三	耍孩兒+煞一支+煞尾	雙調+中呂+般涉	元曲選(上)
14	曲江池	石君寶	三	耍孩兒+煞二支+煞尾	中呂+般涉	元曲選(上)
15	秋胡戲妻	石君寶	三	耍孩兒+煞二支+煞尾	中呂+般涉	元曲選(上)
16	諸宮調風月紫雲庭	石君寶	三	耍孩兒+煞三支+收尾	中呂+般涉	元曲選外編
17	竹塢聽琴	石子章	二	耍孩兒+尾聲	中呂+般涉	元曲選(下)
18	楚昭公	鄭廷玉	三	耍孩兒+煞一支+煞尾	中呂+般涉	元曲選(上)
19	金鳳釵	鄭廷玉	二	耍孩兒+煞二支+煞尾	中呂+般涉	元曲選外編
20	倩女離魂	鄭光祖	三	哨遍+耍孩兒+煞三支+尾煞	中呂+般涉	元曲選(上)
21	周公攝政	鄭光祖	二	耍孩兒二支+煞二支+尾	中呂+般涉	元曲選外編
22	三戰呂布	鄭光祖	三	耍孩兒+尾聲	中呂+般涉	元曲選外編
23	智勇定齊	鄭光祖	二	耍孩兒+尾聲	中呂+般涉	元曲選外編
24	伊尹耕莘	鄭光祖	二	耍孩兒+尾聲	中呂+般涉	元曲選外編

由北曲般涉調〔耍孩兒〕曲段觀察元雜劇所存之諸宮調遺形

25	老君堂	鄭光祖	二	耍孩兒+尾聲	中呂+般涉	元曲選外編
26	玉壺春	武漢臣	三	耍孩兒+煞三支+煞尾	中呂+般涉	元曲選(上)
27	鐵拐李	岳伯川	四	耍孩兒+煞一支+煞尾	中呂+般涉	元曲選(上)
28	風光好	戴善夫	四	哨遍+耍孩兒+煞二支+煞尾	中呂+般涉	元曲選(上)
29	黑旋風	高文秀	一	耍孩兒+煞三支+哨篇+煞尾	正宮+般涉	元曲選(上)
30	救孝子	王仲文	三	耍孩兒+煞四支+煞尾	中呂+般涉	元曲選(上)
31	麗春堂	王實甫	二	耍孩兒+尾聲	中呂+般涉	元曲選(下)
32	西廂記	王實甫	第一本(二)	哨遍+耍孩兒+煞四支+尾煞	中呂+般涉	元曲選外編
33	西廂記	王實甫	第二本(楔子)	耍孩兒+煞一支+收尾	正宮+般涉	元曲選外編
34	西廂記	王實甫	第二本(二)	耍孩兒+煞三支+收尾	中呂+般涉	元曲選外編
35	西廂記	王實甫	第三本(二)	耍孩兒+煞三支+煞尾	中呂+般涉	元曲選外編
36	西廂記	王實甫	第五本(二)	耍孩兒+煞三支+尾	中呂+般涉	元曲選外編(煞曲正數)
37	誤入桃源	王子一	三	耍孩兒+	中呂+般涉	元曲選

				煞四支+煞尾	涉	(下)
38	貶夜郎	王伯成	三	哨遍+耍孩兒+煞四支+尾煞	中呂+般涉	元曲選外編
39	范張雞鼠	宮大用	四	耍孩兒+煞二支+煞尾	中呂+般涉	元曲選(下)
40	七里灘	宮大用	三	耍孩兒+煞三支+尾	正宮+般涉	元曲選外編(煞曲正數-煞、三、四)
41	東坡夢	吳昌齡	三	耍孩兒+煞尾	正宮+般涉	元曲選(下)
42	劉行首	楊景賢	三	耍孩兒+煞二支+煞尾	中呂+般涉	元曲選(下)
43	對玉梳	賈仲名	三	耍孩兒+煞二支+煞尾	中呂+般涉	元曲選(下)
44	趙氏孤兒	紀君祥	四	耍孩兒+煞二支+煞尾	中呂+般涉	元曲選(下)(共五折)
45	還牢末	李致遠	四	耍孩兒+煞一支+煞尾	中呂+般涉	元曲選(下)
46	介子推	狄君厚	三	耍孩兒+煞二支+尾	中呂+般涉	元曲選外編
47	東窗事發	孔文卿	二	耍孩兒+煞二支+收尾	中呂+般涉	元曲選外編
48	降桑椹	劉唐卿	三	耍孩兒+尾聲	中呂+般涉	元曲選外編
49	追韓信	金仁傑	三	耍孩兒二支+煞二支+尾	中呂+般涉	元曲選外編

由北曲般涉調〔耍孩兒〕曲段觀察元雜劇所存之諸宮調遺形

50	剪髮待賓	秦簡夫	三	耍孩兒+煞二支+尾	中呂+般涉	元曲選外編
51	霍光鬼諫	楊梓	二	耍孩帶四煞+煞二支+收尾煞	中呂+般涉	元曲選外編
52	豫讓吞炭	楊梓	四	耍孩兒+煞二支+尾	中呂+般涉	元曲選外編
53	陳州糶米	無名氏	二	耍孩兒+煞尾	正宮+般涉	元曲選(上)
54	賺蒯通	無名氏	二	耍孩兒+煞尾	中呂+般涉	元曲選(上)
55	殺狗勸夫	無名氏	二	耍孩兒+煞三支+煞尾	正宮+般涉	元曲選(上) (煞曲正數)
56	爭報恩	無名氏	二	耍孩兒+煞一支+煞尾	中呂+般涉	元曲選(上)
57	來生債	無名氏	二	耍孩兒+煞一支+煞尾	中呂+般涉	元曲選(上)
58	神奴兒	無名氏	三	耍孩兒+煞尾	中呂+般涉	元曲選(上)
59	昊天塔	無名氏	二	耍孩兒+煞二支+煞尾	中呂+般涉	元曲選(上)
60	漁樵記	無名氏	三	耍孩兒+煞一支+煞尾	中呂+般涉	元曲選(下)
61	舉案齊眉	無名氏	二	耍孩兒+煞尾	正宮+般涉	元曲選(下)
62	冤家債主	無名氏	三	耍孩兒+煞一支+煞尾	中呂+般涉	元曲選(下)
63	梧桐葉	無名氏	三	耍孩兒+煞二支+煞	中呂+般涉	元曲選(下)

				尾		
64	隔江鬪智	無名氏	二	耍孩兒+ 煞二支+煞 尾	中呂+般 涉	元曲選 (下)
65	度柳翠	無名氏	三	耍孩兒+ 煞二支+煞 尾	中呂+般 涉	元曲選 (下)
66	盆兒鬼	無名氏	二	耍孩兒+ 煞二支+煞 尾	中呂+般 涉	元曲選 (下)
67	百花亭	無名氏	二	耍孩兒+ 隨尾煞	中呂+般 涉	元曲選 (下)
68	抱粧盒	無名氏	四	耍孩兒+ 煞一支+煞 尾	中呂+般 涉	元曲選 (下)
69	連環計	無名氏	三	耍孩兒+ 煞二支+煞 尾	正宮+中 呂+般涉	元曲選 (下)
70	替殺妻	無名氏	三	耍孩兒+ 煞三支+尾 聲	中呂+般 涉	元曲選外 編
71	小張屠	無名氏	三	耍孩兒+ 煞二支+尾 聲	中呂+般 涉	元曲選外 編
72	醉寫赤壁 賦	無名氏	二	耍孩兒+ 煞一支+尾 聲	南呂+般 涉	元曲選外 編
73	雲窗夢	無名氏	三	耍孩兒+ 煞三支+尾 聲	中呂+般 涉	元曲選外 編
74	劉弘嫁婢	無名氏	二	耍孩兒+ 煞三支+尾 聲	中呂+般 涉	元曲選外 編
75	翫江亭	無名氏	三	耍孩兒+ 煞一支+尾 聲	中呂+般 涉	元曲選外 編

由北曲般涉調〔耍孩兒〕曲段觀察元雜劇所存之諸宮調遺形

76	猿聽經	無名氏	三	耍孩兒+尾聲	中呂+般涉	元曲選外編
----	-----	-----	---	--------	-------	-------

表二、元雜劇之般涉調〔耍孩兒〕曲段聯套類型

編序	劇名	作者	曲牌組織	宮調變化
第一類				
1	牆頭馬上	白樸	耍孩兒+煞尾	中呂+般涉
2	金錢記	喬吉	耍孩兒+煞尾	中呂+般涉
3	合汗衫	張國賓	耍孩兒+煞尾	中呂+般涉
4	東坡夢	吳昌齡	耍孩兒+煞尾	正宮+般涉
5	陳州糶米	無名氏	耍孩兒+煞尾	正宮+般涉
6	賺蒯通	無名氏	耍孩兒+煞尾	中呂+般涉
7	神奴兒	無名氏	耍孩兒+煞尾	中呂+般涉
8	舉案齊眉	無名氏	耍孩兒+煞尾	正宮+般涉
9	百花亭	無名氏	耍孩兒+隨尾煞	中呂+般涉
10	竹塢聽琴	石子章	耍孩兒+尾聲	中呂+般涉
11	三戰呂布	鄭光祖	耍孩兒+尾聲	中呂+般涉
12	智勇定齊	鄭光祖	耍孩兒+尾聲	中呂+般涉
13	伊尹耕莘	鄭光祖	耍孩兒+尾聲	中呂+般涉
14	老君堂	鄭光祖	耍孩兒+尾聲	中呂+般涉
15	麗春堂	王實甫	耍孩兒+尾聲	中呂+般涉
16	降桑椹	劉唐卿	耍孩兒+尾聲	中呂+般涉
17	猿聽經	無名氏	耍孩兒+尾聲	中呂+般涉
第二類				
1	魯齋郎	關漢卿	耍孩兒+煞一支+煞尾	中呂+般涉
2	金線池	關漢卿	耍孩兒+煞一支+煞尾	中呂+般涉
3	薛仁貴	張國賓	耍孩兒+煞一支+煞尾	雙調+中呂+般涉
4	楚昭公	鄭廷玉	耍孩兒+煞一支+煞尾	中呂+般涉

5	鐵拐李	岳伯川	耍孩兒+煞一支 +煞尾	中呂+般涉
6	還牢末	李致遠	耍孩兒+煞一支 +煞尾	中呂+般涉
7	爭報恩	無名氏	耍孩兒+煞一支 +煞尾	中呂+般涉
8	來生債	無名氏	耍孩兒+煞一支 +煞尾	中呂+般涉
9	漁樵記	無名氏	耍孩兒+煞一支 +煞尾	中呂+般涉
10	冤家債主	無名氏	耍孩兒+煞一支 +煞尾	中呂+般涉
11	抱粧盒	無名氏	耍孩兒+煞一支 +煞尾	中呂+般涉
12	醉寫赤壁賦	無名氏	耍孩兒+煞一支 +尾聲	南呂+般涉
13	翫江亭	無名氏	耍孩兒+煞一支 +尾聲	中呂+般涉
14	西廂記	王實甫	耍孩兒+煞一支 +收尾	正宮+般涉
15	竇娥冤	關漢卿	耍孩兒+煞二支 +煞尾	正宮+中呂+般涉
16	哭存孝	關漢卿	耍孩兒+煞二支 +煞尾	中呂+般涉
17	薦福碑	馬致遠	耍孩兒+煞二支 +煞尾	中呂+般涉
18	曲江池	石君寶	耍孩兒+煞二支 +煞尾	中呂+般涉
19	秋胡戲妻	石君寶	耍孩兒+煞二支 +煞尾	中呂+般涉
20	金鳳釵	鄭廷玉	耍孩兒+煞二支 +煞尾	中呂+般涉
21	范張雞鼠	宮大用	耍孩兒+煞二支 +煞尾	中呂+般涉
22	劉行首	楊景賢	耍孩兒+煞二支 +煞尾	中呂+般涉

由北曲般涉調〔耍孩兒〕曲段觀察元雜劇所存之諸宮調遺形

23	對玉梳	賈仲名	耍孩兒+煞二支 +煞尾	中呂+般涉
24	趙氏孤兒	紀君祥	耍孩兒+煞二支 +煞尾	中呂+般涉
25	昊天塔	無名氏	耍孩兒+煞二支 +煞尾	中呂+般涉
26	梧桐葉	無名氏	耍孩兒+煞二支 +煞尾	中呂+般涉
27	隔江鬪智	無名氏	耍孩兒+煞二支 +煞尾	中呂+般涉
28	度柳翠	無名氏	耍孩兒+煞二支 +煞尾	中呂+般涉
29	盆兒鬼	無名氏	耍孩兒+煞二支 +煞尾	中呂+般涉
30	連環計	無名氏	耍孩兒+煞二支 +煞尾	正宮+中呂+般涉
31	介子推	狄君厚	耍孩兒+煞二支 +尾	中呂+般涉
32	東窗事發	孔文卿	耍孩兒+煞二支 +收尾	中呂+般涉
33	剪髮待賓	秦簡夫	耍孩兒+煞二支 +尾	中呂+般涉
34	豫讓吞炭	楊梓	耍孩兒+煞二支 +尾	中呂+般涉
35	小張屠	無名氏	耍孩兒+煞二支 +尾聲	中呂+般涉
36	玉鏡臺	關漢卿	耍孩兒+煞三支 +煞尾	中呂+般涉
37	東牆記	白樸	耍孩兒+煞三支 +煞尾	正宮+中呂+般涉
38	玉壺春	武漢臣	耍孩兒+煞三支 +煞尾	中呂+般涉
39	諸宮調風月紫雲庭	石君寶	耍孩兒+煞三支 +收尾	中呂+般涉
40	西廂記	王實甫	耍孩兒+煞三支 +收尾	中呂+般涉

41	西廂記	王實甫	耍孩兒+煞三支 +煞尾	中呂+般涉
42	殺狗勸夫	無名氏	耍孩兒+煞三支 +煞尾	正宮+般涉
43	西廂記	王實甫	耍孩兒+煞三支 +尾	中呂+般涉
44	七里灘	宮大用	耍孩兒+煞三支 +尾	正宮+般涉
45	替殺妻	無名氏	耍孩兒+煞三支 +尾聲	中呂+般涉
46	雲窗夢	無名氏	耍孩兒+煞三支 +尾聲	中呂+般涉
47	劉弘嫁婢	無名氏	耍孩兒+煞三支 +尾聲	中呂+般涉
48	調風月	關漢卿	耍孩兒+煞四支 +煞尾	中呂+般涉
49	救孝子	王仲文	耍孩兒+煞四支 +煞尾	中呂+般涉
50	任風子	馬致遠	耍孩兒+煞四支 +煞尾	中呂+般涉
51	誤入桃源	王子一	耍孩兒+煞四支 +煞尾	中呂+般涉
52	周公攝政	鄭光祖	耍孩兒二支+煞 二支+尾	中呂+般涉
53	追韓信	金仁傑	耍孩兒二支+煞 二支+尾	中呂+般涉
54	霍光鬼諫	楊梓	耍孩帶四煞+ 煞二支+收尾煞	中呂+般涉
第三類				
1	風光好	戴善夫	哨遍+耍孩兒+ 煞二支+煞尾	中呂+般涉
2	倩女離魂	鄭光祖	哨遍+耍孩兒+ 煞三支+尾煞	中呂+般涉
3	西廂記	王實甫	哨遍+耍孩兒+ 煞四支+尾煞	中呂+般涉
4	貶夜郎	王伯成	哨遍+耍孩兒+	中呂+般涉

由北曲般涉調〔耍孩兒〕曲段觀察元雜劇所存之諸宮調遺形

			煞四支+尾煞	
第四類				
1	黑旋風	高文秀	耍孩兒+煞三支 +哨篇+煞尾	正宮+般涉

Found The “Pan- She- Tien” by the melody “Shua- Hai- Erh” of the Yuan Dynasty could be observed the left melody of “Chu- Kong- Tien” of the Song Dynasty

Hou, Shu-chuan*

Abstract

In the collection of “The Northern Verse of the Whole Yuan Dynasty” found “Pan- She- Tien” by the melody of “Shua- Hai- Erh” or “Shan- Pien” were totally 42 pieces in group sets, because “Pan- She- Tien” couldn’t be existed alone. In the plays of the Yuan Dynasty could be read often “Shua- Hai- Erh”, “Shan- Pien” and “Sha” composed by the melody of “Chung- Lu” or “Cheng- Kong”. Investigated the “Collection of Verse of Yuan Dynasty” and “Extra Collection of Select Verse of Yuan Dynasty”, where by the melody of “Shua- Hai- Erh” were totally 72 pieces in group sets. The melody of “Pan- She- Tien” as well as “Chu- Kong- Tien” got involved. The play called “Mr. LIU Chih Yuan by the melody ‘Chu- Kong- Tien’”, the play “Western Cabinet Notes” by TUNG Chieh- Yuan and others by “Pan- She- Tien” melody found quite a lot, though the melody of “Pan- She- Tien” in the verse differed from the “Pan- She- Tien” in the play. This research found that “Pan- She- Tien” differed from “Chu- Kong- Tien” by the melody, has been deep analyzed, arranged and inducted into the various types. Further, the research explored the plots diversity, related to the plays in group sets, finally

* Dr. Hou, Shu-chuan is an associate professor in the Department of Chinese at the Soochow University.

found the left melody of “Chu- Kong- Tien” in the plays of the Song Dynasty.

Keywords:

1. “Pan- Shan- Tien” A totally melody form
2. “Shua- Hai- Erh” A single melody form
3. Single verse form of the Northern Region of the Yuan Dynasty.
4. A totally plays form of the Yuan Dynasty.
5. “Chu- Kong- Tien” A totally melody form was popular in the Song Dynasty.

由《玉劍尊聞》考察清初世說體之 文體特質

黃東陽*

提 要

本文旨在探究清初刻意仿倣《世說新語》的筆記小說《玉劍尊聞》之內容、體製及命意，以期反映此時期「世說體」的文體特徵及意涵，亦就此觀察在明代《世說》熱潮後此文體的發展趨向。本文考述了該書作者、版本及其流傳，亦檢視此書的載錄內容、資料來源以及文體特徵。已知作者多輯錄一己所聽聞當代的名人軼事甚而政治秘聞，突顯此書在史料上的特色及價值，至於此書的體例雖亦步亦趨地仿倣《世說》不敢逾距，然卻表呈出以脩養德性為要，藝文活動為次的宿儒思維，甚少著墨任誕、排調等偏離禮法的個人行止，自然與《世說》中以逾越禮教為高明的命題相違。惟《玉劍尊聞》亦欲建立與《世說》相同的文人主流意識，其中展現著當時所推崇且具時代特色的文人風尚與特質，並認定此風尚與特質足以代表當時文人的主流意識，能遠溯世說體的敘事和思維傳統。就此可詮釋與理解在魏晉風流已知不復的現實下，後世何以仍聲稱藉仿倣《世說》行文能繼起魏晉風氣的原由，對於世說體的文體特徵及內容，也可得到更清晰的判定方法。

關鍵詞：清代、筆記小說、世說體、《玉劍尊聞》、梁維樞

* 現任國立雲林科技大學漢學資料整理研究所專任助理教授

壹、引言

自劉義慶《世說新語》面世後，入唐以來仿作便承繼不絕，或追慕魏晉，或續寫補充，皆自稱祖述著康王所立的文體與命意，即今日學者概稱的「世說體」。然風氣既移，所謂魏晉風骨、名士表徵早已為陳跡，後世文人也多有風流難復，無以為繼的慨歎，也道出此文體與世代氛圍的緊密關係。惟此文體迄明代何良俊《何氏語林》刻行後，撰述的風氣復熾。¹就學術觀察，明代學術心學興起，以直指心性為學說，頗與魏晉重視才性的時風相近，²或成為世說體再次流行的主要助力，復就社會文化來看，當時《何氏語林》一出也確實在文人間形成了一種風潮，引動此文類撰寫的流行。只是從文體而言，雖亦稱「世說體」，實見新變。侯忠義指出：「瑣言類小說，如《何氏語林》、《明世說新語》、《舌華錄》等，均屬仿《世說新語》之作。它們雖然沒有什麼創新可言，但能在不同時代，將這一體裁形式繼承並延續下來，占有它應有的位置，發揮它應有的作用，實屬可嘉。《何氏語林》偏重記事，選文不以『玄虛』、『簡遠』為宗旨，文字簡略，亦少文彩，但不乏佳意鉅篇；《舌華錄》偏重記言，片言只語，瑣談雜感，但不乏魏晉風韻。」³話中雖帶有貶意，卻已指出此文體發展的三種傾向：其一、就材料的來源而言，除史傳外亦擇採當代掌故新聞，其二、就內容擇選的標準以觀，已脫原來魏晉風流的框架，賦與時代的新意，其三、已有側重記言、有偏於記事的不同取捨態度，預示著體製已趨分別，標立新體。這些傾向在明中葉後更為明顯，只在不同作品裏著墨處各有不同，所表呈的乃是作者自身的品味與喜好。然節引史傳，雖可反映編撰者自身的選錄標準與意識形態，卻未若記錄時聞尤其與作者自身攸關的時事，更能表現出當下的時代氛圍與作者的真實情感，利於對文體作

¹ 關於《何氏語林》帶動明代世說體的風潮，可參戴佳琪：《何氏語林研究》（臺北市：文化大學中國文學研究所碩士論文，1997年7月）中之考述。

² 明代中後期的學術，以王守仁之心學為宗，其學說以天泉證道所提出的概念為代表。陳來云：「本體即指心之本體，功夫則指其心之本體的具體實踐和過程。在王守仁天泉證道談話中所說的功夫具體地指在意念上為善去惡，本體則側重於以無滯性為質的情緒主體。」即心之本體為修養之本，能充份地表現出本性原有的善。此表現本心的概念，本與魏晉思想頗為類似。韓經太云：「必須指出，有明王學泰州一派所表現出來的這種思想作風和精神風範，並不僅是有明一代之社會學術形勢的產物，而同時也是對一種歷史傳統人文課題之再思考的產物。王守仁所提倡之既不『取媚於君子』亦不『取媚於小人』的『狂者』精神，王艮所主張之利己利人道尊身尊的價值觀念，……而在這裏，我們尤其發現其與魏晉學術人格有著很深的內在聯繫。」明代對本性的闡發，與魏晉對才性的欣羨，已有其會通之處，尤其《世說》本為才性理論的具體實踐，自引明人尤其在明中葉王陽明心學盛興後的注目。引文分見陳來：《宋明理學》（臺北市：洪葉出版社，1994年9月），頁262、韓經太：《理學文化與文學思潮》（北京市：中華書局，1997年9月），頁229-230。

³ 文見侯忠義：《中國文言小說史稿》下冊（北京市：北京大學出版社，1993年2月），頁181-182。

更細緻地分判。明末清初有梁維樞《玉劍尊聞》全然規模《世說》體例的專著，上承世說體流行的盛況，下開之後的風氣，誠為有明一代世說體的殿軍。鑑於此，本文嘗試將本書最主要的內容及特徵——有明一代新聞掌故的載錄予以整理與分類，以表彰本書在研究上的價值，且在確認此作品的主要內容與文體性質後，復就此研議世說體在明代結束時文體的特徵及變革，就此或可略窺其後此文體發展的可能趨向。

貳、記述內容：通過文人視閥的社會景象

作者梁維樞（1587—1662），⁴字慎可，直隸省真定府人（今河北省正定縣），萬曆丁亥（1587）8月29日子時生，為家中長子。祖父為明神宗時顯宦梁夢龍（謚號貞敏），父梁志（澹明公），⁵為名門之後。萬曆乙卯（1615）中舉，受業於趙南星（1550—1627）門。南星曾謂：「風雅不墜，復見之梁生矣。」其見重如此。同年復從楊漣（1527—1625）遊。會逆閹起，趙南星被禍，維樞曾傾身翼之，後楊公銀鑄道出正定，維樞往迎之，於檻車旁大言云：「公此行足以垂名竹帛！死者，公之本志，豈足畏哉！」於時邏卒寧立，人謂：「何不為門戶計？」維樞灑然不顧，頗見節操。崇禎丁丑（1637）授中書舍人，戶部主事。未幾，以不謁東廠權璫為所構，⁶削官歸家，後復起用，甲申（1644）流賊寇都城，守安定門，城破被拘，時清兵入關方得解。入清後順治癸巳（1653）薦補原官，維樞竟受召，為工部郎，擢武德兵備，頗有政績，於康熙壬寅（1662）10月6日卯時逝世，卒祀鄉賢，學者私謚文孝先生。除《玉劍尊聞》外，另撰有《性譜日牋》、《內閣小識》、《群玉直譽》、《見君子日牋》等集數百卷。兄維本為天啟舉人、子清寬、清遠、猶子清標、士濟、士潏皆為進士出身，屬政治世家。⁷據維樞自序，

⁴ 梁維樞生卒年可據吳偉業〈僉憲梁公西韓先生墓誌銘〉所記得知：「公生於（萬曆）丁亥八月之二十九日，卒於（康熙）壬寅年十月之六日。」按是文的撰寫乃應維樞子清遠之請，況吳氏與維樞友善，記錄當甚可靠。文見吳氏撰：《吳梅村全集》（上海市：上海古籍出版社，1999年12月），頁892。

⁵ 參清梁允植等纂修：《梁氏族譜》（北京市：線裝書局，2002年8月），葉十二。

⁶ 按此處已道出梁維樞被削官的主因，也可就此得知《玉劍尊聞》的撰寫時間，由貶官的1637迄復出為官的1644年間。謝國楨已指出：「（《玉劍尊聞》）序中所說『中堂黨論，削籍家居』，正是明天啟崇禎間東林與閹黨相爭持之時，維樞屬於何黨不得而知，然有吳、錢諸家為之作序，想亦與東林有關。」也就此發論。引文見謝國楨撰：《明清筆記談叢》（上海市：上海書店出版社，2005年1月），頁38。

⁷ 以上有關梁維樞生平的敘述，除據上引吳偉業〈僉憲梁公西韓先生墓誌銘〉、梁允植等纂修：《梁氏族譜》外，主要撮集以下文獻資料：清乾隆27年刊鄭大進修：《正定府志》卷三十五（北京市：北京圖書館出版社，2002年9月），頁277，補以清光緒元年刊，慶之金、賈孝彰修、趙文濂纂：《正定縣志》卷三十八（北京市：北京圖書館出版社，2002年9月），頁473，且參照民國6年刊，徐世昌撰：《大清畿輔先哲傳》（臺北市：明文書局，1985年7月），頁171-172。

《玉劍尊聞》至晚在崇禎壬午（1642）撰成，後因恐是書湮沒於順治甲午（1654）付刻，迄乙未秋（1655）刊行（據書前吳偉業序撰於順治乙未秋）。今傳本有賜麟堂刻本乙種，前有吳偉業、錢棻及錢謙益序。其撰寫動機、體例及刻刊過程，可據維樞自序得見：

幸登科，乃讀古詩文，涉獵百家。無何，選授鳳閣舍人，掌綸演誥，苦無暇日，適因中堂黨論，削籍家居，乃益涉獵。竊見自元以來數百年間，雅言韻事，幾同星鳳，凡有聞見，略類《世說新語》者，分部書之簡素，未敢參一己意，隨所聞見即書，亦未得序時代之先後，名位之崇卑。壬午起復原官，漸經患難，此書遂置高閣，今年兩兒慮其日久散失，少為刪益，刻之都門，非樞敢如昔人所云：「寡學好名也。」至樞性量疏放，不無漏遺，當徐續入之。順治甲午長夏梁維樞敬識。⁸

維樞因黨爭削官歸家，於居家時憑一己所見闡明代的雅言韻事，規模《世說》門類分別繫之，各類下依照記錄先後為序。然維樞實為貳臣，入清後方撰成具有表彰文人意識的專著，當有欲自陳一己仍具有正統文士氣度與特質的意圖，並非純粹的因閒居無聊而撰書以排遣時間。⁹復官後兩兒（當指卷首校者清遠、清傳兄弟）將是書於京城付刻。¹⁰維樞直隸人士，今傳賜麟堂本為其祖父夢龍之堂號，維樞猶子清標以「賜麟堂」為章印，當承繼家業，此本乃家刻本。書於清代僅刊刻乙次，未見它本。¹¹謝國楨編《瓜蒂庵藏明清掌故叢刊》乃影印自藏的賜麟堂刊本，另《續修四庫全書叢書》、《四庫全書存目叢書》等兩種叢書影印的《玉劍尊聞》皆見「國楨藏印」及「謝氏後人」印，知皆出於謝氏藏本，今歸中國人民大學圖書館。不過民國傅增湘於《藏園訂補邵亭知見傳本書目》云：「補《玉劍尊聞》十卷 清梁維樞撰。清順治間賜麟堂刊本。五冊。余藏。四庫存目。」¹²又

⁸ 據上海古籍出版社《續修四庫全書》（上海市：上海古籍出版社，1986年12月）影印清順治梁清遠、梁清傳等校刻本。後引此書，皆用此本，僅注卷數，不復列注。

⁹ 李慶西由錢謙益與吳偉業在書前所寫的序，觀察到《玉劍尊聞》的撰寫具有文人文化自覺的意味，並非如其自言僅因閒居無事，撰書以排遣時光。故云：「牧齋、梅村為梁氏作序鼓吹史學之義，亦當歸結到鼎革之際漢族之文化自救意識。」所言應是。文見李慶西：〈「玉劍尊聞」及錢吳諸序〉，《中國文化》卷11期（1995年1月），頁179。

¹⁰ 按全書各校刻者除卷一由其二子清遠、清傳校正外，其餘各卷有維樞弟維讓、維品、其猶子清寬、清標、士澐、士濟、甥劉元慧、王榮宅、孫允樸、允樞、允杰、允梅、允嘉、允潔等人校定。又從閒賦在家迄是書刻成，其間已歷鼎革，維樞復於清朝任官，但自序此處說明甚為模糊，避寫入清後任官事，猝讀之不免令人誤認書撰寫的時期已入清朝。按維樞本以志節自許，卻在異族下為官，此寫法恐為刻意為之，以避貳臣之謫。

¹¹ 按袁行霈、侯忠義謂此書另有一九二七年藁城魏氏養心齋刻本，檢大陸諸圖書館未得，未知其詳，附記於此。文見二人所編：《中國文言小說書目》（北京市：北京大學出版社，1981年11月），頁350；又寧稼雨：《中國志人小說史》（瀋陽市：遼寧人民出版社，1991年10月），頁312、《中國文言小說書目》（濟南市：齊魯書社，1996年），頁413皆記有此版本，概承此書載錄。

¹² 見〔清〕莫友芝撰，傅增湘訂補：《藏園訂補邵亭知見傳本書目》（北京市：中華書局，1993年7月），頁60。

台灣傅斯年圖書館亦藏此刻本，此書並非少見。至於該書名之命意，清周中孚推測：「然其名書之義，豈玉劍二字，乃其別號或齋名，而配以尊其所聞之義歟？」¹³檢是書自序、吳偉業、錢棻、錢謙益諸序皆未提及「玉劍」的意涵，亦非維樞甚而其長輩、友朋的字號、堂名，故未能查覈其實與否，不過周氏「尊其所聞之義」的推測，當合於實情。按《大戴禮記·曾子疾病》記云：「君子尊其所聞，則高明矣；行其所聞，則廣大矣。」¹⁴後成「尊聞行知」的成語，故「尊聞」一詞當用此典，以寄尊重其所聽聞之義。復按張怡（1608—1695）亦撰有仿《世說》體例的《玉光劍氣集》，活動年代與維樞甚近，除書名頗類外，內容亦與《玉劍尊聞》重覆，相重處的文字也相去甚微。若《玉光劍氣集》卷七即錄有：「陳眉公嘗歎：『天地間殺人最多者，有三事，曰：死於刑，死於兵，死於歲。』因集古來為吏不酷者，為將不殘者，救荒不倦者，合為一書，顏曰《種德編》。」¹⁵文字與《玉劍尊聞》卷一所錄文字幾乎相同，惟錯將陳繼儒所撰《種德錄》寫成《種德編》。但《玉劍尊聞》至少在崇禎壬午（1642）即撰成，《玉光劍氣集》收錄的時事如記崇禎十七年（1644）甲申之變已在其後，由此可推知《玉光劍氣集》採用了《玉劍尊聞》的記錄，可證《玉劍尊聞》的書名非承襲自《玉光劍氣集》。¹⁶《玉劍尊聞》的內容包賅明代文人言行，甚至詳載個人生平，自裨益於史料與文藝資訊的提供。今撮其內容數則，以明此書內容與特質：

一、人物：非功利取向的人物傳記

《玉劍尊聞》或鈔自他書，亦有維樞自身的見聞。就所收人物而論，多見明代已登科第的士人，然不見正史收錄者亦夥，可供考索歷史人物的個人生平所用。像陳大科、陳繼、杜瓊、張昉、張獻翼等人於《明史》或無專傳，或數語提及，卻可在本書得到較詳細的記錄，頗可供今人研究明代所資取。今以「幼于」後註文為例：

張幼于名獻翼，字救，別字幼于，長洲人。自謂：「不可無一，不可有二」，因號「可一居士」。以布衣老，任俠好奇，率真獨詣。嘗攜妓令來馬，手自控之。（卷二〈言語〉）

按張獻翼與馮夢龍皆為長洲人，有狂名於當時，活動時間略早於馮夢龍，《醒世恒言》有「可一居士」的序，落款為天啟丁卯（1627年）中秋，是年張氏已卒

¹³ 見〔清〕周中孚撰：《鄭堂讀書記》（北京市：中華書局，1993年1月），頁326。

¹⁴ 引見漢（傳）戴德選編，〔清〕王聘珍注，王文錦點校：《大戴禮記解詁》（北京市：中華書局，2004年5月），頁97。另董仲舒之對策亦引曾子語，內容相同。文參《漢書補注·董仲舒傳》（臺北市：新文豐出版社，1988年3月），頁1142。

¹⁵ 〔清〕張怡撰，魏連科點校：《玉光劍氣集》（北京市：中華書局，2006年8月），頁349。

¹⁶ 關於張怡生卒年與引文底本的考證，據〔清〕張怡撰，魏連科點校：《玉光劍氣集》的〈整理說明〉。

十餘年，雖不可能是張氏序，或為夢龍借其名號以廣其書銷路，¹⁷而非馮氏全然而自創的名號。至於與維樞親炙者像為本書作序的錢謙益（卷三〈文學〉）、師趙南星、楊漣皆現身書裏，祖父夢龍亦有專傳（皆見於卷二〈政事〉），記錄自然更為直接與可信；至於當代名人亦記其逸事與平日言行，相對於正史的嚴肅記錄，自可親切地瞭解其生平。如陳繼儒生平具載《明史·隱逸傳》，不過《玉劍尊聞》載眉公事甚多，或記其文章，書評，或載其交游、言談，自較正史呆板而制式的記錄來得活潑、趣味，具體地將眉公面目體現於書中，今鈔引數則於下，由此也可略見此書載事體例之涯略：

陳眉公嘗嘆：天地間殺人最多者有三件，曰：死於刑、死於兵、死於歲。集古來為吏不酷者數卷、為將不殘者數卷、救荒不倦者數卷，總題曰《種德錄》。（卷一〈德性〉）

陳眉公纂《逸民史》二十卷（按應為二十二卷），曰：「逸民如野燒草灰而根存，亦復如夜書燭滅而字在，此史之所由作也。」（卷八〈棲逸〉）

陳繼儒買舟載書，作無名釣徒。語人云：「每當草蓑月冷，鐵笛霜清，覺張誌和天隨，去人未遠。」（卷八〈棲逸〉）

眉公身為處士，卻為當時藝文的重要人物，首則記眉公編《種德錄》的原由，表呈民胞物與的胸懷，次則交代纂《逸民史》的動機，以陳一生心志，將傳統文人的特質予以展現，末則側寫下眉公生活的意趣，復增添個人的品味，至於其文學態度、撰文主張、人物品題及藏書偏好等性格，皆可於書中檢得，可就此得知眉公頗受當時人所推崇的原因，當非出於文人自矜，相互標榜而已。可知《玉劍尊聞》並非若史書以歷史功業作為收錄的標準，乃是依照與己身的親疏、個人的品好為準則，重新擇選足堪正視的文人，自記錄下頗與史傳有別的文人形象和內容。

二、事件：與史傳有別的旁證資料

本書聚焦在文人言行，自然頗涉政治人物與事件，由此除了可知維樞個人的政治立場外，尤其記宮中君臣互答、派系傾軋的秘事甚多，也可提供考論史事時的文獻參照。譬若《明史》中認為薛國觀（？—1641）阿附魏忠賢黨，後不免被清流所議而致貶詞，然據《玉劍尊聞》所載又存差異。今引文於下：

薛國觀字家相，韓城人，登進士，授萊城推官。奉職守法，以公明稱，考選給事中，昌言義色，風采凜然，而心存恕厚，未嘗察察求人之過，累陞

¹⁷ 按為《醒世恒言》為序的「可一居士」，學者多以為此人即馮夢龍。若魏子雲云：「《醒世恒言》的序者，自稱『隴西可一居士』，作序的地方也是『白下之棲霞山房』。（序於天啟丁卯七年）按『隴西可一居士』的《醒世恒言》序是『自序』，乃馮夢龍自己也。」推說為序者為馮夢龍雖無疑義，然而明末既得有名於當世的「可一居士」，夢龍此舉當是想借他人名聲以廣其書銷路，而非自創。引文見魏子雲著：《金瓶梅散論》（臺北：臺灣商務印書館，1990年7月），頁115。

左僉都御史。寅畏整肅，憲度一新，諸御史咸敬服。烈皇帝每召平臺議事，國觀從容應對，時有敷陳，上心重之。握禮部侍郎、東閣大學士，進至少保、吏部尚書、武英殿大學士，因事納忠，隨材器使，為近世資輔。督師大學士楊嗣昌建議增設戶部侍郎二員督餉，國觀曰：「官期得人，何必增設？」上怒詰責甚厲。國觀素與東廠太監不協，至是乘隙，執內閣制敕房尚寶司司丞王陞彥嚴刑拷掠，使誣國觀贓私，鎮撫司刑部皆軟，竟不能雪，賜死寺中。國觀操行修潔剛正，足以任事，以尚氣故，忤中貴人殞其身，天下莫不悲之。（卷六〈賞譽〉）

維樞筆下的國觀不僅心地怨厚，且操行修潔剛正，長於政事為帝所賞，自是難得的賢臣，僅因個性尚氣以致得罪東廠，卒致身死。兩下差異甚大，清人昭璉已有發論，以為：「是國觀之獄，原由錢謙益等誣害，以為援召宜興地步。莊烈不知，誤為所給，其為羅織冤抑，豪無疑義。清遠之言雖未可盡信，其去國觀死時不遠，或確有見聞，未可知也。」¹⁸即以國觀入獄本受誣害、輔以《玉劍尊聞》的撰者較國觀時代稍晚予以推斷，恐怕所記較正史更近實情。要之昭璉雖因誤將此書作者繫於梁維樞子清遠，未察作者實與國觀乃同時代人，當時亦因忤東廠而被貶歸家，對國觀的遭遇自生同情，不過其推測自近人情而合理，此書對考證歷史的價值，亦由此更顯。另外本書對政治事件，亦多記錄，若記云：

武宗好佛，自名「大慶法王」。番僧奏請腴田千畝為下院，乃書大慶法王，與聖旨並內批。禮部議尚書傅珪佯不知，劾番僧曰：「孰為大慶法王？攻與至尊並書，褻天子、壞祖宗法，大不敬，當誅。」詔弗問。（卷四〈方正〉）

南京給事中王讓，剛愎自肆。大臣中有少忤之者，捃摭其過，立見論列。每會，必與六卿並坐，遇於道，不為禮；或二卿肩輿行，策馬從中，左右顧而過之，縉紳側目，無敢與抗。由是，兩京科道不避。部堂祭酒劉俊不能平，刺得讓為出繼之子，登科錄既書其所後父母為父母，又書其本生白氏為生母，而不及其父。因揚言：「讓以母為所後父之妾，當具言於朝。」讓乃慚屈，詭疾去官。（卷十〈忿狷〉）

武宗已近佞佛，竟自稱大慶法王，傅珪除藉彈劾以止番僧氣焰外，並就此諫君，事具見《明史》，¹⁹由此更見事非訛傳；次則詳述了王讓為官狂傲踰禮，被劉俊尋獲把柄要脅王讓得去官，後讓在不得已下稱疾去職的政治事件，可作為考證史事的參佐。按此事亦見載明人沈德符《萬曆野獲編》卷十九〈臺省之玷〉：「成化五年，南吏科給事中王讓，為出繼子登科錄書所後為父母，又書本生母為生母，祭酒劉廷俊先被讓劾，乃言讓以所生母為出繼父之妾，讓慚托疾去。」²⁰除文字較

¹⁸ 見〔清〕昭璉撰，何英芳點校：《嘯亭雜錄》（北京市：中華書局，2006年3月），頁521。

¹⁹ 見〔清〕張廷玉撰：《明史·傅珪傳》（臺北市：鼎文書局，1982年12月），頁4885。

²⁰ 見〔明〕沈德符撰：《萬曆野獲編》（北京市：中華書局，2007年10月），頁498。

為疏略外，另判定劉俊迫使王讓去職原因，除了梁維樞所指出王俊為懲治王讓的踰禮剛愎外，劉俊亦為報王讓之前曾彈劾的私仇，就此已就個別面向記錄下政治事件的原委，增加治史者處理此事件資取材料的面向。換言之，梁維樞也重視當時的政治事件，雖對評議史事無容置喙，卻記錄下了與歷史和其他文人不同的秘辛和判定，其目的除了表達自身對人物處世為官的定見外，也刻意留下了讓後世再次審視政治事件的參照資料。

三、民俗：和民間近似的採錄原則

民俗文化本可考之於史籍、筆記甚而小說，至於《玉劍尊聞》雖多載文人活動，亦採錄文人對社會民俗的觀感與意見。是書雖已收一些文人對於傳統信仰的負面評語，事實上，仍以肯定超自然力量真實性的態度輯錄新聞，收於〈術解〉門類之中。若云：

邵道人喜（按當作善）視人病，令病人張目又張口噓，即知病人可活。目諸弟子置飯病人前，道人出袖中鐵尺，橫飯上，誦〈大悲咒〉已，起尺摩病者，曰：「瘥矣！脫不可活。」道人趨出。病家問死期，出其指示，日數輒驗。（卷八〈術解〉）

曾義山善占卜，得異書，名《銀河棹》。山卒，劉伯溫官江西，經山家，其子遂以授劉。劉後占卜如神。（卷八〈術解〉）

邵道人能憑藉佛力預見病者所餘活日，占卜若神，祖述唐代已有的命定觀。按道人以飯量測人活日，乃依循個人一生食糧已被決定的預設觀念，此正為唐代所定型之定命觀的特色，²¹類此預見個人吉凶的記述復見同卷所錄「建文皇帝」、「郭青螺」事，另所記「林尚書母夫人鬚長寸許，有奇術，卜吉凶」（卷七〈容止〉），更肯定了面相和占卜的關係，皆可獲知當時命定論的流行與特點；至於劉伯溫為博識之箭垛人物，多種預言書多託劉基所著，因之算命書《銀河棹》也托言劉基撰，並將其傳續神秘化，而有劉基的神術傳自曾義山所藏秘書的說法，維樞所記雖僅得梗概，在相較焦竑《玉堂叢語·術解》所詳述曾義山傳《銀河棹》予劉基的傳說後，可知《玉劍尊聞》所記或節引《玉堂叢語》，或一事被兩書分別載錄，²²實可反映出此事在民間的流傳概況。就此，雖已透過文人的眼目窺視當時的社

²¹ 唐人認為人的一生成食多少飲水及食糧已被命定，故當食物耗盡時預表著生命亦將結束。若張讀《宣室志》卷九載老僧為李德裕算其壽命，即利用李德裕一生當食萬羊作為計算基礎，食盡便當死亡、甚而《太平廣記》卷一百五十八〈許生〉引《玉堂閒話》，冥界已出現「人間食料簿」的專冊，反映出此觀念頗於唐代流行。詳論及例證請參拙文：〈由命定故事檢視唐代命定觀的建構原理〉，《新世紀宗教研究》卷3第4期（2006年3月），頁148-166。

²² 此事收於《玉堂叢語·術解》，記錄下曾義山受神秘丐者指點得瞽者授書及秘法，書即《銀河棹》，果然義山後占卜如神，其後義山在臨終復將書交予其子，預言有劉姓將在某日經其家取此書，當日劉伯溫果然至其家攜書而去，頗詳盡地將事情經過予以交代，然故事梗概與《玉劍尊聞》若合符節。事請參〔明〕焦竑撰，顧思點校：《玉堂叢語》（北京市：中華書局，1981年9月），頁252。

會風俗，亦反映著明代風俗甚而文人對神秘傳聞觀點之一斑。

四、文藝：搜羅功名外的文人雅好

藝文本是文人的技倆與本事，詩話、文評，或是圖畫、寫字，皆能表現個性。本書所載軼事，傳述著文人對文藝的看法與品題的標準，提供了後人考證當時藝文活動和名人佳話的依據。下即引唐寅故事兩則為說：

伯虎作「洗桐圖」，左列高梧一株，孤竦秀特，枝葉間有生氣；一童子捧盂，一老人方袍鶴立。灑指作洗滌狀，運筆細潤，幾同繭絲。（卷八〈巧藝〉）

唐子畏往茅山，道出無錫，晚泊河下，登岸閒步。見肩輿來，女從如雲，中有丫鬟尤艷，唐跡之，知是華學士宅。改名華安，謀為傭書，因得此婢。居數日，逃還。久之，華偶謁唐，見極類安，稍述華安始末以挑之。又云：「貌正肖公。」唐但唯唯。華起欲去，唐曰：「少從容。」命燭導入後堂，召諸婢擁新婦出拜，華愕然。唐曰：「無傷也。」拜畢，因攜新婦近華曰：「公言我似華安，不識桂華亦似此婦否？」乃相與大笑而別。（卷九〈假譎〉）

「洗桐圖」乃用元倪瓚典故，明代畫家因推崇倪氏而好作此題，據《玉劍尊聞》所記，可知唐寅亦以此題作畫，其布局也可從其中形容略見一二；次則即為民間盛傳「唐伯虎點秋香」之本事，文字可與馮夢龍《古今譚概》引《涇林續記》出處對校，可驗證這著名的典故於明末業已形成及定型，以致諸家記錄時內容上才相去不多，尤其此書於「知是華學士宅桂華」後，繫小註云：「華察，字子潛，無錫人，官至侍讀學士。華氏富累世，察擢清華，乃矜孤介，寡逢迎，以此被讒遭蹶，不罷宏施。」已為獨家報導，道出此事並非純粹的出於杜撰，對欲推究此典故的淵源，自有助益。至若各文人的文藝主張，於書中頗見，皆可供考校文藝所採用。

透過梁維樞的記錄，呈現出土人視野下的明末士人風尚、政治事件與當代民俗；所記雖侷限於梁氏的耳目之內，不過因著此書以審美的情調品題當時人物，令記錄下不同於史傳和其他文人的歷史風貌，足以作為考據當代文化所憑，而此史料的特點，誠為此書的基本特徵與性質。²³

²³ 此書的史料特色，高芳已有述及，而用「存史」一詞予以概括。而云：「世說體小說主要以真人真事為創作基礎，具有一定的『史實性』，而且多為片言隻語，便於流傳，所以這一特徵吸引了一部份人的注意和興趣。」道出《玉劍尊聞》的著述特點。另高氏編有〈「玉劍尊聞」和「明語林」綜合人名索引〉作為碩士論文的附錄，利於學者參用，也可印證著此書在史料上的價值。引文見高芳撰：《「玉劍尊聞」和「明語林」研究》（南京市：南京師範大學中國古代文學專業碩士論文，2006年4月），頁59。

參、撰書命意：反映清流文人的階級意識

後世仿習《世說》文體者，除多更動類目外，在記敘的行文與意涵上亦不免有所扞格。今觀《玉劍尊聞》之體例頗步趨《世說》，甚至連劉孝標的《世說新語》注亦予模仿，自行作注，雖已招來館臣惡評，²⁴亦顯本書刻意仿倣著《世說》規模的初衷。檢全書全部依照《世說》原有三十六門名目及次序，始自〈德行〉終於〈仇隙〉，但缺〈捷悟〉、〈自新〉兩門，或因維樞編是書時尚無適合的故實可入，也已於書末附誌遺缺此兩類，其仿倣的用心足見。²⁵其所收篇數與次序如下所示：

德行 (54 則)	言語 (13 則)	政事 (42 則)	文學 (80 則)	方正 (46 則)
雅量 (16 則)	識鑒 (24 則)	賞譽 (30 則)	品藻 (42 則)	規箴 (39 則)
夙慧 (10 則)	豪爽 (9 則)	容止 (9 則)	企羨 (4 則)	傷逝 (6 則)
棲逸 (6 則)	賢媛 (14 則)	術解 (10 則)	巧藝 (28 則)	寵禮 (7 則)
任誕 (26 則)	簡傲 (15 則)	排調 (38 則)	輕詆 (10 則)	假譎 (11 則)
黜免 (1 則)	儉嗇 (2 則)	汰侈 (6 則)	忿狷 (19 則)	讒險 (1 則)
尤悔 (8 則)	紕漏 (9 則)	惑溺 (4 則)	仇隙 (11 則)	捷悟 (缺)
自新 (缺)				

共計 650 則

就門類觀察，可知維樞力求與《世說》同例，然就門類所收則數而言，是以〈文學〉、〈德行〉、〈方正〉、〈政事〉、〈品藻〉、〈規箴〉、〈排調〉收錄最多，而像〈黜免〉、〈讒險〉、〈儉嗇〉僅有一、二則，似僅聊備一格。由各門類所收則數，當可略見本書的趨向——對有明一代名人雅士節操的追慕，此正與追憶魏晉風流的《世說》命意契合，但就類目所收逸事的意涵，是已間入明代與作者自身的立場與風氣。今細繹本書內容，已得是書要旨與思考主軸：

²⁴ 是書提要見於《四庫全書總目》卷二百四十三小說家類存目一。其記云：「取有明一代軼聞瑣事，依劉義慶《世說新語》門目分三十四類，而自為之註文，格亦全仿之。然隨意鈔撮，頗乏持擇。……其註尤多膚淺，如曹操、李白之類，人人習見，何必多累簡牘乎？」已指出註文的浮濫之病，不過陳介當時名不見史傳的文人，仍有裨益文藝。引文見清紀昀撰：《四庫全書總目》（臺北市：藝文印書館，1997年9月），頁2831。

²⁵ 寧稼雨謂：「《玉劍尊聞》仿《世說新語》體例和門類。多〈雅操〉一門，而〈捷悟〉、〈自新〉二門有目無文，故事存三十四門。」實則《玉劍尊聞》無〈雅操〉門，寧氏恐漏記〈品藻〉，且將〈品藻〉第十六則「三楊在內閣各有所長：士奇有學行，榮有才識，傅有雅操」，末「雅操」二字正好換行，竟以為類目之一，總計後亦為三十四門，若計雅操，則為三十五門。引文見寧稼雨：《中國志人小說史》，頁312。

一、核心命題：以脩德作為全書旨要

舉凡與德性有關的門類或稍涉操行的記錄，多為指導為官者應持有的態度而寫：於家要孝悌，出若為官需廉潔，與人交接當仁厚，另外近美色恐怕影響個人清譽或節操，則當遠離，言論皆似官箴。若〈德行〉首則載錄徐駿因年少蓄鴿被父親處罰，父亡後遇飛鳴便思父訓而涕泣，人稱「泣鴿先生」。然同卷陳繼即使已官拜翰林，在家時仍恭謹待母，無異平常，本皆當可目為孝子，只是陳繼的舉止，事實上已道出文人在為官後，仍當恪遵禮教，職故，踏上仕途的文人，維樞仍告以為官者的品德修養，乃是處世和為官最基本的條件與態度，至於處士也應該引為借鏡。在〈政事〉裏，更在指出為官應有的品德外，當以百姓為念：

王忠肅治訟專行贖罪法，雖人命亦然。曰：「償命無益死者之家，而財或足以濟其用。」有指揮因漏關，鞭戍卒至死，其妻女相繼哭死，他卒被者訴指揮殺一家三人。王曰：「卒死以罪，妻女死於夫，非殺也。」令償葬埋費。（卷二〈政事〉）

舊寧王府鶴皆有紅牌繫項，嘗飛出，為民間狗嚙死，送南昌府問罪。竺太守批云：「鶴雖有牌，狗不識字，民得免罪。」（卷二〈政事〉）

伍袁萃與楊公言：「做人須看得人重，做官須看得官輕；輕其可重，必決道義之坊，重其可輕，必蹈貪鄙之轍。」楊曰：「為一己輕富貴，當看得官輕；為國家持紀法，當看得官重。」（卷二〈政事〉）

上引三事，首則王錫爵（1534—1614）施行贖罪法，雖與常法不同，但以情理作為衡量案情的首要考量，得見錫爵的仁厚性格；次則似近笑語，記錄下竺太守不畏寧王朱宸濠府之權勢，仍按法理斷案；末則更直接記下名宦楊漣對為官者當有態度的言論：伍遠萃所道出的乃是以個人作主要考量，棧戀權位，不免淪為貪官，然而楊公卻能用國家的角度看待自己為官的身份，發展出更當重視自己的官職以期克盡己任的言論，自與眾人認定當官是獲取自己權利的方法，相去甚遠，楊公德行的高遠，在此更昭然若揭了。或可說出任為官乃是自己德行的試金石，也因此當面臨政治重要打擊，面對眾叛親離，能以雅量以對，成為本書擊節歎賞的對象：

霍文敏劾楊邃菴，削秩賜罷，霍猶欲根蔓楊門下士，一網打盡楊鄉人。太學生孫育受恩最久，恐遭斥逐，錄楊居官事數條，呈於文敏，以求自解。數日後，孫暴卒。楊易服弔其喪，孫之子跪泣曰：「悖德不祥，吾父負公而死，願父母弔！」楊曰：「爾父豈負我者！我為人陷，波及爾父，爾父欲保身家，姑借我免禍耳，我不能諒之，是我負爾父矣！」（卷五〈雅量〉）

楊一清（1454—1530）除受霍韜（1487—1540）諂害，霍氏仍欲斬除其門人、友朋，以絕後患，楊氏門人孫育為求自保，故呈邃菴罪狀，卻在數日後竟暴卒，邃

菴除不介意外，竟因孫育受累於他而自責，表現出無私的寬大胸襟。至於官位在此陳述之下，不僅退為楊公高潔品格的旁襯，更突顯著士人一生汲汲求取的目標，竟在個人高亮的氣節下顯得粗俗不堪。因而具正面意義的類別自〈德行〉迄〈賢媛〉，皆集中闡揚儒家定義下的道德規範，對於品德的強調及推崇，是《玉劍尊聞》至為清楚、亦是最基礎的思想底蘊。

二、兼容意趣：重視生活的文藝活動

在品德修養之外，藝文乃文人怡情養性最為重要的日常活動，也可以藉此與一般俗人予以區隔，建立起文士的階級意識。吟撰詩文，作畫寫字，亦可講談藝文，搜集、鑑別古玩，表現著文人平日的生活情趣。《玉劍尊聞》對此記載亦多，頗能反映明人的品味及性情。若云：

仲醇嗜古，每見三代秦漢玉輒印而識之。董玄宰曰：「此可為群玉府矣。」
(卷六〈賞譽〉)

解縉工行草書，求者即與之。曰：「雨露豈擇地而施哉！」(卷八〈巧藝〉)

文徵仲楷書，極意結構，疏密勻稱，位置適宜。如八面觀音，色相具足。
(卷八〈巧藝〉)

鍾伯敬寄譚友夏「寒河圖」，多其位，置竹樹，陂岸不寒，河不已。後偶作一古樹，不覺高出於紙茅齋之外，不益一物。空處忽露半舟，曰：「此寒河也。」題而寄之。(卷八〈巧藝〉)

專精於鑑別古印，求書而揮毫不吝，擅寫楷書，嫻熟繪畫，皆為文人所欣賞的能力，亦速寫下文藝的個別特質。至於末則載鍾惺為畫，頗標一己隨性的特質，在巧藝之中，復寄寓騷客與眾不同的性格本色，也因此受維樞青睞，收於書中。至於文學主張，書中所記大凡重視原始創作，忌熟語爛詞，偏向明末公安諸公、李贄等的主張，卻也以較負面的角度記錄下湯顯祖創作戲曲的論點：

湯臨川初為《牡丹亭》。張新建相國語之云：「以君之辨才，握麈而登臬比，何渠出濂洛關閩下？而逗漏於碧簫紅牙隊間，將無為青青子衿所笑。」臨川曰：「顯祖與吾師終日共講學，而人不解也。師講性，顯祖講情。」張無以應。(卷七〈規箴〉)

顯祖《牡丹亭》雖實踐著傳述真情的文學目的，不過維樞仍是肯定張新建對他的勸語，不應與伶人為伍，創作戲曲，方置於〈規箴〉之中。換言之，即令梁維樞較傾向文學應抒發性靈的想法，卻仍不免對從事戲曲創作的湯顯祖頗有微詞，除了可略知明末文人對戲曲創作未若今人理解的開放，也反映出此書對文人從事的藝文活動，態度較為保守。換言之，此類別正能反映出作者在意欲建立具有道德意識的標竿與規範外，有目的性的構築兼具清流與風流的文人意識，故採集了有別於市井細民、甚至一般文人皆無法達成境界的實例，有意識地將大眾從事的藝

文活動排除在賞析範圍外，用以劃分此等人與尋常人等的區隔——包括了未能進入、或者被排擠在風雅階級之外的一般文人，以建立起「應是我輩」的氛圍與意識。

三、間容脫序：亦採踰越禮法的言行

文人本來以讀書為終身職志，或脩德，或為功名；至於登仕途後則又當以任官為重，然平日則可共同從事文藝若著述、下棋、書畫或者清議等雅事，銷磨時光。雖然採錄的標準較為嚴格，要求讀者當才德兼重。不過，在此之外，或有俳調笑語，甚至特異行為，《玉劍尊聞》間得收錄，並非僅以老學究的面孔予以責難、排斥。此類新聞的收錄，恐非單純地因襲《世說》體例，故必聊備一格。試觀下引兩事，除了有排調的意味外，亦得弦外之音：

《酉陽雜俎》云：「蠹魚三食神仙字，則化為脈望，狀如髮卷，規四寸許。得此者，夜持向天，從規中望星，星便立降，可乞丹度世。」劉子威（鳳）聚仙經，令童於他書中取蠹魚置其上，每日檢視，冀有仙名被食者。皇甫子循謂之曰：「我當刻一印記贈子。」劉問：「上何題？」子循曰：「蠹魚弟子。」（卷九〈排調〉）

顧文康微時，讀書山寺，逐得一犬，剝之，求薪不得。走佛殿，揖羅漢曰：「不得已，煩大士。」因斧其像以爨犬。熟即呼群兒環坐，擘而大嚼，為之一飽。（卷八〈任誕〉）

道教有蠹魚專食神仙二字，服之、用之成仙的說法，就道教教義而言自非虛妄，乃繫於個人的仙質與福份，非能以人力強求，²⁶本文所記可知維樞將《酉陽雜俎》看待為小說家言，劉鳳竟信以為真，付諸行動，無怪招致皇甫訪（字子循，1498—1583）以「蠹魚弟子」的調侃；²⁷而顧鼎臣（1473—1540）微時狂放不羈，殺犬已頗顯此特質，何況又拆佛像為薪，復與群兒共食狗肉，更加深了鼎臣任誕的形象與性情；鼎臣為當時顯宦，有良相之稱，此中復寄託鼎臣否定佛教偶像崇奉的宗教行為。排調雖和禮教略有悖離，卻仍屬口給之利，與個人學識亦有關係，但疏狂的行為就逾禮太過，以修德為重的《玉劍尊聞》似不應予以鼓勵。只是細繹這些條目的內容，所謂的任誕，乃指以不合常態的行為，去否定與排斥非儒學的思想，仍與本書以儒學為宗的本意相符。惟此類舉止仍悖於儒家思想，即令本

²⁶ 《太平廣記》引《原化記》亦收此事，記云：「據《仙經》曰：『蠹魚三食神仙字，則化為此物，名曰脈望。』夜以規映當天中星，星使立降，可求還丹。取此水和而服之，即時換骨上昇。」（北京市：中華書局，2006年6月），頁265。乃據《仙經》，至於得見脈望的何諷則無緣成仙，乃繫於其仙分與仙骨，與《酉陽雜俎》所載同為何諷故事，文字略異。

²⁷ 仿倣此而欲成仙的笑話，以五代孫光憲所記「張氏子斲壁魚」最早，言張禡一子聞壁魚入道書食神仙字，服壁魚立致成仙，乃書神仙二字於紙並置於瓶中，復捉壁魚投之，就之求仙，竟得心疾事，可見此型故事由來已久。文參五代孫光憲撰，賈二強點校：《北夢瑣言》（北京市：中華書局，2002年6月），頁250-251。

書已用調侃、諷刺的筆調處理相關聞錄，但作者還是認定此類的內容與撰書命意多少有所抵觸，令有關狂放有失行止的記錄，所收仍甚為有限。

四、全書命意：表呈時代的文人意識

梁維樞撰《玉劍尊聞》，當參考了當時筆記，或拾遺時間而撰成此書，除體例上確然仿倣《世說》外，行文也刻意模仿，務求與《世說》相仿。像《世說》收錄最夥以隻語片言來品藻、賞譽個人，於本書裏就有像「楊中丞多識前言往行。弇州謂：『一部《人物誌》。』」、「楊用修博學，梁文康嘆曰：『用修之強記，何必減蘇頌乎？』」（皆見卷六〈賞譽〉）特意刪削，習仿臨川王書。也因此體例上便可直斷確為《世說》遺緒。復就其取材分析，已知全書以修德為本，且針對為官者提出規箴，要求為人民造福，至於平日頗好以藝文點綴生活，富含雅趣，就此，已能反映出是書在採錄故實的標準與趨向；此外，一些稍微不守禮教的脫序行為，若以言語的調侃挖苦，甚至乖離法制的行止動作，也間容於本書，就此亦可略見明代文人的另樣生活面貌。《玉劍尊聞》所記內容及思維若與六朝《世說》相較，在維樞刻意地模仿下亦顯見最基本的差異：《世說新語》以悖離禮教為高明，《玉劍尊聞》則以修德守紀為首要。然此差異僅表述著時代風氣的根本不同，明代去魏晉已逾千年，此現象本屬自然，毋庸置辯，所需探究者，在於這些續撰世說體的文人，何以認定一己所記，確然追蹤了六朝風韻的原由。

若僅舉「文學」門類來相較《世說新語》與《玉劍尊聞》之同異，可先就相異處觀察：前者以清談為主要記錄，提及文學創作、批評則甚少，後者則確實搜集著文學創作的言論與材料，然此差別是所有續寫世說體共同的特點，原因已如前述；然以宏觀的角度以釋，當可認定所謂的世說體，是以片面印象，極短文字，記述下當時文人所認定的風雅言行，就材料來說，自具有史料的價值與意義，就文中所界定的風雅，亦重建起當時文人交游的時代氛圍。換言之，梁維樞已有「一代自有一代之風氣與文學」的體認，《玉劍尊聞》裏就揭示著明末清初文人對世說體的看法：輯錄當代筆記或新聞——一種近於史體的記錄，也能遠溯魏晉的精神，此作為自然不可能、也無此目的去回復魏晉的風氣，在於用一己的眼光對明代且是具備時代特殊性的風雅再次檢視與定義，且認定此意識，雖與魏晉不同，卻屬乎有明一代風雅的精神與代表——用類似的敘事角度和審美視角，演繹著明清之際的世說新體。²⁸若然，當檢視文體時，自不該汲汲比對後來《世說》的續

²⁸ 此觀點為楊義提出，他以為世說體雖於演進的過程中有所變動，仍有不變的成份在其中。故云：「敘事角度就是要用來照見人影及其臟腑靈魂的審美視鏡，從漢到六朝的世說體小說成就地使用過它。但每一代的鏡子都因歷史煙塵和後人不經心，部份地『不知所在』。從而，又有一代代人們不避踏破芒鞋去尋找它，重鑄它。」敘事角度與審美目的可謂《世說》奠定的文體特徵，此特徵雖不隨著時代變遷，然後來《世說》的繼寫（即世說體），便在審美意涵的界定有所變革。畢竟，各代世說的摹寫者僅能掌握著敘事特色及審美要求，卻未能在已不具備與六朝相同氛圍中尋得魏晉風流的成份，這就是所謂「風流難復」的主因，所表呈的乃是具時代特色的文人審美意識。見楊義：《中國歷朝小說與文化》（臺北市：業強出版社，1993年8月），頁88。

作能否符合魏晉精神，質疑列入「世說體」的正當性，而應取信於作者對是書體例的建構，甚而其自序所標識，而就此作品的史料性格，來觀照、反映著述當時文人的集體意識。

肆、結 論

撰成於明清易鼎之際的《玉劍尊聞》，正說明了明清時世說體尤其以回歸《世說》體例一脈的興盛原由：²⁹先就資料來源而言，或取用他人筆記，或鈔錄一己聽聞，雖無認真地判定取材的真實是否，卻仍可作為研究當時史事、文化與文藝的佐證；以體例來說，確實地實踐著對《世說》體製及行文的仿倣，為明清世說體小說的正宗；就內容而言，則以修養德性作為全書主旨，至於平日消閑的藝文活動也頗偏好，另外像排調、任誕雖間有收錄，除了亦寄託諷喻儒家外的思維與舉止外，就份量以觀數量不多，也不足以影響全書的主要命意。《玉劍尊聞》意欲建立一種「自許為當世清流且具風流才識」的高尚文士階級，用世說體特有的體例與思維，摘引下他們所認可、足以傳達甚而互通聲息故實，體現出明末清初文人特質及風尚的一隅，雖與魏晉風流相去甚遠，卻以此想法，視作當時可堪代表文人的氣度與風骨，已足以承繼《世說》以降世說體的傳統。試觀近世所撰成兩種世說體的續作《新世說》與《新語林》，除了在體例上全然仿倣《世說》規模外，皆在自序中自陳在命意上的承繼。易宗夔（1894—1925）即謂：「品必取其最高，語必取其最雋，行必取其最奇，重實事而屏虛譚，有臧貶而無恩怨，使閱者流連往躅，雅趣橫生……即可見近日名流逸韻之由來，更可為他日論世知人之一助。」³⁰而陳瀛一（1892—1953）亦引其表伯楊士燮（1892—1963）語，自陳撰書主旨，而云：「時人而寫時人之事，執筆至不易易。人情什九好褒惡貶，如德行、言語、政事、方正諸門，其人其事可為世師法者，固當奉為圭臬。即輕詆、忿狷、惑溺諸科，要無傷大雅。自新、假譎、讒險、仇隙諸類，宜取事跡昭彰者，縱使其人自讀之亦復無詞可辯。」³¹無非自認能以文人的品味與思維，一個能超拔一般人與普通文人的標準與思想，作為是書取材與品題名人的準則，在這取摘下表呈出特定文人的集體意識，也相信此意識能得到同樣士人階層心理的期待和回應，能承繼起《世說》的撰述本心及意涵。因而可以理解何以在魏晉風流已知不復的現實下，後世仍聲稱欲以世說體載錄或補充所謂高士行止，達成追慕風流的初衷，其用心由此已予朗現，自令今人在閱讀此書甚而當時世說體的諸

²⁹ 明清世說體呈現繁榮景況，體例內容亦生變化。王旭川將體例區分為兩種發展趨勢：一是不以門類劃分進行敘事，一是完全或基本回歸《世說》分門類敘事的體例，且以後者為主流。本文所論即據王氏說法。引述參王旭川：《中國小說續書研究》（上海市：學林出版社，2004年5月），頁145-146。

³⁰ 易宗夔撰，陳麗莉、尹波點校：《新世說》（成都市：四川出版社，1998年1月），於文前〈「新世說」自序〉。

³¹ 陳瀛一撰：《新語林》（上海市：上海書店出版社，1997年1月），於文前〈自序〉。

種著作時，能生同情的瞭解了。

誌謝：本文承兩位匿名審者惠賜意見，又洪章夫教授代譯英文摘要，謹致謝忱。

Verification and Discussion on *Yu Jian Zun Wen*, an early Qing dynasty Shishuo style commentaries

Huang, Tung-yang*

Abstract

This paper verifies and elaborates the author, edition and circulation of *Yu Jian Zun Wen*. It also reviews the contents, data sources and the characteristics of the writing style of this book. It is known that the author compiled anecdotes of his contemporary celebrities, even including the exclusively inmost news in politics. Therefore, this book distinctly showed its value in historical data. Although the literary style of this book blindly followed that of *Shishuo* with no transgression, it still showed the Confucian way of thinking in stressing cultivation of virtue as primary and literary activity as secondary, seldom wrote about uninhibited and weird or jesting behavior that deviated from the decorum. It naturally differed from *Shishuo* which considered the deviation from the Confucian ethical code as the excelled manifestation. *Yu Jian Zun Wen* presented the fashion of literati which was characteristic of that era. It also firmly believed that this fashion not only represented the mainstream consciousness of the contemporary literati, but could also carry on the tradition of narration of the *Shishuo* style. Thus it would be explainable and understandable why people of later ages still claimed that imitating

* Assistant Professor, Graduate School of Chinese Studies, National Yulin University of Science & Technology.

the Shishuo style in writing could carry on the influence of the Wei-Jin period, even though in reality, it was impossible to do so. It also offered a more clear method of judging the contents and characteristics of the Shishuo style.

Keywords: Qing dynasty, literary sketches, Shishuo style,
Yu Jian Zun Wen, Liang Wei Shu

《東吳中文學報》編輯委員會組織章程暨評審辦法

中文系 89 學年度第二學期第一次系務會議（90.2.6）訂定

中文系 92 學年度第二學期第一次系務會議（93.12.3）修訂

中文系 95 學年度第二學期第一次系務會議（96.3.7）修訂

第一條 本學報組織章程暨評審辦法，依《東吳中文學報》出版辦法第三條訂定之。

第二條 本學報設編輯委員會（以下簡稱編委會），編委會由本系專任教師二人，及校外不同領域之學者專家三～五人組成。系主任為召集人，並任總編輯之職。另一位校內委員，由每學年下學期系務會議遴選之學術委員其中一人產生。校外編輯委員由學術委員會遴選之，與校內委員共同負責學報出版事務。

第三條 編委會委員任期一年，連選得連任，並依徵稿及審稿辦法，負責徵稿及審稿事務。徵稿及審稿辦法由編委會負責制定及修正之。

第四條 編委會設執行編輯一人，由學術組助教擔任，負責學報之編輯及行政事務，並於學報截稿後，立即召開《東吳中文學報》編輯委員會會議。

第五條 論文之審查，由編委會依相關領域，針對每篇來稿推薦二倍（四人）校內外評審名單，就建議順序遴選二位評審（如逢編輯委員投稿，採迴避原則辦理）。校內稿件一律由校外專家學者評審；校外稿件則得由校內或校外專家學者評審。

第六條 每篇文稿原則上由兩位專家學者評審，須在二～三星期內審查完畢。每位評審除於審查意見表陳述意見外，並勾選下列其中一項評審建議：

- （一）推薦刊登
- （二）修改後刊登
- （三）修改後再審
- （四）不推薦刊登

第七條 編委會依審查結果做成接受來稿與否之決議，特殊狀況亦由編委會秉公處理之。投稿人若有異議，得於收到通知十日內申覆，針對有異議之評審結果提出具體說明。編委會如認為申覆理由牽強，得予以否決，但須告知投稿人原因；如認定審查明顯偏差，則送第三位專家再審，稿件一旦獲得推薦刊登，卻因時間延誤，則可刊登於下一期學報。對於草率不公之評審委員，編委會應列入記錄，不予再聘。

第八條 學報內稿比例，每期以不超過 50% 為原則。

第九條 本組織章程暨評審辦法經系務會議通過後實施，修正時亦同。

《東吳中文學報》刊登原則

處理方式		第二位評審意見			
		推薦刊登	修改後刊登	修改後再審	不推薦刊登
第一位評審意見	推薦刊登	1	2	3	4
	修改後刊登	2	2	3	4
	修改後再審	3	3	3	5
	不推薦刊登	4	4	5	5

狀況 1：即予以採用。

狀況 2：由原作者參酌審查意見修改，編輯委員會通過後納為刊登稿件。

狀況 3：請作者參酌審查意見修改後，送原審查人再審；最後再由編輯委員會依據審查意見決定是否納為刊登稿件。

狀況 4：依學報組織章程暨評審辦法第六條之排序名單，另送第三人審查。若第三人審查之結果為「推薦刊登」或「修改後刊登」，則依前述狀況 1 或狀況 2 處理；若為「修改後再審」或「不推薦刊登」，則不予納為刊登稿件。

狀況 5：不予納為刊登稿件。

一、是否刊登論文，事關投稿人權益，本刊將針對審查意見及結果函送投稿者，並說明處理方式。

二、評審規定：

1. 評審作業相關人員，對評審委員身份，應予保密，以維學報品質及避免紛爭。
2. 投稿人不得有打聽及干涉評審委員之言行。

《東吳中文學報》近期投稿狀況

時間	期數	投稿數	該年投稿之稿件未處理完成件數	該年投稿之稿件已處理完成件數					
				撤稿數	退稿數	退稿率	刊登數	內稿數	內稿率
								外稿數	外稿率
2009/5	17	17	0	0	9	53%	8	4	50%
								4	50%
2008/11	16	18	0	0	10	56%	8	4	50%
								4	50%
2008/5	15	21	0	0	13	62%	8	3	38%
								5	62%
2007/11	14	11	0	0	6	55%	5	1	20%
								4	80%
2007/5	13	18	0	0	10	56%	8	4	50%
								4	50%
2006/5	12	16	0	3	4	31%	9	5	56%
								4	44%
2005/5	11	15	0	1	3	21%	11	8	73%
								3	27%
2004/5	10	13	0	2	2	18%	9	6	67%
								3	33%

備註：

1. 退稿率計算方式 = 送外審後退稿之稿件 / (該年投稿數 - 撤稿數)，四捨五入計算至個位數。
2. 撤稿數包括投稿人身分不符、體例格式不合、論文長度不合、作者撤稿、一稿二投等逕行退件之稿件。

東吳中文學報

徵稿簡約

- 一、本刊自 14 期（96.11）起改為半年刊，每年五月、十一月出刊，截稿日期分別為十二月底、六月底。
- 二、本刊以學術研究為主，園地開放，凡有關中國語言、文獻、文學、思想之學術論文及書評，均所歡迎；有關賞析、校注、校證之論文請勿投稿。
- 三、歡迎公私立大學教師暨學術研究單位人員（不含研究助理）投稿。
- 四、論文原則上以不超過 25,000 字為宜，書評以不超過 5,000 字為原則。論文超過規定 3,000 字，書評超過 1,000 字者，逕予退稿。（論文字數之計算，含註腳及章節附註，並以電腦字數統計器上所顯示者為準。）
- 五、本刊以中文稿件為主。論文來稿一律請附：著作授權同意書、中英文篇名、中英文摘要（限五百字以內）、中英文關鍵詞、印妥之文稿一式三份與電腦磁片；檔案格式請用 Microsoft Word 編輯，並註明檔名。論文撰寫，請依照本刊所附撰稿格式寫作，以利作業，否則恕不受理。
- 六、有關稿件中涉及版權部分〔如：圖片及較長之引文〕，請事先徵得原作者或出版者之書面同意，本刊不負版權責任。
- 七、本刊設編輯委員會，處理集稿、送審、編印及其他與出版有關之事宜。
- 八、論文須經本刊編輯委員會審議，再委請校外專家審查，通過後採用。
- 九、本刊編輯委員會對來稿得建議酌量修改，不願修改者請預先註明。
- 十、來稿請註明中英文姓名、服務機構、職稱、通訊地址、電話、傳真號碼或電子信箱，以便聯絡。
- 十一、來稿發表後，一律贈送作者當期《東吳中文學報》兩本，不另贈抽印本，亦不支付稿酬。
- 十二、來稿經本刊刊登後，作者同意非專屬授權予本刊做下述利用：
 1. 以紙本或是數位方式出版；
 2. 進行數位化典藏、重製、透過網路公開傳輸、授權用戶下載、列印、瀏覽等資料庫銷售或提供服務之行為；

3.再授權國家圖書館或其他資料庫業者將本論文納入資料庫中提供服務；

4.為符合各資料庫之系統需求，並得進行格式之變更。

十三、作者保證稿件為其所自行創作，有權為前項授權，且授權著作未侵害任何第三人之智慧財產權。作者投稿之論文其著作權仍屬於作者所有，但若欲授權其他期刊轉載，則須得本刊之同意。

十四、稿件及其他相關資料恕不退還，請自留底本。

十五、來稿及其他通信請寄

中華民國 11102 臺北市士林區臨溪路 70 號

東吳大學中文系辦公室

東吳中文學報編輯委員會

聯絡電話：(02) 28819471 轉 6133

《東吳中文學報》撰稿格式

本刊為便利編輯作業，謹訂下列撰稿格式：

- 一、各章節使用符號，依一、（一）、1、（1）……等順序表示。
- 二、請用新式標點，書名號用《》，篇名號用〈〉，書名和篇名連用時，省併篇名號，如《莊子·天下篇》。
- 三、獨立引文，每行低三格。
- 四、注釋號碼請用阿拉伯……數字標示，如 1、2. ……。
- 五、注釋之體例，請依下列格式：

（一）引用古籍

1. 古籍原刻本

（宋）司馬光撰：《資治通鑑》（南宋鄂州覆北宋刊龍爪本），卷 2，頁 2 上。

2. 古籍影印本

（明）郝敬撰：《尚書辨解》（臺北：藝文印書館，1969 年，《百部叢書集成》影印《湖北叢書本》），卷 3，頁 2 上。

（二）引用專書

王夢鷗：《禮記校證》（臺北：藝文印書館，1976 年 12 月），頁 102。

（三）引用論文

1. 期刊論文

王偉勇：〈以唐、五代小令為例試述詞律之形成〉，《東吳文史學報》第十一號（1993 年 3 月），頁 77-106。

2. 論文集論文

余英時：〈清代思想史的一個新解釋〉，《歷史與思想》（臺北：聯經出版公司，1976 年 9 月），頁 121-156。

3. 學位論文

王國良：《魏晉南北朝志怪小說研究》（臺北：東吳大學中文研究所博士論文，1983 年 1 月），頁 20。

(四) 引用報紙

丁邦新：〈國內漢學研究的方向和問題〉，《中央日報》，第 22 版，1988 年 4 月 2 日。

(五) 再次徵引

1. 再次徵引時可用簡單方式處理，如：

註 1：王偉勇：〈以唐、五代小令為例試述詞律之形成〉，《東吳文史學報》第十一號（1993 年 3 月），頁 77-106。

註 2：同前註。

註 3：同前註，頁 78。

2. 如果再次徵引的註，不接續，可用下列方式表示：

註 4：同註 1，頁 82。

著作授權同意書

Copyright License Agreement

論文名稱：_____（以下稱「本論文」）

Title of the Article: _____
（“ARTICLE”）

一、若本論文經 東吳中文學報 接受刊登，作者同意非專屬授權予 東吳大學 做下述利用：

1. 以紙本或是數位方式出版；
2. 進行數位化典藏、重製、透過網路公開傳輸、授權用戶下載、列印、瀏覽等資料庫銷售或提供服務之行為；
3. 再授權國家圖書館或其他資料庫業者將本論文納入資料庫中提供服務；
4. 為符合各資料庫之系統需求，並得進行格式之變更。

1. If the ARTICLE being accepted by the [Soochow Journal of Chinese Studies], hereinafter referred to as the [Soochow University], the Author hereby grants a non-exclusive license to the [Soochow University] to:
 - publish the ARTICLE by paper or digital format;
 - digital archive, reproduce, transmit publicly by Internet, or authorize users to download, print, browse, or conduct other sales or service providing of database;
 - grant National Central Library or other database providers a sublicense to collect the ARTICLE, for the purpose of service providing, in its database.
 - change the format of the ARTICLE to meet the system requirement of each database.

二、作者同意 東吳大學 得依其決定，以有償或無償之方式再授權予國家圖書館或其他資料庫業者。

2. The Author agrees that the [Soochow University] may in its sole discretion grant National Central Library or other database providers a sublicense whether or not the license fee is charged.

三、作者保證本論文為其所自行創作，有權為本同意書之各項授權。且授權著作未侵害任何第三人之智慧財產權。本同意書為非專屬授權，作者簽約對授權

著作仍擁有著作權。

3. The Author warrants that the ARTICLE is his/her original work, and has the right to grant all kinds of license hereinabove without any infringement of rights of any third party. This Agreement is a non-exclusive license, and the copyright of the ARTICLE still remains with the Author after executing this Agreement.

此致 東吳大學

To [Soochow University]

立同意書人(作者)名稱：

Author's Name:

身份證字號：

ID Number:

電話號碼：

Telephone Number:

電子郵件信箱：

E-mail Address:

戶籍地址：

Permanent Address:

中 華 民 國 年 月 日

東吳中文學報

第 十 七 期

編輯者／東吳中文學報編輯委員會

發行者／東吳大學教務處教務行政組

臺北市士林區臨溪路 70 號

電話：(02) 2881-9471 轉 6074

印刷者／鼎欣文具印刷品行

電話：(02) 2881-7251

定 價／NT\$300 美國、中美、南美及大洋洲

航空掛號 US\$21 (註) 上列地區外

水陸掛號 US\$15

中華民國九十八年五月出版

ISSN 1027-1163

註：依據萬國郵政公署 2007.9.10 及 9.17 日第 287、288 及 303 號通知自 2007.10.31 日起寄往美國(含夏威夷、關島)、中、南美及大洋洲停辦水陸掛號郵件。

SOOCHOW JOURNAL OF CHINESE STUDIES

No.17

CONTENTS

May 2009

- A Preliminary Examination of Investigation Records in "Jing Si"
.....Zhou, Min-hwa.....1
- The Culture meaning and development in Qi genre Of
Han Dynasty..... Kuo, Chang-yu.....19
- The Origin of Poetic Praises in the Wen Xin Diao Long
..... Lin, Po-chian.....47
- The Aesthetics and Practice in Xu Ling's Parallel Prose
.....Chen, Song-shyong.....73
- Écriture Féminine in Hua Jian Ji..... Chen, Kang-ling.....93
- SaoYong 's thought of enjoining the sight all the world
.....Xu, ZhiXin.....107
- Found The "Pan- She- Tien" by the melody "Shua- Hai- Erh" of the
Yuan Dynasty could be observed the left melody of "Chu- Kong-
Tien" of the Song Dynasty.....Hou, Shu-chuan.....135
- Verification and Discussion on Yu Jian Zun Wen, an early Qing dynasty
Shishuo style commentaries.....Huang, Tung-yang.....161
-

Department of Chinese Literature

SOOCHOW UNIVERSITY

TAIPEI TAIWAN

Republic of China