

# 有鳳初鳴年刊

劉兆玄敬題

第二期

暨

有鳳初鳴——漢學多元化領域之探索學術發表會論文集

## 目次

明代戲曲班社之研究	柯香君	3
桃花塢戲齣年畫研究	陳采玉	23
元劇「時代與題材」關係研究	趙琦梅	41
原始面具及表演藝術初探	周芑谷	59
原始臉譜藝術初探	陳新瑜	77
《說文》會意字釋形用語與義之所重探究	連蔚勤	95
周法高之中古韻母系統研究	劉心怡	109
論陸宣公文章之特色	胡秀玲	125
歸有光抒情散文之美學呈顯	陳瑋玲	135
《群書治要》引經述略	宋維哲	147
〈行氣玉銘〉名稱形制與內容之研究述評	林聖峰	161
茆泮林及其輯佚成就試論	林宏達	173
嚴可均之輯佚學探析	林曉筠	187
陰陽越界——論《三言》人鬼戀故事之意涵	劉順文	199
《聊齋誌異》的空間運用——以書生遊觀、寓居之寺院為例	查蕙琳	209
「質本潔來還潔去」 ——從〈月明和尚度柳翠〉及〈明悟禪師趕五戒〉 看馮夢龍對待高僧破戒的態度	劉文淑	219
晚明話本小說中的「縱欲型」商人形象析論	盧韻如	233
魏晉人士的個體自覺表現 ——以《世說新語》〈容止〉和〈任誕〉篇為例	吳秉勳	243

姜夔詩論之理論體系研究	洪慧敏	255
清末民初古典詩學的自我轉化 ——以陳衍《石遺室詩話》為探討對象	鄭雅尹	273
論漢宋屈原形象的詮釋取向意涵 ——論洪興祖《楚辭補注》為核心	沈明謙	285
人生七十稀——試論樂天的晚景構設及其實踐	陳雅欣	299
稼軒詞佳人意象探析	吳雅萍	311
蘇軾與楊繪交遊考	程美珍	325
謝章铤詞論與詞作探析	楊憲欽	341
陳維崧「選詞所以存詞，其即所以存經存史」觀念之辨析	徐秀菁	355
敦煌〈李陵變文〉與《漢書·李陵傳》之情節比較探析	黃懷寧	365
試論〈伍子胥變文〉儒家思想與宗教信仰	羅莞翎	381
優入聖域——朱子的聖／凡思維	盧其薇	395
談南宋陳淳對後世的影響	李蕙如	407
以莊子「知止其所不知」為基礎 ——論道家面對聖人經典的態度與定位	施依吾	421
家庭空間的意識流變：八〇年代以降文革小說中的家／國意識	陳孟君	433
建構「日治臺灣漢文武俠文學發展史」的可能 ——以文人／報刊為研究範圍的嘗試性考察	林以衡	445
《文史通義》〈詩教〉「文學史」觀探微	姚彥淇	459
宋話本〈鬧樊樓多情周勝仙〉中的人物探析	謝佩芹	471
附錄一：有鳳初鳴——漢學多元化領域之探索學術研討會議程		487
附錄二：撰稿格式		489

# 明代戲曲班社之研究

柯香君\*

## 摘要

私人家樂與職業戲班是明代戲曲演出之兩大群體。家樂繁盛，始自明代中葉嘉靖後，主要集中於江南一帶。家樂主人不但興建庭園閣樓以供演出，亦親自教導，或編寫劇本，甚至粉墨登場，其間並往來密切，因此促進戲曲日益精緻化，對明代戲曲表演藝術供獻良多。明代經濟發達、商業重鎮，則使職業戲班獲得生存空間，人民對於戲曲的依賴與喜愛，表明了戲曲在民間繁盛之狀。本文主要透過明代政治律令以及商業經濟之情況，了解明代環境對於戲曲產生的重大影響，並且有系統查看明代戲曲活動之兩大群體—私人家樂與職業戲班之活動概況，其中包括組班之形成、演出場所與方式等，皆一一探究，從中以見各自所發展出之群體特色，以及所創造出前所未有之戲曲盛況。

關鍵詞 班社 私人家樂 職業戲班 戲曲演出

## 前言

戲劇演出，需具備多樣條件，而演員是其中主要因素。自元以後，中國戲曲日益繁盛，對於場上演出之要求亦日趨嚴格。因此有關家樂、戲班之組織與活動，日漸複雜，此狀況亦成為探討中國戲曲演出之重要環節。關於班社之名稱與內容，歷來說法眾多，有稱「女樂」、「戲班」、「家班」、「家樂」、「劇團」等。戲班名稱之界定，若依戲班性質而言，可分為宮廷劇團、職業戲班與私人家樂；若根據組班人物而定，則可依胡忌《昆劇發展史》，將明代私人家庭戲班分為家班女樂、家班優童、家班梨園三種類型<sup>2</sup>。此僅就家樂部份，尚無法整體看出明代社會背景下所產生之班社組織情況。羅麗容〈明清時期蘇州地區崑班活動概況研究〉，將明代以前中國古典戲曲之班社發展分為四大類：

其一，以某一角色為核心，由家庭成員所組成的戲班子；其二，伶人搭班或聚合所組成的戲班子；其三，士夫權貴之家，購買僮僕婢女，延師教唱，所組成的家樂；其四，非優伶身份之票友所組成之票房。<sup>3</sup>

其中一、二類同屬職業戲班，以營利謀生為目的；第三類為私人家樂部分，第四類之票友乃家樂之延伸，是中國戲曲演出之特殊情況，純屬個人興趣，但卻間接說明戲曲在中國藝術上之發展，不僅是一種小道技藝，而是當時社會文藝主流。

私人家樂與職業戲班是一般學者對於研究班社組織之基本分類，然而家樂、戲班該如何區分，歷來學者皆不甚著墨，以致於混淆不清。所謂私人家樂，指由豪門仕宦之家所蓄養之班社，屬私人擁有。職業戲班則是以營利為生之組織。本文主要透過明代政治律令及商業經濟，了解明代環境對

---

\* 國立彰化大學國文所博士班三年級

<sup>1</sup> 王安祈：《明代傳奇之劇場及其藝術》（臺北：臺灣學生書局，1886年06月），頁73。

<sup>2</sup> 胡忌：《昆劇發展史》（北京：中國戲劇出版社，1989年6月），頁191。

<sup>3</sup> 羅麗容：〈明清時期蘇州地區崑班活動概況研究〉，發表於國立中央大學主辦：崑曲國際學術研討會——世界崑曲與臺灣角色（2005年4月），頁1。

於戲曲產生之影響，有系統查看明代戲曲兩大群體—私人家樂與職業戲班之活動概況，包括組班、演出場所與方式等，從中得見各自所發展出之群體特色，以及所創造之戲曲盛況。

明代，中國戲曲臻於成熟，不論是私人家樂或職業戲班，皆盛極一時，尤其自明中葉正德、嘉靖後，國勢平穩、社會經濟繁榮，帶動了城鎮娛樂生活，對於戲曲發展有著莫大影響。明太祖有鑑於元朝因主荒臣專而滅亡，於是採用嚴峻政策治理國家，又適值北曲發展極致，因此明太祖了解只有以戲曲教化人民，方可收到事半功倍之效。徐渭《南詞敘錄》：「高明《琵琶記》，如山珍海錯，貴富家不可無。」<sup>4</sup>而日令優人進演。明太祖大力推崇《琵琶記》，是秉其教化功能，希望藉由演戲達到教化人民，但明太祖卻不贊成過度沉溺於享樂，余繼登《典故紀聞》：「夫溺於宴樂者，必至於危亡，安而慮危者，乃可以常安。」<sup>5</sup>其認為沉溺於宴樂必導致危亡，自然也不允許私人家樂設置，但對於藩王之態度，卻大不相同，李開先《張小山小令後序》：「洪武初年，親王之國，必以詞曲一千七百本賜之。」<sup>6</sup>以詞曲、伶人賜予諸王，目的在教導不及，欲以聲音感人。其實，明太祖之內心是矛盾的，一方面為避免人民沉溺聲色，所以禁止私人家樂；但另一方面，又意識到戲曲之教化功能對於封建體制之幫助，因而鼓勵諸王進行戲曲活動。

明成祖亦如此，顧起元《客座贅語·國初榜文》規定，只許扮演勸人為善及歡樂太平，違背者拏送司法究治，<sup>7</sup>此榜一出，使明初戲曲受到很大衝擊。然明成祖對戲曲之利用亦在其教化功能，並帶有政治上之削藩目的。明成祖以藩王身份奪得政權，自不允許同樣事情再度發生，於是限制戲曲演出內容，寧獻王朱權與周憲王朱有燬，便是嚴酷律令下之產物。如朱有燬透過劇本創作，不斷向朝廷表白自己「一生待守禮法不生分外」<sup>8</sup>，往往假神仙之名，藏自身苦悶於劇作。

明初對於戲曲有著諸多限制，此時家樂活動僅限於藩王，士大夫蓄養家樂尚未能形成風氣。直至弘治年間，政府對於家樂之事，依然嚴厲禁止，余繼登《典故紀聞》：

祖宗時，法度甚嚴，如弘治時郎中顧謐在校尉張通家飲酒，令優人女粧為樂，事覺，即令冠帶閑往。今大縱矣。<sup>9</sup>

至少於弘治前，在家為樂演戲是被禁止的。如此嚴峻之法度，使士大夫對於家樂之事裹足不前，直到正德（1505—1521）、嘉靖（1522—1566），法度逐漸廢弛，家樂才慢慢盛行，至晚明萬曆（1573—1620）而達於極盛。

民間戲曲活動，宋代勾欄盛況，至明初已消聲匿跡，京城中幾乎沒有職班演出活動之記錄，直到天順年間方有，都穆《都公譚纂》：

吳優有為南戲于京師者，門達錦衣奏其以男裝女，惑亂風俗。英宗親逮問之，優具陳勸化風俗狀，上命解縛，面令演之。一優前云：「國正天心順，官清民自安。」云云。上大悅曰：「此格言也，奈何罪之？」遂籍群優于教坊。群優恥之，駕崩，遁歸於吳。<sup>10</sup>

從吳優表演「具陳勸風俗狀」可知，此時伶人於搬演題材上，尚受限於法令。然京城中未見職班演出，不代表其他城市亦無，正統年間（1435—1449）松江曹安《語調長言》：「夜飲之家生奸盜，予少時聞一大家主翁，好文雅，專容唱南戲諸子弟在家。」<sup>11</sup>正統時，上海已有南戲戲班流動演出，但真正要形成風氣還必須至明嘉靖後。

<sup>4</sup> 徐渭：《南詞敘錄》，《歷代詩史長編二輯》，冊3（臺北：鼎文書局，1974年02月），頁240。

<sup>5</sup> 余繼登：《典故紀聞》（北京：中華書局，1981年7月），頁29。

<sup>6</sup> 李開先：《李開先全集》（北京：文化藝術出版社，2004年8月），頁533。

<sup>7</sup> 顧起元：《客座贅語》（北京：中華書局，1987年4月），頁347-348。

<sup>8</sup> 朱有燬：《神后山秋獮得騶虞》，《全明雜劇》，冊4（臺北：鼎文書局，1979年06月），頁1318。

<sup>9</sup> 余繼登：《典故紀聞》，頁292。

<sup>10</sup> 都穆：《都公譚纂》，《叢書集成新編》，冊87（臺北：新文豐出版社，1985年1月），頁49。

<sup>11</sup> 曹安：《語調長言》，《文淵閣四庫全書》，冊867（臺北：臺灣商務印書館，1983年），頁54。

明代社會經濟發達，帶動了家樂、職班興盛。原本以農立國之封建體制，至明代以商業為經濟主流，張居正（1525—1582）：「商不得通有無以利農，則農病。」<sup>12</sup>商業對國家人民之助益已被認可，因而促進市鎮繁榮。明代城鎮勃興，當始於成化、弘治年間。王錡（143—1499）《寓圃雜記》：

吳中素號繁華，……正統、天順間，余嘗入城，咸謂稍復其舊，然猶未盛也。迨成化間，余恒三、四年一入，則見其迥若異境，以至於今，愈益繁盛，閭簷輻軸，萬瓦甍鱗，……凡上供錦綺、文具、花果、珍羞奇異之物，歲有所增，……人性益巧而物產益多。<sup>13</sup>

自成化（1464—1487）吳中一帶經濟已相當富庶。明代重要商業城市集中於江南，故有「今天下財貨，聚於京師，而半產於東南」之語，尤其是長江沿岸都市，包括蘇州、南京、松江、杭州等地，張翰（1513—1595）於《松窗夢語》中，詳細勾勒出一幅繁盛景象。<sup>14</sup>明代南京成為南北商賈爭赴之地，此一經濟效益，擴散至周邊松江、姑蘇、常熟等地。其中又以蘇州為最，王世貞〈送吳令湄陽傳君入覲序〉：

今天下之稱繁雄郡者，毋若吾郡；而稱其繁雄邑者，亦莫若吾邑。吳固東南大郡會也，亡論財賦之所出，與百技淫巧之所湊集，駟僮講張之所倚窟。<sup>15</sup>

蘇州不僅是商業集散地，也是百技匯集生存之區域。商業營收效益大，吸引各種行業至此謀生，造成江南城鎮人口驟增，華亭范濂《雲間據目抄·紀風俗》載，不論是蘇州酒、修結、製鞋者等<sup>16</sup>，紛紛投入松江，使松江人口大增，而間接產生娛樂性之需求。

商業繁盛，帶動商人參與戲曲活動。明代商人請戲班演戲，出手闊綽，常令人咋舌，侯方域《壯悔堂文集·馬伶傳》：

梨園以技鳴者，無論數十輩，而其最著者二：曰興化部，曰華林部。一日新安賈合兩部為大會，遍徵金陵之貴客文人，與夫妖姬靜女，莫不畢集。<sup>17</sup>

新安賈即徽商，合著名職班興化與華林同臺較勁，應花費不少。當時馬伶不幸敗給華林之李伶，待三年後回到南京，請徽商再開戲宴，一雪前恥。兩次宴客皆由徽商出資，可見商賈對職班之貢獻。

江南城鎮商業繁榮，間接促進文化氣息提升與凝聚。現有資料顯示，明代蓄家樂者，集中於江南，如江蘇陸粲、錢岱、王錫爵、申時行、沈璟、許自昌、鄒迪光、顧大典、徐錫允、范長白等；松江則有何良俊、潘允端、朱國盛、施紹莘等；以及浙江屠隆、馮夢禎、謝國、祁豸佳、張岱、查繼佐等，從現今存留之園林華亭，不難想像當日盛極一時之家樂盛況。

## 一、私人家樂

### （一）家樂之範疇

家樂，即私人蓄置之班社，以歌舞演戲為主。在中國家樂制度部分，自先秦以來便已有眾多關於女樂記載，然早期均以歌舞演出為主，以演劇為主者並不多見，直至唐代，方有家樂演戲記錄，

<sup>12</sup> 張居正著：《張文忠公全集》（臺北：臺灣商務印書館，1968年12月），頁262。

<sup>13</sup> 王錡：《寓圃雜記》（北京：中華書局，1984年6月），頁42。

<sup>14</sup> 張翰著：《松窗夢語》（北京：中華書局，1985年5月），頁83。

<sup>15</sup> 王世貞著：《弇州山人續稿選》，臺北：文海出版社，1970年），頁1664-1665。

<sup>16</sup> 范濂：《雲間據目抄》，《叢書集成三編》，冊83（臺北：新文豐出版公司，1997年3月），頁393-394。

<sup>17</sup> 侯方域：《壯悔堂文集》，《四庫禁燬書叢刊》，集部·冊51（北京：北京出版社，2000年1月），頁510。

唐無名氏《玉泉子真錄》，曾記載崔鉉家僮模仿其妻李氏善妒之狀，屬調謔性質，雖稍嫌簡略，但已具有家樂演戲雛形。<sup>18</sup>宋代，有張鎡家樂，李日華《紫桃軒雜綴·卷三》：  
張鎡字功甫，循王之孫。豪侈有清尚，嘗來吾郡海鹽，作亭園自恣。令歌兒衍曲，務為新聲，所謂海鹽腔也。<sup>19</sup>

張鎡（1153—？），字功甫，號約齋，成紀人（今甘肅天水），其新聲每每成為海鹽腔之濫觴。最早有家樂演雜劇者，始自元代康惠公楊梓。姚桐壽《樂郊私語·楊氏樂府》：

州少年多善歌樂府，其傳皆出於澉州楊氏。當康惠公存時，節俠風流，善音律，與武林阿里海崖之子雲石交善。雲石翩翩公子，無論所製樂府、散套，駿逸為當行之冠，即歌聲高引，可徹雲漢。而康惠公獨得其傳，今雜劇中有《豫讓吞炭》、《霍光鬼諫》、《敬德不伏老》，皆康惠公自製，以寓祖父之意，第去其著作姓名耳。其後長公國材、次公少中，復與鮮于去矜交好，去矜亦樂府擅場。以故楊氏家僮千指，無有不善南北歌調者。由是州人往往得其家法，以能歌名於浙右云。<sup>20</sup>

澉州即澉浦，海鹽所屬，是浙江重要產鹽區。楊梓曾為杭州路總管，本身善於創作北雜劇，其家僮皆善歌南北調，可視為明代家樂先聲。

明初嚴峻律令，使家樂受限不少，至中葉，家樂才逐漸繁盛。明代蓄家樂之目的與用途，可分為三：

其一，限於私人觀賞，滿足主人聲色之娛，家樂女伶秘不示人。如《筆夢敘》所載錢岱家樂，「然侍御宴外賓，多用男班。而女樂但用之家宴及花朝月夕而已，曾不輕出侑賓。」<sup>21</sup>女樂是自家主人觀賞。錢岱並嚴格規定僮僕不得混入戲房，「曾記數年前，侍御宴一顯達，出女優為侑。其僮姚保者，竊從百順堂罅隙窺之。有言於侍御，即杖而逐之。」<sup>22</sup>僮姚保因窺視而遭受杖打並加以驅逐。此外，家樂亦招待較為親密之友朋觀賞，葉紹袁《葉天寥年譜別記》：

聲容雙美，觀者其二三兄弟外，惟余與周安期兩人耳。安期兒女姻也，然必曲房深室，僕輩俱局外廂，寂若無人，紅妝方出。<sup>23</sup>

沈氏家之女樂，僅其家兄弟與葉紹袁、周安期可觀賞，即使名重天下張天如欲見之，沈君張竟別招伶人以侑之，可見對家樂女伶秘不示人之堅持。明末清初，查繼佐甚至因拒絕家樂給人觀賞而牽連廷鑑明史案，險遭殺身之禍。

其二，提供遊宴慶賀之需，以家樂表演招待外賓，不以營利為目的，多數家樂屬此類別。《陶庵夢憶·包涵所》：

涵老聲妓非侍妾比，仿石季倫、宋子京家法，都令見客。靚妝走馬，嬖姍勃率，穿柳過之，以為笑樂。<sup>24</sup>

包涵所不吝惜將家樂示人，以博取客人歡笑，高興之餘，亦帶家樂外出演戲。其他如何良俊常以家樂會友，屠隆、潘允端攜樂訪友，董份、張科則喜以家樂宴客，皆將家樂做為宴客訪友之用。有些士大

<sup>18</sup> 無名氏：《玉泉子真錄》，《景印文淵閣四庫全書》，子部·雜家·冊 878，頁 517。

<sup>19</sup> 李日華：《紫桃軒雜綴》，《四庫全書存目叢書》，子部·雜家類·冊 108（台南：莊嚴文化事業有限公司，1995 年），頁 44。

<sup>20</sup> 姚桐壽：《樂郊私語》，《筆記小說大觀》四編，第四冊（臺北：新興書局有限公司，1988 年），頁 2563。

<sup>21</sup> 無名氏：《筆夢敘》，《香豔叢書》第二集（臺北：古亭書屋，1969 年 4 月），頁 332。

<sup>22</sup> 無名氏：《筆夢敘》，頁 330。

<sup>23</sup> 葉紹袁：《午夢堂集》（北京：中華書局出版，1998 年 11 月），頁 897。

<sup>24</sup> 張岱：《陶庵夢憶》（長春：吉林文史出版社，2001 年 7 月），頁 65。

夫蓄養家樂，在以家樂作為交際手腕，如田弘遇家樂女妓陳圓圓，乃田弘遇結納朝貴之重要工具。陸次雲《圓圓傳》：

酒甫行，吳即欲去，畹屢易席，至邃室，出群姬，調絲竹，皆殊秀。一淡粧者，統諸美而先眾音，情豔意嬌，三桂不覺其神移心蕩也。遽命解戎服，易輕裘。<sup>25</sup>

以陳圓圓結納吳三桂。又鄒迪光交遊滿天下，其聲伎亦為交際工具。《陶庵夢憶·愚公谷》：「愚公先生交遊遍天下，名公巨卿多就之。歌兒舞女，起席華筵，詩文字畫，無不虛往實歸。」<sup>26</sup>此類家樂乃明代經濟繁榮下之產物，尤其正德、嘉靖後，更形成一股風氣。

其三，將家樂作為營利用途，可稱其為「職業家班」。此類以明末清初李漁為代表。李漁帶其家樂四處遊走，出入縉紳豪門，以演出獲取利益。《一家言·復柯岸初掌科》：「遊秦、遊楚、遊閩、遊豫、遊江之東西、遊山之左右，遊西秦而抵絕塞，遊嶺南而至天表。」<sup>27</sup>李漁當初設置家樂，並不在以此獲得經濟上之錢財，其家樂不僅限於親友間之觀賞，《笠翁文集·喬復生、王再來二姬合傳》云：「歲時伏臘，月夕花晨，與予夫婦及兒女生日，即一樽二簋，亦必奏樂於前；賓之嘉者，友之韻者，親戚鄉鄰之不甚迂者，亦未嘗秘不使觀。」<sup>28</sup>李漁家樂早期演出之範圍在家庭娛樂，而後使家樂走向江湖，則是礙於生計需求，《予攜婦女出遊，有笑其失計者，詩以解嘲》詩云：「歲儉移民常就食，力衰呼侶伴坦簋。」<sup>29</sup>將家樂做為營利之用，或許李漁也是始料未及。

其實，崇禎之際，就有出租家樂之例，阮大鍼曾將家樂出租，冒辟疆《冒巢民先生年譜》提到，崇禎十二年（1639）秋，冒廣生應試金陵，與其盟友侯方域、陳貞慧、吳應箕等置酒高會，出金聘阮大鍼家樂演劇，懷寧伶人《燕子箋》初演，盡態極妍，演全部，白金一斤。<sup>30</sup>然阮大鍼出租家樂之目的為何？蓋阮氏早期依附魏忠賢，後魏敗，列為逆案，「贖為民，流寓南京，治亭榭，蓄聲妓自娛。」<sup>31</sup>崇禎八年，阮氏為避禍寄居南京，築石巢園，置辦家樂，其目的不僅自娛，更重要在於交際應酬。

諸名士嘗飲酒高會，觀大鍼所撰《燕子箋》劇。大鍼使其家優闖入伶人中，竊聽諸名士語。酒酣，皆戟指詈大鍼。大鍼陰結歡於侯方域，欲與諸名士釋怨，方域不忍拒，其所暱秦淮妓李香君沮之。<sup>32</sup>

阮大鍼因其惡德遭人指責，欲與當時名士釋怨，故用聲伎家樂作為工具。阮氏行為雖令人不恥，但其家樂卻具有相當水平，《陶庵夢憶·阮圓海戲》：

阮圓海家優講關目，講情理，講筋節，與他班孟浪不同。……故所搬演，本本出色，腳腳出色，齣齣出色，句句出色，字字出色。<sup>33</sup>

張岱中肯之見，正是不以人廢事也。將家樂作為營利用途者不多，可確切得知者僅李漁一人，然究其

<sup>25</sup> 陸次雲：〈圓圓傳〉，《香豔叢書》第九集，頁 2375-2376。

<sup>26</sup> 張岱：《陶庵夢憶》，頁 161。

<sup>27</sup> 李漁：《笠翁全集》，（杭州：浙江古籍出版社，1992 年 10 月），頁 205。

<sup>28</sup> 李漁：《笠翁全集》卷 1，頁 98。

<sup>29</sup> 李漁：《笠翁全集》卷 2，頁 183。

<sup>30</sup> 冒辟疆：《冒巢民先生年譜》（北京：北京圖書館，1999 年），頁 400-401。冒襄：《如皋冒氏詩略》，《叢書集成三編》，冊 100（臺北：新文豐出版公司，1985 年），頁 797。

<sup>31</sup> 《民國皖志列傳稿》一。參照趙景深：《方志著錄元明清曲家傳略》（北京：中華書局，1987 年 2 月），頁 138。

<sup>32</sup> 《民國皖志列傳稿》，頁 138。

<sup>33</sup> 張岱：《陶庵夢憶》，頁 175。

家樂形成，當於康熙七年<sup>34</sup>，此時蓄養家樂風氣已逐漸衰落，民間職班方興。李漁之所以如此，與當時社會經濟及本身家庭經濟狀況不無關聯。

晚明戰亂頻仍，社會經濟衰微，導致蓄養家樂之風逝去。財力是維持家樂主要支柱，一旦主人去世、家門沒落或家產散盡，解散家樂就成為必然之徑，如何良俊、朱正初、錢岱、鄒迪光、米萬鍾、阮大鍼去世後，家樂解散；錢籍晚年則因揮霍致貧，被迫解散家樂；或顧正心，自鼎革後，家族衰敗，其家樂亦不復存在；乃至於祁豸佳因親歷國破家亡，決心修禪而解散家樂。然亦有家樂能傳承悠久，如王錫爵家樂從明萬曆延至清康熙，歷經四代，或申時行、汪汝謙家樂，在易代後，依然盛行於江南。可見明代對於家樂之熱衷，即使傾注全力或散盡家財，亦在所不惜。

## （二）明代私人家樂之分類及其特質

### 1. 諸王家樂

明初藩王政策給上位者帶來極大威脅，諸藩王為保全身家，只好託身修道或逃避於戲曲宴樂之中，其中以寧獻王朱權及周憲王朱有燾之家樂為顯例。關於朱權家樂，目前雖無直接資料可證明，但透過焦循《劇說》，尚可窺知一二：

江斗奴演《西廂記》於勾欄，有江西人觀之三日，登場呼斗奴曰：「汝虛得名耳！」指其曲謬誤，並科段不合者數處。斗奴恙，留之。乃約明旦當來；而斗努不測，以告其母齊亞秀。明旦，俟其來，延坐，告之曰：「小女藝劣，勞長者賜教。恨老妾瞽，不及望見光儀。雖然，尚有耳在，願高唱以破衰愁。」客乃抱琵琶而歌。方吐一聲，亞秀即曰：「乞食漢非齊寧王教師耶，何以給我？」顧斗奴曰：「宜汝不及也。」客亦大笑。命斗奴拜之。留連旬日，盡其藝而去。<sup>35</sup>

齊寧王即朱權，而「乞食漢」乃其家樂之教師也。成為乞食漢，當是朱權家樂解散後之事。朱權對於戲曲貢獻良多，尤其《太和正音譜》之完成，表明了自身與當時戲曲界之互動，其擁有家樂自屬必然。

周憲王朱有燾，著有《誠齋樂府》三十二種，沈德符《萬曆野獲編·填詞名手》：「惟周憲王所作雜劇最夥，其刻本名《誠齋樂府》，至今行世。雖警拔稍遜古人，而調入弦索，穩斜流麗，猶有金元風範。」<sup>36</sup>朱有燾不僅優秀劇作，亦與家樂有良好互動。《豹子和尚自還俗》傳奇引：

暇日觀元之文人有制《偷甲》傳奇者，……予乃效其體格，亦製偷兒傳奇一帙，名之曰《豹子和尚自還俗》。用是以適閑中之趣，且令樂工演之，觀其態度以為佐樽之一笑耳。」<sup>37</sup>

朱有燾不僅止於案頭創作，還以家樂演出，以資娛樂歡笑。明初帝王律令，造成戲曲活動，不論是創作或私人家樂，均集中藩王手裡，而以北曲雜劇為演出內容。

### 2. 文人士大夫家樂

文人士大夫為明代蓄養家樂主流，身分多為進士，其加入促使戲曲更趨精緻。入明，最早有家樂記載為馮夔，字廷伯，號龍泉，江蘇無錫人，弘治三年（1490）年進士。《無錫金匱縣志·古跡》：「夔家有女樂，賓客常滿。」<sup>38</sup>馮夔女樂並非以演戲為主，黃印《錫金識小錄·前鑑·聲色》：

廷伯起幃，眾女作樂，隱隱聞外，賓客滿四坐矣。……分曹歌曲，列伍吹簫，至魚龍角觝，燕

<sup>34</sup> 黃果泉：《李漁家庭戲班綜論》，《南開學報》第2期（2000年），頁24-29。

<sup>35</sup> 焦循：《劇說》，《歷代詩史長編二輯》第8冊，頁197。

<sup>36</sup> 沈德符：《萬曆野獲編》（北京：中華書局，1959年2月），頁642。

<sup>37</sup> 蔡毅編：《中國古典戲曲序跋彙編》（濟南：齊魯書社，1989年10月），頁823。

<sup>38</sup> 斐大中等修：《無錫金匱縣志》（臺北：臺北市無錫同鄉會，1968年），頁192。



官紳一用之。<sup>39</sup>

馮夔家樂僅在於演唱歌舞，或作魚龍演出、或作角觝競技而已，真正以家樂演戲者為康海。康海（1475—1540）自罷官後，便以聲伎自娛，間作有小令樂府，並諧以聲容，自彈琵琶以歌之。康海除了自身有戲曲之才外，其繼室張氏能歌善舞，尤以秦腔當行，亦為家樂中重要人物，人稱「康家班」。同時之王九思，亦以家樂寄情。二人「俱以北擅場，並不染指於南」<sup>40</sup>，可知當時仍以演唱北曲為主，而南曲則有逐漸興盛之勢。

之後，尚有陸粲、李開先、何良俊等。何良俊（1506—1573）家樂可上溯至其祖、父之輩，於《四友齋叢說·史九》自言：

余家自先祖以來即有戲劇，我輩有識後，即延二師儒訓以經學，又有樂工二人教童子聲樂，習簫鼓絃索。余小時好嬉，每放學即往聽之。<sup>41</sup>

自幼耳濡目染，造就何良俊之戲曲品味，其蓄聲伎當始自晚年罷官後，約於嘉靖晚期。沈德符《顧曲雜言·絃索入曲》云：

嘉、隆間度曲知音者，有松江何元朗，蓄家僮習唱，一時優人俱避舍，以所唱俱北詞，尚得金元遺風。予幼時猶見老樂工二三人，其歌童也，俱善絃索，今絕響矣。何又教女鬟數人，俱善北曲，為南教坊頓仁所賞。頓曾隨武宗入京，盡傳北方遺音，獨步東南；暮年流落，無復知其技者。<sup>42</sup>

可知正德、嘉靖，當是北曲逐漸式微，而南曲鼎盛之轉變期。

自嘉靖後，家樂演出已由北曲轉為弋陽、崑腔等腔調。《中國戲曲志·江蘇卷》：

從嘉靖至清初，士大夫蓄養家班成風，以應酬飲宴，客主俱樂。一般家班皆唱崑腔，亦有兼唱弋陽腔者，由於家班資財豐厚，廣羅人才，班主有即家主，均為學識淵博的文人雅士，往往自編自導，因而名角雲集，新秀輩出，影響巨大。<sup>43</sup>

嘉靖年間乃私人家樂醞釀期，蓄家樂在士大夫間相襲成風，無論有錢有勢，或有財無勢，家樂已成為士大夫間交遊之重要條件，至萬曆（1573—1620），更如雨後春筍般地湧現，潘允瑞、顧大典、申時行、屠隆、錢岱、馮夢禎、沈璟、鄒光迪、范允臨、顧正心等人堪為代表。潘允瑞《日華堂日記》詳細記載從購買「申戲小廝」組成家樂，到演出劇目，以及攜樂訪友之情狀。<sup>44</sup>范濂《雲間據目抄》：

近年上海潘方伯，從吳門購戲子，頗雅麗，而華亭顧正心、陳大廷繼之。松人又爭尚蘇州，故蘇人鬻身學戲者甚眾。<sup>45</sup>

指出當時松江家樂熱衷購買吳門戲子，間接點出崑腔之流行。稍後顧大典，本身妙解音律，自棄官歸隱後，便蓄聲伎自娛，錢謙益《列朝詩集小傳》：「家有諧賞園、清音閣，亭池佳勝。妙解音律，自按紅牙度曲。今松陵多畜聲伎，其遺風也。」<sup>46</sup>不論是購買吳門戲子或蓄養聲伎，在當時已成為一種風尚。

<sup>39</sup> 黃印：《錫金識小錄》（臺北：中華書局，1962年4月），頁577。

<sup>40</sup> 沈德符：《萬曆野獲編》，頁640。

<sup>41</sup> 何良俊：《四友齋叢說》（北京：中華書局，1959年4月），頁110。

<sup>42</sup> 沈德符：《顧曲雜言》《歷代詩史長編二輯》第四冊，頁204。

<sup>43</sup> 中國戲曲志編委會：《中國戲曲卷·江蘇卷》（北京：中國 ISBN 中心，1992年12月），頁640。

<sup>44</sup> 劉水雲：〈明代家樂考〉，《中國文哲研究通訊》13：1=49（2003年3月），頁96。

<sup>45</sup> 范濂：《雲間據目抄》，頁394。

<sup>46</sup> 錢謙益：《列朝詩集小傳》（臺北：世界書局，1985年2月），頁486。

萬曆間，重要家樂尚有錢岱<sup>47</sup>與申時行。錢岱（1539—1620），於四十四歲，萬曆十年，疏請終養，於是回家鄉修整園林，蓄養家樂，共蓄有伶人十三位及女教師二人。錢岱對其女樂要求嚴格，且秘不示人，以自娛為主。申時行（1536—1614）自萬曆十九年（1591）卸職後，便廣蓄聲伎，其家樂成為吳中之冠，主要著名伶人有周鐵敦等。就現有資料看來，申時行家樂具有一定水平，及至入清，其家樂亦仍活躍於蘇州。

萬曆後期則有米萬鍾、范景文、阮大鍼、侯恂、田弘遇、祁彥佳、以及張岱等家樂。阮大鍼品性雖為人垢病，但其家樂卻時有精湛演出。除專精戲曲之文人廣蓄家樂外，亦有著名書畫家參與，如米萬鍾（1570—1628），字仲詔，號友石。其文采風流，有「米家四絕」—米家園、米家燈、米家石、米家童。米家童即其家樂，主要活動於順天（北京），是當地最早用崑腔演唱《南西廂記》之家樂。<sup>48</sup>其餘如祁彥佳，精音律，善詞曲，親自教曲。《陶庵夢憶·祁止祥癖》：「止祥精音律，咬釘嚼鐵，一字百磨，口口親授。」<sup>49</sup>至晚明，蓄家樂之風氣有增無減，但卻漸趨於交際用途，且極盡奢華之能事。

明末清初以查繼佐、冒辟疆、李漁等為代表。查繼佐（1601—1676），於晚明崇禎時已蓄有家樂，曾一度參與抗清之列，然卻不廢聲樂。康熙初年，受莊庭鑑「明史案」牽連，雖幸免於難，卻愈加縱情於家樂中，吳騫《拜經樓詩話》：「查孝廉晚益耽聲伎之樂，家蓄女伶，並一時妙顯。嘗自製《鳴鴻度》等新樂府，登場搬演。」<sup>50</sup>查繼佐對於家樂聲伎之喜好無人能敵，據年譜載，一直至去世前三天，依然抱病觀劇。<sup>51</sup>其家樂乃當時浙中名部。<sup>52</sup>

以上所舉文人士大夫家樂，礙於篇幅有限，僅簡述重要家樂。總括上文可知，文人士大夫蓄家樂因素有三：

- 一、以家樂自娛以寄情，此類多半是文人於仕途之路遭受挫折所致。如康海、王九思等。
- 二、專為聲色之娛而設置，純粹以享樂為主。如李開先、何元朗、顧大典、申時行、錢岱、祁彥佳、張岱、查繼佐等。
- 三、以家樂做為交際工具，如阮大鍼、田弘遇、鄒迪光等。

### 3.其他

私人家樂在明代大為流行，家中蓄有聲伎就等同有身分地位之代表，因而產生一些淺俗之輩，藉家樂以附庸風雅。徐經即屬此類，何元朗《四友齋叢說·史十一》：

唐六如（唐寅）中解元日，適有江陰一巨姓徐經者，其富甲江南，是年與六如同鄉舉，奉六如甚厚，遂同船會試。至京，六如文譽籍甚，公卿造請者闐咽街巷。徐有戲子數人，隨從六如日馳聘於都市中，是時都人屬目者已眾矣。況徐有潤屋之資，其營求他逕以進，不無有之。<sup>53</sup>

徐經乃徐霞客祖，明代時富甲江南，徐經本身是個有錢無才之士，文中雖提及擁有戲子數人，但並無對其家樂特色做進一步說明，不過從「其營求他逕以進，不無有之」，可知徐經財大氣粗，其家樂當為附庸風雅而設。

<sup>47</sup> 參見羅麗容：〈明清時期蘇州地區崑班活動概況研究〉，頁 12-13。

<sup>48</sup> 范景文：《文忠集·題米家童》，《景印文淵閣四庫全書》集部·別集類·冊 1295，頁 589。

<sup>49</sup> 張岱：《陶庵夢憶》，頁 92。

<sup>50</sup> 吳騫：《拜經樓詩話》，《續修四庫全書》集部·冊 1704（上海：上海古籍出版社，2002 年），頁 478。

<sup>51</sup> 沈起：《查東山年譜》，《續修四庫全書》史部·傳記·冊 553。

<sup>52</sup> 鈕琇：《觚賸·雪濶》，「孝廉夫人亦妙解音律，親為家伎拍板、正其曲誤，以此查氏女樂，遂為浙中名部。」《續修四庫全書》子部·雜家類·冊 1177，頁 79。

<sup>53</sup> 何良俊：《四友齋叢說》，頁 133。

文人士大夫之風尚，使一些富可敵國之商人加入家樂行列，其中又以徽商最甚。有商人在致富後，選擇一地定居，以蓄家樂方式附庸風雅，徽商汪宗孝即為顯例。本於揚州業鹽，後移往南京，得王孫故宅廢圃，並「擇稚齒曼容，千金百琲者貯之，教以歌舞，盡一時妙選。」<sup>54</sup>吳夢暘與臧懋循都曾見其家樂演出。

晚明汪汝謙（1577—1655），字明然，安徽歙縣人，後流寓於杭州。真實身份是兩浙行鹽之徽商，好交遊，喜聲伎。其家有樓船名曰「不繫園」，亦名為「隨喜庵」，乃其聲色歌舞之所。《春星堂詩集·遺詩》序云：「余少時聞武林有汪明然先生，……先生置舫曰『不繫園』，桂楫蘭橈，宏麗特甚。每四方名流至止，必選伎徵歌，連宵達旦。」<sup>55</sup>華麗不繫園船舫，成為晚明杭州西湖高士文人雅集之所。黃汝亨曾為其作《不繫園約》，有「九忌」，乃「殺生、雜賓、作勢軒冕、苛禮、童僕林立、俳優作劇、鼓吹喧填、強借、久借」，從「強借、久借」可知不繫園並非僅汪汝謙可用，因此當出借他人時，忌以「俳優作劇」自然無法強制執行。《陶庵夢憶·不繫園》載張岱攜楚生往不繫園看紅葉，當夜，彭天錫與羅三、與民串本腔戲，妙絕；與楚生、素芝串調腔戲，又復妙絕。<sup>56</sup>在當時以戲曲為主流環境中，真要制止俳優作戲，自當不易。汪汝謙雖禁止於不繫園上作戲，但自身卻相當喜愛戲曲，曾聘請著名曲師黃問琴與蘇昆生為其家樂教習。<sup>57</sup>不繫園之華麗與規矩，將身為徽商炫耀之心態表露無遺，不但藉此向世人展現豐厚財力，亦表達了附庸風雅之情。

此外，徽商汪季玄因經商而寓居揚州。其家樂創始於明萬曆三十九年（1611），與當時戲曲理論家潘之恒同鄉，《潘之恒曲話·廣陵散二則》：

社友汪季玄招曲師，教吳兒十餘輩。竭其心力，自為按拍協調。舉步發音，一釵橫，一帶場，無不曲盡其致。……其濃淡煩簡，折衷合度，所未能勝吳歛者一間耳。別之五年，季玄且厭去，以贈范學憲長倩，欲終其愛，以進於技，令得列之班行。<sup>58</sup>

面對汪季玄五年後厭其家樂而贈予范長白，潘之恒有著無限感觸。汪季玄不僅徒蓄聲伎，更能「按拍協調」，真可謂審音者，這對以經商為主之安徽人而言，是不常見的，也因此獲得潘之恒極力讚賞，認其可與吳歛者相媲美。

最後提及潘之恒好友吳琨家樂。吳琨，字越石，主要活動於徽州。潘之恒對其家樂大力讚揚，《潘之恒曲話·曲派》：「自黃問琴以下諸人，十年以來，新安好事家多習之。如吾友汪季玄、吳越石，頗知遴選，奏技漸入家境，非能諧吳音，能致吳音而矣。」<sup>59</sup>雖其技尚無吳音水準，但已神似。《潘之恒曲話·豔絕十三首》，即鉅細靡遺描述吳琨家樂之伶人。吳琨家樂是完備的，共十三位伶人，<sup>60</sup>且有高水平之演技。《曲話·情痴》進一步記載觀賞其家樂演《牡丹亭》之情狀。

同社吳越石家有歌兒，令演是記，能飄飄忽忽，另翻一局于縹緲之餘，以悽愴於聲調之外。一字不遺，無微不極。既感杜、柳情深，復服湯公為良吏。吳君有逸興，然非二孺莫能寫其形容，非冰生莫能賞其玄暢。<sup>61</sup>

家樂演技精湛，將杜、柳之深情表露無遺。吳越石雖為一介商人，然對其家樂要求嚴格，在當時徽州地區，有著重要影響力。

<sup>54</sup> 李維禎：《大泌山房集》，《四庫全書存目叢書》集部·冊 152，頁 227。

<sup>55</sup> 轉引劉水雲：〈明代家樂考〉，頁 109。

<sup>56</sup> 張岱：《陶庵夢憶》，頁 72。

<sup>57</sup> 轉引劉水雲：〈明代家樂考〉，頁 109。

<sup>58</sup> 潘之恒：《潘之恒曲話》（北京：中國戲劇出版社，1988 年 8 月），頁 211。

<sup>59</sup> 潘之恒：《潘之恒曲話》，頁 17。

<sup>60</sup> 潘之恒：《潘之恒曲話》，頁 199。

<sup>61</sup> 潘之恒：《潘之恒曲話》，頁 72。

徽商在明代家樂中扮演著重要地位，廣及處包括南京、徽州、杭州、揚州等當時商業繁華重鎮，他們不但投下大筆資金，裝飾美麗船舫、精舍，聘請名師教習，甚至自身有著良好的戲曲才能，然其皆喜愛吳中崑曲，因而對崑腔之流播，有著積極的推動作用。

### （三）明代私人家樂之演出情況

#### 1. 演出場所

明代家樂演出場所，主要以堂會、亭園及樓船為主。堂會演出記載繁多，茲舉一二例說明。所謂堂會，即於廳堂上作「氍毹式」之演出<sup>62</sup>。祁彪佳《祁敏公日記》載崇禎十七年正月十三日：「舉酌負四堂，觀止祥兄小優演戲。」<sup>63</sup>或如鄒迪光詩〈繩河館觀劇復集具茨樓坐月，次周承明韻〉、〈秋日周承明攜徐伯明集予山園膏夏堂觀劇，有詩見貽，次韻〉、〈正月十六夜集友人於一指堂，觀演《昆侖奴》、《紅線》故事，分得十寒〉、〈一指堂與邵潛夫觀劇，酒次賦贈和原韻〉<sup>64</sup>等，又冒辟疆《同人集》載陳瑚〈得全堂夜讌後記〉：「越一日，諸君招余復開樽于得全堂，伶人歌《邯鄲夢》。」<sup>65</sup>其中膏夏堂、一指堂、四負堂、得全堂，即為廳堂演出場所。

富貴人家甚至營造華麗亭臺閣樓做為演出場所。如潘允瑞《玉華堂日記》中，描述潘氏於豫園以家樂宴客之狀。或冒辟疆於《同人集》中載於水繪園演出情況，其家水繪園，在如皋城東北，有壹默齋、枕烟亭、寒碧堂、烟波玉亭、湘中閣、懸霽山房、因樹樓等，均可為演出場所。園林中往往同時具有堂、亭、閣樓，因此演出地點，亦隨主人心意而定。錢岱家樂演出地點，隨季節不同而有變化，《筆夢敘》：

夏時則避暑小輞川之空心亭，……秋時或小輞川，或四照軒，……。冬月則於百順堂期我軒地板上，再鋪重茵，窗櫺皆以毳幕揜蔽，……宴飲用女樂，惟冬天為多，……年八十，……乃出女樂演戲相欵，列筵百順堂。<sup>66</sup>

樓船亦為家樂演出主要場所。家樂主人往往營造華美樓船以供演出，由《陶庵夢憶》對汪汝謙之不繫園，以及自家〈樓船〉之描述可知。《陶庵夢憶·樓船》：

家大人造樓，船之；造船，樓之。故里中人謂船樓，謂樓船，……以木排數重搭台演戲，城中村落來觀者，大小千餘艘。午後颶風起，巨浪磅礴，大雨如注。樓船孤危，風逼之幾覆。以木排為戩，索纜數千條，網網如織，風不能撼。少頃風定，完劇而散。<sup>67</sup>

張岱家樓船落成之日，城中男女老幼畢集看之，不僅看船之華美，更看船上戲子表演。又施紹莘造有畫舫「隨庵」一艘，《秋水庵花影集·泖上新居》後跋：

復造一畫舫，命曰「隨庵」。每風月清美之辰，放浪於鷗沙、鷺渚之際，攜六七童子，吹洞簫，拍象板，鼓擅絲，唱自製詞。<sup>68</sup>

「泖」即太湖。而馮夢禎於《快雪堂日記》癸卯七月十一日：「船以為館，留余敘，張樂演《拜月亭》。」

<sup>62</sup> 王安祈：《明代傳奇之劇場及其藝術》，頁 159。

<sup>63</sup> 祁彪佳：《祁忠敏公日記》，《北京圖書館古籍珍本叢刊》冊 20，史部·傳記類（北京：書目文獻出版社，1996 年），頁 1003。

<sup>64</sup> 鄒迪光：《石語齋集》，《四庫全書存目叢書》集部·別集類·冊 159，頁 147。

<sup>65</sup> 冒辟疆：《同人集》，《四庫全書存目叢書》集部·總集類·冊 385，頁 86。

<sup>66</sup> 無名世：《筆夢敘》，頁 332-333。

<sup>67</sup> 張岱：《陶庵夢憶》，頁 174。

<sup>68</sup> 施紹莘：《秋水庵花影集》，《四庫全書存目叢書》集部·詞曲類，冊 422，頁 124。

樂半，余諸姬奏技隔船。」<sup>69</sup>又同年七月十七：「尋往斷橋，……先令諸姬隔船奏曲，始送酒作戲，是日演《紅葉傳奇》。」<sup>70</sup>可知馮夢禎家樂多以隔船方式演出。而張岱於《陶庵夢憶·包涵所》中所描述西湖樓船，最大船隻可直接「置歌筵，儲歌童」，不必相隔。演出場所多樣，展現家樂多元面貌，不再是宋元時代之商業勾欄，而是伴隨更多文人氣息之亭園勝景。

## 2. 演出方式

元代北曲以四折為主，演出時間較為適中，至明代傳奇成為主流，其體製達四、五十齣，做全本演出著實不易。因此，多採折子方式演出，挑選劇中精華片段。馮夢禎《快雪堂日記》戊戌年九月二十日：「徐生滋胄以家樂至，演蔡中郎數出。」<sup>71</sup>或於丁酉十月二十六日：「邀黃近洲屠氏梨園，演《雙珠記》，找《北西廂》二折，復奏《琵琶》。」<sup>72</sup>或祁彪佳《祁忠敏公日記》崇禎八年六月八日：「觀女梨園演江天暮雪數齣。」<sup>73</sup>錢岱觀賞家樂演出時亦採點戲方式，《筆夢敘》：

以上十本，就中止摘一二齣，或三四齣，演時王仙將戲目呈上，侍御親點訖，登場演唱。<sup>74</sup>

其中亦有全本戲之演出。如冒襄《如皋冒氏詩略》載：

中秋夜，為姬洗塵於漁仲兄河亭，懷寧伶人《燕子箋》初演，盡妍極態，演全部，白金一斤。<sup>75</sup>冒辟疆為董小婉洗塵，借阮大鍼家樂演出全本《燕子箋》。又《祁忠敏公日記》崇禎六年二月十五日：「觀《香囊記》，客散已雞鳴矣。」<sup>76</sup>或崇禎十一年二月十日，觀《榴花記》，直至子夜方別<sup>77</sup>。因演全本戲，所以散會已子夜或雞鳴了。演出全本戲之理有由有三：其一，劇本乃家樂主人自行創作，故以家樂實驗演出；其二，搬演優秀作品，如申時行家樂，以搬演《鮫綃記》聞名；其三、於初演時搬演全本，如《燕子箋》初演。

折子演出從明代家樂開始成型，表明明代戲曲表演藝術愈見精湛，而觀眾水準亦愈提高，不再只是欣賞故事內容，而能用心玩味片段精華之演技。

## 二、職業戲班

### （一）職業戲班之定義與分類

民間賣藝為生者眾，故其伎藝五花八門，從早期娼優歌舞之散樂、漢代雜技百戲、唐代參軍、宋代說話、元代雜劇，直到明清傳奇，林林總總，均以營利謀生為主要目的。然其身分地位自來備受歧視，但卻是民間藝術最佳保存者，尤其流動演出方式，使藝術得以交流而更臻完善。早期職班，不論在演出內容、制度或組織，均尚未完備，最早有關戲班組織記載，見唐代范攄《雲溪友議·豔陽條》：

乃有俳優周季南、季崇及其妻劉采春，自淮甸而來，善弄陸參軍，歌聲徹雲，篇韻雖不及濤，

<sup>69</sup> 馮夢禎：《快雪堂日記》，《快雪堂集》，《四庫全書存目叢書》集部·別集類，冊 165，頁 74。

<sup>70</sup> 馮夢禎：《快雪堂日記》，頁 74。

<sup>71</sup> 馮夢禎：《快雪堂日記》，頁 768-769。

<sup>72</sup> 馮夢禎：《快雪堂日記》，頁 63。

<sup>73</sup> 祁彪佳：《祁忠敏公日記》，頁 657。

<sup>74</sup> 無名氏：《筆夢敘》，頁 332。

<sup>75</sup> 冒襄：《如皋冒氏詩略》，《叢書集成三編》冊 100（臺北：新文豐出版公司，1985 年），頁 797。

<sup>76</sup> 祁彪佳：《祁忠敏公日記》，頁 657。

<sup>77</sup> 祁彪佳：《祁忠敏公日記》，頁 752。

容華莫之比也。<sup>78</sup>

指出早期戲班形成的兩個特點：一是戲班組成以家庭成員為主，二是戲班沿村轉疍的演出方式。之後宋金元時期之戲班成員，亦以家庭為主要單位，從夏庭芝《青樓集》、《藍采和》、《錯立身》等資料可知。由家庭組織而成之職班，人數不多，以早期戲曲體制而言，對「五花鬻弄」演出形式尚可應付自如，當人手不夠，或以一人分飾多角方式進行演出。明代隨著戲曲日益精緻化，尤其明中葉後經濟繁盛及士大夫之參與，家庭戲班簡陋之形式已不敷需求，更具職業水準之戲班便開始湧現。現有資料記載明代戲班演出資料眾多，但可考班名卻寥寥可數，多集中於當時經濟重鎮，如南京有興化班、沈周班、華林班、郝可成小班、崑山班；上海有瞿氏老梨園、吳門梨園、楊成班、曹成班、何一班、三峨班；吳中一帶有吳徽州班、瑞霞班、金府班；其他尚有北京沈香班、江西宜黃班、越中海鹽班、浙江呂三班，以及甘陝華慶班等。

此類賣藝為生者，從前稱為「路歧人」、「打野呵」<sup>79</sup>，已表明流動演出特徵。元代路歧已包括以演雜劇為生之家庭戲班。《藍采和》：「掩路歧每怎敢自專，這的是才人書會割新編。」元代職班沿村轉疍之方式，於高安道《嚶淡行院》中表露無遺，【尾聲】：「梁園中可慣經，桑園裏串的熟。似兀的武光頭、劉色長、曹娥秀，則索趕科地沿村轉疍走。」<sup>80</sup>職班以謀生營利為目的，若演技不佳，勢必無法繼續於當地謀生，雖已有固定之勾欄，但能持續演出者並不多。如《藍采和》【混江龍】「試看我行針步線◎俺在這梁園城一交卻又早二十年◎」<sup>81</sup>藍采和家庭戲班能於城中梁園棚勾欄一待就二十年，與其精湛演技不無關聯。當藍采和被鍾離權度脫，原本受歡迎之戲班，也淪為第三流之流動戲班。然多數勾欄仍是一個戲班接著一個戲班，正是「淡翻東瓦來西瓦，卻甚放走南州共北州。」這種沿村轉疍現象持續至明代，如前所言都穆《都公譚纂》載，天順年間「吳優有為南戲于京師者」；或如成化陳鐸〈嘲川戲〉散套所言，

【二煞】遠去有十數程，近行有七八里。破窑古廟是安身地，賽神賽社處一個飽。無鈔無錢時忍一會饑，夜裡熬。一纏一個鐘響，一弄一個雞啼。<sup>82</sup>

清楚描述明代職班之生活，不僅需到處作戲趕路，無固定安身之所，且僅能於古廟或破窑處歇息，依靠迎神賽會以圖溫飽。

沿村轉疍自來便是職班營業方式，入明後，受限政策法令、社會經濟等因素，改變原有營業場所，不再僅限於勾欄瓦舍，還包括有堂會、寺廟及船舫等地，從中印證明代無處不觀戲之盛況。

## （二）職業戲班成員與組班方式

明代戲子身分未見提升，然朝廷與民間皆陷入戲曲狂熱，進入戲班成為窮困子弟賺錢途徑。明初職班趨於沒落，直至中葉後，伶人地位提高，陸容《菽園雜記》：

嘉興之海鹽、紹興之餘姚、寧波之慈溪、台州之黃巖、溫州之永嘉，皆有習為倡優者，名曰：「戲文子弟」，雖良家子不恥為之。<sup>83</sup>

成化、弘治年間，戲文子弟之習優身分，已被社會大眾接受。張翰《松窗夢語·風俗紀》：

<sup>78</sup> 范攄：《雲溪友議》，《景印文淵閣四庫全書》子部·冊 1035，頁 607。

<sup>79</sup> 參見周密：《武林舊事》，《筆記小說大觀》28 編，第 2 冊，頁 814。章淵：《稿簡贅筆》。（古今圖書集成電子版）

<sup>80</sup> 高安道：《嚶淡行院》，《全元散曲》（臺北：臺灣中華書局，1986 月 9 月），頁 1111。

<sup>81</sup> 無名氏：《漢鍾離度脫藍采和》，《全元曲》，卷 9（石家莊：河北教育出版社，1998 年），頁 6608。

<sup>82</sup> 陳鐸：〈嘲川戲〉散套，《全明散曲》，卷 9（山東：齊魯書社，1994 年 3 月），頁 619。

<sup>83</sup> 陸容：《菽園雜記》（北京：中華書局，1985 年 5 月），頁 124。

夫古稱吳歌，所從來久遠。至今遊惰之人，樂為俳優。二三十年間，富貴家出金帛，制服飾器具，列笙歌鼓吹，招至十餘人為隊，搬演傳奇；好事者競為淫麗之詞，轉相唱和；一郡城之內，衣食於此者，不知幾千人矣。<sup>84</sup>

此時成為俳優不再是可恥之事，且其酬勞可觀，乃至於遊惰之人亦樂為俳優，造成以搬演傳奇為食者眾。明代職班成員與元代大不相同，元代主要來自家庭成員，明代職班伶人來源有三：一，招收貧寒子弟訓練之；二，自家樂流入職班者；三，娼妓串戲演出者。

明代願意賣身為伶人者眾，范濂《雲間據目抄》提到潘允瑞從吳門購戲子，造成「蘇人鬻身學戲者甚眾」，此乃因應社會需求。《潘之恒曲話·王翠翹》：

王翠翹者，故臨淄民家女也。自少鬻于倡，冒姓為馬。假母呼為翹兒。攜來江南，教之吳歎，即善吳歎；教之彈胡琵琶，即善彈胡琵琶。<sup>85</sup>

貧寒子弟加入職班，本身並無基礎，相較於從家樂轉入職班者，伶人本身已具演戲技巧，倘若原本家樂又有名氣，對於職班無疑具有加分作用。自家樂流入職班者，有張岱家樂中蘇小小班伶人馬小卿、陸子雲，離開後便投身於「興化班」，《陶庵夢憶·過劍門》：「僊童為興化大班，余舊伶馬小卿、陸子雲在焉，加意唱七出戲。」<sup>86</sup>或如申時行家伶中小旦張三，後轉入吳徽州班。

「以娼兼優」在明代亦為常見情況。《陶庵夢憶·過劍門》記載娼妓串戲經過。

南曲中，妓以串戲為韻事，性命以之。楊元、楊能、顧眉生、李十、董白以戲名，屬姚簡叔期余觀劇。……持久之，伺便喝采一二，楊元始放膽，戲亦遂發。嗣後曲中戲，必以余為導師，余不至，雖夜分亦不開臺也。<sup>87</sup>

從中可見妓女認真學戲之態度。或余懷家中，曾請名叫尹春妓女演出《荊釵記》，《板橋雜記·麗品》：

尹春，字子春，姿態不甚麗，而舉止風韻綽似大家，…專工戲劇、排場，兼擅生旦。余遇之遲暮之年，延之至家演《荊釵記》，扮王十朋，至見孃祭江二齣，悲壯淋漓，聲淚俱迸，一座盡傾，老梨園自嘆弗及。<sup>88</sup>

尹春演劇技藝超群，連老梨園亦自嘆不如。《潘之恒曲話·王月傳》：

王月，字空飛。上海妓。善以吳音度曲，其音繞梁。演傳奇旦色數十本，皆精絕。覽總綱，過目不遺。<sup>89</sup>

娼妓本身多習有歌舞技藝，明代戲曲興盛，若欲討好客人，或有更多收入，學習演戲即為必備條件。

職班組成有「臨時搭班」與「固定班底」兩種形式。固定班底乃由基本成員組班而成，職班中基本伶人固定不變，或偶有名氣之伶人、喜愛演戲者串戲演出。《潘之恒曲話·吳劇》：「串演者彭十、白六諸俊，皆有令名。惟莫蘭舟為生，尚有苦氣。其後，彭生死而白娘嫁，張公（張鳳翼）之興為索然。」<sup>90</sup>串演者多為戲班擔綱者，一但逝去或離開，便使職班遜色不少。臨時搭班採合成方式，自宋代以來便如此，陳淳〈上傳寺丞論淫戲〉：「其竊以此邦陋俗，當秋收之後，優人互湊諸鄉

<sup>84</sup> 張翰：《松窗夢語》，頁 139。

<sup>85</sup> 潘之恒：《潘之恒曲話》，頁 175。

<sup>86</sup> 張岱：《陶庵夢憶》，頁 165。

<sup>87</sup> 張岱：《陶庵夢憶》，頁 165-166。

<sup>88</sup> 余懷：《板橋雜記》，《筆記小說大觀》三編，第 10 冊，頁 6411。

<sup>89</sup> 潘之恒：《潘之恒曲話》，頁 138。

<sup>90</sup> 潘之恒：《潘之恒曲話》，頁 56。

保做淫戲，號乞冬。」<sup>91</sup>泉州鄉村農閒演戲，優人們臨時組湊一個戲班，乞冬作戲。明代延續此種搭班模式，陳鐸《嘲南戲》散套，

【十煞】一個是聽便的吳信臣，一個停喪的戴秉彝◎一個成頭作勅歸君德。去那東鄰西舍商量著干。打仗成群砌轆著為◎拚一夜都不睡◎歸君德心忙似箭，吳信臣步走如飛◎

【九煞】喬粉兒家去了兩遭，朱聰兒家轉了一回◎把定銀錢半先遞◎這一個幫閒子弟生來好，那幾個貪饅厥兒不肯推◎那想東道主番嫌貴◎把話頭兒改悔◎日子兒那移◎<sup>92</sup>

吳信臣、戴秉彝、歸君德三人，每到演劇繁忙時節，便東家走，西家竄，至教坊樂戶人家裡找人組班演出，而班頭必先付予演員錠金。明末小說《弁而釵》寫到文生被騙去串戲吃酒，而流入戲班。

「我這裏新合一班崑腔子弟，少一正旦，足下若肯入班，便有幾十兩班錢到手，日有進益。」……就回去搭了蘇州班。「四十兩替令弟還班銀。」<sup>93</sup>

搭班過程中，入班便可獲得幾十兩銀子，其間有戲便演，無戲便休息，倘若因故退出，則須歸還原本班銀。《潘之恒曲話·金鳳翔》：「金娘子，字鳳翔。越中海鹽班所合女旦也。」<sup>94</sup>可知明代職班組成以搭班或合班為主要形式。

明代商業繁盛，娛樂需求大，造就明代職班繁盛之狀。明代觀賞戲曲演出，已成為民間普遍娛樂方式，職班中之伶人，不僅是樂戶、賤民為之，不少良家子弟亦投身其中，而各地紛起之職班，不但傳播各地之聲腔，更促使中國戲曲邁向另一高峰。

### （三）明代職業戲班之演出情況

#### 1. 演出場所

明代勾欄沒落，明初尚有記載，如洪武年間官方於南京興建之御勾欄，<sup>95</sup>主要提供官員宴飲。朱有燾於《復落娼》及《桃園景》二劇中，則提及開封及保定之市井勾欄演出活動。明中葉，職班演出場所產生變化，包括有因婚喪喜慶，應富貴人家邀請而至廳堂演出，或逢迎神賽會節日，至神廟演出，乃至於城鎮旅店中演出。

堂會演出，即廳堂上做戲，在明代小說中屢見記載，如《金瓶梅》、《禱杌閒評》等，均有詳細說明，茲不贅述。寺廟演出是為迎神賽會，可謂當地盛事，商人富賈往往巨資邀請職班參與，葉紹袁《葉天寥年譜·別記》：「正青苗插種之時，城市競相媚五方聖賢，各處設台演戲。」<sup>96</sup>於四處聚集郡中有名之職班慶賀，以媚五方聖賢。《陶庵夢憶·嚴助廟》：

夜在廟演劇，梨園必倩越中上三班，或僱自武林者，纏頭日數萬錢，唱《伯喈》、《荊釵》，一老者坐臺下對院本，一字脫落，群起噪之，又開場重做。越中有「全伯喈」、「全荊釵」之名起此。

<sup>97</sup>

即使於寺廟演出，亦不得過於散慢，否則一字脫落，就得重新開場。

<sup>91</sup> 何喬遠：《閩書》，《四庫全書存目叢書》史部·冊 207，頁 754。

<sup>92</sup> 陳鐸：〈嘲南戲〉，頁 619-620。

<sup>93</sup> 醉西湖心月主人：《弁而釵》，《思無邪匯寶》陸冊（臺北：臺灣大英百科公司，1995 年 4 月），頁 203。

<sup>94</sup> 潘之恒：《潘之恒曲話》，頁 145。

<sup>95</sup> 黃建彰：《明實錄》（京都：中文出版社，1984 年 5 月），頁 3417-3418。

<sup>96</sup> 葉紹袁：《葉天寥年譜》，頁 887。

<sup>97</sup> 張岱：《陶庵夢憶》，頁 80。



船舫演戲，盛行於水鄉澤國之江南，馮夢禎《快雪堂日記》萬曆二十七年十一月初四：「以風大不堪移舟，悶坐作戲。戲子松江人，甚不佳，演《玉玦記》。」<sup>98</sup>杭州、嘉興一帶，有民間戲船流動演出，即船上演出之戲班。此類型之職班不進城鎮演出，觀眾或於船上，或於岸邊觀看。小橫香室主人《清人逸事·郭生始創戲院》：

其船名捲梢，觀者別雇沙飛、牛舌等小舟環伺其旁。小如瓜皮往來渡客者，則曰蕩河船。把槳者非垂髫少女，及半老徐娘。風雨甚至，或所演不洽人意，岸上觀者即拋擲瓦礫，劇每中止。船上觀客過多，恐遭覆溺，則又中止。一曲笙歌，周章殊甚。雍正間有郭姓者始架屋為院，人皆稱便，生涯甚盛。自此踵而為之者至三十餘家，捲梢船於是廢。<sup>99</sup>

「卷梢」乃明末商業性之戲船，多停泊於遊人眾多之處，以船為戲台，船艙為戲房，觀眾可雇小船圍繞四周看戲，或於岸上觀賞。若演出不佳，則被丟擲瓦礫，若遇大風大雨則停演，一但船上觀眾過多，恐其翻覆，便得中止演出。看來船上演出，頗費周章。

酒樓、旅店演出，《陶庵夢憶·泰安州客店》有詳細記載：

余進香泰山，未至店里許，見驢馬槽房二十三間，再近有戲子寓二十餘處，再近則密戶曲房，皆妓女妖冶其中。……上者專席，糖餅、五果、十饌、果核、演戲；次者二人一席，亦糖餅、亦饌核、亦演戲；下者三四人一席，亦糖餅、饌核，不演戲，用彈唱。計其店中，演戲者二十餘處，彈唱者不勝計。<sup>100</sup>

職班與旅店合作，當客人進住旅店，演戲便成為招待項目，可視為當時商業手法。除前述特定場所外，亦有於廣場上搭台演出，李漁《連城壁》〈譚楚玉戲里傳情·劉藐姑曲終死節〉：「那座神廟原是對著大溪的，戲台就搭在廟門之外，後半截還在岸上，前半截竟在水裡。」<sup>101</sup>為慶祝每年宴公誕辰，只能臨時對著廟之正門口搭建戲台。《金瓶梅》西門慶請海鹽戲班，於庭院中搭台演出。<sup>102</sup>

明代職班演出場所，有勾欄、堂會、寺廟、旅店以及船舫等地，當時社會無論何事皆以戲曲演出為主要方式，不僅婚嫁、祝壽、迎神、飲宴需戲班活絡氣氛，甚至喪事亦請戲班演出。《萬曆寶應志》：「近日揚城治喪……朝袒之夕，演劇開筵，聲伎雜發，名曰伴夜。」<sup>103</sup>《金瓶梅》描述李瓶兒去世，西門慶為他辦理喪事，叫了一起海鹽子弟，搬演戲文。<sup>104</sup>明代，戲曲成為民間重要娛樂形式，不但活絡中國演戲、觀戲之風氣，更帶動戲曲發展。

## 2.演出價碼

職業戲班以營利為主，其演出價碼是值得關注的。明代職業戲班應邀演出已成為主要方式，在邀請過程中逐漸產生一套基本模式，侯甸在《西樵野記·卷一·觀鬼戲》中載弘治癸丑年的一則戲班演戲記錄：

湖州俞氏敷演梨園。飲客酒罷，夜有二青衣持燈至，曰：「吾乃嚴尚書府中，召汝今夕演戲。」隨以白金半錠授之。諸伶如召，從至一大廈，雕樑畫棟，席間章縫畢集，惟飲食殊不可啖。主公命云，夕宜演趙盾故事。直未許，鳴金，諸優演罷。久之，未曉，復睡壹覺。乃一古廟。試

<sup>98</sup> 馮夢禎：《快雪堂日記》，頁 24。

<sup>99</sup> 小橫香室主人著：《清人逸事》，《清朝野史大觀》（臺北：臺灣中華書局，1959 年 6 月），頁 148。

<sup>100</sup> 張岱：《陶庵夢憶》，頁 93。

<sup>101</sup> 李漁：《連城壁》，《李漁全集》第 8 卷，頁 267。

<sup>102</sup> 笑笑生：《金瓶梅》，頁 593-597。

<sup>103</sup> 轉引自李靜：〈明代堂會演劇述略〉，《上海戲劇學院學報》《戲劇藝術》第 4 期（2004 年），頁 67。

<sup>104</sup> 笑笑生：《金瓶梅》（臺北：三民書局股份有限公司，1980 年 3 月），頁 597。

以白金視之，冥錠也。或曰國初嚴尚書舊遊地也。<sup>105</sup>

此則記載雖帶有神怪之意，但點明欲邀請戲班演出，需預付訂金之規則。《櫛杌閒評》第十四回亦提及，必需先預定戲班。

印月道：「做本戲看看也好。」七官道：「費事哩！」進忠道：「就做戲也彀了，總只在十兩之內，你定班子去。」<sup>106</sup>

邀請戲班至家中演出，到底須花費多少，在計價方式上採「以本計價」。所謂「本」，乃計算戲曲分段之單位，如《荊釵記》、《琵琶記》全本。如前所論，明代戲班受邀演出，主要以演出全本戲為軸心，散齣屬於之後多加的找戲，因此在計價上，是以本論價，至於找戲則為附加之演出，合之即為一場戲。

確定「本」之範圍後，才可知其價碼內容。《櫛杌閒評》第四回提到：

做戲要費得多哩！他定要四兩一本，賞錢在外。那班蠻奴才好不輕薄，還不肯吃殘餚，連酒水將近要十兩銀子。<sup>107</sup>

此段話明確指出「以本計價」方式，一本四兩，而酒水、賞錢屬額外支出，總計請一戲班演出需費十兩銀子。李漁《連城壁》中則云：「別的梨園每做一本，不過三四兩、五六兩戲錢，他這一班定要十二兩，還有女旦的纏頭在外。」<sup>108</sup>可知戲班價碼乃隨其名氣而定。然有更甚者，如徐樹丕《識小錄·卷四·甲申奇疫》載吳中流行「西瓜瘟」，「一時巫風遍郡，日夜歌舞祀神，優人做臺戲，一本費錢四十千，兩年錢賤，亦抵中金十四金矣。」<sup>109</sup>十四兩銀子一本戲，乃是由於瘟疫抬高戲價；而葉紹袁於《甲行日注》記：「平湖郊外，盛作神戲，戲錢十二兩一本。」<sup>110</sup>可知請作神戲之價錢較一般高出許多。陸文衡於《菴菴隨筆·卷四·風俗》詳細記載了戲班價錢之飛漲：

蘇州素無蓄積而習於侈靡，……萬曆年間優人演戲一齣止一兩零八分，漸加至三四兩、五六兩。今選上班價至十二兩，若插入女優幾人，則有纏頭之費，供給必羅水陸，此尤妄耗者也。<sup>111</sup>

說明萬曆間蘇州演出一齣戲只需費錢一兩零八分，而後戲價愈來愈高，至清初已達十二兩。此處所指之齣，即為本也。以上約略點明當時邀請戲班之價碼，然而還必需視伶人之技藝而定。張岱《陶庵夢憶·卷六·彭天錫串戲》云：

彭天錫串戲妙天下，然出出皆有傳頭，未嘗一字杜撰。曾以一出戲，延其人至家費數十金者，家業十萬緣手而盡。<sup>112</sup>

僅是邀請彭天錫一人演一場戲，便費數十金。戲班價錢持續上揚，不僅是晚明淫靡之風的顯現，亦為戲曲盛行之鐵證。明人徐樹丕於《識小錄·卷四·吳優》中提到：「優人鮮衣美食，橫行里中，人家做戲一本，費至十餘金，而諸優尤恨恨嫌少。」<sup>113</sup>可知明末清初請戲班演出，不但規矩多，價錢高，戲子之要求也愈多，乃至於橫行里中。

<sup>105</sup> 侯甸：《西樵野記》，《續修四庫全書》，子部·小說家類·冊 1266（上海：上海籍出版社，1995 年），頁 691。

<sup>106</sup> 無名氏：《櫛杌閒評》，《古本小說集成》上（上海：上海古籍出版社，1993 年），頁 527。

<sup>107</sup> 無名氏：《櫛杌閒評》，《古本小說集成》上，頁 123。

<sup>108</sup> 李漁：《連城壁》，《李漁全集》第 8 卷，頁 260。

<sup>109</sup> 徐樹丕：《識小錄》，頁 534。

<sup>110</sup> 葉紹袁：《午夢堂集·附錄一·譜傳類·甲行日注》，頁 1015。

<sup>111</sup> 陸文衡：《菴菴隨筆》（臺北：廣文書局，1969 年 1 月），頁 14。

<sup>112</sup> 張岱：《陶庵夢憶》，頁 122。

<sup>113</sup> 徐樹丕：《識小錄》，《筆記小說大觀叢刊》四十編，第 3 冊（臺北：新興書局有限公司，1988 年），頁 535。

賞錢，本是主人自由給予，如遇知名戲子演技佳，《金瓶梅》第四十三回云：

戲文四摺下來，天色已晚。……唱畢，喬太太和喬大戶娘子，叫上戲子，賞了五包一兩銀子。四個唱的，每人二錢。<sup>114</sup>

《櫛梳閒評》第三回云：

吳益之道：「今日戲做的好。」王公子道：「只是難為雲卿了，一本總是旦曲，後找了三齣又是長的。」吳益之道：「也罷了，今日有五、六兩銀子的賞錢，多做幾齣也不為過。」<sup>115</sup>

雲卿之賞錢可多達五六兩，已為請戲班價錢之一半了。第二回亦云，「飲了一回，二公叫家人賞眾戲子每名一兩，那小旦分外又是一兩；四妓女並侯氏亦各賞一兩。」<sup>116</sup>賞錢本是出自主人心意，何良俊在《四友齋叢說·卷十五·史十一》云：

許石城言：介老請東橋日，許亦在坐，……後上席，戲劇盈庭，教坊樂工約有六七十人。東橋曰：「相別數年，今日正要講話。」此輩喧聒，當盡數遣去。命從人取銀五錢賞之，介老父子大為沮喪。後數日，介老即請北京六部諸公，亦有教坊與戲子。諸公聽命如小生，樂工賞賜各二三兩，是日亦請石城在坐，蓋所以示意於石城也。<sup>117</sup>

介老嚴嵩以賞錢多寡示意石城，藉賞錢表明自身權勢。然而後來，賞錢卻成優人自行要求額外之錢財，所以湯顯祖曾於給羅章二之信中告誡：「往人家搬演俱宜手分，莫因人家愛我的戲，便過求他酒食錢物。」<sup>118</sup>可知此要求賞錢陋習在當時頗為常見。

此外，亦有不同計價方式。湯顯祖於《唱二夢》云：「半學儂歌小梵天，宜伶相伴酒中禪。纏頭不用通明錦，一夜紅氍四百錢。」<sup>119</sup>此詩寫湯顯祖看宜伶演出《南柯記》與《邯鄲記》，一場夜戲花費四百錢，其觀賞地點當屬於宋元時之勾欄場合，價錢上以人頭而論。《櫛梳閒評》第十三回中則是以「買兩根籌進去」為看戲方式<sup>120</sup>，雖未言及買籌之價錢，但可知亦為人頭計價方式。

職業戲班營業之價碼比起同時其他行業而言是相當高的，成書於崇禎末年《沈氏農書》云：「長年一名，工銀三兩，吃米五石五斗，平價六兩五錢。」<sup>121</sup>明代每名長工，一年僅有銀三兩，與戲班一本戲四兩、一場戲十兩相較，實在是天差地別。因此自明中葉經濟繁盛後，成為伶人更是讓人趨之若鶩，甚至以做戲為榮。

### 3.演出方式

「點戲」自元代以來便有，是中國職業戲班演出的基本模式，藍采和之家庭戲班即是。在《漢鍾離度脫藍采和》第一折：

（正末云）師父要做甚麼雜劇？（鐘云）但是你記的，數來我聽。（正末云）我數幾段師父聽咱。（唱）【油葫蘆】甚雜劇請恩官望著心愛的選。（鐘云）你這句話敢忒自專麼！（正末唱）俺路歧每怎敢自專。這的是才人書會剗新編。（鐘云）既是才人編的，你說我聽。（正末唱）

<sup>114</sup> 笑笑生：《金瓶梅》，頁 377。

<sup>115</sup> 無名氏：《櫛梳閒評》，《古本小說集成》上，頁 78。

<sup>116</sup> 無名氏：《櫛梳閒評》，《古本小說集成》上，頁 60。

<sup>117</sup> 何良俊：《四友齋叢說》，頁 125-126

<sup>118</sup> 湯顯祖：《玉茗堂全集·尺牘》（臺北：洪氏出版社，1975 年 3 月），頁 1426。

<sup>119</sup> 湯顯祖：《玉茗堂全集·唱二夢》，頁 766。

<sup>120</sup> 無名氏：《櫛梳閒評》，《古本小說集成》上，頁 465。

<sup>121</sup> 沈氏：《沈氏農書》，《百部從書集成》第 24 輯，學海類編，第 22 函（板橋：藝文出版社，1966 年），頁 490。

我做一段于祐之金水題紅怨，張忠澤玉女琵琶怨。（鐘云）你做幾段脫剝雜劇。（正末云）我試數幾段脫剝雜劇。（唱）做一段老令公刀對刀，小尉遲鞭對鞭，或是三王定政臨虎殿。（鐘云）不要，別做一段。（正末唱）都不如詩酒麗春園。【天下樂】或是做雪擁藍關馬不前。<sup>122</sup>

清楚描述了點戲之演出形製。明代職業戲班承續了此種演出方式，當戲班受邀於家中演出時，主人可針對自身喜好，或者因應宴會之所需，點齣適當之劇碼。基本上，每個戲班需備有戲單以提供點戲，《櫛杷閒評》第三回寫到：

小旦接了去，彼此以目送情，戲子叩頭謝賞，才呈上戲單點戲。老太太點了本《玉杵記》，乃裴航藍橋遇仙故事。……等戲做完了，又找了兩齣……。要戲單進來，……一娘要奉承奶奶歡喜，道「小的告罪了。先點一齣《玉簪記》上〈聽琴〉罷。」……又有個楊小娘，是王尚書的小夫人，道：「大娘，我也點齣《霞箋》〈追趕〉。」大娘笑道：「你來了這二年，沒人趕你呀？我便點齣《紅梅》上〈問狀〉也是揚州趣事。」一娘送出戲單子，戲子一一做完。<sup>123</sup>

老奶奶所點《玉杵記》是堂會上主要劇目，以全本方式演出，而後各家所點《玉簪記》之〈聽琴〉、《霞箋記》之〈追趕〉以及《紅梅記》之〈問狀〉，則屬折子形製，謂之找戲，通常是於全本戲演出後，再搬演其他傳奇戲本中之散齣。

此種點戲演出方式與私人樂演出形製相類，是明代堂會演出普遍採用之形式，然而欣賞折子戲，需對劇情發展了解，且主要著重於心理層面之描述，無法滿足一般觀眾需求，因此在神廟或戲棚裡演出，依然以全本戲為主，如《陶庵夢憶》中嚴助廟演出「全伯喈」、「全荊釵」。

採取點戲方式，當以顧客為主要考量，倘若戲班拿手戲碼愈多，受到邀請之機會自然愈高。有些劇目則是必備的基本劇碼，如《荊釵記》、《琵琶記》、《西廂記》等，若連最基本之劇目也不熟悉，勢必無法滿足觀眾喜好，無法獲取演出機會。因此熟記劇本乃伶人所應具備之技藝，如朱有燉於《香囊怨》雜劇說到劉盼春，「能彈能唱，記得五六十雜劇」。或《潘之恒曲話·王月傳》：「演傳奇旦色數十本，皆精絕。覽總綱，過目不遺。」<sup>124</sup>劉盼春與王月均善於熟記劇本，且演技精絕。

不同戲班有各自所擅長演出之劇目，每個戲班在演出過程中，會逐漸發展出自身特色，如沈周班招牌戲為《義俠記》<sup>125</sup>、興化大班演出《西樓記》<sup>126</sup>等。此外，伶人自身亦有拿手戲碼，如《板橋雜記》中所載李香：「從吳人周如松受歌，玉茗堂四夢皆能妙其音節，尤工琵琶，與雪苑侯朝宗善。」<sup>127</sup>李香善於演出「臨川四夢」，或如杭州女伶商小玲：「以色藝稱，於《還魂記》尤擅場。」宜黃班之吳迎，則擅長演唱湯顯祖《紫釵記》。南京有名丑角劉淮，擅演《繡襦記》之來興。<sup>128</sup>這些伶人皆將劇中人物演的如栩如生，自然為戲班帶來不少名氣，也為戲班增加不少收入。如吳徽州班有申時行家樂伶人小旦張三。馮夢禎《快雪堂日記》載：「萬曆壬寅九月二十五日：吳徽州班演《義俠記》，旦張三者，新自粵中回，絕伎也。」<sup>129</sup>等到九月二十七日再次觀賞時，張三已易他班，便覺損色。因此，伶人有好的演技，自然使戲班生色不少，而成為爭相聘請之對象。

<sup>122</sup> 無名氏：《漢鍾離度脫藍采和》，收錄《全元曲》，第9卷（河北：河北教育出版社），頁6608-6609。

<sup>123</sup> 無名氏：《櫛杷閒評》，《古本小說集成》上，頁74-76。

<sup>124</sup> 潘之恒：《潘之恒曲話》，頁138。

<sup>125</sup> 袁中道：《遊居柿錄》卷十一：「江陵閩藩理問李太和見召，遍覓名戲，得沈周班，演《武松義俠記》。中有扮武大郎者，舉止語言，曲盡其妙。」頁257。

<sup>126</sup> 張岱：《陶庵夢憶·卷七·過劍門》：「僊童下午唱《西樓》，夜則自串。僊童為興化大班，余舊伶馬小卿、陸子雲在焉，加意唱七出戲。」，頁165。

<sup>127</sup> 余懷：《板橋雜記》〈下卷軼事〉，頁6422。

<sup>128</sup> 周暉：《金陵瑣事·卷四·痴絕》，《四庫禁燬書叢刊》，冊37（北京：北京出版社，2005年），頁726。

<sup>129</sup> 馮夢禎：《快雪堂日記》，頁58。

## 結語——家樂、戲班之交流

明代中國戲曲臻於成熟，在經濟富庶與文人士大夫之加入後，將戲曲帶向多元化之途徑，其中又以私人家樂與職業戲班為主流，兩大群體的參與，不僅豐富明代戲曲內涵，更創造出前所未有之戲曲熱潮。家樂與職班之繁盛始自明嘉靖後，主要集中於江南一帶。二者間之交流，促進了戲劇品質提升，各地之家樂、職班有著不同特色，尤其職班流動演出方式，影響了戲曲聲腔之流播。

明代家樂盛行，以文人士大夫為最，不但具備有良好文學素養，自譜新劇，以供場上演出，亦親自教唱、指導演戲，甚而有躬踐排場者。其並非閉門造車，而是與其他家樂有著良好的互動，時常可見其攜樂訪友，或邀請文人雅士共聚一堂，以觀賞家樂演出，此對家樂技藝之提升著實有不小的幫助。而一旦家樂解散後，其伶人可能遁入職班，亦可能轉入其他士大夫之家樂，此對職班與戲曲演技之傳承，有重要的推進作用與深遠影響。自家樂轉入家樂者，如下：

徐老公（強送）→錢岱

何良俊（解散）—陳悅→無錫顧惠巖家樂

申時行（未解散）—沈娘娘→錢岱（經考證不成立）<sup>130</sup>

阮大鍼（解散）—朱音仙→冒辟疆

冒辟疆（強行帶走）—徐紫雲→陳維崧

汪季玄（厭之）→直接贈予范允臨，或贈予朱承綵再由朱氏轉贈范允臨

田弘遇（解散）—冬兒→劉清澤

查繼佐（未解散）—蝶粉脫離查家→劉清澤

又如著名曲師蘇昆生，明末時流落至金陵，或於諸姬院曲、公卿座間奔波，清初曾受聘於徽商汪汝謙，為其家樂教習，至汪死則流落民間。家樂間交流促進戲曲藝術更加精湛，使得蓄家樂之風氣綿延不絕。

當家樂主人觀賞職班演出時，亦不吝於指教，此對職班亦有莫大幫助。家樂主人在家樂與職班中扮演著重要角色，家樂主人不但擁有技藝超群之聲伎家樂，更將本身的戲劇長才帶入職班，不但促使民間技藝更加完善，也帶給人民更高的藝術水平。

職業戲班，民間表演藝術。職班之興盛，呈現了戲曲之繁榮，人民對於戲曲的依賴與喜愛，無論婚喪喜慶，皆以戲曲為主要表現方式。不論是私人家樂或職業戲班，二者存在著緊密關聯，不但發展出各自群體特色，更相互影響，創造出前所未有的明代戲曲盛況。

<sup>130</sup> 參見羅麗容：〈明清時期蘇州地區崑班活動概況研究〉，頁 12。「錢家班教師沈娘娘來自申時行家班，當屬道聽塗說，子虛烏有之事。」



# 桃花塢戲齣年畫研究

陳采玉\*

## 摘要

桃花塢乃蘇州年畫重鎮，與河北楊柳青並有「南桃北柳」之譽。戲齣年畫在戲曲領域中亦佔有重要地位，蓋於戲曲史上，劇種流行情況隨著時代背景與觀眾喜好而變，觀察現存之戲齣年畫劇目，可知當時民眾看戲的趣味取向，多半以熱鬧有趣、家喻戶曉之人物事蹟為主。觀者在欣賞之餘，可以體會畫師的美學觀點與戲曲演出的熱鬧場面，實乃戲曲研究中不可忽略的文物資源。本文敘述桃花塢戲齣年畫之歷史發展、時代特色、題材內容與審美特質；將戲曲史與戲曲文物相互對照，勾勒出蘇州戲曲流行之風貌，並探究戲齣年畫保存劇目廣受歡迎之原因。

關鍵詞 桃花塢 戲齣年畫 戲曲史 皮黃 演出程式

## 前言

「年畫」藝術在中國由來已久，蓋與傳統習俗息息相關。最初之年畫型態乃由門神演變而來。<sup>1</sup>古人為了驅鬼除怪，在門上繪製門神：從漢代的神荼、鬱壘與白虎；魏晉南北朝的鎮墓武士、畫雞<sup>2</sup>；隋唐兩代的鍾馗、金盔亮甲神將；自宋代開始，人們已習慣將門神印出，做為過年時張貼的吉祥之物。《東京夢華錄》卷十「十二月」條中，記載了當時人們張貼門神畫過年的情形：

近歲節，市井皆印賣門神、鍾馗、桃板、桃符，及財門鈍驢、回頭鹿馬、天行帖子。<sup>3</sup>

又《夢梁錄》卷六「十二月」條中亦載：

歲旦在邇，席鋪百貨，畫門神桃符，迎春牌兒，紙馬鋪印鍾馗、財馬、迴頭馬等，饋與主顧。<sup>4</sup>

由此可見，到了印刷術發達的宋代，過年時印製應景、吉利的門神像張貼已成為固定的習俗了。

明清兩代，通俗小說流行，多樣化的歷史英雄人物也融入人們的文化生活中，<sup>5</sup>原來為了求吉利、保平安而貼在門上的門神，漸漸演變為過年期間除舊佈新的應景年畫。而明代隨著社會繁榮、

---

\* 東吳大學中國文學系碩士班三年級

<sup>1</sup> 王樹村：《年畫史》（上海：上海文藝出版社，1997年11月），頁14-24。

<sup>2</sup> 「畫雞」乃是將繪有公雞圖案之畫紙貼於門上，用以避邪。參見〔梁〕宗懷原著、譚麟譯注：《荊楚歲時記譯注》：「帖畫雞戶上，懸葦索於其上，插桃符其傍，百鬼畏之。按：魏議郎董勛云：今正、臘旦，門前作煙火、桃人，絞索松柏，殺雞著門戶逐疫，禮也。《括地圖》曰：桃都山有大桃樹，盤屈三千里，上有金雞，日照則鳴。下有二神，一名鬱，一名壘，並執葦索以伺不祥之鬼，得則殺之。」（武漢：湖北人民出版社，1999年9月），頁26。

<sup>3</sup> 〔宋〕孟元老等著：《東京夢華錄外四種》（臺北：大立出版社，1980年10月），頁61。

<sup>4</sup> 〔宋〕孟元老等著：《東京夢華錄外四種》，頁181。

<sup>5</sup> 〔明〕吳承恩撰、繆天華校訂：《西遊記》（臺北：三民書局股份有限公司，1990年1月3版）第十回「老龍王拙計犯天條 魏丞相遺書託冥吏」內容提到：魏徵斬龍，白龍向唐太宗索命，太宗請秦瓊、尉遲恭兩

經濟發展，年畫題材漸漸走出原本僅有門神的侷限，發展出多樣化的面貌。清代文人民俗家李光庭乃最先使用「年畫」名詞者，其《鄉言解頤》云：

掃舍之後，便貼年畫，稚子之戲耳。然如《孝順圖》、《莊稼忙》，令小兒看之，為之解說，未嘗非養正之一端也。<sup>6</sup>

年畫的價值，正是「令小兒看之，為之解說，未嘗非養正之一端也。」蓋當時一般民眾未必有機會讀書識字，接受教育，年畫的存在，使他們有機會從中欣賞並了解歷史掌故，學習為人處世的道理。李光庭又云：

依舊葫蘆樣，春從畫裡歸。手無寒具礙，心與臥遊違。賺得兒童喜，能生蓬華輝。耕桑圖最好，彷彿一家肥。<sup>7</sup>

年畫除了教導與傳承的功能以外，又能以其鮮豔的色彩與趣味的圖畫吸引兒童注意，增添室內美感，無怪乎貼年畫的習俗在中國能夠歷久不衰了。

其中，隨著戲曲表演的興盛，反應演出情況與劇種發展的「戲齣年畫」，更在戲曲文物研究中顯露其重要參考價值。戲齣年畫流行於明、清兩代。所謂「戲齣」，即是指年畫的繪製對象乃戲曲演出之情況。地方戲興盛之後，戲齣年畫以其含蘊每戲精華之特色，廣受歡迎；同時，戲齣年畫亦具有教育大眾的功能，藉由其中所繪之戲曲演出場面，各種忠孝節義的情節與傳統文化之精華，一一在民間傳承下去。正所謂「畫中要有戲，百觀才不膩。」戲齣年畫在內容上表現了人生的悲歡離合、喜怒哀樂，又有保存各種精采劇情、提供人們無限回味的功能，因此容易引起人們共鳴，是理所當然的現象。

當代民俗文物學者王樹村先生，多年來一直致力於收集、保存中國各地戲齣年畫，並且將這些極有價值的文物交由漢聲出版公司整理、印製，克服種種技術上的困難，終成《戲齣年畫》二冊出版，提供研究者即為便利又有價值的研究資料。

戲齣年畫中最具規模與盛名者，乃江蘇桃花塢<sup>8</sup>以及河北楊柳青兩地之作品；究其原因，蓋兩地皆為戲曲演出活動繁盛、版畫印刷技術發達之區。而江蘇省桃花塢之戲齣年畫，又最能反映明末以降之戲曲流行風潮。<sup>9</sup>本文擬由晚明至清代地方戲發展之脈絡出發，並配合目前保存於《戲齣年畫》一書中之桃花塢年畫作品<sup>10</sup>，討論京劇流行之後，由戲齣年畫中反映出的審美觀點。

## 一、桃花塢戲齣年畫之歷史發展

中國江南地區以太湖為中心，北臨長江，向東即是黃海與東海。自春秋時代吳國建姑蘇城開始，江南便憑藉水陸交通之便利，開始成為經濟發達與文化興盛的地區。

人守護宮門，白龍冤魂果然不敢打擾。故事廣為流傳，因此有了以秦瓊、尉遲恭兩人為主角的門神畫。另外還有《三國演義》裡的趙雲、《楊家將演義》裡的焦贊、孟良等人，都是歷史小說中的名將。

<sup>6</sup> [清]李光庭：《鄉言解頤》（北京：中華書局，1997年12月第2次印刷），卷4，「新年十事」條，頁66-67。

<sup>7</sup> [清]李光庭：《鄉言解頤》，卷4，「新年十事」條中之五言律詩，頁66-67。

<sup>8</sup> 桃花塢建於宋代，頗以園林著稱。[清]顧震濤：「桃花塢，宋太師章棗所構，多栽桃李，郡人游春於此，時稱北章。僕射章惇居南園，名南章。園林第宅，卓冠一時。」收錄於《吳門表隱》（南京：江蘇古籍出版社，1999年8月）卷3，頁28。版畫發達以後，由於蘇州老郎廟主理梨園事務，且當地戲園發達，桃花塢戲齣年畫遂與河北楊柳青並稱，有「南桃北柳」之譽。

<sup>9</sup> 江蘇是崑劇發展、興盛的重要地點，因此自明末至清代，雅部、花部勢力之消長，特別能由桃花塢戲齣年畫題材之流行趨勢反映出來。

<sup>10</sup> 本文引用之江蘇蘇州桃花塢戲齣年畫圖片，均錄自王樹村：《戲齣年畫》（臺北：英文漢聲出版公司，1994年6月3版）上卷，以下不另加註。



到了明清時期，江南地區仍然佔有全國重要財賦供給的地位。明世宗時，原籍崑山的大學士顧鼎臣曾說：

蘇、松、常、鎮、杭、嘉、湖七府，供輸甲天下，而里胥豪右蠹弊特甚，宜將欺隱及坍荒田土，一一檢覈改正。<sup>11</sup>

由此可見當時江南的富庶繁華，尤其是蘇州一帶，可說是「東南財賦重地」<sup>12</sup>；無論是官田、民田，蘇州所收之糧，均佔畝稅之大宗。蘇州有如此豐厚的魚米之利，經濟地位顯著，因此在明清時期，蘇州的行政地位也持續上升。在明代，作為朝廷官員的巡撫都御史、巡按御史經常性的駐在蘇州，乃使蘇州在實質上具有超越「府」級城市的行政地位。到了清朝，蘇州正式升為「省」級城市，設有布政使。<sup>13</sup>乾隆年間，蘇州一帶發展到達極致，甚至因為生活奢靡，而幾乎遭到朝廷限制發展的情況。顧公燮在《消夏閑記摘抄》卷上「蘇俗奢靡」條中記載：

蘇郡俗尚奢靡，文過其質。大抵皆典借侵虧，以與豪家角勝。至歲暮，索討填門，水落石出，避之唯恐不深。其作俑在閭胥闖闖之間。東南城向俱儉樸，今則群相效尤矣。雖蒙聖朝以節儉教天下，大吏三令五申，此風終不可改，而亦正幸其不改也。自古習俗移人，賢者不免。山陝之人，富而若貧；江粵之人，貧而若富。即以吾蘇而論：洋貨、皮貨、綉緞、衣飾、金玉、珠寶、參藥諸鋪，戲園、遊船、酒肆、茶店，如山如林，不知幾千萬人。有千萬人之奢華，即有千萬人之生理。若欲變千萬人之奢華而返於淳，必將使千萬人之生理，亦幾於絕。此天地間損益流通，不可轉移之局也。況此種暴殄浪費之徒，率皆驕盈矜誇，不知稼穡艱難。使必定以限制，不得踰越，勢必盡歸于嫖賭一途。是外雖不奢華，而其實比奢華尤甚。諺云：救了田雞餓殺蛇。竊恐田雞未能救，而蛇先餓死矣。故聖帝明王，從未有以風俗之靡，而定以限制者也。<sup>14</sup>

蘇州能夠有如此雄厚的資本，甚至令當地民眾生活奢靡，正乃當地經濟發達、商業活動多樣之故。由記載中得知，蘇州人從事的商業活動十分多元，所以才「有千萬人之奢華」，甚至到了不能定以限制，以免斷人生計的地步。由於蘇州經濟地位特殊，連帶提升了行政地位，因此，蘇州城市經濟在明清時期迅速成熟，也發展出特有的市民文化。戲曲、小說的流行，即是此種時代與社會背景下的產物；尤其在戲曲方面，更有發源於蘇州的崑曲，與興盛在乾隆年間的花部戲兩種勢力相互消長，使得蘇州的戲曲舞台一直熱鬧紛繁，戲園「如山如林」，蔚為大觀。

### （一）晚明至清代蘇州地區戲曲流行概況

從目前留存的資料看來，崑曲自魏良輔改革唱腔與樂器，成為全國性流行腔調之後，<sup>15</sup>開始興盛，成為廣受朝廷與文人喜愛的劇種。正因如此，崑腔的「雅化」也漸漸讓它走向案頭，無可避免的帶來盛極而衰的命運。到了清代，雖然尚有許多崑班在蘇州地區活動，然而隨著花部興起，最後

<sup>11</sup> 嘉靖十八年顧鼎臣為大學士，上疏反映當時賦稅之弊端。引自〔清〕張廷玉等撰：《明史》（北京：中華書局，2003年2月北京第7次印刷）第7冊，卷78，志第54，「食貨二」，頁1900。

<sup>12</sup> 王衛平：《明清時期江南城市史研究：以蘇州為中心》（北京：人民出版社，1999年12月），頁47。

<sup>13</sup> 關於明、清兩代蘇州城市機能的轉變，可參看王衛平：《明清時期江南城市史研究：以蘇州為中心》，頁59-60。

<sup>14</sup> 〔清〕顧公燮：《消夏閑記摘抄》。收入《叢書集成續編·子部》（上海：上海書店，1994年），冊96，頁700。

<sup>15</sup> 據羅麗容之分析，雖然元末是崑曲之起源時代，但一直要到明世宗嘉靖朝魏良輔改革崑腔，讓崑腔脫離地方土腔的色彩，在大約嘉靖中期以後才真正成為流行全國的劇種。羅麗容：〈明清時期蘇州地區崑班活動概況研究〉，頁1-2。發表於國立中央大學主辦：崑曲國際學術研討會——世界崑曲與臺灣角色，2005年4月。

皮黃成為戲劇潮流，蘇州劇壇也因此成為大量演出京劇的舞台，連帶影響了周邊相關工業、文物的發展與轉變。茲將蘇州由晚明至清代流行劇種的發展，按照時間順序，分為以下幾個階段敘述：

### 1. 明嘉靖晚期（1560年前後）至清初順治、康熙年間（1723年前後）——崑腔盛極而衰，與民間漸行漸遠。

晚明由於政治黑暗，文人雅士紛紛投身文學、藝術領域。<sup>16</sup>從魏良輔改良崑山腔起，崑劇作家與崑劇班社崛起、盛行，在晚明達到頂峰。從世宗嘉靖末年到神宗萬曆年間，蘇州地方民間職業戲班非常興盛，風氣所及，甚至許多豪門權貴、文人士大夫也競相籌組以演出崑劇為主的私人家班。<sup>17</sup>這也反映出在明末清初期間，崑曲在蘇州地方曾經盛極一時。《中國戲曲志·江蘇卷》云：

從明嘉靖中至清初，士大夫蓄養家班成風，以應酬宴飲，客主俱樂部。一般家班皆唱崑腔，亦有兼唱弋腔<sup>18</sup>者。由於家班資財豐厚，廣羅人才，班主又即家主，均為學識淵博的文人雅士，往往自編自導，因而名角雲集，新秀輩出，影響巨大。<sup>19</sup>

雖然崑劇大興，但從當時家班亦「兼唱弋腔」的情形看來，明代末期已經出現了崑、弋相爭的局面。由於崑腔流行後，廣泛受到文人雅士與貴族士夫的喜愛，遂將其視為「正音」，而貶抑弋陽腔等其他合稱為「亂彈」的地方聲腔。這種情況到了入清以後更加明顯。

蘇州戲齣年畫創始甚早，大約在明朝末年即有以戲曲人物為題材的年畫了。此乃根源於蘇州受帝都京戲曲繁榮之影響。不過，當時出現的年畫，乃是戲曲版畫，畫中人物之造型、裝扮，均非戲曲舞台上之角色行當。

### 2. 清乾隆初年（1735年前後）至乾隆末年（1790年前後）——花部崛起，崑腔漸趨沒落，演員兼擅花雅。

隨著清初政治經濟型態的改變，明代曾經興盛，並成為流行趨勢的文人自組家班演出崑劇的情況不再多見，當原籍家班的崑劇藝人流落民間之後，除了大大提升民間職業戲班的演出水準之外，還讓藝人能夠接觸到一般民眾較為喜好的腔調，也就是亂彈。這種民間流行與貴族支持之間的聲腔競爭，從首都所在的北京一路延燒，蘇州既是南方大城，對於首都之流行趨勢接受度高；又兼為崑腔發源之地，因此，蘇州劇壇的演出，亦忠實反映出花、雅相爭的態勢。從焦循在《花部農譚》當中的記述，可知到了清代乾隆年間，受到觀眾歡迎的劇種，已漸有轉變：

梨園其尚吳音。「花部」者，其曲文俚質，共稱為「亂彈」者也，乃余獨好之。蓋吳音繁縟，其曲雖極諧於律，而聽者使未覩本文，無不茫然不知所謂。其《琵琶》、《殺狗》、《邯鄲夢》、《一捧雪》十數本外，多男女猥褻，如《西樓》、《紅梨》之類，殊無足觀。花部原本於元劇，其事多忠、孝、節、義，足以動人；其詞直質，雖婦孺亦能解；其音慷慨，血氣為之動盪。郭外各村，於二、八月間，遞相演唱，農叟、漁父，聚以為歡，由來久矣。<sup>20</sup>

<sup>16</sup> 晚明時期，可以視作「中國的文藝復興時代」。當時政治紛亂，有東林黨與閹黨之爭；哲學亦有泰州學派對宋元以來一直強調的「存天理、去人欲」提出質疑；戲曲則有湯顯祖、孟稱舜等人藉劇中人物對不合情理的文化現象做出評斷。這些發展都根源於政治與社會的不安定性。

<sup>17</sup> 羅麗容：〈明清時期蘇州地區崑班活動概況研究〉，頁 8-9。

<sup>18</sup> 弋腔，即弋陽腔。由於弋陽腔長期在各地小鎮和農村中的廟台、廣場演出，民間色彩濃厚，能夠很快的跟淳樸豪放的民間氣息結合，廣泛受到一般大眾歡迎。相較之下，越趨典雅的崑腔反而漸漸因為文人士夫插手創作，而成為民間接受度不高的案頭劇，終究埋下清代花雅爭勝失敗的伏筆。見於張庚、郭漢城：《中國戲曲通史》（臺北：大鴻圖書有限公司，1998年7月）下冊，頁 877。

<sup>19</sup> 《中國戲曲志·江蘇卷》（北京：中國戲曲志編輯委員會，1992年12月），頁 640。

<sup>20</sup> 〔清〕焦循：《花部農譚·序》，《中國古典戲曲論著集成》（八）（北京：中國戲劇出版社，1982年11月第1版第4次印刷），頁 225。

雖然崑腔能夠「極諧於律」，但經過一段極為興盛的時期之後，往往對詞藻極盡鑽研之能事，同時為了盡其所能的配合聲律，又甚少考慮詞句適讀性。因此，假如僅聽曲調而無賓白可讀，會發生無法理解劇情的狀況。反觀被稱為亂彈的花部聲腔，正因為它的淺顯易懂、質樸俚俗，連未必接受過正規教育的婦孺也能輕易瞭解內容；又多演一般民眾喜觀之忠孝節義故事，且聲情慷慨悲壯、感動人心，令觀者「血氣動盪」；遠比虛無飄渺的才子佳人、風月情事等劇情更能貼近百姓生活，是故在農村社區廣為流傳。《花部農譚》中，另外記載了當時觀眾喜愛亂彈而非崑腔演出的情況：

余憶幼時隨先子觀村劇，前一日演《雙珠》「天打」，觀者視之漠然。明日演《清風亭》，其始無不切齒，既而無不大快。鏡鼓既歇，相視肅然，罔有戲色；歸而稱說，決旬未已。彼謂花部不及崑腔者，鄙夫之見也。<sup>21</sup>

此段記載講述崑腔、花部中各有相同題材、情節不同之故事，崑腔為《雙珠記》、花部為《清風亭》；兩劇同樣演出雷擊惡人之橋段，崑腔演出無法引起觀眾注意，花部演出卻使觀眾深刻感動。焦循生於乾隆二十八年（1763），所謂「幼時」，約當乾隆三十八年（1773）至乾隆四十年（1775）之間。此時期正是乾隆四十四年魏長生入京，秦腔風靡北京劇壇，花部崛起取代雅部之前後。小鐵笛道人《日下看花記》記述乾隆五十五年（1790）徽班進京前後的盛況，花部勃興的重要關鍵由此可見：

有明始肇崑腔，洋洋盈耳。而弋陽、梆子、琴、柳各腔，南北繁會，笙磬同音，歌詠昇平，伶工會萃，莫盛於京華。往者，六大班旗鼓相當，名優雲集，一時稱盛。嗣自川派擅場，蹈躑競勝，墜髻爭妍，如火如荼，目不暇給，風氣一新。邇來徽部迭興，踵事增華，人浮於劇，聯絡五方之音，合為一致，舞衣歌扇，風調又非卅年前矣。<sup>22</sup>

由此可知，徽班進京之後，一時風靡劇壇，接下來連串幾個重要的徽班，輪番在北京建立口碑，花部聲勢大振，自此而始。當時，許多有名的藝人除了習演花部劇目外，亦唱崑曲。這或許與崑腔地位悠久，藝人拜師時依然必須按照先崑腔後花部的順序來學戲，方能「無荒腔走板之弊」有關。清末許九堃在《梨園軼聞》云：

老伶工未有不習崑曲者，如長庚之《釵釧大審》，小湘之《游園驚夢》、《前後親》，譚鑫培之《別母亂箭》，何九（即何桂山）之《嫁妹》、《山門》，未易更僕數。即後來之陳德霖、錢金福諸伶，皆係科班出身，於文武崑亂無不熟習。內行中謂必先學崑曲，後習二黃，自然字正腔圓，板槽結實，無荒腔走板之弊。亦如習字家之先學篆隸，再習真草，方得門徑也。<sup>23</sup>

乾隆之時，崑腔勢力雖然消退，但仍保有一定的影響力，而花部勃興，正受到觀眾喜愛，因此，許多藝人都是「文武崑亂不擋」，演出劇目也不侷限於某個聲腔。鐵橋山人等在《消寒新詠》卷三中所記載的徽班藝人，亦是亂彈與崑曲並習。如「題胡祥齡官戲」條<sup>24</sup>中，鐵橋山人記載了胡祥齡擅長演出的四個劇目，分別是《九焰山》、《汴梁古井》、《改妝》與《比武》，就是當時藝人崑曲與亂彈均習的證明。李光庭在《鄉言解頤》卷三「優伶」條亦云：

須知生、旦、淨、末、丑，皆以老郎為傳，惟淨、丑為高足，故能醒同光雙陸之癡；燕、趙、晉、秦、吳，區分戲子之班，獨燕、趙為上乘，所以助慷慨悲歌之興也。憶少年之遊覽，聽日下之笙歌。大柵欄戲館以酒樓，高懸望子；好朋友囊錢會茶票，先看招牌。新來腳色，今日全

<sup>21</sup> [清]焦循：《花部農譚》，《中國古典戲曲論著集成》（八），頁229。

<sup>22</sup> [清]小鐵笛道人：《日下看花記·自序》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》上冊（北京：中國戲劇出版社，1991年7月北京第2次印刷），頁55。

<sup>23</sup> [清]許九堃：《梨園軼聞》，收入張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》下冊，頁841。

<sup>24</sup> [清]鐵橋山人等：《消寒新詠》（北京：中國戲曲藝術中心，1986年），頁67。

包；除去傳差，明朝準演。……時則有若宜慶、翠慶，崑、弋間以亂彈；言府言官，節奏異乎淫曼。無奈曲高和寡，六十年漸少知音；人在風微，尋常輩難為嗣響。<sup>25</sup>

由以上資料可以看出清朝中葉以後皮黃逐漸取代崑曲的態勢。

### 3.嘉慶、道光時期，乃至清末（1796年之後）——崑腔漸衰，花部勃興。

乾隆以後，崑劇終究因為政治混亂、崑班生存不易以及觀眾喜好轉變等影響，逐漸式微。清代畫家沈容圃所繪的「同光十三絕<sup>26</sup>」畫中，以唱崑劇為主的，僅有徐小香、朱蓮芬及楊鳴玉三人，其餘均為兼習崑、亂者。崑腔至此，大勢已去。齊如山《京劇之變遷》：

乾隆嘉慶年間，北京崑腔極盛；咸豐同治的時代，崑腔與皮黃可以算是平等；到光緒初年，崑腔就微了，但皮黃各班中，每日仍有三兩齣崑腔，以後越來越少。最後四喜班每日仍有楊鳴玉、朱蓮芬一齣崑腔，可是戲碼總在第五六齣。自楊朱去世，又添入花旦諸秋芬，小生陳桂亭二人，每日戲碼又往前移。聞老輩云：四喜約此二人，並非為園中叫座，不過因堂會往往有人專點崑腔，所以不能不預備幾位崑曲腳色。自此以後，戲園中的崑腔就不見了。<sup>27</sup>

花部各腔經過整理、合流後，更是使京戲戲園興盛，原演崑劇的演員無以為繼，紛紛兼演京劇。到了光緒末年（1904年左右），崑劇終告停歇，藝人四散，甚且有老藝人無以維生，乃至自盡之事。<sup>28</sup>迨至民國初年（1917年前後），才因為名角梅蘭芳提倡<sup>29</sup>與班社進京，使崑劇傳統得到保留。

在這樣的戲曲流行趨勢變化下，蘇州一地戲齣年畫之發展，也隨著不同劇種的流行，而使取材跟著轉變。因此，觀察蘇州地方戲曲主流演變的歷史，即與蘇州戲齣年畫的發展產生相當程度之連結。

大約在乾隆年間，以戲曲演出為創作題材的年畫已經出現。根據顧祿《清嘉錄》記載，蘇州年俗中張貼「歡樂圖」可說是戲齣年畫的早期型態：

門廳之楣，或貼歡樂圖。圖皆買自杭郡，以五紙為一堂。翦楮堆絹，為人物故事。皆取識于歡樂，以迎祥祉。

案：馬如龍《杭州府志》謂之合家歡樂圖。吳穀人詩云：披圖春色好，歡樂兩相兼。自妙青紅意，無煩筆墨添。紫衫仙樂部，翠竹美人簾。隔歲痕猶在，房櫳一例黏。<sup>30</sup>

又顧光在〈杭俗新年百詠〉云：

歡樂，花紙店所賣，四張為一堂，皆彩印戲齣，全本團圓。馬如龍《杭州府志》謂之「合家歡樂圖」。<sup>31</sup>

由上可知，早期的戲齣年畫有彩色套版印刷，顏色鮮豔，「青」、「紅」自妙；描繪的是頭尾俱全的「全本團圓」故事。

<sup>25</sup> 〔清〕李光庭：《鄉言解頤》卷3，「優伶」條，頁53-54。

<sup>26</sup> 清末同治、光緒年間，有十三位崑腔、亂彈兼擅之藝人：郝蘭田、張勝奎、梅巧玲、劉趕三、余紫雲、程長庚、徐小香、時小福、楊鳴玉、盧勝奎、朱蓮芬、譚鑫培、楊月樓；稱為同光十三絕。

<sup>27</sup> 齊如山：《京劇之變遷》。收入齊如山著、齊如山全集編印委員會編輯：《齊如山全集》（臺北：聯經出版事業公司，1979年12月），冊2，頁832。

<sup>28</sup> 羅麗容：〈明清時期蘇州地區崑班活動概況研究〉，頁23。

<sup>29</sup> 齊如山記載，梅氏學得崑曲八十餘齣，可惜無人能與之搭檔，無法一一搬演。

<sup>30</sup> 〔清〕顧祿：《清嘉錄》（臺北：文海出版社，1985年6月）卷12，頁12。

<sup>31</sup> 轉引自王樹村：《戲齣年畫》上卷，頁19。

蘇州乃政商地位重要之大城，戲曲發展與時俱進，加上舊有梨園總局老郎廟<sup>32</sup>，總攬戲班事務，更增蘇州居民看戲之風。《清嘉錄》「青龍戲」條記載老郎廟地位：

老郎廟，梨園總局也。凡隸樂籍者，必先署名於老郎廟。廟屬織造府所轄，以南府供奉需人，必由織造府選取故也。<sup>33</sup>

由於政府的提倡，蘇州戲園又十分興盛，看戲風氣自然也就培養起來。當時觀眾不但至戲園觀賞，對看戲的熱愛程度，甚至到了願意在門外駐足圍觀的地步：

蓋金閶戲園，不下十餘處。居人有宴會，皆入戲園。為待客之便，擊牲烹鮮。賓朋滿座，闌外觀者亦累足駢肩，俗目之為「看閒戲」。<sup>34</sup>

關於看閒戲的場面，無名氏〈戲館〉詩云：

金閶市裏戲園開，門前車馬雜還來。烹羊擊鯉互主客，更命梨園演新劇。四圍都設木闌干，闌外客人仔細看。看殺人間無限戲，知否歸場在何地？繁華只作如是觀，收拾閒身闌中寄。<sup>35</sup>

戲園子多半座落在金門、閶門一帶，車馬雜遝，熙來攘往；園中劇目多樣化，因此吸引大批客人駐足圍觀。在民眾熱愛看戲，並且方便取得演出資訊的情形下，閶門內北城下的桃花塢戲齣年畫之所以蓬勃發展，也就有跡可尋了。可惜的是，道光末年（1850）太平天國亂起，戰爭持續十五年，受到戰火波及，蘇州早期的戲齣年畫版多半毀壞。直到清末，蘇州年畫作坊集中至北寺與桃花塢，保存了咸豐、同治及光緒以後的戲齣年畫作品。

值得一提者，道光二十三年（西元 1843 年）上海開埠，工商發達，全國各地的戲班均向上海匯集，蘇州這傳統的經濟都市在漸漸失去優勢之餘，也隨著這股風潮，而有年畫畫師到上海戲園摹寫演出情況。據葛元煦《滬游雜記》記載，上海劇壇當時的演出狀況是：

文班唱崑曲皆姑蘇大章、大雅兩班所演。……自徽班登場而文班減色，京班出而徽班皆唱二黃。邇來京班以丹桂茶園、金桂軒為最，金桂武戲較勝，文班唯三雅園，皆吳下舊伶，惜知音鮮矣！

<sup>36</sup>

就此記載，可以了解當時蘇州年畫作坊所刻印的戲齣年畫，都有畫師自上海戲園觀戲之後，將精采畫面版刻印刷，成為傳世的年畫。

因此，江蘇蘇州桃花塢的戲齣年畫，大約興盛於清乾隆年間，題材以花部劇目演出情況為主，直到更新的石印印刷術在上海興起，桃花塢戲齣年畫才逐漸走入歷史。

## （二）桃花塢戲齣年畫保存狀況

目前留存的桃花塢戲齣年畫，都是晚清咸豐朝之後的作品。王樹村先生在《戲齣年畫》一書中，將目前保存下來的桃花塢戲齣年畫劇目按照背景與尺幅大小區分如下：

<sup>32</sup> 蘇州老郎神廟，始創於清雍正 12 年（西元 1734 年）以前，位在蘇州景德路東首郡廟（府城隍廟）旁。乾隆元年（西元 1736 年）移建鎮撫司前。其神乃一白面少年，地方沿革曰老郎神。到了乾隆 48 年（西元 1783 年），全德任蘇州織造，識其為蘇州以伶為業者所供奉之「老郎神」；確立其梨園公所的地位。《蘇州戲曲志》編輯委員會：《蘇州戲曲志》（蘇州：古吳軒出版社，1998 年 10 月），頁 342。據顧震濤記載，老郎神乃興梨園之後唐莊宗，亦作唐明皇，又謂驪山神耆童或顛頂子老郎。《吳門表隱》卷 9，頁 125。

<sup>33</sup> [清]顧祿：《清嘉錄》卷 7，頁 4。

<sup>34</sup> [清]顧祿：《清嘉錄》卷 7，頁 4。

<sup>35</sup> [清]袁景瀾：《吳郡歲華紀麗》（南京：江蘇古籍出版社，1998 年 12 月）卷 7，頁 243。

<sup>36</sup> [清]葛元煦：《滬游雜記》（揚州：廣陵書社，2003 年 1 月），頁 103。

### 1.帶有舞台實景者：八幅。

包括《失街亭》、《雙鎖山》、《金山寺》、《拾玉鐲》、《點秋香》、《巧姻緣》、《花園贈珠》、《斗牛宮》。

其中收錄在《戲齣年畫》書中者，有《失街亭》、《金山寺》、《點秋香》、《花園贈珠》等四幅。

### 2.尺幅較小者：十九幅。

包括《霸王別姬》、《割髮代首》、《黃鶴樓》、《空城計》、《戰北原》、《定中原》、《除三害》、《六部大審》、《金光陣》、《四郎探母》、《白沙灘》、《快活林》、《東平府》、《鳳凰山》、《徐達發令》、《蔡天化》、《虫八蜡廟》、《蕩湖船》、《雙蕩湖船》。

其中收錄在《戲齣年畫》書中者，有《霸王別姬》、《黃鶴樓》、《空城計》、《戰北原》、《定中原》、《除三害》、《金光陣》、《四郎探母》、《快活林》、《東平府》、《徐達發令》、《蔡天化》、《虫八蜡廟》、《雙蕩湖船》等十四幅，另有《男綁子》、《盤絲洞》等二幅，共十六幅作品。

### 3.尺幅較大者：二十七幅。

包括《苦肉計》、《回荊州》、《讓成都》、《定軍山》、《賈家樓前本》、《賈家樓後本》、《酸棗嶺》、《大四傑村》、《大鬧淮安》、《楊家女將》、《血濺鴛鴦樓》、《武松打虎》、《忠義堂》、《八大鎚》、《鳳凰嶺》、《白水灘》、《通天犀》、《王老虎搶親》、《大鬧延慶寺》、《八美比武》、《金臺大鬧蘭花院》、《甘鳳池保駕》、《群英會》、《鐵公雞》之一、《鐵公雞》之二、六齣小戲、十二齣燈畫。

其中收錄在《戲齣年畫》書中者，有《苦肉計》、《回荊州》、《定軍山》、《賈家樓前本》、《賈家樓後本》、《大四傑村》、《楊家女將》、《忠義堂》、十二齣燈畫、《趙家樓》（即《鳳凰嶺》）等十幅。

總計存留的桃花塢戲齣年畫共有五十四幅。在《戲齣年畫》中所選錄者，則有三十幅作品。這些流傳下來的作品，經過辛苦的保存與收藏，躲避亂世戰火與文革摧殘，實乃研究戲齣年畫的珍貴寶藏。

## 二、桃花塢戲齣年畫之時代特色

蘇州因為地理條件因素，長期以來都是經濟蓬勃的重要城市。因此文化發展總能跟隨潮流，反映社會風氣。觀察桃花塢的戲齣年畫作品，除可得知經濟繁榮、戲曲活動多元外，尚有以下幾項時代特色：

### （一）花部興盛，劇目繁多。

桃花塢戲齣年畫在清乾隆時期興起，直至清末，一直在年畫出版方面佔有重要地位。反映時代潮流，桃花塢戲齣年畫所刻印者，大部分是新興的花部劇目，崑曲很少。這一點與當時北京、蘇州一帶名伶匯集，登台演出的情形密切相關。夢畹生《粉墨叢談》卷上，「周鳳林」條，記載光緒初年藝人演出情形：

鳳林，吳人。小字桐蓀。三雅部中妙選也。三雅既歇，子弟散若晨星。法曲飄零，幾至音沉響絕。鳳林遂隸大觀京部，既復改隸天仙。……鳳林雖工京戲，然其擅場者，究在崑曲。所演《驚夢》、《佳期》、《盜令》、《挑簾》、《獨占》等劇，柔情綽態，宛轉抑揚。<sup>37</sup>

周鳳林專長崑曲，但因清末崑腔沒落，崑班散歇，方轉入北京戲園，登台表演花部戲。

<sup>37</sup> [清] 夢畹生：《粉墨叢談》，收入周光培編：《清代筆記小說》（石家莊市：河北教育出版社，1996年）第44冊，頁245。

而由現存的桃花塢戲齣年畫劇目來看，選錄在《戲齣年畫》一書中的三十幅桃花塢作品，均乃花部劇目，除了因為早期崑曲劇目之戲齣年畫多已不存之外，與清代花部興盛的時代特色，實有密切關聯。

## （二）上海開埠，名伶獻藝。

人皆謂蘇州是上海的後花園，可見此二大城市關係之密切。上海自從開埠之後，躍升為全國對外貿易的重要通商口岸。因此，在上海有許多演出戲曲的戲館茶園，都聘請名伶登台獻藝。徐珂在《清稗類鈔·戲劇類》中，談到上海戲園的狀況：

上海戲園，向僅公共租界有之，其戲臺客座，一仍京、津之舊式，光緒初年已盛，如丹桂、金桂、攀桂、同桂，皆以桂名，稱為巨擘。他若三雅園、三仙園、滿庭芳、詠霓、留春亦著。……惟專尚京班，徽腔次之，而西崑雅調，真如引商刻羽，曲高和寡矣。<sup>38</sup>

另外《粉墨叢談》中，記載著好幾名藝人是當時由原籍入滬演出者：

### 粉菊花

秦伶粉菊花，小字奎兒。以丙戌仲冬至滬。行裝甫卸，丹桂園主即以厚幣聘之。

### 小桂鳳

桂鳳，山左人，姓田字桐秋。年二十許。明眸秀靨，愛好天然，紅樓夢中薛寶琴也。癸未仲秋始來滬上，掛名天仙部。

### 蔡桂喜

光緒七年夏桂喜自黃鶴樓頭來滬。一時巨宦豪商，欲觀鄭櫻桃風韻者，座上多至數千人。

### 紅菊花

紅菊花，都中名旦也。去冬詠霓茶園主人聘之來滬。<sup>39</sup>

其餘尚有王喜壽、金鑲玉、王畹雲、月月紅等人，俱皆由本籍入滬，從事演出工作，也得到觀眾的肯定與喜愛。

上海戲園的繁盛，在桃花塢戲齣年畫中有一項有趣的證明。在《花園贈珠》一劇中，戲齣年畫的舞台背景，竟然出現了一個西洋鐘。這反映了上海的進步與繁華，同時也是中西方相互交流的時代見證。

## （三）武戲熱鬧，廣受歡迎。

由於戲齣年畫是新年節慶民宅裝飾之用，必須講究畫面的熱鬧與色彩繽紛。在這項前提下，畫師在戲園觀戲，選擇能夠成為繪畫題材的精采橋段時，便依當時一般觀眾普遍喜愛的「武戲」入畫。蓋因武戲鑼鼓喧天，場面激烈，符合新年時節的歡樂氣氛，又或者特別能引發年紀較小的兒童好奇，因此，武打劇目向來廣受一般觀眾歡迎，也最常出現在戲齣年畫中。

《粉墨叢談》中，也記載著當時因為武打動作精采而受到歡迎的藝人：

秦伶粉菊花……禿襟窄袖，飛舞雙刀，則又矯健輕靈，迅如鷹隼。誠菊部中未易材也。

<sup>38</sup> [清]徐珂編撰：《清稗類鈔》（北京：中華書局，1986年7月）第11冊，戲劇類，「上海戲園」條，頁5046。

<sup>39</sup> [清]夢畹生：《粉墨叢談》，收入周光培編：《清代筆記小說》第44冊，頁249-253。

十四旦精拳棒，善超躍。雖裙下雙勾，瘦如春筍，而輕盈矯捷，無異鷹隼之擊秋旻。

（陳）彩林幼為某內侍家伶。內侍為言者所彈，幾遭不測。梨園妙選，散若晨星。彩林轉徙至滬，掛名天仙茶園。善舞雙刀、脫手彈丸，熟能生巧。<sup>40</sup>

武戲除了武打動作誇張、引人入勝以外，表情的豐富動人也是其受到歡迎的重要因素。從目前留存的戲齣年畫武打劇目佔有一定比例看來，可以證明當時觀眾對武戲的喜好程度。

### 三、桃花塢戲齣年畫之題材內容

觀察今日留存之桃花塢戲齣年畫劇目，可知其取材多半以新興花部劇目為主，同時文戲漸少、武戲增多。究其緣由，乃戲曲表演必須符合觀眾喜好，能吸引廣大的觀賞人口，而非侷限於文人雅士的廳堂一隅。故齊如山《京劇之變遷》記載崑劇與皮黃表演之差異性云：

然崑曲總因音調太低，所以在兩三千人的戲園中演唱，不易動聽；且又太雅，也難得多數人的歡迎，所以仍是一天比一天衰微。<sup>41</sup>

戲齣年畫乃貼近百姓日常生活與年節習俗者，蘇州戲齣年畫又以「寫實」為一大特色<sup>42</sup>，其刻印亦因應花部興起的潮流而選擇熱鬧、引人注目的劇目做為刻畫題材了。現存的桃花塢戲齣年畫，近似京劇演出裝扮，例如王榮興畫店刻印帶有舞台實景者，常在台口紅木柱上刻出「特請京都新到清客串」的字牌，證明蘇州流行之劇種已由崑曲演變為京戲；且武戲描繪佔大多數，畫面生動，觀之則人物如在目前。此一特點亦顯示在蘇州地區，崑曲已經不是百姓唯一的選擇。

茲統計王樹村《戲齣年畫》所記載桃花塢戲齣年畫保存情況，並考查各齣劇目之出處來源，製成表格如下：<sup>43</sup>

桃花塢留存 戲齣年畫劇目	《戲齣年畫》 收錄圖片	出處來源	藝術特色
1.失街亭	~	《三國演義》	智謀
2.雙鎖山		後周、趙宋間之俗傳小說，劇情仿薛丁山招親事	武戲
3.（水漫）金山寺	~	《白蛇傳》	武戲
4.拾玉鐲		《法門寺》	人物神態、身段
5.點秋香	~	《三笑緣》	人物神態
6.巧姻緣		劉魁元與靈芝、賽華陀與賈翠蓮兩對成就姻緣之愛情喜劇	人物神態
7.花園贈珠	~	《明月珠》	人物神態

<sup>40</sup> [清] 夢畹生：《粉墨叢談》，收入周光培編：《清代筆記小說》第 44 冊，頁 265-267。

<sup>41</sup> 齊如山：《京劇之變遷》。收入齊如山著、齊如山全集編印委員會編輯：《齊如山全集》，冊 2，頁 833。

<sup>42</sup> 王樹村：《戲齣年畫》上卷，頁 32。

<sup>43</sup> 探討桃花塢戲齣年畫之留存情形，並考慮許多劇目有一劇多名之情況，乃以年畫劇目名稱為依據；翻檢王大錯述考：《戲考》（臺北：里仁書局，1980 年 7 月）第 1 冊—第 12 冊、張伯謹編著：《國劇大成》（臺北：國防部總政治作戰部振興國劇研究發展委員會，1970 年 4 月）第 1 冊—第 12 冊、曾白融主編：《京劇劇目辭典》（北京：中國戲劇出版社，1989 年 6 月）三書；將桃花塢戲齣年畫中常被做為刻畫題材的搬演劇目加以整理，並以題材分類。圖片收錄於《戲齣年畫》者打「~」，以資辨別。



8.斗牛宮	趙月仙好善，玉帝派東方朔相試、贈畫之神話劇	人物神態
9.霸王別姬	史傳故事	人物神態
10.割髮代首 <small>(戰宛城)</small>	《三國演義》	智謀
11.黃鶴樓	文人據《三國演義》自行衍生之故事	智謀、人物神態
12.空城計	《三國演義》	智謀
13.戰北原	《三國演義》	智謀
14.定中原	《三國演義》	智謀
15.除三害	民間故事改編	武戲、人物神態
16.六部大審	權奸、良臣較量故事	智謀
17.金光陣	薛丁山、樊梨花征西故事	武戲
18.四郎探母	楊家將故事	人物神態
19.白沙灘	《續小五義》展昭等俠義事蹟	武戲
20.快活林 <small>(嶺)</small>	《水滸傳》	武戲
21.東平府	《水滸傳》	武戲
22.鳳凰山	薛仁貴征東故事	武戲
23.徐達發令	明代開國群雄事蹟	場面程式
24.（拿）蔡天化	《施公案》	武戲
25.虫八蜡廟	《施公案》	武戲
26.蕩湖船	小戲《五湖船》	人物神態、身段
27.雙蕩湖船	小戲《五湖船》	人物神態、身段
28.趙家樓 <small>(鳳凰嶺)</small>	《濟公傳》	武戲
29.苦肉計	《三國演義》：「群英會」段落	智謀、人物神態
30.回荊州	《三國演義》	智謀、人物神態
31.讓（取）成都	《三國演義》	智謀
32.定軍山	《三國演義》	智謀
33.賈家樓前本	唐初群賢開國事蹟	身段戲裝
34.賈家樓後本		
35.酸棗嶺	《綠牡丹全傳》 <sup>44</sup>	武戲
36.大四傑村	《綠牡丹全傳》	武戲
37.大鬧淮安 <small>(拿蔡天化)</small>	《施公案》	武戲
38.楊家女將	楊家將故事	身段戲裝

<sup>44</sup> 《綠牡丹全傳》，清代白話長篇俠義公案小說。撰人不詳，清道光年間成書。主述唐武后當政時，揚州駱宏勛、花振芳等人之俠義事蹟，間雜唐代政權更迭故事。參閱張兵主編：《五百種明清小說博覽》（上海：上海辭書出版社，2005年7月）下冊，頁1318-1319。

39.血濺鴛鴦樓	《水滸傳》	武戲
40.武松打虎	《水滸傳》	武戲
41.忠義堂	《水滸傳》	武戲
42.八大鎚	《精忠說岳》	武戲
43.白水灘	梁山泊後裔青面虎許（徐）世英等英雄事蹟	武戲
44.通天犀	二本《白水灘》	武戲
45.王老虎搶親	《九美圖》中祝枝山事蹟	武戲
46.大鬧延慶寺	《雙珠球》彈詞 <sup>45</sup>	武戲
47.八美比武	《雙珠球》彈詞	武戲
48.金臺大鬧蓮花院	《金臺全傳》 <sup>46</sup>	武戲
49.甘鳳池保駕	乾隆下江南故事	武戲
50.群英會	《三國演義》	智謀
51.鐵公雞之一	據真實人物事蹟虛構情節，演太平天國時故事	武戲
52.鐵公雞之二	據真實人物事蹟虛構情節，演太平天國時故事	武戲
53.六齣小戲	家喻戶曉之戲齣主題	武戲、逗趣、教忠孝
54.十二齣燈畫	家喻戶曉之戲齣主題	武戲、逗趣、教忠孝
男綁子	東漢開國大將姚期事蹟	人物神態
盤絲洞	《西遊記》	武戲

由以上表格統計，可將桃花塢戲齣年畫之題材內容分為四類：

其一、由歷史故事敷演改編而成者共四十一本：其中《三國》題材佔十一本；《水滸》題材佔七本；唐朝歷史人物如薛仁貴、薛丁山父子相關題材佔五本；明代開國群雄故事佔一本；《包公案》與《施公案》等公案題材佔七本；忠臣良將如岳飛、楊家將等題材佔五本；歷史事件改編故事佔五本。

其二、才子佳人題材佔七本。

其三、神怪題材佔四本。

其四、熱鬧逗趣之小戲佔二本。

此四類均以家喻戶曉而場面熱鬧的故事為主；並且配合觀眾喜好，刻畫喜慶、團圓的歡樂主題，以及教忠教孝、奸人伏誅等大快人心的場面。究其出處，多為流傳已久的著名故事，或者明清流行的通俗小說；而這些主題在演出時都能以其活潑生動的內容吸引觀眾注意。可見戲曲演出與民眾生活和歷史文化都是密不可分的。從桃花塢戲齣年畫中保存的戲曲題材中，分析當時民眾的喜好，可分為下列幾類：

<sup>45</sup> 演書生朱求與義士曹龍等人事蹟，乃傳統劇目中常見之書生為奸計所害，幸得善人相助故事。

<sup>46</sup> 《金臺全傳》，清代白話長篇俠義公案小說。不題撰人，序言中提到改編者為瘦秋山人，真實姓名不詳；清光緒年間成書。敘宋仁宗嘉祐年間貝州俠少金臺之俠義事蹟。參閱張兵主編：《五百種明清小說博覽》下冊，頁 1492-1493。

### （一）英雄俠義、奇謀妙計。

桃花塢戲齣年畫中，此類佔最多數；尤以《三國演義》與《水滸傳》兩者為大宗：三國故事家喻戶曉，鬥智鬥力，機鋒百出，又有忠義內涵；觀賞時趣味洋溢；劇中人物對話、身段與表情俱佳，引人入勝。「群英會」系列故事演出精彩，人物栩栩如生，許多段子今日仍舊受到歡迎，可見其歷久不衰的魅力。水滸故事則以武戲見長，民眾特別喜愛以武松為主題的劇碼，或與其形象正直、恩怨分明的個性及矯健身手有關。與水滸相關的延伸故事尚有《白水灘》、《通天犀》等。

公案劇由於劇情曲折、正邪壁壘分明，俠義之士武藝高強，剷奸除惡時大快人心，故也頗受歡迎。《施公案》人物與《續小五義》中的展昭、《綠牡丹全傳》的駱宏勛，都是這類公門與江湖豪傑相互合作、英雄事蹟的代表。由於清末國力不振，積弊日深，朝廷不斷與列強簽訂喪權辱國的條約，地方官吏非但不以百姓為念，甚且縱容豪強，欺壓良善；民眾將對生活的不滿寄託於戲曲中，是可以想見的。

另外如西楚霸王項羽；唐代英雄薛仁貴、薛丁山；宋朝楊家將與岳飛事蹟，都充滿動人的家國情懷，於精彩的武打橋段中感動人心，也是常演劇目，反映在戲齣年畫的刻印中。

### （二）才子佳人，活潑逗趣。

此類題材歷久不衰，當是通俗小說流行之功。蓋才子佳人的風月情趣，多半靠著生旦二角的眼神、身段表現，因此提高了戲劇的可看性。觀眾藉由戲臺上的表演，馳騁浪漫想像，情愫暗生之趣味立現；正是孔子云「樂而不淫」的含蓄境界。戲齣年畫因應年節氣氛，多以團圓結局，歡樂收場的劇目為描寫對象，令觀者感染戲劇中的喜悅之情。例如《拾玉鐲》的傅朋、孫玉姣；《點秋香》的唐寅、秋香；以及《巧姻緣》雙雙對對與《花園贈珠》情致纏綿，都是極受歡迎的才子佳人劇。

當然，主角間的愛情發展並非一帆風順，通常會遇到許多阻礙，令觀眾懸念。無論如何，最後結局多半能歡喜收場，此乃中國戲劇的一大特色，也是戲齣年畫喜愛以此為刻畫題材的原因之一。另外，如《雙蕩湖船》此種情節簡單、表情豐富、嬉笑怒罵的表演方式，也頗受歡迎。

### （三）玄幻神妙，娛樂性高。

戲齣年畫為了吸引觀眾，除了題材通俗、趣味性高以外，尚有一類是以奇幻、「特效」的場面引人注目。《西遊記》故事乃此種主題之最佳代表，《盤絲洞》中孫悟空大戰蜘蛛精的畫面，老少咸宜，令人目不轉睛；《斗牛宮》以歷史人物與虛幻情節結合，乃神話劇。

這類以玄奇內容吸引觀眾的劇碼，在桃花塢戲齣年畫中亦有保存，可見無論現實生活平順與否，人們的想像力總有發揮空間。

整體而言，桃花塢戲齣年畫的題材以流傳較廣、民眾熟悉的故事為主，動作多變、身段精彩的畫面為刻畫優先考量，熱鬧紛繁的演出方式，也能讓劇目流傳下來，可見無論哪個時代，觀眾喜好對戲劇發展都有不容忽略的影響；貼近生活層面、取得觀眾共鳴與充實精神層次實乃劇作家創作時的重要準繩。

## 四、桃花塢戲齣年畫之審美特質

欣賞桃花塢戲齣年畫，首先會注意到其用色活潑，畫面明亮動人之特質。可惜較早期的年畫目前流傳不多，在王樹村《戲齣年畫》中可見者，僅有《黃鶴樓》【圖一】一幅可推測為較早期的作品，刻繪精美，套色豐富，有紅、黃、藍、灰四色出現。

古代民間美術家，將瞬息萬變的戲曲演出情節，挑出精彩部份刻畫，保存了戲曲演出時的面貌。為了符合演出場景，許多戲曲藝術中的口訣便影響了戲齣年畫的製作；如清代恒安居士輯錄的「八形說」，便包含許多知名演員演出時的情態與傳統表演程式：

少者：樂容、佻達、風流、身如弓、雙袖垂、步俏、目轉。

文者：正容、恭袖、舒眉、凝目、步矩、身端、背前探、手拈指。

貧者：愁容、鎖眉、窮袖、癩肘、摩腕、搔鬢、縮頭、聳肩、套手、擦涕、端正步、酸子氣、低視。

富者：歡容、捻指、昂頭、仰面、舒眉、抹鼻、拍胸、撐手、圈指。

癩者：定睛、呆視、目直、斜步、手搖、頭僵、胸露、身側、忌脫去本來面目。

醉者：呆容、模糊眼、目倦、步僮、手欲扶、口欲吐、語混、身搖、頭重、坐斜、渾身呈軟狀，獨腳跟硬。

老者：起遲、立歌、抬肩、呆容、曲背、硬膝、轉身慢、步平、頭搖點、支杖。

武者：威容、眉鎖皺、挺胸、腰勁直、側立不可立、肘屈如抱月、手推舟勢、步闊。<sup>47</sup>

這些戲曲演出時固定的肢體語言，影響了戲齣年畫的刻畫方式。尤其當時戲曲演出頻繁，觀眾熟悉各劇的演出特點，年畫為了配合戲迷們的利眼，遂以這些既定程式入畫，畫師們只要如實描繪演員的身段程式，即可刻畫人物性格與動態，令觀眾能直接聯想戲臺上熱鬧的演出情況，並總結出刻畫各種動作的要訣：

旦：畫旦難畫手，手是心和口。若要用目送，神情自然有。青衣手捧心，武旦急如風，閨門目下行，花旦插腰巾。

小生：風流又瀟灑，舉止多文雅。歪頭目傳情，呆立亦顯俊。

武生或武淨：腳為武將根，立要丁字樣。兩臂向開扎，必是拉弓架。

丑：縮頭又聳肩，蜂腰搭架手。腳翹腿下蹲，坐行如擺柳。<sup>48</sup>

以《花園贈珠》【圖二】為例，方卿由丫鬟翠屏扇上接下明月珠，表明與陳翠娥定下親事；翠娥在翠屏背後以袖掩口、雙目下垂，神態嬌羞卻含情無限，即符合生、旦的舞台表演程式。因為擁有這些翔實的演出記錄，戲齣年畫更形珍貴，保存價值不言可喻。

晚清時期，蘇州戲齣年畫全用套色版印刷，常用大紅、黃、藍、紫四種顏色，將藍色套印於黃色與紫色之上，又可染出綠與深紫兩色。因為套色染料之故，桃花塢戲齣年畫更顯鮮豔奪目。在欣賞桃花塢戲齣年畫時，除了演出畫面的生動寫實，亦可觀察桃花塢年畫的套色技術。根據桃花塢戲齣年畫，當時觀眾欣賞戲曲的審美特質有以下幾項：

### （一）面部表情生動，符合表演程式。<sup>49</sup>

<sup>47</sup> 王樹村、王海霞：《年畫》（杭州：浙江人民出版社，2005年3月），頁60。

<sup>48</sup> 王樹村：《戲齣年畫》上卷，頁27。

<sup>49</sup> 「表演程式」一詞，民國五四時期方始出現。探討的主題乃傳統戲曲演出時固定的身段特徵或場面調度。許多都因觀眾之喜愛演化而成。京劇中的形體動作，包括身段、手勢、步法與眼神運用等，都是誇張過的；在日常生活中簡單的肢體動作，為了使舞台下無數觀眾看清情況，便加以特定化、誇張化與美化。例如《四郎探母》劇中，楊四郎戴甩髮，以手指天表明已娶遼邦鐵鏡公主，必回遼邦交還令箭之苦衷；四郎夫人手

由於傳統戲曲向來分場不分幕，換場時沒有布幕開合，台上不許空場。因此，在演出時必須有許多特定的表演方式，令觀眾能連貫情節，欣賞戲劇。齊如山《上下場》：

無論形式、音樂均有特別規定，不容稍紊。是可知國劇之動作與白話寫真劇之無論何種人何種事都是隨便走出來，與平常人一樣者，萬不能相提並論也。<sup>50</sup>

舊時觀眾看戲，由於距離遙遠，戲園又不似今日演出場地規劃完善，因此要使所有觀眾一目了然，必須在演員扮戲與面部表情上下工夫。徐珂云：

伶人扮戲時之苦，不可言喻。溼帕幕首，由眉際上蠱為鬢，挾眉俱起，故成掉梢，凜然有豪傑氣。初試緊束，如孫悟空之經緊箍咒，頗不能堪，久乃由勉即安，不至岑岑如戴山矣。花旦上裝，兩頰勻脂其厚，以示北地胭脂，不只倍蓰。若觀面相看，色如深醉，頗不適目。惟登場之後，遠近皆宜，卓文君頰際芙蓉，望而可見。戲衣緞繡，皆極粗糙，而彩色特豔，與面色相配，均與常人不同。若衣之以行通衢，雖在劇場以為美觀，亦將駭而卻走。蓋宜於燈光遠視，非真顏色動人也，此亦光學審美學之別科也。<sup>51</sup>

徐珂所說的「光學審美學」，即是演員面部化妝極濃，衣著亦鮮豔亮麗的原因。在《戲齣年畫》中所收錄的桃花塢戲齣年畫，都有化妝與服裝鮮豔、演員表情生動的特色。例如《空城計》【圖三】中的諸葛亮撫琴胸有成竹；司馬懿、司馬師父子猜疑不定；還有在城外持掃帚之老軍曹向司馬氏父子招手的滑稽表情，俱皆栩栩如生，逸趣橫生：

司馬師一張大紅臉，表現他衝動的性格，想要直接殺入城中。城頭諸葛亮神態自若，司馬懿臉上帶著警告的表情，叫兒子莫要輕舉妄動。至於城牆下的老軍曹，表情逗趣，直向司馬氏父子招手，一派想「引君入甕」之奸詐。這樣的情境完全符合戲曲的表演程式，也讓觀者難忘。

又如《四郎探母》【圖四】，以身段動作感人見長。楊四郎與妻子依依難捨；六郎方翅紗帽，穿綠蟒袍，掩面啼哭。畫面後方佘太君拄杖，以袖遮面，老淚縱橫；左右各有八妹、九妹與柴郡主舉袖含淚。楊家一門忠烈，為國出力而家破人亡的無奈與悲壯，在演出時的表情動作展露無疑；戲齣年畫將之記錄，無論何時，觀眾都能感受劇中氣氛。

以武打動作為主的水滸戲，戲齣年畫記錄了精彩的演出情況。如《快活林》【圖五】畫面中央，武松雙臂平舉、拉開架式，迎戰蔣門神、酒保與蔣門神之妾。他表情凌厲，虎虎生風，旁邊攻擊的三人反而緊張不安，顯示武松英勇過人的一面；地上酒甕歪斜，也令觀者瞭解打鬥時的混亂驚險。另外《東平府》【圖六】敘述手執雙槍之董平大戰梁山泊英雄，他在畫面中英姿颯爽，逼退右方的一丈青扈三娘，三娘不敵敗退，畫師還將她的眼睛畫出臉龐外，彷彿驚慌之狀。

## （二）服裝道具講究，反映舞台需求。

在桃花塢戲齣年畫中，有些帶有舞台實景之作品，清楚反映出當時戲台上佈置的景象。如《花園贈珠》，在舞台上上、下場門，門上垂掛龍鳳繡簾；背景乃採「守舊」形式<sup>52</sup>，中央掛著時鐘。

---

托四郎一足，不肯任夫君離去，四郎去留兩難，煎熬無已；便是京劇中著名的感人場面，這套動作歷來演出俱同，不曾改變。

<sup>50</sup> 齊如山：《上下場》。收入齊如山著、齊如山全集編印委員會編輯：《齊如山全集》，冊1，頁294。

<sup>51</sup> [清]徐珂編撰：《清稗類鈔》（北京：中華書局，1986年7月）第11冊，戲劇類，「扮戲」條，頁5031。

<sup>52</sup> 所謂「守舊」，是指舞台背景之底幕，傳統戲曲舞台上掛在表演區後方，過去亦包括著掛在上下場門上的門簾。這道布幕又稱為「台帳」或「堂幕」，上面常以刺繡或繪畫方式呈現各種吉祥圖案。

而在《空城計》中，諸葛亮在城上彈琴、手持羽扇，老軍曹腋下夾著掃帚，司馬昭戴紫金冠、插翎子、紮靠、荷槍，都是十分傳神的舞台效果。徐珂謂砌末是「點綴景物之謂也」<sup>53</sup>，從戲齣年畫中可以體會服裝道具對舞台表演的加分效果。

另外在《除三害》【圖七】中，周處手握刀，蹲馬步。橋形佈景中有一虎形、一龍形俱為演員所扮，與周處預備開打。周處背後有地保手持大鑼似在助威。有了大鑼助陣，讓觀眾感受到周處鬥猛虎、除蛟龍的驚險，也增添此幕的可看性。

在桃花塢戲齣年畫中佔有極大比例的三國戲，尚有值得研究者，便是其中「翎子」的使用。翎子乃冠上所插之兩根雉尾，最長可達七、八尺。本來代表野人，因此飾演匈奴、番邦將官或山大王才有使用。後因其美觀，中國將官亦用，但不是用在正統朝廷。三國戲以蜀為正統，蜀將便未見戴翎子者。<sup>54</sup>周瑜的翎子戲感最深，如《黃鶴樓》、《苦肉計》【圖八】、《回荊州》【圖九】中，周瑜耍弄翎子以顯心緒，無論生氣、得意、懊悔，都戲味十足。

### （三）劇情感動人心，影響深遠長久。

戲齣年畫最大的價值，在於將忠、孝、節、義的故事流傳久遠，達到教化作用。因此，在戲齣年畫中，除了選擇武打場面熱鬧，能夠應景的題材以外，還要將傳統劇目中經典的感人劇情傳諸後世。如《四郎探母》，描寫楊四郎對故國盡忠、對母親盡孝的探母情節，劇中人離情依依，淚眼相看，是著名的演出場面，被畫師保存在戲齣年畫中，不但令觀者興起家國之思，也使年畫增添了文化深度。

又如《金山寺》【圖十】中白娘子與小青雙人搭配，身段優美，白蛇眼中彷彿洋溢著對許仙的深情，不惜水淹金山寺也要救出夫君。但是知道白蛇、青蛇身份的許仙卻躲在法海身後，臉露驚慌；任憑法海面色嚴峻，預備收服蛇妖。豐富的繪製方式，令觀者能夠感受到白素貞與法海的敵視、許仙的懦弱與小青的患難與共，無一不是多樣化情感的極致表現，遂使《白蛇傳》故事動人、流傳久遠。

如此將戲曲中精采感人的橋段保存在年畫畫面中，正是戲齣年畫對後代最有價值的貢獻。

## 結語

年畫是中國傳統藝術之一，結合新年習俗與民間文化，成為一種特殊的藝術品。而戲齣年畫除了應景、美觀外，更有包羅萬象的戲曲演出特色，蘊藏其中。

戲齣年畫不但精要描寫戲曲中重要的故事情節，也把舞台上色彩繽紛、繁複細膩的人物形象、衣裝扮相、身段程式、場面砌末加以描繪，將戲曲演出剎那間的精髓，轉為傳世久遠的畫面。除了將戲曲演出情況保存、流傳；從戲齣年畫的劇目、發展時間切入，更可以對照戲曲發展史，釐清雅部、花部在明末至清代競爭、消長的態勢；戲齣年畫刻畫的題材內容，則反映出觀眾喜愛的戲劇故事。

每幅戲齣年畫中深刻的涵義與廣受喜愛的藝術形式，是它成為重要戲曲文物的根本原因。王樹村認為：

戲曲藝術，多彩多姿，極視聽之娛。從視覺上說，演員的臉譜、化裝、頭飾、衣衫、道具等已使空白的舞台變得琳瑯滿目，五色繽紛，叫人嘆為觀止。再加上演員身段動作的造型之美，更叫人目不暇給了。凡此種種，都大大豐富了戲齣年畫的畫面，從內容到形式，增加了無數的變

<sup>53</sup> [清]徐珂編撰：《清稗類鈔》第11冊，戲劇類，「切末」條，頁5032。

<sup>54</sup> 齊如山：《國劇身段譜》。收入齊如山著、齊如山全集編印委員會編輯：《齊如山全集》，冊1，頁555-556。



化。其中最重要的一項貢獻是戲曲的身段動作，使整幅年畫畫面活躍起來，在一個純靜止的空間上，形成了千姿萬態的動感之美，把時間藝術的特點，也揉進空間藝術的作品中了。<sup>55</sup>

戲齣年畫價值非凡，除了它在戲曲史上的見證功能，豐富的藝術內涵及精神層次，是它值得研究者重視的理由之一。

本文以明末至清代戲曲發展為主要研究方向，配合王樹村《戲齣年畫》保存的桃花塢戲齣年畫，探討蘇州一地戲曲發展以及廣受歡迎的年畫題材，並針對劇目內容，討論這些題材歷久不衰的原因，以及桃花塢戲齣年畫的審美特質。在探討過程中，筆者發現無論時空如何遞嬗，人們以忠孝節義為依歸的正直情操，以及渴望歡慶氣氛的心靈要求不曾改變；戲齣年畫之所以能跨越時空，擁有重要的保存價值，除了提供戲曲研究者有力的演出證據外，更代表著中華文化的深層體現。

【圖一】黃鶴樓



【圖二】花園贈珠



【圖三】空城計



【圖四】四郎探母



<sup>55</sup> 王樹村：《戲齣年畫》上卷，頁29。

【圖五】快活林（嶺）



【圖六】東平府



【圖七】除三害



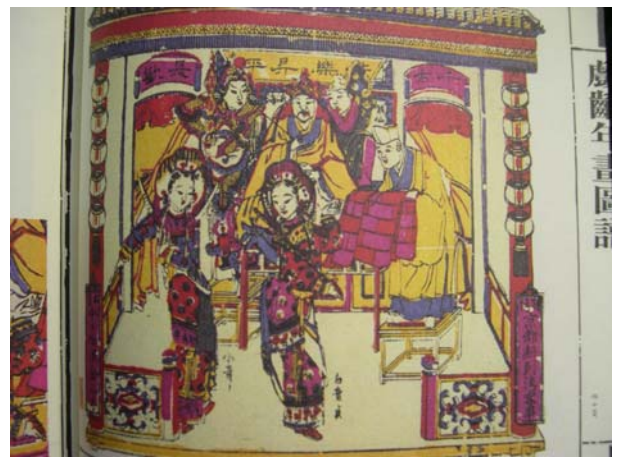
【圖八】苦肉計



【圖九】回荊州



【圖十】金山寺





# 元劇「時代與題材」關係研究

趙琦梅\*

## 摘要

本文將元劇時代與題材間關係分四項論述：一、政治壓制之下所產生的題材；其下包括：仕進、仕隱戲；征戰、脫膊戲；忠臣、烈士戲。二、社會黑暗之下所產生的題材；其下包括：公案戲、奴婢戲、家庭戲。三、經濟變相之下所產生的題材；其下包括：謀財戲、敗家爭財戲、貧賤易位戲。四、文化衝擊之下所產生的題材；其下包括：妓女戲、愛情戲、宗教戲。以元代史料根據與元劇題材互相對照探論。

關鍵詞 元代背景 題材 劇作取材 歷史 民間通俗文學

## 前言

中國歷史上的每個朝代，其時代背景，都影響當代作家的創作，而時代背景不外乎：政治、經濟、社會、文化等之變動情況。元蒙時期由異族統治，故元劇作家對當代政治壓制、社會戕害、經濟變相、文化衝擊現象，作最強烈的抗訴與反映，故作品呈現生靈塗炭、悲憤無奈等現象。前人研究多為探論當代社會現象與元劇關係，如：張淑香《元雜劇中的愛情與社會》、顏天佑《元雜劇所反映之元代社會》、郭德英《元雜劇與元代社會》、耿湘元《元雜劇所反映之時代精神》等等；此類著作多為論及元劇與時代環境間關係，並未提及元劇時代背景與取材關係。本文即討論元代時代背景，與當時作家取材之關係。研究範圍以現存元雜劇，一百六十二本為主。

## 一、政治壓制之下所產生的題材

元代廢科舉，仕進無門，此環境促成仕進、仕隱戲的產生。元代以武力統治，征戰頻繁，故征戰、脫膊之劇大興。元朝將人民分為四級，漢人位階最低，激起漢民族意識、愛國思想，欲推翻蒙古政權，故產生忠臣、烈士劇。上述戲劇產生的根源，為作家取材於前代歷史等，以下對此類元劇取材作探論：

### （一）仕進、仕隱戲

前朝皆重儒生，進取功名，為朝廷效力，皆以科舉選才，但元朝以實務取才，視儒生為無用，廢科舉，對儒士是極大打擊，儒士心境悲涼、無奈、憤恨等現象，皆投射於元劇作品中。以下就元代廢科舉背景來論述。

#### 1. 史料中記載

---

\* 東吳大學中國文學系碩士在職專班三年級

自唐代以來，以科舉拔擢賢士，在朝為官；而文士、才子進用之道，已成風氣。元朝為北方蠻族統治中原，不識漢唐文化及儒家思想，欲以武力強行統治；視科舉為浪費、文士為芻狗。於是元滅金後，未久即廢去科舉，達數十年。後雖恢復科舉選取仕，亦歧視漢人，《續文獻通考·選舉考》中記載：「凡蒙古由科舉出身者，授從六品，色目、漢人，遞降一級。」<sup>1</sup>；《元史》亦云：「蒙古、色目人作一榜，漢人、南人作一榜。」<sup>2</sup>；元代的君王認為，作官主政者，需以實務為考量，《元史》云：

侍讀學士徒單公履，請設取士科，詔與公懿議之。恭懿言：明詔有謂：士不治經，學孔孟之道，日為賦詩空文。斯言誠萬世治安之本，今欲取士，宜敕有司，舉有行檢通經史之士，使無投牒自售，試以經義論策，夫既從事實學，則士風還淳，民俗越厚，國家得才矣。奏入，帝善之。<sup>3</sup>

上述元代史料記載，說明蒙古君主，強烈抵制漢族儒家思想；也認為漢、唐寶貴文化遺產，以詩與文皆空言。元代任命官員，以實務為先，這樣的觀念根深蒂固，元代領導人，以此為之，因此廢科舉理所應然，後雖恢復科舉，不過是虛設形式。

## 2.劇作之題材

由上述史料證明，元代廢科舉環境，元劇作家取材，即受廢科舉的衝擊，刻意選取前朝歷史或小說中，有關仕進過程、被貶情境事蹟，作為劇作題材內容，反映當代現象。

### (1) 仕進戲

元代劇作家取材仕進事件，抒發怨情，比比皆是，有二類：其一，取材仕進過程作劇，如：馬致遠寫《薦福碑》取材於《冷齋夜話》：劇寫張鎬經歷坎坷過程，終於為官。高文秀《諍范叔》取材歷史之《史記·范雎列傳》：劇寫范雎仕進歷經虐待、死亡獲救而終拜相。高文秀《遇上皇》取材話本《趙柏升茶肆遇仁宗》：劇寫好酒貧士趙元，雪天巧遇皇帝因而發跡。李文蔚《圯橋進履》取材歷史《史記·留侯世家》：劇寫張良為相的仕進過程。鄭光祖《王粲登樓》取材王粲〈登樓賦〉：劇寫王粲自以高才自恃，未被賞識，為官的悲情。宮天挺《范張雞黍》取材歷史中《後漢書·范式傳》：劇寫范式與張劭不滿朝政，歸鄉後經張劭死，范式被舉薦為官過程。金仁傑《夜追韓信》取材於歷史《史記·韓信列傳》：劇寫韓信屢不為重用，蕭何識才，將韓信追回，封為元帥之仕進過程。無名氏《凍蘇秦》取材歷史之《史記·蘇秦傳》：劇寫蘇秦如何從無名發跡為相。

其二，取材士子貶官事件作劇，如：吳昌齡《東坡夢》取材東坡著作，如詩及散文《東坡志林》等：劇寫東坡被貶黃州的心境。費唐臣《貶黃州》取材於歷史《宋史·蘇軾傳》：劇寫蘇軾被貶黃州遭遇及復官過程。王伯成寫《貶夜郎》取材歷史《舊唐書·李白傳》：劇寫李白被貶官過程及其下場。無名氏《赤壁賦》取材《宋史·蘇軾傳》：劇寫蘇軾於被貶之地，作赤壁賦表心志。以上有三劇取材於蘇軾被貶，有一劇取材李白流放事件，劇寫為官被貶的心境情態與過程，都說明時代環境對劇作家取材影響深遠。

### (2) 仕隱戲

元代廢科舉，朝政不張，文人雅士，有許多不屑為官思想及事例。劇作家取材歷史及文學中有關事蹟，寫成仕隱劇，如：馬致遠《陳搏高臥》取材歷史《宋史·陳搏傳》：劇寫陳搏不應召為官，隱居高臥百餘日事。宮天挺《七里灘》取材歷史《後漢書·嚴光傳》：劇寫嚴光拒絕劉秀封官，只願隱居山林事。狄君厚《介子推》取材於歷史之《史記·晉本紀》：劇寫晉文公忘記封賞介子推，而介子推拒食官祿，攜母隱居山林事。無名氏《賺蒯通》取材歷史《史記·蒯通傳》：劇寫蒯通事

<sup>1</sup> [清] 乾隆官修：《續文獻通考·選舉志一》，卷 34，（浙江：古籍出版社，2000 年 1 月），頁 3151。

<sup>2</sup> [明] 宋濂、王禕等撰：《元史·選舉志一》卷 81；楊家駱主編《新校本元史并附編二種三》（臺北：鼎文書局印行，1977 年 9 月），頁 2019。以下同此註者，所出叢書；版本；出處地、年、月皆省略。

<sup>3</sup> [明] 宋濂、王禕等撰：《元史·楊恭懿傳》卷 164，頁 3842。

韓信，韓信被斬首後，高祖召蒯通，蒯通辯解，高祖賜官，蒯通不受其官。四劇皆寫隱居或不受官，取材皆為歷史事蹟，實源自於元代不重儒生、廢科舉，文士心生隱居出世之念。

## （二）征戰、脫膊戲

蒙古民族好戰，欲以武力統中原，漢民族飽受痛苦，於是激起漢族愛國情操，盼有正義之師拯救。於此環境下，感同身受的劇作家，取材歷史忠臣或英雄傳記事蹟，寫成具有武事場面、戰事過程、綠林英雄、爭勝鬥狠之征戰劇與脫膊劇。

### 1.史料中記載

蒙古民族驍勇善戰，駐軍深入民間，肆意俘虜百姓，凡此種種在百姓心中烙印，激起反抗思潮。以下以史料論述當時背景。於《新元史·憲宗本紀》、柳貫〈承直郎管領拔都兒民戶總管伍公墓碑銘并序〉、〈績溪縣尹張公舊政記〉、〈千戶所廳壁記〉、《國朝文類·軍制》云：

九年……丁卯，楊大淵，攻合州，俘男女八萬餘<sup>4</sup>

初，世祖皇帝統壹疆宇，勅嘗扈駕南伐，驍勇十一萬戶，留籍漢湘命樞密院，即江陵松滋，置總管府為署。<sup>5</sup>

國制用中原兵戍江南列城，非大故不易，而兵若民異屬。萬戶長、千戶長、……峙世守，陵轡有司，欺細民，細民畏之，過守令，其卒群聚為虐。<sup>6</sup>

我元駐戍之兵，皆錯落民間，以故萬戶千戶百戶之長，無靡城邑者。<sup>7</sup>

大率蒙古軍探馬赤軍戍中原<sup>8</sup>

根據上述，不難想像當時人民，受蒙軍武力欺壓，征戰的熬煉，親身經歷的痛苦，非後人所能領會。當代的劇作家取材，即表現反蒙古思潮，復興漢唐之太平盛世，征戰劇雨後春筍的冒出。

### 2.劇作之題材

就所述時代背景，而為百姓喉舌的劇作家，在撰寫劇本取材時，即以歷史中復國得勝之事件為藍本，元劇中歌誦凱旋，平定天下情節極多。下文以元劇中征戰為主的劇本，列出討論。

#### （1）征戰戲

元劇之征戰戲於此，就其情節內容分三項，以下論述：

其一，正義之師征戰勝利者如：鄭光祖《三戰呂布》取材民間文學《三國志平話》：劇寫呂布武藝高強，前兩戰呂布戰勝，第三戰終為勇武張飛打敗。高文秀《襄陽會》取材於歷史《三國志》：劇寫劉表次子欲殺劉備，備奮力逃出，後遇隱士舉賢士徐庶，助備大破曹軍事。李文蔚《蔣神靈應》取材於史實《晉書》及《資治通鑑》：劇寫謝安舉謝玄，以計誘破苻堅百萬大軍。羅貫中《風雲會》取材於《宋史》：劇寫趙匡胤被擁為天子，得賢相，平定天下事。

<sup>4</sup> [清]柯邵恣：《新元史·憲宗本紀》卷6（臺北：二十五史編刊館印行，1955-1956年），頁36。以下同註者，所出叢書；版本；出處地、年、月皆省略。

<sup>5</sup> [元]柳貫：《柳侍制文集·承直郎管領拔都兒民戶總管伍公墓碑銘并序》卷10（臺北：臺灣商務印書館，1967年），頁135。以下同此註者，所出叢書；版本；出處地、年、月皆省略。

<sup>6</sup> [元]蘇天爵：《國朝文類·績溪縣尹張公舊政記·宋本》卷31，（臺北：臺灣商務印書館，1967年）頁317。以下同註者，所出叢書；版本；出處地、年、月皆省略。

<sup>7</sup> [元]姚遂：《牧庵集·千戶所廳壁記》卷6，（臺北：新文豐出版，1984年），頁73。

<sup>8</sup> [元]蘇天爵：《國朝文類·軍制》卷41，頁455。

其二，是以智取勝之征戰者，高文秀《澠池會》取材於歷史《史記·廉頗藺相如列傳》：劇寫藺相如以智勇完璧歸趙，使趙公子脫離澠池會險境；及廉頗負荊請罪事。鄭光祖《智勇定齊》取材於歷史《列女傳》：劇寫醜女鍾離春賢德智慧、武藝高強，齊宣王取為后，助其治國事。無名氏《連環計》取材於民間文學《三國志平話》：劇寫王允獻連環計，以呂布與虞姬、董卓三人關係，使呂布殺董卓事。無名氏《博望燒屯》取材於歷史《三國志》及民間文學《三國志平話》：劇寫諸葛亮獻計，使蜀漢打敗曹軍事。無名氏《馬陵道》取材於歷史《史記·孫臏傳》：劇寫龐涓忌孫臏，後臏得齊重用，計誘龐涓所率魏軍於馬陵道，魏師大敗，涓死。

其三，為強調個人英勇事蹟者如：關漢卿《單鞭奪槊》取材於歷史《新唐書》：劇寫尉遲恭降唐救李世民，元吉輕視、記恨與尉遲恭比武，魏遲恭三次奪元吉槊事。關漢卿《單刀會》取材於歷史《三國志》：劇寫魯肅欲奪回荊州，關羽單刀赴會魯肅終不能傷羽。李壽卿《伍員吹簫》取材於歷史之《史記·伍員傳》：劇寫伍員與吳軍伐楚，為父兄報仇之過程。尚仲賢《氣英布》取材於歷史之《史記·黥布傳》：劇寫英布被迫降漢王召的過程。尚仲賢《三奪槊》取材於《隋唐嘉話》尉遲恭三次奪取李元吉槊事；與《單鞭奪槊》取材事件同。張國賓《薛仁貴》取材於歷史《新唐書》、《舊唐書》：劇寫薛仁貴棄農從軍，奮勇殺敵助唐平天下事。無名氏《衣襖軍》取材於《宋史·狄青傳》：劇寫狄青押軍襖車被劫，復以精湛武藝奪回軍襖車事。無名氏《射柳捶丸》取材於《宋史》：劇寫椰律萬戶攻宋，葛監軍敗陣，延壽馬接戰打敗敵軍事。無名氏《小尉遲》取材於歷史《舊唐書》及雜說《大唐秦王詞話》、《說唐小英雄傳》：劇寫尉遲恭父子相認事，小尉遲降唐事。無名氏《千里獨行》取材於歷史《三國志》：劇寫關羽與劉備失去聯繫，護嫂暫留曹營，適備歸攜嫂與義兄相會事。

## (2) 脫膊戲

脫膊題材亦為元劇特出者，官吏欺壓百姓，人民渴望扶助，期待武藝高強者，遏止官兵衙役侵犯，於是劇作家取材綠林故事，寫出綠林人物為正義的使者，專為民間除暴安良；此類故事題材多為水滸戲。如：李文蔚《燕青博魚》取材於小說《續夷堅志》：劇寫燕青失明下梁山，遇燕順治癒其目，與燕和博魚，助其捉拿其妻與通姦者。高文秀《雙獻功》取材宋代話本《宣和遺事》：劇寫李逵救孫孔目，捉拿姦夫淫婦雙獻功事。無名氏《還牢末》取材於話本《宣和遺事》：劇寫李逵下梁山李孔目有恩於他，適李孔目為妾與姦夫趙使令陷害，李逵、史進搭救除掉姦夫淫婦。此外王實甫《麗堂春》亦為脫膊劇，取材小說《集異記》：劇寫金朝李圭與四丞相，比射箭與博雙陽事，四丞相氣打李圭，被貶，後復官職事。以上劇本皆有搏鬥場面，取材多為通俗民間文學，反映當時渴望搏鬥取勝，而獲救。

## (三) 忠臣、烈士戲

在元劇中忠臣、烈士劇，大都取材於歷史事蹟，是當代作者對元代高壓統治抗訴，作家表達期許，漢族志士推翻元朝，復興宋室情緒高漲，因此取材歷史忠臣、烈士事蹟。以下據史料了解其背景：

### 1. 史料中記載

蒙古人憑強盛武力入侵中原，完成帝國後，且以高漲民族意識，以民族階級治理國家，以武力消弭抗拒，武官實務當道，乏懷柔文化融合政策，下引元代歷史記載事蹟：

世祖即位，登用老成，大新制作，立朝儀，造都邑，遂命劉秉忠、張衡酌古今之宜，定內外之官。……官有常職，位有常員，其長則蒙古人為之，而漢人南人貳焉。<sup>9</sup>

<sup>9</sup> [明] 宋濂、王禕等撰：《元史·百官志一》卷 85，頁 2119-2120。

或告漢人毆傷國人，及太府監屬盧甲盜剪官布。帝怒，命殺以懲眾。<sup>10</sup>

東平布衣，趙天麟，上〈太平金鏡策略〉曰：今王公大人之家，或占民田至於千頃，不耕不稼，謂之草場，專放孳畜。<sup>11</sup>

而猶毀辱，詆罵南方不絕，自以為右族貴身，視南方如奴隸。<sup>12</sup>

元朝自混一以來，大抵皆內北國而外中國，內北人而外南人，以至深閉固拒，曲為防護，自以為得親疎之道。<sup>13</sup>

由上述的史實，知蒙古人對其他民族的歧視，更將民族分等級，漢人位階最低；蒙古以貴族自居，以漢人為奴隸，為貴族官吏任意欺凌，漢民土地、財產、生命皆無人任何保障。漢民族受壓極甚，於是心中強烈反彈，於是漢民族意識高漲，欲推翻蒙人統治。

## 2. 劇作之題材

在元代異族統治及歧視，漢族生命財產無保障環境下，漢族作家心中亦產生一股強烈民族意識，於是取材以歷史忠臣、烈士事蹟，來標榜忠貞報國情操，於是大量產生忠臣、烈士劇。

### (1) 忠臣戲

其一，取材善政者：鄭光祖《周公攝政》取材歷史《史記·周本紀》：劇寫周公助幼主成王攝政，平定三叔及武庚叛亂事。鄭光祖《伊尹耕莘》取材歷史《史記·殷本紀》：劇寫伊尹助商湯滅紂王，定天下事。

其二，為忠臣護主、佐主事蹟者：無名氏《抱粧盒》取材歷史《史記·李宸妃傳》：劇寫皇后欲殺太子，寇宮女與陳琳以果盒救太子事。楊梓《霍光鬼諫》取材歷史《史記·霍光傳》：劇寫霍光輔新主忠貞事蹟，向上諫言，死後仍托夢自己兒子造反事。

### (2) 烈士劇

烈士劇興起與忠臣劇相同，而烈士劇比忠臣劇反映時代，更為激烈至犧牲生命，取材亦以歷史事蹟為主。如：關漢卿的《西蜀夢》取材歷史《三國志》：劇寫關、張二將，戰場身亡，陰魂見劉備為其報仇事。紀君祥《趙氏孤兒》取材歷史《史記·趙世家》：劇寫屠岸賈讒毀趙盾全家遭滅口，獨存趙氏孤兒為公孫杵臼及程嬰所救，程嬰將孤兒養大，殺屠岸賈報仇事。楊梓《豫讓吞炭》取材歷史《史記·刺客列傳》：劇寫豫讓為其主報仇，一次未遂，後變其容貌，吞炭變聲，再次行刺為主報仇，又未成，遂自殺已是盡忠、孔文卿《東窗事犯》取材《夷堅志》、《朝野遺記》劇寫岳飛忠心報國竟遭秦檜陷害，在陰間秦檜詆毀岳飛，事蹟暴露，秦檜遭刑事。

## 二、社會黑暗之下所產生的題材

蒙古人統治中原，官府貴族視漢人為賤民，偵辦案件造成許多冤獄，人民不服、不滿、憤恨的情緒充溢心中。劇作家取材合於當代社會現象之事件，寫成公案劇者為數不少，探其原因，與時代背景密不可分，以下論述公案劇之時代背景與取材。

<sup>10</sup> [明] 宋濂、王禕等撰：《元史·董文忠傳》卷 148，頁 3503。

<sup>11</sup> [清] 稽璜等：《續文獻通·考田賦一》，卷 1（臺北：新興書局印，1958 年初版影印本），頁 2781。

<sup>12</sup> [元] 孔齊：《至正直記》卷 3，曼碩題雁條，（臺北：藝文印書館印行，1965-1971 年），頁 33。

<sup>13</sup> [明] 葉子奇：《草木子·克謹篇》卷 3 上（上海：中華書局，1959 年 5 月第一版），頁 55。以下同註者，所出叢書；版本；出處地、年、月皆省略。

## （一）公案戲

在元代黑暗的吏治背景下，看在劇作家的眼中，印在心內，表現在其劇作中，所以於取材上，多為冤情、受害事件。而「公案劇」是寫官府案件的調查、偵破、審理的過程，就劇本情節說有曲折、懸疑、危機的特徵。先就史料，述其公案劇時代背景。

### 1. 史料中記載

根據歷史的記載，元代的吏治黑暗無能，造成百姓許多的怨尤及痛苦。《元典章》有記載，元成宗時，縣尉多係色目人，並年小不諳事，多以承蔭得之職位，亦不識漢文，造成當時盜賊滋溢。《元史》亦云：「太宗命子貞為行臺右司中郎。……所統五十城州之官，或擢自將校，或起自民伍，率昧於從政。」<sup>14</sup>；再如《元典章·吏部八》云：「管押錢糧等事，動經半年周載，不能署事。」<sup>15</sup>；《新元史》云：「自至元十七年以來，並不曾支給俸錢，直是放令推剝百姓。」<sup>16</sup>。更有《元典章·聖政一》卷二云：「庚申年四月初六日，詔書內一款，節該開國以來，庶事草創，既無俸祿以養廉，故縱賄賂而為蠹。」<sup>17</sup>；官府對人民不加體恤，反而趁機剝削補助之財糧，官府中的賄賂造成社會惡化。此外《元典章》卷三十九云：

今之官吏不思仁恕，專尚苛刻，每於鞫獄問事之際，不察有無贓驗，不審可信情節，……輒加拷掠，嚴刑法外，凌虐囚人，不勝苦楚，鍛鍊之詞，何求不得？致令枉死無辜，幸不致命者亦為殘疾。<sup>18</sup>

《元典章·聖政一》卷二也云：

至元三十一年七月欽奉聖旨節文……凡軍民士庶諸色戶計，所在官司不務存心撫治，以致軍民困苦，或冤滯不為審理，及官員侵盜欺誑，汙濫不法，若此之類，……<sup>19</sup>

上述史料清楚記載，元代官吏昏昧，不通文墨，不能治事，與民搶錢糧之事常常發生，審案又以酷刑、屈打百姓的黑暗行徑，殘害扼殺人民，造成民不聊生、生靈塗炭的社會現象。無怪反映當代社會冤情的公案劇輩出。

### 2. 劇作之題材

於元劇中，公案劇的有三類：一為被冤枉者、二為受迫受害者，將其劇作列於下論述：

其一，被冤枉者，即是冤案，如：關漢卿《蝴蝶夢》取材於歷史《列女傳》繼母捨己子，救護前妻事。寫三子犯殺人罪，未能決，繼母捨己子，救護前妻兒事，包拯為其伸冤事。關漢卿《竇娥冤》取材於歷史《漢書》及《搜神記》東海孝婦冤死事。寫竇娥與婆婆相依為命，後遇張驢兒逼婚，不願再嫁，為驢兒陷害冤死，後竇父為其申冤。

其二，受迫受害者，為遭受強暴姦殺等，身心遇強烈劇變者如：《馮玉蘭》取材於《說郭撫青雜說》：劇寫玉蘭全家被殺害，只有玉蘭存活心中無奈和痛苦，投訴清官，找出兇手處斬。

其三，為強權欺凌者，如：關漢卿《魯齋郎》、武漢臣《生金閣》、無名氏《陳州糶米》、《十探子》取材皆無可考於此省略。

<sup>14</sup> [明] 宋濂、王禕等撰：《元史·宋子貞傳》卷 159，頁 3736。

<sup>15</sup> 《元典章·吏部八》卷 14，頁 241。

<sup>16</sup> [清] 柯邵忞：《新元史·程鉅夫傳》，頁 1754。

<sup>17</sup> 《元典章·聖政一》卷 2，頁 55。

<sup>18</sup> 《元典章·刑部二》，卷 40，頁 580。

<sup>19</sup> 《元典章·聖政一》，卷 2，頁 42。

## (二) 奴婢戲

元代高壓統治，戰爭後俘虜繁多，因而產生奴僕充斥，而造成社會恣意待奴婢的現象，奴婢的命運坎坷、多難；有如葛狗，給劇作家一股憤怒、憐憫的情緒，藉其筆，為奴僕伸冤，因此興起以奴僕為題材的戲劇。

### 1. 史料中記載

元代官家有大量奴僕，貧民百姓無法謀生，往往自願賣身為奴，進入官門富家，一來有安身之處；二來可以賺些錢財養家。然而官門富家待僕俾，至為殘酷無情，肆意用私刑烤打，甚至隨意殺害，實在慘不堪言，以下引史料典籍論述。《國朝文類·中書令耶律公神道碑·宋子真》云：「諸王大臣及諸將校驅口，往往寄留諸郡，幾居天下之半。」<sup>20</sup>。此外陶宗儀《輟耕錄》云：

今蒙古色目人之臧獲男曰奴，女曰婢，總曰驅口，蓋國初平定諸國，日以俘到男女匹配為夫婦，所生子孫永為奴婢。……則俟少有過犯杖而錮之。……<sup>21</sup>

再如：《通制條格校注》云：

富勢之家，奴隸有犯，私置鐵枷釘項禁錮，又有擅自刺面者，……。<sup>22</sup>

公諱德輝，字仲實，……以為山西宣慰使，罪權勢之籍民為奴，免而良者將千人。<sup>23</sup>法制未定，奴有罪者，主得專殺。<sup>24</sup>

又如：陶宗儀《輟耕錄》云：

西瑛西域人，……一日……以小金鑲刺鬻肉將入口，門外有客至西瑛出，……無覓金鑲處，時一小婢在側，執作意其竊取，拷問萬端終無認，辭竟至損命。歲餘，召匠者整屋。……忽一物落石上有聲，取視之乃向所失金鑲也。……必是貓來偷肉，故帶而去，婢偶不及見，而含冤以死。哀哉！……<sup>25</sup>

史料說明，元代奴婢之多為空前，元代對奴婢殘酷對待，亦是絕無僅有，私自拷打殺害，含冤而亡，令人不敢置信苟同。劇作家多取材小說，寫成奴婢劇，但劇中奴婢角色，多處於被強調、高姿態。為一反射作用，重視奴婢。以下列出奴婢劇論述取材。

### 2. 劇作之題材

劇作家取材僕婢的事件，為劇本情節內容，元劇中有奴婢角色者，為數不少，然在此所選奴婢劇者，是以奴婢為其主要角色，或奴婢角色被強調，即奴婢人物在劇中足以左右劇情發展者，多為主人聽奴婢使喚者，甚至奴僕為全劇中心。乃劇作家故意將卑賤奴僕，升高地位及重要性，來反駁當時惡待奴僕狀況。

<sup>20</sup>〔元〕蘇天爵：《國朝文類·宋子真》卷 57，頁 635。

<sup>21</sup>〔明〕陶宗儀：《輟耕錄》卷 17，《四庫筆記小說叢書》（上海：上海古籍出版，1991 年 12 月第一版），頁 598。下同註者，所出叢書；版本；出處地、年、月皆省略。

<sup>22</sup>方齡貴：《通制條格校注》，卷 28，（北京：中華書店，2001 年 7 月第一版），頁 688。

<sup>23</sup>〔元〕姚遂：《牧庵集·中樞左丞李忠宣公行狀》卷 30，（臺北：新文豐出版，1984 年），頁 380。

<sup>24</sup>〔明〕宋濂、王禕等撰：《元史·布魯海牙傳》卷 125，頁 3071。

<sup>25</sup>陶宗儀：《輟耕錄》卷 11，頁 536。

如：關漢卿《調風月》取材筆記小說《醉翁談錄》：劇寫男子調戲婢女與之戀愛，後男子負心拋棄婢女與富家女約會事，婢女不甘心向主母控訴。王實甫《西廂記》取材於唐人小說《鶯鶯傳》：劇寫張生與鶯鶯偶然機會相識，彼此戀慕，其中婢女紅娘為其傳簡，安排約會等事。鄭光祖《翰林風月》取材於白居易詩文；劇寫白敏中愛戀小蠻，為其得相思病，婢女樊素從中撮和牽線事。無名氏《劉弘嫁婢》取材於筆記小說《太平廣記》：劇寫劉弘心存慈憐，收養無親故陌生母子，又收留以身葬父女子，名義是婢女，時善待之，將其婢女嫁與養子事。

### （三）家庭劇

元代的家庭觀念，不及漢唐儒家思想的家庭結構，其觀點出入頗大，因此造成社會上的衝擊及亂象，儒家的三倫關係是父慈子孝、兄友弟恭、夫愛妻順，其間的關係皆為互相尊重，地位及關係是對等，是一種正常甜美的人性關係，反觀元代人倫是非相互性、無對等，人倫關係差距大，階級性強，即為父、兄、夫地位尊貴，而子、弟、妻，地位卑下，任其宰割。元劇作家依其社會現象，透過取材寫出人倫家庭戲劇，先以史料觀當時社會現象。

#### 1. 史料中記載

觀元代史料中記載，人倫中父母子女、兄弟之間、夫妻之間關係。元代父母與子女間於《元史》中〈刑法志〉、〈王薦傳〉、〈孝友傳〉記載：

諸父無故以刃殺其子者，杖七十七。諸父有故毆其子女，邂逅致死者，免罪。<sup>26</sup>

……時冬月，求於鄉不得，行至深奧嶺，值大雪，……思母病，仰天而哭。

忽見巖石間青蔓離披，有二瓜焉，因摘歸奉母。母食之，渴頓止。<sup>27</sup>

蕭道壽，……母嘗有疾，醫累歲不能療，道壽剖股肉啖之而愈。<sup>28</sup>

而《輟耕錄》中亦有記載割肉療親的故事，史料顯出，元代封建制度禁錮下，父母具有崇高地位、強權勢力可任意待子女，子女待父母必須如侍奉皇天般，不吝惜傷害自己的體膚，竭誠以死相待，子女地位卑下如奴僕，比前朝父子關係，缺乏和諧人性，即是儒家之父慈子孝，甜美溫柔，以愛為出發點的人性。

夫妻關係於中國歷史，本是男尊女卑，元朝夫妻間的關係差距更大，根據《元典章》中〈刑部七〉、〈刑部十九〉、〈戶部四〉及《元史》中〈趙璧傳〉、〈刑法志〉云：

逼令妻阿孫，妾彭鸞哥為娼，接客覓錢。<sup>29</sup>

南方愚民公然受價，將妻子點與他人數年。<sup>30</sup>

娶人妻及嫁之者，徒三年，即夫自嫁者，亦同。<sup>31</sup>

河南劉萬戶，貪淫暴戾，郡中婚嫁，必先賂之，將所請而後行，咸呼之為翁。其黨董主簿。尤恃為虐，敢娶民女有色者三十餘人。<sup>32</sup>

<sup>26</sup> [明] 宋濂、王禕等：《元史·刑法志》卷 105，頁 2676。

<sup>27</sup> [明] 宋濂、王禕等：《元史·王薦傳》卷 197，頁 4452。

<sup>28</sup> [明] 宋濂、王禕等：《元史·孝友傳》卷 197，頁 4442。

<sup>29</sup> 《元典章·刑部七》卷 45，頁 653。

<sup>30</sup> 《元典章·刑部十九》，卷 57，頁 802。

<sup>31</sup> 《元典章·戶部四》卷 18，頁 288。

<sup>32</sup> [明] 宋濂、王禕等：《元史·趙璧傳》卷 159，頁 3747。



諸女有許嫁，已報書及有私約，或已受聘財而輒悔者，笞三十七；……男家悔者，不坐，不追聘財。<sup>33</sup>

妻子成為丈夫的商品，可任意買賣妻子，妻子階級比丈夫卑下，可任意對待。夫婦相敬如賓人性美好的關係幾乎蕩然無存，亦可見女子禮教開放，隨意改嫁。

兄弟關係於元代史料是異常、階級性的，於《元史·刑法志》中云：

諸弟先毆其兄，兄還殺其弟，即兄殺有罪之弟，不以凡人鬥殺論。……諸因爭誤毆殺異居弟者，杖七十七，征燒埋銀之半。諸因爭，故殺族弟者，與殺常人同。<sup>34</sup>

元代社會兄長地位高尚，為弟地位低下，已失去儒家理想的倫理，兄友弟恭的人性，兄弟相親相愛之光景蕩然無存。

## 2. 劇作之題材

劇作家對當代人倫時代背景，以兩種方式來呈現，一為以當時元代社會人倫關係寫家庭劇，二為以尊重、充滿人倫美好觀點寫家庭劇。以下依此兩種方式，分四項探論家庭劇之取材。

其一，描寫父子女關係者，如：關漢卿《陳母教子》取材於小說《醉翁談錄》：寫陳母有三子，其二子皆中狀元，三子高傲只中探花，陳母以激將法使其考上狀元，並教其忠孝節義事。《哭存孝》取材於歷史《五代史》及民間文學《五代史平話》：寫存孝為其義兄陷害，義母疼惜義子，為其傷心哭泣事。《五侯宴》取材於歷史《新舊五代史》：寫劉氏宴請五虎將，從珂趁機問祖母其身世，劉氏憐憫義孫，說出身世使其認親生母事。劉唐卿《降桑椹》取材歷史《史記·蔡順傳》：寫蔡順孝順，於冬天雪中取得桑椹表達孝道事。無名氏《焚兒救母》取材於《元典章》條例；寫殘酷以殺子方式救母親，以表孝心。

其二，家庭劇寫夫妻關係者，如：石君寶《秋胡戲妻》取材漢代歷史《列女傳》：寫秋胡妻為秋胡調戲，索要休書情形，後二人和好團圓。無名氏《舉案齊眉》取材於歷史傳記《列女傳》：寫孟光為妻，敬夫美德的內涵與行徑，每次奉夫飯食，舉案齊眉。《漁樵記》取材於歷史《漢書》：寫朱買臣為窮書生，其岳父與妻索休書激他進取功名，買臣怨恨妻子離棄，經解釋夫妻團圓。

其三，兄弟關係者，如：鄭廷玉《楚昭王》取材歷史《史記·楚本紀》：寫楚王珍惜兄弟之情，逃亡時願捨妻子性命，與弟同行。秦簡夫《趙禮讓肥》：劇寫兄弟為盜賊所擒，彼此稱己肥殺己，要賊赦免其兄弟事。

其四，全家團圓者，如：高茂卿《兒女團圓》取材於通俗文學，《南村輟耕錄·算命得子》：寫一妾有孕被休生子，幾經波折，父子相認團圓事。張國賓《合汗衫》取材於筆記小說《太平廣記》：寫一子被詐騙害死，後其父母與孫，以所持各半汗衫，相認團聚事。無名氏《九世同居》取材歷史：《舊唐書》寫九世同居的秘訣，唯有忍字。

## 三、經濟變相之下所產生的題材

元代經濟異常發達，但貧富不均，造成特殊現象，此類劇為數不少，其多取材或民間文學；或當代的時事；或通俗文學，寫成謀財劇、敗家爭財及貧賤易位戲劇。

### （一）謀財戲

<sup>33</sup> [明] 宋濂、王禕等：《元史·刑法志》卷 103，頁 2643。

<sup>34</sup> [明] 宋濂、王禕等：《元史·刑法志》卷 105，頁 2676。

在元劇中有謀財害命戲劇，由於時代背景之經濟繁榮、貧富差距，盜賊覬覦，殺人害命，非法搶奪他人財物，劇作家寫此類作品，反映當代經濟變相所產生現象；對於觀眾心有戚戚焉。以下探究元代史料之經濟變相發展情形。

### 1. 史料中記載

根據元代典籍的記載，經濟貿易繁榮，海外船隻絡繹而來，買賣、經濟交易自由興盛，帶來社會大量財富；而元代使用紙做錢鈔，攜帶方便，可到處交易，而貿易買賣賺取更多錢鈔，又所製錢鈔氾濫，如此變相的經濟背景，造成社會許富豪之家。《元史·食貨志》云：

於是至元十四年，立市舶司一於泉州，今……領之。市立舶司三於元慶、上海、澈浦，令福建安撫使楊發督之。每歲招集舶司，於蕃邦博易珠翠香貨等物。及次年迴帆，依例抽解，然後聽其貨賣。<sup>35</sup>

見當時貿易自由興盛之狀，令人嘆為觀止。此外陶宗儀《輟耕錄》醉太平小令條云：

堂堂大元，姦佞專權。開河變鈔禍根源，惹紅巾萬千，官法濫，刑法重，黎民怨。人喫人，鈔買鈔，何曾見。賊作官、官做賊、混愚賢，哀哉可憐。右醉太平小令一闕，不知誰所造，自京師以至江南，人人能道之。古人多取里巷之歌謠者，以其有關於世教也，今此數語，切中時病，故錄之，以俟采民風者焉。<sup>36</sup>

其富勢，引起窮財及愛財者的覬覦；錢鈔是禍亂根源，眾人爭相得錢鈔，賊與官全然不分，且對民刑法嚴苛，所以黎民怨聲載道，生逢其時劇作家，於是取材民間通俗文學，與奪財相關事蹟者，寫成謀財劇。

### 2. 劇作之題材

元代經濟發達，但社會道風氣德低落，於是人民生命財產，無保障，此現象於劇作家筆下一一呈現，於是謀財劇應運而生，以下據現存元劇中，羅列謀財劇，並論述之，將其分為二：

其一，謀財害命者如：關漢卿《緋衣夢》取材唐人小說《謝小娥傳》：寫女子遭婢女送錢予未婚夫，婢女遭賊殺害、截去財物，未婚夫蒙受不白之冤，後獲洗刷冤情事。

其二、謀財無害命者：如鄭廷玉《看錢奴》取材於民間文學《搜神記》：寫守財奴偷取他人財物據為己有，因無子嗣，收養其所盜之家兒子繼承，財物歲歸原主事。

以上是謀財戲，其間劇作家於劇本中，皆表達對當代謀財者，貪愛錢財至全然枉顧人性，奪取他人財物殺害性命，使受害者受到極為殘酷的身心傷害，以史料記載與劇本反映，互相應證當代謀財之人殘忍無情義狀態。

#### （二）敗家爭財

由於經濟繁榮，而生成富家人子弟，好逸惡勞，揮金如土習性；亦或爭奪家產之事件，陸續呈現社會中，就此狀況，劇作家取材揮霍財物事件、爭奪家產事蹟，寫成敗家爭財戲劇。以下史載論述其背景：

### 1. 史料中記載

<sup>35</sup> [明] 宋濂、王禕等：《元史·食貨志二》，卷 94，頁 2401。

<sup>36</sup> [明] 陶宗儀：《輟耕錄》，卷 23，頁 666。

在元代的史料中有，大量輸銀及增加賦稅紀錄，元代國家富豪情狀，世界罕見。且元朝都市繁茂發展，亦為世界僅有，其間財貨珠寶交易盛況，為當代奇蹟，以下引史料及典籍記載佐證當時經濟繁華的情形。《元史·武宗二》卷二十三中云：

……去歲輸銀四千二百五十兩，今秋復輸三千五百兩，且言復得新礦，銀當增辦，乞加授嘉議大夫。<sup>37</sup>

《馬可波羅遊記》云：

所有希罕來自印度的東西，如寶石、珍珠和許多希罕的東西全運到汗八里。

……契丹國和別省的出產，也都運到這裡。……比較世界任何一個都多。……我告訴你們一個例子，每天要有一千輛車的絲，運至汗八里城來。……汗八里周圍有二千多城，距離不同。人民都來自這些城市買賣貨物……汗八里城……那樣大的一個商場。<sup>38</sup>

以上看出元代當時經濟崢嶸情形，商家與外邦國家貿易不斷，交易珠寶香貨囤積，商人充斥驛館，且以船滿載直到第二年才返航各地，說明當時經濟財務繁茂的現象，如此必產生許多富商之家。

## 2. 劇作之題材

劇作家在此經濟異常環境影響，於是取材於通俗、民間文學、時事等有關肆意揮霍錢財及富家爭財之事件，寫成劇作，此類劇作分為二：

其一，爭財劇如：武漢臣《老生兒》取材於與《輟耕錄》：寫女婿女兒謀爭奪家產，得地位管家後，不孝不上墳，後家產終歸夫家子弟事。無名氏《合同文字》取材於《青平山堂話本》劇寫以合同文字爭財受冤事。

其二，為敗家財者，如：秦簡夫《東堂老》取材於當代時事，寫揚州奴敗家事後悔恨，其父摯友助恢復產業事。

### （三）貧賤易位

雖然元朝經濟繁榮發達，但民族有階級之分，平民百姓窮困異常，把儒生與乞丐列為同等，士子視其為無用之才，因此士子成為貧民，貧者恆貧，永無翻身之日，這就是當時文士的生活狀態，渴望有朝一日發跡，劇作家取材歷史通俗文學等，寫成貧賤易位的戲劇。

#### 1. 史料中記載

就當時的貧窮者，多數是儒生者，因士子其被列為最低等，無任何私產田地，連餬口都非常困難，如乞丐般。舉其資料記載論述之如：《至正集·臨江見大舡宏麗異甚賦賈客樂》云：

……江城到處時弭楫，遍買甘鮮窮所悅。千里攜家任去留，一身為客無離別。敦農抑傷味遠計，遂使素封輕得意。握籌狡僮俯承命，危坐咄嗟收厚利。田廬彫弊君知否，終歲勤勞莫餬口。夏稅未了秋稅來，三十六策唯有走。<sup>39</sup>

《遂昌雜錄》云：

<sup>37</sup> [明] 宋濂、王禕等撰：《元史·武宗二》卷 23，頁 529。

<sup>38</sup> 馬可波羅，張星烺譯《馬可波羅遊記》第二冊（臺北：臺灣商務印書館，1965 年 2 月第 1 版），頁 189-190。以下同註者，所出叢書；版本；出處地、年、月皆省略。

<sup>39</sup> [元] 許有壬：《至正集·臨江見大舡宏麗異甚賦賈客樂》卷 7，《元人文集珍本叢刊》（七），（臺北：新文豐出版），頁 58。

其時三學諸生困甚，公出，必擁遏叫呼曰：『平章今日餓殺秀才也。』從者叱之，公必使之前，以大囊貯中統小鈔，探囊撮與之。……<sup>40</sup>

《元史·張瑄傳》云：

天下官田歲入，所以贍衛士，給戍卒。自至元三十一年以後，累朝以田分賜諸王、公主、駙馬，及百官、宦者、寺觀之屬，遂令中書酬直海漕，虛耗國廚。其受田之家，各任土著姦吏為莊官，崔甲鬥級，巧名多取，……官司交忿，農民窘竄。<sup>41</sup>

《全元曲》鍾嗣成之小令云：

【正宮】【醉太平】風流貧最好◎村沙富難交◎拾灰泥補砌了舊磚窯◎開一個乞兒市學，裹一頂半新不舊烏紗帽◎穿一領半長不短黃麻罩◎系一條半聯不斷皂環◎做一個窮風月訊尋◎<sup>42</sup>

《不繫舟漁集·感興詩》云：

……豪家列華第，被金飯珠玉。茅屋耕田夫，衣食常不足。<sup>43</sup>

《全元曲》周德清小令《夜宴》云：

【雙調】雲倚蓬窗無語嗟呀◎七件事兒全無◎做什麼人家◎柴似靈芝◎油如甘露◎米若丹砂◎醬罐兒恰才夢撒◎塩瓶兒又告消乏◎茶也無多◎醋也無多◎七件事尚且艱難◎怎生教我折柳攀花◎<sup>44</sup>

上述史料及詩、曲文中，皆表現平民百姓窮苦，文士更是一貧如洗，連平日飯食都無著落，還要受賦稅壓榨，可憐窮困難以形容和想像。激動劇作家寫劇，反映其時代背景。

## 2.劇作之取材

由上述見元代，低層階級窮困現象，其心中產生極大怨懟及不滿，劇作家貧取材於貧窮事件，寫成劇作，其中以通俗文學或歷史事件為藍本。如：關漢卿《裴度還帶》取材於小說《太平廣記》：寫窮書生裴度，歸還玉帶事，後中舉發跡事。王實甫《破窯記》取材於《宋史》、《詩避暑錄話》：寫窮書生娶富家女，住破窯後進取功名發跡事。秦簡夫《剪髮待賓》取材歷史《晉書》：寫陶侃貧窮，無以款客，陶母剪髮賣之，以款待，後舉為孝廉為官發跡事。

## 四、文化衝擊之下所產生的題材

元代影響劇作家，取材創作之特殊文化現象有三項，其一，為妓女增多；此乃商業發達，交易應酬，須歌舞藝妓娛樂之。其二，自由戀愛；元代社會對男女交往開放。其三，宗教興盛，由於君主提倡、人民心靈受壓之需要。以下就分項討論，三類文化衝擊影響作家取材。

### (一) 妓女戲

<sup>40</sup>〔元〕鄭元祐：《遂昌雜錄》尤公久於江南探課條《四庫筆記小說叢書》（上海：上海古籍出版，1991年12月第一版），頁384。

<sup>41</sup>〔明〕宋濂、王禕等：《元史·張瑄傳》卷175，頁4081。

<sup>42</sup>徐征、張月中、張聖潔、奚海主編：《全元曲》卷7（河北：河北教育出版社，1998年8月一版），頁4866。以下同註者，所出叢書；版本；出處地、年、月皆省略。

<sup>43</sup>〔元〕陳高：《不繫舟漁集·感興詩》卷3《四庫全書珍本十集》（臺北：商務印書館，1983年），頁14。

<sup>44</sup>徐征、張月中、張聖潔、奚海主編：《全元曲》卷10，頁7663。

蒙古文化，有異於中原，蒙古統治後，國勢興盛，外邦多來朝貢貿易，於是在大都市外郭款待客旅處，興起繁多妓女戶。再加上君王貴族的提倡戲曲，藝妓女日益增多，而文人仕進無門，往往沉溺於構欄、瓦舍，劇作家與妓女經常交往深入了解，產出許多的妓女劇，劇作家取材妓女的故事為數甚多，以下探究元代對妓女劇的時代背景。

### 1.史料中記載

元代為招待來往的商人，政府大量的培植藝妓，但是這些官妓或藝妓的地位卑賤，連從良嫁人皆受限制，妓女卻得文士的憐愛，文士進仕無門，與妓女常往來，有同是天涯淪落人味道。以下史料典籍說明，妓女當代地位、生活，與士子關係。《馬可波羅遊記》云：

我將再告訴你們關於大都城。……一個又大又繁華的古城，叫做汗八里，……在新城的附郭和舊城的裡面，共有二萬五千名妓女。……每當專史來到大可汗朝中任事，停留在大都，……是每夜要給這些專使和他各隨員一個妓女。他們每夜更換一次，並不接受工錢。<sup>45</sup>

汗八里城是商民和許多別色人的好商場。……在附郭中有許多妓女，數目之多，叫人不可相信。……其數有兩萬，她們皆作賣淫生涯，換取金錢。因為每天有許多商人和過客來往此處。<sup>46</sup>

《元典章》樂人嫁女條、禁娶樂人為妻條云：

奉聖旨，是承應樂人呵，一般骨頭休成親，樂人內匹聘者，其餘官人富戶休強娶要禁約者。<sup>47</sup>

今後樂人只教嫁樂人，咱每根底近行的人並官人每、其餘的人每，若娶樂人做媳婦呵，要了罪過，聽離了者……。<sup>48</sup>

商正叔《遠寄》【南呂·一枝花】云：

【梁洲第七】甘不過輕狂子弟。難禁受極紆勤兒。撞聲打怕無淹潤。倚強壓弱。滴溜著官司◎  
轟盆打甌。走踢飛拳。查核相萬般街市。待勉強過從枉費神思◎……<sup>49</sup>

關漢卿：《不伏老》【南呂·一枝花】云：

【梁州】我是普天下郎君領袖◎蓋世界浪子班頭◎，……占排場風月功名首◎<sup>50</sup>

臧晉叔：《元曲選·序二》云：

躬踐排場，面傅粉墨，以為我家生活，偶倡優而不辭<sup>51</sup>

夏庭芝《青樓集·青樓集誌》云：

阿魯溫參政詢問歌妓順時秀：我何如王元鼎？順時秀不假思索地回答說：參政，宰臣也；元鼎，文士也。經綸朝政，致君澤民，則元鼎不及參政；嘲風弄月，惜玉憐香，則參政不敢望元鼎。<sup>52</sup>

<sup>45</sup>馬可波羅，張星烺譯：《馬可波羅遊記》，頁160。

<sup>46</sup>馬可波羅，張星烺譯：《馬可波羅遊記》，頁189。

<sup>47</sup>《元典章·戶部四》卷18，頁301。

<sup>48</sup>《元典章·戶部四》卷18，頁301。

<sup>49</sup>徐征、張月中、張聖潔、奚海主編：《全元曲》卷10，頁7089。

<sup>50</sup>徐征、張月中、張聖潔、奚海主編：《全元曲》卷1，頁703-704。

<sup>51</sup>〔明〕臧晉叔：《元曲選·序二》（北京：中華書局出版，1958年），頁3。

<sup>52</sup>〔元〕夏庭芝：《青樓集·青樓集誌》卷1，《歷代詩史長編二輯》第2冊（臺北：中國學典館復館籌備處出版，1974年2月初版），頁20。

以上資料，皆說明當時社會文化，為謀生緣故，造成官妓及私妓增多環境。其中藝妓生活，與當代劇作家交往，他們彼此憐惜。妓女多遭鴇母欺凌，往往逼嫁富商，妓女雖從良，身心遭挫折壓抑，妓女渴望多情才子愛憐。而文士求功名無門，多聚於書會、構欄；如關漢卿《不伏老》【南呂·一枝花】云：「我是普天下郎君領袖◎蓋世界浪子班頭◎……占排場風月功名首◎」見妓女生活情態，而同是天下淪落人的憐惜故事即產生。就如《青樓集·青樓集誌》所云：「順時秀不假思索地回答說：嘲風弄月，惜玉憐香，則參政不敢望元鼎。」作家目所見，身所歷，多取材前人小說，寫成為數頗多的妓女劇。

## 2.劇作之題材

妓女劇分二為，其一，戀愛者，如馬致遠《青衫淚》取材白居易之詩《琵琶行》。寫妓女士子相戀，經分手又重逢事。石君寶《曲江池》取材於小說《李娃傳》：寫妓女書生相戀，並資助書生發憤讀書，取得功名事。喬吉《兩世姻緣》取材於小說《太平廣記》：寫妓女為愛士子而病死，在投胎與士子結合事。戴善甫《風光好》取材於筆記小說《玉壺情話》陶穀情瀆寫詞贈歌女事。寫妓女與陶穀戀愛事。

其二，非戀愛者，如：李壽卿《度柳翠》取材於《古今詩話小說》：寫妓女行首被明月和尚度脫事。李行甫《灰欄記》取材於《風俗通義》：寫妓女嫁商人，為其妻陷害事，後得平反。

### (二) 愛情戲

戀愛是人的基本身心需求，在安逸社會中有美麗愛情故事，但在異常嚴峻紊亂社會中男女之情常是生離死別，愛情變得難能可貴。元代對女性相當鄙視，然而蒙族對女子理教相當開放。元劇作家取材女子戀愛的事件，多的不可勝數，此類劇作之取材大多為小說，少屬為其他文學及歷史事件，以下討論元代愛情劇產生之時代背景。

#### 1.史料中記載

在中國傳統的保守思想裏即有：「男女授受不親」<sup>53</sup>；男位尊，女卑下，極有重男輕女。而童養媳的事件，於宋朝便有記載；於元代史料中云：「諸以童養未成婚男婦，轉配其奴者，笞五十七，婦歸宗，不追聘財。」<sup>54</sup>已成具體律例，元代婦女地位極低，甚至「不許婦人訴」<sup>55</sup>。元代女子卻放肆，毫無禮教行為於《元史·列女傳》、《元典章·戶部》、《輟耕錄》云：

女生而處閨闈之中，溺情愛之私，耳不聆箴史之言，目不睹防範之具，由是動逾禮則，而往往自放於邪僻矣。<sup>56</sup>

閭巷細民不辨薰蕕，縱其女之好惡，揀擇貴賤，就舍貧富，妄生巧計，頻求更嫁，不以為恥。<sup>57</sup>

世之名門巨族，動以衣冠自炫，往往有夫骨未寒而求匹之念已萌於中者。豈不為春兒萬事之罪人也與？<sup>58</sup>

由上述的原典歸納，元劇以愛情取材興盛原因有二，其一是：婦女反彈受壓抑地位及情感，欲自由追求真愛真情。其二是：蒙古貴族女子放縱情慾，不受禮教約束，於此男子心中，亦產生渴慕得到真情、貞潔女子，追求之；產生末本之愛情劇。

<sup>53</sup> [戰國] 孟子：《孟子·離婁》，卷 7 下，《十三經注疏》第 8 冊（臺北：藝文印書館，2001 年 12 月初版），頁 134。

<sup>54</sup> [明] 宋濂、王禕等撰：《元史·刑法志》，頁 2644。

<sup>55</sup> 《元典章·刑部十五》卷 53，頁 756。

<sup>56</sup> [明] 宋濂、王禕等撰《元史·列女傳》，頁 4483。

<sup>57</sup> 《元典章·戶部四》卷 18，頁 284。

<sup>58</sup> [明] 陶宗儀：《輟耕錄》卷 20，頁 632-633。

## 2. 劇作之題材

劇作家多取材小說愛情故事，描繪出栩栩如生、悲情淒美、魚水之歡等各式各樣的情愛劇本，以抒發元人對戀愛的憧憬及渴慕，現存元劇中是戀愛劇歸納整理將其分三項：

一為，未婚女子戀愛故事者如：白樸《東牆記》題材仿《西廂記》：寫馬文輔與董秀英相戀，婢女為戀人暗傳詩詞，馬文輔中舉，其母將女許配馬生事。李唐賓《梧桐葉》取材於小說《太平廣記》：寫繼圖與雲英為夫妻，因亂世分開，雲英寫詩於梧桐葉上，以風送情，後夫妻團圓事。《倩女離魂》取材於小說《太平廣記》：寫倩女戀慕文舉，魂魄離體，隨文舉科考，文舉中狀元歸，倩女魂體合一。喬吉《金錢記》取材於唐小說《柳氏傳》：寫韓飛卿與柳媚兒相戀事。賈仲明《蕭淑蘭》取材於《蕭賦詞苑叢談》：寫淑蘭寫詩寄情世英，世英謂非節女所為，淑蘭為情所苦，兄嫂促成婚事。無名氏《留鞋記》取材於小說《太平廣記》：寫月英與郭生相戀，因約會郭生未見月英，吞羅帕昏死月英被告，後取出郭生嘴中羅帕，郭生復生，二人成婚事。

二為，已婚女子追求愛情者如：關漢卿《望江亭》蓋取材於《元典章》條文；寫譚記兒新寡，居清安觀，道姑要記兒嫁與白士中，記兒牽強答應，婚後生變記兒巧計，維繫婚姻事。楊顯之《瀟湘雨》取材於《宋史》：寫翠鸞因船難與父失散，為崔文遠所救，要翠鸞嫁崔甸士，後甸士中舉負心，娶主考官之女，將翠鸞判罪發配他地，後遇張父，翠鸞獲救，經崔文遠相勸，翠鸞原諒甸士，主考官之女，為翠鸞婢女。尚仲賢《柳毅傳書》取材於小說《柳毅傳》：寫龍女婚後遇人不淑，巧遇柳毅求其傳書搭救，後龍女獲救，嫁予柳毅。白樸《墻頭馬上》取材於白居易樂府詩。寫李千金與裴少俊相戀私奔，少俊將千金藏於後花園，數年生兩子，後裴父發現，將千金趕走，俟少俊中舉為官，夫妻母子團圓。

三為，元劇中以末本男子追求戀情者，當代男子渴慕得到賢淑、高雅、真情女子為伴侶，產生男子追求真情愛戲劇取材小說、歷史、文學等如：關漢卿《玉鏡臺》取材於《世說新語》：寫溫嶠喜愛表妹，其姑要嶠為表妹尋佳婿，嶠以玉鏡台為信物，娶表妹事。馬致遠《漢宮秋》取材歷史《後漢書》：寫漢王與昭君戀情事，漢王失去昭君，心中無限悲哀與懷念。白樸《梧桐雨》取材於歷史《舊唐書》：寫唐明皇與楊貴妃相愛過程，貴妃死，明皇夜夢貴妃，表露對其無限思念。喬吉《揚州夢》取材於《太平廣記》：寫杜牧數次巧遇張好好，對其戀慕事，後二人成婚。

### （三）宗教戲

宗教是人類文明中重要的一環，所以在探究文化時，當代宗教狀況不能遺漏，元代統治歐亞有機會接觸各地宗教，而元朝主要流傳宗教有佛教、道教、基督教，而蒙人信奉喇嘛，將奢侈的財務用於禮佛。於社會民間道教盛行；宗教為民間窮困痛苦，無所倚賴的心靈慰藉，尋求解脫之管道，宗教在貴族及民間皆興盛不已，劇作家也取材於宗教事件寫劇，來抒發心中的不平，寫出現實中未能達成的願景，以下討論當時宗教興盛時代背景。

#### 1. 史料中記載

道教是由道家而來，時代流傳已久，而佛教由印度傳來，早在元代前就已盛行，此兩種宗教在元代社會中大肆發展，其發展的原因不外是在上位者虔誠重視，不惜花費大量財務推行；而在民間卻想藉宗教力量，求解脫於水深火熱痛苦生活，得到心靈慰藉及心中可望，所以君王民間對宗教信仰極力追求。《元史·釋老傳》云：

延祐四年，宣徽使會每歲內廷佛事所供，其費以斤數者，用麵四十三萬九千五百，油七萬九千，……僧徒貪利無已，營結近侍，欺昧奏請，佈施莽齋，所需非一，歲費千萬，<sup>59</sup>

<sup>59</sup> [明] 宋濂、王禕等撰：《元史·釋老傳》，卷 202，頁 4523。

自此看出當時元朝帝王重視其佛教信仰，禮佛的花費不吝鉅資，異常浪費，而佛教僧徒貪圖利，欺蒙貴族。是一種貴族浮濫運用資源於宗教者，此外《辯偽錄·奉敕實錄撰》卷四云：

今之出家人率多避役苟食者，若剃髮則難於歸俗，故為僧者少入道者多。<sup>60</sup>

葉子奇《草木子·談藪篇》云：

杭州經山寺僧智慧，銖積既充，復欲還俗。乃作一詩曰：少年不肯帶儒冠，強把身心赴戒壇。雪夜孤眠雙足冷，霜天剃髮鬢髭寒。朱樓美酒應無分，紅粉佳人不許看。死去定為惆悵鬼，西天依舊黑漫漫。<sup>61</sup>

由此得知當時在民間出家者，多為得溫飽避勞役，非真心求信仰，是民間一種異常變態情形，就如：《談藪篇》詩中：「霜天剃髮鬢髭寒。朱樓美酒應無分，紅粉佳人不許看。死去定為惆悵鬼，西天依舊黑漫漫。」其中民心為謀生，剃髮為僧，心中卻嚮往，入世享受美酒、佳人，俗不可耐的思想，這是因當時元代人民飽受身心摧殘壓榨結果，所產生對宗教畸形發展的文化。

葉子奇《草木子·原道篇》云：

人之為道而遠人，子思言此之時，佛氏之教未入中國，已慮其絕人倫、去人事，始謂之辯道矣，其慮不可謂遠已乎？<sup>62</sup>

張君房：《雲笈七籤》卷三十八云：

道教十戒有不得殺生、不得嗜酒、不得口是心非、不得偷盜、不得淫色。<sup>63</sup>

佛教是印度傳來，其中教義不適中原，因此佛教入主中國，就與道教混雜，如《雲笈七籤》中所述道教十戒，於佛教教義中亦記載佛教五戒：不殺、不盜、不邪、不淫、不妄語、不飲酒。這是佛教傳入中國，被道教及民風同化結果。雖然佛、道有混雜情形，畢竟其源頭不同、其性質亦有差異，以下劇作分道、佛教劇論述劇作取材受宗教文化影響。

## 2.劇作中之題材

於此分兩類：一為道教劇取材；二為佛教劇取材。於佛、道教有混雜情形，在劇作中亦有此類狀況。所以於取材方面，也是界線模糊不明。以下道教劇、佛教劇分別論述其取材：

### (1) 道教劇

於亂世中，在民間求解脫，逃避消極環境，求助於道教，而劇作家就其所見所聞，多取材民間通俗文學，寫成劇作，如馬致遠《岳陽樓》取材於《蒙齋筆談》：寫呂洞賓多次勸說，終度脫柳、梅樹精事。馬致遠《黃梁夢》取材於唐傳奇《枕中記》：寫鍾離權度呂洞賓事。吳昌齡《張天師》蓋取材於小說《輟耕錄》：寫張天師施法，使桂花仙子思凡惹禍事揭發。史九散人《莊周夢》取材於《莊子》：寫莊子作夢自己變蝶，悟道成仙事。王子一《誤入桃源》取材於《太平廣記》劉：寫劉阮二人誤入桃園，與仙子成婚後，歸家已經百年，後與仙子同登仙事。楊梓《竹葉舟》取材於《太平廣記》：寫呂洞賓度脫書生陳季卿事。穀子敬《柳南城》取材於《鶴林玉露》：寫呂洞賓三度城南柳事。賈仲明《昇仙夢》取材於民間傳說《岳陽風土記》：寫呂純陽，度脫柳春、陶氏事。賈仲明

<sup>60</sup> [元] 道者沙門祥邁：《辯偽錄·奉敕實錄撰》卷 4（臺北：大正新修大藏經第 52 冊，2002 年 1 月），頁 34。

<sup>61</sup> [明] 葉子奇：《草木子·談藪篇》，頁 78。

<sup>62</sup> [明] 葉子奇：《草木子·原道篇》，頁 25。

<sup>63</sup> [宋] 張君房：《雲笈七籤》卷 38（臺北：景印文淵閣四庫全書初版，據國立故宮博物院藏本影印北京華夏，1996 年），頁 1060-408。



《金童玉女》取材於《山海經》、《博物志》：寫鐵拐李度脫金童玉女事。無名氏的《藍采和》取材於民間故事《續仙傳》：寫漢鍾離度脫藍采和事。

## (2) 佛教劇

佛教劇有楊景賢《西遊記》取材於《舊唐書》、《佛法統紀》、《釋氏寶典》：寫玄奘，受仙猴悟空、悟淨等輔助，取經成功。鄭廷玉《忍字記》取材於《傳燈錄》：寫彌勒佛化作布袋和尚，點化十三羅漢降凡為劉均事。劉君錫《來生債》取材於《五燈會·元唐詩紀事》：寫靈兆女為觀音下凡，點化丹霞師事，龐居士一家皆仙人，因錯下凡，功德圓滿登仙事。

## 結語

於上論述歸納結語有四分述如下：其一，元代政治壓制下的時代背景，如廢科舉、以武力治國、將人民分階級制；影響元劇作家的取材，多取材歷史仕進、仕隱事件、征戰事蹟、忠貞愛國忠臣烈士事蹟；寫成仕進、仕隱、征戰、脫膊、忠臣、烈士劇。此類戲劇取材特色，十之八九取材史實，十之一二取材其他文學。

其二，在元代社會戕害下的時代背景，如官吏審案昏昧、奴僕充斥及肆意待奴婢、父不慈而子要極孝；兄不友愛而弟要極恭；夫惡待妻而妻要極順服，人倫關係差距甚大。影響當時劇作家取材，其多取材民間文學及通俗文學，寫成公案劇；而多取材小說寫成奴婢劇；則多取材歷史寫成家庭劇。

其三，在元代經濟變相發展下的時代背景，如：工商空前繁華造成富裕、低層民眾窮困不堪，貧富不均；影響當時劇作家取材，多取材於民間文學、通俗文學之事件寫成謀財劇、敗家爭財劇、貧賤易位劇。

其四，在元代文化衝擊下的時代背景，如：妓女為數增多、自由追求愛情、宗教極其興盛，影響當時劇作家取材，於是劇作家大量取材通俗文學的小說故事，寫成妓女、愛情劇；而大量取材民間文學寫成宗教劇。其取材特色多數為通俗文學，完全無取材歷史者。

元代時代背景，影響元劇作家取材創作深遠，據此可見。



# 原始面具及表演藝術初探

周芄谷\*

## 摘要

中國面具自舊石器時代晚期開始發展，歷夏、商、周三代，種類、形式、用途都十分廣泛，並運用在儺儀、喪葬及戰爭等方面。秦漢時期更發展出影響中國戲劇發展的表演用面具。從秦漢魏晉至隋唐五代，從簡單的兩人角抵到編制龐大的唐代樂舞，面具表演隨時代推移而越顯精緻。到了宋代，面具表演的樣貌及藝術價值，都有高度發展。本文從面具發軔之圖騰制時期開始探討，自原始的圖騰面具歌舞，到周代以降的儺儀演出中的面具，並利用漢代畫像石對百戲中的面具表演加以印證；從史傳及其他詩文記載中，還原唐代的面具歌舞表演；從雜劇、儺戲及社火表演三大領域，來探討宋代面具演出的主軸；最後概略敘述明清的面具演出。結合了文獻記載及文物資料，以當代的社會背景作為輔助，勾勒出歷代面具表演之面貌。

關鍵詞 面具 原始面具 面具表演 圖騰面具 儺儀面具

## 前言

面具在中國古代文獻當中，有種種不同的稱呼，如俱頭、代面、大面、假面；即使在現代，面具也有各種不同的名稱，如臉子、鬼臉殼、假面等等。面具的定義乃依其特徵而決定，故顧樸光在《中國面具史》中提出面具的四大特徵：

1. 面具大多為圓弧或平面造型，少數面具呈立體狀，但中間全部留空；凡是實心的立體圓雕作品皆不能稱為面具。
2. 面具的主體部份應為人面，獸面造型，或者為由人面、獸面變形而成的鬼面、神面造型，凡是主體部分不做人面、獸面、神面、鬼面造型的作品皆不能稱為面具。
3. 面具具有獨立的品格，它的存在不應依附於任何其他的器物，凡是依附於其他器物的作品皆不能稱為面具。
4. 面具是一種積澱著人類宗教意識和審美意識的文化符號，具有再現性、模擬性和象徵性等特質；凡不具備這些特質的作品皆不能稱作面具。<sup>1</sup>

筆者綜合以上的說法，為面具下一廣義定義：「即以模擬人面孔之樣貌為主，獸、鬼、神為輔，圓弧或平面造型，不須依附其他器具而能獨立存在，且具有特別功用。」

面具可以依結構、型制、質地、造型、功用來分類，依結構分為套頭、全臉、半臉面具、及特殊的吊睛動顎面具；依型制分為假面、假頭、面飾、面罩及面像；依質地分為金屬（由金、銀、銅、鐵甚至合金製成）、木質、布料面具以及混和材質面具；依造型分為獸臉面具、人面面具及神鬼面

\* 東吳大學中國文學系碩士班二年級

<sup>1</sup> 顧樸光：《中國面具史》（貴州市：貴州民族出版社，1996年1月第1版），頁4。

具等；依用途分為巫術面具、狩獵面具、戰爭面具、喪葬用面具以及本文所討論的表演用面具。因表演用面具為表演者戴在臉上，掩蓋並改變自己的面部，以裝扮不同身分之用。所以本文針對表演用面具作一定義：「即表演者演出時，戴在臉部遮蔽原本容貌，並表現出所欲扮演的對象之特徵者。」茲先從劇史的觀點，將面具源流分為圖騰面具、儼儀面具、漢唐百戲歌舞面具、兩宋及其以後的面具四方面敘述，以初步探得其從原始以來的發展軌跡。至於細部之探討，則有待他日再行鑽研。

## 一、圖騰面具

面具起源之因素，顧樸光《中國面具史》中分別為狩獵活動、圖騰崇拜、部落戰爭、巫術儀式<sup>2</sup>。事實上筆者以為，將面具的起源劃分為四，失之於支離瑣碎。因為面具的起源，來自於原始民族對圖騰的崇拜，而在戰爭、狩獵及巫術儀式中配戴面具的這種狀況，正是先民的圖騰信仰表現在日常生活中的結果<sup>3</sup>。原始民族以採集漁獵維生，居住在曠野或洞穴之中，與自然界的生物，以及氣候現象有密切的關係。因此在原始人的思維中，往往將這些事物，當作信仰及崇拜的對象，此即圖騰信仰，而先民岩畫等藝術遺跡及此信仰留存<sup>4</sup>。圖騰信仰的特徵有四：

1. 始民族的社會集團，採取某種動植物為名稱，又相信其為集團之祖先，或與之有血緣關係。
2. 作為圖騰祖先的動植物，集團中的成員都加以崇敬，不敢損害毀生或生殺。
3. 同一圖騰集團的人，概可視為一完整的群體，他們以圖騰為共同信仰。身體裝飾、日常用具、住所墓地之裝飾，也採取同一的樣式，表現同一的圖騰信仰。
4. 男女到達規定年齡，舉行圖騰入社式。又同一圖騰集團內的男女禁止結婚，絕對的行外婚制<sup>5</sup>。

由此可知，圖騰民族相信，自己與圖騰物（包括動、植物及無生命的日、月及風、雷等自然現象<sup>6</sup>），具有共同的祖先；或者圖騰物就是自己的祖先。圖騰民族除將住處、生活器物刻畫出圖騰形象外，會從事身體裝飾，以得到圖騰物的庇祐。身體裝飾有固定的身體裝飾及不固定的身體裝飾，固定的裝飾包括刻畫皮膚（如紋身、黥面）、毀損牙齒、編織毛髮等等無法去除的長期裝飾；不固定的裝飾則有服裝、飾品及面具。為求得圖騰物的庇祐，自然以圖騰物的形象來裝飾身體。崇拜動物的部族，身體可以用圖騰物的毛皮裝飾，臉部則或罩以該動物的毛皮所製成的假頭；或戴上雕刻成該動物的樣貌的面具。因此在舉行圖祭典時，頭戴面具或假頭，向圖騰物表示擁有共同血緣；在戰爭時以自己部族的圖騰物來標示敵我，並威嚇對方；狩獵時，圖騰面具兼有保障豐收，以及偽裝的功能；至於當時的巫術儀式，也以求得祖先的庇祐，巫師正可以圖騰面具扮演祖先之分身，或向圖騰神表明自己所屬之族裔，以求得庇祐。附圖二即為一圖騰部族之巫師，頭戴裝有鹿角的假頭及面具，身披鹿皮，似在舞蹈以向圖騰物（鹿）祈求，或進行圖騰集會儀式。人類社會大約在舊石器時代晚期，普遍出現了圖騰共有制的社會制度。也就是在這個時候，開始產生了裝飾、雕刻、圖畫、跳舞、音樂等圖騰藝術。圖騰面具也就出現在這個時候。

中國圖騰面具最早的記載，有《拾遺記·神農氏》：「……奏九天之和樂，百獸率舞，八音克諧<sup>7</sup>」；《呂氏春秋·仲夏記》「帝堯立，乃命質為樂，質乃效山林溪谷之音以歌，乃以麋置缶而鼓之；乃拊石擊石，以象上帝玉磬之音，以致舞百獸<sup>8</sup>」；《竹書紀年·帝舜元年》「即帝位……擊石拊石，

<sup>2</sup> 顧樸光：《中國面具史》，頁 15-47。

<sup>3</sup> 另岑家梧先生亦有類似看法。見《圖騰藝術史》（臺北：地景企業，1996 年 9 月初版），頁 92。

<sup>4</sup> 如附圖一，是出自內蒙古陰山岩畫中的面具圖畫。

<sup>5</sup> 岑家梧：《圖騰藝術史》，頁 1。

<sup>6</sup> 如附圖三、附圖四的太陽神面具陶紋及岩畫。

<sup>7</sup> 《拾遺記》，卷 1（臺北：木鐸出版社，民 71 年 2 月初版），頁 5。

<sup>8</sup> 《呂氏春秋今注今譯》（臺北：商務印書館，1997 年 3 月初版 14 刷），頁 136。

以歌九韶，百獸率舞<sup>9</sup>」；《尚書·舜典》「帝曰：夔，命汝典樂。夔曰：于！予擊石拊石，百獸率舞<sup>10</sup>」。等文獻記載。以上記載中有一明顯共同點，即「百獸率舞」。事實上，這裡所謂的百獸並非真的動物，而是由人披著獸皮，帶著模仿獸類形象的假頭而跳舞；此外，不論是神農氏，還是堯、舜，都是當時的部落共主，不同的部落所崇拜的圖騰物不同，所模擬的圖騰裝飾也不同，故記載中所描述的乃是不同部落的聚會。同樣的情況，在文明較為落後的民族中亦可得見。岑家梧《圖騰藝術史》書中即載有：「北美達科太人野牛舞的跳舞者，服飾與動作，同樣作野牛的模擬。曼丹的每個野牛舞的表演者，必須用帶角的野牛頭皮，與假面同樣戴在頭上<sup>11</sup>」故前人將「百獸率舞」解釋為披著獸皮，模仿打獵活動，表演舞蹈，固然不無道理；然而筆者以為，比起純粹的模仿狩獵動作，將之解釋為帶著圖騰面具進行圖騰舞蹈，似乎更符合當時的狀況。中國的神話故事《山海經》當中，亦有符合圖騰面具特色的記載：

有鹽長之國，有人焉鳥首，名曰鳥民。<sup>12</sup>

有人戴勝、虎齒、豹尾、穴處，名曰西王母。<sup>13</sup>

謹頭國……其為人人面有翼，鳥喙，方捕魚……或曰謹朱國。<sup>14</sup>

其所描述之異邦風物，為對不同圖騰裝扮之異邦部族的記載。上述三條記載分別描述戴著象徵不同動物，且形狀各異之面具的外族。而起初對不同圖騰氏族的記載，隨著時間遞嬗，從單純記載其圖騰裝飾特色，演變成了具有神話色彩的人身獸面、人身鳥面以及人面鳥身。不特中國的《山海經》中有圖騰制的遺存痕跡，非洲文明古國埃及在其成為統一王國的歷程中，也有類似的遺留痕跡。

文物資料有雲南滄源發現，距今三千多年前的商代岩畫<sup>15</sup>。其中一組是九名頭部有角，手持一短棍，並排而立的人，腳下有代表山頭或山坡頂端的曲線。此九人頭部比例較大，且有角狀物，概因其頭帶有雙角之圖騰面具。另外尚有一些具面具意味的頭部裝飾圖畫，如一人雙手分持近似盾及戰斧之類的兵器，頭戴彎角形狀，型似面具之頭盔或頂飾的圖像。而雲南元江發現之它克岩畫中，更有一幅幾乎可以肯定是頭戴面具之人的畫作：此組畫作中共有八人，其中有六人成一由右而左下斜之行列，右邊數來第四個人的臉部較其他人為大，大致為圓型，兩耳處有突出的耳飾；且此人面部不像他人塗黑的點狀頭部，反而未塗顏色，並以一「丁」型筆劃表示其眼鼻，明顯的與他人不同，應確為一戴面具之人無疑。其餘尚有一些零星出土之小型面飾，如馬家窯出土之距今約四千年前之人面面飾，該面飾為白雲石所製，高約 3.8 公分，長約 2.5 公分，眼睛嘴巴均為白色骨珠鑲嵌，並用黑色之黏性物質黏結，故有一黑色輪廓，十分突出<sup>16</sup>。

## 二、儼儀面具

### (一) 儼儀釋義

<sup>9</sup> 《增訂漢魏叢書》（臺北：大化書局，1988年4月再版），頁894。

<sup>10</sup> 《尚書今註今譯》（臺北：臺灣商務印書館，1997年3月初版14刷），頁18。

<sup>11</sup> 岑家梧：《圖騰藝術史》，頁63。

<sup>12</sup> 《景印文淵閣四庫叢書·子部小說家類·異聞之屬·山海經》（臺北：商務印書館，1986年3月），第1042冊，頁48。

<sup>13</sup> 《景印文淵閣四庫叢書·子部小說家類·異聞之屬·山海經》第1042冊，頁77。

<sup>14</sup> 《景印文淵閣四庫叢書·子部小說家類·異聞之屬·山海經》1042冊，頁55。

<sup>15</sup> 汪寧生：《雲南滄源崖畫之發現與研究》（北京：文物出版社，1985年），頁70。

<sup>16</sup> 宋兆霖等：《中國原始社會史》（北京：文物出版社，1983年），頁487。

所謂「儼儀」，顧名思義是指「儼」的儀式。實際上，「儼」這種活動若是缺乏乘載它的儀式，則無法發揮其影響力，也就無法存在。因此有學者認為「儼即儀，儀即儼」<sup>17</sup>。事實上，應該說「儼儀」即是一種名叫「儼」的特殊儀式。此外，因為儼在古代屬於五禮之一，同時又混雜了一定程度的祭祀性質，因此又叫作「儼禮」、「儼祭」<sup>18</sup>。既然「儼」是一種儀式、一種祭禮，自然有其獨特的定義，以及隨著時間的不同而遞嬗更變的儀式特徵。關於儼的定義及歷代儼儀的發展流變，不乏說明考證得極為詳細的專著<sup>19</sup>。筆者在此，僅就本文所需要之部份，作一概略性的敘述，以便銜接後文中所提到的儼戲。

首先是儼的定義問題。大陸學者曲六乙先生將「儼」字依其在清以前的文章當中使用的方式，歸類為五義：一是行有節度，根據的是《詩經·衛風·竹竿》之「……巧笑之瑳，佩玉之儼」；二是柔順可愛，根據的是《詩經·檜風·隰有萋楚》中的「隰有萋楚，猗儼其枝……猗儼其華……猗儼其實……」；三是少，根據的是《詩經·小雅·桑扈》「……不戢不難，受福不那（為儼字之假借）」；和順，根據的是太平天國洪秀全的《五條紀律詔》「……四公心和儼，各尊頭目約束……」，第五即是驅疫之儼<sup>20</sup>。認為「儼」是由「難」字而來，難字的本意是鳥，寫作（左董右鳥），讀為「nuo」。後來鳥之本義消失了，字型也隨著改變成「難」，讀為「nan」，即難易之難；後來被當作「儼」這種儀式的名稱，還是唸「nan」，寫成難；一直到《呂氏春秋》中才開始有以「儼」字代替「難」字的情況出現，這種兩字並行的情況延續到了六朝時期<sup>21</sup>。至於為何以「難」（即儼）字為此種祭儀之名稱呢？曲先生以為難字可拆成「佳」及「董」，「佳」字即是本義鳥的表義符號，無法再拆；而「董」則可拆為「革」與「火」兩個字，《說文》釋革為：「獸皮治去其毛……」，即用火烘烤為皮革塑型，使之乾燥。此外，火有防獸、驅獸、烤獸等與狩獵有關之作用，因此「難」（即儼）被用為此祭儀之名稱，應是其字型能與狩獵驅獸的行為緊密連結有關<sup>22</sup>。

儼儀中重要的元素是面具，且多為形象凶惡、兼具人、獸、神特徵的面具，如《周禮·夏官》中執掌驅儼的方相氏即是「掌蒙熊皮，黃金四目」並做出「持戈揚盾」的兇猛武鬥動作，此種特徵在早期尤其明顯。主因是原始人類的思維簡單而直觀。這些原始人類將人的老病死亡歸之於肉眼難見的疫；而兇傷橫死往往又來自於狩獵時失足或遭到野獸反撲，這是他們可以親眼看見的，所以他們對莫名死亡的恐懼揉合疫鬼的概念，並賦予野獸的凶惡形象而成。而「儼」正是祛除這些造成橫死的禍因的儀式。要如何驅除這些兇神惡煞呢？先民根據經驗，兇蠻的大型野獸如野牛、野豬會被凶暴的虎豹、熊羆捕殺吞食；而這些凶暴的虎豹、熊羆又會被同一族群中更強壯、更凶暴的同類擊敗驅逐，或是因為人類手持棍棒，集體呼喊竄跳的景象及聲音而畏懼不前，因此先民們在行「儼」時便採取了這些野獸的形象作為面具的扮相，並以執械呼喊揮擊等動作來表示驅趕之義。

## （二）儼儀流變

儼是為了驅逐人們的恐懼而存在，隨著文明演進，人類恐懼的事物也隨之改變，故驅除這些害人之物的「儼」也跟著改變。所以先秦時期方相氏是執掌儼儀的主角；到了東漢，驅儼的主角除方相外，又增添了十二神獸；及至宋代，方相氏與十二神獸都消失了，取而代之的是鍾馗、五道神、金剛力士、六丁六甲等民間傳說神，甚至是張天師、關羽等歷史人物神，以及金剛力士等外來宗教神。隨著儼儀主角的改變，儼面具扮演的人物也有所不同。這些依附儼儀而產生的儼面具，也有了宗教性減少，娛樂性增加，且偏向雜劇表演的特色。

<sup>17</sup> 曲六乙、錢萋：《中國儼文化通論》（臺北：臺灣學生書局，2003年初版），頁85。

<sup>18</sup> 曲六乙、錢萋：《中國儼文化通論》頁85。

<sup>19</sup> 如林河：《古儼尋踪》（長沙：湖南美術出版社，1997年12月第1版第一刷）及曲六乙、錢萋：《中國儼文化通論》等書。

<sup>20</sup> 曲六乙、錢萋：《中國儼文化通論》頁67-70。

<sup>21</sup> 曲六乙、錢萋：《中國儼文化通論》頁65-80。

<sup>22</sup> 曲六乙、錢萋：《中國儼文化通論》頁79-82。

中國最早的儺傳說與黃帝有關，見於東漢王充《論衡·定鬼篇》：「一曰神荼，一曰鬱壘，主閱領萬鬼。惡害之鬼，執以葦索而以食虎。於是黃帝乃作禮，以時驅之。立大桃人，門戶畫神荼、鬱壘與虎，懸葦索，以禦兇魅。<sup>23</sup>」在這段資料當中可以看出，雖然黃帝是命令，或說制定儺的人，但是扮演驅鬼除疫角色的卻是傳說中的門神—神荼、鬱壘兩兄弟。傳說中並無對他們兩個神人的長相有進一步的描述，他們之所以擔任這個驅儺的工作，是因為他們的任務是領萬鬼。事實上在古儺之中，負責驅鬼除疫角色的一直是所謂的方相氏，這一點在周禮中有清楚的記載，因此這段記載只能說是東漢時的王充，將能食鬼的神荼鬱壘兩兄弟的傳說，與黃帝結合，以便建立出儺這種儀式的源頭。

如前所述，古儺的主角叫方相氏，也簡稱為方相。最早的方相氏據宋代張君房所輯《雲笈七籤》所錄唐代《軒轅本紀》云：「帝周遊間，元妃嫫祖死於道，帝祭之祖神，令次妃嫫母監護於道，因以嫫母為方相氏。<sup>24</sup>」據說黃帝有一妻三妾，正室是嫫祖，嫫母是他的第四個妻子，雖然長相奇醜，但黃帝以其賢德而娶之。這則傳說雖未必可信，但是當中有兩個關於方相氏的重要特點，第一個就是醜，嫫母是長得醜，而方相氏則是戴著凶惡的面具；第二個是方相氏的職責，眾所皆知方相氏是儺儀中驅鬼逐疫的主要執行人，但是其實方相氏還肩負有保護死者不受墓穴中鬼怪侵害的職責，也就是《周禮·夏官·方相氏》中所載之「(方相氏)大喪，先柩及壙，以戈擊四隅，驅方良<sup>25</sup>」。方良即魍魎，相傳會食人肝腦，所以在天子、皇后及太子的葬禮（即大喪）中，方相氏必須先棺木入於墓穴中，手持戈揮擊墓穴的四個角落，以驅走魍魎鬼怪。至於最早的方相氏是否是嫫母，筆者以為這應當僅是唐人藉由古籍中所記載的方相氏職責，追溯到相傳面貌醜陋的黃帝次妃嫫母身上，穿鑿附會而已。

關於儺和方相氏的起源，東漢時有另一種說法，即東漢衛宏的《舊漢儀》中所言之出於顓頊氏。在這一則傳說中，除了對方相氏的描述之外，說明「儺」是因為有不能善終的怨鬼「瘧鬼、魍魎、小鬼」居於宮室角落驚嚇生人，因此才命方相氏進行驅離的工作。文中方相氏的打扮大致與《周禮》當中所記相同，除蒙虎皮與蒙熊皮之差異外，其餘穿戴及任務均相同，或許虎熊同屬猛獸類，因此衛宏未仔細分辨。至於將制定儺禮的人物歸於顓頊氏，或許是在上古的記載中，曾有顓頊絕天地通，以及治理巫覡等事蹟，因此將制儺這種具有巫教色彩的功績加諸其身。

昔顓頊氏有三子，已而為疫鬼。一居江水為瘧鬼，一居弱水為魍魎鬼，一居人宮室區隅，善驚人，為小鬼。於是以歲十二月，使方相氏蒙虎皮，黃金四目，玄衣朱裳，執戈揚盾，帥百隸及童子而時儺，以索室中，而驅疫鬼也。<sup>26</sup>

在《周禮·夏官》中「方相氏掌蒙熊皮，黃金四目，玄衣朱裳，持戈揚盾，帥百隸而驅儺，以索室毆疫」的記載，是方相氏與其面具最早出現在正式史料中。在方相氏的妝扮上，記載中最值得注意是所謂黃金四目，因為以眼睛的數目而言，正常人類僅有雙目，可見此四目並非真正的眼睛；而以眼睛的顏色而言，東方人的眼睛均為黑色，即使是金髮碧眼的西方人也未曾有金色的瞳孔，可見此黃金四目必非其原本之容貌，而是以面具裝扮自己的臉部。如果再針對「黃金四目」作更進一步的辨析，把黃金與四目分開來看，則此面具的材料為打薄的黃金（黃銅），四目指的是面具上雕或畫有四隻眼睛；若將黃金四目連釋，則解釋為面具上的四隻眼睛是由黃金所製，或至少看起來是如此。至此以後，方相氏的形象打扮便相當固定，無論在漢、在唐，只要儺儀中有方相氏存在的時候，對他的形容都會伴隨黃金四目、熊皮、玄衣朱裳、執戈揚盾等記載，可以說這就是驅儺逐疫的主角方相氏的固定形象。

<sup>23</sup> [東漢]王充：《論衡·定鬼篇》卷22（石家莊市：河北教育出版社，1999年1月一版1刷），頁716。

<sup>24</sup> 《雕玉傳·醜人篇》雲笈七籤卷，100卷（北京：華夏出版社，1996年8月第一版一刷），頁611。

<sup>25</sup> 《周禮今註今譯》（臺北：商務印書館，民67年9月五版），頁324。

<sup>26</sup> [梁]蕭統編，[唐]李善注：《文選》（臺北：華正書局，2000年10月版），頁63。

### 三、漢唐百戲歌舞面具

#### (一) 漢代百戲面具

漢代百戲實承秦代宮廷角抵戲而來，並且擴充秦代角抵戲，成為所謂百戲。在這些百戲當中，有許多表演都有使用面具。而這些表演中的面具有承襲傳統而來的，如角抵競技時戴的模仿蚩尤的半截牛形面具；有的則是為了增加演出效果，扮飾成各種神靈或獸類來歌舞奏樂。根據《漢書·刑法志》及《述異記》等書，我們可以稍微了解秦漢時角抵戲的概況。

春秋之後，滅吞弱小，并為戰國，稍增講武之禮，以為戲樂，用相誇示，而秦更名角抵。先王之禮，沒於淫樂中矣。<sup>27</sup>

秦漢間說蚩尤氏耳鬢如劍戟，頭有角，與軒轅氏鬥，以角抵人，人不能向。今冀州一帶有蚩尤戲，其民三三兩兩，頭戴牛角而相抵。漢造角抵戲，蓋其遺制矣。<sup>28</sup>

由此可見角抵戲是秦漢時山東河北一帶居民，為紀念蚩尤，模仿其形貌，而進行之競技活動，為了模仿蚩尤「耳鬢如劍戟，頭有角」的面貌特徵及其「與軒轅氏鬥，以角抵人，人不能向。」的行為舉止，故起初當為頭戴牛角狀物而相抵撞，又據《三才圖會》<sup>29</sup>中之圖，其所帶牛角狀之物，很可能就是半截臉的牛型面具。

而前述漢代百戲中，也有帶著面具進行的表演，如《西京賦》、《長楊賦》及《漢書·禮樂志》中均有相關記載。

#### 《西京賦》

總會仙倡，戲豹舞羆；白虎鼓瑟，蒼龍吹箎，女娥坐而長歌，聲清唱而娓娓；洪崖立而指麾，披羽毛之織纜。……<sup>30</sup>

這段記載中，筆者推測所謂「戲豹舞羆」應該是頭戴面具，並且假型裝扮成熊羆、花豹表演舞蹈；而「白虎鼓瑟，蒼龍吹箎」則是樂人帶著假面或假頭，吹奏樂器。前者是模擬動物的姿態而舞，故需有假型裝扮以求肖似逼真；後者則是以動物的型態而擬人進行演奏，所以表示其為動物之假面或假頭必不可少，而是否身披獸皮作假形裝扮則不若前者重要。因戲舞乃採取立姿，全身之裝扮盡入觀賞者眼中；而奏樂多採坐姿，且欣賞者以聽覺為主要接收感官，於樂人身形，偶而一瞥而已，僅有頭部之穿戴裝扮已然足夠。以附圖五漢代畫像石的樂舞百戲圖來說，畫面左方有三排整齊端坐，吹奏樂器的演奏人員，雖然並沒有戴著面具表演的情況，但第一排的五人，所帶頭冠均作不同造型，其中有清楚呈現魚的造形者，可能就承襲了這種「白虎鼓瑟，蒼龍吹箎」之面具演奏形式。同一圖中在畫面中央偏右的地方，有一人頭戴面具，手持類似長柄與扇形狀之物，與假型裝扮的鳳凰或神鳥一同演出，畫面頗在似指揮或引道該鳥形裝扮之人，表演舞蹈。與假形裝扮成虎、豹、熊、羆等猛獸所行的獸舞，雖扮演的動物不同，但假形裝扮及模仿禽獸類為舞的特點則大體相同。

除了張衡《西京賦》中總會仙倡之記載外，漢代百戲中還有其他需帶著面具表演的節目，例如被稱之為〈大校獵〉的表演。其表演情形如《長楊賦》及《漢書·禮樂志》所載。

#### 〈長楊賦〉

<sup>27</sup> [東漢]班固：《漢書》（臺北：鼎文書局，1986年10版），頁1085。

<sup>28</sup> [梁]任昉：《述異記》，收入《景印文淵閣四庫叢書·子部小說家類·瑣記之屬·述異記》（臺北：商務印書館，1986年3月），第1047冊，頁613。

<sup>29</sup> [明]王圻、王思義：《三才圖會》（臺北：成文出版社，1974年），頁1807。

<sup>30</sup> [梁]蕭統編，[唐]李善注：《文選》（臺北：華正書局，1990年10月版），頁48。



以網為周法，縱禽獸其中，令胡人生縛之。<sup>31</sup>

《漢書·禮樂制》

常從倡三十人，常從象人四人。<sup>32</sup>

前者描寫的是這個表演的內容，後者提到的象人即是進行這種表演的演員。《漢書·禮樂志》本條之下，顏師古注曰：「孟康曰：『象人，若今戲魚蝦師子者也。』」韋昭曰：『著假面者也』師古曰：『孟說是』<sup>33</sup>」由此可知象人是當時的職業藝人，表演的項目是與猛獸搏鬥，其表演方式則是帶著面具，赤手空拳的進行。南陽出土之漢畫像石中的一幅圖正可以作為佐證。圖中左邊畫了一頭有翼的猛虎，右邊則是一頭弓著背的牛，兩隻猛獸一齊向中間面部長大，頂有雙角的人進攻；此人則雙臂屈起向上，展現其孔武有力，躍躍欲戰之貌。因此人之頭部形狀特異，且若與身體相比，頭部顯得特別大，頭頂又有兩支彎起的角，可知應為戴著面具的象人無疑。而從唐人顏師古的注中，所提到的「戲魚蝦師子者也」，可見唐時戴著面具或假頭，扮成魚型、蝦型及師子（即獅子）戲耍表演已屬稀鬆平常之事。

## （二）南北朝及唐代歌舞面具

南北朝之際的面具表演記載有以下數則，本文乃針對這些文獻記載作一解說分析，以求還原當時面具表演的情況。

《隋書·音樂志》

亮卒，其伎追思亮，因假為其面，執翳以舞，象其容，取其謚以號之，謂之《文康伎》<sup>34</sup>。

這段記載出自《隋書·音樂志》，說明的是當時一種名叫《文康伎》的歌舞表演。這個表演最早是東晉名臣庾亮的家伎所創，創作原因是為了紀念其主人庾亮之恩德，表演方式是戴著仿照其面容而做成的面具，拿著羽毛舞蹈。並且用庾亮的謚號做為此表演的名稱，稱為《文康樂》或《文康伎》。隋朝時將其收入宮廷《九部樂》中，更名為《禮畢》，一直流傳到唐代初年。筆者認為《文康伎》的特點有二：它是中國面具表演中第一個模仿特定人物（庾亮）的長相來做面具；也是第一個程式化特定人物動作（執翳以舞，象其容）的面具表演，對後代人物角色的發展及以某種特定動作或舞姿來代表該特定人物或角色影響極大。

梁周捨《上雲樂》舞辭

西方老胡，厥名文康。遨遊六合，傲誕三皇。西觀蒙汜，東戲扶桑。……青眼睂睂，白髮長長，蛾眉臨髭，高鼻垂口。<sup>35</sup>

這是梁朝時人周舍為《上雲樂》所寫的舞辭，描寫其表演內容。《上雲樂》是南朝梁宮廷中帶有宗教神仙色彩的面具樂舞。主要角色是名叫文康的老胡，其形象兼有仙人及老子的特色；其他出場的角色尚有獅子、鳳凰以及老胡的眾門徒，表演的方式是戴著面具以隊伍的方式舞蹈，表演內容則是老胡遊歷四方的經過。表演中應該不只有老胡一種面具，其餘表演者應該也有各自的假面、假頭或假形裝扮。這邊的老胡，筆者將其解釋為西域的仙人。

唐代吸收了南方六朝以來的傳統樂舞之外，也兼容了許多外來的異國樂舞，且多有採用面具者；而一些具有簡單故事情節的小戲中，也有使用面具的情況。

<sup>31</sup> [梁]蕭統編，[唐]李善注：《文選》，頁136。

<sup>32</sup> [東漢]班固：《漢書》，頁1073。

<sup>33</sup> [東漢]班固：《漢書》，頁1073。

<sup>34</sup> [唐]魏徵：《隋書》（臺北：鼎文書局，民69年6月三版），頁380。

<sup>35</sup> 郭茂倩：《樂府詩集》卷51（北京：中華書局，1998年11月一版第三刷），頁746。

《舊唐書音樂志二》

安樂者，後周武帝平齊所作也。行列方正，象城廓，周世謂之城舞。舞者八十人，刻目為面，狗喙獸耳，以金飾之。垂線為髮，畫襖，皮帽，舞蹈姿制，猶作羌胡狀。<sup>36</sup>

據《舊唐書音樂志》所載，此表演名叫《安樂》。是北周武帝為紀念其打敗北齊所作。演出的陣容相當龐大，共有八十人排成整齊的方形陣勢跳舞。表演時每一名舞者都戴著木頭刻成的面具，面具的相貌是狗臉的形狀，所以說其「狗喙獸耳」，而且面具以黃金加以裝飾，用線段垂下來裝作頭髮；戴著皮帽，穿著有花紋的皮襖。舞蹈時的編制方式及舞蹈的形象，都有很深的胡化現象。事實上，這種多達數十人的隊舞形式，是唐代宮廷樂舞的特色，顯示出唐朝作為一國勢強盛的大一統帝國，所具有的氣勢。

《舊唐書音樂志二》

師子驚獸，出於西南夷天竺、師子等國。綴毛為之，人居其中，像其俯仰馴狎之容，二人持繩柄拂為習弄之狀。五獅子各放其方色，百四十人歌〈太平樂〉，舞以足，持繩者服飾做崑崙象<sup>37</sup>。

白居易《西涼伎》詩

假面胡人假獅子，刻木為頭絲作尾。金鑲眼睛銀帖齒，奮迅毛衣擺雙耳<sup>38</sup>。

唐代宮廷樂舞中，含有吉祥喜慶意味的舞蹈很多。其中流傳最廣，歷時最久的就是《獅子舞》；因為表演時須有五頭獅子分立五方，所以又叫「五方獅子舞」。

這種表演應該是來自西域的馴獸表演，因為胡人也罷，獅子也好，都不是原產於中國的事物，所以筆者推測在這個表演剛開始出現的時候，應該是真胡人率領著真獅子作表演。後來可能為了動物訓練不易、又不利於長途跋涉，加上真的動物無法像人類假扮的動物一樣乖巧馴良，所以就改成了真胡人，假獅子的表演。後來傳到中國，一開始進貢到唐朝宮廷，自然是原班人馬的真胡人配假獅子；然而歷時既久，原本的胡人要不因為水土不服而後繼無人，要不就得傳授給唐代宮廷中甚至是民間的中國藝人。這個表演原先由天竺一帶傳來，當地人種膚色較黑，而唐朝習慣將黑皮膚的異國人士稱為崑崙，因此為了表演時合乎原本的表演情況，就得戴上模仿黑人面貌的面具來表演，這也就是白居易詩中的「假面胡人假獅子」。

對於《獅子舞》，顧樸光書中錄有新疆吐魯番阿斯塔那古墓出土之唐代舞獅俑的圖片，並解釋說「弄獅人頭戴幘頭，高鼻紫髯，跨步張臂，逗弄獅子。面目頗似猛獸，顯然帶著一張面具。<sup>39</sup>」《五方獅子舞》(或簡稱《獅子舞》)對中國面具表演的影響很大，因為獅子與象都是佛教中的瑞獸，隨著佛教在中國的廣為流傳，以及晚唐宮廷伎藝流入民間，《獅子舞》在中國流傳極廣，不僅成為中國儺儀中趨疫除鬼的成員之一，對於宋代及元明之後的儺戲表演也有很大的影響；即使時至今日，不論是兩岸三地，或甚至是全世界有華人居住的地方，都依然可以看到與《獅子舞》極為相似的舞獅表演。

唐張說〈蘇摩遮〉歌辭

摩遮本出海西胡，琉璃寶眼紫髯胡(鬚)。聞到皇恩遍宇宙，來時歌舞助歡娛。億歲樂(和聲)。

<sup>40</sup>

唐慧琳《一切經音義》

〈蘇摩遮〉……本出西域龜茲國，至今猶有此曲。此國《大面》、《撥頭》之類也。或做獸面，

<sup>36</sup> [後晉]劉昫：《舊唐書》(臺北：鼎文書局，1985年3月四版)，頁1059。

<sup>37</sup> [後晉]劉昫：《舊唐書》，頁1059。

<sup>38</sup> [唐]白居易：《白居易詩全集》，卷4(北京：中華書局，1996年2月一版5刷)，頁75。

<sup>39</sup> 顧樸光：《中國面具史》，頁190。

<sup>40</sup> 《全唐詩》，卷28(北京：中華書局，1996年1月一版6刷)，頁415。

或象鬼神，假作種種面具形狀。<sup>41</sup>

〈蘇摩遮〉原名《潑寒胡戲》，又叫《渾脫舞》，是一種由波斯、龜茲、康國、高昌等地潑水活動演變而來的舞蹈。這些國家每年固定舉行以潑水來避邪驅鬼的活動，活動進行的方式為國中百姓頭戴面具，赤足露臂，追逐潑水，唱歌跳舞<sup>42</sup>，後來發展成了獨具特色的面具樂舞。張說的詩中說明這種〈摩遮〉（即蘇摩遮）的表演來自於海西胡（西域），表演人頭上戴著面具，面具的形象是模仿胡人的長相，也就是像琉璃一般的彩色眼睛及西域人特有的紫髯鬚鬚，表演的方式是歡欣鼓舞的又唱又跳；同樣在慧琳的記載中，也提到這種樂舞是由西域傳來，更清楚的說明是從龜茲傳來的。不同的是對表演時面具的記載，從張說的詩中只能看出面具是胡人的形貌，因此也有可能根本就是沒戴面具的胡人在跳舞，「琉璃寶睛紫髯鬚」正是他的本來面目；但是慧琳則清楚記載了面具的各種樣貌，包括獸面面具，神鬼面具等等各種不一而足。在附圖六中，完整出現在畫面中的有四人，最右邊一人有一手一腳為畫面所截斷不見，所以頭臉可見者一共有五人。所戴面具各個不同，第一、三、五人所戴之面具有類似兔子或驢的長耳朵；左邊數來第二人所戴面具沒有耳朵，但面具上卻附有一圓頂寬簷的帽子，所以連頭帶臉全部覆蓋在面具下；左邊數來第四人，則僅戴一剛好蓋住臉部的人面面具。本圖正好可以作為慧琳記載之佐證，亦可知當時的蘇慕遮面具共有以下特點：

1. 造型眾多，有獸面、人面及鬼神面貌之面具。
2. 面具造型特殊，呈現明顯的外族特色，鼻子特別高挺，輪廓也較明顯。

筆者認為《蘇摩遮》對於中國面具表演最大的影響是表演時的氣氛，筆者所列之宋面具表演淵源，出於先秦儺儀、漢代百戲及唐代歌舞。先秦儺儀本為驅疫逐除而設，故不論方相或十二神獸，所戴面具均強調其凶惡可怖；所有行動均以威嚇兇煞為宗旨，所以他們所行的「儺戲」必然強調打鬥勇力。漢代百戲或為宮廷表演，奏樂舞蹈，基本上並無強烈的歡欣情緒在表演者身上，而魚龍曼衍等戲雖窮盡聲色變化，但著重在其變幻莫測，表演中也不見得包含歡樂氣氛。至於唐代樂舞，或莊嚴肅穆，或象壯盛軍容，即使是喜慶吉祥之舞，也以和諧莊重，進退整齊為要。唯獨《蘇摩遮》因其原本即是歡欣潑水，載歌載舞的方式來驅鬼逐疫，所以在表演中也保留了這種特質；同時也影響了唐宋以後的儺儀及儺戲，使儺戲有了歡喜的儺神及喜劇型的儺戲；這種且歌且舞，歡欣鼓舞的隊伍行進方式，更深深影響宋代社火隊舞的表演形式。

崔令欽《教坊記》：

大面出北齊。蘭陵王長恭，性膽勇，而貌婦人，自嫌不足以威敵，乃刻木為假面，臨陣著之，因為此戲，亦入歌曲。<sup>43</sup>

段安節《樂府雜錄》：

代面，始自北齊。神武弟，有膽勇，善戰鬥，以其顏貌無威，每入陣即著面具，後乃百戰百勝。戲者，衣紫腰金執鞭也。<sup>44</sup>

《舊唐書·音樂志》：

代面出於北齊。北齊蘭陵王長恭，才武而面美，常著假面以對敵。嘗擊周師金墉城下，勇冠三

<sup>41</sup> 唐慧琳：《一切經音義》見於《重編一切經音義》之《大乘理趣六波羅密多經》卷第一（台南：中華佛教百科文獻基金會，1997年元月初版），頁667。

<sup>42</sup> 顧樸光：《中國面具史》，頁191。

<sup>43</sup> 〔唐〕崔令欽：《教坊記》，收入《景印文淵閣四庫叢書·子部·小說家類·雜事之屬·教坊記》（臺北：商務印書館，1986年3月），第1035冊，頁548。

<sup>44</sup> 〔唐〕段安節：《樂府雜錄》，收入《景印文淵閣四庫叢書·雜家類·雜纂之屬·說郛》（臺北：商務印書館，1986年3月），第881冊，頁680。

軍，齊人壯之，為此舞以效其指揮擊刺之容，謂之蘭陵王入陣曲。<sup>45</sup>

《蘭陵王》是唐代知名的面具歌舞戲表演，值得探討的問題甚多。筆者在此僅就其大要作一簡略介紹。前述的三條記載當中，雖未說明蘭陵王假面的形貌，但由其對蘭陵王之描述，所謂「大面出於北齊。蘭陵王長恭，性膽勇，而貌婦人，自嫌不足以威敵，乃刻木為假面……<sup>46</sup>」，「神武弟，有膽勇，善戰鬥，以其顏貌無威，每入陣即著面具……<sup>47</sup>」及「北齊蘭陵王長恭，才武而面美，常著假面以對敵。……<sup>48</sup>」看來，除了「才武而面美，常著假面以對敵」未對自己容貌之不滿外，其他兩條「自嫌不足以威敵，乃刻木為假面」及「以其顏貌無威，每入陣即著面具」都有因其天生較為秀美的容貌，不適於戰陣威敵，因而著假面以便遮蓋自己的容貌之意。既然容貌秀美不適於戰陣，可見刻木而成，用以遮蓋臉部的假面必然是威風勇猛、凶狠肅殺之容。這樣的推論亦十分符合日本現存之蘭陵王假面的形象。然而蘭陵王假面既是表演樂舞時所戴，則其形貌必然與樂舞之內容相符。唐玄宗將唐代宮廷樂舞由十部伎重編為立部伎及坐部伎，此外又將一些小型舞蹈編為雜曲，而蘭陵王正是屬於此雜曲類中的軟舞，相對於健舞，顧名思義，軟舞的舞姿及扮相都較為婉轉輕柔，故與之相配合的面具亦不完全是威猛凶狠的造型；此外《全唐文》亦有與《蘭陵王》相關之記載。

代國長公主碑文：

初則天太后御明堂，宴，……岐王年五歲，為衛王，弄蘭陵王，兼為行主

詞曰：衛王入場，咒願神聖神皇萬歲，孫子成行。<sup>49</sup>

此文所記載的場合為武后在宮中設宴，與宴者皆為當時之貴族王孫，當中除五歲的岐王之外，當時僅有六歲的唐玄宗及四歲的代國公主亦有表演節目。由表演之內容看來，年僅五歲的岐王在祖母武則天的宴會上，亦能演出《蘭陵王》，可見其風行程度。

## 四、兩宋及其之後的表演面具

### （一）宋代儺戲

儺戲是儺儀的一種形式，與其他儺儀不同的是，儺戲有濃厚的表演成分，所以我們可以說儺戲，是以戲的方式來進行儺的行為。這裡的戲，依筆者之見，有兩層義涵，一個是指儺時的態度，與其他儺儀相比，戲耍娛樂的成分較大；另一層意涵則是指儺的方式不同，儺戲比一般儺儀更強調戲劇表演的成分。既然儺戲是儺儀的一支，而儺儀又可分為宮廷儺、京都儺、官府儺、民間儺（鄉人儺）、寺院儺、諸軍儺<sup>50</sup>，不過這些儺儀並非都是儺戲，也不全然具有面具表演的性質。根據現有宋元時代文獻記載及發現之文物資料，宋代儺儀因其娛樂的特性遠高於其祭典儀式的特性，加上當時雜劇及各種伎藝極為發達，兩者之間相互影響的現象極為顯著，因此筆者認為此時之儺儀已經可以稱之為儺戲。

#### 1. 宮廷儺

宋代的儺戲以演出地點及負責單位來畫分，可以分為宮廷儺及軍儺。這兩種儺儀中雖然沒有明文記載有儺戲的演出，然而考證當時民間的儺戲以有相當多的固定戲碼，故其宮廷儺與軍儺應該也

<sup>45</sup> [後晉]劉昫：《舊唐書》，頁 1047。

<sup>46</sup> [唐]崔令欽：《教坊記》第 1035 冊，頁 548。

<sup>47</sup> [唐]段安節：《樂府雜錄》，收入《景印文淵閣四庫叢書·雜家類·雜纂之屬·說郛》第 881 冊，頁 680。

<sup>48</sup> [後晉]劉昫《舊唐書》，頁 1047。

<sup>49</sup> [唐]鄭萬鈞：〈代國長公主碑文〉收入清董誥：《全唐文》（北京：中華書局，1996 年 7 月一版 3 刷），頁 2826。

<sup>50</sup> 曲六乙、錢萐：《中國儺文化通論》，頁 103。

是採用類似民間社火舞隊，以數人到十數人為一組，進行固定情節之小戲或雜劇表演。宮廷儺又可分為天子儺及大儺。其中天子儺最晚在東漢時期便已經併入宮廷大中舉行，因此本文所舉之宮廷儺戲，指的即是宋代宮廷大儺時所演出的儺戲。

#### 《東京夢華錄》

至除日，禁中呈大儺儀，並用皇城親事官，諸班直帶假面，繡畫色衣，執金槍龍旗。教坊使孟景初身品魁偉，貫全副金鍍銅甲裝將軍；用鎮殿將軍二人，亦介冑，裝門神；教方南河炭醜惡魁肥，裝判官；又裝鍾馗、小妹、土地、灶神之類共千餘人，自禁中驅崇出南薰門外轉龍彎，謂之「埋崇」而罷。<sup>51</sup>

#### 《夢梁錄》

近中除夜呈大儺之儀，並係皇城司諸班直，戴面具，著繡花雜色衣裝，手持金槍、銀戟、畫木刀劍、五色龍鳳、五色旗幟。以教樂所伶工裝將軍、符使、判官、鍾馗、六丁六甲、神兵、五方鬼使、寶君、土地、門戶神尉等神。自禁中動鼓吹，驅崇出東華門外，轉龍池灣，謂之埋崇而散。<sup>52</sup>

#### 周密《武林舊事》

禁中臘月三十日，呈女童驅儺，裝六丁、六甲、六神之類<sup>53</sup>。

從《夢華錄》及《夢梁錄》兩條資料記載，我們可以發現當時的宮廷儺已經與周禮及漢代儺制有很大的不同。

#### (1) 驅儺的主角不同

周代主驅儺的角色只有方相氏、到了東漢末成為方相氏加十二神獸；北宋以後方相氏完全從驅儺活動中消失，而形貌名稱都不為人所熟知的十二神獸，也被六丁六甲，也就是以十二生肖的動物為形象的神兵所取代；

#### (2) 驅儺時所扮的人物不同

此外出現將軍、門神、判官、鍾馗、小妹、灶君、土地等民間傳說的人物神。其次是負責驅儺的人所屬單位不同，在周代及漢代的儺儀中，扮演方相氏的是基層軍官，而兩宋宮廷儺則由教坊諸人擔任，從原本的莊重威猛的軍禮，變成表演及娛樂氣氛濃厚的教坊大事。

#### (3) 驅儺的規模不同

周儺除方相氏外，便是由方相氏所率領的百隸（一百二十名奴隸），總共一百二十多人；漢儺則由方相氏與十二神獸為主角，加上一百二十個十歲到十二歲之間的黃門子弟，不超過一百四十人參加；宋代則動輒千人，規模之大可謂空前絕後。雖然在這兩條史料中，並未提及有演戲的情況。但是由儺隊的組成份子來看，都是教坊中人，這些人平日供應宮廷中雜劇技藝表演，跳儺時將平日看家本領編入儺儀之中，也是很正常的事。同時從其扮演的角色來看「裝將軍、裝門神、裝判官、又裝鍾馗、小妹、土地、灶神」其中將軍、門神有威嚇守衛之義；鍾馗、判官有捉鬼審問之能；土地、灶神有保佑賜福之功；唯獨小妹，若非依附於鍾馗，如民間傳說之鍾馗嫁妹等故事，如何能出現在儺隊之中，因此筆者據此推測，當有鍾馗、小妹一組的雜劇（邊儺邊演），因此宋代宮廷儺除驅鬼逐疫的儀式外，應該也包含有儺戲之演出。

## 2.軍儺

<sup>51</sup> [宋]孟元老等：《東京夢華錄》外四種（臺北：大立出版社，1980年），頁62。

<sup>52</sup> [宋]孟元老等：《東京夢華錄》外四種，頁182。

<sup>53</sup> [宋]孟元老等：《東京夢華錄》外四種，頁383。

「軍儺」這兩個字最早出現在宋代，是周去非《嶺外代答》所記「靜江諸軍儺」一條。其實軍隊與儺自古以來關係即十分密切，《周禮》當中的方相氏便是由下級軍士所扮演。而且在中國歷朝當中，儺禮最常歸屬的便是五禮當中的軍禮。歷朝歷代當中，軍隊一直與儺這個祭儀有著不同程度的關係。周代大儺的主角方相氏，是由隸屬於最高軍事長官夏官司馬的基層軍官所扮演；漢代的宮儺最後的一個步驟，是由騎兵接力傳遞代表被驅逐疫鬼的火炬出宮，並將之投入雒水之中，即所謂「騶騎傳炬出宮司馬闕門，門外五營騎士傳火棄雒水」。晉代的荊州刺史王澄為激勵軍隊士氣，在前往討伐八王之亂前，進行了「以軍圍逐除」的臨時儺禮，這也是史傳記載中第一次由軍隊所獨立舉行的儺，這也是軍儺的開端。唐代敦煌地區的儺儀非常發達，其中當地軍隊的軍儺佔了重要地位。宋代軍儺方展更盛，前述之桂林靜江諸軍儺即有「自承平時，名聞京師」之稱。然而關於軍儺中具體的儺戲表演情形，則缺乏較詳細的記載，只能說當時桂林發達的軍儺，對當地的面具製造業有很大的幫助；而宋代軍儺中的戲碼，也影響到宋代雜劇的演出，因此在《東京夢華錄》〈駕登寶津樓諸軍呈百戲〉一條中，才會出現這麼多與神鬼、判官相關的戲碼。

### 3. 丐儺

宋代民間的儺儀成員包含有遊儺及教儺。遊儺的主要成員是當時遊蕩村里城鎮之間的乞丐，因此又稱作丐儺。藉著表演驅疫納福討吉利的儺戲來向人們乞討，在《東京夢華錄》及《夢粱錄》有相當類似的記載，可見這種情況確實盛行於宋代。

#### 《東京夢華錄》

自入此月，即有貧者三數人為一火，裝婦人、神鬼，敲邏擊鼓，出門乞錢。俗呼為打夜胡，亦驅祟之道。<sup>54</sup>

#### 《夢粱錄》

自入此月，街市有貧者三五人為一隊，裝神鬼、判官、鍾馗、小妹等形，敲鐸擊鼓，沿門乞錢，俗呼為打夜胡。<sup>55</sup>

根據以上兩條資料看來，這種丐儺是由三到五個人為一組，裝扮成神鬼、鍾馗、小妹等宋代儺神，藉著這種驅鬼除疫的表演來向人乞討銀錢。雖然在資料中並沒有提及是否穿戴面具進行表演，但是考慮到身為乞丐，自然缺少金錢，如果要藉由服裝來表現自己所扮演的角色，裝神鬼或許還能裝個窮神或餓鬼，但是裝判官、鍾馗等，則必然要有官袍、簡靴，即使並非真正的官袍簡靴，也總得有件錦袍、有雙靴鞋；相較之下，面具雖然製作較花工夫，可是材料卻是俯拾皆有，木竹花草、舊衣蔽袍、花綠紅紙均可加工作成面具，因此以《打夜胡》為面具表演似乎是比較合理的推測。

在表演方面，既然這種丐儺小組至少須三五人，由資料上看來，應該是一組一組的神鬼、判官、鍾馗、小妹等形象，組合相當固定，若非有固定的戲碼或已經成型的傳說類型，則應當不會如此規律。加上丐儺本為乞錢而作，除了藉著討吉利來向人要錢之外，為了討到更多彩頭，以及為了與其他丐儺小組相互區別，自然除了裝扮外應有其他技能，否則必難以在當時生存。因此吸收當時已經成型的社火舞隊，及雜劇表演應是可能的發展。

### 4. 獅子儺

教儺則是當時盛行的佛、道教教徒，如僧侶、道士之類所進行的驅儺儀式。其中最具有面具表演性質的是，承繼由唐代《五方獅子舞》而來的獅子儺戲。清代《迎春詩》「獅子西涼假面裝，魚龍蔓衍水嘻張，山城漫道春風寂，鼓吹蠻歌入畫堂<sup>56</sup>」。沿街表演假獅子戲，吹打音樂進入人家祈福

<sup>54</sup> 〔宋〕孟元老等：《東京夢華錄》外四種，頁 61。

<sup>55</sup> 〔宋〕孟元老等：《東京夢華錄》外四種，頁 181。

<sup>56</sup> 曲六乙、錢萐：《中國儺文化通論》，頁 107。

驅疫。此外據《南順縣志》：「一人戴和尚面殼前導，卻行，執帚，誘之入人家。<sup>57</sup>」另外由同樣引自《南順縣誌》的「誦經識，作清醮，會扎瘟船，逐家驅疫，名曰：掃蕩。以乞一年清吉，亦周官方相氏儺禮之意。<sup>58</sup>」一條記載，可以作為這類佛教僧侶以誦經拜識、開齋壇行法會的方式，為地方行驅疫祈福儺禮的佐證。

### 5.儺公儺母：

據宋葉廷木《海錄碎事》有以下之記載「歲除夜進儺，內二老人為儺翁儺母」。雖然在文獻記載中並未說明演出的具體內容，但是此一類劇目至今仍有演出。根據江西南豐縣的儺隊的演出可知，這種儺公儺母類的儺劇，主要內容是老夫少妻的婚配及老年得子的喜悅，有夫婦親吻以及替孩子把尿等溫馨逗樂的情節<sup>59</sup>。

### 6.笑面瞋拳

笑面瞋拳事實上有兩個發展階段，第一個階段稱為瞋拳。根據《歲時記》所載之「村人逐除，必戴假面，作勇力之勢，謂之瞋拳」，可知瞋拳本來是帶著面具進行的一種武術表演，所謂「作勇力之勢」除了指相互格鬥角力之外，應該也有表示面具特徵的意思，因此這種瞋拳表演原本所戴面具應是強調勇武形貌的面具，這種形貌也符合驅鬼除疫之儺的精神；後來受到唐代開始出現的笑面儺神（即儺公儺母）之形象影響，以及宋代雜劇裝痴逗樂的表演特色，如李大口、呆木大等等的啟發，變成帶著笑面的瞋拳表演。

從《事物紀原》書中的記載，可以看出這種原本屬於儺戲的笑面瞋拳，轉變成為不分時地、不限儺儀亦可演出的雜劇。然而在臘月逐除時，也依然會演出這種笑面瞋拳來驅鬼除疫，可以從這裡看出宋代儺戲與雜劇合流，相互影響的狀況。

宋高承《事物紀原》卷九

江淮之俗，每作諸戲，必先設瞋拳笑面，有諸行戲，時嘗在。故臘之末，所作之人又多村夫，初不知其所謂也。<sup>60</sup>

## （二）宋代雜劇

宋代雜劇之相關記載中，對於面具表演之記載最為詳盡者，莫過於《夢華錄》的〈駕登寶津樓諸軍呈百戲〉條，以下選出其中屬於面具表演的段落，加以敘述及分析。

〈駕登寶津樓諸軍呈百戲〉條

……煙火大起，有假面披髮，口吐狼牙煙火，如鬼神狀者上場。著青帖金花短後之衣，帖金皁袴，跣足，攜大銅鑼隨身，步舞而進退，謂之抱鑼。繞場數遭，或就地放煙火之類。又一聲爆仗，樂部動《拜新月慢曲》，有面塗青碌，戴面具金睛，飾以豹皮錦繡看帶之類，謂之硬鬼。或執刀斧，或執杵棒之類，作腳步蘸立，為驅捉視聽之狀。又爆仗一聲，有假面長髯，展裹綠袍驢簡，如鍾馗像者。傍一人以小鑼相招和舞步，謂之舞判。繼有二三瘦瘠，以粉塗身，金睛白面，如鬪髑狀，繫錦繡圍肚看帶，手執軟杖，各作魁諧趨蹌，舉止若排戲，謂之啞雜劇。……忽有爆仗響，又復煙火。出散處以青幕圍繞，列數十輩，皆假面異服，如寺廟中神鬼塑像，謂

<sup>57</sup> [清]《南順縣誌》卷2（光緒年刻本），第11頁。轉引自曲六乙、錢萐：《中國儺文化通論》，頁107。

<sup>58</sup> [清]《南順縣誌》卷2（光緒年刻本），第11頁。轉引自曲六乙、錢萐：《中國儺文化通論》，頁107。

<sup>59</sup> 曲六乙、錢萐：《中國儺文化通論》，頁654。

<sup>60</sup> 宋高承：《事物紀原》卷9（欽定四庫全書）頁920.256-920.257。

之歌帳。<sup>61</sup>

文中所載之演出戲碼依序為《抱鑼》、《硬鬼》、《舞判》、《啞雜劇》、《歌帳》五種不同戲碼。表演者的穿戴打扮及表演內容分別如下：表演《抱鑼》的人「假面披髮」，臉帶面具，面具的樣貌雖然沒有直接說明，但文中所言「如鬼神狀者」應該不僅是形容其表演內容之「口吐狼牙煙火」，也有形容其面具樣貌之意；長髮披散，此長髮可能為表演者的真髮，也可能是附在面具上的假髮。如鬼神狀者上場。穿著則是「著青帖金花短後之衣，帖金阜袴，跣足」，上身穿青色短衣，下身穿黑色寬褲均有金色花樣，短衣寬褲應是為了表演方便起見，金色花樣則為了吸引觀眾注意，以及增加華麗觀感。就表演內容「攜大銅鑼隨身，步舞而進退……繞場數遭，或就地放煙火之類」應該是單純抱著銅鑼繞場舞動，以及施放煙火之類沒有特殊情節的表演。

《硬鬼》的表演者面部穿戴十分特殊，在塗面的部分，是所謂「面塗青綠」，將面部塗成青綠色；其次是面具部分的「戴面具金睛」，面具上最明顯的特徵是金色的眼睛，這也是中國面具自方相氏的黃金四目以來，許多面具共有的特色。綜合看來既有塗面，又戴面具，因此可以推測此面具及可能是半截臉的面具，否則如何得知其有青綠色塗面；其次又戴面具又塗面的原因為何？若單純為表現上下半臉的顏色不同，製作一上下半截顏色不同之面具即可，不必多費這番功夫。因此筆者認為，此表演內容中應該有脫下面具，示人以塗面之臉的情形，其原因可能是情節而產生的身分的轉換或情緒改變。若真是如此，則此表演當為後世川劇變臉之始祖。

扮演《舞判》者「假面長髯，展裹綠袍驕簡，如鍾馗像者」，所戴面具樣貌不明，所謂長髯，應該是附於面具上的假鬚子，在面具逐漸演變為塗面之後，這種附著於面具上的假鬚子，可能就變成單獨存在，可因應需要脫戴的髯口。表演時有一人敲擊小鑼，此鍾馗形貌的表演者便應和而舞。從這個表演中可以看出，宋代有明顯的鍾馗與判官形象合流的現象，因此表演者雖形象如鍾馗像，但表演名稱卻是《舞判》，也就是判官舞。

《啞雜劇》的表演較特殊，首先它與《抱鑼》、《硬鬼》只有單獨一人表演不同，是由「二三瘦瘠」幾個人呈現一組表演，與一人敲小鑼，一人扮判官而舞的《舞判》也不同，因為這一組表演者的裝扮完全一樣，演出時擔任的工作也相同，是合作來表現出一個特別的內容，而不是一人打節奏，一人起舞。所以可以說啞雜劇比前二者更具體的有搬演戲劇的意義在。

從「以粉塗身，金睛白面，如髑髏狀」看來，《啞雜劇》的表演者應該是至少上半身赤膊，否則看不出「以粉塗身」的化妝及「瘦瘠」的演員特色。在穿戴面具上，雖未明說有配戴面具，然而就「金睛白面」來看，白面或許尚可藉由敷粉而來，歷來金睛（金色眼睛）這種面部特色，都用在形容面具上，同一記載中的《硬鬼》即是如此；再由「如髑髏狀」來說，髑髏即今日所說之骷髏頭，一般日常所見及戲劇中的表現手法都是圓形無髮的樣貌。然而以古人長髮的習俗，應當只能束髮於上或披髮而下，較難表現這種骷髏頭的形象，因此筆者認為這裡的裝扮方式其實是使用面具中的假頭類，也就是以軟質的布帛或是皮革所做成的假頭型面具，連頭髮一起套入其中，而這個假頭型的面具是白色的，並做有強調眼部特色的金色眼睛。

《歌帳》的表演內比較單純，「如寺廟中神鬼塑像」即是用真人藉由面具及服飾裝扮，來扮演寺廟當中的諸般神像。較為特別的是，從「列數十輩，皆假面異服」來看，這是本段所記載的五種面具表演中，表演者最多，使用到不同形象。

### （三）宋代社火表演

社火表演是民間（尤其是農村），在農曆新年到元宵節這段農閒時節，舉行的燈會表演；或節慶時的迎神賽社表演之統稱。社火表演又可分為一般的社火表演，以及燈戲演出。社火演出的起源，由於燈會盛行，始自唐代，所以有人推測社火表演中的燈戲一項，最早可以推溯至唐代。可惜並無

<sup>61</sup> [宋]孟元老等：《東京夢華錄》外四種，頁43。



相關的戲去文物保存下來，也未見唐人詩文或筆記中有所記載，因此對於本文中對社火表演的論述，主要依據為宋代以降的戲曲文物及文獻記載。宋代的社火表演，較之現存於大陸各省的社火表演，最大的不同在於，宋代的社火表演承繼唐代面具歌舞的演出方式，亦以面具為其面部化妝方式；而今日之社火表演則以塗面為面部化妝方式。

現存文獻資料中，最能看出宋代社火表演特色的，莫過於南宋朱玉的【燈戲圖】。圖中為首之人手中舉一彩牌，上書「慶賞上元美景」六字，可知圖中所繪景象為元宵節時，吹打歌舞的燈戲社火表演。【燈戲圖】可以圖中的屏風為界，分為前後兩個部分，後半部是伴奏的樂隊，前半部則是舞蹈雜戲的舞隊。舞隊共有十三人，跟屏風後面的伴奏人員相比，頭部較為龐大，其中第十二人頭部更較他人長將近一倍，且頭臉之間，均無明顯因面具而有所分割區別之貌，因此筆者推論，此十三人應該均戴有假頭，亦屬面具表演的範疇。細查各人假頭所顯示的面貌特徵，雖然各有不同：或為由額頭到臉頰，斜抹墨色；或特別以墨色勾圖嘴緣，以強調口部闊大；或用墨塗抹遮蓋右眼，以示眇一目。然而均為表現一般人之容貌，與宋代儺戲面具中之判官、小鬼、神將、土地，及雜劇面具「假面披髮，口吐狼牙煙火，如鬼神狀」大有不同。可見宋代面具表演，除了宗教鬼神意味濃厚的儺戲及雜劇面具外，也以有裝癡作呆，滑稽逗樂為主的社火面具表演。

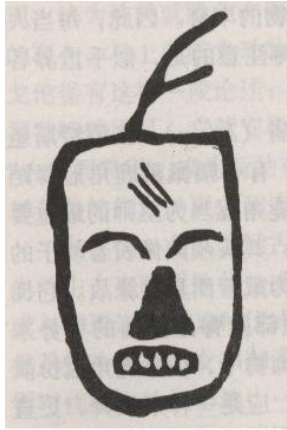
#### （四）兩宋以後的表演面具

我國明清兩代面具均做為表演之用，其他如戰爭面具、狩獵面具等均已不見使用。在戲劇表演方面，主要有各種聲腔劇種、目連戲、儺戲等三類。在明清各種聲腔劇種的表演中，往往有面具與塗面化妝混合演出的情況。當時民間職業戲班所準備的面具通常不多，原因在於一般戲班財力有限，戲班以塗面化妝來代替不常用的面具。但宮廷則極近奢華之能事，準備有齊全而且種類繁多的面具。趙翼《簞曝雜記》計有乾隆年間宮廷演戲的情況：「有時鬼神畢集，面具千百，無一相肖者」可見當時仍有大規模的面具戲劇演出，但僅有宮廷方能有此盛況。

明清時期的目連戲、儺戲均屬於民間演出的劇種。且都具有濃厚的宗教意識或民間信仰的成分在內。其中目連戲以演出目連救母的故事為主軸，出現了大量的仙佛鬼神角色，所以目連戲的面具也以鬼神為主。加上目連戲強調其勸善功能，因此戲中的牛頭、馬面、鬼卒、夜叉、金剛、力士等演出時都帶著兇猛猙獰的面具。儺戲面具則除了用以驅鬼逐疫猙獰的鬼神面具外，尚有和善喜樂的儺公、儺母面具及清秀的民間人物面具。

### 結語

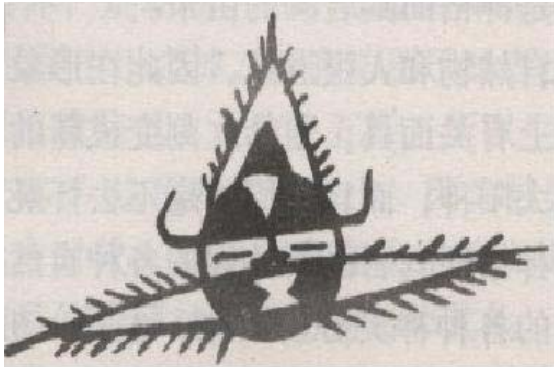
本文依時間先後及表演種類，分別敘述圖騰面具、儺儀面劇、百戲歌舞面具、雜劇面具、儺戲面具、社火表演面具及各種聲腔劇種的表演面具。發現面具表演有兩大主題，一種是宗教信仰氣息濃厚的表演，如圖騰、儺儀、儺戲及目連戲面具；另一種則是純粹以娛樂性為重的面具表演，如百戲歌舞、雜劇、各種聲腔劇種面具。每一種面具表演開始產生時，其主題較為單純，宗教信仰與娛樂互不相涉，但是隨著時間推移，各種面具表演彼此消長，相互承傳影響，這兩大主逐漸混合。原本強調驅鬼除疫的面具儺儀，發展成娛樂氣息濃厚的儺戲面具演出；以諸般雜技為主，重視娛樂演出的百戲雜技，受到儺儀的影響，產生神頭鬼面的各種神鬼雜劇。這種既娛人也娛神；既有豐富的表演藝術，又往往在演出中混入因果報應等民間信仰，不只是面具表演的特有現象，也是中國古典戲劇的一大特色。



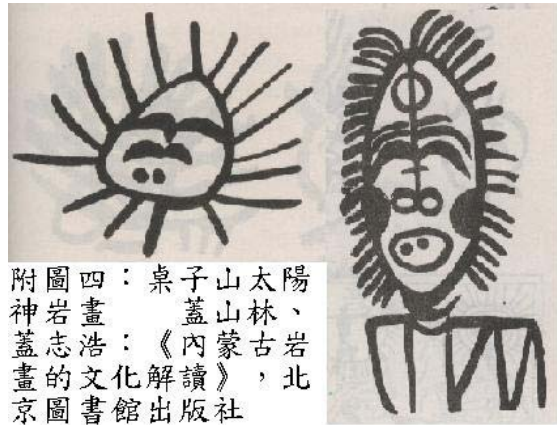
附圖一：陰山鹿角冠  
面具岩畫：蓋山林、  
蓋志浩：《內蒙古  
岩畫的文化解讀》，  
北京圖書館出版社



附圖二：法國「三兄弟  
洞窟」：蓋山林、蓋  
志浩：《內蒙古岩  
畫的文化解讀》，北  
京圖書館出版社



附圖三：西安半坡彩陶盆上生育  
面具蓋山林、蓋志浩：《內  
蒙古岩畫的文化解讀》，北京圖  
書館出版社



附圖四：桌子山太陽  
神岩畫：蓋山林、  
蓋志浩：《內蒙古  
岩畫的文化解讀》，北  
京圖書館出版社



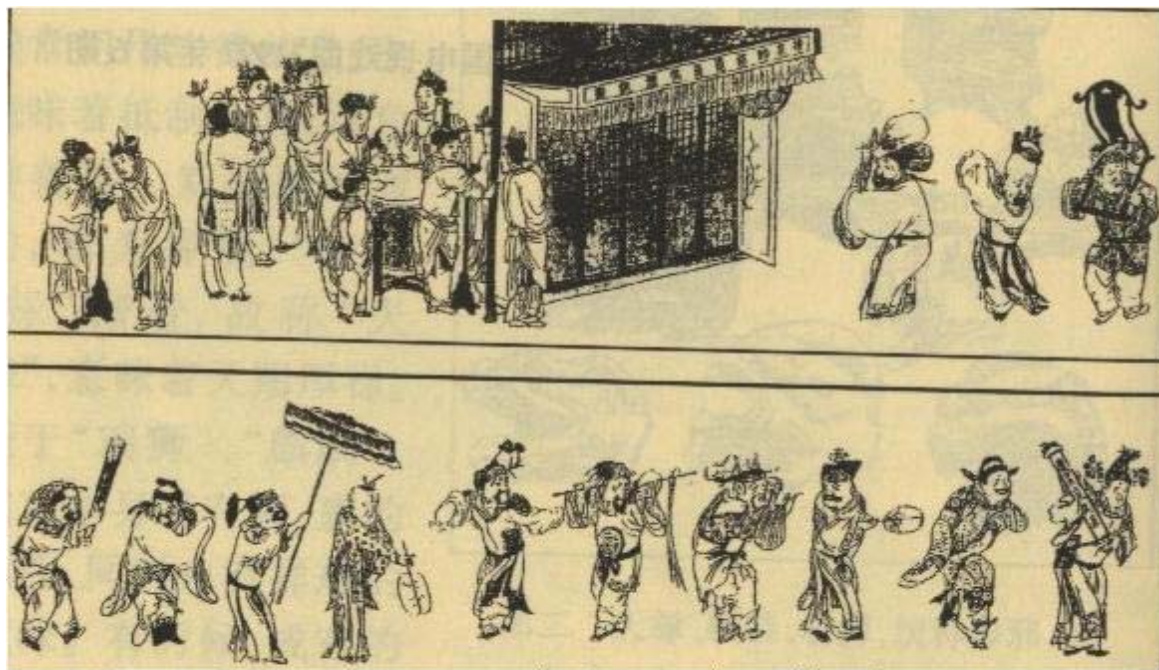
附圖五：山東沂南出土的舞樂百戲圖

王建中：《漢代畫像石通論》，紫禁城出版社





附圖六：唐舍利盒《蘇幕遮》歌舞圖(局部)  
廖奔：《中國戲劇圖史》，河南教育出版社



附圖七：南宋《燈戲圖》，周華斌摹本  
周華斌：《中國戲劇史論考》，北京廣播學院出版



# 原始臉譜藝術初探

陳新瑜\*

## 摘要

臉譜是一門中國古典戲曲獨有的化妝造型藝術，其以誇張強烈的色彩與變幻無窮的線條勾勒出角色面容，和素面俊扮之生旦妝容形成強烈而生動鮮明的對比。本文將討論時代限於宋代之前，並以戲曲史為經，假面之發展為緯，配合相關文物資料，針對戲曲臉譜源流進行爬梳。首章介紹原始藝術的產生背景，推論臉譜是在宗教性面具的基礎上孕育而生，與圖騰信仰文化相互交融，隨著時代變遷而演化，進而形成今日蘊涵程式美與象徵美之戲曲臉譜。二論宗教性面具，根據新石器時代面具、商代儺面、周代至唐代方相氏之儺儀與宋代儺祭，加以論之。三論娛樂性假面與塗面，就宮廷百戲與唐人歌舞戲二項分述之。最後總論臉譜之演變，可知其為古代面具之移植，誇張粉墨化妝之演進，更是面具與假面相互融合之運用。

關鍵字 臉譜 塗面 假面 面具 戲曲文物 原始藝術 原始臉譜藝術

## 前言

古典戲曲，為我國固有的表演藝術之一，有優良的傳統與特色，以歌舞表現出劇中人物的情感、思想、語言及行為，而臉譜更是一門中國古典戲曲獨有的化妝造型藝術。其以誇張強烈的色彩與變幻無窮的線條勾勒出角色面容，和素面俊扮之生旦妝容形成強烈而生動鮮明的對比。戲曲臉譜有著程式化的特徵，且具有約定俗成的性質，一筆一劃、一形一色皆是按照一定的規律與方法，組織成裝飾性的圖案造型，因此，臉譜藝術是以嚴謹有序的點、線、形與勾、揉、抹、塗等法所組織而成。然如此繁麗複雜的臉譜藝術並非一朝一夕而成，關於中國古典戲曲臉譜之濫觴，歷來有二大說法，一說以為始於遠古歌舞面具，一說以為源自倡優女樂的脂粉妝與俳優滑稽的粉墨妝，因此本文將溯及根源，由原始藝術的產生為起點，進而探討古典戲曲臉譜之起源。筆者將臉譜的發展略分為四大時期，自塗面、假面之始至宋以前稱原始時期、二為金元時期、三係明代、四乃清朝時期，因金元二代之戲曲臉譜已略具雛型，不符「原始臉譜」之題，是故，本文討論時代乃限於宋代之前，並以戲曲史為經，假面之發展為緯，配合相關文物資料，期能對臉譜之起源與發展有更進一步的認識與了解。

## 一、原始藝術產生背景

何謂原始藝術？據《中文大辭典》所載，「原始時代之藝術。原始人類感情強烈，其表現方法雖幼稚，但簡樸自然，別饒風趣。」<sup>1</sup>劉錫誠認為原始藝術為「原始社會中發生和發展起來的原始人的藝術。」<sup>2</sup>劉其偉則以為「原始藝術的創作與表現係人類本能與直覺行為。」<sup>3</sup>藝術的發生和初

---

\*東吳大學中國文學系碩士班二年級

<sup>1</sup> 林尹主編：《中文大辭典》（臺北：中國文化大學出版部，1968年）冊5，頁344。

<sup>2</sup> 劉錫誠：《中國原始藝術》（上海：上海文藝出版社，1998年4月），頁11。

期發展，與原始宗教和原始巫術的關係極為密切，在史前社會，世界分為天、地、人、神等四部份，人要與其他世界溝通，則須仰賴「巫術」。遠古時候，當人們認為一種現象與另一種現象具有必然的因果聯繫，卻又找不到經驗事實的證明時，即以幻想代替現實，將兩種現象組合到自己的認識之中。因此，人們以幻想的思維模式構建出一系列因果相繫的鎖鏈，如人有靈性，人死亡後，靈性會轉嫁給新生嬰兒，從而產生了靈魂觀念；動物亦有靈性，所以只要摹擬牠們的動作與聲音，人和動物之間的靈性也能相互轉嫁，因此，得出「萬物有靈」的結論。既然萬物有靈，那麼若使用人們自身的靈性，依照「果必有因」的原理，透過方法干預萬物的靈性，不就能達到預期目標嗎？這種以靈性為前提，用幻想思維建構因果聯繫的鏈條，從而組成意識結構，此即為巫術意識。而運用巫術意識以達到某種價值目標的行為，就是巫術。由於原始先民對於大自然的客觀物質世界及人類本身不了解，故相信「萬物有靈」，認為一切災厄均源於厲鬼作祟，或是神明懲罰，基於人類有「生」的本能，其開始崇拜與生命休戚相關之自然物，將之當作氏族的共同神靈或祖先，而加以信奉崇拜。美國心理學家 E·弗洛姆（Erich Fromm, 1900—1980）在《健全的社會》一書中曾言：

人用了千萬年的時間才踏出人類生活的第一步，經過了巫術萬能的自戀、圖騰崇拜、自然崇拜階段。<sup>4</sup>

舊石器時代，人類社會已有初步發展，禁忌與規範亦初步形成，人們以集體力量和簡陋工具對抗自然現象，一方面累積經驗，逐漸認識生產活動與自然現象之聯繫，另一方面，又受自然壓制，無法得到正確理解。恐懼與希望交織，試探與抗爭相佐，進而將自然現象神化，而原始宗教正是由此而生。

「圖騰」一詞，是北美奧日貝印第安人的土語，意為「他的親族」或「他的族」，指同一氏族的人所奉為祖先、保護者及團結標號的某種動物、植物或無生物。<sup>5</sup>每個氏族都有一個圖騰，圖騰形象即為氏族的標誌與族徽，且氏族成員與圖騰間有一定的血緣關係，圖騰神不僅是氏族的血親祖先，其更扮演了族群保護神的角色。一般學界所公認，圖騰文化發生於舊石器中期，興盛於晚期<sup>6</sup>，但在中國地區同一時期並未發現確切的圖騰文化遺跡。至新石器時代，圖騰文化漸趨衰落，在此時期的中國考古遺存中，發現有不少的圖騰遺跡。<sup>7</sup>就某些原始藝術品而言，其本身即為某種原始宗教觀念、巫術或某種圖騰信仰的符號，因此有些被賦予特殊含意的原始藝術，可將其視為原始宗教、巫術與圖騰信仰之產物。據劉其偉所云，原始藝術除了繪畫、雕刻外，更包含身體毀飾、服飾、器具裝飾、律動藝術與文學等項。<sup>8</sup>就身體毀飾與服飾而言，所謂圖騰人體裝飾，即以藝術手段，將人體裝扮成圖騰模樣，也就是人們為了能使圖騰神認識自己、保護自己而施行的「圖騰同體化」。英國人類學家 J·G·弗雷澤（James George Frazer, 1854—1941）有云：

圖騰氏族的成員，為使其自身受到圖騰的保護，就有同化自己於圖騰的習慣，或穿著圖騰動物的皮毛或其他部分，或辮結毛髮，割傷身體，使其類似圖騰，或取切痕、黥紋、塗色的方法，描寫圖騰於身體之上。<sup>9</sup>

依何星亮所言，圖騰人體裝飾可分為固定和不固定二種。固定裝飾包含紋身、結髮、鑿齒、鑲唇、穿鼻等；<sup>10</sup>不固定人體裝飾主要表現在服飾方面，在中國文獻記載和岩畫、陶器、青銅器的遠古藝術中，有許多半人獸形象的描繪，而這些形象大多為圖騰祖先與圖騰神。由於原始社會仍處於採集漁獵的經

<sup>3</sup> 劉其偉：《原始藝術探究》（臺北：玉豐出版社，1977年1月），頁15。以下所引該書，皆據此本。

<sup>4</sup> [美] E·弗洛姆著、孫愷祥譯：《健全的社會》（貴州：貴州人民出版社，1994年1月），頁20-21。

<sup>5</sup> 高明強：《神秘的圖騰》（江蘇：江蘇人民出版社，1989年8月），頁1。

<sup>6</sup> 舊石器時代晚期又稱「冰鹿期」，係舊時期時代的藝術時期，圖騰雕刻藝術極為豐富。參岑家梧：《圖騰藝術史》（臺北：地景企業股份有限公司，1996年9月），頁73-99。以下所引該書，皆據此本。

<sup>7</sup> 如仰韶文化的彩陶紋、良渚文化的玉器等。

<sup>8</sup> 劉其偉：《原始藝術探究》，頁47。

<sup>9</sup> 岑家梧：《圖騰藝術史》，頁45。

<sup>10</sup> 何星亮：《中國圖騰文化》（北京：中國社會科學出版社，1992年11月），頁293。

濟模式，故其圖騰多為「人獸合一」形象，以《山海經·西次三經》為例：

西王母其狀如人，豹尾虎齒而善嘯，蓬髮戴勝，是司天之歷及五殘。<sup>11</sup>

又《山海經·大荒北經》：

大荒之中，有山名曰北極天櫃，海水北注焉。……又有神，銜蛇操蛇，其狀虎首人身，四躡長肘，名曰彊良。<sup>12</sup>

其中，「彊良」一則，馬昌儀解曰：「彊良，又做強梁、強良，是一種人虎共體的奇獸、可避邪之畏獸，是古時候大儺逐疫的十二神、十二獸之一。」<sup>13</sup>儺，是古代祭祀活動中歷史最早，影響最大的一種，其目的在於驅厲除祟，趕瘟逐疫。孫作雲以為，儺戲源於皇帝戰勝蚩尤所作之紀功舞蹈，此原為圖騰舞蹈，至階級社會，演變為驅鬼舞蹈。<sup>14</sup>據林河〈古儺七千年祭〉一文推證，「儺」即圖騰崇拜，其主要特徵為「戴假面歌舞」。<sup>15</sup>原始先民為求圖騰神保佑，更為了娛神，而在戰爭、狩獵之際，舉行崇拜儀式，伴隨儀式出現的，是對神明的讚頌、取悅與摹擬，《竹書紀年》帝舜元年條即云：

元年己未帝即位居冀，做大韶之樂。即帝位，萸莢生於階，鳳皇巢於庭，擊石拊石，以歌九韶，百獸率舞。<sup>16</sup>

《山海經·西次三經》亦言之：

天山，有神焉，其狀如黃囊，赤如丹火，六足四翼，渾敦無面目，是識歌舞，實為帝江也。<sup>17</sup>

馬昌儀註曰：「（帝江）當是原始先民的歌舞之神。」<sup>18</sup>由上述引文可知，先民舉行祭典、儀式之時，往往戴獸頭、披獸皮，摹擬圖騰神形貌動作，載歌載舞，以取悅神祇，祈求賜福除厄，而《山海經·西次三經》「帝江」一則，更可視為身披火紅衣裝的神獸裝扮。此外，《尚書大傳·虞傳》載有三代禪讓改樂之事，雖為秦漢間人所述，但所據材料，必當古之。其言：

維（舜）五祀，定鐘石，論人聲，乃及鳥獸，咸變於前，……二年，煒然乃作大唐之歌，以聲帝美。聲成而絳鳳至，故其樂曰：舟張辟雍，鶴鶴相從，八風回回，鳳凰喈喈。……維十有五祀，祀者貳戶，舜為賓客而禹為主人。……於時八風循通，卿雲藜藜，蟠龍債信於其藏，蛟魚踴躍於其淵，龜鱉咸出於其穴，遷虞而事夏也。<sup>19</sup>

聞一多認為，虞樂所謂「聲成而絳鳳至」、「鳳凰喈喈」，自然是指《尚書·皋陶謨》之「鳳凰來儀」；而「乃及鳥獸」則為「鳥獸踴躍」與「百獸率舞」，如此以人扮演鳳凰為主，搭配假扮百鳥百獸的舞蹈，係虞舞的特徵。至於夏樂，則為「蟠龍債信於其藏，蛟魚踴躍於其淵，龜鱉咸出於其穴」一類的魚龍曼衍之戲。<sup>20</sup>由虞至夏，舞姿是由摹擬羽族演變為摹擬水族，其反映出兩種不同圖騰族群的歌舞表現。除此之外，中國古籍所記圖騰舞蹈遺跡，不勝枚舉，如《呂氏春秋·古樂》：「昔葛天氏之樂，三人操

<sup>11</sup> 馬昌儀：《古本山海經圖說》（山東：山東畫報出版社，2001年7月），頁126。以下所引該書，皆據此本。

<sup>12</sup> 馬昌儀：《古本山海經圖說》，頁610。

<sup>13</sup> 馬昌儀：《古本山海經圖說》，頁610。

<sup>14</sup> 孫作雲：《詩經與周代社會研究》（北京：中華書局，1966年），頁10-11。

<sup>15</sup> 林河：〈古儺七千年祭〉，收入林河：《古儺尋踪》（湖南：湖南美術出版社，1997年12月），頁144-146。以下所引該書，皆據此本。

<sup>16</sup> 〔南朝梁〕沈約注：《竹書紀年》（臺北：臺灣商務印書館，1983年，景印文淵閣四庫全書本），冊303，頁7。

<sup>17</sup> 馬昌儀：《古本山海經圖說》，頁146。

<sup>18</sup> 馬昌儀：《古本山海經圖說》，頁146。

<sup>19</sup> 〔漢〕伏勝：《尚書大傳》（臺北：臺灣商務印書館，1967年·臺二版，四部叢刊初編縮本），頁21-22。

<sup>20</sup> 聞一多：〈兩種圖騰舞的遺留〉，收入《聞一多全集》（武漢：湖北人民出版社，2004年），冊3，頁164-165。



牛尾，投足以歌八闕。」<sup>21</sup>舞蹈與祭祀儀式的種種動作可視為一種活動的雕刻，是從靜止藝術演變至行動藝術之間的過渡行為。<sup>22</sup>因此，人們由人體裝飾進而仿效圖騰祖先之行動，目的無他，只為吸引圖騰祖先的注意與保護。原始先民於狩獵時期，仰賴獵取動物以維持生命所需，因此，對其而言，動物既是生存必須，又是崇拜神靈，故先民們認為戴上獸頭，即能轉化，獲得「非人」的能力，所以，「獸頭」應係最原始的面具。由上所述，儼的明顯特徵乃為「假面歌舞」，儼面具是儼祭的附屬物，故可知面具、原始巫術與舞蹈為伴生、同步之關係。廖奔《中國戲劇圖史》云：

戲劇起源於人類對於自然物以及自身的行為性或象徵性模仿，也就是說，戲劇起源於擬態和象徵性表演。<sup>23</sup>

根據此說，可推論「圖騰舞蹈」或為祀神的初期娛樂活動，經後代傳衍，而成為祀人之娛樂，因此我們可將「百獸率舞」的儼儀大膽視為中國戲劇之濫觴，而中國古典戲曲之臉譜亦是在宗教性面具的基礎上孕育而生，與圖騰信仰文化相互交融，隨著時代變遷而演化，進而形成今日蘊涵程式美與象徵美之戲曲臉譜。

## 二、宗教性面具

如上所述，面具、原始巫術與舞蹈為伴生、同步之關係，「假面歌舞」乃巫儼文化之重要特徵，此部份將根據新石器時代面具、商代儼面、周代至唐代方相氏之儼儀與宋代儼祭，加以論之，以得宗教性面具發展過程及對戲曲臉譜之影響。

### （一）新石器時代面具

中國自舊石器時代初期起，即有人類活動，經中石器時代的過渡，以農耕和畜牧的出現作為劃時代標誌，表明已由依賴自然的採集漁獵經濟躍進為生產經濟。新石器文化是中國古代文明的源泉，特別是中原為核心，一脈相承的新石器文化，其與後來的商周文化緊密相連，並與周圍地區有著密切的交互影響。

距今六千九百餘年的浙江餘姚河姆渡文化遺址，即為新石器時代代表文化之一，文明程度之高，令人吃驚，而其圖像符號中的巫儼特徵亦相當顯明。以《古代儼祭圖》為例（附圖一），據林河推測，此為陶製神器，具有宗教功能，此陶盆的一面刻有「神冠假面」，為敘述方便，故採用林河之定名「三尖冠」<sup>24</sup>。河姆渡出土之假面圖像有四點特徵，一為頭戴三尖冠；二係眼睛突出，可能象徵太陽或日月；其次乃額兩側有尖狀角；第四為假面與鳥紋、禾苗紋同時出現。據考古所得，河姆渡文化有豐富的栽培稻遺存，且林河《古儼尋踪》一書曾言，人們將對農事起作用的鳥視為神鳥，把他們當作圖騰而加以崇拜，因此儼即是對圖騰祭的稱謂。<sup>25</sup>根據此說，便不難了解，儼祭假面何以與「鳥耕」圖像同時並存、刻劃於此陶製神器之上。而河姆渡假面「三尖冠」、「大眼珠」之特徵亦影響我國的宗教藝術與假面藝術甚為深遠。

浙江良渚文化距今五千餘年，為新石器時代晚期文化，其所出土之大量玉製禮器，乃當時「巫政合一」之旁證。良渚文化玉器係史前原始宗教之禮器，其中各種「神徽」可看出是人獸合一之標

<sup>21</sup> 楊家駱主編：《呂氏春秋集釋》（臺北：世界書局，1966年2月，再版），頁233。

<sup>22</sup> 藝術通常分為「靜止藝術」與「行動藝術」二類，前者係經靜物的變形或結合以完成藝術目的，如裝飾藝術、描寫藝術；後者則藉身體運動和時間變遷，以完成藝術目的，如文學與律動藝術。參劉其偉：《原始藝術探究》（臺北：玉豐出版社，1977年1月），頁46-47。

<sup>23</sup> 廖奔：《中國戲劇圖史》（河南：河南教育出版社，1996年8月），頁8。

<sup>24</sup> 林河：〈古儼七千年祭〉，收入林河：《古儼尋踪》，頁155。

<sup>25</sup> 林河：〈古儼七千年祭〉，收入林河：《古儼尋踪》，頁145-146。




誌（附圖二），面呈方形，大眼闊鼻，齒牙外露，面容猙獰，上臂平肩伸直，小臂向上，雙足為鳥爪形貌，其姿勢似有特殊涵義，頭戴長羽冠飾，身有象徵鳥羽之飾紋，胸腹部有獸面紋飾。《山海經·海外東經》：「東方句芒，鳥身人面，乘兩龍。」<sup>26</sup>又《墨子·明鬼下》亦有言：

有神入門而左，鳥身，素服三絕，面狀正方。鄭穆公見之，乃恐懼奔。……穆公再拜稽首，曰：敢問神名？曰：予為句芒。<sup>27</sup>

由前述可知，巫師係溝通人神之重要媒介，「人面鳥身，臉呈方相」為巫師神相之形體特徵，而面具更是巫師舉行宗教儀式之重要法器，是故，良渚文化玉器上的神徽有此方臉猙獰之容，不足為奇。另外，河姆渡文化與良渚文化的傳承關係亦相當顯明，兩者儼面圖像「大眼珠」、「三尖冠」的基本特徵，仍為一致，唯河姆渡假面沒有眉鼻與脣齒，而良渚文化之儼面發展較為全面且複雜，僅此而已。

## （二）商代儼面

原始先民對於大自然規律缺乏認識，相信萬物有靈，由於依賴與畏懼心理作祟，乃有多神信仰，然至夏商時代，原始初民的信仰系統已趨於規範化與制度化，尤其上帝崇拜的出現，更是原始自發宗教向早期人為宗教成熟過渡的重要分水嶺，而上帝觀念的產生，則始於夏朝，深化於商代。商朝上帝的神性有較大權威，為自然與王國之主宰，具有支配氣候、社會現象與統治者的超自然神性，而人們與鬼神溝通之媒介，除了神所指定之統治者外，即為「巫」。殷商時期，從巫之人具有較高的知識與地位，其憑附神的意旨，預言未來及病禍，影響國家朝政與君王行動，顯而易見，商代已非「民神雜糅，不可方物，夫人作享，家為巫史」<sup>28</sup>的原始巫術濫觴期，巫的階級屬性十分顯明，僅只以王為首的人獨占此種巫術權力，握有巫醫的專門知識，且專為貴族服務。此外，《說文解字》云：「巫，巫祝也。女能事無形，以舞降神者也。」<sup>29</sup>可見「歌舞娛神」已成為古巫之職能，而在商代圖騰崇拜與重鬼信巫的濃厚風氣影響下，生動逼真，形態各異的圖騰假面盛行於世。

商代甲骨文之「𧀮」（鬼）字，即為戴面具起舞之情狀，而殷墟出土之卜辭中有「」字，前人已有考證，郭沫若考釋曰：

葉玉森釋鬼。案是象人戴面具之形，當是魃之初文。<sup>30</sup>

魃，即為顛，《說文解字》釋其：「顛，醜也。从頁其聲，今逐疫有顛頭。」<sup>31</sup>清儒王筠《說文句讀》則言：「顛頭即今假面。」<sup>32</sup>且葉玉森《殷墟書契前編集釋》卷七考曰：

近得聞宥氏書，謂字象一人戴假面形。假面在原始民族為習用之具，……而我國文獻所傳惟有兩目為俱，四目為方相之說，且言之不甚詳，度其性質已為原始辟邪假面之演化，其他若舞蹈、戰爭時所用者，則唐宋人書所記，為時益晚云云。案聞氏之言，可覘古俗，故附著之。<sup>33</sup>

<sup>26</sup> 馬昌儀：《古本山海經圖說》，頁 493。

<sup>27</sup> 劉繼華譯注：《墨子》（臺北：錦繡出版社，1993 年 2 月再版），頁 125-126。

<sup>28</sup> 劉繼華譯注：《國語》（臺北：錦繡出版社，1993 年 2 月再版），頁 267。

<sup>29</sup> 〔東漢〕許慎著、〔清〕段玉裁注：《說文解字》（臺北：萬卷樓圖書有限公司，2000 年 9 月），頁 203。以下所引該書，皆據此本。

<sup>30</sup> 郭沫若：《卜辭通纂附考釋》（北京：北京圖書館出版社，2000 年，甲骨文研究資料彙編，冊 37），頁 108。

<sup>31</sup> 〔東漢〕許慎著、〔清〕段玉裁注：《說文解字》，頁 426。

<sup>32</sup> 〔清〕王筠：《說文句讀》（上海：上海古籍出版社，1983 年），頁。

<sup>33</sup> 葉玉森撰：《殷墟書契前編集釋》（北京：北京圖書館出版社，2000 年，甲骨文研究資料彙編，冊 83），卷 7，37 葉。

由此可確知，「𪚩」應為象形字，脫胎於原始巫術之面具，由於五官勾繪乃似誇張人形，後世遂有鬼面之稱。由上述「鬼」、「魃」二字可見，以假面裝扮神鬼形象，乃係當時風俗，而以此作為文字符號，亦符合殷商時代之社會心理。

殷商時代，青銅器的大量鑄造與使用，其中動物圖形甚多，郭沫若言：「我國自來器物款式之性質，凡圖形之作鳥獸蟲魚之形者，必係原始民族之圖騰或其子遺。其非鳥獸蟲魚之形者，乃圖騰之轉變，蓋以有相當進展之文化，而已脫去原始畛域者之族徽也。」<sup>34</sup>此外，由於殷商時代重鬼信巫之風氣盛行，是故，當代有許多青銅儺面傳世，如附圖三圖左為四川廣漢三星堆祭祀坑出土面具一件，其面部輪廓保持「方形」特徵，且四角皆有繫繩小孔，判斷應為祭祀之實用假面，且此二面具皆有河姆渡假面「大眼珠」、「三尖冠」之特徵，故可得知殷商儺面與河姆渡、良渚假面有相當之傳承關係。此外，在商代青銅器上有種神秘且莊嚴的飾紋，後人定名為「饕餮紋」。饕餮紋雖形式多樣，但其共同特徵為瞠目闊口，獠牙外露，雙角聳起，面容猙獰（附圖四）。此饕餮紋應與良渚玉器之「神徽」有異曲同工之妙，皆係描繪頭頂羽冠，臉戴假面，象徵人獸合一之神人。據周華斌考證，饕餮紋主要以對稱的動物紋飾為特徵，而其太陽（雙目）與鳥獸（尖角與利牙）所構成的神獸形態，可能與河姆渡文化、良渚文化等互有關聯及傳承。<sup>35</sup>此外，饕餮紋大多側重眼部線條，其次為巨口利齒，其他五官則被極度紋飾化，甚至略而不言，然五官的紋飾化、符號化亦為中國古典戲曲臉譜之特徵，因此，就美學角度視之，殷商青銅饕餮紋所蘊含的豐富文化內涵可能為中國戲曲臉譜之濫觴。

### （三）方相氏

由原始圖騰崇拜和萬物有靈觀所產生的巫儺文化，至兩周時代，雖仍未發展成完全的宗教，卻已廣泛地影響人民之生活，除統治階層用於問卜祭祀外，歌舞活動更是民間儺儀的重要形式。其中，周代宮廷儺祭可分為國儺、天子儺、大儺等，一年三次，而專職儺祭之官，則稱「方相氏」，其地位相當於巫，稱之方相，亦即「放相」，乃狂放可怖之貌。方相氏形象於史有載：

方相氏，掌蒙熊皮，黃金四目，玄衣朱裳，執戈揚盾，帥百隸而時難，以索室毆疫。<sup>36</sup>

漢代鄭玄注曰：

蒙，冒也。蒙熊皮者以驚毆疫癘之鬼。如今魃頭也。時難，四時作方相氏以儺卻凶惡也。<sup>37</sup>

據周華斌考定，「黃金四目」實為虎口獸角的饕餮型青銅面具，確有狂放之相。<sup>38</sup>方相氏「蒙熊皮，黃金四目」乃神獸形態；「玄衣朱裳，執戈揚盾」係武士裝扮，商周儺祭以其為首，率領百隸，驅鬼逐疫。「百隸」在儺舞時，亦化為獸形，湖北出土之戰國曾侯乙墓內棺彩繪圖，即畫有十餘個儺舞人形，均為大頭方面，戴角執戈，張口呼噪，以戈柄擊地，頓足而舞。<sup>39</sup>此活動不僅對後世宗教儀式影響甚大，其更可視為後代戲劇表演之濫觴。

<sup>34</sup> 郭沫若：《殷周青銅器銘文研究》（北京：科學出版社，1961年），頁20。

<sup>35</sup> 周華斌：《中國戲劇史論考》（北京：北京廣播學院出版社，2003年1月），頁202-221。以下所引該書，皆據此本。

<sup>36</sup> 〔漢〕鄭玄注、〔唐〕賈公彥疏：《周禮注疏》（臺北：藝文印書館，2001年12月，《十三經注疏》本，第3冊），頁475。以下所引該書，皆據此本。

<sup>37</sup> 〔漢〕鄭玄注、〔唐〕賈公彥疏：《周禮注疏》，頁475。

<sup>38</sup> 周華斌：《中國戲劇史論考》，頁188-196。

<sup>39</sup> 廖奔：《中國戲劇圖史》（河南：河南教育出版社，1996年8月），頁16，圖1-16。

先秦兩漢時期，驅儺儀式增添十二神，其各有驅魅功能與鎮辟對象，郟縣東漢墓石棺大儺圖（附圖五）中，可見為首的方相氏執杖開道，眾儺神聚集鬼疫，拖拉肩扛，驅趕捕捉之情景。且《後漢書·禮儀志》亦有所載：

先臘一日，大儺，謂之逐疫。……方相氏黃金四目，蒙熊皮，玄衣朱裳，執戈揚盾。十二獸有衣毛角。中黃門行之，冗從仆射將之，以逐惡鬼于禁中。……黃門令奏曰：「侂子備，請逐疫。」於是中黃門倡，振子和，曰：「甲作食凶，腓胃食虎，雄伯食魅，騰簡食不祥，攬諸食咎，伯奇食夢，強梁、祖明共食磔死寄生，委隨食觀，錯斷食巨，窮奇、騰根共食蠱。凡使十二神追惡凶，赫女軀，拉女幹，節解女肉，抽女肺腸。女不急去，後者為糧！」因作方相與十二獸槪。囀呼，周簷前後省三過，持炬火，送疫出端門；門外駟騎傳炬出宮，司馬闕門門外五營騎士傳火棄雒水中。百官官府各以木面獸能為儺人師訖，設桃梗、鬱樞、葦茭畢，執事陞者罷。<sup>40</sup>

這裡具體描繪出漢代儺儀，由此可知，漢代之時，封建秩序漸漸確立，為適應封建階層觀念之需要，神鬼形象角色出現更細密之分工，在這種情形下，方相氏形象亦產生裂變，派生出形象相異，各司其職的辟邪神物，如引文所言「甲作食凶，腓胃食虎，雄伯食魅……」皆是如此。此外，漢代儺祭中，除方相氏戴「黃金四目」面具外，十二神獸亦戴有木製神獸面具，由目前所掌握史料觀之，此應為我國關於木製面具的最早文字記載。

漢魏之際，佛道滋蔓，與固有神仙巫風相結合，於是驅邪降妖的行列陸續增添了被神格化的佛道法師與歷代名將，如敦煌寫本標號伯二四四四號的《太上洞淵神咒經》<sup>41</sup>「斬鬼品第七」描述如下：

今何鬼來病主人，主人今危厄，太上遣力士、赤卒，殺鬼之眾萬億，孔子執刀，武王縛之，鍾馗打殺得，便付之辟邪。<sup>42</sup>

鍾馗作為驅病斬鬼的角色形象相當明顯，且其與孔子、武王等歷史人物一起出現於經中，說明了鍾馗並非作者隨意創作，而是取材自當時家喻戶曉的民間傳說人物。此外，王重民擬題的斯二〇五五〈除夕鍾馗驅儺文〉言曰：

五道將軍親至，口（部）領十萬熊羆，衣（又）領銅頭鐵額，魂（渾）身物（總）著豹皮，口（敕）使硃砂染赤，咸稱我是鍾馗，捉取浮游浪鬼，積郡掃出三峽。<sup>43</sup>

由此，更可看出，五道大將軍裝扮鍾馗模樣，著銅頭面具，披豹皮獸衣，抹硃砂，捉拿浮游浪鬼形象。時至隋代，驅儺儀式改由鼓吹令統帥，逐疫時鼓角齊鳴，作方相與十二獸舞戲，行儺的表演成分增強。唐代儺儀有所更動，據《樂府雜錄》記載：

用方相四人，戴冠及面具，黃金為四目，衣熊裘，執戈，揚盾，口作「儺、儺」之聲，以除逐也。右十二人，皆朱髮，衣白□畫衣。各執麻鞭，辦麻為之，長數尺，振之聲甚厲。……侂子五百，小兒為之，衣朱褶、素襦，戴面具。……<sup>44</sup>

唐人驅儺，改由太常寺樂人操辦，方相氏改為「戴冠及面具」，十二獸由「有毛衣角」變成「朱髮白衣」，並手持麻鞭，甩響聲厲，此外，侂子亦戴上面具。由此可見，唐代宮廷大儺已漸脫離宗教儀式，改向

<sup>40</sup> [南朝宋]范曄：《後漢書》（臺北：世界書局，《文淵閣四庫全書彙要》本，1988年2月），冊93，頁271-272。

<sup>41</sup> 該經最初十卷成書時間約在陳、隋之際。

<sup>42</sup> 黃永武主編：《敦煌寶藏》，（臺北，新文豐出版公司，1985年），第120冊，頁480。

<sup>43</sup> 艾麗白：〈敦煌寫本中的大儺儀禮〉，謝和耐、蘇遠鳴等著、耿昇譯：《法國學者敦煌學論文選萃》，（北京，中華書局，1993年），頁263。

<sup>44</sup> [唐]段安節：《樂府雜錄》（北京：中國戲劇出版社，1982年11月，《中國古典戲曲論著集成》本，第1冊），頁43-44。以下所引該書，皆據此本。

樂舞表演發展，娛樂性質增強，宗教性質漸微。

#### （四）宋代儺祭

我國儺儀，系統有二，一為由漢至唐，以方相氏與十二獸為主的「獸神」系統，其源於先秦巫術文化，較為封閉，多保持固定模式，變化不大；宋代以降，儺祭則演變為「人格神」系統，已趨於世俗化與娛樂化，如《東京夢華錄》「除夕」條記載：

至除日，禁中呈大儺儀，並用皇城親事官，諸班直戴假面，繡畫色衣，執金槍龍旗，教坊使孟景初身品魁偉，貫全副金鍍銅甲裝將軍。……又裝鍾馗、小妹、土地、竈神之類，共千餘人，自郡中驅祟出南薰門外轉龍彎，謂之『埋祟』而罷。<sup>45</sup>

北宋末年，宮廷大儺已未見方相氏與十二獸身影，取而代之者係「諸班直戴假面」裝鍾馗、裝判官的龐大隊伍，此種著假面、扮神祇的儺儀隊伍，多達上千人，規模之大，面具之豐，實為罕見。又宋代陸游《老學庵筆記》記載：

政和中大儺，下桂府進面具。比進到，稱一副，初訝其少；乃是以八百枚為一副，老少妍陋無一相似者，乃大驚。<sup>46</sup>

如此「老少妍陋無一相似」的假面形象，已帶有濃郁的世俗娛樂成分，這說明宋代面具不僅製作工藝較前一時期有巨大進步，且角色也變得更為繁富多彩，這是儺祭向儺戲演變的必然結果，更是宗教性假面向民間遊藝靠攏的象徵，宋代儺俗面具已然蘊含了後世戲曲臉譜的個性化追求。

### 三、娛樂性假面與塗面

帶有宗教圖騰色彩的原始祭祀樂舞，啟迪了人們的戲劇觀念，然當此種樂舞的宗教巫儺性質逐漸淡化，以人為中心的娛樂審美觀念日漸滋長，而愈向初級戲劇邁進。若言娛樂性假面，則不可不提宮廷百戲與唐人歌舞戲。

#### （一）宮廷百戲

封建社會初期的歌舞表演情況與商周時期相去不遠，民間藝術持續發展，宮廷禮樂日趨僵化，為配合皇親貴胄日漸奢靡的娛樂需求，宮廷樂舞開始加入民間藝術的娛樂元素。

百戲，係唐以前各種歌舞雜技表演之泛稱，其當源於帶有軍舞色彩之「角抵」活動，秦併天下後，角抵競技傳入宮廷，與俳優同場競演，《史記·李斯傳》即言：「是時二世在甘泉，方作穀抵優俳之觀。」迄至漢代，百戲更增以四夷之樂、奇幻之術，使之成為瑰麗壯觀的綜合性表演藝術。百戲的重要特徵之一，即是「幻化」，除興雲吐霧、畫地成川、撮土為岩等惑人法術外，尚有假形假面化妝。漢代宮廷設有專門藝人，稱之為「常从象人」和「秦倡象人員」，《漢書》顏師古注之曰：「孟康曰：象人若今戲魚蝦獅子者也。韋昭曰：著假面者也。」<sup>47</sup>由此可證，象人乃當時著假形假面演員之專稱。

##### 1.角抵戲（附圖六）

<sup>45</sup> 孟元老等：《東京夢華錄：外四種》（臺北：大立出版社，1980年），頁62。以下所引該書，皆據此本。

<sup>46</sup> 〔宋〕陸游：《老學庵筆記》（西安：三秦出版社，2003年1月），頁321。

<sup>47</sup> 〔東漢〕班固：《漢書·禮樂志》（臺北：鼎文書局，1986年10月），頁1073。

角抵始於上古角力活動，本為原始時代祭蚩尤的儀式舞蹈，逐漸在民間發展為武術競技表演。關於角抵戲之化妝，任昉《述異記》載曰：「今冀州一帶有蚩尤戲，其民兩兩三三，頭戴牛角而相抵。漢造角抵戲，蓋其遺制也。」<sup>48</sup>由於最早的角抵係摹擬皇帝大戰蚩尤情狀，蚩尤作為戰敗一方，故面容被描繪成窮凶惡極之狀，銅頭鐵額，生有犄角，是故，漢代表演角抵時，便著雙角獸形面具，手舞足蹈，相互較競。

## 2.東海黃公

角抵戲源自秦末，迄漢代，已發展出類似故事性質之「東海黃公」劇，漢時已有宮廷演出之記載。《西京雜記》載曰：

有東海人黃公，少時為術能制蛇御虎，佩赤金刀。以絳繒束髮，立興雲霧，坐成山河。及衰老，氣力羸憊，飲酒過度，不能復行其術。秦末有白虎見於東海，黃公乃以赤刀往厭之，術既不行，遂為虎所殺。三輔人俗用以為戲。漢帝亦取以為角抵之戲焉。<sup>49</sup>

依此記載，可知角抵戲已有特定情節與結局，劇中競技並非由實力決定，而是黃公必當死於虎下；此外，兩位演員亦有特定服飾與化妝，如黃公必然絳繒束髮、佩赤金刀，另一演員則扮虎形。四川郫縣出土東漢曼衍角抵和水嬉畫像石，曼衍角抵之戲刻在上部，共七人，均赤足假面，其中第四人頭上束三髻，曲肘前臂向上，坐在頭部向左的蛇虎身上，可能即是「東海黃公」。此外，山東沂南出土的畫像石上，迎虎擊刺的黃公亦形似戴有假面，其他與獸搏鬥的百戲演出也有著面具者，可見漢代角抵係以假面樂舞，將驚心動魄之爭轉為娛人之劇。

## 3.魚龍曼衍

此為扮演仙界神獸之大型假面歌舞表演，「魚龍」指舍利獸所幻化之比目魚與黃龍；「曼衍」則為古代百尋巨獸。張衡〈西京賦〉載有其演出情狀之描寫：

神山崔巍，欵從背見。熊虎升而挈攬，狷超而高援。怪獸陸梁，大雀跋踖。白象行孕，垂鼻轉困。海鱗變而成龍，狀蜿蜿以蠃蠃。舍利颺颺，化為仙車。驪駕四鹿，芝蓋九葩。蟾蜍與龜，水人弄蛇。奇幻儵忽，易貌分形。<sup>50</sup>

此歌舞表演中之百靈巨獸，均係優人著假形假面以扮之。如山東沂南漢墓石刻之象人圖（附圖七），即由「龍戲」、「魚戲」、「豹戲」和「雀戲」所組成，龍戲及魚戲因體型龐大，故由數名優人假形扮演；雀戲乃由一名象人身著五彩羽衣，插雙翼鳳尾，頭戴鳳首羽冠，口含綬帶，扮成鳳凰，前有一人戴假面著彩衣，手持梧桐樹，引鳳起舞；至於豹戲，則由倡優戴獸面，著豹衣，左手持蛇，右拿假面，作獸形而立，前有一人雙手據地，雙足上蹬，作拿頂翻筋斗之姿。

從上所述，可知假面假形在漢代百戲中運用廣泛，已由傳統宗教祭祀樂舞轉而為娛樂百戲服務，成為當時演出的主要化妝方式。時至魏晉六朝，政權割據更替，大漢帝國角抵百戲演出的盛大場面不復存在，但相對而言，魏晉南北朝時代各民族頻繁交流與宮廷民間兼容並蓄，使百戲雜技得到空前發展，為盛唐樂舞奠定堅實基礎。

百戲發展，迄至兩宋，分為宣赦雜技與諸軍雜技，前者乃是於赦免罪犯大典時，表演雜技；後者則為雜於百戲中之神鬼表演，注重歌舞，糅合雜技與武打，又輔之以假面與煙火等幻術，其與驅崇大儺相異，只為節日助興、祭典犒神所行之。宋初鑒於五代興亡與地方藩鎮相關，故集天下精兵於京師，直隸君王，殿前斯分十軍，各有其技藝活動與能手，其中左右兩軍即為宮廷表演百戲之伶

<sup>48</sup> [梁]任昉：《述異記》（臺北：臺灣商務印書館，1986年3月，《景印文淵閣四庫全書》本，第1047冊），頁613。

<sup>49</sup> [漢]劉歆：《西京雜記》（臺北：臺灣商務印書館，1965年，四部叢刊初編縮本），頁8。

<sup>50</sup> 張衡：〈西京賦〉，收入[梁]蕭統編、[唐]李善注：《文選》（臺北：華正書局，2000年10月），頁48。

人，其雖名列軍籍，號稱「諸軍」，平日卻在民間瓦舍演出，若遇宮中慶典，再依戶籍徵召。《東京夢華錄》卷七「駕登寶津樓諸軍呈百戲」條記載：

駕登寶津樓，諸軍百戲，呈於樓下。……唱訖，鼓笛舉一紅巾者弄大旗，次獅豹入場，坐作進退，奮迅舉止畢。次一紅巾者，手執兩白旗子，跳躍旋風而舞，謂之「撲旗子」。及上竿、打筋斗之類訖，樂部舉動，琴家弄令，有花妝輕健軍士百餘，前列旗幟，各執雉尾、蠻牌、木刀，初成行列，拜舞互變開門奪橋等陣，然後列成偃月陣。樂部復動蠻牌令，數內兩人出陣對舞，如擊刺之狀，一人作奮擊之勢，一人作僵仆。出場凡五七對，或以槍對牌，劍對牌之類。忽作一聲如霹靂，謂之「爆仗」，則蠻牌者引退，煙火大起，有假面披髮，口吐狼牙煙火，如鬼神狀者上場。著青帖金花短後之衣，帖金皂，跣足，攜大銅鑼隨身，步舞而進退，謂之「抱鑼」。繞場數遭，或就地放煙火之類。又一聲爆仗，樂部動《拜新月慢》曲，有面塗青綠，戴面具金睛，飾以豹皮錦繡看帶之類，謂之「硬鬼」。或執刀斧，或執杵棒之類，作腳步躡立，為驅捉視聽之狀。又爆仗一聲，有假面長髯，展裹綠袍靴簡，如鍾馗像者，傍一人以小鑼相招和舞步，謂之「舞判」。繼有二三瘦瘠、以粉塗身，金睛白面，如鬪體狀，繫錦繡圍肚看帶，手執軟仗，各作魁諧趨踰，舉止若排戲，謂之「啞雜劇」。又爆仗響，有煙火就湧出，人面不相睹，煙中有七人，皆披髮紋身，著青紗短後之衣，錦繡圍肚看帶，內一人金花小帽、執白旗，餘皆頭巾，執真刀，互相格鬥擊刺，作破面剖心之勢，謂之「七聖刀」。忽有爆仗響，又後煙火。出散處以青幕圍繞，列數十輩，皆假面異服，如祠廟中神鬼塑像，謂之「歇帳」。又爆仗響，卷退。次有一擊小銅鑼，引百餘人，或巾裏，或雙髻，各著雜色半臂，圍肚看帶，以黃白粉塗其面，謂之「秣踰」……。

51

此為一套鬼神系列的表演，有舞步、道具，更值得重視的是假面與塗面化妝。簡而言之，宋廷百戲已充分將假面運用於神鬼表演之中，此外，更加入塗面化妝，前者如抱鑼、舞判、歇帳；後者則有啞雜劇、秣踰等，同時，宋廷百戲又受當時流行風俗之影響，採用假面與塗面相互結合的化妝模式，如硬鬼，充分顯示宋代假面表演藝術的高超水準。

## （二）唐人歌舞戲

中國古典戲曲之起源眾說紛紜，除巫儺歌舞、宮廷樂舞百戲外，亦有以古優為起源之一，本文將以羅師麗容《曲學概要》中所言「民間歌舞」與「宮廷古優」兩大系統討論之<sup>52</sup>。

### 1. 歌舞戲

中國古史中，唐朝以樂舞文化發達而著稱，隨著南北朝分裂局面結束，隋唐樂舞融合了南北迥異的歌舞藝術，此時，胡風西來，唐人歌舞戲趁勢吸收外來音樂與假面藝術，形成獨具特色之歌舞風俗。以龜茲出土之唐舍利盒《蘇莫遮》歌舞圖（附圖八）為例，其全圖繪有二十一位樂舞者，由臉型與服飾約可判斷為西域民族，其分為舞隊與樂隊二部分，前者十三人，八位舞者戴著兔、犬等假面，餘者深目長髯，作武士打扮，其攜手連巾，抬腿舞蹈；樂隊八人隨之於後，著滾邊長袍，腰繫短劍，演奏樂器。此類胡人假面不僅流行於當時，更影響了唐人歌舞戲之假面藝術。唐朝歌舞戲具備較為完整之故事情節，有唸白、歌唱等不同表現手法，亦有固定裝扮，具有後世戲曲藝術之雛型。若言唐代流傳廣泛、影響深遠的歌舞戲，則不可不稱踏謠娘、蘭陵王及鉢頭，然因本文係以假面塗面為主要探討對象，故此部分將以蘭陵王為主要論述對象。

唐代最著名之歌舞戲乃《蘭陵王入陣曲》，又稱「大面」、「代面」。崔令欽《教坊記》「大面」條曰：

<sup>51</sup> 孟元老等：《東京夢華錄：外四種》，頁 42-43。

<sup>52</sup> 羅師麗容：《曲學概要》（臺北：里仁出版社，92 年 9 月），頁 129-148。以下所引該書，皆據此本。

大面出北齊。蘭陵王長恭，性膽勇而貌若婦人，自嫌不足以威敵，乃刻木為假面，臨陣著之。因為此戲，亦入歌曲。<sup>53</sup>

又段安節《樂府雜錄》「鼓架部」言：

戲有代面——始自北齊神武弟，有膽勇，善鬪戰，以其顏貌無威，每入陣即著面具，後乃百戰百勝。戲者衣紫，腰金，執鞭也。<sup>54</sup>

《舊唐書·音樂志》亦載：

代面出於北齊，北齊蘭陵王長恭，才武而面美，常著假面以對敵，嘗擊周師金墉城下，勇冠三軍，齊人壯之，為此舞以效其指麾擊刺之容，謂之曰蘭陵王入陣曲。<sup>55</sup>

由上述引文可知，《蘭陵王》樂舞形成於北齊軍隊，唐代沿用為宮廷教坊樂舞，頭戴假面，仿效蘭陵王指揮戰爭神態。周華斌指出現存日本蘭陵王面具（附圖九）共有四點特色：一為面目凶狠，二係頂飾瑞獸，其次乃高鼻深目，四為吊顎動睛。<sup>56</sup>周華斌認為蘭陵王面具傾向寫實，充滿殺氣，此與儼面相關，然據周芑谷推證，《蘭陵王》本為陣戰武舞，面目凶狠乃示其奮勇殺敵之貌，至於高鼻深目，則係長恭本為胡人，若像人之貌，則面具當為胡人之形，且將面具繪成凶惡之貌，兩軍對戰時，亦有嚇阻作用。<sup>57</sup>此外，關於面具材質，我國古代兩軍交戰，素有戴面具護衛之傳統，銅頭鐵額，重鎧浴鐵；然《蘭陵王入陣曲》為唐人歌舞表演，若戴金屬面具，必不利於場上演出，故《教坊記》言「刻木為假面」，便於表演時，蘭陵王執桴轉身，回首斥喝，顯現剛健豪放之氣勢。

## 2. 參軍戲

參軍戲是倡優用以諷諫之滑稽戲，其取材於現實生活，是以調笑與說白為主的表演形式。參軍戲之源起，有下列二說，其一見於段安節《樂府雜錄》「俳優」條：

開元中，黃幡綽張野狐弄參軍——始自後漢館陶令石耽。耽有贓犯，和帝惜其才，免罪；每宴樂，即令衣白夾衫，命優伶戲弄辱之，經年乃放，後為參軍，誤也。開元中有李仙鶴善此戲，明皇特授韶州同正參軍，以食其祿，是以陸鴻漸撰詞云「韶州參軍」，蓋由此也。<sup>58</sup>

其二見《太平御覽》卷五六九〈優倡門〉引《趙書》：

石勒參軍周延，為館陶令，斷官絹數百疋，下獄，以八議宥之。後每大會，使俳優，著介幘，黃絹單衣。優問：「汝為何官，在我輩中？」曰：「我本為館陶令」，斗數單衣，曰：「正坐取是，故入汝輩中」以為笑。<sup>59</sup>

曾師永義以為，若論其表演形式，則當如段氏所云，始於東漢和帝，而若論其名稱，則當定於後趙石勒。<sup>60</sup>參軍戲演出特點如下，一為科白並重，以諧趣對話與動作為主；二係參軍、蒼鵠對立，一智一愚，透過形態神情、問答呼應表現之；三乃滑稽、譏諷相互配合，以調笑戲謔進而諷諫匡正；最後，參軍

<sup>53</sup> [唐]崔令欽：《教坊記》（北京：中國戲劇出版社，1982年11月，《中國古典戲曲論著集成》本，第1冊），頁17。

<sup>54</sup> [唐]段安節：《樂府雜錄》，頁44。

<sup>55</sup> [後晉]劉昫撰：《舊唐書》（臺北：鼎文書局，1981年元月），頁1047。

<sup>56</sup> 周華斌：《中國戲劇史論考》，頁19-22。

<sup>57</sup> 周芑谷：〈蘭陵王假面樂舞考〉，《有鳳初鳴年刊》創刊號，頁180-182。

<sup>58</sup> [唐]段安節：《樂府雜錄》，頁49。

<sup>59</sup> [宋]李昉等撰：《太平御覽》（臺北：商務印書館，1997年1月，《景印文淵閣四庫全書》本，第898冊），卷569，頁311。以下所引該書，皆據此本。

<sup>60</sup> 曾師永義：《參軍戲與元雜劇》（臺北：聯經出版事業公司，1992年4月），頁2-8。

戲雖以科白為主，然至中唐時期，已有歌唱技藝參入其中。由此可知，參軍戲演出時，優伶臉部表情尤為重要，故不宜使用假面化妝，然何以凸顯倡優面部？《雲溪友議》卷九「艷陽詞」條載元稹贈劉采春詩曰：

新妝巧樣畫雙娥，慢裏恒州透額羅。正面偷輪光滑笏，緩行輕踏皺紋靴。言詞雅措風流足，舉止低回秀媚多。更有惱人腸斷處，選詞能唱望夫歌。<sup>61</sup>

劉采春為當時著名俳優，善弄參軍，由「新妝巧樣畫雙娥，慢裏恒州透額羅」二句可知參軍演出當有化妝。此外，《太平御覽》卷四九六〈雜錄〉四「趙存」條引《乾饌子》云：

馮翊之東窟谷，有隱士趙存者，元和十四年，壽逾九十。……及為馮翊太守，參軍等多名族子弟，以象先性仁厚，於是與府僚共約戲賭。一人曰：「我能旋笏于廳前，硬努眼眶，衝揖使君，唱喏而出，可乎？」眾皆曰：「誠如是，甘輸酒食一席。」其人便為之，象先視之如不見。又一參軍曰：「爾所為全易，吾能于使君廳前，墨塗其面，著碧衫子，作神舞一曲，慢趨而出。」群僚皆曰：「不可，誠敢如此，吾輩當斂俸錢五千，為所輸之費。」其二參軍便為之，象先亦如不見。皆賽所睹，以為戲笑。其第三參軍又曰：「爾之所為絕易，吾能于使君廳前，作女人梳妝，學新嫁女拜舅姑四拜，則如之何？」眾曰：「如此不可，仁者一怒，必遭叱辱。倘敢為之，吾輩愿出俸錢十千，充所輸之費。」其第三參軍，遂施粉黛，高髻笄釵，女人衣，疾入，深拜四拜。象先又不以為怪。景融大怒曰：「家兄為三輔刺史，今乃成天下笑具。」象先徐語景融曰：「是渠參軍兒等笑具，我豈為笑哉？」<sup>62</sup>

由此亦可印證，參軍戲除「新妝畫眉」外，尚可「墨塗其面」，亦可「施粉黛，高髻笄釵，著女人衣」。參軍戲只是一種具有戲劇因素的藝術表演，其與歌舞戲共同奠定了我國古典戲曲之基石，而塗面化妝亦隨著參軍戲的傳播與演化，逐漸受到重視，進而成為我國古典戲曲臉譜中不可或缺的一環。

## 四、中國古典戲曲臉譜演變

曾師永義於〈中國古典戲劇的形成〉一文中嘗言：

中國古典戲劇的源流有如長江大河，濫觴雖微，而涵容力極強，隨著時空的展延，流經之地，必匯聚眾流，以成浩蕩之勢。<sup>63</sup>

羅師麗容亦言古典戲曲之起源可分為民間系統的音樂、舞蹈、雜技，與宮廷系統的滑稽調笑、插科打諢。<sup>64</sup>前者起於古代歌舞、角抵戲、東海黃公，迄至唐人歌舞戲；宮廷敘事系統則始於六國古優，演變至唐人參軍。時至兩宋，民間系統之角抵戲、踏謠娘，與宮廷系統之古優、參軍戲有合而為一之勢，而產生所謂宋雜劇，其包含各項百戲雜技與滑稽諷諫精神。中國古典戲曲有此演變趨勢，臉譜化妝亦然，其隨著戲劇形成之腳步，融合歌舞、敘事二系統之假面與塗面，形成當今所見之臉譜。

### （一）假面與塗面之合流

由前文所述，可知臉譜發端於二，一為假面之移植，二為面部特徵之摹寫。王國維〈面具考〉言之：

<sup>61</sup> [唐] 范攄：《雲溪友議》（臺北：廣文出版社，《古今詩話叢編》本，1971年9月），卷9。

<sup>62</sup> [宋] 李昉等撰：《太平御覽》（臺北：商務印書館，1997年1月，《景印文淵閣四庫全書》本，第897冊），卷496，頁554。

<sup>63</sup> 曾師永義：《中國古典戲劇的認識與欣賞》（臺北：正中書局，2002年10月臺初版），頁2。

<sup>64</sup> 羅師麗容：《曲學概要》，頁129-148。



面具之興古矣。周官方相氏掌蒙熊皮，黃金四目，玄衣朱裳，執戈揚盾，似已為面具之始。……其用諸歡樂，始於漢之象人，而文康樂、代面戲、安樂踵之。宋之面具雖盛於政和，而未聞諸雜戲。蓋由塗面既興，遂取代之歟？<sup>65</sup>

其〈塗面考〉亦云：

塗面起於何世，今不可考，其見於載籍者，……則唐時舞人，固有塗面之事。至後唐莊宗，自傅粉墨稱李天下，則又在其後。宋時則五花鬻弄，亦傅粉墨。又蔡攸侍宴，短衣窄袖，塗抹青紅，什倡優侏儒，足為五采塗面之證。元則以墨點破其面者為花旦。至五采塗面，雖元時無聞，然唐宋既行，元固不能無之矣。<sup>66</sup>

由前文所述與王國維之引文觀之，「假面」與「塗面」是在兩種情形下發生的。

## 1. 古巫歌舞

假面即為面具，始於遠古祭祀歌舞。原始先民為求圖騰神保佑，故戴獸頭、披獸皮，摹擬圖騰神形貌動作，載歌載舞，以取悅神祇，祈求賜福除厄。此種「百獸率舞」的動物性裝扮，影響了秦漢角抵藝人「頭戴牛角而相抵」，此外，漢代百戲《東海黃公》與《魚龍曼衍》中，由象人所扮演的白虎及魚龍豹雀，更係假形樂舞之代表。

與假形樂舞同時發展者，乃假面樂舞。原始假面，起初亦為動物形象，然經時代演變，神形凌駕獸面，後又漸為人物形象所取代。周代宮廷大儺，以方相氏為首，其「黃金四目，掌蒙熊皮，玄衣朱裳，執戈揚盾」，乃獸形樂舞之狀，又漢代儺祭，方相氏與十二獸各有特定木制面具。魏晉六朝，佛道神仙、歷代名將進入驅儺儀式，面具改為「銅頭鐵額」的神人形象。時至唐代，方相氏「戴冠及面具」，十二獸由「有毛衣角」變成「朱髮白衣」，侏子亦戴上面具，由此可見，唐代大儺已漸脫離宗教儀式，趨向娛樂表演發展，此外，唐代《代面》、《鉢頭》等歌舞戲皆戴有木製假面<sup>67</sup>，世俗性與娛樂性皆較前代更為活躍。宋代以降，儺祭演變為「人格神」系統，趨向世俗化與娛樂化，傳統的方相氏與十二獸已不復見於驅儺隊伍中，取而代之者是著假面、扮神祇的龐大儺儀隊伍，此外，宋廷百戲與民間儺儀亦大量使用假面，可知宋代面具不僅製作工藝有巨大進步，角色也更加豐富多彩，這是儺祭向儺戲演變的必然結果，更是宗教性轉化為世俗娛樂的重要象徵。

## 2. 倡優調笑

中國古典戲曲的另一起源，即為「塗面」。塗面化妝可區分為二，一為俊扮，又稱素面或潔面，以演員的本色臉為主，描眉勾眼，敷粉點唇，旨在美化；一為花扮，又稱花面、大面，係以粉墨或油墨改變五官正常位置，重在詼諧。因本文是以古典戲曲臉譜為出發，故不論俊扮，僅以花扮為探討對象。塗面化妝，始於古優，《史記》所載，楚人扮孫叔敖故事乃係塗面一類，又唐人參軍「墨塗其面」，以為笑謔。發展至宋代，更有「花妝輕健」之軍士、「金睛白面」之啞雜劇與「以黃白粉塗其面」的秣蹠。

由上可知，假面造型源於古巫歌舞，塗面化妝來自倡優調笑，前者用之於扮演鬼神，後者則多為模仿人物。然二者何時相互影響交融，演為今日所見之臉譜？此說不僅年代久遠，文獻資料短缺，不易查考。但筆者加以推之，唐代可能為二者合流之時，因假面於唐時已轉為娛樂游藝所用，塗面化妝在唐朝亦頗為盛行，且唐明皇創梨園之初，皆歌者不舞，舞者不歌，後演變為歌舞並重，是故，面具難以配合歌唱之缺點因而顯露，此外，戴木製面具或唱或舞，對於表演藝人實為負擔，不利場上演出，於是漸漸廢除假面，改以粉墨塗面，仿效面具神態，此後粉墨化妝逐漸興起，進而成為古典戲曲之臉譜。

<sup>65</sup> 王國維：《論曲五種》（臺北：藝文印書館，1975年9月3版），頁113-114。以下所引該書，皆據此本。

<sup>66</sup> 王國維：《論曲五種》，頁114-115。

<sup>67</sup> 《代面》假為蘭陵王之面；《鉢頭》則係胡人之面。

## (二) 宋雜劇之塗面化妝

以踏謠娘為主的民間系統與參軍戲為主的宮廷系統融合，亦即以歌舞戲與科白戲融合，產生了宋雜劇，後又因政治因素影響，宋雜劇一分為二，北方地區與金優伶融合，產生金院本，南方則持續發展為狹隘的南宋雜劇，然不論南北，皆對元雜劇的發展與成熟產生甚大影響。塗面化妝亦然，敷粉塗墨，當時習稱「抹土搽灰」，所謂抹土搽灰，灰指白色，因塗滿臉，故稱「搽」；土指黑色，僅塗抹線條於臉上，故稱「抹」。以下將藉宋代之戲曲文物，對於當朝塗面化妝之特色加以分析探究。

宋人雜劇在傳學教坊十三部中，名列正色，乃各種技藝之首要品類，《都城紀勝》「瓦舍眾伎」條言：

雜劇中末泥為長，每四人或五人為一場。先做尋常熟事一段，名曰艷段；次做正雜劇，通名為兩段。末泥色主張，引戲色吩咐，副淨色發喬，副末色打諢，又或添一人裝孤。<sup>68</sup>

宋雜劇主要角色有副淨、副末、末泥、引戲及孤，而此五名主要角色，亦成為吾輩判斷當時塗面化妝所關注之處。

### 1. 《五瑞圖》(附圖十)

清代羅振玉《石渠寶笈三編》著錄，於「乾清宮藏」項下，題有「蘇漢臣畫《五瑞圖》」。蘇漢臣乃南北宋間人，善畫嬰戲，其常以孩童為題材，以市井生活為內容，而《五瑞圖》亦為嬰戲圖之一。

圖中五人手腳均小，皆著兒童軟鞋，且服飾幪頭均未合身，應是孩童喬裝嬉戲之圖。右下一人，綠面具紅虬髯，露出本耳，其裹交腳幪頭，著綠袍，反裹袍肚，繫帶執笏，作官員裝扮，應為裝孤。右上一人，似戴面具掛長髯，裹幪頭，著交領袍，腰繫葫蘆，或為副末。中一人，裹幪頭，著彩雲繡衣，以墨塗八字眉、一字鼻與烏嘴圈，當是副淨，其與右上者皆展臂屈膝，身段張狂，為滑稽調笑角色。左下一人，眉目清秀，裹展腳幪頭，著長衫袍肚，或為末泥。左上一人，似帶有耳面具，裹曲腳幪頭，著交領衫，雙手各執一小鼗鼓，此人疑為引戲。五人各有裝扮，面敷粉墨或配戴面具，踏舞行進，應是孩童模仿成人搬演雜劇無疑。

### 2. 《百子圖》(附圖十一)

《百子圖》，經周華斌考釋，應為南宋後期寶祐年間（1253—1258）前後作品。<sup>69</sup>此圖係以「散點透視」方法，在畫面上安排一組組節目，集中表現節目形態，是故，不需如《五瑞圖》一般，詳細畫出各個行當。

《百子圖》所呈現的節目，多為以丑角為主之劇目，如《病爺老》、《老孤遣旦》、《鬧學堂》、《打虎艷》、「漁家樂」等等。宋代丑角化妝最有特色之處，即在於「烏嘴」。宋元南戲《張協狀元》中的丑角呆小二言：「我一番見她在廟前立地，我便問她，貧女姐姐，你又恁地孤孤單單，我恁地白白淨淨的……」末答道：「只是嘴烏。」此外，同劇丑扮丞相王德用亦稱：「願我捉得一盞粉，一錠墨。把墨來畫烏嘴，把粉去門上畫個白鹿。」由此可知，「烏嘴」乃是宋代丑角普遍使用的化妝式態，而《百子圖》中，不論年齡老少、地位高低，各種人物形象，若為丑角，則定畫烏嘴，有些烏嘴甚至與鬚髯相連，表現滑稽神態。

### 3. 《燈戲圖》(附圖十二)

<sup>68</sup> 孟元老等：《東京夢華錄：外四種》，頁96。

<sup>69</sup> 周華斌：《中國戲劇史論考》，頁57-60。

《燈戲圖》，乃南宋朱玉所繪，亦為寶祐年間（1253—1258）作品，此圖內容為慶賀上元節之舞隊表演。

《燈戲圖》舞隊共十三人，為首一人戴插花幘頭，右眉眼間斜貫一道墨色，腰間插一紙帖，手捧彩牌，上題「慶賞上元美景」；第二人，墨口嘻笑，似為「李大口」；第三人，八字垂眉，以墨染口；第四人，畫有黑嘴圈與黑眼圈，其與前者均持團扇，步伐一致，互為呼應，後者渾裹駐一蛾蝶，以左手拂之，此二人應是表演「撲蝴蝶」；第五人與第六人，皆以墨點眉，腮邊亦點墨痣，前者肩扛棍擔，棍上套一帶索，後者肩扛青竹苗，兩人應做村夫裝扮，舞步相仿，似為「村田樂」；第七人，衣衫不整，表情痴呆，額上似有花樣，頭頂梳一孩兒辮；第八人，墨染大口，腮邊點痣，其為前者打羅傘，二人表演似為「大憨兒」；第九人，帶曲腳幘頭，足蹬皂靴，八字垂眉，墨染大口，右目眇；第十人，村夫裝扮，亦以墨染口，持棍筒搥打前者，第九人應是「瞎判官」，第十人則為「夾棒」；第十一人，以墨點眉，頭戴譚裹，肩扛椅架，應是「交椅」；第十二人，頭部奇長，似為假頭傀儡；最末一人，亦以墨染口，戴簪花幘頭，手持巾裹團扇，扭怩作態，應為表演「裝態」。周華斌認為，《燈戲圖》所繪元宵社火舞隊，除為首領隊外，其餘十二名表演者均戴假頭<sup>70</sup>，然鄙意以為，除第七人與第十二人頭部比例不同，可能為假頭傀儡者外，餘皆以墨染其口，或塗眉點痣，可見得，「抹土搽灰」應是當時流行的表演化妝模式。

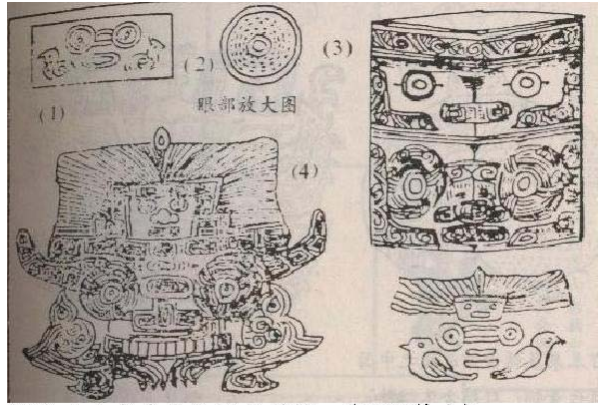
## 結語

綜上所述，可知遠古時代，面具、原始巫術與舞蹈為伴生、同步之關係，假面始於遠古祭祀歌舞。原始先民為求圖騰神保佑，故戴獸頭、披獸皮，摹擬圖騰神形貌動作，以取悅神祇，此種「百獸率舞」的動物性裝扮，影響漢代百戲樂舞甚為深遠。與假形樂舞同時發展者，尚有假面樂舞。原始假面，起初亦為動物形象，然經時代演變，神形凌駕獸面，後又漸為人物形象所取代。由黃金四目，身蒙熊皮的方相氏，演為銅頭鐵額的神人形象。時至唐代，大儺祭典已漸脫離宗教儀式，趨向娛樂表演發展，此外，唐代《代面》、《鉢頭》等歌舞戲皆戴有木製假面，世俗性與娛樂性皆較前代更為活躍。宋代以降，儺祭演變為「人格神」系統，更加趨於世俗化與娛樂化，此外，由宋廷百戲與民間儺儀大量使用假面的情況視之，可知宋代面具不僅製作工藝有巨大進步，角色也更加繁富多彩，這是儺祭向儺戲演變的必然結果，更是宗教性轉化為世俗娛樂的重要象徵。中國古典戲曲的另一起源，即為「塗面」，塗面化妝，始於古優，多用以模仿人物。筆者推論，假面與塗面可能合流於唐代，因塗面化妝在唐朝頗為盛行，假面於唐時亦轉為娛樂游藝所用，但戴木製面具或唱或舞，對於表演藝人實為負擔，不利場上演出，於是漸漸廢除假面，改以粉墨塗面，仿效面具神態，此後粉墨化妝逐漸興起。宋金二朝，戲劇妝扮僅只於抹土搽灰的簡單線條，迄元，隨著雜劇的顯著進步，其演出化妝與前朝相較，更為豐富多元，然元代之戲曲臉譜僅為「雛型」罷了，真正較具程式美與藝術美之戲曲臉譜，則待之明清二朝。總而言之，戲劇臉部化妝是為了追求舞台效果而設計，易言之，有了戲劇演出，即有誇張的臉部妝扮。綜本文所論，可知中國古典戲曲臉譜係古代面具之移植，是誇張粉墨化妝之演進，更是面具與假面相互融合之運用。

<sup>70</sup> 周華斌：《中國戲劇史論考》，頁 36-54。



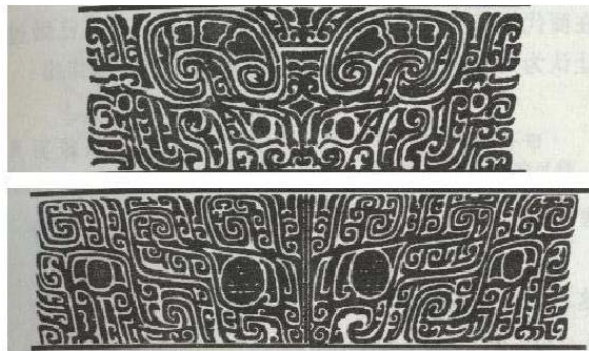
附圖一：上為《古代儺祭圖》，下為林河摹本  
林河：《古儺尋踪》，湖南美術出版社



附圖二：良渚文化玉器神徽，（林河摹本）  
林河：《古儺尋踪》，湖南美術出版社



附圖三：此二圖皆為四川廣漢三星堆出土之商代青銅假面  
陳高華、徐吉軍主編：《中國風俗通史》，上海文藝出版社

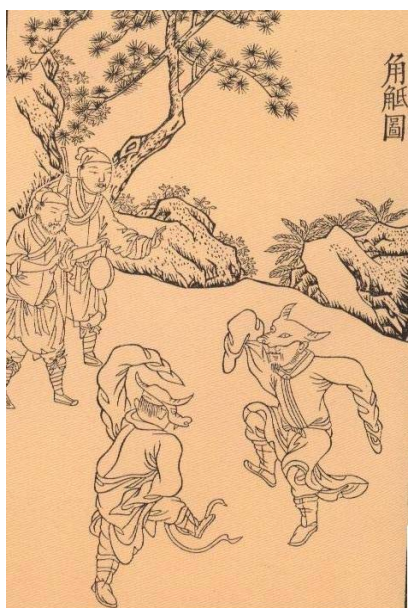


附圖四：商代饗饗紋  
黃殿祺：《中國戲曲臉譜》，北京工藝美術出版社



附圖五：東漢墓石棺大儺圖  
廖奔：《中國戲劇圖史》，河南教育出版社





附圖六：《三才圖會》角抵圖  
廖奔：《中國戲劇圖史》，河南教育出版



附圖七：沂南東漢墓象人石刻。上為豹戲，  
下為雀戲。（局部）  
廖奔：《中國戲劇圖史》，河南教育出版



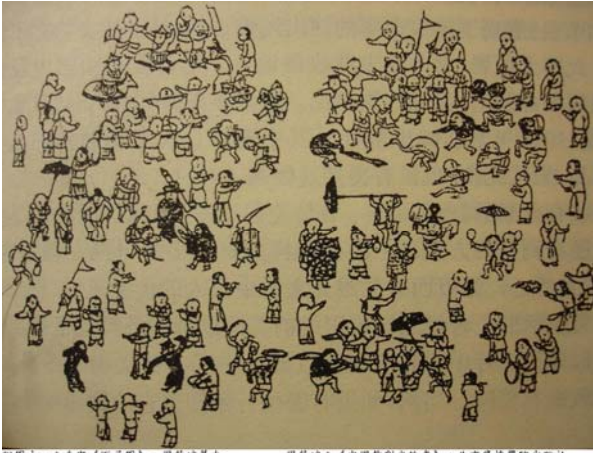
附圖八：唐舍利盒《蘇幕遮》歌舞圖(局部)  
廖奔：《中國戲劇圖史》，河南教育出版



附圖九：蘭陵王面具  
廖奔：《中國戲劇圖史》  
河南教育出版



附圖十：宋《五瑞圖》  
高文平：《國劇臉譜藝術》，知識出版社



附圖十一：南宋《百子圖》，周華斌摹本  
周華斌：《中國戲劇史論考》，北京廣播學院出版社



附圖十二：南宋《燈戲圖》，周華斌摹本  
周華斌：《中國戲劇史論考》，北京廣播學院出版

## 《說文》會意字釋形用語與義之所重探究

連蔚勤\*

### 摘要

東漢許慎所撰《說文解字》，為我國第一部字典，首創五百四十部首，以統攝九千三百五十三個文字，其原則乃「立一為端，方以類聚，物以群分，同條牽屬，共理相貫，襍而不越，據形系聯，引而申之，以究萬原，畢終於亥，知化窮冥。」<sup>1</sup>以一人之力，而成此鉅著，其功大矣；然一人之力畢竟有限，未能照應全面，掛一漏萬，在所難免。觀《說文》會意字釋形用語，其所謂釋「从某从某」之第一個某字應為部首字，始合全書體例，然書中確有部分釋形用語，不合此標準，致使體例有所紊亂。又六書之中，象形、指事、會意、形聲為造字之基本法則，象形、指事諸字入部，必依其主體；形聲諸字入部，亦依形符，皆明確可辨；唯會意合二文以上以成字，又無形符、聲符之分，則其組成文字是否具義有所重之特性，並依其所重者入部，每成爭論。欲切實了解會意字之是否具義有所重，其方法之一即與釋形用語合而觀之，是故本文試由《說文》中會意字之釋形用語，依會意字之形構加以分類，以觀釋形用語與義之所重間之關係，以期對會意字之是否具義有所重，做更進一步之認識。

關鍵詞 說文 會意 釋形用語 義之所重 入部

### 前言

東漢許慎於《說文解字·序》(以下簡稱《說文·序》)中曰：「倉頡之初作書，蓋依類象形，故謂之文，其後形聲相益，即謂之字。」<sup>2</sup>宋人有謂「獨體為文，合體為字。」依六書而論，文者，象形、指事也；字者，會意、形聲也。「文」與「字」之界線，甚至是六書之間的界線不容混淆。黃季剛也認為象形、指事、會意、形聲之發展，亦當有其順序，因而也強調在研讀《說文》之前，應以分別六書為先，<sup>3</sup>可見將六書之定義加以界定，是一件重要的工作。由上可知，象形、指事乃為一獨體之文，或附加不成文圖形或符號，以使其象物形或事形，此即所謂「依類象形」；會意、形聲則合兩個以上之文、字，甚或附加不成文圖形或符號而成，此即所謂「形聲相益」也。

又許慎設立五百四十部，其部之先後與字之入部皆有原則，段玉裁於一部部末曰：「凡部之先後，以形之相近為次，凡每部中字之先後，以義之相引為次。」<sup>4</sup>又云：「凡云凡某之屬皆从某者，

\* 東吳大學中國文學系博士班二年級

<sup>1</sup> [東漢]許慎撰、[清]段玉裁注：《說文解字》(臺北：書銘出版事業有限公司，1997年8月八版)，頁789上左至下右。

<sup>2</sup> 同前注，頁761下右。

<sup>3</sup> 鄭遠漢主編：《黃侃學術研究》(武漢：武漢大學出版社，1997年5月)，頁73-74。

<sup>4</sup> 同注1，頁1下右至下左。



字序所謂分別部居，不相禱廁也。」<sup>5</sup>可知《說文解字》（以下簡稱《說文》）文字之編排原則，乃在字形與部首字有所同者，則入於其部之下，至於部中之字，則以義近為群接續排列。

然而象形、指事、會意、形聲，基本造字法則也。<sup>6</sup>象形、指事皆以一成文之獨體為主體，其入部必依其主體；形聲之入部，依《說文》體例當以形符為部首，則形聲之入部亦無可疑；而會意既有兩個以上之形體，又無形符聲符之別，其入部原則如何？是否具義之所重而依其所重者入部？則有加以探討之必要，蓋釋語有誤，則恐造成釋形之誤、釋義之誤，甚至影響六書之類例，以致形成入部之紊亂，故本文試將許慎於《說文》中之釋形用語加以分類與整理，及於釋形用語與六書、體例間之關係，以探討會意字具義之所重之特性。

## 一、各家有關會意說法之檢討

前人於會意之探討，或著重其與形聲字之區別，或著重其細部分類，至於其釋形用語則少有討論。王舟瑤《說文會意字通釋》、王筠《文字蒙求》、朱駿聲《六書爻例》等，雖有所討論，然多將會意細類與釋形用語相混，以致細目頗多。<sup>7</sup>蔡信發於《說文答問》與《說文部首類釋》中，列表呈現《說文》中較常見之會意字釋形用語，然字例不多；<sup>8</sup>其另一著作〈《說文》會意字部居之誤〉，則依據《說文》會意字之釋形用語，別為九類，羅列字例，加以敘說。<sup>9</sup>至於陳光政《會意研究》，分類嚴密，字例較多，然對會意字與指事字則似頗有混淆。<sup>10</sup>

許慎釋「攸」字曰：

攸，行水也。从支从人，水省。汝，秦刻石嶧山石文攸字如此。<sup>11</sup>

其稱如此者，乃重文省人字而水字不省，若組成新字之各部分無輕重之別，則其組字部件必不可省，既有可省，則當有義之所重者。

段注於「鉤」字下曰：

按句之屬三字，皆會意兼形聲，不入手、足、金部者，會意合二字為一字，必以所重為主，三字皆重句，故入句部。<sup>12</sup>

而王筠於釋「天」字曰：

信字在言部，信以言為主也，而其說從人言，其詞順也，大徐不知而改為從人從言，謬也。果如所改，即當入人部矣。天字不入大部者，重一也。<sup>13</sup>

<sup>5</sup> 同注1，頁1上右。

<sup>6</sup> 魯實先先生曰：「所謂四體六法，造出的字還是四個體：象形、指事、會意、形聲。造字的方法有六個：象形、指事、會意、形聲、轉注、假借。轉注、假借是輔助的造字方法而已。」滕麗芳撰：〈魯實先教授訪問錄〉，收錄於魯實先先生治喪委員會編：《魯實先先生逝世百日紀念哀思錄》（臺北：洙泗出版社，1978年3月），頁41。

<sup>7</sup> 弓英德：《六書辨正》（臺北：臺灣商務印書館股份有限公司，1995年6月二版），頁76-83。

<sup>8</sup> 《說文答問》與《說文部首類釋》二書所列，實則同一表格。參見蔡信發撰：《說文答問》（臺北：臺灣學生書局，1993年6月），頁174-177、《說文部首類釋》（臺北：萬卷樓圖書有限公司，1997年8月），頁294-297。

<sup>9</sup> 蔡信發：〈《說文》會意字部居之誤〉，《第六屆中國文字學全國學術研討會論文集》（臺中：中國文字學會、國立中興大學中國文學系所，1995年9月），頁61-73。

<sup>10</sup> 陳光政：《會意研究》（高雄：復文圖書出版社，1999年3月），頁1-6。

<sup>11</sup> 同注1，頁125下左。

<sup>12</sup> 同注1，頁88下左。

<sup>13</sup> 〔清〕王筠撰：《說文釋例》（臺北：世界書局，1984年10月三版），卷4，頁4。



又釋「吏」字曰：

吏下云從一從史，〔……〕夫史者人也，一者心也，先有是人而後論其心，似當入史部，然吏義廣，史義狹，〔……〕故入之一部。〔……〕會意雖兼二者，而有聲者較少，既兩字皆義，而義有主從，當入主義所在之部，此定例也。<sup>14</sup>

又釋「折」字曰：

折隸艸部，〔……〕不入斤部者，非在艸部不足見意也。<sup>15</sup>

觀許慎之釋「折」字曰：

折，斷也。从斤斷艸，譚長說。<sup>16</sup>

依《說文》之體例，字列艸部，釋形當曰「从艸从斤」，否則應將此字列入斤部，始合全書體例。

許師鈸輝釋會意字之比重結合方式亦云：

（有表類別義者）此類之會意字，組成分子有輕重主從，義之所重即視其類別，如《說文》：『某、酸果也。從木甘。』某从木，示其為木類。<sup>17</sup>

由以上各家說法，則會意字之組成分子有其義之所重明矣。

王筠又釋「聯」字曰：

聯下云：連也。字義不難知也，然絲可以連，耳何以連？合絲於耳，又何以連？字形殊難知也。<sup>18</sup>

則會意字又有難以釋其形構者，如「聯」字从耳而耳不能連，以入耳部，此是否義無所重？其入部原則又何在？是否即可隨意入部？

蔡信發曰：

會意也好，形聲也好，只要一經組成會意字或形聲字，其組成的各個文或字，就整個的字義表達來說，應是各具功能，等量齊觀，無所謂輕重之別。<sup>19</sup>

蔡先生單獨談論會意字時曰：

因會意字由兩個或兩個以上的文或字組成，這些組成的文或字是各分其工，而合示其義，且既經組成另一新字，表示別一音、義，則誠如許氏所說的「會意者，比類合誼，以見指撝」，又怎能從之別其輕重，而可任意歸部？<sup>20</sup>

於談論形聲字時亦曰：

形聲字既形、聲都分具意義，各負使命，合而成之，以表示一個完整的意思，自然其形、聲所

<sup>14</sup> 同前注，卷4，頁7。

<sup>15</sup> 同注13，卷4，頁11。

<sup>16</sup> 同注1，頁45上左。

<sup>17</sup> 許師鈸輝：《文字學簡編——基礎篇》（臺北：萬卷樓圖書有限公司，1999年3月），頁177。

<sup>18</sup> 同注13，卷4，頁29。

<sup>19</sup> 蔡信發：〈段注會意形聲之商兌〉，《第四屆中國文字學全國學術研討會論文集》（中壢：國立中央大學文學院中國文學系所、中華民國文字學會，1993年5月），頁118。

<sup>20</sup> 同注9，頁61。

占的分量也就沒有輕重之分的可能；同時，也沒有輕重之分的必要。<sup>21</sup>

並引「眇」字為例，以其形符「目」為表義，聲符「少」則聲兼義，是以二者缺一不可，以說明其形體構件無輕重之別。形聲字聲符兼義者，與會意字相類，然則依蔡先生之說，會意字之組成分子，似亦無輕重之別。

以下試由《說文》釋會意字之用語，分類舉例，以討論會意字之組成分子是否具義之輕重。

## 二、會意字釋形用語類釋

如前所述，有關會意字釋形用語整理較詳者，為蔡信發之《說文答問》、《說文部首類釋》、《說文》會意字部居之誤，與陳光政之《會意研究》，以下參考各家之說，並參以一己之觀察，分釋如下：

### （一）以位置、動作釋之：

此類釋語不以慣見之「从某从某」或「从某某」之形式呈現，而是依其文字構形之位置、動作等以說明。舉例如下：

𦉳 《說文》曰：「𦉳，仁也。从皿以食肉也。官溥說。」（頁 215 上右）<sup>22</sup>

困 《說文》曰：「困，故廬也。从木在口中。」（頁 281 上右）

婦 《說文》曰：「婦，服也。从女持帚灑埽也。」（頁 620 上左）

此類釋形用語，於《說文》中不在少數，然而有極大部分需要調整。根據李國英的說法，這些表示動作、位置的釋形用語，有一部分當改為「从某从某」之形式，另有一部分當調整其說明之順序，甚或再加上「从某从某」之形式，始符合《說文》之體例。舉例而言，前者如「窞」字，《說文》曰：「从穴中目」（頁 132 上左），于例當作「从目从穴」；「盥」字，《說文》曰：「从水臨皿也」（頁 215 上右），于例當作「从皿水从冫」；「穿」字，《說文》曰：「从牙在穴中」（頁 348 上右），于例當作「从穴从牙」等。後者則如「看」字，《說文》曰：「从手下目」（頁 135 上右），于例當作「从目在手下」；「安」字，《說文》曰：「从女在宀中」（頁 343 上右），于例當作「从宀女，女在宀中」；「仄」字，《說文》曰：「从人在厂下」（頁 452 上左），于例當作「从厂从人，人在厂下」等。<sup>23</sup>

由此觀之，《說文》在此類的釋形用語上較為混亂，其所以必須改正之因，乃為符合其釋形之體例，亦即「从某从某」之第一個某字，必為其所從之部首字也。

### （二）以「从某某」釋之：

此為《說文》中慣用之釋形用語，兩某字相連，即王筠所謂順遞為義，<sup>24</sup>表示此會意字組成分子之關係密切。舉例如下：

連 《說文》曰：「連，負車也。从辵車。會意。」（頁 74 上右至上左）

<sup>21</sup> 蔡信發：〈形聲析論〉，《國立中央大學人文學報》（中壢：國立中央大學人文學報編輯委員會，1989 年 6 月），第 7 期，頁 4。

<sup>22</sup> （ ）中之頁碼，為段注本之頁碼，以下凡引《說文》中之字例，則皆以此形式注出。

<sup>23</sup> 李國英：《說文類釋》（臺北：書銘出版事業股份有限公司，1975 年 7 月）。

<sup>24</sup> 王筠認為「（會意字）合兩字為意而順遞言之者，正例也。」並舉「崇」、「閨」等字以說明。同注 13，卷 4，頁 4-7。

雋 《說文》曰：「雋，鳥肥也。从弓隹，弓所以射隹。長沙有下雋縣。」(頁 145 下右)

案：蔡信發曰：「『弓』的本義為『射器』，屬名詞，在此引伸做射解，則為動詞，『隹』為受詞，而許氏以受詞歸部，致其釋語之次與部首不合，應改為『从隹弓』，或移入『弓』部。」<sup>25</sup>字列隹部，宜將釋語改為「从隹弓」，使與全書體例相符，且與部首字字義相關，但不宜列入弓部，否則將破壞部內字以義相近為次之體例。

肘 《說文》曰：「肘，臂節也。从肉寸。寸，手寸口。」(頁 172 上右)

此「从某某」之第一個某字，應當是所從之部首字，故《說文》中若有順序上之錯誤者，當修正之，始符合全書之體例。<sup>26</sup>

### (三) 以「从某从某」釋之：

此亦為《說文》中慣用之釋形用語，兩某字分離，即王筠所謂並峙為義，<sup>27</sup>表示此會意字組成分子之關係疏遠，必須並列比較始能知其義。舉例如下：

告 《說文》曰：「告，牛觸人，角箬橫木，所以告人也。从口从牛。《易》曰：『僮牛之告。』凡告之屬皆从告。」(頁 54 上左)

刺 《說文》曰：「刺，戾也。从束从刀。刀束者，刺之也。」(頁 279 上右)

昌 《說文》曰：「昌，美言也。从日从曰。一曰日光也。《詩》曰：『東方昌矣。』」(頁 309 上左至下右)

此「从某从某」之第一個某字，亦當為所從之部首字，故《說文》中若有順序上之錯誤者，當修正之，始合全書之體例。<sup>28</sup>

### (四) 以「从某某某」釋之：

此類即三某字順遞為意以釋一字者，舉例如下：

後 《說文》曰：「後，遲也。从彳幺攴。幺攴者後也。」(頁 77 下右)

觶 《說文》曰：「用角低仰便也。从羊牛角。讀若《詩》曰『觶觶角弓。』」(頁 187 下左)

案：蔡信發曰：「該字形構『羊』、『牛』為狀詞，『角』為主詞，許氏以『角』歸部，殊不知如此歸屬，有背體例，應改為『从角羊牛』，或移入『羊』部方是。」<sup>29</sup>字列角部，於例應將釋語改為「从角羊牛」，使與全書體例相符，且與部首字字義相關，但不宜放入羊部

<sup>25</sup> 同注 9，頁 66。

<sup>26</sup> 曾志峰歸納順遞為義的會意字歸部原則為「釋形術語中，歸部於說解在前者為正例，如『天，从一大』故歸入一部；而以歸部於說解在後者為變例，如『皇，从自王』，歸入王部。在這些歸部於說解自後者的變例當中，又以按書寫順序先後排列的為正，如『君，从尹口』，歸入口部。〔……〕至於不歸部於說解在前者，又不依書寫順序先後排列的則是變例中的變例，如『雋，从弓隹』歸入弓部，而且順序是由下而上，而為何如此那就更難以揣測了。」可見這樣的歸類方式，亦仍有無法統攝之處。曾志峰撰：《歷代字書歸部研究——以《說文》會意字為例》(臺北：私立輔仁大學中國文學研究所碩士論文，2002年6月)，頁 31。

<sup>27</sup> 王筠認為「(會意字)並峙為義者，凡兩言從者皆是。」並舉「吏」、「冬」等字以說明。同注 13，卷 4，頁 7。

<sup>28</sup> 曾志峰歸納並峙為義之歸部原則亦和順遞為義者同為三種，但第三類仍舊為無法解釋者。同注 26，頁 32。

<sup>29</sup> 同注 9，頁 72。

或牛部，以免破壞全書以義相近為次之體例。

佩 《說文》曰：「佩，大帶佩也。从人凡巾，佩必有巾，故从巾，巾謂之飾。」（頁 370 上左）

此「从某某」之第一個某字，亦當為所从部首字，故《說文》中若有順序上之錯誤者，當修正之，始合全書之體例。

### （五）以「从某从某从某」釋之：

此類即三某字並峙為意以釋一字者，舉例如下：

徹 《說文》曰：「徹，通也。从彳从支从育。一曰相臣。」（頁 123 下右至下左）

夏 《說文》曰：「夏，中國之人也。从夂从頁从白。白，兩手；夂，兩足也。」（頁 235 下左至 236 上右）

俞 《說文》曰：「空中木為舟也。从亼从舟从𠂔。𠂔，水也。」（頁 407 下右至下左）

案：蔡信發曰：「應改為『从舟从亼从𠂔』，或移入『亼』部。」<sup>30</sup>字列舟部，於例應將釋語改為「从舟从亼从𠂔」，使與全書體例相符，且與部首字字義相關，但不宜放入亼部或𠂔部，以免破壞全書以義相近為次之體例。

此「从某从某从某」之第一個某字，亦當為所从部首字，故《說文》中若有順序上之錯誤者，則當修正之，始合全書之體例。

### （六）以「从某某省」釋之：

此類亦屬順遞為意，但於釋形時，兩個組成分子中，後者以省去其字形之方式呈現。舉例如下：

貝 《說文》曰：「貝，共置也。从升貝省。古以貝為貨。」（頁 105 上左）

亮 《說文》曰：「亮，明也。从儿高省。」（頁 409 下左）

頰 《說文》曰：「頰，低頭也。从頁逃省。太史卜書頰仰字如此。楊雄曰：『人面頰。』」（頁 424 上左至下右）

此類字以前一字為所从之部首字，後一字為省形字，《說文》中或有次序錯亂者，當修正之，以符合全書之體例。

### （七）以「从某从某省」釋之：

此類亦屬並峙為意，但於釋形時，兩個組成分子中，後者以省去其字形之方式呈現。舉例如下：

冎 《說文》曰：「冎，骨閒肉冎冎箸也。从肉从冎省。一曰骨無肉也。」（頁 179 下右至下左）

徵 《說文》曰：「徵，召也。从壬从微省。壬微為徵，行於微而聞達者即徵也。」（頁 391 下右至下左）

喬 《說文》曰：「喬，高而曲也。从夭从高省。」（頁 499 上右）

此類字亦以前一字為所从之部首字，後一字為省形字，《說文》中或有次序錯亂者，當修正之，以符合全書之體例。

<sup>30</sup> 同注 9，頁 72。

(八) 以「从某省从某」釋之：

此類亦屬並峙為意，但於釋形時，兩個組成分子中，前者以省去其字形之方式呈現。舉例如下：

晝 《說文》曰：「晝，日之出入與夜為介。从畫省从日。」(頁 118 下左)

孝 《說文》曰：「孝，善事父母者。从老省从子。子承老也。」(頁 402 下左)

堇 《說文》曰：「堇，黏土也。从黃省从土。凡堇之屬皆从堇。」(頁 700 下左)

此類字以前一字為所从之部首字，並為省形字，後一字則不省，《說文》中或有次序錯亂者，當修正之，以符合全書之體例。

(九) 以「从二某」釋之：

此類即合二文之同文會意。<sup>31</sup>舉例如下：

秝 《說文》曰：「秝，稀疏適秝也。从二禾。凡秝之屬皆从秝。讀若歷。」(頁 332 上左至下右)

覘 《說文》曰：「覘，竝視也。从二見。凡覘之屬皆从覘。」(頁 414 下右)

炎 《說文》曰：「炎，火光上也。从重火。凡炎之屬皆从炎。」(頁 491 下右)

此二合之同文會意，可以左右並列或上下相疊以成文。

(十) 以「从三某」釋之：

此類即合三文之同文會意。舉例如下：

品 《說文》曰：「品，眾庶也。从三口。凡品之屬皆从品。」(頁 85 下左)

羴 《說文》曰：「羴，羊臭也。从三羊。凡羴之屬皆从羴。」(頁 149 上右)

𠬞 《說文》曰：「眾，眾立也。从三人。凡眾之屬皆从眾。讀若欽釜。」(頁 391 上左)

此三合之同文會意，可以上一下二之品字形結構，或三文橫列以成文。

(十一) 以「从四某」釋之：

此類即合四文之同文會意。舉例如下：

𠬞 《說文》曰：「𠬞，不滑也。从四止。」(頁 68 下左)

𠬞 《說文》曰：「𠬞，眾口也。从四口。凡𠬞之屬皆从𠬞。讀若戢。一曰呶。」(頁 87 上右)

案：李國英曰：「𠬞呶二字聲韻俱乖，說文口部云：『呶，謹聲也』，是以『一曰：呶』者，蓋說字之引申義，而非說音者也。」<sup>32</sup>是以當修正之。

𠬞 《說文》曰：「𠬞，極工視之也。从四工。凡𠬞之屬皆从𠬞。」(頁 203 下右)

<sup>31</sup> 同文會意者，林尹稱「同體會意」，參見林尹撰：《文字學概要》(臺北：正中書局，1971年12月)，頁122-124；王初慶稱「同文比類」，參見王初慶撰：《中國文字結構——六書釋例》(臺北：紅葉文化事業有限公司，2003年11月)，頁334-372。

<sup>32</sup> 同注23，頁305。

此四合之同文會意，皆以上二下二之結構相疊以成文。

### (十二) 以「从反某」、「从到某」等釋之：

此類即變體會意。舉例如下：

比 《說文》曰：「比，密也。二人為从，反從為比。凡比之屬皆从比。」(頁 390 上左)

北 《說文》曰：「北，乖也。从二人相背。凡北之屬皆从北。」(頁 390 下右)

丸 《說文》曰：「丸，圜也，傾側而轉者。从反仄。凡丸之屬皆从丸。」(頁 452 下左至 453 上右)

此類變體會意，由原會意字之倒轉與反轉，而字義亦隨之而變。

### (十三) 屬「會意附加圖形」<sup>33</sup>者：

爨 《說文》曰：「爨，齊謂炊爨。𠂇象持甑，一為竈口，并推林內火。凡爨之屬皆从爨。」(頁 106 下右至下左)

案：李國英曰：「𠂇」升林火并有獨立音義之文字，而「𠂇」象甑，「一」象竈口，則并為取象于具體實象而無獨立音義之體，爨乃合四文二體以成字。」<sup>34</sup>「𠂇」、「一」皆為不成文之實象圖畫，故為會意附加圖形。

爵 《說文》曰：「爵，禮器也。𠂇象雀之形，中有鬯酒，又持之也，所以飲器象雀者，取其鳴節節足足也。」(頁 220 上左)

案：李國英曰：「字从鬯又，而以𠂇象器形，器形如雀，故云：『象雀之形』。」<sup>35</sup>「𠂇」為不成文之實象圖畫，故為會意附加圖形。

或 《說文》曰：「或，邦也。从口，戈以守其一。一，地也。」(頁 637 上右)

案：李國英曰：「字从戈从口，而以一象地。」<sup>36</sup>「一」為不成文之實象圖畫，故為會意附加圖形。

此類會意附加圖形者，雖因字之構造不同，許慎之釋形用語亦隨之不同，然其本質皆為合兩個以上之文字，附加不成文之具體圖畫，故為會意附加圖形。

### (十四) 屬「會意附加符號」<sup>37</sup>者：

𠂇 《說文》曰：「𠂇，亂也。从爻工交𠂇，一曰窞𠂇。讀若穰。」(頁 63 上左)

案：李國英曰：「字从𠂇爻工，而以臆構之體「𠂇」象交亂之虛象。」<sup>38</sup>「𠂇」為不成文之虛象，

<sup>33</sup> 會意附加圖形者，朱宗萊稱「會意兼象形」，參見朱宗萊撰：《文字學形義篇》(臺北：臺灣學生書局，1969年3月)，頁113-114。王初慶稱「增體會意」，同注31，頁383-391。又黃季剛將文字中非為純體六書者稱為「雜體」，此為其中一類。參見黃侃撰：《黃季剛先生論學名著》(臺北：九思出版社，1977年9月)，頁3-4。

<sup>34</sup> 同注23，頁331。

<sup>35</sup> 同注23，頁334。

<sup>36</sup> 同注23，頁334。

<sup>37</sup> 會意附加符號者，朱宗萊稱「會意兼指事」，同注33，頁114；王初慶稱「增體會意」，同注31，頁383-391。

<sup>38</sup> 同注23，頁325。

故為會意附加符號。

**畫** 《說文》曰：「畫，介也。從聿，象田四介，聿所以畫之。凡畫之屬皆从畫。」(頁 118 下左)  
案：李國英曰：「字从聿从田，而以四筆臆構之體象田四界之虛象。」<sup>39</sup>四界為不成文之虛象，故為會意附加符號。

**胤** 《說文》曰：「胤，子孫相承續也。从肉，从八象其長也，幺亦象重象也。」(頁 173 上右)

此類會意附加符號者，雖因字之構造不同，許慎之釋形用語亦隨之不同，然其本質皆為合兩個以上之文字，附加不成文之抽象符號，故為會意附加符號。

### (十五) 以「形在義中」釋之：

許慎於釋字時，有只釋其義而不釋其形者，此以形義相近故也；或間有重複，而以其形釋其義，此即所謂「形在義中」也。段玉裁於「珏」字下曰：「不言从二玉者，義在於形，形見於義也。」<sup>40</sup>即此之謂；王仁祿於闡釋段玉裁之文字學觀念時，亦將此點提出說明。<sup>41</sup>舉例如下：

**珏** 《說文》曰：「珏，二玉相合為一珏。凡珏之屬皆从珏。」(頁 19 下左)

**陌** 《說文》曰：「陌，二百也。凡陌之屬皆从陌。讀若逼。」(頁 139 上左)

**合** 《說文》曰：「合，亼口也。从亼口。」(頁 225 上左)

凡此之類，有出釋語者，亦有省其釋語者。其出釋語者，與釋義用語相似度極高，然觀其形式，則又與「从某某」相同也。

### (十六) 其它：

除了上述十五種較常見之會意字釋形用語之外，尚有其餘多種形式，然於《說文》中字例較少，故總歸其它一類，例如：

**攸** 《說文》曰：「攸，行水也。从支从人水省。」(頁 125 下左)

此「从某某省」之三合異文會意，前二某字並峙為意，而第三個某字為省形。

**慶** 《說文》曰：「慶，行賀人也。从心夂从鹿省。吉禮以鹿皮為摯，故从鹿省。」(頁 509 上左)

此「从某某从某省」之三合異文會意，前二某字順遞為意，而第三個某字為省形。

**灋** 《說文》曰：「灋，刑也。平之如水，从水。廌所以觸不直者去之，从廌去。」(頁 474 下右)

此「从某某某」之三合異文會意。

**暴** 《說文》曰：「暴，疾有所趣也。从日出本升之。」(頁 502 上左)

此「从某某某某」之四合異文會意。

以上形式，皆許慎釋會意字之用語，下文則試析此用語與義之所重之關係。

<sup>39</sup> 同注 23，頁 335。

<sup>40</sup> 同注 1，頁 19 下左。

<sup>41</sup> 王仁祿撰：《段氏文字學》(臺北：藝文印書館，1995 年 10 月修訂版)，頁 160-163。



### 三、釋形用語與形體構件義之所重之關係析論

#### (一) 象形、指事、形聲：

由以上會意字之釋形用語可知，「从某」之「某」必為成文之文字，不成文之圖畫或符號，不得以「从某」之形式呈現，否則不合《說文》之體例。其次，會意字乃合二個以上成文之文字以組成，故其「从某」之諸「某」字應有其先後順序。由全書通例可知，無論何種形式之釋形用語，其第一個「某」字必為所从之部首字，此全書之通例。

許慎之立五百四十部首，據《說文·序》所言，乃：

其建首也，立一為端，方以類聚，物以群分，同條牽屬，共理相貫，襍而不越，據形系聯，引而申之，以究萬原，畢終於亥，知化窮冥。<sup>42</sup>

每一個部首字的排序，是以字形相近之原則，前後接續而下，由一部以至亥部。而此部首字即「凡某之屬皆从某」之「某」，此「某」字必須成文，且應以形符之形式出現；有文字同時可做形符或聲符者，必以形符之形式做為部首，其以聲符之形式立為部首，或以不成文之圖畫、符號立為部首者，皆不符合《說文》立部之原則，後者更不符合「凡某之屬皆从某」之「某」字必須成文之要求。

是故以聲符立部者，如「齒」、「句」、「卜」、「習」等，其所領之字及其本身皆應分入它部，使各得其所。如「句」部下所領「拘」、「筍」、「鉤」三字，皆應依其形符而歸入手、竹、金部，至於「句」字本身，乃从口㇇聲之形聲字，則應從其形符而入於口部。許慎所以不如此做者，為求五百四十部首之系聯也，然事實上，彼五百四十部首之「據形系聯」，即使迫不得已以義相次，或以聲相次，仍有其斷點，以致無法完全系聯。

再者，段玉裁已於一部部末云：「凡每部中字之先後，以義之相引為次。」<sup>43</sup>即是在每部之中，義有相近者則相連屬而次，依其字義難易，各分群組，使雜而不亂。故段玉裁於玉部部末曰：

按自璠已下皆玉名也。璠者，用玉之等級也。瑛，玉光也。璠以下五文，記玉之惡與美也。璧至瑞，皆言玉之成瑞器者也。璠、珩、玦、珥至璠，皆以玉為飾也。玼至瑕，皆言玉色也。琢、瑀、理三文，言治玉也。珍、玩二文，言愛玉也。玲以下六文，玉聲也。瑀至玖，石之次玉者也。玼至璠，石之似玉者也。琨、珉、瑤，石之美者也。玦至珥，皆珠類也。玲、璠二文，送死玉也。璠，異類而同玉色者。靈為能用玉之巫也。通乎《說文》之條理次第，斯可以治小學。

<sup>44</sup>

肉部「肉」字下又注曰：

《說文》之例，先人而後物，何以先言肉也？曰：以為部首，不得不首言之也。<sup>45</sup>

由此觀之，部首字下從屬之字，並非毫無次序之排列，其與相鄰文字之間，必有意義上之關係。

然而部首字與其從屬之字關係又如何？許慎之著《說文》，其目的之一是為解經義，故《說文》身為一本字書，書內各字所釋必為本義，若非本義，則為釋義之誤；再者，依五百四十部立部原則，乃據形以立部，而本「凡某之屬皆从某」之原則，其字形凡與部首字相同者，則入其部，因此，部首字與從屬字之間，則存有字形上之關聯，此即諸多「从某」形式之釋語中，其所釋之第一個「某」字，必當為部首字之故。

<sup>42</sup> 同注 1，頁 789 上左至下右。

<sup>43</sup> 同注 1，頁 1 下左。

<sup>44</sup> 同注 1，頁 19 下右至下左。

<sup>45</sup> 同注 1，頁 169 上左。



由義而觀之，部首字下所從之字，若為象形、指事，必當從其主體；若為形聲，則應當從其形符，此主體與形符即為部首字，始合全書之例。象形、指事中，若為獨體象形、獨體指事，其無所附加，單一形體，字形本身即包含全義；變體象形、變體指事、省體象形者，皆由獨體象形、獨體指事而來，亦無所附加，單一形體，故字形本身亦包含全義。至於合體象形與合體指事，<sup>46</sup>皆由一主體的文，附加不成文之圖畫或符號而成，其附加之圖畫或符號乃為輔助之作用，因不成文，故於釋形時不可曰「从某」，其義亦重在於其所附之主體，故若非部首字，該字於入部時必依其主體之文以入部，此合體象形、合體指事之義有所重也。

形聲者，合形符與聲符以成字者也。依《說文》立部原則，當以形為依歸，是以《說文》中有可做形符亦可做聲符者，若做為部首，必以形符形式出現，始合全書體例。據此，凡形聲字皆當依其形符入部，依聲符入部者，誤也。

蔡信發於〈形聲析論〉一文中舉「眇」字為例曰：

做「小目」解的「眇」，其構形應是「从目眇聲」。該字之「目」為形符，是用來表義的；「少」固為聲符，但也有表義作用，因物少則小，所以將目、少二字組合，才能使該字「小目」之義充分表出。職是之故，能說形重於聲嗎？還是聲重於形呢？當然是各占一半，同樣重要。因此，形聲字的形跟聲各具功能，同負使命，不能說誰輕誰重。<sup>47</sup>

又以「絞」字為例曰：

如不以「糸」做形符，以示兩絲之義，就無法了解以何物做相切的主體；又如不以「交」做聲符，除無法清楚其音讀外，同時也就無法知道用兩絲作甚？唯有糸、交二文相合，才能明白絞要表達的完整意思是什麼。<sup>48</sup>

又曰：

如《說文》做馬八歲解的「𩇛」字，構形是「从馬八，八亦聲」，馬在此是主體，八在此除表聲也表義，二者相合，才能知它是馬八歲的意思，省掉任何一部分都不能表達它的完整意思。<sup>49</sup>

以上三例所舉，皆屬聲符聲兼義之類型，由於聲符為聲兼義，故對組成形聲字的新字而言，既能知義亦能知音，故可謂二者同等重要，此亦為形聲字之正例。但先民造字，若凡形聲字之聲符皆須聲兼義，則造字之限制較大，是以其後乃有聲符不兼義者，許慎身處東漢，見形聲字不兼義者多，兼義者少，誤以聲不兼義者為正例，而聲兼義者為變例，然無論其字之多少，正例變例如何，若形聲字之聲符不表義，則依形符入部當無可議，若聲符為聲兼義者，形符聲符同等重要，可入彼部，亦可入此部，則入部之原則亂矣。以上文「絞」字為例，則當入於「糸」部，抑或入於「交」部？則徒增困擾耳！若其聲兼義者可入於此部，亦可入於彼部，則其聲不兼義者又何以說？二者互相矛盾矣。

形聲字之形符具提示類別之作用，中國文字之造字，乃「據義造形，見形知義」，形聲字藉形符以明其類別，是以形聲字之所重當在其形符，而其入部必依形符，始合全書之體例。

由上觀之，象形、指事、形聲，其組成結構皆具義之所重。

<sup>46</sup> 林尹稱合體象形為「增體象形」，稱合體指事為「增體指事」，同注 31，頁 81-85、100-105；潘重規稱合體象形為「合文象形」，稱合體指事為「合文指事」，參見潘重規撰：《中國文字學》（臺北：東大圖書有限公司，1977 年 2 月），頁 51-52、47-48；王初慶亦稱合體象形為「增體象形」，稱合體指事為「增體指事」，同注 31，頁 128-146、214-243。

<sup>47</sup> 同注 21，頁 4。

<sup>48</sup> 同注 19，頁 118。

<sup>49</sup> 同注 8，《說文答問》，頁 193。

## (二) 會意：

會意字組成分子是否具義之所重？備受爭議之因，乃因組成會意字之各組成分子皆為無聲字，且又合二個以上之成文文字以組成，故不若象形、指事、形聲之單純。合體象形、合體指事，一為主體，一為附加，其義之所重在於主體明矣；形聲字雖有形符聲符之別，然依《說文》體例，入部必以形符為依歸，且後世形聲字之聲符多聲不兼義，故其義之所重在於形符亦明矣。

由上文會意字之釋形用語觀之，共可分為兩大類。異文會意、會意附加圖形、會意附加符號為一類，同文會意與變體會意為一類。

同文會意者，以合二個以上相同之文字以成一新字，雖為合體，但其組成分子實為同一字；變體會意者，由異文會意、同文會意反其字形或倒其字形而成，字義亦隨之而變，歸其本原，仍在異文會意、同文會意之列，故此二者不列入討論。會意附加圖形與會意附加符號者，其圖形與符號之部分本為輔助作用，故必不為義之主體，則無論異文會意、會意附加圖形、會意附加符號，其義之所重部分必在其成文之主體。

### 1. 「从某」之第一個「某」字應為部首字

除去同文會意、變體會意、及部分形在義中者，觀其釋形用語，多以「从某」形式出現。觀《說文》體例，於釋形釋語中凡有二某字以上者，其前一某字應為部首字，始合全書體例；<sup>50</sup>若許慎於此釋形用語之體例無所規範，非但釋形用語體例不一，其入部原則與部首字之關係亦將晦而不明矣。

### 2. 部首字與從屬字形義皆相關

前文已提示，部首字與從屬字間之關係，乃在字形上有所相同，且中國文字是「見形知義，據義造形。」章太炎也認為，中國文字論其根本，是先有其義，再有其聲，然後有形，才有文字的產生，但反過來說，吾人初見一中國文字，必先見其形，而後可知其音義，故字形實可說是保存音義的重要憑藉。<sup>51</sup>由以上理論可說相同字形組合成字之新字，其字形與部首字之間義必相近。可舉數例以證明：

「牛」部，《說文》曰：「牛，事也，理也。像角頭三、封尾之形也。」（頁 51 上右）獨體象形；「其中牡、牝、特、牝等字排在一起，與牛的性別有關；犢、犛、犛、犛等字排在一起，與牛的年齡大小有關；犛、犛、犛、犛等字排在一起，與牛的毛色有關。」<sup>52</sup>可見牛部所屬之字，非但字形从牛，字義亦與牛有所關聯。

又如第十一篇的「水」部，《說文》曰：「準也。北方之行。象眾水竝流，中有微陽之氣也。」（頁 521 上右）以準訓水，乃指萬物莫平乎水，此乃聲訓；其下所領之字，經過清人的觀察，「第十一篇水部的字分為上一、上二兩卷，上一水部的字都是水名，上二水部的字都是水名以外與水相關的字，諸如水的性質、狀態、動作、聲音等。」<sup>53</sup>是以水部所領之字，不但字形从水，字義亦皆从水。

又如「戈」部，《說文》曰：「戈，平頭戟也。」（頁 634 下左）其下所領之字如戟、戛、戎、戍、戰、戕、戮、戡、武等，多與兵器、戰爭、失敗等義有關，其義皆與部首字「戈」有關。

<sup>50</sup> 金鐘讚以《說文》「从某从某」為例，發現「其中所从第一個『形體』與部首一致者有三七四個，而所从第一個『形體』與部首不一致者有三六個。〔……〕可見會意字（从某从某）中，義之所重在第一個『形體』。」亦指出會意字之歸部當有義之所重，且所从之第一個某字應與部首相同才是。金鐘讚撰：《許慎《說文》會意字與形聲字歸類之原則研究》（臺北：國立臺灣師範大學國文研究所博士論文，1992年5月），頁71。

<sup>51</sup> 參見洪治綱主編：《章太炎經典文存》（上海：上海大學出版社，2003年12月），頁4。

<sup>52</sup> 同注17，頁109。

<sup>53</sup> 同注17，頁109。

觀以上諸部，可見《說文》部中之字，字序安排皆以義之相近為群組，其義又與部首字相關，故並非如蔡信發所謂字義無所輕重；蔡信發對於《說文》會意字之釋形用語，與部首字若相矛盾時，認為應改其釋語，或歸入它部。如「隻」字下案語曰：「應改為『从隹又』，或移入『又』部。」<sup>54</sup>「隻」乃「从又持隹」（頁 142 下左），所持者為鳥，故入隹部；「看」字下案語曰：「應改為『从目在手下』，或移入『手』部。」<sup>55</sup>「看」乃「睇也」，「睇」即「望也」（頁 135 上右），所以望者，眼也，故入目部。是故改正釋語使第一個「某」字與部首字相符，是合適且正確的作法；但若將該字移入它部，則有不妥。吾人雖不必為維護《說文》而必留其本來面目，但若將釋語與部首字有矛盾者，以移入它部處理，則以義之相近為群組之編排將遭支離，與部首字之關係亦未必密切，顯非最佳良策。

換句話說，文字之入部，字形字義皆與部首字相關，而於會意字中，其部首字則呈現於釋語之第一個「某」字；若釋語無規則可循，或會意字之入部不按釋語之規則而行，則《說文》之體例必將大亂，而五百四十部首將難以統轄諸字矣。

### 3.補述語多補充釋語第二字後之「某」字

《說文》於會意字之釋形後，若許慎認為需要說明，則又於釋語之下再有補述，然其補述，多釋其第二甚或第三個「从某」之「某」，顯見第一個「某」字因為部首字，該被釋之字又從其部首，其義甚明，若為第二個以後之「某」字，因非部首字，與被釋字關係不若部首字密切，故偶需說明，始可明其形構。金鐘讚統計「从某从某」釋語之排列方式後亦曰：「因為第一個『某』字與部首有非常密切的關係而比較容易看出其形構之用意，但第二個『某』字之意義有時不太明顯，故往往需要交代。」<sup>56</sup>正是此意。茲舉例如下：

名 《說文》曰：「名，自命也。从口夕。夕者，冥也，冥不相見，故以口自名。」（頁 57 上左）

後 《說文》曰：「後，遲也。从彳幺攴。幺攴者後也。」（頁 77 下右）

段注曰：「幺者，小也，小而行遲，後可知也，故从幺攴會意。」

科 《說文》曰：「科，程也。从禾斗。斗者，量也。」（頁 390 下右至下左）

實 《說文》曰：「實，富也。从宀貫。貫為貨物。」（頁 343 下右）

段注曰：「以貨物充於屋下是為實。」

蠱 《說文》曰：「腹中蟲也。《春秋傳》曰：『皿蟲為蠱，晦淫之所生也。』梟磔死之鬼亦為蠱。从蟲从皿。皿，物之用也。」（頁 683 上左至下左）

段注曰：「皿所以盛飲食行蠱者也，此說从皿之意。」

凡此皆可說明，會意字釋形釋語中，其「从某」之「某」字，以第二字以後之「某」字需補述者較多，何以如此？乃第一個「某」字即部首字，所屬之字與部首字關係最密切也；若會意字組成之各分子，其義皆無所輕重，則許慎何以多補述非部首字之義？則會意字之義有所重明矣。

會意字之組成，雖必合各字始可會出其義，然由《說文》本身之體例與釋形用語合而觀之，會意字實與象形、指事、形聲相同，皆具義之所重之特性。

## 結語

<sup>54</sup> 同注 9，頁 64。

<sup>55</sup> 同注 9，頁 69。

<sup>56</sup> 同注 50，頁 72-73。

本文以《說文》中會意字之釋形用語為主，先將釋形用語加以分類與整理，並於各項用語中各舉數例以說明，再輔以「凡某之屬皆从某」、「凡部之先後，以形之相近為次，凡每部中字之先後，以義之相引為次。」等體例，考論象形、指事、形聲皆有義之所重、會意字釋形用語「从某从某」之第一個「某」字應為部首字、部首字與從屬字形義皆相關、補述語多補充釋形用語第一「某」字後之「某」字等，進而推論會意字當有義之所重，以顯示許慎釋形用語與《說文》全書體例之關聯，於研讀《說文》應有所助益。

許書原本今日尚不得見，許慎最初撰著《說文》時之體例亦尚未完全明晰，即如本文所探討之釋形用語，對於分類與解釋仍因各家理解不同而異，是以致力於許書體例之原貌，亦仍為吾等努力目標之一。

# 周法高之中古韻母系統研究

劉心怡\*

## 摘要

本文探討周法高之中古韻母系統，分為一、二等韻、三等韻、四等韻三個部分論述。一、二等韻部分，包括一、二等韻與一、二等重韻主要元音的構擬問題，以及各韻類的音值討論；三等韻部分，包括三等韻的分類、重紐 A、B 類的音值構擬（周法高早期主張重紐 A、B 類的區別在主要元音，晚期則主張區別在聲母），以及三等韻 C1、C2 類的音值構擬；四等韻部分，包括純四等韻是否有  $\text{ㄨ}$  介音的問題，以及四等韻主要元音的構擬問題與各韻類的音值討論。並將周法高歷年各篇章的中的韻母音值構擬以表格的方式呈現，以見周法高觀點的修正與確立。

關鍵詞 周法高 中古韻母 重紐

## 一、前言

漢語韻母由介音、主要元音、韻尾構成。中古韻母的介音，周法高擬一、二等韻沒有介音，三等韻有  $\text{ㄨ}$  ( $\text{ㄨ}\text{ㄥ}$ ) 介音，純四等韻有無  $\text{ㄨ}$  介音的問題，各時期觀點有異。

中古韻母的主要元音，馬丁 (Samuel E. Martin) 採用音位學分析中古漢語的聲韻系統，從純描寫的觀點，加以簡化中古漢語的音位。周法高 (1954) 介紹和評論馬丁的系統，提出其系統有未考慮到重紐問題、無法解釋唇音演變現象兩個缺點。周法高也提出一套音位系統，訂主要元音為八個音位： $\text{ㄨ}$ 、 $\text{ㄨ}$ 、 $\text{ㄨ}$ 、 $\text{ㄨ}$ 、 $\text{ㄨ}$ 、 $\text{ㄨ}$ 、 $\text{ㄨ}$ 、 $\text{ㄨ}$ ，最後一個音位為零，和介音  $\text{ㄨ}$  或  $\text{ㄨ}$  相同。<sup>1</sup>周法高 (1968) 後來發現構擬的元音系統，在元音的配合方面，尚有缺陷，則加以修訂，則訂有十個元音，外轉： $\text{ㄨ}$ 、 $\text{ㄨ}$ 、 $\text{ㄨ}$ 、 $\text{ㄨ}$ ；內轉： $\text{ㄨ}$ 、 $\text{ㄨ}$ 、 $\text{ㄨ}$ 、 $\text{ㄨ}$ 、 $\text{ㄨ}$ 、 $\text{ㄨ}$ ，並認為此元音系統，可同時解決重紐和輕唇音演變問題。<sup>2</sup>

周法高按照主要元音的性質，將中古韻母分為兩大類：一類具有長元音的韻母歸入「外轉」，一類具有短元音的韻母歸入「內轉」。<sup>3</sup>

周法高運用元音的差異，區分重紐 A、B 類、內外轉、輕唇音的演變條件，黃笑山肯定其無附加符號、簡單明瞭的元音系統，對學界造成很大的影響，但其認為周法高用主要元音來區別重紐，造成元音音位系統的不平衡。<sup>4</sup>薛鳳生肯定周法高的貢獻，但認為其未嚴格遵守音節分段的基本原

\* 中正大學中國文學系碩士班三年級

<sup>1</sup> 周法高：〈論古代漢語的音位〉，《中國語言學論文集》（臺北：聯經出版事業公司，1981年8月），頁263-272。

<sup>2</sup> 周法高：〈論切韻音〉，《中國音韻學論文集》（香港：中文大學出版社，1984年1月），頁18-19。

<sup>3</sup> 關於內外轉的區別，傳統的講法以有無獨立二等韻來區別，董同龢〈等韻門法通釋〉與許世瑛〈評羅董兩先生釋內外轉之得失〉，即主此說。而羅常培〈釋內外轉〉則主張以主要元音的高低來分別內外轉，周法高與羅常培主張相同。同前註，頁10-11。

<sup>4</sup> 黃笑山：《切韻和中唐五代音位系統》（臺北：文津出版社，1995年），頁68-70。

則，其十個元音，不平衡地分屬高低六個層次，違背元音對稱分配的原則，對於音位觀念的理解，仍只是「語音的簡化」階段。<sup>5</sup>

中古韻母的韻尾，周法高擬陰聲韻以元音收尾，陽聲韻以鼻音收尾-ㄢ、-ㄣ、-ㄨ，入聲韻以塞音收尾-ㄗ、-ㄨ、-ㄨ。

## 二、一等韻和二等韻

一等韻包括歌、戈（一部分）、模、泰、哈、灰、豪、侯、談、覃、寒、桓、痕、魂、唐、登、東（一部分）、冬。二等韻包括：麻（一部分）、佳、皆、夬、肴、銜、咸、刪、山、臻、庚（一部分）、耕、江（以上舉平以駭上去入）。

### （一）一、二等韻的主要元音

一、二等韻沒有介音來區別，其不同在主要元音。周法高（1948）構擬（1）外轉ㄨ類各攝，一等韻的主要元音為ㄨ（或ㄨ），二等韻為ㄨ（或ㄨ）；（2）內轉ㄨ類各攝，一等韻的主要元音為ㄨ；ㄨ類（遇攝和通攝），一等韻的主要元音為ㄨ。<sup>6</sup>所以，一等韻各韻類擬音如下：

外轉ㄨ類各攝：歌ㄨ、豪ㄨ、寒ㄨ、宕ㄨ、戈一ㄨ、桓ㄨ、唐ㄨ（〈廣韻重紐的研究〉後之篇章，ㄨ皆寫為ㄨ）。

內轉ㄨ類各攝：侯ㄨ、痕ㄨ、登ㄨ（ㄨ）、魂ㄨ。

內轉ㄨ類各攝：模ㄨ。

二等韻各韻類的擬音如下：

外轉ㄨ類各攝：麻二ㄨ（ㄨ）、肴ㄨ。

### （二）一、二等韻各韻類音值討論

#### 1. 歌、戈一韻

歌韻的音值，高本漢、李榮擬為ㄨ；董同龢、王力、馬丁、浦立本、周法高為ㄨ；陸志韋為ㄨ。戈一韻的音值，高本漢為ㄨ；董同龢、王力、馬丁、周法高為ㄨ；李榮為ㄨ；陸志韋為ㄨ；浦立本為ㄨ。<sup>7</sup>

1924年，汪榮寶〈歌戈魚虞模古讀考〉一文以華梵對音為證據，證明歌、戈韻的主要元音在六朝唐宋時期讀為ㄨ，竺家寧從朝鮮、日本、越南的漢語借音證實汪榮寶的理論。<sup>8</sup>周法高的擬音與汪榮寶相同，並認為汪榮寶的說法確定了歌戈的古讀。<sup>9</sup>

#### 2. 模韻

高本漢、董同龢和周法高為ㄨ；李榮為ㄨ；王力、馬丁為ㄨ；陸志韋為ㄨ。

<sup>5</sup> 薛鳳生：〈試論《切韻》音系的元音音位與「重紐、重韻」等現象〉，《聲韻論叢》（臺北：臺灣學生書局，1997年4月），第6輯，頁87。

<sup>6</sup> 周法高：〈古音中的三等韻兼論古音的寫法〉，《中國語言學論文集》（臺北：聯經出版事業公司，1981年8月），頁134。

<sup>7</sup> 諸家的擬音，詳參周法高：〈論切韻音〉（表一）「諸家《切韻》擬音對照表」，頁3-4。

<sup>8</sup> 竺家寧：〈論中古韻母〉，《音韻探索》（臺北：學生書局，1995年10月），頁252。

<sup>9</sup> 周法高：〈切韻魚虞之音讀及其流變〉，《中國語言學論文集》（臺北：聯經出版事業公司，1981年8月），頁71。

李榮據譯音，認為模韻主要元音，東晉至隋為 $\text{ə}$ ，唐代為 $\text{ɤ}$ ；<sup>10</sup>王力認為模韻魏晉南北朝是 $\text{ə}$ ，隋至中唐是 $\text{ɤ}$ ，竺家寧認為這個看法是正確的，並提出梵文對音資料，指出《切韻》以前，模韻用來譯 $\text{ə}$ ，尤、屋韻用來譯 $\text{ɤ}$ ；《切韻》以後，模韻字兼譯 $\text{ə}$ 和 $\text{ɤ}$ 。且根據隋唐時代的一些譯名，證明模韻是 $\text{ɤ}$ 。<sup>11</sup>陳新雄則認為魚模虞在等韻圖中的情況，與東冬鍾相似，構擬方法比照冬鍾韻，則模韻 $\text{ɤ}$ 。<sup>12</sup>

### 3. 侯韻

高本漢為 $\text{ə}$ ；董同龢、李榮與浦立本為 $\text{ɤ}$ ；王力、陸志韋、馬丁與周法高為 $\text{ə}$ 。

陳新雄根據東侯對轉與東尤對轉、官話方言讀為 $\text{ə}$ 來看，認為周法高、王力侯韻擬為 $\text{ə}$ ，尚不理想，則將侯韻應擬為 $\text{ɤ}$ 。<sup>13</sup>竺家寧的擬音則與周法高相同，竺家寧說：<sup>14</sup>

早期是 $\text{ə}$ ，所以上面的譯文舊譯都用尤侯韻字表 $\text{ɤ}$ 音，到了隋唐時代變成了複元音 $\text{əɤ}$ ，不再適合譯梵文的 $\text{ɤ}$ 音。

### 4. 唐韻

高本漢為 $\text{ə}$ ；董同龢、王力、馬丁、浦立本和周法高為 $\text{ɤ}$ ；李榮為 $\text{ə}$ ；陸志韋為 $\text{ə}$ 。

陳新雄認為董同龢與周法高不受高本漢四等元音前後高低的限制，將唐陽鐸藥主要元音皆擬為 $\text{ɤ}$ ，極有見地。並以宕、果攝平行發展的觀點，認為宕攝應該也只有一類元音，讚許周法高將唐、陽韻主要元音皆擬為 $\text{ɤ}$ 的作法。<sup>15</sup>

### 5. 冬韻

周法高認為東、冬韻隸屬內轉通攝，與隸屬江攝的江韻，主要元音皆為圓脣的後元音，高本漢江韻元音擬為 $\text{ə}$ ，是正確的。《切韻》也將東冬鍾江放在一起，表示元音相近。所以周法高擬江韻為 $\text{ə}$ 、冬 $\text{ɤ}$ 、鍾 $\text{ə}$ ，江韻為外轉開口，冬、鍾為內轉合口，則江韻的元音較開（相當國際音標 $\text{ə}$ ）；冬、鍾韻的元音較關而短（相當國際音標 $\text{ɤ}$ ）。<sup>16</sup>

### 6. 臻韻

關於臻韻的音值，竺家寧說：<sup>17</sup>

二等的臻韻，只有少數幾個莊系字。在現代方言裏，和真韻字沒有區別。《廣韻》既然單獨成韻，中古念法應有所區別，今擬作 $[-\text{ɤ}]$ ，和真韻 $[-\text{ə}]$ 為洪細之分。

周法高擬臻二時，與真三 B 類相同，但周法高（1948、1954、1968）在擬臻二音值時，則特別括弧說明，如臻韻 $\text{ə}$ （ $>$ ），以少掉介音的方式，來區別臻、真韻的不同。

### 7. 庚韻

<sup>10</sup> 李榮：《切韻音系》（臺北：鼎文書局，1973年10月），頁145-146。

<sup>11</sup> 竺家寧：〈論中古韻母〉，頁253-255。

<sup>12</sup> 陳新雄：〈《廣韻》二百零六韻擬音之我見〉，《語言研究》第2期（1994年）頁97。

<sup>13</sup> 同前註，頁102。

<sup>14</sup> 竺家寧：〈論中古韻母〉，頁255。

<sup>15</sup> 陳新雄：〈《廣韻》二百零六韻擬音之我見〉，頁100。

<sup>16</sup> 周法高：〈參加國際中國古文字學研討會和國際漢藏語言學會議的心得〉，《大陸雜誌》第68卷第6期（1983年12月），頁260。

<sup>17</sup> 竺家寧：〈論中古韻母〉，頁257。

陳新雄以庚、麻韻為對轉之韻，麻韻 $\text{ㄇㄞ}$ ，則庚陌韻可比照。耕、佳韻為對轉之韻，佳韻既訂作 $\text{ㄐㄞ}$ 與 $\text{ㄐㄞ}$ ，則耕一耿諍為 $\text{ㄐㄞ}$ ，麥一為 $\text{ㄐㄞ}$ ；耕二為 $\text{ㄐㄞ}$ ，麥二為 $\text{ㄐㄞ}$ ，與周法高構擬相同。<sup>18</sup>

## 8. 江韻

江韻，高本漢擬為 $\text{ㄐㄞ}$ ，馬丁將江韻併在宕攝，寫為 $\text{ㄐㄞ}$ 。周法高認為既然保留 $\text{ㄐ}$ 元音，則將江韻為 $\text{ㄐㄞ}$ 。因 $\text{ㄐ}$ 元音在一、三等沒有開口韻，如冬 $\text{ㄉㄨㄥ}$ 、模 $\text{ㄇㄨ}$ 、虞 $\text{ㄩ}$ 都是合口，則可假定江 $\text{ㄐㄞ}$ 。<sup>19</sup>只要假定 $\text{ㄐ}$ 這個音位有三個同位音，在 $\text{ㄐ}$ 介音後的是普通的 $\text{ㄐ}$ ，在 $\text{ㄐ}$ 介音和 $\text{ㄐ}$ 介音後的是關 $\text{ㄐ}$ ，在前面沒有介音時是個開 $\text{ㄐ}$ （ $\text{ㄐ}$ ）。<sup>20</sup>

陳新雄據四點理由：(1)《切韻》江、唐、陽韻分為三韻，三韻必有分別，日本吳音也有區別。(2)《切韻》四江緊接通攝諸韻之後，而具有 $\text{ㄐ}$ 元音各韻，排於下平，與江韻遠離，顯然以江韻為具有 $\text{ㄐ}$ 元音之韻類。(3)《詩經》江韻不與陽唐韻協，而與通攝諸韻協，江韻主要元音近於通攝。(4)諧聲字中，江韻的聲符，不與宕攝陽、唐韻相協，與通攝諸韻相協。證明江韻的主要元音不是 $\text{ㄐ}$ 類元音，應屬於較圓脣，兼具 $\text{ㄐ}$ 、 $\text{ㄐ}$ 兩類元音性質之主要元音，即稍開的 $\text{ㄐ}$ ，為國際音標的 $\text{ɥ}$ ，看法與周法高相同。<sup>21</sup>

竺家寧以江韻在《廣韻》中，與東冬鍾韻相鄰，而東冬鍾韻的主要元音是 $\text{ㄐ}$ 和 $\text{ㄐ}$ ，則江韻應擬為 $\text{ㄐㄞ}$ 。且 $\text{ㄐ}$ 元音開口度較大，易被低元音 $\text{ㄐ}$ 類化，所以中古後期「宕、江」合攝，正是反映江韻和陽唐韻主要元音已變成同一類。<sup>22</sup>

### (三) 一、二等重韻的主要元音

一、二等韻有些韻，有兩個或三個韻類，撮、等相同，在等韻圖裡開、合、洪、細也相同，稱之「重韻」。《切韻》韻目來說，一、二等重韻有下列 12 組：哈（灰）泰、覃談、合盍、皆佳夬、咸銜、洽狎、山刪、黠鎋、耕庚、麥陌、東冬、屋沃。

董同龢《上古音韻表稿》說：<sup>23</sup>

在上古，《廣韻》一、二等的重韻是很明顯的分成兩派：(1) 哈皆佳山黠覃合咸洽耕麥都是全部或有一部分字跟 $\text{ㄐ}$ 或 $\text{ㄐ}$ 叶韻或諧聲，(2) 泰夬刪鎋談盍銜狎庚陌（二等）都是全都只跟 $\text{ㄐ}$ 叶韻或諧聲。

周法高(2)類的主要元音寫為，一等： $\text{ㄐㄞ}$ （ $\text{ㄐㄞ}$ ），二等 $\text{ㄐㄞ}$ （ $\text{ㄐㄞ}$ ）；(1)類的元音寫為，一等 $\text{ㄐㄞ}$ （ $\text{ㄐㄞ}$ ），二等 $\text{ㄐㄞ}$ （ $\text{ㄐㄞ}$ ）。所以：

1. 一等：泰 $\text{ㄐㄞ}$ 、 $\text{ㄐㄞ}$ ；<sup>24</sup>哈 $\text{ㄐㄞ}$ ；談 $\text{ㄐㄞ}$ 、覃 $\text{ㄐㄞ}$ ；泰 $\text{ㄐㄞ}$ 、灰 $\text{ㄐㄞ}$ 。

2. 二等：銜 $\text{ㄐㄞ}$ 、咸 $\text{ㄐㄞ}$ ；<sup>25</sup>佳 $\text{ㄐㄞ}$ （或 $\text{ㄐㄞ}$ ）、皆 $\text{ㄐㄞ}$ 、夬 $\text{ㄐㄞ}$ ；刪 $\text{ㄐㄞ}$ 、山 $\text{ㄐㄞ}$ ；庚二 $\text{ㄐㄞ}$ 、耕 $\text{ㄐㄞ}$ 。

周法高(1968)一、二等重韻擬音，其中一類古音的來源是 $\text{ㄐ}$ 的，如歌、泰、豪、談、寒、唐、麻二、夬、肴、銜、刪、庚二，一等韻主要元音為 $\text{ㄐ}$ ，二等韻為 $\text{ㄐ}$ 。另一類古音的來源是 $\text{ㄐ}$ 的，一

<sup>18</sup> 陳新雄：〈《廣韻》二百零六韻擬音之我見〉，頁 101。

<sup>19</sup> 周法高：〈古音中的三等韻兼論古音的寫法〉，頁 136。

<sup>20</sup> 周法高：〈論切韻音〉，頁 18。

<sup>21</sup> 陳新雄：〈《廣韻》二百零六韻擬音之我見〉，頁 96。

<sup>22</sup> 竺家寧：〈論中古韻母〉，頁 256-257。

<sup>23</sup> 董同龢：《上古音韻表稿》（臺北：中央研究院歷史語言研究所，1967 年），頁 68。

<sup>24</sup> 「泰」原文寫為 $\text{ㄐㄞ}$ ，應訂正為 $\text{ㄐㄞ}$ 。詳參周法高：〈古音中的三等韻兼論古音的寫法〉，頁 137。

<sup>25</sup> 「銜」原文寫為 $\text{ㄐㄞ}$ ，應訂正為 $\text{ㄐㄞ}$ ，同前註，頁 137。



等韻主要元音為□，二等韻為⊕。蟹攝二等有三個重韻，則假定第三個韻的主要元音為⊕。<sup>26</sup>但周法高（1962）將二等韻古音的來源是⊕的，主要元音擬為⊕，另外一類擬為⊕，蟹攝二等第三個韻，則擬為□。

#### （四）一、二等重韻各韻類音值討論

##### 1. 泰、哈韻

高本漢為⊕和⊕對立；董同龢為⊕和 A 對立；王力、陸志韋與李新魁為⊕和□對立；李榮為⊕和□對立；馬丁、浦立本與周法高為⊕和□對立。

陳新雄讚賞周法高哈韻之擬音為「眼光獨到，先我而得隋殊」，因哈、登韻為對轉，而又一部分字「開、哀、剋、皔」與魂、痕韻為對轉，且「存」與「在」古為一語。<sup>27</sup>

竺家寧認為⊕和 A 對立，區別力太弱；⊕和□則不宜出現在開口度最大的一等韻中，主張以⊕和□對立為宜。<sup>28</sup>

##### 2. 談、覃韻

高本漢為⊕和⊕對立；董同龢為⊕和 A 對立；王力、陸志韋與李新魁為⊕和□對立；李榮為⊕和□對立；馬丁、浦立本與周法高為⊕和□對立。

陳新雄與周法高同，但其又指出：<sup>29</sup>

把覃韻擬作□，周法高先生正是採取這種作法的，惟一的缺點，就是不大好解釋為什麼後來許敬宗要奏請覃談許令附近通用，這是在單一語言的實際音讀上的問題，跟我們這裡的系統性上的擬測，應該稍有不同。

竺家寧認為⊕和⊕及⊕和 A 對立，區別力太弱；⊕和□則不宜出現在開口度最大的一等韻中，主張以⊕和□對立為宜。<sup>30</sup>

##### 3. 佳韻

佳韻有無⊕韻尾，周法高指出佳韻來自上古的⊕元音，佳韻在官話方言中有⊕的傾向，慧琳和玄應有佳韻字用麻韻字作切的現象，故宮本王仁煦《切韻》將佳韻放在歌、麻韻之間。周法高認為不能只顧上古音，而忽略同時或現代方言中的現象。則佳韻韻尾寫作⊕，以表示其韻尾較弱。<sup>31</sup>周法高認為佳韻字有韻尾，周法高（1948）寫為⊕，其後的篇章，皆擬為⊕韻尾。

竺家寧指出「佳、皆、夬」在現代方言中，多有⊕韻尾，但李榮擬佳⊕，去掉韻尾，在《韻鏡》中，「皆」和「夬」放在同一圖，而「佳」另外單獨一圖，顯示「佳」與「皆、夬」之異。在上古音中，佳韻和支韻同屬一個部，皆不帶⊕韻尾，至南北朝，「佳、支」可以一起押韻，齊梁之後，佳韻才逐漸脫離支韻。到現代，佳韻字不帶⊕韻尾，仍比「皆、夬」多，所以認為佳韻字應不帶⊕。<sup>32</sup>

<sup>26</sup> 周法高：〈論切韻音〉，頁 16。

<sup>27</sup> 陳新雄：〈《廣韻》二百零六韻擬音之我見〉，頁 98。

<sup>28</sup> 竺家寧：〈論中古韻母〉，頁 252。

<sup>29</sup> 陳新雄：〈《廣韻》二百零六韻擬音之我見〉，頁 103。

<sup>30</sup> 竺家寧：〈論中古韻母〉，頁 252。

<sup>31</sup> 周法高：〈古音中的三等韻兼論古音的寫法〉，頁 137。

<sup>32</sup> 竺家寧：〈論中古韻母〉，收入在《音韻探索》，頁 256。

### 三、三等韻

三等韻有麻（一部分）、戈（一部分）、魚、虞、祭、廢、支、脂、之、微、宵、幽、尤、鹽、嚴、侵、凡、仙、元、真、諄、欣、文、陽、庚（一部分）、清、蒸、東（一部分）、鍾。

#### （一）三等韻的分類

高本漢將三等韻分為  $\alpha$  和  $\beta$  兩類，<sup>33</sup> 在其  $\alpha$  類中，有唇音聲母變輕唇音，或未變輕唇音的問題，在未變輕唇音的韻類中，又有重紐問題。在其基礎上，周法高（1945）將三等韻分為  $\alpha$ 、 $\beta 1$ 、 $\beta 2$  型。<sup>34</sup>

周法高（1948）依據三個標準，將三等韻分為 A、B、C 類。<sup>35</sup> A、B 兩類為所謂「重紐」出現的地方。分類標準如下：

- I. 韻圖喉牙唇音三四等的排列：(A) 四等，(B) 三等，(C) 三等。
- II. 聲母的分配情形：(A) \*，\*，\*（包括\*，\*，\*）；(B) \*，\*；(C) \*，\*。
- III. 唇音字在安南音中的現象：(A) \*；(B) \*；(C) \*。

周法高（1970），加入轉和攝為區分依據，將三等韻 A、B、C1、C2 類化為表格。<sup>36</sup>

表一：

轉攝 等類	外 轉						內 轉						
	果攝	蟹攝	效攝	咸攝	山攝	宕梗攝	遇攝	止攝	流攝	深攝	臻攝	曾攝	通攝
A 類	麻三	祭 A	宵 A	鹽 A	仙 A	清		支 A 脂 A	幽 A	侵 A	真 A 諄 (蒸 A)		
B 類		祭 B	宵 B	鹽 B	仙 B	庚三		支 B 脂 B	幽 B	侵 B	真 B 蒸 B		
C1 類	戈三	廢		嚴凡	元			微			欣文		
C2 類						陽	魚虞	之 <sup>38</sup>	尤				東三鍾

#### （二）三等韻 A、B 類的音值

三等韻的介音為\*（\*♡）。周法高早期主張重紐 A、B 類區別在主要元音；晚期主張區別在聲母，但在晚期則未說明三等韻 A、B 類的主要元音為何。

##### 1. 重紐 A、B 類的語音區別在主要元音

<sup>33</sup> 高本漢：《中國音韻學研究》，趙元任、羅常培、李方桂合譯（北京：商務印書館，2003 年 6 月），頁 471-472。

<sup>34</sup> 周法高：〈廣韻重紐的研究〉，《中國語言學論文集》（臺北：聯經出版事業公司，1981 年 8 月），頁 47。

<sup>35</sup> 周法高：〈古音中的三等韻兼論古音的寫法〉，頁 126-129。周法高在〈論切韻音〉，頁 16，註 11。與〈讀切韻研究〉，《大陸雜誌》（69 卷 2 期），頁 56，重引此說法。

<sup>36</sup> 周法高：〈論上古音和切韻音〉，頁 102。周法高在〈論韻鏡中的韻圖結構〉，頁 176，Table IV；〈讀切韻研究〉，頁 56；〈隋唐五代宋初重紐反切研究〉，頁 86，附表一，重引此表格，但表格內容稍有不同。前述三文相同，但〈論韻鏡中的韻圖結構〉少列「之」韻，而三文中，臻攝 B 類「真 A」皆需要訂正為「真 B」。〈隋唐五代宋初重紐反切研究〉與以上三文略有不同，將說明於以下的註腳中。

<sup>37</sup> 原表將「蒸 A」列為「曾攝 A 類」。但周法高〈隋唐五代宋初重紐反切研究〉，頁 86，認為蒸韻無重紐，則將蒸韻 B 列在 B 類，原表中蒸韻 A 刪除。

<sup>38</sup> 「之」韻在周法高〈論上古音和切韻音〉、〈讀切韻研究〉都將「之」韻列在止攝 A 類，〈論韻鏡中的韻圖結構〉，則沒有列「之」韻。

(1) 〈廣韻重紐的研究〉(1945)

周法高以韻圖與切語下字，與《切韻》的同時記載玄應《一切經音義》，和汕頭話、廈門話、福州話等方言證明重紐 A、B 類確實有分別。

至於重紐 A、B 類的語音區別何在？周法高考慮是介音的區別？抑或是主要元音的區別？周法高認為如果以介音為區別，第一、在方言中沒有利的證據；第二、以上古音的構擬來說，則多添一套介音；第三、高本漢構擬的  $\beta 2$  型諸韻，將改與  $\beta 1$  型介音相同，則添加麻煩。綜觀上述的理由，周法高決定採取主要元音之區別。<sup>39</sup>

周法高提出兩條構擬的主要原則：(1) 重紐 A、B 類的音值必定極相近，因在韻圖同一置韻，且切語下字常混淆之故。(2) 重紐 B 類的音值，一方面與 A 類接近，一方面又與 C1 類接近，因重紐 A、B 類的字，在方言有異讀時，B 類的字往往和同攝 C1 類讀法相同。<sup>40</sup>

周法高參考高本漢《方音字彙》，以及其他方言材料，列出重紐 A、B 類字在方言中不同的讀法，然後加以分析，與構擬音值，各韻類的音值如下：<sup>41</sup>

表二：

韻類、開合口	擬音	擬音	
	類別	A 類	B 類
支韻開口		-奉 ㄨ ㄛ	-奉 ㄨ ㄛ
支韻合口		-奉 ㄨ ㄛ ㄨ	-奉 ㄨ ㄛ ㄨ
脂韻開口		-奉	-奉
脂韻合口		-奉 ㄨ	-奉 ㄨ
真韻開口		-奉 ㄨ ㄛ ㄨ	-奉 ㄨ ㄛ ㄨ
諄(真)韻合口		-奉 ㄨ ㄛ ㄨ ㄨ	-奉 ㄨ ㄛ ㄨ ㄨ
仙韻開口		-奉 ㄨ ㄛ ㄨ	-奉 ㄨ ㄛ ㄨ
仙韻合口		-奉 ㄨ ㄛ ㄨ ㄨ	-奉 ㄨ ㄛ ㄨ ㄨ
宵韻開口		-奉 ㄨ ㄛ ㄨ	-奉 ㄨ ㄛ ㄨ
侵韻開口		-奉 ㄨ ㄛ ㄨ	-奉 ㄨ ㄛ ㄨ
鹽韻開口		-奉 ㄨ ㄛ ㄨ	-奉 ㄨ ㄛ ㄨ
祭韻開口 <sup>42</sup>		-奉 ㄨ ㄛ ㄨ	-奉 ㄨ ㄛ ㄨ
祭韻合口		-奉 ㄨ ㄛ ㄨ ㄨ	-奉 ㄨ ㄛ ㄨ ㄨ

Paul Nagel 也以主要元音區別重紐。Paul Nagel “Beiträge zur Rekonstruktion der *Ts[ɨ]eh-yu[n]* Sprache auf Grund von Che[ng] Li' s *Ts[ɨ]eh-yu[n]-k[ɨ]au*” (〈根據陳澧切韻考對於切韻擬音的貢獻〉) 首先發現重紐唇音和安南音(越南音)的關係，並擬出三等韻唇音聲母的演變通則。Paul Nagel 說法如下：<sup>43</sup>

在韻圖中	中古音	現代官話	安南譯音
三等合口		ㄨ、ㄨ、ㄨ、ㄨ	※ㄨ、※ㄨ、※ㄨ、ㄨ = F 組 (F-Gruppe)
三等開口		※ㄨ、※ㄨ、ㄨ、ㄨ	ㄨ、※ㄨ、ㄨ、ㄨ = Px 組 (Px-Gruppe)

<sup>39</sup> 周法高：〈廣韻重紐的研究〉，頁 47-49。

<sup>40</sup> 同前註，頁 49。

<sup>41</sup> 同前註，頁 50-57。

<sup>42</sup> 周法高說如祭韻需劃分，可比照仙韻擬音。同前註，頁 58。

<sup>43</sup> 周法高：〈古音中的三等韻兼論古音的寫法〉，頁 126。周法高受 Paul Nagel 影響，將三等韻做一分類時，將唇音字在安南音中的現象列為標準之一。

## 四等開口

ㄐ、ㄑ、ㄒ、ㄓ [ ㄓ ] = Py 組 (Py-Gruppe)

Paul Nagel 認為這種現象不能用開合口的現象來解釋，必須假定這三組唇音在中古音有不同的主要元音。Paul Nagel 假定 A 類 (Py 組) 的主要元音為  $\text{ㄓ}$  (脂 A 真 B 侵 B)， $\text{ㄓ}$  (支 A 祭 A 仙 A 齊 A 鹽 A)；B 類為  $\text{ㄑ}$  (脂 B 真 B 侵 B)， $\text{ㄑ}$  (祭 B 支 B 仙 B 齊 B 鹽 B)；C 類為  $\text{ㄐ}$  (微欣文)， $\text{ㄐ}$  (廢元嚴凡)。周法高說：<sup>44</sup>

看 Nagel 的假定，似乎他也覺得 B 類的元音比 A 類要“開”一點。這和我在〈廣韻重紐的研究〉的說法大致相合。

## (2) 〈古音中的三等韻兼論古音的寫法〉(1948)

周法高 (1945) 假定果、蟹、效、咸、山、宕、梗諸攝 (外轉) 三等介音  $\text{ㄓ}$ ，而其 A 類為  $\text{ㄑ}$ ，B 類為  $\text{ㄑ}$ 。但周法高 (1948) A 類之主要元音改為  $\text{ㄓ}$ ，B 類改為  $\text{ㄑ}$ 。

至於止、深、流、臻、曾諸攝 (內轉) 三等的介音，周法高 (1945) 假定為  $\text{ㄓ}$ ，其 A 類主要元音假定為  $\text{ㄓ}$ ，B 類為  $\text{ㄑ}$ ，周法高 (1948) 則不改主要元音的寫法。<sup>45</sup>

## (3) 〈三等韻重唇音反切上字研究〉(1952)

周法高 (1952) 將《廣韻》、《切韻》、《經典釋文》、玄應《一切經音義》、慧琳《一切經音義》中 A、B 兩類唇音的切語上字列舉出來，得到 A、B 類唇音切語上字不互相用作反切上字的結論。

當時周法高並未發現重紐韻的喉牙音，也有類似的情形，所以否定王靜如〈論開合口〉的幾條結論，他說：

因為三四等合韻的喉牙音切語上字並無分別，所以王氏假定喉牙音和唇音一樣有分別是不必要的， $\text{ㄑ}$ -和 $\text{ㄑ}$ -等的區別可以取消。一、二、四等韻撮口勢 ( $\text{ㄑ}$ -) 和平唇 ( $\text{ㄑ}$ -) 的區別也是不必要的。此外，三四等合韻  $\text{ㄑ}$  和  $\text{ㄑ}$  介音的區別也是無需。

周法高採納王靜如的三等韻中重出之唇音，其三等為撮唇  $\text{ㄑ}$  與四等為平唇  $\text{ㄑ}$  的說法，以  $\text{ㄑ}$  和  $\text{ㄑ}$  的區別來詮釋 A、B 類唇音切語上字不相混淆的情形。<sup>46</sup>但周法高又說：

我們也可以說 A 類元音 (包括元音  $\text{ㄓ}$ 、 $\text{ㄓ}$ ) 的唇音字只用 A 類元音的唇音字作反切上字；相反的，B 類元音 (包括元音  $\text{ㄑ}$ 、 $\text{ㄑ}$ ) 亦然。但是無以解於其他聲紐的切語上字不分別 A、B 類，以及 B 類唇音和合口字關係較密的現象。所以我們要採用  $\text{ㄑ}$ -和  $\text{ㄑ}$ -的區別。不過在寫法上因為已經由元音表示出來了，把  $\text{ㄑ}$  省略了也無關係。

由上敘述，以及周法高在文中的擬音 (見表三)，<sup>47</sup>可知其主張重紐 A、B 類的分別在主要元音。

表三：

韻類、開合口	擬音	
	A 類	B 類
支韻開口	卑 $\text{ㄑ}$ $\text{ㄓ}$ $\text{ㄓ}$	陂 $\text{ㄑ}$ $\text{ㄑ}$ $\text{ㄓ}$ $\text{ㄑ}$

<sup>44</sup> 同前註，頁 129。




<sup>45</sup> 同前註，頁 134。








<sup>46</sup> 周法高解釋說「我們也可以說 A 類元音 (包括元音  $\text{ㄓ}$ 、 $\text{ㄓ}$ ) 的唇音字只用 A 類元音的唇音字作切語上字；相反的，B 類元音 (包括元音  $\text{ㄑ}$ 、 $\text{ㄑ}$ ) 亦然。但是無以解於其他聲紐的切語上字不分別 A、B 類，以及 B 類唇音和合口字關係較密的現象。」詳參周法高：〈三等韻重唇音反切上字研究〉，《中國語言學論文集》(臺北：聯經出版事業公司，1981 年 8 月)，頁 257。

<sup>47</sup> 同前註，頁 257。

脂韻開口	匕 *奉♥  □奉	悲 *  奉♥方□奉
祭韻開口	蔽 *奉♥  奉	
真韻開口	賓 *奉♥  □ 	彬 *  奉♥方□ 
仙韻開口	便 *奉♥  	變 *  奉♥方 
宵韻開口	飄 *奉♥ 	鏹 *  奉♥方 
清韻和庚三韻	[清] 並 *奉♥  	[庚三] 兵 *  奉♥方 
蒸韻		冰 *  奉♥方 
幽韻		彪 *  奉♥方□
侵韻		稟 *  奉♥方□
鹽韻		貶 *  奉♥方 

(4) 〈論古代漢語音位〉(1954)、〈論切韻音〉(1968)

周法高《中國語言學論文集·後序》說，周法高(1954)根據周法高(1970)做一些修訂。不過和周法高(1970)擬音尚有不同，周法高(1954)把內轉三等韻 B 類的元音寫作 ，A 類為 ；周法高(1970)把內轉三等韻 B 類的元音寫作 e，A 類為 。<sup>48</sup>

周法高(1968)認為由於 B 類放在韻圖三等，A 類在四等，以及支韻 B 類有  音，所以假定 B 類的元音比 A 類要開，以及 C1 類的元音較接近 B 類，所以將外轉 B 類元音擬為 ，A 類元音擬為 ，C 類擬為 ；內轉 B 類元音擬為 ，A 類元音擬為 ，C 類元音擬為 ，是合乎上述原則的。從主要元音來區分三等韻 A、B、C 類，以音位數量方面來說，也較其他辦法節省音位。<sup>49</sup>







(5) 〈韻鏡中韻圖之結構〉(1983)

周法高認為重紐 A、B 類重紐的分別為主要元音舌位的高低，並且不贊成橋本萬太郎《中古漢語的音韻》(Phonology Ancient Chinese) 一書用聲母顎化與否來區別《切韻》A、B 類重紐的說法。<sup>50</sup>

2. 主張重紐 A、B 類區別在聲母

(1) 〈玄應反切再論〉(1984)

三根谷徹用統計法觀察重紐 A、B 類，以舌齒音各類字為反切下字，和舌齒音各類反切，以重紐三、四等字為反切下字的情形。其結論為：正齒音三等(包括半齒音、喻母四等)和齒頭音跟重紐 A 類相當接近；正齒音二等跟重紐 B 類也相當接近，舌上音和半舌音則跟重紐 A、B 類都有同樣程度的關係，<sup>51</sup>其主張：<sup>52</sup>

A 類：主要元音是 ，/，聲母帶有顎化成分 /。相當於所謂重紐四等(甲類)。B 類：主要元音是 ，/，聲母不帶 /。相當於重紐三等(乙類)。

周法高〈玄應反切再論〉一文說：<sup>53</sup>

我一向主張切韻 A、B 兩類的分別在於主要元音的不同，現在如果採用顎化的說法，也許可以減少一個主要元音。不過和三根谷徹的辦法有兩點不同，那就是：(一) 正齒音二等歸 A 類而不歸

<sup>48</sup> 周法高：《中國語言學論文集·後序》(臺北：聯經出版事業公司，1981年8月)，頁479。

<sup>49</sup> 周法高：〈論切韻音〉，頁15。

<sup>50</sup> 周法高：〈韻鏡中韻圖之結構〉(“On the Structure of Rime Tables in the Yun-Ching”)，《中央研究院歷史語言研究所集刊》54本1分(1983年3月)，頁186。

<sup>51</sup> 平山久雄：〈重紐問題在日本〉，《聲韻論叢》第六輯(臺北：學生書局，1997年4月)，頁18-19。

<sup>52</sup> 三根谷徹：〈韻鏡の三、四等について〉，《言語研究》22-23卷，頁56-74。

<sup>53</sup> 周法高：〈玄應反切再論〉，《大陸雜誌》第六十九卷第五期(1984年11月)，頁205。

B類(二) B類只具有喉牙脣音，都具有顎化音 j；這樣就不必像日本學者那樣在其他聲母後面也加上顎化符號了。A類通常具有喻母四等，B類通常具有喻母三等，高本漢和我都把喻母三等擬構做 j，現在假定 B類具有顎化音 j，正好符合這種現象。至於 C類往往兼具喻母三等和四等，仍用 j 作為喻母三等的擬音。

## (2) 〈隋唐五代宋初重紐反切研究〉(1989)

杜其容〈三等韻牙喉音反切上字分析〉一文發現重紐 A、B類牙喉音不互相用作反切上字的情形。周法高(1989)從陸德明《經典釋文》、顏師古《漢書音義》、玄應《一切經音義》、朱翱所作《說文繫傳》反切、《集韻》來加以觀察，發現重紐 A類反切上字常和純四等韻混用，重紐 B類，則常和三等韻 C類混用。周法高提出其認為重紐 A、B類的分別是在「聲母」的結論。並在其著作 *Papers in Chinese Linguistics and Epigraphy*,<sup>54</sup>採用三根谷徹的說法假定重紐 A類的脣牙喉音聲母是顎化的(顎化符號用  $\text{▲}$ )，而 B類則不顎化的說法。<sup>55</sup>

## (3) 〈讀「晚唐漢藏對音資料中漢字顎化情形」〉(1990)

周法高由四種晚唐漢藏對音《阿彌陀經》、《金剛經》、《千字文》、《大乘中宗見解》呈現的資料，以及與朱翱反切系統相印證，可知重紐 A、B類讀音的區別是由於重紐 A類脣牙喉音顎化，B類則否。而在漢越音中，重紐 A類脣音讀  $\text{ㄐ}$ ，重紐 B類脣音讀  $\text{ㄑ}$ ， $\text{ㄑ}$ 是由  $\text{ㄐ} \text{▲}$ 變來。<sup>56</sup>

## (三) 三等韻 C1.C2 類的主要元音與各韻類音值討論

C1類具有喉牙脣音聲母，C2具有喉舌齒牙脣音聲母，C1、C2類在後代脣音變輕脣，外轉諸攝元音為  $\text{ㄨ}$ ，內轉諸攝元音為  $\text{ㄨ}$ 。<sup>57</sup>所以，外轉：戈三  $\text{ㄨ}$ 、 $\text{ㄨ}$ ，廢  $\text{ㄨ}$ 、 $\text{ㄨ}$ ，嚴  $\text{ㄨ}$ ，凡  $\text{ㄨ}$ ，元  $\text{ㄨ}$ 、 $\text{ㄨ}$ ，陽  $\text{ㄨ}$ 、 $\text{ㄨ}$ ；內轉：微  $\text{ㄨ}$ 、 $\text{ㄨ}$ ，欣  $\text{ㄨ}$ ，文  $\text{ㄨ}$ ，尤  $\text{ㄨ}$ 。

### 1. 魚、虞韻的音值

高本漢根據日譯漢音擬模為  $\text{ㄨ}$ 、魚為  $\text{ㄨ}$ 、虞為  $\text{ㄨ}$ ，模配魚而不配虞。羅常培〈《切韻》魚虞的音值及其所據方音考〉：<sup>58</sup>

《切韻》魚、虞兩韻在六朝時候沿著太湖周圍的吳音有分別，在大多數的北音都沒有分別。魚韻屬於開口呼，所以應當讀作  $\text{ㄨ}$  音，虞韻屬合口呼，所以應當讀作  $\text{ㄨ}$  音。後代  $\text{ㄨ}$  音的演變是經過  $\text{ㄨ} \rightarrow \text{ㄨ}$ 。

周法高曾加以改定，認為《切韻》中的魚韻是開口，魚韻的主要元音雖然跟虞模韻的元音接近，卻有些不同：(1) 在佛典譯音裡，用虞模韻字對譯梵文的  $\text{ㄨ}$ 、 $\text{ㄨ}$ ，而不用魚韻字。(2) 在南北朝後期的韻文裡，虞、模成一類，魚獨成一類。(3) 有幾個方言魚、虞不混，魚韻有一個不圓脣的元音。所以周法高把魚韻寫作  $\text{ㄨ}$  ( $\text{ㄨ}$  為開  $\text{ㄨ}$ )，虞韻寫作  $\text{ㄨ}$  ( $\text{ㄨ}$  為關  $\text{ㄨ}$ )。以上的假定，可向上適用到魏晉南北朝。<sup>59</sup>

<sup>54</sup> 周法高：*Papers in Chinese Linguistics and Epigraphy*，The Chinese University of Hong Kong，1986年。

<sup>55</sup> 周法高：〈隋唐五代宋初重紐反切研究〉，《中央研究院第二屆國際漢學會議》(1986.12.29-31) 論文集語言文字組(1989年6月)，頁108。周法高認為以 A類顎化，B類不顎化，只是解決的辦法之一，必須再做深入的討論，擬在〈再論隋唐五代宋初重紐反切〉一文在詳加說明，但後來未寫這篇文章。

<sup>56</sup> 周法高：〈論晚唐漢藏對音中漢字顎化情形〉，《大陸雜誌》第八十一卷第五期(1990年11月)，頁221。

<sup>57</sup> 周法高：〈論上古音和切韻音〉，頁103。

<sup>58</sup> 羅常培：〈《切韻》魚虞的音值及其所據方音考—高本漢《切韻》音讀商榷之一〉，《羅常培語言學論文集》(北京：商務印書館，2004年12月)，頁28。

<sup>59</sup> 周法高：〈切韻魚虞之音讀及其流變〉，頁82，而〈論古代漢語的音位〉，頁270，又重述其說法，但此文的擬音稍異，其魚韻擬為  $\text{ㄨ}$ ，虞韻為  $\text{ㄨ}$ ，因其將介音擬為  $\text{ㄨ}$ ，所以魚韻應訂正為  $\text{ㄨ}$ 。

## 四、四等韻

《切韻》純四等韻為齊、先、青、蕭、添五韻（舉平以賅上去入）。

### （一）純四等韻有無ㄉ介音

純四等韻有無ㄉ介音的問題？高本漢假定四等韻有一個元音性的ㄉ介音，三等韻有一個輔音性的ㄉ<sup>h</sup>介音。馬伯樂則認為純四等韻沒有ㄉ介音。陸志韋因純四等韻的反切上字跟一、二等韻同類，而不跟三等韻同類，所以也假定純四等韻沒有ㄉ介音。<sup>60</sup>趙元任則假定四等韻的起頭有一個低或開的ㄉ，三等韻的起頭有一個高或關的ㄉ。<sup>61</sup>

周法高（1948）根據《詩經》押韻和諧聲系統中，三、四等韻相近的現象，認為在上古音中，必須假定三、四等韻都有介音。然而在《切韻》稍後的時代，以及現代方言中，三、四等韻也皆有ㄉ介音。如在《切韻》音中否定ㄉ介音的存在，而在《切韻》前後時代，都有ㄉ介音的存在，在音變上，是無法解釋的。所以周法高假定《切韻》的四等韻也有介音，是比三等韻的介音ㄉ<sup>h</sup>開一點的ㄉ。<sup>62</sup>

周法高（1954）以音位學的觀點出發，認為：<sup>63</sup>

不妨採取這兩種辦法，即純四等韻取消ㄉ介音，和外轉各攝三等韻採用和一、二等韻相同的元音。這樣的辦法，不但可以取消ㄉ<sup>h</sup>和ㄉ介音的區別，而只用ㄉ代表三等韻的介音，並且可以把三等韻A類ㄉ<sup>h</sup>（外轉）和ㄉ<sup>h</sup>（內轉），B類ㄉ<sup>h</sup>（外轉）和ㄉ<sup>h</sup>（內轉）的區別取消，而只用ㄉ和ㄉ<sup>h</sup>來表示內轉諸攝的元音。至於外轉諸攝的純四等韻仍寫作-ㄉ-（無介音），和內轉諸攝三等韻的A類-ㄉ<sup>h</sup>-正好互相補足。我們只要假定ㄉ<sup>h</sup>（或ㄉ<sup>h</sup>）在ㄉ（或ㄉ<sup>h</sup>）介音後為短音ㄉ<sup>h</sup>，在其他情形（-，ㄉ<sup>h</sup>後）為長音就得了。

周法高（1968、1970、1983）又回到原來的立場，認為純四等韻有ㄉ介音存在。周法高（1968）指出高本漢假定四等韻為ㄉ<sup>h</sup>，三等韻的介音寫為ㄉ<sup>h</sup>，以區別三四等韻之差別，不妨將四等韻寫為ㄉ<sup>h</sup>，認為純四等韻有ㄉ。<sup>64</sup>而周法高（1970）又說：<sup>65</sup>

陸氏曾假定四等韻無論在上古或中古都是沒有介音的，我在前面已經說過四等韻有假定一個介音的必要。

李榮從反切分組的趨勢和聲韻配合兩方面，主張四等韻沒有ㄉ介音。一二四等全沒有ㄉ介音，三等有ㄉ介音，所以反切上字為求介音和諧，有分組的趨勢。一二四等全沒有ㄉ介音，所以不跟章組ㄉ組配合。主張取消高本漢構擬的四等韻ㄉ介音，只保留主要元音ㄉ。<sup>66</sup>

竺家寧以四等韻在現代方言大部分都有ㄉ介音，認為如中古音沒有ㄉ介音，而後世的ㄉ介音如何產生？所以四等韻應該有個元音性的ㄉ介音。少數方言如廣州、客家、潮州，由於失落，則不帶有ㄉ介音；日本、朝鮮、越南的漢字借音，也有四等韻不帶ㄉ介音者，但不應該忽視漢語方言大多數的現象，而遷就外族語言。<sup>67</sup>

<sup>60</sup> 楊劍橋：《漢語現代音韻學》（上海：復旦大學出版社，1998年3月），頁28-29。

<sup>61</sup> 周法高：〈古音中的三等韻兼論古音的寫法〉，頁141。

<sup>62</sup> 同前註，頁137-138。

<sup>63</sup> 周法高：〈論古代漢語的音位〉，頁269。

<sup>64</sup> 周法高：〈論切韻音〉，頁15。

<sup>65</sup> 周法高：〈論上古音和切韻音〉，頁122。

<sup>66</sup> 李榮：《切韻音系》，頁111-113。

<sup>67</sup> 竺家寧：〈論中古韻母〉，頁258。

## (二) 齊、先、青、蕭、添

周法高(1948)假定果、蟹、效、咸、山、宕、梗諸攝的四等韻之主要元音為 $\text{[a]}$ ，且具有 $\text{[i]}$ 介音，則齊 $\text{[ai]}$ 、先 $\text{[ai]}$ 、青 $\text{[ai]}$ 、蕭 $\text{[ai]}$ 、添 $\text{[ai]}$ 。周法高(1954)則取消 $\text{[i]}$ 介音，主要元音仍為 $\text{[a]}$ ；周法高(1968)則認為純四等韻有 $\text{[i]}$ 介音，而主要元音為 $\text{[a]}$ 。

## 五、結語

周法高中古韻母系統以主要元音的區別，同時解決內外轉、輕唇音的演變條件和重紐 A、B 類的語音區別(早期)等問題。周法高曾將自己構擬的系統與諸家的系統比較(主要元音與介音)，可知周法高的系統較諸家簡單。<sup>68</sup>

周法高之中古韻母系統，一、二等韻無介音。外轉 $\text{[a]}$ 類各攝的主要元音，一等韻為 $\text{[a]}$ (或 $\text{[a]}$ )，二等韻為 $\text{[a]}$ (或 $\text{[a]}$ )；內轉 $\text{[a]}$ 類各攝的主要元音，一等韻為 $\text{[a]}$ ； $\text{[a]}$ 類(遇攝和通攝)，一等韻的主要元音為 $\text{[a]}$ 。

二等的重韻，一類古音的來源是 $\text{[a]}$ 的，一等韻主要元音為 $\text{[a]}$ ，二等為 $\text{[a]}$ 。另外一類來源是 $\text{[a]}$ 的，一等韻主要元音為 $\text{[a]}$ ，二等韻為 $\text{[a]}$ 。蟹攝二等有三個重韻，則假定第三個韻的主要元音為 $\text{[a]}$ 。

三等韻有 $\text{[i]}$ ( $\text{[i]}$ )介音。周法高早期以主要元音來區別三等韻中的 A、B 類(重紐)，他認為 B 類的主要元音較 A 類為開，而三等韻 C1.C2 類外轉諸攝元音為 $\text{[a]}$ ，內轉諸攝為 $\text{[a]}$ 。三等韻 A、B 類的主要元音，其詳如表四：

表四：

擬音 類別	篇章	擬音					
		〈廣韻重紐的研究〉	〈古音中的三等韻兼論古音的寫法〉	〈三等韻重唇音反切上字研究〉	〈論古代漢語的音位〉	《中國古代語法·構詞篇》	〈論切韻音〉
三等 A 類	(1) $\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$
	(2) $\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$
	(3) $\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$
	(4) $\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$
	(5) $\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$
三等 B 類	(1) $\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$
	(2) $\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$
	(3) $\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$
	(4) $\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$
	(5) $\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$	$\text{[ai]}$

周法高晚期接受三根谷徹的說法，認為重紐 A、B 類的區別在聲母，但周法高(1984)主張與三根谷徹有兩點不同：「(一) 正齒二等歸 A 類而不歸 B 類 (二) B 類只具有喉牙唇音，都具有顎化音 $\text{[i]}$ 。」認為 B 類聲母顎化。周法高(1989)則完全接受三根谷徹的說法，主張重紐 A 類的唇牙喉聲母是顎化的，B 類不顎化。

<sup>68</sup> 周法高：〈論切韻音〉，頁 18-19，註 12。



周法高早期以主要元音來區別重紐 A、B 類，但與韻書中同一韻中其主要元音相同之原則發生衝突。後來晚期以聲母顎化與否來區別重紐 A、B 類，但這時重紐各韻類的主要元音為何？周法高則未曾詳加說明，這樣則無法觀察其中古韻母系統的全貌，又音韻結構來考察周法高在聲母之後所擬的顎化符號 $\text{ㄐ}$ ，此顎化符號亦可視為介音，然聲母顎化說實與介音說無異。

周法高（1948）認為以上古、《切韻》稍後時代與現代方言具有 $\text{ㄐ}$ 介音，據此認為中古純四等韻應有 $\text{ㄐ}$ 介音；周法高（1954）以音位學的觀點取消 $\text{ㄐ}$ 介音；但周法高（1968、1970、1983）又回到原來的立場，認為有 $\text{ㄐ}$ 介音存在。而純四等韻的主要元音先擬為 $\text{ㄩ}$ ，後擬為 $\text{ㄩ}$ 。

附錄：周法高《切韻》韻母擬音表

韻攝	等別	韻目	開 口								
			擬 音								
			〈廣韻重紐的研 究〉1945	〈古音中的 三等韻兼論 古音的寫法〉 1948	〈三等韻重 脣音反切上 字研究〉 1952	〈論古代漢 語的音位〉 1954	《中國古代語 法·構詞篇》 1962	〈論切韻 音〉1968	〈論韻鏡 中的韻圖 結構〉1983		
果攝	一等	歌哿箇		ㄉ		ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ
	二等	麻馬禡		ㄉ		ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ
	三等	麻馬禡		ㄉ		ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ
		戈		ㄉ		ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ
遇攝	一等	魚語御									
	三等			ㄉ		ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ
蟹攝	一等	泰		ㄉ		ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ
		哈海代		ㄉ		ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ
	二等	佳蟹卦		ㄉ		ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ
		皆駭怪		ㄉ		ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ
		夬		ㄉ		ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ
	三等 A	祭	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ
	三等 B	祭	ㄉ	ㄉ		ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ
		廢		ㄉ		ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ
	四等	齊齊霽		ㄉ		ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ
	止攝	三等 A	支紙真	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ
三等 B		支紙真	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ
三等 A		脂旨至	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ
三等 B		脂旨至	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ
		之止志		ㄉ		ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ
		微尾未		ㄉ		ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ
效攝	一等	豪皓號		ㄉ		ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ
	二等	肴巧效		ㄉ		ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ
	三等 A	宵小笑	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ
	三等 B	宵小笑	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ
	四等	蕭篠嘯		ㄉ		ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ
流攝	一等	侯厚候		ㄉ		ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ
	三等 A	幽		ㄉ		ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ
	三等 B	幽黝幼		ㄉ		ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ
咸攝		尤有宥		ㄉ		ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ
	一等	談敢闕〔盍〕		ㄉ		ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ
		覃感勘〔合〕		ㄉ		ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ
	二等	銜檻鑑〔狎〕		ㄉ		ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ
		咸賺陷〔洽〕		ㄉ		ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ
	三等 A	鹽琰豔〔葉〕	ㄉ	ㄉ		ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ
	三等 B	鹽琰豔〔葉〕	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ
		嚴儼釅〔業〕		ㄉ		ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ
四等	添忝〔帖〕		ㄉ		ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	ㄉ	

深攝	三等 A	侵寢沁〔緝〕	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗𪛗 (奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗𪛗)	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗𪛗		奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗 (奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗)	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗
	三等 B	侵寢沁〔緝〕	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗 (奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗)	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗 (奉 <sup>心</sup> 𪛗)	奉 <sup>心</sup> 𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗
山攝	一等	寒旱翰〔曷〕		𪛗𪛗		𪛗𪛗	𪛗𪛗 (𪛗𪛗)	𪛗𪛗	𪛗𪛗
	二等	刪漕諫〔鎋〕		𪛗𪛗		𪛗𪛗	𪛗𪛗 (𪛗𪛗)	𪛗𪛗	𪛗𪛗
		山產禩〔黠〕		𪛗𪛗		𪛗𪛗	𪛗𪛗 (𪛗𪛗)	𪛗𪛗	𪛗𪛗
	三等 A	仙彌線〔薛〕	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗 (奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗)	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗 (奉 <sup>心</sup> 𪛗)	奉 <sup>心</sup> 𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗
	三等 B	仙彌線〔薛〕	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗 (奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗)	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗 (奉 <sup>心</sup> 𪛗)	奉 <sup>心</sup> 𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗
	三等	元阮願〔月〕		奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗		奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗 (奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗)	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗
四等	先銑霰〔屑〕		奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗		奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗 (奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗)	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗	
臻攝	一等	痕很恨〔沒〕		𪛗𪛗		𪛗𪛗	𪛗𪛗 (𪛗𪛗)	𪛗𪛗	𪛗𪛗
	二等	臻〔櫛〕		奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗 ( ) 𪛗𪛗 ( )		奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗 ( ) 𪛗𪛗 ( )	(奉 <sup>心</sup> ) 𪛗𪛗 ( (奉 <sup>心</sup> ) 𪛗𪛗 )	𪛗𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗
	三等 A	真軫震〔質〕	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗𪛗 (奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗𪛗)	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗 (奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗)	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗
	三等 B	真軫震〔質〕	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗𪛗 (奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗𪛗)	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗 (奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗)	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗
		欣隱焮〔迄〕		奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗		奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗 (奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗)	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗
宕攝	一等	唐蕩宕〔鐸〕		𪛗𪛗		𪛗𪛗	𪛗𪛗 (𪛗𪛗)	𪛗𪛗	𪛗𪛗
	三等	陽養漾〔藥〕		奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗 ( ) 奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗 ( )		奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗 (奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗)	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗
梗攝	二等	庚梗映〔陌〕		𪛗𪛗		𪛗𪛗	𪛗𪛗 (𪛗𪛗)	𪛗𪛗	𪛗𪛗
		耕耿諍〔麥〕		𪛗𪛗		𪛗𪛗	𪛗𪛗 (𪛗𪛗)	𪛗𪛗	𪛗𪛗
	三等	庚梗映〔陌〕		奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗 (奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗)	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗
		清靜勁〔昔〕		奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗 (奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗)	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗
	四等	青迥徑〔錫〕		奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗		奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗 (奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗)	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗
曾攝	一等	登等嶝〔德〕		𪛗𪛗		𪛗𪛗	𪛗𪛗 (𪛗𪛗)	𪛗𪛗	𪛗𪛗
	三等 A	蒸拯證〔職〕		奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗		奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗 (奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗)	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗	
	三等 B				奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗			奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗
江攝	二等	江講絳〔覺〕		𪛗𪛗		𪛗𪛗	𪛗𪛗 (𪛗𪛗)	𪛗𪛗	𪛗𪛗

韻攝	等別	韻目	合 口						
			擬 音						
			〈廣韻重紐的研究〉1945	〈古音中的三等韻兼論古音的寫法〉1948	〈三等韻重唇音反切上字研究〉1952	〈論古代漢語的音位〉1954	《中國古代語法·構詞篇》1962	〈論切韻音〉1968	〈論韻鏡中的韻圖結構〉1983
果攝	一等	戈果過		𪛗𪛗		𪛗𪛗	𪛗𪛗	𪛗𪛗	𪛗𪛗
	二等	麻馬禡		𪛗𪛗		𪛗𪛗	𪛗𪛗	𪛗𪛗	𪛗𪛗
	三等	戈		奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗		奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗
遇攝	一等	模姥暮		𪛗𪛗		𪛗𪛗	𪛗𪛗	𪛗𪛗	𪛗𪛗
	三等	虞麌遇		奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗		奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗	奉 <sup>心</sup> 𪛗𪛗

蟹攝	一等	泰							
		灰賄隊							
	二等	佳蟹卦							
		皆 怪							
		夬							
	三等A	祭							
	三等B	祭							
		廢							
	四等	齊 霽							
	止攝	三等A	支紙真						
三等B		支紙真							
三等A		脂旨至							
三等B		脂旨至							
三等		微尾未							
三等		凡范梵〔乏〕							
山攝	一等	桓緩換〔末〕							
	二等	刪澗諫〔錯〕							
		山產禪〔點〕							
	三等A	仙獮線〔薛〕							
	三等B	仙獮線〔薛〕							
	三等	元阮願〔月〕							
	四等	先銑霰〔屑〕							
臻攝	一等	魂混困〔沒〕							
	三等A	諄準稕〔術〕							
	三等B	真軫〔質〕							
		文吻問〔物〕							
宕攝	一等	唐蕩宕〔鐸〕							
	三等	陽養漾〔藥〕							
梗攝	二等	庚梗映〔陌〕							
		耕〔麥〕							
	三等	庚梗映							
		清靜〔昔〕							
	四等	青迥〔錫〕							
曾攝	一等	登〔德〕							(沒有列)
	三等A	〔職〕							(沒有列)
通攝	一等	東董送〔屋〕							
		冬腫宋〔沃〕							
	三等	東 送〔屋〕							
		鍾腫用〔燭〕							

## 論陸宣公文章之特色

胡秀玲\*

### 摘要

陸宣公是中唐著名的政治家兼文學家，其畢生功業成之於文章。依例不收駢文的《新唐書》采錄陸宣公奏議十餘篇，《資治通鑑》采錄三十九篇。陸宣公之翰苑集歷千餘年能完整保存，並受世人追慕尊崇，必有其獨到之處。本文將陸宣公文章之特色分七點討論。一、為駢體經世文之先驅：先說明駢文的基本特徵，再舉例說明宣公以駢體文論政，擴大駢文應用範圍，開駢體經世文之先河。二、融散入駢，文氣暢然：論宣公文章以駢文形式寫作，但不泥於格律，融散入駢開創新境。三、用典自然，不落痕跡：駢文講究藻飾和用典，論宣公用典力避冷僻，化艱深為淺易，且自然不落痕跡。四、長於議論，善於敷陳：論駢文受限於對偶、用典、聲律、格調之要求，故前人認為不宜用於奏議，但宣公一反前人之見，使用駢文論政，意到筆隨。五、鎔裁之工，比興之巧：論宣公奏議善翦裁功夫及比興手法。六、思路清晰，析論精密：論宣公論政條分縷析，思路清晰，皆中時弊。七、用辭以誠，直言無諱：論宣公辭誠感人，能使群盜革新向化，對德宗之過直言無諱，冀德宗修正以收人心。最後則比較宣公文章與六朝駢文及唐朝駢文之異同，並做結語。

關鍵詞 陸贄 陸宣公 奏議 駢文

### 一、前言

陸宣公，名贄，字敬輿。蘇州嘉興（今浙江省嘉興市）人。是中唐著名的政治家、兼文學家。十八歲登進士第，後以博學宏詞科授華州鄭縣尉，歷渭南主簿、監察御史、翰林學士，三十九歲拜中書侍郎同中書門下平章事，四十一歲因彈劾裴延齡調任太子賓客，翌年裴延齡譖害貶忠州別駕。五十二歲順宗詔還，未聞詔已卒於貶所。順宗追贈兵部尚書，謚「宣」。

宣公博通經史，才德兼備，履仁蹈義，盡忠為國。從駕幸奉天，草詔既出，天下歸仁，令武夫悍將，揮涕感激，以文章力挽狂瀾。在位任職，無不殫精竭慮，奏議論狀無不曲盡事情，中於機會。竭智盡忠，政績卓著，畢生功業成之於文章。宣公以王佐之才，帝師之學輔德宗之政，惜其皋陶之資，未逢堯舜。故東坡曾嘆言「使德宗盡用其言，則貞觀可得而復」（蘇軾〈乞校正陸贄奏議進御筭子〉）<sup>1</sup>。

然「國家不幸詩家幸」。陸宣公身後所遺百多篇奏議，字字珠璣，文如錦繡，可謂藝苑之鴻寶，駢林之瓊枝，長久以來受世人追慕尊崇，至晚清而不衰，此宣公奏議歷千餘年，得以完整保存之由也。唐權德輿謂其制誥奏議「昭昭然與金石不朽」（陸宣公〈翰苑集序〉）<sup>2</sup>司馬光尤重宣公之奏議，《資治通鑑》采錄三十九篇。而依例不收駢文之《新唐書》亦采錄宣公奏議十餘篇。蘇軾言宣公奏

\* 東吳大學中國文學系碩士在職專班五年級

<sup>1</sup> 《古文觀止》（臺北：三民書局，1993年2月），頁839。

<sup>2</sup> [唐]陸贄撰、[清]張佩芳著：《翰苑集注》（臺北：世界書局，2005年3月二版），頁10。

議「聚古今之精英，實治亂之龜鑑」<sup>3</sup>。《四庫全書總目提要》評宣公文「蓋其文雖多出於一時匡救規切之語，而古今來政治得失之故，無不深切著名，有足為萬世龜鑒者，故歷代寶重焉」。自古文人寶愛宣公奏議，實因其有獨特風格。綜合而論，特色共有七點：一曰為駢體經世文之先驅。二曰融散入駢，文氣暢然。三曰用典自然，不落痕跡。四曰長於議論，善於敷陳。五曰鎔裁之工，比興之巧。六曰思路清晰，析論精密。七曰用辭以誠，直言無諱。分述如后。

## 二、文章特色

### （一）為駢體經世文之先驅

駢文基本特徵為講求對偶、多四六句法、講究聲律調諧、詞采華茂、繁用典故，以此法屬文，是將漢語特徵發揮至極限以造成文章之形式美。因此駢文歷來多為吟詠哀思、搖蕩性靈之作。且駢文重鋪陳詞藻，為文又多有規矩，令人有不宜作論說之感。

然觀宣公之文章，是以當時駢體之形式，將其治邊馭將之方、用人聽言之法、經國成務之要、節用安民之術、布德服遠之策具詳加析論，文中展現宣公任賢納諫、以民為本、重人事不依天命、居安思危善始慎終、以古鑑今、通權達變等思想。其奏議內容廣泛而深入，涉及當時社會、政治、軍事、藩鎮、民族關係等問題，打破世人以駢體不宜作論說之見。孫梅曾言「奏疏一類，下係民瘼，上關政本，必反覆以伸其說，切磋以究其端，論冀見從，多浮靡而失實，理惟共曉，拘聲而難明，此任沈所以棲毫，徐庾因之避席者也。」（四六叢話卷 13）<sup>4</sup>。又言：「四六長於敷陳，短於論義，蓋比物遠類，馳騁上下，譬之蟻封盤馬，鮮不躓矣。」（四六叢話卷 31）<sup>5</sup>。然觀宣公之奏議，諫上陳策、議論局勢皆以駢文之形式而書議論之內容。如：〈論兩河及淮西利害狀〉議及因任將未得人，馭將未操柄而致兩河淮西之叛藩未能平定、朝廷兵力未依寇勢輕重善加佈置，並建議調李懷光回救襄城，李芑回防東部，即可停發關中之師，並免除山東賦稅，以免勞民傷財；〈論關中事宜狀〉為宣公抒發對關中的隱憂，及提出解憂之對策，在〈論兩河及淮西利害狀〉、〈論關中事宜狀〉這兩篇奏議中，都可見到宣公疏民困、安民心之以民為本的思想；〈奉天請數對群臣兼許令論事狀〉論德宗應遵行「君道」，勸德宗「推誠」「納諫」「接下」「獎善」，可見宣公任賢納諫的思想；〈論遷幸事由狀〉此狀中宣公遍引經書指出「先人事而後天命」、「天命由人」之理，以非德宗播遷奉天「乃是天命、而非人事」之說，勸德宗遵行「君道」。此篇可見宣公重人事不依天命之思想；〈均節賦稅恤百姓六條〉為恤民的財稅政策；〈請罷瓊林大盈二庫狀〉指出天子聚財之害，並言散財之利，此二篇亦見宣公以民為本的民生思想；〈論前所答奏未施行狀〉為宣公〈奉天見論當前所切務狀〉進呈後未見德宗施行、德宗亦未繼問，故再進此狀。此狀中徵引經史，論證「立國之本，在乎得眾見情。」，並懇請德宗「審查群情、得眾見情」，可見宣公以古鑒今通權達變之思想；〈收河中後請罷兵狀〉此狀論敘窮兵黷武，執意誅伐翦除，天下必亂。主張息兵任德，重視撫慰赦宥，天下必安。要德宗趁滅賊之威以行惠，故在收河中後請罷兵，可見宣公居安思危善始善終之思想。篇篇析事論理、曉暢明白，在在顯其定國安邦、經世濟民之法。

張仁青《駢文學》言：「駢文至陸宣公，可謂極變化之能事，前乎此者，多吟詠哀思，搖蕩性靈之作，自宣公移以入奏議詔書之後，駢文應用範圍，隨之擴大，不但可以抒情，可以敘事，亦可以議論。故駢文之形式雖未嘗變，而駢文之性質與內容均已改觀。」<sup>6</sup>。宣公奏議率以四六陳說時事，深刻揭露時弊，剖析事理婉轉周詳、並適切提出建議，一反前代纖麗綺靡之風，並除四六月露風雲之病，暢經世濟民之宏論，實為開駢體經世文之先河。

<sup>3</sup> 同註 1，頁 840。

<sup>4</sup> [清]孫梅：《四六叢話》（臺北：臺灣商務印書館，1965 年），頁 239。

<sup>5</sup> 同註 4，頁 560。

<sup>6</sup> 張仁青：《駢文學》（臺北：文史哲出版社，2003 年 9 月再版），頁 512。

宣公以駢體文闡發國計民生大業，開拓駢文之境界，一反前代吟詠哀思，搖蕩性靈之作，故明朝王志堅、清朝陳均視宣公之文為駢文中之別裁，而未將宣公之文輯錄於《四六法海》（王志堅纂輯）及《唐駢體文鈔》（陳均纂輯）中。然宣公文雖非駢文之正宗，但其另闢新境，擴大駢文應用範圍，其文學價值則超越了正宗駢文。

## （二）融散入駢，文氣暢然

吾國自有文章，即有駢文，蓋肇於中國語文獨體單音之特質。獨體單音易於屬對，予駢文發展之便。然駢文之演進嬗變，亦為自然之勢。如劉勰有言「造化賦形，支體必雙，神理為用，事不孤立。夫心生文辭，運裁百慮，高下相須，自然成對。唐虞之世，辭未極文，而皋陶贊云：『罪疑惟輕，功疑惟重。』，益陳謨云：『滿招損，謙受益。』豈營麗辭？率然對爾。《易》之〈文繫〉，聖人之妙思也，序乾四德，則句句相銜，龍虎類感，則字字相儷，乾坤易簡，則宛轉相承，日月往來，則隔行懸合。雖句字或殊，而偶意一也。」（文心雕龍麗辭篇）<sup>7</sup>

東漢以後，文章辭賦益趨形式之美，漸離教化實用之立場。至六朝音韻之說成立，愈促駢文之發展而至成熟。為文須嚴守言必偶儷、四六句式嚴整之格式，拘於格律致駢文餽釘堆垛，呆板滯澀之病，妨礙明白表述文意。

宣公奏議雖用時體之駢文，卻不囿於其形式。其文少則三字，多則十餘字，視文意所需調整長短，對仗運用靈活，不泥於駢四儷六定格。駢散各有所長，為文以偶句，則文章整齊凝煉；以散句行文，則文章參差疏暢。宣公取兩者之長，故融散入駢，迭用奇偶，不強求平仄對偶，不講究音韻和諧鏗鏘，務求論事析理之流暢耳。

兵之所屯，食最為急。若無儲蓄，是棄封疆。自昔敗亂之由，多因餽餉不足。臣以任當體國，職合分憂，奏減河運腳錢，用充軍鎮和糴，幸蒙聖恩允許。又屬頻歲順成，二年之間，沿邊諸軍，共計收糴米粟一百八十餘萬石，準元敕各委當道節度及監軍中使、度支知巡院官同勾當檢納，仍以貯備軍糧為名，非緣城守乏絕，及不承別敕處分，並不得輒有費用。若能堅守此制，有用隨即卻填，則是邊城當貯十五萬人一歲之糧，以為急難之備，永無懸絕，足固軍情。（〈請邊城貯備米粟等狀〉）<sup>8</sup>

此段文字是敘陸贄任相不久，以減東槽運腳錢價，撥交沿邊州買米存糧，不到兩年共積糧一百八十萬石。並指出邊城糧備應足十五萬人一年之糧，並隨用隨補，永無絕乏。此處不僅敘述多用散句，文氣承轉亦用散句，並依內容需要加長句子，力避以文害意，使敘事表意能流暢無礙。

乾元之後，大憝初夷，繼有外虞，悉師東討，邊備既弛，禁戎亦空。吐蕃乘虛，深入為寇。故先皇帝莫與為禦，避之東遊。是皆失居重馭輕之權，忘深根固柢之慮。內寇則峭、函失險，外侵則汧、渭為戎。於斯之時，朝市離析，事變可慮，須臾萬端。雖有四方之師，寧救一朝之患。陛下追想及此，豈不為之寒心哉！（論關中事宜狀）<sup>9</sup>

此段言肅宗皇帝「失居重馭輕之權，忘深根固柢之慮」，引起陸贄「萬一內亂、外患，即使四方有雄兵，亦無法解危」的憂慮。前八句將散句組成整齊的雙行，為運單成複的形式。上下句字數相等，兩兩成雙，頗與駢句的整煉相類；其用詞大多不講對偶、不叶聲韻則與駢句不同，而具有散句靈便、流暢之特點。此種兼取駢句、散句之長，介於駢散之間的新形式為宣公奏議普遍存在的筆法。

<sup>7</sup> [梁]劉勰、王更生注譯：《文心雕龍讀本下篇》（臺北：文史哲出版社，1986年11月），頁132。

<sup>8</sup> 同註2，頁133。

<sup>9</sup> 同註2，頁57。



清人包世臣〈文譜〉曰：「凝重多出于偶，流美多出于奇。體雖駢，必有奇以振其氣；勢雖散，必有偶以植其骨。」（安吳四種卷第八·藝舟雙楫卷第一·論文一）<sup>10</sup>。近人章太炎〈文學略說〉「駢散二者，本難偏廢。頭緒紛繁者當用駢，敘事者只宜用散，議論者各有所宜。」<sup>11</sup>，宣公文章融駢入散，氣勢磅礴，內容精當，切中時弊又條理分明，正是前二者所言之最佳例證。

宣公奏議特色之一，就是不泥於駢文定式，端視文意之需，調整字數長短、靈活運用對偶，不講究音韻和諧鏗鏘、敘事多用散句，文氣承轉亦用散句。以融散入駢，運單成複之法，形式自如地敘事析理，理無不暢、情無不達。故其奏議既有排比、整煉、節奏鮮明的駢文特色，亦兼意氣貫注、明白曉暢的散文特點。

### （三）用典自然，不落痕跡

論政文章，援引古今同類事例和經典言論，作為自己的論證，能使文章充實生動，富有說服力。《文心雕龍·事類》云：「事類者，蓋文章之外，據事以類義，援古以證今者也。」<sup>12</sup>駢文講究藻飾和用典，若不用典則華藻無以成，言既難成偶儷，音復不調馬蹏。但用典亦須貼切，得當則大增文氣，失當則弄巧成拙，用典繁密亦有晦澀艱深、鉅釘堆砌之弊。故用典要恰當、自然。

宣公以駢體為政論之文，語言樸實、平易簡煉，不尚藻飾，少用僻典。然引經據典，以古例今是奏議的傳統寫法，況唐德宗剛愎自用、狹隘猜忌，臣下所言能切重要害又能令其接受，為文措辭則須含蓄委婉，議論有據。故其宣公奏議常有用典、徵事之處。但其用典則以習見之典，力避冷僻，且化艱深為淺易，無闕塞不暢、氣勢沮弱、隸事晦澀之病。

太宗文皇帝既定大業，萬方底乂，猶務戎備，不忘慮危。列置府兵，分隸禁衛，大凡諸府八百餘所，而在關中者殆五百焉。舉天下不敵關中，則居重馭輕之意明矣。

承平漸久，武備浸微，雖府衛具存，而卒乘罕習。故祿山竊倒持之柄，乘外重之資，一舉滔天，兩京不守。尚賴經制，頗存典刑，疆本之意則忘，緣邊之備猶在，加以諸牧有馬，每州有糧，故肅宗得以為資，中復興運。乾元之後，大憝初夷，繼有外虞，悉師東討，邊備既弛，禁戎亦空。吐蕃乘虛，深入為寇，故先皇帝莫與為禦，避之東遊。是皆失居重馭輕之權，忘深根固柢之慮。（論關中事宜狀）<sup>13</sup>。

燕昭築金臺，天下稱其賢；殷紂作玉杯，百代傳其惡；蓋為人與為己殊也。周文之囿百里，時患其尚小；齊宣之囿四十里，時病其太大；蓋同利與專利異也。（奉天請罷瓊杯大盈二庫狀）<sup>14</sup>

《春秋傳》曰：「禍福無門，為人所召。」又曰：「人受天地之中以生，所謂命也。是以有動作威儀禮義之則以定命。能者養之以福，不能者敗以取禍。」《禮記》引《詩》而釋之曰：「《大雅》云：『殷之未喪師，克配上帝。儀監于殷，駿命不易。』言得眾則得國，失眾則失國也。」又引《書》而釋之曰：「《康誥》云：『惟命不于常。』言善則得之，不善則失之。」此則聖哲之意，《六經》會通，皆為禍福由人，不言盛衰有命。蓋人事著於下，而天命降於上。是以事有得失，而命有吉凶，天人之間，影響相準。《詩》《書》已後史傳相承，理亂廢興，大略可記。人事理而天命降亂者，未之有也；人事亂而天命降康者，亦未之有也。（論敘遷幸之由狀）<sup>15</sup>

<sup>10</sup> [清]包世臣：《安吳四種》（臺北：文海出版社，1968年），頁608。

<sup>11</sup>章太炎：《國學略說》（香港：香港寰球文服務社，1963年2月），頁197。

<sup>12</sup> 同註7，頁168。

<sup>13</sup> 同註2，頁57。

<sup>14</sup> 同註2，頁75。

<sup>15</sup> 同註2，頁60。

臣愚以為：信賞必罰，霸王之資。輕爵褻刑，衰亂之漸。信賞在功無不報，必罰在罪無不懲。非功而獲爵則輕爵，非罪而肆刑則刑褻。爵賞刑罰，國之大綱，一綱或棼，萬目皆弛，雖有善理，未如之何。天寶季年，嬖倖傾國，爵以情授，賞以寵加，天下蕩然，紀綱始紊。逆羯乘釁，遂亂中原。（又論進瓜果人擬官狀）<sup>16</sup>

上例第一則引證史實，先指出太宗在關中置府設衛、居重馭輕之意，然後簡述玄宗、代宗失居重馭輕之權而致禍。第二則援引燕昭王與周文王「以公共為心」，百姓樂而從之；殷紂與齊宣王「以奉私為心」百姓沸而叛之，以此提醒德宗設瓊林大盈二庫是壅利行私的表現，必會導致民心怨離。第三則詳引六經，反復論證歷來治亂興廢不決定於天命，而決定於人事。第四則引證本朝史實，說明爵賞不可輕授。

宣公為文不尚繁縟之巧，不務深隱之奇，避繁密用典，意在經國濟民，故力求明暢切用，用典手法高妙，自然而不落痕跡，一掃駢體用典浮誇之惡習，亦無生吞活剝之弊。因之宣公奏議雖多長篇巨製，但讀之如行雲流水，明白曉暢，闡幽抉隱，屈曲洞達，曲盡事情，中於機會。

#### （四）長於議論，善於敷陳

孫松友《四六叢話》曾言：「四六長於敷陳，短於議論，蓋比物遠類，馳騁上下，譬之蟻封盤馬，鮮不躓矣。」<sup>17</sup>駢文因受對偶、用典、聲律、格調之限，不易反覆申論，故前人認為奏議不宜用駢體。又云：「蓋奏疏一類，下係民瘼，上關政本，必反覆以伸其說，切磋以究其端。論冀見從，多浮靡而失實，理惟共曉。拘聲律而難明；此沈任所以棲毫，徐庾因之避席者也。」<sup>18</sup>。而奏議一類是議論國政，探究民間疾苦之作，亦需精當嚴密的論事析理，而昔人亦以駢文拘於聲律，難以明確表達。

然宣公學識淵博，以其經史百家之學，匡世濟民之略，發為奏議，其內容不僅「下係民瘼，上關政本」，並能切於事理，深中時弊。宣公奏議多長篇巨製，有長至六、七千甚至萬餘字之作，其析理論事皆能條分縷析，酌古御今，反覆申論，敷陳事理，以明其論。

臣本書生，不習戎事。竊惟霍去病，漢將之良者也。每言行軍用師之道，「顧方略何如耳，不在學古兵法」。是知兵法者無他，見其情而通其變，則得失可辨，成敗可知。古人所以坐籌樽俎之間，制勝千里之外者，得此道也。臣才不逮古人，而頗窺其意，是敢承詔不默，輒陳狂愚。伏以剋敵之要，在乎將得其人；馭將之方，在乎操得其柄。將非其人者，兵雖眾不足恃；操失其柄者，將雖才不為用。兵不足恃，與無兵同；將不為用，與無將同。將不能使兵，國不能馭將，非止費財翫寇之弊，亦有不戢自焚之災。自昔禍亂之興，何嘗不由於此？（論兩河及淮河利害狀）<sup>19</sup>

此段在言朝廷「任將在得人」、「馭將必操柄」的用兵馭將之道，可窺宣公長於議論善於敷陳之特色。

臣聞君子小人，用捨不並，國家否泰，恆必由之。君子道長，小人道消，於是上下交而萬物通，此所以為泰也。小人道長，君子道消，於是上下不交而萬物不通，此所以為否也。夫小人於蔽明害理，如目之有眇，耳之有充，嘉穀之有蟲，梁木之有蠹也。眇離婁之目，則天地四方之位不分矣。充子野之耳，則雷霆蠅黽之聲莫辨矣。雖后稷之穡，禾易長畝，而蠹傷其本，則零瘁而不植矣。雖公輸之巧，臺成九層，而蠹空其中，則圯折而不支矣。是以古先聖哲之立言垂訓，必殷勤切至，以小人為戒者，豈將有意讎而沮之哉！誠以其蔽主之明，害時之理，致禍之源博，

<sup>16</sup> 同註 2，頁 79。

<sup>17</sup> 同註 4。

<sup>18</sup> 同註 4，頁 239。

<sup>19</sup> 同註 2，頁 53。

傷善之釁深，所以有國有家者不得不去耳。其在《周易》則曰：「大君有命，開國承家，小人勿用，必亂邦也。」在《尚書》則曰：「除惡務本，去邪勿疑。」在《毛詩》則曰：「無縱詭隨，以謹無良。」「曾是掎克，斂怨以為德。」「盜言孔甘，亂是用餒。」「讒人罔極，交亂四國。」在《論語》則曰：「惡利口之覆邦家者。」在《春秋》則曰：「聚斂積實，不知紀極。毀信廢忠，崇飾惡言，靖譖庸回，服讒蒐慝。天下之人，謂之四凶。」在《禮記》則曰：「小人行險以徼幸，長國家而務財用者，必自小人矣。小人使為國家，而災害並至，雖有善人。無如之何。」（論裴延齡姦囊書一首）<sup>20</sup>

此段引述經史有關斥責小人誤國之語，以作為指出裴延齡為詐偽亂邦者的有力理論。由此二段之例可窺宣公奏議酌古御今，內容豐富，敷陳論斷則條分縷析，洞悉要害，反覆申論，意到筆隨，此乃宣公奏議長於議論，善於敷陳之特色。

### （五）鎔裁之工，比興之巧

提鍊作品思想，運用剪裁工夫，能使文章綱舉目張、明顯條暢。劉勰曰：「規範本體謂之鎔，剪裁浮詞謂之裁，裁則蕪穢不生，鎔則綱領昭暢，譬繩墨之審分，斧斤之斲削矣。」<sup>21</sup>。宣公為文，工於鎔裁。

臣聞立國之本，在乎得眾，得眾之要，在乎見情。故仲尼以謂「人情者，聖王之田」言理道所由生也。（奉天論前所答奏未施行狀）<sup>22</sup>，

此原本乎《禮記》：「聖王修義之柄禮之序以治人情，故人情者，聖王之田也。」

故喻君為舟，喻人為水。水能載舟，亦能覆舟。（奉天論前所答奏未施行狀）<sup>23</sup>

此原本乎《家語》：「君者舟也，庶人者水也。所以載舟，亦所以覆舟。」

項籍納秦降卒二十萬，慮其懷詐復叛，一舉而盡坑之，其於防虞，亦已甚矣。（興元論續從賊中赴行在官等狀）<sup>24</sup>

此原本乎《史記·項羽本紀》諸侯吏卒，異時故繇使屯戍過秦中。秦中吏卒遇之多無狀。及秦君降諸侯，諸侯吏卒，乘勝多奴虜之，輕折辱秦吏卒。秦吏卒多竊言曰：「章將軍等，詐吾屬降諸侯。今能入關破秦，大善。即不能，諸侯虜吳屬而東，秦必盡誅吾父母妻子。」諸將微聞其計以告項羽。項羽乃召鯨布、蒲將軍計曰：「秦吏卒尚眾，其心不服，至關中不聽，事必危。不如擊殺之，而獨與章邯、長史欣、都尉翳入秦。於是楚軍夜擊，坑秦卒二十餘萬人新安城南。」<sup>25</sup>

比興是指用聯想法引起感情，故興體以立，用象徵的手法比附事理，故比例以生。以比興之法作文具有「山窮水盡疑無路，柳暗花明又一村」的妙趣，觸類旁通，令讀者更易了解。劉勰曰：「比者，附也。興者，起也。附理者切類以指事，起情者依微以擬議。起情故興體以立，附理故比例以生。比則蓄憤以斥言，興則環譬以記諷。」（文心雕龍比興篇）<sup>26</sup>宣公為文，巧於此興。

臣聞「國家之立也，本大而末小，是以能固」。又聞理天下者，「若身之使臂，臂之使指」，則大

<sup>20</sup> 同註 2，頁 133。

<sup>21</sup> 同註 7，頁 92。

<sup>22</sup> 同註 2，頁 63。

<sup>23</sup> 同註 2，頁 64。

<sup>24</sup> 同註 2，頁 85。

<sup>25</sup> 瀧三龜太郎：《史記會注考證學人版》（台北：洪氏出版社，1986年9月），頁 146。

<sup>26</sup> 同註 7，頁 145。

小適稱而不悖焉。身所以能使臂者，身大於臂故也；臂所以能使指者，臂大於指故也。王畿者，四方之本也；京邑者；又王畿之本也。其勢當令京邑如身，王畿如臂，四方如指，故用即不悖，處則不危。斯乃居重馭輕，天子之大權也。〈論關中事宜狀〉<sup>27</sup>

此處以身、臂，指之運作比居重馭輕之道。

夫小人於蔽明害理，如目之有眇，耳之有充，嘉穀之有蟲，梁木之有蠹也。眇離婁之目，則天地四方之位不分矣。充子野之耳，則雷霆蠅黽之聲莫辨矣。雖后稷之穡，禾易長畝，而蟲傷其本，則零瘁而不植矣。雖公輸之巧、臺成九層，而蠹空其中，則圯折而不支矣。〈論裴延齡姦蠹書一首〉<sup>28</sup>

此處以目有眇、耳有充、嘉穀有蟲、梁木有蠹比小人「蔽明害理」，將小人為禍之烈的道理，深入淺出之剖析，鮮明警醒。

由上觀之則知宣公鎔裁之工、比興之巧亦為其文之特色。

### （六）思路清晰，析論精密

宣公奏議，縱論國事，思路清晰，切於事實，深中時弊。舉凡析事論理，皆能條分縷析，洞悉原委，掌握根本，針對要害，對於具體問題亦能以小見大，察微知著。宣公博通經史百家，議論酌古御今，反覆申論，事理條暢，議論精闢嚴密。例如〈論關中事宜狀〉是宣公根據居重馭輕、以內治外的理論，審視當時全國的軍事、政治形勢，提出自己對關中事宜的隱憂。文章一開始即言「君人大柄，立國有大權，得之必彊，失之必弱。」說明國君握有權柄與否是導致國家強弱的主因。宣公認為帝王平日應建立威勢、彰明聖德，並要集中兵力掌權馭將。接著舉身、臂、手運作關係之例，闡明居重馭輕、以內治外的重要，將本篇立論綱要樹立。其次就目前戎虜及藩鎮形勢提出所憂二事，在此引證史實，先指出太宗能居重馭輕，故有貞觀之治。然日久武備鬆弛，失居重馭輕之要，以致唐玄宗的天寶之亂。再舉玄宗、肅宗代宗三朝失居重馭輕之權亦遭禍亂，從正反兩方面的論列，提出宣公諷諭，望德宗能考前代成敗，近鑒國朝盛衰，垂無疆之休，建不拔之業。緊接著提出目前邊虜伺機進犯，而重軍在外、內部空虛，若一生變，無以抵禦，並以前志史事戒慎勿輕啟戰端，以免勝敗、安危，存覆異勢。再來以本朝昔日被天下引以為患的四位邊將，四去其三後禍患並曾未衰。並以昔所信者，今都各自叛變來論證國家安危在於權勢、治事，成敗在於用人。勢安則異類同心，勢危則舟中敵國。宣公將前朝及本朝之事加以歸納，從其中總結出居重馭輕、以內制外的重要性，勸德宗革新政令、善作謀劃，修整偏廢的政務以握柄安民操權固基。最後奏陳解憂建議。此篇奏狀從理論與事實、歷史與現狀、正面與反面各角度條分縷析、反覆申論提出建議，可見宣公思路清晰，析論精密的文章特色。

### （七）用辭以誠，直言無諱

宣公之詔書能令武人悍卒感激零涕。權德輿曰：「發議者以德宗克平寇亂，不惟神武之功，爪牙宣力，蓋亦資文德腹心之助焉。」（陸宣公翰苑集序）<sup>29</sup>。蓋宣公之言出之以誠，句句肺腑，真摯懇切故感人至深。德宗貞元以後世道紛亂，社稷孤危，人心渙散，宣公以誠辭悟主，以誠規格君心而力挽唐室之狂瀾。如奉天所下詔書，多為宣公執筆，皆罪己有人，以感動人心，痛陳民瘼，以針砭時弊。

<sup>27</sup> 同註 2，頁 56。

<sup>28</sup> 同註 2，頁 133。

<sup>29</sup> 同註 2，頁 9。

唐德宗建中二年至三年，河北藩鎮田悅、李納、朱滔、王武俊，淮西藩鎮李希烈相繼叛亂，僭帝稱王，朝廷出兵平亂，致關中空虛。建中四年十月，朝廷派涇原諸道兵救襄城。涇原節度使姚令言率五千兵馬至京師，當時天甚寒，軍士冒雨多攜子而來，冀得厚賜遺其家，然卻一無所賜。軍至澧水，詔京兆尹王翽犒軍，惟糲食菜餒，眾軍士因將出戰尚不能飽餐，憤而欲取瓊林、大盈二庫之財，繼而兵變，德宗出奔奉天，叛軍迎罷官居家之太尉朱泚為君，朱泚自稱大秦皇帝。李唐王朝值此危急存亡之秋，陸贄勸德宗宜下詔痛自引過，以感動人心，德宗只得聽從，故陸贄代為執筆草詔《奉天改元大赦制》。

肆予小子，獲纘鴻業，懼德不嗣，罔敢怠荒。然以長於深宮之中，暗於經國之務。積習易溺，居安忘危。不知稼穡之艱難，不察征戍之勞苦。澤靡下究，情不上通，事既壅隔，人懷疑阻。猶昧省己，遂用興戎。徵師四方，轉餉千里。賦馬籍車，遠近騷然；行齋居送，眾庶勞止。或一日屢交鋒刃，或連年不解甲冑。祀奠乏主，室家靡依，生死流離，怨氣凝結。力役不息，田萊多荒。暴命峻於誅求，疲甿空於杼軸。轉死溝壑，離去鄉閭，邑里邱墟，人煙斷絕。天譴於上而朕不悟，人怨於下而朕不知。馴致亂階，變興都邑。賊臣乘釁，肆逆滔天，曾莫愧畏，敢行凌逼。萬品失序，九廟震驚。上辱於祖宗，下負於庶黎。痛心覲貌，罪實在予。永言愧悼，若墜深谷。〈奉天改元大赦制〉<sup>30</sup>

此為宣公替德宗所擬的制誥，文中直言德宗用兵以來，徵師四方、轉餉千里、卒疲民勞，而致引發涇原兵變、朱泚之亂，故宜先罪己。

李希烈、田悅、王武俊、李納等，有以忠勞，任膺將相；有以勳舊，繼守藩維。朕撫馭乖方，信誠靡著，致令疑懼，不自保安。兵興累年，海內騷擾，皆由上失其道，下罹其災，朕實不君，人則何罪？屈己宏物，予何愛焉！庶懷引慝之誠，以洽好生之德。其李希烈、田悅、王武俊、李納及所管將士官吏等，一切並與洗滌，各復爵位，待之如初。仍即遣使，分道宣諭。〈奉天改元大赦制〉<sup>31</sup>

宣公在此處以德宗口吻責己馭將無方，致令李希烈、田悅、王武俊、李納等疑懼、為自保而興兵，故將四人之罪全赦免，以補己過。

天下左降官即與量移近處，已量移者，更與量移。流人配隸，及藩鎮效力，并緣罪犯與諸使驅使官，兼別敕諸州縣安置，及得罪人家口未得歸者，一切放還。應先有痕累禁錮，承前恩赦所不該者，並宜洗雪。亡官失爵，放歸勿齒者，量加收叙。人之行業，或未比兼。構大廈者，方集於群才；建奇功者，不限於常檢。苟再適用，則無棄人。況黜免之人，沉鬱既久，朝過夕改，仁何遠哉！流徙降黜、亡官失爵、配隸人等，有材能著聞者，特加錄用，勿拘常例。

諸軍使諸道赴奉天及進收京城將士等，或百戰摧敵，惑萬里勤王，扞固全城，驅除大憝。濟危難者其節著，復社稷者其業崇。我圖爾功，特加彝典，錫名復疇賦，永永無窮。宜並賜名「奉天定難功臣」。身有犯過，遞減罪三等；子孫有過犯，遞減罪二等；當戶應有差科使役，一切蠲免。其功臣已後，雖衰老疾患，不任軍旅，當分糧賜，並宜全給。身死之後，十年之內仍回給家口。其有食實封者，子孫相繼，代代無絕。其餘叙錄及功賞條件，待收京日，並準去年十月十七日、十一月十四日敕處分。諸道諸軍將士等，久勤扞禦，累著功勳，方鎮克寧，為爾之力。其應在行營者，並超三資與官，仍賜勳五轉。不離鎮者，依資與官，賜勳三轉。其累加勳爵，仍許回授周親。內外文武官，三品以上，賜爵一級，四品已上，各加一階，仍並賜勳兩轉。

見危致命，先哲攸貴；掩骼薶骸，禮典所先。雖效用而或殊，在惻隱而何間？諸道士兵有死王

<sup>30</sup>同註2，頁1。

<sup>31</sup>同註2，頁1。

事者，各委所在州縣給遞送歸，本管官為葬祭。其有因戰陣殺戮，及擒獲伏辜，暴骨原野者，亦委所在逐近便收葬。應緣流貶及犯罪未葬者，並許其家各據本官品以禮收葬。

自頃軍旅所給，賦役繁興，吏因為姦，人不堪命，咨嗟怨嘆，道路無聊，汙可小康，與之休息。其墊陌及稅間架、竹、木、茶、漆、摧鐵等諸色名目，悉宜停罷。京畿之內，屬此寇戎，攻劫焚燒，靡有寧室，王師仰給，人以重勞，特宜減放今年夏稅之半。朕以兇醜犯闕，遽用于征，爰度近郊，息駕茲邑，軍儲克辦，師旅攸寧，式當褒旌，以志吳過。其奉天宜升為赤縣，百姓並給復五年。〈奉天改元大赦制〉<sup>32</sup>

〈奉天改元大赦制〉最後對於量移、錄遺、賞功、祭葬、減稅、免徵都有優厚的辦法。據《資治通鑑》記載：「赦下，四方人心大悅。及上還長安明年，李抱真入朝為上言『山東宣布赦書，士卒皆感泣，臣見人情如此，知賊不足平也！』」《資治通鑑卷二百二十九》<sup>33</sup>「王武俊、田悅、李納見赦令，皆去王號，上表謝罪。」《資治通鑑卷二百二十九》<sup>34</sup>可見宣公之文，誠摯感人至深，對德宗之過則直言無諱，令德宗不得不自省改過，以收人心。

宣公之文出之以誠，情意真篤，故文辭感動人心，能使群盜革心向化。如「所在宣敷之際，聞者莫不流涕。雖或兇獷匪人，亦必為之歎歎。誠之動物，乃至于斯！」（收河中後請罷其兵狀）<sup>35</sup>。如前所述〈奉天改元大赦制〉傳到河北後，田悅、王武俊、李納等人皆取消王號，上表謝罪，即可證之。

宣公政論用辭以誠直言無諱，如〈論裴延齡奸蠹書〉中以秦二世偏信趙高終至亡國的史實作類比，批評德宗不能明察而信裴延齡。其中雖將裴延齡比作趙高，實指德宗如胡亥之昏曠。但宣公行文以出於一己之憂慮，設身處地為德宗後世令名作考量，真摯懇切而直言無諱，亦為宣公文章之特色，而其中所展現的披肝瀝膽，忘己為國的精神更是宣公文章為世人「諷高歷賞」之主因。

### 三、結語

「中國文學所以優美，大抵本於文字。中國文字具有單音、方塊兩個特點，一但用偶句加以組合，便很容易形成『音節美』與『整齊美』，引起無限的聯想與美感，遂造成「駢文」這種唯美的作品。故我國自有文章，即有駢文，因單言獨體的中國文字易於屬對，給予駢文發展之便。」<sup>36</sup>

六朝是駢文成熟的時期，也是駢文的全盛時代。此時作品特別講究綺麗、排偶、聲律和諧、並大量使用典故。劉麟生的《中國駢文史》中，提出六朝文亦重氣勢、輕倩之作風、亦有專以綉麗見長者、聲律之發現後而重平仄協調、以駢文為美文，等六個特點<sup>37</sup>。王更生《中國文學講話》中亦指出六朝作品的共同特色有重氣勢、篇幅小、書札多、辭采華美、四六定型等五個特點<sup>38</sup>。宣公文章與六朝文相較，除六朝文重氣勢而宣公文亦氣勢磅礴外，其餘則大有不同。六朝文講究綺麗，宣公則筆文互用，去華從實，質樸自然。六朝文重排偶，四六定型，宣公文則駢散相間，融散入駢，文氣暢然。六朝文注重聲律和諧，平仄協調。宣公不強求平仄對偶，不講究音韻和諧鏗鏘，務求析事論理、敘事表意流暢盡懷。六朝文大量使用典故，宣公文視文章所需而用典，自然不落痕跡。六朝文篇幅小，而宣公文多長篇巨製。六朝文多美文，而宣公多經國濟民之宏論。

<sup>32</sup> 同註 2，頁 2。

<sup>33</sup> 〔宋〕司馬光撰、〔宋〕胡三省注、章鈺校記：《資治通鑑》（臺北：臺灣明倫書局，1980 年），頁 7392。

<sup>34</sup> 同註 33，頁 7393。

<sup>35</sup> 同註 2，頁 97。

<sup>36</sup> 王更生：《中國文學講話》（臺北：三民書局，1990 年 7 月），頁 96。

<sup>37</sup> 劉麟生：《中國駢文史》（臺北：臺灣商務印書 1990 年 12 月），頁 43-51。

<sup>38</sup> 同註 36，頁 107-110。

初唐以六朝的麗辭為基礎，流利有餘而簡重不足。此期以王勃、楊炯、盧照鄰、駱賓王為代表，其共同特色是措辭綺麗，屬對工整，平仄協調，多用四六句法，流利有餘，絕少單行之調。與宣公之文相較，同於上一段論宣公文與六朝文異同之處，故不再贅述。盛唐由於文治武功均稱極盛，作家吐氣揚輝，故作品博大昌明，此期以張說、蘇頌為代表，其文典麗宏瞻、雍容華貴、以典重見長。宣公之文較之盛唐，繼承「燕許大手筆」，融散入駢的傳統，又以其經史百家之學，匡國濟民之略，發為制誥，敷為典謨，其宏深博大，切於事情，正如盛唐駢文之博大昌明。而宣公為文，目的在經國濟民，有規格君心之文，有謀國之論，故不宜過於艱深，再者為求敘事析論曉暢明白，故而走向散文化。

綜而言之，宣公文章特色融散入駢文氣暢然、用典自然不落痕跡、鎔裁之工比興之巧、用辭以誠委婉盡致、思路清晰析論精密、長於議論善於敷陳、為駢體經世文之先驅。宣公文章有六朝駢文之辭藻，有唐宋散文家的內容，用美文載道，介於駢文與非駢文之間，其對駢文的改革，為駢文創作，開創了新境。



# 歸有光抒情散文之美學呈顯

陳瑋玲\*

## 摘要

《四庫摘要·震川文集》言：「自明季以來，學者知由韓、歐、柳、蘇，沿洄以溯秦漢者，有光實有力焉，不但以制藝雄一代也。」前後七子提倡文必秦漢，否定唐宋文的態度，割裂了古典散文的歷史。而明代歸有光的散文，遠祖司馬遷、近宗唐宋諸家，讓文人學者能夠藉著對唐宋文的認識而逐漸上溯至先秦西漢的散文源頭，疏通了古典散文的長河，瞭解了古典散文的發展。又歸有光懷念故人、記敘家庭瑣事等感人至性的抒情散文，更對傳統散文的題材、領域有創新、拓寬的貢獻，對於之後晚明小品文與清初散文也有著深遠的影響。因此本文以歸有光抒情散文為探討主軸，並由其思想底蘊、對社會人事的態度與讀者的審美感受三個角度切入，分析其抒情散文所營造出的美學氛圍。

關鍵字 歸有光 散文 抒情 美學

## 一、前言

中文美學一詞是來自於希臘文 aesthetics 之譯文，所指之意為「感覺」。而始用此字的鮑姆嘉通（Baumgarten）將之轉用為「感性認識的學科」，此意可視為美學的最初定義。若再進一步聚焦其意，美學其實是美的哲學、審美心理學與藝術社會學三者形式的結合。<sup>1</sup>當中，哲學離不開思想，審美離不開鑑賞，社會學則必須與現實世界現象接軌。而本文擬從這三方面著手，先由歸有光抒情散文所呈現的思想介紹起，瞭解其思想後，進而能更確切掌握其作品的意涵與帶給人們的美感效果，並以此思想觀念、審美態度來看歸有光抒發情感的對象之形象與對社會事件的態度。希望藉由這三方面的分析探究，能對歸有光抒情散文表現出的美學觀有較完整的認識。

## 二、思想底蘊

在抒情散文中，讀者除了可以看見作者喜怒哀樂的情感流露、情緒反應，透過作者對於引發情感<sup>2</sup>的事件的詮釋，還可以從中看出其處事態度與對外在人、事、物所抱持的觀點。態度和觀點的匯集便是一個人思想的所在。關於歸有光抒情散文的思想，與其整體散文所呈現的思想體系相似。整體散文所呈現的思想主要是以儒家思想為本，並兼及道家與佛家。<sup>3</sup>而抒情散文所呈現的思想也

---

\* 東吳大學中國文學系碩士班三年級

<sup>1</sup> 李澤厚：《美學四講》（香港：三聯書店，1989年3月），頁8、9。

<sup>2</sup> 生情的因素通常可分為四類：一是見景生情；二是見物生情；三是見事生情；四是聞聲生情。依黃師登山上課講綱。

<sup>3</sup> 沈新林：《歸有光平傳·年譜》第四章〈正道直行——歸有光的思想性格〉（合肥：安徽文藝出版社，2000年8月）頁91-109。宋菊芬：《歸有光散文研究》第三章第二節〈歸有光的基本思想〉（臺北：中國文化大學中國文學研究所職專班碩士論文，2002年），頁86-99。

是以儒家為本，但僅兼及道家。<sup>4</sup>以下分儒、道二家，論述歸有光與此二家思想的關係淵源且如何在抒情散文中體現此二家的思想。

### (一) 儒家為主

歸有光受儒家思想的影響可由三方面來說，一是外在環境。明朝朱元璋立國之後，便確立了崇儒重道、以理學開國的國策。在名儒劉基的建議下，朱元璋明確規定科舉考試專取《四書》、《五經》命題試士。其中《四書》以朱熹的《集注》為依據；《五經》中《易》以程頤《伊川易傳》、朱熹《周易本義》為依據；《書》以朱熹弟子蔡沈《書集傳》為依據；《詩》以朱熹《詩集傳》為依據；《春秋》以《左氏》、《公羊》、《穀梁》及胡安國《春秋傳》、張洽《春秋傳》為依據；《禮》以古注疏為依據。至此，程朱理學官學化，理學的儒學正統和獨尊的地位便確立下來。<sup>5</sup>二是家庭教育。〈先妣事略〉中言：

有光七歲，與從兄有嘉人學。每陰風細雨，從兄輒留，有光意戀戀，不得留也。孺人中夜覺寢，促有光暗誦《孝經》，即熟讀無一字齟齬，乃喜。<sup>6</sup>

而〈跋小學古事〉言：

余少時出入學，見里師必以《小學古事》為訓。時方五、六歲，先生為講蘇子瞻對其母太夫人及許平仲難師之語，竦然知慕之。<sup>7</sup>

由此可見有光從小在學堂受的教育與母親的教誨之下，研讀了《孝經》和《小學古事》，接觸儒家經典。三是自我喜好。《明史·歸有光傳》：「歸有光，字熙甫，崑山人。九歲能屬文，弱冠盡通五經、三史諸書，師事同邑魏校。」<sup>8</sup>另參閱《明歸震川先生有光年譜》見其著述有《易經淵旨》一卷、〈易圖論〉、〈大衍解〉、〈洪範傳〉、〈孝經敘錄〉、〈荀子敘錄〉、〈宋史論贊〉等文，可見其對儒家經、史方面的偏好。在這三方面內外的影響之下，自然而然使有光的思維模式、中心思想以儒家為本，因此發之為文便呈現出儒家的色彩。抒情散文亦如是。以下筆者歸納出四項有光抒情散文中儒家思想的表現。

#### 1. 飲水思源、孝悌恭敬

孔子的中心思想為「仁」，而孝、悌是行仁的具體作為之一，在論語中記述甚多。《論語·學而》：「子曰：弟子入則孝，出則弟，謹而信，汎愛眾，而親仁。行有餘力，則以學文。」《論語·學而》：「曾子曰：慎終追遠，民德歸厚矣。」《論語·里仁》：「子曰：事父母幾諫，見志不從，又敬不違，勞而不怨。」這幾則是強調對父母兄弟在世時要克盡孝道，友愛尊敬；死後則要依禮治喪，並誠敬祭祖，表達追思之念。這樣的觀念也出現在歸有光抒情散文中。如在卷十五〈見村樓記〉中，有光希望能成為告知李延實其父生前事蹟的人，目的就是提醒延實不忘本，對故土要有一份緬懷之情。卷十七〈重修承志堂記〉與〈重造承志堂左右夾室記〉二文則是藉著整修前輩的住宅，追憶祖先美好的德行，以此叮囑自己延續家族精神，傳承家族遺業。卷二十六〈歸氏二孝子傳〉更是將歸鉞、歸繡對父母絕對服從，但於今看來近乎愚孝的行為，專門立傳以廣佈之。這一方面是為了喚起明代中後期逐漸式微的人倫秩序，另一方面其實也突顯有光對人倫綱紀的重視。

<sup>4</sup> 佛家思想大多出現於歸有光詩中，其抒情散文僅在〈請斥命事略〉言：「有光自嘆生平與世無所得意，獨有兩妻之賢，此亦釋家所謂神仙眷屬這也。」與〈滄浪亭記〉替浮圖文瑛作記二處，透露出他曾與山僧交往和順帶一提的佛家思維，在抒情散文中並未自成一思想體系，因此筆者認為有光表現在抒情散文中思想僅有儒、道兩家。

<sup>5</sup> 張秋升、王洪軍主編：《中國儒學史研究》（濟南：齊魯書社，2004年12月），頁376。

<sup>6</sup> 〔明〕歸有光著、周本淳點校：《震川先生集》卷25（臺北：源流出版社，1983年4月），頁594。

<sup>7</sup> 同前註，卷5，頁119。

<sup>8</sup> 〔清〕張廷玉等奉敕撰：《明史》卷287〈歸有光傳〉（陝西：中華書局，1974年4月），頁7382。

## 2. 積極入世、百折不撓

儒家和道家最大的不同，就是不論所處的社會時代如何惡劣，對現實社會永遠抱持著正向、入世的態度。就孔子來說，周遊列國是企望能有機會施展他的政治主張，即使途中處處碰壁也不畏懼。《論語·憲問》：「子路宿於石門。晨門曰：『奚自？』子路曰：『自孔氏。』曰：『是知其不可而為之者與？』」當中一句「知其不可而為之」就足以形容孔子積極不放棄的精神。孟子也是如此，遊齊適梁終不遇合，但卻未放棄，仍滔滔雄辯捍衛儒學，以駁斥異說為己任。反觀歸有光也同樣具有這樣屢敗屢戰的精神。五次南京鄉試不第、八次春官不第，科考不斷失利，對於科舉之弊在文章裡也舉證歷歷，但在抱怨中仍不願放棄，為的就是冀望能實現為社會服務的理想，而實現此理想的途徑，唯有透過科考，晉身權貴，擁有權力，才能一展所長。因此為了這一個信念，有光不放棄每次的科考。在別集卷六〈己未會試雜記〉中，除了道出科考不公平的現象，當中夢境的預言也透露出有光對追求功名的切望。在經歷多次失敗後，仍殘留一絲熱情，其實就是儒家入世思想在支持著他。另外在卷十五〈杏花書屋記〉裡，從文中對周孺允之父在世當官時，無論遭逢何種挫折，對國家永遠鞠躬盡瘁，保持高度忠誠，甚至囑咐其後也要國效力的讚揚，可以窺見有光對國家社會的關懷與熱心投入。而蟄伏於安亭準備科考的期間，有光寫了〈水利論〉、〈水利後論〉、〈三江圖敘說〉等一連串的文章，對三吳水患的根源作深入的分析，<sup>9</sup>提出具體的作法，更可見其思想抱負並非空談，而是有完整想法與實質措施，建設性的提供見解改善問題。

## 3. 仁民愛物、以德化民

在政治上，儒家一向認為以道德禮教治國比用政令刑罰更能引導人民向善。刑罰的效果或許立竿見影，但改變的只是表層，並不持久。禮樂教化雖然改變速度較緩慢，但透過一點一滴的深入人心、感化人民，使人心悅誠服後，才能維持長久。歸有光也是抱持這樣一個想法，對於行仁政德政、為民著想者，皆願為文予以表彰。如卷十一〈贈張別駕序〉一文就是對來崑山代理的縣令——張牧，致敬愛之意。雖然張牧代理縣令的時間未逾一個月，能做的事有限，但在不到一個月的時間，張牧待民有情。在倭寇犯進之時，也以不擾民為管理原則，有別於以往苛刻不近人情的縣令，因此崑山之民愛慕之深。而卷十六〈吳山圖記〉中的「吳山圖」，是吳地百姓在有光之友魏體明離開吳縣後，為了表達其用心嘉惠於百姓的感激之意所贈之禮。文中除了寫出德政愛民能深愛百姓的愛戴，也寫出縣令本身對於百姓也是意戀惓惓，不忍捨棄。官與民雙方能相親相愛、和睦相處，主要就是因為領導者願意為民多一分著想，因此彼此間能建立起深厚情誼。有光本身在擔任長興知縣時，也是以仁德來治理。另外在別集卷三〈乞致仕疏〉與別集卷九〈乞休申文〉、〈又乞休文〉等文皆可見其以德化民、為民著想之德政。如遇有重囚適逢其母當葬，便縱之歸。事畢，死囚因仁德感召而如期還返就獄；隆冬大雪之際，請妻費氏親自縫衣給獄中之囚；在縣三年，也不曾役使一里長，使小民渾然不知有官府。種種作為，可以看出有光在為政方面的思想與行為上皆服膺於儒家仁德的政策。

## 4. 伸張正義、不畏奸邪

《論語·為政》：「見義不為，無勇也。」《論語·陽貨》：「君子義以為上，君子有勇而無義為亂，小人有勇而無義為盜。」在孔子眼中，義和勇兩者需兼得才是一位真正的君子。而歸有光書寫張貞女死事等一連串文章便是義和勇的證明。這當中固然有褒揚張貞女的封建思想因素存在，但主要書寫動力還是基於義憤，為了伸張正義，因此能不顧身份低微，無懼權貴和輿論的壓力，奔走呼告，聯合全縣弟子對縣令曉以大義，使縣令願意盡力緝捕元兇替張貞女申冤。有光在長興任知縣的所作所為也是依此原則。〈長興縣編審告示〉言：

長興縣示。當職謬寄百里之命，止知奉朝廷法令，以撫養小民；不敢阿意上官，以求保薦；是非毀譽，置之度外，不恤也。……當職為民父母，豈不欲優恤大戶，而專偏重小民？特以俱為

<sup>9</sup> 關於歸有光對三吳地區所提出的建言，可見《震川先生集》卷3或吳永甫著：〈安亭歸有光遺跡探微〉，《上海農村經濟》第1期（2005年），頁37。

王民，爾等大戶，享有田宅僮僕富厚之奉，小民終歲勤苦，糟糠裋褐，猶常不給；且彼耕田商賈，大戶又取其租息，若刻剝小民，大戶亦何所賴？況大戶歲當糧長，不過捐毫毛之利，以助縣官；若小民一應役，如今之里遞者，生計盡矣。如之何不為之憐恤也？<sup>10</sup>

文中顯示有光為了保護小民，不怕得罪大戶豪門的正義勇敢氣魄。對於打擊宿賊，毫不姑息，願意身先士卒，帶領兵吏，入山追捕。

縣有空王寺，在深山中，捕卒嘗於此拷掠，使誣人為盜。其誣強盜至七人，皆平反之，以坐捕之罪。……獄中死囚，桁楊相接也；職審知枉濫者，辨出之三十餘人。<sup>11</sup>

縣民受誣陷者，也會盡力查證，洗刷冤屈，還受害者清白。這些都是有光維護公理，勇於揭發弊端、不義之事，願意承擔後果的具體行為。誠可謂義勇兼備的真君子。

經由上述四項析論，可以看出歸有光在行事與思想上主要以儒家為依歸。其中在政治作為與個人面對仕宦的態度上，有光表現出主動上進，對社會關懷的一面，符合孔子美學思想的基礎——仁學。仁學是孔子一種具有倫理性的美學，它將心理欲求的滿足導向符合社會倫理的道德規範，並使人對現實世界保持高度熱忱。<sup>12</sup>但在強調家庭倫理、重視孝道與伸張正義公理方面，則有部分偏向董仲舒的儒家思想。怎麼說呢？董仲舒把儒家仁道的實行建立在「天意」的基礎上，同時又把君子說成是天意的代表者，人們如果不實行仁道就會遭天的懲罰，因而仁道的實行就不再是個體自覺的自律行為，而是帶有強制性、威嚇性、絕對服從與不可推翻性。又其天意實際上是吸取法家而提出所謂「三綱」的思想，較之於先秦儒家所說的禮，具有更大得多的束縛人們個性發展的作用。<sup>13</sup>有光對於倫理的遵從，似乎就陷入這樣的束縛。因為從《震川先生集》中看歸有光的文章，可以發現他對三綱五常的倫理規範可說是循規蹈矩的接受，幾乎很少懷疑。就舉先前所提到卷二十六〈歸氏二孝子傳〉一文來說，文裡集中描寫二孝子之孝行與友愛，然對於其父母為何對孝子產生不悅的原因和父母兄弟行為的是非評價卻未涉及。這似乎意味著歸有光思想深處，父母兄弟的任何行為對子女手足來說都天經地義的，只允許接受，不允許反抗。他在恪守父慈子孝、兄友弟恭之餘，卻忽略了傳統儒家有重生、重義的一面，對父母從義但也可爭諫，倫理思想是包含了義務但也有權力的雙向原則，因此把近乎愚孝的行為合理化的揭示稱揚。<sup>14</sup>另外董仲舒將陰陽五行思想與先秦儒家思想摻和在一塊，使得傳統儒家思想雜染了神秘的色彩。傳統儒家對於人與天或自然的關係，主要是從人的道德精神所達到的境界及人的活動同自然的規律性的關係來說；但是董仲舒認為天是有意志情感，能賞罰善惡的，且是儒家君主的形象，人與天變成主從關係，將儒家學說神學化。而歸有光對於天人的關係，似乎也有這樣的傾向。有光將張貞女之死與安亭發生大旱及其他神異事件相結合，視為天人感應現象，認為安亭大旱是上天顯示貞女冤情的懲罰方式。這些神異現象可能是當地居民的各種附會，透過歸有光耳聞目睹，將之匯集文中，便成為他維護倫理的正義性證明，同時也從中獲得一份滿足與安慰。歸有光在伸張正義的文章裡加入神異色彩，一方面是因為神異有昭示善惡、懲惡揚善的效果，另一方面又對天不能保護節義之人在世時無遭禍害而感到困惑傷感，因此在死後附會神異現象以安慰人心。然不論是何種原因，都顯示歸有光不懷疑天人感應的可靠性。<sup>15</sup>

綜上所述，筆者認為歸有光的儒家思想是兼具先秦儒家的古典原型和摻雜三綱倫理、天人交感的雙重思想觀念。

<sup>10</sup> 同註 6，別集卷 9〈長興縣編審告示〉，頁 924、925、927。

<sup>11</sup> 同註 6，別集卷 9〈乞休申文〉，頁 930。

<sup>12</sup> 李澤厚、劉綱紀主編：《中國美學史》第 1 卷（上）（臺北：谷風出版社，1986 年 10 月），頁 129、130。

<sup>13</sup> 同上註，第 1 卷（下），頁 567。

<sup>14</sup> 貝京：〈歸有光倫理價值觀研究〉，《湖南師範大學社會科學學報》第 34 卷第 4 期（2005 年 7 月），頁 29、30。

<sup>15</sup> 同上註，頁 32。

## (二) 兼及道家

儒家思想雖然是形成歸有光人生哲學的主要基調，但在現實世界中不斷受挫卻長期挑戰著他人世積極的觀念，有理想抱負卻受到壓抑，現實與理念相互衝突，讓有光疲於奔命，偶爾也想尋求心靈的慰藉，而道家的思想便提供了這樣一個暫時休憩的避風港。

在有光作品中，可偶見其引用老、莊之語。<sup>16</sup>安亭講學期間，也曾潛心研究莊子，由《震川先生集》別集卷七〈與沈敬甫〉中即可知。

《莊子》書自郭象後，無人深究。近欲略看此書。欽甫有暇，可同看，好商量也。<sup>17</sup>

在其抒情散文中，也曾出現莊子的思想與筆調。如〈碧巖戴翁七十壽序〉

古有莊周之徒。常思自放於天壤之間以為達。彼誠有見，謂當世之事，一切皆中吾之心，吾以有為應之，雖百年之內，足以有所成，則吾亦可以少自苦，而庶幾所至有涯而不辭也。<sup>18</sup>

文中「自放於天壤之間」類似於《莊子·逍遙遊》「與造化者同其逍遙」的境界。強調的是心靈上的自在而不是形體上的自由。心靈要能自在便要執著權力、名位、功祿這些世俗價值標準。破除這樣的繫累，方能體會天地萬物自然祥和、寧靜自足，無人而不自得的境界。有光提出此觀點，一方面是讚美戴翁有豁達的心胸，二方面也冀望能達到這樣的境界，讓自己不再為塵俗之事傷神。

卷三〈東隅說〉也是帶有道家色彩的文章。文中言東南西北四方位是相對而非絕對，「東隅」只是比較出來的，不需執著一方。此觀點如《莊子·齊物論》，強調要破除認知執，將自我中心獨斷和偏見排除，從「齊物」——即萬物平等的角度看世界，真實生命才能透顯出來。〈東隅說〉又言：「方物之生，各有所適，蜀人奚必知越？越人奚必知燕哉？」雖然文中強調隨遇而安，傳達出「適然者也」的開闊思想，但其實是一種自我安慰，因為歸有光其實是志在千里的，不然不會六十歲還赴京趕考，六十五歲還北上為官。此外本篇除了思想上摻有莊子色彩，在筆觸上使用許多比喻和想像的手法，與莊子文風雷同，可說是由裡到外、形式與內容皆沾染了莊子的色彩。

道家思想雖不是歸有光思想的主軸，但「虛靜」的美學思想卻讓有光有喘口氣的機會，因為在虛靜的審美感知過程中，主體必須排除外界種種的干擾，向內探索、沈潛，返歸原點，讓回到生命的本根。這使長期處於對理想執著付出與向前邁進的有光，內心得以平靜和休憩。

以儒家思想為主的文學家，其人格修養的意義在於將自己整體生命轉化，提升而為儒家道德理性的生命，進而對社會、政治、人生有無限的責任。<sup>19</sup>歸有光願意背負這樣的責任，但現實世界的衝擊卻使其生命呈現不完滿的遺憾，表現在抒情散文中，就給人一種淡淡的遺憾與哀愁，這樣的感受將在下一部分說明之。

## 三、審美感知

<sup>16</sup> 〈戴楚望集序〉中引《老子》：「多言數窮，不如守中。」〈西王母圖序〉云：「莊生有言，夫道在太極之先而不為高，在六極之下而不為深，先天地生而不為久，長於上古而不為老。」在〈讀史二首〉中有：「東海有大鵬，扶搖負青天。可憐鵬與鳩，相笑榆坊間。」直取《莊子·逍遙遊》。而〈書沈母貞潔傳後〉：「余以是之仙人之在天地間，常乘雲氣，千歲而不化也。」皆是莊子筆意。

<sup>17</sup> 同註 6，別集卷 7，頁 863。

<sup>18</sup> 同註 6，卷 13，頁 342。

<sup>19</sup> 趙利民主編：《儒家文藝思想研究》一書中，徐復觀著：〈儒道兩家思想在文學中的人格修養問題〉（北京：中華書局，2003 年 12 月），頁 176。

審美感知是一種接受美學，用於文學作品簡單的說指的就是一種藝術欣賞。欣賞的過程其實也是再創造的過程，這種再創造會與第一次創造一樣新鮮，一樣具有獨創性。而之所以具有獨創性，就在於主體與對象各有特點，兩相結合後能使作品更加具體化。<sup>20</sup>因此好的欣賞、鑑賞者對於創作者的作品來說，猶如千里馬遇到伯樂，具有加分的效果。在中國，鑑賞文人作品最常探究分析的即是文本所呈現的「意境」，此可謂審美最高準則。而究竟何謂「意境」？王國維言：「文學之事，其內足以摠己而外足以感人者，意與境二者而已。上焉者，意與境渾，其次或以境勝，或以意勝，苟缺其一，不足以言文學。」<sup>21</sup>朱光潛認為每個詩的境界都必有情趣和意象，兩個要素，情趣簡稱情；意象即是景。情景相生而且相契合無間，情恰能稱景，景也恰能傳情，這便是詩的世界。<sup>22</sup>朱氏在這裡所指的境界其實就是意境。意境來源於客觀世界，是客觀世界在作者腦中的反應。情與景會，意與象通，這就是意境。<sup>23</sup>亦即作者內在主觀的情意和外在客觀的景物接觸後所產生的藝術世界。瞭解作品的藝術世界便能更貼近作品本身和作者的心理。不過因為意境通常是靠鑑賞者發掘，並非只是創作者單方面賦予生命，而是需要接受者的解讀。即意境的創造不是創作主體一方的全部完成，而是還有待於接受者積極的審美投入，才能最終完成。<sup>24</sup>在這一部分所要討論的就是從接受者的角度，深入探究歸有光抒情散文所呈現的藝術世界，並分析此藝術世界帶給讀者怎麼樣的美感經驗，以期能更精確的掌握歸有光抒情散文的美感意境。

王錫爵所作〈明太僕寺寺丞歸公墓誌銘〉一文中言：

先生於書無所不通，然其大指，必取衷六經。而好《太史公書》，所為抒寫懷抱之文，溫潤典麗，如清廟之瑟，一唱三嘆，無意於感人，而歡愉慘惻之思，溢於言語之外，嗟嘆之，淫佚之，自不能已已。<sup>25</sup>

此文對歸有光抒情散文的特點作了詳細的描述，認為歸有光的情感體驗豐富且強烈鬱積胸中至不能自己。雖然並不刻意追求某種效果，只是信筆為文，隨手抒發，但喜怒哀樂卻溢於言表，真切感人。此外，文中也注意到了創作主體的情感、情緒與作品審美效果之間的內在聯繫，揭示出歸文感人的關鍵所在。<sup>26</sup>另外清方苞言：

震川之文，鄉曲應酬者十六七，而又徇請者之意，裘常綴鎖，雖欲大遠於俗言，其道無由。其發於親舊及人微而語無忌者，蓋多近古之文。至事關天屬，其尤善者，不俟修飾，而情辭并得，使覽者惻然有隱。其氣韻蓋得之子長，故能取法於歐、曾，而少更其形貌耳。<sup>27</sup>

是以親情散文為歸文的最高價值所在，把握了抒情散文的特點，也是從接受者切身感受的角度來談歸文的審美效應。然而閱讀歸有光抒情散文之所以能產生「一唱三嘆，無意於感人，而歡愉慘惻之思，溢於言語之外」與「情辭并得，使覽者惻然有隱」之效果，筆者認為主要是因為歸有光抒情散文裡有很大一部份是呈現「悲劇」<sup>28</sup>的狀態。然而什麼是悲劇？文章加入悲劇這一元素又會給人怎麼樣的感受？若將之與喜劇作一對照，便可較為清晰得知。亞里斯多德《詩學》：「喜劇之目的在狀人之劣於實際人生；悲劇則在狀人之優於實際人生。」<sup>29</sup>法國批評家法格認為悲劇和喜劇都是描寫旁人的災禍，但這些

<sup>20</sup> 胡家祥：《文藝的心理闡釋》（武昌：武漢大學出版社，2005年4月），頁252、253。

<sup>21</sup> 王國維：《人間詞話·人間詞話附錄》（臺北：金楓出版社，1991年6月），頁107。

<sup>22</sup> 朱光潛：《朱光潛美學文集》第二卷（上海：上海藝文出版社，1982年9月），頁54。

<sup>23</sup> 藍華增：《意境論》（昆明：雲南人民出版社，1996年3月），頁4。

<sup>24</sup> 夏昭炎：《意境概說——中國文藝美學範疇研究》（北京：北京廣播學院出版社，2003年4月），頁143。

<sup>25</sup> 同註6。附錄〈明太僕寺寺丞歸公墓誌銘〉，頁981。

<sup>26</sup> 貝京：〈明清人對歸有光的評價述論〉，《湖南工程學院學報》第15卷第3期（2005年9月），頁39。

<sup>27</sup> 〔清〕方苞：《方望溪全集》卷五〈書歸震川文集後〉（臺北：世界書局，1960年11月），頁57、58。

<sup>28</sup> 這裡所說的「悲劇」，並非特指某種戲劇體裁，而是泛指一種美學觀念，美學型態或一種審美情感類型。參閱梁一儒、戶曉輝、宮承波：《中國人審美心理研究》（濟南：山東人民出版社，2002年3月），頁293。

<sup>29</sup> 亞里斯多德著、傅東華譯：《詩學》（臺北：臺灣商務印書館，1967年2月），頁13。

災禍如果是可笑的，就叫做喜劇；如果是可怕的，就叫悲劇。而悲劇通常包含的情感有瞭解、悲憫、傾慕、警覺、警兆、畏懼、驚懼、恐怖等情感，因此悲劇能引起讀者認同或同情，令旁觀者設想為劇中人，而喜劇則帶有嘲諷和戲謔的意味，容易引起觀眾的游離或超然而自覺高人一等。兩相比較起來，悲劇的張力遠甚於喜劇，處於悲劇的狀態，有著強大能量的釋放，置於抒情散文裡，容易掀動讀者的情緒，造成震撼與餘韻無窮的效果。

從文本分析有光抒情散文裡的悲劇特性可發現其抒情散文中的悲劇特質主要可分為快感、同情心、崇高感與生命力。

快感的產生是因為在表現各方面都比我們強的人遭受到痛苦和災難時，大大突顯了我們比他們好的命運。<sup>30</sup>如有光在卷二十三〈亡友方思曾墓表〉一文中，描寫方氏少負奇逸之姿，年二十餘就以〈禮經〉為闡首薦，可說是在年輕時便展露了鋒芒，但自此之後，方氏一再試春官不利，磨損了他的凌雲壯志，使其抱有憤懣不屑之志，最後遁於佛教之境，至老都未能達成其抱負。吳純甫也有相類似的遭遇。在卷二十五〈吳純甫行狀〉一文中提到其「生而奇穎，好讀書」，年少入鄉校，所作之文，御史皆評為高等，個性豪爽不拘小節，容易相處，無奈在科考的路上亦是顛仆不已，至年老才考取秀才，但揖讓於年輕博士前卻無慍色，依然虛心恭敬。最後在一次落第返鄉途中，腹疾發作而卒，令人不勝歎噓。這些人物富有奇才但卻志趣難伸，懷才不遇，抑鬱而終。優異的天賦配上不幸的遭遇，使讀者在閱讀時，一方面產生遺憾之感，二方面也會因為看見比自己傑出的人，其實也與常人同樣會遭受到一些挫折甚至是更大的打擊，而感到心理平衡。這種平衡帶有一點慶幸和補償作用，也激起一點平凡人的優越感，而這其實就是從別人的不幸中得到的「快感」。

閱讀到悲劇的情節，除了會產生惡意的快感，更多時候人們心理產生的是「善意的同情」。例如卷二十五〈先妣事略〉寫到母親周孺人過世，有光方八歲，尚不懂生離死別，見母親一動也不動地，還以為母親是睡著了。人世的劇變與孩提的無知形成強烈的對比，兩相衝突之下，令讀者不禁為作者掬一把同情的淚。此外有光描寫自己科考仕宦的經歷，也令人為其憤懣不平。卷二〈會文序〉和卷四〈解惑〉是寫出考官取試不公與遭受流言耳語的排擠。筆觸雖輕描淡寫，但卻雜以一種無奈、認命的口吻，因此更容易激起讀者的同情心理。而別集卷六〈己未會試雜記〉是全盤托出第七次會試的心路歷程。從啟程時鬱悶的心情，應試前受到友人鼓勵而有錄取的期待之心，至應試後仍不第的失望與考官惡意詆毀的憤慨，皆鉅細靡遺的詳述。當中又穿插了作者自我安慰和辜負家人期望的抱歉，使讀者更容易進入有光的心理世界，進而設身處地把自己和作品中的人物等同起來，使我們彷彿也有人物的感覺、情緒或感情。<sup>31</sup>這就是悲劇的情感之一：「同情」。

另外，當我們為悲劇人物的不幸遭遇感到惋惜時，卻也同時讚美其力量與堅毅。而這種力量和堅毅其實就是悲劇所帶來的崇高感。卷四〈書張貞女死事〉就是一個最好的例證。張貞女處於一個失序的家庭，公公年老昏庸，醉不管事。丈夫無知怯懦，家中作主的是不守婦道、跋扈淫惡的婆婆。一日與婆婆有染的惡棍胡巖欲染指張貞女，奪其名節，張貞女當然抵死不從，於是便遭到兇殘的攻擊，造成慘絕人寰的悲劇。張貞女在此事件中，面對婆婆和惡棍不合理的要求，從頭至尾都表現出堅毅拒絕的決心。即使受殘酷折磨，卻一刻也不放鬆其志節，寧以死明己之清白，可以說在張貞女身上看到了不容侵犯的天地正氣，<sup>32</sup>而這股正氣就是由悲劇所營造出的崇高感。

悲劇裡常會描寫到死亡，因為對大部分的人而言，死亡是很大的不幸，而這樣的不幸，雖然帶給人們痛苦，但也給我們強烈的刺激，使我們感到情緒的激動，進而正視生命的存在。例如歸有光一系列描寫親人的文章裡，讀者除了為其親人驟世而感到悲慟，但也為其親人在世時精彩、堅毅的表現而感到生命的價值與意義。如卷二十二〈亡兒孫壙誌〉敘述有光的長男十六歲便夭折，令人不禁感到生命的脆弱，但在這十六個年頭中，孫所展現出來聰穎勤學、善解人意、力爭正義鮮活的個性，充分表露出生命的積極。即使最後悲傷作結，但起伏活躍的生命力卻讓人印象深刻。卷十

<sup>30</sup> 朱光潛：《悲劇心理學》（臺北：駱駝出版社，1987年7月），頁42。

<sup>31</sup> 同上註，頁57。

<sup>32</sup> 黃明理：〈論歸有光的張貞女敘述〉，《國文學報》第35期（2004年6月），頁193、194。

七〈世美堂後記〉也是如此。有光第二任妻子王氏在有光身邊十六年，與有光在一起的日子，她毫不保留克盡為人妻的本分，辛勤的處理家中大小事，用盡全力為家庭犧牲奉獻的精神，將生命點綴的光彩動人。這種在生前淋漓盡致的活著，大大突顯出生命力的強韌和豐富。因此在審悲的活動中，縱然我們會悲傷的哭泣，甚至痛苦呼號，但卻能因此感受到生命的能量和躍動，讓人珍視自我生命的自由。<sup>33</sup>

## 四、社會人事

在前言時提到美學包含了美的哲學、審美心理學與藝術社會學三者，其中思想和美的感受已於前兩部分介紹過，接著就來看歸有光抒情散文與社會現象、人物的交互關係。在歸有光抒情散文中，觸動其情感的流露主要可分人與事。在人的方面，女性與友人是歸有光抒情對象之大宗；在事的方面，因為歸有光一生科考仕宦均不順遂，因此批評時文與抒發仕宦感觸便佔了他抒情散文大部分的主題。以下分別論述之。

### （一）女性人物

歸有光情感的抒發常因女性而起，如〈先妣事略〉是懷念母親；〈項脊軒記〉最末段補記的部分是懷念亡妻魏氏；〈世美堂後記〉是感念第二任妻子王氏生前的辛勤體恤；〈女二二壙誌〉是為女兒早夭而哀悼；〈祭張貞女死事〉則是為素昧平生的女子發出人道關懷。由此可見，以女性為情感抒發的主體，在歸有光抒情散文中，是佔有一席之地。又出現於歸有光散文裡的女性大致可分為三類：一是家人、二是節婦烈女，三是除去此二類之女性。

#### 1. 家人

出現於有光文章裡的女性親人，其共同的形象可用「賢德和順」來概括。如卷二十五〈先妣事略〉所描繪的母親是一位持家有道、相夫教子、柔順辛勤的主婦。〈項脊軒記〉云：

一日，大母過余曰：「吾兒，久不見若影，何竟日默默在此，大類女郎也？」比去，以手闔門，自語曰：「吾家讀書久不效，兒之成，則可待乎！」<sup>34</sup>

這一段道出祖母護孫心切與望孫成龍之意，在期望有光能光耀門楣的背後，也隱涵出女人的價值功用一部份是取決於輔佐的丈夫、教導的孩子是否有所成就。這樣的意涵雖然經過祖孫隔代而稍微沖淡，不如母子之間，母以子貴那般強烈，但默默站在男人背後給予支持的角色卻未曾改變。

此外，有光的三位妻子也擁有所其祖母和母親那樣「溫、良、恭、儉、讓」的個性。第一位妻子魏孺人與有光只生活了六年便過世了，《震川先生集》中對於魏孺人的記載較為片段。不過〈請救命事略〉云：

先妻魏氏，光祿寺典簿庠之女，太常卿諡恭簡公校之從女也。……先妻少長富貴家，及來歸，甘澹薄，親自操作。時節歸寧外家，以有光門第之舊，而先妻未嘗自言，以為能可以自給。……嘗謂有光曰：「吾日觀君，殆非今世人。丈夫當自立，何憂目前貧困乎？」事舅及繼姑孝敬，閨門內外大小之人，無不得其懽。人以為有德如此，不宣天歿。<sup>35</sup>

具體寫出一位出身名門的女子，卻無驕縱之氣。她甘於淡薄，極力孝敬公婆、內外大小之人，也不曾嫌棄當時科考不利、窮困潦倒的有光，還認為他是「非今世人」，全心全力的鼓勵丈夫，作為他的後盾。

<sup>33</sup> 童慶炳：《文學審美特徵論》（武漢：華中師範大學出版社，2000年6月），頁284。

<sup>34</sup> 同註6，卷17，頁430。

<sup>35</sup> 同註6，卷25，頁596。



有光與第二任妻子王孺人相處了十六年，對於王孺人的形象在《震川先生集》中則有較完整具體的描寫。如卷十七〈畏壘亭記〉：「予妻治田四十畝，值歲大旱，用牛輓車，晝夜灌水，頗以得穀。」王孺人所作的工作已非一般女子烹飪、紡織、治絲麻、納籩豆等家事和手工藝，而是像一個男人，必須付出極大的勞力耕作犁田、牽牛灌溉作些粗活兒。因為王氏將大小事一手包辦，努力確保丈夫的生活無後顧之憂，因此有光能心無旁騖的準備應考。除此之外，王孺人對於有光前妻魏氏所生的一雙兒女，更是撫愛如己出。卷二十二〈亡兒孫壙誌〉：「吾兒之亡，家人無大小，哭盡哀。今母之黨，皆哭之愈於親甥。」文中的「今母之黨」就是指王孺人及其娘家的親戚。這樣一位只知付出，幾乎不求回報、又無怨言的賢內助，無怪乎在過世之後，令有光念念不忘，還找了畫工為王氏作畫以瞻仰緬懷。

有光第三次婚姻是娶費孺人，費孺人陪著有光走完後半的人生旅程，雖然在《震川先生集》中鮮少提到費孺人，但費孺人始終默默的扮演好照顧有光的衣食起居的角色，陪在有光身邊將近二十年，一同經歷了倭寇來襲的驚險危難與宦海浮沈的流離困頓，並願將封典的榮譽讓給王孺人，可見其無私的胸襟和對有光前兩次婚姻還存有依戀情感的包容，亦是一位賢德之婦。

## 2. 節婦烈女<sup>36</sup>

所謂「節婦」是指丈夫過世之後守節不願再嫁的婦人；「烈女」則指為了保全貞操而自殺或被殺的女子。歸有光為節婦所作之文的共同特色，就是節婦在丈夫過世後，多半自動堅決地表示不願再嫁，只願終身守寡，撫育孤子，侍奉公婆終老。若有父母、親友、媒妁等來強行勸擾或壓迫他們再嫁時，多會自動拒絕，有的甚至結髮自誓、作欲自殺狀以示其堅決，如〈沈節婦傳〉云：

沈節婦者，湖州安吉孝豐人，吳祥九之妻。節婦歸吳氏時，年十六，而祥九年十八。間歲，祥九病劇，節婦割股以進，不癒，祥九竟死。節婦每哭……久之，父母謀奪其志，即大慟，閉戶，引刀結髮自誓。居三日，忽晨起出戶，走數里，之祥九墓。<sup>37</sup>

沈節婦之父母逼其改嫁，便「引刀結髮自誓」，並獨自前往丈夫之墓哀悼哭泣。

而貞女或烈婦之文則是描寫在夫死不久後便殉夫，隨夫而去，如〈王烈婦傳〉云：

王烈婦，陸氏，其夫王土，家崑山之西盆瀆村。……時王土病且死，自憐貧無子，難為其婦計。……諸婦女在竈下，烈婦焚楮作禮，俛首竊淚下，閤然向夫語。見漆工塗棺，曰：「善為之。」徐步入房，聞闔戶聲，縊死矣。麻葛重襲，面土尸也。<sup>38</sup>

或是面對在外有人欲強暴玷污己身，即自殺以明清白。如安亭張貞女事件與〈王烈婦墓碣〉中所敘述一位不知名的女子皆是如此。

嘉境三十三年，倭夷入寇。余所居安亭，有一女子自東南來奔。衣結束甚牢固。賊逐之至一佛舍，欲污之，不可得。乃剖其腹，腸胃流出。里人為藁葬北原上。竟不知其姓名。<sup>39</sup>

節婦和烈女，前者是「守志」，後者是「殉身」，雖然方法不同，但都為了節操貞操而毀壞身體或斷送生命，在今看來，可謂在封建道德的束縛之下，不大人道的犧牲現象。

## 3. 其它

<sup>36</sup> 「婦」一般是指已嫁者，而「女」一般則指未嫁者。但在歸有光的散文裡，並無嚴格的區分，節婦烈女的不同主要在於「節」與「烈」兩字上。

<sup>37</sup> 同註 6，卷 27，頁 625、626。

<sup>38</sup> 同註 6，卷 27，頁 621。

<sup>39</sup> 同註 6，卷 24，頁 571。

有光散文裡的第三類女性，多半出現在墓誌銘和人物傳記等文章裡，因為這類文章參有應酬文字的意味，因此對於女性形象的描繪多是稱讚或褒獎。如卷二十一〈顧孺人墓誌銘〉：「見其子夜讀書，輒紡績，與共燈火，用勸率之。事祖姑太宜人尤孝敬。」此言顧孺人肯花時間陪伴孩子，對於侍奉婆婆也很周到。卷二十一〈太學生陳君妻郭孺人墓誌銘〉：「苦寒迨春，面面嘗皸。凡賓祭補紉饘爨，一任其勞苦。時節縮而用其儉，鮮麗之服，珍華之飾，屏去不御。」此言郭孺人辛勤勞苦，生活節儉不奢華。卷二十一〈毛孺人墓誌銘〉：「孺人少從女師，通古今大義，性端重而慈孝。事姑夏淑人，甚有婦道。處娣姒間，油然無間言。」這是言毛孺人深諳為婦之理，妯娌間的關係融洽。雖然這些文章因為有應酬性質在，真實性不見得是百分之百，但由其敘述多半集中在女性個性乖順端謹、辛勤持家、認真教育子女，扶持丈夫和對公婆的孝順等事，可見有光對於一般女子的形象描繪，大多離不開三從四德女教的基本規範。

乍看之下，歸有光筆下的女性不外乎是一群賢德溫順、守節自誓，保守傳統又富有高道德的女子，與一般明代男性、社會大眾所持的觀點並無二致，然而在褒揚的背後，有光還摻入了一些人道關懷，即便這樣的關懷可能只是為了維護禮法而鳴，不過至少從他對女性的家人親戚所表達的感念、惜福和欽佩的態度與婚姻生活遵從一夫一妻制來看，可以說歸有光對女性所持的觀點或許跳脫不開傳統觀念，但卻是一直持有尊重的態度。

## （二）深摯友情

這類作品如題所示是以友人為寫作對象。內容或抒發彼此情誼，或記敘友人形象。故在此主題之下又可細分為「表達情致」與「敘寫形象」。

### 1. 表達情致

這一部份的作品主要著墨於兩人的交情與對友人的感念。〈贈戚汝積分教大梁序〉一文則在敘述彼此間的情誼。

余少時，與李廉甫遊。廉甫與汝積尤親善，時邀余出郭造汝積。汝積方家居授徒，至則余三人相對無一語，但啜茗至暮而返，意甚歡然。後廉甫登第，余獲薦於鄉，而汝積在郡膠二十餘年，始以貢計偕北上。……廉甫方病在告，余竟落落而歸。已而廉甫卒於鄆州，以余之無似，不足為道。而汝積抱有用之才，淹抑至此。迨廉甫之沒世，汝積方始出任，則士之窮達蚤暮，不可以一概論也。……今汝積旦夕游焉，且以溫良淳厚之器，以作成大梁之士，其亦有足樂者矣。……恨余與汝積南北乖違，不得相與共歎。廉甫今日遂無此日月。吾徒居世，隨所在盡吾事而已，他尚何求哉？<sup>40</sup>

與戚汝積是因為透過兩人共同的朋友李廉甫介紹而相識。歸有光言雖剛開始與戚汝積、李廉甫「相對無一語」，但仍能「啜茗至暮而返，意甚歡然。」以無聲勝有聲，顯示出彼此心靈的投緣契合。接著分別敘述三人這幾年來的際遇。廉甫出登第，之後重病纏身以至於歿；有光初獲薦於鄉，但之後科考之途一直不順遂，至今仍未謀得一官半職；而汝積起步雖晚，但今已得開封之司訓，即將赴任前往。三人如此比對令有光有「士之窮達早暮，不可以一概論也」的感嘆。不過感嘆歸感嘆，友人新官上任是件喜事，加上前往之地「開封」是一歷史古都，極富文化涵養，於是有光為汝積能在開封上任表達祝福和羨慕之意。然而汝積上任後兩人就必須南北分離，想到此又不免為汝積赴開封上任之喜增添一抹哀愁。文章言彼此相識是喜，言三人際遇不可測是悲，而言汝積赴任又是喜，言兩人分別又是悲。全文就是在這雙喜雙悲複雜的情感下交織而成。

### 2. 敘寫形象

<sup>40</sup> 同註 6，卷 10，頁 245。

這類抒情作品因為需要摹寫人物，故記敘的筆調較強，如〈亡友方思曾墓表〉。方思曾與有光是同年舉人，兩人皆在嘉靖十九年（1540）應天府鄉試獲舉。有光花了大半的篇幅敘述友人的遭遇，方思曾「年二十餘，以《禮經》為京闈首薦。」但之後屢試春官不利，思曾以為是所學不足，便網羅已考中進士者與鄉里優秀人才以教己，然仍未得第，故憤而不再應考。開始放歌縱酒，最後則潛心於佛學以平其心。而這些敘述不但呼應有光第二段開頭的論點——

蓋天之生材甚難，其所以成就之尤難。夫其生之者，率數千百人之中，得一人而已耳。其一人者果出於數千百人之中，則其所處必有以自異，而不肯同於數千百人之為，而其所值又有以激之，是以不克安居徐行，以遽入於中庸之道。則天之所以成材者，其果尤難也。<sup>41</sup>

也點出有光對方思曾的評價，認為他其實是位不可多得的人才。而這樣難得的人才過世，讓有光腦中不禁追憶起昔日種種交遊情形，於是末段便在這痛失英才與摯友中結束，留給讀者無限遺憾。

### （三）針砭時文

歸有光飽讀詩書，年少時就已初露鋒芒，寫了一手好文章。然而一次次科考失利，懷有才學而不能用世的鬱悶心情，幾乎佔了有光大半生，故對於當時的考試制度，有光可說是既埋怨又無奈。〈與潘子實書〉云：

科舉之學，驅一世於利祿之中，而成一番人材世道，其敝已極。士方沒首濡溺於其間，無復知有人生當為之事。榮辱得喪，纏綿縈繫，不可脫解，以至老死而不悟。<sup>42</sup>

有光直陳時文之弊，認為時文只考四書五經，不但窄化學術，使人眼界短小，有桎梏人心之嫌；又因其為晉身權貴的唯一管道，讓人容易終其一生盲目追求、汲汲營營卻常無所得。

明代八股文取試的積弊漸深，考試制度失去客觀標準，八股文寫得好，不見得能受考官之賞識；寫得不好，也未必不能中舉。這種偶然不可測的因素，常讓士人無所適從。而〈會文序〉此篇便是有光觀看自己和諸友練習八股應試能力之作而發出一些對取士不公的慨嘆。

時之論文，率以遇不遇加銖兩焉。每得一篇，先問其名，乃徐而讀之，咕咕然曰：「有司信不誣耶！其得固然耶？」其失者誠有以取之耶？雖辯者不能詰也。<sup>43</sup>

文中對此不公的現象雖小有抱怨之情，但全文大致來說，語氣和緩、口吻舒坦，寫來平心靜氣。然而在平心靜氣的背後，有光一方面是撫平自己的情緒，一方面也是暗點考官「平心」論文的重要性。<sup>44</sup>由心平氣和的態度引伸至希望考官能公平無私閱卷。

### （四）仕宦有感

歸有光久困場屋，至六十歲方中進士，於六十六歲病逝。為官經歷並不長，且一如其科考歷程般困躓顛仆。有光在浙江省長興縣擔任縣令，因耿直的個性得罪地方權貴，受到排擠誣陷，被朝廷明升暗降的遷官至河北邢臺作專司馬政的副職。〈順德府通判廳記〉一文即是描寫擔任管馬官員的心情。

余嘗讀白樂天〈江州司馬廳記〉，言「自武德以來，庶官以便宜制事」，皆非其初設官之制。「自五大都督府，至於上中下郡，司馬之職盡去，惟員與俸在」。……今馬政無所為也，獨承奉太僕

<sup>41</sup> 同註 6，卷 23，頁 539。

<sup>42</sup> 同註 6，卷 7，頁 149。

<sup>43</sup> 同註 6，卷 2，頁 52。

<sup>44</sup> 錢仲聯主編、趙伯陶選注評點：《歸有光文選》（南京：蘇州大學出版社，2001 年 9 月），頁 23。

寺上下文移而已。所謂司馬之職盡去，真如樂天所云者。……然獨愛樂天襟懷夷曠，能自適，觀其所為詩，絕不類古遷謫者有無聊不平之意。則所言江州之佳境，亦偶寓焉耳。雖微江州，其有不自得者哉？……顧衙內無精廬，治一土室，而戶西向，寒風烈日，霖雨飛霜，無地可避。几榻亦不能具。月得俸黍米二石。余南人，不慣食黍米。然休休焉自謂識時知命，差不愧於樂天，因誦其語，以為〈廳記〉。使樂天有知，亦以謂千載之下迺有此同志者也。<sup>45</sup>

文章開頭引了同樣遭遇貶謫而受派管馬官職的白居易之言，將自身和白居易並舉，雖表面上是不帶感情的敘述，但「同是天涯淪落人」的潛在情感卻不說自明。<sup>46</sup>接著敘述白居易之所以能對貶謫一事表現出心平氣和，識時之命的適然態度，一方面是江州有匡廬江湖之佳景可供養志忘名，另一方面還是因為白居易本身胸襟曠達、無鬱悶不平之氣所致。故有光進一步推論，就算沒有江州的美景，白居易亦能無入而不自得。此意表面上是讚揚白居易，實際上也以此期勉安慰有光自己。末段言北上當官有些水土不服且環境欠佳，但自己仍能樂天知命、安適自得，於是發出「使樂天有知，亦以謂千載之下乃有此同志者也。」一語，將自己與白居易的曠達相比擬，抒發自己與白居易的情感共鳴。

## 五、結語

藉由三方面的分析，可以發現歸有光抒情散文所呈現的是一種富有「崇高感、悲劇性卻又溫和」之美。崇高指的是他對儒家思想高度的認同與實踐，即使在現實社會中遇到種種挫折，也只是以道家思想讓自己稍作休息，之後仍繼續堅持他的理念，不屈不撓的朝目標邁進；悲劇性是有光附予抒情散文的情感一種灰色的生命基調，而這樣一個基調帶給讀者的是「宣洩的快感、理解的同情、靈魂的崇高與生命的積極」的審美效果。這些效果不是單一出現，而是相互交織出現在接受者的心理，情感雖然複雜，但卻多元細膩，這也是為什麼有光抒情散文能打動讀者的心靈，而產生廣大回饋與共鳴的原因；至於溫和則表現於對社會現象所持的態度。有光對於社會種種的人事物，即使有所不滿，仍秉持著儒家中正平和的態度，沒有強烈激進不堪的言語或是消極憤世嫉俗的行為出現，始終以關懷為出發點。而此三者彼此均勻的調和，界定出歸有光抒情散文之美學範疇。

<sup>45</sup> 同註 6，卷 17，頁 433、434。

<sup>46</sup> 葉祖興、英子主編：《歸有光抒情散文》（北京：作家出版社，1998 年 11 月），頁 35。

## 《群書治要》引經述略

宋維哲\*

### 摘要

《群書治要》為唐太宗時所編纂之類書。該書之編纂動機與體例，與隋代、初唐諸多類書相較，大有不同。就編纂動機言。唐太宗為廣大治國之策略，故欲參照前代得失以訂未來方針。而編纂者依此需求，並考量內容之純淨與閱讀之簡便，採取以「書」為綱，以「摘錄」為內容之撰作方式，使得該書能「部分」保存許多典籍於初唐時之樣貌。另就經學而論。唐代經學在前朝基礎以及「考定《五經》」、「撰定《五經正義》」之雙重政策下，終歸一統，但初唐前經書、注釋之樣貌，卻也因此而逐漸失去。《群書治要》編纂時間略早於兩次《五經》整理工作，加以該書特殊之編寫方式，以及對經書、經書內容之選擇去取，皆使《群書治要》得以反映唐初經學之部分概況。

關鍵辭 群書治要 引經 唐初經學

### 一、前言

大唐盛世，文治武功並盛。究其原由，在其立基於隋朝數十年統一基礎，加以數位先期君王的戮力治國，不但使社會漸趨穩定，政治日益清明，經濟快速成長，連帶文化事業，也有蒸蒸日上之勢。

文化事業發展之盛，由類書編纂即可窺得部分盛況。初唐類書之編纂方向，一則承繼魏《皇覽》、梁《華林遍略》、北齊《修文殿御覽》、隋《北堂書鈔》等前代類書之基礎，另一則因當時為文仍盛行駢麗，工於辭藻用典，因此不少類書均成為寫作駢文的工具書。如高祖時的《藝文類聚》；太宗時的《文思博要》、《兔園冊府》，皆屬此類。

而一般類書編纂體例，多為選定各類主題以為全書綱目，綱目下則匯聚古今相關文獻資料，以便閱覽者檢閱，前段所述之《北堂書鈔》、《藝文類聚》等均是。然而在前述類書中，成書於貞觀五年（631）的《群書治要》，其體例明顯與他書不同。該書每卷各收錄一本或數本經、史、子部之書，以摘錄之法，將一書精華匯聚於內。內容則專以治國政術、勸戒君主者為要。由是觀之，相較於其他類書，《群書治要》雖亦採摘錄方式擷取各部原典精華，但正因體例不同，使得《群書治要》更能留存經典撰作模式原貌。

而初唐時期學術發展除了類書編纂外，《五經定本》與《五經正義》之編定，不但是唐朝學術盛事，更是中國經學史上的重要里程碑，而後者對後世影響尤其深遠。若以《五經正義》與成書較早的《群書治要》相較，可發現《群書治要》中經部書籍之編纂與收錄，均有其特殊處。若持現今《十三經》標準檢視《群書治要》，並配合漢、魏、南北朝、隋、唐初之經學發展以觀，更可發現確實有其值得探究處。

因此，本文將先簡介《群書治要》之編纂動機及成書過程，後以《十三經》標準，對《群書治要》引經範圍及唐初經學概況做一對照與陳述，最終則就書中引經模式加以歸納整理。希望藉由兩

---

\* 東吳大學中國文學系碩士班三年級

種面向，分析《群書治要》於摘錄經部書籍時，其外在引經背景以及內部引經情形，以呈現該書編纂之部分價值與意義。

## 二、《群書治要》編纂概述

### (一) 纂修動機

唐太宗建國之初，為奠定文治根本，除了在弘文殿內聚集四部群書二十餘萬卷，又於殿旁開設弘文館，精選天下文學之士，如：虞世南（558—638）、姚思廉（557—637）、歐陽詢（557—641）、褚亮（560—648）、蕭德言（558—654）、蔡允恭（？—？）等輪流值守。每當朝廷議事之後，唐太宗便延請眾人入弘文館，以向眾文士請益治國良策，以為日後施政良方。

然而諸文士雖日夜於弘文館中輪值，但仍非時時隨侍太宗之側；再者，古代典籍卷帙浩繁，實難遍覽，即使能綜觀群籍，也恐有不得精華之憾。或許太宗有感於上述之因，故而有《群書治要》之編纂。對此，《大唐新語》及《新唐書》有如是紀錄：

太宗欲見前代帝王得失以為鑒戒，魏徵乃以虞世南、褚遂良<sup>1</sup>、蕭德言等采經史百家之內嘉言善語，明王暗君之跡，為五十卷，號《群書理要》<sup>2</sup>，上之。<sup>3</sup>

太宗欲知前世得失，詔魏徵、虞世南、褚亮及德言哀次經史百氏帝王所以興衰者上之，帝愛其書博而要，曰：「使我稽古臨事不惑者，公等力也！」賚賜尤渥。<sup>4</sup>

而魏徵（580—643）《群書治要·序》<sup>5</sup>亦曰：

近古皇王，時有撰述，並皆包括天地，牢籠群有，競採浮豔之詞，爭馳迂誕之說；騁末學之博聞，飾雕蟲之小伎。……雖辯周萬物，愈失司契之源；術總百端，乖得一之旨。皇上以天縱之多才，運生知之叡思，性與道合，動妙機神。玄德潛通，化前王之所未化；損己利物，行列聖所不能行。……俯協堯舜，式遵稽古，……將取鑒乎哲人，以為六籍紛綸，百家踳駁。窮理盡性，則勞而少功；周覽汎觀，則博而寡要。故爰命臣等採摭群書，剪截淫放，光昭訓典，聖思所存，務乎政術。

由上列三段文字可知，唐太宗欲以前代帝王得失為鑒戒，但卻又苦於先聖先賢之典籍浩繁，難以在繁重朝廷政務之外一一覽遍。而魏徵亦指出百家群書有所駁雜，縱能全數通覽，亦難得其書中精華；縱能得其精華，卻又「勞而少功」。因此，太宗便命眾大臣博采群經眾史，擇其修身治國之方，編纂成書，以為施政參考。

全書編纂完畢，唐太宗下詔曰：

太宗手詔曰：「朕少尚威武，不精學業，先王之道，茫若涉海。覽所撰書，博而且要，見所未見，聞所未聞。使朕政治稽古，臨事不惑，其為勞也，不亦大哉！」賜徵等絹千疋，綵物五百段。

<sup>1</sup> 褚遂良（596-658）乃褚亮之子，並無參與《群書治要》編纂，下引之《新唐書》文字亦做褚亮，故此處為誤植。

<sup>2</sup> 此將「治」改為「理」，以《群書理要》名之，是為避唐高宗之諱。後又曾改為「政」。

<sup>3</sup> 〔唐〕劉肅：《大唐新語·著述第十九》（北京：中華書局，1984年6月），卷9，頁133。

<sup>4</sup> 〔宋〕歐陽修等撰：《新唐書·列傳第一百二十三·蕭德言》（臺北：鼎文書局，1979年4月），卷198，儒學上，頁5653。

<sup>5</sup> 魏徵等奉敕撰：《群書治要·群書治要序》（臺北：臺灣商務印書館，1981年10月，《宛委別藏》），頁6。

太子諸王，各賜一本。<sup>6</sup>

依此詔書，顯示唐太宗對《群書治要》成書之欣喜。而「太子諸王，各賜一本」，更可見唐太宗認為此書不但為其輔政良方，亦可培養太子諸王之理國能力。

## （二）編次方式

關於全書的編輯方式異於其他類書，筆者於前言處曾有部分說明。之所以採此法編輯，編纂者之一魏徵言：

皇覽遍略，隨方類聚；名目互顯，首尾淆亂；文義斷絕，尋究為難。今之所撰，異乎先作。總立新名，各全舊體。欲令見本知末，原始要終；並棄彼春華，採茲秋實。一書之內，牙角無遺；一事之中，羽毛咸盡。<sup>7</sup>

魏徵於此對前代類書《皇覽》、《華林遍略》體例做一評論。一般類書體例雖方便讀者以「主題」檢索，並對該主題有全面性了解，然各原典之完整性，卻也因此而割裂。因此《群書治要》於編纂時打破此一慣有體制，改以摘錄方式，具體而微的呈現原書意旨。也因於原文有所省略，故名之為「治要」。

如上所述，《群書治要》以「典籍」為編纂單位，因此全書篇目編次如下：

第一帙十卷：第一《周易》；第二《尚書》；第三《毛詩》；第四《春秋左氏傳》上；第五《春秋左氏傳》中；第六《春秋左氏傳》下；第七《禮記》；第八《周禮》、《周書》、《國語》、《韓詩外傳》；第九《孝經》、《論語》；第十（《孔子家語》）。

第二帙十卷：第十一《史記》上；第十二《史記》下、《吳越春秋》；第十三《漢書》一；第十四《漢書》二；第十五《漢書》三；第十六《漢書》四；第十七《漢書》五；第十八《漢書》六；第十九《漢書》七；第二十《漢書》八。

第三帙十卷：第二十一《後漢書》一；第二十二《後漢書》二；第二十三《後漢書》三；第二十四《後漢書》四；第二十五《魏志》上；第二十六《魏志》下；第二十七《蜀志》、《吳志》上；第二十八《吳志》下；第二十九《晉書》上；第三十《晉書》下。

第四帙十卷：第三十一《六韜》、《陰謀》、《鬻子》；第三十二《管子》；第三十三《晏子》、《司馬法》、《孫子》；第三十四《老子》、《鶡冠子》、《列子》、《墨子》；第三十五《文子》、《曾子》；第三十六《吳子》、《商君書》、《尸子》、《申子》；第三十七《孟子》、《慎子》、《尹文子》、《莊子》、《尉繚子》；第三十八《孫卿子》；第三十九《呂氏春秋》；第四十《韓子》、《三略》、《新語》、《賈子》。

第五帙十卷：第四十一《淮南子》；第四十二《鹽鐵論》、《新序》；第四十三《說苑》；第四十四《桓子》、《新論》、《潛夫論》；第四十五《崔寔政論》、《昌言》；第四十六《申監》、《中論》、《典論》；第四十七《劉廙政論》、《蔣濟政要論》；第四十八《體論》、《典語》；第四十九《傅子》；第五十《袁子書》、《抱朴子》。

所收書籍共六十五部，分為五十卷。<sup>8</sup>然卷四《春秋左氏傳》上、卷十三《漢書》一、卷二十《漢書》

<sup>6</sup> [唐]劉肅：《大唐新語·著述第十九》，卷9，頁133。

<sup>7</sup> [唐]魏徵等奉敕撰：《群書治要·群書治要序》，頁6-7。

<sup>8</sup> 以四部分類而言，本書中收錄經、史、子三部書籍，卻未見集部著作，此情形於序言抑或各類文獻資料中皆未做說明。若就中國目錄學發展時程觀之，《群書治要》之編纂，正處東晉李充《晉元帝四部書目》以及唐高宗時編成之《隋書·經籍志》之間。前者丁部（集部）以詩賦為主，後者集部為楚辭、別集、總集三類，則二者所收多為文學類著作。若就「群書治要」一名觀之，此書有「治群書之要」義；再就編纂動機而言，「修身治國之方」為其重要準則。然集部著作不但紛雜，且以舒發個人性靈、感性為主，實難符合編纂「題旨」與「動機」。再者，即便如漢賦、古詩、樂府、駢文等有相關文字可資運用，但恐零星散見，編輯時體例亦將產生問題。而此書編纂既為提供太宗治國參考，其編輯必然求「速」，因此，若要由浩如煙海

八已佚，故今僅存四十七卷。

而如此廣博又精要的收錄，便是為唐太宗提供重要的閱讀、治國、修身的參考依據。同時，《群書治要》成書，也為類書編纂，開出另一新體例。

### （三）纂修時間

由於《群書治要》的相關編纂資料並不充足，因此筆者無法得知其確切編纂起始時間。但對於完成時間，《唐會要》有如下記載：

貞觀五年九月二十七日，祕書監魏徵，撰《群書政要》<sup>9</sup>上之。<sup>10</sup>

顯見《群書治要》最遲於貞觀五年九月二十六日纂修完畢。至於能否以該日為纂修完畢日期？此仍需斟酌。畢竟現今僅知二十七日「上之」日期，此只能作為正式公諸於世之日，而難以再對其他日程做正確推斷。另外，「貞觀五年」表示當時太宗即位未久，然在短時間內即命眾臣纂成此書，足可見太宗盼之殷切，以及群臣用力之深。此也為日後治理大唐，開創「貞觀之治」，奠下良好理論基礎。

## 三、引經範圍及其問題

### （一）引用經書類別

《群書治要》收錄範圍，在〈群書治要序〉中有簡要說明：

爰自六經，訖乎諸子，上始古帝，下盡晉年。凡為五帙，合五十卷。本求治要，故以治要為名。

<sup>11</sup>

此序言將該書收錄類別、年代清楚說明。就經學範圍而言，若以其所謂「爰自六經」之傳統《六經》觀點，並對照全書，該是第一帙卷第一至卷第六的《周易》、《尚書》、《毛詩》、《春秋左氏傳》；若再將《禮》擴大審視，則又可包含卷第七、第八之《禮記》、《周禮》，總共六部經典。

若以現今「十三經」標準審視全書，可列入經部者尚有第一帙第九卷的《孝經》、《論語》，以及第四帙第三十七卷的《孟子》。因此《群書治要》一書在收錄經書數量上，共有九部。至於其所未收之經書，分別為《儀禮》、《春秋公羊傳》、《春秋穀梁傳》、《爾雅》等四部。

以下，筆者參照唐初經學之背景，分就「已收」與「未收」二者對《群書治要》收錄經書之情形作一探討。

### （二）與當代經學情形對照

#### 1.前《六經》收錄之背景

在中國經學史中，唐代經學上承兩漢、魏晉南北朝，下開宋明、乃至明清之學。漢代經學以章句訓詁、通經致用、天人相與為主要特色，並因文字以及解經模式之別，形成漢代經學中相當重要

---

之集部書籍中揀擇可用文句，不但費時且成效不大。故筆者以為，上述推測，或為編纂者未收集部書之因。

<sup>9</sup> [宋]王應麟於《玉海·藝文·承詔撰述·類書》中，所引《唐會要》敘述《群書治要》書名為「群書理要」，下並注曰：「實錄作政要」。（臺北：華聯出版社，1964年1月，影元後至元六年慶元路儒學刊本），卷54，頁1072。

<sup>10</sup> [宋]王溥：《唐會要·修撰》（北京：中華書局，1998年，中冊），卷36，頁651。

<sup>11</sup> [唐]魏徵等奉敕撰：《群書治要·群書治要序》，頁6。



的「今古文之爭」。後在東漢經學大師鄭玄（127—200）的遍注群經下，今古文漸趨合流，並形成「鄭學」一脈。

魏晉南北朝時期，先是王肅（195—256）因排斥鄭玄之注，故藉其政治勢力以形成「王學」一派，並由此展開百餘年鄭學、王學之爭。後因南北政權分立，經學系統也由鄭王之爭轉為開新創獲以及守舊篤實之南北之別。

而隋朝國祚雖短，經學爭論亦仍存在，但終因天下進入定於一之態勢，因此南北經學也漸歸於一。隋朝二帝雖未有真正明確之經學政策，但學界中已有多位通曉南北經學之人，如房暉遠（？—？）、劉焯（544—610）、劉炫（？—？）等人，皆為當時著名學者。而經學發展至唐代能歸於一統，除了統治者的全力支持外，此些隋代學者所奠下的基礎，及其門下子弟（如孔穎達即二劉的學生）所做出的貢獻，都具有關鍵性地位。

至唐代，時局漸趨穩定，因此唐高祖、唐太宗等均採納大臣建議，整理經典，搜羅佚書，並進行書籍纂修工作。太宗之時，在類書編纂之外，經學方面亦有可觀處：

貞觀四年，太宗以經籍去聖久遠，文字訛謬，詔前中書侍郎顏師古於秘書省考訂《五經》。……，頒其所定書於天下，令學者習焉。太宗又以儒學多門，章句繁雜，詔師古與國子祭酒孔穎達等諸儒，撰定《五經疏義》，凡一百八十卷，名曰《五經正義》，付國學施行。<sup>12</sup>

顯見唐太宗意識到當時經學有著嚴重的文字與門派問題，此一問題除了使經義解釋出現極大歧異外，更直接影響科舉考試之進行。因此於貞觀四年，下詔由顏師古（581—645）進行《五經》經學整理工作。考定《五經》自貞觀四年（630）起，而定本的完成與頒布，則是在貞觀七年（633）。在顏師古完成考定工作後，太宗又於貞觀十二年（638）下詔，由孔穎達（574—648）等多人撰定《五經正義》。兩項文獻的撰定，一則進行文字整理，一則調和經學思想的歧異。夏長樸先生對此二者即言：「從詔令頒布的先後來看，先正經文而後再修義疏，太宗統一經學的意圖是直接而明確的。」<sup>13</sup>錢穆先生（1895—1990）對此亦言：「漢武帝是『創始』，唐太宗是要『歸一』」<sup>14</sup>此將兩時代之經學特色簡要描繪而出，也將唐太宗列為經學合流上的關鍵點。

由此一經學背景再觀《群書治要》纂修時間。此書之下詔修纂年雖未能確定，但由開設弘文館時間，以及太宗下詔負責編纂者均為弘文館之士，可知必不早於貞觀元年。加以完成時間確定於貞觀五年九月，因此《群書治要》纂修與「考定《五經》」在時間上有所重疊。而《五經正義》之編纂時間雖稍晚數年，但彼此之間仍應有所聯繫。就上述諸項而論，《群書治要》在經部典籍之內容、注釋、版本的選取與摘錄上，應有受顏師古考定《五經》以及整體學術（經學）環境的影響。

然所考定之《五經》究竟為何？雖該書已亡佚，且史料亦未明言，但隨後修纂之《五經正義》，便是在考定《五經》基礎上展開。因此，所謂《五經》者，分別是《周易》、《尚書》、《毛詩》、《禮記》、《春秋左氏傳》。而《群書治要》中前五經顯然與此相同。而《周禮》於唐之前傳習已久，且該書又紀錄著周代一統天下所設官職名稱，古文經學者亦以此為周公創造周朝盛世之本。其內容既關乎治國之道，又為禮書，故緊接《周禮》排列而下。

然若以今、古文學家較為在意之經書次序觀之，即便將《禮記》、《周禮》合觀為一部「禮書」，《群書治要》經書排列次序，並非今文家之《詩》、《書》、《禮》、《易》、《春秋》，也非古文學派《易》、《書》、《詩》、《禮》、《春秋》。但因文獻資料缺乏，故其為何不尊今、古文家之排列法，此實難推測編者排列用意。

<sup>12</sup> [唐]吳兢撰、謝保成集校：《貞觀政要集校·崇儒學》（北京：中華書局，2003年11月），卷7，頁384。

<sup>13</sup> 葉國良、夏長樸、李隆獻等：《經學通論·經學簡史·隋唐經學》（臺北：大安出版社，2005年8月），頁536。

<sup>14</sup> 錢穆：《經學大要·第十六講》（臺北：素書樓文教基金會、蘭臺出版社，2000年12月），頁292。

## 2.收錄《孝經》、《論語》、《孟子》之探討

《孝經》、《論語》二書，雖同列第一帙中，然排序不但後於《周禮》，且《孝經》前有《周書》、《國語》以及《韓詩外傳》等三部典籍。《群書治要》雖未明述何者為經部典籍，但以此排序觀之，在編纂者之認知中，《孝經》、《論語》之屬性（或者是重要性）顯與前六經有別。

若將經學史回溯至東漢，《論語》、《孝經》為當時學子必讀之書，並與其他《五經》合稱為《七經》，可見此二書在漢代之地位。而唐文宗開成二年（837）時之《開成石經》，亦將二書列入《十二經》之中。然而在唐代初年，此二經顯然不受重視。夏傳才先生則認為《論語》於當時之所以未列經部，是因唐太宗重視如來佛與太上老君，所以孔子相對被冷落一段時間。此外，唐太宗是因「弑兄」而登基，而武則天即位後又擾亂宗法制度，在朝廷宗法紛亂之情形下，《孝經》被重視的程度大不如前<sup>15</sup>。若以此論之，則《論語》、《孝經》在《群書治要》中未列經書，且又置於《周書》、《國語》、《韓詩外傳》後，似也有跡可循。

《孟子》一書雖收入《群書治要》中，但未列於經部，也未置於第一帙中，而是在第四帙中與各部子書並列。就其緣由，《孟子》一書於漢代雖曾一度列於博士，唐代韓愈（768—824）也曾極力表彰孟子，但《孟子》卻始終未被真正重視。其重要性之發掘，其地位的由子升經，則有待宋代之時。因此《群書治要》列《孟子》於子部中，完全符合當代經學情形。

## 3.未收四經原由之探究

然而，值得注意的，是四部未收入《群書治要》的經典。

### (1)《爾雅》

《爾雅》為古人閱讀古書時的重要工具書。漢文帝時，曾與《五經》、《論語》、《孝經》同置博士。唐開成間所刻十二石經，亦將《爾雅》刻入，可見其地位之高。然何以《群書治要》未收錄此書？究其緣由，應是《爾雅》的主要功能在辨識名物，通曉方言，並不符合魏徵於〈群書治要序〉中所言之收錄原則：

將取鑒乎哲人，以為六籍紛綸，百家踳駁。……。聖思所存，務乎政術。綴敘大略，咸發神衷。雅致鈎深，規模宏遠。……。其立德立言，作訓垂範，為綱為紀，經天緯地，金聲玉振，騰實飛英，雅論徽猷，嘉言美事。可以弘獎名教，崇太平之基者，固亦片善不遺，將以丕顯皇極。至於母儀嬪則，懿后良妃，參徽猷于十亂，著深誠于辭輦。……，待舉烽而後笑者，時有所存，以備勸戒。……。用之當今，足以鑒覽前古；傳之來葉，可以貽厥孫謀。引而申之，觸類而長。蓋亦言之者無罪，聞之者足以自戒。<sup>16</sup>

就〈序〉言可知，此書所收錄，是採經史百家之嘉言善語、治國要術，以供當政者（唐太宗）閱讀，並有參考警惕之用。顯見此書之編纂，著重於「政治」上之實用，而非「學術」上之翻檢。因此，自古以來《爾雅》一書雖有其重要性，但「工具書」性質，恐無法滿足「聖思所存，務乎政術」、「用之當今，足以鑒覽前古；傳之來葉，可以貽厥孫謀」的原則，故而未錄於書中。

### (2)《儀禮》

由先秦至漢代，所謂《五經》中之《禮》，所指便是《儀禮》，其流傳年代及其地位應皆不容忽視，但《群書治要》卻未收入，成書於《儀禮》後之《周禮》、《禮記》二書卻都收錄於其中。推測其因，《儀禮》內容主要是記載西周時期的各種禮節儀式，不但在學習上較為枯燥難懂，在治國要術的提供上似乎也不若其他經典實用。再者，《禮記》的原始篇章中，有相當一部分是收錄與《儀

<sup>15</sup> 此說詳見夏傳才：《十三經概論》（臺北：萬卷樓圖書公司，1996年6月），頁19-20。

<sup>16</sup> 〔唐〕魏徵等奉敕撰：《群書治要·群書治要序》，頁6-7。

禮》相關的文字；而《群書治要》中所收《禮記》的〈祭法〉、〈祭義〉、〈祭統〉、〈昏義〉、〈射義〉等，便是屬於此類篇章，因此，《儀禮》的部分功能，便為《禮記》所取代。

### (3)《春秋公羊傳》、《春秋穀梁傳》

《春秋公羊傳》與《春秋穀梁傳》未見於《群書治要》，兩者情形與《儀禮》相似。《公羊》、《穀梁》二傳在漢代雖都曾立為學官，且《公羊傳》在當時之影響力不但較《穀梁傳》為大，並曾在政治上長時間壓制《左傳》的發展。但漢末之後，今文家的影響力逐漸消失，古文家地位日升，至唐代亦仍延續此一情形。試觀《五經正義》中，《尚書》、《毛詩》、《禮記》、《春秋左傳》所據皆屬古文家派，由此可知古文經在唐初仍具有極大影響力。再加上《公羊傳》、《穀梁傳》二傳文意較為艱澀難讀，難以掌握，因此漢末之後傳習者甚少，至唐代初年亦然；又或者魏徵等編選者認為《春秋左傳》已能闡發《春秋》之意，《公羊》、《穀梁》雖在訓釋方向與《左傳》有所不同，但所述史實與《左傳》重疊性甚大，因此刪落二傳不錄。

綜上所述，《群書治要》中《周易》、《尚書》、《毛詩》、《春秋左氏傳》、《禮記》、《周禮》等六經的收錄，除了其本身不可抹滅的歷史經典價值，以及經學史經書類別的演變外，其內容有利於政術，且能存鑒戒之意，皆是收錄的重要條件。而《孝經》、《論語》、《孟子》三書，雖於當代不屬經部典籍，但其內容仍能助太宗內修己德，外施仁政，因此同列《群書治要》中。而未收書中除了《爾雅》未納入之因最為單純外，《儀禮》、《公羊傳》、《穀梁傳》則應是在內容深淺、經書流傳、傳習者多寡等多項因素之下，致使這些經典未被收入其中。

## 四、引經模式分析

在〈前言〉處，筆者曾言《群書治要》的編纂及引書模式是以摘錄為主。以下筆者便以九部經書為綱，依其在《群書治要》中先後次序，分析各書的引經摘錄情形。

### (一)《周易》

#### 1. 篇目問題

《周易》為《群書治要》中第一篇。其所摘錄篇目以及所缺篇目表列如下：

所引篇目	乾、坤、屯、蒙、師、比、小畜、履、泰、否、同人、大有、謙、豫、隨、觀、噬嗑、賁、大畜、頤、坎、離
	咸、恒、遯、大壯、晉、明夷、家人、睽、蹇、解、損、益、升、革、鼎、震、艮、豐、兌、渙、節、中孚、小過、既濟
所缺篇目	需、訟、蠱、臨、剝、復、无妄、大過
	夬、姤、萃、困、井、漸、歸妹、旅、巽、未濟

在六十四卦中，《群書治要》摘錄了四十六卦，另有十八卦並未收錄。另外在《易傳》部分，收錄《十翼》中〈彖〉、〈象〉、〈文言〉、〈繫辭〉、〈說卦〉等部份文字，而〈序卦〉、〈雜卦〉一字未收。

在學習《周易》時，「卦象」是相當重要的一環，但《群書治要》中並未收錄卦象；與其他所錄經典相較，《群書治要》也未凸顯各卦卦名以為標題。此因《群書治要》在引《周易》過程中，每卦均另起一行，再加上每卦卦名均為第一字，因此檢閱分篇並無太大困難。而卦中之〈彖〉、〈象〉、〈文言〉等，也均有明確標出，因此也未出現經傳混淆的情形。但最後所錄之〈繫辭〉與〈說卦〉則未標明篇目，且〈繫辭〉上、下與〈說卦〉緊密排列，此與後來之《五經正義》本則有明顯不同。

#### 2. 內容問題

先就所錄四十六卦論之。〈乾〉、〈坤〉二卦所摘錄文字最多，其餘四十四卦文字數量則多寡不一。〈乾〉、〈坤〉二卦在〈彖〉、〈象〉、〈文言〉均有摘錄，其餘四十四卦均收錄〈象〉，但〈彖〉則不一定每卦均錄。且就現今《十三經注疏》本觀之，此二傳排列順序均為先〈彖〉後〈象〉，但《群書治要》中則為先〈象〉後〈彖〉。再者，除了〈乾〉、〈震〉、〈豐〉三卦有錄卦辭，卦辭下方有「象曰」字樣外，其餘四十三卦均在卦名下便緊接「象曰」二字。

特別的是，除了前述之未錄卦象外，在《易經》中相當重要的爻辭也僅有少數幾卦有收錄，即便收錄，也未完整呈現六爻爻辭。以〈乾〉卦為例，僅收錄「九三」、「九五」、「上九」三爻。顯見編纂者在收錄標準以及篇幅限制上，作了相當程度的取捨。

在〈繫辭〉上、下以及〈說卦〉部分。此三者選錄篇幅上有著極大差距。〈繫辭上〉在《群書治要》中所佔篇幅約有五頁，〈繫辭下〉則有兩頁，〈說卦〉則僅「昔者聖人之作《易》也，將以順性命之理。是以立天之道，曰陰與陽；立地之道，曰柔與剛；立人之道，曰仁與義。」<sup>17</sup>一小段。如此摘錄，似未能完整傳達《易經》、《易傳》之意旨。

至於前述未收「卦象」者。筆者以為《群書治要》之選取重在內容文意，「卦象」與編纂者所定之選取標準較不相關，因此在節省篇幅之考量下，未將「卦象」置於文中。

## （二）《尚書》

### 1. 篇目問題

《群書治要》中摘錄《尚書》篇目如下：

所引篇目	虞書：堯典、舜典、大禹謨、皋陶謨、益稷 夏書：五子之歌 商書：仲虺之誥、湯誥、伊訓、太甲上、太甲中、太甲下、咸有一德、說命上、說命中、說命下 周書：泰誓上、泰誓中、泰誓下、牧誓、武成、旅獒、康誥、酒誥、無逸、蔡仲之命、多方、立政、周官、君陳、畢命、君牙、冏命、呂刑
所缺篇目	夏書：禹貢、甘誓、胤征 商書：湯誓、盤庚上、盤庚中、盤庚下、高宗彤日、西伯戡黎、微子 周書：洪範、金縢、大誥、微子之命、梓材、召誥、洛誥、多士、君奭、顧命、康王之誥、文侯之命、費誓、秦誓

在虞、夏、商、周四書中，〈虞書〉五篇文字皆有所徵引，而〈夏書〉僅錄一篇；至於〈商書〉、〈周書〉則因原文中篇目較多，因此無論或取或捨，其皆保有相當數量。

然而上表雖清楚呈現篇目，但《群書治要》中並未列出各篇篇名（此篇名為筆者比對而出），加以《尚書》是以散文行文，因此讀者若未參照原典，其章節區隔將會難以判別。

### 2. 內容問題

《尚書》的流傳，至南北朝、隋朝時，雖是孔、鄭二傳並行，但影響力較大者，卻是號稱孔安國所撰之《孔傳古文尚書》。當然，《孔傳古文尚書》的真實性，在明、清兩代多位學者的考證下，已確定為偽書。但於隋、唐之時，各大經學家以及經學著作皆以偽《孔傳古文尚書》為準。如陸德明（566—627）《經典釋文》便是以此本為據；孔穎達編纂《五經正義》，同樣也宗於此本（顏師古考定《五經》亦應如此）。因此，成書於此間的《群書治要》，必然也是以偽《孔傳古文尚書》為本。

<sup>17</sup> 〔唐〕魏徵等奉敕撰：《群書治要·周易》，卷1，頁19。

而其所選取小注經筆者部分比對也與今《十三經注疏》本相近，因此應可確定與稍後之《五經正義》所本相同。

### (三)《毛詩》

#### 1.篇目問題

《詩經》有三百零五篇，篇目繁多，因此於下表中，僅列出《群書治要》中所列之「風、雅、頌」標題：

所引篇目	周南、邵（召）南、邶（邶）風、鄘風、衛風、王風、鄭風、齊風、魏風、唐風、秦風、曹風、小雅、大雅、周頌、魯頌、商頌
所缺篇目	陳風、檜風、豳風

由上表可見，雅、頌二者書中均有選取，而十五國風則摘錄了十二國風。

《群書治要》於摘錄各詩時，均將各詩詩名置於最上端，因此於閱讀分篇時較《尚書》來得簡易。

#### 2.內容問題

在整體所選取的詩作上，筆者於此將其全數列出：

周南：關雎、卷耳

邵（召）南：甘棠、何彼穠矣

邶（邶）風：柏舟、谷風

鄘風：相鼠、干旄

衛風：淇澳、芄蘭

王風：葛藟（藟）、采芣

鄭風：風雨、子衿

齊風：雞鳴、甫田

魏風：伐檀、碩鼠

唐風：杕杜

秦風：晨風、渭陽、權輿

曹風：蜉蝣、候人

小雅：鹿鳴、皇皇者華、常棣、伐木、天保（以上鹿鳴之什）、南山有臺、蓼蕭、湛露、六月、車攻（以上南有嘉魚之什）、鴻雁、白駒（以上鴻雁之什）、節南山、正月、十月之交、小旻、小宛、小弁、巧言（以上節南山之什）、谷風、蓼莪、北山（以上谷風之什）、青蠅、賓之初筵、采芣、角弓、菀柳、隰桑、白華、何草不黃（以上甫田之什）

大雅：文王、大明、思齊、靈臺（以上文王之什）、行葦、假樂、民勞、板（以上生民之什）、蕩、抑、桑柔、雲漢、嵩高、烝民、瞻仰（以上蕩之什）

周頌：清廟、振鷺、雍、有客、敬之

魯頌：閟宮

商頌：長發、殷武

《群書治要》一共選取七十七首詩作。以「風、雅、頌」三者分，〈大雅〉、〈小雅〉選取數量最多，〈國風〉次之，三〈頌〉最少。但在《詩經》本文數量中，〈國風〉較二〈雅〉多出五十五篇，而此處選取

之數量比例正好相反，似乎也反映〈國風〉與二〈雅〉間本質性的差異，致使編者在為執政者選取閱讀篇章時，自以朝會貴族享宴樂歌之二〈雅〉為多，而屬於民間詩歌的〈國風〉，其選取數量便遠低於二〈雅〉在內容的選錄排列方式上。每一首的開頭數字均為該詩詩名，而後便是每首詩的詩序。無論是〈關雎〉中的〈詩大序〉，抑或其後所選錄每首詩的〈詩小序〉，均有部分摘錄。至於詩本文部分，在選取數量上同樣也有極大差異。有的詩作僅選取三、四句以為代表，有的選取段落較長。此應視編纂者選取標準而定。

#### （四）《春秋左氏傳》

##### 1. 篇目問題

《春秋左氏傳》在《群書治要》中是較為特殊者。其所摘錄篇目表列如下：

所引篇目	宣公、成公、襄公、昭公、定公、哀公
所缺篇目	隱公、桓公、莊公、閔公、僖公、文公

就上表觀之，所引篇目恰為《春秋左氏傳》後半部，亦即所缺者為前半部。之所以出現此一情形，是因《群書治要》今傳本第一帙中缺第四卷，此卷即〈春秋左氏傳上〉，因此現今無法窺得該書選錄《春秋左氏傳》之全貌。

再者，在第五卷及第六卷中，各選錄「三公」文字，亦即此二卷在選取篇目的數量上相等。但第四卷今未得見，因此，究竟第四卷中是完整收錄《春秋左氏傳》前半部六篇篇目？抑或同後兩卷般僅收錄「三公」？在第四卷散佚未見的情形下，此恐成為一難解之題。

##### 2. 內容問題

在所見卷五、卷六處，編纂者在摘錄時不但將文句大幅濃縮，每一「公」中也僅取數年以為代表。以下列出各「公」所取年份：

宣公：二年、三年、四年、十一年、十二年、十五年、十六年

成公：二年、六年、八年、十六年

襄公：三年、四年、九年、十一年、十三年、十四年、十五年、二十一年、二十三年、二十五年、二十六年、二十七年、二十九年、三十年、三十一年

昭公：元年、三年、四年、五年、六年、七年、八年、九年、十二年、十三年、十五年、十八年、十九年、二十年、二十五年、二十六年、二十七年、二十八年

定公：四年、五年、九年

哀公：元年、六年、十一年、十四年、二十四年

由上列可知，選取最多者，為襄、昭二公。在上述年份中，編纂者均選取一段史事以入《群書治要》中。

在小注方面，經筆者比對，亦可確認應是以杜預（222—284）《注》為注文，此和《五經正義》之選取相同。

#### （五）《禮記》

##### 1. 篇目問題

《群書治要》所摘錄《禮記》篇目如下：

所引篇目	曲禮、檀弓、王制、月令、文王世子、禮運、禮器、內則、玉藻、大傳、樂記、祭法、祭義、祭統、經解、仲尼燕居、中庸、表記、緇衣、大學、昏義、射義
所缺篇目	曾子問、郊特牲、明堂位、喪服小記、少儀、學記、雜記、喪大記、哀公問、孔子閒居、坊記、奔喪、問喪、服問、問傳、三年問、深衣、投壺、儒行、冠義、鄉飲酒義、燕義、聘義、喪服四制

所摘錄篇目僅接近原書之半，就比例而言雖不算高。但《禮記》數量相當龐大，在《十三經》中，其字數僅次於《左傳》，若要大量收錄自有其困難。因此，編者雖僅摘取不到一半之篇目，但在《群書治要》中仍佔有相當篇幅。

## 2.內容問題

《禮記》本是研究、解釋禮制之書，原附於《儀禮》之後，至漢代因數量增多方獨立成書。漢代最有名者為戴德《大戴禮記》八十五篇，以及戴聖《小戴禮記》四十九篇。後鄭玄為《小戴禮記》作注，故此後所謂《禮記》均指《小戴禮記》，此後《禮記》地位亦漸次提升，至唐時則正式躋身經部之林。而《五經正義》編纂時，亦將《禮》書由先秦兩漢所謂之《儀禮》置換為《禮記》，可知曉二者間地位之更替。故而《群書治要》收入《禮記》，似乎也符合整體大環境趨勢。

若就《群書治要》去取之篇目約略觀之，可發現編纂者仍是以能助君王內修己德、外行仁政之標準擇之。舉例言之，如《禮記》相當重視的喪、祭二禮，關於喪之《曾子問》、《喪服小記》、《雜記》、《喪大記》、《奔喪》、《問喪》、《服問》、《問傳》、《三年問》、《喪服四制》等篇章全數未收，但與祭祀相關之《祭法》、《祭義》、《祭統》均有所摘錄。自古以來，「祭祀」本就為君王主政相當重要之一環；但「喪」者不但向來有所避諱，更與朝政、修身較為無涉，因此在收錄上出現極大的差異性。

注釋選取上亦是以鄭玄《注》為主。

## （六）《周禮》

### 1.篇目問題

若就大篇目而言，《周禮》綱目僅以天、地、春、夏、秋、冬立篇。而《群書治要》摘錄以及所缺篇章狀況如下：

所引篇目	天官、地官、春官、夏官、秋官
所缺篇目	冬官考工記

可見全文僅未收〈冬官·考工記〉。而《周禮》篇目除了這六官以外，第二層篇目是以六官之下所論之制度、官職依次羅列。雖然《群書治要》中六官摘錄五官文字，比例甚高，但若以細目觀之，則所錄者不多。此待下一小節詳列。

### 2.內容問題

《群書治要》《周禮》摘錄細目詳列如下：

天官：膳夫

地官：大司徒、鄉師、師氏、保氏、司救

春官：大司樂

夏官：大司馬、司勳

秋官：大司寇、小司寇

在〈天官〉、〈地官〉、〈春官〉、〈夏官〉、〈秋官〉中，小目總共有 341 項，但《群書治要》卻僅僅收錄 11 項小目，數量相當少。雖然相傳周公藉此書開創周朝盛世，但或許此是因《周禮》文中多記錄政治體制與官職，屬於體制面敘述，對一國之君「內聖外王」之功輔助有限，因此編纂者僅錄可用者，而其他文字則未多加摘錄。

其所加註之小注，雖多數與鄭玄《注》相同，但仍有所異。究竟是另有所本，抑或同採鄭玄《周禮注》其他篇章對同一字眼、詞句之注釋，此仍須多做比對方可確知。

## （七）《孝經》

### 1. 篇目問題

《孝經》部分《群書治要》並未標明篇目，但筆者經比對後，將其所錄篇章以及所缺者表列如下：

所引篇目	開宗明義章、天子章、諸侯章、卿大夫章、士章、庶人章、三才章、孝治章、聖治章、紀孝行章、五刑章、廣要道章、廣至德章、廣揚名章、諫諍章、感應章、事君章
所缺篇目	喪親章

由上表可知，《群書治要》雖未列《孝經》篇名，但在全書十八章中就引用了十七章，僅第十八章〈喪親章〉未錄。

### 2. 內容問題

除了篇目所錄比例極高外，因《孝經》為《群書治要》所錄九經中原書字數最少者，因此在筆者與《十三經注疏》本相互比對下，其全文收錄者，便有十四章；而另外三章雖有所缺，但所缺字句均不多，如〈三才章〉缺「《詩》云：『赫赫師尹，民具爾瞻。』」；〈聖治章〉缺「故親生之膝下，以養其父母日嚴」；以及〈事君章〉缺「《詩》云：『心乎愛矣！遐不謂矣！中心藏之，何日忘之。』」<sup>18</sup>可見在原文字數僅 1799 字的前提下，編纂者方能收錄如此完整的文字。

《孝經》之收錄不同於其他經書者，是因《群書治要》成於貞觀五年，而今本《孝經》注釋者為唐玄宗，故此處小注顯與今本不同。惜筆者手邊文獻資料不足，未能核對此一小注究竟本於何人之本。

## （八）《論語》

### 1. 篇目問題

《群書治要》摘錄《論語》一書的狀況如下：

所引篇目	學而、為政、八佾、里仁、公冶長、雍也、述而、泰伯、子罕、顏淵、子路、憲問、衛靈公、季氏、陽貨、微子、子張、堯曰
所缺篇目	鄉黨、先進

在《論語》二十篇中，此處共選取其中十八篇摘錄，僅〈鄉黨〉與〈先進〉二篇未納入書內。

### 2. 內容問題

<sup>18</sup> 詳見：〔唐〕魏徵等奉敕撰：《群書治要·孝經》，卷 9，頁 113、115。



《群書治要》選取《論語》篇數雖有十八篇之多，但於每篇僅取數章錄之，且所錄者也非一字不漏抄之。如書中首錄〈學而〉篇中第二章：「有子曰：『其為人也孝弟而好犯上者，鮮矣！不好犯上，而好作亂者，未之有也。君子務本，本立而道生。孝弟也者，其為仁之本與！』」但《群書治要》僅取「有子曰：『君子務本，本立而道生。孝弟也者，其為仁之本與！』」<sup>19</sup>一小段，可見並非如《孝經》般全文皆取。

其所呈現的小注，經筆者比對數條，發現多數為何晏（190—249）《注》，但有部分小注與何晏注完全不同，因未完全比對，且文獻資料不足，故而筆者對此未敢妄下猜測。

## （九）《孟子》

### 1. 篇目問題

《孟子》一書原有七篇，《群書治要》收錄狀況如下：

所引篇目	梁惠王、公孫丑、滕文公、離婁、告子、盡心
所缺篇目	萬章

《孟子》七篇中，《群書治要》僅〈萬章〉一篇未有任何節錄。但若分《孟子》七篇各為上下兩篇，則原本所收的六篇中，惟〈梁惠王〉、〈離婁〉二篇上下均收，其他四篇均僅收上篇。因此，若將《孟子》篇目以十四篇計，則《群書治要》中有收錄者共八篇。

### 2. 內容問題

以上述十四篇之統計標準，《孟子》一書被摘錄的篇目比例並不高。再就所摘章數觀之，《孟子》被摘錄的內容相當少，總計才十四章，其所佔篇幅在《群書治要》中也是所錄九經最少者。

《孟子》一書摘錄數量偏低，其因大體有二：一者，以《孟子》地位論之。《孟子》於唐代未列經部之林，仍被視為子部之書，因此雖收於《群書治要》中，但所收數量卻為九經最少者。再者，以《群書治要》子書收錄數量觀之。《群書治要》將《孟子》置於第四帙第三十七卷中，此卷除《孟子》外，另有《慎子》、《尹文子》、《莊子》、《尉繚子》等子部之書；而第四帙三十一至四十卷這十卷中，共收錄二十八種子部書籍，無論就一帙或一卷中，收書數量均遠勝經、史二部。因此在當代地位未見提升以及子部收書數量極多的雙重因素下，《孟子》能被選錄者自然不多。

在小注的選取上。今《十三經注疏》本中《孟子》是採趙岐（約108—201）《注》，而《群書治要》《孟子》中多處小注與趙《注》相似，因此魏徵等編者應是以趙《注》為本加以註解。

## 五、結語

綜觀《群書治要》整體引經狀況。首先，就書中所收錄之經典及其排列順序，能略窺初唐經學以及經部典籍樣貌，尤其是對隋末至唐初《五經定本》、《五經正義》刊定前之經學情形，能有一定程度之補充。再者，若就未收之《爾雅》、《儀禮》、《公羊傳》、《穀梁傳》四部經書而論，由該書內容主旨參照魏徵等人之選取標準，亦可推測其或因全書性質，或因當時經學地位較低而未被收入。若再配合前述已收經典觀之，或可繪出唐初經學部分輪廓。

另外，無論是「治要」或者後為避諱而改之「理要」、「政要」書名，皆可看出此書主要功能在於輔助君王，使君王能在有限的時間內，藉由此書所選取之先聖言論精華以及歷代君王得失紀錄，進而內修己心且外施仁政。為達此一目的，魏徵等編纂者在選取與淘汰章節文句上必有其去取原

<sup>19</sup> 詳見：〔唐〕魏徵等奉敕撰：《群書治要·論語》，卷9，頁115。

則。但若真要歸納其原則，首先要將所有未收本文、注文列出，並歸納出每一刪落篇章文句未收之因或共同特色；又或對於收錄之篇章進行分析，如此方能獲得其共通原則。如此不但工程浩大，且《群書治要》編纂史料不足，無法做完全的印證，因此筆者對此實難做詳細分析。

再者，此一「引經」主題，尚可於經、注文字校刊上多所著墨，如此方能看出在《五經正義》或《開成石經》定本前，經文是否有所差異；而用注若全然不同，又是本於何家？惜此一工程同樣浩大，加以前段所述問題，此非學位論文難以完成。因此此二主題雖有其價值性，但筆者仍暫且擱置，先就背景原因以及引經之基本資料做技術性探究，以希望能呈現《群書治要》引經部分樣貌。未完成者，則留待日後再行探討。

## 〈行氣玉銘〉名稱形制與內容之研究述評

林聖峰\*

### 摘要

戰國古玉〈行氣玉銘〉歷來備受古文字、古玉器、傳統醫學等研究領域所重視，相關的論述頗多。本文蒐羅相關論著，探討關於此器的名稱與形制、銘文內容等相關問題。對於此器的形制問題，主要有「琕」、「佩」、「杖首」三種說法，經由實物確認及拓本之比較，早期學者稱此器為「琕」乃因受拓片形狀誤導所致，明顯有誤；「玉佩」之說因不合乎佩戴習慣，亦不合理；「杖首」之說頗有可能，然缺乏確證，目前此問題仍舊沒有定論。至於銘文內容，學界仍以此器銘文為討論「古代氣功導養之術」之說法最為普遍，「劍氣論」之說因確定此器非「琕」，故不可信；房中術與道家哲學皆與方術、氣功導養之術頗有淵源，因此將之聯繫起來並非難事，但諸說皆頗為迂迴，不若「古代氣功導養之術」之說直截了當。

關鍵詞 行氣玉銘 玉刀琕 氣功 古玉

### 一、前言

「玉」在古代被廣泛應用於祭祀、禮儀、喪葬、裝飾等領域<sup>1</sup>，且以其質堅、溫潤等特質廣被推崇，為君子立身之標竿，處世之楷模。在物質與精神兩個文化層面，皆佔有一席之地。可說是古老中華文明的組成部分，具有深厚的文化內涵，是傳統禮節、藝術的瑰麗遺產。

現藏於天津市文物管理處的戰國古玉〈行氣玉銘〉，是古玉中相當特殊的一件，小巧精緻的短圓柱，鐫刻了十二行精美整飭的文字，「其文字之精、文章之美在歷代古玉文字之中，可以說是首屈一指的」<sup>2</sup>，尤其此銘內容疑與古代氣功有關，或可揭開中國古老導養延年之術的神秘面紗，更使其倍受珍視。歷來古文字、古玉器、傳統醫學等研究領域均曾對此〈行氣玉銘〉加以探討，但對此器各方面的問題仍存在諸多疑問。今筆者乃就所集得之資料，略為討論〈行氣玉銘〉的名稱與形制、銘文內容等相關問題，其目的在於總結前人對此器的研究成果，並進一步檢核各家異說之確實與否。

### 二、名稱與形制

---

\* 臺灣師範大學國文系碩士班四年級

<sup>1</sup> 如《周禮·春官·大宗伯》：「以玉作六瑞，以等邦國」以玉作為封官拜爵時的官爵證明，又「以玉作六器，以禮天地四方」以玉為祭器。見《四部叢刊初編·經部·周禮》第5卷〈春官·宗伯第三〉頁88、89，上海商務印書館縮印長沙葉氏藏明翻宋岳氏相臺本。

<sup>2</sup> 陳邦懷：〈戰國《行氣玉銘》考釋〉，《古文字研究》第7輯（1982年），頁192。

〈行氣玉銘〉之拓片最早見於鄒安的《藝賸》，題為「玉刀秘」。其後羅振玉編輯《三代吉金文存》時將之誤以為青銅器，收入卷二十，題為「劍秘」。<sup>3</sup>民國三十七（1948）年王季星於《學原》發表一篇短篇論文考釋此器<sup>4</sup>，依其上所刻之銘文題為「行氣<sup>因</sup>劍秘」，並謂：「此器羅振玉氏既以之屬吉金文存，其為金屬，無可真疑。」<sup>5</sup>；郭沫若 1972 年發表於《考古》第三期的〈古代文字之辨證的發展〉一文中，將此器視為「玉佩」<sup>6</sup>。于省吾的《雙劍詒吉金文選》稱之為「刀秘」<sup>7</sup>。湯餘惠《戰國銘文選》曰：「此器舊名玉佩、玉刀秘、玉劍秘，近年有學者考證為玉杖首。」<sup>8</sup>對此器之名稱有諸多異說，約之主要有「秘」、「佩」、「杖首」等說法，由於諸位學者對於此器名稱與形制方面的問題均未見詳細探討，也未詳述此器與「秘」、「佩」、「杖首」之異同何在，僅以「疑非是」、「似乎都不妥當」一筆帶過，令人對此器究為何物頗感好奇，筆者將於下文對各種說法加以討論、求證。

首先，羅振玉、王季星兩位先生將此器歸類為青銅器，經實物的驗證，知此物確為玉質，可以證羅、王二人之誤。（原玉舊藏合肥李木公家，今歸天津市文物管理處<sup>9</sup>）此玉之形制為楞柱狀，中空，頂端未透，左方有一小圓孔。共十二面，每一面刻有三個字，第一行至第六行內，共有重文符號八個，第七行首字之下應漏刻重文符號一個，全銘共四十五字。銘文首鏤「行氣」二字，故研究者多稱之為「行氣玉」。茲將考求「秘」、「佩」、「杖首」三類玉器之形制並以之與「行氣玉」之形制作比較，論之於後：

### （一）秘：

鄒安、于省吾、羅振玉、王季星、等人稱此器為「秘」。參之《說文》玉部「秘」字下曰：「佩刀下飾」<sup>10</sup>，指刀劍下方之玉飾。首先，我們應該要清楚，刀劍之體制以把柄之一端為上，以刀嘴、劍嘴之一端為下。把柄上端原有玉飾，名為「劍首」，多作環形，與「秘」絕不相同。「秘」是刀嘴、劍嘴一端之飾玉，而刀嘴、劍嘴乃鋒刃所在，其上當然不可能鑲以玉飾，故可推知「秘」是鑲在「刀鞘」上的。吳大澂《古玉圖考》云：「秘之言畢也，刀室之末，其飾曰秘。」<sup>11</sup>，「刀室」，顧名思義乃容刀身所用，即是所謂「刀鞘」。古代的刀劍並無刀室，直接貫索纏索以繫腰或插身，迨晚周時劍體漸長、劍柄漸大、劍刃較銳、雕鏤鑲嵌之風又盛，才有「刀室」之制，時至戰國，以鐵製刀劍，刀劍乃不可無室，蓋以其器長大兼且易鏽，非有「室」不足以長保<sup>12</sup>。「刀室」（「刀鞘」）起初由皮革製成，故「鞘」字從「革」，或名為「鞞」。《詩·小雅·瞻彼洛矣》：「鞞琫有秘」傳云：「鞞，容刀鞞也，琫上飾；秘下飾」。《說文》段注將之區分為：

- （一）鞞—裨也，刀飾，所以裨護刀者也，漢人曰削，俗作鞞。
- （二）琫—奉也，奉，俗作捧，刀本曰環，人所捧握也，其飾曰琫。
- （三）秘—刀室之末，其飾曰秘。古文作 璆。<sup>13</sup>

<sup>3</sup> 羅振玉：《三代吉金文存》20·49·1，（臺北：文華，1970年），卷20頁49。

<sup>4</sup> 王季星：〈行氣<sup>因</sup>劍秘銘文考釋〉，《學原》第2卷第3期（1948年），頁46-52。

<sup>5</sup> 王季星：〈行氣<sup>因</sup>劍秘銘文考釋〉，《學原》第2卷第3期（1948年），頁46-52。

<sup>6</sup> 郭沫若：〈古代文字之辨證的發展〉，《考古》1972年第3期，頁9。

<sup>7</sup> 于省吾：《雙劍詒吉金文選·附錄·刀秘銘》（臺北：藝文印書館，1970年），附錄頁8、9。

<sup>8</sup> 湯餘惠：《戰國銘文選》，（長春：吉林大學出版社，1993年9月），頁194。

<sup>9</sup> 陳邦懷：〈戰國《行氣玉銘》考釋〉，《古文字研究》第7輯（1982年），頁187。

<sup>10</sup> 見《說文》第一篇上〈玉部〉秘字條。段玉裁：《說文解字注》（臺北：黎明文化事業股份有限公司，1974年9月），頁14。

<sup>11</sup> 那治良：《玉器辭典》（臺北：雯雯出版社，1982年），頁187引。

<sup>12</sup> 周緯：《中國兵器史稿》（臺北：明文書局股份有限公司，1981年5月），頁145。

<sup>13</sup> 見《說文》第一篇上〈玉部〉琫字條。段玉裁：《說文解字注》（臺北：黎明文化事業股份有限公司，1974年9月），頁13-14。

經由這樣的分析可清楚得知，刀鞘或劍鞘末端的玉飾，就是所謂「秘」了。古劍一般說來有四種飾玉<sup>14</sup>，其中「秘」的名稱與用途，從宋代以來，始終沒有改動過，是四種飾玉中最沒有問題的。<sup>15</sup> 關於這種「秘」的形制，陳大年曰：「多作扁平狀」<sup>16</sup>，周緯曰：「有半透雙孔，冒於鞘端，下尖而實」<sup>17</sup>，那志良曰：「秘的兩面，都有花紋，較闊的一端，也多有花紋。較狹的一端，中心都有圓穴，圓穴兩旁，各有一穿，這便是與鞘相膠合之點。」<sup>18</sup>，徐正倫曰：「秘大致都是一個正面呈梯形，上面較窄的一端，有一大（居中）二小（居二側）的孔（也有只有一孔的），以供固定於劍鞘上之用，上下兩面則呈梭形的一塊玉。」<sup>19</sup>綜合以上敘述並觀察諸家所錄圖片，可知「秘」是一塊有厚度的，扁平形狀的玉，略近梯形，前後兩面與下端（較闊的一端）刻有紋飾，上端（較狹的一端）是與鞘組合的部分，鑿有圓孔，以便與之膠合，在古玉分類中屬於鑲嵌器一類<sup>20</sup>。

將「行氣玉」與所謂「秘」比較：「秘」形扁平，而「行氣玉」則為近似圓椎的楞柱狀；「秘」是實心的，較狹的一端，中心留有半透圓穴，而「行氣玉」則為中空，頂端未透，下方開有一小圓孔，從外形上觀察即有明顯的差異。筆者十分好奇，鄒安、于省吾、羅振玉、王季星等人既稱此器為「秘」，想必對所謂「秘」的形制作過一番詳細考察，而「行氣玉」與「秘」兩者落差甚大，何以仍稱之為「秘」？王季星的〈行氣劍秘銘文考釋〉說：「原器略為長方形，依拓片計之，長約十二公分，寬四公分半」<sup>21</sup>，觀其語意，王氏很可能是受到拓片的誤導，認為此玉之原形即拓片所呈現的長方形，那麼將此器誤以為「秘」就不足為怪了！這或許就是鄒安、于省吾、羅振玉、王季星等人稱此器為「秘」的原因。由於將此器視為「秘」，其體遠大於現今所見「秘」之常態，故有人「或疑此器果屬劍鞘下飾，則其劍必長邁逾倫」<sup>22</sup>，針對這個疑點，王季星以戰國時「諸侯力征，豪門任俠，刀劍之制，長大逾恆」來解釋，並引《戰國策》、《楚辭》、《史記》之言以證其時多用長劍。<sup>23</sup>若將之視為長十二公分，寬四公分半的長方形玉塊，則其體制是一般常見之「秘」的兩倍大，當真「廣邁逾倫」，然而以實物觀之，「行氣玉」其實較一般的「秘」小，由此更加強說明王季星受拓片誤導的可能性。

## （二）杖首：

湯餘惠《戰國銘文選》曰：「此器舊名玉佩、玉刀秘、玉劍秘，近年有學者考證為玉杖首。」所謂「杖首」，是手杖頂端的裝飾物，也是一種鑲嵌器。「杖首」在出土器物之中頗為習見，其材質有銅有玉，多作動物形，如龍、鹿、羊、鳩、鳳……等等，大多取其吉祥之象徵。

將「杖首」與「行氣玉」之形制相比，的確具有若干共同點：「杖首」與「行氣玉」俱為中空，此其一；部分杖首會於下端旁側開孔，如德欽縣石底古墓，出土之「銅鹿首杖首」<sup>24</sup>，此其二；從「行氣玉」之大小，頂端未透，加以行款之方向觀之，很可能是冒於某器物上端的玉飾，此其三。

<sup>14</sup> 劍首、秘、琕、饒。見附錄。

<sup>15</sup> 那志良：《中國古玉圖釋》（臺北：南天書局有限公司，1990年2月），頁404。

<sup>16</sup> 語出陳大年：《古玉、石器、琉璃器說明書》，那志良：《中國古玉圖釋》（臺北：南天書局有限公司，1990年2月），頁404引。

<sup>17</sup> 周緯：《中國兵器史稿》（臺北：明文書局股份有限公司，1981年5月），頁145。

<sup>18</sup> 那志良：《中國古玉研究》手抄本，藏於臺大圖書館，出版項不詳。

<sup>19</sup> 徐正倫：《細說古玉》，（臺北：三友圖書公司出版，1992年1月），頁126。

<sup>20</sup> 指不能獨立存在之玉器，多鑲嵌於其他器物以為裝飾。

<sup>21</sup> 王季星：〈行氣劍秘銘文考釋〉，《學原》第2卷第3期（1948年），頁46。

<sup>22</sup> 王季星：〈行氣劍秘銘文考釋〉，《學原》第2卷第3期（1948年），頁51。

<sup>23</sup> 如《戰國策·齊策》：「長鈇歸來」，《楚辭·東皇太一》：「撫長劍兮玉珥」，《楚辭·少司命》：「竦長劍兮擁幼艾」，《楚辭·國殤》：「帶長劍兮挾秦弓」，《楚辭·涉江》：「帶長鈇之陸離」《史記·刺客列傳》：「拔劍，劍長操其室。時惶急，劍堅，故不可立拔」。見王季星：〈行氣劍秘銘文考釋〉，《學原》第2卷第3期（1948年），頁51。

<sup>24</sup> 那志良：《中國古玉圖釋》（臺北：南天書局有限公司，1990年2月），頁389。見附錄。

然「杖首」依實際出土器物觀之，大多作動物形，很少見到刻寫銘文於杖頭者。僅以幾個應合之處，並不足以確認「行氣玉」與「杖首」之關係。

### （三）玉佩：

郭沫若稱此玉為「佩」。自古以來，國人相信玉具有避邪的作用，使邪穢之物莫敢近身，故佩玉以祈趨吉避凶；《說文》玉字下曰：「玉，石之美有五德者。」<sup>25</sup>，儒家認為溫潤而堅韌之玉，具有仁、義、智、勇、潔等美德，素來被視為君子之象徵，故古人多喜佩玉，有以德自勵之深意。古代佩玉，形制多樣，不拘一格，或圓或方、或長或短、或鏤刻紋飾、或為動物形，可謂五花八門。若說此器乃書「行氣」之口訣於玉上，佩帶於腰際以資備忘，似乎也是頗合理的說法。玉器中也確有刻寫銘文之實例，在玉器中必須刻有文字的器物有「剛卯」一類，「剛卯」是一種方柱形的小玉，是古人佩在身邊用以厭勝之物，一般長不過寸許，自頂至底中間有通心穿，沒有紋飾，四面有銘文，每面八字，共三十二字：「正月剛卯，靈及四方，赤青白黃，四色是當，帝令祝融，以教夔龍，庶役剛瘡，莫我敢當」<sup>26</sup>，其銘文之行款一律由上而下，佩帶時也不會顛倒。而反觀「行氣玉」，其開孔位於銘文最後一行、最後一字的上方，且僅開一孔，試想：若果真將之繫繩佩帶，除了必然歪斜不雅觀之外，其中空面朝上，銘文必然顛倒，這是不合乎玉飾佩帶習慣的。

以上諸說均有其根據，也都存在著矛盾，所以名稱與形制的問題，仍無法定論。惟稱「秘」之說，由於其時代較早，持此說之學者未能親睹此物，只能由拓片推測，諸多現象顯示稱「秘」之說明顯是誤認拓片的結果，羅振玉、王季星兩位先生，將此器歸類為青銅器，便足以證明二人只見拓片，未嘗目驗實物。因此，依實物之確證，「刀秘」、「劍秘」之說明顯是錯誤的。孫稚雛《金文著錄總目》<sup>27</sup>附錄 7309 號，著錄此器為「行氣十二稜玉管」，不考慮其功用，僅以其特徵為名，陳邦懷先生〈戰國《行氣玉銘》考釋〉一文謂：「過去名之為「玉刀秘」、或名「劍秘」、又名「玉佩」，似乎都不妥當。究為何物，還有待進一步研究。今姑以『行氣玉』名之」<sup>28</sup>由於此玉為傳世器，並非透過考古發掘出土的文物，沒有相關的背景資訊、考古材料可作進一步的推索，否則，如從禮器的角度去思考，也許此玉「十二」稜之數有其代表的意義？又或許玉上的小孔有其特殊的作用？當然，這些都只是就此玉形制上的特徵所作的推測，要清楚地確認它的形制與作用，當要期待將來出現更多相關的材料與證據。

## 三、銘文之內容

探討〈行氣玉銘〉之文章頗多，學者們的意見亦不盡相同。由於對銘文文字的釋讀與該器形制、用途的看法不一，對於〈行氣玉銘〉僅短短四十五字內容的闡釋，竟也存在著數種各異其趣的解讀，且都引經據典，言之鑿鑿，頗能自圓其說，取信於人。經筆者將所見資料略加歸納的結果，對此銘文的不同見解計有五種：

### （一）〈行氣玉銘〉專談行氣之道，為記載我國古代氣功導養之術的珍貴文獻：

這是最常見也最為人所接受的說法，持此論者有郭沫若、陳邦懷、湯餘惠等人。郭沫若說：「這是古人的導引，今人所謂的氣功。」<sup>29</sup>並引《莊子·刻意》之言為例：「吹呴呼吸，吐故納新，熊經

<sup>25</sup> 見《說文》第一篇上〈玉部〉玉字條，段玉裁：《說文解字注》（臺北：黎明文化事業股份有限公司，1974年9月），頁10。

<sup>26</sup> 那志良：《中國古玉圖釋》（臺北：南天書局有限公司，1990年2月），頁317。

<sup>27</sup> 孫稚雛：《金文著錄總目》（北京：中華書局，1981年10月），附錄7309號。

<sup>28</sup> 陳邦懷：〈戰國《行氣玉銘》考釋〉，《古文字研究》第7輯（1982年），頁187。

<sup>29</sup> 郭沫若：〈古代文字之辨證的發展〉，《考古》1972年第3期，頁9。

鳥申，為壽而已矣！此導引之士、養形之人，彭祖壽考者之所好也。」認為此銘乃戰國時氣功導引之術的具體展現；陳邦懷說：「雖然只有四十五字，但是它記述了行氣的要領，傳下了寶貴的經驗，成為我國古代關於氣功最早、最具體的實物資料。」<sup>30</sup>湯餘惠說：「玉銘記載行氣的方法和原理，其時代早於馬王堆漢墓帛書的《導引圖》，是迄今所見時代最早的有關行氣方法和原理方面的古文字資料。」<sup>31</sup>持此說諸家，由於對銘文部分字形之考釋不同，因此對所謂行氣方法和原理的描述也略有小異。今錄其釋文稍事比較<sup>32</sup>：

### 1. 郭沫若：






行氣，深則蓄，蓄則伸，伸則下，下則定，定則固，固則萌，萌則長，長則退，退則天，天幾（機）春（動）在上，地幾（機）春（動）在下，順則生，逆則死。

郭沫若認為這是深呼吸的一個回合。「深則蓄」指「吸氣深入則多其量」，先大量吸入自然之氣，並將之蓄積起來。然後「蓄則伸，伸則下，下則定，定則固」，慢慢引導這股氣往下延伸，延伸到一定的位置便停止住使其定固，「固則萌，萌則長，長則退，退則天」將氣呼出，如草木之萌芽，引氣上行，以吸入時之反方向退進，退到絕頂。至此，是一次完整的呼吸吐納過程。「天幾（機）春（動）在上，地幾（機）春（動）在下，順則生，逆則死。」謂天機朝上動，地機朝下動，順此行之則生，逆此行之則死。強調行氣導引不可違逆天地之道。

沈壽採郭沫若之釋文，而另外加以闡述，大抵仍以此銘文為一行氣導引的循環，只是較為強調在呼吸、吐納過程中「清氣」與「濁氣」之轉運，沈壽甚至認為「春」即是「椿」字，可能即是一種「站椿」的氣功姿態<sup>33</sup>。毛良則兼論郭沫若與沈壽之說，但較以郭說為是<sup>34</sup>。

### 2. 陳邦懷：


行氣，吞則適，適則伸，伸則下，下則定，定則固，固則萌，萌則長，長則復，復則天，天其（同之）本在上，地其（同之）本在下，順則生，逆則死。

與郭沫若意見不同者有幾個字：「」郭沫若釋為「深」，謂「吸氣深入則多其量」指吸氣量之大，陳邦懷改釋為「吞」，指吸氣之動作而言，略有不同。「」郭沫若讀為「蓄」，陳邦懷直接依形改釋為「適」，此字從「辵」從「畜」，顧野王《玉篇》收有此字，訓為「行貌」，有行動之意，陳邦懷認為即指「行氣」而言。「」郭沫若釋為「退」，陳邦懷改釋為「復」，為「返」、「還」之意。「」郭沫若與天、地合訓為「天機」、「地機」，陳邦懷改釋為「丌」（其），是一個虛字用法，與「之」同意。「」郭沫若釋為「春」，讀為「動」，陳邦懷改釋為「本」。

陳邦懷認為此銘從其結構而言，可以分為兩節：上節十句、下節四句。上節十句說的是吸氣與呼氣的過程，整個過程正好是呼吸的一個回合。「吞則適」謂行氣之道先吞後適（先吸氣後行氣），領起以下八句行氣迴環之過程，在銘文中具有引起全文之作用。「吞則適，適則伸，伸則下，下則定」四句說明，從口吸進氣之後，將之自上而下逐漸運行至腹下，這是吸氣。「定則固」是呼吸間的轉折，「固則萌，萌則長，長則復，復則天」指將定止於腹下的氣，自下而上逐漸返回頭頂，這是呼氣；下節四句，兩兩相對，「天之本在上，地之本在下」，雖云天地之本，實際仍在講呼吸吐納

<sup>30</sup> 陳邦懷：〈戰國《行氣玉銘》考釋〉，《古文字研究》第7輯（1982年），頁192。

<sup>31</sup> 湯餘惠：《戰國銘文選》，（長春：吉林大學出版社，1993年9月），頁194。

<sup>32</sup> 由於本論文暫不討論銘文單字的形義問題，僅依各家對銘文文義之通讀加以分類，為求行文便利，因此對於各家釋文之轉錄採取較寬式的隸定，即直錄其通讀後的文字。如字本應隸定作宀，而郭沫若讀為「深」、陳邦懷讀為「吞」，釋文中直接以「深」、「吞」為之，而不作宀。


<sup>33</sup> 沈壽：〈《行氣玉佩銘》今譯與研究〉，《中華醫史雜誌》第10卷第2期（1980年），頁112-113。

<sup>34</sup> 毛良：〈《行氣玉佩銘》及其釋文的討論〉，《中華醫史雜誌》第12卷第2期（1982年），頁121-123。

之要點：吸氣要行至腹下，呼氣要行至頭頂，「順則生，逆則死」，意謂行氣順逆不能搞錯，二者生死有別，誠人莫違行氣之道。

### 3.湯餘惠：

行氣：吞則蓄，蓄則伸，伸則下，下則定，定則固，固則萌，萌則長，長則復，復則天，天其本在上，地其本在下，順則生，逆則死。

與陳邦懷不同者，僅「」字同郭沫若訓讀為「蓄」，意為「蓄積」。餘則大抵與陳邦懷之訓解無異。

依湯餘惠之意，「行氣」二字總領下文，接著講行氣的方法和原理。「吞則蓄」，「吞」指吸入自然之氣，「蓄」指將氣蓄積於「氣海」，《黃帝內經·靈樞·五味》云：「其大氣之搏而不行者，積於胸中，命曰氣海。」<sup>35</sup>，此句指行氣時先大量吸氣，將氣蓄藏於胸中，然後「蓄則伸，伸則下」引所蓄藏之氣向下運行，「下則定」下行之氣到達一定部位（大概是丹田），便須停止下來，「定則固」，湯餘惠認為「固」是強固、充實之意，在氣功理論中：行氣至下丹田後，須以意念引氣迴轉，產生「熱團」，使其往復於臍、命門、會陰之間，可收「內壯」之效，這便是「固」。「固則萌，萌則長」指氣開始向上萌動運行，「長則復，復則天」指將氣上引至頭頂，即氣功家所謂「氣貫百會」之意。至此，講的是行氣的基本方法，實際上是吐納的一個回合。末四句談行氣之原理：「天根在上，地根在下，天地氤氳，萬物乃生；人體有如天地，陰陽調和，才有生機，順乎此理者生，逆乎此理者死。」<sup>36</sup>

經比較發現，這些內容其實大同小異，均實際描寫呼吸吐納的一個回合，並強調行氣要合乎天地陰陽之道。

中國氣功是以人的意念指揮無形無蹤的氣流，去調理人體內在的生命運動，以求達到強身壯體的目的。這種功夫將人體「氣象」與宇宙「氣象」相比附，充滿了濃厚「天人相應」的思想。宇宙間的晝夜更迭、寒暑遞嬗，是一種生生不息的、周而復始的永恆循環，即《易》所謂的「天行健」，《老子》所謂的：「周行而不殆」。人類脆弱的身軀和有限的生命，在宇宙間顯得渺不足道。因此，在震懾、贊嘆於浩瀚天宇的永恆不滅之餘，也產生對長生的渴望。而人類為了生存，必須與自然界維持一種既依附又對抗的微妙關係，在不斷探索、應對自然的過程當中，由於長期經驗的累積，逐漸摸索出自然界的一些律則，代代相傳，終於在思想昂揚的先秦時代，產生出許多對宇宙本體、根源、規律的精彩詮釋。而對於宇宙萬物之生化流行，中國人則慣用「氣」的概念來表述。「氣」是古代思想中極為重要的基礎概念，在人們的觀念中，宇宙之運行與天地萬物之生化流行，都是天地陰陽之氣不斷的交感變化的結果，從而產生天地間充滿「氣流」的意識。而人既稟天地之氣所生，自然，人的內在生命也存在這種「氣流」，這種「氣流」運行於人體之中，成為生命的能量與動力，人體本身就是由氣流運動著的複雜「小宇宙」，其與「大宇宙」的氣流是聲息相通的，人體內在的循環節律與宇宙自然的節律存在著一種微妙的呼應，人只要順此宇宙自然之氣運行的節律，引氣貫體，周而復始運行，便可調理內在脈絡而延年益壽，這是中國氣功理論的根源所在。這種強調行氣須合乎天地陰陽之道的要求頗能與銘文「天之本在上，地之本在下，順則生，逆則死」之言相呼應。

中國氣功十分講究呼吸運氣的節律表現形式，力求以此達到吐故納新，止息雜念，凝神專致，調理周身血氣之效應。「吐故納新，調理周身血氣」是養形，「止息雜念，凝神專致」是養神，中國氣功的奧妙，是講求形神俱濟，內外兼修的。所謂「太上養神，其次養形」，「養神」是心理上「清虛靜泰，少私寡欲」的要求，「行氣」是一種內在的、無形的意識的作用，以人的意念指揮無形無蹤的氣流去調理人體內在的生命運動，沒有一顆清淨澄明的心，如何能夠完成？銘文提到的「行氣」，郭沫若等認為是一種呼吸運氣的導養之術。《莊子·馬蹄》載赫胥氏之民：「含哺而熙，鼓腹

<sup>35</sup> 湯餘惠：《戰國銘文選》，（長春：吉林大學出版社，1993年9月），頁194。

<sup>36</sup> 湯餘惠：《戰國銘文選》，（長春：吉林大學出版社，1993年9月），頁195。



而遊」，據研究，可能就是一種類似蛙腹呼吸的氣功，或許可與此銘所謂「行氣」之法相參。<sup>37</sup>此法取象於「蛙游鼓腹」之象，是由初民對生殖力旺盛的青蛙生殖衍生崇拜中啟悟得來的。鼓腹呼吸所產生的周身行氣，可調整血脈，暢通關節，唐代孫思邈《備急千金方》曰：「引氣從鼻入腹，足則停止，有力更取，久住氣悶，從口細細吐出盡，還從鼻細細引入。」<sup>38</sup>，宋代醫書《聖濟總錄》稱煉氣功為「鼓腹淘氣」。《修齡要旨》指出氣功過程：「納氣猛送下，鼓動胸腹」<sup>39</sup>……等，現代醫學也證明：「有意識地加強腹式呼吸，就能以較少的人體消耗，收到更大的效果。」<sup>40</sup>，可見「鼓腹呼吸」這種方法，確實為傳統醫學所重。

中國氣功以傳統哲學思維為核心，建構出獨特而神秘的養生之術，是極為珍貴的文化遺產，引起舉世高度的重視。從銘文內容來看，由「則」字層層串聯的句子，的確具有一周而復始的循環過程，且「天之本在上，地之本在下，順則生，逆則死」又強調對天地之本的順守，這些都是可與氣功理論呼應的，也大大加強其為記載我國古代氣功導養之術的可能性。

## （二）〈行氣玉銘〉是談論房中之術的韻文：

何新在《諸神的起源》一書中談到此器，從銘文開頭的「行氣」二字推論，「案『氣』通『精』，行氣或稱作合氣，乃是秦漢古人關於性交的隱語之一。由此一字謎的打破，就不難看出，這實際是一首關於行房之術的韻文，行房之術在中國起源相當早，屬於古氣功的一派」<sup>41</sup>，何新並引《魏書·釋老志·寇謙之傳》中提到的「男女合氣之術」為證，說明「合氣」乃古人對性交之隱語<sup>42</sup>。

何新的看法得到章方松的支持，並引《太平經·合陰陽順道法》之言與銘文互參。並云：「古人是以天地陰陽平衡、中和諧調的觀念來看待人類的性交的，認為一個人想要長壽，人體的小宇宙必須像自然界的平衡協調那樣，才可以得到永恆不衰的生命活力。這樣，男女兩性可以以陽補陰、採陰補陽來達到人體的陰陽平衡協調」<sup>43</sup>，章氏《中國上古文化與氣功之起源》一書特闢專章談論房中術與氣功之關係，引證頗詳<sup>44</sup>，從前段引文也可發現，房中術講究陰陽調和之理論與氣功順天地之道的思想基本上是近似的，不可否認氣功與古代房中術確有密切關係，但何新、章方松並未進一步從房中之術的觀點討論整篇銘文，僅以「『氣』通『精』」，「行氣或稱作合氣」將銘文與房中之術牽連起來，並沒有提出更有力的證據說明『氣』為何通『精』？又「合氣」從《魏書·釋老志·寇謙之傳》之說指陰陽兩氣之合，而「行氣」若從字面解釋為「氣之運行」，則不一定指兩氣而言，行氣是否可稱作合氣，似乎仍有待商榷。

## （三）〈行氣玉銘〉為形而上之劍氣論：

王季星否定郭沫若以此銘文為「行氣深呼吸之一回合」的看法。他認為：「此文既施諸劍秘，必與劍有關，此殆所謂形而上之劍氣論也。」<sup>45</sup>王季星並引證《莊子·說劍》、《越絕書·外傳·記寶劍》、《吳越春秋·句踐陰謀外傳》、《列子·湯問》等書的記載說明其時言劍者，好以形而上恍惚之辭說之，或誇飾刀劍之奇，或極言寶劍之形上威力，或以劍喻政術，利用這些例子，來舉證此銘為當時流行的形上劍氣論，並博引老莊之言與銘文對舉，謂〈行氣玉銘〉之文「最足與老莊諸道家言相發明」，則「此器銘文，實乃道家思想與武士精神合流之產物，道家之武士精神每重在形上，

<sup>37</sup> 章方松：《中國上古文化與氣功之起源》，（上海：學林出版社，1994年2月），頁34。

<sup>38</sup> 章方松：《中國上古文化與氣功之起源》，（上海：學林出版社，1994年2月），頁35。

<sup>39</sup> 章方松：《中國上古文化與氣功之起源》，（上海：學林出版社，1994年2月），頁35。

<sup>40</sup> 章方松：《中國上古文化與氣功之起源》，（上海：學林出版社，1994年2月），頁36。

<sup>41</sup> 何新：《諸神的起源》（北京：三聯書店，1986年5月），頁139。

<sup>42</sup> 何新：《諸神的起源》（北京：三聯書店，1986年5月），頁139註3。

<sup>43</sup> 章方松：《中國上古文化與氣功之起源》，（上海：學林出版社，1994年2月），頁137。

<sup>44</sup> 章方松：《中國上古文化與氣功之起源》，（上海：學林出版社，1994年2月），頁130-144。

<sup>45</sup> 王季星：〈行氣劍秘銘文考釋〉，《學原》第2卷第3期（1948年），頁48。

由形下之兵漸變為形上之道，後世所謂飛劍、劍仙者當從此出矣！」<sup>46</sup>這種「劍氣論」之說法要成立，首先有一個前提是必須肯定的，即此器必為劍秘之用。但〈行氣玉銘〉通篇未及「劍」字，它和劍的維一聯繫，僅是鄒安、于省吾、羅振玉、王季星等人稱之為「秘」，今知稱「秘」之說，乃受拓片形狀所誤導的結果，則此玉便與劍毫無瓜葛，王氏之說自然無法成立。

#### （四）〈行氣玉銘〉為道家修真養性之術：

周法高〈「讀戰國《行氣玉銘》考釋」〉<sup>47</sup>一文，基本上同意王季星之釋讀<sup>48</sup>，但其論點卻集中發揮王季星引老莊之言與銘文對舉的部分，謂此銘蓋受道家之影響，乃修真養性之術，既非郭氏所謂導引行氣之術，亦非王君所謂形上劍氣之論。<sup>49</sup>

周法高引錄王季星之釋文為：

行氣完則畜，畜則神，神則下，下則定，定則固，固則萌，萌則長，長則退，退則天，天其本在上，地其本在下，順則生，逆則死。

「完」者，取意於《莊子·天地》所謂「不以物挫志之謂完」，又《莊子·達生》：「用志不分，乃凝於神」，這裡強調精神之專主、盈滿，不為外物所蒙蔽損害。莊子的「心齋」、「坐忘」，強調的就是這種精神的修養功夫，「若一志，無聽之以耳而聽之以心，無聽之以心而聽之以氣，耳止於聽，心止於符，氣也者，虛而待物者也。惟道集虛，虛者，心齋也」，又「墮肢體，黜聰明，離形去智，同於大通，此謂坐忘」，要達到這樣「同於大通」的境界，首先，便要從「不以物挫志」、「墮肢體，黜聰明，離形去智」等地方著手，人的形軀及伴隨著形軀而來的種種欲望與算計，往往是對精神最直接，也最強烈的束縛，老子曾說：「五色令人目盲，五音令人耳聾，五味令人口爽，馳騁畋獵令人心發狂，難得之貨令人行妨」，有鑑於此，老莊哲學都是強調「寡欲」的，莊子說：「嗜欲深者其天機也淺」，已深刻覺悟到聲色耳目之欲對精神逍遙的妨礙，過分奔逐於欲望追求的人，是無法「同於大通」感受自然律動與大化冥合的；銘文中提到的「下」、「退」皆可與老子「守柔」、「處下」、「不爭」的虛靜哲學相發明，「順則生，逆則死」更表現出「堅強者死之徒，柔弱者生之徒」的涵意。<sup>50</sup>

王季星通過一系列的比對，認為此銘：「真道家之旨也」，其旁徵博引之功夫著實令人佩服，但〈行氣玉銘〉銘文連用十一個「則」字貫串全文，使全文一氣呵成、文意連貫。王氏將銘文離析為三三兩兩的片段，各引散見於老莊之書的支字片語來與之相互比對聯繫，雖能言之成理，但若考慮文意的連貫性，則可能須要更慎重的檢討。（

#### （五）〈行氣玉銘〉談行氣導引之術兼論道家哲理：

于省吾稱此器：「只四十五字而子部精義涵括於內，習技而兼以論道之語，蓋藝進於道，所謂神乎技矣！」<sup>51</sup> 于省吾之釋文引錄於下：

行氣天則畜，畜則神，神則下，下則定，定則固，固則明，明則長，長則退，退則天，天其春在上，地其春在下，巡（順）則生，逆則死。

<sup>46</sup> 王季星：〈行氣<sub>因</sub>劍秘銘文考釋〉，《學原》第2卷第3期（1948年），頁49。

<sup>47</sup> 周法高：〈「讀戰國《行氣玉銘》考釋」〉，《大陸雜誌》第68卷第2期（1984年），頁51-53。

<sup>48</sup> 周氏此文為評論陳邦懷〈戰國《行氣玉銘》考釋〉之文章，頁51。謂陳邦懷之考釋「未能脫郭鼎堂『行氣銘釋文』之窠臼，遠不如王季星『行氣<sub>因</sub>劍秘銘文考釋』之精粹」，其對銘文內容之訓解與王氏相同，惟對其稱此玉為金屬劍秘及銘文為形而上之劍氣論之說加以糾正。

<sup>49</sup> 周法高：〈「讀戰國《行氣玉銘》考釋」〉，《大陸雜誌》第68卷第2期（1984年），頁52。

<sup>50</sup> 王季星：〈行氣<sub>因</sub>劍秘銘文考釋〉，《學原》第2卷第3期（1948年），頁49。

<sup>51</sup> 于省吾：《雙劍謠吉金文選·附錄·刀秘銘》（臺北：藝文印書館，1970年），附錄頁9。

于省吾徵引老子「高必以下為基」、「重為輕根，靜為躁君」、「致虛寂，守敬篤」、「知常曰明」、「功成名遂身退」諸言相與參照，發揮老氏「守柔」、「處下」、「不爭」之虛靜哲學，其論點與王季星、周法高相差無幾，折衷道家哲理與養生方術，由此，亦可見氣功理論的思想背景與我國傳統哲學之深厚淵源。

以上五種說法以〈行氣玉銘〉記載我國古代氣功導養之術的說法最為人所接受，除了郭沫若、陳邦懷、湯餘惠、沈壽、毛良等人以外，何琳儀《戰國文字通論》提到此器時也說：「行氣玉銘是三十年代以前發現的玉器文字。全銘四十五字，是我國最早的有關氣功的一篇韻文」<sup>52</sup>，在許多醫療與古玉研究方面的書籍，也都視此玉為現存最早的氣功文獻。<sup>53</sup>〈行氣玉銘〉為談論房中之術的韻文，由於說者論述不詳，似乎仍待更有力之證據的提出，才能服人；〈行氣玉銘〉為形而上之劍氣論的說法因此玉與刀劍無關，且全文未及「劍」字，明顯不能成立；將〈行氣玉銘〉與道家思想相比附，縱使順理可通，但總是支解了銘文文意，過於迂迴。且從氣功的產生來看，它與戰國時的方士關係密切，道家思想中老子崇尚自然、反樸歸真、清靜無為的思想，莊子「養神」、「全形」的觀念，都被強調養生以長生不老的方士所吸收、變化，後來產生的道教，也頗留心於養生方技，其中以研究呼吸吐納，修煉自身精、氣、神的方法，稱之為「煉內丹」<sup>54</sup>，就是一種氣功的形式。由此可見，氣功導養之術與道家思想本來就頗有淵源，要將二者連繫起來並非難事。這些說法的確都不如「氣功」之說直截了當。同時，比較了各家的釋文之後發現，各家對字形的辨識其實沒有多大的歧異，只是在通讀全文時因對文意的看法不同，因此在釋讀上有不同的取捨。

#### 四、結語

關於「行氣玉」的名稱與形制仍是一個無解的問題，依實物之確證，可知「刀珌」、「劍珌」等舊說明顯是錯誤的，「玉佩」之說亦不合玉飾佩帶慣例，「杖首」之說雖無明顯錯誤，然亦缺乏確證，因此，有些古玉的研究者便乾脆把它歸入「雜類」<sup>55</sup>，一了百了；至於內容方面，以〈行氣玉銘〉記載我國古代氣功導養之術的說法得到普遍的公認。本文不過對幾種說法加以整理比較、求證，在此過程中也體認到古文字研究的困難，短短幾十字竟有數種不同的解釋！初讀王季星的〈行氣玉劍珌銘文考釋〉，覺其論證頗為堅實可信，末了，方知其因誤認拓片，作出了一篇論點奇特的文章，竟也能旁引博據、指證歷歷，令筆者深感震撼。

<sup>52</sup> 何琳儀：《戰國文字通論》（北京：中華書局，1989年4月），頁131。

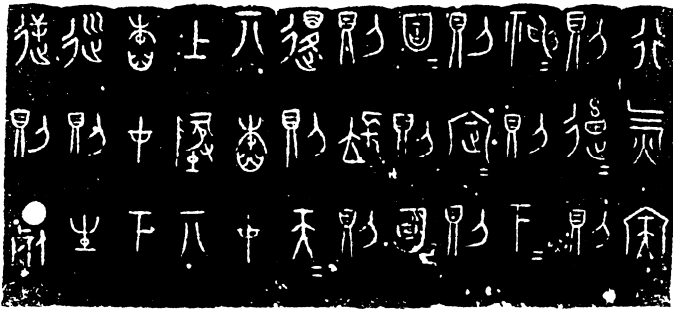
<sup>53</sup> 魏子孝、聶莉芳：《中國古代醫藥衛生》（臺北：臺灣商務印書館，1996年12月），頁99。「戰國初年的《行氣玉佩銘》是現存最早的氣功文獻。」；昭明、利群：《古代玉器》（北京：中國書店，1999年1月），頁163。「銘文全面記載了行氣的要領、過程和作用，是我國發現最早的關於氣功運動的資料。」

<sup>54</sup> 魏子孝、聶莉芳：《中國古代醫藥衛生》（臺北：臺灣商務印書館，1996年12月），頁78。

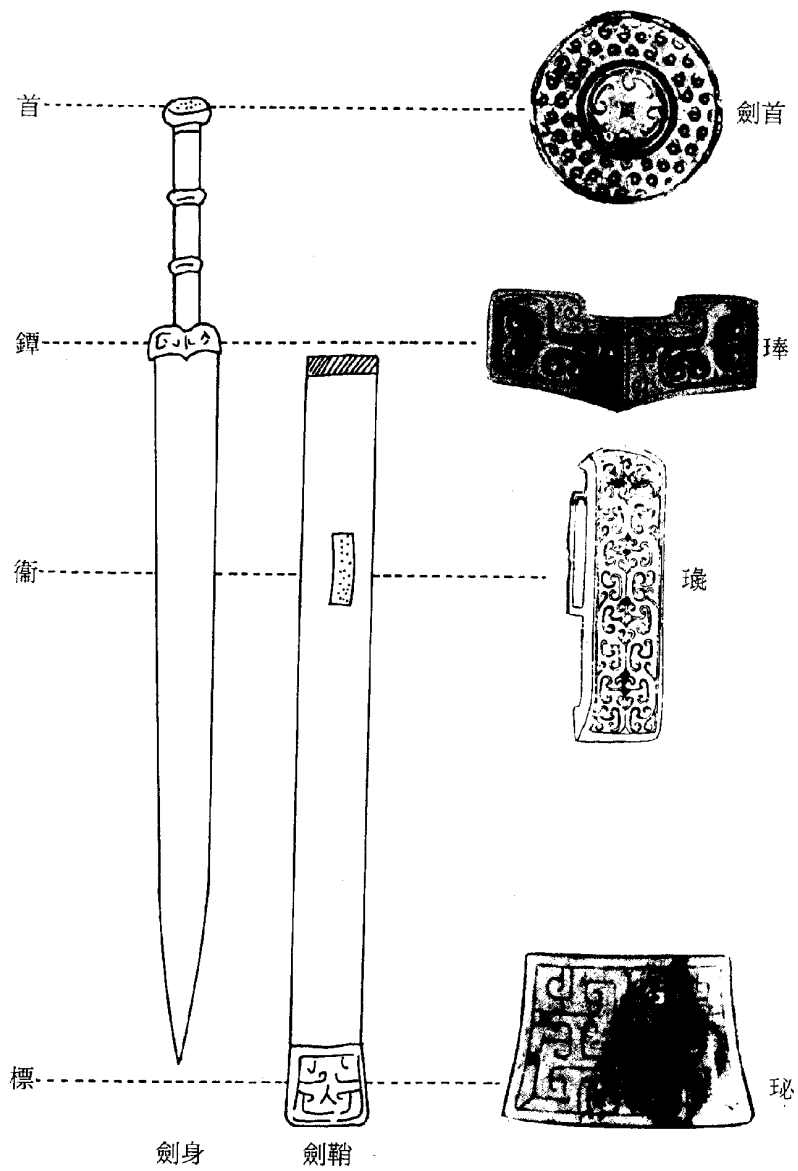
<sup>55</sup> 徐正倫：《細說古玉》（臺北：三友圖書公司，1992年1月）。

附錄：

一、《行氣玉銘》拓片及照片：



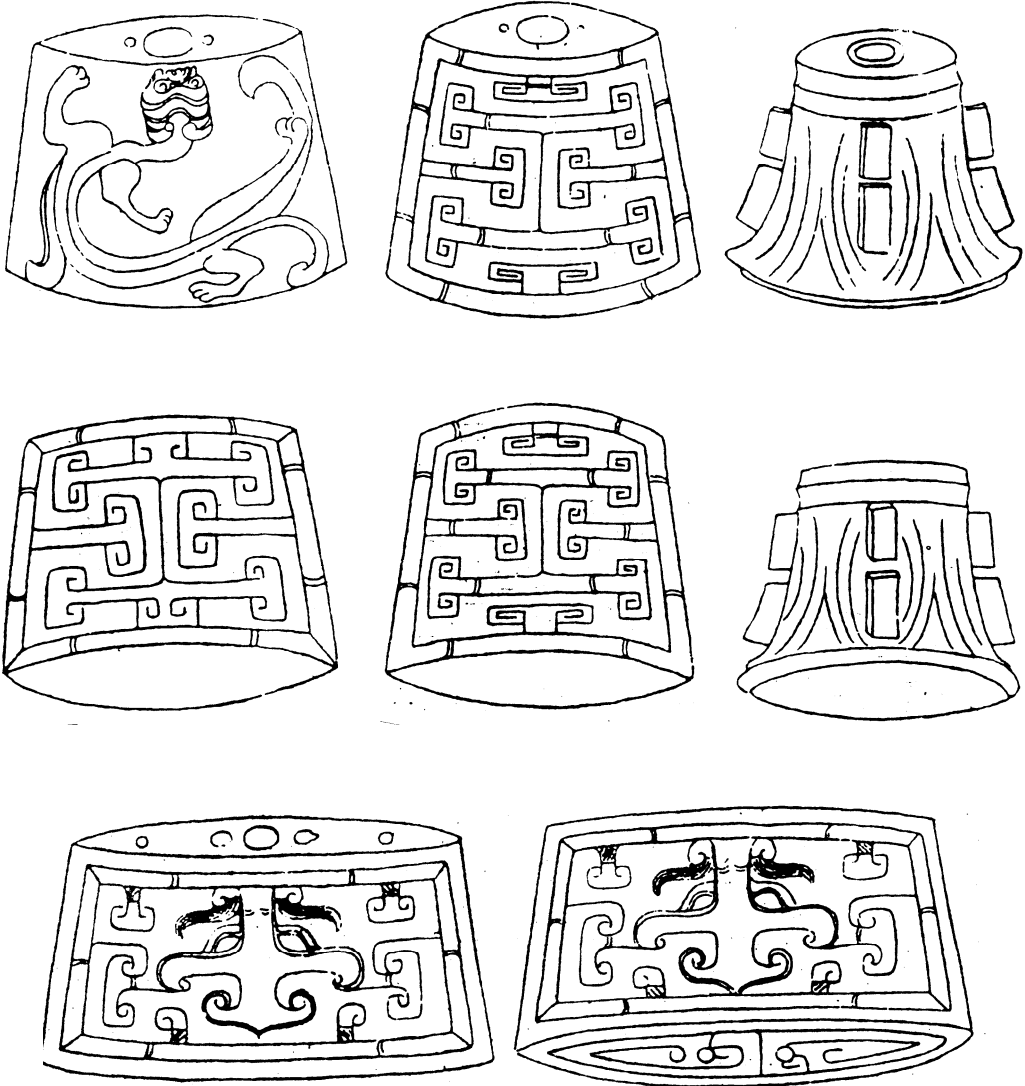
二、古劍各部飾玉示意圖：



三、銅鹿首杖首：



四、各式刀秘：





## 茆泮林及其輯佚成就試論

林宏達\*

### 摘要

乾嘉年間編修《四庫全書》後，促使輯佚工作蔚然成風，除了官方輯佚外，私家輯佚也非常活躍。茆泮林在如此學風之下成長，一生為古籍拾殘成帙，費力尤深，是道光年間不可忽略的輯佚學家。然後世對他的研究甚為稀少，至今未見有專論之文發表。本文主要探討茆泮林與他的輯佚代表作《十種古逸書》的內容，由其生平交遊，了解茆泮林為人，再從他所有著作中，認識茆氏治學的主要方向，最後觀察其輯佚成果，試圖整理歸納茆氏輯佚的特色與價值。並藉此管窺道光年間輯佚工作的部分面貌。

關鍵字 茆泮林 十種古逸書 輯佚 清代輯佚學

### 一、前言

歷史依循朝代的更迭而前進，因科技的發達，現今保存書籍的完整性有許多方法。古代沒有存留影像、聲音的工具，往往是靠著書、繪畫以及其他方式來留存各類知識。由於天災人禍種種因素，古籍的流傳並不容易，能完整保存至今者，實在少之又少。隋代牛弘便說過從孔子之後，圖書歷經「五厄」<sup>1</sup>，而明代胡應麟據此說再推衍隋朝之後的古書亡佚情況，總為「十厄」<sup>2</sup>。書籍大量散佚，學者對於吸收知識的過程有所疑問與缺憾，然而有恢復古書原來面貌的自覺，是從宋代學者開始。少數如黃伯思、王應麟等人著手輯佚，為輯佚的工作立下基礎。到了清代，學者重整「漢學」，其中一項任務就是輯佚，在乾嘉年間編修《四庫全書》，從《永樂大典》中輯得宋元前之佚書近四百種，首開官方輯佚的先河，並直接影響當代的輯佚風氣。揚州為學術之重鎮，不少名家輩出，例如曹寅、鄭燮、汪中、阮元、王念孫父子等等，茆泮林在如此學風之下成長，接收前人的潤澤，在治經或輯佚均有相當貢獻，雖所存著作不多，但基於其治學嚴謹少誤，頗為時人稱賞，故其著作的價值也相對重要。本文將針對茆氏的輯佚成果加以探究，了解其輯佚學之特色與價值，並以此略窺道光年間輯佚工作之部分面貌。

---

\* 東吳大學中國文學系碩士班二年級

<sup>1</sup> 五厄之說載於〔唐〕魏徵等：《隋書·牛弘傳》（臺北：鼎文書局，1993年10月），以「秦皇馭宇，吞滅諸侯，任用威力，事不師古，始下焚書之令，行偶語之刑。先王墳籍，掃地皆盡。本既先亡，從而顛覆」、「王莽之末，長安兵起，宮室圖書，並從焚燼」、「孝獻移都，吏民擾亂，圖書縑帛，皆取為帷囊。所收而西，裁七十餘乘，屬西京大亂，一時燔蕩」、「屬劉、石憑陵，京華覆滅，朝章國典，從而失墜」與「周師入郢，（蕭）繹悉焚之於外城」等五事，稱為圖書史的「五厄」。頁1298-1299。

<sup>2</sup> 〔明〕胡應麟：《少室山房筆叢正集》（臺北：臺灣商務印書館，1985年6月，《景印文淵閣四庫全書》本，第886冊），續牛弘五厄，敘述隋至明代圖書之五厄，分別是：隋大業十四年（618）江都焚書為一、安祿山入關為二，黃巢入長安為三，靖康之難為四，南宋末伯顏南下，軍入臨安為五。詳見頁171-172。

## 二、茆泮林生平與交遊

### (一) 生平經歷

茆泮林，字雱水，一字魯山（一說字魯山，號雱水）<sup>3</sup>，江蘇高郵人，為道光時廩生，生卒年不詳。泮林博學強識，篤學好古，喜治經史，在個人德性上尤重視孝道，以上這些特點可從茆氏著書的方向、書中自序、朋友所作的序，以及方志所載的小傳中進行了解。首先，關於生卒年部份，就目前現存的茆氏著作之序跋，以及茆氏之友為其書作序跋加以觀察，其中透露出重要關鍵者如左輝春所撰〈宋孫莘老先生年譜序〉：

文學茆君雱水，郵之後進也。垂老一矜，家徒四壁，中年迭遭困頓，遂日以著述為樂。嘗輯十種古逸書，儀徵阮相國序而行之，曩，予續修郵志，得君覽社餘聞備採擇焉，茲編莘老先生年譜，旁徵博引，辨析詳明。……，茆君齒近七十，閉戶研書，不求聞達，獨惓惓於鄉之賢人君子，其景行可知矣。<sup>4</sup>

再看阮元為茆氏《十種古逸書》所作的序：

今老儒茆君輯散見者成卷帙，且自刻成十冊，余驚喜交集，乘園林小雨之後，洗目帶眼鏡，窮一日之力讀之。老見古書，何其幸也。……，且聞茆君尚有《孫莘老年譜》諸書，亦必精善，俟再讀之為幸。若夫老生之談，敝帚自享，老夫耄矣，安能樂之。道光二十二年三月穀雨日，北湖跛叟阮元序時年七十有九。<sup>5</sup>

據孫殿起編《販書偶記》所載《宋孫莘老年譜》是於道光年間甘雨亭刊刻<sup>6</sup>，確切年份不明，但由此二序大略可得知，茆泮林完成年譜的時間，應早於道光二十二年（1842），而左氏為是書作序之時間，最晚也應不超出道光二十三年（1843）。在左輝春纂《續增高郵州志·藝文》中錄有此年譜之書目，書目之順序早於《十種古逸書》，可知年譜完稿早於古逸書，左氏之序文為後來刊印時所加，而《續增高郵州志》於道光二十三年（1843）刊刻<sup>7</sup>，故年譜應完成於該年以前。據吳洪澤、尹波主編《宋人年譜叢刊》所收茆氏〈宋孫莘老先生年譜〉，是影印道光二十五年（1845）甘雨亭刊本<sup>8</sup>，左序作年亦是此年。因此，作此序時茆氏「齒近七十」，則可判定茆氏之生年大約為 1778—1780 年，也就是乾隆四十三年至四十六年，比阮元（1767—1849）稍晚，如此一來，阮氏稱茆泮林為「老儒」亦不為過。而就目前可見序跋資料來看，〈何承天纂要文徵遺序〉作年為道光二十六年（1846）<sup>9</sup>，為最晚著作時間，然茆氏尚有些著作不明著年，故無法判斷其卒年，只能大略假設卒年最晚應在咸豐初期，共跨清朝四代。

再者，茆氏家族資料亦不詳，僅知有一弟一子，在《再續高郵州志》本傳裡，附有其弟茆上林的資料：

<sup>3</sup> 據〔清〕龔定瀛修，夏子錫纂：《再續高郵州志·卷四·人物志·文苑》（臺北：成文出版社，1974年6月）本傳所載，頁455。

<sup>4</sup> 見〔清〕龔定瀛修，夏子錫纂：《再續高郵州志·卷六·藝文志》，頁700-701。

<sup>5</sup> 見〔清〕茆泮林：《十種古逸書》（北京：北京圖書館出版社，2001年11月，《古籍叢殘彙編》，第7冊），頁3。以下引及茆氏此書，均統一採用此版本。

<sup>6</sup> 孫殿起：《販書偶記》（上海：上海書店，1992年12月），卷6，頁2。

<sup>7</sup> 〔清〕左輝春：《續增高郵州志》是接續〔清〕楊宜侖修，夏之蓉、沈之本纂：《嘉慶高郵州志》（乾隆四十八年修，清嘉慶十八年增補）本而來；而《再續高郵州志》則接續《續增高郵州志》而來，故所載事跡是從道光二十三年開始，至光緒九年結束。

<sup>8</sup> 吳洪澤、尹波：《宋人年譜叢刊》（成都：四川大學出版社，2003年），第4冊。

<sup>9</sup> 參見王德毅：《叢書集成續編》（臺北：新文豐公司，1989年7月），第73冊，頁367。



弟上林，廩生，學行和平，不求異人，彬彬亦儒雅之選，孝友之行，尤至老不衰。<sup>10</sup>

除上述之外，上林還為兄長撰寫跋文兩篇，文中可看出與兄長一樣好學，可惜沒有任何著作流傳。泮林之子名連亨，於陳宗彝所撰〈古孝子傳書後〉<sup>11</sup>有提及外，無他處可見相關資料。

## （二）交遊狀況

在交遊方面，可由茆氏曾參與左輝春主編的地區方志編纂工作進行觀察。茆氏的細心與用心受到當時地方官左輝春的重視，以廩生的身份，卻得到纂修方志的機會，同時參與此工作者尚有王敬之（1778—1856）<sup>12</sup>、周敘、夏崑林（1787—1865）與王用之等人<sup>13</sup>，這些人有的是茆氏同鄉好友，有的則是因工作而成為友朋，而其弟上林亦擔任採訪工作。其中與王敬之與茆氏最善，曾為茆泮林作〈宋孫莘老年譜書後〉、〈十種古逸書序〉，以及校閱《梅瑞軒求是偶鈔》。甚至還共同輯佚《宋二孫先生奏議事略》，參與者包括夏寶晉、夏崑林，最後王敬之負責刊印。王敬之是王念孫的次子，家境是朋友之中較良好者，所以一些合輯的著作，能刊印多是出於王氏之手，再由王氏《再續高郵州志》本傳探查可發現：

王敬之，字仲恪，號寬父，附貢生，文簡胞弟也。祖父及兄世代貴顯，獨能屏迹里門以諸生老，其人之品概可知。……，生平除書籍外無他好，日手一編，與寒素無異。間與論遺聞軼事，則侃侃而談，如胸有記事珠。<sup>14</sup>

再看夏崑林傳：

夏崑林，號瘦生，歲貢生。少承家學，制義負盛名，壯歲淡於進取，耽吟咏以自娛。晚年留心經術，視聽老而不衰，手鈔經、說盈尺，嘗搜葺先人遺集，及鄉前輩詩文，梓而傳之，有園數畝，名曰槿花村，與周敘、王敬之終歲聯吟，一時稱為「三友」。著有槿花村詩詞集。<sup>15</sup>

周敘也曾為泮林之書題過序跋，其人「事父孝，與兄敏友愛」、「葺感舊前後集耆老詩詞，邑中先輩多賴以傳」<sup>16</sup>，由以上可知王敬之、夏崑林與周敘三人對詩詞的共同興趣，他們相互唱和，並合撰《同岑唱和》，足以證明三人的友誼。而茆氏從著作加以探查發現沒有任何有關韻文之文學作品流傳，大概可知茆氏對詩詞的不在行或不感興趣，可再引道光二十二年（1842）知州左輝春招集官紳禊事於文游臺，於四賢疵為蘇軾作生日所舉辦的聚會，「飲酒賦詩，極一時文讌之盛」<sup>17</sup>王、周、夏三人均參與此會，獨不見茆泮林。雖茆氏不諳詩詞，卻仍與三位朋友有著相同興趣，他們一心想為同鄉前輩們保存作品，於是眾人時而團結合輯，時而獨立成編，為維繫鄉里的文獻能繼續流傳，不遺餘力。<sup>18</sup>

<sup>10</sup> [清]龔定瀛修，夏子錫纂：《再續高郵州志·卷四·人物志·文苑》，頁455。

<sup>11</sup> 陳宗彝〈古孝子傳書後〉云：「戊戌閏月十一日，太守諸城李公局試揚郡屬童，高郵茆連亨呈其父文學泮林刊所輯逸書十種，類皆資考證，廣異聞，綴拾古籍之佚。」見《古籍叢殘彙編》第7冊，頁263。

<sup>12</sup> 王澄所著二書《揚州歷史人物辭典》與《揚州刻書考》均有提及王敬之生卒年，然二書竟有異處，《揚州歷史人物辭典》為（1792-1855），而《揚州刻書考》卻是（1778-1856），查方志本傳沒有明確指出生卒，而觀察王氏與茆泮林之互動，兩人年齡應是王大於茆，或是兩人同齡。《揚州刻書考》為後出之書，此處則採用《揚州刻書考》所標之生卒年。

<sup>13</sup> 參見[清]左輝春：《續增高郵州志》（臺北：成文出版社，1974年6月），頁17。

<sup>14</sup> [清]龔定瀛修，夏子錫纂：《再續高郵州志·卷四·人物志·文苑》，頁458-459。

<sup>15</sup> [清]龔定瀛修，夏子錫纂：《再續高郵州志·卷四·人物志·文苑》，頁459。

<sup>16</sup> [清]龔定瀛修，夏子錫纂：《再續高郵州志·卷四·人物志·文苑》，頁458。

<sup>17</sup> 詳見[清]龔定瀛修，夏子錫纂：《再續高郵州志·卷十·軼事志》，頁888。

<sup>18</sup> 例如王敬之、周敘、夏崑林同輯《高郵耆舊詩存》、《淮海集》、《重編淮海先生年譜節要》；王敬之輯《王文肅公遺文》、《淮海集考證》；王敬之、夏寶晉、夏崑林與茆泮林合輯《宋二孫先生奏議事略》；茆氏自輯《宋孫莘老年譜》、《先哲文存》、《暨社餘聞》、《邑志考》等，均是為高郵地區之文獻作輯佚、記錄與考訂

其次，茆泮林與江蘇地區的學者們有來往者，如王用之、劉文淇（1789—1854，儀徵人，經史學家）、成孺（1816—1883，寶應人，經史、小學、天文地理學家），其中成孺可謂茆氏的忘年之交，據馮煦為其師所作〈墓志行狀〉載：「性至孝，父沒三日，哭氣絕而復屬者，再授經養母，歲饑家人或不得食，而奉母不少損。」<sup>19</sup>可了解其人孝行，而茆氏亦是重孝道的人，因此兩人個性相合。茆氏也曾數次於序跋之中提及藏書友人，可惜並無具體姓名，無從考證，但由此可知茆氏與當地某些藏書家相善，有助於其輯佚的工作。

另外還有部份未與茆氏交遊，卻堪稱為其知音者，如阮元、李扃、陳宗彝、黃奭、王士濂、許克勤、陳其榮等人。阮元、李扃與陳宗彝三人對茆氏輯佚的貢獻頗為稱賞，阮元為其書寫序，而李、陳二人則欣賞與感佩《古孝子傳》的輯佚成果，李氏為當時的太守，命陳宗彝為此書撰〈書後〉，並加以發揚<sup>20</sup>；黃奭、王士濂、許克勤三人均是藏刻書家，對茆氏書籍的保存有功；黃、許是著名的藏書家，許克勤曾親手校過《十種古逸書》<sup>21</sup>，而王士濂將茆氏晚年部分未刻的書稿刊印；至於陳其榮則針對茆氏《莊子司馬彪注》加以考證補輯，有補缺之功。以上諸位雖未與茆泮林實際有過交集，卻透過書籍的閱讀、保存、補訂，成為茆氏難能可貴的知音。

### 三、茆泮林著作一覽

因受到環境風氣的影響，茆泮林輯佚學的啟蒙很早。在嘉慶年間便不斷蒐集、整理資料，而著作也多數完成於道光年間，觀察可見之序跋資料，得知茆氏喜歡購書，愛好讀書卻家境不好，的確也造成不少困擾，然而茆氏仍努力自刻己作，令人佩服他作學問的決心。以下依「完稿年」的時間順序排列，不明者則輔以「刊印成書年」的時間為序，將茆泮林自著以及與他人合著的所有作品，以表格的方式羅列於下，不能確定完稿年或成書年者，則置於最後。該書中所存之重要訊息，或他書記載茆氏該書之重要訊息者，則以備註簡單記錄，如須進一步解釋者，將加註申論說明。其著作如次：

著作年表			
書名	完稿年	刊印成書年	備註
<b>《十種古佚書》</b>			
世本	道光元年十月 (1821)	道光十四年(1834)梅瑞 軒藏板	
莊子司馬彪注	道光元年十月 (1821)	道光十四年(1834)梅瑞 軒藏板	陳其榮據此本再考證，刊於光緒十三年(1887)槐廬叢書。
楚漢春秋	道光二年(1822)	道光十四年(1834)梅瑞 軒藏板	
淮南萬畢術	道光四年(1824)	道光十四年(1834)梅瑞 軒藏板	1.道光三年已完成，隔年補遺再作跋；2.其弟上林作跋。
伏侯古今注	道光四年(1824)	道光十四年(1834)梅瑞	

的工作。

<sup>19</sup> [清]馮煦：〈墓志行狀〉詳見周駿富：《清儒學案小傳》（臺北：明文書局，1986年1月），頁403。

<sup>20</sup> [清]茆泮林：《十種古逸書》，頁263-264。

<sup>21</sup> 許氏之手校本《十種古逸書》今存於復旦大學圖書館。

		軒藏板	
玄中記	道光六年(1826)	道光十四年(1834)梅瑞	又見刊刻作元中記，為避帝諱故。
		軒藏板	
唐月令注	道光七年二月 (1827)	道光十四年(1834)梅瑞	1.前後各一篇泮林序跋；2.其弟上林作跋。
		軒藏板	
計然萬物錄	道光七年六月 (1827)	道光十四年(1834)梅瑞	
		軒藏板	
古孝子傳	道光八年(1828)	道光十四年(1834)梅瑞	後錄有陳宗彝〈古孝子傳書後〉，道光十八年作，載其子茆連亭事。
		軒藏板	
三輔決錄	道光九年(1829)	道光十四年(1834)梅瑞	1.以上十部稱《十種古逸書》為茆泮林自刻；2.有道光十七年王敬之序；3.有道光二十二年阮元序。
		軒藏板	

### 其他著作

宋孫莘老年譜	道光二十二年 (1842)以前	道光二十五年甘雨亭刊	1.阮序提及已刊行，故應於作序以前；2.有左輝春序與王敬之書後，見於《再續高郵州志》 <sup>22</sup> 。
毛詩注疏校勘 記校字補	道光二十四年 (1844)	光緒二十四年(1898)王 士濂鶴壽堂叢書刊	序中曾提嘉慶二十三年(1818)曾出遊。
周禮注疏校勘 記校字補	道光二十四年 (1844)	光緒二十四年(1898)王 士濂鶴壽堂叢書刊	應與《毛詩注疏校勘記校字補》同時。
三禮經義附錄	不明	光緒二十四年(1898)王 士濂鶴壽堂叢書刊	約同時於毛詩、周禮注疏校勘記校字補。
呂氏春秋補校	不明	光緒二十四年(1898)王 士濂鶴壽堂叢書刊	
老子河上公注	道光二十五年 (1845)	道光二十五年(1845)竹 山堂刊	1.為續王時行注；2.《販書偶記》載有王用之手校。 <sup>23</sup>
梅瑞軒求是偶 鈔	道光二十五年 (1845)	無刊印	1.手稿本；2.《販書偶記》載有劉文淇手校。 <sup>24</sup>
梅瑞軒蠹說漫 錄	道光二十五年 (1845)	無刊印	1.手稿本；2.《販書偶記》載有王敬之手校與讀印記。 <sup>25</sup>
何承天纂要文	道光二十六年	光緒二十四年(1898)王	

<sup>22</sup> [清]龔定瀛修，夏子錫纂：《再續高郵州志》，頁699-702。

<sup>23</sup> 孫殿起：《販書偶記》，卷12，頁14。

<sup>24</sup> 孫殿起：《販書偶記》，卷3，頁20。

<sup>25</sup> 孫殿起：《販書偶記》，卷11，頁14。茆氏所撰《求是偶鈔》與《蠹說漫錄》今可見於傅斯年圖書館。

徵遺	(1846)	士濂鶴壽堂叢書刊	
覽社餘聞	不明	不明	1.《再續高郵州志·藝文志》列有此書書名 <sup>26</sup> ；2.覽社為高郵地區湖名。今書不得見。
先哲文存	不明	不明	1.《再續高郵州志·藝文志》列有此書書名；2.有周敘〈書後〉。 <sup>27</sup>
邑志考	不明	不明	《揚州歷史人物詞典》茆泮林條列有此書書名。 <sup>28</sup>

#### 與人合著作品

唐月令注續補遺	不明	光緒二十四年(1898)王士濂鶴壽堂叢書刊	1.成孺為之增訂；2.作年應晚於道光二十二年。
唐月令續攷	不明	光緒二十四年(1898)王士濂鶴壽堂叢書刊	1.成孺為之增訂；2.作年應晚於道光二十二年。
續增高郵州志	道光二十三年(1843)	道光二十三年(1843)	由左輝春主編，茆氏參與分纂工作。
宋二孫先生奏議事略	不明	道光二十五年(1845)高郵王氏刻本	1.與王敬之、夏寶晉、夏崑林合輯；2.二孫為孫覺與孫升。

以上共計二十六種，前十種為自刻於道光十四年的梅瑞軒板《十種古逸書》，而同鄉後輩王士濂在刊印已作時，將茆氏未刊刻的部分作品七種，於光緒十三年合刊於《鶴壽堂叢書》中，其餘書目則分見孫殿起《販書偶記》、《再續高郵州志·藝文志》、王澄《揚州刻書考》與《揚州歷史人物詞典》等書的記載，多半存目而不見其書。總括著作內容，以經、史、子、集四部來分類<sup>29</sup>，史部以十三種居冠，分別為：《世本》、《楚漢春秋》、《唐月令注》、《古孝子傳》、《三輔決錄》、《宋孫莘老年譜》、《續增高郵州志》、《呂氏春秋補校》、《唐月令注續補遺》、《唐月令注續攷》、《宋二孫先生奏議事略》、《覽社餘聞》與《邑志考》等；而經部、子部同以六種次之，經部者分別是：《毛詩注疏校勘記校字補》、《周禮注疏校勘記校字補》、《三禮經義附錄》、《梅瑞軒求是偶鈔》、《梅瑞軒蠹說漫錄》與《何承天纂要文徵遺》等；子部六種分別為：《莊子司馬彪注》、《淮南萬畢術》、《伏侯古今注》、《玄中記》、《計然萬物錄》與《老子河上公注》；而集部最少，僅有《先哲文存》一種。由此可見茆泮林對經史的重視程度。

透過了解茆泮林的生平經歷、交遊狀況後，再去對應其學識與著書內容，可以歸納茆氏著書的整體特色：

#### 1.窮究經史之道：

清代在一片重整「漢學」的風氣籠罩下，學者們紛紛投入其中，而揚州又出現了數位不同凡響的樸學家，在種種原因的配合，加上茆氏博學好古的性格，因而開始窮究經史，然經史之學至道光年間，已有一定的研究成果，茆泮林不厭其煩，從前人的研究上精益求精，利用自己累積的學問，

<sup>26</sup> 見〔清〕龔定瀛修，夏子錫纂：《再續高郵州志》，頁781。

<sup>27</sup> 見〔清〕龔定瀛修，夏子錫纂：《再續高郵州志》，頁784。周敘所撰〈先哲文存書後〉亦見該書，頁702-704。

<sup>28</sup> 見王澄：《揚州歷史人物辭典》（南京：江蘇古籍出版社，2001年1月），頁559。

<sup>29</sup> 此處係依據《四庫全書》之類目來分。

在經部上開始從注疏、校勘、校字等處進行補充、補注，以求其完整性；而在史部上則從雜史類、詔令奏議類、傳記類、時令類與地理類著手整理，以輯佚、考證的工作為主。

## 2. 喜好老莊之學：

茆氏輯佚工作中，份量最大，用力頗深的一部作品，即是《司馬彪莊子注》，在此書序言中便提及他從小喜讀《南華經》事：

泮林幼讀《南華經》郭象注本，繼復思得司馬注讀之、繙閱之餘，遇一字一句往往見寶。輯之寢久，遂於案頭錄之成帙。後見彙刻書目，知已為孫君鳳卿問經堂叢書所載，旋於坊友購之，一年始得。<sup>30</sup>

茆氏花費不少時間整理司馬注的輯佚工作，還曾一度見孫馮翼輯成刊行而停止輯佚，然作學問紮實的他，後來仍刊印屬於自己所輯的司馬注，此書經他再三補遺，用心程度可見。另外茆氏又見前人王時行注疏《老子河上公注》未果，便決心續注，並將此書完成。經竹山堂刊印後，由好友王用之再重新校閱，王用之因故未完成，最後由其弟王貫之續校，再再都可證明茆泮林對老莊之學的重視與喜愛。

## 3. 發揚鄉里事跡：

古之學者對於家鄉都有一種深厚的情感，他們重視培育自己的那塊土地，也間接重視歷朝歷代在這土地上成長的鄉前輩。中國地域廣闊，倘若一個地區若能出現幾位在歷史上留名的人物，是相當了不起的事，也因此成為當地人人景仰的對象，而能為同鄉前輩們保存其文獻，相對也沾光不少。高郵地區在宋代以後出現幾位有名的文人，如孫覺（1028—1090）、秦觀（1049—1100）、王磐（1470—1530）、王安國（1692—1757）等等。茆泮林沒有留下屬於自己的文學作品，卻為鄉前輩們輯成一部《先哲文存》，這也是茆氏僅有的集部類作品。除此之外，還有撰寫孫覺的年譜，以及和好友共輯的《宋二孫先生奏議事略》一書。這樣的風氣一方面是同儕之間的相互影響，另一方面則因這群人都參與左輝春所主持的纂寫地區方志之工作，該工作即是蒐羅地區文化、歷史、地理各方面的資料，因此更有機會去接觸鄉前輩的文存。除了茆泮林外，王敬之也著手輯佚秦觀與王安國的文存，周敘、夏崑林均參與其中。而記錄高郵地區聞見軼事，也是發揚鄉里的行為，如茆泮林的《璧社餘聞》、《邑志考》即是此類作品。最後茆泮林辭世，又有同鄉之人王士濂為其刊刻尚未刊行的作品，均是秉持同樣的精神。

## 4. 善用輯佚成果：

《世本》與《司馬彪莊子注》是茆泮林最早完成的兩部輯佚作品，然而在輯佚的同時或更早，就已經看見其他人的輯佚成果，如《世本》的序言便指出：

錢大昭嘗據書傳所引，集為作篇、居篇、氏姓篇、王侯大夫譜共四篇；孫馮翼復據諸書補其未備，刊載問經堂叢書中，然其中失載者亦夥。至孫星衍所藏淡生堂抄輯世本二卷，洪飴孫所編世本四卷外，間俱未之見。江都秦嘉謨因其書作世本輯補刊行，而所補者類皆司馬遷、韋昭、杜預之說，注欠分曉，多與世本原文相汨，轉覺世本一書蕩然無復畧界矣。<sup>31</sup>

茆本《世本》未問世之前，便有錢大昭、孫馮翼、孫星衍、洪飴孫四人已輯成，而茆氏也看過各本，並知曉其中優缺，他利用現有的輯佚成果，來輔助自己所輯，讓自己的輯佚成果達到更完善的地步。再看《司馬彪莊子注·考逸自序》：

見彙刻書目，知已為孫君鳳卿問經堂叢書所載，旋於坊友購之，一年始得。及見其書一卷，則

<sup>30</sup> [清] 茆泮林：《十種古逸書》，頁 477-478。

<sup>31</sup> [清] 茆泮林：《十種古逸書》，頁 11-12。

不取釋文，自序則云：「無庸為陸氏作鈔胥，重為編錄也。惟陸氏所遺者，及他書所引與陸氏同者，將釋文附注統計凡一百十四事。」其一卷則更為考逸，專採釋文，既顯與序語自相矛盾……，孫氏自序標舉清泠傳未審名，書之義，竊意《山海經》有神耕父處豐山，常游清泠之淵；《文選·東京賦》薛注：「清泠，水名，在南陽西鄂山上。」然則清泠水蓋有神主之故，其傳所說馮夷亦為水仙名也，名書之義，或即以此。孫氏之言殊為附會，茲輯更增得十之二三，其略加更訂處，視孫本差為完善，又以隋唐志皆有《司馬莊子音》一卷，今意輯存原書之舊。<sup>32</sup>

此序所言更能具體指出他人輯佚之缺，而透顯自己作品之優點。另一方面茆氏也從自己輯佚的成果中，再重新進行補充、考訂。如《唐月令注》輯成後，茆氏就現有的成果，再次發現新問題，並加以考證，好友成孺也曾協助考訂，均可見他善用輯佚成果的情況。

### 5. 重視倫理孝道：

欲了解某人的性格特質，可透過其交遊與著作中探知一二。茆泮林身為一介儒士，特別重視倫理孝道，所謂物以類聚，他的好友們也有多半存有相同的特質，如前面提及的成孺即是一例，其他如周敘：

周敘，字雨窗，歲貢生，幼喪母，事父孝，與兄敏友愛，終身慨世風不古，愁而多歎，甚於度老作詩之苦，平生以表闡幽潛為己任。<sup>33</sup>

再看王用之、王貫之兄弟：

王貫之，字愚山，監生。幼孤，事兄用之終身無間言，用之刊《老子河上公注》，貫之續成之，邑中公事，殫心竭力，不吝己貲。<sup>34</sup>

從王氏兄弟的經歷，可知家庭教育的重要，生長在父慈子孝、兄友弟恭的家庭中，自然而然會將無形的倫理道德貫徹於生活。反觀茆氏一族，泮林與上林均是孝順之人，便可探知其家學風氣。從著述的角度觀察，茆氏蒐輯從漢至南北朝的孝子傳十餘種，並在序言有感而發：「每讀一過，覺至性過人，溢於楮墨，世有流覽於斯無者，其亦可以油然而生感矣。」<sup>35</sup>，此書也凸顯出他對孝道的重視程度。

## 三、茆泮林輯佚著作之內容介紹

茆氏的輯佚著作，主要在於自刻的《十種古逸書》，以及晚年所著《何承天纂要文徵遺》、《唐月令注續補遺》、《唐月令續攷》、《先哲文存》四種，還有與朋友合輯的《宋二孫先生奏議事略》，共十五種。首先在版本方面，《十種古逸書》現今可見者有三：

△道光十四年，梅瑞軒藏板。書的扉頁以雙框呈現，右題「十種古逸書」，左則題上十種書的名稱；

△道光二十二年，得阮元序而增刻。扉頁以紅紙題上「十種古逸書」，並標明有道光壬寅年刊、梅瑞軒藏板，此版本最為常見；<sup>36</sup>

△許克勤依據道光二十二年本的手批校版，今存於復旦大學圖書館。

<sup>32</sup> [清] 茆泮林：《十種古逸書》，頁 477-478、480。

<sup>33</sup> [清] 龔定瀛修，夏子錫纂：《再續高郵州志·人物志》，頁 458。

<sup>34</sup> [清] 龔定瀛修，夏子錫纂：《再續高郵州志·人物志》，頁 489。

<sup>35</sup> [清] 茆泮林：《十種古逸書》，頁 195。

<sup>36</sup> 以上兩種版本之比對，係參考傅斯年圖書館《十種古逸書》的善本書。王章濤：《阮元年譜》（合肥：黃山書社，2003 年 10 月）提及《十種古逸書》是道光元年初刻（指部分），十四年再刻，二十二年得序再增刻，其說甚是。頁 977。

其餘五種均單一版本，《何承天纂要文徵遺》、《唐月令注續補遺》、《唐月令續攷》三部是光緒二十四年王士濂鶴壽堂叢書刊印，《續修四庫全書》即據此版影印。《宋二孫先生奏議事略》是道光二十五年高郵王氏刻本，臺灣未見此書，而《先哲文存》僅留書目，不明其版本與內容。以下茲舉茆氏輯佚作品中較重要或具有特色者為例，分別論述如下：

### （一）世本一卷

《世本》匯集中國自黃帝到春秋各代，天子、諸侯、卿大夫的世族譜系，並記載其遷移狀況、人物活動等重要事跡。《周禮·春官》載：「小史掌邦國之志，奠繫世，辨昭穆。」鄭玄注云：「繫世，謂帝繫世本之屬是也，小史主定之。」陸德明《經典釋文》云：「辨昭穆者，帝繫世本之中，皆自有昭穆親疏，故須辨之云。」<sup>37</sup>由此可見周代的家譜《世本》，是屬於以周天子為首的周室宗族，紀錄周宗室的帝王統系，目的是辨尊卑貴賤之親疏。茆氏輯佚的內容包括：世本諸書論述、帝王世本（從黃帝至西周武公）、諸侯世本、卿大夫世本、世本氏姓篇、世本居篇、世本作篇、世本謚法篇、世本氏姓篇補遺、世本作篇補遺、世本雜錄、世本論述補遺等。此書輯成主要依據有：《史記》的索隱與集解、《左傳》正義、《路史注》、《姓纂》、《姓氏書辨證》、《氏族略》、《太平御覽》等數種。

清代學者對於《世本》的輯佚，約有十一種之多，分別是錢大昭、王謨、孫馮翼、陳其榮、沈清瑞、秦嘉謨、張澍、雷學淇、茆泮林、王梓材、王仁俊等十一家。梁啟超在《中國近三百年學術史》提及《世本》一書，比較七家後，說明：「茆、張（澍）兩家似最翔實。」<sup>38</sup>另《世本八種》的出版說明中也提出：「（諸家）體例基本相同，引書之謹嚴，以茆氏為最，雷本次之。」<sup>39</sup>由以上評論，可知茆氏用心的程度。

### （二）楚漢春秋一卷附疑義一卷

陸賈所著《楚漢春秋》一書在《漢書》、《隋書》、《舊唐書》、《新唐書》均有紀錄，但份量從《漢書·藝文志》的九篇，到《舊唐書·藝文志》的二十卷。劉知幾在《史通·雜說上》云：「劉氏初興，書惟賈陸而已，子長述楚、漢之事專據此書。……然觀遷之所載，往往與舊不同。」<sup>40</sup>此書記載了劉、項兩雄相爭初起，至惠帝、文帝年間事。茆泮林彙集條列由《漢書·藝文志》到宋洪邁《容齋隨筆》各書對《楚漢春秋》的相關記錄，輯為一篇，名為〈楚漢春秋敘錄〉，輯佚的規則以「人名」或「事件」為標題，再將內容抒寫於後。此書輯成主要是依據：《史記》索隱、《太平御覽》、《漢書》、《文選》注、《藝文類聚》等。

《楚漢春秋》有四家曾經輯佚，分別是洪頤煊、茆泮林、陳其榮、黃奭。陳氏增補茆本的缺失，與洪本大致相同，僅數則稍異以及排列順序不同而已；黃本與茆本內容相似，《古佚書輯本目錄（附考證）》云：「黃奭輯本與茆本盡同，是黃氏轉錄茆本也。」<sup>41</sup>筆者依據此語加以比對二書，確實有相同之處，以下將兩書併呈，以方便觀察：

楚漢春秋  
漢陸賈撰  
項燕  
項燕為王翦所殺史項羽本紀索隱  
項梁

<sup>37</sup> 《周禮》（臺北：藝文印書館，2001年12月），卷26，頁403。

<sup>38</sup> 梁啟超：《中國近三百年來學術史》（臺北：臺灣中華書局，1975年10月），頁266。

<sup>39</sup> 商務印書館編：《世本八種》（上海：商務印書館，1957年），頁4。

<sup>40</sup> 見〔唐〕劉知幾：《史通》（臺北：臺灣商務印書館，1985年02月，《景印文淵閣四庫全書》本，第685冊），頁124。

<sup>41</sup> 孫啟治、陳建華：《古佚書輯本目錄（附考證）》（北京：中華書局，1997年8月），頁157。

項梁陰養生士最高者多力拔樹以擊地御覽三百八十六

又

項梁陰養生士九十參木者所與計謀者也本佯疾於室中鑄大錢以具甲兵御覽八百三十五 洪遵泉志生士作死士

會稽守

會稽假守殷通史項羽本紀集解姓殷前漢書籍傳注<sup>42</sup>

陸賈楚漢春秋

甘泉黃爽學

項燕

項燕為王翦所殺史項羽本紀索隱

項梁

項梁陰養生士最高者多力拔樹以擊地御覽三百八十六

又

項梁陰養生士九十參木者所與計謀者也本佯疾於室中鑄大錢以具甲兵御覽八百三十五 洪遵泉志生士作死士

會稽守

會稽假守殷通史項羽本紀集解姓殷前漢書籍傳注<sup>43</sup>

卷首兩相對照下全同，此書最後均以「劉澤」、「吳太子」與「趙中大夫」等條作結<sup>44</sup>，差別處在於黃本將〈楚漢春秋疑義〉一篇刪去，其餘內容順序、體例皆同，可證明《古佚書輯本目錄（附考證）》說法無誤。<sup>45</sup>

### （三）古孝子傳一卷

孝道在漢代受到重視，並設有「孝弟力田」科，而《孝經》一書成為基礎教育的入門。從漢代劉向到南朝梁元帝蕭繹都纂有「孝子傳」，然久而久之，部分史志開始不載孝子傳。茆泮林因家學淵源，重視倫常，尤重孝道。所輯《古孝子傳》一卷十種，補遺一卷，十種分別為：劉向孝子傳、蕭廣濟孝子傳、虞盤佑孝子傳、王韶之孝子傳、師覺授孝子傳、鄭緝之孝子傳、宋躬孝子傳、王歆孝子傳、周景式孝子傳、（佚名）孝子傳。本書多數以《太平御覽》、《藝文類聚》兩種類書輯成。

歷來輯佚孝子傳者，僅有四家，以茆氏種類最多，即使史志未載，如劉向、王歆、周景式孝子傳，都加以保留；王仁俊所輯不分種類，他站在茆泮林的基礎上，後出轉精，從《法苑珠林》中採得數條，可補茆氏之缺；陶方琦僅輯蕭廣濟孝子傳，成果不如茆本詳盡；而黃爽所輯三種（劉向、蕭廣濟、師覺授孝子傳）與茆本相同，應是襲錄茆作而來。

### （四）伏侯古今注三卷、補遺一卷、又補遺一卷

據《後漢書·伏湛傳附伏無忌傳》載：「元嘉中，桓帝復詔無忌與黃景、崔寔等共撰《漢記》，又自採集古今，刪著事要，號曰《伏侯注》。」<sup>46</sup>伏無忌為順帝年間的侍中屯騎校尉，通五經與先秦諸子之學，《伏侯注》採集範圍從黃帝到漢質帝，共有八卷。在《隋書·經籍志》和《舊唐志》無

<sup>42</sup> [清] 茆泮林：《十種古逸書》，頁 175。

<sup>43</sup> [清] 黃爽：《黃氏逸書考》（上海：上海古籍出版社，2002 年 3 月，《續修四庫全書》本，第 1209 冊），頁 625。

<sup>44</sup> [清] 茆泮林：《十種古逸書》，頁 190；[清] 黃爽：《黃氏逸書考》，頁 630。

<sup>45</sup> 黃爽所輯涉及到與茆泮林重複時，大多數是黃爽轉錄茆氏之作，以下各書介紹提及此狀況時，便不再引文舉例說明。

<sup>46</sup> [南朝宋] 范曄：《後漢書》（臺北：鼎文書局，1987 年 1 月），卷 26，頁 898。



載，只有《新唐志》載有《伏侯古今注》三卷。此書主要以《後漢書》為依據，再參以《太平御覽》、《玉海》、《藝文類聚》等類書為次要材料而輯成。除茆氏外，分別有《十笏園叢刊》輯本、黃奭、馬國翰等三家有輯，馬國翰所採用的材料與茆氏相當，但卻不如茆氏完整，而十笏園叢刊本、黃奭所輯，在體例上都與茆本相同，應屬轉錄之作。

### （五）司馬彪莊子注

《漢志》載《莊子》有五十二篇，今本僅三十三篇，茆氏在〈莊子逸篇〉指出可考者有七：〈闕奕〉、〈意修〉、〈危言〉、〈游覺〉、〈子胥〉（以上見陸德明《釋文·序錄》）、〈惠施〉（見《北齊書·杜弼傳》）、〈畏壘虛〉（見《史記·老莊列傳》）<sup>47</sup>。而《釋文·序錄》說明晉代司馬彪所注的《莊子》，即是《漢志》所載本<sup>48</sup>，如此看來，輯佚司馬注可了解莊書全貌，頗具價值，然而到了《隋志》所載，本有二十一卷，僅存十六卷，到唐代已不復見。此書為茆氏輯佚作品中份量最大者，內容包括有：司馬彪莊子注一卷、莊子司馬注補遺一卷、莊子司馬音一卷、莊子逸篇一卷、莊子逸語一卷、莊子司馬注疑義一卷、莊子司馬注又補遺一卷、莊子逸篇司馬注補遺一卷、莊子司馬音補遺一卷等九種，可分為三大類，即《司馬彪莊子注》、《莊子音》以及〈莊子逸文〉。茆氏自序提到在輯佚的過程中，發現孫馮翼本已刊，購得後發現孫本之缺，遂據孫本進行訂訛補闕工作，並重新編次，份量比原孫本多出近三成。茆本大量成果來自《釋文》，再輔以《文選》注、《太平御覽》等書，多了他家所無的《莊子音》。另外黃奭、王仁俊亦輯，黃本全襲茆輯，只是將茆本重新排列，把後來茆氏補遺的部份重新調整位置。茆氏輯佚時未見《原本玉篇》一書，王仁俊就此書再增輯數條，以補茆本所無。

### （六）唐月令注一卷、補遺一卷、唐月令考一卷、續攷一卷、續補遺一卷

《唐月令》是唐玄宗命人增修《禮記》有關月令資料，發現第五易為第一，而後加以注解、更正而成，注者以李林甫為首數人。此書至宋代景祐初年便不再使用，但是朱熹作《儀禮經傳通解》時，將其附於鄭注《禮記·月令》後，又此書定立春為正月，至今相承不改，茆氏認為有留存的必要與價值，便開始著手輯佚。此書前有〈唐月令群臣進注表〉與羅泌〈書唐月令〉兩篇，接著依二十四節氣順序排列所輯佚的成果，絕大部分出自《太平御覽》一書，也從《通典》、《事類賦》、《歲華紀麗》、《白帖》等書中輯出部分成果。除此之外又再三考證，加上好友成孺的增補，有助此書更趨近完整。輯佚此書者，除茆氏外，還有黃奭，書名為《唐明皇月令注解》，但實際真正輯佚者，僅泮林一人，黃本應是襲錄茆本而來，黃奭將茆本「集賢院學士，尚書左僕射兼右相吏部尚書李林甫，……，待制安官安定郡別駕梁令瓚等注解。」<sup>49</sup>簡為「集賢院學士」五字<sup>50</sup>，而後首條兩書皆以「正月之節日在虛」開始：

立春為正月之節，謹案春秋傳曰：「履端於始謂節也。」……，春則是正月之節，可以行春令矣。

御覽十八

昏昴中曉心中案張參《五經文字》昏避廟諱改從氏，今據改。又案旦改作曉者，避睿宗諱也

黃昏時昴星正當午位，曉時心星正當午位。……，日八後二刻半為昏日，未出二刻半則為曉也。

<sup>47</sup> 見〔清〕茆泮林：《十種古逸書·莊子逸篇》，頁 699。

<sup>48</sup> 〔唐〕陸德明：《經典釋文·序錄》（臺北：臺灣商務印書館，1985 年 02 月，《景印文淵閣四庫全書》本，第 182 冊），頁 376。

<sup>49</sup> 〔清〕茆泮林：《十種古逸書》，頁 759。

<sup>50</sup> 〔清〕黃奭：《黃氏逸書考》（上海：上海古籍出版社，2002 年 3 月，《續修四庫全書》本，第 1211 冊），頁 89。

全上<sup>51</sup>

兩書開始順序全同，再看書末：

命樂正大合吹而罷

乃命有司收秩薪柴，以供郊廟及百祀之薪燎

命有司大儺□磔以送寒氣

大儺為歲終，逐除疫以送寒氣，故周官命方相氏率百隸所室，驅疫以逐之。……，冬盡春興，春為木，故殺金以助木氣。御覽二十六 五百三十 通典禮三十八

季冬行秋令，則白露早降，介蟲為妖，……夏令則水潦敗國時，雪不降，冰凍消釋。<sup>52</sup>

比對過後，兩書均以此作結。當中順序全同，有差異處，僅是黃奭將茆泮林所補遺數條，重新排序整理，歸入本文中，故無疑是襲錄之作。

除以上介紹八種（唐月令注一類含有三種）之外，再除去兩本臺灣地區無法見得之書，茆氏其他五種作品則分別是：《淮南萬畢術》、《計然萬物錄》、《三輔決錄》、《玄中記》及《何承天纂要文徵遺》。簡介如下：《淮南萬畢術》是漢代劉安所撰，《藝文類聚·靈異部上》引《列仙傳》之言：「漢淮南王劉安言神仙黃白之事，名為《鴻寶萬畢》三卷。」<sup>53</sup>此書已不傳，而《淮南萬畢術》內容文句均與《鴻寶萬畢術》相似，可視為《淮南子》之外書。書共有八家輯佚，各家皆採唐宋類書集成，大略相同，而王仁俊、葉德輝採書、目次都較完善，<sup>54</sup>故優於茆。《玄中記》亦是如此，以葉德輝所輯最佳。《玄中記》為南朝宋郭璞所撰，內容是「志怪」性質的筆記小說；《計然萬物錄》輯者有五家，僅茆氏稱作《計然萬物錄》，其餘均作《范子計然》，為范蠡與計然的對話錄，計然本名為辛文，為范氏之師。《玉函山房輯佚書》將此書歸為農學之書。此書以洪頤煊本與茆本最善；《三輔決錄》為漢代趙岐所著，而摯虞為之注，寫當時雍州一帶的人物事跡。此書共五家輯佚，以張澍本、茆本最詳，藝文印書館《百部叢書》僅留張本，並題有「所選百部叢書中，二西堂叢書並有此書，二西佳，故據影印入二西堂叢書中。」<sup>55</sup>可說明張本優於茆本；《何承天纂要文徵遺》是小學類著作，該書涉及到《纂文》與《纂要》的書名問題，據《宋書·何承天傳》僅有著《纂文》<sup>56</sup>，但茆曾誤採南朝梁諸人之《纂要》為何氏之無，是其缺失之處。

## 四、茆泮林輯佚之特色與價值

### （一）輯佚之特色

在上一節中，已大致了解茆泮林的輯佚著作，雖然僅有十五種，卻都留下茆氏努力的痕跡，也得到後世學者不錯的評價。筆者綜觀其輯佚作品，並從中發茆氏輯佚的特點，歸納六點，以明茆泮林輯佚的重要特色：

#### 1.再三補遺

<sup>51</sup> [清] 茆泮林《十種古逸書》，頁 759-760；[清] 黃奭：《黃氏逸書考》，同前註，頁 89。

<sup>52</sup> [清] 茆泮林：《十種古逸書》，頁 826；[清] 黃奭：《黃氏逸書考》，同前註，頁 110。

<sup>53</sup> [唐] 歐陽詢等：《藝文類聚》（臺北：文光出版社，1974 年 08 月），卷 78，頁 1327。

<sup>54</sup> 孫啟治、陳建華：《古佚書輯本目錄（附考證）》云：「王仁俊所輯，採書較丁、孫諸人為備，如採《北戶錄》、《歲時廣記》、《龍筋鳳髓》注等，皆諸家所未及。……，葉德輝採書最備，其中如《玉燭寶典》、慧琳《一切經音義》、《證類本草》、《醫心方》等皆有所採，所輯凡百餘節，編次亦較善。」頁 239。

<sup>55</sup> [清] 茆泮林：《十種古逸書》（臺北：藝文印書館，1967 年《百部叢書集成》，第 57 部），頁 1。

<sup>56</sup> [梁] 沈約：《宋書》（臺北：鼎文書局，1987 年 5 月），卷 24，頁 1711。

泮林的輯佚作品中，幾乎都有補遺，有的甚至再三補充，如《伏侯古今注》、《淮南萬畢術》與《司馬彪莊子注》。補遺的情況大致是原本已有的書有漏收的情況，或者是新材料的補充，以後者較常見。再三補遺雖可見茆氏用力之深，但相對產生閱讀上的不方便，如《司馬彪莊子注》本已分為三大類，而每一類下均有補遺的情況，讀者閱讀時，就必需反覆翻閱查證，才能清楚明白。

## 2.存疑考證

在輯佚的過程中，遇到不確定的資料或非現階段能力可解決的事，茆氏會採儘量以存疑的態度，或者直接下工夫進行考證，如《楚漢春秋》有針對〈鴻鵠歌〉作疑義一篇、《司馬彪莊子注·疑義》、《唐月令注》有〈唐月令考〉，又與成孺合作《唐月令續考》等。

## 3.善用類書

茆氏輯佚所用材料中，最主要的一環，即是唐宋類書，以《太平御覽》居冠、《藝文類聚》、《初學記》次之。其中如《古孝子傳》、《玄中記》、《唐月令注》等作品，內容大多出於類書，這也間接了解茆氏對類書的熟悉度。

## 4.篩選得宜

茆泮林治學相當嚴謹，由其「再三補遺」可看出，在輯佚方面對於資料的選擇亦是相當謹慎，如《世本》對於《左傳》、《國語》、《史記》等史料拿捏得宜，也因此後人對茆氏《世本》評價很高；又如《古孝子傳》雖有同名者，在不確定的狀況下仍允以保留，這也是資料篩選的另一種態度。但茆氏還是曾出現過誤採的疏忽，如前所述及的《何承天纂要文徵遺》。

## 5.重視經史

重視經史不僅是茆氏輯佚的特色，也是他整體著作的特色之一，在本文第二節處已有詳細說明。從四部的角度來看茆氏之輯佚，可發現其輯佚內容以經、史為主，尤其是史部，占總量的一半。為何以史部的作品最多？就整體環境來看，在清代中期，經部的研究其實已到達飽和的狀態，學者們紛紛投入史部的領域作研究。另外茆氏史部的作品均以雜史類為多，此類作品讓讀者感覺較不生硬，也彌補了茆氏集部作品短缺的情況。

## 6.與友合輯

文學類有互相唱和的情況，做學問時，常常也會產生好友們相互幫忙的狀況出現。高郵地區的王敬之、王用之、周敘、夏崑林、夏寶晉以及茆泮林等人，就好比是個文學研究團體，他們互相幫助，在文學上唱和，在研究上也有交流，王敬之於道光十四年（1834）與周、夏（崑林）二人輯成《高郵耆舊詩存》，詩詞已輯成，茆氏也開始輯佚《先哲文存》；見王、周、夏（崑林）三人完全了秦觀的年譜，茆氏在隔幾年後也刊刻了《宋孫莘老年譜》，年譜一出，又與王、二夏合作《宋二孫先生奏議事略》。這些事跡，都可成為他們相互激盪的證明。

### （二）輯佚之價值

茆泮林的輯佚作品雖只有十五種，但輯佚的價值往往在精而不在於多。茆氏的細心，以及他善於辨別真偽的能力，在當代便受肯定，如《十種古逸書·阮元序》提到：「今茆君累積數十年之力，博覽萬卷，手寫千篇，裒集之中，加以審擇，編次之時，隨以考據，可謂既博且精。」<sup>57</sup>在梁啟超《中國近三百年來學術史》也數次提到茆氏輯佚之精良。在這個大原則之下，許多後輩學者便利用其成果，再作發揮，如黃奭、王仁俊、葉德輝與王叔岷等人，均對茆氏作品進行保存與開發，這是由外在形式的完整來看。若從內容上觀察，他開發了地方文獻、個人傳記、莊學、類書與輯佚學等

<sup>57</sup> [清] 茆泮林：《十種古逸書》，頁2。

後續的研究。另外，他也是清代中期少數注意到隋朝以後的佚書情況，並身體力行，將之輯佚的先趨。

## 五、結語

茆泮林是清代嘉、道年間重要的輯佚學家之一，經本文透過方志、序跋的整理考訂，其生年大約為乾隆四十三年（1778）至四十六年（1780），而卒年可能於咸豐朝初期。他所有的著作約有二十六種，其中《十種古逸書》是他的代表著作。雖然家境欠妥，仍不斷買書、寫書，甚至自己刻書，茆氏於道光二十六年後才停止著作，當時年紀已高達七十歲，認真程度可見一斑。從茆氏十五種輯佚作品探查，筆者歸納出六項特色，可從他不斷補遺，遇到待釐清的事件選擇存疑考證，並且善用類書；來源資料篩選得宜、輯佚比重以經、史二部最多，再加上常與朋友們聯手輯佚等六項看出，他在輯佚上開發了不少新的題材與方向，其中他也注意到唐以後佚書的重要性等。因為學認真，在當時便受到阮元、左輝春、李焘等人的欣賞，而後世對其輯佚的價值也多有讚賞。綜觀茆氏的生平與交遊，筆者提出五大特質，以說明茆氏著書的整體特色，分別為：「窮究經史之道」、「喜好老莊之學」、「善用輯佚成果」、「發揚鄉里事跡」、「重視倫理孝道」等。茆氏部分作品在臺灣地區無法參見，故本文仍有部分疏漏之處，以待他日能補全。

## 嚴可均之輯佚學初探

### ——以《全上古三代秦漢三國六朝文》為中心

林曉筠\*

#### 摘要

輯佚學興起於清代，由館閣輯佚普及至民間學者輯佚，規模龐大，對於恢復古書原貌、零散資料的收集和整理貢獻宏偉。嚴可均的輯佚貢獻主要在集部，尤其是《全上古三代秦漢三國六朝文》首開私家集部輯佚之風。其書搜羅甚廣，觀照全面，編排方便檢索，又有嚴可均自撰之作者小傳足供參考，堪為後代編修前代文集重要之參考資料。除此鉅著之外，嚴氏輯佚之學遍及經部、史部、子部，為四十八種一百零四卷，收於《四錄堂類集》中，惜有數種已不傳於世。嚴氏首先將金石學運用到輯佚工作之上，以文物彌補書面資料之不足，在輯佚之方法開創中亦有獨特貢獻。本文擬介紹嚴可均之輯佚著作、成就及其對後世之影響。

關鍵詞 嚴可均 輯佚 全上古三代秦漢三國六朝文

#### 一、前言

輯佚學是一門在清代才興盛的學問，之所以興盛較晚，是因為進行輯佚必需有深厚的學力基礎，學者不僅要稽考群籍，還需要版本、文字、聲韻等知識的輔助，因此歷代雖有不少學者存有「恢復古書原貌」的理想，然而真正有系統的進行這項工程，成為一套專門的學問，是到了清代「講求實證」的觀念普遍建立，基礎學科發展較完全之後才開始。

清初從事輯佚的學者多是由於治學的需要或是用以證明自己的論點而輯佚，這些成就與方法在學術界很快的受到重視；康熙、乾隆年間政府的支持與館臣的投入更使得輯佚學頗有領袖群倫的態勢，卷帙龐大的輯佚書陸續出現，成書體例也更趨完善。民間學者也有不少人投入這項事業，甚至窮致畢生精力，成為專門的輯佚學家，範圍也越來越廣博，遍及四部雜學。嚴可均就是在這樣的環境之下培育出來的學者。

今日的學術工作講求創新，有時會使人忽略了搜羅整理材料的難度與價值並不在提出創見之下。然而在清代信實而好古的學術風氣之下，整理出不少古文獻、新材料。要有新的研究成果，通常不外是發掘新材料、新問題、新方法，清代輯佚學者一方面建立新的研究方法，一方面成就了大量的研究材料。嚴可均著作量龐大，他的學術大底以經學與小學為根基，而他的輯佚事業最大貢獻卻在集部資料的搜集與整理。

#### 二、嚴可均生平

---

\* 東吳大學中國文學系碩士班二年級

嚴可均（1762—1844）字景文，號鐵橋。浙江烏程（今吳興）人。初名萬里，為歸安學生，故早年著作刻印之書多署名嚴萬里。<sup>1</sup>乾隆末年受當時學者姚文田的聘請到北京一起探討《說文》，住在姚家，遍覽群書，結交名流。<sup>2</sup>嘉慶五年（1800）三十八歲，以宛平籍應試中舉人，次年舉進士不第，改歸本籍，有些著作自署籍貫歸安或宛平；歸安、吳程并屬湖州府，湖州舊稱西吳，所以他有時也自署籍貫西吳。<sup>3</sup>

嚴可均自少年愛好詩文，本以詩人自許。年輕時遊學四方，一生足跡半天下，喜歡訪求金石文物，又精於文字、音韻、金石、考據、校讎之學，博聞強記，對於種種掌故十分熟悉。舉進士不第之後從此絕意仕途，專心於學問。道光二年（1822）九月，任建德教諭；道光十四年稱病回鄉里，晚年設塾家鄉，以教授《說文》為主。道光二十四年（1844）在家鄉去世，享年八十三歲。<sup>4</sup>

嚴氏在輯古工作上對自己期許甚高，認為這是自己一生價值所在，嘗言：「既不能致君澤民，只應與古為徒，皇皇焉上觀千載，網羅放失舊文，以羽儀經業，導揚儒風，不爾，天生我材亦何所用？夫立德、立功難，立言亦大不易；載籍極博，千謹一存，補闕拾遺，毋俾失墜，匪異人任也。」<sup>5</sup>

### 三、《全上古三代秦漢三國六朝文》

嚴可均在輯佚學上最大的成究，當推《全上古三代秦漢三國六朝文》的集結。嘉慶十三年（1808），清政府開全唐文館，一時著名文人多參與其事，嚴可均因草野身份，沒有官職，未受邀請，心有不甘，立志獨立另外纂輯一套唐以前文章總集，可以與官修《全唐文》相接。於是廣搜各種書集金石文字，自上古至於隋朝；又拾遺考異，訂正校勘，共費時二十七年才完成。<sup>6</sup>書前有嚴可均總敘：「嘉慶十三年間，開全唐文館，不才越在艸茅，無能為役。慨然曰：『唐之文盛矣哉！唐以前要當有總集，斯事體大，是不才之責也。』其秋始艸創之，廣搜三分書，與夫收藏家祕笈金石文字，遠而九譯，旁及釋道鬼神。起上古迄隋，鴻裁鉅製，片語單詞，罔弗綜錄，聯類畸零。作者三千四百九十七人，分代編次為十五集，合七百四十六卷。肆力九年，艸創粗定，又肆力十八年，拾遺補闕，抽換之，整齊之，畫一之。己，于事而竣，摯五屣之散亡，揚萬古之天聲。唐以前文，咸萃於此，可繕可寫。烏程嚴可均。」<sup>7</sup>

#### （一）《全上古三代秦漢三國六朝文》之版本

嚴可均原稿後為同縣廣壑所得，光緒五年（1878），廣壑父子刻《編目》一百三十卷。<sup>8</sup>此原稿後來展轉流入方柳橋家。王毓藻出資集合二十八位學者，以八年之力，八次校，才在光緒十八年（1892）將《全上古三代秦漢三國六朝文》全書刻印出來。<sup>9</sup>由羊城西湖街富文齋承刊，此即所謂粵刻本。王毓藻序言中記載刊刻經過：「……然則古人之文，豈可任其放失乎！嘉慶間，開館輯全唐文，烏程嚴廣文可均慨然念前此當有總集，因遐搜博覽，自三古迄隋，鴻篇鉅製，孤句殘文，靡不纂錄，為書七百四十七卷，作者三千五百二人，可謂極學海之大觀，為藝林之寶笈矣。書甫成，揚

<sup>1</sup> 曹紅軍：〈“嚴可均”、“嚴萬里”辨〉，《文教資料》1996年第6期（南京：南京師範大學），頁105-107。

<sup>2</sup> 李春光：《清代學人錄》（沈陽：遼寧大學出版社，2001年12月第一次印刷），頁249。

<sup>3</sup> 曹紅軍：〈“嚴可均”、“嚴萬里”辨〉，《文教資料》1996年第6期（南京：南京師範大學），頁105-107。

<sup>4</sup> 李春光：《清代學人錄》（沈陽：遼寧大學出版社，2001年12月第一次印刷），頁249-250。

<sup>5</sup> 嚴可均：〈答徐星伯同年書〉，《鐵橋漫稿》（臺北：世界書局，1964年影印本）卷3，頁16。

<sup>6</sup> 高振鐸：《古籍知識手冊》（臺北：萬卷樓圖書股份有限公司，2004年9月初版三刷），頁279。

<sup>7</sup> 嚴可均：〈總敘〉《全上古三代秦漢三國六朝文》（北京：中華書局，1999年重印），頁1。

<sup>8</sup> 高振鐸：《古籍知識手冊》（臺北：萬卷樓圖書股份有限公司，2004年9月初版三刷），頁279。

<sup>9</sup> 趙達夫：〈論嚴可均《全上古三代文》之失與《全先秦文》的編輯體例〉《西北師大學報》第41卷第5期（蘭州：西北師範大學，2004年9月），頁1-5。

州鮑氏擬刻不果，黟縣余氏為祁文端校寫文目，亦未刊。光緒初時，蔣明經壑刊行目錄，止坳小傳，蓋卷帙浩繁，成之難而傳之正未易也。歲在丙戌，南皮張尚書總制兩粵，設廣雅書局，余以運使承乏其間，暇與柳橋太守語及此書，太守言曾以五百金購得原藁。余假而閱之，點纂塗乙，丹墨粉如，皆廣文手筆。因憶俞氏癸巳存藁有目錄識語，敘述甚悉，惟謂此實陽湖孫淵如觀察之力，而鐵橋廣文籤寫裁貼成之，蓋未審也。時書局方刻甲乙部書，未遑及此，余急觀厥成，爰請於制府捐廉刻之，並屬同局廖澤群太史陶春海孝廉黎震博士勘定。……」1925年原稿本歸葉揆初，今藏上海圖書館。<sup>10</sup>全書版片後入丁福保世界書局，1930年丁福保參照稿本影印了廣雅書局本<sup>11</sup>，1958年中華書局根據原刻板影印出版。<sup>12</sup>1965年再版重印，依照原書所載的篇名，新編了一個目錄，又編了一個作者姓名索引。在每一條篇名和作者姓名下面，均著明葉數，以便讀者查閱。<sup>13</sup>1997年10月石家莊「河北教育出版社」聘請陳庭嘉、王同策、左振崑重新校點，採用新式標點簡體字橫排印行成十冊。

## （二）《全上古三代秦漢三國六朝文》之內容

此書以明代梅鼎所輯《文記》和張溥所輯《漢魏六朝一百三家集》為基礎，兼採古今史書、史注、類書、雜記、碑版、金石等<sup>14</sup>，輯從上古三代至隋代之文，依朝代分為十四集，朝代不明者則收入第十五集《先唐文》，計七百四十一卷。書前有黃岡王毓藻及烏程嚴可均的序，序之後有凡例，書後有巴陵方功惠的跋。另附韻編全文姓氏五卷，共計七百四十六卷。<sup>15</sup>

斷代	卷數	作者人數
全上古三代文	十六卷	二百零六人
全秦文	一卷	十六人
全漢文	六十三卷	三百三十四人
全後漢文	一百零六卷	四百七十七人
全三國文	七十五卷	二百九十四人
全晉文	一百六十七卷	八百三十人
全宋文	六十四卷	二百七十八人
全齊文	二十六卷	一百三十一人
全梁文	七十四卷	二百零四人
全陳文	十八卷	六十三人
全後魏文	六十卷	三百零二人
全北齊文	十卷	八十四人
全後周文	二十四卷	六十一人
全隋文	三十六卷	一百六十八人
先唐文	一卷	五十四人
韻編全文姓氏	五卷	原闕

<sup>10</sup> 陳韻珊：〈嚴可均的著述考略（下）〉，《大陸雜誌》91卷第4期（臺北：大陸雜誌社，1995年10月），頁14。

<sup>11</sup> 陳韻珊：〈嚴可均的著述考略（下）〉，《大陸雜誌》91卷第4期（臺北：大陸雜誌社，1995年10月），頁14。

<sup>12</sup> 高振鐸：《古籍知識手冊》（臺北：萬卷樓圖書股份有限公司，2004年9月初版三刷），頁279。

<sup>13</sup> 中華書局影印組〈出版說明〉《全上古三代秦漢三國六朝文》（北京：中華書局，1999年重印），頁4。

<sup>14</sup> 李涵：〈清代輯佚研究述略〉，《圖書館雜誌（漢學）》第108期（上海：上海市圖書館學會上海圖書館，2000年4月），頁59。

<sup>15</sup> 中華書局本《全上古三代秦漢三國六朝文》未見〈韻編全文姓氏〉五卷。

此書是文章總集，《全唐文》不含詩，所以《全上古三代秦漢三國六朝文》亦不收詩。然而嚴可均因見《文選》班固兩都賦末，有明堂、辟雍、靈臺、寶鼎、白雉五詩，無法割棄，因此編輯《全後漢文》亦不得不在〈班孟堅兩都賦〉處破例將五首詩一併收錄。<sup>16</sup>

### （三）《全上古三代秦漢三國六朝文》之體例

嚴可均《全上古三代秦漢三國六朝文·凡例》對其體例敘述甚詳，唯說明上較無系統，故筆者重新加以整理歸類，分別以文章本身、收錄範圍、作者排序、文章排序、作者考索等部分加以說明。

#### 1. 文章本身

嚴可均《全上古三代秦漢三國六朝文》各文開頭為題目，題目或仍舊題，偶亦刪改，如無舊題，則因文追立。

有些文章有其撰寫之時空背景，如揚雄上書〈諫勿許單于朝〉一文，《太平御覽》引此文時，正文前有時空背景，文末復有漢哀帝納諫後賞賜揚雄的結果，嚴可均《全上古三代秦漢三國六朝文》亦全部收錄，所以識其緣起、竟其事末。

部分文章各出處有所不同，或繁簡完闕雅俗，或寫刻承訛，或宋以前已依託，均畢登無所去取。所收錄之文章，有些本身就是完篇，有些散見群書，各自刪節，則一一采獲，合而訂之，可成完篇。復取引見之文，以校訛補缺。至若碎錦殘圭，義不連貫，則為散條，附於當篇之末。

文章末尾注明其出處，同一文章如收在不同之處，則一一詳細注明，原則上同一文章只出現一次。

#### 2. 收錄範圍

嚴可均所使用的材料，如阮籍、嵇康、陸雲、陶潛、鮑照、江淹等六家有別集尚存，《蔡邕集》宋時得殘本，董仲舒、司馬相如、東方朔、揚雄、孔融、曹植、劉楨、王粲、陳琳、阮瑀、徐幹、潘岳陸機、支遁、謝靈運、顏延之、謝惠連、梁武帝、簡文帝元帝、蕭統、沈約、任昉、陶宏景、何遜、徐陵、庾信等二十七家，明人有輯本，另外嚴可均自己再從他處纂錄，共得三千六百二十五家。

其收錄範圍包括經傳中所載誓誥箴銘、佚莖、金石刻辭、史序、史評、佚史之論贊、子書佚文、佚子書、擬騷。不收錄的範圍包括經傳、詩、石鼓文、峒嶼碑識難字、史書之全本具存之論贊、佚史之紀傳、方志、子書見存者，屈原之離騷、面敕面對未登簡牘者，以上均不收。

雖不收錄詩歌，然若詩是文章的一部份，如班固《兩都賦》末尾有〈明堂〉等五詩，視同《兩都賦》之內文，一併收錄。

#### 3. 作者排序

嚴可均《全上古三代秦漢三國六朝文》書中作者之排序，主要乃依據正史之體例，尤其深受歐陽修《新五代史》之影響。其排序先分朝代，次依身份。同一朝代之君王以登基之年排之，臣子以始仕之年排之。臣下之子弟孫曾，聯屬其下。身跨貳朝以上者，如為遺老則歸前代，如為貳臣則歸後代，累仕歷朝則歸最後之代。有關對貳臣歸屬後代之安排，很明顯的受到歐陽修《新五代史》的影響。

#### 4. 文章排序

<sup>16</sup> 張嚴：〈嚴可均「全上古三代秦漢三國六朝文」編次得失平議〉，大陸雜誌第 21 卷第 8 期（臺北：大陸雜誌社，1960 年 10 月），頁 277-278（9-10）。



嚴可均《全上古三代秦漢三國六朝文》同一作者文章之排序，先以文類為分，依賦、騷、制、誥、敕、璽書、下書、賜書、冊、策命、策問、令、教、誓、盟文、對策、對詔、章、表、封事、疏、上書、上言、奏、議、駁、檄、宜、符、牒、判、啟、牋、奏記、書、達、對問、設論、設、難、釋難、辨、考、七、記、序、宋、贊、連珠、箴、銘、誡、傳、敘傳、別傳、約、券、誅、哀冊、哀辭、墓誌銘、碑、靈表、行狀、弔文、祭文、祝文、題後、雜著之次第排列。同一類以年月日為次第，不詳年月日則列於各類之末。

## 5. 作者考索

嚴可均為作者立一小傳，是《全上古三代秦漢三國六朝文》一書非常重大之特色。其對作者之考索，如史傳有之，則為之小傳，包括里系察舉，遷除封拜、贈諡著述等。如作者不見於史傳，則參考群書，略注爵里。如不知其人，僅知該文之朝代，則列於每代之末。至若完全一無所知，僅知為唐以前文，則別為先唐文一卷，列於全書之末。

以上就是嚴可均《全上古三代秦漢三國六朝文》一書之體例，雖然概念清楚，體例謹嚴，然畢竟嚴可均「一手校讎，不假眾力」，完成《全上古三代秦漢三國六朝文》，故亦有無法貫徹其體例之處，將於後文其缺失略述之。

### （四）《全上古三代秦漢三國六朝文》之貢獻

嚴可均《全上古三代秦漢三國六朝文》一書之貢獻，約可從以下幾點來看：

#### 1. 蒐羅甚廣、觀照全面

嚴可均《全上古三代秦漢三國六朝文》一書，博採群書，共纂錄三千六百二十五家之作品，恢復許多失傳已久的文章。其使用之材料，包含有碑刻拓片，或收入全文，或以之考辨異文。除一般輯佚學者使用的材料外，嚴可均還利用佛家典籍語錄，輯出江淹〈無為論〉等文，這是一般輯佚學者容易忽略之部分。同一文不同版本之煩簡闕雅俗等，均畢登無所去取。更取引見之文，以校訛補缺。至若引見之文過於零碎，義不連貫，則為散條，附於當篇之末。凡此皆可以看出嚴可均《全上古三代秦漢三國六朝文》一書力求完整，片語單辭，未敢輕棄。且《全上古三代秦漢三國六朝文》是一部大型的文章總集，跨越年代之長，字數之多，涉及面之廣，是同類總集中罕見的。

#### 2. 注明出處，方便檢索

嚴可均《全上古三代秦漢三國六朝文》一書於文章末尾詳細注明其出處，或再見，或數十見，均注明清楚。嚴可均的本意原為方便覆檢，對後代使用者而言，則可收索引之效。

#### 3. 作者小傳，知人論世

嚴可均為作者立小傳，是《全上古三代秦漢三國六朝文》特出之處。小傳雖然簡略，然包含里系察舉，遷除封拜、贈諡著述等，對作者生平必得有一番考證。對於不見於史傳的作家，嚴可均亦盡力考索，再不得已附於朝代之末，或時代不詳，別為先唐文一卷。這表示嚴可均不僅重視文章本身，也注意到作者生平對文章有莫大的影響。

筆者以為替作者立小傳，對嚴可均而言，最主要的功用應是排列作者、文章之次第。依嚴可均《全上古三代秦漢三國六朝文》之體例，作者同一朝代按始仕時間排先後，同一作者的同一類文章按年月日排先後，子弟孫曾聯屬其下，這些都需要對作者里系察舉，遷除封拜加以考證，方能安排出恰當的次第。然對後代使用者而言，此作者小傳簡明扼要的表現作家生平，可收知人論世之效。

#### 4. 採金石文物以補書面資料之不足

嚴氏精於金石之學，曾與孫星衍共同校集周秦至唐宋碑文而成《平津館金石彙編》，對近二百五十種碑刻拓片一一考釋。金石學始於北宋，至清乾嘉而大興，但只是籍錄傳佈，鮮有以此研究典

籍和歷史者。嚴可均注意利用這些成果來輯佚，並詳加校勘。《全秦文》李斯〈議刻金石〉出自《史記·秦始皇本紀》，嚴氏案：「《史記》以此〈議〉連屬〈瑯琊刻石頌〉之下，今〈頌〉碑見存，『五夫夫楊樛』後，便刻二世詔書，驗知此〈議〉當有別石，不得與〈頌〉同碑，故分錄之。」可訂《史記》之誤。又李斯〈泰山刻石〉一文，嚴氏據科嶠《泰山傳譜》、《絳帖》本和李處巽摹本與《史記·秦史皇本紀》對勘，發現多處異文：「臨立」作「臨位」、「躬聽」作「躬聖」等等。《全上古三代秦漢三國六朝文》引用金石碑拓二百二十二種，使輯佚工作更加縝密。<sup>17</sup>

## 5. 後代編修前代文集之重要參考資料

嚴可均《全上古三代秦漢三國六朝文》是一部大型的文章總集，跨越年代之長，涉及面之廣，是同類總集中罕見的，因此後世編修前代文集時，《全上古三代秦漢三國六朝文》是非常重要的參考資料。趙逵夫〈論嚴可均《全上古三代文》之失與《全先秦文》的編集體例〉一文就指出《全先秦文》以嚴可均《全上古三代秦漢三國六朝文》為重要參考資料。

## 6. 開清代私家輯佚集部書籍之風

嚴可均在《全上古三代秦漢三國六朝文·總敘》中明言纂錄是書之動機，乃因嘉慶間開館輯全唐文，而自己不在受邀之列，心有不甘，因而獨自另編一部文學總集，時代更長，蒐羅更廣，以與《全唐文》一書別苗頭。從清代輯佚史來看，約可分為官家館輯和私家輯佚兩種，而私家輯佚在嚴可均以前，著重於經史子三部之輯佚，從嚴可均才開始有私家輯佚集部之書籍。故可謂嚴可均《全上古三代秦漢三國六朝文》一書，開清代私家輯佚集部書籍之風。

### (五)《全上古三代秦漢三國六朝文》之缺失

編纂《全上古三代秦漢三國六朝文》以完成唐以前文章總集為目標，範圍博大，自然難以盡善盡美。進代學者不斷的對這部總集進行校讎補遺的工作，對文獻的考據更加完善，也發現了此書的一些瑕疵：

#### 1. 採錄標準

嚴可均《全上古三代秦漢三國六朝文·凡例》指出：「其文分類編次，曰賦、曰騷、曰制……」，可見嚴可均《全上古三代秦漢三國六朝文》採錄範圍包含騷，然《全上古三代秦漢三國六朝文·凡例》又謂：「屈騷見存不錄，錄宋玉、賈誼以下擬騷。」可是「宋玉、賈誼以下擬騷」，與屈騷俱見於王逸《楚辭章句》一書，沒有理由去彼取此，差別對待。

#### 2. 材料出處

嚴可均《全上古三代秦漢三國六朝文》一書為一人獨力完成，且嚴可均求全責備，故長於蒐羅，而短於校讎，其中不免有材料出處失漏之處。約可分為以下三類錯誤：其一、僅舉書名而未記卷次，如陸機〈詣吳王表〉，見於《北堂書鈔·卷六十九》，嚴可均未記卷次；其次、書名卷次並闕，如杜預〈奏履籍田〉，見於《北堂書鈔·卷五十五》，出處並闕；最後是所記出處之外，尚有其他出處者，如謝朓〈遊後園賦〉，嚴可均注：「本集，又略見《藝文類聚·六十五》」。還見於《古文苑·七卷》。

#### 3. 時代作者

嚴可均《全上古三代秦漢三國六朝文》有不少作品的時代和作者有問題，如歸在炎帝名下之〈神農之教〉等篇，實戰國時期農家之言。作者又有誤甲為乙者，如《全後漢文·卷九》列名和熹鄧后〈恭陵次序詔〉與〈寬罰詔〉，應歸入順烈梁后名下。北京中華書局印嚴可均《全上古三代秦漢三

<sup>17</sup> 本段節縮自陳延嘉、王同策、左振坤〈嚴可均的貢獻與我們的工作〉，《長春師院學報（社會科學版）》1994年第3期（長春：長春師範學院），頁31。

國六朝文》一書開頭之出版說明，亦指出嚴可均把罕用辭彙誤讀為人名，如《全陳文·卷十七》採錄所謂楊輦著〈奏流拘那羅陀〉一文，乃因誤把「楊輦」《續高僧傳》中「會楊輦碩望，恐奪時榮」之「楊輦」（指建業）誤為人名；《全周文·卷二十二》載釋宗猷著〈遺道瓊法師書〉，亦誤將《續高僧傳》中「宗猷顧命，眾咸揖謝於莊」之「宗猷」（推舉的意思）誤成人名，以致於無法考證作者生平，實嚴可均誤讀材料之結果。

#### 4.重覆兩出

依據《全上古三代秦漢三國六朝文·凡例》，同一篇文章不應兩收，而應在末尾注明各出處，然嚴可均校訂不嚴，仍有部分篇章重複兩出。如《全梁文·卷七十三》釋惠皎〈高僧傳序〉與〈高僧傳序錄〉，實同一文，而嚴可均失察兩收。

#### 5.擷摭漏收

嚴可均《全上古三代秦漢三國六朝文》雖蒐羅賅廣，然仍不免有擷摭漏收之遺珠，如謝靈運〈廬山慧遠法師碑〉，見於《佛祖統記·卷二十六》，依據嚴可均《全上古三代秦漢三國六朝文·凡例》，應在收錄之列。其他漏收之文，詳見劉盼遂〈三家補嚴氏《全上古三代秦漢三國南北朝文》輯目〉一文。

#### 6.錯訛文字

嚴可均《全上古三代秦漢三國六朝文》卷帙浩繁，文字錯訛，在所難免。如《後漢文·卷四十二》，應瑒〈奕勢〉「寇動北壘，備在南尾」二句下注云：「二語從《御覽》補」，然其後文又有「寇動北壘，備在南麾」二句，由此可知從《太平御覽》所補兩句是多餘的，且更有錯字。又如《全晉文·卷八十七》束皙〈餅賦〉：「攘衣振掌」一句，《初學記·卷二十六》作：「攘衣振裳」，衣裳對舉，《初學記》文字較為合理，應是。

大體而言，嚴可均以一人之力完成《全上古三代秦漢三國六朝文》如此大部頭的書，在鑑別材料、校讎補缺上，難免有所疏漏訛誤，故雖有小疵，實無損《全上古三代秦漢三國六朝文》一書之價值。

## 四、嚴可均在經史子部的輯佚著述

嚴可均僅憑一套《全上古三代秦漢三國六朝文》就在清代輯佚史的集部中佔有不可忽視的地位；而在集部輯佚書中，除了這套鉅製文集外，嚴可均並未有其他獨立的輯佚本。他在完成《全上古三代秦漢三國六朝文》之後，把輯佚精力放到了經、史、子三部，成就亦頗有可觀。根據《四錄堂類集》（嚴可均著作全集），嚴可均尚有輯佚著作如下：<sup>18</sup>

<sup>18</sup> 以下表格依陳韻珊：〈嚴可均的著述考略（上）〉，《大陸雜誌》91卷第3期（臺北：大陸雜誌社，1995年9月），頁37-44；陳韻珊：〈嚴可均的著述考略（下）〉，《大陸雜誌》91卷第4期（臺北：大陸雜誌社，1995年10月），頁10-20之資料整理。

經部

書名	卷數	合輯者	版本	備註
《京氏易》	八卷	王保訓輯，嚴可均校補。	光緒中，德化李盛鐸刻入木犀軒叢書。	《漢魏叢書》輯有《京氏易傳》三卷，王保訓於三卷外，復採輯得遺文四萬許言，病卒。嚴可均為之正訛補闕，繕寫完稿，此書實嚴可均之力為多。
《韓詩》（附魯詩、齊詩、漢人詩說）	二十一卷		《叢書舉要》謂此書未刊，遺稿不存。	
《三禮圖》	三卷	孫星與嚴可均同輯	已佚，內容今不詳。	據《隋志》載有鄭玄及後漢侍中阮諶等撰《三禮圖》九卷，北宋聶重義有《三禮圖集注》二十卷。
《諡法》	三卷	孫星與嚴可均同輯	《孫氏祠堂藏書目》載有此目，今不詳。	《隋志》《大戴禮》梁有《諡法》三卷。
《鄭氏注孝經》	一卷		當於道光十四年梓行。	《鐵橋漫稿》卷五有〈孝經鄭氏注〉
郭璞《爾雅圖贊》			未有單刻本，已收入《全晉文》。葉德輝於光緒十五年於嚴氏坊肆鈔得嚴氏四錄堂稿本，其嚴氏按語與《全晉文》所收者有詳略之異，援引諸書亦多不合，蓋因嚴氏續有訂補，葉氏所得之鈔本較全。	《鐵橋漫稿》卷五有〈爾雅圖贊敘〉。
《爾雅一切注音》	十卷		此書已刻入德化李盛鐸木犀軒叢書。手稿十卷六冊存吳興周越然處，今存上海圖書館，首頁有嚴可均印（朱文）與鐵橋（白文）兩方印。	

史部

書名	卷數	合輯者	版本	備註
嵇康《聖賢高士傳》	一卷		收入《全三國文》	
周處《風土記》	一卷		今佚。	《全晉文》收周處文一條，小傳云：史傳載周處有《風土記》八卷，嚴氏云此所輯一卷本由二百州餘事省併復重而來，古地說自《山海經》、《水經》外，此為最舊。《鐵橋漫稿》卷五有〈風土記敘〉。
郭璞《山海經圖贊》	二卷		光緒十五年葉德輝氏從京師坊肆鈔得，疑為嚴氏未定之鈔本。《全晉文》收有	《鐵橋漫稿》卷五有〈山海經圖贊敘〉。

			郭璞〈山海經圖贊〉二卷。	
沈充《吳興山墟名》	一卷		已佚。	繆荃孫有補輯本；據繆荃孫考證，此書作者為晉吳興太守張元之。《鐵橋漫稿》卷五有〈吳興山墟名〉敘。
山謙之《吳興記》	一卷		此書已佚。	據繆荃孫校輯《吳興記》敘言，嚴可均《四錄堂類集》輯有四十四事。《鐵橋漫稿》卷五有〈吳興記敘〉。
沈懷遠《南越志》	二卷		《全宋文》中僅收《南越志》二事，二卷本輯當在《全宋文》輯成之後續輯之作。	史志記載該書原有八卷。《鐵橋漫稿》卷五有〈南越志敘〉。
范成大《桂海虞衡志佚文》	一卷		不詳。	此書曾以單行本問世，後收入《石湖大全》但元代已陸續散佚，明代即少有人知其全本，清儒多從《永樂大典》等書中輯佚。乾隆時有鮑庭博知不足齋刻本，另有二種清抄本，其一有黃丕烈跋者，乃據《古今說海》而抄，其一為有周星詒校語之本。嚴可均沒後，其書輾轉傳入周星詒之手甚多，周氏藏本或與嚴可均輯本有關。

子部

書名	卷數	合輯者	版本	備註
《王孫子》	一卷		不詳。	《鐵橋漫稿》卷五有〈王孫子敘〉云收錄五事。王仁俊《玉函山房輯佚書續編》只收《王孫子》一條。
《陸賈新語》	二卷		手稿今藏華東師範大學，題為《嚴鐵橋鈔子書六種》，本書為第六種，卷首有烏程王祖誼藏書印，並「嚴可均之印」、「鐵橋」印二只。	《鐵橋漫稿》卷五有〈新語敘〉。
《桓譚新論》	三卷		已收入《全後漢文》中。	《鐵橋漫稿》卷五有〈桓子新論敘〉。
《魏文帝典論》	一卷		已收入《全三國文》中。嚴氏手稿今藏上海圖書館。	《鐵橋漫稿》卷六有〈典論敘〉。
杜恕《體論》	一卷		已收入《全三國文》中。又輯本後歸嚴氏同邑後人張鈞衡，收入《適園叢書》五集，冊八十。手稿今藏上海圖書館。	《鐵橋漫稿》卷六有〈杜氏體論敘〉、〈杜氏篤論敘〉。
陸景《典語》	一卷		已收入《全三國文》中。又輯本後歸嚴氏同邑後人張鈞衡，收入《適園叢書》	《鐵橋漫稿》卷六有〈典語敘〉。

			五集，冊八十。手稿今藏上海圖書館。	
袁準《正論》	一卷		已收入《全晉文》中。	《鐵橋漫稿》卷六有〈袁子正論、正書敘〉。
袁準《正書》	一卷		已收入《全晉文》中。	《鐵橋漫稿》卷六有〈袁子正論、正書敘〉。
《鬻子》	一卷		已收入《全上古三代文》中。	《鐵橋漫稿》卷五有〈鬻子敘〉。
鍾會等注《老子》	一卷		不詳。	
《抱朴子》內篇佚文	一卷	繼昌與嚴可均同輯。	已刻有《平津館叢書》本。已收入《全晉文》中。	
《符子》	一卷		已收入《全晉文》中。	《鐵橋漫稿》有〈符子敘〉。
《蘇子》	一卷		已收入《全晉文》中。	《鐵橋漫稿》有〈蘇子敘〉。
《申子》	一卷		《全上古三代文》收入此書十事。	《鐵橋漫稿》卷五有〈申子敘〉。
崔寔《正論》	二卷		已收入《全後漢文》中。	《鐵橋漫稿》卷五有〈崔寔政論敘〉。
桓範《世要論》	一卷		已收入《全三國文》中。又輯本後歸嚴氏同邑後人張鈞衡，收入《適園叢書》五集，冊八十。手稿今藏上海圖書館。	《鐵橋漫稿》卷六有〈桓氏世要論敘〉。
《闕子》	一卷		今佚。	《鐵橋漫稿》卷五有〈闕子敘〉。
仲長統《昌言》	二卷		已收入《全後漢文》中。嚴可均手稿今存上海圖書館。	《鐵橋漫稿》卷五有〈昌言敘〉。
蔣濟《萬機論》	一卷		已收入《全三國文》中。嚴氏同邑後人張鈞衡收入《適園叢書》五集，冊八十。嚴可均手稿今藏上海圖書館。	
《傅子》	四卷		已收入《全晉文》中。	《鐵橋漫稿》卷六有〈傅子敘〉。
《抱朴子》外篇佚文	一卷	繼昌與嚴可均同輯。	已刻有《平津館叢書》本。已收入《全晉文》中。	
崔寔《四民月令》			已收入《全後漢文》中。又有光緒壬寅大關唐氏刻本。	《鐵橋漫稿》卷五有〈崔寔四民月令敘〉。
《黃帝占》	三卷		不詳。	《全上古三代文》內止輯一條，《鐵橋漫稿》卷五有〈皇帝占敘〉。
歐陽棐《輯古目錄》	十卷	嚴可均輯，後有繆荃孫補輯本。	繆荃孫補輯歐陽棐《輯古目錄》十卷刻入雲自在刊叢書。	《鐵橋漫稿》中有序。

另外，據《古籍知識手冊》<sup>19</sup>，嚴可均還輯有《大悲咒石刻考異》一卷，此書不見於《四錄堂類集》中。

在經史子部的輯佚之作中，有些卷帙極少，但資料非常難得，斷簡殘編，搜羅不易，彌足珍貴。嚴氏著作繁多，而出身寒素，無力自刊，有些贈人刊刻而署他人之名，有些為後人所刊刻，有些則從未刊或在身後散佚，下落不詳，是學術史上的憾事。

## 五、結語

清代不但建立輯佚學為一門專門的學術，而且成為一時風氣，完成好幾部鉅製。嚴可均以個人之立編纂《全上古三代秦漢三國六朝文》，卷秩之大、時代之廣、體例嚴整都不下於集眾學者之力的館輯作品，在集部輯佚和私人輯佚中都起了典範的作用，尤其首先將金石文物方面的知識運用到輯佚上，彌補書面資料的不足。

《全上古三代秦漢三國六朝文》的完成固然令人嘆為觀止，但最初影響只限於鄉里和少數與嚴可均交往較密的學者，真正使它引起巨大回響的是王毓藻集合二十八位學者修訂與刊刻。輯佚既以復原亡佚的古書為目的，復原後更需進一步流傳研究，才能展現復原工作的價值；嚴可均有許多輯佚作品在編纂完成之後又復亡佚，實在可惜。此後輯佚人才輩出，各具特色，清代學者對於材料的重視與忠實為將來的研究者墊定了堅強的基礎。

---

<sup>19</sup>高振鐸：《古籍知識手冊》（臺北：萬卷樓圖書股份有限公司，2004年9月初版三刷）頁279-280。「嚴可均所輯佚書，除《全上古三代秦漢三國六朝文》外，尚有《抱朴子內篇輯佚文》1卷，《抱朴子外篇輯佚文》1卷；《韓詩》21卷，附《魯詩齊詩漢人詩集》；《爾雅一切注音》10卷；《孝經鄭注》1卷；《歐陽棐集古目錄》10卷；《風俗通義佚文》6卷；《傅子》4卷；《桓譚新論》3卷；《皇帝占》3卷；《郭璞山海經圖贊》2卷；《沈懷遠南越志》2卷；《陸賈新語》2卷；《崔寔正論》2卷；《仲長統昌言》2卷；《應劭漢官儀》2卷；《郭璞爾雅圖贊》；《嵇康聖賢高士傳》；《周處風土記》；《沈充吳興山墟名》；《山謙之吳興記》；《范成大桂海虞衡志佚文》；《六韜佚文附太公兵法》；《太公金匱佚文：附陰符陰謀陰密》；《魯連子》；《歸藏》；《汲冢瑣語》；《劉向新序佚文》；《劉向說苑佚文》；《蜀王本紀》；《六藝論》；《王孫子》；《魏文帝典論》；《杜恕體論》；《篤論》；《陸景典語》；《袁准正論》；《正書》；《鬻子》；《鍾會等注老子》；《符子》；《蘇子》；《桓範世要論》；《蔣濟萬機論》；《崔寔四民月令》；《大悲咒石刻考異》（均為一卷）等48種，104卷。」與《四錄堂類集》目錄略有出入。





## 陰陽越界——論《三言》人鬼戀故事之意涵

劉順文\*

### 摘要

本文以《三言》的五篇人鬼戀故事為討論中心，首先提出「萬物有靈」、「靈魂不死」，和「心理時間」建構意義世界的觀念，為人鬼戀故事的思想源流之一，進而探究此故事類型的傳承與發展。女性作為文本內的行動決策主體與文本外的意義形構主體，其形象投射出男性內心追尋的理想，以及商業社會重利輕義的傾向。筆者歸納越界主體的特殊性有四：一、在空間和個性上均表現積極主動，二、呈現向陽與向上的單向移動性，三、內外兼備，為男性欲望的想像折射，四、鬼的形貌及其他特質與生前如一。陰陽越界的歷程，是人們寄託理想的心理反映，雖然不能維持長久，但是「非常」的事件撼動了既有的秩序，提供我們一個「以死觀生」的角度，對照馮夢龍「情為理維」的主張，重新審視婚姻制度與兩性關係，衡量愛情在有形生命中的地位。

關鍵字 人鬼戀 越界 三言 女性形象 以死觀生

### 緒論

問世間情為何物？千百年來，愛情一直是人生的重要課題，反映在文學作品上，愛情故事儘管千變萬化，也同樣吸引著、感動著千千萬萬的人。一篇優秀的愛情故事，不僅傳達男女關係從開始到結束的故事內容，更重要的是它能體現出作家的生命觀和世界觀。而人鬼戀故事所表現的是一種非常態的、脫序的愛情故事，其源流可上溯至六朝志怪。<sup>1</sup>作者以人與人之間獨有的愛情為基底素材，設計鬼的角色與人相戀，其中必然有異於其他愛情故事的特殊型態與藝術結構，和作家特殊的創作情結，值得我們深入探究。<sup>2</sup>本文即以明代小說創作之代表——《三言》為討論中心<sup>3</sup>，首先為人鬼相戀情節得以融入小說找尋傳統思想源流；繼而分析故事主人公，尤其是女鬼，在形象塑造上所表現的共同特徵及其隱含意義？最後進一步詮釋越界歷程對現實價值觀所產生的積極作用。

關於人鬼戀故事的相關探討，常可見於「異類婚戀」的論述中。<sup>4</sup>由於前人並未明確定義人鬼戀一詞，因此筆者於本文中將男女主人公曾在一方為鬼、一方為人的身分下，因情感上的悅慕吸引

---

\* 國立政治大學碩士班研究生

<sup>1</sup> 顏慧琪即以此論題撰寫碩士論文，並出版專書《六朝志怪小說異類姻緣故事研究》（臺北：文津出版社，1994年）。

<sup>2</sup> 王溢嘉認為「特殊的感官知覺經驗、古老的思維模式、意識與潛意識的心理內涵、中國文化的特質等，是構成『魂魄傳奇』的基本材料。」王溢嘉：《不安的靈魂》（臺北：野鵝出版社，1994），頁27。

<sup>3</sup> 《三言》即《喻世明言》（又稱《古今小說》）、《警世通言》、《醒世恆言》的合稱，為馮夢龍所編著。本文乃依據馮夢龍著、曹光甫標校，臺北市建宏出版社於1995年出版之套書。

<sup>4</sup> 異類是異於人的物類，包括神、仙、鬼、妖四種。「『異類』的概念是由『他界』而起的。『他界』指的是相對於『此界』的『彼界』，亦相對於人類所處的『現實界』。」見顏慧琪：《六朝志怪小說異類姻緣故事研究》（臺北：文津出版社，1994），頁17。以「異類」為論題者，尚有林岱瑩：《唐代異類婚戀小說之研究》（台中：國立中興大學中國文學系碩士論文，1999年）、廖玉蕙：〈唐人志怪小說中異類婚姻的幾點觀

而鋪陳故事情節者，定為人鬼戀故事，而參雜魅惑、報恩、復仇、附身等愛戀之外的因素者，則排除在外。據此，《三言》關於人鬼情愛糾葛的故事中，〈崔待詔生死冤家〉（警 8）秀秀追隨崔寧過著平凡踏實的夫妻生活，〈一窟鬼癩道人除怪〉（警 14）李樂娘和吳洪新婚期間鶼鶼情深，〈金明池吳清逢愛愛〉（警 30）兩人日日幽會、如膠似漆，〈鬧樊樓多情周勝仙〉（醒 14）勝仙一心一意只為二郎付出，〈小夫人金錢贈年少〉（警 16）小夫人雖是一廂情願，但亦出自真誠的感情，故以上五篇為本文所討論的人鬼戀故事。而〈楊思溫燕山逢故人〉（古 24），鄭意娘死後鬼魂無意與人世間有任何瓜葛，由題名可略見一二<sup>5</sup>，惟最後一次越界的目的稍與感情有關，卻只是為了懲罰韓思厚違背誓言，沒有「愛戀」的成分；〈蔣淑真刎頸鴛鴦會〉（警 38）的阿巧和李二郎向蔣淑真索命，屬於復仇故事；〈王嬌鸞百年長恨〉（警 34）的人話部分，廿二娘連續三夜自薦枕蓆，看似兩人歡情無限，其目的卻在藉張乙之力向負心漢楊川報復，兩人之間並無任何一方投注真情；以上三篇警世意味濃厚。〈杜十娘怒沉百寶箱〉（警 32）和〈錢舍人題詩燕子樓〉（警 10），杜十娘和關盼盼入人的夢境是為了謝恩，未產生愛戀，故這些篇章本文不予討論。

## 一、中國傳統生死觀與人鬼戀小說類型

死亡是人類理性與感性無法逾越的界線，即便現代科學對死亡以及死後的世界，也難以得出令人信服的結論，因此自古以來各民族對於死亡的問題有不同的詮釋，形成神秘而獨特的死亡觀。中國傳統觀念，把萬物皆視為氣的聚散，表現在人的生命，則是氣之中精粹部分的變化<sup>6</sup>，人死之後魂魄會脫離身體變成鬼或神，而有靈魂不死之說。另外，人類體悟到生命的有限性，對死亡懷有恐懼，因此在客觀的「物理時間」之外，發現了主觀的、能夠永恆的「心理時間」，並以此建構出得以超越有限的意義世界。<sup>7</sup>意義世界的生成能撫慰人心，使得所思念的人在有形生命消逝之後，仍能以近似生前的形貌，在另一個世界擁有感知與生活的能力，甚至可以復活、現身等方式回到人世間與人接觸溝通。「萬物有靈」的泛靈信仰，和意義世界的生成，成為人鬼戀故事的思想淵源。

人死為鬼，由人變鬼是單向歷程，沒有人能具體描繪陰界的樣貌。鬼與鬼的世界屬於意義世界的生成物，是現實世界各類現象或幻象所拼湊而成的載體，因此關於鬼的描述會隨時代變遷而有所轉變。更進一步說，不同時代創作的人鬼戀故事，即呈現著不同樣貌。參照顏慧琪的研究，六朝志怪中的人鬼戀故事基本型態可分為兩種：一種是鬼通過現形或托夢方式與人類相識進而相戀，另一種是情人或夫妻之一方辭世，返回人間再續前緣。前者依相遇的地點又可分為（一）冢墓幻遇型、（二）鬼入入室型、（三）托夢償願型，後者則分為（一）返家遂願型、（二）重出墳墓型、（三）托夢關懷型。男女主角相處的時間大多極為短暫，片刻至數日不等，偶有留下贈物，如金枕、指環、紫手巾、絹、錢等<sup>8</sup>。若有子嗣，其子嗣則因門閥制度庇蔭而興，官或至郡守、郎中。其中不乏復生、承認人鬼婚姻，甚至穿越時空等情節。<sup>9</sup>唐傳奇是以文人才士為創作主體的「進士文學」，文人在幻設的國度中，滿足了現實世界對「仕」與「婚」的需求。<sup>10</sup>男主角多是獨行或獨居的青年士子，

察》，《中正嶺學術研究集刊》（1997年12月）、林麗美：〈越界現身的異類——「三言二拍」中女性神仙鬼怪角色探究〉，《南台科技大學學報》（2000年11月）、簡齊儒：〈中日「異類妻」故事之詮釋——女性自主與從屬的拉扯〉，《東華中國文學研究》（2002年6月）等。

<sup>5</sup> 楊思溫為鄭意娘之小叔，不是人鬼戀情的主角，「逢」字點出「巧遇」的故事緣起。

<sup>6</sup> 鄭曉江：《善死與善終——中國人的死亡觀》（昆明：雲南人民出版社，1999），頁77。

<sup>7</sup> 鄭曉江：《善死與善終——中國人的死亡觀》，頁5。

<sup>8</sup> 顏慧琪：《六朝志怪小說異類姻緣故事研究》，頁86-103。

<sup>9</sup> 復生情節如〈王道平〉、〈河間郡男女〉；承認婚姻者如〈談生〉、〈辛道度〉；穿越時空者如〈劉導〉回到過去與春秋時期之女子相愛。參考鍾林斌：〈論魏晉六朝志怪中的人鬼之戀小說〉，《社會科學輯刊》第3期（1997年），頁141-148。

<sup>10</sup> 廖玉蕙：〈從生眷屬到死冤家——談宋話本中的人鬼婚戀故事〉，《聯合文學》第16卷第10期（2000年8月），頁49-52。

身心處於某種「欠缺」的狀態。基本型態同樣有原本陌生的人鬼悅戀和生前相識的情緣再續兩種：人鬼悅戀中有婚姻關係者，透過「冥婚傳說」、「幽明通婚」、「復生姻緣」等方式；情緣再續的故事類型則有「亡妻慰解相思」、「亡夫料理生計」和「苦情摯戀」三種情節。<sup>11</sup>

《三言》的人鬼戀故事皆本自宋元話本，題名有異，而內容無大幅更動：〈崔待詔生死冤家〉據宋元話本之《碾玉觀音》、〈一窟鬼癩道人除怪〉據《西山一窟鬼》、〈小夫人金錢贈年少〉據《志誠張主管》（或云《張主管志誠脫奇禍》）、〈鬧樊樓多情周勝仙〉取自同名之宋元話本，〈金明池吳清逢愛愛〉則據《夷監甲志·吳小員外》而來。<sup>12</sup>其中除了〈一窟鬼癩道人除怪〉（警 14）較為特殊，屬於生前不相識的「陌路因緣」<sup>13</sup>，且有下財納禮的明確婚姻形式之外，其他四則均屬於「情緣再續」的類型，並脫離婚姻、家庭生計、子女的觀念，著重女子以自助方式追求愛情的專注與執著。

而使得故事主人公衝破生死、回到陽間的越界動力不單只有愛情因素而已，我們可以在彌補情愛缺憾之外，找到其中隱約埋藏著一條「冤」或「怨」的主軸<sup>14</sup>：〈崔待詔生死冤家〉（警 8）的璩秀秀被父親送給郡王當養娘，又被郭排軍出賣，抓回郡王府活活打死，有著遭受背叛和禮法壓制的怨；〈小夫人金錢贈年少〉（警 16）的小夫人先後經歷兩次不幸福的婚姻，在王招宣府只是一句話不得人心便失寵，後來又遭媒人欺騙，嫁給年過六旬的老頭子，小夫人隱藏著自憐遇人不淑和感情生活不如意的怨；〈金明池吳清逢愛愛〉（警 30）的盧愛愛正是二八年華，還沒品嚐過人間的多采多姿，卻因看店時和三個子弟喝了杯酒，遭父母責罵便絕食而亡，她是對人世留戀和對愛情好奇而未完滿的怨；〈鬧樊樓多情周勝仙〉（醒 14）勝仙的遭遇更是曲折離奇，先因父親橫阻而氣悶誤葬，又遭盜墓的朱真強姦、欺騙和軟禁，好不容易突破重重障礙來到樊樓，竟被朝思暮想的二郎打死，勝仙有著對父親不諒解的怨，和被情人誤認成鬼而打死的冤。由此可知，以人物的角度觀察人鬼相遇的動力因，不僅為了彌補生前得不到的愛情，還加上對生命消逝的否定、對缺憾的執著、對生前坎坷不幸的遭遇懷抱冤情而心有不甘，累積強烈的精神慾望而導致的「冤而不瞑」。

《三言》人鬼戀故事之中，人與鬼的相遇方式仍以現身和夢境為主，不以附身作為越界方式。<sup>15</sup>直接現身者，亟求的是長久且安穩的夫妻生活，她們的生活起居與一般人無異，被人發現身分後仍辯稱自己不是鬼，希望繼續維持原有的生活模式。透過夢境者，她們的目標與目的十分明確，只出現在特定對象的夢中，留下未來的暗示或解釋自身想法和特殊遭遇，完成遺願便消失，越界的時間短暫，有明確的期限。鬼魂直接現身者，皆出現於現實空間人類活動的區域，出現時間和地點無相似性或規律可循，不論晝夜、市集或郊外、公開或隱蔽之處，都有現身的可能。

以人鬼戀為底本的小說傳統從六朝志怪，經過唐傳奇、宋元話本到明清小說，類型上有承繼也有突破的地方。宗教思想上，一直延續濃厚的道教色彩，現形、復生都與長生不老的強烈欲望有關，

<sup>11</sup> 鄧鳳美：《唐代人鬼戀故事研究》（台中：私立東海大學中國文學系碩士論文，1997），頁 203。

<sup>12</sup> 馮夢龍在為故事重新題名的時候，亦把人物的褒貶隱含在內，因此五篇仍各有獨立的主旨，宜分別視之。例如〈小夫人金錢贈年少〉，用「贈」而不用「迷」，避開原有「奇禍」二字，是同情小夫人的處境，並理解其對欣賞的異性表示好感的行為，又將「張主管」易為「年少」，釐清張勝實為孝順、忠厚、安分守己的好青年，而非稱職的主管，消解主僕分際之「應然」成見；又如〈崔待詔生死冤家〉重點在「冤」，故事的悲劇根源於四個主角：「咸安王捺不下烈火性，郭排軍禁不住閒嗑牙，璩秀秀捨不得生眷屬，崔待詔撇不脫鬼冤家」，更勝原題〈碾玉觀音〉。

<sup>13</sup> 林岱瑩在《唐代異類婚戀小說之研究》第四章第三節，將「人鬼婚戀」依人、鬼相識與否分作「陌路因緣」和「情緣再續」兩項。

<sup>14</sup> 金明求指出：「《三言》作品中，『死而求愛』此一重要觀點都是建構在『冤』的意向內涵上。從頭到尾，『冤』的因素都在負面上隱藏起來，用自己獨特的方式解決『冤』的苦惱。『冤』的心情直接、間接發出而成就實現愛情的心理意志。」見《〈三言〉的死亡故事探討》（臺北：政治大學中國文學系碩士論文，1998），頁 71。

<sup>15</sup> 對照《三言》其他故事可發現，附身方式通常是鬼魂為了向負心人報仇，欲借被附身者之力懲罰背叛者時所用。雙方為一人一鬼的身分時，已由愛轉恨，戀情不復存在，如〈楊思溫燕山逢故人〉。

《三言》之中，〈金〉出現道士、丹藥、太元夫人、因太陰煉形之術得以原形不損遊行世上等；〈一〉亦由道士收服鬼魂，以宿命觀解釋吳洪今生為何「罰為貧儒，備嘗鬼趣」，後捨俗出家之結局；〈開〉中周勝仙因「得陽和之氣而復活」，亦展現了道家之氣體宇宙論和陰陽交和觀。故事層次維持常一異一常的三疊結構，最終皆以分離作結。相對地，在人物方面，過去的人鬼戀故事偶有出現男鬼，若女方為鬼時，男方大多知其身分並有助其復活的情節。而《三言》皆以女方為鬼，且相戀之時，男方不知女鬼身分，迨獲知真相，總是驚懼害怕，戀情自然隨之告終，遑論助其復活。又，《三言》各篇均無產下子嗣，男主角的職業已擴及士人以外的商人或工匠。相遇的時空設計上，《三言》不交代女鬼如何現形或者出棺的情節，並且跳脫一般人對鬼的限制，出現地點不限於墳墓附近，或者空曠陰冷之處，允許她們在大白天、熱鬧的市區自由行動。採用第三人稱順序法，讀者隨著事件發生，與男主人公同時陷入驚訝和疑惑之中，敘事者才開始解釋來龍去脈，使人恍然大悟。

綜上所述，人鬼戀故事的源流與中國傳統思想密不可分。「萬物有靈」、「靈魂不死」的信仰，使人相信死後有鬼魂存在，這種信仰超越了人類生命的客觀有限性，從心理時間建構意義世界，故「相信鬼魂存在」不只是迷信，更能達到撫慰人心的作用。鬼魂既是意義世界的產物，人鬼戀故事亦是人類價值觀內化再加工重製而生的作品，因此隨著時代和作家生存視野的限制或擴張，人鬼戀故事從宗教思想、性別、職業、鬼魂想像和敘事手法等各角度剖析，《三言》均有所承繼和突破。

## 二、越界主體的特徵及其意涵

《三言》的人鬼戀故事，皆由鬼之一方主動越入人界，且鬼物均為女性，因此女鬼擁有越界經驗，在文本中主導著越界的原因、變動和感受。另一方面，鬼的形象由人類文化形塑而成，故事中的女鬼即是男性作家固有之意識形態所形塑出來的虛構主體。<sup>16</sup>文本內的行動決策主體與文本外的意義建構主體交相指涉<sup>17</sup>，將男性自我欲望、愛情、理想，以及商業社會重利輕義傾向，投射到女性身上，使得越界主體符號化，建構出五篇人鬼戀故事女鬼共有的特徵。<sup>18</sup>

### （一）積極主動

越界主體的主動性表現在空間行動和性格行為上。《三言》中的人鬼戀故事，都由女方主動從陰界越入陽界。為了製造奇幻的效果，陰陽越界跨越生死的部分被忽略，抽離靈媒、儀式等召喚鬼魂的民間習俗，也避開小說人物立心至誠感動天地的套語模式。相較於主動前來的女性，男性均處於被動接受的狀態。

隨著身體的空間越界，性格越界和禮法越界亦越趨明顯。社會規範下，女子生前只能間接地向男性表達愛慕，如周勝仙罵賣水人以自媒，小夫人託人在夜間送衣服和五十兩大銀。成鬼之後，世間禮法對她們已經不構成束縛，追求情愛更積極主動：有的要求同住，有的自薦枕蓆，顛覆傳統觀念中，女性「貞靜自持」的形象。作者模擬女性立場發聲，賦予女子鮮明的領導形象，勇於提出生活策略，取得擘畫己身未來的主動權。在「情」、「義」、「恩」、「報」所延伸的行為趨向上，女子表

<sup>16</sup> 意識形態是一種思想構架，人們通過意識形態去闡釋、感知和體驗「生活中的物質條件」，建構並塑造了我們對現實的意識。此觀點由阿爾都塞等人所主張，可參考羅鋼、劉象愚：《文化研究讀本》（北京：中國社會科學，2000），頁12。

<sup>17</sup> 所謂主體是指從事實踐活動和認識活動的人，即運用一定的物質手段或精神手段，有意識、有目的地改造和認識客觀世界的物質承擔者。參見金開誠主編：《文藝心理學術語詳解辭典》（北京：北京大學出版社，1992年），頁47。在英文中，subject一詞含有「主體」和「屈從體」兩種意思，故有另一種主體的定義不是獨立自持的，而是指文化或意識形態所建構出來的主體，主體可能是人也可能是某種主流價值觀，它承載著政治、歷史、文化等各種思想。

<sup>18</sup> 由於女主人公生前到死後的形貌以及發生的事件均有延續性，為了避免割裂文本之完整性，本節將生前與死後的作為一併討論，不限於鬼魂的觀察。

現判然分明，相對地，男主人公則處處顯露出貪心、猥瑣、懼怕、缺乏膽識的懦弱性格。以雙方「去性」的方式，消解父權文化中夫唱婦隨的意識形態，性別易位使得越界行動更加真實化、合理化。

貞潔觀念的「遺忘」是文本內部女性情慾自主的表現之一，也是作者的文化選擇。我們從女鬼身上看不出從一而終的貞潔觀念：周勝仙被朱真強姦，「每晚少不得伴那廝睡」，但她既無感嘆身子被玷汙，也沒有說過一句埋怨的話，或者將錯就錯做朱真的妻子<sup>19</sup>；李樂娘是產亡的鬼，理應回府上探望通判大人，卻正正式式說了一門親事再嫁。在上層建築強調貞潔觀念的明代，市井小說出現一批性觀念開放的女子，是否具有一定的啟示性。「忽略」的行為，比起有意識地大聲疾呼反禮教更為進步，積極反抗反而突顯禮教的存在，這是作者鬆動既有制度的巧妙方式。

## （二）單向移動

《三言》人鬼戀故事中隱含兩個層面的單向性。就動機來說，由於生前愛情未遂、冤而不暝的缺憾，女子回到陽間希望有所補償，達到目的即甘願離去。而男子既未產生前往陰間與情人廝守的意念，女鬼亦無帶領凡人越界一遊，故事全依人間的具體生活為背景，對於鬼界毫無敘述。這樣的陰陽越界呈現明顯的單向性——只有鬼入人界，人不入鬼界。

陰間往陽間的單向性，同時反映出「向上」的單向性。在傳統思維中，神仙的位階比人高，人又比鬼高，神的國度富麗堂皇，鬼的國度則陰森恐怖。因此仙界、人界與冥界作為指涉符碼<sup>20</sup>，為小說人物的越界想像，提供富有文化意涵的參考架構。人的自然心理嚮往美好安定，所以一般小說中，「入冥」往往帶有懲戒意味。而理想愛情的追尋，必須往高層越界，突顯其浪漫醉人的魔力。以〈李公子救蛇獲稱心〉（喻34）的李元為例，進龍宮娶龍女的情節，羨煞眾人，若改寫行動符碼向低層越界，到陰間做黑白無常的女婿，便製造出截然不同的閱讀效果。《三言》隱含神→人→鬼的位階思維，在突顯愛情的人鬼戀故事中，男主人公從未下降至陰間，只有女鬼從陰間向上來到陽間，此即向陽、向上兩個層面的單向性。

## （三）內外兼備

從人鬼戀故事的話語結構，標示出時人對男女背景的關注點迥異。男子出場不外乎姓氏、籍貫、年齡、家世、職業或身分，旁及少許人品與才識。而女子出場方式，總不離敘事者代問「生得如何」，自問自答的過程中，將美貌與色欲掛勾，包裝在詩化的文字之內。「新月籠眉，春桃拂臉」、「雲鬢輕籠蟬翼，蛾眉淡拂春山」、「意態幽花未艷，肌膚嫩玉生香」、「朱唇綴一顆櫻桃，皓齒排兩行碎玉」、「足步金蓮，腰肢一捻，嫩臉映桃紅，香肌暈玉白」，桃、玉、香、艷、春、拂、嫩等字串，不斷被重複排列組合，流動在眉、鬢、臉、唇、齒、腰、足之間，「女性的形貌被符碼化，來產生強烈的視覺及情色效果」<sup>21</sup>，字裡行間散發出的顏色、香氣、觸覺，挑逗男性的感官，同時預示後文將推展出情慾交歡的情節。

<sup>19</sup> 張振軍亦關注到周勝仙無貞潔觀的部分：「在周勝仙身上我們看不到『貞潔觀』的印痕，看不到『從一而終』的禮教繩索的束縛。她沒有既已失身，權且相隨的懦弱屈服，又沒有失身非人，痛不欲生的視貞潔如命。在她的人生哲學裡，貞潔的字眼並不存在，所有的只是對情郎的追求。」見其《傳統小說與中國文化》（桂林：廣西師範大學出版社，1996年），頁236。

<sup>20</sup> 指涉符碼是敘事學的專有名詞。羅蘭巴特概括出五種敘事符碼：即行動符碼（proairetic code）、義素符碼（semic code）、闡釋性符碼（hermeneutic code）、象徵符碼（symbolic code）、指涉性符碼（reference code）。這些符碼將文本所欲傳達的意義轉化為某種特定的訊息，訊息接受者亦根據同一套符碼轉換訊息為能夠接受和理解的意義，換言之，文本意義即由符碼網絡交織而成。指涉符碼，或稱文化符碼（culture code），即文本中關於某種知識系統的指涉，其中引用的大量訊息帶給讀者熟悉的觀點和多種文化知識的背景，包括宗教、心理、歷史、諺語、共同信仰等。見羅鋼著：《敘事學導論》（昆明：雲南人民出版社，1995），頁236-242。

<sup>21</sup> Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", 引自黃宗慧：〈看誰在看誰：從拉岡之觀視理論省

姿容成為女性最初被認識、被定位的指標。女主人公的價值除了從美貌標示之外，還添加了智慧、才藝、氣質和財富，顯得超凡脫俗。秀秀「金針刺繡群芳」，趁亂出計勸說崔寧私奔，被懲罰後又勇於追隨崔寧開碾玉舖，陷害郭排軍遭背花棒毒打，堪稱智勇雙全；小夫人有「一串一百單八顆西珠數珠，顆顆大如雞豆子，明光燦爛」，促使原本百般不願意收容她的張勝，態度丕變，以雄厚的財力保障自身地位；李樂娘有「一千貫錢房臥，帶一個從嫁；又好人材；卻有一床樂器都會；又寫得、算得；又是嗶嚨大官府第出身」，竟「只要嫁個讀書官人」，不但多才多藝，又清心寡慾。此外，專情重義，無怨無悔的犧牲奉獻，以周勝仙的形象最為代表。

貌美、聰慧、才高、情專、義重，女主人公理想形象的塑造，無疑是男性內心慾望的投射。在這種創作機制下產生的女性意象，成為象徵性的符號被消費和操弄，同時藉由文本的傳遞，重製社會性別意識形態。<sup>22</sup>

#### （四）生死如一

女鬼不僅容貌殊絕，才情兼具，死後竟無任何改變，連生活方式亦和生人雷同，單就璩秀秀和小夫人與人同居數月卻未被察覺，即是明證。一般人們把對死亡的恐懼投射到鬼的形象上，文學作品受此影響，所描述的鬼經常擁有飄忽不定的特質，或面容蒼白、吐長舌、沒有腳、沒有影子、沒有體溫、畏陽氣、不敢照見日光……等等。黃澤新曾將中國文化的鬼形象分為四種：仿真型——模樣舉止一如生前（包括死的一剎那所呈現的樣子）、變異型——以誇張或變形的樣態顯現、迷幻型——忽隱忽現難以捉摸、陰陽兩面型——有兩副面孔，例如一面美艷動人，一面猙獰恐怖。<sup>23</sup>但就《三言》人鬼戀故事來看，女鬼皆屬仿真型，與生前的一切經歷有著承接、延續的作用。形貌之外，鬼的秉性也是人性的延伸：包括智愚雅俗、喜怒哀樂、愛恨情仇各個面向，和盡孝守常的倫理規範。為了去除讀者的疑慮，作者還特別安排熱鬧的場景，以及諸多證明女子非鬼的特徵。其中一項以「衣裳有縫與否」作為判別人鬼的標準<sup>24</sup>，頗與今日不同，足見人對於鬼特質的想像，會隨著時代推移有所累加亦有所消滅。但不論用哪個標準來看，這些女鬼在形貌、舉止、記憶，或生活方式各方面，與生前並無二異。

在男性掌握書寫權力的時代，女性形象如何被建構、被符號化，繼而被物化、被消費，直接關係到作者、讀者共同參與的文本想像。女性在文本中，和鬼魂同樣被視為較低層之「他者」：鬼魂必須依附人類、女性必須依附男性才得以存在。雖然藉由符號式的感官書寫，女子由內到外被賦予了大量的理想元素，卻和懦弱平庸、缺乏主體性的男主人公並置；而陰陽越界的行動使女子能遂其心願，逾越「無媒不交」的禮教藩籬與情人短暫廝守，卻必須以犧牲生命做為代價。彷彿一場春夢般，用窺奇的視角，述說一段嚴肅而悲哀的愛情故事，在在顯示出男子的自我優越感。

### 三、陰陽越界歷程與現實價值觀的重組

透過以上分析，我們可以進一步思考《三言》人鬼戀故事陰陽越界的意義，探究文本背後隱含的意識形態。容格的集體無意識學說，提供我們一個觀察點。他認為：人類自原始時代以來長期積

視女性主義電影批評》，《中外文學》，第25卷4期（1996年9月），頁41。

<sup>22</sup> 鄭文惠：〈晚明《唐詩畫譜》女性意象版圖的文化展演〉，《政大中文學報》第2期，（2004年12月），頁75。

<sup>23</sup> 黃澤新：《中國的鬼文化》（臺北：博遠出版社，1993），頁13-17。

<sup>24</sup> 張勝聽員外說小夫人自吊身死，回家質問小夫人時，小夫人道：「卻不作怪，你看我身上有衣裳有縫，一聲高似一聲，你豈不理會得？他道我在你這裡，故意說這話教你不留我。」張勝立刻被說服，道：「你也說的是。」吳清初遇盧愛愛的鬼魂時，「罔知所措，道他是鬼，又衣裳有縫，地下有影；道是夢裡，自家捏著又疼。」

累的心理經驗，組成一種超個性的共同心理基礎，沉澱在每個人的潛意識深處。<sup>25</sup>人鬼戀故事的出現，亦可視為共同心理的反映：真實生活是殘缺不完美的，只有將理想寄託「他界」。因此越界者和被越界者，也在女/男、鬼/人、陰/陽、理想/平凡、情慾/禮教、主動/被動、和諧/衝突的象徵意涵中，反映出幻想與真實的二元對立。人鬼相戀，往往註定分離的結局，不能維持長久的交合關係，陰陽越界的期限性，在相當程度上反映出時人普遍接受的秩序觀，和以現實生活為依據的創作思維——幻想終究要回歸現實。幻想提供一個理型，讓我們對現世有所反省和引發追求希望的向上動力，但是不能逗留在美好的幻夢中迷失自我。「人鬼殊途」的刻板印象，使得逾越界線的鬼魂終須退回所屬的超現實領域。

陰陽越界的歷程，除了「在不如意的現實世界尋求寄託」的消極作用外，從積極的層面來看，人鬼戀故事亦提供一種「先行到死」，再「由死觀生」的思考模式，警醒人們從「死亡」體悟出既淺顯又深刻的道理：人多生存一天，便是多迫近死亡一天，死亡既是不可避免的，那麼立於死後的基點來反觀我們的人生，才能真正察覺自我生命缺少了什麼、應該追求什麼，進而更積極地把握人生、改善生活。<sup>26</sup>女鬼們形神一如生前地回到情人身邊，過尋常百姓生活，其實等同於「先行到死，由死觀生」，死後之作為即是此生應為而未為之事，靠個人的努力去完成，才能彌補缺憾，為短暫生命創造出更多意義與價值。而小說的作用之一便是讓讀者把自己和人物角色同化，隨著人物經歷種種陌生、怪異、奇幻的遭遇，從中獲取反思自身的機會。因此《三言》裡頭的人鬼戀故事也像六朝志怪一樣，在「真實—奇幻—真實」、「正常—非常—正常」的往返歷程當中，呈現一種「未見之知」，將超出常人耳目聞所能觸及的領域，轉化為「可知」的經驗，敘述的目的並非沉溺於詭譎奇幻的異趣中，而在於如何「由異轉常」。<sup>27</sup>「常」與「非常」是相對的概念，「非常」往往是加諸於「常」的外在壓力，打破既有的均衡現象，調和成新的普世價值。<sup>28</sup>由此可知，「常」所指涉的內涵經常變動不居，短暫的「非常」歷程必定和原有意義架構產生拉扯，出現新的平衡。

「越界重構世界觀」的意圖，和馮夢龍的「情教說」<sup>29</sup>遙相呼應：

自來忠孝節烈之事，從道理上做者必勉強，從至情上出者必真切。夫婦其最近者也，無情之夫，必不能為義夫；無情之婦，必不能為節婦。世儒但知理為情之範，孰知情為理之維乎？<sup>30</sup>

馮氏提出「情為理之維」一說，對抗宋明理學主張的「以理制情」、「存天理、滅人欲」。情真，一切倫理常規才有意義，否則只是矯情造作的「偽藥」。<sup>31</sup>對創作劇本來說，劇作家只要循真情的邏輯去構思，即使虛構的戲劇情節，在呈現人生的意義上，亦可說是真實可信的。<sup>32</sup>所以馮夢龍又說：

<sup>25</sup> 朱棟霖、陳信元：《中國文學新思維》（嘉義：南華大學，2000），頁 43-44。

<sup>26</sup> 「先行到死」再「由死觀生」的概念，鄭曉江曾多次在其著作中提及，筆者引用其說做為人鬼戀故事對愛情觀重構的啟發之一。詳見鄭曉江：《生死智慧：中國人對人生觀與死亡觀的看法：人生問題講演錄》（臺北：漢欣文化，1997），頁 145-147。

<sup>27</sup> 劉苑如：《六朝志怪的文類研究：導異為常的想像歷程》（臺北：政治大學中國文學系博士論文，1996年），頁 17。

<sup>28</sup> 這種概念好比馬克思主義的「正—反—合」辯證歷程，也和薩德（Marquis de Sade, 1740-1814）、尼采（Fredrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900）等人，利用性、遊戲、狂歡等方式「逾越」理性主體隱藏的中心價值，企圖顛覆原有的、完整的意義架構以重構世界觀，有異曲同工之妙。

<sup>29</sup> 馮夢龍在《情史·序》作情偈，有云：「四大皆幻設，惟情不虛假。有情疏者親，無情親者疏。無情與有情，相去不可量。我欲立情教，教誨諸眾生。」見張樹天、王槐茂主編：《馮夢龍全集》第 5 卷（北京：內蒙古文化出版社，2000 年），頁 33。

<sup>30</sup> 馮夢龍評輯，周方、胡慧斌點校：《情史》，收入《馮夢龍全集》第 7 冊（揚州：江蘇古籍出版社，1993），頁 36。

<sup>31</sup> 馮夢龍：「借男女之真情，發名教之偽藥」。見氏著：〈敘山歌〉，收入張樹天、王槐茂主編：《馮夢龍全集》第 14 卷，頁 16。

<sup>32</sup> 王璦玲：〈晚明清初戲曲審美意識中情理觀之轉化及其意義〉，《中國文哲研究集刊》第 19 期，（2001 年 9 月），頁 221。

「人生，而情能死之；人死，而情又能生之。即令形不復生，而情終不死，乃舉生前欲遂之願，畢之死後；前生未了之緣，償之來生。情之為靈，亦甚著乎！」<sup>33</sup>他的說法消解了「理」的超越性地位，認為「理」只是「情」的一種表現，人的作為不應是「理」所節制的結果，而是「情」的深沉表露。值得注意的是，馮氏雖重情之於人的力量，但目的並不在於推翻禮教，「而是要將禮教的本源，追溯到人情本身的規律性，將情教與禮教結合為一。」<sup>34</sup>

一場人鬼戀的越界經驗，提供「寄託理想」、「以死觀生」、「情為理維」的超越性思考。在現實與超現實重新歸位之後，讀者隨著故事男主人公回歸「常」態，並從中體悟出過去未曾思及的人生哲理，依各人審美經驗，不同程度地自我調和出新的價值觀。

## 結論

本文以陰陽越界為主軸，探討《三言》所輯錄的五篇人鬼戀故事之意涵。首先說明中國「萬物有靈」和「靈魂不死」的觀念，使人普遍相信鬼魂存在，而鬼魂並不是客觀感知的物體，是人類在物理時間外，發現得以永恆的「心理時間」所建構之意義世界下的產物。因此當鬼魂成為小說素材時，鬼性即人性的轉化，且形貌與記憶不受生死的限制，具有延續性。但是時代變遷影響每個文化世代的價值觀，人鬼戀故事從六朝志怪經唐傳奇一路發展下來，不論內容、結構、時空設計、人物角色，或是思想內涵上，《三言》有所承繼亦有所突破。女主人公隨著身體的空間越界，性格越界和禮法越界亦越趨明顯，文本內的行動決策主體與文本外的意義形構主體交相指涉，將男性自我欲望、愛情、理想，以及商業社會重利輕義傾向，投射到女性身上，形構出越界女鬼的四點特殊性：一、在空間和個性上均表現積極主動，二、呈現向陽與向上的單向移動性，三、內外兼備，為男性慾望的想像折射，四、鬼的形貌及其他特質與生前如一。陰陽越界的歷程，是人們寄託理想的心理反映，雖然不能維持長久，但是「非常」的事件撼動了既有的秩序，提供我們一個「以死觀生」的角度，對照馮夢龍「情為理維」的主張，重新審視婚姻制度與兩性關係，衡量愛情在有形生命中的地位。

<sup>33</sup> 馮夢龍評輯，周方、胡慧斌點校：《情史》，收入《馮夢龍全集》，頁 361。

<sup>34</sup> 王璦玲：〈晚明清初戲曲審美意識中情理觀之轉化及其意義〉，頁 218。



附表：《三言》五篇人鬼戀故事概要

篇名	男主角	女主角	情節發展	結局	評贊
〈崔待詔生死冤家〉(警8)	崔寧	璩秀秀	秀秀為郡王府刺繡養娘，愛上府中玉匠崔寧，趁失火之亂拉崔寧私奔。不料讓郭排軍遇上，抓回郡王府打死。不知情的崔寧在押送建康府途中又被秀秀趕上，兩人遂開碾玉舖同住。沒多久又被郭排軍撞見，押回時竟消失在轎中。	郭排軍被郡王打五十背花棒，秀秀揪住崔寧共赴黃泉。	咸安王捺不下烈火性，郭排軍禁不住閒磕牙。璩秀秀捨不得生眷屬，崔待詔撇不脫鬼冤家。
〈一窟鬼癩道人除怪〉(警14)	吳洪	李樂娘	秀才吳洪落第，開學堂度日。舊鄰王婆作媒與李樂娘成親，鶼鶒情深。清明時節隨王七三官人夜上駝獻嶺，所遇皆鬼，樂娘、從嫁錦兒、王婆、陳乾娘亦在其中。踉蹌逃回城中扣問鄰舍，才知枕邊人已死。	癩道人作法收伏鬼，吳洪捨俗出家。	一心辦道絕凡塵，眾魅如何敢觸人？邪正盡從心剖判，西山鬼窟早翻身。
〈小夫人金錢贈年少〉(警16)	張勝	小夫人	小夫人被媒婆所欺，嫁給年逾六旬的張員外。因欣賞年輕主管張勝，贈與金錢和衣物，張從母勸稱病辭職以避嫌。後張家封估，小夫人帶著偷來的寶珠投奔張勝。一日，張勝遇大張員外，得知小夫人早已吊亡，回家欲問，小夫人自消失無蹤。	張勝將寶珠如數歸還，張員外重開絨線鋪，並做醮追薦小夫人。	誰不貪財不愛淫？始終難染正人心。少年得似張主管，鬼禍人非兩不侵。
〈金明池吳清逢愛愛〉(警30)	吳清	盧愛愛	吳清與友遊金明池，邂逅盧愛愛於酒肆。隔年重遊舊地，得知愛愛因此受父母責罵，賭氣絕食而死。回程竟遇愛愛相邀共飲，日後兩人時常幽會，但身漸枯槁。吳清遵道人指示斬鬼，誤砍店小廝而坐獄。盧愛愛托夢奉別，教其脫罪之方，並贈丹藥恢復元神，成就佳姻。	盧女因夫妻緣分完滿自去，吳清為其買棺改葬，妻子小名亦喚做愛愛。	金明池畔逢雙美，了卻人間生死緣。世上有情皆似此，分明火宅現金蓮。
〈鬧樊樓多情周勝仙〉(醒14)	范二郎	周勝仙	二郎與勝仙一見鍾情，勝仙父親不應允婚事，使得勝仙氣悶而亡。後遭朱真盜墓、姦屍，勝仙竟然復活，被軟禁於朱家。好不容易趁亂開脫尋至樊樓，卻被二郎認為是鬼，擲湯桶打死。二郎因此入獄定罪，勝仙連續三日入夢與他雲雨，並助其脫罪。	勝仙為五道將軍收用，范二郎後娶妻，不忘勝仙之情，燒紙祭奠。	情郎情女等情癡，只為情奇事亦奇。若把無情有情比，無情翻似得便宜。



# 《聊齋誌異》的空間運用

## ——以書生遊觀、寓居之寺院為例

查蕙琳\*

### 摘要

《聊齋誌異》中有部分篇章以寺院作為敘述空間，其中以書生為主要人物者，其情節呈現某種共通性，即書生遊觀、寓居寺院，巧遇異類婚戀或靈異感應的奇異事件，進而實現其賢妻美妾、子孫滿堂與進士及第、官運亨通的人生圖像。上述情節模式聯繫著寺院的空間內涵，本文即以此為起點，探討《聊齋誌異》的寺院空間描寫、空間作用及空間意義，在空間描寫方面，寺院的空間概念透過人物感知呈現出來，而空間特徵則隨著人物意識而有所改變；在空間作用方面，奇異事件伴隨寺院空間而發生，寺院不僅是從屬背景，更推進情節發展，有時寺院也開啟虛實空間的轉換；在空間意義方面，寺院的宗教向度淡化，情欲瀰漫、靈異侵擾，其空間意義隨之而產生質變，成為展演書生意識的場所，並且體現書生生活型態。

關鍵詞 聊齋誌異 空間 寺院 書生意識

### 一、前言

《聊齋誌異》以虛幻之筆寫現實人情，其中的鬼狐仙怪與虛幻境界最引人注目，所以研究者對於《聊齋誌異》的空間研究，也多著重於其光彩炫目的幻境、夢境，如：郭玉雯《聊齋誌異的幻夢世界》、禹東莞《聊齋誌異夢境與變形故事研究》、劉岱旻《蒲松齡地獄思想研究》<sup>1</sup>等，而較少著眼於現實空間以及其中的景物；其實，在虛虛實實空間轉換之中，現實空間及其中的景物是不容忽視的，《聊齋誌異》即有一些以寺院為背景的篇章，寺院空間與情節之間有何關係？以寺院為背景的篇章是否有相通之處？這是本文關注的焦點之一。

另一方面，「建築風景不但是文學所不得不涉及的對象，同時也會由建築物的實際使用功能衍生相關的情境意象，例如：道路之於方向、歷程；墓室之於死亡、寂滅或蛻變……邊城之於戰爭或蒼茫等的聯想。<sup>2</sup>」寺院是現實空間的建築物，同時又是舉行宗教儀式的場所，以寺院為背景的小說，難免引發宗教、神聖性、超越世俗等聯想，甚至令人以為是「釋氏輔教之書」，然而作為中國文言小說的最後高峰，《聊齋誌異》並未如此機械性地運用空間；從這些篇章中的人物來看，除了理應置身寺院的僧尼之外，《聊齋誌異》更書寫一群寺院中的書生，以書生為觀照點，淡化、轉換

---

\*國立政治大學中國文學系碩士班二年級

<sup>1</sup> 參見郭玉雯《聊齋誌異的幻夢世界》（臺北：臺灣學生書局，1985年7月）、禹東莞《聊齋誌異夢境與變形故事研究》（東海大學中國文學研究所碩士論文，1986年）、劉岱旻《蒲松齡地獄思想研究》（文化大學中國文學研究所碩士論文，1996年）。

<sup>2</sup> 尤雅姿：〈文學世界中的空間創設〉，《中國文哲研究通訊》第10卷第3期（2000年9月），頁157。

寺院空間的宗教向度，而使得寺院成為奇異事件發生的場所。故本文選取《聊齋誌異》中，主要人物為書生，而事件發生場所為寺院者，以《聊齋誌異》中書生遊觀、寓居寺院之相關篇章為例，討論《聊齋誌異》的空間運用。

## 二、書生遊觀、寓居寺院之情節模式

《聊齋誌異》中有數篇以寺院為背景的小說，從人物來審視這些篇章，則除去與寺院直接相關的僧尼等宗教角色<sup>3</sup>，《聊齋誌異》還書寫了一群寺院中的書生，這些書生到寺院的目的、方式或許不盡相同，卻都會巧遇某些奇異事件，扣合全書「誌異」的性質，這些充滿偶然性的奇異事件，使得寺院籠罩著詭譎綺靡的氛圍，以下分別就書生入寺的原因、奇異事件的內涵及性質、遂願的結局三方面探討其情節模式。

### （一）書生入寺——遊觀、寓居

《聊齋誌異》中的書生進入寺院大致有兩個原因，一是遊觀，一是寓居。就遊觀而言，書生常在尋幽訪勝之際偶然進入寺院，如：〈畫壁〉中的朱孝廉「客都中。偶涉一蘭若<sup>4</sup>」，〈宦娘〉中的溫如春「客晉，經由古寺，繫馬門外，暫憩止」（卷 7，頁 985），作客他鄉蘊涵著漂泊不定之感，相對於安居鄉里，行旅本身是一種異常的狀態，在這段非常時間之內，人與空間的遇合已充滿奇異、不確定的色彩。另外關乎因果報應、感應故事主題的篇章，書生進入寺院則較主動，〈續黃梁〉中的曾孝廉「與二三新貴，遨遊郊郭。聞毗盧禪院寓一星者，因並騎往詣問卜」（卷 4，頁 518），是出於嚮往仕途與好奇的心態，才前往禪院；〈菱角〉中的胡大成是因為「其母素奉佛。成從塾師讀，道由觀音祠，母囑過必入叩。」（卷 6，頁 815），入寺的原因與宗教信仰有關，在這兩篇中，寺院是一個明確的標的，書生入寺似乎都有某些誘因，偶遇的意味較淡，不過仍舊是在遨遊之中順道入寺，因此其入寺原因亦屬於遊觀。

此外，寺院是傳教供佛及僧人生活的場所，同時也具備許多非宗教性的功能，供文人寄居修業的文化功能即是其中之一，或出於家境貧寒，或嚮慕寺院清幽的環境，唐代士人寄居寺院讀書的風氣已相當興盛<sup>5</sup>，《聊齋誌異》中也不乏寓居寺院的書生，此即書生入寺的第二個原因。書生在寺院讀書主要取其環境幽靜，如〈小獵犬〉中的衛中堂「厭冗擾，徙齋僧院」（卷 4，頁 529），其他如〈魯公女〉、〈阿英〉、〈綠衣女〉、〈褚生〉、〈山魃〉、〈蹇償債〉等，雖未點明何以在寺院中讀書，其原因亦可想見；另外有一些書生寓居寺院則是迫於貧困，如〈嬌娜〉中的孔雪笠本欲投靠友人以謀求職位，奔波而至時，友人卻不幸辭世，最後「落拓不得歸，寓普陀寺，傭為寺僧抄錄」（卷 1，頁 57），〈聶小倩〉中的寧采臣「會學使按臨，城舍價昂，思便留止」（卷 1，頁 160），〈司文郎〉中的王平子則是「赴試北闈，賃居報國寺」（卷 8，頁 1098），這些書生都為科舉仕途離家，卻無力賃居旅舍，只能寄住寺院。科舉考試將這群書生帶進寺院，也帶來了世俗功名的執著，而寺院卻給予書生不同凡俗的遭遇。

### （二）發生奇異事件——異類婚戀、靈異感應

無論是遊觀或者寓居，當書生進入寺院之後，都會巧遇奇異之事，這些奇異事件中最引人注目的是異類婚戀。〈綠衣女〉敘述于璟讀書於醴泉寺時，深夜忽有綠衣女子來訪的一段豔遇：

3 關於宗教角色的界定，參考張景庭：《〈聊齋誌異〉宗教角色研究》（輔仁大學中國文學研究所碩士論文，2003年），頁 12。

4 蒲松齡著、張友鶴輯校：《聊齋誌異會校會注會評本》卷 1〈畫壁〉（臺北：里仁，1980年 12月），頁 14。本書引文皆採此三會本《聊齋誌異》，以下不再另注。

5 高逸華：《唐代佛教寺院功能》（文化大學文史學系碩士論文，1995年），頁 220-228。

讀書醴泉寺。夜方披誦，忽一女子在窗外贊曰：「于相公勤讀哉！」因念深山何處得女子？方疑思間，女子已推扉笑入曰：「勤讀哉！」于驚起視之，綠衣長裙，婉妙無比。于知非人，固詰里居。女曰：「君視妾當非能咋噬者，何勞窮問？」于心好之，遂與寢處。羅襦既解，腰細殆不盈掬。更籌方盡，翩然遂出。由此無夕不至。（卷5，頁678）

綠衣女為于璟孤寂的夜讀歲月增添幾許情韻，全篇直至于璟從簷間蜘蛛網中救出一隻綠蜂，才點出綠衣女的原形；〈綠衣女〉演述于璟與綠衣女的露水姻緣，以書生寓居的寺院為背景，情節較為簡單，可說這類婚戀奇遇之基本情節。〈魯公女〉則較為複雜，敘述張於旦讀書於蕭寺之中，朝夕祭祝停柩寺中的魯公女，魯公女的鬼魂因此翩然降臨，直到魯公女投胎轉生十五年後，張於旦仍依約往赴相見，成就一段宛轉纏綿的愛戀；此篇以書生寄讀寺院的豔遇開頭，衍生出前世今生的情節，以漫長廣闊的時間空間驗證異類婚戀的深度，正如但明倫所評：「以身相報，不計其年，而且訂於再生，約以異地。自古及今，以至百千萬億劫，三千、大千世界，只是一個情字<sup>6</sup>」，在此，寺院是醞釀書生奇遇的空間，同時也是這段跨越時空的異類婚戀的起始點。〈辛十四娘〉中的馮生雖非寄居寺院，而是經過廢棄寺院時，忽見瞥見麗人婀娜的身影，「陰念麗者何得在禪院中？繫驢於門，往覘其異。」（卷4，頁535），輾轉娶得狐女化身的辛十四娘，但是寺院仍是牽繫兩者姻緣的關鍵點。在這些篇章中，書生進入寺院之後，偶然與異類女子結合，這些異類女子或為鬼狐，或為精怪，卻都容貌殊麗、宛轉多情，是書生是偶然得之的一種豔遇，而寺院則成為書生奇遇的場所。

纏綿幽豔的愛情減少奇異事件的恐怖感，使得寺院空間多了一分旖旎的色彩，除此之外，寺院中的書生還有一些關於靈異感應的奇遇。〈菱角〉一篇以觀音祠為主要背景，開篇即點明胡大成奉母命，經過觀音祠必入內參拜，並在祠中與菱角一見鍾情，之後胡家因亂流離失所、骨肉失散，幸得化身老嫗的神人相救，胡家「一門歡慰。疑嫗為大士現身。由此持觀音經咒益虔。」（卷6，頁818），觀音祠牽合胡大成的姻緣，觀音更解救胡家顛沛流離的苦難，篇中雖未有觀音感應故事中的「稱號救難」，〈菱角〉以「其母素奉佛」為首，以「由此持觀音經咒益虔」為尾的結構，以及觀音救難的情節，卻近似於感應故事的架構<sup>7</sup>，是書生進入寺院的篇章中，較具有宗教意識者。〈蹇償債〉、〈續黃梁〉兩篇則化用佛教因果輪迴的概念，〈蹇償債〉敘述鄉人向李著明借菘豆以為資本，卻無力償還，最後投胎至李家為驢，而李著明售驢之錢正值豆價，以示「昭昭之債，而冥冥之償，此足以勸矣」（卷4，頁555），此篇還加入夢驗的情節，李著明是在夢中得知鄉人投胎為驢：「公讀書於蕭寺。後三年餘，忽夢某來，曰：『小人負主人豆直，今來投償。』」（卷4，頁554），如此，夢點明了因果輪迴，而書生的夢兆產生於寺院，似乎暗示著寺院與因果輪迴之間的關係；〈續黃梁〉則由唐傳奇〈枕中記〉而來，藉由曾孝廉為官時黨同伐異、擅威作福，最後受盡報應苦果的夢境，揭示「福善禍淫」之道，並且提出諷刺「聞作宰相而忻然於中者，必非喜其鞠躬盡瘁可知矣」（卷4，頁527），而曾孝廉這場歷經兩世的夢境，始終不脫毘盧禪院的範圍，老僧玄之又玄的詰問，則又為寺院空間增添真幻莫辨的氣氛，頗具宗教勸懲的意味。

〈續黃梁〉以夢與因果輪迴諷刺黑暗貪腐的官場，而〈褚生〉、〈司文郎〉兩篇則與干祿之階有關，〈褚生〉、〈司文郎〉兩篇中，書生寄讀寺院時，遇到的異類並非女子，而是具有書生氣質的鬼魂，鬼魂生前躋踞於科舉之途，死後仍耿耿於文字之業，遂與寄讀寺院的書生同病相憐，並且協助寺院中的書生溫習舉業。在這兩篇中，異類鬼魂的共同點是懷才不遇，反映了仕途不順的書生之共同命運，「靈魂不死的觀念以及生命連續性的觀念在這裡被用來表達科舉仕子的悲劇命運，在科舉上的失敗被表達得比死亡更令人痛苦<sup>8</sup>」因此，在文化心理的意義上，這些不遇的異類其實正是寄讀寺院的書生的化身。

<sup>6</sup> 蒲松齡著、張友鶴輯校：《聊齋誌異會校會注會評本》卷3〈魯公女〉（臺北：里仁，1980年12月），頁295。

<sup>7</sup> 關於觀音感應故事的程式化情節，參考林淑媛：《慈航普度——觀音感應故事敘事模式及其宗教義涵》（中央大學中國文學研究所博士論文，2000年）。

<sup>8</sup> 石育良：《怪異世界的建構》（臺北：文津，1996年6月），頁143。

〈小獵犬〉、〈山魃〉、〈龍〉三篇篇幅短小，情節簡單，以書生進入寺院所見之精怪為焦點，細緻地描寫了鬼怪精靈的形象，〈小獵犬〉描繪衛中堂於寺院所見的微型軍隊，其搜噬蚊蠅的特性與微小形體是全篇特色；〈山魃〉記載孫太白曾祖讀書於柳溝寺時，山魃來襲的經驗；〈龍〉一篇可分為三則小故事，其中一則記載房生遊囑房山僧寺，椽間小蛇忽然化龍之事。這三篇近似恐怖小說，「這類故事沒有孤憤牢騷，沒有勸懲諷刺，沒有宗教宣傳，沒有寄託比喻；人物也無所謂雅俗邪正、高低貴賤，只是以鬼怪為中心，以恐怖為趣味，表現所謂『人非化外，事或奇於斷髮之鄉；睫在眼前，怪有過於飛頭之國』」（〈聊齋誌異自志〉）<sup>9</sup>。鬼怪靈異是書生奇遇之一，而寺院則成為展現恐怖趣味的場所。值得注意的是，在蒲松齡《聊齋誌異》之後，王士禎《池北偶談》卷二十六亦載有〈小獵犬〉一篇，王氏並指出：「事見蒲秀才松齡《聊齋志異》。」<sup>10</sup>，可知王士禎讀過《聊齋誌異》；若以空間為觀照點，《池北偶談·小獵犬》的空間敘述模糊，僅以「八座某公未第時，夏日常晝臥，忽見一小人騎而入……」<sup>11</sup>帶過，而《聊齋誌異·小獵犬》則明確標出寺院這個特殊的空間：

山右衛中堂為諸生時，厭冗擾，徙齋僧院。苦室中蟹蟲蚊蚤甚多，竟夜不成寐。食後，偃息在牀。忽見一小武士……（卷4，頁529）

不僅點明事件發生的場所，更描寫了僧院的環境，加強了寺院與奇異事件之間的聯繫。

靈異感應的奇遇內涵複雜，或融化宗教意識中的靈感、因果報應觀念，或反映久困場屋的書生之文化心理，或顯現小說家「獵奇」、「好奇」的心態，使得《聊齋誌異》的寺院意象更為豐富多元。

書生進入寺院的奇遇大致可分為異類婚戀、靈異感應兩類，然而兩者並非涇渭分明，某些篇章在異類婚戀的主題中，更包含宗教勸懲、搜神志怪的意義，如〈畫壁〉中朱孝廉遊觀寺院時，見壁畫中的散花天女而入幻，兩者「遂與狎好」（卷1，頁15），篇末的贊語卻消解了其中的情感：

異史氏曰：「幻由人生，此言類有道者。人有淫心，是生褻境；人有褻心，是生怖境。菩薩點化愚蒙，千幻並作，皆人心所自動耳。老婆心切，惜不聞其言下大悟，披髮入山也。」（卷1，頁17）

以「幻由人生」、「菩薩點化愚蒙」將這段異類情緣推向宗教勸懲，寺院由書生豔遇的空間，回歸其作為宗教場所的意義。又如〈聶小倩〉一篇敘述書生甯采臣與女鬼聶小倩的遇合，卻加入燕赤霞與金陵妖物的角色，書生、女鬼、妖怪、劍俠會集於廢棄的寺院中，使得此類篇章中的靈異氣氛再度濃厚起來，突顯其中張皇鬼神、稱道靈異的意義，《聊齋誌異》繼承志怪與傳奇的藝術成就，「書中作品可分為兩部份，一部份即紀昀所排斥的『傳紀體』模仿史書人物傳記的筆法，另一部份形式多較短小，手法類似搜神體志怪，以記錄事件為主，但兩者間並非決然劃分而是互相融合的，《聊齋誌異》中即使是篇幅較短的作品也已和六朝時的志怪小說不同。」<sup>12</sup>，〈聶小倩〉以人物名篇，敘述書生進入寺院中的奇遇、豔遇，又具有搜神志怪的性質，正是融合傳奇與志怪之作，在此，寺院不僅是異類婚戀的空間，更充滿靈異的色彩，書生的奇遇也就具有異類婚戀與靈異感應的雙重特性。

### （三）遂願的結局

進入寺院的書生巧遇異類婚戀與靈異感應的事件，其中有些書生的命運因此而逆轉，有些篇章則未點明書生的人生變化，但是這些奇異事件或多或少滿足了書生的人生願望，如進士及第、官運亨通、擁有賢妻美妾、子孫滿堂等。

<sup>9</sup> 于天池：〈中國的恐怖小說與《聊齋誌異》的恐怕審美情趣〉，《文學遺產》2002年第6期，頁63。

<sup>10</sup> 王士禎：《池北偶談》卷26談異七〈小獵犬〉（北京：中華書局，1982年），頁626。

<sup>11</sup> 王士禎：《池北偶談》卷26談異七〈小獵犬〉（北京：中華書局，1982年），頁625。

<sup>12</sup> 林佳慧：《從非小說到小說——「志怪」論述研究》（中央大學中國文學研究所碩士論文，1999年），頁95。

寺院中的奇異事件時常改變書生的命運，鬼狐精怪不僅陪伴書生溫習舉業，更能以超現實的方式協助書生，如〈褚生〉中的鬼魂褚生與陳孝廉交往，「故附君體，代為捉刀」（卷 8，頁 1084），協助陳孝廉應試；又如〈司文郎〉中的鬼魂宋生先與王平子切磋文章，又為其籌措旅費，告知寺院「舍後有窖鑊，可以發用」（卷 8，頁 1102），更以水角所生紫菌為藥引，福蔭王平子之子，使王平子的人生有一個較完滿的結局：

是年，捷于鄉；明年，春闈又捷。遂不復仕。生二子，其一絕鈍，啖以菌，遂大慧。（卷 8，頁 1105）

此篇雖以「命薄」解釋王平子的仕途不遂，流露敘事者的孤憤之意，但是這場寺院中的奇遇，不失為貧困書生生涯中的一線曙光，且鬼魂之澤猶加子孫。至於〈續黃梁〉諷刺意味濃厚，曾孝廉的夢境雖以懲誡收尾，但仍舊實現了其最初的人生願望——進士及第、位極人臣。

此外，異類婚戀還滿足了書生的情愛需求，其中情愛始終不渝者如〈聶小倩〉、〈魯公女〉等，將異類女子納入正式的婚姻、家庭制度中，完成書生賢妻美妾、子孫滿堂的人生圖像。而〈宦娘〉、〈房文淑〉等篇雖非大團圓式的結局，書生與異類女子的婚戀終究未能開花結果，但是異類女子仍會為書生做妥當的安排，宦娘以一闋〈惜餘春詞〉為溫如春娶得葛良工，房文淑則為鄧成德生下子嗣，對書生而言仍是一個完滿的結局。有時異類女子更名為書生消災解難，如〈辛十四娘〉中的馮生性格輕脫，因而被銀臺公子誣陷下獄，所幸辛十四娘託狐婢告御狀，馮生之沉冤方能得雪，篇末贊語亦說明了異類女子對書生的幫助：

若馮生者，一言之微，幾至殺身，苟非室有仙人，亦何能解脫囹圄，以再生於當世耶？（卷 4，頁 546）

「室有仙人」點明馮生得救的原因，異類女子為孤立無援的書生帶來生機，是書生心目中的理想女性。進入寺院的書生巧遇奇異事件，人生軌道從此朝向其願望行去，寺院空間可謂其命運的關鍵點。

有些篇章中書生的命運無明顯轉變，奇異事件的發生似乎只是書生生命中的插曲，如〈綠衣女〉、〈畫壁〉等篇，僅有短暫的露水姻緣，異類女子也未替書生帶來實質上的幫助，但卻提供了書生某種精神慰藉，緩解其漫長讀書生涯中的寂寞感。另外如〈龍〉、〈山魃〉等篇章，著重描寫異類的形象，渲染寺院空間的恐怖氣氛，但是進入寺院中的書生最終都能夠逃過一劫，如〈山魃〉中的書生面對猙獰龐大的鬼怪，在極度恐懼中奮力一搏，終於使得山魃「忿忿而去」（卷 1，頁 19），化險為夷。

### 三、寺院之空間描寫、作用及意義

書生在寺院巧遇異類婚戀與靈異感應的奇異事件，並且得到遂願的結局，這是《聊齋誌異》中書生遊觀、寓居寺院之情節模式，在這些篇章中，寺院空間不僅是小說的背景，更與特定的事件相結合，具有某種結構上的作用，因此寺院空間也就別具意義。

從空間屬性來看，經驗世界的空間與文學創設的空間不同，前者影響、啟發文學空間的生成，「宇宙境域就是我們一切經驗的基礎，在這基礎上所衍生的自然空間、人為環境、精神世界等現象，就策動了文學意象空間的創生。<sup>13</sup>」，寺院建築屬生活空間中的人造景觀，時常涉及某些特定的文學題材，也是《聊齋誌異》中書生遊觀、寓居寺院相關篇章的基礎；由此，文學空間亦涵括某些成份，敘事學中的「環境」由自然現象、社會背景、物質產品構成，且「這三大範疇彼此並不是互相絕緣的，某一成份可以同時是自然、社會關係和產品的體現，如農場這一特定環境就包容了這三方面的

<sup>13</sup> 尤雅姿：〈文學世界中的空間創設〉，《中國文哲研究通訊》第 10 卷第 3 期（2000 年 9 月），頁 157。

內涵。<sup>14</sup>」，或認為小說的敘述空間由地域範圍、景物設置、社會環境、文化氛圍四方面構成<sup>15</sup>，由此可知，文學空間的範圍廣闊，而《聊齋誌異》中的寺院空間亦應涵蓋這些成份，以下著重其中涉及情節之處，討論寺院之空間描寫、作用及意義。

### （一）寺院之空間描寫

文學中的空間概念往往是透過人物感知所表現出來，「在故事中，空間是與『生活』在其中的人物聯繫在一起的，空間的首要方面就在於人物所產生的意識在空間中表現的方式。空間感知中特別包括三種感覺：視覺、聽覺和觸覺<sup>16</sup>」，《聊齋誌異》中的寺院景觀即是透過書生的視線呈現出來。由於書生入寺巧遇奇異事件的情節模式，寺院空間往往伴隨著書生一同出場，許多篇章開頭就概括描述寺院景觀，如〈辛十四娘〉：「道側故有蘭若，久蕪廢」（卷4，頁535）、〈畫壁〉：「殿宇禪舍，具不甚弘敞」（卷1，頁14）等，皆是跟隨著書生的行動而呈現。

同時，空間意象與人物意識相關，〈山魃〉一篇即融合人物的各種感覺，使得寺院空間充滿山魃來襲的恐怖感：

忽聞風聲隆隆，山門豁然作響。竊謂寺僧失扃。注念間，風聲漸近居廬，俄而房門闢矣。大疑之。思未定，聲已入屋；又有靴聲鏗鏗然，漸傍寢門。心始怖。俄而寢門闢矣。忽視之，一大鬼鞠躬塞入，突立榻前，殆與梁齊。面似老瓜皮色，目光睽閃，遠室四顧；張巨口如盆，齒疎疎長三寸許；舌動喉鳴，呵喇之聲，響連四壁。公懼極。……家人持火奔集，則門閉如故，排窗入，見公狀大駭。扶曳登床，始言其故。共驗之，則衾夾於寢門之隙。啟扉檢照，見有爪痕如箕，五指著處皆穿。（卷1，頁19）

此篇首先以書生的聽覺呈現空間方位，聽覺上的「風聲隆隆」、「風聲漸近居廬」、「又有靴聲鏗鏗然」，配合空間上的「山門豁然作響」、「房門辟矣」、「寢門辟矣」，由外而內描寫山魃來襲的步驟；而山魃的形象也是由空間襯托出來，「一大鬼鞠躬塞入，突立榻前，殆與梁齊」，藉由居室對比出山魃的龐大，「呵喇之聲，響連四壁」，寫出聲音在空間中的反射，最後更以門扉上的爪痕驗證其事。在書生的眼中，寺院成為異類侵擾的空間，空間內部成為不安全的處所，由此而營造出全篇的恐怖氣氛。

另有許多篇章中的寺院空間，並不完全呈現異類侵入的恐懼感，端視書生奇遇的內涵而定，倘若書生的奇遇是異類婚戀，則空間意象較為可親，如〈聶小倩〉中的寺院：

寺中殿塔壯麗；然蓬蒿沒人，似絕行蹤。東西僧舍，雙扉虛掩；惟南一小舍，扃鍵如新。又顧殿東隅，修竹拱把；階下有巨池，野藕已花。（卷1，頁160）

寧采臣眼中的寺院雖已荒廢，殿塔卻依舊壯麗，且南邊僧舍如新，東邊的修竹、野藕生意盎然，「這段描寫，鬼氣中雜著人氣，荒涼裡富有希望……這種描寫不是信筆點綴，而是景中寓意。不僅為後面情節的發展設下了伏筆，而且也暗示了有聶小倩改邪歸正的希望。<sup>17</sup>」而〈畫壁〉則呈現綺麗流麗的寺院意象，首先透過朱孝廉的目光，描繪寺院栩栩如生的天女壁畫：

兩壁圖繪精妙，人物如生。東壁畫散花天女，內一垂髻者，拈花微笑，櫻唇欲動，眼波將流。朱注目久，不覺神搖意奪，恍然凝想。身忽飄飄，如駕雲霧，已到壁上。（卷1，頁14）

朱孝廉見散花天女而「神搖意奪，恍然凝思」，因此進入畫壁中的世界，經由人物的視覺，空間場景遂

<sup>14</sup> 胡亞敏：《敘事學》（湖北：華中師範大學，2004年12月第2版），頁160。

<sup>15</sup> 參考吳效剛：〈論小說的敘述空間〉，《西北師範大學學報》（社會科學版）2000年第5期，頁60-64。

<sup>16</sup> 米爾·巴克：《敘事學：敘事理論導論》（北京：中國社會科學，2003年4月第2版），頁157。

<sup>17</sup> 雷群明：《聊齋藝術通論》（上海：三聯，1990年2月），頁69。



由寺院轉換至他界<sup>18</sup>，空間敘述由現實進入幻想，在此，人物的感知成為空間轉換的樞紐。

綜合上述，《聊齋誌異》中的寺院空間透過人物感知呈現出來，其空間意象則與人物意識、情節相關，而書生在寺院中的奇遇內涵則決定了空間特徵。

## （二）寺院之空間作用

寺院空間的描寫與人物及情節相關，考察空間與故事中其他成份之間的關係，能更瞭解空間在敘事中的作用，正如米爾·巴克所說：「如果我們考慮到一些著名的定型組合的話，空間與事件之間的關係就會變得一清二楚……這樣一種固定的組合稱為場地（topos）<sup>19</sup>」，更有論者依此將環境分為象徵型環境、中立型環境、反諷型環境<sup>20</sup>；另一方面，空間作為特定情節的場所，有時並非只是單純的背景而已，而具有某種結構上的作用。

如前所述，《聊齋誌異》中書生遊觀、寓居寺院的相關篇章，皆具有特定情節模式，即書生入寺巧遇異類婚戀與靈異感應的奇異事件，並且得到遂願的結局，在這樣的情節模式中，某些篇章中的書生始終沒有離開寺院，是一種靜態空間的敘述；而某些篇章則隨著人物而進行空間轉換，其空間敘述是動態的；另有些篇章中的寺院並非敘述的主體，似乎只是作為一種基本設定而已，然而無論何種空間設置，寺院都具有結構上的作用，推進了情節的發展。

〈綠衣女〉、〈小獵犬〉、〈山魃〉、〈龍〉等篇章，篇幅短小，情節簡單，著重於書生入寺的奇遇，事件完全發生於寺院，屬於靜態空間，在這類篇章中，若無寺院空間則奇異事件將無所依託，其於小說中的重要性不證自明。

其餘篇章則增添空間的轉換，全篇的空間敘述是動態的，而其空間轉換不僅是現實中可明確標示的地點，如〈魯公女〉一篇，張於旦與魯公女的露水姻緣首先發生於寺院，並相約魯公女的轉世之處，空間場景由寺院轉換到河北盧家；更有一些篇章的空間轉換跨越現實的界線，由真入幻，如〈畫壁〉、〈續黃梁〉、〈辛十四娘〉等等，皆由寺院進入他界。其實就現實與他界的空間轉換而言，異類的出現即代表他界的出現，特別是他界中的妖界，「妖境時空變化的基礎是形體變化，即神話中的「變形」(Transformation)<sup>21</sup>」，但是他界有時是與現實空間疊合的，因此其空間轉換並不明顯，例如〈綠衣女〉中的綠蜂以人類女子形態出現，其實代表書生已經進入妖界，不過其空間卻無明顯變化，仍然是現實中寺院型態，故本文仍將其視為靜態空間。而動態空間由於空間場景的轉換，較不容易看出寺院在其中的特殊性及作用，如〈房文淑〉一篇，鄧成德與房文淑在寺院中一見鍾情，房即為鄧謀求塾師之職，並向東家李前川要求「別給一舍」(卷12，頁1695)，而後空間場景立刻轉換，無論從篇幅或小說的敘述時間來看，寺院的比重都不高，彷彿只是作為某種基本設定而已；但是就書生遊觀、寓居寺院的情節模式來看，即使空間轉換迅速的這些篇章，寺院在小說結構及意義上都有其重要作用。

首先，奇異事件本是這些篇章的敘述主體，書生的異類婚戀通常發生於寺院之中，〈魯公女〉、〈綠衣女〉篇中書生與異類女子共同生活於寺院，寺院作為此類篇章的主要場景殆無疑問；而〈畫壁〉、〈聶小倩〉、〈辛十四娘〉、〈房文淑〉等篇的過程雖較為曲折，寺院卻是書生與異類女子一見鍾情的地點。另外如〈嬌娜〉、〈阿英〉、〈宦娘〉篇中，書生雖非在寺院中遇見異類女子，但是寺院中的異事卻是促成書生與異類女子相戀的原因，〈嬌娜〉一篇中，孔雪笠寄居的「寺西百餘步，有單先生第」(卷1，頁57)，此單先生第即皇甫公子、嬌娜、松娘等狐妖的居所，異類相交、異類相戀的機緣是寺院；而〈阿英〉、〈宦娘〉中的異類婚戀也是如此，此處不再贅述。此外，奇異事件的內

<sup>18</sup> 「他界」是相對於歷史時空中可確指的現實事界，是神話中出現的超現實世界。關於「他界」的界定，參考郭玉雯：《聊齋誌異的幻夢世界》(臺北：臺灣學生書局，1985年7月)，頁17-21。

<sup>19</sup> 米爾·巴克：《敘事學：敘事理論導論》(北京：中國社會科學，2003年4月第2版)，頁162。

<sup>20</sup> 胡亞敏：《敘事學》(湖北：華中師範大學，2004年12月第2版)，頁164-168。

<sup>21</sup> 郭玉雯：《聊齋誌異的幻夢世界》(臺北：臺灣學生書局，1985年7月)，頁166

涵還有感應靈異，〈蹇償債〉、〈續黃梁〉中，書生所遇的異事透過夢境顯現，而夢的地點正是在寺院；〈褚生〉、〈司文郎〉等篇中，寺院則是書生與異類相遇之處。由此可知，儘管某些篇章的空間呈現變動的狀態，書生由寺院空間轉移至他界或其他現實空間後，不一定如〈續黃梁〉、〈畫壁〉一樣，再度返回寺院，全篇敘述軸線彷彿就此轉移，但是就書生入寺巧遇奇事的情節模式而言，奇異事件是伴隨著寺院空間而發生的，因此，寺院空間往往也推進了情節的發展，且在全篇結構中皆佔有舉足輕重的地位。

其次，這些篇章多有遂願的結局，書生之人生願望的內涵不外成家立業兩方面，在立業方面，或者經由鬼魂書生的協助，或者透過夢的方式，實現寺院書生的科舉仕途；在成家方面，異類女子往往是以理想女性的形象出現，無論異類婚戀最終有無結果，書生多能獲得賢妻美妾、子孫滿堂，至少也滿足其情感需求。在這樣的情節設定中，寺院是完成書生人生圖像的關鍵，某些篇章中，書生的命運甚至就此逆轉，倘若失去奇異事件發生的寺院空間，書生的人生理想則無從實現。關於書生經由他界空間的經歷，而完成其現實生活中的願望，論者已有提及，如郭玉雯認為：「對於入境者而言，妖境的消失所帶給他們的影響是多方面的，最明顯的是『如願以償』，潛意識或意識中的慾望經過妖境的遊歷後，得到滿足<sup>22</sup>」，需要說明的則有兩點，其一，此處所論者特指妖境，然而勸懲意味濃厚的〈續黃梁〉、〈畫壁〉等篇，書生所經歷的並非妖境，卻也都透過夢幻實現其最初的想望；其二，在本文所討論的篇章中，書生是在寺院巧遇奇異事件，即由現實空間中的寺院進入他界，與《聊齋誌異》其他篇章相較，寺院空間在此具有真與幻的雙重性質，其結構也就更具有層次感。另一方面，寺院作為空間轉換、奇異事件發生的「場地」，其意義也產生某些質變與轉化，下文即討論寺院空間的意義。

### （三）寺院的空間意義

根據《佛光大辭典》的解釋，寺院「為佛寺之通稱，乃安置佛像並供僧尼止住以修行佛道之處所<sup>23</sup>」，可知現實空間中的寺院建築，其存在本身即具有宗教意義，儘管根據依利亞德的理論，經由「聖顯」的過程，空間能夠由凡俗進入神聖<sup>24</sup>，即神聖空間的建構不限於特定宗教建築，但是寺院作為安置佛像以及修行之所，其為宗教空間是無可疑義的。然而《聊齋誌異》中書生遊觀、寓居的寺院，除了〈菱角〉類似感應故事、〈畫壁〉具有點化凡愚的勸懲意味、〈續黃梁〉與〈蹇償債〉化用佛教因果輪迴的概念，其餘篇章皆淡化了寺院的宗教向度，而使之成為情欲瀰漫、靈異侵擾的場所，由此可見吾人生活的經驗空間與作家創設的文學空間之差異<sup>25</sup>。

從作者層面來看，宗教觀念是影響作者創作的因素之一，然而目前學者對於蒲松齡的宗教觀眾說紛紜，或認為蒲氏的思想融合儒釋，《聊齋誌異》是神道設教之作，如譚興戎〈蒲松齡的哲學思想和宗教鬼神觀念〉；或認為蒲氏尊道抑佛，如陳慶紀〈從《聊齋誌異》看蒲松齡宗教觀的價值取向〉；亦有強調佛教文化對蒲氏創作之影響者，如李曉靜〈《聊齋誌異》在宗教層面的觀照——試論佛教文化對《聊齋誌異》的影響〉；更有論者指出《聊齋誌異》呈現複雜的宗教現象者，如劉敬圻〈《聊齋誌異》宗教現象解讀〉<sup>26</sup>。要之，蒲松齡的思想內涵複雜，佛教文化對於《聊齋誌異》影響不可忽視，但其書卻並未成為佛教宣傳品，因此，蒲松齡書寫寺院空間時，能夠跳脫宗教教義的限制，轉化其間的空間意義。

<sup>22</sup> 郭玉雯：《聊齋誌異的幻夢世界》（臺北：臺灣學生書局，1985年7月），頁168。

<sup>23</sup> 佛光山電子大藏經委員會：《佛光大辭典》網路版，<http://www.foguang-culture.com.tw>。

<sup>24</sup> 參考依利亞德著、楊素娥譯：《聖與俗》（臺北：桂冠，2000年），頁112。

<sup>25</sup> 其實經驗世界中的佛教寺院並非與世俗生活完全絕緣，它同時具備許多非宗教性的功能，在經濟、政治、文化等方面與世俗社會相交涉，或多或少影響文學創作，第此處著重於作者與文本之間的關係，主要討論文學空間的意義轉化，且將討論篇章限定於「書生遊觀、寄居的寺院」，故對經驗世界中的寺院功能略而不論。

<sup>26</sup> 參考朱祺、王恆展：〈《聊齋誌異》與佛教文化研究評述〉，《聊齋誌異研究》，2005年第1期，頁12-23。

從文本層面來看，這些篇章以書生為主要人物，書生的命運、人生願望是其終極關懷，與世隔絕的寺院阻隔不了書生對於現實人生的執著，寺院空間的意義也因此而產生質變。嚴格說來，寺院中的異類婚戀是一種單向度的情愛關係，即使異類婚戀沒有開花結果，異類女子的出現也撫慰了書生的孤獨、寂寞，「這種孤獨、寂寞感不是對立於整個社會的體驗，而是書生人生道路漫長、枯燥、社會地位卑微的反映。他們無法改變自己的人生道路和社會地位，只是幻想奇蹟般的豔遇給他們帶來一絲快樂。<sup>27</sup>」；而被納入正式婚姻制度中的異類女子，不僅才貌兼備，有時還能夠改善書生的人生狀態，正如《聊齋誌異》其餘的異類婚戀一樣，「在愛情的追求底下，其實透露了文人對婚姻生活的期望，與對妻子角色的片面要求<sup>28</sup>」。

另一方面，書生在寺院中巧遇的靈異感應事件，涉及恐懼感與死亡的哀嘆，在敘事學上，內部空間與外部空間的對立可以成為一種結構，「內部空間可以被感覺為一個幽閉之所，而外部空間則象徵自由和隨之而來的安全<sup>29</sup>」，展現恐怖審美趣味的篇章將寺院描述為幽閉、不安全的場所，象徵書生寄讀寺院的心理狀態，對應著暗無天日的場屋歲月；而鬼魂書生的出現則流露對於死亡的哀嘆，異於一般性的傷悼，死亡的意象與書生身份聯結，是「用死亡的痛苦反襯書生在科舉道路上的更大痛苦<sup>30</sup>」。

綜合上述，《聊齋誌異》關涉書生遊觀、寓居寺院的篇章中，寺院的空間意義產生質變，由宗教空間轉化為展演書生意識的場所，同時也體現了書生生活型態以及敘事者的關懷。

#### 四、結語

《聊齋誌異》中有部分篇章以寺院作為敘述空間，其中以書生為主要人物者，其情節呈現某種共通性，且轉化寺院作為舉行宗教儀式的場所之意義，本文即以相關篇章之情節為起點，探討《聊齋誌異》的寺院空間運用。

涉及書生遊觀、寓居寺院的篇章中，其情節具有共同的模式，即書生進入寺院而巧遇奇異事件，並且得到遂願的結局。具體而言，書生進入寺院的方式可分為遊觀、寓居兩種，然而無論出於何種原因，無論主動、被動，書生進入寺院皆會遇到奇異事件，此奇異事件的內涵即是異類婚戀與靈異感應，而奇異事件帶給書生的影響，往往是實現其人生願望，異類的出現協助書生完成其賢妻美妾、子孫滿堂與進士及第、官運亨通的人生圖像。

在寺院空間的描寫方面，空間概念首先由人物感知所呈現出來，而空間特徵隨著人物意識而有所改變，倘若書生的奇遇內涵是恐怖趣味的靈異事件，則寺院呈現幽閉、不安全的意象；而異類婚戀的奇遇，則使寺院空間充滿旖旎幽豔的氣氛。

在上述的情節模式中，寺院不僅是一種從屬背景，無此則事件無所依託，此外，寺院空間更具有結構上的作用。雖然某些篇章的敘述空間不限於寺院，空間不斷流動轉換著，但是奇異事件皆是伴隨著寺院空間而發生的，異類婚類以及靈異感應事件都發生於寺院中，甚至虛實空間的轉換也是經由寺院空間才得以完成，而奇異事件又造成遂願的結局，因此，空間與情節緊緊密合，在某種程度上，寺院空間還推進了情節的發展。

在空間意義方面，寺院原本是進行宗教活動的場所，這些篇章卻淡化其中宗教向度，使之成為情欲瀰漫、靈異侵擾的空間，由此可見文學空間的創設與經驗空間的差異。從作者層面來看，論者對於蒲松齡的宗教觀雖未有定論，可以確定者則是佛教文化對於《聊齋誌異》的創作確有影響，但

<sup>27</sup> 石育良：《怪異世界的建構》（臺北：文津，1996年6月），頁150。

<sup>28</sup> 蔡怡君：《搜「人」記——《聊齋誌異》的「文人」探究》（中央大學中國文學研究所碩士論文，1997年），頁43。

<sup>29</sup> 米爾·巴克：《敘事學：敘事理論導論》（北京：中國社會科學，2003年4月第2版），頁158。

<sup>30</sup> 石育良：《怪異世界的建構》（臺北：文津，1996年6月），頁141-142。

其書並未成為宗教宣傳品，因此書中寺院空間的意義就可跳脫宗教的限制；從文本層面來看，這些篇章的主要人物為書生，書生與寺院的關係是短暫、偶然的，他們終究要回歸世俗生活，其人生取向也以世俗價值為準，當書生進入寺院，寺院提供書生一個超現實的空間，滿足其潛意識的欲望，正和寺院本身是在世間中的超世俗空間的象徵意味相符，同時，寺院的空間意義也隨之而產生質變，成為展演書生意識的場所，並體現其生活型態。

## 「質本潔來還潔去」<sup>1</sup>

# ——從〈月明和尚度柳翠〉及〈明悟禪師趕五戒〉 看馮夢龍對待高僧破戒的態度

劉文淑\*

### 摘要

〈月明和尚度柳翠〉、〈明悟禪師趕五戒〉分屬於《喻世明言》<sup>3</sup>中的卷二十九及三十，兩者皆為得道高僧受到誘惑，敗壞道行而輪迴轉世，最後幡然悔悟的歷程。此兩則故事皆結合了佛教佛話中兩個重要的敘事主題——色欲考驗和因果報應，其情節鋪陳的著重點並不相同，但兩者的中心則同歸於頓悟成佛思想之下，從此兩篇中亦可略窺馮夢龍對待高僧破戒<sup>4</sup>的態度以及形成此種態度背後的思想。

關鍵字 高僧 破戒 馮夢龍 紅蓮

### 一、緒論

佛家認為一切皆是空幻，若要解脫輪迴，必須摒除一切欲望，而在五欲之中，最難拋棄的就是愛欲，《六度集經》卷八〈菩薩以明離鬼妻經〉<sup>5</sup>中，菩薩屢次離開家庭而屢次結婚的情節，暗示了消除情欲之難。《根本說一切有部毗奈耶》卷四十七中，佛說：「我不見有一事迷醉世間，可愛可樂，貪染繫縛，過女色者。當知女人是能沈溺一切男子。」<sup>6</sup>男子對女人的情愛欲望便是貪染繫縛，是

<sup>1</sup> 語出《紅樓夢》第27回黛玉葬花一節。

\* 國立政治大學中國文學系碩士班二年

<sup>3</sup> [明]馮夢龍著，徐文助校注，繆天華校閱：《喻世明言》（臺北：三民，1998年4月初版一刻，2003年1月初版二刻，[明]天許齋本）。按：以下所引原文處，逕標頁數，不再贅引。又：《喻世明言》又稱《古今小說》，以下統一稱《喻世明言》。

<sup>4</sup> 戒，梵語「屍羅」，《大智度論》：「屍羅，此言性善，好行善道，不自放逸，是名屍羅。或受戒行善，或無受戒行善，皆名屍羅。」由此可知，戒是善法的初基，善法的依止處。受持戒法是信仰的實踐，佛陀於遺教中告誡弟子們當以戒為師，經典中也常以各種譬喻來說明「戒」的重要性。（《大智度論》，卷13，大正藏第25冊，頁153，第二欄。）佛教的戒律雖然有出家戒、在家戒的區別，但是一切戒律都是依據五戒為根本，所謂五戒就是不殺生、不偷盜、不邪淫、不妄語、不飲酒，《三言》中關於和尚貪財好利、戕害人命的故事也所在多有，本文所探討之「高僧破戒」的問題，僅限於色戒方面，其他面向限於篇幅暫不作開展。

<sup>5</sup> 〈菩薩以明離鬼妻經〉，《六度集經》，卷8，大正藏第3冊，頁47，第三欄。

<sup>6</sup> 《根本說一切有部毗奈耶》，卷47，大正藏第23冊，頁888，第二欄。大正藏標點多所謬誤，以下所引，皆由筆者自標。

修行的重大阻礙，因此，佛教對於女色一面宣傳它的無常，一方面又批判女性，甚至達到毀謗的地步，如《阿含口解十二因緣經》：

有阿羅漢，以天眼徹視，見女人墮地獄中者甚眾多。便問佛：「何以故？」佛言：「用四因緣故，一者貪珍寶物衣被欲得多故；二者相嫉妒；三者多口舌；四者作姿態姪多。以是故墮地獄中多耳。」<sup>7</sup>

但人之天性豈是對女色做不淨觀想而能遏制的，若不是發自內心的真正認同恪守佛門清規，勘破性空本義，「做不淨觀」就能真的阻絕與生俱來的生理本能嗎？情慾與戒律兩者在尼僧這一特殊族群<sup>8</sup>心中的掙扎，在文學作品中幾乎已成為一個類型<sup>9</sup>，本文所探討「高僧破戒」的問題亦主要框限在色戒的部分，這種僧尼們偷情、縱欲的故事在《三言》中極多，然而多數破戒的尼僧僅是將「和尚尼姑」作為一種身份表徵，是對於破戒之事無半點內疚反省的俗人們<sup>10</sup>，但玉通禪師和五戒禪師卻不然，他們原都是具有崇高名望地位的僧人，符合世俗「高僧」的定義，而一旦慾望戰勝了理性，高僧們如何自處？世人又如何看待原本應清淨自守的高僧犯戒出軌？因此本文將藉由《喻世明言》中的〈月明和尚度柳翠〉、〈明悟禪師趕五戒〉作一探討。

## 二、故事溯源

由於五欲中最難摒除的莫過於愛欲，因此佛教經典及佛教文學中，關於色欲考驗的故事極多，往往透過這樣的故事來展示女色的無常和成佛的艱辛歷程。如《楞嚴經講記》中阿難和摩登伽女的故事：

爾時，阿難因乞食次，經歷姪室，遭大幻術。摩登伽女，以娑毗迦羅先梵天咒攝入淫席。淫躬撫摸，將毀戒體。如來知彼淫術所加，齋畢旋歸。王及大臣、長者居士，俱來隨佛，願聞法要。於時，世尊頂放百寶無畏光明，光中出生千葉寶蓮，有佛化身，結跏趺坐，宣說神咒。敕文殊師利，將咒往護，惡咒消滅，提獎阿難及摩登伽歸來佛所。阿難見佛，頂禮悲泣，恨無始來，一向多聞，未全道力。<sup>11</sup>

阿難受摩登伽女的幻術誘惑，差點毀了戒體，幸得佛陀相救，而一向以「多聞」自詡的阿難在歷經「色劫」之後，才猛然悔悟「未全道力」所可能面對的窘境。以此，益可看出女色誘力之大。而另一篇《經律異相》中一角仙人的故事，更被白化文認為是〈月明和尚度柳翠〉的前身<sup>12</sup>：

<sup>7</sup> 《阿含口解十二因緣經》，大正藏第 25 冊，頁 55，第一欄。

<sup>8</sup> 朱珮瑩認為：「所謂的『僧道』，指涉的是出家修行的佛、道教徒，包括和尚、尼姑、道士、道姑，在本質上屬於宗教性人物；其具體內容，則是必須信奉教義和遵守規戒。僧道之流既屬方外之士，因為身份的特殊，其生活形態自與俗人相異。」（朱珮瑩：〈話說佛蹤道影——三言二拍中的僧道形象〉，《問學集》第 11 期（2002 年 6 月），頁 117-130。）

<sup>9</sup> 例如明代作家馮惟敏就有一雜劇《僧尼共犯》，內容敘述和尚明進和尼姑惠朗偷情，被巡夜者拿獲送官，巡捕官吳守常判兩人還俗成婚。

<sup>10</sup> 葉永勝認為：「他們大致可分三類：一、行為合乎佛家清規戒律、所謂德行高深通神者，如《月明和尚度柳翠》中的月明和尚和法空長老，《明悟禪師趕五戒》中的明悟禪師；二、常守佛門戒律但因一念之差破了戒，最後被人喝破仍得正果的，如上述兩篇中的玉通禪師和五戒禪師；三、近於俗人甚至偷竊、行騙、殺人的，如《閑雲庵阮三郎償冤債》中的尼姑王守長，《楊謙之客舫遇俠僧》中的俠僧，《簡帖僧巧騙皇甫妻》中的簡帖和尚。」（葉永勝：〈試論馮夢龍對佛教的態度——從《喻世明言》說起〉，《金陵職業大學學報》第 16 卷第 2 期（2001 年 6 月），頁 16-20。）

<sup>11</sup> 《楞嚴經講記》，卷 1，大正藏第 39 冊，頁 830，第一欄。

<sup>12</sup> 當然，也有人持相反的意見。青木正兒則認定紅蓮故事的源頭純屬子虛烏有。青木正兒著，鄭師許譯：〈柳翠小說考〉，《小說世界》18 卷 4 期（1929 年 12 月）轉引自吳光正：《中國古代小說的原型與母題》（北

時婆羅奈國山中有仙人，以仲秋之月，於澡槃中小便，見鹿合會，姪心即發。精流槃中。鹿飲之，即時有身。滿月生子，大類如人，頭有一角，其足似鹿，鹿當產時，往仙人舍前生子，見子是人，付仙人而去。仙人出時，見此鹿子，自念本緣，知是己兒，取已養育。及其年大。勤教學習，通十八種大經。又學坐禪。行四無量心，得五神通。一時上山。值大雨泥滑，其腳不便，蹙地，破其軍持（按：「軍持」是從印度的佛經中翻譯過來的，是「水瓶」之意。），又傷其足。便大瞋恚，以軍持盛水，咒令不雨。仙人福德，諸龍鬼神皆為不雨。不雨故穀果不生，人民窮乏，無復生路。婆羅奈王憂愁懊惱，命諸大官集議雨事。明者議言：「我聞有一角仙人，上山傷足，瞋咒令十二年不雨。」王思惟言：「若十二年不雨，我國了矣，無復人民。」王即開幕：「若有能令仙人失五通，屬我為民者。當與分國半治。」是婆羅奈國有姪女。名曰扇陀，端正巨富，來應王募，問諸人言：「此是人，非人？」眾人言：「是人耳，仙人所生。」姪女言：「若是人者，我能壞之。」作是語已，取金槃，盛好寶物。語王言：「我當騎此仙人來。」姪女即時求五百乘車，載五百美女；五百鹿車，載種種歡喜丸，皆以眾藥草和之以眾彩畫之，令似雜果；及持種種大力美酒，色味如水，服樹皮衣，行林樹間，以像仙人。於仙人舍邊作草庵住。一角仙人遊行見之，諸女皆出迎逆，好妙華香供養仙人。仙人歡喜。諸女以美言敬辭問訊仙人，將入房中，坐好床褥。與好淨酒，以為淨水；與歡喜丸，以為果瓜。食飲飽已，語諸女言：「我從生來初未得如此果水！」諸女言：「我一心行善，故天與我願，得此果水。」仙人問女：「汝何以故膚色肥盛？」答曰：「我常食此好果，飲此美水，故肥盛如此。」女白仙人言：「汝何不在此間住？」答曰：「亦可住耳。」女言：「可共澡洗。」即以可之。女手柔軟，觸之心動。便復與諸美女更互相洗，欲心轉生，遂成姪事，即失神通。天為大雨七日七夜。令得歡樂，飲食七日，酒食皆盡，繼以山水、木果，其味不美。更索前者，答言：「已盡。今當共取，去此不遠，有可得處。」仙人言：「隨意。」共出，去城不遠，女便臥地，言：「我極，不復能行。」仙人言：「汝不能行者，騎我項上，我當擔汝。」女先遣信報王：「王可暫出，觀我智能。」王見問言：「何由得爾？」女曰：「以方便力。」無所復能，令住城中，好供養，恭敬之。足其所欲，拜為大臣。住城少日，身轉羸瘦。念禪定心，厭此世欲。王問仙人：「汝何不樂？」答曰：「雖得五欲，常念林間。」王自思惟：「若我強違其志，違志為苦，苦極則死。本以求除旱患，今已得之，當復何緣強奪其志！」即發遣之。既還山中，精進不久，還得五通。<sup>13</sup>

白化文將〈一角仙人〉及〈月明和尚度柳翠〉兩篇中的人物、情節作一對照，指出其中明顯脫化蛻變的痕跡，並認為「交合敗道」非中國固有的，而是隨著佛教傳來的。<sup>14</sup>而中國最早記載高僧見美女紅蓮動心交合而坐化的故事是在五代，錄於宋代的《古今詩話》，經張邦幾的《侍兒小名錄拾遺》而廣為流傳：

五代時有一僧，號至聰法師。祝融峰修行十年，自以為戒行具足，無所誘掖也，夫何，一日，於道旁見一美人，號紅蓮。一瞬而動，遂與合歡。至明，僧起沐浴，與婦人俱化。<sup>15</sup>

這是中國紅蓮故事的雛形，發展至明代，紅蓮故事又與不同的民間故事相結合，演化成《喻世明言》中〈月明和尚度柳翠〉、〈明悟禪師趕五戒〉兩篇，以下分別略述故事梗概及流變：

### （一）〈月明和尚度柳翠〉：

京：社會科學文獻出版社，2004年7月2版），頁24。

<sup>13</sup> 白化文：〈從〈一角仙人〉到〈月明和尚〉〉，《中國文化》第6期（1992年8月），頁81-87。

<sup>14</sup> 一角仙人的故事最早可追溯到古印度的詩史《羅摩衍那》之〈童年篇〉，佛經《大智度論》，卷17，亦有相同記載。（參見趙杏根：《佛教與文學的交會》（臺北：學生，2004年），頁49）

<sup>15</sup> 譚正璧：《三言兩拍資料》（上海：古籍，1981年），頁157。

此篇敘述臨安府尹柳宣教派妓女紅蓮勾引玉通和尚，致使玉通和尚犯色戒而羞愧自盡。死後投生為柳宣教之女柳翠，長大後淪為娼妓。後來玉通和尚生前同門月明和尚指出了柳翠的前世因緣，並引渡她出家得成正果。和原始的紅蓮故事相比較，明顯地加入了前世今生、因果報應以及為人構陷等節目，除了代表色欲考驗的紅蓮故事，另外還融入了柳翠故事。柳翠故事的源頭一說是元人李壽卿《度柳翠》雜劇<sup>16</sup>，《度柳翠》故事敘述柳翠原是觀音菩薩淨瓶內的一枝楊柳，偶汗微塵，被罰往人世為妓。全劇便圍繞「月明尊者」下凡點化柳翠悟道成佛的過程展開。另一說則是田汝成的《西湖遊覽志餘》記載的杭州民間風俗：

杭州男女瞽者，多學琵琶，唱古今小說、平話，以覓衣食，謂之陶真。大抵說宋時事，蓋汴京遺俗也。瞿宗吉過汴梁詩云……，其俗殆與杭無異，若《紅蓮》、《柳翠》<sup>17</sup>、《濟顛》、《雷峰塔》、《雙魚扇墜》等記，皆杭州異事，或近世所擬作者也。<sup>18</sup>

這說明了宋代可能就已經有紅蓮柳翠故事的講唱，但原始資料的柳翠故事已不可知了。而《西湖遊覽志》也記載：

普濟巷樂通普濟橋，又東為柳翠井，在宋為抱劍營地。相傳紹興間柳宣教者，尹臨安，履任之日，水月寺僧玉通不赴庭參，宣教憾之，計遣妓女吳紅蓮詭以迷道，詣寺投宿，誘之媾。玉通修行五十二年矣，戒律凝重，初甚拒之，乃至夜分，不勝駘蕩，遂與通焉。已而詢知京尹所賺也，慚怩而死，恚曰：「吾必壞汝門風。」宣教尋亡，而遺腹產柳翠，坐蓐之夕，母夢一僧入戶，曰：「我玉通也。」既而家事零落，流寓臨安，居抱劍營。柳翠色藝絕倫，遂隸樂籍，然好佛法，喜施與，造橋萬松嶺下，名柳翠橋，鑿井營中，名柳翠井。久之，泉亭山顯孝寺僧清了謂淨慈僧如晦曰：「老通墮落風塵久矣，盍往度之！」如晦乃以化緣詣柳翠，為陳因果事，柳翠幡然萌出家之想。如晦乃引見清了，清了為說佛法奧旨及本來面目，末且厲聲曰：「二十八年煙花迷障，尚爾迷耶！」柳翠言之大悟，歸，即謝鉛華，絕賓客，沐浴而端化。歸骨阜亭山，從所度也。<sup>19</sup>

《西湖遊覽志》大約成書於明代中葉嘉靖年間，這是現在可以看見最早合成紅蓮柳翠故事的記載，而本記載的架構已經和〈月明和尚度柳翠〉相似了。

## （二）〈明悟禪師趕五戒〉：

此篇敘述明悟與五戒禪師兩人為同修行的好友，風雪夜拾得一名女嬰，名為紅蓮。十六年後，五戒禪師見紅蓮情動破戒，明悟察覺點悟，五戒禪師羞愧坐化，轉世投胎為蘇軾，明悟懼其轉世後，不信三寶，滅佛謗僧，亦相隨坐化，投胎為謝瑞卿<sup>20</sup>，後出家，號佛印，點撥蘇軾信佛。在這裡，紅蓮故事和蘇軾故事相結合，最初的記載見於《清平山堂話本》<sup>21</sup>的〈五戒禪師私紅蓮記〉<sup>22</sup>，《繡谷春容》<sup>23</sup>（1587—1594）與余公仁本《燕居筆記》<sup>24</sup>卷九均移植了這故事，題名為〈東坡佛印二世

<sup>16</sup> 按：當然也有人持不同意見。青木正兒就認為紅蓮、柳翠分屬於兩個不同的傳說。

<sup>17</sup> 按：這裡的紅蓮柳翠若為兩句便可看成兩個故事。

<sup>18</sup> 〔明〕田汝成，〔清〕范鳴謙補刊：《西湖遊覽志餘》（臺北：成文，1983年，《明萬曆十二年刊本》），卷20，頁900。

<sup>19</sup> 〔明〕田汝成：《西湖遊覽志》（臺北：成文，1983年，《明嘉靖二十六年刊本》），卷13，頁462-464。

<sup>20</sup> 《清平山堂話本》作謝端卿。

<sup>21</sup> 〔明〕洪梗：《清平山堂話本》（臺北：世界，1958年，《日本內閣文庫藏本》），頁110-118。

<sup>22</sup> 〔明〕晁璠：《寶文堂書目》著錄有《五戒禪師私紅蓮》，鄭振鐸、譚正璧、趙景深等人均曾考證，認定為宋人話本。（參胡蓮玉：〈從《明悟禪師趕五戒》對《五戒禪師私紅蓮記》的改寫論馮夢龍的藝術成就〉，《安徽大學學報（哲學社會科學版）》第25卷第3期（2001年3月），頁100-104。）

<sup>23</sup> 起北齋輯：《繡谷春容》，輯錄於古本小說集成編委會：《古本小說集成》（上海：古籍，1990年，據中國



相會)，故事情節基本同〈五戒禪師私紅蓮記〉，但還是有一些改動：《繡谷春容》和集將「佛印拜謁蘇軾」以下情節刪去<sup>25</sup>，有頭無尾。《燕居筆記》則刪減了一些字句及改換女主角之名<sup>26</sup>。馮夢龍《喻世明言》（1621）卷三十之〈明悟禪師趕五戒〉前半故事本體亦同〈五戒禪師私紅蓮記〉，卻大幅改寫了後半部情節，述寫更符合歷史的真實，也更強調了佛印、蘇軾兩世相隨的真摯友情。

而蘇軾故事何以會跟紅蓮故事相結合？也是有跡可尋的。許外芳指出：

蘇軾以「東坡居士」自稱，可見他受佛教的影響很深。關於蘇軾和佛教的關係，人們一般都注重研究禪宗對於蘇軾的影響，或是研究蘇軾與禪林的交遊。實際上，蘇軾有極其濃厚的輪迴轉世信仰和淨土思想，這一點往往為人們所忽視。蘇軾的淨土思想主要表現在：他相信自己的前身是一個僧人；他多次施捨財物以造作阿彌陀佛像，並且作了不少頌佛詩文；他為死去的親人、朋友作水陸道場，以求往生西方極樂淨土。<sup>27</sup>

因此，在蘇軾的詩文中經常有這樣的思想表達出來，例如：《答陳師仲主簿書》一文裏說：「軾亦一歲率常四五夢至西湖上，此殆世所謂前緣者。在杭州嘗遊壽星院，入門便悟曾到，能言其院後堂殿、山石處，故詩中有『前生已到』之語。」<sup>28</sup>《和張子野見寄三絕句·過舊遊》云：「前生我已到杭州，到處長如到舊遊」<sup>29</sup>《去杭州十五年，復遊西湖，用歐陽察判韻》云：「還從舊社得心印，似省前生覓手書。」句下「王注：堯卿曰：公遊壽星院，入門便悟，嘗有詩云：『前生我已到杭州。』」<sup>30</sup>《南華寺》云：「我本修行人，三世積精煉。中間一念失，受此百年譴。」<sup>31</sup>在《冷齋夜話》卷七「夢迎五祖戒禪師」條也有記載：

蘇子由初謫高安時，云庵居洞山，時時相過。聰禪師者，蜀人，居聖壽寺。一夕，云庵夢同子由、聰出城迓五祖戒禪師。既覺，私怪之，以語子由。未卒聰至，子由迎呼曰：「方與洞山老師說夢，子來亦欲同說夢乎？」聰曰：「夜來輒夢見吾三人者，同迎五祖戒和尚。」子由拊掌大笑曰：「世間果有同夢者，異哉！」良久，東坡書至曰：「已次奉新，旦夕可相見。」二人大喜，追筭輿而出城，至二十里建山寺而東坡至。坐定無可言，則各追繹向所夢以語坡。坡曰：「軾年八九歲時，嘗夢其身是僧，往來陝右。又先妣方孕時，夢一僧來托宿，記其頎然而眇一目。」云庵驚曰：「戒陝右人，而失一目。暮年棄五祖，來遊高安，終於大愚。」逆數蓋五十年，而東坡時年四十九矣。後東坡復以書抵云庵，其略曰：「戒和尚不識人嫌，強顏復出，真可笑矣。既法契，可痛加磨礪，使還舊規。不勝幸甚。」自是常衣衲衣。<sup>32</sup>

因此，將蘇軾故事和紅蓮故事相附會，亦有其根據，並不是憑空捏造的。此外，和紅蓮故事相結合的還有路氏女<sup>33</sup>故事，但由於內容情節較不出奇，因此流傳不廣，但前兩者在文人、商人、藝人的參與之下，形成了一個傳播久遠的故事系統。

---

藝術研究院戲曲研究所藏世德堂刻本影印。) 卷 12, 頁 1153-1174。

<sup>24</sup> 余公仁編：《燕居筆記》，輯錄於古本小說集成編委會：《古本小說集成》（上海：古籍，1990年，據復旦大學圖書館藏本影印。），卷 9, 頁 1622-1634。

<sup>25</sup> 一說後半部分佚失。

<sup>26</sup> 例如它將《清平山堂話本》中關於說明「五戒」的文字刪去，又將「紅蓮」改成「金蓮」。

<sup>27</sup> 許外芳：〈論蘇軾的淨土信仰〉《法音》第 11 期（總第 219 期）（2002 年），頁 28。

<sup>28</sup> 〔宋〕蘇軾著，孔凡禮點校：《蘇軾文集》（北京：中華書局，1992 年 9 月 3 版），卷 49, 頁 1428。

<sup>29</sup> 〔宋〕蘇軾著，〔清〕王文誥、馮應榴輯注：《蘇軾詩集》（臺北：學海，1982 年），卷 3, 頁 652。

<sup>30</sup> 同前註，卷 31, 頁 1646。

<sup>31</sup> 同前註，卷 38, 頁 2060。

<sup>32</sup> 〔宋〕釋惠洪：《冷齋夜話》見《景印文淵閣四庫全書》，（臺北：商務，1983 年，據國立故宮博物院藏本影印。），卷 7, 頁 267。

<sup>33</sup> 見於《輪迴醒世》卷 6《貞淫部》，題為《法僧投胎》。故事前半部與紅柳故事相同，後半部份則敘述法僧投胎為路氏女後，輕薄肆淫，後被夫殺害沈於水中。

### 三、主角性格

#### (一) 擺盪在佛性與人性之間——玉通、五戒

玉通、五戒這個徘徊在擺盪在佛性與人性之間的高僧，他們的形象同中有異，而最主要的不同點在於破戒的過程中，一主動、一被動，〈月明和尚度柳翠〉中的玉通禪師逐漸被誘入陷阱之中，實在比〈明悟禪師趕五戒〉中的五戒禪師毫無心裡掙扎，就屈服於慾念，決定佔有紅蓮來的令人同情，而故事情節也較為合理。但值得關注的問題是：和尚們是否對紅蓮無情？純粹只是慾念的發洩嗎？若僅是慾念的發洩，但在抒解了身體的慾望之後，高僧們仍然沈浸在歡悅當中，充滿著柔情：

這長老看了紅蓮如花如玉的身體，春心蕩漾起來，兩個就在禪床上兩相歡洽。長老摟著紅蓮問道：「娘子高姓何名？那裡居住？因何到此？」紅蓮曰：「不敢隱諱，外家乃上廳行首，姓吳，小字紅蓮，在于城中南新橋居祝」長老此時被魔障纏害，心歡意喜，分付道：「此事只可你知我知，不可泄于外人。」（《喻世明言·月明和尚度柳翠》，頁 479—480）

〈明悟禪師趕五戒〉中的五戒禪師更是對紅蓮一見鍾情：

長老道：「我問你，那年抱的紅蓮，如今在那裡？」清一不敢隱匿，引長老到房中，一見吃了一驚，卻似：分開八塊頂陽骨，傾下半桶冰雪來。（《喻世明言·明悟禪師趕五戒》，頁 498）

那時的紅蓮可是「雖然女子，卻只打扮如男子衣服鞋襪，頭上頭髮前齊眉，后齊項，一似個小頭陀」，雖然「且是生得清楚」（《喻世明言·明悟禪師趕五戒》，頁 498），但是無論如何不是風情萬種，讓人一見就情慾萌動，不可抑制。因此與其說是和尚們是一時受不了身體上的需求而犯戒，倒不如說是從心靈上就產生了根本動搖，這是身體和心靈的同時出軌，也是情和慾的潰堤。若認真推究，只能以玉通禪師的一句「我的魔障<sup>34</sup>到了」（《喻世明言·月明和尚度柳翠》，頁 480）作為一個結論。

康正果則認為「他們主要擔心姦情的敗露，而非感到犯了重罪。一旦他們的醜名傳播出去，他們就羞愧地坐化死去。」<sup>35</sup>高僧們的心態未必這麼不堪<sup>36</sup>，但被人所知的確是他們坐化的主因。也正因為如此，坐化輪迴並不是真的徹悟解脫，當轉世之後，高僧們依舊陷在迷障當中，投胎為執著於報復的柳翠或「長成不信佛、法、僧三寶，必然滅佛謗僧」（《喻世明言·明悟禪師趕五戒》，頁 503）的蘇東坡，必須歷經人世劫難，才能夠真正得到解脫，更進一步來說，紅蓮的誘惑未必不是頓悟的契機，藉由「破戒」，高僧們經歷了一場輪迴考驗，但是由於其「根器不壞」<sup>37</sup>（《喻世明言·月明和尚度柳翠》，頁 486），經由法門契友的棒喝之下，終於「本因色戒翻招色，紅裙生把緇衣革。今朝脫得赤條條，柳葉蓮花總無跡。」（《喻世明言·月明和尚度柳翠》，頁 490）這與《大般

<sup>34</sup> 魔，音譯「魔羅」之略稱，意譯殺者、障礙，即能障礙佛道及修善法之魔；為強調其障礙之意，故梵漢並舉稱為魔障。佛陀成道時，有魔眾作種種障礙。又煩惱能障礙佛道之成就，亦稱魔障。止觀輔行傳弘決卷五之一以明闇之譬喻，謂魔障能障止觀。大集經卷十五詳述菩薩應遠離能障菩提之魔業，而在四魔（蘊魔、煩惱魔、死魔、天子魔）外，又分有四十一種魔業。有關魔障之能障與所障之關係，法苑義林章卷六謂，煩惱障能障二乘人，稱為分段魔；所知障能障菩薩，稱為變易魔。

<sup>35</sup> 康正果：《重審風月鑑：性與中國古典文學》（臺北：麥田，1996年），頁 246。

<sup>36</sup> 按：〈明悟禪師趕五戒〉中的五戒禪師，也只是經由明悟禪師作詩委婉暗喻而醒悟，未必盡然是「擔心姦情敗露。」吳光正先生以為是「高僧意識被喚醒」（《中國古代小說的原型與母題》（北京：社會科學文獻出版社，2004年7月2版），頁 38），其說恐較適宜。

<sup>37</sup> 在〈月明和尚度柳翠〉、〈明悟禪師趕五戒〉中，對於高僧們轉世輪迴後的後身，所呈現的皆是正面的形象，「文章冠世，舉筆珠璣」的蘇東坡固不待言，墜入煙花的柳翠，也極力描繪其性格的聰慧美好，佛性未泯。

涅槃經》：「我又示現於閻浮提，入婬女舍，然我實無貪欲之想，清淨不污猶如蓮花。」<sup>38</sup>實有異曲同工之妙，亦是徹徹底底的了悟解脫了。

## （二）身不由己的工具——紅蓮

在〈月明和尚度柳翠〉及〈明悟禪師趕五戒〉二篇中，舉足輕重的關鍵人物就是「紅蓮」，若沒有遇見紅蓮，高僧們還是「自入禪門無掛礙，五十二年心自在。」（《喻世明言·月明和尚度柳翠》，頁 480）值得注意的是，在中國，色欲考驗的故事裡，女主角多叫紅蓮，紅蓮的命名有何含意？吳光正認為：

紅蓮在小說和戲劇中是作為佛教色慾考驗符號出現的，指的是女性的性生殖器。<sup>39</sup>……據印度學學者考證，公元前 800 年的梵書中蓮葉就象徵子宮，蓮花後來演變成荷花女神（世界之母）、宇宙蓮（創造之源）。印度人描繪「林迦」（陽器）時，通常把陽器置於蓮花瓣上，或以蓮花瓣飾邊，以蓮花梗纏繞，象徵男女蓬勃的性活力。<sup>40</sup>

紅蓮是否只是一個單純的生殖器符號？在佛教的發源地印度，蓮花自古以來就被引喻成清淨、尊貴等具正面光明的象徵。在佛教的原始聖典中常用蓮華來譬喻聖者，而在大乘佛教中則往往象徵著菩薩。在《維摩詰所說經》中說，例如在高原、陸地不生蓮華，而生在卑濕的淤泥中，以此來比喻見無為法而入正位者，始終不生佛法，只有在煩惱的泥中，也就是眾生中，才能升起佛法。<sup>41</sup>更有直接以蓮花為名的佛教經典。如《妙法蓮華經》簡稱《法華經》，又稱《蓮花經》，即以蓮花的清靜微妙為喻，象徵教義的純潔高雅。

在東晉時，中國佛教徒中出現一種祈求嚮往蓮花盛開的極樂淨土的思想。「中國淨土法門原本主要有彌勒淨土、彌陀淨土二種。彌勒淨土的信仰以往生兜率彌勒淨土為皈依，西晉道安為最早。……但其後由於修持者少，弘揚者更少，漸行衰落。彌陀信仰逐漸隆興，彌陀淨土遂成諸佛淨土之代表。」<sup>42</sup>它的創始者是名僧慧遠（334—416）。太元三年（378），慧遠經潯陽受師弟邀請上廬山西林寺，後建東林寺。402 年，慧遠在江西廬山般若台精舍建齋立誓，結社念佛，共期往生蓮花象徵的彌陀居住的淨土。慧遠又與十八高僧結社，同修淨業。據《佛祖統記》<sup>43</sup>卷三十六記載：蓮社得名之由來與謝靈運有關。謝靈運一見慧遠肅然心服，即替他在東林寺開鑿東西兩池，種白蓮，因而以「白蓮社」稱，後來被宋人奉為蓮宗初祖。因之淨土宗又稱「蓮宗」、「蓮教」。

綜上述可知，符號所承載的意義是隨著時間而有所變遷，自然無法將「紅蓮」單純定位為女性的性生殖器，亦有學者指出「紅蓮」是和象徵淨土的「白蓮」做一對比，在〈明悟禪師趕五戒〉一篇裡，明悟禪師點悟五戒禪師的詩中，也明顯將「紅蓮」與「白蓮」並舉：

春來桃杏盡舒張，萬蕊千花鬥艷芳。

夏賞芰荷真可愛，紅蓮爭似白蓮香？（《喻世明言·明悟禪師趕五戒》，頁 501）

但若僅將「紅蓮」與「白蓮」並舉，一穢土、一淨土，又太過簡單化，似乎忽略了「蓮花」的象徵意涵，所以，可以說「紅蓮」既是女性的性生殖器，亦是清淨不二之佛性。既然，紅蓮的含意如此豐富，但是仔細審閱文本中的紅蓮形象，會發現在一角仙人中主動請纓誘惑仙人的「淫女」，

<sup>38</sup> 《大般涅槃經》，卷 4，大正藏第 12 冊，頁 629，第三欄。

<sup>39</sup> 中國也時常把女性生殖器比擬為花，如桃、牡丹和荷花。參見〔荷〕高羅佩著、吳月添譯：《中國豔情——中國古代的性與社會》（臺北：風雲時代，1996 年 10 月），頁 32。

<sup>40</sup> 轉引自吳光正：《中國古代小說的原型與母題》（北京：社會科學文獻出版社，2004 年 7 月 2 版），頁 39。

<sup>41</sup> 全佛編輯部：《佛教的植物（上）》（臺北：全佛文化，2001 年），頁 97。

<sup>42</sup> 全佛編輯部：《佛教的宗派》（臺北：全佛文化，2001 年），頁 95。

<sup>43</sup> 《佛祖統記》，卷 36，大正藏第 49 冊，頁 343，第一欄。

轉變為中國化被動的、做為工具的「紅蓮」時，原本主動潑辣的性格不見了，〈月明和尚度柳翠〉中的吳紅蓮還保留一些聰慧、富智計的特色，〈明悟禪師趕五戒〉中的紅蓮則完全無性格可言，只能見其可憐無奈，吳紅蓮是柳宣教誘惑玉通禪師破戒的工具，而紅蓮則是清——一方面迫於長老（五戒禪師）的威勢，一方面是「長老去衣箱裡取出十兩銀子，把與清一道：「你且將這些去用，我明日與你討度牒，剃你做徒弟，你心下如何？」清一道：「多謝長老抬舉。」（《喻世明言·明悟禪師趕五戒》，頁499）也算是一種交換，李維史陀（Claude Levi-Strauss）就曾指出：「女性是父權制度下象徵資產的符號，在父權秩序中處於從屬地位，並非自主的個體，在婚姻中擔任『物品』的角色。」<sup>44</sup>，的確，在文本中，紅蓮的性格扁平乏味，與「紅蓮」這個符號所承載的豐富意涵並不相稱，殊為可惜。

### （三）智慧老人——月明和尚、明悟禪師

在《三言》中，馮夢龍描寫了許多僧尼，〈月明和尚度柳翠〉及〈明悟禪師趕五戒〉中的月明和尚、明悟禪師無疑是正面人物<sup>45</sup>，他們恪守佛教戒律，具有慈悲心懷，「適度地表現其人性面而更令人嚮往景仰。」<sup>46</sup>他們承接了中國小說中的情僧傳統，孫遜就指出：

情僧具有的兩面性特點：即超越世俗，不以俗事為念，顯示其遺世的一面，而又與同道互相依戀，眷眷之心則又顯現出其人間情懷的一面。<sup>47</sup>

而在故事進展過程中此典型人物也扮演著一個不可或缺的角色，康韻梅指出傳奇中有一系列「智慧老人」的形象<sup>48</sup>，李師豐楙亦言：「在中國的敘事文學中，具有智慧老人的原型，總是由方外高人承擔，高僧或高道都是理想人物。」<sup>49</sup>

所謂的「智慧老人」指的是精神分析大師容格（Carl Gustav Jung, 1875—1961）的集體潛意識理論中原型<sup>50</sup>人物的觀點，張漢良指出：

容（按：即容格）不斷研究夢、幻象及神話，找出許多類型，或為人物或為情況，這些不斷重複的類型，彼此意義相通，容稱之為母題。原型以某種固定的形式存在於吾人的靈魂中，其內容與行為模式幾乎到處相同，人皆有之，這便是容所謂的集體潛意識，構成潛意識的原型人物包括影子、智慧老人、兒童、母親和相等的少女。夢中的主角在邂逅上面這些人物的途中，往往經歷一段變形與更新的過程，容稱之「變形與救贖原型」。<sup>51</sup>

這樣的傳統也表現在話本故事中，而月明和尚、明悟禪師正是其中的代表。

〈月明和尚度柳翠〉中棒喝柳翠的高僧其實有兩個，一是月明和尚，一是法空長老，這很明顯是由《西湖遊覽志》中的清了和如晦脫胎而出，形象上較為平面，而相較於前兩者，〈明悟禪師趕五戒〉中的明悟禪師形象則更為豐滿，首先，馮夢龍選擇了一個寫唐代洛陽人李源與僧圓澤三生相逢的故事為入話，從這裡可以看出〈明悟禪師趕五戒〉這篇故事的寓意，是對生死相隨的友情的彰

<sup>44</sup> 李維史陀著，李幼燕譯：《野性的思維》（北京：商務出版社，1996年），頁67-68。

<sup>45</sup> 同註7。

<sup>46</sup> 劉翊群：《「三言二拍」佛道人物形象研究》（臺北：臺灣大學中文所碩士論文，1994年），頁34-35。

<sup>47</sup> 孫遜：《中國古代小說與宗教》（上海：復旦大學出版社，2000年），頁161。按：佛教秉持慈悲之心，誓度眾生出苦海，未必是人間情懷。

<sup>48</sup> 康韻梅：〈唐人小說中「智慧老人」之探析〉，《中外文學》23卷4期（1994年9月），頁136-171。

<sup>49</sup> 李豐楙：〈仙道的世界——道教與中國文化〉，收錄於《中國文化新論-宗教禮俗篇「敬天與親人」》（臺北：聯經，1982年），頁249-305。

<sup>50</sup> 原型是一切心理反應的具有普遍一致性的先驗形式，是構成集體無意識的重要內容。（司有倫主編：《當代美學新範疇辭典》（北京：中國人民大學出版社，1996年），頁312。）

<sup>51</sup> 張漢良：〈「楊林」故事系列的原型結構〉《中外文學》第三卷11期（1975年4月），頁172。

揚，入話和本體故事相映襯，強化了友情的可貴，而對於佛印（明悟禪師）的形象也多有描繪，先是強化了佛印作為有道高僧轉世的形象、寫他「自幼不吃葷酒，一心只愛出家。資性聰明，過目不忘，吟詩作賦，無不出人頭地。喜看的是諸經內典，一覽輒能解會。隨你高僧講論，都不如他」（《喻世明言·明悟禪師趕五戒》，頁 502）而東坡因無心之過致使瑞卿出家為僧，雖然正中瑞卿下懷，但子瞻從此心存歉疚，佛印則以此為機，經常故作抱怨，使東坡不得不聽其言，效其行，潛移默化，「把個毀僧謗佛的蘇學士，變做了護法敬僧的蘇子瞻了。」（《喻世明言·明悟禪師趕五戒》，頁 505），一個智慧親和的高僧形象躍然紙上。而佛印之追隨東坡，由上世隨至今世，今世又處處相隨，共度患難，不改其志；蘇軾被逮入獄，佛印極力奔走相救，蘇軾出獄就多借佛印之力，其友誼確實感人至深，這「情僧」的形象也的確讓人難忘。

#### 四、主題意識

此二篇故事皆分為兩段，都是前世今生的因果故事，以色欲考驗為引子，轉世輪迴為關鍵，因果報應為主軸。但偏重的方面則各不相同，〈月明和尚度柳翠〉〈明悟禪師趕五戒〉中因果報應的色彩濃烈，而〈明悟禪師趕五戒〉則對明悟、五戒（佛印、蘇東坡）的兩世友誼著墨甚多，雖然著重點各不相同，但情節結構皆可以分析為：

高僧遇美女—交合敗道—坐化轉世—人世歷劫—了悟解脫既然兩篇的結構相似，那麼是否可以從這兩篇中略窺馮夢龍對高僧破色戒的態度呢？首先可以從《三言》的成書來看，綠天館主人《古今小說序》中說：

試今說話人當場描寫，可喜可愕，可悲可涕，可歌可舞；再欲捉刀，再欲下拜，再欲決脰，再欲捐金；怯者勇，淫者貞，薄者敦，頑鈍者汗下。雖日誦《孝經》、《論語》，其感人未必如是之捷且深也。」又說：「茂苑野史氏，家藏古人通俗小說甚富。因賈人之請，抽其可以嘉惠里耳者，凡四十種，畀為一刻。<sup>52</sup>

茂苑野史、綠天館主人都是馮夢龍的別稱。《三言》共一百二十篇，據今人考證，其中宋元話本約占三分之一，明代的擬話本約占三分之二。這些擬話本中少數是馮夢龍自己的創作，多數是他根據流傳的故事改寫的，或是搜集的。在自敘中馮夢龍明顯地提到小說的意義在於移風易俗，而《喻世明言》是《三言》中的第一種，可以說是最符合馮夢龍的選擇標準，此兩篇當然可以看出馮夢龍的道德尺度。

再者，〈月明和尚度柳翠〉、〈明悟禪師趕五戒〉兩篇雖各有所本，但是仍然有馮夢龍改寫的影子，在〈明悟禪師趕五戒〉中尤其明顯，胡蓮玉認為：

《趕》（按：即〈明悟禪師趕五戒〉）中強化了《私》（按：即〈五戒禪師私紅蓮記〉）中所沒有的佛教色彩。東坡初不信佛法，不喜和尚，後轉信佛法。《私》言東坡的轉變僅一筆帶過，曰：『蓋因佛印監著子瞻，因此省悟前因，敬佛禮僧』，蓋《私》的興趣在描寫高僧破戒的過程，雖借用佛教題材，佛教色彩卻並不濃厚。《趕》通過一個初對佛教極為反感的人後轉變為一個虔誠的佛教徒的描寫宣揚了佛法。<sup>53</sup>

因此，由〈月明和尚度柳翠〉、〈明悟禪師趕五戒〉兩篇來分析馮夢龍對高僧破色戒的態度是可行的。那麼馮夢龍對高僧破色戒的態度到底如何？葉燁、趙江南在〈多情總被無情惱—從破戒故事看三言二拍中的欲理衝突〉一篇中認為：

<sup>52</sup> 同註 2，頁 1-2。

<sup>53</sup> 胡蓮玉：〈從《明悟禪師趕五戒》對《五戒禪師私紅蓮記》的改寫論馮夢龍的藝術成就〉，《安徽大學學報（哲學社會科學版）》第 25 卷第 3 期（2001 年 3 月），頁 100-104。

相形之下，作者對於五戒和尚（喻 29）和玉通禪師（喻 30）破戒行為的默許則顯得更為耐人尋味。兩位多年修行、律法精嚴的高僧，只因一念之差而動色欲、毀戒體，但敘述中作者並未對高僧多年清修付諸流水表示出多少惋惜，取而代之的反而是一種旁觀式的幸災樂禍，而在具體細節處作者更以一種津津樂道的語氣娓娓述來，多方渲染，與同才子佳人有關的性愛描寫全無分別，很顯然是以欣賞與玩味的態度取代了批判與譴責。<sup>54</sup>

在這裡，葉燁、趙江南以為作者馮夢龍以一種欣賞與玩味的心態，看待高僧的破戒，但確實是如此嗎？其實是有討論的空間，首先可以看看此兩篇高僧們破戒的過程：

且說長老關了房門，滅了琉璃燈，攜住紅蓮手，一將將到床前，教紅蓮脫了衣服，長老向前一摟，摟在懷中，抱上床去。

戲水鴛鴦，穿花鸞鳳。喜孜孜，枝生連理；美甘甘，帶綰同心。恰恰鶯聲，不離耳畔；津津甜唾，笑吐舌尖。楊柳腰脈脈春濃；櫻桃口微微氣喘。星眼朦朧，細細汗流香，玉體酥胸蕩漾；涓涓露滴牡丹心。一個初侵女色，猶如餓虎吞羊；一個乍遇男兒，好似渴龍得水。可惜菩提甘露水，傾入紅蓮兩瓣中。

當日長老與紅蓮云收雨散，卻好五更，天色將明。（《喻世明言·明悟禪師趕五戒》，頁 499—500）

這直露白描的性愛場面描寫，恐怕就是葉燁先生、趙江南所認為的「在具體細節處作者更以一種津津樂道的語氣娓娓述來，多方渲染」了。但是仔細與〈五戒禪師私紅蓮記〉相比較，可以看出馮夢龍是一字不易的抄錄，而且在故事的後半部，屬於馮夢龍改寫的部分，他甚至重塑了蘇軾形象，使其「大通佛理，無疾而逝」（《喻世明言·明悟禪師趕五戒》，頁 509），便可以看出馮夢龍對佛教的態度決不是詆毀指責，仍抱有相當的敬重。所以是否能說是馮夢龍以一種欣賞與玩味的心態看待高僧的破戒，似乎值得商榷。再來看看〈月明和尚度柳翠〉：

紅蓮走到禪床邊深深拜了十數拜，哭哭啼啼道：「肚疼死也。」這長老並不采他，自己瞑目而坐。怎當紅蓮哽咽悲哀，將身靠在長老身邊，哀聲叫疼叫痛，就睡倒在長老身上，或坐在身邊，或立起叫喚不止。約莫也是三更，長老忍口不住，乃問紅蓮曰：「小娘子，你如何只顧哭泣？那裡疼痛？」紅蓮告長老道：「外家丈夫在日，有此肚疼之病，我夫脫衣將外家摟于懷內，將熱肚皮貼著外家冷肚皮，便不疼了。不想今夜疼起來，又值寒冷，外家死必矣。怎地得長老肯救外家命，將熱肚皮貼在外家身上，便得痊可。若救得外家命，實乃再生之恩。」長老見他苦告不過，只得解開衲衣，抱那紅蓮在懷內。這紅蓮賺得長老肯時便慌忙解了自的衣服，赤了下半截身體，倒在懷內道：「望長老一發去了小衣，將熱肚皮貼一貼，救外家性命。」長老初時不肯，次后三回五次，被紅蓮用尖尖玉手解了裙褲。一把撮那長老玉莖在手捻動，弄得硬了，將自己陰戶相轄。此時不由長老禪心不動。這長老看了紅蓮如花如玉的身體，春心蕩漾起來，兩個就在禪床上兩相歡洽。正是：

豈顧如來教法，難尊佛祖遺言，一個色眼橫斜，一個氣喘聲嘶，好似鶯穿柳影，一個淫心蕩漾，言嬌語澀，渾如蝶戲花陰，和尚枕邊訴雲情雨意，紅蓮枕上說海誓山盟，玉通房內，番為快活道場，水月寺中，變作極樂世界。（《喻世明言·月明和尚度柳翠》，頁 479—480）

這裡關於性愛的描述文字的確近乎於情色，但是白化文認為：「在紅蓮和老和尚調情的大段描寫中，因其為情節發展和人物塑造所必須，說明勾引老和尚是如何不容易，所以還不太粉，或者說，粉色被故事進展所掩覆了。它不是為寫粉而寫粉，在眾多的粉色紛呈的擬話本中，難能可貴。」<sup>55</sup>其說甚是。因

<sup>54</sup> 葉燁、趙江南：〈多情總被無情惱—從破戒故事看三言二拍中的欲理衝突〉，《廣西教育學院學報》第 3 期（2001 年），頁 96。

<sup>55</sup> 白化文：〈從〈一角仙人〉到〈月明和尚〉〉，頁 85。

此重點還是擺放於紅蓮賺騙老和尚，而老和尚則逐漸墜入陷阱中。另外，還可以看看文本中眾人面對玉通禪師破戒後的態度：

柳宣教打開回簡一看，乃是八句《辭世頌》，看罷吃了一驚，道：「此和尚乃真僧也，是我壞了他德行。」懊悔不及。。（《喻世明言·月明和尚度柳翠》，頁 481）

法空禪師道：「可惜，可惜，此僧差了念頭，墮落惡道矣。」。（《喻世明言·月明和尚度柳翠》，頁 482）

（月明和尚）聞知玉通圓寂之事，呵呵大笑道：「阿婆立腳跟不牢，不免又去做媳婦也。」<sup>56</sup>後來聞柳翠在抱劍營色藝擅名，心知是玉通禪師轉世，意甚憐之。（《喻世明言·月明和尚度柳翠》，頁 482）

在文本敘述中，眾人有懊悔、有憐憫、有惋惜，當然也有至交好友間的嘲諷，但若說是「默許」、「幸災樂禍」則未免太過。

其次，我們可以以《三言》中其餘僧人犯戒的作品相比較，在《三言》中較重要的破戒故事計有〈月明和尚度柳翠〉（喻 29）（按：即《喻世明言》）、〈明悟禪師趕五戒〉（喻 30）、〈簡帖僧巧騙皇甫妻〉（喻 35）、〈陳可常端陽仙化〉（警 7）（按：即《警世通言》）<sup>57</sup>、〈佛印師四調琴娘〉（醒 12）（按：即《醒世恆言》）<sup>58</sup>、〈赫大卿遺恨鴛鴦條〉（醒 15）、〈汪大尹火焚寶蓮寺〉（醒 39）等篇，但〈陳可常端陽仙化〉中的可常僧人並未動心，亦無破戒的行為<sup>59</sup>；〈佛印師四調琴娘〉中的佛印則道心堅定，未受誘惑<sup>60</sup>，因此不列入表內，而其餘犯戒故事列於下表：

篇名	犯戒者	事由	結果
月明和尚度柳翠 《喻世明言》	玉通禪師	犯色戒	前世坐化，後世亦了悟坐化。
明悟禪師趕五戒 《喻世明言》	五戒禪師	犯色戒	前世坐化，後世無疾而終。傳已作大羅仙。
新橋市韓五賣春情 《喻世明言》	某僧	犯色戒，但內容不詳。	自盡

<sup>56</sup> 月明和尚的態度頗令人玩味，但是結合故事背景來看，也就不足為奇了，〈月明和尚度柳翠〉的時代設定在宋代，宋代正是禪宗最流行的時候，文本中亦有「顯孝寺堂頭三喝」之句，以禪宗當作背景應無可疑。而孫遜認為：「……到了中國化的禪宗，尤其是後期禪宗那裡，更發展為把一切造作修行、祖師佛理視作是證道成佛之障礙，佛性的啟悟被直接訴諸人的自然本性、平常之日用。」又說「僧尼之間以如此輕鬆、調侃的口吻來談性問題，顯見得他們倆以完全超脫，所以此種言行不見其污穢，恰證明了是出污泥而不染，證明了其心中自有佛性在。」（同註 45，頁 167）

<sup>57</sup> [明]馮夢龍著，徐文助校注，繆天華校閱：《警世通言》（臺北：三民，1983 年 10 月初版一刷，2003 年 4 月初版三刷，[明]金陵兼善堂本）。按：以下所引原文處，逕標頁數，不再贅引。

<sup>58</sup> [明]馮夢龍著，廖吉郎校訂，繆天華校閱：《醒世恆言》（臺北：三民，1989 年 1 月初版，[明]葉敬池刊本）。按：以下所引原文處，逕標頁數，不再贅引。

<sup>59</sup> 〈陳可常端陽仙化〉內容敘述：陳可常三試不中，就投靈隱寺中，在十個侍者中做了第二位侍者。紹興 11 年端午節，高宗母舅吳七郡王到靈隱齋僧，見壁上題詩，知是陳可常所題，便將他剃度為僧。第二年端午，郡王把陳可常帶回府中，要他作詞，並叫歌婢新荷歌唱。後來新荷懷孕，供說曾與陳可常奸宿。可常被拷打而坐牢，供稱是實，但免斬死。為眾僧所不齒，但只長老知道可常的真心。其實姦污新荷的是郡王府幹辦錢原。後來新荷向錢原索供養費不得，才說出實情。郡王知陳可常蒙冤受辱，派人去請他。正好又是端午，他寫下了一首〈辭世頌〉，在草舍坐化圓寂了。

<sup>60</sup> 〈佛印師四調琴娘〉：佛印與蘇軾為好友，一次相聚時佛印調笑琴娘，然而當好友蘇軾當真要促成他與琴娘的好事時，他卻坐懷不亂，縱然琴娘一再誘惑佛印，依然道心堅定，令塵世中的蘇東坡肅然起敬。

簡帖僧巧騙皇甫妻 《喻世明言》	某僧	姦騙楊氏為妻	重杖處死
赫大卿遺恨鴛鴦縵 《醒世恆言》	尼姑及僧人等六人	赫大卿入尼庵與靜真等四尼淫亂致死；尼姑了緣和僧人去非同居	斬首
汪大尹火焚寶蓮寺 《醒世恆言》	佛顯等眾和尚	姦淫婦女	斬首、焚寺

而〈簡帖僧巧騙皇甫妻〉中的和尚被處死，馮夢龍用反諷的筆法：「沿路眾人聽，猶念高王觀世音。護法喜神齊合掌，低聲。果謂金剛不壞身。」（《喻世明言·簡帖僧巧騙皇甫妻》，頁 582）；〈月明和尚度柳翠〉中的柳翠坐化，則「合城百姓聞得柳翠死得奇異，都道活佛顯化，盡來送葬。」（《喻世明言·月明和尚度柳翠》，頁 479—480）馮夢龍用旁觀者的角度，進行了褒貶，而兩相比較之下，可以清楚的看出馮夢龍對於高僧破戒的態度，決不是單純的戲謔嘲諷，而是有相當程度的寬容理解在內。

最後，從馮夢龍本身的思想來推斷：馮夢龍生於明末，傳統儒學的思想權威漸漸失落，新的思想觀念方興未艾。王陽明創立了以「心即理」、「致良知」、「知行合一」為要旨的心學體系，「心即理」就駁斥了程朱理學的「天理」、「人欲」之說，進而肯定人的主體性。而陽明學派其後又派生了「王學左派」，其中王艮（1483—1540）首倡「百姓日用之道」，強調以人為本，李贄（1527—1602）則發揚了陽明關於「心」的闡釋，把「公利」、「天理」為心變成以「私欲」、「情欲」為「心」，使應該得到尊重的人性情欲擺脫禮教束縛。<sup>61</sup>這種學術思潮不可避免的衝擊到文學領域，湯顯祖（1550—1616）主張文學創作要以「情」為本，並將「情」推展到「至情」，而《牡丹亭》就是「至情」表露的代表性作品。馮夢龍亦受此感召，他在《情史序》中說：「天地若無情，不生一切物，一切物無情，不能環相生。生生而不滅，由情不滅故。四大皆幻設，惟情不虛假……萬物如散錢，一情為線索。散錢就索穿，天涯成眷屬。」<sup>62</sup>情是宇宙的本源，是萬物運行的依據。從這裡考察，馮夢龍是肯定情欲的合理存在的，因此馮夢龍對於高僧們一時的失足（人性展現），無疑抱持著同情理解的態度。而馮夢龍既是如此主張，在此兩篇中又何不讓高僧們徹底解放，擺脫宗教戒律束縛，卻讓其「回歸正途」？這個問題可以由兩個方面來探析：

其一是由於高僧們本身的原因。玉通禪師和五戒禪師，他們本來潛心苦修，「心無掛礙，萬法歸一」，但「只因一點念頭差，犯了如來淫色戒」（《喻世明言·月明和尚度柳翠》，頁 480），陷入輪迴。但是由於「夙因早具」，又得到高僧點撥，最終還是能「跳出三界外，不在五行中」，得成正果。葉永勝認為：

這類人物身上反映出潛心向佛早登極樂過程中的艱難性與曲折性，展示了人性本能與佛門清規的矛盾衝突，客觀上對宗教禁欲主義產生了一定的衝擊，但主觀上仍是為了宣揚宗教教義的。<sup>63</sup>

高僧們一時受到情慾迷惑，而心中仍然長存佛性，從玉通禪師的後身柳翠就可看出：「原來柳翠雖墮娼流，卻也有一種好處，從小好的是佛法。」（《喻世明言·月明和尚度柳翠》，頁 486），而蘇東坡雖然「偏不信佛法，最惱的是和尚」（《喻世明言·明悟禪師趕五戒》，頁 503），但亦沒有殺人擄掠、作惡多端，又經過佛印的勸導之後「聽了多遍，漸漸相習，也覺佛經講得有理，不似向來水火不投的光景了。」（《喻世明言·明悟禪師趕五戒》，頁 505）後來甚至「此時東坡便要削髮披緇，跟隨佛印出家。」「不殺生，不多飲酒，渾身內外，皆穿布衣，每日看經禮佛」（《喻世明言·明悟禪師趕五戒》，頁 508），這類高僧的形象完全不同於〈赫大卿遺恨鴛鴦縵〉中的尼姑空照靜真

<sup>61</sup> 參見蕭欣橋、劉福元：《話本小說史》（杭州：浙江古籍，2003年），頁 284-286。

<sup>62</sup> 〔明〕馮夢龍編著：《情史》（北京：中國廣播電視出版社，2005年1月初版），頁 2。

<sup>63</sup> 同註 9。



等人的「真念佛、假修行、愛風月、嫌冷靜、怨恨出家的主兒」(《醒世恒言·赫大卿遺恨鴛鴦條》，頁 256) 因此重返佛門是有跡可尋的。

另一方面，馮夢龍的情教思想也是一個關鍵，針對明末社會人欲橫流的社會亂象，馮夢龍希望能以「情」為綱領來改造社會，所以他說「我欲立情教，教誨諸眾生。」<sup>64</sup>馮夢龍—「情是一切本源」的主張落實到社會，便是以「情」作為教化人心的根本，在天理滅絕人欲之說過於極端，世俗慾望又過於放蕩的明末之際，以此「情教」立場來調和節制。他在其〈三教偶拈序〉中言：

宋之崇儒講學，遠過漢唐，而頭巾習氣，刺於骨髓，國家元氣，日以耗削。……余於三教概未有得，然終不敢有所去取。其間於釋教吾取其慈悲，於道教吾取其清淨，於儒教吾取其平實。所謂得其意皆可以治世者，此也。<sup>65</sup>

就是秉持著這樣的信念，所以在力圖維護正常人欲存在空間的同時，亦試圖消滅過度縱慾的罪惡，在《情史序》中就道出了這一意旨：

我死後，不能忘情世人，必當作佛渡世，其號當云『多情歡喜如來』。有人稱讚名號，信心奉持，即有無數前後擁護，雖遇仇敵冤家，悉變歡喜，無有嗔惡妒嫉種種惡念。……使人知情之可久，於是乎無情化有，私情化公，庶鄉國天下，藹然以情相與，于澆俗冀有更焉。<sup>66</sup>

馮夢龍把儒、釋、道三教融合在一起，採取喜聞樂見的通俗白話文體勸化世人，最終的意圖還是「勸愚導俗」這一大方向。所以雖然〈月明和尚度柳翠〉和〈明悟禪師趕五戒〉或多或少的衝擊到宗教禁欲主義，但是，此兩篇的主題思想仍然是在宣揚佛教教義，最明顯的痕跡就在於他在改寫〈明悟禪師趕五戒〉時，加強刻畫了明悟禪師這一體現佛教正統思想的正面形象，而最後做結的詩更點出了題旨：「禪宗法教豈非凡，佛祖流傳在世間。鐵樹開花千載易，墜落阿鼻要出難。」(《喻世明言·明悟禪師趕五戒》，頁 509) 基本上還是充滿著宗教勸世的意味，若讓高僧們墮落放縱，就失去了故事的教化意義了。

## 五、結論

戒律中最重要的就是色戒，所以在〈佛印師四調琴娘〉中，佛印在與俗人的交往中可以恣意飲酒、戲謔乃至調笑琴娘，然而當好友蘇軾當真要促成他與琴娘的秦晉之好時，他卻堅守戒律、坐懷不亂，馮夢龍筆下的佛印如此風流倜儻、瀟灑不羈，亦不敢有所逾越，由此可知犯色戒的嚴重性。但是與生俱來人之情慾本能，往往跟戒律相衝突，面對慾望與清規的衝突時，馮夢龍的態度是很明確的，在〈汪大尹火焚寶蓮寺〉篇中，他借僧人至慧之口說出：

我和尚一般是父娘生長，怎地剃掉了這幾莖頭髮，便不許親近婦人。我想當初佛爺，也是扯淡！你要成佛作祖，止戒自己罷了，卻又立下這個規矩，連後世的人都戒起來。我們是個凡夫，那裏打熬得過！卻可恨昔日置律法的官員，你們做官的出乘駟馬，入羅紅顏，何等受用！也該體恤下人，積點陰騭，偏生與和尚做盡對頭，設立恁樣不通理的律令！如何和尚犯奸，便要責杖，難道和尚不是人身？就是修行一事，也出於各人本心，豈是捉縛加拷得的！又歸怨父母道：「當時既是難養，索性死了，倒也乾淨！何苦送來做了一家貨，今日教我寸步難行。恨著這口怨氣，不如還了俗去，娶個老婆，生男育女，也得夫妻團聚。」(《醒世恒言·汪大尹火焚寶蓮寺》，頁 794)

<sup>64</sup> 同註 60。

<sup>65</sup> [明]馮夢龍：〈三教偶拈序〉，《馮夢龍全集》第 11 冊（江蘇：古籍，1993 年 4 月），頁 1-2。

<sup>66</sup> 同註 60。

只要不奸騙邪惡，誠實面對人性的慾望及選擇，雖然破戒還俗，馮夢龍也給予「也還算做完名全節」的肯定，那些假僧尼之名，行姦騙之事的假僧偽尼們，才是他指責的對象。對於破戒的高僧們呢，則秉持著佛法無邊，佛力廣深，無業不可消，無冤不可化的佛教教義，使其誠心懺悔<sup>67</sup>，「破戒」亦無損其無瑕的本質，高僧一時的失足，並不害其原本高潔的本性，只要不沈溺慾念，便可回頭是岸，正如〈月明和尚度柳翠〉中，馮夢龍所下的按語：「慳貪二字能除卻，終是西方路上人。」（《喻世明言·月明和尚度柳翠》，頁486）。

---

<sup>67</sup>《法苑珠林》提到：「沙門白衣，見身為過，及宿世之罪，種種惡業，能於眾中盡自發露，不失事條，勤誠懺悔者，罪即消滅。如其弱顏羞慚，恥於大眾露其過者，可在屏處默自記說，不失事者，罪亦降滅。若有所遺漏，非故隱蔽。雖不獲免，受報稍輕。若不能悔，無慚愧心，此名執過不返，命終之後，剋墜地獄。」（《法苑珠林》卷86，大正藏第53冊，頁920，第一欄。）

# 晚明話本小說中的「縱欲型」商人形象析論

盧韻如\*

## 摘要

晚明經濟發展快速，許多商人藉由千里行商一夜致富，加之當時肯定欲望的哲學思潮興起，促使商人於暴富以後，養成奢淫度日的惡習，小說藉由描寫這類縱欲商人的形象，向讀者展示出當時社會奢靡縱欲的情形，透過小說辛辣的諷刺與描述這群敗德商人悲慘的下場，我們也可以看出小說作者寓意其中的教化意圖。本文即針對當時「縱欲型」商人的荒淫行徑，主要歸納出「耽於物欲」、「耽於情欲」與「耽於色欲」三種行為表現，深入分析所謂「縱欲型」商人的形象，檢視他們在奢靡度日、色情淫亂的縱情取樂下，呈現出哪些病態心理與行為舉止，並探討這些行為對社會民生又有什麼樣的不良影響。

關鍵詞 話本 商賈 形象 縱欲 奢靡

## 一、前言

所謂「晚明」實為一個相當模糊的時間概念，它並沒有明確的時間斷限。目前學界傾向於將晚明時期約莫斷代於萬曆元年至崇禎亡國之間的七十餘年之間，因此本論文的取材範圍即以此時期刊刻出版的小說為主要分析文本，探討晚明商人在其中所展現出來的「縱欲」形象。

《尚書》中曾提到：「克勤于邦，克儉于家」<sup>1</sup>，此古訓是許多晚明商人奉行不渝的鐵則。然而節儉勤勞跟禁欲主義有著極大程度上的關連，大部分成功的商人起初都是靠著克勤克儉的規範白手起家，其中卻有不少人在賺取財富後，便逐漸懶散墮落，開始四處揮霍浪費。又有許多商人因其發跡前的社會地位極為低下，因此在飽經苦難終於發跡變泰後，便迫不及待地想要跟世人炫耀所擁有的財富，以顯示現在地位的崇高非凡。在這種時代氛圍底下，「飽暖思淫欲」也成為了不少商人成功以後的共同行徑，這類以金錢關係為紐帶的縱欲表現，不僅敗壞當時的社會風氣，更是粗暴的踐踏著人性。下文所描述的「縱欲型」商人，除了擁有瘋狂的物質欲望以外，更渴望追求荒淫無度的情色生活，小說作者充分運用濃墨重彩，深刻描繪這些商人貪婪好色、殘忍驕橫的性格特徵，以及其巧取豪奪、淫亂無恥的行徑，並對這些被金錢與欲望腐蝕靈魂的晚明商人，進行了嚴厲的批判。以下即針對小說文本中所譴責的「縱欲型」商人各項特點加以分析。

## 二、耽於物欲，奢靡放蕩

晚明時期，商品經濟迅速發展，商人隊伍不僅日益擴大，其經濟實力也顯為增強，當時徽州已經形成了「俗人十三在邑，十七在天下」<sup>2</sup>的局面，憑藉吃苦耐勞的精神和擁有豐富文化知識的優

\*國立嘉義大學中國文學研究所碩士班三年級

<sup>1</sup> [清]阮元校勘：《尚書正義·虞書卷四》，《十三經注疏》（臺北：藝文，2001年12月），頁55。

<sup>2</sup> [明]王世貞：《弇州四部稿·卷六十一》，《贈程君五十敘》（臺北：臺灣商務，1986年），頁80-92。

勢，徽州商人在商業經營中獲得了巨大的成功，造就了許多擁有龐大資本的富商巨賈。《五雜俎》即記載：「新安大賈，魚鹽為業，藏鏹有至百萬者。其它二三十萬則中賈耳。」<sup>3</sup>新安是明代徽商的發祥地，這些富商在筭路藍縷的創業階段時，本維持著克勤克儉的行事作風，然而傳統官本位的社會，卻沒有讓他們在經商成功以後獲得與其財力相當的社會尊重和政治地位。這就使得坐擁大量資產的徽商產生了心理上的失衡，為了進一步平衡心理，徽州商人於是根據人們內心深處對財富和榮華的渴求與羨慕，將經商得來的豐厚利潤驕奢地展現在衣食住行等生活消費上，以此向世人證明自己的存在。<sup>4</sup>

### （一）華服美饌

商人自古被強置於社會的最底層，因此當他們的勢力日益壯大以後，自然而然地想要改變自己的社會處境。明太祖曾經嚴格的規定全國上下君臣百姓的服飾，因此只要透過平日穿著的衣服顏色與圖案，就能夠準確區分出個人的行業與社會階級，然而這樣嚴苛的規定經過百年以後，因實際社會地位與服飾法令上所規定的社會地位已出現了大幅落差，尤其是明中葉以後的商人，他們的足跡遍佈大江南北，在轉運與坐賣中成功獲利，成為了商品市場中的直接經營者，亦是最有力的消費者。擁有金錢做為後盾的商人，在服飾上極力講求光鮮與亮麗，且看〈瞿鳳奴情愆死蓋〉中徽商孫謹的打扮：

頭戴時新密結不長不短駝帽，身穿秋香夾軟紗道袍，腳穿玄色淺面靴頭鞋，白綾襪上，罩著水綠縐紗夾襖并桃紅縐紗褲子。手中拿一柄上赤真金川扇，掛著蜜蠟金扇墜，手指上亮晃晃露著金戒指。<sup>5</sup>

孫謹全身上下的裝扮幾乎都不符合明初的規定<sup>6</sup>，既戴帽、衣紗、穿玄色靴，並且使用黃金掛飾等等，這不僅表現出商賈欲以服飾炫耀自己財富的情形，更透露出他們對於社會地位提升的渴望。

隨著服飾的日漸奢華，商人的日常飲食也開始發生變化，尤其明顯地表現在宴請的格局上。先看王小山為了籌辦婚宴所做的鋪張浪費：

那王小山娶這位娘子，財禮止得二十兩。置辦酒禮開費倒去了三十餘金，原開著香燭紙馬，油鹽雜貨一個小店兒，去了這塊銀子，乏本添生，以致店中有張沒李，看看不像起來了。<sup>7</sup>

王小山只是一間小雜貨店的老闆，可是他在籌辦婚宴的時候，為了面子還是不計成本地鋪張，最後搞得經營的本錢不足，導致營運困難。再看烏將軍款待陳大郎的酒餞內，更是「山珍海錯也有；人肝人腦也有。」<sup>8</sup>還有那揮金如土的朱愷，為了擺闊到一家大飯店內宴請的情形：

朱愷只顧叫：「有好下飯拿上來！」擺了滿桌……臨起身…故意包中打開，現出三五兩銀子，丟一塊與店家，道：「你收了，多的明日再來喫。」<sup>9</sup>

<sup>3</sup> [明]謝肇淛：《五雜俎·卷四》，《筆記小說大觀·八編》（臺北：新興，1987年），頁3452。

<sup>4</sup> 晚明徽商表現出驕奢消費行為的心理狀態，正如同早期西方經濟史學家費迪南多·加利亞尼（1728-1787年）所指出的：「出人頭地，在社會上保持優越地位，是僅次於性欲的『最強烈的願望』，而奢侈是博取榮譽、尊重等等的重要手段。」參見費迪南多·加利亞尼：《貨幣論》，收入於[美]A·E門羅編，蔡受百等譯：《早期經濟思想》（北京：商務，1985年），頁245。

<sup>5</sup> [明]天然癡叟：《石點頭·卷四》，《古本小說集成》（上海：上海古籍，1994年），頁240-241。

<sup>6</sup> 明初對服飾衣著的規定詳見附表一。

<sup>7</sup> [明]西湖漁隱主人：《歡喜冤家·第九回》，《古本小說集成》（上海：上海古籍，1994年），頁358-359。

<sup>8</sup> [明]凌濛初：《拍案驚奇·卷八》，《古本小說集成》（上海：上海古籍，1994年），頁331。

<sup>9</sup> [明]陸人龍：《型世言·第二十三回》，《古本小說集成》（上海：上海古籍，1994年），頁976-977。

朱愷大肆鋪張的豪華，相較於〈錢秀才錯占鳳凰儔〉中的商人高贊卻又是小巫見大巫了，當時高贊相中了錢青，吩咐手下準備飯菜款待：

家人聞言，即時拽開桌子，排下五色菓品。高贊取杯筯（箸）安席。錢青答敬謙讓了一回，照前昭穆坐下。三湯十菜，添案小喫，頃刻間，擺滿了桌子，真個咄嗟而辦。<sup>10</sup>

這場飯局並非是正式的宴請，只是一場臨時便飯，就已經如此隆重、豐盛了，由此也看出了當時商人鋪張奢華的飲食風氣。時人歸有光就曾經指出商賈們在日常生活上的奢靡：「天下都會所在，連屋列肆，乘堅策肥，被綺縠，擁趙女；鳴琴跕屣，多新安之人也。」<sup>11</sup>這些商人的消費往往帶有暴發戶的豪宕氣概，唯恐有財不為人知，他們外出也盡可能的鮮衣怒馬、選妓徵歌以炫於人，這種奢靡風尚成為了晚明商人物質消費的一大特點。

## （二）沈迷賭博

賭博業之所以能興起與盛行，亦跟城市經濟的發展有關，隨著城市流氓階層的形成，往往賭博業也應運而生，這些城市流氓與惡棍整日無所事事，專靠詐欺行騙、拐賣人口與攀權附勢來維持生活。因此賭博這種不勞而獲的騙人勾當，想當然與流氓、惡棍密不可分；至於那些家財萬貫、用錢撒慢的紈袴子弟更是經常流連於內，耽溺於千金忽聚忽散、失而復得的刺激之中。凌濛初在〈沈將仕三千買笑錢，王朝議一夜迷魂陣〉開篇中，就對賭博進行了一段精闢的議論：

人世上諸般歡事，皆可遣興陶情，惟有賭博一途最是為害不淺。蓋因世間人總是一個貪心所使，見那守分的一日裏辛辛苦苦，巴著生理，不能勾近得多少錢；那賭場中一得了采，精金、白銀只在一兩擲骰子上收了許多來，豈不是個不費本錢的好生理？豈知有這幾擲贏，便有幾擲輸。贏時節，道是倘來之物，就有粘頭的，討賞的，幫襯的，大家來撮哄。這時節意氣揚揚，出之不吝。到得贏過，輸過，不知不覺的弄個罄淨，却多是自家肉裏錢，旁邊的人不曾幫了他一文。所以只是輸的多，贏的少。有的不伏（服）道：「我贏了就住，不到得輸就是了。」這句話恰似有理，却是那一個如此把得定？有的巴了千錢要萬錢，人心不足不肯住的。有的乘著勝采，只道是常得如此，高興了不肯住的。有的怕別人譏誚他小家子相，碍上碍下不好住的。及至臨後輸來，雖悔無及，道先前不曾住得，如今難道就罷？一發住不成了，不到得弄完決不收場。況且又有一落場便輸了的，總有幾擲贏，不勾番（翻）本，怎好住得？到得番（翻）本到手，又望多少贏些，那里（裡）肯住？所以一耽（耽）了這件滋味，定是無明無夜，拋家失業，失魂落魄，忘食廢寢的。朋友們譏評，妻子們怨悵，到此地位，一總不理。<sup>12</sup>

小說作者真實的反映出賭徒的心理特徵，生動地描繪賭徒在賭桌上欲罷不能的醜態，亦說明了不論是贏家還是輸家，都不可能在賭博中獲得實質的利益。〈塵埃中物色英雄，畫錦堂分明德怨〉<sup>13</sup>中的伊人愛，本來靠著詐騙得來了一大筆不義之財，開起了一間店，之後又學人家裝模做樣，放出財主腔調。如此招搖的作風，果然引來許多光棍騙他去賭，結果「不消年把功夫，弄得依然是個空身屁精。」再看〈靈臺山老僕守義，合溪縣敗子回頭〉<sup>14</sup>中的沈剛，也同樣是一個奢靡敗家的人，其父因晚年得子，因此把他當成寶貝一般珍惜，「日日放在錦繡叢中，肥甘隊裡。」家人勸其父教沈剛讀書。其父卻道：「我獨養兒子，讀出病來怎處？好歹與他納個監罷。」因此沈剛不僅無心於讀經識字，反而將心思都放在下棋、鋪牌、擲骰子等賭博戲法上，他的伴讀見他心性貪玩，便逐漸引他去闖寡門、吃空茶，自

<sup>10</sup> [明]馮夢龍：《醒世恒言·卷七》，《古本小說集成》（上海：上海古籍，1994年），366-367。

<sup>11</sup> [明]歸有光：《震川先生集·卷十三》，《四部備要·集部》（臺北：臺灣中華，1965年），頁6-7。

<sup>12</sup> [明]凌濛初：《二刻拍案驚奇·卷八》，《古本小說集成》（上海：上海古籍，1994年），頁377-379。

<sup>13</sup> [明]醉西湖心月主人：《宜春香質雪集·第五回》，《思無邪匯寶》（臺北：臺灣大英百科全書，1994年），頁275-289。

<sup>14</sup> 《型世言·第十五回》，《古本小說集成》（上海：上海古籍，1994年），頁639-684。

此以後沈剛便揮金如土，待其父親沒故不過三年，家裡田產十有七八已經被他浪蕩殆盡。

同為商人子弟的汪道昆，曾對商人子弟此一變化做出生動的描述：「織畚之夫，挾一縷而起巨萬。易衣而出，數米而炊，無遺算矣。至其子弟，不知稼穡之艱難，糜不鬪雞走狗。五雉六鼎，捐佩外家，擁脂中葷。」<sup>15</sup>深刻地道出晚明商人子弟奢華逸樂的生活方式。

### （三）求仙煉丹

晚明商人除了縱情酒家、酗酒賭博以外，迷戀黃白之術、追求長生不死，亦為晚明富商之間所風行使錢的一種方式。小說作者在〈甄監生浪吞秘藥，春花婢誤洩風情〉中對煉丹術有以下說明：

方士丹客哄人鍊丹，說養成黃芽，再生白雪，用藥點化為丹，便鉛汞之類皆變黃金白銀。故此煉丹的叫做黃白之術。有的只貪圖銀子，指望丹成；有的說丹藥服了就可成仙度世，又想長生起來。<sup>16</sup>

中國古代的煉丹術，已有久遠的歷史，早在春秋戰國時期就已廣泛風行於東南沿海及西方廣大地區<sup>17</sup>，這種神仙思想的產生，本根源於人們根深蒂固的心底願望，因此許多方士利用這一點，宣稱海上有仙山，山上聚居的神仙擁有不死神藥，若能跟隨修行習得煉丹術，不僅能點鐵成金，還能煉出仙丹，服食後即可長生不老。成仙與發財的兩大誘因，促使世人沈迷其中無法自拔，歷朝以來為數眾多的人「服食求神仙，多為藥所誤。」<sup>18</sup>卻仍有許多人無法記取教訓，為江湖騙子大開方便之門。且看〈耍西湖喜擲泥菩薩，轉荊州怒打假神仙〉<sup>19</sup>中的夏方：

這夏方也是聰明一世，懵懂一時，被他賺到菴蘆園裏，聽他花言巧語，便也意亂心迷。只道沙亨爾果然是箇仙風道骨的真仙，隨了他便可長生不死，果登仙品，憑他哄騙，把名利的心腸丟在一邊。三箇多月，身邊那千兩銀子漸漸去了大半，那裡能夠得一毫神仙影響。

故事中的夏方原為一個黑心的盜馬賊，一次盜賣青驄寶馬得到了豐厚的利潤，因此到湖廣荊州府做了個販米客商，虧得其子夏虎有見識、有算計，因此短時間內就累積了不少錢鈔，後來夏方因妄想入仙流，不惜花費千金燒爐煉丹，身上本錢盡數遭方士所騙。

上述這些生活糜爛、有錢有閒去追求不死仙術的富商，他們在日常生活方面極盡所能誇富鬥靡，這樣的行為引起了世人廣泛地羨慕與驚歎，造成社會大眾價值觀念不斷地更新與改變。影響所及，城市中廣大的市井小民們於是也開始重視實利與追求享受，社會上隨之興起了一股去樸從豔、好奢尚繁的消費風尚。據萬曆《通州志》記載，當地過去「庶氓之家終歲不讌客，有故則盂羹豆肉相招一飯，人不以為簡也。貴家鉅族，非有大故不張筵。」然而「今鄉裏之人，無故讌客者，一月凡幾，客必專席，否則耦席，未有一席而三四人共之者也。肴果無算，皆取諸遠方珍貴之品。」不僅變成宴請頻繁，而且宴客之物已不只是達到「醉飽」的程度而已，還要求要取自遠方的珍貴食品才行<sup>20</sup>。商人們豪侈的生活方式一一被世人所羨慕與模仿，使得在事業上獲得成功的富商巨賈們認識到財富所帶來的巨大魔力，其心靈深處因此而得到一股自我滿足感，藉此沖淡了他們原先作為商人的自卑情結。

<sup>15</sup> [明]汪道昆：《太函集·卷十八》，《四庫全書存目叢書·集部·別集類》（臺南：莊嚴，1997年），頁253。

<sup>16</sup> 《二刻拍案驚奇·卷十八》，《古本小說集成》（上海：上海古籍，1994年），頁885-886。

<sup>17</sup> 韓鵬傑、朱金萍：《中國古代江湖騙子與騙術》（臺北：臺灣商務，1992年），頁20。

<sup>18</sup> 《古詩十九首》收錄於[梁]蕭統編：《昭明文選·卷七·雜詩》（臺北：萬國，1956年），頁18。

<sup>19</sup> [明]金木散人：《鼓掌絕塵·第十三回》，《古本小說集成》（上海：上海古籍，1994年），頁395-432。

<sup>20</sup> [明]林雲程、沈明臣纂修：《萬曆通州志》《四庫全書存目叢書·史部》（臺南：莊嚴，1996年），頁91。

### 三、耽於情欲，亂倫敗德

「問世間情為何物？直教人生死相許。」情字常是人世間最難解的習題，環顧世間男女，多少人為情所困，然而古有明訓，所謂「發乎情，止乎禮義。」<sup>21</sup>合宜的行止來自於道德的自我規範，它不僅能維持和諧的社會倫理關係，對於個人身心的健康亦能發揮安定的作用，倘若只是一味的放縱情慾，則會帶來生活的糜爛與身心名譽的耗損。晚明話本小說即針對商人亂倫、偷情等表現，做出了深刻的描述。

#### （一）亂倫

晚明商品經濟的繁榮雖然給商人們帶來了物質生活上的豐足，卻也扭曲了他們的生活態度，這種情況深刻地表現於他們在「情欲」方面上的失控。〈木之日真托妻寄子〉<sup>22</sup>描述了販藥為業的木之日，有一美貌妻子丁氏，因為要外出行商，又不放心撇下家中的少妻幼子，恰有一摯友江仁極得其信賴，乃託之照管妻兒家事，沒想到江仁卻不顧朋友信義，趁機強姦了丁氏，佔據了木家財產。〈完令節冰心獨抱，全姑醜冷韻千秋〉<sup>23</sup>中除了描寫到商人縱欲淫亂的惡質行徑以外，更是精彩地描述了商婦為了一己之私，不惜亂倫敗德的情況。故事裡中年喪夫的朱寡婦，家中經營了一間歇客店，他守寡將兒子養大，娶了一房媳婦唐貴梅。然而朱寡婦日久耐不住寂寞，「怨花愁月，夜雨黃昏，好難消遣。欲待嫁人怕人笑話，兒女夫妻，家事好過，怎不守寡？待要守寡，天長地久，怎生熬得？」恰有一客商汪涵宇，常經商於貴池地方，因此積年在朱家客棧歇息。這汪涵宇是個好色之人，見到朱寡婦後便動了貪淫之心，仗恃著自己家事豐厚，每每「特意買了些花粉膝褲等物」送給朱寡婦，寡婦見他是個有錢的客人，便也跟他「眉來眼去」勾搭成奸，朱寡婦的兒子因此羞憤而死。沒想到這汪涵宇得到朱寡婦後並不就此滿足，一日撞見媳婦唐貴梅，就「得隴望蜀」妄想娶之為填房，而這個朱寡婦為了拴住汪涵宇的心，竟然也幫著外人逼迫媳婦就範，只是這唐貴梅「原是個儒家女子，父親是個老教書，一向在外處個鄉館。自小兒教他讀些甚《孝經》，看些《烈女傳》。」因此心性貞烈，並不屈服於汪涵宇的淫威之下，後來竟被婆婆告入官府下了女監。汪涵宇沒有就此做罷，反而還「故意用錢叫禁子凌辱他，後來送飯以恩結他。」最後又讓朱寡婦去撤了告訴保他出來，希望能因此施恩於他，逼他就範。結果唐貴梅卻在出監後的夜裡，趁著家人熟睡，自縊於園中的古梅樹下了。

朱寡婦因芳心寂寞與客商汪涵宇通奸，在一定程度上本還值得同情，然而在東窗事發以後，他不但沒有收斂自己的行止，反而還「因兒子碍眼」於是打發他外宿在書館中，最後甚至令其羞憤而亡。如果朱寡婦跟汪涵宇有著真感情也就罷了，但是他卻又在汪涵宇回家的時候「忍耐不住，又尋了幾個短主顧。」這完全就是一個淫婦的行為；再者，朱寡婦自己與人私通不算，還想方設法拖自家媳婦下水，勸說不成，就設計讓奸夫用強，用強不成還幫奸夫打罵媳婦，如此無恥的行徑，歷歷表現出晚明淫亂腐敗的社會風氣。

自古以來多以為商人薄倖，但是卻有商人最後對通奸的對象動了真情，甚至甘心為情而死。〈瞿鳳奴情愆死蓋〉<sup>24</sup>中的孫三是一個「專于販賣米穀為業，家貲巨萬」的年輕商人，他早已「有家有室」，卻「慣在花柳中行走」是一個「行奸賣俏的小夥子，使錢撒漫的大老官。」起初他見瞿濱吾寡妻方氏「大有風韻」，又探知是一個孤孀，因此大膽勾引方氏並與之有奸。後來方氏因擔心日後年老色衰，會遭孫三遺棄，竟然主動要孫三去勾搭自己的女兒瞿鳳奴，想藉鳳奴拴住孫三的心。做為母親的方氏，竟然不為女兒終生幸福著想，還妄想女兒與奸夫勾搭，以滿足自己的淫慾，他公然與女兒商量道：

<sup>21</sup> [清]阮元校勘：《毛詩正義·關雎》，《十三經注疏》（臺北：藝文，2001年），頁17。

<sup>22</sup> 《歡喜冤家·第十九回》，《古本小說集成》（上海：上海古籍，1994年），頁257-314。

<sup>23</sup> 《型世言·第六回》，《古本小說集成》（上海：上海古籍，1994年），頁243-294。

<sup>24</sup> 同注5。

我欲從長算計，孫三官今才二十三歲，只長得你八年，不若你與他成了夫婦，我只當做個老丫頭，情願以大作小，服事你終身。拾些殘頭落腳，量不占住你正扇差徭，一舉兩得，可好麼？

當瞿鳳奴躊躇地表示「常言踏了爺床便是娘，這個人踏了娘床便是爺，只怕使不得。」方氏竟回答「如今只好混帳，那裏辨得甚麼爺，論得甚麼娘。」如此厚顏無恥的行徑，實在令人咋舌。回頭再看孫三，他與方氏母女同奸亂倫，剛開始完全是出自於色欲使然，絕非是對二女有任何的真情可言，不料後來事跡敗露，官斷瞿鳳奴需擇偶另配，瞿鳳奴起初因年幼無知，被母親的無恥言論所煽動，事後卻死心塌地愛上了孫三，因此不肯與新夫同床，堅持「婦人以貞一為德」，一心想為孫三「守一而終」，孫三最後終於被瞿鳳奴的真情所感動，遂自我閹割而死，以示對瞿鳳奴的忠誠，瞿鳳奴在聽聞孫三的死訊後亦自縊而亡。故事開頭中雖然描寫了孫三與方氏、瞿鳳奴之間充滿肉欲的不倫戀情，告誡「是男莫邪淫，是女莫壞身」的道理，然而作者筆鋒一轉，讓兩人皆為情而死，交代了一個「心堅金石」的結局。鳳奴火化時「單剩胸前一塊未消，結成三四寸長一個男子。面貌衣摺，渾似孫三形像，認他是石，卻又打不碎。認他是金，卻又燒不烱。」同樣的，三火化後「胸前一般也有一塊燒不過的，卻是鳳奴形狀。」將兩人亂倫的肉欲行為，昇華為刻骨銘心的愛情，打破了欲與情之間絕對的對立關係，肯定小說中主人翁所展現出來，為愛不惜一切的真性情。

## （二）偷情

在明以前的小說中，商婦偷情的結局往往不是原夫殺了婦人與情夫就是婦人與情夫和謀殺害了原夫；或是婦人殺害情夫以滅口，又或者是情夫憤而殺害婦人。總之，商人與偷情的商婦最終只能徹底分手，沒有絲毫可以轉圜的餘地<sup>25</sup>。但是到了晚明話本小說中，卻塑造出了更為複雜的商婦形象，〈李月仙割愛救親夫〉<sup>26</sup>中的李月仙是商人王文甫的妻子，王文甫是個販藥客商，經商於川廣之間，家中有養弟章必英，趁其出外經商時與李氏通，後又買通了盜首宋七誣陷王文甫，令其下獄。故事中的商人章必英為王文甫養弟，為了自己的情欲，竟然敢暗通兄嫂，甚至還想謀財害命，實為不孝不義之人。而李月仙雖耽於情欲，但卻又重視與原夫的感情，且不失機智；當他得知章必英陷害原夫的經過後，當時隱忍不言，但是隔天隨即去官府告發章必英，救王文甫逃離了冤獄。小說作者在這邊表現出了對商婦偷情的寬容與同情。

「色字頭上一把刀」當人一旦放縱了自己的欲望，往往就會招惹來難以抗拒的災禍，小說〈妖狐巧合良緣，蔣郎終偕伉儷〉<sup>27</sup>就以「自古人心一邪，邪物趁機而入。」對世人提出了警訊，故事中的蔣日休因見牙商熊漢江的女兒文姬貌美，便「行裡的沉吟，坐著的想像，睡時的揣摸，也沒一刻不在文姬身上……幾遭要老臉替文姬纏一番，終久臉嫩膽小，只是這等鎮日呆想不了。」因其心術不正，於是引來了一隻狸妖，化身為文姬的形貌，夜夜與之淫歡，不到二十餘日，就把他「弄得精神恍惚，語言無緒，面色漸漸痿黃。」不獨有偶〈贈芝蔴識破假形，擷藥草巧諧真偶〉<sup>28</sup>中的蔣生也因做客在外，見了店主的女兒馬雲容貌美，就「眠思夢想，日夜不置。」如此「思之思之，又從而思之；思之不得，鬼神將通之。」不久以後，也引來了一隻狐妖佯裝成雲容形狀與之通，蔣生自此「竭力縱慾，不以為疲。」那狐妖夜夜與之顛鸞倒鳳，亦無絲毫厭足之意，蔣生見狀如此「惟恐奉承不周，把個身子不放在心上，拚著性命做，就一下走了陽，死了也罷了。」如此這般，一個本來健康周全的人，因此被搞得憔悴不堪。

故事中的蔣生，對馬家小姐有情，本應通過媒妁之言，走正道來明媒正娶，而不是放縱自己的情欲思量淫奔苟合，正因為整日作這種淫邪的春夢，才吸引了妖怪前來迷惑心智，弄得「雖然不見人頭落，暗裡教君骨髓枯」。

<sup>25</sup> 邵毅平：《中國文學中的商人世界》（上海：復旦大學，2005年），頁405。

<sup>26</sup> 《歡喜冤家·第三回》，《古本小說集成》（上海：上海古籍，1994年），頁99-166。

<sup>27</sup> 《型世言·第三十八回》，《古本小說集成》（上海：上海古籍，1994年），頁1633-1674。

<sup>28</sup> 《二刻拍案驚奇·卷二十九》，《古本小說集成》（上海：上海古籍，1994年），頁1345-1386。



## 四、耽於色欲，害人傷身

告子曾云：「食色性也」<sup>29</sup>性確實在生命中佔有不可或缺的地位，人性欲望的滿足與追求，在晚明的話本小說中有著露骨色情的描寫，表現出對禁欲理論的反動。

### （一）流連青樓

明太祖時，曾設官辦妓院，後來卻有鑑於政府官員耽溺於聲色，導致政令廢弛，是故禁絕官吏宿娼，違者重罰。然而妓院乃是當時政府財政稅收的重要來源之一，只好又明文規定「禁文武官吏及舍人，不許入院，只容商賈出入院內。」<sup>30</sup>是故雖有明文禁止官吏狎妓，但商賈卻不在此限之內。明代中葉以後，娼妓越來越繁盛，已經達到了「今時娼妓滿佈天下，其大都會之地，動以千百計。其他偏州僻邑，往往有之。終日倚門賣笑，賣淫為活。」<sup>31</sup>的地步了。當時娼妓盛行，禁止官吏狎妓的法令，基本上也是禁而未止，官吏狎妓的情況依然屢見不鮮，除了官吏以外，最常出入妓院，縱情歡場的就莫過於商賈了。「多少做客的，娼樓妓館，使錢撒漫。」<sup>32</sup>這句話準確地為明代文學中關於商人狎妓的頻繁表現下一鮮明的註腳。

在晚明話本小說中我們不難找出商人風流於妓院的蹤跡，這些離鄉背井的商人有的藉由到妓院尋歡，抒解旅途在外的苦悶心情，有的是趁機炫耀錢財，結交權貴，有的只是為了要滿足自己的好色欲望，不管目的為何，過度縱欲的結果除了使他們耗損掉大量的錢財，還可能會傷身敗家。

小說〈錢多處白丁橫帶，運退時刺史當艍〉<sup>33</sup>中詳細地描述了商人為了滿足色欲不惜耗費錢財的情事。江湘大商郭七郎將往京城討債時，就曾在心裡偷偷打算：「聞得京都繁華去處，花柳之鄉，不若借此事繇，往彼一遊。一來可以索債，二來買笑追歡，三來覷個方便，覓個前程，也是終身受用。」恣意嫖妓、飲酒賭博是富商們揮霍浪蕩的一個重要方式，郭七郎到京城後一口氣連本帶利收回了十來萬的債款，爾後隨即到妓院中盡情享樂：

七郎一連兩宵，已此著了迷魂湯……賽兒又時常接了家裡的姊妹，輪遞來陪酒插趣。七郎賞賜無算，那鴛兒又有做生日、打差買物事、替還債許多科分出來。七郎揮金如土，並無吝惜。纔是行徑如此，便有幫閒鑽懶一班兒人，出來誘他去跳槽。大凡富家浪子心性最是不常，搭著便生根的，見了一處，就熱一處。王賽兒之外，又有陳嬌、黎玉、張小小、鄭翩翩，幾處往來，都一般的撒漫使錢。那夥閒漢，又領了好些王孫貴戚好賭博的，牽來局賭。做圈做套，贏少輸多，不知騙去了多少銀子。

收回大筆債款的郭七郎，並沒有馬上起程回鄉，反而到京城裡的酒家中散漫灑錢，他起初包養了妓女王賽兒，後來別人見他揮金如土，知道有油水可抽，因此又拐他去與多位妓女往來，盡可能花費他的錢鈔，再領他與好些王孫貴戚聚賭，做下圈套詐騙其銀兩。

商人出入妓館買笑貪歡，除了所費不貲以外，一不小心還可能染上惡疾，得不償失。〈許察院感夢擒僧，王氏子因風獲盜〉<sup>34</sup>中的鹽商王祿，帶著兩個家僕在外經商，因為懂得算計，時運又好，因此獲利豐厚，但是當他手頭饒裕之後，眼見財物易得，便開始向娼樓妓館放縱自己的情欲，思量起淫蕩來：

<sup>29</sup> [清]阮元校勘：《孟子注疏·告子章句上》，《十三經注疏》（臺北：藝文，2001年），頁193。

<sup>30</sup> [明]劉辰：《國初事蹟》，《百部叢書集成·借月山房彙鈔》（臺北：藝文，1967年）。

<sup>31</sup> 《五雜俎·卷八》，頁3794。

<sup>32</sup> [明]馮夢龍：《古今小說·卷十八》，《古本小說集成》（上海：上海古籍，1994年），頁667。

<sup>33</sup> 《拍案驚奇·卷二十二》，《古本小說集成》（上海：上海古籍，1994年），頁911-950。

<sup>34</sup> 《二刻拍案驚奇·卷二十一》，《古本小說集成》（上海：上海古籍，1994年），頁995-1056。

接著兩個表子，一個喚做天天，一個喚做蓁蓁，闔宿情濃，索性兌出銀子來包了他身體。又與家人王恩、王惠各娶一個小老婆，多揀那少年美貌的，名雖為家人媳婦，伏侍天天、蓁蓁，其實王祿輪轉歇宿，反是王恩、王惠到手的時節甚少。興高之時，四個弄做一床，大家淫戲，彼此無忌。日夜歡歌，酒色無度，不及二年，遂成勞怯，一絲兩氣。

王祿一口氣包養了兩個娼妓，又與家僕的兩房小妾有染，過著酒色無度的荒淫生活，如此不到兩年，果然就弄出病來，一命嗚呼了。再看一則，同樣因嫖傷身的例子，〈西安府夫別妻，邵陽縣男化女〉<sup>35</sup>中的商人李良雨，本身就是一個極好風月的人，某次外出行商，才剛到客店落腳，就馬上向人探聽當地尋花問柳的好去處，同行的呂達便邀他一起去妓院，結果這一去「一纏便也纏上兩三日」，之後李良雨竟全身發起寒熱，染上了性病，不多時陽物逕自連根爛去，變性成了女身。

## （二）圖淫婦女

在晚明話本小說中，尚有許多家資萬貫的巨商富賈，已經無法以狎妓取樂為滿足，他們憑藉雄厚的經濟力量為後盾，在女色面前完全沒有絲毫的顧忌，放膽地妄想與他人內眷通奸，或是圖淫良家婦女。〈吳郎妄意院中花，奸棍巧施雲裡手〉<sup>36</sup>即描述了一個富有的鹽商吳爾輝，為了色念吃足苦頭的故事。吳爾輝生活於商品買賣繁榮昌盛的杭州，且看那杭州「是箇帝王之都，南柴北米，東菜西魚，人煙極是湊集，做了箇富庶之地，卻也是狡獪之場。」吳家中雖有數千家事，但是他做人極是吝吝「真是一箇銅錢八箇字，臭豬油成壇，肉卻不買四兩，憑你大熟之年，米五錢一石，只是喫些清湯不見米的稀粥。」但是他確有一個毛病，就是極愛女色「見一箇略有些顏色婦人，便看箇死。」不論花費多少錢也要弄到手。一日他偶見張二官的妻子王二娘，也不管對方是否為他人內眷，就起了非份之心，妄想貪圖二娘的美色。於是他終日打扮整齊在張家門前徘徊，這種不尋常的舉動引起了一個在地光棍的注意，於是假冒王二娘的丈夫，托言要改嫁王二娘，趁機誑了吳爾輝一大筆銀子。

同樣是圖淫婦女的故事，〈朱公子貪淫中毒計〉<sup>37</sup>中的朱道明下場就更為悲慘，朱父為當朝極品，官位顯赫，他卻因自小讀嫖經，竟把其中「妻不如妾，妾不如婢，婢不如妓，妓不如偷。」的說法牢記於心，四處仗著財勢奸淫良家婦女；一日偶見伍星妻蓮姑貌美，便令管家朱吉脅逼蓮姑與之通。蓮姑用計騙得朱道明一大注錢財後，舉家連夜遷走，離家前還施法灌醉朱道明，再由伍星之弟伍雲將其化妝成鬼樣，半夜送還彼家，當時朱家人誤以為歸家者為鬼怪，將之亂棍打死。

這些偷情至上的商人，放縱欲望的結果除了枉費錢財、傷身耗神以外，一旦東窗事發以後，往往輕則惹上官司，重則慘遭殺身之禍，更有甚者還會害人性命，虧損陰德。〈程朝奉單遇無頭婦，王通判雙雪不明冤〉<sup>38</sup>中的程朝奉坐擁巨萬家私，卻非常貪戀女色，然而他並非選擇花錢去妓院發洩自己的色欲，而是利用金錢的力量設法拐騙威逼，脅迫良家婦女就範，平日「見人家婦女生得有些姿容的，就千方百計，必要弄他到手纔住。隨你費下幾多東西，他多不吝，只是以成事為主。」他這種貪淫不歇的心性，最後終於開出了禍端，不僅偷腥不成、豔夢難圓，還惹上了一场人命官司。〈劉烈女〉<sup>39</sup>中開果子行的張阿官，在一次觀賞龍舟的時候，驚見劉大姑美貌，心想「這是劉把總家，一向聽說他的女兒十分美貌，始信人言不虛。怎得與這女子顛倒鸞鳳一場，便死也是甘心。得個計兒才好！」於是趁夜潛入劉家想要偷香竊玉，沒想到卻事發被抓，他欲淫不成，竟然昧著良心，反在街頭張揚「劉家女兒日裡親口約我到樓，如今倒紮起火圍來。」受其言行污辱，百口莫辯的劉大姑，因此憤而自縊於床上。

<sup>35</sup> 《型世言·第三十七回》，《古本小說集成》（上海：上海古籍，1994年），頁1591-1632。

<sup>36</sup> 《型世言·第二十六回》，《古本小說集成》（上海：上海古籍，1994年），頁1091-1136。

<sup>37</sup> 《歡喜冤家·第二十一回》，《古本小說集成》（上海：上海古籍，1994年），頁315-344。

<sup>38</sup> 《二刻拍案驚奇·卷二十八》，《古本小說集成》（上海：上海古籍，1994年），頁1307-1344。

<sup>39</sup> 〔明〕羅浮散客：《貪欣誤·第三回》，《古本小說集成》（上海：上海古籍，1994年），頁75-118。

〈香菜根喬粧姦命婦〉<sup>40</sup>中的賣珠客商邱繼修也同樣是一個偷情至上者，一日在華嚴寺殿中，撞見進士張英之妻莫夫人，一時驚為天人，竟假扮為賣珠牙婆混入府中與之通奸。張英為朝廷命官，莫氏為夫人，邱繼修奸淫命婦，一旦事發，必為死罪。然而，邱繼修卻色膽包天，為了貪圖莫氏美色，一死在所不惜，果然最後他與莫夫人都雙雙死於此事，還搭上了侍女愛蓮的性命。

最後看一則商人為了偷情，害人性命的故事。富商陳之美<sup>41</sup>「為人機智深密，有莽操之奸。」其鄰居潘璘家貧，靠著妻子猶氏日夜績麻度日，陳之美一日因見猶氏貌美，妄想圖他，乃出資騙潘合夥出外經商，後將其推入水中而死。小說中描寫潘家原本靠著小本生意維持家計，潘璘雖是貧窮，人卻伶俐，到鄰家處借貸了一些銀兩，在門首賣起雜貨，一家人過著雖然貧窮卻也平安的生活。然而好日子不長久，他的鄰家陳之美是個巨萬富商，企圖藉由金錢的力量，去覬覦猶氏的美色。他因「聞潘家極貧，若要謀他，必須利結他心。」便時常藉故去潘家的雜貨店買東西，照顧他們的生意，想藉此獲得潘璘的好感進而出資邀其一起做生意，好尋機謀死潘璘。故事中的商婦猶氏是一個極鮮明的角色，他在金錢利欲的誘使下，並沒有失態，反而還維持著傳統固有的美德，陳之美用計謀害了潘璘之後，就設法把猶氏娶回家，共同生活了十八年，然而在一次偶然的機會裡，猶氏得知了前夫死去的真相以後，不僅不眷戀處於陳家的安樂生活，反而還一心替前夫報仇：

猶氏大步走出了大門，喊叫：「陳彩謀我丈夫性命，娶我為妾，方纔寫出親筆情由，潘家兒子快來！」潘槐、潘楊聽見是母親叫喚（響），一見沒命的跑將過來，哄了眾百人聚看。猶氏一五一十說了一遍。陳彩兩個兒子，兩房媳婦，來扯猶氏進內。陳彩亦出來扯，潘槐、潘楊把陳彩便打。猶氏道：「不可打，此乃殺父之仇，不共戴天。隨我往州裡告來。」

在陳之美被關入獄中之時，猶氏乃對其與陳之美所生二子曰：「我在你父家，一十八年。恩非不深，只不知他機謀太狠，今已洩出前情，則爾父是我仇人，義當絕矣，你二人是我骨肉，天性之恩，安忍割捨。你父不說富貴是他家的，我之意已欲潘家去矣。今既如此說，我意已決。只當你母親死了。勿復念也。」登時就請陳家親族將家業併首飾衣服都交付明白，空身一人回到潘家。此後仍舊績麻度日，甘處淡薄，因此人人都服其高義。

### （三）拐騙小官

除了到妓院尋花問柳，好男風亦為晚明富商們揮霍浪蕩的另一種方式。明代後期，有不少學者、士人都是有名的「分桃之士」，他們除了有明媒正娶的妻妾以外，身邊還常伴著年少俊美的書僮，這些書童日常生活中不僅擔任陪伴主人經商出遊的角色，往往也是主人旅途中的逞欲對象，男風盛行的結果，導致當時男妓院館林立，大批往來各地的客商盡在這些小官身上，浪罄家財。〈薄情子錢塘觀相，成陽公幽谷傳奇〉<sup>42</sup>中的古董商謝公綽，在一次作客於杭州錢塘門邊時「看見單迎兒有些姿色，便要想著拐他。」因此買肉殺雞邀請迎兒嗜飲貪杯，又不惜耗費銀兩，只為與他相伴一夜。謝公綽在一夜歡宵過後，因為貪戀迎兒的身體，不忍與之分離，因此承諾道「明日做衣服打簪兒把你，你要甚麼，我件件辦與你。」迎兒便趁此機會跟他敲詐，藉口要了四十兩銀子。謝公綽在得到迎兒以後，自此夜夜笙歌「生意也不去做，朝朝酒，夜夜色，遊湖踏春，觀梅賞雪，避暑觀蓮，逢秋詠菊。」如此與之相處，不到一年的時間，竟然就罄盡三五百家財，最後遭迎兒捨棄。富商為了貪圖小官美貌，往往不惜耗費資本，散漫撒錢，然而小官與其相處，多是為了賺取錢鈔，因此一旦阮囊羞澀之後，他們便「財窮義薄」捨君而去。回過頭來，迎兒薄倖於謝公綽後，在杭州便傳出了惡名，到處吃閉門羹，他因此聽從相士之言，販貨至山東，後來在客棧中主動結識了和賓王<sup>43</sup>，又略施手段成為其男寵。和對迎兒極盡寵愛與信任，為其添購住宅房產，令其掌管店鋪錢財，甚至

<sup>40</sup> 《歡喜冤家·第四回》，《古本小說集成》（上海：上海古籍，1994年），頁167-206。

<sup>41</sup> 《歡喜冤家·第七回》，《古本小說集成》（上海：上海古籍，1994年），頁293-321。

<sup>42</sup> 《宜春香質花集·第一回》，《思無邪匯寶》（臺北：臺灣大英百科全書，1994年），頁161-174。

<sup>43</sup> 《宜春香質花集·第二回》，《思無邪匯寶》（臺北：臺灣大英百科全書，1994年），頁175-186。

對迎兒聲明「我雖破產為你，亦不惜也。」沒想到迎兒竟趁著和回亳州老家時，將其錢財房產一併吞沒。

再看一則同樣是撒漫使錢，被小官用計賺入情場，因而敗壞了偌大家計的故事。小說〈伊人愛平康撒奸，祁閻如青樓刮目〉<sup>44</sup>中的鹽商商子鼎，平日就是一個「撒漫使錢，揮金如土」的人，偏巧他又有個毛病，就是「好相處小朋友」。小官伊人愛就趁機與妓院主祁龜、時妓祈文合謀，利用美色引商子鼎上鉤，之後再謊稱祈文是自己的妻子，要求商子鼎代為贖身，藉此騙取商一大注錢財。

商人為了貪戀龍陽，往往費盡家私在所不惜，更有甚者還為了一時的情色欲望，最終惹禍上身。〈行馬扁便宜村漢子，判雞姦斷送老扒頭〉<sup>45</sup>中的鄧東以及〈六十載都小官出世，兩三年浪蕩子收成〉<sup>46</sup>中的錢坤都是因嗜好男風而惹上官司纏身。這個鄧東本為一個販棗鉅賈，因好小官，將本錢浪盡，後至駱駝村販賣胭脂，興起了往日心性，騙得一個小官，此小官懷恨在心，在他二度進駱駝村的時候，聚眾群毆之，還上庭遞狀，讓他吃上官司；再看這個錢坤廣，原是廬陵地區一個有錢的員外，他平日廣放私債又吝嗇非常，「日常家用，一絲一忽雞子裡挑出骨頭。」唯獨在小官身上卻是費金幾百也在所不惜。後來因貪戀後庭，收養了小官秋一色，不料其長大後不僅包私窠子，還拐人家婦女，做出許多傷風敗俗的事情，錢員外亦遭其連累。

## 五、小結

總上所述，經商的風險和困難，使商人深深感受到富貴的無常，因此在「及時行樂」的心態下，這類「縱欲型」商人於暴富以後，便仗恃著金錢的力量，對傳統道德秩序做出許多挑戰。他們奢靡度日，以滿足自己內心的貪欲；瘋狂的佔有異性，將縱欲當成是驗證金錢法力的工具，從他們身上我們可以看到晚明社會奢靡縱欲的情形，這股風氣的形成，無疑的與當時的時代氛圍有著密不可分的關係。這樣的風氣，促使追逐財力富貴成為社會價值判斷的新準繩，從而形成商人奢靡驕縱的態度，小說作者藉由描寫這類縱欲的商人形象，歷歷向讀者展示出當時商賈墮落腐敗的情形，與世態人情淡薄淒涼的景象，透過小說辛辣的諷刺與描述這群敗德商人悲慘的下場，我們也可以看出小說作者寓意其中的教化意圖。

表一、明代服飾相關規定

時間	規定
洪武十四年	令農衣紬、紗、絹、布，商賈止衣絹、布，農家有一人為商賈者，亦不得衣紬、紗。
洪武二十二年	文武官遇雨戴雨帽，公差出外戴帽子，入城不許。
洪武二十四年	官吏衣服、帳幔，不許用玄、黃、紫三色，并織繡龍鳳文，違者罪及染造之人。
洪武二十五年	嚴禁庶人不許穿鞞（靴），止許穿皮札□，惟北地苦寒，許用牛皮直縫鞞（靴）。
洪武二十六年	庶民，酒注錫，酒盞銀，餘用磁、漆……商賈、技藝家器皿不許用銀，餘與庶民同。

<sup>44</sup> 《宜春香質雪集·第二回》，《思無邪匯寶》（臺北：臺灣大英百科全書，1994年），頁239-250。

<sup>45</sup> [明]醉竹居士：《龍陽逸史·第五回》，《明清善本小說叢刊續編》（臺北：天一，1990年），頁213-240。

<sup>46</sup> 《龍陽逸史·第六回》，《明清善本小說叢刊續編》（臺北：天一，1990年），頁241-268。

## 魏晉人士的個體自覺表現

### ——以《世說新語》〈容止〉和〈任誕〉篇為例

吳秉勳\*

#### 摘要

本文認為：魏晉玄學之所以興；清談風氣之所以盛，除了學術思想的承接或流變；政治環境的複雜和紛亂，關於魏晉人士本身的自我覺醒，也當有必然的關係。魯迅、劉大杰、余英時先生，以至時下諸多學者先進，也在這方面多所描述和詮釋。故本文試以劉義慶《世說新語》的〈容止篇〉和〈任誕篇〉中所提及之人物作為主幹，輔以相關書籍的見解，探討魏晉人士在面對所處的紛亂環境中，如何表現自己的言行舉止、如何品評週遭形形色色的人物，甚至是對服飾和儀表的考究，以顯現當代士子的個體自覺、與政治社會的親密互動。此外，筆者認為，魏晉時候的服散和飲酒之風，是構成〈容止篇〉和〈任誕篇〉中人物形象的重要因素，亦是魏晉人士對人生態度的覺醒之旁證，因此本文也希望透過這一部分的側寫，對整個個體自覺的思潮作更進一步註解。

關鍵字 容止 任誕 言行舉止 個體自覺。

## 一、前言：魏晉時代服散和飲酒的風氣

### （一）違背醫學的「服石」之風

《世說新語·容止》第二條：「何平叔美姿儀，面至白。魏明帝疑其傅粉……」。何晏的朱唇粉面或許出自天生，但是魏晉時代確實有追求此等容貌的風氣，若是天生麗質，當然不需要外在的敷粉，但是仍可利用其他方式補強，服用「五石散」即是一例。陳書良先生提及魏晉人士服散有三個目的，其中一個即是為了「人倫識鑒的需要」<sup>1</sup>，因為少量的「五石散」可作為強壯劑、美容劑，所以當代人士趨之若鶩，以服散獲得美好的容止，服石之風也因此成為一種時髦。

魏子孝等人所著《中醫中藥史》說：「寒石散只需一方配製而已，流傳更廣，其對社會的危害，與晚清鴉片無二。」<sup>2</sup>陳書良先生《六朝烟水》更認為，整個三世紀超過三百年的魏晉時代，是一個吸毒運動<sup>3</sup>。「寒石散」即「五石散」，魯迅〈魏晉風度及文章與藥及酒之關係〉根據唐代孫思邈《千金翼方》的記載，認為「五石」是指白石英、紫石英、石鐘乳、赤石脂和石硫磺<sup>4</sup>，而金政耀先生的論文〈魏晉「服散」頹風與道教信仰〉則指為白石英、紫石英、赤石脂和岩石，是魏晉時人

\*東海大學中國文學系碩士班一年級

<sup>1</sup> 陳書良：《六朝烟水》（北京：現代出版社，1990年2月第一版第一刷），頁29。以下舉此書之例，其出版社、出版日期同此注。

<sup>2</sup> 魏子孝、聶莉芳：《中醫中藥史》（臺北：文津出版社，1994年4月初版一刷），頁123。

<sup>3</sup> 陳書良：《六朝烟水》，頁32。

<sup>4</sup> 魯迅：〈魏晉風度及文章與藥及酒之關係〉，張瀛玉、呂榮君：《魯迅全集》第3卷（臺北：谷風出版社，1989年12月），頁499。以下舉此文之例同此注。

根據東漢名醫張仲景的兩方子「侯氏黑散」和「紫石寒石散」合併加減而成<sup>5</sup>。雖然歷代學者對「五石」的組成配方有不同見解，但是成分中含有毒物質、長期服之使人中毒卻是公認的。筆者認為，「服石」之後的形象舉止，與《世說新語·容止》中所敘述之人物儀表，以及時人表現任誕的名士風流有一定程度的關聯。

據說一個人初期服用「五石散」，能加強消化機能和改進營養情況。《全晉文》卷二十六〈王羲之帖〉：「服足下五色石散膏，身輕行動如飛也。」。少量服用，可以使人雙目有神、面色紅潤、精神健旺等現實效力。但是「服石」之後身體會逐漸發熱，稱作「散發」，此時會身體會煩熱難耐，魯迅〈魏晉風度及文章與藥及酒之關係〉甚至指出，服石之後皮膚容易磨破，所以不宜穿新的衣服，穿舊的也不能常洗，不常洗便多虱，是很不舒服的，因此說話瘋瘋癲癲、糊糊塗塗；性情暴躁易怒無常。而且長期服用，會導致中毒，宋天彬等人所作的《道教與中醫》引晉代皇甫謐〈寒石散論〉記載，有人「服石」後，結果「舌縮入喉」；「癰瘡陷背」；「脊肉爛潰」<sup>6</sup>。歸結以上，筆者起了一個有趣的猜測：《世說新語·容止》嵇康的「蕭蕭肅肅，爽朗清舉」、王戎「眼爛爛如岩下電」可能是服散所致，而夏侯太初「朗朗如日月之入懷」則是初期服散之態，而李安國「頽唐如玉山之將崩」大概是藥物中毒、病入膏肓了<sup>7</sup>！

## （二）魏晉人士服石和飲酒行為所呈現的個體自覺

余嘉錫先生在其〈寒石散考〉中，即開宗明義說：

人非有大不得已，計無復之，或激於義憤，殺身成仁，固未有飲毒藥而甘之者。若夫明知其為毒藥，而樂於嘗試以快一時之欲，幸其旦夕不至於死，卒之形神交敝，奄奄待盡而不悔，為禍之烈，……。無故飲鴆以殺其身，可謂至愚極惑，不近人情矣。雖然，未足怪也。考之於古，故亦有之。魏晉之間，有所謂寒石散者，服之往往致死，即或不死，亦必成為痼疾，終身不愈，痛苦萬狀，殆非人所能堪。

之後又云：

夫人莫不樂生而惡死，而服毒藥者讀以自戕其生為樂，此不可解也。吾嘗推求其故，蓋叔季之世，農工交困，教育不興，舉世之人，群焉不事其事，端居多暇，嗜欲中之，故其好尚之偏，古今如出一轍，而其國亦遂大亂不止。昔者夷狄作酒而美，進之禹。禹飲而甘之曰：『後世必有以酒亡其國者。』遂疏儀狄而絕旨酒。嗚呼，庸詎知後人乃以毒藥為嗜好，其禍人家國，有千百於酒者乎，長民者奈何其不為之所也。」<sup>8</sup>

余嘉錫先生把「服石」歸咎於黑暗的政治社會環境，認為「服石」的最主要原因，是時人的教育程度不高，而且無所是事。但是筆者認為，吾人讀其〈寒石散考〉，除了明白魏晉人士服石的外在原因之外，也當分析余嘉錫先生所謂「固未有飲毒藥而甘之者」，此語實有發人省思之處，道盡魏晉士人之所以服散的矛盾心態。

張方先生說：「在中國封建社會，許多過了頭的行為正式長期壓抑所致，都具有某種反叛的意味，所謂『魏晉風度』，本來就是對傳統的人倫觀念的挑戰和逆反。而文人士大夫對情慾的放縱也

<sup>5</sup> 陳書良：《六朝烟水》，頁 25。

<sup>6</sup> 宋天彬等人：《道教與中醫》（臺北：文津出版社，1997 年 8 月初版一刷），頁 47。

<sup>7</sup> 按：雖然嵇康〈與山巨源絕交書〉云：「性復疏懶，筋驚肉緩，頭面常一月十五日不洗，不大悶癢，不能沐也。」又云：「性復多虱，把搔無已，而當裹以章服，揖拜上官，三不堪也。」這些都可能是服散之後，藥性作用之後的行徑。但是只能作此推測，卻無有效證據。礙於筆者學力與論文之篇幅，無法再繼續找相關史料典籍證明，甚為遺憾。

<sup>8</sup> 以上參余嘉錫：《余嘉錫論學雜著·寒石散考》（臺北：河洛圖書出版社，1976 年初版），頁 181-182。以下舉此書之例，其出版社、出版日期同此注。

未嘗不具有反叛意味。」<sup>9</sup>張方先生所云極是，魏晉人士身處渾濁之世，心中對現實環境的事物大都存有太多的不滿與不平，〈任誕〉篇中的王大說：「阮籍胸中壘塊，故須酒澆之。」（〈任誕〉篇第五十一條），阮籍用酒精的麻痺作用，解放原本被束縛的壓抑情感，甚至有「希望酒精能引領他到現實世界所不能及的自由境界」傾向。再如〈任誕〉第三十五條，王光祿云「酒，正使人人自遠。」；王衛軍說「酒正引人箸勝地。」（同篇第四十八條）；王佛嘆「三日不飲酒，覺形神不復相親。」（同篇第五十二條），諸如此類的心境，都是魏晉人士意圖擺脫現實世界的具體徵兆。

人在意識清醒時，往往很難拋開世俗利害得失的顧慮，一旦黃湯下肚，酒精特有的功能發生效果，使後天訓練的理智思考功能逐漸模糊消退，原始的慾望和生命力開始活躍，不僅容易達到王佛所言的「形神相親」，也暫時地在主觀意識上將物、我之間的藩籬消除，在某種程度上，這似乎是一種解脫<sup>10</sup>。此現象近似於二次大戰以後某些「嘻皮」為主幹的吸毒者語言：「幻遊旅行」一般，即在過程中所體驗的是一個變形的外部世界，「自我」並不存在。簡言之，就是「自我的消失」與「自我的零散化」，這是變質的「物我合一」。阮籍、劉伶好酒而狂，嵇康服藥而癩，雖然態度消極，卻也說明了名士在現實生活中，因為對整體環境的悲觀，而試著藉物質的享樂來麻醉自己，這種「悲觀的麻醉」，透露出魏晉人士及時行樂的特殊想法：人生苦短、政治黑暗，現實生活的重心只剩下遠離殺身之禍而已。這種看似消極、頹唐的服石飲酒，反映出時人對自我的覺醒、對人生價值的重視，以及對短暫生命的留戀！

## 二、《世說新語·容止》的儀表種類

### （一）陰柔的儀表舉止

張蓓蓓女士在《中古學術論略》曾詳細介紹「容止」一詞<sup>11</sup>，本文再以《禮記·月令》的內容稍加敘述。《禮記·月令》：「有不戒其容止者。」，鄭玄注：「容止，猶動靜。」，「容止」應是由容貌（靜）和舉止（動）顯示出來的神態和威儀。東漢時期，士人大都以身材高大、明眉秀目為美，例如《後漢書》卷二四〈馬援列傳〉：「為人明鬚髮，眉目如畫。」、卷三五〈鄭玄傳〉：「身長八尺，飲酒一斛，秀眉明目，容儀溫偉。」、卷六八〈郭林宗傳〉：「身長八尺，容貌魁偉，褒衣博帶，周遊郡國。」、卷八十〈文苑列傳·趙壹〉：「體貌魁梧，身長九尺，美須豪眉，望之甚偉。」東漢士人所希企的是陽剛之美，但是進入漢魏之際以至晉代，這種充滿男性陽剛的氣質，卻逐漸消失，《世說新語·容止》例證甚多，如：

- 〈容止〉第二條：「何平叔美姿儀，面至白。魏明帝疑其傅粉，……。」
- 〈容止〉第九條：「潘安仁、夏侯湛並有美容，……。」
- 〈容止〉第十條：「裴令公有儁容姿，……。」
- 〈容止〉第十四條：「驃騎王武子是衛玠之舅，俊爽有風姿。……。」
- 〈容止〉第二十五條：「王敬豫有美形，……。」
- 〈容止〉第二十六條：「王右軍見杜弘治，嘆曰：「面如凝脂，眼如點漆，此神仙中人。」
- 〈容止〉第三十九條：有人嘆王恭形茂者，云：「濯濯如春月柳。」

吾人可以從〈容止〉篇發現審美觀的轉變傾向，用來形容人物的辭彙，已經從《後漢書》中「宏」、「偉」、「魁」等字，變成「秀」、「儁」、「脂」等字。而「珠玉」、「璧人」、「玉人」，描述了舉手頭

<sup>9</sup> 張方：《風流人格》（北京：新華書局，1997年初版），頁178。

<sup>10</sup> 以上參廖柏森：《世說新語中人物美學之研究》（臺中：東海大學哲學研究所碩士論文，1987年），頁57。以下舉此論文之例，其出處同此注。

<sup>11</sup> 張蓓蓓：《中古學術論略·世說新語容止篇別解》（臺北：大安出版社，1991年5月），頁159-160。以下舉此書之例，其出版社、出版日期同此注。

足之間，秀氣的陰柔美，這是對「女性美」的追求。就文學角度而言，這種對於「美」的追求，吾人可視為是一種唯美、浪漫主義的傾向，但是若就整個魏晉品評人物的思潮而言，筆者認為這種對於「美」的追求，未免有些病態。以〈容止〉篇的「何平叔美姿儀，面至白。魏明帝疑其傅粉……」（〈容止〉篇第二條）為例，《三國志》魏志〈曹爽傳〉注引《魏略》形容何晏：「動靜粉帛不去手，形步顧影。」，可見何晏隨時帶著脂粉上街，而且走動時會不自覺地轉頭欣賞自己的身影，愛美的程度不下於女子<sup>12</sup>。這是追求「陰柔美」、「女性化」的風尚，白晳光潤的皮膚，是女性所希冀的容止，而魏晉人士竟趨之若鶩，這是一種非常特殊的時代風氣，與傳統男子應有的陽剛氣質完全相背。這種風潮雖然是魏晉人士的一種趨勢，但卻不能完全概括魏晉時代，〈容止〉篇何晏的「美姿儀」；潘岳、夏侯湛的「美容」；裴楷的「儁容」；王敬豫的「美形」，這些追求陰柔美感的人士，大都以王公貴族或者以「風流名士」自居者為多，但是仍有如嵇康的「爽朗清舉」；劉伶的「土木形骸」等不同的容止。

## （二）清朗和頹唐的形象

〈容止〉篇當中最多而且最特出的容止，當屬「清朗」和「頹唐」的形象，二者雖看似相反，卻都是發自內在的氣質，外顯於儀表的結果，顯示魏晉人士注重的「形神並重」的觀念：對容止的觀察與評論，已經不僅僅拘泥於鬚髮、身材和眼睛等「形」的方面的外在因素，借形以察神的傾向越來越突出。

魏晉人士相信，人內在的氣度和才識，會自然的顯露在外表，所以一個人的外顯風姿，常是魏晉人士作為品藻的最大重點。這種內在的氣度和才識，外顯於個體的模樣，有積極、精神奕奕的；也有消極、土木形骸的，二種極端不同的風格同為魏晉人士所稱賞，是一件很有趣的現象。「清朗」如：夏侯太初的「朗朗如日月之入懷」（〈容止〉篇第四條）、嵇康的「蕭蕭肅肅，爽朗清舉。」（同篇第五條）、王安豐的「眼爛爛如岩下電。」（同篇第六條）。「頹唐」如：李安國的「頹唐如玉山之將崩。」（同篇第四條）、劉伶「悠悠忽忽，土木形骸」（同篇第十三條）、庾子嵩「頹然自放」（同篇第十八條）。

以「清」字形容人物，多少包含一個人物的道德情操、精神品格以及言語文章等方面的高雅境界，也概括了士人的風姿神貌的魅力。至於沒有美好的容止、不能呈現陰柔氣質、不能以「服石」來改善，甚至不能呈現「清朗」形象的時候，追求頹廢、恍惚的樣子，也能呈現美感：

〈容止〉第十三條：劉伶身長六尺，貌甚丑悴，而悠悠忽忽，土木形骸。

〈容止〉第十八條：庾子嵩長不滿七尺，腰帶十圍，頹然自放。

可見醜惡、短小的外表，縱然有「左太沖絕丑，亦復效岳游遨，於是群嫗齊共亂唾之，委頓而返。」的窘狀（〈容止〉篇第七條），但若是將頹唐、恍惚的樣子處理得當，讓自我充滿彷彿方外之人、不與世俗為伍的精神形象，似乎無礙於其名士的形象。此外，劉伶、庾子嵩之長相不美好，身材也不高，但均能放乎自然，以醜為美，亦足見其強烈之自信。

余嘉錫先生《世說新語箋疏·容止》共列三十九條，其中描寫清朗和頹唐的形象者，經過筆者整理，約莫十六條左右<sup>13</sup>，將近佔〈容止〉的一半，可見這種容止在魏晉時代並非少數，也足以證明魏晉時代不是單純以「陰柔美」為主。此外，筆者整理以上十六條當中，有形容人物目光、眼神者，例如：

<sup>12</sup> 《晉書》卷 27〈五行志上·服妖〉云：「尚書何晏好服婦人之服，傅玄曰：『此服妖也。……』。」

<sup>13</sup> 〈容止〉篇，第 4、5、6、10、11、13、18、20、24、29、30、31、33、35、36、38 條。王能憲：《世說新語研究》（江蘇：江蘇古籍出版社，1992 年 6 月第一版第一刷），頁 145。云：「清」是《世說新語》中人物題使用頻率最高的詞語，也是稱譽人物最高的評價。



〈容止〉第六條：裴令公目王安豐：「眼爛爛如岩下電。」

〈容止〉第十條：裴令公有俊容姿，一旦有疾至困，惠帝使王夷甫往看。裴方向壁臥，聞王使至，強回視之。王出，語人曰：「雙眸閃閃若岩下電，精神挺動，體中故小惡。」

〈容止〉第三十七條：謝公云：「見林公雙眼黯黯明黑。」孫興公見林公：「稜稜露其爽。」

由〈容止〉篇第十條可以推得一個論點，即魏晉人士應該相信，「眼神」具有持久性與恒定性，一經形成，便不會喪失，即使疾病纏身，也不會有絲毫改變。以人物目光、眼神作為判定人物品格之說，最早出於孟子，孟子曰：「存乎人者，莫良於眸子。眸子不能掩其惡。胸中正，則眸子瞭焉；胸中不正，則眸子眊焉。聽其言也，觀其眸子，人焉廋哉？」<sup>14</sup>曹魏重臣之一的蔣濟，亦提出此種「觀人目以知其人」的概念，《三國志》卷二八〈鍾會傳〉：「鍾會字士季，潁川長社人，……。中護軍蔣濟著論，謂『觀其眸子，足以知人』。會年五歲，繇遣見濟，濟甚異之，曰：『非常人也』。」這種「觀目知人」的方法，在魏晉人士「形神並重」觀念底下，作為傳神之形的眼睛，必定成為品鑒人才的重要因素之一。

### （三）「英雄形象」仍未消失

雖然魏晉人士追求陰柔的「女性美」已屬事實，但是連接東漢以來的「英雄容止」也並未就此消失。〈容止〉第一條：魏武將見匈奴使，自以形陋，不足雄遠國，使崔季珪代，帝自捉刀立床頭。既畢，令間諜問曰：「魏王何如？」匈奴使答曰：「魏王雅望非常；然床頭捉刀人，此乃英雄也。」魏武聞之，追殺此使。

這一條材料的真實性雖然未必可信<sup>15</sup>，但是至少反映出：英雄的形象在魏晉時代，未必完全被貶低。本條劉孝標注引《魏氏春秋》：「武王姿貌短小，而神明英發。」，《三國志》卷一二〈崔琰傳〉：「琰聲姿高暢，眉目疏朗，鬚長四尺，甚有威重，朝士瞻望，而太祖亦敬憚焉。」雖然曹操可能因為「姿貌短小」而「自以形陋」，但是「神明英發」足見其英偉豪傑之氣仍沛然發露，故匈奴使者以「英雄」稱之。崔琰之所以被匈奴識破，或許就是缺少這種「英雄氣質」的緣故！

〈容止〉第二十七條：劉尹道桓公：「鬢如反蝟皮，眉如紫石稜，自是孫仲謀、司馬宣王一流人。」這一條材料是「英雄形象」的強力證據，「鬢如反蝟皮」、「眉如紫石稜」，這是一個非常清晰的豪傑輪廓，可見魏晉人士品評人物的時候，並不排斥如此陽剛的樣貌。曹操、桓溫是君主，具備了「英雄」的容止，而時下的王公貴族與名士們，卻競相追逐陰柔之美，倒是一個很奇特的對比。此外，除了《世說新語》，正史當中也有此類英雄的形象，例如《晉書》卷三八〈宣五王傳·琅邪王伷〉附〈司馬繇傳〉形容司馬繇「美鬚髯，性剛毅，有威望……。」；《晉書》卷五十〈庾峻傳〉附〈庾敳傳〉形容庾敳「長不滿七尺，而腰帶十圍，雅有遠韻。」；《晉書》卷五四〈陸機傳〉形容陸機「身長七尺，其聲如鍾。」等。

## 三、《世說新語·任誕》中人物的行為表現

### （一）魏晉人士的自覺追求

<sup>14</sup> 參《孟子·離婁章句上》轉引自謝冰瑩等人編譯：《新譯四書讀本》（臺北：三民書局，2000年8月五版一刷）

<sup>15</sup> 余嘉錫：《世說新語箋疏》（臺北市：華正書局，1984年9月），頁607-608。引程炎震、李詳之說。以下舉此書之例，其出版社、出版日期同此注。

按：但是《後漢書》卷27〈承宮傳〉云：「永平中，征詣公車。車駕臨辟雍，召宮拜博士，遷左中郎將。數納忠言，陳政，論議切慤，朝臣憚其節，名播匈奴。時北單于遣使求得見宮，顯宗敕自整飾，宮對曰：『夷狄眩名，非識實者也。臣狀醜，不可以示遠，宜選有威容者。』帝乃以大鴻臚魏應代之。」此事與魏武帝的捉刀故事發生時間相距不遠，所以筆者認為《世說新語》的記載未必毫無事實根據。

王能憲先生認為，魏晉風流的表現形式主要由三方面構成：「談玄」、「品題」和「任誕」<sup>16</sup>，而「風流」乃是特指魏晉士人那種自由的精神、脫俗的言行，以及超逸的風度。以此意義來形容魏晉風氣或時代特徵，並不是後人所賦予的，是魏晉人士一種自覺上的明確追求與崇尚，也由於他們的爭相仿效，一時蔚為風氣，形成這個時期的特殊士人風貌<sup>17</sup>。魏晉士人的「任誕」行為多表現在服藥、飲酒、裸裎、隱逸，以及言行舉止等方面。這是魏晉士人在險惡的政治環境和老莊哲學的影響之下，為了遠禍全身所採取的極端頹廢、消極行為。

但是推敲《世說新語箋疏·任誕》所云「自曹操求不仁不義之人……」等語<sup>18</sup>，余嘉錫先生似乎認為：「任誕」行為肇端於曹魏時代，曹操才是導致節義衰亡的始作俑者，而司馬氏維護阮籍反禮法的言行，使禮教蕩然無存，種下五胡亂華的幾乎亡國亡族的禍因，至於〈任誕〉篇中之人物，則多是歷史罪人，行徑實無可取，不足為道，《世說新語》所載任誕事蹟，足以使吾人知所警惕、鑑戒。

余氏以儒家角度的批判者立場，認為曹操時代以降，以至於〈任誕篇〉中之各人物，都是造成之後外族入侵、中原人士無力反抗的重要因素。這是每個人對歷史定位與觀點的不同，余氏之論自有其獨到之處，本文不作評論，只希望突顯出〈任誕〉篇中人物的行為特色，強調這種自覺自發的行為表現，以證明當時的時代風尚。以筆者「不帶道德色彩」的角度觀之，〈任誕〉篇中各個人物的言行舉止，是根於當時追求自由精神的表現，因而形成士子爭相追求的「名士風流」。唐君毅先生說，「魏晉思想重人，則是重人情感之自然表現。」<sup>19</sup>以唐氏的角度看待魏晉士人，也許能比余氏稍具同情心，也更能讓吾人體會魏晉人士對人生觀的特殊價值取向。所以古苔光先生說，「『任誕』是縱任放誕之義，著重在不循禮法而行的一面」<sup>20</sup>。魏晉人士之所以「不循禮法而行」，有其深厚的歷史時代背景，但是這種自覺性的放蕩行為，不全然是狂縱不知節制的。

## （二）〈任誕〉篇人物行為概述：以阮籍為例

栗子菁先生在其論文《魏晉任誕士風研究》提出「任誕」為「任性誕行」的定義，將魏晉士人的任誕行為分成真正率性而為的純真個性，以及違背世俗的荒謬行徑二種，栗子菁先生說：

『任誕』一詞就字面及參考史傳、〈世說新語〉等記載任誕士人的事蹟而言，實應取『任性誕行』二層涵義較為妥當。任性乃針對任誕士人一任性情之真率，自然流露，不拘泥於有形的禮教束縛而言；『誕行』則指其放誕荒謬之實際行為表現。將這兩方面統合觀之，正明顯反映出魏晉時代任自然，越名教的特殊風貌來。<sup>21</sup>

余嘉錫《世說新語箋疏·任誕》共列五十四條，若是利用栗氏「任性誕行」的觀點，則所列的五十四條大致上可以一分為二。栗子菁先生所謂的「任性」，是根於自由精神的任誕行為，可視為魏晉人士個性上的率真表現，是純真而且出於天性的，最明顯的例子是阮籍：

〈任誕〉第二條：阮籍遭母喪，在晉文王坐進酒肉。司隸何曾亦在坐，曰：「明公方以孝治天下，而阮籍以重喪顯于公坐飲酒食肉，宜流之海外，以正風教。」文王曰：「嗣宗毀頓如此，君不能共憂之，何謂？且有疾而飲酒食肉，固喪禮也！」籍飲啖不輟，神色自若。

〈任誕〉第九條：阮籍當葬母，蒸一肥豚，飲酒二斗，然後臨訣，直言：「窮矣！」都得一號，因

<sup>16</sup> 王能憲：《世說新語研究》（江蘇：江蘇古籍出版社，1992年6月第一版第一刷），頁117。以下舉此書之例，其出版社、出版日期同此注。

<sup>17</sup> 王能憲：《世說新語研究》，頁113-116。

<sup>18</sup> 余嘉錫：《世說新語箋疏》，頁726。

<sup>19</sup> 唐君毅：《中國人文精神之發展》（臺北：臺灣學生書局，1979年3月臺四版），頁22。

<sup>20</sup> 古苔光：〈魏晉任誕人物的分類與行為的探討〉，《淡江學報》第12期，1974年3月），頁287。

<sup>21</sup> 以上參栗子菁：《魏晉任誕士風研究》（臺北：臺灣大學中國文學研究所碩士論文，1987年），頁20-21。

吐血，廢頓良久。

〈任誕〉第十一條：阮步兵喪母，裴令公往吊之。……或問裴：「凡吊，主人哭，客乃為禮。阮既不哭，君何為哭？」裴曰：「阮方外之人，故不崇禮制。我輩俗中人，故以儀軌自居。」時人嘆為兩得其中。

「神色自若」的態度，即清楚描寫阮籍輕蔑禮法的外在表現。對於一般人而言，逢母喪如何有心情飲酒啖肉？無論是真心還是假意，總得表現出哀傷至極、食不下嚥的模樣。但是吾人仍然能在《禮記·檀弓》和《莊子·漁父篇》支持阮籍此舉的合理性。《禮記·檀弓》云：「子路曰：『吾聞諸夫子：喪禮，與其哀不足而禮有餘也，不若禮不足而哀有餘。』」而《莊子·漁父》篇亦云：「處喪則悲哀，處喪以哀為主。處喪以哀，無問其禮矣。禮者，世俗之所為也。」阮籍喪母之痛，表面上看似不守禮制，實質上是超越了一般禮俗的規範，其看似輕浮放蕩的個性，反而是勇於表現真實自我的舉動。從《世說新語》用「神色自若」的辭彙來描寫，透顯出阮籍那種「要殺要剮，任君處置」的高傲個性，或許阮籍不是怕死，反而是尋死吧！試問阮籍遭逢母喪，內心真的不哀傷嗎？「因吐血，廢頓良久」暴露了高傲面孔下的真實個性。或者吾人應該如此理解：阮籍所反抗的，是禮教的外在形式，是反抗禮教箝制人的部分，對於禮法的原始精神，阮籍是無法抗拒的。

此外，吾人也可從〈任誕〉第十一條推得，雖然魏晉時代也有「遵循名教、深疾阮籍」(〈任誕〉篇第二條)的何曾一類人，但是基本上「不崇禮制」和「以儀軌自居」的極端不同，在當時社會是可以相容而且並存。這即是說，當禮教的外在形式充斥於社會環境時，禮教是否會束縛人心，是因人而異的：裴楷是居世俗者，依循禮法行事；阮籍是方外之人，任其性情之真而為，二者各得其所，並不衝突。可見魏晉時代，此二者不僅可以並存，而且依循禮法者，其道德標準也似乎不如前代嚴肅，故能大方接納阮籍一輩人物。

大體上而言，阮籍的舉動是可愛的，即使稍有違禮悖法，仍然能為世俗所接受，為了飲酒之便，自願為「步兵校尉」(〈任誕〉篇第五條)；基於對酒精和美色的愛好，不避嫌的「從婦飲酒」、「眠其婦側」(同篇第八條)。男女之防本是中國傳統社會道德中最被嚴守之事，阮籍卻視若無睹，所以說出「禮豈為我輩設也？」的豪語(同篇第七條)，清楚表現出不願被禮教設限的個性，這是深知自己的本性，無法與高度發展、束縛的禮教相容，所以刻意強烈地區別群己之間的關係，以突顯對禮教制度的厭惡，甚至隱含著「道德是多餘之物」的傾向。此種心境，與劉伶說「我以天地為棟宇，屋室為禪衣，諸君何為入我禪中！」(同篇第六條)的個性是相似的，只是阮籍是強硬而有目的的，昭示天下表示不願意被束縛；劉伶是狂放而無厘頭的，用玩笑心態來表示自己的不羈。

實際上，阮籍心中所不滿而且欲對抗的，是以名教為治國手段的當權者，而非全然否定禮教與人倫關係，阮籍並不想成為傷風敗俗的「敗德者」，只是努力表現天生率真的個性，以喻自己的不滿，這是對抗當權者的手段，內心是非常矛盾的，所以〈任誕〉篇中的王大會說，阮籍是利用酒精來澆胸中之壘塊。(〈任誕〉篇第五十一條)，是鬱鬱不得志而尋求「酒精」的麻痺。魯迅在〈魏晉風度及文章與藥及酒之關係〉也曾說：「…破壞禮教者，實在是相信禮教到固執之極的。」這正是《晉書》卷四九〈阮籍傳〉所謂「籍本有濟世志，屬魏晉之際，天下多故，名士少有全者，籍由是不與世事，酣飲為常。」的心境。

### (三)「放達任真」和「放蕩誕行」的區別

除了阮籍，〈任誕〉篇中劉昶「與人飲酒，雜穢非類」的尊卑不分；劉寶逵自接受酒食，而且有恩必報的個性；山季倫的「酩酊無所知」；張翰「使我有身後名，不如即時一杯酒！」的曠達任達思想，都是這種天真浪漫性格的具體寫照。

〈任誕〉第三十六條：劉尹云：「孫承公狂士，每至一處，賞玩累日，或回至半路卻返。」

〈任誕〉第四十七條：王子猷居山陰，夜大雪，眠覺，開室命酌酒，四望皎然。因起彷徨，詠左思招隱詩。忽憶戴安道。時戴在剡，即便夜乘小舟就之。經宿方至，造門不前而返。人問其故，王曰：「吾本乘興而行，興盡而返，何必見戴？」

孫統賞遊山水，半途而返，這和王徽之的雪夜訪友興盡而返的旨趣相似。二人都是隨興所至、隨興而返，一切任其自然的天性，也是率真個性的具體表現。而王徽之的「任真」、「任性」，在〈任誕〉篇的第四十九條中，和桓伊的互動，更是表現深刻：

〈任誕〉第四十九條：王子猷出都，尚在渚下。舊聞桓子野善吹笛，而不相識。遇桓于岸上過，王在船中，客有識之者云：「是桓子野。」王便令人與相聞，云：「聞君善吹笛，試為我一奏。」桓時已貴顯，素聞王名，即便回下車，踞胡床，為作三調。弄畢，便上車去。客主不交一言。

王徽之與桓伊二人素不相識，棄官出都的徽之不避諱地請桓伊吹笛讓他欣賞，正值顯達的桓伊也不以為杵，不但不覺得被冒犯、輕視，反而大方的接受邀請，吹畢掉頭即走，從吹奏開始到結束走人，二人之間沒有任何禮節上的寒暄、作揖，一切俗禮、客套，以及官位、士族等階級的禮制都不存在於二人之間，也無法箝制兩人內心的放達。王徽之以此不客氣之「無禮」待之，桓伊不但不以為意，反而適得其所，充分表現二人之間不落俗套、無任何虛偽矯飾的率真性情，雙方都以「盡在不言中」的方式，表現對彼此的互相敬佩。

以上〈任誕〉篇的人物，如：阮籍、劉昶、劉寶、山季倫、張翰、畢茂世、羅友、張麟、王徽之、周伯仁、殷洪喬、王光祿等人，多以表現天真曠達、任性而為的言行舉止而見於世，雖然偶爾違背禮俗，但是卻僅止於表現個人的特質，以期自我能達到瀟灑、不牽於俗累的精神境界，所以常為人所欣賞，這即是筆者所謂「任真」者。《世說新語·傷逝》中，王戎說「聖人忘情，最下不及情。情之所鍾，正在我輩。」（〈傷逝〉篇第四條），即是在說明此等「任真」之人的心境：自比於聖人和俗人中間的名士地位。聖人無哀樂之情，他們自認不及聖人；但世俗的虛偽矯飾，又是他們不屑一顧的，唯有真正發自內心的真誠來應對世間俗事，才是名士一輩的首要之務。但是也有如劉伶、阮咸等人，以放蕩、縱禮的任誕行為來表現自己的個性者，這是栗子菁先生所謂的「誕行」，也是余嘉錫先生所謂「亡國」、「亡種」的肇始者：

〈任誕〉第三條：劉伶病酒，渴甚，從婦求酒。婦捐酒毀器，涕泣諫曰：「君飲太過，非攝生之道，必宜斷之！」伶曰：「甚善。我不能自禁，唯當祝鬼神自誓斷之耳！便可具酒肉。」……伶跪而祝曰：「天生劉伶，以酒為名，一飲一斛，五斗解醒。婦人之言，慎不可聽！」便引酒進肉，隗然已醉矣。

〈任誕〉第六條：劉伶恆縱酒放達，或脫衣裸形在屋中。人見譏之，伶曰：「我以天地為棟宇，屋室為禪衣，諸君何為入我禪中！」

劉伶的政治傾向雖然不如阮籍明顯，但是縱酒而狂的個性卻是相同的，〈任誕〉篇中共列三條有關劉伶之處，都和「縱酒」有關。〈任誕〉篇的第三條故事中，只表現出其嗜酒與輕謾的個性，言行舉止也無太大狂放無度之處，與一般任誕名士無異；第六條「脫衣裸形在屋中」，則為後世衛道人士所詬病之處。劉伶可說是開後代裸體之先河，雖然勉強說是不羈的率真表現，卻為稍後的貴族子弟們提供了一個錯誤的示範。沈約《宋書·五行志》：「晉惠帝元康中，貴遊子弟相與為散髮裸身之飲，對弄婢妾。逆之者傷好，非之者負譏，希世之士，恥不與焉。」晉代的達官子弟錦衣玉食、酣暢任答，對政治環境沒有痛苦的回味；任誕之行為也非某些正面意義上的追求，只是隨著時代風尚空虛沈浮、縱情享樂。漢末以來放誕之風，經過竹林名士，下迄晉初，雖然未嘗中斷，但是筆者認為，原本內在精神的放達卻是愈傳愈失其真。

阮咸「與豬同醉」、「與鮮卑婢有染」之事，比之劉伶，更是有過之而無不及：

〈任誕〉第十二條：諸阮皆能飲酒，仲容至宗人間共集，不復用常杯斟酌，以大甕盛酒，圍坐，相向大酌。時有群豬來飲，直接去上，便共飲之。

〈任誕〉第十五條：阮仲容先幸姑家鮮卑婢。及居母喪，姑當遠移，初云當留婢，既發，定將去。

仲容借客驢，著重服自追之，累騎而返，曰：「人種不可失！」即遙集母也。

阮咸表現出來的純粹只是恣意而為的官能之欲，再如〈豪爽〉篇中王敦「常荒恣於色，體為之弊」（〈豪爽〉篇第二條）、〈簡傲〉篇中王澄「脫衣巾，徑上樹取鵲子」（〈簡傲〉篇第六條）都是類似的行徑。「任真」和「放誕」是一體的兩面，二者都是以追求個人精神和生命的解放為目的，同為魏晉士人行為的鮮明標誌。但是「任真」並不刻意違背禮法，只是反對傳統中國人的道德觀，試圖表現率真的自我，即使飲酒之後，也只是表現出稍加放蕩、輕佻的樣貌，其行為常是無傷大雅，而且可以被理解的，顯示出名士超凡的風流逸氣；「放誕」之士則反之，這些狂放不羈者，某些舉止總是清楚地與世俗觀念和禮教制度互相違背，似乎是刻意為之，卻又讓人摸不著頭緒，飲酒的方式也以狂飲、濫飲為多，放浪形骸的背後，除了一味刻意追求名士風流的目的之外，筆者著實找不到任何為他們辯解的理由，不為時人、後人所稱賞的情況，亦可想而知。所以湯一介先生說：「有的人是『行為之放』，僅得『放達』之皮相，……有的是『心胸之放』，則得『放達』之骨骸，……有的人是『與自然為一體之放』，則得『放達』之之精髓……。」<sup>22</sup>放達任行之舉，本因目的和其表現方式的不同，而有境界高下之分。

## 四、從審美、審才觀念和任誕行為探討魏晉人士的個體自覺

### （一）形神並重的思想，導致某些士人對「形」的刻意追求

道家「重神絀形」，《莊子·大宗師》云：「墮肢體，黜聰明，離形去知，同於大通，此謂坐忘。」這種觀點進入魏晉時代，發展成為「形神並重」的思想，嵇康〈養生論〉云：

精神之於形骸，猶國之有君也；神躁於中，而形喪於外，猶君昏於上，而國亂於下也。是以君子知形恃神以立，神須形以存，悟生理之易失，知一過之害生，故修性以保神，安心以全身。

「形」由「神」而發，魏晉人士認為外表的儀容形體，是內在精神或者其思想的反映，所謂「象由心生」，即是由一個人的外在形象，可以獲知其內在氣質。徐復觀先生說：「《世說新語》的作者所說的容止，不止於一個人外面的形相，而是通過形相所表現出來的，在形相後面蘊藏的，作為一個人的存在的本質。」<sup>23</sup>。

筆者認為，吾人研究魏晉思想，應該著重於更深層的一面，即「魏晉人士是否真正把握與落實了形神並重的思想」這個問題。「神」固然是魏晉時代對「容止」品評之最重要問題，但是以〈容止〉篇為例，魏晉人士所表現出來的各種容止，卻常是關注「形美」過頭而變成「重形好色」，導致對「形」的刻意追求，忽略了「神」的重要性。嵇康〈養生論〉的原意是試圖說明「以神養形」的重要性，以達到「形神兼備」的統一美感，「由外以知內，由形而徵神」，「形」和「神」之間最後必須達到和諧與統一的地步。所以不論欲呈現哪一種美感形象，都是希望能把自己內在的某種異於常人的氣質內在顯揚出來。這種「由形而徵神」的重要性從〈容止〉篇中有關王訥和王恭的故事即可略知一二：〈容止〉第二十一條：「周侯說王長史父：『形貌既偉，雅懷有概，保而用之，可作諸許物也。』」第三十九條則記載，時人嘆王恭「濯濯如春月柳」，可見王訥的「形貌既偉」，使周顛稱其為非一器之用；王恭也因為「如春月柳」的外形受到時人的愛重。至於周顛本身，也是以「雍容好儀形」的美男子姿態見於當世者（〈言語〉第40條）。

<sup>22</sup> 湯一介：《郭象與魏晉玄學》（臺北：谷風出版社，1988年），頁31。

<sup>23</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》（臺北：臺灣學生書局，1992年），頁154。以下舉此書之例，其出版社、出版日期同此注。

但是筆者認為，魏晉時代對這種「由形而徵神」的觀點卻沒有完全依照正常的路線發展下去，某些名士們頑固地抱持「形能徵神」，反而演變出希望藉由「形美」以襯托「神美」的變相風氣。如此，外形反而變成首要追求的目標，而忽略了原本應當更注重的「精神」和「氣質」：

〈容止〉第二十三條：石頭事故，朝廷傾覆，溫忠武與庾文康投陶公求救。陶公雲：「肅祖顧命不見及。且蘇峻作亂，釁由諸庾，誅其兄弟，不足以謝天下。」……庾風姿神貌，陶一見便改觀，談宴竟日，愛重頓至。

《晉書·庾亮傳》：「美姿容，善談論，性好老莊，風格峻整，……。」東晉時代發生的蘇峻之亂，庾亮負有不可推卸的責任，大將軍陶侃說「誅其兄弟，不足以謝天下」是殺機已露的表現，但是「庾風姿神貌，陶一見便改觀，談宴竟日，愛重頓至。」庾亮如此的容止，竟能使陶侃化解心中的芥蒂和仇隙，不但赦免其罪過，甚至對他十分喜愛，容止之美竟然能使這位能征善戰的將軍消除原本蓄勢待發的欲殺之心，魏晉時代重視「形」的程度，由此可見。

這種「重視形、忽略神」的程度發展到最後，已經變成筆者所謂的「重形好色」的地步，這種情形從〈容止〉篇第七條即可見得：

〈容止〉第七條：潘岳妙有姿容，好神情。少時挾彈出洛陽道，婦人遇者，莫不連手共縈之。左太沖絕丑，亦復效岳游遨，于是群嫗齊共亂唾之，委頓而返。

同是遊於洛陽道上，因為外形容貌的美醜之別，得到的待遇竟然也不相同。左思作〈三都賦〉，成語「洛陽紙貴」典故即出於此，但是絕佳的才情卻抵不過美好的容止。這種「重形好色」的情形，使得沒有先天美姿美儀的名士們，甚至開始利用後天的物品和方法來補強，以顯出看似「發自內在」的風流才氣。

## （二）仍然重視「神」的概念，而且崇拜異人、真人等形象

「重形好色」以及對「形」的刻意追求，是某些魏晉人士對價值觀的扭曲，使「形神並重」的觀念被誤用，但是這並不代表所有時人的立場。許多魏晉人士不但非常重視「神」，而且把「神」的概念加以發揚。「神」的概念產生甚早，《老子》三十九章云：「神得一以靈」，道家所關注的「神」，是個體內在的精神層面，以「神」的清明虛靈來達到最高境界：「道」。如此，就會產生自然的靈覺以體驗萬物。莊子發展這個概念，將「神」提升至個體形軀之外的一種精神實體，所以〈養生主〉中的庖丁能「以神遇而不以目視，官知止而神欲行」，而〈達生〉篇有「津人操舟若神」、「用志不分，乃凝於神」，甚至能因此達到所謂的「神人境界」<sup>24</sup>。

魏晉思想受道家影響甚深，「神」在許多魏晉士人心目中，仍然具有極高的地位，不論是個人的言行舉止、品藻識人，都著重於「神」的概念<sup>25</sup>。魏晉時代的「神」至少包含三義，其一是由外在形體所散發出來的「內在精神」，這是廣義的「神」概念，即由內而外所散發的個人氣質，它可以是〈容止〉篇所呈現的陰柔、或者清朗、頹唐、英雄等形象；其二是指名士內在精神的逍遙自適、沖淡無為，這是偏義的「神」概念，將「神」限制在名士的清朗、頹唐等姿態舉止，以及〈任誕〉篇中人物從容自若、無憂無懼、無拘無羈的「任性」行為；其三是狹義的「神」，是時人稱譽名士們所用的形容詞彙，以指涉某個名士所達到的境界，此時「神」成為魏晉人物品鑒名士的一個詞藻，而這個詞藻也是一般魏晉人士最追慕希企的境界，這種境界是世俗凡人不容易到達的人格境界，即

<sup>24</sup> 如〈逍遙遊〉的「神人無功」；〈天下〉篇的「不離於精，謂之神人」；〈天地〉篇的「體性抱神，以遊世俗之間者」。

<sup>25</sup> 湯用彤：《魏晉玄學論稿·言意之辨》（臺北：里仁書局《魏晉思想》乙編三種，第三部分，1995年8月初版），頁38。說：「漢代相人以筋骨，魏晉識鑒在神明。」

「神人」、「奇人」、「異人」等方外之人的形象，從〈任誕〉篇和〈容止〉篇當中，吾人可以清楚察覺魏晉人士對於這種境界的極度嚮往程度：

- 〈容止〉第二十六條：王右軍見杜弘治，嘆曰：「面如凝脂，眼如點漆，此神仙中人。」……。
- 〈容止〉第三十一條：王長史嘗病，親疏不通。林公來，守門人遽啟之曰：「一異人在門，不敢不啟。」……。
- 〈容止〉第三十二條：或以方謝仁祖不乃重者，桓大司馬曰：「諸君莫輕道，仁祖企腳北窗下彈琵琶，故自有天際真人想。」
- 〈容止〉第三十三條：王長史為中書郎，……，長史從門外下車，步入尚書，著公服，敬和遙望，嘆曰：「此不復似世中人！」
- 〈任誕〉第十一條：阮步兵喪母，裴令公往吊之。……。裴曰：「阮方外之人，故不崇禮制。我輩俗中人，故以儀軌自居。」時人嘆為兩得其中。

以「神仙中人」、「異人」等形象來讚賞其所稱讚的對象，可以想見當時的人追慕一種超脫世俗、絕塵的形象，這是當時理想人格的最高境界，並不具儒家道德意識的成分<sup>26</sup>。除了〈任誕〉和〈容止〉篇以外，再如〈企羨〉篇的王恭「乘高興，披鶴氅裘」，使孟昶嘆為「此真神仙中人。」（〈企羨〉篇第六條）；《顏氏家訓·勸學》所云「貴遊子弟無不熏衣剔面，傅粉施朱，駕長簷車，跟高齒屐，坐基子方褥，憑斑絲隱囊，列器玩於左右，從容出入，望若神仙。」等，都足以說明魏晉士人對於這種超脫於俗士之外的「奇人」、「異人」、「神仙」等形象的崇拜、企羨與追求。

### （三）以某自然物的特性，客觀比喻人物之美

魏晉以前，以自然物比附人物時，重在「比德」，即以某自然物的某種特性或象徵比附某人之德行，這種比喻方式著重在道德品質、社會屬性，以及精神境界。常包含著主觀的個人情感在內。例如儒家所關注的人物美，是個人道德修養的完滿，《詩經·碩鼠》比喻人的無良、《論語·雍也》說：「知者樂山，仁者樂水。」《論語·子罕》：「有美玉於斯，韞匱而藏諸？」；而道家則著重於精神個體的逍遙自由境界。如《莊子·逍遙遊》「乘天地之正，而御六氣之辯，以遊無窮者。」；《莊子·大宗師》的「乘雲氣，騎日月，而游乎四海之外，死生無變於己」；以及〈天下〉篇：「上與造物者遊，下與外死生、無終始者為友」等心境。這即是說，人和自然之間聯繫的媒介，往往是人類的主觀思想、情感和意志，將這些投射在自然界的事物上，這是西方術語中所謂的「移情作用」（Empathy）<sup>27</sup>。

筆者認為這種「移情作用」在魏晉時代逐漸從主觀的情感投射，轉而演變成客觀的視覺投射。魏晉人士利用自然界中萬物的自然屬性、外在形式姿態，以客觀審美的角度作為前提，將人物的特性比附於自然物之美，形成一種極度客觀的審美價值，比附的對象和比附物，都去除了「品行」、「道德」、「經世」、「致用」等成分，單純以二者之間所呈現的生機風采，作為直接的欣賞對比。而且在魏晉人士的心目中，名士和自然物二者所呈現出來的美感性質，似乎可以直接相通，自然物不僅作為品題人物時的最高讚揚語詞，甚至因為自覺的自比於此物，所以把這些自然物當作現實生活中的朋友一般，寄以自己能取法於這些欣賞的自然對象，如〈任誕〉篇第四十六條：「王子猷嘗暫寄人空宅住，便令種竹。……王嘯詠良久，直指竹曰：『何可一日無此君？』。」之心境即是。

## 五、結論

<sup>26</sup> 按：儒家雖然也重視外在形式的儀表，但是這種儀表容止，必須具有一定程度上的節度、典範之姿態，以引起旁人、後人發自內心的對倫理道德等規範之希企與肯定。

<sup>27</sup> 參朱光潛：《文藝心理學》（臺北：智揚出版社，1986年），頁40-63。

累世的動亂，益以政治的黑暗，魏晉時代人士的生活環境，可以說是籠罩在死亡的陰影下，隨時會因為政局的轉變而導致家毀人亡。世間環境荒謬不堪，個人生命也充滿著不確定性，所以名士寧可依循自己性情的所好，選擇自己所認同的道德價值觀，以適應如此危在旦夕、如履薄冰的年代。他們意識到自身存在的真正價值，不是為了「經世致用」；存在的目的也非追求「豐功偉業」，而是努力的活出具有「個人特色」的真實自我，〈容止〉篇的各種風姿儀表、〈任誕〉篇的各種行為舉止，都是具體的例證。

然而魏晉士人自覺到生命的寶貴，雖然因此珍視、熱戀生存的價值，卻又讓他們體悟出面臨死亡時的強烈悲哀。這種在乎死亡的心態，沒有讓魏晉人士發展出「在死亡期限來臨之前，有效利用短暫生命以成就個人道德，期望能流芳百世」的人世精神，反而使他們意識到生命的苦短，推展出「笑看、笑談死亡」的人生觀，這種心境是相當複雜的，是積極和消極參半、悲觀卻強作歡娛的矛盾心理。積極的態度表現在違禮悖俗、坦然面對生死問題，例如嵇康在行刑前毫無畏懼的精神<sup>28</sup>，即具有此等「生死何足懼」的勇者形象。而消極的態度則表現在感物、惜時、傷別等心態上，甚至發展出強顏歡笑的「以死亡自娛」傾向：

〈任誕〉第四十三條：張湛好於齋前種松柏。時袁山松出游，每好令左右作挽歌。時人謂：「張屋下陳屍，袁道上行殯。」

〈任誕〉第四十五條：張麟酒後挽歌甚淒苦。桓車騎曰：「卿非田橫門人，何乃頓爾至致？」

〈任誕〉第五十四條：王長史登茅山，大慟哭曰：「琅邪王伯輿，終當為情死！」

這些故事不僅印證了筆者所言的「任性」、「任真」表現，也凸顯了隱藏在不拘泥感情下的時代悲哀。張湛喜種松柏，袁山松、張麟唱挽歌，以至於王伯輿寧可輕易地為情而死，都說明了他們偏愛死亡、或者偏愛象徵死亡的事物，讓自己處在生命極限的氛圍之中，將感受死亡的滋味，當作審美、自娛的方式。

總之，不論是積極、消極；又或者強顏歡笑，魏晉人士總不願活在「否定死亡」的文化裏，或許他們認為這是一種「懦夫心態」！風流放達的名士不應該畏懼於此。但是這種心態實質上卻是極度悲觀的，只是表面上刻意顯露的「強作堅強」。這是兵荒馬亂的時代中，人類無法掌控任何有關於自己之事物所發展出來的極端行為，他們幻想能以自我主體的精神，完全掌控、涵蓋一切外在的客體，並以不羈的個性來面對肉身死亡的問題。一旦了解當代的歷史；剖析當代士人的心態，吾人當以同情憐憫的目光，代之以戲謔和指責，畢竟這是人類生命經過各種苦難的洗濯之後，欲呈現自我超脫，但是實為無奈的深沉表白。

<sup>28</sup> 《世說新語·雅量》第2條：「嵇中散臨刑東市，神氣不變。索琴彈之，奏廣陵散。……」



## 姜夔詩論之創作理論體系研究

洪慧敏\*

### 摘要

在尤、楊、范、陸四位大詩人雄踞南宋詩壇時，姜夔挾以文藝雙棲的身分出現，因為表現卓越出眾，立即引起詩壇關注。所著《白石道人詩說》雖僅有一千多字，但在中國詩話史上卻有著「承上啟下」的重要地位，這是因為姜夔有著「外法內養」的涵養工夫，以及在才、學、法三者的辯證中自悟，完成了「自成一家風味」的創作理想。本文從「創作主體論」、「創作方法論」及「創作意境論」三方面論述推演出《詩說》的主要理論核心——「涵養」。姜夔初入江西詩派而後脫出，無江西之病，而得江西之利。故運思深透，學養兼重，準確地掌握了「道」與「藝」之間的超越關係，體現了詩學理論中的辯證精神，完成了外在形式與內在實質相融相合的創作理想！

關鍵詞 姜夔 白石道人詩說 涵養 吟詠性情 理論體系

### 前言

一首詩的完成很少是偶然的，它的完成通常是長期經營的結果。姜夔〈送項平甫倅池陽〉詩云：「我如切切秋蟲語，自詭平生用心苦」<sup>1</sup>，正是這種創作的情感體會。與眾不同的姜夔，無論精神追求或創作表現，均求獨造一格，自成一家風味；而這種「自成一家風味」的境界，正是姜夔詩學實踐的終極目標，也是他人格境界的追求。

姜夔一生學詩作詩，重廣學精思，故能知詩法，詳詩病，體會法與創作之間的辯證關係。姜夔論詩，不僅重法亦重自悟，此種辯證性的創作心得，正得之於轉益多師的習詩歷程，以及自我涵養與創作鍛鍊的結果。他一生豐富的詩學體會，盡在短小的《詩說》中。

《詩說》雖屬散記隻言，然內容精要；篇幅雖短，卻隱涵著許多面向。總之，短小中蘊藏精要，實為《詩說》的特色與價值。然而，因為過於精要，所以存在歧異；因為過於短小，所以隱藏豐富。這樣的特色，於今而言，是個遺憾，也是缺點。因此，發掘姜夔詩學思想的歧異與豐富，在歧異中見其精華並加以闡釋，在簡要中抽出豐富內蘊並充分發揮，以架構出《詩說》的理論體系，乃筆者搦筆為文之用心。

然而建構《詩說》之理論體系如何可能？首先，筆者先說明姜夔的著書宗旨與創作初衷，而後試分以「創作主體論」、「創作方法論」、「創意境論」三大主體作為論述結構，試著闡發看似無序的《詩說》所蘊涵的內在關聯；再從步步論述推演中，架構出《詩說》的理論核心。

## 一、創作主體論

\* 東吳大學中國文學系碩士班四年級

<sup>1</sup> 孫玄常箋注，李安綱參校：《姜白石詩集箋注》（太原：山西人民出版社，1986年12月），頁94。

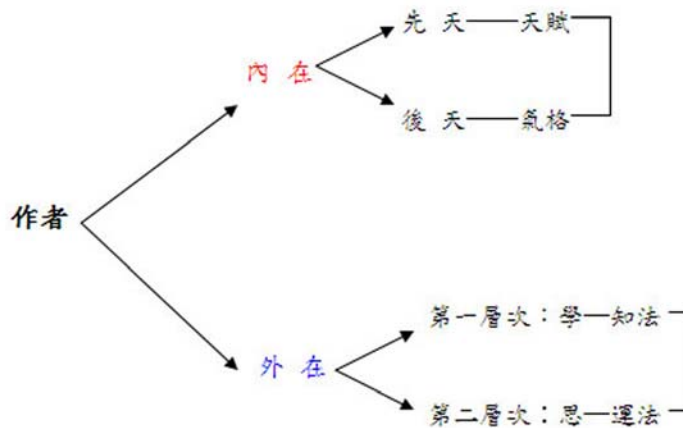
作為一個詩人，姜夔以他自省的學詩歷程與創作經驗寫成詩學理論《白石道人詩說》一書。在理論與創作間「相互交涉」的姜夔，自然對於「作者」這個主體——無論是在創作狀態裡，或是書寫理論中，抑或是將理論與創作合而為一的實踐上，都必有相當的體會。研閱《詩說》，貫通其意，發現其中有精彩的「作者論」。

對於姜夔而言，創作彷彿是一種「練功」的過程，而創作者就像是個「練功者」。練功，需要先天的「天份」，於創作而言，也就是與生俱來的「才氣」。因此，「才」是決定一個習武者或創作者是否能「自成一家」的必要條件。一個資質太差的習武者，儘管他如此地用力勤「學」，然若無所「悟」，其下場也準是學得皮毛，無以上乘，有的只是充場子的三腳貓工夫，有形而無神。同理，一個無才氣的創作者，就算是「讀破萬卷書」，也無法保證他可以在創作上「一鳴驚人」。這也就是嚴羽《滄浪詩話》所講的：「詩有別才，非關學也；詩有別趣，非關理也。」<sup>2</sup>因此，創作與練功一樣，「天才」是必要條件，而「學」與「思」則是充份條件，如此，姜夔所言「貴在涵養」的深意即是：涵養「先天之才」與「後天之學」。若能意識到姜夔以為「涵養」之於「作者」，是不可忽略的創作自覺；於「創作」，則是不可或缺的創作鍛鍊，如此，便能掌握到《詩說》的整體內涵。另外，若能知悉姜夔以為的「作者」，是個在外能廣學多聞；內在能精思涵養，且不斷地自我鍛鍊超越，一直持續著「內養外法」的涵養工夫，那麼，一個「作者的存在」將成為可能。

### （一）內養外法的工夫

從研讀《詩說》<sup>3</sup>的思考中，筆者以為「內養外法」的「涵養工夫論」，正是姜夔以為一個「作者生成」不可欠缺的一環；這也是「創作主體論」首先要談的第一個問題。

姜夔以為一個「作者如何生成」，首要之務在其「涵養」。於內，善用其才，涵養內在，如此「內在之質」也才得以外鑠，「內美」之養成也才有可能；於外，廣學多聞，豐富其學，才能「才學兼備」，成其作者之「內美」與「修能」。據此思路，筆者繪圖以示，並論述其內涵：



在內在涵養部分，可分為「先天稟賦的才華」與「後天氣質的涵養」，此部分即是善用其才，涵養內在，廣闊其胸襟，開展其器度，屬於作者涵養其「內能」的部分。而外在部分，則可分成「知法」與「運法」兩個層次（階段）：第一層次是「初階」，重在基本工夫之「學」，並從不斷地觀摩與學習中進而「知法」，知其基本之法。也就是說，此階段之「學」皆由「外」而習之，在觀詩法，

<sup>2</sup> [宋]嚴羽：《滄浪詩話》，見吳文治主編：《宋詩話全編》（南京：江蘇古籍出版社，1998年12月），第9冊，頁8719。

<sup>3</sup> 本文《白石道人詩說》之引文，悉依孫玄常箋注，李安綱參校：《姜白石詩集箋注·白石道人詩說》（太原：山西人民出版社，1986年12月）為主，頁碼，亦以此版本為主。以下《詩說》之引文，僅列箋注者、書名及頁碼。

知詩病當中，掌握創作法則，如此「能詩」之事才有可能。《詩說》之「不知詩病，何由能詩？不觀詩法，何由知病？」即是此理。

完成初階的學法後，即進階到第二個層次——「思維」部分。在知其創作法則之後，則要能「運法」，如何「運法」，則在於能「思」；思考章法布局、思考用字遣詞、思維如何巧變、思維如何出奇等，而非亦步亦趨跟著法則走；因為僅是「邯鄲學步」，是無法創作出好作品，更遑論成一家之言。進入此層次後，「學」與「思」必須高度融合，如何在不斷地實踐與體悟中，完成從「有法進於無法」，並且創造出具有價值的情感質量，即是此階段的任務。也就是說，無論是面對紛至沓來的情緒，抑是波濤洶湧的情感，詩人都必須以其理性力量冷靜其情感，沈澱其思緒，然後再進行創作，否則就算創作再多，也是徒然。姜夔說：「詩之不工，只是不精思耳。不思而作，雖多亦奚為？」強調的「精思」，正是說明理性思維對於創作的重要性。

因此，我們或可由姜夔對於作者的要求中進一步聯想得知，為什麼姜夔會跳脫江西詩法，自出機杼，別樹新風。其中除了詩人本身的創作自覺外，其實他早已洞視到江西末流「只知學而不知思」的病源。江西末流橫發議論、蹈常襲故、用典冗塞、雕琢太過，病在「不思而作，光學不思」，壞了江西詩法，連累開創江西詩派的先鋒們。如此下場，可謂是江西末流未做好「承傳」工作啊！在這樣只知囫圇吞棗不知變通的情況下，創作主體的藝術個性自然無法彰顯，更別說是闢創獨立的藝術風格。因此，從涵養工夫論可知，姜夔所言「貴在涵養」的深意即是：涵養「先天之才」與「後天之學」；而「作者之生成」，就在其「內養外法」的認知與實踐中完成。那麼，一個「作者的存在」將成為可能。

在作者完成「身分認證」後，接下來筆者在「創作主體論」中所要談的第二個問題，則是作者「內涵層次」的問題。

## （二）才、學、法的辯證

曾入江西詩派受教的姜夔知道：「法」對於一個作者來說，是何其重要又何其不重要。縱覽《詩說》不難發現，姜夔在裡頭談論的多是作詩的技巧，而這些也是詩論中最豐富的部分。然而姜夔不是以為「學即病」嗎？為什麼洞悉江西詩法之弊的他又如此重法？究竟「法」與「作者」之間又存在著什麼關係呢？其中關係到「作者層次」的問題。

在禪宗裡有一則有名的公案，即唐代青原惟信禪師描述一段參禪的過程：「老僧三十年前未參禪時，見山是山，見水是水；及至後來親見知識，有個入處，見山不是山，見水不是水；而今得個休歇處，依前見山只是山，見水只是水。」<sup>4</sup>此則公案隱含著各個階段不同的「我」，以及參禪過程中「我」的變化。在「見山是山，見山不是山，見山只是山」的參禪三階段中，經歷了有所見，有所破，有所立，也即「正」、「反」、「合」的辯證過程。精讀《詩說》的過程中，筆者以為：姜夔在言簡意賅的吉光片羽中，「作者」不只是名詞，而是包含了成為作者的歷程，是個「動詞」，作者的生成，正猶如參禪般，有著自身的辯證過程。

對於姜夔來說，在成為一個作者以前，和成為一個作者以後，筆者以為這其中的關係就像是青原惟信禪師所言的參禪三境界論。其中涉及到的問題就是創作主體與創作歷程的關係：首先必需釐清的觀念是「創作成就的高低」與其「創作歷程的長短」，兩者之關係並不是絕對的；「自成一家」之可能，關鍵之處不在「時間」，而在於「自悟」。關於兩者之關係，非此處重點，故先略而不談。

<sup>4</sup> [宋]普濟：《五燈會元》（臺北：臺灣商務印書館，1983年景印清乾隆年間《文淵閣四庫全書》本），卷17，第1053冊，頁735。筆者案：這段參禪的過程隱含著各個階段的「我」：第一階段未參禪時，識所見所聞皆隨境而轉，故見山是山，觀水是水，以為兩者之間有一清楚界線劃分。這是從「我」為中心，分別萬物，故山水有所分別，因而肯定兩者不相同，形成非統一調融的二分狀態。第二階段則是親見知識，知六塵世界皆為虛妄，皆會幻滅，否定以感官訊息系統為主的的第一階段，但卻落入境識對立，仍是另一種形式的分別。第三階段，則是肯定與否定的分別相已融通為一體。故以此思維模式，運用於創作論上。

《詩說》多言創作方法，為什麼他會花這麼多力氣來談論創作方法？筆者以為：在於姜夔清楚地知道並非每個人都是「天生的詩人」，而且加上先天稟賦各有差異的情況下，他以為「才氣」固然重要，然創作主體所當在意、重視的是後天的「學」與「涵養」。李白轉世不可期，蘇軾化身不可遇，既然有心想成為一個作者，就該腳踏實地從基本功做起。那什麼是作者的基本功呢？即是「知法」。關於這點，將在下文闡明。這裡先處理的重點即是姜夔所謂的「作者」形象：

歲寒知松柏，難處見作者。

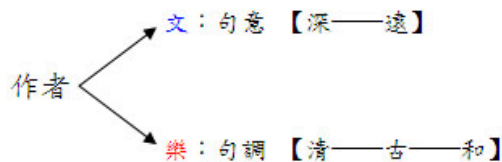
意格欲高，句法欲勝，只求工於句、字，亦未矣。故始知於意格，成於句、字。句意欲深、欲遠，句調欲清、欲古、欲和，是為作者。

《詩說》中有「明示」出「作者」之詞就僅有這二條，然而，卻也透露了姜夔所謂「作者」的標準何在。

「歲寒知松柏，難處見作者。」筆者以為此句重點在此一「難」字，而且姜夔所謂的「『難』處見『作者』」，所發言的對象除了創作者以外，尚有讀者（評論家）：即是「作者」如何「自見」其獨特性而被「讀者發現」，以及「讀者」是否也獨具慧眼照見「作者」之不易見之才，以凸顯自己足以見出「作者之難」之能力的問題。因此，此句話所涵納的意義則是：對於創作者，此「難」在於是否具備「勝處能自悟」的悟性，在「最難處」中是否能突破創作的瓶頸，以臻於「創作的高峰」；對於讀者而言，此「難」則在於是否具備「以心會心」的慧性，是否具備絕佳的「審美鑒賞能力」，以洞視作者的創作表現，在「最難處」顯現自己獨出的鑒賞力；此兩「難」如何被超越，即取決於「自我鍛鍊」的工夫。

換言之，也就是一個有心成為創作者的人，是不是能在創作上做到：「人所易言，我寡言之；人所難言，我易言之」、「難說處一語而盡，易說處莫便放過」、「僻事熟用，實事虛用」、「說理簡切，說事圓活」？對於「情理的收放」又是否達到「樂而不淫，哀而不傷」，合乎「溫柔敦厚」，「止乎禮義」的境地？而兼具批評能力的讀者又是否能在「鑒賞」上做到「以心會心」，照見作者在「最難處」的用心？若創作者與讀者，皆能在「最難處」表現自己，那麼，「作者」自然就會「浮出抬面」，受人矚目。換言之，姜夔認為一個作者如何能「獨出」且「不俗」，其要訣則是能否在「最難處」表現自己，以凸出其「獨造性」。因此，《詩說》所謂：「歲寒知松柏，難處見作者。」說的正是一個「作者」如何能被「真正發現」的問題。明白姜夔此處的「作者」意涵後，接下來關注的問題，則是作者的內在涵養與創作審美觀。

身為詩人音樂家的姜夔，對於一個作者的要求是，創作時所當考慮的是不單只有文章布局、辭藻運用的問題，還要兼及音樂性的問題。因此如何兼顧作品中「文」與「樂」的表現，是一個作者的任務，也是一個作者在難處表現自己的機會。故說：「句意欲深、欲遠，句調欲清、欲古、欲和，是為作者。」



那如何在最難處表現自己？其訣竅就在於創作主體是否能「全身通透」。《詩說》中說：「詩之不工，只是不精思耳。不思而作，雖多亦奚為？」又說：「思有窒礙，涵養未至，當益以學。」這兩則詩論，說的正是創作主體自我鍛鍊的問題。茲舉《詩說》中關於「謀篇布局」之部分，明示作者當如何用心：

作大篇，尤當布置：首尾勻停，腰腹肥滿。多見人前面有餘，後面不足；

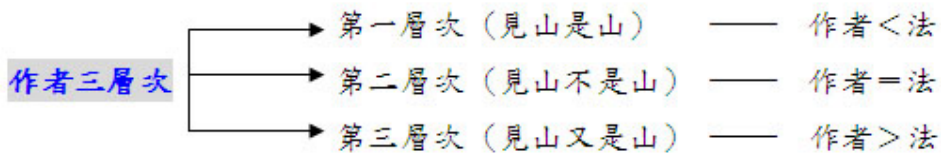
前面極工，後面草草，不可不知也。

小詩精深，短篇蘊藉，大篇有開闢。

篇終出人意表，或反終篇之意，皆妙。

一篇全在尾句，如截奔馬。

姜夔非常重視作者對於作品整體的比例和諧度，以及內容與形式的安排和終篇與尾句的處理。這些不僅是姜夔要提醒作者不可不思的「詩法」，更是當忌諱的「詩病」。「通詩法、知詩病」是身為一個作者的先決條件，而如何體會，那就要看作者是否能以「全身通透」的態度去學習，在「多看自知，多作自好」的過程中自我鍛鍊，自我超越，從初始「求與古人合異」的第一層次作者（見山是山，見水是水），到擺脫「合異」的二元思維，進入「不求與古人合異」的第二層次作者（見山不是山，見水不是水），然後成為不執其合與異之間存在的辯證關係，自然而然達到：「不求與古人合而不能不合，不求與古人異而不能不異」的第三層次作者（見山只是山，見水只是水）。因此對於《詩說》中的「創作主體論」，筆者以為：姜夔對於「作者」的要求並非是一視同仁的，他替「作者」這一身分內涵作了層次上的分別：



從圖示可知，不同層次的作者與法所建立的關係便有不同。第一層次的作者仍處於「知法」的階段，故須受「法」所引；第二層次的作者則能「馭法」，故與法的關係是「平起平坐」的；對於第三層次的作者而言，「法」已不具規範性意義，甚或說已無跡無形，對於此層次的作者而言，「法」已不再重要，重要的對作品內容之「意」的深究與安排。從「作者」與「法」兩者的辯證關係可知，若是無法知法、運法，別說是成一家之言，就連當一個作者的資格也都談不上了！從姜夔對「法」嚴謹且尊重的態度與觀點可知：他所重之法，是可變之「法」，是活法。在「學法知法運法」的創作過程中，他並非草率從事，而是研鑽勿替，點滴積累創作經驗，在行遊飄泊中豐富創作體驗，然後才能在「泛閱眾作」後「大悟」——「學即病」而非「法是病」。因此，筆者以為《詩說》中所蘊藏的「作者三層次」理論，正是「創作主體論」最精彩的地方。姜夔所關心的，《詩說》所談的，不僅是如何成為一個作者的問題，而是如何使作者「自出機杼」、「自成一家風味」，這才是《詩說》「創作主體論」的核心。

### （三）以獨造表現個性

姜夔論詩首重獨創。《四庫全書總目提要》一六二卷說，姜夔「其學蓋以精思獨造為宗。」<sup>5</sup>此句話除了點出他「貴獨造」的主張，筆者以為，「精思」二字更為重要；因為獨造之所以可能，正是用心於「精思」這一活動上。姜夔以其「創新獨造」的精神引人矚目，受人稱讚，他貴獨造的創新精神彷彿一顆夜明珠，讓研究者僅看見它發光閃亮的美麗，卻忽略了聚合夜明珠可以如此光亮與美麗的背後條件。因此，在《詩說》中姜夔所說的「精思」，其實是對作者與讀者而發的。他強調的是自我內在涵養中關於「思想」的這一命題，也就是說，一個作者或讀者的「思想深淺廣薄」與否，對於創作或批評都起了決定性的作用。

當然，追求獨創的說法，此前就有。如：陸機〈文賦〉說：「謝朝華於已被，啟夕秀於未振」<sup>6</sup>、韓愈〈答李翊書〉的：「惟陳言之務去」<sup>7</sup>、楊萬里主張的「作家各自一風流」<sup>8</sup>。姜夔之所以特出前

<sup>5</sup> [清]紀昀總纂：《四庫全書總目提要》（石家莊：河北人民出版社，2000年3月），第4冊，頁4162。

<sup>6</sup> [晉]陸機〈文賦〉：《陸機文集》（上海：上海社會科學出版社，2000年7月），頁12。

<sup>7</sup> [唐]韓愈：〈答李翊書〉，閻綺校注：《韓昌黎文集注釋》（西安：三秦出版社，2004年12月），頁255。

<sup>8</sup> [宋]楊萬里：〈跋徐恭仲省幹近詩〉，《誠齋集》卷26，吳文治主編：《宋詩話全編》（南京：江蘇古籍出



人，在於他較有系統地從創作主體自身風格的確立、對文學生命的延續以及詩人個性的表現等方面提出了卓見。如他反對亦步亦趨的專肆模仿：

一家之語，自有一家之風味。如樂之二十四調，各有韻聲，乃是歸宿處。模仿者語雖似之，韻亦無矣。雞林其可欺哉。

詩人之所以能表現出其獨特性，首先便是不要邯鄲學步，要秉持本色語言去創作，才能確立創作主體的個性風味。因為沒有一個人人在創作上是完美的：

名家各有一病，大醇小疵，差可耳。

因為就算是杜甫、陶淵明這兩位文學史上的巨擘，都免不了「小疵隨身」。因此，所謂的「理想作者」，是那種可以不斷地在自我超越中建立衍生文學精神與傳續文學意義的人。而姜夔就是那種在創作上不斷體驗自省與實踐調整的作者：

三薰三沐師黃太史氏。居數年，一語噤不敢吐。始大悟學即病，顧不若無所學之為得，雖黃詩亦偃然高閣矣。

他的「自省調整」與「自證自悟」正是他能特出眾人的關鍵所在，而這種精神，一方面可說是受其前輩詩人變革江西詩風精神的承續；另一方面則與北宋以來的學者文人疑古、惑古進而自立創發新論的影響有關。姜夔「當究其所以得失之故，而後可以反求諸心而正其謬」的精神，不僅確立了他的藝術個性，更為「不能詩者」和「能詩者」展現了一個作者的風範。從「如何成為作者」到「作者三層次論」再到「以獨造表現抒情個性」的論述中可感受到宋人「處窮必變」之覺悟，而此一精神在姜夔身上顯露無遺。

在歷經辯證的學詩過程的姜夔，在理論與創作間的體會是深刻的。他講「學」重「精思」，言「自悟」，在一階階學詩與創作的過程中，天生的才氣固然是必要且重要的條件，然而後天的「理性鍛鍊」更是加助天才可以卓越群英的充分條件。一個偉大的創作天才，必是「才氣」與「學思」兩相兼備，純情（僅憑感性層面）或純理（只依理性層面）都不可能創作出巔峰之作。然而，何謂「理性的鍛鍊」？簡單來說，即是創作主體自覺地在實際創作中不斷地精思與練習，使藝術技巧在鍛鍊中日益成熟，終乃如鹽入水，幾於有味無色的渾成境界。因此，重視學詩必知詩法詩病的姜夔，才藉《詩說》提出了他的「創作方法論」。

## 二、創作方法論

創作是可以被教的嗎？姜夔說：「不知詩病，何由能詩；不觀詩法，何由知病。」又說：「文以文而工，不以文而妙；然捨文無妙，勝處要自悟。」到底創作是否可以被教？姜夔並未作直接的回答，但從這兩則詩話中或可揣度出姜夔對於「創作」是否可以被教的看法。

首先，從「法可觀」的創作觀念來看：《詩說》中對於詩法可謂著墨最多，由此可知，創作必須要有「法」，否則將亂無綱紀，所以姜夔說：「不知詩病，何由能詩；不觀詩法，何由知病。而從這點來看，姜夔提出的「觀詩病」、「知詩法」，似乎代表著「創作」能「依法而行」，法則既存，創作者自然就有跡可循，「法」即成了「教導者」。而如何使「詩法」純熟，就決定在作者是否認知到「多看自知，多作自好」的「學」之工夫上。由此觀之，創作有其方法，故可學，因而可教。然而，從「學即病」的創作觀念來看，似乎又不是如此。

姜夔雖主張「觀詩法」即能「知詩病」，但這並不是創作的最高境界。創作主體若要獨出機杼，就不能以法為師，因為固守法式，則流於僵化，最終死於法下。若總是邯鄲學步，則將落得千人如

一面的下場，就更別說想成一家風味了。因此，要達到創作的理想境界，在其「自悟」，然而「悟」是無法教的，更是學不來的。它的出現，可以說是很突然，以極其神秘的方式出現，充滿著直覺性的，但這一切的偶然與神秘，必然是經過積學、實踐、涵養這一連串的工夫鍛鍊下，自然而然地「無心而遇之」，「無意而覓得」的，這才是姜夔所說的「悟」。其中包括著直覺性和突發性的一面，亦包括著不斷積累實踐的另一面。然而，是否每個人都可以在經過這一番工夫的鍛鍊下，自然而然地「與悟相會」？這就不得而知了，因為其中不僅充滿太多變數，亦牽涉到許多無法使「悟」成的因素。故說「悟」無法教，無以學。因此，從「悟無以學」的事實來看，創作真是無法被教。

總之，「創作是否可以被『教』」的問題，筆者以為姜夔的看法正是：創作「可教」亦「不可教」、「可學」亦「不可學」。可教、可學的，姜夔在《詩說》中寫得清清楚楚的，也就是關於創作技巧的部分；然而不可教、不可學的部分，《詩說》中亦有交代。在談《詩說》的「創作方法論」之前，我們先來談談創作中不可或缺的兩種持續性的實踐活動——閱讀與寫作的關係。

閱讀通常發生在寫作之前，而寫作衝動的發生正是因為受到閱讀的激勵，而一直不斷地發生。我們可以說，寫作是一種需要高度專注力的閱讀藝術，也是一種不斷重寫與反覆閱讀的過程，而無論是寫作或是閱讀，兩者都必需蘊涵著感性與理性這兩種力量的幫助。閱讀和寫作，兩者最大的不同在於：閱讀是一項才能，是一種技藝，只要勤加練習，一定可以讓思維與感受變得更敏銳，它是一個可以隨著時間一直不斷專精的活動。然而，身為創作者，卻像是飛行員一樣，充滿著冒險與驚奇，累積的東西大部分是焦慮與不確定。假如想成為一個創作者，一定要保持每天就持續寫作的習慣與毅力，絕不能只是偶爾才到井邊提水，這樣有一搭沒一搭地寫作習慣，是無法自成一家風味的；而持續寫作的目的並不是一定要寫上多少字或多少時間，而是要讓創作者的心智與精神隨時保持可運作的狀態，長久蓄積下來的結果，也才可能出現「悟」的狀態，「悟」的發生也才有可能。

姜夔說：「多看自知，多作自好。」、「詩之不工，只是不精思。」筆者以為姜夔說的正是「持續閱讀與寫作」的問題。持續的閱讀與寫作可說是進行創作的首要之務，也是實現創作之所以可能的獨門要訣。因為在這一持續閱讀與持續寫作之間，必可得詩法，知詩病，使其藝術技巧在鍛鍊與實踐中渾然自成。換言之，鍛鍊藝術技巧對於一個詩人是何其重要，而藝術技巧的成熟它須要靠「思考」——靠對創造的方法進行思考，靠在實際創作中的練習與實驗，才能培養出來；因為藝術創作中有一個純然是技巧的東西，而技巧不能靠靈感而來，完全需靠用心思索與勤勉學習才能有所成就。

故筆者以為關於「創作方法論」這個部分，講的其實是詩人「理性架構成篇」的能力，而此一「理性架構成篇」的能力正可表現在三方面：第一、謀篇布局；第二、語言修養；第三、內容命意。因此我們可將「創作方法論」視為一種「藝的訓練」。另外，闡述姜夔對於「創作」中屬於「可教」、「不可教」；「可學」、「不可學」的部分亦為論述「創作方法論」之主要內容，期能進一步了解姜夔對於創作的見地。

## （一）內容命意

詩以抒情言志為主，其創作過程必須經過睿思獨運，這也就涉及到思想的層面。一言以蔽之，詩胎孕於情感，而成於理性思想。

宋代是寫意美學形成和發展的時期。寫意精神的成熟，深刻了詩人對意的認識。從歐陽脩、梅堯臣的「狀難寫之景，如在目前；含不盡之意，見於言外」<sup>9</sup>，到蘇軾、黃庭堅再到楊萬里、姜夔，意的內涵已被深化，且對創作起了指導性作用，以為「餘意」、「味外之味」是創作的靈魂、意象的主宰。這種超乎感性層次之上的「味外之旨」，被宋代詩人普遍接受，並且提升為詩歌創作的終極價值。因此，重視鍊意甚於鍊辭，追求意格的高古以及神韻的超越的姜夔便說：

<sup>9</sup> [宋]歐陽脩：《六一詩話》，吳文治主編：《宋詩話全編》（南京：江蘇古籍出版社，1998年12月），第1冊，頁214。

意出於格，先得格也；格出於意，先得意也。

意格欲高，句法欲響，只求工於句、字，亦末矣。故始於意格，成於句、字。句意欲深、欲遠，句調欲清、欲古、欲和，是為作者。

詩有四鍊：鍊字、鍊句、鍊意、鍊格，而詩之四鍊，賴其精思，方能愈鍊愈精，欲精愈奇。詩之重意新，故重鍊意，而意新是鍊意的結果。意如何鍊，姜夔說「精思」而已。「精思」之過程即：思之茫然——→意緒集聚——→汰繁取精，去雜歸純，這運思到鍊意的過程，表現了思精而意深的鍊意法則，也涉及到了作者理性思維的力量。姜夔說：「人所易言，我寡言之；人所難言，我易言之，自不俗。」在鍊意上超越他人之見，自能不同，也就能不俗；能言他人所未嘗言，即所思出人意外，即姜夔所說：「事出意外，曰意高妙。」其事其理，出人意外，一新耳目，立意自然高妙。這裡談到善用事者與善措辭者對於立意的關係，表現了「活法」的精神。即是姜夔所言：「學有餘而約以用之，善用事者也；意有餘而約以用之，善措辭者也；乍敘事而間以理言，得活法者也。」

論「活法」，必離不開對句法的實踐與體悟；然句法理想境界——「自然渾成」之可能，則必得從「意」的嚴謹構思而來。所謂：「意到語自工，心真理亦邃」<sup>10</sup>。思想情感體驗的落實與語言結構有序的安排正是「意」的表現。在學詩歷程自證自悟的姜夔雖然強調句法鍛鍊的重要，然他更在句法鍛鍊的實踐與體悟中而得一家之風味，此一具體的實踐典範，目的在於提點創作主體必須擺脫語言的依賴，而進入到超越字斟句酌的創作思維，以「精思」深入對「意」的深化，以求不可學的自悟境地。因此，對「意」的深化與創新，成了姜夔非常關心且重要的創作環節。

## （二）謀篇布局

文章創作如何發端，展開，收束而終結，這是我們時常為之耿耿於懷的論題，其中牽涉到作品結構的問題。古羅馬藝術家朗吉弩斯以為結構之於作品，就有如四肢之於人體是一樣的，文章要靠布局，才能成為完美的整體：

文章要靠布局才能達到高度的雄偉，正如人體要靠四肢五官配合得宜，才顯得美；整體中任何一部分如果割裂開來孤立看待，是沒有什麼引人注意的；但是所有各部分綜合在一起，就形成完美的整體。<sup>11</sup>

首重結構的李漁，也以為結構如造物、建屋，輕忽不得：

「結構」二字，……如造物之賦形，當其精血初凝，胞胎未就，先為制定全形，使點血而具有五官百骸之勢。倘先無成局，而由頂及踵，逐段滋生，則人之一身，當有無，先籌何處建廳，何方開戶，棟需何木，梁用何材，必俟成局了然，始可運斤數斷續之痕，而血氣為之中阻矣。工師之建宅亦然，基址初平，間架未立運斧。倘造成一架，而後再籌一架，則便於前者不便於後，勢必改而就之，未成先毀，猶之築舍道旁，兼數宅之匠、資，不足供一廳一堂之用矣。<sup>12</sup>

朗吉弩斯提出了結構代表著整體之美的特性，而李漁論及的是結構之重要性馬虎不得。中西所論皆有其理，可知結構之於作品是如何重要。既然結構是如此重要，那麼，運思精密的姜夔又是以何種角度來敘說呢？首先，他將詩的篇幅大小分為三類，並為其風格內蘊作一區分：「小詩精深，短篇蘊藉，大篇有開闔。」由於詩體的篇幅大小不同，所需表現的風格自是有異。例如屬於小詩範

<sup>10</sup> [宋]謝逸：〈讀淵明集〉，《溪堂集》（臺北：臺灣商務印書館，1983年景印清乾隆年間《文淵閣四庫全書》本），卷1，第1122冊，頁477。

<sup>11</sup> 范明生：《西方美學通史》（上海：上海文藝出版社，1999年10月），第1卷，頁875。

<sup>12</sup> [清]李漁：《閒情偶寄·詞曲部》（北京：中國戲劇出版社，1982年11月1版4刷，《中國古典戲劇論著集成》第七冊），卷1，頁10。



圍的絕句，它作為一種精鍊濃縮性的詩體，就無以像大篇那樣「波瀾開闔」。因此，掌握詩的形式與內容的關係，正是學詩者不可偏廢的。

然而，姜夔在《詩說》並未對小詩與短篇之技法提出見解，反而側重於構思「大篇」這一目標上，其因乃是「大篇」不易作，需「精思」謀篇布局，其中涉及到了創作主體理性架構成篇的能力的問題。

首先，姜夔提舉大篇之理想形式，而後舉出常人所犯之弊：

作大篇，尤當布置：首尾勻停，腰腹肥滿。多見人前面有餘，後面不足；

前面極工，後面草草，不可不知也。

「首尾勻停，腰腹肥滿」正是元人喬夢符論作樂府所謂的：「鳳頭、豬肚、豹尾」<sup>13</sup>的創作之法。作大篇當須精思，若只是隨性而發，其結果則會犯上姜夔所說的通病：不是「前面有餘，後面不足」就是「前面極工，後面草草」，兩者之病，皆病在「尾句」；故姜夔不得不提出「尾句」之於作品的重要性，並對「尾句」之收束技巧所產生的閱讀效應，分成了四類：

一篇全在尾句，如截奔馬。辭意俱盡，如臨水送將歸是已；意盡辭不盡，如搏扶搖是已；辭盡意不盡，剡溪歸棹是已；辭意俱不盡，溫伯雪子是已。所謂辭意俱盡者，急流中截後語，非謂辭窮理盡者也；所謂意盡辭不盡者，意盡於未當盡處，則辭可以不盡矣，非以長語益之者也；至如辭盡意不盡者，非遺意也，辭中已彷彿可見矣；辭意俱不盡者，不盡之中，固已深盡之矣。

尾句是全篇的菁華，最重傳神。姜夔將四種尾句所能表現的方式，用「辭」、「意」關係作為譬喻而分成：其一、辭意俱盡；其二、意盡辭不盡；其三、辭盡意不盡；其四、辭意俱不盡等四種。第一種「辭意俱盡」者，姜夔以「急流中截後語，非謂辭窮理盡者也」形容之，這與葉夢得《石林詩話》中，所謂「截斷中流」的句法極為相似，<sup>14</sup>妙在句意已將說盡時，即斷然收束，毫不拖沓，一氣呵成，達到嚴整精簡之妙；第二種「意盡辭不盡」者，姜夔言此法以「如搏扶搖」來說明「意盡於為當盡處，則辭可以不盡矣，非以長語益之者也」的結句之法，可見此法是在句意表達完整後，仍透過文辭的鋪衍，使全句的氣勢維持不墜，甚至於有加強的效果；第三種「辭盡意不盡」者，好比「剡溪歸棹」，指出此法之妙在於「意藏於辭、辭中顯意」，辭雖已盡，然有悠長迴環不盡之意寄於言外；第四種「辭意俱不盡，溫伯雪子是已」，則是姜夔所說的「句中有餘味，篇中有餘意」語貴含蓄的特色。這四種不同結句的表現方式，姜夔以為並無好壞之分。因此，姜夔藉由尾句與辭意之關係，讓創作主體明白不同的尾句表現方式，即會產生不同的效果，造成不同的閱讀效應；然而最重要的是不要落入窠臼或拾人牙慧。另外，談到關於尾句技巧的表現所產生的結果，無論是「出人意表」也好，或「反終篇之意」也罷，從大處而進入細微，由總攬全局而進入局部的鍊意法則，係為精思的表現。因此，從姜夔論結構之尾句與辭意之關係可知：只要善用尾句的辭意關係，作品自能耳目一新。

知其作大篇易犯之詩病後，並提出善用尾句之詩法後，姜夔進而以江浪、用兵之喻揭示出「不拘常形」的文藝觀：

波瀾開闔，如在江湖中，一波未平一波已作。如兵家之陣，方以為正，又復是奇；方以為奇，忽復是正。出入變化不可紀極，而法不可亂。

這則詩話正可作為姜夔詞「如白雲在空，隨風幻滅」之「活法說」最好的詮解。

<sup>13</sup> [元]陶宗儀：《南村輟耕錄》（北京：中華書局，1997年11月），卷8，頁103。

<sup>14</sup> [宋]葉夢得《石林詩話》卷上曰：「禪宗論雲門有三種語：其一為隨波逐浪句，謂隨物應機而不主故常；其二為截斷眾流句，謂超出言外，非情識所到；其三為涵蓋乾坤句，謂泯然皆契，無間可伺，其深淺以是為序。」何文煥編訂：《歷代詩話》（臺北：藝文印書館，1974年4月，3版），頁240-241。

對大篇之結構布局提出見地外，姜夔對於景與意的安排亦有所論，以為真正的佳構是：

意中有景，景中有意。

姜夔本身是注重主觀世界的詩人，他常借景現情，以虛實相生之筆構思其篇章結構，打破線性時間（客觀時空）之限；以主觀之心理時空為主導線，將所感之情、所歷之事透過景物來表現，化景為情，即情即景，使情景兩諧。姜夔寫景常捨去外在形色而取其神理，故帶有一種清虛的韻味，將景物人格化的創作安排，正是姜夔組織情景的慣用手法。他將景物自性的消亡淡化，凸顯的正是凝聚的主觀情思。這種虛寫之筆，形成一種空靈之美，其境含蓄蘊藉且耐人尋味。由於內在心靈受到強烈的情感驅使，姜夔便以意念跨越了時空，遊走在過去、現在、未來之間，以若即若離、空靈蘊藉之意境出之，這種結構所組成的作品特色，重在主觀情感的不欲言明的含蓄之美，而非客觀世界細緻模寫的實象之美，這種不坐實的抒情方式，留下許多耐人咀嚼的空白。而這一抒情方式的展現，關係到姜夔對語言態度的問題。

### （三）語言修養

理性架構篇章的能力，除了展現在結構布局的精思外，另外就是對於語言文字的修養上。一個具備完整精密的結構，必定要有最佳的修辭方式。修辭手段作為工具，對於詩人的重要性，正如駿馬對騎士的重要。最好的駿馬適合最好的騎士，也正如最佳的修辭方式適合最好的思想內容與藝術形式。

那麼，對語言精思錘鍊的姜夔，又是從何角度提出鍛鍊技法的竅門，使欲習詩者有所依循，有所參悟，以達詩法圓融？首先，從詩之形式技法的推求上作努力。

#### 1.形式技法的推求

「含蓄蘊藉」，姜夔以為是語言的極致之美。而能造成「含蓄蘊藉」之美的方法很多，用典無疑是最好的表現方式之一。它能使豐富深刻的思想情感濃縮在有限的句子中，使之韻味不盡。

##### （1）用事三要

詩的藝術特性是要在最精簡的語言中，表達最複雜的意義，而「典故」便是用來寄喻複雜意義的良好素材。在古代，詩人創作可說是沒有一個人不用典的。喬億《劍谿詩說》說：「古人用事即是用意，加以真氣行之，健筆舉之，故徵引雖繁，不為事累。」<sup>15</sup>關於「用事」的技巧與原則，也是詩論中的「熱門話題」。《詩說》中探討「用事」的計有：

難說處一語而盡，易說處莫便放過，僻事實用，熟事虛用。說事要圓活。

學有餘而約以用之，善用事者也。

姜夔用典重在「化用」，在「用事切題」。筆者以為《詩說》中姜夔所論「用事」之法，揭示了「變化」、「圓活」、「節制」之「用事三要」。因為，用事若不知變化，只是堆砌；不知圓活，自是僵硬；不知節制，繁雜無味。這裡，姜夔仍然注重「廣學」與「精思」的重要。所謂「詩詞高勝，要從學問中來」，學識的廣博在積累中不斷豐富，而豐富的學識不是全都有用的，如何「用事而不為事使」，則必須靠詩人的精思揀擇。如此，才有辦法在「學有餘」中而「約以用之」。可知，姜夔論用事一方面從創作主體的角度說明，用事之法當用心於避舊避熟，致力於趨生趨新；另一方面，也注意到了讀者「閱讀習慣」的問題，站在讀者角度設想，提出「僻事實用，熟事虛用」的用典觀念。宋人崇尚風雅，又受到當時崇尚用事詩學觀的影響，故用事不免會流於掉書袋，變成字斟句酌，因而顧此失彼。然姜夔以為寫詩的目的是陶寫寂寞，寄託情志，用典的目的也是為了與詩意密合，

<sup>15</sup> [清] 喬億：《劍谿詩說》，郭紹虞編選：《清詩話續編》，（臺北：木鐸出版社，1983年2月），上冊，卷下，頁1079。

並非炫才，因此「學而餘而約以用之」、「說事要圓活」的論調或有矯正當時專門「蒐獵奇書，穿穴異聞」的風氣之意吧。

「用典」可使作品之內在結構（內容）豐厚，然「對仗」則可讓作品之外在結構（形式）典麗。因此，姜夔從「切」與「不切」談到了對仗的問題。

## （2）對仗之切與不切

《詩說》曰：

花必柳對，是兒曹語；若其不切，亦病也。

在近體律詩中，「對仗」是詩意結構的主要樣式，而對仗之目的在於增加詩意的密度與語言張力的美感，語境距離較近，如花必用柳對，是連小孩子都懂得的，這樣平凡簡單的對仗，語意的張力便顯不足，氣必弱；若故意不切對，則會破壞近體詩藝術形式的間架，因為近體詩要在短短幾句中凝鍊所有的意象，使其語意豐富，對仗語法則是關鍵之一。因此，「切」與「不切」的拿捏成了學詩者當審思的問題。一個好對的準則是，能獨造而又不落入生澀造作，雖經過人工之精思卻又能有不見斧鑿的自然。姜夔雖未在對仗的問題多加細論，但特提出「對仗」問題，即顯示對於作詩之重要性，亦對當時宋人為避免對仗落入俗套而故意不求工巧的心態，予以提醒，要學詩者當慎思<sup>16</sup>。

無論用典或對仗，都是針對局部詩句作精思的推敲，其中這關係到對語言文字的掌握。

## 2. 語言結構的掌握

語言結構和詩歌美感兩者之間存在著如唇與齒之關係。古埃及人用一根羽毛作為天平上的砝碼，以秤量靈魂的重量。對他們而言，羽毛即為精準的象徵。若我們運用這個掌故來說明文字的重要性，無疑地，文字便是羽毛，即是精準的象徵；也就是說，一個創作主體必須力求語言的精準，而精準表現在用字遣詞、思想與想象力的細緻方面。姜夔擁有掌握精緻且精確的語言能力，在《詩說》中，他從「拙」與「巧」的角度來討論語言。

### （1）文字的「拙」與「巧」

為矯江西末學「資書以為詩」之弊與「捐書以為詩」的江湖詩派，在南宋，有反省意識的詩論家便思考起白描粗淺與工巧雕琢兩者之間的辯證關係，進一步從工夫論的角度對藝術加工提出有批評意味的規範，形成「巧」與「拙」的對立：

曾向吟邊問古人，詩家氣象貴雄渾。雕鏤太過傷於巧，樸拙惟宜怕近村。<sup>17</sup>

半山云：「看似尋常卻奇崛，成如容易卻艱辛。」某調尋常容易須從奇崛艱辛而入。<sup>18</sup>

文字觀天巧，未聞取於拙也。今侯體仁之詩文，第見其巧，未見其拙，而乃獨以存拙名何哉？予觀聖賢矯周末文弊之過，故禮從野，智惡鑿。野近於拙，鑿窮於巧。禮智猶然，況詩文乎！……嘗聞之曰：江左齊梁，競爭一韻一字之奇巧，不出月露風雲之形狀，唐末則益多小巧，甚至於近鄙俚。迄於今，則弊尤極矣！體仁之存拙，豈非欲矯時弊乎？以今視古，不巧不拙無如淵明。知之謂其寫胸中之巧，亦不足以稱之；不知者或謂其切於事情，但不文爾，是疑其拙也。此可

<sup>16</sup> [宋]吳可：《藏海詩話》：「凡詩切對求工，必氣弱。寧對不工，不可使氣弱。」多少反映宋人為避免對仗落入俗套，所以故意不求工巧的心態。吳文治主編：《宋詩話全編》（南京：江蘇古籍出版社，1998年12月），第6冊，頁5539。

<sup>17</sup> [宋]戴復古：〈論詩十絕〉，金芝山校點：《戴復古詩集》（杭州：浙江古籍出版社，1992年8月），卷7，頁230。

<sup>18</sup> [宋]包恢：〈答傅當可論詩〉，《敝帚稿略》（臺北：臺灣商務印書館，1971年景印四庫全書珍本），卷2，頁21。

與智者道，體仁當自知之，抑一言蔽處又能思之，非巧非拙，得其正矣。<sup>19</sup>

關於巧拙之辯，姜夔並未採取對立的角度，而是在抱持著「適度」的胸懷來看待巧拙之關係，他以為：

雕刻傷氣，敷衍露骨。若鄙而不精巧，是不雕刻之過；拙而無委曲，是不敷衍之過。

筆者以為，在這則詩論中，姜夔正利用「雕刻」與「敷衍」來說明「巧」與「拙」之間的辯證關係，並進一步使主體（作者、讀者）體會有法與無法的關係。「句法貴精鍊，又貴灑脫；字法貴新雋，又貴自然。」<sup>20</sup>姜夔非常清楚創作若「雕刻」則會「傷氣」、「敷衍」則「露骨」，但他更清楚了解到「藝」的淬鍊對於一個創作主體來說是非常重要的。因此，他強調創作須要適度的雕琢與敷衍，否則將落得「鄙而不精巧，拙而無委曲」之下場，然在求工巧之際又同時要泯其斧鑿痕跡，看出了姜夔的辯證思維在詩論上的運用。

## (2) 語貴含蓄

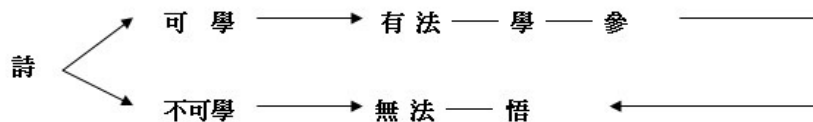
藉由想像力的發揮，語言便能具有無限的美的興味。「含蓄蘊藉」之美正是姜夔對語言理想的審美追求，《詩說》中說：

語貴含蓄。東坡云：「言已盡而意無窮者，天下之至言也。」山谷尤謹於此，清廟之瑟，一唱三嘆，遠矣哉。後之學詩者，可不務乎？若句中無餘字，篇中無長語，非善之善者也；句中有餘味，篇中有餘意，善之善者。

情直致而難動物，直露則粗俗。姜夔這種「句中有餘味，篇中有餘意」貴含蓄的美學主張，表現在結構上，即是張炎所謂的「野雲孤飛，去留無跡」的獨特抒情方式，也是「溫柔敦厚」的詩教在藝術上呈現的審美特徵，體現的正是溫柔蘊藉的含蓄之美。這種強調「餘味」、「餘意」的審美追求，以委婉曲折的方式表達最深沉的思想感情，並以超越感性經驗層次為向上努力的目標，使理含情中，情蘊理中，文辭風雅，令人讀之，留連不去，一唱三嘆，一種味外之味的境界，這種審美意識的追求與審美理想的實踐正是宋詩「情」與「理」辯證的基礎。

從「多看自知，多作自好」到「不思而作，雖多亦奚為？」《詩說》中揭示了姜夔從肯定語言的鍛鍊到否定語言的依賴這一句法理論的體悟。因為他確切明白語言自身實存著「無以盡意」的問題，為突破語言實存的侷限性，所以，從「技藝」的方法訓練進層到對「意」的內涵創造，便成為姜夔突破「語言之限」展現對「法」的超越這一命題上。在肯定語言與否定語言之間，「有法」與「無法」，「可學」與「不可學」這一辯證命題於焉產生。

所謂：「天下技藝無窮，其源頭止出一理。明理之人學技，與不明理之人學技，其難易判若天淵。然不讀書不識字，何由明理？故學技必先於學理。」<sup>21</sup>這句話雖是針對戲曲演員表演之技法而說，然而又何嘗不可揆諸於詩人創作之技法。姜夔《詩說》中的創作方法論，在兩相辯證思維下，正顯示了所謂的「自然與學到，其為天一也。」之反常合道之精神。



<sup>19</sup> [宋]包恢：〈書侯體仁存拙稿後〉，《敝帚稿略》（臺北：臺灣商務印書館，1971年景印四庫全書珍本），卷5，頁15-16。

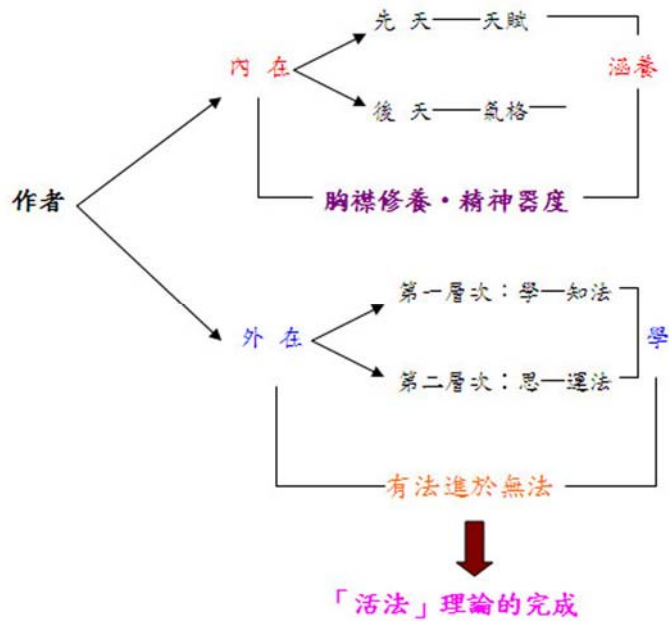
<sup>20</sup> [清]沈祥龍：《論詞隨筆》，唐圭璋《詞話叢編》，（臺北：新文豐出版公司，1987年2月），第5冊，頁4049。

<sup>21</sup> [清]李漁：《閒情偶記·聲容部》，（杭州：浙江古籍出版社，1982年11月1版4刷，《李漁全集》第十一卷），卷3，頁143。

這一命題的存在，所彰顯的正是姜夔詩學思想「從學到悟」的辯證歷程，以及活法精神在創作中如何重要的關鍵。關於學詩的立場，宋詩本有兩種對立的評論：一種是從正視語言功能的立場，肯定語言在詩學中的地位，方法上傾向「可學」與「有法」（特別是句法）的思考；另一傾向則是從詩歌本質的觀點，認為詩歌本質不在語言，對語言規則的有效性取質疑的立場，傾向詩有「不可學」、「無法」的觀點。這兩派對立的方法論，其實是出自語言立場的偏重不同。<sup>22</sup>也由於如此，兩者之間透過對立立場的辯證超越，因而產生了方法上的不離文字又重視直覺觀照的「活法」。

從學詩的方法來看，姜夔一方面強調創作方法與技巧的重要性，故在《詩說》中精要揭示了「創作秘訣」；另一方面又強調無論閱讀與創作都要靠「熟參」、「自悟」，向上追求的正是超出感性經驗層次具有一唱三嘆效果的味外之趣，感覺姜夔對於創作存在著「學」與「不學」的觀點分歧，其實不然。創作主體想要自出機杼，必須熟悉法則規律，方能運用自如，恣意出入其間。正如杜甫所言「讀書破萬卷，下筆如有神」<sup>23</sup>，這一詩句所蘊含的意義正顯示創作本身需要學識與理性思維相當程度的介入，正是學而知其得失，方能創新超勝的精神表現。然而，就創作上而言，若一味求法，而不知精思，則會被法所縛，在不知變通的情況下，自然靈動自會失去，因此法又不可學；但是，若毫無法度準繩，只是天馬行空，又會流於散亂，失去詩之內美。因此，從創作實踐上來看，實在是不可能摒棄「學」與「理」，因為學問與思理兩者在追求詩歌藝術的審美趣味上自有與之相發之作用。如何遣除「有法」與「無法」之間、「即文字」與「離文字」之間的偏執，則成了姜夔關切的命題。

是故，在《詩說》「創作方法論」這一部分，實是姜夔在理論實踐與創作體悟中，自證自悟到「法」本身之於創作主體的辯證性，所彰顯的是姜夔對語言的反省與法度的超越這一創新精神，<sup>24</sup>表現出他在「道」與「藝」的辯證中，追求「技進於道」的理想精神；同時，也體現了「活法」理論的精神！



<sup>22</sup> 林湘華：《禪宗與宋代詩學理論》（臺北：文津出版社，2002年2月），頁221。

<sup>23</sup> [唐]杜甫：〈奉贈韋左丞丈廿二韻〉，《全唐詩》（臺北：中華書局，1996年），第7冊，卷216，頁2252。

<sup>24</sup> 筆者以為姜夔「斷不容鄙鄆學步」的創作堅持，表現出他重視創作主體自我獨造的可貴，這一從外向性的藝的追索返回主體省思的過程，繼而經由主體的親身體驗，達到自然天成的境界，一方面展現了創作法度自身的辯證性，另一方面也指出了「自成一家」作為藝術創作的最高審美理想。

### 三、創作意境論

《詩說》中的「創作方法論」重視詩人理性架構成篇的能力，那麼，「創作意境論」所談的則是創作之理想境界如何可能的問題。

一個詩人追求什麼樣的詩境，崇尚什麼樣的詩人前輩，這與詩人的主觀審美心態和社會環境的審美傾向息息相關。姜夔尚自然，崇風雅，喜杜甫、慕陶潛，以《三百篇》為審美理想，詩人之審美心理與趣向由此可知。再者，宋詩在理禪融會的文化思潮影響下，形成了以平淡、老成、古雅為主的詩歌審美境界，故姜夔自會以「天籟自鳴」為其創作的理想境界。然而天籟自鳴的境界如何可能？姜夔以為這種渾然自成的境界是一種從「有見乎詩」臻於「無見乎詩」的辯證過程，是一種在藝的鍛鍊中到「自證自悟」的結果。因此，本節則從「悟」的觀點切入，闡述關於創作意境論之真正內涵，以及姜夔為何鍾愛陶潛之原因，這些都是本節探討的重點。

#### （一）直證之悟

陳師道在其〈談叢〉所論：「可得其法，不可得其巧；舍規矩則無所求其巧矣。法在人，故必學；巧在己，故必悟。」<sup>25</sup>成道與成學，習藝與習技，最主要的途徑，唯工夫與悟解，學詩亦然。姜夔創作「本之情性」，《詩說》有關「藝的訓練」只不過是一個創作者的基本功，一段自我鍛鍊的學習歷程，並非終極的目標。如何達到「無見乎詩」的「自然之妙」的境界，才是姜夔以為成其「一家之言」的關鍵，其中揭示出從「工」至「妙」的創作過程，此「妙」如何體現？首先，在於創作主體超出情識之外的「自身之悟」。其次，則是創作主體在悟入後，具備架構詩之「整體性」的創作能力。

任何領悟，都需工夫，工夫純熟，求悟也才可能。錢鍾書《談藝錄》：「夫悟而曰妙，未必一蹴即至也，乃博采而有所通，力索而有所入也，學詩學道，非悟不進。」<sup>26</sup>又說：「人性中皆有悟，必工夫不斷，悟頭始出，如石中皆有火，必敲擊不已，火光始現，故得火不難，得火之後，須承之以艾，繼之以油，然後可不滅，故悟亦必繼之以躬行力學。」<sup>27</sup>凡此皆說明了無論是「悟入」或「妙悟」，涵養的「工夫」是不可少的；《詩說》之「創作主體論」與「創作方法論」講的就是作者涵養心性，鍛鍊工夫的問題。而「創作境界論」講的就是創作主體「悟」的問題。《詩說》所謂：

文以文而工，不以文而妙，然捨文無妙，勝處要自悟。

這裡所談的就是詩之「無以學」的部分。「創作方法」有其法則依循的客觀性存在，故可學；但詩歌本質趨近於主觀的「悟」的直觀審美思維，故無以學，依靠的便是創作主體對於內在的涵養充盈。學道學詩，習藝習技，為何貴「悟」？因為了悟之後，胸中自有智慧，自有主張，一切疑難，渙然冰釋，成詩成篇，智珠在握，怡然理順，一通百通，一了百了。「學詩當如初學禪，未悟且遍參諸方。一朝悟罷正法眼，信手拈來皆成章」。「悟」，是創作主體由必然而進入自由的關鍵。未悟之前，遍參諸家，轉益多師，經過主體之悟，熔百家於一爐，其間之悟，就是創作主體的陶練過程。因此，「悟」不僅是創作主體對外在形式的體悟，也來自內在實質對精神的涵養；在精思立意中以技進道，如此，能「悟入」而「通達」者，自能開闢獨行，一空依傍，自成一家風味，然後傳不朽。

悟的表現，筆者以為乃為外在形式與內在實質兩相結合上才成其可能。

<sup>25</sup> [宋]陳師道：《後山先生集》，（臺北：藝文印書館，1971年），卷22，頁1。

<sup>26</sup> 錢鍾書：《談藝錄》（香港：中華書局香港分局，1986年5月），頁98。

<sup>27</sup> 錢鍾書：《談藝錄》（香港：中華書局香港分局，1986年5月），頁99。



呂本中以為所謂「活法者，規矩備具，而能出於規矩之外；變化不測，而亦不背於規矩也。是道也，蓋有定法而無定法，無定法而有定法。知是者，可以與語活法焉。」<sup>28</sup>亦重視活法的姜夔，正明此理：「知是者可以語活法焉」。所以他才會強調「藝的訓練」。此外，「精神領域」的涵養更是一個「持續」不容間斷的運動，無論在哪個階段均如此。因此在學思涵養的過程中，知「藝」亦知「道」，從「道」與「藝」相互辯證後結合過程，達到「自悟」的豁然開朗，這種經歷正是姜夔自己從「有見乎詩」到「無見乎詩」這長期潛心陶養鍛鍊，然後才始大悟的學詩歷程。

「創作意境論」所彰顯的意義在於：此階段已從句、字之琢鍊到達剝落文采、精粹意格，且既一經歷「真積力久」的工夫，此時的情感也因理性力量的加入而沈澱，故已淬鍊深厚，超越了純感性的浪漫，表現「道」與「藝」兩者之相合。在「創作境界論」所要談的就是詩之「無可學」的部分，也就是已超出情識之外的「直證之悟」。因此，「創作境界論」重視「超出情識之外」的審美旨趣，強調審美感受中異於一般的經驗思維，也就是「悟」的無所用意，無所成心。姜夔《詩說》提出的四種高妙：「礙而實通」的「理高妙」；「出自意外」的「意高妙」；「寫出幽微」的「想高妙」；「非奇非怪，剝落文采，知其妙而不知其所以妙」的「自然高妙」，都具有這種超出一般情識之外的色彩。

姜夔以為一首詩的完成，在於「氣象」、「體面」、「血脈」、「韻度」這四方面的掌握：

大凡詩，自有氣象、體面、血脈、韻度。氣象欲其渾厚，其失也俗；體面欲其宏大，其失也狂；血脈欲其貫穿，其失也露；韻度欲其飄逸，其失也輕。

在這裡，姜夔揭示了「精思」詩之「整體性」的創作問題，也凸顯出宋人「圓成」的觀念。他以為無論是創作或鑑賞，真正的好詩是能體現出「氣象渾厚」、「體面宏大」、「血脈貫穿」、「韻度飄逸」這四種風味美感的整體統一上，而這涉及到創作主體內在精神層面涵養及其理性架構成篇能力之體現。姜夔所提出的「俗」、「狂」、「露」、「輕」等四類詩病，正也反映他追求古雅、含蓄的審美追求。而《詩經》正是姜夔心中的審美典範。他說「《三百篇》皆天籟自鳴」、「美刺箴怨皆無跡，當以心會心」，正因《詩經》「自然渾成」的意境，詩境之「自然渾成」如何可能？姜夔以為當「觀詩法」、「明詩病」，在掌握這些形下的法則後，進一步在精思與實踐「學到法要」，然後超越法則，獨創一格，從漸老漸熟的創作中，脫盡繁華，以淡美詩境為追求目標，往形上的至味努力，期能達到「知其妙不知其所以妙」的自然境界。

## （二）繁華落盡

姜夔在《詩說》只推舉了兩位詩人，一個是杜甫，一個是陶潛。在此單舉陶潛作一論說：

陶淵明天資既高，趣諧又遠，故其詩散而莊，澹而腴，斷不容作邯鄲步也。

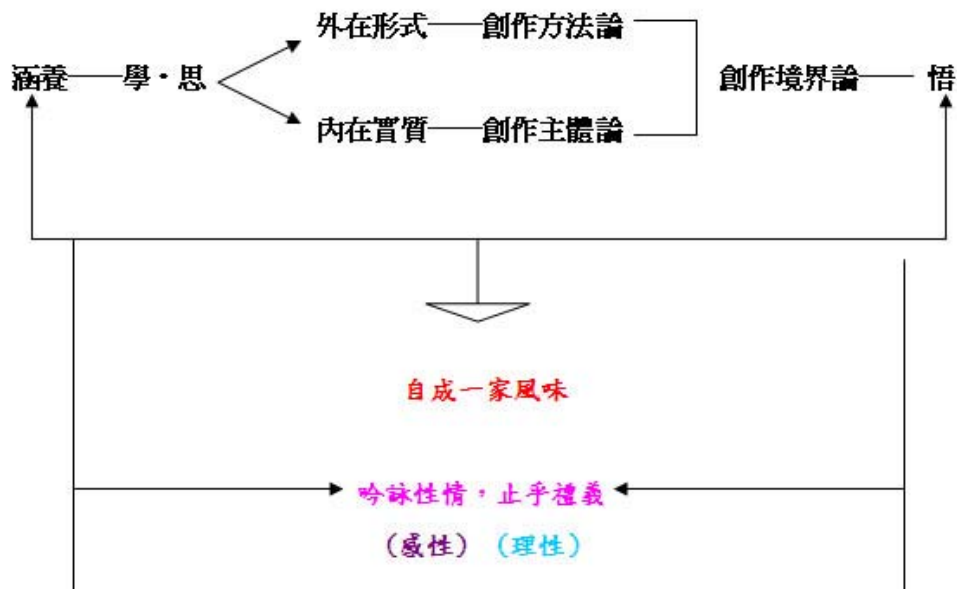
<sup>28</sup> 吳文治主編：《宋詩話全編》（南京：江蘇古籍出版社，1998年12月），第3冊，頁2904。



姜夔說陶潛詩「散而莊，澹而腴」，可從兩方面來認識，一方面說的是陶詩具有某種「中膏」、「實腴」的內在情感體驗，而這種中膏、實腴等情感體驗出自於一種超然、自得、悠然、閑趣的心態；另一方面說的則是文字技巧的渾然天成，它代表了詩歌語言經由技法圓熟到「繁華落盡」的境界。前者是「皮毛落盡」的心性工夫；後者則是實踐句法的活動，兩者皆為「道」之工夫的體現。在道、藝兩相兼備下，陶潛可謂是那「見山又是山，見水又是水」的第三層次的作者了。

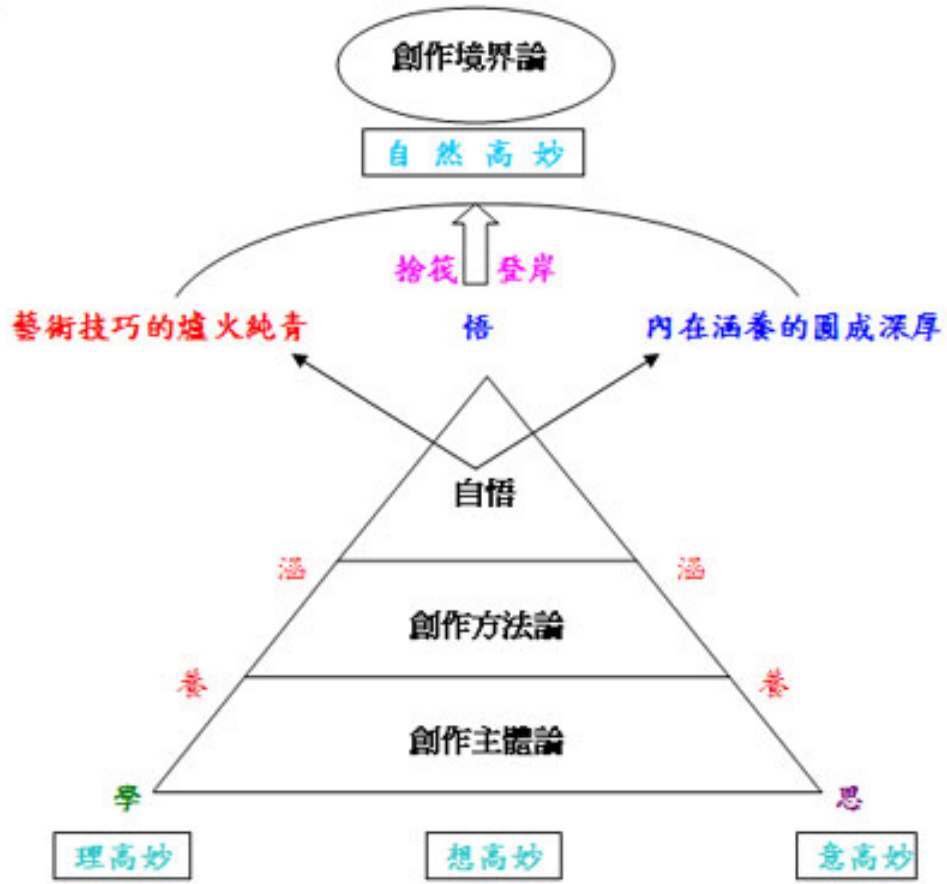
姜夔之所以能與陶潛心神契合的關鍵，除了文學觀與創作理想有其相契外，主要還是他們倆在人格精神有相似之處。陶潛在貧苦中憂樂自得的高潔品格，以及雅好山水之美的自然情調等人格精神的展現，還有身為挫敗型的詩人，且在田園生活中找到「二度和諧」，在大自然中找到有別於政治上的第二種「道」；由外而內，在在使得姜夔產生強烈的內外共鳴，彷彿如其人在旁，又有其知己在前的感動。在如舟飄泊的一生，姜夔或有以陶潛這樣如此可以在意念上相扶攜的人來說，他猶如一座精神指標，使得同為天涯淪落人的姜夔，在不得政治之道且貧困中，仍能保有自我獨立的精神性人格。陶潛、姜夔雖然兩者亦有其不同之處，然而以注重自我實現和自身價值的生命追求的展現，以及以自然之境為文學理想的實踐這兩點上來看，這正是兩位詩人在不同時空中猶能照見彼光之因吧。故筆者以為：創作境界論上，正是姜夔完成了外在形式與內在實質的涵養之於創作是如何重要這一過程的辯證，也就是說，《詩說》從「創作主體論」講求作者「內在涵養」與「外在學養」再到「創作技巧論」講究對詩藝的陶養與淬鍊，進而追求「技進於道」的理想中，掌握「道」與「藝」之超越關係，以完成「自成一家風味」的創作理想。

姜夔《詩說》之創作論體系，可說是以「涵養」為主要理論核心，它包括了「廣學」與「精思」，從廣學與精思這兩條主線出發，進而架構出《詩說》中關於創作主體論、創作方法論以及創作意境論之內涵，表現姜夔詩學思想的辯證精神，體現「吟詠性情，如印印泥，止乎禮義，貴涵養也」中之「感性之情感」與「理性之情感」、「形上之精神」與「形下之技法」之間情理辯證的關係。關於上述所論，筆者以圖（一）、（二）、（三）示之：

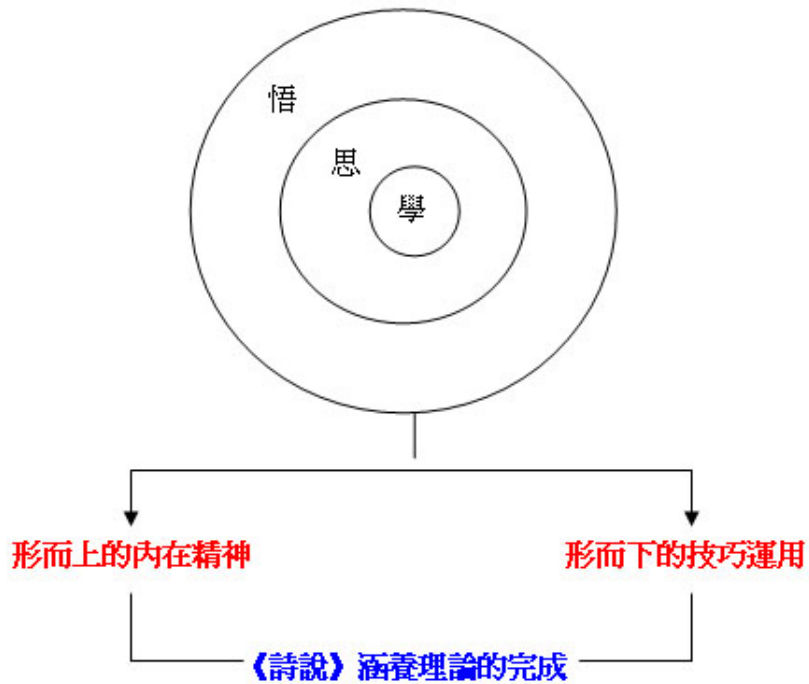


圖（一）





圖(二)



圖(三)

在步步理論推演與創作實踐中，如果說，《詩說》中的「創作論」與「技巧論」是「實驗期」、「耕作期」，那麼，「境界論」則可說是「驗收期」、「收成期」。《詩說》之理論體系於焉完整。

# 清末民初古典詩學的自我轉化

## ——以陳衍《石遺室詩話》為探討對象

鄭雅尹\*

### 摘要

本文以陳衍《石遺室詩話》為討論對象，試圖處理清末民初的古典詩壇所展示的複雜的面向。在晚清中國進入現代性進程之後，作為傳統文化資源的古典詩在詩學及詩派的形成，皆產生了不同過去的新的結構，就詩派形成的外部因素而言，新式的傳播媒體提供了新的話語權，《石遺室詩話》之所以能主導同光體的形成及壯盛，除了舊式文人的交遊網絡之外，報刊連載使得詩話能大眾化、普及化，從而擴大其影響力，新式傳播媒體的介入改變了清末民初古典詩場域的結構及話語權；另一方面，陳衍所標舉的宗宋之意含、詩學史的建構、以及其詩話所選的詩歌特色，雖在形式手法上脫離不出傳統詩話，然而卻能從其中發現陳衍的詩論深入古典，追尋同光體在中國史中的經典位置，同時也向現代開放，關注中國詩歌史中的「邊緣」，以及生澀奧衍與清蒼幽峭來界定近代詩史，可以看作陳衍以古典詩的視域對現代作出回應。這些在清末民初古典詩學中傳統與現代交錯激盪的複雜面向，便成為古典詩學面對現代進行自我轉化的動因。

關鍵詞 陳衍 石遺室詩話 同光體 傳播 現代性

### 一、緒論：古典詩話與新式傳播

中國的詩話傳統的傳播功能通常在結集成書、出版刊刻之後出現，在出版之前僅管有所流傳，也是小眾的、熟識文人間的交流；然而詩話的發展到了晚清以後，有著新的傳播方式，即透過報刊連載的形式出現，再結集成書<sup>1</sup>，陳衍《石遺室詩話》也是如此。這種新的傳播媒體在晚清以後，顯然承載中國近代文學的發展，而詩話作為古老的詩論書寫形式，又是古典詩學傳遞與發展的重要資源，那麼到了晚清，與報刊的關係所呈現的意義恐怕更為複雜：報刊的傳播迅速、讀者的開放性、詩人與報人的文學取向、傳播所造成的權力支配、屬於古典詩人文化社群網絡的形成、甚至與民初新文學萌芽的拉鋸激爭，都可以從詩話與報刊的關係及影響來探討。晚清代表中國的古典詩走到了一個「總」與「結」的時代，卻意外的跳脫了古老的框架，而在此際產生了開放性的、與世界接軌的現代意義。陳衍《石遺室詩話》作為一個討論晚清報刊與古典詩學的對象，重要性就在於《石遺室詩話》在晚清的影響力之廣，牽涉到了一個重要詩學流派的形成及壯大，並奠定陳衍為當時詩壇

---

\* 國立暨南大學中國文學研究所碩士班三年級

<sup>1</sup> 最顯著的例子就是梁啟超的《飲冰室詩話》，梁啟超在戊戌政變後逃亡日本，於1902年創辦《新民叢報》半月刊，《飲冰室詩話》即連載於該刊，之後編訂成書。此外，尚有林庚白《子樓詩詞話》連載於《晨報》、陳詩《尊菴室詩話》原載於《青鶴雜誌》、夏敬觀《學山詩話》原載於《同聲月刊》等。

盟主的地位<sup>2</sup>，此一現象又引出本文所欲探討的幾個問題：（一）同光體的盛行與報刊刊載詩話的關係為何？（二）《石遺室詩話》所主張的宋詩運動，是什麼樣的理論體系，在銜接傳統的同時，又向當代展示了什麼？（三）同光體作為詩話的載體，內部產生了什麼不同於古典的結構？以下就陳衍《石遺室詩話》來逐一分述。

## 二、從主流到邊緣：

### 《石遺室詩話》與報刊之關係所引發的問題

陳衍（1856—1937），字叔伊，號石遺，為晚清同光體重要詩人及詩論家，陳衍的《石遺室詩話》及其續編為論晚清以迄民初之古典詩歌的重要著作，並奠定了同光體詩派的形成。清末同光體被當代以及之後的研究者目為宋詩派的餘緒。《石遺室詩話》雖延續古老的詩論形式，在內容編次上亦如傳統詩話較為瑣碎、缺乏條理，然而《石遺室詩話》的產生方式是很值得注意的。1912年陳衍開始撰寫《石遺室詩話》，連續發表在梁啟超主編的《庸言雜誌》上，至1914年印行了十三卷，1915年，又繼續在上海《東方雜誌》刊登，增加到十八卷。後來又有增益。至1929年，商務印書館出版《石遺室詩話》全本，凡三十二卷。以後又在《青鶴雜誌》上發表《續編》。至抗日戰爭前夕，無錫國學專門學院刊行其《續編》全部，凡十卷。至此，陳衍《石遺室詩話》之全本與續編本，總共四十二卷。篇幅之浩繁，堪稱中國歷代詩話之冠。<sup>3</sup>我們可以從以下三個民國之後的刊物來看詩話與報刊、詩人與報人之間的關係，進而來看古典詩這一區塊在民國之後與當時的文學場域有著什麼樣的互動及變化。茲以詩話刊載的三個時期逐一分述。

#### （一）《庸言》時期

陳衍與梁啟超（1873—1929）相識甚早，陳衍在詩話中自述：

余由瞰谷識梁任公，當時任公年剛弱冠，見者方疑為賈長沙、陸宣公、蘇長公復生。……任公一去數十年，世界學問，無所不究，嘆其心血何只多人數斗。（卷1，頁30）<sup>4</sup>

林旭（1875—1898），字瞰谷，為光緒二十四年戊戌政變殉難的六君子之一，而梁啟超弱冠時為光緒二十年，陳衍與梁啟超在政治理念上有意志一同，同樣參與戊戌變法，為清末士大夫中維新派知識份子；在詩學主張上，梁啟超在戊戌前後即大力倡導「詩界革命」，提倡古典詩之新意境，而同光體概念的確立更早於「詩界革命」<sup>5</sup>。在詩學主張上，兩派雖著重點不同，但並無衝突，故梁啟超1912年辦《庸言》報，便邀陳衍刊登詩話作為文苑材料，持續至1914年《庸言》停刊為止。據楊淙銘的統計分析，到《庸言》停刊時，詩話所刊登的卷數，到今本的十三卷<sup>6</sup>。觀今本《石遺室詩話》，陳衍評錄梁啟超

<sup>2</sup> 錢仲聯論及《石遺室詩話》在當時的影響性：「他（陳衍）撰寫的《石遺室詩話》三十二卷，衡量古今，不失錙銖，風行海內，當時後生奉為圭臬。之後復有續輯，海內詩流，爭欲得其一言以為榮，於是投詩乞品者無虛日，至有千餘種之多，影響之後，由此可見一斑。」，見錢仲聯、嚴明：〈袁枚與陳衍：論詩壇盟主對清詩發展的積極影響〉，《江海學刊》1995年01期，頁156。

<sup>3</sup> 陳衍撰寫詩話的過程，蔡鎮楚有明晰的整理，見蔡鎮楚：《中國詩話史》（長沙：湖南文藝，1988），頁352-353。

<sup>4</sup> 陳衍著，錢仲聯編校：《陳衍詩論合集》（福州：福建人民，1999），頁30。本文所引陳衍《石遺室詩話》皆出於此版本，之後本文有關詩話之引文，則不另加註，以括號標明詩話卷數以及在《陳衍詩論合集》中的頁數。

<sup>5</sup> 陳衍在詩話中言：「丙戌（1886）在都門，蘇戡告余有嘉興沈子培，能為『同光體』」，見陳衍：《石遺室詩話》卷1，頁6。

<sup>6</sup> 楊淙銘：〈石遺室詩話研究〉，頁1067。

詩，多在《庸言》時期<sup>7</sup>，對於梁啟超詩評價不低，陳衍曾說：「任公詩如其文，天骨開張，精力彌滿」（卷十五，頁121）又盛讚梁啟超去國遠遊之詩，認為淒惋如庾信（分見於卷3，頁43，卷7，頁104）。陳衍《石遺室詩話》之所以能成為民國之後深具影響力的詩話，與《庸言》時期的傳播、打響名號不無關係，而詩話之影響也在此時開始出現，或因詩話而有友朋引介其它詩人之詩<sup>8</sup>，甚或因詩話與相識十數年的友人交惡<sup>9</sup>。

## （二）《東方雜誌》時期

1914年《庸言》停刊之後，1915年李宣龔邀陳衍在《東方雜誌》上刊登詩話，至1918年止。李宣龔為同光體詩人，陳衍在詩話中說：「故人李次玉子拔可（宣龔），曾為海藏掌書記……蓋最早為海藏詩派者」（卷5，頁64）時李宣龔為商務印書館董事，《東方雜誌》正是商務出版的刊物，可見其淵源。至於《東方雜誌》的性質與當時的發行狀況，李歐梵說：

《東方雜誌》可以被視為一份在商務支持下可向都市讀者的「中層」刊物。創辦於1904年，月刊，後改為半月刊，一直發行到1848年，每期銷量曾高達一萬五千。其目錄顯示了它不一格的品質，包括新聞報導、政論、文化批評以及翻譯和專論。<sup>10</sup>

這是一份有如「萬花筒」的雜誌，也是當時國內發行量最大、影響最大的刊物。據楊淙銘的統計分析，陳衍在《東方雜誌》所刊登的詩話，為今本《石遺室詩話》第十四到二十八卷<sup>11</sup>。在此之前，十三卷本的詩話流傳已廣，到《東方雜誌》時期，藉著雜誌的發行量及影響力，陳衍論詩的聲名之傳播更廣，陳衍自言「近多未識面人，而投詩為贄」（卷22，頁309），且詩話中標榜之詩人又多為同光體詩人，這段時期應是同光體作為一詩派，與陳衍詩話互為聲氣，聲勢最盛之時期。主要由於李宣龔將陳衍詩話引進當時的主流刊物，而同光體擁有俱足的資源，包括明確的詩學宗旨、前清即形成的士大夫社群網絡以及有力的傳播媒介。

## （三）《青鶴》時期

1918年到1932年之間，陳衍先後在廈門大學（1923—1925）及無錫國專（1931—1937）講學，也編成《福建通志》（1921），出版了《近代詩鈔》（1923）及三十二卷《石遺室詩話》（1929），到1932年陳贛一主編的《青鶴》雜誌創刊，陳衍方刊登詩話《續編》，也就是今日所見的十卷本《石遺室詩話續編》。《青鶴》1932年十一月十五日創刊於上海，月出二集，1937年因日發動侵華戰爭停刊。《青鶴》整體來說，是一個力圖保存國學的刊物，所吸引的同人，也都是當時的舊式文人<sup>12</sup>，陳衍在青鶴創刊之時即擔任特約撰稿，詩話續編的未刊稿自《青鶴》二卷一期開始連載。在《青鶴》中可以發現上海舊式文人社群的網絡關係，《青鶴》在當時邀請許多著名國學大師及詩人當特約撰稿，以同光體詩人而言，陳三立、陳衍及其詩派門人都是《青鶴》的重要支持者，除了《石遺室詩話續編》的連載，魏泉就指出陳三立的《散原精舍文存》幾與《青鶴》相始終，是這份刊物一個最

<sup>7</sup> 提及梁啟超者，分別在詩話卷2、卷3、卷7、卷9、卷10、卷16。

<sup>8</sup> 陳衍：「林亮奇見余作詩話，告余尚有兩詩人，恐所不識。」，見陳衍：《石遺室詩話》卷9，見陳衍著，錢仲聯編校：《陳衍詩論合集》頁127。

<sup>9</sup> 陳衍：「余平生論詩，稍存直道……孫師鄭不厭其嚴，冒鶴亭則惡其刻，（689）甚者叢怨成隙，十年之交，絕於一旦，故詩話之作，遲之又久而不敢出也。」見陳衍：《石遺室詩話》卷12，見陳衍著，錢仲聯編校：《陳衍詩論合集》頁165。

<sup>10</sup> 李歐梵著，毛尖譯：《上海摩登——一種新都市文化在中國1930-1945》（北京：北京大學，2001年），頁57。

<sup>11</sup> 楊淙銘：〈石遺室詩話研究〉，頁1071-1073。

<sup>12</sup> 關於《青鶴》的詳細介紹及研究，見魏泉：〈《青鶴》研究——三十年代上海舊式文人的生存和創作空間〉，收錄於《中國現代文學研究叢刊》，2002年01期，頁149-163。

有力的支持。<sup>13</sup>更值得注意的是李宣龔的影響，李宣龔任職商務印書館，又是同光體詩人，透過他的關係，商務印書館與《青鶴》時有往來：

其（李宣龔）對於《青鶴》的重要性，恐怕莫過於作為雜誌社與商務印書館之間的紐帶。《青鶴》所刊登張元濟《叢書跋語》和《百納本二十四史跋語》以及大量的商務印書館廣告，都與李氏有關。<sup>14</sup>

故陳衍的詩話在《青鶴》時期，由於《青鶴》的同人性質，適與雜誌同聲氣，這與《庸言》及《東方雜誌》時期有明顯的不同，主要是因為《庸言》為政治性刊物，雖當中有文藝專欄，然以政論為主；《東方雜誌》是一個大型綜合性的時事雜誌，內容側重時事記載，發行量大，影響普及，陳衍之刊登詩話，都只是「增添文苑材料」的目的，在刊物當中的位置並不顯著。而《青鶴》卻有一個整體的學術主張，即在當時新文化與新文學趨於主流的壓力下，力圖保存國粹，宏揚國學，陳衍所連帶調動的舊式文人網絡及資源，適足以給予《青鶴》很大的支持<sup>15</sup>。

#### （四）小結：古典詩場域與新式話語權

從以上所述，可以發現幾個值得注意的面向：就外緣環境的變遷上，詩話刊登的三個時期，《庸言》與《東方雜誌》時期是在民國以後、五四運動之前，兩者皆是當時規模、影響力皆大的主流刊物，同光體的興盛、陳衍論詩的影響力皆是在清末民初形成，在民初儼然成為古典詩壇的主流<sup>16</sup>；而到了五四運動之後，「被置於新文學對立面的所謂舊式文人創作的『舊文學』，經歷了一個逐漸被逐出主流話語的邊緣化過程」<sup>17</sup>，《青鶴》的創立，也就是基於在當時新文化的壓力下力圖保存國學、提供舊式文人一個可資交流對話的文化空間，而事實上《青鶴》的發行量不高，讀者群也多是上海中年以上的讀書人<sup>18</sup>。再回過來看陳衍詩話的刊登歷程，其實可以看出民初的古典詩歷經了從主流到非主流的過程、由進入「新」的文化空間（《庸言》、《東方雜誌》在當時皆是致力傳播西方文化思想的「新」報刊），到劃定一個區塊以提供「舊」文學、「舊」思想生存空間。詩話與報刊的結合代表著清末到民初文化空間中傳統與現代的交集，而陳衍詩話與報刊關係的流動性，也代表著古典詩在當時所處位置的變遷。

就詩話與同光詩派內部的關聯，一個詩派會因為許多內緣及外部因素改變詩派中話語及權力結構，首先理論的產生便能凝聚詩派的力量，詩話的撰述幾乎能劃定一個詩派的輪廓與界限。就同光體而言，是作為一個「概念」是先於詩派形成的。而當民國元年梁啟超為《庸言》向陳衍邀稿時，陳衍開始進行《石遺室詩話》的撰寫並連載，此時的影響力便透過傳播的力量擴大，陳衍也以詩論享有盛名，同光體的氣候到民國之後大成。時人汪辟疆說陳衍「中年以詩名，顧非甚工，但說詩，則居然廣大教主矣」<sup>19</sup>，可知陳衍的影響力到詩話出後真正形成<sup>20</sup>，於是陳衍掌握了古典詩壇的話語

<sup>13</sup> 魏泉：〈《青鶴》研究——三十年代上海舊式文人的生存和創作空間〉，頁 156。

<sup>14</sup> 魏泉：〈《青鶴》研究——三十年代上海舊式文人的生存和創作空間〉，頁 155。

<sup>15</sup> 魏泉認為：「通過陳衍、錢基博等人，在《青鶴》與無錫國專及其校辦刊物《國專月刊》等之間，存在聲氣相求的關係。」見魏泉：〈《青鶴》研究——三十年代上海舊式文人的生存和創作空間〉，頁 158。

<sup>16</sup> 林學衡：〈今詩選自序〉：「民國詩濫觴所謂「同光體」，變本加厲，自清之達官遺老扇其風，民國之為詩者資以標榜，展轉相沿，父詔其子，師勸，莫不以清末老輩為目蝦而自為其水母。」錢仲聯〈論同光體〉：「由於《石遺室詩話》在民國以後的廣泛傳佈，「同光體」也就約定俗成地作為近代宋詩運動的代稱。」，見錢仲聯：《夢苕齋論集》（北京：中華書局，1993年），頁 418。

<sup>17</sup> 魏泉：〈《青鶴》研究——三十年代上海舊式文人的生存和創作空間〉，頁 149。

<sup>18</sup> 魏泉：〈《青鶴》研究——三十年代上海舊式文人的生存和創作空間〉，頁 158-159。

<sup>19</sup> 汪辟疆：《光宣詩壇點將錄》，見汪辟疆：《汪辟疆說近代詩》（上海：上海古籍，2001年），頁 56。

<sup>20</sup> 張宏生也說：「他（陳衍）後來得大名，被時人尊為『泰山北斗』，是由於撰《石遺室詩話》和編《近代詩鈔》，加上同時同光詩人或死或退，而他又老壽，因此就成為詩壇巨擘了。」，見張宏生：〈詩史的發展與汪辟疆的近代詩學成就（代序）〉，收於《汪辟疆說近代詩》，頁 14。

權，為同光體發聲，並開始將道咸以降的詩人搜羅進同光體的旗幟下。新式的傳播媒體成為詩人建立聲譽的工具，而陳衍同時擁有古典詩壇與傳播媒體這兩種文化資源。當傳播媒體作為一種文化資本進入當時的古典詩壇，擁有此一資本的人即主導了古典詩壇的話語權，並產生了更大的影響力，那是清末之前歷代中國詩歌的任一階段都無法比擬的。陳衍在前清的文化身份僅為舉人，卻能藉著傳播及交遊網絡建構一個規模、影響皆大的詩派，收編了當時文化、政治地位皆比他高的著名詩人如陳三立、沈曾植等。可以說整個同光詩派的形成，與中國的現代化進程是並行的，而中國封建時代的結束之後，一個古典詩派卻開始了它極盛的歷史，這種弔詭的現象背後，可以發現，現代性的進程在民初古典詩壇中延續，陳衍所掌握的新的話語權同時拱固了他在詩壇中的位置<sup>21</sup>，在民國之後的二三十年間，在詩壇上始終有著舉足輕重的影響。若回顧中國文學的「現代性」進程，勢必無法略過這種新舊之間的接觸或對話，以及所牽動的當時文學場域複雜的現象。

### 三、在傳統中展示現代——陳衍詩論中幾個特殊面向

#### (一) 兼容並蓄的詩學傾向——「不專宗盛唐」的內涵

「不專宗盛唐」的主張與同光體詩派的形成有極大關係，陳衍在詩話中自言：「同光體者，余與蘇戡（鄭孝胥）戲目同、光以來以來詩人不專宗盛唐者」（卷1，頁6）事實上同光體詩派的形成是在光緒朝之後，故陳衍等人有意識的欲將清中葉之後的詩人納入其詩學體系中<sup>22</sup>，是故陳衍試圖藉由此一概念建構近代的詩學史脈絡，打破唐宋之分，並確立宋詩的地位：

余言今人強分唐詩宋詩，宋人皆推本唐人詩法，力破餘地耳。廬陵、宛陵、東坡、臨川、山谷、後山、放翁、誠齋，岑、高、李、杜、韓、劉、白之變化也。簡齋、止齋、滄浪、四靈，王、孟、韋、柳、賈島、姚合之變化也。（卷1，頁9）

而其重要的詩歌理論——「三元說」則是「不專宗盛唐」前提下的理論闡釋，故在這裡須從「本唐人詩法」與「力破餘地」兩方面來進一步分析「三元說」。

陳衍以沈曾植闡釋詩歌「三關說」的論詩詩上加以說明盛唐開元、中唐元和以及北宋元祐為中國詩歌的三個盛世：

蓋余謂詩莫盛於三元，上元開元，中元元和，下元元祐也。君謂三元皆外國探險家覓新世界、殖民政策、開埠頭本領，故有「開天啟疆域」云云。（卷1，頁9）

在這裡首先可以發現到晚清的古典詩學的開放性，沈曾植「開天啟疆域」的比喻，代表的是開放性的世界意識介入，「探險家覓新世界」等的說法更為強調一種強烈的新變。回到「三元說」的脈絡中，開元當以杜甫為首、元和則以韓愈為首，而承開元元和而「變」者，則是北宋元祐以蘇軾為首，並開啟江西詩派一路。除了強調三個朝代之詩的新變與開創性，陳衍三元說的內部，又有明確宗法的對象，雖陳衍並未直接從三元說的論述下明示，然從詩話中的另一段話可以見之：

<sup>21</sup> 若有「新」的話語權，必對應於「舊」的話語權而言，「話語權力」雖是福柯以來才提出的概念，用於社會學論域中，然就詞彙本身的意義，我們也可以發現，在中國古代的詩壇中亦有話語權的存在。在晚清之前，古典詩壇的話語權多掌握在具有政治地位或文化地位的人身上，這些人主導了時代的詩風，宋代的歐、蘇，明代的前後七子等，就是屬於舊式話語權的擁有者；而晚清以後，新式的傳播媒體介入，使得本屬精英階層的古典詩壇領域對外開放，變得大眾化、普及化，民國之後封建體制崩潰，士大夫階級不再成為社會國家的核心，主導古典詩壇的力量也就跟著削弱，此時新的話語權便形成了。

<sup>22</sup> 錢仲聯說：「陳、鄭舉出「同光體」旗幟，「同」是沒有著落的，顯然出於標榜，以上承道、咸以來何、鄭、莫的宋詩傳統自居」，見錢仲聯：《夢苕齋論集》，頁418。

自咸同以來，言詩者喜分唐、宋，每謂某也學唐詩，某也學宋詩。余謂唐詩至杜、韓而下，現諸變相。蘇、黃、陳、楊、陸諸家，沿其波而參互錯綜，變本加厲耳。（卷 14，頁 200）

如此陳衍「宋人皆本唐人詩法」的「本」就清楚的指向杜、韓，對此陳衍在〈劍懷堂詩草序〉中說明其原因：

唐人之聲貌，至不一矣。開、天、元和，一其人，一其聲貌，所以為開、天、元和也。開天之少陵、摩詰，元和之香山、昌黎，又往往一人不一其聲貌，故開、天、元和者，世所分唐、宋詩之樞幹也。<sup>23</sup>

是故錢仲聯明確指出同光體的宗旨是以宗宋為主而溯源於韓、杜<sup>24</sup>，韓、杜之所以成為本源，就在於聲貌不一，也是陳衍所重視的「新」，其後詩人學韓、杜者就不能走上摹古的路，而是要師韓、杜一人有一人之聲貌，這是師唐人之法的核心要旨。而「力破餘地」是陳衍推崇宋人之處，同光體的宋詩派路數是要宗宋人學古而非摹古的精神，於是「變」的概念對於同光體的崇尚宋詩無疑是重要的，從這一點來看，中唐元和在「三元說」中的地位可能更加關鍵，錢鍾書引葉燮的說法便指出：

〈百家唐詩序〉謂：「貞元、元和時，韓、柳、劉、錢、元、白鑿險出奇，為古今詩運關鍵。後人稱詩，胸無成識，謂為中唐，不知此中也者，乃古今百代之中，而非有唐之所獨。後此千百年，無不從事以為斷」云云……豈歸愚師法所在乎，不曰開元，而曰貞元、元和之際，又隱開同光詩派「三元」並推之說矣。<sup>25</sup>

由是，中唐其實是新變的關鍵所在，也是最主要的分水嶺。宋人「力破餘地」之精神上規的不是杜甫，而是中唐韓愈及其後的詩人，這是就「變」的意義。到了同光體所處的時代，承載著中國古典詩的深厚與充滿壓力的歷史感，這層意義顯得更為重要，陳衍曾感嘆：「余輩自古人後，好詩已被古人說盡」於是認為：「尚有著筆處者，有無窮新哲理出，可以邊際之語寫之。」（卷 10，頁 140），這是陳衍在「力破餘地」的準則下提出實際的操作可能。「邊際語」一詞頗為新奇，陳衍以蘇詩為例：

讀蘇詩有悟：以極邊際之語，達極圓滿之理乃妙。否則，如程、邵之作，不免腐氣，且正面說理，亦不能圓滿。（卷 10，頁 140）

對此，張健認為此說看似新奇，然與側筆寫照大旨相同<sup>26</sup>，但對此更應關注於陳衍所說的「新哲理」，舊意境、舊哲理已被古人寫盡，然晚清以降，「新」的思想與知識不斷進入中國，於是陳衍認為「新哲理」是無窮的，這是一種在舊體詩的位置上對現代開放的態度，也說明了陳衍以及同光體對詩界革命派如黃遵憲、梁啟超詩的推崇與友善。此外「邊際」一語更加耐人尋味，張健所說的「側筆寫照」是一義，從語言的角度來看，陳衍似乎也在尋找一種語言的邊界（當古典詩的語言系統已經符碼化，而語料已被用盡之時），以邊界來指涉中心，從這個意義上來看，當陳衍提出前清詩學兩大派分別為「清蒼幽峭」與「生澀奧衍」時（卷 3，頁 38），可以發現同光體的詩學使命就是在中國古典詩傳統中尋找「邊際」，關注詩歌歷史中的邊際詩人、詩派，於是晚唐、晚宋、晚明的詩家詩派引起同光體的重視和注意，陳衍試圖建構的詩歌史，竟是從清蒼幽峭、生澀奧衍的這種與傳統詩教中溫柔敦厚、含蓄蘊藉異趣的風格來串連，並將同光體鍊接上去，從「邊際」來定位自身的歷史位置，也就是自成一格，脫離古人窠臼，又在詩歌史中成為最後一脈正統。

總言之，「三元說」除了回到詩學傳統建構貫通唐宋詩史，並肯定「變」的精神，其所展示的現代意義，就在於世界意識的介入，將詩史中「變」的意義空間化。在晚清，時代的交替變奏幾乎就在於當時空間、空間觀的急劇轉化上，也就是楊聯芬所說的中國的現代性更為傾向的是一種「空

<sup>23</sup> 陳衍：《石遺室論詩文錄》，見陳衍著，錢仲聯編校：《陳衍詩論合集》（下），頁 1059。

<sup>24</sup> 錢仲聯：《夢苕齋論集》，頁 417。

<sup>25</sup> 錢鍾書：《談藝錄》（北京：中華，1984 年），頁 145。

<sup>26</sup> 張健：《清代詩話研究》（臺北：五南，1993 年），頁 448



間化的時間意識」<sup>27</sup>。此外，元和與元祐兩朝的標舉出來除了是一個重要的詩學問題，從沈曾植〈濤園記〉一文中又可見到時代的投影：

中興者碩多在朝，金甌無缺，士大夫志氣昌昌，有唐之元和宋之元祐觀，願其自奮於功名，學術風聲，亦往往以唐宋諸賢為識志。<sup>28</sup>

將時代的理想上窺中興時期的元和元祐，可知晚清文人在回顧傳統時，極具時代意識，時間感並非停留在唐宋的詩歌光輝裡，而是不斷感受到時間的「當下」、「世界」的衝擊與變化，這在陳衍《石遺室詩話》所選錄的近代詩作極其明顯。晚清宋詩運動的意義在這裡，恐怕就不止是承繼歷史遺產的問題，更形成一種藉由宋詩運動開啟與當代對話的可能。

## （二）「憂患之餘，詩境較幽」——陳衍對竟陵派的重新評價

在《石遺室詩話》中，以兩卷皆相當長的篇幅來討論竟陵派，並多持迴護，這在陳衍的詩話中，實屬少見，可見陳衍對竟陵派的重視程度。竟陵派從清初即遭受嚴厲批判，尤以錢謙益為甚，斥之為充滿「鬼氣」、「兵象」的亡國之音，以致竟陵詩派從清初至中葉幾乎無人聞問。然到了清末民初，學鍾、譚詩風的現象似乎頗為興盛，陳衍即說：「近日號稱能詩者，多半效鍾、譚」（卷6，頁83），而陳衍亦在詩話中搜羅前人不貶鍾譚的言論來重新評價竟陵派。就詩歌創作主張上，陳衍認同竟陵派反對剽竊模擬古人、求真詩及古人之真精神的觀點，並就這一點為竟陵辨護：

《格齋詩話》云：「孫月溪先生言：《詩歸》一書，頗為談詩者所訾，然極可醫庸俗之病。」……（陳衍語）是竟陵之詩，窘於篇幅則有之，而冷雋可觀，非摹擬剽竊者可比，固不能以一二人之言，掩天下人之目也。（卷6，頁82）

這與陳衍主張詩歌要求新變的看法有關，而在竟陵派詩的風格上，陳衍也特別引證前人不貶鍾譚的言論來為竟陵幽深孤峭的風格作辨護：

《庶堂尺牘》云……昌黎詩筆恢張，而不遺賈島、孟郊，故人皆山斗仰之。今談藝家不知視竟陵何如，而鍛鍊周內，幾令身無完膚，不意風雅中有此羅織經也。（卷6，頁81）

施遇山與陳伯璣書云：「昨承寄到伯敬集，……，其手近隘，其心獨狠，要是著意讀書人，可謂之偏枯，不得目為膚淺。其於師友骨肉存亡之間，深情苦語，令人酸鼻，未可以一冷字抹煞。……。」伯璣復書云：「伯敬所處，在中晚之際，復為黨論所擠……志節不舒，故文氣多幽抑處。亦如子厚之不能望退之也。……冷之一言，其詩其文皆主之，即從古人清警出。其平日究心經史《莊》、《騷》，以官為隱，以讀書為官，其人實不可及。（卷6，頁81）

在這裡值得注意的是「幽」與「苦」的風格，竟陵詩派「幽深孤峭」的詩風帶有一種世紀末的情調，對時代的濃厚感傷就體現在其幽與冷的風格裡，清初詩論家有意或無意的略過竟陵派詩作背後的「深情」，而斥之為亡國之音，然而清末民初，整個時代就是充滿憑弔與感傷<sup>29</sup>（劉納語），世紀末的氛圍成為一種時代感受，陳衍所說的當時人紛效鍾、譚，顯然是離不開時代因素，而陳衍的詩學理論除了在反模擬剽竊這一層意義上對竟陵派產生認同，也因為歷史因素而與竟陵派產生了內在的關聯，這關聯就在陳衍對「幽」的風格論上。

「幽」的詩境或詩風在古典詩中甚為普遍，然而在不同的語境下，「幽」的意義也有不同，竟陵派之「幽」除了語言風格的僻奧冷澀，恐怕也是詩人對應時代的心理反映，反映在詩作中，則幽深之氣質通詩人內在與世界，形成看待世界的整體氛圍，故前文引陳伯璣語，他說鍾惺的文氣是一

<sup>27</sup> 楊聯芬：《晚清至五四：中國文學現代性的發生》，頁7。

<sup>28</sup> 王元化：《學術集林》（上海：上海遠東，1994年），頁12。

<sup>29</sup> 語見劉納：《嬗變：辛亥革命時期至五四時期的中國文學》（北京：中國社科，1998年），頁110。

種志節不抒的「幽抑」，幽與抑合併觀之，則「幽」的風格有著詩人內在心因。至於為何陳衍詩論與竟陵派的關聯在於「幽」的風格論上，在此以陳衍詩話中的若干材料來爬梳之，首先陳衍用「幽峭」的詩風來概括晚清詩派之一：

前清詩學，道光以來，一大關捩。略別兩派：一派為清蒼幽峭，自《古詩十九首》、蘇、李、陶、謝、王、孟、韋、柳以下逮賈島、姚合，宋之陳師道、陳與義、陳傅良、趙師秀、徐照、徐璣、翁卷、嚴羽，元之范[木亨]、揭傒斯、明之鍾惺、譚元春之倫，洗鍊而鎔鑄之，體會淵微，出以精思健筆。……此一派近日以鄭海藏為魁壘，其源合也。其一派生澀奧衍，自《急就章》、《鼓吹詞》、《鏡歌十八曲》，以下逮韓愈、孟郊、樊宗師、盧仝、李賀、黃庭堅、薛季宣、謝翱、楊維禎、倪元璐、黃道周之倫，皆所取法……近日沈乙菴、陳散原，實其流派。(卷3，頁38)

這段文字顯然是為同光體張目。首先，認為前清自道光以來分為兩派，這兩派當時都以同光體詩人為首。清蒼幽峭一派從古詩十九首以降，晚唐賈島、姚合承之，接著陳衍把南宋晚期的四靈詩派視為賈、姚之後繼，又把晚明竟陵放入這一脈絡裡，再往下銜接同光體鄭孝胥，這種奇特排列方式使得陳衍的詩學史觀更形複雜。首先，賈島和孟郊在傳統上習以「郊寒島瘦」並稱，然陳衍將之區分成兩派，從他對竟陵派的評論可以觀之：「近日號稱能詩者，多半效鍾、譚，有賈島之苦僻，無孟郊之堅蒼」(卷3，頁38)，顯然陳衍認為賈島與孟郊之區別在於一為苦僻一為堅蒼，而鍾、譚屬於賈島一脈；另外，尚可以粗略分梳出一個特點，即陳衍特別關注到了各個朝代晚期的文學流派，從晚唐、晚宋(陳衍《宋詩精華錄》即有「晚宋」一語)到晚明，最後是晚清，陳衍對於竟陵派的討論實多，亦有論及四靈，陳衍曾說鄭孝胥學詩有數變，其中即有學姚合、學四靈者。

這種文壇上關注時代晚期的現象，聞一多認為幾乎每個朝代的末葉都有回歸賈島的趨勢：

為什麼幾乎每個朝代末葉都有回向賈島的趨勢？宋末的四靈、明末的鍾譚，以至清末的同光派，都是如此。<sup>30</sup>

這段話是一個重要的觀察，幫助我們理解陳衍詩學史何以如此建構。四靈及鍾譚都不是一個時代的文學的主流，然而同光體卻是在中國主流詩學傳統的位置上，關注到了在中國詩學傳統中較邊緣的一群，並將之拉到詩學的正統(上承《古詩十九首》、晚唐)予以歷史定位，於是同光體詩派的確是充滿著「幽」氣，承繼的是詩學傳統中鬼氣與怪誕的部分，故竟陵派之於同光體的意義就不只是在詩歌主張上的共同點，更有另一層對於時代的同情共感。畢竟「清蒼幽峭」使人容易引發與竟陵派所標榜的「幽深孤峭」、「幽情單緒」的聯想，那麼如何解讀陳衍所處時代所呈現的「幽峭」風格？陳衍在詩話中多次以「幽」來品評詩，他說：「詩情幽，詩筆峭者，其人多瘦」(卷30，頁436)這裡明確的說明「幽」在詩中是情感的反映，而「峭」則是語言使用上的僻奧，另外「幽」情之產生則又與時代有密切關係，陳衍說「憂患之餘，詩境較幽」(卷15，頁210)，又曾評時人林隆山，說他「國變後還山，詩多幽趣」(卷30，頁429)，可知從晚清到民初的詩人所感受到憂患的世局，在詩作中便以「幽」氣呈現，則如此也不難理解為何「清蒼幽峭」成為陳衍所說晚清以來主要的詩學風格，而陳衍所收錄的時人詩作，有幽峭之氣者所在多有。

陳衍對竟陵派的重新評價，在內在關聯上，展示的是憂患世局之下的同情共感，藉由陳衍所陳述的時人多效鍾譚體，以及陳衍詩論中對竟陵派的維護，不難發現晚明竟陵派與清末同光體的歷史位置，同樣是處於衰落的時代氣運，而同樣也以「幽峭」來表現出時代情感。在清末以來詩人紛紛回顧竟陵之時，也在對應當時的時代環境。

### (三) 悼亡與感時——陳衍詩話中的選評特色

<sup>30</sup> 聞一多：〈賈島〉，《聞一多全集》(三)(臺北：里仁，2000年)，頁178。

陳衍在詩話中對悼亡詩有特別的關注，而感時詩在詩話所選錄的詩中觸目可見。悼亡與感時有著不同而又相似的時間感。悼亡哀悼的是已死亡的人，死亡代表過去的、消失的，而感時則是感懷當下世界所發生的事件，它活生生展現在眼前。然而當死亡不斷在眼前發生，人對死亡的感知是隨著當下的時間一直往前推進，甚至哀悼已被預言的死亡。亂離與死生在清末民初確實是隨著當下的時間同步行進，於是哀悼與傷感的情緒在陳衍詩話所錄的詩作中多所呈現。

陳衍對悼亡詩的討論甚多，恐怕與他曾數年之間連喪至親有關<sup>31</sup>，故陳衍自己所寫的悼亡詩甚多，也常選錄評贊近人的悼亡詩。陳衍曾在詩話中深情痛切的陳述了面對妻子死亡的感受以及對時人丁叔雅的悼念<sup>32</sup>。死亡重重疊疊，不僅是過去，丁叔雅錄詩存予陳衍的動作也似乎預知自己的死亡，於是悼亡不僅是過去的哀傷，也成為未來的陰影。陳衍〈哭丁叔雅〉詩：「愁人秋夜長，詎料燈燭爇。聯翩錄新詩，蛙紙足揮灑。似知生有涯，貽我動盈把。方行當印千本，祭告詩窮者。」（卷2，頁34）作品承載了詩人的死亡與不朽，在陳衍這首悼亡詩中揭示出來。從創作論上來看悼亡詩，陳衍認為貴「真」：

語云歡娛難工，愁苦易好。而悼亡詩工者甚鮮，王阮亭、尤西堂，不過爾爾。則以此種詩貴真，而婦女之行，多庸庸無奇，潘令元相所已言，幾不能出其範圍也。（卷10，頁143）

陳衍對悼亡詩作的品評眼光甚為嚴格，所謂「歡娛難工，愁苦易好」是古今詩人的共同體認<sup>33</sup>，但在陳衍眼中悼亡詩竟成例外。陳衍認為悼亡詩自潘岳、元慎之佳構出後，鮮少能有超越者，並認為清初汪漁洋、尤侗的悼亡詩不過爾爾，然陳衍對時人的悼亡詩作卻給予極高的評價：

悼亡詩古今不知凡幾，真悲哀者卻少。師曾屢有作，無不真悲哀者……眼前事人不能道，愈瑰麗乃愈悲痛，所謂不堪回首也。瑰麗處如讀《漢書·韓延壽傳》。師曾哀樂過人，真悲哀語，皆非淺哀人所知。（卷19，頁263）

西園悼亡之作，沈痛中有想入非非處。（卷30，頁423）

蘇戡詩最工於哀輓者。（卷13，頁187）

師曾為陳三立長子陳衡恪，陳衍極為推崇他的悼亡詩，認為師曾之詩是真悲哀，較為特出的是陳衍論師曾之悼亡詩「愈瑰麗乃愈悲痛」，以此論悼亡詩實屬特別，形式上的鏤金錯采與情感上的強大悲哀構成作品的藝術張力，而陳衍論林西園悼亡詩「沈痛中有想入非非處」，張健認為意指其推陳出新，想入非非，而復歸於真淳雅正：「以上所引悼亡詩（陳衍選錄林西園之悼亡詩），均出人意表之語，馳思入幻，卻又不離死別之情。」<sup>34</sup>，故陳衍肯定近人以特別的情境鋪陳來創作悼亡詩，然始終是回歸到情感真切此一層面上。此外，陳衍對鄭孝胥的哀輓之作評價極高，鄭孝胥這類的詩，情感真摯濃烈，哀感過人，時人評價亦甚高，鄭孝胥有〈述哀〉七首慟親人之死<sup>35</sup>，陳寶琛嘗謂：「我讀述哀作，聲淚一時

<sup>31</sup> 陳衍說：「漁洋數年之間，喪二兄二子及妻。余甲辰十二月喪仲兄，乙巳正月喪第三子，八月喪伯兄，丙午三月喪孀女，丁未八月喪妻，而第二子已先喪於庚子。噫！何其相似也！」見陳衍：《石遺室詩話》卷2，見陳衍著，錢仲聯編校：《陳衍詩論合集》，頁35。

<sup>32</sup> 陳衍說：「余時方喪妻，君（丁叔雅）亦喪其愛妾愛子。支離憔悴，殆不可為懷。然余遇悲從中來，能痛自發洩，極之於其所往，雖根株碣不可拔，亦所謂蹂躪其十二三，蓋拗怒而少息者。叔雅意不廣，口復不能自宣其溼鬱，其不言而自傷者，臣精暗已消亡。竟夭天年，聞者無不悼痛。年來每有所作，輒用舊紙錄存余所，若預知其將死者。」見《石遺室詩話》卷2，見陳衍著，錢仲聯編校：《陳衍詩論合集》，頁34。

<sup>33</sup> 韓愈：〈荊潭唱和詩序〉說：「觀愉之辭難工，而愁苦之言易好。」陳廷焯：《白雨齋詞話》說：「詩以窮而後工」，王國維《人間詞話》亦說：「詩詞者，物之不得其平而鳴者也，故『歡愉之辭難工，愁苦之言易巧』」以上見王國維著、滕咸惠校注：《人間詞話新注》（臺北：里仁，1994年），頁59-60。

<sup>34</sup> 張健：《清代詩話研究》，頁460。

<sup>35</sup> 光緒二十七年，福建瘟疫盛行，其長兄孝穎、仲兄孝思、侄友荃相繼猝死。不久其妹伊護也因過於悲痛而殞，故作〈述哀〉詩七首。見黃坤、楊曉波：〈海藏樓詩集·前言〉，收於鄭孝胥著，黃坤、楊曉波校

迸」葉玉麟說：「讀之心如中刃」<sup>36</sup>，另外汪袞甫評鄭孝胥〈傷逝詩〉十二首，認為以宋賢之意境而有漢晉之格調，深遠悲涼，驚心動魄<sup>37</sup>。生處於朝代末期，又逢前有未有的亂局，那的確是使世人同聲一哭的時代，鄭孝胥的悼亡詩之所以憾動人心，就在於其詩之不假雕琢修飾，直抒胸臆，而直接道出了當時人哀而怒的共同心理，從這方面來看，陳衍最為推崇的悼亡之作，應就是超越文學技巧而直達情感最底層的境界。

至於感時詩，《石遺室詩話》選錄甚多，這似乎是晚清到民國的古典詩人不能不觸及的。從清末到民國，中國實處於一個前所未有的亂世中，清朝的覆滅反而帶來中國更多的分裂與戰亂，於是時代的「亂離」常常出現在詩人的抒寫中，與歷來朝代的晚期不同，這個時期的感時詩「怨」與「怒」交迸，隱晦的語言無法包容詩人眼下的世界對內心的衝擊，感時詩的時間意識交錯在古今之間，而空間則是開放的：

任公有……〈奉懷南海先生星加坡兼請東渡〉：「共有千秋萬古情，為誰歲歲客邊城……相逢莫話中原事，恐負當年約耦耕。」……先生（梁啟超）已亥二月去日本，有詩云：「櫻花開罷我來遲，我正去時花滿枝，半歲看花住三島，盈盈春色最相思」……所謂遠托異國，昔人所非。蘇子卿之河梁耶？蔡文姬之笳拍耶？沈初明通天台之表耶？庾子山哀江南之賦耶？（卷3，頁43）

（沈觀罕）「劫後河山百事哀，漫勞邊帥念詩才，龍川應有中興論，莫遣憂時屬草萊。」「長星勸汝酒千杯，酪酞千春去不回，欲掬肺肝洗空碧，可回霄漢接樓臺？」時謠傳哈雷慧星將與地球遇也。（卷21，頁277—278）

感時詩所面對的語境已有所不同，新的意境形成獨特的鑲嵌。此外此時的感時詩突出的悲感更形強烈，如詩話中錄黃秋岳〈感時詩〉一百十韻，陳衍評曰：「此詩中之〈過秦論〉、〈哀江南賦〉也。」（卷2，頁28），陳寶琛、黃遵憲等人都有類似作品。或有以敘事長詩來記戰亂的景象，陳衍在詩話中曾錄時人賴維周的〈丙寅紀亂〉、〈南昌解危逃九江〉、〈逃兵問〉、〈始得家書報鄉亂〉等記事長詩，認為其滿紙苦語：

永定賴岐生，……苦語使人不能卒讀，亦其遇使然，非無病而呻者比。多錄之，亦以知亂離有至於此極者。（卷31，頁453）

而面對亂離的時代，詩作也多透露淒苦的氛圍，陳衍確實洞悉詩作苦語與時代亂離的關係，茲再舉詩話中一例：

林秉周旅長除在行間作戰外，無日不為詩……秉周前歲血戰水口各處，常鎗彈盡，手刺刀殺賊數百人，因有紀事感事各詩，悲壯沈痛，得未曾有，蓋苦戰苦吟，蓋無能兼之者。（續編，卷1，頁483）

在陳衍詩話中，所錄感時哀痛之作之多，恐怕也是面對亂離的世界所不得不然的。施仲魯在當時已認為陳衍所纂詩話，少取歡娛之作（卷8，頁113），陳衍自己也體認到當時風氣如此：「今之少年，往往好作苦語，固緣世亂而早為客，亦一時風氣所趨也」（卷30，頁431）在辛亥之後，在詩中語及「亂離」、「興亡」、「黍離」的更是比比皆是，如。

（鄭守堪）「雁鳴能引人呼嘯，蛩語如吟世亂離。閱盡滄桑還不死，太平何日問希夷。」（卷30，頁434）

點：《海藏樓詩集》（上海：上海古籍，2003年），頁22。

<sup>36</sup> 以上兩條資料轉引自黃坤、楊曉波：〈海藏樓詩集·前言〉，收於鄭孝胥著，黃坤、楊曉波校點：《海藏樓詩集》，頁24。

<sup>37</sup> 轉引自黃坤、楊曉波：〈海藏樓詩集·前言〉，收於鄭孝胥著，黃坤、楊曉波校點：《海藏樓詩集》，頁24。

(林西園)「國亡不忍看禾黍，歲晚何心飽粳慌」(卷30，頁424)

(陳柱)「竟向春秋增損字，空吟風雅亂離詩」(續編，卷1，頁479)

(哲維)「由來騷人厄，八九丁離亂」(卷11，頁160)

柱尊近又有多詩，憤慨時事。《讀離騷》一聯最沈痛云：「先生尚有天堪問，吾輩真無國可憂。」(續編，卷1，頁501)

(潘若海)「夕陽冷照離離黍，掩淚題詩續變風」(卷10，頁132)

陳衍所交遊者，許多具有前清官員身份，在辛亥之後遂成遺老，在這樣的交遊圈子裡，這樣的詩作屢屢出現亦是平常。然耐人尋味的是陳衍的立場及看法，陳衍事實上洞悉此一時期詩人情緒的共感，並點出其中的矛盾：

自前清革命，而舊日之官僚伏處不出者，頓添許多詩料。黍離麥秀荊棘銅駝義熙甲子之類，搖筆即來，滿紙皆是。其實此皆羌無故實，用典難於恰切。

故今日世界，亂離為公共之戚，興廢乃一家之言。(卷10，頁132—133)

這裡透露出了一個訊息：民國之後的前清遺老面臨前所未有的新世局，在詩料上用典不恰切的處境就如同民國之後他們進退失據的社會位置一樣的尷尬，劉納認為這是因為遺老們始終浸淫於中國古代文化傳統中，而傳統並沒有給他們提供理解眼前這一場社會大變動的經驗和途徑<sup>38</sup>。民國成立後陳衍未任國民政府官員，然與國民政府中人多有交往，亦不自許為遺老，其詩雖有對世亂的感慨，卻不存有遺民的姿態。「遺民」在清末民初，處於一種尷尬的文化認同處境中，當前清遺老的歷史感多停留在義熙甲子，歷史情境仍耽溺於黍離麥秀、荊棘銅駝時，像陳衍這樣不自命為遺老的前清士大夫，他的歷史觀已銜接上當代，歷史感則是開放的、線性前進的，對於陳衍輩而言，傳統意義上的歷史是否已告終，則是一個須另外討論的問題。

#### (四) 鬼與世界：古典詩人的現代性體驗

《石遺室詩話》中多次描述一種特殊的文學圖景——降神作詩。降神與文學的關係由來已久，最早可追溯至〈離騷〉「巫咸降神」事，此後歷代皆有降神作詩之事<sup>39</sup>，陳衍曾結一詩社，名為「淨名社」：「淨名本吳企晉先生號，在京師降神二年，皆稱淨名。至閩則稱不菴居士。」(卷16，頁220)後來淨名社移至福建，時常降神作詩：「京師淨名社降神，移至閩……時時夜集」(卷1，頁20)淨名社唱和者頗眾，移至福建後，入社者又多為陳衍親友<sup>40</sup>，陳衍對於降神作詩事，曾謂：「余素不信有鬼神事，亦坡公對米老辯顛，所謂吾從眾而已。」(卷1，頁21)，又曾提及龔易圖曾降神得知前生為辛棄疾(卷21，頁293—294)，陳衍仍認為這是「自來文人結習，習談前身，以自夸異也」(卷21，頁294)，有趣的是，陳衍雖自云不信鬼神，然仍喜錄降神之事，並品評其詩：

丙子丁丑間，從損軒處讀幼樵在都降神諸詩，才筆淹雅，與他人所扶者不同。(卷6，頁86)

詩人的招魂術在這裡，似乎是求古人魂靈的返回。陳衍又喜談「詩讖」之說：

<sup>38</sup> 劉納：《嬗變——辛亥革命時期至五四時期的中國文學》，頁118。

<sup>39</sup> 范純武對扶乩的歷史有一概述，他說：「扶乩很早便已存在，《道藏》裡有許多關於扶乩的紀錄。民間婦女則有請「紫姑神」(廁神或狐仙)占卜，以問桑蠶的習俗。科學時代則轉變為文人試前猜考題、對詩文、問功名等解惑或游藝的宗教活動」見范純武：〈近現代中國佛教與扶乩〉，《圓光佛學學報》，第3期，1999年2月，頁263。

<sup>40</sup> 陳衍：「損軒、芸敏、伯初家兄，皆舊同社，仲眉、星村、禮耘，新入社者。」陳衍：《石遺室詩話》卷16，見陳衍著，錢仲聯編校：《陳衍詩論合集》頁220。

詩讖之說，每常有之，損軒晚年作律詩……陰寒有鬼氣……不數日即歿。(卷 13，頁 192)

另在詩話卷九曾記敘時人朱止青夢自己將死，遂為書貽仲毅，托以身後，不久即死，因詩憂苦愴痛，陳衍認為其詩成讖(卷 9，頁 128)。這又彷彿詩人的詩底下，迴蕩著死亡的幽靈。在陳衍詩話中，鬼與世界的關係還體現在時代詩人馮揮之的筆下：

鬼物啼新故，殤魂訴苦辛。

并入淒涼孤塚裏，春風不敢到人間。

風雨青山歸夢冷，乾坤白骨夕陽濃。

故國有家歸便得，英魂無主不堪招。(續編，卷 1，頁 493—494)

陳衍評其詩，認為是苦語悲音，太缺乏春夏氣，而事實上可以從其詩看出詩人的眼下的世界，就是一個荒寒、充滿鬼氣的世界。同光體詩人陳三立詩中更可看出鬼與世界的關係，他的鬼趣詩三章〈乙龕太夷有唱和鬼趣詩三章語皆奇詭茲來別墅愴撫兵亂亦繼詠之〉描述戰亂的圖景，竟是鬼影幢幢，與戰亂的血腥與暴力聯結在一起，愈明震〈讀散原鬼趣詩〉明白的指出陳三立鬼趣詩的意涵：

夜讀散原詩，矮屋環冬青，敘亂托鬼語，叱咤來精靈。我無寂滅想，閱世終冥冥。萬古一髑髏，點者先逃刑。合眼夢唐虞，糟務遺六經。齊民豈有術，魑魅能潛形。竹梢寒月來，燈影如孤燭。窮巷與世隔，人鬼無畦町。微吟坐達旦，一鳥窺檐聽。(卷 14，頁 199)

「敘亂托鬼語」，則鬼成為這個世界惡與暴力的顯形。招魂的意義在詩話中，也就有傳統與現代的不同面向，降神作詩與詩讖，回應的是傳統文人的觀點，古老的魂靈的返回具現神秘的預知了未來，而「敘亂托鬼語」則代表的是詩人的現代性體驗，戰亂與暴力不斷的在發生，體現出一種現代性的「斷零體驗」<sup>41</sup>，而人鬼相雜的世界，就是詩人所看見的現代世界。

#### 四、結論

本文試圖從《石遺室詩話》的與報刊之關係，以及詩論內部的問題來探討《石遺室詩話》傳統以及現代意義。從《石遺室詩話》可以發現清末民初古典詩人的交游網絡有著不同以往的組織方式，透過報刊達成詩名的傳播，也透過報刊將同光體詩派的影響力擴大，而古典詩從走流走向邊緣，亦可以從報刊來觀察。而同光體所代表的宋詩運動，「新變」的主張回應了傳統，也體現了當代，其詩學處處展現當時社會時代文化危機日漸深化的反映，陳衍的詩學是回到傳統的深厚處然後對世界開放，在陳衍唐宋詩之論、對竟陵派的重新評價、所錄之詩所展現的時代樣貌，都可以發現是對傳統詩學的轉義以及「現代」古典詩學新的結構。

<sup>41</sup> 王一川分梳中國現代性體驗的四種類型：驚羨體驗、感憤體驗、回瞥體驗、斷零體驗，而斷零體驗具體融匯了前三種體驗類型，成為極度的悲觀體驗，體驗的是清末民初絕望的時代境遇，又可以稱之為家國飄零體驗。見王一川：《中國現代性體驗的發生》(北京：北京師範，2001年)，頁 189。斷零體驗表現在古典詩人感受世界上，則可以發現，詩人往往藉由「鬼」來表述對世界的感受，鬼是屬於過去的，死亡的以及不存在的，卻不斷的徘徊在現世、當下，「人鬼相雜」其實就是詩人所體驗出的時代絕望感。

# 論漢宋屈原形象的詮釋取向意涵

## ——以洪興祖《楚辭補注》為核心

沈明謙\*

### 摘要

漢代針對屈原形象的探討與爭論，主要集中在「士不遇」與「忠臣」的兩個主題上，以這兩個主題出發，則各別形成「悲士不遇」的心靈模式，和為存國改俗而力諫諷君的「忠君死國」形象。在漢代，屈原形象所衍生的二重意義是並存的，但以「悲士不遇」為主流而呈現在文學表現上。但到了宋代，因為士大夫精神的突出，使得屈原的形象轉向「忠臣」的形象，也將屈原投江而死的自覺精神窄化為為君死國，而這一形象的呈顯，在宋代兩本楚辭學代表作——《楚辭補注》和《楚辭集注》中，表現得更為明顯。本文從洪興祖在《楚辭補注·離騷》的注解詮釋中探討，洪興祖如何透過他自身的詮釋，將屈原由漢代「悲士不遇」的主流中，轉化為「忠君死國」的士大夫形象。

關鍵詞 屈原形象 洪興祖 楚辭補注 宋代楚辭學

### 一、前言：問題意識的產生與探討範疇

漢代對屈原形象的探討與爭論，主要集中在其「士不遇」與「忠臣」兩個主題，以這兩個主題出發，則各別形成「悲士不遇」的心靈模式<sup>1</sup>，和為存國改俗而力諫諷君的「忠君死國」形象<sup>2</sup>。在漢代，屈原形象所衍生的二重意義是並存的，後世文人或研究者在使用「屈原」一意象時，則有各自強調的部分。

顏崑陽認為漢人「悲士不遇」的心靈模式形成，乃是通過屈原此一歷史經驗的型塑作用，再加上當代個人經驗的深切與普同，類化而成。<sup>3</sup>「悲士不遇」的心靈模式在漢代形成之後，依然不斷成為後代文人的歷史經驗的一部分，並透過屈原形象來呈現；所以魏晉南北朝的名士飲酒與讀〈騷〉，就是透過飲酒與對屈原「士不遇」情感的寄託與抒發，為自身的不遇情感尋找出口。<sup>4</sup>但值得關注的是，屈原的「忠君死國」形象亦是在漢代提出，卻沒有像「悲士不遇」一樣構成一種心靈

\* 臺灣師範大學國文系碩士班二年級

<sup>1</sup> 顏崑陽：〈論漢人「悲士不遇」的心靈模式〉，《漢代文學與思想學術研討會論文集》（臺北：文史哲出版社，1991年10月），頁209-253。

<sup>2</sup> 司馬遷認為屈原是「信而見疑，忠而被謗」，見〔漢〕司馬遷：《史記·屈原賈生列傳》（臺北：鼎文書局，1977年2月），頁2482。王逸〈離騷敘〉也說屈原表彰了人臣之義的極致：「且人臣之義，以忠正為高，以伏節為賢。」，見〔漢〕王逸章句，〔宋〕洪興祖補注，白化文等點校：《楚辭補注·離騷敘》（北京：中華書局，2002年10月一版4刷），頁48。

<sup>3</sup> 顏崑陽：〈論漢人「悲士不遇」的心靈模式〉，頁230。

<sup>4</sup> 李豐楙：〈嚴肅與遊戲：六朝詩人的兩種精神面向〉，《世變與創化——漢唐、唐宋轉換期之文藝現象》（臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，2002年10月修訂1版），頁17。

模式或特殊意涵，而是到了宋代才將之確立。這應當是兩漢文人對於屈原自沉汨羅的「死國」行為的認知有所不同而造成。

本文試圖從漢代提出屈原二重形象著眼，探討漢人對屈原形象的理解，所造成的歷史經驗與文化意識；以及宋代士大夫由於自我精神自覺，對屈原形象的重新理解與詮釋取向，如何透過對漢人文本的批判與詮解，將「悲士不遇」心靈模式加以稀釋解消，進而突顯屈原「忠君死國」的形象。漢人和宋人對屈原形象的詮釋，是文化意識與歷史經驗的相互辯證而生，並非是隨機而無意識的詮釋，其所取與非議，都是出於時代思想氛圍，以及士階層對於特殊意象所賦予的特殊意涵來決定。

在論述之前，必須對本文所使用的名詞做一解釋。首先，「詮釋」一詞借自西方的「詮釋學」，而本文所使用的「詮釋」，則以歷史詮釋學的概念為主，就是將詮釋對象（文本或特殊意象）放在歷史經驗與文化意識中，探究詮釋對象在歷史流變中產生或衍生出何種意義。狄爾泰（Wilhelm Dilthey）在〈對他人及其生命的理解〉所言最貼近本文所使用的概念範疇：「生命表現出現於感覺世界，同時又是一種精神性東西的表達，因此，生命表現使我們能夠對這種精神的東西有所認識。」<sup>5</sup>意謂生命的表現既然出現並存在於這個世界，就不僅僅是感覺性質的存在，而是能夠透過個體生命作為引起共鳴，生成「精神」性質的存在；一如屈原的行為與作品，其存在被漢代文人接受與理解，產生共鳴而形成一種「精神」性質的歷史經驗，並透過移入與模仿以感受或重新體驗<sup>6</sup>，也就是顏崑陽所謂的類化。這種類化最終將形成一種模式或意喻，而被意喻的對象可能是一個人或一部作品，如「屈原」的形象就指涉「士不遇」或「忠臣」，而〈離騷〉就成為自抒忠怨和不遇的代表。「詮釋」意謂賦予某一特定對象特殊的意義，然而其所賦予的意義是「精神」性質的，且是屬於此一時代的普遍理解，不是單一個人或團體的理解；並且此理解不是理論的，而是透過個人經驗移入和模仿而獲得的重新體驗。

屈原詮釋的理解大抵不出漢代所提出的二重形象：「士不遇」與「忠臣」，而後代文人在使用此二重形象時，會因為自身文化意識與歷史經驗加以取捨，而此取捨必然出個人的經驗與目的，這就是本文所稱的「詮釋的取向」。漢代文人對屈原「士不遇」的詮釋取向造就了「悲士不遇」的心靈模式，宋人對屈原「忠臣死國」的詮釋取向則開啟了「忠君愛國」的士大夫典範。這樣的詮釋取向絕非單一個案，而是整個時代的歷史經驗與文化意識的抉擇。

「精神」在中國哲學裡有著極為複雜的概念，從老子以降，每個時代的思想家都對「精神」提出哲學上或歷史文化上的定義<sup>7</sup>；但本文的「精神」乃指一個時代某一階層的價值體系，亦即在某一時代的特定階層，對自我階層的期許與要求，形成一種共同的理念或道德標準，此共同理念與道德標準經過凝結共識後，成為可以檢驗的價值體系，而此價值體系，便稱為「精神」。宋代的「士大夫精神」，就是透過范仲淹等人對「士大夫」一階層的要求與期許，進而對士大夫一階層提出道德的規範與行為的要求，以「先天下之憂而憂，後天下之樂而樂」為此一階層價值體系的終極指標，亦即「士大夫精神」；有宋一代，「士大夫精神」一直是用以檢視官吏品格操守的價值標準。「士大夫精神」的正面影響，誠如《宋史·范仲淹傳》所說「一時士大夫矯厲尚風節」<sup>8</sup>；但其負面影響，則是君子、小人的朋黨競爭。王夫之認為宋代的黨爭禍國始於仁宗景祐：「朋黨之興，始於君子，

<sup>5</sup> [德]狄爾泰（Wilhelm Dilthey）撰，洪漢鼎譯：〈對他人及其生命表現的理解〉，《詮釋學經典文選（上）》（臺北：桂冠圖書公司，2005年5月再版），頁93。

<sup>6</sup> [德]狄爾泰（Wilhelm Dilthey）撰，洪漢鼎譯：〈對他人及其生命表現的理解〉，頁102-103：「只有當存在於自己的體驗中而又在無數情況中被經驗到的那種生命關係連同存在於這種關係中的一切都始終在場並已經有所準備時，上述情況才是可能的。我們將存在於理解任務中的這種狀態稱為移入，可能是移入一個人，也可能是移入一部作品。……這種移入和轉換的基礎上，形成了理解的最高方式。在這種方式中，精神生命的整體參與到理解之中。這種方式就是模仿或重新體驗。」

<sup>7</sup> 徐復觀：《兩漢思想史（卷二）》（臺北：臺灣學生書局，2000年9月初版6刷），頁230-238。徐復觀認為「精神」本應為「精」、「神」兩個不同概念範疇，是老子後學將二者何為一，又賦予其新義。

<sup>8</sup> [元]托克托：《宋史·范仲淹傳》（臺北：鼎文書局，1983年11月），卷314，頁10268。



而終不勝於小人，害乃及於宗社生民，不亡而不息。宋之有此也，盛於熙、豐，交爭於元祐、紹聖，而禍烈於徽宗之世，其始則景祐諸公開之也。」<sup>9</sup>

## 二、漢人對屈原「士不遇」與「忠臣」形象的詮釋

### (一)「士不遇」的形象詮釋與「悲士不遇」的心靈模式

顏崑陽指出，漢代之前「士不遇」的典型性經驗有三，分別是「伯夷、叔齊」、「孔子、孟子」和「屈原」。<sup>10</sup>「伯夷、叔齊」和「孔子、孟子」因為屬於先秦游士，在君臣關係建立在道義平等對待關係上，並未被強行納入官僚體系中，所以仍保有其自主性；但屈原因為生活在小一統的楚國，自身又將君臣倫理關係絕對化，導致其悲劇。<sup>11</sup>首先對屈原的不遇提出悲憫的，是賈誼。

賈誼〈弔屈原賦〉作於將往長沙任長沙王太傅，過湘水時所賦。賈誼雖無法理解認同屈原投江的行為，但仍十分同情他的遭遇，至於他對屈原的悲憫，可能是出於對自我不遇情感的寄託。賈誼一開始即點出屈原所身處「遭世罔極兮，乃隕厥身。嗚呼哀哉，逢時不祥！鸞鳳伏竄兮，鳴梟翱翔。闢茸尊顯兮，讒諛得志；賢聖逆曳兮，方正倒植。世謂伯夷貪兮，謂盜跖廉；莫邪為頓兮，鉛刀為銛」<sup>12</sup>的環境，其時不祥，許多價值觀根本上是錯亂顛倒，所以屈原雖如鸞鳳般高潔，其才猶若賢聖，雖有伯夷之廉，似莫邪之美，在那一個時空下，卻一無是處，這在儒家的政治倫理觀裡，是既「背理」又「傷德」的<sup>13</sup>。賈誼對屈原「士不遇」的悲憫，以一種疑惑和不解的語氣發出：「使騏驥可得係羈兮，豈云異夫犬羊！殷紛紛淇離此尤兮，亦夫子之辜也！睇九州而相君兮，何必懷此都也？」<sup>14</sup>此種不解，著眼在屈原應可以為「騏驥」，但卻被羈係在楚，這和賈誼對戰國游士的印象不符。賈誼的疑惑，司馬遷也曾經與之同感。顏崑陽則指出屈原之所以不同於戰國的游士的原因有三：其一是屈原個人獨特的氣質中本有一種忠貞性格；其二是屈原是「楚之同姓」，屬於楚國王室之後；其三就是，楚國與北方周王朝不同，它擁有自己獨立的政治體系與文化屬性，所以它在很早的時候就形成小一統的政權，士階層缺乏自主性的選擇空間。<sup>15</sup>

漢代文人對屈原直接表達「悲士不遇」哀憫的還有揚雄〈反離騷〉：「又怪屈原文過相如，而至不容，作〈離騷〉，自投江而死，悲其文，讀之未嘗不流涕也。」<sup>16</sup>和王逸〈離騷敘〉：「而屈原履忠被譖，憂悲愁思，獨依詩人之義而作〈離騷〉，上以諷諫，下以自慰。」<sup>17</sup>漢代對屈原「士不遇」的形象詮釋已經是歷史經驗與文化意識上的認同，但為何漢人會對屈原形象有如此深刻的認同？顏崑陽認為，這是因為漢人與屈原在不遇的內外因素有著相近的成分<sup>18</sup>，所以對於屈原「不遇之士」形象的詮釋能夠深化到歷史經驗中，進而類化成「悲士不遇」的心靈模式。

屈原所身處的小一統楚國，與將君臣倫理的絕對化<sup>19</sup>，對於身處大一統專制的漢代文人來說，是可以切身理解的；尤其到了景帝平定七國之亂與武帝推恩眾建削弱諸侯王勢力之後，開啟了一人

<sup>9</sup> [清]王夫之撰，舒士彥點校：《宋論》（北京：中華書局，2003年11月1版4刷），頁86。

<sup>10</sup> 顏崑陽：〈論漢代文人「悲士不遇」的心靈模式〉，頁214。

<sup>11</sup> 顏崑陽：〈論漢代文人「悲士不遇」的心靈模式〉，頁217。

<sup>12</sup> [漢]司馬遷：《史記·屈原賈生列傳》，頁2493。

<sup>13</sup> 顏崑陽：〈論漢代文人「悲士不遇」的心靈模式〉，頁219。

<sup>14</sup> [漢]司馬遷：《史記·屈原賈生列傳》，頁2494。

<sup>15</sup> 顏崑陽：〈論漢代文人「悲士不遇」的心靈模式〉，頁216-217。

<sup>16</sup> [漢]班固：《漢書·揚雄傳》（臺北：鼎文書局，1976年10月），頁3515。

<sup>17</sup> [漢]王逸章句，[宋]洪興祖補注，白化文等點校：《楚辭補注·離騷敘》，頁48。

<sup>18</sup> 顏崑陽：〈論漢代文人「悲士不遇」的心靈模式〉，頁249。

<sup>19</sup> 顏崑陽：〈論漢代文人「悲士不遇」的心靈模式〉，頁217。

專制的時代，使得文人完全失去了自主權，成為帝王所擁有的財產。<sup>20</sup>查屏球從漢武時代的士人文化品格發現，漢武之後的士人精神發生了根本性的改變，主要有四：「士人由王師君友淪為弄臣家奴，失去了人格的平等與自尊」、「由天下游士變為一主之臣，失去了自由意識」、「由布衣之士多變為食祿之士，失去了獨立性」、「由四民之士變為儒臣之士，失去了主體意識」。<sup>21</sup>在一人專制的政治體制下，皇帝就是國家，沒有任何制度可以約束皇帝。<sup>22</sup>而欲求實踐政治理想的文人，只能對皇帝提出建議，但至於能不能實行，則只能由皇帝決定；一旦自身的政治理想被否決或反對，也只能被天子之廷所埋葬。<sup>23</sup>漢代文人因為其經驗與文化能與屈原相契，於是對於屈原「不遇之士」的詮釋乃是透過自身經驗與之相結合，通過屈原的形象呈現。

顏崑陽指出，漢人之所以通過屈原形象來型塑「悲士不遇」的心靈模式，乃由於他們不遇的內外因素相近，在情感上容易取得共鳴而加以類化為共通的心靈模式<sup>24</sup>，而此一心靈模式的三大特徵為：

（一）在感情經驗上，是以「忠怨」或說「悲世之怨」為其特質。其怨生於政教理想價值之失落，而非只為個人名利之受挫。（二）在意志趨向上，則堅持人性的理想價值，不與邪佞者妥協，甚至可以死相殉，展現著性格悲劇的色彩。（三）在觀念思惟上，從歷史經驗體悟「時命」。通過「遇」與「不遇」的經驗對顯，而指出所謂「時命」，一是人性的墮落而異化，一是專制的政治格局。故「時命」非人格天之命限，亦非自然氣化之命限，而是政治文化之命限。<sup>25</sup>

順此，我們可以知道，漢代文人受到政治命限的壓力與無法達到政教理想的失落，所以形成「悲士不遇」的心靈模式，此一心靈模式，歷經各代都依然存在，只是到了隋唐因科舉制度的嚴密，結果形成了人因制度限制而產生非常個人化的不遇感受。<sup>26</sup>

## （二）「忠臣」形象與忠君死國的不悔

對屈原「忠臣」形象的理解詮釋，首推司馬遷。司馬遷在《史記·屈原賈生列傳》中對屈原作〈離騷〉的理解詮釋是：「屈平正道直行，竭忠盡智以事其君，讒人閒之，可謂窮矣。信而見疑，忠而見謗，能無怨乎？屈平之作〈離騷〉，蓋自怨生也。」<sup>27</sup>屈原事君以忠，其「忠臣」形象已無疑義，司馬遷在後文則更進一步透過批評懷王以確立屈原的「忠臣」形象：

屈原既嫉之，雖放流，睠顧楚國，不忘欲反，冀幸君之一悟，俗之一改也。其存君興國而欲反覆之，一篇之中三致志焉。然終無可奈何，故不可以反，卒以此見懷王之終不悟也。人君無愚智賢不肖，莫不欲求忠以自為，舉賢以自佐，然亡國破家相隨屬，而聖君治國累世而不見者，其所謂忠者不忠，而所謂賢者不賢也。懷王以不知忠臣之分，故內惑於鄭袖，外欺於張儀，疏屈平而信上官大夫、令尹子蘭。<sup>28</sup>

<sup>20</sup> 徐復觀在《兩漢思想史（卷一）》（臺北：臺灣學生書局，1999年10月7版4刷），頁142，論「一人專制的五種特性」的第四種特性時說：「在專制政治之下，因為一切人民，皆處於服從之地位，不允許在皇帝之配之外，保有獨立乃至反抗的社會勢力。」也就是說，一切的人民都必須聽任皇帝的支配，文人亦不過是皇帝的財產和所有物。

<sup>21</sup> 查屏球：《從游士到儒士—漢唐士風與文風論稿》（上海：復旦大學出版社，2005年5月），頁23。

<sup>22</sup> 徐復觀：《兩漢思想史（卷一）》，頁134。

<sup>23</sup> 徐復觀：《兩漢思想史（卷一）》，頁285。

<sup>24</sup> 顏崑陽：〈論漢代文人「悲士不遇」的心靈模式〉，頁249。

<sup>25</sup> 顏崑陽：〈論漢代文人「悲士不遇」的心靈模式〉，頁249-250。

<sup>26</sup> 顏崑陽：〈論漢代文人「悲士不遇」的心靈模式〉，頁230。

<sup>27</sup> 〔漢〕司馬遷：《史記·屈原賈生列傳》，頁2482。

<sup>28</sup> 〔漢〕司馬遷：《史記·屈原賈生列傳》，頁2485。

司馬遷以懷王不知「忠臣」之忠，專信讒人，是比「愚不肖」的君主更蒙昧無知，在司馬遷的論述中，已隱約承認提出屈原的「忠臣」形象。但突顯屈原之忠，必然就對懷王究竟有無君王之明提出質疑，也就是在提出屈原「忠臣」形象時，必將懷王列為「昏君」。班固之所以反對屈原「忠君」形象，正是站在維護君臣倫理的立場。

班固指責屈原「露才揚己，競乎危國羣小之間，以離讒賊，然責數懷王，怨惡椒蘭，愁神苦思，強非其人；忿懟不容，沉江而死，亦貶絜狂狷景行之士」<sup>29</sup>認為屈原的沉江是出於私怨之心，因自身不容於君王而忿懟，透過文章來顯露自身，卻也對君王和小人做了最強烈的抨擊，這樣的臣子，不能稱為忠臣。班固之所以如此抨擊屈原，是因為班固出於維護君臣倫理的絕對化，所以對於屈原批評懷王和椒蘭，最後又自敘怨語而沉江，認定這將會給予後人不好的示範，於是說他是「狂狷景行之士」。因為屈原的行為訴諸歷史記載，如果後人贊成屈原的行為，則只要有人覺得自己賢明而君王昏庸，就如法炮製毀謗君王，如果此事真的發生，則將動搖政治倫理。所以班固以史家的立場去抨擊屈原，是想矯正這樣的行為與透過對這一行為的歷史評價，使人不有意或無意跟隨屈原的行為，而動搖政治上君臣應有的倫理。

王逸《楚辭章句》則反對班固的說法，並將屈原與比干、伍子胥比擬，認為屈原乃是「忠臣」形象的典範，其忠君死國不悔的情操，是「絕世之行」，班固的指責是「虧其高明，而損其清潔」。<sup>30</sup>王逸對比干、伍子胥的形象詮釋，再將屈原以類化的方式將他們歸於同類的「忠臣」的推論方式，是透過自身的歷史經驗與文化意識中對「忠臣」的定義，再將忠臣內涵賦施於比干、伍子胥與屈原的形象中的。<sup>31</sup>所以在漢代文人對屈原形象的詮釋本來就有「士不遇」與「忠臣」二個趨向，只是在兩漢裡「士不遇」的詮釋被認同並發展為「悲士不遇」的心靈模式，而「忠臣」形象卻未被突出。王逸站在司馬遷的意見上，再加以深化和詮釋屈原的「忠臣」形象，最重要的一點在於王逸賦予「忠臣」特質和判準<sup>32</sup>，這在司馬遷的論述中，並未被強調。當然，這是王逸個人經驗的移入的結果<sup>33</sup>，這樣移入自我的經驗與歷史經驗相結合，確實更加豐富了屈原「忠臣」形象的詮釋。

### 三、宋代「士大夫精神」的發揚與屈原「忠君」形象的突顯

#### (一)「士大夫精神」的提出

<sup>29</sup> [漢]王逸章句，[宋]洪興祖補注，白化文等點校：《楚辭補注·離騷敘》，頁49。

<sup>30</sup> [漢]王逸章句，[宋]洪興祖補注，白化文等點校：《楚辭補注·離騷敘》，頁48：「而屈原履忠被譖，憂悲愁思，獨依詩人之義而作《離騷》，上以諷諫，下以自慰。」「且人臣之義，以忠正為高，以伏節為賢。故有危言以存國，殺身以成仁。是以伍子胥不恨於浮江，比干不悔於剖心，然後忠立而行成，榮顯而名著。若夫懷道以迷國，詳愚而不言，顛則不能扶，危則不能安，婉婉以順上，逡巡以避患，雖保黃耆，終壽百年，蓋志士之所恥，愚夫之所賤也。今若屈原，膺忠貞之質，體清潔之性，直若砥矢，言若丹青，進不隱其謀，退不顧其命，此誠絕世之行，俊彥之英也。而班固所謂之『露才揚己』『競乎羣小之中，怨恨懷王，譏刺椒、蘭，苟欲求進，強非其人，不見容納，忿恚自沉』是虧其高明，而損其清潔者也。」

<sup>31</sup> 伍子胥是否真的「不恨」，其實很難說，因為《史記·伍子胥列傳》載他要自刎前，對其舍人說：「必樹吾墓上以梓，令可以為器；而抉吾眼縣吳東門上，以觀越寇之入滅吳也。」，見（漢）司馬遷：《史記·伍子胥列傳》頁2180。他說的這段話很激憤，若要解釋成他對吳王夫差的怨尤，亦可成理。所以王逸對伍子胥的認知，應該是他自己對伍子胥同情的理解，至於事實與否，則並不影響他將忠臣的定義與伍子胥形象相結合。

<sup>32</sup> 這些特質與判準即「忠正」、「伏節」、「危言存國」、「殺身成仁」、「死國不恨不悔」與「進不隱其謀，退不顧其命」等。

<sup>33</sup> 易重廉指出，王逸之所以如此理解屈原，是因為他的生活態度有極接近屈原的地方，因為他為官盡忠職守，作風極似屈原。見氏撰：《中國楚辭學史》（長沙：湖南出版社，1991年5月），頁73。

士大夫作為政治上的階層<sup>34</sup>，在宋之前，並未有凝結共識的「精神」氛圍被提出，但到了宋代，因為內憂外患的交迫與文治的興盛，卻逐漸萌生一種由士大夫社會所推波助瀾的精神：

宋朝的時代，在太平景況下，一天一天的嚴重，而一種自覺精神，亦終於在士大夫社會中漸漸萌茁。所謂「自覺精神」者，正是那輩讀書人漸漸自己從內心深處湧現的一種感覺，覺得他們應該起來擔負著天下的重任。<sup>35</sup>

這種自覺精神的內涵，則以范仲淹所說的「先天下之憂而憂，後天下之樂而樂」的口號為最好的榜樣：

范仲淹為秀才時，便以天下為己任。他提出兩句最有名的口號來，說：「士當先天下之憂而憂，後天下之樂而樂。」這是那時候士大夫社會中一種精神自覺之最好榜樣。……然而這不是范仲淹個人的精神無端感覺到此，這已是一種時代的精神，早已隱藏在同時代人的心中，而為范仲淹正式呼喚出來。<sup>36</sup>

錢穆認為，「士大夫精神」自覺由范仲淹的「先天下之憂而憂，後天下之樂而樂」提出，但范仲淹的精神會被推舉與效法，絕對不只是他個人的魅力而已，「士大夫精神」之所以能夠成形，還跟宋代當時的時代風氣有關，是范仲淹將那種時代風氣，用自己的話說出。要理解士大夫精神的具體內涵，必須從范仲淹提出口號的〈岳陽樓記〉來分析：

嗟夫！予嘗求古仁人之心，或異二者之為，何哉？不以物喜，不以己悲。居廟堂之高，則憂其民；處江湖之遠，則憂其君。是進亦憂，退亦憂。然則何時而樂耶？其必曰：先天下之憂而憂，後天下之樂而樂乎！<sup>37</sup>

一個具有士大夫精神的人，具有內在之仁，即范仲淹所謂「古仁人之心」，而此一古仁人並不是存在於過去典籍之中，而是存在於宋人心中的活潑潑喻象。此一君子仁人不以物喜，不以己悲，將自我放在天下裡去觀照，因為身為國家、天下的一份子，自然不能只是自私的為自己打算；身為沒有官位權勢的君子如是，那身為政府官吏的，更必須擁有「居廟堂之高，則憂其民；處江湖之遠，則憂其君」的理念和精神，並將之貫注在行動上，「進亦憂，退亦憂」正是此一行動的心理狀態。但此憂並非是憂慮自己的官位升降，而是憂慮自己能不能將仁心發揮在行為言論上，發揮在為官為吏的作為中，使天下人都能盡樂。當時士大夫精神思想的主幹，乃是針對當時宋代外患頻仍，內政緊張的現狀所提出的，所以高唱華夷之防與擁戴中央，以「尊王」和「明道」作為他們學術與主張的核心。<sup>38</sup>總結來說，「士大夫精神」乃是以天下為己任，並以「明道」與「尊王」為思想核心的時代思維。

「士大夫精神」和屈原的忠君，雖有相似之處，但亦有決定性的差別。屈原將君臣倫理絕對化與「士大夫精神」的「尊王」思想是一致的；但「士大夫精神」所謂的「王」，是天下之君，是儒家思想的仁君，范仲淹等人想要透過尊王與明道將儒家思想，推入民間並成為整個國家文化的典範；屈原則不然，屈原所忠的，是一國之君，他所欲透過勸君而改的俗，也是楚國一國之俗，是站在自己文化社群來著眼。所以宋人將「士大夫精神」中以天下國家為己任的觀念套入屈原形象詮釋時，是屬於從自我的文化意識著眼，而加以擴充的；這和王逸以自己的文化意識來詮釋屈原形象一

<sup>34</sup> 根據余英時研究，東漢時「士大夫」此一階層已產生，其特色是「在經濟方面趨向恒產化，在社會方面走上宗族化，在政治方面則通過鄉舉里選制度而建立了正規的入仕途徑。」，見氏撰：《中國知識階層史論》（臺北：聯經出版社，2002年9月初版7刷），頁2。

<sup>35</sup> 錢穆：《國史大綱》（北京：商務印書館，2005年6月7刷），頁558。錢穆先生更在此段後標示：「並不是望進士及第和作官。」這種自覺，是出於這個時代士大夫階層的自覺，而非孤立的文化現象。

<sup>36</sup> 錢穆：《國史大綱》，頁558。

<sup>37</sup> 〔宋〕范仲淹撰，李勇先、王貴蓉校點：《范仲淹全集·岳陽樓記》（成都：四川大學出版社，2002年），頁195。

<sup>38</sup> 錢穆：《國史大綱》，頁560。

樣，但分別在於，王逸並未將以天下為己任的觀念，與「忠臣」的特質結合。此外，從宋代政治文化衍生出的「君子」、「小人」之辨<sup>39</sup>，後來也逐漸滲透到「士大夫精神」之中，但本文主要處理的，是屈原「忠臣」形象詮釋的問題，至於「君子」、「小人」之辨影響到屈原問題的部份，則不在本文處理的範疇之內。

## （二）宋人對屈原「忠君」形象的突顯

易重廉指出，宋代除了司馬光之外，都認為屈原是忠於君王的「忠臣」典範。<sup>40</sup>可朱熹雖然承認屈原確為忠臣，卻對他的人格頗有微言：「原之為人，其志行雖或過於中庸而不可以為法，然皆出於忠君愛國之誠心」<sup>41</sup>黃中模點出朱熹評論《楚辭》的矛盾癥結時，指出朱子以孔孟的觀點來析論屈原的言行，自然認為屈原「過於中庸」<sup>42</sup>，但屈原將君臣倫理絕對化，不同於屬於「游士」性質的孔孟，以孔孟的角度來評斷屈原，本來就會模糊兩者因時代環境與性格的不同而產生誤解；而朱熹身處認同屈原「忠臣」形象的時代，受到時代文化意識的影響，他亦認同屈原「忠臣」形象，所以在評論上自然會出現自我矛盾。

在洪興祖之前，對屈原「忠臣」形象詮釋的取向，多承繼司馬遷和王逸，認為屈原為勸君改俗而死，是出於忠君死國的自覺，如梅堯臣、蘇軾、黃庭堅和晁補之。<sup>43</sup>蘇軾對屈原忠義的讚嘆，集中於〈屈原廟賦〉與〈屈原塔〉詩。〈屈原廟賦〉說屈原「獨嗷嗷其怨慕兮，恐君臣之欲踈；生不能力爭而強諫兮，死猶冀其感發而改行。苟宗國之顛覆兮，吾亦獨何愛於久生。」<sup>44</sup>屈原之忠，在於生時不採取力爭強諫的方式，而是婉順殷諫，以死國明志，亦是出於希冀君王因己死而感悟，生時死時，所有作為都不是為個人，而是為了君王和國家；此一說法後來亦被洪興祖所接受。〈屈原塔〉亦稱讚屈原乃後世士大夫典範：「名聲實無窮，富貴亦暫熱。大夫知此理，所以持死節。」<sup>45</sup>蘇軾將屈原之死，賦予歷史價值，認為屈原是以死國呈現出忠君愛國的價值理想，而這種價值理想，是屬於士大夫階層所應效法的。〈竹枝歌〉哀屈原：「招君不歸海水深，海魚豈解哀忠直。吁嗟忠直死無人，可憐懷王西入秦。」<sup>46</sup>

晁補之雖曾編輯《續楚辭》和《變離騷》等仿《楚辭》的作品，但已亡佚，他個人對《楚辭》與屈原的看法，集中於他的作品《雞肋集》。《雞肋集》卷36收錄了晁補之〈離騷新序〉三篇、〈續楚辭序〉和〈變離騷序〉二篇。<sup>47</sup>晁補之也認為屈原之死，並非出於忿懣，而是希望透過自己的死，來彰顯「忠臣」的價值觀與歷史意義：「原以忠放欲返，幸君之一悟，俗之一改也。」<sup>48</sup>「使後世之為人臣，不得於君而熱中者，猶不懈乎愛君，如此是原有力於《詩》亡之後也。」<sup>49</sup>蘇軾與晁補之不同於王逸之處，是將屈原死國的意義賦予歷史意義，認為屈原不論生時的婉勸或投江而死，都足以成為後世人臣效法的典範，而這種觀點，亦成為《楚辭補注》對屈原死國解釋的觀點。

<sup>39</sup> 沈松勤：〈君子小人之辨：北宋黨爭的理論依據與主體性格〉，《北宋文人與黨爭（增訂本）》（北京：人民出版社，2004年12月2次印刷），頁48-88。

<sup>40</sup> 易重廉：《中國楚辭學史》，頁252-255。

<sup>41</sup> 〔宋〕朱熹：《楚辭集注》（臺北：文津出版社，1987年10月），頁2。

<sup>42</sup> 黃中模：《屈原問題論爭史稿》（北京：北京十月文藝出版社，1987年7月），頁66-68。

<sup>43</sup> 易重廉：《中國楚辭學史》，頁239-268。

<sup>44</sup> 〔宋〕蘇軾：〈屈原廟賦〉，《蘇東坡全集》（臺北：河洛圖書出版社，1975年9月），頁266。

<sup>45</sup> 〔宋〕蘇軾撰，曾棗莊、曾濤編：《蘇詩彙評·屈原塔》（臺北：文史哲出版社，1998年5月），頁18。

<sup>46</sup> 〔宋〕蘇軾撰，曾棗莊、曾濤編：《蘇詩彙評·竹枝歌》，頁19。

<sup>47</sup> 〔宋〕晁補之：《雞肋集》，收入《文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1986年），第1118冊，頁681-689。

<sup>48</sup> 〔宋〕晁補之：《雞肋集》，頁681。

<sup>49</sup> 〔宋〕晁補之：《雞肋集》，頁682。

## 四、《楚辭補注·離騷》對屈原形象詮釋的取向

### (一) 對批評屈原評論的駁議

總觀洪興祖對歷來對屈原批評的言論加以反駁的，多集中於〈離騷〉的注中，這跟之前的批評多針對〈離騷〉，或以〈離騷〉為屈原作品的代表關係密切。張來芳指出，洪興祖對於攻擊屈原的論調，感到極度憤慨，認為像班固、揚雄、顏之推，甚至劉勰，都沒有真正認識到屈原文章的精神與他人格的高潔：

班固批評屈原不能「明哲保身」，「露才揚己」，「貴數懷王」；揚雄埋怨屈原「何必沉身」；顏之推誹謗屈原「露才揚己，暴顯君過」。對於這些謬論，洪氏都一一予以痛斥，指出「班孟堅、顏之推所云，無異妾婦兒童之見」，是不值一駁的。

揚雄《反離騷》所謂「知眾嫫之疾妒兮，何必揚纍之蛾眉」，也是不能理解屈原的處境，「此亦班孟堅、顏之推以為露才揚己之意。」<sup>50</sup>

洪興祖在〈離騷後敘〉的補注中將前人對屈原形象負面的評論先加以總理，然後提出駁議：

後之讀其文，知其人，如賈生者亦鮮矣。然為賦以弔之，不過哀其不遇而已。余觀古忠臣義士，慨然發憤，不顧其死，特立獨行，自信而不回者，其英烈之氣，豈與身俱亡哉！仍羽人於丹丘，留不死之舊鄉，超無為以至清，與太初為鄰，此〈遠遊〉之所以作，而難為淺見寡聞者道也。仲尼曰：樂天知命，有憂之大者。屈原之憂，憂國也；其樂，樂天也。〈離騷〉二十五篇，多憂世之語。……太史公作傳，以為其文約，其辭微，其志潔，其行廉，其文小而其指極大，舉類邇而見義遠。其志潔，故其稱物芳。其行廉，故死而不容自疏。濯淖污泥之中，以浮游塵埃之外，推此志也，與日月爭光可也。斯可謂深知己者。揚子雲作〈反離騷〉，以為君子得時則大行，不得時則龍蛇。遇不遇，命也，何必沈身哉！屈子之事，蓋聖賢之變者。使遇孔子，當與三仁同稱雄，未足以與此。班孟堅、顏之推所云，無異妾婦兒童之見，余故具論之。<sup>51</sup>

洪興祖認為，縱使賈誼因同情屈原而作賦弔之，亦不過哀屈原與自己的不遇，根本不能算是理解屈原人格的偉大，所以他不取賈誼以來屈原形象的「悲士不遇」詮釋，接著點出他認同的「忠臣」詮釋取向。他否定從遇或不遇來作為自身作為的思考著眼，認為忠臣義士對自我的信心不在外在的遇或不遇，而在於自己所追求的理想。這樣一來，屈原自沉汨羅江的原因，也就不可能是怨忿或暴顯君過，洪興祖站在此一論點上，駁斥班固與顏之推是「淺見寡聞者」、「無異妾婦兒童之見」，只看到表面，沒有進一步理解屈原人格的偉大；對揚雄所謂「君子得時則大行，不得時則龍蛇。遇不遇，命也，何必沈身哉」的說法，則認為他沒有理解到屈原是「聖賢之變」，並非僅用君子的角度就可以詮解。所以洪興祖對於司馬遷論屈原的評語方面，也只截取部分，刻意將司馬遷哀屈原不遇的地方略去。

依屈原「忠臣」形象詮釋的取向，洪興祖對劉勰〈辨騷〉中對屈原的批評自然也不能不加以駁議：劉勰認為屈原〈離騷〉「羿、澆、二姚，與左氏不合」洪興祖則認為：「〈離騷〉用羿、澆等事，正與左氏合。孟堅所云，謂劉安說耳。」<sup>52</sup>是劉勰被班固誤導；劉勰說〈離騷〉「士女雜坐，亂而不分，指以為樂，娛酒不廢，沈湎日夜，舉以為歡，荒淫之意」洪興祖則反駁：「此皆宋玉之詞，非屈原意。自漢以來，靡麗之賦，勸百而諷一，其流至於齊、梁而極矣，皆自宋玉倡之。」<sup>53</sup>不過也

<sup>50</sup> 張來芳：〈洪興祖研究楚辭的特點與貢獻〉，《孔孟月刊》第34卷第8期（1996年4月），頁18。

<sup>51</sup> （漢）王逸章句，〔宋〕洪興祖補注，白化文等點校：《楚辭補注·離騷後敘》，頁50-51。

<sup>52</sup> （漢）王逸章句，〔宋〕洪興祖補注，白化文等點校：《楚辭補注·離騷後敘》，頁52。

<sup>53</sup> （漢）王逸章句，〔宋〕洪興祖補注，白化文等點校：《楚辭補注·離騷後敘》，頁52。

沒針對劉勰所說做正面駁斥。至於劉勰以為屈原之文「乃雅頌之博徒，而詞賦之英傑也」洪興祖以為「此語施於宋玉可也。」<sup>54</sup>亦是出於維護屈原的立場，而加以輕描反駁。

在〈離騷〉的補注中，洪興祖亦不時對前人的批評提出駁議，這層面的駁議，乃是依順〈離騷〉文本而提出，也就是說，這層面的駁議是以文本來證明自己的觀點，一方面藉機駁斥批評者對文本認識不足：

「願依彭咸之遺則」補曰：顏師古云：彭咸，殷之介士，不得其志，投江而死。按屈原死於頃襄之世，當懷王時作〈離騷〉，已云：「願依彭咸之遺則。」又曰：「吾將從彭咸之所居。」蓋其志先定，非一時忿懣而自沈也。〈反離騷〉曰：弃由、聃之所珍兮，撫彭咸之所遺。豈知屈子之心哉！<sup>55</sup>

「眾女嫉余之蛾眉兮」補曰：〈反離騷〉云：知眾嫫之疾妒兮，何必揚纍之蛾眉。此亦班孟堅、顏之推以為露才揚己之意。夫冶容誨淫，目挑心與，孟子所謂不由其道者，而以污原，何哉？詩人稱莊姜之賢曰嫫首蛾眉，蓋言其質之美耳。<sup>56</sup>

「將往觀乎四荒」補曰：禮失求諸野，當是時國無人，莫知我者。故欲觀乎四荒，以求同志，此孔子浮海居夷之意。然原初未嘗去楚者，同姓無可去之義故也。賈誼〈弔屈原〉云：矚九州而相其君兮，何必懷此都。失之矣。<sup>57</sup>

第一則洪興祖引顏師古的注，認為屈原的投江並非出於一時忿懣，而是屈原以殷之介士彭咸為仿效，彭咸亦非一時忿懣，而是因為不得其志，才投江而死。彭咸是殷之介士，屈原是楚國介士，屈原之行，乃是依彭咸的精神，不是出於忿懣或哀怨，所以屈原之言行，是效法古代介士。揚雄之說，是未從文中體察屈原之志的謬論。第二則以《詩經》中「蛾眉」指莊姜之賢，駁斥揚雄以為屈原故以揚現自己的賢才；洪興祖認為，屈原的意思是說，小人們嫉妒自己的賢能，並沒有露才揚己的意思。第三則在突顯屈原「忠臣」形象的詮釋，進一步解消漢代以來的「士不遇」詮釋取向，所以洪興祖對於賈誼的說法的駁斥，亦從賈誼未認識屈原積極為國思想的角度切入。

洪興祖的詮釋取向十分清楚，他對於「悲士不遇」詮釋則極力擺脫，這和范仲淹提出的「士大夫精神」有很大的關係。范仲淹認為士大夫不會因己之不遇而悲哀自憐，「不以物喜，不以己悲」的思想所產生的積極動力，影響洪興祖對屈原形象詮釋取向上，必然對「悲士不遇」詮釋加以解消。這並非單純出於他個人的取捨，而是整個時代氛圍與宋學所構成的文化意識，融透在洪興祖的生命中，洪興祖不過藉著《楚辭補注》，將之呈現。<sup>58</sup>

## （二）承繼王逸之說擴充屈原「忠君」形象

王逸對屈原「忠臣」形象詮釋的貢獻，在於賦予「忠臣」形象豐富的內涵和特質：「忠正」、「伏節」、「危言存國」、「殺身成仁」、「死國不恨不悔」與「進不隱其謀，退不顧其命」等。但王逸在論述屈原「忠臣」形象時，亦將「忠臣」設定在君臣倫理絕對化的條件下，也就是「忠臣」的特質，是針對他對君王的態度上，而與其自覺思想的聯繫顯得薄弱。洪興祖一方面繼承王逸，一方面亦提出自己的見解，將屈原「忠臣」形象的詮釋深化。<sup>59</sup>

<sup>54</sup>（漢）王逸章句，〔宋〕洪興祖補注，白化文等點校：《楚辭補注·離騷》，頁53。

<sup>55</sup>（漢）王逸章句，〔宋〕洪興祖補注，白化文等點校：《楚辭補注·離騷》，頁13。

<sup>56</sup>（漢）王逸章句，〔宋〕洪興祖補注，白化文等點校：《楚辭補注·離騷》，頁14-15。

<sup>57</sup>（漢）王逸章句，〔宋〕洪興祖補注，白化文等點校：《楚辭補注·離騷》，頁18。

<sup>58</sup>李長青：《宋學與宋代文學觀念》（北京：北京師範大學出版社，2001年10月），頁11-12。提出宋學有四個特點：以儒家的修身養性之道為基點、辨言析理細緻入微、關心世事、自信而且要求人格。這四個特點是融貫在宋代士大夫精神中，影響宋代的士大夫階層的。

<sup>59</sup>張來芳：〈洪興祖研究楚辭的特點與貢獻〉，頁19：「王逸是從屈原個人的命運遭遇而言的，洪氏則從屈原

王逸將屈原設定在「人臣」，認為屈原之詞「優游婉順，寧以其君之不智之故，欲提攜其耳乎！」<sup>60</sup>並沒有將屈原的自覺精神與屈原欲負擔起改善天下國家社會的責任，突顯出來。洪興祖認為屈原乃出於自覺乃楚之同姓，楚國的人民是自己祖先的人民，棄國而去等於捨棄自己的根本、自己的子民。屈原不僅僅是對其君盡忠，更是對楚國人民盡忠，這是出於屈原對自我的責任心使然，不只是為君盡人臣忠義而已：

或問：古人有言：殺其身有益於君則為之。屈原雖死，何益於懷、襄？曰：忠臣之用心，自盡其愛君之誠耳。死生、毀譽，所不顧也。故比干以諫見戮，屈原以放自沈。比干，紂諸父也。屈原，楚同姓也。為人臣者，三諫不從則去之。同姓無可去之義，有死而已。〈離騷〉曰：陸余身而危死兮，覽余初其猶未悔。則原之自處審矣。或曰：原用智於無道之邦，虧明哲保身之義，可乎？曰：愚如武子，全身遠害可也。有官守言責，斯用智矣。山甫明哲，固保身之道。然不曰夙夜匪懈，以事一人乎！士見危致命，況同姓，兼恩與義，而可以不死乎！且比干之死，微子之去，皆是也。屈原其不可去乎？有比干以任責，微子去之可也。楚無人焉，原去則國從而亡。故雖身被放逐，猶徘徊而不忍去。生不得力爭而強諫，死猶冀其感發而改行，使百世之下，聞其風者，雖流放廢斥，猶知愛其君，眷眷而不忘，臣子之義盡矣。非死為難，處死為難。屈原雖死，猶不死也。<sup>61</sup>

洪興祖將王逸對屈原「忠臣」形象詮釋加以深化，主要是強化屈原忠君思想的自覺與歷史意義。洪興祖指出，屈原之所以死國，原因有四：第一，屈原為楚之同姓，基於同姓之義，楚國亡等於自身家族亦毀滅，楚國亡等於祖先長期累積的功業與生聚守護的人民亦隨之消失流離，所以屈原不忍亦不能去國，且這是屈原審慎評估後的決定；第二，屈原是楚國的官吏，有官守言責，自然要奉獻自己的才智，且國家處危亡之際，屈原豈有不見危致命之理？第三，屈原身處朝廷滿小人的時局，如果他一去，則國家再無賢人輔佐，楚國勢必被秦國所侵害亡國，屈原有鑑於此，所以不去；第四，屈原希冀以自己的死諫，可以使楚王省悟，假使不能，亦希望能使後世聽聞他事蹟的人臣，縱使遭到誤解流放，也能仿效他的精神，愛其君愛其國，以盡臣子之義。這四點，都是出於屈原自覺去執行的，是「自處審」之後的作為，絕非僅僅是固執的愚忠。

### （三）將屈原形象詮釋與宋代「士大夫精神」相結合

洪興祖會做此詮釋，亦與宋代「士大夫精神」相關。「士大夫精神」是自覺自發的，是基於「以天下為己任」的自我擔負去審查自己的作為。王逸對屈原的理解，雖較司馬遷更推擴「忠臣」詮釋的內涵與特質，卻沒有考慮到屈原行為的自覺性，與屈原之所以死國的歷史意義，而純由君臣對待的角度來析論。洪興祖則不然，從屈原同姓無可去之義的歷史承擔，和屈原希冀透過死國，塑造「忠臣」無悔其誠的歷史意義，建構出一套新的詮釋，以切合當時「士大夫精神」對「士大夫」階層的期許與要求，並將之融鑄在屈原一人身上。

洪興祖將屈原「忠臣」形象詮釋與當時的「士大夫精神」相結合，可從三個層面考察：「以天下為己任」、「明道」和「尊王」。

#### 1. 以天下為己任

洪興祖在〈離騷後敘〉的補注中提到屈原之所以死國，乃「楚無人焉，原去則國從而亡」又說：「屈原之憂，憂國也」〈離騷〉二十五篇，多憂世之語」<sup>62</sup>表明屈原並非憂自身不遇，而是憂慮整

為國家位社會時局而憂的高度來看的，突破了個人命運的小圈子，把個人命運與國家的命運維繫在一起，……即是說，屈原的作品，不是無病呻吟，而是『托游天地』『以洩憤懣』，有感而發的。」

<sup>60</sup> 〔漢〕王逸章句，〔宋〕洪興祖補注，白化文等點校：《楚辭補注·離騷後敘》，頁 49。

<sup>61</sup> 〔漢〕王逸章句，〔宋〕洪興祖補注，白化文等點校：《楚辭補注·離騷後敘》，頁 50。

<sup>62</sup> 〔漢〕王逸章句，〔宋〕洪興祖補注，白化文等點校：《楚辭補注·離騷後敘》，頁 50。



個國家的存亡問題。在戰國，屈原所處的楚國雖只是諸多國家中的一個，但以屈原的立場來看，楚國就是天下，楚國之民就猶如天下的百姓；則屈原所面對的所思考的，無非是天下百姓，其憂國傾覆，猶如憂天下傾覆。屈原「以天下為己任」主要表現在「哀民」與「求賢」兩件事上，「哀民」是對天下百姓的痛苦感到悲傷，希望能讓天下百姓脫離痛苦；「求賢」是希望為國家找尋賢臣，以輔佐君王，更化劣俗。

「長太息以掩涕兮，哀生民之多艱」一句王逸章句言：「言己自傷所行不合於世，將效彭咸沈身於淵，乃太息長悲，哀念萬民受命而生，遭遇多難，以隕其身。申生雉經，子胥沈江，是謂多難也。」<sup>63</sup>王逸主要仍從屈原的遭遇著眼，雖然他說「哀念萬民受命而生，遭遇多難，以隕其身」，但話鋒一轉，卻仍在個人遭遇上打轉。所以洪興祖引五臣注說：「太息掩涕，哀此百姓，遭輕薄之俗，而多屯難。」又說：「〈遠遊〉曰：哀民生之多勤。與此意同。」<sup>64</sup>在〈遠遊〉「哀人生之長勤」補注：「此原哀世之詞。」<sup>65</sup>在「終不察夫民心」下洪興祖引五臣注說：「言我怨君法度廢壞，終不察眾人悲苦。」<sup>66</sup>洪興祖不依王逸從屈原遭遇著眼的解釋，而認為屈原言此都是站在哀憫人民的立場。

「求賢」說出於王逸，王逸在「求宓妃之所在」下說：「宓妃，神女，以喻隱士。言我令雲師豐隆，乘雲周行，求隱士清潔若宓妃者，遇與并心力也。」<sup>67</sup>洪興祖承此說，認為屈原藉求隱士賢者，希望能與他共同為勸君改俗一事致力。所以洪興祖解「吾令豐隆乘雲兮」至「理弱而媒拙兮，恐導言之不固」一段，就順著王逸「求賢」說發揮。王逸認為屈原求賢是要追求自己的同志以共同戮力為楚，但隱士習於隱逸，不願出來，故屈原放棄而轉求二姚；洪興祖則認為屈原「雖信美而無禮兮，來為棄而改求」是痛斥隱士們「此孔子所謂隱者，子路所謂潔身亂倫。」<sup>68</sup>對那種只顧自己，不願替天下百姓作事的隱士，做了強烈的控訴。

不論是「哀民」或「求賢」，洪興祖都將屈原動機著眼於以天下為己任上，而不是自己的際遇。

## 2. 明道

「明道」亦須由二個方面來看，對外，明忠臣之道，對內，則明脩君子道德。在明忠臣之道方面，前文已有詳盡論述，故不多加贅語；在對〈離騷〉的補注中，洪興祖對屈原明忠臣之道的文辭，著眼於對國家危亡的憂慮，對小人邪佞的憤怒與表明自我忠義。如「彼堯舜之耿介兮，既遵道而得路。何桀紂之猖披兮，夫唯捷徑以窘步」一句，洪興祖認為屈原勸君應隨堯舜之大道，而不應步桀紂的捷徑，害得自己窘迫。<sup>69</sup>又「惟夫黨人之偷樂兮，路幽昧以險隘」意謂「小人朋黨，偷為逸樂，則中正之路塞矣。」<sup>70</sup>「指九天以為正兮」亦即〈惜誦〉「所作忠而言之兮，指蒼天以為正」<sup>71</sup>，是表明自竭盡忠之心。<sup>72</sup>

在明脩君子道德的內在要求上，如「恐脩名之不立」補注曰：「脩名，脩潔之名也。屈原非貪名者，然無善名以傳世，君子所恥，故孔子曰：伯夷、叔齊餓于首陽之下，民到于今稱之。」言屈原重視善名。<sup>73</sup>「苟余其情信姱以練要兮，長顛頷亦何傷」表明屈原自認有信實的美德，又擇正確

<sup>63</sup> [漢]王逸章句，[宋]洪興祖補注，白化文等點校：《楚辭補注·離騷》，頁14。

<sup>64</sup> [漢]王逸章句，[宋]洪興祖補注，白化文等點校：《楚辭補注·離騷》，頁14。

<sup>65</sup> [漢]王逸章句，[宋]洪興祖補注，白化文等點校：《楚辭補注·遠遊》，頁163。

<sup>66</sup> [漢]王逸章句，[宋]洪興祖補注，白化文等點校：《楚辭補注·離騷》，頁14。

<sup>67</sup> [漢]王逸章句，[宋]洪興祖補注，白化文等點校：《楚辭補注·離騷》，頁31。

<sup>68</sup> [漢]王逸章句，[宋]洪興祖補注，白化文等點校：《楚辭補注·離騷》，頁32。

<sup>69</sup> [漢]王逸章句，[宋]洪興祖補注，白化文等點校：《楚辭補注·離騷》，頁8。

<sup>70</sup> [漢]王逸章句，[宋]洪興祖補注，白化文等點校：《楚辭補注·離騷》，頁8。洪興祖以為此句與〈遠遊〉「悲時俗之迫阨兮」意同。

<sup>71</sup> [漢]王逸章句，[宋]洪興祖補注，白化文等點校：《楚辭補注·離騷》，頁9。

<sup>72</sup> [漢]王逸章句，[宋]洪興祖補注，白化文等點校：《楚辭補注·離騷》，頁10。

<sup>73</sup> [漢]王逸章句，[宋]洪興祖補注，白化文等點校：《楚辭補注·離騷》，頁12。

的道路而行，縱然容貌枯槁，又有何傷？<sup>74</sup>「民生各有所樂兮，余獨好脩以為常」是言自己好脩君子貞潔德性<sup>75</sup>；至於鳩鳥雖惡，屈原仍以他為媒，是因為「君子不逆詐，不億不信」，信賴他人的寬容德性使然。<sup>76</sup>忠臣之道與君子自脩之道乃是由「以天下為己任」的自覺精神衍生的<sup>77</sup>，明道的目的乃在透過對自我道德的要求與對忠臣之道的表彰與追尋，回歸與呼應自覺「以天下為己任」的精神。

### 3. 尊王

「尊王」即「尊君」，此一點表現在《楚辭補注》中，則呈現一種對屈原「怨君」情感的解消，代之以「愛君」。正如〈離騷後敘〉的補注對屈原沈江行為所做的解釋：「忠臣之用心，自盡其愛君之誠耳。」<sup>78</sup>「使百世之下，聞其風者，雖流放廢斥，猶知愛其君，眷眷而不忘，臣子之義盡矣。」<sup>78</sup>洪興祖盡量避免用「怨君」這樣的字眼，甚至對於〈離騷〉中出現的「怨」，也委婉詮解：如「怨靈脩之浩蕩兮」王逸解為「上政迷亂則下怨，父行悖惑則子恨。靈脩，謂懷王也。浩猶浩浩，蕩猶蕩蕩，無思慮貌也。」<sup>79</sup>就王逸的意思，這句話是說懷王沒有思慮，信用群小，導致上政迷亂，所以屈原怨恨他；但洪興祖則認為，屈原此語是「〈小弁〉之怨」，不是說實的怨恨：「孔子曰：《詩》可以怨。孟子曰：〈小弁〉之怨，親親也。親之過大而不怨，是愈疏也。屈原於懷王，其猶〈小弁〉之怨乎？」<sup>80</sup>也就是說，屈原之怨，不是真正的怨恨，而是出於親親所發的忠怨，而且是不得不發的。

王逸有時在解釋〈離騷〉時，會站在屈原的立場去責備數落君王，但洪興祖在補注時，卻委意彌縫，這是因為他站在「尊王」的立場，不得不如此。如「將往觀乎四荒」王逸釋曰：「言己欲進忠信，以輔事君，而不見省，故忽然反顧而去，將遂游目往觀四荒之外，以求賢君也。」洪興祖則說是「以求同志」「同姓無可去之義故也」<sup>81</sup>但王逸的意思，明明就是說屈原欲棄昏君而求明君。「哲王又不寤」王逸認為這是屈原痛斥懷王：「何況不智之君，而多闇蔽，固其宜也。」<sup>82</sup>洪興祖則以為：「懷王不明而曰哲王者，以明望之者。」<sup>83</sup>「懷朕情而不發兮，余焉能忍與此終古」王逸說屈原怨斥懷王：「安能與此闇亂之君，終古而居乎？意欲復去也。」但洪興祖則說：「此言當世之人，蔽美稱惡，不能與之久居也。」<sup>84</sup>王逸與洪興祖對屈原之語解釋的不同，是出於基本立場的不同，王逸雖言忠君，但他的時代氛圍缺乏洪興祖時代強烈的「尊王」思想，所以昏亂的君王，在王逸的觀念裡是可怨、可以捨棄的，但洪興祖卻不能。

## 五、結語

屈原形象的提出，在於漢代，其形象的二重喻意是「士不遇」與「忠臣」。漢代因為士階層由「游士」轉向一君所有，失去了自由發展的空間，理想的失落使許多抱有壯志的士階層產生「悲士不遇」的情感，而屈原成了他們寄託情感的歷史人物；藉著屈原「士不遇」形象抒發自我不遇情感，

<sup>74</sup> 〔漢〕王逸章句，〔宋〕洪興祖補注，白化文等點校：《楚辭補注·離騷》，頁 12。

<sup>75</sup> 〔漢〕王逸章句，〔宋〕洪興祖補注，白化文等點校：《楚辭補注·離騷》，頁 18。

<sup>76</sup> 〔漢〕王逸章句，〔宋〕洪興祖補注，白化文等點校：《楚辭補注·離騷》，頁 33。

<sup>77</sup> 錢穆：《國史大綱》，頁 560：錢穆在「他們在私生活方面，亦表現出一種嚴肅的制節謹度，而又帶有一種宗教狂的意味」下一按語：「非此不足有『以天下為己任』之自覺精神。」所謂私生活方面，即要求自己要符合君子的道德節度，

<sup>78</sup> 〔漢〕王逸章句，〔宋〕洪興祖補注，白化文等點校：《楚辭補注·離騷後敘》，頁 50。

<sup>79</sup> 〔漢〕王逸章句，〔宋〕洪興祖補注，白化文等點校：《楚辭補注·離騷》，頁 14。

<sup>80</sup> 〔漢〕王逸章句，〔宋〕洪興祖補注，白化文等點校：《楚辭補注·離騷後敘》，頁 50。

<sup>81</sup> 〔漢〕王逸章句，〔宋〕洪興祖補注，白化文等點校：《楚辭補注·離騷》，頁 18。

<sup>82</sup> 〔漢〕王逸章句，〔宋〕洪興祖補注，白化文等點校：《楚辭補注·離騷》，頁 34。

<sup>83</sup> 〔漢〕王逸章句，〔宋〕洪興祖補注，白化文等點校：《楚辭補注·離騷》，頁 35。

<sup>84</sup> 〔漢〕王逸章句，〔宋〕洪興祖補注，白化文等點校：《楚辭補注·離騷》，頁 35。

構造了漢代文學「悲士不遇」的心靈模式。到了宋代，卻因為「士大夫精神」的提出，使屈原「忠臣」形象被突顯出來，並進而形成不同於「悲士不遇」的心靈模式，以積極堅持自己理想的角度理解屈原，變為文學中的「屈騷精神」或「屈騷情懷」。<sup>85</sup>

洪興祖身處以「士大夫精神」為價值骨幹的宋代，他的思想勢必受當時的文化意識所影響，而他對屈原的理解，也受到蘇軾、晁補之以歷史意義的觀點詮釋所滲透，他的屈原形象理解是歷史經驗與文化意識的交織的結果，他的詮釋的取向也不是忽然產生的，而是從梅堯臣以來，一直採取這樣的詮釋的取向。中國文學對某一歷史人物詮釋與取向，不是藉由一個天才詩人塑造，而是透過歷史經驗與文化意識交織、辯證所產生，是從一人之言到一家之言，不斷激盪擴充為整個時代的共同理解，屈原如此、陶淵明如此，甚至杜甫、蘇軾都是如此。在理解中國的詮釋系統時，決不能孤立地考察，而必須對詮釋者的歷史背景與文化意識作全面的考察，才能理解詮釋者為何採取此說法、為何反對彼說法。惟有如此，才能對文本做後設且全面的檢視，也才能藉此抽繹文學意象的背後意義與使用者的用心。

---

<sup>85</sup> 周益忠：〈宋人論詩詩中的屈騷情懷〉，收入國立成功大學中文系所編：《第一屆宋代文學研討會論文集》（高雄：麗文文化事業股份有限公司，1995年5月），頁149-175。



# 人生七十稀<sup>1</sup>——試論樂天的晚景構設及其實踐

陳雅欣\*

## 摘要

本文試以樂天晚景構設為考察基點，觀察樂天作為一長壽詩人，面對生命此一主題，有何特出性思考；而在步入老年生活時，所作規劃又發揮了怎樣的 effects。全文分兩大部分，首論樂天對生命長度的設定，及其對老境的認識與理解；次論因應而生的生涯規劃及其實現。

分析相關詩作後，發現樂天以「七十歲」作為生命的里程碑，並在中年時，就因個人特殊經歷，對「老」所帶來的困境與樂境有初步的認識與理解。而也因著這樣的認識，樂天在仕途選擇上，走向「中隱」，以「中人」為職志，並在洛陽購置「履道宅」，期能在退休後，延續親友間的交際網絡。繼而探析樂天生涯規劃，見其特出性在於與生命歷程結合，踏實、實踐度高，而修習禪宗，更使其心境趨向「知止」、「知足」，在比況中得到個人生命的最大安適。

關鍵詞 白居易 樂天 生涯規劃 古稀之年

## 一、前言

對於時間主題的闡釋與關注，在中國詩歌史中，有極其悠久的傳統。《詩經·小雅·小弁》中言：「假寐永歎，維憂用老。」<sup>3</sup>《離騷》中云：「汨余若將不及兮，恐年歲之不吾與。……日月忽其不淹兮，春與秋其代序。惟草木之零落兮，恐美人之遲暮。」<sup>4</sup>曹植〈雜詩·轉蓬離本根〉亦謂：「去去莫復道，沈憂令人老。」<sup>5</sup>

確然，面對時間的流逝與不可逆，詩人屢有嘆老嗟悲之作。然則，正因「生年不滿百」<sup>6</sup>的生命有限性，故在傷春悲秋之餘，更使人懂得把握當下時光。孔子云：「逝者如斯夫，不舍晝夜」<sup>7</sup>，便期勉吾人當在有限時光中，努力讓自己的生命最佳化。也因此，對於個人生涯的規劃，與對年齡的不同期許，遂也相應而生。

---

<sup>1</sup> 按樂天此語，於其詩中凡出現二次，分別為〈栽松二首〉之一與〈對酒閒吟贈同老者〉。詳見朱金城箋校《白居易集箋校》（上海：上海古籍出版社，1988年），頁537、2488。又，以下所引白居易詩作，均從此本，為免繁複，故謹於詩末附上卷數、頁碼，不另加註。

\*成功大學中國文學研究所碩士班二年級

<sup>3</sup> 《詩經·小雅·小弁》。本文引用之十三經資料，係根據《十三經注疏》（臺北：世界書局，1963年）版本，為免繁複，謹於註中附上書目、頁碼。

<sup>4</sup> 王逸撰：《楚辭補註》卷1〈離騷〉（臺北：天工書局，1989年），頁3。

<sup>5</sup> 遼欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1998年四刷），頁456。

<sup>6</sup> 語出〈古詩〉：「生年不滿百，常懷千歲憂。晝短苦夜長，何不秉燭遊？為樂當及時，何能待來茲。愚者愛惜費，但為後世嗤。仙人王子喬，難可與等期。」同前註，頁1349。

<sup>7</sup> 《論語·子罕》，頁80。

宋·洪邁在《容齋隨筆》中言及：「白樂天為人誠實洞達，故作詩述懷，好記年歲。」針對樂天的紀年詩作作了查考，發現從詩人近三十歲時開始，一直到七十五歲，其間四十多年，計有七十餘首詩錄下了當時的年紀<sup>8</sup>。

觀諸樂天現存詩作，可見樂天除好紀年歲，亦屢於詩中言及「百年」、「七十」。蓋樂天生年當在於代宗大曆七年（772），卒年則於武宗會昌六年（846）<sup>9</sup>，享壽七十有五，確是歷代詩人中，少見的長壽者。而若將樂天之長壽，與其好紀年歲並觀，則吾人可見樂天對於自身生命歷程有明確的設計與規劃，尤其是在生命大限將至前，希望能為自己安排最理想的生活，達到身心的安適，也因此，相關的生涯規劃遂因應而生。

前人對於樂天老境的探討，已所在多有，對樂天之生死觀，亦有初步的釐清與討論<sup>10</sup>。然則，樂天對於自身生命大限的設定，以及因應而生的晚景規劃，則有待進一步的爬梳。筆者擬由此切入，首先探討樂天對於個人生命大限的設定與看法，既而稽索其相應之生涯規劃，對照詩人晚年生活，期能見樂天對於個人生命的設定及其實現。

## 二、對人生大限的設定與看法

對於時間的前進，樂天有個人的期許與因應之道，然而，在此有限生命中，樂天將大限設在何時，便成考察關鍵。以下，擬由白詩紀年歲中，最被提及的「百年」與「七十」切入，探討樂天對有限生命的設定，及其對老的認知與看法。

稽索樂天詩作，可觀察到樂天在論及生命時，對於「七十」與「百年」甚為關注，屢於詩中論及。進而探究此類作品，可看出不同於其他紀年詩作，言及「七十」詩作實多作於七十歲前，而論及「百年」則多用以指人生長度。

論及「百年」，且與生命有關者，凡十餘處<sup>11</sup>。而由此類詩作，吾人可見在樂天詩中，「百年」近於人生的代稱，意指人類生命的極大值。以「百年」來代指生命，於漢魏時期習見，樂府中的〈怨

<sup>8</sup> [宋]洪邁：《容齋隨筆》（北京：中華書局，2005年），卷8，頁918。

<sup>9</sup> 樂天生年，兩《唐書》均無載，今人羅聯添綜前所述，於《白樂天年譜》一書中考：「樂天在詩裡面曾屢次提到他的生年是王子歲。〈花前有感兼呈崔相公劉郎中〉詩云：『何事同生王子歲，老於崔相及劉郎。』〈七年元日對酒五首〉自注說：『予與蘇州劉郎中同生王子歲。』王子歲就是大曆七年。」至如卒年，則據〈李義山白公碑〉云：「卒於洛陽，年七十五，贈右僕射。」可知樂天生卒年當為代宗大曆七年至武宗會昌六年（772-846），享壽75歲。詳見氏著：《白樂天年譜》（臺北：國立編譯館，1989年），頁16、374。又，本文所欲探討主題，與樂天作品繫年有密切關係，今年譜有宋·陳振孫〈白香山年譜〉、〔清〕汪立名〈白香山年譜〉、朱金城〈白居易年譜〉、花房英樹〈白居易年譜稿〉與羅著凡五種，以羅譜最為全備，故繫年以之為本，並參酌其餘諸本，以求其備。

<sup>10</sup> 相關研究如林明珠：〈試論白居易詩中的老年世界〉《花蓮師院學報》第6期，1996年，頁177-215；韓學宏：〈白居易詩歌中的「老境」〉《華梵學報》第4卷第1期，1997年，頁1-18。至如樂天晚年與佛道關係及其生死觀之論述則如孫昌武：〈白居易的佛教信仰與生活態度〉收入其《唐代文學與佛教》一書（西安：陝西人民出版社，1985年），頁98-119；王新亞：〈白居易的淨土信仰與後期詩風〉《山西大學師範學院學報》1998年第2期，頁50至53；廖美雲：〈白居易之佛道養生探蹟〉《台中商專學報》88年6月，頁59-84。

<sup>11</sup> 如〈詠懷〉（卷8，頁434）、〈勸酒寄元九〉（卷9，頁483）、〈喜友至留宿〉（卷10，頁532）、〈別韋蘇州〉（卷13，頁742）、〈晏坐閒吟〉（卷15，頁950）、〈風雨晚泊〉（卷17，頁1102）、〈入峽次巴東〉（卷17，頁1142）、〈三月三日〉（卷18，頁1198）、〈暮歸〉（卷19，頁1260）、〈閒坐〉（卷19，頁1311）、〈和微之詩二十三首〉（卷22，頁1463）、〈歲暮寄微之三首〉（卷24，頁1650）、〈和微之春日投簡陽明洞天五十韻〉（卷26，頁1822）、〈冬夜對酒寄皇甫十〉（卷33，頁2316）、〈自詠〉（卷34，頁2362）、〈春晚憶懷贈皇甫朗之〉（卷35，頁2413）、〈哭劉尚書夢得二首〉（卷36，頁2541）與〈予與山（一作荆）南王僕射起淮南李僕射紳事歷五朝踰三紀海內年輩今唯三人榮路雖殊交情不替聊題長句寄舉之公垂二相公〉（卷37，頁2582）等作。

詩行)即言:「天道悠且長,人命一何促。百年未幾時,奄若風吹燭。」<sup>12</sup>漢詩〈霍將軍歌〉中亦言:「與天相保永無疆兮,親親百年各延長兮。」<sup>13</sup>其後,身逢漢魏交替,戰亂頻仍的劉楨、阮瑀、曹丕、曹植等,亦屢有相關詩作<sup>14</sup>。樂天承此傳統,欲在這十八首詩中,藉由「百年」此一人類生命的有限長度,警戒世人「人生百年內,疾速如過隙」,若稍不留心,便容易「忽忽百年行欲半,茫茫萬事坐成空」。

「百年」之於樂天,形同人生的極大值,不及半百則為夭<sup>15</sup>。而也因以「百年」為生命長度的期許,「半百」,遂成人生的重要標的。在此十餘首詩中,樂天有四處明確指出作詩約在半百年紀時,而驗諸詩作,可見五十歲後的樂天,對於過往有更多的省視,對於時光的流逝,則更加敏感。「百年」之於他,除了生命的代稱外,更寓有「時光過隙,珍惜當下」的警示意味。

至如白詩中論及「七十」者,有三十餘次與自身年齡有關,在此類詩作中又有一特出現象,即言及七十時,實多未滿七十歲<sup>16</sup>,且多集中於四十歲以後<sup>17</sup>。據羅聯添考:「四十歲本年,樂天母陳氏卒,年五十七,第二日,樂天辭翰林學士,退居下邳縣渭村,而亦是在本年,女金鑾子相繼以歿,年三歲<sup>18</sup>。」母親病故、幼女早逝,使得樂天在中年便對生命之無常,有深刻的認識,許是因著先後喪母、喪女之痛,使得樂天對於生命有更多的思索。

分析此類詩作,可見「七十歲」之於樂天,形同生命的里程碑。若前述之「百年」,形同生命之極大值,則樂天對個體生命期許,顯然定於「七十歲」。在其〈初除戶曹喜而言志〉即言:「人生百歲期,七十有幾人。」(卷5,頁284),〈九日宴集醉題郡樓兼呈周殷二判官〉亦曰:「五旬已過不為夭,七十為期蓋是常。」(卷21,頁1406),而〈自誨〉更論及、「汝胡不懲往而念來,人生百歲七十稀。」(卷39,頁2640)。

由上可知,「百年」形同樂天認知裡的生命最大值;但與現實對照後,詩人更明白「雖有七十年,十人無一二。」(〈感懷〉,卷5,頁270)的具體狀況。故而與其以「百年」為期,樂天選擇以「七十」為人生之里程碑。

除了社會具體現實之外,樂天選擇視「七十」為此生生命的終點,筆者以為尚有一原因,即樂天本身多病的羸弱。白集中,最早的一首愁病詩出現在樂天十五歲時,〈除夜寄弟妹〉一詩云:「感時思弟妹,不寐百憂生。萬里經年別,孤燈此夜情。病容非舊日,歸思逼新正。早晚重歡會,羈離各長成。」(卷13,頁775)。

<sup>12</sup> 遼欽立:《先秦漢魏晉南北朝詩》,頁275。

<sup>13</sup> 同前註,頁314。

<sup>14</sup> 漢魏詩中,以百年代稱人生共同長度者,如劉楨:「為稱百年壽。誰能應此錄」、阮瑀:「自知百年後。堂上生旅葵」、曹丕〈芙蓉池作詩〉:「遨遊快心意。保已終百年。」與曹植〈野田黃雀行〉:「驚風飄白日,光景馳西流。盛時不可再,百年忽我適。」依序見同前註,頁373、381、400、425。

<sup>15</sup> 樂天於〈九日宴集醉題郡樓兼呈周殷二判官〉一詩中即言:「五旬已過不為夭,七十為期蓋是常。」(卷21、頁1406)

<sup>16</sup> 此類詩作如:〈感時〉(卷5,頁270)、〈初除戶曹喜而言志〉(卷5,頁284)、〈遊悟真寺詩〉:(卷6,頁339)、〈曲江早秋〉(卷9,頁468)、〈沐浴〉(卷10,頁536)、〈栽松二首〉(卷10,頁537)、〈自覺二首〉(卷10,頁538)、〈予與故刑部李侍郎早結道友以藥術為事與故京兆元尹晚為詩侶有林泉之期周歲之間二君長逝李往曲江北元居昇平西追感舊遊因貽同志〉(卷19,頁1278)、〈九日宴集醉題郡樓兼呈周殷二判官〉(卷21,頁1406)、〈耳順吟寄敦詩夢得〉(卷21,頁1454)、〈閒行〉(卷25,頁1721)、〈覽鏡喜老〉(卷30,頁2058)、〈春遊〉(卷30,頁2085)、〈六十六〉(卷33,頁2292)、〈與夢得沽酒閒飲且約後期〉(卷34,頁2360)、〈病中五絕句〉(卷35,頁2389)、〈五年秋病後獨宿香山寺三絕句〉(卷35,頁2628)、〈春日閒居三首〉(卷36,頁2645)、〈三年除夜〉(卷36,頁2474)與〈自誨〉(卷39,頁2640)。

<sup>17</sup> 此二十首詩,除〈感時〉、〈曲江早秋〉與〈初除戶曹洗而言志〉三首分別作於三十四歲與三十九歲外,餘皆作於四十歲後。

<sup>18</sup> 羅聯添:《白樂天年譜》,頁106。

因掛念弟妹而夜中不能寐，對著孤燈寫下的家書，首要提及的竟是自己的病情，顯見樂天早年身體狀況便已不佳，而這樣的病體亦是家族成員間的共同憂慮。繼而觀諸其他詩作，亦見樂天屢言少年時身體便十分羸弱，如〈寄同病者〉言：「早衰為沉痾」（卷 6，頁 326）、〈和祝蒼華〉亦言：「稟質本羸劣」（卷 22，頁 1469）。病體帶來的生理不適，在樂天詩作中，時時可見。

日人三浦國雄嘗據樂天詩作，依年歲列舉病歷，疾病與樂天一生，如影隨形<sup>19</sup>；埋田重夫亦指出，樂天眼疾的病狀與病期對整體文學有重大的影響<sup>20</sup>。將二人研究並觀，可見早年樂天眼疾主要來自晝夜苦讀，病狀推論應只有眼睛疲勞、飛蚊症與近視眼三種；但跨入四十歲後，因先後遭逢丁憂與喪女，流淚過多致使病情加重<sup>21</sup>。

先天稟質不良，重之以後天讀書勞累、中年喪母、喪女之打擊，以著這樣的病體，樂天對於能活到七十歲，便已心存感激，故而不以「百年」為期，而是隨著七十歲的到來，有著倒數式的期待<sup>22</sup>，屢於詩中，展現對於七十歲的企求與盼望。然而，七十歲後的生命要如何規劃，取決於詩人對「老」的觀感，認清「老」之「困境」與「樂處」，方可成就進一步的晚景規劃。

隨著年齡漸長，樂天自覺地觀察到生理機能的衰退，是「老」的首要困境。四十一歲時所作的〈沐浴〉，可為樂天憂心詮解：

經年不沐浴，塵垢滿肌膚。今朝一澡濯，衰瘦頗有餘。

老色頭鬢白，病形支體虛。衣寬有臃帶，髮少不勝梳。

自問今年幾，春秋四十初。四十已如此，七十復何如。（卷 10，頁 536）

藉由沐浴，認真檢視四十歲時的身體狀況，但結果顯然不佳。從四十歲起就已開始步入老年，讓樂天心裡對於能否安然活到七十歲，有很大的疑慮，甚至無法想像現在就已衰老的身體，再經過三十年的洗禮，會變成如何。而此種中年即生的憂慮，同樣反映在〈自覺二首〉其一：「四十未為老，憂傷早衰惡。前歲二毛生，今年一齒落。形骸日損耗，心事同蕭索。夜寢與朝餐，其間味亦薄。…」（卷 10，頁 538）即使明白著自己正值中壯年，但身體的衰惡卻提早來到，白髮早生，齒牙動搖，形骸隨著心事日漸蕭條，無論早晚都提振不起食慾<sup>23</sup>。有形生命的急速衰退，讓樂天格外在意。

除了身體容貌的改變，年歲漸增所帶來的困境之二，便是因親舊相繼凋零而生的孤獨與寂寞。這樣的體認，與前述的生理退化認知是並行的，試觀〈自覺二首〉其二：

朝哭心所愛，暮哭心所親。親愛零落盡，安用身獨存。

<sup>19</sup> 〔日〕三浦國雄：《氣の中國文化—氣功・養生・風水・易》（日本大阪市：創元社，1994），頁 99-102。

<sup>20</sup> 〔日〕埋田重夫：〈從視力障礙的角度釋白居易詩歌中眼疾描寫的含義〉《欽州師範高等專科學校學報》2001年3月，頁 29-34。

<sup>21</sup> 關於早年與中年，導致眼疾病狀加劇的原因，樂天甚有自覺，於四十三歲時，所寫〈眼暗〉一詩中即云：「早年勤倦看書苦，晚歲悲傷出淚多。眼損不知都自取，病成方悟欲如何？夜昏乍似燈將滅，朝闇常疑鏡未磨。千藥萬方治不得，唯應閉目學頭陀。」（卷 14，頁 848）。

<sup>22</sup> 在樂天中年之後，所寫的與七十有關之詩作，有二個高峰，其一蓋由於喪母、喪女，對生命之思索所致，其二則出現在六十四歲至七十歲時，在此期間的每年樂天均會為自己的年齡寫下記錄，此類詩作分別為六十四歲的〈覽鏡喜老〉：「浮生七十稀，我今欠六歲。」（卷 30，頁 2058）、六十五歲的〈春遊〉：「假使得七十，祇有五度春。」（卷 30，頁 2085）、六十六歲的〈六十六〉：「七十欠四歲，此生那足論。」（卷 33，頁 2292）、六十七歲的〈與夢得沽酒閒飲且約後期〉：「共把十千沽一斗，相看七十欠三年。」（卷 34，頁 2360）、六十八歲的〈春日閒居三首〉：「又問年幾何，七十行欠二。」（卷 36，頁 2645）、六十九歲的〈病中五絕句〉：「今日行年將七十，猶須慚愧病來遲。」（卷 35，頁 2389）、〈五年秋病後獨宿香山寺三絕句〉：「更過今年年七十，假如無病亦宜休。」（卷 35，頁 2628）。

<sup>23</sup> 詩後樂天雖藉著觀察同歲友人，始知容貌隨著心情憂樂而改變，若是一味懼老，反而會使自己更為老病所縛；不憂不懼，方是解除老病危機的良方，然其對形骸急速衰退的恐懼，仍可見一斑。



幾許平生歡，無限骨肉恩。結為腸間痛，聚作鼻頭辛。  
悲來四支緩，泣盡雙眸昏。所以年四十，心如七十人。  
我聞浮屠教，中有解脫門。置心為止水，視身如浮雲。  
斗擻垢穢衣，度脫生死輪。胡為戀此苦，不去猶逡巡。  
迴念發弘願，願此見在身。但受過去報，不結將來因。  
誓以智慧水，永洗煩惱塵。不將恩愛子，更種悲憂根。（卷 10，頁 538）

人屆中年，所要面臨的死別越來越多的事實，讓樂天頗難接受；「親愛零落」的境遇，更使詩人人雖中年，心境卻日益垂老，而此種痛苦光憑一己之力卻又是無力消解的<sup>24</sup>。親人的離去，使得樂天中年即已感受到年老所帶來的寂寞，而這樣的感受，隨著時間的推移，有增無減，〈春遊〉中即云：「朱顏去復去，白髮新更新。請君屈十指，為我數交親。大限年百歲，幾人及七旬。」（卷 30，頁 2085）遊覽的頻繁，肇因於朱顏不再、白髮累增，隨著年紀的增長，體力信會越來越不如前；親友故交的逐漸逝去，更讓樂天強烈感受到應及時把握與知己相處的當下，趁著尚有體力時，覽遍春景，盡興遊賞。

相較於老所帶來的「困境」，樂天對於老所帶來的「樂處」亦有所認知。在其詩中，言及老所帶來的樂處，為人注意者凡二：一為老年生活的清閒，再次則是敬老尊賢的傳統。雖則老年宣告了體力的退化，但也因著這樣的退化，給了詩人名正言順的理由告老休養，屆齡退休。《白樂天年譜》中載樂天五十五歲後，便屢因老病告假<sup>25</sup>。試觀其五十五歲因眼病告百日假所作之〈喜罷郡〉，與五十七歲年底得眼病告假，次年寫之〈病免後喜除賓客〉二首：

五年兩郡亦堪嗟，偷出遊山走看花。自此光陰為己有，從前日月屬官家。  
樽前免被催迎使，枕上休聞報坐衙。睡到午時歡到夜，回頭官職是泥沙。（卷 24，頁 1697）

臥在漳濱滿十旬，起為商皓伴三人。從今且莫嫌身病，不病何由索得身。（卷 27，頁 1876）

仕宦的無奈在於時間的不自由，繁忙的公務，讓遊山看花都需在極力排出時間的狀況下才可完成。如今因病告假，雖則身體不適，但確然換來了完全屬於自己的空間，無送迎之困頓、案牘之勞形。宦徒之困與「睡到午時歡到夜」的全然自由相較，不由得使樂天發出「回頭官職是泥沙」的慨嘆，甚而對「因病索得身」一事，感到慰藉與滿足。

除了因老病換得的清閒外，敬老尊賢傳統下的自得，則為老所帶來的另一「樂處」。長壽既為人生普遍追求的目標，對於老者的尊敬，相對鼓勵了人對生命的珍視，試觀其〈偶吟自慰兼呈夢得〉：

且喜同年滿七旬，莫嫌衰病莫嫌貧。已為海內有名客，又占世間長命人。  
耳裏聲聞新將相，眼前失盡故交親。尊榮富壽難兼得，閒坐思量最要身。（卷 35，頁 2448）

以「已為海內有名客，又占世間長命人」來勸慰劉禹錫別因老病而哀憐，能長壽便是非常值得慶賀的事，當世能登七旬者已是少數，況知交同登，相知情誼隨著年紀的增長而連綿，自當令人欣喜。

又，〈喜入新年自詠〉（卷 36，頁 2517）一詩，更突顯樂天對於「樂處」的深刻理解。與四周的人相較，樂天深知以己七十歲高齡，橫跨大曆到會昌年間，所歷世代時局，為人間少有。而據《石林燕語》卷八載：「謂酒巡匝，末坐者連飲三杯，為藍尾。蓋末坐遠酒，得到常遲，故連飲以慰之。」<sup>26</sup>筵席上藍尾酒的傳統，可為唐代的「尊老」下最好的註解。在這樣的環境氛圍下，樂天清楚即便個人不才，但只要「消磨歲月」，不必汲汲營營，既可獲得「高位」，博得眾人的敬重。

<sup>24</sup> 中年後，樂天與佛禪更為親近，應是希望能藉此超脫苦難，而對於樂天此時心境與親佛之舉，張弘於書中亦論及，參見氏著：《迷路心回因向佛—白居易與佛禪》（鄭州：河南人民出版社，2002年），頁 124-126。

<sup>25</sup> 羅聯添：《白樂天年譜》，頁 238-269。

<sup>26</sup> 參見〔宋〕葉夢得撰：《石林燕語》（北京：中華書局，1984年），頁 117。

質言之，樂天對於老所帶來的「困境」與「樂處」，俱有個人理解與看法。在中年時，因著喪母、喪女與個人之病體交迫，使得樂天對於年老所帶來的生理機能衰退與知交凋零的寂寞有深刻體會；但也因著這樣的老病，樂天同時享受到宦徒中難得的自由，唐人「尊老」的傳統，更使樂天認為長壽的本身便是一件值得歡慶的事。也因此，樂天對於老的看法，吾人可以〈覽鏡喜老〉一詩作註腳：

今朝覽明鏡，鬚鬢盡成絲。行年六十四，安得不衰羸。  
親屬惜我老，相顧興歎咨。而我獨微笑，此意何人知。  
笑罷仍命酒，掩鏡捋白髭。爾輩且安坐，從容聽我詞。  
生若不足戀，老亦何足悲。生若苟可戀，老即生多時。  
不老即須夭，不夭即須衰。晚衰勝早夭，此理決不疑。  
古人亦有言，浮生七十稀。我今欠六歲，多幸或庶幾。  
儻得及此限，何羨榮啟期。當喜不當歎，更傾酒一卮。（卷 30，頁 2058）

在六十四歲這一年，看著鏡中白髮，慶幸至此年歲，雖不強健，但也不衰羸。在親老們為自己憂惜的同時，樂天以為若不戀生，老又何歎？而若戀生，能活此歲數，豈不更應滿足？在衰老與早夭之間，毫無疑問衰老定是比較幸運的。而由此詩，吾人亦可見在年老所帶來的「困境」與「樂處」中，樂天顯然選擇了以「樂處」來平撫「困境」，承擔衰老的代價，享受老所帶來的喜與樂。

### 三、因應而生的晚年構設及其實踐

對於人生大限設定有個人觀感，樂天不求「百年」之極大值，但求「七十」之長壽，故而對於年齡的關注，老年的將至，都有相關詩作觸及；而對於年老將面臨之困與樂，樂天亦有相當的認知，並以「晚衰勝早夭」來作為面對年老困境時的相應策略。然則，於此心理調節機制之外，樂天對於晚年生活的實際生涯規劃為何，此規劃是否為樂天所處困境，提供了良好的解決，遂成下文探討標的。

樂天認知到老年將面臨的兩大困境，分別是體衰與寂寞。身體機能的老退，固然使詩人可因病告假，換取難得的喘息空間，但退休後的生計問題，同時也是詩人不可免的現實考量；退休後居住地點的選擇，更成為與親友故交持續往來的重要關鍵。故而筆者擬由生計與居住地此二點切入，考察樂天如何規劃晚景，積極實現。

生計的考慮，是樂天一生中從未間斷的課題。貞元十年（794），樂天二十三歲時，因父病歿，舉家經濟負擔落在樂天肩上；疲於生計，甚且需向臨邑丐索的過去，使得青年時的樂天為了中舉以養家，發憤讀書<sup>27</sup>；重之以母親痼疾<sup>28</sup>，所費不貲，故而即使已屆中年，樂天仍須為了俸祿不停奔波。洪邁在《容齋隨筆》中即言：「白樂天仕宦，從壯至老，凡俸祿多寡之數，悉載於詩。雖波及它人，亦然。其立身廉清，家無餘積，可以概見矣。」<sup>29</sup>道盡樂天對於生計的關注。而在明白白氏一家花費俱在樂天，便可理解俸祿的多少，影響其生活至鉅，關注當為人情之常。

<sup>27</sup> 羅譜中引〈自江陵之徐州路上寄兄弟詩〉云：「家貧憂後事，日短念前程」（卷 13，頁 723），在樂天父病歿後，白氏一族經濟陷入困頓。於此同時，母夫人親自日夜教讀詩書。〈襄州府君事狀〉謂：「別駕府君即世，諸子尚幼，未就師學，夫人親執詩書日夜教導，徇徇善誘，未嘗以一呵一杖加之。十餘年間，諸子皆以文學仕進，官至清近，實夫人慈訓所致也。」經濟之苦與慈母之教，樂天於「十五六，始知有進士，苦節讀書」，戮力向學，以致口舌成瘡，手肘成胝。見同註 8，頁 26、27。

<sup>28</sup> 羅聯添引高彥休關史云：「公母有心疾，因悍妒得之。及嫠，家苦貧，公與弟不獲安居，常索米丐衣於臨郡邑，母晝夜念之，病益甚。」見同註 8，頁 28。

<sup>29</sup> 〔宋〕洪邁：《容齋隨筆》，卷 8，頁 920。

然則，樂天與政治現場實有悖離處，這樣的不和，主要來自於樂天的狷介個性；宦途的顛躓，更使之宦情漸減。〈自題寫真〉中即寫到：「何事赤墀上，五年為侍臣。況多剛狷性，難與世同塵。不惟非貴相，但恐生禍因。」（卷6，頁311）在檢視畫像的同時，亦是對自我人格、人生的檢視。而由此詩，顯見樂天對於五年來的仕宦生活，與政治現場的依違處，多有自覺。

再觀其因母喪退居下邳時，所寫的〈適意二首〉諸語：「三年作諫官……有酒不暇飲，有山不得遊。豈無平生志，拘牽不自由。」；「作客誠已難，為臣尤不易。況余方且介，舉動多忤累。直道速我尤，詭遇非吾志。胸中十年內，消盡浩然氣。」（卷6，頁317）將此時類同隱居，時間調度的自由與仕宦生涯相較，益使樂天對於己身與宦途之不合，有更為深切的感受。元和十年（815）的遭貶江州司馬，更使其後來宦情漸減<sup>30</sup>，但因著家計的考量，樂天終究未選擇歸田的道路，而是直至七十歲，方以刑部尚書致仕。

家庭生計的需求，於致仕後仍是存在，但在跨過「七十」一大限後，樂天顯然對個人情志有更多的尊重，耙梳樂天相關詩作後，吾人可見為使晚年生活得當，樂天及早便對此進行相關規劃，而此規劃主要表現在兩方面：一為職務的選擇，次為「七十歲屆齡退休」的最低自我要求。

在滿足家費之費的同時，為兼顧個人雅好自由的情志，反覆求索後，樂天內心決議可以〈贈吳丹〉為證：「人間有閒地，何必隱林丘。顧我愚且昧，勞生殊未休。……終當乞閒官，退與夫子遊。」（卷5，頁286）在詩的一開始，便寫明此生的勞累暫時無法休止，身處其中，惟有認知「人間處處是閒地」，方可常保情志之愉。而也是自此，樂天決定了即使待在政治現場，也不以追求飛黃騰達來為難自己，「閒官」遂成日後樂天追尋標的。

「吏」與「隱」的掙扎，在樂天宦途中，雖仍不斷因時因事出現<sup>31</sup>，但選擇良好的官職，以待晚年生活的到來，卻是在越接近七十時，越為明顯，試觀其六十二歲時所作的〈再授賓客分司〉：「優穩四皓官，清崇三品列。伊予再塵忝，內愧非才哲。俸錢七八萬，給受無虛月。分命在東司，又不勞朝謁。既資閒養疾，亦賴慵藏拙。賓友得從容，琴觴恣怡悅。……但問適意無，豈論官冷熱。」（卷29，頁2005）

分司官雖是閒官，但時間自由，俸祿又足以資身。時間與經濟俱寬裕的狀況下，與友朋的往來遂可更密切，真正達到本我與自我的雙重滿足。故而樂天不論官職冷熱，尊重己身情志，七十歲時，更無論屆齡與否，堅持告老。

七十歲假滿閑居在家後，因未達致仕年齡，故未能請得半俸，由此至會昌二年刑部尚書致仕前，約有兩年半的時間，白氏一家有出無入，經濟上甚為困窘，僅能依靠多年為官，存下的官俸度日<sup>32</sup>。面對著這樣的情況，長年將家計扛在肩上的樂天顯然已能淡然處之，〈官俸初罷親故見憂以詩諭之〉云：「七年為少傅，品高俸不薄。乘軒已多慚，況是一病鶴。又及懸車歲，筋力轉衰弱。豈以貧是憂，尚為名所縛。今春始病免，纓組初擺落。蝸甲有何知，雲心無所著。困中殘舊穀，可備歲饑惡。園中多新蔬，未至食藜藿。不求安師卜，不問陳生藥。但對丘中琴，時開池上酌。……」（卷36，頁2480）在詩的一開始，樂天便為自己當時的狀況作了描述，寫著自己在未請到半俸前便已停官，然而此次的停官，樂天不似中年上疏陳情，而是選擇盡力降低物質生活需求來度過此一難關。

也是藉此詩，吾人可見樂天對工作年齡的設定，在七十歲前，為家庭努力外，亦兼顧情性，選擇追求閒官，重利不重名；過了七十歲後，對於自我情性更為尊重，雖未致仕，無半俸以養家，但在衡量家計狀況後，確定長年官俸可度此難關，便選擇屆齡退休，還給自己全然的自由。

<sup>30</sup> 《舊唐書·白居易本傳》載：「望風為當路者所擠，流徙江湖。四五年間，幾淪蠻瘴。自是宦情衰落，無意於出處，唯以逍遙自得，吟詠情性為事。」詳見《舊唐書》（杭州：浙江古籍出版社，1998年），頁4353、4354。

<sup>31</sup> 蔡叔珍：《白居易「閒適」詩研究——以情性為考察基點》，頁207-212。

<sup>32</sup> 蹇長春：《白居易評傳》（南京：南京大學出版社，2002年），頁305。

在「食」與「衣」的考量之外，另一與生活切身相關的問題便是居住地點的選擇。前曾論及，良好的居住地點，有助於親友間的往來；退休歸田，雖可得到心靈上的平靜，卻也同時少了人際網絡的情感滋潤。如是，選擇既可維持基本社交方便，同時又可顧及個人情性發展，滿足個體對私領域的需求，遂成為樂天選擇居住點的重要考量。

在眾多城市中，樂天對於東都洛陽的喜愛是顯而易見的，晚年更於此購建「履道宅」，終老於此。洛陽之於樂天，究竟有何意義與魅力？在地理環境上，洛陽北依邙山、黃河，南望洛河、伊河，西據秦嶺、潼關之險，東靠虎牢、黑石之固，<sup>33</sup>；且因城內因為有多條河流貫穿，故利於士大夫開鑿引水入園林；相較之下，長安在地理上，水源不豐，因而士大夫建園的風氣不盛，重之以武則天稱帝後，遷都洛陽，間接造成中唐以後，洛陽的繁榮。

除了地理環境上的優勢，洛陽與政治中心間的「若即若離」，也是樂天選擇此處為居的原因，〈詠懷〉詩中即云：「我知世無幻，了無干世意。世知我無堪，亦無責我事。由茲兩相忘，因得長自遂。自遂意何如，閒官在閒地。閒地唯東都，東都少名利。閒官是賓客，賓客無牽累。……」（卷 29，頁 2029）表明自己因為明白世事無常，故而對萬事漸少強求；而世人在明白樂天才能不高後，對其要求遂也隨著降低。自己與他人的同步放鬆，重之以「閒官在閒地」<sup>34</sup>，使得樂天身心於此時達到完全的自遂。

而居於東都，既可擺脫長安緊張的政治氣氛，又不至於因交通不便，影響樂天的社交生活，使其晚年人際關係蕭條寂寥。故在揀選後，樂天遂決以洛陽為安養地，購建屋宅，供晚年棲身。

揀定地點之後，再來便是對居家的規劃，而這樣的規劃除可滿足個人的自適外，還扮演了很大的社交功能，如此生活型態正標誌著王國瓔所言：「隱逸已不再是清苦的，或孤獨的行為，而是一種可以結伴而赴的高級享樂。<sup>35</sup>」據羅聯添考，樂天於五十三歲時，「以俸祿所餘，購買履道里故散騎常侍楊愚的宅第，價不足，以兩馬償付，並作〈卜居〉、〈移家入新宅〉與〈履道新居〉諸詩。<sup>36</sup>」〈卜居〉中寫明樂天「遊宦京都二十春」，亟欲為自己尋得「立錐頭地」，方能「免似漂流木偶人」（卷 19，頁 1242），而在尋訪後，決定購置履道宅。搬入新居那天，樂天於〈移家入新宅〉寫到因著棲身地的完善，感到「各得適其性，如吾今日時」（卷 8，頁 454）；而〈履道新居〉更對四鄰狀況作了詳實的描繪，期許自己能於此「琴書有得，衣食不外求」（卷 23，頁 1585）。

而由〈履道新居〉一詩，可見履道宅原本便是甚為可觀的園林，然購置時，因著機能需求的不全，樂天仍是對履道園進行了修葺，試觀其〈池上篇〉并序言：

（前略）地方十七畝，屋室三之一，水五之一，竹九之一，而鳥樹橋道間之。初樂天既為主，喜，且曰：雖有臺，無粟不能守也。乃作池東粟廩。又曰：雖有子弟，無書不能訓也。乃作池北書庫。又曰：雖有賓朋，無琴酒不能娛也。乃作池西琴亭。加石樽焉。（卷 69，頁 3705）

在林泉之致的基礎上，依著儲糧、教育與娛樂諸生活需求，增補倉廩、書齋與琴亭等建築。儲糧與教

<sup>33</sup> 〔宋〕李格非謂：「洛陽處天下之中，挾穀澗之阻，當秦隴之襟喉，而趙魏之走集，蓋四方必爭之地也。天下常無事則已，有事則洛陽先受兵。」見〔宋〕邵博：《邵氏聞見後錄》（北京：中華書局，1983年），頁 201。

<sup>34</sup> 樂天將東都洛陽標舉為「閒地」，謂其「少名利」之爭，這樣的形容，同樣見於〈八月十五日夜同珠客玩月〉：「月好共傳唯此夜」（卷 32，頁 2194）與〈偶作寄朗之〉：「自到東都後，安閒更得宜。」（卷 37，頁 2553）

<sup>35</sup> 王國瓔論及東晉隱逸風氣的特徵時言道：「此外江南山水的靈秀，更吸引了高門貴族之士，紛紛於山水佳美之處，廣置莊園別墅，坐享宅心事外、逍遙自適的隱逸生活。他們與志同道合的文人名士，以及深識老、莊，精通詩文，並且摒絕俗誤的高僧、道士，在琴棋書畫間飲酒、談玄、賦詩，並且暢遊山水。隱逸已不再是清苦的，或孤獨的行為，而是一種可以結伴而赴的高級享樂；遊覽山水美景，就是享樂的隱逸生活中不可或缺的一部分。」見氏著：《中國山水詩研究》（臺北：聯經出版社，1986年10月），頁 116。

<sup>36</sup> 羅聯添《白樂天年譜》，頁 219。

育是家務，琴亭則為待客，將待客與內務並舉，可見樂天對友朋來往的重視。而由此，吾人亦可見樂天購宅，除欲滿足個人對生活的居住需求外，更期能以此延續、拓展人際關係，使老年生活不寂寞。

這樣的設計，果為樂天老年生活增添許多情趣，許多友朋間的聚會，在履道宅內發生，主客盡興，把酒盡歡；因著這樣的情誼，樂天甚至組成了九老會<sup>37</sup>，〈胡吉鄭劉盧張等六賢皆多年壽予亦次焉偶於弊居合成尚齒之會七老相顧既醉且歡靜而思之此會稀有因成七言六韻以紀之傳好事者〉即就聚會狀況，做了描述，詩云：「七人五百七十歲，拖紫紆朱垂白鬚。手裏無金莫嗟歎，尊中有酒且歡娛。詩吟兩句神還王，酒飲三杯氣尚粗。崑峨狂歌教婢拍，婆娑醉舞遣孫扶。天年高過二疏傳，人數多於四皓圖。除卻三山五天竺，人間此會更應無<sup>38</sup>。」（卷 37，頁 2563）交代完七人的年歲與形貌後，述說即使沒有錢財也別嗟嘆，今宵有酒，正當歡敘。將詩與酒密切結合，且吟且飲，不用顧忌。況乎彼此年齡皆登高壽，又志趣相投，如此聚會，前所未見，既是難得，自當更為珍惜彼此。與同老者的歡會，同樣表現在〈雪夜小飲贈夢得〉中，詩云：

同為懶慢園林客，共對蕭條雨雪天。小酌酒巡銷永夜，大開口笑送殘年。

久將時背成遺老，多被人呼作散仙。呼作散仙應有以，曾看東海變桑田。（卷 36，頁 2512）

夢得與樂天同年出生，至此有七十一年的人生是重疊的，經歷、遭遇也因此甚為相似，默契與價值觀的相投，更使他們結為知交<sup>39</sup>，聚會時遂可放下一切衿持，對酒高聲談笑，共賞夜景。

面對著年老所帶來的困境，一為生計之困，一為心理寂寥，樂天以「中隱」待之。在七十歲之前，將自己投身於宦場，但因無法悖離自由本性，故以「乞閒官」為追求目標，不以飛黃騰達來為難自己；而在七十歲大限一至，即便無法如期領到半俸之資，樂天仍堅持屆齡告老，可見七十歲是他為自己設定的人生里程碑，過了此一大限後，過一年，形同「賺」一年，以暢情自適為要。至如面對心理寂寥的可能，樂天選擇放棄離群索居的歸隱山林，於洛陽此一「閒地」購置履道宅，並在宅第的原有結構上，依據不同生活需求作了改變，個人家居時可享受幽微之樂，宴客時又可賓主盡歡，履道宅之於樂天，不僅是棲身之所，更扮演了開展人際網絡的重要功能。

綜上所述，可見樂天對於對個人生命有確切設定，故而對晚景亦有所因應。整理相關詩作後，見樂天生涯規劃特出點凡二：前者為務實中見努力，與生命歷程密切結合；後者則為「知止」與「知足」，在比況與禪宗中，走出身心安適的中人道路。

年少喪父，迫使樂天提早認知家計的壓力；家道淪落、世局混亂，更使得樂天被迫與親人離散，兄弟妹分別在不同的地方長成。〈自河南經亂關內阻饑兄弟離散各在一處因望月有感聊書所懷寄上浮梁大兄於潛七兄烏江十五兄兼示符離及下邳弟妹〉謂：「時難年饑世業空，弟兄羈旅各西東。田園寥落干戈後，骨肉流離道路中。弔影分為千里雁，辭根散作九秋蓬。共看明月應垂淚，一夜鄉心五處同。」（卷 13，頁 781）手足離散，各在天涯，現實的無奈，使樂天心智較同年者更為成熟，且自發性地扛起家計，對家庭責任無限承擔。中年的先後喪母、喪女，重之以個人的稟質羸弱，則使樂天對於生命之無常有更為深刻的認識，提前對於衰老、對於死亡有更深刻的認識。

青年、中年的遭遇，使樂天的生涯規劃，與現實人生緊密相關。正因家計的考量，故而即便與政治現場再不相容，仍選擇為官，為自己、家人的衣食需求作最大的努力；而因著親友的相繼凋零，使得樂天對於即將到來的「老境」，也作出相關規劃，退休後的半俸足以資身即可，購置宅第後，

<sup>37</sup> 會昌五年，樂天七十四歲，居於洛中，三月為「尚齒會」，夏初又合僧如滿、李元爽為「九老會」，聚會時諸老俱有詩一首，此詩即作於此時。詳見施鳩堂：《白居易研究》（臺北：天華出版，1981年），頁 116。

<sup>38</sup> 樂天於詩後自註：「前懷州司馬安定胡杲，年八十九。衛尉卿致仕馮翊吉皎，年八十六。前右龍武軍長史滎陽鄭據，年八十四。前磁州刺史廣平劉真，年八十二。前侍御史內供奉官范陽盧真，年七十二。前永州刺史清河張渾，年七十四。刑部尚書致仕太原樂天，年七十四。已上七人。合五百七十歲。」

<sup>39</sup> 劉、白二人情誼，可參考李寶玲：〈皓首同歸兩心知—試論劉禹錫與白居易的際遇與詩藝〉《逢甲人文社會學報》2000年1月，頁 56-73。

對原有園林稍加增益，擴充社交功能。由是推知，樂天晚年的生涯規劃，肇因於現實人生經歷；而也因著這樣的經歷，使其在規劃時更為務實，晚年實現度甚高。

除了規劃務實外，在詩作探討中，筆者亦發現樂天雖追求「長生」，卻不追求「長壽」，許可以樂天四十一歲，因母憂退居下邳時所作的〈歸田三首〉之一為解：「人生何所欲，所欲唯兩端。中人愛富貴，高士慕神仙。神仙須有籍，富貴亦在天。莫戀長安道，莫尋方丈山。西京塵浩浩，東海浪漫漫。金門不可入，琪樹何由攀。不如歸山下，如法種春田。」（卷 6，頁 322）在這首詩中，樂天將人生的欲求分成兩端，即「中人愛富貴，高士慕神仙」，然則後者可遇而不可求，即便要尋仙山，登道途，但「東海浪漫漫」，於此即難渡，況乎「金門不可入，琪樹何由攀。」因此，何不如自覺地將自己設定在「中人」身份，不以非份內所能來為難自己，專志享受現實人生的愉悅與美好。〈池上即事〉中，便體現了樂天所設定的滿足，詩云：

行尋甃石引新泉，坐看修橋補釣船。綠竹挂衣涼處歇，清風展簟困時眠。  
身閒當貴真天爵，官散無憂即地仙。林下水邊無厭日，便堪終老豈論年。（卷 27，頁 1888）

此詩作於太子賓客分司任上，閒地、閒官的雙重配合下，樂天將居住在洛陽的日子自比為「仙境」。現實的經歷，以及將個人身份設定在「中人」的樂天，不多作妄想，把握生命中每一個美好的當下。對詩人而言，仙道不假外求，在自家宅院中便可擁有神仙般的快樂，以吾土為安、為樂，甚而以「地仙」說明自身的歡愉。

人生遭逢的諸多困厄，不僅使樂天人生規劃甚是務實，連帶使其「不慕仙道」。而也因著這樣的務實，使樂天在作相關生涯規劃時，計算甚是精當，晚年遂多如願。

再次，在知足、知止上，《老子》：「知足不辱，知止不殆，可以長久。」<sup>40</sup>正可為樂天註腳。而這樣的知足與知止，筆者以為，源有兩端，一為「比況」後的自足，二為禪宗之浸染。

陳寅恪於其〈白樂天之思想行為與佛道關係〉一文中即論及樂天習以比況來寬解當時處境，告誡自己「比上不足，比下有餘」，當知足惜福<sup>41</sup>，〈吟四雖〉（雜言）中即云：「年雖老，猶少於韋長史。命雖薄，猶勝於鄭長水。眼雖病，猶明於徐郎中。家雖貧，猶富於郭庶子。省躬審分何僥倖，值酒逢歌且歡喜。忘榮知足委天和，亦應得盡生生理。」<sup>42</sup>（卷 29，頁 2031）詩中樂天喻人莫因人生的老、不遇、病與貧四苦而煩惱，畢竟再如何困頓，當也沒有此四例之悲，既是如此，又何需因這樣的悲嘆而停滯不前？在明白四人遭遇後，吾輩與之相較，當更珍惜所有，知足保和。

〈狂言示諸姪〉亦云：「人老多病苦，我今幸無疾。人老多憂累，我今婚嫁畢。……如我優幸身，人中十有七。如我知足心，人中百無一。」（卷 30，頁 2093）不僅體現了樂天因比況而來的知足，更呈顯了因知足，故而知止的行為表現。在與世人對舉後，對於自己的肯定，轉化為知足，故而身安體舒，對物質的需求遂也隨之越來越下降，一裘足以暖冬，一飯便可飽終日。比況後的知足，使樂天懂得知止，克制個人物欲，從中讓身心達到最大的安適。

<sup>40</sup> 近人王淮釋之曰：「知足、是主關上之知止；知止，是客觀上之知足。易言之；知足是心理上的一種節制，知止是行為上的一種節制。主觀心理上有節制，故不辱（辱、指心理上之煩惱與窘困）；客觀行為上有節制，故不殆（殆、指行為上之挫折與打擊）。又：知足是治本，知止是治標，標本兼治，故可以長久也。」見氏著：《老子探義》（臺北：商務印書館，1998年6月），頁182。

<sup>41</sup> 陳寅恪謂：「樂天之思想，一言以蔽之曰『知足』。……至其『知足不辱』之義，亦因處世觀物而得之。……《白氏長慶集》壹柒贈內子五律云：『白髮方興歎，青娥亦伴愁。寒衣補燈下，小女戲床頭。閨澹屏幃故，淒涼枕席秋。貧中有等級，猶勝嫁黔婁。』此所謂等級，乃比較而得之者。既知有等級之分，則己身所處不在最下一級，仰瞻較上之即，雖覺不如，而俯視較下之級，則猶勝於彼。因此無羨於較上之級者，自可知足矣。若能知足，則可不辱。此樂天一生出處進退安身立命所在之理論。」見氏著：《元白詩箋證稿》（臺北：世界書局，1963年），頁327。

<sup>42</sup> 樂天於詩後自注：「分司同官中，韋長史續年七十餘。郭庶子求貧苦最甚，徐郎中晦因疾喪明。予為河南尹時，見同年鄭俞始受長水縣令。因歎四子而成此篇也。」

知足，故而知止的心境，除來自現實人生的比況外，亦與樂天信仰禪宗有很大關係。詩人早年憂生畏死，穿梭於儒、道間，企圖透過儒家或道家說法來自我寬解，甚且尋求道教服食長生之術，屢服丹藥，然而這一連串的努力卻始終無法擺脫死亡的恐懼，直至皈依佛教後，吃齋、持戒、禮佛敬僧、讀經、參禪，身心都過著居士般的生活，方認清死亡不過就是新生的過程，而生既可喜，死又何慮？在佛教的輪迴觀中，樂天為自己找到安身立命的所在<sup>43</sup>。〈晚起閒行〉中云：「皤然一老子，擁裘仍隱几。坐穩夜忘眠，臥安朝不起。起來無可作，閉日時叩齒。靜對銅爐香，暖漱銀瓶水。午齋何儉潔，餅與蔬而已。西寺講楞伽，閒行一隨喜。」（卷 36，頁 2489）；〈病中看經贈諸道侶〉更謂：「右眼昏花左足風，金篋石水用無功。不如迴念三乘樂，便得浮生百病空。無子同居草庵下，有妻偕老道場中。何煩更請僧為侶，月上新歸伴病翁。」（卷 36，頁 2528）

在這兩首詩中，俱描寫了樂天信仰禪宗後，所帶來的安然與自適。《楞伽經》為禪宗經典，生活樸實簡便更是將禪實現至生活；而病中仍不忘看經，且追求擺脫輪迴之苦，更是禪宗奧義，由此二詩，可見樂天晚年信奉禪宗彌篤，而禪宗思想確實也改變了樂天的生活。在居士生活中，樂天身心都更為貼近佛理，遂也在佛理浸潤中，更明白知足常樂，珍惜所有。

## 四、結論

本文以樂天晚年生涯規劃為考察基點，企圖從兩方面切入，探討樂天對於個體生命之設定，及其相關規劃。首先，筆者探析樂天對於生命大限之設定在哪？對於「老」有怎樣的認識；因著這樣的設定與認知，隨之開展的規劃及實現何如，特出性又何在。綜結全文，所得結論如下數端：

- （一）白詩中屢言「百年」與「七十」，稽查後可見樂天將「百年」視為生命極大值，並藉此極限，警示世人珍惜光陰；而對於個人生命，樂天則選擇以「七十」為一里程碑。觀樂天以「七十為期」，除了當時壽命普遍不永外，亦與病體有密切關係。在考量社會與自身現實下，樂天不以「百年」，而以「七十」為生命大限，從而開展出相關生涯規劃。
- （二）正因以七十為期，故對於即將到來的「老境」有所認知，明白年老所帶來之困境，在生理上為「體衰」、心理上則為知交相繼以歿的「寂寞」；然則，長壽的本身便已難得，而尊老傳統又讓老者擁有應得的重視與敬意。依違此矛盾的結果，樂天選擇「晚衰勝早夭」的道路，認定長壽之可貴。
- （三）而也因著樂天對個人生命的積極思考，進而開展出晚景規劃。在生計問題上，樂天選擇「中隱」路線，「乞閒官」而為，以資家計外，也兼顧了個人情性發展；而在心理寂寞上，樂天則選擇定居洛陽，購建履道宅，不退隱山林，延續、開展親密的人際網絡。
- （四）考察樂天相關規劃，得出樂天晚年規劃特出性凡二：一則在於與生命歷程密切相關，務實中可見樂天努力；其次則為由比況與修習禪宗而來的知足，正因知足，故而知止，遂使樂天晚年生活極為儉樸，展現知足惜福、樂在當下的最佳典範。

<sup>43</sup> 鄧新躍：〈白居易閒適詩與禪宗人生境界〉《湘潭師範學院學報》2002年7月，頁82-86。





## 稼軒詞佳人意象探析

吳雅萍\*

### 摘要

稼軒詞中出現佳人意象，多沿用傳統源流及類型而來，除用屈原香草美人之政治託寓，藉以抒發久遭閒黜之感嘆外；尚有承襲自江淹詩之多方發揮佳人意象，將佳人所指涉對象由泛稱曼妙女子轉而實指志同道合之友，亦即稼軒詞中所謂「二三子」。

本文旨在探討分析稼軒詞中「佳人」蘊含之數種意象，以及其詞於歷來文學中傳統佳人形象之繼承與突破，證明稼軒雖大量採用典故，卻不完全承襲，而是有所變化；驅使典故卻不為典故所囿，乃稼軒詞何以特出詞壇之原因。

關鍵字 辛棄疾 佳人 香草美人 意象 二三子

### 前言

辛稼軒為南宋允文允武詞家，心中常懷恢復北方失地之志，南渡以來，時時不敢或忘。其詞中常見「佳人」之意象，非指兒女私情或筵席歡會情調，所富含多樣意義，及蘊藏沈鬱寄託，除承襲屈原以來傳統寓有政治寄託外，佳人窈窕青春之形象亦常為稼軒遭落職閒居時懷想，與其不得志之境遇相對，有「美人自古如名將，不許人間見白頭」<sup>1</sup>感嘆。雖清·陳廷焯言：「詞中如佳人……等字面，俗劣已極，斷不可用。」<sup>2</sup>然於稼軒詞中，佳人意象蘊含豐富，確實值得深究。

以下略分數節，先就佳人意象界定爬梳佳人意象之起源及類型，再分析稼軒詞中使用「佳人」一詞之十三闕佳人詞，釐清其詞中佳人意象所指，以及承襲原由，以明佳人意象於稼軒詞之重要，非陳氏所言俗劣。

## 一、佳人意象概說

### (一)「意象」界說

「意象」一詞於中國文學批評上首見於《文心雕龍·神思第二十六》：

是以陶鈞文思，貴在虛靜，疏淪五藏，澡雪精神；積學以儲寶，酌理以富才，研閱以窮照，馴致以繹辭。然後使玄解之宰，尋聲律而定墨；獨照之匠，闢意象而運斤；此蓋馭文之首術，謀

\* 東吳大學中國文學系碩士班二年級

<sup>1</sup> [清]佟豔雪〈悼金夫人〉詩，見錢仲聯主編：《清詩紀事·列女卷》（南京：鳳凰出版社，2004年4月1版1刷），冊4，頁3933。

<sup>2</sup> [清]陳廷焯著、杜維沫校點：《白雨齋詞話》（北京：人民文學出版社，1998年2月北京1版1刷），頁161。

篇之大端。<sup>3</sup>

此意象指「構思中之形象」，加以斤斧剪裁，則能成篇章。故而「闢意象」乃為完成初步思維之階段，亦為劉勰所言為「馭文之首術」。

近代由於西方文學理論之引進與開展，對意象定義更明白準確，袁行霈云：

意象是融入了主觀情意的客觀物象，或者是藉助客觀物象表現出來的主觀情意。<sup>4</sup>

由此可知意象乃指主觀情感（意）與客觀景物（象）間交融、激盪後之表現，極大部分操縱於作者主觀感受。因此，相同意象於同一作者作品中不斷出現，便可從中尋得一持續及不同於他人特定表達之意涵，歸納、整理出脈絡系統，從而得知作者為外物所感之層次轉變，或個人賦予此意象與眾不同處，因此解讀出作品「意在言外」之蘊含意義。

## （二）佳人意象類型

佳人意象，為中國文學中頻繁出現原型意象之一種，其出現時間極早且淵遠流長，為歷代文人不斷重複使用，已具有某種約定俗成及隱喻象徵性。<sup>5</sup>文學作品中之佳人意象，自《楚辭》便提出。〈湘夫人〉：「聞佳人兮召予，將騰駕兮偕逝。」<sup>6</sup>又〈悲迴風〉：「惟佳人之永都兮，更統世而自貶……惟佳人之獨懷兮，折芳椒以自處。」<sup>7</sup>此段下注朱熹曰：「佳人，原自謂也。」<sup>8</sup>詩人藉眾多女神形象，抒發其心中之幽獨，及寄託美好理想之渴望；同時亦寓指己身高潔美好，如絕代佳人般令人仰慕，希望得君王眷顧疼惜之意。

歷來概念以佳人自比或以佳人喻君王，甚或以男女關係喻君臣關係，原因有三：其一，忠臣不事二主，從一而終觀念。其二，臣子如嬪妃般期盼君王「寵愛」、「臨幸」。其三，《楚辭》以來之傳統。<sup>9</sup>於是自屈原之「佳人」形象以降，李延年流傳千古之名篇〈歌〉，亦勾勒一位絕代佳人形象：

漢書外戚傳曰：李延年性知音，善歌舞，武帝愛之。嘗侍上，起舞而歌。延年後為協律都尉：

北方有佳人，絕世而獨立。一顧傾人城，再顧傾人國。寧不知傾城與傾國？佳人難再得！<sup>10</sup>

此篇盛讚絕代佳人，舉國為之傾倒，實為李延年為其妹李夫人博得君王寵愛所作。李夫人顏色妙麗，舞姿翩翩，今已不復得見，然〈歌〉中佳人青春美貌形象，從此為後世所懸念、懷想。漢武帝〈秋風辭〉亦存有相同之佳人形象：

漢武帝故事曰：帝行幸河東，祠后土，顧視帝京，忻然中流與羣臣飲讌。帝歡甚，乃自作秋風辭：

秋風起兮白雲飛，草木黃落兮雁南歸。蘭有秀兮菊有芳，懷佳人兮不能忘。汎樓船兮濟汾河，橫中流兮揚素波。簫鼓鳴兮發擢歌，歡樂極兮哀情多。少壯幾時兮奈老何。<sup>11</sup>

「佳人」或承襲上述李延年〈歌〉而來，指一絕色美人，或即為武帝極度寵愛之李夫人。然於此辭中，

<sup>3</sup> [梁]劉勰著、王更生譯註：《文心雕龍讀本》（臺北：文史哲出版社，1995年初版5刷），下篇，頁3-4。

<sup>4</sup> 袁行霈：《中國詩歌藝術研究》（北京：北京大學出版社，1996年6月1版1刷），頁53。

<sup>5</sup> 參見劉貴華：〈美人意象的三種境界〉，《齊齊哈爾大學學報》（哲學社會科學版），2001年7月。

<sup>6</sup> 楊金鼎等編注：《楚辭注釋》（臺北：文津出版社，1993年9月臺一版），頁141。

<sup>7</sup> 同前注，頁407-410。

<sup>8</sup> 同前注，頁407。

<sup>9</sup> 參見李朝芬：〈唐以前“美人”意象的演變及其文化內涵〉，《重慶教育學院學報》第17卷第1期，2004年1月。

<sup>10</sup> 遼欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1998年5月北京4刷），頁102。

<sup>11</sup> 同前注，頁94。

「佳人」更為一朝思慕想之追求目標，與家國政治結合，使人久久不能忘懷。

綜上所述，佳人意象至少蘊含三種意義：一為承襲《楚辭》而來，除比喻君王外，亦為相對之臣子自喻；二為具體描繪一婉麗動人之美女形象；三為所懷抱而朝思暮想之高遠目標。此後詩文作品貫常沿襲使用，大致不脫此三種佳人意象。

## 二、稼軒「佳人」意象詞作分析

稼軒詞中使用佳人意象之詞作眾多，各用不同詞彙指稱，如「佳人」、「玉人」、「美人」等。其他更有以「紅巾翠袖」、「玉簪」、「蛾眉」借代，間接指稱者；或以佳人為主題，卻未直接點出「佳人」一詞或相關詞彙之作品，如〈祝英臺近·晚春〉（寶釵分）等。因其詞中使用佳人意象之作品數量眾多，且內涵複雜，篇幅所限，不能盡舉，故將討論範圍定為稼軒詞中明白提及「佳人」一詞之十三闕<sup>12</sup>作品，分析探討之。

### （一）寫作時期

依鄧廣銘《（增訂本）稼軒詞編年箋注》（以下簡稱「鄧注本」）<sup>13</sup>所分卷次，歸納稼軒使用「佳人」一詞之十三闕作品寫成時間，並以表格顯示如下：

	詞牌	詞題	詞句	頁碼
<b>卷一 江淮兩湖時期</b>				
1	滿江紅	贛州席上呈陳季陵太守	佳人已卜歸消息	040
2	滿江紅	再用前韻	佳人獨立	057
<b>卷二 帶湖時期</b>				
3	賀新郎	陳同父自東陽來過余（題長略）	佳人重約還輕別	236
4	賀新郎	用前韻送杜叔高	自昔佳人多薄命	240
5	滿江紅	送徐撫幹衡仲之官三山，時馬叔會侍郎帥閩	絕代佳人	249
6	卜算子	為人賦荷花	更襯佳人步	252
<b>卷四 瓢泉時期</b>				
7	蘭陵王	賦一丘一壑	佳人何處	357
8	水龍吟	愛李延年歌、淳于髡語，合為詞，庶幾高唐、神女、洛神賦之意云	昔時曾有佳人 佳人難得	360
9	沁園春	弄溪賦	佳人日暮	377
10	木蘭花慢	寄題吳克明廣文菊隱	待說與佳人	407
11	玉蝴蝶	叔高書來戒酒用韻	佳人何處	467
12	雨中花慢	登新樓，有懷趙昌甫、徐斯遠、韓仲止、吳子似、楊民瞻	佳人偃蹇誰留	478
13	喜遷鶯	謝晉臣敷文賦芙蓉詞見壽，用韻為謝	公子佳人並列	499

據上表可知，此十三闕佳人詞創作於卷一時期者二闕、卷二時期者四闕，作於卷四時期者最多，凡七闕。可知稼軒詞中使用「佳人」一詞之作品，均集中於落職閒居兩時期，而更以第二次隱居瓢泉時為最多。

<sup>12</sup> 經檢索稼軒詞中使用「佳人」一詞者，凡十二闕。然〈滿江紅·再用前韻〉：「悵絕代、佳人獨立。」《全宋詞》據四卷本甲集作「幽人」，鄧注本據廣信書院本作「佳人」，此處亦納入討論，故為十三闕。

<sup>13</sup> 〔宋〕辛棄疾撰、鄧廣銘箋注《（增定本）稼軒詞編年箋注》（臺北：華正書局，2003年9月臺2版1刷）。

## (二) 詞作內容探析

本文所討論之十三闕詞，文字根據鄧注本及唐圭璋《全宋詞》<sup>14</sup>二版本。鄧注本以元·大德己亥（1299）廣信書院十二卷本為主，蓋以其字句多改定，而題語詳明故<sup>15</sup>；觀《全宋詞》本字句，推測乃以四卷本為主。四卷本乃稼軒生前已刊刻之版本，或最為接近稼軒創作本意，故此處探析詞作內容之文字以《全宋詞》為主，遇有缺空則依鄧注本。其餘引為旁證之作品，為求徵引及判讀方便，悉以有編年及箋注之鄧注本為主。

以下依鄧注本所劃分之卷次及時期，分析此十三闕稼軒詞。

### 1. 卷一·江淮兩湖時期

作於此期二闕：

#### (1) 〈滿江紅〉贛州席上呈陳季陵太守

落日蒼茫，風才定、片帆無力。還記得、眉來眼去，水光山色。倦客不知身近遠，佳人已卜歸消息。便歸來、只是賦行雲，襄王客。些箇事，如何得？知有恨，休重憶。但楚天特地，暮雲凝碧。過眼不如人意事，十常八九今頭白。笑江州、司馬太多情，青衫濕。<sup>16</sup>

據鄧廣銘編年，此闕作於淳熙二年（1175）。稼軒於是年九月平茶商軍後作。稼軒出任江西提點刑獄，正為適才適任，得以發揮之際；又平茶商軍有功，志得意滿。時陳天麟為贛州太守，於捕寇一事，給餉補軍，方略策劃為多，二人配合良好，又有同謀一事之「革命情感」，故而陳天麟（季陵）將於淳熙三年（1176）去任，稼軒作此闕賦別。詞中自比為「佳人」，遊人尚在千里淹留，而自己已殷切「試把花卜歸期」<sup>17</sup>，足見盼歸之深切。

#### (2) 〈滿江紅〉再用前韻

照影溪梅，悵絕代、佳人獨立。更小駐、雍容千騎，羽觴飛急。琴裏新聲風響珮，筆端醉墨鴉棲壁。是使君、文度舊知名，方相識。清可漱，泉長滴。高欲臥，雲還溼。快晚風吹贈，滿懷空碧。寶馬嘶歸紅旆動，團龍試碾銅瓶泣。怕他年、重到路應迷，桃源客。<sup>18</sup>

此闕與〈滿江紅·題冷泉亭〉（直節堂堂）<sup>19</sup>同韻，故並作於淳熙五年（1178），為稼軒於臨安任大理少卿，遊歷飛來峰下冷泉亭所作。題冷泉亭二詞前寫冷泉亭周遭形勢奇絕，山木濕潤；後狀泉水清冽，涼風清景無限。本闕起首二句寫溪邊梅影，用李延年〈歌〉（北方有佳人）典故，以佳人之姿比喻溪梅，正凸顯其幽獨超然情韻。

居官江淮兩湖時期，稼軒正滿懷抱負，欲有所為於朝廷，因此於詞中未見後期常有之嗟嘆遭遇，吐露胸中之不平，所展現盡是離別之不捨，與此身如寄之漂泊遊子心情。

### 2. 卷二·帶湖時期

此時期所作凡四闕：

(1) 〈賀新郎〉陳同父自東陽來過余，留十日，與之同游鵝湖，且會朱晦菴於紫溪，不至，飄然東歸。既別之明日，余意中殊戀戀，復欲追路。至鷺鷥林，則雪深泥滑，不得前矣。獨飲方村，悵然久之，頗恨挽

<sup>14</sup> 唐圭璋編：《全宋詞》（北京：中華書局，1998年11月初版7刷）。

<sup>15</sup> 見鄧注本〈例言〉，頁45。

<sup>16</sup> 全宋詞冊3，頁1870.3，鄧注本，頁40。

<sup>17</sup> 稼軒〈祝英臺近·晚春〉（寶釵分），鄧注本，頁96。

<sup>18</sup> 「佳人獨立」全宋詞作「幽人獨立」。全宋詞頁1887.1，鄧注本，頁57。

<sup>19</sup> 鄧注本，頁56。

留之不遂也。夜半，投宿泉湖吳氏四望樓，聞鄰笛悲甚，為賦賀新郎以見意。又五日，同父書來索詞。心所同然者如此，可發千里一笑

把酒長亭說。看淵明、風流酷似，臥龍諸葛。何處飛來林間鵲，蹙踏松梢微雪。要破帽、多添華發。剩水殘山無態度，被疏梅、料理成風月。兩三雁，也蕭瑟。  
**佳人**重約還輕別。恨清江、天寒不渡，水深冰合。路斷車輪生四角，此地行人銷骨。問誰使、君來愁絕。鑄就而今相思錯，料當初、費盡人間鐵。長夜笛，莫吹裂。<sup>20</sup>

此闕本事於題中說明詳盡。淳熙十五年（1189）冬，陳亮（同父）來會，二人於十日間相聚，臨別時稼軒依戀不捨，然「雪深泥滑」挽留不成，又聞笛聲淒涼，故賦此詞抒懷。詞中將陳亮比為「佳人」，陳亮於淳熙十年（1183）約定秋後來訪，然未果，迄今乃成行。稼軒感念其重視舊約而來，又遺憾輕易卻離去，為有如此多情意，錯成而今飽受相思之苦。「鑄就」二句用《資治通鑑》事：

（朱）全忠留魏半歲，羅紹威供億，所殺牛羊豕近七十萬，資糧稱是，所賂遺又近百萬；比去，蓄積為之一空。紹威雖去其逼，而魏兵自是衰弱。紹威悔之，謂人曰：「合六州四十三縣鐵，不能為此錯也！」<sup>21</sup>

反用典故，說明非羅紹威之悔不當初，而是心甘情願，要費盡全天下之相思，方能鑄成對陳亮之相思，以此明其情誼深厚。除此亦暗指今日偏安半壁之錯，皆由當初和約所鑄成，即使費盡人間如鐵男兒之力，亦無可挽回。最後轉回詞題中所及聞笛事，如此相思及憤恨，稼軒一一寫入詞中，所噴薄之氣勢，亦足以裂笛。

（2）〈賀新郎〉用前韻送杜叔高

細把君詩說。恨餘音、鈞天浩蕩，洞庭膠葛。千尺陰崖塵不到，惟有層冰積雪。乍一見、寒生毛發。自昔**佳人**多薄命，對古來、一片傷心月。金屋冷，夜調瑟。去天尺五君家別。看乘空、魚龍慘淡，風雲開合。起望衣冠神州路，白日銷殘戰骨。嘆夷甫、諸人清絕。夜半狂歌悲風起，聽錚錚、陣馬簷間鐵。南共北，正分裂。<sup>22</sup>

此闕作於淳熙十六年（1189），稼軒與陳亮會後不久，杜旂（叔高）來訪，故於送陳亮詩後，同韻贈杜氏。詞中以「佳人」比喻杜旂，表示對其人品高潔之肯定，然仕途坎坷，屢試不第，以「薄命」表示稼軒之同情。下片用杜甫〈贈韋七贊善〉詩：「爾家最近魁三象，時論同歸尺五天。」<sup>23</sup>，又《古今姓氏書辯證》說解更詳：

孝宣帝布衣時，游諸陵，往來鄠杜間，至隋唐都京兆，杜氏、韋氏皆以衣冠名位顯。故當時語曰：「城南韋、杜，去天尺五。」二家各名其鄉，謂之杜曲、韋曲，自漢至唐，未嘗不為大族。

<sup>24</sup>

此典除切合杜旂世胄，更以寬慰杜氏家世原顯赫，旋即能進舉中第。後轉議論時事，並痛批當朝小人皆如王衍（夷甫）清談誤國。悲憤一起，聽狂風吹響鐵馬風鈴，錚錚然如戰場，思及南北分裂及當今局勢，音韻鏗鏘，沈痛之至。

<sup>20</sup> 「問誰使」鄧注本作「問誰使」，案：「問」為是。全宋詞頁 1889.2，鄧注本，頁 236。

<sup>21</sup> 〔北宋〕司馬光：《資治通鑑》（臺北：明倫出版社，1977 年出版），卷 265，頁 8660。

<sup>22</sup> 全宋詞頁 1889.4，鄧注本，頁 240。

<sup>23</sup> 《全唐詩》（北京：中華書局，1996 年 1 月 1 版 6 刷），卷 233 冊 7，頁 2578。

<sup>24</sup> 〔宋〕鄧名世：《古今姓氏書辯證·卷二十四·杜》（臺北：臺灣商務印書館，1986 年 8 月，景印文淵閣四庫全書本·子部類書類），冊 922，頁 234。

## (3)〈滿江紅〉送徐撫幹衡仲之官三山，時馬叔會侍郎帥閩

絕代佳人，曾一笑、傾城傾國。休更歎、舊時清鏡，而今華髮。明日伏波堂上客，老當益壯，應說恨苦遭、鄧禹笑人來，長寂寂。詩酒社，江山筆。松菊徑，雲煙屐。怕一觴一詠，風流絃絕。我夢橫江孤鶴去，覺來却與君相別。記功名、萬里要吾身，佳眠食。<sup>25</sup>

此闕作於淳熙十六年（1189）。時徐安國（衡仲）將調任福建，稼軒賦詞送之。此處以「佳人」稱徐安國，肯定先其功勳，非獨坐幽谷不為人知，而是名傾天下，眾人皆知；更勉其以「老當益壯」之身，此去之官三山，定更能發揮所長，裨益黎民。用馬援典故<sup>26</sup>，稱讚徐氏年紀老大，然同馬援，尚能有所作為；同時亦以馬援自比，含蓄地請徐氏向朝廷報告，稼軒亦尚能披甲上馬，充滿積極出仕之情懷，只可惜「恨苦遭、鄧禹笑人來」，未有一展所長之機會。

## (4)〈卜算子〉荷花

紅粉靚梳妝，翠蓋低風雨。佔斷人間六月涼，期月鴛鴦浦。根底藕絲長，花裏蓮心苦。只為風流有許愁，更襯佳人步。<sup>27</sup>

此闕作於淳熙十六年（1189）或紹熙元年（1190）。詞題鄧注本作「為人賦荷花」，其實乃稼軒吐露心境。形容荷花於炎夏中亭亭獨立，集所有清涼意於一身，並由各部分描寫其娉婷姿態。末句用《南史》東昏侯典故：「又鑿金為蓮華以帖地，令潘妃行其上，曰：『此步步生蓮華也。』」<sup>28</sup>言此般幽獨之花，只因有美麗更甚之「佳人」，而淪為襯其步履之隨從，無怪乎愁思長而中心苦。「佳人」或為朝中妨賢之小人，因己身高潔卻遭遇罷職之禍，成為其輩捉弄之陪襯，心有不平；又或「佳人」為稼軒心中所欲追求之美好理想，為此甘心犧牲。

稼軒於此時期之作品有大量不平之氣吞吐，感慨局勢分裂，南北不能統一，且遭忌見妨，時有牢騷，並開始有盼望再度入朝為官之心聲透露。

## 3.卷四·瓢泉時期

此時期所作最多，凡七闕：

## (1)〈蘭陵王〉賦一丘一壑

一丘壑。老子風流佔却。茅簷上、松月桂雲，脈脈石泉逗山腳。尋思前事錯。惱殺晨猿夜鶴。終須是、鄧禹輩人，錦繡麻霞坐黃閣。長歌自深酌。看天闊鷺飛，淵靜魚躍。西風黃菊鄉噴薄。悵日暮雲合，佳人何處，芻蘭結佩帶杜若。入江海曾約。遇合。事難托。莫擊磬門前，荷蕢人過，仰天大笑冠簪落。待說與窮達，不須疑著。古來賢者，進亦樂，退亦樂。<sup>29</sup>

此闕作於慶元元年（1195），時瓢泉居第初成，以「一丘一壑」為其住宅右側山塢命名<sup>30</sup>，並賦此景而作。「一丘一壑」典出《漢書》：「……嗣報曰：『若夫嚴子者，……漁釣於一壑，則萬物不好

<sup>25</sup> 詞題「馬叔會」，鄧注本引《景定嚴州續志·卷三·人物門》：「馬大同字會叔……」鄧案：「據上引續志，知大同字會叔，題作『叔會』，蓋刻本誤倒。」全宋詞頁 1888.2，鄧注本，頁 249。

<sup>26</sup> 見《後漢書·卷二十四·馬援列傳第十四》（臺北：鼎文書局，1978年11月3版），冊2，頁827-852。

<sup>27</sup> 詞題「荷花」鄧注本作「為人賦荷花」。全宋詞頁 1938.2，鄧注本頁 252。

<sup>28</sup> 《南史·齊本紀下第五·卷五》（臺北：鼎文書局，1979年3月再版），冊1，頁154。

<sup>29</sup> 全宋詞頁 1910.2，鄧注本，頁 357。

<sup>30</sup> 吳則虞以為「一丘一壑」乃瓢泉樓名，且云洪邁《稼軒記》中未及此樓名，恐歸帶湖後始有。見吳氏選注：《辛棄疾詞選集》（上海：上海古籍出版社，1999年5月2刷），頁10。然葉友孝考察稼軒故居，言「一丘一壑」實稼軒瓢泉居第之後花園造景。見葉氏：〈瓢泉故居初探〉，收錄於周保策、張玉奇主編：《（1990上饒國際學術會議）辛棄疾研究論文集》（香港：天馬圖書有限公司，2003年2月），頁46。案：詞中云「脈脈石泉逗山腳」、「看天闊鷺飛，淵靜魚躍」，泉石或為稼軒園中所見景色實指，故應以葉氏所考為是。

其志；栖遲於一丘，則天下不易其樂。……」<sup>31</sup>又《世說新語·品藻第九》：「（謝鯤）答曰：『端委廟堂，使百僚準則，臣不如亮。一丘一壑，自謂過之。』」<sup>32</sup>乃隱逸在野，縱情山水之意。

然寫景僅是起興，終不免「借題發揮」述說滿腹牢騷。只鄧禹輩能飛黃騰達，早登公輔之位；言下之意即稼軒非此等人，故閒居於此。瓢泉雖景色如畫，有魚鳥相伴，然等待許久之「佳人」背棄約定，迄今不來。用梁·江淹〈雜體詩三十首·休上人怨別〉<sup>33</sup>典故表現惆悵情懷，「佳人」或為稼軒有所期待之人。「遇合」二句出自《史記·佞幸列傳》：「諺曰：『力田不如逢年，善仕不如遇合』」<sup>34</sup>，為寄託所在。稼軒自號，乃「人生在勤，當以力田為先」<sup>35</sup>意，用史記典，正以其字號反諷：雖事力田，卻「不如逢年」，無論功勳彪炳，天時、地利尚不如「人和」之操縱，況且欲託付音信予朝廷之佳人未歸，難以「遇合」，幽憤情緒，揮之不去。

(2) 〈水龍吟〉愛李延年詩、淳于髡語，合為詞，庶幾高唐、神女、洛神賦之意云

昔時曾有佳人，翩然絕世而獨立。未論一顧傾城，再顧又傾人國。寧不知其，傾城傾國，佳人難得。看行雲行雨，朝朝暮暮，陽臺下、襄王側。堂上更闌燭滅。記主人、留髡送客。合尊促坐，羅襦襟解，微聞薜澤。當此之時，止乎禮義，不淫其色。但啜其泣矣，啜其泣矣，又何嗟及。<sup>36</sup>

鄧廣銘以為本闕「必作於止酒前痛飲潦倒之際」，故以為慶元元年（1195）前後作。<sup>37</sup>詞中典故拉雜運用，乃醉後心有所及言必稱之。詞題即云用李延年〈歌〉，及《史記·滑稽列傳》中淳于髡語櫟括入詞，以淳于髡樂極而痛飲酒語，寫自己隱居瓢泉後借酒澆愁之況，一樂一悲對照，令人不忍。最末櫟括《詩經·王風·中谷有蓷》：「有女仳離，啜其泣矣。啜其泣矣，何嗟及矣！」<sup>38</sup>作結，分明醉後痛哭胡言之狀。然所欲吐露者實為此詩前二章：「遇人之艱難矣」、「遇人之不淑矣」<sup>39</sup>，回歸前所櫟括淳于髡語「言不可極，極之而衰」<sup>40</sup>，表示萬事不可盡說，即便心中有愁思百轉千迴，而今亦欲訴無言；意在所用典故外，苦楚甚矣。詞中「佳人」翩然絕美，且神聖不可侵犯，雖常在君王側，然「止乎禮義，不淫其色」，以明所渴求非其顏色，而為美好形象之追尋。

(3) 〈沁園春〉弄溪賦

有酒忘杯，有筆忘詩，弄溪奈何。看縱橫斗轉，龍蛇起陸，崩騰決去，雪練傾河。嫋嫋東風，悠悠倒影，搖動雲山水又波。還知否，欠菖蒲攢港，綠竹緣坡。長松誰剪嵯峨。笑野老來耘山上禾。算只因魚鳥，天然自樂，非關風月，閒處偏多。芳草春深，佳人日暮，濯發滄浪獨浩歌。徘徊久，問人間誰似，老子婆娑。<sup>41</sup>

<sup>31</sup> 《漢書·卷一百上·敘傳第七十上》（臺北：鼎文書局，1979年2月2版），冊5，頁4205。

<sup>32</sup> 余嘉錫：《世說新語箋疏》（臺北：華正書局，2003年11月3刷），頁513。

<sup>33</sup> [梁]江淹：《江文通集》（臺北：臺灣商務印書館，1987年2月，景印文淵閣四庫全書本·集部別集類），冊1603，頁793。

<sup>34</sup> 《史記·卷一百二十五·佞幸列傳第六十五》（臺北：鼎文書局，1979年2月2版），冊4頁3191。

<sup>35</sup> 《宋史·卷四百一·列傳第一百六十·辛棄疾傳》（臺北：鼎文書局，1978年9月初版），冊15頁12165。

<sup>36</sup> 「但啜其泣矣」全宋詞本缺空，下注：「吳訥本作『啜其泣矣』」，此據鄧注本補。全宋詞頁1914.1，鄧注本，頁360。

<sup>37</sup> 見鄧注本，頁361。

<sup>38</sup> [清]阮元校刊：《毛詩正義》（臺北：藝文印書館，2001年12月初版14刷，十三經注疏影印清嘉慶二十年江西南昌府學開雕本），卷4，頁151。

<sup>39</sup> 同前注。

<sup>40</sup> 《史記·列傳卷一百二十六·滑稽列傳第六十六》，頁3199。

<sup>41</sup> 全宋詞頁1895.4，鄧注本，頁377。

本闕作年未考，鄧注本編年繫於慶元二年（1196）後，稼軒賦弄溪之作。上片描述溪水，且有魚鳥同歡，樂得清閒。然筆鋒一轉，由閒適變為幽獨，「芳草」三句，全是稼軒鵠候「佳人」未至之心境。用《楚辭·招隱士》：「王孫遊兮不歸，春草生兮萋萋。」<sup>42</sup>、江淹《雜體詩三十首·休上人怨別》二典故寫等待已久，歸期不可預知；但既然佳人不來，無可依憑，便獨歌滄浪，《楚辭·漁父》：「滄浪之水清兮，可以濯吾纓；滄浪之水濁兮，可以濯吾足。」<sup>43</sup>顯示進退皆在我，灑然擺開苦候佳人情緒，悠遊於人間。「佳人」於此處成為寄託希望之對象，然其人辜負盼望，勾留不歸，留予稼軒悵然失落。

#### （4）〈木蘭花慢〉題廣文克明菊隱

路傍人怪問，此隱者、姓陶不。甚黃菊如雲，朝吟暮醉，喚不回頭。縱無酒成悵望，只東籬、搔首亦風流。與客朝餐一笑，落英飽便歸休。古來堯舜有巢由。江海去悠悠。待說與佳人，種成香草，莫怨靈脩。我無可無不可，意先生、出處有如丘。聞道問津人過，殺雞為黍相留。<sup>44</sup>

本闕作於慶元中。全首緊扣「菊」、「隱」而寫。吳克明為一愛菊之隱者，用《楚辭·離騷》：「朝飲木蘭之墜露兮，夕餐秋菊之落英。」<sup>45</sup>形容愛菊即便無酒而只有花，亦能餐落英而飽食，風流似淵明。「佳人」指吳克明，「靈脩」喻君王，反用《離騷》典故：「怨靈脩之浩蕩兮，終不察夫民心。」<sup>46</sup>相勸吳克明，直須種成菊花香草，莫怨君王未能重用，更嘉勉吳氏如孔丘，雖潛藏而人皆知其德行。至於稼軒自己，則「無可無不可」，用捨行藏皆無人而不自得。

#### （5）〈玉蝴蝶〉叔高書來戒酒用韻

貴賤偶然，渾似隨風簾幌，籬落飛花。空使兒曹，馬上羞面頻遮。向空江、誰捐玉珮，寄離恨、應折疏麻。暮雲多。佳人何處，數盡歸鴉。儂家。生涯蠟屐，功名破甌，交友搏沙。往日曾論，淵明似勝臥龍些。記從來、人生行樂，休更問、日飲亡何。快斟呵。裁詩未穩，得酒良佳。<sup>47</sup>

本闕作於慶元六年（1200），時稼軒病酒，杜旂於來訪別後去書勸止酒，稼軒填詞以答。詞中對勸止酒不以為然，以為人生貴賤不能由我，更如今功名無有，何處有佳人解珮相贈，予以再度披掛征戰機會？僅流落鄉間，隱逸度日而已。「向空江」、「折疏麻」分別用《楚辭·九歌·湘君》：「捐余玦兮江中，遺余佩兮醴浦。」<sup>48</sup>、《大司命》：「折疏麻兮瑤華，將以遺兮離居。」<sup>49</sup>二典故，抒發滿腹牢騷。然「佳人」於此處仍然不知所往，歸期未卜。下片更心灰意冷，以「生涯蠟屐」三句徹底否定生命、功名、朋友存在意義，以為「斷送一生唯有酒」<sup>50</sup>，人生行樂，不飲為何？反勸杜旂同飲以佐詩。於嬉笑怒罵中寄寓氣餒及消沈，為心境不平下所發洩之憤懣情緒。

#### （6）〈雨中花慢〉登新樓有懷昌甫、斯遠、仲止、子似、民瞻

舊雨常來，今雨不來，佳人偃蹇誰留。幸山中芋栗，今歲全收。貧賤交情落落，古今吾道悠悠。怪新來却見，文反離騷，詩發秦州。功名只道，無之不樂，那知有更堪憂。怎奈向、兒曹

<sup>42</sup> [梁]蕭統編、[唐]李善注：《（新校胡刻宋本）文選》（臺北：華正書局，1995年10月），卷31，頁477。

<sup>43</sup> 楊金鼎等編注：《楚辭注釋》，頁141。

<sup>44</sup> 全宋詞頁1911.5，鄧注本，頁407。

<sup>45</sup> 楊金鼎等編注：《楚辭注釋》，頁23。

<sup>46</sup> 同前注。

<sup>47</sup> 全宋詞頁1936.2，鄧注本，頁467。

<sup>48</sup> 楊金鼎等編注：《楚辭注釋》，頁136。

<sup>49</sup> 同前注，頁151。

<sup>50</sup> 韓愈《遊城南十六首·遣興》詩。見《全唐詩》卷343冊10，頁3852。



抵死，喚不回頭。石臥山前認虎，蟻喧牀下聞牛。為誰西望，憑欄一餉，却下層樓。<sup>51</sup>

本闕作於慶元六年（1200）。稼軒家居鉛山，登臨懷想趙昌甫、徐斯遠、韓仲止、吳子似、楊民瞻等好友，「佳人」便指此五子，亦即所謂「今雨」。用《楚辭·九歌·湘君》：「君不行兮夷猶，蹇誰留兮中洲。」<sup>52</sup>說知交久別，不知是為何而見留於中洲？下片「功名只道」三句，乃看破仕途後之自嗟，或見諸友有意功名，殊不知有之而更堪憂，且一入仕途便不能回頭，故而有勸留。詞中用己身今昔對比，前半生有似李廣射虎之彪炳戰功，然今歲老病不堪，如殷仲文之父，聽蟻喧恍如牛鬥。但諸友為功名盤桓京師，憑欄遠眺亦不能得見，只得憂傷收束望眼，黯然下樓。

(7)〈喜遷鶯〉晉臣賦芙蓉詞見壽，用韻為謝

暑風涼月。愛亭亭無數，綠衣持節。掩冉如羞，參差似妒，擁出芙蓉花發。步襯潘娘堪恨，貌比六郎誰潔。添白鷺，晚晴時，公子佳人並列。 休說。奪木末。當日靈均，恨與君王別。心阻媒勞，交疏怨極，思不甚兮輕絕。千古離騷文字，芳至今猶未歇。都休問，但千杯快飲，露荷翻葉。<sup>53</sup>

本闕寫作時間未詳。為答謝趙不迂（晉臣）祝壽詞之作，並同以荷花為題。起首寫荷花之姿態，再寫荷花之品格，「步襯」句再用《南史》東昏侯典故<sup>54</sup>，「貌比」句用《舊唐書·楊再思傳》：「（張）宗昌以姿貌見寵倖，再思又諛之曰：『人言六郎面似蓮花；再思以為蓮花似六郎，非六郎似蓮花也。』其傾巧取媚也如此。」<sup>55</sup>既為高潔君子，卻淪落成泥，為美人墊腳；容貌鮮妍，卻因小人諂媚，直與奸佞男寵相比。稼軒遭小人枉陷，對此般言語深惡痛絕，故而憐花之情，較前及〈卜算子·荷花〉：「只為風流有許愁，更襯佳人步。」更覺憤恨。幸而白鷺來相伴，風標高潔之鳥與絕世佳人並列，如稼軒閒居瓢泉尚有知己，不覺寂寞。以「佳人」喻荷花德行高潔，同時亦以自況，除顯示品行如花外，荷花含藏蓮心生於淤泥，亦表示身處小人干政之濁世，無可選擇之心苦。

稼軒於卷四瓢泉時期所作佳人詞，不出其《稼軒詞》慣有風格，所用典故多，且意在言外，於寫景詠物間寄喻不平，雖不如其著名作品沈鬱壯闊，吐露暢快，亦可明其氣憤鬱結心境。

### （三）形式技巧探討

除以上討論稼軒詞中使用「佳人」一詞之十三闕作品詞境外，所使用之形式技巧，亦富含深意。以下就詞調、詞韻及所用典故等方面析論之。

#### 1. 詞調、詞韻使用

王易《詞曲史·構律第六》云：

詞調與文情亦有密切之關係。……就作者言：則本情以尋聲，因聲以擇調，由調以配律。就詞體言：則本律而立調，由調而定聲，以聲而見情。……韻與文情關係至切：平韻和暢，上、去韻纏綿，入韻迫切，此四聲之別也。……<sup>56</sup>

可見詞家所擇用之詞調、詞韻均與文情關係密切，亦因此詞牌、押韻為探討一詞內涵之重要關鍵。以

<sup>51</sup> 鄧注本詞題為「登新樓，有懷趙昌甫、徐斯遠、韓仲止、吳子似、楊民瞻」，「今雨不來」全宋詞「雨」字本缺空，下注：「吳訥本作日」，「詩發秦州」全宋詞「發」字本缺空，下注：「吳訥本作發」，二處據鄧注本。全宋詞頁 1921.5，鄧注本，頁 478。

<sup>52</sup> 楊金鼎等編注：《楚辭注釋》，頁 135。

<sup>53</sup> 全宋詞頁 1935.1，鄧注本，頁 499。

<sup>54</sup> 見前及〈卜算子·荷花〉（紅粉靚梳妝）闕。

<sup>55</sup> 《舊唐書·卷九十·列傳第四十·楊再思傳》（臺北：鼎文書局，1979年2月2版），冊4，頁2919。

<sup>56</sup> 王易：《（中國）詞曲史》（臺北：洪氏出版社，1981年1月25日初版），頁267、283。

下歸納稼軒十三闋佳人詞所使用之詞牌如表：

使用次數	詞牌	調式	押韻	
			詞譜	稼軒詞
3	滿江紅	雙調	仄	入
2	賀新郎	雙調	仄	入
1	卜算子	雙調	仄	仄
1	蘭陵王	三片	仄宜入	入
1	水龍吟	雙調	仄	入
1	沁園春	雙調	平	平
1	木蘭花慢	雙調	平	平
1	玉蝴蝶	雙調	平	平
1	雨中花慢	雙調	可平可仄	平
1	喜遷鶯	雙調	仄	入

此十三闋作品除〈卜算子〉外，其餘均為長調。押韻方面，因所採用多為仄韻詞牌，押仄韻九首，其中五首押入聲韻。綜觀《稼軒詞》選用之詞調凡一百零三調<sup>57</sup>，以長調為主。長調中又以〈滿江紅〉、〈賀新郎〉、〈水龍吟〉等豪放調式為多，此類偶句以仄聲收尾之詞牌適合表達激壯感情。且押上、去聲韻使悲壯中帶有沉鬱，用入聲韻能盡情宣洩情感，此類以仄聲造成「拗怒」音節，產生情感之「激壯」<sup>58</sup>，亦為稼軒詞一大特色。此十三闋作品屬於其詞中多數風格，為慷慨豪放之作，凸顯其情感激烈。

於詞中所及「佳人」觀察，或可推測稼軒使用「佳人」意象時，文字雖是孤絕幽獨，不見慣常慷慨激昂情緒，然由聲韻看來，情感仍舊激烈，顯示其思及「佳人」時，非是表面平靜舒緩，不動無波。

## 2.典故使用

稼軒填詞，化用典故極為尋常，且經史子集無一不用，變化多端。此十三闋詞中，有重複使用之典故；或為稼軒所偏愛，抑或與稼軒之「佳人」意象有特殊關連。

### (1)《楚辭》

用《楚辭》六次，特別集中卷四瓢泉時期。分別為：〈蘭陵王·賦一丘一壑〉、〈沁園春·弄溪賦〉、〈木蘭花慢·題廣文克明菊隱〉、〈玉蝴蝶·叔高書來戒酒用韻〉、〈雨中花慢·登新樓有懷昌甫、斯遠、仲止、子似、民瞻〉、〈喜遷鶯·晉臣賦芙蓉詞見壽，用韻為謝〉等六闋。所用篇章有〈離騷〉、〈湘君〉、〈大司命〉、〈漁父〉、〈招隱士〉等。稼軒除承襲屈原開創之以「佳人」等候良人比喻君臣關係外，或此時遭黜閒居，與屈原遭遇相似，故極愛屈原語，心有戚戚焉。

### (2) 李延年〈歌〉

用李延年〈歌〉三次，分別為：〈滿江紅·再用前韻〉、〈滿江紅·送徐撫幹衡仲之官三山，時馬叔會侍郎帥閩〉、〈水龍吟·愛李延年詩、淳于髡語，合為詞，庶幾高唐、神女、洛神賦之意云〉等。其中「佳人」除一絕美形象外，「佳人」所佇立之「北方」，或為稼軒有所寄託之處。稼軒蓋南歸北人，時時懷有恢復北方失地之志，北方之佳人，或者為其念茲在茲之神州故土，因此使用此典，乃為懷想美好故土之故。

### (3) 江淹〈雜體詩三十首·休上人怨別〉

<sup>57</sup> 數字根據鄧注本書後索引計算而來。

<sup>58</sup> 參見龍榆生：《詞曲概論》（北京：北京出版社，2004年9月1版3刷），頁159-161。

用江淹詩三次，分別為：〈蘭陵王·賦一丘一壑〉、〈沁園春·弄溪賦〉、〈玉蝴蝶·叔高書來戒酒用韻〉等。

江淹《江文通集》中用「佳人」一詞十三次，分別為：〈蓮花賦〉、〈別賦〉、〈去故鄉賦〉、〈麗色賦〉、〈娼婦自悲賦〉并序、〈渡西塞望江上諸山〉詩、〈雜體三十首〉之陳思王贈友植子建、〈雜體三十首〉之張司空離情、〈雜體三十首〉之休上人怨別、〈感春冰遙和謝中書〉詩二首之二、〈悼室人〉詩十首之一、〈悼室人〉詩十首之九、〈悼室人〉詩十首之十等。<sup>59</sup>而稼軒所用乃其〈雜體三十首〉之休上人怨別詩，此詩乃模擬南朝宋詩僧湯惠休〈怨別〉詩而來，後為宋人常化用以抒寫相思別怨之情。稼軒則以「日暮佳人未來」句意，狀寫等候不至，徘徊茫然心情。

#### (4) 鄧禹

用鄧禹典故二次。分別為：〈滿江紅·送徐撫幹衡仲之官三山，時馬叔會侍郎帥閩〉、〈蘭陵王·賦一丘一壑〉。典出《後漢書·鄧禹傳》：「是月，光武即位於鄴，使使者持節拜禹為大司徒。……禹時年二十四。」<sup>60</sup>鄧禹年輕而官拜司徒，飛黃騰達。稼軒屢遭調任，未能適才適用發揮所長，相對鄧禹順遂，不免心生怨妒。又《南史·王融傳》：「(王)融躁於名利，自恃人地，三十內望為公輔。……及為中書郎，嘗撫案歎曰：『為爾寂寂，鄧禹笑人。』」<sup>61</sup>稼軒以王融事自嘲，以為功名如浮雲，何須汲汲營營，矻矻追尋，為鄧禹笑。均以功成名遂反嘲自己遭黜閒居境遇。

#### (5) 潘妃

用潘妃典故二次，分別為：〈卜算子·荷花〉、〈喜遷鶯·晉臣賦芙蓉詞見壽，用韻為謝〉。典出自《南史》<sup>62</sup>。東昏侯因寵愛潘妃，不惜以金蓮襯其步履。稼軒二闕賦荷花詞，均用此典故，乃疼惜高潔之花不如寵妃之恨語。

由以上數據可知，稼軒使用佳人典故非僅止於集部，尚出自於史部。且所用典故中所詠雖為佳人之形象，卻非僅指窈窕之美人，實乃託意於此，而另有所指。稼軒以此種方式為詞，造成其詞中豐富之佳人意象。

### 三、稼軒佳人詞意象分析

承上述詞作內容及典故分析，可歸納稼軒詞中之佳人意象如以下二方面：

#### (一) 稼軒詞中佳人形象

稼軒詞中出現之佳人，有以下三種形象：

##### 1. 青春美好：

窈窕曼妙、貌美如花，乃一般佳人之形象，如李延年〈歌〉中描寫之傾城美女，令人朝思暮想。佳人亦同時具有高潔之品德及才華，藉懷想佳人之美好，展現思佳人之愁，亦是對理想追求之堅持；佳人即詩人之理想。懷抱青春之佳人形象，於稼軒晚年不斷出現，或其盛年抱負之投射，而今年邁不能完成，僅能憑藉懷念佳人形象，稍作緬懷。

##### 2. 見棄而等待良人：

<sup>59</sup> 見文淵閣四庫全書本《江文通集》。

<sup>60</sup> 《後漢書·卷十六·鄧寇列傳第六》，頁 601-602。

<sup>61</sup> 《南史·卷二十一·列傳十一》，頁 576。

<sup>62</sup> 《南史·齊本紀下第五·卷五》，頁 154。

佳人因擁有美貌及才德，故遭嫉見妨，遂與君王離別，衷情不能相通，只能日日苦候。懷抱誤解之佳人形象，通常為見黜之臣所常用，於稼軒詞中更與苦、恨相連，寓有家國之思。

### 3.不知淹留何處：

乃承襲江淹「佳人未來」典故。難得一見之美女，或崇高之理想，從來未曾容易追尋。不知佳人身在何處，何時歸來，成為詩人心中之迷惑。

稼軒之佳人均是美好沈靜且永恆等候者，未有年華老去之形象。如〈祝英臺近·晚春〉（寶釵分）<sup>63</sup>，詞中以女子為主角，寫傷春悲春之愁緒，同時藉春說人，寄寓春盡香殘，美人如花之感。明·沈謙《填詞雜說》評曰：「狎昵溫柔，魂消意盡。」<sup>64</sup>佳人以纖細敏感心境作深情癡語，等候良人歸期，此般佳人意象於稼軒詞中處處可見，慣常與愁苦相連，乃深閨女子宿命，亦為遭貶謫之臣對君王吞吐不能言之情感。

## （二）稼軒詞中佳人所指對象

分析稼軒十三闋佳人詞，其「佳人」所指涉對象可分為：

### 1.以佳人自比

此類以佳人自比之寫作方法及意象，來自屈原《離騷》，多有政治寓託。詩人以美女自喻，且進一步以男女關係比喻君臣關係，忠臣不事二主，如同女子僅能婚配一夫。

此意象中，稼軒將自身性別異化，轉化為幽怨之女性角色，如前及〈滿江紅·贛州席上呈陳季陵太守〉：「倦客不知身近遠，佳人已卜歸消息。」又如〈賀新郎·用前韻送杜叔高〉：「自昔佳人多薄命，對古來、一片傷心月。」以「佳人薄命」寓名士不得志之歎，亦用以抒發對國事之憂心、不被進用之抑鬱，及恢復無望之沮喪。

除對君王有所仰望外，尚有害怕年華老去，或懷疑遭嫉見妨之心態：〈摸魚兒·淳熙己亥，自湖北漕移湖南，同官王正之置酒小山亭，為賦〉：「長門事，準擬佳期又誤。蛾眉曾有人妒。」<sup>65</sup>暗示自己因出眾美貌及過人才能而遭妒，故漸離君王。又〈滿庭芳·和洪丞相景伯韻〉：「傾國無媒，入宮見妬，古來顰損蛾眉。」<sup>66</sup>言朝廷深如海，非但無媒與君王聯繫，更有重重危機等待，均以纖細之女性心理展現其憂讒畏譏心態。

### 2.追尋之理想

佳人之美好而不可得，由來成為追逐之對象。故詩人常將此意象轉化為心中理想之追尋。稼軒詞中將佳人視為追求之人生境界者，有〈青玉案·元夕〉：「眾裡尋他千百度，驀然回首，那人却在，燈火闌珊處。」<sup>67</sup>詞中構設一超然境界，悠然獨立於喧鬧塵世外，佳人在似近似遠處，不知何時可得，故而更令人懸念。梁啟超於《藝蘅館詞選》中評：「自憐幽獨，傷心人別有懷抱。」<sup>68</sup>此闋雖不一定真有寄託，但「別有懷抱」所指乃寄寓理想及愁思於佳人意象之表現。

### 3.歌妓及侍妾

<sup>63</sup> 見鄧注本，頁 96。

<sup>64</sup> 唐圭璋編：《詞話叢編》（臺北：廣文書局，1967年），冊 2，頁 632。

<sup>65</sup> 鄧注本，頁 66。

<sup>66</sup> 鄧注本，頁 82。

<sup>67</sup> 鄧注本，頁 19。

<sup>68</sup> 梁令嫻輯：《藝蘅館詞選》（臺北：中華書局，1970年10月臺1版），丙卷南宋詞，頁 88。

宋詞中常見以「佳人」一詞譬喻風姿綽約之美女，稼軒亦承襲使用此類意象，如〈滿江紅·再用前韻〉：「照影溪梅，悵絕代、佳人獨立。」以佳人譬喻溪邊梅花之飄逸脫俗，更含有溫柔婉約形象。

英雄人物尚須有紅粉知己於遭逢痛苦時為其撫慰，方能解愁，〈水龍吟·登健康賞心亭〉：「倩何人喚取，紅巾翠袖，搵英雄淚。」<sup>69</sup>稼軒於失意時乃仰賴多情女子寬解愁緒，故而詞中「佳人」亦指身旁紅粉，如稼軒身邊侍妾多人：〈西江月·題阿卿影像〉：「何處嬌魂瘦影，向來軟語柔情。有時醉裡喚卿卿，却被旁人笑問。」<sup>70</sup>或純粹指稱女子，如〈鷓鴣天·遊鵝湖，醉書酒家壁〉：「青裙縞袂誰家女，去趁蠶生看外家。」<sup>71</sup>

#### 4. 知心之「二三子」

稼軒詞中「二三子」出現凡三次：

〈水調歌頭〉（我亦卜居者）：「二三子者愛我，此外故人疏。」<sup>72</sup>

〈賀新郎〉（甚矣吾衰矣）：「知我者，二三子。」<sup>73</sup>

〈水調歌頭〉（萬事一杯酒）：「二三子，問丹桂，倩素娥。」<sup>74</sup>

此「二三子」即其志同道合之友。稼軒佳人詞中數度以「佳人」比喻好友，如〈賀新郎·題長略〉：「佳人重約還輕別」、〈賀新郎·用前韻送杜叔高〉：「自昔佳人多薄命，對古來、一片傷心月」等。

陳亮（同父）與稼軒友好，可與之傾訴心中志業，〈破陣子·為陳同甫壯詞以寄之〉（醉裡挑燈看劍）便是因為與其有共同之志向抱負，故而能論胸中鬱結。又杜旂與稼軒屢次書信往返，尚殷殷勸戒酒、趙不迂以詞壽稼軒，令稼軒答贈時按捺不住吐露心聲。稼軒仕途屢遭貶抑打擊，亦僅在與此等好友相對時，方能盡情抒發胸懷。

## 結語

綜上分析，稼軒承襲沿用佳人意象之源流及類型，除屈原香草美人之政治託寓，尚有承襲自江淹詩之多方發揮佳人意象。

清·陳廷焯《白雨齋詞話》：「稼軒詞其源出自楚騷，起勢飄灑。」<sup>75</sup>點出稼軒飄逸風格及由來，然稼軒承襲《楚辭》之處非僅風格飄灑。鄧喬彬言稼軒與屈原所處時代同為國勢衰弱時，且有過人之才無可施展，因此忠憤憂患無處宣洩，發而為辭章。稼軒精神上追隨承襲此一概念，文學創作上更有意識地模仿，仿天問體作〈木蘭花慢〉，仿離騷體作〈千年調〉，仿離騷、九歌作〈山鬼謠〉。<sup>76</sup>鄧氏以才華、遭遇、精神、創作方面串連二者之相同處，可明稼軒有意識模仿，卻未言及稼軒承襲《楚辭》而來憂讒畏譏，且自比為佳人之政治感懷，此點方為稼軒不同於前人之處。而江淹詩中佳人意象，有單純譬喻美女，亦用以稱妻子。稼軒仿江淹多變之意象，以佳人指涉不同對象，賦予佳人不同意義。

<sup>69</sup> 鄧注本，頁 34。

<sup>70</sup> 鄧注本，頁 385。

<sup>71</sup> 鄧注本，頁 187。

<sup>72</sup> 鄧注本，頁 383。

<sup>73</sup> 鄧注本，頁 515。

<sup>74</sup> 鄧注本，頁 452。

<sup>75</sup> 轉引自鄧喬彬：《唐宋词美學》（山東：齊魯書社，2004年10月2版2刷），頁 76。

<sup>76</sup> 參見前注，頁 73-77。

特別值得一提者，乃稼軒常以佳人指好友，如陳亮、杜旂、趙不迂等人。此類實有所指對象之作品為其中數量最多者，而其所指稱之佳人，乃志同道合的相契之友，亦即其詞中之「二三子」。就創作時期分析，發現稼軒於落職閒居時期特別容易懷想佳人，亦即在此時期中懷念故友，並寄託隱逸思想，佳人為其主要寄託懷想之對象，亦是稼軒閒居時唯一可傾訴者。對知交暢快宣洩，言無不盡，於平緩舒順情調下，寓含鏗鏘不平之氣，為其抑鬱挫折生涯中，稍能抒解心情時刻。可見傳統慣常使用佳人意象所結合之凄美柔婉，非稼軒佳人詞本色，故而其詞於文字平緩背後，處處可見譏諷嘲弄。

歷來佳人多泛泛指一遠大理想，或某婉約美麗女子，稼軒將佳人範圍縮小，而有所指；且不同以往僅女子能稱佳人之概念，以此稱同性諸友，此皆稼軒不同於傳統，驅使意象典故有承襲，有突破之高處。

## 蘇軾與楊繪交遊考

程美珍\*

### 摘要

蘇軾於神宗熙寧四年(1071)至熙寧七年(1074)任杭州通判,與前後三任太守皆有交遊。其中蘇軾與楊繪俱為同鄉,且為蘇軾詩詞中「六客」之一,在相處之際自有更多交集。故本文試從二人相關之詩、詞、文,概分二人之生平、著作,交誼之緣由、交誼之情,以論述二人間之情誼。蘇軾、楊繪二人應在朝廷議論新法即相識,而在熙寧七年(1074)七月楊繪至杭州任太守後,才與蘇軾展開密切的交遊。這段時日的相處,亦奠定日後彼此情誼深厚的基礎。熙寧七年(1074)九月,二人一起離杭,蘇軾往密州,楊繪返回朝廷,其後直到元祐二年(1087),楊繪去世的前一年,二人仍有書信往來。而二人何以情誼深厚之緣由為:一、俱為同鄉;二、性格類似;三、政治立場相同;四、仕途多舛等多重因素,使得兩人方能建立深厚之情誼。此外,從蘇、楊二人交遊期間的大量詞作中,得見楊繪對蘇軾初期詞作的創作,助益頗多。

關鍵詞 蘇軾 楊繪 交遊

### 一、前言

一代文豪—蘇軾,由於性格廓朗、平易近人,與他共事者,無論上司長官,抑或鄉野鄙夫,大都與之友好。蘇軾於神宗熙寧四年(1071)十一月至熙寧七年(1074)九月任杭州通判時,擔任其第一任的太守為沈立(1071—1072),第二任為陳襄(1072—1074)、第三任則是楊繪(1074)。

蘇軾與陳襄、楊繪交誼都深,從他們之間往返書信、酬唱詩文的數量中,可見一斑;據《東坡詞編年箋證》<sup>1</sup>的詞作統計:與陳襄之詞作有十四首,與楊繪的詞作有十三首;書信上,計與楊繪往返書信有二十首。二人自杭分別以後,常保書信往來,甚至一直到元祐二年(1087),楊繪死之前一年,蘇軾由登州還朝後,仍有寄信與楊繪。此外,元豐四年(1081)冬末時節,蘇軾寄信與楊繪,對楊繪所著《本事曲》表示關心;至於詩作上,據《蘇軾詩集》<sup>2</sup>與陳襄的應和之作較多,幾近二十首,和楊繪的詩較少,僅二、三首。

蘇軾與楊繪同是四川人,且楊繪乃東坡詩詞中「六客」<sup>3</sup>之一,似更能在相處之際有更多的交集,故本文就蘇軾與楊繪來往之詩、詞、文,探求二人間之交遊。

\* 東吳大學中國文學系碩士在職專班三年級

<sup>1</sup> 薛瑞生箋證:《東坡詞編年箋證》(陝西:三秦出版,1998年9月)。再引用時,僅於正文夾注頁碼,不再另行出註。

<sup>2</sup> 傅成、穆儔標點:《蘇軾全集》,(上海:上海古籍出版,2000年)。

<sup>3</sup> 同註1,頁584。〈定風波〉題序:公自序云:余昔與張子野、劉孝叔、李公擇、陳令舉、楊元素會於吳興。時子野作六客詞,其卒章云:「見說賢人聚吳分。試問。也應旁有老人星。」凡十五年,再過吳興,而五人者皆已亡矣。時張仲謀與曹子方、劉景文、蘇伯固、張秉道為坐客,仲謀請作後六客詞云;另亦可參見《蘇軾詩集》〈次韻答元素,并敘〉:「余舊有贈元素詞云:『天涯同是傷流落。』元素以為今日之先兆,且悲當時六客之存亡。六客蓋張子野、劉孝叔、陳令舉、李公擇及元素與余也。」

## 二、蘇軾與楊繪的生平與著作

### (一) 蘇軾(1036—1101)之生平

蘇軾(1036—1101)字子瞻，眉州眉山人。二十一歲(1057)應制科試入三等，自宋朝開國以來，入三等的文士僅吳育、蘇軾二人。之後除大理評事、簽書鳳翔府判官，遇政事與王安石新政不合，自請通判杭州，之後又知密州(今山東諸城)、徐州(今江蘇徐州)、湖州(今浙江吳興)等州郡。神宗元豐(1078—1085)時又因作詩諷刺新法而被誣下獄，後出任黃州團練副使。哲宗元祐(1086—1093)年間被召為翰林學士承旨，官至端明殿、翰林侍讀學士、禮部尚書，哲宗紹聖(1094—1097)年間出知定州，後被御史劾其作是「誹謗先帝」<sup>4</sup>，被貶官惠州，再貶瓊州，徽宗即位後被放還，病卒於常州。南宋孝宗時，追謚文忠。

據《蘇軾年譜》<sup>5</sup>所載，蘇軾自仁宗嘉祐六年(1061)至神宗熙寧三年(1070)，扣除居家守喪三年，僅六年平順仕宦，之後便一直捲入新舊黨爭的漩渦中。其政治上雖屬舊黨，但為人正直，敢於揭發時弊，在地方任官多施惠政，做了不少有益國計民生的事。蘇軾於文學藝術上有多方長才，詩、詞、散文、書法、繪畫皆有精湛的造詣。其詩「意象宏闊，意趣超妙」<sup>6</sup>，詞風則王易《詞曲史》云：「自有柳耆卿，而詞情始盡纏綿，自有蘇子瞻，而詞氣始極暢旺，柳詞足以充詞之質；蘇詞足以大詞之流。」<sup>7</sup>

### (二) 楊繪(1027—1088)

楊繪(1027—1088)，字元素，為綿竹人，據《宋史·楊繪傳》的文字記載：

楊繪，字元素，綿竹人。少而奇警，讀書五行俱下，名聞西州。<sup>8</sup>

可見楊繪是位聰穎、具「速讀」能力的才子。又：

進士上第，通判荊南。神宗立，召修起居注、知制誥、知諫院。……復知諫院，擢翰林學士，為御史中丞。……固執前議，遂罷為侍讀學士、知亳州，歷應天府、杭州。再為翰林學士。(頁10488—10449)

楊繪早年仕途順遂，曾累官至如「知制誥、知諫院」此等可以陪侍在君主旁、且執掌諫言的官，可見其得志時的風光。即使後來因故觸怒當權者，亦能於潛沉一陣子後，再度擢昇至諫院、翰林學士，御史中丞，甚而在中年又逢貶謫，依然又能重新拔擢為翰林學士。

#### 1. 楊繪之卒年、得年

有關楊繪的卒年，根據《宋史·楊繪傳》：

<sup>4</sup> 脫脫：《宋史·趙挺之傳》，見楊家駱編：《新校本宋史并附編三種》(臺北：鼎文書局，1978年)，第13冊，卷351。以下再引用時，僅夾註頁碼，不再另出附註。《宋史·趙挺之傳》云：初，挺之在德州，希意行市易法。黃庭堅監德安鎮，謂鎮小民貧，不堪誅求。及召試，蘇軾曰：「挺之聚斂小人，學行無取，豈堪此選！」至是，劾奏軾草麻有云「民亦勞止」，以為誹謗先帝。……拜御史中丞，為欽聖后陵儀仗使。曾布以使事聯職，知禁中密指，諭使建議紹述，於是挺之排擊元祐諸人不遺力。

<sup>5</sup> 孔凡禮：《蘇軾年譜》(北京：中華書局，1998年2月)，頁77-172。以下所引《蘇軾年譜》，皆此版本，僅夾註，不再出註。

<sup>6</sup> 葉慶炳：《中國文學史·第二十四講·宋詩》(臺北：學生書局，1987年)，下冊，頁125。

<sup>7</sup> 王易：《詞曲史》(臺北：廣文書局)，頁177。

<sup>8</sup> 同註4，頁10448。



元祐初，復天章閣待制，再知杭州。卒，年六十二。……為文立就，有集八十卷。(頁 10450)  
此段文字中僅提楊繪享年六十二歲，並未提及其卒年為何？《北宋經撫年表》載：

元祐三年(1088)，六月，繪卒。<sup>9</sup>

又葉申薌《本事詞》中云：

楊繪……，生於天禧元年(1017)，……，元祐三年(1088)卒，年七十二。<sup>10</sup>

此二條文字皆云楊繪之卒年為「元祐三年(1088)」，由此可推論楊繪之卒年是元祐三年(1088)；另《宋史》與《本事詞》中對楊繪之得年有異說：《宋史》為六十二歲，《本事詞》為七十二歲。其得年究竟為六十二歲或七十二歲？據《蘇軾年譜》：

楊久中扶父繪之喪過京師，以父所藏西寧手詔相示，為作記。……繪卒於本年六月丁丑，見《范太史集》，卷三十九墓銘，久中乃繪長子，為太廟室長。<sup>11</sup>

這段引文中「繪卒於本年六月丁丑」一句足以證明《宋史》與《本事詞》所指楊繪卒年之說皆正確，且「見《范太史集》卷三十九墓銘」之云，更加確立楊繪卒年即元祐三年(1088)六月丁丑。而得年的確立，雖於《蘇軾年譜》中亦無提及，然恐是葉申薌先生推算錯誤，故楊繪得年應為「六十二歲」方為正確。

## 2. 楊繪之著作

楊繪有作品傳世，如《宋史》：「為文立就，有集八十卷」<sup>12</sup>，然楊繪的作品集因古來亡佚已久，且無相關文獻，無法窺究一二，僅《時賢曲子本事集》有相關文字記載，據吳熊和《唐宋詞通論》：

宋人詞話當以楊繪《本事曲》為最早，梁啟超《記時賢本事曲子集》稱為「最古之詞話」。<sup>13</sup>

又據唐圭璋《詞話叢編》所錄《時賢曲子本事集》，由趙萬里先生輯佚其中散卷的序文提及：

楊元素《本事曲》，新會梁先生啟超〈記時賢本事曲子集〉一文考之詳矣。顧所輯佚文，僅歐陽《近體樂府》、《東坡詞》中五事。余續于《苕溪漁隱叢話》、《敬齋古今註》搜得四事，為梁氏所未見，合為一卷，以見此最古之詞話。《漁隱叢話後集》三十八載盧絳夢一白衣婦人歌〈菩薩蠻〉，《南唐近事》及《本事曲》所載皆同云云。檢他書未見稱引，知其散佚多矣。<sup>14</sup>

由以上資料得悉楊繪《本事曲》確實亡佚許多，然僅餘五首本事，仍對日後詞家有舉足輕重之影響，亦提供詞家後學許多寶貴的資料。

## 三、蘇楊交遊緣由

蘇軾與楊繪二人自杭州以下的交遊頻繁、情誼深厚，甚至蘇到黃州以來，至黃州去探望他的少數友人當中，楊繪即其中一人，如《東坡詞編年箋證》之〈臨江仙〉贈送之考證有云：「其年四月，

<sup>9</sup> 吳廷燮撰、張忱石點校：《北宋經撫年表、南宋制撫年表》(北京：中華書局，1984年4月)，卷4，頁263-264。

<sup>10</sup> 葉申薌：《本事詞》，見唐圭璋編，《詞話叢編》(上海：上海古籍出版，1986年6月)，冊3，頁511。以下所引《詞話叢編》，皆此版本，僅夾註不再出註。

<sup>11</sup> 同註5，頁850。

<sup>12</sup> 同註4，頁10450。

<sup>13</sup> 吳熊和：《唐宋詞通論》(杭州市：浙江古籍，1989年)，頁285。

<sup>14</sup> 同註10，冊1，頁3。

楊繪來黃訪坡，或即書于楊來黃之前」<sup>15</sup>，其年即元豐五年（1082），而在楊繪來訪蘇軾之前或之後，當時蘇軾曾寫一闕詞作贈之，即〈臨江仙〉贈送：

詩句端來磨我鈍，鈍錐不解生銛。歡顏為我解冰霜。酒闌清夢覺，春草滿池塘。應念雪堂坡下老，昔年共採芸香。功成名遂早還鄉。回車來過我，喬木擁千章。<sup>16</sup>

此詞說明在元豐五年（1084）春天至元豐七年（1084）蘇軾離開黃州以前，曾在官職而又來黃拜訪東坡的人，僅有楊繪一人。又，王文誥《蘇文忠公詩編註集成總案》云：「楊元素以薦屬吏王永年，為御史蔡承禧所論，坐貶荊南節度副使。」<sup>17</sup>二人同是天涯淪落人之相聚，更是帶來多少相惜相慰之情！

從兩人的詩詞相和、書信往返直至蘇軾晚年（元祐三年），足見二人相交至深。究竟蘇軾何以與楊繪成為生死與共之好友？而二人情誼何以如此深厚？有下列因素：

### （一）俱為同鄉

據《宋史·楊繪傳》：「楊繪，字元素，綿竹人。」（頁10448）蘇軾為眉州眉山人，綿竹即眉州，故二人俱為同鄉。蘇軾自從父喪以來，便因仕途沉浮不定，一直客居異地，直至辭世，仍未如願再歸故里。其詩作〈法惠寺橫翠閣詩〉：「春來故國歸無期，人言秋悲春更悲。已泛平湖思濯錦，更看橫翠憶峨嵋」，又如〈秀州報本禪院鄉僧文長老方丈詩〉：「萬里家山一夢中，吳音漸已變兒童。每逢蜀叟談終日，便覺峨嵋翠掃空。」可見蘇軾對家鄉有著深厚的感情，當在異地遇到同為四川人的楊繪，自然產生同鄉情誼。因此他在〈南鄉子〉和楊元素（時移守密州）即是印證二人俱為同鄉所延伸之真摯情誼的一闕詞：

東武望餘杭，雲海天涯兩渺茫。何日功成名遂了，還鄉，醉笑陪公三萬場。不用訴離觴，痛飲從來別有腸。今夜送歸燈火冷，河塘，墮淚羊公卻姓楊。（頁97）

此闕詞「東武望餘杭，雲海天涯兩渺茫。何日功成名遂了，還鄉，醉笑陪公三萬場」，其詞意即流露那份同鄉之情，而「還鄉」、「醉笑陪公三萬場」二詞句更將此種情誼展現至極。

見蘇、楊二人在杭州交遊之密切、黃州的遠來探舊，甚至其後書信之往返，「他鄉遇故知」實為二人的相知奠下日後交遊情深的基礎。

### （二）性格相似

蘇軾、楊繪除俱為同鄉外，性格上亦有相似處，即二人皆為剛直不阿、重情重義的性格。

#### 1. 剛直不阿

據《宋史·楊繪傳》云：

……神宗立，召修起居注、知制誥、知諫院。詔遣內侍王中正、李舜舉等使陝西，繪言：「陛下新即位，天下拭目以觀初政。館閣、台省之士，朝廷所素養者不之遣，顧獨遣中人乎？」向傳範安撫京東西路，繪請易之，以杜外戚幹進之漸。執政曰：「不然，傳範久領郡，有政聲，故使守鄆，非由外戚也。」帝曰：「諫官言是，斯可窒異日妄求矣。」……（頁10449）

……繪為吏敏強，主愛利，而受性疏曠，訖以是見廢斥。然表裏洞達，一出於誠，為范祖禹所

<sup>15</sup> 同註1，頁339。另此闕詞在唐玲玲、石聲准箋注：《東坡樂府編年箋注》係言贈與弟弟蘇轍。

<sup>16</sup> 同註1，頁339。

<sup>17</sup> 王文誥編：《蘇文忠公詩編註集成總案》（臺北：學生書局，1967年），頁861-862。

咨重。(頁 10449)

楊繪為了不讓外戚干政，影響皇帝清明之作為，於是向神宗提出撤換傳範任安撫東西路一職。外戚，想當然耳，自是皇帝的親戚，一位臣子能在皇帝面前直言撤換外戚一事，需具膽識，要能不畏得罪權貴之正直性格。故於此我們不難瞧見楊繪的直言無諱及不阿諛諂媚之行徑。此與蘇軾直言極諫的個性相同。又：

曾公亮請以其子判登聞鼓院，用所厚曾鞏為史官。繪爭曰：「公亮持國，名器視如己物。向者公亮官越，占民田，為郡守繩治，時鞏父易占亦官越，深庇之。用鞏，私也。」帝為寢其命。繪亦解諫職，改兼侍讀，……未閱月，復知諫院，擢翰林學士，為禦史中丞。(頁 10449)

在此次事件中，由於曾公亮家昔有自家人官官相護之情事，此回又欲獨厚其子孫，楊繪直諫於上，竟換來解職。所幸，解職不及一個月，便又知諫院，為翰林學士，且任御史中丞。再者：

議者欲加孔子帝號，繪以為非禮，又言不宜用遼曆改置閏，悉從之。繪常薦屬吏王永年，禦史蔡承禧言其私通饋賂，坐貶荊南節度副使。詳在《竇卞傳》。數月，分司南京，改提舉太平觀，起知興國軍。元祐初，復天章閣待制，再知杭州。(頁 10450)

此事乃因有人欲為孔子加封帝號，而楊繪認為不合禮制，另外，又有人欲討好遼國，欲用遼之曆法加置於宋朝所行之日曆，楊繪亦因之上諫，言不宜。此二事皇上皆聽從楊繪之建議。於此，不僅顯露楊繪剛直不阿之性情，亦可知當時的遼國已對宋構成一定之威脅。

世人常云蘇軾「文如其人」，此種疏曠性格、剛直不阿的性格，無論在蘇軾之詩、詞、散文，處處可見。而東坡的疏曠性格，可以從他的忠君愛國、為民喉舌得以顯現。據《宋史·蘇軾傳》：

熙寧二年，還朝。王安石執政，素惡其議論異己，以判官告院。四年，安石欲變科舉、興學校，詔兩制、三館議。軾上議曰：得人之道，在於知人；知人之法，在於責實。使君相有知人之明，朝廷有責實之政，則胥史皂隸未嘗無人，而況於學校貢舉乎？(頁 10802—10803)

慶曆固嘗立學矣，至于今日，惟有空名僅存。今將變今之禮，易今之俗，又當發民力以治官室，斂民財以食游士。百里之內，置官立師，獄訟聽于是，軍旅謀于是，又簡不率教者屏之遠方，則無乃徒為紛亂，以患苦天下邪？…故臣謂今之學校，特可因仍舊制，使先王之舊物，不廢於吾世足矣。至於貢舉之法，行之百年，治亂盛衰，初不由此。(頁 10803)

此乃蘇軾對王安石新法中欲改變科舉、學校等措施不贊同，便上疏與神宗，而極欲革新圖治的神宗，亦能接納蘇軾之建言，因此引來王安石對蘇軾之不悅，一開蘇軾仕途坎坷之端。

另，有關上元節花燈一事，蘇軾亦為百姓發出正義之聲：

會上元敕府市浙燈，且令損價。軾疏言：「陛下豈以燈為悅？此不過以奉二宮之歡耳。然百姓不可戶曉，皆謂以耳目不急之玩，奪其口體必用之資。此事至小，體則甚大，願追還前命。」即詔罷之。……(頁 10804)

蘇轍於〈亡兄子瞻端明墓誌銘〉曾云：「初，公既補外，見事有不便於民者，不敢言，亦不敢漠視也。緣詩人之義，託事以諷，庶幾有補於國。」<sup>18</sup>可見蘇軾之風骨。

可見蘇軾、楊繪二人同屬剛直不阿之性格，不僅將其展現在朝廷問政上，亦在為民喉舌間表露無疑。此性格使得二人於各方面皆能惺惺相惜，也拉近二人相處之關係。

<sup>18</sup> 蘇轍著，高秀芳、陳宏天點校：《蘇轍集·樂城後集》（北京：中華書局，1990年），冊3，卷22，頁1120。

## 2. 重情重義

蘇軾、楊繪二人皆重情重義之人，總以真誠待親朋好友，上司下屬、甚至鄉野村夫。楊繪赴京時，蘇軾有〈菩薩蠻〉潤州和元素詞：

玉笙不受朱脣暖，離聲淒咽胸填滿。遺恨幾千秋。心留人不留。 他年京國酒，墮淚攀枯柳。莫唱短因緣，長安遠似天。(頁 118—119)

此闕詞，幾乎是句句動人心扉、字字含悲，如「玉笙不受朱脣暖，離聲淒咽胸填滿，遺恨幾千秋」等數句自是別離情傷之詞；而「心留人不留」<sup>19</sup>，是蘇軾與楊繪二人欲長此以往同佇於此的心，怎奈朝廷詔書的催離？「莫唱短因緣，長安遠似天」更道出二人於杭州交遊的時間短暫，而楊繪即將要還朝，對亦要至密州的蘇軾而言，長安實在相距遙遠，二人相聚的機會恐怕渺茫，但「莫唱」一詞仍是蘇軾面對困境的豁朗性格，並安慰楊繪，不要因短暫的相處、長安之遠便傷悲，似欲表達即便身隔千里之遠的二端，還是會有相聚的一天。而此處即見情義之深濃。

又，蘇軾的〈南鄉子〉，題序為「公舊序云：沈強輔愛上出文犀麗玉作胡琴，送元素還朝，同子野各賦一首」，詞文如下：

裙帶石榴紅，卻水殷勤解贈儂。應許逐雞雞莫怕，相逢，一點靈犀必暗通。 何處遇良工，琢刻天真半欲空。願作龍香雙鳳撥，輕攏，長在環兒白雪胸。(頁 106)

《觀林詩話》：「東坡在湖州，甲寅年與楊元素、張子野、陳令舉，由苕霅泛舟至吳興，東坡家尚出琵琶（指蘇軾家中所蓄的琵琶歌婢），並沈冲宅犀玉共三面胡琴（也是歌婢）……」<sup>20</sup>，子野賦六客辭。後子野、令舉、孝叔化去，唯東坡與元素、公擇在爾。日後楊繪憶此事，有詩作寄蘇軾<sup>21</sup>，足見當時蘇軾與楊繪等人在船上有詩詞應和、琴聲樂音相伴之逸事。事隔多年，蘇軾復賦〈六客詞〉，其詞序「余昔與張子野、劉孝叔、李公擇、陳令舉、楊元素會於吳興。時子野作六客詞，其卒章云：『見說賢人聚吳分。試問。也應旁有老人星。』凡十五年，再過吳興，而五人者皆已亡矣。時張仲謀與曹子方、劉景文、蘇伯固、張秉道為坐客，仲謀請作後六客詞云」<sup>22</sup>，由此更證明蘇軾重視六客間深厚之情誼。

在蘇軾、楊繪俱為重情重義的性格下，二人之交遊會發展為莫逆之交，可想而知。

### （三）政治立場相同

蘇軾、楊繪二人在政治立場上皆反對新法。據《宋史·楊繪傳》：

時安石用事，賢士多謝去。繪言：「老成之人，不可不惜。當今舊臣多引疾求去：範鎮年六十有三、呂誨五十有八、歐陽修六十有五而致仕；富弼六十有八而引疾；司馬光、王陶皆五十而求散地，陛下可不思其故乎？」<sup>23</sup>

<sup>19</sup> 此句「心留人不留」，在《東坡詞編年箋證》作「恩留人不留」，頁 118。

<sup>20</sup> 吳聿等：《觀林詩話》，見《文淵閣四庫全書·集部九詩文評類》（臺北：商務書局，1988 年），頁 1480-12。

<sup>21</sup> 楊繪寄與蘇軾的詩文，即本文第 9 頁「仙舟游漾霽溪風，三奏琵琶一艦紅……」此首詩。於此不再贅述。

<sup>22</sup> 同註 1。此闕詞乃〈定風波〉，詞文為：月滿苕溪照夜堂，五星一老鬥光芒。十五年間真夢裡，何事？長庚配月獨淒涼。綠髮蒼顏同一醉，還是，六人吟笑水雲鄉。賓主談鋒誰得似？看取，曹劉今對兩蘇張。見《東坡詞編年箋證》，頁 584。

<sup>23</sup> 同註 4，頁 10449。

神宗元豐年間王安石執政，大多賢臣反對新法，辭職而去。楊繪見狀上疏諫言：「老成之人，不可不惜」。其後「免役法行，繪陳十害」<sup>24</sup>。而王安石對此亦遣曾布與楊繪溝通疏導。然楊繪仍固執己見，後因反對新法而遭貶。

蘇軾對新法之見與楊繪同。新法初行，蘇軾便否定青苗法、免役法。在蘇軾之一組詩〈山村五絕〉之二：

煙雨濛濛雞犬聲，有生何處不安生。但今黃犢無人佩，布穀何勞也勸耕。<sup>25</sup>

詩中可見蘇軾對新法譏諷，且反映百姓飽受新法之苦，內容諷刺鹽法過於嚴峻、令百姓生活不便。蘇軾於此詩欲傳達：若能將鹽法寬平，則反抗的農民可變賣防衛工具，以買小牛，哪需勞煩布穀鳥去勸人們耕種呢！另，此組詩之第四首：

杖藜裹飯去匆匆，過眼青錢轉手空。贏得兒童語音好，一年強半在城中。<sup>26</sup>

詩旨傳達青苗法帶給農民日益艱困之生活。依青苗法規定，每年青黃不接時，由政府貸款給農民，農民於秋後歸還。此首詩文描繪農民們拄著杖、帶著飯，匆匆進城求貸款，而好不容易貸來之青苗錢，竟轉眼花光。在這一年內，大半日子留在城裡無所獲，僅孩童的城市口音流利順暢—此乃反語，係指農民為貸款或納稅，得經常留在城裡，以致錯過農忙時節、耽誤生產。蘇軾於此詩深刻描繪農民為青苗法的奔波勞苦，且使得生活益加清苦，是以反對此法，故詩中多用嘲諷語。

至於免役法，雖然蘇軾在知密州時，曾施行免役法中之給田募役法，且在元豐八年（1085）十二月作〈論給田募役狀〉<sup>27</sup>表示此法有五利二弊；但在新法實施之初，即熙寧年間，他與楊繪在杭州交遊時對免役法之持有觀點仍應是一致，即投反對票，如《宋史·蘇軾傳》記載：當王安石創行新法之初，蘇軾於熙寧四年（1071）曾上書論其免役法之不便：

四年……時安石創行新法，軾上書論其不便，曰：……自古役人，必用鄉戶。今者徒聞江、浙之間，數郡僱役，而欲措之天下。單丁、女戶，蓋天民之窮者也，而陛下首欲役之，富有四海，忍不加恤！自楊炎為兩稅，租調與庸既兼之矣，奈何復欲取庸？萬一後世不幸有聚斂之臣，庸錢不除，差役仍舊，推所從來，則必有任其咎者矣。<sup>28</sup>

由此可知，即使蘇軾在元豐八年（1085）所作〈論給田募役狀〉一文，曾對免役法之「給田募役法」表示肯定，此乃基於蘇軾在歷十四年後之親身經歷，使他於此法有進一步的認識。然追溯其新法實施之初，就反對新法而言，蘇軾、楊繪二人的政治立場是一致的，且針對青苗法與免役法尤強烈持否定論調，而此政治立場之相同，亦使彼此在交遊時所觸發之話題，更能談得投機。

#### （四）仕途多舛

蘇軾、楊繪二人不僅政治立場相同，就連政治仕途的跌宕起伏皆十分相似。據蘇轍所寫〈亡兄子瞻端明墓誌銘〉有云：

英宗在藩聞公名，欲以唐故事召入翰林，宰相限以近例，欲召試秘閣，上曰：「未知其能否故試，如蘇軾有不能耶！」宰相猶不可，及試二論，皆入三等，得直史館。<sup>29</sup>

<sup>24</sup> 同註 4，頁 10449。

<sup>25</sup> 〈山村五絕〉一組詩，見蘇軾著，孔凡禮點校《蘇軾詩集》（北京：中華書局，1998年），頁 437。

<sup>26</sup> 同註 25，頁 437。

<sup>27</sup> 同註 5，見孔凡禮《蘇軾年譜》，卷 14，頁 312。

<sup>28</sup> 同註 4，頁 10805。

<sup>29</sup> 同註 18，頁 1118。

治平二年（1065），蘇軾入判登聞鼓院。英宗皇帝在藩邸聞蘇軾名號，欲以唐故事召翰林，知制誥。而宰相韓琦曰：「軾之才，遠大器也，他日自當為天下用。要在朝廷培養之，使天下之士莫不畏慕降伏，皆欲朝廷進用，然後取而用之，則人人無復異辭矣。今驟用之，則天下之士未必以為然，適足以累之也。」<sup>30</sup>而後英宗又欲召試秘閣，韓琦仍表示不贊同，到了試二論，蘇軾復入三等，得直史館。之後，蘇軾聽聞韓琦的阻進之語，只是說「公可謂愛人以德矣。」<sup>31</sup>

另，除此次升遷被阻之外，據《蘇軾年譜·卷二十二》有云：「神宗有旨起蘇軾知江州，為王珪（禹玉）所沮。」<sup>32</sup>，又如《蘇軾文集·卷三十二》之〈杭州召還乞郡狀〉：「及竄責黃州，每有表疏，先帝復對左右稱道，哀憐獎激，意欲復用，而左右固爭，以為不可。臣雖在遠，亦具聞之。」而《宋史·蘇軾傳》關於此事，亦有記載：

元豐三年，神宗數有意復用，輒為當路者沮之。神宗嘗語宰相王珪、蔡確曰：「國史至重，可命蘇軾成之。」珪有難色。神宗曰：「軾不可，姑用曾鞏。」鞏進太祖總論，神宗意不允，遂手札移軾汝州，有曰：「蘇軾黜居思咎，閱歲滋深，人材實難，不忍終棄。」軾未至汝，上書自言飢寒，有田在常，願得居之。朝奏，夕報可。<sup>33</sup>

雖然神宗重用新法執政派之人，但對蘇軾仍是相當器重，而當神宗在元豐三年（1080）欲再度起用蘇軾，卻又被當朝宰相王珪、蔡確所阻。

除此二事因升遷被阻之外，蘇軾因對新法發異端，致使無論新、舊黨勢力抬頭，皆有禍端降臨至其身，如對王安石的新法表不苟同時，只好自請通判杭州；而至神宗皇帝去世，由神宗之母宣仁太后高氏垂簾聽政，再度起用司馬光為相，全面廢除新法，至此，舊黨人士又再度得勢時，蘇軾卻在元祐元年（1086）三月，與司馬光為免役法的存廢問題展開激烈辯論，得罪司馬光舊黨集團，再度請求外放杭州。

觀東坡一生從仕四十年，幾乎泰半時間皆在外任之地度過，而在朝任職，總計不及十年。東坡去世前有作〈自題金山畫像〉，詩中：「心似已灰之木，身如不繫之舟，問汝平生功業：黃州、惠州、儋州。」足見其一生九遷、無法施展抱負之憾恨。<sup>34</sup>

而楊繪亦有此等情事發生。如前文已提及有關曾公亮請以其子判登聞鼓院，用所厚曾鞏為史官。繪為此而諫言「公亮持國，名器視如己物。向者公亮官越，占民田，為郡守繩治，時鞏父易占亦官越，深庇之。用鞏，私也。」而後，此事並未因楊繪的諫言而止，楊繪亦因而解去諫職，改兼侍讀。

又，因朝廷中人欲加孔子帝號，繪以為非禮，又言不宜用遼曆改置閏，於是得罪某些人士，而後御史蔡承禧便以楊繪常推薦屬吏王永年之事，言其私通饋賂，坐貶荊南節度副使。

另與蘇軾同對新法中之免役法持反對意見的楊繪，亦以此屢遭貶謫，如前文所述：「免役法行，繪陳十害。安石使曾布疏其說。詔繪分析，固執前議，遂罷為侍讀學士、知亳州，曆應天府、杭州。再為翰林學士」。

既同因政治立場與執政者不同而遭貶的楊繪、蘇軾，又俱為同鄉，在杭州的相遇，必然會成為志同道合之朋友、知己。當面對湖光山色俱美之蘇杭，其間共度唱和之時光，亦一定是段難忘的美事。

<sup>30</sup> 同註 4，頁 10802。

<sup>31</sup> 同註 4，頁 10802。

<sup>32</sup> 同註 5，頁 584。

<sup>33</sup> 同註 4，頁 10809。

<sup>34</sup> 此段文字係參考林慧雅：《東坡杭州詩研究》（臺灣師範大學國文研究所教學碩士論文，2002 年）。

## 四、蘇楊交誼經過

### (一) 何時與楊繪結交？

蘇軾與楊繪究竟何年結交？從二人的詩文中，很難有確定的說法，故僅能試由東坡的詩、詞、文探求二人交遊的初始時間、背景。據《東坡詞編年箋證》云：

陳襄移知應天府，與楊繪兩易其任，楊繪於六月己巳自應天徙知杭州。(頁 72)

又，蘇軾的詞作〈菩薩蠻〉杭妓往蘇迓新守楊元素寄蘇守王規甫：

玉童西迓浮丘伯。洞天冷落秋蕭瑟。不見許飛瓊。瑤臺空月明。 清香凝夜宴。借與韋郎看。 莫便向姑蘇。扁舟下五湖。(頁 71)

此詞寫於熙寧七年(1074)七月，鄭文焯先生《手披東坡樂府》：「李東川有送人攜妓赴任詩，此詞又記杭妓往蘇迓新守，是知唐宋時，赴任迎任，皆有官妓為導之例。」<sup>35</sup>可知此詞正是楊繪至杭州之前、在蘇州停留時，官妓至蘇州去迎接新任太守楊繪之情景。

同年(1074)七月，蘇軾又寫了一首〈訴衷情〉送述古迓元素：

錢塘風景古來奇。太守例能詩。先驅負弩何在，心已浙江西。 花盡後，葉飛時。雨淒淒。 若為情緒，更問新官，向舊官啼。(頁 75—76)

蘇軾心中既難捨對陳述古的情誼，又熱切歡喜著俱為同鄉的新任太守—楊繪的到來。一為舊雨，另一為同鄉，此間既不能表達悲傷的別情，亦不可表示對楊繪的誠摯歡迎，故蘇軾此闕詞中的「若為情緒，更問新官，向舊官啼」可謂貼切地描述此種送、迎皆不是的為難心緒。

根據以上所引二闕詞，尚不能確定二人於此為結識之初，只可言蘇、楊二人的交遊情況，在宋仁宗熙寧七年(1074)七月，楊繪任杭州太守時，彼此便熱切往來。然二人究竟於何時相識？

其實就蘇軾、楊繪書信間探討新法之相關議論，應在朝廷間就已相識<sup>36</sup>。又二人議論新法時多持反對之見，此種政治立場相同，且又屬少數反對黨，對當時同在朝廷為官的蘇軾與楊繪，彼此應會惺惺相惜、且志同道合而有所交流。故可知二人於朝廷中便有來往。雖然，但論交情深厚之奠定，實紮根於二人在杭州那段共處時期。另有一首〈醉落魄〉席上呈元素，就可證明二人交遊始於朝廷：

分攜如昨。人生到處萍飄泊。偶然相聚還離索。多病多愁，須信從來錯。 尊前一笑休辭卻。 天涯同是傷淪落。故山猶負平生約。西望峨眉，長羨歸飛鶴。(頁 127)

此闕詞寫於熙寧七年(1074)的八月十七日，詞中「分攜如昨」，即分手彷彿才在昨日之意，表示蘇、楊在朝廷已分手過一次，故可說明二人在朝廷即已相識，且句末的「天涯同是傷淪落」，就因二人在朝廷所發之言論，為執政之新黨不容，故先後至杭州。於此推論二人之交遊應始於朝廷。

### (二) 熙寧七年(1074)，宴樂與別情

熙寧七年(1074)七月楊繪至杭州後，即與蘇軾交遊密切。二人於杭州相處時期自熙寧七年(1074)七月至同年十月，僅約三個月之短暫時日，卻成為摯友，自成官場上的一段佳話。雖然二人於杭州共處時間不長，但在蘇軾與楊繪的唱和之詞卻佔絕大部分，據《東坡詞編年箋證》所收錄

<sup>35</sup> 鄭文焯：〈手披東坡樂府〉，引自薛瑞生：《東坡詞編年箋證》對此詞的相關闡發，頁 71。

<sup>36</sup> 蘇、楊書信往返中有關在朝廷相互交流的文字記載，在後文論述二人交遊緣由之闡述中，將會對書信的內容有進一步說明。

的詞有〈菩薩蠻〉杭妓往蘇迓新守楊元素寄蘇守王規甫、〈南鄉子〉和楊元素、梅花詞和楊元素二首、〈勸金船〉和元素韻<sup>37</sup>、〈南鄉子〉和楊元素<sup>38</sup>、〈浣溪沙〉自杭移密守。席上別元素，時重陽前一日、重九舊韻二首、〈南鄉子〉贈行、〈定風波〉送元素、〈南鄉子〉沈強輔雯上出文犀麗玉作胡琴，送元素還朝，同子野各賦一首、〈菩薩蠻〉潤州和元素、〈醉落魄〉席上呈楊元素等十闕詞。由這些詞作內容觀之，宴遊之樂與離別之情可謂詞中主題，而此種情感之殊異，實和二人接獲朝廷詔書與否有密切關係。故下文以蘇軾移往密州之前後為分際，以探二人於杭州宴遊之情況與離別之難捨。

### 1. 移至密州之前

蘇軾在與楊繪唱和之詞有〈南鄉子〉和楊元素、梅花詞和楊元素二首，如〈南鄉子〉和楊元素：

涼簟碧紗廚，一枕清風晝睡餘。臥聽晚衙無箇事，徐徐，讀盡床頭幾卷書。搔首賦歸歎，自覺功名懶更疏。若問使君才與術，何如，占得人間一味愚。(頁 88)

觀此闕詞並無別情，應為蘇軾尚未接獲移至密州之命，而與楊繪相和之詞。時間上應是熙寧七年(1074)八月所作。「臥聽晚衙無箇事，徐徐，讀盡床頭幾卷書」至「搔首賦歸歎，自覺功名懶更疏」等詞句表達了政事的清閒，令蘇軾想念昔日於朝廷的有所作為，而對楊繪興發欲回朝廷之念。

另一首同時期的詞作，如〈南鄉子〉梅花詞和楊元素：

寒雀滿疏籬，爭抱寒柯看玉蕤。忽見客來花下坐，驚飛，蹋散芳英落酒卮。痛飲又能詩，坐客無氈醉不知。花謝酒闌春盡也，離離，一點微酸已著枝。(頁 90)

此闕詞中蘇軾以通過詠梅、賞梅之宴遊，記敘與楊繪共事期間之美好時光及密切互動之情事。其「痛飲又能詩」一句，乃蘇軾讚美楊繪之文采風流。而此句「坐客無氈醉不知」即指楊元素既醉，連賓客無氈而寒亦不知。

此二闕詞描繪蘇軾、楊繪賞梅之情景、筵席之歡樂，更足見蘇軾、楊繪交遊之頻繁。

### 2. 獲悉移至密州之後

蘇軾於熙寧七年(1074)九月得知須以「太常博士直史館權知密州軍州事，罷杭州通守任」<sup>39</sup>後，在與楊繪唱和之詞作內容、意境上，均蘊濃郁離情，且詞作較獲悉移至密州前的作品還多，共計約十三首之多<sup>40</sup>。如〈勸金船〉和元素韻，自撰腔命名：

無情流水多情客，勸我如相識。杯行到手休辭卻，這公道難得。曲水池上，小字更書年月。還對茂林修竹，似永和節。纖纖素手如霜雪，笑把秋花插。尊前莫怪歌聲咽，又還是輕別。此去翱翔，遍賞玉堂金闕。欲問再來何歲，應有華髮。(頁 94)

此闕詞寫於熙寧七年(1074)九月二十日，據《蘇文忠公詩編註集成總案》載：「甲寅九月，……罷杭州通守任，二十日往別南北山道友，同楊繪、魯有開，陳舜俞至下天竺題壁。楊繪餞別於至中和堂，和韻作〈勸金船詞〉。」<sup>41</sup>；又引潛說友《咸淳臨安志》：「下天竺題名云：楊繪元素，魯有開元翰、陳舜俞令舉，蘇子瞻同遊。熙寧七年九月二十日」<sup>42</sup>，由此可以明確此闕詞之寫作時間乃熙

<sup>37</sup> 此詞牌在石聲准、唐玲玲箋注的《東坡樂府編年箋註》本，作〈泛金船〉流杯亭和楊元素。石聲准、唐玲玲箋注，《東坡樂府編年箋註》(臺北：華正書局，1993年)，頁 45。

<sup>38</sup> 同註 37，此首詞在石聲准、唐玲玲箋注，《東坡樂府編年箋註》，題序為和楊元素時移守密州，頁 47。

<sup>39</sup> 同註 5，見孔凡禮《蘇軾年譜》，頁 46。

<sup>40</sup> 同註 1，此乃依據《東坡詞編年箋證》的詞之數量來估計。

<sup>41</sup> 同註 17，卷 2，頁 55。

<sup>42</sup> 此處參照石聲准、唐玲玲箋注：《東坡樂府編年箋註》中引用潛說友《咸淳臨安置》所云，頁 46。



寧七年（1074）九月二十日；又於張先亦有〈勸金船〉，詞題作「流杯堂和翰林主人元素自撰腔」<sup>43</sup>，既明言楊元素為翰林主人，且蘇軾此闕詞有「無情流水多情客」、「此去翱翔，遍賞玉堂金闕」一詞句，故知悉此詞為楊繪已被告知召入翰林，但尚未離任之時所作，故這場筵席乃蘇軾餞別楊繪，而非楊繪餞別蘇軾。

蘇軾於詞中流露盡是對楊繪的不捨，道出「尊前莫怪歌聲咽，又還是輕別。此去翱翔，遍賞玉堂金闕。欲問再來何歲，應有華髮」，可見心中對二人之間能否重聚，其實滿懷未知的惆悵，即使能再相見，也已是相隔多年，白髮相對。於此更見蘇軾對楊繪的真摯情誼。

又據《蘇軾年譜》：「楊繪（元素）到知杭州任。十七日，天竺山送桂花，分贈繪，作詩，作〈醉落魄〉贈繪。」<sup>44</sup>此詩即〈八月十七日天竺山送桂花分贈元素〉，其詩文如下：

月缺霜濃細蕊乾，此花無屬桂堂仙。驚峰子落驚前夜，蟾窟枝空記昔年。破滅山僧憐耿介，練裙溪女鬥清妍。願公採擷勿幽佩，莫遣孤芳老澗邊。<sup>45</sup>

此詩以「破滅山僧憐耿介，練裙溪女鬥清妍」詩句象徵桂花之品格高潔，而「願公採擷勿幽佩，莫遣孤芳老澗邊」二詩句則是蘇軾建議楊繪可將桂花佩帶於身，似有桂之清香與楊繪的清高，恰能相互顯香。

除此闕詞外，蘇軾還寫了將近六闕有關「離情」的詞作，按《東坡詞編年箋證》的編排如〈南鄉子〉和楊元素、〈浣溪沙〉自杭移密守。席上別元素，時重陽前一日、重九舊韻二首、〈南鄉子〉贈行、〈定風波〉送元素、〈南鄉子〉（指三面胡琴送元素還朝詞）。如〈浣溪沙〉自杭移密守，席上別楊元素，時重陽前一日：

縹緲危樓紫翠間，良辰樂事古難全。感時懷舊獨淒然。璧月瓊枝空夜夜，菊花人貌自年年。不知來歲與誰看。（頁 98）

就時間而言，這闕詞於題序已言明「時重陽前一日」，是知為熙寧七年（1074）九月初八所作，且據《蘇軾年譜》亦云：「九月八日，席上別楊繪（元素），賦《浣溪沙》。時繪亦召還翰苑」<sup>46</sup>。另詞中「良辰樂事古難全」、「感時懷舊獨淒然」，重陽是良辰，樂事卻無，因此時蘇、楊二人即將別離。故「良辰」本應有樂事相應，既無，則「感時懷舊」而倍覺淒涼。另「不知來歲與誰看」詞句，更添蘇軾滿懷離恨。而至重陽節當天，蘇軾又作一首〈浣溪沙〉贈別楊繪，再引《蘇軾年譜》：「九日，復賦〈浣溪沙〉一首別楊繪」<sup>47</sup>：

白雪清詞出坐間。愛君才器兩俱全。異鄉風景卻依然。可恨相逢能幾日，不知重會是何年。茱萸仔細更重看。（頁 99）

此闕詞「可恨相逢能幾日，不知重會是何年。茱萸仔細更重看」亦與上闕〈浣溪沙〉的「不知來歲與誰看」有異曲同工之妙，同樣表達蘇軾對楊繪之難捨。另在九月十七日、二十日二人皆相約同遊，《蘇軾年譜》有云：「十七日，與楊繪等來遊法惠寺，至法言舍同觀王羲之〈敬和帖〉，有題」<sup>48</sup>、「二十日，與楊繪、魯有開、陳舜俞遊靈鷲，題名」<sup>49</sup>，由此可知他們不僅同遊，且有「題名」紀念，足見二人別離之際的相聚極為緊密。

<sup>43</sup> 張先著，張淑瓊輯注：《張先詞集》（臺北：錦繡書局，1992年），頁96。

<sup>44</sup> 同註5，卷13，頁281。

<sup>45</sup> 王文誥、馮應榴輯注：《蘇軾詩集》（臺北：學海出版，1983年），卷12，頁578。

<sup>46</sup> 同註5，卷13，頁284。

<sup>47</sup> 同註5，卷13，頁285。

<sup>48</sup> 同註5，卷13，頁285。

<sup>49</sup> 同註5，《蘇軾年譜》引《佚文彙編·卷六》，頁2580。

同年（1074）十月二人同赴湖州，而蘇軾有文〈書遊垂虹亭〉：

吾昔自杭移高密，與楊元素同舟，而陳令舉、張子野皆從吾過李公擇於湖，遂與劉孝叔俱至松江。夜半，月出，置酒垂虹亭上。……追思曩時，真一夢也。元豐四年十月二十日，黃州臨臬亭夜坐書。<sup>50</sup>

由於楊繪自身作品散佚大半，故鮮少有人提及他對蘇軾的友誼。然，由此文敘及楊繪等人陪同蘇軾上船，送蘇一程，此種情意，便可見楊繪對蘇軾的濃厚情誼。同時，除前文所引〈書遊垂虹亭〉外，蘇軾亦有詞作贈楊繪，如〈定風波〉送元素：

今古風流阮步兵，平生遊宦愛東平。千里遠來還不住，歸去。空留風韻照人清。紅粉尊前添懊惱，休道。如何留得許多情。記得明年花絮亂，看泛，西湖總是斷腸聲。（頁 103）

此闕詞「千里遠來還不住」一句係指楊繪從遠方千里迢迢至杭州，然在杭州時間尚未待久，便要調離，實在過於短暫，欲留卻強留不住，《彊村叢書·東坡樂府注》：「子野詞有『詔卷促歸』語<sup>51</sup>，與此詞『千里遠來還不住』情事正合，『明年花絮』與子野之『黃鶯相識晚』又合，俱謂元素去之速也」。<sup>52</sup>

由上所述，可從蘇軾與楊繪「杭州詞」、詩、文相和之作品數目上，知悉二人交遊之密切，以及從中建立深厚之友誼，尤以獲悉彼此將調離杭州後所寫之詞作，更能感受那份相知相惜。另有數闕詞是在蘇軾將調往密州、楊繪則升任翰林學士、即將還朝的背景下，六客同舟，為蘇軾送行的這段水路餞席所作之詞文，其詞情所表露的離情依依，更是一份難得之情誼。

### （三）元豐二年（1079），楊繪寄詩

據《蘇軾年譜》云：「楊繪（元素）作詩憶六客會寄蘇軾，約為軾守湖時事」<sup>53</sup>此年即神宗元豐二年（1079），蘇軾尚在湖洲任太守，楊繪有感「六客」中的張先、陳舜俞、劉述的相繼去世，僅餘蘇軾、李常與楊繪自己，心中有感而發、作詩寄與蘇軾，向他訴心中的悲傷。有關楊繪此首詩的內容於《觀林詩話》有相關記載：

子野、令舉、孝叔化去，唯東坡與元素、公擇在爾。<sup>54</sup>

楊繪因作詩寄坡云：

仙舟游漾霽溪風，三奏琵琶一艦紅。門望喜傳新政異，夢魂猶憶舊歡同。二南籍裏知誰在，六客堂中已半空。細問人間為宰相，爭如願住水晶宮。<sup>55</sup>

元素此詩的「二南籍裏知誰在，六客堂中已半空」二詩句，雖然尚無文獻記載蘇軾閱此詩之狀況，然無論詩、詞、文中皆恆具朋友情義的蘇軾，應會為之惹上無限的傷感。

### （四）元豐四年（1081）至元豐五年（1082），欣見楊繪《本事曲》

<sup>50</sup> 蘇軾著，孔凡禮點校：《蘇軾文集》（北京：中華書局，1992年9月），第5冊，頁2254。

<sup>51</sup> 同註43，此闕詞為《定風波》次子瞻韻送元素內翰般涉調，詞文：「浴殿詞臣亦議兵，禁中頗牧黨羌平。詔卷促歸難自緩，溪館，彩花千數酒泉情。春草未青秋葉暮。去。一家行色萬家情。可恨黃鶯相識晚。望斷。湖邊亭上不聞聲。」。

<sup>52</sup> 同註37，此處文字見石聲淮、唐玲玲箋注，《東坡樂府編年箋注》，頁51。

<sup>53</sup> 同註5，卷18，頁445。

<sup>54</sup> 同註20，頁1480-12。

<sup>55</sup> 同註20，頁1480-12。

神宗元豐四年（1081）末，至黃州已屆二年的蘇軾，心理、生理皆較能適應黃州的生活，而就在元豐四年（1081）、五年（1082）的這段時期，蘇軾便寄了九首書信與楊繪<sup>56</sup>。舉其中二首為例，如寫於元豐四年（1081）冬末時節的書信，內容如下：

筆凍，寫不成字，……近一相識，錄得明公所編《本事曲子》，足廣奇聞，以為閒居之鼓吹也。然切謂宜更廣之，但囑知識間令各記所聞，即所載日益廣矣。輒獻三事，更乞揀擇，傳到百四十許曲，不知傳得足否？<sup>57</sup>

又，下一首書信為：

近於城中葺一荒園，手種菜果以自娛。陳季常者，近在州界百四十里住，時復來往。伯誠親弟，近問之，云不曾參拜。其人甚奇偉，得其一詞，以助《本事》。<sup>58</sup>

此二首書信中，蘇軾除向楊繪表達黃州生活已臻否極泰來，也對楊繪所著《本事曲》表示關心。而此二首書信之先後依據，可由以下兩點得之：一、觀此二首書信皆提及楊繪之《本事曲》，前一首提及「近一相識，錄得明公所編《本事曲子》，足廣奇聞」，而後一首之點明「相識」即「陳季常」，且表示欲將季常之詞寄與楊繪「以助本事」，較能完整呈現蘇軾之用心；二是由下一首書信「手種菜果以自娛」一句，充份顯露出心情由憂懼轉至閒適之境，此為上一首書信中尚未透漏之訊息，以時間上而言，當較上一封書信為晚。故依此二點顯見二封書信之孰先孰後。

### （五）元豐六年（1083），購置田園與病後狀況

元豐六年（1083），這一年蘇軾與楊繪的書信往返內容，多半為商討購置田園一事，其中有二書信皆作於神宗元豐六年（1083）五月<sup>59</sup>。據《蘇軾文集·卷五十五·尺牘》所錄蘇軾寄與楊繪的書信<sup>60</sup>，按時間先後次序列舉如下：

承令弟見訪，岸下無泊處，又苦風雨，匆匆解去，至今不足。示諭田事，方憂見罪，乃蒙留念如此，感幸不可言。某都不知彼中事，但公意所可，無不便者。軍屯之東三百石者便，為下狀，甚佳。李教授之兄又云：官務相近有一莊，大佳。此彭寺丞見報。亦閑與問看。……適新舊守到、發，冗甚，不一一。<sup>61</sup>

蘇軾於此書信中先提購置田園一事，另亦向楊繪敘述近日概況，如《蘇詩總案》於元豐六年（1083）五月下云：「楊繪遣其弟慶基至，議買園田」<sup>62</sup>，又如「適新舊守到、發」一事，據吳雪濤先生《蘇文系年考略》<sup>63</sup>：「書中『適新舊守到、發』，是指黃守徐大受離黃與繼任者到黃事」。又，據《蘇軾年譜》云：「楊棗（君素）到知黃州任。徐大受（君猷）罷黃守，離任…」<sup>64</sup>，故知新任太守為楊君素，舊任太守乃徐君猷。

<sup>56</sup> 見《蘇軾奏議書牘研究》之附錄四：〈蘇軾奏議書牘年表〉，頁 276。

<sup>57</sup> 見蘇軾著，孔凡禮點校：《蘇軾文集》（北京：中華書局，1986 年）。以下所引《蘇軾文集》皆此版本，僅夾註不再出註。此封書信見《蘇軾文集·尺牘》，卷 55，1652 頁。在此封書信之前，尚有一封較此封書信為早，寫作時間於元豐四年十二月十五日。見《蘇軾文集》，1651 頁。

<sup>58</sup> 同註 50，頁 1653。

<sup>59</sup> 見《唐宋八大家散文總集》之〈蘇軾·書簡〉，頁 5026-5027。

<sup>60</sup> 同註 50，見〈與楊元素十七首〉，頁 1649-1656。

<sup>61</sup> 同註 50。

<sup>62</sup> 此文見《蘇文系年考略》第 162 頁所引《蘇詩總案》，卷 22。（吳雪濤著，《蘇文系年考略》（內蒙古：內蒙古教育出版社，1990 年 2 月）。以下所引《蘇文系年考略》皆此版本，僅夾註不再出註。

<sup>63</sup> 同註 62，頁 162。

<sup>64</sup> 同註 5，頁 576。

承示諭，定襄胡家田，公與唐彥議之，必無遺策。小子坐享成熟，知幸！知幸！……見陳季常慥，云，京師見任郎中其孚之子，欲賣荆南頭湖莊子，去府五六十里，有田五百來石，厥直六百千，先只要二百來千，餘可迤邐還，不知信否？又見樂宣德，言此田甚好，但稅稍重。告為問看。……

此書中「定襄胡家田，公與唐彥議之，必無遺策。小子坐享成熟，知幸！知幸！」即指楊繪於江陵為蘇軾買田之事。

以上二封書信主題縈繞在「買田」一事，由此內容觀之，亦表示於元豐四（1081）、五年（1082）間遠貶至黃州的蘇軾，仍與楊繪間的情誼篤實，且持續以書信交遊，甚而論及買田歸老之志。若非有深厚友誼、志同道合者，怎如此相親？是故蘇軾、楊繪二人之友好情誼可見一斑。又，二封書信內容皆述及身體欠安，可知此年蘇軾身體違和。

元豐六年（1083）十二月五日，蘇軾另捎一封書信與楊繪：

軾啟。遞中領手教，伏審台候佳勝，為慰。軾凡百如舊，近又大霑，庶幾得歸農乎？公決起典郡，無疑也。近嘉州魏秀才兄弟行，附手問，不審得達否？歲行盡，伏惟順時為人自重。…十二月十五日。<sup>65</sup>

此年逢神宗於圜丘行郊祀之禮，正大赦天下，蘇軾於此由衷盼望與楊繪得以被赦，獲准回返家鄉、歸回田園，不再戀棧政治舞台。由此呼應前文願買田歸老之志；而若為楊繪被赦，蘇軾預料他亦將升遷至郡守，故其書信云：「決起典郡無疑也」，此句亦表露當時謫居黃州的蘇軾，對同樣亦是貶謫至江陵的楊繪，表自慰勉人之語。

## （六）元豐七年（1084），賀楊升遷

元豐七年（1084），蘇軾已離開黃州，而楊繪亦升遷至興國軍<sup>66</sup>，於是蘇軾寫信向楊繪道賀：

向馳賀緘，及因李教授行附問，各已達否？比日履茲微涼，台候何似？某蒙庇粗遣，如聞公欲一謁元老，果否？不若遂遊廬阜，況職當按行，他日世事，一復奉諉，欲為此行，豈可得哉？餘惟萬萬為人自重。<sup>67</sup>

書中「向馳賀緘」表向楊繪賀其知興國軍一事。因興國軍所管轄範圍，實距廬山極近，故蘇軾在信中亦勸楊繪不妨至廬山一遊，且以「況職當按行」一句直言：倘若楊繪因公出巡而至廬山，亦是職責分內之事；而「他日世事，一復奉諉，欲為此行，豈可得哉」等文句更進一步勸說：世事變化無窮，一旦被朝廷召至其他州縣，想再遊賞廬山，機會已不再。後據《蘇文系年考略》有云「元素於元豐八年即又移至徐州」<sup>68</sup>，果被蘇軾言中。

元豐八年（1085），蘇軾赴登州，經過瓜洲時，仍不忘捎書與楊繪：

專人至，辱長箋為覓……比日居何如？登州謝章未上，不敢致啟事，近所傳，蓋非實也。未由合并，千萬順時保愛。人還，適在瓜洲道中。……

信中文「千萬順時保愛」，流露蘇軾對楊繪的關懷之情。

## （七）元祐二年（1087），洛蜀黨爭

<sup>65</sup> 同註 50，頁 1651 至 1652。

<sup>66</sup> 同註 62，興國軍治所即今江西省楊新縣。頁 187。

<sup>67</sup> 同註 50，頁 1655。

<sup>68</sup> 同註 62，頁 187。

元祐二年（1087），蘇軾由登州還朝之後所寄與楊繪的書信中云：

某近數章請邵，未允。數日來，杜門待命，期於必得耳。公必聞其略，蓋為臺諫所不容也。昔之君子，惟荆是師。今之君子，惟溫是隨。所隨不同，其為隨也。老弟與溫相知至深，始終無間，然多不隨。致此煩言，蓋始於此。然進退得喪，齊之久矣，皆不足道。老兄相知之深，恐願聞之，不須為人言也。……<sup>69</sup>

蘇軾感慨朝政的紛擾，無人可訴，故「老兄相知之深，恐願聞之，不須為人言也」，可見蘇軾視楊繪為知己之情分。據《蘇軾年譜》：

十七日，復奏《辨試館職策問劄子》。自辨試館職策問劄子奏上以後，朱光庭、傅堯俞、王巖叟屢章論蘇軾，蘇軾四劄請外，不允。至是乃復辯。為蘇軾辯者有呂陶。王覲之論較持平。<sup>70</sup>

蘇軾復上疏《辨試館職策問劄子》<sup>71</sup>的主旨在以譏諷今之朝廷及宰相臺諫之流，希望能夠使陛下閱後感動而行前二位皇帝忠厚、勵精之政，然卻引起傅堯俞、王巖叟等人相繼上疏議論蘇軾，指蘇軾不當置祖先於議論之間，而對當今皇帝的恩典不知回報，是故「公必聞其略，蓋為臺諫所不容也」二句即謂此。且蘇軾認為今日這些執政者非議自己之因，大多係基於彼此跟隨的人分屬不同群黨之故，又，這些困擾，亦實則為一連串的事件所積累下來的恩怨。

恩怨肇始於元祐元年（1086）九月一日司馬光的祭典儀式。眾臣待明堂祀典禮成後，皆欲前往祭奠司馬光，然程頤卻說不可，得按照古禮。與司馬光有著師生之情的蘇軾，極欲前往祭拜，遭此拒，覺程頤不近人情、食古不化，於茲言：「此枉死市叔孫通所制禮也。」<sup>72</sup>之後程頤門人朱光庭、賈易因不甘師長被蘇嘲弄，再者，蘇軾由登州回朝後被重用，故當蘇軾出道試題「師仁祖之忠厚，法神孝之勵精」，便遭朱光庭彈劾，指稱蘇軾藉此題欲譏諷神宗皇帝，而後蘇軾為澄清真象寫了〈辨試館職策問劄子〉。在當時，蜀人呂陶任右司諫，為蘇軾辯之，上奏彈劾朱光庭；而御史中丞傅堯俞、侍御史王巖叟亦為朱辯護，乞求皇上定蘇軾之罪。後蘇軾又為此再上劄子為己辯護。而這場風波竟成洛蜀之爭。

面對此些政治紛擾，蘇軾極欲出走，於是「四劄請外」。而「杜門待命」當指等候准許外調杭州之命。此亦為蘇軾二度仕杭的背景所在。由此信可見蘇軾夾處新、舊兩黨之間政治的困境，而此等信中話語，在朝廷上無人可訴，只能向楊繪傾訴。於此足見蘇軾視楊繪為知己之情。

以上所引蘇軾與楊繪相關之詩詞文，皆按編年次序來說明二人往來之交遊情況以及深厚之情誼。由此，不難發現：蘇、楊二人在杭州多以詩、詞相和，而離開杭州後，書信之往返便成二人交遊情況最好之例證。

## 五、結語

<sup>69</sup> 同註 50。

<sup>70</sup> 同註 5，卷 26。

<sup>71</sup> 〈辨試館職策問劄子〉，見《蘇軾文集·卷七·試館職策問三首：師仁祖之忠厚法神考之勵精一》：……昔周公治魯，親親而尊尊，至其後世，有浸微之憂。太公治齊，舉賢而上功，而其末流，亦有爭奪之禍。夫親親而尊尊，舉賢而上功，三代之所共也。而齊魯行之，皆不免於衰亂，其故何哉？國家承平百年，六聖相授，為治不同，同歸於仁。今朝廷欲師仁祖之忠厚，而患百官有司不舉其職，或至於媮。欲法神考之勵精，而恐監司守令不識其意，流入於刻。夫使忠厚而不媮，勵精而不刻，亦必有道矣。……願深明所以然之故，而條具所當行之事，悉著於篇，以備採擇。

<sup>72</sup> 同註 17，此處參考王文誥編，《蘇文忠公詩編注集成總案》，上冊，卷 27，頁 12。

綜觀上述，在蘇軾與楊繪於杭州交遊之始，楊繪代陳襄的太守任期還不到三個月，便以翰林學士召還，此時蘇軾亦將移守密州，離開杭州，所以在二人交遊情況的第二個部分—獲悉移守密州之後，可以看到蘇軾送楊繪之詞作顯得量多，且多在別途所作，此是藉詞以紓解心中之離愁別緒。再者，送楊繪的別詞，蘇軾的感情並非是抑鬱滿懷，而是較為爽朗，其因有二，一是蘇軾性格所致，二是楊繪之回京是任翰林學士，即升官，因此東坡的情緒上沖淡些許的憂傷，然，若與一己之境遇相較，又不免為自身尚未功成名遂、得以榮歸故里而興起感嘆。又，兩人雖相處時間不長，卻建立起深厚之交誼，實乃二人一起離杭、俱為同鄉、性格類似、加以政治立場相同、仕途多舛等多重因素相映成情深。

而楊繪對蘇軾於文學上的影響，亦可以說是助其在詞的創作上建立一定程度的成就。宋代文人一向視填詞為小技，不能登大雅之堂，而年少即懷抱經國濟世大志的蘇軾亦曾經有此觀念。則何以蘇軾詞作不論質、量皆在詞壇佔有一席之地？我們從他與楊繪二人相和酬唱的詞作，不難發現係受到楊繪的影響，此由蘇軾至杭以後的詞量增多，可以想見一斑。何況好友之間藉詞之相互酬唱、彼此抒懷，是要較其他書信、文體更顯情真意摯。

文中運用蘇軾之詩、詞、文來考證蘇、楊二人之交遊，係試圖多方印證二人實際相處之情，亦盼藉此體現蘇軾對友人之情深義重。另與蘇軾友好之士，除楊繪外，有多位與其長年來往，期間亦有多首唱和之詩詞、交往之書信，故此篇僅為蘇軾與友朋間交遊之端，期使能拋磚引玉，待日後有心人士續此緣，再試論其他友人與蘇軾之交遊之情。

## 謝章鋌詞論與詞作探析

楊憲欽\*

### 摘要

謝章鋌為清代晚期活躍於福建地區的詞人，其詞論主張與實際創作皆有專著傳世，其詞論專著為《賭棋山莊詞話》，並散見於其文集之中，詞集則有《酒邊詞》八卷。本文先梳理謝章鋌的詞學理論，獲得「詞有性情」、「作情語勿作綺語」、「詞宜雅趣」、「題外有寄託，題內有感慨」以及「填詞宜選調」等五項創作主張，並將《酒邊詞》所錄之詞作，依內容題材，分成「贈友酬唱」、「抒懷言志」、「詠物摹態」、「閨情相思」、「書畫題詞」五類，透過分項析論的方式，歸結謝章鋌詞作的風格特色，最後對照其詞學理論與實際詞學創作，俾使完整呈現謝章鋌的詞學整體面貌。

關鍵詞 清詞 謝章鋌 賭棋山莊詞話 酒邊詞

### 一、前言

清代詞學號稱「中興」，詞學流派、重要的詞人、詞論主張與詞學著作紛呈，綜觀清詞的發展特色，流派與地域性影響之強烈，可以視為主要特色之一。影響清代詞學發展最重要的兩個流派——浙西詞派與常州詞派，這兩大流派的論詞主張，主導了代中晚期詞學潮流。

在道光、咸豐年間，浙西詞派與常州詞派影響力交替之際，謝章鋌以其詩、文、詞活躍於福建文壇，他的文采備受福建地區士子的欣賞與推崇，尤其是他的詞作。謝章鋌不僅建構自己的詞學理論，並且實際創作，他的詞論《賭棋山莊詞話》不專主任何一派的理論，在兩大派的影響下，提出自己的見解，並且記錄清代詞人的活動與作品，尤其是福建地區的詞人。另外，他倡組「聚紅詞榭」，由詞社組織推廣詞學創作風氣，積極提振福建地區的詞學風氣，希望福建地區的詞學發展與成果，可以與其他流派相抗衡，成為清代詞壇重要的流派之一。

謝章鋌著有《酒邊詞》八卷，共四百零五闕詞，數量頗多。然而謝章鋌受到重視的詞學成就在於其詞論主張，尤其是清代詞學研究越來越受到重視之際，他的詞論主張更顯得重要，相較於他的詞論主張，其詞作較不受世人所重，故本文將探析其詞學著作《酒邊詞》的風格內容，並對照其詞學創作理論，檢視謝章鋌的詞學理論與實際創作是否一致。

### 二、生平背景與著作

謝章鋌（1820—1903）<sup>1</sup>，字枚如，曾字崇祿，號藤陰客、江田生又自稱癡邊人、藥階退叟。福建長樂人。生於嘉慶廿五年（1820）卒於光緒廿九年（1903）。同治五年（1866）四十七歲中舉人，光緒三年（1877）五十八歲中進士，官授內閣中書，因年歲已高，無仕宦之志所以不就職而歸。

\* 東吳大學中國文學系碩士在職班四年級

<sup>1</sup> 謝章鋌之生卒年，學者考訂多有出入。認為其生卒年為1820-1888，有嚴迪昌：《清詞史》（南京：江蘇古籍出版社，2001年7月第2版第3次印刷），頁550。黃撥荊：《中國詞史》及孫克強：《清代詞學》（北



謝章铤生於書香世家，曾祖父謝世南、祖父謝蕢、父謝鵬年俱為縣學生。曾祖謝世南肄業於鰲峰書院，受當時主講朱仕琇器重，樂善好施，遇貧窮解衣推食，更不惜解囊於修文廟及新學宮，著有《蒙齋講義》廿四卷、《東南謝氏詩存》二卷。其祖謝蕢為附貢生，治家修身一遵先訓，曾說：「此皆無力償者，毋留為子孫滋口舌也」，所以在晚年的時候，燒棄多達百張他人向其借貸的借據與質卷。著有《蕉窗筆記》四卷。其父謝鵬年著有《四書居閒箋》十四卷、《俟賢集》一卷。

謝章铤幼年孱弱多病，一直到十一歲才開始拜師讀書，功名科考之途並不順遂，一生的功業在於講學與著述。道光廿八年（1848），受好友劉家謀之邀（時任寧德教諭），至寧德協助教導學子開始四處講學的生涯，曾主講福建漳州丹霞、芝山，山西關西、同州、豐州等書院，同治十年（1871）自關中返回福建，再度主講漳州丹霞、芝山兩書院，光緒十年（1884）主講江西白鹿洞書院，光緒十三年（1887），因林壽圖之薦主講致用書院，前後達十六年，直到他過世為止。

謝章铤工詩、詞、古文，治學注重經世致用，是清朝道、咸以降福建地區有名的文人，著有《賭棋山莊文集》七卷、《文集續編》二卷、《文集又續編》二卷、《詩集》十四卷、《酒邊詞》八卷、《餘集》五卷、《詞話》十二卷、《詞話續編》五卷、《說文閩音通》二卷、《圍爐瑣憶》一卷、《藤陰客贅》一卷、《稗販雜錄》四卷、《課餘偶錄》四卷、《課餘續錄》五卷、《校刻東嵐謝氏詩略》<sup>2</sup>四卷、《八十壽言》一卷，合刻刊行為《賭棋山莊全集》<sup>3</sup>而其所著書未刻行者，尚有諸經注疏與考易等。與「聚紅詞樹」之詞友合刻《聚紅樹雅集詞》<sup>4</sup>六卷、《過存詩略》二卷。

謝章铤所流傳下來的著作稿本甚多，主要藏於福建圖書館與福建師範大學圖書館。經福建省文史研究館疏理，於西元二〇〇〇年影印出版《賭棋山莊稿本》，由江蘇古籍出版社發行，收錄謝章铤稿本九種：《賭棋山莊文集》四冊、《賭棋山莊文稿》一冊、《賭棋山莊詩集》七冊、《賭棋山莊詞》一冊（殘）、《詞學纂說》一冊、《樂此不疲隨筆》一冊、《我見錄》一冊、《賭棋山莊詞話》一冊、《賭棋山莊藏書目》一冊、附錄二種：《聚紅樹雅集詩存》、《閩省近事竹枝詞並題詞》各一冊等共十一種，大陸福建省文史研究館於西元二〇〇〇年影印出版《賭棋山莊稿本》。

### 三、謝章铤的詞論

《賭棋山莊詞話》<sup>5</sup>是學者研究謝章铤詞學理論的主要依據，謝章铤在《賭棋山莊詞話》除了發表他的詞學理論外，主要記載了清代福建地區詞人的詞作，可以看出他想要提升福建地區詞學風氣與名氣的企圖心。謝章铤的詞學主張除了發表於《賭棋山莊詞話》外，另亦散見於他的文集。大陸學者皮述平所言，謝章铤的詞論是藉由評鑑詞家及個別作品為主，從實際作品中闡發他的詞學主

京：中國社會科學出版社，2004年7月第1版），頁437。另《中國詞學批評史》一書亦持此見；只錄生年未錄卒年，有張宏生：《清代詞學的建構》（南京：江蘇古籍出版社，1999年9月第1版第2次印刷）。邱世友：《詞論史論稿》（北京：人民文學出版社，2002年1月第1版第1次印刷），頁230；認為生於1820卒於1903，有陳慶元：〈謝章铤的傳世稿本〉收錄於《賭棋山莊稿本》（南京：江蘇古籍出版社，2000年11月第1版），頁1。朱德慈：《近代詞人考錄》（北京：中國社會科學出版社，2004年12月第1次印刷），頁79，則是認為謝章铤之生卒年為1820-1903。據民國·李駒主纂：《長樂縣志》（福建：福建人民出版社，1994年3月第1版），頁875，言「年八十四卒」，且據其〈說文閩音通自序〉，文末有：「光緒壬寅長樂謝章铤時年八十有三」句，故以《長樂縣志》所載卒年為光緒廿九年（1903）。

<sup>2</sup>謝章铤：《賭棋山莊全集》收錄於沈雲龍主編《近代中國史料叢刊續編》（臺北：文海出版社，1974年第1版）本文所引《賭棋山莊全集》以此為本，後引不另註。

<sup>3</sup>臺灣地區並無此書，筆者未見。

<sup>4</sup>本文所引《賭棋山莊詞話》以唐圭璋所編：《詞話叢編》（臺北：新文豐出版公司，1988年2月）為主，再引用時，僅於正文夾注，不另出注。

<sup>5</sup>見皮述平著：《晚清詞學的思想與方法》（北京：學苑出版社，2003年3月第1版），頁182。



張，並沒有在整體創作技巧或藝術規律上多作理論性的整合<sup>6</sup>，故本文將先梳理其詞學創作理論，以作為對照其詞學創作之依據。

### （一）詞有性情

謝章铤認為詞最重要的是「情真」，他從兩方面闡述他的觀念，一是從提高詞的地位，其次是認為性情是忠孝節義的起源。歷來詞論家為提高詞體與詞格，詩詞同源是其理論之一，謝章铤認為所謂的詩詞同源不是在於形式上，而是在於詩詞本身所蘊含的性情：

詩詞異其體調，不異其性情，詩無性情，不可謂詩，豈詞獨可以配黃儷白，摹風捉月之乎？（《詞話·卷五》，頁 3387）

夫詞之於詩，不過體制稍殊，宗旨亦復何易。（《詞話·卷十二》，頁 3476）

詩詞在體制上是有所不同，兩者都以性情為宗旨是相同，從此論點也顯示，謝章铤依循歷來「詩詞同源」的觀點提高詞格，然而他的詮釋不是在於外在格式，而是從內蘊的精神，如此更能彰顯其獨特性；其次，謝章铤認為因為情本於性，有性情然後才有忠孝節義等事蹟：

蓋古來忠孝節義之事，大抵發於情，情本於性，未有無情而能自立於天地間者。此雙蓮鴈邱，鳥獸草木，亦以情而並垂不朽也。習京山郝氏論詩曰：「詩多男女之詠何也。曰：夫婦，人倫之始也。故情欲莫於男女，廉恥莫大於中閨，禮義養於閨門者最深，而聲音發於男女者易感。故凡託興男女者，和動之音，性情之始，非盡男女之事也。得此意以讀詞，則閨房瑣屑之事，皆可作忠孝節義之事觀。（《詞話·卷十一》，頁 3466）

謝章铤將忠孝節義與性情結合，並談及性情的起源，強化詞體言情功能的正當性，也提昇詞的地位。謝章铤也不認為閨思的詞不可作，他除了認為忠孝節義源於情之外，他提出：

善言詞者假閨房兒女子之言，通之於離騷變雅之義，此由不得志者所宜寄情焉耳。（《詞話·卷十》，頁 3452）

謝章铤並不反對閨思言情的作品，而是認為歸思言情的作品與「離騷變雅」相通，是不得志者用以寄情的作品，自有他的價值，然而何者是詞體可以呈現的最真之情：

夫詞多發於臨遠送歸，故不勝期纏綿悱惻。即當歌對酒、樂極哀來，折心渺渺，閣淚盈盈，其情最真，其體最正。（《詞話·卷十》，頁 3451）

真誠的情感是文學動人以及存在的基本價值，謝章铤認為纏綿悱惻情實的情感，最容易藉由詞體表現。而這種纏綿悱惻的真情，必須存在各種的題材與風格，婉約詞體隨處可見纏綿悱惻的真情，而豪放詞有這樣的真情，才能令人再三回味不流於粗鄙。

### （二）作情語勿作綺語

謝章铤肯定情真為詞的正體，而這份最真情要如何正確表達？謝章铤認為要作情語而捨綺語，情語與其綺語的分別為何？謝章铤認為「綺語淫，情語不淫」：

純寫閨襜，不獨詞格之卑，抑亦靡薄無味，可厭之甚也。然其中確有毫釐之辨。作情語勿作綺語，綺語設為淫思，壞人心術。情語則熱血所鍾，纏綿悱惻，而即近知遠，即微知著，其人一生之大節，可於此得其端倪。……。綺語淫，情語不淫也。（《詞話·卷四》，頁 3366）

<sup>6</sup> 龍榆生《龍榆生詞學論文集》（上海：上海古籍出版社，1997年7月第1版），頁178。

謝章铤為情真再加上一層說明，即纏綿悱惻之情，必須為熱血所鍾，既然是熱血所鍾，自然不落入純寫閨襟的卑弱之作，以熱血將情感由言男女私情，轉向到家國等情操。謝章铤也不認同過份強調題材筆法純雅，而內容無涉情感：

近者或矯枉過正，稍涉香奩，一概芟蕪，號於眾曰：「吾詞極純雅」。及受讀之，則投贈庸詞，詠物浮豔，鞅鞅滿紙，何取乎爾。（《詞話·卷十一》，頁 3466）

這是謝章铤對於浙派末流所衍生的弊病提出的針砭，追求題材筆法的純雅，而無真實情感，只要是作品有「熱血所鍾，纏綿悱惻」，內容題材雖涉香奩也是有其價值，換句話說，詞作只要有真實的情感，而不流於空泛與靡薄無味，不論內容題材為何，皆可從中看得佳處。

### （三）詞宜雅趣

詞必須具備真實的情感以為內涵，謝章铤認為纏綿悱惻的情感，只為詞的基本條件，除了真實的情感外，詞還需以「雅」為宗旨：

詞之源於古樂府，樂府多雜俗諺，如稀妃淪淖之類，填詞者效之而每放愈下，稍近鄙褻。又以其道之通於曲也，因而則個、甚麼、呆坐、快活等字，無不闖入，而詞品壞矣。推波助瀾，山谷無乃罪過，此白石所以以雅字宗旨。（《詞話·卷三》，頁 3351）

從謝章铤主張詞以情真為要的論點發想，不難看出他主張詞「以雅字為宗旨」的原因，纏綿悱惻的情感如以粗鄙的字句敘之，情感的展現也必有折扣，無法呈現完整呈現。所以詞需以情真及雅為宗旨，除雅之外，還需要「趣」：

詞宜雅矣，而尤貴得趣。雅而不趣，是古樂府。趣而不雅，是南北曲。李唐、五代多雅趣並擅之作。雅如美人之貌，趣是美人之態。有貌無態，如臯不笑，終覺寡情。有態無貌，東施效顰，亦將卻步。（《詞話·卷十一》，頁 3461）

謝章铤以貌、態來形容「雅」與「趣」的關聯，並具體詳述兩者的得失，對於「趣」所指為何，謝章铤沒有明確的定義，若就以上的論述，「趣」應釋為內在的真實情感，故謝章铤所謂詞宜雅趣，乃是延伸詞有性情的論點，並且互相呼應。

### （四）題內有寄託，題外有感慨

謝章铤認為詞需「題內有寄託，題外有感慨」，也就是說詞必須言之有物，並且內蘊真性情。這項主張乃是針對浙西詞派末流弊病，他認為浙西詞派弊端，是以臚列故實的詠物為能事，而無內容主旨與情感：

今日浙派盛行，專以詠物為能事，臚列故實，鋪張鄙諺，詞之真種子，殆將淹沒。（《詞話·卷五》，頁 3387）

浙西詞派以詠物為能事，然詠物詞以羅列典故為要而無真情，易流於淺膚，對於詠物詞謝章铤有其主張：

宋詞三派：曰婉麗、曰豪宕、曰醇雅。今則又益一派，曰餽釘。宋人詠物，高者摹神，次者賦形。而題中有寄託，題外有感慨。雖詞，實無愧於六義焉。（《詞話·卷九》，頁 3443）

謝章铤以新增詞學流派「餽釘」，譏諷浙西詞派末流之弊，鋪陳典故、臚列故實的創作方法，等多只能賦其形，非但不能「摹神」，更遑論寄託與感慨。他認為：

詠物而必多寄託，懷古則別有流連，歌者有懷，勞人思息。（《詞話·卷十》，頁 3452）

所謂「詠物必多寄託，懷古別有流連」的主張，是以詠物不能單以賦其形，更需有情感寄託，如此的說法近於常州詞派的「意內言外」，但卻不盡相同。對於常州詞派所謂「意內言外」，他認為：

作者未必無此意，而作者亦為必定有此意。可神會而不可言傳，斷章取義，則是刻舟求劍，則大非矣。……今一遇稍有感慨之詞，便以為指斥時事，愁禽怨柳，塞滿乾坤，是直以長短句為謗書矣。（《詞話續編·卷一》，頁3486）

「意內言外」不能無限的擴充附會，而誤解作者的原意，甚至強加自己的體會於作品之中，還是需回歸於真實的情感，所以「題內有寄託，題外有感慨」不僅是對浙西詞派的末流弊病提出真針砭，也避免常州詞派「意內言外」無限制的引伸附會。

### （五）填詞宜選調

謝章铤從不同的角度論詞，深知詞體的特色，詞與詩最大的不同，在於詞比詩更具有音樂性，所以在創作詞作時，謝章铤提出「填詞宜選調」：

填詞以選調，能為作者增色，如詠物宜〈沁園春〉，敘事宜〈賀新郎〉，懷古宜〈望海潮〉，言情宜〈摸魚兒〉、〈長亭怨〉等類，各取其與題相稱，輒覺詞筆兼美，雖難拘以一律，然此亦倚聲家一作巧處也。其他〈西江月〉、〈如夢令〉之甜庸，〈河傳〉、〈十六字令〉之短促，〈江城梅花引〉之糾纏，〈哨遍〉、〈鶯啼序〉之繁重，儻非興至，當勿強填，以其多拗、多俗、多冗也。然俗調比拗調設筆，尤須斟酌。（《詞話·卷三》，頁3360）

謝章铤認為填詞先選調，能為作品增色，他並依體材內容舉出適合的詞調，例如〈沁園春〉適合詠物，〈賀新郎〉適合敘事而懷古適合用〈望海潮〉等。他認為詞調如與內容相稱，會讓詞作呈現整體的美感。龍榆生對於填詞與選調也有類似的看法：

私意選調填詞，必視作者當時作者所感之情緒悉若，進而取古人所用之曲調，玩索其聲情，有與吾心坎所欲言相彷彿者，為悲，為喜，為沈雄激壯，為掩抑淒涼，為哀豔纏綿，為清空蕭灑，必也曲中之聲情，與吾所欲表達之詞情相應，斯為得之。<sup>7</sup>

龍榆生對於填詞與選調的看法，與謝章铤相去不遠，不同的是謝章铤從內容題材來選擇詞調，而龍榆生則從詞作所欲表達的感情。

龍榆生並說明詞牌與感情的關聯，他認為〈六州歌頭〉激楚蒼涼、引吭高歌、令人神往；〈望湘人〉、〈吳音子〉二詞雖然寫傷離念遠之情而出怨怒之音，故不以和婉為尚；〈大酺〉、〈蘭陵王〉，聲情激越，如入聲韻，入聲短促，適合表迫促憤怨或清峻險峭之情；〈念奴嬌〉、〈滿江紅〉、〈桂枝香〉宜於豪壯激烈等<sup>8</sup>。謝章铤與龍榆生所提出填詞與擇調的具體理論，可以更彰顯詞作本身的音樂性，藉由聲音表現詞作的情感，而呈現更立體的文學美感。

## 四、《酒邊詞》內容探討

《酒邊詞》全書共八卷，收錄四百零五闕詞，《酒邊詞》的詞作排列順序大抵依照創作時間先後，本書第一闕詞為〈賀新涼·夜與黃尚巖宗彝談東漢人甚歡，時尚巖將遊永安行期已迫〉，作者以言明作於在於黃宗彝赴永安之前，依《賭棋山莊文集·卷一·送黃尚巖之永安敘》<sup>10</sup>一文所載，

<sup>7</sup> 同前註，見180-181。

<sup>8</sup> 黃宗彝，生卒年不詳，字聖謨，又字尚巖，自號左鼓右旗山人。精小學，著有《娑娑詞》二卷、《方言古音考》八卷。

<sup>9</sup> 同註2，見《賭棋山莊文集》，頁25。

本詞的創作時間約在道光廿六至廿七年間，根據大陸學者陳慶元的考據，本闕詞創作時間為道光廿七年（1847）<sup>11</sup>；而全書可考創作時間最晚的作品是〈菩薩蠻慢·陳恭甫先生戀雲圖，……，光緒壬午〉（卷8，頁1415），光緒壬午年為光緒八年（1882）。由此可以推算《酒邊詞》收錄的詞作，乃是謝章铤二十九歲至六十四歲之間的作品。《酒邊詞》所收錄的詞作高達四百零五闕，數量極多且題材駁雜，故乃據詞作題材分項討論。略分類如下：

### （一）贈友酬唱

在《酒邊詞》八卷四百零五闕詞作中，有一百零六闕詞的內容與朋友有關，約佔總數之四分之一。這一百零六闕的內容還可細分為懷有、與友唱和、辭行、以詞代信、記宴敘之樂與讀友人之詞而感作等，對象以與劉家謀往來最多有卅闕，故此類作品以與劉家謀有關之作品。

劉家謀（1814—1853）字芑川，福建侯官人（今屬閩侯縣），才氣縱橫，為時人所重，著作甚富，著有《斫劍詞》、《海音》、《觀海集》、《懷藤吟館隨筆》等，鹹豐三年（1853）於臺灣府訓導任內，因協助抵禦海寇黃位之亂時，不幸染病而亡。謝章铤在廿五歲時（道光廿四年1844），因為好友張仁恬<sup>12</sup>的過世，頹然若傷手足；劉家謀的摯友張際亮<sup>13</sup>也於此時辭世，兩人因同遊鼓山而結識，因為兩人同時分別失去摯友，互相安慰鼓舞，而加深兩人的友情。道光廿六年，劉家謀因為「大挑」<sup>14</sup>前往寧德擔任教諭，謝章铤在劉家謀前往寧德後，就以「懷劉芑川家謀時在寧德」為題，分別以〈西施〉、〈歸田樂〉、〈獻衷心〉、〈憶王孫〉等四個詞牌，從與劉家謀相識寫起，〈西施〉首句「相逢酒市淚痕搓」即是回憶當時相識的經過，而下闕則是將時空由過去拉回到現在，「如今無計相思躲。登高望、奈愁何。」描寫劉家謀前往寧德之後，兩人分離只有無奈與懷念的情形；〈歸田樂〉則是回想兩人分別時的情景，「歌也痛哭也，醉也，愁也」則是將離別的傷痛描寫到最深處；第三闕〈獻衷心〉「接雙魚添出，血淚絲絲，珍重意，時念之」，敘述收到劉家謀寄來的書信；最後的〈憶王孫〉則是將情景轉回，與劉家謀分離的實況。這四闕詞可合而視之，皆是以白描的筆法，抒發心中濃鬱的感情。

除了藉由詞作表達懷念之外，謝章铤也以詞代信笱函覆劉家謀，〈賀新涼·芑川書問近狀並故鄉近事，填此代笱〉四闕，即是以詞代信的作品：

不見三年矣。便一年，幾封魚雁，添愁而已。訪戴南來君又去，如此緣慳何以。愧辜負，平生知己。打疊千般思細說，卻紛紛，心下從何起。孤燈夜，離愁裏。惜君叮囑言凡幾。謂千金、之軀善保，勿為情死。別後滄桑經屢變，安得開懷而喜。擬幾度，移書報爾。天壤茫茫多恨事，算勞生，猶是尋常耳。欲提筆，書又止。（《酒邊詞·卷二·賀新涼》，頁1205）

昔日同遊子。便無聊，銷愁詩酒，平安差喜。第一黃生腸欲斷，兩鬢蕭疎餘幾。那老屋，三間屢徙。弟死家貧身又病，況雲山，無賴還千里。歸來後，仲秋起。淒涼歲事殘冬裡。看黃昏、滿天風雪，何方乞米？苦調欲彈彈不出，翻盡宮商角徵。問究竟，移情誰是。我到傷心無可語，卻背人，搵淚青衫底。想今日，又行矣。（《酒邊詞·卷二·賀新涼》，頁1205）

<sup>10</sup> 陳慶元：〈謝章铤《賭棋山莊詞稿》稿本及《酒邊詞》佚詞〉，見《詞學》第15輯（2004年11月），頁168。

<sup>11</sup> 張仁恬（1822-1844），字任如，福建侯官人。其父張崑玉，曾任臺灣嘉義教諭。任如於十六歲時與謝章铤為同學，並視章铤為兄長。任如亦為劉家謀兄之女婿。

<sup>12</sup> 張際亮（1799-1843），字亨甫，別號松寥山人，福建建寧人。頗負詩名。張際亮長家謀十六歲對劉家謀而言，可以說是亦師亦友亦兄。

<sup>13</sup> 根據《清續文獻通考·選舉二》，「大挑」乃是乾隆17年（1752）的規定，會試後檢選應考三次而不中的舉人，由禮部分省造冊送吏部，遣王大臣共同檢選，重形貌與應對。入一等者以知縣試用，入二等者以教職詮補，稱為舉人大挑。

<sup>14</sup> 「訓導」在清代為教官職，在文廟中負責祭祀孔子，並共同辦理考試，管理學生進退事宜。

世事茫茫裏。發哀歌，唾壺擊碎，看天而起。畫角秋風吹落日，海水揚塵千里。那簫管，夜深有幾。官府催租聲不斷，誤幾家，紅粉飄零死。樂遊曲，猶佳耳。近來令弟精詩理。忽傍山、鄂跗堂築，並招葉子。人謂吟臺光祿再，惜我無能及此。我偏想，臺江之李，一世才名差不惡。卻看山，看水傷知己。真可笑，無聊矣。（《酒邊詞·卷二·賀新涼》，頁1205）

未見飛鷺水。便傳聞，春風化雨，一門桃李。更道昂藏多健骨，不但能文而以。我想此，君心詎喜。十載買絲思補袞，卻無端，繡悅稱針，蕭問始，願豈如是。況君隔歲雙魚裏。曾有言、蒼茫獨立，同心者幾。竭力支撐纔一二，未盡區區便止。君聽我，別陳一旨，不愧古人君已可。更文章，價重三都紙。如僕者，真堪恥。（《酒邊詞·卷二·賀新涼》，頁1205）

這四闕〈賀新涼〉和以「懷劉芑川家謀時在寧德」為題的四闕詞作一樣，採用白描的筆法，因為這四闕是回答劉家謀自己的近況與故鄉近事，所以詞中內容與題目相互呼應，謝章鋌在詞中說出了自己的近況，第二闕中「看黃昏、滿天風雪，何方乞米？」自己在生活無以為繼的窮困，或許如此使得劉家謀日後請他到寧德協助課子，說是協助課子提供經濟來源幫助謝章鋌。

劉家謀任寧德教諭三年任滿後，調任臺灣府訓導，在即將前往臺灣任職前，謝章鋌以兩闕〈百字令·醉極作視芑川。芑川將渡海供職〉，除表離別不捨外，也寓含對劉家謀的勉勵與期望，首句「男兒墜地，要足行萬裏，名垂千古。」即勉勵劉家謀立志四方，以求名垂千古，並且就國家當前的處境「況復江北苦饑，江南苦旱，缺憾誰能補」，天災人禍不斷，雖然離別滋味難過，但是在國家大義與個人私情之間，謝章鋌自免也勸勉劉家謀不要過於沈溺離別的痛苦。第二闕詞以「紛紛世界，謂從來名士，一錢不值。」以及「勘嘆今古才人，為天所限」替劉家謀抒發不平，當時劉家謀素有文名，然後卻未能通過科舉獲得重用，以大挑的方式擔任寧德教諭，進而轉任臺灣府「訓導」<sup>15</sup>。所以謝章鋌期許劉家謀不要因為官小，而放棄成為國家的中流砥柱，另一方面也期許劉家謀「且向龍門努力。此後相離，幾年再聚，所就應殊昔。」繼續爭取功名，並且希望劉家謀把握為國效力的機會，「勢若可為，時乎難再，此會休輕擲。江山得助，文章還可無敵。」這二闕詞不偏重於離別的描寫，而是更多對摯友抒發不平與鼓勵、期許。

咸豐三年（1853）劉家謀為海盜黃位之亂，協助守城身心俱疲而身染重病，最後不幸客死臺灣，當謝章鋌聽到劉家謀的死訊，除以詩、文抒發內心的哀痛外，亦有哀詞以哀悼摯友，如〈滿江紅·編菁城雅集詞竟疊韻題後，並懷亡友芑川、任如〉：

滿地干戈，又何怪、文章寂寞。看朝夕、風雲變態、埋愁無壑。更有何言心已碎，不能濟世才終薄。嘆窮途、無數鄭元和，蓮化落。夜臺信，誰堪讀，高陽酒，只餘濁。渺茫茫獨自，人間何樂。聞笛屢嘗懷舊膽，投戈長掛憂時目。便編摩、不是勒燕然。書獸錯。（《酒邊詞·卷五·滿江紅》，頁1282）

另〈憶秦娥·花朝後一夜，夢芑川話良久，繼之以泣。醒時枕濕其半，長夜不寐，聽瓦上雪聲淅淅，填此志痛。是日蓋芑川初度之辰也。〉：

聲淒切，昨宵苦雨今宵雪。今宵雪，更長夢短，布衾似鐵。東皇不放春風熱，酒杯冷落花朝節。花朝節，懷藤唵館，啼鴉皆血。（《酒邊詞·卷五·憶秦娥》，頁1283）

第一闕為〈滿江紅〉題目為：「編菁城雅集詞竟疊韻題後，並懷亡友芑川、任如」謝章鋌以本闕詞哀悼張仁恬與劉家謀兩位摯友，首句「滿地干戈，又何怪、文章寂寞。」從晚清當時內憂外患不斷的情況下，悲嘆兩位頗具文名的好友，也感傷好友過世後，目睹以往的書信，此時的更令人覺得淒涼。第二闕〈憶秦娥〉以「花朝後一夜，夢芑川話良久，繼之以泣。醒時枕濕其半，長夜不寐，聽瓦上雪聲淅

<sup>15</sup> 見〔明〕田汝成著：《熙朝樂事》（據明萬曆孫幼安校刊稗乘本影印，臺北：藝文印書館印行，1965年），頁6。

浙，填此志痛。是日蓋芑川初度之辰也」，從夢見劉家謀寫起，上闕寫景，下闕寫情，謝章铤在題目裡已經說明的創作的時間，古時「花朝節」為二月十五日<sup>16</sup>，謝章铤夢到劉家謀時，恰好是劉家謀的生日，所以謝章铤回想起以往在為劉家謀慶生的歡樂，而今酒杯冷落，歡樂之情不再，「懷藤唸館」謝章铤自注為劉家謀的藏書房，並以書房借代劉家謀故居，景在人殊更增添悲哀！

## （二）抒懷言志

謝章铤在《詞話》中主張「詩詞同源」都存有相同的「性情」，謝章铤不僅在詞中蘊含豐沛的情感，也以詞抒發自己的抱負。《酒邊詞》有許多謝章铤抒懷言志的作品，題材有紀年歲、登望、於病中、旅寓、甚至酒醉的情況下以詞抒發自己懷抱，感嘆自己的遭遇。他在廿九歲生日寫下〈綺羅香·廿九歲初度〉：

已過年華，不堪再問。又到懸弧之日，滿抱幽情，曾有幾人能識？別離夢，憐我憐卿。疎狂態，誰嫌誰惜。把蒼茫、此意問天，可堪天做離腸碧。詞壇詩城酒國，卻亦生平頗頗。細思無益，十載孤燈，照盡千秋得失。問銅柱，幾輩銘功。看沙場，何人裹革？算明年，三十非遲，投卻班超筆。（《酒邊詞·卷三·綺羅香》，頁1239）

本闕詞一開始即充滿無奈與哀傷，無奈自己在已過的年華裡毫無建樹，哀傷自己滿腹幽情而不為人知，而下闕則說自己在詩、詞、酒尚且有些成績，而十年的苦讀，也讓他看盡了歷史的交替興亡，有多少人在其中建立千古不朽的功名？又有多少人為國捐軀？在詞末他的情緒並沒有被無奈與自哀淹沒，他展現出積極的一面，縱使已經卅歲了，報效國家不嫌遲。另外一闕〈金縷曲·感遇〉沒有這一闕如此沈重與抑鬱，反而更多豁達：

隱跡兼埋姓。算已非，從前面目，還憂人認。日學史公牛馬走，呼馬呼牛都應。夜則剩，亂蛩獨聽，既坐復行行復坐。怨西風，不管吾衰甚，偏百樣，添來澹。有時萬感心頭併。把見聞，都忘恰似，枯僧入定。第一多愁須排遣，況復生平善病，好年華，漸非鼎盛。仰首看天低首坐，也有人，說道貪清靜，繞朝策，誰能贈。（《酒邊詞·卷四·金縷曲》，頁1249）

這闕詞在〈金縷曲·王子初度〉之後，寫作時間應該也是在壬子年（1852）。此時謝章铤遊漳平，結識了高思齊，而後便組織「聚紅詞榭」。這一闕詞和上述所引的〈金縷曲·王子初度〉所表現的心境有很大的不同，在〈王子初度〉中謝章铤感嘆自己不為世知沒有成就，〈感遇〉一詞相較之下卻顯得豁達。他引用司馬遷〈報任少卿書〉的文句並加以變化，以「呼馬呼牛都應」自嘲也意味著他妥協於現實生活。下闕所言「把見聞，都忘恰似，枯僧入定。」表現出他心境已經有了轉變，不似〈王子初度〉那麼哀怨。

除了抒發自己的懷抱際遇之外，謝章铤也藉由登臨遠望，抒懷對國家的抱負如〈長亭怨·登金山塔院〉為例：

算三度、鷗邊拼酒。一月垂天，萬山窺牖。看劍哀歌，當年此際、同吾友。而今往矣，空折得、離亭柳。柳已綠成陰，欲齊上、江樓能否？回首。那馮夷起舞，睽睽雙眸如鬥。腥臊海氣、莫染卻、蓬萊八九。問誰是、占住鼇頭？真辜負、屠龍妙手。何日快澄清？爛醉騎鯨西走。（《酒邊詞·卷二·長亭怨》，頁1199）

這是一闕故地重遊、懷友兼抒懷的作品，上闕主要在說明作者故地重遊，回想以前與好友相聚的往事。「看劍哀歌」引用的辛棄疾〈破陣子〉的句子：「醉裡挑燈看劍」，已經先隱約的說出報國無門的感慨，而「欲齊上、江樓能否」，不僅表現強烈欲與故友重逢的願望，也期許自己和眾多好友，都可以有途徑報效國家。下闕更是大量運用傳說與典故，並對上闕所言「看劍哀歌」作深多的發揮，「馮夷起舞」引

<sup>16</sup> 第四闕詞末，謝章铤自注：「任如名仁恬，侯官人。有俊才，歿已九年矣。」故以此推斷寫作時間。

用了《楚辭·遠遊》的典故，而憂懷時局慷慨悲歌，「腥臊海氣、莫染卻、蓬萊八九」則是譴責當時列強從海路侵略國家；「問誰是、占住鼇頭？真辜負、屠龍妙手。」則是不滿當權者壓抑國家良才棟梁出頭的機會，最後還是希望國家重整朝綱，百姓可以獲得安寧。

謝章铤除了以詞抒發懷抱心志外，也以詞自敘生平，他分別以〈百字令〉與〈采桑子〉兩個詞調創作兩個詞組，抒發內心的不平，〈百字令〉共有八闋，題目為「長夜不寐，百感駢生，挑燈拈填此調，拉雜淒涼，遂得八闋。讀一過不自知，其淚之簌簌也。」這八闋詞作於咸豐三年（1853）<sup>17</sup>，謝章铤以這八闋詞從「轉眼風折萱花」母親忽然過世，使得謝章铤與其弟從小「寄人膝下，姪也從姑矣。淒涼歲月，旁觀過者猶涕。」開始其困厄的人生。第二闋言其年幼的成長，「六歲七歲之時，習勞就賤」則是說明了他在在孩童時期就以開始協助家務，也因為家庭的不完整，使得「堂上多愁常拚酒，強半長宵無寐。鬼手蓬頭，殘衫破帽，子弟真為隸。」第三闋談到他「十年以長，記沈腰消瘦，醫言不治。」體弱多病幾乎不治的情形，在他臥病期間「將書破悶，略解其中味。」而開始讀書，也喜歡上讀書，因為祖父的開導，要他不要溺於雕琢字句的功夫上，使得他先培養氣度才識，明白「讀書所為何事」。

接著在第四闋紀錄張任如的相識，「座有景陽能白眼，蘭蕙偏投臭味」，就是在說明兩人的友情，怎知「那曉天奪斯人，回車一痛，慘淡心先死。」張任如英才早逝，使他再一次經歷親友的生離死別。第五闋以後則是講他生活上的困頓，「無數屋內酒人，堂前債客，門外催租吏」以及「無臺避債，填詞相向垂淚」將貧困的生活，以及為了謀生，謝章铤開始四處講學，「鴉鷓夜叫，看衰門骨肉，團圓非易」一家難以團聚的痛苦表露無遺，雖然過去的際遇是如此的困蹇，面對未來謝章铤以「茫茫世路，付之一笑為是」的豁達心胸面對。

### （三）詠物摹態

就詠物詞的創作內容，最早為「就物詠物」，殷光熹在〈東波詠物詞藝術探〉<sup>18</sup>一文表示：「蘇軾的詠物詞，既代表了北宋詠物的藝術風貌，又開啟了後世詠物寄託的先聲。」即認為蘇軾的詠物詞「借物明志」開啟詠物詞創作新方向。但是詠物詞的創作風氣，在唐、五代與北宋時並不興盛。蔣敦復認為：「唐、五代、北宋的詞人，不甚詠物<sup>19</sup>。」蘇淑芬《辛派三家詞研究》認為：「南宋辛稼軒的詠物詞，實開南宋姜白石、王碧山詠物之風<sup>20</sup>」。故從此活絡詠物詞創作的風氣，於是詠物詞的創作與理論的闡發，也就成為歷來詞學的重心之一。

《酒邊詞》裡有關詠物摹態的詞作約有六十餘闋，約佔總數的一成半，描寫的題材可分成：

- 1、天地山川—月、雨、斜陽、感石、晚雷、喜雪、晚虹。
- 2、草木花果—梅花、蘭花、楊花、新竹、牡丹、春草、金銀花、黃葉、衰草、櫻桃、白丁香、象生花、苔點、素心蘭。
- 3、鳥獸蟲雨—鱒魚、燕、雁、烏鴉、蛛網、黑蝶。
- 4、樓台池館—屋漏痕、廢營、舊院、先薯祠、望潮樓。
- 5、生活器物—枕、燭淚、爐煙、殘燈、漏聲、唾壺、泥美人、屏風、曉鐘、亞字闌、香囊、竹馬。

可見謝章铤的詠物詞題材之多樣，在寫作的技巧上，謝章铤不單是在於描寫物件的外貌與型態，而是寓含自己的情感與主張於其中，他的寫作方式有：

<sup>17</sup> 殷光熹撰：〈東波詠物詞藝術探〉，見《詞學》第十二輯（2000年4月），頁34。

<sup>18</sup> 蔣敦復著：《芬陀利室詞話》，見《詞話叢編》，冊五，頁3675。

<sup>19</sup> 見蘇淑芬著：《辛派三家詞研究》（臺北：文史哲出版社，2005年元月初版），頁198。

<sup>20</sup> 〔清〕毛舒：《題詞名解》收錄於《四庫全書存目叢書·集部四二五》（臺南：莊嚴文化事業有限公司，1997年6月初版），頁177。

### 1. 藉物以自況自傷

正如謝章铤自己的主張「詠物必多寄託」，謝章铤的詠物詞裡蘊含自己的情感與懷抱，因為其一生際運乖舛，為生活故四處講學，所以他也藉物而自感如〈南鄉子·感柳〉：

消瘦可憐腰，不倚東風獨自搖，從此任人攀折去，無聊。管汝眉痕兩道焦。    斜日一條條。  
曾掛先生舊酒瓢，但願度江化萍實，魂銷。莫作楊花滿地飄。（《酒邊詞·卷七·南鄉子》，頁1326）

這闕〈南鄉子〉的題目為「感柳」，上闕在描寫柳樹的形態，以「消瘦可憐腰」具體而傳神的描繪柳樹的模樣，實際也是在敘述自己目前的境遇，沒有「東風」可以依靠而四處飄零，只能任人擺佈。下闕暗用陶潛〈五柳先生傳〉的故事，以將〈五柳先生傳〉中「簞瓢屢空，晏如也」轉化為「斜日一條條。曾掛先生舊酒瓢」，除了與上闕的「消瘦可憐腰」相互應外，也說明自己安貧樂道，最後也希望不要在四處飄零。

### 2. 藉詠物而歎時事

謝章铤生長於滿清走向衰亡的時代，且又因身處福建，直接受到內憂外患的衝擊，所以詞作中流露出強烈的愛國情操，與對時局的關懷及抱負，而他的詠物詞作也有這項的特色，如〈金縷曲·庭梅半開，獨步花下，風過時墜一二片，韶華不居，零落可感。〉：

一半花開矣，算人生、能幾般回，花前歡醉。況復封姨還作劇，苦苦將花吹墜。撩起我、淒涼心事。細雨忠貞詞下過。人對花、齊滴傷心淚。要花看，將何地。    此花又向天涯棄。便無窮、幽香冷豔，相憐誰是。我也家風稱寶樹，頗與花同臭味，但有恨、花曾知未？當日戴花人似玉，想愛花、無奈花難寄，花應替，我憔悴。（《酒邊詞·卷三·金縷曲》頁1228）

本闕詞是作者獨自經過梅花下，看到花落而產生的感想，在詞末另有一段謝章铤的自註文：「忠貞詞在福州烏石山，有梅一株，宋代物也，山近為英夷所踞」，這段註文讓本詞的含意更加明顯，上下闕末「人對花、齊滴傷心淚。要花看，將何地。」以及「想愛花、無奈花難寄，花應替，我憔悴。」都是表達國土被侵略的憤恨與無奈。

### 3. 詠物抒情

謝章铤的詠物詞還有部分是以詠物而抒情，從描寫物體的外在形象，結合物體所引伸的含意，將作者自己情感的藉由所吟詠的物體而表達，如〈買陂塘·桃花〉：

悄東風，破寒弄暖，溶溶春色如水。嫣然一笑含情立，微醉佳人初起。神仙地算到底，阮劉塵俗難安置。肯將伊媚，看瘦到斜陽。紅深碧淺，枉把故山記。    當年事，艷夢摧醒也未，歸來門巷猶是。愁痕都把脂痕掩，忍向闌幹獨倚。相思字，便寫與，伊看伊也無言矣。繁華難恃，嘆流水無情，孤舟自遠，剩得別離味。（《酒邊詞·卷六·買陂塘》，頁1305）

本闕為歌詠桃花，然而描摹桃花的筆法，將桃花擬人化，首先他先說明季節在初春，讓桃花與微醉佳人的形象合一，使得這份美麗的想像向外擴大；而下闕謝章铤暗用了唐朝崔護〈題都城南莊〉詩：「去年今日此門中，人面桃花相映紅。人面只今何處去，桃花依舊笑春風」，使得詞意由上闕桃花佳人美好形象的意境，轉變到無緣相見意中人的相思，讓整闕詞因為離情而更具意猶未盡的詞意。

### 4. 描寫事物的型態

謝章铤的詠物詞還有一類為描摹事物的型態，著重於物體外在形象的刻畫，如〈浣溪紗·晚虹〉：

忽有大圓在上方，外邊微綠內邊黃，一彎疏雨雜斜陽。    碧落忽拋紅玉帶，明河疑脫紫絲韉，架橋我欲到扶桑。（《酒邊詞·卷八·晚虹》，頁1372）

本闕詞在於描摹晚虹的外貌，通篇並無堆砌典故，而是以「紅玉帶」、「紫絲韉」等替代彩虹的形象，



讓彩虹的形象更加具體，可見謝章铤的新意。

#### (四) 閨情相思

謝章铤曾填〈蝶戀花〉並以「題寄內書後」為題，給他的妻子：

誰解忘情如太上，把汝心頭，日夕長供養。消瘦雙身應一樣，羅衾摸遍天難亮。 來日姻緣今日長，汝看離人，夫婦多無恙。留得有餘真穩當，果然愛我休惆悵。(《酒邊詞·卷二·蝶戀花》，頁1217)

在本闕首句即安慰他的妻子，說自己不像聖人不會為情感所動，反而是她放在心頭，也安慰妻子不用太因為一般分離在兩地的夫妻，大多是平安無恙，最後則是慰勸他的如果是愛他的話，就不要再愁苦了。謝章铤在這一闕詞裡沒有華麗的筆法技巧，用語平易然而卻體現出，外出謀生的男人，心繫家中妻兒的感情。

而另外一闕〈虞美人〉表現出截然不同的情調：

一灣流水山如霧，迷卻相思路。池臺盡處草萋萋，人在寒蟄聲裏、向風啼。 孤燈照眼都成淚，還恐伊憔悴。錦衾繡枕不成情，獨倚危樓看月、到天明。(《酒邊詞·卷一·虞美人》，頁1189)

本闕詞為謝章铤言情之作，如照字面意義解讀，本闕詞在訴說離情、相思，然亦可以視為謝章铤在本闕詞中存有寄託，用以自嘆自己前途未明，只能獨自繼續四處飄零，無法與家人團聚。

還有以刻畫女子閒愁的神態，如〈采桑子〉：

心頭輾轉渾無著，才要畫眉。又欲熏衣，百樣思量總不宜。 幹卿甚事偏如許，花氣微微。日影遲遲，瘦到腰肢不自知。(《酒邊詞·卷二·采桑子》，頁1211)

這一闕詞裡，謝章铤以平淡白描的筆法，筆觸生動自然，將女子坐立難安的神態刻畫得十分動人，而下闕「幹卿甚事」則是說明主角煩心的事，根本和主角自己無關，而這樣的閒愁，讓主角無心注意外面的景色。

#### (五) 書畫題詞

《酒邊詞》有三十四闕書畫題詞，第八卷就存有廿一闕，多為朋友請託所作，容易借詞吐露心聲，所以其書畫題詞中，亦可看出謝章铤的襟抱，如〈消息·題芑川小照作掛劍欲拔狀〉：

獨立秋風，雙眸如電，蕭疏華髮。七尺安歸，千金自買，萬感心頭髮。拔難見穎，藏還苦蝕，真把尊拳惱煞。無如何、張華去矣，光采幾人能說。 君方惆悵，我更蒼茫，第一情根難割，半世狂歌，幾番醉舞，斫地皆成血。無多瘦骨，無端熱淚，拼與風塵摧折，怎忍道、健兒意氣，殺人寸鐵。(《酒邊詞·卷二·消息》，頁1214)

本闕詞是謝章铤題劉家謀的小照，內容除敘述劉家謀在這張小照的樣貌外，也哀嘆劉家謀與自己的際遇。另〈賀新涼·為芑川題張亨甫際亮九曲泛月圖〉：

慷慨張子平，把哀歌、提醒一世，如今已矣。不得見君吾甚恨，得見諒稱知己。想寫此、無聊而已。平日多愁緣底事。卻蒼茫、託興思山水。更何論、畫神理。 劉郎愛汝真無比。抱山陽、千秋舊痛，淚痕未止。殘墨護持如供壁，紙尾留題有幾，但九曲、近來何似？蟻賊紛紛為窟宅，聞採茶、聲斷虹橋裏，看長卷、傷心起。(《酒邊詞·卷二·賀新涼》，頁1208)

這闕詞是替劉家謀為張際亮的《九曲泛月圖》所題，上闕先言兩人的交情，而下闕亦先交代劉家謀對張際亮的關愛，最後則將話題引入正題，從畫中所描繪的九曲，想到真實世界的九曲，畫中的地方是

那麼詩情畫意，而現實卻是被外人所佔具，將國家之感寓於其中。

## 五、詞論與詞作的印證

謝章铤論詞主張「詞有性情」，檢視《酒邊詞》所收錄的詞作，在與友酬唱贈答的詞作中，不論是離別時的不捨，或是相見的把酒言歡、悼念亡友的哀痛，字句中都有謝章铤的真實情感，如〈歸田樂〉的詞句：「想當時，伴君西下，我把斜陽妒。歌也痛哭也，醉也、愁也，黯黯雲山離離樹。」（《酒邊詞·卷一》，頁 1187）；而抒懷言志的詞作中，不僅抒發自己懷抱、感嘆自己的人生際遇更有對國家百姓的關懷，這些作品裡也都有深厚的感情，如在〈漢家春·廢營〉所言：

此古戰場，倚危垣一角，大樹飄零。兵懦勇驕賊橫，幕府冥冥，走為上計。檀道濟，自號長城，腥風裏，饑烏萬點，啄肉得意而鳴。回想牙旗卓立，大將軍高坐，鼓吹崢嶸，忽無消息，一死猶未分明。杜陵老矣，陳陶斜，哀淚盈盈。看故壘，人愁天醉，日邊飛過青燐。（《酒邊詞·卷八·漢家春》，頁 1369）

整闕詞裡可以看出謝章铤憂國憂民的情感，不僅以「此古戰場，倚危垣一角，大樹飄零」暗喻目前的國勢，「饑烏萬點，啄肉得意而鳴」更是說明列強侵略國土的野心，而「杜陵老矣，陳陶斜，哀淚盈盈。看故壘，人愁天醉，日邊飛過青燐」說明自己看到國家遭受內憂外患的危害，自己不能保家衛國又不能縱情山水的痛苦與矛盾，他的「哀淚盈盈」已經將他最真的感情寫在其中。

另外在謝章铤的詞作中，遣詞造句並不綺麗，在「贈友酬唱」的詞作中，如〈歸田樂〉：「行一送者七，計日四計程三百」（《酒邊詞·卷一》，頁 1187），或是「抒懷言志」的詞作裡，如〈金縷曲·感遇〉：「日學史公牛馬走，呼馬呼牛都應」等描寫筆法以可說是白描。或許是因為這兩類詞作，謝章铤想要表現出濃厚的友情與自己困蹇的遭遇，所以在行文的筆法上，不刻意以綺麗的文句表達，但是在「詠物摹行」與「閨情相思」這兩類詞作，亦是少見，如〈憶少年〉：

一窗昏月，一檠殘焰，一床涼被。寄書難寫盡，這孤眠滋味。終日沈沈都似醉。更昏昏、低頭欲睡，夢魂常彷彿，見箇儂垂淚。（《酒邊詞·卷三·憶少年》，頁 1233）

本闕為言情之作，敘述的筆法也是近於平鋪直敘，而且造語簡易，雖然是造語平淡，卻將感情融入在詞語之中，所以謝章铤實踐他所主張的「作情語物作綺語」的論點。

「雅趣」不僅是講求文句上的典雅，也是一種意境的追求，光有雅麗的詞句，詞作易言之無誤失之於膚淺，所以詞作不僅要有典雅文句，還必須言之有物開拓詞境。謝章铤並沒有完全實踐「詞宜雅趣」的主張，他有許多詞作、詞句用字並不典雅，可以說是接近口語，如〈歸田樂〉：「行一送者七，計日四計程三百」（《酒邊詞·卷一》，頁 1187）或是如〈百字令·長夜不寐，百感駢生，挑燈拈填此調，拉雜淒涼，遂得八闕。讀一過不自知，其淚之簌簌也〉：「大父謂兒當自愛，勿溷雕蟲小技。」（《酒邊詞·卷四·百字令》，頁 1255）等比比皆是，雖然是造語接近口語，但不流於粗俗，只是近於淺白。在《酒邊詞》裡還是有達「雅趣」的詞作，如〈愁倚闌令〉為例：

垂柳外，讀書臺。半塵埃，流水低低煙漠漠，菜花開。消除清福堪哀，問何時，重立蒼苔，孤負垂青山戀我，過橋來。（《酒邊詞·卷六·愁倚闌令》，頁 1307）

〈愁倚闌令〉又名為〈春光好〉，調名語詞作所要表達的含意吻合，應是作者有意為之，本詞表達出回歸田園的意願，筆調極為清新雅致，上闕寫景，下闕將視角轉到自己，使得融景入情，可以說是以達雅趣之境。

「題內有寄託，題外有感慨」也是謝章铤重要的詞學創作主張之一，在《酒邊詞》所存的詠物詞裡，單純描摹事務外表的詞作不多，絕大部分都有謝章铤所欲寓含的情感在其中，如〈臺城路·黃葉〉：

離心忽到江南岸，平楚蒼然易晚。減綠難陰，催紅有信，漸瘦青山一半。西風暗換，向卯色天邊，暮痕凌亂。一樣秋光，疏離不及菊花伴。新愁於今滿眼，便前度青青，有誰人管？苦竹凝雲，寒蘆墜月獨立。單衫腸斷，鬱金堂畔掛，幾點斜陽，飄零未慣。昨夜微霜，故山知己滿。（《酒邊詞·卷八·臺城路》，頁1347）

本闕詞在詠黃葉，也是謝章铤借黃葉來比喻自己飄搖的身世，上闕在於點出時間並且寫景色，「一樣秋光，疏離不及菊花伴」，感嘆自己一人在外孤單，下闕則是感嘆自己的境遇，在自己青春頂盛時，並沒有獲得賞識與提拔，更何況現今年華像黃葉即將凋零。謝章铤的詠物詞並沒有陷於典故、寄託與刻畫中，而是將他的感情，藉由所描寫的物品呈現，並開拓詞意境界。

填詞須擇調，從詞調詞情，可以看出作者所欲表達之情。根據唐宋詞作，特別是每一調的原始作往往體現本調的原始聲情。故檢視謝章铤所填之詞與其調名，他以「懷劉芑川家謀時在寧德」為題，連用〈西施〉、〈歸田樂〉、〈獻衷心〉、〈憶王孫〉等四個詞牌，詞情內容為懷念摯友，〈西施〉是柳永的自度曲，言西施典故，〈歸田樂〉據毛舒《填詞名解》認為此調采自〈歸田賦〉<sup>21</sup>，〈憶王孫〉為漢劉安昭隱士辭，王孫兮歸來，山中不可久留<sup>22</sup>，從這四闕詞調與調名，即可體會謝章铤內心的情與事，再詳視其詞作內文，整個情感更趨於完整。另外他以〈消息〉為調，以「題芑川小照作掛劍欲拔狀」，詞文內容有替劉家謀不平，〈消息〉一名為〈永遇樂〉據毛舒所言，本調亦為抒發哀怨之情<sup>23</sup>，還有以〈長亭怨〉為調寫登臨懷古之慨，〈長亭怨〉為姜夔自度之怨曲<sup>24</sup>，可以看出他已落實「填詞宜選調」的主張。

## 六、結語

就目前可見的資料中，謝章铤的詞作風格是被歸類於「蘇辛」派，在〈酒邊詞·題詞〉中，他的好友們如李應庚稱：「人道蘇辛家法在」<sup>25</sup>、符兆綸亦稱其為：「剪雪裁雲豔此才。離騷別派有餘哀。蘇辛抗手見君來。」<sup>26</sup>而林天齡，除了認為謝章铤的詞有蘇辛的特色外，另外詞中更蘊含真摯的情感：「有才如許，算古人抗手，蘇辛姜史。獨把性真抒妙語，嚼墨淋漓滿紙。」<sup>27</sup>除了文友的評語外，譚獻在《復堂詞話》中也提到：「閩閩中聚紅樹雅集詩詞，倚聲似揚辛、劉之波。為枚如多振奇獨造語」<sup>28</sup>。

若從與實際閱讀其詞作所得到的感想，將謝章铤列入「蘇辛」一派無法完全反應謝章铤的詞作風格，其小令或是言「閨情相思」的作品較為清麗而有纏綿悱惻之語，黃宗彝在〈賭棋山莊酒邊詞序〉所說的評論更為符合：

枚如之詞，太息耶，痛哭耶，嘻笑耶，怒罵耶。嘻笑之不已，而怒罵之；怒罵之又不已，而太息之；太息之終不已，而痛哭之。嘻笑、怒罵、太息、痛哭之俱不已，而變為離奇惆恍、纏綿

<sup>21</sup> 同前註，頁166。

<sup>22</sup> 同前註，頁188。

<sup>23</sup> 同前註，頁192。

<sup>24</sup> 見《酒邊詞·題詞》，頁1174。

<sup>25</sup> 同前註，頁1175。

<sup>26</sup> 同前註，頁1176。

<sup>27</sup> 同前註4，頁4406。

<sup>28</sup> 邱世友：《詞論史論稿》（北京：人民文學出版社，2002年1月第1版第1次印刷），頁246。

愷惻之語。(《酒邊詞·序》，頁 1169)

其次，就謝章铤的詞作對照他的詞學創作主張，在其詞中，不論是贈友或是抒懷的詞作，都流露深厚與真摯的情感；對於詠物詞的主張，他並沒有隨浙西詞派與常州詞派的觀點起舞，反而能正確指出兩派末流的流弊，提出自己的看法與論點，而不陷入為詠物而詠物，以及為寄託而寄託的境地，以「情真」讓詠物詞更具生命的感染力，邱世友認為謝章铤論寄託，還把寄託和清空聯繫起來<sup>29</sup>，詞內有寄託能令內容深厚質實，其實「題內有寄託，題外有感慨」，一句話將情真、清空、蘊藉三者包含其中，而謝章铤的詠物詞已呈現這樣的特色。

謝章铤的詞風實無法以一家的風格來界定，豪放的作品有之，清麗委婉的作品亦有之，因為早年學詞的經歷與後來自己詞學觀念的改變，所以讓謝章铤在詞學的創作上呈現多樣的面貌。他所言「詞有性情」、「作情語勿作綺語」、「詞宜雅趣」或者是「題內有寄託，題外有感慨」、「填詞宜選調」的理論，在他的詞作裡都具體實現；他的詞論無門戶流派之限，讓他更能看出各流派主張之弊，提出自己的看法，如同嚴迪昌所言：「在晚清詞論家中他是為數並不很多的理論和實踐兼擅的名家詞人<sup>30</sup>」

---

<sup>29</sup> 嚴迪昌：《清詞史》（南京：江蘇古籍出版社，2001年7月第2版第3次印刷），頁550）

\*國立中央大學中文研究所博士班一年級

# 陳維崧「選詞所以存詞，其即所以存經存史」

## 觀念之辨析

徐秀菁\*

### 摘要

在清代，陳維崧提出了「選詞所以存詞，其即所以存經存史」的命題，這一命題牽連選詞、存詞、存經、存史等不同概念，然而這些概念如何可以聯結在一起，又是不是有足夠的理由支持其成立？既然陳維崧提出這樣的觀念，本文於是就從經、史的角度重新思考和探索這一命題，因而發現其論證之不足處，並為此一觀念之提出，釐出適用範圍和部分合理性。同時也聯繫清初的學術發展，找出這種觀念所呼應的現實要求，以及背後的真正意義。看到陳維崧身為一個詞學家，為矯正詞為小道的觀念，溝通經、史、詩、詞之共同特性來談論的有意突破。但也看到他在以存經、存史作為詞體之構成要件的同時，並無法解決詞在與經、史並論，求其通性，以提高詞體地位和價值之際，詞之為詞的特殊性亦可能失去的矛盾問題。

關鍵詞 陳維崧 清詞 尊體 詞選 詞學

### 一、問題之提出

在陳維崧《迦陵文集》卷二中，有一篇〈詞選序〉，文中提出了「選詞所以存詞，其即所以存經存史」<sup>1</sup>的觀念，將詞體上提到與經史相同的地位，以達到尊體的目的。而這篇〈詞選序〉的重要性，即在足以作為陽羨詞派開宗立派的理論宣言<sup>2</sup>。這在清代詞學復興的大環境，以及詞學發展的進程來看，提出這樣的觀點，固然值得肯定。但若從經學和史學的角度，檢視陳維崧所提出的這一觀念時，則不免發現若干疑問。首先，經具有常道不變之價值，能被視為經者，具有崇高的地位，且能被立為學官，可作為生活政事之指導，是學術成立的基礎，代表孔子思想之展現，更重要的是

<sup>1</sup> 陳維崧：〈詞選序〉，《陳迦陵文集》四部叢刊本（臺北：臺灣商務印書館），頁31-32。

<sup>2</sup> 如嚴迪昌《清詞史》即言：「陳維崧與陽羨詞人吳本嵩、吳逢源、潘眉合作編纂《今詞苑》是康熙十年（1671）前後的事，其時正當陳氏專力填詞、有意開派樹幟之際。所以，此序（〈詞選序〉一作〈今詞苑序〉）不啻是陽羨派的一份宣言和理論綱領。」陳水雲《清代前中期詞學思想研究》亦言：「《今詞苑》是陳維崧與吳本嵩、吳逢源、潘眉於康熙十年（1671）左右編選的，其時正是王士禛、王士禛離開廣陵，鄒祇謨、董以寧先後逝世後，陳其年（陳維崧字）與邑中諸子唱和，陽羨派詞學活動熾灼灼的時期，這篇序文可以說是陽羨派的詞學綱領和理論宣言。」此書雖為合編，但「選詞所以存詞，其即所以存經存史」的觀念，見於陳維崧〈詞選序〉，且被收入其文集中，故以此觀點歸屬於陳維崧，來作討論。嚴迪昌：《清詞史》（南京：江蘇古籍出版社，2001年7月二版），頁194；陳水雲：《清代前中期詞學思想研究》（武昌：武漢大學出版社，1999年10月一版），頁110。

要經過一個聖化<sup>3</sup>的過程。若據清代經學家皮錫瑞所言：「必以經為孔子作，始可以言經學；必知孔子作經以教萬世之旨，始可以言經學。」<sup>4</sup>則詞體是具備怎樣的條件，如何可以上提到經的地位？其次，史為歷史人物、事件之記載，能被視為日後行事之借鑑。梁啟超在《中國歷史研究法》中有言：「史者何？記述人類社會賡續活動之體相，校其總成績，求得其因果關係，以為現代一般人活動之資鑑者也。」<sup>5</sup>那麼詞體能否符合這樣的要求，而得以與史並稱？再者，若從「選詞所以存詞，其即所以存經存史」這一命題看，存詞其即所以存經存史，兩者溝通、聯繫在一起的關鍵為何？又有沒有必然性？此一觀點有沒有足以支持其成立的依據？推論是否合理？所謂「存」字是一種包涵於內的概念，還是向上提升？而當詞體上提地位的同時，經史的地位是否下降？如果下降，如何還能尊詞體？最後，所謂「存經存史」，其所謂經與史分別是一種怎樣的觀念？何以存經不夠還要存史？經和史放在一起論述的關鍵為何？又可不可以這樣做？其所謂存經是存於五經之內，還是在五經之外，另存一經，而與五經齊觀？這些糾結纏繞的疑問，陳維崧是否得以解決，其觀念之提出，是否具有合理性？他的說法，又是不是有其相對應的適用範圍？在我們從詞學角度出發，肯定其對清代詞學復興，提高詞體地位影響的同時，若能從經學和史學的角度看，檢視其合理性，相信更能有深入的了解，並能辨析若干無法在詞學研究脈絡釐清的問題。

## 二、陳維崧「選詞所以存詞，其即所以存經存史」觀念之釐析

要釐析陳維崧「選詞所以存詞，其即所以存經存史」觀念之究竟何指，以下先錄出陳維崧〈詞選序〉原文：

客或見今才士所作文，間類徐、庾儷體，輒曰：此齊梁小兒語耳。擲不視。是說也，予大怪之。又見世之作詩者，輒薄詞不為，曰：為輒致損詩格。或強之，頭目盡赤。是說也，則又大怪。夫客又何知？客亦未知開府〈哀江南〉一賦，僕射在河北諸書，奴僕《莊》、《騷》，出入《左》、《國》，即前此史遷、班椽諸史書未見禮先一飯，而東坡、稼軒諸長調又駸駸乎如杜甫之歌行與西京之樂府也。

蓋天之生才不盡，文章之體格亦不盡。上下古今，如劉勰、阮孝緒以暨馬貴與、鄭夾漈諸家所臚載文體，厘部族其大略耳，至所以為文，不在此間。鴻文巨軸，固與造化相關；下而調語卮言，亦以精深自命。要之穴幽出險以厲其思，海涵地負以博其氣，窮神知化以觀其變，竭才渺慮以會其通。為經為史，曰詩曰詞，閉門造車，諒無異轍也。

今之不屑為詞者，固無論。其學為詞者，又復極意《花間》，學步《蘭畹》，矜香弱為當家，以清真為本色。神瞽審聲，斥為鄭衛，甚或鬻弄俚詞，閨襜冶習，音如濕鼓，色若死灰。此則嘲諷隱庾，恐為詞曲之濫觴所慮，杜夔左驂，將為師涓所不道。輾轉流失，長此安窮？勝國詞流，即伯溫、用修、元美、徵仲諸家，未離斯弊，餘可識也。余與里中兩吳子、潘子戚焉，用為是選。

嗟乎！鴻都價賤，甲帳書亡，空讀西晉之陽秋，莫問蕭梁之文武。文章流極，巧曆難推，即如詞之一道，而餘分閏位，所在成編，義例《凡將》，闕如不作。僅效漆園馬非馬之談，遑恤宣尼

<sup>3</sup> 此為陳鴻森老師在中央大學「中國經學史」的課堂中，所提出的觀念。

<sup>4</sup> 〔清〕皮錫瑞著，周予同注釋：《經學歷史》（北京：中華書局，2004年7月新一版），頁7；皮錫瑞：《經學通論·序》（北京：中華書局，1954年10月一版），頁1。

<sup>5</sup> 梁啟超：《中國歷史研究法》（臺北：臺灣商務印書館，1966年11月台一版），頁1。

觚不觚之嘆。非徒文事，患在人心。然則吾與兩吳子、潘子僅僅選詞云爾乎？選詞所以存詞，其即所以存經存史也夫。<sup>6</sup>

就此篇之敘述脈絡看，首段就詞被視為小道，因而不看、不作的現況，加以質疑，並類比庾信〈哀江南賦〉和徐陵在河北諸書，能「奴僕《莊》、《騷》，出入《左》、《國》」，指出詞亦能作得像「杜甫之歌行與西京之樂府」，以此例證，說明詞體不薄，非為小道，因而不可輕視。第二段則就經、史、詩、詞之皆為文章之一體，並以「穴幽出險以厲其思，海涵地負以博其氣，窮神知化以觀其變，竭才渺慮以會其通」的共同要求和構成要件，來說明「為經為史，曰詩曰詞」的會通之處。第三段則直指當前學詞者之弊病——「極意《花間》，學步《蘭畹》，矜香弱為當家，以清真為本色」，為救其弊，以拯「人心」，故作此選，此為現實所需。最後則就詞體之不尊，地位之卑微，說明此選之另一根本目的，乃在「選詞所以存詞，其即所以存經存史」。

這裡共提出兩個重要命題，第一個命題是「為經為史，曰詩曰詞」，第二個命題則是「選詞所以存詞，其即所以存經存史」。在第一個命題中，乃由「經」、「史」、「詩」、「詞」四個概念構成，「為經為史」為前項，「曰詩曰詞」為後項，以前項與後項相類比。重點在「為」和「曰」兩個字，標明的是「為經之文」、「為史之文」，可以聯結到詩作和詞作來看。其溝通的關鍵乃在「天之生才不盡，文章之體格亦不盡」，經、史、詩、詞四者當被視為文章之一體來看時，其皆以「穴幽出險以厲其思，海涵地負以博其氣，窮神知化以觀其變，竭才渺慮以會其通」為構成特性，所以「為經為史」即能與「曰詩曰詞」相類比，依陳維崧語，即是「閉門造車，諒無異轍」，經、史、詩、詞之間不再有高下或「鴻文巨軸」與「譚語卮言」之分，因為就其通性來看，彼此是處於平等地位的。若順著陳維崧的思考脈絡，以推論結構的形式呈現，即為：

- (1) 經、史、詩、詞皆為文章之一體
- (2) 文章以「厲其思、博其氣、觀其變、會其通」為構成條件
- (3) 以「厲其思、博其氣、觀其變、會其通」為構成條件者無高下之分
- (4) 經、史、詩、詞以「厲其思、博其氣、觀其變、會其通」為構成條件

---

∴ (5) 「為經為史，曰詩曰詞」，「諒無異轍」

而在第二個命題中，「選詞所以存詞，其即所以存經存史」，則道出陳維崧編此《詞選》的目的，為有鑑於當時詞作流於《花間》、《蘭畹》之風，為拯其流弊，因而提出此一宣言。在這個命題中，斷言了存詞、存經、存史三件事，以及「選詞所以存詞」、「存詞其即所以存經存史」的嵌結關係。以推論結構的形式看：

- (1) 「選詞所以存詞」
- (2) 「存詞其即所以存經存史」

---

∴ (3) 選詞其即所以存經存史

在「選詞所以存詞」這一前提中，點明的是一已知事實，在選詞的同時，詞體、詞作、詞家皆得以被保存流傳下來，所以第一個命題得以成立。但在「存詞其即所以存經存史」這一命題中，卻需要被驗證。亦即必須找出「存詞」與「存經存史」的中介為何，使此一前提也為真，如此才可以支持結論之成立。真正達到陳維崧欲以此序、此書，導正詞觀，並提高詞體地位的目的。為了解決這個問題，仍然必須回到原序來看。陳維崧既然在此序中提出了「為經為史，曰詩曰詞」；「選詞所以存詞，其即所以存經存史」這兩個命題，將經、史、詩、詞並論，因此兩個命題之間必然有關聯性。試從這樣的切入點看，經、史、詩、詞的共通點為文章之一體，並有著共同的構成條件——「穴幽出險以厲其思，

---

<sup>6</sup> 陳維崧：〈詞選序〉，頁 31-32。

海涵地負以博其氣，窮神知化以觀其變，竭才渺慮以會其通」，這可以說是四者的內容表現和負載功能之要求，所以「為經為史」與「曰詩曰詞」無異。如此一來，存詞的同時，也等於存了像經、史一樣具有「穴幽出險以厲其思，海涵地負以博其氣，窮神知化以觀其變，竭才渺慮以會其通」特性的作品，因其在實質上無異。這是陳維崧就經、史、詩、詞之通性，加以概括，所得之結論。就此類同之處來看，其命題之提出是有合理性的。

然而，必須再作檢證的是，經、史、詩、詞分別是不同的類的概念，其交集處——「穴幽出險以厲其思，海涵地負以博其氣，窮神知化以觀其變，竭才渺慮以會其通」，是否即為經、史的基本構成要素？又經、史是否只為文章之一體而已？是否能就經、史、詩、詞皆有文的這一成分，能表一己之才學，「與造化相關」，「以精深自命」，就加以貫通？就「經」的定義來看，依周予同〈「經」、「經學」、經學史——中國經學史論之一〉所論，歸納出四說，分別為：五常說、專名說、通名說、文言說。而在中國經學史中的「經」，則有「中國封建專制政府『法定』的古代儒家書籍」、「是以孔子為代表的古代儒家書籍」、「封建專制政府和封建統治階級用來進行文化教育思想統治的主要工具」等三個特點<sup>7</sup>。據此來看，陳維崧所觀察到的「經」的特性，似乎不是中國經學史中的「經」的構成要件。即使是根據通名說來解釋「經」，則「經」只是「一切書籍的通稱」<sup>8</sup>，隨即失去特殊性，又如何得顯詞體之特殊地位？因此，一旦「經」與「詞」之間不具相同的基本構成要素，「詞」的基本構成條件，只是「經」的其中的一個特性，甚至不具決定性作用，則「為經」即不能「曰詞」，因其體不同，任務不同，指涉也不同，則以「詞」類比於「經」，就沒有必然性，也沒有足以支持其成立的依據，因此「存詞」也不能推導出所以「存經」<sup>9</sup>。再就「史」之定義看，若依前文所引梁啟超《中國歷史研究法》的界定看：「史者何？記述人類社會賡續活動之體相，校其總成績，求得其因果關係，以為現代一般人活動之資鑑者也。」<sup>10</sup>其可以「厲其思」、「博其氣」、「觀其變」、「會其通」為要求，以展現記史者之思力、氣象、通變觀和才識之會通。況且梁啟超也說「凡活動的事項——人類情感理智意志所產生者，皆活動之相，即皆史的範圍。」<sup>11</sup>那麼詞也有東坡、稼軒之用此體，以寫出「如杜甫之歌行與西京之樂府」之作，反映其「情感理智意志」，則詞與史就有溝通的關鍵，「為史」即能「曰詞」，「存詞」即能推導出所以「存史」。

就這個意義上看，陳維崧「為經為史，曰詩曰詞」；「選詞所以存詞，其即所以存經存史」的觀念之提出，只能將詞提高到史的地位。事實上就詞中所反映之社會或歷史事實看，只能說是存乎一史而已，而此史，也只是詞中之史，為正史之外的一個參照，並較多的帶有作者主觀情感意志之顯現。而他讚美的也只是東坡、稼軒能以詞寫出「如杜甫之歌行與西京之樂府」等反映社會史實之作，則詩、詞之溝通關鍵，就陳維崧論述的脈絡看，不只在內容特性上，也在能反映「史」的這一點上。所以在「存詞」的同時，當然能「存史」。但在「存經」的要求上，則未能達到。因為「經」之「聖化」、「法定」、「以孔子為代表的古代儒家書籍」、「用來進行文化教育思想統治」的特點，詞皆不具備。

更需辨明的是，陳維崧將「為經為史」、「存經存史」並列而論，將「經」視為文體之一，是夷於文；將「存經」視如「存史」，去除「聖化」、「聖典性」<sup>12</sup>因素，是夷於史。則此一觀點不能使尊

<sup>7</sup> 周予同：〈「經」、「經學」、經學史——中國經學史論之一〉，朱維錚編：《經學史論著選集》（上海：上海人民出版社，1996年出版），頁652-653；654-656。

<sup>8</sup> 同前註，頁652。

<sup>9</sup> 這一類比之分析，乃受中央大學蕭振邦老師在「思想方法」課程的啟迪。蕭老師指出：類比論證的前提是，兩類事物是相像的（相似的），因此以其中一類事物之特質、狀況等等，來說明另一類事物。但如果兩者之間的差異性大於相似性，就不能再勉強使用類比論證。而「經」與「詞」之間的差異性大於類同，因此陳維崧「存詞」所以「存經」此論，不能成立。

<sup>10</sup> 梁啟超：《中國歷史研究法》，頁1。

<sup>11</sup> 同前註。

<sup>12</sup> 所謂「聖典性」是指經之能作為治國要典，經孔子之手，而能作為萬世教科書，具有絕對普遍價值。此為陳鴻森老師在中央大學「中國經學史」的課堂中，所提出的觀念。



詞一如尊經，只是尊於史。而他所讚揚的詞史之作，也只是說明以詞之體也能作如此的內容表現，與正史之記載，史觀之呈現，仍有距離。而且「選詞所以存詞，其即所以存經存史」的提出，其所指涉的是陳維崧自己的選詞存詞，而非所有的選詞存詞，皆可存經存史，只有順其觀念和原則，以「厲其思」、「博其氣」、「觀其變」、「會其通」為要求來選詞者，方可謂能存經存史，這是其說的適用範圍。而其預設立場和已然面對的現況是詞體卑，所以相對於位高者的經史，他以其通性，用「為經為史，曰詩曰詞」命題之提出，試圖證成「選詞所以存詞，其即所以存經存史」的命題，作了一種上提詞體地位以與經史等同的工作。此種經史的概念顯然有一特殊的認定和選取，乃是具有正統地位之五經和能被後世視為借鏡之史，而非泛泛而論的經、史通名之義，這樣一來，他的尊詞體才有意義。而他之所以溝通經、史、詩、詞四者，就是希望擺脫詞為「閏位」的認定，使經、史、詩、詞具有同等地位。在作詩、作詞的同時，皆能「奴僕《莊》、《騷》，出入《左》、《國》」，展現一己之學識，並以「精深自命」，不要只是「空讀西晉之陽秋，莫問蕭梁之文武」，視詞為無物。但可惜的是其命題之提出，只能溝通詩詞與史而已，其與「存經」之間，並沒有必然性。因此「存詞其即所以存經存史」的命題，只能說是陳維崧的一種信念，即：我相信「存詞其即所以存經存史」，使詞得以存乎一體，並有重要性，不再只是分一「閏位」。他之所以把經、史、詩、詞放在一起論述，也說明他認為學問是可以溝通的，並無高下之分。只是依其論述脈絡看，「存詞」終不能在理論上推出存於五經之內，或在五經之外，另存一經，而與五經齊觀。而「存史」的「存」字，也只是以存作參照。

### 三、從清初學術發展看陳維崧

#### 「選詞所以存詞，其即所以存經存史」觀念之提出

雖然已知陳維崧的「為經為史，曰詩曰詞」；「選詞所以存詞，其即所以存經存史」觀念，只有部分的合理性和適用範圍，但他為什麼會有將詩、詞與經、史並論的想法？這一觀念的提出，在當時的學術發展看，具有怎樣的意義？又是否具有關聯性？這也是需要深入探究的問題。陳維崧生於明天啟五年（1625），卒於清康熙二十一年（1682）<sup>13</sup>，正值明末清初之際。試從清初學術的發展看，梁啟超《中國近三百年學術史》指出：

從順治元年到康熙二十年，約三、四十年間，完全是前明遺老支配學界。他們所努力者，對於王學實行革命（內中也有對於王學加以修正者）。他們所要建設的新學派方面頗多，而目的總在「經世致用」。

其《清代學術概論》也說：

清初之儒，皆講「致用」，所謂「經世之務」是也。

當時諸大師，皆遺老也。其於宗社之變，類含隱痛，志圖匡復，故好研究古今史蹟成敗，地理阨塞，以及其他經世之務。<sup>14</sup>

但生當明末清初之際的陳維崧，是否即受這一「經世致用」思潮的影響，而提出這樣的詞學觀點？在經學史、史學史，甚或學術史中，並未詳論陳維崧的經學觀或史學觀，所以筆者僅就其《迦陵文集》所述，以找出陳維崧貫通經、史、詩、詞的關鍵。以下列舉幾條材料：

〈王懌民北游草序〉

<sup>13</sup> 據錢穆：《中國近三百年學術史》（臺北：臺灣商務印書館，1996年7月台二版），頁795、815。

<sup>14</sup> 梁啟超：《中國近三百年學術史》（附《清代學術概論》）（臺北：里仁書局，1995年2月初版），頁22；《清代學術概論》頁20、27。

吾雖不遇矣，譬如象犀珠玉，雖暫困塵壤，而久必為世所貴用，是故於其所至也，見漕艘之絡繹、黃河之轟放，幾有關於國計民生也，尤必咨嗟而三歎焉。至於戀所生恤，同氣藹然，有陟岵陟屺之思，此則仁人君子之用心。

〈王西樵炊聞卮語序〉

故其所遇最窮而為詞愈工。客曰善窮愁而後工，嚮者不信，乃今知之。雖然必愁矣而後工，必愁且窮矣而後益工。然則詞顧不易工，工詞亦不易哉。

〈任植齋詞序〉

余當日妄意詞之工者，不過獲數致語足矣，毋事為深湛之思也。乃余嚮所為詞，今覆讀之，輒頭頸發赤，大悔恨不止。

然則斯詞也，以為《金荃》之麗句也，抑亦《夢華》之別錄也。

〈路進士詩經稿序〉

客問於陳子曰：詩何以列於經也？陳子曰：先王之設詩也，將以宣美教化，扶進治術，倡導性情，疏解鬱閎，是以忠孝之旨，溫厚之思，莫尚於詩也。

儒者治一經，則思獲一經之用，然則詩之列於學官也，非僅為摹繪牽綴，淹麗奧博，遂足以成名也。務使詞必稱意，格必稱理，舉凡悲歡愉戚幽離蕩往之境，與夫鳥獸草木詭奇變譎之狀，一切澤之以正大而規之以和平，天子採其聲可以定樂，君子聞其音可以觀化。

〈曹實庵詠物詞序〉

僕每怪夫時人，詞則呵為小道。倘非傑作，疇雪斯言？以彼流連小物之懷，無非淘洗前朝之恨。

15

李應〈湖海樓詩序〉

其年先生崛起於西江，蜚名東觀，鑽研六籍，含茹於子史百家之學，凡騷人所歌吟，墨卿所譎述，無不抽而思之，標而引之，以求得其解。<sup>16</sup>

在這裡，首先可以看到的是，陳維崧為了破除詞為小道的觀念，專從詞之內容和功能來論，指出就算是「流連小物」的詠物之作，也有「淘洗前朝之恨」的寓意。且其所認定的詞「必愁且窮矣而後益工」，則其中就能寓有身世和時代之感，以作為現實之投射。這樣就取得了與詩聯結的關鍵，因為詩也是「舉凡悲歡愉戚幽離蕩往之境，與夫鳥獸草木詭奇變譎之狀，一切澤之以正大而規之以和平，天子採其聲可以定樂，君子聞其音可以觀化」，則就這個共同負載之功能，以及足以表志和以資借鏡的特點看，詞之作，未可謂為小道。藉由詞上提到詩的這點，進一步看，詩可以列為經，乃因其可以「宣美教化，扶進治術，倡導性情，疏解鬱閎」，那麼詞又何嘗不能？它也可以「淘洗前朝之恨」，並能表露一己的窮愁之感。那麼詩、詞、經三者，亦有了會通之處。再聯結到史，詞除了可以「淘洗前朝之恨」，即如「《金荃》之麗句也」，也可視為「《夢華》之別錄」，則詞的地位和重要性，亦可與史等同。因此，從詞到詩，再到經，又至史，就能彼此貫串。此種思考脈絡，皆著眼於其通性，與〈詞選序〉之思考理路一致。

<sup>15</sup> 陳維崧：〈王懌民北游草序〉；〈王西樵炊聞卮語序〉；〈任植齋詞序〉；〈路進士詩經稿序〉；〈曹實庵詠物詞序〉，《陳迦陵文集》四部叢刊本，頁22、28、31、33、178。

<sup>16</sup> 李應：〈湖海樓詩序〉，《陳迦陵文集》四部叢刊本，頁234。

此外還可以看到的是，陳維崧對於「國計民生」的關心，所以「見漕艘之絡繹、黃河之犇放，幾有關於國計民生也，尤必咨嗟而三歎焉」，他心中也是極有用世之志，所以說自己「吾雖不遇矣，譬如象犀珠玉，雖暫困塵壤，而久必為世所貴用」。然而他自明入清，生活困頓，徐乾學〈湖海樓詩序〉說他：「中更變故，家計益落」，「詩益工，窮益甚」<sup>17</sup>，直至康熙十八年，陳維崧才「以博學鴻詞應召，御試一等第十名，欽授翰林院檢討」<sup>18</sup>，參與修《明史》的工作<sup>19</sup>。從他應試的這點，以及他期望能「為世所貴用」的這點看，用世之心是很明顯的。而他對於經的看法，亦是著重在實用方面，因此在〈路進士詩經稿序〉中，即言「儒者治一經，則思獲一經之用」，強調在「用」，但是哪種「用」？即為「宣美教化，扶進治術」，有助於教化治術之用。以此來看，陳維崧的這種觀念，不能說完全與當時的「經世致用」思潮無關，否則他不會無端強調經之「用」，而他期許自己能「為世所貴用」，並關心「國計民生」的表現，也可以說是與這個學術思潮相關聯的一個輔助說明。

若從這個觀察角度切入，對於陳維崧之所以溝通經、史、詩、詞，提出「為經為史，曰詩曰詞」；「選詞所以存詞，其即所以存經存史」觀念之原因，就能有較合理的解釋。也就是他雖然從經、史、詩、詞之內容和功能要求，求得其通性，推導出「選詞所以存詞，其即所以存經存史」命題之成立，但更重要的是持一個有所「用」的觀點，使作詩作詞，也能像經史一樣，具有世用，能「宣美教化，扶進治術」，並作為備鑑，開發詞作的經史內涵，抱定經學和史學的態度來作詞，使詞、使文學，在這個意義上也能「經世致用」。如此一來，透過「選詞所以存詞，其即所以存經存史」，才能真正達到尊體的目標。否則，單純的開發出詞與詩、與經、與史之間共同特性，並不足以構成尊體的條件。因為經所具有的「以教萬世之旨」<sup>20</sup>，史所具的「以為現代一般人活動之資鑑」<sup>21</sup>，詩所有的「宣美教化，扶進治術」，詞如果不能具備，而只是在文體之特性與其相同，並沒有實踐義，則其體仍卑，只有上提到這樣的功能，推尊詞體才有意義，也才能達到目的。雖然以陳維崧〈詞選序〉的論述脈絡看，「存詞」所以「存經」之命題，不能成立，兩者也沒有必然性。但從陳維崧《迦陵文集》中所提供的訊息，以及當時之學術發展看，陳維崧提出的「選詞所以存詞，其即所以存經存史」觀念，其實隱含有這樣的企嚮，所以能成為特殊的詞學宣言。

因此，從這樣的學術思潮來探究時，可以發現陳維崧所提出的「選詞所以存詞，其即所以存經存史」觀念，並非無端，他之所以推尊詞體，不是只在文學的範疇內提出，而是能向外拓展到經的範疇，更涵蓋融通子部、史部，所謂「奴僕《莊》、《騷》，出入《左》、《國》」，讓詞體的功能意義無限擴大。如果說清初顧炎武、黃宗羲、王夫之三大家的學術是「在經學與歷史問題的研究與討論上，均力求與現實結合，評古論今，追求理想的政治社會制度，以達經世致用的目的，超越儒釋道的視野。在研治學問的範圍來說，他們都能打破四部的界限，達到貫通古今、融合百家的學術境界」<sup>22</sup>，則與之同時代的陳維崧則是為了尊詞體，而打破四部的界限，使詞也能擠身學術的殿堂，讓詞也具有「經世致用」的功能和價值。所以，陳維崧雖然生活困頓，入清之後，多次應試未果<sup>23</sup>，不能「為世所貴用」，但他在退而作詩作詞以抒發己意的同時，也是一種「經世致用」的表現。所以他的這篇〈詞選序〉（又名〈今詞苑序〉），提出了「選詞所以存詞，其即所以存經存史」的觀念，就在說明他在選當時之詞，作詞以抒己意之際，也是一種有用之學。而在陳維崧的觀點看，經學、

<sup>17</sup> 徐乾學：〈湖海樓詩序〉，《陳迦陵文集》四部叢刊本，頁 234。

<sup>18</sup> 陳維崧：〈敕贈徵仕郎翰林院檢討先府君行略〉，《陳迦陵文集》四部叢刊本，頁 56。

<sup>19</sup> 據潘德深《中國史學史》所述：清廷為了繼續《明史》的修纂工作，「到了公元一六七九年（康熙十八年），再開史館，重修《明史》。……為了蒐羅修史人才，特地舉行了一次博學鴻詞科的考試。」潘德深：《中國史學史》（臺北：五南圖書公司，1994 年 5 月初版），頁 367。

<sup>20</sup> 〔清〕皮錫瑞著，周予同注釋：《經學歷史》，頁 7。

<sup>21</sup> 梁啟超：《中國歷史研究法》，頁 1。

<sup>22</sup> 林啟彥編著：《中國學術思想史》（臺北：書林出版公司，1994 年 1 月一版），頁 253。

<sup>23</sup> 據陳水雲《清代前中期詞學思想研究》所述，陳維崧在「入清後，他曾參加過幾次鄉試，皆未能考中。康熙七年，為尋求仕途，他來到京城，但不久即失意而歸。」陳水雲：《清代前中期詞學思想研究》，頁 101。

史學、詩學、詞學也都是能相貫通的。因此陳維崧的〈詞選序〉，就不是只在表達一種詞學觀而已，也不只是在詞學的領域推尊詞體而已，同時也是能呼應當時的學術發展。

## 四、陳維崧「選詞所以存詞，其即所以存經存史」觀念之評價

以上從陳維崧「選詞所以存詞，其即所以存經存史」觀念之理論脈絡，作了檢證，發現他在命題之論證上出現問題，所以此說只有部分的合理性和適用範圍，只足以說明「存詞」所以「存史」。但聯繫清初的學術發展來看時，則此說溝通經、史、詩、詞，從四者之內涵和功能上作聯結，隱含一種以致「用」為出發和企嚮的觀念。從詞學之發展看，陳維崧這種觀念的提出，對詞體之功能和價值來說，是一大提升，因其將詞視為能具有經史內涵的重要文體，使之擺脫居於小道，或不足觀的既有認定。學者對此也多能給予正面的評價，如嚴迪昌《清詞史》即言：陳維崧

從「天之生才不盡，文章之體格亦不盡」這一論點出發，鞭辟入裡地擦去種種理論糾葛，大膽提出「為經為史，曰詩曰詞，閉門造車，諒無異轍」的觀念，直言不諱地將詞與「經」「史」並論。這毫無疑問是一個重大開拓性的理論攻勢。<sup>24</sup>

陳邦炎〈評介陳維崧及其詞論詞作〉也說：

一切文學體式既同為載體，其價值的實現不在體式本身，實取決於作品的內涵，取決於作者的取材、運思，只要「穴幽出險，以厲其思；海涵地負，以博其氣；窮神知化，以觀其變；竭才渺慮，以會其通」，則詞之與經、與史、與詩雖有體式之不同，其作品之合乎軌轍是沒有什麼兩樣的。維崧的這一立論，在清人推尊詞體的諸說中最有理論說服力。<sup>25</sup>

以陳維崧將經、史、詩、詞相聯結，以其通性並列而論的這點看，其說當然大膽、突破。

而在史的脈絡看，則此說的正面意義是，讓史在既有的載體之外，也能以詞的形式呈現。在詩的發展看，當說明詞也能表出如詩一般的具有教化內涵和功能的作品時，則表示詩之體中，也能包含有詞之體。同樣的，從經的脈絡看時，陳維崧會通詞與經的共同特性，則詞的基本構成要件，其實只是經的其中一個成分，一般也不以這文體特性來凸顯經的特殊性，則詞在實質上，只涵概了經的一小個部分；相對而言，經卻能包容涵蓋詞的絕大部分。則以兩者的通性來看時，詞的特殊性何在？所以陳維崧溝通經、史、詩、詞，因而提出「為經為史，曰詩曰詞」；「選詞所以存詞，其即所以存經存史」的這一觀念，必然會面對的質疑是，詞在推尊其體到與經、與史、與詩的同等地位時，必然得從詞之內容來開發出教化和具有史鑑之義，使之不再有「鴻文巨軸」與「譚語危言」的高下之分，因其皆「與造化相關」，「亦以精深自命」，所以「為經為史，曰詩曰詞，閉門造車，諒無異轍」，但既無異轍，則詞體還有獨立存在的必要嗎？詞又要在哪裡顯其特殊？而純以內容來要求詞作，這樣的詞，是否已背離原始的詞作樣貌？如王力堅〈清初「尊體」詞論辨析〉亦有類似的省思：

從稱謂上看，「詩餘」、「小道」、「末技」確實含有不入正流、不登大雅之堂的輕蔑意味。然而，這一定位，卻使詞的創作能擺脫政教的絆縲，……走上了不受詩教控制的獨立發展道路，從而形成了頗具個性的詞學傳統。清初詞人高揚攀《詩》《騷》尊詞體的旗幟，雖然有滌除積弊、重

<sup>24</sup> 嚴迪昌：《清詞史》，頁194。

<sup>25</sup> 陳邦炎：〈評介陳維崧及其詞論詞作〉，葉嘉瑩、陳邦炎：《清詞名家論集》（臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，1996年12月初版），頁48-49。

振詞學的良好用心，但卻是以扭曲詞體的個性為代價。<sup>26</sup>

確實，詞若只是在體式上，與經、與史、與詩不同，所謂「天之生才不盡，文章之體格亦不盡」，但文體內涵之構成特性卻一致，即「鴻文巨軸，固與造化相關；下而讜語卮言，亦以精深自命。要之穴幽出險以厲其思，海涵地負以博其氣，窮神知化以觀其變，竭才渺慮以會其通。」那麼詞能另立一體的依據和必要性、必然性何在？如果存經存史是其依據，但在拿掉詞與經史之通性後，詞還要能獨立存在，才能確立其體。

或許陳維崧是要開發新義，所以選今詞，以從根本上為詞體定名，顯出他身為詞學家的企圖，以及對經史和國計民生及社會現實問題的關懷，試圖將特殊之選詞、存詞活動，提升到具有普遍義之存經、存史價值。然而從文體之共同構成特性，並不能推導出具有普遍價值的必然結果，因為經、史之有意義和價值，並不只在與詞相通的這一特性而已。倘若再據陳鴻森老師所言來看：經的載體是有限的，每個時代有其必須面對的社會形勢和政治現實，因此經要有不同的解釋，以應要求，而使經具有當代性者，乃為經說<sup>27</sup>。那麼陳維崧也是在適應當時的學術環境，面對詞為小道的現況，從詞之載體開發新的內涵，使其觀念之提出，也具有當代性。就這個意義上看，他的尊體之用心，仍能給予肯定。

## 五、結論

針對陳維崧所提「選詞所以存詞，其即所以存經存史」的觀念，本文作了以上的辨析和探索，除了發現這一觀念在推論過程中未能解決的疑問，也了解到這一命題的提出，不僅在詞學的發展上，具有推尊詞體的意義，而從經學和史學的角度思索時，也讓我們看到陳維崧貫通經、史、詩、詞等不同學科，求其互相融合的想法，指出詞也可以一如經、史觀之的理念。然而這是否也意味著詞在自己的領域中無法提升地位，所以只好向外尋求援助，以存經、存史的要求，來支持其成立之條件？或是詞學家內心的一種惶恐表現？因此要積極開發作詞為有用、有價值之學，以與經、史齊觀？則在這樣的表現背後，顯示出其價值觀仍是傾向經、史的。

而詞在以經、史為本的同時，也排除了被視為小道之作，這也因此限制了陳維崧此一觀念之適用範圍，就在這樣具有經、史內涵的作品之中，也為此派之理論劃定了框架。因此在推崇陳維崧此一觀念對詞學的貢獻和開展<sup>28</sup>時，也應從經、史的角度，看出它的立論出發點在求得經、史、詩、詞的通性之餘，相對的也收平了詞的差異，則與詞體得尊的特殊性之間，就會造成一種矛盾。這是陳維崧提出此一命題時，無法解決的糾結問題。而本論文的目的，也就在指出問題，並回返經、史的角度思索，重作解析，還其觀念之本來面目。並且在這樣的觀念中，找到從經、史角度解析詞學命題的可能，這或許也可以說是陳維崧這一觀念的另一啟發。

<sup>26</sup> 王力堅：〈清初「尊體」詞論辨析〉，《第四屆清代學術研討會論文集》（高雄：國立中山大學中國文學系，1995年11月出版），頁263-264。

<sup>27</sup> 據陳鴻森老師在中央大學「中國經學史」的課堂中所論。

<sup>28</sup> 如孫克強《清代詞學》即言：「陳維崧把詞的地位提高到與經、史等同的地位，但他的這種觀點卻與前人以詞附經有著本質的不同。從立論出發點來說，前人先把經視為不可逾越的典範，詞則是因為體現了經的某些原則和精神才有價值，……他認為一切文學的共同本質，都是人的創造、才能的表現，人類的發展變化，必然會帶來文學樣式的發展創新。無論『鴻文巨軸』的經史詩文，還是所謂『讜語卮言』的詞，在由人創造、體現人之才性方面都沒有什麼兩樣。這樣就從根本上拋棄了文體優劣、高下的偏見，使立論具有更為宏闊的理論背景。」清水茂〈陳維崧的詞〉亦言：「陳維崧受明末風氣的影響，致力於詞的復興，領導詞壇，成為清朝詞學的開創人，將詞的境界置於和詩同等的地位。」蔣哲倫、傅蓉蓉《中國詩學史 詞學卷》也說：「作為陽羨派的宗主的陳維崧，無論是創作還是理論對清詞的發展均有極大貢獻，他的〈詞選序〉概括了這一流派共同的詞學觀念。」孫克強：《清代詞學》（北京：中國社會科學出版社，2004年7月一版），頁171；（日）清水茂：〈陳維崧的詞〉，《日本學者中國詞學論文集》（上海：上海古籍出版社，1991年5月一版），頁375；蔣哲倫、傅蓉蓉：《中國詩學史 詞學卷》（廈門：鷺江出版社，2002年9月一版），頁219。



# 敦煌〈李陵變文〉與《漢書·李陵傳》 之情節比較探析

黃懷寧\*

## 摘要

史傳記載以「事」為重，然時空無法還原，歷史事件仍會留存難以道盡的模糊地帶。歷史人物的樣貌、個性，雖見載於史傳中，然其「功過事蹟」才是史傳記載的重心。故後人僅能藉由歷史事件的發生經過，來揣度歷史人物當時的心境。而民間文學作家充分運用個人想像，將歷史人物形象具體化、個性鮮明化，使其暢所欲言，復生在作家所處的時空下。在歷史上頗受爭議的李陵，便受到民間文學作家的青睞，將其鐵錚錚的硬漢形象，塑造成有血有肉的真情人。作家關注的重心不在投降事件的前因後果，而在李陵處於糧盡兵絕的窘境中，如何取捨「忠」與「孝」以及面對取捨結果的心情轉折。作品中充滿對李陵的同情與理解，正是作者對這位爭議人物的評價。基於史傳重「事」；變文重「人」的特色下，本文將《漢書·李陵傳》以及從《漢書·李陵傳》敷演而成的〈李陵變文〉作情節比較分析，以凸顯〈李陵變文〉的特色與價值。

關鍵詞 李陵 李陵變文 情節比較

## 前言

敦煌遺書中的說唱文學作品，有一批專以史料為基本題材，如：〈伍子胥變文〉、〈漢將王陵變〉、〈李陵變文〉、〈王昭君變文〉、〈舜子變〉、〈捉季布傳文〉等，皆本之於史料，而不受史實制約。魯迅在評論《新編五代史平話》時云：「……大抵史上大事，即無發揮，一涉細故，便多增飾，狀以駢麗，證以詩歌。又雜譚詞，以博笑噱。」<sup>1</sup>此語亦道出史傳變文的書寫特色。史傳類變文，以史料為基本題材，情節框架、人物角色仍有史書之影子。然而變文是民間講唱文學，與史傳本質不同，史傳採書面式平鋪直敘呈現，變文則是具體性表演形式，故會在史傳的基礎上加以增衍潤飾，添加戲劇性、誇飾性、真實性，使作品高潮起伏、流暢連貫，以達到吸引人的目的。

史傳人物李陵，據《史記·李陵傳》載：「善射，愛士卒。」<sup>2</sup>《漢書·李陵傳》載：「善騎射，愛人，謙讓下士，甚得名譽。」<sup>3</sup>誠為一體恤部屬的將領，然歷史上對於李陵的評價，皆因其投降匈奴而多責難、貶斥，帶有污名。〈李陵變文〉在描寫漢軍戰鬥的不凡氣勢和兩軍交戰的浩大場面處頗見筆力，但戰事的鋪陳益發表露李陵孤危的處境。作者意欲藉此讓人聚焦在李陵孤弱無援、兵敗投降的矛盾心境。事件經過雖與史實記載無所差異，然作者態度截然不同於前人對李陵的評價。

\* 東吳大學中國文學系碩士班三年級

<sup>1</sup> 魯迅：〈宋之話本〉，《魯迅小說史論文集》（臺北：里仁書局，2000年10月增訂一版），第12篇，頁97。

<sup>2</sup> 楊家駱主編：《新校本史記三家注并附編二種》（臺北：鼎文書局，1986年10月八版），冊4，頁2877。

<sup>3</sup> 楊家駱主編：《新校本漢書并附編二種》（臺北：鼎文書局，1986年10月六版），冊3，頁2450。

〈李陵變文〉的相關研究，多為校勘性質，有：〈《李陵變文》補校〉兩篇<sup>4</sup>、〈《李陵變文》補校拾遺〉<sup>5</sup>、以及分別收錄於《敦煌講唱文學作品選注》<sup>6</sup>、《敦煌變文集校議》<sup>7</sup>、《敦煌變文校注》<sup>8</sup>三書的〈李陵變文〉，共六篇。其中張鴻勛選注的〈李陵變文〉，不僅有詳細注釋，並在文末附有考論。邵文實〈敦煌李陵、蘇武故事流變發微〉<sup>9</sup>一文，分別論述〈李陵變文〉、〈蘇武李陵執別詞〉及〈李陵蘇武往還書〉，雖有論及〈李陵變文〉的創作底本、寫作時間及其寄興，然所論者著重於李陵、蘇武故事的流變。唯有俞陶來〈《李陵變文》初探〉<sup>10</sup>一文，就文史典籍中的李陵事件、變文的傳奇色彩、變文的思想內涵及審美意象、變文主題的時代意義等四個部分做探討，研究層面較廣。

〈李陵變文〉今藏北京圖書館，原題目殘失，後據故事擬補，只存此一本。〈李陵變文〉是以《史記·李將軍列傳》所附之「李陵傳」及《漢書·李廣蘇建傳》所附之「李陵傳」為基礎敷演而來。然就內容觀之，《史記》所載之李陵相關事跡僅三百餘字，篇幅甚少，因而〈李陵變文〉的主要創作依據實為《漢書·李陵傳》。本文針對〈李陵變文〉與《漢書·李陵傳》作情節比較探析，先敘述變文內容梗概，再比較變文與史傳兩者間情節異同處，並從情節異同比較中分析出變文書寫特色。

## 一、內容梗概

韻散兼行的體製是敦煌說唱文學作品的特點，〈李陵變文〉亦不例外。今將內容情節分為十個段落，分述如下：

(一) 起首即鋪陳出兩軍交戰場面，並藉匈奴戰敗，塑造出單于不服輸的殘暴性格：

(前缺) 戰□□□□圍。從來不信三軍勇，是日方知九姓衰。

匈奴得急於先走，漢將如雲押背追。丈夫百戰寧辭苦，只恐明君不照知。

其時匈奴落節，輸漢便宜，直至黃昏，收兵不了。著刀者重重著刀，著箭者重重著箭。單于見陣輸失，心懷不分，直至明朝，乃共老臣伊秩訾平章：「……奈何十萬餘騎，不敵五千，可得噴他大語！看陵形勢，言作長盈，足得縱橫。戰猶未息，追取左賢王下兵馬數十萬人，四面圍之，一時搦取。漢將得脫，歸報帝知，言我單于，一一不濟。仍差有指撥者，西南取紅撓山入，東南取駱駝烽已來，先令應接。如有漢賊渡河來走，一任諸軍隨時撲掃，自餘家口，向北遠行。」

<sup>11</sup>

韻散相間的特點在變文起首處即可見，韻文部分點出漢軍氣勢如雲，與散文部分敘述匈奴吃敗仗形成對比，而「丈夫百戰寧辭苦，只恐明君不照知」更是呼應篇末李陵家破人亡的沉痛吶喊：「今日皇天應

<sup>4</sup> 分別為郭在貽、黃徵、張湧泉：〈《李陵變文》補校〉，《古籍整理研究學刊》1991年第1期（總第29期），頁10-14。劉瑞明：〈《李陵變文》補校〉，《喀什師範學院學報》（哲學社會科學版）1991年第2期（總第43期）（1991年6月20日），頁70-75。

<sup>5</sup> 趙達夫：〈《李陵變文》補校拾遺〉，《甘肅社會科學》1991年第2期（總第66期），頁89-92。

<sup>6</sup> 張鴻勛：《敦煌講唱文學作品選注》（蘭州：甘肅人民出版社，1987年8月），頁173-194。

<sup>7</sup> 郭在貽、張湧泉、黃徵著：《敦煌變文集校議》（長沙：岳麓書社，1990年11月），頁75-80。

<sup>8</sup> 黃征、張涌泉校注：《敦煌變文校注》（北京：中華書局，1997年5月），頁128-133。

<sup>9</sup> 邵文實：〈敦煌李陵、蘇武故事流變發微〉，《敦煌吐魯番研究》（北京：北京大學出版社，1997年10月），卷2，頁71-86。

<sup>10</sup> 俞陶來：〈《李陵變文》初探〉，《敦煌研究》1988年第4期（總第17期）（1988年11月15日），頁72-77。

<sup>11</sup> 本文所引〈李陵變文〉，見黃征、張涌泉校注：《敦煌變文校注》（北京：中華書局，1997年5月），頁128-133。凡已補缺、校勘之字、詞，引文皆從之，不逐字徵引原文。此段引文，見頁128。



得知，漢家天子辜陵德。」李陵的一片忠心，漢帝終究未能感知。此外，當匈奴戰敗之際，單于憤而道出「如有漢賊渡河來走，一任諸軍隨時撲掃」的殘酷語句，不僅勾勒出單于趕盡殺絕的強烈性格，更顯示沙場無情的景象。

## （二）著重於描述李陵軍隊狀況：

單于親領萬眾兵馬，到范夫人城，趁上李陵。……李陵喚左右曰：「如何不戰？」左右答曰：「將軍兵□□盡，如何更戰？」李陵報曰：「體著三槍、四槍者，車上載行；一槍、兩槍者，重重更戰。」下營未了，頓食中間，陵欲攢軍，方令擊鼓。一時打其鼓不鳴。李陵自歎：「天喪我等！」歎之未了，從第三車上，有三條黑氣，向上衝天。李陵處分左右搜括，得兩個女子，年登二八，亦在馬前。處分左右斬之，各為兩段。其鼓不打，自鳴吼喚。庾信詩云：「軍中二女憶，塞外夫人城。」更無別文，正用此事。<sup>12</sup>

此段顯現出李陵部隊軍力耗損、元氣大傷的場面。當李陵欲整頓軍容、鼓舞士氣時，未得成效，遂而慨歎：「天喪我等！」呈現出人失志喪氣的反應，即使是驍勇善戰的李陵亦不例外。隨後又以「三條黑氣，向上衝天」充分顯示變文誇張、神秘的特性，使得整場戰事帶有神異色彩。

## （三）兩軍再戰，軍事告急，李陵化險為夷：

忽至平川之所，川靜草深，李陵報左右曰：「緣沒不攢身入草，避難南歸？」將士聞言，一時入草。其時李陵忽遇北風大吼，吹草南倒。單于道：「漢賊不打自死。」左右聞言：「大王，漢賊不打，如何自死？」單于人從後放火，其烟蓬悖，熾焰蒸天。「大將軍！後底火來，如何免死？」李陵問：「火去此間近遠？」左右報言：「火去此間一里！」「軍中有火石否？急手出火，燒卻前頭草！後底火來他自定。」前頭火著，後底火滅。看李陵共單于火中戰處：

陵軍鼙鼙向前催，虜騎紛紛逐後來。陣雲海內初交合，朔氣燕南望不開。此時糧盡兵初餓，早已戰他人力破。遂被單于放火燒，欲走知從若邊過？川中定是豺狼噪，風裏吹來夜以毛。紅焰炎炎傳□盛，一迴吹起一迴高。白雪紛紛平紫塞，黑烟隊隊入愁冥。前頭草盡不相連，後底火來他自定。<sup>13</sup>

散文部分已詳細交代單于「縱火急攻」與李陵「以火制火」的妙計，刻劃出單于與李陵急中生智的面貌，兩者機警鬥智不相上下。韻文再唱一遍，「陵軍鼙鼙向前催，虜騎紛紛逐後來」、「此時糧盡兵初餓，早已戰他人力破。遂被單于放火燒，欲走知從若邊過」，表現出以寡擊眾的奮戰精神。而「紅焰炎炎」、「黑烟隊隊」此番驚心動魄的場面，更生動描繪出戰場的緊張氣氛，賦予聽眾讀者想像空間。而後再以韻文唱道：

傳聞漢將昔蒙塵，慣在長城多苦辛。三十萬軍猶怕死，況當陵有五千人！軍中有事須成援，數將同行不同戰。遙奔逐北我自知，滅跡掃除□□□。平生願望小臣功，出塞方知大幕空。聖主徑饒今日下，可得知陵□□中。其時將軍遭洛薄，在後遺兵我遣收。臥甃若重從拋卻，鞵鞞輕時任意留。逢水且須和麩喫，逢冰莫使咽人喉。隔是虜庭須決命，相煞無過死即休。國中聖主何年見？堂上慈親拜未由！今朝死在胡天鴈，萬里飛來向霸頭。<sup>14</sup>

「軍中有事須成援，數將同行不同戰」、「逢水且須和麩喫，逢冰莫使咽人喉」在在述說李陵孤弱無援，作戰歷經千辛萬苦的疲憊心境。而「國中聖主何年見？堂上慈親拜未由」不僅吸引人們的好奇心，也

<sup>12</sup> 同註 11，頁 128。

<sup>13</sup> 同註 11，頁 128-129。

<sup>14</sup> 同註 11，頁 129。

激發人們的同情感，究竟何時才能凱旋而歸呢？此處似是為李陵的未來埋下伏筆：見不得亦拜不得！

#### （四）兩軍且戰且敗，戰情膠著，逢管敢叛逃，單于遂掌大勢：

陵下有一官決果管敢，校尉緣檢校疏違，李陵嗔打五下：「更作熠沒檢校，斬殺令軍！」管敢怕李陵斬之，背軍逃走，直至單于帳前。勃籠宛轉，舞蹈颺聲，口稱「死罪」。單于問：「是甚沒人？」「李陵官決果管敢。」單于言：「作甚沒來？」管敢啟：「陛下！李陵兵馬，箭盡弓折，糧用俱無，去此絕近，大王何不收取？」單于見管敢投來，大笑呵呵。喚言左右曰：「更行三二百里，李陵自伏作奴。」單于左右聞語，便趁李陵。<sup>15</sup>

正當戰情膠著不下之際，李陵部下管敢叛逃投降匈奴，述說李陵軍中糧盡彈絕，缺乏後援情況，戰事因而出現轉機。雖然後來單于一度以「李陵張弩射之，突騎施蕃王左眼著箭」而逡巡不前，終因部下建言「拓迴放，後底還來，小若不誅，大必有患」而急起直追。

#### （五）李陵奮勇抵抗，無奈以寡擊眾，戰力懸殊，終致戰敗：

狂胡北上振天涯，大漢南行路尚賒。交兵欲得風頭便，對敵生憎日影斜。後軍事急雖然戰，漢將懸知力不加。不那弓刀渾用盡，遂擗空身左右遮。臨時用快無過棒，火急教人拆破車。人執一根車輻棒，著者從頭面掩沙。登時草木遭霜剪，是日山川被血茶。夜望胡星飛似電，朝看殺氣狀如霞。今日謂將黃髭虜，歲歲還同赤背鴟。如何管敢行非理，遣我將軍不見家？今朝塞外渾輸失，更將何面見京華！<sup>16</sup>

「不那弓刀渾用盡，遂擗空身左右遮。臨時用快無過棒，火急教人拆破車。人執一根車輻棒，著者從頭面掩沙」無奈地道出李陵軍隊的窘境；「如何管敢行非理，遣我將軍不見家？今朝塞外渾輸失，更將何面見京華」充分表達出李陵愧對家國的心聲，字字句句皆是血淚、是惋歎。

#### （六）戰事底定，部屬勸說李陵投降，將帥士兵臨別之際，吐露心聲：

左右啟大將軍曰：「……當今日下，實是孤危。魚遊鼎中，燕巢幕下，鼎燬魚爛，幕動巢傾，勢既不全，理難存立。大將軍本意莫枉勞人，幸請方圓，擬求生路。」……「大將軍，蛇無頭不行，鳥無翼不颺，軍無將不戰，兵無糧不存……願大將軍不如降卻。」<sup>17</sup>

李陵言：「吾今不死者，非壯士也！」一心殉身以盡忠，部屬殷殷勸說，盼李陵以大局為重，將帥與部屬之情，真摯動人。當李陵面對不得已的投降事實，發出沉痛之語：

丈夫失制輸狂虜，負特皇天孤負土。非但無面見天王，黃泉地下羞先祖。嗟呼歎息乃長吟，只為欺胡苦入深。上天使爾知何道，陛下應知陵赤心。<sup>18</sup>

李陵心心念念皆是家國，從「負特」、「孤負」、「無面」、「羞先祖」、「赤心」數語，不難看出李陵的人格深受中國封建社會下堅守「忠孝節義」的影響，十足顯露李陵忠貞愛國的情操，然也因此一再強調出李陵投降的無奈。

#### （七）李陵為顧全大局，投降匈奴，單于欣然接受：

<sup>15</sup> 同註 11，頁 129。

<sup>16</sup> 同註 11，頁 130。

<sup>17</sup> 同註 11，頁 130。

<sup>18</sup> 同註 11，頁 131。

儻若蕃王垂一顧，於是無心朝漢天。……愚臣計有彌天罪，今將革命獻王前。直為無功謝蕃主，幸願寬恩捨此愆。<sup>19</sup>

卿今必若來淨伏，免殺留卿鎮虜疆，已後不煩為漢將，當即封為右校王。<sup>20</sup>

當兩方敵對時，彼此皆恨不得大獲全勝。一旦對立的衝突弭平，單于轉身一變，成為央央大度、愛才惜才的君主。<sup>21</sup> 此與後文武帝「殺無赦」的舉動，構成強烈對比。

### （八）聽聞李陵身在胡營，漢帝之反應：

漢帝聞之，喟然歎曰：「我李將軍必是捉矣！」……「陵在蕃中有死色無？若無喪色，陵在蕃中。卿相報朕。」司馬遷相了，報漢帝：「李陵蕃中在。陵母妻子面上並無死色。」武帝聞之，忽然大怒：「何期小人，背我漢國，降他胡虜！李陵老母妻子付法。」<sup>22</sup>

得至明年，差公孫敖領兵五萬騎……其時有往年敗將李緒教單于兵馬法，打公孫敖兵馬失利……公孫敖怕急，問：「蕃中行兵將是阿誰？」是李緒不能自道：「蕃中行兵馬，不是餘人，是我李陵。」公孫敖卻走至漢朝，「臣兵馬不合失利，盡是李陵教單于兵馬，打臣兵馬，失利輸兵。」武帝聞之，忽然大怒，遂關司馬遷，并陵老母妻子於馬市頭付法。<sup>23</sup>

武帝對於李陵身處敵營之事，先是嘆惜李陵被捕。在請司馬遷觀相後，獲知李陵苟活，勃然大怒，幸賴司馬遷挺身力說：「陵祖李廣，名聞海內，勇冠三軍，……臣聞陵又邂逅事急降胡，畫計未成，不久應出。」李陵全家得以逃離誅殺命運。隔年武帝又派兵攻匈奴，此役失敗，然公孫敖回稟「李陵教戰兵馬法」事，武帝震怒，司馬遷遭宮刑，李陵一族伏誅。綜觀武帝對李陵的態度，與李陵深覺辜負家國大任兩相比較，處處顯現武帝之冷酷無情，作者頗有為李陵抱屈之感。

### （九）李陵妻子伏法前，冤枉痛訴：

當本初婚新婦時，少卿深得君王意。寵貴榮華不可當，出入朝庭無禁止。……何期沒在虜庭中，生死不知居那地。老母妻子一時誅，曠古已來無此事。皆是先業薄因緣，新婦不須生怨悔？」新婦被法啟尊婆：「枉法嚴刑知奈何！君王受佞無披訴，生死今朝一任他。嗚呼上天無可戀，妾共老母同災變。君在單于應不知，與君地下同相見。」<sup>24</sup>

雖說是「先業薄因緣」、「不須生怨悔」，然而怎能不生怨悔？此處藉由婦人之口，強烈抨擊導致這樁悲劇事件無可避免地發生的肇事者，即是昏庸的漢武帝與冷漠的同僚。

### （十）李陵得知家人伏誅，哀慟欲絕：

陵聞老母被君誅，叫苦號咷而氣咽。雙淚交流若欲終，肝腸寸寸如刀切。使人泣淚相扶得，沙塞遣出腸中血。良久提撕始得蘇，南望漢國悲號曰：「憶昔初至浚稽北，虜騎紛紛漸相逼。抽刀

<sup>19</sup> 同註 11，頁 131。

<sup>20</sup> 同註 11，頁 131。

<sup>21</sup> 俞陶來《〈李陵變文〉初探》云：「《變文》不僅對李陵的態度是通情達理的，而且對匈奴王的描繪也是寬容大度的。這反映出文學事業與現實生活並駕齊驅，文學觀念與一般意識形態的默契，以及審美格調與時俱進。」同註 10，頁 77。在《李陵變文》撰寫成文的唐朝時空中，那樣繁榮昌盛的王朝下，匈奴之於唐人的意義，不再是象徵為「侵略」的胡虜，而是有血有肉、性格鮮明的人物。

<sup>22</sup> 同註 11，頁 132。

<sup>23</sup> 同註 11，頁 132。

<sup>24</sup> 同註 11，頁 133。

劈面血成津，此是報王恩將德。制不由己降胡虜，曉夜方圓擬歸國。今日皇天應得知，漢家天子辜陵德。」<sup>25</sup>

李陵證實喪親惡耗，嚎啕痛哭。一番忠貞赤誠，不受了解的痛苦無奈，在全文尾聲以「今日皇天應得知，漢家天子辜陵德」的沉痛呼喊劃下句點。

## 二、情節異同

就〈李陵變文〉內容而論，其多數演自《漢書·李陵傳》。而兩者情節有若干異同處，遂將情節鋪陳逐一比較分析，臚列如下：

	《漢書·李陵傳》 <sup>26</sup>	〈李陵變文〉 <sup>27</sup>
(一)	虜見漢軍少，直前就營。陵搏戰攻之，千弩俱發，應弦而倒。虜還走上山，漢軍追擊，殺數千人。單于大驚，召左右地兵八萬餘騎攻陵。	其時匈奴落節，輸漢便宜……。單于見陣輸失，心懷不分，直至明朝， <b>乃共老臣伊秩訾平章</b> ：「……。奈何十萬餘騎，不敵五千，可得嗔他大語！看陵形勢，言作長盈，足得縱橫。戰猶未息。……仍差有指撥者，西南取紅撓山入，東南取駱駝烽已來，先令應接。如有漢賊渡河來走，一任諸軍隨時撲掃，自餘家口，向北遠行。」
(二)	陵且戰且引，南行數日，抵山谷中。	單于親領萬眾兵馬， <b>到范夫人城，趁上李陵。韓延年報李陵曰</b> ：「大將軍斲抽兵馬，取路而行。」李陵聞言，向南即走，行經三日，遂被單于趁來。
(三)	陵曰：「吾士氣少衰而鼓不起者，何也？軍中豈有女子乎？」始軍出時，關東羣盜妻子徙邊者隨軍為卒妻婦，大匿車中。陵搜得，皆劍斬之。明日復戰，斬首三千餘級。	下營未了，頓食中間，陵欲攢軍，方令擊鼓。一時打其鼓不鳴。李陵自歎：「天喪我等！」歎之未了， <b>從第三車上，有三條黑氣，向上衝天</b> 。李陵處分左右搜括，得兩個女子，年登二八，亦在馬前。處分左右斬之，各為兩段，其鼓不打，自鳴吼喚。 <b>庾信詩云</b> ：「軍中二女憶，塞外夫人城。」 <b>更無別文，正用此時事</b> 。胡還大走，漢亦爭奔，斬決匈奴，三千餘騎。旋割其耳，馬上馳行。
(四)	引兵東南，循故龍城道行，四五日，抵大澤葭葦中，虜從上風縱火，陵亦令軍中縱火以自救。	忽至平川之所，川靜草深，李陵報左右曰：「緣沒不攢身入草，避難南歸？」將士聞言，一時入草。其時李陵忽遇北風大吼，吹草南倒。單于道：「漢賊不打自死。」左右聞言：「大王，漢賊不打，如何自死？」單于人從後放火，其烟蓬悖，熾焰蒸天。「大將軍！後底火來，如何免死？」李陵問：「火去此間近遠？」左右報言：「火去此間一里！」「軍中有火石否？」 <b>急手出火，燒卻前頭草！後底火來他自定。前頭火著，後底火滅。</b>
(五)		<b>看李陵共單于火中戰處</b> ： 陵軍勦勦向前催，虜騎紛紛逐後來。 陣雲海內初交合，朔氣燕南望不開。 此時糧盡兵初餓，早已戰他人力破。

<sup>25</sup> 同註 11，頁 133。

<sup>26</sup> 此處所引《漢書·李陵傳》以楊家駱主編：《新校本漢書并附編二種》（臺北：鼎文書局，1986 年 10 月六版），冊 3，頁 2450-2459 為據，不另註引文頁碼。

<sup>27</sup> 此處所引〈李陵變文〉以黃征、張涌泉校注：《敦煌變文校注》（北京：中華書局，1997 年 5 月），頁 128-133 為據，不另註引文頁碼。表格引文與下文條列分析部分，特以「**粗黑體**」表示情節相異處。

		<p>遂被單于放火燒，欲走知從若邊過？          川中定是豺狼嗥，風裏吹來夜以毛。          紅焰炎炎傳□盛，一迴吹起一迴高。          白雪紛紛平紫塞，黑烟隊隊入愁冥。          前頭草盡不相連，後底火來他自定。          「傳聞漢將昔蒙塵，慣在長城多苦辛。          三十萬軍猶怕死，況當陵有五千人！          軍中有事須成援，數將同行不同戰。          遙奔逐北我自知，滅跡掃除□□□。          平生願望小臣功，出塞方知大幕空。          聖主徑饒今日下，可得知陵□□中。          其時將軍遭洛薄，在後遺兵我遭收。          臥氈若重從拋卻，鞵鞞輕時任意留。          逢水且須和麩喫，逢冰莫使咽人喉。          隔是虜庭須決命，相殺無過死即休。          國中聖主何年見？堂上慈親拜未由！          今朝死在胡天雁，萬里飛來向霸頭。」</p>
(六)	<p>虜不利，欲去，會陵軍候管敢為校尉所辱，亡降匈奴，具言「陵軍無後救，射矢且盡，獨將軍麾下及成安侯校各八百人為前行，以黃與白為幟，當使精騎射之即破矣。」</p>	<p>陵下有一官決果管敢，校尉緣檢校疏違，<b>李陵嗔打五下：「更作燿沒檢校，斬殺令軍！」</b>管敢怕陵斬之，<b>背軍逃走，直至單于帳前。勃籠宛轉，舞蹈颺聲，口稱「死罪」。</b>單于問：「是甚沒人？」<b>李陵官決果管敢。</b>單于言：「作甚沒來？」管敢啟陛下：「李陵兵馬，箭盡弓折，糧用俱無，去此絕近，大王何不收取？」</p>
(七)	<p>單于得敢大喜，使騎並攻漢軍，疾呼曰：「李陵、韓延年趣降！」遂遮道急攻陵。陵居谷中，虜在山上，四面射，矢如雨下。漢軍南行，未至鞞汗山，一日五十萬矢皆盡，即棄車去。士尚三千餘人，徒斬車輻而持之，軍吏持尺刀，抵山入陜谷。單于遮其後，乘隅下壘石，士卒多死，不得行。</p>	<p>單于見管敢投來，大笑呵呵。喚言左右曰：「更行三二百里，李陵自伏作奴。」<b>單于左右聞語，便趁李陵，李陵即張弩射之，突騎施蕃王左眼著箭。單于怕急，不敢登前，馬上遠巡……左右對曰：「……，小若不誅，大必有患。陛下更戰，漢必敗降，不至午時，陵軍走敗。」</b>……李陵箭盡弓折，糧用俱無，一心求於寸刃。李陵處分左右，火急交人拆車，人執一根車輻棒，打著從頭面掩沙。</p>
(八)	<p>……軍吏或曰：「將軍威震匈奴，天命不遂，後求道徑還歸，如泥野侯為虜所得，後亡還，天子客遇之，況於將軍乎！」陵曰：「公止！吾不死，非壯士也。」……陵與韓延年俱上馬，壯士從者十餘人。虜騎數千追之，韓延年戰死。陵曰：「無面目報陛下！」遂降。</p>	<p>……夜深以後，陵自出來，喚左右曰：「吾今不死者，非壯士也！」……當今日下，實是孤危。魚遊鼎中，燕巢幕下，鼎燻魚爛，幕動巢傾，勢既不全，理難存立。大將軍本意，莫枉勞人，幸請方圓，擬求生路。」……「大將軍，蛇無頭不行，鳥無翼不颺，軍無將不戰，兵無糧不存。徑饒將軍有黃石三略，陳平六奇，韜神述之法鬼設方為人喪亡。兵無救援，皇天所喪，非有罪兵，願大將軍不如降卻。」陵曰：「……吾今薄命，天道若此！儻若至朝廷，明申道理。<b>起居我北堂慈母，再拜吾南面天子。道陵生作異域之人，死作失鄉之鬼。永別親故，長辭知己。</b>」……「丈夫出塞命能判，大眾胡狼事實難。辭君擬剪匈奴賊，自坐千金明月鞍。丈夫失制輸狂虜，負特皇天孤負土。非但無面見天王，黃泉地下羞先祖。<b>嗟呼歎息乃長吟，只為欺胡苦入深。上天使爾知何道，陛下應知陵赤心。</b>」左右聞言皆落淚……陵副使韓延年著箭落馬身亡。李陵弓矢俱</p>

		無，勒轡便走，搥胸望漢國，號咷大哭。赤目明心，誓指山河，不辜漢家明主。拋下弓刀，便投突厥。
(九)		<b>單于高聲呵責，李陵降服處若為：</b> 李陵言訖遂降蕃，走至單于大帳前， 「先守昨來征戰事，然當盡朕本情元。」 「鎧甲弓兵渾用盡，情願長居玉塞垣。 儻若蕃王垂一顧，於是無心朝漢天。 自從按節為君將，一戰凡知幾百年。 所是交兵由漢帝，奉使何曾敢自專？ 愚臣計有彌天罪，今將革命獻王前。 直為無功謝蕃主，幸願寬恩捨此愆。」 單于既見李陵降，且責緣何入塞邦。 「每每將兵來討擊，時時領眾踐沙場。 出隊尚猶無萬眾，如何輒敢突邊方？ 比日尚能稱漢將，緣何今日自來降！ 前頭有將名蘇武，早向胡庭自索強。 直為高心欺我國，長教北海牧羝羊。 卿今必若來淨伏，免殺留卿鎮虜疆。 已後不煩為漢將，當即封為右校王。」
(十)		<b>昔者漢家興盛，與我突厥和親……</b> 猶更賜其珂珮、白玉、裝弓、勒鞅、束封、僕從……歲給極多，用之不足。 <b>漢家謂言過分，默啜猶自手平。</b>
(十一)	上欲陵死戰，召陵母及婦，使相者視之，無死喪色。	陵下散者，可有千人，有命得至漢朝者，總有四百人。漢帝聞之，喟然歎曰：「我李將軍必是捉矣！」帝喚太史司馬遷，并喚陵老母妻子。 <b>帝喚司馬遷向前</b> ，相陵母妻子面上有死喪色無：「陵在蕃中有死色無？若無喪色，陵在蕃中。卿相報朕。」司馬遷相了報漢帝：「李陵蕃中在。陵母妻子面上並無死色。」
(十二)	後聞陵降，上甚怒……羣臣皆罪陵，上以問太史令司馬遷，遷盛言：「陵事親孝，與士信，常奮不顧身以殉國家之急。其素所畜積也，有國士之風。今舉事一不幸，全軀保妻子之臣隨而媒蘖其短，誠可痛也！……北首爭死敵，得人之死力，雖古名將不過也。身雖陷敗，然其所摧敗亦足暴於天下。彼之不死，宜欲得當以報漢也。」……上以遷誣罔，欲沮貳師，為陵游說，下遷腐刑。	武帝聞之，忽然大怒。「 <b>何期小人，背我漢國，降他胡虜！李陵老母妻子付法。</b> 」司馬遷見是三代軍將，向帝殿前口奏：「陛下！臣聞陵祖李廣，名聞海內，勇冠三軍，二十餘年，積勳沙漠。若使邊庭苦戰，中國獲安，興功若此。臣聞陵又邂逅事急降胡，畫計未成，不久應出。母既非罪，伏乞寬刑，在後不來，臣即甘心鼎鑊。」 <b>武帝聞言，捨其母罪。</b>
(十三)	陵在匈奴歲餘，上遣因杆將軍公孫敖將兵深入匈奴迎陵。敖軍無功還，曰：「捕得生口，李陵教單于為兵以備漢軍，故臣無所得。」上聞，於是族陵家，母弟妻子皆伏誅。	得至明年，差公孫敖領兵五萬騎，……其時有往年敗將李緒教單于兵馬法，打公孫敖兵馬失利，左穿右穴。 <b>公孫敖怕急，問：「蕃中行兵將是阿誰？」是李緒不能自道：「蕃中行兵馬，不是餘人，是我李陵。」</b> 公孫敖卻走至漢朝，「臣兵馬不合失利，盡是李陵教單于兵馬，打臣兵馬，失利輸兵。」武帝聞之，忽然大怒， <b>遂聞司馬遷</b> ，并陵老母妻子於馬市頭付法。
(十四)		血流滿市，枉法陵母，日月無光，樹枝摧折。 <b>誅陵</b>

		<p><b>老母妻子處</b>若為陳說：          「我昔幽閨事君子，擬望千載同終始。          何期沒在虜庭中，孤養少卿在祭祀。          當年初婚新婦時，少卿深得君王意。          寵貴榮華不可當，出入朝庭無禁止。          結親本擬防非禍，養子承望奉甘脆。          何期沒在虜庭中，生死不知居那地。          老母妻子一時誅，曠古已來無此事。          皆是先業薄因緣，新婦不須生怨悔？」          新婦被法啟尊婆：「枉法嚴刑知奈何？          君王受佞無披訴，生死今朝一任他。          嗚呼上天無可戀，妾共老母同災變。          君在單于應不知，與君地下同相見。」</p>
(十五)	<p>其後，漢遣使使匈奴，陵謂使者曰：「吾為漢將步卒五千人橫行匈奴，以亡救而敗，何負於漢而誅吾家？」使者曰：「漢聞李少卿教匈奴為兵。」陵曰：「乃李緒，非我也。」……陵痛其家以李緒而誅，使人刺殺緒。</p>	<p>既至明年，差富平郡王進朝往於蕃中，看李陵在無？其王進朝行至黃河南岸，作書附與李陵。李陵蕃中聞母被誅，未知虛實。把得王進朝書，沙場悲哀大哭，乃將侍從出迎處若為：          陵聞漢使入胡庭，乃將侍從出來迎。          下馬望鄉拜皇帝，便即號咷發哭聲。          「陵家歷代為軍將，世世從軍為國征。          失利天兵而自剄，臨死之時怨為情。          五千步卒逢狂虜，此苦從來阿那經？          身雖屈節匈奴下，中心不忘漢家城。          遙聞漢主誅陵母，痛切於身深是苦。          足下新從帝邑來，誅滅陵親實已否？」          王進朝答道而言曰：「欲語尋思而氣咽。          賴得修書司馬遷，殿前啟答披肝說。          武帝聞之而息怒，尋思細察將軍苦。          後使公孫敖入虜庭，輸兵失利而迴去。          過失推向將軍上，漢家兵法任教虜。          總是公孫敖下佞言，然始殺卻將軍母。」陵聞老母被君誅，叫苦號咷而氣咽。          雙淚交流若欲終，肝腸寸寸如刀切。          使人泣淚相扶得，沙塞遣出腸中血。          良久提撕始得蘇，南望漢國悲號曰：          「憶昔初至浚稽北，虜騎紛紛漸相逼。          抽刀劈面血成津，此是報王恩將德，          制不由己降胡虜，曉夜方圓擬歸國，          今日皇天應得知，漢家天子辜陵德。」</p>

- (一)《漢書·李陵傳》記載匈奴遭李陵擊退後，招兵再攻李陵之事；而〈李陵變文〉增敘匈奴兵敗，單于心有不甘，**遂與老臣共議**，以左右軍攻李陵一段對話，並有「如有漢賊渡河來走，一任諸軍隨時撲掃」之憤恨語句，表明單于吃敗仗，氣憤難平之心境。
- (二)《漢書·李陵傳》記載李陵與匈奴且戰且引，南行數日，抵山谷中；〈李陵變文〉增敘單于領軍，**至范夫人城**，追上李陵軍隊。**李陵副將韓延年建言**撤兵南行，三日後，單于復至。
- (三)《漢書·李陵傳》記載李陵被單于追至山谷中，士氣衰頹，李陵見士兵懶散不振，縱聞鼓聲仍不前進，推究其原因，懷疑軍中有女子存在，下令搜尋，搜得士卒之妻婦後處斬，隔日與匈奴再戰，士氣大振；〈李陵變文〉則改為李陵欲聚攬士氣，擊鼓不鳴，復見**三道黑氣從第三車中竄升上天**，便下令搜索，得二名女子，後處斬，而後鼓不打自鳴。此處變文所引庾信詩句與原詩「軍

中女子氣，塞外夫人城」<sup>28</sup>稍有不同，修改庾信詩句，旨在**附會前文所說的故事**。<sup>29</sup>

- (四)《漢書·李陵傳》記載李陵軍隊藏身蘆葦中，匈奴從上風處縱火，李陵亦命士兵縱火自救；〈李陵變文〉增敘**單于見北風起，遂告部下縱火之計**，而李陵困於火中，後生**燒卻前頭草**之計以自救。
- (五)〈李陵變文〉以**增衍韻文**表達「以火制火」的火場景況。復將李陵軍隊行軍之艱難刻苦，具體描繪出來。
- (六)《漢書·李陵傳》記載單于屢攻不克，萌生退意之際，適逢李陵軍隊候管敢遭校尉韓延年屈辱，來降匈奴，言李陵無後援之窘境；〈李陵變文〉則**略去成安侯事，凸顯李陵軍隊窘境**，並改為管敢**遭李陵杖打後**，心生恐懼，叛逃而降匈奴，並於**單于面前手舞足蹈**，十足小人嘴臉。
- (七)《漢書·李陵傳》記載單于聞管敢之言心中大喜，奮勇直攻，李陵軍隊面臨窮途末路；〈李陵變文〉則於單于聞管敢之言大喜，急追李陵軍隊後，增敘**突騎施<sup>30</sup>蕃王遭李陵箭傷，單于因而逡巡不前，心生悔意。單于部屬直言「小若不誅，大必有患」之交戰大意**，單于納其言，直追李陵軍隊，而李陵軍隊終致兵糧耗盡。
- (八)《漢書·李陵傳》記載李陵自知戰事無望，仍與副將韓延年奮力一搏，然以寡擊眾，終究失敗。韓延年戰死，李陵慨言「無面目報陛下」，遂降；〈李陵變文〉敘述戰事完畢，李陵一心赴死，部屬勸李陵暫降匈奴。李陵**回憶往日，今昔對照，多所感慨**。然時勢逼迫，降事已定，李陵**盼他日得上報朝廷，繼之空拜慈母與天子。李陵又恐天子不知自己欲先降後出，揣度不安**。而後大勢底定，遂降匈奴。
- (九)**單于見李陵投降，驕傲自得，高聲呵責李陵何以投降**。李陵自謂從前效忠漢家，而今獻命單于，而幸得寬恩。此未載於《漢書·李陵傳》，為〈李陵變文〉增衍。
- (十)〈李陵變文〉增述**漢朝與突厥和親，讓突厥享盡殊榮、富貴，然默啜<sup>31</sup>仍不饜足**。漢家認為賞賜太多而默啜單于仍然心中不滿足的情景，表明當時突厥與漢的地位相接近，漢帝不得不作讓步。<sup>32</sup>
- (十一)《漢書·李陵傳》記載皇帝知曉戰事已敗，召來李陵母親、妻子，命看相者觀其面相，未見李陵死喪之跡象；〈李陵變文〉則將看相者改為**司馬遷**。
- (十二)《漢書·李陵傳》記載獲知李陵投降一事，皇帝震怒，群臣頗有微詞，獨司馬遷為李陵辯白，

<sup>28</sup> 收於《庾子山集》卷3〈奉報趙王出師在道賜詩〉。見〔周〕庾信撰、〔清〕倪璠注：《庾子山集》（臺北：世界書局，1988年2月初版，景印摛藻堂《四庫全書》薈要本），集部冊10，頁281上。

<sup>29</sup> 陸永峰《敦煌變文研究》：「這是利用古人的記述來補充說明自己講的內容，加強敘述的權威性和可信度。」見陸永峰著：《敦煌變文研究》（成都：巴蜀書社，2000年5月），頁263。

<sup>30</sup> 《舊唐書·突厥傳》下：「突騎施烏質勒者，西突厥之別種也。……東北與突厥為鄰，西南與諸胡相接，東南至西、庭州。斛瑟羅以部眾削弱，自則天時入朝，不敢還蕃，其地並為烏質勒所併。」見楊家駱主編：《新校本舊唐書附索引》（臺北：鼎文書局，1985年3月四版），冊6，頁5190。邵文實〈敦煌李陵、蘇武故事流變發微〉：「據史書記載，突騎施乃突厥咄陸五啜之一，至武則天時期纔開始強大，故在唐以前史籍中並不見有『突騎施』之詞。」同註9，頁73。

<sup>31</sup> 《舊唐書·突厥傳》上：「默啜者，骨咄祿之弟也。骨咄祿死時，其子尚幼，默啜遂篡其位，自立為可汗。……默啜俄遣使來朝，則天大悅，冊授左衛大將軍，封歸國公，賜物五千段。明年，復遣使請和，又加授遷善可汗。」見楊家駱主編：《新校本舊唐書附索引》（臺北：鼎文書局，1985年3月四版），冊6，頁5168。

<sup>32</sup> 郭在貽、黃徵、張湧泉：〈《李陵變文》補校〉，《古籍整理研究學刊》1991年第1期（總第29期），頁13。邵文實〈敦煌李陵、蘇武故事流變發微〉：「《李陵變文》最早當寫於默啜、突騎施均有活動的開元時代。然而作為吟唱史跡之作，變文作者不應該出現這樣的錯誤：即把當朝之事、名放在現編的歷史故事中。所以『突騎施』、『默啜』等，必是在幾十年後人們已忽略了它們的存在年限時，纔會出現在與漢代匈奴並置的文學作品中。」同註9，頁74。變文所指突騎施、突厥、默啜，實意指匈奴。



更言「雖古名將不過也」，然皇帝以司馬遷為李陵遊說，處以宮刑；〈李陵變文〉敘述皇帝聽聞李陵未死，勃然大怒，**欲使李陵母親、妻子伏法，幸賴司馬遷為李陵辯白，而使皇帝赦免李陵母親之罪。**

(十三)《漢書·李陵傳》記載李陵已在匈奴年餘，皇帝派遣公孫敖進攻匈奴失敗，然從俘虜口中得知李陵教戰匈奴兵法，皇帝聞言，旋即誅殺李陵親族；〈李陵變文〉則敘述公孫敖戰敗，**與其交戰者乃前降者李緒，李緒告訴公孫敖李陵教匈奴兵法之事。**公孫敖回稟漢帝，皇帝大怒，將司馬遷處以宮刑，誅殺李陵母親、妻子。

(十四)〈李陵變文〉在李陵母親、妻子伏誅前增衍一段韻文，言道「枉法嚴刑知奈何？君王受佞無披訴，生死今朝一任他」，來表達其委屈不平的心聲。

(十五)《漢書·李陵傳》記載李陵問漢使何以全家被誅，得知全家被誅殺之因，乃因李緒之誤；〈李陵變文〉敘述李陵在匈奴聽聞母亡，**未知虛實**，會漢使前來，先寄予李陵書信，李陵**確知母喪，痛哭於沙場，並以「今日皇天應得知，漢家天子辜陵德」之沉痛語句，感慨漢帝辜負自己。**

逐一比較分析，如上文所列，共有十五個段落，可分為「增加情節」、「改動情節」與「刪減情節」三部分。屬於增加情節的有：(一)、(二)、(四)、(五)、(七)、(八)、(九)、(十)、(十三)、(十四)、(十五)；屬於改動情節的有：(三)、(六)、(十一)、(十二)；屬於刪減情節的有：(六)。

綜上所述，可見變文對史傳的增損、修飾。作者將史傳中原有人物或刪或增，對於人性的弱點運用自如、掌控得宜，竭力緊扣每個環節，毫不放棄任何人心的刻劃、情緒的反應，更能聚集事件的焦點。

### 三、變文書寫特色

變文起源於僧徒為宣傳教義，運用講唱方式而產生的通俗文體，其內容引據佛經，穿插故事，較為通俗化，又以說說唱唱的形式來吸引聽眾。然經義奧遠，未必能為聽眾接受，故取材的範圍不再局限於佛經典籍，而遍及史傳故事。

通俗文學作品，乃以大眾生活為依據，既不重在歌誦皇帝聖明，讚揚豐功偉績；亦不僅以表達個人的傷春悲秋、談愁說恨為滿足。而是傾吐大眾心聲，描述社會生活之作。其作者多為無名之士，有時一個作品甚且經過許多人的傳述與修改，方始寫定。故其內容日益多變；而大眾的感情與思想，則浸淫日深，乃能真實反映社會的種種現象。通俗文學長時間的流播民間，有時雖未經雕琢，略帶粗鄙之氣，但因自由創作，不受傳統拘束，而且勇於吸收外來因素，故能保持新鮮活潑的色彩。就描寫手法而言，往往能真實生動的刻劃人物特徵，表現時代與社會背景；就使用語言而言，多有當時流行的俗語，生動流利；就內容而言，能廣泛反映當代社會生活的面目，將民間生活與大眾思想真實地表現出來。<sup>33</sup>

史傳與變文形式上為兩種文體，本質上史傳忠於史實，變文則富有誇張、生動、吸引人的文學特質，文體不同，文字敘述著墨點自然不同。文學作品的深刻性在民間作家鋪敘潤飾後，更貼近人心。

#### (一) 將士互動，對話豐富：

<sup>33</sup> 林聰明著：《敦煌俗文學研究》(臺北：私立東吳大學中國學術著作獎助委員會，1984年7月初版)，頁5。

在史傳中，史家只是平鋪直敘地記載歷史事件發展經過，然而作為通俗的講唱作品，傳播對象是平民大眾，欲吸引眾人的關注與興趣，使內容具體、生動，便是一大要因。如此，聽眾讀者即可直接感受到作品中人物之間情感的深刻。

在〈李陵變文〉的整場戰事上處處可見李陵與士兵，單于與部下間的對話，可看出將帥與部屬在戰場上密不可分的關係。而李陵與士兵的對話，除在戰場上配合無間外，更在投降一段刻劃甚深。

當李陵軍隊在范夫人城與匈奴交戰時，副將韓延年上報李陵：「大將軍斃抽兵馬，取路而行。」李陵聞言，即向南走。較之《漢書·李陵傳》載「陵且戰且引，南行數日，抵山谷中」具體呈現李陵採納副將建議的過程。「連戰，士卒中矢傷，三創者載輦，兩創者將車，一創者持兵戰」，在變文中則敷演為在兵卒折損嚴重時，李陵部屬上問戰事，李陵道：「體著三槍、四槍者，車上載行；一槍、兩槍者，重重更戰。」藉由對話表達出李陵雖處劣勢中，尚能顧全戰局，並體恤士兵，呼應了史傳記載中「愛士卒」的形象寫照。

戰事完畢，李陵知曉大勢已去，告訴部下「吾今不死者，非壯士也！」部下旋即道：「……當今日下，實是孤危。魚遊鼎中，燕巢幕下，鼎燬魚爛，幕動巢傾，勢既不全，理難存立。大將軍本意，莫枉勞人，幸請方圓，擬求生路。」「大將軍，蛇無頭不行，鳥無翼不颺，軍無將不戰，兵無糧不存。……兵無救援，皇天所喪，非有罪兵，願大將軍不如降卻。」言時勢所逼，非李陵之罪，皆勸李陵保全自己。李陵再道：「君須去，努力同歸，莫相拋擲。可不聞道：『千世時君，萬世鄉里，好即同榮，惡即同耻。』夜裏勉臥，平旦早起。若至漢朝，好防胡蟻。吾今薄命，天道若此。儻若至朝廷，明申道理。」盼部下能全身而退，字字血淚，句句誠摯，透露出無奈中暗存希冀之心境。

在單于與部下這部分，開篇便言單于「見陣輸失，心有不分」，遂與老臣共議，在「奈何十萬餘騎，不敵五千」、「漢將得脫，歸報帝知，言我單于一一不濟」窘境中，發出「如有漢賊渡河來走，一任諸軍隨時撲掃」之語，顯露單于憤恨不平，趕盡殺絕之樣貌。當單于聽聞管敢所言，直追李陵軍隊時，部屬突騎施蕃王遭李陵箭傷，單于心生恐懼，逡巡不進，並言：「急手趁賊來。大家疲乏，雖行千里，約損萬人。縱得漢兵，知將何用！不如早迴卻。」單于之膽怯無勇，詳實呈現。幸賴部屬建言：「小若不誅，大必有患。陛下更戰，漢必敗降，不至午時，陵軍走敗。」單于採納其言，追攻李陵。雖未具體寫出單于部屬姓名，然其言於此役功不可沒。將帥遲疑時，若有心思縝密，即刻點破盲點之部屬，當是戰局之強力，將帥不可或缺之要角。

## （二）吐露心聲，真摯動人：

《漢書·李陵傳》因載事之故，甚少描述人內心層面，而〈李陵變文〉為深入人心，大量著墨於人的內心感受，特以韻文來表達。將人物的感情鑄在韻文之中，不僅講述者琅琅上口，聽眾讀者亦能迅速接受。<sup>34</sup>

當李陵軍隊遭單于從上風處以火攻時，有「其時將軍遭落魄，在後遺兵我遣收。臥斃若重從拋卻，鞵鞵輕時任意留。逢水且須和麩喫，逢冰莫使咽人喉。隔是虜庭須決命，相殺無過死即休。國中聖主何年見？堂上慈親拜未由！今朝死在胡天雁，萬里飛來向霸頭」之語。在變文中，雖未言明「將軍」為何人，然根據《漢書·李陵傳》所載知為貳師將軍李廣利。李廣利與匈奴交戰並無戰績，而李陵一心為國，在艱困的戰局中，僅能以炒米之類的乾糧和水果腹。奮勇殺敵是其職責所在，心心念念只為「聖主」、「慈親」，既感慨不知何時得歸朝，又表明自己即使戰死，終會歸於聖朝。

<sup>34</sup> 陸永峰《敦煌變文研究》：「變文韻文中存在接近或屬於近體的詩歌，無疑是受到了唐代詩歌主流的影響，保持著與時代的一致。作為一種流行於民間的文藝形式，變文韻文又常突破格律束縛，自由寫去，表現出活脫脫的生命力和創造性，民間風格明顯。但即使是那些格律上不屬律、絕的詩，它們為變文韻文的主體，也大多以四句或八句為一章，以七言、五言為一句，並且大多押運，也有對偶。這些都表明著變文韻文的民族屬性和時代特徵，具有鮮明中國特色。」同註 29，頁 146。

戰事已畢，李陵自述兵敗心境，言「丈夫失制輸狂虜，負特皇天孤負土，非但無面見天王，黃泉地下羞先祖。嗟呼歎息乃長吟，只為欺胡苦入深，上天使爾知何道，陛下應知陵赤心。」自覺愧見皇帝，羞見祖先，然傾盡全力，雖難逃兵敗，皇帝當能理解自己一番忠貞愛國心志。

皇帝聽聞李陵教匈奴兵法一事，盛怒之際，下令誅殺李陵母親、妻子，在變文中，李陵妻子發出不平之鳴：「我昔幽閨事君子，擬望千載同終始，何期沒在虜庭中，孤養少卿在祭祀。當年初婚新婦時，少卿深得君王意。寵貴榮華不可當，出入朝庭無禁止。結親本擬防非禍，養子承望奉甘脆。何期沒在虜庭中，生死不知居那地。老母妻子一時誅，曠古已來無此事，皆是先業薄因緣，新婦不須生怨悔？」李氏回憶往昔初進李家門時，李陵正意氣風發，富貴榮華，深受君王重視；而今身陷番地，罪連老母、妻子，自古以來哪有此事？雖言緣分淺薄，實為自我解嘲。而「枉法嚴刑知奈何？君王受佞無披訴，生死今朝一任他。嗚呼上天無可戀，妾共老母同災變。君在單于應不知，與君地下同相見」，更是牢騷滿腹，抒發忿慨之語。君王為小人矇蔽，忠臣之門未得善終，李氏既嘆自己與婆婆終將殞命，復以李陵身為忠臣良將不值。團圓之日，因魂斷而不可成，他日再相見，只在黃泉冥府中。

當李陵知曉母親被誅屬實，「叫苦號咷而氣咽，雙淚交流若欲終，肝腸寸寸如刀切。使人泣淚相扶得，沙塞遣出腸中血。」肝腸寸斷，哀慟欲絕，不能自己。面對老母因己之故，無辜受累，李陵必當自責甚深。家國大業、親族家人，孰輕孰重？擇其一者，徒留遺憾，忠孝實難兩全。變文尾聲處李陵哀嘆：「憶昔初至浚稽北，虜騎紛紛漸相逼。抽刀劈面血成津，此是報王恩將德。制不由己降胡虜，曉夜方圓擬歸國。今日皇天應得知，漢家天子辜陵德。」更道出忠臣難為之辛酸。從驍勇善戰，帶領軍隊至兵敗投降，終至面對家破人亡之打擊，這一樁悲劇，止息在「漢家天子辜陵得」的沉痛吶喊中。

### （三）情節鋪陳，敘事合理：

史傳記載忠於史實，變文經過增衍潤飾後，較史傳更有情節性、連貫性。而敷演過程中，敘事的合理性更是一大著力處。

《漢書·李陵傳》載李陵軍隊撤軍南行：「引兵東南，循故龍城道行，四五日，抵大澤葭葦中，虜從上風縱火，陵亦令軍中縱火以自救。」唐·顏師古注：「預自燒其旁草木，令虜火不得延及也。」<sup>35</sup>燒兩旁草，無助於阻止火勢蔓延，反有自焚之虞。而變文言：「急手出火，燒卻前頭草，後底火來他自定。前頭火著，後底火滅。」因李陵軍隊向南行，單于趁北風大起，放火順風延燒，向前燒出一條路，而李陵「燒卻前頭草」，亦藉風勢，燒出路來迅速南行，成功避開匈奴追兵。<sup>36</sup>

叛逃者管敢，《漢書·李陵傳》載其因遭校尉屈辱而逃奔匈奴。變文則改為管敢遭李陵嗔打五下，隨後李陵又言：「更作熠沒檢校，斬殺令軍！」管敢怕被陵斬殺，背軍逃走。如此易動，將焦點集中在管敢與李陵的對立上，更順理成章交接管敢小人報復的動機。

### （四）人物性格，刻劃鮮明：

〈李陵變文〉較之《漢書·李陵傳》在人物著墨上，用筆深刻，刻劃鮮明。戰場上的描寫，詳實展現李陵身為將領之各種面貌，其體恤關懷，讓「體著三槍、四槍者，車上載行」；機智聰穎，下令「急手出火，燒卻前頭草」；紀律嚴明，管敢檢校疏違，遭杖打五下，「更作熠沒檢校，斬殺令軍」。而面臨投降時，《漢書·李陵傳》僅載「吾不死，非壯士也」、「無面目報陛下」，然變文更道：「負特皇天孤負土」、「非但無面見天王，黃泉地下羞先祖」，上天下地，加以擴大李陵自責層面。

<sup>35</sup> 同註 3，頁 2454。

<sup>36</sup> 參見金師榮華：〈讀敦煌變文雜記〉，「二十一世紀敦煌學國際學術研討會」論文（中正大學中國文學系暨研究所等合辦，2001 年 11 月 2-6 日），頁 1-2。

變文中數度見李陵哽咽難休，當部屬勸降，聽聞將愧對乳哺之恩而「大哭號咷淚萬行」；兵敗投降「搥胸望漢國號咷大哭」；投降後得漢使書信，證實母親伏誅而「沙場悲哀大哭」、「叫苦號咷而氣咽，雙淚交流若欲終，肝腸寸寸如刀切。使人泣淚相扶得，沙塞遣出腸中血」，將男兒有淚不輕彈，只是未及傷心處發揮的淋漓盡致，使得李陵的形象既見威武無敵，又見柔軟感性。

單于吃敗仗，氣憤而言「如有漢賊渡河來走，一任諸軍隨時撲掃」，足見單于在盛怒之下，氣急攻心，處事不明是非之暴怒性格；當李陵軍隊向南行走，忽遇北風大起，單于道：「漢賊不打自死。」而下命「從後放火」，是單于在整場戰事中僅見之「計謀」。此雖本之於《漢書·李陵傳》，卻因對話形式呈現，而較《漢書·李陵傳》載「虜從上風縱火」更能具體表現出單于的「機智」；聽聞叛逃前來的管敢所言，而進攻李陵，卻在部下為李陵所傷時「怕急，不敢登前，馬上逡巡」，則表露出單于之懦弱無勇；最後，當李陵投降時，單于「高聲呵責」，充分表現單于驕傲自得的面貌。

管敢遭李陵杖打後，害怕被殺而叛逃，先是展現小人貪生怕死之樣貌。至單于軍帳前，「勃籠宛轉，舞蹈颺聲，口稱死罪」，旋轉舞蹈，高聲呼喊自己該死，極盡跳樑小丑之能事，醜態畢露。當單于問其何以前來，管敢直稱單于「陛下」、「大王」，並將李陵軍隊無援之事一一稟告，更建議單于趁勢進攻，表露出一副不忠不義的十足小人嘴臉。

### （五）高潮起伏，層疊轉折：

在整篇變文中所圍繞的主題即是「戰爭」，而由戰爭衍生的高潮點便是「投降」。全文中兩處高潮點在於「管敢」、「公孫敖」兩位關鍵人物的擺弄，管敢促成李陵暫降，公孫敖則促成李陵真降。

整個「李陵事件」中最具影響力的關鍵人物非管敢莫屬，其因個人的小怨投奔匈奴，更將李陵軍隊狀況毫無遺漏地告訴單于：「李陵兵馬，箭盡弓折，糧用俱無，去此絕近，大王何不收取？」除去報復心態外，亦欲以此取得單于信任、博取單于歡心。若非其叛逃，李陵軍隊雖暫乏後援，未必即刻陷入糧盡彈絕的窘境，或許尚有殺出重圍的機會。因管敢的背叛，李陵兵敗，不得不投降，然此時李陵雖投降，仍心懷漢朝，期盼終能歸漢。

而促成李陵死心，真正歸降匈奴者為公孫敖。當李陵假投降後，漢帝又派公孫敖領兵攻打匈奴。《漢書·李陵傳》記載公孫敖捕得俘虜，得知「李陵教匈奴兵法」一事，而變文為公孫敖對戰另一降者李緒，自李緒口中得知李陵教兵法事。由史傳所載不知名的俘虜至降者李緒口中得知消息，其準確度、可信度提高，公孫敖更是言之鑿鑿，將戰爭失利歸咎於李陵，漢帝聞言，將司馬遷處以宮刑，並誅殺李陵親族，促使李陵得知事情始末後，心灰意冷，不復思漢。此部分雖是變文尾聲，仍激起火花，而逐漸呈現低迴狀態，最後在李陵「今日皇天應得知，漢家天子辜陵德」的無奈聲中作結。

### （六）視聽並行，印象深刻：

變文有時配上圖畫，以演述故事，此種圖畫稱為「變相」。講唱變文時，聽眾耳聽變文，眼觀變相，自得互相對照，相映成趣之樂。<sup>37</sup>

變相圖往往在故事情節關鍵處加以提示，以增強故事氣氛，如〈李陵變文〉中，便有「看李陵共單于火中戰處」、「李陵共單于鬪戰第三陣處若為陳說」、「且看李陵共兵士別處若為陳說」、「單于高聲呵責李陵降服處若為」、「誅陵老母妻子處若為陳說」、「把得王朝書，沙場悲哀大哭，乃將侍從出迎處若為」六個部分。而這六個部分，前為散文說詞，緊接著為韻文唱詞。在散文和韻文中插入此類句式，即提示觀眾看圖之語。此種內容情節的銜接方式，有別於史傳的閱讀形式，聽眾自能透過圖像的顯示，得到最直接的視覺印象，加上講唱者以韻文琅琅講述，更能觸動人心。

<sup>37</sup> 同註 33，頁 88。

### (七) 用語淺近，活潑流利：

說唱文學與史傳文學所使用的語言，因其目的而有所不同。一為口頭說唱，語詞淺顯易懂為要；一為書面記載，語言整鍊簡潔為主。因此為加以鋪陳情節內容，使得變文與所本史傳出現篇幅懸殊的情形。

敦煌說唱文學的傳播對象為一般大眾，為使聽眾明白故事內容，進而融入其中，必須使用較為日常生活的口頭語言。<sup>38</sup>對於同一事件的描述，在〈李陵變文〉中：「斬決匈奴三千餘騎，旋割其耳，馬上馳行，敘錄之時，擬憑為驗。夜望西北，曉望東南，取路而行，故望得脫。忽至平川之所，川靜草深，李陵報左右曰：『緣沒不攢身入草，避難南歸？』將士聞言，一時入草。其時李陵忽遇北風大吼，吹草南倒。單于道：『漢賊不打自死。』左右聞言：『大王，漢賊不打，如何自死？』單于人從後放火，其烟蓬悖，熾焰蒸天。『大將軍！後底火來，如何免死？』李陵問：『火去此間近遠？』左右報言：『火去此間一里！』『軍中有火石否？』急手出火，燒卻前頭草！後底火來他自定。前頭火著，後底火滅。」先是敘述漢軍戰事得利場面，繼之兩軍皆透過對話形式，敷演這場火攻之計，營造出軍事緊急，絲毫不得鬆懈的氣氛。此處不僅清楚交代前因後果，更使聽眾能感受到兩軍戰況的緊張激烈。而《漢書·李陵傳》：「斬首三千餘級，引兵東南，循故龍城道行，四五日，抵大澤葭葦中，虜從上風縱火，陵亦令軍中縱火以自救。」寥寥數語，自是以史家口吻，紀錄事件經過。

史傳著重記載史實，因此語言簡鍊，不多贅語。而變文為符合大眾水準，多使用淺近語詞，經由講唱人活潑生動的加以演述後，故事內容自然深刻難忘，而作者欲傳達的思想，便無形地被聽眾所吸收。

## 結語

藉由民間作家敷演潤飾後，原於案頭閱讀的史傳文學，被賦予新的生命，以另一種文學形式—變文出現。在融入了戲劇性的情節、誇飾性的修辭、神秘性的氛圍、傳奇性的經歷後，變文展現出活潑而靈動的生命力，較之史傳，更容易為人們接受，而作者所欲傳達的想法，便自然而無形地深入人心。俞陶來〈《李陵變文》初探〉一文說道：

《變文》對歷史故事、歷史人物賦予新的內容、新的意義，賦予它血淚併散的悲劇光彩，拓空想像的浪漫情調，賦予大膽而強烈的對最高統治者的反抗意識，賦予民族和睦和寬鬆的氣度，賦予對人性之複雜的理解和寬容……這一切充分顯示了文學藝術個性的創造，體現時代特點。<sup>39</sup>

民間文學擺脫傳統理念的束縛，更能反映出時代的風氣與精神。〈李陵變文〉的書寫特色：「將士互動，對話豐富」、「吐露心聲，真摯動人」、「情節鋪陳，敘事合理」、「人物性格，刻劃鮮明」、「高潮起伏，層疊轉折」、「視聽並行，印象深刻」、「用語淺近，活潑流利」，在形式體裁上空閒化；心理層面深刻化；情節鋪陳合理化；人物描寫鮮明化，用語造詞淺近化，迥異於史傳。愛國與否已不再是論述重心，作者打破了功過論的既定模式，藉由人性的刻劃，表達對李陵的理解與同情，呈現出既以史傳為本，而又有所突破的獨特面貌，以此激發人們的情感因子，給予人們重新思考的空間。

<sup>38</sup> 陸永峰《敦煌變文研究》：「變文因其流行於社會民間，作為口頭演出的文本，故其語言最為接近唐五代時的實際語言，在語言的研究上意義重大。它實現了對唐五代語言材料，特別是口語狀況的保留，展示了當代的語言的現實。從微觀來說，變文中存在的一個個具體的語詞，將可以用來參照、印證它們在其他場合的使用情況，有助於我們正確解讀唐五代乃至以後的文獻。從宏觀來說，變文中的語詞及其使用，通過細緻的整理、歸納，可以發現、總結出一些規律性的東西。這些包括口語的狀況，佛教詞匯的世俗化，語詞新義的產生，押韻的規律及方言特色，語法的變化等等。利用它，可以促進對唐五代的語言學研究，獲得關於當時語言面貌的全面而具體的認識。」同註 29，頁 325。

<sup>39</sup> 同註 10，頁 77。



# 試論〈伍子胥變文〉儒家思想與宗教信仰

羅莞翎\*

## 摘要

唐代〈伍子胥變文〉奠基於前代史書所載伍子胥故事，揉合了民間傳說、信仰於其中，使故事內容豐富、情節增衍，繼承前人所著伍子胥故事內容之精華，又在情節中更加細微描寫，集前代伍子胥故事之大成。由於時代背景及文化的衝擊交融之下，〈伍子胥變文〉相較於先前伍子胥故事重史事的撰寫，更多了一抹濃厚的宗教色彩。〈伍子胥變文〉集多類宗教於一身，外在為佛教變文形式，內在卻增添本土宗教信仰，蘊含了道教與其他民間信仰，且〈伍子胥變文〉中所涉及到的佛教觀與原本的印度佛教教義有某種程度上的差距，代表了佛教在唐代與中國傳統文化合流之傾向。本文欲先對〈伍子胥變文〉創作時代——唐代的宗教情況略為概說，再述敦煌與儒家的淵源，進而探究〈伍子胥變文〉所表現的儒家忠、孝思想。由此脈絡一一爬梳〈伍子胥變文〉中所呈現的宗教信仰，歸納研究文中佛教、道教及民間信仰等宗教色彩，藉由此變文窺知唐代民間宗教觀。然本文為單篇論文，篇幅有限及時間倉促，故有不夠詳盡、深入之處，敬請見諒。

關鍵詞 伍子胥 變文 儒家思想 宗教 民間信仰

## 一、前言

伍子胥故事在史家、文人筆下一再地被書寫，其所具有的悲劇英雄形象便在故事流傳中深植於人民心中。伍子胥故事最早見於《左傳》<sup>1</sup>，爾後故事情節、人物隨著史籍文獻中有所增加與殊異，在《國語》<sup>2</sup>、《呂氏春秋》<sup>3</sup>、《戰國策》<sup>4</sup>等書都有載錄伍子胥資料，對於伍子胥逃亡過程彼此略有差異與刪減，故事大都是零星片段，直至司馬遷編寫《史記》才為伍子胥單獨立傳，即今所見〈伍子胥列傳〉<sup>5</sup>，不同於先前史書重於描繪吳越相爭，而是將筆墨致力於伍子胥身上，字裡行間顯示

\* 本文作者為國立中央大學中文所碩士班一年級

<sup>1</sup> 伍子胥一人物在《左傳》中，初見於昭公二十年。《左傳》對伍子胥之生活背景以實錄方式著，雖然記載的伍子胥故事較為簡略，然卻是後來伍子胥故事發展的藍圖。

<sup>2</sup> 〈楚語〉、〈吳語〉、〈越語〉均有載伍子胥故事始末，但比《左傳》更為簡要。《國語》所載史料與《左傳》頗多雷同，但《國語》中另有一段詳細記載了伍子胥之死，為《左傳》所無。

<sup>3</sup> 載於《呂氏春秋·異寶》，在伍子胥逃亡過程中始加入「江上丈人」一角。《呂氏春秋》內容涉及先秦各家思想，書中內容記載多處與史籍有出入，亦不乏史籍所無記載的古史舊聞，和先秦諸子互見的寓言。David Johnson 在〈伍子胥變文及其來源（上）（第一部）〉一文中提到：「《左傳》有關伍子胥的敘述約有一千零五十字，《呂氏春秋》約有一千一百三十字，二者文字極少重複，無論如何，《呂氏春秋》的資料絕非來自《左傳》。」見載於《中華文化復興月刊》16卷7期（1983年7月），頁44。故《呂氏春秋》加入江上丈人可能是滲入當時流傳的民間傳說。

<sup>4</sup> 《戰國策》載伍子胥逃亡過程雖簡略，卻在文中首見「過昭關」、「乞食」情節，然少了「江上丈人」助伍子胥過江的記載。

<sup>5</sup> 同註3，David Johnson 言：「司馬遷選了伍子胥單獨立傳，使他和許多歷史人物分開，歷史人物在《史記》中大都是合傳的。可見西漢時，伍子胥故事整個傳統已經存在了，而司馬遷給了發展中的傳統予『定型』」

出伍子胥復仇的決心及果敢的智慧，所塑造出的伍子胥形象更鮮明強烈。其後的《吳越春秋》、《越絕書》伍子胥故事鋪述繁衍更甚<sup>6</sup>，至唐代晚期的〈伍子胥變文〉奠基於前代史書所載並揉合民間傳說，使故事內容豐富、情節增衍，繼承前人所著伍子胥故事內容之精華，又在情節中更加細微描寫，集前代伍子胥故事之大成。

由於時代背景及文化的衝擊交融之下，〈伍子胥變文〉相較於先前伍子胥故事重史事的撰寫，更多了一抹濃厚的宗教色彩；雖《吳越春秋》有滲透道教信仰於其中，宗教性卻不如〈伍子胥變文〉來的多元。伍子胥是春秋末年人物，在〈伍子胥變文〉中卻出現了「三教並興」字句，三教所指即儒釋道，兩漢之際佛教才傳入中國，道教雖為本土宗教，但也是在東漢末才成立，這顯然不符合故事發生的時代背景，然「三教並興」四字卻反映了創作時代——唐代儒釋道三教兼容的宗教現象，及文中所包括的宗教意涵。此外，變文起源於佛寺，用通俗、趣味的形式引起聽眾的興趣，藉此達到闡釋佛理、宣揚佛法的目的。變文佛教意味深厚，更可謂是佛教下的產物，然〈伍子胥變文〉集多類宗教思想於一身，外在為佛教變文形式，內在卻增添本土宗教信仰，蘊含了道教與其他民間信仰，且〈伍子胥變文〉中所涉及到的佛教觀與原本的印度佛教教義有某種程度上的差距，代表了佛教在唐代與中國傳統文化合流之傾向。

本文欲先對〈伍子胥變文〉創作時代——唐代的宗教情況略為概說，再述敦煌與儒家的淵源，進而探究〈伍子胥變文〉所表現的儒家忠、孝思想。由此脈絡——爬梳〈伍子胥變文〉中所呈現的宗教信仰，歸納研究文中佛教、道教、儒家及民間信仰等宗教色彩，藉由此變文窺知唐代民間宗教觀。

## 二、宗教背景

唐代氣度恢弘，李唐皇室拓疆闢土，聲威遠播四方，對外採取開明的政策，文化則為相容並蓄的態度，致使各類宗教臻至鼎沸，除了固有中國本土道教及原已傳入的佛教外，另有外來宗教廣佈中國。

### （一）外來宗教的熱潮與消退

唐代對外政策十分開放，來華商使不勝枚舉，伴隨著商使進入中國的還有他們的宗教，所以當時除了原在西漢末年已傳入的佛教外，又傳入許多新的宗教教派，即景教、祆教、摩尼教、回教等等。太宗頗信宗教，不獨固有的佛道宗教，得其提倡，即西來的宗教亦皆容納<sup>7</sup>。

貞觀九年（635）景教傳入長安，至高宗時已「寺滿百城」、「法流十道」<sup>8</sup>。景教在唐代，由〈大秦景教流行中國碑頌〉內文可窺知，從太宗至德宗其間頗受君臣敬重及推廣，如碑云：「高宗大帝，克恭纘祖，潤色真宗，而於諸州各置景寺，仍崇阿羅本為鎮國大法主。法流十道，國富元休，寺滿百城。」即道出高宗對於景教的尊崇及流傳情況。又碑云：「玄宗至道皇帝，令寧國等五王，親臨福宇，建立壇場，法棟暫撓而更崇，道石時傾而復正。天寶初，令大將軍高力

（form），其影響相深遠。」

<sup>6</sup> 見林思綺〈從伍子胥故事的演變論歷史知識的通俗化（上）〉一文，《吳越春秋》中伍子胥曾以卜卦方式勸告兄長伍尚不要回楚都、增加楚國使者見伍子胥之妻的情節、乞食擊綿女子情節的增衍等三處；《越絕書》擴大了漁人的故事、伍子胥向擊絮女子乞食情節出現、提及伍子胥在吳行乞之事（與戰國策同）等三處。載於《人文社會科學教學通訊》第5卷5期（1995年2月），頁175-179。

<sup>7</sup> 王治心：《中國宗教思想史》（臺北：彙文堂，1988年），頁119。

<sup>8</sup> 見於〈大秦景教流行中國碑頌〉，本文徵引〈大秦景教流行中國碑頌〉資料皆據中國電子佛典協會資料庫，《大正新脩大藏經》冊54，No.2144〈大秦景教流行中國碑頌〉。為免註腳繁瑣，底下便不另加註。



士，送五聖寫真，寺內安置。」玄宗命寧國五王親到景寺中設立壇場，將五代先祖遺像陳列於寺中。

另外，流行於波斯的祆教於北魏時已傳入中國，迄唐代傳布益廣，長安立有祆祠，置祆正祆祝等職，亦極一時之盛<sup>9</sup>。摩尼教則於唐武后時傳入中國，開元年間講置法堂供養摩尼教師，摩尼教徒因而接踵東來，被回鶻人奉為國教，爾後回鶻人因平亂有功而使其勢力深入中原內地，故摩尼教藉此在民間傳播。除此，回教在唐代也隨著大食使者和伊斯蘭商人傳入中國，由海道入江南，在廣州及沿海各地建立寺宇佈教。

上述四派外來宗教皆因武宗廢佛而遭受波及，武宗下詔禁西方教制，外來宗教至此或一蹶不振或轉為秘密活動<sup>10</sup>。

## （二）儒釋道的相爭與相融

佛教於兩漢之際傳入中國，東漢末年太平道和五斗米道的出現可謂是中國道教正式創立之時期<sup>11</sup>。故自東漢以降，在佛道兩大宗教的衝擊之下，思想方面有很明顯的改變，由原本獨尊儒術變成崇拜佛老造成佛道二教對峙的形勢。魏晉南北朝時期，修仙學佛成為這時代極普遍的趨勢；在唐代佛教與傳統文化進一步融合發展，已臻至成熟。至於儒家，是我國自先秦漢代以來中國傳統文化的核心，其思想觀念已深植於人民心中。到了唐代，因為佛道的盛行，使儒家的思想與佛道思想產生了衝突和聯繫。故儒釋道三教發展至此時期，由相斥到相融，逐漸朝向三教合一之姿。

唐代在外來宗教廣佈的背景下，佛道二教仍然是此時期最活躍的兩大宗教。儒家思想乃是立國之本，其提倡敬天法祖，君王自古以來認為是受天命所為，故唐代君王重視儒家思想不僅是因原本傳統固有之思想，更是其用敬天法祖此宗教信仰使百姓來尊王。唐代君王在建國之初宣布信奉儒學，用《五經正義》取士，統一思想，並仿照佛道造廟建觀，在各地建立孔子廟進行祭祀。

道教到唐代因君王的提倡而發展到興盛繁榮時期：李唐建國之初，高祖父子製符瑞圖讖假天命以呼眾，即位後以道教為尊，又李唐宗室與老子同姓，故自稱老子之後，故道教地位因此而得到了提升。武德八年（625）李淵正式宣佈三教順序為道、儒、佛，從而奠定了唐代崇道政策<sup>12</sup>。太宗為崇揚道教，曾經頒「先老後釋」詔，規定道士、女冠在僧尼之上，道教在太宗支持下，終居於佛教之上，但明顯可看出太宗是政治用意勝於宗教信仰。

佛教受到皇室的重視始見於武后稱帝<sup>13</sup>，武后命各州都置一大雲寺，度僧人千人，又對佛教徒大加賞賜，大肆營造佛堂佛像；另一方面壓制道教，下令佛教在道教之前。旋即玄宗繼位，為鞏固地位故採取一系列措施，大力抬高道教地位，此時的道土地位是與皇族齊等。至玄宗時期，道教發

<sup>9</sup> 王治心：《中國宗教思想史》（臺北：彙文堂，1988年），頁119。

<sup>10</sup> 武宗迫害外來宗教，摩尼教進而轉入地下化。馮佐哲、李富華所著一書《中國民間宗教史》中提到：「唐武宗會昌二年（八四二年），唐政府開始打擊摩尼教勢力……會昌五年（八四五年）唐武宗廢佛，同時取締一切外來宗教，摩尼教又一次受到打擊。然而，由於摩尼教在民間的深遠影響，它並沒有被消滅，而是轉入地下，成為中國民間秘密宗教的一部分。」（臺北：文津，1994年），頁168。

<sup>11</sup> 據劉精誠在《中國道教史》一書中提到：「中國道教的創立過程與佛教、基督教、伊斯蘭教等不同，它沒有一個相對明顯的創教時期，其建立是一個漫長的過程，所以對中國道教創立於何時有各種不同意見，但大多數學者認為漢末太平道和五斗米道的出現才算是中國道教正式創立。作為一個宗教，它應該有共同信奉的經典，有固定的教派傳授系統，有固定數量的信徒，有宗教的規範儀式，有固定的傳播地區等等。用這些標準來衡量，漢末太平道和五斗米道的出現可以看作中國道教創立的標誌。」（臺北：文津，1993年），頁27。

<sup>12</sup> 劉精誠：《中國道教史》（臺北：文津，1993年），頁171。

<sup>13</sup> 武后尊佛實質上也是政治上的因素：武則天見當時有人利用道教來反對她掌權，故依靠佛教，貶低老子，打擊唐宗室。

展達到全面繁榮局面<sup>14</sup>。然其後德宗、憲宗以隆重大典迎佛骨、代宗造萬佛山，召僧徒入內道場，佛教又興盛不減於前。但至武宗會昌之際，寺廟之財倍於朝廷，民眾藉由入籍僧尼以逃避稅務，武宗毀滅佛寺，勒僧尼還俗，佛教受到重創。到宣宗、懿宗雖佞佛但佛潮已不復從前。而道教得政治之庇，君王好長生、丹藥之術，仍保有局勢。

雖然佛教看似無受到唐代皇室的重視，與道教相較略居下風，但在民間崇佛風氣卻並沒有因此受到壓抑。佛教在唐代繼隋代創立天臺宗、三論宗、三階教之後，華嚴宗、禪宗、密宗等宗派鱗次櫛比應運而生，無山不寺、無處不僧。至武宗會昌毀壞佛寺時，天下拆毀政府正式批准的佛寺共四千六百多所，未經政府正式批准而私自設立的小型招提等共四萬多所，收上等田數千頃，還俗僧尼二十六萬五百人，收寺院奴婢十五萬人，並為國家稅戶。可見佛教勢力之大<sup>15</sup>。

觀上所述，唐代儒釋道三教看似相爭，但實際上卻有相融的情況出現。佛道二教於南北朝有融合之勢：佛教早於魏晉南北朝時，與道教思想、老莊玄談並蓄相互為用。至晚唐儒釋道相融情況愈趨明顯，儒釋道三教有相互仿效或竊取其思想的情況發生，如道教主香湯沐浴，忘食五葷之法戒，即是仿佛<sup>16</sup>、天台宗的智顛和湛然在講止觀禪法時，吸取許多道教行氣法，《摩訶止觀》等書中除吸取道教行氣術外，又引進道教的咒語、按摩和外丹術<sup>17</sup>，儒家則多出於佛老，從佛道那裡得到精神營養<sup>18</sup>。儒釋道在唐代的相爭以調和為主，促使三教形成較為和諧的關係，三教地位時有高低，但大體是共存的。儒釋道漸走向融合，而這社會宗教現象也直接地影響反映在文學作品上，尤變文及傳奇為甚。

### 三、儒家思想的影響與呈現

儒家自孔子至今逾兩千五百年，儒家的道德倫理已成中國傳統文化核心，道德倫理不僅是體現儒家基本的思想，更是中國自先秦漢代以來的民族文化。然儒家是否為宗教？在唐代建國之初，即仿照佛道造廟建觀，建立孔子廟進行祭祀。現今杜維明教授更將儒家視為宗教，奉為「儒教」，強調儒家「內在超越」的「宗教性」。《中庸》云：「天命之謂性，率性之謂道，修道之謂教。」<sup>19</sup>以修道為教，儒家士子亦以「儒教」、「吾教」等稱呼，爾後佛教傳入中國後，亦以「三教」稱呼儒釋道三者。雖然儒家沒有像佛、道般有組織形式或有特定的聚集場所，但儒家對於理想上的追求、內在超越亦不與宗教中所言精神修養層次相符，其精神內涵是具有宗教性的。但無論儒家是否被定位於宗教範疇內，儒家思想幾千年來於中國大體制下盛行，其對文學作品的影響是不容忽視的。

倫理道德是儒家思想的基本特徵，仁、義、禮、智、信五種德行為基本準則，以「仁」為核心由此擴大，而君臣、父子、夫婦、兄弟、朋友乃為範圍的人倫關係。由此儒家倫理道德觀明確規定了社會尊卑及家庭倫理道德規範，故仁義、孝悌、忠君等成了中國傳統倫理道德的最高準則，經過漫長時間累積，儒家此道德觀念已深植於中國人民心中。

在「三教並興」的唐代，儒釋道三教在文學中兼容並處的情形不勝枚舉，儒家倫理道德觀不時地穿插在故事中，甚至是關於敦煌佛教的文學作品，亦有儒家倫理道德觀於其中，如〈降魔變文〉中佛教即借用儒家忠孝倫理道德觀、〈父母恩重經講經文〉中援引儒家的孝道文化。在〈伍子胥變文〉中，亦包括了儒家倫理道德觀。敦煌文學作品中明顯有儒教思想於其中，這當與敦煌儒學教育

<sup>14</sup>由於唐玄宗崇道是以崇奉老子為主要內容，所以在這段期間全國建老子廟、繪製老子像，頒之全國道觀、宣揚老子降靈、宣揚老子著作、設立「道舉」制度等。

<sup>15</sup> 郭紹林：《唐代士大夫與佛教》（臺北：文史哲，1983年），頁320。

<sup>16</sup> 王玫珍：《敦煌俗文學十六篇之研究》（台南：成大歷史語言研究所碩士論文，1987年），頁20。

<sup>17</sup> 卿希泰主編：《道教與中國傳統文化》（臺北：中華道統出版社，1996年），頁78。

<sup>18</sup> 張躍：《唐代後期儒學的新趨向》（臺北：文津，1993年），頁107。

<sup>19</sup> 〔宋〕朱熹：《四書章句集註》（臺北：鵝湖出版社，1998年），頁17。

有關。故以下先論述敦煌的儒學教育情況，有助於瞭解當時敦煌儒家思想背景，進而析論〈伍子胥變文〉中的儒家「忠」、「孝」之道。

## （一）唐代敦煌儒學背景

敦煌雖處於中國邊陲地區，但仍是受中原王朝的統治，所以其社會文化的發展亦受中原文化影響甚大。除此之外，在魏晉南北朝時期，因為中原時局動盪不安，有多數學者為避難而遷至河西，故在河西此一地帶聚集了許多儒者。<sup>20</sup>經由中原的統治與儒者的駐足，敦煌地區儒家思想可謂與佛教思想並重，因此在敦煌出土的文獻中，除了有大量的佛經及佛教文學作品之外，亦發現有不少的儒家典籍。

由上文所述可知隋唐之際，敦煌地區儒家思想的盛行與普及。在敦煌出土的文獻中，關於儒家經典可看到《周易》、《尚書》、《毛詩》、《禮記》、《孝經》、《論語》、《爾雅》等等；而敦煌地區的教育亦是以儒學為主，教學除了有周、易、禮等儒家經典之外，另有《開蒙要訓》、《太公家教》、《千字文》等屬於儒家文化系統的作品教材，由此可知儒家思想在敦煌社會文化上仍是一主流。所以今可見敦煌出土的文學作品，雖呈現了佛、道思想及樣貌，但大部分仍會有宣揚儒家倫理的思想於其中。瞭解了當時唐代敦煌與儒家的淵源背景後，更易讓我們理解在〈伍子胥變文〉中，為何夾雜了儒釋道三教思想在內。

## （二）〈伍子胥變文〉中的「忠」、「孝」之道

在〈伍子胥變文〉中，多處表現出儒家所重視的忠孝節義；伍子胥在歷代文獻載錄中，其忠孝形象一直是深刻明顯的，如《戰國策·秦策》中言伍子胥：「忠乎其君，天下欲以為臣」、齊梁人鮑機〈伍子胥〉一詩中寫到：「忠孝誠無報，感義本投身。」，故以下就〈伍子胥變文〉中所呈現出的儒家「忠」、「孝」道德倫理觀探究詳述之<sup>21</sup>。

### 1. 忠臣形象的塑造

在〈伍子胥變文〉中伍子胥忠臣形象的塑造，伍子胥所「忠」的對象並非其原屬楚國的君主，而是之後伍子胥逃亡至吳國，助其報殺父兄之仇的吳國君主闔廬、夫差。這裡並不能說伍子胥忠於吳君王是事二君，不符合中國儒家的「忠臣」形象，因為楚平王非賢主形象又殺伍子胥父兄，若伍子胥忠於楚王豈不是背負了不孝之名，雖忠卻不孝違背了儒家倫理關係中的父子、兄弟。而吳君闔廬給伍子胥報父兄之仇的機會，這裡伍子胥是奠基於孝道進而對國君忠心，即使原本助他報仇的闔廬已死，對於繼任的夫差仍表其忠心。

伍子胥歷經風霜逃亡至吳國時，吳王闔廬因前夜夢一賢人入境，見到伍子胥遂道：「朕國狹窄，乏少中（忠）良。立卿今欲為臣屈節，莫將為所耻」（頁10），此段話以明言「乏少忠良」，故吳王闔廬欲立伍子胥為臣不亦是肯定他是忠君之臣，且在伍子胥接任吳國臣職時，文中就寫道：「子胥為臣志節，恒懷匪懈之心。夙夜兢兢，事君終無二意。」（頁10）直接寫出了伍子胥忠臣之形象。至闔廬將死之際，付囑夫差「安國治人，一取國相子胥之語」間接點出了伍子胥的「忠」。

至闔廬死夫差繼位後，夫差作夢遣伍子胥解夢，伍子胥忠言直解夫差之夢「是大不祥」，不合夫差之意而遭其賜死。在文末，雖伍子胥遭夫差賜死，但當越國欲攻打吳國時，伍子胥之魂入夫差夢中警示，而在一句敘述中出現了「忠臣」此詞二次，伍子胥的「忠」再次地被強調，使其「忠臣」形象更鮮明完備：

<sup>20</sup> 河西敦煌著名的學者如有宋纖、郭瑀、劉曷、闕駟、宋繇、張湛等等，見史書《魏書》、《晉書》等所載儒者本傳，可窺知他們的著作亦有傳寫到南朝。

<sup>21</sup> 本文所徵引〈伍子胥變文〉內容皆據黃征、張湧泉校注：《敦煌變文校注》（北京：中華書局，1997年）。為免註腳繁瑣，底下將以隨文夾注的方式直接在引文之後加上頁碼，不另加註。

吳王夜夢見忠臣伍子胥一言曰：「越將兵來伐，王可思之。」……平章：「朕夢見忠臣伍子胥言『越將兵來□吾父（下缺）』」（頁 17）

## 2. 孝道文化的闡述

儒家孝道思想之形成源於祭天祀祖，至周代隨著天命觀的轉變，祭祀對象由「天」演變為「祖先」，遂使孝行與祭祀結合，周公制禮作樂使祭祀活動有了禮樂的法則，孝禮由此而生。然至東周天子勢力式微、禮樂崩壞，宗法制度也隨之被破壞。孔子為挽救禮樂崩壞，提出「仁」的觀念以建禮樂內在精神，使禮樂之教從外在的形式規範轉化為內在生命自覺的實踐，故儒家孝道思想的開展本於孔子所提出的「仁」。

〈伍子胥變文〉中，伍子胥會展開一連串逃亡及復仇，起因乃是父兄被楚平王處死，所以伍子胥的復仇是奠基於「孝」之上；在文中每每書寫到伍子胥復仇之心，就間接記敘了其孝心。當伍子胥在吳國被任命為臣治國五年，吳國盛事太平，百姓願與伍子胥為兵伐楚，吳王闔廬對伍子胥言：「……今不讎冤，何名孝子？」遂興兵伐楚。在此伍子胥「孝子」形象被具體化的點明，並預示著報殺父之仇的孝行也將實踐。

在伍子胥敗楚入其都後，挖取昭王、魏陵心肝用此祭拜父兄之靈，不僅為父兄報仇完成其對父兄之孝心，而祭拜祖先更是中國傳統孝道文化的表現：據《論語》中孔子思想得知，「孝」的內容包含有「仁」、「愛」、「敬」、「禮」四方面性質<sup>22</sup>，其中「禮」即禮制，孝親依此禮行事，《論語·為政》孟懿子向孔子問孝，孔子答之「無違」、「生，事之以禮；死，葬之以禮，祭之以禮。」<sup>23</sup>，故祭祀是儒家孝道中的禮節表現，當然其本質是在於對祖先的誠敬追思。伍子胥至殺昭王、魏陵並取平王白骨斬之，終報父兄之仇，其孝道表現已臻至完滿，伍子胥「孝子」形象的呈現也更加的深刻彰顯。

〈伍子胥變文〉雖是佛教下的產物，但內涵思想卻充滿了儒家倫理道德觀。歷代伍子胥人物即具備忠孝形象，至〈伍子胥變文〉，關於伍子胥忠孝的敘述更是詳盡，強化伍子胥的「忠臣」、「孝子」形象，宣揚儒家的孝道文化。另在文中以「性行淳直，儀節忠貞」來描述伍子胥之父伍奢，後有漁人為表信義，覆舟而死等情節，這些都是儒家倫理道德的表現。

## 四、佛教

於敦煌藏經洞發現的變文而言，其文學形式乃承自佛教「講經文」。〈伍子胥變文〉雖非佛徒拿來宣揚教義的「講經變文」，而是屬於以講述歷史人物故事為題材的「講史變文」，既然其為變文體裁，作品便擺脫不了講唱形式，而文中亦展現了中國化的佛教觀念。故以下論述欲藉由外在形式推衍至內在蘊義，探析〈伍子胥變文〉中反映出的佛教特質。

### （一）變文形式與佛教之關係

縱觀中國小說版圖，「變文」佔了一席重要地位，講唱形式直接影響了宋代話本。訴說變文與佛教關係便要推源於變文的來由：變文最初出現是被視為一種普及佛教教義的宣傳品，於魏晉南北朝時期佛徒為將佛教傳入民間，運用了轉讀、梵唄<sup>24</sup>及唱導<sup>25</sup>等方法宣揚佛法，這種通俗宣講承續佛

<sup>22</sup> 林安弘：《儒家孝道思想研究》（臺北：文津，1992年），頁 122。

<sup>23</sup> 〔宋〕朱熹：《四書章句集註》（臺北：鵝湖出版社，1998年），頁 55。

<sup>24</sup> 劉大杰：《中國文學發展史》一書云：「所謂轉讀，是用一種正確的音調與節奏，去朗誦佛教的經文。梵唄是一種讚頌的歌唱。《高僧傳》說：『天竺方俗，凡是歌詠法言，皆稱為唄。至於此土，詠經則稱為轉讀，歌讚則號為梵唄。』」（臺北：華正書局，2001年），頁 440。

<sup>25</sup> 〔梁〕慧皎：《高僧傳》，卷 13，〈唱導〉：「唱導者蓋以宣唱法理，開導眾心也。……或雜序因緣，或旁引

經散韻並用的方式，並將經文及教義故事化、民間化。至唐代，寺院講經更加盛行並逐漸轉向通俗化，出現了「俗講」形式，將佛經義理以通俗方式演繹，利用佛經韻散夾雜和民間的說唱形式進行講唱，俗講的底本即變文。由此可知「變文」乃出於「講經文」，而「講經文」的形式除了受佛教俗講影響外，亦承襲漢代儒家講經的體制，及受到了中國自秦漢以來說話技藝和中國古代已有的韻散結合形式的影響，如《逸周書·太子晉》篇：用散文體敘說、韻語問答，文中穿插歌辭，略具說唱性質。《吳越春秋》則保留了說唱故事的痕跡，以散文敘事、韻文唱頌。<sup>26</sup>上推講經文的淵源，下探變文，可知變文體裁承自佛經與中國講唱傳統。

觀今所存的變文，可窺知變文發展的過程，內容從佛經故事擴大到以民間傳說、歷史故事等為題材，故事性增強而講經意味漸弱，使變文成為一民間文學新體裁。縱使後期變文中的佛教教義逐漸微薄，但仍無可粉飾佛教對變文形式的影響。

變文中最重要的文學特色在於說唱形式、韻散夾雜等，承上文所言，這些變文的文學特點與佛教傳入有相當的依存關係。變文韻式一般全以七言為主，〈伍子胥變文〉通篇大量運用七言韻文歌唱，對於韻散夾雜的用法已日臻完善，如伍子胥在逃亡過程中不斷地「悲歌」，遇浣紗女及其妻的對答都是以七言韻文歌謠體鋪寫，如〈伍子胥變文〉中伍子胥逃亡中遇浣紗女情形：

悲歌以了，更復前行。信業隨緣，至於潁水。風來拂耳，聞有打沙之聲，不敢前盪，隈形即住。

子胥行至潁水傍，	渴乏飢荒難進路。
遙聞空裡打沙聲，	屈節斜身便即住。
慮恐此處人相掩，	撚腳攢形而暎樹。
量久穩審不須驚，	漸向樹間偷眼覷。
津傍更亦沒男夫，	唯見輕盈打沙女。
水底將頭百過窺，	波上玉腕千迴舉。
即欲向前從乞食，	心意懷疑生遊豫。
見退不敢輒諮量，	踟躕即欲低頭去。

女子拍沙於水，舉頭忽見一人：行步獐狂，精神恍惚；面帶飢色，腰劍而行。……（頁3）

由上文可窺知〈伍子胥變文〉中的韻文與散文部分環環扣著，講說與詠唱銜接緊密，韻散文體的運用已達純熟。

再觀佛教中的經典，以《阿含經·長阿含經·大本經第一》<sup>27</sup>為例：

爾時。世尊告諸比丘。善哉。善哉。汝等以平等信。出家修道。諸所應行。凡有二業。一曰賢聖講法。二曰賢聖默然。汝等所論。正應如是。如來神通。威力弘大。盡知過去無數劫事。以能善解法性故知。亦以諸天來語故知。佛時頌曰。

比丘集法堂	講說賢聖論
如來處靜室	天耳盡聞知
佛日光普照	分別法界義
亦知過去事	三佛般泥洹
名號姓種族	受生分亦知

譬喻。」（臺北：廣文書局，1986），頁760-761。

<sup>26</sup> 「變文」出於「講經文」，而「講經文」的淵源，除了佛教俗講之外，亦受到自中國說話技藝及古代已有的韻散結合形式影響，這一部份乃是林聰明教授於東吳大學主辦「有鳳初鳴——漢學多元領域之探索學術研討會」中，對筆者這篇論文所給予的寶貴意見及補充。（2006年5月26日）

<sup>27</sup> 此文徵引自中國電子佛典協會資料庫，《大正藏部別·阿含經·長阿含經卷第一》。

隨彼之處所	淨眼皆記之
諸天大威力	容貌甚端嚴
亦來啟告我	三佛般泥洹
記生名號姓	哀鸞音盡知
無上天人尊	記於過去佛

又告諸比丘。汝等欲聞如來識宿命智。知於過去諸佛因緣不。我當說之。

與〈伍子胥變文〉參照，佛經與變文相較比對之下，二者皆是韻散夾雜體，構成了行文特殊的節奏感，由此更易發現變文體裁莫不與佛經形式相仿。

## (二) 佛教果報觀及其中國化

〈伍子胥變文〉中對佛教事物的著墨雖然不及道教來的濃厚，但佛教術語於文中仍多處可見，如「信業隨緣，至於潁水」(頁3)、「氣上衝咽，業也命也」(頁9)、「丈夫流浪隨緣業，生死富貴亦何常」(頁9)中的「業」(梵語為 karman)與「緣」(梵語為 pratyaya)皆是佛教術語，尤「業」這概念更是佛教因果學說中一重要概念，被視為招致善惡果報的根本原因；此外，「曠大劫來有何罪」(頁五)的「劫」字亦是梵語「kalpa」音譯而來。

除了佛教術語外，文中亦呈現出佛教的因果業報觀。關於因果報應觀，東晉慧遠所著《三報論》將其義理闡釋地相當清楚完整，文中云：「經說業有三報：一曰現報，二曰生報，三曰後報。現報者善惡始於此身，即此身受。生報者來生便受。後報者或經二生三生百生千生，然後乃受。」〈伍子胥變文〉中，伍子胥在逃難過程與其姐相遇時：

阿姊抱得弟頭，哽咽聲嘶，不敢大哭。嘆言：「痛哉！苦哉！」自撲搥胸：「共弟前身何罪，受此孤恚！曠大劫來有何罪，如今孤負阿耶孃。……」(頁5)

由這段話可知，伍子胥的長姊悲疑伍子胥前世犯下了何種罪，如今才會遭逢此處境。明顯反映了佛教因果報應的思想，即慧遠所說的「生報」。縱觀〈伍子胥變文〉全篇整個人物、事件的發展，也可尋出文中所反映因果報應的。

行善業得善果之例：浣沙女在伍子胥逃亡過程中，餽伍子胥一餐令其充飽，幫助伍子胥後遂即抱石投河自殺，伍子胥發覺錯冤浣沙女，便發「儻若在後得高遷，唯贈百金相殯葬」(頁4)之願，果然伍子胥在報完父兄之仇後，取百金投潁水祭浣沙女，報昔日一飯之恩。另外，伍子胥逃亡過程中除了浣沙女，另有漁人贈食助其渡江，並指示伍子胥如何投吳國覓其明主，漁人助伍子胥過江後乃覆船而死。漁人的善行，其果報則是獲福於鄭王及漁人之子：

子胥見漁人勸諫，遂即適放鄭王。鄭王歡憇，乃索酒食如山，三日三夜，供承吳軍兵馬。子胥遂策漁人之子為楚帝。楚鄭二邦，並乃太平。(頁13-14)

文中亦有惡業得惡果之例：

引起伍子胥逃亡的禍端楚平王，與子娶婦自納為妃，又聽信佞臣濫殺忠臣，雖死但並無得善終，伍子胥重斬楚平王白骨，並取火燒之：

子胥祭了，□自把劍。結恨之深，重斬平王白骨。其骨隨劍血流，狀似屠羊。取火燒之，當風颺作微塵。(頁13)

楚平王所種的惡因，除了自身以外，惡果也報應在其子身上，伍子胥取火燒完楚平王屍骨後，捉劍斬昭王，並作其百段。而助紂為虐的魏陵，最後也被伍子胥捉得，並「鬻割剗取心肝，萬斬一身，并誅九族」(頁12)。

伍子胥外甥子安和子永因貪圖取賞高遷而追捕他，後來被兀頭截耳、打斷前頭雙板齒，並永為奴僕：

子胥祭祀訖，迴兵行至阿姊家，捉得兩個外甥子安子永，兀其頭，截其耳，打卻前頭雙板齒：「我昔逃逝從乞食，捉我欲送楚平王。今日讎之，願汝永為奴僕。」（頁14）

雖然文中多處呈現因果報應的思想，但其觀念並非純然是原本的佛教教義，而是經過了中國化，遂與原本的教義有所差異。佛教自漢代傳入中國，歷經長時間的醞釀與發展，終才被人民社會接受，進而成為中國主要宗教文化之一。這裡所言的「因果報應」觀念非佛教所獨有，在中國傳統的觀念中就有類似的思想，如《易經》中云：「積善之家，必有餘慶；積不善之家，必有餘殃。」儒家書籍中也有記載良行得福，不良招禍之例，儒家認為報應的施行有當時報、累年報、子孫報三種<sup>28</sup>，此與佛教的果報觀不同。佛教認為自作自受，自己種的因必須由自身承受，不會報應於子孫身上。《佛般泥洹經》言：「父有過惡，子不獲殃，子有過惡，父不獲殃，各自生死，善惡殃咎，各隨其身。」<sup>29</sup> 然原始的佛教果報觀與中國報應說極相似，在佛教傳入中國之前，中國報應說並不特別的被強調。至佛教傳入，其果報觀為人民所知及接受後，逐漸強化了中國原有的報應說，遂二者最後有了合流之現象。

故在〈伍子胥變文〉中，並非僅有佛教所言自作自受的因果觀，亦有儒家所言子孫報，如漁人的善行獲福者是其子及鄭王，而楚平王所種惡因，其子楚昭王亦也嘗到惡果。文中所呈現之因果報應觀，即是當時與儒家善惡觀念相融合流後，於民間發生轉化後中國化的果報觀念。但無論是純然的佛教果報觀或是已中國化的報應觀，對於社會皆具有教化的作用。

## 五、道教

道教在產生與發展的過程中，大量吸收了中國傳統文化，思想淵源受到鬼神崇拜、神仙方術、陰陽五行、讖緯符圖等多方的影響，進而臻於成熟。然〈伍子胥變文〉宗教色彩最為濃豔非道教莫屬，文中對於占卜、陰陽五行等屬於道教方術的描述之處著墨甚多，且將伍子胥塑造成一名通曉天文地理、觀星占日的術士；這些內容在情節的敷衍增加了精彩性與趣味性，無疑是構成整篇變文之骨架與血肉。以下就〈伍子胥變文〉中所呈現的道教信仰歸納詳述之。

### （一）占卜與符咒

描述道教法術最精彩豐富的部分，乃於伍子胥逃亡過程與其姐分別後，為躲避外甥子安、子永追捕，而使用法術遁逃解難，此段文字包含了占卜、陰陽五行、符咒等內容，原文如下：

作此語了，遂即南行。行得二十餘裏，遂乃眼睜[耳熱。遂即]畫地而蔔，占見外甥來趁。用水頭上攘之，將竹插於腰下；又用木劇到著，並畫地戶天門。遂即臥於蘆中，呪而言曰：「捉我者殃，趁我者亡，急急如律令！」子虛有兩個外甥——子安、子永，[至家有一人食處，知是胥舅，不顧母之孔懷，遂即生惡意奔逐：「我若見楚地取賞，必得高遷。逆賊今既至門，何因不捉？」行可十裏，遂即息於道傍。子永]少解陰陽，遂即畫地而蔔：「占見阿舅頭上有水，定落河傍；腰間有竹，塚墓城荒；木劇到著，不進傍徨。若著此掛，必定身亡。不假尋覓，廢我還鄉。」子胥屈節看文，乃見外甥不趁，遂即奔走，星夜不停。（頁5）

<sup>28</sup> 小南一郎：〈唐臨的佛教信仰和他的《冥報記》〉，《唐代文學與宗教》（香港：中華書局，2004年），頁60。

<sup>29</sup> [西晉]白法祖譯：《佛般泥洹經》卷下（臺北：新文豐出版社，1983年1月修訂版，《大正新修大藏經》，冊1），頁169a。

道教中的占卜，源於古老的宗教信仰：自殷卜周筮，藉由巫、祝、卜、史<sup>30</sup>為中間媒介，道教繼承它們的職能，請神驅鬼、預測未來，占卜問卦，是修道之士的必修過程<sup>31</sup>。文中的伍子胥、子安、子永化身為占卜者、術士：伍子胥眼跳「眼瞞耳熱」，旋即占卜吉凶，利用「畫圖於地」、「倒穿木屐」等法術替自身避禍；子安、子永卻因占卜而誤以為伍子胥已身亡。像這類利用法術使對方占卜誤以為自己已死以避禍之事件，於同樣敦煌藏經洞出土的〈前漢劉家太子傳〉也有相似的情節：

其耕夫遂耕壟土下埋地。口中銜七粒粳米，日食一粒，以濟殘命。兼銜竹筒，出於土外與出氣息。其時捉獲不得，遂遣太使占之，奏曰：「劉家太子今乃身死，在三尺土底，口中蛆出，眼裡竹生。」因此諸州，卻收兵馬。<sup>32</sup>

敦煌變文中不僅〈伍子胥變文〉，在其他變文中也有相關道教占卜法術等情節的敘述，由此可推知這類道教法術在民間是盛行的。

然〈伍子胥變文〉和〈前漢劉家太子傳〉雖皆有占卜避禍之情節，但〈伍子胥變文〉此段又增加「畫符呪咒」等道教法術於其中：「又用木劇到著，並畫地戶天門。遂即臥於蘆中，呪而言曰：『捉我者殃，趁我者亡，急急如律令！』」，「急急如律令」、「如律令」為道教呪咒的結尾用語<sup>33</sup>，乃符籙之術的運用，符籙在道教中有驅妖避邪、祈福攘災的作用。符與咒二者關係是連帶的，道教在畫符、用符及作法時都會口念咒語，咒語代表著施法者精誠達意的心聲。如是，〈伍子胥變文〉道教信仰又比〈前漢劉家太子傳〉更明顯。

道教符咒結語用「急急如律令」、「如律令」目的是保證祈使、命令之事得以實現，那麼這祈使、命令本身功利性很強<sup>34</sup>，伍子胥除了利用法術自保又利用咒語詛要追捕他的外甥，藉此可知變文中的伍子胥較先前形象更具愛恨分明的性格。

## （二）寶劍哲學<sup>35</sup>

古來寶劍傳說盛行，吳越是冶煉刀劍最負盛名之地，然此地巫風盛行，又《吳越春秋》、《越絕書》一再強調寶劍製作的神秘性，使寶劍增其靈異巫風特性。寶劍的配飾以北斗七星為主，北斗乃是道教星辰信仰，故寶劍與道教信仰相融，使其更具有宗教意味，形成所謂的「寶劍哲學」。道教以寶劍為防身去害之物，道士形象多隨身佩劍；〈伍子胥變文〉中出現「橫幹莫浦，縮劍深潭」、「子胥帶劍，途步而前」（頁九）、「忽爾心驚，拔劍而行」（頁 10）等字句，顯示伍子胥逃亡過程仍佩劍於身上，此莫不與道士相符，伍子胥術士形象更為鮮明。

<sup>30</sup> 劉鋒：《道教的起源與形成》一書中所述：巫者能用歌舞的儀式來降神；「祝」，《說文》釋「祭主讚詞者」，掌管宗教祭祀的具體儀規；「卜」，《說文》釋「灼剝龜也」，周代專設卜官，荀人依《周易》作為根據，採用類比推理方法，對事情未來吉凶進行推斷；「史」，《說文》釋「記事者也」，《左傳》說「國之大事，在祀與戎」，史所記之事，內容大多國家宗教方面問題。戰國以降，雖史官和巫祝逐漸分離，但期間的聯繫仍然存在，故司馬遷在《報任少卿書》中雲「文史星曆，近乎卜祝之間」（臺北：文津，1994年），頁 17-18。

<sup>31</sup> 劉鋒：《道教的起源與形成》（臺北：文津，1994年），頁 19。

<sup>32</sup> 黃征、張湧泉校注：《敦煌變文校注》（北京：中華書局，1997年），頁 243-244。

<sup>33</sup> 「如律令」、「急急如律令」本是漢代公文結尾的常用語，意即要求立即按照法律命令辦事。張道陵為漢代人，承襲之，故後來成為道家咒語或符籙文字亦襲用此語，勒令鬼神按符令照辦。

<sup>34</sup> 劉仲宇：《道教的內秘世界》（臺北：文津，1997年），頁 22。

<sup>35</sup> 李豐楙：〈六朝鏡劍傳說與道教法術思想〉中云：「北斗七星為古來星辰信仰，具有靈威，緯書即盛傳其神秘力量，因而類推劍的辟邪功能。其後文士結合道家思想、占星術、讖緯說，成為寶劍哲學。」收錄於《中國古典小說研究專集 2》（臺北：聯經，1981年），頁 15。

而劍傳統在中國文化中流傳已久，古人佩劍除了自我保護外，也是身分地位的象徵，劍和服飾、儀仗一樣有嚴格的階級規定，如周代時，王及諸侯劍長四尺，卿大夫三尺半，士三尺。在春秋戰國時期由於戰爭頻仍，各國武俠風氣盛行，所以除了軍士之外，官吏、庶民亦會佩劍，也流行擊劍、論劍的風氣。然「寶劍哲學」此一小節，則是用道教此一面向來觀看、討論「劍」與道士形象間的關聯性。



關於伍子胥故事，在《吳越春秋》中有敘述伍子胥將解劍贈與漁人，提到「此吾前君之劍，中有七星北斗」，此時的伍子胥故事已有添增道教信仰於其中。至〈伍子胥變文〉延展《吳越春秋》伍子胥故事中的寶劍傳說。伍子胥在逃亡過程中身上一直配戴著寶劍，此與道士寶劍隨身的形象相吻，然寶劍在故事中亦曾展現其靈性，在伍子胥食漁人一餐後，脫寶劍相酬漁人不受，伍子胥便將劍擲於江中：

子胥見人不受，情中漸覺不安。心口思惟，慮恐船人嫌我信物輕少：「雖是君王寶物，知欲如何！」遂擲劍於江中，放神光而燦爛。劍乃三湧三沒，水上偏偏。江神遙聞劍吼，戰悼湧沸騰波。魚驚忙怕。攢泥，魚龍奔波透出。江神以手捧之，懼怕乃相分付。劍既離水，魚驚跳樑。日月貞明，山林皎亮。雲開霧歇，霞散煙流。岸樹迎賓，江風送客。（頁8）

〈伍子胥變文〉中的寶劍延續了《吳越春秋》「君王之劍」，贊其神聖性，雖在這裡沒有提到北斗星與寶劍的關聯述其宗教性，但當伍子胥將劍擲入江中，魚驚忙怕、魚龍奔波透出等混亂景象，終需寶劍離開江中才得以回復寧靜，由此間接表現了寶劍的神靈性，亦是透露出伍子胥不凡的訊息。

寶劍第二次顯其靈性是在伍子胥至滌、蕩山間，適逢天暗迷路，怪鳥蟲狼於山林中，無助之時拔劍而行，寶劍頓時「匣中光出，遍野精明。中有日月，北斗七星」（頁10），使伍子胥「心雄慘烈，不懼千兵」。極具道教信仰表徵的物象——寶劍與北斗七星在此結合，如是前文提到的「寶劍哲學」，展現寶劍的靈威而達辟邪之效。

除了占卜、符咒、寶劍哲學外，文中出現的伍子胥與妻子以「藥名詩」對答，亦跟道教重養身無不相關，伍子胥儼然是道士的化身，懂奇門遁甲之術。〈伍子胥變文〉充斥著道教信仰於其中，這些關於道教法術、寶劍的敘寫不僅是為講唱故事時吸引民眾，更反映了道教在民間的普及性。

## 六、民間信仰

中國自古以來就有著各式各樣的信仰生活，隨著歷史發展，除了佛道等大宗的傳布外，民間仍存在著這傳統的信仰。關於民間宗教的定義為何，馮佐哲和李富華先生合著的《中國民間宗教史》中云：

民間宗教應該是指產生於民間，流行於民間，並為民間普通百姓所樂於接受的一種宗教。<sup>36</sup>

〈伍子胥變文〉除隱含佛道兩大宗教的信仰精神外，其他民間信仰也融入其中，如反映了占夢與祭祀等傳統信仰之精神。

### （一）占夢

關於中國占夢信仰：《周禮·春官》記太卜所掌之法有三兆、三易、三夢，所謂三夢「一曰致夢，二曰觥夢，三曰咸陟」，注疏家解釋不一，有人認為致夢是夏法，觥夢是商法，咸陟是周法；無論此說是否可信，占夢具有悠久的歷史是無可懷疑的<sup>37</sup>，春秋以後，奇異的夢境就一直被視為吉凶的預兆<sup>38</sup>。

<sup>36</sup> 馮佐哲、李富華：《中國民間宗教史》（臺北：文津，1994年），頁8。

<sup>37</sup> 高壽仙：《中國宗教禮俗——傳統中國人的信仰系統及其實態》（天津：天津人民出版社，1992年），頁39。

<sup>38</sup> 同上註，頁40。

〈伍子胥變文〉中所出現的占夢情節一共出現三次，且皆為吳國君王所夢，第一個為闔廬夢之，另外兩個則是其子夫差。其一是吳王闔廬夢一賢人入境，伍子胥隔天便抵達吳國。吳王此夢即具有預示未來的作用，並突顯了伍子胥的特殊性：

吳王相聞此語，心生歡喜，遂集群臣撥珠簾而說夢：「朕昨夜三更，夢見賢人入境，遂乃身輕體健，踴躍不勝。卿等詳儀，為朕解其善惡。」（頁 10）

其二夫差所夢，吳王先後遣宰彼與伍子胥解夢，伍子胥也因此遭賜死：

爾時吳王夜，夢見殿上有神光，二夢見城頭鬱鬱槍槍，[三夢見南壁下有匣、北壁下有匡，]四夢見城門交兵鬥戰，五夢見血流東南。吳王即遣宰彼解夢，宰彼曰：「夢見殿上神光者富祿盛；城頭鬱鬱槍槍者露如霜……」吳王即遣子胥解夢。其子胥上知天文，下知地理，中知人情，文經武緯，一切鬼神，悉皆通變。吳王即遣解夢。子胥曰：「臣解此夢，是大不祥。王若用宰彼此言，吳國定知除喪。」……（頁 16）

其三則是伍子胥死後，越國將攻打吳國之時，伍子胥於吳王夢中警示：

吳王夜夢見忠臣伍子胥一言曰：「越將兵來伐，王可思之。」……平章：「朕夢見忠臣伍子胥言『越將兵來□吾父（下缺）』」（頁 17）

吳王分別遣宰彼與伍子胥解夢，伍子胥因直解王夢是大不祥，而被吳王賜死。當越國即將攻打吳國，在危急之際，伍子胥卻入吳王夢中警示，除了替故事增添宗教神秘性，亦強化了伍子胥忠臣形象。

## （二）祭祀

〈伍子胥變文〉中出現的兩次祭祀儀式：祖先崇拜與鬼魂崇拜

關於祖先崇拜之淵源：最初祖先崇拜，即祭祖，非以血統為標準，而是以功德為準，至夏代始以血統為祭祖的標準，此後對於祖先的祭祀便變得十分重要，甚至與祭天並列。不過殷周時期，祭祖有階級上的限制，依階級的不同而有不同的廟數，如《禮記·王制》中提到廟數之制「天子七廟、諸侯五廟、大夫三廟、士一廟，庶人祭於寢」。祖先的崇拜包含著對先祖偉業的崇敬，為中國孝道文化的表現之一，流傳至今依舊奉行。關於鬼魂崇拜也是始於殷商時期：古代人認為鬼魂具有超人力，能做任何變化，且是在暗中行事，活人是無法察覺到的，對於鬼多半是感到恐懼的。故自殷周以來，即有討好或安撫鬼魂之祭祀活動。

〈伍子胥變文〉中，伍子胥攻陷楚國後，挖取昭王心肝、將魏陵「鬻割剝取心肝，萬斬一身，並誅九族」，並取平王白骨，替父兄報仇並祭之，即反映了民間信仰裡流傳久遠的祖先崇拜及儒家孝道之表現。此外，當子胥祭拜父兄時，天地日月與其情感感通共鳴，除了增其神靈性神秘色彩，也彰顯了伍子胥的孝心：

遂乃偃息停流，取得平王骸骨，並魏陵、昭帝，並悉總取心肝，行至江邊，以祭父兄靈曰：「小日子子胥，深當不孝。父兄枉被誅戮，痛切奈何！比為勢力不加，所以蹉跎年歲。今還殺伊父子，棄擲深江，奉祭父兄。惟神納受！」子胥祭了，發聲大哭，感得日月無光，江河混沸。忽即雲昏霧暗，地動山摧。兵眾含啼，人倫淒愴。魚龍飲氣，江水不潮。澗竭泉枯，風塵慘列。……子胥尋覓父兄骸[骨]不得，立樹乃作父兄。（頁 12—13）

伍子胥以百金祭祀浣沙女之魂則是反映了人鬼崇拜：

乃收天兵，行至潁水河傍，仰面向天嘆而言曰：「我昔逃逝至此，遂從女子求餐，其女亦不相違，抱石投河而死。今日更無餘物報女子之恩。」一依生存之言，遂取百金投潁水。子胥祭曰……（頁 14）

〈伍子胥變文〉中，伍子胥以百金祭浣沙女故事是承自《吳越春秋》：「將欲報以百金而不知其家，乃投金水中而去。」這段記載的發展，我們由此句可以看出在《吳越春秋》中，伍子胥是想贈百金給浣沙女家人，但不曉得她家在哪，故只好將百金投入水裡，其中毫無祭祀的意味。至〈伍子胥變文〉則將加入民間宗教鬼魂崇拜的元素，把百金投入水中的動作轉化為伍子胥以百金祭祀浣沙女，會有此情節的轉變涉及到唐人享鬼祀神之信仰。據黃清連〈享神與祀神——紙錢和唐人的信仰〉<sup>39</sup>一文中，提及至唐代使用紙錢祭祀鬼神已經相當普遍，所以在〈伍子胥變文〉中，伍子胥雖然不是焚燒紙錢，而是以百金來祭祀浣沙女，但亦是供金錢給鬼神使用，由此可窺知此情節的變化莫不與當時祭祀鬼神的習俗有關，〈伍子胥變文〉較《吳越春秋》中的伍子胥故事宗教意味更加濃厚。

## 七、結語

唐代是對文化開放且包容性強的時代，外來宗教廣佈中國，佛道二教在此時期背景中蓬勃發展，二教與中國悠久的儒家雖時有衝突，但大致上在逐漸朝向合流的趨勢，三教之間吸收彼此的特色加強教義間的轉化，此發展形成唐代特有的文化現象，在民間也造成不小的影響。

〈伍子胥變文〉在當時特殊的文化背景下，文中於佛、道思想中又滲入儒家倫理道德觀，變文裡充滿儒家忠孝節義的品德表現：前文提到吳王占夢，不斷地強調伍子胥「忠臣」形象，伍子胥為父兄報仇並祭之，為儒家孝道文化的表現等等。再則，〈伍子胥變文〉屬於民間講唱文學，故其中反映出當時民間對於儒釋道思想之混雜：其體裁遺留了佛教講經的說唱形式，宣揚佛教的果報觀，但其所說的因果報應已脫離佛教原本的教義而趨向中國化，與中國的報應說相融。道教在〈伍子胥變文〉中敘述篇幅最多，包含了道教中的法術、寶劍意涵，伍子胥更化身為一會奇門遁甲的術士，其形象也與道士相符合。除了呈現佛道兩大宗教外，更融入民間悠久的傳統信仰，可以確切地反映當時民眾的宗教觀。

綜上所論，〈伍子胥變文〉它所呈現的宗教色彩直接反映了宗教文化，如儒釋道的三教合一、佛教傳入中國後的中國化、道教文化在民間的普及等等，也可窺知民眾雖浸濡於佛道兩大教中，亦不失傳統的民間信仰。

<sup>39</sup> 蒲慕州編：《鬼魅神魔：中國通俗文化側寫》（臺北：麥田出版社，2005年），頁175-220。



## 優入聖域——朱子的聖／凡思維

盧其薇\*

### 摘要

本文嘗試從聖人與凡人異同的向度探討朱子的聖人觀。蓋朱子的聖人觀主要是以先秦及魏晉聖人思想為底基，重新檢視聖人與凡人的異同問題。藉由對「氣質之性」內涵的剖析，區分出「生物性」、心理情緒之氣性、人物性格之才性及資質四個類屬，以及「氣質之性」的「變化」問題，以此分辨出聖／凡的相同稟賦及異曲之處。此外，朱子也認為，凡人欲成聖者，除了氣質之性的影響，「心」的諸般能力實佔有舉足輕重的地位。是以本文也從聖／凡異同的角度詳細論述朱子所謂的「心」，揭櫫一套心地工夫的內在景致。此外，本文也思考朱子建立「聖人觀」的目的，實是為了鋪展一條成聖的道路，以「心」為樞紐，分析心的「認知」與「證知」二層次，透過不斷地善之累積（集義），來化解「氣質之性」的種種區隔，開示一條進德而成聖的途徑。

關鍵字 朱子 聖人觀 氣質之性 心

### 一、前言

「聖人」是傳統儒家凡有志於成就道德人格的最後稱謂。根據郭沫若及顧頡剛二先生的考證，早在殷商甲骨卜辭中就已出現「聖」字的意涵，並以當時「聖」為「聽」之義<sup>1</sup>。楊儒賓先生於〈知言·踐形與聖人〉一文中，歷舉諸文獻及諸家研究，辨析考察，將「知言」、「聽」及「聖」三者涵義貫串起來，點出「聖」字在儒家興起之前為「以聽釋聖」的觀念，其「聽」之意不僅僅為「耳聰」，更深一層的涵義是扮演了「人與上帝鬼神交通的一項主要媒介」<sup>2</sup>。由此，當時「聖」字之「聰」義，不僅是知識性的理解，更指涉一種人神感通的能力。到先秦時代，社會雖未完全除魅，然宗教性思維已減弱，至孟子提出「知言、養氣」之說，認為「人存在的底層乃是氣的流通」<sup>3</sup>，並重視「養氣」工夫以充實道德性命；換言之，孟子始擺脫了傳統神秘主義式的天人關係，而以道德理性為基礎，向上展開一「盡心知性知天」的成聖之路。

就儒學的天人關係而論，大致上，以道德哲學的視角審視天地萬物，可以劃分三個層次。第一層為「天人之別」，即「本體界」與「經驗界」的識別；這裡所稱的「人」，是泛指一切人與物。這一區分的目的是將「天」劃分開來，也就是《尚書》所謂「絕地天之通」的意思。其次一層，是在經驗界中，將人類與其牠動物分開，是為「人物之別」。此一區分始於孔子<sup>4</sup>，揚於孟子「人禽之辨」，以自覺的道德性命確立人能成德，而物不能成德的本質。此一辨別在於將人的類屬從萬物中獨立出來。第三層為「聖凡之別」；原先雖從形式上肯定了人成德的可能，但實際上畢竟不是人人皆為聖

\*國立成功大學中文系碩士班三年級

<sup>1</sup> 郭沫若：《卜辭通纂·叟游》（臺北：大通書局，1976年），總頁489；以及顧頡剛：〈“聖”、“賢”觀念和字義的演變〉，《中國哲學》第1輯，（北京：三聯書店，1979年）。

<sup>2</sup> 楊儒賓：〈知言·踐形與聖人〉，《清華學報》新23卷第4期，（1993年12月），頁416。

<sup>3</sup> 同上注。

<sup>4</sup> 《論語·微子》：「子曰：『鳥獸不可與同群，吾非斯人之徒與而誰與？』」

人，朱子對於此一命題提出深刻的反省。本文擬從聖人與凡人同異之處入手，分析朱子對於聖／凡的分際、類型，聖與凡差別的關鍵點為何？以及凡人如何能優入聖域？進而申述凡人成聖的基本方法進路。

## 二、聖、凡之相同稟賦

聖人做為人之一類，必然具有「人」之本質，自先秦以來的儒學皆認為此一構成「人」本質的來源是「天命」。天命為天所獨寄者，由此接通天與人的內在關聯，形成「天人合一」思維模式<sup>5</sup>。《朱子語類》載朱子言：「天所賦為命，物所受為性。賦者命也，所賦者氣也；受者性也，所受者氣也。」<sup>6</sup>其中「所賦」、「所受」皆是「氣」之造化能量，故「氣」為天與物二者之間溝通的平台。自天而言，天賦予的內容是「命」，「命」原為動詞，是為命令義，在此做名詞用，指天道天理降臨至個體的一切真實內涵，即為道德總體根源的貫徹性，此一真實內涵同時囊括了形軀生命與德性生命，並藉由「氣」轉換到個體物之稟受，形軀生命形成生命之命限，德性生命則內化於個體為「性」，以此完成天與人之間存有的基本連續。在這個基礎下，論聖人、凡人的相同稟賦，必定要落在「氣」與「性」二個範疇底下來談。

剋就天道流行而言，「氣」為「性」（未落實之前，尚稱天道、天理）之承載，「氣」與「性」皆為純粹流行之體，無所謂善惡問題，此蓋無疑異；但當天命落實於人間世的個體居宅，「氣」載著「天命」注入個體而形成「性」，二者不同的質地存在於「性」中，遂產生「義理（天地）之性」與「氣質之性」的分野<sup>7</sup>，朱子嘗論：

天命之性，非氣質則無所寓。（卷4，頁67）

論天地之性，則專指理言；論氣質之性，則以理與氣雜而言之。未有此氣，已有此性。氣有不存，而性卻常在。雖其方在氣中，然氣自是氣，性自是性，亦不相夾雜。至論其徧體於物，無處不在，則又不論氣之精粗，莫不有是理。（卷5，頁82）

心稟受了天道天理的道德本源，是為「天地之性」或「義理之性」。而在稟受「天道天理」的過程中，同時也承接了「氣」作為造化資具以成妙運流行之實，「氣質之性」成為個體性中不可或缺的一部份，是以朱子言「天命之性」寓於「氣質」，並揭發理氣不離不雜之論。值得注意的是，朱子言：「氣有不存，而性卻常在」時，並非指落實於個體性居宅，相對於天之整全總體而言，並帶有分殊意義的性與氣；而是指「氣」在還生還滅，清濁厚薄等變化過程中，「性」是恆常存在而完滿的，這牽涉到朱子將

<sup>5</sup> 楊慧傑先生在《天人關係論》一書中，將先秦諸子加上〈中庸〉、〈易傳〉的天人思想歸納為「天人感應」、「天人合德」、「因任自然」與「天生人成」四類型，並認為前三類都可以統攝在「天人合一」的模式底下，為「中國人生共相之最高理想所在」。然而劉又銘先生從體論層面來討論天人的「存在關係」，認為荀子的天人思想同樣以「天人之合」為主軸，只是在此主軸下，同時提醒了「明於天人之分」的思想，目的在「否認天對人可以有过度的、全面的或神蹟式的作用和相關性」，換言之，荀子的天人論仍然不離「天人合一」的思想脈絡。（楊慧傑：《天人關係論》，臺北：水牛出版社，1989年，頁193-1934；劉又銘：〈合中有分——荀子、董仲舒天人關係論新詮〉，臺北大學：第二屆「中國文哲之當代詮釋：文本、對話與詮釋」學術研討會，2005年10月，頁5。）

<sup>6</sup> 〔宋〕黎靖德：《朱子語類·性理二》卷5（北京：中華書局，2004年），冊1，頁82。（以下凡引及本書，僅於引文後標明頁數，不另作註。）

<sup>7</sup> 「天地之性」與「氣質之性」的分判意識始於張橫渠，〔明〕黃宗義：《元學案·橫渠學案（上）》：「形而後有氣質之性，善反之，則天地之性存焉。故氣質之性，君子有弗性者焉。」（收入：《黃宗義全集》，杭州：浙江古籍出版社，2005年，冊3，卷17，頁833。）張橫渠認為「氣質之性」與「天地之性」實為一體之二面，透過「善反」的工夫「變化氣質」以完成「天地之性」。至朱子學生始稱「義理之性」。朱子則對橫渠此一思想做一些修正，提出義理不離氣質的觀點，本文底下將申述之。

人顯露於外在的善惡變化在客觀質性上歸諸於「氣」之清濁彰蔽<sup>8</sup>。是以就恆常不變的狀態而言，朱子之「氣」相對於「性」就缺乏永恆意義了，此並不會與前述「理氣不離」的概念相衝突。

認識「氣質」與「義理」同時存在於個體「性」中，接下來要處理的是，存在於個體性中「義理之性」與「氣質之性」是否人人皆相同的問題。就「義理之性」而言，孟子已瞥見人有一種「不學而能」、「不慮而知」的內在能力，稱為「良知」、「良能」<sup>9</sup>。朱子亦以「良知良能」為本然之善，並引程子言：「良知良能，皆無所由；乃出於天，不繫於人。」<sup>10</sup>良知良能為天做為道德總體根源的映射，大致上所有理學家都肯定此一天賦是人人皆相同，並且肯定凡人皆有好善惡惡的內在本性，孟子言「人性本善」，就是從「義理之性」取向的結果。換言之，「義理之性」是充足完滿於個體之內在，不論聖凡皆作如是觀，並且從這一點上，可以證成凡人成聖的內在可能性。

就「氣質之性」而言，一般論「氣質之性」，是從告子「生之謂性」的論性傳統延續下來的。簡單地說，以「生之謂性」的角度論性，是對於生之自然之質的種種不同表現觀察而來，唐君毅先生將「生性」的種種表現分為二類，一為「根於生命自身之求生之性」，此即告子所謂「食、色，性也」的範疇；另一類為「下一層次之生命之種類性」<sup>11</sup>，此泛指一切「氣質才能」。以「食」為例，凡人皆好食需食，是第一層次的根於生命自身之求生本性，然人所好之食物與牛馬所好之食物不同，則是第二層次的生命種類性。唐先生認為，這個差異取決於人與物的氣質、才能不同，所好所能亦異，猶似朱子所謂：「天地間人物草木禽獸，其生也，莫不有種。」（卷1，頁3）由「生」而帶來諸般「種性」，也可以做為人與禽獸區別。

由「下一層次之生命之種類性」來看，人與禽獸固然不同，然而人與人之間是否也存在著相互的差異性呢？再進一步說，人與人之間在唐先生的第一層次，是否也全然相同？如果產生了差異，這樣的差異是先天造成抑或後天造成？倘若人與人之間確實存在著因「氣質」所引發的種種差異，那麼聖、凡問題的癥結必然要落在此處，相反地，倘若此差異不存在，那麼造成聖、凡之差異還得從別處尋找。

從唐先生的論證可知，人之「生性」可分為「求生之性」與「種類性」二類，若置於朱子的義理間架，這二種「生性」皆屬於「氣」的範疇，其云：

陰陽是氣，五行是質。有這質，所以做得物事出來。（卷1，頁9）

質並氣而言，則是「形質」之「質」；若生質，則是「資質」之「質」。（卷4，頁76）

夫太極動而二氣形，二氣形而萬化生。人與物俱本乎此，則是其所謂同者；而二氣五行，綱緼交感，萬變不齊，則是其所謂異者。同者，其理也；異者，其氣也。（卷4，頁59）

「氣」與「質」為萬物生成的要素，而「陰陽是氣，五行是質」。相對於「質」而言，「氣」是抽象意義：清濁、明暗等屬性；質為具體意義：水、火、木、金、土等質性；「氣」與「質」相交而成萬物之形體。萬物生成在氣的階段時，尚是未定，可以塑造出各種可能，但當陰陽二氣與五行之質相綱緼而成物之後，便定型為「五行」中之一的屬性。至此，萬物甫生化成各種不同的品類。推其根本，皆為「氣」之運化凝結，統稱為「氣質之性」，故朱子認為「氣質之性」與「義理之性」其實為一性，只是從二種不同的角度分說，就天命的角度說性，為「義理之性」，就「生」之角度說性，為「氣質之性」，

<sup>8</sup> 在此所以言「客觀質性」者，乃因朱子雖認為善惡為「氣」的清濁彰蔽，但歸究到底，仍然取決於「心」的認識主宰作用，因此「惡」非消極的客觀形式造成，而是主體的意念欲動使然，是以朱子強調自我的積極克治，提出天理與人欲的對峙，減一分人欲，則增一分天理的對待方式來抑止「惡」的產生。此概念將申論於下文，於此處暫略。

<sup>9</sup> 《孟子·盡心上》云：「人之所不學而能者，其良能也；所不慮而知者，其良知也。孩提之童，無不知愛其親者；及其長也，無不知敬其兄也。親親，仁也；敬長，義也。無他，達之天下也。」

<sup>10</sup> 〔宋〕朱熹：《四書集注》（臺北：漢京文化事業公司，1987年），頁353。

<sup>11</sup> 唐君毅：《中國哲學原論·原性篇》（臺北：學生書局，1991年），頁36。

「氣質之性」可謂為氣與質相互交感化成的性，因「理在氣中」，理御氣而行，故「理氣不離」；因氣落實於個體為個體之道德意志，理落實於個體為道德本源之性，故「理氣不雜」。換言之，人性之求生欲望與才性品格等等皆歸屬於「氣質之性」。

人之生於氣，故「萬變不齊」，因而創造出各式各樣的「氣質」形態；牟宗三先生將「氣質之性」分為三類，並且帶有高下的等差：

「生之謂性」所抒發之性之實皆屬於動物性，上升為氣質之性，再上升為才性：綜括之，皆屬於氣也。<sup>12</sup>

牟先生所謂的「生之謂性」，即唐先生的「根於生命自身之求生之性」，這種自然求生之性隨著個性生命的完成而產生，是做為一個個體生命最原始的需求。因此不論人類禽獸、聖人凡人，都存在一個不可變的生物本能。由「動物性」上升一層，為「氣質之性」，必須注意，牟先生這裡的「氣質之性」是指作為個體的一切情緒反應，而不是從生成論上而言的最普遍層次的「氣與質相交而成性」之「氣質之性」。做為心理情緒的「氣質之性」可以藉由「善反」工夫使之順義理之發而成「義理之性」。「氣質之性」再上升一層次，則為才性，牟先生認為，才性是就人的具體姿態而言，即「材質」，劉邵《人物志》對於人之種種才性分析甚詳，或勇、或柔、或朗、或實，皆是「生命上之天定者」<sup>13</sup>。然而從理學家的角度而言<sup>14</sup>，透過「義理之性」的培養生長，能「使德性人格之向上無限發展為可能，亦使生命上天定而不可變的才性成為相對可變的才性」<sup>15</sup>。因此在牟先生對「生之謂性」的三層論述中，唯最下層的「動物性」不可移易，其次的心理情緒與材質皆可透過德性教化使之轉向「義理之性」的道德人格。

除了上述三類氣質，尚有一類也應包括在「氣質之性」的範疇裡，那就是智、愚問題。孔子嘗言：「上智與下愚不移。」細究此一命題，必須追蹤何以產生智、愚之別？智、愚為「氣質之性」的哪一類？孔子這句話是否代表「下愚」這類人不可能成聖？如果「下愚」是先天不可能成聖的類型，那麼「凡人皆能成聖」的命題即不能成立。如果「下愚」也具備成聖的可能，那麼「下愚」的意義又何在？

關於智、愚的產生及類屬，朱子嘗云：「蓋智愚、賢不肖、清濁、偏正，亦氣之所為也。」（卷4，頁76）是則智、愚因氣而生，落實於個體性中為「氣質之性」當無疑異。而前述氣質之性分為求生性、心理情緒與才性三類，求生性是生理欲望，心理情緒是情感的來源，才性為性格之屬，此三類皆不能容納智、愚問題。觀劉邵《人物志》除了言「五質」、「九徵」等體別之外，又於〈才理篇〉闡述了「四理」與「四明」之旨。其所謂「四理」，分別為道理、事理、義理及情理，並言：

四理不同，其於才也，須明而章。明待質而行。是故質與理合，合而有明。明足見理，理足成家。<sup>16</sup>

「四理」屬於知識層面或具體或抽象的客觀法則，賴以「才」之「明」使之深化彰顯，才為才性，即個體生命之差異性，「明」為聰明資質，意即孔子所謂「上智下愚」之別，此一資質繫屬於「氣質之性」，亦為先天造成者。《人物志》明確點出，外在客觀之理必須藉由資質以智照而明彰，如同牟宗三先生說的「契悟客觀之理，須用智悟之明」<sup>17</sup>。另一方面，「智」之表現也不能不依憑「才質」之高下而呈顯出來。由此，智與才質的結合，在面對事物時，就呈現出種種的差別相。

<sup>12</sup> 牟宗三：《圓善論》（臺北：臺灣學生書局，1985年），頁21。

<sup>13</sup> 牟宗三：《才性與玄理》（臺北：臺灣學生書局，2002年），頁50。

<sup>14</sup> 牟先生認為宋明儒學開出的「氣質之性」，一部來自於《人物志》所代表的「才性名理」，而宋明儒者對此並不自覺，但「我們從學術發展上，可以看出這是遙相會合的。」（同上註，頁46。）

<sup>15</sup> 牟宗三：《才性與玄理》，頁46。

<sup>16</sup> 陳喬楚：《人物志今註今譯》（臺北：臺灣商務印書館，1996年），頁94。

<sup>17</sup> 牟宗三：《才性與玄理》，頁63。



此外必須注意的是，在朱子眼裡，人之性只有一個，義理之性即氣質之本性，謂「氣質之性」者，是義理之性落在氣質之中，由此吾人可以看出，朱子所謂的「氣質之性」相對於「義理之性」而言，實是扮演了輔助性、外緣性的角色，真正決定性之主宰、挺立人性價值者，還是「義理之性」，我們可以說，在橫渠眼中對列的二種「性」是異質且不同源的，到朱子則將此二種性轉換成一「性」而分主從的結構。

從氣質之性的種類來說，人之差異性將座落在心理情緒的「氣性」、才性與資質上頭，這固然是先天造成的差異，然而，端就心理情緒、才性與資質而論，三者本身並無所謂善惡之分，我們無法說「喜」或「怒」本身是善或是惡；同樣的，我們也無法說「勇敢」、「柔弱」本身是善或是惡，即使要說智者為善、愚者為惡的論調都是不能成立的。舉凡人類必然有這些質素，縱然聖人也不能免俗。由此觀之，成聖與人心理情緒、「才性」及資質本身不具有直接關係，故程伊川言：「大賢以上即不論才。」<sup>18</sup>可知成聖與否，亦非關心理情緒、才能性格與智愚資質之偏至。

綜合上論，猶如朱子之言：「性與氣皆出於天。性只是理，氣則已屬於形象。性之善，固人相同，氣便有不齊處。」（卷 59，頁 1387）天賦於內在的「天命之性」是人人皆相同，「氣質之性」中的「生物性」亦人人皆同；唯心理情緒、才性與資質因為二氣五行交感網蘊而造成差異，但這二者本身也非「惡」之根源，不會直接影響到成聖與否的問題。因此，聖人與凡人之差別在本源上與天賦無關。然而此一無關只是從先天的本質上說，若從工夫的角度來看，事實上，「氣質之性」正是成聖過程中必須克治的對象，朱子認為：

德性若不勝那氣稟，則性命只由那氣；德性能勝其氣，則性命都是那德；兩者相為勝負。蓋其稟受之初，便如此矣。然亦非是元地頭不渾全，只是氣稟之偏隔著。（卷 98，頁 2516）

朱子將德性與氣對比，氣雖無善無惡，但在成聖的過程裡，應將氣轉化為善之氣質。觀上文，朱子的語脈中對「氣」的態度，「抑制」的意味較濃厚，是強調以「德」的充實來削弱「氣」的影響力；相較於橫渠對「氣質之性」的積極轉化工夫，朱子對於「氣」的態度則顯得更為消極。然而若從實然面來處理「氣」的問題，就會發現，橫渠將「氣質之性」轉化為「天地之性」，那麼「氣質之性」是否真能完全轉化？轉化之後的聖人是否完全不存在「氣質之性」？事實上我們只能說，那無善無惡的「氣質之性」透過「義理之性」的充實薰陶，轉化成純然至善的「氣質之性」，而不能說「氣質之性」全然消失不見，否則聖人將不具備身為人的基本質性了。朱子也是看出了這一點，指出在氣理共存的實然狀況下，要以理為主，氣為佐，呈現「以理馭氣」的成德型態。

### 三、聖、凡之區別

從天賦的角度論聖人與凡人的同異，二者的差別只在心理情緒的「氣性」與「才性」之上，而這二種「氣質之性」產生的差異並無高下之分，換言之，決定聖人與凡人之差異者，不在「氣質之性」本身。然而依理學家的義理問架而論，成聖又必須在「氣質之性」上下工夫，「氣質之性」自身為天賦不可變化，繫賴另一物為其主宰使之變化，在朱子的理學思想裡，這個主宰的責任要落在「心」上。朱子以「心」屬「氣」，並為「氣之靈」，因此，心是落實於個體完成之後的最高主宰。蓋言「靈」者，同時帶有「能動性」與「感通性」二方面的意義，朱子謂：「所覺者，心之理也；能覺者，氣之靈也。」（卷 9，頁 85）「氣之靈」能「覺」，「能覺」即是朱子所謂「知覺運動」的能力，這個能自作主宰地知覺並活動的能力，透顯出「心」在個體之中的「主體性」意即「主宰性」；換言之，「心」是造成個體一切思慮行為活動的總樞紐。

其次，朱子以「靈」為感通天道天理、神化不測的能力。從生成論來看，朱子認為：「萬物雖皆天地所生，而人獨得天地之正氣，故人為最靈。」（卷 98，頁 2520）人稟受天道妙運的氣為「天

<sup>18</sup> 《宋元學案·卷十五·伊川學案（上）》，冊 3，頁 735。

地之正氣」，因此從「氣」的角度而言，人是普萬物之中最高等的生物，此「天地之正氣」落實於個體，亦可謂之「靈氣」，是個體能夠回溯感通天地總體本源的能力因子，由此確立了人與天的共通性。是以朱子又謂：「蓋人心之靈，天理所在，用之則愈明。」（卷 104，頁 2612）人心之靈能上達天理，故朱子以心之顯發作用為工夫，使天道天理不斷地彰顯出來。

「心」具有「靈」，故能做為一「主體」，代表其具備了主宰、知覺運動（認知）及感通的能力。由上述可以了解，心的感通能力，是指感通「天道天理」的一切創造化育以及其創化的道德總體根源內容；而「知覺運動」是認知「眾理、萬事」，以此覺發內在的道德本性<sup>19</sup>。然而，心作為個體主體性的「主宰義」實義為何？倘若人一切皆為天所賦予，天也賦予了人的道德本性，那麼人之所有思慮活動應該都是純粹至善的，如此則舉凡人類皆為聖人，無所謂聖、凡之別，也無所謂「惡」的問題了。上述命題的癥結在於，天賦予的一切「理」與「氣」皆是固定不變的。我們可以說，天所以要進行賦予、創化之事，目的是要人彰著天道天理，參贊天道德創化之功，因此「天」行生生之道的同時，必然要授予人自我主宰的能力，有此主控權，人才能主動地行天之德，否則人即使內在存有天理，也只是缺乏「虛靈之心」的動物而已。

天既予人心自我控制的能力，相對地，「心」也有能力選擇順天或是逆天；回到上一個問題，「心」的主宰內容究竟為何？在朱子理學形式結構中，「心」與「性」之間存在著空間關係；《語類》云：「心以性為體，心將性做餡子模樣。」（卷 5，頁 89）性是心的內容，心為性的外殼。前述天道天理內具於人心，心的內容是天道天理，換言之，此一內具的天道天理則稱做「性」，即伊川、朱子「性即理」的主張。剋就「性」與「理」之同異，明道言「生之謂性」，言「性」者，其本質已聯繫了「生」之意涵，此「生」即指帶有形氣之生成個體而言，《語類》有云：

未有形氣，渾然天理，未有降付，故只謂之理；已有形氣，是理降而在人，具於形氣之中，方謂之性。已涉乎氣矣，便不能超然專說得理也。（卷 95，頁 2430）

朱子以「形氣之有無」辨別「理」與「性」。在這個意義下，「理」指形而上的、超越面而整全的實有；「性」指形而下、經驗界而分殊的存有，藉由「形氣」負載著「理」，進行形著活動充實於「心」，此存具於心、同時包含著生之形氣的天道天理，遂稱做「性」。

成聖之的內在根據在於「性」之本然，「性」是天道天理含藏於人心的代稱，既然如此，從客觀的角度來說，「凡人皆能成聖」的命題便可以成立，但在事實上卻不盡然，這是因為從形式義的「成聖之理」到實質義的「成聖之實」之中，尚有一個間隙，這個間隙即是「心」的作用。祝平次先生認為，朱子的理、氣、性諸概念皆不足以挺立人做為主體存在的主體性，唯有「心」始具有縮合主宰的能力，「『唯心無對』（張載語）說明了心概念在這種『理氣→心性』的構設中是最終綜合的概念，它含具的主體概念最接近於「人」、「已」等初始的整全描述詞語。」<sup>20</sup>是以朱子經過對道、理、氣、性的層層剝除，最後發覺「心」的知覺主宰作用為主體善向的決策點。在此還須注意的是，唯有具備主宰性與能動性，心做為人能成聖的主體性方得以確立，朱子言「心統性情」，心與性、情的關係即在「統」字，此「統合」即含「認知」、「主宰」之意味<sup>21</sup>。

凡知覺升起，必有一知覺主體與一被知覺主體，此一主體非是靜態，而是動態地能自起知覺作用，就朱子文脈來看，「知覺主體」即是「能覺者」即「心」，「被知覺主體」即是「所覺者」即「性」，由心做為知覺主體覺知性之天道天理，似乎是一道很簡單的公式，但是在朱子理學架構中，僅僅由心直接向內覺知本性的天道天理，這個過程是無效的，朱子批評其為「空捉天理」、「空想像」，認

<sup>19</sup> 《朱子語類》載朱子言：「明德者，人之所得乎天，而虛靈不昧，以具眾理而應萬事者也。」（卷 14，頁 265）本句論人心虛靈之功甚明，心因天生而虛靈，由此得以「具眾理」、「應萬事」，而此「眾理」、「萬事」除了攝具經驗界的「理」與「事」，還須回溯道德本心，上扣道德總體本源，方成「明德」之教。

<sup>20</sup> 祝平次：《朱子學與明初理學的發展》（臺北：臺灣學生書局，1994年），頁 75。

<sup>21</sup> 《朱子語類·張子之書一》載朱子曰：「性、情皆出於心，故心能統之。統，如「統兵」之「統」，言有以主之也。」（卷 98，頁 2513）

為知覺主體在知覺本性的天道天理過程中，尚須以「物」做為媒介，藉由「心」對「物」的「知覺運動」，來認識把捉本性的天道天理，是以「所覺者，心之理也」一句當解釋為，「心的知覺作用在實際運作時，雖是指向外物所具之一偏之理，而結果所覺的卻是心中之性作為一種全理的一部份。<sup>22</sup>」換言之，心做為一知覺主體，其目的在知覺本性以顯發本性富有的天道天理，但這個知覺本性的完成，須靠心對於物的「知覺運動」呈顯出物之理，才反射映出性理本體。

蓋心與性雖性質不同，實質為一，在形式上區分了心與性的作用，是為了突顯「心」的主宰、知覺和能動性，以及「性」的具存義，而心、性在實際作用時，是合為一體的。猶如一顆紅豆，「心」像是紅豆殼，「性」像是紅豆餡，當拿起一顆紅豆，是同時拿起了紅豆殼和紅豆餡，而我們在吃紅豆時，也是連殼帶餡一起吃進肚子裡，但若把紅豆剖開，我們也可以很清楚將紅豆殼與紅豆餡區分開來，這個情形就像是「心」與「性」的一體並存關係，同時我們也知道，吃紅豆的目的在吃紅豆餡，不是紅豆殼，成聖的核心在體證性體天理，而非是空殼子的心，但話又說回來，空殼子的心是不存在的，心與性同生共存，本無區分。另外，上述「心」如何覺發「性」的過程，亦可以煮紅豆為喻，一碗美味的紅豆湯，在於運用紅豆殼與外界摩擦碰撞，使紅豆餡流溢出部份至湯裡，如同心透過對物的認知，以知覺本性天道天理，而使此性理得以顯發，心與性的關係也由此明確。用朱子的話來說，「靈底是心，實底是性」(卷 16，頁 313)，「性」指「心」實質的內容，「心」為「性」的主宰及驅動力，心性互相充實而顯發，朱子即以此本心性理挺立人成聖知天的內在依據。

再則，由於朱子以心的內容是性，心是性的「郭郭」。由於「性」是伴隨著「氣」注入於「心」，故心之中同時含有「義理之性」與「氣質之性」，朱子以「虛靈自是心之本體」(卷 5，頁 87)，心做為主宰，可以選擇「氣質之性」的內容，也可以選擇「義理之性」的內容，選擇的不同，將會引導出不同地思慮行為方向。倘若心以「義理之性」為導向，此一道德本性引發出來的思慮行為必然是純善；反之，倘若心純然聽命於「氣質之性」，則由「氣質之性」中的「求生性」、「心理情緒性」與「才性」等等引發出來的思慮行為，就不必然是純善了(當然也不一定是惡)。職是之故，聖、凡之差異即由此一主宰「心」現出，朱子言：

人之所以學者，以吾之心未若聖人之心故也。心未能若聖人之心，是以燭理未明，無所準則；隨其所好，高者過，卑者不及，而不自知其為過，且不及也。若吾之心，即與天地、聖人之心無異矣，則尚何學之為哉？<sup>23</sup>

朱子在此明白指出聖、凡之別在於「心」。凡人之心所以不如聖人之心，在於凡人之心「燭理未明，無所準則」，其「心」雖能自做主宰，但凡人之心的主宰方向有時不盡然能依其道德本性之指歸，有時只是隨著「氣質之性」的欲望、情緒或才性的偏執而行，那麼就容易走向不善之途。相較之下，聖人之心能洞徹天道天理的道德本源，使其心依循道德本性為主宰，故其思慮行為無處不透顯純然至善的良知本體。是以在朱子的心、性構設中，性是受到發揚，情則受到某種程度的節制。

「氣質之性」本身為中性，無所謂善與惡，言善惡是落在行為表現的動機上說，杜保瑞先生解釋道：

氣稟存在只是說明經驗現象的物質意義的結構問題，氣稟存在的本體論價值意涵仍是善，一切現象的存在意義都是善，論價值就是本體論問題，就是理概念在處理的問題，氣的本體價值就是善，因此惡自然就只是主體在使用此氣稟之人身之需求時的在過度時的狀態。<sup>24</sup>

誠如斯言，單就「氣質之性」的存在而言，此一存在只具有「本體論的價值意涵」，不牽涉實然的個體思慮行為。在這層意義上，「氣質之性」無所謂善惡，杜先生所言「一切現象的存在意義都是善」，其

<sup>22</sup> 祝平次：《朱子學與明初理學的發展》，頁 79。

<sup>23</sup> 《朱子文集·答石子重》，卷 42，(臺北：財團法人德富文教基金會，2000 年)，冊 4，頁 1832。

<sup>24</sup> 杜保瑞：〈朱熹形上思想〉，臺北大學：第二屆「中國文哲之當代詮釋：文本、對話與詮釋」學術研討會(005 年 10 月)，頁 16。

所謂「善」並不是在工夫意義下善惡相對的善，而是具有超越義、本體意義下的絕對至善。

在朱子理學體系中，所以將惡會歸為心之主宰，目的也是要人做為一德性主體，必須全權擔負起惡之行為責任。倘若「惡」的發生可以歸於「氣質之性」，那麼，「惡」成為不可更易的天賦，人便有理由以消極的態度面對惡行。這樣一來，「凡人皆可成聖」這一命題將被瓦解。然而我們不論從本體或存在的角度面對，「氣質之性」都不必然會形成惡行；善與惡的出現，只是因為「氣質之性」發之中節與不中節的問題。故朱子曾特別思索喜怒哀樂之發的問題，認為「天命在人，便無不善處。發而中節，亦是善；不中節，便是惡。」（卷12，頁203）並且要人「從心上去理會」（卷5，頁85）。換言之，聖人之心能聯結義理之性的顯發，同時使氣質之性發而中節，凡人欲成德，亦須從心下工夫。

最後須附帶一提的是，前述智愚為先天命定，故不可移。然而愚者是否就全無成聖之可能？朱子認為，智、愚與成聖固然有相對關係，但無絕對關係，因為智、愚畢竟屬於「氣質之性」，而非「義理之性」，倘若資質駑鈍之人也能夠把捉其內在的道德本性，其透過後天的積習，也可以化先天的愚成後天之智，如朱子與陳淳之答問：

問：「『方其為學，雖上智不容於不下；及其為達，雖下愚不容於不上。』此與『上智下愚不移』，不相梗否？」曰：「不干那事。若恁地比並理會，將問都沒理會了。且看此處本意。方其學時，雖聖人亦須下學。如孔子問禮，問官名，未識須問，問了也須記。及到達處，雖下愚也會達，便不愚了。某以學者多不肯下學，故下此語。」（卷44，頁1141）

朱子之於智、愚問題，由先天的氣質稟賦轉換為後天的道德智慧之開顯，此一道德智慧是透過人在生活世界的學思浸潤，漸習而至透達天道天理的道德總體本源，以此預設看待智愚，則先天之智者若不積學也會變成愚者，先天的愚者若能警覺到「義理之性」的存在，尋此一路進學致知，最終也能轉愚成智，超凡入聖。也因此，智愚對成聖的影響僅僅是道德開啟的難易與遲速問題。當然，朱子也承認下愚者確實較難啟發其「義理之性」<sup>25</sup>，其積學成德的過程也較上智與中才者艱難，但這些都不能否定下愚仍然具備成聖的可能。是以朱子思想裡頭的智、愚概念是相對概念，而非絕對概念。也由此可見朱子對於下學工夫的重視，並透過智、愚概念強化下學工夫的重要性與根本性。

#### 四、進德為超凡入聖的唯一道路

林安梧先生指出理學的傳統研究方式，是從理論的推本溯源，回歸道德的形上理境，再下開一實踐的理論，完成諸子理學體系的方法論<sup>26</sup>。朱子籍由理、氣、性、及心的關係，肯定了人成聖的內在依據，並將心的主宰義及感通義提挈出來，指示了一條以「心」為修養核心的成德工夫論。關於朱子修養工夫的議題，透過近當代學者的研究，已經解開了許多詮釋轉化上的難題，時至今日，對於儒學的研究不再是刻板的以宇宙論、本體論、工夫論等哲學架構宰制諸子思想，而是直接爬羅剔抉諸家思想的內裏，量身訂作其理學方法論架構，並突顯其思想的特色及罕見之處。如同儒學深負著強烈的道德理性，朱子的聖人觀也是扣緊了道德命題層層鋪展，並視聖人為德性完美無瑕的人格型態，他說：

聖人萬善皆備，有一毫之失，此不足為聖人。常人終日為不善，偶有一毫之善，此善心生也。聖人要求備，故大舜無一毫釐不是，此所以為聖人。不然，又安足謂之舜哉！（卷13，頁232）

善性本完具於人心，聖人與凡人的不同即在於善性的朗現，聖人無時無刻不顯發其純然至善的本性，

<sup>25</sup> 《語類·程子之書一》載朱子問：「下愚亦可以澄治否？」（胡）泳云：「恐他自不肯去澄治了。」（卷95，頁2428）可知下愚雖可「澄治」，卻常因心智闇昧使其難以開啟上達之鑰。

<sup>26</sup> 林安梧：〈後新儒學的社會哲學：契約、責任與「一體之仁」〉，《思與言》第39卷，第4期（2001年12月），頁67。

在朱子的觀念裡，稍有一毫差池者就不能稱為聖人，足見「萬善皆備」是高規格的聖人觀，也是朱子聖／凡理論的理想人格。

那麼，如何邁向「萬善皆備」的心靈空間呢？朱子提出，循著「湯武反之」的進德道路，以「心」做為道德認知與實踐的樞紐，兼攝個體心性修養與社會實踐二層面，邁向個體德性的完滿（修身）與社會道德的健全發展（齊家、治國、平天下）。

朱子以「心」為樞紐的成德之教，目的在完成自我與社會道德的實踐，觀其思想進程，從起初主張的「格物致知」，到 37 歲悟得「主敬」的工夫方式，至 40 歲始以「涵養須用敬，進學在致知」做為綱領統貫小學、大學之體系<sup>27</sup>，最後以「知先行後、知輕行重」<sup>28</sup>的概念總結其成德方法。足見朱子進德工夫的總體規劃是在認知與實踐交疊之下形成的。尤其應該注意的是，朱子較早期的思考較偏重於「知」的琢磨，我們對於朱子所謂「致知」，也可以嘗試從其「心」的「能動性」與「感通性」二義往下延伸，開啟朱子「知」的二層意涵，即為對於經驗界的「認知」與內在道德本性的「證知」。朱子說：

致、推極也。知猶識也。推極吾之知識，欲其所知無不盡也。<sup>29</sup>

致知所以求為真知，知是要澈骨都見得透。（卷 15，頁 283）

就認知義言「知」，是指對於外在客觀事物事理的把握與識見，此一把握與識見雖以經驗界知識為起點，而最終目的在超越常知，到達「真知」。此一飛越需要「證」的工夫，「證」是透過外在事物觸媒個體心靈之感通，開啟內在道德本性的過程。人們對於客觀事物的認識與評判，除了經驗界的知識之外，更重要的是能啟發內在道德本性的覺知，以此辨別存在於生活世界中的是非對錯。「知識」是認識「物之所以然」，而「真知」是以感通覺知「理之所以然」<sup>30</sup>。在此朱子用「透」字來說明真知，意味著要人們能夠穿透經驗界事物的表象，覺知事物背後隱涵道德天理的實相。

朱子教學著重次第，其教人每每提醒以「小學」為先，重視下學工夫，這是由於他認識到，「致知」不是僅僅是閉關靜坐空體認一個天道天理便可達致。朱子認為，僅僅以心體覺知天道天理，此一天道天理的道德義涵是無法真正紮根於個體本心的，唯賴以「格物窮理」的日用工夫，方能使內在道德本心的體認貫徹落實。是以朱子晚年益以格物為首要，於弟子「致知」之答問屢顯不耐，每每轉而提點在生活世界中細鎖事物的窮究覺察。趙峰先生認為，朱子所以開展出以力行為重，致知為輕的工夫位格，乃是由於他逐漸認識到「人們比較多地注意到了社會生存現象對人的自然本性的遮蔽作用，但卻少地注意自然生存本身對人的社會本性的遮蔽作用」<sup>31</sup>。由於「氣質之性」的分殊，容易造成心體主宰的偏失，故朱子提出致學之方以糾正氣質之弊。換言之，朱子刻意張揚〈大學〉「致知在格物」之旨，即是為了防止人們錯認「一己之私見」<sup>32</sup>為天下之公理的流弊。

<sup>27</sup> 上述年代考證參見束景南：《朱熹年譜長編》卷上，（上海：華東師範大學出版社，2001年），頁 361-409。

<sup>28</sup> 《朱子文集·答程正思（八）》云：「致知、力行，論其先後，固當以致知為先；然論其輕重，則當以力行為重。」（卷 50，冊 5，頁 2304。）

<sup>29</sup> 朱熹：《四書集注·大學章句》，頁 4。

<sup>30</sup> 朱子〈大學格物補傳〉言：「蓋人心之靈莫不有知，而天下之物莫不有理，惟於理有未窮，故其知有不盡也。」可知朱子言「知」的終極意義是要認識「理之所以然」，而非「物之所以然」，其「理之所以然」是能直接上扣天道天理的道德總體本源的。（朱熹：《四書集注》，頁 6-7。）

<sup>31</sup> 趙峰：《朱熹的終極關懷》（上海：華東師範大學，2004年），頁 166。

<sup>32</sup> 《朱子文集·答陸子靜（五）》載：「言不難擇，而理未易明。……不幸而吾之所謂理者，或但出於一己之私見，則恐其所取捨，未足以為群言之折衷也。」（卷 36，冊 4，頁 1439。）朱子與象山信中反覆討論的問題核心，即在於單憑一心之覺察，是否真能體認良知天理。事實上，象山也不是只專注於心體良知之明覺，觀其云：「萬物森然於方寸之間，滿心而發，充塞宇宙，無非此理。」（《宋元學案·卷 58·象山學案》，冊 5，頁 285。）即知其心為包含宇宙萬物之心，以此包含宇宙萬物之心所發用之理，必然等同於道德總體本源之天道天理。

「格物致知」之教是朱子義理架構中不可或缺的成德方法<sup>33</sup>。關於格物的項目，舉凡日常生活的行住坐臥、灑掃應對、禮節規矩，皆是工夫下手處，顯示朱子在進德過程中，是透過生活世界的踐履開啟道德總體本源之鑰；至於要如何透過生活世界開啟道德性理呢？朱子於此格外重視讀聖賢書，貼近聖賢言語以學習聖人進德的方式，其云：

夫子之聖，固非以多學而得之，然觀其好古敏求，實亦未嘗不多學，但其中自有一以貫之之處耳。<sup>34</sup>

朱子從孔子身上看到學以通達的路徑，即使德性聰明如孔子，也以學習先賢典範為克己之功，直至心性體悟感通後方得「一以貫之」。相對地，孟子也指出成聖之方在於習聖，若能「服其服」、「誦其言」、「行其行」<sup>35</sup>，則聖道不遠矣。朱子在此不但揭示後人應從日常之學做為入路工夫；另一方面也喻示了「習聖」的重要性，聖人已矣，後人只能從聖人的文字著作中，透過經典文字的涵詠，學習聖人成德之方，因此對於經典的理解與詮釋，遂成為進德修業落實的第一步。

六經所以成為不世之經典，在於其為聖人之書，六經文字即是聖人思慮言語行為的載體。朱子抱持「言本於心」的觀點<sup>36</sup>，認為透過契入經典語言文字的方式，能體悟聖人的道德本心的真實內涵，是以格外著重對聖人言語的熟讀玩味，其云：

聖人言語，義理該貫，如絲髮相通，若只恁大綱看過，何緣見得精微出來！所以失聖人之意也。  
(卷 13，頁 229)

今諸公讀書，只是去理會得文義，更不去理會得意。聖人言語，只是發明這箇道理。這箇道理，吾身也在裏面，萬物亦在裏面，天地亦在裏面。通同只是一箇物事，無障蔽，無遮礙。(卷 36，頁 977)

朱子明白道出，讀聖人言語文字的目的是要讀出「聖人之意」。一般而言，「意」可分為表層意旨及深層意旨，黃俊傑先生並將深層意旨劃分為言內之意、言外之意及言後之意三類，並言「這三個層次的經典作者，旨在不同程度之內均與讀經者的心路歷程與生命體驗有所關涉」<sup>37</sup>。誠如其言，朱子所謂「熟讀涵詠」，明達聖人之「意」，即是要以自身歷程與生命體驗來驗證聖人言語的恆常性，使經典文字之表裡精粗無不通透。是以朱子將聖人言語與自身及天地萬物都等同起來，若真能以自身體驗透達聖人言語文字，則聖人之心即吾之心，吾之心即天地之心。

對於語言文字的重視，是自孔、孟以來儒家修德的傳統。從《論語·堯曰》載孔子言：「不知言，無以知人也。」到孟子與荀子分別論及「知言」之文<sup>38</sup>，呈顯儒家的「知言」傳統，楊儒賓嘗

<sup>33</sup> 單純先生亦認為「格物致知」為朱子成聖的主要方法，同時這個方法也可以理解成「去人欲，存天理」、「以人心服從道心」等概念（參見單純：〈朱熹與儒家的聖賢之學〉，《國際儒學研究》第三輯，北京：新華書店，1997年5月，頁363。）又筆者以為，朱子的成德方法還有主敬、涵養等克己工夫，此亦與心體澄治存在著密切關係，然而這一方面的研究成果甚豐，筆者本文的目的主要是突顯出朱子心體修養與社會生存現象的連繫，因此僅僅帶出「格物致知」的工夫論，事實上，朱子嘗言：「涵養、窮索，二者不可廢一，如車兩輪，如鳥兩翼。」（《朱子語類》卷9，頁150。）可知朱子同樣重視「主敬涵養」的克己工夫。

<sup>34</sup> 《朱子文集·答陸子靜（六）》，卷36，冊4，頁1450。

<sup>35</sup> 《孟子·告子下》：「子服堯之服、誦堯之言、行堯之行，是堯而已矣。子服桀之服、誦桀之言、行桀之行，是桀而已矣。」

<sup>36</sup> 《孟子集注·公孫丑上》：「人之有言，皆本於其心，其心明乎正理而無蔽，然後其言平正通達而無病。」（頁233。）

<sup>37</sup> 黃俊傑：〈儒家論述中的歷史敘述與普遍理則？〉，《臺大歷史學報》，第25期（2000年6月），頁19。

<sup>38</sup> 《孟子·公孫丑上》：「我知言，我善養吾浩然之氣。……詖辭知其所蔽，淫辭知其所陷，邪辭知其所離，遁辭知其所窮。生於其心，害於其政；發於其政，害於其事。聖人復起，必從吾言矣。」又《荀子·勸學》：「不登高山，不知天之高也；不臨深谿，不知地之厚也；不聞先王之遺言，不知學問之大也。」（李滌生：

深入分析「知言」的意義，指出「知言」與「集義」的內在關聯，朱子釋「集義」為「積善」，透過身體力行於「善」之累積，方能洞曉聖人言語的真義。是以楊儒賓先生說：「『知言』是果位之事，而不是始學者入手的途徑。<sup>39</sup>」這個觀念與朱子由格物而致知的觀念不謀而合，格物窮理的過程亦可謂為「積善」的過程，透過此一工夫最後證得「吾心之全體大用」，此心之明覺同時也能證知到聖人經典的深邃意蘊；換言之，朱子由格物窮理而致知的路徑，在一定意義下承繼了孟子「集義」到「致知」的觀念叢。

## 五、結論

一個終極而圓滿的境界，是所有宗教家、哲學家共同的理想。就儒學而論，「成聖」為儒者的根本關懷，自孔子言：「若聖與仁，則吾豈敢，抑為之不厭，誨人不倦，則可謂云爾已矣。」<sup>40</sup>標示「聖人」為成德的最高境界後，孟子道出「聖人與我同類」<sup>41</sup>，以及荀子「聖可積而致」之論<sup>42</sup>，開啟了成聖之路，自此以往，「內聖」成為儒家思想中的強勢論述<sup>43</sup>。

在孔、孟及朱子的思想裡頭，聖人可分為二類，一類是先天得全的聖人，此類聖人「生而知之」<sup>44</sup>，不待後天修持之功，孟子云「堯舜性之」、「湯武反之」<sup>45</sup>，朱子於此句做了完整的注解：「性者，得全於天，無所污壞，不假修為，聖之至也。反之者，修為以復其性，而至於聖人也。」<sup>46</sup>「性之」與「反之」，構築了聖人先天與後天二種型態。猶如夏長樸先生所道，孔子言「上智」、「生而知之」已經隱涵了一個先天的聖人類型，至孟子拈出「堯舜」的先天典型，並下開凡人成聖的「反之」之路，肯定了超凡入聖的可能，實為儒家聖人論的一大創獲<sup>47</sup>。朱子承襲這一脈絡，以聖人為榜樣，倡言「修為復性」之學，目的在揭櫫一條由日用工夫體現天道天理之路。從天賦的角度而言，天既賦予人道德良知的本性，疏通天與萬物的壅隔，於是乎人之於天，扮演了體認與體現的雙重角色，誠如熊十力先生之言：

天有其理，而充之自人。不有人充之，則理亦虛矣。天有其德，而體之自人。不有人體之，則德不流矣。然則，天若不有人，其理虛，其德不流，是天猶未能成其為天也。<sup>48</sup>

熊先生以人為主反觀天道宇宙萬物之中，唯人能充實並體認、體現天理。換言之，在宇宙之中，天理固然流行不已，但身處經驗界的萬事萬象，唯有人具備承載天理的德化之功。天理天德欲彰顯於經驗世界，繫賴人的認知與統合使之全幅朗現，自此挺立人做為道德實踐當身的主體性。

值得一提的是，熊先生言人「體」天，此處的「體」同時包含了體認義與體現義。言「體」者，是以實踐生命碰觸天理的道德造化本源，是內在道德本性活絡不絕的狀態；言「體認」者，著重在

---

《荀子集釋》（臺北：臺灣學生書局，1991年），頁2）。

<sup>39</sup> 楊儒賓：〈知言、踐形與聖人〉，頁425。該文中楊儒賓並引王船山論「知言」為「孟子極頂處，唯灼然見義於內，而精義入神，方得知言。」以茲佐證。

<sup>40</sup> 《論語·述而》。

<sup>41</sup> 《孟子·告子上》，另〈公孫丑上〉亦云：「聖人之於民，亦類也。」

<sup>42</sup> 《荀子·性惡》。又，莊耀郎認為荀子主張性惡，其成聖理論根據不顯，又區分了「聖人之知」、「士君子之知」、「小人之知」及「役夫之知」，「成聖」雖可學而不可必，與孟子之義理實有不同，唯荀子勉人學為聖人之用心則與孟子相同。（見氏著：〈魏晉玄學家的聖人觀〉，頁108。）

<sup>43</sup> 雖然大部份儒者認為內聖外王並重，但在先後次序上，皆主張由「內聖」開「外王」，使得「內聖」為儒家修養的第一步，再加上外在政治環境因素，導致儒者漸漸重「內聖」而輕「外王」的情形。

<sup>44</sup> 《論語·季氏》。

<sup>45</sup> 《孟子·盡心下》。

<sup>46</sup> 朱熹，《四書集注》，頁373。

<sup>47</sup> 夏長樸：〈堯舜其猶病諸〉，《臺大中文學報》第6期（1994年6月），頁16-17。

<sup>48</sup> 熊十力：《原儒》（臺北：史地教育出版社，1974年），頁126-127。

對於經驗面的「物之所以然」的認識把捉，而最終會歸於超越面的「理之所以然」，開啟以道德本性為終極判斷的「真知」理境。其次，言「體現」者，則重在道德本心的皎然顯現上頭。儒學認為除了內在心性的自證自悟之外，更重要的是能在生活世界中，使道德良知的本心本性充份拓展開來，猶如林安梧先生之言：「『道德』是一不離生活世界總體本源的思考與實踐。<sup>49</sup>」在朱子的思想裡，內聖與外王並非異質的兩橛，朱子一生也數度為外王之事不辭勞苦、奔波賣命，將其體認的天道天理充份展現於生活世界之中<sup>50</sup>。也因此，朱子尤其重視「格物窮理」之功，認為唯有實地在事物上磨練道德本心的主宰與感通動能，方能激悟天道與天命的真實義涵。

---

<sup>49</sup> 林安梧：〈後新儒學的社會哲學：契約、責任與「一體之仁」〉，頁 79。

<sup>50</sup> 余英時分析朱子的政治性格，認為「得君行道」是朱子由衷的政治期盼，他的政治心靈在宋孝宗時代表現尤其突出。（余英時：《朱熹的歷史世界·下》，北京：新華書店，2004年，頁 441。）



## 談南宋陳淳對後世的影響

李蕙如\*

### 摘要

從朱熹與諸門人談論資料來看，載於《朱子語類》卷一一三至一二一「訓門人」一類中，其中有三十四條為訓陳淳，較其他門人為多。<sup>1</sup>而位列《宋史·道學傳》的陳淳（1159—1223），身為朱子高弟，學者稱北溪先生，嘗與朱門黃榦（1152—1221）、蔡元定（1135—1198）、輔廣（1208）等諸儒共享聲譽<sup>2</sup>。著有《北溪字義》，書中將新儒家義理思想的系統加以整理分析，並綜合重建出其理學重要條目。本書不但「是一部朱子思想的最佳結晶，也是新儒家哲學名辭的最佳詮釋」<sup>3</sup>，其中心思想「基本上不外是對宋代理學概念以及朱子的重要思想闡述、解說或深層地加以推衍發揮」<sup>4</sup>，並流傳至韓國、日本。因此，本文欲探討的課題是：南宋以至明清時期，在思想史上，時人諸賢是如何評價陳淳？又，陳淳其人與其書《北溪字義》影響了哪些人的思想？或是潛行在其意識下，因而造成哪些批評？筆者欲將陳淳放置整個思想史的脈絡之中，綜觀其影響與發展。此外，對於海外的影響亦不容忽視，在此也一併說明，以求更為宏觀的視野。

關鍵字 陳淳 北溪字義 朱熹

### 一、歷代評價與影響

陳淳的思想，在南宋時即受到人們的重視，其著作亦受到高度評價。元代時陳淳有「當為朱門第一人」之稱<sup>5</sup>，其著作「篇篇探心法之淵源，字字究性學之蘊奧」<sup>6</sup>。明代時，其著作《北溪字義》多次被翻刻，並且在欽定頒行作為朱子學集成的《性理大全》中，不但收錄了《北溪字義》達五成以上，而且也受到編纂方式的影響。清代該書印制更頻，評價也高。至於戴震的《孟子字義疏證》在一定意義上也受其影響。以下則依照時代順序，將歷代對於陳淳的評價做一大致敘述，並加以說明探討。

#### （一）南宋

---

\*東吳大學中國文學系碩士班三年級

<sup>1</sup>〔宋〕黎靖德編、王星賢點校：《朱子語類》（北京：中華書局，1999年）卷117，第24-57各條。此外，陳淳所錄語，逾六百條，較大半門人所錄者為多。

<sup>2</sup>關於黃榦、蔡元定及輔廣三人資料可參看《宋元學案》卷63〈勉齋學案〉、卷62〈西山蔡氏學案〉、卷64〈潛庵學案〉。

<sup>3</sup>陳榮捷著，萬先法譯：〈陳淳北溪字義英譯本：導言〉，《哲學與文化》第14卷第5期（1987年5月），頁32。

<sup>4</sup>余崇生：〈陳淳北溪字義刊本七種〉，《鵝湖月刊》第19卷第2期（1993年8月），頁42。

<sup>5</sup>〔元〕陳櫟：《定宇集》（臺北：商務印書館印行，1971年），卷8，頁1。

<sup>6</sup>《北溪大全集·序》，頁1。

陳淳為漳州人，由於漳、泉毗鄰，陳淳往來泉州頻繁，因此，在泉州有不少人師事陳淳。所以，陳淳門人，也以泉州為多。嘉定丁丑（1217），陳淳從臨安（今杭州）、嚴州（今建德）歸來，更是聲譽鵲起。當時泉州，還有心慕朱子之學的宿儒蔡和，其人年事已高，常以書請質於朱子，後來成為陳淳的重要講友。根據明萬曆《泉州府志》<sup>7</sup>中記載：

先是，郡士專經者泥章句，業文者競浮華，析理者駕玄虛。自文公導其源，白石、北溪浚其流，條理明備，講論平實。由是，關、洛、考亭之書，家誦人習。

由此可看出陳淳、蔡和兩人的努力，盡而使泉州文風、學風產生重要變化。

朱熹對陳淳的提問評價很高，經常在門人之間稱讚「漳州陳淳會問」，尤其是朱熹批判當時學弊，曾指出：「今人之患，在於徒務末而不窮其本。」但對於陳淳卻稱讚「安卿思得義理甚精」，並且能夠注重大本，因此，與其他門人形成了鮮明的對照。陳淳站在崇朱抑陸的立場上，對陸學的源流、本質、危害等方面，發表自己的看法，從而更加擴大了朱子學的影響。以下則列舉南宋當時學者對於陳淳的評價如下：

### 1. 陳宓

直秘閣陳宓（1171—1230），字師復，號復齋先生。對於陳淳其人其書有如下說法：

臨漳北溪陳君淳，從文公先生二十餘年，得於親炙，退加研泳，合周、程、張、朱之論而為此書，凡二十有五門，抉擇精確，貫串浹洽，吾黨下學工夫已到，得此書而玩味焉，則上達由斯而進矣。

上述所引用的陳宓這段話，可將陳淳貢獻歸結為以下幾點：

- (1) 《北溪字義》一書乃陳淳從學於朱子的結晶。
- (2) 該書準確而精煉地集合周敦頤、程頤、張載、朱熹的重要理學範疇而成，可謂集理學大成之重要著作，使讀者得以融會貫通。
- (3) 若是下學工夫已成，則研讀該書可進達上學之道。

無庸諱言，陳宓對於陳淳親炙朱子，並能涵養己身，完成博採理學家重要諸說的《北溪字義》予以肯定。

### 2. 顏頤仲

南宋學者顏頤仲，字景正，漳州龍溪人，生卒不詳。他曾在嘉熙己亥（1239）年，囑陳淳門人黃必昌將《北溪字義》的每一小段纂以小目，重刊於漕廨精舍。並將該書視為窮理的利器，他說：

《字義》中載文公之言，謂義之在心，如利刃然，物來觸之，便成兩片，然則此所謂《字義》者，亦學者窮理之利刃也歟！

這一評價可看出顏頤仲對陳淳《北溪字義》的肯定。

### 3. 李昉英

李昉英（1201—1257），字俊明，號文溪，番禺（今廣州）人。淳祐初年官至龍圖閣待制、吏部侍郎致仕。他在《題諸葛珏北溪中庸大學序》中說：

《大學》、《中庸》之微旨，朱夫子發揮備矣。北溪翁從之游久，以所得鳴漳泉間。泉之士有志

<sup>7</sup> 《泉州府志》，卷17，明萬曆本。

者，相率延之往教。翁指畫口授，不求工於文采，務切當於義理。諸生隨所聞，筆之成帙。……廣其傳梓，嘉其後學，共使之由北溪之流，溯紫陽之源，而窺聖涯。不徒口舌，且必用力於實踐，則約希聖希賢工夫，可循循而詣矣。

以上這段是針對陳淳的《大學中庸口義》而發。陳淳從朱子游並有所得，以《中庸》、《大學》微旨教導後學，並且加以實踐。後學可以通過北溪之流，並上溯朱子的思想學說，以達到聖賢境地。

除了上述提及的南宋學者之外，當時，陳淳以其對朱子思想的深刻理解和後期頻繁的講學活動，在閩浙一帶培養一批朱子學者，形成了以陳淳為首的朱子學流派，勢力也逐漸形成中。其中，仙游陳光祖為官在外，不但讓其子陳沂從學於陳淳，並多次邀請陳淳講學於其家鄉的書院。陳沂最終成為陳淳最重要的門人之一。然而，歷史上注重儒家道統，而黃榦又被視為得朱子之正統，因此陳淳一系被稱為「紫陽別宗」，學術史上稱為北溪學派。

## （二）元代

陳淳著作在元代廣為流傳，其思想產生了廣泛的影響，但對陳淳思想卻出現了兩種不同的評價傾向，其中有貶者，如吳澄、袁誠夫；褒者如陳櫟、趙汭、王懷翁。以下則以諸位學者的年代先後為序排列，首先，一一陳述他們對於陳淳的評賞，最後再將正反二方面的意見做一比較、總結。

### 1. 吳澄

宋元之際的吳澄（1243—1313）為朱熹的四傳門人<sup>8</sup>，他曾指出：

朱子道問學工夫多，陸子靜卻以尊德性為主。問學不本於德性，則其弊偏於言語訓釋之末，果如陸子靜所言矣。今學者當以尊德性為本，庶幾得之。（虞集《吳公行狀》）

吳澄雖「以紹朱子之統自任」（道園學古錄，卷44），然又曾師事以「和會朱陸」為學術宗旨的程若庸，因而學者認為其思想是朱陸兼宗，甚至是宗陸背朱。然而，不可諱言的，吳澄對於朱子本人的學問非常推崇。但是，他對朱子後學的評價卻不高。雖然在《吳文正集·古學權輿序》中曾對陳淳著作表示肯定：

視陳淳安卿五字句，禮詩尤馴雅，並取朱子所釋弟子職及一二蒙訓通作一編，其文易誦，其事易行，真古學之權輿矣夫。（《吳文正公集》，卷21，頁8。）

然而，他亦認為北溪陳淳與雙峰饒魯，皆專注於訓詁講說，不注重尊德性工夫，因此與他們自身所反對的記誦詞章之俗學也相差無幾。對此，他曾說：

看道理須是涵養，若此心不得其正，如何看得出？

此心不定如野馬，如何做得工夫！（宋元學案·雙峰學案）

其實，陳淳有知行並重的思想，饒魯亦重視心性的修養。吳澄對陳淳和饒魯的評價，並不十分允當。<sup>9</sup>

<sup>8</sup> 景定五年（1264）秋，時當吳澄十六歲，隨祖父赴郡城應鄉試，於臨汝書院會見程若庸，此後常往來程氏門下。程若庸，字逢源，號徽庵、勿齋，安徽休寧人，從饒魯研習朱子學。程若庸之師饒魯，字伯輿，一字仲元，號雙峰，江西餘干人，為黃榦的高弟，朱熹的再傳弟子。因此，綜上所述，可知吳澄的師承關係為「朱熹—黃榦—饒魯—程若庸—吳澄」，故吳澄為朱熹的四傳門人。相關資料見劉怡君：《吳澄道德真經註研究—兼論理學與老學之交涉》中第二章〈吳澄生平、著作與學術性格〉，東吳大學中國文學研究所碩士論文，1995年12月。

<sup>9</sup> 清代李紱推崇吳澄為一代大儒，並於《陸子學譜》中言：「吳正文公此傳，引用公元、亨、利、貞之說，意在於尊朱，其實此特弱冠之說，不足以定文正公之學。必如晚年所作〈尊德性道問學齋記〉，乃足窺公所學之歸宿，確在於陸子。而鑽研文義之學，則皆公所深悔，謂為『墮此窠臼之中，垂四十年而始覺其非』」

## 2. 陳櫟

陳櫟（1252—1334），字壽翁，徽之休寧人。精通經史，是元代著名經學家。所居堂曰定宇，學者因以定宇先生稱之。陳櫟對朱子學研究頗深，著作《四書發明》為明代官修《四書大全》的重要參考著作。陳櫟對陳淳及其思想的想法，與吳澄有明顯的不同。

首先，針對陳淳其人，陳櫟曾將之與朱子門人黃榦、李方子做一番比較。他指出：

陳安卿當為朱門第一人，看道理不差，其文字純正明暢，黃直卿、李方子多有差處。（《定宇集》卷8，頁271。）

除了對陳淳文字純正予以肯定外，陳櫟推重陳淳的理論觀點既發展了朱子學，又不違背朱子思想的基本精神，至於黃榦、李方子則略遜一籌。

其次，針對陳淳著作《北溪字義》，陳櫟亦十分讚賞。他認為《北溪字義》一書因其較小的篇幅和精透的分析，是初學性理之學者最好的教材，其精到的地方，即使是八十老翁，老師宿儒，也都無法輕視。<sup>10</sup>此外，他又將程若庸所增廣的《性理字訓》和《北溪字義》做了比較。他認為，雖然《增廣字訓》作為理學的啟蒙教材而著名於世，然而，陳淳的《北溪字義》其實更具優點。陳櫟說：

程公若庸……於朱學甚用功，近年吾邑前輩之可心服者，此其尤也。《增廣字訓》一書，乃因程端蒙之《字訓》而克之，亦甚好會聚前輩之議論，而間出己意以折衷之。但以之啟蒙後進，則不如《字義》之活而易看。

文中認為《北溪字義》「活」，主要是指陳淳不僅引證先儒議論，同時將它們相互貫穿，互相比較及分析彼此的異同。並用簡潔平實的文字，而使之「易看」。綜上所述，可知陳櫟對於陳淳其人其書的高度評價。

## 3. 趙汭

趙汭（1319—1369），字子常，徽之休寧人，是元代宗程朱理學的重要學者。他對於陳淳《北溪字義》有以下的定位：

陳先生《性理字義》，取先儒周、程、張、朱精思妙契之旨推而演之，蓋為初學者設。然欲析之，極其精而不亂；合之，盡其大而無遺，使一本萬殊，萬殊一本之理釋然於中，則惟深潛涵泳，不疾不徐，以俟其一旦之通暢可也。揣摩比較，雖若得其皮膚，終非實見稱。（《東山存稿》卷3〈答汪德懋性理字義疑問書〉）

綜合上述可知，趙汭認為陳淳的《北溪字義》基本精神取自周、程、張、朱的精思妙契之旨，且有自我闡發之處。而且，若要將理學內涵融通，必須對該書進行深入探討研究，評價亦高。

## 4. 袁誠夫

袁誠夫，生卒不詳，只是與趙汭為同時期的學者，從學於吳澄。袁誠夫與趙汭有書信往來，然而意見相左。誠夫不但對於朱子思想有所批評，對朱子門人後學更頗多微詞，他認為「雖朱子不能不微有此失，所以專守其說者又加甚焉。」但趙汭不贊成這些看法。他指出：

---

者也。」以上引文見〔清〕李紱：《陸子學譜》（上海：上海古籍出版社，1986年，《續修四庫全書》，冊950）關於吳澄會通朱陸問題，可參考劉怡君：《吳澄道德真經註研究—兼論理學與老學之交涉》，東吳大學中國文學研究所碩士論文，2005年12月，頁50-55。

<sup>10</sup> 陳櫟：《定宇集》卷7，〈問西山讀書記、北溪字義、勿齋字訓三書孰為尤精〉，景印四庫全書本，冊1205，頁241。

汙於先正大儒所造，智不足以及之，不敢輒揆所聞立議，以取侏儒觀場之消。竊謂先生學於吾文正公，而文公則於朱陸二氏之學互有發明者。（《東山存稿》卷3〈與袁誠夫先生論四書目錄疑義書〉）

在元代，和合朱陸的學者不少，但趙汙並不人云亦云，他根據自己的學識，篤信朱子學，指出袁誠夫從學於吳澄，然吳澄之學兼宗朱陸，因此看法有欠公允，也間接批駁誠夫意見。

## 5. 王懷翁

王懷翁，字舜玉，生卒不詳，為元代漳州路儒學教授。他對陳淳的思想亦給予高度評價，由於追溯了道統的傳衍，因而把程朱視為孟子之後的儒學正宗。此外，在朱子眾多的門人中，懷翁又對陳淳在漳南傳播朱子學的重要貢獻加以肯定。並稱讚陳淳從學於朱子前，學術已初具規模，學問爐火純青。除了對其人傳播朱子學貢獻予以肯定之外，對於陳淳著作亦有高度評價。他稱《北溪字義》「篇篇探心法之淵源，字字究性學之蘊奧」<sup>11</sup>，而可以與儒學中的經典媲美。同時再次強調陳淳在弘揚朱子學中的重要地位，高度讚揚了陳淳的學術貢獻。他甚至指出：

讀先生之文，當如菽粟布帛，可以濟乎人之饑寒。苟律以古文馳驟，連篇累牘，風形月狀，能切日用乎否？

對此說法，《四庫全書總目·北溪大全集摘要》中載：

淳於朱門弟子之中，最為篤實，故發為文章，亦多質樸真摯，無所修飾。……（王懷翁此說是雖矯枉過直之詞，要之，儒家實有此一派，不能廢也。

平心而論，王懷翁指陳淳的思想有如衣食不可或缺、濟人饑寒，這種評價有些過於拔高。但是對於使後世學者注意陳淳羽翼之功確實是應該給予肯定，而不能廢除的。

就時代大勢來看，朱子學仍為元代天下學術主導，然而，朱學發展至元代，出現了訓詁化的弊病，逐漸喪失朱熹原本的道問學精神。因此，有些學者攝取陸九淵的學說，力圖會通朱陸，或是宗陸背朱。由於宗主的學派不同，因此對於陳淳的評價也呈現二端：其一，貶者如吳澄、袁誠夫。後者從學於前者，故受前者影響頗深。基本上，吳澄對於朱子本身學問是持肯定態度，他所針對的是陳淳書中的訓詁方式而批評。袁誠夫則進一步地認為朱子本身亦有所缺失，而後學專守此說者又更加嚴重。其一為褒者，如陳櫟、趙汙、王懷翁三人。總的來說，可分為對陳淳其人其書的贊賞。三人皆對陳淳傳播朱子學的不遺餘力給予肯定，並對《北溪字義》一書行文質樸，探究心法予以高度評價。筆者以為，陳淳使朱子道學大明天下，羽翼之功確實不容忽視。其書雖名為《字義》，卻是以訓詁之形式為名，實則進行理學探討而有自己發明，因此吳澄之說有欠公允，至於王懷翁之說卻過於拔高。因此，綜合兩派之說，而給予陳淳正面而適當的評價才是。

## （三）明代

明代初年，程朱理學受到官方重視，被定為明朝官學。陳淳的《北溪字義》的思想內涵與內容編排等方面也影響了《性理大全》一書<sup>12</sup>。明代中期，朱子學仍居重要地位，因此，陳淳的作品也

<sup>11</sup> 《北溪大全集·序》。

<sup>12</sup> 永樂十二年（1414），明成祖命編纂《性理大全》、《四書大全》、《五經大全》，以欽定的方式全面展現理學的思想理論。其中，《性理大全》共七十卷，前二十五卷為宋儒作品，有《太極圖》、《通書》、《西銘》、《正蒙》、《皇極經世書》、《易學啟蒙》、《家禮》、《律呂新書》、《洪範皇極內篇》等，二十六至三十七卷分述理氣、鬼神、性理三大方面的內容，最後則有道統、諸儒、學、諸子、歷代、君道、治道、詩與文等。張加才曾將《性理大全》與陳淳《北溪字義》兩書做一比較，認為《北溪字義》對該書的影響主要有三大部分：

一再地被翻刻。大體而言，明代時朱子學的興盛也造成陳淳著作的流傳，時賢對於他的《北溪字義》也都給予極高的評價，以下則分別述之：

### 1.周孟中

周孟中（1437—1502），年六十六。字時可，號葦庵，廬陵人。成化五年進士，累遷廣東布政使。其學本於主敬，字號畏齋，有《畏齋集》。弘治庚戌（1490）二月，周孟中任福建提學，他在《重刊北溪陳先生文集序》中指出，朱熹思想開闢了通達孔子思想寶庫的道路，而陳淳的性理學說，又是達於朱熹的途徑。朱熹傳二程的學說，使聖賢之道大明於天下；陳淳傳朱熹之學，又使先賢之道更加發揚光大。因此肯定陳淳傳播朱子之學的貢獻。

### 2.胡榮

胡榮，字希仁，江西人。景泰五年進士，除戶科給事中，天順中陞廣東提學僉事，仕終浙江參政。弘治庚戌（1490）三月，胡榮對《北溪字義》的再版也給予充分的肯定。他說：

閩漳北溪陳君淳，為朱門高弟，下學上達，貫穿本末。所著《字義》上下二卷，凡二十五門，究極根源，推明物理，由一本而萬殊，合萬殊為一本，毫分縷析，脈絡分明。其於性、道、仁義、誠、敬、忠恕等字義，咸確有定論，不為謬說異言所參雜，而道之體用，學之始終，因是而可明也。

除了對其書的肯定外，胡榮對於陳淳作為朱子的重要門人，不但下學上達，還能貫穿本末，在理論上又有極高的造詣，凡此種種皆表示肯定。

### 3.林同

林同，生平事蹟不詳。身為浙江參政的林同，發起重刊《北溪字義》，他在後序中曾說：

是編剖析詳明，議論精當。有志於聖賢義理之學者，玩味之、服膺之，而融會貫通焉。其於造道成德，豈小補哉！

林同讚《北溪字義》剖析事理詳細明白，議論精確正當。對於有志從事聖賢事業之士，若能仔細玩味、拳拳服膺，必能融會義理，對於造道成德更是助益匪淺。

### 4.周季麟

周季麟，曾任浙江參政、左都御史等官。生平事蹟不詳。在《北溪字義》再版時，他曾為該書做《跋》，說道：

此北溪陳先生《字義》一帙，採取諸儒訓釋之根於理者，並附以己意，分門為書，誠後學入道之門戶也。

經由周季麟對《北溪字義》的評價，吾人可知，陳淳並非一味採錄聖賢諸說，實際上乃有自己的體會領悟。再者，經由陳淳的分門別類，該書成為後學入道的門戶，適合初學者的閱讀。

### 5.壽藩

其一為性理之名。因《北溪字義》又名《性理字義》，性理之名由是而起，作為《性理大全》的源頭是不容忽視的。其二是指內容的編排上，同樣討論了鬼神、命、性、心、情等範疇。其三是在採錄資料方面：《性理大全》大段地引用《北溪字義》原文達五成以上。相關資料見張加才：《詮釋與建構—陳淳與朱子學》（北京：人民出版社，2004年），頁193-195。

壽藩，生卒不詳，為明代宗室。曾於明正德三年（1508）刊刻《北溪字義》，將該書奉為至寶。他曾對該書有以下評語：

多發前賢之所未發，所以開示人之聰明，克廣人之識量。<sup>13</sup>

壽藩認為，陳淳的《北溪字義》如同從文字的糟粕中，體味義理的精醇。對於開拓視野，有一定的貢獻。此外，他更進一步推崇該書：

每披卷之間，稽考事類，觀其字義之精明切當，詳說反約，如指諸掌，猶權衡設而不可欺以輕重，繩墨設而不可欺以曲直。董子所謂「聞見博而知益明」者，予於先生此卷有足證焉。予愛之、重之！<sup>14</sup>

以上這段話將《北溪字義》視為日用人事的指南，由於陳淳闡釋理學觀念的精當妥切，使後學對義理的掌握更加清楚、明確。

## 6. 林士章

林士章（1524—1600），字德斐，號璧東，漳浦人。嘉靖三十八年（1559）一甲進士，授翰林院編修，擢國子監祭酒，累官至南京禮部尚書致仕，卒年七十七。萬曆十三年（1585），林士章在《重刊北溪先生文集序》中指出，「朱子之學非先生無以繼其傳」（《北溪全集》，乾隆陳文芳本），並且從道統的觀念來看，朱子繼承了先聖孔子的嫡統，而陳淳又繼承朱子之嫡統，陳淳就像顏回、孟子，對羽翼聖學有巨大的貢獻，此一評價正面肯定陳淳在朱子學中的特殊地位。

## 7. 來知德

來知德（1525—1604），字矣鮮，梁山（今四川）人，為明末重要易學家。曾撰《瞿塘日錄十二卷》，其中，內篇第五中有〈入聖工夫字義〉，體例略如陳淳《北溪字義》，但立說不同，或有受其影響，故特列出。

以上大體將明代時賢對於陳淳其人其書的評價臚列出來，值得注意的是，以上列舉的諸賢，多具有官位，或為明朝宗室，或為政府官員，這種特別的現象可視為當時學術風氣影響下的結果。由於明代時，朱子學為官學。因此，大體而言，當時對於陳淳與《北溪字義》的評價皆為褒揚。其著作更被多次翻刻，對於傳播朱子學及本身學問而言，實有助益。其中，最重要的是《北溪字義》一書影響明代《性理大全》的編纂，此外，來知德〈入聖工夫字義〉一文在篇名、體例上也受《北溪字義》影響。綜合上述，陳淳其人其書在明代可說是較諸前代更廣為流傳，影響深遠。

## （四）清代

清順治三年（1646）頒發《科場條例》，仍依明制，將程朱理學對經典的詮釋做為科考的標準。之後，康熙推重朱子學，於是，朱子學地位更為穩固，陳淳的著作也因此一再地被翻刻。其中，在《四庫全書總目提要》中，介紹清康熙五十六年聖祖仁皇帝御定的《御纂性理精義十二卷》中說：

初，朱子門人陳淳撰《性理字義》，熊剛大又撰《性理群書》。性理之名由是而起。明永樂中遂命胡廣等雜鈔宋儒之語，湊泊成編，名曰《性理大全書》，與五經、四書大全同頒於天下，列在學官。……其《性理大全書》尤龐雜割裂，徒以多為貴，無復體裁。我聖祖仁皇帝接唐虞之治統，契孔孟之心傳，原本《六經》，權衡百氏，凡宋儒論著，於其見道之淺深，立言之醇駁，

<sup>13</sup> 《北溪先生字義詳講》（東京：東京中文出版社影印本，1985年）

<sup>14</sup> 同前註。

究知微曖，坐照無遺。病胡廣等所編徒博講學之名，不過循聲之舉，支離冗碎，貽誤後來，乃命大學士李光地等刊正其書，復親加釐訂。如蔡沈《洪範數》之類，既斥之以防僭擬，所附詩賦之類，亦削之以戒浮文。其餘諸門，皆精汰嚴收，十分取一。卷帙雖減於前，而義蘊之宏深，別裁之精密，以較原書，司空圖所謂「如礦出金」也。

此段文字除了再度肯定《北溪字義》對以「性理」為名的相關書籍的啟發外，也揭示《御纂性理精義十二卷》成書之由，從中也可看出清康熙對陳淳之學的正向評價。在以上基礎的學術氛圍認識後，以下則列舉清代一些重要學者對於陳淳的批評與看法。

### 1.張伯行

張伯行，字孝先，河南儀封人，康熙二十四年（1685）進士。他曾說：

昔孔子之徒三千，而斯道賴以昭著。朱子門下知名之士，如黃（榦）、陳（淳）、蔡（元定）、劉（燾）輩，亦不下數十餘人。故其著述最富，問答最多，而理學因之大明。<sup>15</sup>

此處只是簡單地提到陳淳，並未對他有太多的敘述。

### 2.施元勛

施元勛，生平事蹟不詳。只知他在康熙乙亥（1695）年時，重刊《北溪字義》，並對其推崇備至。他說：

雖不及周、程、張、朱五子全書之廣大閎博，而經書中之要義，如身心性命之端，理義道德之旨，與夫陰陽鬼神之微渺、儒術異流之同異，綱舉目張，條分縷析，遍布周密，發揮無遺。而為其說，又未嘗撰以己意，無分萃周、程、張子之緒言成語，而折衷於所聞之師說，與夫《章句集注》之精意，觸類引伸，貫穿洞達，俾覽者緣流本末了如指掌，燦如列眉。

施元勛將《北溪字義》視為周、二程、張、朱五子思想精神完整準確的表達，評價甚高。此外，認為該書能使讀者了解理學脈絡，而可更加清楚、精確地把握聖賢義理。

### 3.戴嘉禧、顧仲

戴嘉禧、顧仲，生平事蹟不詳。康熙五十三年（1714），戴嘉禧、顧仲等人又另行刊刻了《北溪字義》。前者認為陳淳的《北溪字義》是「所言則太極理氣之源頭，性命道德之宗旨，心學一貫之會歸，陰陽鬼神之通復，異端曲學之流弊。」其內容是對周成張朱思想的融會闡發。後者則認為「則是書也，正為初學植根基，立標的之綜要也。」基本上來說，兩人都對陳淳有正面的評價。

### 4.官獻瑤

官獻瑤，字瑜卿，一字石溪，安溪人，受業於漳浦蔡世遠和桐城方苞，清乾隆四年（1739）進士。他曾在《北溪全集·序言》說：

（陳淳）斷斷焉、寥寥焉，力排近似亂真之說，於風行詖靡之會，可見先生衛道之艱，不量其力而微、身之孤，冀以息邪距遁，如回狂瀾而障逝川也。<sup>16</sup>

這正是對陳淳拒陸申朱的寫照，也對陳淳力挽狂瀾的精神表示讚賞。

### 5.戴震

<sup>15</sup> 《正誼堂文集續集》卷12。

<sup>16</sup> 乾隆陳文芳刻本《北溪陳先生全集·官序》。



戴震（1723—1777），字東原，安徽修寧人，為清代重要理學家。著作《孟子字義疏證》應當說是受到《北溪字義》影響的一部重要著作，基本上不出陳淳內容的範圍。該書透過對《孟子》一書的字義疏證，從考據訓詁方面闡釋理、天道、性、才、道、仁義禮智、誠、權等儒家重要範疇，以反對宋以來的儒家之言為宗旨，而進行一縱向的剖析，與陳淳《字義》橫向剖析不同。<sup>17</sup>由陳淳跟戴震的著作相比，雖然其內涵不同，但入手方式相同，可以顯示宋儒與清儒同樣用「釋字義以衍義理」的方式，卻創造出兩種不同的儒學典範，可見語言文字的闡釋工作，也是探究哲學義涵的基礎。

## 6. 蔡新

蔡新，生卒不詳。曾任經筵講官、吏部尚書。乾隆己亥年（1779），蔡新重刻《陳北溪先生全集》，他說：

先生獨恪守師說，循循於下學上達之功，體備乎德性問學之全。考朱子平生及門半天下，然求其擇精語詳，足以衍斯道之宗傳如先生者，誠不可一二數。其拳拳服膺，視七十子之服孔子，殆無以異。迄今五六百年間，雖道術紛歧，風流銷歇，而吾閩無有顯背朱子，自逞其跛邪之說以簧鼓後進者，則先生衛道之功，為不可沒也。

蔡新以上的這段話是針對陳淳護衛師道而發，他認為陳淳恪守朱子之說，注重下學上達工夫，而且閩中數百年間無人明顯違背朱子之學，實則功不可沒。

## 7. 劉希周

乾隆癸卯年（1783），劉希周在乾隆陳文芳本的《北溪字義》中說：

其體道之切，衛道之嚴，與夫示人所以造道成德之方，其條理節目，確然有要而不可易，秩然有序而不可紊者，直如出自朱子之口，信乎其為載道之書，足與朱子書相發明也。

劉希周讚揚陳淳體道真切，護衛師道也不遺餘力。此外，《北溪字義》有條不紊，節目分明，而為載道之書，可與朱子之書互相發明其意。

由以上評價可知，受到朱子學地位穩固的影響，陳淳著作廣被翻刻，清代學者對於陳淳的討論也多集中於《北溪字義》上。除了影響康熙年間聖祖仁皇帝御定的《御纂性理精義十二卷》編纂外，戴震的《孟子字義疏證》也受到陳淳相當程度的影響。至於評價陳淳其人方面，焦點集中在他護衛師道，排斥陸學上，讚揚其力挽狂瀾之功。在此，值得注意的是，雖然十三、十四世紀，朱子學的影響已不侷限於中土，而及於東亞，但臺灣因仍置身於漢族文化圈之外，不曾與聞朱子學，直到十七世紀下半葉，因納入清朝版圖，又適逢清初朱子學的復興，才開始了與朱子學的互動，延續著「道南之傳」的共業，朱子學之傳入臺灣，可以稱為「道東之傳」，雖然其間相距有五、六百年之久。<sup>18</sup>至於陳淳思想是否也在當時傳入臺灣？此問題非筆者能力所及，所涉及問題亦廣，資料尚嫌不足，故先擱置。

## 二、對海外的影響

<sup>17</sup> 戴震以縱向方式剖析理學範疇，如談到「天道」與「道」（人道）這對範疇的研究，除了規定二者的涵義外，亦對各個歷史時期的表現特徵及當時各家的論述加以說明，層層而進，秩序分明。（張立文：《中國哲學範疇發展史》〈天道篇〉，臺北：五南出版社，1996年，頁26。）

<sup>18</sup> 相關討論見陳昭瑛：〈道東之傳：清代臺灣書院學規中的朱子學〉，收於楊儒賓編：《朱子學的開展：東亞篇》（臺北：漢學研究中心，2002年），頁66。

針對陳淳對海外的影響，成因（此處針對韓、日兩國而發）可以分為外緣與內因兩方面來加以說明。前者指地理位置與歷史背景兩者，後者則是從國情方面來說的。

首先，中、日、韓三國地理位置接近，因此往來方便，文化交流密切。如元代時，高麗王朝從國王、王儲到官員、學者，都經常往來於兩國之間，中國的儒家經典不斷被傳入，陳淳的《北溪字義》可能是在那時傳入的。日本則很早即與中國有所接觸，南宋時朱子學著作已傳入日本，然《北溪字義》一書則是豐臣秀吉攻打朝鮮才被帶回日本的。

其次，從歷史背景來說，日、韓在當時（宋、元）都是封建社會，處於新、舊政權交替的時代，各種社會矛盾逐步尖銳化，並交織在一起。原本舊有的意識型態發生了問題，因此，陳淳等朱子學派所講究的三綱五常、道德修養的思想，確實對於穩定社會秩序有其作用。更重要的是，就陳淳的思想來說，他繼承朱子的理學觀，並有所發揮開創，是個完整的思想體系，貫穿社會的政治、經濟、文化、道德等各領域，使整個社會的各個方面有機地結合在一起，有助於國家社會秩序的穩定與和諧。

最後，在具體國情上，日、韓早有儒、佛文化作為土壤，因此陳淳思想才能順利傳入。至於陳淳對歐美的影響主要是近年的事，由於陳榮捷的推展闡示，使朱子學得以發揚，而有《北溪字義》英譯本產生，陳淳也因此受到歐美學者的認識、研究。以下則依陳淳思想及著作傳入時間排序，按韓國、日本、歐美順序討論。

## （一）韓國

朱子學東傳以前的高麗儒學，乃以詞章之學為主，而與佛教思想並不衝突。朱子學傳入之後，傳統儒學學風已轉移至討論宇宙人性之理學。因此，其理論（特別對人倫之理論）與佛教之理論造成隔閡，終至形成排佛之風。且高麗本為佛教國家，上下陶醉於佛教已深，而斯時積弊已甚。故識者慨之嘆之，而有改革之意，終至付諸行動，而接納朱子之學，此亦朱子學普受韓人喜愛之因，而在明代成為朝鮮王朝的正統學術。<sup>19</sup>

朱子學的影響與傳入，也連帶使的陳淳的著作受到韓國重視。《北溪字義》傳入韓國是元代，當時，朝鮮半島上的高麗與元朝有密切聯繫。在元代延祐元年（1314），高麗忠宣王在元大都購置「萬春堂」書庫，同時，也在江南大量採購圖書。同年七月，元統治者將原宋朝秘書閣所藏書籍，一次贈送給高麗王室 17000 多卷，其中有不少朱子學著作，陳淳《北溪字義》或也在其中。而且，現存的朝鮮翻刻本《北溪字義》與元代底本相同，該書篇幅少，刊刻應該容易得多。而至明洪武二十五年（1392），高麗王朝重臣李成桂在主張改革的學者和同僚的支持下，廢高麗恭讓王而自登王位，改國號朝鮮。李朝統治朝鮮五百多年，朱子學也因此一直居統治思想的地位，陳淳思想與著作也連帶受到重視。

時至十六世紀，也為朝鮮朱子學發展的高峰時期。對於陳淳的介紹與傳播功勞最大的，可以說是李滉（1501—1570），字景浩，號退溪，有「海東朱子」的尊稱，他不但篤信朱子並且多有創獲<sup>20</sup>。在其撰述的《宋季元明理學通錄》<sup>21</sup>卷二中，專章介紹陳淳。首先，他從《一統志》中摘引了奉彥

<sup>19</sup> 相關討論見（韓）盧仁淑：《朱子家禮與韓國之禮學》（北京：人民出版社，2000年），頁107。及鄭仁在：〈韓國現代新儒學之形成及其展開〉收於《儒家思想在現代東亞：韓國與東南亞篇》（臺北：中國文哲所籌備處，2001年，頁81-124。）

<sup>20</sup> 李滉曾傾注半生的精力，編纂《朱子書節要》一書，收錄了反映朱子成學過程和思想精髓的1008篇書信摘要，被韓國以至日本理學家視為儒家經典的入門書。此外，他還編纂了《退溪集》、《心經釋錄》、《啟蒙傳疑》、《四端七情論》等書，通過對理學各家的吸收、批判和綜合，豐富和發展了朱子學說。相關資料見網站：<http://www.chiculture.net/1801/html/a01/1801a01.html>

<sup>21</sup> 李滉所編的《宋季元明理學通錄》主要將宋末朱熹的重要弟子及元明時期的朱子學者列入〈本集〉，而將陸九淵等與朱子學意見有所分歧的理學家列入〈外集〉。

書院建祠祀朱子，以陳淳配享的史實。其次，接著介紹陳淳生平及學術大旨，而且他在與友人及門人的書信之中，也多次提到陳淳，但褒貶兼有。一方面稱讚他「其學長於辨說，（朱子）門人鮮及之」，因此朱子以吾道得安卿為喜，對陳淳多有稱讚。但是，另一方面，李滉批評陳淳踐履工夫不夠，「惜其局於所長，不屑踐履工夫，正所謂智者過之也。」李滉認為陳淳「其言少餘味」，並且對陳淳在與朱子論學中的表現，也提出了許多批評。李滉曾在與友人書信中批評陳淳：

嘗於講席，（朱）先生覺其有誤處，欲極論以曉之，他便隱其說，以是觀之，其心術隱微之間，病亦不少。<sup>22</sup>

李滉對陳淳的看法可能受到朱子的影響。朱子曾有〈答廖子晦〉，信中認為廖子晦與陳淳在學術上有相同的毛病，即「（陳淳）向來至此，說得既不相合，渠便藏了，更不說著，遂無由與之極論，至今以為恨。」<sup>23</sup>除了對陳淳學問或批評、或讚揚之外，李滉也在十六世紀中後期將不少朱子學著作傳至日本，對於日本朱子學發展及陳淳思想的傳播有所影響。

## （二）日本

前面述及李滉將朱子學著作傳至日本，並對陳淳著作與思想的發揚有一定的貢獻。然推其溯源，朱熹的《四書集注》在德川時期（1600—1867）的前幾個世紀就已經出現，但《北溪字義》直到十六世紀末才傳到日本。時間相當於豐臣秀吉（1536—1589）侵略朝鮮之後，疑隨其兵敗而帶回來的抄本，即明嘉靖三十二年（1553）的朝鮮版本<sup>24</sup>，也就是所謂的元代底本。當然也有大量漢籍是藉由對明貿易而輸入至日本。大體來說，陳淳思想影響日本方面主要集中在《北溪字義》一書。因此，以下的討論也專注於這個部分。

### 1. 林羅山

林羅山（1583—1657）是在日本歷史上的一位重要漢學家，他曾按照明嘉靖三十二年（1553）朝鮮版的抄本，把《字義》譯成了漢日對照本，譯本在明崇禎元年（1628）發表，崇禎五年（1632）又重版且印刷三次，足見該書在日本閱讀市場的廣大。此外，林羅山並為該書著有《性理字義諺解》<sup>25</sup>。其中認為《北溪字義》一書的內容確能涵蓋南宋新儒家的重要範疇，也能代表其基本思想。尤其是針對朱熹的思想，使下學上達之學相均衡，澈透了體和用。除此之外，林羅山《性理字義諺解》也是日本最早的新儒學文本之一，使認識假名與少量漢字的日人，能有機會了解陳淳對於新儒家的解釋。對此，熊古荔墩（壯年期為1670—1680）在其《性理字義首書》<sup>26</sup>跋語中指出：

《北溪字義》的精義深思，是頗難解讀的。因之林羅山的《字義諺解》在這期間一直很流行，人們從中直接得到了好處，吾亦受益匪淺。

近代日本學者阿部吉雄在《日本朱子學與朝鮮》中則將《北溪字義》視為林羅山學說的中心內容。總言之，林羅山著《性理字義諺解》一書，不但能使德川時期的日人了解與新儒學有關的概念外，還能將從宋至明整個新儒家文獻的內容做一大致介紹，影響頗深。

### 2. 松永足五

<sup>22</sup> 賈順先主編：《退溪全書今注今譯》（四川：四川大學出版社，1993年），頁756。

<sup>23</sup> 《朱熹集》，頁2201。

<sup>24</sup> 1553年朝鮮本的內容為卷一：命、性、心、情、才、志、意、仁義禮智信、孔門教人求仁、程子論仁、忠孝、忠恕，共十二條目；卷二為誠、敬、恭敬、道、理、德、太極、皇極、中和、中庸、禮樂、經權、鬼神，共十三條目。

<sup>25</sup> 〈性理字義諺解〉存於東京內閣圖書館，有十七世紀手鈔本共五卷、1659年版共八卷。（參考陳榮捷：〈陳淳北溪字義英譯本導言〉，哲學與文化，第14卷第5期，1987年，註95）

<sup>26</sup> 該書即《北溪字義》的注釋本，1670年出版。

松永尺五（1592—1657）是古學學派的學者，曾於明崇禎十三年（1640）發表《彝倫抄》一書，在分類方法上均以《字義》作為典範，也顯現出在德川時期日人認為這種探索哲學思想來源的結構是值得學習的。<sup>27</sup>

### 3. 山鹿素行<sup>28</sup>

山鹿素行（1622—1685）為德川時期的兵學者。他於清康熙四年（1665）發表《聖教要錄》，為日本重要的哲學辭典之一。該書有部分編排方式與《北溪字義》相似。其中，卷二、三的條目多見於陳淳《字義》中，列舉如下：

卷二：中、道、理、德、仁、禮、誠、忠恕、敬恭、鬼神、陰陽、五行、天地，共十三條目。

卷三：性、心、意情、志氣思慮、人物之生、易有太極、道原，七條目。

山鹿素行為林羅山的學生，因此，或受其師影響，而間接地接受了陳淳《字義》中的精華。

### 4. 伊藤仁齋

伊藤仁齋（1627—1705）是德川時代的儒者，反朱學的性格非常鮮明，但是他的儒學關懷始終繞著朱熹的問題意識而轉。<sup>29</sup>仁齋著有《語孟字義》，透過經典的重新詮釋與儒學思想系統的重新安置，可以發現他眼中的孔孟旨義。仁齋的《語孟字義》可以說是受到《北溪字義》的影響，因為仁齋在完成《語孟字義》的同時，即清康熙二十一（1682）年到二十二（1683）年間也作了一系列關於《北溪字義》的演講。以下則列舉仁齋《語孟字義》二卷的條目：

卷一：天道、天命、道、理、德、仁義禮智、心、性、四端之心、情、才、志、意、良知良能，共十四條目。

卷二：忠信、忠恕、誠、敬、直、學、權、聖賢、君子小人、王霸、鬼神、詩、書、易、春秋、總論四經，共十六條目。

### 5. 荻生徂徠<sup>30</sup>

荻生徂徠（1666—1728）是古學派集大成者，著有《弁名》。其條目如下：

卷一：道、德、仁、智、聖、禮、義、孝悌、忠信、恕、誠、恭敬莊慎獨、謙讓遜不伐、勇武剛強毅、清廉不欲、節儉、公正直、中庸和衷、善良，共十九條目。

卷二：元亨利貞、天命帝鬼神、性情才、心志意、思謀慮、理氣人欲、陰陽五行、五常、極、學、文質體用本末、經權、物、君子與小人、王道與霸道，共十五條目。

由以上的條目可以推測，《弁名》受到《北溪字義》編排的影響。然而，更加明顯的根據乃是因為《弁名》中使用一個獨特的典故—「白鯨大王」。這個典故原本是陳淳用以嘲諷淫祀所用，因

<sup>27</sup> 相關討論可見《日本思想大系》，卷 28（東京：東京岩波書店，1984 年），頁 505-512。

<sup>28</sup> 關於山鹿素行的相關討論可見劉梅琴：《山鹿素行》（臺北：東大圖書公司，1990 年）。

<sup>29</sup> 朱熹的可敬可畏，乃因他雙手撐起了一個性理的形上界，而且普遍地用它解釋了從經典以至政治、歷史等所有的可能的世界。仁齋則可以被視為和朱熹站在同樣的儒學平面上的對照人物，乃因他確立道德的人倫基礎是本質性、終極性的。相關討論可見楊儒賓：〈人倫與天理—伊藤仁齋與朱子的求道歷程〉，收於《儒家思想在現代東亞：日本篇》（臺北：中央研究院中國文哲所籌備處，1999 年），頁 87-134。

<sup>30</sup> 其人相關事蹟可見劉梅琴、王祥齡著《荻生徂徠》（臺北：東大圖書公司，1994），然而該書認為荻生徂徠的思想主要受荀子影響，出入儒、法之間。筆者以為，所受影響不偏於一人，且其著作編排方式與使用語彙確實與《北溪字義》有所相似，是故予以列出。其他相關討論可見王青：《日本近世儒學家荻生徂徠研究》（上海：上海古籍出版社，2005 年）及陳榮開：〈荻山徂徠的朱子學批判—對丸山說的檢討〉，收於《儒家思想在現代東亞：日本篇》（臺北：中央研究院中國文哲所籌備處，1999 年），頁 187-217。

此，對於德川時的日人應該是生疏的，徂徠卻對此一術語嫻熟的使用，就此將陳淳影響性更推進一步。

狄百瑞在《新儒家正統思想與日本德川早期的心性之學》中，提到「十七世紀日本的新儒家思想往往是對明朝思想的重述」。事實上並不只於此，南宋哲學的某些方面也產生了重大的影響，尤其是陳淳的思想哲學方面。歸結以上幾位日本學者的著作，可從中發現陳淳對十七世紀日本新儒學哲學發展的重要影響。尤其是《北溪字義》一書對日本德川早期哲學思辨的框架和內容也有一定的貢獻。此外，該書對於十七世紀興起的哲學辭典產生莫大的影響。如山鹿素行（1622—1685）的《聖教要錄》、伊藤仁齋（1627—1705）的《語孟字義》、荻生徂徠（1666—1728）的《弁名》等等。經由揭示《字義》與這些著作的聯繫，對於了解日人對新儒學的接受及反應，無疑地具有積極意義。並且，仁齋和徂徠幾乎都重覆了陳淳對「道猶路也」的解釋，且都出現在對「道」進行哲學分析的開頭語中，形成對「道」的辭典編纂式的討論。

當然，除了正面積極的影響外，也有些對學者對陳淳的評價並不甚高。如日本儒者山崎闇齋（1618—1682），標榜墨守朱子之言，他曾說過：

學朱子而謬，與朱子共謬也。何遺憾之有？是吾所以信朱子亦述而不作也。<sup>31</sup>

闇齋對朱子的人格十分傾倒，但他對陳淳則不以為然，曾批評《字義》謂「其書殊無興趣」、「失之於淺陋」。<sup>32</sup>林恕鶴峰（1618—1680）則較為寬厚，但仍對陳淳有所批評，他認為陳淳其基本思想淵源於朱熹，卻未能有其個人的思想。<sup>33</sup>其實，《北溪字義》一向被視為理學初學者的入門書，因此，以淺顯、短小篇幅呈現也無可厚非。至於他的思想雖然奠基於程、朱等理學家上，但並非一味抄襲，乃有自己的發明蘊含其中。因此，山崎闇齋與林恕鶴峰的批評並不完全允當。此外，井上哲次郎（1855—1944）在著作《日本朱子學派之哲學》中，以「文藝復興」來譬喻德川時代學藝興隆的景況，視朱子學為推動此文藝復興運動的動力。他說：

朱子學作為此文藝復興之先驅，大大地振奮、感化了人心。以之為興動德川時代哲學思想的主體，應不為過。<sup>34</sup>

從上述可知朱子學對日本學術風氣的影響頗深，鍾彩鈞在〈現代日本學者有關中國朱子學研究之概況〉文中引子安宣邦的說法<sup>35</sup>，說明日人之所以研究朱子學，乃因朱子學有助於提高哲學思考能力，進而與西方哲學交流，創造新的世界哲學的意義。其實，也再次肯定陳淳著作對日本學者思想的影響。

### （三）歐美

歐洲人士在十七世紀的開始注意到朱熹思想。這是因為當時天主教傳教士在中國對翻譯 God 為「上帝」的問題發生爭執，對於「天」的解釋，也有不同意見，於是開始研究理學思想。<sup>36</sup>

<sup>31</sup> 記載於山田慥齋：《闇齋先生年譜》中。轉引自子安宣邦：《朱子學與近代日本的形成》（「東亞朱子學的同調與異趣」國際學術研討會論文，2006年2月10日、11日），頁1。

<sup>32</sup> 東京明德學會，1939年。

<sup>33</sup> 《玉山講義》附錄跋，1672年，保科正之輯，共四卷。

<sup>34</sup> 見於井上哲次郎：《日本朱子學派之哲學·序論》（東京：富山房出版，1905年），頁3。該書乃井上近世儒學史三部作之一，較其他兩部作《日本陽明學派之哲學》（1900）與《日本古學派之哲學》稍晚。

<sup>35</sup> 鍾彩鈞：〈現代日本學者有關中國朱子學研究之概況〉，收於黃俊傑主編：《儒家思想在現代東亞：日本篇》（臺北：中央研究院中國文哲所籌備處，1999年），頁333-379。

<sup>36</sup> 孟淑慧：《朱熹及其門人的教化理念與實踐》（臺北：國立臺灣大學文學院出版，2003年），頁28。

其中，陳榮捷可謂在歐美的中國理學推動者。由於陳榮捷長期在美國教授中國哲學，並翻譯重要中國哲學典籍，對增進研究朱子有重要貢獻。陳榮捷曾發表多篇有關中國宗教與哲學的論文，此外，在1960年，《大英百科全書》加「王陽明」一條，由陳榮捷執筆，此後六年他為《大英百科全書》撰寫「中國哲學」長篇及儒家、道家、理學等篇，其他百科全書「中國哲學」諸篇，也幾全由陳榮捷執筆，他被歐美學界譽為介紹東方哲學文化思想至西方最完備的當代大儒。1980年譯評陳淳的《北溪字義》，正式將陳淳思想傳入歐美。此外，美國教授 John Allen Tucker<sup>37</sup>對陳淳的《北溪字義》也有深入的研究，他曾比較過流傳至日本的朝鮮版《性理字義》的條目，與德川早期的日本哲學辭典《聖教要錄》、《語孟字義》、《弁名》的有關部分目錄做一比照、對勘，並從整體架構到具體內容安排上的一致性方面，探討了陳淳對於這些辭典的影響，也造成日本學者對理學的接受和反應產生不可忽視的影響。

## 結語

本文討論陳淳的影響與他人對其評價，並不限於中國歷代，隨著陳淳的著作傳至海外，理學也因此超越了民族的界線。綜合歷來對陳淳的評價，歸納其成就有以下幾點：

其一，朱陸門戶之爭，多半是由北溪而決其瀾的。細考當時實情，二派雖爭鋒激烈，但都只從具體的問題出發，對朱陸二人學術性格並沒有做人為論斷。陸九淵被視為心學之祖，朱熹則被描繪成宋代理學之集大成者，這當然都是後人因其爭論而生之蓋棺論定，並不能反映當時人的共識。元代朱陸和會情形流行下，對陳淳的批判難免不夠允當，其護衛師門羽翼之功，確實不容忽視。

其二，就《北溪字義》一書，歷來褒多於貶。有學者認為該書鑽研文字訓詁，或是並無創見，而只是完全繼承朱子等理學家的學說。其實，陳淳乃在前人的基礎上，或修改或繼承，並加入己見。而且，該書對於理學重要範疇的整理，可謂條理分明、綱舉目張，使後學初入理學之門而從容自在。並且影響至海外，除了譯成韓、日、英等國的文字外，也對日本哲學辭典，甚至今日中國哲學辭典造成不可忽視的影響與貢獻。

綜上，可知陳淳歷代評價以及海外影響。同時，透過此一論題的研究，不但具有時代意義，也兼含國際視野，對於朱子學的傳播，也提供了線索可尋，從陳淳的思想伴隨朱子學著作傳播國外來看，藉以爬梳其影響與貢獻，並對其在思想史上的地位予以肯定。

---

<sup>37</sup> 著有“Pei-hsi's Tzu-I and the Rise of Tokugawa Philosophical Lexicography”, Columbia University, 1990. 此外，尚有“Chen Beixi, Lu Xinagshan, and early Tokugawa Philosophical Lexicography”, Philosophy East & West, Volume 43, Number 4, October 1993, by University Of Hawaii Press.

# 以莊子「知止其所不知」為基礎 ——論道家面對聖人經典的態度與定位

施依吾\*

## 摘要

與儒、佛兩家相較，道家對於「經典」的態度，是十分容易引起誤解的，道家懷疑語言文字之價值，質疑語言文字不足以代表「道」本身，甚容易使讀者誤以為道家是反智的、是清談的、是非難聖人排斥經典的……；然凡此種種表現，其實只是道家的一種傾向，而不足以代表道家之全幅精神。本文以為，道家儘管素來質疑聖人經典之功效，但未必反智，更不需因此將聖人經典之價值一併抹煞；是以今日重新耙梳道家經典，或能為這個受到誤會已久的學說，找出新的解釋與出路；並為道家之流應如何面對聖人經典，做出解釋。

關鍵字 道家 經典 聖人 知

## 一、前言：

同為中國傳統儒釋道三家，眾所周知儒家有經典與道統的傳承，佛學也有經典與宗門的傳承，但是提及道家，這個問題似乎就變成有點難以處理——不少前輩學者以為道家就是反智的，是清談、是玄學、非難聖人、排斥經典。對於同樣是以「無執」為主要訴求的釋、道兩家，一般學者對前者之抨擊，不過「虛無」，對後者之誤解，卻是「反智」，如此巨大的差別待遇，其中恐另有文章；本文以為，重新耙梳道家經典，或能為這個受到誤會已久的學說，找出新的解釋與出路；並為道家之流應如何面對聖人經典，做出解釋。

### （一）《莊子》中「知」的定義

在《莊子》中，「知」字一字多義，其使用可作如下區分：

#### 1. 「知」即是「執」或單取其負面義

「知」的第一個用法等同「執」，以「執」等同「心知的執著」，這是老莊道家對「知」的獨到的見解：

吾生也有涯，而「知」也無涯。以有涯隨無涯，殆已；已而為知者，殆而已矣。〈養生主〉

德蕩乎名，「知」出乎爭。名也者，相軋也；「知」者也，爭之器也。二者凶器，非所以盡行也。〈人間世〉

「知」為孽，約為膠，德為接，工為商。〈德充符〉

---

\*淡江大學中文研究所博士班二年級

以上所舉之「知」，皆是負面義，是執著、是凶器，是吾生之大患，家國社會的亂源，這個意義下的「知」，是道家所戒慎恐懼的。

## 2. 「知」是常識意義的「認知」

在部分篇章中，「知」指的是常識意義的認知：

鯤之大，不知其幾千里也。化而為鳥，其名為鵬。鵬之背，不知其幾千里也。〈逍遙遊〉

汝不知夫螳螂乎？怒其臂以當車轍，不「知」其不勝任也，是其才之美者也。〈人間世〉

「知」在這裡的用法，是常識義的知，認知本身並無善惡；當然，一旦認知結合心知，若無節制的向下滾落，才會淪落負面的情態。

## 3. 「知」為「大知」

在部分篇章，特別標舉出「大知」以與「小知」做一簡別，不過同樣的「大知」一詞，實際上還是有兩種不同的用法，第一種相對於「小知」，小知指的是通俗見識，大知則指見識豐富：

「大知」閑閑，小知閒閒；大言炎炎，小言詹詹。〈齊物論〉

小知不及「大知」，小年不及大年。〈逍遙遊〉

這樣的大知，其實還是落在彼是相對的世界中，雖然相對於小知，可以顯見其大，但是「道隱於小成，言隱於榮華。」《莊子·齊物論》本質還是與小知一樣，是陷溺于成心而不自知，是將落於大恐小恐而不自覺，就算幸運仗恃大知而終其天年，還是一樣「雖然，有患」<sup>1</sup>，絕非「知」的究竟了義。

「大知」的另一種用法，則是超越「小知」的大道：

去小知而「大知」明，去善而自善矣。〈外物〉

「大知」觀於遠近，故小而不寡，大而不多，知量無窮；證彊今故，故遙而不悶，掇而不跂，知時無止；察乎盈虛，故得而不喜，失而不憂，知分之無常也；明乎坦塗，故生而不說，死而不禍，知終始之不可故也。〈秋水〉

以上篇章的「大知」，等同「大通」「大道」；另外，值得注意的是，以「大知」代表超越「小知」的超越之知，較常於外雜篇中使用，似乎在莊子後學，已將「大知」一詞，賦予超越小知而等同大道之意義，而與內七篇中「大知」與「小知」同常以「知」為「執」的用法，已有不同。

## 4. 「知」為對生命的覺悟

這些篇章的「知」，既不是「知解」，也不完全是境界，而是一種對生命的體會與覺悟：

是以夫事其親者，不擇地而安之，孝之至也；夫事其君者，不擇事而安之，忠之盛也；自事其心者，哀樂不易施乎前，「知」其不可奈何而安之若命，德之至也。為人臣子者，固有所不得已。行事之情而忘其身，何暇至於悅生而惡死！夫子其行可矣。〈人間世〉

「『知』窮之有命，『知』通之有時，臨大難而不懼者，聖人之勇也。由處矣，吾命有所制矣。」無幾何，將甲者進，辭曰：「以為陽虎也，故圍之。今非也，請辭而退。」〈秋水〉

孰能以無為首，以生為脊，以死為尻，孰「知」死生存亡之一體者，吾與之友矣。〈大宗師〉

<sup>1</sup> 《莊子·大宗師》：「終其天年而不中道夭者，是知之盛也。雖然，有患。夫知有所待而後當，其所待者特未定也。」本文所選取之《莊子》為郭象注、成玄英疏；《南華真經注疏》（臺北：中華書局，1998年出版）。



以上的「知」，如同孔子的「知天命」，是對「人類生命在超越方面的投影」的體悟，是在對自身先天內在的全部潛能，做充分的開發與展現後，產生的領悟；這種知，理論上是可以達到的，實際上是應該瞭解的。

### 5. 「知」為一種虛靜觀照之心境：

「知」也可以是一種透過修養工夫，上達的境界：

聞以有知知者矣，未聞以「無知」「知」者也。瞻彼闕者，虛室生白，吉祥止止。夫且不止，是之謂坐馳。夫徇耳目內通而外於心知，鬼神將來舍，而況人乎！是萬物之化也，禹、舜之所紐也，伏羲几蘧之所行終，而況散焉者乎！〈人間世〉

有真人而後有「真知」。〈大宗師〉

有大覺而後知此其大夢也。〈齊物論〉

這種「知」的境界，是工夫的呈現，是超越意義的知，而非常識意義的認知，有如此修養的聖人，其心境「不將不迎，應而不藏，故能勝物而不傷」〈大宗師〉，如同禪宗所謂的「寂照」<sup>2</sup>；依莊子義理，具備這種「知」的至人，無心自然，無為無執，才真正具備了外王的資格。此種從「知」養到「不知」的觀照之知，為莊子「知」字之勝義，為修養之最高境界，在這裡單一個「知」字，其實就代表的是最高境界的「無心觀照」，亦可稱作「不知」。

## （二）道家對「知」的態度

單一個「知」字，既然有這麼多不同的意義，那麼莊子面對「知」的態度，就不可能是單一的，本文以為，莊子對「知」的態度，是以「不知」為勝義，換言之，以「知」「不知」為「知」之「至知」；不過另一方面，亦不否定人具能知之能力，但否定心在認知之後，因執著而產生的種種流弊。

### 1. 「知」的勝義為「不知」

「知」的勝義為不知，「不知」不是認知義的無知，而只是一種無私心無成見的無執著的境界，或可稱為通透，是空靈的智慧，本身並無內容；達到這種境界的方法，在透過修養工夫——在心上做「損之又損，以至於無為」的修養工夫：

知止其所不知，至矣。孰知不言之辯，不道之道？若有能知，此之謂天府。注焉而不滿，酌焉而不竭，而不知其所由來，此之謂葆光。〈齊物論〉

聞以有知知者矣，未聞以「以無知知」者也。瞻彼闕者，虛室生白，吉祥止止。夫且不止，是之謂坐馳。夫徇耳目內通而外於心知，鬼神將來舍，而況人乎！〈人間世〉

王邦雄先生說：「不知是葆光，也是天府，老子云『知不知，上。』由知進為不知，是上等境界，不知一如不德不仁，『不』是化解超越的修養工夫。」<sup>3</sup>當然值得注意的是，境界的「知」，與常識性「知」，是沒有直接關係的；前者指的是透過個人修養呈現的境界，後者則是知識與常識的認知，兩者屬於不同的層次，實質上未必產生相互增損的關係。

### 2. 不否定「知」為生命的必然：

<sup>2</sup> 徐復觀：《中國人性論史》（臺北：臺灣商務印書館，1994年出版），頁383。「若心存於自子原來的位，不隨物轉，則此時之心，乃是人身神明發竅的所在，而成為人的靈臺、靈府；由靈台靈府所發出的知，即是道德的光輝，人生精神生活的顯現，是非常可貴的，這種知，不是普通分解性的知識之知，而有同於後來禪宗所說的『寂照同時』之照。」

<sup>3</sup> 王邦雄：《21世紀的儒道》（臺北：臺北立緒文化，1999年出版），頁199。

人類是唯一能制定概念，使用概念的動物，當人類開始發揮這種潛能的時候，就是渾沌被打破的時候，人類既然有此潛能，所以人類創造人文世界，也是自然且必然的，因此既然這種本能是自然的，那麼基本立場是自然的道家，決不至於反對，老子即說：「始制有名，名亦既有，夫亦將知止，知止可以不殆。」《老子·三十三章》顯然問題不在「始制有名」，而在如何「知止」；蓋道家既不能反對人類本有創造文明的能力，而人類文明的發展，又為既成事實，因此要求倒退或回歸，也就是不可能的；文明謹管不可能回歸，文明的弊害，卻是可以對治的，對治的方法，不是反對人類有心知的能力，而是小心有限度的使用：

古之行身者，不以辯飾知，不以知窮天下，不以知窮德，危然處其所而反其性已，又何為哉！  
道固不小行，德固不小識。小識傷德，小行傷道。〈繕性〉

學者，學其所不能學也；行者，行其所不能行也；辯者，辯其所不能辯也。知止乎其所不能知，至矣；若有不即是者，天鈞敗之。〈庚桑楚〉

物論業已存在，且物論代表人性尊嚴，不可能放棄，不可能取消<sup>4</sup>，甚至吾人亦可說，沒有認知心，則人類將連自我反省的能力都沒有<sup>5</sup>；因此認知固然不能否定，但在態度上，宜戒慎恐懼，所謂「女慎無撓人心。人心排下而進上，上下囚殺，淖約柔乎剛彊。廉劇彫琢，其熱焦火，其寒凝冰。其疾俛仰之間而再撫四海之外，其居也淵而靜，其動也懸而天。儼驕而不可係者，其唯人心乎！」〈在宥〉賣弄炫麗的心知撓擾人心，是終將付出代價的，因此道家對知識性的知，採取的是「存而不論，謹慎面對」的態度，要把心知的光耀轉化為內斂含藏的「滑疑之耀」〈齊物論〉才能長生久視，因是兩行，物各復物。

### 3. 否定心知與情識糾結而執著的人為造作

道家不否定自然的「知」為生命自然，因為這種一度的沉陷，本來還不構成心知的執著，但一旦缺乏自覺，不加設限，讓心知的執著滋長延伸，人心就立即流於「駘蕩而不得，逐萬物而不反，是窮響以聲，形與影競走也」的境地，對於這樣的二度沈淪，道家才斷然予以否定<sup>6</sup>：

吾生也有涯，而知也無涯，以有涯隨無涯，殆矣，已而為之者，殆而已矣！〈養生主〉

道家真正要對治的，不是與生俱來的知，而是「愚者自以為覺，竊竊然知之」〈齊物論〉的知，是「唯形骸有聾盲哉？夫知亦有之。」〈逍遙遊〉的自以為覺之知，因為陷入成心的大知小知，才是大恐小恐的真正根源；所以道家真正要去掉的，是心的「執」，而不全然是生的「知」。

### 4. 從「知」到「不知」轉化的保證

<sup>4</sup>王邦雄：《中國哲學論集》（臺北，學生書局，1983年出版），頁403。「『物論』不能取消，因為欠缺人之所以為人的價值自覺，生命又回到與鳥獸同群的赤裸裸的自然，沒有存在的尊嚴，也失落價值的遠景；另一方面，『物論』也不能統一，那會是一場專制獨斷的大災難。」

<sup>5</sup>同註2，頁382。「莊子是特別要求人的生活能『與天為徒』，或『入於天』，心是『寂寞無為』的，心知的活動，適足以破壞此寂寞無為，所以需特別警戒。但若沒有心知，則賦予於人的寂寞無為的本性，將從何處通竅，而使人能有此自覺？」

<sup>6</sup>同註4，頁230-231。「把本來無限的生命定著在有限上，這是第一度的沉落；又把這個有限的生命投入在無窮盡的知識追逐中，這個知識不是莊嚴的喔！是莫須有的，不必要的，在莊子價值論的觀點來說的話，它是不必有的，所以說『殆矣』，這是第二度的沉落。把本來可以互相感通，互相結合的生命，孤立起來，透過形軀把它孤立起來，然後把有限度的一個知識活動，做無限制的推廣，所以大的生命變成小，小的知識變成大，這真是大顛倒，所以說『殆矣』，這就是存在的困局。『已而為知者』，你知道這個知是讓人變成有限的原因，而且這個知是又被無限擴大，你還要追求下去的話，『殆而已矣』，你真是永遠掙脫不了，沒有超離的一天了。」

既然道家否定的是「執」而不單純是「知」，那麼如何讓「知」不落於「執」，進而上達至「不知」，就必須有待修養之工夫；然唯有聖人能充分實踐修養工夫，而經典就是聖人傳述修養工夫的門徑，所以儘管道家不認為語言文字是道本身，但是「把『聖人之言』說成是糟粕，固然是反對儒家經典，反對對儒家經典的崇拜，這一點同儒家提倡讀經有所不同，但他們的思維方式並無根本的區別。這一點正是值得我們注意的，他們都提倡在個人的實踐中獲得真知，都重視個人的實踐經驗。」<sup>7</sup>但最弔詭的是，對「重視個人的實踐經驗」作最充分紀錄的，就是聖人經典，儘管道家以為聖人經典只是「跡」而不是「所以跡」<sup>8</sup>，與真正的先王之道，還相距甚遠，但不可否認，沒有經典，就連聖人之道，也將不能傳承。

因此論及先王之道的傳承問題，最後不可避免的是，還是要老實面對經典，〈天下篇〉說：「芴漠無形，變化無常，死與生與，天地並與，神明往與！芒乎何之，忽乎何適，萬物畢羅，莫足以歸，古之道術有在於是者。莊周聞其風而悅之。」說明了道術之全一旦涉及完成問題、傳承問題，終究不能免於言詮，而就當時可徵驗的文獻來說，莊子之學術淵源與各家相同，皆「歸本於《詩》、《書》、《禮》、《樂》等經典」<sup>9</sup>，而在「古之人其備乎」〈天下〉的種種道術中，選擇了自家「風而悅之」的領域而發展之——既然莊周之學本來來自先王之道，也就是說內聖外王之道的經典傳承，其實正是涵養吾人心性從「知」到「不知」轉化的保證，而不必只是聖人的糟粕！

#### （四）在知與不知之間的聖人經典傳承

##### 1. 莊子肯定道家意義的聖人

道家對聖人地位的肯定，是無庸置疑的，整部《莊子》中，除了少數篇章，是以刻薄的態度批判聖人外，莊子不但標舉「聖人」，還特別提出至人、神人、真人等不同稱謂，其心目中自有一套聖人標準，可謂明矣。

###### （1）「聖人之道」的價值：提點一條從心知執著中解脫的路

莊子自有一套聖人標準，那麼，聖人的意義究竟是什麼呢？相對於以道德教化為己任的儒家式聖人，道家賦予聖人的任務，是指點一條從人文社會的流弊中，解脫並超越的路：

聖人不由，而照之於天。〈齊物論〉

聖人存而不論；六合之內，聖人論而不議。春秋經世先王之志，聖人議而不辯。故分也者，有不分也；辯也者，有不辯也。曰：何也？聖人懷之，眾人辯之以相示也。〈齊物論〉

聖人之治也，治外乎？正而後行，確乎能其事者而已矣。〈應帝王〉

道家的聖人，與儒家的聖人一樣，是不離世間的；其間最重大的區別，在兩者關懷的重心不同，儒家聖人關懷的重點，在道德的實踐與創造，道家聖人關懷的重點，在「不生之生」，讓天下萬物，不傷不殉，活出自己的美好：

聖人和之以是非而休乎天鈞，是之謂兩行。〈齊物論〉

聖人存而不論；六合之內，聖人論而不議。春秋經世先王之志，聖人議而不辯。故分也者，有不分也；辯也者，有不辯也。曰：何也？聖人懷之，眾人辯之以相示也。故曰：辯也者，有不見也。夫大道不稱，大辯不言，大仁不仁，大廉不謙，大勇不怯。道昭而不道，言辯而不及，

<sup>7</sup> 蒙培元：《中國哲學主體思維》（北京：東方出版社，1993年出版），頁128。

<sup>8</sup> 〈天運〉：「夫六經，先王之陳跡也，豈其所以跡哉！今子之所言，猶跡也。夫跡，履之所出，而跡豈履哉！」

<sup>9</sup> 〈天下〉：「其在於《詩》《書》《禮》《樂》者，鄒、魯之士搢紳先生多能明之。《詩》以道志，《書》以道事，《禮》以道行，《樂》以道和，《易》以道陰陽，《春秋》以道名分。其數散於天下而設於中國者，百家之學時或稱而道之。」

仁常而不成，廉清而不信，勇忤而不成。五者圓而幾向方矣。〈齊物論〉

在此種內涵下，道家式的教化，不是知識的累積，也不完全是人格的養成，因為儒家已說之甚詳；道家式的教化，真正的重點，應該是生命的不傷，如牟宗三先生所說：「道家所注意者，是殉不殉的問題，而不是仁義禮智本身之客觀的存在問題。客觀地討論仁義禮智本身『是』什麼，存在或不存在，應當有或不應當有，道家無此興趣，亦根本無此問題，或根本未注意此問題。此即道家對於存在問題：生命之存在，人文世界之存在，甚至宇宙萬物之存在，取不著的態度，即對於『存在』並無一分解之動作，經驗的或超越的。而只是凌虛以去人為；對於存在，則是『萬物盡然，而以是相蘊』（齊物論）。因對於存在不著，故道家本質上含有一種藝術境界。中國之藝術文學之精神大半開自道家，正以此故。」<sup>10</sup>

## 2. 莊子不否定世俗意義聖人

若以外雜篇為標準，莊子似乎就如同司馬遷所說，是「剝削儒墨」之徒，但若以內七篇「天下有道，聖人成焉；天下無道，聖人生焉。」〈人間世〉之精神為標準，無疑的，莊子是不否定世俗意義的聖人的，不但不否定，而且對於當世可見之儒墨聖者，是以「兩行」之精神，認可其存在：

孔子曰：「丘，天之戮民也。雖然，吾與汝共之。」〈大宗師〉

雖然，墨子真天下之好也，將求之不得也，雖枯槁不舍也。才士也夫！〈天下〉

道家儘管站在超越人文的立場，反省人文世界的種種弊端，但莊子其實知道，物論不可能取消<sup>11</sup>，不可能消失，不可能齊平<sup>12</sup>，因此唯一可行之道，是讓儒墨同顯精彩，「用內在的清明，照見對方的『是』，此之謂『因是』，儒墨兩家皆是而無非，皆真而無假，兩家的道得以並行於世。」<sup>13</sup>換言之，儒者之聖與墨者之聖，其實是可以並行不悖，同為人間典範的。

## 3. 聖人之道的傳承

莊子既然肯定聖人的價值意義，也認為「道行之而成」〈齊物論〉唯有透過實踐才能見道，那麼接下來必須處理的，就是「完成問題如何可能」的問題？

聖人之道的完成，有賴於修養工夫，修養工夫的實踐，有賴於體道之士的踐履，踐履之所以可能，又有待於一套可靠的傳承；依莊子，所謂可靠的傳承，其實只有兩種可能，一則依「人」，一則依「法」——所謂「依人」，靠的是具備修養工夫的人，繼續傳承道家精神；所謂「依法」，靠的是經典的傳承，因為儘管語言文字雖然不是「道」本身，但指出了「道」的方向：

### (1) 以心印心的人格感化

生命的學問與人格的教育，不是語言文字所能傳述，蓋「夫知者不言，言者不知，故聖人行不言之教。」〈知北遊〉因此傳承生命之學最理想的方式，就是直接去追尋比自己更圓滿成熟的人，聽其言觀其行，直接感受其人格涵養，直接接受其人格感召，如此「目擊而道存，亦不可以容聲矣」〈田子方〉的親身體驗，其可靠性絕對勝過語言文字所可能造成的誤讀與誤解；〈人間世〉中孔丘之於顏回，〈應帝王〉的壺子之於列子與老聃之於叔山無趾，〈知北遊〉的陽子居之於老聃，……，都說明了人格感召的重要性與可行性，與如此教法，方為莊子教育觀之勝義。

### (2) 告而守之的經典傳承

<sup>10</sup> 牟宗三：《才性與玄理》（臺北：臺灣學生書局，1993年出版），頁364。

<sup>11</sup> 同註4，頁403：「『物論』不能取消，因為欠缺人之所以為人的價值自覺，生命又回到與鳥獸同群的赤裸裸的自然，沒有存在的尊嚴，也失落價值的遠景；另一方面，『物論』也不能統一，那會是一場專制獨斷的大災難。」

<sup>12</sup> 〈知北遊〉：「齊知之所知，則淺矣。」

<sup>13</sup> 同註4，頁401

但是，聖人的出現是不可期待的，也不是人人都有機緣得以接受聖人的人格感召，因此最確定可靠有效的方法，還是必須藉助語言文字——也就是聖人經典：

古之人其備乎！配神明，醇天地，育萬物，和天下，澤及百姓，明於本數，係於末度，六通四辟，小大精粗，其運無乎不在。其明而在數度者，舊法世傳之史尚多有之。〈天下〉

聖人之經典，不但在「質」的方面是「大小精粗，其運乎無所不在」，在量的方面也是「尚多有之」，在傳承上顯然不成問題，因此莊子儘管並未從正面予以肯定，但卻由側面提點「經典研讀須知」——聖人經典的價值與效驗不容懷疑，但是聖人經典的本質依然是語言文字，語言文字，雖然是「物之粗」<sup>14</sup>，但重點是，現實存在的物之粗，不但是需要的，而且是可以轉化的，牟宗三先生說：「相對知識也是需要的，且是可超過可轉化的，重點在可轉化上。何從看出老子並不否定現象界的知識呢？佛家講世間出世間打成一片，世間即出世間，只是重點在出世間，但也不能離開世間而出世間。道家也是如此，雖然這種詞語並不多，老子說：『挫其銳，解其紛，和其光，同其塵』（四章）可見也不離開現象界的知識。若不知道為道的方向就完全陷溺於世俗的知識中就妨礙為道，知道了就不妨礙，如此就也是圓教。」足見重點不在「知」，而在「雖然有知，但知可轉化」，但究竟這裡的「知」是何義？是哪一種「知」可以轉化？「知」與「經典」之間的關係，又是什麼關係？道家究竟是以什麼樣的「知」去面對經典？

本文以為，道家是以與生俱來的知，去看傳授聖人之道的經典，因此所謂「可以轉化」的「知」或以恬養的知，都是指「一度陷落」的「知」（就是自然的，這個「知」是可以利用的，因為人有「知道」的能力。）而不是二度陷落的「知（執）」，因為依照莊子，既然陷落，就已經是成見，以成心為師，那麼「誰獨無師」？如此閱讀經典，經典也只會被錯解，必將使「後世之學者，不幸不見天地之純，古人之大體，道術將為天下裂。」〈天下〉所以原則上「知等於執」的這個知，是不能，也不足以知道經典的，因此知恬交相養的知，就只是自然義的知<sup>15</sup>，以本來自自然之知看經典，就能知恬交相養。如此一來，道家不離世間且不否定世間，謹慎面對經典的流弊，且主張以實踐驗證生命的學問的基本性格<sup>16</sup>，也就不難理解了。

#### 4.從知養到不知——聖人經典如何解消「知」與「執」的問題

「知」是人類自然的能力，鑿破渾沌是文明必然的進程，兩者皆不可能否定或反對；因此老莊的進路，絕非以回歸原始自然為訴求，而是如牟先生所言，以轉化為重點，因此皆下來必須討論的問題是，超過轉化的從知養到不知，如何可能？蓋莊子既肯定心知的「知」之上，另有一種超越義的知；對聖人知道，又是肯定的，接下來的問題是，這兩者如何結合？因為現實世界的聖人之道之所以能繼續傳承，依賴的是語言文字，但道家一則對語言文字有所懷疑，二則透過語言文字進行認知，就是俗締的「知」——這卻是道家所不肯定的。這麼一來就產生一個難題，聖人不存在於當世，聖人僅可見諸於經典；但道家卻認為透過語言文字無法見道，那麼？道家到底要以什麼態度面對聖人經典？並使經典成為見道的助緣，而非修道的障礙？

##### （1）經典與心知執著的關係

<sup>14</sup> 〈秋水〉：「可以言論者，物之粗也；可以意致者，物之精也；言之所不能論，意之所不能察致者，不期精粗焉。」

<sup>15</sup> 唐君毅：《中國哲學原論·原道篇卷一》（臺北：臺灣學生書局，1986年出版），頁378。亦云：「以知所知，養知所不知，而後能終其天年，即顯見此所養知「所不知」，即指吾人之有其天年之生命心知之原於天者也。莊子所謂以「所知」養「所不知」，即以人所有之知，還養其生命之原之天。之此「天生人」而「人養天」，即兼知「天所為」與「人所為」，而為知之至，知之盛，此大宗師之要旨也。」

<sup>16</sup> 同註4，頁403。「若無工夫做保證，道僅成空的形式，而未有實質的內涵。」

在〈天道〉篇中，聖人的經典，被視為是聖人的糟粕<sup>17</sup>，連帶使讀者容易將道家對待經典的態度，簡化為「道家視經典為聖人的糟粕」；但道家看待經典的態度，果真如此嗎？

本文以為，聖人的經典究竟是不是糟粕，關鍵並非由經典本身決定，而是由閱讀者的態度決定，經典對於善讀之讀者而言，是體道的工具，從中可見聖人之本；對不善讀之讀者而言，由於只見聖人之迹<sup>18</sup>，是心知執著使經典成為字障：

世之所貴道者書也，書不過語，語有貴也。語之所貴者意也，意有所隨。意之所隨者，不可以言傳也，而世因貴言傳書。世雖貴之，我猶不足貴也，為其貴非其貴也。〈天道〉

書的本質是「語」，「語」之所以貴，是因「語」可以傳「意」，而「語」所指涉的言外之「意」，又可以指出「道」的方向，因此經典如果可貴，其原因是經典中的語言文字指出「道」的方向，而不是因為書中的語言文字本身有何可貴。蓋經典本身只是一存在物，自身並沒有任何價值，也不構成心知執著，本來「既已為一矣，且得有言乎？既已謂之一矣，且得無言乎？一與言為二，二與一為三。」〈齊物論〉，經典就是「一」，也就是「言」，所以重點根本不在如何取消「一」，而是讓「一」就是「一」，不要因為毫無設限，成為「二」、「三」，乃至「巧曆不可得」<sup>19</sup>。

本文以為，經典如果有價值，其價值必須透過人的實踐才能彰顯；經典如果有弊害，也是因為人心的執著，才構成弊害，因此莊子對待經典的態度，其實同於孟子「盡信書不如無書」之論，經典本身無所謂糟粕或價值，當然更不是構成心知執著的必要條件。

## (2) 如何可能藉助經典協助吾人進行修養

經典既不是道家所必然反對，且經典所記載，又是道家所不能反對，甚或同意的聖人所說，而聖人所說又是紀錄人格涵養如何可能之問題，因此藉助閱讀經典，完成道家式的人格教化，就是有可能的：

南伯子葵曰：「子獨惡乎聞之？」曰：「聞諸副墨之子，副墨之子聞諸洛誦之孫，洛誦之孫聞之瞻明，瞻明聞之聶許，聶許聞之需役，需役聞之於謳，於謳聞之玄冥，玄冥聞之參寥，參寥聞之疑始。」〈大宗師〉

〈大宗師〉這段文字，可以為老莊反知之說，做有力的澄清，依女偶所說，問道之學，乃先得自書籍文字的記載（副墨之子，書也）<sup>20</sup>，再藉著不斷的反覆誦讀聖人經典（洛誦之孫，言也），才進而能與經典所說相印證（瞻明，視也）；而後可以聲入心通，對聖人所說，可以感受到無比熟悉體貼（聶許，聰也），再由熟悉體貼聖人所說，更進而勤而行之（需役，行也），且涵泳其間（於謳，歌也），並逐漸走向歸寂（玄冥，深沈也），忘言忘義（參寥，空闊也），最後由參寥進而得自不可端倪者，連工夫相

<sup>17</sup> 〈天道〉：「桓公讀書於堂上，輪扁斲輪於堂下，釋椎鑿而上，問桓公曰：「敢問，公之所讀者何言邪？」公曰：「聖人之言也。」曰：「聖人在乎？」公曰：「已死矣。」曰：「然則君之所讀者，古人之糟魄已夫！」桓公曰：「寡人讀書，輪人安得議乎！有說則可，無說則死。」輪扁曰：「臣也以臣之事觀之。斲輪，徐則甘而不固，疾則苦而不入。不徐不疾，得之於手而應於心，口不能言，有數存焉於其間。臣不能以喻臣之子，臣之子亦不能受之於臣，是以行年七十而老斲輪。古之人與其不可傳也死矣，然則君之所讀者，古人之糟魄已夫！」

<sup>18</sup> 葉海煙：《莊子的生命哲學》（臺北：東大圖書公司，1993年），頁17。「能知道行道的先王並非莊子反儒的對象，莊子反對的是先王之迹，他企圖經由對先王之迹的否定，以肯定先王之所以迹之道，先王所以迹之道就是道。至此，我們應能同意黃元炳之讚莊子：『其書老氏骨而孔氏髓。』『骨』指的是由本體論所展現的形上風格，『髓』則指本體大用所建立的生命倫理，由出世而入世，由形上而形下，由個人而群體，莊子即以此生命精神鋪展其哲學脈絡，其生命哲學即以此哲學生命為磐石。」

<sup>19</sup> 〈齊物論〉：「既已為一矣，且得有言乎？既已謂之一矣，且得無言乎？一與言為二，二與一為三。自此以往，巧曆不能得，而況其凡乎！故自無適有，以至於三，而況自有適有乎！無適焉，因是已。」

<sup>20</sup> 宣穎撰、嚴靈峰編：《無求備齋莊子集成續編 32·南華經解》（臺北：藝文印書館，1974年出版）。

一併化消（疑始，始而未始有始也），才算完整的「聞道」。因此如憨山大師所說，「聞道蓋亦從文字中悟來」<sup>21</sup>，經典在吾人修養身心的過程中，其實扮演著「讀書而深之，乃至於得道。」<sup>22</sup>、「『道』得之語言文字，而領之以心，會之以神，則己之朝徹而獨見者也」<sup>23</sup>的重要角色，莊子何嘗輕忽經聖人典之價值？

但儘管聖人經典在莊子修養論中的地位，已確定可以獲得保障，但義理上還是必須釐清「如何讓聖人經典既為客觀的知識，卻不致在學習的過程中，成為心知的執著？」

### （3）為學與為道的兩個層次

莊子主張「知」的上達，反對「智」的探求<sup>24</sup>，因此在討論聖人經典對個人修養扮演的地位時，就必須先釐清道家對「為道」與「為學」的區分——道家是將「為學」與「為道」清楚二分的，牟宗三先生說：「『無學日益，為道日損』，就有二套不同的工夫，『為學』只經驗知識、科學知識的方法學，需要天天增加；但學道不可以用經驗知識、科學知識的方式學，方向恰好相反，要將這些知識都化除化掉，故『日損』，化到最後就是『損之又損以至於無為』。這是最基本最富原則性的話，是一定而不容懷疑的。所損的就是上講所說生理的欲望、心理的情緒，心知的造作等，無此才能虛一而靜，無限心才能呈現，而無限心的妙用就是智的直覺。為道一定要日損，所以又說『其出彌遠，其知彌少』（47章）。」<sup>25</sup>，換言之，為學就不是為道，為道就不是為學。

因此吾人應如何疏通「道家」與「閱讀經典」之間，所可能產生的問題？

最簡單直接的詮釋，就是「閱讀經典就是為道日損，而非為學日益」——不做如此解釋，會讓道家的理論陷入難以解釋的衝突——因為假如閱讀聖人經典是為是為學日益，而為學日益的定義，就是知識的累積；但為道日損定定義，卻是化除生理的欲望與心裡的情緒，兩者並不相及；可以肯定的是：由於兩者層次不同，為道日損之損固不必然會損及知識累積，但為學日益之學也無助於內心之安頓<sup>26</sup>。總之知識的累積與人格的涵養，在道家（事實上儒家亦然）的理論系統中，兩者之間無法發生必然關係，為學的「量變」，不能構成轉化成為道的「質變」的必要條件，因此就不可能從為學日益中開出為道日損。

因此閱讀聖人經典，就只能為道日損，而非為學日益。

### （4）知恬交相養：從知養到不知

既然閱讀經典就只能為道日損，在理論上是否能找到證據呢？

繕性於俗，俗學以求復其初；滑欲於俗，思以求致其明；謂之蔽蒙之民。古之治道者，以恬養知；知生而無以知為也，謂之以知養恬。知與恬交相養，而和理出其性。夫德，和也；道，理也。德無不容，仁也；道無不理，義也；義明而物覩，忠也；中純實而反乎情，樂也；信行容體而順乎文，禮也。禮樂遍行，則天下亂矣。彼正而蒙己德，德則不冒，冒則物必失其性也。〈繕性〉

以其心，得其常心。〈德充符〉

<sup>21</sup> 釋憨山：《老子道德經憨山注·莊子內篇憨山注》（臺北：新文豐出版公司，1996年出版），頁402。

<sup>22</sup> 同註20

<sup>23</sup> 同註20

<sup>24</sup> 牟宗三：《中國哲學十九講》（臺北：臺灣學生書局，1993年出版），頁24。「一般人認為道家有反知識的態度，譬如說莊子的齊物論反對向對範圍內的知識，其實莊子要超越相對以達到絕對，才衝破知識，目的是要上達，並不一定要否定知識。當然他也沒有正面仔細地把知識展現出來，所以是消極的態度，而容易令人產生誤會，其實嚴格講並不妨礙，但要知道這是二個不同的範圍。」

<sup>25</sup> 同註24，頁123。

<sup>26</sup> 如〈齊物論〉：「彼非所明而明之，故以堅白之昧終。而其子又以文之綸終，終身無成。」

除了〈大宗師〉中女偶論道一段之外，《莊子》中其他重要的直接證據，大概僅此一段，雖然如此，但已足以說明經典與修養的關係：第一，欲以俗學復其初，以思辨致其明，是不可能之事；第二，世人唯一可能之出路，是「知恬交相養」。

何謂「知恬交相養」？

本文以為，知恬交相養，就是〈德充符〉說的：「以其心，得其常心。」而知恬交相養之所以可能，是由於「道」本來就先驗的內在於每個人心中，因此人具備知道的能力<sup>27</sup>，基於人本能知道，儘管現實世界之世人皆芒，但只要經過聖人的點化、經典的閱讀、與親身的修養，自然的「知」，就不會陷落為心知的「執」；而基於人能知道，因此在經典的引導下，茫昧的心，就可以逐漸上升至常心，上達至「不知」之境，徐復觀先生即指出：「『以恬養知』，是以心的恬靜，涵養心的知，使之不外馳，有知而不外用，謂之『以知養恬』。無知之恬，便如慎到的土塊，『恬』有如後來禪宗所謂寂，而此處之知，有如後來禪宗之所謂照，『知恬交相養』，有如禪宗所謂的『寂照同時』。」<sup>28</sup>

那麼，知恬交相養如何可能？

答案在透過修養工夫，所謂「『道』成於『行之』的工夫，『物』然於『謂之』的肯定。」<sup>29</sup>若能把經典中提示的真理，立即實踐，融入主體<sup>30</sup>，形成個性，於是「其心」就可以一路逆反，回歸「常心」；因此若能化「名」為實，將經典所見，透過實踐，內化為獨有之風格，如此「知」就不再往下滾落成為「執」，經典所可能造成的的負累與傷害，就自然消失，不再成為心靈的負擔；同時因為修養工夫的實踐，經典因此具備了實質的內涵，而非僅是空洞的形式<sup>31</sup>！

最後必須補充的，是「不知」既不是「無知」，也不妨礙學術的莊嚴或存在，蓋「無所好之謂恬，無所好則知之而不為累，是以恬養之也。知愈大則見天下之無可好而無不可適，是以知養恬也；故保其知以兼容順逆，各因其自然之理，仁義忠信禮樂賅而存焉，而皆其寄跡物。」<sup>32</sup>越是無心，越見學術之真，自古以來內聖外王的道術，當然也就越不可能為天下裂了。

#### (5) 不勉強行道以免造成生命的傷害

既然道家不否定聖人經典亦有家式的教化功能，為什麼道家不與儒家或其他宗教一樣，將聖人經典列為個人修養之必備條件呢？

原因是道家本身的義理型態，本來就不願意從正面肯定知識系統的有效性，既擔心知的精彩更易於使人執著，在義理系統中，又未如佛教般，一開始即以「佛、法、僧」為皈依三寶，保障其聖

<sup>27</sup> 〈徐無鬼〉：「子不聞夫越之流人乎？去國數日，見其所知而喜；去國旬月，見所嘗見於國中者喜；及期年也，見似人者而喜矣；不亦去人滋久，思人滋深乎？夫逃虛空者，藜藿柱乎鼈鼈之逕，跟位其空，聞人足音蹙然而喜矣，又況乎昆弟親戚之警歎其側者乎！久矣夫莫以真人之言警歎吾君之側乎！」《莊子·天地》：「知其愚者，非大愚也；知其惑者，非大惑也。大惑者，終身不解；大愚者，終身不靈。」其實已經暗示，人人皆具備知道之能力。蒙培元：《中國哲學主體思維》頁 59。「道既然是自然界的根本存在，也就是人的根本存在，人來源於自然，因此先驗地具有道的屬性，它內在於人的心中。」

<sup>28</sup> 同註 4，頁 386。

<sup>29</sup> 同註 2，頁 408。「『道行之而成，物謂之而然』〈齊物論〉此凸顯出修養實踐的關鍵地位，『道』成於『行之』的工夫，『物』然於『謂之』的肯定。人在道的物論中，找到自己存在的分位，通過『行之』的實踐工夫，而有『謂之』的價值肯定。如是，道成而物然，『然』就是存在價值的實現，若無工夫做保證，道僅成空的形式，而未有實質的內涵。」

<sup>30</sup> 同註 15，頁 389。「依莊子之言，人於天地萬物境相，大可不必懼其有知，惟當懼『其知之不深，而未能涉入之』。果能涉入之，則隨意而至於踵，更透過此踵而出，以還之天地萬物，則無異境相之自然吐出，亦自無心知留滯陷溺，而亦恒在一超越境相、忘境相之境。若只存心于一槁木死灰無境相之境，固非人之所以『既知境相，而映不留滯於中陷溺於其中，以更超此境相、忘此境相』之道也。」

<sup>31</sup> 同前註。

<sup>32</sup> 王夫之：《莊子解》（臺北：里仁書局），1984 年



人與經典的必要性。道家不願意勉強他人行道，葉海煙先生說：「『知其不可得也而強之，又一惑也，故莫若釋之而不推，不推，誰其比憂？厲之人，夜半生子，遽取火而視之，汲然唯恐其似己也。』（天地篇）」這顯示十分積極的生命精神。莊子不勉強行道，乃是為了使道對人的生命發揮真正的矯化超化之效力。不推求道而心中有憂，此等來自生命身處的憂患意識已然深入現實生命的苦楚中。<sup>33</sup>從這個角度來看，道家隨說隨掃的特性，其本意固然在免於使讀者陷入字障，但對整個學問的傳承，畢竟無益，乃至莊子自身亦終不免懷疑「萬世之後而一遇大聖，知其解者，是旦暮遇之也」〈齊物論〉，終究不敢肯定天下人皆有盡窺其學、盡知其道的可能<sup>34</sup>，其實是難免有所遺憾的。

## 五、結論：

本文以為，依道家義理，固然以為單憑語言文字不足以見道，但語言文字終究為吾人見道之基礎根本；本文以為，依道家重視實踐之性格，只要把已知的真理，立即實踐，融入主體，形成個性，自然能「不知吾所以然而然。」〈達生〉；若能化「名」為實，將外在的知識內化為獨有之風格，如此「知」就不再走向「執」，「知」能上達於「不知」，其負累與傷害就自然消失，經典也就不再是聖人的糟粕了！

---

<sup>33</sup> 同註 18，頁 24。

<sup>34</sup> 如〈天地〉：「三人行而一人惑，所適者猶可致也，惑者少也；二人惑則勞而不至，惑者勝也。而今也以天下惑，予雖有祈嚮，不可得也。不亦悲乎！」



# 家庭空間的意識流變： 八〇年代以降文革小說中的家／國意識

陳孟君\*

## 摘要

本文由「家庭空間」考察八〇年代以降文革小說中家史敘述所展現的家／國意識，由家庭空間為起點，爬梳文革中的人們或在千迴百轉的波折後，或至始不渝地便以家作為情感寄託和生存意義的心歷路程，由此透顯面對家國關係時的態度和立場，即在心靈空間（家）中反映其家／國意識，見證在文化大革命中人們的心靈和情感狀態。簡言之，從空間頗析歷史洪流中人物的身分認同，由小舞台的家庭觀看文革中的人物存活信仰，呈現出不同於國族寓言或民族主義的創作宗旨，余華、李銳、張戎、孫顛也以不同的書寫策略創家庭空間，凸顯別有風貌的家／國意識。當個體的家／國意識在面對家與國卻無法讓情感達到平衡狀態時，以三種途徑或書寫策略（回歸原鄉、母性樂園、尋父與審父）說明家／國意識在流動、翻轉的過程中，由漂泊、尋找、乃至回歸家園情感，以獲得身份認同的存在意義和價值。

關鍵詞 家／國意識 原鄉 尋父 家園情感

## 一、緒論

家／國意識乃肇始於對家族、鄉土的情感，再加以文化、政治、歷史、社會、教育、語言等長期積累，有意識或無意識地型塑為對國家的認同感，但非常時局下，由家族、鄉土萌生的國家認同，與家族安危不能兼顧時，如何權衡及拿捏輕重緩急，正是家／國意識複雜、弔詭所在。因此，本論文旨在論析人物面對糾葛的家／國情感時，如何定位國和家？孰輕孰重？又如何在家、國的情感間取得平衡，掌握安身立命的著眼點，讓人能具備存在的信仰、意志和價值。八〇年代以降文革小說中人物千迴百轉的心歷路程是本論文強化的焦點。（家／國意識的定義見第二節）

八〇、九〇年代的小說，由民間立場出發，以家庭為核心，特意淡化和偏離重大歷史事件，體現人性、人情冷暖，表述民間生活情感的面貌和時代真相。<sup>1</sup>四〇年代，延安文藝座談會的文藝政策為最高原則，文學成了為政治服務的工具，故夏志清先生犀利地指出，五四以來的現代文學以「感時憂國」為精神，某種程度上使文學僵化、教條化。<sup>2</sup>即五四以降的傳統歷史小說中，家庭是國家的象徵，在創作宗旨之下，家庭往往淪為媒介，「家園」的重要性在「國家」的使命之下，成了微不足道的犧牲品，正所謂沒有國，哪裡有家。雖然家國意識也是余華、李銳、張戎等的小說中的重要議題之一，但其探討家／國意識，跳脫五四以降的傳統，不侷限於狹隘的愛國主義。本文意圖彰

\*國立政治大學中國文學研究所碩士班一年級

<sup>1</sup>陳思和：《還原民間——文學的省思》（臺北：東大圖書股份有限公司，1997）。

<sup>2</sup>夏志清著，丁福祥、潘銘譯：〈現代中國文學感時憂國的精神〉，《中國現代小說史》（香港：中文大學出版社，2001），頁460-475。

顯的是，文革小說中由「家／國意識」所呈顯出的歷史意義，並試圖梳理「家園」和「國家」間的情感糾葛與衝突。當個體的家／國意識在面對家與國卻無法讓情感達到平衡狀態時，以三種途徑或書寫策略（回歸原鄉、母性樂園、尋父與審父）說明家／國意識在流動、翻轉的過程中，由漂泊、尋找、乃至回歸家園情感，以獲得身份認同的存在意義和價值。

本文主要論述八〇年代以降的文革小說，但無法將涉及家庭為核心的文革小說面面俱到地論述，故僅以余華、李銳、張戎、孫顛為主，包括張戎《鴻：三代中國女人的故事》、孫顛《雪廬》、李銳《舊址》、《銀城故事》、余華《許三觀賣血記》、《活著》、《兄弟》（上）。

## 二、家庭空間、家／國意識的界定

當黨國的革命政策一再強化國的重要性，淡化家庭觀念，推翻封建倫理與破四舊等主張時，卻無法有如中國傳統政治觀——「家國同構」<sup>3</sup>提出的倫理合理性作家國關係的基礎，文革時的家國關係反而遭膨脹的黨國鬆動，一切的口號和批鬥都淪為意識形態，卻無法提供合理的思想論述作鷹架支撐，人不得不、甚至比平常更強烈地渴望獲得「家」的溫度和精神依託，必須回歸最根本的情感淵源作為存活的意義和信仰，而不是被扭曲的馬克思主義。簡言之，文革政策某程度是為破除家國同構的封建觀念，一切皆以黨國至上，本文所論及的這些文革小說卻反其道而行，突顯家國同構是中國人的政治無意識，但當家被抄、被鄙棄乃如自毀地基般地使人對黨國的心志動搖不穩，反而強化突顯家國同構的基礎——「家」在家國關係中作為基石的重要和必要性，「家」在小說中反凌駕「國」為主體，諷刺意義招然若揭。

「家國同構」是民族的集體精神，蘊含著傳統倫理觀念。愛國的民族主義在流亡的戰爭時代中是民族的群體心理，生命的強健和民族的興盛融合在一起且休戚與共，故戰爭的集體性強化著家國同構，<sup>4</sup>此乃五四以降乃至三〇、四〇年代感時憂國的文學情懷。但八〇年代後，部分的文革小說中，「家」不再僅是依附於國的基本單位，而是展現作為「個體生命存在」的載體，意味著家是溫馨和諧而足以支撐生命的力量和一切承擔，大方地將人性中最根源的情感歸屬和寄託展現在家中，不避諱地甚至「世俗地」、「落套地」呈現出家的溫暖，因此並不同於感時憂國（戰時）的民族主義下所形塑的「民族」載體的家，因作為國族隱喻的家中，個體生命意義層面的家則被遮蔽。換言之，不再採取覆巢之下無完卵的大論述（masternarrative），而是以家為主軸的小論述，包括瑣碎的家事等，對馬克斯主義強調「家即社會」而忽略壓抑家所涵容的個體生命存在感，提出另一面向的警醒

<sup>3</sup>家國同構是中國依血緣關係建立政治制度而衍生的思想，家族需要在穩定的帝國保護下維持其興旺，帝國的長治久安和統一則建基於家庭倫理秩序，即國的統治秩序是由家的倫理秩序推展。國為家的延伸，是同構的；君臣的政治關係（忠）和父子的倫理關係（孝）也是同構的。換言之，血源是家國同構的基點，忠孝一體則是家國同構的倫理融合，是儒家由家的血緣父子關係推擴到社稷中的君臣關係，即由家之「孝」拓展至以「忠」為價值體系之首的國，如「修身齊家治國平天下」乃家國同構的具體實踐，故以忠孝為實質的家國同構有其倫理面的邏輯合理性。因此，家國同構觀念的影響是，由政治角度看待家庭和社會。即家國同構是中國封建時代政治統治的根本思想。「倫理關係與政治關係」、「社會關係與個人道德意識」的雙重契合，使倫理、政治、道德合而為一，使個體由家產生對國的對應和認同。家、國、天構築著中國傳統思想中社會、文化及精神的架構。家讓人獲得自身的認同感、歸屬感、情感支持和關懷，並形成個人的社會性，因家是中國人認識社稷國家的基本參照系，此為由家逐層推行至社稷國家的的認知和文化結構（費孝通）。舒敏華：〈「家國同構」觀念的形成、實質及其影響〉，《北華大學學報》（2003 第 4 卷第 6 期），頁 32-35。謝長征、李敏：〈論中國古代家國同構與腐敗的關係〉，《廣西社會科學》（2003 年第 11 期，總 101 期），頁 154-155。王衛平：〈中國社會精神關懷體系中的「家、國、天」架構〉，《中共四川省委黨校學報》（2003 第 4 期），頁 80-83。黃萬華：〈家國同構的變異——從「家」的形象看戰時中國文學〉，《中國海洋大學學報》（2004 年第 2 期），頁 53-57。

<sup>4</sup> 黃萬華：〈家國同構的變異——從「家」的形象看戰時中國文學〉，《中國海洋大學學報》（2004 年第 2 期），頁 53-57。

和反思。民族國家作為「想像的共同體」，藉由象徵符號系統，包括圖騰、地圖、博物館的陳列、表演儀式、公共空間、建築等，加深內化個人對民族的身份認同和歸屬感。<sup>5</sup>同樣地，當文革小說中，不斷地鋪陳家庭空間時，也強化個人對家的歸屬感，某種程度弱化了國的主體性。

時間和空間有緊密的聯繫關係，誠如恩特斯所言：「空間和時間是一切實在與之相關的架構。我們只在空間和時間的條件下才能設想任何真實的事物」。<sup>6</sup>因此，在文化大革命作為文革小說的時間架構下，「家庭空間」才是本文的切入視角與重心，關注點由時間轉向空間。空間不僅只是位置和範圍，因生存在社會中的個體受到各種規範的限制約束，由社會關係而衍生社會行動，也建構社會發展，故空間不脫離社會性存在，是社會性的反映。同樣地，家庭空間乃家庭活動中涉及的空間位置和範圍，在實體構成的地理場景或想像空間中，家人進行和發生活動或感情互動，<sup>7</sup>家庭情感是人最早的情感根源和人際關係，由此拓展出對學校、乃至社稷的感受，包括在學校社稷中的社會關係、傳播媒體、資訊等，都構成人對國族的想像，因此是由家對應著社會聯繫。本文由家庭實體或精神空間分析文革中的人物情感，面對家／國卻產生衝突時，如何調整和安置精神，使人擁有存在感和生存的價值意義。

人文主義地理學者在空間地方觀中，揭示家（home）或居家（at-homeness）的論點。「家」兼具神聖和歸屬感，乃人的存有、意義凝聚的主要中心和根基所在（rooted place），亦為真正屬於「我」的地方。家區隔內外、好壞、明暗、安穩與漂泊等的空間。人文主義地理學家西蒙（David Seamon）主張家是最重要的空間中心，人們依賴家的聯繫才能對抗寒冷、治癒疾病；人在日常生活中面對世界，須在居家的情況中，才具有存有的舒適與熟悉。居家的經驗建基於著根（rootedness）、溫馨（warmth）、歸屬（appropriation）、更新（regeneration）、輕鬆（at-easeness）等五種屬性上。居家具備此五種屬性，方能彰顯真正的存有；反之，人的身心無法獲得歸宿，喪失存在的中心性，喪失在天地間自由來去的根柢。<sup>8</sup>「家」是具體和抽象並俱的空間：在「實體」家的庇護下，能消極地迴避家門以外的暴力和鬥爭；「抽象」的家則是心靈精神的空間，即使身體在家（實體）外，仍能保有最私密和安穩的寄託和安頓。文革小說著墨於建築物的家，如花園、室內擺設、房間分配等，某種程度嘲諷了打著「棄私為公」、家庭觀念薄弱等旗幟的文革，即使建築物是公家分配的宿舍，但人對實體空間仍有著濃烈的情感投射和眷念，親情是不能被強制規範和圍限管制。建築空間和心靈空間的家，是以家人穩固的情感力量聯繫二者，但二者（具體和抽象空間）並「不能」截然劃分，仍有其聯繫的過度和共通性。

家／國意識乃個體對家與國及其聯繫的互動中，或家國關係與其相關的影響中，產生的情感認知、身分認同、歸屬感的身心活動歷程。<sup>9</sup>中國傳統思想中，家國是同義複詞，偏重於「國家」意識、愛國精神，但筆者以「家」為主體，考察在家和國間的情感流動和擺渡，故在家國兩字間以「／」為記號。

### 三、家／國意識的翻轉與回歸家園情感

<sup>5</sup> 張靄珠：〈女性身體與城市空間的對話〉，輯入劉紀蕙主編《他者之域：文化身份與再現策略》（臺北：麥田出版：城邦文化發行，2001），頁 230；[美]班納迪克·安德森著、吳叡人譯：《想像的共同體：民族主義的興起與散布》（臺北：時報文化出版企業股份有限公司，2004）。

<sup>6</sup> [德]恩斯特·卡西勒著、甘陽譯：《人論：人類文化學引導》（臺北：桂冠圖書股份有限公司，1991），頁 63。

<sup>7</sup> 何海濤、張峻豪：〈家庭空間擴展過程中的家庭資源與家庭夫妻權威結構〉，《雲南民族大學學報》（2005 年第 25 卷第 1 期），頁 38-43。

<sup>8</sup> 潘朝陽：〈空間·地方觀與「大地具現」暨「經典訴說」的宗教性詮釋〉，《出離與歸返：淨土空間論》（臺北：臺灣師大地理學系，2001），頁 28-29；曾秀萍：《孤城·孽子·臺北人》（臺北：爾雅出版社有限公司，2003），頁 239-240。

<sup>9</sup> 黃夙慧：《宋高宗朝詩歌中家國意識之探討》（國立政治大學九十一年度碩士學位論文，1993），頁 19-22。

本文聚焦於八〇年代以降的文革小說的宗旨——家／國意識在轉易過程中（家與國之間的情感流動狀態）如何回歸家園情感。本節適度地以神話中的樂園、對話理論、互文性、精神分析（如父之名、母性）等西方美學理論，或輔助闡發文本隱喻意涵，或作為爬梳家庭空間意識流變的出發點，期能裨益於論述，而非僅流於套用理論，故未預設以單一理論作為考察的視角。

### （一）回歸原鄉

原鄉為一幅心象風景，因空間的阻隔與時間的疏離而形成，追尋原鄉為流動性的心理活動。因無家可歸而衍生的鄉愁，不只是思鄉憂愁，而是求索追尋並回歸根本——蘊含生命和文化意義的精神家園。返回原鄉是歸宿感的找尋，乃人類不可或缺的精神企求和心理需要。<sup>10</sup>王德威曾指出原鄉文學的四種觀察面。其一，原鄉小說既沿襲傳統寫實主義，也同時誇張或戲劇化其內蘊的矛盾，即由既親且疏、似近實遠的浪漫想像魅力所展現的「異鄉」情調（exoticism）。其二，原鄉作品的敘述過程及鄉愁的形成，皆隱含時間介入的要素，如今昔對比、往事不堪回首等皆體現時間銷磨的力量。原鄉作品不僅敘說時間流逝的故事，更由過去尋找現在，就回憶敷衍現實，故作者所意圖彰顯的是「時序錯置」（anachronism）。其三，相對於時間錯置，兼可考察「空間位移」（displacement）的問題。故鄉意義的轉變肇因於故鄉的改變或因其所生的失落感，故敘述本身是一連串「鄉」之神話的轉移、換置和再生。其四，故鄉的人事風華，無論悲歡美醜，透顯作者尋找烏托邦的寄託，涉及政治、文化、經濟等的意識型態。<sup>11</sup>

由漂泊、尋找家園、還鄉的心歷路程中，透顯出家與國的情感拉扯，其樞紐點乃在於對國的情感產生搖擺和滑動。本因為政治理想而堅定地以社會主義為標的，但當文革使家與國無以周全時，心靈結構便產生位移，並在家與國中擺渡漂泊而展開尋鄉的歷程，最終以原鄉做為精神依歸。名為皈依意指，在經歷家與國的動盪後，產生身分認同的衝突與焦慮，便皈依原鄉以獲得自我存在感和價值意義，返回心靈版圖中的精神家園自我安頓。

#### 1. 毀書儀式

雖然，《鴻：三代中國女人的故事》名為三代女人的故事，<sup>12</sup>但「我」的父親張守愚才是整部小說中的主腦，最能凸顯身為共產黨高幹，面對家國的情感的轉折。張原本以國為絕對的準則範式，是不容挑戰、質疑的精神依歸，故家是附屬於且絕不能悖於國的大原則。張守愚自加入共黨便視黨為生命，即使妻子夏鴻德發生難產等事件，他都不以私心偏愛，更不讓妻小享有任何特權，一切依黨的紀律和規範執行，是公正不阿、正直、有原則、硬骨頭的共產黨黨員。但，文革期間，目睹文革弊端而勇敢上書諫言，故遭陷被監禁拷打凌虐至精神異常，意味著張守愚的原則受到強烈的挑戰和質疑，使精神無法承擔；經歷幹校生活等非人性的對待後，張守愚渴望一家人在山裡過著種田的平靜生活，構成其所依歸的原鄉，這對堅持共黨理念的張守愚而言是何其大的扭轉和改變。

一場燒書的儀式是張守愚情感版圖移動的轉捩。當張守愚珍愛收藏的書籍，包括古典詩文線裝書等，被全部燒毀時，他痛苦不已地猛烈撞牆，因不能抗拒黨的裁決，只能使勁地衝撞著身體，哀

<sup>10</sup> 楊經建：《家族文化與 20 世紀中家族文學的母題型態》，頁 33-47。

<sup>11</sup> 王德威：《小說中國——晚清到當代的中文小說》（臺北：麥田出版、城邦文化事業股份有限公司發行，2001），頁 249-251。

<sup>12</sup> 《鴻：三代中國女人的故事》是以母親和我的「名」為書名，意味著「家」對「我」而言是歷史運轉的中心，構築三代人的家庭史和緊密情感。《鴻：三代中國女人的故事》描述姥姥（楊玉芳）、母親（夏德鴻）和「我」（作者，本名二鴻，文革時改名為單字「戎」）三代女人的故事，本文論述焦點置於第十五章文革肇始，以「我」為敘述視角，目睹共黨高幹的父母被陷後，家人溫情為支撐存活勇氣的重要力量和精神支柱。「我」的父母雖為高幹，諷刺地卻從不跟孩子們談論政治鬥爭，因其不能理解也無能為力更無所做為地捲入文革風暴中，故讓孩子們不清楚反而較安全。文革期間，「我」的父母充滿家／國何者輕重緩急矛盾和掙扎，黨的革命政策和家人安危不能達到兩者兼顧的平衡狀態，使「我」的父母逐漸從對黨國的生命熱情和理想中消退，轉以家庭情感為宗。

悼一生最鍾愛的書籍。從張守愚入黨到成為高幹，始終都將餘錢投資在買書，空暇時總書不離手地閱讀著，書籍是他的生命，有著對文化中國的嚮往和文化精神的寄託，至於馬克思主義的哲學叢書則是對政治中國的政治理念和期望。張守愚痛心的不是物質的書本，而是殘暴地摧毀其所秉持的政治中國的社會主義理念，是不可能召喚與再現的烏托邦。

張守愚在文革期間發生了千迴百轉的情感轉移，心靈版圖中的家／國情感比重必須重新調配安置，達到平衡點讓自己的精神安頓。換言之，不再能單純地以國為情感的唯一圭臬，家和國產生無法雙面周全的心靈掙扎。因此，一方面，張守愚仍舊秉持社會主義的信念對毛主席提出諫言，是合於對國的忠心堅持，在勇敢發出異議的威權局勢中遭迫害和受虐下，其所形構的原鄉是以田園家庭生活的圖景作為存活的夢想和動力，家才是最根源的心靈索求和寄託。在最慘絕人寰、泯滅人性、顛倒是非的非常時代中，因家人的溫暖而堅強和尊嚴地活著，在黑暗的角落裡獲得微弱卻能維持呼吸的一道暖流和安身立命的理由。

## 2. 牛的意象

《舊址》描述李氏家族顯赫的祖先事蹟、講究豪奢的建築庭園和龐大的家族事業，呈現家庭與銀城密不可分、休戚與共的關係。兩千多年歷史的李氏家族，歷經無數次遷徙，最後定居在銀城，開拓、發展銀城的鹽業，光耀顯赫，富可敵國。九思堂中百年家園庭院的豪奢雕刻、裝潢，到成了一只木牌的觀光地，見證李氏家族的勝衰興敗，誠如書名「舊址」，讀來有千古唏噓之嘆，蒼涼之感，繁華豪奢終究剩下一只木牌，上面刻著「古槐雙坊舊址」。但是舊址成為李乃之、李紫痕那世代李家人的永恆家園，亦是精神象徵的原鄉。

李銳的歷史小說，以家庭為主軸，國家時代為背景，彰顯人物面對家／國的衝突或掙扎時，親情的影響力與支撐力。小說中沒有塑造壯士斷腕的英雄人物，而是刻畫知識份子面對危難時，在家、國間的動搖、徬徨、無措，甚至害怕，藉以突顯國家根本——「家」的影響力。《舊址》中，早年的李乃之為革命，放棄家族事業與前途，六姐的勸說與未婚妻的愛情，皆無法動搖他的意志，因此六姐投身共黨，妻子也離開富庶的娘家，甘願與他過著動盪、危險的革命生活。雖然一生奉獻共黨，晚年李乃之卻被共產黨逼迫地走投無路，此時讓他掛念與支撐生命意念的不再是共黨理想，而是妻兒和滿是疤痕的六姐臉龐。李乃之因熱烈澎湃、矢志不渝的「國家」意識，參與共黨，建設理想國家，但一再的批鬥消磨了他對國家發展的抱負，家人親情反成生命盡頭的情感寄託。固然無法截然劃分對「國」和「家」的情感，但生命存亡關頭，迫於殘酷、窘迫的情勢，無法兼顧親情與革命，勢必要痛苦、煎熬地擇一作為生命主導，使「家」、「國」的情感為主從屬關係，才能自我安頓。

無論家鄉山川風物、人情世態是悲歡美醜，依循著對鄉土的情感，不僅成為烏托邦式的寄託，也透顯著政治、文化、身份認同等意識型態。例如，危急存亡之秋，參與革命事業，以救國為號召，實源自對家鄉故土的情感，衍生為保「家」衛「國」的壯志情操，正所謂覆巢之下無完卵。李銳小說中，以烏托邦，或醜陋的惡習風俗，或人間苦難，或山川風物，展示故鄉的獨特性，皆凝塑為國家情懷。李銳由鄉土情感出發，多角透視國家情感，豐富歷史內涵，取材並不侷限於大事件，因任何觀點皆有其侷限，故採多向視角，盡可能地讓讀者感受時代的脈動，體會濃烈的鄉土之情。<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> 誠如《銀城故事》的題記，歷史經過史官價值標準的篩選，顯得匱乏、武斷。例如，李銳創作銀城系列故事，為避免單元論述的偏狹，以及擺脫官方史的大敘述，採取多重視角描述銀城，包括牛糞餅、竹製品工業、鹽業、八景等，使銀城的面貌更為豐富多元。由家鄉的風物、產業體現為對鄉土的眷戀和緬懷，延展為對家國的定位與認同感。因此，《銀城故事》的宗旨，乃緣於官方國史的不周全與單薄，故李銳以銀城風物與人情，書寫遭遺忘的銀城「故事」，雖題名為「故事」，卻重構了鮮活、生動、且貼近人物情感的史事，還原民間本色，不僅是正史所忽略和迴避的民間歷史和生命情懷，更由鄉土情感衍生出深厚的國家情感。

李銳一系列的銀城創作中（如《銀城故事》、《舊址》），以互文性（intertextuality）的視角觀看，《銀城故事》<sup>14</sup>中的牛的象徵意涵，與李乃之晚年在幹校中因黃牛而萌生的原鄉情懷有類通之處。克莉絲蒂娃（Julia Kristeva）認為互文性乃：

橫向軸（作者—讀者）和縱向軸（文本—背景）重組後揭示這樣一個事實：一個詞（或一篇文本）是另一些詞（或文本）的再現，我們從中至少可以讀到另一個詞（或一篇文本）。在巴赫金看來，這兩支軸代表對話（dialogue）和語義雙關（ambivalence），它們之間並無明顯分別。是巴赫金發現了兩者間的區分並不嚴格，他第一個在文學理論中提到：任何一篇文章的寫成都如同一幅語錄彩圖的拼成，任何一篇文本都吸收和轉換了別的本。<sup>15</sup>

牛是銀城的象徵，<sup>16</sup>牛的附加價值——牛糞餅、宰牛業、牛王廟（民間信仰），不僅代表銀城傳統文化，也是銀城鹽業發展和安定生活的主因。<sup>17</sup>李乃之一九三九年十二月在銀城監獄中槍決，因李紫痕買通獄卒而逃過一死，後雖成共產黨的某部長，文革期間卻因此事件被批鬥和送進幹校，其間妻子自盡、女兒延安劃清界線、之生被丟入銀河淹死、李紫痕過世，九思堂煙飛灰滅。似乎李紫痕買通獄卒為李家在文革中帶來災難，但就另一方面而論，李乃之在幹校中異常地痛苦，卻也讓他從革命和共黨的理想情懷中脫離出來，仔細地感受家的慰藉，和面對其生命中最根源的精神寄託和本質。幹校中的那頭老實、靈性的「老黃牛」是乃之說心事的陪伴者和聽眾，李乃之在幹校中以放牛的田園之樂「樵山釣水，遂我初衷，某盼息影鄉間，田園之樂久矣」，<sup>18</sup>「老黃，吃飽了沒有，我們回家吧？」，<sup>19</sup>隱喻著身體被監禁無法回到銀城，但心靈卻已返回精神最根源的家——原鄉情懷，體現對原鄉之情的懷念和感傷。換

<sup>14</sup>李銳：《銀城故事》（臺北：麥田出版股份有限公司，2002）。

<sup>15</sup>克莉絲蒂娃（Julia Kristeva）重要的貢獻是，在文學評論領域中以「文本間性」（intertextualité），進一步發展德里達解構主義文學評論策略。其分析並在法國宣傳巴赫金的著作，在此基礎上，它提出互文性的概念和定義。她認為「一切文本都是其他文本的吸收和轉換」。克莉絲蒂娃認為所有的文本，不論明顯地或隱微地引用其他文本，皆以其他文本為基而建構和不斷生成。因此，文本乃同它相對話的其他文本的閱讀和再閱讀。甚至，文本間性把文本的生產力和自我更新，超越文本語言結構範圍，使文本的生產和再生產過程擴大到人類文化歷史領域，即文本有可能超越語言的範圍，成為超語言領域內，各種社會文化力量和語言文字相互滲透的中介。換言之，作者的主體間性被文本間性取代之後，會進一步擴大深化為文本間和各時代文本作者、讀者，以及非讀者之間相互理解、相互穿越而進行創造的中介。因為，文本的文字結構不過是文本表面的交叉點，實際上是多種文字的對話，它是創作者與接受者、與實際文化脈絡和歷史文化脈絡之間的對話。轉引自[法]蒂費納·薩默瓦約著、邵煒譯：《互文性研究》（天津：天津人民出版社，2003），頁4；詳文參見克莉絲蒂娃：《符號學：語意分析研究》；高宣揚：《後現代論》（臺北：五南圖書出版有限公司，1999），頁460-464。

<sup>16</sup>「牛」的意象貫串《銀城故事》，牛與人互為主客的關係巧妙地安排在各環節中，意味著牛與人彼此關照、審視，意圖展示銀城的多面性與溫暖純樸的鄉土情感。從銀城燃燒柴火的生活必需品——牛糞餅展開小說，到末尾牛王廟的祭拜場景中，分別以新牛王和銀城人民的視角，目睹數日內痛失兩子的敦睦堂劉三公，如何面對盛大的場面。人民看到劉三公猛然間變為白髮蒼蒼的老人時，驚訝愕然。新牛王則看見白髮老人跪下身時，老淚縱橫，最後以旁觀者的述說總結：「那雙慈祥的眼睛似乎還深深地留戀在骨肉親情中。」牛的目光象徵父子親情、革命救亡都融匯在銀城傳統文化中，傳統文化形聚為鄉土情感的一環，既含容人間是非善惡的包容性，也呈現歷史的滄桑感、悲涼感。此外，牛屎客旺財製作牛糞餅，他偶然的機遇補充說明革命事業的發展細節，故牛糞不僅是銀城的傳統產業與文化，也作為小說主軸革命事業的輔線，交錯的情節，前後呼應，不僅為聯繫《銀城故事》的元素，也讓銀城展現更豐富的人文內涵，體現濃烈的鄉土情感。

<sup>17</sup>「所有關於銀城的歷史文獻，都致命地忽略了牛糞餅的煙火氣。……查遍史籍你也聞不到乾牛糞燒出來的煙火氣，……你更不會看到牛屎客們和繁榮昌盛的銀城有什麼干係。只有銀城的主婦們世世代代、堅信不移地相信，如果沒有牛，沒有便宜好用的乾牛糞餅，就沒法安安定定地過日子，就沒有銀城和銀城的一切。銀城有無數的井鹽、無數的鹽商、無數的銀子，可如果沒有那些牛，盤車就不會轉，井就鑿不成，鹵水就提不上來，一切就都是空話，銀城的歷史就會喪失動力。」李銳：《銀城故事》，頁17-18。

<sup>18</sup>李銳：《舊址》，頁219。

<sup>19</sup>李銳：《舊址》，219。



言之，李乃之年少便投入共黨革命，終其一生為共產黨服務，卻在無產階級文化大革命中，無法獲得平反便因積勞成疾和肝病逝世。清理儀物時，發現一張報紙上填滿了「革命」二字，革命對李乃之有太多複雜的意義，<sup>20</sup>重複的兩個字蘊含著他面對革命的糾葛情感和百思不得其解的困惑，革命是一生的信念，黨國是他的精神依歸，但他積極參與革命所建設的國，卻以文革為名殘忍地對他反撲和污滅。乃之晚年嗜酒，在酒精揮發的摧情下，使其能自我催眠而在黃牛溫柔的眼神和慈藹的默契陪伴中，彷彿回歸到原鄉的懷抱中獲得一絲絲的精神慰藉和身分認同感，原鄉是九思堂和六姐所構築的情感世界，不會如黨國般地質疑他的忠誠度，雖然九思堂此刻早已成了一只破舊的木碑，雖成了地圖上的遺址，卻是永恆地存在於李乃之的情感地圖裡，是紙本地圖無法繪出、更不能標示的地點。

## （二）母性樂園

母性（mothering）乃像母親般照顧撫育的感覺，或一種母親、母性的特質，故母性經驗為身為母親、或被視為母親、或自己和母親的相處經驗。<sup>21</sup>「樂園」具分歧意涵，如極樂之地，一個至高幸福或無上喜悅的區域，一種幸福的狀態；或受讚許的條件、特殊的機會或豐富的某事物等特徵的地方；或人死後靈魂享有永恆福祉的場所。綜而言之，共通要素有四：不易達到，超越現世之上；豐饒而愉悅；封閉而具選擇性的小世界；抽離時間性而使死亡的憂慮消泯不存。「人類不得不在一定時空的意識中約束自己，從而失去了精神自由。」樂園所代表的黃金歲月常一去不復返，故樂園的表述多以追憶的筆調和過去式的時態呈現。樂園是一個理想世界，具「回歸復返」的時間向度，同時展現「逆向追尋」的模式，達到「永恆回歸」的境界和狀態。<sup>22</sup>承上，母性樂園是由母性仁慈、寬容、犧牲的胸懷作為宇宙生命的泉源，並撫育養護生命的力量所構成。當個體面臨困境或挫敗，以自我能認同的方式重返母體，使靈魂興發活潑而能在精神靈動中獲得自主性並取得充實和幸福。易言之，母性樂園超越黨國、階級情緒，使現實中行屍走肉的個體能，能回歸情義的棲息地，拯救復活將死的意志，汲取精神能量。本節關注於子宮如何作為子女回歸的載體，及其展現的家園情感。

李紫痕由婚姻影響家庭在國家亂勢中的變遷和發展，且身為讓九思堂成為樂園的永恆母親。家庭是國家社會的核心，婚姻是組成家庭的基礎，男性在家庭中的主導權，形成上下尊卑的階級關係，女性則採取不同的態度面對婚姻，卻影響家族在國家危急存亡之際的變遷和發展。例如，《舊址》中，六姐李紫痕終身未嫁，非但未造成九思堂的負擔，反成為李氏家族中失怙兒女的母親。她為了父親臨終托孤的遺願，以香毀容，力拒李氏族長李乃敬安排的婚約，以便捍衛年幼弟（李乃之）妹（李紫雲）在九思堂（李氏家族）的權利，並扮演亦父亦母的角色，管束弟妹。當她勇敢地抗拒族長安排無愛情為基的婚姻時，看似充滿女性自覺地挑戰族長的強制和積極爭取婚姻自主權，但實則是為遵守父親的遺言，以不自覺的女性韌性和堅毅來捍衛李家子孫在危難中的一切險阻，亦即在追

<sup>20</sup> 「在整理遺物的時候，專案組和軍代表發現了一張寫滿了字的《人民日報》，李乃之用一行接一行的字填滿了報紙的所有空白，那些所有的字都只寫了一個詞：革命革命革命革命革命革命革命革命……沒有前言，沒有後語，沒有標點，甚至一點空檔也沒有，只有密密麻麻糾纏不清首尾相接的一片。誰也猜不出李乃之這樣寫的意思是什麼，誰也猜不出李乃之把這些字傾瀉到報紙上的時候是一種怎樣的心情。」參見李銳：《舊址》，頁 231。

<sup>21</sup> 佛洛伊德有四位非常優秀的女學生：海蓮娜·朵伊契、卡倫·荷妮、安娜·佛洛伊德、梅蘭妮·克萊恩，以自身的性別出發，將身為女性、女兒和母親的生命經驗與學術融合，讓精神分析的焦點由父系權力、潛抑、阻抗、知識、性、和閹割等個人主題，轉移至和母性照顧化（認同、理想化和嫉妒、剝奪和失落、愛和恨、內射和投射）有關的人際主題，大幅擴展了精神分析理論的完整性和周延性。精神分析由佛洛伊德開始，但是他的男性至上主義，以及他的性別，塑造了佛洛伊德理論和治療中，對於父系和陽具中心的偏向。精神分析的新領域中有一個重要的共通點：人際間的和母性的核心。其中注意到的是母性經驗的不同層面，不論是厭惡、愛慕、拒絕、或矛盾，都為精神分析的發展開創出更多元的觀點和探索領域，終於扭轉佛洛伊德觀點的精神分析理論和實務。珍妮特·榭爾絲（Janet Sayers）著、劉慧卿譯：《母性精神分析：女性精神分析大師的生命故事》（臺北：心靈工坊文化事業股份有限公司，2001）。

<sup>22</sup> 歐麗娟：《唐詩的樂園意識》（臺北：里仁書局，1990），頁 7-40；張惠娟：〈樂園神話與烏托邦〉，《中外文學》（第 15 卷第 3 期），頁 78-100。

求婚姻自決的表象下，實則是甘願地陷溺到另一個父權的圈套，展現女性在家庭中自覺和不自覺的雙重矛盾。換言之，李紫痕在父親的囑託下，成了被支配者，沒有選擇幸福的權利，注定終生犧牲；毀容是向九思堂宣告不再是個完整女人的儀式，擺脫李乃敬身為九思堂族長所持有的父權，晉身為九思堂在風雨飄搖的亂世中的守護者。李氏以不同的方式面對婚姻，不惜奉獻青春年韶，並且在關鍵時刻作出毅然犧牲與冒險，只為了維護九思堂在國勢混亂中能平安。李紫痕在時代變動的輪轉下，從軍閥混戰到文革，身為永恆的母親，使九思堂得為樂園和精神棲息地。例如，當一九五一年解放軍進入銀城，斬首處決李家三代三十二名男子後，李紫痕毅然扶養李家唯一命脈，堅強地面對險境。不僅如此，雖終其一生沒能理解共黨革命的意義，但出於保護李乃之的親情，她參加共黨的地下工作，甚至不顧危險，從監牢和槍口下營救李乃之。雖李紫痕的信念和堅持單純地只有家作為精神指標，家是唯一的信仰，毫無國的概念，是典型的封建傳統的中國女人思想，生命是為著家人存活。

李紫痕自行籌備的婚禮和葬禮儀式，意味著她無法發揮身為九思堂的母親價質時，即使成了屍體都要「死守」著李家的土地，象徵著一生既嫁給了九思堂，也甘願為其陪葬，無論生死皆與李家休戚與共。李紫痕一生未嫁，卻以六姐和六姑婆的身份保護乃之和之生，文革時李之生被批為狗崽子，遭紅衛兵丟入銀河中喪命，在埋葬了她手中僅有的李家命脈之生後，既慨歎無法再發揮任何一絲的作用，也失去生存的意義。當鄰居發現他的屍體時，她穿著多年前綉的花鳥魚蟲、閒雲野鶴的鮮豔綢緞：

這老太婆的屍體竟打扮得如一個華艷無比的盛裝的嫁娘。她周身上下都是鮮豔的綢緞，綢緞上都是她自己繡上去的精美國案。人們屏住呼吸一動不動地打量著這座城市裏獨一無二的女人。<sup>23</sup>

此刻當她完成父親的遺願和對李家的擔待後，才願意將自己裝扮成冷艷的新娘，穿上遲來的嫁紗，孤獨寂寥地完成那場將一生嫁給九思堂的結婚儀式，同時也在老屋中走向死亡，完結一個傳統女人的生命。鄰人決定一併燒毀屍體和老屋，這場詭譎的婚禮中，觀禮者（鄰居）充滿了對銀城老太婆傳奇一生的驚懼，甚至死亡儀式的大火都燒得如此令人驚心動魄。在大火中李紫痕的骨灰和老屋的灰燼交融在一起，是李紫痕和九思堂緊密聯繫的寫照，故大火熊熊地燃盡了李紫痕的婚禮和葬禮，使九思堂在李紫痕撒手人寰後徹底地走入歷史，成為文化遺址。

### （三）尋父與審父

「爹親娘親，哪有毛主席親」隱喻著毛主席為人民的政父或毛父，將領袖、父親與毛澤東等同，以黨為家、視主席如君父，承繼五四以降的父權論述——弑父又戀父的弔詭情結，但八〇年代的尋根和先鋒運動仍有所突破，對父權作巧妙的控訴。<sup>24</sup>文革中的人們審視象徵「家／國」此二極具張力的父親形象——家父和黨國毛父時，以文化反思為基審父，審度、審視、審查，而非審判父之名<sup>25</sup>與父之實，觀看父親是否「名」符其「實」。因此，在家／國的擺盪周旋中展開尋父的歷程，以確

<sup>23</sup> 李銳：《舊址》（臺北：洪範書店有限公司，1993），頁214。

<sup>24</sup> 王德威：〈叫父親，太沉重？——父權論述與現代中國小說戲劇〉，《聯合文學》（第12卷第10期，1996），頁43-52；焦雄屏：〈映畫父親〉，《聯合文學》（第12卷第10期，1996），頁53-61；楊經建：《家族文化與20世紀中家族文學的母題型態》（湖南：岳麓出版社，2005），頁92-120。

<sup>25</sup> 父之名（象徵的父親）不能化約為現實或想像父親的化身，在心理中扮演發號司令、制定法律的角色，並結合禁止與疼愛兩種功能。現實的父親在場與否並不重要，甚至其不在場時，象徵的父親理想性愈高。西碧兒·拉崗（Sibylle Lacan, 1940-）《一位父親：拼圖》以拼圖遊戲式的回憶片段嘗試建構父親形象，無意間以賈克·拉崗（Jacques Lacan, 1901-1981）的心理分析解構之。《一位父親：拼圖》與〈獻給艾蜜莉的玫瑰〉（A Rose for Emily, 1930）分別表現主體形成過程中「父之名」（name of the father）的兩個階段。第一為位移時期，主體對母親的慾望轉而由父親的功能取代，藉由呼喚父之名以認同父親，並脫離母親慾望的領域，此期的父親是「想像的父親」。第二是昇華期，作為符徵的父之名與無意識的大寫他者合而為一，此期的父親是「象徵的父親」。父之名的象徵化是內在化、無意識化、與大寫他者均質化；此時主體不再只是追求認

立父子秩序和自我存在的內在價值和存在感。因尋父的起源或為個體經驗，或觸及人類存在的根本問題，故尋父的意義在於顯示了對自我、生命、人類社會、歷史文化等複雜的情感的態度。拋棄父親或為父所棄造成情感創傷，自此無父的狀態下不僅衍生了喪失文化記憶的焦慮，更在根源上輾斷了與歷史、傳統和秩序的內在聯繫，造成了自我的漂浮和流浪，便又再度尋找父親。換言之，當毛父的權威與子女的生命本質相悖逆、乖違時，以儒家精神、賣血、或身體肢解等方式象徵家父的精神內涵，為子女的內在安定力量和歸屬，不僅能以之與毛父對峙，更諷刺和解構毛父的權威。

## 1. 儒家精神

《雪廬》以相當的篇幅敘述「雪廬」的空間設計，包括花園景致、各層樓房的設計擺設等，雪廬經歷三次轉變的空間配置，乃林家面對國勢和革命而衍生的應變之道，不變的是雪廬的家訓和精神——儒家文化。庚子年（1900），湖南人林金洋到上海幾乎投資了全部財產，精心地規劃、建設三層樓房，新居落成正值瑞雪豐年，故題名為雪廬。建造雪廬乃為了讓子孫擁有優良的讀書環境，故一樓客廳所有的牆面都擺設至頂的書櫃，藏書非常豐富。文革中的雪廬，未描述雪廬以外的社會血腥暴力，只描寫雪廬的空間分配被侵佔、強制分配和對雪廬的破壞，如書籍被查封撤架、家庭空間被強制剝奪、紅衛兵在客廳設置司令部的喧鬧和論辯等。被佔用的客廳是林家書香世家的象徵，家的精神場地雖被國之革命所傾軋，卻不能剝削家人情感和家風，《雪廬》並非意圖展演國史，而是描述雪廬如何在革命中延續著書香世家的理念，也就是傳統儒家精神。雪廬象徵悍守儒家傳統的堡壘，藏書雖因紅衛兵抄家而貼上封條，但書籍代表著雪廬的家訓和精神——教育子女為溫柔敦厚、彬彬有禮、學養深厚的人格道德，因此，物質實體的書被查封，並不影響雪廬所傳承的儒家精神，亦為雪廬永恆的父親形象。

「雪廬」是立足求學的場所，也是在革命等一切風雲變化的國勢（事）中，得以穩定的心靈據點，揭示著中國修身、齊家的儒家思想，即孔子言「修己以安人」，或先能「修身齊家」，再論治國平天下，由儒家精神重塑理想的父親，迄立著父親的精神指引，再現傳統文化中的儒家精神代表著以父權文明為中心的傳統文化根基。林金洋的元配是湖南革命世家的女兒，充滿革命熱忱也因而犧牲，臨終要求林金洋栽培兒子們為知識淵博、學貫中西的讀書人，並能參與國家政治。林金洋只達成遺言的前者，也是他倉皇離鄉遷居上海的原因，其謹慎地告誡子孫不可張揚祖先輝煌的革命史蹟，<sup>26</sup>僅諄諄告誡子孫在亂世中，應做好學問，不求聞達、不攀龍附鳳，唯知識是讀書人的資產，典型儒家知識份子，在亂世中修身齊家的基本道德作為，讓雪廬中世世代代的子孫能安穩地活過混亂的世代，以柔性、保守的姿態抗衡著也安然度過文革中的風暴。雖林家四代人在雪廬中聚散離合，八十年中經歷三次大變遷，但仍堅毅地傳承和秉持著中國傳統的儒家精神。林金洋選擇在上海造雪廬，因上海為古今教育、中西文化的交匯處，乃久居之地，「林金洋的想法很明確，給兒孫輩留下一處能安靜地治學求知的地方」，<sup>27</sup>奠定以治學為圭臬的家庭風範。文革期間，林若希仍繼承父志，謹守儒家的用世之道，即使紅衛兵抄家，林家亦未發生慘烈人寰的事件，意味著私領域的雪廬以傳統儒家思想處世，對抗公領域的激進革命，看似保守溫吞，實則是充滿韌性的柔性拼搏。換言之，雪廬雖是林家的私宅，奉守著大家長林金洋的家訓，文革血腥激進、如火如荼地在中國竄燒銳不可擋，一棟微小的雪廬卻硬頸地符合中國傳統的治家精神，雪廬中的林家子孫展現中國傳統思想的風範操守與家國同構的核心理念，在毛政權中顯得格外地突兀，上演一場由儒家父權與毛父政權的對峙擂台，諷刺意義昭然若揭。以文化反思為基的審父（毛父權）過程中，仍以儒家文化作為確認父子等級秩序以確立自我存在的內在價值和存在感。另一方面，展示了面對文化大革命，不再書

---

同的主體，而同時也是大寫他者的代行者。陳建宏：〈以父之名：拉崗對拉崗〉，《中外文學》（第 28 卷第 3 期，1999 年 8 月），頁 84-153。

<sup>26</sup> 「想要自立於亂世，便要不求聞達，不攀龍附鳳，唯靠自己的實力奮鬥。經濟家的資本是錢，讀書人的實力是知識。可居廟堂之高，也可處江湖之遠，進退自如，方為本事，絕不為求一時之速成，而留下畢生遺憾。」參見孫頤：《雪廬·烟塵·門檻——知識份子的一個世紀》（上海：上海文藝出版社，2005），頁 15-16。

<sup>27</sup> 孫頤：《雪廬·烟塵·門檻——知識份子的一個世紀》，頁 47。

寫革命烈士、鬥爭或批判毛政權的口號政績，卻是逆其道而行地描繪保有傳統思想的家庭如何在思想被迫改造的文革中生存，將焦點由大論述的革命黨國轉換為中國裡的一戶人家，甚至文革都在雪廬這舞台上上演，小人物的存歿悲喜、聚散血淚才是文革中的重要橋段。

## 2. 賣血的象徵意涵

余華《活著》、《許三觀賣血記》刻畫小人物在文革期間，處於生活重擔下，默默地配合、承擔無論合理與否的國家政策，生存的動力來自家人的凝聚力和溫情，並非出於國家觀念或愛國意識。

《許三觀賣血記》中，許三觀七次的賣血行為中，四次賣血是象徵政權噬血的暴力本質。例如，讓飢荒中的家人勉強地保餐一頓，讓下鄉勞動的兒子們買菸討好隊長、宴請二樂的隊長，以及為一樂治病。其中，一樂因應毛政權「知青上山下鄉」政策而下鄉勞動，卻因過度勞累而臉色灰黃、全身無力，當他回家休息的那段時間幾乎沒有力氣下床走動，但許三觀夫婦擔心他的長官會認為他怠惰、不夠努力，便催促一樂趕緊回去，同時要他加倍努力，才能調回城市裡工作，便不會如此辛苦了。但一樂回去後不久就得了肝病，為了讓一樂到上海治療肝病，許三觀在前往上海的途中一再地賣血，還差點賠上自己的性命。這意味著許三觀夫婦相信政權而將兒子交託出去，卻無法獲得政權的庇護，甚至當一樂生病，卻還要靠許三觀賣血才能為他治病，此乃辛辣地拆穿了毛政權噬血的暴力本質。許三觀拯救兒子的性命，必須支持暴政，猶如獻出一己的性命寶血。雖然《許三觀賣血記》不再血淋淋地再現文革期間的暴力鬥爭場面，但卻以主動的獻祭—「賣血」，予以更震撼而強烈的譏諷和隱喻。嘲諷的是，政權高明地隱藏了暴力的本質，無須將鋤刀架在脖子上，百姓們為了生存，便不疑有他地主動獻血，使得「活著」成了奢求。簡言之，論述《許三觀賣血記》中「血」的意涵主要有兩個視角。其一是以許三觀七次的賣血行為象徵政權噬血的暴力本質；其二是「血」所繫聯出的家族、宗法根深柢固的傳統觀念，亦深植於許三觀的意識中，故其賣血、歃血的交易行為撕毀文革期間共產黨塑造的「你我不分的大家庭」、「破四舊」的旗幟。<sup>28</sup>賣血的過程象徵一樂雙重地對毛父和許三觀進行審父至尋父的歷程，因為一樂是許玉蘭偷情出軌所生，故許三觀由最初不願提供一樂賣血的錢，至不顧性命為他賣血，使父親的地位確立。余華作品中「血」的意象，及其隱喻所呈現人際間的暴力質素，展示國（毛父權）噬血的暴力本質，家則是輸血、補血的心靈補給站。

## 3. 人倫的隱喻

余華二〇〇四最新創作《兄弟》（上）仍以文革為主要的時間場景，卻以儒家倫常中的「兄弟」為書名和全書的情感主軸，宋平凡則是樞紐人物，藉由與李蘭再婚的家庭儀式，讓李光和宋鋼這對沒有血緣關係的男孩，不僅成為兩肋插刀的兄弟，更教育形塑之具備良善的人格，也因此使李蘭在宋死後除了擁有永恆的愛情外，在臨終前也頓然明白李光、宋鋼兄弟的孝心，由此在血腥暴力的文革中凸顯出人倫的溫情和生存動力。換言之，陌生人宋平凡熱心主動地幫助李蘭埋葬前夫，爾後積極追求內向近於自閉的她，使毫無干係的兩家人成為夫妻、兄弟和父子關係。宋平凡無論存歿皆影響著李蘭等人，緊密地扣合著李光和宋鋼的濃厚的兄弟情誼，和其與李蘭的母子關係，即宋凡平的再婚搭起李蘭等人的家人關係，其聖潔的人格光譜近乎於聖者的救贖悲憫，在人性泯滅的獸性暴虐中，格外鮮明地展現嘲諷的抗辯和抵禦。宋李的愛情讓宋在監禁的倉庫中遭非人性的凌虐毆打下，仍能堅毅地具備生存意念和動力，同樣地，李蘭在宋平凡死後甘於當地主婆而被批鬥，並活得神采飛揚和自信，甚至堅持在李光的個人資料中父親一欄裡填上宋平凡，即使兒子在校被譏為小地主而被羞辱恥笑亦無所謂。《兄弟》（上）未書寫親人間的劃清界線或表明階級立場以免除牽連拖累，僅寥寥數語交代李蘭在絲廠被批鬥，但批鬥的場景實況卻隻字未提，反而著墨描述李蘭身為宋平凡之妻的驕傲，強調其對宋的敬愛和眷戀。世人冠上的任何名號和稱謂（如：地主、地主婆、階級敵人等）皆不能改變她對宋平凡堅毅的愛和崇拜，因此即便身體被批鬥摧殘，她的精神信仰始終置於文革之外，毫不受到任何影響。誠如金辛順所言：

<sup>28</sup> 王德威：〈傷痕即景，暴力奇觀——余華論〉，頁 176-180。

宋凡平在這小說中宛如幸福美夢的製造者，讓所有的罪惡在他身上得以完整的救贖，因而，這樣的敘述使余華的這部小說，消解了歷史政治的苦難和不幸，而趨向了寓言性的話語。<sup>29</sup>

余華的暴力書寫中，宋凡平是李蘭、李光、宋鋼的守護者和英雄，在暴虐扭曲的文革中扮演著理想的人物形象，充滿正義感、愛心和近乎擁有人性中的偉大精神，讓李蘭等人不失望、不失落，並有能量和韌性面對黑暗和暴力的文革。宋凡平雖承受異常殘暴瘋狂非人性的凌虐，卻幻化為暴力中的罪孽救贖者，又宛如丑角般地戲謔搞笑，以善意謊言式的樂觀安撫李蘭等人，消解排除他們的恐懼不安，並有堅定的信念生存。宋處絕境中的幽默看似滑稽，實則冷眼辛辣地嘲諷暴虐荒誕的世道。當他的臂膀被扭斷而腫脹變形、在車站慘遭失心瘋似的亂棍敲擊痛毆至不成人形，即便入殮亦因缺錢買不起合身的棺材，不得不以磚頭敲斷膝蓋而折斷小腿放入棺材，這些細膩的身體暴力書寫，亦可視作一場失序的狂歡節（嘉年華 carnival），<sup>30</sup>宋凡平至死皆以肉體的誇張畸形和扭曲變形，對怪誕的政權和時代發出最激烈而響亮的嘲謔笑聲。

《兄弟》（上）中，父子之愛、夫妻之情、兄友弟恭為文革的書寫主題，既彰顯家庭溫情是李蘭等人的身分認同和情感依歸，人倫關係中亦隱喻著對黨國的諷刺，展示充滿寓意的家／國意識。以李光從生父到繼父的尋父歷程為例。生父影響李光的好色的本性（父子皆在公廁偷窺女性臀部），李光毫不掩飾的性慾和對食物的渴望，<sup>31</sup>此放大及扭曲的食色飢餓投射出病態的世道，亦搬演著一齣怪誕的狂歡節。換言之，遺傳自生父的本性諷刺了生父般的黨國君父，文革中基本生存權的不滿足所衍生出誇張的食色需求，以「卑賤」的肉體慾望戲劇化地嘲弄戲謔政權。至於，烏托邦的政治理想則寄託於永恆的父親，也是守護神和救贖的英雄宋凡平。

宋凡平的父愛是《兄弟》（上）的建基和接軌，過渡到李光宋剛的兄弟情誼，成該書的核心基調，即文革前宋凡平與李蘭共組新家庭，文革期間他扮演著救贖和守護的角色，死後乃至於文革結束仍延續著深厚的兄弟情誼，故在荒誕暴力的文革中，家庭人倫親情凌駕躍升為黨國革命中的焦點，也由家庭關係隱喻對黨國的譏嘲，展示充滿寓（喻）意的家／國意識。

## 四、結論

<sup>29</sup> 辛金順：〈暴虐與溫情——讀余華的《兄弟》（上部）〉，《文訊》（卷 242 期，2005 年 12 月），頁 107。

<sup>30</sup> 巴赫汀（Bakhtin, Mikhail Mikhailovich, 1895-1975）提出狂歡節。狂歡節溯源自西方文化內部他者的聲音，以及文藝復興時代的民間文化，為歌頌肉體感官慾望的大眾文化，以對抗官方文化、神學和古典文化。因此，狂歡節的核心是民間文化和菁英文化的關係。巴赫汀並不反對精英文化，而是意圖讓精英與大眾文化進行對話，故就此層面，巴赫汀的對話理論蘊含著許多後現代主義的特徵。簡言之，狂歡節乃為對抗史達林專制政權而提出。人民在專制政權裡不能自由地表達自己的看法，故以「狂歡節」的概念對抗以知識份子為主體的菁英文化。由此，使民間與菁英之間能產生對話。然此途未能達其政治目的，即雖有狂歡節的概念，但實際上是無法達成，最終僅是政治上的烏托邦。狂歡節為在廣場上舉行充滿笑罵嘲諷、感官愉悅的宴會，在其中盡情地吃喝、排泄、交媾等，將肉體極其可能地誇張和變形，形成狂歡節風格的「怪誕現實主義」。相對於平民大眾的狂歡節，是官方組織的盛大慶典和宴會，代表著宗教、政治、意識形態和道德價值體系，是極為嚴肅、崇高的清教徒儀式，沒有平民發自內心對官方意識形態的嘲諷笑聲，這種笑聲是對肉體感官慾望的讚美。例如，六四狂歡節乃六四天安門事件乃以巴赫汀強調的肉體解放向當權者反抗，即使最終仍遭到鎮壓，無法推翻政府專權，但是種政治上的理想，期盼專制下的一元論述能夠形成多元論述，即眾聲喧嘩。此外，狂歡節中最喜歡的項目之一是脫冕和加冕。「加冕和脫冕，是二合一的雙重儀式，表現出更新交替的不可避免，同時也表現出新舊交替的創造意義；它還說明任何制度和秩序，任何權勢地位（等級地位）都具有令人發笑的『相對性』。」這些可笑的相對性在公眾廣場上被顛覆和消解。參見劉康：《對話的喧聲：巴赫汀文化理論評述》（臺北：麥田出版：城邦分公司發行，2005），頁 277-305。

<sup>31</sup> 小學生的李光會說：「原來我發育了」、「我性欲上來了」、「城裏的電線杆我都搞過幾次了」等；李光以三鮮麵為交換描述其所偷窺的林紅臀部之條件，五十六位好奇的男性用五十六碗三鮮麵將面黃肌瘦的養得紅光滿面，以怪誕、戲劇的方式呈現食色的欲求。被抓到偷窺的李光，被拽去遊街，宛如一場荒誕的狂歡節。參見余華：《兄弟》（上海：上海文藝出版社，2005）。

本文由「家庭空間」考察八〇年代以降文革小說中家史敘述所展現的家／國意識，由實體的家庭空間為起點，爬梳文革中的人們或在千迴百轉的波折後，或至始不渝地便以抽象空間的家作為情感寄託和生存意義的心歷路程，由此透顯面對家國關係時的態度和立場，即在抽象的心靈空間（家）中反映其家／國意識，見證在文化大革命中人們的心靈和情感狀態。簡言之，從空間頗析歷史洪流中人物的身分認同，由小舞台的家庭觀看文革中的人物存活信仰，呈現出不同於國族寓言或民族主義的創作宗旨，余華、李銳、張戎、孫顛也以不同的書寫策略創作家庭空間，凸顯別有風貌的家／國意識。

# 建構「日治臺灣漢文武俠文學發展史」的可能 ——以文人／報刊為研究範圍的嘗試性考察

林以衡\*

## 摘要

翻閱日治時期的臺灣報紙，不難發現日治時期的臺灣的確存在著各形式對於「俠」所做的描寫，這自然包括了「武俠」，或是不以武聞名卻富有「俠氣」的描寫作品，既然「俠」真實的存在於日治時期的報紙中，那麼「臺灣武俠小說發展史」應該可以推延到日治時期的臺灣；日治時期的臺灣，充滿著各種多元性，政治、文化上從中國變成日本，各種思想和現代性也紛紛地大量引入，更何況是身為殖民者日本對於漢文曖昧的態度和到後期，以國策領導文藝的取向，臺灣文學如此，附屬於大文學敘述下的通俗文學也是如此，而歸類在通俗文學下的俠文類，是否也受到連續性的影響呢？本文的目的，只能說是基於以一個嘗試性的構想，試著以目前所能蒐集到的資料，證明在此些資料中，確實存在著某些證據或是跡象，能做一番大方向的討論和試探，以使臺灣的武俠文學史，或是對於「俠」的敘述能更為完整，這雖是本文所面臨到的侷限性，卻也是未來能更在深入發展的一條研究之路。

關鍵字 武俠 文人 武俠敘事 日治報刊

## 一、前言

二〇〇五年的夏天，臺灣第一本以「武俠小說」為研究範圍的《臺灣武俠小說發展史》在武俠迷的期待中問世<sup>1</sup>，此本書由學術界著名研究武俠文學的學者林保淳、葉洪生兩位策劃、執筆，由國民黨政府敗退來台開始一直到當代為時間範圍著述而成，內容包括了各時代政治、經濟乃至於讀者消費對於武俠文學的影響，當然也對於武俠文學的各流派和「掌門人」做了重點性的介紹和評論，對於長久來被貶抑的通俗文學界來說，此書的確具有一定的重要性，但，文學的發展並不是只限於一個時期而可成「史」，既然標題為「臺灣」，不禁就會讓人想到若從臺灣的歷史來看，日治時期的臺灣文學，是否也有「俠」的書寫作品呢？

翻閱日治時期的臺灣報紙，不難發現日治時期的臺灣的確存在著各形式對於「俠」的做的描寫，這自然包括了「武俠」，或是不以武聞名卻富有「俠氣」的描寫作品，既然「俠」真實的存在於日治時期的報紙中，那麼「臺灣武俠小說發展史」是否也可以推延到日治時期的臺灣呢？

日治時期的臺灣，是充滿著各種多元性，政治、文化上從中國變成日本，各種思想和現代性也紛紛地大量引入，更何況是身為殖民者日本對於漢文曖昧的態度和到後期，以國策領導文藝的取

---

\*國立臺灣師範大學臺灣文化語言及文學研究所碩士班二年級

<sup>1</sup>葉洪生、林保淳《臺灣武俠文學發展史》（臺北：遠流，2005年8月初版二刷）



向，臺灣文學如此，附屬於大文學敘述下的通俗文學也是如此，而更在通俗文學下的俠文類，是否也會受到連續性的影響呢？

楊延耀在康熙三十四年（1695）的〈臺灣府志·序言〉中曾說：「臺灣孤懸海外」<sup>2</sup>，清官吏余文儀在《續修臺灣府誌·自序》中曾云：「臺灣……其地孤懸海外……文物未通於上國者，蓋數千百年。」<sup>3</sup>此句話雖隱含大中國主義者對臺灣中心／邊陲的態度，另一方面來看卻又證明臺灣本身的特殊性，臺灣以其本身地理位置的特殊，又在各種力量的衝擊下，臺灣文學既然能成為有獨特性的文學，那麼受到中國和日本影響之下的「俠」，有沒有可能發展成為臺灣固有特色的「俠」呢？

綜觀上述問題，目前仍未有人在此議題上做過討論，以筆者目前的能力，自然不能在短時間或者只靠著幾篇文章就可解決，所以筆者此文的目的，只能說是基於以一個嘗試性的構想，試著以目前所能蒐集到的資料，證明在此些資料中，確實存在著某些證據或是跡象，能做一番大方向的討論和試探，以使臺灣的武俠文學史，或是對於「俠」的敘述能更為完整，這雖是本文所面臨到的侷限性，卻也是未來能更在深入發展的一條研究之路。

有關於日治時期「俠」的研究，目前多有討論的為民間文學領域在著手進入的範疇，「俠」的形象其實也存於臺灣的民間文學之中<sup>4</sup>，本文的研究目的在於證明日治時期俠發展史的研究可能，因此在範圍限定上以日治時期報刊上文人所創作的武俠文類為最主要的考察對象，嘗試從縱面相（時間發展）以及橫面相（文化意義）兩方面來論述；而目前有做過近於此類研究的則為政大黃美娥教授<sup>5</sup>，筆者此文所用題材也以日治時期的漢文報刊為範圍，日文部份限於筆者能力以及題材廣泛只能暫且不論<sup>6</sup>，此外，「俠」的源流有來自於中國和日本的可能，較為詳細的研究礙於篇幅，在此也暫不列入討論。

## 二、尋覓「俠」：中國／日本

日治時期臺灣的武俠敘事源於何處？有沒有受到其他文化的影響？「俠」這個特殊的名詞和產物中國學者在論述時，往往將「俠」這一個概念從春秋戰國時的《韓非子》〈五蠹〉篇論述，〈五蠹〉篇說：「儒以文亂法，俠以武犯禁。」學者們認為這是歷史上最早有「俠」字出現的時期<sup>7</sup>，但真正開始描寫「俠」，對後世產生引響卻要從《史記》〈遊俠列傳〉開始，〈遊俠列傳〉裡說：「今游俠，其行雖不軌於正義，然其言必信，其行必果，已諾必誠，不愛其軀……蓋亦有足多者焉。」<sup>8</sup>以後諸如唐代的傳奇、宋代的話本、元的戲曲、明傳奇到清的俠義章回小說，俠的形象雖不同，卻也說明了「俠」在中國的持續性發展面貌；曾經長時間被中國所統治的臺灣，除了原住民的口傳文學外，具有書寫形式的文學則約略從明鄭時期隨同鄭氏來台的文人開始，中國文學的各類子題無論是詩、

<sup>2</sup> 楊延耀：《臺灣府志》〈自序〉（《臺灣文獻叢刊·臺灣方志第 65 種》，頁 5，中央研究院瀚典資料庫）

<sup>3</sup> 余文儀：《續修臺灣府誌》〈自序〉（《臺灣文獻叢刊·臺灣方志第 121 種》，頁 5，中央研究院瀚典資料庫）

<sup>4</sup> 例如臺灣家戶喻曉的曾切、莊芋和廖添丁等人，詳見胡萬川：〈亡命好漢的生與死：莊芋、曾切、廖添丁傳說之研究〉《臺灣民間文學學術研討會論文集》（臺南：國立臺灣文學館，2004 年）

<sup>5</sup> 黃美娥：〈舊文學新女人——《漢文臺灣日日新報》中李逸濤通俗小說的女性形象〉《重層現代性鏡像：日治時期臺灣傳統文人的文化視域與文學想像》（臺北：麥田，2004 年初版，頁 244）

<sup>6</sup> 日文屬於「俠」範疇不在少數，例如《臺灣日日新報》昭和 12 年開始連載長谷川伸的〈國定忠次〉、或是同年年末開始連載一龍齊貞丈口的〈蒲生三勇士〉等皆是，此外受限篇幅及能力，本文暫以《臺灣日日新報》系列、《三六九小報》及《風月》系列為討論範圍，但不可忽視日治時期報刊如《台南新報》等也有部份史料，唯筆者初步考察，《台南新報》以漢文書寫的武俠文學，只有大正 10 年 5 月 18 日開始連載的〈俠義偵探：鐵手〉，其餘皆以日文書寫為主，故在此文中暫略。

<sup>7</sup> 如陳平原在《千古文人俠客夢》一書、汪涌豪、陳廣宏在《俠的人格與世界》一書中皆提到此觀念。《千古文化俠客夢》（臺北：麥田，1997 年 12 月），《俠的人格與世界》（中國：復旦大學出版社，2005 年 4 月）

<sup>8</sup> 如陳平原說：「一直到《史記》〈遊俠列傳〉，「俠」的基本特徵才被較為精細地勾勒出來。因此，後世談「俠」者大多本於此。」陳平原：《千古文化俠客夢》（臺北：麥田，1997 年 12 月），頁 21



詞、賦或是小說等就一直在臺灣被接受著，中國文學範圍影響下的臺灣，才能在歷史不停的演進中發展出屬於自己的特有文化；那麼中國的武俠章回小說對於臺灣，是否起了什麼做用？又中國之外，一八九五年臺灣被中國以甲午戰敗後的籌碼「割讓」給日本，日本政府除了在臺灣進行政治、經濟方面的統治外，日本文化和文學的引入，似也是無可避免，那麼臺灣日治時期的武俠小說中，是否可看出日本文化的影響呢？以下將就這兩點試論之。

### （一）中國傳統史傳、小說的影響

一八九五年日本政府的到來，初期並未阻斷臺灣和中國間的互相聯繫，而對於漢文（傳統的文言文）所創作的詩文，日本人或因自身喜好，或因攬絡的需求，不但未加禁止反而加以提倡，因此日本官員和臺灣傳統文士組詩社互相唱和的情形蔚為風潮<sup>9</sup>，日治初期的官方報紙《臺灣日日新報》甚至在明治三十八年到四十四年（1905—1911）間另發行以全漢文版面的《漢文臺灣日日新報》，也因為有發表園地的關係，文人如李逸濤、佩雁、松林伯痴以及多位匿名或是代以筆名的作者皆有符合俠小說的作品出現，例如李逸濤有〈兒女英雄〉<sup>10</sup>、〈義俠傳〉<sup>11</sup>、〈劍花傳〉<sup>12</sup>等作品，而佩雁有〈福緣善廣〉、〈靈珠傳·老俠仗義〉，屬名為「雲」的則有中篇小說〈寶藏院名鎗〉的刊登，可見俠小說在距離中國統治未遠、日人寬容漢文的時期相當盛行，而檢視諸作品我們又可以發現帶有章回小說的特色，甚至是以中國所發生的行俠奇事為底本而成的小說，這些小說與中國相近之處在於：

#### 1. 作者本身都有不錯的漢文修養：

因去中國政治、文化未遠，作者幾乎都接受過中國的傳統教育而有不錯的中國文學底子，漢詩、文方面都極優秀；例如當時擔任《臺灣日日新報》的記者李逸濤就受《史記》及中國章回小說的影響極深。<sup>13</sup>

#### 2. 武俠敘事皆以傳統的文言形式寫作外，還有如同章回小說標明回目者，或是作者如同史書論讚般在小說連載完成後自己在文末做一感想分享。

前者例如佩雁的《靈珠傳》就是以回目方式完成小說，標明如：「第五回老俠仗義」等回目，後者如李逸濤在〈義俠傳〉文末論曰：

「嗚呼，義俠之風，其衰已甚，安得多如周李者，散播於光天化日中，以厚民心而強民氣哉！」<sup>14</sup>

又如在〈人怪〉末尾道：

「著者曰：『或云如此，于王殊太便宜矣，然此狗彘不食之人，欲縱之則為法所不容。』」<sup>15</sup>

此法頗如同中國說書人往往在文末的論評勸誡<sup>16</sup>，又頗如史家如司馬遷者在文末的論讚<sup>17</sup>。

<sup>9</sup> 楊永彬：〈日本領臺初期日臺官紳詩文唱和〉；王慧芬等作，若林正文、吳密察主編：《臺灣重層近代化論文集》（臺北：播種者文化出版有限公司，2000年）

<sup>10</sup> 《漢文臺灣日日新報》明治40年1月11日第2606號開始。

<sup>11</sup> 《漢文臺灣日日新報》明治40年1月15日第2609號開始。

<sup>12</sup> 《漢文臺灣日日新報》明治40年5月1日第2696號開始連載。

<sup>13</sup> 李氏曾撰文〈讀史記項羽本記〉於明治36年1月1日《臺灣日日新報》第1397號，以及發表《漢文臺灣日日新報》明治40年1月1日第2601號的〈小說芻議〉分享其閱讀心得。

<sup>14</sup> 來源同註11，原文未標點仍筆者為論述方便所加，之後引文亦如此不在贅述。

<sup>15</sup> 《漢文臺灣日日新報》明治43年5月27日第3624號。

<sup>16</sup> 如宋之話本、明清的章回小說都有此特點，請參閱劉大杰《中國文學發展史》，頁748、1051。

<sup>17</sup> 例如太史公在《史記》〈項羽本記〉末曰：「吾聞知周生曰：『舜目蓋重瞳子』，又聞項羽亦重瞳子……。」

### 3. 武俠敘事引介中國所發生的行俠奇事：

例如在大正五年所刊行的〈技擊餘聞〉<sup>18</sup>，介紹如「宋山」、「白太官」、「白大痴」、「海太子」等人的行事，或是小說中的人物往往以中國為背景而描寫，例如大正三年（1914年）的〈李雅宜〉：

「鄂州李生，字雅宜，少孤，美容儀。」<sup>19</sup>

以及如李逸濤的〈兒女英雄〉：

「沈月英，清之姑蘇人也，父殿柱官雁門都司……藉知馬銃砲之術。」<sup>20</sup>

皆是以中國為背景而成的武俠小說，可見在此時期雖然殖民者的身份已轉換，但文化的影響不但遺留了下來，也影響了此時期作家包括武俠文學在內的文學創作。

綜觀此時期的俠敘事，文字創作不脫傳統文言文，而形式內容方面又多有前一統治者中國的影子，不過因為日本政府對於漢文的限制仍未嚴格，作家作品不缺發表空間。

## （二）武俠敘事中的「日本人」

1895年日本統治臺灣後，日本的文化、文學等也漸次的被引入到臺灣，因此造成這個時期的武俠小說，最特別之處就是有不少關於日本的人或者是物，出現於武俠小說中，而這些小說有些是透過文人的譯介、或是作者在小說中以日本的人物為角色，大致可分類為：

### 1. 經由日文譯介成漢文而來的武俠敘事<sup>21</sup>：

例如取筆名為「異史」的作者在明治四十三年（1910）開始翻譯連載的〈菅谷半之丞〉<sup>22</sup>，內容描述主角菅谷半之丞秉持著「武士道」之精神，拒絕繼母的引誘反遭繼母誣陷，被迫自殺遇救的冒險旅程，又或者如明治四十四年松林伯痴講述的〈塚原左門〉，描述塚原左門為逃避仇家陷害，展開冒險旅程並結交志同道合朋友，在各處行俠仗義的故事；日本小說的譯介引入刊於報紙上連載不衰，可見其頗有為讀者接受的市場。

### 2. 敘事中借用日本人名、場景或事物的漢文小說：

此類的小說又較直接從日文譯介而來的小說為眾，例如明治三十九年（1906）的〈烈女報讐〉<sup>23</sup>，由署名「少潮」的作者所作，內容除講述一女子學武為父復仇的情節外，在文末並加上作者自己的論讚，而其中以日本相關文化為背景的敘述明顯可見：

「伊東阿春，蓬萊無二之奇女子也，其父仙右衛門，性情渾厚……。」

「及其夜之顛末，作一軸，副以短刀金銀，將阿抱託友人木村保正，妥以復仇之義。」

「奇史曰：『阿春一孱弱女子，而能雪大仇於權貴之門……噫此其所謂神州奇女伊東阿春也。』」

「伊東」、「仙右衛門」和「木村保正」等地名或人名，皆為大和文化的名詞，且作者並未標明為（譯）之作，加上文末自稱「奇史」論讚，應非譯介作品而為借用日本相關文化書寫而成的小說；此外如溪洲牛郎所作之〈兄弟復父讐〉<sup>24</sup>，開頭描述如下：

<sup>18</sup> 自大正5年8月5日第5784號開始連載。

<sup>19</sup> 大正3年2月4日第4904號。

<sup>20</sup> 同註10。

<sup>21</sup> 有關於譯介小說的來源，可見於報刊上若為譯介者，都會特別注明為（譯）。

<sup>22</sup> 《漢文臺灣日日新報》明治43年5月29日第3626號開始連載

<sup>23</sup> 《漢文臺灣日日新報》明治39年5月5日第2401號開始連載

<sup>24</sup> 《漢文臺灣日日新報》明治39年6月6日第2428號開始連載

「我邦鎌倉府創造之世，有河津祐泰者，伊東祐親之子也，為其叔工藤祐經所殺。」

如同上述小說例子中使用「伊東祐親」、「工藤祐經」等日本姓名做為小說中的人物，並穿插武打動作的描寫；此外如明治四十四年（1911）署名為「雲」所寫的連載小說〈寶藏院名鎗〉<sup>25</sup>、明治四十四署名為「三溪」所寫的〈幡隨院長兵〉<sup>26</sup>等，皆屬此類。

綜觀上述例子，我們見到了在「改朝換代」下的臺灣，政權轉移下的過渡時期武俠敘事的複雜性，而創作的文人對於日本文化的接受程度似也頗高，此時期文人的國族認同和創作風格，在受到日本文學作品、文化的影響和啟發下，已不完全是以中國文化為主<sup>27</sup>，這一類型的武俠敘事是在臺灣以外無法看到的小說，在中國和日本的交互影響下，日治時期臺灣的武俠小說正在持續得吸收外來文化，以及努力培養出屬於自身的獨特性，一直到明治四十四年（1911）因漢文版的縮減，武俠敘事的數量才漸減少，但仍時有作品出現。

### 三、俠轉變：1930 年後的殖民性／臺灣性

明治四十四年（1911）年《漢文臺灣日日新報》與《臺灣日日新報》再度的合併，使得漢文小說的創作受到擠壓，誠如黃美娥所言：

「亦即一九〇五至一九一一年間，正是台人熱衷撰寫漢文通俗小說的高峰期，此後因為漢文版面的減少，在與日人／日文作品競爭下，能夠獲致刊登的機會隨之遞減，作品數量已不如從前。」

<sup>28</sup>

整個漢文發表的空間被擠壓，使得漢文作品量減少是必然現象，但細看此一時期的報刊卻不難發現，偶爾仍出現有關於武俠敘事的創作<sup>29</sup>，不過這類武俠敘事的特點跟前章所論述相差不遠；但可以思考的是，武俠敘事做為一通俗文類，在大環境不利的影響下仍然能佔有一席之地，這代表的是什麼呢？代表的是武俠敘事在讀者心中的接受程度仍然極高，是具有市場的文類；這一時期的漢文武俠敘事的發展和接受，是值得我們更進一步探討，如果依照柳書琴延續黃美娥的研究，並深入提出「日治時期傳統文人世代轉化」的觀點進行討論的話，真正可以查覺到武俠轉變，應可以以昭和五年（1930）《三六九小報》及《風月報》的刊行開始討論；柳書琴認為：

「透過黃美娥的系列研究了解他們在現代性傳播、挪用……的貢獻，除此之外，筆者則從《三六九小報》上看見他們還有一個重要的影響，就是他們成功繁衍了另一個新的漢文書寫／閱讀世代……。新世代有與他們相似的文化標記，卻又擁有自己的社會文化性格。」<sup>30</sup>

「1860 年代出生者相當於日據時期漢文文化生產／消費的『祖代』，他們與 1880 年代後期以後出生的『父代』，共同構成了 30 年代漢文雜誌編輯撰稿及意見生產的主體。《三六九小報》正是

<sup>25</sup> 《漢文臺灣日日新報》明治 44 年 5 月 30 日第 3957 號開始連載。

<sup>26</sup> 《漢文臺灣日日新報》明治 44 年 10 月 3 日第 4080 號開始連載。

<sup>27</sup> 例如李逸濤曾在《漢文臺灣日日新報》第 2625 號〈義俠傳〉自我的論讚中提及：「此節頗與菊部所演〈千里駒〉相類……。」李氏接受日本文化並有所創作，其餘文人應也有類似的情況出才是。

<sup>28</sup> 同註 5，頁 242。

<sup>29</sup> 此一時期粗分可以以日本年號「大正」為劃分，整個大正年間共有十四年，根據筆者目前考察到大正十年的結果，仍然可以發現到不少有關於俠的敘述，如同註 18、19 的小說外，還有如〈雌雄劍〉、〈飛和尚〉、〈蔣生〉等敘事文類出現，大正 2 年開始甚至有李逸濤的長篇小說〈俠鴛鴦〉連載近半年（大正 2 年 1 月 7 日至 6 月 13 日）。

<sup>30</sup> 柳書琴〈傳統文人及其衍生世代：臺灣漢文通俗文藝的發展與延異（1930-1941）〉（日本：日本臺灣學會第七回學術大會會議論文，2005 年 6 月）

由當時臺灣社會中……兩個世代共同營造來區隔新學／新文學／日本文化的障地。」<sup>31</sup>

如果按照柳書琴的論點，《三六九小報》實是一份位於過渡時間的報刊，那麼在《三六九小報》上的武俠敘事，又跟前一期有什麼連接或是不同的地方呢？以下將試舉幾例來探求《三六九小報》上的武俠敘事問題。

### （一）《三六九小報》上的武俠敘事

《三六九》小報（以下簡稱《小報》），是昭和五年（1930）以台南府城的傳統文人為主體發行的刊物，因為出刊日期訂於每逢三、六、九日發刊，故名為《三六九小報》，有關於《小報》的論述，已有多位研究者為文討論<sup>32</sup>，故筆者在此不在贅述，不過筆者所注意的，正是在《小報》中，武俠小說的發展情形，例如柯喬文在其碩論中將武俠小說列為次要單元討論<sup>33</sup>、江昆峰也有在碩論中略微提到<sup>34</sup>，若在加以深入討論應該能得到更多的結果；茲將《小報》上俠小說的特點例舉如下：

#### 1.行銷廣告的出現：

《小報》的武俠敘事，除了承接著中國、日本的影響外，包含武俠小說的各式書籍已藉由《小報》刊登廣告加以行銷，例如自昭和八年（1933）一月六日起刊登，直至同年五月十九日的頭版〈新書廣告〉，就有著：

「吳門程盧瞻著……轟動一時長篇俠義大說部〈湖海英雄傳〉……江湖上的俠客！湖海間的英雄！……本書是水路英雄大會串的奇史。」<sup>35</sup>

除了介紹內容的行銷文字外，廣告文末也附註價錢幾圓幾角等；還有如昭和九年（1934）十月二十九日刊登的〈奇俠精忠傳〉，也注明著：

「趙煥亭先生著〈奇俠精忠傳〉……出神入化的武俠長篇小說……首尾相接、一氣呵成、一編在手、其趣無窮。」

當然，介紹文字外，相關銷售訊息如價錢等也清楚刊於其上，而這兩則廣告若細看銷售來源，則皆為「嘉義市蘭記書局經售」，有關於「蘭記書局」此時期在《小報》上的廣告經銷手法，柳書琴認為「蘭記」的重要性在於：

「蘭記圖書經銷走向的調整幾乎與《三六九小報》的創刊同步，雙方似有意藉由書店與文藝雜誌的結盟，在通俗的領域中探尋彼此經營、發展的新空間。」<sup>36</sup>

通俗文學如此，那麼屬於通俗文學一環的武俠敘事在這股風潮影響中又起了什麼做用？目前雖無法考察其銷售情況，至少我們可以了解的是，武俠小說應該是佔有著相當程度的賣點，以及閱讀人口，因此在通俗文藝漸興的臺灣三〇年代初期開創了自己的閱讀市場，而從廣告的介紹文字來

<sup>31</sup> 同註 30，頁 10-11。

<sup>32</sup> 碩士論文如柯喬文《三六九小報古典小說研究》（嘉義：中正中文所碩論，2002年）；江昆峰《三六九小報之研究》（臺北：銘傳應用中文所碩論，2003年）等，單篇論述如柳書琴〈通俗作為一種位置：《三六九小報》與1930年代臺灣的讀書市場〉（《中外文學》第319期，2004年12月）；毛文芳〈情慾、瑣屑與詼諧：三六九小報的書寫視界〉（「文學傳媒與文化視界國際學術研討會」中正大學人文研究中心暨中文系主辦，2003年11月8、9日）

<sup>33</sup> 柯喬文《三六九小報古典小說研究》第五章第二節（三）的丙、武俠小說與武俠電影。

<sup>34</sup> 江昆峰《三六九小報之研究》第五章第三節（三）武俠小說。

<sup>35</sup> 《小報》昭和8年1月6日到5月19日。

<sup>36</sup> 同註 32，頁 50。

看，內容仍不脫以中國為背景，對於以台南傳統文士為主要編輯群的《小報》而言，代表著對於傳統文化的思念，而對於行銷出版者「蘭記」來說，則是吸引了島內讀者，擴展當時讀者的想像空間。

## 2.以「明鄭」、「臺灣」為引文的武俠小說出現：

《小報》中的俠敘事，除了延續著中國、日本兩大影響外，「明鄭」、「臺灣」等字眼的俠小說也出現，如〈魚壳大王〉的首篇即提到：

「康熙雍正之間，有魚壳大王者，蓋鄭成功父鄭芝龍，臺灣舊部張祿之子，張天雄是也。」<sup>37</sup>

文中出現「明鄭」、「臺灣」的字眼，在此時期只能說是小說借用歷史的成份，畢竟小說真正進入情節後，場景又轉回至中國，但在《漢文臺灣日日報》之後，經歷過了這麼長時間的演進，總算又有明顯「臺灣」的字眼出現，而且又是在日本統治漸成熟穩固之際，也許作者的深意，並不是只在於文字上的書寫而已。

### （二）《風月》系列上的相關武俠敘事：

相對於《小報》而言，發行時間稍晚的《風月》系列上的俠敘事又有什麼值得我們注意的呢？柳書琴認為：

「《風月》可視為《三六九小報》頹廢風格在文人趣味與狎狹方向上的延續和變異《風月報》則顯現島都台北的現代流行。」<sup>38</sup>

那麼《風月》上的俠敘事又有什麼樣的特點呢？

《風月》主要是由謝雪漁、林述三、林子惠等人所組成，成立《風月》的動機在於「維持風雅、鼓吹藝術」<sup>39</sup>，可想而知此刊物的走向是以風花雪月的娛樂消遣之事為主要目標，其後《風月》歷經多次改名，《風月報》、《南方》和《南方詩集》皆屬於《風月》系列，又因為發行時代的原因，使得這份刊物充滿著殖民色彩，認同、協力的討論眾多，而如郭怡君者關注其「通俗性」，故在文中有提及：

「文學的部份，為數最多的是文言小說及文言雜文……，小說的內容大部為古典的愛情或武俠情節……。」<sup>40</sup>

武俠文類既然在此系列刊物中佔有其位置，那它有何特點呢？諸如：

### 1.以日本為背景或內容的小說更為生動，且隱含著日華親善在內：

例如文人謝雪漁的小說〈日華英雌傳〉<sup>41</sup>，對於日本和中華的文化介紹在小說中描寫詳盡，特別像是日本幕府的部份也借由小說中描寫而出：

「麗君更請壽子為講義士履歷，壽子曰：『當時人心未腐敗……淺野長矩亦受命接待……在殿中拔刀，殺傷義央……。』」<sup>42</sup>

<sup>37</sup> 《小報》昭和9年10月29日。

<sup>38</sup> 同註30，頁19。

<sup>39</sup> 《風月》第2號，1935年5月6日，頁3。

<sup>40</sup> 郭怡君《風月報與南方通俗性之研究》（台中：靜宜大學中文所碩論，2000年），頁12。

<sup>41</sup> 《風月報》第45期，昭和12年7月20日，頁7。

<sup>42</sup> 《風月報》第63期5月號（上），昭和13年5月1日，頁5。

寓日本史於小說中以便於傳播，甚至在小說中屢屢藉由人物描寫出遊歷所見的景物，讓人不禁察覺到作者利用武俠小說吸引讀者以利於同化的企圖。

同樣地在〈侯家棄兒〉中，以日本諸侯國為背景而寫：

「小雪姬者，諸侯之女公子也，生後未久，被棄荒山……能開重弓，箭無虛發。」<sup>43</sup>

雖然在之前《漢文臺灣日日新報》或《臺灣日日新報》上也有類似借代日本事物的武俠敘事，相形之下此時期卻對日本的描述無論在廣度或深度上都有明顯的擴充，因此武俠敘事在此時期，是否因文人的認同及國策的控制下變質，值得深入思考。

## 2.以臺灣為背景而成的武俠小說生成：

相較於以日本為背景的武俠敘事較以往深入，令人訝異的是此時期也出現明顯以臺灣為背景的武俠小說，例如《風月》第一期開始連載的小說〈花俠〉開頭即述：

「鍾生，臺之北營人也。」<sup>44</sup>

以臺灣為背景，融武俠和綺情為一體的小說在《風月》上展開連載。

又如同紫珊室主所作的連載〈臺灣奇俠傳〉，內容以明鄭時期的大將為引子，敘述三兄弟結拜行俠的故事，小說一開頭即提到臺灣：

「臺灣乃係大海中之孤島，古時無人知……完全是蕃人居住之地，不知王化為何物。」

「且言臺灣島中之首都，承天府內，有一世族……其祖乃係國姓手下之一個謀士。」<sup>45</sup>

「臺灣俠」的形象，反而是在應和國策極為濃厚的《風月》系列中出現，作者的意識為何？或又想藉著「俠」來說出什麼？應該不是只有簡單的想要「余編此傳，本為幾個熱血之英雄而寫照。」<sup>46</sup>隱藏於內部的，是在各種文化衝擊後，對於臺灣的認同正逐漸深化，創作出臺灣的俠。

除了紫珊樓主之外，鄭坤五也在《南方》發表了長篇小說《坤島逸史》<sup>47</sup>，巧合的是跟〈臺灣奇俠傳〉一樣，是以明鄭為背景寫成：

「話說臺灣自鄭克塽降清以後，手下文人武士，隨其往大陸……中間亦有一部氣節之士，未甘屈節，藉此海外孤島，以當首陽。」<sup>48</sup>

武俠小說發展至今，雖然仍保有其多元面貌，但以臺灣歷史為主要背景，或是完全以臺灣風俗為題材的小說漸漸出現，如同吳宏一所言：

「『俠』會因時代背景的不同而被人賦予不同的意義；換句話說，在不同的時代裡人們所談的『俠』，其意義往往並不是一致的。」<sup>49</sup>

所以臺灣人民或文人在這一階段，對於臺灣的本土認同似有加深的傾向，開始閱讀或是描繪具有臺灣色彩的「俠」。

<sup>43</sup> 《風月報》第100期正月號（上），昭和15年1月1日，頁16。

<sup>44</sup> 《風月》第1號，昭和10年5月9日，頁3。

<sup>45</sup> 《風月報》第119期11月號，昭和15年11月15日，頁13。

<sup>46</sup> 同註38。

<sup>47</sup> 《南方》第160期，頁25，有關於此篇小說的專論可參考李陸梅：〈坤五《鯤島逸史》研究〉（台中：東海大學中文所碩論，2002年）

<sup>48</sup> 同註40。

<sup>49</sup> 吳宏一：〈漫談武俠與武俠小說〉（《中國論壇》第17卷8期，1984年1月），頁12。

### 3.舊作的重刊及冒用：

《風月》系列中雖多見文人新作，以及通俗白話小說的撰寫，但筆者卻也發現了重刊及冒用的問題，例如署名「小謝」<sup>50</sup>者，在第九十一期刊載了〈雙義俠〉<sup>51</sup>，但閱讀其內容卻實為此時已故的文人李逸濤所寫得〈雙義俠〉<sup>52</sup>，又在第九十四期直接署名雪漁，刊載了李氏所作之〈俠中孝〉<sup>53</sup>，作者以此冒名刊載，是否覺得此類小說有其藝術價值及市場而刊載呢？如果是為了紀念故友卻又不書寫其名，反而把自己的名字放上去假冒作者，其動機頗耐人尋味。

若以代表縱向的時間發展來看，日治初期臺灣武俠文學的發展在中國傳統小說中發源，卻又因為政治力的改變而使小說內容更豐富、多元，此後殖民政權的逐漸穩固，對於漢文的態度也趨於強硬，雖然對傳統文人來說不影響他們固有的學識，但在創作時卻又多了不少日本大和文化色彩，或是「武士道」的觀念，對於臺灣的「俠」來說，跟日治時期不少的文人一樣，都在這種尷尬中逐漸成長，最後終於發展出明確以「臺灣」為基本形構的俠，因此，這樣隨歷史時間而生成的武俠，是值得以「史」來書寫的。

## 四、武俠文學史的書寫意義及研究價值

若依照雅／俗二元對立的觀點來看，「通俗文學」做為一「文學」，往往在學術研究的領域上難以立足，文化中對於「通俗」的界定也常流於生硬的二元對立，使得「通俗」相對於「精緻」變成「粗俗」、「不登大雅之堂」的代表，約翰·史都瑞（John·Storey）曾對某些定義「通俗文化」的方式感到惋惜：

「定義通俗文化的第二個方式就是，先決定什麼是精緻文化，其餘所剩的就屬於通俗文化……通俗文化只是一個多餘的類別，只是在收容那些不符合精緻文化標準的文化文本和實踐。」<sup>54</sup>

通俗文化既是處在一個「多餘」的地位，那麼在主流文學中殘存的通俗文學研究在過去也較少為人所注意，如中國學者范伯群、孔慶東所言：

「文人學士以雅文學的創作者和捍衛者自居，輕視甚至蔑視通俗文學，這不僅過去在中國是如此，可以說，它曾經是一個世界性的普遍現象。」<sup>55</sup>

因此臺灣文學做為一門新興學科，在過去也難以避免此種情形，但我們不能忽視的是通俗文學的研究價值，應建立在它的時代反映、讀者消費及創作意圖等方向，例如鄭明嫻表示：

「通俗文學表現出來的最大特徵是和讀者的親近性，它的內容為讀者所熟悉或嚮往，其思考方式和讀者的常識和基本情感相近，其簡單的表達方式為讀者易於接受，甚至作者呈現的人生觀也和讀者相近。」<sup>56</sup>

可見文學位階或許不同，通俗文學仍能擁有屬於自己的特點及可研究角度；通俗文學既是如此，在通俗文學類中屬於次文學的「武俠敘事」又有何研究價值，甚至可以自成一部「文學史」呢？

<sup>50</sup> 小謝即謝雪漁。

<sup>51</sup> 《風月報》第91期8月號，頁28。

<sup>52</sup> 《漢文臺灣日日新報》明治43年2月3日第3529號。

<sup>53</sup> 《漢文臺灣日日新報》明治43年1月19日第3516號。

<sup>54</sup> 約翰·史都瑞（John Storey）著，李根芳、周素鳳譯：《文化理論與通俗文化導論》（臺北：巨流，2004年2月初版二刷）。

<sup>55</sup> 范伯群、孔慶東：《通俗文學十五講》（中國：北京大學出版社，2004年6月三版）

<sup>56</sup> 鄭明嫻：《通俗文學》（臺北：揚智，1993年），頁27。

綜觀上述日治各時期著名報刊上的資料介述，筆者將嘗試提出相對於縱面相（時間）外，以橫面相（空間）而言，提出幾個日治時期臺灣武俠文類的文學史書寫特色：

### （一）「俠」做為一社會性產物，及人們心靈上的崇拜：

日治時期的臺灣，充滿著是被殖民的問題，日本殖民者以及集權統治臺灣，雖然給臺灣帶來了進步、文明，臺灣人卻被視為低下、無尊嚴的被殖民人民，可想而知在社會上，必然會發生各種不平等、不人道的對待，那麼來自於中國文化影響下的「俠」，以其「打抱不平」、「行俠仗義」、「快意恩仇」及跟官方相抗衡的特點，是否能成為有閱讀報刊能力的部份人民，心中所想像、寄托的那個形象？而對在文化衝擊下的文士而言，「俠」的形塑，是否也可滿足他們在心靈上、創作上的需求？托馬斯·卡萊爾（Thomas Carlyle）認為：

「社會中到處都有一種對英雄分等級的崇拜，就是對真正偉大和賢明人物的敬仰和服從。」<sup>57</sup>

神話學家坎伯（Joseph Campbell）也認為：

「各個文化和社會也因需求的差異而強調不同的英雄典型。」<sup>58</sup>

綜觀兩位學者所言，人們在不同的社會文化中都有著英雄崇拜的需求，若引用詹明信（Jameson, Fredric）所主張的「三種文類視域」中的「政治視域」來說，則可更清楚見到：

「從這一視角出發，意識型態就不是傳達意義或用來進行象徵性生產的東西……，而審美或敘事形式的生產將被看作是自身獨立的意識型態行為，其功能就是為不可解決的社會矛盾發明形象的或形式的“解決方式”。」<sup>59</sup>

也就是說，作家所創作出來的文本，將會因為帶著意識型態，變成相對於現實政治外，幻想中的「烏托邦」<sup>60</sup>；那麼日治時期的臺灣，除了出現像是廖添丁那樣民間傳說式的義俠外，臺灣民眾及文人對於用文學敘事手法塑造出來的俠，應該也是具有著想像和解脫的渴望。

### （二）認同問題和多元文化下的俠：

日治時期的臺灣既為一殖民地，不可忽視的就是作家可能為統治者收編，而創作出具有日本風格的作品，綜觀上述論點，可見到不少從日本方面譯介、借用的武俠敘事，這類的武俠敘事雖然為「俠」，卻在時空背景下跟中國的「俠」有所差異，這是作家本身的認同傾斜還是文化影響？王鍾陵認為：

「一切被保存下來的歷史遺存，在它離開了產生它的環境背景之後，往往會變成一個封閉的復合的沒有指稱的意義總體，從而為詮釋學留下了廣闊的天地。」<sup>61</sup>

<sup>57</sup> 托馬斯·卡萊爾（Thomas Carlyle）著、周祖達譯：《論英雄、英雄崇拜和歷史上的英雄業績》（北京：商務印書館，2005年3月）

<sup>58</sup> 喬瑟夫·坎伯（Joseph Campbell）、朱侃如譯：《千面英雄》（臺北：立緒，2005年1月初版），頁30。

<sup>59</sup> 詹明信（Jameson, Fredric）著、王逢振等譯：《政治無意識》〈論闡釋：文學是社會的象徵性行為〉（北京：中國社會科學出版社，1999年8月），頁p67-68。

<sup>60</sup> 「烏托邦」源出於英國文學兼政治家托瑪斯·摩爾（Sir Thoms More）在西元151年出版的名著《烏托邦》中的一座烏托邦島，是一座實行社會主義、各處都盡善盡美的無有、空想之地，如同中國詩人陶潛所創作出來的「桃花源」般，皆是因對於現實不滿而有的想像空間。

<sup>61</sup> 王鍾陵：《文學史新方法論》（臺北：文史哲，2003年3月）



因此在書寫武俠發展史時，作家以「俠」所表示的認同問題，將帶給我們不同於新文學的研究空間，「俠」如果變成殖民者心中所符合的形象外，是否又失去了「俠」真正的意義？除了日本外，因為殖民而帶來的現代性，又給武俠敘事的發展造成了什麼與中國傳統俠的相異風格？這也是值得注意的面像。

### （三）「臺灣俠」建立的可能：

隨著歷史的發展，當臺灣意識在中國、殖民力量混合下逐漸生成，那麼，是否會產生符合臺灣特殊性的「俠」？除了「在臺灣的俠」是可以確立之外，那麼「臺灣俠」又有什麼條件才能算符合？如果說粗略歸出三點：

1. 「俠」是在臺灣的作家所塑造描寫。
2. 所行所做之事是對臺灣有助益、有關於臺灣。
3. 所處時代背景必須處於臺灣之下。

或許這正是未來可以做為建構「臺灣俠」形象的一條研究標準，只是若要三點完全符合才能夠稱之，對於位處於文化交融下的臺灣來或許稍嫌侷限；若能以較寬廣的定義視之，只要有一個條件成立，或是著重於強調第一點，只要是在臺灣文人筆下所形塑出來的俠都納入討論，對於多元文化衝擊下的臺灣來說或許更有意義。

## 五、結論

本文從《漢文臺灣日日新報》以降的日治時期臺灣報業為範圍，簡述日治時期普遍存於報刊上的武俠敘事，希望能為臺灣文學的未來研究多做貢獻，自《漢文臺灣日日新報》開始，臺灣的武俠文類就在多元文化的衝擊下發展著，隨著初期離中國未遠、日本統治勢力新進之時段，仍可見中國通俗小說和日本小說的影響痕跡外，對於世界新事物也透過文人之筆造成了武俠小說既傳統而又有新意的特色，甚至是有臺灣風土環境為背景的俠小說；直至《三六九小報》的興起後，通俗文藝的風潮開始興盛，武俠小說不在是只限於報刊上連載，而是如同其餘的通俗文類般，成書後透過行銷廣告的手法推銷給讀者，證明了武俠小說是具有閱讀市場，無疑也是延續武俠小說的發展；到了《風月》系列，隨著殖民統治的日漸深化，部份跟殖民統治者較接近的文人，武俠小說中更見詳細以日本文化或是日華親善、仿作的小說出現，值得讓人玩味的是，在此敏感時期，卻也出現了道地的臺灣俠，日治時期的俠發展，或許可以以此做為一個總結。

本文礙於筆者目前所知、所學只能做一番試驗性質的考察，以及資料性的呈現，對於諸多問題尚未能在此文中做更深入的探究和爬梳，實乃本文最大的缺點和遺憾，希望本文以一開端的嘗試性考察，能開啓對於報刊研究，或是通俗文類的研究興趣，相信對於臺灣文學的研究能有更完備的助益。



## 《文史通義》〈詩教〉「文學史」觀探微

姚彥淇\*

### 摘要

本文的討論主題為《文史通義》〈詩教〉上下兩篇的「文學史」觀。除了對〈詩教〉的「文學史話語」做簡略的介述外，筆者還重新檢討了章氏學術中最為人所掣肘的「權威主義」傾向，認為章氏的「官師合一」話語並非如表層語言一般，只是腐儒的八股陳說，而是章氏學術信仰的憑藉和依據。以此為基礎連結到〈詩教〉文學史觀的討論，筆者認為也是同一話語思維下的產物。章氏以「詩經」為中心的文學史源流敘事，並非只是傳統「宗經」概念的複製，而是章氏藉「宗經」思想來闡發他個人對書寫活動及文學價值的理念。

關鍵詞 章學誠 文史通義 詩教 詩經 文學史

### 一、前言

章學誠所著《文史通義》為清代學術的重要著作，章學誠雖然為史學名家，在史學理論及著述上多所創發，但在《文史通義》中卻有不少篇章專門闡揚其文學理念，頗值得吾人注意。作為一個優秀的史學家，章學誠並未視文學書寫為「末技」，反而在文學觀念上有許多別樹一格的見解，《文史通義》中除了〈文德〉、〈文理〉、〈文集〉等篇是專論文學創作及批評外，在其他篇章內也有不少文字觸及到相關問題的討論，只是有些觀念看似零散未成體系。

近年針對章學誠文學觀念的研究已累積不少成果，如林家驪就認為章學誠的文學觀可歸納為以下七點：<sup>1</sup>

第一，「重文德」，指出道德學問是一個人立身立言的根本。

第二，「重文理」，注重文章的寫作技巧與藝術規律。

第三，「重貫通」，提倡學術貫通，強調會古通今，主張顧及整體、觸類旁通。

第四，提倡「文貴發明，亦期用世」。

第五，「重學文之法」，提出二十六種學文之法（見章著《論課蒙學文法》篇）。第六，「評詩話」，對詩話的起源和功用作了重新界定。

第七，「批文敝」，他針砭時弊，作《古文十弊》警戒世人。

這是從章氏的著作中抽理出來的七個重要文學觀念，感覺上面面俱到、完全未脫傳統的主流文論。但是當我們在討論古人的文學觀念時，有一個重點必須先把握住，那就是古人並不像今人一樣，有強烈的文學獨立觀念。古人往往將文學視為經學、史學或道學的附屬品，會從文學的角度看文學完全是今

\*國立成功大學中國文學研究所博士班一年級

<sup>1</sup> 林家驪：〈章學誠的文學觀〉《章學誠研究論叢：第四屆中國文獻學學術研討會論文集》（臺北：臺灣學生，2005），頁301-330。

人才有的觀點。不少研究者已經注意到，章氏的文學觀念與其史學成就有密不可分的關係。霍明琨認為章學誠是在提倡一種「文史合一」的文學觀：

章學誠論文學，更多的角度是立足在史學著述方面的，他所講的文，絕大多數指一些平易淺近的應用文和熔鑄提煉的歷史之文，而非憑虛意構的文學之文。他認為文的作用就是表達歷史，服務現實，進而明道。<sup>2</sup>

如說「文學要為歷史服務」，可能更符合章學誠的初衷。另外，也有學者從章氏的整體學術來看章氏的文學觀，如孫春青：

筆者認為他（章學誠）反對乾嘉學風主要還是針對其為考據而考據，最終失去求「道」本心，而他則倡言「道」在經史文章，並以「文」濟「史」，將文學創作的思維方式應用於史學研究，提出學術研究應以達於「道」作為目的，提倡性情與學問合一的個性學術，倡導學術創新「成一家言」，使其治學方向和治學方法與當時的考據派有了顯著的不同，但另一方面，其史學家的思維特性滲透到文學觀念中來，使他的思想呈現出複雜的落後性。<sup>3</sup>

顯然，孫春青認為章氏的文學觀是其總體學術中的一環，雖然其文學觀異於同時的考據學派，但章氏的學術目標是放在「道」的追求，文學只是過程或手段。龔鵬程也認為章氏所主張的是一種貫通文、史的「文史學」：

章氏之學，夙為史學界所重，甚或謂其重大貢獻即在於區分文史、史學獨立，但其實章氏是講文史通義的。文史相通，其史學乃是一種「文史學」。不了解他的文學觀，就無法了解其史論，只從史學說，是不能了解他的。<sup>4</sup>

不管是文學依附於史學，還是文學、史學平等互通，在理論上古人很少將文學割裂做為獨立的學術對象，章學誠也沒有例外。這是我們在討論章學誠的文學觀前，首先必確立的前提。

縱然在章氏心中文學並無獨立的價值和地位，但我們也不能否認章氏有他自己的文學觀點。畢竟自魏晉時代起傳統文人就意識到了文學的存在和功能，只是就文化位階上來說，文學總是先讓位給經學或道學，很難站到一個制高點的位置，章學誠的學術地圖大致也是依循著相同的架構。因此，當我們在討論章學誠的文學觀念時，文學與其他學術的聯繫關係就顯得格外重要。本文的寫作主旨並非再申述一次章學誠個人的文學觀，而是將焦點集中在〈詩教〉上下兩篇，看其中有關於「文學史」的概念，以作為章氏文學觀念研究的一個補充性說明。

〈詩教〉上下兩篇在《文史通義》的卷一（內篇一）中，此卷共十一篇，分為〈易教〉上中下、〈書教〉上中下、〈詩教〉上下、〈經解〉上中下，專論經學史的重要議題，章氏學術中一個很重要的觀念—「六經皆史」就是在〈易教〉的首句揭櫫。我們先從篇名來看，〈詩教〉篇的「詩教」二字出自《禮記·經解》：

孔子曰：入其國，其教可知也。其為人也溫柔敦厚，詩教也；疏通知遠，書教也；廣博易良，樂教也；絜靜精微，易教也；恭儉莊敬，禮教也；屬辭比事，春秋教也。故詩之失，愚；書之失，誣；樂之失，奢；易之失，賊；禮之失，煩；春秋之失，亂。其為人也，溫柔敦厚而不愚，則深於詩者也……屬辭比事而不亂，則深於春秋者也。

<sup>2</sup> 霍明琨：〈章學誠的文學理論與其史觀之關係〉，《黑龍江農墾師專學報》2003年第4期，頁27。

<sup>3</sup> 孫春青：〈論章學誠以「文」濟史的治學之道〉，《太原師範學院學報》（社會科學版）第4卷第1期，2003年3月，頁79。

<sup>4</sup> 龔鵬程：〈乾隆年間的文人史論—論章實齋的「文史學」〉「摘要」，《章學誠研究論叢：第四屆中國文獻學學術研討會論文集》，頁93。

《文史通義》中也有〈易教〉、〈書教〉、〈經解〉等篇，可見章氏是襲《禮記·經解》的名目來作文。依題旨〈詩教〉應是就經學史角度論《詩經》，但細讀上下兩篇全文，章氏似乎是藉《詩教》來闡發自己的文學理念。《詩經》是五經中最具文學性的文本，在歷代文論家的理論當中《詩經》往往是一個重要的主題，連章學誠也不例外。

〈詩教〉上下兩篇是書中很著名的篇章，而章氏在〈詩教〉文中所討論的範疇也已超越《詩經》本身，廣涉到整個中國文學的文體起源問題。誠然，這樣的討論已經指向了「文學史」的思維。所謂的「文學史」顧名思義即「文學的歷史」，但這一術語不光指文學體例的時間分期：

然而這一術語也描述了一種批評實踐，不是關注作為一種自足文化活動的文學的歷史，而是關注作為寫作集合體的文學與作為事物系列的歷史之間的關係。這一外在研究就是去闡明形成、支配、佔有文學文本或是被文學文本所表達出來的力量——是甚麼東西使它成為這樣而不是那樣——以及這些力量對文學施加影響的途徑。雖然實際上所有的文學研究者牽涉到這兩種活動，然而內在與外在的二元區分，不論從理論上還是從歷史上都是有用的。<sup>5</sup>

文學理論研究有「內在」與「外在」的二種取向，<sup>6</sup>而「文學史」的敘述視角也可以分這成兩個方面來談。身為優秀史學家的章學誠當然會嘗試以歷史的角度來思考文學，這並不令人意外。因此筆者特別以〈詩教〉中的「文學史」觀做為本文的討論重心。

## 二、〈詩教〉的「文學史」觀

〈詩教〉分上下兩篇，程千帆先生認為：「上以論時會之升降，下以論體制之分合。」<sup>7</sup>也就是說上篇的主題是論「文學與時代」的關係，下篇的主題則是論文學的「內容與外形」。但程千帆先生認為：「《禮記·經解》：『入其國，其教可知也。其為人也，溫柔敦厚，《詩》教也。』此《詩》教一詞所本，然其義與章氏此之所指不同。」<sup>8</sup>也就是說章學誠僅取〈詩教〉其名，《文史通義》中的〈詩教〉上下兩篇並非為孔子口中的「溫柔敦厚」作注，而是另有懷抱。程君所言極是，但筆者認為章氏並非藉著〈詩教〉上下兩篇否定《詩經》的「溫柔敦厚」傳統，而是以「溫柔敦厚」為基礎，進一步衡定《詩經》在文學史上的地位和重要性。而《詩經》在文學史上的重要性為何呢？〈詩教〉上篇云：「周衰文弊，六藝道息，而諸子爭鳴。蓋至戰國而文章之變盡，至戰國而著述之事專，至戰國而後世之文體備。……後世之文，其體皆備於戰國，人知之；其源皆出於六藝，人不知也。後世之文，其體皆備於戰國，人不知；其源多出於《詩》教，人愈不知也。知文體備於戰國，而始可與論後世之文；知諸家本於六藝，而後可與論戰國之文；知戰國多出於《詩》教，而後可與論六藝之文；可與論六藝之文，而後可與離文而見道；可與離文而見道，而後可與奉道而折諸家之文也。」<sup>9</sup>這段文字有兩個重點，第一，《詩》教（《詩經》）是後世各種文體的源頭；第二，中國文學的各種文體早在戰國時代就已經俱備。這兩個觀點可說是章氏的「文學史」主張，從時間列序上去追溯中國文學的起源。這兩個觀點其實只是要說明一個道理——中國文學源自於《詩經》。

《詩經》為何是中國文學的源頭？章學誠在〈詩教〉上篇云：「戰國之文，既源於六藝，又謂多出於《詩》教，何謂也？曰：戰國者，縱橫之世也。縱橫之學，本於古者行人之官。觀春秋之辭命，列國大夫，聘問諸侯，出使專對，蓋欲文其言以達旨而已。至戰國而抵掌揣摩，騰說以取富貴，

<sup>5</sup> 帕特遜 (Lee Patterson)：〈文學史 LITERARY HISTORY〉，Frank Centricchia & Thomas McLaughlin 編：《文學批評術語》（香港：牛津大學出版社，1994），頁 341。

<sup>6</sup> 可參考，Rene & Wellek 著，梁伯傑 譯：《文學理論》（臺北：水牛，民國 80 年）。

<sup>7</sup> 程千帆：《文論十箋》，《程千帆全集》第六卷，頁 75-76。

<sup>8</sup> 同前書，頁 52-53。

<sup>9</sup> 〔清〕章學誠 撰、（民國）葉瑛 校注：《文史通義校注》（臺北：頂淵文化，2002），頁 60。又，以下所引《文史通義》文獻，均從此本，為免繁複，故謹於文末附上頁碼，不另加註。

其辭敷張而揚厲，變其本而加恢奇焉，不可謂非行人亂命之極也。」(頁 60、61)〈詩教〉下篇亦云：「或曰：若是乎三代以後，六藝惟《詩》教為至廣也。敢問文章之用，莫盛於《詩》乎？曰：豈特三代以後為然哉？……自古聖王以禮樂治天下，三代文質，出於一也。世之盛也，典章存於官守，《禮》之質之也；情志和於聲詩，樂之文也。迨其衰也，典章散，而諸子以術鳴。故專門治術，皆為《官禮》之變也。情志蕩，而處士以橫議，故百家馳說，皆為聲《詩》之變也。戰國之文章，先王禮樂之變也。」(頁 78)綜合以上兩段文字的說法，章氏認為《詩經》是古代的官方學術的一支，也是「行人之官」在出使問聘時所使用的語言，有濃厚的政治實用功能。而為何會從《詩經》發展出後世的各種文體，戰國時期是一個發展關鍵。戰國時期縱橫之士遊走諸國獵取富貴，為了遊說上的需要，縱橫之士紛紛學習上古《詩》教的內容作為遊說的工具，為了加強言說的感染效果，更進而將原本的《詩》教內容「敷張而揚厲，變其本而加恢奇」，因此成為日後各種文體的先導。

既然轉變的關鍵發生於戰國時期，章學誠因此認為戰國時期乃後世各種文體的形成期。〈詩教〉下篇亦云：

然而獨謂《詩》教廣於戰國者，專門之業少，而縱橫騰說之言多。後世專門子術之書絕而文集繁，雖有醇駁高下之不同，其究不過自抒其情志。故曰：後世之文體，皆備於戰國，而《詩》教於斯可謂極廣也。(頁 78)

中國文學的各種文體皆備於戰國時期，而各種文體乃上古《詩》教內容的延伸及推廣，因此章氏進一步說：

學者惟拘聲韻為之詩，而不知言情達志，敷陳諷諭，抑揚涵泳之文，皆本於《詩》教。是以後世文集繁，而紛紜承用之文，相與沿其體，而莫由知其統要也。至於聲韻之文，古人不盡通於《詩》，而後世承用詩賦之屬，亦不盡出六義之教也，其故亦備於戰國。(頁 78.79)

文學的各種功能，如「言情達志」、「敷陳諷諭」、「抑揚涵泳」，《詩經》皆已具備；而文學的六種表現手法—「六義」(賦、比、興、風、雅、頌)也是源出於《詩經》。文學的基本性質《詩經》皆已全備，戰國縱橫之士只是依其本身需要，引其一端而大做發揮，進而發展出戰國時期的各種文體。而後世各種類型的文學皆可溯源至戰國諸文體，如〈詩教〉上篇云：

今即《文選》諸體，以徵戰國之賅備。京者諸賦，蘇、張縱橫六國，侈陳形勢之遺也。……東方、司馬，侍從於西京，徐、陳、應、劉，徵逐於鄴下，談天雕龍之奇觀也。遇有升沉，時有得失，畸才彙於末世，利祿萃其性靈，廊廟山林，江湖魏闕，曠世而相感，不知悲喜之何從，文人情深於《詩》《騷》，古今一也。(頁 61.62)

雖然表面上這只是一種文學流別及體例發展的歷史考論，但這也是一種文學史觀念的萌芽。章氏雖然聲明文學有「言情達志」、「敷陳諷諭」、「抑揚涵泳」的功能，但他更用力於文學歷史的溯源，認為文學的發生原因必須求諸於歷史傳統，而非書寫者的當下情感。在章氏的想法中，文學是歷時性的存在，而文學的各種功能和情感皆已全備於《詩經》中，《詩經》是文學歷史的根源和起點。

總而言之，章氏認為《詩經》乃中國文學的「本源之體」，在戰國時期因社會時局的變化，由「本源之體」分化出各類型的文體，為中國文學的發展定下了基礎。而從「文學史」的角度來看，顯然章氏是從「外向」的視角來看文學的流變發展。章氏先預設了一個不證自明且意義滿足的文學的「範本」—也就是《詩經》，而接下來的文學發展則完全緣於政治及社會的變動，也就是戰國時期的政治分裂與國家競爭，進一步刺激了當時作家從《詩經》裡提取足以為用的靈感或素材，以創作出更多的文學作品。但是從這樣的角度來論文學，一切的文學作品就似乎全失去了「純文學」的價值，而成為強調實用性與功能性的文化產品。

### 三、作為中國文學源頭的《詩經》

〈詩教〉上下兩篇反覆強調中國文學源自於《詩經》，其實這是一個陳說，歷代皆有文論家提出類似的觀點，如《文心雕龍·宗經篇》云：

故論、說、辭、序，則《易》統其首；詔、策、章、奏，則《書》發其源；賦、頌、歌、贊，則《詩》立其本；銘、誄、箴、祝，則《禮》總其端；記、傳、盟、檄，則《春秋》為根。并窮高以樹表，極遠以啟疆，所百家騰躍，終入環內者也<sup>10</sup>。

另外，《顏氏家訓·文章篇》：

夫文章者，原出五經：詔、命、策、檄，生於《書》者也；序、述、論、議，生於《易》者也；歌詠、賦誦，生於《詩》者也；祭祀、哀誄生於《禮》者也；書、奏、箴、銘，生於《春秋》者也<sup>11</sup>。

《文心雕龍》和《顏氏家訓》的觀點幾乎如出一轍，認為「六經」是後世各種文體的源頭。章學誠的觀點與《文心雕龍》和《顏氏家訓》也幾無二致，如〈詩教〉上篇云：「戰國之文，既源於六藝，又謂多出於《詩》教，何謂也？曰：戰國者，縱橫之世也。」只不過章氏認為，就對後世文體所造成的影響力來說，《詩經》似乎最為重要，所以他說「戰國之文，既源於六藝，又謂多出於《詩》教」。而為何造成最大影響的是《詩經》，章氏認為這完全是戰國時期縱橫之士推波助瀾的結果。

鍾嶸在《詩品》裡也常常把作家的風格推源至〈小雅〉或〈國風〉，可見《詩經》作為文學源頭這樣的概念很早就有了。古人在提此論時多少帶有一些「真理是不證自明」的口吻，而這種「宗經」的文學史觀反映了古人一種觀念——即人類所有的文化成就皆來自於經典的啟發和延續，文學當然也不例外。學者朱敬武謂章學誠這樣的觀念來自班固的《漢書·藝文志》<sup>12</sup>：

諸子十家，其可觀者九家而已。皆起于王道既微，諸侯力政，時君世主，好惡殊方，是以九家之術蜂出並作，各引一端，崇其所善，以此馳說，取合諸侯。……今異家者各推所長，窮知究慮，以明其指，雖有蔽短，合其要歸，亦《六經》之支與流裔。使其人遭明王聖主，得其所折中，皆股肱之材已。

班固認為先秦九流十家皆是各引《六經》之一端發展而成，將學術的源頭上溯六經是漢人常見的思維模式。這種思維延伸到文學史的思考上，自然的就認為所有文學體例也都源自於六經。可見，章學誠〈詩教〉以《詩經》為文學之源的觀點，是一套很早就出現的「文學史話語」。所謂「話語」就是一套知識的表述系統，而對「話語」的性質筆者採取的是後結構主義者傅柯的看法：

傅柯認為人類各種知識是由話語所形成的，「話語—知識」不僅表達人們的思想，而又是人們的一種實際活動，處於其他別的實踐的關係網絡中。所以傅柯提出「話語」是一種「實踐」。話語與話語實踐的提出打破了結構主義把文本看成意義封閉其中的靜止的「二分」結構，它認為文本絕不是由簡單的語言形式因素構成的，政治經濟力量、意識形態和文化控制著整個「意指過程」<sup>13</sup>。

如將章氏的「文學史話語」與傳統上類似的「文學史話話」做比較，我們會發現章氏的文學史觀在形式上與傳統話語系統差異甚微，幾乎是直承傳統而來。但是每一個時代都有其特殊的歷史背景和文化

<sup>10</sup> [梁]劉勰著、周振甫注：《文心雕龍注釋·宗經篇》（臺北：里仁出版社，1984年），頁32。

<sup>11</sup> [齊]顏之推著、程小銘注：《顏氏家訓·文章篇》（臺北：臺灣古籍出版社，1996年）。

<sup>12</sup> 朱敬武：《章學誠的歷史文化哲學》（臺北：文津，1996），頁216。

<sup>13</sup> 王治河主編：《後現代主義辭典》（北京：中央編譯出版社，2003），頁307-308。

語境，襲用相同的話語系統並不代表是緣於相同的動機或前提。而根據傅柯的觀點，話語不只是單純的語言形式，更是一種實際的實踐活動，複雜的政經力量、意識形態和文化因素控制著作者對於話語的使用。另外，傅柯更強調話語與權力的關係：

雖然話語同文本一樣，不能再現形而上的真理，但其背後卻隱藏一種看不見的權力。任何「話語」都是「權力的話語」。「話語」理論旨在全面擺脫以語言定位為導向的理論探討，轉向歷史、文化、社會、政治、制度、階級和性別的語義研究。……對「話語」的這一界定同時也是對說話主體的限定：任何說話者都不再是一個自由表現的主體或自由說話的動物，因為他在企圖表達一種思想時，就同時處於其使用的語言的限制中和受到其他實踐活動的限制，因為任何話語隨時都處於其他實踐活動組成的關係網絡中。至此，那個傳統上認為可以自由說話的人變成了同時又受到其使用的話語限制的人<sup>14</sup>。

在以《詩經》為中心的文學史話語系統中，的確有一個權力機制在運作，就是在論述的前提裡預設了《詩經》作為文學經典的權威性和崇高性，對孔子以降的中國傳統文人來說，這幾乎是不可挑戰的「先驗存在」。而由班固所定下以《六經》為文化源頭及權威的話語系統，深深影響了後世兩千多年傳統知識份子的文化論述，我們甚至可以說，從《文心雕龍》、《顏氏家訓》、《詩品》到章學誠，都在班固話語系統的影響之下。但是，被影響並不代表就失去的獨特性及時代性，誠如傅柯所言，話語系統是被各種複雜的文化因素所決定，形式類同的話語也並不表示有相同的動機和內容，每段話語應就其當下的歷史及文化情境來做討論。因此，筆者認為章學誠〈詩教〉中以《詩經》為發源主體的文學史觀，有其特殊的心理動機及時代背景，似乎不能光以形式的襲用來做單純片面的解釋。以下筆者續做討論。

#### 四、「官師合一」的黃金時代—— 章氏學術「權威主義」傾向再檢討

章學誠在學術上的成就雖為近代學者所注目稱頌，但章氏有一個觀點卻為人所詬病，就是章氏往往過份強調學術對於政治的從屬和依附。這樣的傾向在〈詩教〉上下篇裡就表現的很明顯，如〈詩教〉上：

《老子》說陰陽，《莊》、《列》寓言假象，《易》教也。鄒衍侈言天地，關尹推衍五行，《書》教也。管、商法制，義存政典，《禮》教也。申、韓刑名，旨歸賞罰，《春秋》教也。其他楊、墨、尹文之言，蘇、張、孫、吳之術，辨其源委，挹其旨趣，九流之所分部，《七錄》之所敘論，皆於物曲人官，得其一致，而不自知為六典之遺也。……九流之學，承官典於六典，雖或原於書、易、春秋，其質多本於禮教，為其體之有所該也。及其出而用世，必兼縱橫，所以文其質也。古之文質合於一，至戰國而各具之質；當其用也，必兼縱橫之辭以文之，周衰文弊之效也。故曰：戰國者，縱橫之世也。（頁 60、61）

這樣的說法幾同於班固的「諸子出於王官」說，認為後世的各派學術皆源於官學。又如〈詩教〉下：

自古聖王以禮樂治天下，三代文質，出於一也。世之盛也，典章存於官守，《禮》之質也；情志和於聲詩，樂之文也。迨其衰也，典章散，而諸子以術鳴。故專門治術，皆為《官禮》之變也。情志蕩，而處士以橫議，故百家馳說，皆為聲《詩》之變也。（頁 78）

「專門治術」（諸子之學）是《官禮》之變，「百家馳說」（文學著作）是聲《詩》之變，從這樣角度來看，官學與後世學術的主從先後關係再明顯不過了。如果沒有官學，也就不會有後世私家學術的百花

<sup>14</sup> 同前註，頁 303-304。



齊放。這樣的觀點充滿《文史通義》全書，而章氏也不斷向前追溯，將所有學術的起點與成就歸於周公，見〈原道〉上：

道有自然，聖人有不得不然，其事同乎？曰：不同。道無所為而自然，聖人有所見而不得不然也。聖人有所見，故不得不然；眾人無所見，則不知其然而然。……自有天地，而至唐、虞、夏、商，跡既多而窮變通久之理亦大備。周公以天縱生知之聖，而適當積古留傳，道法大備之時，是以經綸制作，集千古之大成，則亦時會使然，非周公之聖智能使之然也。蓋自古聖人，皆學於眾人之不知其然而然，而周公又遍閱於自古聖人之不得不然，而知其然也。（頁 120、121）

「道」雖然自古已存、與天地同在，但眾人卻日用而未知，獨周公因「有所見」而「積古留傳」、「經綸制作」，可見就章氏的角度來看，周公乃將無形的文化精神轉化為有形學術文字的第一人。周公雖是「不得不然」，但文化創作的朗朗鴻業仍歸於周公。就連孔子地位的確立也是倚賴於周公：

故自古聖人，其聖雖同，而其所以為聖，不必盡同，時會使然也。惟孔子與周公，俱生法積道備無可復加之後，周公集其成以行其道，孔子盡其道以明其教，符即吻合，如出於一夾，不復更有毫末異同之致也。……蓋君師分而治教不能合於一，氣數之出於天者也。周公集治統之成，而孔子明立教之極，皆事理之不得不然，而非聖人異於前人，此道法之出於天者也。（頁 120、121）

可見，如無周公先前的經綸制作，孔子也就無教可傳了。

章學誠顯然認為周公不僅是政治的權威（政統、治統），更是學術及文化精神的權威（道統、學統），周公是兼政治和學術權威於一身的第一人。然而，不僅是學術與政治緊密結合，章氏甚至有類似「政治領導學術」、「政治定義學術」的觀念，如〈經解〉中：

事有實據，而理無定形。故夫子之述六經，皆取先王典章，未嘗離事而著理。後儒以聖師言行為世法，則亦命其書為經，此事理之當然也。然而以意尊之，則可以意僭之矣。蓋自官師之分也，官有政，賤者必不敢強干之，以有據也。師有教，不肖者輒敢紛紛以自命，以無據也。（頁 102）

另外，〈經解〉下：

六經初不為尊稱，義取經綸為世法耳，六藝皆周公之政典，故立為經。夫子之聖，非遜周公，而《論語》諸篇不稱經者，以其非政典也。後儒因所尊而尊之，分部隸經，以為傳固翼經。（頁 110）

章氏認為孔子和後儒所述的六經，皆取自於先王典章規範、無所踰越，也唯有周公政典才有資格稱作「經」，而孔子在學術上的地位其實是建立在「尊經」、「述經」的基礎上，換句話說，也就是依附於由周公所代表的「政學合一」權威之下。更有甚者，就連天縱英明如孔子者也無著作的權力，如〈原道〉中：

非夫子推尊先王，意存謙牧而不自作也。有德無位，即無制作之權。空言不可教人，所謂無徵不信也。（頁 131）

所謂的「位」就是指政治上的地位，對章氏而言，如果沒有政治的背書，學術的創作即失去了正當性。這樣看來，在章氏的概念中，學術和政治似乎不是平等的結合，周公是以政統的優勢來領導學統、道統。政治權力的位階永遠高於學術真理，或者應該說，學術的真理由政治所決定。因此，章氏對於戰國以降的政、學分離的歷史發展是持負面評價的，如〈博約〉下：

今人不學，不能同於古人，非才不相及也，勢使然也。自官師分，而教法不合於一，學者各以己之所能私相授受，其不同者一也。且官師既分，則肄習惟資簡策，道不著於器物，事不守於

職業，其不同者二也。故學失所師承，六書九數，古人幼學，皆已明習，而後世老師宿儒，專門名家，殫畢生精力求之，猶不能盡合於古，其不同者三也。天時人事，今古不可強同，非人智力所能為也。(頁 165)

官師分離導致私學橫行，學術的「理想秩序」遭到混淆，今人惶惶終日奔走於學，也無法盡得學術的精華。又如〈經解〉上：

三代之衰，治教即分，夫子生於東周，有德無位，懼先聖王法積道備，至於成周，無以續且繼者而至於淪失也，於是取周公之典章，所以體天人之撰而存治化之跡者，獨與其徒，相與申而明之。此六藝之所以雖官守，而猶賴有師教也。(頁 93)

政治和學術的分離是衰世的象徵，唯靠孔子以平民的身份力挽瀾，才保存住了學術——也就是「王官政典」的精華。

綜合以上的文獻，因此有識者認為章氏其實是嚮往一種「官師合一」的境界，如龔鵬程所言：

實齋嚮往一個治統與教權合一的境界。且認為周公或孔子以前均符合這個景況；孔子以後，學者無官位，學術便只能是空談。……所謂「有德無位，即無制作之權，空言不可以教人，所謂無徵不信也」(〈原道〉中)縱然是孔子，也只能述先王之道，以守先待後，不准創作<sup>15</sup>。

當然所謂的「官師合一」是針對三代以後學術擺脫政治的掌控獨立發展而說，這種強調政治與學術緊密結合的觀點，古人雖視之理所當然，但衡諸當代就顯得格外刺眼。徐復觀對章氏此種觀點就有嚴厲的批評：

章氏鄙陋的根源之一，系將文化學術的創發與傳承，完全安放在統治階層之上。至清代古文學言經學，以周公為主，乃由劉歆王莽，曾提倡古學，又緣飾周公以為奪取政權的手段，將兩者搏合而成。實則劉歆們並未排斥博士們的今文學，更未曾將經學中的孔子地位，轉移到周公。此觀於班固本劉歆〈七略〉以為《漢書·藝文志》而可見<sup>16</sup>。

徐先生認為經學乃是經過歷代知識份子的努力，不斷積累而成的結果，並非由在上的統治階級在短時間內所獨創發明。而漢代經學家也無用周公代孔子地位一事，清代的古文學家的「周公」中心觀點完全是嚮壁虛造。此觀點的缺失在於學術如過份依賴政治的指導，往往就失去反省批判的生機，龔鵬程稱章氏學術中此種特色為「權威主義」<sup>17</sup>，以六經為例：

如此服膺六經，顯然也不是因為六經有什麼至言真理值得誦守，而是以經典為王者之制度，故宜尊循王制而已。其論六藝，翻來覆去，只在辯明經藝皆為官守王制，於其內容閱甚少觸及，王者治世教民究竟應以何者為義之所歸，並未闡發<sup>18</sup>。

龔鵬程並揆擊章氏這種學術觀其實是「反歷史」的，因為學術的發展是隨著時代的層層積累而愈益豐富，怎麼可能在上古時代就已經存在一個美好無缺的文化實體，然後卻隨著時代的陵替而每況愈下，這不僅不合事實也不合常理。<sup>19</sup>

身為歷史學家的章學誠會有這樣「有違常識」的歷史判斷當然會令後人大惑不解，但是如果我們回到當時的文化語境中，就不難理解章氏為何會有這樣的觀念。龔鵬程曾以章氏個人的生命際遇來解釋章學誠為何會有這樣「權威主義」傾向：

<sup>15</sup> 龔鵬程：《文化符號學》(臺北：臺灣學生，民國 81 年)，頁 215-216。

<sup>16</sup> 徐復觀：《中國經學史的基礎》(臺北：臺灣學生，民國 85 年 3 版)，頁 51-52。

<sup>17</sup> 龔鵬程：《文化符號學》，頁 215。

<sup>18</sup> 龔鵬程：《文化符號學》，頁 218。

<sup>19</sup> 同前書，頁 219。

他半生遊幕，橐筆依人，以此為生涯，亦以此為志業……其後旅食四方，真的是充名公之書記及任方志之編修為業。其志原本不甚遠大。對於名公巨卿，尚且服膺敬慕，願執筆為其侍從；則王者之朝章典制威儀，當然更能令他傾仰。所以，對權威者的服從，在實齋看，是頂重要的事。……在他這樣一位遊幕文士的心目中，權貴者是他依賴與信從的對象；而其生活周遭，相與揖讓俯仰者，亦無非此等官胥僚屬。因此，他其實是以明清的胥吏政治去想像三代之學術狀況<sup>20</sup>。

或許誠如龔先生所言，章氏是把他個人對於政治權威的崇拜投射在學術史的解釋上。不過在傳統「作之君、作之師」觀念的影響下，學術對於政治本來就有很高的依附性，古人也甚少有所謂「學術獨立」的概念。在西周封建社會的體制下，唯有官方機構才有能力創造及保存學術，而在當時學術也是以統治技術的形式而存在。民間學術的產生和流傳，是封建制度解體、社會結構劇變後才產生的現象。而且對傳統知識份子來說，學術本來就是要用世，世間上沒有只具抽象內容但無實際作用的學問。總之，古人很難想像有所謂與政治無關的學術，就算民間私學的地位一時不被官方所認可，但是學者也總是力圖擠進官方學術之林，將所學貢獻於政治，或是藉政治謀取實際的利益。（漢代的今古文之爭就是很好的例子）章氏最受質疑之處並不在於他的「諸子出於王官說」，而是他相信學術史上有一個「黃金時代」，<sup>21</sup>他以周公作為這個學術黃金時代的最關鍵人物，周公不僅具有開創者的地位，更有集大成之功。中國的學術整體已在周公手上燦然大備，後代學者如孔子只能述而傳之，沒有再做損益的必要性和可能性，之所以如此的理由只有兩個，其一，章氏相信唯有崇高偉大的聖人如周公者，才有能力創作出同等崇高偉大的學術內容，就連孔子和弟子們也只能「述而不作」，因為他們在歷史上的地位都不如周公；其二，周公所制作的學術內容—王官正典，已盡括天地古今間所有知識的精深和幽妙，後儒已沒有再提昇其深度和廣度的空間。其實，東漢班固的「諸子出於王官說」已具備章氏觀念的雛形，將學術的烏托邦設定在悠遠的上古，這可說是一種極端的古典主義。歷代提出類似觀點的學者不可勝數，只是每位學者所認定的「學術英雄」對象可能所有不同，有人認定是周公，有人認定是孔子，甚至是有人上溯三代的堯舜禹湯。這樣的觀念很難說是一種對於學術史的理性認知和考察，倒像是一種對於學術的準宗教信仰。所以，筆者認為章氏「官師合一」的思維其實反映出他本人的一種準宗教心態，他要為自己的知識系統和價值觀找一個堅實的信仰依據。因此，他循著傳統學者的老路，以上古的周公為對象建立自己的認同感。雖然周公是歷史中的人物，但這樣的思考模式卻恰好是抽離出歷史情境的，章氏觀念中的周公已經幾近是神格性的人物。

而章氏這種「官師合一」的論述也可說是一套話語系統，而根據傅柯的觀念，話語系統與權力操作有密不可分的關係，他認為「影響、控制話語運動最根本的因素是權力，話語與權力是不可分的，權力是通過話語來實現的。……『話語』與『權力』都是以同樣的方式建立起來的，對權力的任何一種方法的掌握，都是對話語的一種方法的掌握。以『說話』為例，所謂『說話』就是首先掌握說話的權力，『話語』不僅是施展權力的工具，而且也是掌握權力的關鍵。」<sup>22</sup>章氏此套「官師合一」話語是否有權力操作的動機在其中呢？筆者認為我們可從章氏當時的學術環境去做考察。章氏在當時的學術競爭對象甚多，而他許多觀點幾乎是針對對手而發，例如他與戴震既敬羨又競爭的關係，<sup>23</sup>或是他對於同時代袁枚不假辭色的批評。<sup>24</sup>所以，章氏高舉這套「官師合一」話語其實有他學術競爭上的策略需要，尤其以他低微的幕僚身份，在心態上應該是更渴望找到一個權威信仰的對象，以作為自己與他人競爭的護符。而拉舊權威來打新主流，本來就是古人在學術競爭時所常採用的策略。美國歷史學家卡爾·貝克爾對這種心態有很好的闡析：

<sup>20</sup> 同前書，頁 218-219。

<sup>21</sup> 同前書，頁 212。

<sup>22</sup> 黃華：《權力，身體與自我——福柯與女性主義文學批評》（北京：北京大學出版社，2005），頁 38。

<sup>23</sup> 可參考，李康範：〈超越與獨行——章學誠對戴東原之貶與褒〉，《章學誠研究論叢：第四屆中國文獻學學術研討會論文集》，頁 189-204。

<sup>24</sup> 可參考，《文史通義校注·婦學篇》，頁 531-537。

所有的人對自己的所思所想和所作所為，在某種程度上都需要有外界的贊許，他們所愛的人們的、親友的和頭腦正確的人們團體的贊許。在所有的時代，大多數人都由於遵守既定的習俗和承認通行的意見而搏得了這種必要的贊許。但是總有一些怪僻的個人，偶爾也有些團體，他們發現當前的人與物的塵間世界是不可容忍的。於是他們便從塵世之中隱退，生活在精神的流放之中，或則力圖去改造它。無論哪種情形他們大概都會失去社群的贊許，而失去了社群的贊許，他們便去尋求社群之外與之上的某種力量的贊許、去尋求比目前的人與物的世界的權威更為普遍的有效的某種權威的贊許：他們尋求上帝的贊許、或是自然律的贊許、或是不可避免的階級衝突的贊許、或是在他們自身所能成就的正義的力量的贊許<sup>25</sup>。

尋求「某種權威的贊許」大概是所有思想家建立論述的前提，章氏利用傳統的「官師合一」話語來為自己的理念找到「普遍及權威的贊許」。因此，章氏學術中的權威主義傾向其實源自於他個人的心理需求動機，及當時學術競爭的主客觀條件需要。但最重要的是，「官師合一」思維是章氏價值及學術信仰的來源，看似強調政治威權的表層語言，其實是章氏本人深層理念的憑藉。那這與章氏〈詩教〉的文學史話話有何關係？筆者接下去做討論。

## 五、〈詩教〉文學史話語的「作者本旨」

前一節筆者針對前人批評章氏的「權威主義傾向」再做檢討。這一節我們回到〈詩教〉的文學史話語，會發現章氏的文學史觀彷彿也是「官師合一」思維下的產物，如〈詩教〉上篇云：「戰國之文，其源皆出於六藝，何謂也？曰：道體無所不該，六藝足以盡之。諸子之為書，其持之有故而言之成理者，必有得於道體之一端，而後乃能恣肆其說，以成一家之言也。所謂一端者，無非六藝之所該，故推之而皆得其所本，非謂諸子果能服六藝之教，而出辭必衷於是也。」（頁 60）後世文學體例皆由六經而出，因為「道體無所不該，六藝足以盡之」。又在同篇中，章氏有云：

古之文質合於一，至戰國而各具之質，當其用也，必兼縱橫之辭以文之，周衰文弊之效也。故曰：戰國者，縱橫之世也。（頁 61）

至戰國而文章之變盡，至戰國而後世之文體備，其言信而有徵矣。至戰國而著述之事專，何謂也？曰古未嘗有著述之事也，官師守其典章，史臣錄其職載。文字之道，百官以之治，而萬民以之察，而其用已備矣。（頁 62）

章氏的文學史觀似乎走到了古典主義的極端，就如同「官師合一」下的學術發展一般，在政治的範限下完全沒有學術自由發展的可能，而文學創作也沒有獨創性可言，因為後世所有的創作都未走出六經的規模。章氏的文學史觀點是否真如此僵硬死板？如章氏真的誠心信仰六經乃後世文學的模範及唯一標準，後世文人畢生以抄經、仿經為職事就好，何必再從事創作呢？而他本人所主張的作文標準豈不也是自相矛盾，因為根據文學歸本六經的說法，創作一點必要都沒有。我們或許可用「述而不作」來消解章氏文學史觀的矛盾性，認為章氏主張一種應學習偉大傳統的創作論，任何創作都只是重述偉大的傳統，而非另鑄新辭新說。但是，章氏心中所嚮往的偉大傳統果真是形諸文字的經典嗎？從〈詩教〉看來似又並非如此。

「追溯學術流別」是章氏重要的研究方法，以文學為例，他認為後世的文學體例皆備於戰國時期，如〈詩教〉上：

而辭章實備於戰國，承其流而代變其製焉。學者不知，而溯摯虞所哀之《流別》，甚且以蕭梁《文選》，舉為辭章之祖也，其亦不知古今流別之義矣。（頁 61）

<sup>25</sup> 卡爾·貝克爾（Carl Becker, 1873-1945）：《啟蒙時代哲學家的天城》（南京：江蘇教育出版社，2004），頁 119-120。

根據章氏的觀點，中國的文學體例在戰國時期已完備，後世的各種文體莫不是戰國時期各文體的變體。因此，章氏認為「然則著述始專於戰國，蓋亦出於勢之不得不然矣。著述不能不行為文辭，而文辭不能不生於好尚。」（頁 63）到了戰國以後才有所謂著述的觀念產生，因為在官師合一的三代，所有文章皆備於王官政典。章氏的這個觀點筆者在之前已提及。而順著戰國的各種文體繼續往上溯源，章氏認為皆源出於《詩經》。這樣的看法想必對章氏學術稍有瞭解的人都不會陌生，但有一個很關鍵的問題筆者一直都沒有說明，那就是，章氏面對歷史上先後不同時段的三個類文本—《詩經》、戰國之文、後世之文，他是根據文本內哪一項互有關聯的共同要素，推定這三類文本有源流及承先啟後的關係呢？細察〈詩教〉全文我們隱約可以發現這個「共同要素」，見〈詩教〉下：

然而獨謂《詩》教廣於戰國者，專門之業少，而縱橫騰說之言多。後世專門子術之書絕而文集繁，雖有醇駁高下之不同，其究不過自抒其情志。故曰：後世之文體，皆備於戰國，而《詩》教於斯可謂極廣也。（頁 78）

章氏在此點出了文學書寫的最主要目的—「自抒情志」。根據中國文學「詩言志」的大傳統，章氏這樣的看法可說是踵繼前賢。接著，章氏又提出了另一個文學書寫的「共同要素」：

學者惟拘聲韻為之詩，而不知言情達志，敷陳諷諭，抑揚涵泳之文，皆本於《詩》教。是以後世文集繁，而紛紜承用之文，相與沿其體，而莫由知其統要也。至於聲韻之文，古人不可盡通於《詩》，而後世承用詩賦之屬，亦不盡出六義之教也，其故亦備於戰國。（頁 78、79）

不管是「言情達志、敷陳諷諭、抑揚涵泳」，還是「六義之教」，皆是文學書寫的最高精神目的，這些功能早已全部展現於《詩》教中，非由後世文人所發明。《詩》之所以成為後世文學之本、偉大傳統的根源，就在於《詩經》是完整體現書寫最高精神目的的第一部文本。而這樣偉大的文化精神，也是首次在《詩經》中以文字的形式呈現出來。明白了章氏所主張的文學文本的「共同要素」後，我們對於章氏的文學史話語就可以有不同於的以往的理解。章氏將後世各種文體全部溯源至《詩經》，並非是基於單純的宗經權威主義心態，或是文字形式的表面類同，章氏更關心的是書寫活動中所應呈顯的文化及精神性目的。當然，「言情達志、敷陳諷諭、抑揚涵泳、六義之教」的涵意及所指，大有再討論及定義的空間，但是我們不能忽略章氏〈詩教〉的文學史話語在表面的敘事脈絡下，其實是源於這樣的心理動機。

章氏甚至把這樣的心理動機推廣至文章文體流別的討論上，認為在進行論文活動（批評活動）時應力求把握文本所透露的作者意旨，千萬不可拘泥於文體的形式，見〈詩教〉下：

而文指存乎咏嘆，取義近於比興，多或滔滔萬言，少或寥寥片語，不必諧韻和聲，而識者雅賞其為《風》《騷》遺範也。故善論文者，貴求作者之意旨，而不可拘於形貌也。（頁 79）

是則賦家者流，縱橫之派別，而兼諸子之餘風，此其所以異於後世辭章之士也。故論文於戰國而下，貴求作者之意旨，而不可拘於形貌也。論文拘形貌之弊，至後世文集而極矣。蓋編次者之無識，亦緣不知古人之流別，作者之意旨，不得不拘貌而論文也。……夫諸子專家之書，指無旁及，而篇次猶不可強繩以類例；況文集所裒，體製非一，命意各殊，不深求其意指之所出，而欲強以篇題形貌相拘哉！（頁 80、81）

今以篇題為難，而別為難體，則《客難》當與同編，而《解嘲》當別為嘲體，《賓戲》當別為戲體矣。《文選》者，辭章之主臬，集部之準繩，而淆亂蕪穢，不可殫詰；則古人流別，作者意指，流覽諸集，孰是深窺而有得者乎？（頁 81、82）

可見章氏的文學史話語雖然以討論流別為形式，歸諸於「宗經」的歷史傳統。但將章氏與傳統的宗經話語做比較，我們會發現有一點很大的不同，章氏除強調「宗經」外，更表現出一種對文化精神及傳統的熱烈追求，而「宗經」的正當性其實也指向於此，因為「六經」是聖人將這種文化精神首次形諸於文字的第一文本，要尋找這種文化精神，當然首先必須回到經典中。重要的是經典所透露的文化精

神，而非經典的形式文字。

章學誠雖然在校讎學上有很大的貢獻，但他並不以文獻史料的考索為滿足，他要追尋的是歷史背後的意義和價值。<sup>26</sup>章氏在〈詩教〉的文學史話語中也展現出同樣的關懷，可分為兩個層面來看，「文體流別」的追溯是對於史料文獻的「實然」考察，而「抒其情志、尋其意旨」是對於書寫批評活動的「應然」要求。就方法及目的論來看，我們可說前者是方法、後者是目的。在 Rene&Wellek 合著的《文學理論》中，提到文學史書寫中一個很重要的觀念：

我們必須能成功地保留著歷史事實的個性，而不致把歷史進程輕視為一些連續的但又沒有關係的事實的累積。解決這個問題之道，端在把歷史進程牽附到一個價值或標準上去。祇有這樣做，才能把那些分明是毫無意義的事實分割，而析出其精要的和非精要的元素來。祇有這樣，才能講歷史進化，而且這個歷史進化才能使每一事實的個性保存得無損分毫。把個別的現實牽附到一個一般性的價值上去，並不就是將之貶抑至純為一普通觀念的一個樣本，相反來說，卻是賦予意義。……所有發展的歷程在參證到一整套價值或標準的方略之後，便可以推斷出來，不過這些價值本身祇有在對這個進程作省察時才出現的。所以我們無法不承認這是一個邏輯循環：歷史進程須得由價值來判定，而價值的尺度本身又是由歷史所衍生出來的<sup>27</sup>。

Rene&Wellek 認為文學史的書寫不能只是文本的鋪排，而必須依據一套價值或標準，來解釋不同時代文本之間的關聯性。而價值和意義，也必須透過歷史的進程展現出來。章氏〈詩教〉的文學史話語不同於我們現在的文學史書寫慣例，依據歷史的時間先後由前往後做敘寫，而是採用論述的方式，說明探討《詩經》為何是後世文體的本源，以及不同時代各文體之間的「變」與「通」。雖然在章學誠的時代，並沒有正式出現「文學史」這樣的文體，但是早在章學誠之前，古人的不少文論就已經透露出「準文學史」的觀念。章學誠的〈詩教〉當然也是其中的代表。經過本節的分析，筆者大致認為章氏〈詩教〉的文學史話語符合 Rene&Wellek 對於文學史書寫的要求，如果我們不拘泥於章氏承襲自傳統的宗經式話語及權威主義式口吻，章氏其實在其中寄託了他對書寫活動的精神性及文化理想的追求，用章氏的自己的語言來說，就是「故善論文者，貴求作者之意指」。就如同前一節所提到章氏「官師合一」話語，表層看似刻板八股的權威式語言，其實出發點是要作為論述的策略，因為囿於時代的侷限，這大概是在章氏當時的文化語境下，知識份子所能找到最具說服力的理念依據。就整體學術來說，章氏將這個依據建立在周公之上，就文學史觀來說，他將依據建立在《詩經》之上。當然，不管是周公還是《詩經》，其實都是他個人的文化理念及理想文化精神的象徵。

## 六、結論

筆者在本文中大致介紹了章氏〈詩教〉的「文學史話語」，簡述其文學史觀念與傳統文論之間的關係，並且扼要回顧了一下當代學者對於章氏學術中「權威主義」傾向的批判。章氏學術中的權威主義傾向大概永遠難逃後世學者的讎議，但是我們如果從當時的文化語境出發來檢討章學誠的心態，就會發現他會反覆強調「官師合一」這樣的觀點，其實有他歷史時代的外在原因，及他個人際遇的內在動機。但是在解構章氏權威主義傾向的同時，我們也不能忽略他藉經典及權威來抒發他文化精神理想的苦心孤詣，章氏的心中是否果真有這樣的權威信仰筆者不得而知，但是對章氏來說這樣的話語不妨可視做一種書寫策略。而〈詩教〉的文學史話語其實也是同樣背景及理論模式下的產物。

透過文學史話語的書寫重新定義文學的價值和意義，想必是章氏心理動機之一。在章氏的觀念中，文學的「價值和意義」其實就是章氏理想文化精神的再現。所以本文就某種意義上來說並未完

<sup>26</sup> 關於章學誠的歷史思想可參考，余英時：〈章實齋與柯靈烏的歷史思想——中西歷史哲學的一點比較〉，余著：《歷史與思想》（臺北：聯經，1976）。

<sup>27</sup> Rene&Wellek 著、梁伯傑譯：《文學理論》（臺北：水牛，民國 80 年），頁 416。

結，章氏所主張的文化精神為何，還有很多需要商榷的餘地。而要探討章氏的文化理想內容為何，筆者認為必須回到章氏當時的歷史現場及學術環境，才能有更深入的理解。而這就走上了所謂「文化詩學」的研究路徑，如李長青所言：

任何一種言說或者文本的形成都必然是各種關係的產物。言說者、傾聽者、傳播方式構成這種關係最基本的維度，而言說者面對的種種文化資源、社會需求、通行的價值觀念、佔主導地位的思維方式等等都對其言說產生、存在、實現其意義的必要條件。對此我們稱之為文化語境或者文化空間。我們從事研究工作的主要目之一就是要揭示一種文本或話語系統的意義，而任何意義只有在具體的文化語境中才是可以確定的。不顧文化語境的研究可以稱為架空立論，只是研究者的主觀臆斷，或許會有某種現實的意義，但算不上是嚴格意義上的學術研究。所以文化詩學的入手處就是重建文化語境<sup>28</sup>。

過去有關章氏的學術研究多集中在史學思想或校讎文獻學上，較少討論章氏學術的文化意義，筆者認為在這方面還有很大的論述空間。簡單的將章氏歸類為古典主義或保守主義份子，未免將章氏在清代學術史上意義過度簡化。從文化意義與文化語境的層面入手，也許是未來研究章氏學術思想的新方向。

---

<sup>28</sup> 李長青：《詩與意識形態》（北京：北京大學出版社，2005），頁 2-3。





## 〈鬧樊樓多情周勝仙〉中的人物探析

謝佩芹\*

### 摘要

本文以文化學批評法、神話原型批評法、以及心理學上的厭女情節三種角度對〈鬧樊樓多情周勝仙〉一文進行剖析。就文化學而言，周勝仙為了范二郎，違背父親、突破門戶觀念、貞潔觀念等世俗價值觀，勇於追求愛情。文中亦可看出當時對善惡因果關係及神祈力量之重視。在依榮格神話原型理論來探討，則可見到勝仙在此段不順遂的愛情中，接受一連串的試煉，而獲得心靈上的成長，成為一位英雄。若依厭女情節探討范二郎手親手殺死周勝仙一事，則可發現范二郎對周勝仙又愛又懼的矛盾心情。綜合以上論述，則可發現，此篇話本小說以離奇的情節成功表達出戀愛中男女複雜之心態及最真實的戀愛過程，是其成功之處。

關鍵詞 鬧樊樓多情周勝仙 文化學批評法 神話原型 厭女情節

### 前言

〈鬧樊樓多情周勝仙〉<sup>1</sup>是收錄於《醒世恆言》中的一篇話本小說，故事曲折離奇、引人入勝，不遜於三言中〈杜石娘怒沉百寶箱〉（警32）、〈蔣興哥重會珍珠衫〉（喻1）、〈崔侍詔生死冤家〉（警8）等其他名篇。然專文探討此篇者少，故在此試以幾種不同角度探討此篇小說。

本文首先在第一節中，確定周文的時代及版本，以確定內文無誤。由於周文透露出某些明顯的思想傾向，所以第二節嘗試以文化學批評法，找尋宋明的社會環境、文化、習俗等文獻資料，瞭解當時大眾習俗與觀念，以此為基礎來解讀周文。周文中的范二郎、朱真有著明顯不同的個性趨向，似與榮格理論中的陰影和阿尼瑪斯暗合；且周勝仙的遭遇，儼然是一位英雄的旅程，因此本文第三節，採用神話原型批評法來解讀周文。在周文中，范二郎將周勝仙殺死這一段劇情最為人震驚，范二郎的行為，可以心理學中的厭女情節來討論，是以第四節以男性常有的厭女現象，專論范二郎殺周勝仙這部份。

本文使用以上這些方法，解讀周文，希望能夠以多方面的角度，探討這篇小說，挖掘出深藏在本篇小說中的涵意與情感。

## 一、時代、版本及源流

在以各種不同文學批評方式詮釋周文之前，先將最基本的時代、版本及源流問題釐清，以俾接下來文學批評工作之進行。

---

\* 東吳大學中國文學系碩士班一年級

<sup>1</sup>為求行文方便，以下簡稱為周文。

## （一）時代與版本

周文收錄於《醒世恆言》一書，作者不詳，本事出《清尊錄》〈大桶張氏事〉<sup>2</sup>及《夷堅志》〈鄂州南市女〉<sup>3</sup>。此文亦見《情史》，但姓名不同<sup>4</sup>。

關於周文創作年代，就用語而言，如「范二郎立地多時」，「立地」為宋時常見用語，於明清作品中少見，而開頭稱「大宋徽宗朝年」是宋人口氣<sup>5</sup>；就文中出現地名而言，文中且有『那大宋徽宗朝年，東京金明池邊有座酒樓，喚作樊樓』云云，其他地名，如『桑家瓦裡』等等，有都是宋代的地名<sup>6</sup>；就語言風格來看，<sup>7</sup>鄭振鐸認為「這篇寫東京景色，男女調情，至為真切，至為古拙，絕類宋人之作。有許多話，乃是後來人所絕寫不出的<sup>8</sup>。」，是以研究本篇者，由於用語、地名、風格等方面證據，多認為此篇是宋人話本題材，後經馮夢龍（1574—1644）改編，收錄進三言。

馮夢龍三言中所收故事，部分為宋人作品直接收錄，部分為馮氏創作，部分為宋人舊作而經馮氏改編，修改程度多少不一<sup>9</sup>，周文已確定為宋人作品，然《清平山堂話本》與熊龍峰所刊小說等早期刊印之白話小說中，皆無周文之舊作，因此馮夢龍收錄前的原貌不得見，此篇章是否經馮氏修改、修改程度如何，無由比較，無法判知，難以確知該文所顯現之情狀是否純為宋朝或雜有明朝之思想。因此本文在討論周文之生活背景與價值觀念，如門戶之見、女性地位等，無法直接以宋代或明代之狀況與以討論，唯以大範圍中國傳統觀念做探討。然涉及史實，如宋代金明池或樊樓，乃宋代重要娛樂場所，便仍以宋時史實所顯現之風貌加以印證。而該文既為馮夢龍所收錄，即便非出自馮夢龍之手，其中的思維，必定是其所贊同的，否則應當會更動情節以使符合其觀念，故討論某些觀念，如對禮教的突破和對陰鷲觀念的深信，由周文中分析而出，輔以三言其他篇章為佐證，可推該文中所顯現出馮夢龍於三言中流露出一貫的思想。

〈鬧樊樓多情周勝仙〉收錄於《醒世恆言》卷十四。據胡萬川〈馮夢龍所編話本小說「三言」的版本與流傳〉，醒世恆言一書有三個版本：明金閭葉敬池本、明金閭葉敬溪本、衍慶堂本。日本吉川幸次郎藏有葉敬溪刊本恆言一部，與葉敬池本對校後，發現葉敬溪本乃葉敬池本之後印本。「繪圖、敘文、目次及本文等完全是同板後印<sup>10</sup>。」故兩版本相同，而葉敬池版與衍慶堂版比較，葉本「他既與幸過我我□□不過□」，衍慶堂本作「他既暗遞與我，我如何不回他」<sup>11</sup>。其餘之處，就周文而言，並無差異。本文所用之版本，為三民書局據日本內閣文庫所藏明葉敬池之影印本。

## （二）內容概要

<sup>2</sup> [宋]廉布：《清尊錄》（臺北：新文豐，1985年），卷11。

<sup>3</sup> [宋]洪邁：《夷堅志》文淵閣四庫全書版（臺北：商務書局，1993年），庚卷1。

<sup>4</sup> 〈大桶張氏事〉中，女方為孫氏，男方為張氏；〈鄂州南市女〉之女方為吳氏，男方為彭生，見譚嘉定：《三言兩拍資料》（臺北：里仁出版社，1981年），頁454、孫楷第：《小說旁證》（北京：人民文學出版社，2000年12月初版），頁163。

<sup>5</sup> 程毅中輯注：《宋元小說話本集》，（濟南：齊魯書社，2000年2月），頁786、楊緒容《百家公案研究》，（上海：上海古籍出版社，2005年），頁93。

<sup>6</sup> 胡士瑩：《話本小說概論》（臺北：木鐸出版社，1977年），頁208。

<sup>7</sup> 鄭振鐸：《中國文學研究新編》（臺北：文光出版社，1977年11月），頁403。

<sup>8</sup> 鄭振鐸：《中國文學研究新編》，頁403。

<sup>9</sup> 胡萬川：〈從馮夢龍編輯舊作的態度談所謂宋代話本〉，收錄於《古典文學第二集》（臺北：臺灣學生書局，1980年12月），頁362-380。

<sup>10</sup> 胡萬川：〈馮夢龍所編話本小說「三言」的版本與流傳〉《中華文化復興月刊》第9卷第6期，頁238。

<sup>11</sup> 胡萬川：〈馮夢龍所編話本小說「三言」的版本與流傳〉《中華文化復興月刊》第9卷第6期，頁238。

宋朝汴京城中有個范二郎，是樊樓酒店老闆范大郎之弟，一日至金明湖遊玩，於湖邊茶坊中與周勝仙一見鍾情，勝仙設法巧妙道出自家身世、二郎亦使勝仙知己姓名及家世。二人歸後不約而同得了相思病，勝仙母親因心疼女兒，向范家提親。然勝仙父親歸家後，因門戶之見而反對兩人親事，勝仙因過於傷心氣塞而死。

勝仙被葬後，杵作朱真知勝仙墓中有財寶，夜間盜墓取財，色心一起，姦了勝仙屍體。勝仙卻因此甦醒，請朱真攜之往見二郎。朱真隨意敷衍，攜勝仙歸家，欲佔有勝仙。兩個月後，逢元宵節，朱真出門遊玩，鄰家失火，勝仙趁隙脫逃，至樊樓見二郎，二郎見之大驚，以為勝仙為鬼，以湯桶砸死勝仙。二郎因此入獄，獄中，二郎夢裡，勝仙濃妝而至，與二郎三夜雲雨，第三夜道出己為五道將軍收用，五道將軍因憐二人情篤，故使二人一圓夫妻夢。勝仙言二郎身陷囹圄之事不久將解決。言罷，泣別。

後因朱真之母取一珠子結成之梔子花叫賣，該梔子花乃朱真所盜房奩之一，因而真相為人發現。當案薛孔日本擬判朱真腰斬，二郎免死刺配牢成營，夜夢五道將軍怒責，遂改為二郎所打為鬼，故無罪。後二郎娶妻，不忘勝仙之情，歲時到五道將軍廟中燒紙祭奠。

以上為周文的版本與內容概要，版本與內容確定後，將繼續進行對內容的解讀與分析。

## 二、市井人民的觀念與文化

本章將以文化學批評法，參考宋明文獻，對小說中的生活環境、背景思想進行瞭解，並對小說中透露出的觀念作詮釋。

### （一）市井生活中積極的女性

故事開始於金明池邊的茶坊，范二郎與周勝仙在此處相遇。范二郎在金明池遊玩，與周勝仙在茶坊相遇，金明池與茶坊，已點出宋代最具市井生活的特色，便如開頭入話之詩所言「太平時節日偏長，處處笙歌入醉鄉<sup>12</sup>。」在這樣的時空背景下，我們可以想像，繁華熱鬧的汴京城中，金明池邊遊客如織，熙來攘往的紅男綠女們與名勝相互映照，美不勝收，本該令人看得目不暇給，但是范二郎眼中卻只有一位花容月貌的女孩，周勝仙。

勝仙給二郎的印象是個貌美女子「隱深閨，藏柳陌。足步金蓮，腰肢一捻，嫩臉映紅桃，香肌暈玉白。嬌姿恨惹狂童，情態愁牽豔客，風雨此時何處覓。<sup>13</sup>」外表上對二郎有十足的吸引力。至於周勝仙，她心中也歡喜，心想：「若還我嫁得一似這般子弟，可知好哩。今日當面挫過，再來哪裡去討？」<sup>14</sup>這句話是周勝仙接下來舉動的最大動機。在男方主動、女方被動的社會刻板觀念中，勝仙當然知道女方應該含蓄矜持，但二人互不相識，不知對方姓名，沒有聯絡方法，若是今日錯過，回家只能魂牽夢縈，懊悔不已，可能再也沒機會相見。秉持著「若錯過，便難再找到這麼好的男生」這樣的想法，勝仙靈機一動，放下矜持，向叫賣糖水的小販買了一盞糖水，藉口在糖水中看到一根草，大罵道：「你卻來暗算我，你道我是誰」「我是曹門裡周大郎的女兒。我的小名叫作勝仙小娘子，年一十八歲，不曾喫人暗算，你今卻來暗算我。我是不曾嫁的女孩兒<sup>15</sup>。」主動讓對方知道自己的姓名和住所，可謂主動聰明之至。

兩人在茶坊相遇是緣份，但能更進一步發展，則是勝仙積極態度所爭取來的。與勝仙相比，〈白娘子永鎮雷峰塔〉（警 28）<sup>16</sup>，白娘子與許宣相遇於西湖畔，共乘一船，白娘子開口邀約許宣至家

<sup>12</sup> [明]馮夢龍：《醒世恆言·鬧樊樓多情周勝仙》（臺北：三民書局，1959年），卷14。

<sup>13</sup> 《醒世恆言·鬧樊樓多情周勝仙》，卷14，頁240。

<sup>14</sup> 《醒世恆言·鬧樊樓多情周勝仙》，卷14，頁240。

<sup>15</sup> 《醒世恆言·鬧樊樓多情周勝仙》，卷14，頁241。

<sup>16</sup> [明]馮夢龍：《警世通言·白娘子永鎮雷峰塔》（臺北：三民書局，1983年）卷28，頁24。

中喝茶，並言住所，而使許宣有機會，藉口取回傘而有機會拜訪白娘子。姑且不論這傘是否刻意製造的機會，白娘子先開口說明了自家住處所在，便給了許宣一條線索。〈金明池吳清逢愛愛〉（警30）中的吳清在金明池畔遇到愛愛時，遍體酥麻，想上前問話，卻被朋友攔住，但回家後萬分懊悔，心想「好個十相具足的小娘子，恨不曾訪問他居止姓名。若訪問得明白，央媒說合，或有三分僥倖。」次日不死心，又到金明池上探尋，不見愛愛蹤影，因而悶悶不樂。到酒店內喝酒，卻又遇到愛愛，這次遇見，是吳清幸運，但兩人仍未把握機會，留下聯絡方式，只留下滿腹惆悵。到得明年吳清舊地重遊，愛愛已然香消玉殞。這便是不懂把握機會。

周文的開頭令人眼睛一亮的之處，在於勝仙積極的行動。即使在今日、即使是男性，對於一見傾心的陌生女孩子，要主動前去談話，便須經過一番掙扎，怕被拒絕而覺得沒有面子，怕結果令人失望，可能對方沒有想像中的那麼好或是已經有婚配了。何況女孩子通常臉皮較薄，且在時代環境下，女方主動較不為人所接受。而勝仙仍在短時間內衡量與這位男性發展的可能性，勇敢道出自家身份背景。想必勝仙對自己有相當程度的自信，也感覺得到二郎對自己心動，衡量自己的相貌與家世，料想對方不會拒絕，所以採取主動態度。二郎也依樣畫葫蘆，讓勝仙知道的身份背景，從他說話的內容，「我哥哥是樊樓開酒店的，喚做范大郎，我便喚做范二郎。年登一十九歲，未曾喫人暗算。我射得好弩，打得好彈，兼我不曾取渾家<sup>17</sup>。」可知二郎並不以家世為恥，言已射好弩、打好彈，對自己的體能有自信。由於勝仙果斷積極的行動，使得本篇小說的進展發展十分明快。

兩人第一次相見之後，回家各自染了相思病，症狀是：渾身痛、頭疼、有一

兩聲咳嗽。對於相思病的描述，是本文特色之一，相思病在中國小說中經常出現，但這具體且猶如感冒的症狀，卻是首見。〈閒雲菴阮三償冤債〉（喻4）中，阮三愛上陳玉蘭後，卻無由相見「因是相思日久，漸覺四肢羸瘦，以致廢寢忘食。忽經兩月有餘，懨懨成病<sup>18</sup>。」；《聊齋誌異》中〈阿寶〉一篇，孫子楚驚艷於阿寶的美麗之後，「歸復病，冥然絕食，夢中輒呼寶名<sup>19</sup>。」食不下嚥，為情憔悴，是傳統對相思病的描寫，在我們的認知，相思病是心理上的病症，這種因為無法與心儀對象見面而產生的失魂憔悴，向來不甚受人重視，然而因相思病鬱鬱而終的情況，出現在〈金明池吳清逢愛愛〉。愛愛得了相思病後，「頓然悒快，不喫飲食，數日而死<sup>20</sup>」，顯現了該文主旨——「情能生人，亦能死人。」情能生人，亦能死人，愛愛因情而死，勝仙何嘗不是。雙方都得了相思病，可見兩人十分在乎對方，這樣的默契，亦為二人相愛的明証。女方請王婆來看病，勝仙的心事被王婆察知，經過王婆的說親，婚事總算是訂下來了，即便在說親方面，也是女方主動提出的。

## （二）父權與門戶觀念的阻撓

當父親回來後，知道消息，怒而責怪母親，在一旁偷聽的勝仙，因為心急失望，昏倒在屏風後。父親不但不心疼著急，反而攔阻勝仙的母親去救。在這篇小說中，父親是個嚴峻不通人情的角色，他對待勝仙的態度，可謂殘忍。在得知勝仙與二郎的親事已經訂下後，大怒：「打脊老賤人，得誰言語，擅便說親。他高殺也只是個開酒店的，我女兒怕沒大戶人家對親，卻許著他。妳倒了志氣，幹出這等事，也不怕人笑話<sup>21</sup>。」從這句話我們可看出三件訊息，一是周父不滿勝仙母親擅自說親。就中國古代禮法而言，在婚事的決定上，男女不得自己作主，孟子：「不待父母之命，媒妁之言，鉗穴隙相虧，逾牆相從，則父母國人皆賤之。<sup>22</sup>」《白虎通義·嫁娶》篇說：「男不自專取，……女不自專嫁，必由父母，須媒妁，何？遠恥，防淫佚也。<sup>23</sup>」此為自古而有之觀念，而父母發言權，

<sup>17</sup> 《醒世恆言·鬧樊樓多情周勝仙》，卷14，頁241。

<sup>18</sup> [明]馮夢龍：《喻世名言·閒雲菴阮三償冤債》（臺北：三民書局，1957年），卷4，頁84。

<sup>19</sup> [清]蒲松齡：《聊齋誌異·阿寶》（上海：上海古籍出版社，1983年），頁236。

<sup>20</sup> [明]馮夢龍：《警世通言·金明池吳清逢愛愛》（臺北：三民書局，1957年），卷30，頁342。

<sup>21</sup> 《醒世恆言·鬧樊樓多情周勝仙》，卷14，頁241。

<sup>22</sup> [宋]朱熹：《四書集註》（臺北：中華書局，1965年），卷14，頁358。

<sup>23</sup> [漢]班固：《白虎通義·嫁娶》（臺北：商務印書館，1968年），頁380。

最終決定權通常還是在父親。起初周母因周大郎不在家而遲疑，一想是因為這是不尊重周父的意見，且於禮法不合；第二是勝仙與二郎兩家地位懸殊。在二郎恐懼打死勝仙後，言道：「他是鬼！曹門裡販海周大郎的女兒<sup>24</sup>。」可知勝仙之父乃作海外生意的商人；文中稱勝仙父親為「員外」，是民間對鄉紳等殷實大戶的稱呼<sup>25</sup>，可知勝仙家世雖稱不上顯赫，但有相當的財力基礎，不怕找不到大戶人家作為匹配。至於二郎，其兄嫂以酒肆為業，如周大郎所說，最多也只是個開酒店的。門戶不對，於世俗價值不合。第三，「不怕人家笑話」一句，可見周父十分在乎他人眼光，怕將勝仙嫁給二郎，門戶不對，會招來旁人訕笑。由於勝仙主動在外結識男子、此段因緣非由父母之命而成，於禮法不合，而母親溺愛勝仙，未經周大郎同意，便擅自做主，替勝仙說親，況且范二郎家世與勝仙未能相配，所以周大郎強烈反對勝仙與二郎成親，此反對，招致勝仙更強烈的回應：氣塞而死。

勝仙死後，夫妻倆爭吵，父親完全不感到傷心難過，就算以許多錢財作為陪葬品，也不是因為追悔或疼愛女兒，純然只是賭氣，表現出並不吝於為勝仙準備嫁妝。喪事的舉行十分草率，連功德水陸也不做，勝仙的母親希望能將遺體多留幾日再埋，這意見也不被接納，就直接搬去埋了。從勝仙的死亡、殯葬的儀式來看，勝仙不受到父親的重視，死了個女兒，彷彿沒事一般，母親說話也無人聽從，可見母親的地位不高。這是一個標準的父系社會的家庭，以父親的權威最大，女性地位則不受重視。

### （三）失去貞潔的難題

勝仙棺材中有大額錢財，被杵作朱真知道，他動了歹念，要去盜墓，雖然朱真的母親相勸，卻阻攔不了。朱真夜中通過各種難關，到了墳前，挖開墓，取走裡頭的錢財，還不夠，又要拿走勝仙屍體所穿的衣服，將屍體的衣服剝光之後，卻起了色念，將勝仙的屍體姦了，勝仙卻因此活了過來。她醒來一看，便知道發生了什麼事，卻沒有太大的反應，只是請朱真帶她去樊樓酒店找范二郎。

在這裡我們遇到了一個大衝突：勝仙遭到朱真的強姦，失去了他的貞潔。貞節是世界性的一種德操，是對於性行為的制裁調節，在初民生活機構中十分極重要。民族文化不論高低，古今中外，總有一大串直接或間接維護貞節的慣例<sup>26</sup>。在中國，宋代以後，貞節觀念崇拜達到鼎盛，還產生了處女崇拜，女子婚前的貞操受到前所未有的重視，處女成為未婚姑娘的榮譽標誌，一旦被證明不是處女，就是羞辱門庭<sup>27</sup>。在這樣的觀念下，男子以處女為貴，女子以身為處女為榮，希望能夠將貞潔保留到新婚之夜。社會觀念如此，勝仙自然也知道社會大眾對於貞潔之重視。《喻世明言》中〈陳御史巧勘金釵鈿〉（喻 2）一篇，顧家小姐阿秀與魯學曾有婚約，因一時不察，失身於假冒魯公子的梁尚賓，阿秀得知真相後，對魯公子說：「三日之前，此身是公子之身；今遲了三日，不堪伏侍巾櫛，有玷清門……公子宜別選良姻，休得以妾為念<sup>28</sup>。」訣別後懸樑自盡，節操之重要，可見一斑。

而相較於時代對禮法、貞節的看重，三言有打破此觀念、解放情慾的傾向，其中幾個篇章，以寬容的態度看待婚前未守貞潔之愛侶，如〈宿香亭張浩遇鶯鶯〉（警 29）、〈喬太守亂點鴛鴦譜〉（醒 8）等。喬太守一文中，太守援筆判道：「移乾柴近烈火，無怪其燃；以美玉配明珠，適獲其偶。<sup>29</sup>」可見對於「飲食男女」此等本能需求，不再以不合人情的態度強硬要求女子守貞。不過解放情慾的

<sup>24</sup> 《醒世恆言·鬧樊樓多情周勝仙》，卷 14。

<sup>25</sup> 員外一職乃唐代所置，乃正員以外的官員，可用錢捐買，因此後世都用員外一詞尊稱富翁。舊時小說戲曲中常用以通稱有錢有勢的豪紳。如李行道《灰闌記》：「不是什麼員外，俺們這裡有幾貫錢的人，都稱他做員外，無過是個土財主、沒品職的。」李成華：《中國古代官職辭典》（臺北：長春樹書坊，1988 年 5 月），頁 219。

<sup>26</sup> Ellis, Havelock：《性心理學》（新店市：左岸出版社，2002 年），頁 288。

<sup>27</sup> 王文斌：《瘋狂的教化》（瀋陽市：遼寧人民出版社，1993 年），頁 38。

<sup>28</sup> 《喻世明言·陳御史巧勘金釵鈿》，卷 2，頁 39。

<sup>29</sup> 《醒世恆言·喬太守亂點鴛鴦譜》，卷 8，頁 141。

前提，在於兩廂情願，若男女各自有情，一對佳人於婚前媾合，不需將此事看得太過嚴重，然而使勝仙失貞之男子，並非勝仙所愛。不論她對於貞操是不是那麼的在乎，光是在非自願的情況下，與陌生男子發生性行為，這便是一般女性皆不願意發生的，況且遭受強姦後又被對方持刀威脅軟禁，期間又不免與該男子發生性行為，這段日子，對勝仙來說，必定過得十分痛苦恐懼，她被囚禁於朱真家，無依無靠，既恐懼又孤單，必定需要親愛之人的安慰。

若與周文之雛型相較，〈大桶張氏事〉中，女子開口請盜墓者攜己歸家，盜墓者以如此將會獲罪而拒絕，女子遂不得已而為盜墓者之妻。而〈鄂州南市女〉，女子請盜墓者莫相害，而後亦為盜墓者之妻。此二原型，盜墓者皆無姦女之事，而女嫁盜墓者，雖為勉強，但都不曾遭盜墓者脅迫，今周文稍改情節，使勝仙失身於朱真且不願嫁給朱真，唯以往尋范二郎為念，之所以滯留於朱真住所，只因遭朱真以刀威脅。如此，一來塑造出勝仙對范二郎之一往情深，二來又以失貞作為難題，使范周之戀多了一層阻礙。

朱真將勝仙哄騙回家，口說要帶她去找二郎，卻實際只是欲強據勝仙為妻。勝仙隨朱真回家之後，被威脅聽話，不得出門，而且「夜間離不得伴那廝睡<sup>30</sup>」，幾日過去，勝仙問起范二郎的事，朱真總是敷衍過去，過了約兩個月的時間。到了元宵節這日，朱真出門看花燈，吩咐母親看好勝仙，恰好隔四五家的酒店起火，勝仙得以趁隙逃脫。當勝仙在往樊樓的路上，我們心中不禁惴惴：二郎對於勝仙的遭遇，反應將是如何？同情或是不能接受？勝仙為了二郎氣塞而死，如今復活，便能跨越門戶問題而再聚首，然而勝仙雖幸運復活，卻也不幸失貞，身心受創的勝仙，在前往樊樓的路上，必定期盼相見之時，能獲得二郎的同情與憐惜，接下來的情節是悲是喜，端看二郎的反應。

#### （四）主持正義的五道將軍

不料命運捉弄，當勝仙到了酒店，找到范二郎，二郎卻只有驚恐，沒有喜悅，他驚嚇得連勝仙的解釋都沒聽進去，躲到了角落，拿起湯桶往勝仙砸去，勝仙就這樣被打死了。勝仙這麼一死，我們的擔憂完全成了多餘，勝仙還來不及面對失貞後二郎如何反應的考驗，就被自己所愛的二郎砸死。到此劇情急轉直下，出乎眾人意料。

二郎打死勝仙之事，實屬怪異，勝仙為已死之身，何以再度出現、被二郎打死？連明察秋毫的包公都難以斷決，暫將二郎關入監牢。二郎入獄之後，心中非常後悔，夜間，夢裡，勝仙濃妝而至，連續三夜與二郎雲雨，第三夜臨別，勝仙道出她被五道將軍收用，而二郎身陷囹圄之事，不久將會解決。不久，因有人遇到朱真的母親將朱真盜墓德來的飾物，一朵珠子結成的梔子花，因而輾轉找出朱真，將之判刑。判案者薛孔日本判朱真劫墓當斬，二郎免死刺配牢城營，當夜夢見五道將軍怒責，於是改判二郎無罪。後二郎娶妻，不忘勝仙之情，且歲時都到五道將軍廟中燒紙祭奠。

包公代表人間最清廉正直的官府形象，於社會地位上掌握極大的權利，然而就算於人世間握有這麼大權力者，尚不及五道將軍。五道將軍乃東嶽大帝手下的屬神，東嶽大帝在民間傳說中，總管天地人間吉凶禍福，執掌幽冥地獄<sup>31</sup>。五道將軍身為東嶽手下的屬神，權力極大，司世人生死之職。在《太平廣記》與《普濟方》等書中，可見到病人病重幾死，求諸五道將軍，而後病癒的記載<sup>32</sup>。

周勝仙個人雖然努力，但是發生了這一連串的事，她與范二郎的關係，就連代表社會最高地位的官府，包公，也無法評斷。直到五道將軍出現，才給予這整件事完美的解決，使有情人終償宿願、勝仙有了好的歸處、竊財姦屍的朱真被判斬首，起初被刺配勞城營的二郎，因五道將軍出頭，而改獲無罪。

<sup>30</sup> 《醒世恆言·鬧樊樓多情周勝仙》，卷 14，頁 249。

<sup>31</sup> 馬書田：《華夏諸神—鬼神卷》（臺北：雲龍出版社，1993 年），頁 13。

<sup>32</sup> 〔宋〕李昉等：《太平廣記》〈薛義〉（臺北：藝文印書館，1983 年），卷 278，頁 2210、〔明〕朱橚：《普濟方》「呪法斷伏連解法」（臺北：藝文印書館，1983 年），卷 235。

最後這一轉折，強化了神祇的作用，若不是五道將軍的出面，好端端的一對鴛鴦就再也沒機會見面了，說不定二郎因而受刑，作盡壞事的朱真卻能逍遙法外。朱真因貪財而盜墓，因色心起而侵害勝仙，接著又軟禁勝仙，使她無法與二郎重逢，在儒釋道三教合流而成社會善惡觀念的宋代<sup>33</sup>，偷盜或邪淫皆屬罪惡<sup>34</sup>，朱真明知勝仙心中有個二郎，卻對勝仙的要求聽而不聞，將勝仙軟禁，因個人私慾而拆散范周二，與之相較，《喻世明言·裴普公義還原配<sup>35</sup>》中的裴令公，在不知情的狀況下娶了黃小娥為妻，而後知曉黃小娥與唐璧本為夫妻時，便讓小娥與唐璧破鏡重圓，最後裴令公「壽過八旬，子孫繁衍，人皆以為陰德所致」。裴令公義還原配，福壽雙至；朱真拆散鴛鴦，慘遭斬首，五道將軍使結局符合正義，正符合了「惡有惡報，善有善報」的陰鷲觀念<sup>36</sup>，此是自宋代〈太上感應篇〉始，宋明善書興盛，加深宋明人民對陰鷲觀念的相信程度<sup>37</sup>，而顯現在當時的通俗小說中。勝仙在受盡折磨，始終無法得到完滿的愛情結果，幸有五道將軍插手，將勝仙收用。最後的破案關鍵是一朵以珠子結成的梔子花。梔子花是同心的象徵，如《海錄碎事》言「梔子同心，柰枝相連<sup>38</sup>」韓翃有詩：「葛花滿把能消酒，梔子同心好贈人<sup>39</sup>」此事以梔子花為了結，似乎象徵二人雖不能以形軀長相廝守，卻終究同心，如此結局，堪稱圓滿。五道將軍人性化地讓勝仙與二郎一圓夫妻夢，是其寬厚之處，亦顯現出當時對於神祇力量的重視。

周文中的勝仙不斷嘗試突破門戶等社會價值觀念的束縛，而周文之結局，卻又透露出對善惡因果關係之重視，此二者並不衝突，馮夢龍編輯三言、《情史》等書，繼承李贄、湯顯祖等人的觀點，提出情教說，以情教來突破名教，「以人情的自然突破社會道德定律的約束，使「理」的桎梏在無形中為「情」所化解。但是情教說既以世教為其理想，所謂忠孝節烈等傳統倫理道德，還是馮氏追求的終極目標<sup>40</sup>。」

### 三、周勝仙的英雄歷程

瑞士著名的心理學家卡爾·榮格（1875—1961）將佛洛伊德的無意識概念加以拓展，提出「集體無意識」學說，「集體無意識」是指人類自原始時代以來世世代代地普遍性的心理經驗的長期積累<sup>41</sup>，「它既不產生於個人的生存經驗，也不是個人後天獲得的，而是生來就有的」。而集體無意識的內容則為「原型」，「原型」是自遠古時代就已存在的普遍意象，是在人類最原始階段形成的。作為一種「種族的記憶」被保留下來，使每一個作為個體的人先天就獲得一系列的意象和模式<sup>42</sup>。在文藝作品中，「一旦原型的情境發生，我們會突然獲得一種不尋常的輕鬆感，彷彿被一強大的力量運載或超度。在這一瞬間，我們不再是個人，而是整個族類，全人類的聲音一齊在我們心中回響<sup>43</sup>。」

勝仙的經歷，與榮格的神話原型中的英雄原型理論多處相合，這應是周文吸引讀者的原因之一，故此章試以神話原型理論討論周文。

<sup>33</sup> 陳運寧：《中國佛教與宋明理學》（長沙：湖南人民出版社，2002年6月2版），頁45

<sup>34</sup> 如佛教五戒為「不殺生、不偷盜、不邪淫、不妄語、不飲酒」，見曇昉撰：《五戒相經箋要》（佛教出版社，69年4月出版），頁14、20，道教亦有「四不得偷盜，五不得邪淫」等五戒，見〔宋〕張君房：《雲笈七籤》（景印文淵閣四庫全書，臺灣商務印書館，民國75年初版），卷38，頁408。

<sup>35</sup> 《喻世明言·裴普公義還原配》，卷9，頁144。

<sup>36</sup> 《喻世明言·裴普公義還原配》，卷9，頁147。

<sup>37</sup> 酒井忠夫著、蔡懋棠譯：〈明朝善書之研究〉（國立編譯館館刊第1卷第2期），頁106

<sup>38</sup> 〔宋〕葉廷珪：《海錄碎事》（北京：中華書局，2002年出版）卷七上，頁362。

<sup>39</sup> [清]曹寅：《全唐詩》〈送王少府歸杭州〉第8冊，卷245，頁275。

<sup>40</sup> 陳萬益：〈馮夢龍「情教說」試論〉，《漢學研究》第6卷第1期，頁308。

<sup>41</sup> 朱立元主編：《當代西方文藝理論》（上海：華東師範大學出版社，2005年4月第二版），頁167。

<sup>42</sup> 《當代西方文藝理論》，頁167。

<sup>43</sup> 《當代西方文藝理論》，頁168。

## （一）阿尼瑪和陰影

在人格探討方面，榮格提出面具、阿尼瑪以及陰影的學說，認為阿尼瑪與陰影都是心靈內與自我呈現、自我認同不吻合的人格。他們經常被自我忽視，而投射到他人身上。在周文中，二郎代表了周勝仙之阿尼姆斯的投射，而勝仙的陰影，則投射在盜墓者朱真身上。

### 1.與阿尼姆斯相遇

阿尼瑪 (anima) / 阿尼姆斯 (animus) 是「靈魂心象」，是生機，是朝氣的精華、生活力或生命能，是個人及集體潛意識中的異性心象，男性之女性部分為阿尼瑪；女性之男性部分為阿尼姆斯。我們每個人心中的異性心理特質通常皆隱而不覺，只有夢中顯現或投射在他人身上才有所知<sup>44</sup>。我們通常都有被反應我人內在自我特性的異性吸引的傾向<sup>45</sup>。而愛的現象一特別是一見鍾情的愛，可以用阿尼瑪說加以解釋<sup>46</sup>。由於大多數文學作品中的生機皆為女性，如特洛伊的海倫、密爾頓的夏娃等，是以通常討論時，皆以女性的阿尼瑪為代稱。但本文探討的是周勝仙的生機，故為男性，是為阿尼姆斯。勝仙與二郎的相戀模式屬一見鍾情，在茶坊中，勝仙見到二郎，便有了嫁給二郎的念頭，並十分主動地用計報出姓名、使二人有機會發展，這便是勝仙在二郎身上見到了心中內在自我特性的投射，因而對二郎產生好感。

### 2.面對陰影的考驗

陰影<sup>47</sup> (shadow) 是自我無法控制的無意識心靈要素之一，是吾人潛意識自我的陰暗面，亦即我們希望予以壓抑的卑下與不快的心理諸面<sup>48</sup>，正常整合自我的人格中，如果有某些部分因為認知或情感分裂而壓抑，就會陷入陰影。一般而言，陰影具有不道德或至少不名譽的特性，包含個人本性中反社會習俗和道德傳統的特質，也就是說，他是自我的背面。<sup>49</sup>人們有時雖不壓抑或否定陰影，但卻將之投射到他人身上，從而把我們不願承認卻又存在於自己心中的醜陋東西歸諸他人<sup>50</sup>，在一般的通俗劇中，陰影通常投射於反派角色的性格之中。

朱真是周文中的反派，他平日是個「暗行人」，做著竊盜的工作，本就是不遵守道德規範的職業。知道勝仙棺中有大筆房產，要去偷，連這種錢都不放過的人，缺乏倫理觀念；偷了錢之後，又無視於禮法而姦屍，後勝仙復活，又欲霸佔勝仙，對勝仙隨意敷衍，答應帶勝仙去尋范二郎，卻始終沒有動作，反而將勝仙軟禁，夜間與她同房。朱真的行為，全然與道德倫理相悖，行為卑下，可視其為勝仙影子的投射。

## （二）英雄的試煉歷程

在神話原型中，死而復生是英雄必經之路程。英雄是那些能夠瞭解，接受並進而克服自命運挑戰的人<sup>51</sup>，在經過一連串地試驗後，真實地面對自我極醜陋不堪的部份，並徹底揚棄之，最後跨越人類身心的極限而臻於超凡入聖之境。這象徵著主角從愚昧幼稚到社會與精神生活均皆成熟的成長入門過程<sup>52</sup>。勝仙經歷過兩次死亡，這兩次死亡是周文情節中甚特殊之處，也是勝仙的試煉與成長。

<sup>44</sup> Wiffred L.Guerin 等編、徐進夫譯：《文學欣賞與批評》（臺北：幼獅文化，民國 79 年 5 月第 12 印），頁 157。

<sup>45</sup> 《文學欣賞與批評》，頁 157。

<sup>46</sup> 《文學欣賞與批評》，頁 157。

<sup>47</sup> 《榮格心靈地圖》，（新店市：立緒文化，1999 年 8 月初版），頁 137。

<sup>48</sup> 《文學欣賞與批評》，頁 157。

<sup>49</sup> 《榮格心靈地圖》，頁 137。

<sup>50</sup> Robert H Hopcke 著、蔣韜譯：《導讀榮格》（新店市：立緒文化，1997 年），頁 82。

<sup>51</sup> Joseph Campbell 著，朱侃如譯：《千面英雄》（新店市：立緒文化出版社，1997 年），頁 29。

<sup>52</sup> 《文學欣賞與批評》，頁 157。



## 1.初次死亡——進入心靈迷宮

在英雄歷程中，死亡只是開端，在英雄原型當中，要踏上內在的試煉之途，首先得進入猶如門檻通道般的自我消滅，自此以後，英雄不再往外追求，超越過有形世界的侷限，反而走向內在以求再生<sup>53</sup>。它意味著英雄進入再生領域，踏入內在、開始接受試煉。「沒有受造物能夠不通過死亡，而達到較高層次的本質<sup>54</sup>」，例如埃及神話中的奧西里斯（Osiris），被弟弟丟入石棺中並放入尼羅河沖走，卻仍舊能夠復活。勝仙與二郎相戀後，受到的第一個阻礙乃父親的反對，父親的反對使勝仙的慾望與現實形成衝突，致使其氣塞而死。而這次的死，是勝仙接受試煉的開始。

## 2.再生——正視自己的陰影

探索自己心靈的歷程是危險且困難重重的，且這樣的心靈迷宮，通常以黑暗狹小等空間呈現，「我站在一個黑漆漆的洞穴面前，想要走進去。我因為想到自己可能無法找到回來的路而顫抖」<sup>55</sup>、「我和哥哥一起被鎖在一間黑漆漆的房間」、「我正走過一座窄小的橋」<sup>55</sup>、死亡後的勝仙，被置入狹小幽暗的棺材中。在一個冰冷黑暗的大風雪夜，盜墓者朱真開啟了勝仙的棺材，盜取了棺中的錢財珠寶、並剝除了勝仙身上所有的衣服，並且起了色心，強姦了周勝仙。蘇美人有一則神話，描述女神伊娜娜（Inanna）降臨冥界的過程：

我的夫人拋下天堂，拋下大地，  
她降臨到冥界，  
依娜娜拋下天堂，拋下大地，  
她降臨到冥界，  
拋下貴族身分，拋下淑女身分，  
她降臨到冥界。  
.....  
在進入第一道門時，  
她頭上的「平原之冠」被摘了下來。  
.....  
在進入第二道門時，  
她的琉璃權杖被拿走了。  
.....  
在進入第三道門時，  
她脖子上戴的小天青石被摘掉。  
.....  
在進入第四道門時，  
她胸前的閃亮寶石被拿走。  
.....  
在進入第五道門時，  
她手上的金戒指被摘了下來。  
.....  
在進入第六道門時，  
她的護胸被取了下來，  
.....

<sup>53</sup> 《千面英雄》，頁 95。

<sup>54</sup> 《千面英雄》引辜瑪拉斯瓦密（Ananda Coomaraswamy）言，見頁 97。

<sup>55</sup> 《千面英雄》，頁 104-106，以上皆為該書所舉接受心理分析之患者所作之夢。

在進入第七道門時，  
她身上所有代表淑女身分的服飾都被除了下來<sup>56</sup>。

……

伊娜娜全身赤裸的被帶到王座之前。她彎腰低下身去。冥府的七個判官坐在伊瑞虛堤卡的王座前面，以他們的死亡之眼的目光投注在伊娜娜身上。伊娜娜與伊瑞虛堤卡兩姊妹分別代表光明與黑暗，根據古老的象徵習俗，他們兩者代表同一女神的兩個面向；而她們的對抗更是試煉之路的縮影<sup>57</sup>。

死亡後的周勝仙被關入棺材中，開始進入自己的心靈迷宮，開啟了一段試煉歷程。在墓地中，勝仙之陰影投射的朱真開啟了棺材，取走了勝仙棺中的金錢珠寶、剝除了勝仙身上的衣物、更進而取走了勝仙的貞潔。如同依娜娜面對伊瑞虛堤卡一般，勝仙赤裸裸地面對朱真，便是正視自己陰影的存在。

英雄要發現、同化他的對立面。障礙被一個一個的突破。他必須把自己的驕傲、美德、外貌、和生命拋開，向那絕對無可容忍的事物低頭屈服。然後他就會發現他與自己的對立面並非不同種類，而是同一體的。<sup>58</sup>我們有必要在心理上承認內心中存在陰影，榮格的心理治療個體化過程，便是將陰影融入自我意識作為開始<sup>59</sup>。在墓中，勝仙與朱真的交合，代表勝仙的自我開始正視內心陰影的存在，並且試圖將陰影融入自我意識。勝仙因媾合而復甦，便是正視自己內心陰暗面，因而獲得更完整生命體驗<sup>60</sup>。

### （三）死亡與結合——自我揚棄後的終極恩賜

面對了自我陰影的周勝仙，不過是接受了自身在生存的時候，必會有對物欲與情慾的需求。這是對自我內在邪惡污穢一面的接受與融合，經過這一融合，由不肯面對真實的自我，轉而成長為更完整更具整體感的生命，但與陰影融合的周勝仙，猶如結識了魔鬼的浮士德，雖然魔鬼帶領浮士德去經驗他感官的一面，使浮士德發掘出新的能量、帶來生命更完整的體驗，但與魔鬼的交易，但卻也使浮士德面臨了兩難的困境<sup>61</sup>；又如同伊底帕斯第一次佔有皇后地純真喜悅，卻在得知該女人身份時，轉變成心靈的巨大痛苦<sup>62</sup>。雖然首次死亡的勝仙與朱真結合後，因此獲得新生，但受到生命束縛、動彈不得的她，宛如被朱真軟禁在房間中一般，又進入了另一層考驗。

勝仙正視了陰影之後，相當於正視了自己的情慾，當她明白自己的生存，必定受到情慾惡臭的污染時，很自然生出反感，希望能超越生命。於是朱真的房子關不住勝仙，當勝仙趁亂逃走，便就表示了對於生命及生命中所必須的情慾不再掛念。印度教僧侶商羯阿闍梨(Shankaracharya)寫道：

只要人對這個屍體般的身體還有一絲留戀，他便是不純潔的，除了受到出生、疾病和死亡之苦外，還要受到敵人侵擾之苦；但當他把自己想成是純潔的，想成是善的本質和那不動的精神，他便自由了……遠遠拋掉那與生俱來就遲緩不潔的身體限制。不再掛念他。因為，一個已被嘔吐出來的東西（就像你應該把自己的身體嘔吐出來一樣），當你再想起他時，只能激起噁心的感覺罷了<sup>63</sup>。

<sup>56</sup> 《千面英雄》，頁 107-110。

<sup>57</sup> 《千面英雄》，頁 111。

<sup>58</sup> 《千面英雄》，頁 111。

<sup>59</sup> 《導讀榮格》，頁 82。

<sup>60</sup> 《榮格心靈地圖》，頁 142。

<sup>61</sup> 《榮格心靈地圖》，頁 142。

<sup>62</sup> 《千面英雄》，頁 129。

<sup>63</sup> 《千面英雄》，頁 130。

勝仙為了脫離生命與身軀對自我的束縛，從朱真家逃離，走至樊樓，見到了范二郎，卻被范二郎在驚恐之下用湯桶砸死。范二郎是勝仙美好理想的自我的投射，由於企望追求更完美的自我，勝仙的阿尼姆斯—范二郎—去除了勝仙的形軀，使勝仙免於肉體的束縛，真正揚棄她自身所有的東西。

在獄中，周勝仙與范二郎三日雲雨，即是代表周勝仙的自我與阿尼姆斯合而為一，猶如雌雄同體的菩薩；或是預言伊底帕斯將弑父姦母的既男既女的瞎眼先知泰叻西爾斯（Tiresias）；或是與配偶鑱底乞結為一體的濕婆<sup>64</sup>，他們都是既是男性也是女性，或是雌雄同體，象徵了永恆與時間的一致，得到最終極的恩賜，成就了最完善的自己。勝仙與二郎雲雨後，將歸返五道將軍身邊，便是神化的證明，此時的勝仙，已然進入宗教的境界，徹底揚棄自己，而獲得完滿，成為真正的英雄。

由此看來，勝仙因父親反對而有的第一次死亡，意味著勝仙進入內心探險的第一步；遇到朱真盜墓則為突破障礙，將自身所擁有的事物拋棄、遭受朱真強姦則可視為對自己陰影的正視與統合；復活則是與陰影的統合而帶來的活力和生命完整性的拓展；被朱真軟禁則為因對生命完全掌握而受制於形軀的束縛；逃離朱真之家、被二郎砸死則為對生命的不再掛念，是英雄對於自身一切的揚棄；獄中雲雨象徵著勝仙與阿尼姆斯地結合，達到雌雄合而為一的圓滿境界，成為真正的英雄。綜合以上歷程，可看出勝仙在此段愛情中所獲得的自我成長與提昇。

## 四、男性的厭女情結

若以神話原型理論分析，對於勝仙來說，范二郎是她心中美好影像的投射，是二郎這個阿尼姆斯，使她在愛情中逐步成長，那麼對於二郎來說，勝仙又是怎樣的形象呢？在周文中，最令人錯愕之事莫過於范二郎親手打死周勝仙一劇情。本章試以厭女情結之內容，對於范二郎的行為作一詮釋。

### （一）何謂厭女情結

對范二郎來說，周勝仙是他心中所喜愛的對象，但是在勝仙受盡折磨，克服阻撓，到樊樓酒店與二郎會合時，二郎竟然將勝仙砸死了。就故事的解釋，是因為二郎以為勝仙已經死了，出現的是勝仙的鬼魂，二郎因為恐懼、驚嚇而將勝仙砸死。如果就精神分析來看，勝仙的死與復活，是二郎對勝仙慾念的抑制與興起。如果要再用其他角度探討這件事，厭女現象會是很好的解釋。何謂厭女現象？《厭女現象》一書對厭女現象的定義如下：

厭女（misogyny，來自希臘字源 misogynia），任何社會中對女性非理性的明顯恐懼與厭恨。厭女是對女性性別懷有敵意，一種與社會階層差異無關的「憎惡或嫌惡」感受。這種感受以具體的行為表現在社會中：包括習俗、文學作品、儀式，或其他看得見的活動。<sup>65</sup>

許多男性都有厭女情結，女性對他們來說，既重要又恐怖，因此他們雖然會追求女性、與女性有親密關係，卻時常不由自主地以敵對的方式對待女性。勝仙的父親、朱真、以及范二郎，似乎都有厭女情結，他們對待勝仙的方式，可以用「苛待」來形容。或許這是勝仙遭遇之所以這麼坎坷的原因。

《為何男人憎恨女人》一書指出具有厭女情節的男性，對女性態度多變，時而暴怒，時而溫柔這種矛盾行為的起因，源自母親的兩種形象：母后與巫婆。在男性還是嬰兒時，母親對嬰兒呵護備至，嬰兒會因某些不舒服而哭鬧，母親則會替他解決，這讓嬰兒感到舒適安全。此種愉快的感覺，隨著好母親的形象而來。然而在某些情況下，母親難免會沒有即時回應嬰兒的需求，使嬰兒覺得受到威脅、產生擔心自己死亡的焦慮，遂有了壞母親的巫婆形象。這兩者，前者為理想母親，即母后

<sup>64</sup> 《千面英雄》，頁 165。

<sup>65</sup> David D.Gilmore 著、何雯琪譯：《厭女現象》（臺北：書林出版社，2005 年 7 月），頁 14。

形象；後者則為巫婆形象<sup>66</sup>。嬰兒的特點是依賴母親，對於嬰兒而言，母親的操控能力是絕對的，當嬰兒察覺到感覺的好壞都和同一個人—母親，有關的時候，複雜的矛盾感便會產生。即使在較健康的母子關係中，壞母親的部份對於嬰兒還是很可怕，她引發嬰兒的衝突感，衝突感挑起嬰兒難以應付的恐懼與憎惡<sup>67</sup>。嬰兒在嘗試融合母后與巫婆形象時，萌生出緊迫感，促使他發展出相互衝突的世界觀：一是慈愛的、有求必應的、安全的；另一個是恐怖的、危險的、充滿威脅的。嬰兒會盡力使好的世界一直在他身旁，抗拒那個壞的世界<sup>68</sup>。這便是厭女情結產生的因素。

## （二）周大郎的殘忍與朱真的控制慾望

勝仙對二郎依戀不已，即使遭致打死，仍對二郎一往情深，她能夠忍受這類型的男性，是有跡可循的。仔細研究勝仙父親為人，便可明白一二。在周大郎聽到勝仙的母親已經為勝仙定下一門與他期待不符的親事時，勃然大怒，大罵母親，當勝仙昏倒在地，母親要救周大郎，卻被大郎攔住；侍女迎兒前去救勝仙，卻被周大郎一個漏風掌打在一壁廂。中國傳統文化，父親的確地位較高較有威嚴，責打妻女之事亦常見。但是周大郎的行為已經超乎常理。親事已經訂下，固然值得生氣，但訂下了的親可以悔改，不見得不可挽回。生氣歸生氣，聽到自己的女兒要死了，怎麼能忍心不去救？不但不肯救，還阻擋旁人的救援。他為什麼要發這麼大的脾氣？一方面是因為勝仙與母親做了違背自己意願的事情，不尊重他的意見，這是不受他控制的表現，他感到憤怒而試圖再將情勢掌握。二來不救勝仙，是對勝仙忤逆自己的懲罰。但是不管如何，皆超過情理，人命關天，在盛怒上，自己的女兒亦不疼惜。「原來周大郎平昔為人近道理，這媽媽甚是和氣<sup>69</sup>。」光就此件事，便可猜測平日周父的為人也是這般嚴峻。男性施加暴力行為的目的，在於建立、維持男性的支配地位<sup>70</sup>，當他覺得自己的權威受到質疑或有動搖的可能，他便產生無助感與無能感，苛待及暴力能夠幫助他抵抗這兩種感覺的威脅<sup>71</sup>。勝仙從小在這樣家庭下長大，因此容易產生這樣的觀念：父親是一家之主，不可違背父親。兩性世界中，男性是掌有全部權力的。

朱真對待勝仙的方式，也是厭女情節的男性常有的行為。他們經常懼怕女子因為太過獨立，不需要依賴他們，有天將離他們而去，於是會自覺或不自覺地用具體或抽象的方式，使得女方失去獨立自主的能力。他們有時會希望女方放棄工作，並聲稱這是疼惜女方的表現，然而卻使女子失去經濟能力，無法獨立；有時會以言語打擊女方的自信，使女方認為自己是低下的、惹人嫌的，男方接納她，是她的幸運，因此使女方不會起念頭要離開男方。當勝仙死而復活後，朱真心想：「別人兀自壞錢娶渾家，不能恁地一個好女兒。救將歸去，卻是兀誰得知<sup>72</sup>」擬佔有勝仙為妻，卻因知勝仙一心以尋范二郎為念，恐其不從，因此囚禁勝仙。若與雜型本事比較，〈大桶張氏事〉中張氏不得已為盜墓者之妻<sup>73</sup>、〈鄂州南市女〉中女方嫁給盜墓的樵夫，雖女方皆難忘情於男主人翁，但勝仙表現得更為明顯，此劇情的安排，當是強調勝仙對范二郎的執著，從另一方面來看，身為盜墓者的朱真，性格強烈霸道許多，取走了勝仙棺材中的錢財、奪走了她的貞潔、限制她的活動範圍。這強烈的控制欲，起源於男性的不安全感，他們恐懼失去女方，因此用盡辦法使女方得弱小而必須依附他們<sup>74</sup>。

<sup>66</sup> 《厭女現象》，頁 65。

<sup>67</sup> 《厭女現象》，頁 74。

<sup>68</sup> 《厭女現象》，頁 77。

<sup>69</sup> 《醒世恆言·鬧樊樓多情周勝仙》，卷 14，頁 245。

<sup>70</sup> Adam Jukes 著、吳庶任譯：《為何男人憎恨女人》（新店市：正中書局，2004 年 2 月），頁 34。

<sup>71</sup> 《為何男人憎恨女人》，頁 370。

<sup>72</sup> 《醒世恆言·鬧樊樓多情周勝仙》，卷 14，頁 248。

<sup>73</sup> 〔宋〕廉布：《清尊錄》（臺北：藝文印書館，民國 1965 年出版），卷 11。

<sup>74</sup> 蘇珊·佛渥德·瓊·托瑞絲合著，張美惠譯：《愛上 M 型男人》（新店市：張老師文化，2003 年），頁 74。

勝仙認識的男子，多具有厭女傾向，對女性有著不公平的對待，這樣的經歷，養成了她對二郎的苛待，以逆來順受的態度接受。

### （三）范二郎的陰晴不定

有厭女情節的男性，通常擁有陰晴不定的雙面性格，經常在衝動之下攻擊親密的女性，事後又懊悔道歉。

二人起初一見鍾情時，二郎的確衷心喜愛勝仙，結識之初，便跟著勝仙走到她家門口，「在門前一似失心風的人盤旋，走來走去，直到晚方纔歸家<sup>75</sup>。」二人離別後，二郎與勝仙一般，不約而同地患了相思病；定下親後，二郎因而精神振奮，開始認真工作。種種跡象，皆可證明可見二郎對勝仙喜愛之深，唯有如此，勝仙才會對二郎有這麼大的影響力。可是當死而復生的勝仙出現在二郎面前，二郎大驚：

連聲叫「滅！滅！」女孩兒道：「二哥，我是人，你道是鬼」范二郎如何肯信，一頭叫滅滅，一隻手扶著凳子，卻限凳子上有許多湯桶兒。慌忙用手提起一隻湯桶兒來，覷著女子臉上丟將過去，你道好巧，那女孩兒太陽上打著，大叫一聲，匹然倒地……酒博士看那女孩兒時，血浸著死了，范二郎口裡兀自叫滅滅。<sup>76</sup>

為何勝仙的出現，會為二郎帶來如此大的恐懼？勝仙已死，再度的出現當然使人驚疑，然而兩人舊有情分甚深，勝仙出現的態度溫和無威脅性。我們對於鬼魅會有恐懼之感，這是可以理解的，但是人鬼初見之際，尚未釐清鬼魅來意，便因恐懼而出手者，十分少見。即便勝仙真的是鬼，一來不必要如此恐懼，二來兩人有情誼在，何以不顧舊情而殺之？觀相似記載，人與鬼見面之反應，如《列異傳·談生》：

談生者，年四十，無婦，常感激讀書。忽，夜半有女子，可年十五六，姿顏服飾，天下無雙，來就生為夫婦，乃言，我與人不同，勿以火照我也。三年之後，方可照。為夫妻，生一兒<sup>77</sup>。

便是陌生鬼魅出現，明言非常人，而談生仍無恐懼之意，與該女結為夫妻。而原先便有情誼者，如桓道愍，見亡婦出現，並不畏懼，據《法苑珠林·桓道愍》記載，某夜，桓道愍方寢：

視屏風上，見一人手。擎起秉炬，照屏風外，乃其婦也，形貌裝飾俱如生。道愍了不畏懼，遂引共臥，語言往還，陳敘存亡<sup>78</sup>。

就男女方熟悉程度而言，二郎與勝仙曾經相愛，雖未如桓道愍與其亡婦已結為連理，然二人間亦有情分。雖不必如談生一般對於一主動出現的女鬼毫無懼意，且各人恐懼之物各異，不能以他人對於見到鬼魅之表現，便說二郎不該害怕，畢竟記載中鬼物殺人之事也甚多，如〈崔侍詔生死冤家〉（警7），當崔寧發現秀秀與丈人丈母都已死亡多年後：

沒情沒緒，走進房中，只見渾家坐在床上。崔寧道：「告姐姐，饒我性命！」秀秀道：「我因為你，吃郡王打死了，埋在後花園裏。卻恨郭排軍多口，今日已報了冤仇，郡王已將他打了五十背花棒。如今都知道我是鬼，容身不得了。」道罷起身，雙手揪住崔寧，叫得一聲，匹然倒地。鄰舍都來看時，只見：兩部脈盡總皆沉，一命已歸黃壤下。崔寧也被扯去，和父母四個，一塊

<sup>75</sup> 《醒世恆言·鬧樊樓多情周勝仙》，卷14，頁241。

<sup>76</sup> 《醒世恆言·鬧樊樓多情周勝仙》，卷14，頁250。

<sup>77</sup> 《太平廣記·卷第三百一十九·鬼四》，頁2501。

<sup>78</sup> 《太平廣記·卷第三百一十九·鬼四》，頁2524。

兒做鬼去了<sup>79</sup>。

就連崔寧已知秀秀欲殺己，尚好聲求饒，何以勝仙一點殺機都無，二郎便如此心驚膽顫？二郎的反應太過強烈，不合常理，啟人疑竇。

《為何男人憎恨女人》書中提出某位男子對妻子施加暴力時的心情：他回憶說，攻擊妻子時，他心中充滿憎恨感，覺得她會危害到他<sup>80</sup>。然而在此案例中，他的妻子從來沒做任何會威脅到他的舉動。

對於此種男性而言，女性形象分裂成兩種，一是他自己覺得愛戀的女人，一是引發他攻擊慾望的女人。<sup>81</sup>起初勝仙給二郎的印象是個貌美女子，外表上對二郎有十足的吸引力。勝仙在兩人互動中，表現得積極主動，主動讓對方知道自己姓名、家任何處。染上相思病之後，也是由女方主動請王婆來說親。而二郎則處於被動。在男女關係保守的宋代，突破世俗觀念而主動的女方，縱使二郎不抗拒，難免對勝仙有不甚賢淑端莊的評價。男性主動、女性被動。這是常人的刻板觀念。何況他們之間的門戶問題，也是女方家世優於男方，因為二郎有處處佔下風的感覺，主導權全在勝仙的手上，在姿態上，二郎便不似一般男性威風凜凜。就男性心理而言，這樣的關係會使他們產生焦慮感，這種焦慮之所以出現，是因為他們害怕被控制<sup>82</sup>。

經過一番經歷後，勝仙再度出現在二郎面前，已非最初相見時二郎心目中的完美女子，對二郎而言，她應該已經死亡。雖然擁有嬌美的外貌，卻不知道是人是鬼，這是二郎對勝仙的恐懼。男性對美豔女子的恐懼，中外皆有，日本怪談中的雪女，在雪地中找尋落單的男子，玩弄他們善變的劣根性；西方神話中兇殘的蕾米亞，有著女人的頭和乳房，卻有大蛇的身體，躲藏在隱蔽處與裂隙中，等著蠱惑男人；勇敢的水手在危險的大海中航行，尋求智慧或救贖，卻總是有美豔的人魚們用悠揚的歌聲引誘他們上鉤<sup>83</sup>。不勝枚舉的故事顯示了男性對美豔女性又愛又怕的矛盾。像周勝仙這樣一個貌美女子，以鬼魅的身份出現在范二郎面前，她的外表依舊，在二郎眼中看來依然有著強烈的吸引力，但勝仙的身份令他懷疑，已死之人怎麼會出現在面前？她是這麼的美麗，卻又這麼的恐怖。似生似死，勝仙令人疑怖，半死之身引起了自古以來對死亡與未知的恐懼，現在二郎眼中的勝仙，是巫婆的形象，二郎把從前對勝仙所擁有的缺點的反感加諸於巫婆身上，慌忙中，拿起身邊的湯桶朝勝仙砸過去，砸到勝仙的太陽穴，勝仙倒地，浸在血泊中。這地上的鮮血猶如男性觀念中最厭惡最污穢的經血，勝仙的身子浸在裡頭，似乎表示這就是男性們認為最污穢不堪的她。

男主角欲消滅女主角，這不是前所未有的劇情，人所皆知的白蛇傳中便有這樣的橋段，許宣在法海的懲懲之下，試圖毀滅白蛇。原因是許宣發現了白蛇的真實身份，白蛇非人，縱使她有美人一般嬌媚的外表，但終究是個妖怪，有著邪惡污穢的成份，因此許宣要毀滅她。如同白蛇一般，勝仙在二郎眼中是個鬼怪—事實上，在棺材中復活過來的確令人懷疑她是不是正常的人類—和白蛇相同，皆有著恐怖不潔的性質。引起男性的畏懼，因此二郎會攻擊他所愛的勝仙。甚至勝仙都倒在血泊中，沒有攻擊力了，二郎仍舊恐懼得「口中兀自叫滅、滅」。

#### （四）周勝仙的諒解

當事情過後，獄裡，二郎百般思量，推論勝仙究竟是人是鬼：

可惜好個花枝般的女兒，若是鬼到也罷了，若不是鬼，可不枉害了他性命。夜裡翻來覆去，想一會、疑一會，轉睡不著，直想到茶坊裡初會時光景，便道：「我那日好不著迷哩，四目相視，

<sup>79</sup> 《警世通言·崔侍詔生死冤家》，卷7。

<sup>80</sup> 《為何男人憎恨女人》，頁71。

<sup>81</sup> 《為何男人憎恨女人》，頁72。

<sup>82</sup> 《為何男人憎恨女人》，頁349。

<sup>83</sup> 《厭女現象》，頁92。

急切不能上手，不論是鬼不是鬼，我且慢慢裡商量，直恁性極壞了他性命，好不罪過，如今陷於縲絏，這是又不得明白，如何是好。」悔之無及，轉悔轉想，轉想轉悔，捱了兩個更次，不覺睡去。<sup>84</sup>

不久前驚恐殺人的范二郎，到了獄中，回想起周勝仙的美好，開始後悔，猶如眾多有著厭女心態的男士們，為了一點小事對自己的妻子暴怒，但事後後悔，溫柔地道歉。《愛上 M 型男人》舉出一項女性的經驗：

他想做愛，我告訴他我太累了，他無法接受，認為我是在拒絕他、戲弄他。後來竟然氣到跳下床把櫃子的門打出一個洞。我說我無法忍受這種事情，然後他就開始跪在我腳前哭泣。他說他會改，他只是壓力太大……他抱著我的腿哭泣，發誓我是他這輩子最愛的女人。我只能抱著他、安慰他，最後自然是在床上和好。<sup>85</sup>

勝仙被二郎砸死之後，二郎在獄中懊悔不已，不知不覺睡去，夢中勝仙濃妝而至，連續三夜與二郎雲雨。一對情侶當初相戀，必定有吸引彼此之處，而勝仙雖然在兩人相處過程中，屢屢遭受不平等的對待，卻仍是執意等待當初所愛的二郎出現，一直到二郎動手將勝仙砸死，勝仙仍然執迷不悔，回答二郎「打得偏些，雖然悶倒，不曾傷命」，她這麼說，表示對二郎的寬恕，若就表層來看，二郎將她打死，是無心之過，所以勝仙可以諒解。但若用厭女現象來看，我們便要問，二郎明明對勝仙施加暴力，將勝仙打死，為甚麼勝仙還要回到二郎身邊？如同我們要問，為甚麼這麼多遭受家暴的婦女，終究離不開對她拳腳相向的男性？一個簡單的外在因素是經濟問題，許多婦女沒有自己賺錢的能力，但勝仙顯然沒有這個困擾，因為她已經沒有軀體，不必為維持生活而苦惱。另一個原因是，勝仙自小在有著厭女情節的父親的管教之下成長，必定已經習慣這種受男性掌控的模式，而她從小到大所見，女性皆處於次等級的地位，她已經學會應該保持男性認為女性應擁有的特質：順應男性的要求。

此處提出厭女情節來分析范二郎，並非將二郎視為一真實世界中的案例，對其心理加以考察印證，探討其心理狀況，而是用不同觀點以解釋二郎對待勝仙的態度，藉此突顯出范周二人的對立。猶如話本作者最後的評語所言：若把無情有情比，無情翻似得便宜<sup>86</sup>。很精確的評出周勝仙與范二郎兩人之間的相處狀況，二郎的殘忍表現，是無情的，深情的勝仙因二郎的殘忍而失去性命。二郎雖然無情，勝仙卻還是原諒了二郎，且讓二郎免受刑罰，看來無情的人，真的佔了便宜。我們仔細揣測勝仙的心情，在受盡折磨後，到酒店中，欲求二郎的安慰，卻被自己最掛念的、最信任的心上人打死，這樣的心情，必定是又失望又恐懼。然而即使二郎使她恐懼失望，她還是無怨無悔地原諒了二郎，並給予幫助。這樣的遭遇、這樣的癡情，怎不令人感嘆！

## 結語

本文經過考察時代背景、版本之後，以文化學批評法、神話原型理論以及厭女情節來解讀周文，見到了此篇小說許多不同的面貌。

若由第一章所得的結論，勝仙是這麼努力地突破一切價值觀念上的與形體上的限制，無視於門戶問題、寧願以死亡對抗父親的反對；遭受朱真的蹂躪及囚禁，仍是不顧一切地追求愛情，除了反映出作品中反抗禮教的觀念與陰鷲思想外，勝仙的深情，更從她鏗而不捨的態度中表露無遺；若由英雄原型看，周勝仙接受許多試煉，最後成為一位英雄，可以見到她在這段愛情中所獲得的成長；用厭女情結解讀之後，我們發現了二郎對勝仙又愛又怕的矛盾心情及不成熟的心態。將三種觀點所得結果綜合起來，范與周之間的對比益發明顯，雖然愛情故事中常見的阻礙，如門戶問題、生

<sup>84</sup> 《醒世恆言·鬧樊樓多情周勝仙》，卷 14，頁 251。

<sup>85</sup> 《愛上 M 型男人》，頁 43。

<sup>86</sup> 《醒世恆言·鬧樊樓多情周勝仙》，卷 14，頁 252。

死別離，都出現在范周二人身，但二人之間最大的阻撓，應屬兩人之間的態度與心智的落差。對勝仙個人而言，這是一段成長的歷程，但是對兩人的愛戀過程而言，這是一段極其普通的愛情故事，勝仙在這段愛情中獲得成長而成為「英雄」，然而兩人的互動，卻只是一般愛侶常見的情況，在由初識而墜入愛河的狂喜，漸漸趨向平淡，其中一方有了動搖，兩人地關係便遭受了考驗。

雖然此篇故事情節曲折陸離，情事兩奇，甚至連死而復生、夢中交合的奇事都發生了，但周文藉由男女間對立狀況，反映出來一個十分普通真實的戀愛過程：男女主角一見鍾情之後，陷入熱戀，在經過更深入一點的認識、遭受一點點阻撓之後，男主角有了動搖，女主角仍是深情積極的想要共結連理，歷經千辛萬苦，最後二人仍是以分離收場。相較於其他小說中一往情深、至死不渝的男女，二郎算是較薄情但也較貼近人性的。一般人在兩情相悅的情況下，面對現實阻撓的反應，並不一定會不惜犧牲性命力抗到底，不是只要有愛便能克服一切，一見鍾情的開始固然浪漫，但在逐漸認識對方之後，對方是否仍然如首次見面時一般美好，便是極大的考驗。愛情絕對不只愛而已，其中也會摻雜複雜的情緒，恐懼、猶豫、如同范二郎面對周勝仙強烈愛情時的反應一般。周文將戀愛的過程及心理刻劃得十分細微，男女情愛互動的呈現十分貼近真實，與愛得死去活來的愛情故事相較，又引人入勝了幾分。此篇小說的價值，不只在於死而復生的事奇、勝仙一往情深的情奇，更在於作者描寫出了最真實的戀愛過程與心態。



## 有鳳初鳴——漢學多元化領域之探索學術研討會議程

時間：九十五年五月二十五日（星期四） 地點：國父紀念館中山講堂

場次	主持人	主講人	論文題目	特約討論
08：00—08：30 報到				
08：30   08：40	張瑞濱館長 陳松雄主任	開幕式貴賓致詞		
場次	主持人	主講人	論文題目	特約討論
(一) 08：40   10：30	羅麗容 教授 (東吳大學)	柯香君(彰化師範大學)	明代戲曲班社之研究	李殿魁教授 (台北藝術大學)
		陳采玉(東吳大學)	桃花塢戲齣年畫研究	
		趙琦梅(東吳大學)	元劇「時代與題材」關係研究	
		周芃谷(東吳大學)	原始面具及表演藝術初探	
		陳新瑜(東吳大學)	原始臉譜藝術初探	
10：30—11：00 茶 敘				
場次	主持人	主講人	論文題目	特約討論
(二) 11：00   12：30	柯淑齡 教授 (文化大學)	連蔚勤(東吳大學)	《說文》會意字釋形用語與義之所重探究	李添富副教授 (輔仁大學)
		劉心怡(中正大學)	周法高之中古韻母系統研究	
		胡秀玲(東吳大學)	論陸宣公文章之特色	王更生教授 (台灣師範大學)
		陳瑋玲(東吳大學)	歸有光抒情散文之美學	
12：30—13：30 午 餐				
場次	主持人	主講人	論文題目	特約討論
(三) 13：30   15：00	司仲敖 教授 (台北大學)	宋維哲(東吳大學)	《群書治要》引經述略	賴貴三教授 (台灣師範大學)
		林聖峰(台灣師範大學)	〈行氣玉銘〉名稱形制與內容之研究述評	
		林宏達(東吳大學)	茆泮林及其輯佚成就試論	潘美月教授 (佛光人文社會學院)
		林曉筠(東吳大學)	嚴可均之輯佚學探析	
15：00—15：30 茶 敘				
場次	主持人	主講人	論文題目	特約討論
(四) 15：30   17：20	鍾正道 助理教授 (東吳大學)	劉順文(政治大學)	〈陰陽越界——論《三言》人鬼戀故事之意涵〉	王國良教授 (台北大學)
		查蕙琳(政治大學)	《聊齋誌異》的空間運用——以書生遊觀、寓居之寺院為例	
		劉文淑(政治大學)	「質本潔來還潔去」——從〈月明和尚度柳翠〉及〈明悟禪師趕五戒〉看馮夢龍對待高僧破戒的態度	
		盧韻如(嘉義大學)	晚明話本小說中的「縱欲型」商人形象析論	
		吳秉勳(東海大學)	從《世說新語》探討魏晉人士的個體自覺——以〈容止〉和〈任誕〉篇為例	

時間：九十五年五月二十六日（星期五） 地點：國父紀念館中山講堂

場次	主持人	主講人	論文題目	特約討論
08：00—08：30 報到				
場次	主持人	主講人	論文題目	特約討論
(五) 08：30   10：00	林宜陵 助理教授 (東吳大學)	洪慧敏(東吳大學)	姜夔詩論之理論體系研究	陳慶煌教授 (淡江大學)
		鄭雅尹(暨南大學)	清末民初古典詩學的自我轉化——以陳衍《石遺室詩話》為探討對象	
		沈明謙(台灣師範大學)	《楚辭補注·離騷》對屈原形象的理解——論洪興祖對屈原形象詮釋的取向	
		陳雅欣(成功大學)	人生七十稀——試論樂天的晚景構設及其實踐	
10：00—10：30 茶 敘				
場次	主持人	主講人	論文題目	特約討論
(六) 10：30   12：00	陳懋玲 助理教授 (東吳大學)	吳雅萍(東吳大學)	稼軒詞佳人意象探析	陳滿銘教授 (台灣師範大學)
		程美珍(東吳大學)	蘇軾與楊繪交遊考	
		楊憲欽(東吳大學)	謝章铤詞論與詞作探析	
		徐秀菁(中央大學)	陳維崧「選詞所以存詞，其即所以存經存史」觀念之辨析	
12：00—13：00 午 餐				
場次	主持人	主講人	論文題目	特約討論
(七) 13：00   14：50	陳慶煌 教授 (淡江大學)	黃懷寧(東吳大學)	敦煌〈李陵變文〉與《漢書·李陵傳》之情節比較探析	林聰明教授 (逢甲大學)
		羅莞翎(中央大學)	試論〈伍子胥變文〉所呈現之宗教色彩	
		盧其薇(成功大學)	優入聖域——朱子的聖／凡思維	王祥齡副教授 (逢甲大學)
		李蕙如(東吳大學)	談南宋陳淳對後世的影響	
		施依吾(淡江大學)	以莊子「知止其所不知」為基礎——論道家面對聖人經典的態度與定位	
14：50—15：20 茶 敘				
場次	主持人	主講人	論文題目	特約討論
(八) 15：20   16：50	陳恆嵩 副教授 (東吳大學)	陳孟君(政治大學)	由「家庭空間」考察八〇年代以降文革小說中家史敘述所展現的家／國意識——以余華、李銳、張戎、孫顛為主	趙衛民教授 (淡江大學)
		林以衡(台灣師範大學)	試論建構「日治台灣漢文武俠文學發展史」的可能——以文人／報刊為研究範圍的嘗試性考察	
		姚彥淇(成功大學)	《文史通義》〈詩教〉「文學史」觀探微	張雙英教授 (政治大學)
		謝佩芹(東吳大學)	宋話本〈鬧樊樓多情周勝仙〉中的人物探析	
16：50	閉 幕			

## 「有鳳初鳴——漢學多元化領域之探索」學術研討會

### 撰稿格式

本學術研討會為方便編輯作業，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、請使用新式標點，以 Word 全形標點符號表為主。書名號用《》，篇名號用〈〉。在行文中，書名和篇名連用時，省略篇名號，如《莊子·天下篇》。若為英文，書名請用斜體字，篇名請用“ ”。日文翻譯成中文，行文時亦請一併改用中文新式標號。
- 三、獨立引文，每行低三格。
- 四、註釋號碼請用阿拉伯數字隨文標示。
- 五、註釋之體例，請依下列格式：

(一)引用專書：

- ①王夢鷗：《禮記校證》（臺北：藝文印書館，1976年12月），頁100。
- ②江文也著，楊儒賓譯：《孔子的樂論》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2004年6月），頁18-19。
- ③Mark Edward Lewis, *Writing and Authority in Early China* (Albany: State University of New York Press, 1999), pp.5-10.
- ④René Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature*, 3rd ed. (New York: Harcourt, 1962), p.289.
- ⑤西村天囚：〈宋學傳來者〉，《日本宋學史》（東京：梁江堂書店，1909年），上編(三)，頁22。
- ⑥荒木見悟：〈明清思想史の諸相〉，《中國思想史の諸相》（福岡：中國書店，1989年），第二篇，頁205。

(二)引用論文

1. 期刊論文

- ①屈萬里：〈宋人疑經的風氣〉，《大陸雜誌》第29卷第3期（1964年8月），頁23-25。
- ②Joshua A. Fogel, “‘Shanghai-Japan’: The Japanese Residents’

Association of Shanghai,” *Journal of Asian Studies* 59.4 (Nov. 2000): 927-950.

- ③小柳司氣太：〈支那現代學界一斑〉，《斯文》第4編第4號（東京：財團法人斯文會，1922年8月），頁47。

## 2. 論文集論文

- ①屈萬里：〈論禹貢著成的時代〉，《書傭論學集》（臺北：臺灣開明書店，1969年），頁116。
- ② John C. Y. Wang, “Early Chinese Narrative: The Tso-chuan as Example,” in Andrew H. Plaks, ed., *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1977), pp.3-20.
- ③伊藤漱平：〈日本における『紅樓夢』の流行——幕末から現代までの書誌的素描〉，收入古田敬一編：《中國文學の比較文學的研究》（東京：汲古書院，1986年），頁474-475。

## 3. 學位論文

- ①張以仁：《國語研究》（臺北：臺灣大學中國文學研究所碩士論文，1958年），頁201。
- ② Hwang Ming-chorng, “*Ming-tang*: Cosmology, Political Order and Monuments in Early China”(Ph. D. diss., Harvard University, 1996), p.20.
- ③藤井省三：《魯迅文學の形成と日中露三國の近代化》（東京：東京大學中國文學研究所博士論文，1991年），頁62。

## (三) 引用古籍

### 1. 古籍原刻本

〔明〕梅鷟：《尚書考異》（清嘉慶十九年刊《平津館叢書》本），卷1，頁4。

### 2. 古籍影印本

〔明〕羅欽順：《整菴存稿》（臺北：臺灣商務印書館，1983年，《景印文淵閣四庫全書》本，第1261冊），卷5，頁63。

## (四) 引用報紙

- ①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。
- ② Michael A. Lev, "Nativity Signals Deep Roots for Christianity in China," *Chicago Tribune* [Chicago] 18 March 2001, Sec. 1, p.4.
- ③藤井省三：〈ノーベル文學賞中國系の高行健氏：言語盗んで逃亡する極北の作家〉，《朝日新聞》，第3版，2000年10月13日。

#### (五)再次徵引

1. 再次徵引時可隨文註或用下列簡便方式處理，如：

- ①程元敏：〈書疑考〉，《書目季刊》第6卷第3、4期合刊（1971年6月），頁93。
- ②同前註。
- ③同前註，頁98。

2. 如果再次徵引的註不接續，可用下列方式表示：

- ⑨程元敏：〈書疑考〉，頁96。

3. 若為外文，如：

- ① Patrick Hanan, "The Nature of Ling Meng-ch'u's Fiction," in Andrew H. Plaks, ed., *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1977), p.89.
- ② Hanan, pp.90-110.
- ③ Patrick Hanan, "The Missionary Novels of Nineteenth-Century China," *Harvard Journal of Asiatic Studies* 60.2 (Dec. 2000): 413-443.
- ④ Hanan, "The Nature of Ling Meng-ch'u's Fiction," pp.91-92.

#### 六、其他體例

- (一)文章中若有年代，儘量使用國字，其後以括號附註西元年代，西元年則用阿拉伯數字。
- (二)關鍵詞以不超過五個為原則。
- (三)若正文中多次徵引同一本書之材料，為清耳目，於第一次加註說明版本或出版項，之後正文再出現則於引文後改用括號註明卷數、篇章名或章節等。

---

中華民國九十四年九月創刊

# 有鳳初鳴年刊

## Debut

Annual of Graduate School of Chinese Literature  
Soochow University

### 第二期

中華民國九十五年七月出版

出 版 者：東吳大學中國文學系碩博士班學生會

發 行 者：東吳大學中國文學系碩博士班學生會

臺北市士林區臨溪路七十號 電話：28819471 轉 6142

系所主任：陳松雄教授

編輯委員：林伯謙教授 陳松雄教授 劉正忠教授 羅麗容教授 蘇淑芬教授

評審委員：王更生教授 王國良教授 李添富教授 李殿魁教授 林安梧教授 林聰明教授

張雙英教授 陳滿銘教授 陳慶煌教授 趙衛民教授 潘美月教授 賴貴三教授



( 以筆畫為序 )

排 版：葉麗雪

印 刷：聯華打字有限公司

轉載或輯印本刊文字，須先徵求本會同意。

---

This Annual Publication, Debut, is supported by the Graduate School of Chinese Literature, Soochow University, Taipei, Taiwan, R.O.C