



有鳳初鳴年刊

劉北玄敬題

第七期

第六屆漢學多元化領域之探索學術研討會論文集

時間：民國100年5月31日

地點：東吳大學外雙溪校區第一教學研究大樓

主辦單位：元智大學中國語文學系、台北大學中國文學系、台北教育大學華語文中心、東吳大學中國文學系、東海大學中國文學系、東華大學中國語文學系

中華民國 100 年 7 月

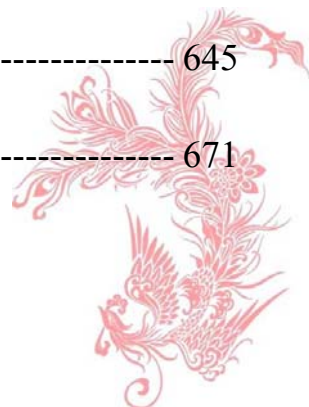
有鳳初鳴年刊第七期 目次

(依作者姓名筆畫為序)

- 方冠中 「夫子自道」的心性哲學內涵——以卡西勒《人論》為比較基礎----- 1
- 白依淳 司空圖五言詩中「自然之境」的展現-----23
- 余其濬 《春秋》三傳異文學風之形成-----45
- 吳尚儒 《續修四庫全書總目提要》通俗文學條項的作者問題-----57
- 吳秉勳 從敘事學理論重審《斷鴻零雁記》的藝術價值-----77
- 呂慧鈴 王弼《老子注》之「體用」義探析--兼論與崇本舉末、崇本息末之
理論關係----- 101
- 李慶輝 從人文主義到《圓善論》 論牟宗三孔子觀的變化----- 115
- 卓旻賢 歐陽修與韋應物的滁州山水書寫----- 131
- 林東毅 龔公盪「配鄉」考----- 145
- 林恕全 日本演歌歌詞的死亡意涵----- 169
- 林增文 分化中的統一——《詩經·巧言》的總體性隱喻閱讀----- 191
- 邱永祺 北宋張有《復古編》聯絲字探析----- 205
- 施惠玲 論唐英的戲曲創作——以其花雅融合與砌末為探究範疇----- 235
- 柯秉芳 論先著詞作之家國感懷----- 257
- 張志威 修身養性：太極武藝與古琴音樂的思想契合點研究----- 273
- 張美華 明清世情小說中的縱橫家——以《金瓶梅》幫閒應伯爵為例----- 301



張瑞欣	論瘧弦「斷柱集」異國風情的反諷場景-----	323
張睿瓴	蘇堤傳說之釐清與探究-----	355
梁雅英	論李清照詞中的「設問」修辭藝術-----	369
許正弘	宋元之際江南士人劉壘及其《水雲村泯稿》-----	387
許淑馨	論孔穎達《禮記·大學》「誠意」的內容-----	413
陳世昫	從古典到現代：「白蛇」故事系列中「小青」角色的敘事與寓意-----	427
陳岱華	隱於笑的真我——《聊齋誌異·嬰寧》之敘事分析-----	451
陳相華	殷代農業管理與兵農合一情形探究-----	465
陳雅萍	《廣韻》平聲字在現代國語中的例外音讀-----	489
彭美鑑	先秦美學思想-----	513
曾偉婷	試以優選論分析中古見系字在今日國語中顎化作用的演變規律-----	537
黃守正	胡震亨《唐音癸籤》杜詩批評之評議-----	553
劉益州	情與眼：鍾理和小說〈蒼蠅〉中愛情意識的視覺與聽覺感官表述之 現象學討論-----	569
蔡育儒	明絕學傳繼，歷兵燹不變——論趙詒琛的文獻學貢獻-----	585
鄭宇辰	陳維崧駢文受庾信影響研究-----	601
蕭艾伶	論歐陽脩古文中時間意識之思想體悟-----	625
蕭雁菁	從「氣」看《老子河上公注》身與國的聯繫與擴展-----	645
鍾哲宇	試探知青下鄉的戀愛情況——不能說的秘密？-----	671



「夫子自道」的心性哲學內涵——以卡西勒 《人論》為比較基礎

方冠中*

提 要

本文詮釋《論語·憲問》中載「夫子自道」的哲學內涵，以卡西勒《人論》中對於語言、符號的傳達系統，可以與人的情意互相作用，提出詮釋的基點，進而詮釋「夫子自道」語境內蘊的哲學意涵。

就中國氣化觀的哲學體系而言，「夫子自道」一語即含有「自指鼻」中自我內省、鑒察、逆覺的特色，故本文由「自」字的文字類化系統，對以「自」字與「畀」字為聲符的字型訓詁資料進行分析，作為語言文字層面對於哲學內涵的詮釋；再者、基於文字面的類化功用，說明中國本身的「氣化觀」哲學，並提出「良知」在「氣化觀」哲學上的超越意義，為第二層面的哲學內涵詮釋；其三、中國哲學心性論的「良知」體系，說明「良知」在「氣化觀」哲學上之事相呈現，為第三層面的哲學內涵詮釋。

基於前三者的推論過程，並兼與卡西勒《人論》中類似的哲學觀念相互比擬，反思卡西勒《人論》對於中國哲學的詮釋限制，以突顯中國哲學在心性論的獨特內涵。

關鍵詞：夫子自道、卡西勒、氣化、比較哲學、心性論

一、前言

二十世紀以來學術的高度發達，在詮釋中國哲學的內容上，受到「方法論」的制約，藉由詮釋方法來達成疏通發話者與接受者雙方的基準點，以代替語研習慣使然一項「講不清」的部分。¹而在詮釋中國哲學的方法論上，仍多借用了西方哲學的觀念，然而整體上中國哲學與西方哲學仍有許多觀念上的迥異²，因此

* 國立新竹教育大學中國語文學系碩士班一年級

¹ 周慶華：《文學詮釋學》（臺北：里仁，2009年2月），頁31。

² 徐復觀：〈研究中國思想史的方法和態度問題〉，收錄於韋政通編：《中國思想史方法論文選集》（臺北：水牛，2006年3月），頁367~378。



、中國哲學在西方的觀點之下，存在一個「他者」的身分³，而這樣的視角是否對於中國哲學本身所要表達的意涵，能提出一個可信的「效度」。故本文基於此概念之上，提出卡西勒的「符號形式哲學」來詮釋中國經典中的哲學內涵，進而反思哲學方法論在詮釋上的「必要」，以及方法論在不同系統哲學之中所受到的「限制」問題。

本文以《論語·憲問》中載：「子曰：『君子道者三，我無能焉：仁者不憂，知者不惑，勇者不懼。』子貢曰：『夫子自道也！⁴』」作為本文題旨所詮釋中國哲學內涵的一個路徑，在此語中，孔子說明其對於「君子」的觀念，以「仁」、「知」、「勇」三者為主要判別「君子」的準則，而語末子貢云「夫子自道」的用意，即代表著孔子對於「君子」定義的談論，其中也包含了對於自身修養的自許。本文則用此語中的雙關概念，作為詮釋中國哲學的主要起點。

在中國哲學的內涵上，主要以「認知」及「自覺」兩個體系的路徑，在此二體系中的哲學觀念，本文提出層次上的分判，以及互相共存的詮釋途徑。以「認知」的心性觀念通向「氣化觀」哲學⁵，為中國哲學的共相背景；而「自覺」的心性系統，通向「良知」純然至善的超越式哲學概念。⁶本文以此二哲學概念的通論，詮釋中國哲學的整體觀念。

卡西勒（Ernst Cassirer，1874~1945）於《人論》⁷一書之中，從人類的本性、意識、反應、世界、以及理想，進而討論人類基於自身本性而在於文化上的成就。卡西勒哲學為新康德主義的代表之一，從知識論的問題出發，通過其符號形式的哲學，將康德知識論的視角，由現象背後的「物自體」，形成形上學的論述議題，並結合德國馬堡學派對自然科學的關注，重新瞭解康德形上學的深度，擴展到文化哲學的層面。發展出一套人類的文化哲學。本文首先藉此概念以詮釋「夫子自道」的語境（符號）及哲學內涵；再者、本文以比較哲學的方式，以討論卡西勒《人論》在詮釋中國哲學內涵所受到的限制。

高柏園先生於〈卡西勒哲學初探——對「論人」一書之一般性展示〉中提到卡西勒以符號為人性的線索，符號是對人一切存有之掌握的最大限制，進而論符號形式下的文化、歷史與創造，其中又言：

³ 薩伊德，馬雪峰譯：《東方主義》（長春：吉林人民，2005年5月），頁1~19。

⁴ 〔宋〕朱熹，《四書集注》（臺北：世界，1965年11月），頁161。

⁵ 蒙培元：《中國心性論》（臺北：學生，1990年4月），頁47~96。

⁶ 蔡仁厚：《儒家心性之學論要》（臺北：文津，1990年7月），頁27~30。

⁷ 本文以卡西勒《人論》為詮釋「夫子自道」的哲學內涵之方法，主要以兩本關於卡西勒《人論》的翻譯專書著作為參照對象。Ernst Cassirer，甘陽譯：《人論》（臺北：桂冠，1990年2月）。卡西爾，結構群編譯：《人論》（臺北：結構群，1991年12月）。



由符號的一致性，我們有了歷史與文化的傳承；有著其中的統一性，我們有了歸屬感與定位感，人不再只是一束偶然。⁸

在此則可以說明卡西勒哲學乃是一個「在符號中的存有」人藉由符號來提中種種「訴求」的哲學觀念。

孫智燊先生於〈從一個中國人的觀點：論卡西勒文化哲學對我們的當代意義（上）〉一文提到卡西勒哲學與中國哲學上的互通層面。首先、在宇宙論上，將中國「以易為體」的動態宇宙觀與卡繫樂哲學完全相通；再者、在本體論上，以中國「體用不二」的本體論，與卡西勒哲學大致相同，並求其同中之異；其三、在方法論上，以中國哲學之「尚綜會」與卡西勒「希臘古典義的辯證法」相近；其四、在性命哲學、實踐哲學與知識論上，以中國哲學的「實存」、「尚力行」、「直觀」的特色，與卡西勒哲學之術語互相比擬。⁹孫智燊先生在文章中也提即了中國哲學與卡西勒哲學之異同，然本文以為尚有再商榷的空間，並以「夫子自道」中的哲學內涵為出發的基點，試圖比較並突顯中國哲學之特色。

周慶華先生於《轉傳統為開新——另眼看待漢文化》一書中有〈「自」字與字「自」：中國傳統的一種生活美學與文化意識形式〉一章，其中以語言為「表達情意」的媒介，進而論及中國氣化觀哲學下的「美感」定義，屬於「前現代」的「模象美」範疇，如優美、悲壯或崇高……等。其中提到：

該（指氣化觀哲學）生活美學也是前現代模象美中優美風格式的；但它卻不僅是「自我圓足」的，它更重要的是跟他人一起圓足的。換句話說，「自」字的創造衍變背後所藉為支撐它成立的審美情趣是有「社會情境」約制的。

在此則說明了中國氣化觀哲學下的「生活美學」，而這樣的「生活美學」背後，更有哲學性的文化觀點為依據。¹⁰在此則是本文主要探討的基點，與卡西勒《人論》中的「符號形式哲學」相互對照，進而定位「夫子自道」語境背後的中國哲學特質。

何秀煌先生於《文化·哲學與方法》一書中，論述「中國哲學」與「世界文

⁸ 高柏園：〈卡西勒哲學初探——對「論人」一書之一般性展示〉，《中華文化復興月刊》第19卷第12期（臺北：中華文化復興運動推行委員會，1986年12月），頁21~28。

⁹ 孫智燊：〈從一個中國人的觀點：論卡西勒文化哲學對我們的當代意義（上）〉，《現代學苑》第11卷第4期（臺北：現代學苑月刊社，1974年5月），頁14~22。

¹⁰ 周慶華：《轉傳統為開新：另眼看待漢文化》（臺北：秀威資訊科技，2008年4月），頁41~54。



化」之間的問題，以中西哲學對話試圖提出建構「中國哲學」的方法論，以中國哲學的內部詮釋與用西方哲學來詮釋中國哲學的內容兩個路徑，以提出實行的策略，進而探討西方由科學所提倡「邏輯實證論」而引申出的「分析哲學」，其認為哲學非科學的附庸，並提出科學所帶來的危機與災害，反省以「分析哲學」來論述哲學的方式，並提出哲學的再反思必須容許多元主義，將為人性心靈與文化價值的演進。¹¹本文以此為討論「夫子自道」哲學內涵，並且為反思卡西勒《人論》是否可以完全涵蓋中國哲學而成為一個「方法」或「準則」的判斷依據。

吳森先生於《比較哲學與文化（一）》一書中有〈哲學和文化的比較研究〉一文，其中提出了通觀法、局部法、襯托法、批評法以及融匯法五種方式，來進行中西文化與哲學的比較。¹²本文探討吳森先生此篇文獻，用以說明本文的論述定位，界定在「比較哲學」的範疇之中。

二、氣化觀哲學上的心性超越義

周慶華先生於《身體權力學》一書中提到：

傳統中國所見這種世界觀（指氣化觀哲學）既然以宇宙萬物陰陽二氣所化生，那麼宇宙萬物的起源演變就在「自然」中進行；這不無暗示了人也該體會這一「自然」價值，不必做出違反自然之理的事。道家向來就是這樣主張的，而儒家所強調的道德形上學，也無不合轍。¹³

在此說明中國的哲學系統，必須建構於以「氣」為現象界基礎的層面之上，進而建構出各種哲學思想。本文基於此進一步論述，中國在氣化觀哲學之上，種種以心性論來對治客體「氣」，包含了荀子學以降的「心知」系統、道家的「無為心」系統、以及儒家道德形上學的「良知」體系。

（一）「氣化觀」哲學體系的形成背景

中國哲學由黃河流域的環境開始發展，由於生存環境的「不滿足」，中國人以觀察環境中的「周期循環性」，作為初民認識「天道」的憑藉，從「觀察」到「認識」的脈絡，進而「適應」初民所生存的環境。¹⁴在這樣的生存環境當中，

¹¹ 何秀煌：《文化·哲學與方法》（臺北：東大，1988年1月）。

¹² 吳森：《比較哲學與文化（一）》（臺北：東大，1978年7月），頁11~26。

¹³ 周慶華：《身體權力學》（臺北：弘智文化，2005年5月），頁99。

¹⁴ 劉榮賢：〈中國先秦時代氣化本體觀念的醞釀與形成〉，《靜宜人文學報》第18期（臺中：靜宜大學文學院，2003年7月），頁53~70。



人的「知欲」動向，自然會落到了「人」與「環境」的「和諧」之上，而此種的觀念經過長時間的演變，逐漸形成一種民族性的「集體潛意識」，而「人」與「環境」的「和諧」演進成為「天人合一」的哲學觀念。¹⁵本文由此義界中國「氣化觀」哲學的本源，由於中國「氣化觀」哲學的思想體系，在哲學脈絡的發展上，走向「兼容並蓄」的「氣化觀」哲學型態之特點。

「天人合一」是一種在中國人尚未進展到以哲學思維加以表達之前，則以一種「隱性」而存有的方式，存在於中國人的生命情態當中，而與生命所依存的「環境世界」融為一體。¹⁶以「天人合一」的觀念進展到哲學思維的體系當中，生命關注的焦點自然會在於形下事物的「現象界」之上，而「現象界」以「物質」為主要的對象，中國人藉由「主體心知」與「客體事物」二者之間，尋求可以共同詮釋的觀念，即是「氣」觀念的形成。而當代科學將宇宙的基本原質解是為「能量」，「能量」與「質量」之間可以互相轉換，而「質量」可以透過各種化合的方式形成各種性質不同的物質，此與中國「氣化觀」的哲學中以「氣」來聚合成「現象界」中的物質之概念，有著相互映證的關聯性。¹⁷這種「氣化觀」的思想體系，在中國先秦文獻中，是以哲學「共相」的層面，蘊含於典籍之中：

萬物負陰而抱陽，沖氣以為和。¹⁸

一陰一陽之謂道。¹⁹

是故易有太極，是生兩儀，兩儀生四象，四象生八卦，八卦定吉凶，吉凶生大業。²⁰

天命之謂性；率性之謂道；修道之謂教。²¹

本文在此以《老子·第四十二章》、《周易·繫辭上》、〈中庸〉四個例子，詮釋中國的「氣化觀」哲學體系，《老子》中語則言「陰陽」的概念是「氣」之流行呈現；而《周易》中的「太極」與「道」的觀念，則是「氣」的根源，由「氣」的流行變化進而演繹出「現象界」的事物；而在〈中庸〉之語則是以人符合或適應「現象界」的變化，進而與「現象界」共存和諧的思想。

¹⁵ 劉榮賢：〈中國先秦時代氣化本體觀念的醞釀與形成〉，《靜宜人文學報》第 18 期，頁 53～70。

¹⁶ 劉榮賢：〈中國先秦時代氣化本體觀念的醞釀與形成〉，《靜宜人文學報》第 18 期，頁 53～70。

¹⁷ 劉榮賢：〈中國先秦時代氣化本體觀念的醞釀與形成〉，《靜宜人文學報》第 18 期，頁 53～70。

¹⁸ 〔魏〕王弼注，朱謙知校釋：《老子》（北京：中華，1984 年 11 月），頁 175。

¹⁹ 〔宋〕朱熹：《周易本義》（臺南：龍巨，1984 年 9 月），頁 265。

²⁰ 〔宋〕朱熹：《周易本義》，頁 284。

²¹ 〔宋〕朱熹：《四書集注》，頁 25。



由《易傳》中「陰陽」為「氣」的概念，影響後世對於「陰陽之理」的探求，以及唐代《五經正義》受到道教與佛教的影響，以最有賦予思想性的義學為中心，建立起宋代的新儒學。²²本文以此觀念為中國「氣化觀」哲學的立論基礎，進而說明中國的「心性」與「人性」於「氣化觀」哲學上的建構。

（二）「心知」於「氣化觀」哲學上的作用

在「氣化觀」的基礎之上，中國人以「心知」來對應「現象界」的流行變化，而這樣的「心知」觀念，在《荀子》與朱熹的思想中，可明確得知心的「認知義」，如：

心，生而有知。²³

人何以知道？曰：心。²⁴

故人心譬如槃水，正錯而勿動，則湛濁在下，而清明在上，則足以見鬢眉而察理矣。²⁵

性、猶太極也，心，猶陰陽也。²⁶

所覺者，心之理也；能覺者，氣之靈也。²⁷

性是未動，情是已動，心包得已動未動。蓋心之未動則為性，已動則為情，所謂心統性情也。²⁸

本文在此引《荀子·解蔽》與《朱子語類》中的句子為例。由「心」與「氣」的主客關係上，使「心」與物處於同一「現象界」，以「已發」的認知體系，為形下的「心氣」層面。而這一體系藉由求中未發，使「心氣」對應於「現象界」之上能夠不溺於物，進而應世接物，而使「心」未發的過程，則與道家的「無為心」有相通的特性。

（三）從「心知」到「無為心」對現象界之超越

道家中使主體「心」超越於萬物層面上的思想，本文將其定義為「無為心」，由《老子》至《莊子》的心性皆以「無為順應」為一個出發的立場，《老子》

²² 小野澤精一等，李慶譯：《氣的思想——中國自然觀和人的觀念的發展》（上海：上海人民，1999年4月），頁351。

²³ 〔唐〕楊倞注：《荀子》（臺北：三民，1999年6月）。

²⁴ 〔唐〕楊倞注：《荀子》。

²⁵ 〔唐〕楊倞注：《荀子》。

²⁶ 〔宋〕朱熹，黎靖德編：《朱子語類》（北京：中華，2004年2月）。

²⁷ 〔宋〕朱熹，黎靖德編：《朱子語類》。

²⁸ 〔宋〕朱熹，黎靖德編：《朱子語類》。



中主要以主體「心」適應客體「萬物」的對應方式；而《莊子》中更進一步的提到主體「心」對於客體的「事相立場」進行超越，如：

我愚人之心也哉！²⁹

聖人無常心，以百姓心為心。³⁰

心使氣曰強。³¹

夫隨其成心而師之。誰獨且無師乎。³²

未成乎心而有是非，是今日適越而昔至也。³³

若一志，無聽之以耳而聽之以心，無聽之以心而聽之以氣！聽止於耳，心止於符。氣也者，虛而待物者也。唯道集虛。虛者，心齋也。³⁴

本文在此舉《老子·第二十章》、《老子·第四十九章》、《老子·第五十五章》以及〈齊物論〉、〈人間世〉六例，說明老莊道家系統的「無為心」系統。《老子》中從「愚人之心」到「百姓心」的無為而不刻意造作的心性，作為一「聖人」的先決條件，而「心使氣曰強」之義在於「使」字，本文將其解釋為「順應」之義，只聖人必須適應形下氣化流行的思想；而《莊子》基於《老子》的立場之上，更進一步的以「成心」來說明「有立場的心」之概念，而更進一步詮釋主體「心」對於「立場」上的超越意義，方能達到「無為心」之境界，而「無為心」以「心齋」來超脫「現象界」的立場限制。

（四）「無為心」與「良知」的形上轉換

《莊子》中以「身一心一氣一道」的過程說明其「致虛」工夫而通向「道」的結構³⁵，而「道」屬於形上的規律系統，進而以「無為心」符合「道」而御「氣」。而「無為心」到「自覺心」的過程上，以「心」符合「天道」之法則，進而在「心」對應事物上的「合道」，而達成「自覺心」之朗現，如：

誠者，天之道也。³⁶

謂之中。發而皆中節，謂之和。中也者，天下之大本也。和也者，天下之

²⁹ 〔魏〕王 弼注，朱謙知校釋：《老子》，頁 82。

³⁰ 〔魏〕王 弼注，朱謙知校釋：《老子》，頁 194。

³¹ 〔魏〕王 弼注，朱謙知校釋：《老子》，頁 224。

³² 〔晉〕郭 象注：《莊子》（臺北：臺灣古籍，2001 年 3 月）。

³³ 〔晉〕郭 象注：《莊子》。

³⁴ 〔晉〕郭 象注：《莊子》。

³⁵ 黃崇修：〈解鬱之道--從「無欲守中」論「靜」的工夫〉，《宗教哲學》第 44 期（臺北：中華民國宗教哲學研究社，2008 年 8 月），頁 33~47。

³⁶ 〔宋〕朱 熹：《四書集注》，頁 42。



達道也。致中和，天地位焉，萬物育焉。³⁷

太虛即氣。³⁸

妙萬物而謂之神，通萬物而謂之道，體萬物而謂之性。³⁹

本文在此以《中庸》與《正蒙》中〈太和〉、〈乾稱〉之語為例，說明由「氣」之流行到「自覺心」的對應之上，《中庸》以「中」的概念為「自覺心」之本體；以「和」的概念為「自覺心」之發用；而張載《正蒙》中之語，以「太虛」為萬物之本源，亦為「自覺心」之本源，進而對「現象界」之體悟與適任，達成「自覺心」體系在「氣化觀」層面上之超越。本文以此哲學觀念為「自覺心」與「無為心」在對應「氣化」上的共通層面。

張載所言之「太虛」，為對於主體「心」的一種肯定，否定虛無，本文就《莊子》中所提到：「虛者，心齋也。」之概念，則是以「虛」表示將主體「心」呈現於收束、虛空、無執的狀態，而本文以《莊子》中語說明張載的「太虛」之「太」，則是更進一步詮釋，主體「心」的形上意涵，進而以形上之「心」來對應氣化現象界，而達成天人合一且體物不遺的道德境界，故「太虛」之「太」，有超越現象界與主體「虛靜無為」的意義。而張載更進一步將「太虛」的超越義比附為「氣」，即是否定了唐朝以來佛教所言「無自性」的虛無主義，土田健次郎先生於《氣的思想——中國自然觀和人的觀念的發展》一書中提到：

張載把作為宇宙真實存在的「太虛」視作「天性」，但在另一方面，又批判像佛教徒那樣只把虛空作為「性」，認為如不通過有無虛實的思考，就不能「盡性」。而且認為「飲食男女」也是「性」，把這作為氣欲的「攻取之性」并本之於性。這樣，把實現的多種多樣人性用「氣質」的不同來解說的同時，把「天性」和實現存在之物（客體）的性的關係也用「氣直」來解說。結果，就產生了「天地之性」、「氣質之性」這樣性的分析。

40

張載所言的「氣質之性」，必須透過「現象界」之超越來完成「天地之性」，而「太虛」則是在其思想中佔有本質的地位⁴¹，為一形上的實體「心性」之存在，由此可見本文所言主體「心」在「現象界」物質的超越。

³⁷ 〔宋〕朱熹：《四書集注》，頁26。

³⁸ 〔宋〕張載，劉璣註：《正蒙》（上海：上海古籍，2000年12月）。

³⁹ 〔宋〕張載，劉璣註：《正蒙》。

⁴⁰ 小野澤精一等，李慶譯：《氣的思想——中國自然觀和人的觀念的發展》，頁389。

⁴¹ 小野澤精一等，李慶譯：《氣的思想——中國自然觀和人的觀念的發展》，頁390。



(五) 「良知」在氣化觀哲學上的實現

孔子所言之「仁」為形上的「自覺心」，以統合諸項「德目義」，而形上「心」之本體，為純然超越義的「良知」系統，以「易簡」的工夫超越「現象界」之限制來達成，此道德形上學之說，則是以「心性一也」的概念，將儒家荀子以降的認知心與形下性體系統，以「重實踐」的工夫概念，而達到天命下貫於人性的境界，使形上的主體「心」有形下概念的「實踐義」⁴²，而形下性體的觀念，亦藉由「重實踐」的觀念，而達成形上性體的朗現。此為儒家思想在「氣化觀」哲學中的超越之處，亦為處世的法則，如：

求仁而得仁，又何怨！⁴³

盡其心者，知其性也。知其性，則知天矣。⁴⁴

所不慮而知者，其良知也。⁴⁵

我知言，我善養吾浩然之氣。⁴⁶

萬物皆備於我，反身而誠。⁴⁷

宇宙便是吾心，吾心即是宇宙。東海有聖人出焉，此心同也，此理同也。

⁴⁸

無善無惡是心之體，有善有惡是意之動。知善知惡是良知，為善去惡是格物。⁴⁹

本文在此引《論語·述而》、《孟子·盡心》、《孟子·公孫丑》、《傳習錄》及象山語中的例子，說明儒家的「自覺心」體系，乃就「氣化」層面而超越的，孟子所言的「良知」、「養氣」；象山所言的「宇宙」；陽明所言的「格物」，皆說明了形而上的「良知」系統，作為在「氣化觀」中處世的準則。

由「氣化觀」哲學而超越的「良知」體系，雖然在「現象界」的物質上而論，然其對於「理」、「氣」、「性」三者的概念交互融合，說明「良知」必須存在「現象界」的「已發」之中而活動，此觀念超越了客觀世界對於條理的追究，

⁴² 侯潔之：〈由張載、朱熹形上思維的分歧論其功夫重心的移轉〉，《中國學術年刊》第27期秋季號（臺北：國立臺灣師範大學國文研究所，2005年9月）頁81~104、288~289

⁴³ 〔宋〕朱熹：《四書集注》，頁104。

⁴⁴ 〔宋〕朱熹：《四書集注》，頁391。

⁴⁵ 〔宋〕朱熹：《四書集注》，頁396。

⁴⁶ 〔宋〕朱熹：《四書集注》，頁242。

⁴⁷ 〔宋〕朱熹：《四書集注》，頁393。

⁴⁸ 〔宋〕陸九淵，王守仁序，袁燾序，楊簡序，王宗沐序：《象山先生全集》（上海：商務印書，1935年1月）。

⁴⁹ 〔明〕王守仁：《傳習錄》（臺北：臺灣商務，1996年1月）。

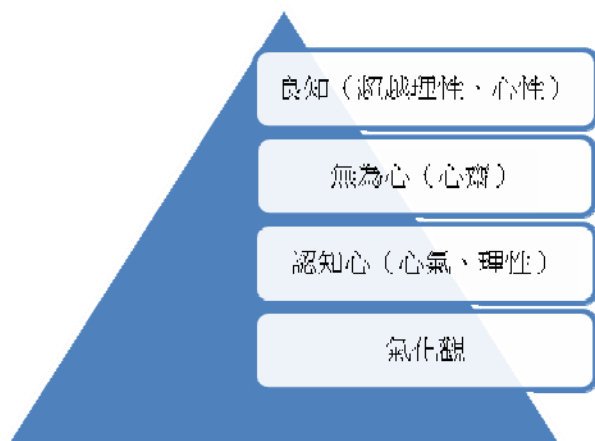


荒木見悟先生於〈陽明學的評價問題〉一文中提到：

陽明學（本文所謂之「良知」）所說的「天理」，其實也可以換作「人理」，所以他不談論所謂的「敬畏天理」。評價陽明學時，比什麼都重要的觀點不是在於「唯物的」還是「唯心的」，而是在於「定理的」還是「非定理的」。⁵⁰

氣論的哲學思想，大陸學者多以唯物論的詮釋進路比附，認為「唯氣論」似乎意指「某種唯物論的同義詞」，然而氣論的思想諸家⁵¹，所提出的哲學系統，在東西方的社會背景上有所不同，以及中國傳統思想的世界觀之中，氣論思想仍被賦予了人性的形上意涵⁵²，本文基於此提出「良知」於「氣化」層面上的超越，並分判「氣化觀」與「唯物論」在「現象界」上的差別。⁵³

中國「自覺心」系統的，是以「氣化觀」為一基礎層面而建構的。因此，在主體「心」的應世接物上，必須符合「現象界」上的社會規範，進而達成主體心性的「圓滿」。在主體「心」的「圓滿」進路上，是由對於「氣化」之「現象界」所「理性」認知而建構的（如下圖一）。而在「理性」認知的基礎之上，對於主體「心氣」的超越，而形成「超越理性」的「心性」層面，進而達到「心自然會知」的「圓滿」過程。



圖一：中國「心」論在「氣化觀」層面上之建構圖

⁵⁰ 荒木見悟：〈陽明學評價的問題〉，收錄於辛冠杰主編，《日本學者論中國哲學史》（北京：中華，1986年），頁200~219。

⁵¹ 如：張載、道家以無為心對應現象界、或荀子學以降用「心知」對應氣化現象界的情形。見上文。

⁵² 本文在此指：中國心性論重視主體心性的超越，或者道德精神的實踐。見方東美：《中國哲學之精神及其發展（上）》（臺北：黎明文化，2005年8月），頁96。

⁵³ 劉又銘：〈明清儒家自然氣本論的哲學典範〉，《國立政治大學哲學學報》第22期（臺北：國立政治大學哲學系，2009年7月），頁1~36。



關於中國「心」論在超越「理性」的概念中，進而達成主體「心性」的「圓滿」過程，主要有儒家「良知」體系與佛教「真常」體系兩類思想，在「超越理性」的「心」論上，來達成主體「心性」之「圓足」：

知止而後有定，定而後能靜，靜而後能安，安而後能慮，慮而後能得。⁵⁴

如吾向所謂認氣定時做中。⁵⁵

夫良知一也，以其妙用而言謂之神，以其流行而言謂之氣。⁵⁶

則不為向時之紛然外求，而定則不擾，不擾而靜。靜而不妄動則安。⁵⁷

定者心之本體。天理也。動靜所遇之時也。⁵⁸

知止者，知至善只在吾心，元不在外也，而後志定。⁵⁹

今人存心，只定得氣。當其寧靜時，亦只是氣寧靜。不可以為未發之中。

⁶⁰

是徒知養靜，而不用克己工夫也。如此臨事便要傾倒。人須在事上磨，方立得住，方能靜亦定，動亦定。⁶¹

到得天理純全，便是何思何慮矣。⁶²

蓋良知之在人心，互萬古、塞宇宙而不同；不慮而知，恆易以知險，不學而能。⁶³

儒家哲學在主體「心性」之朗現上，從「氣化觀」的「社會制約」上往主體「心性」之超越而發展，本文在此引〈大學〉與《傳習錄》中語為例，說明主體「心性」之「良知」，在於「知止」的「社會規範」上達成「至善」的進路，而此哲學觀念則是在「氣化」的「現象界」之中進行超越，而達成主體「心」的「定性」，進而對應「現象界」中的「氣化」事物，而並非只在於主體上的「求中未發」而已。而此「良知」的觀念，在於「社會規範」的背景上而形成的，進而符合「社會規範」上的制約，且無需特別透過理性的「念慮」來彰顯主體的存在意義，可以「直觀」之方式提出價值上的判斷，為儒家「心性」（「超越理性」）主體的超越觀念。（如下圖二）在《氣的思想——中國自然觀和人的觀念的發展》

⁵⁴ 〔宋〕朱熹：《四書集注》，頁5。

⁵⁵ 〔明〕王守仁：《傳習錄》。

⁵⁶ 〔明〕王守仁：《傳習錄》。

⁵⁷ 〔明〕王守仁：《傳習錄》。

⁵⁸ 〔明〕王守仁：《傳習錄》。

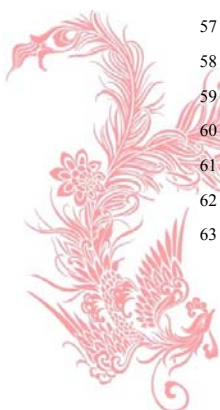
⁵⁹ 〔明〕王守仁：《傳習錄》。

⁶⁰ 〔明〕王守仁：《傳習錄》。

⁶¹ 〔明〕王守仁：《傳習錄》。

⁶² 〔明〕王守仁：《傳習錄》。

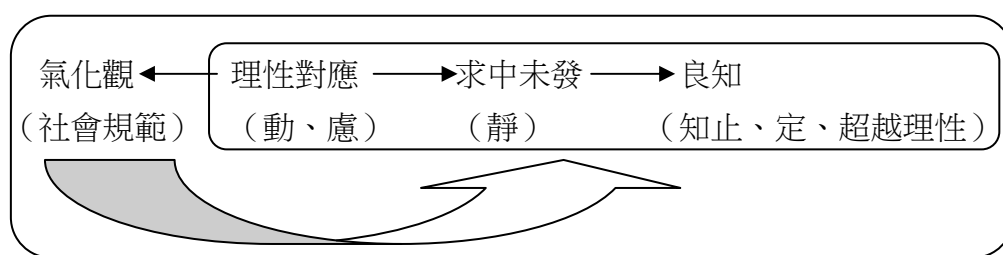
⁶³ 〔明〕王守仁：《傳習錄》。



一書中提到：

在王守仁那裏，心是根本，其結果，是重視氣。而這裏被重視的氣，與其說是一般的氣，不如說是理氣一體的氣。⁶⁴

由此可見，中國「氣化觀」哲學在主體「心性」對治客體「氣」之上，使主體「心性」在「現象界」之中「向內」超越，以至於在「現象界」中達到「物我無傷」的原則，而以主體「心性」來應世接物。在整體「氣化觀」哲學上而論，是具有其「社會規範」的義義存在的。



圖二：「良知」在「氣化觀」哲學中的主體超越說明圖

本文以中國「氣化觀」哲學為主的心性論體系，進行「良知」系統在「氣化觀」層面上的超越推論，而此哲學觀念以卡西勒《人論》中的「符號形式哲學」加以詮釋，其在康德「純粹理性批判」的基礎上加以論述人類除了「理性」之外尚有「情感」的層面，然其在〈宗教與神話〉一章中提到：

禁忌體系有著使人的生活成為最終不堪承受的負重的危險，人的全部生存，不管是物理的還是道德的，在這種體系的持續壓制下悶得透不過氣來，正是在這裏宗教介入了。一切較成熟的倫理宗教——以色列先知們的宗教、瑣羅亞斯德教、基督教——都給自己提出了一個共同的任務。它們解除了禁忌體系的不堪承受的負重，但另一方面，它們發現了宗教義務的一個更為深刻的涵義：這些義務不是作為約束或強制，而是新的積極的人類自由理想的表現。⁶⁵

此說明人類在宗教下的「禁忌體系」中，以「理性」的思維模式，以使人性上達成主體的「自由」，以新的宗教哲學來取代舊有具「禁忌」的宗教系統，肯定人

⁶⁴ 小野澤精一等，李慶譯：《氣的思想——中國自然觀和人的觀念的發展》，頁 433。

⁶⁵ Ernst Cassirer，甘陽譯：《人論》（臺北：桂冠，1990年2月），頁 159。



由「神話」中的「情感」與「宗教」所賦予的「理性」。如此與中國「氣化觀」哲學中在「社會規範」上所彰顯的「良知」系統慎有差異，中國的「氣化觀」哲學並不否定人類情感思維的部分，人的種種情感、思想、美感、藝術……等，皆必須特過「氣稟」加以呈現。⁶⁶而卡西勒的「符號形式哲學」在形下層面上可將「氣稟」視為符號加以詮釋，而由於「社會規範」上的差異，造成卡西勒所言的「自由」與中國「氣化觀」哲學的「良知」，走向了不同的哲學路徑。

三、由「自」字演繹的心性觀點

本文探討「夫子自道」中的哲學內涵，以「自」字為探討的基礎，從《說文》中提到：「自，鼻也，象鼻形。⁶⁷」而由「自」字的假借義取代本義，而另造出「鼻」字以標明本義，可視為一個後起的形聲字。⁶⁸而《說文》中又釋「鼻」字為：「鼻，所引氣自界也，从自界。⁶⁹」許慎將此字釋為一會意字，如此一來，「界」字的涵義也引攝於「鼻」字的概念之中，可釋為一「聲符多兼義」的概念。⁷⁰本文由「聲義同源」與「因聲求義」的概念⁷¹，故《說文》釋「界」字為：「界，相付与之約在閣上也，从丌田。⁷²」又《詩經·鄘風·干旄》中有：「彼姝者子，何以界之？」《毛傳》：「界，予也。⁷³」，「予」字本為「推予」之義，後假借為自我指稱的代詞，在「予」字的「外推」與「自稱」之間的字義，及含有「夫子自道」一詞中的哲學意涵。本文由此推論，「自」、「鼻」、「界」三字之間的衍繹，即含有「自我指涉」的概念在其中。而周慶華先生在《轉傳統為開新——另眼看待漢文化》一書中提到：

這麼一來，「嵌在中間」的自指鼻這件事，它的被關注程度應該遠超過文字學的旨趣而深入到倫理風尚的層次在向我們強烈的「暗示」了。⁷⁴

由此觀念可更進一步得知，在中國哲學心性論中的「向內」與「向外」兩種詮釋的「互補」觀念，本文更藉由這個觀點，進而從古文字的角度以論證這種觀點的可信度。

⁶⁶ 曾春海：〈「氣」在魏晉玄學與美學中的理論蘊義〉，《哲學與文化》第33卷第8期（臺北：哲學與文化月刊雜誌社，2006年8月），頁67~79。

⁶⁷ 〔清〕段玉裁：《說文解字注》（臺北：蘭臺，1983年10月），頁138。

⁶⁸ 裘錫圭：《文字學概要》（臺北：萬卷樓，1995年4月），頁171~177。

⁶⁹ 〔清〕段玉裁：《說文解字注》，頁139。

⁷⁰ 裘錫圭：《文字學概要》，頁197~201。

⁷¹ 林尹：《訓詁學概要》（臺北：正中，1972年3月），頁122~165。

⁷² 〔清〕段玉裁：《說文解字注》，頁202。

⁷³ 〔漢〕毛亨，鄭玄箋：《毛詩》（臺北：學海，1989年10月）。

⁷⁴ 周慶華：《轉傳統為開新：另眼看待漢文化》，頁43。



本文由古文字的角度來觀察从「自」得聲與从「畀」得聲的文字，其中有「自我指稱」的意涵之現象，在古文字的選材上，本文按甲骨文出土材料，大多數先於西周之前，而金文的材料時代範圍過廣⁷⁵，在此二範疇中的材料之中，可能無法在時代性上具體說明「夫子自道」中蘊涵的哲學觀念。故本文在此以何琳儀先生的《戰國古文字典——戰國文字聲系》⁷⁶中从「自」得聲與从「畀」得聲的文字，檢視其中「自我指稱」的概念，並以此為基點再進行更進一步的詮釋。

(一) 从「自」聲

1. 自：

〈燕陶〉：「自」：姓氏。〈晉璽〉，「自𠄎」：箴言，或說姓氏。

2. 眉：

〈秦璽〉：「眉」：人名。

3. 詒：

〈燕璽〉：「詒」：人名。

4. 臭：

〈晉璽〉：「臭」：人名。

5. 諠：

〈燕璽〉：「諠」：人名，疑「詒」之繁文。

6. 胎：

〈晉璽〉：「胎」：人名。

7. 胎：

〈齊陶〉：「胎」：姓氏，疑「自」之繁文。

8. 腳：

〈楚璽〉：「腳」：姓氏。

9. 臭：

〈晉璽〉：「臭」：人名。

10. 腹：

〈晉璽〉：「腹」：人名。

11. 狝：

⁷⁵ 以金文為書體的時代主要在西元前十一世紀，到秦始皇統一中國，西元前三世紀之際的文字。許進雄：《簡明中國文字學》（臺北：學海，2000年7月），頁20。

⁷⁶ 何琳儀：《戰國文字字典——戰國文字聲系》（北京：中華，1998年9月）。本文於从「自」聲與从「畀」聲的文字接參照此書。从「自」聲文字，頁1271~1275。从「畀」聲的文字，頁1297~1299。下文字例不再附註。



〈晉璽〉：「**狛**」：人名。

12. **狛**：

〈晉璽〉：「**狛**」：人名。

13. **鼻**：

〈晉璽〉：「**鼻**」：姓氏。

14. **脾**：

〈齊陶〉：「**脾**」：人名。

15. **萼**：

〈晉璽〉：「**萼**」：姓氏。

16. **賄**：

〈晉璽〉：「**賄**」：人名。

17. **聰**：

〈齊陶〉：「**聰**」：人名。

18. **澗**：

〈燕璽〉：「**澗**」：人名。

19. **癩**

〈燕璽〉：「**癩**」：人名。

(二) 从「畀」聲

1. **畀**：

〈睡虎地簡〉，「畀」：給予。《詩經·鄘風，干旄》中有：「彼姝者子，何以畀之？」《毛傳》：「畀，予也。⁷⁷」《說文》：「𠄎，推予也，象相予之形。」《段注》：「象以手推物付之余。⁷⁸」本文按段玉裁之說，取其「手推」與「付之余」的概念，以為「外推」的「向外」意義與「自我指稱」的「內向」意義。

2. **鼻**：

〈戰國文字〉：「**鼻**」：人名。

3. **脾**：

〈齊璽〉：「**脾**」：人名

4. **癩**：

〈晉璽〉：「**癩**」：人名。

5. **駸**：

⁷⁷ [漢]毛亨，鄭玄箋：《毛詩》。

⁷⁸ [清]段玉裁：《說文解字注》，頁161~162。



〈楚帛書〉：「扞**𠄎**」《尚書·多方》：「簡畀殷命，尹爾多方。」⁷⁹ 本文釋為「經過選擇而賦予。」又《集韻》：「畀，《說文》：『相付與之約在閣上也。』或做捭。⁸⁰」疑捭之異文。

6. 癘：

〈齊陶〉：「**癘**」：人名。

7. 𠄎：

〈楚璽〉：「**𠄎**」：人名。

8. 𠄎：

〈包山簡〉：「**𠄎**」：人名。

9. 𠄎：

〈包山簡〉：「**𠄎**」：人名。

10. 𠄎：

〈包山簡〉：「**𠄎**」：人名。

在何琳儀先生的《戰國古文字典——戰國文字聲系》中，从「自」得聲的戰國文字共有二十六，而其中十九個字例有「自我指稱」的概念；从「畀」得聲的戰國文字共有十二個，而其中八個字例有「自我指稱」的概念，以此二偏旁的聲的文字中，有七成以上的文字含有「自我指稱」的概念。本文由此推論在「自指鼻」中的哲學概念，則具有「向內」指涉相當性。

在「自指鼻」的哲學概念之中，本文以卡西勒之「符號：為人的本性之提示」中的概念，將「自指鼻」的哲學概念詮釋為一個符號系統，在《人論》中提到：

語言常常被看成是等同於理性的，甚或就等同於理性的源泉。但是很容易看出，這個定義並沒有能包括全部領域。它乃是以偏概全；是以一個部分代替了全體。⁸¹

在此觀念之下，語言文字的演變詮釋系統，本身也屬於符號的範疇之中，然而語言使用不是一種常存性的理性作用，還必須含有情感與「超越理性」（「心性」）的內在思維。而卡西勒卻從語言中更廣義的以「符號」來共進一步說明人類傳達「理性」與「情感」的媒介，並將人定義為「符號的動物」。⁸²然這樣的哲學

⁷⁹ 〔漢〕孔安國傳，鄭玄箋，陸德明音義：《尚書》（臺北：臺灣古籍，1998年11月）。

⁸⁰ 〔宋〕丁度等：《集韻》（北京：社會科學文獻，2008年8月）。

⁸¹ 卡西爾，結構群編譯：《人論》（臺北：結構群，1991年12月），頁40。

⁸² 卡西爾，結構群編譯：《人論》，頁41。



觀念，似乎只能夠包含人的「理性」與「情感」上，在「自指鼻」的「內向」哲學概念之中，除字面上的第一層意涵指涉外，更具有「言外之意」的「內向」指涉，超越了以「符號」來取代「理性」的過程，而更進一步到了「超越理性」（「良知、心性」）的「直觀」範疇之中，而這種「超越理性」（「良知、心性」）的層面，則是超越於「理性」與「情感」之上的。

四、「夫子自道」中呈現的心性思維

本文基於前論以「良知」統合「德目義」，進而符合「現象界」中的社會規範，本文在此則以《論語》中孔子討論「自身」的語錄，進而更廣義詮釋「夫子自道」的哲學內涵，作為「良知」在「氣化觀」哲學上，於「現象界」之呈現。

陳大齊先生在《孔子學說》一書中，以「道」、「德」、「仁」、「義」、「禮」五項為中心思想之主軸，並四個標準歸納出孔子在《論語》一書中的「德目義」觀念，首先、凡孔子以為「至德」之「德目義」，共有三則，分別以「德、仁、義」三者為核心之「德目義」；再者、用「德」、「仁」與「義」的交織概念，歸納孔門弟子問「仁」之語錄，共有九則；其三、與「仁」在語錄中並列之「德目義」，共四則；其四、孔子在言論中，認為「義」或「理」所應具有的，或與「義」、「理」所並列的，共三則。進而歸納出二十二項「德目義」。⁸³ 本文就此探討，「德目義」在「氣化觀」哲學上「現象界」之呈現。

本文基於「氣化觀」哲學上論「良知」於「現象界」之呈現，由於「良知」在價值判斷上屬於「直觀」的方式，無須透過「理性」來達成，並符合「氣化觀」哲學中的「社會規範」，在主體「心性」的發展尚亦走向對於「現象界」的超越。與卡西勒《人論》中將一切人的行為釋為「符號」有所差異：

作為一個整體的人類文化，可以被稱之為人不斷自我解放的歷程。語言、藝術、宗教、科學，這是一歷程中的不同階段。在所有這些階段中，人都發現並且證實了一種新的力量——建設一個人自己的世界、一個「理想」世界的力量。哲學不可能放棄他對這個理想世界的基本統一性的探索，但並不把統一性與單一性混淆起來，並不忽視在人的這些不同力量之間存在的張力與摩擦、強烈的對立和深刻的衝突。這些力量不可能被規結為一個

⁸³ 陳大齊於《孔子學說》一書中歸納出孔子在《論語》中所提到之「德目義」，有「信」、「直」、「敬」、「忠」、「勇」、「孝」、「恭」、「惠」、「無怨」、「讓」、「敏」、「遜」、「剛」、「慎」、「莊」、「儉」、「愛人」、「寬」、「克己」、「訥」、「中庸」、「恕」共二十二項。陳大齊：《孔子學說》（臺北：正中，1964年6月），頁218～224。



公分母。⁸⁴

卡西勒在此說明「現象界」的創新力量，對於原本固有的「宗教禁忌」不斷創新與突破，然而在哲學面的「共相」探求，仍不具定論。故本文據此反觀《論語》中孔子對於「自身」的談論，其「仁」為形上的哲學「共相」，而「氣稟」於「現象界」的呈現，是受到「社會規範」所約制的，因此在主體「人性」的發展上走向「內蘊」的形式，進而通向形上「仁」的共相境界。

孔子在《論語》中以各種形下的「德目義」描述形上「仁」之境界，而其「仁」的觀念必須特過主體在於「現象界」上的超越，故本文在此飲孔子於《論語》中討論「自身」的語錄，探討主體在於「現象界」上的超越過程：

二三子以我為隱乎？吾無隱乎爾。吾無行而不與二三子者，是丘也。⁸⁵

默而識之，學而不厭，誨人不倦，何有於我哉？⁸⁶

已矣乎！吾未見能見其過而內自訟者也。⁸⁷

子謂顏淵曰：「用之則行，舍之則藏，唯我與爾有是夫！」⁸⁸

吾有知乎哉？無知也。有鄙夫問於我，空空如也；我叩其兩端而竭焉。⁸⁹

加我數年，五十以學《易》，可以無大過矣。⁹⁰

子曰：「吾十有五而志于學，三十而立，四十而不惑，五十而知天命，六十而耳順，七十而從心所欲、不踰矩。」⁹¹

子曰：「聖人，吾不得而見之矣；得見君子者，斯可矣。」子曰：「善人，吾不得而見之矣；得見有恆者，斯可矣。亡而為有，虛而為盈，約而為泰，難乎有恆矣。」⁹²

子曰：「仁遠乎哉？我欲仁，斯仁至矣！」⁹³

本文在此引〈公冶長〉、〈述而〉、〈子罕〉、〈為政〉四篇章中語，說明孔子之「仁」在「現象界」上的超越。孔子所言「仁」的境界，首先、「二三子以我為隱乎？吾無隱乎爾。吾無行而不與二三子者，是丘也。」是由對於「現象界」

⁸⁴ Ernst Cassier, 甘陽譯, 《人論》, 頁 329。

⁸⁵ 〔宋〕朱熹:《四書集注》, 頁 106。

⁸⁶ 〔宋〕朱熹:《四書集注》, 頁 101。

⁸⁷ 〔宋〕朱熹:《四書集注》, 頁 92。

⁸⁸ 〔宋〕朱熹:《四書集注》, 頁 103。

⁸⁹ 〔宋〕朱熹:《四書集注》, 頁 117。

⁹⁰ 〔宋〕朱熹:《四書集注》, 頁 104。

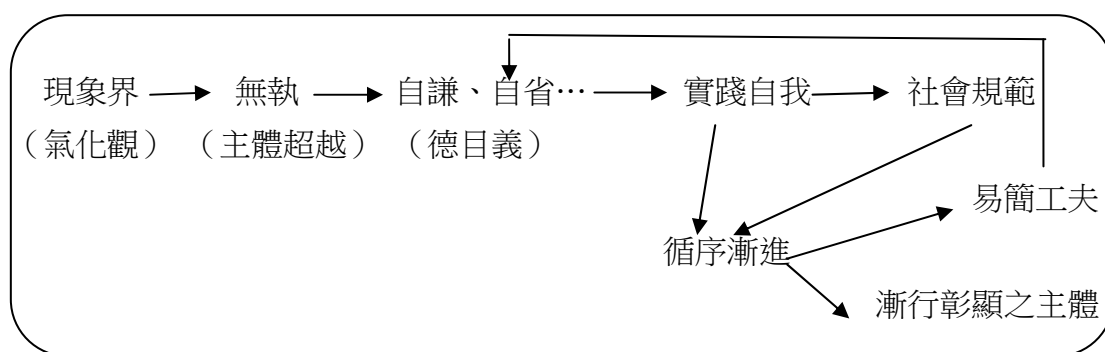
⁹¹ 〔宋〕朱熹:《四書集注》, 頁 67。

⁹² 〔宋〕朱熹:《四書集注》, 頁 106。

⁹³ 〔宋〕朱熹:《四書集注》, 頁 107。



的「無執」而起；再者、「默而識之，學而不厭，誨人不倦，何有於我哉？」說明自我主體的「自謙」；其三、「已矣乎！吾未見能見其過而內自訟者也。」說明主體的「自省」；其四、「子謂顏淵曰：『用之則行，舍之則藏，唯我與爾有是夫！』」說明在「社會規範」中實踐自我主體；其五、「加我數年，五十以學《易》，可以無大過矣。」本文以《易》有復始循環之義，在此訓為明瞭「社會規範」的限定，進而達成主體「心性」的最大呈現；其六、「子曰：『吾十有五而志于學，三十而立，四十而不惑，五十而知天命，六十而耳順，七十而從心所欲、不踰矩。』」則是說明在「社會規範」的限定中循序漸進的法則；其七、「子曰：『聖人，吾不得而見之矣；得見君子者，斯可矣。』子曰：『善人，吾不得而見之矣；得見有恆者，斯可矣。亡而為有，虛而為盈，約而為泰，難乎有恆矣。』」言遵守諸項「社會規範」中的「德目義」，進而漸漸完成主體「心性」的彰顯；其八、「子曰：『仁遠乎哉？我欲仁，斯仁至矣！』」則是說明主體「心性」的彰顯，是透過「超越理性」的「直觀」法則，強調「良知」的「易簡工夫」，並在生活上實踐之原則。（如下圖四）



圖四：「直觀」之「心性」（「超越理性」）於「氣化觀」中的超越推論圖式

本文基於「良知」在「氣化觀」哲學上的超越，其在於「現象界」上的呈現，進而說明「氣化觀」哲學下的「現象界」，其「社會規範」的約制造成主體「心性」上「向內」的層次超越，與卡西勒《人論》中的「形式符號哲學」有所差異。

卡西勒的「形式符號哲學」指出人不斷對「宗教禁忌」進行突破與創新，進而注重「現象界」的「符號」延展，進而表現在語言、藝術、歷史、科學上的「進步」，而「氣化觀」哲學則是建構到了形上層面，講究主體「心性」的彰顯過程，符合「社會規範」進而整體性的「圓滿」。

五、結論

本文以卡西勒《人論》中的「形式符號哲學」詮釋「氣化觀」哲學中「夫子



自道」的內涵蘊義，提出三點在詮釋方法上的限制與不相容性。

首先，由形上學而論，「氣化觀」哲學在「社會規範」的約制中，藉由對於「現象界」之超越，進而達成主體「心性」之「圓滿」；而卡西勒之「形式符號哲學」則是處於「人神二元」的觀念中，論及形上學的層面，進而對於「宗教禁忌」進行突破與創新，在形上學的層面則是「定格化」之狀態。

再者、在語言文字層面，本文以「氣化觀」哲學的文字中，內涵的蘊意不僅是字面上所指稱的「第一層涵意」，更有其「言外之義」的部分，而卡西勒《人論》中的「形式符號哲學」，則重視「現象界」表現之延展，在詮釋上有所不相容。

其三、由「現象界」而論，卡西勒之「形式符號哲學」由於對「宗教禁忌」進行突破與創新，進而在語言、藝術、歷史、科學…等諸面向的延展；而「氣化觀」哲學在「社會規範」的約制中，其與「自然」之和諧，進而在「現象界」中超越，而達成「物我無傷」的「圓滿」法則。

本文基於上述三點，對孫智燊先生於〈從一個中國人的觀點：論卡西勒文化哲學對我們的當代意義（上）〉一文提出回應與再商榷。同時反思中國「氣化觀」哲學的詮釋方法，透過西方「人神二元」觀念下的哲學理論詮釋之限制，然西方的「方法論」在「現象」上而言，是精細而多元的，然其在形上學的層面，「氣化觀」哲學卻更有西方哲學無法「完全詮釋」之層次，本文在此提出對比，並突顯其二者之特色。

本文在此更進一步提出，以西方哲學為主方法論在詮釋中國哲學上，必然有其文化觀點之差異，而可否達成「完全比附」的方法論效度，以及用西方哲學方法論對中國哲學採取「詮釋」的對應，也有再更進一步詮釋的空間。



引用文獻

【古籍】

- 〔宋〕丁 度等：《集韻》（北京：社會科學文獻，2008年8月）。
- 〔漢〕毛 亨，鄭 玄箋：《毛詩》（臺北：學海，1989年10月）。
- 〔漢〕孔安國傳，鄭 玄箋，陸德明音義：《尚書》（臺北：臺灣古籍，1998年11月）。
- 〔魏〕王 弼注，朱謙知校釋：《老子》（北京：中華，1984年11月）。
- 〔明〕王守仁：《傳習錄》（臺北：臺灣商務，1996年1月）。
- 〔宋〕朱 熹：《四書集注》（臺北：世界，1965年11月）。
- 〔宋〕朱 熹，黎靖德編：《朱子語類》（北京：中華，2004年2月）。
- 〔宋〕朱 熹：《周易本義》（臺南：龍巨，1984年9月）。
- 〔清〕段玉裁：《說文解字注》（臺北：蘭臺，1983年10月）。
- 〔宋〕張 載，劉 璣註：《正蒙》（上海：上海古籍，2000年12月）。
- 〔晉〕郭 象注：《莊子》（臺北：臺灣古籍，2001年3月）。
- 〔宋〕陸九淵，王守仁序，袁 燮序，楊 簡序，王宗沐序：《象山先生全集》（上海：商務印書，1935年1月）。
- 〔唐〕楊 倞注：《荀子》（臺北：三民，1999年6月）。

【專書】

- Ernst Cassirer，甘 陽譯：《人論》（臺北：桂冠，1990年2月）。
- 小野澤精一等，李 慶譯：《氣的思想——中國自然觀和人的觀念的發展》（上海：上海人民，1999年4月）。
- 方東美：《中國哲學之精神及其發展（上）》（臺北：黎明文化，2005年8月）。
- 卡西爾，結構群編譯：《人論》（臺北：結構群，1991年12月）。
- 何秀煌：《文化·哲學與方法》（臺北：東大，1988年1月）。
- 何琳儀：《戰國文字字典——戰國文字聲系》（北京：中華，1998年9月）。
- 吳 森：《比較哲學與文化（一）》（臺北：東大，1978年7月）。
- 周慶華：《文學詮釋學》（臺北：里仁，2009年2月）。
- 周慶華：《身體權力學》（臺北：弘智文化，2005年5月）。
- 周慶華：《轉傳統為開新：另眼看待漢文化》（臺北：秀威資訊科技，2008年4月）。
- 林 尹：《訓詁學概要》（臺北：正中，1972年3月）。



- 許進雄：《簡明中國文字學》（臺北：學海，2000年7月）。
- 陳大齊：《孔子學說》（臺北：正中，1964年6月）。
- 裘錫圭：《文字學概要》（臺北：萬卷樓，1995年4月）。
- 蒙培元：《中國心性論》（臺北：學生，1990年4月）。
- 蔡仁厚：《儒家心性之學論要》（臺北：文津，1990年7月）。
- 薩伊德，馬雪峰譯：《東方主義》（長春：吉林人民，2005年5月）。

【論文集及期刊論文】

- 侯潔之：〈由張載、朱熹形上思維的分歧論其功夫重心的移轉〉，《中國學術年刊》第27期秋季號（臺北：國立臺灣師範大學國文研究所，2005年9月）頁81~104、288~289
- 孫智燊：〈從一個中國人的觀點：論卡西勒文化哲學對我們的當代意義（上）〉，《現代學苑》第11卷第4期（臺北：現代學苑月刊社，1974年5月），頁14~22。
- 徐復觀：〈研究中國思想史的方法和態度問題〉，收錄於韋政通編：《中國思想史方法論文選集》（臺北：水牛，2006年3月），頁367~378。
- 荒木見悟：〈陽明學評價的問題〉，收錄於辛冠杰主編，《日本學者論中國哲學史》（北京：中華，1986年），頁200~219。
- 高柏園：〈卡西勒哲學初探——對「論人」一書之一般性展示〉，《中華文化復興月刊》第19卷第12期（臺北：中華文化復興運動推行委員會，1986年12月），頁21~28。
- 曾春海：〈「氣」在魏晉玄學與美學中的理論蘊義〉，《哲學與文化》第33卷第8期（臺北：哲學與文化月刊雜誌社，2006年8月），頁67~79。
- 黃崇修：〈解鬱之道——從「無欲守中」論「靜」的工夫〉，《宗教哲學》第44期（臺北：中華民國宗教哲學研究社，2008年8月），頁33~47。
- 劉又銘：〈明清儒家自然氣本論的哲學典範〉，《國立政治大學哲學學報》第22期（臺北：國立政治大學哲學系，2009年7月），頁1~36。
- 劉榮賢：〈中國先秦時代氣化本體觀念的醞釀與形成〉，《靜宜人文學報》第18期（臺中：靜宜大學文學院，2003年7月），頁53~70。



司空圖五言詩中「自然之境」的展現

白依滢*

提 要

魏晉六朝的詩歌批評重視創作時的「立象」工夫，而至唐代則進一步深化為「境」的探討。司空圖身處於晚唐末期，其詩歌理論具有總結唐代詩國的意義與價值，在其詩論中，除了「境」以外，由於晚年服膺釋老思想，「自然」的創作精神亦為重要的概念，本文在前人研究的基礎上，將此二者合觀，探討司空圖詩論中「自然之境」的意涵，並以詩作檢驗詩論的實踐程度，以期深入理解其簡短、精要的詩論意旨。由於司空圖論述「境」與「自然」的內涵時，皆有特指五言詩之意，因此，本文之立題乃聚焦於司空圖的五言詩作，考察此一詩體對於「自然之境」的展現。

在司空圖的論述語脈下，所謂「自然之境」乃指作者在創造詩境的過程中俱守自然之道，自然的生發情感，自然的形諸文字，是以詩中的言語自然，情理易曉，使讀者易於進入詩境，領會詩人所欲傳達的情理要義，因此，本文一立「情思與境的自然相偕」，作為檢驗準則，析論司空圖的五言詩境與詩旨、情思自然諧暢的表現。再者，司空圖亦以審美的角度強調詩歌的「味外之味」與「韻外之致」，此乃由「象外象」、「景外景」的立境而來，故於文中二立「象外之象的自然映現」，作為另一準則，考察在詩作的「實景」之外，如何引發讀者產生第二層次的「虛景」，以達「直致所得，以格自奇」的特殊美感。

關鍵詞：司空圖、五言詩、自然、意境

一、前言

司空圖為晚唐著名詩人，今存詩作約三百七十六首¹，而其論詩著作更俱盛

* 國立政治大學中國文學系碩士班二年級

¹ 此詩作總數乃採自祖保泉、陶禮天箋校：《司空表聖詩文集箋校》（合肥：安徽大學出版社，2002年10月）書中所計，該書《司空表聖詩集》主要錄自〔明〕胡震亨《唐音戊籤》一書，共三百六十五首，再考釋《全唐詩》中的互見詩，將託名為司空圖所作者刪去三首，為三百六十二首，此外輯佚十四首，故為三百七十六首，另有詩題而內容不全之作七首，無詩題之殘句十二句，因此，文中以「約」計。



名，不僅繼承六朝至唐代詩歌批評的觀點，且開創新見，在唐詩的發展史上，具有總結的意義與價值，此外，對於後代詩歌創作與詩學理論的建構，亦產生深遠的影響。因此，司空圖的著作在古典詩學的研究中，自有不可抹滅的重要性。

司空圖生於唐文宗開成二年（837），卒於梁太祖開平二年（908），自唐僖宗廣明元年（880）黃巢之亂後，司空圖即在仕與隱中交替，而昭宗以後之詔，皆辭而不任，大多寓居於王官谷與華陰，其思想至晚年由服膺儒術，轉為寄託釋老，據《舊唐書》所載：

圖有先人別墅在中條山之王官谷，泉石林亭，頗稱幽棲之趣。自考槃高臥，日與名僧高士遊詠其中。晚年為文，尤事放達，嘗擬白居易〈醉吟傳〉為〈休休亭記〉。²

司空圖面對晚唐朝政衰敗、社會動亂的景況，最終無能為力，選擇避世而居，然在山林之中，卻頗得自然之趣，閒適自得。在〈休休亭記〉中，司空圖表示願追隨陶淵明、白居易之腳步，出世歸隱，與二人同列「逸士」之流，因此，司空圖的詩作內容大多可見退隱離世的生活描寫，以及閑居山林的種種情懷，而在詩論中，則可見其沾溉釋老思想的痕跡，理論內涵與言說方式皆受影響。於人，司空圖寄身於「自然」，於詩，司空圖亦反映「自然」，此為本文立題之所在，盼能以「自然」為核心，闡發司空圖詩歌中的重要精神。

而本文所指的「自然」，並非僅限於《二十四詩品·自然》的內涵，而是貫串於司空圖詩論中整體的「自然」概念，大抵可由二方面考察、歸納，其一為《二十四詩品》的內容，如：

飲真茹強，蓄素守中。喻彼行健，是謂存雄。（〈勁健〉）³
俯拾即是，不取諸鄰。俱道適往，著手成春。如逢花開，如瞻歲新。真予不奪，強得易貧。（〈自然〉，頁165）
不著一字，盡得風流。語不涉難，已不堪憂。是有真宰，與之沉浮。（〈含蓄〉，頁165）
生氣遠出，不著死灰。妙造自然，伊誰與裁。（〈精神〉，頁166）
取語甚直，計思匪深。……情性所至，妙不自尋。遇之自天，冷然希音。

² 〔後晉〕劉昫等撰：《舊唐書》（臺北：鼎文書局，2000年12月），冊6，卷190，列傳第140，頁5083。

³ 〔唐〕司空圖撰，祖保泉、陶禮天箋校：《司空表聖詩文集箋校》，頁165。下文所引司空圖之作為省篇幅，僅列頁碼於後，不另作註。



(〈實境〉頁 167)

所謂「自然」的創作觀點，在於詩人是否依循「真宰」、「真予」而發，出於自然的本性、本心乃為首要條件，在創作過程中，「飲真茹強，蓄素守中」，因而能夠自然的拾取身邊的材料入詩，不需力強而致，在下筆時，故能取語順暢，情感隨之興發，達至渾然天成之妙，寫出蓬勃生氣、風流含蓄的詩作。在《二十四詩品》中，幾乎各品皆表露不同層面的「自然」創作觀，且多與老莊的自然之旨相應。

其二則從論詩雜著而觀，司空圖在〈與李生論詩書〉文中提出「辨味以言詩」之說，接以云：「詩貫六義，則諷諭、抑揚、滄蓄、溫雅，皆在其間矣。然直致所得，以格自奇。」（頁 193）意指詩歌的「味外之味」，以及六義、諷諭等諸多表現皆自然而成，詩格自奇。另外，〈詩賦〉一文起始則言：「知道非詩，詩未為奇。」（頁 295）在創作時，不刻意以作詩的態度為之，要求自然成詩，則自得奇致。綜上所述，司空圖詩論中的「自然」意涵，在於創作生發之自然，思索之自然，情性之自然，下筆成句之自然，所成之詩，其意旨則能自然表現，感發他者，故讀者鑑賞之時，亦能領會到此番自然奇致的詩格。

王潤華於《司空圖新論》一書中言：「研究司空圖的詩歌，固然可以提供一把鑰匙，打開他的詩學要訣，反過來，司空圖的詩論，也可以利用來作為打開他的詩歌秘密之大門。」⁴在司空圖的詩論中，「境」與「自然」是二個重要的概念，歷來的研究對於二者皆有涉及，不過大多分開探討，少見結合析論者⁵，因此，本文擬將二者合觀，論述「自然之境」的理論意涵與實踐程度，此外，王潤華亦為司空圖未來的研究指出新的方向：

研究的重點也會從司空圖的生平、思想、《詩品》、論詩書信，轉移到他的詩歌及散文創作上，深入的、全面的去分析他的詩歌及散文藝術，將是一個有趣而又有價值的學術問題，因為司空圖是中國極少數擁有極有系統的文學理論的詩論家兼創作家，他在創作中也追求與實踐他的詩歌理論。

⁴ 王潤華：《司空圖新論》，第十一章〈晚唐象徵主義與司空圖研究的詩歌〉（臺北：東大圖書股份有限公司，1989年11月），頁230。

⁵ 關於司空圖詩論中「境」的研究，如王玫：〈談司空圖的意境論〉，《保定師專學報》，第1期（1999年），頁45-48；張樹業、馬二傑：〈詩境禪心——司空圖《二十四詩品》中的禪與境〉，《青島大學師範學院學報》，第24卷，第2期（2007年6月），頁61-64。關於「自然」觀念的研究，如曹業文：〈自然——司空圖詩歌美學思想的本質〉，《南華大學學報》，第8卷，第1期（2007年2月），頁24-26；楊福俊：〈司空圖「妙造自然」觀析論〉，《內蒙古電大學刊》，第1期（2006年），頁2-4。



從這個角度，能夠看到司空圖詩學與創作的另一種境界。⁶

吳調公於 1962 年發表的〈司空圖的詩歌理論與創作實踐〉一文⁷，其實已為此研究方向展露先聲，在司空圖的相關研究尚未重視的當時，該文極有開創性，且對於司空圖的詩論與詩作皆掌握精詳，論述深入，不過，後繼者不多，且該文在詩作的引證上較少，大多屬於總括式的說明，仍有細論的空間，是故，本文依循此研究方向，在詩作與詩論的部分進一步聚焦，著重於司空圖詩學思想中的核心要義，並以適切的詩體加以檢證。

本文不同於吳氏一文，將司空圖的所有詩作納入討論，乃選取五言詩為研究範圍，主因在司空圖的詩論中，對於「境」與「自然」的相關論述皆有特指五言詩之意。其一，在〈與王駕評詩書〉中，論及唐詩的發展，尤推舉擅作五言詩的王維、韋應物，其云：「右丞、蘇州趣味澄澹，若清沈之貫達。」（頁 189）對二人清趣淡遠的自然詩風極為讚賞，下文歸繫題旨，言「河、汾蟠鬱之氣，宜繼有人。今王生者，寓居其間，沉漬亦久，五言所得，長於思與境偕，乃詩家之所尚者。」（頁 190）稱賞王駕的五言詩作「思與境偕」，是為佳妙。此書中對於「自然」與「境」的相關闡述，皆不離五言詩體。其二，〈與極浦書〉中，司空圖談論「象外之象，景外之景」（頁 215）的詩境，所舉「可得而評」之句，分別出自王維、楊庶子、杜甫與無可之詩，俱為五言⁸。其三，在〈與李生論詩書〉中，接續「直致所得，以格自奇」（頁 193）之後，所論之例乃以「王右丞、韋蘇州，澄澹精緻，格在其中」（頁 193）為首，所謂自然的創作之道，乃以擅寫五言詩的二人最勝。在此段文字之前，本書所論者為「味外味」，此後則提出「近而不浮，遠而不盡，然後可以言韻外之致耳」（頁 194）之說，二者皆為「象外之象，景外之景」所興發的審美感受，涉及「境」的營構，而本書後半司空圖自舉其詩二十四警聯為例，其中五言詩高達二十聯，且句之所作、所得皆出於「自然」⁹，由此可見，五言詩可謂實踐「自然之境」的最佳詩體。而落實於創作中，司空圖的七言詩作亦有「自然之境」的表現，然本文因限於篇幅，故選取五言詩為研究範疇。

⁶ 同註 4，頁 280-281。

⁷ 此文今收於吳調公：《古代文論今探》（陝西：陝西人民文學出版社，1982 年 6 月），頁 124-141。據王潤華《司空圖新論》，第十二章〈司空圖研究的發展及其新方向〉，頁 265-266 所述，此文首次乃發表於 1962 年。

⁸ 文中所舉王維詩句為：「看花滿眼淚」，楊庶子詩句有二：「回首嘆公卿」、「人意共春風」，杜甫詩句：「哀多如更聞」，無可詩句：「塞廣雪無窮」（頁 215）。

⁹ 〈與李生論詩書〉中指明各詩句所得之處，得於早春、山中、江南、塞上、道宮、夏景、佛寺、郊園者，皆由身旁即景感興而作，此外，得於喪亂、寂寥、愜適者，則緣情而發，由此可見，各詩俱在自然的情況下引發創作之思，故云。



本文所據的詩集版本為祖保泉、陶禮天箋校之《司空表聖詩文集箋校》，據書中所收，司空圖的五言詩分為三體，其一為五言古詩，共五題七首；其二為五言律詩，共十四題十六首；其三為五言絕句，共四十一題七十七首，另在輯佚中有九首五言詩，殘句十四句，總數約一百〇九首。在章節安排方面，本文於第二節先闡釋司空圖詩論中「自然之境」的意涵，作為後文以五言詩論證的基礎，並從中確立以詩歌檢驗理論的準則，於第三節與第四節分別論述「情思與境的自然相偕」、「象外之象的自然映現」二方面的創作實踐，最後於文末第五節作總結。

二、司空圖詩論中「自然之境」的意涵

司空圖五言詩中的「自然之境」乃實踐其論詩要旨而來，因此，本節先考察其詩論，闡釋「自然之境」的理論層構。在司空圖的詩論中，「境」為作詩必須把握的要項，〈與王駕評詩書〉言：

河、汾蟠鬱之氣，宜繼有人。今王生者，寓居其間，沉漬亦久，五言所得，長於思與境偕，乃詩家之所尚者，則前所謂必推於其類，豈止神躍色揚哉？（頁 190）

此段文字稱賞王駕的五言詩善於「思與境偕」，乃為詩家崇尚之功，而此妙處從何而來？在於王駕久居黃河、汾水之地，染其盤曲鬱結之氣，使得五言詩的構思能與所居之境相合，意即詩人由外在環境擇取與創作運思中相合的物象，統合成一整體詩境。

黃景進由六朝至唐代文論、詩論中對於「思」的論述，謂此「思」為感物興情之後的構思活動，那是一種需要專注、耗費精神的想像過程，因此，所謂「思與境偕」乃指構思活動能與照境活動相偕行一致。¹⁰在司空圖〈詩賦〉¹¹中亦可略見此意：

知道非詩，詩未為奇。研昏練爽，夏魄淒肌。神而不知，知而難狀。揮之

¹⁰ 黃景進：《意境論的形成：唐代意境論研究》（臺北：學生書局，2004年9月），頁211-216。

¹¹ 本文所據祖、陶二人箋校之版本作〈詩賦贊〉，然另依張少康的考察，其曰：「司空圖文集中現存並無別的〈詩賦〉之作，《四部叢刊》文集本列入第八卷賦類中，題目無贊字，……此本可能極為宋代十卷『蜀本』，據陳振孫《直齋書錄解題》卷十六所說的『蜀本』，『但有雜著無詩』，是比較一致的，因此當以〈詩賦〉為妥。」張氏並認為司空圖此賦乃仿陸機〈文賦〉所寫（見氏著：《司空圖及其詩論研究》，北京：學苑出版社，2005年1月，頁79），筆者贊同其見，故此處作〈詩賦〉，而不作〈詩賦贊〉。



八垠，卷之萬象。（頁 295）

首二句言作詩的態度，三、四句則指詩人創作的苦思情狀，晝夜研練，身心疲憊，但若順利衝破窒礙，則可達五、六句所述之況，詩興勃發，宛如神助，難狀其妙，而天地萬物皆可收攏至筆端，此八垠之萬象即為取「境」的來源，由「象」構築成「境」，映射詩人殫思竭慮，所要表達的詩意。因此，司空圖所言之「思」與「境」皆有二層意義，前者為創作時的構思與詩作的思想要旨，包含詩之情、理，後者指詩人創作時所處，或者所思的外境，以及形諸筆端的詩境。創作之時的二者相偕，讀者難以捉摸其跡；作為詩則二者永恆相融，讀者或可從中逆想詩人運思的情形。

對於詩境，司空圖在〈與極浦書〉中則以審美的角度開展另一番論述：

戴容州云：「詩家之景，如藍田日暖，良玉生煙，可望而不可置於眉睫之前也。」象外之象，景外之景，豈容易可譚哉？然題紀之作，目擊可圖，體勢自別，不可廢也。（頁 215）

戴叔倫以日之溫暖、玉之生煙，交織出一幅氤氳迷離的景象，而詩景如似，故須保持距離，不可迫近欣賞，以免破壞「全詩景象」。司空圖藉此發揮，進一步將此氤氳之狀定為第二層次的「景象」，在詩中所造的實景、實象之外，經讀者想像¹²，乃有依傍而生的虛景、虛象，因此，在作者營造「象外之象，景外之景」的詩境時，必須兼及讀者身分，進行審美感受的活動，在構思時，精取、組織語言文字，構築無限生機、靈動多姿的豐富詩境，以啟發並拓展讀者的想像。而題紀之作乃依眼前所見，據實描寫而成，雖然在體勢上有別，但仍不可偏廢，亦不可失卻「象外之象，景外之景」的營構，以眼前實景涵涉更多的虛景。是故，在司空圖的詩學觀點中，與詩境相偕的構思若能開展「象外之象，景外之景」的境思，則為上乘佳作。

以上為司空圖對於詩歌之「境」的觀點，下文則探討其詩論中的「自然」意涵。《二十四詩品·自然》如是說：

俯拾即是，不取諸鄰。俱道適往，著手成春。如逢花開，如瞻歲新。真予

¹² 祖保泉在闡析司空圖的「象外之象」時，云：「第二個『象』字，指讀者藉助於詩人所創造的藝術形象，結合自己的生活經歷，通過想像之後顯現於心目中的意象。」見氏著：《司空圖的詩歌理論》（臺北：國文天地雜誌社，1991年2月），頁24。張少康亦有類似的詮解，其云：「後一個『景』和『象』則是要在前一個實的景象的啟發、暗示下，經過讀者的想像而獲得的虛的景象，而且往往對不同的讀者來說可能有不完全相同的感受。」同上註，頁62。



不奪，強得易貧。幽人空山，過水採萍。薄言情晤，幽幽天鈞。（頁 165）

起始言創作的材料、靈思信手拈來，不需刻意追尋，此乃「緣物觸發」¹³，自然而得。在創作過程中，詩人與「自然之道」俱化¹⁴，則能著手成春，展現如花開、歲新的盎然生機。如此自然真我的詩作創發乃根於詩人本心，不予奪取，難以強致，仿若幽人之居空山，又如雨後偶然相值，俯身採萍。學詩者，必以自然本性悟得悠悠天道，明白作詩亦隨任自然耳。

此「自然」詩道，在於用心之自然，取材之自然，抒情之自然，乃至語言之自然。在《二十四詩品》的其他品中亦不時提點此意，如〈高古〉：「畸人乘真，手把芙蓉。」（頁 164）〈勁健〉：「飲真茹強，蓄素守中。喻彼行健，是謂存雄。」（頁 165）〈含蓄〉：「不著一字，盡得風流。語不涉難，已不堪憂。是有真宰，與之浮沉。」（頁 165）此三品皆指出詩人創作時，必須保有「真宰」、「真我」的自然本心，〈勁健〉一品強調以虛靜之心容納天地真氣，而能保持自然之雄強¹⁵，〈含蓄〉之品則表示文辭在「真宰」的主導下自然生發，隨著詩人表達的情思、意旨或沉或浮，若隱若現，故能達含蓄風流之致。

此外，〈精神〉一品云詩之精神「生氣遠出，不著死灰。妙造自然，伊誰與裁。」（頁 166）詩中的活潑生氣並非矯揉造作，而是妙造自然，無人為之跡。〈縝密〉則言：「語不欲犯，思不欲癡。」（頁 166）詩中言語不複意重犯，在於構思毫不蹇塞而自然流暢。而〈疏野〉所云：「惟性所宅，真取弗羈。」（頁 166）乃「真率一種，任性自然，絕去雕飾」¹⁶，倡言作詩由性情自然生發，取諸天真，不受羈絆，所謂為情作詩，而非為詩造情。

在《二十四詩品》以外的論詩雜著，司空圖亦強調自然之道，〈與李生論詩書〉有言：

¹³ 見楊景深：〈論司空圖《詩品》「自然」境界的審美特徵〉一文，第一節標題「在審美體察上具有親臨實境、緣物觸發的特徵」，載於《東嶽論叢》，第 31 卷，第 7 期（2010 年 7 月），頁 109。

¹⁴ 「俱道」語出《莊子·天運篇》：「道可載而與之俱也。」此指詩人創作時，順應自然天道，詩作渾然天成。見〔戰國〕莊子撰，〔宋〕呂惠卿釋義，湯君集校：《莊子義集校》（北京：中華書局，2009 年 2 月），頁 283。

¹⁵ 「存雄」出於《莊子·天下篇》：「天地其壯乎！施存雄而無術。」（同前註，頁 608）意指惠施欲存天地之壯的自然景觀而無術，此自然景觀非人力所能為也。此意亦見於《老子》第二十八章，其云：「知其雄，守其雌。」（見〔春秋〕老子撰，黃登山釋義：《老子釋義》，臺灣：學生書局，1996 年 2 月，頁 125）意指以柔克剛，深知其雄強，卻安守雌柔而致，故〈勁健〉之「存雄」乃借老莊之語而來，強調自然的保持雄強，以達詩作的勁健之風。此段釋義乃參張少康：《司空圖及其詩論研究》，頁 105。

¹⁶ 此語為楊振綱《詩品解》引《皋蘭課業本原解》所言，見郭紹虞：《詩品集解》（北京：人民文學出版社，2005 年 12 月），頁 28。



古今之喻多矣，愚以為辨於味而後可以言詩也。……詩貫六義，則諷諭、抑揚、淳蓄、溫雅，皆在其間矣。然直致所得，以格自奇。前輩編集，亦不專工於此，矧其下者哉！王右丞、韋蘇州，澄澹精緻，格在其中，豈妨於道舉哉！（頁 193）

司空圖以辨味喻詩，詩之一切特性盡在味中。而有味外味者，乃由直致所得，故詩格自奇，盛唐王、韋的自然詩作即是如此，自不妨礙強勁超詣的詩境。此處乃由鍾嶸之說進一步發展而來，《詩品·序》云：「至乎吟詠情性，亦何貴於用事？……觀古今勝語，多非補假，皆由直尋。……但自然英旨，罕值其人。」¹⁷詩人之情，出於自然感發，下筆成詩，不需堆砌典故，自能吟詠情性。司空圖「直致所得」之意，除了感發、言情之自然，更拓展到整體的作詩之道，包括六義、諷諭、抑揚、淳蓄、溫雅的多種表現，皆由自然的創作態度而發，因此，〈詩賦〉更言：「知道非詩，詩未為奇。」（頁 295）不視詩為詩，不以奇為奇，乃求自然為詩、自然之奇，取諸老子「無為而無不為」的自然要義¹⁸，誠如〈縝密〉一品所言：「是有真跡，如不可知。意象欲生，造化已奇。」（頁 166）縝密之跡不可知，乃因詩之意象在將然未然之際生發，自然而無可尋至，因此，詩歌的創造衍化自不同於專力雕琢、立意之作，而有奇格。

在司空圖的詩論中，「境」與「自然」是二個重要的概念，在〈實境〉一則中可見二者的聯繫，司空圖以「自然」的意涵詮釋之：

取語甚直，計思匪深。忽逢幽人，如見道心。情澗之曲，碧松之陰。一客荷樵，一客聽琴。情性所至，妙不自尋。遇之自天，冷然希音。（頁 167）

具體寫實之詩境其實出於自然直語，以及不特意求工的構思，三至八句以意象形容實境，呈現一片自然無拘的天機，因此，不必尋繹，詩之情性自然流露，詩境亦水到渠成。司空圖論「思與境偕」，特指五言詩而言，而其欣賞王維、韋應物澄澹清沆的自然詩作又多以五言的形式呈現，因此，本文將司空圖詩論中「境」與「自然」的概念合觀，闡發其五言詩作對於「自然之境」的表現，從中可見司空圖對其詩論的躬身實踐。

「司空圖受道家思想的影響追求自然之美，詩歌中自然之美表現為情性的自

¹⁷ 〔南朝梁〕鍾嶸撰，周振甫譯注：《詩品譯注》（南京：鳳凰出版社，2006年4月），頁15。

¹⁸ 《老子》第三十七章云：「道常無為而無不為。」同註14，頁162。



然和藝術表現的自然兩個方面」¹⁹，再結合其對「境」的闡釋，所謂「自然之境」則指詩人在「造境」（創造詩境）的過程中，自然的生發情感，自然的形諸文字，是以詩中的言語自然，情理易曉，而詩境則在其中自然完構。因此，下文將先析論司空圖五言詩中「情思與境的自然相偕」，觀詩中之情思、意旨如何與「境」自然結合，而司空圖闡述之「境」又強調「象外之象，景外之景」的建構，以及由此而得的「味外之味」、「韻外之致」，故而接續論述「象外之象的自然映現」，並從中探析「直致所得」，如何「以格自奇」（頁193），得以表現味外之趣。

三、情思與境的自然相偕

司空圖倡言自自然然，無用於心的創作法則，而「思與境偕」的觀點，如何於詩歌中自然呈顯，乃為本節探討之課題。前文已述「思與境偕」的意旨，包括創作當下作者構思與外境的相偕一致，以及詩成之後，詩中情思、義理與詩境的相契相合，前者為作者個人獨特且封閉的創作過程，獨存於當下的運思之中，他人難以藉由讀詩完全體會與覺察，因此，本節之探究主要針對後者而言（但若前者可藉由詩作繫年而考索其生平經歷，得知詩歌的創作背景，則會在文中加以論述），以司空圖的五言詩作為考察對象，觀其詩中情思、意旨與詩境的結合情形，而在詩境的部分，司空圖多以自然物景建構，故以此為論述主軸。

依上節所述，司空圖詩論中的「境」乃由各個「景」與「象」構築而成。在其五言詩中，情思與景象之間的聯結表現可分為二種類型，一者為景多於情，全詩幾乎由景象鋪排而成，但在景中仍可覺知司空圖所欲傳達的情思，可謂「情在境中」；另一者為情景先後鋪敘，景象的鋪排與變換在於推動、貫串詩中的情思展現，情與景之間有所呼應，可謂「情境相連」。以下先析論景多於情的類型，在司空圖的五言詩中，多表現於絕句的形式，如〈即事九首 其一〉：

宿雨川原霽，憑高景物新。陂痕侵牧馬，雲影帶耕人。（頁41）

觀詩題「即事」二字，即可見司空圖作此詩的觸發性與及時性，乃自然起興，而生發詩語，又據《司空表聖詩文集箋校》所考，此九首詩當作於唐昭宗天復三年（903）秋後，居王官谷而憶及剛離開不久的華陰²⁰，藉此可逆想司空圖創作的當下景況：因事觸發，自然的產生「憶思」，處於「昔日之境」，因此，在回憶

¹⁹ 趙雪梅：〈虛實結合：中國詩學批評的理想言說方式——以鍾嶸和司空圖的自然觀為例〉，《長春工業大學學報》（社會科學版），第20卷，第4期，（2008年7月），頁88。

²⁰ 同註1，頁42。



中提取詩作的境象，且不言憶昔，僅由四句景語如實展現，讓讀者產生「景在目前」的錯覺，切實表現創作當下的「思與境偕」。若觀詩中的情與境，司空圖以雨過天晴的景象開頭，顯現清新明朗的情韻，三、四句則聚焦於憑高而觀的某些景象，描寫宿雨過後的「餘水」、「餘影」，耕牧的工作在此景之下順利進行。物景與人景合為詩境，總攝雨後之況，而司空圖的心情則在「憑高景物新」一語中若隱若現，登高而觀雨後新景，心頭自是清新舒暢，情乃融於境中，自然而生。

而〈閑步〉一詩則見司空圖將閑步途中所見之景依序呈現：

幾處白煙斷，一川紅樹時。壞橋侵轍水，殘照背村碑。（頁 55）

前二句寫遠望的景象，幾處白煙，裊裊上升，斷而無續，轉換視角後，見及整條川水映照滿片的紅樹倒影，可知此為秋時。在一、二句中，「斷」與「時」在句末有加強作用，凸顯「斷」的狀態與紅樹之「時」，此為第一層的境象鋪衍，三、四句凝縮至近景，寫壞橋之貌以及夕陽殘照的景象，經由「壞」、「殘」二字形容詞透顯出此時此地的枯索，加以「侵轍水」表示橋壞已久，「背村碑」則顯殘照的夕陽遠隔於己，此為第二層境象，復加於第一層中，整體營造出蕭條、冷瑟的秋境，而司空圖的心情也在整首詩境的鋪衍中漸漸清晰，在末二句中，凸顯出孤寂之情，溢於言表。此詩因「閑步」而作，不僅創作動機自然生發，詩中之情亦自然的融入境中。

即使在景多於情的詩作中，仍有作者情思之跡，其因誠如王先霈談論「意境」時所言：

在中國古代的意境論中，比較注重的，是心與境的雙向互動，而不是單一的線性關係。從創作主體方面說，畫家、詩人的創作意興，是在境與心相互激發中迸出火花。……作品的立意與構思，也即它的主旨，是不可以直接求取的，要用「境」去照。「境」是心物相擊的產物，是藝術家凝神觀照所得。²¹

是故，司空圖此類詩作經由心與境的相互觸發，而能蘊含情思於詩境之中，加以司空圖對自然景象慧心獨取，凝聚、變化於四句的絕句中，使情思在詩境中自然流轉而展現。

²¹ 王先霈：《中國古代詩學十五講》（北京：北京大學出版社，2007年8月），頁140。



而在律詩一體中，多見「情境相連」的表現型態，其景語多集中在二、三聯中。如：

高鴉隔谷見，路轉寺西門。塔影蔭泉脈，山苗侵燒痕。鐘疏含杳靄，閣迴互黃昏。更待他僧到，長如前信存。（〈上陌梯寺懷舊僧二首 其二〉，頁25）

此詩寫司空圖上陌梯寺所見的景象，自首聯起，漸漸由景象的描寫鋪衍詩境，頷聯與頸聯純作景語，三、四句專主視覺，見塔影與泉脈相映，山苗在夕陽的照射下，宛若燒痕，一暗一明，一近一遠，輝映出清幽之境，五句轉至聽覺，鐘聲在暮靄中稀疏響起，寺閣迴迴，互於黃昏之中，此四句集中展現陌梯寺周圍的景象，由光影、鐘聲營造出肅穆空寂之境，司空圖的心情亦融於此境之中，寧靜而平和，末聯點明題旨，懷想他僧到來，共享禪寺之幽。此番等待的心情，在詩作前段對於禪寺幽境的鋪寫下，方能彰顯，從中見及情思與詩境自然相連。²²

在〈江行二首 其一〉中，則在紀行的景色中表露愁情：

地闊分吳塞，楓高映楚天。回塘春盡雨，方響夜深船。行紀添新夢，羈愁甚晚年。何時京洛路，馬上見人煙。（頁15）

此詩作於唐僖宗乾符五年（878）秋末，司空圖料理王凝喪事後，由宣州赴洛陽任官。王凝尤賞司空圖，對其有知遇之恩²³，此時司空圖心中百感交集，難以言喻。

本詩首聯指明宣州為古時吳、楚交界之地，開啟廣闊、高遠的空間描寫，頷聯由地理環境聚焦於行船之狀，廣闊江面，小船幽幽獨航，加以雨聲侵夜眠，「深」字一語，將起始的開闊之境轉為帶有詩人情緒的深幽之境，頸聯順此轉入情語，行紀之途添夢境，為實境之中挾有虛境，而此二境皆不離情，在整體的詩境中漸顯愁緒，後再直訴心中羈愁，直指其情。尾聯懸想未來，轉換場景，描繪出江行以外的京洛景象，盼早日結束江上孤行，以見人跡。本詩不似前首，境與情的連結較為單純，而在每一聯中境象皆有所變換，情感則與之扣合，隨之流轉，

²² 此題其一有言所懷舊僧之狀，乃為「縱有人相問，林間懶拆書」，因此，此舊僧乃離塵絕俗之高僧，故其二寫登寺之途，特顯幽隔之境，亦與前首描寫高僧遠離塵俗、名利的心性相合，此亦為組詩中「思與境偕」的表現之一，銜接二詩之間的過渡。

²³ 據《新唐書》所載：「圖，咸通末擢進士，禮部侍郎王凝特所獎待，俄而凝坐法貶商州，圖感知己，往從之。凝起拜宣歙觀察使，乃辟置幕府。召為殿中侍御史，不忍去凝府，臺劾，左遷光祿寺主簿，分司東都。」此時赴任之職乃為光祿寺主簿。見〔宋〕歐陽脩等撰：《新唐書·卓行傳》（臺北：鼎文書局，1976年10月），冊7，卷194，列傳第119，頁5573。



層層遞進，情思與詩境並置而現。

而絕句之作，亦有「情境相連」的表現，如〈即事九首 其三〉：

明時那棄置²⁴，多病自遲留。疏磬和吟斷，殘燈照臥幽。（頁 41）

前文已述〈即事九首〉此組詩作於唐昭宗天復三年（903）秋後，此時距司空圖逝世之年（908）已近，屬晚年時節，故對於此生命運多舛之慨，十分深重，此詩雖緣事而發，即於目前，卻道出長久以來，身處亂世的無奈與淒苦。前二句直訴其情，高嘆若遇政治清明的時代，哪會遭此棄置，而已身多病，又僅能棲留於山中，充滿感嘆與不甘之情，後二句以景成境，將此情投射於景中，敲磬之聲原應與吟誦之語相和，卻漸而稀疏，斷斷續續，手與口已難相應，顯見司空圖心思煩亂，難以平復，此以動態聲景表露孤清之境，後復以靜態景象，收攏於深沉的幽靜之中，燈已殘，臥獨幽，為前面「棄置」、「多病」的情語鋪排出相偕的詩境，「疏」、「斷」、「殘」、「幽」雖寫及詩人當下身處的環境，卻如形容此生之遭遇，故而在詩境中自然的表露其情。

另如〈秋景〉一首，亦於起始抒情，所設之境則立於大自然：

景物皆難駐，傷春復怨秋。旋書紅葉落，擬畫碧雲收。（頁 52）

此詩將人生感慨融攝於四時的運行之中，人事的倏忽變化如同四季景物之難駐，不斷流轉，難以把握，因而令司空圖生悲。此詩題為「秋景」，後半的詩境即立於此，表現「難駐的實景」，大化之筆旋落紅葉，又擬讓碧雲飄飛而去，「旋落」之語表現消逝之速，「擬收」二字則表露無奈，任憑大化流行，此景象乃與第二句「傷春怨秋」之情自然扣合，而此情此境皆由天地萬物之消長而生發，此亦為「情思與境自然相偕」之處。

此外，司空圖的五言古詩多感時傷事而發，表達現實之作，其在〈與王駕評詩書〉中言：「元、白力勅而氣孱，乃都市豪估耳。」（頁 189-190）由此可見，司空圖對於元稹與白居易的批評並不在於新樂府的諷諭性質，而在其表情達意的方式，表面氣力強勁，其實氣格卑弱，不足稱賞。張少康認為，司空圖主要批評「元和體」詩過於平鋪直敘，且講究文字聲律，不像司空圖所要求的高雅、含

²⁴ 依《舊唐書》所載：「（景福中）……時朝廷微弱，紀綱大壞，圖自深惟出不如處，移疾不起。」（同註 2，頁 5083）表面上是司空圖不赴朝廷之詔，自我棄置，然而，主因則是亂世所致，故此處感嘆不遇明時。



蓄之韻味²⁵。下文先觀司空圖〈效陳拾遺子昂感遇三首·其一〉，考察其五言古詩在境與思方面的展現：

陽和含煦潤，卉木竟紛華。當為眾所悅，私己汝何誇。北里秘濃艷，東園鎖名花。豪奪乃常理，笑君徒咄嗟。（頁5）

題為「效陳子昂感遇詩」，感遇者，乃對於遭遇之事，有感而發所作，而陳子昂的創作觀點則是「重興寄」，以比興手法行寄託之旨²⁶。本詩可見司空圖以自然物色起興，開啟境象，一、二句表現陽光溫潤，花木繁盛之景，三、四句接以議論，五、六句以禁錮花木之境表現「私己」的情況，末二句點明題旨，用以喝斥豪奪者。詩之前半立以諷諭、寄託之境，於詩末凸出要旨，而前段之境亦與詩末之思呼應，所謂「私己」乃為「豪奪」所致，因此，在司空圖針對現實而作的詩歌中，亦自然的展現「思與境偕」的關係。

以下舉白居易〈買花〉一詩相比，則可知同為諷諭題材，司空圖與白居易寫作的差異所在：

帝城春欲暮，喧喧車馬度。共道牡丹時，相隨買花去。貴賤無常價，酬值看花數。灼灼百朵紅，粼粼五束素。上張幄幕庇，旁織笆籬護。水灑復泥封，移來色如故。家家習為俗，人人迷不悟。有一田舍翁，偶來買花處。低頭獨長嘆，此嘆無人諭。一叢深色花，十戶中人賦。²⁷

白居易直接鋪敘其事，用語淺白，且於詩末自顯意旨，比諸司空圖起興立象，藉以構築詩境、寄寓詩旨的手法大不相同。司空圖以境喻意，五言古詩的篇幅大多不長，確實達至含蓄蘊藉的美感，不似白居易之詩，直接而淺露，比諸同時期的詩人多以樂府詩和排律指陳現實²⁸，司空圖可謂開展了另一種方式。

綜上所述，在司空圖的五言詩中，無論是絕句、律詩，抑或古詩，即使題材

²⁵ 同註 11，頁 49。

²⁶ 陳子昂於〈修竹篇 并序〉云：「文章道弊五百年矣。漢、魏風骨，晉、宋莫傳，然而文獻有可徵者。僕嘗暇時觀齊、梁間詩，彩麗競煩，而興寄都絕，每以永嘆，思古人常恐逶迤頹靡，風雅不作，以耿耿也。」可見陳子昂所尚者為比興託寓，具建安風骨的詩作。見氏著：《陳伯玉集》（合肥：黃山書社，2008年），文集卷1，頁6。

²⁷ 〔唐〕白居易撰，〔清〕汪力名編：《白香山詩集》（臺北：世界書局，2006年9月），頁19，此詩為〈秦中吟十首 並序〉的第十首。

²⁸ 王潤華論司空圖偏好的表現形式時，有云：「晚唐的詩壇，篇幅較長的詩如樂府和排律還是很流行，這種形式的詩適合敘述事件和說教。與司空圖同時的詩人如聶夷中、皮日休和杜荀鶴寫了很多樂府詩和排律，反映現實生活和諷刺時政。」同註4，頁221。



與寫作手法上的偏重有別²⁹，但是，以自然景象為主所立的詩境，與詩中情思、意旨相合的情況則是貫通為一的表現，且不限於描寫自然景致的詩作，「從中可見司空圖即景造情，體物興感，化情思於物的色相之中」³⁰，描摹外相卻寫出內在神韻，而與情思相偕。

四、象外之象的自然映現

司空圖在〈與極浦書〉中提出「象外之象，景外之景」（頁 215）的「造境」觀點，欲造如此詩境，作者必須在實景的描寫以及有限的文字之外，引發讀者第二層次的詩境想像，因此，所作之詩必含蓄蘊藉、餘韻無窮，故司空圖在〈與李生論詩書〉中，認為詩歌在「鹹酸之味之外」，應另有「醇美者」，別具「味外味」，又云「近而不浮，遠而不盡，然後可以言韻外之致耳」（頁 193-194），祖保泉以為，「『近而不浮，遠而不盡』的要求，實際上是詩的意境的『實』與『虛』的矛盾統一。『近而不浮』的描繪，乃求意境之『實』；『遠而不盡』的含意，乃求意境之『虛』。」³¹所謂「實」即指詩中原有的第一層「景象」，「虛」則由此生發，經讀者想像而得的其餘「景象」。所以，「象外之象，景外之景」在於提點創作者營構詩境之法，「味外之味」、「韻外之致」則是站在讀者的角度，說明「象外之象，景外之景」所引發的審美感受。

本節站在「讀者」閱讀、解析詩歌的立場，探究司空圖具有「味外味」的詩作如何展現「象外之象」的詩境（亦包含「景外之景」，二者語意相同，為免論述繁瑣，因此後文與小節標題皆以「象外之象」概括），在〈與李生論詩書〉的後半段，司空圖自摘其詩為例，故本節探討的詩作主據於此，而在書中，「味外之味」、「韻外之致」又與「自然」的創作精神聯繫：

詩貫六義，則諷諭、抑揚、滄蓄、溫雅，皆在其間矣。然直致所得，以格自奇。前輩編集，亦不專工於此，矧其下者耶！王右丞、韋蘇州，澄澹精緻，格在其中，豈妨於道舉哉？賈浪先誠有警句，視其全篇，意思殊餒，大抵附於寒澀，方可致才，亦為體之不備也，矧其下者哉！噫，近而不浮，遠而不盡，然後可以言韻外之致耳！（頁 193-194）

²⁹ 司空圖的五言詩體於題材方面有所偏重，古詩多緣現實而發，尤指時政，多以興象立境，有所諷諭。而律詩多為寄贈友人之作，絕句則較多生活感發，或紀行、紀景之作，律、絕二體在寫作上，多描繪自然景致，配合詩情。

³⁰ 見吳調公：〈詩品·構思·風格——司空圖《詩品》的風格論〉，收入《古代文論今探》，頁 101。

³¹ 同註 11，頁 22。



文中強調「直致所得」，在自然的感物興情之下創作，其詩則能產生奇格，唐代王維、韋應物「澄澹精緻」的一類詩作即屬於此，再由司空圖對賈島的評論看來，自然直尋的詩意營造與傳達，必須貫串全詩，而非僅有佳句，否則韻味即斷，因此，在提煉「象外之象」的詩句時，必須秉持自然的創作心態，而在整首詩中，也必須自然融入，以免過於扞格、突兀，如此方能產生奇格³²，又現「味外之味」與「韻外之致」。

在〈與李生論詩書〉中，司空圖自摘其詩共二十四聯，其中僅有四聯為七言，其餘皆屬五言，可見司空圖認為五言較七言更能展現「味外之旨」，更適於建構「象外之象」的詩境，而在這二十句的五言詩中，除了七聯屬於殘句，今不見全詩，難以確認詩體外，其餘有十聯為律詩，二聯出於絕句，一聯屬古詩，以律體佔最多數。律詩的四聯形式能於中間對仗的二聯包夾景物描寫，連貫首尾二聯，有足夠的「空間」拓展、安置詩中實景之外的想像，形成詩外餘味，相對而言，絕句過於短小，而古詩則未有固定的句數限制，因此，司空圖於律詩的境象營構較多，其來有自。

鄭雪花在論述《二十四詩品·自然》的理論層構時，曾探求自然無為之道如何具現於實際的詩歌作品中的問題：

雖然《詩品·自然》之中並未直接討論這個問題，但是我們可以就詩意加以推衍，……在意象的經營方面，為了與道之自然無為互相配合，藝術呈現無意於追求工巧，既要在客觀的色相之中，見出宇宙的機微、生命的流行，所以往往把色相精簡到具有最高度的概括力，於最少的物質，見最多的美，表現最豐富的精神活動。³³

而司空圖五言詩中「象外之象」的詩境即展現這樣的特色，將整體的物景凝縮於五言詩的二句，一共十字之中，於精簡的文字涵括無窮無盡的景象，開啟讀詩者想像與感受的空間，將詩中境象推衍於文字之外。司空圖對於「象外之象」的經營雖大多集中於二句之中，不過，卻能自然的融入於全詩的書寫裡，明確的表達詩意。

³² 司空圖所謂「以格自奇」，並非如韓愈、孟郊、賈島等人所作的奇險詩，乃是在自然的直尋中，自然的造境中，產生詩歌的獨特韻味，而有奇致。許印芳認為，「直致所得，以格自奇」必在落筆時有一番淘洗鎔鍊之工夫，方能達成，王韋諸家詩能出奇之故，則在於此（見郭紹虞：《詩品集解》，頁49）。此亦符合司空圖於〈詩賦〉中所描寫的創作情狀：「研昏練爽，戛魄淒肌」（頁295），因此，司空圖主張創作時的苦思、精思，然所成之詩卻必須不著痕跡，不見雕鏤，力求自然，別有奇韻。

³³ 鄭雪花：〈《詩品·自然》的美學意蘊〉，《孔孟月刊》，第37卷，第9期（1999年5月），頁34。



如〈早春〉一詩云：

傷懷同客處，病眼即花朝。草嫩侵沙長，冰輕著雨銷。風光知可愛，容髮不相饒。早晚丹丘伴，飛書肯見招。（頁 13）

此詩約作於昭宗大順元年（890）或二年（891）的花朝前後，昭宗即位之年（889），黃河以北大亂，司空圖避居華陰，詩中的「客處」即指此³⁴。頷聯為司空圖自摘的警句，寫出早春的景象，體察與著筆十分細膩，取景於春草初長，自沙土冒芽的動態之狀，以「侵」、「長」二字表現似靜而動，緩緩運行的大地生機，而早春冰融，與春雨合一，隨之銷去，以「輕」字表現冰化為水，近於無跡、極靜的瞬刻狀態，詩句凝限了當下的時空，形成詩內之境，然而「草長」與「冰銷」卻非短暫的狀態，而是悠悠不絕的衍生，因而拉開綿綿無盡的未來時空，讀詩者將想像春草不斷繁生，以及冰雪漸次銷融的景象，自然的映現出「象外之象」。從中可見司空圖善於捕捉剎那的細景，將動詞精妙的嵌入，所用文字俱屬平常，而組織成句時，卻自有奇致，使眼前即景推向春天蘊含的無限生機之中，表現無窮餘韻的「味外之味」，而此無限春景卻與步入晚年的詩人景況對比，司空圖遭逢兵燹戰禍、社會動盪，因此於詩末產生了離世之思。頷聯的景語不但呼應題目，且襯托詩人的感思。

另在〈寄永嘉崔道融〉詩中，司空圖以另一種寫法表現「象外之象」的詩境：

旅寓雖難定，乘閑是勝遊。碧雲蕭寺霽，紅樹謝村秋。戍鼓和潮暗，船燈照島幽。詩家多滯此，風景似相留。（頁 23）

雖因戰亂而飄泊，不過司空圖仍乘閑遊賞，暫獲寬慰。頷聯與頸聯皆作景語，而頸聯為司空圖自賞之句，於此可比較二聯之別，頷聯一寫氣候，二寫季節，分別以碧雲、紅樹襯托而出，直接展現整體景致，頸聯的寫景則有所聚焦，且塑造出與頷聯迥異的境象，前句寫戍鼓聲與潮響應和，藉由「和」的聯繫，拉開岸上至海上的空間，並將聲響狀態轉與環境融合，同凝煉於「暗」字之中，後句寫船上燈火照於島上，襯顯出島之深幽，藉由「照」的行動，延伸出海上空間，由此開展第二層的境象，「暗」、「幽」二字置於句末，使幽黑之境在詩句之外無限延伸，展現「象外之象」，而幽深的程度則任由讀者各自領會。不同於頷聯直接以大幅景象呈現，頸聯的境象則在動態中漸次拓展，且以形容詞語作結，自然展

³⁴ 同註 1，頁 13-14。



現境象中的無限空間感。此二聯取景迥異，寫法有別，卻在司空圖的妙筆下並列，同為乘閒而遊的佳景，自然中而顯奇。尾聯則顯露司空圖的審美傾向，經由「多滯此」的感思與照境，營構出詩中的「象外之象」，自然的融入全詩。

此外，在五言律詩方面，如〈下方二首·其二〉：「雨微吟足思，花落夢無膠。」（頁16）、〈上陌梯寺懷舊僧二首·其一〉：「松日明金像，山風響木魚。」（頁24）、〈華下送文涓〉：「川明虹照雨，樹密鳥衝人。」（頁25）每句皆白描寫景，以精妙的動詞推衍出第二層境象，司空圖使用的動詞俱屬平常，卻巧妙的「作用」於物景中，因而自然無工的表現豐富的意蘊。

在五言絕句中，共有七題三十九首詩題作「即事」、「漫書」、「偶書」、「漫題」、「偶題」、「雜題」一類命名，多以組詩呈現，佔五絕詩作總數（七十七首）的一半，由此可見，司空圖寫這些詩多因眼前事而下筆，或不期然的偶作，或漫不經意隨意寫之，或書生活雜感，皆符合其「直致所得」（頁193）的創作觀，詩歌自然表現、生成，茲舉數例說明：

茶爽添詩句，天清瑩道心。只留鶴一隻，此外是空林。（〈即事二首 其一〉，頁40-41）

幽鳥穿籬去，鄰翁採藥回。雲從潭底出，花向佛前開。（〈即事九首 其九〉，頁42）

衰謝當何懺，惟應悔壯圖。磬聲花外遠，人影塔前孤。（〈偶書五首 其一〉，頁43）

第一首為感事、乘興而書，由首句可見，第二句將守道之心與朗朗清天相映，三、四句更進一步表示心如白鶴高潔悠遠，遠離凡塵世俗，將抽象的心境具象化為實境，又以「空林」之境留白，讓讀者自行領會詩境之外的道心內蘊，自然的映現「虛境」，而「鶴」、「空林」的意象與「道心」相契，自然的產生空靈奇韻。第二首每句皆由不同視角而來，皆寫不同景象，詩句僅捕捉鳥去翁回、雲出花開的瞬刻狀態，其餘皆留白未寫，予人遐想「象外之象」：詩人身在何處？此處何貌？而「自然奇致」亦由此生發，將四個未見關聯的景象凝煉於簡短的五絕當中，卻以同類的意象，漸使讀者將分離的四景自然的統合為一體的景致。第三首前二句對於衰頹處境心生懺悔，後二句純用景語，表露孤絕，在花叢外悠遠響起的磬聲，以及塔前的孤影，皆展現「象外之象」，花外與塔邊未描繪之景俱予人聯繫「遠」、「孤」二字，生發無限想像，且在物景間的特殊構置與組合中，予人奇致之感。



在〈與李生論詩書〉中，司空圖另有其他賞愛的五言絕句，其一為〈獨望〉：

綠樹連村暗，黃花入麥稀。遠陂春早滲，猶有水禽飛。（頁 55）

司空圖自摘之句為後二句，而蘇軾則稱賞「綠樹」一聯云：「司空表聖自論其詩，以為有味外味云云，此句最善。」³⁵觀此二聯其實皆得「味外味」之妙，僅在於寫法不同，前二句皆由二項物景相襯，以綠樹之蓊鬱襯顯村舍的暗蔭，以小麥之繁多襯顯黃花的稀微，將不同視角所見之景並置，且二者色彩幾成對比，在異景合一之下，展現「自然之奇」，然詩中並未顯示二景的在方位上的關係，因而推衍出「象外之象」的詩境，令人想像在「暗」與「稀」之間、之外，「望不盡」的其餘景象，此或為東坡的意旨所在。後二句則寫至遠方，春天的氣息在陂塘邊早已消散，卻仍有水禽翱翔於上，不同於前二句各寫一景，且手法一致，此二句統合為一整體景象，而「象外之象」乃在「遠觀」的半模糊視角中展開，在可見的水禽之外，不禁令人猜想是否仍有「餘春」之景或其他？此二句簡單寫出一些物景，如同在畫紙上點綴數筆，而留白的背景則供人暇思，自然的映現出景外之味。本詩題為「獨望」，四句的描寫與聯繫，確實由眼觀之景望出、寫出味外之趣，足見司空圖觀察入微，取景之妙。

司空圖五言古詩的作品，若與律、絕相比，數量甚少，因此，由「象外之象」而產生的「味外味」詩句在古詩一體中亦不多，於〈與李生論詩書〉中僅見一例，「孤螢出荒池，落葉穿破屋。」（〈秋思〉，頁 7）展現處身之境的無限悽苦。綜上所述，司空圖在營造「象外之象」的詩境時，多由自然物景入手，著力於物景之間的「連結描寫」，由此營造「自然奇致」的美感，詩中往往使用動詞與形容詞連結，具有畫龍點睛之妙，又善於將迥異的景象並置，卻能自然的融為一爐，推衍出悠悠不絕的餘韻，展現第二層次的境象。誠如馬海音所言：「在司空圖看來，詩歌意境必須具有內美與外美的統一，靜態與動態、結實與空靈相結合的層次美；詩家對景物的描寫不宜黏著實質，而應走虛化的路子，如言言皆實，詩歌的意境就會逼窄，缺乏餘蘊；而玄遠虛，則意味無窮，給人留下想像的無限空間，化有限為無限。」³⁶

五、結語

³⁵ 出自〔宋〕何汶撰，常振國、絳雲點校：《竹莊詩話》（北京：中華書局，1984年5月），卷23，頁435-436。

³⁶ 馬海音：〈司空圖詩學理論的「意境」觀淺論〉，《甘肅政法成人教育學院學報》，總第66期（2007年6月），頁105。



司空圖身處國政衰敗、社會動盪的晚唐時期，早年的儒者襟懷，在晚年時，漸漸轉為崇尚釋老，歸隱山林，尋求生命的安頓與心靈的慰藉，是故，其詩學理論的內涵與言說方式皆受佛老影響，而其詩則多半描寫退隱閒居的生活，且摻雜了一些感時傷世的情懷，與其詩論有所呼應³⁷，本文之立題即著眼於此，拈出司空圖詩學思想中「境」與「自然」二個重要的概念，將二者並觀，探析「自然之境」的理論意涵，此外，在司空圖的詩論中，對於「境」與「自然」的相關論述皆有特指五言詩之意，因此，本文選取五言詩作，用以檢視司空圖「自然之境」的詩學觀點在創作上的實踐程度與表現。

在論詩雜著與《二十四詩品》中，可見司空圖不時提點「自然」的創作之道，其意在於用心之自然，取材之自然，興情之自然，言語之自然，藝術表現之自然，毫不強力為之的創作過程，而在「境」的方面，強調「思與境偕」以及「象外之象，景外之景」的詩境建構，因此，所謂「自然之境」則指詩人在「造境」（創造詩境）的過程中，一切自然而發，渾然而成，縱有殫精竭慮的苦思情形，但在下筆時，仍必須不著痕跡，不見雕鏤，水到渠成的表現詩中意蘊，且以含蓄蘊藉、澄澹趣味的風貌為佳。據此，本文訂立「情思與境的自然相偕」、「象外之象的自然映現」二項準則，考察司空圖的五言詩作如何展現「自然之境」的詩學論點。

在「情思與境的自然相偕」部分，主要關切詩中的情理意旨與詩境的建構是否臻於自然和諧。在司空圖的五言詩中，大致可分為二種類型：「情在境中」以及「情境相連」者，前者意指景多於情，全詩幾乎由景象鋪排而成，但在景中仍可覺知詩人所欲傳達的情思，此類以絕句之作為多；後者則指情景先後鋪敘，景象的設立與變換在於推動詩中的情思展現，二者有所呼應，此類的表現在律詩、絕句中皆可見及。而司空圖的古詩創作明顯少於律、絕二體，不過仍以興立象，展現諷諭、寄託的詩境，而非直行批判之語，自然的達至「思與境偕」。另在「象外之象的自然映現」一節中，乃以讀者的立場，揭示「味外之味」與「韻外之致」的詩作如何自然的展現「象外之象，景外之景」的詩境，而司空圖在〈與李生論詩書〉中自摘其詩以示例，故主以書中詩句論析，從中可見「司空圖注意捕捉景物中的靜趣和細微現象」³⁸，善於使用動詞與形容詞連結景物，且常將迥異的景象並置，卻自然的融為一爐，因而創造「奇格」之作，推行出悠悠不絕的餘韻，展現第二層次的境界。

在吳調公〈司空圖的詩歌理論與創作實踐〉一文中認為司空圖的詩歌理論與

³⁷ 可參張少康：《司空圖及其詩論研究》，頁 20-26 之論述。

³⁸ 吳調公：〈司空圖的詩歌理論與創作實踐〉，收入《古代文論今探》，頁 128。

創作基本上是一致的，不過，文中亦指出「詩境的渾融不足」與「詩脈的淳蓄不足」二方面之不符³⁹。在本文的研究過程中，亦察覺不盡吻合「自然之境」意蘊的五言詩作，然而，詩人因緣物感發而搖蕩性靈，形諸文字之際，情感之流脈往往淹沒理性思維，因此，未必苛求每首詩作盡守自身的詩學理論，而是取其「多數」與「約數」，考察其實踐程度的多寡，經本文之研究發現司空圖在五言詩的創作上大抵皆能實踐「自然之境」的理論內涵。司空圖的詩學理論雖然簡短、精要，難以詳實的領會其意，然而，其詩歌創作卻是補充詩論的最佳註腳，以多樣卻一致的藝術技巧展現「自然之境」的內蘊，豐富了後人對司空圖詩學思想的「理解」。然本文囿於個人才學與篇幅限制，尚未論及七言詩作，七言詩的實踐程度，以及與五言詩之比較，皆為將來可再開展的論題。

³⁹ 同前註，頁 133-140。



參考書目

【古籍】

- 〔春秋〕老子撰，黃登山釋義：《老子釋義》，臺灣：學生書局，1996年2月。
- 〔戰國〕莊子撰，〔宋〕呂惠卿釋義，湯君集校：《莊子義集校》北京：中華書局，2009年2月。
- 〔後晉〕劉煦等撰：《舊唐書》，臺北：鼎文書局，2000年12月。
- 〔南朝梁〕鍾嶸撰，周振甫譯注：《詩品譯註》，南京：鳳凰出版社，2006年4月。
- 〔唐〕陳子昂撰：《陳伯玉集》，合肥：黃山書社，2008年。
- 〔唐〕白居易撰，〔清〕汪力名編：《白香山詩集》，臺北：世界書局，2006年9月。
- 〔唐〕司空圖撰，祖保泉、陶禮天箋校：《司空表聖詩文集箋校》，合肥：安徽大學出版社，2002年10月。
- 〔宋〕歐陽脩等撰：《新唐書》，臺北：鼎文書局，1976年10月。
- 〔宋〕何汶撰，常振國、絳雲點校：《竹莊詩話》，北京：中華書局，1984年5月。

【專著】

- 王步高：《司空圖評傳》，南京：南京大學出版社，2006年7月。
- 王潤華：《司空圖新論》，臺北：東大圖書股份有限公司，1989年11月。
- 王先霈：《中國古代詩學十五講》，北京：北京大學出版社，2007年8月。
- 吳調公：《古代文論今探》，陝西：陝西人民文學出版社，1982年6月。
- 吳調公：《古典文論與審美鑒賞》，山東：齊魯書社，1985年12月。
- 祖保泉：《司空圖及其詩論研究》，北京：學苑出版社，2005年1月。
- 郭紹虞：《詩品集解》，北京：人民文學出版社，2005年12月。
- 張少康：《司空圖及其詩論研究》，北京：學苑出版社，2005年1月。
- 黃景進：《意境論的形成：唐代意境論研究》，臺北：學生書局，2004年9月。

【單篇論文】

- 王玫：〈談司空圖的意境論〉，《保定師專學報》，第1期，1999年，頁45-48。



- 張樹業、馬二傑：〈詩境禪心——司空圖《二十四詩品》中的禪與境〉，《青島大學師範學院學報》，第 24 卷，第 2 期，2007 年 6 月，頁 61-64。
- 曹業文：〈自然——司空圖詩歌美學思想的本質〉，《南華大學學報》，第 8 卷，第 1 期，2007 年 2 月，頁 24-26。
- 楊福俊：〈司空圖「妙造自然」觀析論〉，《內蒙古電大學刊》，第 1 期，2006 年，頁 2-4。
- 楊景深：〈論司空圖《詩品》「自然」境界的審美特徵〉一文，《東嶽論叢》，第 31 卷，第 7 期，2010 年 7 月，頁 109-111。
- 趙雪梅：〈虛實結合：中國詩學批評的理想言說方式——以鍾嶸和司空圖的自然觀為例〉，《長春工業大學學報》（社會科學版），第 20 卷，第 4 期，2008 年 7 月，頁 87-89。
- 鄭雪花：〈《詩品·自然》的美學意蘊〉，《孔孟月刊》，第 37 卷，第 9 期，1999 年 5 月，頁 28-37。



《春秋》三傳異文學風之形成

余其濬*

提 要

《春秋》歷來一直頗具爭議，其經過了戰國時期的口耳相傳，原文原意已難以確定，加上漢代三傳無不力圖滅敵存我，孰是孰非更無法分明。三傳前後皆立為學官，肯定了各傳的文本與詮釋。至唐，三傳列入九經之中，實為白日昇天。各傳雖仍稱「傳」，然其文本已脫離了傳的身分，進而成為「經」。此後，更有學者闢傳以專治《春秋》經，以為三傳亂經義。由於《春秋》經內容過於簡略，其義難以自明，故此，另有學者主張會傳以通經，欲取各傳長處以明經義。此一舉動使得後代學者開始注意各傳間之異文。至清代，考據學風興盛，與會傳的治學方法結合，更釀成考辨三傳異文之風崛起。此風在民國亦不斷增強，進而更促進學者對《春秋》經文，有了更深的認知與理解。

關鍵詞：春秋、三傳、異文、清代

一、前言

《春秋》一書，史書言出於孔子之手。其文字相當簡約，使得孔子言外之意不易單從文本便能領會，於是孔子便將這些「微言大義」傳授其弟子。然而箇中含有對君王的批評，不便著錄下來，唯恐遭當世君王責罰。此正如《史記·十二諸侯年表序》所言：「七十子之徒口受其傳指，為有所刺譏、褒諱、挹損之文辭不可以書見也。」¹此措施並非無稽之恐，因為後來確實有君主看《春秋》，如《公羊傳·定公元年》云：「定、哀多微辭，主人習其讀而問其傳，則未知己之有罪焉爾。」²

值得注意的是只有微言大義經過口耳相傳，《春秋》經文卻以書面的形式流傳。《公羊傳》之「主人習其讀而問其傳」為一證，《孟子》所載：「孔子成《春

* 臺灣大學中國文學系博士班三年級

¹ 案：引文中所謂「傳」者，即《春秋》，而非指《春秋》之某傳。稱書為傳於戰國時代相當普遍。

² 〔唐〕徐彥：《春秋公羊傳注疏》（臺北：藝文印書館，1981年），卷25，頁314-15。



秋》而亂臣、賊子懼。」³為另一證。既然如此，《春秋》傳之後世，異文何以產生？首先，戰國時期儒家學術蓬勃發展，至秦國統一天下前後，「儒分為八」，⁴又至漢初，《春秋》學已分為五傳。在分派流傳之情況下，《春秋》經文難以無訛誤、脫落之變。此外，在漢代《左傳》以古文問世，而《公羊》、《穀梁》則以隸書著於竹帛，文字的轉變或多或少必對文本有所影響。更且，《公羊》為齊國之學，帶有齊國方言。《穀梁》卻為魯國之學，二國雖相鄰，文字、語音上仍有所別。⁵

觀《春秋》三傳中「經文」之異文字，其產生緣由有訛字之變，如《左傳·隱公三年》「夏四月辛卯，君氏卒」，《公》、《穀》均作「尹氏」，又如隱公十年「宋人、蔡人、衛人伐戴。伯伐取之」，《公》、《穀》均作「伐載」；有音近之變，如《左傳·隱公三年》之「癸未，葬宋穆公」，《公》、《穀》均作「繆公」，又如隱公五年「秋，衛師入郕」，《公羊》獨作「盛」；有方言之變，如隱公七年「秋，公伐邾」，《公羊》「邾」作「邾婁」等；有脫字之變，如桓公元年「春王正月，公即位」，《穀梁》無「正月公即位」五字。整體而言，《公》、《穀》二傳的經文頗似，然而三傳中，各傳有其獨異之處，以致難以辨認《春秋》原文究竟如何。

漢代之際，《春秋》異文字已如此明顯，然而因為學派相互競爭，需歷千餘年後，才有學者認真考查這些異文字。本文將考論自漢至清，《春秋》三傳學之各發展階段，追溯三傳異文學風之形成，以求其於《春秋》學史上的意義。

二、三傳升為經

漢初《春秋》共五傳。《公羊》最先得寵，於武帝時立為博士，但公羊學大師董仲舒（前 179-104）和胡毋生，則早在文帝（前 180-157 在位）時即已任博士。五經博士既立，《穀梁》學者急欲與《公羊》並肩，至宣帝，《穀梁》終得所願，也立於學官。《公》、《穀》二傳皆重義，唯所傳之家法略異。此時，公羊學已分嚴彭祖、顏安樂二派，並皆已立為學官，故穀梁學雖立博士，其勢力祇可望《公羊》之背項耳。

西漢之際，《左氏》最後立學官。《漢書·楚元王傳》云：「初，《左氏傳

³ [宋]孫奭疏：《孟子注疏·滕文下二》（臺北：藝文印書館，1981年），卷6下，頁118-1。

⁴ 陳啟天：《增訂韓非子校釋》（臺北：臺灣商務印書館，1994），卷1，頁2。

⁵ 雖然西漢初經、傳大致應屬於分形的狀態，然而各傳文必有所劇本，傳文中所提及的人地名，不太可能與《春秋》經文異。



》多古字古言，學者傳訓故而已。」又云：「宣帝時，詔〔劉〕向受《穀梁春秋》，十餘年大明習。及歆校秘書，見古文《春秋左氏傳》，歆大好之。……及歆治《左氏》，引傳文以解經，轉相發明，有時章句義理備焉。」⁶可知，劉歆（約前 50-後 23）效法河間獻王「修學好古，實事求是」之精神，⁷進而為《左傳》設學壇上之席位，藉由章句、義理，使得《左傳》能與《公羊》、《穀梁》爭寵。〈楚元王傳〉續記：「及歆親近〔哀帝〕，欲建立《左氏春秋》及《毛詩》、逸《禮》、古文《尚書》皆列於學官。」⁸雖然未嘗得逞，再過數年之後，「平帝時，又立《左氏春秋》、《毛詩》、逸《禮》、古文《尚書》，所以罔羅遺失，兼而存之。」⁹《春秋》三傳此時乃兼立學官。

直至西漢末，王莽（前 45-後 23）因憑恃古文經篡位，故《左傳》又遭失寵。雖在漢光武帝（25-57 年在位）時曾立為博士，但卻有如曇花一現，須臾而逝。章帝在位（75-88）之時，賈逵（30-101）奏疏，勸「五經家皆無以證圖讖明劉氏為堯後者，而《左氏》獨有明文」，才得復立。賈氏傳云：「書奏，帝嘉之，賜布五百匹，衣一襲，令逵自選《公羊》嚴、顏諸生高才者二十人，教以《左氏》。」¹⁰此舉甚為高明，實為弱敵強我之策，使公羊學派削弱，同時《左傳》學者漸眾。之後，在賈逵的倡導下，其他古文經學派亦紛紛成立學官，到東漢末葉，「實事求是」的古文經方得到最後的勝利，故《公》、《穀》浸衰，而《左氏》遂盛。

東漢末魏國初，鄭玄（127-200）將三傳相提並論，並於《六藝論》中辨《春秋》三傳之所長，曰：「《左氏》善於禮，《公羊》善於讖，《穀梁》善於經。」¹¹然而，從「《公羊》善於讖」一語，可知所謂「左氏」、「公羊」、「穀梁」者，即指各學派、而非傳文本身。¹²至東晉，范甯（339-401）論各傳軒輊，云：「《左氏》豔而富，其失也巫。《穀梁》清而婉，其失也短。《公羊》辯而裁，其失也俗。」¹³此蓋論述三傳，賦予同地位之始。然而，其論述僅限數句而已。在鄭、范間，昉有兼治三傳之著，如晉人王長文（晉太康年間〔280-289

⁶ 〔清〕王先謙：《漢書補注》（臺北：新文豐出版公司，1988 年），卷 36。案：下文均簡註《漢書》。

⁷ 《漢書·景十三王傳》，卷 53。

⁸ 同註 6。

⁹ 《漢書·儒林傳》，卷 88。

¹⁰ 〔清〕王先謙：《後漢書集解》（臺北：新文豐出版公司，1975），卷 36。

¹¹ 〔唐〕楊士勛：《穀梁傳注疏》（臺北：藝文印書館，1981 年），頁 1 引。

¹² 案：觀東漢時讖緯之正宗地位，東漢經學讖緯之參雜，鄭玄又尚讖緯，為讖作注諸事，則可知鄭玄所謂「讖」應指「讖緯」。再觀《左傳》比之《公羊》多載讖言、鄭玄嘗駁何休墨守說、公羊學者有兼治讖緯者等事，則可知鄭玄所謂「公羊」，指東漢公羊學，而非專指《公羊傳》。

¹³ 《穀梁傳注疏》，頁 7。



〕前後)《春秋三傳》。《華陽國志》云：「後拜蜀郡太守。以為《春秋》三傳傳經不同，每生訟議，乃據經摭傳，著《春秋三傳》十二篇。」¹⁴又如南朝梁劉之遴(478-549)撰《三傳同異》。其傳云：

之遴好屬文，多學古體，與河東裴子野、沛國劉顯常共討論書籍，因為交好。是時《周易》、《尚書》、《禮記》、《毛詩》並有高祖《義疏》，惟《左氏傳》尚闕，之遴乃著《春秋大意》十科、《左氏》十科、《三傳同異》十科，合三十事以上之，高祖大悅。¹⁵

所謂「科」者，蓋徐彥所云「科者，段也。」¹⁶若是，其《三傳同異》乃論三傳間異同者十條，而未三傳盡比。又如北朝人辛德源(北末隋初人)《春秋三傳集注》。《北史》云：「及還，秘書監牛弘以德源才學顯著，奏與著作郎王劭同修國史。德源每於務隙撰集，注《春秋三傳》三十卷，注《揚子法言》二十三卷。」¹⁷以為三傳可合注。以上三例，皆為鄭玄之後所合三傳之著，其或截取部分傳文以注經；或略論三傳之異同；或為各傳加註。與兩漢三傳相互排擠之風，背道而馳。此乃《春秋》學史上一大變革，亦為後代三傳之學發展的縮影。

及唐，三傳的地位又提升了。唐太宗(599-649)詔命孔穎達(574-648)等人編《五經正義》，使得《周易》、《尚書》、《左傳》、《毛詩》、《禮記》有朝廷所賦予的權威地位。《五經》已敕，而《公》、《穀》、《周禮》、《儀禮》四者欲同立，故「雖非奉敕而作，而貞觀九年(635)敕」。¹⁸因此在唐初，《春秋》三傳已升為「經」，其注疏也升為「傳」。¹⁹各傳傳文的正宗地位確立後，再也無法從學壇上罷黜了。

三、去傳以專經義之風

百餘年後，有啖助(724-770)、陸淳(生卒年不詳)二位師生研究《春秋》，主張去傳以求《春秋》經義。啖助著《春秋集傳集注》，《經義考》錄：「助自述曰：三傳分流，其源則同。擇善而從，且過半矣。予考覈三傳，舍短取長

¹⁴ [清]朱彝尊：《經義考》(北京：中國書店，2009年)，第二冊，卷174，頁1186。《華陽國志》作「著《春秋三傳》十二篇」(卷11，頁16上)。

¹⁵ [唐]姚思廉：《梁書·劉之遴傳》(清乾隆武英殿刻本)，卷40，頁254。

¹⁶ [唐]徐彥：《春秋公羊傳注疏》，卷1，頁7。

¹⁷ [唐]李延壽：《北史》，卷50，頁1824。

¹⁸ 馬宗霍：《中國經學史》(臺北：台灣商務印書館，1992年)，頁96。

¹⁹ 如清人錢謙益《蘇州府重修學志序》所云：「古之學者，九經以為經，註疏以為緯。」見錢謙益：《牧齋初學集》，卷28，收錄《續修四庫全書》，第1390冊，(上海：上海古籍出版社，2002年)。



，又集前賢注釋，亦以愚意，裨補闕漏商榷得失，研精宣暢，期於浹洽尼父之志，庶幾可見，疑殆則闕以俟君子，謂之《春秋集傳集注》。」²⁰陸淳有《春秋集傳纂例》比三傳釋經之例，又有《春秋啖趙二先生集傳辯疑》，論各傳疑義，並解之以啖助、趙匡（大曆年間〔766-779〕前後）之說。一條或獨論一傳疑義，或兼舉二傳並論。此等著作，雖名為「集傳」，實意在針貶三傳。

啖氏所開之風，宋、元皆沿續之。宋人葉夢得（1077-1148）撰《春秋三傳讞》，²¹分別論《春秋》三傳之臧否，多「信經不信傳，猶沿啖助、孫復之餘波。」此外，范士衡亦著有《春秋本末》、《尊經傳》，《南昌府志》云：「〔范氏〕著每謂《春秋》一經其說蔓衍，皆傳註害之，作《尊經辨》及《春秋本末》。」²²《經義考》將《尊經辨》改為《尊經傳》。²³此二書與前列同，均主張傳害經義。

至元朝，程端學（1278-1334）繼承了啖氏之學，著有《春秋三傳辨疑》。《四庫全書·提要》云：「是書以攻駁三傳為主，凡端學以為可疑者，皆摘錄經文、傳文，而疏辨於下。大抵先存一必欲廢傳之心，而百計以求其瑕類，求之不得，則以『不可信』一語概之。」²⁴雖說唐時之啖助至元時之端學，皆力主去傳專經，然其中之變革亦有些許殊異：

蓋不信三傳之說，創于啖助、趙匡。其後析為三派，孫復《尊王廢微》以下，棄傳而不駁傳者也。劉敞《春秋權衡》以下，駁三傳之義例者也。葉夢得《春秋讞》以下，駁三傳之典故者也。至於端學，乃兼三派而用之，且併以《左傳》為偽撰，變本加厲，罔顧其安至是而橫流極矣。²⁵

其後雖仍有「讞」《春秋》之作，然已與葉夢得稍異。王元杰之《春秋讞義》，刊行於元惠宗至正十年（1350）。其旨在輯程、朱二大儒之說，摻胡安國（1074-1138）《春秋傳》之文，並加以己見，且多從朱說，非從程子。至於書名，「昔葉夢得作《春秋讞》，多得經意，元杰蓋未見其書，故名與相復。其所論

²⁰ 《經義考》，卷 176，頁 1199。

²¹ 此外，葉氏亦有《葉氏春秋傳》、《春秋考》二著。《春秋考提要》論三者之先後云：「蓋《傳》其大綱而《考》、《讞》其發明之義疏葉」（頁 2 上）。

²² 〔明〕章潢：《（萬曆）新修南昌府志》（明萬曆十六年刻本）（江蘇省金壇縣：中國書店出版，1992 年），卷 18，頁 294。

²³ 《經義考》卷 489，頁 1635。

²⁴ 〔元〕程端學：《春秋三傳辨疑》，頁 1，收錄《四庫全書珍本》（臺北：臺灣商務，1971 年）。

²⁵ 《春秋三傳辨疑》，頁 1。

斷亦不及夢得之精，而受一先生之言。」²⁶可知王氏應不屬啖氏一脈，當為朱子後學。然而，棄傳之精神仍頗為相似。

啖氏等所興起之學風，恐是對三傳升經所形成的反彈。三傳本為解經之用，既列群經之中，《春秋》經將喪失主導地位。這與《詩經》有所不同，《詩》於漢朝有毛、魯、齊、韓四家，然至唐時僅剩《毛詩》，故立為正宗，尊之為經。《春秋》三傳之詮釋各異，異中則必有軒輊、得失可評。專一傳以求經意，為漢人之治學方法；去傳專經，則為啖氏一派求經意之法門也。此二法外，另有會集三傳之說。

四、會傳以求經義之風

啖助以後，元和年間（805-820）又有劉軻撰《三傳指要》，旨趣與啖氏之學相異。²⁷劉氏與啖氏均強調經之至高地位，但劉氏則未有棄傳之舉。他抨擊漢以降三傳相互排擠，以為「先儒各固所習，互相矛盾，學者準裁無所。豈先聖後經以闢後生者邪？抑守文持論，敗潰失據者之過邪？……《左氏》富而不誣，《公羊》裁而不俗，《穀梁》清而不短。」後三句乃是駁范甯之論，以為三傳皆僅有可取，無所不足。又疾習傳而不習經者：「今之學者，涉流而迷源，捨經以習傳，摭直言而不知其所以言。此所謂去經緯而從組纈者矣。」由此，劉氏乃「會三家必當之言，列於經下，撰成十五卷。」²⁸此即會三傳以求經意之始也。

宋時亦有若干會通三家之作，如胡箕（1122-1194）之《春秋三傳會例》、趙善湘（?-1242）之《春秋三傳通義》、王應麟（1223-1296）之《春秋三傳會考》、范隱之之《春秋五傳會義》等。窺其書名，蓋仍沿襲劉氏學風，唯獨書多已佚，不得見其論述，甚為惋惜。

及至元時，劉氏之學風未斷，熊復（生卒年不詳）《春秋會傳》即屬之。吳澂（1249-1333）〈序〉嘗論此書宗旨曰：「澂嘗因三傳研極推廣以通其所未通，而不敢以示人，今豫章熊復庶可所輯《會傳》，同者已十之七八，諸家注釋未有能精擇審取如此者也。熊君謹厚醇正，篤志務學，其可為通經之士云。」²⁹此外，戴良（1317-1383）亦著有《春秋三傳纂玄》。所謂「玄」者，即難通之理也。其〈序〉云：

²⁶ 《欽定四庫全書·春秋讖義提要》，頁1上至2下。

²⁷ 見周何：《春秋公羊傳著述考》（臺北：鼎文書局，2003年），頁77。

²⁸ 劉軻：〈三傳指要序〉，收錄《全唐文》（太原市：山西教育，2002年），卷742，頁7663-7664。

²⁹ 《經義考》，卷194，頁1673。



《春秋》辭尚簡嚴，游、夏之徒已不能贊以一辭，而吾聖人之微言奧旨果有待於支離繁碎而後見邪？傳《春秋》者有三，……《公》、《穀》主釋經，《左氏》主載事，……令經意分裂而學者迷宗也。良自蚤歲受讀，即嘗有病於斯，尋繹之次，因取三家之言稍加裁剪，以掇其要，疏之經文之下。³⁰

此外，另有張樞（1292-1348）之《春秋三傳歸一義》，亦是同此治學思路。可見，劉軻「會三家必當之言」，至元朝仍持續不斷。

迨至明代，《春秋》學似不如前代，研習三傳之著作亦趨減少。至此，去傳之風式微，而會傳之風獨傳。唯獨其所傳，稍有所偏，書名常有「會傳」之意，而多顯以《胡傳》為學。³¹如施天遇之《春秋三傳衷考》（刻於明萬曆四十五年〔1617〕），《提要》云：「是編雖以三傳為名，實以《胡傳》為去取，凡《胡傳》所駁，槩從刊削，故所存僅三傳之事蹟，又雜引《詩》、《書》、《禮記》及《國語》之文，以足之。」³²又如饒秉鑑之《春秋會傳》，其〈序〉云：

《春秋》說者不一。然得其事實之詳，莫若《左氏》。得其筆削之旨，莫若《胡氏》。《左氏》事之案也，所紀多出舊史。雖序事或泛，然本末詳略，夫豈無所據哉？《胡氏》經之斷也，所論多主《公》《穀》。雖立例不一，然論據於理，亦豈無所見哉？是以我太宗文皇帝命集儒臣纂修《春秋大全》必以《胡氏》為主，而引用諸儒傳注必以《左氏》為先，蓋有由矣。³³

此序明永樂帝（1402-1424年在位）對《胡傳》之提倡，對學者治《春秋》應有主導、限制之舉。饒氏此言，可為明人偏好《胡傳》，提出合理詮釋。又如趙士驥（崇禎丁丑進士〔1637〕）《春秋四傳合解》，子隆云：「按〈自序〉稱《春秋》一經非《胡》則事不詳，非《左》《公》《穀》則事不著云云，詳於《春秋》之事者，無過《左氏》，而士驥獨歸功於《胡》，殊不可解。」³⁴

然而，並非所有學者皆受永樂帝及《胡傳》之限制。周統（萬曆戊子〔1588

³⁰ 《經義考》，卷 199。

³¹ 案：即宋代胡安國（1074-1138）所撰《春秋傳》，明朝重朱、程之經學，但朱熹未撰《春秋》之作，程頤所撰頗略，故定《胡傳》為國學。

³² [清]永瑢：《四庫全書總目》（板橋：藝文發行，1989年），卷 30，頁 490-491（清乾隆武英殿刻本）。

³³ 《經義考》，卷 200，頁 1728。

³⁴ 周何：《春秋公羊傳著述考》，頁 97。



〕)撰《春秋三傳通經合纂》十二卷，郝敬仲輿為之撰〈序〉，云：「三書不可偏廢，顧非去而叅論之，末由辨異而統同也。夫《春秋》一書，……原不待攷之傳記而後詳。而以傳考經之事迹，以經別傳之真偽，崇信闕疑而不穿鑿以附會，斯經義可通焉。」³⁵顯然，周氏以為三傳皆為通經之道，必三者同參照，方能明經義，並以經做為衡量三傳中差異之標準。

裁各傳以通經意，此一治學方式，對清代三傳異文考據，實有開闢通道之功。

五、清代《春秋》三傳異文考之風

對於三傳中異文之關注，最早可上溯於唐代。如陸德明(550?-630)之《經典釋文》，雖收錄部分異文，唯考證甚少，僅可視為附屬資料。又，陸淳於《春秋集傳纂例》中單闢一卷以論三傳異文，誠如清人趙坦所云：「唐陸氏淳《春秋集傳纂例》中有〈三傳經文差繆略〉一篇，有不與《經典釋文》及唐石經合者，皆陸氏所見本異錄。其原文略為箋釋，別成附錄一卷，不以羸入正編者，慮其淆也。」³⁶可見，陸氏以為，若將各傳異文與經義同看並閱，恐將混淆經義，其見解與陸德明頗似。又如明代周統〈論畧〉所云：「《春秋》經文，三傳各異。朱子臨漳郡刻止用《左氏》而謂《公》、《穀》二經所以異者，類多人名地名，而非大意。」³⁷所謂大意，即經義，為唐以降學者醉心所欲窮者。至於經文中也不乏發現人名、地名之異字，惟其對於通經義並無明顯歧異，故學者未多在此費力著墨。

至清代，考據之學勃興，與經義之學並行。清代之異文考據並不僅於《春秋》三傳，而是遍於群經。自明末葉起，考據之學始得獨立，不再為經學（即經義學）之附庸。惟清代異文之考據何以蓬勃起來？陳新雄先生提出了關鍵性的要點：

自唐至明，時更八代，歲幾千祀，而學者或競足於辭章之苑，或託身於玄理之園，於漢師義法，多有未悟。致音韻不講，訓詁不明，徒託空言，無關宏旨，範文繆辭，良堪歎惋。洎乎明社既屋，清初諸大師，感亡國之痛，懲空疏之弊，思有以徵實之學，而求經世之用，然迫於時忌，終不能求致實用於當世，因轉而董理古籍，……於是音韻訓詁之學，凌轢兩漢，三

³⁵ 周統：《春秋三傳通經合纂》，收錄《續修四庫全書》（上海：上海古籍，1995年），第134冊。

³⁶ 〔清〕趙坦《春秋異文箋》，卷13，收錄《續修四庫全書》（上海：上海古籍，1995年），第144冊。

³⁷ 周統：《春秋三傳通經合纂·論畧》，頁1上。



傳異文之作，亦盛于往昔。³⁸

明末至清代的考據學家，大量地運用小學方法考據經典，其旨趣無非為端正《春秋》經文的訛誤。朱駿聲（1788-1858）《春秋三家異文覈·序》云：「古書傳寫，各有師承，文字互淆，必求一是。」³⁹李富孫（1764-1843）《春秋三傳異文釋·序》也云：「傳些之誤，其間方俗異言音聲易淆，而文字因隨已變。經師授受家濃，各殊。……使正其訛繆，辨其尋失，折衷已求一是。」二人所論「一是」，便是欲求經文文字之正確性。或如黃永年（1699-1751）所云：「是聖人之《春秋》一再傳，而已為郢書燕說。」⁴⁰故此，必須考據異文，復原經文，方能以明聖人宏旨。

清代之際，雖考據之風頗盛，且不乏有專書頻頻問世，然則三傳異文之考據，亦多有所篩選，以至不及全面。朱駿聲所著「不含『蔑與昧』、『區與疆』等同聲字例，又不箸錄『邾婁即邾』、『於越即越』等助語字焉。」《三傳異文錄》亦云：「其如邾人之作邾婁，矢魚之作觀魚，成之為邴，鄙之為廩，文異而意同者，無論矣。」顯然當世學者尚且未能全然脫離經義範疇，故清代三傳譯文考之書，泰半不過一、二卷而已。唯有焦廷琥《三傳經文辨異》⁴¹（出版年不詳）有四卷，辛僊《春秋異文考證》（出版年不詳）有十二卷，李富孫《春秋三傳異文釋》（1764-1843）有十二卷，及趙坦《春秋異文箋》（1765-1828）有十三卷等的著作較有篇幅。

此時少有大作，就陳新雄之說，乃因「雖有異文之籤，罕有辨正之實。」⁴²唯有李富孫《春秋三傳異文釋》及趙坦《春秋異文箋》二書較為徹底、全面。辛僊《春秋異文考證》應亦有所貢獻，惟該書今已亡佚不存，而難窺其貌，故今人不僅未能受惠其中，更難以給以較為中肯的評價。

近幾十年來，清代學風又驟然繼起，使得杏壇頻傳新作，如1964年有陳新雄之《春秋異文考》、1984年有謝秀文之《春秋三傳考異》、1995年有李啟原之《春秋三傳異同考釋》及浦衛忠之《春秋三傳綜合研究》（有「論《春秋》異文」一章）及2006年傅隸樸之《春秋三傳比義》（兼列異文，無考據）等。近代異文研究，雖是承繼著前人的基礎及步伐前進，但卻在研究方法上，大量的融

³⁸ 陳新雄：《春秋異文考·序言》（臺北：嘉新水泥公司文化基金會，1964年），頁1。

³⁹ 〔清〕朱駿聲：《春秋三家異文覈》，收錄《原刻景印叢書集成續編》（臺北：藝文，1970年）。

⁴⁰ 〔清〕黃永年：《春秋四傳異同辨·序》，卷一，收錄《原刻景印百部叢書集成》（臺北：藝文，1970年），第1572冊。

⁴¹ 案：《叢書集成續編》列為「傳說之屬」，不列為「文字音義之屬」，誤也。

⁴² 陳新雄：〈序言〉，頁2。



入新的學科方法並導入多重的驗證，如納入聲韻學、出土文獻等為訓詁之旁證，使得考証研究得以達到更全面的比較與詮釋，比之清代，該學科研究的科學性及研究成果的合理性，也出現劃時代的更進一大步。

六、結論

王國維嘗云：「四言敝而有楚辭，楚辭敝而有五言，五言敝而有七言，古詩敝而有律絕，律絕敝而有詞。蓋文體通行既久，染指遂多，自成習套。豪傑之士，亦難於其中自出新意，故遁而作他體，以自解脫，一切文體所以始盛終衰者，皆由於此。」⁴³然而，楚辭興後四言未絕，曹操四言佳作不祇一二。七言興後，五言亦未絕。故可知，文體之盛衰，未嘗絕對，而取其大數、少數言之耳。治《春秋》之風亦然。自漢以還，各時代或多或少均有去傳、會傳、考三傳異文之著作，然而取其眾者以論之，輒唐初去傳最盛，自宋至有明，會傳最盛，至清則考異文並起。

考此發展、演繹之由，大致可歸於幾點：自漢至唐，《春秋》三傳對峙而立，各派為力爭政壇上之至高地位，遂相繼成立博士官，而至唐初，三傳同升為經，故享有同等地位，此其一也。唐代便有學者起而反對視傳為經，主張去傳以求《春秋》經之義。其中啖助、趙匡等為其祖師，此其二也。此後，有劉軻等起而主張會傳以通經之學。會三傳，則悉其間之異，而因鵠的為通經義，至於與釋義無關者，如各傳之相異文字等，早期注家則鮮少關注，此其三也。首次以專書考辨三傳異文字者，則推宋人丁副之《春秋三傳異同字》，惜此書今已亡佚，故後人未能享其碩果。清代三傳異文考證之風，即《春秋》會傳學及明末清初考據學融合而有，此其四也。民國以來，此學風持續不斷，又隨著新的學科研究方法的問世融入，即納入聲韻學、考古學（出土文獻、文物）等學科協助多重考證，使之更上一層樓。

清至民國三傳之異文專著，初始皆多簡約，而後則愈趨詳，原先多僅考析部分異字，演至後來，則所有異文均得考辨。此研究之風驟變，真可謂《春秋》學史上極其重要之新里程碑，其對恢復《春秋》原文、通解其原意，已邁向空前的一大步履。

⁴³ 王國維：《人間詞話》（臺北：樂天，1972年），卷上。



參考文獻

【古籍】

- 〔唐〕楊士勛：《穀梁傳注疏》，臺北：藝文印書館，1981年。
- 〔唐〕姚思廉：《梁書》（清乾隆武英殿刻本）臺北：臺灣開明，1962年。
- 〔唐〕李延壽：《北史》，臺北：錦繡，1992年。
- 〔宋〕孫奭疏：《孟子注疏》，臺北：藝文印書館，1981年。
- 〔元〕程端學：《春秋三傳辨疑》，收錄《四庫全書珍本》，臺北：臺灣商務，1971年。
- 〔明〕章 潢：《（萬曆）新修南昌府志》（明萬曆十六年刻本），江蘇省金壇縣：中國書店出版，1992年。
- 〔清〕王先謙：《後漢書集解》，臺北：新文豐出版公司，1975年。
- 〔清〕王先謙：《漢書補注》，臺北：新文豐出版公司，1988年。
- 〔清〕永 瑤：《四庫全書總目》（清乾隆武英殿刻本），板橋：藝文發行，1989年。
- 〔清〕阮 元：《重校宋本公羊注疏附校勘記》（嘉慶廿年江西南昌府學開雕），臺北：藝文印書館，1981年。
- 〔清〕周 統：《春秋三傳通經合纂》，收錄《續修四庫全書》，上海：上海古籍，1995年，第134冊。
- 〔清〕朱彝尊：《經義考》（清文淵閣四庫全書本），北京：中國書店，2009年。
- 〔清〕錢謙益：《牧齋初學集》，卷二十八，收錄《續修四庫全書》，第1390冊，上海：上海古籍出版社，2002年。
- 〔清〕趙 坦《春秋異文箋》，收錄《續修四庫全書》（上海：上海古籍，1995年。
- 〔清〕黃永年：《春秋四傳異同辨》，卷一，收錄《原刻景印百部叢書集成》，臺北：藝文，1970年。
- 〔清〕朱駿聲：《春秋三家異文覈》，收錄《原刻景印叢書集成續編》，臺北：藝文，1970年。
- 〔清〕董誥等編：《全唐文》，太原市：山西教育，2002年。

【專書】

- 王國維：《人間詞話》，臺北：樂天，1972年。
- 馬宗霍：《中國經學史》，臺北：台灣商務印書館，1992年。

周 何：《春秋公羊傳著述考》，臺北：鼎文書局，2003年。

陳新雄：《春秋異文考》，臺北：嘉新水泥公司文化基金會，1964年。

陳啟天：《增訂韓非子校釋》，臺北：臺灣商務印書館，1994年。



《續修四庫全書總目提要》通俗文學條項的作者問題

吳尚儒*

提要

《續修四庫全書總目提要》為近現代最具權威的大型解題目錄，它對小說戲曲等通俗文學的著錄，徹底改變了通俗文學在傳統目錄學領域中的身分與地位。儘管如此，由於受到政治與環境的影響，其通俗文學條項的作者，往往眾說紛紜。因此，筆者透過比對歸屬於通俗文學之824種提要，以求對於該作者有一釐清。

經整理比對後，筆者發現在《續修四庫全書總目提要》(齊魯書社版)的824種通俗文學提要中，由傅惜華撰寫佔57%；由孫楷第撰寫佔38%；其他佔5%。而再詳細分類，傅惜華主要負責的以傳奇戲曲為多，而孫楷第則以章回小說為多。從上可知，關於《續修四庫全書總目提要》通俗文學條項的作者中，是以傅惜華先生為撰寫數量最多者，孫楷第先生為次，以此文作一說明。

關鍵字：通俗文學、續修四庫全書總目提要、校勘、孫楷第、傅惜華

一、前言

通俗文學，就現今來看，是一個約定俗成的名詞。是指以白話或半文半白的章回小說及話本、擬話本、傳奇、戲曲、彈詞等以民間最喜愛的題材及中國傳統的藝術手法所寫成的文學作品。

從前人研究得知，在《四庫全書總目提要》中，雖有子部小說類¹，並蒐羅319部小說書目作提要說明²，但是當中並無通俗文學的立足點，這在通俗文學史上是極為可惜的一個遺憾。

* 台北大學古典文獻學研究所碩二研究生。

¹ 其著錄特點體現在與子部雜家類及史部的關係，詳見凌碩為：〈論四庫全書總目提要的小說觀〉（《江淮論壇》，2004年第4期，頁114）。

² 分雜事、異聞、瑣語。收書123部，存目196部，共319部書目提要。



由於清末民初社會風氣逐漸開放，通俗文學在中國文學領域，開始逐漸被重視，有鑑於此，修撰《續修四庫全書總目提要》時，小說戲曲自然就被視為重點著錄對象。³就臺灣商務印書館版《續修四庫全書提要·序》得知，當時負責子部·小說類提要的人，署名「傅惜華」⁴，但據潘建國教授《中國古代小說書目研究》一書中，提及其見於臺灣商務印書館版《續修四庫全書提要》小說條項，定為出自傅惜華、孫楷第與董康三人。⁵

實際上，經由筆者比對後，發現與事實不太相符。因此，筆者試圖以本文加以釐清。本篇論文分成兩個部分進行比對。首先是據潘建國教授於《中國古代小說書目研究》中，所提及〈《續修四庫全書提要》對古代通俗小說的著錄〉一文，與臺灣商務版《續修四庫全書提要·子部·小說家類》中「傳奇」、「平話」、「章回」、「彈詞」四屬之通俗文學書目，作比對整理，以釐清其作者問題。

6

再者，由於齊魯書社版《續修四庫全書總目提要（稿本）》索引中，將通俗文學大致分成「詞曲類·雜劇傳奇」、「詞曲類·俗文學」、「小說類·講史」與「小說類·小說」四類並於前言後附『提要撰者表』，因此，筆者試圖加以還原，以求完整呈現作者資訊。

透過對其作者問題的加以釐清，我們可以對《續修四庫全書總目提要》作為古代通俗文學於目錄學中所呈現的地位，全面確立其重要性，並有更多的體悟。透過國家圖書目錄對通俗文學的著錄，將徹底改變了通俗文學的身份，也改變了人們對通俗文學的看法。此外，更使得後世研究通俗文學的學者專家們，有了可供參考的依據。

二、《續修四庫全書總目提要》簡介

東方文化事業委員會之所以有《續修四庫全書》之舉，據《書舶庸譚》卷一所載，應為董康首倡，他並提出編修意見⁷，多為當時委員所採納。當初續修四

³ 由日學者橋川時雄所領導的東方文化事業委員會在進行選書原則時，便在原則第一項細節戊中，將小說、戲曲置於其中。

⁴ （日）橋川時雄等主編、王雲五等重編：《續修四庫全書提要》（台北市：台灣商務印書館，1972年3月），頁10。

⁵ 潘建國《中國古代小說書目研究》（上海：上海古籍出版社，2005年），頁422-434。

⁶ 由於臺灣商務版《續修四庫全書提要》乃齊魯書社版《續修四庫全書總目提要（稿本）》之油印本，數量僅稿本三分之一，而二書之分類均為後世學者所分，因此，筆者將二者比對後，據稿本所提列之作者，將資料進行還原釐清，特此說明。

⁷ 張升：〈董康與《續修四庫全書總目提要》〉（《新世紀圖書館》，2006年第5期）一文中提及此事，並說明董康提出補輯之法，宜分為四：（一）《提要》所遺及後發見者；（二）雖為《提要》所錄，尚非佳本或足本者；（三）當時因文字獄或種族關係被禁毀者；（四）



庫全書時，採取分工合作形式，從 1925 年至 1941 年間陸續撰稿，並分批油印或列印，作為交換，將原藏於北平人文科學研究所的《續修四庫全書總目提要（稿本）》，陸續把油印件送給日本東方文化研究所（日本京都大學人文科學研究所的前身），直至太平洋戰爭爆發後，才中斷寄送。

1972 年，臺灣商務印書館根據日本京都大學人文科學研究所珍藏油印件整理出版，為讀者提供了方便。不過該書所收只有一萬零八十種書的提要，僅及全部原稿種數的三分之一，且臺灣商務版整理倉促，又無原稿核對，所以油印件中的訛誤無從辨別、錯簡較多，句讀方面的疏誤也屢見不鮮。可見，臺灣商務印書館版《續修四庫全書提要》所收既非完本，整理又失之粗疏。

1996 年，中國科學院圖書館整理了《續修四庫全書總目提要（稿本）》，委由齊魯書社出版發行，即今日所見本。該書於前言說明了其出版始末，並附上『提要撰者表』，以供參考。該書雖為稿本，但相較於臺灣商務版資料數量，仍帶給讀者相當大的便利性。目前中國上海復旦大學圖書館古籍部主任吳格，正著手進行《續修四庫全書總目提要（稿本）》標點，待整理完畢後，便會問世。

今日所見臺灣商務版《續修四庫全書提要》雖立「子部·小說家」一類，並詳明其撰寫提要作者⁸，但筆者發現，該書目對應齊魯書社版《續修四庫全書總目提要（稿本）》後，竟有些條項作者尚待釐清，因此，筆者便試圖將二者分別闡述，以求對通俗文學條項作者，有更妥善的瞭解。

三、傅惜華與《續修四庫全書總目提要》通俗文學類條項的關係

傅惜華（1907~1970），原名傅寶瑩，別號碧蕙館主，北京滿族。是我國著名的古典文獻和俗文學研究專家及藏書家。他北京蒙藏專門學校畢業後，於 1931 年後在北平國劇學會任編纂部主任；1941 年後在北京大學任教。1948 年後在《華北日報》主編《華北日報·俗文學》週刊。中共建國後，任中國戲曲研究院研究員兼圖書館館長。⁹著有《元代雜劇作家傳略》、《曲藝論叢》，編有《中國古典戲曲總錄》等書，並參加編校《中國古典戲曲聲樂論著叢編》。

乾隆以後人之撰述。

⁸ 何朋：〈續修四庫全書提要簡介〉（《書目季刊》，第 1 卷第 1 期，1966 年 9 月），頁 67 中提及，子部小說類 380 部提要之編纂者有孫楷第、葉啟勳、奉寬、謝國楨、王重民、孫人和、沈兆奎、班書閣、傅振倫、劉啟瑞、張壽林、陸會因、羅繼祖、余寶齡、謝興堯、傅惜華、劉詩孫。

⁹ 參見陳美雪：〈傅惜華編輯戲曲總錄的貢獻〉（《書目季刊》，第 40 卷第 1 期，2004 年 6 月）頁 57~73。



傅氏收藏中國古典戲曲甚豐，於《續修四庫全書總目提要》纂修期間，提供大量藏書作為編寫材料，並親自撰寫戲曲類提要。謝雍君《傅惜華古典戲曲提要箋證》提及該書內含《續修四庫全書總目提要》戲曲類 447 種（包括彈詞提要 29 種）及其他，共計 470 篇，約 22.5 萬字。王雲五表示傅惜華為小說戲曲類撰寫團隊的主要負責人，可見其貢獻厥偉。

今日臺灣商務印書館版《續修四庫全書提要·子部小說類》僅可見 64 種¹⁰，故筆者僅就商務版之分類，將此 64 種小說書目提要分列如下，以供參考之。

- (一)傳奇之屬 19 種：「《海剛峰先生居官公案傳》四卷」、「《警世通言》四十卷」、「《醒世恒言》四十卷」、「《二刻醒世恒言》上函十二回下函十二回」、「《閒情野史》八卷」¹¹、「《博古齋評點小說警世奇觀十八帙》」、「《今古奇觀》四十卷」、「《今古奇聞》三十二卷」¹²、「《龍圖公案》十卷」、「《西湖佳話》十六卷」、「《七峰遺編》二卷」¹³、「《人中畫》四卷」、「《女子才集》十二卷」¹⁴、「《再團圓》五卷」、「《珍珠舶》六卷」、「《八段錦》八篇」、「《十二笑》十二篇」、「《四遊全傳》」、「《娛目醒心編》十六卷」。
- (二)平話之屬 6 種¹⁵：「《五代史平話》」、「《新刊全相平話武王伐紂書上中下》三卷」、「《新刊全相平話樂毅圖齊七國春秋後集》上中下卷」、「《新刊全相平話前漢書續集》上中下三卷」、「《三國志平話》三卷」、「《近報叢譚平虜傳》二卷」。
- (三)章回之屬 39 種：「《滿漢三國志》二十四卷」¹⁶、「《隋唐兩朝志傳》十二卷一百二十二回」、「《殘唐五代史演傳》六十則」、「《列國志傳》八卷」、「《新刊參采史鑑唐書志傳通俗演藝》八卷九十節」、「《南北兩宋志傳》二十卷」、「《大宋演義中興英烈傳》八卷附《會纂宋岳鄂武穆王精忠錄後集》三卷」、「《鐵樹記》二卷十五回」、「《皇明開運英武傳》八卷六十則」、「《皇明中興聖烈傳》五卷」、「《唐三藏西遊釋厄傳》十卷」、「《新刻全相音注征播奏捷傳通俗演義》六卷一百回」、「《新鑄全相孫

¹⁰ 潘建國：《中國古代小說書目研究》（上海市：上海古籍出版社，2005 年 10 月），頁 430。

¹¹ 齊魯書社版《續修四庫全書總目提要（稿本）》未見。

¹² 齊魯書社版《續修四庫全書總目提要（稿本）》未見。

¹³ 齊魯書社版《續修四庫全書總目提要（稿本）》題作者為謝國禎，實際上應為傅惜華託名代撰。

¹⁴ 齊魯書社版《續修四庫全書總目提要（稿本）》題作者為孫楷第，實際上應為傅惜華託名代撰。

¹⁵ 齊魯書社版《續修四庫全書總目提要（稿本）》題作者為孫楷第，實際上應為傅惜華託名代撰。

¹⁶ 齊魯書社版《續修四庫全書總目提要（稿本）》題作者為孫楷第，實際上應為傅惜華託名代撰。



龐門志演義》二十卷」、「《隋史遺聞》十二卷六十回」、「《警世陰陽夢》十卷」¹⁷、「《全像包公演義》六卷」、「《承運傳》四卷」、「《鼓掌絕塵四集》」¹⁸、「《新鐫出像通俗演義遼海丹忠錄》八卷四回」、「《新編剿闖通俗小說》十回」、「《鴛鴦針》四卷」、「《新世弘勳》二十二回」、「《無聲戲》十二回」、「《無聲戲合集》」、「《合錦迴文傳》十六卷」¹⁹、「《西遊證道書》一百回」、「《連城壁全集十二集外編》四回」、「《別本野叟曝言》二十卷一百五十四回」、「《龍圖耳錄》一百二十回」、「《照世杯》四卷」、「《平山冷燕》二十回」、「《玉嬌梨》二十回」、「《好逑傳》四卷十八回」、「《野叟曝言》二十卷一百五十二回」、「《飛跏全傳》四卷三十二回」、「《清風閣》四卷三十二回」²⁰、「《刪定二奇合傳》十六卷四十回」、「《情夢栢》二十回」、「《快心編初集》五卷十回《二集》五卷十回《三集》六卷十二回」。

另外，收錄在齊魯書社版《續修四庫全書總目提要（稿本）》當中，則有406種，分屬於「詞曲類·雜劇傳奇」、「詞曲類·俗文學」與「小說類·講史」、「小說類·小說」四類，同樣列述如下：

(一)「詞曲類·雜劇傳奇」326種：「《賽徵歌集》六卷」、「《六十種曲》一百二十卷」、「《玄雪譜》四卷」、「《詞林一枝》四卷」、「《綴白裘合集六編》」、「《審音鑑古錄》」、「《議大禮雜劇》」、「《醉怡情》」、「《怡春錦六集》」、「《玉谷新簧》五卷」、「《樂府南音二集》」、「《摘錦奇音》六卷」、「《大明春》六卷」、「《焚香記傳奇》二卷」、「《鳴鳳記傳奇》二卷」、「《王西樓先生樂府》」、「《櫻桃園雜劇》一卷」²¹、「《再生緣雜劇》一卷」²²、「《明人雜劇三種》」、「《連環記傳奇》二卷」、「《衍莊新調雜劇》」、「《男王後雜劇》」²³、「《夢磊記傳奇》二卷」、「《荊釵記傳奇》二卷」、「《玉鏡臺記傳奇》二卷」、「《三元記傳奇》二卷」、「《千金記傳奇》二卷」、「《還帶記傳奇

¹⁷ 齊魯書社版《續修四庫全書總目提要（稿本）》未見。

¹⁸ 齊魯書社版《續修四庫全書總目提要（稿本）》題作者為孫楷第，實際上應為傅惜華託名代撰。

¹⁹ 臺灣商務版《續修四庫全書提要·子部小說類》誤作「《合錦迴文傳》十六卷」。

²⁰ 臺灣商務版《續修四庫全書提要·子部小說類》誤植為「《清風閣》四卷三十二卷」。

²¹ 齊魯書社版《續修四庫全書總目提要（稿本）》未題作者，經筆者以字跡辨識方法比對後，擬作者應為傅惜華。

²² 齊魯書社版《續修四庫全書總目提要（稿本）》題作者為謝國禎，實際上應為傅惜華託名代撰。

²³ 齊魯書社版《續修四庫全書總目提要（稿本）》題作者為謝國禎，實際上應為傅惜華託名代撰。



》二卷」、「《博笑記傳奇》二卷」、「《埋劍記傳奇》二卷」、「《墜釵記傳奇》二卷」、「《獅吼記傳奇》二卷」、「《天書記傳奇》二卷」、「《種玉記傳奇》二卷」、「《白兔記傳奇》二卷」、「《別本白兔記傳奇》二卷」、「《東窗記傳奇》二卷」、「《廣陵月雜劇》一卷」²⁴、「《孤兒記傳奇》二卷」、「《節俠記傳奇》二卷」、「《崑崙奴雜劇》一卷」²⁵、「《玉合記傳奇》二卷」、「《長命縷傳奇》二卷」、「《灑雪堂傳奇》二卷」、「《快活三傳奇》二卷」、「《醉菩提傳奇》二卷」、「《釣魚船傳奇》二卷」、「《靈犀錦傳奇》二卷」、「《鬱輪袍傳奇》二卷」、「《詩賦盟傳奇》二卷」、「《紅拂記傳奇》二卷」、「《祝髮記傳奇》二卷」、「《灌園記傳奇》二卷」、「《竊符記傳奇》二卷」、「《曇花記傳奇》二卷」、「《綵毫記傳奇》二卷」、「《修文記傳奇》二卷」、「《紅蓮債雜劇》一卷」²⁶、「《金蓮記傳奇》二卷」、「《鸚鵡洲傳奇》二卷」、「《躍鯉記傳奇》四卷」、「《明珠記傳奇》二卷」、「《南西廂傳奇》二卷」、「《易鞋記傳奇》二卷」、「《懷香記傳奇》二卷」、「《雙鳳齊鳴記傳奇》二卷」、「《魚兒佛》一卷」²⁷、「《還魂記傳奇》」、「《紫釵記傳奇》二卷」、「《紫簫記傳奇》二卷」、「《不伏老雜劇》一卷」²⁸、「《楚江情傳奇》二卷」、「《女丈夫傳奇》二卷」、「《酒家傭傳奇》二卷」、「《雙雄記傳奇》二卷」、「《八能奏錦》六卷」、「《蕉帕記傳奇》二卷」、「《大雅堂雜劇四種》」、「《精忠旗傳奇》二卷」、「《蕉鹿夢》一卷」²⁹、「《雙紅記傳奇》二卷」、「《燕子箋傳奇》二卷」、「《春燈謎傳奇》二卷」、「《雙金榜傳奇》二卷」、「《牟尼合傳奇》二卷」、「《驚鴻記傳奇》二卷」、「《畫中人傳奇》二卷」、「《療妬羹傳奇》二卷」、「《情郵記傳奇》二卷」、「《西園記傳奇》二卷」、「《綠牡丹傳奇》二卷」、「《量江記傳奇》二卷」、「《花舫緣雜劇》一卷」³⁰、「《錦箋記傳奇》二卷」、「《香囊記傳奇》二卷」、「《投筆記傳奇》二卷」、

²⁴ 齊魯書社版《續修四庫全書總目提要（稿本）》題作者為謝國禎，實際上應為傅惜華託名代撰。

²⁵ 齊魯書社版《續修四庫全書總目提要（稿本）》題作者為謝國禎，實際上應為傅惜華託名代撰。

²⁶ 齊魯書社版《續修四庫全書總目提要（稿本）》題作者為謝國禎，實際上應為傅惜華託名代撰。

²⁷ 齊魯書社版《續修四庫全書總目提要（稿本）》題作者為謝國禎，實際上應為傅惜華託名代撰。

²⁸ 齊魯書社版《續修四庫全書總目提要（稿本）》題作者為孫楷第，實際上應為傅惜華託名代撰。

²⁹ 齊魯書社版《續修四庫全書總目提要（稿本）》題作者為孫楷第，實際上應為傅惜華託名代撰。

³⁰ 齊魯書社版《續修四庫全書總目提要（稿本）》題作者為孫楷第，實際上應為傅惜華託名代撰。



「《花筵賺傳奇》二卷」、「《鴛鴦棒傳奇》二卷」、「《磨忠記傳奇》二卷」、「《雙忠記傳奇》二卷」、「《精忠記傳奇》二卷」、「《七勝記傳奇》二卷」、「《折桂記傳奇》二卷」、「《浣紗記傳奇》二卷」、「《紅線女雜劇》一卷」³¹、「《琵琶記傳奇》二卷」、「《玉簪記傳奇》二卷」、「《鷗園新曲》一卷」、「《醉鄉記傳奇》二卷」、「《琴心記傳奇》四卷」、「《八義記傳奇》二卷」、「《有情癡》一卷《脫囊穎》一卷」³²、「《歌代嘯雜劇》」、「《紅梨記傳奇》二卷」、「《投梭記傳奇》二卷」、「《殺狗記傳奇》二卷」、「《繡襦記傳奇》二卷」、「《虬髯翁雜劇》一卷」³³、「《草廬記傳奇》二卷」、「《混元盒傳奇》四卷」、「《魚籃記傳奇》二卷」、「《運甓記傳奇》二卷」、「《霞箋記傳奇》二卷」、「《避債臺雜劇》一卷」、「《隔葉花傳奇》四卷」、「《桃花扇傳奇》二卷」、「《雜劇九種》」、「《昭代簫韶傳奇》十本」、「《繁華夢傳奇》二卷」、「《金福記傳奇》二卷」、「《三星圓傳奇》四集」、「《東海記傳奇》二卷」、「《蘭桂仙傳奇》二卷」、「《正昭陽傳奇》二卷」、「《兩度梅傳奇》三卷」、「《石圃二種曲》」、「《丹桂傳奇》二卷」、「《豔雲亭傳奇》二卷」、「《錦雲裘傳奇》二卷」、「《蓮花筏傳奇》二卷」、「《乾坤嘯傳奇》二卷」、「《奪秋魁傳奇》二卷」、「《御雪豹傳奇》二卷」、「《兒孫福傳奇》二卷」、「《韞山六種曲》」、「《秦樓月傳奇》二卷」、「《風流塚雜劇》一卷」³⁴、「《蘇門嘯雜劇》十二卷」、「《龍膏記傳奇》二卷」、「《分金記傳奇》四卷」、「《易水歌雜劇》」、「《渭唐夢雜劇》」、「《四豔記雜劇》」、「《琴心雅調雜劇》二卷」、「《三義記雜劇》」、「《寒衣記雜劇》一卷《罵座記雜劇》一卷」³⁵、「《北邙說法雜劇》一卷《團花鳳雜劇》一卷」³⁶、「《鴛鴦繚雜劇》一卷」、「《空堂話雜劇》一卷」³⁷、「《青虹嘯傳奇》二卷」、「《雲臺記傳奇》二卷」、「《旗亭記傳奇》二卷」、「《玉玦記傳奇》四卷」、「《嬌紅記雜劇》二

³¹ 齊魯書社版《續修四庫全書總目提要（稿本）》題作者為孫楷第，實際上應為傅惜華託名代撰。

³² 齊魯書社版《續修四庫全書總目提要（稿本）》題作者為孫楷第，實際上應為傅惜華託名代撰。

³³ 齊魯書社版《續修四庫全書總目提要（稿本）》題作者為孫楷第，實際上應為傅惜華託名代撰。

³⁴ 齊魯書社版《續修四庫全書總目提要（稿本）》題作者為孫楷第，實際上應為傅惜華託名代撰。

³⁵ 齊魯書社版《續修四庫全書總目提要（稿本）》題作者為孫楷第，實際上應為傅惜華託名代撰。

³⁶ 齊魯書社版《續修四庫全書總目提要（稿本）》題作者為孫楷第，實際上應為傅惜華託名代撰。

³⁷ 齊魯書社版《續修四庫全書總目提要（稿本）》題作者為孫楷第，實際上應為傅惜華託名代撰。



卷」、「《四喜記傳奇》二卷」、「《金印記傳奇》二卷」、「《青衫記傳奇》二卷」、「《十義記》傳奇二卷」、「《千秋鑑傳奇》二卷」、「《五福記傳奇》二卷」、「《玉環記傳奇》四卷」、「《古城記傳奇》二卷」、「《四美記傳奇》二卷」、「《四賢記傳奇》二卷」、「《昇仙記傳奇》二卷」、「《金貂記傳奇》二卷」、「《珍珠記傳奇》二卷」、「《義貞記傳奇》二卷」、「《臨春閣雜劇》」、「《通天臺雜劇》」、「《秣陵春傳奇》二卷」、「《紅樓夢散套》」、「《太守桑傳奇》一卷」、「《洛神廟傳奇》二卷」、「《玉門關傳奇》二卷」、「《鼎峙春秋傳奇》十本」、「《忠義璇圖傳奇》十本」、「《補天石傳奇》」、「《揚州夢傳奇》二卷」、「《旗亭記傳奇》二卷」、「《業海扁舟雜劇》」、「《四嬋娟雜劇》」、「《長生殿傳奇》二卷」、「《陰陽判傳奇》二卷」、「《海濱夢傳奇》一卷」、「《汨羅沙傳奇》一卷」、「《老圓雜劇》」、「《後尋親傳奇》二卷」、「《幻中真》四卷」、「《雙翠圓傳奇》二卷」、「《詩中聖傳奇》二卷」、「《荷花蕩傳奇》二卷」、「《雙鶯傳雜劇》一卷」³⁸、「《西樓記傳奇》二卷」、「《瞿園雜劇》」、「《瞿園雜劇續編》」、「《錫六環傳奇》二卷」、「《廣寒香傳奇》二卷」、「《一江風傳奇》二卷」、「《聚寶盆傳奇》二卷」、「《龍鳳錢傳奇》二卷」、「《十五貫傳奇》二卷」、「《朝陽鳳傳奇》二卷」、「《雙鴛祠傳奇》」、「《紅樓夢傳奇》二卷」、「《報恩緣傳奇》二卷」、「《才人福傳奇》二卷」、「《文星榜傳奇》二卷」、「《伏虎韜傳奇》二卷」、「《後緹縈南曲》一卷」、「《砥石齋》二種曲」、「《南枝鶯囀》」、「《梅花夢傳奇》二卷」、「《介山記傳奇》二卷」、「《李雲生四種曲》」、「《一捧雪傳奇》」、「《清忠譜傳奇》二卷」、「《千忠錄傳奇》二卷」、「《永團圓傳奇》二卷」、「《太平錢傳奇》二卷」、「《眉山秀傳奇》二卷」、「《占花魁傳奇》二卷」、「《人獸關傳奇》二卷」、「《玉劍緣傳奇》二卷」、「《寒香亭傳奇》四卷」、「《御爐香傳奇》二卷」、「《舟邁雜劇》」、「《秋夢雜劇》」、「《憐香伴傳奇》二卷」、「《慎鸞交傳奇》二卷」、「《巧團圓傳奇》二卷」、「《玉搔頭傳奇》二卷」、「《比目魚傳奇》二卷」、「《鳳求鳳傳奇》二卷」、「《蜃中樓傳奇》二卷」、「《意中緣傳奇》二卷」、「《奈何天傳奇》二卷」、「《風箏誤傳奇》二卷」、「《影梅庵傳奇》二卷」、「《人天樂傳奇》二卷」、「《石榴記傳奇》四卷」、「《倚晴樓七種曲》」、「《瓶笙館修簫譜》」、「《續離騷雜劇》」、「《八仙慶壽雜劇》」、「

³⁸ 齊魯書社版《續修四庫全書總目提要（稿本）》題作者為孫楷第，實際上應為傅惜華託名代撰。



《紅羅鏡雜劇》、「《齊人乞食雜劇》」、「《明翠湖亭四韻事雜劇》」、「《椿軒六種曲》」、「《坦園六種》」、「《佛門緣傳奇》」、「《吟風閣雜劇》四卷」、「《風流棒傳奇》二卷」、「《念八翻傳奇》二卷」、「《空青石傳奇》二卷」、「《醒石緣傳奇》二種」、「《芝龕記傳奇》六卷」、「《酬紅記傳奇》」、「《烏闌誓傳奇二卷》」、「《味蘭簪傳奇二種》」、「《西江祝嘏》」、「《一片石雜劇》」、「《第二碑雜劇》」、「《四絃秋雜劇》」、「《空谷香傳奇》二卷」、「《香祖樓傳奇》二卷」、「《天上有傳奇》二卷」、「《鏡中圓傳奇》二卷」、「《雨花臺傳奇》二卷」、「《碧天霞傳奇》二卷」、「《誦荻齋曲》二種」、「《許氏六種曲》」、「《六觀樓北曲六種》」、「《虎口餘生傳奇》四卷」、「《桃花吟雜劇》」、「《四色石雜劇》」、「《百寶箱傳奇二卷》」、「《六如亭傳奇》」、「《長生樂傳奇》二卷」、「《芙蓉碣傳奇》二卷」、「《百花夢傳奇》二卷」、「《梅花夢傳奇》二卷」、「《勸善金科傳奇》十本」、「《昇平寶筏傳奇》十本」、「《鴛鴦帕傳奇》二卷」、「《續四聲猿雜劇》」、「《洞庭緣傳奇》」、「《雙冠誥傳奇》二卷」、「《稱人心傳奇》二卷」、「《紫霞巾傳奇》二卷」、「《花月痕傳奇》二卷」、「《武陵春傳奇》二卷」、「《非熊夢傳奇》二卷」、「《梅花夢傳奇》二卷」、「《紅樓夢傳奇》八卷」、「《東廂記》四卷」、「《桃林傳傳奇》二卷」、「《萬倍利傳奇》」、「《福壽榮傳奇》」、「《銀瓶牡丹傳奇》二卷」、「《雙金牌傳奇》二卷」、「《繡春舫傳奇》二卷」、「《桂林霜傳奇》二卷」、「《雪中人傳奇》二卷」、「《臨川夢傳奇》二卷」、「《冬青樹傳奇》二卷」、「《采石磯採樵圖廬山會雜劇》」、「《青燈淚傳奇》二卷」、「《晉春秋傳奇》二卷」、「《支機石傳奇》一卷」、「《小蓬萊仙館傳奇十種》」、「《鸚鵡媒傳奇》二卷」、「《乞食圖傳奇》二卷」、「《漁村記傳奇》二卷」、「《暗香樓樂府三種》」、「《雜劇兩種》」、「《鶴歸來傳奇》二卷」、「《盂蘭夢雜劇》」、「《小忽雷傳奇》二卷」、「《回春夢傳奇》二卷」、「《三笑姻緣傳奇》二卷」、「《西川圖傳奇》二卷」、「《百順記傳奇》二卷」、「《阿修羅傳奇》一卷」、「《珍珠塔傳奇》四卷」。

(二)「詞曲類·俗文學」40種：「《敦煌寫本伍子胥變文》一卷」、「《敦煌寫本蘇武李陵執別詞》一卷」、「《敦煌寫本茶酒論》一卷」、「《敦煌寫本唐太宗入冥變文殘卷》一卷」、「《敦煌寫本孝子董永吟詞》一卷」、「《敦煌寫本季布罵陣吟詞》一卷」、「《敦煌寫本張義潮變文》一卷」、「《敦煌寫本張淮深變文》一卷」、「《敦煌寫本王陵變文》一卷」、「《敦煌寫本舜子至孝變文》一卷」、「《敦煌寫本秋胡妻》一卷」、「《敦煌寫本



劉家太子變》一卷」、「《敦煌寫本王昭君變文》一卷」、「《敦煌寫本開元皇帝新集孝經十八章吟詞》一卷」、「《敦煌寫本崔氏夫人要女文》一卷」、「《敦煌寫本那梨國故事》一卷」、「《敦煌寫本救諸苦難眾生經》一卷」、「《敦煌寫本太子入山修道讚一卷》」、「《敦煌寫本開元皇帝讚注金剛經》一卷」、「《敦煌寫本維摩詰經文殊師利問疾變文》」、「《敦煌寫本破魔變》一卷」、「《四香緣南詞》四卷」、「《八仙緣南詞》四卷」、「《粵謳》一卷」、「《九美圖南詞》十二卷」、「《錦上花彈詞》」、「《白雪遺音》四卷」、「《芙蓉洞南詞》十卷」、「《再生緣彈詞二十卷》、「《天雨花彈詞》三十卷」、「《燕子箋彈詞》四卷」、「《珠玉圓南詞四卷》、「《麒麟豹南詞四卷》、「《八美圖南詞》五卷」、「《十美圖南詞》四十卷」、「《換空箱南詞》二十四卷」、「《十五貫南詞》四卷」、「《庚子國變彈詞》六卷」、「《千秋恨》十二卷」、「《娛萱草彈詞》不分卷」。

(三)「小說類·講史」4種：「《有夏誌傳六卷有商誌傳》四卷」、「《盤古至唐虞傳》二卷」、「《于少寶萃忠全傳》十卷」、「《征西演義全傳》六卷」。

(四)「小說類·小說³⁹」36種：「《水滸後傳》八卷四十回」、「《蕩寇志》七十卷」、「《西遊補》十六回」、「《後西遊記》六卷」、「《金石緣全傳》八卷」、「《鐵花仙史》二十六回」、「《離合劍蓮子瓶》三十四回」、「《療妬緣》」、「《雪月梅》十卷」、「《錦香亭》四卷」、「《水石緣六卷》、「《引鳳簫四卷》、「《說呼全傳十二卷》、「《蟬史》二十卷」、「《駐春園小史》六卷」、「《繡戈袍》八卷」、「《燕山外史》八卷」、「《三分夢全傳》十六回」、「《聽月樓》不分卷」、「《白圭志》」、「《紅樓夢竹枝詞》一卷⁴⁰」、「《白魚亭》八卷」、「《金蘭筏》四卷」、「《女仙外史》」、「《霞箋記》四卷」、「《蕉葉帕》四卷」、「《春柳鶯四卷》」、「《賽金鈴》」、「《濟公全傳》」、「《二度梅全傳》六卷」、「《人間樂》四卷」、「《玉支磯小傳》四卷」、「《麟兒報》四卷」、「《畫圖緣小傳》四卷」、「《兩交婚小傳》四卷」、「《鴛鴦配》四卷」。

³⁹ 這裡的小說類，主要是以章回小說為主。

⁴⁰ 齊魯書社版《續修四庫全書總目提要（稿本）》未題作者，經筆者以字跡辨識方法比對後，擬作者應為傅惜華。



四、孫楷第與《續修四庫全書總目提要》通俗文學類條項的關係

孫楷第（1898~1986），直隸（今河北）滄縣王寺鎮人，北京師範大學國文系畢業，師承楊樹達，為著名訓詁校勘學者。曾於1931年奉派北平圖書館（即今北京圖書館）任編輯、寫經組組長，同時兼任北京師範大學、私立輔仁大學、北京大學等校的講師，公餘致力編纂中國通俗小說書目。1932~1933年間陸續完成《日本東京所見小說書目》六卷、《大連圖書館所見小說書目》一卷、《中國通俗小說書目》十卷，這3種書目是中國小說目錄學的開山之作，從此孫楷第便以小說目錄的創制者的身份為學林所知。⁴¹

當日本東方文化協會利用庚子賠款在編纂《續修四庫全書總目》時，在孫人和與傅增湘介紹下，孫楷第應邀為該書撰寫小說、戲曲類提要。自1934年12月，開始著手撰稿。但《續修四庫全書總目》屢為社會輿論所批評，直到七七事變時，孫楷第毅然擱筆，不再為日本東方文化協會撰稿。兩年多時間內，孫楷第為數百部小說、戲曲、地方誌撰寫了提要，提要逐月交稿並列印成冊。儘管長時期並未公開出版，但孫楷第所撰這部分提要的列印本受到學術界的好評，並產生了較大的影響。1990年，人民文學出版社出版了這部分提要，並題名為《戲曲小說書錄解題》。

從田杉〈孫楷第與戲曲小說書錄解題〉一文中，我們可知孫楷第《戲曲小說書錄解題》共分為6卷。其中包括180餘種古典小說、330餘種古典戲劇(含少量散曲)及有關論著提要。這500餘篇提要，是為《續修四庫全書總目提要》所寫的。

其中有75種收錄在臺灣商務版《續修四庫全書提要》當中⁴²，筆者今就商務版分類，將此75種小說書目提要分列如下，以供參考。

(一)傳奇之屬25種：「殘本《新刻名公神斷明鏡公案》四卷」、「《皇明諸司廉明奇判公案傳》上下二卷」、「《新刻皇明諸司公案傳》六卷」、「《覺世雅言》八卷」、「殘本《東遊記》三卷」、「《岳武穆盡忠報國傳》七卷二十八則」、「《皇明大儒王陽明先生出身靖難錄》三卷」、「《古今小說

⁴¹ 鄭仁佳：〈孫楷第〉（《傳記文學》，第63卷第2期（總375期），1993年8月）頁144~146。

⁴² 潘建國於書中言及為72部，但經筆者與臺灣商務版《續修四庫全書提要·子部小說類》所列條項相比對後，發現應為75部，漏錄了《虞初新志》、《廣虞初新志》、《虞初續志》三書。72部說，詳見潘建國：《中國古代小說書目研究》（上海市：上海古籍出版社，2005年10月），頁428。



》四十卷」、「《初刻拍案驚奇》三十六卷」、「《二刻拍案驚奇》三十九卷附《宋公明鬧元宵雜劇》一卷」、「別本《二刻拍案驚奇》三十四卷」、「《三刻拍案驚奇》三十回八卷」、「《石點頭》十四卷」、「《天然巧》三卷」、「殘本《載花船》二卷」⁴³、「《八洞天》八卷」、「《虞初新志》二十卷」⁴⁴、「《廣虞初新志》四十卷」⁴⁵、「《虞初續志》十卷」⁴⁶、「《十二樓》十二卷」、「《于公案奇聞》八卷」、「《兩花香》八卷」、「《海內奇談》」、「殘本《京本通俗小說》七卷」、「《馮伯玉風月相思小說》一卷《孔淑芳雙魚扇墜傳》一卷《蘇長公章臺柳傳》一卷《張生彩鸞燈傳》一卷」。

(二)平話之屬 6 種：「《宣和遺事》二卷」、「《大唐三藏取經詩話》三卷」、「《新刊全相平話秦併六國平話》三卷」、「殘本《兩窗集敬枕集》二冊」、「殘本《清平堂刊話本十五種》」、「《列國志傳輯要》八卷一百九十節」。

(三)章回之屬 44 種：「《三國志演義》六十卷一百二十回」、「《三國志通俗演義》二十四卷」、「《平妖傳》四卷二十回」、「《新平妖傳》四十回」、「《新列國志》一百八回」、「《忠義水滸傳》一百回」⁴⁷、「《李卓吾批評忠義水滸傳》一百卷」、「《金聖嘆評定水滸傳》七十五卷」、「殘本《京本增補校正全像忠義水滸志傳評林》十八卷」、「《西晉志傳》四卷《東晉志傳》八卷」、「別本《東西晉演義》十二卷」、「《新刻續編三國志後傳》十卷」、「《韓湘子全傳》三十卷」、「《西遊記》二十卷」、「《楊家通俗演義》八卷五十八節」、「《魏忠賢小說斥奸書》四十卷」、「殘本《平妖全傳》四卷」、「《醋葫蘆》四卷二十回」、「《飛花詠》十六回」、「《樵史通俗演義》八卷」、「《續金瓶梅》十二卷」、「《金雲翹傳》四卷二十回」、「《精繡通俗全像梁武帝西來演義》十卷四十回」、「《醒世姻緣》一百回」、「《綱鑑通俗演義》二十六卷四十四回」、「《說唐演義全傳》六十八回」、「《說唐後傳》五十五回」、「《南史演義》三十二卷《北史演義》六十四卷」、「《飛龍全傳》六十回」、「《唐鍾馗平鬼

⁴³ 臺灣商務版《續修四庫全書提要·子部小說類》誤作「殘本《載花傳》二卷」。

⁴⁴ 僅見於臺灣商務版《續修四庫全書提要·子部小說類》，而齊魯書社版《續修四庫全書總目提要（稿本）》未見。

⁴⁵ 僅見於臺灣商務版《續修四庫全書提要·子部小說類》，而齊魯書社版《續修四庫全書總目提要（稿本）》未見。

⁴⁶ 僅見於臺灣商務版《續修四庫全書提要·子部小說類》，而齊魯書社版《續修四庫全書總目提要（稿本）》未見。

⁴⁷ 臺灣商務版《續修四庫全書提要·子部小說類》誤作「《忠義義滸傳》一百回」。



傳》八卷」、「《警富新書》四十卷四十回」、「《希夷夢》四十卷四十回」、「《瑤華傳》十一卷四十二回」、「《忠孝勇烈奇女傳》四卷三十二回」⁴⁸、「《兒女英雄傳》四十一回」⁴⁹、「《兩晉演義》」、「《善惡圖全傳》四十回」、「《大明正德皇帝遊江南傳》四卷二十四回」、「《合浦珠》十六回」、「《後三國石珠演義》三十回」、「《說岳全傳》二十卷八十回」、「《續英烈傳》三十四回」、「《昇仙傳》八卷五十六回」、「《李公案奇聞初集》三十四卷」。

另外，收錄在齊魯書社版《續修四庫全書總目提要（稿本）》當中，則有240種，分屬於「詞曲類·雜劇傳奇」、「小說類·講史」與「小說類·小說」三類，同樣列述如下：

- (一)「詞曲類·雜劇傳奇」235種：「《元槧古今雜劇三十種》」、「殘本《陽春奏》三卷」、「殘本《顧曲齋元人雜劇選》十六卷」、「殘本《新續古名家雜劇》八卷」、「殘本《古名家雜劇》五卷」、「殘本《元人雜劇選三十種》」、「《元明雜劇》二十七卷」、「殘本《酌江集》十卷」、「殘本《酌江集》六卷」、「《柳枝集》二十六卷」、「《六幻西廂記》」、「《綴白裘合選》四卷」、「《新選南北樂府時詞青崑》四卷」、「《增訂樂府珊瑚集》四卷」、「殘本《雜劇三集》十四卷」、「《諸葛亮博望燒屯》一卷」、「《謝金吾》一卷」、「《賺蒯通》一卷」、「《舉案齊眉》一卷」、「《續琵琶記》一卷」、「《遊春記》一卷《中山狼》一卷」、「《龍舟會》一卷」、「《尋親記》二卷」、「《鬱輪袍》一卷《真傀儡》一卷」、「《新校注古本西廂記》六卷」、「《釵釧記傳奇》二卷」、「《雲石會傳奇》二卷」、「《崖山烈》二卷」、「《誠齋傳奇二十四種》」、「《誠齋傳奇二十六種》」、「《漢相如獻賦題橋》一卷」、「《雜劇十段錦》十卷」、「《望湖亭傳奇》二卷」、「《翠屏山》二卷」、「《霸亭秋》一卷《鞭歌妓》一卷《簪花髻》一卷」、「《一合相》二卷」、「《縮春園》二卷」、「《桃符記》二卷」、「《義俠記傳奇》二卷」、「《鮫綃記傳奇》二卷」、「《雙珠記傳奇》二卷」、「《東堂老》一卷《趙禮讓肥》一卷」、「《黃梁夢》一卷」、「《勘頭巾》一卷」、「《紅梨花》一卷」、「《合汗衫》一卷《薛仁貴》一卷《相國寺》一卷」、「《李逵負荊》一卷」、「《留鞋記》一卷」、「《馬丹陽度脫劉行首》一卷」、「《翠紅鄉兒女兩團圓》一卷」、「《豫讓吞炭》一卷《霍光鬼諫》一卷《敬德不伏老》一卷」、「《

⁴⁸ 齊魯書社版《續修四庫全書總目提要（稿本）》未見。

⁴⁹ 齊魯書社版《續修四庫全書總目提要（稿本）》未見。



瀟湘雨》一卷《酷寒亭》一卷」、「《楊州夢》一卷《兩世姻緣》一卷《金錢記》一卷」、「《王粲登樓》一卷《翰林風月》一卷《倩女離魂》一卷《周公攝政》一卷」、「《風光好》一卷」、「《二郎神醉射鎖魔鏡》一卷」、「《九世同居》一卷」、「《小尉遲》一卷」、「《小張屠焚兒救母》一卷」、「《玉清庵錯送鴛鴦被》一卷」、「《百花亭》一卷」、「《合同文字》一卷」、「《赤壁賦》一卷」、「《抱粧盒》一卷」、「《來生債》一卷」、「《牧羊記傳奇》一卷」、「《爭報恩》一卷」、「《風月紫雲亭》一卷」、「《風雨像生貨郎旦》一卷」、「《盆兒鬼》一卷」、「《神奴兒》一卷」、「《凍蘇秦》一卷」、「《馬陵道》一卷」、「《連環記》一卷」、「《硃砂擔》一卷」、「《張千替殺妻》一卷」、「《陳州糶米》一卷」、「《野猿聽經》一卷」、「《符金錠》一卷」、「《冤家債主》一卷」、「《馮玉蘭月夜泣江舟》一卷」、「《隔江鬥智》一卷」、「《漢鍾離度脫藍采合》一卷」、「《碧桃花》一卷」、「《橘浦記傳奇》二卷」、「《水滸記傳奇》二卷」、「《靈犀珮傳奇》二卷」、「《中郭先生誤救中山狼》一卷」、「《靈寶刀》一卷」、「《雙鳳齊鳴記》二卷」、「《牡丹亭箋注》不分卷」、「《閔刻邯鄲記》三卷《南柯記》三卷」、「《萬事足傳奇》二卷」、「《陌花軒雜劇七種》」、「《元宵鬧傳奇》二卷」、「《紅梅記》二卷」、「《遍地錦傳奇》二卷」、「《金丸記傳奇》二卷」、「《東郭記傳奇》二卷」、「《四聲猿》」、「《宵光劍傳奇》二卷」、「《善知識苦海回頭》一卷」、「《黃孝子》二卷」、「《順天時》不分卷」、「《漁樵記》一卷」、「《蟠桃會》二卷」、「《爛柯山》二卷」、「《觀世音修行香山記》二卷」、「《化人遊》一卷《赤松》三卷《西湖扇》二卷《表忠記》二卷」、「《西堂樂府六種》」、「《軟羊脂》二卷」、「《寬大詔》一卷」、「《拜針樓》一卷」、「《雙蝶夢》二卷」、「《秋虎邱》二卷」、「《花間酒奏》九卷」、「《玉尺樓》二卷」、「《倒鴛鴦傳奇》二卷」、「《錦衣歸》一卷」、「《萬年觴》二卷」、「《金雀記傳奇》二卷」、「《千祥記傳奇》二卷」、「《帝妃春遊》一卷」、「《金鎖記傳奇》二卷」、「《鸞鏡記傳奇》二卷」、「《目蓮救母勸善戲文》三卷」、「《劉漢卿白蛇記》二卷」、「《想當然》二卷」、「《風雲會》一卷」、「《再生緣》一卷」、「《衣珠記》二卷」、「《吐絨記》二卷」、「《和戎記》二卷」、「《金花記》二卷」、「《神虎報》一卷」、「《迷樓現》不分卷」、「《袁文正還魂記傳奇》二卷」、「《笠翁傳奇五種》」、「殘本《玉勾十三種》十二卷」、「《喬影》一卷」、「《榮居堂三種曲》六卷」、「《馮驩市義雜劇》一卷」、「《生辰綱》不分卷」、「《後一捧雪》二卷」、「《珊瑚鞭傳奇》二卷」、「《載花舫》二卷《香草吟》二卷」、「《汜黃



濤》二卷」、「《桂香雲影樂府》一卷」、「殘本《如意緣傳奇》一卷」、「《新曲六種》」、「《敕玉堂三種傳奇》六卷」、「《後四聲猿散套》」、「《鴛鴦塚》一卷」、「《海烈婦傳奇》二卷」、「《翻西廂》二卷」、「《畫圖緣》二卷」、「《祭臯陶》一卷」、「《四名家傳奇摘齣》四卷」、「《歲星記》二卷《奇酸記》四卷」、「《四大慶》」、「《笠翁新三種傳奇》」、「《逍遙巾》一卷」、「《四才子》四卷《忠孝福》二卷」、「《味蔗軒青燈新曲二種》」、「《雷峰塔》二卷」、「《絳綃記》一卷」、「《一斛珠傳奇》二卷」、「《四韻事》四卷」、「《孔方兄賈閩仙十三娘笑擲神奸首狗咬呂洞賓》」、「《琥珀匙》二卷」、「《五虎記》二卷《四友記》二卷《三世記》二卷《雙兔記》二卷《度藍關》一卷」、「《醉畫圖》一卷《訴琵琶》二卷《鏡花亭》一卷」、「《琵琶行傳奇》一卷」、「《瑤臺夢》一卷」、「《金瓶梅傳奇》二卷」、「《●》一卷」、「《鏡光緣》二卷」、「《寫心雜劇》十八卷」、「《江梅夢》一卷《曇花夢》一卷《圓香夢》一卷《斷緣夢》一卷」、「《無町詞餘》二卷」、「《紫瓊瑤》二卷」、「《雙福壽傳奇》二卷」、「《玉燕堂四種曲》」、「《磨塵鑑》二卷」、「《陰鷺還金記》不分卷《鴛鴦墜》二卷」、「《玉田春水軒雜劇》」、「《雙叩閻》二卷」、「《萬花臺》二卷」、「《如夢緣傳奇》二卷」、「《玉獅堂十種曲》」、「《芋蘿夢》一卷《紫姑神》一卷《維楊夢》一卷」、「《菩提棒》」、「《三報恩》三卷《竹葉舟》三卷」、「《煙花債》一卷《情中幻》一卷《雙仙記》二卷」、「《酒色財氣》四卷」、「《通仙枕》二卷」、「《陰陽二氣山》不分卷」、「《陰陽鐘》不分卷」、「《景玉緣》不分卷」、「《為善最樂》不分卷」、「《無底洞》一卷」、「《齊天樂》二卷」、「《萬珠袍》二卷」、「《睢陽節》一卷」、「《福星照傳奇》二卷」、「《稱心願》二卷」、「《慶龍歸》二卷」、「《增廣歸元鏡》四卷」、「《醉太平》二卷」、「《龍鳳配》二卷」、「《繡衣郎》二卷」、「《麟閣記》二卷」、「《江花夢》二卷《芙蓉城記》一卷」、「《殺狗勸夫》一卷」、「《儒酸福傳奇》二卷」、「《敬壽碑》一卷《逍遙亭》一卷《三緣報》一卷」、「《秋聲譜》三卷」、「《十全福五本》」、「《人如願》一卷」、「《三義節傳奇》不分卷」、「《千里駒》不分卷」、「《天緣合》一卷」、「《不夜天》二卷」、「《玉帶山》一卷」、「《玉鴛鴦傳奇》三卷」、「《白羅衫》三卷」、「《再來人》二卷」、「《百子圖》二卷」、「《名花榜》二卷」、「《定風珠》二卷」、「《兩生天》二卷」、「《金不換》四卷」、「《金鸞配》二卷」、「《珊瑚帔》二卷」、「《南樓傳》不分卷」。



(二)「小說類·講史」2種⁵⁰：「《東西漢通俗演義》十卷」、「《皇明諸司廉明奇判公案傳》二卷」。

(三)「小說類·小說」3種⁵¹：「《海內奇談》」、「《忠烈俠義傳》一百二十回」、「《忠烈小五義》一百二十回」。

以上為筆者實際交叉比對後，發現由孫楷第撰寫的提要，共有 315 種，其中包含小說及戲曲，與《戲曲小說書錄解題》中所陳述 500 餘篇，有所出入。因此，筆者便找出透過字跡辨識之方法，將有疑問者 104 條項，逐一比對，發現有 16 條提要為傅惜華託名孫楷第而撰，另外有 88 條提要未載於《續修四庫全書總目提要》中，乃孫楷第於晚年自行覓得之作品，並為該作撰寫提要，導致誤差產生。

五、其他人與《續修四庫全書總目提要》通俗文學類條項的關係

由上述可知，孫楷第與傅惜華為通俗文學類提要的主要撰寫者，但由於何朋〈續修四庫全書提要簡介〉中載明除二人外，另提到有張壽林等 15 人共同撰寫子部小說類之提要。因此，筆者試圖透過齊魯書社版《續修四庫全書總目提要》所提列提要與其相應作者，還原 39 種提要，以求釐清作者問題。以下按撰寫數量多寡分別概述。

(一)張壽林（1907~?），字任甫，安徽壽縣人，室名浮翠室，另有藏書室名寶詩籙，燕京大學國學研究所畢業。歷任燕京大學文學院、北京民國學院文學系，和北省立女子師範學院中文系、北京女子師範中文系講師、教授，以及《世界日報》編輯等職，為民初著名經學家。1927 年受聘參與《續修四庫全書總目提要》編纂，負責撰寫與整理提要的工作。⁵²

由張壽林所撰寫提要，收錄在齊魯書社版《續修四庫全書總目提要（稿本）》當中，有「《道情十詠》一卷」、「《洄溪道情》一卷」、「《東西漢通俗演義》十卷」、「《新刻全像三寶太監西洋記通俗演義》二十卷」、「《繡像雲合奇蹤》二十卷」、「《古今小說》不分卷」、「《幻緣奇遇小說》殘本」、「《墨憨齋新編繡像醒名花》不分卷」、「《新刻按鑑編纂開闢衍繹通俗志傳》六卷」、「《西湖二集》不分卷」、「《花陣綺言》十二卷」

⁵⁰ 僅羅列臺灣商務版《續修四庫全書提要·子部小說類》中未列之條項。

⁵¹ 僅羅列臺灣商務版《續修四庫全書提要·子部小說類》中未列之條項。

⁵² 參見陳文采、袁明嶸〈張壽林著作目錄〉（《中國文哲通訊》，第 17 卷第 4 期（總 68 期），2007 年 12 月），頁 75。



、「《浪史》不分卷」、「《新刻世無匹奇傳》四卷」、「《新編梧桐影詞話》不分卷」、「《新編清平話史炎涼岸》不分卷」、「《女開科傳》不分卷」、「《新編賽花鈴小說》不分卷」、「《醒風流奇傳初集》不分卷」、「《新鐫繡像麴頭陀濟顛全傳》不分卷」、「《歸蓮夢》四卷」、「《新編飛花豔想》不分卷」、「《新鐫繡像驚夢啼》不分卷」、「《雲仙嘯》不分卷」共 23 種。

(二)奉寬(1876~?)，蒙古人，蒙古姓博爾濟吉特，字仲嚴，號遠鶴，為成吉思汗十三世孫。自習而精通滿蒙等文字，曾任職軍機處、陸軍部、海軍部。民國後，從事歷史研究，擔任北京研究院史學研究會編輯，曾在北京大學、燕京大學執教，為民俗學家，著有《妙峰山瑣記》、《元國書字母表解》等書，為《續修四庫全書總目提要》小學類主編。⁵³

由奉寬所撰寫提要，收錄在齊魯書社版《續修四庫全書總目提要(稿本)》當中，有「《滿漢西廂記》四卷」、「《盤古傳》十卷」、「《喫螃蟹子弟書》」、「《拏螃蟹子弟書》三卷」、「《滿漢岔曲》無卷數」共 5 種。

(三)陸會因(生卒年不詳)，生平不詳，只知陸氏為張壽林妻，與張壽林共同參與《續修四庫全書總目提要》之撰寫工作。⁵⁴

由陸會因所撰寫之提要，收錄在齊魯書社版《續修四庫全書總目提要(稿本)》當中，有「《錦上花》不分卷」、「《鳳雙飛》不分卷」、「《再造天》不分卷」、「《玉釧緣》三十二卷」共 4 種。

(四)鹿輝世(生卒年不詳)，河北定興人，曾任輔仁大學歷史系教授，其餘不詳。

由鹿輝世所撰寫提要，收錄在齊魯書社版《續修四庫全書總目提要(稿本)》當中，有「《古諺箋》十卷」、「《古今謠諺補注》二卷《拾遺》十卷」共 2 種。

(五)王重民(1903~1975)，字有三，號冷廬主人，河北高陽人，中國目錄學家和版本學家。一生從事文史方面許多學科的研究，著述頗豐，共有專著、論文 160 餘部(篇)。⁵⁵

由王重民所撰寫提要，收錄在齊魯書社版《續修四庫全書總目提要(稿本)

⁵³ 參見曾聖益：〈《續修四庫全書總目提要》易類述論〉(國家圖書館館刊，1997 年第二期，1997 年 12 月)頁 203~204。

⁵⁴ 同註 54。

⁵⁵ 關國燿：〈王重民〉(《傳記文學》，第 51 卷第 2 期(總 303 期)，1987 年 8 月)頁 143~146。



》當中，有「《楚滅漢興王陵變文》一卷」、「《捉季布傳文》一卷」⁵⁶共 2 種。

(六)班書閣(1900~?)，字曉三，河南杞縣人。北京大學研究所國學門及燕京大學國學研究所畢業，曾任河北省立女子師範學院史地系主任及河北省考試委員等職，為著名史學家。著有《中國史學概論》、《曲赦考》、《宋元版書著錄表》等書，於《續修四庫全書總目提要》的工作，以史部為主。⁵⁷由班書閣所撰寫提要，收錄在齊魯書社版《續修四庫全書總目提要(稿本)》當中，有「《廿一史彈詞注》十卷《明史彈詞注》一卷」、「《史略詞話正誤》二卷」共 2 種。

(七)韓承鐸(1909~)，原名仲文。北京人。長期擔任研究員工作，其餘生平事蹟不詳。由韓承鐸所撰寫提要，收錄在齊魯書社版《續修四庫全書總目提要(稿本)》當中，有「《鴛鴦鏡傳奇》」共 1 種。

六、結語

由上述資料顯示，我們可以一窺《續修四庫全書總目提要》對古代通俗文學條項的作者，雖然得到的成果與何朋〈續修四庫全書提要簡介〉一文提及子部小說類 380 部提要之編纂者有些許出入，但仔細探究後，便可知這差異是因為像孫人和、謝興堯、傅振倫三人所撰寫提要為「筆記」、「瑣語」、「異聞」之屬，不算是通俗文學範疇，因此不可同時討論，但葉啟勳、沈兆奎、劉啟瑞、羅繼祖、余寶齡、劉詩孫六人所撰寫子部小說類提要則未見於臺灣商務版《續修四庫全書提要》，也未見於齊魯書社版《續修四庫全書總目提要(稿本)》，則令人不解。

據筆者統計，通俗文學類共計 824 種提要中，由傅惜華撰寫佔 57%；由孫楷第撰寫佔 38%；其他佔 5%。而再詳細分類，傅惜華主要負責的以傳奇戲曲為多，而孫楷第則以章回小說為多。而從上述結論中，我們可發現一個值得注意的問題，當初王雲五在預備出版《續修四庫全書提要》時，按提要內容進行類別歸屬時，或許對於「子部·小說類」的思考，因受限於材料或其他因素，而定位不清，倘若能另外分出「戲曲類」或更名為「小說戲曲類」，那麼對於傳奇、彈詞

⁵⁶ 臺灣商務版《續修四庫全書提要·子部小說家》彈詞之屬有收。

⁵⁷ 參見曾聖益：〈《續修四庫全書總目提要》易類述論〉（國家圖書館館刊，1997 年第二期，1997 年 12 月）頁 205。



二屬之依歸，便能更加清楚，也讓人對於專治戲曲的傅惜華為何擔任起籌畫小說條項的主事者，得以明朗。

至於董康對於《續修四庫全書提要·子部小說類》的貢獻，筆者認為應該只是提供海外資料（以日本為主），協助傅惜華等人處理子部小說類的提要，實際上，應非主要貢獻者。



參考書目

【專書】

- 中國文化界人物總鑑 (日)橋川時雄編 北京 中華法令編印館 1940年
續修四庫全書提要 (日)橋川時雄等主編 王雲五等重編 臺北市 臺灣商務
印書館 1972年
民國人物小傳 劉紹唐編 臺北市 傳記文學出版社 1975年
中國近代人名大辭典 李盛平主編 上海辭書出版社 1986年
戲曲小說書錄解題 孫楷第著 戴鴻森校次 北京 人民文學出版社 1991年
續修四庫全書總目提要(稿本) 中國科學院圖書館整理 江蘇省 齊魯書社
1996年
中國古代小說書目研究 潘建國著 上海市 上海古籍出版社 2005年
實事與構想—中國小說史論釋 馬幼垣著 臺北市 聯經出版公司 2007年9月
中國俗文學史 鄭振鐸著 臺北市 臺灣商務印書館 2010年再版
傅惜華古典戲曲提要箋證 謝雍君箋證 北京 學苑出版社 2010年

【博碩士論文】

- 續修四庫全書總目提要研究 王亮 中國古代文學研究中心(中國古典文獻學專
業) 上海復旦大學博士學位論文 2004年4月

【期刊論文】

- 續修四庫全書提要簡介 何朋 書目季刊 第1期第1卷 1966年9月 頁58-
68
孫楷第與戲曲小說書錄解題 田杉 文學遺產 1991年第3期
通俗小說的流變與界定 孔慶東 文學評論 1996年01期 頁39-48
續修四庫全書總目提要稿本纂修始末 羅琳 書目季刊 第30卷第3期
1996年12月 頁3-11
從中國古典目錄辨析中國古典小說的淵源與分類 王霞 新世紀圖書館 2003
年第5期 頁77-80
四庫全書總目小說類探析 夏翠軍 山東圖書館季刊 2004年第1期 頁60-62
論四庫全書總目提要的小說觀 凌碩為 江淮論壇 2004年第4期 頁114-117
董康與續修四庫全書總目提要 張升 新世紀圖書館 2006年第5期 頁68-72
對於通俗小說稱謂的質疑 司新麗 聊城大學學報(社會科學版) 2009年第3
期 頁108-112



從敘事學理論重審《斷鴻零雁記》 的藝術價值

吳秉勳*

提 要

本文旨在利用敘事學理論，以研究蘇曼殊的自傳式小說《斷鴻零雁記》。希望藉由小說中諸多敘述手法的探討，呈現此小說的文學意義與藝術價值。以此種方式研究《斷鴻零雁記》，是近幾年較為嶄新的研究視角，蓋關於《斷鴻零雁記》的主題意蘊、風格情調、內容指涉，以及考證曼殊生平與小說人物、場景之間的關聯性等，學界早已有豐碩的研究成果，唯利用敘事學理論以探尋《斷鴻零雁記》，此類課題仍有待深拓。是筆者擬從這個研究視角，讓《斷鴻零雁記》中的敘述技巧，透過本文的論述一一呈現，盼能依此重新展現此小說的文學意義與藝術價值。

關鍵詞：蘇曼殊、《斷鴻零雁記》、敘事、小說、藝術、審美

一、前言

蘇曼殊《斷鴻零雁記》這部短篇小說自1911、1912左右問世以來，即頗受世人所關注，而近世學術界對此小說的相關研究：不論是在角色與真實人物之間的考證；或者從內容分析故事人物形象¹；或者研究其寫作時的心路歷程和主題意蘊²；或者研究其內容所顯的浪漫特質與情調³；甚或從佛教文學入手，研究《

* 東海大學中國文學系博士班，東海大學兼任講師。

¹ 如：李萱：〈殊途卻同歸—蘇曼殊《斷鴻零雁記》與鬱達夫早期小說比較〉，《廣東廣播電視大學學報》第17卷總第67期（2008年第1期），頁81-85。李金鳳：〈《斷鴻零雁記》與五四浪漫小說—以「飄零者」形象為例〉，《濮陽職業技術學院學報》第22卷第4期（2009年8月），頁80-81。

² 如：孫宜學：〈斷鴻零雁蘇曼殊的感傷之旅〉，《中國文學研究》1999年第2期，頁44-49。何宏玲：〈蘇曼殊《斷鴻零雁記》新論〉，《南京師範大學文學院學報》2009年第4期，頁78-82。

³ 如：周淑媚：〈「以情求道」、「在愛中涅槃」—論蘇曼殊的俗世經驗與小說世界〉，《人文與社會學報》第1卷第5期（2004年12月），頁85-108。簡秀娥：〈曼殊悲情世界析論〉，《嶺東學報》第20期（2006年12月），頁227-260。



《斷鴻零雁記》的思想等⁴，實累積了豐碩的研究成果。

職是，關於曼殊寫作的心路歷程；《斷鴻零雁記》的風格情調與內容指涉，以及小說中的時空環境、各個角色與曼殊生平之間等多方面的考證等，幾乎已獲得了清晰的答案，其所要顯的重要性，也自能從如此眾多的研究成果中被梳理出來。唯利用敘事學理論的視角，以探尋此小說在主題意蘊、作者心理狀態以外的藝術性，此類的相關研究，是近幾年始進行的新研究趨勢，不過時至今日，仍較乏人問津，主要著作也僅有數篇耳！⁵這即是說，利用敘事學理論以審視《斷鴻零雁記》，仍有很寬廣的研究空間。故本文擬以上述諸學者的研究成果作為基底，進一步闡釋此類課題。

以色列學者里蒙·凱南認為，敘事文本有三個最重要元素：「時間」、「人物刻劃」與「聚焦」⁶，此也自成為本文在研究《斷鴻零雁記》敘事手法時的最著重之處。是筆者首先論述《斷鴻零雁記》作為自傳體小說的價值與意義，餘下即以里蒙·凱南此說為基準，並輔以如：羅綱、胡亞敏等其他敘事學者的觀點，一方面讓敘事學理論能在《斷鴻零雁記》中獲得實踐，最重要者，即是盼能以此較嶄新的研究視角，要顯《斷鴻零雁記》的文學意義與藝術價值。

二、作為自傳體小說的價值與意義

陳平原說：「中國古代小說缺的是由『我』講述『我』自己的故事，而這正是第一人稱敘事的關鍵及魅力所在。」⁷《斷鴻零雁記》是曼殊的自傳性小說，此已被學界所普遍認同，而作為一篇自傳體小說，其內容或者能與曼殊的真實生活相互對照或參證，這是近世諸多學者總圍繞在「《斷鴻零雁記》與曼殊生平」等課題的主要原因之一，關於這方面課題的研究與考證，學界已有不少重要的成果⁸。不過若是單就「敘事學」的觀點以看待此篇自傳體小說，並將它搭掛在中國小說的流變史的脈絡中，也足以看出《斷鴻零雁記》的歷史價值。

⁴ 如：丁賦生：〈《斷鴻零雁記》：佛教文學中的一朵奇葩〉，

《南通師專學報》（社會科學版）第15卷第1期（1999年3月），頁27-30。

⁵ 有意識地專門以敘事理論研究《斷鴻零雁記》、並特開專篇以探討者，較明顯的僅有四篇。如：胡俊飛：〈感傷主義與中國小說敘事形式的嬗變〉，《涪陵師範學院學報》第23卷第2期（2007年3月），頁15-22。向貴雲：〈《斷鴻零雁記》之轉型期敘事特徵〉，《滄桑》2008年第4期，頁219-220、233。黃曉垠：〈從創作態度看《斷鴻零雁記》內傾性〉，《青年文學家》2009年19期，頁35。余靜：〈晚清民初小說第一人稱敘事的演變—從《浮生六記》到《沉淪》〉，《宜賓學院學報》第10卷第9期（2010年9月），頁48-51。

⁶ （以色列）里蒙·凱南（Shlomith Rimmon-Kenan）著，姚錦清等譯：《敘事虛構作品》（北京：三聯書店，1989年版），頁77。

⁷ 陳平原：《中國小說敘事模式的轉變》（北京：北京大學出版社，2003年）頁73。

⁸ 此可參柳無忌的介紹，參氏著：《蘇曼殊傳·斷鴻零雁》（北京：三聯書店，1992年版），頁117。



首先，以敘事的聲音而論，《斷鴻零雁記》是「第一人稱」敘事小說，除了開篇的「百越有金甌山者，濱海之南，巍然矗立。每值天朗無雲，山麓蔥翠間，紅瓦鱗鱗，隱約可辨，蓋海雲古剎在焉。相傳宋亡之際，陸秀夫既抱幼帝殉國崖山，……。」⁹一段，利用較廣泛的敘述視角以交代地理環境、歷史背景，以及故事人物所處的確切地點：「海雲寺」外，整部小說皆以第一人稱的「余／三郎」作為主要敘述者，故事中情節的鋪陳，以至小說故事中各種時空的轉瞬¹⁰，皆是以「三郎」這個「余」，作為敘述者來交代。

次者，若就敘事的視角而論，《斷鴻零雁記》可歸於「內部聚焦」類型¹¹，亦即小說的情節與事件，皆利用一個或幾個人物的感受和意識來呈現。如：第三章：「余禮乳媪既畢，悲喜交並。媪一一究吾行止，乃命余坐，諦視余面，即以手拊額，沉思久之，……。」¹²三郎與兒時的奶媽見面，奶媽「悲喜交並」的面容、「以手拊額」、「沉思久之」的表現二人情感深厚的肢體語言等，皆必須經由三郎對她的觀察，這些動作、表情與姿態方能呈現在讀者面前，又第十章描述三郎初見靜子時，靜子「此際瑟縮不知為地」、「默然不答，徐徐出素手，為余妹理鬢絲，雙頰微生春暈矣。」¹³一旦離開三郎的視野，讀者即無法得知奶媽、靜子等人物的任何資訊。

這即是說，《斷鴻零雁記》中的敘述者，並非全知全能，在《斷鴻零雁記》所建構出來的世界裡，都必須透過三郎的角色去展示；透過三郎的視野去體察與感受，其所見所聞、內心思緒，以及其他人物的言行舉止，讀者只能「余／三郎」在故事現場時才能獲知，故楊聯芬云：「它（《斷鴻零雁記》）敘事的視角出諸敘事者自己，是內聚焦的第一人稱的限制敘事。」¹⁴此也正是里蒙·凱南所謂「人物一聚焦者」形式¹⁵。如：第四章：「一日薄暮，荒村風雪，蕭蕭徹骨。余與潮兒方自後山負薪以歸。」、第五章：「明日，天氣陰沉，較諸昨日為甚。迄余晨起，覺方寸中倉皇無主，……。」¹⁶上引二語中對天氣的描寫，以至「覺方

⁹ 蘇曼殊：《斷鴻零雁記》第一章。參馬以君編著，柳無忌校訂：《蘇曼殊文集》上冊（廣東：花城出版社，1991年版），頁73。本文援引《斷鴻零雁記》處，以此書為本，再次徵引只注小說書名、章回數及頁數。

¹⁰ 如：第七章云：「翌晨，舟抵橫濱，……，今後當敘余在東之事。」參蘇曼殊：《蘇曼殊文集·斷鴻零雁記》，頁91。

¹¹ 「聚焦」的定義源自普林斯頓《敘事學辭典》。「聚焦」及「內部聚焦」等說，詳參羅鋼：《敘事學導論》（昆明：雲南人民出版社，1994年版），頁175。

¹² 蘇曼殊：《蘇曼殊文集·斷鴻零雁記》，頁77。

¹³ 二語並見蘇曼殊：《蘇曼殊文集·斷鴻零雁記》，頁98。

¹⁴ 楊聯芬：《晚清至五四：中國文學現代性的發生》（北京：北京大學出版社，2003年），頁239。

¹⁵ 里蒙·凱南著，姚錦清等譯：《敘事虛構作品》，頁134。

¹⁶ 二語分見於蘇曼殊：《蘇曼殊文集·斷鴻零雁記》，頁81、頁83。



寸中倉皇無主」此等心路歷程，皆是三郎自身的感受，是近日學者，如：胡亞敏更進一步地將此敘述視角界定為「內聚焦型」中的「固定內聚焦型」敘述方式：「被敘述的事件通過單一人物的意識出現，他的特點是視角自始至終來自一個人物。」¹⁷。

「第一人稱」與「內聚焦」等敘事技巧，是自傳體小說的特色，由於它們在創作上的敘述動機總是切身的、是「根植於他的現實經驗和情感需要的」¹⁸，具有「揚長避短」、「對不熟悉的東西保持沉默」、「縮短人物與讀者的距離，使讀者獲得一種親切感」¹⁹等優勢，所以較能輕易處理故事主角的心理活動，對其種種內心思考與矛盾方面的敘述，以至情節的佈局與安排，也較能駕輕就熟地自然呈現出來：

余既換車，危坐車中，此時心緒，深形忐忑。自念於此頃刻間，即余骨肉重逢，母氏慈懷大慰，寧非余有生以來第一快事？忽又轉念，自幼不省音耗，矧世事多變如此，安知母氏不移居他方？苟今日不獲面吾生母，則飄泊人胡堪設想？余心正怔忡不已，而車已停。余向車窗外望，見牌上書「逗子驛」三字，遂下車。²⁰

這是《斷鴻零雁記》紀錄三郎到達日本、前往尋母的坐車路途中思緒的轉折。又第十章描述三郎甫見靜子的當晚：「迨晚餐既已，余頓覺頭顱肢體均熱，如居火宅。是夜輾轉不能成寐，……。」²¹而身子外冷內熱之後，三郎開始發病，不過三郎躺在床上休養時卻是在思索：

顧余雖呻吟牀褥，然以新歸，初履家庭樂境，但覺有生以來，無若斯時歡欣也。於是一一思量，余自脫俗至今，所遇師傅、乳媪母子及羅弼牧師家族，均殷殷垂愛，無異骨肉。則舉我前此之飄零辛苦，盡足償矣。第念及雪梅孤苦無告，心中又難自恕耳。然余為僧及雪梅事，都秘而不宣，防余母聞之傷心也。茲出家與合婚二事，直相背而馳。余既證法身，固弗娶者，雖依慈母，不亦可乎？²²

職是，故事中三郎的內心世界，皆能擅用是類敘事技巧以呈現，因此真實而充分

¹⁷ 胡亞敏：《敘事學》（武漢：華中師範大學出版社，2004年第2版），頁30。

¹⁸ 羅鋼：《敘事學導論》，頁170。

¹⁹ 上引三語，參胡亞敏：《敘事學》頁27。

²⁰ 蘇曼殊：《蘇曼殊文集·斷鴻零雁記》第八章，頁92。

²¹ 蘇曼殊：《蘇曼殊文集·斷鴻零雁記》，頁98。

²² 蘇曼殊：《蘇曼殊文集·斷鴻零雁記》，頁98。



地在讀者面前敞開來，其思緒中各種複雜、矛盾的衝突與激盪，自能淋漓盡致的表現出來、歷歷在目。

尤其小說中的敘述者，本是真實作者想像的產物，是美國學者布斯所謂「作者第二個自我」²³，故在自傳體小說中，真實作者與其創造的敘述者之間，總有諸多可徵的聯繫，在一定意義上，自成為真實作者的代言人，這已是近世作家常用的一種寫作技巧²⁴。如此的敘事方式，總讓讀者置身在真實與虛構之間，此是柳無忌所謂：

整篇小說都在激發讀者的好奇心，特別是，如果讀者不管小說裡的許多漏洞和不合理的地方，竟然相信三郎和雪梅、靜子的愛情故事是來自作者本人生活中的某些篇章，不幸的三郎就更能得到同情。²⁵

吾人或許無法探知曼殊創作《斷鴻零雁記》的同時，是否已有意識地混淆真實與虛構的界限，不過曼殊此種寫作方式，確實已讓後世讀者不斷地試著探尋「三郎／曼殊」之間的聯繫，此是不爭的事實。

胡亞敏曾提出一「同敘述者」概念：「故事中的人物，他敘述自己的或與自己有關的故事。」並云：「同敘述者可以是故事中的主人公，……在西方早期自傳體小說中就已盛行，但在中國白話小說中則顯見，……。」²⁶胡氏所言，誠然不誣，中國古典小說中以「第一人稱」或「敘述自己相關故事」作為寫作手法者，雖非創新之舉，然客觀而論，實也屈指可數，此是羅鋼所謂，以第一人稱敘事方式寫作小說，無論在中、西方，皆有悠遠之歷史，唯「中國古典小說習慣用第三人稱敘事，……。」²⁷余靜甚至直言：「直到近代，西方小說傳入中國，以第一人稱敘事角度創作的小說大量出現，才真正改變了這種單一的敘事格局。」²⁸蓋除了自唐代張鷟《遊仙窟》、王度《古鏡記》、李公佐《謝小娥傳》²⁹，以至清代沈復《浮生六記》³⁰、曹雪芹《紅樓夢》開篇之數語³¹，以及吳趸人《二十

²³ (美)布斯(W.C.Booth)著，華明等譯：《小說修辭學》(北京：北京大學出版社，1987年版)，頁80。

²⁴ 單就中國方面而論，張賢亮在80年代創作的《綠化樹》、王安憶在90年代創作的《六九屆初中生》，以及莫言《紅高粱》等，皆善用此種敘事技巧。

²⁵ 柳無忌：《蘇曼殊傳·斷鴻零雁》，頁117-118。

²⁶ 上引二語，胡亞敏：《敘事學》，頁41-42。

²⁷ 羅鋼：《敘事學導論》，頁166。

²⁸ 余靜：〈晚清民初小說第一人稱敘事的演變—從《浮生六記》到《沉淪》〉，《宜賓學院學報》第10卷第9期(2010年9月)，頁48。

²⁹ 且此類小說中的第一人稱主人公「我」，僅是作為故事的記錄者和觀察者，並非以「我」講述「我」自己的故事。

³⁰ 《浮生六記》全書採用第一人稱敘事，以「余」講述自身經歷，唯全書的「六記」沒有緊湊



年目睹之怪現狀》³²有稍微類似手法外，似乎必須遲自曼殊《斷鴻零雁記》，這種敘事技巧方有明顯的發展與突破³³。

中國的「第一人稱限制敘事手法」，必須遲至五四時期，才成為小說創作的主流。依此，曼殊《斷鴻零雁記》實成為促進中國小說的近代化、及中國小說敘事模式從傳統轉向現代的橋樑。是近日學界總以「從古典轉向近代（甚至是現代）的過渡的代表作品之一」、「徹底顛覆中國傳統小說全知敘事」³⁴稱之，《斷鴻零雁記》作為自傳體小說的價值與意義即是在此。

三、多重「敘述者」所構成的故事敘述「層次」

（一）關於《斷鴻零雁記》中的「主要敘述者」與「次要敘述者」

第一人稱小說與「內聚焦型」視角，容易受到視野的限制，《斷鴻零雁記》作為一部自傳體小說，其敘述手法也有類似侷限，亦即視角固定在三郎，小說中所有的事物，都必須藉由「余／三郎」的感官和意識以觀看與感知；只有「余／三郎」的心境轉折，能有深刻的描述。故事中的其他角色，多平鋪直述其對白，雖吾人自能從其話語、面部表情中，探其情緒及心路歷程，如：上述乳媪的「悲喜交並」、「沉思久之」；河合夫人在日本初見三郎時云：「吾兒無恙，謝上蒼垂憫！」³⁵等多處即是。但客觀而論，總較難頗析其他角色的內心思緒，當然也難以單靠其他角色，以把握整部故事的來龍去脈³⁶。

的連貫情節，故將其定位成「小說」，仍有商榷空間。此可參余靜之說解，參氏著：〈晚清民初小說第一人稱敘事的演變—從《浮生六記》到《沉淪》〉，《宜賓學院學報》第10卷第9期（2010年9月），頁48。

³¹ 曹雪芹《紅樓夢》第一回開頭有云：「但書中所記何事何人？自己又云：今風塵碌碌，一事無成，忽念及當日所有之女子，一一細考較去，覺其行止見識皆出我之上，我堂堂鬚眉，誠不若彼裙釵。我實愧則有餘，悔又無益，大無可如何之日也！」、「知我之負罪固多，然閨閣中歷歷有人，萬不可因我之不肖自護己短，一並使其泯滅也。所以蓬牖茅椽，繩床瓦灶，並不足妨我襟懷。」與「我雖不學無文，又何妨用假語村言敷衍出來，亦可使閨閣昭傳，復可破一時之悶，醒同人之目，不亦宜乎？」等語，皆採取第一人稱的敘述手法。

³² 《二十年目睹之怪現狀》亦是以「余」作為故事的記錄者和觀察者，並非以「余」講述「我」自己的故事。

³³ 從《二十年目睹之怪現狀》過渡到《斷鴻零雁記》之間，尚有符霖在1906年刊行的《禽海石》，不過多數學者認為此作品無法與《斷鴻零雁記》相提並論。此類說解詳參向貴雲：〈《斷鴻零雁記》之轉型期敘事特徵〉，《滄桑》2008年第4期，頁219。

³⁴ 二語並見余靜：〈晚清民初小說第一人稱敘事的演變—從《浮生六記》到《沉淪》〉，《宜賓學院學報》第10卷第9期（2010年9月），頁48、頁49。

³⁵ 蘇曼殊：《蘇曼殊文集·斷鴻零雁記》第八章，頁93。

³⁶ 不過胡亞敏認為，這種故事中無法探知的空白與懸念，在某種意義上是對讀者的一種解放。參氏著：《敘事學》頁30。



是類敘述視野的狹窄與視角的侷限，或有學者稱為「限制觀點」³⁷，通常是第一人稱小說亦陷入的處境。不過《斷鴻零雁記》卻能一方面以「余／三郎」為故事主要述者；一方面在情節的某些片斷，將其他角色也設定成故事的敘述者，從而減少了此種限制。例如：故事中的乳媪、麥氏兄妹等角色，雖是柳無忌口中的「次要人物」³⁸，不過也著實扮演著「故事敘述者」的身分。本文以表格釋之：

故事角色	故事敘述者 (次要故事敘述者)	類故事敘述者	備註
江邊漁人			
古廟童子(潮兒)			
乳媪	◎		三郎幼時奶媽
雪梅		◎	三郎未婚妻
羅弼氏牧師			羅弼氏夫婦及女兒雪鴻
逆旅主人			
河合夫人	◎		三郎母河合氏
河合夫人之妹			三郎姨母
靜子妝次			三郎姨母之女
三郎姊、三郎妹			
麥氏	◎		
麥氏兄妹	◎		
少年比丘		◎	湘僧(法忍)

上表是主角三郎以外，《斷鴻零雁記》中的主要出場人物。其中乳媪、河合夫人、麥氏兄妹四個角色，是相對於主角三郎以外的故事敘述者，本文暫以「次要敘述者」稱之；雪梅、少年比丘二個角色，其雖不能嚴格視為故事的敘述者，卻利用其他形式，或者交代情節；或者引出主角三郎的重要回憶，在功能上類似故事敘述者，是本文暫以「類故事敘述者」稱之。

首先，乳媪是《斷鴻零雁記》中第一種「次要敘述者」。三郎與乳媪相遇一事，不但為其東島探母張本，而且也是其與雪梅相遇的創造條件。作為一個故事敘述者，乳媪首先簡單交代三郎幼年時母親東歸、父執輩去世，以及遭三郎繼母驅趕出門等事：

傷哉，三郎也！設吾今日猶在彼家，即爾胡至淪入空界？計吾依夫人之側，不過三年，為時雖短，然夫人以慈愛為懷，視我良厚。……。先是夫人行後，彼家人雖遇我惡薄，吾但順受之，蓋吾感夫人恩德，良不忍離三郎而去。迨爾父執去世之時，吾中心戚戚，方謂三郎孤寒無依，欲馳書白夫

³⁷ 周慶華：《故事學》（臺北：五南圖書公司，2002年），頁173。

³⁸ 柳無忌：《蘇曼殊傳·斷鴻零雁》，頁115。



人，使爾東歸，離彼獠獠。詎料彼婦偵知，逢其蘊怒，即以藤鞭我。斯時吾亦不欲與之言人道矣！縱情撻已，即擯我歸。³⁹

之後更因為三郎的詢問，而詳述了她與三郎母河合氏初次見面，以至做三郎奶媽的過程，並在敘述過程中，旁及三郎的誕生、兒時遭遇、繼母的毒悍、霸道與薄情等，以至世態炎涼的種種感受⁴⁰。

這是透過乳媪的視角，以交代主角淒涼不幸的身世，及幼年時未能有記憶的一些家族往事這些話從奶媽口中說出，既是讓三郎聆聽、當然也是讓讀者聆聽。又或三郎本有此類回憶，只是經由乳媪的敘述來告知讀者，此是曾德珪所謂：「這實際也是三郎心裡的話，但從三郎這個人物形象的性格來說，他是不會說出這個話來的，故只有托諸乳媪之口。」⁴¹

次者，三郎母河合氏は《斷鴻零雁記》中第二種「次要敘述者」。當河合夫人描述到住在日本箱根的妹妹時，也順便提點了三郎，這位阿姨對他幼年時的極盡呵護，以及近日對他的牽掛：「須知爾幼時，若姨愛爾如雛鳳，一日不見爾，則心殊弗擇。先時余攜爾西行，若姨力阻；及爾行後，阿姨肝腸寸斷矣。三郎知若姨愛爾之恩，弗可忘也。」⁴²更重要者，是《斷鴻零雁記》中與三郎相戀的靜子，其身世以及靜子母（河合夫人之妹）欲許配靜子予三郎等事，均由河合夫人口中道出⁴³。

復次，河合夫人之妹，是《斷鴻零雁記》中第三個次要敘述者。她也如河合夫人一般，描述了靜子的身世：「靜子少失怙恃，依吾已十有餘載，吾但托之天命。」⁴⁴此外，經由她的敘述，使三郎（或讀者）得知這些日本親人對三郎前幾年在中國的狀況：

三郎，先是汝母歸來，不及三月，即接汝義父家中一信，謂三郎上山，為虎所噬。吾思彼方固多虎患，以為言實也。余與汝母，得此凶耗，一哭幾絕，頓增二十餘年老態。⁴⁵

河合夫人之妹的言論，代表著這些日本親人對三郎近況的瞭解，當她述及得到錯

³⁹ 蘇曼殊：《蘇曼殊文集·斷鴻零雁記》第三章，頁 77。

⁴⁰ 見本文〈附錄一〉。參蘇曼殊：《蘇曼殊文集·斷鴻零雁記》第三章，頁 78。

⁴¹ 曾德珪：《蘇曼殊詩文選注》（西安：陝西人民出版社，1986 年版），頁 182。

⁴² 蘇曼殊：《蘇曼殊文集·斷鴻零雁記》第九章，頁 96。

⁴³ 見本文〈附錄二〉。參蘇曼殊：《蘇曼殊文集·斷鴻零雁記》第十二章，頁 107。

⁴⁴ 蘇曼殊：《蘇曼殊文集·斷鴻零雁記》第十章，頁 99。

⁴⁵ 蘇曼殊：《蘇曼殊文集·斷鴻零雁記》第十章，頁 99。



誤消息，以為三郎「為虎所噬」之後，與河合夫人「一哭幾絕」，此舉也代表著全部日本親人的反應。

最後，麥氏與麥氏兄妹，是《斷鴻零雁記》中第三種「次要敘述者」。如：麥氏對三郎說：「孺子毋愁為幸。吾久弗見爾。先是聞鄉人言，吾始知爾已離俗，吾正深悲爾天資俊爽，而世路淒其也。……爾父執之婦，昨春遷居香江，死於喉疫。」⁴⁶身為鄉裏舊鄰的麥氏家族，他們的所敘述的故事，代表著昔日街坊鄰居對三郎出家的觀感，也是三郎得知自己家族事情的消息來源。而麥氏的女兒則是三郎（或讀者）得知未婚妻絕食自盡的消息來源：

其妹嚶然而呻，輒搖其首曰：「諺云：『繼母心肝，甚於蛇虺。』不誠然哉？前此吾居鄉間，聞其繼母力逼雪姑為富家媳，迨出閣前一夕，竟絕粒而夭。天乎！天乎！鄉人咸悲雪姑命薄，吾則歎人世之無良一於至此也！」

47

從她的敘述語中，也隱含著鄉里舊鄰對雪梅的命薄，以及恐怕三郎過度傷心、原先不願對三郎提起的為難情況。

另外，三郎的未婚妻雪梅，以及在故事後半段結識的少年比丘一法忍，他們並不屬於《斷鴻零雁記》中的故事敘述者，卻能利用其言行舉止，以透露些許小說欲讓讀者得知的重要訊息，甚或間接牽引出三郎自身的回憶，是本文以「類故事敘述者」稱之。如：當雪梅託婢女轉交予三郎一封長信之後，三郎始知這位「容華絕代，而玉顏帶肅，湧現殷憂之兆」女子⁴⁸，竟是自己久未見面的未婚妻！且信中介代了雪梅自己的身世：「妾自生母棄養，以至今日，伶仃愁苦，已無復生人之趣。繼母孤恩，見利忘義，慫老父以前約可欺，行思以妾改孀他姓。」⁴⁹也自然能讓故事中的三郎，道出：「雪梅者，余未婚妻也。」、「雪梅之父，亦為余父執，在余義父未逝之先，已將雪梅許我。後此見余義父家運式微，余生母復無消息，乃生悔心，欲爽前諾。」以及「顧其生父繼母，都不見恤，以為女子者，實貨物耳，吾固可擇其禮金高者而鬻之，況此權特操諸父母，又烏容彼纖小致一辭者？」等往事，藉者三郎的回憶，讓讀者得知這些故實。而少年比丘一法忍，則是在第二十二章中，述說自己遭受原本愛戀的「湘女」的拋棄、以及憤而投水自盡卻未果之後的反思。作者以極大的篇幅，敘述此看似與全篇主題無關的

⁴⁶ 蘇曼殊：《蘇曼殊文集·斷鴻零雁記》第二十五章，頁 144-145。

⁴⁷ 蘇曼殊：《蘇曼殊文集·斷鴻零雁記》第二十四章，頁 144-145。

⁴⁸ 蘇曼殊：《蘇曼殊文集·斷鴻零雁記》第四章，頁 82。

⁴⁹ 蘇曼殊：《蘇曼殊文集·斷鴻零雁記》第五章，頁 84。



故事，實則欲利用此故事，與《斷鴻零雁記》中的三郎作一對比，誠如曾德珪所云：「作者有意以『湘女』的負心反襯『靜子』的多情，以『湘僧』（法忍）的殉情反襯三郎的『忍情』，藉此以抒發其悔恨交加的痛苦心情……。」⁵⁰故法忍自敘之處，並非與小說主旨無關，反而欲以法忍的處境，讓《斷鴻零雁記》之前所述的主角三郎對雪梅、靜子等女主角的種種情愛割捨相互對比，透過此般敘述，三郎的性格實已不言而喻。

（二）由「外敘述者」與「內敘述者」所構織出來的悲劇故事

里蒙·凱南認為，一般而言，小說作者總是把故事當作敘述的對象，不過：

事實上故事裡面也可能含有敘述。一個人物的行動是敘述的對象，可是這個人物也可以反過來敘述另一個故事。在他講的故事裡，當然還可以有另一個人物敘述另外一個故事，如此類推，以至無限。這些故事中的故事就形成了層次，按照這些層次，每個內部的敘述故事都從屬於得以存在的那個外圍的敘述故事。⁵¹

《斷鴻零雁記》即是利用「余／三郎」這個主要敘述者，以及「乳媪」、「河合夫人」等多個敘述者（本文所謂「次要敘述者」），以「敘述另一個故事」，依此形成里蒙·凱南所謂的故事層次，而此類「層次」的不斷堆疊，即構成故事中一幕又一幕的「事件」⁵²，而這些「事件」，又不斷地讓《斷鴻零雁記》逼近於主旨—「悲劇」。

此般敘事的情境與最終導向，也可配合胡亞敏的「外敘述者」與「內敘述者」等觀念作說明：《斷鴻零雁記》中的「余／三郎」是胡氏所謂「外敘述者」：「第一層次故事的講述者。他在作品中可以居支配地位，也可以僅起框架地位。」而被筆者稱為「次要敘述者」的乳媪、河合夫人、麥氏兄妹等，以至少年比丘、雪梅等類似故事的敘述者，則是胡氏所謂「內敘述者」：「指故事內講故事的人」、「故事中的人物變成了敘述者」、「這類敘述者在作品中往往具有交代與解說的功能。」⁵³在《斷鴻零雁記》中，曼殊利用「外敘述者」的「余／三郎」，與「內敘述者」的「乳媪」、「河合夫人」等角色，在故事中不斷地交織與聯繫，並利用後者來充當「解釋」、「敘述」的角色，讓「余／三郎」內心的一些

⁵⁰ 曾德珪：《蘇曼殊詩文選注》，頁 260。

⁵¹ 里蒙·凱南著，姚錦清等譯：《敘事虛構作品》，頁 164。

⁵² 敘事文體中的「事件」觀念，及其分類與組成等問題，可參里蒙·凱南著，姚錦清等譯：《敘事虛構作品》的〈事件〉一章。

⁵³ 上引胡亞敏諸語，詳見胡亞敏：《敘事學》頁 43-44。



感受、謎團或疑問，明確或暗地的被展示出來，這不僅是讓故事中的「余／三郎」得知某事、或藉他人之語來暗合「余／三郎」的內心感受，更重要者，當然是讓讀者確知這些事件經過；讓小說故事顯得豐滿多采！

由是，這些「外敘述者」與「內敘述者」的不斷交涉，產生故事情節的「層次」，從而累積出許多故事中的「事件」。這些「事件」的發展，讓原本即已悲愴的故事主軸，更增添「感傷」、「不幸」的氛圍，曼殊正是利用此般敘述過程，讓《斷鴻零雁記》趨於極度的悲劇性而收場。

總之，《斷鴻零雁記》利用三郎作為故事的主要敘述者，並在三郎以外，穿插若干敘述者，以補充故事主軸中必須存在的一些重要線索，諸如：以乳媪的視角看待三郎身世、以河合夫人交代靜子身世、以街坊鄰居的視角呈現三郎近況及三郎未婚妻之死等，此般敘述手法，不僅充實了故事情節，相較於中國傳統小說總傾向於故事開篇便作正面介紹、抑或通過一些事件的發生以輔助呈現，曼殊此法實更加真實與生動。

四、小說中的二種獨特敘述行為

《斷鴻零雁記》中有二種較為獨特敘述行為，此是胡亞敏所謂的「自然而然的敘述者」與「自我意識的敘述者」，亦可視為曼殊創作小說時，所運用的特出敘事技巧。

（一）「雪梅的一封長信」及「麥氏兄妹的對話」

誠如胡亞敏所云，「自然而然的敘述者」即是：「敘述者隱身於文本之中，盡量不露出寫作或敘述的痕跡，彷彿人物、事件自行呈現，由此造成一種真實的『幻覺』。」⁵⁴、「這類敘述者往往採用諸如發現手稿、書信、日記等手段以表明作品並非是一種創作，而是發生在某年某月的真實事件，由此掩飾其敘事作品的虛構性，使讀者忘記敘述者的存在。」⁵⁴在《斷鴻零雁記》中，三郎的未婚妻雪梅交代婢女遞交予三郎的書信，以及麥氏兄妹對話二事，即可視為此類敘述者。雪梅是三郎自幼訂有婚約的女子，理當是一頗為重要的角色，不過在整部《斷鴻零雁記》中，卻未見作者提供他們近距離接觸、相互對話的時空環境；雪梅的身影總是在「遠方」、與三郎永遠保持一定的距離⁵⁵，其本身似乎也不願與三郎不當面晤談，本身更沒有出現任何對白，僅是利用一封經由婢女遞交出來的書信，

⁵⁴ 胡亞敏：《敘事學》頁45。

⁵⁵ 如：《斷鴻零雁記》第四章，雪梅第一次出現，是在窗台邊；其最後絕食自盡之事，三郎也是從鄰居口中得知。



就明白表述了雪梅的身世、心境、以及其與三郎的遭遇。雪梅看似沒有任何「聲音」，但是因為這封信，足讓讀者自然而然地明白她的內心思緒，以及她在故事中、甚至是對三郎這個主角的重要性。

依此，雪梅與三郎的距離看似如此的遙遠，但是當三郎接到信時，信件又成為兩人最近距離的接觸；尤其曼殊安排故事中的雪梅預先透過信件描述二人不幸的婚姻，又安排三郎閱讀信件之後，作了回憶性質的情節補述，這一連串的內容敘述，便讓胡亞敏所謂「自然而然的敘述者」，在《斷鴻零雁記》中得到完善的概念性成立。

麥氏兄妹是三郎兒時玩伴，不過最初的故事情節，未讓此二人直接出場，而是讓三郎在法事誦經時，偶然聽到對面座位上有「嬰宛細碎」的交談聲：

（女郎）言曰：「殆此人無疑也。回憶垂髫，恍如隔世，寧勿淒然？」時復有男子太息曰：「傷哉！果三郎其人也。」余驟聞是言，豈不驚但？余此際神色頓變，然不敢直視。女郎復曰：「似大病新瘥，我知三郎固有難言之隱耳。」⁵⁶

故事中的三郎起初「神色頓變」、「不敢直視」，待定神默察其聲，始想起原來這間屋子的主人麥氏，原來是鄉里舊鄰的麥家，而交談的兩人，即是「總角同窗」一麥家兄妹。此時才讓驚訝惶恐的心緒鎮定下來。此處麥氏兄妹看似情節中不經意的對白，實際上代表了舊鄰好友對三郎近況的「全體聲音」，益之以三郎在聽聞交談話語之後所作的個人回憶：「久之，始大悟其即麥家兄妹，為吾鄉里，又為總角同窗。計相別五載，想其父今為宦於此。回首前塵，徒增浩歎耳。憶余羈香江時，與麥氏兄妹結鄰於賣花街。其父固性情中人，意極可親，御我特厚，今乃不期相遇於此，實屬前緣。」如此一來，即自然地完整交代了一部分兒時生活的來龍去脈。

（二）三郎不斷跳出來與讀者對話

《斷鴻零雁記》另一項獨特的敘述技巧，是不時會以真實的故事作者身分，進入故事情節中，試圖與讀者對話，也常預設讀者的心理狀態，以此為出發點，再予以反駁。

法國學者熱拉爾·普蘭斯《敘事學》曾提出四種敘述者類型，其中一類是敘

⁵⁶ 蘇曼殊：《蘇曼殊文集·斷鴻零雁記》第二十四章，頁 141-142。



述者意識到自己在寫作，並經常出面說明自己在敘述，普氏稱之為「自我意識型」⁵⁷。而胡亞敏則更進一步地將此概念定義作「自我意識的敘述者」：「經常在作品中討論寫作情境，表明書中的人物只是些出來的文學形象，是受敘述者操縱的，敘事文中的唯一真實就是寫作本身。」⁵⁸此亦是胡氏後文所謂「干預敘述者」⁵⁹。在《斷鴻零雁記》中，曼殊時常在敘述過程中，嘎然頓止地接上：「讀吾書者識之，……」、「讀者試思，……」、「讀吾書者，至此必將議我陷身情網，……」、「讀者殆以余不近情矣」、「讀者尚憶之乎？」等，此類用以表明自己在講故事的「我」，試圖與臆想的「敘述接受者」：《斷鴻零雁記》所提及的「讀者」作對話。此即是上述學者所論之明顯例證。

羅綱也認為，在「第一人稱」敘事小說中，「第一人稱敘述者」身上能包含兩種「自我」，亦即「經驗的自我」與「敘述的自我」，二者彼此對立、交叉與統一，自形成故事獨特的戲劇張力⁶⁰。其中後者即是《斷鴻零雁記》此處所使用的敘述方法，而曼殊此種寫作方式，除了深刻地證實敘述者本人，與作品中所描寫的人物之親密關係，也著實造成羅綱所謂小說故事與敘述者之間的「一種生命體上的聯繫」、且「必然具有一種性格化的意義」⁶¹。換言之，即讓讀者體會作者或敘述者的鮮明性格，甚至了解作者切身的感受、闡明作者的創作動機。

推測曼殊運用此敘事技巧的最終目的，當是在爭取閱讀者的同意或同情；也藉此抒發自身情感，讓《斷鴻零雁記》的沉重、悲哀的情緒，引起讀者的共鳴。尤其筆者曾試作一小統計，亦即《斷鴻零雁記》中用以提醒讀者、與讀者對話的頻率，有一有趣的現象，本文擬以表格釋之：

次第	章回	句式	小計
1	第一章	「讀吾書者識之，……」	1次
2	第二章	「讀者試思，余殆極人世之至戚者矣！」	1次
3	第三章	「讀者試思，……」	1次
4	第五章	「讀吾書者，至此必將議我陷身情網，……」、「……以告吾讀者」、「嗟夫，讀者！……」、「讀者殆以余不近情矣」、「今請語吾讀者」	5次
5	第六章	「余此際神經當作何狀，讀者自能得之。須知天下事，……。」	1次
6	第二十七章	「讀者尚憶之乎？」	1次

⁵⁷ 熱拉爾·普蘭斯《敘事學》在〈敘述者〉一節中的分類，轉引自胡亞敏：《敘事學》，頁40。

⁵⁸ 胡亞敏：《敘事學》，頁46。此亦是胡氏後文所謂「干預敘述者」。

⁵⁹ 胡亞敏：「干預敘述者具有較強的主體意識，它可以或多或少自由地表達主觀的感受和評價，在陳述故事的同時具有解釋和評論的功能」參氏著：《敘事學》頁49。

⁶⁰ 此說詳參羅綱：《敘事學導論》，頁171。

⁶¹ 二語參見羅綱：《敘事學導論》，頁172。



依上表，足見這種手法到第六章之後，亦即三郎準備東行尋母的時刻便徹底消失，從第七章以至第二十六章，大約是三郎在日本與母親共同生活、與靜子結識並相戀時，此法完全不使用，直到故事尾聲第二十七章，始再度出現。另外，運用此敘事手法到達最高潮的階段，是在接獲雪梅長信的第五章，依三郎在此章所表現的態度，似乎迫切地想傾吐全部的內心思量，急於讓讀者明白。曼殊此般與讀者對話的使用頻率，不失為一有趣的現象⁶²！

客觀而論，古代中國學者似較關注小說文本客觀的描述，誠如阿英引舉的晚清黃摩西所言：

小說之描寫人物，當如鏡中取影，妍媸好醜令觀者自知，最忌攙入作者論斷，或如戲劇中一角色出場，橫加一段開場白，預言某某若何之善，某某若何之劣，而其人之實事，未必盡其言。……夫鏡，無我者也。⁶³

此語足見中國學者對小說中「客觀敘述者」的重視，且即便是中國現代小說，在描述故事人物內心世界時，也較傾向忠實地記錄，亦即力圖維持客觀敘述的寫作方式。

不過，在中國的古代史傳中，如：《史記》的「太史公曰」、《漢書》的「贊」、《三國志》的「評」等⁶⁴，似乎即已開啟一書籍作者與閱讀者之間的對話平台。到了中國古典小說，如：《初刻拍案驚奇》：「看官，你道小子說到此際，……。」⁶⁵、《紅樓夢》的「看官！你道此書從何而起？」⁶⁶以及《聊齋誌異》中的「異史氏曰」等⁶⁷，此類寫作方式，確實有試圖與閱讀者對話之傾向，已初步具有敘事學理論中所謂「自我意識的敘述者」、「干預敘述者」等的雛形。

即便如此，像曼殊這般直接跳出文本，明顯地叫喚讀者、盼能與讀者作對話，並尋求讀者支持與認同的敘述手法，不僅與上引黃人所言之觀點悖反，在中國古典文學作品中，也誠屬稀有罕事。尤其曼殊創作《斷鴻零雁記》的同時，本無現代性的敘事理論可供參證，換句話說，《斷鴻零雁記》中「讀者……」這般特

⁶² 礙於篇幅與筆者能力，本文僅能提出此種現象，目前無法深入研究，盼日後有機會能另以專章討論。

⁶³ 轉引自阿英編：《晚清文學叢鈔·小說戲曲研究卷》（北京：中華書局，1960年版），頁351-352。

⁶⁴ 此或許還能追溯至更早的先秦典籍，如：《孟子》、《荀子》、《禮記》等書中的「君子曰」敘事方式。

⁶⁵ 凌濛初：《初刻拍案驚奇》卷十八。

⁶⁶ 曹雪芹《紅樓夢》第一回。

⁶⁷ 關於《聊齋誌異》中的「異史氏曰」敘述方式，可參李娟：〈異史氏曰—《聊齋誌異》中的干預敘述者〉，《河池學院學報》第26卷第3期（2006年6月），頁53-55。



殊的語言風格，似是《紅樓夢》等小說中「看官……」的變形，唯「看官」屬古代話本遺留的說話形制，而曼殊的「讀者」則是刻意為之，且並非頻繁或規律性的出現，使之又傾向於隨手捻來的句式，此自成為《斷鴻零雁記》中另一項特出的敘事手法。

五、小說中對時序方面的安排

（一）關於順時序與逆時序的課題

關於《斷鴻零雁記》中對時序的安排，曼殊一方面利用「順時序」的方式，讓主角三郎在故事的時間軸上順向前進⁶⁸；一方面安排主角以外的角色「倒敘」。或有學者認為：「敘事技巧上，《斷鴻零雁記》基本按照事情發展的順序來交代故事始末，……。敘事時間上，也極少插敘倒敘，僅二三例而已。」⁶⁹且在曼殊之前，中國古典小說即有「倒敘」之法⁷⁰。不過本文以為，此「二、三例」的「倒敘」手法，能在故事主軸中自然而不突兀地呈現，正是吾人閱讀《斷鴻零雁記》時，必須加以關注之處。上述的乳媪、河合夫人、麥氏兄妹等故事中的敘事者，即是曼殊用來落實「倒敘」的動作。換言之，三郎在小說中所經歷的事件皆是「順時序」，當然在極少數的情節片段中，「余／三郎」會作出若干回顧，由此產生「逆時序」。不過三郎大部分的幼時回憶，曼殊皆不預先說明，而是讓三郎在沿途的過程中，不斷遇到其他的敘述者，讓這些敘述者以「逆時序」的敘事口吻「倒敘」出來。

如此一來，《斷鴻零雁記》就在一條「順時序」的故事主軸上，輔以多條「逆時序」作為線索，諸如；三郎的成長過程與家庭背景等，以方便交代小說中未能詳述、但實際上卻已發生的故事情節。職是，不僅填補了故事中的若干空白，也讓《斷鴻零雁記》的敘事文體，充滿了時間的藝術性。

（二）小說中「預敘」與「暗示」的技巧

關於「預敘」⁷¹，主要表現在三郎面對母親與靜子等人詢問婚事時的心理獨

⁶⁸ 此敘述手法實又牽涉了「共時性」與「歷時性」的課題，唯向貴雲已有精闢的說解，參氏著：〈《斷鴻零雁記》之轉型期敘事特徵〉，《滄桑》2008年第4期，頁220。本文則進一步地在向貴雲的研究成果上，試以「順時序」與「逆時序」的課題分析《斷鴻零雁記》。

⁶⁹ 黃曉垠：〈從創作態度看《斷鴻零雁記》內傾性〉，《青年文學家》2009年19期，頁35。

⁷⁰ 如：中國古典小說理論中的「倒卷簾法」，即是一種倒敘。此說見羅綱：《敘事學導論》，頁136-137。

⁷¹ 「預敘」觀念由法國學者熱奈特提出，參（法）熱拉爾·熱奈特（Gerard Genette）著，王文融譯：《敘事話語 新敘事話語》（北京：中國社會科學出版社，1990年版），頁38-43。里蒙·凱南則將熱奈特「預敘」定義略作修正，參氏著，姚錦清等譯：《敘事虛構作品》，頁



白。三郎初見靜子後的那一夜，即「頭顱肢體均熱，如居火宅」、「輾轉不能成寐，病乃大作」，翌日躺在床上休息時自忖：「然余為僧及雪梅事，都秘而不宣，防余母聞之傷心也。茲出家與合婚二事，直相背而馳。余既證法身，固弗娶者，……」⁷²除了心底表明自己出家身分、誓不婚娶，也說明必須先隱瞞此事。此種心理獨白，實已事先透露了三郎與靜子的未來故事發展。又：當三郎得知靜子的博學多采，心裡的自嘆竟是：「惜乎，吾固勿能長侍秋波也！」⁷³最後甚至在經歷一連串事件後，終於堅定了立場：「第念此事決不可以稟白母氏，母氏知之，萬不成行矣。」⁷⁴

關於「暗示」，主要表現在三郎對故事中其它接受者的言行與肢體動作。如：三郎之後面對母親詢問時，竟「蘊淚於眶」、唯唯諾諾地說：「兒今有言奉乾慈母聽納，蓋兒已決心，……」、「兒終身不娶耳」並說明自己「撫心自問，固愛靜子」，然實有「諸不得已之苦衷」⁷⁵。至於面對靜子的第一次試探，三郎的肢體表現是：起初「兀立不語」、而後「聞語茫然，瞠不能答」⁷⁶，甚至「轉身稍離靜子所立處，故作漫聲指海面」想辦法顧左右而言他、轉移兩人的對話主題⁷⁷。面對靜子緊牽其手的再次試探，三郎更是「神經已無所主，幾於膝搖而牙齒相擊，垂頭不敢睇視」，並「力制驚悸之狀」，以「囁嚅」的姿態回答靜子的詢問⁷⁸。

依上述，三郎的內心獨白是一種「預敘」，曼殊明確地提示三郎一方面內心煎熬；一方面又以理智的聲音告誡自己，必須嚴守僧人戒規；另一方面不斷趨於堅定「不婚」的立場。此類「預敘」實已在為後來的「匆忙逃婚」事件，作了預先敘述，此也印證熱奈特所謂：「『第一人稱』敘事比其他敘事更適於提前（預敘）。」⁷⁹而三郎在母親、靜子等接受者面前的表現，則是一種「暗示」，在曼殊筆下，三郎總是含糊其辭、表現出「愀然不歡」、「作戚戚容」⁸⁰等困窘不自然的行徑與姿態，此似是不斷地要讓故事中的母親與靜子等人，為即將發生的事件作好心理準備。

83。不過本文所謂「預敘」，仍以熱奈特的界義為主：

⁷² 蘇曼殊：《蘇曼殊文集·斷鴻零雁記》第十章，頁 98。

⁷³ 蘇曼殊：《蘇曼殊文集·斷鴻零雁記》第十五章，117。

⁷⁴ 蘇曼殊：《蘇曼殊文集·斷鴻零雁記》第十八章，頁 124。

⁷⁵ 以上詳見蘇曼殊：《蘇曼殊文集·斷鴻零雁記》第十二章，頁 107-108。

⁷⁶ 詳參蘇曼殊：《蘇曼殊文集·斷鴻零雁記》第十五章，頁 119。

⁷⁷ 詳參蘇曼殊：《蘇曼殊文集·斷鴻零雁記》第十六章，頁 120。

⁷⁸ 詳參蘇曼殊：《蘇曼殊文集·斷鴻零雁記》第十六章，頁 120。

⁷⁹ 熱拉爾·熱奈特著，王文融譯：《敘事話語 新敘事話語》，頁 39。

⁸⁰ 上引二語，分別見於蘇曼殊：《蘇曼殊文集·斷鴻零雁記》第十六章、第十七章，頁 120、頁 123。



這即是說，對閱讀者而言，三郎是在「預敘」；但對故事中的靜子等人而言，三郎則是不斷地「暗示」。此二敘事手法可視為曼殊對《斷鴻零雁記》的第一人稱敘述侷限的一種突破。蓋第一人稱小說縱然能有主角的內心獨白，然故事中的其他角色，總無法得知主角的這些心緒，不過卻能利用主角的「暗示」，或者剖析其心境、或者不明就裡而產生種種疑惑。正是在此類「預敘」與「暗示」的交織下，讓靜子等人即便無法一窺三郎的內心世界，卻能經由三郎的一些肢體語言，纏繞在三郎究竟是身體不適、或者心緒煩躁、抑或心有所屬的困惑中，最後在三郎的匆匆逃去、不告而別下獲得解答。

總之，因為三郎的「預敘」與「暗示」，靜子等人在故事中，只能在「逃婚」中回味、領悟三郎的行為，而作為閱讀者，卻因此能對故事劇情產生期待，並在閱讀過程中獲得快感，諸如：讀者比靜子等人預先知道三郎的念頭；期待靜子等人何時會得知三郎的想法；期待未來可能出現的結果等。

（三）從「線形」到「非線形」的故事佈局

《斷鴻零雁記》自開篇即以「線形」時序作為故事主軸，亦即標明情節的軌跡，清楚而完整的交代故事的事件與發展過程。不過曼殊卻讓小說導向「非線形」的故事尾聲。

在《斷鴻零雁記》第二十七章，三郎得知雪梅香消玉殞的消息，開始積極地尋找雪梅墓塚，不過一反中國古典小說總是「大團圓」收場的結局，三郎在村間遍尋各處，竟是「直至斜陽垂落，竟不得彼姝之墓」，最後只能大嘆：「嗚呼！『踏遍北邙三十里，不知何處葬卿卿。』……余此時淚盡矣！」、「不知余彌天幽恨，正未有艾也。」⁸¹至於三郎後來是否尋得雪梅之墓，曼殊不願再敘述下去了，於是全篇結束。

此等故事尾聲缺乏嚴格意義的封閉，可歸於「非線形」敘事結構，而胡亞敏更進一步地將「非線形」概分為二類，其中一類「情節結構的開放」：「情節不再是一個封閉的整體，也不是事件的句號，是潛在著多種可能性的開放體系。」⁸²曼殊此處欲讓故事流入未來的寫作手法，即是一例。蓋《斷鴻零雁記》並非正規地以「線形」結構走向故事終點，其尚留有多種的可能結局可供選擇：「三郎日後是否繼續尋找雪梅之墓？」、「最後墓塚是否已尋得？」、「墓塚究竟是在何處？」這些問題曼殊並未交代，僅讓閱讀者盡情地馳騁想像！

⁸¹ 上引二語，並見《蘇曼殊文集·斷鴻零雁記》第二十七章，頁150。

⁸² 胡亞敏：《敘事學》，頁133。

六、結論

誠如上文所述，以敘事諸理論探析《斷鴻零雁記》，諸如：第一人稱小說體、敘述者的使用與功能、敘述層次、敘述行為，以及時序安排等，自能總結出曼殊創作此小說的若干藝術技巧。

換言之，關於《斷鴻零雁記》的研究與審美，不啻只能侷限在其故事角色的考證、內容情節的悲劇性等。將現代敘事理論的研究成果，以考察《斷鴻零雁記》中的諸多敘述方法，吾人自能發現曼殊對小說中角色、情節、敘述視野、時空環境等安排，皆別有其用意，且透過各種敘事技巧的交相使用，讓故事架構顯得豐滿。若從此類研究成果以重審柳無忌所謂：「這篇小說裡的所有次要人物，如法忍、三郎的乳母和她的兒子、三郎的母親、姨母及妹妹，都只是輕描淡寫。就連雪梅這個配角，一個普通的中國貞潔女性的形象，也沒有勾劃出清楚的輪廓。」⁸³此語實成為一待商榷的問題，蓋曼殊筆下的不少角色，皆在適當的情境中，扮演重要的功能，看似「輕描淡寫」，卻有重要的價值與意義。

筆者盼能以本文的研究視角，讓《斷鴻零雁記》的敘事技巧，及其所透顯的文學藝術價值與成就，在研究過程中自見。唯值得一提者，是《斷鴻零雁記》敘事方法，不獨本文上述幾項耳！尚有不少關於此類的研究課題，可繼續深拓，如：《斷鴻零雁記》作為第一人稱自傳體小說，卻一反中國古典小說總在首章先交代主角姓氏與生平的敘事傳統，「三郎」之名，遲至第三章始由的乳媪點出。

又：曼殊如何利用「象徵」的修辭技巧，讓故事中的自然環境場景，營造淒涼、傷感、缺乏生命力的氛圍，以象徵故事主角失望、哀戚、無活動力的內心情緒及其人物形象⁸⁴。又如：第二章出現的江邊漁人與古廟童子：潮兒；第八章出現的逆旅主人，此類看似過場性質、毫無輕重的人物，實際上卻是小說中用來與之「對比」的角色。蓋曼殊利用「對比」技巧，讓同一章的江邊漁人（人情冷漠、世態炎涼的代表）與潮兒（樂觀且熱心的代表），形成強烈的分野⁸⁵；後來出家的潮兒、少年比丘：法忍，以及主角三郎，也能透過對比，分別塑造「困於親情」、「困於愛情」、「困於多情」的三種鮮明僧人形象⁸⁶。

上述諸課題，皆是《斷鴻零雁記》在敘事技巧上，仍可繼續研究的部份，礙

⁸³ 柳無忌：《蘇曼殊傳·斷鴻零雁》，頁 115。

⁸⁴ 《斷鴻零雁記》的時空背景，雖設定在清明到隔年冬天，不過獨清冷、嚴寒的天氣，不時出現在故事場景中，成為故事角色互動的主要環境，清晨、夜半的場景也屢見不鮮，唯獨夏日時分似乎刻意跳過，又或者輕描淡寫，此是一極為有趣的課題。

⁸⁵ 第八章出現的逆旅主人，又能與上述人物比較。

⁸⁶ 尤其潮兒還具有穿針引線、帶出未來故事情節等功能。其它如：河合夫人引出三郎與靜子相見相戀的情節；麥氏兄妹引出三郎尋雪梅墓的情節等，也具有類似的功能。



於篇幅與筆者能力，無法深入分析。盼日後能另開篇章繼續討論。



參考書目

【專書】

- (法)熱拉爾·熱奈特(Gerard Genette)著,王文融譯:《敘事話語 新敘事話語》,北京:中國社會科學出版社,1990年版。
- (俄)弗拉基米爾·雅可夫列維奇·普羅普(Propp, Vladimir IAKovlevich)著,賈放譯:《故事形態學》,北京:中華書局,2006年。
- (美)布斯(W.C.Booth)著,華明等譯:《小說修辭學》,北京:北京大學出版社,1987年版。
- (以色列)里蒙·凱南(Shlomith Rimmon-Kenan)著,姚錦清等譯:《敘事虛構作品》,北京:三聯書店,1989年版。
- 阿英編:《晚清文學叢鈔》,北京:中華書局,1960年版。
- 王悅真:《蘇曼殊小說研究》,東海大學中國文學系碩士論文,1992年。
- 阿英編:《晚清文學叢鈔》,北京:中華書局,1960年版。
- 陳平原:《中國小說敘事模式的轉變》,北京:北京大學出版社,2003年。
- 柳無忌:《蘇曼殊傳》,北京:三聯書店,1992年版。
- 馬以君編著,柳無忌校訂:《蘇曼殊文集》,廣東:花城出版社,1991年版。
- 羅 鋼:《敘事學導論》,昆明:雲南人民出版社,1994年版。
- 楊聯芬:《晚清至五四:中國文學現代性的發生》,北京:北京大學出版社,2003年。
- 胡亞敏:《敘事學》,武漢:華中師範大學出版社,2004年第2版。
- 周慶華:《故事學》,臺北:五南圖書公司,2002年。
- 曾德珪:《蘇曼殊詩文選注》,西安:陝西人民出版社,1986年版。
- 張寅德:《敘述學研究》,北京:中國社會科學出版社,1989年版。
- 萬文嫻:《蘇曼殊小說「六記」之研究》復旦大學,中國現當代文學,碩士論文,2009。

【期刊】

- 丁賦生:〈《斷鴻零雁記》:佛教文學中的一朵奇葩〉,《南通師專學報》(社會科學版)第15卷第1期(1999年3月),頁27-30。
- 李 娟:〈異史氏曰—《聊齋誌異》中的干預敘述者〉,《河池學院學報》第26卷第3期(2006年6月),頁53-55。
- 李 萱:〈殊途卻同歸—蘇曼殊《斷鴻零雁記》與鬱達夫早期小說比較〉,《廣東廣播電視大學學報》第17卷總第67期(2008年第1期),頁81-85。



- 李金鳳：〈《斷鴻零雁記》與五四浪漫小說—以「飄零者」形象為例〉，《濮陽職業技術學院學報》第 22 卷第 4 期（2009 年 8 月），頁 80-81。
- 余 靜：〈晚清民初小說第一人稱敘事的演變—從《浮生六記》到《沉淪》〉，《宜 賓學院學報》第 10 卷第 9 期（2010 年 9 月），頁 48-51。
- 孫宜學：〈斷鴻零雁蘇曼殊的感傷之旅〉，《中國文學研究》1999 年第 2 期，頁 44-49。
- 何宏玲：〈蘇曼殊《斷鴻零雁記》新論〉，《南京師範大學文學院學報》2009 年第 4 期，頁 78-82。
- 周淑媚：〈「以情求道」、「在愛中涅槃」—論蘇曼殊的俗世經驗與小說世界〉，《人文與社會學報》第 1 卷第 5 期（2004 年 12 月），頁 85-108。
- 簡秀娥：〈曼殊悲情世界析論〉，《嶺東學報》第 20 期（2006 年 12 月），頁 227-260。
- 胡俊飛：〈感傷主義與中國小說敘事形式的嬗變〉，《涪陵師範學院學報》第 23 卷第 2 期（2007 年 3 月），頁 15-22。
- 向貴雲：〈《斷鴻零雁記》之轉型期敘事特徵〉，《滄桑》2008 年第 4 期，頁 219-220、233。
- 莊逸雲：〈清末民初的自敘傳小說〉，《當代文壇》，2008 年第 4 期，頁 150-153。
- 黃曉垠：〈從創作態度看《斷鴻零雁記》內傾性〉，《青年文學家》2009 年 19 期，頁 35。
- 黃 軼：〈現代文學轉型初之蘇曼殊小說〉，《南都學壇》，2004 年第 4 期，頁 61-62。
- 章明壽：〈古代第一人稱小說向現代發展的橋梁—《斷鴻零雁記》〉，《文學評論》1989 年第 1 期，頁 152-153。
- 陳平原：〈關於蘇曼殊小說〉，《杭州師範學院學報》（社會科學版），1995 年第 2 期，頁 39-43。



附錄一：節錄《斷鴻零雁記》第三章

（乳媪語）：一日，拾穗村邊，忽有古裝夫人，珊珊來至吾前，謂曰：「子似重有憂者？」因詳叩吾況。吾一一答之，遂蒙夫人憐而招我，為三郎乳媪。古裝夫人者，誠三郎生母，蓋夫人為日本產，……。

「三郎」即夫人命爾名也。嘗聞之夫人，爾呱呱墜地，無幾月，即生父見背。爾生父宗郎，舊為江戶名族，生平肝膽照人，為里黨所推。後此夫人綜覽季世，漸入澆漓，思攜爾托根上國；故掣爾身於父執為義子，使爾離絕島民根性，冀爾長進為人中龍也。明知茲事有幹國律，然慈母愛子之心，無所不至，乃親自抱爾潛行來游吾國，僑居三年。忽一日，夫人詔我曰：『我東歸矣，爾其珍重！』復手指三郎，淒聲含淚曰：『是兒生也不辰，媪其善視之，吾必不忘爾賜。』語已，手書地址付余，囑勿遺失。故吾今尚珍藏舊籠之中。

是時，吾感泣不置。夫人且賜我百金，顧今日此金雖盡，而吾感激之私，無能盡也。尤憶夫人束裝之先一夕，一一為貯小影於爾果罐之中，衣篋之內，冀爾稍長，不忘見阿母容儀，用意至為淒惻。誰知夫人行後，彼家人悉檢毀之。嗣後，夫人嘗三致書於余，並寄我以金，均由彼婦收沒。又以吾詳知夫人身世，且深愛三郎，怒我固作是態，以形其寡德。怨毒之因，由斯而發。甚矣哉，人與猛獸，直一線之分耳！

吾既見擯之後，彼即詭言夫人已葬魚腹，故親友鄰舍，咸目爾為無母之兒，弗之聞問。跡彼肺肝，蓋防爾長大，思歸依阿娘耳。嗟乎！既取人子，復暴遇之，吾百思不解彼婦前生，是何毒物？蒼天蒼天！吾豈怨毒他人者哉？今為是言者，所以懲悍婦耳。爾父執為人誠實，恒念爾生父於彼有恩，視爾猶如己出。誰料爾父執辭世不旋踵，而彼婦初心頓變耶？至爾無知小子，受待之苛，莫可倫比。顧爾今亭亭玉立，別來無恙；吾亦老矣，不應對爾絮絮出之，以存忠厚。雖然，今丁未造，我在在行吾忠厚，人則在在居心陷我。此理互相消長。世態如斯，可勝浩歎！



附錄二：節錄《斷鴻零雁記》第十二章

（河合夫人語）：三郎，吾決納靜子為三郎婦矣。靜子長於爾二歲，在理吾不應爾。然吾仔細迴環，的確更無佳耦逾是人者。顧靜子父母不全，按例須招贅，始可襲父遺蔭，然吾固可與若姨合居，此實天緣巧湊。若姨一切部署已定，俟明歲開春時成禮，破夏吾亦遷居箱根。

茲事以情理而論，即若姨必婿吾三郎，中懷方釋。蓋若姨為托孤之人，今靜子年事已及，無時不繫之懷抱。顧連歲以來，求婚者雖眾，若姨都不之顧。若姨之意，非關門地，第以世人良莠不齊，人心不古，苟靜子不得賢夫子而侍，則若姨將何以自對？今得婿三郎，若姨重肩卸矣。



王弼《老子注》之「體用」義探析 --兼論與崇本舉末、崇本息末之理論關係

呂慧鈴*

提 要

魏晉王弼以主觀智解的方式把握老子之道，以「無」來說明天地萬物存在之根據，故言「無形無名者，萬物之宗主」，他刊落了老子道之有性，單提「無」之作用的保存，因為「形下之有」得以存在之充分條件，然對於形下萬物而言，卻缺乏其成其自己如此之存在的必要條件，此在王弼詮解老子「道生一，一生二，二生三，三生萬物」一章之理路時，可見其迴避老子宇宙論式的揭示，而轉以本體論的入路標舉「以無為本」，此為其時代背景之勢所趨，提出「以無為本」及「崇本息末」以調和儒道。再之，王弼以無為本且以無為用，其「體用」義俱在道在無而說，「無之體」乃一根據義同於老子「道之無性」，「無之用」乃一實現義等於老子「道之有性」，故王弼雖刊落有性單提「無」，實際上其以「體用」義為無之內涵，已不違老子道之雙重性的本意。只是其「無」之體畢竟不是一能生之體，是就著收攝在主觀沖虛之心靈境界而說的體，故是一更虛靈、妙用之體，只作為保全形下「有」之妙用，故「有」是可能離開無而墮失其自身之純粹價值成為「失本之末」，故王弼標舉「崇本息末」力圖補足無之體用義的不足，進而達至本末合一之「崇本舉末」的最高境界。

關鍵詞：老子、王弼、體用、本末、崇本息末、崇本舉末

一、前言

中國哲學，誠如牟宗三先生所說，是「生命的學問¹」，即是其關注的對象乃在於人的生命本身，重主體性，故儒釋道三教，俱以主體生命之實踐為進路，來說明萬物存在的根據，有別於西方哲學以自然為關注的對象所建立之重客體性的思辨哲學；中國賢聖既以實踐為進路而證成一造極之生命理境，此境之理必具

* 國立台灣師範大學國文研究所研究生

¹ 牟宗三先生：《中國哲學十九講》（台北：學生書局，1999年9月），頁15。

客觀性與普遍性，故後世之學者得以智解之思辨方式，試圖契接聖賢生命之實踐所證成之內容真理，因此中國哲學雖不以思辨為進路，但仍能因此而具有豐富的思辨性，故其思辨須在成教的目的下而表現，思辨之內容是由實證作根據而開出²，而思辨之目的是為了有相應的實踐，因此後世學者雖以聖賢之體證為根據，亦不能全無透過思辨之工夫而有相應的實踐。故思辨與體證之關係，此正是魏晉人士所關切的重要議題，即是所謂「言意之辨³」。魏晉王弼之「忘言忘象以得意」，其目的即在於試圖超越知性主體的認識心，而以直觀證成形而上的道體，故其孤明先發運用「體用」這一對哲學概念，以建立其「實踐的存有論⁴」，其更以「無—有」、「本—末」、「母—子」等名異實同之成組的哲學概念，用以說明道物之關係。故本文試圖闡明王弼玄學中之「體用」義涵，並辨析其如何以智解的方式嘗試由現象界超拔上來直契形上本體之「無」，其體用義是否能相應於老子道之「無、有」的義涵？再之，並深研其所謂「老子之書，其幾乎可一言而蔽之。噫！崇本息末而已矣。⁵」一語，與其以無為本之「體用」義，有何義理上之內在聯繫。

二、老子之「道」到王弼以「無」為本之轉向

《老子·首章》云：

道可道，非常道；名可名，非常名。無名天地之始，有名萬物之母。(1章，頁 1)

老子於首章揭示以「無」、「有」作為常道的兩面義涵，以無、有來說明天地萬物的開始，即為天地萬物之得以成其如此之價值存在，提供一根源性的說明，故言始、母，此俱不為時空所範圍，亦不就現象界之母生子的實質化生而說，確是就價值義、主體義而說的開始，大別於西方哲學預設第一因作為思辨理性的起點，老子之道，乃是不離生命主體且關聯天地萬物而說者，故不就客觀萬物而追索一客觀的自然法則，老子之道是生命上之事。然「道」如何與天地萬物關聯著說

² 楊祖漢先生：〈「體用不二」與體證的方法〉，《鵝湖月刊》第 228 期（1994 年 6 月），頁 2。

³ 言意之辨是中國哲學史的重要課題，亦為魏晉人士對於方法論的探討。「言」指的是形而下的名言，「意」則特指形而上的實體對應於人主觀呈現的意念。「言意之辨」正是對於言是否能完全相應於意的爭論。王葆玟在《正始玄學》中亦說：「正始玄學中的本體是某種義理，『言意之辨』所探討的既是『窮理』的方法，那麼便可說是某種認識本體的方法。」（山東：齊魯書社，1987.9），頁 320-321。

⁴ 牟宗三先生：《中國哲學十九講》，頁 93。

⁵ 樓宇烈：《老子周易王弼注校釋》（台北：華正書局，1983 年 9 月），頁 198。
此後本文所引用之老子、王弼原典均據此書而引，其後不另註明出處。



？即天地萬物從何而來？老子正面提出了有、無以作為說明，從天地萬物的開始說，是始於「無」，若始於有，則「有」之後還有「有」，如此必致無窮後退之追溯而不得其始，故說「無」能涵蓋一切有，乃總持地作為天地萬物成其圓滿價值之根據，此「無」就著主體生命而說，即是一「無限心」，無限心必不滯於此心境中，否則只是一空無的心境，此心境必有其徼向性，此即是道之「有性」⁶，從有性、徼向性來說萬物的具體實現之形式根據，此是從心靈的矢向透發出來，無一物不經由此矢向而圓滿實現，在此說明物之必然實現義，故有性乃作為萬物生成變化之母。由上而知，老子之道，乃是將客觀之天地萬物收攝於我主觀之心境中，而觀照出一切成其圓滿之存在，物物如其本性被觀照而出，而非是說「道」積極地對萬物進行價值創造，此是一充分實現之義，並未如儒家仁體般積極地進行道德價值創造，故老子之道即便有實體義，是說道之實現、順通萬物之義，因此道並未有一特定之價值內容，但就著其涵容一切天地萬物之生命價值，可說道之落於生命修養，能使一切全其大用。此處吾人暫且借用王弼之「體用」一詞來詮釋老子之道，是以道為體，而成天地萬物之大用，此用非是形下之定用，乃是將道收攝在沖虛心境下而說的玄鑑、實現之用，故其充分實現之大用的義涵，雖不等於定用之義，然必能涵蓋定用之如其所用之義，不應與定用之義扞格不入。故體、用皆是就道來說，「體」為道之無性，「用」可說是道之有性，故可說道之「無、有」為體用不二、體用一如之關係，亦是即體而用、即用顯體，有因無而發其妙用，無因有而顯其實義，故無、有是一體無可分的，一為道之體，一為道之用，然此一體用終不能實體化，此應是後來王弼偏看無性之故而亦能成其體系內之圓融，就收攝在主觀沖虛之心境下而言「無」，詳見下文說明。

王弼之注解老子，於首章即見其將老子之道的「有性」刊落，而下屬於現象界，其觀看天地萬物之存在，乃是後返地推求一根據，而非如老子原創思想之正面展示一實踐之道，故老子較能展開一宇宙論式之思維架構，王弼則顯得迴避宇宙論之方式詮解「道」，王弼注曰：

凡有皆始於無，故未形無名之時，則為萬物之始。及其有形有名之時，則長之、育之、亭之、毒之，為其母也。言道以無形無名始成萬物。（1章注，頁1）

道以無形無為成濟萬物。（23章注，頁58）

夫物之所以生，功之所以成，必生乎無形，由乎無名。無形無名者，萬物之宗也。（老子指略，頁195）

⁶ 牟宗三先生：《中國哲學十九講》，頁89-102。



王弼注解《老子》有其創造性之詮釋，道體為純然無性，「在老子義理系統中屬於道的雙重性之一的『有性』，在王弼的注解中被刊落了」⁷。王弼於老子第一章注文，即將道之內容，規定在以「無」作為天地萬物之成濟的根據，並將「有」刊落到形而下，即物而言「有」。從章句來看，「未形無名」是王弼用以區分道層之「無」與形下萬物之規準，因「無」乃是無形、無名的，並無一定體亦離於名言，故王弼標舉「指事造形」之義作為區分常道與非常道，其嘗言：「可道之道，可名之名，指事造形，非其常也」。進一步，王弼正面說明「無形無名者，萬物之宗也」，此表示「無」是萬物之宗主且無有形體、無有定名，故「無」之義涵在王弼，確然與道同質而無異，接著，王弼又說「凡有皆始於無」及「天下之物，皆以有為生」(40章注)，可確知王弼已將「有性」下屬於物層，其「有」乃是萬物「存在」的總名之義，非是道性之有，故其「凡有皆始於無」，不可解如老子「有生於無」之義，據老子首章即明確揭示無、有俱是道性，「有生於無」之義應是「有性」是從無限心所透發出來的微向性。故王弼所謂「凡有皆始於無」，是說明天地萬物之成其如此圓滿之存在，乃因以無作為一超越之根據而保全之，且「有」亦不可廢，必須透過「有」才可顯出無，正所謂「明無必因於有」，「無」不可獨明，必藉「有」其義才彰顯出來。王弼確立了「無」作為萬物之所以生所以成之因，現象界得以存在得以安立。此乃後返地推求存在之根據，此故同於老子「道之無性」，相較於老子之對於「道一物」關係之宇宙論式的展示，究本王弼未採正面說明由道到物之關係，僅以「不生之生」指陳道對物之虛靈妙運、不宰制之生，此乃王弼偏看道之無性所致⁸，故老子之道生到了王弼之「道」更為虛靈，僅是著重在「無」的作用，略去了老子道之「有性」的實現力，且看下文以別之。

《老子》第四十章：天下萬物生於有，有生於無。(頁 110)

天下之物皆以有為生。有之所始。以無為本。將欲全有。必反於無。(40章注)⁹

《老子》第四十二章：道生一，一生二，二生三，三生萬物。萬物負陰而抱陽，沖氣以為和。(頁 117)

萬物萬形，其歸一也。何由致一。由於無也。由無乃一。一可謂無。……故萬物之生，吾知其主，雖有萬形，沖氣一焉，百姓有心，異國殊風而得

⁷ 莊耀郎先生：〈魏晉玄學的有無論〉，收錄於《含璋光化——戴璉璋先生七秩哲誕論文集》，頁 255-262。

⁸ 唐君毅先生說：「故此王弼之老學，其陳義所以能高于前此之自它方向發展老學者，可能由于王弼專高看老子，或偏看老子之高處故。」《中國哲學原論·原道篇式》全集校訂版第二刷（台北：學生書局，1993年2月），頁 358。

⁹ 同上註。



一者王侯主焉，以一為主，一何可舍？(42章注，頁117)

老子第四十章與四十二章二段，分別從本體論和宇宙論的角度說明道物之關係，實是不可否認老子之道能順通、疏通物而說道生形下萬物，故不單單只是主觀心靈境界的呈現，並且據老子原典有「生之、為之、長之」卻不有之、恃之、宰之之義，應含主觀修養下之「生、為、長」之疏通義、實現義，並非徒有讓開之功。而王弼在詮釋老子「道生一，一生二，二生三，三生萬物」這一宇宙論式的道物關係時，卻迴避老子的思路，轉成本體論之形式，不正面說明道如何形成萬物，反為萬物之存在後返地尋求其背後之價值根據，把道與物的關係，用一與多(萬形)來表述，道是一即是無，多是指萬物、眾形，此為形下之有，而一與多的關係更不圍繞在「生」的關係上，而著意於為個別的散殊的萬物尋求一價值性的根據，即所謂「萬物萬形，其歸一也」，王弼更進一步從萬物萬形的存在中，強調以「一」為主為本的宗旨，此一即是無的代稱，故以一為本即是「以無為本」，此從宇宙論式的思維轉成本體論式的追溯一根據義，故王弼注之自身理路，幾乎無宇宙論可言，轉而以本體論的路來思考存在之所由¹⁰，此應是由於王弼採主觀智解之方式把握老子之道所致，老子之「道」是由生命實踐所證成之內容真理，故能兼採宇宙論及本體論之方式闡明「道」之內涵，「道」對於老子而言是體驗而出且全幅通貫於其生命之中的，然而王弼畢竟是以一主觀智解之方式，試圖把握老子道之實踐地智慧之學，故僅能作本體論式地追溯以把握老子之道。再者，王弼之「道」其義理形態，必向「作用層」上定，向「境界形態」趨¹¹，俱因王弼詮釋「道」時刊落有性，故使道之有性所具備的實現義更不顯，而為保存義所取代，牟先生名之為「作用的保存」，此義必就著收攝在主觀心境上而玄鑑出萬物，使物物如其本然而呈現，故王弼實是試圖由形下現象界向形上本體界超越上來，指點吾人無去一切造作、負累，回復無之沖虛心境，故其言：

是以天地雖廣，以無為心，聖王雖大，以虛為主。故曰以復而視，則天地之心見。(38章注，頁93)

¹⁰ 莊耀郎先生：「《老子》之原文是具有宇宙論意義的句子，句中的兩個「生」字，一般解《老》都解作「生出」「生於」解，但是《王注》將「天下萬物生於有」注解成「天下萬物皆以有為生」，將動態的生出義注解成靜態的存在義，將「有生於無」注成「有之所始，以無為本」，成為根據義，而不是具有實質創生作用的無，而只是形式意義上的一個根據而已。……王弼順遂地將一般看起來極富宇宙論色彩章句消解於無形，也就是說將具有客觀姿態的表達方式的章句都收攝於主觀的境界形態中。所以自始至終王弼都持一致的立場。《王弼玄學》(台灣師大國文研究所博士論文，1991)，頁66。

¹¹ 同上註，頁266。



復者，反本之謂也。……寂然至無，是其本矣。(《周易·復卦象注》)¹²

復，乃工夫語，是「有以無為用，此其反也」之「反」義，義為回復、返回。指點吾人於生命失道逝遠時，天地萬物因己心妄執而不得其真，該當以「無」作為根據，以「無之」的工夫「復返」於至無之本，透過不斷去執所達至之最高境界，即是寂然無妄作、無紛擾之無限心境，如此在無限心之玄鑑下，聖人之治天下，才是治天下而忘天下，以天下為天下、以百姓心為心，物物各如其生命之本自如此，即是所謂「以復而視」。由上而知，王弼之「無」卻為一貌似實體的形上本體，無法正面開出形下萬物，此體僅是指無限心境之呈顯，不是一積極之價值創生，故王弼之道物關係，不是一分析地必然，道只作為心靈之沖虛觀照之用，而非能積極賦予萬物價值義涵。再之，相較於老子以「無、有」為道之雙重性，王弼之道的內容，既刊落有性，單以「無」作規定，是否將致「道」與物之間形成一斷裂？此可察其以無為本之「體用」義，以確悉王弼刊落有性之用意，且是否將致義理體系不完整？又，其體用義是否能如老子道之雙重性具有同樣的理論意義？說詳下文。

三、王弼之「體用」

「體用」成為一對哲學概念乃王弼最早使用，「體」具有形上本體的意義亦應始於王弼，如「和光而不污其體，同塵而不渝其真」(4章注)、「逝，行也。不守一大體而已。……不隨於所適，其體獨立，故曰反也」(25章注)、「本其所由，與極同體，故謂之天地之根也」(6章注)、「雖貴以無為用，不能捨無以為體也」(38章注)、「天下之物皆以有為生，有之所始，以無為本」等。王弼之「體」，其義指以「無」作為指涉形上道體，「無」是天地之本根、本始之根據，此體是獨立不受外物影響而改易的，王弼言「其體獨立」，義在指涉無是形而上的根據故獨立，天地萬物皆「以無為本」，不能捨棄無作為其根據，故「體」在王弼注中是根據義、形上本體義，「無」即是道「體」的具體內容，此「無」並非空無或指涉一抽象的概念，乃是就著主觀心靈之沖虛、無為、無心而說「無」，王弼以無為體，此體必有其用，否則體亦僅是空虛之體，必涵著用來談，故其言「以無為用」。王弼全注中，「用」字之義可分勝義與劣義，劣義指形下定用、事用之用。如：「多巧利已興事用，未若寡私欲以息華競」、「減華譽，棄巧用」、「萬物各適其所用」。然王弼「體用」之用，非是劣義，乃是勝義地言道用之大用。王弼云：

¹² 樓宇烈先生：《老子周易王弼注校釋》，頁336。



聖人雖體道以為用，未能至無以為體。……君子體道以為用。(韓康伯據王弼《大衍義》作《繫辭注》云。)

何以盡德？以無為用。以無為用則莫不載也，故物無焉，則無物不經，有焉，不足以免其生。(38章注，頁93)

因物而用，功自彼成，故不居也。(2章注，頁7)

無為於萬物而萬物各適其所用，則莫不贍矣。(5章注，頁13)

道之大用，就其內容來說，即是「無」之妙用，之所以言「妙」用，乃別於形上本體對形下發用之尋常日用，而特指收攝在主觀「境界」下而言的妙用、作用義，即是無限心境所透發的無限妙用。故此用是就著道的層次上說，是道用不是形下之用。此俱因道體非實體之故，乃是以心靈沖虛之境界為其內容。故王弼說「故物無焉，則無物不經，有焉，則不足以免其生」，即是沒有一物之完成不通過此「無限心境」之妙用的，若執持有為之心，則物物不得俱存亦不得保其生。在道之大用下，物物各如其所用，就聖人而言，亦是顯一「己無為而功自化」之境，聖人不妄為，因順萬物令其各適其所用，功不居於己而萬物自成於彼，即是「因物而用，功自彼成，故不居也」，亦是「無為於萬物而各適其所用」。由上得知，王弼之體用義，體與用俱與道同層，無是道之體亦含道之用，即道之體用俱在「無」，此體繫於主體生命，是無為之沖虛心境，就此心境而有其成全天地萬物之圓滿價值的作用、妙用，不干預萬物，物物在此心境之觀照下各成其功用，此亦即是道之大用、全用。因此，王弼所謂「體用」的關係，乃是即體即用、體用不二。

王弼之「體、用」對照於老子道性之「無、有」，老子以「無」作為道之作用層亦為根據義，「有」為道之實有層亦有實現義，無而不無即是有，有而不有即是無，老子之無、有亦是體用相即而不離之關係，然有性實不含積極創生之實體義，故王弼能順勢刊落道之有性。王弼之「以無為體」亦正是顯一超越之根據義，「以無為用」乃著明無之實現義，據此意義幾可說是相應於老子道之無性、有性之義，故王弼以「體用」義規定無，應不違老子以「無、有」為道之雙重性的理論意義。

王弼之「體用」既俱在道的層次上說，以道觀之，物物如其本然而實現。「體用」一詞用以說明道之內容—「無」的具體義函，既有形上之道體道用，則必須關聯著談與形下萬物之關係，道與物之關係是否真如道之自身般體用相即而不離？此須先就王弼之「無—有」的關係來進一步辨明道物之關係。

王弼既已刊落有性，「有」之義在其確然下屬於物層而無疑，「有」是現象



界一切的天地萬物，是可識可見有形象的具體事物，形下萬物必以「道」作為其超越的根據，始能保證其價值之圓滿純粹，以道作根據，實即是以「無」作根據，故王弼言「將欲全有，必反於無也」，若欲保全形下之有，必回返於「無」，此即是王弼以「無」確立了「有」之存在的圓滿價值，此處可見王弼之以智解的方式，直探現象界之上而得一根據「無」，故現象之存在必以「無」為據乃得安立，此乃由物而道的存有論式追溯之思維入路，即是一「物窮見道」的過程。但反觀王弼對於由道到物之關係，單憑「必返於無」之架構似乎未能明白確知，故王弼又言：

夫無不可以無明，必因於有。(韓康伯《周易繫辭傳》引王弼〈大衍論〉。¹³⁾

此段王弼說明，「無」不可以單獨以無而彰顯其義涵，為何明「無」必因於「有」？乃因「無」本身「聽之不可得而聞，視之不可得而彰，體之不可得而知，味之不可得而嘗。」(老子指略)非感官、知性的活動所能把握的，故「無又不可以訓」，「無」既非感官所能把握亦是無法透過言說窮盡其義，故必藉賴著形下的「有」以著明之，若沒有「有」，無亦只是一掛空而不具體的無。易言之，「無」既非經驗界之具體物，故表面上吾人會以為「無」為空無一物、不存在，實際上，無的真正義涵是在實踐中而體證之的，若能以「無」之沖虛心境，必能對形下「有」起一保全作用，此為「即用以見體¹⁴⁾」，就著對有之保全作用，而見「無」之作為形下「有」的本體，此「體」即是「有」之生成保全的超越根據，故就「無」之本身來說是道之體，就無對形下萬有之保全作用，乃道之用，「體用」俱就「無」而說¹⁵⁾，「用」可顯明由道而物之關係，即是無至有的關係。然「無」故可作為保全「有」之「用」，但這並不能保證「有」不會離開「無」，因無對於有，只是道體的保全、觀照作用，而非直接由道體創生出形下之有，無與有非是分析地必然之關係，非如湯一介於《郭象與魏晉玄學》中指出無與有是「體用如一」、「本末不二」之關係：

王弼哲學的新貢獻，是提出「體用如一」、「本末不二」的思想。……王弼企圖用「體用如一」的觀點來說明「無」和「有」的關係，因此認為「無」並不離開「有」。……「守母存子」、「崇本舉末」應是王弼「體用

¹³⁾ 《周易注疏》卷七(台北：藝文印書館，1981年)，頁20。

¹⁴⁾ 戴璉璋先生：〈王弼玄學思想的考察〉，《鵝湖學誌》第十四期，頁32。

¹⁵⁾ 莊耀郎先生：〈王弼之有無義析論〉註17：「韓康伯據王弼《大衍義》作《繫辭注》云：『聖人雖體道以為用，未能至無以為體。』又云『君子體道以為用也。』都是就『無』以言體用，並未就有無之關係言，這是必須要分清的」。《國文學報》第21期，1992.06，頁22。



如一」、「本末不二」的具體說明。¹⁶但是在王弼的著作中又有「崇本息末」的說法，這就造成了其思想體系的矛盾。照王弼「體用如一」的觀點，本應不須在「有」「末」「用」之外去尋求「本體」，而是應通過「末」「有」來把握「本體」。¹⁷

湯氏認為王弼以「體用如一」、「本末不二」的觀點而說「無一有」的關係，此說實是不洽。首先，王弼之「體用」一詞義俱就道體的「無」而說，「體用」俱為形上之義涵，用是妙用、作用，不是在形下的發用，故湯氏應是誤用了王弼的「體用」一詞，以無為體、以形下「有」之用為用；再之，若湯氏僅是借用「體用」一詞來說明王弼無與有的關係固無不可，他在體用一詞的使用中，表達王弼是以「體用」說明「無並不離開有」，此說尚合於王弼「以無為本」、偏看道之無性的用意，因王弼察於其時「聖之為不聖」、「仁之為不仁」等名教異化的時代問題，故著力於強調以無作為名教之根據的重要性，但湯氏運用「體用如一」之詞義時，卻忽略了「有」可能離開無的事實，就無的角度來看有，無固然是一根據義，「無本就不離開有」且「無」之於「有」本就無所謂離開，王弼本意是認為「由無生出有」方能確保「有」之整全，但從形下「有」之一方來看，若不以無作根據，「有」是時時可能離開無的，於是有異化之名教產生，故就湯氏所談的無與有的關係，雖可言「體用」(亦僅是一形式的借用)，無之體保住形下有之用，亦僅是保住，而非由無正面開出有之用，在湯氏的體用架構裡，尚合於王弼對於「無一有」關係的詮解，但「無一有」之關係卻應不是體用之「相即而不離¹⁸」，吾人尚可說老子道性之「無、有」是有而不有、無而不無、即有即無之「體用不離」的關係，有、無乃同於道層；然王弼之「有、無」分屬道物之超越的兩層區分，確不可言其為「相即而不離」的關係，因「有」畢竟可能離於無，此皆因王弼對於「無」之內涵的規定本非一形上實體之故，故湯氏對於「無一有」的關係界定為「體用如一」確然不盡通透。又，湯氏再提「本末不二」之理路

¹⁶ 此下之引文不在此段作辨析，擬在王弼之崇本息末、崇本舉末該段辯駁之。此處完整引出以示湯氏之意。

¹⁷ 湯一介先生：《郭象與魏晉玄學》（台北：谷風出版社），頁42-44。

¹⁸ 江淑君先生：〈論王弼注老之思維方式〉：「本末之間雖有輕重、先後之分，但彼此間的最後關係仍然與有無一樣，是相即不離的。」、「『無』雖是『有』之本體，它超乎『有』之上，是超越的，但它又必須落入『有』之中，才能在具體事物中發揮自身。『有』是形下現象界之事物，亦必待至『無』之發用，才能顯其大用。這就是有而不有；無而不無；有即是無、無即是有、體用不離的思維」。（《鵝湖月刊》第235期，頁34。）江氏指出「形上之無」與「形下之有」乃是體用不離之關係，此說或待商榷，因形上之無固是作為形下有之超越保證、根據，但這並無法說明形下之「有」可能離開於「無」的事實，無雖為根據義，但無法直接開出形下之有，只能說無保全形下「有」之純粹價值，王弼之「無」非若儒家誠體能積極創生形下萬物而賦予仁的價值意義，因此「有」是可能離於「無」的，故不可說無、有之關係為相即不離或體用不離。此處觀點詳參：戴璉璋：〈王弼玄學思想的考察〉，《鵝湖學誌》14期（1995年6月），頁35。



是王弼用以詮釋「無—有」的關係，此亦同於湯氏自己所提的「體用如一」之架構般有相同的論調，不同的是，「本、末」這一對哲學概念在王弼本就用以代稱「無、有」，但「體、用」在王弼俱指涉「無」，此是湯氏所歧出者，他以「體、用」等同於「本、末」且申說本、末「不二」，此一誤用，皆肇因於湯氏誤解了王弼之體用義及「崇本息末」的用意，以下將論述王弼之本末觀以辨析之。

四、體用與「崇本息末、崇本舉末」

「本末」的概念，在先秦就已常被使用在經典中，本末對舉的表達方式，在《周易》、《論語》、《禮記》¹⁹中，都可以發現這樣的表達方式，但本末作為一組哲學概念使用，「本」具有本體的意義，應始於王弼²⁰。王弼在其注文中，屢屢闡釋「崇本息末」以及「崇本舉末」的觀念，「本」指的是道、是無；「末」指的是形下事物、是有。王弼在其〈老子指略〉一文中，即標舉了「崇本息末」作為老子義理之宗旨，其云：「老子之書，其幾乎可一言以蔽之。噫！崇本息末而已矣。」(老子指略)，王弼以本末的架構貫通有無、母子等議題，進而試圖會通儒道，其以「本末」架構道物關係，其實「本—末」是從「無—有」之關係發展而來之名異實同的關係名，但從王弼討論「無—有」到「本—末」，吾人可發現一些轉折，即是無、有之討論多居於上篇，而本、末多居於下篇且出現的次數也較多，此乃王弼將「以無為本」的體用觀念進一步運用到具體的政治社會人生中，「以無為本」之觀念也確是王弼「崇本息末」之理論先導。以下先明「崇本息末」之理論意義。

王弼在〈老子指略〉中揭示老子全書旨意為「崇本息末」，又在其文中談到「崇本舉末」，「舉」是提舉、「息」為止息，此二義俱在「末」字之前，王弼此二詞之使用，依字面意義看是矛盾衝突的，此須辨析王弼使用「息」與「舉」是否在不同之理論意義下而談？末字之義該作何解，才不致「崇本舉末」、「崇本息末」於同一人之思維中此二義扞格不入？舉末、息末，在意義上真的衝突嗎？在理論上有何殊別？

¹⁹ 《禮記·大學篇》：「大學之道，在明明德，在親民，在止於至善。知止而後有定，定而後能靜，靜而後能安，安而後能慮，慮而後能得。物有本末，事有終始，知所先後，則近道矣。」「本末」之表達方式，在《禮記》中已經可見。

²⁰ 莊耀郎先生《王弼玄學》：「本末對舉起源甚早，至少在《左傳》、《論語》已經出現，其後散見在百家典籍中，逐漸形成一套日常使用的觀念詞語。然而各家各言其本，各述其末，涵義不盡相同，唯皆止於一般之論述，並未將他作為一家思想之綱領，直到王弼才提出來作為其《老子注》的重要觀念詞，並用之來統攝老子思想。」，頁 230-240。台灣師大國文研究所博士論文。案：王弼不僅首先以「本末」來作為一家思想的綱領，並且首先將「本末」這一對概念提高到哲學概念的高度來使用。



首先吾人先就字句推敲王弼「末」字之義，王弼云：

本在無為，母在無名，棄本捨母而適其子，功雖大焉，必有不濟，名雖美焉，偽亦必生。母，本也，子，末也。得本以知末，不舍本以逐末也。
(38章注，頁94)

王弼以母比擬為本，以子比擬為末，母即是本是無為無名，屬於無；子是末是功是名，歸於形下之有。但王弼接著又說功雖大焉「必有不濟」、名雖美焉「偽亦必生」，此因若捨棄「無」作為依據，只一味追逐功、名，終致流於不濟不成功，人為造作之事亦生，那麼此功此名是「失本」無據的「末」，故需先「得本」守無，那麼末之事亦可保住，則功、名亦不失其純粹之價值；但倘若「捨本」失無，此是有為有心之追逐造作，末因之不能保住其純粹之價值，此時末亦只是「失本之末」。故可知王弼之「末」可分「得本之末」與「失本之末」二重義涵。王弼為了止息失本之末，故提出「崇本息末」以防止偽作邪生，此乃因其面對魏晉時代異化的名教而提出「崇本」一義，即是「以無為本」之意，在王弼而言，異化的名教即是失去「無」作為根據的「末」，故需「崇本」，「崇」之字面意義雖為推、尊，但實則王弼所謂「崇」，亦須在「無」的根據下貞定其真正的意義，否則推崇本身又成了一種執著。「崇本息末」是為了補足無之體用義的理論闕漏，無既不積極地直接地開出形下之有，那麼「有」畢竟仍可能離於無，故王弼就著離於無的「有」(即是失本之末)，而言息末、崇本；再之，「崇本息末」亦隱含著工夫義，此時之本與末為對立關係，故需作一棄末返本之工夫以復歸於無，王弼云：

故見素樸以絕聖智，寡私欲以棄巧利，皆崇本以息末之謂也。(老子指略，頁198)

「絕聖智、棄巧利」之絕、棄，意在絕去失本之聖智、巧利，而非對聖智、巧利之本身的否定，正所謂「絕聖而後聖功全，棄仁而後仁德厚，……絕仁非欲不仁也，為仁則偽成也。」(指略)，絕去失本的聖智巧利，實乃是作一復返的工夫，正所謂「崇本以息末，不攻而使復之也」，不以聖、仁等為執，而非除去聖、仁；正面地揭示，即是「見素樸、寡私欲」，此是「崇本」、「以無為本」，但如何「崇」呢？如何作工夫以回復於無？王弼說「因而不違，損而不施；崇本以息末，守母以存子」，即是以「因之、損之」的工夫以止息失本之末，此亦是王弼「體無」的意義所在，重主體之工夫實踐，正所謂「無責於人，必求諸己；此其大要也」。



王弼既標舉了「崇本息末」以作為《老子》全書主旨，此可補足其「以無為本為用」之理論的虧缺，畢竟「有」仍可離於無而流於失本之末。另一方面，王弼又提「崇本舉末」，此應是「以無為體為用」之境界的展示。王弼三十八章注云：

守母以存其子，崇本以舉其末，則形名俱有而邪不生。大美配天而華不作，故母不可遠，本不可失。仁義，母之所生，非可以為母。形器，匠之所成，非可以為匠也。捨其母而用其子，棄其本而適其末，名則有所分，形則有所止，雖極其大，必有不周，雖盛其美，必有憂患，功在為之，豈足處也。(頁 95)

此章「守母存子」與「崇本舉末」並提，「母、子」與「本、末」在此是等義的，所謂「崇」即是「守」之義，以母、以本為根據之義，此時之子、末，俱是在本、母之根據義下而談的，是得於本之末，故「本、末」在此非對立關係，乃一統合關係²¹，正是王弼所言「得本以知末」之義，以本統合末，由本所出發之末，必是末中有本，末成其為末，末亦合本，故能「形名俱有而邪不生。大美配天而華不作」，形下之形、名等，俱能以無而保住其純粹之價值不流於偏邪。又譬如仁義、形器等形下之物事，其存在必有其自身之價值，就此義可說「無」，但若人執於仁義禮敬之名，競逐其中，那麼仁義禮敬必失落其原本之最純粹的價值，從「無」墮失其本然之完整性，故務以作工夫崇本、返本，復歸於無；反之，若以「無」為據，那麼形下一切之仁義等，必得全其價值，此亦同於「無」之意義了，故此處崇本舉末之「本、末」義，是崇本卻不輕末。無「末」，「本」亦掛空；無「本」，「末」無以據，故「本、末」之關係在此意義下權且可說「體用不即不離」²²，本不即是末，本又不離於末，故本末畢竟不是體用如一的，因之，據前文湯氏強說：「在王弼的著作中又有『崇本息末』的說法，這就造成了其思想體系的矛盾。照王弼『體用如一』的觀點，本應不須在『有』『末』『用』之外去尋求『本體』，而是應通過『末』『有』來把握『本體』。」湯氏在在說明王弼之「崇本息末」與「體用如一」的觀點相衝突導致王弼體系內的義理矛盾，此因一開始湯氏就誤解了王弼體用義函，王弼之體用俱就道就無而說，非若湯氏以無為體，以有為用之架構，再之，即便湯氏只是借用「體用」一詞以說明「無、有」、「本、末」的關係，畢竟王弼的「無」是不具備直接開出「有」的

²¹ 參見江淑君先生：〈論王弼注老之思維方式〉，頁 36。

²² 此處只是借用體、用以說本、末，此處如此說，乃筆者用以回應前文湯氏欲說無、有乃「本末不二」、「體用如一」的關係，實際上，「無、有」之關係不可用王弼之「體用」義來說，但尚可說「無、有」等同於「本、末」之不即不離之義。



能力，故只可說「無、有」、「本、末」的關係是不即不離，因不同層故「不即」，因不可獨明各自之義故「不離」。最末，湯氏更指出「崇本息末」是「體用如一」一義下之矛盾，體用是一體不分的，何須「息末」？此疑誤前文已釋，俱因王弼「體用」義是就著「無」而說的，無只作為一觀照義、根據義，不能直接作用在形下，因之，其「崇本息末」實是「以無為本」之理論的再開展再補足。

綜上所論，王弼就著「崇本」同時談「舉末」、「息末」，其實二者對崇本來說同是一事²³，由「崇本」直接達至「全末」，言「息末」，則由崇本間接息去失本之末，以復返於得本之末，故崇本可同時舉末、息末，但就論述層次「舉末」高於「息末」。此因王弼是以「崇本息末」進一步補足其以無「為本為用」的理論義涵，「崇本息末」隱含著作工夫以無去失本之末而復返於「無」之沖虛心境，在此境界下「本、末」合一而言「崇本舉末」，以明其理論圓足的意義，而「舉末」與「息末」都只是「本末如一」之一體兩面的展現。

五、結語

王弼以主觀智解的方式把握老子之道，以「無」來說明天地萬物存在之根據，故言「無形無名者，萬物之宗主」，他刊落了老子道之有性，單提「無」之作用的保存，固為「形下之有」得以存在之充分條件，然對於形下萬物而言，卻缺乏其成其自己如此之存在的必要條件，此在王弼詮解老子「道生一，一生二，二生三，三生萬物」一章之理路時，可見其迴避老子宇宙論式的揭示而全注轉以本體論的入路標舉「以無為本」，此為其時代背景之勢所趨，提出「以無為本」及「崇本息末」以調和儒道。再之，王弼以無為本且以無為用，其「體用」義俱在道在無而說，「無之體」乃一根據義同於老子「道之無性」，「無之用」乃一實現義等於老子「道之有性」，故王弼雖刊落有性單提「無」，實際上其以「體用」義為無之內涵，已不違老子道之雙重性的本意。只是其「無」之體畢竟不是一能生之體，是就著收攝在主觀沖虛之心靈境界而說的體，故是一更虛靈、妙用之體，只作為保全形下「有」之妙用，故「有」是可能離開無而墮失其自身之純粹價值成為「失本之末」，故王弼標舉「崇本息末」力圖補足無之體用義的不足，進而達至本末合一之「崇本舉末」的境界。

²³ 戴璉璋先生：〈王弼玄學思想的考察〉：「就崇本而言，『息末』、『舉末』實為一事」，頁 32。



參考書目

【古籍】

- 樓宇烈：《老子周易王弼注校釋》，台北：華正書局，1983。
《周易注疏》，台北：藝文印書館，1981。

【近人論著】

- 牟宗三先生：《中國哲學十九講》，台北：學生書局，1999。
楊祖漢先生：〈「體用不二」與體證的方法〉，《鵝湖月刊》第 228 期，1994.6。
王葆玟先生：《正始玄學》，山東：齊魯書社，1987.9。
莊耀郎先生：〈魏晉玄學的有無論〉，收錄於《含璋光化——戴璉璋先生七秩哲誕
論文集》。
唐君毅先生：《中國哲學原論·原道篇式》，台北：學生書局，1993.2。
莊耀郎先生：《王弼玄學》，台灣師大國文研究所博士論文，1991。
戴璉璋先生：〈王弼玄學思想的考察〉，《鵝湖學誌》14 期。
莊耀郎先生：〈王弼之有無義析論〉，《國文學報》第 21 期，1992.06。
湯一介先生：《郭象與魏晉玄學》，台北：谷風出版社，頁 42-44。
江淑君先生：〈論王弼注老之思維方式〉，《鵝湖月刊》第 235 期，1995.1。



從人文主義到《圓善論》

論牟宗三孔子觀的變化

李慶輝*

提 要

牟宗三(1909-1995)先生為新儒家代表人物之一，他的思想融會中西哲學並以儒家做為其思想的最終依歸。而後代儒者在重塑儒家思想時，孔子往往具有權威性的角色，但牟先生比較沒有專門把孔子的思想做一個整體的論述，其對於孔子的描述散見在他的專著、文章當中，雖然沒有特別為孔子而寫的篇章，但是仍可以從字裡行間看到牟宗三對於孔子的重視。本文認為牟先生的孔子觀可以分為三期，第一期的思想是五十歲以前，作為此時期思想代表的作品為其新外王三書。第二時期，牟先生已經確定了以儒家思想作為生命的依歸，並且吸收康德的思想來討論中國哲學。藉由康德的思想，牟先生認為儒家思想是道德的形上學，可以樹立起人的本源價值。並認為藉由闡發宋明儒思想可以更加明白孔孟的心性之學，進而提出孔子是「踐仁知天」地遙契天道性命。第三期則是牟先生完成其判教的體系，以《圓善論》作為代表。從這三個時期，牟先生孔子觀的變化是從人文主義到圓善論。

關鍵詞：牟宗三、新儒家、人文主義、圓善論、孔子觀

一、前言

牟宗三(1909-1995)先生為新儒家代表人物之一，他的思想融會中西哲學並以儒家做為其思想的最終依歸。他認為中國哲學的特質是以儒家開展出的價值為代表，而對儒釋道的看法是：「察業識莫若佛，觀事變莫若道，而知性盡性，開價值之源，樹立價值主體，莫若儒。此即是中國儒家學術之特色，足以善化一切消融一切之學也。故為人間之大本。」¹故牟先生一生的志業即在彰顯儒家之價值

* 清華大學，中國文學系，碩士班二年級。

¹ 牟宗三：〈從西方哲學進至儒家學術〉，《生命的學問》（台北：三民書局，1970），頁 30。



牟先生出生在中國近代史上的劇變時期，面對著國家、民族、文化等等的改變，讓他有文化上的焦慮感，因為面對外來衝擊時，有些人是否定傳統的中國文化，對於此種現象，牟先生認為失去對傳統文化的信心，只會導向人心失根。而如何找尋人存在的本源，牟先生表現於「生命」問題的思考與關懷，發之為評論、散文、演講稿等，刊登在期刊、雜誌上。在這些著作中，牟先生皆表達人如何豎立起人的主體價值，其關懷主旨在於如何使人的生命得以暢通，因為他認為個人生命的暢通可以使文化生命順遂，進而使民族、國家得以健旺。

儒者對於儒家文化的重塑往往以孔子的思想為最高指導原則，因為對於儒者而言，孔子是儒家中地位最崇高的聖人，而《論語》中的仁則為孔子思想中最重要的概念。故後代的儒者在發揚自己學問的時候，皆會想辦法把孔子納入自己的學問體系之中，藉由孔子權威性的角色來支撐自己學問的合法性。在當代新儒家熊十力一系的弟子中，唐君毅(1909-1978)、徐復觀(1904-1982)二位先生都有較長篇幅討論孔子的著述，如唐先生著有《人文精神之重建》討論了孔子的文化精神；徐先生在《中國思想史論集》、《中國思想史論集續編》中有討論孔子與《論語》的相關思想史課題。相較之下，牟先生並沒有針對孔子思想作整體性的論述，其對於孔子的描述散見在他的專著、文章當中。雖然沒有特別為孔子而寫的篇章，但是仍可以從字裡行間看到牟宗三對於孔子的重視，他曾經界定孔子為「通體是文化生命，滿腔是文化理想，轉而為通體的德慧。²」並認為以哲學家、教育家、政治家等等概念來定義孔子，都是對於孔子身分的一種貶低，只能從人格、氣象、德慧等方面來理解。如果說牟先生對於孔子是如此的推崇，那麼為何他沒有專著討論孔子的思想，這就值得注意並加以研究。牟先生是真的沒有談論孔子？還是他採取較隱性方式來討論孔子；如果如此，他採取怎樣的方式？採取此方式的論述策略又是怎樣？這些都是必須釐清的問題。而楊祖漢〈牟宗三先生對孔子的理解〉³討論了牟先生的孔子思想，其文比較了唐、牟、徐三人對孔子看法的差異，並以「踐仁以知天」來說明牟先生的觀點。但是牟先生的思想並非一成不變，故本文希望從牟先生的學思歷程勾勒出其孔子觀的建構方式。

針對牟宗三孔子觀的問題，本文認為必須先對牟先生的學思歷程作一個分期，然後在牟先生各個時期中找出對於孔子的相關論述，並討論孔子在論述中的地位。本文認為牟先生的思想可以約略分為三期，第一期的思想是五十歲以前，作

² 牟宗三：《道德的理想主義》，收於《牟宗三全集·9》（台北：聯經出版社，2003），頁296。

³ 楊祖漢：〈牟宗三先生對孔子的理解〉，《鵝湖學刊》第二八卷第一〇期（2003年4月），頁15-22。



為此時期思想代表的作品為其新外王三書：《歷史哲學》、《道德的理想主義》、《政道與治道》。這三本書是處理儒家內聖如何開出外王的問題，並討論儒家道德主體與文化意識的相關性，進而牟宗三定義儒家式人文主義，就是道統、政統、學統的開出，那麼孔子在儒家式人文主義下的定位為何？第二時期約是五十歲到七十五歲，此時牟先生確定以儒家思想作為生命的依歸，並努力匯通中西思想，代表作品為《才性與玄理》、《佛性與般若》、《心體與性體》。牟先生認為康德是唯一能夠溝通中西哲學的橋梁，因此翻譯許多康德的著作，並且加以吸收來討論中國哲學。⁴藉由康德的思想，牟先生認為儒家思想是道德的形上學，可以樹立起人的本源價值。並認為藉由闡發宋明儒思想可以更加明白孔孟的心性之學，進而提出孔子是「踐仁知天」地遙契天道性命，則在混合著康德、宋明儒思想之下的孔子觀又該如何定位？第三期則是牟先生完成其判教的體系，以《圓善論》作為代表，此書是牟先生學問發展的最高峰，標誌著他對中西學問的融攝會通，尤其是對於康德與中國思想的認識。在判教的階段下，牟先生又對孔子的地位作怎樣的說明與安排？扣著這些問題，可以再繼續追問，牟先生各時期的學思歷程中，其對孔子的闡揚是有怎樣的變與不變？這些都是本文試著要回答的問題。

二、牟宗三儒家式人文主義中的孔子定位

(一) 牟宗三對人文主義的看法

新儒家對於人文主義的重視，是因為當時的歷史劇變，中國傳統文化產生了危機，當他們在面對馬克思主義、實證主義、存在主義等外來思潮時，如何重新發揚中國文化，是他們重要的時代課題。⁵牟宗三五十歲以前對於「人文主義」多有關心，除了是受到唐君毅、徐復觀此時寫作方向的影響，另外也是牟先生試圖替中國文化生命找一出口，故發之為文而有《道德的理想主義》、《歷史哲學》、《政道與治道》、《生命的學問》諸書。其中有較多篇幅論及人文主義的作品，可以《道德的理想主義》作為代表，牟宗三認為「道德的理想主義」必函人文主義的完成，然而什麼是道德的理想主義，牟先生認為：「『理想』的原意根於『道德的心』。一切言論與行動，個人的，社會的，如果要成為有價值的或具有理想意義的，皆必須依據此原意的理想而成為有價值的，成為具有理想意義的

⁴ 關於牟先生對於西方哲學為何可以幫助思考中國哲學的相關問題，可以參考〈從西方哲學進至儒家學術——「王陽明致良知教」引言〉，《生命的學問》，頁 21-32。

⁵ 可參考林鎮國：〈重返人文主義——從沙特、海德格、德希達到牟宗三〉，《國立政治大學哲學學報》第五期（1999 年 1 月），其中有一部分討論了新儒家五〇年代的思想課題，頁 197-216。



。」⁶而此理想是必須要實現的，實現基礎在於道德心的判斷，而道德心是必須普遍地存在著。

牟宗三借取西方學術發展史來思考人文主義，並加以提取思考中國式的人文主義。可以說牟先生是從西方的人文主義來思考中國的人文主義。在〈人文主義的完成〉一文中，牟宗三先梳理西方的人文主義，認為西方在希臘學術傳統與基督教之下，以人為本的思想並未彰顯，加上西方人文主義的歷史發展是時隱時顯，故在西方的文明發展上人文主義終未能成為指導文化生命的最高原則。⁷而康德的思想在哲學上有如哥白尼式的革命地位，因為他把希臘傳統從客觀方面的掌握轉向回歸自我主體，把人的德性主體、知性主體、審美主體大幅度的張顯，故稱之為「人文主義的完成」，此一完成使得指導文化生命前進有最高的原則，而據此牟宗三先生認為康德、黑格爾等哲學精神開出的人文主義，有五個步驟過程加以完成：一、截斷眾流的浪漫精神；二、道德主體主義的樹立；三、隨道德主體主義開出的道德理想主義；四、對於古典精神客觀融會於個人的心靈生命；五、客觀主義，由道德的精神主體所顯的道德理性客觀化的了解一切，始能肯定人文世界的價值。⁸而在評論西方人文主義的時候，牟先生認為先秦儒家的思想已經完成康德對於人文主義的看法了，故提出儒家式人文主義已經包函了西方完成的人文主義。

(二) 牟宗三儒家式的人文主義

牟宗三先生認為儒家精神是重視人真實生命的躍動，而如何保持此真實生命永遠能夠活潑潑地，則必須回到儒家講的「人文化成」。人文化成講求的是生命的學問，也就是對於生命的安排、運轉、調節，對此牟先生認為可以從兩方面說起：

一是個人主觀方面的，一是客觀的集團方面的。前者是個人修養之事，個人精神生活升進之事，如一切宗教之所講。後者是一切人文世界的事，如國家、政治、法律、經濟等方面的事，此也是生命上的事，生命之客觀表

⁶ 牟宗三：〈理性的理想主義〉，《道德的理想主義》，頁 17。

⁷ 關於牟宗三對於西方人文主義的討論，可以參看陶國璋：〈牟宗三對西方人文主義的論述〉，《新亞學報》24 期（2006 年 1 月），頁 59-80。此文基本上皆是順著牟先生在〈人文主義的完成〉中對西方人文發展的看法。

⁸ 牟宗三：〈人文主義的完成〉，《道德的理想主義》，頁 232-239。對此方面的看法，同時可參看黃慧英：〈道德理性與人文關懷——牟宗三先生論人文主義〉，《儒家倫理：體與用》（上海：上海三聯書店，2005 年），頁 273-294。



現方面的事。⁹

對於主觀與客觀的討論，換個說話，也就是牟先生時常強調的「內聖外王」，其達到的效果就是，落實為日常生活軌道的安頓，而且肯定一超越而普遍之道德精神實體。個人與外在是緊密連結在一起，對於自許為儒者的牟先生而言，對當時外在的政治、社會環境是有其「客觀的悲情」，而基於內在的道德使命感，他思索著解決的方式，在「新外王」的概念下，他提出人文主義來救時代之弊：

吾人今日講人文主義，首先注意到人性的覺醒、人道的覺醒，反物化、反僵化，把人的價值觀念開出來，其次注意到由這種覺醒如何轉為文制之建立以為日常生活之軌道。¹⁰

而牟先生認為最大的弊端來自於馬克思主義對於人性的迫害，故在〈道德的理想主義與人性論〉討論到馬克思的歷史唯物論時，認為馬克思雖能夠明白實踐在政治與社會上的意義，但是此思想並不能解決社會問題，反而會成為需要被解決的問題，因為馬克思主義會帶來對於人性的扭曲。故牟先生進而認為任何社會問題皆需要以儒家的道德理想主義作為社會實踐的原則，而這個原則的基本前提為：

一、「怵惕惻隱之心」或「側排之感的良知之覺」為一切實踐，個人的及社會的，所以可能的普遍而必然的條件。

二、「為仁者能好人能惡人」是一個足以成就肯定(好善)與否定(惡惡)的普遍而必然的真理。¹¹

牟宗三用惻隱之心、仁者的觀念來批評馬克思主義所批評以及否定的德目倫理學，進而認為西方的道德倫理學只是膚淺，並不能真正表達道德的價值。必須回到儒家的躬身實踐討論道德實踐，個人的盡性、盡倫的起點乃是家庭終於國家天下，家庭對於儒家而言不只是生物性、生產性的集合，乃是具有一普遍道德，故「人人都當在此盡倫。盡倫即盡其性，盡其性即是在此踐仁。」¹² 並在踐仁的時候體驗到天理，儒家就是在盡倫盡性踐仁之中建立起其學術。

儒家的學術精神可從〈理想主義的實踐之意涵〉獲得理解，¹³在此文中牟先

⁹ 牟宗三：〈生命的學問〉，頁 37。

¹⁰ 牟宗三：〈人文主義的基本精神〉，《道德的理想主義》，頁 198、199。

¹¹ 牟宗三：〈道德的理想主義與人性論〉，《道德的理想主義》，頁 44。

¹² 同上註，頁 46。

¹³ 牟宗三：〈理想主義的實踐之意涵〉，《道德的理想主義》，頁 51-87。



生認為儒家實踐主義的基本精神、基本型態在實踐中顯現出仁的普遍原理、形上實在，而仁的實在也反過來成就一切的實踐，使得實踐能夠成為有意義、有價值、有積極性。而儒家的實踐面向可以分深度與廣度，就深度而言，牟先生認為真正的儒者的實踐乃表現在一種精神的生活，是經由覺悟而顯露出的理性主體，是從與物相交的磨練中呈現出來：

這種磨煉是後面有一種悱惻之感督促著的，因而亦就是因為不甘於墮落或陷溺，故必然地有這種不斷的磨煉。在此種磨煉中，一方將感觸的或物質的東西刺出去或克服掉，將那原始的直覺渾淪或圓融予以打破，而行自我超轉，一方亦即因這種超轉而顯示那超越的道德實在，即所謂「天理」……¹⁴

由道德實踐所樹立的主體，對於牟先生而言乃是表現出人格的莊美。牟先生認為廣度的道德實踐是綜合的、構造的實踐，是儒家所強調的禮樂制度，其表現具有客觀的政治、社會意義，可以用來改造政治、社會，為人文化成的積極意義。從以上討論可知，牟先生解釋儒家深度與廣度的道德實踐，是從精神與文化兩方面著手。

如何完成儒家深度與廣度的道德實踐以成就精神與文化的價值，牟先生藉由討論人文主義的基本精神來加以說明，在〈人文主義的基本精神〉一文，¹⁵牟先生認為他講人文主義是因為時代的文化意識消沉，而消沉原因在於共產黨的唯物論與理智主義，前者使人物化，使人對生命中的理想價值皆加以否定；後者則注重在感官事實與理智分析，易形成僵化的理智一元論。對此，牟宗三認為必須在儒家的人文系統內建立起三統的學說：道統之肯定、學統之開出、政統之繼續。牟先生對三統有一分殊的說明，認為道統是「道德宗教的學問之綱維及其轉為文制而成為日常生活方面的常軌」¹⁶，是儒家所開闢的價值本源，因此必須予以充分重視；學統就是儒家必須從德性主體轉出知性主體，以接納西方學術傳統，開出學術的獨立性，因為「科學代表知識，這是生命與外界溝通的一個通孔，吾人必須了解它的基本精神與特性」¹⁷並從中梳理中西文化的差異；政統則表現在「作為政治生活的常軌的民主政治，必須視為生命中生根的真實理想，疏導出其基本精神與價值，而促其實現」。¹⁸三統之中，必須以道統為本，如此才能開出並

¹⁴ 牟宗三：〈理想主義的實踐之函義〉，《道德的理想主義》，頁 54。

¹⁵ 牟宗三：〈人文主義的基本精神〉，《道德的理想主義》，195-239。

¹⁶ 同上註，頁 196。

¹⁷ 同上註，頁 196、197。

¹⁸ 同上註，頁 197。



完善學統與政統，人文世界才能有秩序。有此三統說，孔子在牟先生儒家式人文主義的理論中也有一定位與安排。

(三)孔子在牟宗三儒家式人文主義的定位

儒家式的人文主義注重精神與文化，則可以先參考《歷史哲學》一書對於孔子的說明。牟宗三先生認為歷史哲學就是對一對象作出事理與情理作出哲學解釋，而「事理是客觀地或外部地說者，情理是主觀地或內部地說者。」¹⁹而對此對象的解釋必須結合道德判斷與歷史判斷，在此思考之下寫成的《歷史哲學》，就是從這兩方面看待孔子的貢獻。並試圖從中國精神發展史的角度，要對孔子挖掘出更深層的歷史解釋與闡釋：認為孔子在對周文的反省之中，賦予了周文形上學的原理，此為仁的悟入，故能表現出文化生命開展出文化理想，成為人格世界中的典範，而化成通體的德慧。²⁰在《歷史哲學》中，牟先生已經點明孔子其偉大處是對於文化生命的疏通，也就是如何因應「周文疲敝」的問題。

孔子面對周文疲敝的問題時，提出仁以回應時代的困境，以促成理性的道德，故在〈理性的理想主義〉一文中，²¹牟先生認為理想來自於道德的心，此道德的心可以使人的言論、行動乃至於社會都能夠成為有價值的，而且這道德的心是普遍存在的，可以隨時加以點醒，以儒家的話語說「就是一種生動活潑怵惕惻隱的仁心」²²，牟先生認為孔子這種理性的仁心並非西方的邏輯理性，而是一種實踐理性，其表述的是一種應當之命令，是人必須根據仁心來克服、轉化習氣，呈現一種客觀的、正義的公而無私，這就是仁所彰顯出來的精神，而孟子的性善、陽明的良知都是從此而發。而根據各個儒者對於孔子仁的闡揚，牟先生在〈儒家學術之發展及其使命〉一文中，²³認為儒家的學術思想可以分成三階段：第一階段為孔、孟、荀，第二階段為《中庸》、《易·繫》、〈樂記〉、《大學》，董仲舒則為第三階段。「此儒學之由晚周進至秦漢大一統後表現為學術文化之力量而凝結漢代之政治社會者也。」也就是內聖外王的完成。而要完成第三階段，必須建立在第一階段學術的根本源頭。此源頭起始於孔子所建立起的典範，而孔子的學術性格是兼具深度與廣度，表現於《論語》與《春秋》之中(牟先生認為是孔子所作)，據此牟先生認為孔子是仁義並建，就《論語》當中言仁，往往都是從日常生活之中談論起，就《春秋》之中言義，也是針對當時的政治生活而言。

¹⁹ 牟宗三：《歷史哲學·三版自序》，《牟宗三全集·9》，頁（6）。

²⁰ 參《歷史哲學》第二部第一章〈五霸與孔子〉第二節「通體是仁心德慧之孔子」，頁 103-115。

²¹ 牟宗三：〈理性的理想主義〉，《道德的理想主義》，頁 17-30。

²² 同上註，頁 18。

²³ 牟宗三：〈儒家學術之發展及其使命〉，《道德的理想主義》，頁 1-15。



在生活中，仁不離義，義不離仁；在生活之中也是必須扣合著歷史文化而言說，故牟先生以為孔子的仁義不只是道德的，還是重視客觀面。²⁴

在儒家式人文主義的討論下，牟先生把孔子的仁教放在道統的論述之中，認為道統是樹立價值的根源，而價值的豁醒來自孔子的仁教，如果能夠確立道統，則政統與學統才有擺放的基礎。牟先生此時期對於孔子有著相當程度的依賴，因為他此時的志業是發憤於從事文化生命的疏通，如以此為思考的基點，則牟宗三認為他的時代使命與孔子點醒人的靈魂有通同之處，故此階段對於人文主義的論述多以孔子為例子。

三、牟宗三對孔子「踐仁知天」的論述

(一)論牟宗三對孔子性與天道的見解

牟先生認為孔子是由實踐而踐仁，由仁的呈現而見天道，離開仁的實踐而言天道只是空言，故可由仁見人道、天道，是為絕對普遍的理性。「由孔子仁之人格可以見其上與天接，由其歷史文化之負擔，以『斯文』為己任之客觀精神，更可見出其『淵淵其淵，浩浩其天』之絕對精神。」²⁵然而《道德的理想主義》的書寫上，牟先生主要的關懷是放在儒家文化理想、文化意識之下加以討論，關心儒家思想如何給予外王支撐、支援的力量。雖然在內容的討論上，牟先生也會闡述孔子的仁是具有形上意味的，但是對於仁如何能夠具有道德的形上學之意味，牟先生在人文主義階段的討論並沒有詳細的論證，可能的原因或許是牟先生此時論述焦點在於當時的時代環境，他努力想要復甦儒家的文化意識已建立外王思想，認為可以由此討論儒家思想與民主、科學的關係，以及批評共產主義。儘管牟先生已經對康德吸收融會，並確立儒家是具有道德形上學，但是牟先生此時是想要疏通中國文化的癥結，以期待中國文化能健康發展。對牟先生而言，此一階段過後，他想要做的工作就是疏通中國各階段的學術思想，藉此暢通中華文化的智慧，故有《才性與玄理》以疏通魏晉思想，《佛性與般若》以疏通南北朝隋唐佛教，《心體與性體》以疏通宋明理學。對牟先生而言，人文主義階段是出，但是出必須要有入，因為「若不入，則根不能深，體不能通。但既入矣，亦應復出。若不復出，則用不能廣，枝葉不能茂。」²⁶出入關係，就是用跟體，牟先生的新外王三書就是架構儒家「用」的面向，而關於「體」則是必須孔、孟、荀說起，然牟先生理解先秦儒家的思想是從宋明儒著手，因為他認為宋明儒的思想是對先

²⁴ 同上註，頁7、8。

²⁵ 牟宗三：〈儒家學術之發展及其使命〉，《道德的理想主義》，頁12。

²⁶ 牟宗三：《道德的理想主義·修訂版序》，頁(3)。



秦思想的調適上遂，宋明儒所闡發的義理是先秦儒家已經有含括，只是隱與顯之別。

牟先生如何理解先秦儒家，尤其是孔子對於性與天道的關係，可以先從《中國哲學的特質》看起，此書繼續說明中國哲學是在生命的學問，而此生命的學問落實在人的主體性與道德性，而道德性是由憂患意識而來，周人經由憂患意識來肯定主體的敬德、明德，並由此決定了天定、天道的意義，而孔子也是身處在此天道下貫為性的傳統之中，但是「孔子在論語裡，暫時撇開從天命天道說性這一老傳統，而是別開生面，從主觀方面開闢了仁智聖的生命領域。」²⁷仁內在的作用是指示了道德人格的最高境界，是人生最高的理想；外在作用則是遙契性與天道。然而牟先生在此書的再版自序也言：此小冊是便於初學者，故內容並非嚴謹，「尤其關於論孟與中庸易傳之關係處倘有此病」²⁸，故須以《心體與性體·綜論》為標準。雖然牟先生認為《中國哲學的特質》對於《論語》的處理尚有病，但是已經可以看到他試圖說明、連結孔子的仁與天道的關係了。而要較清楚明白牟先生對於孔子天人關係的論述仍須從《心體與性體》看起。

(二)「內聖外王」是孔子對道之本統的再建

《心體與性體》是牟先生花費最大心力的一部著作，內容處理的是宋明儒思想上的問題，但是對於牟先生而言，宋明儒思想並非與先秦儒家思想有隔閡。先秦儒學所彰顯的「內聖」之學，經過宋明儒者的開展後，能夠更加明白、清楚，對孔子所開出的傳統有真實生命的感應。在此書的序言中，牟先生說：「凡所欲言者俱見于綜論部。」²⁹在綜論部中牟先生花費了一章節討論關於孔子與道統的關係，而討論的起因源自對於葉適事功、實用的學問，認為葉適詆毀儒家性與天道的性命之學最為極端、徹底，後來反對宋明儒心性之學的學者皆不出葉適立下的規模，從此問題出發而有〈道之本統與孔子對於于本統之再建〉的寫作，雖然此文是要反駁葉適的觀點，但是牟先生也從中建立起孔子「踐仁知天」的天人關係理論。

牟先生認為「道統」是堯、舜、禹、湯、文、武、周公、孔子、孟子一路相承，「其本質內容為仁義，其經典之文為《詩》、《書》、《易》、《春秋》，其表現于課關政治社會之制度為禮樂刑政。」³⁰對道統系譜，牟先生是繼承《孟

²⁷ 牟宗三：〈第五講 孔子的仁與「性與天道」〉，《中國哲學的特質》（台北：臺灣學生書局，1975），頁25。

²⁸ 牟宗三：《中國哲學的特質·再版自序》，頁1。

²⁹ 牟宗三：《心體與性體·序》（台北：正中書局，2008），頁2。

³⁰ 牟宗三：〈道之本統與孔子對於于本統之再建〉，《心體與性體》第一冊，頁191。



子·盡心》篇而言，然而牟先生也認為孔子對於道統其實也是有自覺的，以讚嘆堯、舜、禹之至德與嚮往周公制禮作樂的事跡判定孔子是以繼承道統為己任。³¹就對道之內容的自覺，牟先生認為孔子像是一個尖點，猛然突進，表現在開闢仁教的精神領域，然而牟先生也明白孔子並非一王者，故對三代並非同質的繼承，但因為仁教的挺立，使得「內聖外王之道」得以成立，這就是「孔子對於堯舜三代王者相承之『道之本統』之再建立。」³²牟先生以內聖外王定義道統，其看法是「內聖」之學是從孔子仁教開始，而就一門學問，內聖之學已經有其獨立性，「此即彰著道德之本性(自性)以及相應道德本性而為道德實踐所達至之最高歸宿為何所是者是。」³³而「外王」則是人本質應含攝的一面，單就外王而言，「即客觀而外在地于政治社會方面以王道(非霸道)治國平天下之謂也。」³⁴然而牟先生對外王作了一點轉化，認為王道不再是指三代王者的實際政績，「而是已成一有確定意義之政治上之最高原則。」³⁵但是牟先生也認為中國的政治問題，在傳統內聖的思路並不是一個容易解決的問題，因為外王並非可以由內聖之學直接推演出來，但是如果不識孔教所建立的心性規模，則外王會失去成就之方向。

(三)道德形上學中的孔子

解釋孔子的「踐仁知天」一義，牟先生先梳理孔子所處的傳統文化背景對於性與天道的看法。根據的經典是《詩》、《書》，而分性的層面有三：一是生物本能、生理欲望、心理情緒等屬於自然生命之性，是為最低階；二是氣質的清濁、厚薄、剛柔、偏正等所構成的性，是所謂氣性才性或氣質之性，是較為高級，但仍屬於自然生命；三是超越的義理當然知性，此為最高級者，不屬於自然生命，而是屬於道德生命精神生命，具有絕對普遍之性。³⁶對於天道的看法則是以《詩·周頌》的「維天之命，於穆不已。於乎不顯，文王之德之純」作為代表，牟先生將天命解釋為天道健行不行，認為此詩具有形而上的具體洞悟，對於道德實踐有莊嚴感與神聖感，並說「此詩的影響甚大，於儒家對於天道之體悟與對於德性人格之嚮往有決定性之影響，此確能反映出儒家心靈之核心。」³⁷但是此詩尚未把具體說出天道下貫為性，需要後來儒者加以開顯，而孔子則為第一人。

就儒家傳統的心性問題，牟宗三先生在此也承認《論語》之中，孔子並未言

³¹ 同上註，頁 192。

³² 同上註，頁 193。

³³ 同上註。

³⁴ 同上註。

³⁵ 同上註。

³⁶ 參考〈道之本統與孔子對於本統之再建〉，頁 198、199。

³⁷ 同上註，頁 210、211。



及心，而談性也只說「性相近，習相遠」。那麼如何證明孔子的性是具有道德實踐？牟先生採取的方式是從《論語》談「仁」入手：

但若以《論語》為準，衡之孔子之真精神乃在仁，仁是其真實生命之所在，是其生命之大宗，如是則說此積極面之「性」非其所常言，非其所積極正式而討論之之問題，亦並非不可。因為此問題畢竟是其後繼者孟子《中庸》《易傳》之所積極弘揚者。衡之思想之發展亦應是如此。孔子不能一時俱言也。此積極面之性，其傳統背景是《詩》《書》中所表現之道德總歸(亦即政規)：「王其德之用，祈天永命」。但這一總歸中之諸觀念要發展到此積極面之性之建立，非通過孔子之仁不能出現。孔子本人對此或許已有憧憬，然正式消化而建立起此種積極面之性，說是孔子後繼者之工作，則較為妥當而順適。因為這種意義之性並不通常，乃是一新創造，而促成此創造，孔子之仁是一本質而重要的關鍵。³⁸

牟先生認為孔子的仁是為全德，不是任何一德目可以涵括，但因孔子初次提出以仁作為主體性的張顯，會遺有渾淪處需要後人說明加以補足，但無損於孔子仁教思想。然而孔子不言天道是一事實，但是孔子不可能無視古典文獻中的帝、天、天道、天命，因為孔子對於文化精神有其高度關懷，那麼孔子為何不言？牟先生認為天道是屬於超越的存有，凡屬於存有就必須以智測，但是天道是神祕、奧秘，故孔子拋開對於存有面的討論，而是開闢仁、智、聖，從智測回到德性，而成轉智成德的，因為存有的奧秘對於孔子而言，就在踐仁之中彰顯。³⁹然而牟先生認為，儘管孔子不談論天道，但是孔子也透露出對於天的敬畏，表現在「不怨天，不尤人，下學而上達，知我者其天乎」、「五十而知天命」、「君子有三畏：畏天命，畏大人，畏聖人之言」等語句，牟先生認為這是孔子實現從內在主體遙契天道性命。

牟宗三先生在此時期的思想，是延續著對於人文主義中對於孔子的看法，而其討論的方向則是補足對孔子天道與性命的看法，而牟先生會補足孔子仁教具有道德形上學的原因，應該是要夠完備其對於儒家一貫的看法：天道性命相貫通。但是牟先生對於仁的理解並非單從《論語》而來，主要是從程明道的〈識仁篇〉⁴⁰來說明。牟先生混合孔子與明道的仁，認為二者都是同質性的，只是孔子多在具體情境下的指點，而明道則把仁作為本體的潤澤與創生義表達出來。在賦與孔

³⁸ 同上註，頁 218。

³⁹ 同上註，頁 218-221。

⁴⁰ 牟宗三：第一章〈程明道之一本論〉，《心體與性體》第二冊，頁 218-233。



子思想具有道德形上學意涵的時候，限制於《論語》文本並沒有談論性與天道的關係，因此牟先生借助了〈孟子〉、〈中庸〉、理學家等文獻，試圖表達孔子的思想具有道德形上學。但是筆者認為單就回到《論語》文本，並無法具體說明孔子是有形上學的預設，因此可說牟先生此時談論的孔子已經偏離孔子在《論語》中的情境，而是依他的思想進路來說明孔子，並設法把孔子納入到自己的體系之中。

四、《圓善論》中的孔子

(一) 儒家的無限智心是由孔子的仁所開示

牟宗三的《圓善論》書寫結合了天臺宗的圓教與康德思想的最高善，其用心是要分判中國儒、釋、道三教的思想，以及儒家思想為何可以成為最終的依歸。而牟先生講圓善與圓教是從孟子講起，並採取解經的方式討論，因為牟先生認為「一因有所憑藉，此則省力故；二因講明原典使人易悟入孟子故；三因教之基本義理定在孟子，孟子是智慧學之奠基者，智慧非可強探力索得，乃是有真實生命之洞見發，為不可移故。」⁴¹此書是牟宗三判教決定性的作品，而其花費約一半的篇幅梳理孟子的相關議題，可見牟宗三對於孟子學是相當重視。⁴²而林其同在〈牟宗三的精神理境：圓善如何可能——牟宗三「圓善論」初解〉一文，試圖以牟宗三所建構的「道德的形上學」理論去證成圓善的可能，從無限心、兩層存有論、無限心的自我坎陷、智的直覺討論，揭示此為一精神性朝聖過程的結果。儘管牟先生是從康德與天臺宗討論孟子與儒家圓善的可能，但是字裡行間仍常閃現對於孔子的描述，勢必需要再說明。

要討論圓教與圓善，牟先生認為要先確定無限智心，而其認為儒釋道三教皆有其概念，依儒家言，就是本心、良知；道家則講道心、玄智；佛家則講般若智或如來藏自性清淨心。而從無限心而發的直覺就是智的直覺，對於這部分的討論，牟先生主要集中在《智的直覺與中國哲學》與《現象與物自身》，牟先生在《圓善論》中對此概念是直接的引用，並無多加以說明，因為關於智的直覺與無限心的概念，牟先生主要是從對於康德哲學的討論而引發的，而藉由對於康德的批判與理解，牟先生更加深對於中國思想的理解，故有《圓善論》的判教體系。其中，對於儒家無限智心的理解，他認為：

⁴¹ 牟宗三：《圓善論·序言》，《牟宗三全集·22》頁（12）、（13）。

⁴² 牟宗三先生在《圓善論》中對於孟子的詮釋面向，可參考：〈論牟宗三先生《圓善論》的孟子學〉，《鵝湖月刊》第三十卷第一二期（2005年6月），頁30-39。



儒家的無限的智心由孔子之「仁」開示。仁所以能被引發成無限的智心是由孔子所意謂的仁之獨特的基本性格而然。孔子言仁主要地是由不安、不忍、憤悱不容已之指點來開啟人的真實德性生命。中間經過孟子之即心說性，《中庸》、《易傳》之神光透發——主觀面的德性生命與客觀面的天命不已之道體之合一，下屆宋明儒明道識仁與一本，象山之善紹孟子而重言本心，以及陽明知致良知——四有與四無並進，劉蕺山之慎獨——心宗與性宗：經過這一切反覆的闡明，無限的智心一概念遂完全確立而不搖動，而且完全由實踐理性而悟入，決不涉及思辯理性之辯證。⁴³

牟先生認為儒家的無限智心是由孔子的仁所開示的，而孔子是由不安、不忍來立論，是基於當下生命的指點而發揚人的道德性命，而經由後儒的闡明使得《論語》中的仁逐漸明朗。其中，對於仁的理解最透徹的，牟先生認為當屬於程明道的〈識仁篇〉，牟先生藉由〈識仁篇〉把仁提升到仁體、仁理、仁道、仁心的形上高度，認為「仁以感通為性，以潤物為用」，在此狀態下，人客觀的真實生命可以與客觀的天道流行合一，也就是明道所說的「一本」。據此，牟宗三把儒家的圓善判給了程明道，因為其思想最能符合儒家的圓教。

(二)孔子與圓教之關係

在前面曾說過《圓善論》是從孟子的思想著手，則是否儒家圓教、圓善的想法是從孟子談起，如此一來就不符合牟宗三先生所論述的道統論。因為談及圓教的最高指導原則是聖人之言為最終依歸，為了使自己的思想理論系統仍然一致，牟先生用了一個較為曲折的說法：

聖人初始所說大抵皆是當機而說者，很少是純客觀地如理實說或圓說。圓實之境大體皆是後來之發展或後人之引申，而且越重視具體生活而少玄思者越是如此，此如孔子。但孔子之教亦有圓實之境，此雖是後人之發展，亦是引申之發展，但其所決定之方向本可含有此圓實之境非是外來的增加。⁴⁴

對於牟先生而言，聖人已經訂下的圓教的規模，只是在彰顯上並非一下子就全面敞開。在判教上，牟先生認為依照儒家所指示的方向，是由士而賢，由賢而聖，由聖而神，最後士賢聖神一體而轉，只因為人在實踐上的種種差異，導致呈現時

⁴³ 牟宗三：《圓善論》，頁 249。

⁴⁴ 同上註，頁 260。

有所差異，而至聖神位時，則圓教成。對於牟先生而言，孔子是達到聖神位，是人極之極則。故在《圓善論》文末歌頌孔子：「中西有聖哲，人極賴以立，圓教種種說，尼父得其實。」⁴⁵

隨著牟先生匯通中西思想，判教體系的完成標誌其理論的完成，然而儘管在《圓善論》中，牟先生極為推崇孔子，但是相較於「道德的理想主義」與「道德的形上學」中對於孔子的討論篇幅，《圓善論》對於孔子的論述可說是降至微乎其微，孔子似乎成為了一個權威性的裝置，只是確保論述上是具有合法性的，故孔子成為一個無法納入體系的對象。因為在《圓善論》中，牟先生討論了心性情才、善惡的問題，指出這與道德實踐之間的張力問題。但孔子在《論語》中只說明人要實踐仁，並沒有闡明人為何要行仁，這就與康德的道德原則有互斥的空間，因為無法論斷《論語》的道德原則是屬於自律還是他律。不過就天臺宗判教原則，佛並不能一時說盡，因此有實說、權說之別，但只要是佛說就不會有錯誤，只是對於後來理解佛說的各種說法必須要有客觀的分判。據此牟先生可把孔子放置在他的圓善系統之下，因為只要是孔子所說的就不會有錯，只在孔子說多說少，而後儒對於孔子思想的說明都是在還原孔子所說，只是後儒的理解有高低的不同，因此需要加以簡別。為何會說孔子在《圓善論》中成為一個裝置，是因為判教需要一個起始的源頭，而抽離孔子言儒家，在表述上就會發生問題，因此在討論判教思想時，勢必要把孔子納入說明。

五、結語

從牟宗三先生隨著思想的不斷成熟發展，其匯通中西哲學就越呈精熟，其判教的想法也越來越強烈，從早期對比人文、宗教、社會、文化等面向到後期關心如何使得存在能夠保持德福一致。可以說牟先生對於生命問題的關懷是持續不間斷，其採取以儒家為本位的立場，是他確定自己生命學問以後就不曾改變的。以上的討論是從牟先生儒家立場出發，看他如何詮釋、擺置孔子，試圖看出孔子在他思想體系的變化。從以上的討論可以得知幾點：

其一，孔子在道德理想主義中佔有相當程度的地位，因為在時代的動亂中，如何在不改既有的文化基礎上，賦與儒家新的工作與任務，這是牟先生在新外王三書中所關心的問題，而孔子對於周禮的繼承與轉化就帶有這樣的性質。就保存文化價值而言，孔子是儒家第一個思考此問題的人。再加上其時代思想中，有人對於孔子所代表的儒家思想表示懷疑，牟先生應也基於此為孔子發聲。

⁴⁵ 同上註，頁 324。



其二，牟先生認為儒家思想追求內聖外王之境，他用體用關係來表示，因道德主體的修養而內在地契於天道是屬於體，而據此表現在政治、文化、社會等方面是用。牟先生約五十歲以前即已討論儒家外王的問題，而基於用是根植於體來思考，牟先生在《心體與性體》積極地解釋儒家心性之學與天道之間的關係，以求天道性命相貫通，由此，牟先生對於孔子的解釋集中在「踐仁知天」的問題上。不過就此問題討論的出發點，以及《心體與性體》面對的對象，可以說牟先生並非直接思考孔子思想中的仁。

其三，《圓善論》代表牟先生的判教思想，但是就其思考的出發點是從孟子立論，儘管牟先生聲稱孔子立說是當下指點，然孔子的言論中已經包含了圓教思想，但是牟先生並未作一論證，只是做一言述性的表達；故本文認為隨著牟宗三哲學體系的成熟，其對孔子的詮釋越受到限制，因為牟先生主要是從康德的思想入手，從這裡或許可以說明康德與孔子的思想並不相契。儘管《圓善論》中幾乎不談論孔子如何能夠達到圓善與圓教，但是孔子仍必須為其理論中必要的裝置，至於裝置為何需要？可以從牟先生對於孟子道統說的認同得到理解。

孔子在牟先生的心中是第一位，這是牟先生一貫不變的立場；但是孔子在牟先生的思想體系中就有所變化了，因為他認為儒家思想是道德形上學，而道德形上學是從思考康德的學問而提出，而康德與孔子思想的在相容性問題上，就會產生牟先生對於孔子詮釋的限制。如果本文還有後續的發揮空間，可以試圖從此問題下手。



參考資料

- 牟宗三：《生命的學問》，台北：三民書局，1970。
- 牟宗三：《中國哲學的特質》，台北：臺灣學生書局，1975。
- 牟宗三：《道德的理想主義》，《牟宗三全集》，台北：聯經出版社，2003。
- 牟宗三：《歷史哲學》，《牟宗三全集》，台北：聯經出版社，2003。
- 牟宗三：《圓善論》，《牟宗三全集》，台北：聯經出版社，2003。
- 牟宗三：《心體與性體》，台北，正中書局，2008。
- 黃慧英：〈道德理性與人文關懷——牟宗三先生論人文主義〉，《儒家倫理：體與用》，上海：上海三聯書店，2005，頁 273-294。
- 高柏園：〈論牟宗三先生《圓善論》的孟子學〉，《鵝湖月刊》第三十卷第一二期(2005年6月)，頁 30-39。
- 林鎮國：〈重返人文主義—從沙特、海德格、德希達到牟宗三〉，《國立政治大學哲學學報》第五期(1999年1月)，頁 197-216。
- 陶國璋：〈牟宗三對西方人文主義的論述〉，《新亞學報》24期(2006年1月)，頁 59-80。



歐陽修與韋應物的滁州山水書寫

卓旻賢*

提要

歐陽修滁州時期的山水作品有其個人生命境界，出於貶謫來到滁州，滁州山水正對應歐陽修作品裡的內在思緒，時而熱烈酣暢，時而憤慨不平，時而平靜淡穆，這種種面向構成歐陽修描寫滁州山水時的不同風貌，也展示出宋代文學特殊的本質。我們將從滁州此一地景在不同時代文人描寫之差異，由歐陽修與韋應物滁州時期之作品比較，看待山水文學在唐、宋兩代書寫之同與異，並探討歐陽修於此山水文學史上之意義。

關鍵詞：歐陽修，韋應物，滁州，山水書寫

一、歐陽修詩文裡的滁州山水書寫

歐陽修的滁州時期於他三十九歲到四十一歲，宋仁宗慶曆五年（1045）到慶曆七年（1047）；¹韋應物的滁州時期於他四十六歲到四十九歲，唐德宗建中三年（782）到唐德宗貞元元年（785）。²本文所處理的二人滁州時期山水作品，所討論的範圍將是廣義的山水書寫，而不只是純粹描寫山水風景的詩文作品。³

歐陽修此時期正值政治上朋黨風波，⁴「慶曆五年三月，韓琦相繼以黨議罷

* 國立東華大學中國語文學系碩士班二年級。

¹ 參林逸編著：《宋歐陽文忠公修年譜》（臺北：臺灣商務印書館，1987年）。劉德清編：《歐陽修年譜》，收入吳洪澤、尹波主編：《宋人年譜叢刊》（成都：四川大學，2003年）。

² 據孫望說法，韋應物生卒年為（737—約793）；據陶敏、王友勝說法，韋應物生卒年為（733？—約793）。二人說法有異，因此韋應物到滁州此時可能為四十六歲，或四十八歲。另外二人對韋應物滁州此時某些事件時間點亦有異，在此本文探討姑且依孫望之繫年。參孫望編著：《韋應物詩集繫年校箋》（北京：中華書局，2002年）。〔唐〕韋應物著；陶敏、王友勝校注：《韋應物集校注》（上海：上海古籍出版社，1998年）。本文韋應物引詩皆據陶敏此書，不贅引。

³ 此處「山水書寫」一詞是於有鳳初鳴研討會上，講評人李建崑老師所提出的指正，另外本文也參考匿名審查者與李老師之意見修正，特此註明，謹致謝忱。

⁴ 關於貶謫緣由前人多論及，如劉子健曾論朋黨與歐陽修：「經過慶曆改革，北宋政治產生兩大變化：政情上有朋黨的問題，時起時伏；政制上則言官的發言權提高。…『朋黨』之稱是打擊政敵的絕好武器。一〇三六年呂夷簡首先用之以攻擊范仲淹歐陽修等。…歐陽在仁宗問范朋黨以後，即進『朋黨論。』…歐陽的『朋黨論』，的確是一時迫切之言，硬說君子才有



去。丙戌三十日，論救范富等人。歐陽修時遠在河北，聞此鉅變，心殊焦慮。大辯此四人根本無黨，所謂朋黨乃是誣告。…執政及其朋聞知此奏益怒，協力擠之，尋機下手。」⁵「五月，致書杜衍，自愧不能為之辯讒。」⁶因這件政治風波，歐被貶謫至滁州。可知歐此時有貶謫心態，這種憤慨不平之心態，在歐陽修面對滁州美好山色時，一方面似乎用外在壯美自然景觀來對應心理憤慨情緒，而發出不平之鳴，詩作流露出激昂之氣息；另一方面似又用外在清新山色來超越此種鬱悶情緒，而以熱烈酣暢來擺脫哀愁不平，或者以平淡自然之欣賞態度來達到心境上之平和澹然。以前一方面來說，試看歐詩〈啼鳥〉，〈大熱二首〉：

窮山候至陽氣生，百物如與時節爭。官居荒涼草樹密，撩亂紅紫開繁英。
花深葉暗耀朝日，日暖眾鳥皆嚶鳴。鳥言我豈解爾意，綿蠻但愛聲可聽。
南窗睡多春正美，百舌未曉催天明。黃鸝顏色已可愛，舌端啞啞如嬌嬰。
竹林靜啼青竹筍，深處不見惟聞聲。陂田遠郭白水滿，戴勝穀穀催春耕。
誰謂鳴鳩拙無用，雄雌各自知陰晴。雨聲蕭蕭泥滑滑，草深苔綠無人行。
獨有花上提葫蘆，勸我沽酒花前傾。其餘百種各嘲哂，異鄉殊俗難知名。
我遭讒口身落此，每聞巧舌宜可憎。春到山城苦寂寞，把盞常恨無娉婷。
花開鳥語輒自醉，醉與花鳥為交朋。花能嫣然顧我笑，鳥勸我飲非無情。
身閒酒美惜光景，惟恐鳥散花飄零。可笑靈均楚澤畔，離騷憔悴愁獨醒。
(〈啼鳥〉，居士集卷三，頁 41-42。)⁷

四時成萬物，寒暑迭鈞陶。壯陽當用事，大夏蒸炎歎。造化本無情，怨咨徒爾勞。
身微天地闊，四顧無由逃。九門閭闔開，萬仞崑崙高。積雪寒凜凜，清風吹寥寥。
嗟我雖欲往，而身無羽毛。

陽暉爍四野，萬里纖雲收。羲和困路遠，正午當空留。枝條不動影，草木皆含愁。
深林虎不嘯，臥喘如吳牛。蜩蟬一何微，嗟爾徒啾啾。(〈大熱二首〉，居士集卷三，頁 44。)

黨，等到一〇四五春天，范富杜韓相繼罷去，時歐陽遠在河北，有長疏，又大辯此四人根本無黨，所謂朋黨乃是誣告云云。這篇疏文不太受人注意，其實比『朋黨論』切實得多。」又言：「慶曆改革甫告失敗，即遭『張甥案』的獄事，貶知滁州。…在范富韓相繼貶出以後，政敵仍不肯罷休，非排去歐陽不可。主要原因歐陽平日說話攻擊人，得罪人。據韓琦說：『歐性素偏…每議至厲聲相攻不可解。』他任諫官議論公事外，還揭發了許多人的隱私，更是傷人。『如論杜曾家事，通嫂婢…又論參知政事王舉正不才，及宰相晏殊賈昌朝〔所〕舉館職凌景陽娶富人女，賈有章有贓，魏庭堅逾濫。三人皆廢終身。如此之類極多。大忤權貴』歐陽後來也承認『論議多及於權貴，指目不勝於怨怒。』」詳見劉子健：《歐陽修的治學與從政》（臺北：新文豐，1984年），頁 190-194，210。

⁵ 參林逸：《宋歐陽文忠公修年譜》，頁 91-92。

⁶ 參劉德清：《歐陽修年譜》，頁 1083。

⁷ 〔宋〕歐陽修：《歐陽修全集》（北京市：中華書局，2001年）。本文歐陽修引文皆據此書，不贅引。



〈啼鳥〉所寫便是歐陽修憤慨不平之貶謫情緒，「我遭讒口身落此，每聞巧舌宜可憎」寫受到讒毀而來至殊俗異鄉之憎惡情緒，將外在自然對應心境不平，而後詩裡寫到「身閒酒美惜光景，惟恐鳥散花飄零。可笑靈均楚澤畔，離騷憔悴愁獨醒」，⁸又以屈原自嘲心境上之相似，但情緒仍是激憤而非平靜。⁹友人梅堯臣曾寫〈和歐陽永叔啼鳥十八韻〉：「…君今山郡日無事，靜聽鳥語如交爭，提壺相與來勸飲，戴勝亦助能勸耕。我念此鳥頗有益，如欲使君勤以行，勸耕幸且強職事，勸飲亦冀無獨醒。杜鵑蜀魄哭歸去，小人懷土慎勿聽。…我居中土別無鳥，老鴉鸚鵡方縱橫，教雛叫噪日羣集，豈有勸酒花下傾。願君切莫厭啼鳥，啼鳥於君無所營。」¹⁰則是以滁州與中土的鳥作比較，頗勸慰歐陽修莫為貶謫而激憤，異地風土自有可賞玩之處，異地之鳥頗有閒情、可勸酒賞花，而不如中土之鳥聒噪終日，汲汲營營。

〈大熱二首〉亦用炎熱之異地天氣，來對應心情之怨憤。如其一「身微天地闊」二句以下，展開對比炎熱之寒凜神話想像，心雖嚮往卻身不由己，無可逃於此地與貶謫命運，最終以「而身無羽毛」作為感歎。其二末尾則以「蝸蟬一何微，嗟爾徒啾啾」來暗示不平而鳴，李商隱〈蟬〉詩曾言：「本以高難飽，徒勞恨費聲。五更疏欲斷，一樹碧無情。」藉由蟬聲之徒勞和自然外物之無情，烘托出悵悵，歐陽修則以蟬聲之微弱，顯示自身困於滁州炎熱之難耐。

歐陽修〈滁州謝上表〉提到貶謫緣由，並對羅織罪名的讒口頗多憤慨：「…謗讒始作，大喧羣口而可驚；誣罔終明，幸賴聖君之在上。…方今公私嫁娶，皆行姑舅婚姻。况晟於臣宗，已隔再從；而張非己出，因謂無嫌。乃未及笄，遽令出適。然其既嫁五六年後，相去數千里間，不幸其人自為醜穢，臣之耳目不能接，思慮不能知。而言者及臣，誠為非意，以至究窮於資產，固已吹析於毫毛。若以攻臣之人，惡臣之甚，苟罹纖過，奚道深文？…嘗列諫垣，論議多及於貴權，指目不勝於怨怒。若臣身不黜，則攻者不休，苟令譏巧之愈多，是速傾危於不保。必欲為臣明辯，莫若付於獄官；必欲措臣少安，莫若置之閒處。」（表奏書啟

⁸ 論者劉德清曾析〈啼鳥〉詩：「作者沉湎於職閑酒美，鳥語花香，甚至嘲笑屈原的正道直行。…歐陽修嘲笑屈原的愚忠正道，表面上像在宣揚及時行樂，實際上是憤激語。其深層意蘊，是借屈原的『信而見疑，忠而被謗』，表達自己遭讒受謫以後的幽怨憤懣情緒。」參劉德清著；郭預衡審訂：《歐陽修傳》（黑龍江：哈爾濱出版社，1996年），頁118。

⁹ 葛立方《韻語陽秋》卷一六：「歐陽永叔先在滁陽，有〈啼鳥〉一篇，意味緣巧舌之人謫官，而今反愛其聲。後考試崇政殿，又有〈啼鳥〉一篇，似反滁陽之詠，其曰：『提葫蘆，不用沽美酒，宮壺日賜新撥醅，老病足以扶衰朽。』『百舌子，莫道泥滑滑，宮花正好愁雨來，暖日方吹花亂發。』末章云：『可憐枕上五更聽，不似滁州山裏聞。』蓋心中有中外枯苑之不同，則對境之際，悲喜隨之爾。啼鳥之聲，夫豈有二哉？」轉引自〔宋〕歐陽修著；洪本健校箋：《歐陽修詩文集校箋》（上海：上海古籍出版社，2009年），頁67。

¹⁰ 〔宋〕梅堯臣著；朱東潤編年校注：《梅堯臣集編年校注》（上海：上海古籍出版社，2006年），頁345。



四六集卷一，頁 1321）我們皆可由此觀察歐陽修貶謫之不平心境。另外又如〈憎蚊〉詩亦有此種不平之氣的流露：

擾擾萬類殊，可憎非一族。甚哉蚊之微，豈足污簡牘。乾坤量廣大，善惡皆含育。茫茫三五前，民物交相黷。禹鼎象神姦，蛟龍遠潛伏。周公驅猛獸，人始居川陸。爾來千百年，天地得清肅。大患已云除，細微遺不錄。蠅虻蚤虱蟻，蜂蝎虻蛇蝮。惟爾於其間，有形纔一粟。雖微無奈眾，惟小難防毒。嘗聞高郵間，猛虎死凌辱。哀哉露筋女，萬古讎不復。水鄉自宜爾，可怪窮邊俗。晨飧下帷幃，盛暑泥駒犢。我來守窮山，地氣尤卑溽。官閒懶所便，惟睡宜偏足。難堪爾類多，枕席厭緣撲。燠簷苦煙梏。掃庭露青天，坐月蔭嘉木。汝寧無他時，忍此見迫促。翩翩伺昏黑，稍稍出壁屋。填空來若翳，聚隙多可掬。叢身疑陷圍，聒耳如遭哭。猛攘欲張拳，暗中甚飛鏃。手足不自救，其能營背腹。盤飧勞扇拂，立寐僵僮僕。端然窮百計，還坐瞑雙目。於吾固不較，在爾誠為酷。誰能推物理，無乃乖人欲。騶虞鳳皇麟，千載不一矚。思之不可見，惡者無由逐。（居士集卷三，頁 45。）

〈憎蚊〉詩尚用「我來守窮山，地氣尤卑溽。官閒懶所便，惟睡宜偏足。難堪爾類多，枕席厭緣撲。…汝寧無他時，忍此見迫促。翩翩伺昏黑，稍稍出壁屋。填空來若翳，聚隙多可掬。叢身疑陷圍，聒耳如遭哭。猛攘欲張拳，暗中甚飛鏃」，也許歐陽修此時心境尚煩擾憤恨，故寫下如此憎蚊類之詩，是否以此對照政治小人之惡無法確指，¹¹但能見到歐陽修對外物細微之描寫，此自是宋詩對外在微小事物細描之特徵。¹²

又以後一方面來說，歐陽修試圖以外在美好山水來超越不平憤慨之氣，而轉化為愉悅和樂之心境，在詩文中表現為熱烈酣暢，以及平淡自然之二種風格。熱烈酣暢之樂如歐陽修〈豐樂亭記〉提到與當地人民相處之樂，從亭之命名為「樂」，則所樂之事，建立在豐衣足食、和樂無事的民生基礎上。歐文寫到：

¹¹ 歷來解此詩多以為乃諷刺小人。洪本健箋注〈憎蚊〉：「此隱刺讒害君子之小人。」論者王水照、崔銘曾指出：「在〈憎蚊〉詩中，他更將陷害自己的小人比喻為吸血的蚊蟲。」參洪本健校箋：《歐陽修詩文集校箋》，頁 74，同註 8；王水照、崔銘著：《歐陽修傳：達者在紛爭中的堅持》（天津：天津人民出版社，2008 年），頁 157。邵博《邵氏聞見後錄》卷三〇：「歐陽公云：『予作〈憎蠅賦〉，蠅可憎矣。尤不堪蚊子，自遠嚙喝來咬人也。』」葉夢得《避暑錄話》卷下：「歐陽文忠滁州之貶，作〈憎蠅賦〉，晚以濮廟事，亦厭言者屢困不已，又作〈憎蚊賦〉。」轉引自〔宋〕歐陽修撰；李之亮箋注：《歐陽修集編年箋注》（成都：巴蜀書社，2007 年），頁 74。

¹² 宋詩特質頗參吉川幸次郎之說，見（日）吉川幸次郎著：《宋詩概說》（臺北：聯經，1977 年）。



今滁介於江、淮之間，舟車商賈、四方賓客之所不至，民生不見外事，而安於畎畝衣食，以樂生送死。而孰知上之功德，休養生息，涵煦百年之深也。修之來此，樂其地僻而事簡，又愛其俗之安閒。…又幸其民樂其歲物之豐成，而喜與予遊也。因為本其山川，道其風俗之美，使民知所以安此豐年之樂者，幸生無事之時也。夫宣上恩德，以與民共樂，刺史之事也，遂書以名其亭焉。（居士集卷三十九，頁 575-576。）

歐文此篇之樂，是用今昔對比之筆法書寫，先寫昔日：「滁於五代干戈之際，用武之地也」，再寫今日與昔日：「嚮之憑恃險阻，剝削消磨，百年之間，漠然徒見山高而水清。欲問其事，而遺老盡矣」，並且今日之滁州，「民知所以安此豐年之樂者，幸生無事之時也」，因此用以命名豐樂亭。歐陽修此處之樂，當是由太平盛世底下的今昔之感而突顯的安樂，這種安樂和平與山水交融在一起，又形成人情、山水安閒自在，和平共處的心境。〈豐樂亭記〉是在歌頌民生和樂，並且共同優游之景象，然歐陽修之樂還混雜著山水遊樂與滁人共賞之心境：「其上豐山聳然而特立，下則幽谷窈然而深藏，中有清泉滃然而仰出。俯仰左右，顧而樂之。於是疏泉鑿石，闢地以為亭，而與滁人往遊於其間」，其賞玩酣暢之樂，從〈醉翁亭記〉亦可見：

太守與客來飲於此，飲少輒醉，而年又最高，故自號曰醉翁也。醉翁之意不在酒，在乎山水之間也。山水之樂，得之心而寓之酒也。…樹林陰翳，鳴聲上下，遊人去而禽鳥樂也。然而禽鳥知山林之樂，而不知人之樂；人知從太守遊而樂，而不知太守之樂其樂也。醉能同其樂，醒能述以文者，太守也。（居士集卷三十九，頁 576-577。）

歐陽修山水之樂，常以酒助興，而非借酒澆愁，因此呈現出與天地萬物共享同樂，無論醉翁、遊人、山水、禽鳥每個存在都融會在一起，形成民胞物與的精神。又尚有如詩作〈幽谷泉〉，〈秋晚凝翠亭探韻作〉，〈題滁州醉翁亭〉，擺脫不平憤慨情緒，而達到平淡自然之愉悅安靜心境：

踏石弄泉流，尋源入幽谷。泉傍野人家，四面深篁竹。溉稻滿春疇，鳴渠遶茅屋。生長飲泉甘，蔭泉栽美木。潺湲無春冬，日夜響山曲。自言今白首，未慣逢朱轂。顧我應可怪，每來聽不足。（〈幽谷泉〉，居士集卷三，頁 44。）

黃葉落空城，青山繞官廡。風雲淒已高，歲月驚何邁。陂田寒未收，野水淺生派。晴林紫榴坼，霜日紅梨曬。蕭疏喜竹勁，寂寞傷蘭敗。叢菊如有



情，幽芳慰孤介。嘉客日可攜，寒醅美新醅。登臨無厭頻，冰雪行即屆。
（〈秋晚凝翠亭探韻作〉，居士集卷三，頁 50。）
四十未為老，醉翁偶題篇。醉中遺萬物，豈復記吾年。但愛亭下水，來從
亂峰間。聲如自空落，瀉向雨簷前。流入巖下溪，幽泉助涓涓。響不亂人
語，其清非管弦。豈不美絲竹，絲竹不勝繁。所以屢攜酒，遠步就潺湲。
野鳥窺我醉，溪雲留我眠。山花徒能笑，不解與我言。惟有巖風來，吹我
還醒然。（〈題滁州醉翁亭〉，居士外集，頁 756-757。）

此三首詩作皆顯示出歐陽修作品裡透過自然美景之陶冶，而達到平靜愉悅之生命境界。當此滁州時期，歐陽修為梅堯臣所寫〈梅聖俞詩集序〉提到「窮而後工」之觀念，「如果說『窮而後工』主要是指社會閱歷對詩歌創作的影響的話，那麼，『江山之助』則主要是指大自然對人格的陶冶和詩情的激發。…作為『詩外工夫』，『江山之助』在宋人眼中有三方面的重要意義：一是增長學識經驗，二是陶冶人格性靈，三是啟迪詩思詩藝。」¹³「就陶冶人格性靈而言，宋人相信自然山川中有一種與人性同構的靈氣，因而，游歷山川可以吸納自然界瑰奇壯麗之氣與幽深玄渺之趣，使人格得以昇華，使人性得以淨化。」¹⁴對歐陽修而言，滁州山水給他的意義便也在於此種人格陶冶，讓最初受到政治風波之激憤情緒，轉化為兩種面向之愉悅情緒，一為熱烈酣暢之眾人和樂融融，一為平靜自然之欣賞遊樂。這是「窮而後工」的社會閱歷之後，「江山之助」的生命境界啟發，而歐陽修山水詩作中也確實展示出這種生命啟發的過程，如其他遊賞作品〈豐樂亭小飲〉，〈豐樂亭遊春三首〉，〈幽谷晚飲〉，〈謝判官幽谷種花〉：

造化無情不擇物，春色亦到深山中。山桃溪杏少意思，自趁時節開春風。
看花遊女不知醜，古妝野態爭花紅。人生行樂在勉強，有酒莫負瑠璃鍾。
主人勿笑花與女，嗟爾自是花前翁。（〈豐樂亭小飲〉，居士集卷三，頁 53。）

綠樹交加山鳥啼，晴風蕩漾落花飛。鳥歌花舞太守醉，明日酒醒春已歸。
春雲淡淡日輝輝，草惹行襟絮拂衣。行到亭西逢太守，籃輿酩酊插花歸。
紅樹青山日欲斜，長郊草色綠無涯。遊人不管春將老，來往亭前踏落花。
（〈豐樂亭遊春三首〉，居士集卷十一，頁 183。）

淺深紅白宜相間，先後仍須次第栽。我欲四時攜酒去，莫教一日不花開。
（〈謝判官幽谷種花〉，居士集卷十一，頁 183。）

¹³ 周裕鍇著：《宋代詩學通論》（四川：巴蜀書社出版，1997年），頁 125-126。

¹⁴ 同前註，頁 127。



以〈豐樂亭小飲〉來看，首二句寫到造化看似無情卻似有情，將春色美好帶進深山，開頭即用春日之愉悅點亮了歐陽修之喜悅，歐陽修彷彿試圖在位處深山僻嶺的滁州此地，以春色遍臨各處、造化並不因滁州之地僻而未給予美好春意，藉由盛開之花「山桃溪杏」來慰藉自己，使原本貶謫於此的不平心境得到春意滿溢的平和歡喜。遊賞山林見到春日美好，歐陽修卻未發出傷春之慨歎，而是從自然中感受造化賦予詩作的活力，五六句由自然轉入遊女看花，以醜襯托出美，卻毫無怨懟，只積極享受春日、與造化花紅爭妍，寫出熱烈擁抱春日、與自然造化同樂的情景，七八句承接此種心態，加以酒來助興，末二句回到歐陽修自己，看到花與遊女爭妍似不知羞，其實歐陽修不也是用老翁來烘托花而不知羞嗎？青春如此短暫，令人歎嗟，但自然多麼豐盛，引人入勝，歐陽修似乎用詩作來讚頌自然，也享受自然，感到自然能夠資取於詩作，豐美的靈感。「江山之助」，也由此見出。

再看〈豐樂亭遊春三首〉，此三首結構整齊，皆是前二句寫景，後二句寫人，將人與自然調配得相當勻稱，也是把人帶入自然，與自然同樂。和〈豐樂亭小飲〉同樣地，都是在春日美好中領悟生命的易逝，如〈其一〉首二句，晴日愉悅出遊，卻落花滿天，山鳥交啼，宋詞中的落花鳥啼常暗示傷春，似要透露悲哀，但末二句卻將之轉為「鳥歌花舞」，彷彿在歡快地陪伴著詩人飲酒作樂，要以「醉」來忘卻這春歸的悲哀。而〈其二〉手法相仿，首二句又是「春雲」、「日輝」、「草」、「絮」等春意盎然卻帶有淡淡閒愁之意象，末二句卻是詩人自嘲衰翁插花，在自然中忘情醉倒亦是樂事。〈其三〉則更為生動地將「日欲斜」、「綠無涯」的悲哀情景，轉化為遊人不管春意是否消逝，仍要賞玩，仍要從自然中享樂。歐陽修在此，也撫平了原本可能存在的愁緒悲苦，並啟發了生命終始悲歡的道理，自然如此，人的命運何嘗不如此。至於末首〈謝判官幽谷種花〉同樣也表達了藉酒澆愁的同樂，開啟了四時花開的神妙想像。

二、歐陽修與韋應物滁州山水書寫

若以歐陽修對照韋應物滁州時期之山水詩作，也許可以稍見唐宋兩代山水文學之異同。其一，就唐宋兩代山水詩之異而言，「人文意象在宋詩中上升到突出的地位」及「自然意象在宋詩中具有人文化的傾向」可作為討論觀察。¹⁵其二，就唐宋兩代山水詩之同而言，將以唐代山水詩影響宋代來討論，歐陽修的山水作品一方面似乎繼承唐代韓愈、孟郊的奇險豪放氣勢，還有李白的飄逸恣肆，另一

¹⁵ 同前註，頁 104-105。



方面又與韋應物平淡流麗的山水詩歌相似。¹⁶

(一) 自然意象與人文意象

「人文意象在宋詩中上升到突出的地位」及「自然意象在宋詩中具有人文文化的傾向」此種面向，在宋代歐陽修山水詩作中頗可見到，而唐代韋應物山水詩則少見人文意象。在此因琅琊山為二人行迹重疊之處，¹⁷可比較二人同寫此地呈現之詩之異，試舉韋應物〈遊西山〉、〈遊琅琊山寺〉、〈再遊西山〉，歐陽修〈遊琅琊山〉：

時事方擾擾，幽賞獨悠悠。弄泉朝涉澗，采石夜歸州。揮翰題蒼峭，下馬歷嵌丘。所愛唯山水，到此即淹留。（〈游西山〉，卷七游覽，頁451。）

受命恤人隱，茲游久未遑。鳴騶響幽澗，前旌耀崇岡。青冥臺砌寒，綠綺草木香。填壑躋花界，疊石構雲房。經製隨巖轉，繚繞豈定方。新泉泄陰壁，高蘿蔭綠塘。攀林一棲止，飲水得清涼。物類誠可遣，疲甿終未忘。還歸坐郡閣，但見山蒼蒼。（〈游琅琊山寺〉，卷七游覽，頁472。）

南譙古山郡，信是高人居。自嘆乏弘量，終朝親簿書。於時忽命駕，秋野正蕭疏。積逋誠待責，尋山亦有餘。測測石泉冷，曖曖烟谷虛。中有釋門子，種藥結茅廬。出身厭名利，遇境即躊躇。守直雖多忤，視險方晏如。況將塵埃外，襟抱從此舒。（〈再游西山〉，卷七游覽，頁452。）

南山一尺雪，雪盡山蒼然。澗谷深自暖，梅花應已繁。使君厭騎從，車馬留山前。行歌招野叟，共步青林間。長松得高蔭，盤石堪醉眠。止樂聽山鳥，攜琴寫幽泉。愛之欲忘返，但苦世俗牽。歸時始覺遠，明月高峰巔。（〈遊琅琊山〉，居士集卷三，頁42。）

韋應物〈游西山〉詩，開頭點出自身游賞入山的心境，在紛擾之外在環境中獨游於幽山，引情入景，三四句即描寫朝來暮往，悠悠跋涉於山林之間，然而此情此景皆是韋應物獨賞所見，未能看到如歐陽修裡的熱鬧，充滿人與人互動之氣息，

¹⁶ 陶文鵬、韋鳳娟主編：《靈境詩心—中國古代山水詩史》（南京：鳳凰出版社，2004年），頁340-345。

¹⁷ 韋應物〈詣西山深師〉後孫望箋評：「此稱西山深師，彼稱琅琊釋子，則西山即琅琊山可知矣。光緒二十二年刊本《滁州志》卷一〇之二方外志：『法深禪師，唐大曆中刺史李幼卿與建寺琅琊山，繪圖將進，天子夜夢遊一山寺，形勝制度，隱然在心，忽覽所進圖，與夢契合，因賜額寶應。後僧智廣、護忍、慧通、道標、道楫合力成之（引唐崔祐甫《寶應寺碑》）。』據此，知深師者即法深，標、即道標，而琅琊山寺即當時之寶應寺矣。」參孫望編：《韋應物詩集繫年校箋》，同註2，頁291。



韋詩常是將心境寄托於自然意象中，顯得淡然無跡，幽深孤遠。又韋詩〈游琅琊山寺〉，開頭亦點出韋來到山林的端緒，五六句進入自然意象，並加上哲理的思索，但「新泉」，「高蘿」，「攀林」，「飲水」等自然意象，卻只是韋詩平淡心境的寫照，而回歸到郡閣這人文意象之中，卻已遠離山林，山林自然是相對於人文居所的孤隱存在，自然與人文在韋詩似乎是區隔的，而人文與自然在歐詩則可能是融合的。韋並未以人的形象施於自然，這與歐陽修擬人化自然十分不同。而韋詩〈再游西山〉，前六句將自身尋山之前的心境交待，而後「測測」二句似是尋訪到山谷幽深孤峭處，以僧人罕為人知之居所烘托出自己厭名利之心，歸結於自然能夠舒發懷抱。

相對於韋應物之孤寂，在自然深僻幽靜處寄托心境，歐陽修則將人之愉悅帶進山林，並且呼朋引伴，共步山林。如〈遊瑯琊山〉開頭寫到望見山林之美，而興起入山，並未如韋詩以車馬入山，歐詩選擇步行，「行歌」二句更將人寫進山林，彷彿山林有了人的遊賞活力與熱情，「長松」二句寫到樹蔭與盤石，雖是自然意象，卻是為了「堪醉眠」的人文意象而準備的自然山水，因而使自然帶有一絲為人而設的親近氣息。「止樂」二句，將琴這種人文意象放在自然山林中，並不顯得突兀，反而能夠與「聽山鳥」、「寫幽泉」的自然意象融合，自然聲響與人的聲響交互發聲，是歐陽修所要追求的自在境界。雖然最終都表達了與韋詩相當的世俗與自然對立之心境，但歐陽修詩裡的生命境界，所要將人文意象帶進自然的意圖，似乎與韋詩並不同。又前引歐陽修〈幽谷泉〉：「泉傍野人家，四面深篁竹。溉稻滿春疇，鳴渠遶茅屋。」亦是將人文意象的「野人家」、「茅屋」帶入純粹自然意象的畫面裡。而歐〈幽谷晚飲〉：

一徑入蒙密，已聞流水聲。行穿翠篠盡，忽見青山橫。山勢抱幽谷，谷泉含石泓。旁生嘉樹林，上有好鳥鳴。鳥語谷中靜，樹涼泉影清。露蟬已嘒嘒，風溜時泠泠。渴心不待飲，醉耳傾還醒。嘉我二三友，偶同丘壑情。環流席高蔭，置酒當崢嶸。是時新雨餘，日落山更明。山色已可愛，泉聲難久聽。安得白玉琴，寫以朱絲繩。（〈幽谷晚飲〉，居士集卷三，頁758。）（按：一作「豐樂亭」。）

此首頗多書寫人文意象，從開頭到「風溜時泠泠」句大約皆自然意象，而後「渴心不待飲」句始寫人文意象，加入歐陽修自己與二三友遊賞之酣暢，末二句將「白玉琴」與「朱絲繩」帶進自然景觀裡，頗有將人文意象與自然意象爭美，人與造化爭妍之意味，歐陽修詩裡的人文意象和自然意象和樂融融，兩相自得。

宋詩中常見將自然擬人化之傾向，此種自然意象人文化之面向，亦見歐陽修



詩作中，如〈四月九日幽谷見緋桃盛開〉：

經年種花滿幽谷，花開不暇把一卮。人生此事尚難必，況欲功名書鼎彝。
深紅淺紫看雖好，顏色不奈東風吹。緋桃一樹獨後發，意若待我留芳菲。
清香嫩蕊含不吐，日日怪我何來遲。無情草木不解語，向我有意偏依依。
羣芳落盡始爛漫，榮枯不與眾艷隨。念花意厚何以報，唯有醉倒花東西。
盛開比落猶數日，清尊尚可三四攜。（居士集卷三，頁53。）

詩中稍見和花草樹木之對話，將自然擬人化之傾向，如「緋桃」二句寫到緋桃彷彿有情，與詩人相互交感，以是否開花來表達情意；「清香」二句則寫花之嬌嗔，怪罪詩人應當及時遊賞，不得錯過花期；「無情」二句雖寫詩人意識到草木無情，然而詩人卻滿懷興致，移情於物，花草不語，只含情「依依」於詩人，彷彿花草皆有了生命活力，彷彿此活力是詩人所賦予的。因而「羣芳」二句寫出詩人不耽溺於傷春之哀感，落花之凋零，獨欣賞緋桃在眾芳落盡後盛開景象，似也在烘托出歐陽修自己，與他所欣賞的精神，即不與眾豔隨的超拔脫俗。雖前面寫「草木不解語」，但實際上是惟有緋桃能解語，能伴隨詩人於羣芳落盡時轉化心境，彷彿安慰詩人之哀感。再下「念花意厚」二句，便寫出詩人感受到花草之情意，無以為報，只有歡快地醉倒於花陰下，攜朋呼友前來賞花，方不辜負花之心意。此詩以詩人種花，而花盛開以回應詩人之呵護，詩人又以賞花來回報花之豐美繁盛，看出自然與人交相感通，詩人與自然對話之和樂融融，滋潤彼此。將自然意象人文化，擬人化，引入人之形象面目，當是歐陽修詩作之特色。

此外，歐陽修尚有詩作如〈石篆詩〉（并序），此為唐人如韋應物山水詩之所無。此詩寫瑯琊山之碑石篆銘，充滿濃厚宋代人文氣息，歐更邀朋友梅、蘇以此為題賦詩酬唱，可知當時文人風氣：

某啟。近蒙朝恩守此州，州之西南有瑯琊山唐李幼卿庶子泉者。某在館閣時，方國家詔天下求古碑石之文，集于閣下，因得見李陽冰篆《庶子泉銘》。學篆者云：「陽冰之迹多矣，無如此銘者。」常欲求其本而不得，于今十年矣。及此來，已獲焉。而銘石之側，又陽冰別篆十餘字，尤奇於銘文，世罕傳焉。山僧惠覺指以示予，予徘徊其下，久之不能去。山之奇迹，古今記述詳矣，而獨遺此字。予甚惜之，欲有所述，而患文字之不稱。思予嘗愛其文而不及者，梅聖俞、蘇子美也。因為詩一首，并封題墨本以寄二君，乞詩，刻于石。

寒巖飛流落青苔，旁斲石篆何奇哉！其人已死骨已朽，此字不滅留山隈。



山中老僧憂石泐，印之以紙磨松煤。欲令留傳在人世，持以贈客比瓊瑰。
我疑此字飛筆畫，又疑人力非能為。始從天地胚渾判，元氣結此高崔嵬。
當時野鳥踏山石，萬古遺迹於蒼崖。山祇不欲人屢見，每吐雲霧深藏埋。
羣仙飛空欲下讀，常借海月清光來。嗟我豈能識字法，見之但覺心眼開。
辭慳語鄙不足記，封題遠寄蘇與梅。（居士外集卷三，頁 755-756。）

此首詩除可見歐陽修對收集古碑石銘文之愛好，更是宋代山水文學中人文氣息濃厚之反映，而於文人間酬唱以此為題，也為宋代文人形成之特殊風氣。

（二）奇險壯麗與平淡流麗

歐陽修因推崇唐代韓愈、李白，¹⁸而在山水詩作上可以看出相似奇險壯麗風格跡象，如〈新霜二首〉：

天雲慘慘秋陰薄，臥聽北風鳴屋角。平明驚鳥四散飛，一夜新霜羣木落。
南山鬱鬱舊可愛，千仞巉巖如刻削。林枯山瘦失顏色，我意豈能無寂寞。
衰顏得酒猶彊發，可醉豈須嫌酒濁。泉傍菊花方爛漫，短日寒輝相照灼。
無情木石尚須老，有酒人生何不樂！
荒城草樹多陰暗，日夕霜雲意濃淡。長淮漸落見洲渚，野潦初清收激澗。
蘭枯蕙死誰復弔，殘菊籬根爭豔豔。青松守節見臨危，正色凜凜不可犯。
芭蕉芰荷不足數，狼藉徒能污池檻。時行收斂歲將窮，冰雪嚴凝從此漸。
啣兒女感時節，愛惜朱顏屢窺鑑。惟有壯士獨悲歌，拂拭塵埃磨古劍。
（居士集卷三，頁 52。）

此兩首詩作風格極似韓愈之傳奇險怪，如「天雲慘慘秋陰薄，臥聽北風鳴屋角。平明驚鳥四散飛，一夜新霜羣木落。南山鬱鬱舊可愛，千仞巉巖如刻削。林枯山瘦失顏色」，「蘭枯蕙死誰復弔，殘菊籬根爭豔豔。青松守節見臨危，正色凜凜

¹⁸ 關於歐陽修與韓愈之相似和推崇，如梅聖俞〈依韻和永叔澄心堂紙答劉原甫〉：「退之昔負天下才，掃掩眾說猶除埃。…歐陽今與韓相似，海水浩浩山嵬嵬。」歐陽修《六一詩話》評價韓愈：「余嘗與聖俞論此，以謂譬如善馭良馬者，通衢廣陌，縱橫馳逐，惟意所之。至於水曲蟻封，疾徐中節，而不少蹉跌，乃天下之至工也。」歐以文為詩，當也是繼承韓愈詩風。另外，歐陽修推崇李白詩之橫放瀟灑、警動千古，如王直方《王直方詩話》〈歐陽修論李白詩〉：「歐陽公云：『李白云：『落日欲沒峴山西，倒着接羅花下迷。襄陽小兒齊拍手，大家爭唱《白銅鞮》。』此常言也；至於「清風明月不用一錢買，玉山自倒非人推」，然後見太白之橫放。所以警動千古者，顧不在此乎？』甫之於白得其一節，而精強過之，余以為以此警動之耳。」以上參〔宋〕梅堯臣撰：《宛陵先生文集》（明正統己未四年袁旭宣城刊本），卷 35，葉 6 下。《歐陽修全集》卷一二八，頁 1957。吳文治主編：《宋詩話全編》（南京市：江蘇古籍出版社，1998 年），第二冊，頁 1159。



不可犯」；又有李白詩之橫放恣肆、警動氣勢，如「無情木石尚須老，有酒人生何不樂」，「惟有壯士獨悲歌，拂拭塵埃磨古劍」，可見歐陽修山水詩風受唐人影響。

相對於此豪放氣勢，韋應物山水詩作中則多平淡流麗之風格。如：

石門有雪無行迹，松壑凝烟滿眾香。餘食施庭寒鳥下，破衣掛樹老僧亡。
（〈同越琅琊山〉，卷七游覽，頁473。）

屢訪塵外迹，未窮幽賞情。高秋天景遠，始見山水清。上陟巖殿憩，暮看雲壑平。蒼茫寒色起，迢遞晚鍾鳴。意有清夜戀，身為符守嬰。悟言緇衣子，蕭灑中林行。（〈秋景詣琅琊精舍〉，卷七游覽，頁459。）

日暮游清池，疏林羅高天。餘綠飄霜露，夕氣變風烟。水門架危閣，竹亭列廣筵。一展私姻禮，屢嘆芳樽前。感往在茲會，傷離屬頽年。明晨復云去，且願此留連。（〈滁州園池燕元氏親屬〉，卷一燕集，頁53。）

宿雨冒空山，空城響秋葉。沉沉暮色至，淒淒涼氣入。蕭條林表散，的礫荷上集。夜霧着衣重，新苔侵履濕。遇茲端憂日，賴與嘉賓接。（〈郡中對雨贈元錫兼簡楊凌〉，卷三寄贈，頁151。）

端居倦時燠，輕舟泛回塘。微風飄襟散，橫吹繞林長。雲澹水容夕，雨微荷氣涼。一寫惓勤意，寧用訴華觴。（〈南塘泛舟會元六昆季〉，卷一燕集，頁54。）

夏條綠已密，朱萼綴明鮮。炎炎日正午，灼灼火俱燃。翻風適自亂，照水復成妍。歸視窗間字，熒煌滿眼前。（〈夏花明〉，卷八雜興，頁519。）

積雨時物變，夏綠滿園新。殘花已落實，高笋半成筠。守此幽棲地，自是忘機人。（〈園亭覽物〉，卷七游覽，頁448。）

清露夏天曉，荒園野氣通。水禽遙泛雪，池蓮迥披紅。幽林詎知暑，環舟似不窮。頓灑塵喧意，長嘯滿襟風。（〈南園〉，卷七游覽，頁477。）

韋應物滁州時期之心境由年少時之豪放恣肆，轉為平靜閑澹，大約是在面對山水時受到滋潤陶冶之緣故，李肇《國史補》評曰：

韋應物立性高潔，鮮食寡欲，所坐焚香埽地而坐。其為詩馳驟建安以還，各得其風韻。¹⁹

¹⁹ [唐]李肇：《國史補》（北京：中華書局，1991年，《叢書集成初編》），卷下，頁140



而司空圖〈與李生論詩書〉則評：

王右丞、韋蘇州澄澹精緻，格在其中，豈妨於道舉哉。²⁰

又司空圖〈與王駕評詩書〉評：

右丞、蘇州，趣味澄澹，若清沈之貫達。²¹

而蘇軾〈書黃子思詩集後〉則評：

李、杜之後，詩人繼作，雖間有遠韻，而才不逮意。獨韋應物、柳宗元發纖穠於簡古，寄至味於澹泊，非餘子所及也。²²

蘇軾評語「發纖穠於簡古，寄至味於澹泊」之風格，可以從上引詩作觀之，如〈南園〉：「水禽遙泛雪，池蓮迴披紅。幽林詎知暑，環舟似不窮。頓灑塵喧意，長嘯滿襟風」，此首詩作寫景之自然平淡，清新脫俗，頓灑塵喧，可見其至味；而司空圖評語「澄澹精緻」，「趣味澄澹，若清沈之貫達」，如〈南塘泛舟會元六昆季〉：「微風飄襟散，橫吹繞林長。雲澹水容夕，雨微荷氣涼」，其澄澈在於景象之清新，如雲澹、雨微，其精緻在於寫景之生動呼應，如水容夕、荷氣涼。

呂本中《呂氏童蒙訓》評：

徐師川言：人言蘇州詩，多言其古淡，乃是不知言。蘇州詩，自李、杜以來，古人詩法盡廢，惟蘇州有六朝風致，最為流麗。²³

韋詩「流麗」處，如〈郡中對雨贈元錫兼簡楊凌〉：「宿雨冒空山，空城響秋葉。沉沉暮色至，淒淒涼氣入。蕭條林表散，的礫荷上集。夜霧着衣重，新苔侵履濕。」其景象之流動，從動詞如冒、響、沉沉至、淒淒入、着衣重、侵履濕等可

²⁰ 〔宋〕李昉：《文苑英華》（臺北：大化書局，1985年，據明閩本重編影印），卷681，頁1603。

²¹ 〔唐〕司空圖著；祖保泉、陶禮天箋校：《司空表聖詩文集箋校》，（合肥：安徽大學出版社，2002年），文集卷1，頁189。

²² 〔宋〕蘇軾著；孔凡禮點校：《蘇軾文集》（北京：中華書局，1992年），卷67，頁2124。

²³ 〔宋〕胡子纂集：《苕溪漁隱叢話前後集》（北京：中華書局，1991年，《叢書集成初編》），卷15，頁99。



感受；山水之清麗，從暮色、涼氣、林表、荷上、夜霧、新苔烘托出山景之氣氛，而〈秋景詣琅琊精舍〉：「上陟巖殿憩，暮看雲壑平。蒼茫寒色起，迢遞晚鐘鳴」，秋景之蒼茫高遠，寒色蕭條，心境之寂寥，自從寫景中渲染開來。

可見韋詩善於以唐代山水詩高遠之景色寄託心境，以景抒情，將情與景凝固為精緻之詩作中；而歐詩則善於以宋代山水詩自然與人文互動之景象，來發抒熱烈酣暢之歡快或達到平靜之生命啟發。二人皆藉由山水之美來舒緩生命，但表現出來，便是唐宋兩代山水描寫之差異，以及唐代對宋代詩作之影響模仿。

三、結論

本文藉由滁州此地景在唐宋兩代不同文人筆下的描寫，觀看同樣來至此處的歐陽修和韋應物，作品卻呈現相異之心境和時代山水文學風貌。試得到幾個小結：

- (一)就歐陽修本身之滁州山水作品而言，作品裡的滁州山水意象正呼應著其人心境轉變之過程，從憤慨不平的異地經驗，轉化為熱烈酣暢和平靜閒淡之面向，此彷彿是滁州山水帶給其人之調適，從而領悟「文窮後工」與「江山之助」的道理，擁抱山水自然。
- (二)就歐陽修與韋應物滁州山水作品相較而言，首先是自然意象與人文意象二者之比重，歐陽修將原本重視自然意象之山水作品，加入了人文關懷、人文意象，並且將人文意象統攝自然意象，這是與韋應物山水作品重視自然意象之融情於景的創作態度有所不同的。其次是歐陽修雖然有超越唐代山水作品之處，卻也有受唐人影響之處，從其作中也可找到歐推崇之唐人，如李白、韓愈風格之痕跡，但也不乏近於韋應物平淡自然之作，可說風格多樣；相較於此，韋應物整體風格較趨流麗平淡，不若歐詩風多變。



夔公盨「配鄉」考

林東毅*

提 要

2002年，北京保利藝術博物館(Poly Museum)自香港古董市場上收購了一件青銅器—夔公盨。此器問世之後引起了中外學者廣泛的討論，之後李學勤、裘錫圭等諸位先生皆撰文進行考釋。其銘文大體是談「禹」的治水功績以及論「為政以德」的思想，全銘10行98字，史料價值頗高，對於研究上古思想文化有其價值所在。

此器銘文大體可讀，但仍有幾處斷句尚存疑義，如本文所討論之「配鄉」句。諸多海內外學者對此句標點提出各式看法，然筆者以為諸家之說皆有可參之處，於是校對了甲骨至金文「配」、「鄉(饗)」二字的所有用例，以期能歸納出較為可行的斷句。

本文將分四個階段討論：其一，針對「配鄉」句的諸家釋文綜述。其二，論「配」字於甲金文中的用例。其三，論「鄉」字於甲金文中的用例。其四，論甲金文中並無「配鄉」連用之情狀，故所得結論為：「配鄉」二字當作「(禹)迺自作配(天)，鄉(饗)」也就是「配，饗」分離不可連用。全句可釋為：禹迺自許可配天命，眾臣遂納饗於王。

關鍵詞：夔公盨，配饗，禹，為政以德

一、夔公盨「配鄉」諸家釋文綜述

公盨銘文經破譯之後，多半可讀，然有幾處詮釋之處尚待斟酌。本文此次討論之「配鄉」²句正是如此。以下，依銘文原行款列出前3行，需討論之字從嚴，不需討論之字採寬式隸定：

* 東海大學中國文學系碩士班三年級

感謝初審老師和講評人許學仁老師的不吝指導，使得本篇文章能有更多的進步空間，再致謝忱。

¹ 此字隸定分四：邇、夔、遂、燹。筆者所取乃依原拓片銘文較近之「夔」字為主。

² 此處銘文當讀為「迺自作配鄉民成父母」，筆者僅就「配鄉」二字進行論述。為求語意通暢，遂將「配鄉」與前三字「迺自作」，後四字「民成父母」同連而談。



天令(命)禹專(敷)土，陞(隆)山濬川，迺
 差方，設征，降民監德，迺自
 乍配鄉，民成父母，生我王乍(作)臣

關於「迺自乍配鄉民成父母」斷句，學者們的看法有五：

斷句	提出學者
(1)、迺自作配鄉(饗、享)民，成父母	李學勤
(2)、迺自作配，鄉(嚮)民，成父母	裘錫圭、周鳳五、連劭名
(3)、迺自作配鄉(饗)，民成父母	朱鳳瀚、李零、饒宗頤、羅琨、江林昌
(4)、迺自作配鄉(饗)，民成父母生	劉雨
(5)、迺自作配鄉(相)民，成父母	馮時

由上可知，多數學者認同第三種說法，其次為第二種。筆者以為諸家說解皆有可商之處，未必然多數認同即正確之解，以下轉引各學者釋文，後簡論之。

(一)、李學勤：「迺自乍(作)配鄉(饗、享)民，成父女(母)。」

「『鄉』即『饗』，或作『享』。『女』通『母』字。對看《書·呂刑》所說：『禹平水土，主名山川，……惟克天德，自作元命，配享在下。今天相民，作配在下。』《書·康誥》：『汝乃以殷民世享』，《多方》：『為夏之恭多士大夫大不克明保享於民』，知道『作配享民』是指禹踐位為王而言。

『成父母』，指禹有大功於民，成為民之父母。《五帝德》：『(禹)尋九州，通九道，陂九澤，度九山，為神主，為民父母。』同銘文近似。又可參看《尚書·洪範》：『曰：天子作民父母，以為天下王。』按《洪範》記周武王訪於箕子，箕子講到繇死禹興，『天乃錫禹洪範九疇』，可知『作民父母』云云也與禹有關。」³

由「禹踐位為王」知此句主語當為「禹」而非「天」，故作配、饗者即為禹。若此句主語為「天」，則不知「天」尚能與誰匹配。李氏採《尚書·呂刑》解「配」作配合天命之義；引《尚書·康誥》將「鄉」通「享」，受也。

然引《尚書·多方》之說破「鄉」作「享」，筆者並不認同。〈多方〉「享」字參前後文義應作「養也」，有養育、保護之義。此同字異義之例，作為破器

³ 李學勤：〈論變公盪及其重要意義〉，《中國歷史文物》第6期（2002年），頁6、10。



之說，並不可行。「成民父母」之說，可從。斷句方面，「享民」於西周金文中不可解⁴，筆者以為當作「鄉」通「饗」。〈洪範〉：「天乃錫禹洪範九疇」表達王配天命，可從。

(二)、裘錫圭：「迺(乃)自乍(作)配，卿(嚮)民；成父母，」

「此文的『作』有『造』、『立』之類意義。……『自作配』之意即天為自己立配，猶『作之君』之意即天為之(指民)立君。古人認為作為天下共主的王，是上帝將他立在下土以治理下民的，地上的王是天上的上帝的『配』。《詩·大雅·皇矣》：『天立厥配，受命既固。』西周晚期的毛公鼎所記時王之誥說：『丕顯文武，皇天引厥厥德，配我有周。』周厲王在自作的鞅鐘銘說：『唯我嗣配皇天。』，在自作的鞅簋銘中說他：『經擁先王，用配皇天。』西周晚期的南宮乎鐘歌頌周天子說：『天子其萬年眉壽，峻永保四方，配皇天。』周人也承認，在殷王朝被他們取代之前，殷王是配天的。所以《詩·大雅·文王》說：『殷之未喪師，克配上帝。』『天』自作配應該就指在下土立王。

(前引《洪範》「嚮用五福」之例，大致是說其「嚮望」有「使人向……」、「使人向望……」之意。篇幅過長，於此不多加引述。)『嚮民』，亦即使民有方向。『嚮』含引導義。郭店楚墓竹書中的《尊德義》篇說：『故率民向方者，惟德可。』『嚮民』就是『率民向方』。《尊德義》認為只有德可以率民向方，本銘及《洪範》也主張以德嚮民。天立配，就是要通過他來『嚮民』。」⁵

裘氏「配」字解「天為自己立配」即「天為民立君」，後文言「『天』自作配應該就指在下土立王」，此說不從。

考前文「天令(命)禹專(敷)土，陞(隆)山濬川，迺差方，設征，降民監德」第一句「天」作主語無誤，主要談「天」受命給「禹」，銜接的第二句則言禹受天命後所做之事，主語於此轉為「禹」，云其「下治百姓，監察德行」。所以「迺自乍配鄉民」當為「禹」「差方，設征，降民監德」後又續做之事，主語仍為「禹」無誤。誠如上篇所考「若主語為『天』，則不知『天』尚能與誰匹配。」且裘氏所引文獻、銘文「配」字皆作「王自許能配天命」，未見「天立某人下土為王」。

⁴ 西周金文，生人多用「鄉(饗)」，死人多用「享」。參後文「鄉」字金文考。

⁵ 裘錫圭：〈夔公盨銘文考釋〉，《中國歷史文物》第6期(2002年)，頁18。



「鄉」字引〈洪範〉「嚮用五福」例談其有「嚮往」義。參屈萬里《尚書集釋》注曰：「嚮，漢書谷永傳引作饗。饗，與享通。廣雅釋詁一：『享，養也。』由今言享受。」⁶故「嚮用五福」實作「享用五福」，即受五福而用之，和具引導義之「嚮」字意義不同。另，西周金文中「嚮」字多作「冊命宣讀執行者」朝北面向(即面對)君王之義，未有一器作引導某人或某事之「嚮」⁷。據此而論，「嚮民」之說並不可從。而郭店楚墓竹書初推為戰國中期偏晚材料，⁸夔公盨成器年代初推為西周中期偏晚，用晚期的材料證前期的文字，時代間距過長，筆者不取。

(三)、周鳳五：「迺自作配、鄉(嚮)民、成父母、」

「作配：做皇天的匹配。《尚書·呂刑》：『今天相民，作配在下。』孔《傳》：『今天治民，人君為配天在下。』《詩·大雅·皇矣》：『天立厥配，受命既固。』又《周頌·思文》：『思文後稷，克配彼天。』毛公鼎：『丕顯文武，皇天引厥厥德，配我有周，膺受大命。』又『丕鞏先王配命』，謂文王、武王有德，故皇天以之為匹配而授予天命。銘文謂大禹接受天命，匹配皇天，成為天子也。

嚮民：銘文以『迺』字領句，嚮民、成父母、生，三事皆以禹為主詞而省略。嚮，銘文作鄉，讀為嚮。《禮記·文王世子》：『邦國有倫，而眾鄉方矣。』鄭《注》：『鄉方，言之所鄉。』《荀子·仲尼》：『鄉方略，審勞佚。』楊《注》：『鄉，讀為嚮，趨也。』引申為引導。」⁸

周氏「配」字考釋，同諸家之言，皆作王自許「匹配」天命之用。「嚮民」之說同裘氏之言，可裘氏之說不妥，前已有論，可參而詳之。

(四)、連劭名：「乃自作配，享民，成父母」

「『自』，始也，《說文》云：『皇，大也，從自，自，始也。』《詩經

⁶ 屈萬里：《尚書集釋》（臺北：聯經出版事業公司，1987年1月），頁118。

⁷ 僅春秋早期曾子旂鼎《集成2757》：「用享用孝，民具（俱）卑（俾）鄉。」。具，作俱，皆也。卑，作俾，讓也、使也、從也。依《金文詁林》引郭沫若言云：「民具卑卿者，老百姓們都俯首服從也。」然筆者以為郭氏之說未解「鄉」字之義，此句當作：「民俱俾嚮」，也就是使民皆有所向，作「嚮」義。今參李學勤、朱鳳瀚、李零所考，「夔公盨」鑄器年代為西周中期偏晚，不出西周，故不以春秋義解西周義。

郭氏引言參周法高主編，張日昇、徐芷儀、林潔明編纂：《金文詁林》第三冊，卷三上（香港：香港中文大學，1975年），頁1439-1440。器之年代查《中國歷史文物》第6期（2002年），頁5、28、35-37。

⁸ 周鳳五：〈遂公盨銘初探〉，《華學》第六輯（2003年），頁9。



·皇矣》云：『天玄厥配，受命既固。』又云：『帝作邦作對，自太伯王季。』毛傳云：『配，對也。從太伯之見王季也。』鄭玄箋：『作，為也。天為邦，謂興周國也。作配，謂為生明君也，是乃自大伯、王季時則然矣，大伯讓于王季而文王起。』

『作配』是明王配天之命。《老子·德經》第六十八章云：『善用仁者為之下，是謂不爭之德，是謂用人，是為配天，古之極也。』

『享民』，享有其民。《尚書·無逸》云：『肆中宗之享國，七十有五年。』，『肆高宗之享國，五十有九年』……，其『享』字皆與『享民』之『享』義同。《左傳僖公二十三年》云：『而享其生祿。』杜注：『享，受也。』⁹

連氏云「配」字乃「王配天之命」，可從。又解「享國」為「受國」，即「在位」，表「受有其位」。另言「享民」，表「受民」即「受有其民」，依此可以符合《呂刑》：「自作元命，配享在下」。

然《尚書》「享」字多義，西周金文「享」字亦不含「受也」之義，以此考器，說解紛雜。

(五)、朱鳳翰：「迺自乍(作)配(配)卿(饗)，民成父母。」

「此句是言禹因其功德合於天意，因而使自己能夠配天，即作為天之配而享天給予之命。《尚書·呂刑》：『惟克天德，自作元命，配享在下。』與此句銘文意近。關於『饗』的含意是『享天命』，《尚書·多方》：『今至於爾辟，夫克以爾多方享天之命。』可以為證。『配』是指配天，在周人文獻中多見。《尚書·召誥》：『旦曰：其作大邑，其自時配皇天，毖祀於上下。』《尚書·多士》言殷先王自帝乙以上『罔不配天其澤』周厲王自作銅器 簋銘中亦言及『用配皇天』。

『民成父母』即『民立父母』，『父母』是指王、君主。《詩經·大雅·洞酌》：『豈弟君子，民之父母。』《尚書·洪範》：『曰：天子作民父母，以為天下王。』《大戴禮記·五帝德》：『宰我曰：請問禹。孔子曰：……巡九州，通九道，陂九澤，度九山，為神主，為民父母。』故本句是言禹因其施恩惠於民，受到民之敬仰，被民立為王。」¹⁰

⁹ 連邵名：〈夔公盃銘文考述〉，《中國歷史文物》第4期（2003年），頁52-53。

¹⁰ 朱鳳翰：〈夔公盃銘文初釋〉，《中國歷史文物》第6期（2002年），頁30-31。

朱氏「王配天」之言無異說。「享」字作「受天命」解，然同上言，《尚書》「享」字多義，用為考器之依據，實有商討空間。「民立父母」或「成民父母」皆是「成為民的王」或「被民立為王」，二者沒有不同。

(六)、李零：「迺自作配鄉(饗)。民成父母，」

「『迺自作配鄉』，讀『迺自作配饗』，疑指民戴禹德，以之配饗上帝。『民成父母』，指民成婚配。」¹¹

李氏考此器多從其形制、意義考究，考字方面不多詳談。「疑指民戴禹德，以之配饗上帝」之說可知其斷句為「民迺自作禹配天，鄉」，「自作」即「民自作」，此雖可通「迺自做配鄉」，未可通上句「降民監德」¹²。「婚配」之說李零文章未有詳考，斷定不明。

(七)、饒宗頤：「迺自作配鄉(享)。民成父母。」

「銘云『降民監德，迺自作配鄉(享)。即《呂刑》之『自作元命，配享在下。』……『民成父母』句，語有省略，當以『民』字連下，謂民(視之)作為父母。《大戴禮·五帝德》引孔子，稱『禹為神主，為民父母』是也。」¹³

饒氏所考，不出李學勤所言。然「民成父母」解作「民視之作為父母」，和「成民父母」無異。

(八)、羅琨：「迺自作配饗，民成父母，」

「『自作配饗』的『自』，指『降民監德』的帝，作配饗者是禹，文意為『禹作帝的配饗』，即禹配饗于帝。『民成父母』則指禹『成民父母』。」¹⁴

羅氏云「自」指「帝」，作配饗者為禹。如此卻無法認知「迺」字之前所省略的

¹¹ 李零：〈論夔公盨發現的意義〉，《中國歷史文物》第6期（2002年），頁37。

¹² 上句可知主語為禹，「迺」字之前多為前一句主語之省。若「迺自作配鄉」所省主語為「民」，則可推「降民監德」者亦為「民」，此將產生無法通解語意的矛盾。

¹³ 饒宗頤：〈夔公盨與夏書佚篇《禹之總德》〉，《華學》第6輯（2003年），頁2、4。

¹⁴ 羅琨：〈夔公盨與大禹治水的文獻記載〉，《華學》第6輯（2003年），頁23。



主語是誰？依其言「降民監德」者為帝，那「迺差方設征」前所省的主語又是誰？「自」字於西周金文中多用為第一人稱，未有作第三人稱使用，故羅氏之說不取。

(九)、江林昌：「乃自作配饗，民成父母，」

「這裡的『乃』與前句『乃疇方設正』的『乃』，均承開頭『天命禹敷土』而來，其主語仍為天。因為天帝命令禹為人間下民之王，而下民之王是與天上的『天帝』相配的。所以銘文說『自作配饗(享)』。……銘文『民成父母』乃『成民父母』之倒。」¹⁵

江氏「主語仍為天」之說不取。依前考所言：「若主語為『天』，則不知『天』尚能與誰匹配。」

(十)、劉雨：「迺自作配饗。民成父母生，」

「配饗：《禮記·郊特牲》：『萬物本乎天，人本乎祖，此所以配上帝也。』古有以祖神配天享祀之禮，周人自以為夏人的後裔，所以其祖神可以追溯到大禹王，這裡是指祭天時以大禹配饗。……貴族在祭天的時候就自己把先王大禹當作與天配饗的對象。

民：指貴族，三代一統，皆是貴族政治。『民成父母生』是說這些民皆為父母肉胎所生的凡人。」「民，這裡『民』所代表的貴族，包括各個階層的大小貴族，但不應包括奴隸和『禮不下』的『庶人』。……貴族都是父母所生的凡人。」¹⁶

劉氏「配饗」作「配享」，主語為祭祀的貴族。依《尚書》及西周銘文所錄，能自作配天者多為「君王」，未有「民」能「自作配」者。而劉氏「民成父母生」未解「成」字之義，較似「民父母生」之解，省字解經，不取。

其貴族為「民」之說引伸過渡。金文中「民」字皆借為「人民」之稱，即全國百姓的意思，是否單稱大小貴族，未見例證。

(十一)、馮時：「迺自乍(作)配鄉(相)民，成父母，」

¹⁵ 江林昌：〈夔公盃銘文的學術價值綜論〉，《華學》第6輯（2003年），頁42-43。

¹⁶ 劉雨：〈鬲公考〉，《第四屆國際中國古文字學研討會論文集》（香港：香港中文大學中國語言文學系，2003年10月），頁98、100。



「『乍』讀為『作』。『鄉』讀為『相』。《禮記·祭儀》：『饗者，鄉也。』鄭玄《注》：『饗，或作相。』是『鄉』、『相』互通之證。《尚書·呂刑》：『今天相民，作配在下。』與本銘同。陸德明《釋文》引馬融云：『相，助也。』偽孔《傳》：『今天治民，人君為配天在下。』

盨銘：『有餘雖小子，餘亡荒晝夜，經擁先王，用配皇天。』毛公鼎銘云：『丕顯文武，皇天引厥厥德，配我有周，膺受大命。』南宮乎鐘：『天子其萬年眉壽，峻永保四方，配皇天。』銘文『作配相民』即言配天為君而治民。

禹修德而王天下，故成民之父母。《尚書·洪範》：『天子作民父母，以為天下王。』《詩·小雅·南山有台》：『樂只君子，民之父母，德音不已。』皆此之謂。……是人君德行寬厚，能順民情，故可為民父母。而君所懷絜矩之道實乃仁恕，此即禹效舜所修之德，遂後文遞述閔勉孝友。」

17

考〈呂刑〉此段全文：「今天相民，作配在下，明清于單辭。」屈萬里解為：「今天助(輔助)民，配合天意，明審於片面之辭」¹⁸依前後文義查「作配在下」之義，當作「人君所依之刑，皆合天意」，如此一來，文中有「順應天」之義卻無「匹配天」之義。

查甲骨、金文中「相」字或作地名¹⁹，或作私名²⁰，或為宰相之稱²¹，多不配「民」稱之，故此「鄉民」通「相民」之說不取。且「相民」與原字形頗有差距，考字當以字形相近為先，脫離字形破字乃不得已之事。解「成父母」為「禹修德而王天下，故成民之父母。」，可從。

上述十一家之言各有其立論的依據，「迺」、「自」、「乍」三字各家釋讀均無異見。「自」字除連邵名據《說文》釋作「始」之外，其他學者多訓為「自己」作第一人稱代詞使用，沒有分歧。而諸家異見較多者為「配鄉」是否連用，或應與下句合作「配鄉民」。「鄉」字究竟可訓為何字，即為各家琢磨之處。諸

¹⁷ 馮時：〈變公盨銘文考釋〉，《考古》第5期（2003年），頁67。

¹⁸ 屈萬里：《尚書集釋》，頁260。

¹⁹ 〈合集 18973〉癸亥卜：史貞，旬亡禍？一日□。甲子夕變，大□，至于相……。相，地名。

²⁰ 「相侯」，「相」為私名，「侯」為爵稱。如受簋（集成 4136）、作冊折尊（集成 6002）、作冊折觥（集成 9303）等。

²¹ 「相邦」，依《金文詁林補》引趙誠言曰：「相邦，相當於後世的宰相，輔助國君治理邦國，為百官之長。」，如中山王壺（集成 9735）、二十年相邦冉戈（集成 11359）等。周法高編撰：《金文詁林補》第二冊，卷三、四（台北：中央研究院歷史語言研究所專刊，1982年），頁1153。




家破譯此字大抵採用《尚書》為論，然《尚書》用字常有一字多義的現象產生，後人註解又增添其字義之用，故筆者考釋將不採《尚書》為論，改以文字流變的考證方式，羅列「配」、「鄉」二字於殷商甲骨至西周金文的所有用法，分類歸納，以期能看出文獻之外，純粹的銘文用法。

下文將依「配」、「鄉」二字的源流作考釋工夫，藉以舉證「配鄉」二字是否連用以及夔公盃「配」與誰配，「鄉」字何義。

二、說「配」

「配」、「鄉」²²二字皆存於甲骨文及金文之中，筆者將先談「配」字，後解「鄉」字，以期能準確判斷出此二字意義之流變。


(一)、甲骨文中的「配」字用例

「配」(𠄎，懷 25)字有見於甲骨文。姚孝遂以為甲骨文「配」字即「」²³字之省²⁴，金祥恆考曰：「象兩人奉尊進獻之義。」張炳權則云：「象二人奉酉(酒器)之形。」，又云：






象兩人相嚮而與酒器之形，疑是饗食之饗的會意字。……卜辭鄉、鄉、饗，大都作鄉，只有饗食的意思沒有飲酒的意思。(舉說文：饗，鄉人飲酒之例)，我想此字，也許就是這一說法的來源。²⁵

其後又說「鄉」(𠄎，合集 31042)字多代「鄉」字，遂失飲酒之義。姚孝遂同此說，談「鄉」字可與「鄉」通，卻非同字，因「鄉」可通「向」，此字則否。姚氏、金氏、張氏破形之說皆可從。筆者以為無論「酒器」或「食器」皆為「飲食之器」，與《說文》饗字之意正可相合。

故，甲骨文「配」字實為「鄉」字之省，雖用法與「鄉」字通，但僅作為祭儀用字，未有面向之意。

²² 「」字可隸定作「鄉」，亦可作「鄉」，此處作「鄉」，便於討論。又，二者字形或從「酉」或從「簋」，一為酒器，一為食器，但皆可視為飲食之器，亦可作為進獻之器，於甲骨文中多可通用。

²³ <合集 893 反> 鄉羊？；<合集 1464> 大甲 鄉王？；<合集 14187> 貞：帝弗其 鄉王？；姚孝遂主編：《殷墟甲骨刻辭類纂》（北京：中華書局，1992 年），頁 1041。以下凡引甲骨辭例皆轉自此書，不再加註。

²⁴ 姚孝遂云：「」字不當釋配。金祥恆以為『』之異構，說亦有可商。此當是字及之或體，皆讀為『饗』。」「」字當從雙人持酒器於中之形。于省吾主編，姚孝遂按語編撰：《甲骨文字詁林》（北京：中華書局，1996 年），頁 2699。

²⁵ 金氏、張氏、姚氏之言參《甲骨文字詁林》，頁 375-377。



另外，尚有一「𩚑」(𩚑)字²⁶姚氏以為「𩚑」形異構。此字中從「𩚑」(𩚑)，所持之器不同，其義依舊。此字或為後世分「饗」、「𩚑」二字之源。

(二)、金文中的「配」字用例

西周金文中「配」(𩚑，宗周鐘《集成 260》)字多訓為匹配之義。

高田宗周：「配凡訓對也、匹也、當也。」

高鴻縉：「王靜安曰：配，對也。……配自是匹配，但為動詞。」

白川靜：「配為坐于酒器之前之形，乃薦酒器于神靈者也。以拜之而示伺候神意之意者也。故愜於神意者曰配，配命、配有周，及其意也。」

張政烺：「宗周鐘『我惟斯配皇天』意同說文『皇大也』。毛詩周頌思文『思文後稷，克配彼天』箋『后稷之功能配天』又大雅皇矣『天立厥配，受命既固』戴震毛鄭詩考正『配當如配命，配上帝之配，合于天心之謂言，天立其合天心者，方此之時受命則固，而宜後之日盛大也。』」²⁷

高田氏及高氏之說同，可從。白川氏考其形確實。張氏引文獻、銘文解「配」字乃配天之義，可從。

依其形狀乃象一人跪踞於酒器之前，薦酒器於神靈、先祖；其用則有匹配之義。考西周金文「配」字多作「配命」、「配天」、「配宗(先祖)」之用，如：

《鬲方尊》：用夙夕配宗(集成 6005·西周早期或中期)

《南宮乎鐘》：永保四方，配皇天(集成 181·西周晚期)

《宗周鐘》：我唯司(嗣)配皇天(集成 260·西周晚期)

《毛公鼎》：配我有周，膺受大命／保我有周，不(丕)鞏(恐)先王配命，
旻天疾威(集成 2841·西周晚期)²⁸

至春秋、戰國則可配王或修飾足以匹配先王的女子，如：

《拍敦》：拍乍(作)朕配平姬享宮祀彝(集成 4644·春秋)

²⁶ <合集 30313>丙申卜：余令𩚑……。《殷墟甲骨刻辭類纂》，頁 1041。

²⁷ 《金文詁林》十五冊卷十四下，頁 8362-8364。

²⁸ 按：上述器血釋文皆轉引自中國社會科學院考古所編：《殷周金文集成釋文》一至六冊（香港：香港中文大學中國文化研究所，2001 年 10 月）。凡以下器血釋文者，不再加註。



《蔡侯尊》：敬配吳王(集成 6010·春秋晚期)

《陳逆簋》：以乍(作)厥元配季姜之祥器(集成 4630·戰國早期)

西周「配命」之說乃周王自認可代殷治天下的最大原因，舉凡西周金文「配」字，多作配「天命」之用，以彰顯周代轉移殷商天命之正統。如《大盂鼎》(集成 2837·西周早期)：

隹九月，王在宗周，命盂。王若曰：盂！丕顯文王，受天有大命；在武王，嗣文作邦。闕厥匿（惡），匍有四方，峻正厥民。……古天異臨，子法保先王。／我聞殷墜命，隹殷邊、侯、田寧殷正百辟率肆於酒。故喪呂(師)。／其適省先王受民受疆土！

其言王在周邦，令盂前來受賞。銘文主要談到周民族能「匍有四方」治理天下的原因就在於先祖文王「受天有大命」。至於文王何以能受天命，乃是殷商「正百辟率肆於酒」濫酒、失禮，因而「墜命」，失天之助。最後則說周先祖「受天命」代商而立，故能去「受民受疆土」，也就是治民理天下，其原因正是天命所歸。此天命思惟正是西周君王根深蒂固的觀念，藉以突顯其「治道」的正統性。

至於先秦文獻中有關「配」字的記載則列表如下：

文獻	篇名		內容
《尚書》	商書	太甲	先王惟時懋敬厥德，克配上帝。
	周書	召誥	其作大邑，其自時配皇天，毖祀於上下。
		落誥	公不敢不敬天之休，來相宅，其作周配。
		多士	殷王亦罔敢失帝，罔不配天其澤。
		君奭	故殷禮陟配天，多歷年所。
		君牙	爾惟敬明乃訓，用奉若於先王，對揚文、武之光命，追配於前人。
	呂刑	惟克天德，自作元命，配享在下。 今天相民，作配在下。	
《詩經》	大雅	文王之什·文王	永言配命，自求多福。 殷之未喪師，克配上帝。
		文王之什·皇矣	帝遷明德，串夷載路。 天立厥配，受命既固。
		文王之什·下武	永言配命，成王之孚。
	周頌	清廟之什·思文	思文后稷，克配彼天。
《周易》	豫	象傳	先王以作樂崇德，殷荐之上帝，以配祖考。

29

²⁹ 凡先秦文獻皆引自：國立故宮博物院-寒泉古典文獻全文檢索資料庫



先秦文獻中凡言「配」字多用為「配天命」、「配先祖」或「與天配德之人」，作動詞，其賓語多為人君。人君通常自詡為「能匹上天者」，故文獻中多稱「配(天)命」、「配天」、「配上帝」，認定自己為「天所選配者」。至於《尚書·落誥》：「其作周配」則與《毛公鼎》：「配我有周」同義，可訓解為「(天)讓我們周邦足以匹配它。」而能替周邦配天者仍為人君。

綜上所述，「配」字於甲骨文中作「鄉」字之省，用法同「饗」，作為祭儀的一種。西周金文則為「匹配」之義，多是君王稱己足以匹配天命或敬配先祖之用，過渡到春秋戰國除配天命、先祖之外，亦可配生人。先秦文獻之用同金文，仍作「匹配」使用。

三、說「鄉」

(一)、甲骨文中的「鄉」字用例

「鄉」字有見於甲骨文，與「饗」、「卿」、「嚮」同字，其形多作「𠄎」，象二人跪坐對食之形。³⁰朱歧祥考形云：「象二人圍自(簋)而食，隸作卿，孳乳作鄉，即饗字。眾獻食於神曰鄉，意與即³¹同。」³²

字用方面，朱氏將其功用分四類：「(1)、言殷王親饗於神祇³³。(2)、獻食對象有為某一先公先妣³⁴。(3)、亦有合食眾先王先臣者³⁵。(4)、以及饗於四方以求祐³⁶。」姚孝遂則分三類：「(1)祭饗先祖用，典籍作享³⁷。(2)用為嚮，《說文》

<http://libnt.npm.gov.tw/s25/>

³⁰ 羅振玉：「古公卿之卿，鄉黨之鄉，饗食之饗，皆為一字。」、姚孝遂：「卿、鄉、嚮、饗古本同字。」、李孝定：「兩側象兩人相對饗食之形。」、金祥恆：「皆象人跪跽就食之形。從鼎或從簋或從西皆象饗食之器。今以其字形之構造言之，當為卿字。」《甲骨文字詁林》，頁 373-378。

³¹ 「即」字，字形做「𠄎」，合集 32228，象一人就食于簋器之形，引伸有「即食」、「就食」之義，與「配」字皆可視為「鄉」字之省，用可做「饗」在三期之後。〈合集 32256〉丁未卜：其即上甲？；〈屯 921〉即于上甲？又有所謂「即日」，也就是「祭祀之日」。參《甲骨文字詁林》引金祥恆之言。《甲骨文字詁林》，頁 375。

³² 朱歧祥：《甲骨文字通釋稿》（臺北：文史哲出版社，1989年），頁 46-47。其下朱氏引文皆轉自此書。

³³ 〈合集 5239〉王自饗？；〈合集 23003〉庚子，王饗于祖辛？；〈合集 27644〉東王饗，受祐？

³⁴ 〈合集 27456 正〉王子卜，何貞：翌，癸丑，其侑妣庚饗？；〈合集 27221〉甲申卜，何貞：翌，乙酉，其蒸祖乙饗？

³⁵ 〈合集 27147〉癸亥卜，彭貞：大乙、祖乙、祖丁眾饗？；〈合集 27147〉貞：大乙、祖丁眾饗？

³⁶ 〈合集 33241〉其東饗？；〈懷 1379〉于北方 賚南饗？；〈合集 28190〉東方西饗？；〈合集 33241〉其北饗？

³⁷ 金祥恆曰：「甲骨文𠄎字，即《孝經·孝治》章『祭則鬼享之』之享。段玉裁注說文高字云



作鄉，今作向。(3)「嚮」之義為「對」，敵方前來侵犯，商王親自率兵面對敵人，加以抵禦，此即謂之『王自鄉』」³⁸

依字形來看，「鄉」字即象二人跪跽就食之形。字用方面，除姚氏用「鄉」通「嚮」尤有疑義之外，餘皆可從。

姚氏又引陳夢家言云：「卜辭中的上帝或帝，常常發號施令，與王一樣。上帝或帝不但施令於人間，並且他自有朝廷，有使、臣之類供奔走者。」表示殷人獻食對象非只有「先公先妣」，亦可饗於「上帝」。也就是說，除「王饗先公先妣」之外，尚有所謂「帝饗」：

〈合集 6734〉王循方？帝饗王？

〈合集 14187〉貞：帝弗其饗王？³⁹

「循」，有「巡視」、「征伐」義。「方」，多稱呼外族，如：鬼方、舌方。「饗王」即「王饗」，有「王自饗於上天」之意。〈合集 6734〉為殷王詢問是否要去巡視或征伐外族，接著又問「上帝」是否要殷王作饗祭祭天。〈合集 14187〉則為反義貞問，詢問「上帝」不需要殷王舉行饗祭祀天嗎？

由上可知「帝饗」與「王饗」的差別在於「帝饗」由貞人親自卜問「上帝」，再由兆紋判斷「上帝」是否要舉行饗祭的意向，「王饗」則為殷王親自詢問是否該要饗於上天或先公先妣。

至於姚氏分類中第(2)、(3)類假「鄉」作「嚮」又引申其義作「對」，筆者考證如下：

〈合集 28190〉于西方東鄉？


〈合集 28190〉東方西鄉？

若將其作面向之向，豈非要問殷人何以無事在卜辭之上篆刻自己立於東方，面向

：『凡祭高用高字，凡饗宴用饗字』甲文無此之分。……甲骨文之鄉，或從簋或從西或從鼎，蓋以享祀之品物而異。」，《甲骨文字詁林》，頁 377。

由金氏之說可知甲骨文「鄉」、「高」二字不分，和金文「鄉」用於生人，「高」用於死人不同，而甲骨文中也確無「高」字獨用例。故甲骨文無論「王饗」或「饗于某祖妣、某祖妣饗」多半以「鄉」字通用。

³⁸ 《甲骨文字詁林》，頁 378。

³⁹ 凡「鄉」字甲骨文例皆轉引自姚孝遂主編：《殷墟甲骨刻辭類纂》，頁 139-140、142、1041，以下遂不再加註。又〈合集 14238〉癸卯，……爭貞：帝弗配？「配」形作：，從午從西。可作「𠄎」亦可作「配」皆為祭名，是否有兩祭合文的現象，意義不明，遂說補於註中，未列正文。全辭意思為：貞人爭卜問「上帝」是否不要舉行「𠄎祭」或「饗祭」？



西方之用意，不知其所問何事？實難理解。若從朱氏之說作「饗於四方以求祐」，則可解為：殷人立於西方，面朝東方，行「饗祭」以求祐，語意上較為合理。另，引「鄉」作「嚮」為「對」，指殷王親自率兵面對敵人。如：

<合集 5239> 王自鄉？

<合集 5242> 貞：王勿鄉？

<合集 31049> 貞：王勿鄉？

<合集 6095> 貞：舌……出，王勿鄉？十一月。

<英 543> 貞：舌方出，王自鄉，受有祐？五月。

「勿」字作假借義，為否定詞，相當於「毋也、沒也」⁴⁰。依姚氏之言，「王自鄉」為殷王詢問是否要親自出兵對敵，「王勿鄉」則反義。

筆者以為<合集 5239>：「王自鄉」當作「殷王詢問是否要自行獻食於神祇以求祐」。<英 543>：「貞：舌方出，王自鄉，受有祐？五月。」則可解為外族「舌方」來襲，王自行獻食問卜，問祖神會不會庇祐的意思。

查<合集 27644>：「夷王鄉，受祐？」未見「外族」，其若解作：「王面對敵人，會受到保佑嗎？」則無法得知面對的敵人為何，其占卜用意難明。但若解為：「王舉行饗祭，會受到保佑嗎？」則可知殷王是為了求祐而舉行饗祭，前後語意可相互融通。因此，「鄉」字該與殷王率不率兵討伐敵人無關，且甲骨文中詢問殷王是否要出兵征伐敵人，多用「征」⁴¹、「克」⁴²等字，未見用「鄉」作面對敵人之意。

另外，由<合集 28333>：「王先狩(田狩)，迺饗，擒有鹿，無戕(災)？」可知「鄉」字亦有作為狩獵後獻食卜問之用。而「饗祭」之地則位於「廳」、「宗」：

<合集 27647> 貞：夷多子饗於廳？

<合集 31672> 王其饗在廳？

<合集 32681> 己丑卜，告于父丁，其饗宗？

<屯 341> 甲戌卜，于宗饗？

⁴⁰ 朱歧祥：《甲骨文字通釋稿》，頁 348。

⁴¹ <合集 6442> 乙卯卜，殼貞：王夷土方征？；<合集 33022> 貞：王征召方，受祐？

⁴² <合集 6573> 甲戌卜，殼貞：雀及子商往基方克？；<合集 21254> 丙午卜，克賈？



「廳」⁴³、「宗」⁴⁴二字作宗廟、宗室之稱。由上述卜辭可知殷王舉行「饗祭」之時多於宗廟行儀。

綜上所述，甲骨文「鄉」字用途可分為三：

- (1)、王自獻食，饗于神祇。
- (2)、殷王舉行饗祭，祭祀單一先祖、先妣，亦可多祖同祭。
- (3)、饗祭四方以求庇祐。

(二)、金文中的「鄉」字用例

傳世文獻中「饗食」、「燕饗」之「饗」在西周金文中皆作「鄉」，其與「高」字用法有異⁴⁵。西周金文中「鄉」字用法可分為五：

(1)、用作「燕饗」、「饗食」之「饗」

此種用法即文獻「饗食」、「饗宴」之「饗」。如：

《伯冢父鼎》：伯冢父作旅鼎，用鄉(饗)王逆(迎)，復事(使)人。(集成 2487·西周中期)

《衛鼎》：乃用鄉(饗)王出入事(使)人(集成 2733·西周中期)

《妹叔昏簋》：義叔昏肇乍(作)彝，用鄉(饗)賓(集成 3695·西周早期)

⁴³ 用為迎鬼神先祖之奠所。朱歧祥：《甲骨文字通釋稿》，頁 267。

⁴⁴ 諸祖廟之泛稱。朱歧祥：《甲骨文字通釋稿》，頁 265。

⁴⁵ 高田忠周曰：「高，神道也。饗，人道也。」，又張日昇曰：「金文鄉高兩字用法不同。高字用於鬼神，鄉食字用於生人，周禮祭高用高，燕饗用饗是也。」《金文詁林》第七冊卷五下，頁 3538、3541。

又白川靜云：「高多用於祀先人，而饗則用於生人者也。高多見於銘末之祝嘏之辭，孝高之義也。……又饗字皆為生人之間所行之禮也。……古籀補以為宗廟形者，與字形最合，因而生享祭之義者也。」《金文詁林補》第三冊卷五、六，頁 1800-1801。

劉雨則指出：「文獻中有饗與享兩字，有時混用。一般說『享』用於『祀鬼神』，『饗』則用於『待賓客』。《詩經》『享』字十五見，無一例外，全部用於祀鬼神。《左傳》『享』字九十餘見，多數用於鬼神，『饗』字在兩書中使用情況較複雜，但多數用于生人的傾向是明確的。」又云「金文『饗』作『鄉』，共約四十見，幾乎全部用于生人……『享』，金文作『高』，共約二百見，約有一百七十、八十用于祭祀鬼神。」劉雨：〈西周金文中的饗與燕〉，《大陸雜誌》第 83 卷第 2 期（1991 年 8 月），頁 12。

故可知「饗」、「高」二字於西周中晚期金文中各有其獨自的意義，且用法亦各有所宗，雖偶有干涉，亦僅數見，多作假借。如（1）、小臣宅簋：其萬年用鄉（享）（集成 4201·西周早期）；（2）、仲相父鬲：用敢鄉（享）考（孝）于皇祖丂（考）（集成 746·西周中期）；（3）、仲相父簋：用敢鄉（享）孝於皇祖丂（考）（集成 4154·西周晚期或春秋早期）；（4）、伯誓簋：萬年寶用鄉（享）孝（集成 3943·西周）；（5）、筍侯盤：其永寶用鄉（饗）（集成 10096·西周晚期）；（6）、叔商父鼎：子子□□永保用鄉（享）（近出第二冊·西周晚期），頁 176。



《欽盞》：其萬年用，鄉(饗)賓(集成 3745·西周早期)

《麥方鼎》：麥賜赤金，用乍(作)鼎。用從井(刑)侯征事，用鄉(饗)多者(諸)友(集成 2706·西周早期)

《七年趙曹鼎》：乍(作)寶鼎，用鄉(饗)朋(朋)吝(友)(集成 2783·西周中期)

依張錦少所考，「饗賓」即「招待賓客」之義，「鄉」字作動詞使用，與「賓」、「朋友」、「使人」等名詞組成動賓詞組。作器者皆為官爵顯赫之人，如「小子」為主祭祀之官、「麥」為武官，從「刑侯征」、「伯戎父」等人饗周王。故其「饗」賓客等人之「饗」當為諸侯、卿大夫之「饗禮」。⁴⁶

其言確為可信，西周為貴族奴隸制，鑄器「饗賓」者必當為諸侯、卿大夫等上層社會貴族，而這些繞著王室的社會貴族體制才是真正能「饗」之人。而「朋友」即「朋友」，「諸友」即「眾友」。

(2)、用作「饗禮」之「饗」

多為君王舉行所謂「饗酉」、「饗醴」之禮⁴⁷。

《遷方鼎》：王鄉(饗)酒(集成 2709·殷)

《宰甫卣》：王鄉(饗)酉(酒)(集成 5395·殷)

《應侯見工盞》：佳正月初吉丁亥，王在鬯，鄉(饗)醴。(西周中期)⁴⁸

《大鼎(己伯鼎)》：王鄉(饗)醴(集成 2807·西周中期)

《穆公盞蓋》：鄉(饗)醴於大室(集成 4191·西周中期)

《適盞》：王鄉(饗)酉(酒)(集成 4207·西周中期)

《三年癩壺》：鄉(饗)醴／鄉(饗)逆酉(酒)(集成 9726·西周中期)

《效酉》：內(納)鄉(饗)于王(集成 5433·西周中期)

⁴⁶ 張錦少〈讀新見西周伯□父盞銘“用鄉賓于宗室”雜誌〉，載張光裕、黃德寬主編：《古文字學論稿》（合肥：安徽大學出版社，2008年4月），頁262、265。

⁴⁷ 「饗酉」即「饗酒」，與「饗醴」不同。張光裕〈新見西周夾盞銘文說釋〉：「『鄉』、『鄉酒』、『鄉醴』彼此用字之配合各異，雖有學者以為俱屬王室大鄉（饗）之禮。與《周禮》、《禮記》所載『大饗禮』義同，或以為即高級之鄉飲酒禮，然就目前所見資料，實難證成彼此之意義完全相當，尤以『酒』、『醴』兩者之釀製過程各有不同，直接影響其使用目的。」又云「金文凡稱『鄉醴』的，是以未經濾去酒滓的『醴』饗，若稱『鄉（饗）酉（酒）』，則應以『酒』饗，兩者宜加分別。」張光裕著：《雪齋學術論文二集》（台北：藝文印書館，2004年），頁218。

關於「醴」字，可參《說文》段玉裁注，其言「醴」即未過濾之甜酒也。〔漢〕許慎撰，〔清〕段玉裁注：《說文解字注》（台北：頂淵文化事業有限公司，2003年8月），頁747。

⁴⁸ 劉雨、嚴志斌編著：《近出殷周金文集錄二編》第二冊（北京：中華書局，2010年），頁99。



《效尊》：隹四月初吉甲午，王萑（祭禮）于嘗。公東宮內(納)鄉(饗)于王⁴⁹(集成 6009·西周早期)

依上所引《邲方鼎》、《宰甫卣》可知殷商已有「饗酒」此種行儀之禮，但是否和甲骨文中用於祭祀先祖或上帝之「鄉」用法相同，待考。從《三年癩壺》可證「饗醴」、「饗酒」二者為不同之禮儀。「大室」為天子與臣工治事之所，與「宗室」⁵⁰不同。「宗室」就是宗廟，君王祭祀場所。

另參二戰國晚期器《好逯壺》：「饗祀先王」(集成 734)、《中山王方壺》：「以饗上帝，以祀先王」(集成 9735)。可知戰國晚期「饗」、「宮」二字又開始混用，如同甲骨文一般。

(3)、用作「面向」之「嚮」

多作為王策命之時，受命者某某立於中廷，往北面向君王之「嚮」。受命者多為「作冊」、「內史」、「尹」等代君王宣讀策命之官，上述三者本為策命的製作者，至「史官代宣王命」的制度產生，遂兼為代王宣讀策命之人。⁵¹

《晉侯蘇編鐘》：王至晉侯蘇師，王降自車，立南鄉(嚮)。(西周晚期)⁵²

《利鼎》：利立中庭，北鄉(嚮)，王乎(呼)乍(作)命內史冊命(令)利曰(集成 2804·西周中期)

《南宮柳鼎》：南宮柳即立中庭，北鄉(嚮)，王乎(呼)乍(作)冊尹冊命(令)(集成 2805·西周晚期)

《伊簋》：伊立中庭，北鄉(嚮)，王乎(呼)命尹封冊命(令)(集成 4287·西周晚期)

上述「利」、「南宮柳」、「伊」皆為君王所要「冊命」之人。

(4)、用作「官名」之「卿」

⁴⁹ 君王於某地行某種祭禮，某公便須在某地行「納饗於王」之禮。

⁵⁰ 「宗室」一辭可參西周中期器：(1)、師器父鼎：用享考(孝)於宗室(集成 2727)；(2)、仲叡父簋：子子孫孫永寶用享於宗室(集成 4102)

⁵¹ 欲知「冊命宣讀的執行者：內史、乍冊、尹」之詳細論說可參陳夢家：〈冊命篇〉《西周銅器斷代》上冊，(北京：中華書局，2004年4月)，頁398-411。

於此筆者引陳夢家先生一段文字，作為解「立中廷」何以必需「北嚮」之理。其於頁406第5行云：「策命的儀式，根據西周初期以後的銘文紀錄，受命者必有儻相在其右，導引受命者入門立中廷，面北向。如此王必南向，所謂南面而王(參《晉侯蘇編鐘》)；而此大室亦必是向南的，所入之門也是向南的。由此可見宮室的南向、王者的南面，都是由來已久的。」

⁵² 劉雨、盧岩著：《近出殷周金文集錄》第一冊(北京：中華書局，2002年)，頁59。



《矢令方彝》：受卿事寮(集成 9901·西周早期)

《毛公鼎》：卿事寮，大史寮(集成 2841·西周晚期)

《番生簋蓋》：王命(令)欣嗣(司)公族、卿事、大史寮(集成 4326·西周晚期)

「卿事」⁵³即「卿士」，「卿」指「眾卿」即百官之義，「寮」即「僚」，官也。「卿事寮」即「卿士官」，「眾卿」之義，廣義來說可指「眾卿」，狹義而言則為執政之卿。「公族」指「宗室」，即王族，遂排於「卿事」、「大史寮」之前。「大史寮」即「太史官」，史官的一種。⁵⁴

(5)、用作「私名」之「鄉(卿)」

《伯卿鼎》：白(伯)卿乍(作)寶尊彝(集成 2167·西周早期)

《臣卿鼎》：公違省自東，在新邑，臣卿賜金，用乍(作)父乙寶彝(集成 2595·西周早期)

《鄉父乙盃》：鄉乍(作)父乙尊彝(集成 9402·西周早期)

《卿卣》：卿乍(作)厥考尊彝(集成 5258·西周早期)

「伯卿」之「伯」為爵稱，「卿」為私名，「臣卿」、「士卿」義同。

「鄉(卿)」字多見於「某作某器」之習用體例，前一「某」字多為作器者，後一「某」字則為作器者欲紀念之對象。「某作厥考尊彝」之「考」字指先祖，故其器為紀念先祖所鑄。

至於在先秦文獻中「饗」、「宮」二字混用情形多見。段玉裁在《說文解字注·宮部》：「宮，獻也。」下詳細論述了此一現象：

下進上之詞也。按《周禮》用字之例，凡祭宮用宮字，凡饗燕用饗字。如〈大宗伯·吉禮下〉六言宮王⁵⁵，〈嘉禮下〉言以饗宴之禮親四方賓客⁵⁶，尤其明證也。

⁵³ 由〈合集 37468〉：「唯 壽其令卿事」；〈前 4.21.7〉：「貞：卿事于寮」。可知「卿事」一辭於殷商已經出現，但意義否與周金文相同，待考。

⁵⁴ 關於「卿事寮」、「大史寮」二辭詳解可參李學勤：《青銅器與古代史》（臺北：聯經出版事業公司，2005年5月），頁 278-282。

⁵⁵ 《周禮·春官·大宗伯》：「以肆獻裸宮先王，以饋食宮先王，以祠春宮先王，以約夏宮先王，以嘗秋宮先王，以烝冬宮先王。」

⁵⁶ 《周禮·春官·大宗伯》：「以饗燕之禮親四方之賓客，以賑膳之禮親兄弟之國，以賀慶之禮親異姓之國。」



《禮經》十七篇用字之例，〈聘禮〉內臣言君字作言⁵⁷，〈士虞禮〉、〈少牢饋食禮〉尚饗字作饗。小戴《記》用字之例，凡祭言、饗燕字皆作饗，無作言者。《左傳》則皆作言，無作饗者。《毛詩》之例，則獻於神曰言，神食其所言曰饗。如〈楚茨〉：「以言以祀」，下云「神保是饗。」；〈周頌〉「我將我言」，下云「既又饗之。」；〈魯頌〉「言祀不忒，言以駢犧」，下云「是饗是宜。」；〈商頌〉「以假以言」，下云「來假來饗。」皆其明證也。

鬼神來食曰饗，即禮經尚饗之例也。獻於神曰言，即周禮祭言作言之例也。各經用字各有例，周禮之饗燕，左傳皆作言燕。⁵⁸

段氏以《三禮》、《毛詩》、《左傳》等用字字例來談古文獻中二字使用情狀，考證甚詳，然偶有錯例，參文獻如下：

文獻	篇名	內容	意義	
《周禮》	冬官·考工記下·卷四十一	璧琮九寸，諸侯以享天子	獻也	
		瑑琮八寸，諸侯以享夫人		
《禮記》 (小戴《記》)	曲禮下第二·卷四	五官致貢，曰享	獻也	
	祭法第二十三·卷第四十六	享嘗乃止		
	祭義第二十四·卷第四十七	君子生則敬養，死則敬享，思終身弗辱也	祭也	
《左傳》	隱公三年	君子曰，宋宣公可謂知人矣，立穆公，其子饗之		作燕饗或饗食
	莊公十七年	夏，遂因氏，領氏，工婁氏，須遂氏，饗齊戍，醉而殺之，齊人殲焉		
	莊公十八年	十八年，春，虢公，晉侯，朝王，王饗禮		
	僖公	二十二年	丁丑，楚子入饗于鄭，九獻，庭實旅百，加籩豆六品，饗畢，夜出	
		二十三年	及楚，楚子饗之	
		二十五年	遇公用享于天子之卦也，戰克而王饗」、「戊午，晉侯朝王，王饗禮	
		三十年	冬，王使周公閱來聘，饗有昌歜	
	文公三年	公如晉，及晉侯盟，晉侯饗公		
	成公十四年	衛侯見而復之，衛侯饗苦成叔		
	襄公二十五年	夏，五月，莒子為且于之役故，莒子朝于齊，甲戌，饗諸北郭		
	昭公四年	爾未際，饗大夫以落之		
	昭公十一年	五月，丙申，楚子伏甲而饗蔡侯於申		
昭公二十七年	齊侯請饗之子家，子曰，朝夕立於其			

⁵⁷ 《儀禮·聘禮》：「以君命聘於某君，某君受幣於某宮，某君再拜。以言某君，某君再拜。」

⁵⁸ 〔漢〕許慎撰，〔清〕段玉裁注：《說文解字注》，頁 229。



文獻	篇名	內容	意義	
		朝，又何饗焉，其飲酒也		
	哀公七年	季康子欲伐邾，乃饗大夫以謀之		
	哀公十四年	備酒肉焉，饗守囚者，醉而殺之		
	哀公十五年	子，周公之孫也，多饗大利，猶思不義，利不可得，而喪宗國，將焉用之		
《左傳》	僖公十九年	古者六畜不相為用，小事不用大牲，而況敢用人乎，祭祀以為人也，民，神之主也，用人，其誰饗之	祭也，作「饗」非「高」	
	昭公	十年		周公其不饗魯祭乎，周公饗 義，魯無義
		二十年		是以鬼神用饗，國受其福，……是以鬼神不饗其國以禍之
		二十七年		曰，寘諸門，令尹至，必觀之，而從以酬之，及饗日
		二十九年		夏后饗之，既而使求之
	定公十年	饗而既具，是棄禮也，若其不具，用秕稗也		
	哀公十五年	其使終饗之，亦不可知也		

段氏言：「小戴《記》用字之例，凡祭言、饗燕字皆作饗，無作言者。」參上表可知《禮記》仍有用「享」作祭享之義。又云：「《左傳》則皆作言，無作饗者。」然《左傳》中仍有以「饗」作「饗燕」、「祭享」義，非皆作「享」。

段氏之言或有些許瑕疵，然其說大致可從。先秦文獻中「饗」、「享」二字其用當如段氏所言：「鬼神來食曰饗，即禮經尚饗之例也。獻於神曰言，即周禮祭言作言之例也。」而君王、諸侯、卿、士大夫等設宴待賓之行為則可作「饗，象人就食器而食。」有以飲食款待賓客之義。故文獻「饗」字作待賓客之用，「享」字作「獻食祭神之用」。

綜而述之，「鄉」字於甲骨文用途分三：(1)、王自獻食，饗于神祇。(2)、殷王舉行饗祭，祭祀單一先祖、先妣，亦可多祖同祭。(3)、饗祭四方以求庇祐。於西周金文用途分五：(1)、用作「燕饗」、「饗食」。(2)、用作「饗禮」。(3)、用作「面向」。(4)、用作「官名」。(5)、作「私名」。而先秦文獻之用不出甲骨、金文，偶與「享」字混用。

四、說「配鄉」

從上文分析「配」、「鄉」二字，可知甲骨文及西周金文中此二字並無連用之例。「配」字於甲骨文中同「饗」字之用，金文及文獻中作「匹配天命或先祖」；「鄉」字甲骨文則多作「祭饗」之義，為「祭儀」之一種，金文中則為「燕饗」之義，用於生人，與用於死人的「享」字有所區分。徐難于《夔公盥》：「



乃自作配鄉民」淺釋>一文中將「配」字主要理解為四種類型：

其一，將『配』作為名詞解，其義為天所立之『配』。其二，以『配』為動詞，其義為『配天命』或『配天』。其三，『配』為動詞，其義為祭祀中的「配享」。其四，將『配』籠統釋為『禹踐王位』。⁵⁹

首先，此四類中的第一類型於西周金文中未見，其用「配」字通常作第二類型，筆者即取第二類型。其次，第三類型的「配享」表祭祀鬼神。最末第四類型言禹受位為王，未見證據，不取。

學者多認同第三類型，此類多引《尚書·周書·呂刑》作：「惟克天德，自作元命，配享在下。」屈萬里《尚書集釋》注曰：

克，負荷。作，成就也。元命，大命也；指國運言。配享，言配合天命而享國。下，謂人間。⁶⁰

考<呂刑>此句前言：「王享國百年」，屈萬里注曰：「享國，謂在位。」享，受也。故「配享在下」可釋為「匹配天命，接受其位，統領人間。」

查《尚書》全文，其凡言用「享」⁶¹共有四義：其一，作「祭祀、祭享也」《書》多用此義⁶²。其二，作「獻也，進獻貢物也」同《說文》「享」字之義⁶³。其三，作「受也，接受、享受也」⁶⁴。其四，作「育也，養也」⁶⁵。

由此可知，持用第三類者多以「鄉」通「享」，解為「享，受也」，詮釋「配享在下」為「配天命，受萬民」來論變公盨「配鄉」二字。然「享」字於《尚書》中乃多義字，端看文章前後符合何種意義，便採用何種解釋，此種文字多義性通常會造成學者各自解經，各成其說的困窘。

⁵⁹ 徐難于：《變公盨銘：“乃自作配鄉民”淺釋—兼論西周“天配觀”》，《中華文化論壇》第二期（2006年），頁19。

⁶⁰ 屈萬里：《尚書集釋》，頁255。

⁶¹ 用「饗」僅一見。《周書·顧命》：「上宗曰：『饗。』太保受同。」注：「饗，說文：『鄉人飲酒也。』偽孔傳云：『讚王曰饗福酒。』孔氏正義申之云：『於王三尊爵訖，上宗以同酌酒進王。讚王曰：饗福酒也。王取同之，乃以同受太保也。』又注云：『受同，接受王饗酒之同也。』」，頁242。此可推知西周金文「王饗酒」之禮儀形式。另，《周書·顧命》亦有用「嚮」通「面向之向。」屈萬里：《尚書集釋》，頁118、181、235。

⁶² 「享，祭祀。殄享，意謂國家滅亡。」同前註，頁156。


⁶³ 「享，爾雅釋詁：『獻也。』此謂進獻貢物。作，起也。享作，言起而進獻貢物。」同前註，頁170、183。

⁶⁴ 「享，享受。」、「集，就也。享，謂享受安樂。」同前註，頁216、217。

⁶⁵ 「吳氏尚書故引戴鈞衡云：『養也。』」同前註，頁216。



筆者以為文獻或可作破器參考之用，確不必堅守其解，諸家考釋夔公盃「鄉」字，皆有其成論所在，卻無法脫離《尚書》而談夔公盃，眾人之解皆以《尚書》篇章去合夔公盃，可用則取，不過，如斯作法卻無法將其自篇章所引之義通用西周諸器，故筆者斷然離《尚書》而不用，採「以器釋器」之法，純從器皿的通用習例及字形來看夔公盃「配鄉」之義：

- (1)、西周中晚期所有器中未見「配鄉」或「配享」二字連用之例。
- (2)、無論甲金文，未見「饗民」之例(即某用饗於民之舉)，甲骨文中多作君王親饗於神祇，金文中則為君王舉行「饗酉」、「饗醴」之禮，或諸侯「宴饗」賓客之用⁶⁶。
- (3)、西周金文中「嚮」字多作「冊命宣讀執行者」往北面向(即面對)君王之義，未有一器作引導某人或某事之「嚮」，據此而論，「嚮民」之說，實需再考。
- (4)、西周金文中「饗」字多生人使用，「享」則用於死人，分別判然。今考夔公盃有學者將「鄉」通下文「民」，曰：「鄉民。」此用「鄉」通「享」之例，可作「享民」，於金文中將有生民作祭之義，如此可推「鄉王」、「鄉賓」、「鄉朋友」是用「王(周王)」、「賓(賓客)」、「朋友」等為祭品。此說於金文用例不合，且西周末見以人為祭之銘文，《禮記·祭義》中亦云：「文王之祭也，事死者如事生。」可知周人視「人」為重，不若殷商將「人」做祭牲使用。故「鄉民」之說不從。
- (5)、夔公盃「鄉」字作「」，象二人跪跽就食之形，字形近「鄉」不近「享」(《作冊矢令簋》集成 4300，象宗廟之形。)
- (6)、西周金文「鄉」字用義有五，無一字作「祭祀」用。⁶⁷

⁶⁶ 《禮記正義·王制第五》：「凡養老，有虞氏以燕禮，夏後氏以饗禮，殷人以食禮，周人脩而兼用之。」正義曰：「黃(侃)氏云饗有四種：一是諸侯來朝，天子饗之，則《周禮·大行人職》云『上公之禮，其享禮九獻』是也。……其禮亦有飯食，故《春人》云：『凡饗食，共其食米。』鄭云『享有食米，則饗禮兼燕與食』是也。二是王親戚及諸侯之臣來聘，王饗之，禮亦有飯食及酒者，親戚及賤臣不須禮隆，但示慈惠，故並得飲食之也。……故知王親戚及諸侯之大夫來聘皆折俎饗也。其饗朝廷之臣，亦當然也。三是戎狄之君使來，王享之，其禮則委饗也。其來聘賤，故王不親饗之，但以牲全體委與之也，……。四是享宿衛及耆老孤子，則以醉為度，故《酒正》云：『凡饗士庶子，享耆老孤子，皆共其酒，無酌數。』鄭云：『要以醉為度。』『食禮』者，有飯有殺，雖設酒而不飲，其禮以飯為主，故曰食也。」由上述可知《禮記》「饗祭」定義有四。依筆者來看，夔公盃之「饗祭」當可屬第五種，意即當天子行祭於某地時，其餘諸侯便在其封地相對的行禮於天子。

⁶⁷ 西周金文祭祀先祖多用「享」字，不用「鄉」字。



從上可證，夔公盥「迺自作配饗」乃是禹自認可配天之命，遂於某地行祭禮，而夔公則於其封地行「納饗於王」之禮。如《效尊》：「佳四月初吉甲午，王萑（祭禮）于嘗。公東宮內(納)鄉(饗)于王」。「民成父母」則為「成民父母」倒裝，解為「成百姓的父母」⁶⁸。故「迺自作配饗」當可斷為「迺自作配，饗。民成父母，生我王……」解為「禹迺自許可配天命，眾臣遂納饗於王。眾臣稱禹可成百姓之父母，上天降生禹為我們的王……」

綜合上述內容，「配鄉」二字無法於西周金文中連用，文獻中只見一例，不足以為通例之證。另，考二字源流亦無法找出兩字連用之例，故筆者以為「配鄉」當分開解之，「配」作「配天」之義，「鄉」作「納饗於王」之禮。

⁶⁸ 成百姓父母之說尚有：（1）、宋君夫人鼎：其萬年眉壽，為民父母（春秋早期）。（2）、鄭滅公之孫廡鼎：作鑄鬯彝，以為父母（春秋後期）。劉雨、嚴志斌編著：《近出殷周金文集錄二編》第一冊，頁 325、341。



參考文獻(依書名筆劃為序)

【古籍文獻】

- 《尚書集釋》：屈萬里撰，台北：聯經出版事業公司，1987年
《說文解字注》：〔漢〕許慎撰、〔清〕段玉裁注，台北：頂淵文化事業有限公司，2003年

【近人專著】

- 《甲骨文字詁林》：于省吾主編，姚孝遂按語編撰，北京：中華書局，1996年
《甲骨文字通釋稿》：朱歧祥著，台北：文史哲出版社，1989年
《古文字學論稿》：張光裕、黃德寬主編，合肥：安徽大學出版社，2008年
《西周銅器斷代》上冊：陳夢家著，北京：中華書局，2004年
《金文詁林》：周法高主編，張日昇、徐芷儀、林潔明編纂，香港：香港中文大學，1975年
《金文詁林補》：周法高編撰，台北：中央研究院歷史語言研究所專刊，1982年
《青銅器與古代史》：李學勤著，台北：聯經出版事業公司，2005年
《近出殷周金文集錄》：劉雨、盧岩著，北京：中華書局，2002年
《近出殷周金文集錄二編》：劉雨、嚴志斌編著，北京：中華書局，2010年
《殷墟甲骨刻辭類纂》：姚孝遂主編，北京：中華書局，1992年
《殷周金文集成釋文》：中國社會科學院考古研究所編，香港：香港中文大學中國文化研究所，2001年
《雪齋學術論文二集》：張光裕著，台北：藝文印書館，2004年

【期刊論文】

- 《大陸雜誌》第83卷第2期，台北：大陸雜誌社，1991年
《中國歷史文物》第6期，北京：中國歷史文物編輯部，2002年
《中華文化論壇》第2期，四川：中華文化論壇編輯部，2006年
《考古》第5期，北京：考古雜誌社，2003年
《華學》第六輯，北京：紫禁城出版社，2003年
《第四屆國際中國古文字學研討會論文集》，香港：香港中文大學中國語言文學系，2003年



日本演歌歌詞的死亡意涵

林恕全*

提 要

本文所要探討的，是日本演歌當中描寫死亡或者隱含死亡意味的歌詞；在現代流行音樂當中，歌詞出現死亡的比例非常少，即便有，也往往是情死的主題。演歌的死亡歌詞，除了最常見的情死之外，有很多和時代相關，例如二次世界大戰之後的歌詞，講述已死或戰爭赴死的情節居多；有的則是人生的挫折，甚至純粹討論生死議題的歌詞。無論質或者量，作為研究主題都是非常恰當的。

本文所採取的方法是，先從和歌、俳句等詩歌文學推斷出演歌與日本文學之間的關連性，再從不同時代的演歌歌詞，證明演歌的死亡意涵之運用，是一般流行音樂仿造不出來的特質。本文藉以探討演歌歌詞的文學意涵，引導閱聽者對演歌的鑑賞能力，更進一步地認識日本庶民藝術，體會演歌的精髓。

關鍵詞：演歌、日本近代史、日本文學、寫實主義。

一、前言

演歌，舊名為演說歌，係針對政治批判所發起的一種走唱型態的音樂。礙於日本當局對政治演說的取締¹，在野的知識份子或音樂家就用歌唱的方式，傳遞民主民權的新知。

在演說歌風行之前，日本庶民藝術中的民謠，即是以流浪樂師傳唱的方式，散佈全國，奠定了日本民謠以及早期音樂傳唱的基礎²；也因此，當新的樂種按照民眾舊有的欣賞習慣以及傳唱路徑散佈時，很快地達到了演說歌的目的。

演說歌的敘事內容，完成政治的階段性任務後，因應戰後社會凋敝的風氣而轉入社會寫實的風貌；略稱為演歌，實則與原本諷刺時政的演說歌已無甚相關，

* 國立台北教育大學語文創作所碩一。

¹ 詳說日本史圖錄編集委員會 編輯：《詳說日本史圖錄》（日本：山川，2010），頁216-217。

² 謝俊逢：《日本傳統音樂與藝能》（台北：全音，1996），頁126。



唯其在樂理上，多半沿用著日本傳統的五音音階³。同時，因為二戰期間西樂的湧入，也有不少演歌其實沒有按照五音音階的規矩作曲，更自由的風格讓演歌連帶著把二戰期間流行過的音樂種類，全都納為自身養分，逐漸成為一個連接新舊時代的日本音樂體系。

本文首先探討日本古典文學與演歌之間的關係。編寫演歌歌詞的人，受到和歌、俳句⁴等古典文學的影響，對於四季景物的描寫十分入微，所運用的文學技巧都不亞於嚴肅的純文學。從事詞曲創作的音樂家不但善用文學意像，能夠貼近日常生活描寫具有寫實主義風格的歌詞，有的更身兼作家身分⁵，可以反推出其受到古典文學的影響。作為一個時代的流行音樂、庶民藝術而言，嚴肅文學的作家參與這類創作，其實是非常難能可貴的現象。本文按照歌詞所呈現的內容，來分析演歌如何描寫死亡，或是寄予死亡什麼樣的意義，並以歌曲發行年代為順序，以證明演歌歌詞的死亡意涵用法之流變。

而在選曲方面，由於日本人使用外來語的習慣，後來的流行音樂與早期流行音樂風格差距拉大，漸行漸遠，樂壇乃使用「J-POP⁶」作為現代日本流行音樂的總稱。而「歌謠曲⁷」、「流行歌⁸」以及「演歌」這三類則被樂壇普遍地歸類為「演歌歌謠曲」，以便區別。本文依照現代樂壇的使用方式，統稱為演歌歌謠，以方便行文。

二、源自日本文學的影響

日本文學史上的「歌」，一者指的是詩，即平安時代⁹興盛的和歌，以歌為名，實質上相對於隋唐時期傳入日本，用中文書寫的漢詩，和歌其實是一種以日文為主體的詩歌文學。而「歌」的另一種意義即是自平安時代以前的記紀歌謠¹⁰

³ 和中國的五聲音階一樣，沒有 Fa 和 Si。

⁴ 和歌的字數為五七五七七，俳句為五七五，兩者都很注重語言的雙關或類似中國詩詞的詩眼等文學技巧；其他的歌謠也有許多體例是依循五和七的字數，例如後面會介紹的今樣。

⁵ 已過世的作詞家阿久悠，出版過長篇小說《瀨戶內少年野球團》、山口洋子以小說《演歌の虫》獲得第 93 屆的直木賞、更早期的作詞家北原白秋同時是日本的歌人（吟作和歌或短歌的詩人），有《白秋詩抄》等詩集傳世。

⁶ Japan pop music 的略稱，或稱作「ポップス」。

⁷ 五木寬之：《わが人生の歌がたり-昭和の青春-》（日本：角川，2008），頁 30。

⁸ 演歌最初的流傳都是依靠走唱，流行歌則是由唱片公司錄製發行，兩者在起點略有差異。但是當演歌手也開始錄製唱片後，同樣造成的「流行」現象，便逐漸取代了嚴格定義的「流行歌」。日文的「流行歌」寫作「はやりうた」。

⁹ 平安時代（794—1192）。

¹⁰ 《古事記》是日本現存最古的典籍。《日本書紀》是日本第一部敕撰的純漢文正史，兩者存有上百首歌謠，其中五七音節的歌謠形式則是和歌的雛形。劉崇稜：《日本文學史》（台北：五南，2003），頁 23、頁 30。



，乃至後來的神前歌舞、飲宴雜詠等各種歌謠，以口傳方式居多的民間歌謠，也都稱作歌。

和歌有嚴謹的體例規範，以及濃厚的文學意識；而早期的神話歌謠比較自由，產生「小唄¹¹」、「芝居唄¹²」等庶民歌謠，進而影響歌舞伎的音樂。從階級來看，和歌是貴族的文學，而歌謠則是屬於庶民的文學，但歌頌的對象或內容，其實是互相影響，惟獨在體例上的要求不同罷了。

和歌裡詠唱死亡的主題非常多，《古今和歌集¹³》的卷十六，即題名為〈哀傷歌〉，總共三十四首和歌，每首幾乎都是緬懷某某去世或葬其遺骨時所詠的和歌，如紀貫之¹⁴所詠的：「色も香も／昔の濃さに／にはへども／うへけむ人の／影ぞこひしき¹⁵。」受到盛行於平安時代的佛教思想所影響，早在《萬葉集¹⁶》的時候，火葬的煙就已經是和歌裡悼亡的象徵¹⁷；現代日本語彙中，火葬也可以「荼毘¹⁸」來表示。佛教的無常觀讓平安時代的文學瀰漫著此生／來世的輪迴觀念，舉凡春秋代序等具有週而復始、輪迴意象的景物，都成為平安時代的文學主題；加上當時的僧人往往也具備高深的文學素養，有許多文學作品傳世¹⁹，以致於後來的庶民歌謠以及戲劇文學承接這個脈絡，也有不少以佛教思想為主題的作品，例如「說經節」就是以說唱佛教故事為主的民間演藝，類似中國的變文。而演歌受到以上的影響，在戰後演歌復興的過程中，更產生了許多描寫生死是以無常觀為核心的作品。

除了和歌以外，文獻上最早記載的「流行歌」是平安時代末期的「今樣」。其語意即是「當今流行的歌謠」之意，不僅僅是庶民所愛好，就連一般貴族也編排今樣舞，且歌且踊。今樣的形式為七五調，即七音節、五音節的句子為一組，重複連唱四遍以構成一個段落的歌曲。而 1901 年的名曲〈荒城之月〉就是以今

¹¹ 小歌（小唄）是相對於宮廷的和歌連歌而言，篇幅短小，繼承今樣五七形式的短製歌謠。同上註，頁 182。

¹² 芝居唄是民間戲劇所演唱的歌曲，和小唄都是因為三弦在日本改為三味線之後開始風行，而芝居唄也被吸收到歌舞伎等戲劇裡。

¹³ 奉醍醐天皇敕命，由官方正式編撰的第一部敕撰和歌集。和歌總數一千餘首，並將《詩經》的六義化用為和歌創作理論的準則。同註 11，頁 95。

¹⁴ 編撰《古今和歌集》的其中一人，三十六歌仙之一，撰寫《古今和歌集》的日文假名序。同註 11，頁 96。

¹⁵ 「香色俱如前，花主已成煙。」張蓉蓓 譯：《古今和歌集》（台北：致良，2002），頁 339。火葬是平安時代貴族的習俗，故稱化煙。

¹⁶ 日本現存最古的和歌集。同註 11，頁 46。

¹⁷ 同註 16，頁 332。

¹⁸ 荼毘即是梵語的火葬。

¹⁹ 空海著有漢詩理論《文鏡秘府論》、《古今和歌集》收錄僧尼作品十一人、僧正遍昭和喜撰法師皆是平安初期的六歌仙之一，其文學地位不容忽視。



樣的七五調構成的歌詞。歌詞背景是戊辰戰爭的鶴城²⁰，有感於高城依舊，人事全非的歷史事件，描寫榮枯代序不休的哀愁。茲錄一段歌詞：

天上影は
変はらねど
榮枯は移る
世の姿
映さんとてか
今も尚
ああ荒城の
夜半の月²¹。

其中，一三五七句都是七音節，二四六八都是五音節，即是今樣作詞方式。演歌出現了許多今樣的歌詞形式，如〈戀慕身影〉、〈酒是淚或嘆息〉、〈湯島白梅〉等等²²，有的稍作變形，有的維持一致的七五調，都顯示著詞曲家在進行創作的時候，意識到傳統歌謠的歷史，有助於歌曲的傳唱。

無論貴族或庶民文學，日本詩歌的遊戲性質，以及唱和酬答，是其特色。和歌可藉著唱和對答，以傳遞情感，而宇多天皇²³時代已經流行邀集和歌好手，分組兩隊，依照這種唱和的特質，進行「歌合²⁴」的文學比賽。日本自 1951 年之後，每年十二月三十一日舉行的「紅白歌合戰²⁵」即是典出於此，當時參賽的歌手以流行歌和演歌為主，以致於現在的壓軸，因為流行歌被併入演歌之後，經常是由演歌歌謠的前輩擔綱。

而江戶時代²⁶的「川柳²⁷」，其創作方式更是環繞著諧謔與機智應對的特性，在各種宴會之間流傳著；日本現在還有所謂的「上班族川柳」、「教師川柳」

²⁰ 即鶴ヶ城。該戰役是結束幕府，迎接明治時代的重要戰役，佐幕派困守該城與勤皇派展開對決，為期五個月的戰爭，以該城的白虎隊烈士之犧牲最為慘烈，二十位未滿十七的青年自殺殉城。

²¹ 美空ひばり：《この歌をひばりと共に》復刻盤 CD（日本：コロムビア，2000）。美空雲雀（1937－1989），被視為日本史上最偉大的歌手，第一位獲得國民榮譽賞的女性。譯：「天上的月影不變，人世間的榮枯卻移轉。如今依舊映照的夜半荒城之月。」

²² 梧桐書院編集部：《歌のなんでも百科》（日本：梧桐書院，1998），頁 174、176、188、214。

²³ 宇多天皇（889－898）。

²⁴ 同註 11，頁 95。

²⁵ 1951 年播放至今，共六十一回的歲末大型音樂賽事。以男生歌手為白組，女生則是紅組的方式進行競賽。目前擔綱壓軸的經常是演歌歌手。

²⁶ 江戶時代（1603－1867）。

²⁷ 形式與俳句相同，不用季節性的字眼，主觀描述社會風貌的簡潔詩歌。



的文學聚會，以酬唱較勁的形式，存在於日常生活中。當庶民和貴族同樣進行著文學遊戲時，日本的詩歌得以遠佈各個階級，而歌謠蒙受其利，文字精美的歌詞也為市井小民所深愛。

演歌談到死亡的意涵，就時代環境的不同，有許多面向；本文就時代的動線趨勢為主軸，分析各個時代各具其代表性的歌詞，分述這些死亡意涵在不同時代所具備的意義。

三、透露死亡意涵的歌詞

死亡是在現實生活中不斷發生的，只是時代背景不同，其展現出來的意義也有程度上的差異。在戰亂時，死亡是觸目可及的現象，因為和社會現象緊密結合，對死亡都是很直觀的。戰後，日本經濟民生逐漸步上正軌，有些歌詞反而是虛擬的死亡；由於情感的抒發，或是懷人懷景之際，詞曲創作人刻意地虛構死亡，用隱喻、象徵以及懸想等曖昧的手法來處理具備死亡意涵的歌詞，在歌詞當中展現各種死亡的不同面向，例如花朵凋零、月影圓缺等等。總地來說，演歌歌謠的歌詞，脫離不了時代背景，要了解某種經常出現的歌詞意涵，當從時代背景著手。

(一)、二次大戰前後十年間的演歌歌詞

1937 年的盧溝橋事變，是中日正面衝突的導火線，在這之前，日本內部面臨不景氣的同時，卻也進行著軍國化的策略²⁸，早在 1931 年就已經對中國東北進行侵略的動作。1931 這年，最流行的一首演歌歌謠便是〈戀慕身影〉，這是作曲家古賀政男²⁹的重要作品，在 1931 年製作成唱片發售。這首歌奠定了古賀政男在日本樂壇的地位，是古賀政男尋死未遂，偶然萌生的歌詞和曲調。歌詞最末段展現的即是為愛所苦而逐步放棄生命的感懷：

君故に
永き人生を
霜枯れて
永遠に春見ぬ
我さだめ
永ろうべきか

²⁸ 同註 2，頁 272。

²⁹ 古賀政男（1904—1978），五千餘首作品，橫跨昭和流行歌時期與演歌復興時期。是古典樂派流行歌的代表之一。



うつせみの
はかなき影よ
我が恋よ³⁰。

歌詞中的「うつせみ」寫作空蟬，即是蟬蛻之意，這裡化用了《源氏物語³¹》當中，一名脫去薄裳在房內，以躲避愛慕之人的女子，該女子即是空蟬。古賀政男把自己比做空蟬，以一種消極的態度面對當時動盪的時局以及遠去的戀情；在戰爭前夕誕生的這首歌，同時揭示了每個等待戰爭結束的人的心情，茫然不知何時才能終止的痛苦，從古賀政男開始，日本當時的演歌歌謠便呈現出這種風貌。

1936年，淡谷典子³²〈灰暗星期天〉即是翻譯法國的歌曲〈Gloomy Sunday〉，當西樂大量湧入日本的同時，也把這首歌的自殺傳說引進日本。戰地軍官請這名女歌手勞軍時，一度要求她唱一些更有朝氣、提升戰意的歌曲，但身赴前線的官兵對於明日的未知與不安，反而更喜歡點播這樣的歌曲；尤其這名女歌手的曲風一直維持著陰鬱的氣氛，對於不是志願從戎的官兵，這樣的歌比軍歌更能撫慰他們徬徨的心靈，甚至在徹底的絕望中看破生死³³。

而戰爭白熱化的1940年前後，戰時歌謠充斥著日本所有的收音機和任何可以收聽音樂的管道；不同於軍歌的雄壯，戰時歌謠是描述戰爭時期，帶有社會寫實性質的歌謠。這些歌不全然是歌頌戰爭的正當性，反而有很多是純粹描寫人民的苦難、親情的乖離等現象。例如記錄徐州會戰的日本小說《麥與兵隊³⁴》，其同名歌謠原本的歌詞是：「ああ生きていた／生きていた／生きていましたお母さん……」，卻被日本當局要求改為「徐州／徐州と人馬は進む……³⁵」，以呼應軍人不為自己生，但願能為天皇死的精神；政府的帝國主義政策，並不能吸引全日本的國民，還有大部分與戰情無關的歌謠也被保存下來，甚至原本敘述帝國主義的歌詞在日本戰敗後，改為男女情愛相互追求的歌詞，這都是戰時歌謠的可貴之處。

而戰時歌謠的另一個面向，同樣和死亡密不可分的，是較為柔弱的母親形象。早期流行的是〈軍國之母〉、〈九段之母〉，而戰後流行的則是〈岸壁之母

³⁰ 同註 22。譯：「因為你，漫長人生蕭索枯萎。永無春日的宿命，該是我宛如空蟬的泡影之戀。」

³¹ 平安時代女作家紫式部的長篇小說，全書五十四帖，講述光源氏情海沉浮的一生。

³² 淡谷のり子（1907－1999），是音樂大學出身的代表，其聲樂的發音方式和演歌不同，奠定了昭和歌謠的西洋音樂基礎。

³³ 五木寛之：《わが人生の歌がたり-昭和の哀歓-》（日本：角川，2007），頁 52。

³⁴ 火野葦平於 1938 年發表的從軍日記體裁小說。

³⁵ 同註 23：頁 253。原本的歌詞譯為：「啊，活下來了，我活下來了啊母親。」後改為：「徐州，徐州，人馬大批地往徐州前進。」



³⁶）。這個時代有許多歌曲都是描寫在戰爭中等待孩子凱旋的母親形象。九段是東京千代田區的町名，當地有九段坂和靖國神社，軍眷都會來這裡替出征的士兵送行，有些歌謠在歌詞中已經放棄了生存的奢望，或是直接寫祭拜軍魂的情節，如〈九段之母〉的歌詞：

両手あわせて
ひざまづき
おがむはずみの
お念仏
はっと気づいて
うろたえました
せがれゆるせよ
田舎もの³⁷。

從正面地看，是很單純的母愛表現；但同樣可以理解為這些歌謠的產生，其實是勸導日本的母親們把兒子送上戰場，把出征當作一件光榮的人生志業。二葉百合子的專輯，就把這首歌解釋為：「世の中こんな平和になって、母さんうれしい。生きてた甲斐があっただよ。38」，很顯然把出征與中國交戰的事實，曲解為守護和平的舉止。但在天津羽衣的專輯當中，則把這首歌賦予另一種意義：「わたし満足でございますと言っただが。一人息子が死んだのに、嬉しいなどはそりゃ大嘘じゃ。39」由於歌曲年代久遠，這兩種版本在日本都是成立而且廣為流傳，故可以從此發現日本國內對於帝國主義的侵略行為，其實是有不同聲音存在的。

從〈岸壁之母〉更可以看出日本國民處在一個無辜無奈的處境。這是一首脫胎自真實事件的歌謠，講述一個被送到蘇聯而後輾轉在偽滿州國從軍的男子，其母親長年等待他的歸來，直到被認定戰死牡丹江的證書送到家門後，其母於1981年獨自過世。這首歌謠是在1954年發行的，當時戰爭已經結束九年，這類新聞層出不窮，民眾對於戰爭的看法也藉由這些詞曲創作人的筆下產生變化，這首歌一改對命運消極的態度或是為天皇爭光的觀點，而是純粹以慈母的角度出發

³⁶ 同註23，頁247、246、179。

³⁷ 譯：「合掌跪下膜拜，就唸起佛號來。驚覺的時候便羞赧不已，原諒我吧孩子，我是個不懂禮節的鄉下人。」蓋因為神社屬於神道教不唸佛號，故云。

³⁸ 二葉百合子：《芸能生活七十週年紀念—二葉百合子浪曲歌謠名曲集》CD（日本：キング，2005）。譯：「這世界能變得如此和平，身為母親我很高興。這就是你生存的價值啊。」

³⁹ 天津羽衣：《天津羽衣全曲集—お吉物語》CD（日本：テイチク，2000）。譯：「說什麼這樣我就會感到滿足欣慰。唯一的孩子死了，說高興欣慰都是天大的謊言。」



，來面對兒子陣亡的噩耗。1972年這首歌謠由二葉百合子重新編制為長篇浪曲歌謠⁴⁰的形式。

除了母愛之外，夫婦之情也是戰後歌謠的主題，影響演歌歌謠最深遠的，即是〈長崎之鐘⁴¹〉，該首演歌以當時原子彈轟炸的場所為背景，歌詞中的地方色彩鮮明濃厚，比〈岸壁之母〉早三年發行，但同樣是取自真實事件，而且也將日本演歌歌謠導向地方風情的描寫發展，並以更纖細的筆觸，體現生活中的苦痛與悲怨；夫婦演歌成為演歌的一種類別，也和這首歌有相當的關係。茲錄其歌詞的第二段於下：

召されて妻は天国へ
別れて一人旅立ちぬ
かたみに残るロザリオの
鎖に白き我が涙
なぐさめはげまし
長崎の
あ、長崎の鐘が鳴る⁴²。

整首歌其實都沒有提到原爆或是戰爭的動亂等等，僅以妻子的過世來側寫戰爭底下的無辜犧牲者。長崎被轟炸的遺蹟當中，屆臨聖母蒙召日的浦上天主堂，因為聚集許多教徒而造成十分慘重的死傷，這首歌便以第二段的妻子升天，以及第四段歌詞當中提及的聖母，隱喻這一天的慘狀。

演歌從送行到慰靈的題材，轉向歌頌戰後的真實事件，因為歌謠的披露之後，媒體競相報導，歌詞所展現的強韌生命力，讓日本國民面對戰敗並接受親人亡故的事實。這些戰後歌謠是帶領日本國民向希望邁進的動力，也是演歌時代另一個新的開端。

(二)、1949 年到 1988 年的演歌歌詞

早在 1943 年，美空雲雀就為她從軍的父親演唱了〈九段之母〉，初露鋒芒

⁴⁰ 浪曲原是明治時代，從淨琉璃和說經節的表演藝術中，援以三味線伴奏的說唱藝術。經過許多浪曲師改良後，現以某歷史事件或文學素材，配合演歌歌謠，擴張發展成歌謠浪曲；加入大量的口白與彈奏等橋段後，乃有長篇浪曲歌謠的形式。註 50 和 51 的兩位歌手都是浪曲歌謠的先驅。

⁴¹ 同註 23，頁 202。

⁴² 譯：「蒙主恩召的妻子踏上一個人的旅程，白色淚水般的玫瑰念珠作為遺物。撫慰砥礪人心的長崎，啊，長崎的鎮魂鐘聲敲響了。」



之後，橫濱一帶的許多勞軍活動都開始找她。一直到 1949 正式出道以後，美空雲雀的歌聲成為昭和⁴³時代的代表。美空雲雀的歌詞中，一方面繼承戰後的時代背景；另一方面呈現出日本各地方上不同的風情。然而這不僅是她個人歌曲中的現象，同時也是當時演歌歌謠取材的重心，是社會大眾必須的強心劑，而後的演歌歌謠也幾乎是循著這樣的路線，間或添加一些男女情愛的元素而前進著。

如她的〈蘋果追分〉中的口白和歌詞所述：

.....だどもじっぱり無情の雨っこさ降って、白え花びらを散らすころ、
おらあのころ東京さで死んだ、お母ちゃんのことを思い出して。
つがる娘はないたとき
つらい別れをないたとき
リンゴの花びらが
風に散ったよな.....ああ⁴⁴。

歌詞以蘋果花的凋謝起興，當中出現的場景即是日本本州島北邊的津輕一帶；早在這首歌之前，美空雲雀就曾以 1946 年發行的電影插曲⁴⁵〈蘋果之歌⁴⁶〉參加歌唱比賽。雖然〈蘋果之歌〉還未提到「津輕」的地名，但電影的鏡頭已經開始自鄉下地方取材，拍攝蘋果果園。身為戰後第一部通過檢閱的電影，其造成的社會迴響十分廣泛，而美空雲雀的歌曲也一路追循津輕地方的風景，1952 年發行〈蘋果追分〉之外，還有〈津輕的故鄉⁴⁷〉等；而美空雲雀以及其他演歌手，各自演唱不同地方風景的演歌，讓演歌循著從前傳唱的特性，在各地方日漸茁壯，以致於日本在歌頌過的景點都立有不同的演歌歌碑，以為紀念。

針對懷鄉的主題，〈蘋果追分〉是以懷念在故鄉津輕死去的母親為主旨，而母親過世的時候，歌詞中的少女正好要前往東京。戰後的地方歌謠大行其道，東京既是日本首都，以東京為背景的歌詞，經常描寫東京的繁華以及民眾的生活樣貌。例如 1957 發行的〈是東京喔媽媽〉：

⁴³ 昭和（1926—1989）。

⁴⁴ 美空ひばり：《美空ひばり全曲集—越前岬》CD（日本：コロムビア，2001）。譯：「但是無情的雨落下了，白色花瓣紛飛的時候，想起我剛到東京不久，那個在家鄉亡故的母親。津輕的女孩在哭泣，因為痛苦的別離而哭泣，蘋果花瓣在風中飄散，啊。」

⁴⁵ 〈そよ風〉，維基百科，2009 年 11 月 3 日；網址

<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%81%9D%E3%82%88%E3%81%8B%E3%81%9C>；瀏覽日期 2011 年 1 月 12 日。

⁴⁶ 同註 23，頁 217。

⁴⁷ 美空ひばり：《美空ひばり／不死鳥 in TOKYO DOME～翔ぶ!!新しき空に向かって～》演唱會音源 CD（日本：コロムビア，1995）。



やさしかった兄さんが
田舎の話を聞きたいと
桜の下でさぞかし待つだろ
おっ母さん
あれが
あれが九段坂
逢ったら泣くでしょ兄さんも⁴⁸

由女兒帶著老邁的母親，到東京觀光，兩人攜手來到九段坂的時候，不由得想起從軍之後便沒有回來的哥哥，特別令人感傷，乃詠成這一段的歌詞。這是戰後倖存家屬的餘韻之一，也是脫離戰爭動亂，開始描寫日本在地風光的歌詞之一。這首歌後來製成電影，由歌手親自主演，唱片當時則締造了一百五十萬張的銷售佳績，見證日本國民普遍地受到這種歌曲的感動。第三段的歌詞結尾寫到「お祭りみたいな／賑やかね⁴⁹」，即是把戰後東京景氣逐漸復甦的情形，比喻成祭典般熱鬧。作詞者敏銳地感應到社會的變動，讓歌詞不僅是沉浸在戰死的苦痛之中，民眾因此有了希望與生存的意義。

當然，日本戰後的景氣並不是一口氣復原到正常的水平，而是經過一連串社會與政治的改革，包括左右派的論爭以及接受美國制定的安保條約與否等等⁵⁰，日本國內產生許多不同階級的聲音。而在社會底層掙扎的勞工階級，因為無產階級主義作者小林多喜二 1929 發表的《蟹工船⁵¹》一書，日漸造成回響，1953 年拍製成電影，1959 則由村田英雄發行了同名演歌。歌詞與電影都是貼近小說的大綱，以勞役過度的貧窮船工為對象，描寫勞動階級一方面要與資本主義抗爭，另一方面則是和自然條件惡劣的大海搏鬥的險象。演歌歌詞以漁工為主角出發，批鬥的意味沒有小說那麼強烈，反而是以挑戰人生的勵志角度，藉以撫慰 1929 年乃至現今都還不能脫離資本家操弄的勞動階級。

おっかねえのは海じゃない
みれん心とゆう奴さ

⁴⁸ 島倉千代子：《島倉千代子全曲集－風のみち》CD（日本：コロムビア，2004）。譯：「昔日溫柔體貼的哥哥，問及故鄉事，定還在櫻花樹下等著。媽媽啊，那是九段坂，如果遇到哥哥，我想我們都會泣不成聲吧。」

⁴⁹ 譯：「像祭典一樣熱鬧呢。」

⁵⁰ 同註 2，頁 304。

⁵¹ 〈蟹工船〉，維基百科，2010 年 12 月 15 日；網址

<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E8%9F%B9%E5%B7%A5%E8%88%B9>；瀏覽日期 2011 年 1 月 12 日。



地獄廻りの蟹工船
赤い夕日よ
呼ぶじゃない
ドッコイドッコイ
覚悟はできている⁵²

歌詞以周遊地獄的意象，寫到討海生活的艱困，已在生死之間穿梭來往許多次；但漁工已經有了覺悟，這覺悟不僅是必死，更深一層地說，是不怕死的覺悟；因為歌詞裡的夕陽呼喚，不是日暮西山的惆悵，而是一種方向的指引，以及是日已過的感悟。因為每天都必須這麼過，而且也都這麼過來了，所以海沒什麼好怕的，當然更不會有比海更可怕的事物了。

演歌一方面是很積極地鼓舞人們向前，無論是用生存的意志或是不怕死的鬥志，尤其在戰後重建一直到日本經濟逐漸步上正軌之前，這類歌詞從比較豁達的角度，來看待生死或勞資等嚴肅的問題。

例如 1960 守屋浩的〈多謝啦小調〉：

有難や有難や有難や有難や
金がなければくよくよします
女に振られりゃ泣きまする
腹がへったらおまんまたべて
寿命尽きればあの世行き
有難や有難や有難や有難や⁵³

不但把金錢女色和口腹之慾看得淡薄，就連壽命的終結也當作只是到另外一個世界那麼簡單。或者像 1986 的〈北方漁場⁵⁴〉在每一段歌詞最後所寫：「北の漁場はヨ男の仕事場サ……男の遊び場サ……男の死に場所サ。」抽換詞面的三段歌詞，等於把工作當成遊玩，又為了這兩者奉獻一生，乃至死得其所；對於心力交瘁的勞動階級而言，從事的工作被這些歌詞賦予了新的使命，同時也因此而獲得新的人生觀。

⁵² 村田英雄：《村田英雄ゴールデンベスト》CD（日本：コロムビア，2002）。譯：「不可怕的就不是海了，內心充滿眷戀的傢伙這麼說。在地獄周遊的螃蟹罐頭船，那火紅的夕陽不是正呼喚著嗎？嘿咻嘿咻，心裡正有所覺悟了。」

⁵³ コロムビアローズ 等：《コロムビア—アワー—歌謡ヒットパレードⅡ》CD（日本：コロムビア，2005）。譯：「多謝啦，多謝啦。沒有錢就憂心忡忡，被女人甩了就哭泣；肚子餓了就吃得飽飽，壽命沒了就到那個世界去。多謝啦，多謝啦。」

⁵⁴ 北島三郎：《北島三郎聴きたい！歌いたい！》CD（日本：クラウン，2005）。



另一種面向的演歌歌詞，則是仿造戰前淡谷典子的那種陰鬱的氛圍，使用極其無奈悲怨的角度來描寫死亡。但這樣的策略是有用的，甚至因為歌詞實現了民眾對死亡的想像，寫實的風格在 1960 年代，日本正處於政經路線都不明朗的情況下，〈刺槐雨停時⁵⁵〉、〈昭和枯草⁵⁶〉、〈人生形形色色⁵⁷〉等歌曲甚至被視為該年指標性的鎮魂歌。

以〈刺槐雨停時〉為例：

アカシアの雨にうたれて
このまま死んでしまいたい
夜が明ける
日がのぼる
朝の光りのその中で
冷たくなったわたしを見つけて
あの人は
涙を流してくれるでしょうか⁵⁸

這首歌的發行，正好遇上安保條約爭論的動盪時代，根據作家五木寬之的說法，當時的總理池田勇人提出讓日本國民在十年後所得倍增的計畫，對於既得利益者而言，他們只要不斷開發新的商機，這個計畫是很容易達到的；但是相反的，任何時代都有貧富差距，這樣的計畫無疑是加速了格差社會的成長，也就是所謂的 M 型社會⁵⁹。

歌詞的晨曦朝陽，投射的卻是冰冷的屍體，兩相對比，歌詞最末投出了巨大的疑問：你會為了我流淚嗎？這不僅是情歌，更是以情歌的方式，對上位者操弄社會政經的控訴。當然這都是聽眾互相解讀所造成的現象，依照歌詞本身而言，並沒有這樣的內容，只是這首歌在製作以及傳頌的過程中，產生了這種效應。

因為這首歌之後，〈昭和枯草〉使用了更直接的手法，來批評社會：

貧しさに負けた

⁵⁵ 西田佐知子 等：《青春歌年鑑演歌歌謡編 1960 年代ベスト》CD（日本：クラウン，2004）。

⁵⁶ 北島三郎 等：《演歌名選名曲集 I》CD（日本：クラウン，1997）。

⁵⁷ 同註 49。

⁵⁸ 譯：「刺槐被雨吹打著，真想就這樣死去啊。黎明朝陽升起，在晨曦中看見了我冰冷的屍體，那個人，會為了我流淚嗎？」

⁵⁹ 同註 8，頁 87。



いえ世間に負けた
この街も追われた
いっそきれいに死のうか
力の限り生きたから
未練などないわ
花さえも咲かぬ
二人は枯れすすき⁶⁰

歌詞呈現了徹底的絕望，把人生的困境歸結到整個社會環境所導致，儘管使盡全力都無法生存的社會，就好比連花都無法綻放的狗尾草。在一般社會當中，這樣的階級比比皆是，無法左右政經好壞，提出改革的意見也不會有人採納，終其一生只為了生存而勞心勞力，得到的卻只是一個簡淨俐落的死亡。於是有的人選擇自我了斷。日本的自殺率從 1978 紀錄以來，連續十二年都突破三萬人大關。從武士道的切腹，密教即身成佛的殉教行為，以及二次大戰的神風特攻隊等，日本的社會文化早已深埋著自我了斷的因子。戰前戰後的自殺率是目前最低的，但就在 1958 開始，每十萬個日本國民就有 25.7 人自殺，是世界最高的紀錄；唯有 1980 年代泡沫經濟時期略有減少，但是當泡沫經濟崩壞後，自殺率又急速上昇⁶¹。

1976 美空雲雀的〈櫻花之歌〉就是遺書形式的歌詞：

愛した君も今頃は
僕のことを忘れて
幸福だろう
おやすみをいわねむろうか
やさしく匂うさくらの下で
さくらの下で……⁶²

原本櫻花樹下只是很單純的畫面，但是歌詞用了日本人睡前的問候用語；這裡的晚安是日本人就寢前才會說的話，不同於一般的「こんばんは」。進而指出此刻的櫻花樹下，其實是葬在樹下或永眠在樹下的意思。

⁶⁰ 譯：「輸給了貧窮嗎？不，是輸給了這世間。曾這條街追逐著，乾淨俐落地死去吧。已經盡力生存過了，沒有什麼遺憾。我們兩是連花都不綻放的枯乾狗尾草。」

⁶¹ 〈自殺〉，維基百科，2011 年 1 月 9 日；網址 <http://ja.wikipedia.org/wiki/%E8%87%AA%E6%AE%BA>；瀏覽日期 2011 年 1 月 12 日。

⁶² 同註 45。譯：「親愛的你也忘了我，過著幸福的日子吧。不說晚安就睡吧，在溫柔的櫻花樹下。」



1986年〈豐予海峽〉的第三段歌詞更直接寫了自殺的方式：

死ぬのはやめたと男が叫ぶ
私もやめたと女がわらう
生きるのぞみをみつけた二人
やさしく照らす瀬戸の月
がんばろうね
ふたりでね
影がより添う豊予海峽⁶³

在豐予海峽當地有許多岬角和斷崖，這首歌的第二段就有提到佐田岬，寫男女淚眼相對的情景；當第三段的歌詞揭示之後，便能清楚地知道他們本來是一對要投海的情侶，但是因為有了對方，也有了活下去的希望。投水自殺是日本很風行的一種自殺方式，在下一章會介紹到四首歌詞，都提到了投水自殺的內容。

1988年，也就是昭和的最後一年，發行了一首歌，把上述兩種對於死亡的不同感受，做了統整。島倉千代子的〈人生形形色色〉針對這些自殺的社會現象，用改變自我的方式來代替終結自我的觀念：

死んでしまおうなんて悩んだりしたわ
バラもコスモスたちも枯れておしまいと
髪をみじかくしたりつよく小指をかんだり
自分ばかりを責めて泣いてすごしたわ
ねえおかしいでしょ若いころ
ねえ滑稽でしょ若いころ
笑いばなしに涙がいっぱい
涙の中に若さがいっぱい
人生いろいろ
男もいろいろ
女だっていろいろ咲き乱れるの⁶⁴

⁶³ 大月みやこ：《大月みやこ全曲集》CD（日本：キング，2005）。譯：「男的大叫別死了吧，女的聽了也笑著說那我也不死了。找到生存希望的兩人，被瀬戸の月光溫柔地照著。兩個人一起加油吧。影子相依偎在豐予海峽。」

⁶⁴ 譯：「說什麼想死，令人困擾的事情太多了。薔薇和大波斯菊一同凋謝，剪短頭髮、咬著小指，過著不斷責備自己以淚洗面的日子。很奇怪吧，年輕的時候；很滑稽吧，年輕的時候。現在想起來真是笑淚參半的往事。人生形形色色，男人女人都是形形色色繽紛綻放的花朵。」



歌詞並沒有批判自殺好壞，也沒有討論社會現況，而是以自身經驗談的方式，講述每個人在年少的時候都會有這樣的困惑，等到時過境遷，才會發現當時一意尋死是多麼滑稽的想法。日本的自殺率雖然沒有因為這首歌而得到趨緩，島倉千代子的姊姊甚至在這首歌出場紅白歌合戰的同年投日黑川自殺。但在 1988 年，演歌市場逐漸日落西山的樂壇上，五十歲的演歌手還能締造一百三十萬張的銷售佳績，甚至日本京濱急行電鐵的青物橫丁站也以這首歌的旋律作為上下車的警示音，一再地顯示演歌做為日本人心目中的民族音樂，即便商業性的風光不再，但無論詞曲製作的歷程或是演歌手親身經驗的分享等等，其淬練生命並挖掘文化底蘊的功績是不可輕易抹滅的。

(三)、1989 年到 2010 年的演歌歌詞

美空雲雀於 1989 年過世，而這年也是平成元年⁶⁵。

演歌失去了樂壇的領導地位後，有關死亡的歌詞創作也不再停留於社會寫實的面向，取而代之的是更多具備浪漫主義特質的歌詞，繼承了原本演歌歌謠改編自文學的手法，但是卻選用歌舞伎的故事做為雛形，或是以泉鏡花、樋口一葉⁶⁶等浪漫主義文學家的作品為主幹，從歌詞或曲風上開始進行復古，而且跨越原本演歌的起源，上溯到《萬葉集》等作品⁶⁷。

而除去使用典故的歌詞，由於早期的演歌手成為演藝圈的前輩，其人生歷練被濃縮到歌詞裡，重新包裝成各種歌詞的形式，也是這個時代獨有的現象。而同樣不變的愛情主題，自殺殉情這種過激的情節增多，愛侶間以生死誓言來互相許諾的歌詞也不少。

1993 年〈紫色雨情〉的「いのちを惜しむ／わたしなら／あなたについて／行かないわ⁶⁸」等句法，描述女人在愛與被愛之間，如何以性命脅迫或是奉獻的方式，以取得主從關係的關鍵。這類歌詞從前就有，但舊時代對這些歌詞並不重視，主要和社會普遍不富庶相關，愛情並不是當時最優先考量的問題，取而代之的是夫唱婦隨的家庭觀念，較能深入當時的人心。

1989 之後的演歌歌詞所提到的死亡，如前章所述，開始細膩地描寫死亡的方法、心境轉折等層面。〈東京運河⁶⁹〉、〈東尋坊⁷⁰〉、〈夜叉海峽⁷¹〉、〈海

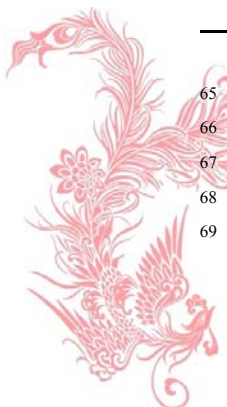
⁶⁵ 平成（1989—現在）。

⁶⁶ 泉鏡花，（1873—1939）。樋口一葉（1872—1896）。都是浪漫主義的小說家。

⁶⁷ 小林幸子：《小林幸子全曲集万葉恋歌あゝ、君を待つと》CD（日本：コロムビア，2009）。

⁶⁸ 同註 23，頁 140。譯：「如果我珍惜性命的話，就不會跟著你走了。」

⁶⁹ 同上註，頁 106。



雪⁷²〉四首歌，便是以投水自盡為主旨，開展出針對死亡的不同詮釋。

〈東京運河〉是以離鄉背井的人為主角，寫他面對運河想跳下去的衝動，而這個衝動卻因為突然在河面浮現的家人臉龐，以及從前情人的倩影，終究把自殺的念頭打消，而選擇繼續奮鬥。歌詞直接使用了「飛び出した⁷³」，使用過去式的語句但沒有交代是否曾跳過運河，但由於歌曲最末有「此处で頑張るよ⁷⁴」而可以知道，即使動過尋死的念頭，甚至付諸過行動，但最後還是活下來了。

〈東尋坊〉則是沒有出現死亡意涵的歌詞，但因為該地是日本有名的自殺勝地，以致於歌詞使用了「道連れだけど⁷⁵」、「向かい風⁷⁶」等象徵時，歌詞的主角呈現了徘徊在生與死的抉擇之中，每一段歌詞的陳述都隱含著投海的危機。

而〈夜叉海峽〉則有了更激烈的自殺意圖，來宣示其決心：

緑の黒髪を根もとで切れば
憐れむ尼女になれますか
地獄へ堕ちても奪えるならば
この身裂かれてかまわない
この世だけではいや
哀しいだけではいや
素肌のままで抱きあって
死んでくれるというのなら
あ…あなたあなた夜叉海峽⁷⁷

以死相逼的激烈言語，歌詞把為愛痴迷的人，比喻成佛經中的夜叉；而夜叉在日本的能劇或傳統文化上，是女性怨毒的化身，因此可看作是一首深情而尋死心切的演歌。〈海雪〉則同樣以海岬眺望的角度，描寫為了情愛願意「いっその私／身を投げましょうか⁷⁸」，投入日本海中，宛如海上飄零的雪片一般。

⁷⁰ 水森かおり：《歌謡紀行～東尋坊～》CD（日本：徳間，2002）。

⁷¹ 坂本冬美：《2002 全曲集》CD（日本：EMI，2002）。

⁷² ジェロ：《演歌精選+海雪》CD（台灣：What is music，2008）。

⁷³ 譯：「縱身躍入。」

⁷⁴ 譯：「在這裡努力。」

⁷⁵ 譯：「雖然是一起同行的。」這裡的同行，即相偕共同前往某處之意。

⁷⁶ 譯：「迎面而來的風。」

⁷⁷ 譯：「剔除烏綠的頭髮，就可以成為令人哀憐的尼姑嗎？即使墮落地獄，若能把你搶過來，粉身碎骨也在所不惜。我不要只有這個世界，更不要只有哀怨。抱著我的肌膚，如果我說去死的話，你會跟上吧？在我化為夜叉的海峽裡。」

⁷⁸ 譯：「就這麼投身海中吧。」



使用典故的演歌歌謠，大致上從明治時期的歌謠浪曲時代便已經存在，但那時候比較偏向直接使用；〈阿吉物語⁷⁹〉就是很有名的例子，沒有過多的翻案或不同運用方式，而是直接把阿吉的異國苦戀物語，做了簡單而完整的陳述。

到了平成以後，歌舞伎經常搬演的橋段，即使是同一個故事，也會被不同的歌手重新創作成不同的演歌並賦予新的時代意義。例如近松門左衛門的《大經師昔曆⁸⁰》翻製成〈阿產⁸¹〉，以及〈夢浮橋⁸²〉兩首歌；前者按照歌謠浪曲的形式，有口白和歌謠，講述這段逃獄又私奔的故事；其口白的部份：「この世が駄目なら，あの世であの世で結ばれとうございます。⁸³」是整個故事的轉折，也是核心所在；而後者則用整段的歌詞呈現這個部份：

この世で生き恥晒すなら
いっそあの世で二世三世
抱いてください
ああ 抱いて崩して束ねた髪を
帯は裂けても心は裂けぬ
早く行かせて浄土まで⁸⁴

〈夢浮橋〉更發展成「歌芝居⁸⁵」。即是石川小百合把她唱過的歌，包括〈飢餓海峽〉重新填寫台詞之後，發表成新的表演形式。〈飢餓海峽〉是出自作家水上勉的同名小說，翻拍過電視電影，也曾製作成舞台劇的推理小說，用多頭線索的方式，隱藏了一樁妓女為了逃離娼戶而犯下的強盜案件。案件本身是當時真實的社會新聞，而小說則是虛擬了這一樁案外案；演歌依照小說的路徑，把一個幾乎絕望的女子，奔向希望的那種心境，比喻成儘管是地獄也要誓死前進的決心，乃勾結了許多人，犯下案件：

一夜の逢瀬でわかります
口は重いがいい人と

⁷⁹ 同註 40。

⁸⁰ 渡辺保：《新版歌舞伎手帖》（日本：講談社，2004），頁 76。歌舞伎的故事，見正文後述。

⁸¹ 島津亞矢：《ご存じ島津亞矢名作歌謠劇場》CD（日本：テイチク，2001）。

⁸² 石川さゆり：《石川さゆり大全集》CD（日本：テイチク，2005）。石川小百合。

⁸³ 譯：「在陽間不行的話，就到冥界去結為連理吧。」

⁸⁴ 譯：「如果在意這世界的廉恥，那就到下輩子，下下輩子。抱緊我，即使頭髮散亂，即使衣帶斷裂，心也不願分離。我們快到屬於我們的淨土去吧。」

⁸⁵ 由石川小百合原創的舞台表演形式。除了演歌，加入了有對話與情節的台詞，在演唱會上一人分飾多角，用舞台劇的方式呈現。



遣らずの雨ならよいけれど
泣いてるみたいな恐山
殺して殺して爪たてて
首にあんたの手を巻いて連れてって
あ、この海は赤い海
漕いでも漕いでも
戻る岸ない飢餓海峡⁸⁶

演歌歌詞往推理小說的方向取經，也是演歌後期的嘗試；1986年同一位歌手的〈翻越天城〉即是從松本清張⁸⁷的同名小說脫胎。和小說情節全然不相關，僅保留著天城山的景物描寫，並重塑了為情、為倫理道德所苦的女子，在天城山興起殉情的念頭：「隠しきれない移り香が／いつしかあなたに浸みついた／誰かに盗られるくらいなら／あなたを殺していいですか？」⁸⁸」

除了化用或翻案從前的文學歷史典故之外，文學作家本身的境遇也一度成為演歌的敘述重心；2004年小說家樋口一葉被選為日幣五千圓的肖像人物，同年，日本演歌界也發行了〈一葉戀歌⁸⁹〉和〈一葉記⁹⁰〉兩首與其人相關的演歌。前者就是石川小百合所演唱，而後者則是2004年迎接出道五十週年，但同時也在該年過世的歌手松山惠子。這兩首歌都從樋口一葉短壽但創作力驚人的方向著手，〈一葉戀歌〉的：「その袖にまつわる蝶は／まだ慕う化身のわたし。⁹¹」和〈一葉記〉：「夢の不忍あの夜かぎり／捨てて流した一葉舟。⁹²」都使用了極其唯美的意象，隱喻著樋口一葉的悄然長逝。歌頌作家在演歌的歷史上，遠比歌頌作品的少得太多，尤其是近代作家出現在演歌歌詞中，更是絕無僅有的；而死亡的意涵被歌詞修飾之後，在解讀上帶著些微距離感的歌詞，的確是要對該作家有所認識，才能意會到的歌詞深意，不如前面幾首投海殉情的情感來得那麼強烈。

而演歌也開始嘗試用小說故事化的方式來發表。〈蒙帕納斯(完結篇)⁹³〉這

⁸⁶ 同註 83。譯：「知道這是一夜情緣，也知道那是沉默的老好人；不停的雨固然不錯，但恐山看起來怎麼在哭？殺了我吧，用你的指甲與雙手帶走我的頭顱。啊，這是一片紅海，划不過去，就連回頭的岸都沒有的飢餓海峽。」

⁸⁷ 松本清張，（1909－1992）。社會派推理小說之祖。

⁸⁸ 同註 83。譯：「隱藏不了的香味，不知不覺深透了你；與其讓你被盜走，不然我殺了你好嗎？」

⁸⁹ 同上註。

⁹⁰ 松山惠子：《松山惠子全曲集》CD（日本：EMI，2004）。

⁹¹ 譯：「在袖口交纏飛舞的蝴蝶，那就是我戀眷塵世的化身。」

⁹² 譯：「夢中的不忍池，只有存在於那個夜裡。被捨棄而流逝的一葉扁舟。」

⁹³ 美川憲一：《ドラマチックシャンソン～モンパルナスの肖像～》CD（日本：クラウン，



首歌以納粹投降後的法國左岸為背景，和歌芝居一樣有很多台詞，但比較像是獨白，沒有舞台的情境與節奏；曲風類似法國香頌的旋律，全然沒有日本演歌歌謠的氣氛。這是日本現代大量吸收西方音樂之後的成果之一，由於本文的敘述路徑沿著死亡的主題，故而還有更多證據，證明日本演歌歌謠界也瀰漫著洋風，但由於其他的歌不甚符合本文意旨，故而省去，僅以這首比較新，同時也是由樂壇前輩美川憲一發行的歌曲為討論對象。

歌詞以女演員的一生為主軸，其他圍繞著的情人在歌詞中被編上各種代號，其中五號情人的不貞，導致女演員犯下殺人罪行而銀鐐入獄：「わたしのナイフがきらめいて／きれいな男を切り裂いた。⁹⁴」

演歌歌詞描寫死亡的，自平成年間開始了全新的創作，包括歌芝居或是典故翻案等內容，不僅僅與時並進，發揮了更多浪漫的想像。〈蒙帕納斯(完結篇)〉的出現，演歌和二次大戰的背景相結合，雖然曲風形式都是受到西洋樂派的影響，但實際上對日本國民而言，這無異是演歌的復古運動，無論時代或曲風，都是令現代日本人在耳目一新之餘，卻又回味無窮的旋律。

四、結語

日本演歌手北島三郎的口頭禪為：「アメリカにジャズあり、フランスにシャンソンあり、日本に演歌あり⁹⁵。」故知演歌實為深入理解日本文化的管道之一。演歌的起源，不外乎抒發情感與志趣，乃至衝撞社會的固有體制；在歐美國家發揚的音樂除了爵士香頌之外，演歌或可以歸屬和搖滾為同一類，此二者皆屬於因應政治需求而產生的樂種⁹⁶。搖滾樂至今依舊維持著相當好的成績，甚至開發出許多如金屬、龐克、華麗等不同的樂派理念；但是演歌非但不曾出現具有代表性的演歌樂派⁹⁷，反而在發展上呈現了凝滯不前的困境⁹⁸。

2009)。即モンパルナス，位於法國左岸的 Montparnasse。

⁹⁴ 譯：「閃爍光輝的刀子，把美麗的男子割裂了。」

⁹⁵ 譯：「在美國有爵士樂，在法國有香頌，在日本就有演歌。」

⁹⁶ 1960年代美國搖滾樂的先驅 Bob Dylan，以及 The Beatles 都有針對反戰、學運等政治議題進行音樂創作，若以此為搖滾樂的開端，其背景成因是和日本演歌相當的。只是演歌的產生較早了點，約在西元（1868-1912），即明治時代左右。

⁹⁷ 演歌所談的樂派，是以某位音樂家的曲風為主要概念，例如古賀政男的古賀メロディ，只能說是一種曲風相近的旋律，而不能和搖滾樂分裂出的那麼多種不同的派系，相提並論。

⁹⁸ 1984〈長良川艶歌〉獲得日本唱片大賞（日本レコード大賞）後，整整五年都不再有演歌獲此殊榮。獲得該獎的作品，必須同時具有藝術獨創性，以及市場銷售的佳績。因此 1990 年分成演歌組（演歌部門）、流行樂與搖滾組（ポップス・ロック部門），直到 1993 年兩組合併，〈無言坂〉獲獎之後，間隔了十三年〈一劍〉才獲獎。由此可以證明，演歌的影響力已經遠遜流行音樂了。



演歌歌謠曲吸收了流行歌的時代意義之後，自身成為新的流行歌，而這個流行嚴格來說，是 1949 年的美空雲雀出道後，直到她的過世才逐漸散去；但是演歌創作力最驚人的，卻是在 1989 之後，演歌的新人輩出，詞曲創作家的風格也臻圓熟的境界，演歌才得以在現在的樂壇盛事上都能存有一席之地。

然而，作為日本人靈魂深處的音樂，演歌一詞消融了所有舊時代的對立，被稱為昭和之歌，是戰後傳遞日本文化與精神的重要途徑，在這當中的書寫面向當然不只有死亡；而本文特地按照時代發展為線索，以死亡意涵的歌詞為主要論述的對象，其實收穫頗豐。因為日本人對於死亡的確是有特殊的民族觀，從各個時代的歌詞裡，都可以看到對死亡的豁達以及不避諱，同時也可以看到不同世代的情感關係是如何與生死問題綁在一起的。

早在二次大戰時期的各種死亡意涵，是從怵目驚心的現實觀察，援以素樸的容貌和簡淨古典的語言呈現，幾乎都是用象徵的手法，把死亡相關的事物像古代的和歌一樣作為一個象徵詞彙，從容地放在歌謠當中。

而戰後基於民生的需求及對未來的想像，歌詞一方面充滿希望，另一方面卻是絕望無比，兩種最極端的死亡意涵竟出現在相同的年代；不能說是創作者自身隨性而發的歌詞，因為歌詞當中不少內容是和現實息息相關，是極其寫實地描繪當時人民的心理狀態。那是極為矛盾的時代。提高國民所得不一定是好事，但持續的景氣低迷也不是辦法，所以同一個時代的歌詞卻呈現了迥異的現象；不一定是絕後，但一定是空前的現象。

而演歌交出樂壇主導權之後的 1989，演歌界前輩所立足的演藝圈地位，暫時讓演歌在樂壇上可以發聲，對此，歌詞往情感激烈的浪漫主義靠攏，儼然成為現代日本人抒發情感的另一個管道。因為人終究會逐漸凋零，但作品卻可以保有當代的記憶，延續日本傳統精神的功用。旋律響起所代表意義，好比演歌之於日本文化，相對於嚴肅的傳統藝能如歌舞伎等，演歌的活潑自由，在文化推廣上是比較有利的；這也是為什麼 1989 開始，演歌的取材往更深層的日本傳統文化與文史的方向挖掘的原因之一，作為傳統藝能的入門，演歌的確是最快而且容易的管道。



引用書目

- 張蓉蓓 譯：《古今和歌集》。台北：致良，2002。
- 劉崇稜：《日本文學史》。台北：五南，2003。
- 謝俊逢：《日本傳統音樂與藝能》。台北：全音，1996。
- 五木寛之：《わが人生の歌がたり-昭和の哀歡-》。日本：角川，2007。
- ：《わが人生の歌がたり-昭和の青春-》。日本：角川，2008。
- 梧桐書院編集部：《歌のなんでも百科》。日本：梧桐書院，1998。
- 渡辺保：《新版歌舞伎手帖》。日本：講談社，2004。
- 詳説日本史圖録編集委員會 編輯：《詳説日本史圖録》。日本：山川，2010。
- コロムビアローズ 等：《コロムビア—アワ—歌謡ヒットパレードⅡ》CD。
日本：コロムビア，2005。
- ジェロ：《演歌精選+海雪》CD。台灣：What is music，2008。
- 二葉百合子：《芸能生活七十週年紀念—二葉百合子浪曲歌謡名曲集》CD。日
本：キング，2005。
- 大月みやこ：《大月みやこ全曲集》CD(日本：キング，2005)。
- 小林幸子：《小林幸子全曲集万葉恋歌あぁ、君を待つと》CD。日本：コロム
ビア，2009。
- 天津羽衣：《天津羽衣全曲集—お吉物語》CD。日本：テイチク，2000。
- 水森かおり：《歌謡紀行～東尋坊～》CD。日本：徳間，2002。
- 北島三郎 等：《演歌名選名曲集Ⅰ》CD。日本：クラウン，1997。
- 北島三郎：《北島三郎聴きたい！歌いたい！》CD。日本：クラウン，2005
。
- 石川さゆり：《石川さゆり大全集》CD。日本：テイチク，2005。
- 西田佐知子 等：《青春歌年鑑演歌歌謡編 1960年代ベスト》CD。日本：ク
ラウン，2004。
- 村田英雄：《村田英雄ゴールデンベスト》CD。日本：コロムビア，2002。
- 坂本冬美：《2002 全曲集》CD。日本：EMI，2002。
- 松山恵子：《松山恵子全曲集》CD。日本：EMI，2004。
- 美空ひばり：《この歌をひばりと共に》復刻盤CD。日本：コロムビア，
2000。
- ：《美空ひばり全曲集—越前岬》CD。日本：コロムビア，2001
。
- ：《不死鳥 inTOKYO DOME～翔ぶ!!新しき空に向かって～》演唱會



音源CD。日本：コロムビア，1995。

美川憲一：《ドラマチックシャンソン～モンパルナスの肖像～》CD。日本：クラウン，2009。

島津亞矢：ご存じ島津亞矢名作歌謡劇場》CD。日本：テイチク，2001。

島倉千代子：《島倉千代子全曲集－風のみち》CD。日本：コロムビア，2004。

〈そよ風〉：維基百科，2009年11月3日；網址 <http://>

ja.wikipedia.org/wiki/%E3%81%9D%E3%82%88%E3%81%8B%E3%81%9C；瀏覽日期2011年1月12日。

〈自殺〉：維基百科，2011年1月9日；網址 <http://>

ja.wikipedia.org/wiki/%E8%87%AA%E6%AE%BA；瀏覽日期2011年1月12日。

〈蟹工船〉：維基百科，2010年12月15日；網址 <http://>

ja.wikipedia.org/wiki/%E8%9F%B9%E5%B7%A5%E8%88%B9；瀏覽日期2011年1月12日。



分化中的統一——《詩經·巧言》的

總體性隱喻閱讀

林增文*

提 要

Lakoff-Johnson 的譬喻理論告訴我們譬喻是人類的思考方式，而譬喻存在的目的就是以一個概念範疇去說明另一個概念範疇。只是，語言表述是複雜的，一句話或一個句子中往往含有不只一個概念譬喻。這些不同的概念譬喻卻可能為相同的目的服務。相同的，Lakoff-Turner 提出的「總體性隱喻閱讀」之原則，相信文學作品中出現的不只一個的概念譬喻，也多朝向同一個目標，也就是為了說明或解釋相同的目標域。

本文嘗試以此「總體性隱喻閱讀」原則來綜觀《詩經·巧言》一首詩，藉由詩中主要概念譬喻的索隱，尋繹詩中是否具有共有的、最主要的概念譬喻，除希望貼近作者最原始的創作思惟外，並能探討整首詩中不同隱喻的整合。

關鍵詞：總體性隱喻閱讀、概念譬喻理論、詩經、巧言

一、前言

George Lakoff (喬治·雷可夫) 以及 Mark Johnson (馬克·詹森) 在 1980 年出版了認知語言學的經典巨著 *Metaphors We Live By* 《我們賴以生存的譬喻》¹，創建了「概念譬喻理論」(conceptual metaphor theory, 簡稱 CMT)。透過他們的理論以及論述使我們了解，原來譬喻並不只是在文學修辭上才能用得到的特殊工具，而是我們了解環境、探索世界以及與他人溝通的重要生存方式。只是，譬喻既然早就存在於我們的概念系統，而且是人類日常習慣的思惟方式，那麼文學呢？文學上使用的譬喻，尤其那些被認為是文學家獨創的、偉大作品中的譬喻，究竟與我們生活中不斷使用的常規譬喻有何區別？或者這樣說，文學家們如何

* 東海大學中文研究所博士班三年級

¹ George Lakoff & Mark Johnson: *Metaphors We Live By*, (Chicago, The University of Chicago Press, 1980) 本文依據周師世箴譯註《我們賴以生存的譬喻》(台北：聯經，2006)。



能化腐朽為神奇，將陳舊的、習見的常規譬喻轉化成有創意、新奇的詩隱喻？

Lakoff 與 Mark Turner（馬克·透納）為我們解決了這個問題。他們隨後於 1989 年出版了 *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor* 《超越冷靜理性：詩歌隱喻實用指南》²，將「概念譬喻理論」運用在文學的詩歌分析上。書中除逐步詳論如何藉由慣用隱喻構建詩隱喻外，並提出「總體性隱喻閱讀」（a global metaphorical reading）（L&T 1989：146）的原則。所謂「總體性隱喻閱讀」就是把整首詩看作來源域（source domain），再將之映射到關聯範圍更大的目標域（target domain）。³

雖然 Lakoff-Turner 是以「總體性隱喻閱讀」原則來探討單一首詩中不同隱喻的整合，但其價值遠不只如此而已。因為此原則除可應用於單一文本的分析外，也可以作為研究同一位作家的不同作品，或多位作家作品的基礎。只是本文限於篇幅，仍嘗試以此「總體性隱喻閱讀」原則來綜觀《詩經·巧言》一首詩，藉由詩中主要概念譬喻的索隱，尋繹詩中是否具有共有的、最主要的概念譬喻，除希望貼近作者最原始的創作思惟外，並能探討整首詩中不同隱喻的整合。

二、理論背景—— 總體性隱喻閱讀的理論、方法與限制

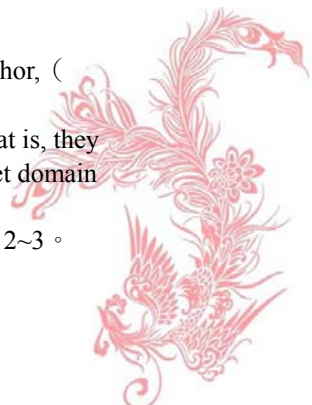
「Lakoff-Johnson 譬喻理論列舉了一系列的論證，證明人類語言中之所以會有這麼多譬喻性說法，主要原因就是我們的概念基本上也是由譬喻建構起來的。我們大部分的概念體系本質上就是譬喻性的（metaphorical），人類藉助譬喻來建構觀察事物、思考、行動的方式。『譬喻的本質就是藉由另一個事物以理解或經驗一個事物。』（...the essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing or experience in terms of another.）（1980：5）。」⁴以上告訴我們，譬喻是人類的思考方式，而譬喻存在的目的就是以一個概念範疇去說明另一個概念範疇。只是，語言表述是複雜的，一句話或一個句子中往往含有不只一個概念譬喻。這些不同的概念譬喻卻可能為相同的目的服務。也就是說，這些不同的概念譬喻可以用來說明同一個概念範疇。

不單是日常語言表述如此，文學作品亦然。還未閱讀過 Lakoff-Turner 的

² George Lakoff & Mark Turner: *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*, (Chicago, The University of Chicago Press, 1989) 本文依據周師世箴譯〔未刊稿〕。

³ 請參見原文 (But they are all attributing to) the poem a global metaphorical structure, that is, they are assuming that the poem presents a source domain which we are to map onto some target domain of larger concerns (L&T 1989:146)。

⁴ 請參閱拙著：《從當代譬喻理論解讀李清照》（台北：文津出版社，2008年），頁2~3。



More Than Cool Reason : A Field Guide to Poetic Metaphor 之前，筆者就認為概念譬喻的出現往往具有另外的目的：

由上述李清照的作品來說，「人是植物」或「女人是花」的譬喻只是詞人用來傳達「人的凋零如植物的凋零」、「人的高尚品格如植物的堅貞」等譬喻蘊涵的基礎。甚至植物因風雨或時間凋零，但使人衰老凋零的外力為何，或許才是詞中藉由「人是植物」或「女人是花」的譬喻要對方（或讀者）產生的聯想。因此，了解作者何以從植物的許多特性中選擇部分特性作為概念譬喻的攝取角度，既說明概念譬喻的角度攝取因人、時、地的不同有其不同的偏好性，也更能使我們體會作者在作品中所欲傳達的真正意涵。⁵

閱讀了 Lakoff- Turner 的書並了解他們所提出的「總體性隱喻閱讀」之原則後，我們更相信文學作品中出現的不只一個的概念譬喻，多是為了說明或解釋相同的目標域。換言之，來源域可以由多個概念範疇整合後映射目標域，目標域可藉此獲得更周全的了解。因此，跨隱喻的整合就顯得必要而且重要。

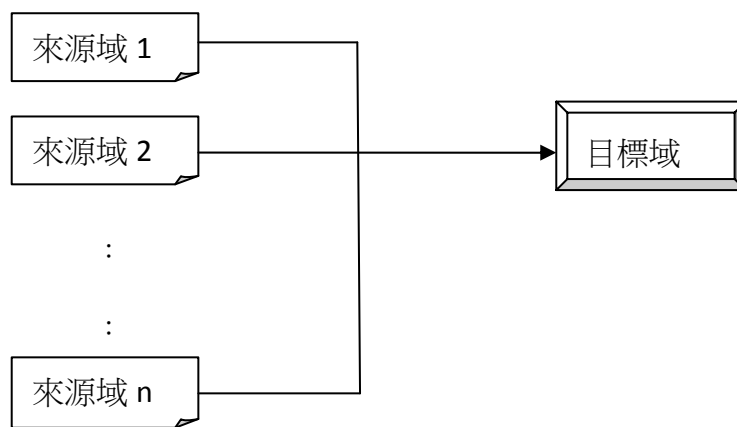


表 2-1 「總體性隱喻閱讀」原則之來源域與目標域映射

單一概念範疇本身即具有整體相合性，多個概念範疇要映射同一個概念範疇，當然也必須具有整體相合性。而多個概念範疇之所以能夠整合，在於它們具有共同的譬喻蘊涵。Lakoff 與 Mark Turner 在「共同的譬喻蘊涵使得跨隱喻映射成為可能」的基礎上，再提出「單一隱喻可整合成複雜的隱喻」以及「整合創造更豐富和複雜的隱喻聯結」的看法，這些卓見對闡釋文本的幫助甚大。

前面曾提到，Lakoff-Turner 提出「總體性隱喻閱讀」原則，並以之探討一

⁵ 請參閱拙著：《從當代譬喻理論解讀李清照》，頁 50。



首作品之內不同譬喻的整合。兩人所謂的「總體性隱喻閱讀」就是將全詩視為一個來源域，其所映射的目標域具有較大範圍的關照。

然而，「總體性隱喻閱讀」的方法到底為何？從 Lakoff-Turner 分析 “The Jasmine Lightness of the moon--To a Solitary Disciple” 〈茉莉月光---為一徒而作〉的方法來看，是先從標題索隱一個主要概念譬喻，以用來節制文本內其他概念譬喻的索隱，而被標題節制的這些概念譬喻以環環相扣的方式出現，其蘊涵也以相同的方式疊加串聯，但它們必須是從詞彙聯想或推論出來的；之後再將這些概念譬喻整合映射至目標域以闡釋文本的內涵，目標域的內涵便在這些概念譬喻串聯完成後顯露出來。關於「總體性隱喻閱讀」的方法，陳璦婷分析得極為透徹：

Lakoff-Turner 只以〈月之淡黃光輝〉的分析來呈現何謂〈全局性隱喻閱讀〉原則——把整首詩/整個文本視為來源域，將之映射到具更寬廣關懷的目標域。如果只能憑藉這些分析來掌握方法，那方法又是什麼？一是，從標題索隱節制文本內其他概念隱喻的主軸，即主要概念譬喻。二是，藉由語彙再來索隱文本內的其他概念隱喻，值得注意的是，語彙的挑選仍受主要概念隱喻的節制。由於一、二兩種方法使然，形成了以主要概念隱喻為基點的一連串概念隱喻聯想，文本內在結構的關聯也就建立在這種聯想之上。三是，從詩篇整體形式和句子結構來發現「語言表述形式與意義的像似」關係。⁶

那麼，「總體性隱喻閱讀」的方法是否適合於古典詩歌的分析呢？筆者認為多數具有「標題」的文類，應可符合上述 Lakoff-Turner 所論與陳璦婷所歸納出的三個方法。古典詩歌除少數晦澀者外，多數詩題可用以索隱詩中之概念譬喻，自然可以適用。只是，光由詩題索隱，也許無法確切掌握詩人之創作原意，因此中國古典詩歌恐不能完全套用 Lakoff-Turner 所示範之分析法則。運用時須由詞彙類聚入手、從文本分析始，另需求索詞人之生平志意與詞之創作背景，再參考前人說解，方能索隱出詞中主要的概念譬喻。葉嘉瑩教授也主張除對作品本身的語言意象必須重視外，亦須重視作者創作的主體意識，兩者不可偏廢：

私意以為中國舊傳統之往往不從作品之藝術價值立論，而津津于對作者人格之評述的批評方式，雖不免有重點誤置之病；但西方現代派詩論之竟欲將作者完全抹殺，而單獨只對其作品進行討論的批評方式，實亦不免有褊

⁶ 請參見陳璦婷：《概念隱喻理論在小說的運用——以陳映真、宋澤萊、黃凡的政治小說為中心》（台中：東海大學九十五學年度中國文學系博士論文，2007年2月）



狹武斷之弊。因為無論如何作者總是作品賴以完成的主要來源和動力。就以西方現代派詩論所重視的意象、結構與肌理等質素而言，又何嘗不是完全出自作者的想像與安排。所以對作者之探索與了解，永遠應該是文學批評中的一項重要課題。而且近日西方所流行的較現代派更為新潮的現象派的文學批評，也已經注意到了作者過去所生活過的時空的追溯和了解在文學批評中的重要性。美國約翰霍普金斯大學的教授普萊特（Georges Poulet）就曾認為批評家不僅應細讀一位作家的全部著作，而且應盡量向作家認同，來體驗作家透過作品所有意或無意流露出來的主體意識。我以為現代派批評所提出的對作品本身之語言意象的重視，與現象派批評所提出的對作者主體意識的重視，二者實不可偏廢。⁷

當然，索隱文本中的主要概念譬喻時仍然具有著某些限制：「總體性隱喻閱讀具有某些適度開放性，也必須遵循某些限制。以目標域的選擇為例，可由詩的正文與標題明示或暗示，但讀者通常有廣闊的空間來選擇目標域。主要的限制是這些選擇必須『合理』（make sense），解讀經得起『評判』（justified）。並非任意選一個目標域來任意解讀而已。限制之一，映射必須用常規概念隱喻，也就是說，這些隱喻屬於我們的概念系統，而不專屬某首詩的特定解讀。另一限制是常識與常規隱喻的配合運用。外加一條限制是像似性（iconicity）-- 必須形義相符。詩中的像似結構（iconic structure）必須與整體解讀前後連貫。」⁸否則容易招致「過度詮釋」的批評。

三、語料分析—《詩經·巧言》的總體性隱喻閱讀

《詩經·巧言》六章，章八句⁹

（第一章）悠悠昊天，曰父母且。無罪無辜，亂如此幪。昊天已威，予慎無罪。昊天大幪，予慎無辜。

《毛傳》：「幪，大也。威，畏。慎，誠也。」《鄭箋》：「悠悠，思也。幪，教也。我憂思乎昊天，愬王也。始者言其且為民之父母，今乃刑殺無罪無辜之人，為亂如此，甚教慢無法度也。已、泰，皆言『甚』也。昊天乎，王甚可畏，王甚教慢，我誠無罪而罪我。」¹⁰陳子展說：「一章。再三呼昊天上帝而訴之。自

⁷ 請參見葉嘉瑩：《詞學新詮》（北京：北京大學出版社，2008年），頁28~29。

⁸ L&T（1989）：CH3（147），周師世箴譯〔未刊稿〕。

⁹ 此處分章斷句依清·王先謙撰、吳格點校：《詩三家義集疏》（台北：明文書局，1988年，卷十七〈巧言〉），頁705~710。

¹⁰ 請參見陸費逵總勛：《毛詩鄭箋》（台北：台灣中華書局，1981年，卷十二），頁15。王先



審無罪無辜，而何以遭亂如此之大乎？」¹¹《詩經三百篇鑒賞辭典》則云：「起調便是令人痛徹心肺的呼喊：『悠悠昊天，曰父母且。無罪無辜，亂如此幪。』隨即又是蒼白而帶有絕望的申辯：『昊天已威，予慎無罪。昊天大幪，予慎無辜。』」¹²因此，本章的意旨非常明顯，也就是在詩之一開頭，詩人即以呼告父母上蒼的方式，亟言自己的無罪無辜以及亂事之劇且大。

在總體性隱喻閱讀的原則下，從概念譬喻的角度來觀察，本章主要是運用「抽象化具體」的方式，將「亂」、「罪」、以及「辜」等抽象概念具體化作可以擁有並可以大小衡量的具體物。（如下表所示）不過，本章譬喻作為總體中的一部分，其最主要的概念譬喻是「亂事是物體」，即將亂事具象化作可以大小量測的物體，以表達出其巨大；對視自己罪責的小（無），令人一看即印象深刻，了然於胸。

表 3-1：《詩經·巧言》第一章的譬喻映射

來源域	概念譬喻	角度攝取	語言表達式	目標域	譬喻類型
具體物	亂事是物體	抽象化具體<可以大小衡量	亂如此幪	亂事	實體譬喻
具體物	罪、辜是物體	抽象化具體<有、無	無罪無辜	罪、辜	實體譬喻

（第二章）亂之初生，僭始既涵。亂之又生，君子信讒。君子如怒，亂庶遄沮。君子如祉，亂庶遄已。

《毛傳》：「僭，數。涵，容也。遄，疾。沮，止也。祉，福也。」《鄭箋》：「僭，不信也。既，盡。涵，同也。王之初生亂萌，群臣之言不信與信，盡同之不別也。『君子』，斥在位者也。在位者信讒人之言，是復亂之所生。君子見讒人，如怒責之，則此亂庶幾可疾止也。『福』者，福賢者，謂爵祿之也，如此則亂亦庶幾可疾止也。」¹³王先謙云：「君子如當讒譖之始，怒責言者，則亂可以疾沮，抑或降福於為所言者之賢人，則亂亦可疾止。乃始則聽，終則信，讒人得志矣。」¹⁴本章章旨殆如王先謙所言，也就是接續前章之言，表達亂事之由小而漸大之過程，與在位之君子相信讒言，能阻止卻不阻止有關。

謙則認為「『且』，語餘聲，與『其樂只且』、『匪我思且』之且同。《箋》訓為『且況』之且，非。」

¹¹ 請參見陳子展：《詩經直解》（台北：書林出版有限公司，1992年），頁693。

¹² 請參見上海辭書出版社編：《詩經三百篇鑒賞辭典》（上海：上海辭書出版社，2008年），頁366。

¹³ 請參見陸費逵總勘：《毛詩鄭箋》，卷十二，頁15。

¹⁴ 請參見清·王先謙撰、吳格點校：《詩三家義集疏》，頁706。



本章主要的概念譬喻即「亂事是植物」。承續上章將亂事具體化，本章將亂事比喻為植物，而且是不好的植物。亂事滋長的過程即如該不良植物之初生、又生，而君子之角色從正面來說則如同園丁，若可適時適地介入遏止，便可阻遏有害植物之生長。

表 3-2：《詩經·巧言》第二章的譬喻映射

來源域	概念譬喻	角度攝取	語言表達式	目標域	譬喻類型
有害植物	亂事是植物	亂事如植物之生長	亂之初生；亂之又生	亂事	實體譬喻
園丁	君子是園丁	園丁可控制植物生長	君子如怒，亂庶遄沮	君子	實體譬喻

（第三章）君子屢盟，亂是用長。君子信盜，亂是用暴。盜言孔甘，亂是用餒。匪其止共，維王之邛。

《毛傳》：「凡國有疑，會同則用盟而相要也。盜，逃也。餒，進也。」《鄭箋》：「屢，數也。盟之所以數者，由世衰亂，多相背違。時見曰會，殷見曰同。非此時而盟，謂之數。盜，謂小人也。《春秋傳》：『賤者窮諸盜。』邛，病也。小人好為讒佞，既不共其職事，又為王作病。」¹⁵陳子展說：「二三兩章言亂由讒生，而信讒召亂、由於賞罰不當，誠偽莫辨。」又云：「按、兩用盜字，古義奇語。《老子》云：『是謂盜之夸者，非道也哉！』上章《毛傳》云、『盜，逃也。』胡氏《後箋》云：『《傳》意以讒人謂之盜者，義取於逃，謂隱匿其情，而以言誘人。下文盜言孔甘，所謂以甘言誘之也。』是詩謂盜猶今言騙子，盜言猶今言欺騙之言或謊言也。又甘餒字相應，亦同是奇語也。」¹⁶《詩經三百篇鑒賞辭典》則云：「二、三兩章，情感稍緩，作者痛定思痛後對讒言所起，亂之所生進行了深刻的反省與揭露。在作者看來，進讒者固然可怕、可惡，但讒言亂政的根源不在進讒者而在信讒者，因為讒言總要通過信讒者起作用。讒言如同鴉片，人人皆知其毒性，但它又總能給人帶來眼前的虛幻的快感。因此，如果不防患於未然，一旦沾染，便漸漸使人產生依賴感，最終為其所害，到時悔之晚矣！…」¹⁷本章乃承續上章由反面立言，若君子無所作為甚至誤認有害植物為有益反會幫助它增長，如同屢次與背違盟約的人訂盟、相信竊國的騙子、相信美好的謊言等，亂事就會愈演愈烈，因為這些讒佞之人不恭其職事反而病其主也。

第二章由君子可以遏止亂事孳生立論，本章則由反面言君子亦可能增長亂事

¹⁵ 請參見陸費達總勘：《毛詩鄭箋》，卷十二，頁 15。

¹⁶ 請參見陳子展：《詩經直解》，頁 695。

¹⁷ 請參見上海辭書出版社編：《詩經三百篇鑒賞辭典》，頁 366。



。其主要概念譬喻是「讒言是美食、信讒是進食」（屈萬里註釋 12：「餒，音談，進食也。言信讒如進食也。」）¹⁸

表 3-3：《詩經·巧言》第三章的譬喻映射

來源域	概念譬喻	角度攝取	語言表達式	目標域	譬喻類型
有害植物	亂事是植物	亂事如植物之生長	君子屢盟，亂是用長	亂事	實體譬喻
甘食	讒言是美食	誘人進食	盜言孔甘	讒言	實體譬喻

（第四章）奕奕寢廟，君子作之。秩秩大猷，聖人莫之。他人有心，予忖度之。躍躍龜兔，遇犬獲之。

《毛傳》：「奕奕，大貌。秩秩，進知也。莫，謀也。龜兔，狡兔也。」《鄭箋》：「此四事者，言各有所能也。因己能忖度讒人之心，故列道之爾。猷，道也。大盜，治國之禮法。『遇犬』，犬之馴者，謂田犬也。」¹⁹王先謙引戴震言：「國家宗廟宮室故在，皆君子之為也。典章法度具存，皆聖人所定也。彼讒人者有心破壞之，我安得不忖度其故。忖度之則情狀得，譬如狡兔之躍，遇犬則獲矣。」²⁰陳子展說：「四章。言君子聖人之有猷有為，光明正大，人皆見之。而讒人之用心險惡，予亦不難忖度，猶龜兔雖狡，終亦不免被捕獲也。龜讒似諧音雙關。」²¹此章章旨蓋如戴震所言，謂宗廟宮室、治國大典制度等率皆君子聖人所制定，讒人有心破壞，我當預先忖度防範之；而讒人雖狡猾如龜兔，終將為犬所獲。

本章主要概念譬喻即「讒人是龜兔」、「明君是田犬」。在二、三章分別明言亂事滋長之過程以及君子可遏止或增長亂事之後，此章轉而警告讒人，莫以為禍心無人得知，為保護國家社稷，我當盡力忖度防範，而讒人再狡猾，必會事敗滅亡。

表 3-4：《詩經·巧言》第四章的譬喻映射

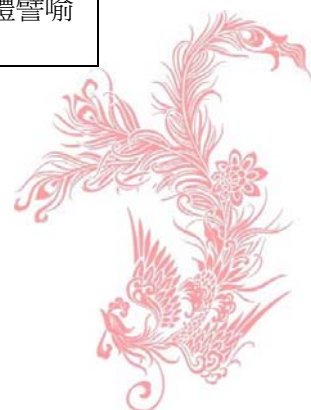
來源域	概念譬喻	角度攝取	語言表達式	目標域	譬喻類型
讒人	龜兔是讒人	讒人狡猾如龜兔	躍躍龜兔，遇犬獲之	龜兔	實體譬喻
明君	田犬是明君	明君能明辨、洞悉惡人詭計如犬能捕獲狡兔	躍躍龜兔，遇犬獲之	田犬	實體譬喻

¹⁸ 請參見屈萬里：《詩經詮釋》（台北：聯經出版事業公司，1998年），頁377。

¹⁹ 請參見陸費達總勛：《毛詩鄭箋》，卷十二，頁16。

²⁰ 請參見清·王先謙撰、吳格點校：《詩三家義集疏》，頁707。

²¹ 請參見陳子展：《詩經直解》，頁696。



（第五章）荏染柔木，君子樹之。往來行言，心焉數之。蛇蛇碩言，出自口矣。巧言如簧，顏之厚矣。

《毛傳》：「荏染，柔意也。柔木，椅桐梓漆也。蛇蛇，淺意也。」《鄭箋》：「此言君子樹善木，如人心思數善言而出之。善言者往亦可行，來亦可行，於彼亦可，於己亦可，是之謂『行』也。碩，大也。大言者，言不顧其行，徒從口出，非由心也。顏之厚者，出言虛偽，而不知慙於人。」²²王先謙云：「《箋》以立木喻立言，樹木必由我心擇而取之，行言亦必由我心審而出之，非可苟也。」²³陳子展說：「五章。言柔木之生，君子所自樹；流言之起，則人自心焉數之。暗示培植善類，心有判斷，則碩言巧言無自而入矣。」²⁴《詩經三百篇鑒賞辭典》則云：「四、五兩章，形同漫畫，又活畫出進讒者陰險、虛偽的醜陋面目。他們總是為一己之利，而置社稷、民眾於不顧，處心積慮，暗使陰謀，欲置賢良之士於死地而後快。但險惡的內心表現出來的卻是花言巧語、卑瑣溫順，在天子面前，或『蛇蛇碩言』，或『巧言如簧』。作者的描繪入木三分，揭下了進讒者那張賴以立身的面皮，令人有『顏之厚矣』終不敵筆鋒之利矣的快感。」²⁵是本章章旨亦接續前四章，以君子經過精心選擇方樹善木，是以出口之言亦須由衷發出方為善言²⁶。此進一步譏刺讒人空口大話、言不由衷，且花言巧語似音樂好聽，卻毫無羞恥之心。

本章主要的概念譬喻就是「樹立善木即口出善言」，詩人以此譬喻作為批評的標準。若「蛇蛇碩言」或「巧言如簧」卻非如擇木般出於真誠，那只是徒出於口的「顏之厚矣」之徒。

表 3-5：《詩經·巧言》第五章的譬喻映射

來源域	概念譬喻	角度攝取	語言表達式	目標域	譬喻類型
口出善言	樹立善木即口出善言	樹木須用心抉擇<出言亦須深思	荏染柔木，君子樹之往來行言，心焉數之	樹立善木	結構譬喻
樂音	碩言、巧言如美妙樂音	表面好聽的大話容易吸引人	蛇蛇碩言，出自口矣巧言如簧，顏之厚矣	碩言、巧言	實體譬喻

（第六章）彼何人斯，居河之麋。無拳無勇，職為亂階。既微且嫗，爾勇伊何。為猶將多，爾居徒幾何。

²² 請參見陸費達總勛：《毛詩鄭箋》，卷十二，頁 16。

²³ 請參見清·王先謙撰、吳格點校：《詩三家義集疏》，頁 709。

²⁴ 請參見陳子展：《詩經直解》，頁 696。

²⁵ 請參見上海辭書出版社編：《詩經三百篇鑒賞辭典》，頁 367。

²⁶ 另有以柔木比進讒者的說法亦可說通，此處採《毛詩鄭箋》原說。



《毛傳》：「水草交謂之蘄。拳，力也。鼯瘍為微，腫足為尪。」《鄭箋》：「『何人』者，斥讒人也，賤而惡之，故曰『何人』。言無力勇者，謂易誅除也。職，主也。此人主為亂作階，言亂由之來也。此人居下溼之地，故生微尪之疾，人憎惡之，故言女勇伊何，何所能也。猶，謀。將，大也。女作讒佞之謀大多，女所與居之眾幾何人僣能然乎？」²⁷王先謙云：「『為猶將多』者，《廣雅》：『猶，欺也。』猶，猷古通。《方言》：『猷，詐也。』『將多』，猶『孔多』。馬瑞辰云：『居，語助，讀與“日居月諸”、“以居徂向”、“上帝居歆”同。《箋》訓“居處”之居，非。』陳奐云：『徒，猶“直”也。〈定之方中〉《傳》以“直”訓“徒”，此以“徒”為“直”。“爾居徒幾何”，猶言“爾直幾何”也。』」²⁸陳子展云：「六章。言彼何人斯，斥讒人也。而不指名，蓋賤之之詞。寫其形象，顯露特徵。此中有人，呼之欲出。當時寫實，今不可考矣。」²⁹《詩經三百篇鑒賞辭典》則云：「末章具體指明進讒者為何人。因指刺對象的明晰而使詩人的情感再次走向劇烈，以至於按捺不住，直咒其『既微且尪』，可見作者對進讒者的恨之入骨。」³⁰本章章旨明確，儼然指著讒人而直斥其非。

本章主要的概念譬喻是「讒人是極惡之人」。如同孫鑛所言：「末章總是嗤其無能為意。」蓋既申明亂事滋長的原因和經過，也申明君子可以有所為以遏止亂事、或無所為反加以助長之，並以「立木如立言」譏刺讒人只是「蛇蛇碩言」或「巧言如簧」的「顏之厚矣」之徒，末了即痛快淋漓地指著呼之欲出的讒人直嗤其無能也。

表 3-6：《詩經·巧言》第六章的譬喻映射

來源域	概念譬喻	角度攝取	語言表達式	目標域	譬喻類型
極惡之人	讒人是極惡之人	讒人>極惡之人>從頭至腳壞透也	無拳無勇，職為亂階 既微且尪，爾勇伊何 為猶將多，爾居徒幾何	讒人	結構譬喻
居住地	居住地代人	居住地>居住者	彼何人斯，居河之蘄	讒人	轉喻
特徵	特徵代人	無拳無勇、既微且尪等特徵>讒人	無拳無勇，職為亂階 既微且尪，爾勇伊何	讒人	轉喻

四、結論

Lakoff-Turner 提出的「總體性隱喻閱讀」之原則，相信文學作品中通常會

²⁷ 請參見陸費達總勘：《毛詩鄭箋》，卷十二，頁 17。

²⁸ 請參見清·王先謙撰、吳格點校：《詩三家義集疏》，頁 709~710。

²⁹ 請參見陳子展：《詩經直解》，頁 697。

³⁰ 請參見上海辭書出版社編：《詩經三百篇鑒賞辭典》，頁 367。



出現不只一個概念譬喻，這些概念譬喻當然是不同的，可是卻朝向同一個目標域。也就是說，不同的概念譬喻卻用來共同說明或解釋相同的目標域。其效果是來源域可以由多個概念範疇整合後映射目標域，目標域可藉此獲得更周全的了解。

關於《詩經·巧言》的詩旨，《毛詩序》說：「刺幽王也。大夫傷於讒，故作是詩也。」《易林·隨之夬》云：「辯變黑白，巧言亂國。大人失福，君子迷惑。」³¹經過上述的討論，這些看法可都沒說錯。〈巧言〉的確是用以刺王信讒召亂之詩，謹慎些的話，不要指實是刺幽王的詩，大抵都沒什麼爭議之處。只是從「總體性隱喻閱讀」的角度來看的話，其中卻有些差別。

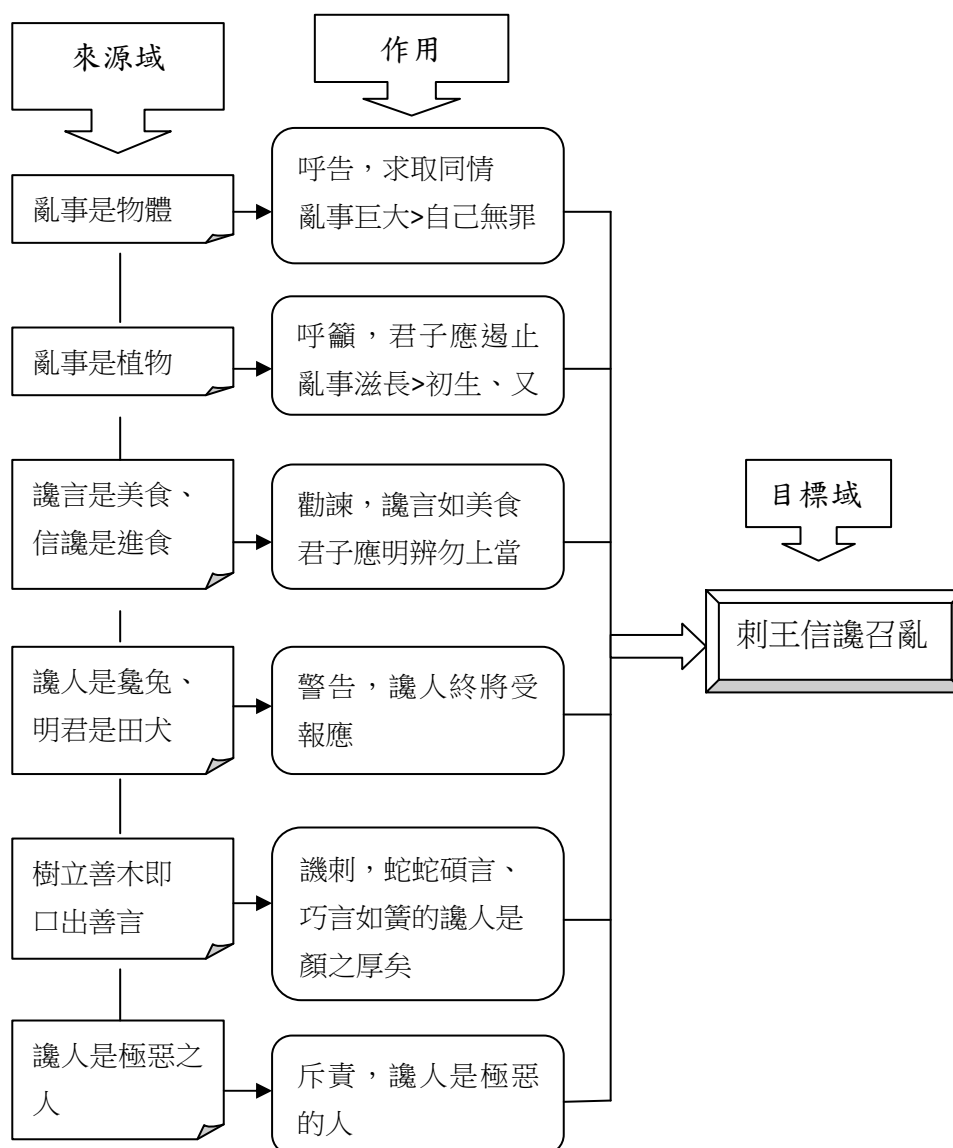
我們發現〈巧言〉六章，每章都可索隱出主要的概念譬喻。這些概念譬喻對於全詩而言是獨立的、分化的，每章的概念譬喻都有其個別的功能。但這六章中的概念譬喻合起來看又似乎都能指向相同的目標域。這也就是 Lakoff-Turner 所說的，將全詩視為一個來源域，其所映射的目標域具有較大範圍的關照。

我們還發現〈巧言〉六章的譬喻結構是一個完整的有機體。即使吳師道說得沒錯：「前三章刺聽讒者，後三章刺讒人。」（見清·王鴻緒《詩經傳說彙纂》，台北：維新書局，1968）但這六章其實是脈絡相貫，上下相承的（詳見下圖）。從第一章至末章，由呼告、呼籲、勸諫、警告、譏刺到斥責讒人，無一不是在共同的譬喻結構與共通的譬喻蘊涵底下貫串相連。所以我們可以這麼說，雖然〈巧言〉六章中每一章都具有許多不同的概念譬喻，其概念蘊涵、功能與作用各個不同，甚至譬喻種類也相異，但由這些譬喻中索隱出來的主要概念譬喻，卻可以統合朝向相同的目標域映射。也就是說，這六章從個別概念譬喻來說是分化的，由「總體性隱喻閱讀」的角度而言卻不折不扣是統一的。

³¹ 以上詩旨皆引自清·王先謙撰、吳格點校：《詩三家義集疏》，頁 705。



表 4-1 《詩經·巧言》「總體性隱喻閱讀」原則下之來源域與目標域映射



參考書目

【專書】

- 清·王先謙撰、吳格點校：《詩三家義集疏》(台北：明文書局，1988年)。
- 清·王鴻緒：《詩經傳說彙纂》(台北：維新書局，1968年)。
- 陸費逵總勘：《毛詩鄭箋》(台北：台灣中華書局，1981年)。
- 高亨：《詩經今注》(台北：里仁書局，1981年)。
- 陳子展：《詩經直解》(台北：書林出版有限公司，1992年)。
- 唐莫堯譯注、袁愈葵譯詩：《詩經》下(台北：台灣古籍出版社，1996年)。
- 屈萬里：《詩經詮釋》(台北：聯經書局，1998年)。
- George Lakoff & Mark Johnson (1980). *Metaphor We Live By*, Chicago: The University of Chicago Press, 周師世箴譯注 2006 《我們賴以生存的譬喻》：台北，聯經書局。
- George Lakoff & Mark Turner (1989). *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago: The University of Chicago Press, 周師世箴譯〔未刊稿〕
- 裴普賢：《詩經評註讀本》上(台北：三民書局，2006年)。
- 上海辭書出版社編：《詩經三百篇鑒賞辭典》(上海：上海辭書出版社，2008年)。
- 林增文：《從當代譬喻理論解讀李清照》(台北：文津出版社，2008年)。

【學位論文】

- 陳璦婷：《概念隱喻理論在小說的運用—以陳映真、宋澤萊、黃凡的政治小說為中心》(台中：東海大學九十五學年度中國文學系博士論文，2007年2月)。



北宋張有《復古編》聯絲字探析

邱永祺*

提 要

北宋張有著《復古編》，全書分上下兩卷，以四聲分列諸字，據《說文》辨明俗體字之誤。每字正體使用篆文，再附注該字的別體與俗體於下，對形體相似之字一一辨別，乃研究古代文字形體重要書籍之一。

歷來研究「聯絲字」、「聯綿詞」者，雖提及張有首創「聯絲字」，卻只是蜻蜓點水，並無深入分析張有「聯絲字」之定義與內容。

本文將從音韻關係與詞義，分析《復古編》五十八個「聯絲字」，試圖理出張有撰寫《復古編》「聯絲字」時之定義與用心，為聯絲字研究再創一片新天地。

關鍵詞：張有 復古編 聯絲字 聯綿詞

一、前言

(一)《復古編》概說

歷來史傳關於《復古編》之記載，多視為辨字正俗之書，但對著者張有記載不多。清《四庫全書》載云：

北宋張有撰。有字謙中，湖州人，張先之孫。出家為道士。是書根據《說文解字》，以辨俗體之訛。以四聲分隸諸字，於正體用篆書，而別體、俗體則附載注中，猶顏元孫《干祿字書》分正、俗、通三體之例。下捲入聲之後附錄《辨證》六篇：一曰聯綿字，二曰形聲相類，三曰形相類，四曰聲相類，五曰筆跡小異，六曰上正下訛，皆剖析毫釐，至為精密。¹

* 臺北市立教育大學中語系碩士班三年級

¹ 〔清〕紀昀等：《文淵閣四庫全書》冊 225，（臺北市：臺灣商務印書館，民國 75 年 3 月初版），頁 679-680。



北宋張有字謙中，是詞人張先孫子，其晚年歸於黃冠，作了道士，著有《復古編》。此書下卷附辨正六門，其一為「聯綿字」，收聯綿字五十八個，辨正字體的正俗。是第一位舉出字例並冠以「聯綿字」之人。

(二)歷代聯綿字定義概說

聯綿字在沒有文字時，即已存在語言中，自先秦以降，乃至六朝、隋、唐等朝代，皆與外族交流頻繁，聯綿詞大量產生，但一直到宋張有才首創「聯綿字」一詞，並舉例歸為一類，可惜張有亦未對聯綿字下明確的定義，要至明、清，才有較多學者研究並提出看法。以下為諸家重要看法：

1、明代

(1)楊慎《古音複字》、《古音駢字》

《古音複字》是一本專門蒐羅疊音字的書，收有「湛湛」、「霎霎」、「童童」、「容容」、「戎戎」等雙音詞一千多個，按韻編排，每個詞間用「○」號分隔，後皆注明出處，僅針對特別難懂之例簡短注釋，以今日標準而視，其中聯綿詞佔近半數，書中有「凹凸」、「諷諫」、「京魚」等例。可惜楊慎未對「駢字」、「複字」個別定義，不知其收字標準，僅知其所謂「駢字」不含重言的疊音字，另起「複字」之稱。

(2)朱謀埠《駢雅》

全書收有四千多個雙音詞。凡是二字一義或字異義同之類，均而加以解釋，故稱《駢雅》。朱謀埠認為「駢字」即是聯綿字，也就是「雙音詞」。李運富稱《駢雅》：「是我國第一部具有較大規模的比較完整的『聯綿字典』。」²書中有「激流」、「玄鳥」、「夜者」等例。

(3)方以智《通雅》

全書共五十二卷，其中第三至第四十九卷仿《爾雅》體例分為二十類，八卷為「釋詁」類，而類中有三卷為「謔語」、二卷為「重言」。方以智對謔語下定義說：

² 李運富：〈是誤解不是「挪用」——也談古今聯綿字觀念上的差異〉，《中國語文》（1991年第5期），頁3。



連語者，雙聲相轉而語連護也。³

方氏認為連語是二字因為音節連綿而成，「雙聲」不僅限聲母相同，也指音讀相同、疊韻、疊字等類。〈連語〉三卷，共收三百多組詞，有一百四十多個聯綿詞，。訓解方式如：

逶迤，一作委蛇，蜷蛇、透蛇、……委迤各異，其連呼聲義則一也。⁴

其他例子還有「玲瓏」、「慷慨」、「殷勤」等。〈重言〉二卷與〈連語〉訓解詞義的方式相同，皆採「因聲知義，知義而得聲。」⁵的方法，也就是每個相同意義的詞組，都是聲音有所關連的族群。除此之外，陳玉玲進一步舉出「彷彿」、「慷慨」等例，認為方以智所舉字例，不止聲音連綿，亦兼具形體連綿的特色。⁶

2、清代

(1)程際盛《駢字分箋》

清程際盛，此書分上下兩卷，自古書中收集並列的詞語，如「日月」、「切磋」、「翱翔」、等，再據原書解釋為注，並依事類排列。此書與吳玉搢《別雅》、洪亮吉《比雅》相似。

(2)周春《杜詩雙聲疊韻譜括略》

周春是首位直接於文獻定義聯綿詞之人，見其〈論各書·楊慎文集四則〉一文，反駁楊慎〈上林賦連綿字〉中所舉字例。其云：

連綿字者謂偏旁形體連綿而相類也，其中未必無雙聲疊韻。⁷

據上可知，周氏對於聯綿字的定義是「形體連綿，偏旁相類」，而且可有聲音關係，但連綿字不等於雙聲疊韻字。

³ [明]方以智：《通雅》，《文淵閣四庫全書》冊 857，（臺北：臺灣商務印書館，民國 75 年 3 月初版），頁 3。

⁴ 同註 3，頁 167。

⁵ 同前註，頁 166。

⁶ 陳玉玲：《漢賦聯綿詞研究》（臺中：逢甲大學中國文學學系碩士班碩士論文，民國 94 年 6 月），頁 22。

⁷ [清]周春：《杜詩雙聲疊韻譜括略·卷七》，《原刻景印百部叢書集成》第 35 部，（臺北：藝文印書館，民國 57 年），頁 16-17。



(3)王念孫《讀書雜誌·漢書第十六》

該書提及「連語」說：

凡連語之字，皆上下同義，不可分訓。⁸

王氏認為連語是兩個意義相同的字構成，且不能分開單獨訓解。因此他訓釋連語，強調兩詞意是相同的，如「感慨」、「陵夷」、「提封」等。不過王氏所定義之類，僅能算是聯綿字的一部分，與「窈窕」、「輾轉」、「繽紛」一樣，是由兩個同義字組成。

(4)王國維〈古文學中聯綿字之研究〉

王國維此說亦見於其寫給沈兼士的信當中。其云：

聯綿字合二字而成一語，其實猶一字也。分類之法，擬分雙聲字為一類，疊韻字為一類，非雙聲疊韻者，又為一類。⁹

據上可知，王國維認為聯綿字是合二字而成的雙音節詞，可分雙聲、疊韻、非雙聲疊韻三類。除以上四說外，尚有王筠《毛氏雙聲疊韻說》、《毛詩重言》、鄧廷楨《說文解字雙聲疊韻譜》等書，討論相關聯綿字的議題，但細究其內容，對於聯綿字研究，助益不大。

3、現代

自清代以後，現代研究聯綿字者，有如兩後春筍，相關論著蔚為可觀，如以下：

(1)王力

王力早年在《中國語法理論》說：

中國有所謂聯綿字，就是聲音相同或相近的兩個字，疊起來成為一個詞。

10

⁸ [清]王念孫：《讀書雜誌》中冊，（北京：中國書店，1985年3月1版），頁31。

⁹ 吳澤：《王國維全集·書信·致沈兼士》（北京：中華書局，1984年3月第1版），頁335。

¹⁰ 王力：《中國語法理論》下冊，（北京：中華書局，1954年12月初版），頁183。



王氏認為音同或近的兩字組成的詞，即為「聯綿字」可分疊字、雙聲、疊韻三類。此說尚不夠縝密，後其補強己說，其云：

連綿字中的兩個字僅僅代表單純複音詞的兩個音節。¹¹

意即聯綿字得是「僅有一個詞素的雙音詞」。郭在貽、蔣禮鴻、任銘善等學者看法與王力大致相同。¹²

(2)周法高

周氏於〈聯綿字通說〉提出他的看法。其云：

所謂聯綿字，具有下列一些特點：(1)聯綿字的構成分子，大體在語音上有相同之處，如雙聲，疊韻、疊字等；(2)聯綿字因為所重在聲，所以在字形上往往不很固定；(3)聯綿字大部份為狀詞，又有一些為名詞、歎詞等。(4)聯綿字中有不少為雙音語，即一個語位包含二個音節者。¹³

周氏是統合王國維與王力的理論，總結出聯綿字的四個特點。

(3)孫德宣〈連綿字淺說〉亦將聯綿字定義：

凡擬物形，肖物聲之字，單字不足以盡象，則以複詞為之以求其似。¹⁴

孫氏看法與前人大抵相同，持平而論。

4、小結

總結以上歷代諸家之說可知，第一，聯綿字名稱有聯綿字、聯綿字、連綿字、連綿字、連語、駢字、重言、複字、連語、衍聲複詞等，雖諸說定義有異，然這些名稱，皆可代表部分或大多數的聯綿字；第二，字形上，因為聯綿字著重在聲的關係，除張有、周春外，大多學者並未特別規範字形之標準性；第三，字音上，因為聯綿字來自語言，所以有雙聲、疊韻、非雙聲疊韻、雙聲疊韻、疊音等

¹¹ 詳參王力：《古代漢語》第一冊，（北京：中華書局，1985年3月第2版），頁88。

¹² 詳參郭在貽：《訓詁叢稿》（上海：上海古籍出版社，1985年2月第1版），頁316；蔣禮鴻、任銘善：《古漢語通論》（杭州：浙江教育出版社，1984年4月第一版），頁59。

¹³ 周法高：〈聯綿字通說〉，《中國語文論叢》（臺北：正中書局，民國70年10月臺三版），頁132-133。

¹⁴ 孫德宣：〈連綿字淺說〉，《輔仁學誌》第11卷，第一、二期合刊，民國32年12月），頁3309-3315。



關係；第四，字義上，多數學者贊成二字表一義，但二字未必要有意義上的關聯。今日聯綿字定義簡言為「只具一個詞素的雙音節單詞，不可分訓，字形不固定」¹⁵，這與宋、明、清以來諸家學說或有不同，但已是臻於成熟的說法。

二、《復古編》聯綿字分析

張有《復古編》釋字形、解字義，宗主《說文》。以下筆者將自各類字、韻書及傳世文獻，探究其所謂「非」，究竟是否有待商榷之處。五十八組字中，¹⁶張有視為「非」，或俗用之字組，¹⁷有四十九組乃是偏旁相同或部件相同之字組。張有此書既然皆以「字形」為準，強調字形聯綿，既是字形之聯綿，使用正字便是相當重要。只要不合《說文解字》即為「非」，但若見於經傳之中，則不言其非，如「豈弟」。

(一)內容分析

以下筆者將自各種字書、傳世文獻，探究《復古編》中張有所列舉的聯綿字之「正」或「非」，究竟是否有待商榷之處。

1、「霹靂 劈，破也，从刀辟，普擊切；歷，過也，从止厶，即擊切。別作霹靂非。」

案：張有認為「劈歷」為正字，是採徐鉉之說，見《說文·雨部》：「劈歷，振物者，从雨辰聲。《春秋傳》曰：『震，夷伯之廟。』臣鉉等曰：『今俗別作霹靂非是，章刃切。』」¹⁸張有依徐鉉之說言「霹靂」為非。又《爾雅·釋天》「疾雷為霆霓」下郭璞注曰：

雷之急擊者為霹靂。左僖十五年傳震夷伯之廟疏，劈歷有聲有光，雷電之大者耳。¹⁹

據郭璞之說，《左傳》用「劈歷」，指「急而響的雷」，而「霹靂」亦已流傳，見《龍龕手鑑·雨部》：「霹靂，上普擊反，下音曆，霹靂者，陽氣動作，大雷

¹⁵ 參見教育部《重編國語辭典重訂本》。網址：<http://dict.revised.moe.edu.tw/>。

¹⁶ 「壹壹」底下有氤氳、綢緝兩組字，在此將三者並作1組計算。

¹⁷ 例如：別作「愷悌」俗、今俗用「提攜」。

¹⁸ 〔南唐〕徐鉉：《說文解字》（北京：中華書局，1963年12月1版），頁240。

¹⁹ 〔東晉〕郭璞注：《爾雅注疏》，《景印文淵閣四庫全書》冊221，（臺北：臺灣商務印書館，75年7月初版）。



震也。」²⁰兩者皆可代表「急而響的雷」，但「劈歷」使用早，且出自《說文》。

2、「滂沛」滂，从水旁，普郎切；沛，从水巛，普蓋切。別作霧霈非。」

案：「滂沛」，可見於《史記·司馬相如傳》中，張守節〈正義〉有云「涉豐隆之滂沛」²¹左思《吳都賦》亦有「包湯谷之滂沛」²²之句，《廣韻·下平聲·十一唐》「霧」字：「霧霈，大雨。」²³由以上可知「滂沛」早見於史書中，是指大水流溢也。而「霧霈」最早收錄於《龍龕手鑑》，故雖二者皆作大雨之意，但「霧霈」晚出。張有據徐鉉之說，見《說文·雨部》：「今俗別作霧霈非是。」²⁴

3、「寥廓」寥，从广膠，洛蕭切；廓，从雨郭，苦郭切。別作寥廓非。」

案：清代邵瑛《說文解字群經正字》：「寥，空虛也，從广膠聲，霽，雨止雲罷，从雨郭聲，此為寥廓正字，徐鉉曰：今別作寥廓非是。」²⁵寥廓之義應為「空虛也」。寥、廓最早收於《龍龕手鑑》與《玉篇》，所以「寥廓」先有、「寥廓」晚出。張有乃據徐鉉之說。

4、「壹壹」壹，从壺吉，於悉切；壹，从壺凶，於云切。吉凶在壺中不得滌也。別作氤氳，又作網緼，並非。」

案：壹壹，謂元氣渾然，吉凶未分也。《說文·壺部》壹字下曰：「壹，壹壹也，从凶从壺，不得泄也。《易》曰：『天地壹壹。』」²⁶段玉裁注解：「許據《易》孟氏作壹，乃其本字，他皆俗字也。」²⁷；《龍龕手鑑·氣部》「氤氳」下注：「上音因，下于君反。氤氳，元氣也，如雲非雲，似烟不煙，祥瑞氣也。」²⁸、《龍龕手鑑·卷四》「網緼」下注：「音因。網緼，麻臬也。」²⁹氤

²⁰ 〔遼〕釋行均：《龍龕手鑑》，《中華漢語工具書書庫》冊1（合肥：安徽教育出版社 2002年6月1版），頁512。

²¹ 〔漢〕司馬遷撰；〔南朝宋〕裴駟集解；唐司馬貞索隱、張守節正義：《史記》（北京市：中華書局，1959年7月），頁1894。

²² 〔梁〕昭明太子撰；〔唐〕李善注《昭明文選》（臺北：藝文印書館，2007年8月初版），頁85。

²³ 〔宋〕陳彭年等：《新校宋本廣韻》（臺北：洪葉文化，2005年9月修訂版），頁182。

²⁴ 〔南唐〕徐鉉：《說文解字》，頁229。

²⁵ 〔清〕邵瑛：《說文解字群經正字》，《中華漢語工具書書庫》冊28，（合肥：安徽教育出版社 2002年6月1版），頁171-536。

²⁶ 同註24，頁214。

²⁷ 〔漢〕許慎撰、〔清〕段玉裁注《說文解字》（臺北：洪葉文化，2005年9月增修1版），頁500。

²⁸ 同註20，頁525。

²⁹ 同註20，頁529。



氳、緼緼最早見於《龍龕手鑑》，與「壹壹」相較，氳氳義近，緼緼義異。據此，依段玉裁之說，「壹壹」為本字，氳氳、緼緼為晚出之俗字，張有所言有理。

5、「𨇗搖 消搖，猶翱翔也。消，从水肖，相邀切；搖，从手𨇗，余昭切。別作逍遙，《字林》所加。」

案：見《說文·辵部》：「逍，逍遙，猶翱翔也，从辵宵聲。臣鉉等案：『《詩》只用消搖，此二字《字林》所加，相邀切。』」³⁰由徐鉉所言，可知「猶翱翔也」之本義正字應用「消搖」，「逍遙」雖義同，但是《字林》後來附上，為晚出字。張有乃據徐鉉之說。

6、「褻回 褻回，寬衣也。褻，从衣非，薄回切。回，轉也，从口中，象回轉形，戶恢切。別作徘徊非。」

案：見《說文·衣部》：「臣鉉等案：『《漢書》褻回用此，今俗作徘徊，非是。』」³¹張有據徐鉉之說，且《後漢書·蘇竟傳》注云：「褻回，謂縈繞淹留是也，俗乃作徘徊、徘徊矣。薄回切。」³²所以「褻回」早有，「徘徊」晚出。

7、「豈弟 豈弟。豈，从豆微省，苦亥切。弟，象形，特計切，別作愷悌俗。」

案：見《說文·心部》愷字下云：「臣鉉等曰：『豈部已有，此重出。』」³³張有據徐鉉之說，知「豈弟」為先有，「愷悌」後出，但未言非。因為據《毛詩正義·小雅·南有嘉魚之什·蓼蕭》「既見君子，孔燕豈弟」傳云：

豈樂弟易也。豈，開在反，本亦作愷，下同後。豈弟放此，弟如字本亦作悌，音同，後皆放此。³⁴

「豈弟」、「愷悌」皆有「和樂平易」之義，故張有僅釋「愷悌」為俗。

³⁰ 〔南唐〕徐鉉：《說文解字》，頁42。

³¹ 同前註，頁172。

³² 〔南朝宋〕范曄撰《後漢書》，收入《景印文淵閣四庫全書》冊253（臺北：臺灣商務印書館，75年7月初版）。

³³ 同註30，頁217。

³⁴ 〔漢〕毛亨注；〔漢〕鄭玄箋；〔唐〕孔穎達疏；李學勤主編；龔抗雲等整理：《毛詩正義·小雅》：（臺北：臺灣古籍出版社，2001年）。



8、「𠄎司 左右，手相左助也。左，从工口，則簡切。右，从又口，于救切，別作佐佑非。」

案：清人李富孫《說文辨字正俗》所云：

古左右字作𠄎又，而相助字作左右。《易》、《詩》、《爾雅》猶不加入人旁，後人別製佐佑字，而以左右為𠄎又。《論語》：「左右手，是也。」《尚書》、《周禮》从人旁，皆後人所改也。³⁵

檢視《書·益稷太甲君牙》、《周禮·士師》，所用左右字皆未加入人旁，加入旁之「佐佑」字為後人所製，原應用「左右」，故張有視為正字。

9、「蹉跎 蹉沓，失時也。蹉，𠄎左，七何切。沓，从水它，徒何切。別作蹉跎非。」

案：見《說文·足部》：「蹉，蹉跎，失時也。从足差聲。臣鉉等案：『經史通用差池，此亦後人所加，七何切。』；跎，蹉跎也，从足它聲，徒何切。」³⁶又《說文·水部》「沓」字下，徐鉉亦云：「沓沼之沓通用此字，今別作池，非是。徒何切。」³⁷張有據徐鉉之說，為表「失時」之意，採用「蹉沓」為正字。

10、「𦉳筭 筭筭，猶豫也。筭，从心筭，直由切。筭，从竹者，陳如切。別作躊躇非。」

案：見《說文·心部》：「筭，筭筭也。」³⁸《說文·竹部》：「筭，飯𦉳也。」³⁹據以上，筭有「躊躇」之意，「躊躇」則晚見於《龍龕手鑑·足部》：「躊躇，上音紬，下音除。躊躇，猶豫躑躅也。」⁴⁰故「筭筭」早出，「躊躇」晚出，張有以《說文》所收之「筭筭」為正。

11、「𦉳區。𦉳，从危支，去其切。區，从𠄎區，豈俱切。別作崎嶇非。」

案：《經典文字辨證書》：「𦉳正、崎別。崎嶇，《說文》作𦉳區。」⁴¹

³⁵ [清]李富孫：《說文辨字正俗》（北京：作家出版社，2007年1版）。

³⁶ [南唐]徐鉉：《說文解字》，頁48。

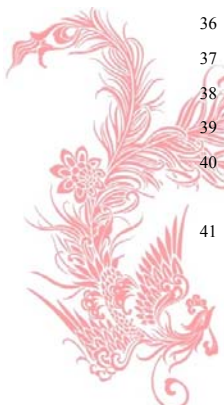
³⁷ 同註36，頁224。

³⁸ 同註36，頁219。

³⁹ 同註36，頁96。

⁴⁰ [遼]釋行均：《龍龕手鑑》，《中華漢語工具書書庫》冊1（合肥：安徽教育出版社2002年6月1版），頁539。

⁴¹ [清]畢沅：《經典文字辨證書五卷》（臺北：藝文印書館，民國54-60年）。



《文選·高唐賦》引埤蒼云：「崎嶇，不安也。」⁴²、〈左思·魏都賦〉云：「山阜猥積而踦踞」⁴³《史記·陸賈傳》云：「崎嶇山海間」⁴⁴、〈司馬相如傳〉云：「民人登降移徙，崎嶇而不安。」⁴⁵據上可知，說文作「𡵓𡵓」為正字，而「崎嶇」、「崎嶇」、「踦踞」皆為後起之俗用。

12、「𡵓𡵓 匍匐，周徧也。匍，从勺舟，職流切。匐，从到之，子荅切。別作週迺非。」

案：《說文·勺部》：「匍，匐徧也。」⁴⁶又《說文·匐部》：「匐，周也。」⁴⁷段玉裁於下注云：「各本作周誤，今正勺部。匍，匐徧也，是謂轉注。」⁴⁸據段注可知，後人誤「匍」作「周」；「週」最早見於《玉篇》。《正字通·辵部》云：「週，俗周字。」⁴⁹。再者，迺為「匐」之後起形聲字，所以「匍匐」早出為正。

13、「𡵓𡵓 峙蹢不前也。峙，从止从寺，直離切；蹢，从足从屠，直魚切。別作踟蹰非。」

案：《說文·止部》：「峙，蹢也。」⁵⁰段玉裁注曰：「足部曰：『蹢者，峙蹢不前也。』」⁵¹《經典文字辨證書》亦視「峙」為正，蹢為俗。又「踟蹰」最早見於《龍龕手鑑》，較「峙蹢」晚出。

14、「𡵓𡵓 鬪連結相牽也。鬪，从鬥从賔省，匹賔切。𡵓，从鬥从𡵓，撫文切。別作續紛非。」

案：《說文·鬥部》：「鬪𡵓。鬥連結續紛相牽也。」⁵²段玉裁下注云：「舊作鬪。今正。續各本作鬪。今按許云讀若續，則許時非無續字也。《離騷》：『時續紛其變易。王曰：續紛亂也。』續，大徐作賔，淺人以糸部所無改之也

⁴² 〔梁〕昭明太子撰；〔唐〕李善注《昭明文選》（臺北：藝文印書館，2007年8月初版），頁271。

⁴³ 同前註，頁111。

⁴⁴ 〔漢〕司馬遷撰；〔南朝宋〕裴駟集解；唐司馬貞索隱、張守節正義：《史記》（北京市：中華書局，1959年7月），頁1618。

⁴⁵ 同前註，頁1885。

⁴⁶ 同註36，頁188。

⁴⁷ 〔漢〕許慎撰、〔清〕段玉裁注《說文解字》（臺北：洪葉文化，2005年9月增修1版），頁275。

⁴⁸ 同前註。

⁴⁹ 〔明〕張自烈：《正字通·西集下·辵部》（康熙九年刊本），頁50。

⁵⁰ 〔漢〕許慎撰、〔清〕段玉裁注《說文解字》，頁68。

⁵¹ 同前註。

⁵² 同前註，頁45。



。匹賓切，十二部。」⁵³又見《說文·鬥部》：「鬪，鬪連結鬪紛相牽也鬪鬪也。」⁵⁴《廣韻·上平聲·十六哈》：「續，續紛。」⁵⁵「鬪鬪」早出見於《說文》，「續紛」晚出不見於《說文》，但《離騷》中已用「續紛」，亦有連結相牽之意。據此，張有言「別作續紛非」，應只是未見於《說文》而言。

15、「塉埴 坳埴，地不平也。坳，从土幼，於交切。埴，从土至，徒結切。別作凹凸非。」

案：《玉篇·土部》：「坳，烏交切，不平也。」⁵⁶《說文·土部》：「埴，埴封也。从土至聲。《詩》曰：『萑鳴于埴。』」可知「坳埴」皆有「地不平」之意。而「凹凸」二字，最早見於《龍龕手鑑》，晚出於「坳埴」。

16、「隍隍 隍隍，危也。徐巡以為凶也。賈侍中說：『隍，法度也。』班固說：『不安也。』隍，从隹，从毀省，五結切；隍，从隹兀，五忽切。別作隍隍非。」

案：《說文·阜部》：「隍……周書曰：『邦之隍隍。』」⁵⁷由段注可知，有聲音關係之杌隍、劓隍、倪兀或艱隍等字，皆可表「危也」之義，且常見於經傳之中⁵⁸。據此，張有所說有疑。

17、「恍忽 恍忽，狂之兒，从心況省，許往切。忽，忘也，从心勿，呼骨切。別作恍惚非。」

案：符定一《聯綿字典》：「定一案：王念孫《讀書雜誌·九之一》：『謂恍忽當為忽恍，以老子曰，是謂忽恍。』證攷《老子》亦作恍忽，王誤引。……《說文》無恍惚字，正字當作恍忽。」⁵⁹何晏注《論語注疏·子罕》：「言恍惚不可為形象」⁶⁰據符氏之說，「恍惚」晚出，「恍忽」先有。

18、「阿邠 阿邠，垂兒。阿，从隹可，烏可切。邠，从邑从冉，奴可切，別作婀娜，从女非。」

案：「邠」即今之「那」字，阿那也，柔弱之貌。《昭明文選·張平子·南

⁵³ 同前註。

⁵⁴ 〔南唐〕徐鉉：《說文解字》，頁 63。

⁵⁵ 〔宋〕陳彭年等：《新校本廣韻》（臺北：洪葉文化，2005 年 9 月修訂版），頁 104。

⁵⁶ 〔梁〕顧野王：《玉篇》，頁 145。

⁵⁷ 同註 50，頁 740。

⁵⁸ 〔清〕段玉裁：《說文解字注》，頁 740。

⁵⁹ 符定一：《聯綿字典》（北京：中華書局，1954 年 2 月第 2 版），頁 1511。

⁶⁰ 〔魏〕何晏注；〔宋〕邢昺疏；李學勤：《十三經注疏·論語注疏》（北京：北京大學出版社，1999 年 12 月 1 版），頁 116。



都賦》：「阿那葳茸。李善注：『阿那，柔弱之貌，本無女旁，後人加之耳。』」⁶¹又符定一說：「《洛神賦》善注作阿那，不作婀娜。《玉篇·女部》：『婀娜，婀娜……』定一謂婀娜在《說文》為媠姬。」⁶²據上可知「阿那」為本字，表柔弱貌，而「婀娜」正字應作媠姬。

19、「躑躅 躑躅，住足也。躑，从足商省，直隻切。躅，从足蜀，直錄切。別作躑躅非。」

案：《說文·足部》：「躑，住足也。从足適省，或曰躑躅。」⁶³又《說文·足部》：「躅，躑躅也，从足，蜀聲。」⁶⁴據上可知「躑躅」於《說文》皆表「住足」之意，且「躑躅」不見於《說文》，為晚出字。

20、「軛軛 坎珂，陷也。坎，从土欠，苦感切；珂，从土可，康我切。別用軛軛非。軛，車屬。」

案：《說文·土部》：「珂，坎珂也，从土，可聲。徐鍇曰：『坎珂，不通也。』」⁶⁵又《玉篇·車部》：「軛，苦敢切，軛軛，亦作坎；軛，口左切，軛軛也，又苦何切。」⁶⁶據上可知「軛軛」雖義同「坎珂」，但不見於《說文》，為晚出字。

21、「玠玠 玠玠，明珠也。玠，从玉勺，都歷切；玠，从玉樂，郎擊切。別作的玠非。」

案：玠玠，明珠色也。《說文·玉部》：「玠，玠玠，明珠光也，从玉勺聲。；玠，玠玠也，从玉樂聲。」⁶⁷據上可知，「玠玠」見於《說文》中，而「的玠」不見於《說文》，應為後起字。

22、「褱褱 褱褱。褱，俠也，从衣冫，戶乖切。褱，从衣包，薄保切。別用懷抱非。懷，思也。抱，與攄同。」

案：《說文·衣部》：「褱，褱也，从衣包聲。徐鉉等曰：今俗作抱非是，抱與攄同。」⁶⁸據上可知「褱褱」為早出字，「懷抱」晚出，張有乃據徐鉉之說

⁶¹〔梁〕昭明太子撰；〔唐〕李善注：《昭明文選》，頁 71。

⁶²同註 59，頁 1027。

⁶³〔南唐〕徐鉉：《說文解字》，頁 214。

⁶⁴同前註。

⁶⁵同前註，頁 289。

⁶⁶〔梁〕顧野王：《玉篇》，《中華漢語工具書書庫》冊 1（合肥：安徽教育出版社 2002 年 6 月 1 版），頁 239。

⁶⁷〔南唐〕徐鉉：《說文解字》，頁 13。

⁶⁸同前註，頁 171。



23、「漕涓」漕涓。漕，水出鄭國，从水曾，側洗切；涓，水出潁川，从水有，榮美切。別作溱涓字譌。」

案：《說文·水部》：「漕，漕水，出鄭國，从水，曾聲。《詩》曰：『漕與涓、方泂泂兮。』」⁶⁹據段玉裁注可知，《詩經》用「漕涓」，後因「〈鄭風〉異部合韻」，譌變為「溱涓」，所以「漕涓」才是原用。⁷⁰

24、「顛顛。顛，从頁焦，昨焦切；顛，从頁卒，秦醉切。別作憔悴非。」

案：《說文·頁部》：「顛，顛顛；顛，顛顛也。」⁷¹段玉裁注云：「許書無顛篆，大徐增之，非也。」⁷²由段注可知，「醜」方為最早之用字。再者，慧琳《一切經音義·六十》「憔悴」下云：

上齊遙反，下情遂反，《考聲》云：「憔悴，瘦惡也，亦從頁作顛顛。」
《毛詩》從言作譙諛，班固從疒作瘵瘵，《方言》從心作憔悴，漢武帝〈李夫人賦〉從女作嫫媿，《左傳》從草作蕉萃。《蒼頡篇》云：『憔悴者，憂愁也。亦無定體，諸儒隨意作之，並行於世，未知孰是。』」⁷³

是故，經傳已多用不同偏旁之字，張有只因《說文》無「憔」字，而定正字為「顛」，應是有誤。

25、「琲璫」琲璫，始華也。琲，从玉非，普乃切；璫，从王蠶省，魯回切。別作蓓蕾非。」

案：《說文·玉部》：「琲，珠五百枚也。」⁷⁴又同部「璫，玉器也。」⁷⁵
《集韻·上聲·十四賄》：「蓓，蓓蕾，始華也。部浼切。」⁷⁶、《集韻·上聲·十四賄》：「蕾，蓓蕾，始華也，魯狠切。」⁷⁷據以上，蓓蕾雖皆作「始華也」，但「蓓蕾」二字不見於《說文》，而「琲璫」《說文》可見，所以「琲璫」

⁶⁹ [清]段玉裁：《說文解字注》，頁540。

⁷⁰ 同前註，頁540。

⁷¹ 同註67，頁183。

⁷² 同註69，頁426。

⁷³ [唐]釋慧琳：《一切經音義》（中華電子佛典協會，2001年4月29日電子版），頁1005。

⁷⁴ [南唐]徐鉉：《說文解字》，頁14。

⁷⁵ 同前註，頁11。

⁷⁶ [宋]丁度等：《集韻》（上海：上海古籍出版社，1985年5月1版），頁347。

⁷⁷ 同前註，頁349。



先有，「蓓蕾」晚出。

26、「**羅** 羅。羅，网也，又縮也，从网**羅**，古切；**羅**，繭緯頭也。从糸圭，胡卦切。別作**羅**非。」

案：《說文·网部》：「**羅**，网也。」⁷⁸段玉裁注曰：「會意。糸部曰：『**羅**、落也。』落者、今之包絡字。羅网主於圍繞。故从**羅**」⁷⁹據此，**羅**均見於《說文》，而「**羅**」為俗字，「**羅**」不見於《說文》，故「**羅**」為後起字，「**羅**」早出為正字。

27、「**叮** 叮。叮，願詞也。丁，从入丨，當經切。寧，从宀丁聲，奴丁切。別作**叮**非。」

案：元人周伯琦《六書正譌》：「**叮**，願詞也。从宀丁聲，又**叮**，囑詞，俗作**叮**，非。」⁸⁰又符定一《聯綿字典》說：

《說文》無**叮**字，《晉語》、《漢書·谷永傳》、《蜀志·諸葛亮傳》等書均祇用**叮**字。《玉篇·口部》有**叮**、《廣韻》、《類篇》、《集韻》延而錄之，俗字也。《集韻·十五青》**叮**通作**叮**。已探其源，猶不知古祇作**叮**，而不作**叮**也。⁸¹

據上知「**叮**」最早見於《玉篇》，《說文》有「**叮**」，亦常見於史書中，當為正字，較晚出「**叮**」為佳。

28、「**屯** 屯。屯，難行不進兒。屯，象艸初生，屯然而難引，株倫切。屯，从尗且，張連切。別作**屯**非。」

案：《說文·中部》：「**屯**，難也。」⁸²又《說文·尗部》：「**屯**，多穀也，从尗，且聲。」⁸³；《集韻·平聲·二仙》：「**屯**，張連切。屯，難行不進兒，或作**屯**，亦从尗。」⁸⁴《廣韻·平聲·十八諄》：「**屯**，**屯**本亦作**屯**。《易》曰：『屯如**屯**如。』陟倫切。」⁸⁵據以上，屯、**屯**雖皆有「難行不進兒

⁷⁸ [清]段玉裁：《說文解字注》，頁358。

⁷⁹ 同前註，頁358。

⁸⁰ [元]周伯琦《六書正譌》，收入《景印文淵閣四庫全書》冊228，（臺北：臺灣商務印書館，75年7月初版）。

⁸¹ 符定一：《聯綿字典》，頁622。

⁸² [南唐]徐鉉：《說文解字》，頁15。

⁸³ 同前註，頁111。

⁸⁴ [宋]丁度等：《集韻》（上海：上海古籍出版社，1985年5月1版），頁166。

⁸⁵ [宋]陳彭年等：《新校宋本廣韻》（臺北：洪葉文化，2005年9月修訂版），頁107。



」之義，但「迍邐」不見於《說文》，是晚出字。

29、「𦉳𦉳 講𦉳，多言也。講，从言聶，之涉切，又而涉切。𦉳，从口投省，汝俱切，又當侯切。別作囁嚅非。」

案：《說文·言部》：「講，多言也。」⁸⁶《說文·口部》：「𦉳，講𦉳，多言也。」⁸⁷《玉篇·口部》：「囁，又而涉切，講𦉳，多言也。」⁸⁸《玉篇·口部》：「嚅，汝俱切，《埤蒼》云：講嚅，多言也。」⁸⁹據以上，講𦉳、囁嚅雖皆有「多言也」之意，但「囁嚅」不見於《說文》，是晚出字。

30、「𨇗𨇗 𨇗迹。𨇗，車迹也，从車從省，即容切。迹，步處也，从辵亦，資昔切。別作蹤跡非。」

案：《說文·車部》：「𨇗：車迹也。」⁹⁰《說文·辵部》：「迹，步處也。」⁹¹《玉篇·足部七十六》：「蹤，子龍切，蹤跡也。」⁹²《玉篇·足部七十六》：「跡，蹤跡也。」⁹³據以上，「𨇗迹」為正，而「蹤跡」不見於《說文》，是晚出字。

31、「𦉳𦉳 儋何，即負何也。儋，从人詹，都甘切。何，从人可，胡我切。別作檐荷非。」

案：《說文·人部》：「何，儋也，从人可聲，徐鉉等曰：『儋何即負何也，借為何誰之何，今俗別作檐荷非是。』」⁹⁴張有此依徐鉉之說，視「檐荷」為非。

32、「𦉳𦉳 髻𦉳。髻，小兒垂結也，从髟召，徒聊切。𦉳，毀齒也，从齒匕，初僅切。別作齧齧非。」

案：《說文·髟部》：「髻，小兒垂結也。」又《說文·齒部》：「𦉳，毀齒也。男八月生齒。八歲而𦉳。女七月生齒。七歲而𦉳。从齒匕。」《集韻·平聲·三蕭》：「齧，毀齒也。」⁹⁵據上可知，「齧」無「小兒垂結」義，亦不見

⁸⁶ 同前註，頁 56。

⁸⁷ 同前註，頁 33。

⁸⁸ 〔梁〕顧野王：《玉篇》，頁 166。

⁸⁹ 同前註，頁 167。

⁹⁰ 同註 82，頁 302。

⁹¹ 同註 82，頁 39。

⁹² 同註 88，頁 176。

⁹³ 同註 88，頁 176。

⁹⁴ 〔南唐〕徐鉉：《說文解字》，頁 163。

⁹⁵ 〔宋〕丁度等：《集韻》，頁 174。



於《說文》。故張有視「髻齷」為正，「齷齷」為非。

33、「襁緜 襁緜。襁，負兒衣，从衣强，居兩切；緜，小兒衣也，从系保，博抱切。別作緜襁非。緜雖同音，物類也。」

案：《說文·衣部》：「襁，負兒衣。」⁹⁶《說文·糸部》：「緜，小兒衣也，从系，保聲。」⁹⁷段玉裁以為：「段令許有此字，當與襁篆為類矣。當刪。」⁹⁸據上，當兩聯絲字《說文》皆收時，張有以「義」判斷作「緜襁」為非。不過，若段氏所云為是，則張有之說或疑。

34、「𦉰𦉰 千𦉰。案：詞人高無際作〈鞦韆賦序〉云：漢武帝後庭之戲也。本云千秋，祝壽之詞也。語譌轉為鞦韆，後人不本其意，乃造此二字，非皮革所為、非車馬之用，不合从革。千，从十从人，此先切；𦉰，从禾龜省，七由切。」

案：《說文·禾部》：「𦉰，禾穀孰也。」⁹⁹《說文·十部》：「千，十百也。」¹⁰⁰今考「鞦」、「韆」最早收於《玉篇》、《龍龕手鑑》，而不見於《說文》。據上可知「千𦉰」早有，「鞦韆」晚出。

35、「𡩉𡩉 空侯，樂器也。案：吳兢《古樂府解題》云：『漢武帝滅南越，祠太一后土，令樂人侯暉依琴造坎言，坎坎節應也。侯，工人之姓。後語譌以「坎」為「空」。或說師延作空國之侯所好，故謂之空侯。別作箜篌非。』空，从穴工，苦紅切；侯，从人厂，象布矢於其下，乎溝切。」

案：《說文·穴部》：「空，竅也，从穴，工聲。」¹⁰¹又《說文·矢部》：「侯，春饗所射侯也，从人，从厂，象張布，矢在其下。……乎溝切。」¹⁰²而「箜篌」不見於《說文》，符定一《聯綿字典》也說：「《史記·封禪書》作『空侯』。」¹⁰³不過《史記》中也有作「箜篌」，見《史記·武帝本紀》：『益召歌兒，作二十五弦及箜篌瑟自此起。』¹⁰⁴據此，「空侯」、「箜篌」均見於《史記》，張有言「箜篌」為非，應是以《說文》為標準而言。

⁹⁶ 同註 94，頁 170。

⁹⁷ 同註 94，頁 275。

⁹⁸ 同註 94，頁 394。

⁹⁹ 同註 94，頁 146。

¹⁰⁰ 同註 94，頁 50。

¹⁰¹ 同註 94，頁 152。

¹⁰² 同註 94，頁 110。

¹⁰³ 符定一：《聯綿字典》，頁 3116。

¹⁰⁴ 〔漢〕司馬遷撰；〔南朝宋〕裴駰集解；〔唐〕司馬貞索隱、張守節正義：《史記》（北京市：中華書局，1959年7月），頁 405。



36、「𧇗𧇗 慮虧，古帝号。慮，虎兒，从虍必，房六切；虧，气損也，从于窟，虛宜切。别作伏羲非。虧或用羲同。」

案：《說文·虍部》：「慮，虎兒。」¹⁰⁵《說文·亏部》：「虧，气損也。」¹⁰⁶段玉裁注：「古伏羲字作慮。」¹⁰⁷《說文·人部》：「伏，司也，从人，从犬。臣鉉等曰：『司，今人作伺，房六切。』」¹⁰⁸《說文·牛部》：「犧，宗廟之牲也，从牛義聲。賈侍中說此非古字，許羈切。」¹⁰⁹據以上，「慮虧」、「伏羲」均見於《說文》，但如段氏所言，古「伏」作「慮」，而徐鉉本《說文》引賈侍中說「犧」非古字，所以張有可能欲取「古字」，而言作「伏羲」為非。

37、「崑崙 崑崙，山名。崑，从日比，古渾切；崙，从亼厶，力屯切。别用崑崙非。」

案：《說文·日部》：「崑，同也。」¹¹⁰《說文·亼部》：「崙，思也。」¹¹¹《說文·山部》：「崑，崑崙，山名。」¹¹²《說文·山部》：「崙，崑崙也。」¹¹³據此，崑崙、崑崙皆有「山」之義，且《說文》「崑崙」直釋為山名，似比崑崙更貼近「山名」，不知張有此處取字標準為何，疑誤。

38、「目𠄎 目宿，艸名，《漢書》：『罽賓國多目宿苑，馬所嗜』。目，眼也，莫六切。宿，止也，从宀𠄎，息逐切。别作苜蓿非。」

案：《說文·目部》：「目，人眼也。象形。重、童子也。」¹¹⁴《說文·宀部》：「宿，止也。」¹¹⁵據查「苜蓿」二字，《說文》未收，故張有定「目宿」為正，並引《漢書》為證，不需加艸字頭，也可表艸名之義。

39、「𧇗𧇗 族𧇗，小腫病，一曰瘞也。族，从𠄎矢，昨木切。𧇗，从𠄎系，力軌切。别作瘞癰非。」

案：符定一說：「《左傳·桓公六年》，謂其不疾，瘞蠱也。注：『皮毛無疥癬，…釋文疾，七木反，本又作瘞同蠱，力果反』。《說文》作「瘞」云：『

¹⁰⁵ [南唐]徐鉉：《說文解字》，頁 103。

¹⁰⁶ 同註 105，頁 101。

¹⁰⁷ [清]段玉裁：《說文解字注》，頁 211。

¹⁰⁸ 同註 105，頁 167。

¹⁰⁹ 同註 105，頁 30。

¹¹⁰ 同註 105，頁 139。

¹¹¹ 同註 105，頁 108。

¹¹² 同註 105，頁 191。

¹¹³ 同註 105，頁 191。

¹¹⁴ 同註 105，頁 70。

¹¹⁵ 同註 105，頁 151。



瘖瘖，皮肥也。』定一謂：『瘖瘖偽字，族系正字。』¹¹⁶符氏之說可信，且「瘖瘖」《說文》未收，是後出字。

40、「車渠 車渠，尔雅：大貝如車渠，即鮐屬也。車，尺遮切。渠，强魚切。別作碑磔非。」

案：《說文·車部》：「車，輿輪之總名。」¹¹⁷《說文·水部》：「渠，水所居也。」¹¹⁸《廣韻·平聲·魚韻》：「磔，碑磔，美石次玉。」¹¹⁹《廣韻·平聲·麻韻》：「碑，碑磔。」¹²⁰據以上，「車渠」是本形之義，而「碑磔」是引申之義，且不見於《說文》，為後出字。

41、「流離 流離，珠也。流，从充，或从水，力求切。離，从隹离，吕支切。別作琉璃非。」

案：《說文·水部》：「流，篆文从水充，突忽也。」¹²¹《說文·隹部》：「離，」¹²²《玉篇·玉部》：「琉，音留，《說文》云：石之有光璧瑯也，出西湖中亦作瑯。」¹²³《玉篇·玉部》：「璃，力支切，琉璃。」¹²⁴又據《漢書·地理志下十二》可知「流離」為「火齊珠」之意¹²⁵，所以作「流離」為正，而不見於《說文》的「琉璃」為俗，故張有之說可參。

42、「餘皇 餘皇，舟名。餘，从食余，以諸切。皇，从自王，胡光切。別作餘艘非。」

案：《說文·食部》：「餘，饒也，从食余聲。」¹²⁶《說文·王部》：「皇，大也，从自。自，始也。……胡光切。」¹²⁷《玉篇·舟部》：「艘，音皇，吳舟名。」¹²⁸《玉篇·舟部》：「餘，弋諸切，餘艘，船名。」¹²⁹據上知「餘皇」見於《說文》，「餘艘」則無。據此，可知「餘皇」早有，「餘艘」為後起字。

¹¹⁶ 符定一：《聯綿字典》，頁 1968。

¹¹⁷ 〔南唐〕徐鉉：《說文解字》，頁 301。

¹¹⁸ 同註 118，頁 232。

¹¹⁹ 〔宋〕陳彭年等：《新校宋本廣韻》，頁 67。

¹²⁰ 同前註，頁 165。

¹²¹ 同註 118，頁 239。

¹²² 同註 118，頁 76。

¹²³ 〔梁〕顧野王：《玉篇》，《中華漢語工具書書庫》，頁 142。

¹²⁴ 同前註。

¹²⁵ 《漢書》。

¹²⁶ 同註 118，頁 108。

¹²⁷ 〔南唐〕徐鉉：《說文解字》，頁 10。

¹²⁸ 〔梁〕顧野王：《玉篇》，頁 240。

¹²⁹ 同前註，頁 240。



43、「𦵏𦵏 薈苕，艸名。薈，从艸童，於力切。苕，从艸呂，羊止切。別作薈苕，音意以非。」

案：《玉篇·艸部》：「薈，乙吏切，薈苕，又蓮的中，又音億。」¹³⁰《玉篇·艸部》：「苕，同上。(上字是苕)」¹³¹《玉篇·艸部》：「薈，同上。(上字是薈)」¹³²《玉篇·艸部》：「苕，余止切，苕苕。」¹³³「薈苕」、「薈苕」可通，且皆不見于《說文》，故不知張有取「薈苕」標準為何，疑誤。

44、「𦵏𦵏 枇杷，木也。枇从木比，房脂切。杷，从木巴，蒲巴切。一曰胡樂。胡人馬上所鼓，別作琵琶非。」

案：《說文·木部》：「枇，枇杷木也。」¹³⁴《說文·木部》：「杷，收麥器。」¹³⁵《說文·珽部》：「琵琶，樂器。」¹³⁶《說文·珽部》：「琵琶，琵琶也。从珽巴聲。義當用枇杷。備巴切。」¹³⁷據上，張有釋枇杷為木也，乃據《說文》為是，然其「一曰胡樂」，以為作「琵琶」為非。《說文》中，琵琶二字皆指胡人樂器，而木部的枇杷無此義，但張有卻言「枇杷」為正、「琵琶」為非，不知標準為何，疑誤。

45、「𧈧𧈧 虬蟻，艸上蟲也，一曰船名。虬，从虫毛，陟格切。蟻，从虫孟，莫杏切。別作舩舩非。」

案：《說文·虫部》：「虬，虬蟻，艸上蟲也。」¹³⁸《說文·虫部》：「蟻，虬蟻也。」¹³⁹《玉篇·舟部》：「舩，陟格也，舩舩，小舟也。」¹⁴⁰《玉篇·舟部》：「舩，莫梗切。上注。」¹⁴¹據上，張有據《說文》釋「虬蟻」為草上蟲。然其「一曰船名」，以為作「舩舩」為非，則待商榷，因為《玉篇》「舩舩」二字皆指小舟，而「虬蟻」無此義，若僅以「虬蟻」見於《說文》，而「舩舩」未見於《說文》而否定，則過於武斷。

¹³⁰ 同註 128，頁 213。

¹³¹ 同註 128，頁 212。

¹³² 同註 128，頁 213。

¹³³ 同註 128，頁 212。

¹³⁴ 同註 127，頁 116。

¹³⁵ 同註 127，頁 112。

¹³⁶ 同註 127，頁 267。

¹³⁷ 同註 127，頁 267。

¹³⁸ 同註 127，頁 283。

¹³⁹ 同註 127，頁 283。

¹⁴⁰ 同註 128，頁 240。

¹⁴¹ 同前註。



46、「𧈧𧈧 詹諸，𧈧龜也，其鳴詹諸。詹，从言八戶，職廉切。諸，从言者，章魚切。別作蟾蜍非。」

案：《說文·八部》：「詹，多言也。」¹⁴²《說文·言部》：「諸，辯也，」¹⁴³《玉篇·虫部》：「蜍，与諸切。蟪蜍。」¹⁴⁴《玉篇·虫部》：「蟾，之廉切。蟾蜍。」¹⁴⁵據上可知，詹諸乃𧈧龜，狀其叫聲而得名。「蟾蜍」雖亦指此生物，但因「蟾蜍」二字不見於《說文》，故應為後起字。

47、「𧈧𧈧 蟹螯，毒蟲也。蟹，从虫般，布還切。螯，从虫敕，莫交切。別用班猫非。」

案：《說文·虫部》：「蟹，蟹螯，毒蟲也，从虫般聲，布還切。」¹⁴⁶《說文·虫部》：「螯，蟹螯也，从虫敕聲，徐鉉等曰：『今俗作蠱非是。蠱即蠱。蠱，蜘蛛之別名也，莫交切。』」¹⁴⁷《說文·珣部》：「班，分瑞玉，从珣刀。」¹⁴⁸《玉篇·犬部》：「猫，眉驕切，夏田也。食鼠也，或作貓。」¹⁴⁹「蟹螯」二字不但皆見於《說文》，也都表「毒蟲」之意，而「猫」字不見於《說文》。是故，蟹螯先有，而「班猫」後用。

48、「𧈧𧈧 即令，鷓鴣也。即，从自卩，子席切；令，从亼卩，力丁切。別作鷓鴣非。」

案：《說文·皂部》：「即，卽食也。」¹⁵⁰《說文·卩部》：「令，發號也。」¹⁵¹《玉篇·鳥部》：「鷓，子席切，鷓鴣鷓鴣。」¹⁵²《玉篇·鳥部》：「鷓，同上。」(上為鷓)¹⁵³《玉篇·鳥部》：「鴣，力丁切，鷓鴣。」¹⁵⁴據「鷓鴣」不見於《說文》，「即令」先有見於《說文》，而「鷓鴣」後起不見於《說文》。

¹⁴² [南唐]徐鉉：《說文解字》，頁 28。

¹⁴³ 同註 142，頁 51。

¹⁴⁴ [梁]顧野王：《玉篇》，頁 279。

¹⁴⁵ 同註 144，頁 279。

¹⁴⁶ 同註 142，頁 187。

¹⁴⁷ 同註 142，頁 280。

¹⁴⁸ 同註 142，頁 14。

¹⁴⁹ 同註 142，頁 268。

¹⁵⁰ 同註 142，頁 106。

¹⁵¹ 同註 142，頁 187。

¹⁵² 同註 144，頁 272。

¹⁵³ 同註 144，頁 272。

¹⁵⁴ 同註 144，頁 272。



49、「**卑居** 卑居，楚鳥也，一曰鸞，秦曰雅。卑，从𠂔甲，音匹。居，从尸古，九魚切。別作鸞鵠並非。」

案：「卑居」見於《說文·隹部》¹⁵⁵據段玉裁注，《爾雅》、《莊子》、《史記》等書可證「卑居」早有為正¹⁵⁶，而不見於《說文》的「鸞鵠」為後起字。

50、「**谿鵠** 谿鵠，水鳥也。谿，从谷奚，苦子切。鵠，从鳥式，恥力切。別作鸞鵠非。」

案：《廣韻·上平聲·十二齊》：「谿，《爾雅》曰：『水注穿曰谿。苦奚切。』」¹⁵⁷《廣韻·上平聲·十二齊》：「鵠，鸞鵠，水鳥。」¹⁵⁸《廣韻·入聲·二十四職》：「鵠，鸞鵠。」¹⁵⁹《廣韻·入聲·二十四職》：「鵠，上同。」¹⁶⁰據《廣韻》可知「谿鵠」、「鸞鵠」義同，但「鸞鵠」不見於《說文》，為後起字，「谿鵠」早有。

51、「**𧈧** 𧈧，山川之精物也。淮南王說：狀如三歲小兒，赤黑色，赤目長耳，美髮。𧈧，从虫网，文兩切。𧈧，从虫兩，良獎切，別作𧈧𧈧非。」

案：《說文·虫部》：「𧈧，𧈧。山川之精物也。」¹⁶¹；又《說文·虫部》：「𧈧，𧈧也。」¹⁶²；慧琳《一切經音義·二十六》：「𧈧𧈧，《說文》作𧈧𧈧同。」¹⁶³據上可知，《說文》及《一切經音義》將「𧈧𧈧」通「𧈧𧈧」，但「𧈧𧈧」不見於《說文》，為後起字，「𧈧𧈧」早出。

52、「**𧈧** 𧈧，龍兒。𧈧，从夕日，於阮切，又於元切；𧈧，从虫亼，常演，又以然切。別作𧈧𧈧非。」

案：「𧈧𧈧」皆見於《說文·虫部》¹⁶⁴，「𧈧𧈧」則見《集韻》¹⁶⁵。據此，「𧈧𧈧」不見於《說文》，為後起字，「𧈧𧈧」早出。

¹⁵⁵ [清]段玉裁：《說文解字注》，頁142。

¹⁵⁶ 同前註，頁142。

¹⁵⁷ [宋]陳彭年等：《新校宋本廣韻》，頁91。

¹⁵⁸ 同前註。

¹⁵⁹ 同註157，頁525。

¹⁶⁰ 同註157，頁525。

¹⁶¹ [南唐]徐鉉：《說文解字》，頁282。

¹⁶² 同前註。

¹⁶³ [唐]釋慧琳：《一切經音義》（中華電子佛典協會，2001年4月29日電子版），頁77。

¹⁶⁴ 同註155，頁678。

¹⁶⁵ [宋]丁度等：《集韻》（上海：上海古籍出版社，1985年5月1版），頁167。



53、「解廌 解廌，獸也，似山牛一角。古者決訟，令觸不直，象形。解，佳買切。廌，宅買切。別作獬豸非。」

案：「解廌」見於《說文·廌部》¹⁶⁶，據段玉裁之說，「解廌」、「獬豸」雖有聲音關係，但「廌」較「獬」表意更為精準，且「豸」是方言文，所以當从古用「解廌」。據此，張有此說為是。

54、「橐驼 橐佗。案：《史記》匈奴奇畜也。橐，从橐省石，他各切：佗，从人它，徒何切。今作駱駝非。」

案：《漢書·常惠傳》：「得馬、牛、驢、騾、橐佗五萬餘匹。」¹⁶⁷《後漢書·西域傳·蒲類國》：「有牛馬駱駝羊畜。」¹⁶⁸《集解》王先謙曰：「駱當作橐。」¹⁶⁹雖「橐佗」、「駱駝」均見於《說文》，但依史書看來，仍依作「橐佗」為常見。

55、「𧈧眉 𧈧眉，鼈也，一曰雌鼈。𧈧，壯大也。从三大三日，平祕切。眉，从尸自，虛器切，又許介切，卧息也。別作𧈧屬非。」

案：《廣韻·去聲·六至》：「𧈧，怒也，又曰迫也。」¹⁷⁰《廣韻·去聲·十六怪》：「眉，卧息。」¹⁷¹《集韻·去聲·六至》：「𧈧屬，鼈也，一曰雌鼈為𧈧。」¹⁷²據上，「𧈧屬」不見於《說文》，但「𧈧眉」皆見於《說文》，所以「𧈧眉」先出，「𧈧屬」後有，為後起字。

56、「蘆菹 蘆菹，似蕪菁實，如小朮，根似薺者。蘆，从艸盧，洛乎切。菹，从艸服，蒲北切。別作蘿蔔非。本艸，或作萊菹。」

案：「蘆菹」皆出自《說文》¹⁷³，蘿蔔雖見於《說文》，但菹未見，故「蘆菹」先有，「蘿蔔」後出。

57、「提攜 𧾷𧾷，𧾷不能行，為人所引也。𧾷，从允爪是，都兮切。𧾷，从爪允𧾷，戶圭切。今俗用提攜二字。」

¹⁶⁶ [南唐]徐鉉：《說文解字》（北京：中華書局，1963年12月1版），頁202。

¹⁶⁷ 《漢書》。

¹⁶⁸ 《後漢書》。

¹⁶⁹ 《後漢書》。

¹⁷⁰ [宋]陳彭年等：《新校宋本廣韻》（臺北：洪葉文化，2005年9月修訂版），頁351。

¹⁷¹ 同前註，頁385。

¹⁷² [宋]丁度等：《集韻》（上海：上海古籍出版社，1985年5月1版），頁482。

¹⁷³ [南唐]徐鉉：《說文解字》，頁16。



案：《說文·尢部》：「𨾏，𨾏不能行，爲人所引曰𨾏𨾏。」¹⁷⁴又《說文·尢部》：「𨾏，𨾏𨾏也。」¹⁷⁵《說文·手部》：「提，提也。」¹⁷⁶《說文·手部》：「挈，挈也。」¹⁷⁷據以上可知「𨾏𨾏」是「不能行」，提攜則無，應是皆見於《說文》，故張有只稱俗，而未言非。

58、「加沙」加沙。梵云：加沙，此言不正色。加，从力口，古牙切。沙，从水少，所加切。葛洪《字苑》別作袈裟非。」

案：「加沙」二字皆見於《說文·力部》¹⁷⁸，「袈裟」則見《玉篇·衣部》¹⁷⁹。此字雖是梵語，仍需以正字為譯，「袈裟」不見於《說文》，故言「加沙」為正，「袈裟」為非。

綜合以上，可知張有聯縣字之「正字」，幾乎出自《說文》，若是晚出而不見於《說文》之字，或是與聯縣字字義有明顯出入，則否決為「非」。此用心與全書一以貫之「復《說文》之古」之用心是相同的。

(二)、音韻分析

今翻查宋本《廣韻》，為五十八組聯縣字標上音切、聲紐與韻部，探尋張有聯綿正字之間、別字之間的聲音關係，以及正、別字組間的音韻關係，以明五十八組聯縣字例的聲音運用，藉此釐清張有對於聯縣字音項標準為何。謹以表列如下：

張有《復古編》中「聯縣字」中古音韻表

		中古音 ¹⁸⁰								每一組聯縣字 二字音韻關係	正字與別 字音韻關 係
		前字				後字					
N		頁 碼	反 切	聲 類	韻 類	頁 碼	反 切	聲 類	韻 類		
01	劈歷	520	普擊	滂	錫	520	郎擊	來	錫	疊韻錫部	同音
	霹靂	520	普擊	滂	錫	520	郎擊	來	錫	疊韻錫部	
02	滂沛	182	普郎	滂	唐	381	普蓋	滂	泰	雙聲滂紐	同音
	霧霈	182	普郎	滂	唐	381	普蓋	滂	泰	雙聲滂紐	
03	膠霈	145	落蕭	來	蕭	509	虛郭	曉	鐸	無	疊韻

¹⁷⁴ 同註 173，頁 214。

¹⁷⁵ 同前註。

¹⁷⁶ 同註 173，頁 252。

¹⁷⁷ 同註 173，頁 251。

¹⁷⁸ 同註 173，頁 292。

¹⁷⁹ 同註 144，頁 292。

¹⁸⁰ 此處係以宋本《廣韻》四十一聲類、二百零六韻為依據。



N		中古音 ¹⁸⁰								每一組聯絲字 二字音韻關係	正字與別 字音韻關 係
		前字				後字					
		頁碼	反切	聲類	韻類	頁碼	反切	聲類	韻類		
	寥廓	145	落蕭	來	蕭	509	苦郭	溪	鐸	無	
04	壹壹	468	於悉	影	質	110	於云	影	文	雙聲影紐	疊韻
	氤氳	101	於真	影	真	110	於云	影	文	雙聲影紐	
	綱緼	101	於真	影	真	110	於云	影	文	雙聲影紐	
05	消搖	146	相邀	心	宵	148	餘昭	喻	宵	疊韻宵部	同音
	逍遙	146	相邀	心	宵	148	餘昭	喻	宵	疊韻宵部	
06	裴回	098	薄回	並	哈	096	戶恢	匣	灰	韻近	同音
	徘徊	098	薄回	並	哈	096	戶恢	匣	灰	韻近	
07	豈弟	255	祛豨	溪	尾	269	徒禮	定	薺	韻近	疊韻
	愷悌	273	苦亥	溪	海	269	徒禮	定	薺	韻近	
08	左右	419	則箇	精	箇	434	于救	為	宥	無	同音
	佐佑	419	則箇	精	箇	434	于救	為	宥	無	
09	羸沓	167	初牙	初	麻	159	徒河	定	歌	疊韻歌部	疊韻
	蹉跎	159	七何	清	歌	159	徒河	定	歌	疊韻歌部	
10	躄箸	210	直由	澄	尤	070	直魚	澄	魚	雙聲澄紐	同音
	躄躄	209	直由	澄	尤	070	直魚	澄	魚	雙聲澄紐	
11	岐嶇	044	去奇	溪	支	077	豈俱	溪	虞	雙聲溪紐	同音
	崎嶇	044	去奇	溪	支	077	豈俱	溪	虞	雙聲溪紐	
12	匍匐	玉篇	之田	照	尤	535	子荅	精	合	無	同音
	遇迓	玉篇	職由	照	尤	535	子荅	精	合	無	
13	峙躄	253	直理	澄	止	168	宅加	澄	麻	雙聲澄紐	雙聲
	踟躕	049	直離	澄	支	080	直誅	澄	模	雙聲澄紐	
14	闕闕	104	匹賓	滂	真	112	撫文	奉	欣	聲近	同音
	續紛	104	匹賓	滂	真	112	撫文	奉	欣	聲近	
15	坳埳	154	於交	影	豪	493	徒結	定	屑	無	雙聲
	凹凸	544	烏洽	影	狎	493	徒結	定	屑	無	
16	隍阨	494	五結	疑	屑	491	先結	心	屑	疊韻屑部	前字雙聲
	餽脆	494	五結	疑	屑	481	五呼	疑	沒	雙聲疑紐	
17	恍惚	313	許昉	曉	蕩	481	呼骨	曉	沒	雙聲曉紐	疊韻
	恍惚	181	古黃	見	唐	481	呼骨	曉	沒	無	



		中古音 ¹⁸⁰								每一組聯絲字 二字音韻關係	正字與別 字音韻關 係
		前字				後字					
N		頁 碼	反 切	聲 類	韻 類	頁 碼	反 切	聲 類	韻 類		
18	阿邗	161	烏何	影	戈	161	諾何	泥	戈	疊韻戈部	疊韻
	婀娜	161	烏何	影	戈	304	奴可	泥	哿	疊韻歌部	
19	躑躅	521	都歷	端	錫	462	直錄	澄	燭	同是舌音	疊韻
	躑躅	518	直炙	澄	昔	462	直錄	澄	燭	雙聲澄紐	
20	坎坷	331	苦感	溪	感	305	枯我	溪	哿	雙聲溪紐	同音
	輾軻	331	苦感	溪	感	305	枯我	溪	哿	雙聲溪紐	
21	玆瓌	521	都歷	端	錫	520	郎擊	來	錫	疊韻錫部	同音
	的皦	521	都歷	端	錫	521	郎擊	來	錫	疊韻錫部	
22	裊裊	094	戶乖	匣	皆	157	薄裊	並	豪	雙聲匣紐	同音
	懷抱	094	戶乖	匣	皆	301	薄浩	並	皓	雙聲匣紐	
23	漕洧	108	側詵	莊	臻	248	榮美	為	旨	韻近	雙聲
	溱渭	108	側詵	莊	臻	359	于貴	為	未	韻近	
24	顛頤	147	昨焦	從	宵	355	秦醉	從	至	雙聲從紐	同音
	憔悴	147	昨焦	從	宵	355	秦醉	從	至	雙聲從紐	
25	琲璫	273	蒲罪	並	海	097	魯回	來	灰	疊韻之部	同音
	蓓蕾	275	薄亥	並	海	272	落猥	來	賄	疊韻之部	
26	羸絳	407	古縣	見	霰	383	胡卦	匣	卦	雙聲見紐	同音
	賈罍	407	古縣	見	霰	383	胡卦	匣	卦	雙聲見紐	
27	丁寧	194	當經	端	青	197	奴丁	泥	青	疊韻青部	同音
	叮嚀	194	當經	端	青	197	奴丁	泥	青	疊韻青部	
28	屯亶	107	陟綸	知	諄	283	多旱	端	旱	雙聲端紐	同音
	純漣	107	陟綸	知	諄	138	張連	知	仙	雙聲端紐	
29	譟呶	539	而涉	日	葉	215	當侯	端	幽	聲近(同為舌音)	聲近 (同為舌音)
	囁嚅	540	而涉	日	葉	075	人朱	日	虞	雙聲泥紐	
30	輓迹	037	即容	精	鍾	516	資昔	精	喻	雙聲精紐	同音
	蹤跡	037	即容	精	鍾	516	資昔	精	喻	雙聲精紐	
31	儋何	224	都甘	端	談	161	胡歌	匣	戈	無	疊韻
	檐荷	225	余廉	喻	鹽	161	胡歌	匣	戈	無	
32	髻齷	144	徒聊	定	蕭	280	初謹	初	阮	雙聲定紐	疊韻
	齷齷	集韻	丁聊	端	蕭	280	初謹	初	阮	雙聲端紐	



N		中古音 ¹⁸⁰								每一組聯絲字 二字音韻關係	正字與別 字音韻關 係
		前字				後字					
		頁碼	反切	聲類	韻類	頁碼	反切	聲類	韻類		
33	襴縵	311	居兩	見	養	303	博抱	幫	皓	雙聲見紐	同音
	縵縵	311	居兩	見	養	303	博抱	幫	皓	雙聲見紐	
34	千焮	132	蒼先	清	先	204	七由	清	尤	雙聲清紐	同音
	鞦韆	204	七由	清	尤	137	七然	清	仙	雙聲清紐	
35	空侯	027	苦紅	溪	東	212	戶鉤	匣	侯	無	同音
	空侯	027	苦紅	溪	東	212	戶鉤	匣	侯	無	
36	慮虧	453	房六	奉	屋	043	去為	溪	支	無	疊韻
	伏犧	453	房六	奉	屋	044	許羈	曉	支	無	
37	昆侖	116	古渾	見	魂	107	力迺	來	諄	疊韻魂部	同音
	崑崙	116	古渾	見	魂	120	鈍二	來	魂	疊韻魂部	
38	目宿	459	莫六	明	沃	458	息逐	心	屋	韻近	同音
	苜蓿	459	莫六	明	沃	458	息逐	心	屋	韻近	
39	族彘	451	昨木	從	屋	242	力委	來	紙	無	前疊韻後 雙聲
	族彘	451	十木	清	屋	306	郎果	來	果	無	
40	車渠	164	尺遮	穿	麻	067	強魚	群	魚	疊韻模部	同音
	碑磔	165	尺遮	穿	麻	067	強魚	群	魚	疊韻模部	
41	流離	203	力求	來	尤	045	呂支	來	支	雙聲來紐	同音
	琉璃	203	力求	來	尤	045	呂支	來	支	雙聲來紐	
42	餘皇	067	以諸	喻	魚	181	胡光	匣	唐	無	同音
	餘皇	067	以諸	喻	魚	181	胡光	匣	唐	無	
43	薈苳	526	於力	影	職	251	羊己	喻	止	無	同音
	薈苳	526	於力	影	職	251	羊己	喻	止	無	
44	枇杷	052	房脂	並	脂	169	蒲巴	並	麻	雙聲並紐	同音
	琵琶	052	房脂	並	脂	169	蒲巴	並	麻	雙聲並紐	
45	蚪蝻	510	陟格	知	陌	316	莫幸	明	耿	韻近	同音
	蚪蝻	510	陟格	知	陌	316	莫幸	明	耿	韻近	
46	詹諸	226	職廉	照	鹽	070	章魚	照	魚	雙聲端紐	聲近又疊 韻
	蟾蜍	226	職廉	照	鹽	071	署魚	禪	魚	聲近(同是舌音)	
47	盤螿	128	布還	幫	刪	153	莫交	明	肴	聲近(同是唇音)	聲近
	班貓	128	布還	幫	刪	150	武漣	明	宵	聲近(同是唇音)	



		中古音 ¹⁸⁰								每一組聯縣字 二字音韻關係	正字與別 字音韻關 係
		前字				後字					
N		頁 碼	反 切	聲 類	韻 類	頁 碼	反 切	聲 類	韻 類		
										音)	
48	即令	527	子力	精	職	196	郎丁	來	青	無	同音
	鵲鳩	527	子力	精	職	195	郎丁	來	青	無	
49	卑居	047	府移	幫	支	066	九魚	見	魚	無	同音
	鸚鵡	047	府移	幫	支	066	九魚	見	魚	無	
50	谿鳩	091	苦奚	溪	齊	525	恥力	徹	職	無	同音
	鸚鷺	091	苦奚	溪	齊	525	恥力	徹	職	無	
51	蛎蝸	312	文兩	微	養	310	良辨	來	養	疊韻養部	同音
	魍魎	313	文兩	微	養	310	良辨	來	養	疊韻養部	
52	夙蠶	281	於阮	影	阮	291	常演	禪	獮	韻近	同音
	蜿蜒	281	於阮	影	阮	137	以然	喻	仙	韻近	
53	解廌	270	胡買	匣	蟹	270	宅買	澄	蟹	疊韻蟹部	同音
	解豸	270	胡買	匣	蟹	270	宅買	澄	蟹	疊韻蟹部	
54	橐佗	505	他各	透	鐸	160	徒河	定	歌	聲近(同是舌音)	同音
	駱駝	505	盧各	來	鐸	159	徒河	定	歌	聲近(同是舌音)	
55	鬲眉	351	平祕	並	至	385	許介	曉	怪	疊韻灰部	雙聲
	鬲屬	352	平祕	並	至	355	虛器	曉	至	疊韻灰部	
56	蘆菹	070	力居	來	魚	530	蒲北	並	德	無	雙聲
	蘿蔔	160	魯何	來	歌	530	蒲北	並	德	無	
	萊菹	099	落哀	來	哈	530	蒲北	並	德	無	
57	魍魎	087	都奚	定	齊	092	戶圭	匣	佳	疊韻齊部	疊韻
	提攜	087	杜奚	定	齊	092	戶圭	匣	佳	疊韻齊部	
58	加沙	166	古牙	見	麻	167	所加	疏	麻	疊韻麻部	同音
	袈裟	166	古牙	見	麻	168	所加	疏	麻	疊韻麻部	

據此音韻分析表可知張有所列舉的五十八組字例中，正字與別字間的音韻關係，同音的有 37 例，佔 64%；雙聲的有 7 例，佔 12%；疊韻的有 13 例，佔 22%；聲近又疊韻的僅有一例，佔 2%。

綜上所言，可知張有聯縣字例所呈現的聲音關係，當是相當緊密的，五十八組正、別字組間，皆有聲音關係，又以同音字佔最大比例。



三、結論

張有《復古編》收集了五十八個詞組，正別體對照，未說明收字之準則。然細察聯綿字的體例編排與標準，乃延續正文，以《說文解字》為最高指導原則，分析形、音、義沿用《說文》。就筆者所觀察而言，字形方面，大抵仍是以《說文解字》為準，正字必見於《說文》，對徐鉉的案語多有採用；字音上，聯綿字「正字」與「別字」皆有聲韻關係，符合現代聯綿詞「音韻聯綿」的要求；字義則不固定，有時聯綿字的兩個字單獨字義與聯綿字義相關，有時又無關。

雖無直接證據可證，但就以上五十八組聯綿字之字義分析，在北宋時，聯綿字應該是發展地相當蓬勃，而濫用字形者不在少數，張有為了「字樣」的重要性，遂上追《說文》，從篆文中釐清何字適合此聯綿字之定義，但並不是完整地搜羅當時所見的大部分聯綿字，而是採舉例的方式。如陳玉玲所言：

張有收集這 58 個「聯綿字」的用意，非因聲音的聯綿而取之，亦非因意義的聯綿而納之，實乃為正俗字，以尋求古之本真而舉，而這些詞的共同特色就是「形體聯綿」。¹⁸¹

所謂形體聯綿，應當不僅指字形相似，而是特別強調字形正確。《復古編》之聯綿字只是舉例，要理出一個完整觀念來尚有困難，但張有正「字形」，求「字樣」的用心，當是十分清楚的。

是故，筆者以此五十八組字例推測，張有對於聯綿字的觀念當是「字形見於《說文》且必有字音關係的兩個字，單字字義最好與聯綿字字義相通」。

¹⁸¹ 陳玉玲：《漢賦聯綿詞研究》（臺中：逢甲大學中國文學學系碩士班碩士論文，民國 94 年 6 月），頁 18。



參考文獻

【古籍】

- 〔漢〕司馬遷撰；〔南朝宋〕裴駙集解；唐司馬貞索隱、張守節正義：《史記》
(北京：中華書局，1959年7月)
- 〔漢〕許慎撰、〔南唐〕徐鉉校訂：《說文解字》(北京：中華書局，1963年12月)
- 〔漢〕班固：《漢書》(上海：上海古籍出版社，1997年)
- 〔南朝宋〕范曄：《後漢書》，收入《景印文淵閣四庫全書》冊253(臺北：臺灣商務印書館，75年7月初版)
- 〔南朝梁〕顧野王：《玉篇》《中華漢語工具書書庫》，(合肥：安徽教育出版社，2002年1月)
- 李學勤主編；龔抗雲等整理：《毛詩正義·小雅》：(臺北：臺灣古籍出版社，2001年)
- 〔宋〕張有：《復古編》，《中華漢語工具書書庫》，(合肥：安徽教育出版社，2002年1月)
- 〔宋〕張有：《復古編》，四庫善本叢刊(據宋鈔本影印)(臺北：藝文印書館，1977年)
- 〔宋〕丁度等：《集韻》，《中華漢語工具書書庫》，(合肥：安徽教育出版社，2002年1月)
- 〔宋〕陳彭年等：《新校宋本廣韻》，(臺北：洪葉文化，民國94年9月修訂版)
- 〔明〕張自烈：《正字通》，《中華漢語工具書書庫》(合肥：安徽教育出版社，2002年1月)
- 〔清〕段玉裁：《說文解字注》，(臺北：萬卷樓圖書股份有限公司，民國91年8月)
- 〔清〕程際盛：《駢字分箋》(臺北：臺灣商務印書館，民國55年3月)

【近人著作】(依出版日期排序)

(一)專書

- 劉葉秋：《中國字典史略》(臺北：源流文化事業有限公司，民國73年3月)
- 符定一：《聯綿字典》(臺北：臺灣中華書局，民國75年4月)
- 徐振邦：《聯綿詞概論》(北京：大眾文藝出版社，1998年7月)



葛本儀：《語言學概要》(臺北：五南圖書公司，民國 91 年 5 月)

趙振鐸：《中國語言學史》(石家莊：河北教育出版社，2005 年 5 月)

許鈞輝：《文字學簡編·基礎篇》(臺北：萬卷樓圖書公司，民國 96 年 10 月)

(二)單篇論文

孫德宣：〈連綿字淺說〉，《輔仁學誌》第十一卷，第一、二期合刊(1943 年 12 月)，頁 3309-3315

周法高：〈聯綿字通說〉，《中國語文論叢》(臺北：正中書局，民 70 年 10 月)，頁 132-149

徐芳敏：〈漢語方言本字考證與古漢語聯綿詞〉，《臺大文史哲學報》第六十七期(2007 年 11 月)，頁 83~106

李運富：〈是誤解不是『挪用』—兼談古今聯綿字觀念上的差異〉，《中國語文》第五期(1991 年)，頁 383-387

(三)學位論文

陳玉玲：《漢賦聯綿詞研究》(臺中：逢甲大學中文研究所碩士論文，2005 年 6 月)

蘭佳麗：《聯綿詞詞族研究》，(上海：華東師範大學中文研究所博士論文，2007 年 5 月)



論唐英的戲曲創作 ——以其花雅融合與砌末為探究範疇

施惠玲*

提 要

唐英半生與陶為伍，最為世人熟知的乃其陶瓷成就，其督造之「唐窯」成就非凡，是中國瓷器的代表，器物的背後凝聚著唐英的智慧與心血。他親身創作、躬自指揮、採今仿古、大膽革新、以民為念的精神，造就「唐窯」的輝煌成就。唐英的戲曲創作特色源自於其窯務經歷，他也將冶陶的精神表現在戲曲上。唐英大膽創新，以「花雅融合」方式改造崑曲，強調天道人心，相信感應果報，以戲為教，戲曲諷諭教化成分濃厚。「唐窯」燒造講究精緻奇巧，唐英亦將戲曲精緻化、細膩化，無論是場景的安排，改編合理性劇情、亦或是心理層面的描繪，皆能有所注意。在砌末上，唐英運用其精巧的工藝技術，製造實景與仿實物道具，以虛實相結合，設計精巧，頗能激發觀眾想像，表現戲曲的藝術特性。其砌末能起點明主題、推動劇情、強化情境、烘托人物角色之效。就舞台藝術而言，視覺形象生動，感染力強，極具戲劇效果。唐英的戲曲創作與同時期戲曲相較，其劇作不受敘事程式性束縛，脫離傳奇體制規範，突破傳統文人求同、尊崇典範心態，又加重丑角戲劇分量，表現芸芸眾生、世情百態，場面熱鬧，為脫離舞臺表演而逐漸走向案頭的崑曲注入活力，呈現獨特的藝術特質，正是其戲劇創作成功之處。

關鍵詞：唐英、古柏堂傳奇、花雅之爭、戲曲、砌末

一、前言

清朝康熙中葉至乾隆末年之間，是中國戲曲史上一個重要轉變期。自康熙朝南洪北孔戲曲雙璧，盛極一時之傳奇，由高峰走下，劇作題材日益狹小，內容陳陳相因，不離才子佳人；動輒幾十齣之長篇鉅製，拖沓冗長，亦不適搬演。「填詞太長，本難全演。……但恐舞榭歌樓，曲未終而夕陽已下，瓊筵綺席，劇方半

* 東吳大學中國文學系碩專班二年級



而雜唱忽聞。」¹兼以曲調繁縟纏綿，文辭艱深晦澀，平民百姓難以親近，雖然瀟灑文人雅趣，卻也由舞臺走向案頭。以崑曲為代表的「雅部」戲曲，已逐漸由盛轉衰。

相較於崑曲的日漸衰落，新興的地方戲日益普遍，流行區域逐漸擴大。康熙年間，劇壇上趨向諸腔雜作；乾隆初年，民間的地方戲演出活動更盛，這些統稱為「花部」的新興地方戲，因「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。」²文辭通俗淺顯，排場熱鬧趣味，贏得觀眾普遍喜愛。乾隆九年（1744），徐孝常為張堅（1681—1771 以後）《夢中緣》作序，即指出：

長安梨園稱盛，管絃相應，遠近不絕。子弟裝飾，備極靡麗，臺榭輝煌。觀者疊股倚肩，飲食若吸鯨填壑，而所好惟秦聲囉弋，厭聽吳騷。聞歌崑曲，輒闕然散去。³

喜觀花部，厭聽崑曲，不僅蔚為一時風尚，而且趨勢愈盛。乾隆年間，花部與崑曲之間開始引發持續百年之久的「花雅之爭」。

陶瓷與戲曲是唐英所呈現的兩個不同面向，戲曲成就外，唐英亦為我國陶瓷史上著名的陶務專家。唐英督陶榷關生涯與沉浸陶務二十餘載之特殊經歷，對唐英的文學創作影響甚鉅。尤其是唐英能摒棄一般士大夫「崇雅抑花」偏見，在戲劇形式上以崑腔為載體，在結構、語言、角色等方面汲取民間地方戲曲特點，以「花雅融合」的方式大膽革新，改造崑曲，作品別具風格。可惜的是，唐英對崑劇的改良在戲曲史上未獲重視，不是未提及，就是語焉不詳。⁴唐英之被忽略，和他的劇作流傳不廣有密切關係，青木正兒（1887—1964）言其未嘗親見，⁵藏書家鄭振鐸（1898—1958）很費了一番心力，才蒐集齊全，⁶其劇曲難求，可見

¹ [清]王魯川〈夢中緣·跋〉，收入蔡毅編著：《中國古典戲曲序跋彙編》（濟南：齊魯書社，1989年），頁2227。

² [清]焦循：《花部農譚》，收入楊家駱主編：《歷代詩史長編二輯》第8冊（臺北：鼎文書局，1974年2月），頁225。

³ [清]徐孝常：〈夢中緣·序〉之一，同註1前揭書，頁1692。

⁴ 根據丘慧瑩統計：十四本戲曲史中，有八本未提及唐英，三本語焉不詳，三本介紹較詳盡。參看丘慧瑩：《唐英劇曲研究》（桃園：國立中央大學中國文學研究所碩士論文，1991年12月），頁8-9。

⁵ 「其《古柏堂傳奇》，雖云今日往往有傳刻本，余不幸尚未獲見。」參見（日）青木正兒撰、王吉廬譯：《中國近代戲曲史》（台北：台灣商務印書館，1969年），頁404。

⁶ 「偶檢架上《古柏堂傳奇》，見祇有十四種，闕第十五種。憶昨晚在隆福寺大雅堂，觀其從山東購來書中有《鏡月閒情》第十五種《雙釘案》一冊。因即驅車至大雅堂，攜此冊歸，恰好配成全書，大是高興。一書之全其難如此，豈坐享其成之輩所能瞭然乎？」參見北京圖書館：《西諦書目·題跋》，收入嚴靈峰主編：《書目類編》（台北：成文出版社，1978年5



一斑。1987年周育德校點之《古柏堂戲曲集》⁷出版，唐英劇作方稍為人所知。受研究資料限制，台灣學者研究唐英多偏重於其陶瓷成就作，劇曲論文不多。本文乃嘗試由唐英製陶歷史背景入手，就其陶務成就、劇作特色、花雅融合與砌末作研究，以期多角度解讀唐英其人及其劇作。

二、唐英的陶務成就與《古柏堂傳奇》之特色

唐英，字俊公（又作隼公），又字叔子，自號蝸寄老人，隸屬漢軍正白旗，清瀋陽人，生於康熙廿一年（1682）。六歲失怙，十六歲時，因家世與家境因素，母親急欲其早日建功立業，未參加科舉考試，而入內廷供役；⁸雍正元年（1723），任內務府員外郎；雍正六年秋（1728），奉命督監江西景德鎮御窯窯務，充駐廠協理官，自此與窯務結下不解之緣；乾隆元年（1736），接管淮安關稅務兼領陶務；乾隆四年（1739）調九江關，仍兼理窯務；乾隆十四年（1749）移理粵海關；乾隆十六年（1751）復返九江兼管窯務；乾隆二十一年（1756）七月，⁹以疾卒於任所，享年七十五歲。以其窯務成就，《清史稿》列於藝術類。

（一）唐英的陶務成就

唐英所督造之陶瓷精美絕倫，世稱「唐窯」，¹⁰為中國瓷器珍品。其一生以窯務著稱，寫成《陶務敘略》、《陶成紀事碑》、《瓷務事宜示諭稿》、《陶冶圖編次》等，日本學者譽為「陶瓷神人」。¹¹唐英一生勤奮好學，多才多藝，除戲曲外，散文、篆刻、書畫、文字學等均有造詣，因半生浸淫陶務，以陶人自居，名詩文集為「陶人心語」，著有《陶人心語》六卷、《陶人心語續選》九卷。

唐英與窯務相伴二十餘年，自雍正六年（1728）奉派至江西景德鎮督陶後，幾乎與陶務脫離不了關係，管理御窯廠達二十餘年，是清朝任期最長的督陶官，成績亦最顯著。唐英之前的督陶官至景德鎮視察，每年僅限於夏、秋兩季；唐英卻是真正深入研究，不但熟諳製陶之法，還能躬自指揮。初奉派督陶，唐英亦對

月），頁19745。

⁷ [清]唐英撰，周育德校點：《古柏堂戲曲集》（上海：上海古籍出版社，1987年10月）。本文所引唐英劇作，均以此書為依據。

⁸ [清]沙上鶴：〈瀋陽唐叔子蝸寄先生傳〉，參見註7前揭書，頁615。

⁹ 傅振倫、甄勵：〈唐英瓷務年譜長編〉，《景德鎮陶瓷》（1982年2期），頁19-66。

¹⁰ 康熙至乾隆年間，御窯因主事者不同，有「臧窯」、「郎窯」、「年窯」、「唐窯」等。「臧窯」是指康熙年間督理官臧應選所造，見[清]藍浦撰、鄭廷桂補輯，傅振倫注：《景德鎮陶錄詳注》（北京：書目文獻出版社，1993年2月），頁68。；「郎窯」是指順治中巡撫郎廷佐所督造；「年窯」指年希堯所督造，參見趙爾巽、楊家駱：《（楊校標點本）清史稿·列傳二百九十二·藝術四》（臺北：鼎文書局，1981年）冊17，頁13927-13928。

¹¹ 張發穎：《唐英全集·序》，參見[清]唐英撰，張發穎主編：《唐英全集》（北京：學苑出版社，2008年1月），頁1。



陶務全然懵懂，因為不甘受限於工匠，痛下決心，刻苦鑽研。難得的是，唐英能放下文人身分，官員架子，以工匠為師，同食息三年，親身習作，終於成為行家。

唐英製陶，重視蒐集研究、實地考察，曾派遣幕僚至鈞州窯址「搜物探書尋故老」，¹²以調查鈞窯釉料配製法，方便「以今仿古」。¹³也曾蒐集陶瓷碎片，以供研究，《陶成紀事碑》中記載：

仿米色宋釉，係從景德鎮東二十里外，地名湘湖，有故宋窯址，覓得瓦礫，因仿其色澤款式。粉青色宋釉，其款式色澤同米色宋釉，一處覓得。¹⁴

透過實地考察、蒐集實物，不斷地燒造琢磨，改良技術，唐英終於成功燒製仿古瓷器。

唐英的學習範本除仿古瓷器外，對流傳至中國的外國新技法、新造型也能有所學習，例如：「仿西洋雕鑄像生器皿，……亦仿西洋筆藝」、「新製西洋紫色器皿」、「洋彩器皿，新仿西洋法瑯畫法」、「西洋綠色器皿」、「新製西洋烏金器皿」、「仿東洋抹金器皿」、「仿東洋抹銀器皿」¹⁵等，皆為創新成果。唐窯仿古採今，既學習中國傳統生產技術，研究古代釉料配製方法，又能模仿外國器皿造型，採用外來繪畫技法，巧妙融合東、西洋元素，中西合璧，華麗精美，開創乾隆朝瓷器之獨特風格。

最值得讚賞的是唐英大膽創新的精神。雍正年間，唐英發明八種新創技法，如：「新製法青釉，係新試配之釉，較霽清泛紅深綠，無橘皮棕眼。」、「新製山水、人物、花卉、翎毛、仿筆墨濃淡之意。」、「澆黃五彩器皿，此種係新試所得」¹⁶等；乾隆年間，新奇陶瓷製品層出不窮，琳琅滿目，可說是巧奪天工，如：霽青描金鏤空轉心瓶、夾層玲瓏交泰瓶、藍地粉彩開光山水轉心瓶、洋人進寶轉心瓶和萬年甲子轉心筆筒等，這些瓶子外瓶腹部鏤空，裡瓶繪製各種圖案，轉動時，透過外瓶鏤空即可窺見裡瓶景物，有如走馬燈般，皆為創新成果。唐英勇於創新，其豐富的創造力與巧思創新的藝術理念，使唐窯的陶瓷美學推展至極致。

唐英關心民生疾苦，矜老恤孤，督陶下的御窯，「一應工價飯食，泥土釉料

¹² [清]唐英：《陶人心語·春暮送吳堯圃之鈞州》，參見註 11 前揭書，頁 14。

¹³ 同前註。

¹⁴ [清]唐英：《陶人心語·陶成紀事碑記》，參見註 11 前揭書，頁 1162。

¹⁵ [清]唐英：《陶人心語·陶成紀事碑記》，參見註 11 前揭書，頁 1162-1164。

¹⁶ 參見註 11 前揭書，頁 1162-1164。



，據照民間時價公平采買，毫無當官科派之累。」¹⁷沙上鶴說他：

承命督陶。陶之人咸受其教育，每寓賑恤於役作中，無不深德之者。……復能矢其冰潔，惠行商賈。設義渡以濟行旅，立義學以教孤寒。寒者衣之，死者棺之。……凡所臨蒞，必使有濟於閭閻而後已。¹⁸

唐英處處顯現仁德之心，深受百姓愛戴。百姓感戴功德，為立「唐公仁壽碑」，¹⁹唐英去世後，百姓感念恩澤，建唐公祠，立像以供奉。²⁰

（二）《古柏堂傳奇》之特色

《古柏堂傳奇》今所傳收十七種劇作，²¹約分為自創、改編增補前人傳奇、改編自地方戲劇三類。自創戲曲者四部：《笏騷》、《轉天心》、《虞兮夢》、《傭中人》；改編、增補前人傳奇者三部：《清忠譜正案》、《女彈詞》、《長生殿補闕》；改編自地方戲劇者十部：《梅龍鎮》、《麪缸笑》、《巧換緣》、《雙釘案》、《天緣債》、《十字坡》、《梁上眼》、《三元報》、《蘆花絮》、《英雄報》等。

清乾隆年間，花部與崑曲引發「花雅之爭」，對於花部逐漸取代雅部成為劇壇主流，一些文人作家堅決抵制。對他們而言，欣賞、創作崑劇，是審音按律，風流自賞的文雅情事，不但事關文化傳統與審美精神，甚至將其連結到國家氣運。唐英的幕僚張堅就照舊撰寫長達數十齣的才子佳人戲。有人購得其劇本，將以弋腔演出，他反應激烈，急索原本歸，說是：「吾寧糊甌。」²²相較於一般文人作家的抵制，唐英能摒棄士大夫「崇雅抑花」之偏見，劇作中就有十部是改編自地方戲劇，和他督陶多年長期接觸花部戲曲不無關係。

俗文學的興盛往往與民間信仰、習俗相聯繫，陶瓷燒製變數多，成品掌控不易，「窯火得失皆尚禱祀」。²³陶工祈求神靈庇祐，成功燒製陶瓷後，就會「祀

¹⁷ [清]唐英：《陶人心語·陶成紀事碑記》，參見註 11 前揭書，頁 1162。

¹⁸ 沙上鶴：〈瀋陽唐叔子蝸寄先生傳〉，參見註 7 前揭書，頁 616。

¹⁹ 〈雍正十三年五月端午節「唐公仁壽碑記」〉，參見程賢達、張德山、葉水英：〈唐英與御窯廠的管理〉，《中國陶瓷》第 44 卷第 2 期（2008 年 2 月），頁 73-77。

²⁰ 參見註 11 前揭書，頁 1292。

²¹ 唐英戲曲作品甚多，今存十七種，據唐英詩作〈予偶製《齊亭飲》小詞秀州陳山鶴閱而有作因和其原韻〉、〈中秋節觀演《邯鄲夢》暨自製《野慶》諸雜劇率成二首〉，至少還應有《齊亭飲》與《野慶》二種，惜未見傳本。參見註 4 前揭書，頁 31。

²² [清]徐孝常：〈夢中緣·序〉之一，收入蔡毅編著：《中國古典戲曲序跋彙編》第 3 冊（濟南：齊魯書社，1989 年），頁 1692。

²³ [清]唐英：《陶冶圖編次》，參見註 11 前揭書，頁 1164。



神酬願」。²⁴御窯廠署內即奉祀有「風火仙」，因為靈異屢著，「窰民奉祀維謹，酬獻無虛日，甚至俳優奏技數部簇於一場。」²⁵正是當時戲曲演出的真實紀錄。江西亦是戲曲文化較發達的地區，自正月到歲末，月月幾乎有戲劇活動。贛東地區有個順口溜形容得很妙：「兩打元宵台，風吹二月冷，三月店面牽頭笑，四月戲祖降福音，五月曬戲袍，六月社公要看戲，七月迎菩薩，八月雲罩聲，九月廟前真熱鬧，十月禁令好做戲，十一月戲重戲，十二月看皇帝。」²⁶可見戲劇之盛況。而景德鎮向有「瓷都」之稱，唐英督陶時期，更是繁盛，「商販畢集，民窰二、三百區，終歲烟火相望，工匠人夫不下數十餘萬，靡不藉瓷資生」。²⁷當地地方戲曲聲腔甚多，據蔣士銓（1725—1784）乾隆十六年（1751）劇作《升平瑞》所記，就有：崑腔、漢腔、弋陽、亂彈、廣東摸魚歌、山東姑娘腔、山西嗩戲、河南鑼戲，福建烏腔等。²⁸城鎮的居民也需要各種文化娛樂活動，頻繁的地方戲曲活動，既有根深蒂固的民間信仰，也能滿足城鎮群眾的娛樂要求。由於陶務職務關係，唐英時常會接觸到這些不同的地方戲曲，也曾在官署中欣賞這些花部戲曲，看的包括土梨園的雜劇。他寫道：

佳節昨宵無月賞，今朝絃管鬧蝸亭。釀寒秋半風兼雨，閱世心空渭與涇。
潯水渡雲千片白，匡山飛翠一樓青。高天爽籟通人籟，巴唱吳歛盡可聽。

29

由於職務關係，唐英深入社會基層，與匠人接觸的特殊經歷，自然影響其戲劇創作。傳統傳奇多以生、旦為主角，淨、副、丑為配角，唐英多以市井小民為主要角色，上至天子將相，下至門子、差役，舉凡英雄、奸佞、秀才、武夫、節婦、妓女，商賈、乞丐、屠戶、菜販、罪犯、竊賊等，無不涵括，也因此唐英的丑角佔據了舞臺的主角地位。傳統戲劇中，丑角多以念白為主，「作為戲曲藝術靈魂的聲腔則與丑角根本無緣」。³⁰較多的唱腔片段，是唐英戲曲中丑角的特殊特性。唐英對丑、淨的塑造勾勒，亦極其逼真，角色人物的平庸、質樸、善良、卑俗、醜惡等等聲口樣態，皆是栩栩如生，使得以往傳奇中的丑、淨作為附庸或點綴

²⁴ 〔清〕唐英：《陶冶圖編次》，參見註 11 前揭書，頁 1164。

²⁵ 〔清〕唐英：《陶冶圖編次》，參見註 11 前揭書，頁 1164。

²⁶ 徐國華：〈蔣士銓戲曲二題〉，《藝術百家》（2008 年第 1 期），頁 149-153。

²⁷ 〔清〕唐英：《陶冶圖編次》，參見註 11 前揭書，頁 1164。

²⁸ 〔清〕蔣士銓：《升平瑞》，收入《蔣士銓戲曲集》（北京市：中華書局，1993 年），頁 763。

²⁹ 〔清〕唐英：《陶人心語續選·丁卯中秋後一日，觀土梨園演雜劇，衝口成句，聊以解嘲》卷九，參見註 11 前揭書，頁 349。

³⁰ 鄒元江：〈論戲曲丑角的美學特徵〉，《文藝研究》（1996 年 6 期），頁 84-95。



的地位大為改觀，³¹呈現獨特的藝術特質。

中國戲曲向來承襲歷史傳承，「程式性」是戲曲主要特質之一。³²明清傳奇的結構形式固定，李漁（1611—1680）批評道：

戲場惡套，情事多端，不能枚紀。以極鄙極俗之關目，一人作之，千萬人效之，以致一定不移，守為成格，殊可怪也。³³

康乾時期的戲劇作品不僅題材、內容貧乏，藝術形式日趨雷同。唐英劇作則大膽創新，掙脫傳奇體制、格式束縛，其劇作多改編自當時流行的地方戲劇，詼諧戲謔，情節緊湊，戲劇性強。不同於崑腔規範整肅的演出風格，劇情是波瀾起伏，對比強烈，製造矛盾、衝突，極易突顯人物個性、特徵，引人發噱，具有戲劇張力。吳梅對唐英的大膽創新，打破了中國文人傳統求同、求整、注重規範、尊崇典範的心態，有很高的評價：

其有拔類超群，直追金、元者，如唐蝸寄之改易舊詞，舒鐵雲之自製《簫譜》，不襲金、元之格，獨抒性情，斯又非元、明諸家可束縛矣。³⁴

林鶴宜〈論明清傳奇敘事的程式性〉一文中，屢屢提到唐英《古柏堂傳奇》不受敘事程式限制，可為一證。³⁵

乾隆年間，文人傳奇大多脫離舞台，趨向案頭化。吳梅（1884- 1939）在《中國戲曲概論》中指出：「乾隆以上，有戲有曲，嘉道之際，有曲無戲；咸同以後，實無戲無曲矣。」³⁶當時大多數劇本只能放置案頭欣賞，唐英的劇作場面活躍、熱烈，舞台調度巧妙，鮮明地表現了「場上之曲」特點，他自己說是：「酒畔排場，莫認作案上文章。」³⁷強調戲曲的表演性，重視舞台演出效果，是唐英戲曲的一大特色，楊恩壽（1835—1891）就認為唐英「科白排場近《笠翁十種》」³⁸至於唐英劇作實際演出效果，或可從《笏騷·題辭》一窺：唐英自云，《笏騷》寫成之時，正值「癡雲蠻雨，月暗更殘」，遂授家班伶人演唱，

³¹ 同前註。

³² 林鶴宜：《規律與變異：明清戲曲學辯疑》（臺北：里仁書局，2003年），頁67。

³³ 〔清〕李漁：《閒情偶寄》（上海：上海古籍出版社，2000年），頁124。

³⁴ 吳梅：《曲學通論》，收入《吳梅全集》（石家莊：河北教育，2002年），頁234。

³⁵ 參見註32前揭書，頁78、80、81、107、108。

³⁶ 吳梅：《中國戲曲概論》，收入《吳梅全集》（石家莊：河北教育，2002年），頁315-316。

³⁷ 〔清〕楊恩壽：《詞餘叢話》，收入楊家駱主編：《歷代詩史長編二輯》第9冊（臺北：鼎文書局，1974年2月），頁256。

³⁸ 同註37。



輕吹合以洞簫。歌聲嗚咽，四壁淒清。予則掀髯而聽，听然而笑，拍案大叫。……歌竟兩歇，江風大作，濤聲澎湃，響震几筵，若助予之悲歌慷慨者。³⁹

可見其劇作能感染人心，效果十足，的確是場上之曲。

三、改崑調合絲竹天道人心——以戲為教

在現存的唐英劇作中，思想性和藝術性較好的一批作品，幾乎都是由亂彈劇目改編的。⁴⁰唐英之所以會翻改這些地方戲曲，主要是以戲為教，寓含諷諭教化之意。

以戲劇為教化手段，自古皆然。李漁曾道：

竊怪傳奇一書，昔人以代木鐸，因愚夫愚婦識字知書者少，勸使為善，誠使勿惡，其道無由。故設此種文詞，借優人說法，與大眾齊聽，謂善由如此收場，不善者如此結果，使人知所趨避。是藥人壽世之方，救苦弭災之具也。⁴¹

唐英曾為《太上感應經》、《功過格》作序，⁴²相信感應，強調果報。他深知戲劇感人之深，影響之大，「野老豆棚，扯淡的幾句話，喚醒天人。」⁴³也因此，《古柏堂傳奇》多寫忠孝節義，宣傳倫理道德，蔣士詮說他是：「即遊戲作菩提，藉謳歌為木鐸。」⁴⁴他的戲劇教化觀明白的寫在劇作中，《轉天心·開場》言：

暴逆貪癡遺臭，忠誠孝義芳傳。請看功過再生緣，……天堂地獄寸心間，心格天心即轉。⁴⁵

《梁上眼·義圓》：

禍淫福善因心轉，須知道生虧歉，死填還。無人見，昭昭神目明如電，上

³⁹ 參見註 7 前揭書，頁 3。

⁴⁰ 周育德：〈簡論唐英的戲曲創作〉，參見註 7 前揭書，頁 627。

⁴¹ 參見註 34 前揭書，頁 6。

⁴² 《陶人心語》卷六，參見註 11 前揭書，頁 87-89。

⁴³ 《轉天心·開場》，參見註 7 前揭書，頁 209。

⁴⁴ 《蘆花絮·題詞》，參見註 7 前揭書，頁 45。

⁴⁵ 《轉天心·開場》，參見註 7 前揭書，頁 209。



天入地難逃竄。⁴⁶

有感於花部戲曲的粗鄙庸俗，欣賞之之餘，唐英也力圖糾正其失。所謂「打梆子唱秦腔笑多理少，改崑調合絲竹天道人心。」⁴⁷正是他改編地方戲曲的目的。

茲以《十字坡》為例：此戲寫武松起解，結識張青、孫二娘，後共投梁山事，與《綴白裘》中的〈殺貨〉、〈打店〉故事類似。《綴白裘》裡，孫二娘在十字坡開張酒店，專守的來往客商人，以色誘人。一個彈棉花的工匠前來投宿，對孫二娘以禮相待，「欲待上前講一句話，猶恐傍人講是非」，⁴⁸「未曾開口禮當先」，⁴⁹誠是正人君子。他以為孫二娘對其有意，真心結成連理，卻慘劫財剖腹，死於非命，劇末言：「殺人勝念千聲佛，行善空燒萬炷香。」⁵⁰唐英以為此戲有礙人心，改寫時將孫二娘俠義化，要的是貪奸官吏、狡獪商人的財命，受害工匠也改成綽號「吳道理」的貨郎。唐英的劇中人名常有寓義，如：《麪缸笑》的知縣取名吳有明，上任一年，搜刮近二十萬兩銀，猶嫌進帳太少；《轉天心》二品官員叫何時賢，為逃避彈劾，上疏請求終養，暫避風頭後，為求起復做官，假報丁憂；《天緣債》縣官是上官喜，下鄉視察，遇到百姓攔轎告狀，他心裡想的是：「想是替本縣招財進寶的，也未可知。」⁵¹此處貨郎名喚「吳道理」，不言而喻，亦非善類。吳道理自言「生性喜妖嬈，到處尋芳覓竅」，⁵²見孫二娘貌美，醜態百出，結果自招禍害。唐英的《十字坡》加強了梁山泊好漢替天行道的正當性。

又如《天緣債》一劇：《天緣債》題目下自注：「原名《張古董》」，原是亂彈班最受歡迎的劇碼之一，董偉業《揚州竹枝詞》云：「豐樂朝元又永和，亂彈戲班看人多。就中花面孫呆子，一出傳神《借老婆》。」⁵³《綴白裘》中的張古董利慾薰心，荒唐借妻，以至人財兩失；《天緣債》中，唐英將其寫為一熱心、善良的粗鄙漢子，將妻子義借李成龍冒稱續絃，助李取回亡妻首飾妝奩，作為赴試盤纏，不料因風雨延遲，弄假成真。李成龍功成名就後，感恩圖報，救助張骨董，並成就其姻緣。〈遇友〉一出，唐英說張骨董本名為「張熱腸」⁵⁴，先塑

⁴⁶ 《梁上眼·義圓》，參見註7前揭書，頁614。

⁴⁷ 《天緣債·標目》，參見註7前揭書，頁397。

⁴⁸ [清]錢德蒼編選、汪協如校：《綴白裘》〈殺貨〉冊11（臺北：臺灣中華書局，1967年），頁14。

⁴⁹ 同前註，頁17。

⁵⁰ 參見註48前揭書，頁19。

⁵¹ 《天緣債·堂斷》，參見註7前揭書，頁423。

⁵² 《十字坡》，參見註7前揭書，頁145。

⁵³ [清]董偉業：《揚州竹枝詞》，收入雷夢水等編：《中華竹枝詞》第二冊（北京：北京古籍出版社，1997年），頁1317。

⁵⁴ 《天緣債·償圓》，參見註7前揭書，頁401。



造其熱情、熱誠形象；〈償圓〉中，又借張骨董之口說：

我好好的一個張骨董，被他們這些梆子腔的朋友到處都是借老婆，弄得個有頭無尾，把我裝扮的一點人味兒都沒有了。糟蹋了我一個可憐！……若得個文人名士改作崑腔，填成雅調，把你今日待我的這一番好處也做出來，有團圓，有結果，連你我的肝膽義氣也替咱們表白一番，纔是好戲。⁵⁵

於此，唐英清晰地表達了自己的花雅融合意圖：從花部戲曲中汲取營養，選擇合適題材改編，又糾正花部戲曲粗鄙庸俗之失，力爭歸俗為雅，⁵⁶在在顯示其勸懲教化之心。

《雙釘案》題目下自注：「原名《釣金龜》」，⁵⁷改編自梆子戲，故事以丑角江芋為主軸，描述兄長江芸赴京取仕後，江芋在家服侍母親，江芸被妻子王氏矇騙，棄母不顧，江芋辛苦尋兄，被大嫂以長釘釘腦謀害，成為懸案。包拯審案時，因緣巧合又破獲另一樁殺夫案。除宣揚江芋至孝美德外，劇作本身也有濃厚的善惡果報思想。

淮陰江芸，前生係一造佛所匠人。因酒後戲將竹簽釘入佛像頭頂，轉世投胎，應受長釘貫頂之報。其嫂王氏與婢子互兒，俱係同夥佛匠。因剝削佛面之金，又偷匿佛臟中金銀器具，故轉罰為女，令其先行釘死江芸，同證孽報。江芋因轉世善良，孝母敬兄，感格上天，令其身死一年後，遇文曲星雪其沉冤，南華子補其膚體，續命還陽，團圓骨肉。其惡婦王氏、婢子互兒，轉世惡劣，不悔前因，只有一年陽壽，惡報亡身，墮入輪迴，永無超脫。⁵⁸

最末「雙婚」一出，惡婦正法，兩兄弟分別與王家兩女成親。按一般的傳奇，案情大白、喜氣洋洋的氣氛裡，就該以大團圓收場。唐英卻加入教誨之言，借包拯之口責備江芸忘恩棄母、縱妻殺弟、見事不明之過。

兄弟突然身死，事關性命，你毫不查問。唯唯諾諾，千隨百順于惡婦之手，把個殺人的兇犯窩藏在你衾枕之內，全無覺查。家庭骨肉，尚且如此，

⁵⁵ 《天緣債·償圓》，參見註7前揭書，頁473。

⁵⁶ 鄭韡：〈花雅合流，卓然一家——花雅之爭中的清代戲曲家唐英〉，《現代語文》（2006年08期），頁20-21+36。

⁵⁷ 《雙釘案》，參見註7前揭書，頁479。

⁵⁸ 《雙釘案·陰勘》，參見註7前揭書，頁532。



若是那民間有些奇冤極枉的事，你如何審訊？如何判斷？似你這樣的人，如何做得官？如何治得民？爾俸爾祿，民脂民膏。朝廷用了你這樣的人做官，豈不遺誤地方，苦累百姓麼？⁵⁹

包拯的質疑的確是合情入理，罵的也是痛快淋漓。於此，唐英闡明為官之道，達到諷諭教化目的，也脫離了傳統窠臼。

唐英「以戲為教」，戲曲創作諷諭教化意味濃厚，正是其改編地方戲劇的一大主因。

四、要唱得那梆子秦腔盡點頭—— 劇情合理性的改編

唐英所製陶瓷精緻奇巧，除被譽為「鬼斧神工」轉心瓶外，還開創「錦上添花」剔刻技法，製造均極費工，尤其後者更是精雕細琢，筆觸細膩。唐英久浸淫陶務，也將精雕、細膩的習性帶至戲曲中。在其劇作中，無論是場景的安排，亦或是心理層面的描繪，皆能有所注意。此種特點，在改編自地方戲曲的劇目中，尤其明顯。唐英自己說是「曲翻新排場異」⁶⁰、「要唱得那梆子秦腔盡點頭」，⁶¹可見亦頗以此自豪。

以《天緣債》為例，〈兩合〉一出是「借妻」弄假成真的關鍵。李成龍帶沈賽花回丈人家時，好巧不巧的竟下起雨來，岳父母強行留宿，理所當然的安排兩人同宿一室。此時舞台上同時存在著兩個空間：副在舞台一角就地假睡，象徵張骨董被困於城內，生、旦坐在舞台另一角，表示李成龍、沈賽花共處一室。這種特殊的舞台設計，實際上是源於《綴白裘》〈月城〉一出。《綴白裘》中，場上人物全採用念白形式，唐英則以五支曲子，生、旦輪唱，副念白作穿插，表演形式更為多樣，心理變化描寫更為細膩。

以生、旦、副個別而論，二戲對生的描摹均最少。〈月城〉中，李成龍對沈賽花的勸說才剛婉拒，「嫂嫂說那裏話來？老天在上！【前腔】李成龍若有欺心意，皇天鑒察不容情。」⁶²被沈賽花扯下，立成就好事；〈兩合〉裡，李成龍由「亂紛紛愁和心撞」⁶³、「只怕謗聲揚，弓杯蛇影，誰證我鐵心腸？」⁶⁴到對

⁵⁹ 《雙釘案·雙婚》，參見註7前揭書，頁570。

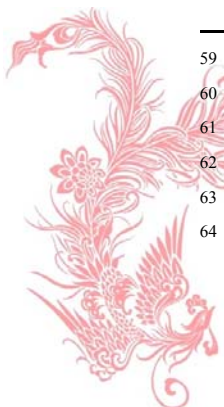
⁶⁰ 參見註7前揭書，頁42。

⁶¹ 參見註7前揭書，頁570。

⁶² 《綴白裘·月城》，參見註48前揭書，頁40。

⁶³ 《天緣債·兩合》，參見註7前揭書，頁416。

⁶⁴ 《天緣債·兩合》，參見註7前揭書，頁418。



沈賽花的勸說：「嫂嫂請尊重，這是斷斷使不得的！」，⁶⁵沈賽花一以死相逼，李成龍也就妥協立誓，雖說態度轉變太快，不合常理，比起《綴白裘》來已有潤飾，也有較多的心理描述。

就張骨董而言，他的心思運轉最為複雜。《綴白裘》中，初更時憂心難堪，「我明日怎好見人？真正見不得人！」⁶⁶二更開始怪起老婆，「我想這節事與李成龍沒相干，都是我家那淫婦不好。」⁶⁷三更時，一想到老婆年輕，李成龍標致，兩人乾柴烈火，不由得怒火中燒；四更時，越想越不堪；五更天亮後，認定兩人定有苟且之事，「今朝撞見賊淫婦，必定將他砍一刀！」⁶⁸〈雨合〉中，張骨董先是懊悔借妻，繼而找理由開脫，「必是他丈人丈母苦留，不能推辭」，⁶⁹李成龍「必定想出個法兒來」，⁷⁰老婆「也裝作個不自在的模樣」，「大家混過了一夜」⁷¹；二更天時，胡思亂想、翻來覆去的設想各種狀況，雖然安慰自己不要性急，還是越來越焦躁；三更天，信心流失，開始責怪老婆；四更天時，已是心灰意冷，認定兩人完事，準備告官；等到五更天亮，城門一開，一骨碌的就往王家衝，也忍不住要怪自己造孽。比起《綴白裘》，〈雨合〉一出，張骨董的情緒從懊惱，焦慮、到憤怒的情態描寫，層次分明，十分細膩。

沈賽花是此戲劇情發展的主導人物。《綴白裘》中，她先責怪張古董借老婆，教她無臉見人；三更時，找理由為自己開脫，「我原是不肯來的」；⁷²四更是轉念的關鍵時刻，「我自從嫁了張古董，這幾年來，今日沒了米，明日缺了柴，這窮日子怎生過吓？」、⁷³「我看那李相公紅光滿面；他若到京，必然高中，這個鳳冠霞帔那個替他帶吓？」；⁷⁴到了五更，張古董已被沈賽花踢到腦後，開始勸說李成龍，主動投懷送抱，弄假成真。〈雨合〉中，沈賽花先是驚恐，一更天，開始擔憂，「縱然冰清玉潔，誰人肯信？何以自明？」；⁷⁵三更天，暗自忖度：「那張骨董在家，見我不回，自然要生出許多疑惑！」⁷⁶想到日後必衍生許多紛爭，後患無窮，悔恨不已；四更天，同樣是關鍵轉折時刻：

⁶⁵ 《天緣債·雨合》，參見註7前揭書，頁419。

⁶⁶ 《綴白裘·月城》，參見註48前揭書，頁39。

⁶⁷ 《綴白裘·月城》，參見註48前揭書，頁39。

⁶⁸ 《綴白裘·月城》，參見註48前揭書，頁41。

⁶⁹ 《天緣債·雨合》，參見註7前揭書，頁417。

⁷⁰ 《天緣債·雨合》，參見註7前揭書，頁417。

⁷¹ 《天緣債·雨合》，參見註7前揭書，頁417。

⁷² 《綴白裘·月城》，參見註48前揭書，頁39。

⁷³ 《綴白裘·月城》，參見註48前揭書，頁39。

⁷⁴ 《綴白裘·月城》，參見註48前揭書，頁40。

⁷⁵ 《天緣債·雨合》，參見註7前揭書，頁416。

⁷⁶ 《天緣債·雨合》，參見註7前揭書，頁417。



我仔細思量，我丈夫是個村夫俗子，伴他一世，有甚出頭的日子？李相公是個秀才，文章滿腹，人品出群，倘秋闈得中，就是一位貴人了。況此一夜的名色夫妻，也非同容易。就是明日回去，那張骨董怎肯信我這貞烈節操？不如將錯就錯，索性真真實實的做他一場，也不過是出乖露醜罷了！

77

由驚恐、擔憂、悔恨到決定採取主動，內心轉折過程表現得絲絲入扣。透過反思、自問，沈賽花已清楚知道：張骨董不會相信她的貞節。就算婚姻不變，日後無窮盡的懷疑忌恨，倒不如跟了前途無量的李成龍。只是李成龍書生心性，兩人之間若沒做出什麼，必不敢要她。一念及此，沈賽花主動摟抱李成龍，分析推演勸說，甚至以死相逼。唐英將沈賽花塑造成一個聰明、勇敢追求的女子形象，也為〈歸試〉一出埋下伏筆，可說是相當成功。在兩人進帳的時間點安排上，〈兩合〉的四更天也較《綴白裘》的五更天更為適合。

再以《蘆花絮》為例，《蘆花絮》也是改編本，〈諫圓〉下場詩說：「試看場上蘆花絮，演出當年底豫風。」⁷⁸沈璟（1553-1610）《十孝記》第六個故事有〈衣蘆御車〉，⁷⁹分二出，共七首曲子，無科白。無名氏《蘆花記》⁸⁰的本事言閔封欲外出面會孔子，囑繼母唐氏照管二子。唐氏趁機予閔損蘆花衣，要他牧羊。其弟閔文放心不下，至山上找尋，救醒凍昏的閔損。之後兄弟被盜賊拿住，二人爭死，盜賊感動之餘，放兩人下山。途中巧遇閔父，閔父見閔損抖動不平，責其畏寒，打罵之下，棉衣破露，蘆花外飛，氣得找唐氏理論，全劇至此告結。唐英的《蘆花絮》有四出，分別為：露蘆、歸詰、詣壻、諫圓，寫閔子騫單衣御車受凍，閔父怒欲休妻，找來岳父母作見證，子騫以「母在一子單，母去三子寒」為繼母求情，終能一家和樂。京劇裡也有《蘆花記》，一出，和唐英劇作情節大致相同，唯單衣御車改寫為隨父赴宴，席前露寒慄狀，有傷父親體面。以〈衣蘆御車〉過於簡略，無名氏《蘆花記》缺少最動人心絃的休妻情節，京劇《蘆花記》與《蘆花絮》情節較完整，茲以二劇作比較。

以閔父找來岳父母事而論，《蘆花記》的岳父母一上場，閔父極為無禮。

（外公、外婆同白）我二老有禮了！（閔父白）你有理，難道我無有理？

⁷⁷ 《天緣債·兩合》，參見註7前揭書，頁419。

⁷⁸ 參見註7前揭書，頁69。

⁷⁹ [明]沈璟著；徐朔方輯校：《沈璟集》（上海：上海古籍出版社，1991年12月），頁796-797。

⁸⁰ 首都圖書館編：《清車王府藏曲本》第2冊（北京：學苑出版社，2001年），頁303-306。



知道自家女兒犯了過錯，老人家道歉了，閔父的反應還是十分激烈，氣得岳父母扭頭要走。

（外公、外婆同白）這是我們姑娘的錯了！（閔父白）拿把刀來！（外公、外婆同白）要刀何用？（閔父白）將我這無娘的孩兒殺了，也是你女兒錯了！（外公、外婆同白）我女兒未曾殺人。（閔父白）殺了就晚了！（外公、外婆同白）活著是你家人，死了是你家鬼，嫁出來的女，潑出門的水，我們管不著。走了！⁸²

唐英則先安排兩位老人家不明究理，一路談笑。路上看到別人家的繼母毒打小孩，還發表一番評論，為後續發展埋下伏筆：

常言道：「有後娘就有後爺。」這都是那不明道理的混帳父母，養出這樣不賢慧的丫頭，來到人家做繼母，自己殘忍嫉妬，又挑唆丈夫行出這樣的歹事來。可恨嗷可恨！你看我們的女兒，一般也與人作繼母，我想他待前妻之子，未必不勝似親生，還不知怎樣的疼愛呢！⁸³

閔父見到岳父母來到，也不直接說明邀約原因，先請教為婦之道，再揭發絮蘆花事。因為有過先前旁觀者的立場，老人家不會偏袒護短，當下就訓示女兒，並當起和事佬來。相較之下，唐英對人情世故的安排妥貼細膩，劇作發展更為合情入理。

以繼母角色而言，京劇安排閔父休書寫究之後，繼母方上場。得知被休，繼母只是絮絮叨叨母子分離之痛，對絮蘆花一事毫無悔意。

哎呀！（西皮導板）在懷中奪去了親生子，（西皮原板）不由人一陣陣淚濕衣襟。他閔損就是父母養，難道說我的兒不是娘生。我懷兒十個月，（西皮二六板）痛苦受盡，又誰知到如今落了個離分。為姣兒累得我精疲力盡，為姣兒日夜哺乳費多少辛勤。絮張棉絮蘆花太不公正，因此事將奴家

⁸¹ 北京市戲曲編導委員會編：《京劇彙編》第14冊（北京：北京出版社，1957年2月），頁5。

⁸² 同前註，頁5-6。

⁸³ 《蘆花絮·詣婿》參見註7前揭書，頁59。



休出門庭。左思右想淚難忍！⁸⁴

此時，閔損為繼母求情，閔父隨即答應，並作一番勸說，繼母也就幡然悔悟。《蘆花絮》先寫李氏擔心閔損日後有成，欺壓親兒，是以絮蘆花使他受寒。事發後，雖巧言答辯，但見閔父發怒，也自覺不是。此時，尚抱一線希望，因此在父母親出面時，特別懷抱閔父最疼孩兒，以求免責。等到被休時，自覺無臉面偷生人世，欲自行了斷。劇中有較多內心情緒的變化，情感的流露。因此，閔損的出面求情、繼母的真心懺悔，也就更加順理成章了。

再以《麪缸笑》為例，《麪缸笑》比《綴白裘》中的〈打麵缸〉出多了〈鬧院〉、〈勸良〉兩出。唐英先寫村俗嫖客鬧院，炒搶打罵，再敘寫妓女周蠟梅不堪青樓賣笑之苦，對這種非人生活有一番新的感悟：

雲魂雨魄，無非是取鈔的機謀；誓海盟山，都不過哄人的圈套。更可憐的是不論那村粗醜惡，奴隸愚頑，俱要低聲下氣，百順千隨。這般樣的苦惱，叫我如何消受。⁸⁵

灰心喪氣之餘，直想一死了之。也因有前段的鋪陳，再經孀娘勸告，從良誠然是水到渠成之事，之後的〈打缸〉一出，對前來調戲的縣官皂吏，周蠟梅之所以會如此鄙視、厭惡，也就更能合乎情理。

五、精巧的工藝成就與劇本的砌末設計

滿清入關後，歷經康熙、雍正、乾隆三代，政權穩定，文化漸趨昌盛，又因君王喜愛，製瓷技術日漸高超，風格典雅、裝飾華美。唐英督造下之唐窯瓷器尤其精美，所謂「參古今之式，運以新意，備諸巧妙。於彩繪人物、山水、花鳥，尤各極其勝。」⁸⁶無論造型、彩繪、裝飾、技術均冠絕一時，既是乾隆一朝的典範，也是中國古代製瓷史之成就象徵。

陶瓷製作是工藝的美學，唐英的劇作亦將其工藝專長施作於戲曲「砌末」。「砌末」，指的是戲劇舞臺上所使用的道具和布景。傳統戲劇舞台設計通常是一桌二椅，加上幔帳、布城等象徵性的舞台裝置，唐英則多採實景與道具，以增加演出效果。

⁸⁴ 參見註 82 前揭書，頁 9。

⁸⁵ 《麪缸笑·勸良》，參見註 7 前揭書，頁 183。

⁸⁶ 趙爾巽、楊家駱：《（楊校標點本）清史稿·列傳二百九十二·藝術四》，冊 17，頁 13926。

以《轉天心》為例，《轉天心》是唐英劇作中規模最大的，寫儒生吳明久試不第，牢騷滿腹，玉皇廟中題壁留詩褻瀆神靈，被罰轉世為丐，投胎其妾腹中，反成己子吳定兒，以孝義善舉感動天神，扭轉命運。全劇以「大匾豆」道具貫串，暗喻種豆得豆，天理不差之意。剖開「大匾豆」，內藏「畫圖」，⁸⁷畫有一書生，頭上出陽神三道，分畫少年乞丐、執劍披甲者、中年宰官，以開示前因後果。〈豆圓〉一出，御史率眾役分擡「教忠」、「化義」二匾，⁸⁸鄉村野老擡「行轉天心」匾額。⁸⁹「大匾豆」、「畫圖」、三個匾額等砌末具有點明主題，推動劇情之效。〈丐敘〉中，眾丐分享乞討技藝，有持「磚」⁹⁰自殘形體、持「鈴」⁹¹裝啞子引人善念者，有手蟠「蛇」⁹²驚嚇商家者，此處之砌末用來表明角色身分。此外，第二出〈豆因〉「場上先設豆棚一座」，⁹³幾位野老於豆棚下說些閒話，虛實之間，仿佛置身鄉間；〈山叛〉中，逆賊操演練兵，執「籐牌火炮」，⁹⁴以示兵強械堅。透過「砌末」，戲曲舞臺視覺形象生動，增添戲劇效果。

又如：《清忠譜正案》，此劇乃增補李玉之《清忠譜》。《清忠譜》中，周順昌忠貞正直，怒罵魏忠賢生祠，被其黨羽陷害迫死，受天神敕封為城隍；顏佩章、楊念如等五人因忿憤不平，義擊官騎，被誣捏為亂民，同時駢首，天神並封為城隍部下五方功曹。唐英認為閹黨罪大惡極，百死莫贖，《清忠譜正案》中，嚴懲魏忠賢等，安排眾惡陽魂墮萬劫之輪迴，以示果報分明。其中，魏忠賢受刑，重打一百棍，償還當日假旨午門，廷杖朝臣之報；繼而受割舌、敲牙、斷手、刖足之苦，以證在生讒口毒手之報；接著剖腹抽腸，要看其何等心腸，鬼持「心腸」⁹⁵呈驗；毛一鷺、李實兩人亦受重打一百棍之報，或腰斬，或斬頭，「鬼持斷屍首級呈驗」；⁹⁶魏忠賢與黨徒併罰入畜生道，化形豬、羊、犬、牛、馬「五畜」，⁹⁷數世輪迴，孽滿永墮地獄，萬劫不復。唐英自說此劇寫作是「抱不平快人心添此段」。⁹⁸「心腸」、「斷屍首級」、「五畜」等道具裝扮，既能演示閹黨果報循環之慘，大快心心，兼能懲奸旌善，收諷諭教化之意，達到戲劇目的。

⁸⁷ 《轉天心·算命》，參見註7前揭書，頁222。

⁸⁸ 《轉天心·豆圓》，參見註7前揭書，頁313。

⁸⁹ 《轉天心·豆圓》，參見註7前揭書，頁315。

⁹⁰ 《轉天心·丐敘》，參見註7前揭書，頁230。

⁹¹ 《轉天心·丐敘》，參見註7前揭書，頁230。

⁹² 《轉天心·丐敘》，參見註7前揭書，頁230。

⁹³ 《轉天心·豆因》，參見註7前揭書，頁210。

⁹⁴ 《轉天心·山叛》，參見註7前揭書，頁260。

⁹⁵ 《清忠譜正案·陰勘》，參見註7前揭書，頁89。

⁹⁶ 《清忠譜正案·陰勘》，參見註7前揭書，頁90。

⁹⁷ 《清忠譜正案·陰勘》，參見註7前揭書，頁91。

⁹⁸ 《清忠譜正案·陰勘》，參見註7前揭書，頁92。



《梁上眼》中，朱薔薇與奸夫魏打雷合謀殺夫，朱薔薇先將丈夫灌醉，再叫奸夫動手。魏打雷雖為屠夫，仍是恐懼再三，不能行動。朱薔薇生氣罵道：「呸！你這沒用的東西！還虧你是個男子漢！罷！罷！罷！待我來自己下手！」⁹⁹脫下長衫，縮髮提鞋，自行入帳砍殺。一陣衝突慌亂後，蔡鳴鳳「頭戴刀出帳，作看旦、副，手指作怒恨狀」，¹⁰⁰逼真的道具裝扮動人心魄，顯現朱薔薇的殘忍心性，對照其後為求脫罪，不惜陷害誣告生身父親，人情合理，具有說服力。

《三元報·弔孝》一出，秦雪梅未婚夫病逝，欲為夫守節，其父不允，以「為未嫁之丈夫，拋却生身之父母，良心安在？天理何存？」¹⁰¹責之，秦雪梅剪髮，持「髮」哭跪，象徵膚髮還交父母，以示決心。剪髮，隱含以性命相許之意，因而商家謂秦父言：「親翁大人，看令媛這般光景，一時難以挽回。若不從他，恐怕激出事來。再慢慢的商量勸他吧！」¹⁰²「髮」一物成了秦雪梅得以為夫守節的關鍵，予人強烈的藝術感染力。

其他如：《天緣債》寫縣官上官喜上場，坐三人轎，從役背刑具外，籃子、雞、菜、土物都跟著上場，場面熱鬧諷刺，原來是官員下鄉視察，連雞鴨米茄瓜都搜刮殆盡。由「籃子、雞、菜、土物」等砌末，官員的貪贓枉法，荼毒百姓之惡行，顯露無遺；《雙釘案》寫宋兵與賊交戰，龍神保護，引宋兵助攻，「放黃煙彩火上」，¹⁰³也是舞臺效果十足。

唐英最精巧特別的砌末該算是《虞兮夢》的泥霸王。《虞兮夢》寫項羽自刎後成烏江之神，虞姬為散花仙子，與陶成居士、自得居士同賞虞美人花，實際上是陶成居士的南柯一夢。第一出〈禱霸〉，烏江兩岸鄉民至廟獻祭，求顯靈應，霸王暗附神力，老嫗幼童俱能搬石舉鼎；〈哭廟〉一出，江南秀士王訥「才雄命蹇，潦倒詩書」，¹⁰⁴至霸王廟瞻仰。

嘆霸王無雙萬古超，吒風雲有誰人堪同調？老亞父鴻門計策高，大英雄不肯施奸狡。坦悠悠舉金盃說兄弟交，不屑那幕帷兵相關照。張子房舌劍唇鋒保漢高，錦山河一旦棄丟來便掉。¹⁰⁵

王訥自嘆文章蓋世，空有滿腹經濟，而今近天命之年，一事無成，想來與霸王境

⁹⁹ 《梁上眼·謀夫》，參見註7前揭書，頁582。

¹⁰⁰ 《梁上眼·謀夫》，參見註7前揭書，頁582。

¹⁰¹ 《三元報·弔孝》，參見註7前揭書，頁25。

¹⁰² 《三元報·弔孝》，參見註7前揭書，頁26。

¹⁰³ 《雙釘案·靖海》，參見註7前揭書，頁518。

¹⁰⁴ 《虞兮夢·哭廟》，參見註7前揭書，頁110。

¹⁰⁵ 《虞兮夢·哭廟》，參見註7前揭書，頁110-111。



遇相同，竟抱著神像大哭，引得泥霸王也跟著流淚。兩出戲連串下來，神蹟不斷，看到泥霸王流淚，如幻似真，仿佛泥霸王真能顯靈。泥霸王製作精巧，內藏玄機，其巧思創意應來自唐英的陶務經歷。唐英耗費心思，製作能流淚的砌末，不單單只為戲劇效果，亦含借他人酒杯，澆胸中塊壘之意。唐英胸懷大志，詩作〈題老松霜隼圖〉云：

霜清天地肅，獨立萬年枝，神駿飛騰志，難叫鷄雀知。¹⁰⁶

王訥之哭境遇，也是唐英鴻志難展之憾。唐英仁厚慈善，關切民生疾苦，半生羈絆陶務，無用世處，徒然自嘲是「半官半野」身。¹⁰⁷下一出〈賞花〉，飲酒賞花之餘，陶成居士竟也痛哭，哭的是：

那霸王乃古今天下之豪傑，一旦兵臨垓下，而不能保一虞姬；那虞姬乃古今天下之美人，到了死後，雖留名于宇內，止落得與這些草木同其開落。真乃斷腸豪傑，薄命美人，千古同一慨嘆！¹⁰⁸

「陶成居士」實際為唐英化身。霸王有虞姬，唐英也有愛妾，孝慧爽直，二十三歲以產子卒。唐英為作〈悼亡姬〉，四年後再作〈可姬小傳〉：

敏捷可以備使令，服禦可以慰寒暄，情性之平可以洽濟伍，巾幗之見，可以體丈夫。生而背身，可以報其大父；死而遺子，可酬予主人。姬之可者如是，故曰可姬也。¹⁰⁹

該女一生行事、舉止均可唐英之心，以故稱為可姬，足見唐英對其之愛敬與不捨，其悲慟哀思可想而知。唐英以其陶務專長，親手燒造「可姬埋玉」款青花罐之骨灰醴以慰佳人。¹¹⁰因此，陶成居士之哭虞姬，也是唐英佳人難見之痛。相較於王訥懷才不遇之哭，唐英與霸王境遇更是類似，在同病相憐、惺惺相惜的情感下，唐英藉由《虞兮夢》化身「陶成居士」，與霸王、虞姬相會，泥霸王之淚實乃唐英內在真實情感之流露。

¹⁰⁶ 《陶人心語》卷五，參見註 11 前揭書，頁 69。

¹⁰⁷ 「半官半野」之語屢見唐英詩作，如：〈暮秋獨坐〉、〈乙丑立春試筆〉、〈三續春興八首〉之八、〈深秋巡視窯廠荻湖灘遇雨〉、〈受友人勸道四首〉之三。參見註 4 前揭書，頁 16-17。

¹⁰⁸ 《虞兮夢·賞花》，參見註 7 前揭書，頁 114。

¹⁰⁹ 《陶人心語》，參見註 11 前揭書，頁 123。

¹¹⁰ 李僅錄、王光堯：〈北京新出土唐英妾可姬瓷骨灰罐〉，《東方博物》（2009 年 01 期），頁 41-45。



唐英的砌末精巧特別，極具效果，其砌末也不全然實物，亦有以虛實結合表現者。以《梅龍鎮》為例，該戲寫正德皇帝微服尋訪美嬌娘，於梅龍鎮訪得鳳姐之事，改編自花部戲曲。《綴白裘》有〈戲鳳〉一出。唐英增添〈投店〉、〈失更〉、〈封舅〉，加重丑角戲分，突梯滑稽，插科打諢，劇情更加活潑生動，原本以戲鳳為主題的劇目變成只為烘托李龍封國舅一事而設。¹¹¹李龍因為擔心鳳姐安危，支更時溜班，為避擾鄰而爬牆進家門，被誤認作賊，遭重責二十大板，在巡檢屯總面前跪地求饒，狼狽至極。得知自己被封為國舅，換上冠帶、受封接旨之際，一改先前遭痛打的狼狽模樣，趾高氣昂，也顯現官場一人得道、雞犬升天的現實，與官員前踞後恭之醜態。進京時，巡檢替李龍準備的坐騎是「獨龍駒」。

(副)小官備有獨龍駒在此，請侯爺乘坐。(丑)備來!(眾抬竹杠上).....(副)多謝老爺!小官候送。(丑跨杠，同眾行介，眾合唱)¹¹²

以「竹杠」砌末代替馬匹，虛實結合，切合劇中李龍的丑角身分，嬉戲笑鬧的場景中，諷刺意味極為濃厚。

唐英重視舞台演出效果，強調戲曲的表演性，「有聲有色有波瀾，演出當場活現」。¹¹³其砌末設計精巧，能起點明主題、推動劇情、強化情境、烘托人物角色之效，結合虛擬與真實，激發觀眾想像力，表現戲曲的藝術特性，戲劇效果極佳。

五、結語

唐英半生與陶為伍，最為世人熟知的乃其陶瓷成就，其督造之「唐窯」冠絕一時，成就非凡，是清代乃至中國歷朝瓷器技藝的巔峰，器物的背後凝聚著唐英的智慧與心血。他親身創作、躬自指揮、採今仿古、大膽革新、以民為念的精神，造就「唐窯」的輝煌成就。

唐英的戲曲創作特色源自於其窯務經歷，他也將冶陶的精神表現在戲曲上。清乾隆年間爆發的「花雅之爭」是俗文化在戲曲領域的開端，在多數文人還沉浸於崑曲雅麗、繁複的審美趣味時，唐英大膽創新，以「花雅融合」方式改造崑曲。「打梆子唱秦腔笑多理少，改崑調合絲竹天道人心」正是其改編理念。唐英強

¹¹¹ 黃敬欽：《從中國戲曲中丑的歷代變遷看丑角表演的傳承與創新》，（台中：逢甲大學中國文學研究所碩士論文，2005年6月。），頁96。

¹¹² 《梅龍鎮·封舅》，參見註7前揭書，頁171。

¹¹³ 參見註7前揭書，頁209。



調天道人心，相信感應果報，以戲為教，戲曲諷諭教化成分濃厚。「唐窯」燒造講究精緻奇巧，唐英亦將戲曲精緻化、細膩化，無論是場景的安排，改編合理性劇情、亦或是心理層面的描繪，皆能有所注意。在砌末上，唐英運用其精巧的工藝技術，製造實景與仿實物道具，以虛實相結合，設計精巧，頗能激發觀眾想像，表現戲曲的藝術特性。其砌末能起點明主題、推動劇情、強化情境、烘托人物角色之效。就舞台藝術而言，視覺形象生動，感染力強，極具戲劇效果。

唐英的戲曲創作與同時期戲曲相較，其劇作不受敘事程式性束縛，脫離傳奇體制規範，突破傳統文人求同、尊崇典範心態，又加重丑角戲劇分量，表現芸芸眾生、世情百態，場面熱鬧，為脫離舞臺表演而逐漸走向案頭的崑曲注入活力，呈現獨特的藝術特質，這正是其戲劇創作的成功之處。



引用書目

【古籍】

- 〔明〕沈璟著；徐朔方輯校：《沈璟集》（上海：上海古籍出版社，1991年12月）
- 〔清〕李漁：《閒情偶寄》（上海：上海古籍出版社，2000年）
- 〔清〕唐英：《陶人心語》，收入張發穎主編：《唐英全集》（據乾隆古柏堂刊本影印，北京：學苑出版社，2008年1月）
- 〔清〕唐英：《陶人心語續選》，收入張發穎主編：《唐英全集》（據乾隆古柏堂刊本影印，北京：學苑出版社，2008年1月）
- 〔清〕唐英：《陶冶圖編次》，收入張發穎主編：《唐英全集》（據《唐英瓷務長編》（見《景德鎮陶瓷》1992年2期）錄出，校以朱琰《陶說》，北京：學苑出版社，2008年1月）
- 〔清〕唐英撰，周育德校點：《古柏堂戲曲集》（上海：上海古籍出版社，1987年10月）。
- 〔清〕焦循：《花部農譚》，收入楊家駱主編：《歷代詩史長編二輯》第8冊（臺北：鼎文書局，1974年2月）
- 〔清〕楊恩壽：《詞餘叢話》，收入楊家駱主編：《歷代詩史長編二輯》第9冊（臺北：鼎文書局，1974年2月）
- 〔清〕蔣士銓：《升平瑞》，收入《蔣士銓戲曲集》（北京市：中華書局，1993年）
- 〔清〕錢德蒼編選、汪協如校：《綴白裘》〈殺貨〉（臺北：臺灣中華書局，1967年）
- 〔清〕藍浦撰、鄭廷桂補輯，傅振倫注：《景德鎮陶錄詳注》（北京：書目文獻出版社，1993年2月）
- 首都圖書館編：《清車王府藏曲本》（北京：學苑出版社，2001年）

【專書】

- 〔日〕青木正兒撰、王吉廬譯：《中國近代戲曲史》（台北：台灣商務印書館，1969年）
- 北京市戲曲編導委員會編：《京劇彙編》（北京：北京出版社，1957年2月）
- 北京圖書館：《西諦書目》，收入嚴靈峰主編：《書目類編》（台北：成文出版社，1978年5月）
- 吳梅：《中國戲曲概論》，收入《吳梅全集》（石家莊：河北教育，2002年）



-)
- 吳梅：《曲學通論》，收入《吳梅全集》（石家莊：河北教育，2002年）
- 林鶴宜：《規律與變異：明清戲曲學辯疑》（臺北：里仁書局，2003年）
- 雷夢水等編：《中華竹枝詞》（北京：北京古籍出版社，1997年）
- 趙爾巽、楊家駱：《（楊校標點本）清史稿》（臺北：鼎文書局，1981年）
- 蔡毅編著：《中國古典戲曲序跋彙編》（濟南：齊魯書社，1989年）

【論文】

1. 期刊論文

- 傅振倫、甄勵：〈唐英瓷務年譜長編〉，《景德鎮陶瓷》（1982年2期），頁19-66。
- 鄒元江：〈論戲曲丑角的美學特徵〉，《文藝研究》（1996年6期），頁84-95。
- 鄭韡：〈花雅合流，卓然一家——花雅之爭中的清代戲曲家唐英〉，《現代語文》（2006年08期），頁20-21+36。
- 徐國華：〈蔣士銓戲曲二題〉，《藝術百家》（2008年第1期），頁149-153。
- 程賢達、張德山、葉水英：〈唐英與御窯廠的管理〉，《中國陶瓷》第44卷第2期（2008年2月），頁73-77。
- 李僅錄、王光堯：〈北京新出土唐英妾可姬瓷骨灰罐〉，《東方博物》（2009年01期），頁41-45。

2. 學位論文

- 丘慧瑩：《唐英劇曲研究》（桃園：國立中央大學中國文學研究所碩士論文，1991年12月）
- 黃敬欽：《從中國戲曲中丑的歷代變遷看丑角表演的傳承與創新》（台中：逢甲大學中國文學研究所碩士論文，2005年6月）



論先著詞作之家國感懷

柯秉芳*

提 要

先著（生卒年不詳）為明末清初詞人，個性追求清高節操，不與世俗同流。順治二年（1645）流寓金陵，故詞作可見楚地人事京城繁華之描寫。先著詞作及詞集評論追和南宋遺民詞人，亦仿效宋末應社，集結詩社，相與酬唱，詠物寄託，抒發身世之感。因此由先著詠物寫景、交游贈答、祝壽或題詞等作品，可見學習效法或交游對象，皆與先著之身世密切聯繫，寄寓強烈之愛國精神。

關鍵詞：先著、勸影堂詞、家國感懷

一、前言

先著（生卒年不詳），明末清初四川瀘州人。字渭求、蠲齋、遷甫，號溪老生，以名為盍旦子¹之鳥自比，故晚年更號盍旦子。學極博洽，善畫花卉、人物，極有法度，「書得晉人遺意」。²尤工詩詞。著有《之溪老生集》八卷、《勸影堂》三卷。另有《詞潔》六卷，為先著、程洪（生卒年不詳）選錄。

先著詞作見《四庫未收書輯刊》所收《勸影堂》，載錄詞作一百九十九首；《全清詞鈔》僅收錄〈南潛·春水〉、〈水龍吟·白蓮〉、〈珍珠簾·泛雨〉、〈長亭怨慢·望後湖用白石韻〉四首。內容雖有詠物、寫景、贈別、祝壽、懷古等作，但詞中往往寄託他對舊國的思念。故筆者首先從史料的記載，由先著的個性和境遇方面入手，並以他的詞作相互對照，探討先著何以不斷地在詞作中表現他對故國的思念。

其次，由先著詞作和選評詞集，可見他對南宋詞家之繼承。姜夔、史達祖、

* 東吳大學中國文學系碩士班二年級。

¹ 相傳於山西五臺山，一種名叫寒號蟲之鳥，又稱為盍旦、曷旦或獨春。糞如豆子一樣大，潮濕時氣味臊惡，幹結以後變得黑而光潤。夜鳴求旦。夏月毛采五色，鳴曰「鳳凰不如我」。冬月毛落，忽寒而號，曰「得過且過」。

² 〔清〕震鈞輯《國朝書人輯略》（臺北：明文書局，1991年1月）引〔清〕楊翰《息柯雜著》（清同治癸酉年（1873）羊城九曜山房刊本）之說，卷1，頁32下。晉代名士崇尚玄學，喜愛清談，故書畫呈現淡雅清逸之風。



吳文英、周密、張炎諸家，皆工詠物，為詠物名家，大多「因寄所託」，抒發家國身世之感。姜夔作〈暗香〉、〈疏影〉詠梅，〈齊天樂〉詠蟋蟀，即有寄寓靖康北狩之恥。宋末應社之詞，存《樂府補題》一卷，計有王沂孫、周密、王易簡、馮應瑞、唐藝孫、呂同老、李彭老、李居仁、陳恕可、唐珏、趙汝鈞、張炎、仇遠等人，以詠物詞抒發亡國之哀思。先著在《詞潔》選評有涉及王沂孫、周密、李彭老、唐珏、張炎等人的作品。先著在詞中追和姜夔和張炎用韻，共計五首，即有寄託之用意。

最後，試觀先著交游往來者，亦有明朝遺民之身世，故能共論政治，甚至如宋末應社一般，集結詩社，相與酬唱，抒發懷抱。除先著本身個性、遭遇因素之外，他所追和效法和交游的對象，皆能影響他日後思想和發展。因此筆者此篇論文，以先著生平和詞中所見師法、交游者三方面，作為切入，論證他詞中展現之家國感懷。

二、個性與生平境遇

關於先著的生卒年，根據近人江慶柏編《清代人物生卒年表》所載，先著為順治八年生（1651—？），但清人張維屏所輯《國朝詩人徵略初編》及王祿昌等纂修《瀘縣志》中說先著「順治二年（1645）流寓金陵」³，有明顯的出入；又謝桃坊撰《中國詞學史》說他「與沈謙為好友」⁴，于翠玲在《朱彝尊《詞綜》研究》中說先著與朱彝尊（1629—1709）同期⁵，可見先著為明末清初詞人。而由其詞作可見，大多於清朝統治下所寫。藉由他生平事蹟與作品視之，可見他對明朝有著深刻地思念。他未曾活躍清朝政治舞臺，而是將自身懷抱寄託山水花鳥、高閣樓臺，雖有隱世之跡，卻又與友朋唱和論政，關心國事。故此節以先著之個性和生世境遇因素作為探討。

（一）以風雅高潔自許

據《之溪老生集·盍旦子傳》所記載，先著個性務求分明黑白，指人所短不畏避諱。⁶又選評詞集以「詞潔」為名⁷，由此可見，先著如此個性，自是崇尚雅

³ [清]張維屏輯：《國朝詩人徵略初編》（臺北：明文書局，1991年1月），卷20，頁17上。

⁴ 沈謙（1620~1670年），字去矜，號東江，浙江仁和（今杭州）人。為明末著名詞家，著有《東江草堂集》七十三卷，散佚甚多，今有《東江集鈔》。其作〈詞韻略〉一篇，毛先舒為之括略並注《沈氏詞韻略》。

⁵ 參于翠玲撰：〈《詞綜》與《詞潔》的比較〉，《朱彝尊《詞綜》研究》，（北京：中華書局，2007年5月），頁161。

⁶ [清]先著撰：《之溪老生集》，《四庫未收書輯刊》（北京：北京出版社，1998年），第



潔之節操。面臨明衰清興，先著無可奈何，便與友朋集結詩社，暢言家國之思，甚至創作許多詠物詞以抒發情感。先著善畫花卉與人物，有晉人清逸之風，因此詞中常描繪花草情態，並以擬人手法道出，如〈解連環·詠江城閣秋海棠〉、〈花犯·瓶蘭秋海棠〉、〈蝶戀花·詠蝴蝶花〉、〈探方訊·詠雞冠花〉、〈珍珠簾·詠瓶中芍藥〉、〈減字木蘭花·爲劉九水詠木瘦冠〉等作，可見先著對花卉形態之熟稔。〈解連環·詠水仙花〉：「清思一生無寐，已休糧絕粒，道家風致。春事難分誰個早，與羅浮遠客，天涯同至」，或者可說先著有追求道家清絕之意。

先著館居白佟公南園時，嘗作《南園十詠》，藉由景色描寫，抒寫感懷。其中〈水龍吟·萬竿蒼玉〉可見先著讚揚君子之高潔德行：

渭濱千畝蒼涼，此間日有凌雲勢。錦綉纒褪，抽梢一夜，滿園龍子。密葉交加，風吟不到，月穿無地。向深林坐聽，琅玕奏響。入耳處，皆生翠。嘆想子猷高致。真不愧、此君知己。行天赤日，炎蒸頓失，幽襟如洗。參尋玉版，多年公案，不妨拈起。趁逍遙靜日，吮毫重與，撰淇園記。⁸

此詞為先著於深林坐聽風吟蒼竹，進而聯想至王子猷愛竹成癡，與竹為知己之典故。末句「撰淇園記」，即引《詩經·衛風·淇奧》，從治學、儀容外貌、人品德行，點出高雅君子的形象。以人喻竹，可謂王子猷風雅高潔形象之展現。

此外，先著所閱讀著作及題詞，如〈清平樂·題薌泉小照〉云：「家山雲海重重。薌泉沃我心胸。拄腹撐腸萬卷，莫教老卻英雄」；〈清平樂·題周辰臣海日圖〉云：「悠然嘯引天風。盤桓手撫孤松。借此雲濤萬頃，盪君如海心胸」，亦可窺知先著讚揚豪放坦蕩之風骨。又如〈金縷曲·題寶樹秋吟詞〉：

種種顛毛矣。念君家、情懷慷慨，淚同鉛水。猶及留都文物盛，故老銷磨餘幾。常話舊、悽然含涕。手種齋前青青竹，有窺檐白月能知此。思古道，傷今雨。新聲苦調淒人耳。憶昨年、驚疑烽火，謀歸鄉里。千古悲秋惟宋玉，異代又逢之子。工絕處、才人心死。滿巷離憂重疊和，是楚天

⁷ 28輯，頁1。

⁷ 《詞潔》六卷，共計一百四則，完成於康熙三十一年（1692）正值詞學復興之際。參謝桃坊撰：《中國詞學史》（成都：巴蜀書社，1993年6月），頁158。

⁸ 〔清〕先著撰：《勸影堂詞》，《四庫未收書輯刊》（北京：北京出版社，1998年），第28輯，卷下，頁17上~頁17下。



移入君詞裡。我欲喚，湘娥起。⁹

想當年烽火四起，宋玉悲秋，亦無能改變國破山河之命運。而今先著同樣淪為故國遺民，不禁悲從中來，離憂疊和。再觀〈哨遍·題匯村集唐詩〉：「勿！謂先生戲，文心託寄難輕擬。介甫集悲笳，蔡琰生還憔悴。共子瞻聯句，巧匠斲山，沈思敏手猶然避，後此指南人，少陵信國，兩兩淚眼相視」；〈減字木蘭花·題沈崑銅土音集〉：「燕陰烈士。毀家能作捐生事。慷慨相從。室內三人一死同」，皆是借古人之身世淪落，影射自身現狀。因此先著清高節操多表現對舊國之忠心。

（二）順治二年（1645）流寓金陵

據《瀘縣志》和《國朝詩人徵略初編》記載，順治二年（1645）先著流寓金陵，並云：「先世瀘州，並託言姓先，猶明代之孫一元不知果，秦人否也」。¹⁰金陵最早用於城名在戰國時期，楚威王打敗越國，盡取越國奪取吳國的地域，而於石頭山（今清涼山）築城，稱為金陵邑，或石首城。唐代《建康實錄》對此有明確記載：「因山立號，置金陵邑」。金陵即南京，為許多朝代建都之地。

清順治元年（1644），世祖率兵入關，定都北京，由此可見先著流寓金陵為清開始的後一年，而金陵則為明朝首都。從先著詞中可見思念舊京，及以金陵為場景之作。〈月華清·元夕璿在招飲，次韻同王子龐、鄭夢老、龔天放〉詞中云：「已多時夢冷，京華舊事」，透露他對故國之思念。尤其對舊時楚地古事之追念，似是藉以寄託自身感懷，如〈花犯·瓶蘭秋海棠〉云：「國香零落騷心怨，楚畹何由見」；〈金縷曲·題寶樹秋吟詞〉云：「憶昨年、驚疑烽火，謀歸鄉里。千古悲秋惟宋玉，異代又逢之子。工絕處、才人心死。滿巷離憂重疊和，是楚天移入君詞裡」，先著遙想過去屈原、宋玉亦於楚地憂心國事，登臨悲秋情景，和他此刻心情不謀而合。因此筆者推論，流寓金陵這段期間，對先著此後心境應當產生深遠影響。又如〈蘭陵王·詠虞美人花影〉：

傍荒陌，薄片輕紅舊色。甚心情、弄影春邊，可憐下與草同質。虞兮歌正咽，美人、呼喚不迭。總游魂、血化休題，略記認隨身蹤跡。四面楚聲徹。嘆兒女情深，英雄氣折，嬌柔慷慨兩俱絕。為輕生一劍，夢碎難行。而今怎敢遠飛越，低頭對細月。恨結，天與洩。也入地猶存，臨風

⁹ 〔清〕先著撰：《勸影堂詞》，卷中，頁3上~頁3下。

¹⁰ 〔清〕張維屏輯：《國朝詩人徵略初編》（臺北：明文書局，1991年1月），卷20，頁17上。



未滅。泣向江東見故國。任昏昏野蝶，漫來勾攝。斷腸千載，除青塚、明妃共說。¹¹

此詞藉由項羽和虞姬之歷史故事，道出國仇家恨之感。詞由江邊「虞兮歌正咽」，彷彿離別曲，二人即將分別作為場景鋪寫。楚漢之戰，項羽殺盡無數敵人，後來因困於垓下，夜聞四面楚歌，知大勢已去，亦不得不「英雄氣折」、「泣向江東見故國」。詞題「虞美人花影」，可知是以虞姬為主軸，至詞末「除青塚、明妃共說」，與昭君離國出塞相聯繫。而昭君離別故土與匈奴和親，換取國家和平之事，使原以美人可悲命運之詮釋，得以擴大至對故國之忠貞和思念。

先著弔古傷今，藉由金陵此歷史重鎮，寄託自身懷抱之外，亦圍繞宮殿帝王后妃作為書寫對象。如〈解連環·詠江城閣秋海棠〉：「是結璘宮內，十萬霓裳，教歌仙子」；〈解連環·詠水仙花〉：「家近蒼梧，幾相見、皇英帝女」；〈珍珠簾·詠瓶中芍藥〉：「又回肩轉面，漢宮誰比」；〈綺羅香·錦谷芳叢〉：「不是舊宮愁伴」，皆能表現先著內心隱藏對國事之關心，以國家為重之心思。又如〈水龍吟·白蓮〉：

煙汀月轉無聲，深飛鷺起人纔見。橫波靜悄，芳容澹雅，亭亭意遠。水國淒涼，錦香何處，笙歌臺殿。待采菱人過，纖腰素面。應暗訴、西風怨。瑟瑟風裳斜捲。惜因何、羞紅一點。同時姊妹，舞衣零落，鮮妝已變。幾瓣隨流，不成題句，誤他愁眼。恐蘋花吹老，涼螢掠影，響枯聲岸。¹²

詞中「笙歌臺殿」、「纖腰素面」，有如宮中笙歌達旦，美人獻舞情景一般。然「水國淒涼」、「舞衣零落」，呈現敗亡之跡。雖心懷家國，仍對君王荒靡朝政暗加褒貶。此詞「應暗訴、西風怨」句，與唐珣（1247—？）〈桂枝香〉：「西風有恨無腸斷，悵東流，幾番潮汐」，旨意相同；先著《詞潔》選評唐珣〈桂枝香〉云：「『西風有恨無腸斷』，此一警語足矣。此唐義士也，昭陵玉匣數首，并沉痛傷懷，非復宋人。此君詩詞，俱參上流，不獨高潔。」¹³先著此詞詠白蓮和唐珣〈桂枝香〉詠蟹，同樣傳達舊時盛況不再，只能將此情訴予西風，寄託國家興衰存亡之感慨。

三、效法南宋詞家

¹¹ 〔清〕先著撰：《勸影堂詞》，卷上，頁6上。

¹² 同前註，頁16上。

¹³ 〔清〕先著、程洪：《詞潔》，《詞話叢編》（北京：中華書局，2005年），冊2，卷5，頁1365。



先著思想和創作受南宋詞家影響，他和程洪選評《詞潔》中，收錄詞家和詞作，多有感時興國、遺民流亡之身世。如姜夔（1155—1221）、張炎（1248—1320）、王沂孫（約 1230—1291）、唐珙（1247—？）等人。先著繼承南宋詞家，藉由詠物言情，並追和姜夔、張炎之韻，共計五首，用於登臨寫景，俱傳達弔古傷時、追憶往昔之意。此節以先著追和二人之作為探討，並見其愛國之精神。

（一）追和姜夔

《詞潔》收錄姜夔詞作六首，為〈探春慢〉（衰草愁烟）、〈長亭怨慢〉（漸吹盡枝頭香絮）、〈揚州慢〉（淮左名都）、〈暗香〉（舊時月色）、〈玲瓏四犯〉（疊鼓夜寒）、〈解連環〉（玉鞍重倚）。先著詞作追和姜夔用韻有三首，三首皆為姜夔自度曲，詞牌為〈疏影〉、〈長亭怨慢〉、〈暗香〉，先著用以遊景憑弔，追憶往昔，因景生情之作。如〈疏影·遊靈谷寺用姜白石韻〉：

哀泉響玉。引石路迂迴，山寺投宿。殿壁雲昏，腥草牛羊，蟲喧廢院葵竹。
。驚心但指南朝蹟，總一抹、天風吹北。已歷年、斲盡松脂，野老不逢黃獨。

留得景陽斷紐，土花蝕甚久，苔點封綠。賴得年年，雪片飛香，千樹梅花村屋。
金輪塔戶初開日，夢聽演、梵音仙曲。待賦將、悲恨重重，要滿庾郎長幅。¹⁴

姜夔〈疏影〉詠梅以「昭君不慣胡沙遠，但暗憶江南江北。」傳達心繫故國之情。先著此詞開始「哀泉」、「腥草」、「廢院」，便營造一股哀傷、衰敗氣息。「驚心但指南朝蹟，總一抹、天風吹北」點出靈谷寺已為歷史陳蹟，「土花蝕甚久」、「苔點封綠」呈現斷垣殘壁之貌。先著來此憑弔過去靈谷寺曾是「金輪塔戶」模樣，如今不復當年，只能「夢聽演、梵音仙曲」。面對昔日繁榮，先著感傷之情油然而生，便云「悲恨重重」。

第二首〈長亭怨慢·望後湖用白石韻〉亦有觸景傷情之意。詞由上片江上「錦翼鴛鴦，舊時曾識，淺深許。芰荷空矣。憑見說、千章古樹。早是蕭疏，更莫遣、愁人來此」，至下片景暮「只較量、一菊湖波，況無數、溪山無主。歎近日臨風，衰比垂楊絲縷」。先著行為雖有遊湖隱世之跡，但其實仍無法忘卻故國，心有國無主之感，因此寄託於江上景色。先著多以舊時景物、追憶方式懷念故國，第三首〈暗香·登莫愁湖閣用白石韻〉則可見他提及國家現狀者：

¹⁴ [清]先著撰：《勸影堂詞》，卷上，頁9上。



晚波淨色。卻因何絕少扁舟漁笛。幾葉荻蒲，不比田田擎摘。猶記上公行樂，費多少、濤箋江筆。倚危亭，露下湖心，明月照移席。家國。好夢寂。任姓字莫愁，舊感偏積。西風暗泣。山影招人尚能憶。休過秦淮夜泊，料霜涸、收痕同碧。再夾岸，花發樹，是誰待得。¹⁵

詞中言「任姓字莫愁」可見先著此時當處於較為安定之時，但「舊感偏積」，卻流露他不忘故國，字裡行間皆展現國愁家恨興亡之感。姜夔〈暗香〉（舊時月色）詠梅云：「江國，正寂寂。歎寄與路遙，夜雪初積。翠尊易泣，紅萼無言耿相憶」，先著藉由姜夔此調，抒發情感，且二人俱寫家國之思，雖處於不同時空，然感時傷國心情，卻是一致。

（二）追和張炎

《詞潔》收錄張炎詞作十首，為〈探春慢〉（列屋烘爐）、〈西子妝慢〉（白浪搖天）、〈玲瓏四犯〉（流水人家）、〈瑣窗寒〉（亂雨敲春）、〈解語花〉（行歌趁月）、〈湘月〉（行行且止）、〈水龍吟〉（仙人掌芙蓉）、〈齊天樂〉（分明柳上春風眼）、〈綺羅香〉（萬里飛霜）、〈疏影〉（碧圓自潔）。先著詞作追和張炎用韻有〈甘州〉、〈南浦〉二首，但《詞潔》未收張炎作此二調者。但《詞潔》選錄張炎詞作，為南宋遺民詞人中數量最多者，選評中雖未正面指出張炎詞之旨意，然從張炎詞作可發現其寄託思想，如〈疏影〉詠荷花云：「回首當年漢舞，怕飛去漫皺，留仙裙折」；〈齊天樂〉云：「經行幾度怨別，酒痕消未盡，空被花惱。茂苑重來，竹溪深隱，還勝飄零多少」；〈綺羅香〉詠紅葉云：「為回風、起舞尊前，盡化作、斷霞千縷。記陰陰、綠遍江南，夜窗聽暗雨」，描寫南宋覆亡後，家道中落，亦不仕新朝，詞中透漏遺民飄零之身世，感時傷國，躍然紙上。

先著和張炎韻用以登樓弔古傷情，如〈甘州·九日冶城道院登樓用張玉田韻〉：

放寒霜一點透絺衣，乍冷未思裘。恰仙院吹簫，黃花翠竹，令節悠悠。墓草碑深八字，此地古西州。銷沉多少事，我始言愁。縱眼石頭城下，有江潮怒拍，徙盡沙洲。儘亂山如插，莫對孝陵秋。辛苦長生化鶴，便忘情、何似狎輕鷗。翻思向、夕陽紅處，特起高樓。¹⁶

¹⁵ 〔清〕先著撰：《勸影堂詞》，頁10上。

¹⁶ 同前註，卷上，頁9下~頁10上。



張炎作〈甘州〉追憶北遊，懷念友人而作。先著此詞亦登樓懷古，想此地古西州，埋葬無盡人和事，又見江潮怒拍、亂山如插，一遍荒煙漫草，愁情遂生。張炎與先著皆以西州古道為場景，張炎詞末以「卻怕登樓」結尾，而先著以「特起高樓」作結，其實都為傳遞遺民失國之隱恨，悲恨之情，曲折道出。

另一首和韻之作為〈南浦·登孝侯臺用張玉田韻〉：

埋寶起雄城，算荒臺、閱盡多番昏曉。磯水染榴紅，鐫題字、簫鼓風流如掃。長干兒女，嫁時不記芳年小。望裏樓臺蕭寺遠，都化白門煙草。追思孫皓降幡，祇斬蛟射虎，英雄事了。柳影闔雙扉，青溪轉、三四酒人頻到。舊歡雲渺。捲來敗葉歸鴉悄。奔向風前多灑淚，無奈淚從今少。¹⁷

此詞亦為先著登樓見荒臺殘跡，萌生感傷之作。在白門煙草中，先著追思孫皓斬蛟射虎，最後仍不免降幡之命運，流露「英雄事了」之感慨。張炎以〈南浦〉詠春水，懷念舊時好友相聚情景：「餘情渺渺。茂林觴詠如今悄」，但「前度劉郎歸去後，溪上碧桃多少」，先著則謂「舊歡雲渺，捲來敗葉歸鴉悄」，然「奔向風前多灑淚，無奈淚從今少」，皆云觸景傷感，光陰易逝，寄託盛時難再之惆悵。

四、交游與酬唱

先著愛國精神由其詞得以看見，除與個人境遇相關之外，他身旁交游者，亦為同時代，或有相同身世背景之人。先著嘗言：「二十餘闕，曾寫為一冊。閱者三家：廣陵吳園次、鄞縣周屺公、通州范汝受，此三君子者，於詞皆有專家之長。余於庚申辛酉間，幸從之遊，尤有知己之感，手蹟存焉，因不欲更其舊次。此後數十闕，一贈十山，一在十山寓作〈減字〉四闕，戲吳公之作〈長亭怨慢〉數闕，則皆與證山同作」。¹⁸由此可見先著之交友，並與之唱和贈答，抒發情感。故此節就先著之交游對象作為探討，以見相互影響之關係。

（一）范十山

范國祿（1623—1696），字汝受，號十山，著有《十山樓詩鈔》。明末清初通州濠河周邊聚集眾多文人墨客，如范鳳翼（約1596前後在世）、范十山父子等人，結山茨詩社，專為觴詠之所。范十山嘗曰：「疇昔結社山茨，得鼎庵先生

¹⁷ 〔清〕先著撰：《勸影堂詞》，頁10上~頁10下。

¹⁸ 同前註，卷上，頁8下。



為領袖。其時謝石夫旗鼓相當，諸同人瞠乎其後。自狼山觀海，舊社久虛。回憶先生執耳，已如隔世」。¹⁹可見范十山性喜交游，結社交流思想。其《十山樓稿》60卷，大多是贈答酬唱和紀游抒懷之作，亦是雅集酬唱、文酒交游之實錄。其詩社不乏文壇領袖，如錢謙益（1582—1664）、王士禛（1634—1711）、陳維崧（1621—1682）、孔尚任（1648—1718年）等人，皆是其中社員。²⁰

先著與范十山同是明朝遺民，境遇因素，故集結詩社相與傷懷，一同共論政治，唱和贈答。如〈西河·王成公攜酒范十山寓，是日聽十山談黨禍甚詳〉：

桐雨洗。首夏頓生秋意。有人攜酒過僧寮，推書而起。瀾翻塵尾閃雙眸，瓶花座畔如醉。南朝事，傷馳水。煩君指點就裡。因誰始禍中邊疆，依稀牛李。黨人一網痛衣冠，血濺黃門北寺。紛紛半局殘棋止。長太息，過江名士。雙手河山送與。且揮杯，話盡吾能穩記。大有悲蟲草間涕。²¹

先著至范十山寓所，聽聞黨爭亂政之事，慷慨悲憤，因而作此詞。雖釀禍「黨人一網痛衣冠，血濺黃門北寺」，是何等痛快之事，但終究逃脫不掉「雙手河山送與」命運。此借古寓今之意甚明。言牛李黨爭肇使唐代衰亂，實際便是明代東林黨爭之鑑鏡，卻不記取教訓，將山河送與清朝。又見〈金井梧桐·次韻贈范十山〉：

東京黨籍，以先公、名氏廁於陳李。最後見、海濱高士。已賈禍因文，破家為客，總成奇致。掀髯一笑，深締念過去，靈巖瓣香誰屬，無限傷心，向空王決矣，雙丸勇逝。能幾得、聚頭私語，種秫移家，來於何日，待之忍涕。²²

此詞寫政治對文人之迫害，海濱高士因文字獄破家，落得「聚頭私語」、「種秫移家」之下場。雖然遭逢此事，無限傷心，但不敢言怒。詞中注云：「君出示法會，因由錄為靈雲巖作也。」靈雲巖當是范十山友朋，故先著作此詞贈與范十山，追憶靈雲巖「掀髯一笑深締」風采，亦寄託「雙丸勇逝」之感傷。

¹⁹ 程瑞初（不詳）詩後附記，參〔清〕鄧漢儀輯：《詩觀》，《四庫禁燬書叢刊》（北京：北京出版社據清康熙十一年慎墨堂刻本影印，2000年），3集，卷5。

²⁰ 參史薇撰：〈交盡天下士門庭無雜賓——范國祿詩文的交游情況略論〉，《蘇州科技學院學報》2009年，第4期，頁50~55。

²¹ 〔清〕先著撰：《勸影堂詞》，卷上，頁12上。

²² 同前註，卷上，頁12下。



前詞由范十山親談政治，義憤填膺藉由先著詞作託言而出，以見范十山峻潔之品格，一如王士禛讚他：「翩翩濁世佳公子，只屬揚州范十山」，此不願與世苟合，便是先著所追求。後詞為先著贈范十山之作，與前詞皆言國家政治，可見先著與范十山有相同政治理念，對於上位者不能接受人民言論、迫害文人，表示極大不滿。先著政治理念相合，並將范十山視為「俠腸知己」，於〈金縷曲·疊韻酬垢區兼懷通州范十山鄞縣周鐵珊〉回憶道：「落落諸君無恙在，似黃花不為輕霜倦。交何幸，感非淺」，交情之深溢於言表。

（二）周證山

周斯盛（1636—1669），字屺公、鐵耕，號證山，著有《證山堂集》八卷。順治十八年（1661）進士，官即墨縣知縣。他曾因事論繫而入獄，證山出獄之後，奔走燕趙吳楚之間，足跡半天下。²³觀察先著詞作，酬贈證山之送別詞最多，詞中可見他與證山深切之情感。如〈金縷曲·疊原韻酬證山兼寄去蕪廣陵〉：

縮地無由見。不思量、好風吹到，歡然稱善。憔悴三人同計拙，但想栽田博飯。奈日月、疾於奔電。九載以還全似昔，總窮愁、相泥無衰倦。酒量改，隨年淺。初冬一雁橫空遠。氣蕭森、舊都故國，多曾吟遍。何日東歸安穩臥，不用囊書攜劍。到此際、牢愁纔畔。揮手蕪城難遽去，指潯陽君又孤篷轉。西日烈，還遮扇。²⁴

詞上片回憶往日相處時光，皆於「疾於奔電」中度過。如今證山至廣陵，先著離愁遂生，同時便寄託國家思念：「氣蕭森、舊都故國，多曾吟遍。何日東歸安穩臥，不用囊書攜劍」，可見先著心中企盼國事安定，不必各分東西。此後先著又作〈金縷曲·再疊前韻送別證山〉：

失也休論得。幾何曾、歡娛飲酒，高堂挾瑟。日日窮愁如亂草，一歲六旬三百。千載內、予為過客。舉首酸風眸子倦，好江山、仍是南朝色。興亡恨，鴉能說。輕霜天宇雲英白。喜君來、淹留不去，黃花瘦絕。辛苦家人衣食計，來日鼎鍾徒設。是懵懂、天心難必。欲倩麻姑搔背痒，有杜詩、光焰兼韓筆。形共影，何憂隔。²⁵

²³ 〔清〕周斯盛撰：《證山堂集》，《四庫全書存目叢書》（永康：莊嚴出版社，1997年），冊233，重編頁80。

²⁴ 同前註，卷中，頁8下。

²⁵ 〔清〕先著撰：《勸影堂詞》，卷上，頁9上~頁9下。



亦先回憶過往「歡娛飲酒」、「高堂挾瑟」之景，進而抒發「興亡恨，鴉能說」之感懷。與前詞相較之下，此詞於「日日窮愁如亂草」、「黃花瘦絕」中，表達先著慌亂、相思情感便更為真切。他將抱負寄予杜詩和韓愈詩集，不僅對送別證山之事，對國家興亡，亦有擔憂和不捨。

先著寫給證山送別詞，和他人相比較多，每每真情深刻流露，毫不掩飾。上述二首，其實各有四首，其後又有六首送別詞，一首懷友詞，可見二人聚少離多。如〈金縷曲·和證山韻送漁村〉云：「我病纏綿應愈。念別後、無情烏兔。越客雖留留不久。各淒然踐踏霜華路。勞夢想，添愁緒」。與證山別離之後，先著又作〈金縷曲·對月同證山〉：

寒月當樓見。近初更、浩然如水，清光零亂。原上森森高樹影，落葉橋邊堆滿。又村犬、吠聲遙斷。隱隱隔江山似睡，正無風、不浪江聲懶。百蟲死，群鴉散。可知有月難同看。算從前、相思千里，何如對面。總是身衰懷抱惡，卻被閒愁移換。更禁得、鄉思展轉。還念琅邪今夜客，繫孤舟、獨宿荒涼岸。雁一叫，人三歎。²⁶

登樓望月卻「有月難同看」，只能望月懷友，思憶從前。眼前好景既不得與友同看，又獨宿荒涼岸，相思之情已擁上心頭，卻偏又萌生鄉愁。四周寂靜如「江山似睡」、「百蟲死」、「群鴉散」一般，便是故國山河已逝，先著心情之寫照。雖與證山又將再度分離，離情依依、對月寄情只是徒增愁緒，但先著心裡仍是期盼能再相聚。他在〈揚州慢·送證山赴迦河兼懷子樹別駕〉中云：「有故人重到，相對話愁身」，能解先著相思之情，大概就屬證山。而詞後「高樓夜、兩度傾心。好江山近在，風前側耳佳音」，或許是先著已明白「能淹留、幾日扁舟，又送河津」，且似是「好江山近在」，因此難得一掃憂愁，靜待佳音。

至於周證山在集中，可見回贈先著之詩，如〈贈先遷甫〉首句：「身賤道路多，性拙知交寡。別家又三歲，關洛至白下」，由此可見先著應是證山難得的知交，又可知證山離家一別即是三年。因此證山長年奔走燕趙吳楚之間，先著每每為之送別，並作詞相贈。又詩中云：

棄世亦棄，三十未成名。廓落睇荒塗，望古意獨行。讀書探要妙，天然冠群英。撫物足慷慨，論史得權衡。伊余實固陋，藉子開聾盲。奈何特達姿，戚戚未能平。卑棲猶僦屋，忍飢失躬耕。賣文非本心，喜難老母情。

²⁶ [清]先著撰：《勸影堂詞》，卷下，頁2下。



寒泉困翠尾，翻遭舐觸驚。運會實所致，達人胡能爭。豈乏脂韋■，未必盡尊榮。願子守勁節，勿為勞勞營。²⁷

證山雖曾於清朝為官，但也因事入獄，因而謂「棄世亦棄，三十未成名」。詩云「賣文非本心」，因其困頓交迫，為解飢寒，養活老母。詩末「願子守勁節，勿為勞勞營」，可見證山作官、入獄至出獄後內心之體悟，同時亦透露先著獨守勁節之情操。

證山集中亦有與先著論及朝中之事，如〈餘道同先遷甫作〉：

天家家事頻反側，■有革除後監國。立功立長幾危疑，袞袞宮僚救不得。嘗聞吾邑金忠■，善處父子潛用力。宿見同時蔣恭靖，以醫事生全忠貞。二十餘年事起居，■■不但調藥食。主聖臣良氣象弘，方技流品皆明德。宸翰紛綸數十紙，宛轉家人只如此。筆墨輝煌御押新，■題完好印文紫。生死恩榮施子孫，君臣際會兼終始。二百年來賜第存，故居猶近冶城址。冶城秋高氣蕭索，一葉打人人意惡。芝草琅玕化作煙，掩卷蒼茫興焉託。

28

詩中可見臣子以忠貞事君，生死恩榮施及子孫之情況。蔣恭靖侍奉國君藥食之勤慎，使其君氣象恢弘，因此得以「賜第賜諡且官其子」，集皇恩於一身。

然而或許是證山在朝為官，故贈答先著之詩裡，不見有批判政治之語，僅〈江邨晚步用遷甫與徐文虎唱和韻〉：「顧見隔江山，樹艸露微脊。人情愛晚閒，天意重孤僻。緬思隨老農，幽事竟阻隔。長鏡素所託，於今何處索。秋陰幾度生，猶作淮南客。故園一丈紅，想應到腦坼」，稍可看見他將江山、故園和身作客之心境，相互聯繫。其餘〈別遷甫〉和〈立秋前一日遷甫送余登舟別後通夕不寐〉，則表現出兩人離別相思之情。

（三）其他諸友

由先著詞作除可見范十山與周證山之交游外，尚有為孫（1613—1678，字無言，號桴菴）、張摠（1619—1695，字僧持，號南村）、程洪（生卒年不詳，字丹問）、趙起元（生卒年不詳，字庶先）、張弓（1656—？，字抑高）、高徽翰（1799—？，字式南）、孫默（1613—1678，字無言，號桴菴）、吳綺（1619—

²⁷ 〔清〕周斯盛撰：《證山堂集》，卷2，頁6下。

²⁸ 卷3，頁10上~頁10下。



1694，字園次，號豐南，一號聽翁，又號紅豆詞人）等人祝壽、送別、贈答。若深加觀察，可見其中不乏為明朝遺民，甚至風雅高節之人，如〈沁園春·次韻李水樵八十兼柬句曲張鹿牀〉：

我曾見君，垂帶當風，拄杖角巾。是畫裡昂藏，邈成隔代，人中蕭散，老作遺民。得酒相招，裁詩必和，倍長忘年意最親。秦淮上、恨紫蕭寂寂，碧水潏潏。 作歌為壽庚申。有絲網時魚色勝銀。念下箸開筵，十年彈指，扶牀凭几，兩足隨身。蔣尉山高，謝公墩近。忽起茅峰一縷雲。遙相望、喜兩翁并健，百里為鄰。²⁹

李淦（生卒年不詳），字季子、若金、礪園，號滄浪水樵。³⁰此先著始言李水樵「垂帶當風，拄杖角巾」之風采，而今「扶牀凭几，兩足隨身」（指不良於行），又「是畫裡昂藏，邈成隔代，人中蕭散，老作遺民」，將李水樵為遺老之身世作一交代。雖能為李水樵八十歲祝壽，但隔代惆悵之感，不免流漏於「秦淮上、恨紫蕭寂寂，碧水潏潏」詞句裡。

既可以確知李水樵身分，據先著所作祝壽詞，筆者便可想見，在眾多先著交友裡，仍有不少是明朝遺老，如〈沁園春·王斯村八十〉云：「舊曲風光，舊京人物，先生俊才」；〈金縷曲·柳愚谷七十〉云：「一自冠巾拋棄後，吹裂李謩長笛。又宛轉、清歌付拍。夢裡京華君尚見，覺風流未墜遙相接」，拋棄浮名，隱居生活。〈金縷曲·送吳聽翁移家黃子陂〉追憶昔日官場：「從前宦況如雲冷」，對政治明爭暗鬥、樹倒猢猻散之現實面，儼然失去信心。又如〈金縷曲·和韻種紙庵主〉云：「大小長干君記否，有飛鴉只向垂楊繞。南國恨，橫西照」；〈沁園春·張僧持六十〉云：「回首山河，驚心歲月，忍看鍾陵野燒紅」，便是展露失國之痛。

此外，先著詞作可見他與僧人道士為友，如〈甘州·送獨任師北遊〉、〈一斛珠·寄懷金沙香光菴主〉、〈珍珠簾·晚泛紅橋聽鄰丹吳僧龍吉度曲〉等。以〈水調歌頭·壽天井山雲庵長老〉為例：

天井山何處，太白別抽峰。常被白雲橫斷，不與眾峰同。聞說開山老宿，在日鉗椎爐鞴，蹴踏象兼龍。寫經人到處，穿過一枝筇。 雲庵老，今兩世，繼家風。倦枕鉏頭，熟睡本色住山翁。只管栽田博飯，不用商量

²⁹ [清]先著撰：《勸影堂詞》，卷上，頁15。

³⁰ 參[清]孫靜菴撰：《明遺民錄》（臺北：明文出版社，1985年），卷33，頁2下~頁3上。

佛法，枯淡是真宗。一燈明不已，百歲健無窮。³¹

以天井山「常被白雲橫斷，不與眾峰同」之地理因素，展現雲庵長老、清靜無為，不與世俗同流之高雅節操。如此「枯淡是真宗」之人，遂能安身立命「百歲健無窮」。又如〈沁園春·趙客庵七十〉：

七十行藏，萬千悲笑，莫話神京。把今古澆殘，杯深似海，乾坤坐斷，榻穩如城。鍾鼓銷聲，園陵閉氣，一帶牛羊闢路青。天留在，祇是晨星數老，足慰人情。 弄丸餘暇遊行，似邵叟車兒到處迎。但村舍飛花，逍遙覓句，門庭積雪，辛苦傳經。不恨衰遲，偏增倔強，遜國春秋眼最明。遲遲待，比伏生正早，有日河清。³²

趙起元（生卒年不詳），字庶先，號客庵。詞中描繪趙客庵「萬千悲笑」、「杯深似海」、「榻穩如城」個性，年事已高辛苦傳經，卻「不恨衰遲」。似乎是為「遜國」之故，期待「有日河清」，政治清明，能見舊時安樂。僧侶皆能有此愛國精神，先著雖未能報效國家，而將自身感懷寄託山水，卻並未真正隱居不出，不再論及政治，由他與友人贈達詞作中，回憶舊京、提及國家之字句裡，即可見得。

五、結論

先著詞作無論詠物寫景、交游贈答、祝壽或題詞等，皆不脫思念故國之愛國精神。先著不曾放棄明朝遺民身分，雖處於清時政治穩定局勢中，他亦未嘗掩飾亡國之傷。

先著個性追求清高，由他詞作崇尚王子猷之高潔，以及讚揚屈原、宋玉、項羽、虞姬、杜甫等人忠君愛國表現，便可窺知其一。他身邊交游往來者，不乏明朝遺老，抽身官場，隱居不出，並與僧侶為友，亦可為證。再之，先著善於繪畫花卉和人物，得晉人清逸之風，步入禪道隱逸避世，不論世事，顯然十分自然。然而雖先著詞中不免呈現隱逸之意，但他卻選擇以姜夔、張炎等人為師法對象，創作許多詠物詞，寄託對友人和家國之離情和思念。甚至效法宋末應社，參與詩社，和范十山等人言論政治，借古諷今。多首送別證山詩作，亦抒發離別黍離之悲心情。

³¹ 〔清〕先著撰：《勸影堂詞》，卷下，頁9上。

³² 同前註，卷上，頁14上。



綜觀《勸影堂》詞作，不僅可見先著之個性節操、學習仿效和交游對象相互影響外，他詞作不離痛失山河之主旨，為先著生平寫照。他風雅高潔節操，多表現於對故國之思念，同時亦傳遞他忠貞愛國、期待政治清明之思想。



參考資料

【書目】

- (清)震鈞：《國朝書人輯略》，臺北：明文書局，1991年
- (清)張維屏：《國朝詩人徵略初編》，臺北：明文書局，1991年
- (清)周斯盛：《證山堂集》，《四庫全書存目叢書》，永康：莊嚴出版社，1997年
- (清)先著：《之溪老生集》，《四庫未收書輯刊》，北京：北京出版社，1998年
- (清)先著：《勸影堂詞》，《四庫未收書輯刊》，北京：北京出版社，1998年
- (清)鄧漢儀：《詩觀》，《四庫禁燬書叢刊》，北京：北京出版社，2000年
- (清)先著、程洪：《詞潔》，《詞話叢編》，北京：中華書局，2005年
- 王祿昌修，高觀光等纂：《瀘縣志》，《新修方志叢刊》，臺北：臺灣學生書局，1967年
- 葉恭綽：《全清詞鈔》，香港：中華書局，1975年
- 孫靜菴：《明遺民錄》，臺北：明文出版社，1985年
- 謝桃坊：《中國詞學史》，成都：巴蜀書社，1993年
- 于翠玲：《朱彝尊《詞綜》研究》，北京：中華書局，2007年

【期刊】

- 史薇：〈交盡天下士門庭無雜賓——范國祿詩文的交游情況略論〉，《蘇州科技學院學報》，2009年，第4期



修身養性：太極武藝與古琴音樂的思想契合 點研究

張志威（極琴）**

提 要

中國文化的思想遺產，之所以能傳承延續而不斷，乃因我們以秉持天地靈氣的「吾身」而參贊化育之。源遠流長的七絃琴（古琴），與太極拳（太極武藝）這兩個似乎風馬牛不相及的領域，自古來便是默默耕耘地發展。前者，由於「士無故不撤琴瑟」的緣由，古來即能歸入美學的研究，而有一系列的可供參考的資料。後者則因應現代大眾化與學術化的學院派關係，走向了全民運動與衛生保健的世界觀。總歸一句話，此二者最大共同點是：「吾身的參贊與化育」。筆者修習楊家老架太極武藝，與聆聽七絃琴（古琴）聲已十數載，身體力行的參贊下，得知這古人的遺產有其共同點才得以永續傳承與發展。是以本文從其來歷探討、文化文明意涵的承載、醫學治療、導引養生、天人融一、知覺運動的學習歷程、身心形象的要求，以及境界修養等八方面的敘述，以尋其相似處，而得知此二者之賴以傳承的理由。更得知此二者最終目標：修身養性，也即中華文化強調的性命雙修。

關鍵詞：七絃琴（古琴）、太極拳（太極武藝）、參贊化育、規矩法則、點點位移。

一、前言

中華文化所能傳承下來的學問，幾近與吾等身體力行的實踐有關。七絃琴（古琴）之於太極拳二者，在傳承的實踐功夫上有其極為相似之處。自古來，以悲樂背景、後於敲擊樂而身起的七絃琴（古琴），一直來都流於「士」的階級，且作為祭祀禮儀中敲擊樂的附庸。延至魏晉南北朝時代，才在漢壁磚上發現定型

* 本文經拳藝業師數雲臺鄧時海老師、琴藝業師忘機琴社王夢蘭（太琴）老師指導，並與楊家太極拳第七代傳人「文心坐」徐運金同門討論，才得以成文。在此鳴謝。

** 張志威，字極琴，號太素，國立台北大學中國文學系碩士班。



的十三徽位的七絃琴（古琴）。再及唐朝，才見七絃琴（古琴）的定制，從此，其形制延續至今，且其生命從來就承載著中華文化文明的使命，終於在 2003 年 11 月被聯合國認可為「人類口頭和非物質遺產」之一，以至於有所謂的「琴學」。¹

觀諸太極拳也是如此源遠流長，本來為搏鬥攻守技擊而發明的太極拳，在中華文化的涵泳下，離不開心傳口授的（儒家）師承倫理，而在太極拳之所以稱為太極拳的義理下，太極拳其實思想主幹乃根繫道家學說。換言之，「思想主軸在道家，旁參儒、兵」的說法，至少在太極拳愛好者領域中是甬質疑的認可。

筆者從 1992 年接觸楊家老架太極武藝始，²蹉跎十數載，拳藝上不見有成績，唯在身體力行的同時，發現其內涵豐富。且加上筆者素好七絃琴（古琴）悠悠悠揚、澹然無味的琴聲。於是，「『七絃琴（古琴）』之於『太極拳』，有些怎樣的關係」，這命題一直縈繞在心中。延至 2008 年 12 月正式拿起七絃琴學習與操縵的同時，筆者才恍然，古人所謂的「感天動地」、「參贊化育」是怎麼一回事。

體型笨屈而五音不全的筆者拙愚，那麼多年來的太極武藝與七絃琴（古琴）的煉養修，至今並沒有所向無敵的太極拳功夫，也沒有輕攏慢撚抹復挑的精巧操縵，唯能在煉養修的身體力行中，應證古籍記載中的功夫，而摸索出其二者之契合處。

二、太極拳與七絃琴（古琴）的思想契合點

（一）來歷不明

中國先輩讀書不易，寫書更不易，知識與思想的授受往往局限在同門師生之

¹ 中國的琴學，是一具歷史傳承及全方位認知意識的體系。它包括：古琴史學、演奏學、美學、琴律學、工藝學、指法符號學、評論學、樂譜學及口碑學等九大類之學門。（梁銘越：〈試論古琴禁情的神經心理功能學與氣功養生術〉（台北：《漢學研究》，2001 年 6 月）第 19 卷第 1 期，頁 410。）

² 民國 35 年，太極拳師承楊家太極拳第三代楊澄甫弟子呂殿臣的王子和，從中國大陸來到台灣，為甫從日本統治脫手的台灣教育界推行國語教育，並創立「露禪學派 廣發一系」，以國立台灣師範大學為根據地，以傳承楊家太極拳為矢志。由於太極武藝的教學上系統緊密，又由於發源於國立台灣師範大學的高等學府，是以王子和而後的楊家太極拳譽稱「學院派太極拳」。近年來思想廣進，發現楊家第一代創始人楊露禪而後，並不止於王子和一人在傳承，而深覺「露禪學派」的名銜，其文化負載太沉重，是以數雲臺主人鄧時海立名為「楊家老架太極武藝」，內容包括了拳、刀、劍、槍、推手等武藝。

目前，楊家老架太極武藝已走向推廣大眾化與學術專業化。大眾化者，全台灣有 100 餘武場；學術專業化者，2012 年將舉辦第三屆國際學術研討會。如此內涵性的發展與研究，恐怕是為搏鬥技擊而創作之太極拳者始料不及的事！



中，因此學生要學好學問必須親炙教授者，教授者也必然要開門立戶才能把主張播揚出去。因此古人最重「本門師說」（教授者之說）和「師承家法」（授受源流）。觀諸現在「證照」社會，「不著一字，盡得風流」的做法是不允許的。可是在古代「盡信書不如無書」、「書不盡言，言不盡意」的狀態，「書」上的記載永遠不如「心傳口授」的「家法」、「師說」。所謂「灑掃應對進退」，學生親炙老師的生活起居，就是要學生從老師活生生的經歷和言行來「學習」。所以學生學得的是「三維」的師說家法，比較全面性，而不是如現代社會只憑一紙「證照」便能號令天下。古代學生一旦「學不足以名家」時，則必定「言必稱師，述而不作」，也就是當自己還沒能開門立戶時，則必然要稱說「這是我老師的教導與說法……」在老師心傳口授的同時，學生還得幫老師的口授作整理以及資料彙整輯錄，箇中紀錄自然會參酌自己的體會與心得。簡單一句，古代先輩只有「師說家法」，沒有「著作權」（至少不明確）。³

行文至此，先秦延至有清一代，諸子之「書」，可以依據其「師說家法」而探索其相對的年代，甚至還能確定其受於哪位「源頭」。

可是，屬於「方技類」的「武鬥技擊」，卻往往「授受不明，學無家法」，「你來學就教授吧，反正大家一起收益」，諸看：大家都知道現在武術不下三百種拳種，可追本溯源，也只不過發源於遠古代的「搏鬥技擊」而已。典籍紀錄也只不過一語帶過而已。延至明朝戚繼光的《紀效新書》，才看得到至少在戚繼光時代的（32式）「拳技」的「圖樣本」，在《紀效新書》之前的「拳技圖樣」則無可稽考。

「授受不明，學無家法」的學問，古人只能附於「依託」。好比一想到「建築木匠類」馬上想到「魯班」（或「公輸般/盤」），一提起「中醫」馬上知道「神農」，一想到「茶事」馬上明白跟「陸羽」（或「神農」）有關，甚至，只要講起個人的家譜族譜，追本溯源，必然是「炎黃」的子孫……因為古代的實用知識是「學科」而不是「學派」，與實用的技術發明有密切關係的「學科」，其起源相當古遠，非文字所能承載而描述。古代的技术傳統並不能由固定的「書籍」或「人物」來體現，一般都是不斷地淘汰，又不斷地填補的狀態下，既能保存傳統的一貫性，又能為後人留有充分發揮餘地的方式。因此古人往往把這些「技術」的著作權「依託」於某個對社會曾有貢獻的「傳說人物」。好比《黃帝內經》並非真的是「黃帝」所撰，它只是「依託」黃帝之名義而不斷有醫家術者添加

³ 中國學問是「累積性」的，在沒有「著作權」的前提下，任誰整理者有所體會，則可參入己見。所以才有訓詁學上「注文參入正文」的說法。一直要到有漢一代，設立經學博士後，有了類官方定本的出現，則在整理上，「任誰皆可參入己見」的現象，逐漸減少。



材料，雷同著書立說領域中「非一時一地一人的作品」的說法一樣。

反觀先秦時代，儒、道為顯學，巫、儒、史本來同源，只是到了後來，雅斯培（Karl Jaspers, 1883-1969）所謂「軸心時代」（Axial Age）的文明突破，在精神上的覺醒，孔子（前 551-前 479）是儒家的代表。又或者，巫祝同源的時代，儒、道本來難分，方野之外、因任自然的道家，當以老子為代表。

換句話說，儒、道思想，在孔子、老子之前已有之。

從這兒延伸，儒則有思孟、荀子支流者，道有莊子、列子、黃老、稷下者矣。然若追根溯源，誰是原始者，則不詳也。

因此，炎黃子孫留下來的古琴，其斲琴之始者有諸，曰「伏羲」（或「庖羲」），曰「神農」，曰「炎帝」（或「朱襄氏」），曰「黃帝」，曰「堯」，不一而是，最後因為有了〈南風歌〉的存世，才中肯地歸為「虞舜」。⁴延至唐朝才有現存十三徽琴式的真實面貌，再不然是廿世紀中葉四大琴師巨擘的流傳與推廣，⁵才致使中國接「崑曲」之後，2003 年梢被聯合國教科文組織列為「人類口頭和非物質遺產」之一。

——要講成形制，存世的文字琴譜可上追魏晉南北朝（指《碣石磧·幽蘭》）；⁶現今琴的款式定形也只是從唐朝開始。

太極拳的創發者何嘗不是如此？曰「程靈洗」，曰「李道子」，曰「許宣平」，曰「殷利亨」，曰「張三峯」，曰「張三豐」，曰「張三丰」者，最後乾脆「不知始自何人，其精微巧妙，王宗岳論詳且盡矣！」⁷要稱陳家溝為「太極拳聖地」當不為過，因為她保留了太極拳的香火，才有後來的楊露禪（1799-1874），以及現在太極拳發展的盛況，而有所謂的「陳太四大金剛」，或「楊家老架」

⁴ 《禮記·樂記》：「昔者舜作五絃之琴，以歌南風。」《尸子》與《孔子家語》載：「南風之薰兮，可以解吾民之慍兮。南風之時兮，可以阜吾民之財兮。」另外，儘管這段文獻屬實，而琴的製作也未必是虞舜親手把為，可能命其臣「夔」而作，最後的製作權當然只能掛於虞舜名下。

⁵ 20 世紀中國文化大革命前後，有四位古琴藝術家對古琴這一領域做了不少搶救的貢獻。其為：管平湖（1897-1967）、查阜西（1895-1978）、張子謙（1899-1991）與吳景略（1907-1987）。

⁶ 目前存世最早的古琴文字譜為唐初抄本的《碣石磧·幽蘭》，所記者是左右兩手在琴上演奏的指法，全譜計 224 行，每行 20 到 24 字不等，共有 4954 個漢字。1885 年由楊守敬訪日時發現，後由黎庶昌刊影並收入在他編的《古選叢書》當中。

古琴文字譜，到唐朝曹柔有「減字譜」，經明朝定型而得流傳至今。「減字譜」的出現，大大減輕文字譜的敘述與篇幅。舉例：

減字譜：𠄎 文字敘述：左手中指按在二絃十一徽左右，斜勢按下至十三徽外（約三四分）。乘此用右手中指勾彈（二絃）得聲。讀作「中指徽外注勾二絃」。

⁷ 李亦畬《太極拳小序》。



太極拳三傑」。⁸

(二)文化文明內涵

郭沫若認為，「『樂』之本義為琴，乃引申而為音樂之樂與和樂之樂也。引申之義行而本義轉廢，後人祇知有音樂和樂之樂，而不知有琴絃之象。」⁹羅振玉則說：「從絲附木上，琴瑟之象也。」¹⁰重視樂教的中華文化圈子裡，七絃琴的歷史延綿不絕，源遠流長。《詩經·關雎》「窈窕淑女，琴瑟友之」，《戰國策·齊策》載：「臨淄甚富而實，其民無不吹竽、鼓瑟、擊筑、彈琴……」等等，均可証我國先秦時，琴已盛行，並有廣泛的群眾基礎。其後的千餘年間，讀書人以琴為伴，「士無故不撤琴瑟」便成了天經地義的事情。

因此，琴的形製，猶如上文云「託古」般，幾近每部件都蘊含了中華文化文明的意涵。三國時期蔡邕《琴操》云：

琴長三尺六寸六分，象三百六十日也；廣六寸，象六合也。前廣後狹，象尊卑也。上圓下方，法天地。五絃宮也，象五行也。大絃者，君也，寬和而遇；小絃者，臣也，清廉而不亂。文王武王加二絃，合君臣恩也。宮為君，商為臣，角為民，徵為事，羽為物。

從製琴的材質看，上圓為天，用屬「陽」的桐木；下方為地，則用屬「陰」的梓木。當然，未必硬性以桐、梓木為之，但至少遵守「鬆透者為陽，堅實者為陰」的選材原則。

司馬承禎《素琴傳》：

暉（徵）有十三，其十二法六律六呂。其一處中者，元氣之統，則一陰一陽之謂也。

「徵」的「十三」之數，也有說成一年十二個月，加一個閏月。

再看指法的彈奏，近人李蟠在其《琴道古義明訓錄》云：

⁸ 「陳太四大金剛」即陳三虎、王戰軍、李天金、樊帥鑫；「楊家老架太極拳三傑」即王子和、鄧時海、李傳錚。

⁹ 郭沫若：《甲骨文字研究》（中國北京：北京科學出版社，1962年），頁90。

¹⁰ 羅振玉：《殷墟書契考釋》增訂本（中國北京：永慕園印，1915年），頁40。

另，「琴」與「瑟」二字，要晚至近日上海博物館所得先秦竹簡《孔子詩論》才得其隸定的文字。



泛音輕清而上浮天也，實音重濁而下擬地也，散絃居中人也，三才之道備矣。¹¹

比照歷來對散音、泛音與實音的說法，如下：

1.散音

- (1)地籟地聲；深沉渾厚。
- (2)恢宏，沉靜曠達，通於大地。
- (3)琴曲雄健的根基，如同大地般堅實，如勇士赴戰場。
- (4)猶「地勢坤，君子以厚德載物」。
- (5)惶惶然如叩鏞鐘。聞之使人溫舒廣大。

2.泛音

- (1)天籟天聲；泠泠清亮。
- (2)如霞外仙音，有縹緲入仙之趣。
- (3)清脆高遠，若隱若現。
- (4)輕盈活潑，如「浮雲柳絮無根蒂」之勢。
- (5)泠泠然如聽仙籟。聞之使人體清心遠。

3.按音

- (1)人籟人聲；堅實沉著。
- (2)堅實，變化豐富似人生，達於人情。

¹¹ 「輕清者上浮於天，重濁者下委於地」的說法，早在先秦竹簡《恆先》、《文子》有之，或後世之《淮南子》亦不例外。

古琴音色有三種，一是「散音」，純粹右手指法彈撥，即得 7 音；二是「按音」，右手指法配合左手指法，理論上只要左手指能在琴絃上的有效發音部位按下即能成音，所以可以無數；三是「泛音」，左手指必須對準「徽位」而如蜻蜓點水般下指碰觸琴絃，7 條絃 13 個徽位，即得 91 個音。



(3)婉轉抒情，圓潤細膩。

(4)如人之傾訴涓涓衷情，呢呢兒女語。

(5)鏘鏘然如鳴佩玉。聞之使人發揚蹈厲。¹²

光看上述琴音意涵的賦予，就已經很有中華文化文明的素養，就不必細說其部位或部件名稱了：岳山、承露、龍齶、冠角（焦尾）、軫池、龍池、鳳沼、雁足、銀托等。¹³

太極武藝的煉養修，攻守對待主在兵家戰略，灑掃應對進退則在儒家的師承倫理關係，本體思想涵養則在道家的虛靜無為。

王宗岳《太極拳論》：

太極者，無極而生，動靜之機，陰陽之母也。

這依從遠古「陰陽」的觀念而化之，延至《老子》「負陰而抱陽」（〈四十二〉），「復歸於無極」（〈廿八〉），再至《莊子》的「太極」（〈大宗師〉），再來《易經》注釋文獻「十翼」便有「立天之道，曰陰與陽」、「一陰一陽之謂道」（《繫辭傳》上）。延後便是陳搏及周敦頤的「太極圖說」。¹⁴

簡單一句，太極拳，猶如其「極」之初義¹⁵，人，頂天立地，而根繫無極，無極而太極，太極而兩儀，陰陽而屈伸開合閤，屈伸開閤而有「十三勢」……她

¹² 參考富強主編，敏傑編著：《琴》，博雅經典叢書（中國呼和浩特：內蒙古人民出版社，2002年9月），頁113-114；彭祉卿：《桐心閣指法析微》，轉摘自老桐（呂建福）：《琴道》（中國北京：北京中軟電子出版社，2003年3月），頁220-221。筆者案：以上資料原版非如此次序，乃經筆者重新對比而編排。

¹³ 易存國從古代巫祝傳統來探討「琴」與「巫」的關係，說明巫祝傳統中天人神民共處的時代已有琴的踪跡。見易存國：《琴韻風流》（中國天津：百花文藝出版社，2004年1月），頁1-8。

¹⁴ 「陰」與「陽」兩詞同時出現的最早紀錄為《國語·周語》，但那只是在講天氣或陽光向背的變化。切入「萬物生長與發展的基本動力或屬性」的，始於《老子》。或許，有關作為揭示事物的性質變化的「陰」與「陽」的演進，其發展順序或如下：《易經》→《老子》→《莊子》→《列子》→「十翼」→帛書《黃帝四經》與《管子》四篇。參酌拙著〈太極拳的本質——性理思想試探：立人之道非仁與義〉，《「第一屆太極武藝學術發表研討會」論文集》（台灣：中華民國楊太極武藝總會，2003年11月23日）；〈太極拳的本質——性理思想試探〉，《力與美雜誌》第121、122期（台北，2000年5、6月），頁93-98與35-41。

¹⁵ 甲骨文裡頭沒有「極」字，但上推西周晚期瘝鼎卻有「亟」字。再上推甲骨文，則有「𠄎」字。從「極」而「亟」，再「𠄎」，于省吾（1896-1984）以為「『亟』之初文。中從人，而上下有二橫畫，上極於頂，下極於踵。」換言之，上下兩畫乃象徵天與地。而「口」與「又」是文字學界所謂的「繁文」或「贅文」。見于省吾：《甲骨文字釋林》（中國北京：中華書局，1979年）；季旭昇：《說文新證》下（臺北：藝文印書館，民國92年），頁228-229。



的思想主幹，想來不必多言，即根繫《老子》的思想：陰陽、虛實、剛柔、觀復歸根，虛靜，捨己從人……。

動中觸靜靜猶動，渾沌態的靜，以及覺醒態的動，都必須依循陰陽的消長，不動則已，一舉動則周身俱要輕靈，且點點位移有知覺，每個動作招式都依據陰陽的道理來運作。因此，所謂太極拳者，化太極之理於拳理者也。太極之理即陰陽者也。宇宙自然的力量為「陽」，在楊家老架太極拳數雲臺門法裡，「陽」也即「槓杆原理」、「落體原理」與「扭擺原理」等物理力量。反之，由人體自身產生的力量為「陰」。簡言之，太極武藝，不管拳、刀、槍、劍、散手、推手，都必須依據「陰」與「陽」這兩種力量來運作。

本來只說明陽光的向背的「陰」與「陽」，被先民賦予哲學意涵的命題，其來遠古。延至今日太極武藝的發展，其內涵更為豐富，卻也離不開「陰」與「陽」互存共生的範疇。正反依存、陰陽對轉、剛柔並濟、虛實分清等等，都是太極武藝在中華文化人文涵養下所秉守的修煉原則，延至最後，還需「善刀而藏之」。如果再要談論，則舉以「禹步」之走法，當更有古代聖賢的意味了。

(三)健康醫療

先看看一則故事：

予嘗有幽憂之疾，退而閒居，不能治也。既而學琴於友人孫道滋，受宮聲數引，久而樂之，不知疾之在其體也。及其至也……喜怒哀樂，動人心深……其能聽之以耳，應之以手，取其和者，道其堙鬱，寫其幽思，則感人之際，亦有至者焉。

予友楊君，好學有文，累以進士舉，不得志。及從蔭調，為尉於劍浦，區區在東南數千里外，是其心固有不平者。且少又多疾，而南方少醫藥，風俗飲食異宜。以多疾之體，有不平之心，居異宜之俗，其能鬱鬱以久乎？然欲平其心，以養其疾，於琴亦將有得焉。

上面便是宋代文豪歐陽修的著名文章——〈送楊真序〉（真，音「至」），《古文觀止》選用它，不外強調歐陽修（1007-1072）與楊真（生卒年不詳，1038年進士）的可貴友情，可在琴藝界裡頭，則擷取歐陽修學琴而治「幽憂之疾」的紀錄，另外還見其〈琴枕說〉中寫到：「昨因患兩手中指拘攣¹⁶，醫者言唯數運動

¹⁶ 拘攣 muscular constriction，指筋骨拘急攣縮，肢節屈伸不利。《靈樞·邪客》有載：「邪氣惡血，固不得住留，住留則傷筋絡骨節機關，不得屈伸，故拘攣也。」簡言之，即血氣不通而致使筋骨痠縮或痙攣。



以導其氣之滯者，謂唯彈琴為可」，由此可見，七絃琴（古琴）的操縵可以療養疾患。

先看宮、商、角、徵、羽等五音與身體關係的最早傳世文獻的紀錄：

角謂木音，調而直也；角亂則憂，其民怨；徵謂火音，和而美也；徵亂則衰，其事勤；宮謂土音，大而和也；宮亂則荒，其君驕；商為金音，輕而動也；商亂則陂，其宮壞；羽為水音，沉而深也；羽亂則危，其財匱。¹⁷

中國古代思想皆以禮樂為政，禮以外約，樂以內束，所以早在《禮記·樂記》裡頭，便記載「樂」通於政之事。本文旨在探索先民文獻有關音樂與療養的資料，原文不述，僅整理如下：

1. 司馬遷《史記·樂書》

五聲	五臟	五正	五意(潛意識)	聞之使人氣質改變
宮	脾	正聖	權和	溫舒而廣大
商	肺	正義	勁正	方正而好義
角	肝	正仁	奮厲	惻隱而愛人
徵	心	正禮	舒緩	樂善而好施
羽	腎	正智	和平	整齊而好禮

2. 胡滋甫¹⁸〈琴心說〉

五音之聽聞	元氣之狀態	五臟之安撫	精神之超越
宮	意凝	脾靜	無思
商	魄靜	肺寧	無言
角	魂藏	肝平	無逐
徵	神清	心安	無觀
羽	精涵	腎澄	無憂

3. 區阜興〈古琴與養生〉¹⁹

五臟	所屬五行	心志所在	所藏處
脾	土	思	意
肺	金	憂	魄
心	火	喜	神

¹⁷ 《素問·陰陽應象大論》王冰(710-805)注。

¹⁸ 近代琴家，生卒年不詳，於1912年與孫紹陶、張子謙、劉紹(少)椿等人正式創建了「廣陵琴社」。

¹⁹ 原載香港《古琴薈珍》，轉摘自老桐(呂建福)：《琴道》(中國北京：北京中軟電子出版社，2003年3月)，頁377-385。



五臟	所屬五行	心志所在	所藏處
肝	木	怒	魂 ²⁰
腎	水	恐	精

七絃琴（古琴）的操縵，靠的是左右兩手的拇、食、中、名等四指的運作，而以左手拇、名二指，以及右手食、中二指為運用得最多。²¹光看上述三個表，就已經知道七絃琴（古琴）音樂對「人」各方面的影響，包括生理的「五臟六腑」，²²以及心理的「情緒」、「情感」等，當然必然也包括「情操」部分了。與此則不多述了。

什麼叫做「健康」？若要有個標準來定義，似乎沒幾個人能做得好，就以「世界衛生組織」的定義來說好了：

- 1.有足夠充沛的精力，能從容不迫地應付日常生活和工作的壓力而不感到過分緊張。
- 2.處事樂觀，態度積極，樂於承擔責任，事無巨細不挑剔。
- 3.善於休息，睡眠良好。
- 4.應變能力強，能適應外界環境的各種變化。
- 5.能夠抵抗一般性感冒和傳染病。
- 6.體重得當，身材均勻，站立時，頭、肩、臂位置協調。
- 7.眼睛明亮，反應敏銳，眼瞼不易發炎。
- 8.牙齒清潔，無空洞，無痛感，齒齦顏色正常，無出血現象。
- 9.頭髮有光澤、無頭屑。

²⁰ 唐·孔穎達（574-684）·疏《左傳·昭公七年》：「附形之靈為魄，附氣之神為魂。附形之靈者，謂初生之時，耳目心識手足運動啼呼為聲，是魄之靈也；附氣之神者，謂精神性識漸有所知，則附氣之神也。」

²¹ 右手的大、食、中、無名指出入絃的 8 種指法（擘、托、抹、挑、勾、剔、打、摘），配合左手大、食、中、無名四指的按音，以及散聲五種，左右共計 40 種，加上近一百種複合式動態左右手指法，合計為四千種之多，當然，這是一個整體的數字。其實左手的食指較少被運用。

²² 中國音樂，以宮、商、角、徵、羽等五聲調分類，唯有平和的古琴音樂所引起五臟六腑的共鳴是最平和的，沒有其它樂器可以比擬。



10.肌肉、皮膚有彈性。²³

其中前四條為「心理健康」的內容，後六條則為「生物學」方面的內容（生理、形態）。

對心理健康的標準，國外學者近年來又有若干新的提法，主要有：

1.對心理健康的評估指標：

(1)自知能力；(2)適應能力；(3)耐受能力；(4)控制能力；(5)注意能力；(6)社交能力；(7)復原能力。

2.心理健康的標準：

(1)智力正常；(2)能主動地適應環境；(3)熱愛人生；(4)情緒穩定；(5)意志健全；(6)行為協調；(7)人際關係適應；(8)反應適度；(9)心理年齡與生理年齡一致；(10)能面向未來。²⁴

以上的「指標」，誰能做到？

不談「心理」的指標，先說說「生物」上的要求。最能測出生理健康的莫過於「心肺功能」、「肌力、肌耐力」、「筋骨柔軟度」、「平衡感」等方面的發展了。這些，大自肉眼看到的外在筋皮骨，小至肉眼難見的內在臟腑與微血管或「第二心臟」²⁵都能因為太極拳的煉養修而調整而發揮其功能。

餘者則不多說了。因為腹式呼吸，五臟六腑得以按摩蠕動；因為神以內斂，外示安逸，則身心脾氣不燥；因為頭容正直，中正安舒，則尾閭脊椎少有毛病；因為筋皮骨的放鬆，則知覺敏感而可以感知疾患的到來而加以防治，因為下盤功夫的要求，則腿力增強，平衡感也增；因為左右腦的共進並用，致使次腦皮層有

²³ 邱國松，〈什麼是健康〉，<http://www.thebalances.com/tw/navigation/healthway/200807A/A2.htm>。業師鄧時海老師建議應多加「健康基本體能」一項，今從之。

至於實際的臨床試驗，可參見藍青：〈老祖宗的養生法——太極拳的健身效果及臨床應用〉，《健康世界》第 291-292 期（台北，民 89 年 3 月-4 月），頁 32-38 與頁 75-80。此台大復建部主治醫師藍青乃以楊家老架太極拳的修煉者所做的一份醫學報告。

²⁴ 參見網絡 <http://www.jysls.com/thread-322954-1-1.html>。

²⁵ 人體內「心臟」屬主循環，稱「第一心臟」；「細微循環系統」稱微循環，所謂微循環也就是微動脈和微靜脈之間微血管中的體液迴圈，包括血液、淋巴液和組織液。它實現著血液和組織細胞間的物質交換，一方面給細胞運送氧氣和養料，另一方面排出廢物。這也就是人體的新陳代謝的內環境，是生命機體基本的保證，因此被譽為生命的源泉，所以亦叫「第二心臟」。見曹一鳴，〈太極拳調動第二心臟〉，<http://bbs.chenjiagou.net/DispBbs.asp?boardid=3&id=1220&page=8&star=1>，2004 年 12 月 29 日。



所溝通而增進「協同能量」(synergy).....

(四) 養生聚氣

什麼叫做「壽」？

壽者，久也。²⁶長長久久。

壽者，保也。²⁷永續保存。

傳世文獻最早出現於《尚書·洪範》：「五福，一曰壽，二曰富，三曰康寧，四曰攸好德，五曰考終命。」依據孔穎達《疏》云「壽」為「120歲」的生命極限。

見諸嵇康〈答難養生論〉：

竇公無所服禦而致百八十，豈非鼓琴和其心哉？此亦養神之一徵也。

由許多文獻看出，操縵古琴因為能調動五臟六腑，如果五臟六腑能健全發展，這能致使「舒暢康和，氣血流通」的身體理想效果²⁸。換句話說，如果能夠「舒暢康和，氣血流通」，想來要使生命的極限拉長，並非難事。

《雲笈七籤》所說：「導引之法，深能益人延年，與調氣相須，令血脈通，除百病」，目的是「道（導）氣令和，引體令柔」。只要與中國思想有所接觸，其實踐功夫必然離不開「調心」、「調身」與「調息」。動靜功皆須兼顧煉養修的太極拳如此，源遠流長的七絃琴（古琴）更不必說了。諸見徐上瀛《溪山琴況》云：

未按絃時，必先肅其氣，澄其心，緩其度，遠其神。

再看《事林廣記·彈琴要則·五能》語：

坐欲安，視欲專，意欲閑，神欲鮮，指欲堅。

²⁶ 東漢·許慎（30-124）《說文解字》。

²⁷ 《國語·楚語》：「盈而不偪，憾而不貳者，臣能自壽。」東漢末·韋昭（204-273）注：「壽，保也。」

²⁸ 王育雯：〈音樂中獨特的身體實踐：古琴傳統的審美與身體理想之結合〉，《中央大學人文學報》第四十期，2009年10月，頁119-172。



清·曹上炯《春草塘琴譜》：

彈琴要調氣……氣調則神暇，局促之態自無矣。

清人祝鳳喈（1796-1850；喈，音「皆」）說：

鼓琴曲而至神化者，要在於養心。蓋心為一身之主，語言舉動，悉由所發而應之……凡鼓琴者，必養其心。先除其浮暴粗厲之氣，得其和平淡靜之性，漸化其惡陋，開其愚蒙，發其智睿，始能領會其聲之所乏為喜樂悲憤等情，而得其區委耳。捨養此心，虛務鼓琴，雖窮年皓首，終身由之，不可得矣。²⁹

黃濂〈舍不舍齋琴說〉則謂：

竇公……邱公明……皆琴人長壽之證也。其理之深奧如史記所言，不足以知之矣，其顯而易見者，即琴能消憂，次則彈琴必調氣，氣調則呼吸均平而導引之始也。

什麼原因致使彈琴或聽琴要凝神靜氣？

嵇康〈聲無哀樂論〉：

琴瑟之體，閒遠而音埤，變希而聲清，以埤音御希變，不虛心靜聽，則不盡清和之極，是以聽靜而心閑也。

因為「意必敬，氣必肅」、「靜心絕慮，情意專注」，才能如嵇康所言般，聽取奧妙的琴聲。專心一致，排除萬念，將心思沉澱下來，才能使身心沉著。因為氣勢沉著，因為身心沉著，才能感受到身軀上的「細微」現象。梁銘越說：

彈琴，古人稱之為「撫琴」，詳察撫與彈之別，主要在於雙掌之勞宮穴的位置。撫琴者雙掌之勞宮穴是對準其琴面，而彈琴者，左掌勞宮穴則面對下肘，而其左掌則偏右……右手手腕過高是逆氣的姿勢，逆氣則氣脈不易貫徹指尖，從而音力不易堅實宏健……1989年參加成都琴會時，幸會吳老兆基先生，曾請教聚氣一事，才有所領悟。所謂聚氣者，乃雙掌面向琴

²⁹ 祝鳳喈：〈與古齋琴譜、補義〉，見《中國古代樂論選輯》（中國北京：人民音樂出版社，1983年），頁471-472。

面操縵「識氣」之手法……勞宮穴是以氣傳達古琴次聲波的「管道」，經左手的吟猱綽注，及右手指法出絃入絃的力道之運作，執行導氣韻聲及感聲（次聲波，infra-sonic wave）的運行。

琴人多酷愛老琴，鍾情於其「沉宏」之美，尤其唐宋之古琴，更有「體感」之效應。筆者幸獲琴家鄭穎蓀之唐琴「漱石寒泉」，每當操縵時，常以赤腳，感受地板之共鳴，雖然操縵中有時不聞琴聲，但仍在腳板有所感知，想起老子之「息之以踵」（筆者案：應出於《莊子·大宗師》）的氣運絕學，此時頗有「聞之以踵」的感受。這種次聲美及概念意響的「感」知，非自我操縵是感受不到的。試想，聽琴只限於耳際之傳聲，只限於樂情的宣敘，難以得其體振之妙。今日之唱片，唱碟的麥克風話筒及擴音器只能限於 20 赫茲之低頻率，而次聲是低於 16 赫茲，話筒與擴音器之喇叭無法傳遞。因此，琴樂之感人的在於聲聞與體感「二種波動」之美。所謂「體感」也，即是「聽」之以氣的「氣感」。³⁰

看來，梁銘越的體會大概要告訴讀者「若一志，無聽之以耳而聽之以心，無聽之以心而聽之以氣」的效果³¹，即文中「次聲波」在身體上所引起的「氣感」，並強調唯有細心聆聽才行，也才能體會到彈琴或聽琴的審美樂趣。

當然，「調心」與「調氣」之餘，沒忘記身體姿勢的重要。太極拳師從陳微明（1881-1958）與李香遠（1889-1961）的數學教授吳兆基（1908-1997），便以其數十年的實踐功夫，對彈琴姿勢與氣之間作了詳細的論述：

演奏古琴時也必須十分注意姿勢。這些姿勢和做坐式氣功、打太極拳十分相似。它的要求是：端坐凝神、上身脊梁中正。頭容正直，不仰不俯（可以左顧右盼）。大腿、小腿、兩足均平行，相距約一尺許。

全身放鬆，虛靈頂勁，微微含胸拔背，鬆肩垂肘、兩臂隱含繃勁，順腕（手掌背和下手臂間，腕關節處的角度，小於 150° 時謂之坐腕，在 180°~150° 間謂之順腕）。

凡學過太極拳的人，都能知道以上這些要點，端坐，脊梁中正，是使「勁」、「氣」先集於軀幹，以利於輸送發射；全身放鬆，以利於氣遍全身（肌肉收縮，使經絡通道受阻，「氣」難以遍全身）；虛靈頂勁，使精神提得起。

³⁰ 梁銘越：〈試論古琴禁情的神經心理功能學與氣功養生術〉（台北：《漢學研究》，2001 年 6 月）第 19 卷第 1 期，頁 422。

甚至，琴聲的低沉，可致使人體腦內 α 波持恆，而使人體進入安穩的狀態。

³¹ 《莊子·人間世》。



含胸拔背使勁，氣易於自腰脊貫出，鬆肩垂肘以克服停於肩、肘（上下臂肘關節處的角度不小於90°），兩臂微擱則陽脈舒展，以利貫氣，順腕（不是坐腕），以克服勁氣停於腕。

彈琴就要懂得運動，它的運行路線，是「其根於足、發於腿、主宰於腰、形於手指」。能使勁貫於指的同時，由於舒展料經絡，「氣」也就會逐漸發動起來了。以勁、氣運行操縵，使藝術境界逐漸升華。這就是操琴中的「以身行氣，以氣運身」，也就是「練精化氣」的過程。³²

於此，筆者不必贅言了！

行文至此，本小節筆者從「導引聚氣」講起，重點即在「延年益壽不老春」。

筆者要強調的是，所謂的「壽」，不僅於「生命的極限」的拉長，而且還要在整個人生中，八面玲瓏地獲得全面性的康和樂利的發展，誠如世界衛生組織早期對「健康」的定義般，「人在生理上、心靈上以及社交上處於安寧的狀態」，「生理」、「心靈」與「社交」是三位一體的關係，缺一不可。人生在世如果能在情緒合群商數 (Emotional Quotient, EQ)、逆境商數(Adversity Quotient, AQ)、創意商數(Creative Quotient, CQ)、道德商數(Moral Quotient, MQ)、定位商數(Location Quotient, LQ)等各方面能持續身心靈慧的發展，才叫「壽」。古琴操縵，與太極拳的煉養修，都需要極細膩的心神，才能湊功。因而能使全身內外的能量以平和的狀態提升。能量能不斷地、持續地平和提升，才叫「不老春」（於此，「不老」即為「不遠逝」了，像春天氣息一樣，百物生長，草木發芽）！

三位一體具足了，進而知足、知福而惜福，再而能「造福」，對周遭有所貢獻與奉獻，類如「立德」、「立功」與「立言」之不朽事，則「生命極限的拉長」才有意義，也正是筆者要強調的「壽」——死而不亡者。

文末，筆者閒餘，對太極拳與古琴兩方面的前人，做了年歲上的調查，引君發噓：（依出生年之先後排序；括弧內為其年歲）

琴人：

嚴天池 1547-1625(78)	徐上瀛 1582-1662(80)	毛式郁 1775-1884(109)
王心源 1842-1921(79)	周夢波 1863-1930(67)	楊百時 1863-1932(68)
孫紹陶 1879-1949(70)	容心言 1884-1966(82)	沈草農 1892-1973(81)
溥雪齋 1893-1966(73)	查阜西 1895-1976(81)	張子謙 1899-1991(92)
顧梅羹 1899-1990(91)	管平湖 1897-1967(70)	劉少椿 1901-1971(71)

³² 吳兆基：〈太極拳和古琴〉，唐中六編：《琴韻》（中國四川：成都出版社，1993年），頁178-181。



喻紹澤 1903-1988(85)	吳景略 1907-1987(80)	吳兆基 1908-1997(89)
黃篤修 1912-1978(66)	王憶慈 1915-1999(84)	徐元白 1892-1957(65)
高羅佩 1910-1968(58)	孫毓芹 1915-1990(75)	蔡德允 1905-2007(95)
呂驥 1909-2002(93)	高仲鈞 1921-2003(82)	俞伯蓀 1922-
李祥霆 1940-	梁銘越 1941-	丁承運 1944-

拳人：

陳長興 1771-1853(82)	楊露禪 1799-1872(73)	武禹襄 1812-1880(78)
全佑 1834-1902(68)	陳鑫 1849-1929(80)	郝為真 1849-1920(71)
孫祿堂 1861-1932(71)	吳鑒泉 1870-1942(72)	陳微明 1881-1958(77)
吳圖南 1901-1989(88) ³³	吳志青 1887-1949(62)	楊澄甫 1883-1936(53)
李香遠 1889-1961(72)	崔毅士 1892-1970(68)	李雅軒 1894-1976(82)
董英傑 1897-1961(64)	吳公儀 1897-1968(71)	鄭曼青 1902-1975(73)
傅鐘文 1903-1994(91)	吳公藻 1903-1983(80)	傅鐘文 1903-1994(91)
顧留馨 1908-1990(82)	郝少如 1908-1983(75)	楊振銘 1910-1985(75)
黃性賢 1910-1992(82)	王子和 1913-2003(90)	姚繼祖 1916-1998(82)
楊振鐸 1926-		

人生七十古來稀，能夠年近 70 而壽盡，實屬不易。重點是，活得健康平安，舒暢康和，氣血流通，離開人間世無疾而終，苟能後裔子孫亦能福壽康寧，則善莫大焉。

(五)通天地

夫禮樂之極乎天而蟠乎地，行乎陰陽而通乎鬼神，窮高極遠而測深厚。樂著大始，而禮居成物。著不息者天也，著不動者地也。一動一靜者天地之間也。故聖人曰禮樂云……

禮樂不可斯須去身。致樂以治心，則易直子諒之心油然而生矣。易直子諒之心生則樂，樂則安，安則久，久則天，天則神。天則不言而信，神則不怒而威，致樂以治心者也。³⁴

遠古時代本來即人神共融相處的。後來因為「重」與「黎」的司天司地，因是為

³³ 吳圖南，向來認為生卒年為 1884-1989（105 歲），然有人考據其無如此歲數，今據以改之。見顏紫元：〈談談吳圖南〉，<http://www.21wulin.com/wulin/wuxue/fayuan/4227.html>，2010 年 7 月 14 日。

³⁴ 《禮記·樂記》



了掌握政權而硬朗地把人、神隔絕，而把與天地神靈溝通的能力交由巫覡宗祝來進行。³⁵然而先民對上帝與祖先的祭祀仍然沒忘本，祭祀上帝是為了政權本體的「侍奉」，祭祀祖先是為了生命本源的「追溯」。因此才有上述「禮樂之極乎天而蟠乎地，行乎陰陽而通乎鬼神，窮高極遠而測深厚」、「心生則樂，樂則安，安則久，久則天，天則神」的想法，也才有後是所謂「究天人之際」、「可與言天人之際」、「學不際天人，不足謂之學」、「綱紀天人，推明大道」、「人與自然統一」、「最理想的生活境界即『天地境界』」等等的祈求與豪語。³⁶在在述說咱們中華民族從未忘卻「天人融為一」的思想與實踐。身具「天地之德，陰陽之交，鬼神之會，五行之秀氣」等條件的「人」，則應該「參贊天地之化育」，而無分「天」與「人」，「物」與「我」，「人」與「己」，從來就是消融為一體。³⁷延至後世諸子百家的出現，其在實踐功夫上，道家強調「自然」，重點著重於「炁」的感通，其修在「靜」；儒家則強調「自覺」，著重於「仁」的感通，其修在「敬」；或者後來居上的佛門，則強調「自在」，著眼點在「性」的感通，其修在「淨」。

甬多言，歷史有關「古琴彈奏」的事，能夠感天動地而招禽引獸的紀錄多的是，諸如孔子學琴於師襄事，而知文王之威儀；又如嵇康之得《廣陵散》於某琴魂，再如晉平公硬要師曠操琴而引來仙鶴飛舞、六馬仰秣，甚而平公癱病而晉國赤地（即乾旱）……。

不說其他，光前文所述把古琴音色的「散音」、「泛音」與「按音」比擬成「地籟」、「天籟」與「人籟」就足以說明一切了。

太極拳的煉養修，何嘗不是如此？一直來的盤架串拳，素來的規矩法則，不就在「腳踏實地」地在訓練麼？誠如前文所言，在這繁忙的社會科技生活裡頭，咱們越趨離開大自然。因此咱們必須接近大自然，君不見許多現代文明人都趨往森林出踏青吸取所謂的「負離子氧」？

若從楊家老架太極拳的煉養修而言，除了規矩法則外，加上既來已久的「禹步」壓踏行走，豈不說明天人感應、人神交流麼？³⁸

³⁵ 此即學術界流行的「絕地天通」——斷絕地上人民與天上神靈的交流溝通，原典見《國語·楚語》下「昭王問於觀射父」事。

誠然，先古的「神民雜糅」，似與希臘神話，或《舊約》歷史有相似處。

³⁶ 所引數語，依序為司馬遷、王弼（與何晏）、邵雍、章學誠、金岳霖與馮友蘭等人所言。

³⁷ 《禮記·禮運》。

³⁸ 「禹步」來歷，眾說紛紜，有說大禹治水過久，其腳偏枯，走路癱拐，是以名之；有說大禹見鳥禁咒而攝蛇食，大禹仿之見效；有說大禹即為大巫首領，模仿巫步而行使天下。先秦出土文獻秦簡有載，古來人們遠行之出門與返歸，若遇阻礙，則踏禹步而呼告天地以避之。最後，禹步走入道教，信徒配上北斗星而成禁獸、避鬼、驅邪、降雨、除疾、卻病而所向無敵的「步罡踏斗」。



古琴之於太極拳的煉養修，豈不欲「墜肢體，黜聰明，離形去知，同於大通」，而「息之以踵」，且「無聽之以耳而聽之以心，無聽之以心而聽之以氣」？如此，則可「天地與我並生，萬物與我為一」矣。

——琴取大音希聲，拳達大象無形，豈非「吾」與「天地」融為一體哉？

(六)知覺學習 (perceptual learning) 的功夫

陸九淵 (1139-1193) 曾語：

萬物森然於方寸之間，滿心而發，充塞宇宙，無非此理……宇宙便是吾心，吾心即是宇宙。

王守仁 (1472-1529) 更語：

人者，天地萬物之心也；心者，天地萬物之主也。心即是天，言心則天地萬物皆舉之矣……心之本體無所不賅……心外無物，心外無事，心外無理，心外無義，心外無善。

中國思想，向來強調言行合一的實踐功夫，在乎個人的投入與參贊，如前文所言，秉持著「天地之德，陰陽之交，鬼神之會，五行之秀氣」的條件，投入於這宇宙中，也投入自身的小宇宙中。整個學習過程中，很多時候「言教」不如「身教」，「身教」往往也不如「境教」，在環境與氣氛下，學習者可能透過觀察與模仿，以及潛移默化下，學習者自然融入其中而學有所得。

認知期 (學習)		定位期 (習慣)			自動期 (個性)	
明瞭	學會	正確	熟練	完美	化境	創造

人類學習的過程，不外經歷三個階段，先是對材料的認識、瞭解，經過模仿重複練習而習得。接著進入熟練與正確的階段，正確與熟練是相輔相成的，光是熟練而不正確，只能是虛晃糊弄而不確實；光是正確而不熟練，只能是僵硬澀卡而不順。既能正確而熟練，所學習的材料才臻完美。「為學日益，為道日損」，從而過橋抽板，懂規矩而化規矩，恢恢乎其游刃而有餘之時，便該是個性創作與表現的境界了。

禹步之於太極拳，有稱「壓踏步」者，有稱「太極步」者，就筆者觀察，大概只有陳氏太極、猶龍派太極拳與楊家老架太極拳有之。前二者不作詳談，後者取大禹治水其走路「謹慎沉著」、「步步為營」之意涵。



難學易忘而不中聽的七絃琴（古琴）學習，一開始便是「未按絃時，必先肅其氣，澄其心，緩其度，遠其神」，把整個身心靈慧調整好了，才能入靜，才能「從萬籟俱寂中冷然音生，疏台寥廓，若太古，優游絃上，節其氣候，候至而下，以叶厥律者，此希聲之始作也」。³⁹現代的古琴教學還能配以五線簡譜，或抓以節拍，一板一眼，規規矩矩，絲毫不輕心，尤其是左手的走手音，所得音位必定要精準，否則只能是「嘔啞嘲哳難為聽」了。

點點位移有知覺的太極拳，自然更甬說了！各門法的步子、**臆**胯、身腰、手眼等規矩與法則的要求，相信楊家老架太極拳師承班出來的任何一位同門都知道其在太極拳動作上的點、線、面的要求，每一點到另一點的位移絲毫不放過，總是以師說門法的規矩去盤問。如果沒有信心、如果沒有恆心、又如果沒有誠心，則畢盡生涯學習的太極拳恐怕會不像樣！

教學者的耳提面命，諄諄教誨，身體力行，舉手投足間自有琴人或拳人的樣子意味，自然，言教兼身教，加上環境氛圍的境教，則學習者將依據自己的觀察與體會而影響學習與知覺的系統，進而提高對環境的適應力。

一切，都需要專心一致，持之以恆。下手功夫才見真章。

(七)頭容正直，中正安舒

太極拳藝師從陳微明與李香遠的吳兆基，其在操縵七絃琴（古琴）時有如下要求：

全身正直，不偏不倚，背勿弓，沉肩松腰，氣沉丹田……靈通於背，神靈於頂，運之於掌，通之於指，達之於神。

很顯然，數十年琴藝與拳藝造詣的吳兆基，深受據為王宗岳所撰作的〈太極拳論〉等文章甚或後世楊澄甫等有關太極拳專論的影響。⁴⁰煉養修太極拳的同好者都知道「頭容正直，中正安舒」的法則，師從鄭子太極的張桂森醫師認為，⁴¹太極

³⁹ 徐上瀛（約 1582-1662）《溪山琴況》。

⁴⁰ 比如楊澄甫「太極拳十要」：1 沉肩垂肘 2 含胸拔背 3 氣沉丹田 4 虛領頂勁 5 鬆腰胯 6 分虛實 7 上下相隨 8 用意甬力 9 內外相合 10 意氣相連 11 動中求靜 12 動靜合一 13 式式均勻。【楊澄甫，《太極拳體用全書》（臺北：逸文武術文化有限公司），2008 年 5 月三版，第 10 頁】後來，修習者慣以「太極拳十要」稱之。

另外，道家的修煉，如果配合《內景圖》來看，則要求身前走中線的「任脈」必須與身後中線「督脈」連結。修道人終其一生即在此兩脈的連結。於上「人中」之後的連結靠舌頭的「籐橋」，於下「海底」靠的是「提罡（音『剛』）」，如此才「可以保身，可以全生，可以養親，可以盡年」吧！

⁴¹ 鄭子太極，由師從楊家太極拳第三代楊澄甫的鄭曼青所創，把傳自楊澄甫的拳架簡化，而成



武藝的煉養修，在肢體平衡上，要求「尾閭中正」。所謂「尾閭中正」，即從顛頂百會穴，往後脊往下延伸，經「玉枕關」、「夾脊關」與「尾閭關」而下，（對成人而言）把已成習慣體態的脊椎骨完全「拉」直，從顛頂百會穴「垂直」到尾閭頂端，以恢復孩提兩歲前的「垂直」狀態，即如《老子》所說「沌沌兮，如嬰兒之未孩」（〈第二十章〉）、「專氣致柔，能嬰兒乎」（〈第十章〉）的狀態，如此，腦脊髓液（cerebrospinal fluid, CSF）才容易循環，以供給腦漿與脊髓的營養，而使得腦部更易獲得營養，以及更易排除廢物，如此，則意識會更清新，精神會更煥發，思考力更好，脊髓的傳導當然會更快了。⁴²

張桂森醫師還認為，中醫所謂的「丹田」，即在介於網膜囊與網膜囊間形成的空間，更說：

此空間可以因腹部的漲縮而有大小變化，當收尾閭使腰部脊椎骨向後，下腹部的前面肌肉微向上提，會增加了腹腔的體積，以腹式丹田來呼吸，使橫膈膜的上下移動，比胸式呼吸增大許多，這是行腹式呼吸時，橫膈膜下壓的程度增大，可以使腹內臟器按摩幅度加大，下腔靜脈的血液回流加速，進一步可以推動腦脊髓液循環加快，可以說以腹式丹田呼吸好處多多，這就是『養氣』。愈養氣則氣囊會回覆到胎兒時期，使網膜囊下部已經黏合的兩層網膜空腔會愈來愈開，也就能儲存更多的氣，丹田的氣自然也就會愈來愈多。

更進一步作假設：

如果假設丹田呼吸可以說是任脈，腦脊髓液的循環可以說是督脈，或許在嬰兒時期，我們的任督二脈早就已經通了，只是長大以後把這天生的本能逐漸矇蔽起來，這也是我們常說小孩會練得比較快的原因。

我們成人要再靠練習才能拾回原來的本能，「專氣致柔，能嬰兒乎」，或許指的就是如此。另外道行深者可以感覺到丹田內如釜中之水沸騰，這是副交感神經使腹部不隨意肌顫動的結果吧。⁴³

由此可見，頭項脊腰閭都要保持「頭容正直」體態，「中正安舒」的身態，「氣

「鄭子簡易 37 式太極拳」，並於 1950 年創「時中拳社」；精於詩、書、畫、拳、醫，被譽為「五絕老人」；1970 年在美國紐約設立「環球拳社」，傳授 37 式太極拳。

⁴² 參見張桂森醫師的網頁 www.karate.com.tw/taichi/KSChang/TachiMed.htm

⁴³ 張桂森：〈以醫學觀點詮釋太極拳的一些要領——氣沉丹田〉，
www.karate.com.tw/taichi/KSChang/TachiMed.htm。



沉丹田」的觀想，才能如《莊子·養生主》所言的效果：

緣督以為經，可以保身，可以全生，可以養親，可以盡年。

「督」即是中醫理論「奇經八脈」裡頭的「督脈」，也正是人體正中線，從鼻樑下嘴唇上的「人中穴」往上往後正中線而下至尾閭，也正好頭顱至脊椎而下。⁴⁴如此，透過生命中「頭容正直」、「中正安舒」與「氣沉丹田」的煉養修，精神的生命可以延年益壽不老春——莊子所謂的「真人」是也。

筆者寒酸，十數載的拳齡，與幾年的琴齡，在此提出個人的體會：

【鬆】	用意甬力。	【靜】	凝神靜氣。
【沉】	氣勢沉著。	【緩】	着法緩隨。
【柔】	協調順遂。	【勻】	體態均勻。
【衡】	身心平衡。	【穩】	舉止穩當。 ⁴⁵

(八)意境況味

太極拳的煉養修，是用「身體」去讀取中華文化太極思想的知覺學習。其動作的知覺學習上要求「內外相合」、「相連不斷」，綿綿不絕，誠如上文所述，從「進入平立觀無極始」，即從「陽蹻」的人間世，走入「陰蹻」的太極拳世界；即從陰陽未分的「無極靜止態」，走入陰陽分判、剛柔相濟、虛實分明的「覺醒動作態」，「無」中生「有」，在「有」之中的任何位移都要「盤問」。盤問中連綿不中斷，沒有猶豫，沒有遲疑。「有」之後，意念一到，則「有」生於「無」，復歸於「無極」。當然，逮及套路串連完畢，則「合太極」，仍從「陰蹻」回歸人間世的「陽蹻」。

七絃琴（古琴）的操縵，何嘗不是如此？左手走手音的意境「絃聲斷而意不斷」，在音位的「得音」要求，絲毫苟且不得，否則又來「嘔啞嘲哳難為聽」了。

以下，就歷來琴人對意境的要求作一簡述，並企圖求其與太極拳煉養修功夫的相合處。

⁴⁴ 「督」，本字「督」，從「日」，「叔」乃聲化關係的訛變。本義為「立桿度日以察日影、定方位。」引申義諸多：（1）察、視；（2）監視之；（3）視責、察愆過；（4）促；（5）正、理、中；（6）大將、使者；（7）假借為「叔」。（季旭昇：〈說督〉，《教學與研究》第十七期，1995年，頁31-42。）於此，筆者取「正、理、中」義。

⁴⁵ 張極琴：《普洱茶的沖泡方法與品茗藝術》（中國雲南：雲南科技出版社，2007年11月），頁46。



1.靜

先看看《老子》的述說：

致虛極，守靜篤。（〈第十六章〉）

重為輕根，靜為躁君。（〈第廿六章〉）

不欲以靜，天下將自定。（〈第卅七章〉）

躁勝寒，靜勝熱。清靜為天下正。（〈第四十五章〉）

我好靜而民自正（〈第五十七章〉）

牝常以靜勝牡，以其靜，故宜為下。（〈第六十一章〉）

再看明朝徐上瀛《溪山琴況·靜》：

聲希則知指靜，此審音之道也。蓋靜由中出，聲自心生，苟心有雜擾，手指物撓，以之撫琴，安能得靜？惟涵養之士，淡泊寧靜，心無塵翳，指有餘閑，與論希聲之理，悠然可得矣。所謂希者，至靜之極，通乎杳渺，出有入無，而游神於羲皇之上者也。約其下指工夫，一在調氣，一在練指。調氣則神自靜，練指則音自靜。

取靜音者亦然，雪其躁氣，釋其競心，指下掃盡炎囂，絃上恰存貞潔，故雖急而不亂，多而不繁，淵深在中，清光發外，有道之士當自得之。

正言若反、居後處弱虛極的《老子》思想，當然要求「處後」，「為下」，甚或「無動於衷」的修煉。如前文所言，唯有心定，才能入靜。心苟能定，意才能靜，氣定神閑之餘，則「靜為渾沌態」，「靜之則合」；「動為覺醒態」，「動之則分」。因此，太極拳的起於「觀無極」，終於「合太極」，以及撫琴的「起始音」，到「曲終」，皆不動則已，一舉動則周身俱要輕靈，步步為營，面面俱到，舉手投足之時，「靜中觸動動猶靜」，而確切「點點位移有知覺」，則能「一羽不能加，蠅蟲不能落」，才能達到《莊子·天道》的要求：

以虛靜推於天地，通於萬物。

如此，則欲「感天應地」，何不能也？

2.澹

先看看幾首詩作：



(1)白居易〈船夜援琴〉

烏棲魚不動，月照夜江深。身外都無事，舟中只有琴。七絃為益友，兩耳是知音，心靜即聲淡，其間無古今。

夜月臨江，孤舟獨坐，似與塵世隔絕。心如止水，萬籟俱寂，已不知古耶今耶。則自為自聽之琴，信手閑彈，其聲自是簡漫無味。

(2)白居易〈廢琴詩〉

絲桐合為琴，中有太古聲。古聲淡無味，不稱今人情。

(3)白居易〈夜琴〉

調慢彈且緩，夜深十數聲。入耳淡無味，愜心潛有情。

「澹」、「淡」，古文通用。這些詩道出：唯有「心靜」，才能「聲澹」；也唯有如此才能「心靜如水」，不撚起絲毫漣漪，則將「萬籟俱寂」，自然，「吾」將「喪『我』」，則「吾」將與天地為一矣！所以《老子》才說「澹乎其無味」⁴⁶，因為，「澹」是道的境域的顯現。苟能如此，才能臻於「大道」。

太極拳，平淡無奇，見素抱樸，神以內斂，而外示安逸，就在「靜」中求其陰陽分判而「動」。假若古琴操縵靠「兩耳」為「知音」，則以身體來讀取太極拳思想的太極拳當然以「身體」為「知己」了。樸實無華的太極拳，才見其「澹」。誠如徐上瀛《溪山琴況·澹》云：

清泉白石，皓月疏風，悠悠（音「消」，無拘束）自得……游思縹緲，娛樂之心不知何去。

——琴之為澹，大音希聲；拳之為澹，大象無形。

3.遠

《老子·第廿五章》：

有物混成，先天地生。寂兮寥兮，獨立不改，周行而不殆，可以為天下

⁴⁶ 〈第卅五章〉：「故道之出言也，曰：淡兮！其無味也。視之不足見，聽之不足聞，用之不足既。」又，〈第六十三章〉：「為無為，事無事，味無味。」



母。吾不知其名，字之曰道，強為之名曰大。大曰逝，逝曰遠，遠曰反。

道體之廣大（「大」），運行不息（「逝」），無所不及（「遠」），甚而反復回歸（「反」），從而「歸根」、「復命」。「遠」，在時間縱軸上，上達曠古，下至未知之世，「逢其知音，千載其一」⁴⁷，而或如孔子之得知文王之威儀；空間上則甬說，無遠弗屆，無所不在。

太極拳藝，從無到有，再從有到無，復觀無極，神遊於六合，馳騁於天地，敵不動我不動，敵微動我先動，知幾其神，洞察先機之微妙，卻又淡然消逝而遠去。

七絃琴（古琴）的操縵，走手音的弱化，造成超逸、脫俗之勢，翛翛然而自得，亦從有至無，悄然消逝，不帶走一片雲彩，卻只可意會，無法言傳。
——參贊天地萬物而化育之，境入希夷。

4. 遲

着（音「昭」）法緩隨，就在「點點位移有知覺」處建立。反過來講，點點的「位移」中，如果都以規矩法則來盤問，則位移與位移所串聯起來的「動作」，又怎能快？因為要點點地位移，所以動作才緩隨，也因此訓練了身體肌肉的韌性，從而進一步增強了心肺功能與柔軟度。甬說，身心靈慧因此而緩和下來。誠如《禮記·禮運·大學》的修養程序先「知止」，才能「定」；先能「定」，才能「入靜」。如此才能體會所謂「不用多餘力量」的「鬆」。自然也能返樸歸真地，氣勢沉著了。

所以徐上瀛《溪山琴況·遲》才有如此撫琴前的要求：

未按絃時，當先肅其氣，澄其心，緩其度，遠其神，（如此才能）從萬籟俱寂中冷（冷）然音生。

可是還必須得其「位」，恰到好處，徐上瀛稱之為「氣候」或「侯」：

優游絃上，節其「氣候」，「候」至而下，以叶（音義同「諧」）厥律者，
此希聲之始作也……因「候」制宜，調古聲淡，漸入淵原，而心志悠然不

⁴⁷ 劉勰《文心雕龍·知音》：「知音其難哉！音實難知，知實難逢，逢其知音，千載其一乎！」



已者，此希聲之引伸也。

復探其遲趣，乃若山靜秋鳴，月高林表，松風遠拂，石澗流寒，而日不知晡（音勺又，bū，申時），夕不覺曙者，此希聲之寓境也。

若不知「氣候」兩字，指一入絃惟知忙忙連下，迨欲放慢，則竟然無味矣。

深於「氣候」，則遲速俱得，不遲不速亦得，豈獨一遲盡其妙耶。

「遲」與「緩」的意境，「默識揣摩，漸至從心所欲」，⁴⁸就在那氣定神閒時，任那塵囂有何污濁清淨，「吾」乃逍遙馳騁，因為，「吾即宇宙」也。

從容自得，自在自然「遲」與「緩」當中，功夫必然下得「細」，否則於「遲」與「緩」何益？「遲」之與「緩」，翛翛然無拘束，可以致淡，可以致清。平心舒氣，寧神息慮，沉穩渾沌，穆若生風。其極者則無心無味，以求無人能賞。

三、結論：修身養性

太極武藝的煉養修，以及七絃琴（古琴）的操縵，在在致使身心內外的持恆發展，以致左右大腦皆能平衡發展。太極武藝點點位移的規矩法則，以及七絃琴（古琴）左右手四指的吟猱綽注、抹挑勾剔，實在是件「傷腦筋」的事兒，卻也同時是中華文化古來傳承永續的「修身養性」的奧妙所在。如此，左右腦「次腦皮層」(subcortical)的「協同能量」得以健全發展，也即左腦理性邏輯意識，以及右腦感性圖像意識得以「協和」發展，近可自身體主幹的五臟六腑的大循環系統（靠的是「心臟」），遠可達四肢末梢的微循環系統（靠的是「微血管」，也即前文所說「第二心臟」）。如此，司馬遷（前 145？-前 87？）《史記·樂書》的「宣和情志」、「動盪血脈，流通精神」，以及蔡邕（133-192）〈琴操〉的「禦邪僻、防心淫，以修身理性，返其天真」等說法，當不是虛妄縹緲的意識。換句話說，要求全身裡外必須知覺運動的太極拳，以及要求左右手指精準得位按彈的七絃琴（古琴）操縵，即在要求身體上以及性靈上得以健全而平衡的發展，更因吾身的身體力行與參贊化育，此即古來所云「修身養性」，抑或「性命雙修」者也。

當然，中華文化傳承下來的七絃琴（古琴）與太極拳，其契合點當不止於上文所述，比如道家意涵的探索、美學的因緣、神經心理學與氣功養生學的尋究、相連不斷而不直不拗「圓」的關係、師說家法甚而派支分流等等，大有追蹤的空

⁴⁸ 王宗岳〈太極拳論〉。



間，惜限於篇幅，無法細數。僅以此拙文就正大方



參考資料

【古典文獻】(以下資料，皆來源於網絡資訊)

《禮記·禮運》

《莊子·人間世》。

《國語·楚語》

東漢·許慎《說文解字》。

唐·孔穎達疏《左傳》。

唐·王冰注《黃帝內經素問》。

魏晉·劉勰《文心雕龍·知音》。

明·徐上瀛《溪山琴況》。

王宗岳〈太極拳論〉。

【近代文獻】

書籍文本

于省吾：《甲骨文字釋林》（中國北京：中華書局，1979年）。

老桐（呂建福）：《琴道》（中國北京：北京中軟電子出版社，2003年3月）。

季旭昇：《說文新證》下（臺北：藝文印書館，2003年）。

易存國：《琴韻風流》（中國天津：百花文藝出版社，2004年1月）。

郭沫若：《甲骨文字研究》（中國北京：北京科學出版社，1962年）。

許建：《琴史初編》（中國北京：人民音樂出版社，2004年10月第五次印刷）。

張極琴，《普洱茶的沖泡方法與品茗藝術》（中國雲南：雲南科技出版社，2007年11月）。

楊澄甫：《太極拳體用全書》（臺北：逸文武術文化有限公司，2008年5月）。

富強主編，敏傑編著：《琴》，博雅經典叢書（中國呼和浩特：內蒙古人民出版社，2002年9月）。

彭祉卿：《桐心閣指法析微》，轉摘自老桐（呂建福），《琴道》（中國北京：北京中軟電子出版社，2003年3月）。

葛瀚聰：《中國琴學源流論證》（台北：中國文化大學出版部，2009年7月）。



潘栢世：《太和鼓鬯—徐青山《二十四琴況》講述》（台北：唐山，2006年6月。）

羅振玉：《殷墟書契考釋》增訂本（中國北京：永慕園印，1915年）。

期刊論文

王育雯：〈音樂中獨特的身體實踐：古琴傳統的審美與身體理想之結合〉，《中央大學人文學報》第40期（台北，2009年10月）。

吳兆基：〈太極拳和古琴〉，唐中六編，《琴韻》（中國四川：成都出版社），1993年。

梁銘越：〈試論古琴禁情的神經心理功能學與氣功養生術〉，《漢學研究》第19卷第1期（台北，2001年6月）。

網絡資料

張桂森：〈以醫學觀點詮釋太極拳的一些要領——氣沉丹田〉，
www.karate.com.tw/taichi/KSChang/TachiMed.htm。

顏紫元：《談談吳圖南》，
<http://www.21wulin.com/wulin/wuxue/fayuan/4227.html>, 2010年7月14日。

曹一鳴：〈太極拳調動第二心臟〉，
<http://bbs.chenjiagou.net/dispbbs.asp?boardid=3&id=1220&page=8&star=1,2>
004年12月29日。



明清世情小說中的縱橫家

—以《金瓶梅》幫閒應伯爵為例

張美華*

提 要

人類的職業基本上隨著時代的需求因應而生。簡單的說，人們的謀生技能，不時的因時代的環境因素而有所轉變。然而無論時代如何改變，以「靠嘴吃飯」、「獻計」為生的行業，自古至今却是歷久不衰，從紛擾亂世的先秦時代中的縱橫家，或明清時期的幫閒，這些人物因當時的政治、社會都有其生存價值與發展的空間，兩者皆有許多相同的共性，在史書文獻或文學作品裏，對此兩類善於巧言機變的人物亦有闡述。但幫閒究竟是憑藉何種本事能「縱橫」於該時代？並成為世情小說中男性主角人物的最佳損友？而人物的產生與時代背景有何關聯性？今筆者藉由《金瓶梅》中的幫閒人物——應伯爵，作一嚆矢之概述，以究幫閒人物所兼具先秦時期縱橫家共性特質外，並對於存在其社會價值之探討。

關鍵字：縱橫家、幫閒、應伯爵。

一、前言

明清時代受到宋元兩朝在江南地區農業生產技術提高，與水陸交通的便利，形成都市與市集蓬勃的發展，商業盛況，可謂空前，但社會階層中除了傳統的封建體制外，民間受經濟影響，一向被視為「工商雜類，無預士伍」¹的商人，地位已逐漸提升。由於商業的拓展迅速，市鎮體系崛起，不僅改變整個社會的政治、經濟、文化及人們思維、行為，其追逐貨利，功利的價值觀念與拜金主義的風氣，更超越宋元時代。尤其是過去社會地位低下，被視為三教九流、賤籍身世背景的子弟，往往以金錢疏通在上位者，提高自身的社會地位，混跡於士紳之列，而專為仕紳土豪打理休閒娛樂的幫閒²，更在此時期蓬勃滋生。

* 東吳大學中國文學系碩士班三年級。

¹ 〔宋〕司馬光：《資治通鑒·唐紀六》（合肥：黃山書社，1997年），第4冊，卷190，頁583。

² 中華書局編：《小說詞語匯釋》（台北：中華書局，1981年），頁797。「幫閒（幫閒儂）

所謂幫閒，據朱權《原始祕書》云：「無籍之徒，不務生理，專幫富家子弟宿娼、飲酒，以肥口養家而已。」³幫閒以「靠嘴吃飯」、「獻計」與先秦時代以「游說」、「進策」本領的縱橫家相較下，頗有雷同之處，在史書文獻或文學作品裏，對此兩類善於巧言機變的人物，都有詳細的描寫。但幫閒究竟憑藉著何種本事能「縱橫」於該時代？並成為世情小說中主角人物的最佳損友？而人物的產生與時代背景有何關聯性？今本文藉由《金瓶梅》中的幫閒人物——應伯爵作一概述，以究幫閒人物所兼具先秦時期縱橫家共性特質及其存在社會價值。

二、因應時代所需的幫閒與縱橫家

（一）產生背景與出身

幫閒文化的產生已在宋代得以窺見雛形。宋代因經濟迅速發展，與坊市制度的取消和禁夜廢除的關係，都市轉趨繁榮，人們逐漸耽於安逸，貪圖享樂。宋人夏竦指出當時「賤稼穡，貴游食」⁴成為一時風氣，時人「皆欲貸耒耜而買車舟，棄南畝而趨九市。」⁵一味追求情慾釋放和滿足，在此風氣下，一批無業營生的人物，純以說陪、跑腿為業。而奢靡的物質環境，也提供幫閒迅速成長的條件，無疑的，幫閒乃是受城市發展，社會富庶所衍生的市井人物。明代除了經濟承繼宋元以來的發展外，在政治方面則已「衰於正、嘉以後，至萬曆朝則更加甚焉。」⁶的頹勢，人民生活在不安定的局勢中，加上明代中、晚期「王學」革新思想家李贄，推動的「私者，人之心也，人必有私而後其心乃見。」⁷論述影響，使得社會上、下階層的人，為了享受，為了生存，皆掙脫禮教的束縛，苟安於世。在這樣的社會環境中，無以為生的幫閒，僅能運用舌燦蓮花、巧言詭辯的機智，游食在豪吏土紳門下，對此人物的載記，在明清世情小說裡，如《金瓶梅》、《鼓掌絕塵》、《三言》、《二拍》、《錦疑團》、《醒世姻緣傳》、《綠野仙踪》、《歧路燈》、《紅樓夢》皆有描寫。

在同為禮樂制度崩壞，世道衰微的春秋戰國時代，亦因政治、社會、思想形

）：幫助纨绔子弟尋歡作樂的人」。

³ 〔明〕朱權：《原始祕書·俳優技藝門》，收入《四庫全書存目叢書·子部·類書類》（台南：莊嚴出版社，1995年），173冊，頁204。

⁴ 〔宋〕夏竦：《文莊集》收入《景印文淵閣四庫全書》（台北：台灣商務印書館，1983年），第1087冊，卷13，頁168。

⁵ 同前註。

⁶ 孟森：《明清史講義》（台北：里仁書局，1982年），頁246。

⁷ 〔明〕李贄：《藏書·德業儒臣後論》（台北：臺灣學生書局，1986年），卷32，頁544。



成「為人子者有取其父之家，為人臣者有取其君之國。」⁸而產生了一群明於辯說，善於辭令，長於政治外交活動、崇尚權謀策略及辯論技巧之輩的縱橫家⁹，他們亦生處於亂世，為富貴尊者服務，並滿足野心勃勃的諸侯將相。如秦漢之際以來，張良、陳平、李斯、諸葛亮、魏徵等人，便堪稱是縱橫家中的佼佼者。《史記》中的縱橫家，可謂為貫穿黃帝至西漢二千五百多年的歷史的人物，此類人物雖然描寫不多，但却得到司馬遷的青睞，除《殷本紀》、《周本紀》的伊尹、師尚父提早粉墨登場，披挂上陣外，對於擅長以三寸不爛之舌，游說諸侯，縱橫捭闔的縱橫家，更不吝以列傳、世家單篇多加記述¹⁰，故縱橫家與幫閒所崛起的時代氛圍頗為類同。

此外，幫閒和縱橫家的出身亦有相似之處——兩者絕大部分都是出身低微。如呂尚「其先祖嘗為四岳，佐禹平水土甚有功。」¹¹但到呂尚這一代實已淪為庶人；蘇秦和張儀堪稱《史記》縱橫家中的絕代雙驕，兩人均出身於貧苦農家；漢初三傑中的陳平則曾是「家乃負郭窮巷，以敝席為門」¹²；西漢公孫弘「少時為獄吏，有罪，免。家貧，牧豕海上。」¹³則居於社會的最底層。而明清時期的幫閒出身亦多來自寒門，其中不乏是家道中衰的商人之子，如西門慶、吳典恩則多是家道中衰的「破落戶」¹⁴；諸如《紅樓夢》中的詹光、荀世仁；《歧路燈》中的夏逢若等，也都是不學無術，出身低下之流，因此幫閒與縱橫家的出身有其相類的特質。

（二）幫閒與縱橫家的類別與功能

幫閒稱號按其地域、時代亦有不同，如北京叫做幫襯的¹⁵，蘇州稱為篋片¹⁶

⁸ 〔戰國〕韓非，陳奇猷校注：《韓非子集釋·忠孝》（台北：河洛圖書出版社，1974年），卷20，頁1107。

⁹ 〔漢〕班固：《漢書·藝文志》（台北：鼎文書局，1997年），頁1740。「縱橫家者流，蓋出於行人之官。孔子曰：頌《詩》三百，使於四方，不能專對，雖多亦奚以為？又曰使乎使乎！言其當權事制宜，受命而不受辭，此其所長也。及邪人為之，則上下詐愛而棄其信」。又〔唐〕魏徵等編：《隋書·經籍志》（台北：鼎文書局，1997年），頁1005。「縱橫者，所以明辯說，善辭令，以通上下之志者也。《周官》掌交以節於幣，巡邦國之諸侯及萬姓之聚，導王之德意志慮，使辟行之，而和諸侯之好，達萬民之悅：諭以九稅之利，……佞人為之，則便辭利口，傾危變詐，至於殘害忠信，覆邦亂家。戰國者，縱橫之世也。」

¹⁰ 筆者按：在世家的部分如卷53〈蕭相國世家〉、卷55〈留侯世家〉等；而列傳部分如卷68〈商君列傳〉、卷69〈蘇秦列傳〉、卷70〈張儀列傳〉等。

¹¹ 〔漢〕司馬遷：《史記·齊太公世家》（台北：七略出版社，1991年），卷32，頁583。

¹² 〔漢〕司馬遷：《史記·陳丞相世家》，卷56，頁820。

¹³ 〔漢〕司馬遷：《史記·平津侯主父列傳》，卷112，頁1205。

¹⁴ 白維國編：《金瓶梅詞典》（北京：中華書局，1991年），頁398。「本指家道衰落的人家，後多指這種人家的無賴子弟」。

¹⁵ 陳寶良著：《明代社會生活史》（北京：中國社會科學出版社，2004年），頁148。指「意思是說鞋有了幫襯，外面才好看」。



、老白齋¹⁷，在宋代稱閑人¹⁸，明末稱為老百賞¹⁹，但多以幫閒、蔑片作為統稱，並多以男性為主軸²⁰。據郭瑩在〈中國歷史上的幫閒〉一文對其分類與解析，基本上可分為清客、白相人、刀鑷（或涉兒）、廝波。²¹清客乃幫閒中的一級人物，但必須有點才學與本事，才有機會穿遊於權貴豪富紳門之下，活動範圍多以京城居多²²。而等級較低的白相人，據吳地方言，是專指在街上游蕩不務正業、陪人玩耍，宰人錢財之徒，也就是在《豆棚閑話》所言的白賞²³，性質類似今日的娛樂經紀人，只是所遊之地，多為妓院、賭館或是酒樓。

而刀鑷（或涉兒），按《都城紀勝》釋義：「謂之涉兒，取過水之意也。此等刀鑷，專攻街市皂院，取奉郎君子弟，幹當雜事、說合交易等。」²⁴性質與白相人類同，皆屬於捐客性質，但白相人有對事務的安排權，而刀鑷似乎僅能在交涉說合時，從中取利。至於廝波，據《夢梁錄》載：「一等不本色業藝，專為探聽妓家賓客，趕赴唱喏，買物供過，及遊湖酒樓飲宴所在，以獻香送歡為由，乞覓贍家財。」²⁵則是幫閒中的下流之輩。

正所謂物以類聚，人以群分，不僅幫閒有層級之分，春秋戰國時期的縱橫家亦有等級之別。基本而言，縱橫家主要派分為謀士、文士和遊士三支，其中謀士著重發揮縱橫之術，以游說權謀輔佐君王，活躍於政壇，而文士則是發揚光大縱橫學術思想的文化流派，遊士則是轉向民間專為人排難解紛、扶危濟困的遊俠。幫閒中的清客則與謀士之特質相仿，只是展現的舞台不同（謀士在政治舞台，幫閒則在社會舞台）。

（三） 幫閒與縱橫家的才能

明清世情小說中幫閒的才能，學者向來以巧言奉承、插科打諢、鋪謀定計、揩油撈錢、幫嫖弄狎、背信棄義等字眼形容，相較魯迅於《偽自由書》對縱橫家

¹⁶ 同前註，指「指做竹器的，先有了蔑片，那些竹器才做得成文」。

¹⁷ 同前註，指「白齋是海中的賤品，但若與各色肉菜一起烹煮，吃起來就津津有味，妙不可言」。

¹⁸ 陳維禮編：《宋元生活掠影·宋代的閑人》（瀋陽：瀋陽出版社，2002年），頁10。

¹⁹ 〔清〕艾衲：《豆棚閑話·虎丘山賈清客聯盟》（北京：人民文學出版社，1984年），第10則，頁100-114。

²⁰ 同註15，頁149。陳寶良言：「在晚明還出現了『女山人』與『女幫閒』。所謂女山人就是指那些懂得琴、棋、書畫的青樓女子憑藉她們的技藝往還、周旋於公卿士大夫中間，被人稱作『女郎』。」

²¹ 郭瑩，〈中國歷史上的幫閒〉，《湖北大學學報》，第1期，1997年，頁38-41。

²² 〔清〕梁章鉅：《歸田瑣記·清客》（台北：廣文書局，1969年），卷7，頁161。

²³ 同註19。

²⁴ 〔宋〕耐得翁：《都城紀勝·閒人》收入《景印文淵閣四庫全書》（台北：台灣商務印書館，1983年），第195冊，748。

²⁵ 〔宋〕吳自牧著：《夢梁錄·閒人》（台北：文海出版社，1966年），卷19，頁527-529。



的闡述：「戰國時談士蜂起，不是以危言聳聽，就是以美詞動聽，於是誇大、裝腔、撒謊，層出不窮。」²⁶故幫閒的「巧言插科」、「鋪謀定計」一如魯迅對談士所展現富於謀略、游說出眾，危言聳聽，美詞動聽的技能，有同工之妙。如在「富於謀略」方面，戰國時期有馮諼為孟嘗君所設的「三窟」及「燒券市義」²⁷及替劉邦打天下「運籌於帷帳之中，決勝於千里之外」的張良²⁸，至於「游說出眾」方面，則以蘇秦、張儀的舌燦蓮花游說功力最為代表，他們分以「合縱」、「連橫」策略，而謀得富貴，可堪稱縱橫家中的一流人物。

至於知識廣博方面，據《歸田瑣記》所載，幫閒必須備有該時代所流行的技能與知識：

有編《十字令》：一筆好字，二等才情，三斤酒量，四季衣服，五子圍棋，六齣昆曲，七字歪詩，八張馬吊，九品頭銜，十分和氣。²⁹

一如魯迅所言，幫閒需「陪主人念念書，下下棋，畫幾筆畫。」³⁰因此擁有廣博的才藝與知識，才有資格成為幫閒之上流。如《金瓶梅》中西門慶的結義兄弟謝希大，便會彈一手好琵琶，就連西門慶尚未成為西門大官人前，也是學得些好拳棒，賭博，雙陸象棋，抹牌道字等，無不通曉。至於縱橫家也必須兼備淵博知識，不僅包含軍事、兵法、天文、地理外，對於社會、經濟見識亦超乎常人，如蕭何入咸陽「先入收秦丞相、禦史律令、圖書藏之。」³¹而使劉邦能夠「所以具知天下厄塞，戶口多少，強弱之處，民所疾苦者。」³²顯然蕭何知識淵博，對於治理天下之法，早有真知灼見之處。

幫閒與縱橫家的才能皆富於謀略、游說出眾、知識廣博等特質，且都是為在上位者服務，並具有積極求取個人利益的動力，筆者認為不論幫閒人格貴賤，在形式上實已具有縱橫家形象的基本條件。但值得思量的是，幫閒與縱橫家所施展手段其結果是不同的，縱橫家除了靠其才智贏得榮華富貴外，基本上是使國家能「轉危為安，運亡為存。」³³趨向富強，而明清時期的幫閒，除了運用巧辯機智

²⁶ 魯迅：《偽自由書·文學上的折扣》（台北：風雲時代出版社，1990年），頁72。

²⁷ 〔漢〕劉向，范祥雍箋證：《戰國策箋證·齊策四·齊人有馮諼者》（上海：上海古籍出版社，2006年），卷11，頁620。

²⁸ 〔漢〕司馬遷：《史記·留侯世家》，卷55，頁815。

²⁹ 同註22。

³⁰ 魯迅：《集外集拾遺·幫忙文學與幫閒文學》（台北：風雲時代出版社，1990年），頁243。

³¹ 〔漢〕司馬遷：《史記·蕭相國世家》，卷53，頁803。

³² 同註31。

³³ 〔漢〕劉向，范祥雍箋證：《戰國策箋證·書錄》，頁3。



撈取酬庸，圖謀已益外，卻是造成社會動盪、人心頹敝、物慾橫流的推手，因此對於謀略目的視角而言，縱橫家的格調確實勝過幫閒人物。

（四）存在價值

幫閒在明清時期的批評皆為負面，如清人范濂《雲間據目鈔》所述，幫閒以「富室為生」，而其中「惡少打行」的低級幫閒，在萬曆庚辰之後，以「肆行強橫」、「設計誑騙」、「半騙半奪」、「駕禍扛打」為業尤甚³⁴。事實上，幫閒人物出身頗繁，如馮夢龍在話本小說《蔣興哥重會珍珠衫》中說過，有「游方僧道、乞丐、閑漢、牙婆」四種，並言此四類人惹他不得，若是不幸沾惹上，則「再不好絕他」。³⁵此處說的「閑漢」即是范濂所言以「富室為生」的市井裡游手好閑之徒，他們成天價廝混於土豪富紳門下、青樓妓院中，專靠幫嫖貼食、插科打諢、陪賭伴酒、說噓調笑之類的伎倆混吃混喝。而這種為貪官土豪的「幫嫖貼食」³⁶與縱橫家為諸侯卿相「門下食客」的生存法則在表象上是如出一轍。

兩者在以農立國的漢人社會中，均是無事生產，以寄生圖存為本質的人，如韓非云：「儒以文亂法，俠以武犯禁，而人主兼禮之，此所以亂也。」³⁷說明縱橫家猶如蠹蟲般，寄居於社會裡。事實上，明清時期的幫閒亦多學而不能「仕」的讀書人，若以法家思想與史學家的眼光裡，明清時期以機詐拐騙的幫閒與縱橫家，似乎可劃上等號。漢代荀悅對於縱橫家、辯士、遊俠等人更有大肆的批評：

世有三遊，德之賊也。一曰遊俠，二曰遊說，三曰遊行。立氣勢，作威福，結私交以立強於世者，謂之遊俠。飾辨辭，設詐謀，馳逐於天下以要時勢者，謂之遊說。色取仁以合時，好連黨類，立虛譽以為權利者，謂之遊行。此三遊者，亂之所由生也。傷道害德，敗法惑世，失先王之所慎也。

38

在雷同的時代軌跡中，幫閒與縱橫家已被視為是「亂之所由生也」、「傷道害德」的肇禍者，他們皆會利用機會成為當時位高權重諸侯權臣，富豪士紳的入幕之

³⁴ 〔清〕范濂撰：《雲間據目鈔》收入於《叢書集成三編》（台北：新文豐出版公司，1997年），第83冊，卷1，頁395。

³⁵ 〔明〕馮夢龍編，許政揚校注：《古今小說》（北京：人民文學出版社，1958年），頁1-37。

³⁶ 霍松林主編：《中國古典小說六大名著鑒賞辭典》（陝西：華岳文藝出版社，1988年），頁248。指在妓院幫嫖客打樂逗趣以混酒食的人。

³⁷ 〔戰國〕韓非，陳奇猷校注：《韓非子集釋·五蠹》，卷19，頁1057。

³⁸ 〔漢〕荀悅著，楊家駱編：《漢紀、西漢年紀合刊》（台北：鼎文書局，1977年）卷10，頁69。



賓，並鋪謀定計完成主人所欲得到的某一事業，或某一結果，他們除了為自己謀，還會為別人而謀，只是縱橫家或謀以國家、天下蒼生為本，而幫閒僅求一己之私，他們對於主人衰敗、或死亡時，皆有「富貴則就之、貧賤則去之」³⁹以樹倒猢猻散的寡情之舉。對於皆生處在禮樂崩壞、五倫不彰、道德大廢，上下失序的時代裡，在社會的存在價值而言，往往被視為有害無益的蠹蟲，不受人尊重，但在歷史的洪流中，他們的存在不僅推翻了儒家重義輕利的思維，更成為中國政治分裂，社會走向衰敗追求功利的最佳佐證。

三、應伯爵的幫閒背景與環境

《金瓶梅》既被稱為豔情小說，自然離不開女人，而該書又被喻為世情小說之祖，因此縱橫全書的幫閒人物，更是不可缺乏。事實上中國最早的幫閒人物出現於《西京雜記》所載的婁護⁴⁰，他傳食於五侯之間，在中國小說幫閒人物中，可堪稱第一。但以本事而言，則以《金瓶梅》應伯爵為幫閒人物中的翹楚。如《金瓶梅》一百章回故事中，以「應伯爵」為題便有七篇，而在其他各章回中，亦不乏應伯爵登場，可說是貫穿始終的靈魂人物，霍松林嘗言：「沒有應伯爵，那還叫什麼《金瓶梅》？」⁴¹本章先就應伯爵家庭背景、生處環境、及有利於幫閒事業的「熱結」之舉，作一剖析。

（一）家庭背景

應伯爵的出身說法有異：一是「破落戶⁴²出身，一分兒家財都敗沒了，專一跟著富家子弟，幫敗貼食，在院中頑耍，諱名叫做應花子。」二則是出身綢緞鋪應員外的第二個兒子，因為「落了本錢，跌落下來，專在本司三院幫嫖貼食。」得了「應花子」的渾名⁴³，由上得知，應伯爵本是有錢有勢（或商人之子）。

應家原是在山東清河縣，以綢緞鋪為生，清河縣濱臨大運河，由於運河之便

³⁹ 〔漢〕劉向，范祥雍箋證：《戰國策箋證·齊策四·孟嘗君逐於齊而復反》，卷11，頁637。

⁴⁰ 〔晉〕葛洪撰，〔明〕程榮校：《西京雜記·五侯鯖》收入《漢魏叢書》（台北：新興書局，1969年），第3冊，卷2，頁669。

⁴¹ 同註36，788頁，「應伯爵條」。

⁴² 同註14，頁398。「本指家道衰落的人家，後多指這種人家的無賴子弟」。

⁴³ 筆者按：《金瓶梅》版本繁瑣，學者向分萬曆本、崇禎本二大系統。據孫楷第《中國通俗小說書目》（台北：鳳凰出版社，1974年）所示，《金瓶梅詞話一百回》、《新刻金瓶梅》乃萬曆版本，第1章回為〈景陽崗武松打虎〉，而應伯爵於第11回〈西門慶梳籠李桂姐〉出場；而《金瓶梅一百回》、《新刻繡像批評原本金瓶梅》、《新刻繡像金瓶梅》乃崇禎版本，第1章回則為〈西門慶熱結十兄弟〉，應伯爵在此回出現。今本文依蘭陵笑笑生著，王汝梅校注《皋鶴堂批評第一奇書金瓶梅》（屬崇禎本）（長春：吉林大學出版社，1994年）為文本，凡有關引文，僅載記章回別，其不另注釋。



，無論是江南的絲綢生產、或是四川的藥材批發，均有機會向北運輸，因此屬於興盛的商業都市，民間的市井文化已在城市逐漸發展，加上明代中葉，民間服飾繁榮昌盛，早已打破明初「貴賤之別，望而知之」⁴⁴社會生活模式，士民、婦女多好華服情形下，應家的綢緞鋪，自然生意不差，雖在傳統的社會中，商居「士農工商」四民之末，地位之低，不可言喻，但因收入增加，自然有更高的消費能力，對於走江湖、逛妓院的生活自然樂此不疲。

筆者推斷，應伯爵在未「跌落」前，是有機會在風月場中花裏胡哨、亂竄，對於娛樂場所的點滴、人脈、及拉綫的管道，自然了然於胸，加上他除了「會一腿好氣毬，雙陸棋子」（第1回，〈西門慶熱結十兄弟〉）外，諸如飲食、服裝、行酒令、講笑話、唱小曲、賞花、鑒別古董等，人事接待，應對進退，則是樣樣皆精。故在家道中落後，這個手不能耕，肩不能挑的浮浪子弟，基本上也只得靠嘴皮子，游食於他所熟悉的環境。

（二）都市文娛孕育的幫閒溫床

明清承繼宋元時期的商業興盛，百姓耽於安逸，貪歡圖樂，追求欲望和滿足的社會風氣瀰漫，經濟的活絡，古制以日中為市、暮鼓宵禁、坊牆高聳、幽靜空曠的城市逐漸變成了酒樓、茶坊林立，青樓、食店櫛比，歌管歡笑之聲則是通宵達旦，孟元老在《東京夢華錄》曾對汴梁城有其描寫：

其正酒店戶，見脚店三兩次打酒，便敢借與三五百兩銀器。以至貧下人家，就店呼酒，亦用銀器供送。有連夜飲者，次日取之。諸妓館只就店呼酒而已，銀器供送，亦復如是。其闊略大量，天下無之也。以其人煙浩穰，添十數萬眾不加多，減之不覺少。所謂花陣酒池，香山藥海。別有幽坊小巷，燕館歌樓，舉之萬數，不欲繁碎。⁴⁵

城市繁奢使人身陷入酒色慾海之中，此種環境為幫閒提供滋生成長的环境，而這種城市的文娛，更是在南、北兩地活絡起來，據南宋陳世崇《隨隱漫錄》記載錢塘「以騙局為業」的「游手數萬」⁴⁶，這種現象到了明代中葉，更是有過之而無不及，故事中的山東清河縣亦是濱臨運河而發展的城市，幫閒之風，自有浸染。

⁴⁴ 〔清〕葉夢珠：《閩世編》（台北：木鐸出版社，1982年），卷8，頁175。

⁴⁵ 〔宋〕孟元老著，楊家駱編：《東京夢華錄·民俗》（台北：世界書局，1963年），卷5，頁136。

⁴⁶ 〔宋〕陳世崇：《隨隱漫錄》收入《叢書集成新編》（台北：新文豐出版公司，1985年），87冊，卷5，頁231。



大運河帶來清河縣的商業繁榮，提供了無本錢、無本事的應伯爵賺錢之道——從事幫閒的工作。他在清河縣本司三院「貼食」⁴⁷，算是幫閒圈中等級較高的，又游走在富家子弟間鑽營混吃混喝，他不屬於妓院中的人，只是與妓院保持良好的合作關係，為妓院及紈褲子弟做色情的傳媒，可以說是「皮條客」⁴⁸。由於他機智極高，懂得浮浪子弟的心理⁴⁹，無論是幫嫖、陪賭、伴酒、插科、打諢等樣樣皆精，故能捉住主人的脾胃，其本事可謂「十兄弟」之冠，難怪幾日未到西門府，還會遭西門慶的抱怨。（第 67 回，〈西門慶書房賞雪〉）

（三）以「熱結」廣拓生財人脈

《金瓶梅》第一章回中應伯爵有與其他幫閒「熱結」的橋段，所謂的「熱結」通常指友上加親的非血緣性關係聯繫，同輩的結誼則稱結拜、結義、換帖。事實上，在「熱結」一事中，筆者認為應伯爵有拓展幫閒服務版圖的野心，洞悉其結義的對象，可分為有官商背景與無官商背景兩大類。如有官、商背景之類的有西門慶、謝希大、吳典恩、花子虛⁵⁰，透過這些人的關係，應伯爵在對衙門把攬說事及債務作保、交易仲介，確實有其方便性及可圖之利。

無官商背景方面則以孫天化為代表，⁵¹其餘如雲離守、祝實念、常峙節、白賚光亦與孫天化所類，都是破落戶出身，皆終日廝混在妓院中，幫虔婆誘引富家子弟嫖娼花錢，或替妓女寫柬傳書等工作。應伯爵結識此類幫閒，則有助於在聲色場所訊息的掌控，因此，哪家妓院的姑娘長得端正，哪家酒肆的酒香，歌妓唱得好與壞，皆能迅速獲知，並提供所服侍的主子，在聲色娛樂的需求。綜觀這種彼此懷利而不懷義的友誼，依明人蘇浚的分類，實為末流，蘇浚云：

道誼相砥，過失相規，畏友也；緩急可共，死生可托，密友也；甘言如飴，游戲徵逐，昵友也；利則相攘，患則相傾，賊友也。⁵²

⁴⁷ 完顏紹元著：《流氓列傳》（台北：實學社，2004年），頁11。又稱「幫襯、清誑、游嘴」。

⁴⁸ 徐君著：《妓女史》（台北：華成圖書出版股份有限公司，2004年），頁137。「皮條客在宋元以後的市井隱語中，又稱閒家、馬泊六、蔑片」。

⁴⁹ 筆者案：事實上應伯爵亦曾是這種角色。

⁵⁰ 筆者按：西門慶的父親原是川廣販賣藥材商人，後經營生藥舖，西門慶在發達前，曾在縣裏管些公事，與人把攬說事過錢，交通官吏。謝希大原是清河衛千戶官兒應襲子孫。而吳典恩原是破落戶，為清河縣陰陽生，因事革退；專一在縣前從事「與官吏保債」，因恃熟諳世故，能說會道，且有社會關係可以利用，專以債務作保、交易仲介時收回收扣為業；而花子虛為花太監之姪。

⁵¹ 筆者按：孫天化綽號孫寡嘴，年紀五十餘歲，專在院中闖寡門。所謂的「闖寡門」據蔡國梁：《金瓶梅社會風俗》（天津：百花文藝出版社，2002年），頁245。指討風流錢。

⁵² 〔明〕蘇浚撰：《雞鳴偶記》收入《續修四庫全書·子部·雜家類·說郭續》（上海：上海



顯然朋友之交以敢於批評指過，肝膽相照的「畏友」為最高等級；其次是榮辱與共、生死關頭可互相依托的「密友」；再者是只論吃喝玩樂的「昵友」；最後是為非作歹、狼狽為奸的「賊友」四類，應伯爵這熱結的兄弟中，都是與自己境遇相同的破落戶，多屬歐陽修《朋黨論》所言「好者祿利也，所貪者財貨也」⁵³的小人，只在當有同利之時的「暫相黨引以為朋者」⁵⁴的昵友、賊友罷了。

四、應伯爵的專業領域

張竹坡於《批評第一奇書金瓶梅回評》一書，剖析應伯爵運用的技倆不外是「以色動人」、「因其喜怒而吮舔之」、「以財而趨奉之」、「以戲悅之」⁵⁵，一言以蔽之，說明應伯爵吹捧的馬屁功夫，但除此之外，應伯爵也擁有超乎常人揣摩人心的嗅覺，他對於主人生理、心理的需求，及如何制權操柄、度勢進退，都能充分的掌握，今筆者就應伯爵的表現，按「察言觀色、見機行事」、「諂媚奉承、巧言如簧」、「插科打諢、姿態柔軟」、「巧妙抽傭、以勢利交」、「寡廉鮮恥、背信忘義」等幫閒的專業技能分敘如下：

(一)察言觀色、見機行事

一個好的幫閒除了要能瞭解主人的性格，知其好惡，同時要能適當的掌控主人的心理，如第1回「熱結十兄弟」一事，應伯爵看準西門慶想稱大的心理，於是以「叙財」勝於「叙齒」的時代趨勢，巧妙的在熱結的過程，將西門慶拱上了大哥的位置。又如花子虛死後，李瓶兒擬嫁西門慶，但因事情被明朗化，西門慶要求應伯爵暫勿宣揚，而應伯爵卻道：

哥，你可成個人？有這等事，就掛口不對兄弟們說聲兒？就是花大有些話說，哥只分付俺們一聲，等俺們和他說，不怕他不依；他若敢道個不字，俺們就與他結下個大疙瘩！端的不知哥這親事成了不曾？哥一一告訴俺們。比來相交朋友做甚麼？哥若有使令去處，兄弟情願火裏火去，水裏水去。（第16回〈應伯爵喜慶追歡〉）

應伯爵一句「火裏火去，水裏水去」慷慨義氣，相挺表現，打破了西門慶欲娶結

古籍出版社，2002年），卷4，頁598。

⁵³ 〔宋〕歐陽修撰，李逸安點校：《歐陽修全集·朋黨論》（北京：中華書局，2001年），卷17，頁297。

⁵⁴ 同註53。

⁵⁵ 黃霖編：《金瓶梅資料彙編》（北京：中華書局，1987年），頁160。《批評第一奇書金瓶梅回評》第45回〈應伯爵勸當銅鑼·李瓶兒解衣銀姐〉。



拜兄弟老婆的尷尬，也讓這件「謀財娶婦」之事，找到了合理化的台階可下，可見他善於揣摩主人的心理，說話得體，在十兄弟中最得西門慶歡心。

(二) 諂媚奉承、巧言如簧

諂媚奉承、巧言如簧的動作，更是應伯爵的看家本領，西門慶欲賣弄升官上任所穿戴的衣帶說：「你看我尋的這幾條帶如何？」而應伯爵以極為專業的口吻回答：

虧哥那裡尋的，都是一條賽一條的好帶！難得這般寬大！別的倒也罷了，只這條犀角帶並鶴頂紅，就是滿京城拿著銀子也尋不出來。不是面獎，就是東京衛主老爺，玉帶金帶空有，也沒這條犀角帶。……此為無價之寶，……難得這等寬樣好看。哥，你到明日繫出去，甚是霍綽。就是你同僚間見了也愛。」（第31回〈西門慶開宴為歡〉）

一句「滿京城拿著銀子也尋不出來」這種誇大而順應主人的褒獎之詞，雖然不實，但却滿足了西門慶自大狂的心理。又如應伯爵誇其西門家之酒食：

你們那裏曉得，江南此魚，一年只過一遭兒！吃到牙縫兒裏，剔出來都是香的，好容易！公道說，就是朝廷還沒吃哩！不是哥這裏，誰家有？
（第52回〈應伯爵山洞誑春嬌〉）

誇張其詞、戴高帽，或以自嘲自貶，來烘托主人的富貴，極盡諂媚之能事，比起正史中的佞倖人物，有過之而無不及，張竹坡稱應伯爵為「趨附小人」⁵⁶算是貼切。

(三) 插科打諢、姿態柔軟

在插科打諢、姿態柔軟方面，應伯爵大部分都在勾欄、妓院的場合發揮。如第15回〈狎客幫嫖麗春院〉中，應伯爵陪同西門慶至麗春院，講述一名子弟裝窮進妓院嫖妓的笑話，笑話中的老媽見他衣服襤褸，態度甚是冷淡，直到子弟取出十兩銀子放在桌子上，慌的老媽沒口子道：『姐夫吃了臉洗飯？洗了飯吃臉？』他以插科打諢，把眾人逗得哈哈大笑，炒熱了現場氣氛，機智的運用笑話來暗諷虔婆（指妓院女老闆）的勢利，不僅討回了些許的尊嚴，同時也成了眾人的開

⁵⁶ 同前註。



心果。又如第 21 回〈應伯爵替花邀酒〉應伯爵與謝希大爲了幫妓院說情去請西門慶，當聽到這，西門慶因與妓院有嫌隙，乃怒火中燒的說：「我已是對房下賭誓，再也不去」時，應伯爵竟可雙膝跪地說：

哥甚麼話？不爭你不去，顯得我們請不得哥去。沒些面情了，到那裡略坐坐兒，就來也罷！（當下二人，死告活央，說的西門慶肯了）

曾經有一次應伯爵說了兩個笑話，無意間都冒犯了西門慶，西門慶不悅的說：「你這狗才，剛才把俺們都嘲了，如今也要你說個自己的本色」，忐忑不安的應伯爵立即作賤自己：

一財主撒屁，幫閒道：『不臭』財主慌的道：『屁不臭，不好了，快請醫人！』幫閒道：『待我聞聞滋味看。』假意兒把鼻一嗅，口一啞，道：『回味略有些臭，還不妨。』（第 54 回，〈應伯爵隔花戲金釧〉）

其姿態柔軟至奴顏婢膝的程度，已把自尊拋到九霄雲外。故無論在飲酒、下棋、嫖妓、聽曲、投壺、行令以及在婚喪喜慶之時，西門慶都喜歡邀約應伯爵同行，若是幾日不見，西門慶總會抱怨的說：「你連日怎的不來？」（第 67 回，〈西門慶書房賞雪〉），可見應伯爵運用機智爲西門慶化憂爲樂，在精神方面，確實成爲西門慶所依賴的對象。

(四) 揩油抽傭、以勢利交

利用勢力與機會，巧妙抽傭撈錢，則是幫閒人物收入的主要來源。幫閒的寄生方式，除了依附於豪門混吃混喝外，對於在生活細雜瑣事，他們都不會放過，如利用主人處占便宜、拉生意、或是藉勢攬事，賺取傭金的案例更是層出不窮。如第 67 回，應伯爵借著生小孩的名義，在西門慶面前哭窮，西門慶關心的說：「我的兒，不要惱，你用多少銀子？對我說，等我與你處。」最後應伯爵也得了五十兩銀回家。

至於在爲西門慶介紹生意，從中牟取利益，也時有所見，如第 33 回〈陳經濟失鑰罰唱〉，應伯爵告知西門慶湖州商人何官兒，急於返鄉，手中五百兩絲綫要折價出脫，西門慶以九折價購之，應伯爵乃積極的處理交付款項，並利用機會，「背地與何官兒砸殺了」⁵⁷，只四百二十兩銀子買斷，並從中拿了九兩銀子，封了西門慶家僕來保的嘴。

⁵⁷ 同註 14，頁 654。議價的意思。



另外，對於西門慶雇工韓道國之妻與小叔私通，却被好事者捉姦送官一事，應伯爵受韓道國的請託，結果在衙門任官的西門慶，聽了應伯爵指導韓道國的說詞後，不僅放了被告韓道國之妻王六兒與其弟韓二，還怒斥四個原告「非奸即盜」，並令左右取夾棍，賜以「每人一夾，二十大棍，打的皮開肉綻，鮮血迸流。」嚇得四個少年的父兄，湊了四十兩，拜託應伯爵說情。（第 34 回，〈收私賄後庭說事〉）。

又如第 31 回〈西門慶開宴為歡〉中，以「涉兒」幫閒為生的吳典恩，因要走馬上任驛丞之職，需上下打點，故透過應伯爵向「熱結」大哥西門慶借貸銀兩，應伯爵明知到吳典恩專以作保、收回扣為生，在點頭幫忙之際便說：「恒是看我面不要你利錢」，但在事成後吳典恩也十分識趣包了十兩的「保頭錢」給應伯爵，只見應伯爵臉不紅氣不喘居功的說：「若不是我那等取巧說著，他也許不會借與你。」正如班固所言：「朋友之道四焉，通財不在其中」⁵⁸而在所謂「熱結」兄弟中，也無通財之義，但連借貸之情，也不是個個可在西門慶跟前開口，而應伯爵運用了自己與西門慶的關係，賺取不少傭金，即使「熱結」兄弟，也毫無情份可言。

（五）寡廉鮮耻、背信忘義

管仲言：「禮義廉耻，國之四維，四維不張，國乃滅亡。」⁵⁹明代自嘉靖、萬曆之後，官吏貪腐，人心道德敗壞，自許多通俗小說作品，屢見不鮮，以本論文應伯爵為例，「四維」更是蕩然無存，如第 52 回〈應伯爵山洞誑春嬌〉中，應伯爵撞見西門慶與妓女李桂姐在藏春塢雪洞的姦情，竟也不知迴避，反在洞外調笑。而對於第 68 回〈應伯爵細啣玉臂〉妓女鄭愛月刁難應伯爵喝酒一事，要他受她「跪地擗掌」一事，他雖有不悅，但最後還是「奈何不過，真個直掬兒跪在地下」捱了鄭愛月的兩記耳光。

由以上所述，應伯爵身為西門慶的結拜兄弟，竟趁西門慶與妓女私通時，他竟闖入說話渾鬧一番，為了自己的欲望，恣意將尊嚴拋至九霄雲外，古今幫閒人物中，應伯爵若稱第二，則世上無人稱第一。

古人相交之道，人人皆希望能達到蘇浚所言「道義相砥，過失相規，緩急可供，生死可托」理想，亦或是有游俠、縱橫家「士為知己者死」之交，然在幫閒

⁵⁸ 〔漢〕班固著，〔清〕陳立撰：《白虎通疏證·諫諍》（北京：中華書局，1994 年），卷 5，頁 241。

⁵⁹ 〔清〕顏昌曉：《管子校釋·牧民》（長沙：岳麓書社，1996 年），卷 1，頁 3。



生活圈中，要做到孔子「於我殯」⁶⁰、「伯牙斷弦」的境界，更可說是痴人說夢。雖說在「熱結」誓詞中，十人曾異口同聲要求玉皇上帝、五方值日功曹、清河城隍社令鑒察結義行為，並疏文云：

生雖異日，死冀同時，期盟言之永固；安樂與共，顛沛相扶，思締結以常新。必富貴常念貧窮，乃始終有所依倚。情共日往以月來，誼若天高而地厚。伏願自盟以後，相好無尤，更祈人人增有永之年，戶戶慶無疆之福。
(第1回〈西門慶熱結十弟兄〉)

但在西門慶死後，結義時的「安樂與共，顛沛相扶」一如《金瓶梅》文中所言，早已拋到「爪哇國」了。同時，應伯爵也不忘從死人身上撈一筆，如在第80回〈應伯爵哭友奠靈牀〉中，他與其他七個「兄弟」倡導每人各出一錢銀子為西門慶辦理弔唁一事，也不忌諱的說：「大官人靈前，祭奠祭奠，少不得，又討了他七分銀子一條孝絹。」不僅顯露其貪小便宜的外，故圖顯出精打細算的商人本性，即使連弔喪也不忘將本求利。正所謂：「同樂憂，共富貴，而友道備矣。」⁶¹

憑心而論，西門慶雖非善類，但論及「十兄弟」間的交情，他對應伯爵算是不錯，也做到了「安樂與共，顛沛相扶。」在吃喝玩樂方面，其他兄弟不找，往往逛青樓，喝花酒，必定邀約應伯爵列席，平日居家，三餐飯食，也不忘請他上桌享用，應伯爵出入西門家，熟到連看門狗，見了他也不吠了，可見整個西門大宅裏，上至主人、下至奴僕、牲畜，都把應伯爵視為「自己人」，故對於應伯爵這種冷血行爲，頗令人詬病。

再論西門慶對於應伯爵的寬容，如應伯爵言語嘲諷，西門慶都很快釋懷，其他諸如應伯爵為他人所託的官司說情，西門慶心知應伯爵對所託的訴訟，多少都有好處收，他也是「義不容辭」照單全收，出面協助，就連應伯爵小妾生子，為錢傷腦筋，西門慶也大方贈予五十兩銀子給應伯爵應急外，並言：「這孩子也不是你的孩子，自是咱兩個分養的。」（見67回），至於應伯爵拉生意，暗中揩油，他也不過一笑置之，從未追究。

反觀應伯爵在西門慶死後不久，雖說是爲了生活，積極找尋下一任東道主，但為新主人張二官謀算西門慶的一切，此種行爲不就如春秋戰國時期下流縱橫家

⁶⁰ 〔魏〕何晏注，〔宋〕邢昺疏，〔清〕阮元校勘：《論語注疏·鄉黨》（台北：藝文印書館影印《十三經注疏》本，2007年），卷10，頁91。「朋友死，無所歸，曰：『於我殯』，朋友之饋，雖車馬，非祭肉，不拜。」

⁶¹ 〔魏〕曹丕著，夏傳才注：《曹丕集校注·交友論》（河南：中州古籍出版社，1992年），頁275。



一般，表現了「利則行之，害則舍之」⁶²。正如司馬遷所言：「一死一生，乃知交情」⁶³，應伯爵此等冷血程度，亦彰顯幫閒在當時現實勢利的一面。

五、應伯爵縱橫家性格表現

在小說中，應伯爵不時展現出戰國時期縱橫策士的特質，諸如不安現狀，追逐富貴利祿；騁才馳能，講求功利價值觀，無論是結義的幫閒朋友，或是與己無關而有求於他的外人，他皆能以借力挑鬥、反忤背向、打拉併用、利誘詐騙的手段得到利益，特別在投其主子所好與因人為制的心理戰術方面，也可見其智謀的表現，最值得一說的是，在其腐敗人心的世道中，應伯爵也些許顯露出游士拯救危弱的俠義精神，今筆者分述如下：

(一)經營謀略

作為天下第一幫閒的應伯爵，在縱橫家的經營謀略、獻計拯危表現，並沒有如蘇秦、張儀「一怒而諸侯懼，安居而天下熄。」⁶⁴的非凡氣勢，同時也沒有被稱為「智囊」的樗里子滑稽多智，但在《金瓶梅》中，如在西門慶死後，為李三、黃四盤算借款及古董一事，他先以穩住吳氏兄妹的動態，回過頭馬上向李三、黃四出謀策劃，提出先以二十兩收買吳大舅，然後出主意說：

我聽得說，這宗錢糧，他家已是不做了，把這批文難得拿出來，咱投張二官那裡去罷。你每二人再湊得二百兩，少了也拿不出來，再備辦一張祭桌，一者祭奠大官人，二者交這銀子與他，另立一紙欠結。你往後有了買賣，慢慢還他就是了。這個一舉而兩得，又不失了人情，有個始終！（第79回〈西門慶縱慾送命〉）

應伯爵以收買吳大舅，孤立吳月娘，運用緩兵之計去算計西門宅子裡的弱婦寡女，這種根據具體情況作出判斷和進行巧妙的奪裁，這正符合《鬼谷子·謀篇》「因事而裁之」⁶⁵；在西門慶剛死，運用弔唁之際，解決欠款及古董生意之事，故也如縱橫家「擇事而為之」⁶⁶的道理，而應伯爵「審時度勢」⁶⁷知常知變、順應

⁶² 〔漢〕劉向，范祥雍箋證：《戰國策箋證·秦策三·范子因王稽入秦》，卷5，頁305。

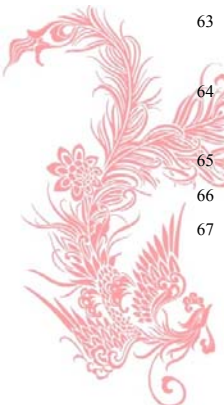
⁶³ 〔漢〕司馬遷：《史記·汲黯列傳》，卷120，頁1271。原文為「一死一生，乃知交情。一貧一富，乃知交態。一貴一賤，交情乃見。」

⁶⁴ 〔漢〕趙岐注，〔宋〕孫奭疏，〔清〕阮元校勘：《孟子注疏·滕文公下》（台北：藝文印書館影印《十三經注疏》本，2007年。），卷6上，頁108。

⁶⁵ 房立中：《縱橫家全書》（北京：學苑出版社，1995年），頁36。見〈鬼谷子·謀篇〉。

⁶⁶ 同前註，頁37。

⁶⁷ 〔明〕沈德符：《萬曆野獲編·科場二·鄉試遇水火灾》（北京：文化藝術出版社，1998年）



時機，表現了鬼谷子「智者事異，而不智者事難」⁶⁸的智謀。

(二)揣摩測意

「揣摩」⁶⁹乃是鬼谷子對於敵人戰術中的心理戰術運用法則之一，而「摩者，揣之術也。」⁷⁰為其施行心理戰術的方法，後人引申揣度情理。應伯爵在以幫閒專職身分服務西門慶時，無論是對於西門慶食衣住行喜愛厭惡，愛聽什麼話，聽什麼曲，喜歡哪個妓院的妓女，他都能掌控的住，他也曾得意的對西門慶說：「我恰似打你肚子裡鑽過一遭的。」（見 35 回）。一如前文所述，在結義之時，西門慶故作姿態要以年齡排座次，他則以「大官人有威有德，眾兄弟都服你」，順勢將心中想稱大的西門慶推上大哥的座次。

《韓非子·說難》云：「凡說之難，在知所說之心，可以吾說當之」⁷¹對於西門慶的心理，應伯爵摸的一清二楚，套潘金蓮所說的「拿得住他的性兒。」連吳典恩借一百兩銀子，他也能信心十足的抓準西門慶與自己的交情，對著吳典恩說：「恒是看我面不要你利錢。」因此「摩之以其類，焉有不相應者？乃摩之以其欲，焉有不聽者？」⁷²應伯爵對於縱橫家揣摩之術亦多有心得。

(三)拯危助弱

「拯危助弱」之事，類似縱橫家派別中遊俠所行之事，對於曾是商人之子的應伯爵，這種無利潤的事，僅講求功利價值觀的幫閒人物，蘭陵笑笑生也安排了幾個小節。如第 72 回〈潘金蓮毆打如意〉中，他為因事得罪西門慶的妓院賣唱藝人李銘向西門慶說情，也表現扶弱的經精神，表現出他頗能體恤下階層人的生活與辛苦，對於幫忙之事，毫不在乎酬勞的說：

我沒有個不替你說的。我從前已往，不知替人完美了多少勾當。你央及我這些事兒，我不替你說？你依著我，把這禮兒你還拿回去。你自那裡錢兒？我受你的！你如今就跟了我去，等我慢慢和你爹說。

另外第 56 回〈常時節得鈔傲妻兒〉中，對於拜把兄弟常時節，窮到沒有連房子

），卷 14，頁 429。

⁶⁸ 同註 66。

⁶⁹ 同註 65，頁 28。〈鬼谷子·揣篇〉。「揣情者，必以其甚喜之時，往而極其欲也，其有欲也，不能隱其情；必以其甚懼之時，往而極其惡也，其有惡也，不能隱其情。」。

⁷⁰ 同註 65，頁 30。見〈鬼谷子·摩篇〉。

⁷¹ 〔戰國〕韓非，陳奇猷校注：《韓非子集釋·說難》，卷 4，頁 221。

⁷² 同註 70。



都沒的住，應伯爵也出面向西門慶求情說：

常二哥被房主催逼慌了，每日被嫂子埋怨。……如今又是秋涼了，身上皮襖兒，又當在典舖裡，哥若有好心，常言道：『救人須救時無。』……
。因此常二哥央小弟特地來求哥，早些周濟他吧。

古之遊俠無論是在知己朋友，還是陌路之人，遇到危難時，多會挺身而出，仗義相助，從不求回報，而應伯爵對李、常雖未有實質的金錢幫助，但是他在此「緩急人之所時有」、「趨人之急」⁷³的角度窺之，在本質上也符合些許的道義精神。雖然幫閒人物幾乎拋脫了孟子所言之「四端」⁷⁴，並在義與利間，不顧其羞惡、辭讓、是非之心，選擇與利益靠攏，但由上述例子窺之，應伯爵潛藏在內心深處的惻隱之心，似乎尚有絲毫的保存，而這種百惡尚存一善的行徑，也令人感受到幫閒在冷漠的社會中，亦有拯危助弱的一面。

至於謀士說客則是奔走於列國之間，憑藉伶牙俐齒，發揮交際的手腕，遊說於人主或權貴當中，一如應伯爵對西門慶動之以情，譬之以寓、曉之以理，在《金瓶梅》中處處可見，諸如他在為李銘、黃四、妓院以及清河縣的光棍、惡少當說客時，及與西門慶在許多社交的場合中，妙語驚人、巧言善誘、及誇大虛實的比喻功夫，亦令人拍案叫絕，因上一章已有詳述，筆者在此章不再贅敘。

六、應伯爵內蘊的縱橫家思想

春秋戰國的縱橫家，在道德大廢、上下失序的大時代裡，活躍在各國的政治舞臺上；而明清時期的幫閒，在經濟繁華，城市大興，活動在城市空間，兩者都持以「皆為利來」、「皆為利往」⁷⁵的現實精神，漠視的儒家道德觀，今就應伯爵所呈現的內蘊的縱橫家思想，敘述如下。

(一)功利的現實主義

縱橫家與幫閒身處於道德崩壞，人慾橫流，上自國君，下至黔首皆「百相背也，百相欺也」⁷⁶的時代，他們從未掩飾趨利的目的，而積極謀取富貴的機會。並且自始自終都以利己作為思維基點，對於所執行的環境實行「利則行之，害則

⁷³ 〔漢〕司馬遷：《史記·遊俠列傳》，卷 124，頁 1301。

⁷⁴ 同註 64，《孟子注疏·公孫丑上》，卷 3 下，頁 65。所謂人之四端，即指「惻隱之心，仁之端也；羞惡之心，義之端也；辭讓之心，禮之端也；是非之心，智之端也。」。

⁷⁵ 〔漢〕司馬遷：《史記·貨殖列傳》，卷 129，頁 1337。

⁷⁶ 〔漢〕司馬遷：《史記·穰侯列傳》，卷 72，頁 931。



舍之。」⁷⁷的態度，可謂完全的功利主義者，即便為縱橫家鼻祖的蘇秦，在未佩六國相印之前，生存於現實的環境中，也曾受到親人無情的對待，如蘇秦初說秦王失敗「歸至家，妻不下紝，嫂不為炊，父母不與言。」⁷⁸遭受親人冷漠的對待，皆因未獲博取功名富貴的關係。在《金瓶梅》中的幫閒常峙節亦因無銀兩付租，也受妻子辱罵「梧桐葉落滿身，光棍的行貨子！」但自將西門慶所借來的銀子放在桌上時，他得意的念著：

孔方兄，孔方兄，我瞧你光閃閃响噹噹的無價之寶，滿身通麻了，恨沒口水嚥你下去。你早些來時，不受這淫婦幾場合氣了！（第56回〈常峙節得鈔傲妻兒〉）

因此無論是春秋戰國時期，或是明清之際，人們趨利現象乃是千古不變。而應伯爵在書中展現出的功利主義思想，也一如縱橫家屬性現實無情，如幫閒所事之人，採以「富貴則就之，貧賤則去之。」就如同縱橫家一般，沒有始終如一，效忠一國的道理。應伯爵在西門慶死後，立即「謀職」於張二官時，便無日不在張二官身邊趨奉，並把西門慶家中大小之事，傾囊告知。除了媒介李嬌兒再醮張二官，更把腦筋放在潘金蓮身上，積極向張二官推薦：

當時有西門慶在，為娶他，也費了許多心。大抵物各有主，也說不的。只好有福的匹配。你如今有了這般勢耀，不得此女貌，同享榮華，枉自有許多富貴！我只叫來爵兒密密打聽，但有嫁人的風縫兒，憑我甜言美語，打動春心；你都用幾百兩銀子，娶到家中，儘你受用便了。（第80回〈應伯爵哭友奠靈牀〉）

應伯爵不諱言的說「你如今有了這般勢耀」，暗示張二官有財有勢，故對於任何事物都可以得償所願，事實上，應伯爵這種利字擺中間，道德倫理棄兩旁，趨利的現實思想，在十兄弟熱結之時就已顯露，如論說排行座次時，應伯爵持以「如今年時，只好敘些財勢，那裡好敘齒！」其目的就是欲依附當時以具權勢的西門慶，因此由應伯爵的身無定君、趨利避害的態度，不難看出他染有縱橫家功利現實主義思想。

(二) 薄弱的倫理觀

⁷⁷ 同註 62，卷 5，頁 306。

⁷⁸ 〔漢〕劉向，范祥雍箋證：《戰國策箋證·秦策一·蘇秦始將連橫說秦惠王》，卷 3，頁 142。



先秦以來，中國的倫理道統皆以儒家為宗，如孔子便以禮、仁為道德生活的最高準則，孟子將仁、義作為生活的圭臬，性惡論的荀子也發展儒家「克己復禮為仁」的思想，因此數千年來，我國無論是在政治上、社會上，上至君侯，下至走卒，皆將禮作為道德生活的最高原則，並將儒家禮制仁學作為道德倫理的基礎。由於縱橫家與幫閒趨利主義之時，政治與社會因儒家所倡的禮義廉恥實踐力度不強，遂使功利主義造成風潮，而所形成的社會亂象，終不免受後人批判。

《金瓶梅》乃是借宋寫明的世情故事，藉由人物的待人接物，來反應該時代的社會風情及禮法制度，應伯爵在故事中，屢屢穿梭於豪吏土紳、青樓妓院裡，純以主人的慾望為驅使，他們的低道德標準，乃因社會風潮所致，作為幫閒的應伯爵順應著權貴貪婪縱慾之心，對於交付的任務，則使命必達，故往往為了完成主人所欲，達成自己所利，對於孝悌、忠信、禮義、廉恥等都受趨利主義矇蔽，因此道德倫理規範在該時代一如春秋戰國之禮樂制度，早已淪喪殆盡。魯迅《准風月談》云：

幫閒，在忙的時候就是幫忙，倘若主子忙於行凶作惡，那自然也就是幫凶。但他的幫法，是在血案中而沒有血迹，也沒有血腥氣的。⁷⁹

或許在主子的眼光裡，幫閒成了為惡的最佳幫手，並可為所惡之事，推波助瀾，而幫閒因薄弱的倫理觀，對為惡、助惡的是非觀念，早已麻痺，只是跳脫該時代風氣的人，持以儒家道德觀視之為助紂為虐的敗類罷了。

(三)積極進取的精神

傅劍平在《縱橫家與中國文化》一書提出了中國縱橫家有「敢於創新的思想」及「敢於開拓的行為」的進取精神，認為該精神為縱橫家「突出的精神氣質」⁸⁰，並且否定儒家倡導「危邦不入，敵邦不居。天下有道則見，天下無道則隱。」⁸¹的消極思想。縱橫家這種進取精神，乃源自蘇秦「棄自為圖進取論」⁸²的理念，在明清時期的幫閒亦有所見，只是幫閒所「進取精神」並非如縱橫家是對於國事、軍事進取求事功，而是致力於社會生活層面而言。

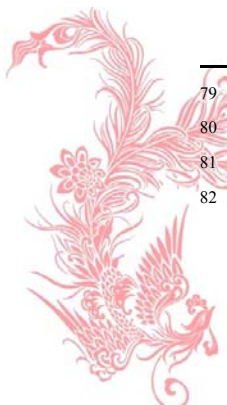
應伯爵為了能多「開源」得以從中圖利，不時的為西門慶拉攏生意，以利從

⁷⁹ 魯迅：《准風月談·幫閒法發隱》（台北：風雲時代出版社，1990年），頁121。

⁸⁰ 傅劍平：《縱橫家與中國文化》（台北：文津出版社，1995年），頁305-313。

⁸¹ 同註60，《論語注疏·泰伯》，卷8，頁72。

⁸² 〔漢〕劉向，范祥雍箋證：《戰國策箋證·燕策一·人有惡蘇秦於燕王者》，卷29，頁1657。



中賺取回扣、傭金，對於開拓生財之道，表現十分積極。在世人的眼光看來，先秦時期的縱橫家們進取的精神往往是道德敗壞的關鍵；而明清時代的幫閒，在為生活所圖利益，亦如縱橫家般，赤裸呈現進取過程的貪婪與慾望，其低俗有害道德的伎倆，更為人所詬病。

六、結語

《金瓶梅》為世情小說之祖，後人談論的話題，總聚焦於縱欲無度的西門慶與淫蕩不拘的潘金蓮身上。但事實上配角人物應伯爵，一如金聖歎評：「佳賓便有賢主作襯。」⁸³的理論（當然西門慶絕非賢主，而應伯爵也不是佳賓），以「借賓抬主」的手法，彰顯出西門慶及其附庸下，以應伯爵為首的幫閒人物的形象與性格，特別是運用小說虛與實的描寫，來反映出當時人們在日常生活中，為惡與貪婪的一面，這也就如霍松林教授所言：「沒有應伯爵，那還叫什麼《金瓶梅》」的原因。因此全書若依知名度高低論座次，應伯爵大約可以排在西門慶、潘金蓮之後。

但仔細將明清時代的幫閒人物與先秦時代縱橫家相較，無論其展現的才能、行為與思想，確實有極多雷同之處。他們同樣是因時代所需，因應而生的特殊社會群體；他們大多是以低下的身份服務於權貴，只是權貴的層級不同；他們都善用巧言善辯、足智多謀、為自己的富貴名利奮鬥不懈，他們持有相同的功利主義思想，事主的態度絕大部分採取「朝秦暮楚、身無定君、趨利避害、背信棄義」的作風，一旦失去了舞台，便產生「皮之不存，毛將焉附？」獨立存活的能力和意趣。

此外，幫閒人物與縱橫家皆處於國家與社會對於儒家倫常價值觀念的衰微，故視人心與品行淪喪為正常之事，並存著「導異為常」的生存觀，一如人們「入鮑魚之肆，久而不聞其臭，亦與之化矣。」⁸⁴原理，因此他們的存在價值，是被思想家視為是社會的蠹蟲、歷史禍亂的根源，有百害而無一益。故綜合上文的剖析，明清時期諸如應伯爵之輩的幫閒人物，在其時代運轉的雷同軌跡裡，及行為展現，確實有傳承春秋戰國時代的縱橫家之風。

⁸³ 〔清〕金聖歎批註：《金聖歎選批杜詩》（台北：新陸書局，1957年），頁40。

⁸⁴ 楊朝明編：《孔子家語通解·六本》（台北：萬卷樓圖書股份有限公司，2005年），頁193。



參考書目

【傳統文獻】(按時代先後順序)

- 〔戰國〕韓非，陳奇猷校注：《韓非子集釋》，台北：河洛圖書出版社，1974年。
- 〔漢〕荀悅著，楊家駱編：《漢紀、西漢年紀合刊》，台北：鼎文書局，1977年。
- 〔漢〕司馬遷：《史記》，台北：七略出版社，1991年。
- 〔漢〕班固著，〔清〕陳立撰：《白虎通疏證》，北京：中華書局，1994年。
- 〔漢〕班固著：《漢書》，台北：鼎文書局，1997年。
- 〔漢〕劉向著，范祥雍箋證：《戰國策箋證》，上海：上海古籍出版社，2006年。
- 〔漢〕趙岐注，〔宋〕孫奭疏，〔清〕阮元校勘：《孟子注疏》，台北：藝文印書館影印《十三經注疏》本，2007年。
- 〔魏〕何晏注，〔宋〕邢昺疏，〔清〕阮元校勘：《論語注疏》，台北：藝文印書館影印《十三經注疏》本，2007年。
- 〔魏〕曹丕著，夏傳才注：《曹丕集校注》，河南：中州古籍出版社，1992年。
- 〔晉〕葛洪撰，〔明〕程榮校：《西京雜記》收入《漢魏叢書》第3冊，台北：新興書局，1969年。
- 〔唐〕魏徵等編：《隋書》，台北：鼎文書局，1997年。
- 〔宋〕吳自牧著：《夢梁錄》，台北：文海出版社，1966年。
- 〔宋〕孟元老著，楊家駱編：《東京夢華錄注》，台北：世界書局，1963年。
- 〔宋〕夏竦：《文莊集》，收入《景印文淵閣四庫全書》第1087冊，台北：台灣商務印書館，1983年。
- 〔宋〕耐得翁：《都城紀勝》收入《景印文淵閣四庫全書》第195冊，台北：台灣商務印書館，1983年。
- 〔宋〕陳世崇：《隨隱漫錄》收入《叢書集成新編》第87冊，台北：新文豐出版公司，1985年。
- 〔宋〕司馬光：《資治通鑒》第4冊，合肥：黃山書社，1997年。
- 〔宋〕歐陽修撰，李逸安點校：《歐陽修全集》，北京：中華書局，2001年。
- 〔明〕馮夢龍編，許政揚校注：《古今小說》，北京：人民文學出版社，1958年。
- 〔明〕李贄：《藏書》，台北：臺灣學生書局，1986年。



- 〔明〕蘭陵笑笑生著，王汝梅校注：《皋鶴堂批評第一奇書金瓶梅》，長春：吉林大學出版社，1994年。
- 〔明〕朱權：《原始祕書》，收入《四庫全書存目叢書》第173冊，台南：莊嚴出版社，1995年。
- 〔明〕沈德符：《萬曆野獲編》，北京：文化藝術出版社，1998年。
- 〔明〕蘇浚撰：《雞鳴偶記》收入《續修四庫全書》，上海：上海古籍出版社，2002年。
- 〔清〕金聖嘆批註：《金聖嘆選批杜詩》，台北：新陸書局，1957年。
- 〔清〕梁章鉅：《歸田瑣記》，台北：廣文書局，1969年。
- 〔清〕葉夢珠：《閩世編》，台北：木鐸出版社，1982年。
- 〔清〕艾衲：《豆棚閑話》，北京：人民文學出版社，1984年。
- 〔清〕顏昌曉：《管子校釋》，長沙：岳麓書社，1996年。
- 〔清〕范濂撰：《雲間據目鈔》收入《叢書集成三編》第83冊，台北：新文豐出版公司，1997年。

【近人論著】(按出版年先後順序)

- 孫楷第：《中國通俗小說書目》，台北：鳳凰出版社，1974年。
- 中華書局編：《小說詞語匯釋》，台北：中華書局，1981年。
- 孟森：《明清史講義》，台北：里仁書局，1982年。
- 黃霖編：《金瓶梅資料彙編》，北京：中華書局，1987年。
- 魯迅：《偽自由書》，台北：風雲時代出版社，1990年。
- 魯迅：《准風月談》，台北：風雲時代出版社，1990年。
- 魯迅：《集外集拾遺》，台北：風雲時代出版社，1990年。
- 傅劍平：《縱橫家與中國文化》，台北：文津出版社，1995年。
- 房立中：《縱橫家全書》，北京：學苑出版社，1995年。
- 陳維禮編：《宋元生活掠影》，瀋陽：瀋陽出版社，2002年。
- 蔡國梁：《金瓶梅社會風俗》，天津：百花文藝出版社，2002年。
- 陳寶良著：《明代社會生活史》，北京：中國社會科學出版社，2004年。
- 完顏紹元著：《流氓列傳》，台北：實學社，2004年。
- 徐君著：《妓女史》，台北：華成圖書出版股份有限公司，2004年。
- 楊朝明編：《孔子家語通解》，台北：萬卷樓圖書股份有限公司，2005年。

【期刊論文】

- 郭瑩，〈中國歷史上的幫閒〉，《湖北大學學報》，第1期，1997年，頁38-41。



論痲弦「斷柱集」異國風情的反諷場景

張瑞欣*

提 要

痲弦（1932—）是以一本詩集立足台灣現代詩壇，學術界爭相研究痲弦詩歌對詩壇重要的影響，尤其《痲弦詩集》的「斷柱集」發人省思。研究者以此集中〈巴黎〉、〈倫敦〉、〈芝加哥〉為主，其餘詩歌較少論及，本篇論文將全面性論述此集詩歌，從中呈現出詩歌所表達出強烈的社會意識與社會批判。

本文從「反諷」角度切入，分析痲弦「斷柱集」核心問題：（1）痲弦如何透過詩行描繪他沒去過異國他鄉？（2）此集詩歌營造各國城市氣氛，並點出那些社會議題。（3）作者如何在中國現代化的社會，為逐漸沒落民族意識感到憂心。（4）為何歌頌印度之父甘地，並強調人類需要精神領袖。

關鍵字：痲弦、異國風情、現代化、反諷場景

一、前言

痲弦受到「五四詩人的何其芳、廢名、孫大雨等人啟發」¹，結合戲劇手法與反諷技巧，詩歌的異國風情闡述傳統文化失落，造成的人的精神無所依從，迷失的自我，沈淪情慾，宗教無法給予人正向的力量。

現代主義文學（Modernism Literature）來自城市經驗的書寫，也就是城市文學：「人們對現代主義認識，其實是和各個著名的城市聯繫在一起，如柏林、莫斯科、聖彼得堡、倫敦、紐約、芝加哥、巴黎，等等。它們是新文學新藝術產生的環境，是知識界活動的中心，是思想理論衝突的主要地點。」²痲弦的「斷柱集」中〈巴黎〉、〈倫敦〉、〈芝加哥〉是著名的工業化的現代社會，急速的社會發展而產生許多問題，詩人透過文字的想像城市氣氛，揭露社會現實的問題，使讀者加以反思。

* 元智大學中國語文所碩士生。

¹ 痲弦於2008年10月在世新大學擔任駐校作家，筆者前往進行訪談。

² 董學文：《西方文學理論》，（北京：北京大學，2005年）頁219。



「斷柱集」具有以下四點：「一、表現幽默感。二、具有警惕性。三、流露親切感。避免會錯意。」³本文關注於詩歌的「社會意識」，起因是痙弦談到「社會意識」：「杜甫所以為詩聖，並不僅是社會性濃厚、關懷悲苦社會而已，最重要兼容載道言志。」⁴若以「反諷場景」詮釋詩歌呈現社會的議題：

- (一) 社會倫理道德在「社會現代化」沈淪？
- (二) 「工業」與「戰爭」引起人的定位與價值省思？
- (三) 西方傳統文化被工業化取代，那中國文化命運將走向那？
- (四) 五四運動的中西文化衝擊下，知識份子該如何思考中國文化定位？
- (五) 作者是否藉歌頌甘地為印度精神導師，反諷社會物質取向？

二、工業城市的沈淪

(一) 巴黎：關於牀的迷迭香

痙弦曾經提到〈巴黎〉受到波特萊爾(*Charles Baudelaire*, 1821-1867)《惡之華》(*Les fleurs du mal*) 影響，以「以丑為美」書寫巴黎的城市風貌，呈現都市生活最真實而醜惡的一面。他沒去過真正巴黎，「痙弦讀過許多描寫巴黎的小說，看過許多有關巴黎的電影與名畫，巴黎對他如此親切。」⁵他對於波特萊爾的〈通感〉(*Correspondances*): 「廣大如光明且如黑暗之無窮／芳香色彩和聲互相著。……在高唱著精神與感官的歡狂。」⁶因此，痙弦運用通感的技巧營造出類似《惡之華》中巴黎憂鬱的氣氛，輾轉表達出對於都市化後問題擔憂與反思，透過詩歌的場景呈現。

〈巴黎〉中第一人稱的「我」不是「真我」，痙弦在詩歌創造出的「巴黎人」。當巴黎人述說人們將「性」當作夜晚的娛樂，宣洩個人白日的壓力與不滿，但過度的欲求並造成犯罪的藉口。這裡重複二次「牀第的年代」，加強「肉欲生活」為人生存而富有真實感：

奈帶奈藹，關於牀我將對你說甚麼呢？

³ 沈謙：《修辭學》（台北：國立空中大學，1995年），頁165-200。

⁴ 痙弦：《中國新詩研究》（台北：洪範，1981年），頁26。

⁵ 余光中：《余光中集·第七卷》（天津：百花文藝，2004年），頁96。

⁶ 杜國清譯：《惡之華》（台北：純文學，1985年），頁12-13。



—A.紀德

你唇間軟軟的絲絨鞋
踐踏過我的眼睛。在黃昏，黃昏六點鐘
當一棵殞星把我擊昏，巴黎便進入
一個猥褻的屬牀第的時代

在晚報與星空之間
有人濺血在草上
在屋頂與露水之間
迷迭香在子宮中開放

你是一個谷
你是一朵開起來很好的山花
你是一枚餡餅，顫抖於病鼠色
膽小而憲宰的偷嚼之間

一莖草能負載多少真理？上帝
當眼睛習慣於午夜罌粟
以及鞋底的絲質的天空；當血管如兔絲子
從你膝間向南方纏繞

去年的雪可曾記得那些粗暴的腳印？上帝
當一個嬰兒用渺茫的淒啼詛咒臍帶
當明年他蒙著臉穿過聖母院
向那並不給他甚麼的，猥褻的，牀第的年代

你是一條河
你是一莖草
你是任何腳印歐不記得的，去年的雪
你是芬芳，芬芳的鞋子

在塞納河與推理之間
誰在選擇死亡
在絕望與巴黎之間



唯鐵塔支持天堂⁷

此詩由紀德「關於床我將對你說甚麼」為開端，「牀」是巴黎的象徵。詩中的「牀」為何不是「床」？在《說文解字》：「牀，安身之几坐也。从木，爿聲。字亦作床。古閒居坐於牀，隱於幾，不垂足，夜則寢，晨興則斂枕簟。」⁸因此「牀」不限定於室內擺放的床，戶外的任何地方當作「牀」使用。此詩發展的中心由「牀」展開夜裡生活的場景，將以四個場景呈現社會的議題：

1.夜生活：貪欲與迷惘

女人的唇如絲絨鞋作為夜生活的開端，人們的眼睛縱容自己慾望滋長，「眼睛」另種含意即是，人們的眼睛縱容自己慾望滋長，「眼睛」另種含意即是「擁有和占據」⁹，透過雙眼不僅是欣賞女人更顯露自己佔有慾望的神情。夜晚蒞臨是人精神最疲倦的時刻，「殞星把我擊昏，巴黎便進入／一個猥褻的屬牀第的時代」。

「牀第的年代」扣回紀德「關於牀我將對你說甚麼」，除了「性」以外，理智或道德已在黑夜裡喪失，諷刺著巴黎被罪惡輪暴，迷迭香成為犯罪的藉口，使人們心靈迷失在無數黑夜裡。

2.犯罪：強暴與謀殺

從晚報得知犯罪，讓「濺血草地」、「屋頂與露水」使讀者曉得「性」的活動是某名男子索取歡樂不成，或是金錢交易的問題，因此構成犯罪。人們不會因恐懼而停止夜裡魚水之歡的活動，「迷迭香於子宮中開放……小而窸窣的偷嚼之間」，短暫歡樂，即使違反倫理，也無所謂。

巴黎的場景由草地轉到上帝的面前，提出「一莖草能負載多少真理？上帝」，誰會在歡愉時想起上帝，梅洛龐蒂：「我眼睛或耳朵只不過是性奮的工具¹⁰」，如果引起身體上興奮，更加無法去思考或辨別問題，「真理」對他們遙不可及，不如一時歡樂。

⁷ 痲弦：《痲弦詩集》（台北：洪範，2001年），頁114-116。

⁸ 許慎：《說文解字》（台北：洪葉文化，1999年），頁260。

⁹ 感官視覺：第一、眼睛是一個獨特的「社會學成就」。第二、西美爾強調只有視覺才能擁有和占據。約翰·瓦里：〈城市生活與感官〉見汪民國、陳永國、馬海良主編：《城市文化讀本》（北京：北京大學，2008年），頁157。

¹⁰ 莫里斯·梅洛-龐蒂（Maurice Merleau-Ponty），姜志輝：《知覺現象學》（台北：商務印書館，2001年），頁273。



3. 誰的責任：母親與棄嬰

此段由「局部倒敘」¹¹敘述起，從「去年的雪」追憶過去所發生的事情，以「粗暴的腳印」呈現出非自願的行為，孩子的誕生是強迫歡樂的後果，紀德：「苦味的肉欲與感官之樂—讓他去定你們的罪。」¹²這個「他」就是「上帝」，他賜予人們的新生命的誕生，但人們沒有歡樂之前謹慎思考生存意義及生命延續意義。

「當一個嬰兒用渺茫的淒啼詛咒臍帶」，展現詩人對於時代風氣所造成悲劇的同情心，「一種極廣深入的同情」¹³，同情孩子的母親所面臨人生的痛苦，同時同情孩子不幸的身世。孩子「蒙著臉穿過聖母院」是誰該負起的責任？誰可以還給孩子一個公平的人生，嘲諷上帝之前並非人人平等，進一步諷刺著社會的生活規範是孩子的良示範。

4. 掙扎：道德與神性

此詩最後如電影將巴黎全景，留下難以化解的謎題「甚麼是生命意義？」歡樂只能暫時麻痺生活的苦悶，或者製造出更大麻煩。其次試著提出生存與繁殖後代目的究竟何在呢？只是為了延續物種嗎？人生的種種疑惑旋繞「在塞納河與推理之間」或「在巴黎與絕望之間」。在〈巴黎〉末段透過「虛實聯想」¹⁴增加讀者對都市化生活的反思。若只是寫「在塞納河與黃河之間」或「在巴黎與台北之間」，較不容易凸顯詩歌畫面的焦點，必須從詩歌差異性看出詩歌精神意涵。

此詩末段呈現巴黎人因糜爛的生活，生活的迷失與絕望，作者透過自然與建築刻畫出人生的問題，鮮明的場景凸顯立體的畫面，余光中的〈新詩與傳統〉：

如果說「在黃埔江與錢塘江之間」誰在選擇死亡，那就平面化。……視覺單調意象深入感官與性靈交織的復疊意象。它不再是一幅素描，它是一尊立體的塑像，把握著是生活，是現實生活最高意義，而不是未經綜合消化的意象。¹⁵

痙弦透過「塞納河」刻畫永恆的流動不息的生命，卻暗示著人們窮盡一生也無法

¹¹ 胡亞敏：《敘事學》（湖北：華中師範大學出版社，2008年），頁67。

¹² 安德烈·紀德，聖澄華譯：《地糧》（台北：桂冠，2002年），頁80。

¹³ 馬德俊：〈走向西方，回歸東方—論痙弦的詩歌創作藝術及其詩論收入《詩儒的創造—痙弦詩作評論集》〉，頁315。

¹⁴ 李元洛：《詩美學》（台北：東大，2007年）頁258-259。

¹⁵ 余光中：《余光中集·第七卷》，頁96。



看清生命的本質，「誰在選擇死亡」諷刺著人是「為活著而活」，最終臣服在死亡底下，遙遙呼應著「為鐵塔支撐天堂」，鐵塔不受到死亡的威脅，諷刺鐵塔作為人的精神寄託，顯示出社會文化精神的淪喪。

最後全詩憂鬱是濃郁的，受到波特萊爾啟發，作者善用「誇張」與「對比」使巴黎場景「以醜為美」更為強烈，更表達生存矛盾，諷刺著人性貪婪，述說著人因情色生活造成人生的迷失。

(二)倫敦：貧窮的臭氣

在 19 世紀的英國上層社會不准提及自己下半身的功能，而越來越多地談到「他者」的低級生活，及其存在的危險性和吸引力，包括「民窟的臭味，拾破爛的人、妓女、下水道、老鼠的危險性、樓下、跪著的女僕等等。……死亡、瘋狂和腐爛的氣味認為在工業城市永遠存在」。¹⁶

倫敦受到北大西洋暖流與西風帶的影響，市區內充滿霧氣，工業興起，倫敦的空氣污染嚴重，能見度低，倫敦成為名符其實的「霧都」：

我是如此厭倦猛烈的女人們，
跳著一定被人所愛，
當無絲毫的愛在他們心中
—D·H·勞倫斯
弗琴尼亞啊
在夜晚，在西敏寺的後邊
當灰鴿們剝啄那口裂鐘
我乃被你兇殘的溫柔所驚醒
想這時費茲洛方場上
一盞煤氣燈正在忍受黑夜
乞丐在廊下，星星在天外
菊在窗口，劍在古代

我的弗琴尼亞是在床上
咀嚼一個人的鬍子
當手鐲碎落，楠木呻吟
蓆褥兼有小小的地震

¹⁶ 約翰·瓦里：〈城市生活與感官〉收入《城市文化讀本》，頁 160。



你的髮是非洲剛果地方
一條可怖的支流
你的臂有一種磁場般的執拗
你的眼如腐葉，你的血沒有衣裳
而當跣足的耶穌穿過濃霧
去典當他唯一的血袍
我再也抓不緊別的東西
除了你茶色的雙乳

這是夜，在泰晤士河下游
你唇間的刺蘼花猶埋怨膽怯的採摘
乞丐在廊下，星空在天外
菊在窗口，劍在古代

弗琴尼亞啊，六點以前我們將死去
當整個倫敦躲在假髮下
等待黑奴的食盤
用辨士播種也可收穫麥子¹⁷

痙弦引用勞倫斯「我是如此厭倦猛烈的女人們」作為開端，緩緩帶出倫敦的冰冷氣氛，正是環境造就人的性格。痙弦運用電影的手法顯現倫敦的社會問題，將以三個場景呈現出社會的議題：

1.城市氣氛：恐懼與死亡

夜裡的西敏寺後面，聖地的安靜如此嚇人，「當灰鴿們剝啄那口裂鐘／我乃被你兇殘的溫柔所驚醒」讓灰鴿帶出倫敦低沈的氣氛，「那口裂鐘」象徵英國的大笨鐘，另種解讀是「喪鐘」之意，由灰鴿搭配著鐘樓的鐘聲，令人戰慄。

2.階級關係：貧窮與性生活

痙弦以「電影手法蒙太奇的溶、淡、疊影、圈入、圈出……以剪輯密度所構成新時空關係」¹⁸呈現出倫敦多種風貌，更以不同的場景轉換在倫敦同個天幕底

¹⁷ 痙弦：《痙弦詩集》，頁 117-120。

¹⁸ 痙弦：《痙弦 弦外之音》（台北：聯經，2006 年），頁 155。



下進行。由「乞丐在廊下／星星在天外」與「菊在窗口，劍在古代」形成二個強烈對比的反諷的場景，更是有趣的畫面。余光中：「幾個不相干的意象組合成一個調和的印象，亦是自舊詩中提煉出來的手法。」¹⁹這些意象放在時間與空間重疊交織，使倫敦的畫面格外的鮮明：

(1)「乞丐在廊下/星星在天外」

乞丐在廊下時，他們便可看見星星，「廊下」與「天外」是處於同個時間，因為他們沒有屋子遮風避雨的地方，他們的生存環境是處於風險之中，隨時可能成為「受害者」或「加害者」。

作者筆鋒一轉回到屋內男女之間魚水之歡，「我的弗琴尼亞是在床上……蓆蓆兼有小小的地震」連續動態的畫面述說男女房事，接著「你的髮是非洲剛果地方……你的眼如腐葉，你血沒有衣裳」，更襯托出汗淋淋的性愛活動。

英國 1630 年認為「貧窮即是罪惡」：「英國國王設立了一個委員，負責嚴格貧民法。……它建議起訴乞丐、流浪漢以及一切游手好閒為生而不為合理工資工作的人在小酒館中胡亂度日的人，依法懲治他們，將他們投入教養院。」²⁰

「耶穌穿過濃霧」沒有為乞丐而停留，意味著窮人的信仰權力被剝奪，當時社會認為貧窮會褻瀆上帝的神聖性，「去典當他唯一的血袍」連淨化信徒的血袍也被「典當」，其象徵意義：a.耶穌也窮得活不下去，必須將唯一的血衣典當。b.窮人因貧窮得不到神的淨化，藉此諷刺著宗教是選擇性的關愛。

泰晤士河下游與「乞丐在廊下／星星在天外」有什麼接間關係？因為下游的河水將「臭味與人畜糞便所造成的惡臭空氣混而為一」²¹，貧窮的氣味在倫敦瀰漫著，凸顯生活品質極差。「你唇間的刺蘼花猶埋怨膽怯的採摘」，這是貴族是勢力壓迫還是承受不住貧困的生活抱怨嗎？窗台的「菊」象徵著「可遠不觀不可褻玩焉」，貴族與乞丐的生活有明顯的落差。

(2)「菊在窗口，劍在古代」

「現在」與「古代」重疊之間，「菊」與「劍」可作為中國古典的象徵，而前一句「乞丐」與「星空」可作為都市化後，所產生最嚴重的問題，始終都無法獲得良好的改善。「菊在窗口」重復二次，意味著貴族「進入」倫敦與「返回」

¹⁹ 余光中：《余光中集·第七卷》，頁 95-95。

²⁰ 傅柯：《瘋癲與文明》（北京：三聯，2008 年），頁 45-46。

²¹ 賈士蘅：《英國史（下）》（台北：五南，1986 年），頁 644。



屋內，並於屋內與屋外同時進行活動。

「我再也抓不緊別的東西」，第一人稱象徵需要宣洩慾望的人，貴族的慾望發洩在窮人身上，「茶色的雙乳」雙重諷刺意味：a.倫敦呈現出種族與階級的歧視問題。b.詩歌呈現出在資本主義的問題，「因雇主付給女人的比付給男人的少得多……因而女工人數很多」²²因此顧主或貴族對女性有明顯的歧視。

3.放任政策：乞丐與黑奴

「當整個倫敦躲在假髮下／等待黑奴的食盤」呼應「乞丐在廊下……劍在古代」，貴族幽雅的生活氣息掩飾乞丐生存的痛苦，善於將倫敦隱藏在「假髮」底下，顯示出貴族對邊緣族群的冷漠。作者以諷刺口氣「用辨士播種也可收穫麥子」，而「辨士」是英國的流通的錢幣，試想用辨士可以收穫麥子嗎？諷刺貴族只會用金錢買賣糧食，不懂得珍惜而過度浪費。

〈倫敦〉以血淋淋畫面呈現貴族的冷漠與乞丐步向死神逼近乞求的神態，貫穿整個倫敦的風貌。若我們不反思問題的本身，貧窮永遠存在、階級永遠存在，上流社會慾望是駕凌在底層人民的痛苦身上。

(三)芝加哥：鋼鐵重鎮的貧瘠

痙弦的〈芝加哥〉是透過想的場景呈現芝加哥，揚牧說：「他的芝加哥是『真』的芝加哥：不是攝影或測量，而是繪畫，是心靈力量所完成的繪畫。」²³作者發現人們心靈的需求，詩歌連續的畫面呈現芝加哥的風貌：

鐵肩的都市
他們告訴我你是淫斜的
—C·桑得堡

在芝加哥我們將用按鈕戀愛，乘機器鳥踏青
自廣告牌上採雛菊，在鐵路橋下
鋪設淒涼的文化

從七號街往南
我知道有一則方程式藏在你髮間

²² 賈士蘅：《英國史（下）》，頁 642。

²³ 羅葉：〈中國現代詩壇的一座熄火山〉收入《詩儒的創造—痙弦詩作評論集》，頁 266。



出租汽車捕獲上帝的星光
張開雙臂呼吸數學的芬芳

當秋天所有的美麗被電解
煤油與你的放蕩緊緊膠著
我的心逐還原為
鼓風爐中的一支哀歌

有時候在黃昏
膽小的天使撲翅逡巡
但他們的嫩手終為電纜折斷
在煙囪與煙囪之間
猶在中國的芙蓉花外
獨個兒吹著口哨，打著領帶
一邊想著我的老家鄉
該有隻狐立在草坡上

於是那夜你便是我的
恰如一隻昏眩於煤屑中的蝴蝶
是的，在芝加哥
唯蝴蝶不是鋼鐵

而當汽笛響著狼狽的腔兒
在公園的人造松下
是誰的絲絨披肩
拯救了這粗糙的，不識字的城市……

在芝加哥我們將用按鈕寫詩，乘機器鳥看雲
自廣告牌上刈燕麥，但要想鋪設可笑的文化
那得到淒涼的鐵路橋下²⁴

此詩以桑得堡的句子為開端，桑德堡（*Carl August Sandburg*，1878-1967）繼承惠特曼書寫風格，「鐵肩的都市」點出「芝加哥社會黑暗、腐朽和混亂的同時，

²⁴ 痲弦，《痲弦詩集》，頁 121-124。



桑德堡也對社會寄予了很高的期望，給予了芝加哥城以很高的評價。」²⁵桑得堡的詩歌對於工業城市基本上是歌頌，傾向於「未來主義歌頌代表新時代的機器，技術，反對舊時代的歷史」²⁶，但痼疾相反不歌頌工業社會光明面，更諷刺沒有傳統文化的社會，將以三個場景探究〈芝加哥〉缺乏人文的弊病：

1.消費文化：廣告與金錢

〈芝加哥〉用「按鈕戀愛」有「預言示現」²⁷的效果。當電腦與手機都不發達的年代，痼疾說：「以前電腦是好幾間大房間，不是現在的筆記型電腦，如此攜帶方便。」以前用手寫信改成用「打字機→電子郵件→手機」²⁸，現在情侶們是靠著「按鈕談戀愛」，藉著傳簡訊與電子郵件傳達彼此的情意。此詩不僅預言未來將用「按鈕戀愛」，更預言人對「按鈕」有著強烈生存依賴性。在「廣告牌上採雛菊……鋪設淒涼的文化」，雛菊是小野花竟然成為廣告的背景，形成城市特殊的「廣告文化」。

從廣告中認識新的產品，將物質需求凌駕於精神需求上，因「商業競爭讓人們去購買他們不需要的東西，使得人們失去自制力。他們認為買了這些東西後會讓他們更快樂、更興奮、更有勁」²⁹人瞬間購買欲消退後，心靈的空虛，使人的「物欲」增加同時是「性慾」增加，道德倫理隨著消費現象而瓦解。

2.汽車的數學芬芳

芝加哥的「第七街往南」，透過痼疾的想像力刻畫而成，他是位詩人更是繪畫者，將畫面活靈活現呈現，讀者從現實生活走入作者虛構的「第七街」認識芝加哥。痼疾談及異國風情的《斷柱集》：「當時我根本沒去過，卻寫得「活靈活現」的，痼疾提到黃用寫給他說：「你怎麼說芝加哥有第七街呢？我去找了半天，芝加哥那有什麼第七街？」³⁰此詩的「第七街」是虛構的，但真實畫面，使人信以為真。不容置疑地詩歌中的「真實感」，是受到法國作家愛彌爾·左拉（*Emile Zola*，1840—1920）、巴爾扎克（*Honore de Balzac*，1799—1850）、福樓拜（*Gustav Flaubert*，1821—1880）等小說影響。痼疾：「喜歡從閱讀外國小說，可以說是一個小說迷，而詩中的意象是「隔山取火」，將異國精神融入在詩歌

²⁵ 相會鋒、史曉麗：〈詩人身份與芝加哥書寫—卡爾·桑德堡「城市情結」之解讀〉，《安徽文學》（第9期，2008年），頁50。

²⁶ 劉象愚、曾豔兵：《從現代主義到後現代主義》（北京：高等教育，2003年），頁105。

²⁷ 沈謙：《修辭學》，頁204。

²⁸ 林貞吟：〈為城市塑像（上）論痼疾詩〈在中國街上〉、〈巴黎〉、〈芝加哥〉藝術技巧〉，《中國語文》，第542期（2002），頁68。

²⁹ 林立樹：《美國文化史—民主與平等》（台北：五南，2005年），頁88-89。

³⁰ 2010/8/17 電話訪問，那位朋友寫信問您芝加哥為何沒第七街？痼疾回應：「黃用先生。」



裡。」³¹

「我知道有一則方程式藏在你髮間」顯現出科學是由數學計算而成，另個意義就是商人以數字去計算所得利益，而芝加哥是生產汽車的工業重鎮，引此改變人們生活與價值觀：「汽車生產具有指標性意義。……汽車改變了社會作息，從此人的生活不再限於家庭、鄰居或工廠。」³²痲弦使用「捕獲」生動刻畫出車燈開路時氣勢凜凜，類似於上帝的威嚴。

人們「張開雙臂呼吸數學的芬芳」，馬路上的行人成為受害者，強迫行人接受「汽車的運動、噪音、氣味、視覺侵犯和環境危害」³³，馬路隨時意外狀況，再者反思城市環境污染的問題。

3.人的定位：「人」→「物」

芝加哥「當秋天所有的美麗電解」，人們因工作無暇休閒，正是「時間就是金錢」，雇主寧願讓工人持續工作，卻忽視人的心靈伸展的空間，「煤油與你的放蕩緊緊膠著」，使人們過黑煙的生活，有礙身心健康。因此，講求效率的工業城市，使苦悶的心靈沒有出口宣洩。將「我的心逐還原為／鼓風爐中的一支哀歌」，芝加哥的「哀歌」象徵著工業全球化的「哀歌」。再者，業主雇為達到降低成本的目的，「有時候在黃昏……但他們的嫩手終為電纜折斷」使人聯想來不及長大的孩子，成為工業社會的犧牲品，此詩諷刺著「人」的位置降至為「物」的位置。

芝加哥的「科學語言」：「方程式」、「電解」、「膠著」、「還原」、「鼓風爐」，痲弦將專業名詞轉化為詩歌語言是非常成功，非但沒有造成詩歌的晦澀或隔閡。當「在煙囪與煙囪之間」，使天空瀰漫著工人的無奈，在休息時刻思鄉，詩中「中國的美蓉花」凸顯鄉愁：

「芙蓉花」，仍蓮（荷）的別名，也用來比喻女人的美貌……晚唐譚用之詩〈邱宿湘江遇雨〉，有「秋風萬里芙蓉國」，故湖南又稱芙蓉之鄉。³⁴

詩人以中國古典文化沖淡西方現代化的影響，隱約透露中國詩歌傳統幽美的氣息，從「吹著口哨，打著領帶」呈現工人僅有抒壓方式，內心遙想「老家鄉」現在會是這樣子？這是工人與作者之間共同的感嘆。「該」有隻狐立在草坡上，什麼

³¹ 2010/8/17 電話訪問。

³² 林立樹：《美國文化史－民主與平等》，頁 88。

³³ 米米·謝勒爾、約翰·厄里：〈城市與汽車〉收入《城市文化讀本》，頁 209。

³⁴ 龍彼得：《痲弦評論》（台北：三民，2006 年），頁 135。



樣子的「狐」使人期待與幻想著，使工人心靈的獲得舒緩，在彼得龍對於「狐」有很好詮釋：

「狐」則使人聯想到蒲松齡的著名小說《聊齋誌異》，聯想到那些美麗的鬼狐變女人的故事，「狐」在這裡成了真情的象徵，……只有真實的愛侶、真摯的愛情才能拯救「拯救了這粗糙的，不識字的城市」（不識字是隱喻，只不重視人只重視物）。³⁵

我們透過彼得龍對「狐」的詮釋，「那夜你便是我的」，那個「你」也許就是由狐仙化為美麗溫柔的女子，又將女子比喻為「蝴蝶」，一隻使人憐愛蝴蝶，飛進工人心坎裡，讓一灘死水的心靈，再度活躍了。

芝加哥清一色都是工廠的景致，工人與工廠之間，街道與車子之間，早已合為一體，「是的，芝加哥／唯蝴蝶不是鋼鐵」，與余光中的〈西螺大橋〉：「矗立著，龐大的沉默／醒著，鋼的靈魂」³⁶兩者精神內涵近似，痙弦諷刺芝加哥唯有蝴蝶的自由飛翔，讓愛情喚醒人們存在的真實感。

最後「氣笛」、「人造松」、「飛機鳥」籠罩城市，城市缺乏文化素養，在身體感官享受外，人們真正的心靈支柱。另外美國是缺少深厚的人文傳統與文化，「廣告牌上刈燕麥」鋪設芝加的廣告文化，營造出滑稽的畫面。

三、文藝復興的城市沒落

(一)那不勒斯：戰火覆蓋的名字

1943年9月9日第五軍團在那不勒斯南方的沙勒海灣登陸，德軍在西西島用了拖延戰術³⁷，雙方在這場戰役死傷慘，此詩的時空背景就設定進攻義大利。戰火無情的犧牲人的生存價值，以及摧毀藝術文化，就連幼小孩童也到波及，透過此詩諷刺戰爭對生存空間毀滅性批判。

痙弦受到戰爭影片啟發，尤其是〈那不勒斯〉戰爭畫面。筆者推測這是他在十歲時所見到中國抗日情景，（1937年7月7日-1945年8月16日的「第二次中日戰爭」），將自身的經驗寫入義大利被侵入時期，故鄉的記憶引至異鄉的情

³⁵ 龍彼得：《痙弦評論》，頁135。

³⁶ 余光中：《余光中集·第一卷》（天津：百花文藝，2004年），頁229。

³⁷ 克里斯多弗·希伯特（Christop hibbert），孫介銘譯：《登陸安齊奧》（台北：星光，2004年），頁8。



景，由現實畫面批判戰爭殘酷：

被鋼鐵肢解了的，這城市中
一些石膏做成的女子
不知為甚麼，她們
總愛那樣
微笑

甚麼整個前額陷在
刺藤與瓦礫之間
而當長長的畫廊外
長春藤失去最後一道防衛
在重磅燒夷彈的
火焰樹的尖稍
天使們，驚呼而且
飛起

蜥蜴一般
外國士兵使流行的語言變色
有時候整個意大利
在尼古拉市場的清晨
為一罐青豆而爭吵

孩子們，很多
沒有姓氏
嬉戲於轟炸後的街道上
似一株茶梨樹
在聖母瑪麗亞的椅子下面生長
也發芽，也開看起來很苦的花
不知為誰種植

他們的小手甚至握不住
去年夏天所發生的事

以及今年夏天所發生的事
在鋼骨水泥比晚禱詞還重要的年代



越過砲衣的鼠灰色，神將瞧見
孩子們可能的父親，垂著頭
（忽然失去了他們抵國家應有的英名）

第二天他們又將
被放出去毀壞一切
那些包裹在絲綢衫中
用銀匙敲擊杯沿呼喚黑僕的
為鼻烟弄蒼白了的生涯

神將瞧見，他們
以槍次在自己影子上
劃著十字。劃著那不勒斯
比毒玫瑰更壞的
更壞的未來³⁸

在那不勒斯戰火蔓延，使無辜孩子頓時失去生命，家破人亡的悲劇，令人對生存價值產到懷疑，以三個反諷場景探究此詩：

1. 戰火吞噬真、善、美

此詩首句「被鋼鐵肢解了的，這城市中」是那不勒斯遭到戰火襲擊，繼工業革命後，為迎合戰爭需求製造武器：

在第一次世界大戰時，法國的總理克里蒙梭（Georges E.B. Clemenceau）曾經說過這樣一句話：「戰爭事件嚴重的事，不能完全委之軍人」（war is too serious a business to be left to soldiers）……從外行人眼裡看來，糾糾武夫所組成的行列還是威風凜凜的，但在近代戰爭科學家的眼裡，他們不過是一種裝在傳動皮帶上的玩偶而已。³⁹

人不只是戰爭下犧牲者，更是戰爭底下的奴隸，透過軍人控制武器，變成武器的附屬品。「這些石膏做成的女子……總愛那樣／微笑」，讓石膏女子前額陷落「

³⁸ 貝西爾·李得哈特（Basil H. Liddell Hart），鈕先鐘譯：《第二次世界大戰史（第一冊）》（台北：麥田，1995年），頁125-128。

³⁹ 貝西爾·李得哈特（Basil H. Liddell Hart），鈕先鐘譯：《第二次世界大戰史（第一冊）》，頁62-63。



刺靡與瓦礫之間」，作者藉此諷刺著戰爭的殘忍，以女子隱喻傷兵，英國軍醫論及義大利受傷情況：「有些傷者已失去知覺、昏迷不醒，這些人主要是頭部受傷，發出很響的呼嚕聲，和其他傷者明顯不同；有些送來時已瀕臨死亡，手腳殘缺，腸子外露，腦漿迸裂。」⁴⁰此時毀壞文藝復興所提升人文價值，但人因戰火失去生存價值與意義。

畫廊也失去最後的一道防衛，藝術品的保存空間是岌岌可危，「天使們，驚忽而且／飛起」，天使像鳥群受驚亂飛，空格不是美感的表現，天使被壓迫，最後飛躍剩餘的灰燼而不是天使。

外國士兵到了異鄉，使用義大利人聽不懂的語言，「外國士兵使流行的語言變色」，讓人搞不清城市是被光復還是被占領？軍人與當地人語言不通在尼古拉市場「為一罐青豆而爭吵」，這樣場景在平日的生活可見到，意味著戰爭不限於戰場，來自每日需求與利益爭奪，但作者為何要以「青豆」作為爭吵的條件呢？「青豆」產於中國，經改良後外銷到世界各地。

藉此推測描寫那不勒斯戰爭是痙弦心底故鄉縮影結合異鄉的情景所產生現實反戰思想，隱喻一九四三年日本對中國進行攻擊與欺壓，但日軍不只為「一罐青豆而爭吵」，而是為侵占「整個中國而爭吵」。痙弦以「青豆」涵蓋雙層場景，「那不勒斯」與「中國」戰役的場面，諷刺戰爭使人失去生命真、善、美的本質。

2. 孩子被戰爭犧牲

戰爭底下孩子永遠是犧牲者，使「孩子們，很多／沒有姓氏」，他們是無力抵抗，「嬉戲於轟炸後的街道上」，聖母瑪麗亞無法幫助被遺棄的孤兒，戰爭使「病孩子越來越多，醫療設備不夠……病孩子死亡很多。」⁴¹這場戰役剝奪孩子的生存機會。「不知為誰種植」，其意味著「這場戰爭究竟為誰而打？」讓軍人為了國家戰役遠離故鄉，因生理需求與當地的女人求歡，戰後留下無父的孩子呼應著「很苦的花」。

詩中為孩子提出青春抗議，不滿侵略者無情犧牲百民的性命，讓他們無所依歸。「他們的小手甚至握不住／去年夏天所發生的事情」戰爭中的孩子，對於戰事激烈，令人無法掌握「今年夏天所發生的事」。信仰基督教的美軍是以「武器替代聖經」的真理，「孩子可能的父親，垂著頭」，天父無法幫助無助的孩子。

⁴⁰ 克里斯多弗·希伯特（Christop hibbert），孫介銘譯：《登陸安齊奧》，頁 151-152。

⁴¹ 陳存仁：《抗戰時代生活史》（桂林：廣西師範大學，2007年），頁 17-18。



美國素來講究人權，戰爭中犧牲軍人與百姓的人權權益，豈不是失去國家英名！

3.戰後更壞的未來

「第二天他們又將／被放出去毀壞一切」戰爭是軍人的義務，並非本身意願，只能聽上級去執行命令，最大受益者是軍火商，賺取黑心錢，購買用高貴的絲綢，「用銀匙敲擊杯沿呼喚黑僕的」，使社會增加戰亂、貧窮、種族衝突等問題。

「神將瞧見」虛偽的信徒，以武器實踐戰火的光輝，「槍刺在自己的影子上」，榮譽是弟兄與百姓的傷亡而獲得，矛盾心理使軍人無法感到快樂。在戰後那不勒斯需要重建，經濟無法立即好轉，人面對戰後「比毒玫瑰更壞的／更壞的未來」。

(二)佛羅稜斯（佛羅倫斯⁴²）：拉菲爾的死亡

〈佛羅稜斯〉的成就不如〈巴黎〉、〈倫敦〉、〈芝加哥〉，但此詩值得注意，痠弦以旅人身份進入異鄉景致，呈現不同於現實佛羅倫斯，關切現實的問題：

整個下午
在賣通心粉的花格陽傘下面，
坐著。
中國海穿著光的袍子，
在鞋底的右邊等我。

像昨天那樣，
乘上馬車後問自己：
到甚麼地方去？
在藍緞子的風中
甚至悲哀也是借來的。

且總是有點甚麼
藏在貧窮和延命菊的中央

⁴² 佛羅倫斯是文藝復興的發源地，是許多遐邇聞名的建築師、雕刻家、畫家、詩人匯集之處，從人文主義開始注意到「人」的地位與價值提升，同時佛羅倫斯的毛紡、絲織和印染業也是全國聞名。張世華編：《義大利文藝復興研究》（上海：上海外語教育，2003年），頁3。



在烏菲基宮內，
拉菲爾每分鐘都在死亡！

而終於過了橋，
而水邊拔一莖草爵著；
努力記起一張臉，
和那年她吃春捲的姿態⁴³。

痙弦文字關注在旅行中沈思，思索自己與異鄉的關連性，將內心情愫放置異國場景，使波濤洶湧的情感顯得平靜，將以三個場景來探究此詩：

1. 中國海：夢與現實

「整個下午／在賣通心粉的花格傘下面，／坐著。」旅行的休息時間，無非品嚐著義大利著名美食，邊吃邊思索的畫面，這畫面類於夢囈：

生活往往就像一場夢，而夢也反映生活的嘈雜紛亂的場面，而且由於一切掩蓋、壓抑和歪曲的行徑都被排除在外……夢和我們清醒時置身其中的那個世界一樣真實。⁴⁴

異國旅行如夢境探索內心真正的慾望，「中國海穿著光的袍子」，反映中國是神性的光輝，突顯出痙弦身為中國人的驕傲，再者是中國與佛羅倫斯的人文主義可相提並論。「在鞋底的右邊等我」，中國以右為尊，彰顯詩人歸鄉心切的心境。

此詩耀眼之處，語言靈活運用，將虛構場景具體化，「詩人強調主賓了行為的動作性介入，加強了語言的動感，成為敘述性的又一個重要表現方式」⁴⁵，「中國海」為主而「光的袍子」為賓，「穿著」連接兩者的動詞，使整個畫面具備連續性與完整性。

2. 藍緞子：鄉愁／哀愁

痙弦的親身經歷，從戰亂中逃亡，沒有目標的前進，「像昨天那樣，／乘上馬車後問自己：／到甚麼地方去？」人在面臨選擇產生疑惑和困頓，此處的「方向」不是指真實道路，而是人生旅程的方向。但作者身處在不熟悉國度，如何選

⁴³ 痙弦：《痙弦詩集》，頁 129-130。

⁴⁴ 龍彼得：《痙弦評傳》，頁 184。

⁴⁵ 李元洛：《詩美學》，頁 184。



擇「前進」或「欣賞」景致，體會當下的內心感動。

痙弦的河南家鄉用藍色布料作衣服褲子或包東西的袋子。不妨推測旅人因看到藍色衣飾而思鄉，使鄉愁情緒在瞬間爆發。「藍緞子」作為痙弦鄉愁象徵，因為「記憶和想像屬於心靈的同一部分。一切可以透過想像的東西本質上是記憶的東西」⁴⁶，「甚至悲哀也是借來的」，詩人不僅看見離鄉之苦，將哀愁延伸至人文光輝之衰微，使純潔藝術因現代化變得渾濁不堪。

歷史的角度，「在 1378 年爆發梳毛工人起義事件」⁴⁷，工人面對貧困生活，而詩中「藍緞子」呼應工人起義事件，從超現實理解詩人的鄉愁，又回到現實的民生問題，若完善制度照顧工人，即可滿足工人生活的基本需求。

3. 烏茲基美術館：死亡／疼痛

異鄉的旅人想為疑惑找尋一個答案，心有餘力不從，「總有點什麼」是不加思索脫口而出，這是意識流的內心獨白手法，特點有三：「一、是不說出來的隱語。二、是表達下意識，即原生狀態的隱密思想。三、不加挑選的直述句。」⁴⁸ 痙弦透過「內心獨白」，書寫異鄉旅人的心聲。

詩歌的畫面轉移到烏菲基美術館，關心美術館裡藝術品是否受到重視？「拉菲爾每分鐘都在死亡」，人道主義受到戰爭與現代化的衝擊，使人們看重利益，將藝術品複製成紀念品販賣給旅人，不再具有「神聖性」與「特殊性」。另外，商禽的〈烏菲濟美術館〉描述戰火對烏菲基美術館（義大利語：*Galleria degli Uffizi*）的影響，與痙弦的〈佛羅倫斯〉比較：

美術館仍有火災的腳印，有人用眼睛盜取達文西的素描手稿，我們在雕像之間回到十六世紀或者十七世紀，我以為自己進入某個緊閉的櫥蹬坐著拔除一枚荊刺。我聽到我和那尊雕同時在喊「痛！」維納斯早已在壁上誕生⁴⁹。

〈烏菲濟美術館〉批判當時美術館遭受人禍：「在 1993 年一顆炸彈摧毀烏茲基美術館的一部分。」⁵⁰，商禽以詩歌嘆息藝術作品被無情攻擊給摧毀，其次這些

⁴⁶ 張世華編著：《義大利文藝復興研究》，頁 101。

⁴⁷ 「當時手工業行會共有顧工 13000 名左右……平民是指顧工和僕人。」張世華編著，《義大利文藝復興研究》，頁 101。

⁴⁸ 鄭克魯：《法國文學史教程》，（北京：北京大學，2008 年），頁 330。

⁴⁹ 商禽：《商禽詩全集》（台北：印刻，2009 年），頁 392。

⁵⁰ 大衛·李維特：《佛羅倫斯》（台北：馬可孛羅，2005 年），頁 123。



作品淪落為遊客參觀的消費品，不再具有神聖性與高尚的地位，使詩人痛心之處。商禽的「我聽到我和那尊雕同時在喊『痛！』」，痙弦的「拉菲爾每分鐘都在死亡」有異曲同工之妙，商禽以身體「疼痛」批判文化藝術被冷漠；痙弦以「死亡」批判著文藝復興沒落。

4. 意識流：過橋／努力記起一張臉

痙弦以「意識流」⁵¹作為此段技巧，作者內心的鄉愁的思緒與旅人在異鄉的感受互相結合。詩歌跳躍到作者的內心獨白，「終於過了橋……和那年她吃春卷的姿態」，使文字「敘述可以突然中斷，跳到其他有關和無關的事，以及不同時期發生的事；對半睡半醒、夢境、情愛、依戀母親等情感等描寫。」⁵²

這樣的畫面是非常的清晰，不像詩人在半睡半醒之間的口吻，是沈澱的思緒，揮筆而就，作為剎那間的回想是連貫的主體，打破時空的限制，使詩歌情感有完整性，使得詩歌主角與作者內心結合一體。最後推測痙弦書寫吃春卷的女性，可能是兒時的玩伴或暗戀對象，成功由複雜情感呈現出變清晰的畫面。

四、在中國街上：中華精神消滅

痙弦曾說〈在中國街上〉受到孫大雨（1905—1997）〈紐約城〉的啟發在《中國新詩研究》：「紐約城的形形色色，用粗獷的筆觸，批判地勾繪出現代人錯綜意識的圖像，為中國新詩後來的現代化傾向，做了最早的預言。」⁵³〈在中國街上〉以諷刺而幽默筆調，營造出中西對立的場景，批判中國文化沒落的問題，作者認為中華文化的興亡是匹夫有責：

夢和月光的吸墨紙
詩人穿燈草絨的衣服
公共電話接不到女媧那裡去
思想走著甲骨文的路
陪繆斯吃鼎中煮熟的小麥
三明治和牛排遂寂寥了

⁵¹ 意識流 (*stream of consciousness*) 一詞由威廉·詹姆斯 (1842-1910) 首先使用。在《論內省心理學所忽視的幾個問題》中說：「意識在它自己看來並非是許多截成一斷一斷的碎片。……用「河」或者「流」這樣的比喻來描述它才說得上是恰如其分。此後再談到它的時候，我們就稱它為思維流、意識流或主觀生活之流吧。」鄭克魯：《法國文學史教程》，頁 330。

⁵² 鄭克魯：《法國文學史教程》，頁 330-331。

⁵³ 痙弦：《中國新詩研究》，頁 83。



詩人穿燈草絨的衣服

塵埃中黃帝喊
無軌電車使我們的鳳輦銹了
既然有煤氣燈、霓虹燈
我們的老太陽便不再借給我們使用
且回憶和蚩尤的那場鏖戰
且回憶嫫祖美麗的繅絲歌
且回憶詩人不穿燈草絨的衣服

沒有議會也沒有發生過甚麼事情
仲尼也沒有考慮到李耳的版稅
飛機呼嘯著掠過一排煙柳
學潮沖激著剝蝕的宮牆
沒有咖啡，李太白居然能寫詩，且不鬧革命
更甬說燈草絨的衣服

惠特曼的集子竟不從敦煌來
大郵船說四海以外還有四海
地下道的乞兒伸出黑鯁
水手和穿得很少的女子調情
以及向左：交通紅燈；向右：交通紅燈
以及詩人穿燈草絨的衣服

金雞納的廣告貼在神農氏的臉上
春天一來就爭論星際旅行
汽笛絞殺工人，民主小冊子，巴士站，律師，電椅
在城門上找不到示眾的首級
伏羲的八卦也沒趕上諾貝爾獎金
曲阜縣的紫柏要作鐵路枕木
要穿就穿燈草絨的衣服

夢和月光的吸墨紙
詩人穿燈草絨的衣服
人家說根本沒有龍這種生物



且陪繆斯吃鼎中煮熟的小麥
且思想走著甲骨文的路
且等待性感電影的散場
且穿燈草絨的衣服⁵⁴

楊宗翰認為「詩人穿燈草絨的衣服」應詮釋為文化衝突間的「抉擇」：「穿 *corduroy suits*，就代表對西方現代性的接受；不穿，則可視為對傳統中國性的捍衛與堅持。」⁵⁵我們應省思在中西文化衝突產些那些問題：

(一)神話黯淡

「公共電話接不到女媧那裡去」，女媧在中國歷史文化扮演著造物者的角色，以母親孕育中國文化：「女媧最大功業，是造人和補天兩件事。……反映了原始母系社會以女性為中心的婚姻關係和生育情況。」⁵⁶女媧神話締造悠久的歷史文化，是中華民族繼承與發揚的象徵，若沒有神話的養分，就不會有中華五千年燦爛的文化歷史。

「思想走著甲骨文的路」，知識份子面對西方文化內心充滿矛盾，帶著本身文化去碰撞外來的文化，不該全盤否定中國文化，尤其是中國的文字是「有思想的文字」，詩人使用百家思想寫詩但內心充滿矛盾，不敢肯定中國文化的價值。「皇帝」、「蚩尤」、「嫫祖」具有強烈民族性指標，卻被「電車」、「煤氣燈」、「霓虹燈」及「老太陽」給取代，顯示出人們不再以中國的民族精神作為指標。

(二)學潮衝擊：咖啡文化新體驗

「沒有議會也沒有發生過甚麼事情」，西方文化傳入中國產生具大影響，如「仲尼也沒有考慮到李耳的版稅」，中國早期學術思想有互補長短的現象，中國思想文化是無價之寶，無需用版稅衡量。

中國現代化改變舊的生活習慣，「飛機呼嘯著掠過一排煙柳」，科技縮短人與人之間的距離，卻淡化彼此的情感。五四之後，中西文化交流產生矛盾的現象：「知識份子游離在一個不定的空間尋索、猶疑、追望：中國真正的凝融力量在

⁵⁴ 龍彼得：《痼弦評傳》，頁 95-98。

⁵⁵ 楊宗翰：〈穿不穿燈草絨的衣服－痼弦〈中國街上〉點評〉，《詩探索》（天津社會科學，秋冬卷，2004年），頁 156。

⁵⁶ 袁珂：《中國神話史》，（台北：時報，1991年），頁 47。



那？」⁵⁷中國西化的結果喪失民族精神，讀書人應反思西化造成文化問題。

西方文化入侵造成中國飲食文化的改變，如「沒有咖啡，李太白居然能寫詩，且不鬧革命」，咖啡在西方具有「流行時尚＋意識形態＋革命基地＝咖啡精神⁵⁸」，咖啡館甚至是政治革命聚會地點，「推翻專制王權，建立共和體制，這是十八世紀末巴黎許多咖啡館的秘密口號。」⁵⁹但中國有悠久的「酒文化」締造中國深厚思想文化的根基：「酒文化的物質成果決定人們有關酒的觀念、意識、想像的產生、內容，滲入了中華民族的信仰崇拜、倫理道德、價值觀念……由此衍生出酒文化的精神形態⁶⁰。」酒文化貫穿中國的文化歷史，如唐代李白的詩歌與酒的關係：「人們稱之為「酒聖」、「酒仙」、「酒仙翁」，他也自稱「酒中仙」。」⁶¹從李白的詩歌彰顯出酒文化對他影響，若無「酒文化」締造不出古典詩歌的巔峰，但咖啡給中國帶來「文學、生活與時尚新的體驗」。⁶²

(三)四海之外：乞兒/性

中國開啟大門後，發現「四海之外還有四海」，西方仍有「地下道的乞兒伸出黑鉢」，社會邊緣問題未獲改善，痼疾更諷刺中國貧窮問題，「本身無涉貧富黑鉢……手持黑鉢者為乞兒，黑鉢因而多了髒與次級的感覺」⁶³，未因西化而改善社會的亂象。

中西文化對於「性」觀念有很大差異性，「水手和穿很少的女子調情」，儒家有「男女授受不親」的觀念，中國婚姻是「父母之命，媒妁之言」，此處嚮往自由戀愛之意。詩人展現出「以及向左：交通紅燈；向右：交通紅燈」這樣「紅燈」是「警示」或者是「誘惑」，點出人們心中矛盾，在接受或違背禮教制度之間，讓人有些不知所措。

(四)商業化犧牲者

人們透過商業行為賺取自己的利益，「金雞納的廣告貼在神農氏的臉上」，「春天一來就爭論星際旅行」，不知是科學還是宗教的「星際旅行」，科技的進步使天空船飛向宇宙，證明中國的神話是虛構，使神話精神走向滅亡。

⁵⁷ 葉維蓮：〈在記憶離散的文化空間裡歌唱－論痼疾記憶塑像的藝術〉見同註 1，頁 348。

⁵⁸ 王士文：《咖啡精神－咖啡與咖啡館的文化記憶》（台北：果實，2004 年），頁 7。

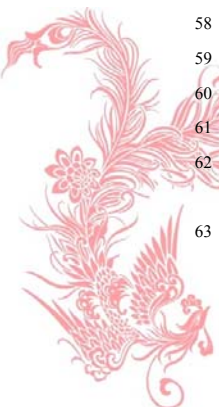
⁵⁹ 王士文：《咖啡精神－咖啡與咖啡館的文化記憶》，頁 100。

⁶⁰ 萬偉成：《中國酒經》（台北：中正，1997 年），頁 7。

⁶¹ 萬偉成：《中國酒經》，頁 398-399。

⁶² 簡文志：〈存在形式荒謬性－痼疾詩歌探析〉，《天津社會科學院》，第 55-56 期，秋冬卷（2004），頁 148。

⁶³ 楊家媚：〈痼疾詩作的色彩美學〉，《台灣詩學》，第 9 號（2007 年），頁 157-186。



中國博大精深無法被其他文化取代，「伏羲的八卦也沒趕上諾貝爾獎金」，中國文化是無價之寶，但筆鋒一轉，感嘆著無價的中國文化，終究抵不過現代化的破壞性，連曲阜縣孔廟的「紫伯」作為鐵路的枕木，最後讓詩人穿上燈絨草的衣服是「心不甘情不願」。

(五)龍的圖騰：王權沒落

「龍」是中國圖騰，真實的世界是不存在的，西方生物學竟沒有發現「龍」的生物，它是中國王權精神的象徵：「所謂龍，就是華夏的重要圖騰……民間的龍王廟、龍舟賽會、舞龍燈，既來源於圖騰信仰，又受到王權思想的影響。」⁶⁴自古以來，皇帝自稱為「龍」，至高無上的「龍」，天命所賜的「龍」，此詩點出沒有「龍」的存在，中國對龍信仰是否會破滅？有待商榷。

最後〈在中國街上〉呈現中西文化混合的場景，從意識流角度探究詩人是站在現代化思索古代的文化，並穿著「燈草絨的衣服」做中國的夢，將心中對中國文化的原鄉與現代化社會形成碰撞的畫面，在同時期的詩歌的意象是非常鮮見，此詩是「斷柱集」中相當出色的詩。

五、精神領袖的馬額馬

「斷柱集」大部分詩歌是批判社會的弊病，唯有〈印度〉是較正面而光明，在1957年榮獲詩人節「年度最佳詩作」獎。因此痲弦對〈印度〉的喜愛更勝於深淵，不僅是人性的光輝更是人類的典範，此詩形成背景：

《在甘地先生左右》對我影響很大，我詩裡的印度生活場景、印度喜慶婚禮、印度動植物等都是有根據的。……每個節用傳統的方式表現，像寫頌歌一般來歌頌他。現代詩有很多技巧，但是比較缺少古典作品中的肅穆感、崇高感。⁶⁵

〈印度〉與「斷柱集」其他的詩歌形成強烈的對比，其反諷意味更勝一籌，將使我們重新思考是否需要「馬額馬」的精神領袖作為生命的嚮導：

馬額馬呵

用你的袈裟包裹著初生的嬰兒

⁶⁴ 宋兆麟：《巫覡—人與鬼之間》（北京：學苑，2001年），頁63。

⁶⁵ 陳澄周整理：〈如何「過」一首詩痲弦 VS.白靈〉，《文訊》，第249期（2009年7月），頁113。



用你的胸懷作他們暖暖的芬芳的搖籃
使那些嫩嫩的小手觸到你崢嶸的前額
以及你細草撥莊嚴的鬍鬚
讓他們在哭聲中呼喊著馬額馬呵

令他們擺脫那子宮般的黑暗，馬額馬呵
以溼潤的頭髮昂向喜馬拉雅峰頂的晴空
看到那太陽像宇宙大腦的一點燐火
自孟加拉幽冷的海灣上升
看到珈藍鳥在寺院
看到火雞在女郎們汲水的井湄
讓他們用小手在襁褓中畫著馬額馬呵

馬額馬，讓他們像小白樺一般的長大
在他們美麗的眼睫下放上很多春天
給他們櫻草花，使他們嗅到鬱鬱的泥香
落下柿子自那柿子樹
落下蘋果自那蘋果樹
一如你心中落下眾多的祝福
讓他們在吠陀經上找到馬額馬呵

馬額馬呵，靜默日來了
讓他們到草原去，給他們神聖的饑餓
讓他們到暗室裡，給他們紡錘去紡織自己的衣裳
到象背上去，去奏那牧笛，奏你光輝的昔日
到倉房去，睡在麥子上感覺收穫的香味
到恆河去，去呼喚南風餵飽蝴蝶帆
馬額馬呵，靜默日是你的
讓他們到遠方去，留下印度，靜默日和你

夏天來了呵，馬額馬
你的袍影在菩提樹下遊戲
印度的太陽是你的大香爐
印度的草野是你的大蒲團
你心裡有很多梵，很多涅槃



很多曲調，很多聲響
讓他們在羅摩耶耶的長卷中寫上馬額馬呵

楊柳們流了很多汁液，果子們亦已成熟
讓他們感覺到愛情，那小小的苦痛
馬額馬呵，以你的歌作姑娘們花嫁的面幕
藏起一對美麗的青杏，在綴滿金銀花的髮髻
並且圍起野火，誦經，行七步禮
當夜晚以檳榔塗她們的雙唇
鳳仙花汁擦紅他們的足趾
以雪色乳汁沐浴她們花一般的身體
馬額馬呵，願你陪新娘坐在轎子裡

衰老的年月你也要來呵，馬額馬
當那乘涼的響尾蛇在他們的墓碑旁
哭泣一支跌碎的魔笛
白孔雀們都靜靜地夭亡了
恆河也將閃著古銅色的淚光
他們將像今春開過的花朵，今夏唱過的歌鳥
把嚴冬，化為一片可怕的寧靜
在圓寂中也思念著馬額馬呵

註：印人稱甘地為馬額馬，意為「印度的大靈魂」。⁶⁶

此詩是歌頌莫漢達斯·伽藍泰·甘地（Mohandas Kramchan Gandhi，1869—1948），「他的工作實在太偉大了，印度老百姓，沒有辦法表示他著敬意，就送給他這個外號—馬額馬。」⁶⁷當白靈論述此詩以「客體的自然景觀（四季／景觀）與主體的人的身體和精神（輪迴／宗教／甘地）交相纏繞，終至主客不可區分，逐相生互動。」⁶⁸

詩歌透過不斷呼喚馬額馬，具有神聖與莊嚴的氣勢，在人們生命的任何時空，馬額馬皆作為生活的精神支柱。在覃子豪評此詩：「從初生，至成長，到圓寂

⁶⁶ 龍彼得：《痙弦評傳》，頁134-138。

⁶⁷ 曾聖提：《在甘地先生左右》（新加坡：青年書局，2007年），頁25。

⁶⁸ 白靈〈宇宙大腦的一點燐火：痙弦詩中的神性與魔性〉，收入黎活仁，《痙弦詩中的神性與魔性》，頁27。



，念念不忘，就是馬額馬，這裡表現出甘地在印度人心中的地位」⁶⁹此詩共有七節，四季作為詩歌背景，再者以「生、長、嫁、死」是人生重要事件發生順序，闡述精神導師的重要性：

(一) 誕生之喜

孩子還未誕生之時，馬額馬為初生嬰兒進行祈禱，用「用你的袈裟包裹……芬芳的搖籃」，嬰向馬額馬尋求安撫，「讓他們在哭聲中呼喊著馬額馬呵」使嬰兒安穩地成長。馬額馬使嬰兒不用被子宮的黑暗感到恐懼，並帶領嬰兒見到印度神聖的「喜馬拉雅峰頂的晴空……珈藍鳥在寺院」，將自然與人文景觀盡收眼底，顯示出馬額馬包容關懷的胸襟，並使孩子健康快樂的成長。

(二) 成長之甜

青春的生命透過對馬額馬的信仰，一步步向陽光邁進，作者以「櫻草花」、「柿子／柿子樹」、「蘋果／蘋果樹」象徵成長是甜美的。成長過程裡，「吠陀經」是印度教的經典，傳授生命的道理，在「靜默日」體會馬額馬給予他們生命的指引，並注重內心修行，不受外界影響。同時「神聖的饑餓」的宗教儀式，與日常生活「給他們紡錘去紡織自己的衣裳」，馬額馬注重紡織工作，「他深信農村手工業的復興……他每天一定要紡紗一個鐘頭。」⁷⁰孩子必須學習信仰的儀式與紡紗的工作。另外馬額馬對自然萬物擁有寬懷包容的心，讓宗教與自然「菩提樹」、「太陽」、「草原」結而為一，這是體驗生命本質。

(三) 婚嫁之苦

婚姻是人生重要階段，愛情有著「小小的苦痛」，在舉行印度傳統的婚禮儀式，「圍起野火，誦經，行七步禮」，因此在「在印度教中，婚姻象徵神的契約。婚姻是神安排的，神將妻子賜予男人，是男人的義務和責任，也是女子得到宗教解脫的方式。」⁷¹讓「新娘坐在轎子裡」獲得馬額馬的祝福。

(四) 圓寂之思

死亡使人感到恐懼，但馬額馬使人寧靜，即使「響尾蛇在他們的墓碑旁……恆河也將閃著古銅色的淚光」，人們面對死亡的難過、害怕、哭泣各種情緒，在

⁶⁹ 覃子豪：〈評介新詩得獎作〉收入《詩儒評傳－痙弦詩作評論集》，頁 8。

⁷⁰ 覃子豪：〈評介新詩得獎作〉收入《詩儒評傳－痙弦詩作評論集》，頁 104。

⁷¹ 馬蕊：〈中印婚嫁習俗之比較〉，《青年文學家》（2010 年），頁 88。



生命最後時刻，是「在圓寂中也思念著馬額馬呵」。

最後馬額馬偉大的精神，與其他宗教的神明媲美，痲弦以甜的語言敘述他在印度的百姓生活中所扮演的角色。現在社會缺少一位精神導師指引我們，而發生各社會亂象，這是詩歌反諷之處。

六、結論

痲弦勾繪出異國情調的氣氛，實際嚴厲地批判社會變遷種種問題，表達詩人對於文化沒落的憂心，引起讀者強烈的反思，社會工業化、現代化造人的定位逐漸物化，從地方問題逐漸轉為全球化將要面對的課題。詩人「動之以情，曉之以理」，批判工業化帶動戰爭與侵略，使人的生命價值失去意義，戰火蔓延使人文精神淪喪。

〈在中國街上〉預見中國西化的後果是將喪失中國文化特質，如「龍」的圖騰象徵，不該以科學或外來文化影響而失傳，更是一語驚醒夢中人之意。在〈印度〉以正面歌頌甘地（馬額馬），其意批判現代化社會唯利是圖，使物質生活高於精神生活，使人迷失在聲色之中，缺少一位精神導師的指引，社會問題未獲得實際解決。

痲弦以「中國」與「異國」場景呈現社會與文化的矛盾之處，其中羅馬、希臘、巴比倫因篇幅限制，未在本篇內文進行探究，下列是「斷柱集」的反諷場景社會議題表格彙整：

書寫策略分析表		中國意象	異國場景	現實批判的問題
異 國 風 情 的 反 諷 場	巴黎	山花、餡餅	迷迭香、聖母院、塞納河、鐵塔	社會風氣糜爛，性氾濫，犯罪上升
	倫敦	菊、劍	西敏寺、費茲洛方場、非洲剛果、泰晤士河、辨士	1.不應將「貧窮」視為「罪惡」 2.種族歧視
	芝加哥	中國的美蓉花、狐立在草坡上	廣告牌上採雛菊、出租汽車、鼓風爐、廣告牌上	工業社會缺乏人文素養
	那不勒斯	青豆、茶梨樹、絲綢衫	外國士兵、尼古拉市場、鼻煙	批判戰爭導致文物與生命損毀
	佛羅稜斯	中國海、藍緞子、吃春卷	通心粉、花格傘、烏菲基宮、拉菲爾	1.作者的鄉愁宣洩 2.惋惜文藝復興精神的沒落
	中國街上	女媧、甲骨文、鼎中煮熟的小麥、黃帝、蚩尤、嫫祖、鳳輦、仲尼、李耳	公共電話、繆斯、三明治、牛排、燈草絨的衣服、電車、煤氣燈、霓虹燈	1.不重視中國神話 2.咖啡文化對酒文化的衝擊，意味中國文化受到西方文



書寫策略分析表		中國意象	異國場景	現實批判的問題
景		、煙柳、宮牆、李太白、酒、神農氏、伏羲、曲阜縣的紫柏	、版稅、飛機、咖啡、惠特曼、大郵船、汽笛絞殺工人，民主小冊子，巴士站，律師，電椅	化衝擊 3.西方國家同樣有貧窮問題 4.龍的圖騰被推翻，王權沒落
	印度	喜馬拉雅峰頂	馬額馬、孟加拉、吠陀經、靜默日、神聖的饑餓、圍起野火，誦經，行七步禮、恆河	1.歌頌印度之父馬額馬的精神 2.諷刺社會西化，喪失原有民族特色



參考書目

【專著】

- 痙弦：《痙弦詩集》（台北：洪範，2001年）。
- 痙弦：《中國新詩研究》（台北：洪範，1981年）。
- 痙弦：《痙弦 弦外之音》（台北：聯經，2006年）。
- 大衛·李維特：《佛羅倫斯》（台北：馬可孛羅，2005年）。
- 王士文：《咖啡精神—咖啡與咖啡館的文化記憶》（台北：果實，2004年）。
- 安德烈·紀德，聖澄華譯：《地糧》（台北：桂冠，2002年）。
- 李元洛：《詩美學》（台北：東大，2007年）。
- 余光中：《余光中集·第七卷》（天津：百花文藝，2004年）。
- 余光中：《余光中集·第一卷》（天津：百花文藝，2004年）。
- 杜國清譯：《惡之華》（台北：純文學，1985年）。
- 沈謙：《修辭學》（台北：國立空中大學，1995年）。
- 貝西爾·李得哈特（Basil H. Liddell Hart），鈕先鐘譯：《第二次世界大戰史（第一冊）》（台北：麥田，1995年）。
- 宋兆麟：《巫覡—人與鬼之間》（北京：學苑，2001年）。
- 林立樹：《美國文化史—民主與平等》（台北：五南，2005年）。
- 汪民國、陳永國、馬海良編：《城市文化讀本》（北京：北京大學，2008年）。
- 柳鳴九：《未來主義、超現實主義、魔幻現實主義》（台北：淑馨，1990年）。
- 袁珂：《中國神話史》，（台北：時報，1991年）。
- 胡亞敏：《敘事學》（湖北：華中師範大學出版社，2008年）。
- 陳存仁：《抗戰時代生活史》（桂林：廣西師範大學，2007年）。
- 許慎：《說文解字》（台北：洪葉文化，1999年）。
- 孫介銘譯：《登陸安齊奧》（台北：星光，2004年）。
- 張世華編：《義大利文藝復興研究》（上海：上海外語教育，2003年）。
- 曾聖提：《在甘地先生左右》（新加坡：青年書局，2007年）。
- 莫里斯·梅洛—龐蒂（Maurice Merleau-Ponty），姜志輝譯：《知覺現象學》（台北：商務印書館，2001年）。
- 傅柯：《瘋癲與文明》（北京：三聯，2008年）。
- 賈士蘅：《英國史（下）》（台北：五南，1986年）。
- 董學文，：《西方文論史》（北京：北京大學，2005年）。
- 鄭克魯：《法國文學史教程》，（北京：北京大學，2008年）。



劉象愚、曾豔兵：《從現代主義到後現代主義》（北京：高等教育，2003年）。

龍彼得：《痙弦評論》（台北：三民，2006年）。

商禽：《商禽詩全集》（台北：印刻，2009年）。

萬偉成：《中國酒經》（台北：中正，1997年）。

蕭蕭編：《詩儒的創造—痙弦詩作評論集》，（台北：文史哲，1994年）。

【單篇論文】

林貞吟：〈為城市塑像（上）論痙弦詩〈在中國街上〉、〈巴黎〉、〈芝加哥〉藝術技巧〉，《中國語文》，第542期（2002）。

陳滢周整理：〈如何「過」一首詩痙弦 VS. 白靈〉，《文訊》，第249期（2009年7月）。

相會鋒、史曉麗：〈詩人身份與芝加哥書寫—卡爾·桑德堡「城市情結」之解讀〉，《安徽文學》（第9期，2008年）。

馬蕊：〈中印婚嫁習俗之比較〉，《青年文學家》（2010年）。

陳滢周整理：〈如何「過」一首詩痙弦 VS. 白靈〉，《文訊》，第249期（2009年7月）。

楊宗翰：〈穿不穿燈草絨的衣服—痙弦〈中國街上〉點評〉，《詩探索》（天津社會科學，秋冬卷，2004年）。

楊家媚：〈痙弦詩作的色彩美學〉，《台灣詩學》，第9號（2007年）。

簡文志：〈存在形式荒謬性—痙弦詩歌探析〉，《天津社會科學院》，第55-56期，秋冬卷（2004）。



蘇堤傳說之釐清與探究

張睿瓚*

提 要

蘇軾一生仕途顛簸，曾被貶謫至多處，在蘇軾曾被流放的江蘇徐州、浙江杭州、廣東惠州皆有命名為「蘇堤」之堤築於湖上，便於兩岸人民交通往來。同為蘇堤，卻獨有廣東惠州地區的蘇堤流傳著蘇軾與王朝雲相關的風物傳說。相傳蘇軾出資建造惠州蘇堤的緣故，是為了死去的王朝雲，因為她夜夜渡湖歸來哺育尚未離乳的幼子，總把衣裳弄濕，蘇軾深受感動，遂命人建堤，讓王朝雲免受涉水的不便。

蘇軾建堤，風物傳說若與他聯結是一種常態，然而，廣東惠州蘇堤的傳說不僅結合蘇軾，亦將王朝雲也一併加入了傳說之中，更黏附了夜來哺乳型。傳說與風物之間相輔相成，傳說因蘇堤而增加可信度；蘇堤因傳說的發散而增加知名度，彼此之間互相回饋。故本文運用地方志的載錄，釐清蘇堤建造的根源，以及黏附朝雲傳說的原因。

關鍵詞：蘇堤、風物傳說、王朝雲、傳說圈、夜來哺乳型

一、前言

風物傳說用來解釋風物存在的由來，¹其傳說的內容往往富有傳奇性，傳說的主角與風物之間的聯結耐人尋味，未必確有其事，或者，主角根本未到過風物

* 本文作者為國立東華大學中國語文學系民間文學博士班一年級博士生。
感謝論文匿名審查人給予的審查意見以及論文發表時特約討論人陳慷玲教授對於本篇論文的建議及指正，特此感謝。

¹ 風物傳說的定義詳見（1）張紫晨：《中國古代傳說》：「地方風物傳說敘說地方的山川古跡，花鳥魚蟲、風俗習慣和鄉土特產等的由來。」（吉林：吉林文史出版社，1986年7月第一版），頁10。（2）天鷹：《中國民間故事初探》：「它大抵關於某一地區所特有的江河湖海、名山奇峰、一石一木、一草一花以及各種地方風物來歷的傳說，所以，它有濃厚的地方性。」（上海：上海文藝出版社，1981年5月第一版），頁253。（3）程薈：《中國民間傳說》一書中將山川名勝傳說歸為解釋性傳說，其定義為「解釋性傳說就是對這些實物實事的名稱、特徵之由來作出解釋。解釋的過程構成有頭有尾的故事，有人物、有事件，而最後歸結點仍是那個實物或實事。」（浙江：浙江教育出版社，1995年3月第二版），頁106。（4）鍾敬文：《民間文學概論》「這類民間傳說敘說地方的山川古跡、花鳥魚蟲、風俗習慣或鄉土特產的由來和命名。」（上海：上海文藝出版社，1980年7月第一版），頁195。



處，但人們為了解釋風物的由來，必須為風物安置一個合理的傳說來解釋它存在的理由，最為便捷的方式便是運用與風物有關聯或是曾到過此地的人物為它詮釋，風物也能藉著這些名人的光環為它增加知名度。

本論文所欲討論的蘇堤傳說，即為典型的風物傳說，傳說運用蘇軾與王朝雲之間纏綿的愛情，與朝雲的母愛來解釋蘇堤的由來。然而，傳說與風物之間必有聯結的介質，蘇堤為蘇軾任職期間建造，百姓基於對他的感念故命名為蘇堤，但蘇堤與朝雲之間的聯結為何？為什麼蘇堤的傳說會與她有關？以下將試論之。

二、朝雲與蘇堤的傳說

蘇東坡的仕途坎坷，數次被貶黜，從杭州、黃州、惠州到海南，這些蘇軾被流放的地區也隨著他的上任居住與勤政愛民，逐漸流傳著相關的傳說，並因時代的推遠廣為傳播，讓蘇東坡的事蹟與軼事不斷的在每個時空下，層層累積變異，並黏附著風物傳說，當中最廣為人知的當屬「蘇堤」，亦稱為「蘇公堤」。

蘇軾築堤嘉惠百姓，促進地方的繁榮與交流，抒解了水患之苦，遂開始衍生出相關的傳說，如在民國時期採錄的《民俗》中有載〈蘇堤〉：

傳說在宋朝的時候，蘇公東坡因失意於朝廷，便被貶來到了惠州。因為在當時廣東還被目為「南蠻」的所在，且與朝廷遠隔；當蘇公被貶的時候，除了有一個侍妾叫做朝雲的以外，就沒有一個人肯跟隨他南來；……不久蘇公便在惠州生下了一個嬰兒，而不幸的遭遇又跟著降臨到他身上來了，就是當這個嬰兒還未長到一歲的時候這個嬰兒的母親蘇公的愛妾朝雲便死去了！他帶淚把他的愛妾埋在西湖對岸的小丘以後，從此他便帶著這個還未滿一歲的小小生命，過其死沈孤苦的活。……但奇怪得很，他每晚隱約地睡去的時候，矇矓中總看見他的愛妾朝雲溼著一身水，彷彿是剛遊過水似的從外而回來，喂給這個嬰孩奶吃，晚晚這樣，這死了母親的嬰兒便得生長下去了。蘇公曉得他的愛妾是不會忘掉她的孩子的，所以她晚晚要回來；但為什麼她回來的時候總要溼著一身水呢？後來他明白了，明白他的愛妾是埋在西湖對岸的，從她墳墓到他家裏來是要經過一度湖水的，她每晚回來溼著一身水的緣故，正因為要游過一度水呢。蘇公明白了這一點以後，不久他便叫人築了一度堤，由湖的這邊通到對岸，他的意思以為以後他愛妾晚上回來的時候，便可以免涉那一度湖水了。但誰知道呢，當這度堤僅築好以後，晚上便再也見不到他的愛妾回來餵奶給孩子吃了，這個孩子後來也因沒有人料理，不久也和他的母親去了！至於為什麼築了堤以後



他的愛妾反不能回來，據說是因為築了堤以後，堤有了神，堤神不準陰鬼經這湖上的緣故。所以，後來我們後人便叫牠做「蘇堤」了。²

在《民俗》中的另一則傳說〈蘇公堤〉也是在講述類似的故事，³在這兩則故事之中，蘇堤的地點非常明確的點明為「廣東惠州」，蘇堤傳說複合了夜來哺乳型⁴的故事，再黏合蘇堤的風物傳說。

一般而言，耳熟能詳的蘇堤大抵都指浙江杭州西湖之蘇堤，杭州蘇堤廣為人知的原因不外乎杭州西湖本身為相當著名之景點，在蘇堤之外，雷峰塔、飛來峰亦享勝名。歷代的文人雅士也甚為喜愛杭州西湖的美景，描寫西湖景色的作品不勝枚數，許多的文學作品也以杭州西湖為背景而展演，如：中國著名的四大傳說《白蛇傳》即以杭州西湖為點而拉開許仙與白娘子的相遇之緣。其實，自宋元話本開始，杭州西湖便不斷地被寫入文學作品之中，⁵成為歷代文學作品發展的舞台，甚至形成了相當具有地域特色的「西湖小說」文學。⁶

杭州西湖在種種條件之下愈發顯得著名，也成為文學作品、傳說故事的搖籃。

除了上述的原因外，因為蘇軾的緣故，也為杭州的蘇堤增添了不少的光彩與傳奇性。但檢索《中國民間故事集成》浙江卷卻未見類似《民俗週刊》中的〈蘇堤〉傳說被採錄，僅有一則解釋杭州西湖蘇堤的由來，故事大意是蘇軾為清淤塞的西湖，苦惱挖出的葑草該堆放何處，恰好聽到有一民歌吟唱，道出兩岸百姓來往不便的辛苦，蘇軾遂順水推舟的命人將淤塞西湖的葑草挖出築成河堤，⁷此則

² 婁子匡校纂：《民俗週刊》第一八冊（臺北：東方文化書局，1970年冬季複刊），頁23~24。

³ 同前註，頁24~26。〈蘇公堤〉大意为王子霞（王朝雲）早逝，有一天蘇軾望月之時，本想抱孩子來逗弄，走至門前卻聽見有人在逗弄孩子的聲音，一看是渾身濕透的子霞，兒亦在子霞懷中吸乳，蘇軾不忍子霞奔波，遂築堤。但橋築成後便有了橋神，卻不准王子霞自由來往，這便是蘇公堤的由來。

⁴ 顧希佳〈墓中兒啼—「鬼母育兒」故事解析〉一文中將鬼母育兒型故事分為二類：「棺中飼兒」型與「夜來哺乳」型。（劉守華主編：《中國民間故事類型研究》（武漢：華中師範大學出版社，2002年10月第一版），頁238~240。）「夜來哺乳」型即為艾伯華《中國民間故事類型》中的「207.蘇堤」一類，其內容為「（1）蘇東坡的侍妾在流放地生了一個小孩，去世了。（2）她作為鬼魂夜間來看望小孩並給他餵奶。（3）來的時候她總得要遊過一個湖。（4）蘇為她在湖上造了一個堤。（5）但是堤神不讓她過堤；她再也沒來，小孩死去。（艾伯華著、王燕生、周祖生譯：《中國民間故事類型》（北京：商務印書館，1999年2月第一版），頁299。）

⁵ 如〈錯斬崔寧〉、〈碾玉觀音〉。

⁶ 相關的研究，如：林雅芬：《「西湖小說」之研究》，（台中：東海大學中國文學系，2001年碩士論文）、胡海義：《明末清初西湖小說研究》，（廣州：暨南大學，2006年5月，碩士論文）

⁷ 中國民間文學集成浙江卷編輯委員會：《中國民間故事集成》浙江卷〈蘇堤六吊橋〉（北京



故事與《宋史》中〈蘇軾〉列傳所記載頗為接近，與《民俗》所採錄的〈蘇堤〉卻相去甚遠，地點亦不相同！

至此，蘇堤似乎不只一處，於浙江杭州有，在廣東惠州亦有，關於蘇堤，究竟建於何處？或者是蘇堤不僅一處有，以下將就蘇軾一生多舛的仕途進行探討，以明蘇軾與蘇堤之關係，而關於惠州蘇堤的傳說，又何需一定要附會王朝雲？以下將一併試述之。

三、蘇軾與「蘇堤」

蘇軾於熙寧七年(1077)任徐州太守期間，治利水患：

徙知徐州。河決曹村，泛于梁山泊，溢于南清河，匯于城下，漲不時洩，城將敗，富民爭出避水。蘇曰：「富民出，民皆動搖，吾誰與守？吾在是，水決不能敗城。」驅使復入。軾詣武衛營，呼卒長曰：「河將害城，事急矣，雖禁軍且為我盡力。」卒長曰：「太守猶不避塗潦，吾儕小人，當效命。」率其徒持畚鍤以出，築東南長堤，首起戲馬臺，尾屬於城。⁸

在正史之中並未言明蘇軾所建造的長堤堤名為何，但在清代《古今圖書集成》的〈方輿彙編〉中〈職方典〉〈徐州部〉則有詳細說明該堤為「蘇堤」：

蘇堤 宋徐河決匯城下，蘇軾築東南長堤，障之首起戲馬臺，尾屬於城，明天啟甲子河決城，潰堤存一線。⁹

元祐四年(1089)蘇東坡被貶為杭州太守，就任之後上書救饑，並整治西湖疏通水浚：

湖水多葑，自唐及錢氏，歲輒浚治，宋興，廢之，葑積為田，水無幾矣。漕河失利，取給江潮，舟行市中，潮又多淤，三年一淘，為民大患，六井亦幾於廢。軾見茅山一河專受江潮，鹽橋一河專受湖水，遂浚二河以通漕。復造堰片雷，以為湖水畜洩之限，江潮不復入市。以餘力復完六井，又取葑田積湖中，南北徑三十里，為長堤以通行者。吳人種菱，春輒芟除，

：中國 ISBN 中心出版，1997 年 9 月北京第一版），頁 336~337。

⁸ 〔元〕脫脫：《宋史》第三十一冊卷三百三十八例傳第九十七〈蘇軾〉（上海：中華書局，1977 年 11 月第一版），頁 10808~10809。

⁹ 《古今圖書集成》第一二二冊〈方輿彙編·職方典·徐州部·彙考四〉七百七十二卷「蘇堤」（台北：中華書局，1934 年中華書局據雍正四年影印本），頁 6 右。



不遺寸草。且募人種菱湖中，葑不復生。收其利以備修湖，取救荒餘錢萬緡、糧萬石，及請得百僧度牒以募役者。堤成，植芙蓉、楊柳其上，望之如畫圖，杭人名為蘇公堤。¹⁰

杭州城西側的西湖因葑草過剩，導致湖水稀少，蘇軾遂命人將湖水中所挖出的葑草築堤，座落於西湖的西側，橫跨南北。¹¹杭州人民感念蘇軾整治水利，遂將蘇軾下令修築的河堤命為「蘇堤」。

關於杭州蘇堤的記載，除了《宋史》中有載錄之外，亦見於宋朝地方志《咸淳臨安志》「元祐中，東坡既奏開浚湖水，因以所積葑草築為長堤，起南訖北，橫跨湖面，綿亙數里，夾道雜植花柳，中為六橋，行者便之。」¹²

後來，蘇軾在紹聖元年(1094)再次被貶黜至蠻荒之地——廣東的惠州，在《宋史》中雖言明蘇軾貶居惠州一事，卻對於蘇軾在惠州居住三年只匆匆數語帶過：

紹聖初，御史論軾掌內外制日，所作詞命，以為譏斥先朝。遂以本官知英州，尋降一官，未至，貶寧遠軍節度副使，惠州安置。居三年，泊然無所蒂芥，人無賢愚，皆得其歡心。¹³

實際上，與蘇軾一同前往惠州安置的尚有侍妾王朝雲，在惠州的謫居生活，蘇軾常與朝雲遊覽惠州西湖。惠州的西湖原名為「豐湖」，因蘇軾在〈贈曇秀〉¹⁴詩中首次以「西湖」兩字來稱「豐湖」，故「豐湖」現稱之為「西湖」。¹⁵蘇軾謫居惠州期間，為了讓西湖兩岸的人民來往便利，免去划船渡湖的不便，便在西湖上築了一座堤壩，關於這座長堤的記載見於宋王象之所編的《輿地紀勝》「蘇公

¹⁰ 〔元〕脫脫：《宋史》第三十一冊卷三百三十八例傳第九十七〈蘇軾〉，頁10812~10813。

¹¹ 宋仁正：《宋代的西湖與杭州》，（台北：國立政治大學歷史學系碩士論文，2004年3月），頁58。

¹² 〔宋〕潛說友：《咸淳臨安志》（台北：商務印書館，1983年，《文淵閣四庫全書》影印國立故宮博物院藏本），卷三十二〈山川〉「蘇公堤」，頁330。

¹³ 〔元〕脫脫：《宋史》第三十一冊卷三百三十八例傳第九十七〈蘇軾〉，頁10816。

¹⁴ 〔宋〕蘇軾著、〔清〕王文誥輯注、孔凡禮點校：《蘇軾詩集》卷四十〈贈曇秀〉「白雲出山初無心，棲鳥何必戀山林。道人偶愛山水故，縱步不知湖嶺深。空岩已禮百千相，曹溪更欲瞻遺像。要知水味孰冷暖，始信夢時非幻妄。袖中忽出貝葉書，中有璧月綴星珠。人間勝絕略已遍，匡廬南嶺並西湖。西湖北望三千里，大堤冉冉橫秋水。誦師佳句說南屏，瘴雲應逐秋風靡。胡為只作十日歡，杖策復尋歸路難。留師筍蕨不足道，悵望荔子何時丹。」（北京：中華書局，1982年2月第一版），頁2190~2191。

¹⁵ 〔清〕劉淮年修、鄧掄斌等纂：《廣東省惠州府志》「豐湖今謂之西湖」（台北：成文出版社，1966年，《中國方志叢書》影印清光緒十年刊本），頁93上右。



堤在豐湖之左岸，紹聖間東坡出上所賜金錢築焉。」¹⁶，《大明一統志》亦有提及「蘇公堤，在豐湖之左岸，紹聖三年，蘇軾出上所賜金錢築焉。」¹⁷、《嘉靖惠州府志》「有蘇公堤，一統志云，在豐湖之左岸，紹三年，蘇軾出上所賜金錢築焉」¹⁸，及《大清一統志》「蘇公隄，在府城西西湖之左，明統志，宋紹聖三年，蘇軾出所賜金錢築。」¹⁹同樣的記載亦見於《惠州府志》，並除了詳細說明此乃蘇軾出資建築的長堤外，也記錄後來的修築者：

蘇公堤，在豐湖左岸，紹聖三年蘇軾出上所賜金錢築焉，四十八年巡按王命璿檄椎官溫國奇修築。²⁰

由上述資料可知，蘇堤在惠州是相當重要的風物，並且與蘇軾有相當重要的聯結，愈顯得出風物的重要性，誠如《方輿勝覽》所言「吾州以東坡重，文物不下他州。」²¹

另，依據正史及方志所載的風物，稱之為「蘇堤」的，依目前所見已有三處，分別在江蘇徐州、浙江杭州、廣東惠州。《宋史》之中有明確記載堤名為「蘇堤」者，僅有浙江杭州的蘇堤，而廣東惠州蘇堤則載於宋代地理書《輿地紀勝》之中，江蘇徐州甚至晚至《古今圖書集成》中才見記載。蘇軾修築河堤之事共有三次，在正史中均見記載，也確有其事，但三座河堤並未同時享有蘇堤之名。

四、蘇堤傳說的發散與聚焦

根據《民俗週刊》所採錄的〈蘇堤〉或〈蘇公堤〉，其實都為相當典型的風物傳說，藉由傳說故事來解釋風物的存在或由來，印證柳田國男所言的「傳說，有其中心點」²²，而以這個標地物為中心衍生出的傳說故事可能藉著一些名人事蹟，或是黏附名人的相關軼事來增添傳說故事的可信度，另一方面，也可以藉由

¹⁶ [宋]王象之編：《輿地紀勝（二）》卷九十九「惠州」（台北：文海出版社，1971年10月二版），頁6右。

¹⁷ [明]李賢等奉敕撰：《大明一統志》（明天順五年）內府刊本），卷八十〈南雄府、惠州府、潮州府〉頁11右~左。

¹⁸ 《嘉靖惠州府志》（上海：上海古籍書店，1961年12月，據寧波《天一閣藏明嘉靖》刻本景印原書）卷五，頁9右。

¹⁹ 《惠州府志》（上海：上海書店，1984年，《四部叢刊續編》史部影印《嘉慶重修一統志》本）卷四百四十五〈惠州府〉，頁30左。

²⁰ [清]劉淮年修、鄧掄斌等纂：《廣東省惠州府志》，頁100上右。

²¹ [宋]祝穆撰、祝洙增訂、施和金點校《方輿勝覽（中）》〈廣東路〉「惠州」（北京：中華書局，2003年6月第一版，《中國古代地理總志叢刊》），頁652。

²² (日)柳田國男著、連湘譯：《傳說論》（北京：中國民間文藝出版社，1985年3月第一版），頁26。



名人的光環，使得風物的聲名遠播。如張紫晨所言：

風物名勝傳說，是通過人物表現風物。人物有名，名勝也有名。人物有名，使名勝更加著名……表現名勝時，不只是通過故事表現這個名勝的從無到有，而且也往往從相反的方向，表現名勝中的風物從有到無，或者變了模樣。²³

然而，依照前文所述，蘇堤目前依筆者所掌握的資料所見共有三處，這三座蘇堤命名的由來皆與蘇軾有關，因為無論從正史或是地方志記載中得知，蘇軾均有在當地治利水患、疏通水浚的政績，百姓對於他的愛載與感念，遂取蘇軾之姓來命名長堤，亦稱之為「蘇公堤」。既然蘇堤共有三處，何以《民俗週刊》所採錄的蘇堤傳說獨獨流傳於廣東惠州，並未在其它兩處的蘇堤也一併流傳？大約可從以下幾點談起。

（一）朝雲喪子與夜來哺乳型的複合

《民俗週刊》所採錄的兩則故事結合夜來哺乳型，敘述著朝雲死後掛念幼子，夜夜回家哺乳，使得幼子不因失去母親，斷了母乳以致飢餓夭折，將母愛的光輝發揮極致。夜來哺乳型的故事，在宋朝郭彖的《睽車志》中早已有相關記載：

待制盧知原，知某州日，有軍卒妻生子，未週歲而死。既殯葬，輒夜歸乳其子，卒與語，則不應。²⁴

在蔡絛《鐵圍山叢談》中亦有：

乃者河中有姚氏，十三世不析居矣，遭逢累代旌表，號「義門姚家」也。一旦大小死欲盡，獨兄弟在。方居憂，而弟婦又卒。弟且獨與小兒者同室處焉。度百許日，其家人忽聞弟室中夜苦與婦人語笑者，兄知是弗信也，（張本「是」作「之」）。因自往聽之，審。一日其弟曰：「吾家雖驟衰，且世號義門。吾弟縱喪偶，寧不少待！方衰經未除，而召外婦人入舍中耶？懼辱吾門，將奈何？」弟因泣涕而言：「不然也。夜所與言者，乃亡婦爾。」兄瞠愕詢其故，則曰：「婦喪期月，即夜叩門曰：『我含吾兒之無乳，而復至此。』因開門納之，果亡婦。隨遂徑登榻，（別本竝無「隨

²³ 張紫晨：《中國古代傳說》（吉林：吉林文史出版社，1986年7月第一版），頁101。

²⁴ 上海古籍出版社主編：《宋元筆記小說大觀》（上海：上海古籍出版社，2001年12月第一版），頁4107。



」字)。接取兒乳之。弟甚懼。²⁵

這兩則故事與《民俗》所採錄的故事相似，都是亡母歸來哺育幼子。夜來哺乳型的故事在宋代已有，到了《民俗》中的〈蘇堤〉與王朝雲的故事黏附，可能與朝雲喪子有關。朝雲自從十二歲入蘇家，在二十一歲時(1083)為蘇軾侍妾，並在同年生下兒子遯，蘇軾已年近半百，老來得子，欣喜自然不可言喻，寫下〈洗兒戲作〉詩來表達內心的欣喜與對孩子的期望

人皆養子望聰明，我被聰明誤一生。惟願孩兒愚且魯，無災無難到公卿。

26

但很遺憾的是，蘇遯在出生的隔年(1084)，蘇軾前往汝州團練副使就任的途中，病死於江陵，死在朝雲的懷裡，朝雲痛不欲生，蘇軾寫了詩來表達出自己內心對於蘇遯的不捨，身為母親的王朝雲內心的哀慟難以言表，蘇軾用詩詮釋出朝雲的哀痛：

我淚猶可拭，日遠當日忘。母哭不可聞，欲與汝俱亡。故衣尚懸架，漲乳已流床。感此欲忘生，一臥終日僵。中年忝聞道，夢幻講已詳。儲藥如丘山，臨病更求方。仍將恩愛刃，割此衰老腸。知迷欲自反，一慟送餘傷。

27

當中的「故衣尚懸架，漲乳已流床」這兩句將朝雲喪子的失落感凝練於字句中，「漲乳已流床」一句，徹底的放大了朝雲的悲慟，母親哺乳的本能使得生理的狀態製造豐沛的乳汁，為嗷嗷待哺的孩子而準備。然而，原本總是吸吮乳汁的孩子卻早殤，心理上，朝雲失魂落魄；生理上，也未來得及調適，仍舊製造過剩的乳汁。

朝雲與蘇軾最為知心，兩個人之間的相知相惜也最被人所津津樂道，蘇軾寫下了朝雲失去蘇遯的情景，讓人讀來感受貼切、傷感。在朝雲的生命經驗之中，確實有經歷過生子、幼子夭折的哀傷經驗，而這一個哀傷的生命經驗，使得她思思念念牽掛著逝去的孩子，或許就是朝雲對早夭的蘇遯的罣礙，才會將夜來哺乳

²⁵ 〔宋〕蔡條：《唐宋史料筆記叢刊 19《鐵圍山叢談》》（北京：中華書局出版，1997年12月第二版），頁65。

²⁶ 〔宋〕蘇軾著、〔清〕王文誥輯注、孔凡禮點校：《蘇軾詩集》，卷四七，頁2535~2536。

²⁷ 〔宋〕蘇軾著、〔清〕王文誥輯注、孔凡禮點校：《蘇軾詩集》，卷二十三〈去歲九月二十七日晚在黃州生子名遯小名幹兒頹然穎異至今年七月二十八日病亡于金陵作二詩哭之〉其二，頁1240。



型的傳說故事與朝雲黏合，將故事的主角置換成為朝雲。雖然，事實上死去的是孩子，活著的是母親，與夜來哺乳型的故事相反，但傳說故事與名人的黏合並不一定要與事實相吻合，只需要有些許的事實與核心的重點便已足夠。

（二）「朝雲墓」形成的傳說圈

關於朝雲歸來哺乳幼子的傳說，在宋代已經有類似的傳說故事被記載於筆記之中，歸類於夜來哺乳型，而《民俗》中的〈蘇堤〉會與夜來哺乳型結合，除了前所敘述是因為朝雲的生命經驗之外，另一個相當重要的要點在於「朝雲墓」。

傳說的形成，人、事、物至少有一為真實的存在，再藉由這個真實的存在物衍生出相關的傳說，根據柳田國男對於傳說的定義：

傳說的核心，必有紀念物。無論是樓台廟宇，寺社庵觀，也無論是陵丘墓塚，宅門戶院，總有個靈光的聖址，信仰的靶的，也可謂之傳說的花壇發源的故地，成為一個中心。²⁸

《民俗》所採錄的〈蘇堤〉傳說，其中心的紀念物便是「朝雲墓」了。

蘇軾在紹聖元年(1094)年被貶至廣東惠州時，侍妾朝雲隨行，在惠州謫居的三年裡，蘇軾與朝雲互敬互愛，蘇軾一心求煉道家所謂的內丹，與朝雲分房而寢，以求養生之道。然而，上蒼卻自蘇軾的身邊奪走了朝雲。在紹聖二年（1094）年時，朝雲疑似罹患了痢疾，（因當地是赤痢流行區域）。²⁹朝雲死後，蘇軾將她葬在惠州西湖旁，在惠州的方志中可以讀到關於朝雲墓的相關記載「宋王朝雲墓，蘇軾之妾也，葬于歸善栖禪寺東南。」³⁰，蘇軾為了表達對朝雲的懷念更寫了墓志銘以表其心：

紹聖元年十一月，戲作《朝雲》詩。三年七月五日，朝雲病亡於惠州，葬之棲禪寺松林中東南，直大聖塔。予既銘其墓。本集先生誌朝雲墓云：朝雲，字子霞，姓王氏，錢塘人，事先生二十有三年，紹聖三年七月壬辰，卒于惠州，葬之西湖之上棲禪山寺之東南。且和前詩以自解。朝雲始不識字，晚忽學書，粗有楷法。蓋嘗從四上比丘尼義沖學佛，亦畧聞大意，且

²⁸ [清]劉淮年修、鄧掄斌等纂：《廣東省惠州府志》，頁26。

²⁹ 林語堂：《蘇東坡傳》（海口：海南出版社，2001年8月第二版），頁403、408。

³⁰ [明]《〔嘉靖〕惠州府志、潮州府志、香山縣志》（北京：書目文獻出版社，1991年12月北京第一版，《日本藏中國罕見地方志叢刊》），卷九〈丘墓志〉，頁13頁左。



死，誦《金剛經》四句偈以絕。³¹

除了朝雲墓之外，蘇軾坡將他內心抒解不了的思念化為字句，在朝雲的墓旁蓋了一座亭子，稱之為「六如亭」：

東坡侍妾朝雲墓在西湖孤山棲禪寺，側建六如亭。³²

六如亭，東坡媵朝雲誦《金剛經》，『一切有為法，如夢幻泡影，如露亦如電，應作如是觀』而絕，東坡用以題其墓，後人因而亭之。³³

六如，在西湖之上栖禪山寺之東南，東坡侍妾日朝雲者葬於此，取其臨終所誦金剛偈語刻石志其墓，後人因構亭焉之六如。³⁴

亭子上有一副對聯「不合時宜，惟有朝雲能識我。獨彈古調，每逢暮雨倍思卿。」蘇軾與朝雲之間的綿綿情意根源於「相知」的那份悸動，她的去逝封閉了蘇軾男女情愛浪漫的那一面，開啟了他永遠緬懷的思念，故在朝雲死後，蘇軾曾作了一些詩來懷念朝雲。

朝雲的墓在廣東惠州，是〈蘇堤〉傳說的紀念物，圍繞著這個紀念物所展開的便是《民俗》所採錄到的〈蘇堤〉傳說，而只圍繞在紀念物周圍的傳說故事，這個概念正是柳田國男所謂的「傳說圈」。³⁵雖然其它兩座蘇堤尚無結合朝雲與夜來哺乳型的故事，彼此之間並不互相抵觸，誠如柳田國男所言：

在個個孤立存在的傳說圈內，各流傳著獨自的傳說，倘若加以比較，其內容相互矛盾而說不攏的情況，不但是有的，似乎于(按：於)今日，還並不乏例……這許多傳說圈，受自然地形和生活習俗的束縛，經常是各自孤立存在的。³⁶

〈蘇堤〉巧妙的將蘇軾出資建造的蘇堤與朝雲連結，並由朝雲墓這一核心紀念物來發散傳說。站在風物的角度來看，它需要傳說故事增加知名度，黏附愈多的傳說故事，便顯現出它的傳奇性與獨特性；站在傳說故事的角度觀之，故事情節再

³¹ 〔宋〕蘇軾著、〔清〕王文誥輯注、孔凡禮點校：《蘇軾詩集》，卷四十〈悼朝雲〉並引，頁 2202。

³² 〔清〕劉淮年修、鄧掄斌等纂：《廣東省惠州府志》，卷二十八〈古蹟〉「塚墓」，頁 576 上右。

³³ 〔清〕劉淮年修、鄧掄斌等纂：《廣東省惠州府志》，頁 94 上左。

³⁴ 〔明〕李賢等奉敕撰：《大明一統志》（明天順五年）內府刊本，卷五，頁 10 右。

³⁵ 〔清〕劉淮年修、鄧掄斌等纂：《廣東省惠州府志》，頁 49。

³⁶ 〔清〕劉淮年修、鄧掄斌等纂：《廣東省惠州府志》，頁 49~50。



豐富、再精彩，都比不上有實體的風物來得真實，無論故事情節如何，眼見為憑的風物紮紮實實的矗立眼前，它的存在，提高了傳說的可信度，甚至於模糊了歷史與傳說故事之間的界限。形成了傳說故事與風物之間的相互回饋。

（三）朝雲墓：惠州的文化精神

最後，這一部份則討論朝雲結合蘇堤傳說能夠源遠流傳的另一原因。傳說故事能夠不斷的被傳誦，來自於它獨特的魅力，朝雲夜歸哺乳的傳說與蘇堤結合後，不斷的在惠州百姓的心目中激起共鳴，除了懷念朝雲外，更多的時候是將她當成一個崇拜的對象，³⁷將對於蘇軾的認同感擴散至朝雲。這種現象如洪淑苓所言的：

人物傳說之所以和地方風物傳說有如此密切的交集，而且不管是正面或負面的人物形象，不管是歷史人物還是市井人物、神仙人物，當地居民都樂於知聞、傳播，這背後有著一個極重要的心理，那就是「地方意識」的滋生與茁壯。所謂地方意識，係在情感與觀念上表現對某個區域的認同與歸屬；這個地區大多是其生長的家鄉，如果有一個傳說與之相關，便樂於傳誦，使人人知曉，特別是歷史名人，更易引發「與有榮焉」的感覺；更進一步的，也可以促進地方的集體意識、榮譽感等。³⁸

正是這種在人們心目中滋養的「地方意識」和認同感，一方面樂於傳誦〈蘇堤〉傳說，另一方面也提高了當地人們對於朝雲墓的重視。重視風物，除了用傳說來襯托出它的傳奇性與獨特性外，另一種方式便是進行實質上的保護。惠州蘇堤與其它兩地的蘇堤最大差異性在於附近有座朝雲墓，惠州蘇堤的傳說便是結合朝雲與蘇堤，除了蘇堤以外，朝雲墓亦是相當重要的風物，若沒有了朝雲墓，便構不成〈蘇堤〉傳說的核心理，更令人難以信服，也無法運用豐富的想像力創造朝雲涉水哺乳的苦衷，也正因為此一獨特性結合了朝雲，故朝雲長眠的朝雲墓更成了致力保護的重點，³⁹在近現代更被列為重點文物保護單位。⁴⁰風物的遺留，依照柳

³⁷ 參見楊子怡：〈羨她生死托才人從惠州歷代文人詩文看朝雲崇拜現象〉，《樂山師範學院學院》第23卷第2期（2008年2月），頁10~15。楊子怡：〈朝雲祭拜尊崇現象文化根源探蹟〉，《汕頭大學學報（人文社會科學版）》第26卷第2期（2010年），頁38~43。梁曉霞：〈試論朝雲崇拜及其文化意義〉，（廣東：惠州學院中文系05級（1）班）畢業論文。

³⁸ 洪淑苓：〈試論台灣民間傳說的傳說圈、區域性與在地化——以人物傳說與地方風物傳說為例〉，《2006 民俗暨民間文學學術研究會論文集》，花蓮教育大學民間文學研究所編輯：（台北：文津出版社，2006年7月初版），頁336~337。

³⁹ 根據楊子怡的說法，朝雲墓自清代以來經歷過多次的修葺：「到了清代，這種修葺工作更達到了高潮，先後修葺者：《縣誌》載，在順治則有尚之信；《吳紀》載，在康熙則有連國柱；嘉慶時則先後有府尹伊秉綬、劉士棻，伊秉綬並為之題碣、徵文，補刻蘇軾所為墓志，蹇



田國男所言：

盡量求得年代、人名等準確無誤，但對傳說內容，則顧及不周。常常只寫著『據傳說尚有如斯事實』，一筆帶過不加詳述，失之簡略。因此，難以引起人們的共鳴，更不用說是感受。然而，倘有現存的宮殿、樓閣等等遺跡，或祖傳的陳談舊事，情況就迥然不同了，傳說也有來龍去脈，內容豐富了，人們的態度也不那麼冷淡了，甚至，還會有人出來解釋它的來歷⁴¹

正是因為人們的這種積極維護遺留物的態度，緊密的結合了傳說與風物之間，這種態度是一種介質，轉介著人們內心對於區域的認同感，再由認同感推波助瀾的傳誦傳說故事，使得更多人認識當地，並取同一種普遍性的支持。

五、結語

廣東惠州的朝雲墓、蘇堤與傳說存在著互相助益的關係，亦與其它兩座蘇堤有巧妙的連結。惠州百姓感念蘇軾出資建堤，遂將其命名為蘇堤，而朝雲又恰好在蘇軾謫居惠州時病死，葬於西湖旁。蘇堤與朝雲長眠的墓地同在惠州、朝雲喪子的生命經驗，這些細碎的片段，一點一滴的拼湊出〈蘇堤〉傳說的雛型，人們再運用豐富的想像力，讓地點借由神異的傳說變得更具有傳奇性。

除了傳奇性外，傳說與風物之間的關係也相當密切，為了增加傳說的可信度，必須黏附至一風物上，來讓人們以為「確有其人、其事、其物」，如程薈所言：

有時某個傳說，從它所講述的歷史人物的活動來看，完全是一則描敘性傳說，但它在開頭或結尾又與某一山川名勝的形成掛上了鉤，因此說它是一則解釋性傳說也未嘗不可……解釋性的山川名勝傳說之所以不少用歷史人物作為故事人物，這當然是與為了增加解釋的可信程度有關，但也不能排

滋善有詩刻，吳錫麒有《重修朝雲墓碑記》；道光時則有楊希銓，楊氏並親自作《記》載之；光緒時則有彭瀚孫，鄭敦善、陳維、徐琪諸人參與，陳維還在蘇軾祠後設朝雲影堂尚象與民祀之，鄭敦善並撰有《重修朝雲墓六如亭記》；民國二十三年則有黎葛天，黎氏並撰有《記》；民國三十五年則有西湖整理委員會「楊子怡：〈朝雲祭拜尊崇現象文化根源探蹟〉，《汕頭大學學報（人文社會科學版）》第26卷第2期（2010年），頁38。

⁴⁰ 參見廣東省惠州市政府網站：

<http://www.huizhou.gov.cn/zwgkviewArticle.shtml?method=viewArticle&id=bba17c65258df18601259bb6e5410453>

⁴¹ [清]劉淮年修、鄧掄斌等纂：《廣東省惠州府志》，頁10。



斥其中包含了民眾對歷史人物的懷念或褒貶之意。⁴²

另外，誠如前面所提，惠州蘇堤之名，亦因其它兩座蘇堤有著相得益彰的關係，更正確的說，朝雲夜歸哺乳的傳說能夠不斷的被傳誦，並流傳開來，與杭州的蘇堤可能也有些許的關係，因為一般以為「蘇堤」流傳著朝雲充滿母愛的故事，再搭配著杭州西湖「蘇堤」的盛名，很自然而然的將傳說愈推愈遠，發散在各地，在每個人的心目中，再將這個傳說聚焦於「蘇堤」之上，或許，除了惠州當地以外的人們大概都以為流傳說〈蘇堤〉傳說的地點是杭州西湖蘇堤，殊不知在惠州真的有個「蘇堤」才是真正的〈蘇堤〉傳說發生地。

這種借「蘇堤」之名的傳說，在流傳廣佈時，因為杭州西湖也有「蘇堤」，共享了「蘇堤」的盛名，更容易被接受與發散出去，如顏美娟所言：

民間傳說具有聚焦與發散的特質，所以它會將所有同質性人物的光彩集中於一人身上，被傳說塑造成「西拉雅族壯士、飛番程天與」的背後，其實代表了過去台灣番人自幼習於射飛逐走，疾於奔馬的風俗，這是他們的生存之道。而傳說一旦為人所津津樂道，就會發散出去，附會衍生在性質相近的人事物身上。⁴³

人們會聚焦於「蘇堤」此一風物上，對於確切的地點或許不那麼在意了，但依舊享有「蘇堤」的盛名之實，利於傳佈傳說。

最後，傳說故事還是需要有些許的事實來輔助，才能讓人更容易信服，才會廣為流傳，被人們廣泛的接受，更容易被採錄下來，⁴⁴在朝雲的生命經驗之中，她早殤的孩子讓她痛不欲生，於她而言，這是一個傷痛的悲傷記憶，卻在人們的心底留下痕跡，構成了朝雲夜歸哺乳傳說的雛型，再藉著朝雲墓，使得傳說更具真實性，最後黏附於惠州蘇堤，轉變成惠州蘇堤的解釋性傳說。這些一環扣著一環的線索，一點一滴的鞏固了惠州蘇堤的傳說，變成當地的特色，形成與江蘇徐州、浙江西湖兩座蘇堤不同之傳說圈。

⁴² 程蕃：《中國民間傳說》（浙江：浙江教育出版社，1995年3月第二版），頁111。

⁴³ 顏美娟：〈以〈飛番傳說〉論傳說的虛與實〉，《建構西拉雅學術研討會論文集》，「建構西拉雅」學術研討會論文集，台南縣政府主辦，中研院民族所協辦，頁164。

⁴⁴ （英）查·索·博爾尼著；程德棋、賀哈定、鄒明誠、樂英譯：《民俗學手冊》「許多地方性的傳奇，在大量虛構的細節中，包含著一些史實。有許多是解釋性的故事……一個頭腦靈敏的『外來客人』前往訪問那裡的大自然的重要物體，粗陋的紀念碑或有歷史價值的地方，很容易迅速地積累起大量的地方傳奇來。」（上海：上海文藝出版社，1995年4月第一版），頁214~215。



論李清照詞中的「設問」修辭藝術

梁雅英*

提 要

李清照為我國著名的女詞人，觀其現存完整詞作五十首中，有十七首使用「設問」修辭技巧。「設問」是寫作的一種修辭方式，使作者透過「設計過的問句」，來書寫作者所要傳達給讀者的意旨。本文先從李清照的五十首詞作中，離析出十七首含有設問句法的詞作，之後針對海峽兩岸各家學者對於設問的定義、標準，做出討論，並選定以蔡宗陽先生《應用修辭學》一書對於設問的分類、定義作為本文分類之準則。本文擬將詞作分為提問、激問、懸問三項，欲以此窺見李清照詞作中所使用的「設問」修辭藝術。透過提問、激問、懸問三種不同的設問類型，更可窺見李清照詞中所達到「懸宕引人、提醒注意、醞釀餘韻、強調本意、提引下文、增強語勢、避免呆滯」的效果。

關鍵詞：李清照、易安、設問修辭、設問、漱玉詞

一、前言

李清照，號易安居士，為我國詞學史上重要的女詞人，生於宋神宗元豐七年(1084)，卒年根據黃墨谷集校的《重輯李清照集》，認為約在「高宗紹興二十一至二十六年間(1151-1156)」¹。李清照在其現存六十三首詞作中，扣除掉闕漏、存疑的十三首作品，則共有五十首之多，五十首中，使用設問修辭技巧的共有十七首，佔其詞作三分之一強。觀其詞作，李清照透過設問技巧，來突顯自己所要表達的論點，或引起讀者注意，或引發讀者思考，或渲染情思等等，使文句有餘味。然而，怎麼樣的語句才叫做「設問」？董季棠在《修辭析論》一書中提到設問修辭：

作者想要表達的意思，不做普通的敘述，而用詢問的口氣顯示，使文章激

* 東吳大學中國文學系碩士班二年級

¹ 〔宋〕李清照著，黃墨谷集校：《重輯李清照集》（北京：中華書局，2009年8月），頁1。



起波瀾，讓讀者格外注意，這樣的修辭法叫做「設問」。顧名思義，「問」既是「設」，就跟普通的「問」不同。……又如平常學生向老師請求解惑，行人向警察問路等，為決實際問題而提出的詢問，都是真問，而不是設問。……這樣故意借一句話或幾句問話，說出心中的意思，就是設問了。²

由上述可知，並不是所有的問句都可以稱為設問，設問必須要有「設」而問，才叫做設問。筆者在詞作中挑選問句時，即以此為標準，將「為決實際問題而提出的詢問」從詞作離析出來，這類的句子不可稱為設問，頂多只是疑問。之後再將符合設問修辭技巧者加以分類、論述。

本文擬全面分析李清照所有詞作中的設問句法，凡句型屬於設問者，皆條列分析，不採一、二例列舉，以求分析的全面性。本文所根據的詞作版本，則暫以徐北文主編的《李清照全集評注》所考訂之文字為主。在設問修辭的定義方面，目前海峽兩岸修辭學的著作甚多，對於設問修辭亦有不同的定義和標準³，本文第二節先探討各家設問修辭法的定義與分類，最後採取蔡宗陽先生《應用修辭學》上的標準，分為提問、激問、懸問，接著再就這個標準，於第三小節中，將李清照的詞作，根據上述三種類別，加以歸類，並論述設問修辭在該闕詞上的功用。

二、設問修辭法的定義與分類

本節的目的在於建立設問修辭法的定義和基本分類原則，目前學術界對於修辭學中每個辭格的定義、標準皆不盡相同，定義的不同則會導致分類的不同，今就設問而言，蔡宗陽先生在〈海峽兩岸設問的異稱與分類之比較〉一文，即提及了此一狀況：

陳騏《文則》所謂的「答問」，約類似現代修辭學「設問」中的「提問」，但稍有不同。臺灣修辭學專家學者多半將「設問」分為「提問」、「激問」、「疑問」三種，或分為「提問」、「激問」、「懸問」三種，或僅分為「提問」、「激問」兩種。但大陸修辭專家學者卻大部分把「提問」當做「設問」，「激問」當作「反問」，又叫「反詰」、「詰問」，各立一個辭格，成為「設問」、「反問」兩種辭格。尤其民國七十年以後，大

² 董季棠《修辭析論》（台北：文史哲出版社，民1994年10月），頁107-108。

³ 對此議題，蔡宗陽先生有〈海峽兩岸設問的異稱與分類之比較〉（臺北：洪葉文化事業公司，2003年11月），頁52-61。



陸出版修辭學書，多半是將「設問」、「反問」，各立一個辭格；而臺灣的修辭學專家學者不論分為兩類或三類，皆合併為「設問」一個辭格，不另立辭格。⁴

從上述可知，臺灣學者和大陸學者在設問上的分類是不一樣的，大陸學者會再獨立列一個「反問」辭格，可見其對於「設問」與「反問」的看法，與臺灣學者不同。然而即便是單就同一地區而論，臺灣學者對於設問的看法和分類的標準也未必相同，而大陸地區亦是如此，例如黃慶萱先生在其著作《修辭學》中，把設問分為五類⁵，分別是：懸問、激問、提問、激問兼提問。黃麗貞先生則在其著作《實用修辭學》中，將設問分為：有問有答、問而不答、反問、其他設問辭格四類⁶，前三項是就設問的形式而言，最後一項則是就設問的內容而言。在這四類中，黃麗貞先生又再向下細分，有問有答下包含「一問一答」、「多問一答」、「連問連答」三類，「其他設問修辭格」的分類下則有「正問」、「奇問」、「誘問」三種。黃麗貞先生以問答的配合情況加以分類很完備，但稍嫌繁瑣。黃麗貞先生提到各家學者對「設問」分類有不同的依據，其說甚確：

其實設問運用在語言、文字中，是非常靈活多變的，各家也就有各種不同依據的分類。如：

以設問的性質分，有啟發性設問、強調性設問、抒情性設問。

以設問的次數分，有單問、連問。

以設問的角度分，有作者設問、讓人物設問、借他人設問。

以設問的位置分，有用於標題，有用於篇首、段首、段中、篇末的設問⁷

由於各家的看法不同、切入點不同，導致在設問的定義、分類上有所不同，甚至同一個句子，在甲家可能分為A類，乙家可能分為B類，然而分類上的歧異，本來就是各家學者的觀察、研究所得出的結果，並沒有對錯可言，但是針對李清照的詞作加以分類，對於其含有設問修辭的十七闕詞作，必須要有一個清楚且明瞭、不宜太過複雜的分類法才行，本文參酌各家說法，最後決定以蔡宗陽先生在《應用修辭學》一書中的定義以及分類。⁸蔡宗陽先生在其書的設問分類上，有兩大項，分別是：以內容分、以問數分兩大類。然而避免詞作重出混淆，本文僅採蔡宗陽先生設問分類中的「以內容分」一項，將詞作分為：提問、激問、懸問

⁴ 蔡宗陽：〈海峽兩岸設問的異稱與分類之比較〉，頁 61。

⁵ 黃慶萱《修辭學》（臺北：三民書局，2010年1月），頁 52-58。

⁶ 黃麗貞：《實用修辭學》（臺北：國家出版社，1999年3月），頁 174-183。

⁷ 黃麗貞：《實用修辭學》，頁 184。

⁸ 蔡宗陽：《應用修辭學》（臺北：萬卷樓圖書公司，2001年5月），頁 90-112



三類。蔡宗陽先生對於設問的定義在於：「所謂設問，是指在語文中，故意採用詢問語氣，以引起對方注意的一種修辭方法。」⁹除了定義之外，蔡宗陽先生更言及了設問的功用，他將設問的作用分為八類，分別是：「『(一)是懸宕引人，(二)是提醒注意，(三)是醞釀餘韻，(四)是強調本意，(五)是提引下文，(六)是增強語勢，(七)是增加情趣，(八)是避免呆滯。』」¹⁰根據上述功用檢視詞作，可以發現詞作中所使用的設問修辭，符合蔡宗陽所言之：「懸宕引人、提醒注意、醞釀餘韻、強調本意、提引下文、增強語勢、避免呆滯」等點，是故本文在定義上以蔡宗陽先生的分類與定義為準，將設問的分類分為提問、激問、懸問三者，再分別去離析各闕詞中設問修辭在此闕詞上的功用。

三、李清照詞中設問修辭法的分類

在寫作時，為了不讓語氣平淡而無味，常會使用問句來引起讀者興趣。這樣的用法通常也能收到極大的成效，比起一般的敘述語句更能夠讓讀者注意。今根據蔡宗陽先生《應用修辭學》一書，將設問的方式依內容分為三類，分別是：提問、激問、懸問。以下則就此三類，將李清照詞中所使用的設問修辭法加以分類說明。

(一) 提問

根據蔡宗陽的定義，提問乃是：「凡是提醒下文而問，叫做提問。這是自問自答的一種設問……作者利用自問自答的方式，使文章更能引起讀者的注意力，並能提起下文的主旨。」¹¹今舉〈如夢令〉說明之：

昨夜雨疏風驟，濃睡不消殘酒。試問捲簾人，卻道海棠依舊。**知否？知否？應是綠肥紅瘦。**¹²

此闕詞為易安早期作品，詞中兩個知否，同為一個問題，即「捲簾人你知道嗎？你知道嗎？」問句重複兩次，雖詞譜〈如夢令〉在此處必須重複兩次，但易安在這裡安排了一個問句重複兩次，有增強語氣之用。接著作者在問題的後頭提出答案，為作者推測之語，從昨夜花被風雨打落，是故推測其為「綠肥紅瘦」。藉由設問，充分的將作者精妙的觀察力，以及答句引出。而答句之精采，更是要有問

⁹ 蔡宗陽：《應用修辭學》，頁 90-91。

¹⁰ 蔡宗陽：《應用修辭學》，頁 91。

¹¹ 蔡宗陽：《應用修辭學》，頁 91-92。

¹² 徐北文主編：《李清照全集評注》（山東：濟南出版社，1992年9月），頁 37。



句作為鋪設，才能造成停頓後驚奇之效果。此闕詞的提問，有增加語勢、提醒注意的功用。

李清照詞中設問修辭裡屬於提問修辭的，僅有此例。這個現象並非易安詞中的特殊性，在設問修辭格的使用上，提問的數量相較於激問和懸問，通常要少很多，是故易安詞中提問一類，僅有一例，乃是屬於正常現象。李清照在此闕詞中自問自答，而這個自問自答的方式，不僅讓讀者注意到窗外海棠的情況，也讓讀者看出作者深入過人的觀察力。是故在提問的定義上是為了「提醒下文而問。」而連續兩個知否，確實達到了作者的目的。

(二) 激問

蔡宗陽先生在激問的定義為：「凡是激發本意而問，叫做激問，這是問而不答的一種設問。……雖然「問而不答」，但答案卻在問題的反面。」¹³如〈玉樓春〉：

紅酥肯放瓊苞碎，探著南枝開遍未？不知蘊藉幾多香，但見包藏無限意

。

道人憔悴春窗底，悶損闌干愁不倚。要來小酌便來休，未必明朝風不起。

14

這闕詞是易安南渡前的詞作，詠的是梅，但作者巧妙的將自身情懷與梅融為一體。一開始描寫梅花，後問梅花「開遍未？」，根據激問的定義：「雖然問而不答，但答案卻在問題的反面。」，答案即「未開遍」，是故才有下句「包藏無限意」之語。作者透過激問，使讀者內心自行尋找到「梅花未開遍」這個答案，並藉由讀者內心的答案，進一步描寫含苞待放的梅花內含多少深意，上片寫梅，但是透過激問，不直接把答案說出，比起單純使用肯定句描寫來得活潑生動。此闕詞使用了激問，而激問在此闕詞中的功用，則有：提引下文、避免呆滯兩點。

又如〈永遇樂〉：

落日熔金，暮雲合璧，人在何處？染柳煙濃，吹梅笛怨，春意知幾許？

元宵佳節，融和天氣，次第豈無風雨？來相召，香車寶馬，謝他酒朋詩侶。

¹³ 蔡宗陽：《應用修辭學》，頁 97。

¹⁴ 徐北文主編：《李清照全集評注》，頁 27。

中州盛日，閨門多暇，記得偏重三五。鋪翠冠兒，捻金雪柳，簇帶爭濟楚。
。如今憔悴，風鬟霧鬢，怕見夜間出去。不如向簾兒底下，聽人笑語。¹⁵

此闕詞有三個問句，分別為「落日熔金，暮雲合璧，人在何處？」、「染柳煙濃，吹梅笛怨，春意知幾許？」、「元宵佳節，融和天氣，次第豈無風雨？」，然而根據定義：「答案在問題的反面」，可知第一個問句「人在何處？」何處未知，沒有答案，是故將此問句置於懸問一類，而非激問。第二個問句「春意知幾許？」答案並不是沒有春意，而是作者根本不知春意幾許，是故亦歸於懸問一類。第三個問句「次第豈無風雨」則屬於激問，指雖然天氣和暖宜人，但作者內心遭受亡國、喪夫之動盪，是故內心有風雨之感。作者透過激問，將內心的情緒表達而出，讓讀者能夠深切感受。激問在此闕詞上的功用，則有醞釀餘韻、強調本意的功用。

又如〈聲聲慢〉

尋尋覓覓，冷冷清清，悽悽慘慘戚戚。乍暖還寒時候，最難將息。三杯兩盞淡酒，怎敵他，晚來風急？雁過也，正傷心，卻是舊時相識。滿地黃花堆積，憔悴損，如今有誰堪摘？守著窗兒，獨自怎生得黑！梧桐更兼細雨，到黃昏，點點滴滴。這次第，怎一個愁字了得？¹⁶

此闕詞有三個問句，分別是「怎敵他，晚來風急？」、「憔悴損，如今有誰堪摘？」、「這次第，怎一個愁字了得？」。第一個問句「怎敵他，晚來風急？」，答案是作者不敵晚來風急。第三個問句「這次第，怎一個愁字了得？」答案是，一個愁字無法述說作者內心的寂寥愁緒。第一個問句和第三個問句，答案皆是在問題的反面，是故根據定義，這兩個問句屬於激問，作者利用激問，讓讀者自行體會作者孤獨的寂寞。首先「怎敵他，晚來風急？」點出自己身體不敵晚來風急，最後「這次第，怎一個愁字了得？」綜合整闕詞作結，以上所述種種，又豈是用愁字便能一語道盡。激問在本闕詞的功用，則有醞釀餘韻、強調本意兩點，兩個激問，再搭配上仄聲韻、疊字、營造出一種孤獨寂寥的詞人心境。

第二個問句「憔悴損，如今有誰堪摘？」即使答案是無人堪摘，「無」也不能作為「問題的反面」，而是因為沒有答案而得出「無人」這個結論，第二個問句，應屬為第三類：懸問。

¹⁵ 徐北文主編：《李清照全集評注》，頁 22。

¹⁶ 徐北文主編：《李清照全集評注》，頁 46。



又如〈滿庭芳〉：

小閣藏春，閒窗銷晝，畫堂無限深幽。篆香燒盡，日影下簾鉤。手種江梅漸好，又何必、臨水登樓？無人到，寂寥渾似，何遜在揚州。從來如韻勝，難堪雨藉，不耐風揉。更誰家橫笛，吹動濃愁？莫恨香消雪減，須信道、跡掃難留。難言處，良宵淡月，疏影尚風流。¹⁷

此闕詞是易安南渡前的詞作，主旨在詠梅。詞中有兩個問句，分別是「手種江梅漸好，又何必、臨水登樓？」、「更誰家橫笛，吹動濃愁？」第一個問句屬於激問，「又何必、臨水登樓？」，答案在問題的反面，為：「不必臨水登樓。」，臨水登樓是用典，意指不必像陶淵明臨水賦詩，也不必像王燦那樣，登上當陽城樓四面眺望來銷憂。作者在傍晚看見庭院裡自己親手栽種的江梅，梅花的雅韻高標，稍稍舒緩了作者內心的憂愁。另一個問句「更誰家橫笛，吹動濃愁？」，「誰」的反面不是「無」，是真有其人，作者未知是誰。是故此闕詞只有一個激問。作者透過激問，除了點出問題反面的答案之外，更將梅花的風韻置於王燦登樓銷憂、陶潛臨水賦詩之上，是故激問在此闕詞的功用，則有強調本意的效果。

又如〈鷓鴣天〉：

暗淡輕黃體性柔，情疏跡遠只香留。何須淺碧深紅色？自是花中第一流。
梅定妒，菊應羞，畫欄開處冠中秋。騷人可煞無情思，何事當年不見收？

18

此闕詞詠桂花，有兩個問句，第一個問句「何須淺碧深紅色，自是花中第一流」屬於激問，「何須淺碧深紅色？」的答案為「不須淺碧深紅色」，描寫桂花不須艷麗色彩，亦是花中第一流的地位。透過激問，點出桂花不需要艷麗的色彩，綽約嬌豔的姿態，也能站上花中第一流的位置，其所倚靠的即是「性柔」、「香留」兩點。作者內心雖然覺得桂花是花中第一流，然而若平鋪直述去描寫桂花何以為花中第一流，不如使用激問，除了可以明白的點出了作者的審美觀並不欣賞那些「淺碧深紅色」的嬌豔花朵之外，更能夠將桂花是花中第一流的角色順勢托出。激問在此闕詞的功用，有強調本意、提引下文、避免呆滯的效果。

第二個問句「騷人可煞無情思，何事當年不見收？」所謂的騷人，指的是屈

¹⁷ 徐北文主編：《李清照全集評注》，頁 113。

¹⁸ 徐北文主編：《李清照全集評注》，頁 140。

原，作者責問屈原沒有情思，不知道是什麼原因，不將桂花收入記載草木的《離騷》裡面。由於作者所詢問的「何事」作者自己也不知道，到底是因為哪件事情，且這個問題沒有答案，不屬於激問，屬於本次分類的第三種，懸問。

就上述分類可知，在一闕詞中，可以出現單一或多種設問修辭。本小節只處理激問，而所謂激問，又稱反問，答案在問題的反面，至於其他的設問形式，則留待下一小節處理。就上述所舉五例可知，李清照使用激問，透過在問題反面的答案，去襯托作者欲表達而未表達之情感。激問在易安詞的功效，出現最多者乃是強調本意，可以得知激問在易安詞中發揮的效果，在於透過答案在問題的反面，把作者的真正的心意強調、表達出來。

(三) 懸問

蔡宗陽對於懸問的定義為：「凡是作者內心確實存有疑惑，而刻意將此疑惑懸示出來詢問讀者的一種設問，叫做懸問。……「問而不答」的激問，答案在問題的反面；但「問而不答」的懸問，卻沒有答案，也不知道答案。這是二者的區別。」¹⁹如〈臨江仙〉：

庭院深深深幾許？雲窗霧閣常烏。柳稍梅萼漸分明。春歸秣陵樹，人老健康城。

感月吟風多少事，如今老去無成。誰憐憔悴更凋零。試燈無意思，踏雪沒心情。²⁰

〈臨江仙〉也以設問句法起頭，同樣屬於懸問，「問而不答」之範疇。首句引自歐陽修之〈蝶戀花〉，作者用歐陽修之句，連用三個深字，有深不可測之意。因其深不知處，才有此問。而作者此時已南渡，又歷經過其夫已死之悲痛，因此庭院深深之絃外之音，則是無法回答之問句，藉由此問句顯現內心中深不可測之孤寂和悲傷，引領讀者從問句中去感受作者內心沉重悲涼。懸問在此闕詞上的功效，在於強調本意、提引下文兩點。

又如〈添字采桑子〉：

窗前誰種芭蕉樹？陰滿中庭。陰滿中庭，葉葉心心，舒卷有餘情。

¹⁹ 蔡宗陽：《應用修辭學》，頁 101。

²⁰ 徐北文主編：《李清照全集評注》，頁 77。



傷心枕上三更雨，點滴霖霖。點滴霖霖，愁損北人，不慣起來聽。²¹

這闕詞以設問句法起頭，屬於懸問之範疇。作者以問句開頭，這個問句本身沒有答案，「窗前誰種芭蕉樹？」並不是無人種芭蕉，而是作者不知誰種了芭蕉樹，因為問題沒有答案，作者用一種嗔問的語氣提問。作者也不是真的要問誰種了芭蕉樹，只是透過這個問句，營造出整闕詞的氣氛。下文扣緊「窗前芭蕉樹」，上闕描寫芭蕉樹，舒卷有餘情。下闕卻筆鋒一轉，以雨打芭蕉的點滴淒楚，書寫北人南渡之懷鄉之苦。所以首句之「窗前誰種芭蕉樹？」，其實目的是在提起下段文字，再用下文扣緊此句，抒發文意中思家懷鄉之情。是故懸問在這闕詞中展現的功用，則是醞釀餘韻、提起下文兩點，透過懸問「誰種芭蕉樹？」，引出下闕雨打芭蕉，淒冷無依的北人愁緒。

又如〈菩薩蠻〉：

風柔日薄春猶早，夾衫乍著心情好。睡起覺微寒，梅花鬢上殘。

故鄉何處是？忘卻除非醉。沉水臥時燒，香消酒未消。²²

此闕詞應為李清照後期的作品，藉由沒有答案的懸問來點出北人南渡後的哀愁。「故鄉何處是？忘卻除非醉。」意指「何處是故鄉呢？要我忘記失去故鄉的痛苦，除非喝醉酒無法思考。」因為南渡之後，原本是故鄉的北方已被外族佔領，作者提出「故鄉何處是？」的疑問，是因在作者的認知上，原本是故鄉的北方，已經不能算是故鄉，而故鄉在哪裡呢？這個問題本身並沒有解答。因為問題沒有解答，所以失去故鄉的痛苦，時時圍繞著作者。在這裡藉由沒有解答的懸問，將作者內心懷鄉、思鄉的痛苦加以深化。懸問在此闕詞中的功效，在於強調作者本意一點。

又如〈滿庭芳〉：

小閣藏春，閒窗銷晝，畫堂無限深幽。篆香燒盡，日影下簾鉤。手種江梅更好，又何必、臨水登樓？無人到，寂寥渾似、何遜在揚州。

從來知韻勝，難堪雨藉，不耐風揉。更誰家橫笛，吹動濃愁？莫恨香消雪減，須信道、掃迹情留。難言處，良宵淡月，疏影尚風流。²³

²¹ 徐北文主編：《李清照全集評注》，頁 98。

²² 徐北文主編：《李清照全集評注》，頁 105。

²³ 徐北文主編：《李清照全集評注》，頁 113。



此闕詞如前所述，是詠梅之作。作者提出的第一個問句，屬於激問，已見前面所論述。後一個問句「更誰家橫笛，吹動濃愁？」作者聽到笛聲傳來，但卻不知道是誰所吹奏，故此疑問作者內心確實沒有答案，屬於懸問。懸問在此闕詞上的功效，在於醞釀餘韻、強調本意，說明不知何處傳來的笛聲，勾起了作者無限的鄉愁，不知道響自何處的笛聲，就如同內心無法抹去的鄉愁，不知何時又會被什麼景色、物事所勾起，是故「更誰家橫笛，吹動濃愁？」一句，有強調作者本意、醞釀鄉愁餘韻的效果。

又如〈鷓鴣天〉

暗淡輕黃體性柔，情疏跡遠只香留。何須淺碧深紅色？自是花中第一流。
梅定妒，菊應羞，畫欄開處冠中秋，**騷人可煞無情思，何事當年不見收**
？²⁴

此闕為詠桂花，有兩個問句，第一個問句「何須淺碧深紅色？」屬於上述分類的激問修辭。第二個問句「騷人可煞無情思，何事當年不見收？」，指的是作者不知屈原是什麼原因，沒有在多載草木名稱的《離騷》裡面，記載桂花的名稱。作者「不知什麼原因」，屬於沒有答案的問句，並非激問，而是屬於第三類的懸問。作者透過沒有答案的懸問，來為桂花沒有得到騷人屈原的賞識而抱不平，這個懸問在此加深作者對於桂花的推崇和喜愛，有強調本意的效果。

又如〈多麗〉：

小樓寒，夜長帘幕低垂。恨蕭蕭、無情風雨，夜來揉損瓊肌。也不似、貴妃醉臉，也不似，孫壽愁眉。韓令偷香，徐娘傅粉，莫將比擬未新奇。細看取，屈平陶令，風韻正相宜。微風起，清芬蘊藉，不減醞釀。漸秋闌、雪清玉瘦，向人無限依依。似愁凝、漢皋解佩，似淚灑、紈扇題詩。朗月清風，濃烟暗雨，天教憔悴度芳姿。**縱愛惜，不知從此，留得幾多時？**
人情好，何須更憶，澤畔東籬。²⁵

此闕詞為詠白菊，作者用了許多典故，「貴妃醉臉」用的是楊貴妃醉酒的典故；「孫壽愁眉」指菊花亦不像東漢梁冀之妻，善化妝作態，愁眉示人；而菊花也不像東晉韓壽，從別處偷來奇香；更不像南朝徐娘那樣擦脂抹粉。說明屈原、陶淵明風骨，和白菊相比，是最適合不過的。問句「縱愛惜，不知從此，留得幾多時

²⁴ 徐北文主編：《李清照全集評注》，頁 140。

²⁵ 徐北文主編：《李清照全集評注》，頁 29。



？」，說明作者雖然愛惜菊花的神韻、風骨、氣度、精神，但是這些物事都無法永久留存，總有一天要枯萎逝去，只是作者不知逝去那天何時到來，而有「不知從此，留得幾多時？」的疑問與感嘆。由於這個「幾多時」的疑問沒有答案，於是在此歸為懸問。作者在此透過這個沒有問題的答案，表達出現實的無奈與作者內心欲留又不能長有的感慨，懸問在這闕詞中有醞釀餘韻的效果。

又如〈一剪梅〉：

紅藕香殘玉簟秋。輕解羅裳，獨上蘭舟。雲中誰寄錦書來？雁字回時，月滿西樓。
花自飄零水自流，一種相思，兩處閒愁。此情無計可消除，才下眉頭，卻上心頭。²⁶

此闕詞為易安新婚不久之作。問句「雲中誰寄錦書來？」此問句並非無人寄信給作者，也並非作者不知何人寄來，但卻在句中提問，單就這闕詞，應是有人寄信來，作者卻不說出，使讀者不知是誰寄，在此歸為懸問。作者使用懸問，是想引起讀者的注意。懸問在這闕詞中有懸宕引人的效果。

又如〈慶清朝慢〉：

禁幄低張，雕欄巧護，就中獨占殘春。客華淡佇，綽約俱見天真。待得群花過後，一番風露曉妝新。妖嬈艷態，妒風笑月，長殢東君。
東城邊，南陌上，正日烘池館，競走香輪。綺筵散日，誰人可繼芳塵？
更好明光宮殿，幾枝先近日邊勻，金尊倒，拚了盡燭，不管黃昏。²⁷

此闕詞詠牡丹，上闕寫牡丹的妖嬈綽約，足以妒風笑月。下闕寫人們爭相欣賞牡丹花的盛況與情致，之後點出這般盛景，「誰人可繼芳塵」，作者亦不知哪種花能夠比得上花中之王，而能再有如此盛況，提出此問。此問亦沒有答案，因此得到「無人可繼芳塵」的結論，屬懸問句法。作者透過沒有答案的懸問，將牡丹花中之王的地位帶出，詠牡丹，卻不著一字，烘托出牡丹花中之王的魅力。懸問在此闕詞中有強調本意、避免呆滯的效果。

又如〈孤雁兒〉：

²⁶ 徐北文主編：《李清照全集評注》，頁3。

²⁷ 徐北文主編：《李清照全集評注》，頁43。



藤床紙帳朝眠起，說不盡無佳思。沈香煙斷玉爐寒，伴我情懷如水。笛聲三弄，梅心驚破，多少春情意。小風疏雨蕭蕭地，又催下千行淚。吹簫人去玉樓空，**腸斷與誰同倚？**一枝折得，人間天上，沒個人堪寄。²⁸

此闕詞作於丈夫趙明誠亡後。《梅苑》、《三李詞》有小序：「世人作梅詞，下筆便俗，予試作一篇。」²⁹，可知旨在詠梅。而詠梅傷懷，內含作者思念亡夫的情緒，「吹簫人去玉樓空，腸斷與誰同倚？」作者有此疑問乃是丈夫已逝，腸斷傷心之時，不知道更有誰人可以憑藉倚靠，是故有此問句，因為這個問題沒有答案，則屬於懸問。作者透過懸問來表達自己對丈夫深切的思念與丈夫逝去之後的哀傷，懸問在此有醞釀餘韻、強調本意的效果。

又如〈怨王孫〉：

帝里春晚，重門深院。草綠階前，暮天雁斷，**樓上遠信誰傳？**恨綿綿。多情自是多沾惹，難拚捨，又是寒食也。秋千巷陌人靜，皎月出斜，浸梨花。³⁰

此闕詞是李清照婚後的作品，作於汴京。開頭點出重門深院，暮春風景悽寂之感。後作者將視角移至天邊，從雁聯想至書信，有下一句「樓上遠信誰傳？」的疑問。作者不知有誰能將自己內心的思念孤寂，傳送給自己的丈夫知曉，這個「遠信誰傳」並不是無人可傳，只是作者不知道「有誰可以替她傳達這樣的思念與心情。」而有此疑問，也因這個疑問沒有解答，而歸之為懸問一類。透過不知何人可傳的痛苦，作者在下片用力描寫自己的心情，懸問在此具有承上啟下的效果，透過沒有答案的問題，更加深詞中作者所要表達的無奈及痛苦。懸問在這闕詞中具有強調本意、醞釀餘韻的效果。

又如〈點絳脣〉：

寂寞深閨，柔腸一寸愁千縷。惜春春去，幾點催花雨。倚遍闌干，只是無情緒。**人何處？連天芳草，望斷歸來路。**³¹

此闕詞寫李清照的深閨愁緒，並期待心上人歸來的心情，應當屬於早年創作。作者藉由春去，暗指青春年華的流逝，在流逝的歲月之中，等待著未歸來的心上人

²⁸ 徐北文主編：《李清照全集評注》，頁 71。

²⁹ 〔宋〕李清照著·黃墨谷集校：《重輯李清照集》，頁 38。

³⁰ 徐北文主編：《李清照全集評注》，頁 73。

³¹ 徐北文主編：《李清照全集評注》，頁 80。



。因心中繫著未歸人，是故「倚遍闌干，皆是無情緒」，作者在最末三句提出疑問「人何處」，心中所繫的那人到底在什麼地方呢？因為作者心中並沒有明確答案，問題沒有解答，屬於懸問。因為作者不知心上人所在何處，是故心裡的哀愁、思念更加深切，有「連天芳草，望斷歸來路。」之語，說明因不知在何地？不知何時歸來？所以只好癡癡的望著他歸家時的道路，深怕晚一刻得知心上人已歸的消息。透過沒有答案的懸問，將作者內心的情思越剿越深，越深越切。懸問在此闕詞中有強調本意、醞釀餘韻的效果。

又如〈瑞鷓鴣〉：

風韻雍容未甚都，尊前甘橘可為奴。誰憐流落江湖上？玉骨冰肌未肯枯

。

誰叫並蒂連枝摘？醉後明皇倚太真。居士擘開真有意，要吟風味兩家新。

32

此闕詞《花草粹編》六署題為「雙銀杏」，但詞句卻和《瑞鷓鴣》詞體不合，觀詞意大概是為了詠某種果品所作，卻被《花草粹編》妄題。³³其中問句「誰憐流落江湖上？」為懸問，作者並不知道有誰能憐，因這個問題沒有答案，導致無人能憐的結論。雖然無人可憐，但是仍然「冰肌玉骨未肯枯」，透過懸問的映襯，更能展現出所詠之物所擁有的品行與不凡。「誰叫並蒂連枝摘」一句，亦同屬為懸問，作者並不知道是誰將其「並蒂連枝摘」，是故提出疑問，此疑問因不知是誰而沒有解答。懸問在此則有懸宕引人、提引下文、強調本意的效果。

又如〈蝶戀花〉：

暖雨晴風初破凍，柳眼梅腮，已覺春心動。酒意詩情誰與共？淚融殘粉花鈿重。

乍試夾衫金縷縫，山枕斜欹，枕損釵頭鳳。獨抱濃愁無好夢，夜闌猶翦燈花弄。³⁴

此闕詞寫早春景色「破凍」、「柳眼」、「梅腮」可知冬日方去，春天將來。作者透過問句提出「酒意詩情誰與共？」作者不知何人能夠與之共有這早春的酒意詩情，有此疑問，此疑問也沒有解答，屬於懸問。因為沒有解答，引起了作者內

³² 徐北文主編：《李清照全集評注》，頁 123。

³³ 徐北文主編：《李清照全集評注》，頁 123。

³⁴ 徐北文主編：《李清照全集評注》，頁 136。



心強烈的孤寂愁緒。懸問在此有強調本意、提引下文的效果。

又如〈聲聲慢〉：

尋尋覓覓，冷冷清清，悽悽慘慘戚戚。乍暖還寒時候，最難將息。三杯兩盞淡酒，怎敵他，晚來風急？雁過也，正傷心，卻是舊時相識。
滿地黃花堆積，**憔悴損，如今有誰堪摘？**守著窗兒，獨自怎生得黑！梧桐更兼細雨，到黃昏，點點滴滴。這次第，怎一個，愁字了得？³⁵

此闕詞中有激問又有懸問，屬於激問的部分，已見前所論述，懸問的部分，則是「憔悴損，如今有誰堪摘？」一句。「有誰堪摘」其實是「哪一朵花還禁得起這般摧殘？」而「哪一朵」並不知道，這個問題沒有答案，屬於懸問。透過這個問句，將菊花的憔悴與人的憔悴結合，以花喻人、以人比花，懸問在此闕詞中，則有強調本意、醞釀餘韻的效果。

又如〈永遇樂〉：

落日熔金，暮雲合璧，**人在何處？**染柳煙濃，吹梅笛怨，**春意知幾許？**
元宵佳節，融合天氣，次第豈無風雨？來相召，香車寶馬，謝他酒朋詩侶。
中州盛日，閨門多暇，記得偏重三五。鋪翠冠兒，捻金雪柳，簇帶爭濟楚。
如今憔悴，風鬟霧鬢，怕見夜間出去。不如向簾兒底下，聽人笑語。³⁶

這闕詞除了有兩個懸問外，還有一個激問，激問已見前所論述。在懸問方面，因作者懷念親人，未知親人在何處，有「人在何處」之語，這個問題沒有答案，屬懸問句型。因親人四散，作者在這裡問「人在何處」，是想要強調那種孤寂無奈的感覺，而不是真的要人回答親人各在何方。「春意知幾許」一句，因作者內心哀傷，縱使身處環境已春天，但作者內心對春天氣息的興奮、快樂，亦不知所剩幾何？作者提出這個問題，不是真的要知道這個問題的答案，亦屬於懸問句型。懸問在此闕詞中則有懸宕引人、強調本意的效果。

根據上述舉例，可知李清照透過沒有答案的懸問，來加深她所要描寫的心情、事物。是故最常出現的功效是：強調本意。將作者本身的情感，作程度上的擴大。因為問題並沒有辦法得到解答，於是作者順著這個發展接續而下，利用沒有

³⁵ 徐北文主編：《李清照全集評注》，頁 46。

³⁶ 徐北文主編：《李清照全集評注》，頁 22。



解答的疑問，無論是思鄉、懷人、現實的無奈皆可以用來加重、加深，描寫自己的情緒，更由上述例子中可以發現，李清照將自身遭遇的無奈、人生面臨無法解決的問題，透過懸問這沒有答案的問題，來加以排遣，進而達到作者書寫的目的。

四、結論

根據上述分析來看，可知李清照詞中使用設問句法的詞作，共有十七首，其中提問最少，只有一闕，激問其次，共有五闕，而懸問最多，共有十五闕，同時有激問又有懸問者，總共有四闕。李清照在設問修辭上的應用，在提問方面，透過提問而展現作者過人的觀察力，且因為提問是作者自問自答，在效果上則能引起讀者的注意，且透過自問自答，能夠清楚的將作者要表達的想法說出來。

在激問方面，因為問題並不是沒有答案，只是作者透過激問，將答案隱藏在問題的反面，所以作者把想要表達的情緒透過答案來表現，而根據讀者接收到的答案，再推進鋪陳、形容。是故激問有提起下文的功效。除此之外，因為答案在問題的反面，作者可以藉由不說出答案，讓讀者由問題的反面知曉，而能準確清楚的傳達自己的心意。

在懸問方面，經由「問題沒有答案」來加深作者內心的愁緒、現實的無奈。因為人生本來就會面對到許多無法解答的事物，而透過沒有答案的問題，能夠把作者周圍的愁緒、無奈、痛苦透過懸問再加以擴大，懸問是將作者原有的情緒，在程度上放大數倍，使讀者能夠更清楚的掌握作者內心的情思，成功的接收到作者心意，懸問除了強調本意之外、更有醞釀餘韻的功效在。

綜合以上幾點，可知李清照善用設問修辭，並透過提問、激問、懸問三種不同的設問類型，看出李清照在使用了設問修辭之後，達到了「懸宕引人、提醒注意、醞釀餘韻、強調本意、提引下文、增強語勢、避免呆滯」的效果。



參考書目

【專書】

- 重輯李清照集 (宋)李清照著·黃墨谷集校
北京 中華書局 2009年8月。
- 李清照全集評注 徐北文主編
山東 濟南出版社 1992年9月。
- 修辭析論 董季棠
臺北 文史哲出版社 1994年10月。
- 修辭通鑑 成偉鈞、唐仲揚、向宏業主編
臺北 建宏出版社 1996年1月
- 實用修辭學 黃麗貞
臺北 國家出版社 1999年3月。
- 應用修辭學 蔡宗陽
臺北 萬卷樓圖書公司 2001年5月。
- 修辭學 黃慶萱
臺北 三民書局 2010年1月。

【學位論文】

- 李清照詞及其修辭技巧研究 吳平盛
中國文化大學在職專班碩士論文 2001年

【單篇論文】

- 李清照辭的修辭特色 周桂峰
荷澤師專學報 第24卷第1期 2002年2月，頁1-3、24
- 海峽兩岸設問的異稱與分類之比較 蔡宗陽 收錄於修辭論叢第五輯
臺北 洪葉文化事業公司 2003年11月，頁52-61。



附錄 李清照詞作設問分類表

原文	出處	分類	功用
知否？知否？應是綠肥紅瘦。	如夢令昨夜雨疏	提問	增加語勢、提醒注意
紅酥肯放瓊苞碎，探著南枝開遍未？	玉樓春紅酥肯放	激問	提引下文、避免呆滯
怎敵他，晚來風急？ 這次第，怎一個愁字了得？	聲聲慢尋尋覓覓	激問	醞釀餘韻、強調本意
元宵佳節，融和天氣，次第豈無風雨？	永遇樂落日熔金	激問	醞釀餘韻、強調本意
又何必、臨水登樓？	滿庭芳小閣藏春	激問	強調本意
何須淺碧深紅色？自是花中第一流。	鷓鴣天暗淡輕黃	激問	強調本意、提引下文、避免呆滯
窗前誰種芭蕉樹？	添字采桑子窗前誰種	懸問	醞釀餘韻、提起下文
故鄉何處是？	菩薩蠻風柔日薄	懸問	強調作者本意
庭院深深深幾許？	臨江仙庭院深深	懸問	強調本意、提引下文
更誰家橫笛，吹動濃愁？	滿庭芳小閣藏春	懸問	強調作者本意、醞釀餘韻
騷人可煞無情思，何事當年不見收？	鷓鴣天暗淡輕黃	懸問	強調本意
縱愛惜，不知從此，留得幾多時？	多麗小樓寒	懸問	醞釀餘韻
雲中誰寄錦書來？	一翦梅紅藕香殘	懸問	懸宕引人
誰人可繼芳塵？	慶清朝慢禁幄低張	懸問	強調本意、避免呆滯
腸斷與誰同倚？	孤雁兒藤床紙帳	懸問	醞釀餘韻、強調本意
樓上遠信誰傳？	怨王孫帝里春晚	懸問	強調本意、醞釀餘韻
人何處？連天芳草，望斷歸來路。	點絳脣寂寞深閨	懸問	強調本意、醞釀餘韻
誰憐流落江湖上？ 誰叫並蒂連枝摘？	瑞鷓鴣風韻雍容	懸問	懸宕引人、提引下文、強調本意
酒意詩情誰與共？	蝶戀花暖雨晴風	懸問	強調本意、提引下文
憔悴損，如今有誰堪摘？	聲聲慢尋尋覓覓	懸問	強調本意、醞釀餘韻



原文	出處	分類	功用
人在何處？ 春意知幾許？	永遇樂落日鎔金	懸問	懸宕引人、強調本意



宋元之際江南士人劉壘 及其《水雲村泯稿》

許正弘*

提 要

宋元鼎革之際，江南士人面臨「君臣大義」與「夷夏之防」的雙重思想壓力，出處仕隱有著諸多不同的選擇。南豐劉壘可為其中「邊緣型遺民」的範例之一。本文以劉壘及其《水雲村泯稿》為研究對象，首先疏理劉氏相關著述，集中討論《水雲村泯稿》的版本與各本內容，其次探討其個人生平與入元後的社會網絡，並析論鼎革後出仕的原因。

關鍵詞：宋元之際 江南士人 劉壘 水雲村泯稿 社會網絡

一、引論

蒙元滅金平宋，既結束晚唐以來四百年的分裂，也成為第一個轄有全中國的遊牧民族王朝。統一以後，有助於促進漢地、江南經濟的合流和加強南北文化的融合，卻因征服政權的性格，以及採取民族分化政策與「因俗而治」、「多制並舉」等措施，形成極大阻礙，導致意識型態難消、政治參與不均、民族融合侷限和階級鴻溝加寬等門檻無法跨越。¹難以跨越的門檻之中，政治參與的不均，肇因於蒙元甄用統治菁英的兩個標準：家世背景（時謂「根腳」）與族群等級，大致係以降附時代先後與政治可靠程度作為區分，各自賦予不同的身份及權利。職是之故，最晚臣服的南宋境內居民，即便人數最眾，地位卻最低，仕進也最為困難。²對於遊牧民族王朝如何治理首度平定的江南，此地區處於鼎革之際士人的出處，³就成為值得關注的重點。

* 國立清華大學歷史研究所博士生。

¹ 蕭啟慶：〈元朝的統一與統合：以漢地、江南為中心〉，《元朝史新論》（臺北：允晨文化實業公司，1999年），頁13-42。

² 蕭啟慶：〈內北國而外中國：元朝的族群政策與族群關係〉，《元朝史新論》，頁46-50。

³ 本文所謂「士人」，或稱「士大夫」，是中國古代最受尊崇的「身份團體」（status group）之一。「身份團體」概念，係由 Max Weber 所創，指享有相似社會地位的人群而言，包含生活方式、正式教育過程及出身或職業所附之聲望等基準，有別於以經濟為依的「階級身份」。



宋元之際江南士人對於蒙元政權的態度，前輩學者已多關注，成果可觀。孫克寬以文天祥抗元系統、講學名儒、山林隱逸與文人詞客四大類，擇要論述並製表詳列南宋遺民達 95 人，可謂較早涉及此一課題的論著。⁴其後，日本學者植松正考稽 151 名南宋進士入元時的政治動向，⁵陳得芝則統計宋理宗、度宗二朝 328 位進士於宋亡後的出處，⁶二氏估算結果雖見差異，但可以看出易代之際，殉國者與遺民固多，出仕新朝亦不算少。蕭啟慶綜合前人研究，分述南宋激烈、溫和及邊緣三型遺民與仕元貳臣，認為遺民與貳臣雖是不同政治類型，但遺民型人物不久即多轉化為貳臣，「宋元之際的遺民似不如前輩說的重要」。⁷蕭氏文中，引起筆者注意的，是以周密（1232-1298）與方回（1227-1307）為例的邊緣型遺民。⁸此型遺民的定義，係指政治態度模稜，忠宋而不斥元，不諱與北人為友，或先隱後仕，或先仕後隱，不失遺民情操者。⁹相應於此，么書儀在以個案研究組成的《元代文人心態》一書中，提及「半隱半俗、亦隱亦俗」的戴表元（1244-1309）時，認為此類文人難以超越儒家傳統觀念的束縛，在無法致君濟世時，仍要「撿起隱居以『勵世』的破旗」，於是形成隱俗難分或不分的隱逸形態。¹⁰

無論置身於隱俗之間，抑或遊走於遺民貳臣邊緣，出處思想的複雜矛盾，可謂入元的南宋士人中特別的群體，值得深究。南豐劉壘（1240-1319）是其中較少受到關注的人物之一。就所知言，以劉壘為題的論著，對其宋元之際士人身份，僅見一文略有引述，¹¹餘則多著重於其詩論、賦論的文學批評思想。¹²對於劉

（class status）一詞。Weber 本人曾據以析論士人在中國社會的地位，後頗為學者所採引。參見蕭啟慶：〈元代的儒戶：儒士地位演進史上的一章〉，《元代史新探》（臺北：新文豐出版公司，1983 年），頁 41 注 1；許守泯：《蒙元統治下士人的頓挫與轉折：以婺州為中心》（新竹：國立清華大學歷史研究所博士論文，2003 年），頁 3。

⁴ 孫克寬：〈元初南宋遺民初述：不和蒙古人合作的南方儒士〉，《東海學報》第十五期（1974 年），頁 13-33。

⁵ 植松正分為三類加以統計，得出結果：不仕 84 人（55.6%），就官 57 人（37.8%），不明 10 人（6.6%）。詳見植松正：〈元代江南の地方官任用について〉，《元代江南政治社會史研究》（東京：汲古書院，1997 年），頁 234-239。

⁶ 陳得芝亦分三類，論析所輯 328 名進士：以身殉國者 71 人（21.65%），入元隱遁不仕者 174 人（53.05%），歸降及出仕元朝者 83 人（25.3%）。詳見陳得芝：〈論宋元之際江南士人的思想和政治動向〉，《蒙元史研究叢稿》（北京：人民出版社，2005 年），頁 579-585、593-595。

⁷ 蕭啟慶：〈宋元之際的遺民與貳臣〉，《元朝史新論》，頁 118。

⁸ 蕭氏「邊緣型遺民」概念，取自於加拿大學者謝慧賢（Jennifer W. Jay）之研究。參見謝氏：《A change in dynasties: loyalism in thirteenth-century China》（Bellingham: Western Washington, 1991），pp. 5-6。

⁹ 蕭啟慶：〈宋元之際的遺民與貳臣〉，頁 110。

¹⁰ 么書儀：《元代文人心態》（北京：文化藝術出版社，1993 年），頁 241。另可參考徐子方筆下的戴表元，見其《挑戰與抉擇：元代文人心態史》（石家莊：河北教育出版社，2001 年），頁 179-184。

¹¹ 周祖謨：〈宋亡後仕元之儒學教授〉，《輔仁學誌》第十四卷第一、二合期（1946 年），頁



氏生平、著述及其在宋元之際的出處，都有進一步討論的餘地。

劉壘，字起潛，一字子長，號水雲村，¹³南豐（今江西南豐）人。劉氏身為宋元之際的江南士人，其代表性與研究價值約有以下數端。

其一是個人經歷的特殊。縱觀劉壘八十年的人生，宋元適各居半，而身為咸淳六年（1270）舉人，終宋未仕，宋亡後隱居十五年，卻在五十五歲時出任建昌路（今江西南城）學正，年七十再遷延平路（今福建南平）學教授。其間出處仕隱的抉擇，值得探究。

其二是相關傳記材料的豐富。¹⁴《宋史》、《元史》與《宋元學案》雖均未為劉壘立傳，許晉孫（1288-1332）為其所寫〈行狀〉亦已散佚，¹⁵但其個人相關資料卻仍不少，重要的如劉壘生前自撰的〈水雲村記〉、〈自贊〉與〈自志〉，¹⁶當時著名學者吳澄（1249-1333）為其所寫的〈墓表〉，¹⁷裔孫劉凝所作之〈行實〉與清人龔望曾編纂的〈年譜〉。¹⁸

199-200。

¹² 鄔烈波：〈試論劉壘詩論的兼收并蓄傾向〉，《江西教育學院學報》第二十一卷第一期（2000年），頁11-14；鄧國光：〈劉壘《隱居通義》的賦論〉，《文學遺產》1997年第五期，頁72-80。

¹³ 劉壘相關傳記資料之中，獨有方志載其字子長之說，餘皆未見。見〔明〕周廣等修：《江西通志》（臺北：成文出版社，1989年，《中國方志叢書》影印明嘉靖四年〔1525〕刊本），卷17〈建昌府〉，葉66上。此處姑存其說。另外，劉氏自號水雲村，後世多省稱為「水村先生」，若按名從主人原則，似有不妥。

¹⁴ 王德毅等編著《元人傳記資料索引》，於「劉壘」條下列十條材料，並及其母與其妻；陸峻嶺《元人文集篇目分類索引》則有五條；羅依果《元朝人名錄》亦標舉其文集中相關頁數達三十一項。分見王德毅等編：《元人傳記資料索引》（臺北：新文豐出版公司，1979-1982年），頁1809；陸峻嶺：《元人文集篇目分類索引》（北京：中華書局，1979年），頁210；羅依果（Igor de Rachewiltz）、樓占梅：《元朝人名錄》（臺北：南天書局，1988年），頁1311。

¹⁵ 吳澄為劉壘撰寫墓表，有「今觀長興州判官許晉孫所狀」云云，劉壘十四世孫劉凝於〈水村先生行實〉中亦有「長興州判官許晉孫有狀，吳草廬澂有表」之句，可知吳氏〈墓表〉外，當另有許氏〈行狀〉。可惜今已不復得見。見〔元〕吳澄：《吳文正公集》（臺北：新文豐出版公司，1985年，《元人文集珍本叢刊》影印國立中央圖書館藏明成化本），卷36〈故延平路儒學教授南豐劉君墓表〉，葉9下；〔元〕劉壘著，〔明〕劉冠寰編輯：《水雲村泯稟》（清道光十七年〔1837〕愛餘堂刊本），卷22，劉凝〈爾齋文集·水村先生行實〉，葉17下。

¹⁶ 《水雲村泯稟》，卷3〈水雲村記〉，葉15上-15下；卷6〈自贊〉，葉1下；卷8〈自志〉，葉12上-13上。

¹⁷ 按墓表體例，僅表其人之大略可以傳世者，不必細詳行事，吳澄此表亦僅略述劉壘生平大要，即其表末所言：「表其可傳以示方來，使其可傳於人者」。參見〔清〕黃宗羲撰、王芑孫評：《金石要例》（臺北：臺灣商務印書館，1978年），頁207；〔元〕吳澄：〈故延平路儒學教授南豐劉君墓表〉（以下或簡稱〈墓表〉），葉8上-9下。

¹⁸ 〔清〕劉凝：〈水村先生行實〉（以下或簡稱〈行實〉），葉7上-18下；〔元〕劉壘著，〔明〕劉冠寰編輯：《水雲邨吟稿》（清道光十年〔1830〕愛餘堂刊本），卷末附龔望曾〈水邨先生年譜〉（以下或簡稱〈年譜〉）。龔氏所編年譜另見收於北京圖書館編：《北京圖書館藏珍本年譜叢刊》第36冊，北京：北京圖書館出版社，1998年。又見北京圖書館出版



其三是存世著述的可觀。劉氏著作，散佚的不少，存見者仍多。今可見者計有《補史十忠詩》、《水雲村泯稿》（詩文集，以下簡稱《泯稿》）、《水雲村吟稿》（詩集，以下簡稱《吟稿》）與《隱居通議》（以下簡稱《通議》）等。

劉壘的著述之中，明刊三十八卷本《水雲村泯稿》，是目前劉氏可見最早集結刊印的詩文集。該書或以罕覯之故，過往鮮為學者所援引利用。1991年和2004年時，大陸學者周清澍與黃仁生，先後撰作提要介紹各自訪日所見的元人詩文集珍本。周黃二氏既均將三十八卷本《泯稿》作為首列文集，又都認為該集無論版本或所收內容，都應給予重視。¹⁹事實上，臺灣亦藏有同版書一部，至今亦未有據以研究考述者。筆者有幸得覩翻覽該書縮微膠片，頗覺對於劉壘其人、其集相關問題的討論，有相當重要的參考價值。茲藉本文略加述論，以就正於方家。

二、其集：《水雲村泯稿》版本內容考辨

（一）劉壘著述及其文集名稱

討論劉壘詩文集的版本內容之前，應先對其著述有所了解。劉氏著作目錄，〈墓表〉、〈行實〉及乾隆三十年（1765）纂修的《南豐縣志》等處，²⁰具見細列，可供比勘。吳澄〈墓表〉以劉壘「所著有《經說講義》、《水雲村藁》、《泯藁》、《哀鑑英華錄》、《隱居通義》，凡百二十五卷。」²¹劉凝〈行實〉所記大致相同，略見小異：以《水雲村泯藁》與《吟藁》為二書，另增錄《南豐郡志》、《中華黼藻集》及《補史十忠詩》等書。²²《南豐縣志》分列當時所存各書卷數為「《十忠詩》一卷、《泯稿》二十卷、《吟稿》十一卷、《隱居通議》

社影印室編：《遼金元名人年譜》第3冊，北京：北京圖書館出版社，2005年。該年譜「以事核詩，以年核事」，按年分述時事、劉壘出處並記其詩作。

¹⁹ 周清澍：〈日本所藏元人詩文集珍本〉，《元蒙史札》（呼和浩特：內蒙古大學出版社，2001年），頁609-621；黃仁生：《日本現藏稀見元明文集考證與提要》（長沙：岳麓書社，2004年），頁1-3。

²⁰ 乾隆《南豐縣志·人物志》所立劉壘傳，遡錄自《省志》，其後於同治及民國重修《縣志》時相沿未改。按所據《省志》似為《江西通志》，核諸通志，則以雍正本為近，但文字仍頗見出入，有俟深考。見〔清〕盧崧、朱若烜等纂修：《南豐縣志》（臺北：成文出版社，1989年，《中國方志叢書》影印清乾隆三十年〔1765〕刊本），〈人物〉，總頁590-591（卷葉不詳）；〔清〕柏春修、魯琪光等纂：《南豐縣志》（《中國方志叢書》影印清同治十年〔1871〕刊本），卷23〈人物〉，總頁956-957（葉次不詳）；包發鸞修、趙惟仁等纂：《南豐縣志》（《中國方志叢書》影印日本國會圖書館藏民國十三年〔1924〕刊本），卷18〈儒林〉，葉3上-4上；〔清〕謝旻等修、陶成等纂：《江西通志》（《中國方志叢書》影印清雍正十年〔1732〕刊本），卷83〈人物〉，葉20上。

²¹ 〈墓表〉，葉9上。

²² 〈行實〉，葉17上。趙景良合《補史十忠詩》與劉壘子劉麟瑞的《昭忠逸詠》五十首為《忠義集》（臺北：臺灣商務印書館，1983年，《景印文淵閣四庫全書》本）。



三十一卷、《州志》十五卷」，總卷數則作一三五卷。

細究諸家所載劉氏著作，顯有二疑：一是著述的卷數，出現一二五卷與一三五卷兩種說法。二是文集的名稱，則有《水雲村稿》與《水雲村泯稿》的不同。以下略作分辨。

先就著述卷數來說。「二」「三」形近，傳抄刻印，容易致訛。比勘各本異文，或許有助於問題的解決。按吳澄文集有一百卷與四十九卷二本，²³前引吳澄所記劉壘著作「凡百二十五卷」云云，係據明成化四十九卷本，覆查沿襲明宣德百卷《吳文正集》而成的四庫本，文字全同。²⁴至於記劉壘著作有一三五卷的《南豐縣志》，其後續修的幾本縣志，亦均襲而未改。值得注意的，可能是《南豐縣志》取源的雍正本《江西通志》，所記卷數卻為一二五卷。²⁵《縣志》編者是否察覺吳澄以至於《通志》所載劉壘著作卷數之非，遂逕予改正，現已難考索。不過，《吟稿》卷末所收吳澄〈墓表〉，已將卷數改為百三十五卷，或確有所本。²⁶

再就文集名稱而言。按符遂於正德十二年（1517）重加訪求，²⁷編集刊行《吟稿》，時《泯稿》早已散佚。符氏在所作序中，有云：「劉水邨先生，凡所議論，凡所聞見，凡所製作，皆手自鈔錄，目為《泯稿》若干卷」。²⁸明天啟本《泯稿》卷首序言，趙師聖亦曰：「其名集曰《泯稿》者，蓋先生自命其編，并諸作秘襲於家。今子孫仍舊名而錄之，蓋以述祖志於不忘也。」²⁹另外，劉壘詩集本名《無名先生藏山詩稿》，為《吟稿》箋注的吳宣臣曾加按語：「文曰《泯稿》，詩曰《無名》，蓋先生無意於傳。」³⁰劉壘裔孫為之輯刊《泯稿》與《吟稿》二書，就劉氏後人對先輩著述之熟稔而言，劉壘文集名稱應為《泯稿》，吳澄〈墓表〉所記或當有誤。吳澄之誤，四庫館臣未能辨正，亦沿而將劉壘文集記為

²³ 關於吳澄文集的版本，詳見方旭東：《吳澄評傳》（南京：南京大學出版社，2005年），附錄二〈吳澄文集版本源流考〉，頁440-471。

²⁴ 〔元〕吳澄：《吳文正集》（《景印文淵閣四庫全書》本），卷71〈故延平路儒學教授南豐劉君墓表〉，葉11下。

²⁵ 〔清〕謝旻等修、陶成等纂：《江西通志》，卷83〈人物〉，葉20上。

²⁶ 《吟稿》，卷末附〔元〕吳澄〈延平路儒學教授劉君墓表〉，葉2下。

²⁷ 符遂，方志或作符「燧」，字良臣，號褒老，南豐人。由舉人仕興化縣知縣。誅惡鉅強，守正不阿，致政四十年，杜門自守，家雖貧而義利之辨不苟。見〔明〕鄔鳴雷、趙元吉等纂修：《建昌府誌》（《中國方志叢書》影印日本國會圖書館藏明萬曆四十一年〔1613〕稿本），卷13〈宦業〉，總頁769（葉次不詳）。

²⁸ 《吟稿》，卷首〈符序〉，葉1上。

²⁹ 〔元〕劉壘：《水雲村泯稿》（明天啟元年〔1621〕劉冠寰彙刊本），〈趙師聖序〉（葉次不詳）。趙師聖，字原睿，號我白，萬曆二十六年（1598）進士。天啟元年（1621）與祭葬，贈禮部侍郎。〔清〕鄭鈞修、劉凝等纂：《南豐縣志》（《中國方志叢書》影印清康熙二十二年〔1683〕刊本），卷8〈鄉賢實錄·明才行〉，葉1下-2下。

³⁰ 《吟稿》，卷首〈無名先生藏山詩稿序〉，葉2上。



《水雲村稿》與《泯稿》二本。³¹

上述劉壎著作，除散佚不存者外，目前可見尚有《十忠詩》、《泯稿》、《吟稿》與《通議》等書。³²猶可略為考知者，則有《南豐郡志》與《哀鑑英華錄》二書。《南豐郡志》十五卷，係由李彝所修、劉壎所纂。今僅存《永樂大典》卷 7514 引錄「建昌府泰平倉，在州治之北」一條，十一字。³³不過，從《泯稿》所收該志各篇目序文及程鉅夫、李彝所撰原序，略可想見其書梗概。³⁴至於劉壎佚作《哀鑑英華錄》，則僅見自序傳世。³⁵諸著作之中，《泯稿》版本既多，內容亦復重要，以下略加考述。

（二）《水雲村泯稿》版本考述

周清澍編有《元人文集版本目錄》，收錄可知元人詩文集達 271 種，詳列各種版本，甚有參考價值。該書列記劉壎文集《水雲村泯稿》，共有三本：分別是《文淵閣四庫全書》《水雲村稿》（以下省稱為「四庫本」）十五卷，明天啟間刊《水雲村泯稿》三十八卷（「明天啟本」）與清道光十七年愛餘堂刊本（「清愛餘堂本」）二十卷。³⁶以上三本，若加上《全元文》所收有關劉壎著作十六卷（「全元文本」），³⁷則共四本。其中，四庫本與全元文本業已印行，方便利用，清愛餘堂本與明天啟本，屬於善本古籍，而為少數圖書館所珍藏，難以普及。³⁸就臺灣的典藏機構而言：清愛餘堂本尚見藏於中央研究院歷史語言研究所傅斯年圖書館（以下簡稱傅圖）與臺灣大學圖書館，明天啟本則僅國立故宮博物院（簡稱故宮）藏有原書，傅圖存有原書攝製的微片。國家圖書館另藏《水雲村泯稿》一卷，則為清初樵李曹氏鈔本。由於明天啟本罕覯，學界較難利用，相關介述亦有可以商榷之處，以下即以之為考述的重心。

³¹ [清]永瑆、紀昀等：《欽定四庫全書總目》（《景印文淵閣四庫全書》本），卷 166，葉 27 上-27 下。

³² 除《吟稿》外之三書，《四庫全書》收有《水雲村稿》、《補史十忠詩》（見《忠義集》）與《隱居通議》等，存目另記有《水雲村泯稿》二卷。分見於 1195、1366 與 866 等冊，存目對《泯稿》的提要見《欽定四庫全書總目》，卷 174，葉 63 上-64 上。

³³ 杜春和整理：《張國淦文集四編·永樂大典方志輯本》（北京：北京燕山出版社，2006 年），頁 677；張國淦編著：《中國古方志考》（北京：中華書局，1962 年），頁 561-562。

³⁴ 《水雲村泯稿》，卷 5〈南豐郡志序目〉，葉 20 上-30 上；包發鸞修、趙惟仁等纂：《南豐縣志》，卷首，程鉅夫、李彝〈原序一〉、〈原序二〉，葉 1 上-2 下。

³⁵ 《水雲村泯稿》，卷 5，葉 18 上-19 上。

³⁶ 周清澍：《元人文集版本目錄》（南京：南京大學出版社，1983 年），頁 11。

³⁷ 《全元文》此處版本係以清愛餘堂本為底本，而以四庫本與明天啟本補校，對於不選擇時代最早、卷數最足的明天啟本為據，未示其故。李修生主編：《全元文》第 10 冊（南京：江蘇古籍出版社，1997 年），頁 185-517。

³⁸ 拜現代科技進步之賜，清愛餘堂本的《水雲村泯稿》與《吟稿》皆已由 Google 數位化，置於網際網路，可在其 Google Books 自由瀏覽與下載。



對於日本所藏明天啟本，周清澍曾加簡介：

通行有道光十七年（1837）愛餘堂刻二十卷本和道光十年（1830）《水雲村吟稿》（詩集）十二卷本。靜嘉堂文庫有十萬卷樓舊藏明天啟元年辛酉（1621）趙師聖刊三八卷本。此書北京圖書館原有一部，現在臺灣中央圖書館，只留有膠捲。另有元抄殘本十卷。³⁹

所述似有可以進一步討論與補充之處。

其一是所記「天啟元年趙師聖刊三八卷本」，似有不妥。一則該書趙師聖僅為之撰序，校刊者另有其人；二則此書趙序雖為天啟元年所作，惟據卷 17，頁 20 下有「天啟十年編成此篇」云云，其成書或非在元年。職是之故，趙師聖刊宜改為趙師聖「序」刊。

其二是所謂「此書北京圖書館原有一部，現在臺灣中央圖書館，只留有膠捲。」留有膠捲者，除國家圖書館（原中央圖書館）外，傅圖亦有一份。至於北京圖書館原書，原由國家圖書館代管，現已移置故宮。

其三是所言「另有元抄殘本十卷」，應指中國國家圖書館（簡稱中圖）所藏古籍。據該館館藏書目，記此書為：「水雲村泯稿□□卷，元劉壎撰，元抄本，六十冊，九行二十三字無格。存十卷，十五、二十至二十五、三十五至三十七。」⁴⁰其中六十冊之數過鉅，疑有訛誤。2008 年 3 月，中國國務院批准頒布第一批國家珍貴古籍名錄，計 2392 種，12 月即由中國國家圖書館與中國國家古籍保護中心編製《第一批國家珍貴古籍名錄圖錄》（簡稱《圖錄》），共 8 冊，交付國家圖書館出版社印行。此套書的第 5 冊第 4 頁收有中圖藏元抄本《水雲村泯藁》（編號 01165）卷 15 首頁書影一幀（見附錄一），下有簡介文字，云：

經折裝。框高 31.6 厘米，廣 19.1 厘米。半葉九行，行二十二至二十三字。有「南豐劉孚周所藏經籍金石書畫印」、「劉氏三安」等印。國家圖書館藏，存十卷。

細觀書影，首行書名「水雲村泯藁」以墨槓去之，旁有「隱居通議」四字。筆迹不似後人增入，或即抄寫者所為。《隱居通議》亦劉壎所著書，評論詩賦諸文體，《四庫全書》歸入子部雜家類。書影所見卷名「古賦」，篇名「梅花賦」，可

³⁹ 周清澍：〈日本所藏元人詩文集珍本〉，頁 609。

⁴⁰ 北京圖書館編：《北京圖書館古籍善本書目》（北京：書目文獻出版社，1987 年），頁 2249。



見於《四庫全書》本《隱居通議》卷5，文字幾同。此處書名的改動，或有其故。

四庫十五卷本為江西巡撫採進本，《總目提要》記《水雲村稿》：

其文集舊有二本，一曰《水雲村泯稿》，乃明洪武間其孫瑛所手抄，篇目無多，而多雜採《隱居通議》中語綴輯成帙，不為完本。一即此本，乃其裔孫凝收拾遺佚，別加排次搜採，較為賅備。惟原目二十卷，而所存止十五卷，自十六卷以下有錄無書，當由傳寫者失之。⁴¹

其存目又記編修汪如藻家藏《水雲村泯稿》二卷本為：

此集上卷凡賦三篇、記十一篇、傳一篇、題跋四十九篇、碑二篇、墓表二篇、壙志一篇、墓誌銘五篇、贊十四篇、銘五篇、啟二十篇、書十三篇、詩九十篇、筆記七則，下卷則皆其筆記。疑筆記在當日自為一卷，傳寫者誤割數段入上卷也，考其詩文，皆《水雲村稿》所載，其筆記亦《隱居通議》所載，蓋洪武癸丑孫瑛摘錄二書為一帙，非其舊本也。⁴²

筆者認為所謂元抄本，疑即明洪武間劉瑛手抄本。中圖所謂殘存十卷，或原就「篇目無多」，且多雜採《隱居通議》成書，「不為完本」。筆者的推論，自然有待檢證，但中圖推定藏本為元代抄本，並未明示其據，亦令人有疑。《圖錄》所記「南豐劉孚周所藏經籍金石書畫印」與「劉氏三安」等藏印，印主不詳。查中圖線上館藏資訊，記其書有「陳寶琛跋（光緒34年）、劉孚周抄錄劉良駒跋（同治元年）、劉孚周跋、鄭孝胥跋、嚴復跋（宣統元年）、張謇跋、陳三立題詩、題款、（清）劉斯帽跋（道光9年）」，均係清末時人題跋！若確為元代抄本，有明一朝以至清代中葉曾藏是書者，何以無迹可尋？筆者曾於2009年8月3日至中圖總館善本閱覽室申調所謂元抄本《水雲村泯稿》，但以該書為元刊善本，破損嚴重，調看程序繁複，終無緣一觀。對於前記種種疑義，還待他日親見原書，細校文字，詳讀題跋，以求釋疑解惑。

故宮藏明天啟本版式（見附錄二），縱24.9公分，橫17.5公分，每半葉九行，行二十字，有欄，版框縱21.1公分，橫14.1公分，四周雙邊，版心白口，單黑魚尾。正文各卷頭題「水雲村泯稿卷之幾」，僅卷一署「南豐劉壘起壘撰」、「裔孫□□彙輯」、「□□校梓」。王重民（1903-1975）於《中國善本書提

⁴¹ 《欽定四庫全書總目》，卷166，葉27上-27下。

⁴² 《欽定四庫全書總目》，卷174，葉63上-63下。



要》以時代推論此裔孫當為劉冠寰，應是。⁴³第一冊封面有後人手題《水雲村泯稿》。日本藏本見錄於陸心源（1834-1894）之《皕宋樓藏書志》，⁴⁴內有「歸安陸樹聲藏書之記」、「靜嘉堂珍藏」等鈐印，可知原為歸安陸氏藏書，至1907年由其子陸樹藩售予日本岩崎氏，遂載歸靜嘉堂文庫。⁴⁵據《靜嘉堂文庫漢籍分類目錄》載該書共十六冊，分裝於十五函中。⁴⁶至於臺灣之同版書，本係國家圖書館代管之北平圖書館藏書，⁴⁷後移置於故宮，中研院傅斯年圖書館有其書之縮微膠片十一張（634幅），其原冊數則僅五，⁴⁸與靜嘉堂所言十六冊之數相去甚遠。又，王重民《中國善本書提要》所記諸書，為1939至1949年間所經眼的古籍善本，故宮藏書既為北平圖書館原藏，王氏或當寓目。王氏曾記三十八卷本《泯稿》藏於北圖，為明天啟間刻本，版式縱20.6公分，橫13.9公分，長寬亦皆與故宮及日本所藏二本有異。⁴⁹因筆者此處所據為傅圖之微片，未得親見故宮原書，謹記相關疑義以待考。

（三）《水雲村泯稿》各本內容比較

考述三十八卷本《泯稿》後，茲就各本內容略為簡介。

比對清愛餘堂本與四庫兩本，正文所錄前十五卷，前本卷五較後者多出〈哀鑑題辭〉與〈南豐郡志序目〉二序，餘皆同。就文字內容而言，四庫本改動遼金元時期外族人名之缺失，如改「阿里必」為「阿里布」、「禿魯不花」為「圖嚕布哈」、「抄兒」為「超爾」、綽兒哈為「綽哈」，將「亦都忽立」作「伊爾圖呼蘭」等，清愛餘堂本皆無此弊。⁵⁰卷十六至二十乃劉凝原書實有而四庫本所缺者，由此可見乾隆時館臣所見劉凝輯本已非完足，更不知有明天啟三十八卷本。

至於存目所載《泯稿》，甚是殘缺，卷目大致相符。該書已佚，內容無法考知，或如四庫館臣所言為《泯稿》與《通議》之摘錄本。值得注意的，其中收有

⁴³ 王重民：《中國善本書提要》（上海：上海古籍出版社，1983年），頁536。

⁴⁴ 〔清〕陸心源：《皕宋樓藏書志》（上海：上海古籍出版社，1997年，《續修四庫全書》影印清刻潛園總集本），卷95，葉23下。

⁴⁵ 黃仁生：《日本現藏稀見元明文集考證與提要》，頁1-3。有關皕宋樓藏書的淵源、價值及其為日人洽購之經過，可參見島田翰：〈皕宋樓藏書源流攷〉，《中國目錄學名著》（臺北：世界書局，1980年），頁5-15。

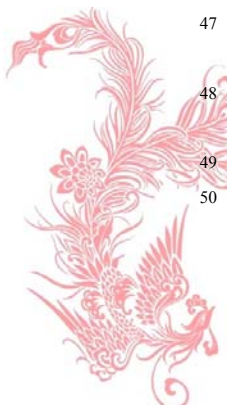
⁴⁶ 靜嘉堂文庫編纂：《靜嘉堂文庫漢籍分類目錄》（臺北：大立出版社，1980年），頁690。

⁴⁷ 有關北平圖書館館藏善本藏運始末，參見國立中央圖書館編：《國立中央圖書館典藏國立北平圖書館善本書目》（臺北：國立中央圖書館，1969年），包遵彭序，頁1-3。

⁴⁸ 國立中央圖書館特藏組編：《國立中央圖書館善本書目》（臺北：國立中央圖書館，1986年），頁976。

⁴⁹ 王重民：《中國善本書提要》，頁536。

⁵⁰ 分見二本卷8〈王氏夫人墓誌〉與〈中大夫延平路宣相杏林公墓誌銘〉相應文字部份。另，明天啟本亦無此弊，見卷14及15二文。



「詩九十篇」，為四庫本二書所無，劉瑛當另有所本。據明正德時符遂訪求散佚之《泯稿》時，「僅得什二」，刊行則「摘彙中詩，釐為十卷」，可推知原《泯稿》應詩文皆收。⁵¹就此而言，則明天啟本係目前可知最早結集，卷數最多，也最接近文集原來形式的本子，版本學上的意義自不待言。

不過，明天啟本內容優劣互見，不可盡據。除開前附目錄之部份缺記及內頁漫漶情形多有外，尚有三點不足之處：其一是蒐羅未全。卷二至卷五所收各體詩計 269 首，⁵²雖為四庫本《通議》與《村稿》所未載，⁵³但相較於《吟稿》所收 574 首，仍相差頗遠。其二是所收文章條目有所缺遺（詳見附錄三）。其三是卷 14 竟收有吳澄所撰〈墓表〉，體例頗謬。

以上大致疏理劉壘著述及其文集版本內容的相關問題。下文即據以考述劉壘個人生平及入元後之社會網絡，並推論其出仕原因，以明其於宋元之際的出處進退。

三、其人：劉壘宋元之際出處析論

（一）入元出仕前的個人生平

個人的家世背景與人生經歷，往往是影響立身處世的重要依據。先就劉壘的家世背景說起。南豐劉氏始祖可上追至劉金。金，原彭城人，歷任唐濠、滁二州刺史。⁵⁴金子仁贍（900-957），字守惠，略通儒術，好兵書，南唐清淮軍節度使鎮壽州，贈太師中書令，封越王，謚忠肅。⁵⁵仁贍孫希逖為宋工曹郎中，始遷南豐。⁵⁶希逖子昭為昇州通判。⁵⁷五傳至劉壘曾祖鐸，為紹興丁丑（二十七年，1157）進士，官寧遠縣丞，授承事郎。再傳至壘父巖，以文學教授鄉里。⁵⁸自其世系（見附錄四）觀之，南豐劉氏世代業儒，的為當地名族，⁵⁹但就出仕任官的情形而言，實漸趨沒落。劉壘自五歲喪父後，家景更加貧苦，不得不依附外家生活，而由母親揭氏（1205-1284）勤工致束脩使從師問學，親自督課，時時以「

⁵¹ 《吟稿》，卷首〈符序〉，葉 1 上。

⁵² 此依其目錄所收計算，中有一題兩首、三首計為一詩者，故應逾此數。

⁵³ 黃仁生曾記明天啟本卷 38（原誤作 31）之〈折獄龜鑑〉為此本所獨有，不盡正確，蓋其文尚可見於《通議》卷 31。

⁵⁴ 〔宋〕薛居正等撰：《舊五代史》（北京：中華書局，1976 年，點校本），卷 129〈周書·劉仁贍傳〉，頁 1707。

⁵⁵ 〔宋〕歐陽修撰、徐無黨註：《新五代史》（北京：中華書局，1974 年，點校本），卷 32〈死節傳·劉仁贍〉，頁 351-353。

⁵⁶ 明天啟本，卷 14〈始祖工曹劉公墓表〉，葉 1 上。

⁵⁷ 明天啟本，卷 14〈昇州通判劉公墓表〉，葉 2 下。

⁵⁸ 清愛餘堂本，卷 22〈南豐劉氏世譜〉，葉 19 上-19 下。

⁵⁹ 「嘗覽《縣志》，云：『南豐名族，推劉曾二姓。』」明天啟本，〈趙師聖序〉。



汝家世名儒，吾望汝毋失為儒也」為勉，往往講習至「夜分或雞鳴乃已」。⁶⁰

劉壘與母親相依為命，又事母至孝，間接影響其出任意願。劉氏自景定元年（1260），先後得縣令陳琥與陳處久賞識而聲名日著，咸淳二年（1266）同鄉先輩包恢（1182-1268）簽書樞密院事，與翁合知贛州時，皆曾來約，⁶¹而劉壘則皆以母病固辭。咸淳六年（1270）鄉試舉人亞榜第一後，⁶²「後林李澧使邀往湖湘而南村潘史君起予又邀入閩」，又有「木史君起饒州，中山陳先生漕江西，俱招致」，亦都固辭，最後僅選擇客於建昌趙與植教館，以求方便奉養其母。咸淳十年（1274），曾留遠與尚書劉黻（1217-1276）易牒欲使劉壘試青闈，也因為適值母病而不果行。⁶³

家庭因素以外，多次遭逢天災人禍的人生經歷，也產生了一定的影響。劉壘曾於寶祐六年（1258）與咸淳四年（1268）因寇亂災荒而多次僅以身免，更因而寓居他鄉，間有長達八年皆客館異地，人生觀趨於淡泊。此可見於其自述字號「水雲村」由來的〈水雲村記〉一文中：

嘗有寇至，去之寓盱城八載乃歸，歸而海桑變、人非，獨村中水雲依然。竊以為吾之於世也，流蕩惟所東西，飛揚安限南北哉！故復自稱水雲村。……蓋嘗酒餘書暇，散策村中，撫水波雲氣而嘆曰：「人間世，孰非水與雲耶？今夫聚則形，散則氣，倏貴倏賤，之秦之楚，……即有身一水雲爾。……即有家一水雲爾。……天下事，亦一水雲爾。」⁶⁴

雖有如此豁達的人生觀，劉壘對己能力仍保有相當的自信，相信自己上則可以忠君澤民，至不濟也能獨善其身：

⁶⁰ 明天啟本，卷14〈母揭氏孺人壘誌〉，葉4上。

⁶¹ 按此時劉壘未有學銜，無法任官，其文集中敘及此段經歷，又僅言「約與俱」而未詳，依南宋科舉制度度之，劉氏若應包、翁二人召，當為其門客，其後或可用監察御史以上官員門客的身份，參與南宋錄取率頗高的特權考試「牒試」而得入仕。此從其後曾留遠與劉黻易牒欲使劉壘「試青闈」中可得印證。參見賈志揚（John Chaffee）：《宋代科舉》（臺北：東大圖書公司，1995年），頁153-155；李正富：《宋代科舉制度之研究》（臺北：國立政治大學教育研究所碩士論文，1960年），頁22-23；明天啟本，卷20〈通問雪澗陳提舉書併錄來幅〉，葉5上。

⁶² 宋代的科舉制度分為兩級，應考人首先必須通過州試或競爭不大激烈的特種初級考試，通過者稱為「舉人」，不同於明、清的「舉人」（通過省級考試者），宋時尚不可擔任官職，須至京師參加禮部考試（省試），及格者再參加僅具形式意義的殿試（御試），取得學銜，方可任官。參見賈志揚：《宋代科舉》，頁38。又，「亞榜」一辭未悉其意，按宋鄉試似無副榜備取之制，而有「按榜就坐」防弊之舉，殆指此而言？記以俟考。

⁶³ 〈行實〉，葉9上、10上-10下。

⁶⁴ 明天啟本，卷7〈水雲村記〉，葉11上-11下。



（咸淳年中，時公年三十餘）斯人也，使展其霖雨之手，固當忠君父而澤民物。而著之水雲之村，亦能詠風月而歌滄浪，雖然此其猶其小者也。⁶⁵

當時的鄉賢先達也都對其以遠大相期。⁶⁶直至宋端宗被俘後（1276），劉壘「遂無用世之志」。⁶⁷

南宋滅亡後，劉壘對於以軍事行動興復故國的行動，並不積極參與。邑人鄧德秀（1232-1278）謀起兵，以決策叩之，劉氏即言「興復，義也。抑烏合，非素練，勢必擾，盍少避乎？」後鄧氏兵敗，二人相對歔歔而已。⁶⁸在此朝代鼎革之際，兵禍頻仍，許多讀書人往往廢學易節，劉壘閉門讀書專心著述，喜己能「確守素業如平時」，於至元十七年（1280）撰有〈壽文堂賦〉，「喜其文之猶壽也」。⁶⁹

自宋亡（1279）至成宗元貞元年（1295）的十餘年間，劉壘對前代的懷念，似僅止於對殉國忠臣之頌揚，並未移作對新朝之怨憤。至元二十年（1283），因「念更後幾年，遺老漸盡，舊聞銷歇，將無復知有斯人者」，而賦十韻撰述宋末李芾、趙卯發、文天祥、陸秀夫、江萬里、密祐、李庭芝、陳文龍、張世傑與張瑄死節事的《補史十忠詩》，僅能看作其欲存史以昭來世，而不見有太多批判蒙元當朝的激情字眼。⁷⁰

對南宋亡國的看法，劉壘將之歸咎於賈似道誤國，於此多有論述，詩文俱見。有曲寫其非者，如「三百年餘歷數更，東南萬里看昇平。黃金臺上麒麟閣，混一元勳是賈生。」⁷¹「輦轂誰知有趙皇，宮庭也只說平章。……慈元垂淚攜孫去，多謝先生為送將。」⁷¹有直斥其佞者，像「一代之亡必有一誤國者，為人所指目見於吟咏。……然誅姦諛於既死，誠千古之一快，……宋之失國，賈似道為之也。」⁷²另外，道學末流空談字義之弊，也成為他批評的對象：

誰將道學稱清談，更著程文配作三。
帶雨紙人存旦暮，屯雲鐵騎滿東南。
宗祧烟滅誰長慮，字義淵深且飽參。

⁶⁵ 明天啟本，卷16〈自贊〉，葉1下。

⁶⁶ 〈墓表〉，葉8上-8下。

⁶⁷ 〈年譜〉，葉15下。

⁶⁸ 明天啟本，卷15〈建寧推官鄧公墓誌〉，葉18下。

⁶⁹ 明天啟本，卷1〈壽文堂賦〉，葉4下。

⁷⁰ 《吟稿》，卷1〈補史十忠詩有引〉，葉3上-16下。

⁷¹ 《吟稿》，卷11〈賈似道〉，葉1下-2上。

⁷² 《通議》，卷11〈吟咏誅姦〉，葉2上-2下。



如此浮虛屋國社，猶將舊事重誦誦。⁷³

其間並未見有對蒙元滅宋強烈批判與不滿之用詞。

既然對新朝未有惡感，天下又已略定，程鉅夫（1249-1318）於至元二十三年（1286）江南訪賢延攬人才時，似為劉壘再「展霖雨之手」的大好時機。程鉅夫是少數得到世祖（1260-1294）重用的江南士人，此次奉旨，除主要搜訪堪任御史臺、按察司官職的南士外，更著重於搜羅有名望的江南人士以供任使。⁷⁴身為同鄉，與程氏交情匪淺而為其甚加器重的劉壘，⁷⁵因服母喪而不與薦。

雖然無法與薦，或因出自於對戰亂的厭惡，使得劉壘對打著「復興宋室」的元初江南所謂「起義」十分反感。⁷⁶「寇亂」平定之後，他甚至歌頌起亡宋大將李恆（1236-1285）之子李世安（1253-1331）。⁷⁷此中皆略可見其對元代統一後帶來的安定，感到滿意。

（二）入元後的社會網絡

觀其友，可知其人。劉壘次子麟瑞（1271-？），曾因「其父受知四方諸名公」而集其父執輩「情誼相孚者，得百人」，撰為《執友記》。可惜的是，該書早已亡佚，但仍可略見劉壘當時交游之廣。與劉壘有所往還者，若僅就《水雲村泯稿》篇章所述而尚可考知的，約有四十餘人之譜。其中，除在宋時已結交的舊識外，值得注意的是與新朝官員的往還。以下即對其入元後之社會網絡擇要予以考述。

⁷³ 《吟稿》，卷7〈客談宋事〉，葉21下-22上。

⁷⁴ 關於程鉅夫如何得到忽必烈的器重，如何為南人爭取合理待遇，以及忽必烈時代對待南人問題的態度和政策的探討，可參見姚從吾：〈忽必烈平宋以後的南人問題〉、〈鐵函心史中的南人與北人問題〉，《姚從吾先生全集》（臺北：正中書局，1982年），第6冊，頁1-85、161-200。至於程鉅夫江南訪賢的原因、成果及影響，見孫克寬：〈江南訪賢與延祐儒治〉，《元代漢文化之活動》（臺北：臺灣中華書局，1968年），頁345-363；陳得芝：〈程鉅夫奉旨求賢江南考〉，《蒙元史研究叢稿》，頁540-570。

⁷⁵ 劉壘集中收有與程鉅夫唱和詩及通信。如《吟稿》，卷9〈寄雪樓程內相〉，葉15上有「上元甲子昌期近，特壽耆英輔太平」云云；明天啟本，卷20〈與程學士書〉，葉7下則曰「僕以千載望明公，明公忍不與某共千載乎？」大德四年（1300），程鉅夫在為劉壘《南豐州志》寫序時，也有「余友人劉君壘」之說。吳澄〈墓表〉，葉8下則記有「北來鉅公，間以事接聽其言論，甚器重焉」之句。以上可以略見劉壘對鉅夫的推崇及彼此的交情。程鉅夫序不見於《四庫》本《雪樓集》中，另參包發鸞修、趙惟仁等纂：《南豐縣志》，卷首〈原序一〉，葉1上；該文亦見收於李修生主編，《全元文》第16冊，頁165。

⁷⁶ 黃清連：〈元初江南的叛亂（1276-1294）〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》第四十九本第三分（1978年），頁37-76。

⁷⁷ 《吟稿》，卷2〈又報〉，葉6下；卷6〈賀宰相平寇班師〉，葉3下；卷9〈愷歌賀平章龍川討賊江西獲捷〉，葉21下-22上。清愛餘堂本，卷13〈汀寇鍾明亮事略〉，葉3上-7上。明天啟本，卷13〈參政隴西公平寇碑〉，葉1上-3下。關於李世安其人，下文有所討論，此不贅。



劉壘在南宋時即已結識，宋元之際政治動向可知者，約可分為三類。

一是軍事抗元者，如趙必岳（1228-？）、陳文龍（1232-1277）與鄧德秀等人。趙必岳，字次山，號雲舍，南豐人，崇禠子。登淳祐四年（1244）進士，杜門二十年，博極群書。後官臨江通判，撫州守。宋末避地甯都，奉密詔與吳浚舉義反正，戰不利，走汀州之畚中，踰年卒。有《雲舍悅稿》。⁷⁸陳文龍，初名子龍，字君賁，興化人。咸淳四年（1268）廷對第一，度宗為之易名，而為賈似道所重禮。建寧、泉、福等處降元後，文龍發民兵自守，元兵至，被執械送至杭州，不食死，後諡忠肅。⁷⁹文龍於咸淳十年（1274）知撫州時，「聞公姓名，極為傾倒」，雙方此後酬唱往還，文龍還曾為劉壘《吟稿》撰序。⁸⁰陳氏死後，劉壘有哀詩悼之，又於《補史十忠詩》中加以追述。⁸¹鄧德秀，字元實，號秀山，南豐人。登宋咸淳四年進士第，調澧州司戶參軍，遷建寧府節推，未上而宋亡。至元十五年卒，年四十七，有《秀山小稿》。鄧氏起兵抗元失敗已見上述，其卒後，劉壘為之撰作墓誌。⁸²

二是隱而不仕者，有諶祐（1213-1298）、趙時播（1241-1311）、范起莘（1254-？）等人。諶祐，字自求，號桂舟，又號服耕子，南豐人。以詩文鳴世，布衣終身。元大德二年卒，年八十六。古貌古心，耿介寡諧，古文宗左氏、班、馬，詩宗杜、黃，時號大詩家者皆推讓之，每一篇出，江湖傳誦，而律體更精，咸謂唐律焉。著有《桂舟雜著》、《自知集》、《桂舟歌詠》、《三傳朝宗》、《史漢韻絕》與《古書合轍》等書，今皆佚。⁸³諶祐為劉壘最親密的詩友，彼此唱和往還甚多，《通議》卷8，〈桂舟七言律擷〉則摘錄了桂舟之詩句，吳澄於〈墓表〉中以二人齊名。趙時播，伯宣，延平人，宋宗室。咸淳九年舉進士，宋亡歸隱。至大四年卒，年七十一。劉壘為之撰寫墓誌銘。⁸⁴范起莘，字希尹，號梅谿，南平人。年六十三時，預請友人劉壘為作墓誌。⁸⁵

三是出仕新朝者，有趙孟滌（1242-1305）、趙文（1239-1315）、曾文龍（1236

⁷⁸ 明天啟本，卷15〈建寧推官鄧公墓誌〉，葉16下-19上。

⁷⁹ 〔元〕脫脫：《宋史》（北京：中華書局，1977年，點校本），卷451〈忠義傳六·陳文龍〉，頁13278-80。

⁸⁰ 陳文龍詩文集未見，《吟稿》所見二人酬唱之作僅存一首，在卷4〈送撫州太守大卿歸莆陽〉，葉13下-14上。

⁸¹ 《吟稿》，卷5〈哀文魁天祥陳魁文龍死節〉，葉1上-1下；卷1〈補史十忠詩·樞密閩廣宣撫使陳公文龍〉，葉11上-12下。

⁸² 明天啟本，卷15〈建寧推官鄧公墓誌〉，葉16下-19上。

⁸³ 〔明〕周廣等修：《江西通志》，卷17〈建昌府〉，葉84上-84下。

⁸⁴ 明天啟本，卷14〈前將仕郎趙伯宣墓誌銘〉，葉14上-15下。

⁸⁵ 清愛餘堂本，卷8〈梅谿范隱士壽墓誌銘〉，葉32上-33下。



-1304) 與胡長孺(1249-1323)等人。趙孟滌，字深道，南豐人，宋宗室。咸淳元年進士，歷撫州制司幹官，後入文天祥督府。宋亡，授杭州路總管，改桂陽路，罷歸。大德九年卒，年六十四。趙文，字儀可，一字惟恭，號青山，廬陵人。宋太學生，元初授東湖書院山長，遷南雄路學教授。延祐二年卒，年七十七。有《青山集》八卷。劉壘曾為其文集作序。⁸⁶曾文龍，字雲叔，號月崖，南豐人。至元二十四年行省命教授本州學，在官五年，考滿不復仕。大德八年卒，年六十九。劉壘為撰墓表。⁸⁷胡長孺，字汲仲，號石塘，永康人。宋咸淳十年以任子入仕。至元中薦授翰林修撰，改教授揚州。元貞初遷教建昌，後為寧海主簿，居官廉介。晚寓杭，至治三年卒，年七十五。門人私謚曰純節先生。劉壘多有書信與之往還。

從宋時舊識入元政治態度不一，或許尚難見出劉壘本人意向，此下再用程鉅夫、臧夢解(?-1335)與李世安為例，以觀劉壘與新朝官員之往還。程鉅夫，本名文海，因避武宗諱，改以字行，號雪樓，又號遠齋，建昌南城人。至元十六年，授翰林應奉，進修撰，歷祕書少監、集賢直學士。二十三年奉詔訪賢江南，除南臺侍御史。仁宗即位，拜翰林承旨，延祐三年以老請歸，五年卒，年七十。謚文憲。有《雪樓集》三十卷。⁸⁸程劉交情已見上述。臧夢解，慶元人，宋末中進士第，未官而國亡。至元十三年，從其鄉郡守將內附，授奉訓大夫、婺州路軍民人匠提舉。累官江西、浙東廉訪副使、廣東廉訪使。後納祿退居杭州，以亞中大夫、湖南宣慰副使致仕。後至元元年卒。有《周官考》三卷、《春秋微》一卷。夢解自號魯山大夫，時人以魯山先生稱之。⁸⁹李世安，又名散兀，字彥豪，唐兀(西夏)人，亡宋大將李恆子。世祖時隨父滅宋，略地至廣州，為廣州路達魯花赤。後累官尚書省參知政事、中書參知政事、平章政事、商議樞密院事。仁宗時為江西行省平章政事，鎮壓江西亂事。⁹⁰劉壘曾為其平定江西亂事而撰碑紀功，亦多有贈詩通信。

另外，劉壘也不排斥與傾向漢文化的蒙古、色目地方官往還。上述李世安已可為例，此再舉亦都忽立(1249-1315)與綽兒哈二人為證。回鶻人亦都忽立，號杏林，畏吾氏，居燕。歷完、許、真三州達魯花赤，入為萬億庫提舉，除江陵路同知，延祐二年陞延平路達魯花赤，是年卒，年六十七。卒後，家人來請劉壘

⁸⁶ 清愛餘堂本，卷5〈青山文集序〉；卷11〈與趙儀可書〉。

⁸⁷ 清愛餘堂本，卷8〈本州教授曾月崖墓表〉。

⁸⁸ 程鉅夫生平概論及其著作解題，詳見孫克寬：〈程鉅夫與其雪樓集〉，《元代漢文化之活動》，頁364-381。

⁸⁹ 〔明〕宋濂等：《元史》(北京：中華書局，1976年，點校本)，卷177〈臧夢解傳〉，頁4129-30。

⁹⁰ 〔元〕吳澄：《吳文正集》，卷85〈元故榮祿大夫江西等處行中書省平章政事李公墓誌銘〉，葉7下。



撰寫墓誌銘，原因是「我公雅敬惟老師父，師父亦雅知我公。」劉壘「因思西北人材率雄傑悍，尚武而嗜殺，意者天地勁氣攸萃耶。而公獨稟和易，趨尚文雅，通儒書，禮秀士，喜談僊佛，善作大字，綽有中州風度，其鍾天地之仁氣者歟，胄出西土，而鍾靈特異者歟。」⁹¹綽兒哈，回回人，抄兒仲子，至元丁亥（二十四年，1287）以敦武校尉龔父職為南豐州達魯花赤。⁹²劉壘亦曾為其妻撰寫墓誌銘。⁹³

（三）出仕原因試析

元貞元年南豐州學缺官之時，在當路交薦下，劉壘終於再度出仕。出仕的原因，劉壘未曾明言。有學者曾歸納南宋亡後，士人出仕為元儒學教授的原因有三：一曰年老家貧，無以為活，二曰免徭役，三曰避種人之歧視。⁹⁴若就劉壘的情形而言，筆者認為或可再從三個方面補充分析。

首先是家庭的因素。前已提及，劉壘母子情深，母親臥病與為母服喪，先後對劉壘在宋末元初出仕的意願產生影響。劉壘老年出任學官，母喪服除，多年卻仕要因已消，值得注意。

第二是當時隱逸風氣的轉變。元初打破傳統隱逸方式，模糊、取消仕隱與隱俗間對立不可逾越的界限的新隱逸風氣，相當盛行。⁹⁵四庫館臣批評劉壘年老之再出仕及其「隱居」通議：

惟其年過七旬，復出食元祿，而〈晚春郊行〉詩云：「路少過軍仍鼓吹，地多遺老自衣冠」，〈丙子閩山〉詩云：「漢祚縱移諸葛在，唐兵雖散子儀侯」，〈賈似道〉詩云：「漢祖有恩慚馬邑，懷王何罪老咸陽」，皆其未出山時所作，是則可以不存耳。⁹⁶

日暮途窮，復食元祿，而是書乃以「隱居」為名，殊不可解。⁹⁷

我們從其自撰之墓志，有「誦陶詩自挽，羨其達，作〈自志〉，又作〈無名先生

⁹¹ [明]夏良勝纂修：《建昌府志》（臺北：新文豐出版公司，1985年，《天一閣藏明代方志選刊》重印上海古籍書店影印浙江寧波天一閣藏明正德十二年〔1517〕刻本），卷16〈人物·名士〉，葉5下。

⁹² 包發鸞修、趙惟仁等纂：《南豐縣志》，卷14〈名宦〉，葉7下-8上。

⁹³ 清愛餘堂本，卷8〈王氏夫人墓誌〉，葉7下-8上。

⁹⁴ 周祖謨：〈宋亡後仕元之儒學教授〉，頁199-200。

⁹⁵ 么書儀：《元代文人心態》，頁238。

⁹⁶ 《欽定四庫全書總目》，卷166，葉28上-28下。

⁹⁷ 《欽定四庫全書總目》，卷122，葉2上。



藏山詩序〉以自況，亦猶陶之〈五柳先生傳〉也」云云，⁹⁸可見其於出仕後，仍自認不妨作為隱士之身份，可知其或亦受當時風氣的影響。

第三是劉壘對身後之名的注意與期待。⁹⁹至大二年（1309），劉壘得到臧夢解之助，以七十歲高齡得入銓注，而敕授延平路儒學教授，雖然「官冷謾酬窗下讀，齒衰難向劍邊行」，也不免「何不當年試集英」之慨，但能得到銜位，也差可自慰，遂有「姓名聊脫編氓籍，銜位堪題墓遼銘」之句。¹⁰⁰劉氏在〈拜命告家廟文〉有云：「昔我高曾，俱嘗受王命，登仕版，至於不肖孫壘三世矣。……自今脫民伍而齒王官，繼家聲而踐祖武，皆先德積慶所鍾也。」¹⁰¹對於能夠出仕為官，得以承繼家聲，十分引以為榮。而劉壘也仍對自己得以再「展霖雨之手」有所期待，不以年老稍減：

莫笑劉郎老。老劉郎平生，不是山林懷抱。夢裏風雲翻海嶽，覺後狂歌墜帽。歎幾度、荒雞誤曉。天際晴雲開五色，縱今年、意氣猶年少。機事遠，有時到。¹⁰²

四、結語

本文討論宋元之際江南士人劉壘及其《水雲村泯稿》，略分其集、其人二節：先梳理劉壘相關著述，特別是《泯稿》的版本與各本內容，再據以討論劉氏個人生平及入元後的社會網絡，推測劉氏於鼎革之後出仕的原因，以求明瞭作為宋元之際士人之之一的劉壘的出處思想梗概。茲予小結如下。

先就劉壘其集而言。現存可知劉壘之著作有：原為詩文集形式的明天啟三十八卷本《水雲村泯稿》，純文集的清愛餘堂、四庫與全元文三本，純詩集的愛餘堂《吟稿》，與子部雜家類的《通議》等書。作為研究劉壘的基本材料，對其文集的四種版本皆不可有所偏重。明天啟本具有最早版本與最接近文集原形式的意義，其內容雖可散見於他本《泯稿》、《吟稿》與《通議》中，惟就比較對勘而言，仍頗具價值。清愛餘堂本《泯稿》未改動文中人名，所收亦較四庫本為全，

⁹⁸ 〈行實〉，葉14下-15上。

⁹⁹ 吳澄的墓表題名，或與劉壘寫作墓表的原則不相符合：「古人題旌及題墓必加國號。如曰唐故、宋故，所以表其為何代之人，後將有攷也。……德祐以前題墓俱曰宋故，不以為嫌；歸附以來，皆不書國號，惟書故字，甚無義理。近見北人皆書元故，南人乃不然。……予有友人不書國號，予并去其故字，識者咸以為當，蓋既不書國號，則故字之義無所承，若必欲書則必加國號乃可。」《通議》，卷27〈墓旌書例〉，葉4下-5上。

¹⁰⁰ 《吟稿》，卷8〈新命至〉、〈又〉，葉9上。

¹⁰¹ 清愛餘堂本，卷19，葉3下。

¹⁰² 《吟稿》，卷12〈賀新郎答趙清遠見寄韻〉，葉12下。



尤其錄有劉壘已佚二書之序文，更顯珍貴。綜而言之，劉壘所撰文章的整理與利用，應以明天啟本為底本，輔以清愛餘堂與四庫二本，明天啟本所無篇章則應以清愛餘堂本為據，四庫本僅可為對校參考而已。除文集外，尚須參酌劉壘存世的詩集《吟稿》與《通議》等書，互相發明補充。

次就劉壘其人來說。本文的討論，側重於劉壘在宋元之際的出處。劉氏出仕學官，固然有個人考量與時運遇合的成份在內，卻也是當時科舉不行與南人受排擠之社會環境所造就。吳澄以劉壘與北宋之曾鞏相比，將其未獲大用落落不偶，歸結為缺乏像歐陽修（1007-1072）那樣識材用材的伯樂：

訖宋之世，科舉之藝擅名者數數有，而曾（曾鞏）之躅未或繼也。……以詩文鳴，然皆沈晦於下，倘俾生慶曆嘉祐間，獲承六一翁鎔範，安知其不參子固而三乎？……方起潛之在宋，已卓犖不群，邑正長郡守倅及鄉先達莫不期以遠大，年三十七而宋亡，時世、人情、兵謀、地利素所諳練，北來鉅公間以事接聽其言論，甚器重焉，竟亦落落不偶。郡庠缺官當路交薦，年五十五始署盱郡學正，年七十受朝命為延平郡教授。¹⁰³

為劉氏編撰《年譜》的龔望曾則進一步加以闡發為「先生不遇者，時也，非人也。」¹⁰⁴時運與人和皆為遇合要素，但就劉壘的歷史角色而言，或許其裔孫劉凝的總評最能站在時代背景為前人著想，允稱中肯：

公雖不遭際盛世，自安邱壑，常恐聲景落人間，韜晦殊深。既而慕者彌多，敬者彌眾，尊為宗工，師表當世，亦已著聞矣。¹⁰⁵

至於對劉壘全面性的研究，如其著述本本文字的細部考究、比勘，與家世、社會網絡、文學、理學、教育等思想的建構、評議，有待另文討論。

¹⁰³ 〈墓表〉，葉8上-8下。

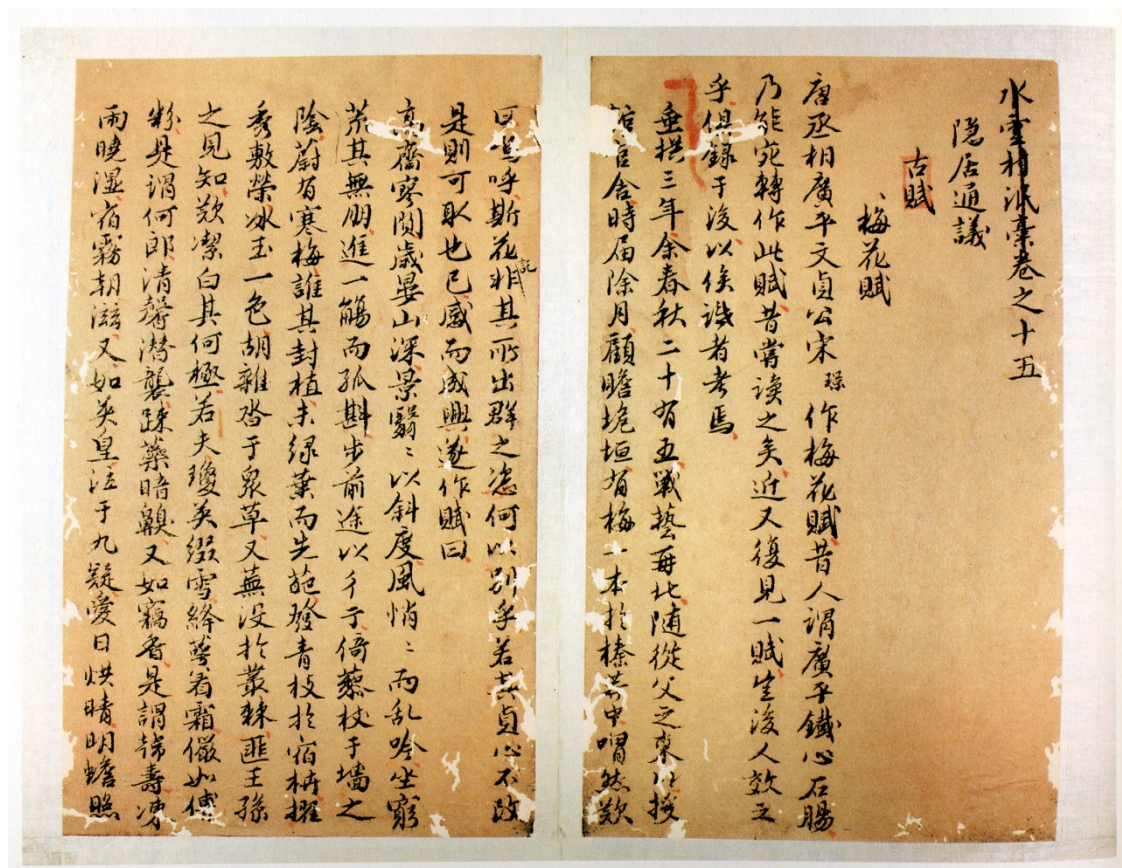
¹⁰⁴ 《吟稿》，卷末附龔望曾識語，葉31下。

¹⁰⁵ 〈行實〉，葉13下。

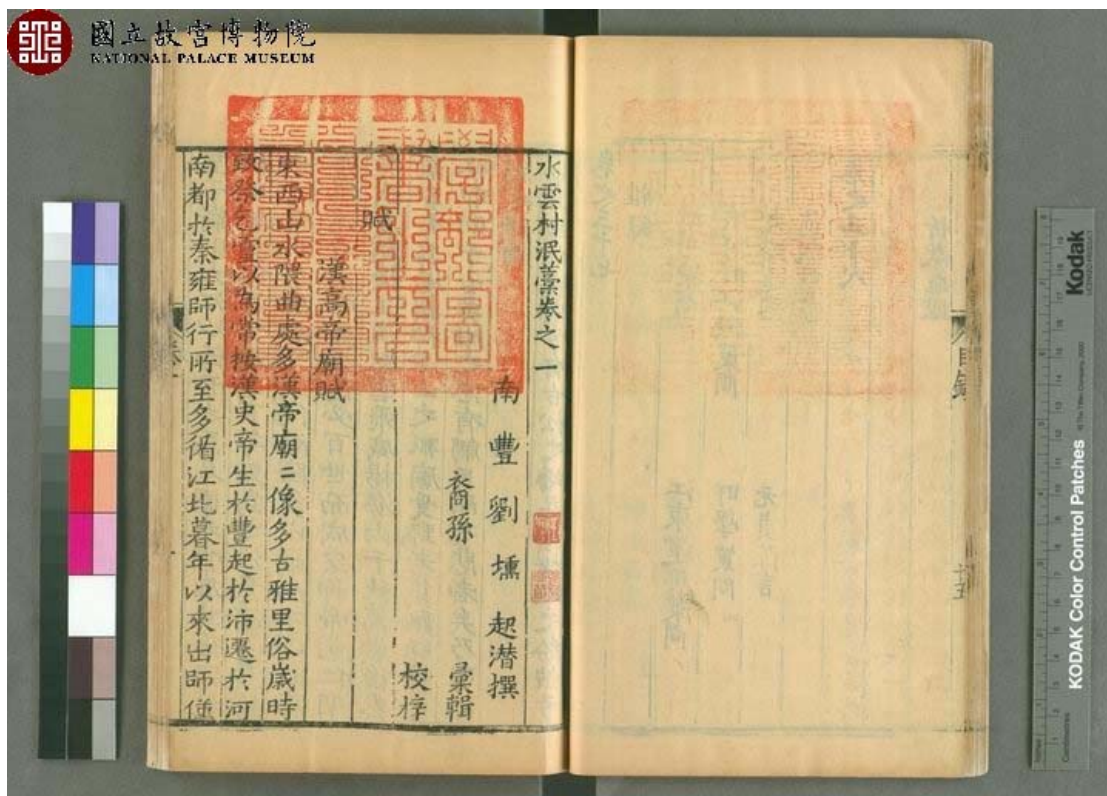


附錄

一、中國國家圖書館藏元抄本《水雲村泯稟》書影

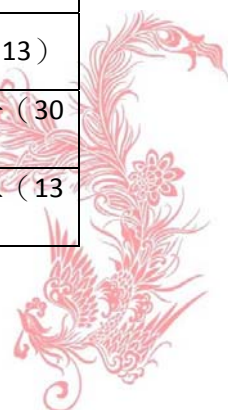


二、國立故宮博物院藏明天啟本《水雲村泯稿》書影



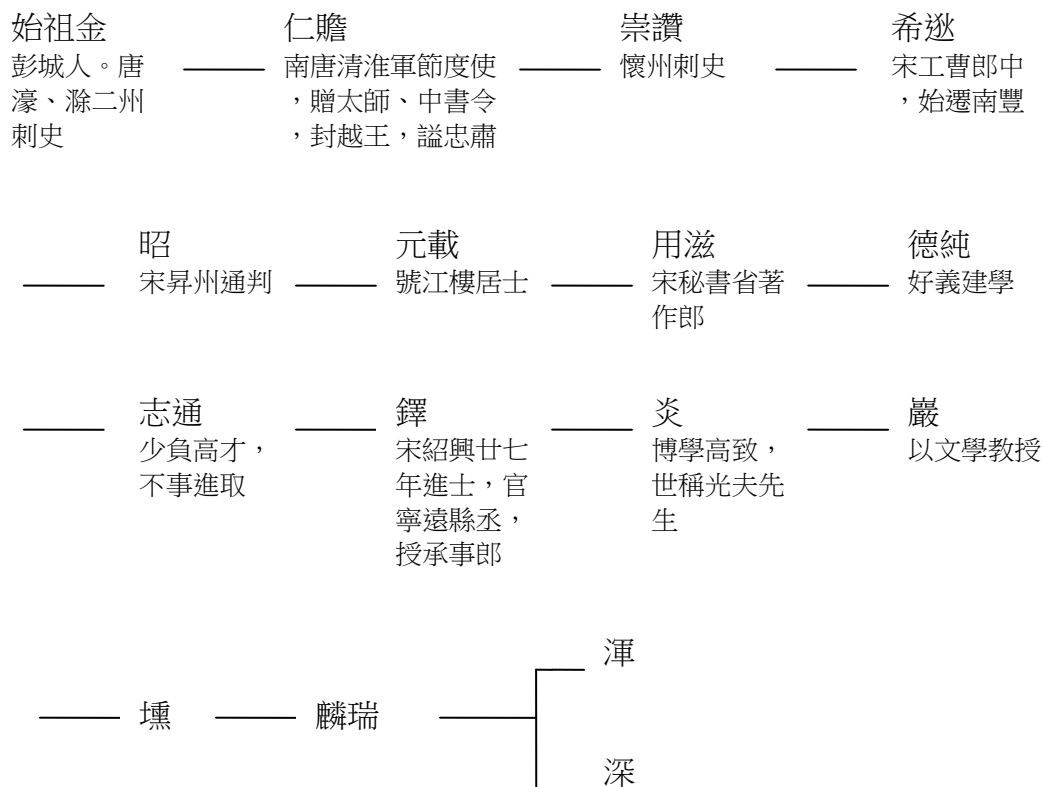
三、《水雲村泯稿》各本卷名及內容對照表

	明天啟本 (38 卷)	清愛餘堂本 (20 卷)	四庫本 (15 卷)	全元文本 (16 卷)
卷 1/卷 21	賦 8/評理 19	賦 9	賦 9	劉壎一 (23)
卷 2/卷 22	五言律詩 58/評理 10	碑 4	碑 4	劉壎二 (22)
卷 3/卷 23	五言律詩 52 (110) /評理 6 (35)	記 16	記 16	劉壎三 (23)
卷 4/卷 24	七言律詩 94/地理 20	傳 3	傳 3	劉壎四 (24)
卷 5/卷 25	七言律詩 63 (157) 七言絕句 2/評文 20	序 13	序 11	劉壎五 (27)
卷 6/卷 26	序 7/評文 15	贊銘 26	贊銘 26	劉壎六 (35)
卷 7/卷 27	記 8/評文 16	題跋 59	題跋 59	劉壎七 (20)
卷 8/卷 28	記 7 (15) /評文 10	墓表志銘 24	墓表誌銘 24	劉壎八 (44)
卷 9/卷 29	傳 2/評文 13 (74)	啟上 38	啟上 38	劉壎九 (9)
卷 10/卷 30	題跋 22/評賦 19	啟下 41 (79)	啟下 41 (79)	劉壎十 (13)
卷 11/卷 31	題跋 14/評詩 14	書翰 26	書翰 26	劉壎十一 (30)
卷 12/卷 32	題跋 21 (57) /莊列 8	祭文 5	祭文 5	劉壎十二 (13)



	明天啟本 (38 卷)	清愛餘堂本 (20 卷)	四庫本 (15 卷)	全元文本 (16 卷)
卷 13/卷 33	碑 4/駢儷 9	雜著 6	雜著 6	劉壘十三 (11)
卷 14/卷 34	墓表 14/駢儷 7	公牘 6	公牘 6	劉壘十四 (32)
卷 15/卷 35	誌銘 10/駢儷 3 (19)	表箋 25	表箋 25	劉壘十五 (58)
卷 16/卷 36	贊銘 24/鬼神 6	樂語 15		劉壘十六 (68)
卷 17/卷 37	啟 20/雜錄 7	疏語 50		
卷 18/卷 38	啟 52 (72) /折獄龜鑑	上梁文 3		
卷 19	書翰 13	祝文法語 47		
卷 20	書翰 15 (28)	詞疏 38 (俱代作)		

四、南豐劉氏世系



徵引書目

【傳統文獻】

- 〔宋〕歐陽修撰、徐無黨註：《新五代史》，北京：中華書局，1974年，點校本。
- 〔宋〕薛居正等撰：《舊五代史》，北京：中華書局，1976年，點校本。
- 〔元〕吳澄：《吳文正公集》，臺北：新文豐出版公司，1985年，《元人文集珍本叢刊》影印國立中央圖書館藏明成化本。
- 〔元〕吳澄：《吳文正集》，臺北：臺灣商務印書館，1983年，《景印文淵閣四庫全書》本。
- 〔元〕脫脫：《宋史》，北京：中華書局，1977年，點校本。
- 〔元〕趙景良：《忠義集》，《景印文淵閣四庫全書》本。
- 〔元〕劉壎：《水雲村泯稿》，明天啟元年（1621）劉冠寰彙刊本。
- 〔元〕劉壎：《隱居通議》，《景印文淵閣四庫全書》本。
- 〔元〕劉壎著，〔明〕劉冠寰編輯：《水雲村泯稿》，清道光十七年（1837）愛餘堂刊本。
- 〔元〕劉壎著，〔明〕劉冠寰編輯：《水雲邨吟稿》，清道光十年（1830）愛餘堂刊本。
- 〔明〕宋濂等：《元史》，北京：中華書局，1976年，點校本。
- 〔明〕周廣等修：《江西通志》，臺北：成文出版社，1989年，《中國方志叢書》影印明嘉靖四年（1525）刊本。
- 〔明〕夏良勝纂修：《建昌府志》，臺北：新文豐出版公司，1985年，《天一閣藏明代方志選刊》重印上海古籍書店影印浙江寧波天一閣藏明正德十二年（1517）刻本。
- 〔明〕鄔鳴雷、趙元吉等纂修：《建昌府志》，《中國方志叢書》影印日本國會圖書館藏明萬曆四十一年（1613）稿本。
- 〔清〕永瑢、紀昀等：《欽定四庫全書總目》，《景印文淵閣四庫全書》本。
- 〔清〕柏春修、魯琪光等纂：《南豐縣志》，《中國方志叢書》影印清同治十年（1871）刊本。
- 〔清〕陸心源：《皕宋樓藏書志》，上海：上海古籍出版社，1997年，《續修四庫全書》影印清刻潛園總集本。
- 〔清〕黃宗羲撰、王芑孫評：《金石要例》，臺北：臺灣商務印書館，1978年。
- 〔清〕鄭鈺修、劉凝等纂：《南豐縣志》，《中國方志叢書》影印清康熙二十二



年（1683）刊本。

〔清〕盧崧、朱若烜等纂修：《南豐縣志》，《中國方志叢書》影印清乾隆三十年（1765）刊本。

〔清〕謝旻等修、陶成等纂：《江西通志》，《中國方志叢書》影印清雍正十年（1732）刊本。

包發鸞修、趙惟仁等纂：《南豐縣志》，《中國方志叢書》影印日本國會圖書館藏民國十三年（1924）刊本。

北京圖書館出版社影印室編：《遼金元名人年譜》第3冊，北京：北京圖書館出版社，2005年。

北京圖書館編：《北京圖書館藏珍本年譜叢刊》第36冊，北京：北京圖書館出版社，1998年。

李修生主編：《全元文》，25冊前由南京江蘇古籍出版社印行，1998-2001；26冊後由南京鳳凰出版社印行，2004。

【近人論著】

么書儀：《元代文人心態》，北京：文化藝術出版社，1993年。

中國國家圖書館、中國國家古籍保護中心編：《第一批國家珍貴古籍名錄圖錄》，北京：國家圖書館出版社，2008年。

方旭東：《吳澄評傳》，南京：南京大學出版社，2005年。

王重民：《中國善本書提要》，上海：上海古籍出版社，1983年。

王德毅等編：《元人傳記資料索引》，臺北：新文豐出版公司，1979-1982年。

北京圖書館編：《北京圖書館古籍善本書目》，北京：書目文獻出版社，1987年。

李正富：《宋代科舉制度之研究》，臺北：國立政治大學教育研究所碩士論文，1960年。

杜春和整理：《張國淦文集四編·永樂大典方志輯本》，北京：北京燕山出版社，2006年。

周祖謨：〈宋亡後仕元之儒學教授〉，《輔仁學誌》第十四卷第一、二合期（1946年），頁191-214。

周清澍：〈日本所藏元人詩文集珍本〉，《元蒙史札》，呼和浩特：內蒙古大學出版社，2001年，頁609-621。

周清澍：《元人文集版本目錄》，南京：南京大學出版社，1983年。

姚從吾：〈忽必烈平宋以後的南人問題〉，《姚從吾先生全集》，臺北：正中書局，1982年，第6冊，頁1-85。

姚從吾：〈鐵函心史中的南人與北人問題〉，《姚從吾先生全集》，第6冊，



頁 161-200。

孫克寬：〈元初南宋遺民初述：不和蒙古人合作的南方儒士〉，《東海學報》第十五期（1974年），頁 13-33。

孫克寬：〈江南訪賢與延祐儒治〉，《元代漢文化之活動》，臺北：臺灣中華書局，1968年，頁 345-363。

孫克寬：〈程鉅夫與其雪樓集〉，《元代漢文化之活動》，頁 364-381。

島田翰：〈韶宋樓藏書源流攷〉，《中國目錄學名著》，臺北：世界書局，1980年，頁 5-15。

徐子方：《挑戰與抉擇：元代文人心態史》，石家莊：河北教育出版社，2001年。

國立中央圖書館特藏組編：《國立中央圖書館善本書目》，臺北：國立中央圖書館，1986年。

國立中央圖書館編：《國立中央圖書館典藏國立北平圖書館善本書目》，臺北：國立中央圖書館，1969年。

張國淦編著：《中國古方志考》，北京：中華書局，1962年。

許守泯：《蒙元統治下士人的頓挫與轉折：以婺州為中心》，新竹：國立清華大學歷史研究所博士論文，2003年。

錢已入帳了,再一次感謝喔~~陸峻嶺：《元人文集篇目分類索引》，北京：中華書局，1979年。

植松正：〈元代江南の地方官任用について〉，《元代江南政治社會史研究》，東京：汲古書院，1997年，頁 222-270。

黃仁生：《日本現藏稀見元明文集考證與提要》，長沙：岳麓書社，2004年。

黃清連：〈元初江南的叛亂（1276-1294）〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》第四十九本第三分（1978年），頁 37-76。

賈志揚（John Chaffee）：《宋代科舉》，臺北：東大圖書公司，1995年。

鄔烈波：〈試論劉壎詩論的兼收并蓄傾向〉，《江西教育學院學報》第二十一卷第一期（2000年），頁 11-14。

鄧國光：〈劉壎《隱居通義》的賦論〉，《文學遺產》1997年第五期，頁 72-80。

蕭啟慶：〈元代的儒戶：儒士地位演進史上的一章〉，《元代史新探》，臺北：新文豐出版公司，1983年，頁 1-58。

蕭啟慶：〈元朝的統一與統合：以漢地、江南為中心〉，《元朝史新論》，臺北：允晨文化實業公司，1999年，頁 13-42。

蕭啟慶：〈內北國而外中國：元朝的族群政策與族群關係〉，《元朝史新論》，



頁 43-60。

蕭啟慶：〈宋元之際的遺民與貳臣〉，《元朝史新論》，頁 99-118。

靜嘉堂文庫編纂：《靜嘉堂文庫漢籍分類目錄》，臺北：大立出版社，1980 年

。

羅依果（Igor de Rachewiltz）、樓占梅：《元朝人名錄》，臺北：南天書局，
1988 年。

Jay, Jennifer W.. A change in dynasties: loyalism in thirteenth-century China.

Bellingham: Western Washington, 1991.



論孔穎達《禮記·大學》「誠意」的內容

許淑馨*

提 要

鄭玄、孔穎達分別在儒學轉變的時代重新為儒家經典注疏，雖然孔穎達以鄭玄的注為基礎，為經典作疏，但是閱讀其中的內容，不難發現孔氏又以自己的角度重新詮釋經典的內容。本文章選定儒家經典中至今學界仍抱持許多不同意見的《禮記·大學》，觀看孔穎達站在經典原文、鄭玄注的基礎上又抒發什麼不同的見解。

《禮記·大學》的孔疏開頭便提及「章明其德於天下，卻本明德所由，卻從誠意為始」。孔穎達為《禮記·大學》經文作的疏中，雖然些地方是站在經文或是鄭玄注的角度作疏，但是比較過後發現許多經文、鄭玄注中未提及「誠意」的內容，而孔穎達卻會於書中特別強調「此為誠意」、「廣明誠意之事」……等。孔穎達重視「誠意」，認為「誠意」的內容就是「必須由內心向外去發顯」，並且更深入提出「精誠」的概念，針對「精誠」的概念再加以延伸論述。

孔穎達提出「精誠」的內容基本上與「誠意」的概念相同，也可以說是孔氏進一步強調「誠意」中所提倡的「必須由內心向外去發顯」的做人處事的態度，並且要由「心」、「知」、「常恆日新」的作法，一步步達到「精誠」。

關鍵字：鄭玄、孔穎達、《禮記·大學》、誠意、精誠

一、前言

漢朝許慎（叔重，58-147）《說文解字》中解釋「誠」：「誠，信也」而解釋到「信」一字說到「信」：「誠也」，「誠信」兩字相通，「誠」就是「信」，若要達到「誠意」的標準也就是要人言而有信，《說文解字》又說到：「信，誠也。从人从言。會意。¹」「信」是會意字，要達到「信」也就是「誠」的境界必須從人的言行做起。《禮記·大學》在學界不論是在考據義或者是義理思想上備受爭議，尤其是「誠意」的詮釋，尤其是在宋明時期儒者更是對「誠意」的

* 撰者目前就讀於元智大學中語所碩士班三年級

¹ 〔漢〕許慎：《說文解字注》（台北：黎明文化，1991年），頁45。

看法各執其意。因此，本文章希望將時間回溯到宋明的前一朝代，希望了解在宋明之前儒者對《禮記·大學》經文中的「誠意」所抱持的看法。

儘管宋明之前的唐朝將儒家經典集大成，重新編撰《五經正義》，但是在漢代獨尊儒術以降，儒學至唐代以前，因為中國政治動盪、許多學說的興起……等等諸多的因素，儒學一直處於式微的狀態，因此唐代可以說是儒學思想重新定位的一個朝代，演變至此儒家思想不再像兩漢一樣，是將先秦百家思想彙整及綜合，而是將儒、釋、道三家的思想作整合，孔穎達所主編《五經正義》就是在這樣的背景之下產生。

孔穎達既然為《禮記》作疏，那麼對於宋明時期備受爭議的《禮記·大學》中之「誠意」的詮釋具有一定的影響力。後代的儒者們閱讀《禮記·大學》時，不免都會參考孔穎達於其中的疏，想法也會受到些許的影響。因此，本文章鎖定孔穎達為《禮記·大學》的疏，並且以漢朝鄭玄的注為輔，推究孔穎達於疏中的想法，孔穎達在疏中對於誠意的觀點又為如何？歸納了孔穎達在《禮記·大學》的經文中特別提到「誠意」的部分以及所舉出的例子，並與鄭玄的注、經文比較，證明孔穎達是強調「誠意」的重要性，從這些歸納的資料當中了解孔疏對「誠意」的看法。

二、誠意的重要性與內容

孔穎達看來，儒家經典所載的主要內容是道、聖道、王道，在教育與教化中有著舉足輕重的地位。因此，孔穎達的主張中，「人民各守本分」是很重要的。而《五經正義》中的《禮》更是備受遵從，孔穎達主張禮是道的體裁和政教之本，關於《禮》的解釋為孔子「不學禮，無以立」思想的闡發，孔氏認為唯有教化人們，讓天下人民皆學習禮、精通禮，才能使階級秩序保持穩定，《禮》的教育功能不言而喻。孔穎達強調以聖人之道為教育內容，認為聖人之道不出儒家經典的範圍。²而《五經正義》中最符合孔穎達此教育理念的，莫過於《禮記》中的〈大學〉。

（一）孔疏與經文比較

孔氏於《禮記·大學》疏中最重視的莫過於「誠意」。疏的開頭說到：「論此大學之篇，論學誠之事，能治其國，彰明其德於天下，卻本明德所由，卻從誠

² 喬東義：〈由經學詮釋到美學詮釋——對孔穎達詮釋學思想的一種考察〉（北京：《哲學動態》，2009年第4期），頁91~92。



意為始³」強調「誠意」在《禮記·大學》中的影響力。經文許多段落裡並未提及「誠意」的內容，孔疏中卻會特別將「誠意」提出，強調的重要性，例如《禮記·大學》中提及「湯之《盤銘》曰：『苟日新，日日新，又日新。』」⁴經文中僅強調《盤銘》記載的「苟日新，日日新，又日新」的概念，並沒有指涉此與「誠意」有相關聯，但是孔穎達的疏中解釋：

「湯之《盤銘》」，此一經廣明誠意之事。「湯之《盤銘》」者，湯沐浴之盤，而刻銘為戒。必於沐浴之者，戒之甚也。「苟日新」者，此《盤銘》辭也。非唯洗沐自新。苟，誠也。誠使道德日益新也。⁵

認為「苟」，是「誠也」，孔穎達於疏中清楚的塑造「誠意」的形象，並且認為湯之《盤銘》中所記載「苟日新，日日新，又日新」的內容，孔氏詮釋為「廣明『誠意』之事」，並且加以定義「『湯之《盤銘》』者，湯沐浴之盤，而刻銘為戒。必於沐浴之者，戒之甚也。」孔氏將經文的解釋為「與時時警惕自己要『誠意』才能夠使道德日益更新，不讓道德腐敗」，更進一步將「苟」解釋為「誠也」。此句話，經文中並未加以定義，僅提出「苟日新，日日新，又日新」的想法，《禮記·大學》經文之所以給後代學者有極大的詮釋空間就在於此，因為經文中的定義不甚清楚，因此留給後者極大的詮釋空間。而孔疏中除了將《盤銘》的解釋冠上「誠意」的思想突顯「誠意」的重要性之外，孔穎達疏中處處提及「廣明誠意之事」。

又例如經文中說到：「《康誥》曰『克明德』，《太甲》曰『顧諟天之明命』，《帝典》曰『克明俊德』，皆自明也。⁶」而孔疏解釋：「『《康誥》曰：克明德』者，此一經廣明意誠則能明己之德⁷」；或者是經文中說：「《詩》曰：『周雖舊邦，其命惟新。』是故君子無所不用其極⁸」孔疏解釋：「《詩》云：邦畿千里，惟民所止，此一經廣明誠意之事，言誠意在於所止，……。⁹」以上所舉出的兩個例子，都是經文未提到「誠意」，孔疏中將其解釋「此一經廣明誠意之事」，諸如此類的例子在孔疏中不甚繁舉，因此本文章將此類的例子整理成表格：

³ 藝文印書館編：《十三經注疏·大學》（台北：藝文印書館，1989年），頁983。

⁴ 同註3，頁984。

⁵ 同註3，頁985。

⁶ 同註3，頁984。

⁷ 同前註，頁985。

⁸ 同註6。

⁹ 同註7。



表格一

《禮記·大學》原文	孔疏
《詩》云：「於戲前王不忘。」君子賢其賢而親，其親小人樂其樂而利，其利此以沒世不忘也。	「《詩》云：於戲前王不忘」者，此一經廣明誠意之事。此《周頌·烈文》之篇也，美武王之詩。於戲，猶言嗚呼矣。以文王、武王意誠於天下，故詩人歎美之云：此前世之王，其德不可忘也。
《康誥》曰「克明德」，《太甲》曰「顧諟天之明命」，《帝典》曰「克明峻德」，皆自明也。	「《康誥》曰：克明德」者，此一經廣明意誠則能明己之德。周公封康叔而作《康誥》，戒康叔能明用有德。……。正義曰：明明德必先誠其意，此經誠意之章，由初誠意也，故人先能明己之明德也。
湯之《盤銘》曰：「苟日新，日日新，又日新。」《康誥》曰：「作新民。」《詩》曰：「周雖舊邦，其命惟新。」是故君子無所不用其極。	「湯之《盤銘》」，此一經廣明誠意之事。「湯之《盤銘》」者，湯沐浴之盤，而刻銘為戒。必於沐浴之者，戒之甚也。「苟日新」者，此《盤銘》辭也。非唯洗沐自新。苟，誠也。誠使道德日益新也。……。「又日新」者，言非唯日日益新，又須常恆日新，皆是丁寧之辭也。此謂精誠其意，脩德無已也。
《詩》云：「邦畿千里，惟民所止。」《詩》云：「緡蠻黃鳥，止於丘隅。」子曰：「於止，知其所止，可以人而不如鳥乎？」	「《詩》云：邦畿千里，惟民所止」，此一經廣明誠意之事，言誠意在於所止，故上云：「《大學》之道在於至善。」此《商頌·玄鳥》之篇，言殷之邦畿方千里，為人所居止。此《記》斷章，喻其民人而擇所止，言人君賢則來也。
此謂知本。	以上皆是「誠意」之事，意為行本，既精誠其意，是曉知其本，故云「此謂知本」也。
《詩》云：「殷之未喪師，克配上帝。儀監於殷，峻命不易。」道得眾則得國，失眾則失國。是故君子先慎乎德。有德此有人，有人此有土，有土此有財，有財此有用。德者本也，財者末也。外本內末，爭民施奪。是故財聚則民散，財散則民聚。是故言悖而出者，亦悖而入，貨悖而入者，亦悖而出。	「儀監於殷，峻命不易」者，儀，宜也；監，視也。今成王宜監視於殷之存亡。峻，大也。奉此天之命，誠為不易，言其難也。
未有上好仁而下不好義者也，未有好義其事不終者也，未有府庫財非其財者也。	注「其為」至「有也」。正義曰：言君行仁道，則臣必為義。臣既行義，事必終成。以至誠相感，必有實報，如己有府庫之財，為己所有也。其為誠實而然，言不虛也。

孔疏中還有許多提到「誠意」之處，但是這些對「誠意」的闡述皆是站在經文、鄭注對「誠意」的看法加以延伸，孔疏將「誠意」的內容再發揮。本章節欲突顯孔疏對「誠意」的重視，所以僅有節錄《禮記·大學》中七段經文的內容，而這七段內容皆為鄭注、經文未提及「誠意」，而孔疏中的解釋卻有「誠意」的



意涵，以此突顯孔穎達對「誠意」的重視。

（二）孔疏與鄭玄注比較

疏的特點是依據一家之說，對經文逐字逐句、逐章串講，然後根據先儒注文進行疏解，一般不隨意發揮，基本維護原注文的思想體系，為士儒明經考試制訂一個統一的標準。孔穎達站在「疏不破注」的情況下表現隨文釋義、因文生義的詮釋方式，詮釋過程中，據所釋經傳之文、缺漏或錯誤之處，隨時加以疏通、糾正、辯駁，並補充發揮自己的見解，充分體現經文的動機性和靈活性。也就是說孔穎達站在漢朝鄭玄以儒家思想為主的角度詮釋《禮記·大學》經文，因此可由此推論孔疏也深受到儒家影響。

孔疏中對於「誠意」的看法，對《禮記·大學》經文的疏中就有兩段是站在鄭玄的角度去詮釋「誠意」。例如經文中說到：

《詩》云：「瞻彼淇澳，萋竹猗猗。有斐君子，如切如磋，如琢如磨。瑟兮僩兮，赫兮喧兮。有斐君子，終不可諠兮。」¹⁰

鄭注中解釋為：

此「心廣體胖」之詩也。澳，隈崖也。「萋竹猗猗」，喻美盛。斐，有文章貌也。諠，忘也。道猶言也。恂，字或作「峻」，讀如嚴峻之「峻」，言其容貌嚴栗也。民不能忘，以其意誠而德著也。¹¹

孔疏中解釋為：

「《詩》云：瞻彼淇澳」者，此一經廣明誠意之事，故引《詩》言學問自新、顏色威儀之事，以證誠意之道也。……。「瞻彼淇澳，萋竹猗猗」者，此《詩·衛風·淇澳》之篇，衛人美武公之德也。澳，隈也。萋，王芻也。竹，篇竹也。視彼淇水之隈曲之內，生此萋之與竹，猗猗然而茂盛，以淇水浸潤故也。言視彼衛朝之內，上有武公之身，道德茂盛，亦蒙康叔之餘烈故也。引之者，證誠意之道。¹²

¹⁰ 同註3。

¹¹ 同前註，頁983。

¹² 同前註，頁985。



《詩經》中的原意是要稱讚一位具有良好德性的君子，因為道德發自內心的彰顯於外，因此外在自然威儀顯赫，讓人民始終無法忘懷。《禮記·大學》則是藉由此例，專注於「有斐君子，終不可誼兮」的解釋，強調道盛德至善，能夠自然而然的發揮「德」的操守，讓人民自然不能忘懷並且受到影響。

鄭注中提及「民不能忘，以其意誠而德著而德著也¹³」解釋《詩經》中提倡的君子之道，使民難以忘懷，是因為「誠意」讓「德」的情操更加顯著於外。而孔疏站在鄭注的基礎上對經文加以解釋，對鄭注所講述的內容加以延伸，認為《詩經·衛風》所言是要「證誠意之道」也就是在《禮記·大學》、《詩經》中並未將此段話強調此與「誠意」之事有相關連，但是孔疏中順著鄭注所言，更加強調了「誠意」的重要性。

孔穎達站在鄭玄的角度，強調對「誠意」的看法，同樣的例子全篇經文中還有另一個。《禮記·大學》中提到：「子曰：『聽訟，吾猶人也。必也使無訟乎？』無情者不得盡其辭，大畏民志。¹⁴」；鄭注解釋：「情，猶實也。無實者多虛誕之辭。聖人之聽訟，與人同耳。必使民無實者不敢盡其辭，大畏其心志，使誠其意不敢訟。¹⁵」鄭玄解釋孔子的這番話說明不論作任何事情都要「道理」，勸誡眾人，唯有自身實實在在的為人，由內而外發自內心的作到「誠意」，才能得到他人的尊敬。而孔穎達的疏雖然站在鄭玄的注上加以抒發，但是孔穎達卻是比鄭玄更多對於「誠意」的解釋：

「子曰」至「利也」。正義曰：此一經廣明誠意之事，言聖人不惟自誠己意，亦服民使誠意也。孔子稱斷獄，猶如常人無以異也，言吾與常人同也。「必也使無訟乎」者，必也使無理之人不敢爭訟也。「無情者不得盡其辭」者，情，猶實也。言無實情虛誕之人，無道理者，不得盡竭其虛偽之辭也。「大畏民志」者，大能畏脅民人之志，言人有虛誕之志者，皆畏懼不敢訟，言民亦誠實其意也。¹⁶

孔穎達的疏中更多對「誠意」的定義，認為「誠意」就是要「廣明誠意之事，言聖人不惟自誠己意，亦服民使誠意也。」強調聖人必須要以身作則，自身先到「誠意」，讓民眾能夠心服口服的發自內心也作到「誠意」，並且強調唯有「誠意」才能使「無理之人不敢爭訟也」，因為「無理之人」會因為聖人的「誠意」而

¹³ 同註 11。

¹⁴ 同前註，頁 986。

¹⁵ 同前註。

¹⁶ 同註 3，頁 988。



突顯自己的虛偽、荒誕，最後又再次強調若是能夠達到「誠意」，則能自然而然的影響民眾，使「民亦誠實其意也」。此段經文裡未有隻字片語提及「誠意」，鄭玄的注中也僅有於最後一句中說「大畏其心志，使誠其意不敢訟。」而孔穎達卻對「誠意」的想法加以著墨，比鄭玄所強調的「大畏其心志，使誠其意不敢訟」更多對「誠意」的看法。

孔疏在經文雖然是站在鄭玄的注去寫疏，但是上一節中有提到，孔穎達在《禮記·大學》中有七段是經文、鄭玄皆未提到「誠意」，而孔疏中卻是定義為「誠意」的解釋，儘管整篇經文中鄭玄僅有這兩段是為「誠意」作注，孔穎達不但沒有忽略鄭玄對「誠意」的解釋，而是緊抓住鄭玄為「誠意」的注解更詳盡的為「誠意」解釋其中所代表的意義。

儘管孔穎達是站在鄭玄的角度為經文解釋「誠意」，但是由孔穎達為「誠意」所作的疏，比鄭玄的注更多對「誠意」的刻畫，也能證明孔穎達對「誠意」的重視。

（三）孔疏認為「誠意」的涵意

以上兩小節皆是證明孔穎達在《禮記·大學》的經文裡對「誠意」的重視，所提出的例子，都是經文中未提到「誠意」而孔疏中有對「誠意」加以解釋段落。

透過這些例子本文章發現孔穎達在疏中詮釋「誠意」的內容，特重於強調做人若是能夠發自內心的達到「誠意」的工夫，那麼本身將會自然而然的由內心向外散發出一種氣質影響他人，例如孔疏解釋經文：「子曰：『聽訟，吾猶人也。必也使無訟乎？』無情者不得盡其辭，大畏民治。¹⁷」這段內容就有講述到：「此一經廣名誠意之事，言聖人不惟自誠己意，亦服民使誠意也。¹⁸」指出只要人能夠達到「誠意」的工夫，就可以讓無理之人不敢爭訟，內心具有「誠意」後才能將「德」自然而然的顯現於外在，如此一來，人民就會發自內心的被有德之人的威儀所震攝。而國家內若是少了虛偽、無理之人作亂，那麼民眾更容易受到聖人的影響，一同達到「誠意」的工夫，所以「誠意」是一種自然而然由內心向外散發的氣質。又例如孔疏中解釋：「『心誠求之，雖不中不遠矣』者，言愛此赤子，內心精誠，求赤子之嗜欲，雖不能正中其所欲，去其所嗜欲，其不甚遠。¹⁹」《尚書》中的〈康誥〉篇的「赤子」之意為「嬰兒」，因此愛此「赤子」之心是自

¹⁷ 同註 3，頁 988。

¹⁸ 同前註。

¹⁹ 同前註，頁 989。



然而然的，此意也是強調內心精誠，就是要求發自內心的真誠。

除此之外，儘管孔穎達認為「誠為不易，言其難也」，但是「誠意」還是修身之道，不可不做。而「誠意」除了要「發自內心」的去做，孔穎達的「誠意」概念中還包含「實在」元素，孔疏中處處可看到「不虛」、「內心不可虛」……結尾的言論，例如：

『故君子必誠其意』者，以有內見於外，必須精誠其意，在內心不可虛也。²⁰

又說：

正義曰：言君行仁道，則臣必為義。臣既行義，事必終成。以至誠相感，必有實報，如己有府庫之財，為己所有也。其為誠實而然，言不虛也。²¹

又說：

『此謂誠於中形於外』者，言此小人既懷誠實惡事於中心，必形見於外，不可揜藏。²²

又說：

『如好好色』者，謂見此善事而愛好之，如以人好色，心實好之，口不可道矣。言誠其意者，見彼好事、惡事，當須實好、惡之，不言而自見，不可外貌詐作好、惡，而內心實不好、惡也。皆須誠實矣。²³

綜合以上的例子，孔疏中所強調的「言不虛」、「不可虛」、「不可揜藏」都是強調欲表現「誠意」則內心必須要具有「誠實」、「坦然」的態度，如果心中懷有不好的念頭，那麼就算自己隱藏的再好，也都是會顯現於外在的，因此必須以「誠實」的態度達到「誠意」，否則再怎麼修身也是徒然。

「自然而然、發自內心的顯現」、「誠實自己的意念」的態度說穿了都是在表達類似的概念，再更細部的觀看孔疏中的內容，發現孔穎達疏中的「誠意」內

²⁰ 同前註，頁 984。

²¹ 同前註，頁 985。

²² 同註 20。

²³ 同註 3，頁 989。



容其實只是一個大範圍的標準，而疏中又細分成「精誠其意」，就如同《禮記·大學》中強調「誠意」又分出了「慎獨」一樣，都是包含在「誠意」之中，只是孔穎達又從中細分，但孔穎達不論述「慎獨」與「誠意」的關係，而是將「誠意」又再分類出「精誠」的重要性。

三、誠意中的「精誠其意」之內涵

孔穎達認為「誠」是內心所有，心中唯有具備「誠」的思想才能夠由內向外顯現；而「意」正是由內向外實踐「誠」之「意」，例如《說文解字》中對「信」的解釋一樣，要從人的言行做起，由內而外的發揮心中的「誠意」思想。孔穎達在疏中提及：

以上皆是「誠意」之事，意為行本，既精誠其意，是曉知其本，故云「此謂知本」也。²⁴

也就是說「誠意」是內心先行具備的條件，若是要加以劃分，「誠」在心中而「意」向外去實踐，但「誠」、「意」兩字拆開而論，此時的「誠」孔穎達將它細分為「精誠」，僅有「誠其意」是不足夠，也可說就大範圍而論，必須要「精誠其意」那麼，在孔穎達的疏中，「精誠」又代表什麼樣的意義及其內容？又要如何才能夠達到「精誠」為主的目的呢？基本上來說，「誠意」是個大範圍，而「精誠」是包含於孔穎達「誠意」的理念中，但是「誠意」、「精誠」兩者是同時顯現，不可分割的，如同《禮記·大學》經文中的「慎獨」一樣，「誠意」中包含了「慎獨」的作法，但是孔穎達卻是提出「精誠」於「誠意」內的作法，而不同於《禮記·大學》經文裡是對「慎獨」加以解釋。本文章以「精誠」的意義與內容、如何達到「精誠」的步驟加以深入探討。

（一）精誠的意義與內容

基本上，「精誠」是孔穎達對「誠意」再更深入的探討，也就是要達到「誠意」內涵中提到的「內見於外，必須精誠其意，在內心不可虛」，也就是心裡想的和外在做出來的任何行動是一致的，要做到此工夫，內心應要保有「赤子之心」，孔穎達在《禮記·大學》疏中解釋：

《康誥》曰：「如保赤子」者，此成王命康叔之辭。赤子謂心所愛之子。

²⁴ 同前註，頁 985。



言治民之時，如保愛赤子，愛之甚也。「心誠求之，雖不中不遠矣」者，言愛此赤子，內心精誠，求赤子之嗜欲，雖不能正中其所欲，去其所嗜欲，其不甚遠。²⁵

在上一節對「誠意」內涵的解釋中，就有提到此例，但是此處孔疏卻是用「內心精誠」來說明經文中的「誠意」。因此本文章又提此例，更深入探討「精誠」與「誠意」之間的關係。

「赤子」在《尚書·康誥》中解釋成嬰兒之義，是成王對康叔勉勵要如何對待封地的人民「若保赤子，惟民其康乂」；《禮記·大學》認為「《康誥》曰：『如保赤子。』心誠求之，雖不中不遠矣。未有學養子而後嫁者也。」²⁶在《尚書·商誥》中出現的「若保赤子」也就是勉勵康叔愛護子民要像是愛護自己的嬰兒一般，由內心向外散發，到了《禮記·大學》經文中將《尚書·康誥》的「赤子」提出論述，但是卻是指出「若保赤子」的行為與「誠意」之間的關係，要達到「誠意」就是要像人天性就是愛護自己的嬰兒一般，由內向外的散發出來。至孔穎達解釋《禮記·大學》的疏中，認為必須要「保愛赤子」也就是能夠遵循愛護自己孩子的天性一樣，由內而外的真心散發出來，也就是「精誠」，孔穎達又在疏中提及：

「心廣體胖」者，言內心寬廣，則外體胖大，言為之於中，必形見於外也。「故君子必誠其意」者，以有內見於外，必須精誠其意，在內心不可虛也。²⁷

此處孔穎達對「精誠」的解釋就如同《尚書·康誥》中所言「若保赤子」的意涵一樣，同樣論述「故君子必誠其意」是要「有內見於外，必需精誠其意」與孔穎達論述「誠意」，指出「誠意」的內容是要「發自內心的向外彰顯，達到言行一致」的目標，本文章將孔疏於經文內提到「精誠」之處彙整成以下的表格：

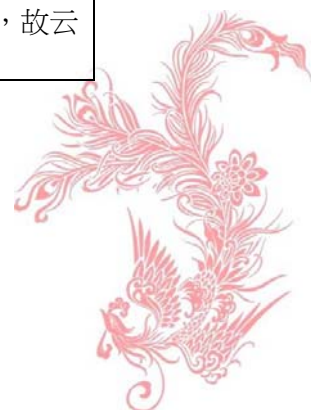
表格二

《禮記·大學》原文	孔疏
先誠其意；欲誠其意者，……。	「欲誠其意者，先致其知」者，言欲精誠其己意，先需招致其所知之事，言初始必須學習，然後乃能有所知曉其成敗，故云「先致其知」也。

²⁵ 同註 3，頁 989。

²⁶ 同前註，頁 986。

²⁷ 同前註，頁 985。



《禮記·大學》原文	孔疏
物格而後知至，知至而後意誠，意誠而後心正，心正而後身修，身修而後家齊，家齊而後國治，國治而後天下平。	「知至而後意誠」，既能知至，則意念精誠也。「意誠而後心正」者，意能精誠，故能心正也。
曾子曰：「十目所視，十手所指，其嚴乎！」富潤屋，德潤身，心廣體胖，故君子必誠其意。	「曾子曰：十目所視」者，此經明君子修身，外人所視，不可不誠其意。「心廣體胖」者，言內心寬廣，則外體胖大，言為之於中，必形見於外也。「故君子必誠其意」者，以有內見於外，必須精誠其意，在內心不可虛也。
「如切如磋」者，道學也。「如琢如磨」者，自脩也。「瑟兮僴兮」者，恂慄也。「赫兮喧兮」者，威儀也。「有斐君子，終不可諠兮」者，道盛德至善，民之不能忘也。	《詩經》雲「赫兮喧兮」，本不同也。云「以其意誠而德著也」，以武公用意精誠德著於人，人不忘也。以經廣明誠意之事，故鄭云「意誠而德著也」。
《詩》云：「於戲前王不忘。」君子賢其賢而親，其親小人樂其樂而利，其利此以沒世不忘也。	「此以沒世不忘也」，由前王意能精誠，垂於後世，故君子小人皆所美念。以此之故，終沒於世，其德不忘也。
此謂知本。	以上皆是「誠意」之事，意為行本，既精誠其意，是曉知其本，故云「此謂知本」也。
湯之《盤銘》曰：「苟日新，日日新，又日新。」《康誥》曰：「作新民。」《詩》曰：「周雖舊邦，其命惟新。」是故君子無所不用其極。	「又日新」者，言非唯日日益新，又須常恆日新，皆是丁寧之辭也。此謂精誠其意，脩德無已也。
所謂治國必先齊其家者，其家不可教，而能教人者無之，故君子不出家而成教於國。孝者，所以事君也；弟者，所以事長也；慈者，所以使眾也。《康誥》曰：「如保赤子。」心誠求之，雖不中不遠矣。未有學養子而後嫁者也。	《康誥》曰：「如保赤子」者，此成王命康叔之辭。赤子謂心所愛之子。言治民之時，如保愛赤子，愛之甚也。「心誠求之，雖不中不遠矣」者，言愛此赤子，內心精誠，求赤子之嗜欲，雖不能正中其所欲，去其所嗜欲，其不甚遠。

由表格中八個孔疏提出「精誠」的例子中可以發現孔穎達解釋「誠意」的段落與解釋「精誠」的例子多有重覆，也就是說「精誠」是孔穎達將「誠意」更細部提出論述的一部分，當中「精誠」就是對「誠意」中論述的「由內而外的向外彰顯」、「實在」的修身方法再加以著墨，強調此觀念的重要性。

此外，觀察以上的例子中皆有提到「內心不可虛」、「故能心正」、「內心精誠」，也就是在孔穎達對「誠意」的解釋中，強調「由內而外的向外彰顯」當中並未特別提起「心」的概念，而於「精誠」當中強調「心」，認為「誠意」應以「心」作起，人的一切行為皆是由「心」所發，因此孔穎達在對「誠意」的解釋之中更進一步提出「精誠」，由「精誠」的概念強調修煉「心」才是最重要的



部分。

（二）精誠的步驟

「精誠」的內容是就「誠意」原有的定義上衍生而出更細部的討論，那麼，就了解孔穎達主張「精誠」的內容與「誠意」的內容本質上是相差不遠的。上一節提及「精誠」是由「心」的修練做起，而欲達到「精誠」的首要步驟必需做到「既能知至，則意念精誠也」認為要透過「知」，也就是了解聖賢所闡述的道理，就能夠進一步做到「精誠」並且舉出了許多《禮記·大學》中的例子，進一步提及其中的聖賢做到的事情，例如：

《詩經》云「赫兮喧兮」，本不同也。云「以其意誠而德著也」，以武公用意精誠德著於人，人不忘也。以經廣明誠意之事，故鄭云「意誠而德著也」。²⁸

《禮記·大學》的經文中提出的《詩經》這段內容並沒有特別強調「誠意」但是孔穎達特別將「誠」的概念提出討論之外，又將武公因為「精誠」所以「德」性得以顯著於他人，透過聖賢的經驗，強調「意誠」的重要性；其次，孔穎達一再的強調唯有廣明「誠意」之事，內心實在的向外闡發「誠」的概念，達到「身教不如言教」的目的，若要能達到「身教不如言教」的目的，則上一節討論「精誠」中強調「內而外的向外彰顯」的內容就是要努力的目標，而要達到此目標也就是靠「正心」的修練工夫，君王能夠藉由聖賢作為榜樣達到「知誠」，「知誠」之後達到「正心」的目的，就能讓「德」的理念發揚於治理百姓之上。

最後，必須要「常恆日新」，也可以說這是孔穎達要達到「正心」的概念的延續：

「又日新」者，言非唯日日益新，又須常恆日新，皆是叮嚀之辭也。此謂精誠其意，脩德無已也。²⁹

也就是不能夠此刻了解了此道理，過了幾分鐘之後就將自己悟得的道理加以改變，不只是只有知道「誠」的概念，還要時常更新自己的概念也就是必須達到「常恆日新」的概念，將「誠」的概念時時保有於心中，才算是「精誠其意」的一部份。

²⁸ 同註3，頁985。

²⁹ 同前註。



因此，「精誠」的做法就是「誠意」的更細分，與「誠意」的概念相同，都要以前人的事跡警惕自己，並且達到「由內而外的向外發顯」後能夠由內心底、日然而然的去影響他人，而不是刻意去達到「誠」的想法，除此之外，因為人的想法是日新月異，因此，孔疏中還強對對於「誠」的概念也是必須不停的改變、調整自我的想法，時時警惕自己，這就是要達到「精誠」的做法。

四、結論

孔穎達認為「所謂誠其意者自此以下至此謂知本，廣明誠意之事」、「故為我所親愛，則我若自脩身有德，必然亦能使眾人親愛於我也」強調修身、誠意的重要性的的重要性。

本文章認為，《禮記·大學》的經文中舉出許多例子並未特別強調「誠意」的部分，也可以說只有提出在說明此為「誠意」的例子，或者是只有將其他經典的例子提出，但是並未強調、說明此概念為「誠意」之道，但是孔穎達在《禮記·大學》疏中卻是將特別強調並且提出這些例子為「誠意」的概念，並且站在《禮記·大學》經文的基礎上，進一步做更有系統的討論；其次，又將「誠意」的概念延伸出「精誠」的概念。《禮記·大學》中的修身是格物、致知、誠意、正心而悟得的，達到自我從家庭、社會、國家、天下和諧的狀態，修身要合乎「禮」的標準，但是從《禮記·大學》歸納孔穎達對「誠意」之解釋，又從「誠意」的觀念上延伸出「精誠」的概念，所以說，「格物致知」雖然被擺在《禮記·大學》中論修身的最先需要達到的目標，但是在孔穎達的解釋當中卻是有它自己的看法，「知」卻是達到「精誠」的一項過程，而「精誠」的最終目的也就是「誠意」，而「誠意」的最終目標是要具有「由內而外的向外發顯」的態度，也就是修煉自己的「心」以達到此終極目標。

本文章認為從孔穎達開始就已經在《禮記·大學》疏中發揮「誠意」的概念，以至於演變至後代，明代王陽明主張《禮記·大學》以「誠意」為基礎的發展。在唐代《五經正義》之後，許多閱讀《禮記》的人都會參考孔穎達疏中對經典的解釋，也可以說孔穎達在《禮記·大學》的疏中對「誠意」的概念有了承先啟後的影響力，孔穎達的看法使得後世學者潛移默化之中，內心底不知不覺中受到孔穎達對「誠意」概念的影響。



參考書目

- 〔漢〕鄭玄注、〔唐〕孔穎達疏：《十三經注疏·詩經注疏》（台北：藝文印書館，1989年）。
- 〔漢〕鄭玄注、〔唐〕孔穎達疏：《十三經注疏·周易尚書注疏》（台北：藝文印書館，1989年）。
- 〔漢〕鄭玄注、〔唐〕孔穎達疏：《十三經注疏·禮記注疏》（台北：藝文印書館，1989年）。
- 〔漢〕鄭玄注、〔唐〕孔穎達疏：《十三經注疏·左傳注疏》（台北：藝文印書館，1989年）。
- 〔漢〕許慎：《說文解字注》（台北：黎明文化，1991年）。
- 高明：《高明文輯（上）》（台北：黎明文化，1978年）。
- 屈萬里：《尚書今註今譯》（台北：台灣商務印書館，1969年）。
- 趙吉惠：《中國儒學史》（河南：中州古籍出版社，1991年）。
- 張鴻：《大家精要：孔穎達》（雲南：雲南教育出版社，2009年）。
- 申屠爐明：《中國思想家評傳叢集—孔穎達、顏師古評傳》（南京：南京大學出版社，2006年）。
- 王海英：〈孔穎達《五經正義》與唐代文論〉，《中國文學研究》第2期（2001年3月），頁25～29。
- 喬東義：〈孔穎達儒學思想的異質性考論〉，《學術月刊》第六期（2007年7月），頁72～77。
- 栗希榮、胡恩堂：〈唐代洪儒——孔穎達〉，《衡水學院學報》第6期（2009年3月），頁40～42。
- 喬東義：〈由經學詮釋到美學詮釋——對孔穎達詮釋學思想的一種考察〉，《哲學動態》第4期（2009年10月），頁90～100。



從古典到現代：「白蛇」故事系列中 「小青」角色的敘事與寓意

陳世昫*

提 要

有關白蛇故事系列從古典到現代小說的文本中，絕大多數，白蛇是主要的角色，而「小青」¹（青魚或青蛇）僅作為一陪襯。雖然隨著白蛇故事的受人喜愛，小青的地位也隨之上升，但終究還是處於配角的位置，直到現代小說李碧華的《青蛇》中，「小青」才一躍成為主角。由於前人對白蛇的探討已多，擬以前人較少關注的「小青」為主要對象，以目前能見最完整的白蛇故事，馮夢龍三言作品中《警世通言》裡的〈白娘子永鎮雷峰塔〉，和以「小青」為主角的現代小說，李碧華的《青蛇》作一比較，探討「小青」由魚到蛇，由不起眼的配角到主角，其身相的轉變是否有特殊意義？而小青角色功能的演變，繼而從不同文本中的白蛇、許仙、法海之間互動關係的分析，到小青角色形象的建構與轉變，最後探討不同文本的敘事視角轉換，所關注的焦點是否有差？試圖從中發掘小青由古典到現代小說中的角色轉變與建構其寓意。

關鍵字：小青、角色功能、敘事視角、《青蛇》

一、前言

明代馮夢龍所編著的〈白娘子永鎮雷峰塔〉²，是我們目前所見最早且完整的白蛇故事中的古典小說版本，然白蛇故事隨著後人的喜愛，不斷美化形象並改寫劇情，除了小說外，也增加了戲曲創作。戲曲如黃圖秘的《雷峰塔》、方成培的《雷峰塔傳奇》、玉山主人的《雷峰塔奇傳》、田漢的《白蛇傳》等；現代小

* 陳世昫 政治大學中文所碩士班三年級

¹ 由於青蛇（魚）在各版中有稱呼不一，而本文以李碧華《青蛇》為主要探討的文本，故茲以《青蛇》文中所名之「小青」為代表，以求名稱統一。

² 馮夢龍：《馮夢龍全集3·警世通言》（江蘇：古籍出版社，1993年），頁418-446。為求方便，之後皆以馮本代稱；李碧華《青蛇》則以李本代稱。



說則有李喬的《情天無恨——白蛇新傳》等，³但都還是以白蛇為主要描述對象，小青多居附屬，只是地位上升。一直要到李碧華的現代小說《青蛇》⁴，才突破窠臼，以青蛇為主角，以第一人稱我視角進行全文的敘述，也是故事行進的主線，擁有自己的個性與追求，不再隸屬白蛇之下。

故本文擬以古典小說中的〈白娘子永鎮雷峰塔〉與現代小說《青蛇》二文本作一比較，探討「小青」由魚到蛇，由配角到主角，其身相的轉變是否有特殊意義？繼而探討其角色功能之演變，⁵再從不同文本中的白蛇、許仙、法海之間互動關係的分析，到小青角色形象的建構與轉變，最後探討不同文本的敘事視角轉換，所關注的焦點是否有差異？

歷代研究白蛇故事的相關研究可說汗牛充棟，但多以白蛇為主要探討對象。專書如陶瑋選編的《名家談白蛇傳》、潘江東的《白蛇故事研究》（上、中、下三冊）等等；⁶碩博士論文有林麗秋的《論雷峰塔白蛇故事的演變》、范金蘭的《「白蛇傳故事」型變研究》、李耘《白蛇傳故事嬗變研究》等⁷；期刊有耿慶芝〈白蛇故事的文化闡釋〉、郭娟娟〈「白蛇傳文化」的人類學解讀〉等。⁸少數以小青為研究對象的，如朱秀鋒〈小青形象塑造的演變及其意義〉、聶焱的〈淺析《青蛇》中的女性形象〉、劉郝姣〈另類的言情——從《青蛇》看李碧華筆下的女性意識〉、張萬麗《「白蛇傳」小青形象的流變及演繹初探》等，⁹集中

³ 李喬：《情天無恨——白蛇新傳》（台北：草根出版社，1996年）。

⁴ 李碧華：《青蛇》（台北：皇冠文學出版有限公司，1993年）。

⁵ 羅綱：《敘事學導論》：「二十世紀俄國形式主義者和結構主義者所謂的『角色』（actants）可直譯為『行動素』，即把它完全是作為故事行動的一個因素來考慮，而不是從其自身的心理和道德方面來考慮。任何事件都離不開行動者，即『角色』。角色與人物的區別在於，有的人物在故事結構中沒有功能作用，因為他們並不引發或經歷功能性事件，這種人物便不能稱之為角色。而『角色』卻一定與作品中的功能性事件有關。」故本文選擇「角色」而非「人物」一詞，以較為貼切。（昆明：雲南人民出版社，1997年），頁101-102。

⁶ 陶瑋選編：《名家談白蛇傳》（北京：北京文化藝術出版社，2006年）；潘江東：《白蛇故事研究》（上、中、下三冊）（台北：台灣學生書局，1981年）。二者對白蛇故事傳說都作有一系列的考察和探析。

⁷ 林麗秋：《論雷峰塔白蛇故事的演變》（高雄：國立中山大學中文所碩士論文，2001年）。以雷峰塔白蛇故事的演變為題，以三篇文本〈白娘子永鎮雷峰塔〉、黃圖秘《雷峰塔》、方成培《雷峰塔傳奇》探討故事表層結構與深層結構的演變，並分析角色人物的深層心理及其象徵意涵。范金蘭，《「白蛇傳故事」型變研究》（臺北：國立政治大學碩士論文，2003年）。作者將「白蛇傳」故事的發展概況，分成四期討論，以體現此故事演進的意義。李耘：《白蛇傳故事嬗變研究》（北京：首都師範大學碩士論文，2002年5月）。作者分析白蛇形象一系列的演變，並分析其象徵意涵，最後比較東西方蛇故事的差異。

⁸ 耿慶芝：〈白蛇故事的文化闡釋〉，《綏化學院學報》第28卷第2期（2008年4月）。作者把白蛇故事演變的三個階段為「淫欲——悲情——圓滿」，並結合蛇的象徵意義分析了白蛇故事的悲劇內涵和團圓模式。郭娟娟：〈「白蛇傳文化」的人類學解讀〉，《長春工業大學學報（社會科學版）》第21卷第1期（2009年1月）。作者把白蛇相關代表的文化作一釐清，分析「蛇」、「白色」、「傘」等文化意涵，並以人類學角度進行解讀。

⁹ 朱秀鋒：〈小青形象塑造的演變及其意義〉，《新余高專學報》第11卷第3期（2006年6



小青歷來的演變或象徵意涵，重點聚焦在女性意識。而楊燦的〈論故事新編體《青蛇》的敘事手法〉、李鋒〈談小說《青蛇》與後現代敘事〉等，¹⁰是少數由敘事角度著手，但多點到為止，旨在說明理論，文本反而僅附帶作為理論的映證和分析。目前尚未看到以敘事學為研究方法，探索小青形象建構的專篇論文，故本文擬以此著手，試從中發掘小青由古典到現代小說中的角色轉變與建構其寓意。

二、「小青」身相的轉變：由魚到蛇

「白蛇傳」是中國有名的民間傳說之一，以其感人肺腑的人蛇戀，廣受後人喜愛。而一個廣受喜愛的民間文學絕非沉靜不變，必定隨著當代人的喜好而加油添醋、增刪添補，重新剪裁成一個「新」的故事。試觀小青在馮本只是配角，但到李本卻一躍成為主角。此讓人心生疑惑，為何李碧華要在白蛇、許仙以及法海的三人鼎立中，將小青角色的特別突出？

由二文本可知，一開始馮本是青「魚」，而後世（不論是戲曲或小說）則多以青「蛇」的形象出現。由魚到蛇的形態轉變，頗值玩味，故本節試探魚、蛇二者之異同，及其轉變之特殊意義。

（一）魚——作為欲的譬喻

「蛇」素來和傳說中的水神有關，與之一同潛身的「魚」也是傳說中的水神。蛇與魚，不僅同是水族，在傳說中兩者更是密切相關，甚而和龍關係親近，¹¹中國有「鯉躍龍門」、《山海經》¹²等魚化蛇的說法或記載，幾乎可視為同類。由於「物以類聚」，兩者的同質性高，故白蛇與青魚「一處潛身」，也是合理的。

由馮本中的白蛇口中可知，「青青是西湖內第三橋下潭內千年成氣的青魚」

月），頁 26-28。聶焱：〈淺析《青蛇》中的女性形象〉《文學教育》（2009 年 6 月）。劉郝姣：〈另類的言情——從《青蛇》看李碧華筆下的女性意識〉，《武漢大學文學》2007 年第 2 期。張萬麗：《「白蛇傳」小青形象的流變及演繹初探》（西南交通大學文藝學碩士論文，2007 年）。作者從不同角度點出小青形象的演變，最後再作評析。

¹⁰ 楊燦：〈論故事新編體《青蛇》的敘事手法〉，《中南大學學報（社會科學版）》第 14 卷第 3 期（2008 年 6 月），頁 407-410。作者依據敘事學有關理論，對《青蛇》的敘事手法，作一釐析。李鋒：〈談小說《青蛇》與後現代敘事〉，《世界華文文學論壇》的二期（2006 年 12 月），頁 24-28。作者從西方理論重新省視《青蛇》，但文本僅為輔助。

¹¹ 「在世界各地的神話中，水神經常是住在海中、湖中或河流中的魚、蛇，或者是由魚蛇所變形的龍神。」王孝廉：《水與水神》（學苑出版社，1996 年），頁 29。

¹² 如《山海經·大荒西經》：「有魚偏枯，名曰魚婦。顛頊死即復蘇。風道北來，天乃大水泉，蛇乃化為魚，是謂魚婦。顛頊死即復蘇。」



，小青最初是一條青魚，但後來在《青蛇》裡，就成了一條青蛇。

小青最初的形態是一條大青魚。聞一多先生在《神話與詩·說魚》中，指出魚具有「性愛」、「繁殖功能」象徵，如：〈國風·邶風·新台〉、〈陳風·衛門〉等。根據郭沫若考證，也是性的一個符碼¹³，「青魚」即「情欲」的諧音。甚而，廖群先生則在〈考古釋『魚』——文學考古與《詩經》禮俗詩研究之一〉一文中指出：「『魚為性愛隱語』作為一種特有的民俗文化現象，在《詩經》中已經是不爭的事實了」。¹⁴或許魚的多卵可為理由之一。在當時物我不分、交感巫術盛行之際，人和物的生殖力是可以互相交感促進的，因此，具有強大生殖力的動植物，很容易和多產或多子多孫聯繫在一起。

在出土文獻器物中，發現先秦墓葬中大量銅魚的現象，¹⁵其數量成堆成群，給人「多」的直觀印象，這正是魚的特點，而其強大的繁殖力，又可能隱含多子多孫多福等吉祥之意。¹⁶寧波先生提到魚有溝通訊息載體的功能，指出「魚能遷徙，且為沉潛之物，可溝通兩岸三界傳遞訊息，因而被認為有神使功能。商周墓陵中的玉魚、蚌鳥，春秋戰國時期的銅魚，後代的陶魚等，均作為亡靈歸天的領導而進入葬俗」；並舉孤獨及〈送何員外使湖南〉詩云：「王程儻未復，未遣鯉魚稀」，認為「說的都是托鯉傳輸之事」。¹⁷

因此，傳統上魚有「情欲」、「生殖」、「溝通」、「多福氣」等象徵意涵。而「青魚」的塑造，可能是對於「情欲」、「溝通」這兩點的強調。

作為一個迷人精怪的跟班，自然多少也帶有迷惑他人的特質，而這正可引發情慾的想像；作為一位傳遞雙方情意的「紅娘」，亦是二者「溝通」的橋樑。再加上魚有機靈討喜的特質，此亦為婢女或妹妹不可或缺的特性。

（二）蛇——作為欲的譬喻

早在人類以前，蛇就存在了，從遠古開始，就與人類生活相關，不管東方或西方，從殿堂壁畫到廊柱雕刻；從遠古神話到小說戲劇，都看得到相關痕跡。而

¹³ 郭沫若先生認為除魚、蚌、鳥等外，易經中「一」為陽具、「--」為女陰；「批」為女陰象形字、「祖」為男根象形字、「也」、「帝」亦都和「性」有關。

¹⁴ 廖群：〈考古釋『魚』——文學考古與《詩經》禮俗詩研究之一〉，《第六屆詩經國際學術研討會論文集》（2004年），頁610-624。

¹⁵ 西周晚期的三門峽虢國墓地 M2010、M2013 墓；年代在春秋時期的當陽金家山九號楚墓；年代在戰國中期的襄陽蔡坡 12 號墓等等。

¹⁶ 同註 15，頁 610-624。

¹⁷ 寧波：〈魚在中國文化中的主要人文屬性〉，《中國東方文化研究會學術研究年會論文集》，2005年，頁 1-4。



蛇與「龍」，也存在著密切的關連，¹⁸貫穿中國文化的始終。

史前生活的初民，用自己的身體和感官，感受自然以及對未知事物的認知和猜測。蛇之所以成為世界性的文化符號，在於其本身所具有的複雜性，無腳，卻來影無蹤，水陸兩棲、僵而不死，又可脫皮重生，其生活於陰濕幽暗之地、身體又是虯結糾纏，符合男性對女性神秘的想像。另一方面，蛇卵生又給人「多產」的形象，於是女人和蛇之間便形成了極深厚的淵源。¹⁹

無論東西方，都有把蛇視為淫蕩的象徵，並將之比附於女性的。西方世界中，蛇是以《聖經》而聞名，蛇作為女性邪惡情欲的象徵就也就由此衍生。東方世界中，中國有「白娘子的故事」；日本則有「道成寺傳說」等。丁乃通曾查閱了全部的《大藏經》，總結了蛇的四種具代表性的象徵內涵：1.蛇常代表惡意—從略有怨憤到強烈的仇恨；2.許多犯有嫉妒或驕傲罪的人，據說在來生就變成了蛇；3.它又是個知覺能夠感覺到的世界的象徵或是各種欲望和煩惱；4.它有時也代表貪色，並且這種貪色常被描述得比蛇的危險性更大。²⁰

蛇又是性的象徵，是性欲化的意象。但在這裡應把「性欲」定義的較寬泛，即蛇代表了人的一種原始本能衝動和生理欲望。但以伊甸園的故事看來，蛇又具有誘惑、墮落的意義。蛇喚起了人的「原欲」，「欲」和「蛇」作了聯結。

但在原始人的心裡，蛇也是一種部落圖騰，《山海經》中的天神多是人面蛇身，神話也把創造人類的女媧塑造成人面蛇身的形象，甚至古君王夏啟，都有珥蛇傳說等。²¹在古人心中，龍蛇有時不分。如《洪範·五行傳》鄭玄注：「蛇，龍之類也。龍無腳者曰蛇。」這代表了漢人的觀念，也影響了後代對蛇的看法，直到現在，蛇還有小龍之稱。

由於其形象奇特詭譎和能力超群，一直有正反雙重的象徵，既有〈李黃〉²²，蛇精害人的負面形象，也出現一系列形象逐漸正面的「白蛇故事」。白娘子的原型，迷惑人的美女蛇，其形象轉化日趨正面，反倒是一開始被忽視的小青，雖然形象也漸趨於正面，但始終保有原始美女蛇「誘惑」和「易嗔」的本質。

¹⁸ 多位學者如聞一多、孫作雲、何星亮等先生都以為龍的原型或圖騰，只是一種大蛇。

¹⁹ 孔凌霄：《中日文學中的蛇女形象》（對外經濟貿易大學日語語言文學所碩士論文，2006年）。

²⁰ 丁乃通：〈得道者與美女蛇—歐亞文學中拉彌亞故事研究〉，《民間文藝季刊》1987年第3期，頁194-195。

²¹ 《大荒西經》：「西南海之外，赤水之南，流沙之西，有人珥兩青蛇，乘兩龍，名曰夏后開。」

²² 最早見於唐代《博異志》，內容主要是李黃被一白衣美女所惑，與之同居三天，回家後骨肉化水僅存頭。



歷來白蛇故事演變中，多作「蛇」來看，一方面除了強調她的「易嗔」外，大概也因為蛇較魚更具有媚惑的能力。蛇雖與魚相近，但蛇與蛇屬「同類」，其關係更為親密，且隨小青地位上揚，兩蛇比一魚一蛇的地位來的相襯和對等！

三、「小青」角色功能的演變

傳統上，小青作為美麗忠誠的丫環，但某種程度上也為潛在之威脅。馮本中的青魚扮演著忠僕的附庸者；但至李本，雖也有部分忠貞性格，但更強調自身的野性和媚惑特質，便成了白蛇的威脅和隱憂。此試將二本中的小青與主要角色的關係作一釐析：

（一）馮本中的忠僕角色

馮本的青魚角色較單薄，扮演被動的順從角色，白娘子可任意使喚小青，如「白娘子便叫青青道：『你去取一錠白銀下來。』只見青青手扶欄杆，腳踏胡梯，取下一個包兒來，遞與白娘子」。²³或是站在白蛇那方，為其圓謊、圓事，如許宣發現白蛇真面目，驚恐地想要逃離，小青便在一旁相勸，「官人，娘子愛你杭州人生得好，又喜你恩情深重。聽我說，與娘子和睦了，休要疑慮」。²⁴這裡青魚扮演的角色較被動，沒有自主權，可說隸屬於白蛇。

然於最後法海收青魚時，白蛇卻替青魚求情。此隱約可感受二者關係似乎不單純，但馮本卻無加以說明，只是天外飛來一句，「一時遇著，拖他為伴。他不曾得一日歡娛，並望禪師憐憫！」²⁵然這份留白處，也為後來青魚(蛇)的詮釋上，多了分想像發揮的空間。

李本中，小青始終扮演白蛇的好夥伴，雖然中間經歷了忠誠到背叛，但最終又回到忠誠，小心維護許仙對白蛇好的「假相」，「我情願把所知一切悄悄埋藏」只為「哄得癡心的素貞快樂」。²⁶心高氣傲的小青，看破許仙薄倖的一面，卻為了維護白蛇那「平凡的愛，最原始的感動」，而寧願「窩囊的回頭」，追回許仙，假裝什麼都不知道。最後還癡守百年，等待「西湖水乾，江潮不起；雷峰塔倒，白蛇出世」²⁷的那天。

（二）李本中的曖昧情愫

²³ 同註2，頁423。

²⁴ 同前註，頁441。

²⁵ 同前註，頁444。

²⁶ 同註4，頁177-178。

²⁷ 同前註，頁230。



在人性和妖性表現的最為錯綜複雜的，要屬李碧華的《青蛇》。小青和白蛇、法海和許仙似乎都存在著似有若無的曖昧情愫。

1.同性之愛

馮李二本之白蛇最大不同處，李本更像「人」，對於許仙令人失望的表現，每每容忍，只要其稍加懺悔，便心軟原諒，甚至最後因許仙不肯維護而「萬念俱灰」時，仍不怨恨，只提醒小青，「不要重蹈覆轍」。²⁸相較於馮本的白蛇，其威脅許宣，「你若和我好意，佛眼相看；若不好時，帶累一城百姓受苦，都死於非命！」²⁹感覺更「溫柔敦厚」，且由其「懷孕產子」一事，更可看出其如普通婦女，「還要坐月子，喝雞湯。親自奶孩子，到他大了，教他讀書寫字」。³⁰除了外在仍是「異類」外，內在幾等同女人了。

而馮李二本中，白蛇和小青都存在相當感情，馮本表現最為明顯之處是白蛇為青魚求情部分；而李本兩人的朝夕相處，「盤錯糾纏著，不知人間何世」。當中除了深厚的「主僕」或「姊妹」之情，似乎另有隱意？

小青在馮本是個聽話的配角，到了李本則成為主角，從單一聽命到性格複雜矛盾。觀察白青蛇的「糾纏」，疑惑小青為何執意跟隨白蛇？甚至挨打也不願離開，甚而同意放棄許仙，「運蹇時乖，我垂頭喪氣。——如果有別的選擇，我一定不肯如此屈辱！」令人疑惑地是，真的別無選擇嗎？

中國自古就有女同性戀的現象，傳說從黃帝開始，男女都有同性戀者。古代，稱男子同性戀的隱語為「斷袖」、「分桃」；稱女子同性戀的隱語為「對食」³¹、「磨鏡」³²。甚而在中國清末到民國的時期，農村未婚女已有結拜的習俗，結拜姊妹中，感情最好的一類，則同吃同喝，形影不離，甚至發展成同性戀關係。³³

從白蛇系列故事中的部份故事，也可發現類似情形，只是大多不明顯，又多以「忠義」、「姐妹情深」等含糊過去，但又透漏些許不尋常氣息。當中以李本表現的最明顯，如小青直接對白蛇述說內心的情感，「『姐姐，真的，人類，一

²⁸ 同前註，頁 226。

²⁹ 同註 2，頁 443。

³⁰ 同註 4，頁 158。

³¹ 《漢書·外戚趙皇后傳》記載，「房（宮女名）與宮（宮女名）對食。」東漢應劭解釋說：「宮人自相與為夫婦名對食。」

³² 雙方相互以廝磨或撫摩對方身體得到一定的性滿足，由於雙方有同樣的身體結構，似乎在中間放置了一面鏡子，故稱「磨鏡」。

³³ 劉昊多：〈當巾幗愛上狂花——女同性戀文學與影視劇文本淺析〉，《作家雜誌》第 3 期（2009 年），頁 145-146。



朝比一朝差勁，一代比一代奸狡，再也沒有真情義了——但我永遠都有。』」而雙方在睽違幾百年後的相見，「我兩相擁，窮凶惡極地，恨不得把對方嵌在自己的身體裡。」對於白蛇關注的許仙問題，小青只是含混不作聲，「我不答話，也不追究了。從今後我要她只有我！」³⁴字裡行間，隱約透漏著小青對於白蛇的佔有。也許是忌妒？也許是不甘心？不甘心多年情誼比不上一個認識不久的男人？最後，她殺那個曾經引起她倆爭奪的男人。

根據莉蓮·費德曼(Lillian Faderman)指出：「『女同性戀』描述了一種關係，這是一種兩個女人之間保持強烈感情和愛戀的關係，其中可能或多或少有性關係，抑或根本沒有性關係」。³⁵不管她倆是否有「不尋常」的關係或曖昧，放在現代，也不過是「性向不同」罷了。人總多情，需要愛和被愛，在難以解釋的情緒波動中，也許夾帶某些難以言喻，甚至無法釐清的情感？

2.偷情男女

馮本的許宣是個平凡的美少年，性格略顯自私。當知道白蛇所贈白銀是偷來時，便供出白蛇以求脫罪；有些好逸惡勞，故三番兩次接受白蛇的餽贈；耳根軟又怕死，便多次測試白蛇是否為妖，最後又親手覆鉢白蛇，並鎮壓雷峰塔下。

李本的許仙則由一眉目清朗，純樸、虔誠的美少年，轉為「是各種事件令他成熟、進步。他學習深謀遠慮，為自己安排後路，為自己而活。他開始複雜……」³⁶一方面對白蛇的付出心安理得，一方面背地裡暗中勾搭小青。

小青一開始與白蛇是情同手足的好姐妹，但由於寂寞、失落、嫉妒等因素的作用，不顧白蛇的威脅和請求，和許仙有了曖昧。最明顯是小青在庭院中扭動亂舞，恰好被許仙看到，氣氛便逐漸曖昧。而由青蛇自語：「我不喜歡規矩。最討厭了：應該這樣，不應該那樣」。³⁷暗示了其不拘禮法的「直接」性格。而許仙也不似馮本的許宣未曾注意到小青，在觀舞事件後，許仙和青蛇關係就有了微妙的改變，最終發生一夜情，突破了傳統所加諸的道德限制。然一場私奔鬧劇，「『小青，不若我倆走吧？』聽得許仙這樣膽大妄為，迸出一句話，我回過頭去。……」使小青徹底認清許仙的薄倖、虛偽，對之失望透頂，「他可以這樣對待他的髮妻，異日一樣可以這樣對待我」。³⁸小青於此終於抽離迷戀，轉換成以批判

³⁴ 同註4，頁21、243、248。

³⁵ 莉蓮·費德曼：《超越男人的愛：從文藝復興到現在的婦女之間的浪漫友誼和愛情》（*Surpassing the Love of Man: Romantic Friendship and Love between Women from the Renaissance to the Present*），轉引自楊慧：〈男權壓迫的變體：女同性戀的歷史變遷分析〉，頁206。

³⁶ 同註4，頁174。

³⁷ 同前註，頁102。

³⁸ 同前註，頁174。



、冷靜的態度重新看待三者關係。而最後，小青看到許仙對白蛇的無情，憤怒燒斷了最後的理智，殺了許仙。

雖然處於多角戀情的糾葛中，但其較白蛇冷靜、理性，該斷當斷，絕不留戀；即有機會一定追求，然一旦認清事實，便不再幻想，快刀斬亂麻。這是小青理性也是殘酷之處。

3. 試煉之情

在馮本中，對法海只有幾句描寫，「且說方丈當中座上，坐著一個有德行的和尚，眉清目秀，圓頂方袍，看了模樣，確是真僧。」扮演正面角色，宣揚色迷害人，勸戒人不要沉迷於此。

李本則對法海描寫更為詳細，「年歲不大，卻眉目凜凜，精光懾人，不怒而威。眉間有若隱若現金剛珠，額珠半沒膚中，有超然佛性。和尚身穿皂色葛布單衫，外被袈裟，手中持一根紅漆禪杖，頓地一點，各環震顫，發出清音」。³⁹相照起馮本，法海形象更為鮮明，給人自信明朗的印象。但李碧華卻狡黠的「改造」法海，使其涉嫌和小青，甚至許仙有「曖昧」。但由於敘述視角在小青，無法窺得法海的內心深處，故只能由小青的眼睛看法海，當中常帶有猜測、空白待補充處，這也為讀者保留了閱讀空間和懸念。

馮李二本最大不同是多了法海和小青「鬥法」的描寫，然此鬥鬥的是對「色欲」的把持和堅守，與其說是「高僧與美女」的母題，不如說是男女間的鬥法或許較適當。

這裡的法海，雖是收妖高僧，卻似乎未到成佛解脫之境，仍有俗骨凡胎所具之人性和欲望。欲望中的色相愛欲誘惑，恐怕是人成佛解脫的最大魔障，這裡與小青的「鬥法」，開啟了一個人佛二性之拉鋸。⁴⁰

李本的法海，差點被青蛇壞了戒律。當中的怒，饒有興味，行為方式的激烈恰恰反映內心衝突的激烈，雖然最後把持住，但已失態，因而大怒，可見其未完全屏除情欲。而法海的執著，執意拆散白許、度化許仙，也可見其「癡」心未除。文中屢見其「嗔」，顯見的情緒波動，更給人一種顛覆「高僧」的衝突感。

李本的法海已不如馮本中平面且絕對正面人物，反倒留有「待批」的商榷。而小青對於法海藏著怎樣的一番心事？表面上小青怨恨法海，但並非單純地因痛恨其奪走許仙之「恨」，或許是因法海對之「棄如敝屣」，才是其恨之入骨之主

³⁹ 同前註，頁 25。

⁴⁰ 同前註，頁 105-106。



因？而小青「動用了與愛一般等量的氣力去憎恨一個叫我無從下手的一籌莫展的男人」。⁴¹則道出其內心真實的一面，也讓讀者有恍然大悟的感受。

別於馮本隨白蛇鎮壓雷峰塔的結局，李本的法海卻放了小青，「『瑯瑤』一聲，盂鉢扔下了。他急速地、傲岸地。沉默地、逃避地，轉身走了。他走了」。⁴²這裡法海似乎帶有「不戰而逃」的意味。究竟法海不收小青蛇的原因何在？由於視角在小青，故無從得知法海此刻心情，讀者只能抱著和小青相同的疑惑，暗自細咀猜想。

李本的法海遠離佛教高僧的既定形象，少了佛性，更像「人」！和小青的關係曖昧不明，似乎隱含有某種情愫？而由「他沒有收我。我孑然一身，抱著個私生子，寂寞地上路，不知走向何方，唯一方向是與他背道而馳」。⁴³這裡的「收」字一語雙關，除了表面的收妖外，似乎也帶有「收容」地意味。而「寂寞」、「不知方向」、「被道而馳」，像是「分手」後的寂寥心境。最後法海成為小青「刻骨銘心的秘密，即使喝醉了也堅決不肯透露的」。⁴⁴

總之，無論小青給人的觀感如何，都無法抹滅其日益重要的地位。隨著古今文本的變化，不再被忽略，開始有其「打量」。由於前人對白蛇和許仙的分析已多，本文直接把重點聚焦到對小青形象的轉變與建構，試進行較為深刻的分析。

四、小青角色形象的建構與轉變

馮本的小青作為配角，戲分和性格都是平淡且模糊，但正是在這種「空隙」中，得以找到生發處。馮本對於小青的描寫只有淺淺地「這婦人肩下一個丫鬢，身上穿著青衣服，頭上一雙角害，戴兩條大紅頭須，插著兩件首飾，手中捧著一個包兒要搭船」。⁴⁵當中言語多只是附和或是聽命白蛇，從中看不出「鮮明」性格，只是個可有可無的小角色。但到了李本，其一躍為主角，除了轉變為敘事視角外，語言也饒有興味。從其內心話語也可以發現其內在情感。

別於馮本較扁平的人物性格。李本展現的是小青個人獨特私密的情感，表現一個叛世離俗，並具有致命誘惑力的美女蛇形象。因此，在這裡以李本為主，分為前、中、後三期，探討《青蛇》形象的建構與轉變。

⁴¹ 同註 4，頁 230-231。

⁴² 同前註，頁 232。

⁴³ 同前註，頁 233。

⁴⁴ 同前註，頁 249。

⁴⁵ 同註 2，頁 420。



(一) 前期的形象

1. 朦朧未懂情

李本一開頭使用了「預敘」，引導之後事件發生。「除了職業，不可挑揀的還有很多。譬如命運。為什麼在我命運中，出了個小岔子？當然，那時比較年輕，才五百多歲，功力不足，故也做了荒唐事兒。」由「現在我」看待「過去我」，只覺得很荒唐。

一開始，小青不懂「男人」是甚麼？更不明白何謂情愛？文中小青曾問白蛇「男人是什麼？」，小說借白蛇之口作了預敘「那是一種叫女人傷心的同類！」「過去我」還曾經疑惑：「聽說世間的男人，都是叫女人傷心的同類。推眼前一個，有什麼能力叫女人傷心？」⁴⁶

除了預敘，文中還有暗示的意涵，隱含於話語表層的深層，隱含於其與後續語的關係。因此，對讀者而言，它常常製造了某一方面的懸念。如在陽春三月三，西湖邊旁遇到了假扮賣湯圓的呂洞賓，小青在好奇之下，買了三個銅錢一只的小湯圓，在呂洞賓「好心」買一送一下，和白蛇一人一粒，剛要吃時，湯圓「像活過來似的，一下子蹦進我們口中，直滑溜到肚子裡，再也不肯出來了」。老者哈哈大笑現出原形，便揚長而去。此事「直到如今，八百年了，仍是我心頭的一個疤。」⁴⁷暗示了之後「情」的萌發和開竅，也讓讀者心中同樣留下疙瘩。

誤食呂洞賓的「七情六欲仙丸」後，日子出現改變，白蛇開始嚮往人間情愛，但小青仍處於蒙昧不解狀態，「不明白，一條蛇還有什麼心事？」

「過去我」以為白蛇的願望，「好似令我們平靜的生活，有了漣漪。」而「現在我」，才發覺，這「不是漣漪，而是風波」。⁴⁸

初見許仙只覺其為一「眉目清朗，純樸、虔誠」的美少年，對白蛇羞澀的窩囊樣嗤之以鼻，「我但覺素貞窩囊，欲掉頭他去。馬上，又回過頭來，我對她一字一頓促狹地說道：『你不要，我要！』」⁴⁹小青以一種「戲謔」的態度看待動情的白蛇，由於事不關己，還趁機揶揄。

2. 紅娘

相較於馮本白蛇的主動，李本的小青充當二者紅娘，為二人交換身家訊息，

⁴⁶ 同註 4，頁 49。

⁴⁷ 同前註，頁 12-14。

⁴⁸ 同前註，頁 20。

⁴⁹ 同前註，頁 40-41。



「見他老實，我也不敢輕狂，只得做些天下間最通俗之事，由『相公貴姓』起，交換身份，交換身世」。⁵⁰以小青的視角，進行一連串描寫。而白蛇聽完後，便「造作」地要小青「回禮」，介紹自家身世，充當中間人傳話。

而李本出現的借傘事件和馮本不同，馮本是第二次相遇才借；李本是一開始下船即借傘，但相同點是傘都是「清湖八字橋老實舒家做的，八十四骨，紫竹柄的好傘」這裡「傘」可能象徵了「情」的美好，借助有意味表象的選擇，在暗示和聯想中把意義蘊含其間。⁵¹

3. 媚惑的天性

一開始小青為白蛇牽線，但因逐漸被忽略，而孤獨寂寞。也或許是呂洞賓的藥丸終於發揮作用，開始感受到「情」的悸動，「她一直把我當作低能兒。她不再關注我的『成長』和欠缺。她以為我仍然是西湖橋下一條混沌初開的蛇。但，我漸漸的，漸漸的心頭動蕩」。⁵²轉而去引誘許仙。而這也使白青蛇之情誼產生裂痕，甚而幾近破裂。

李本的小青延續了從前對蛇「魅惑」人的想像，有別於馮本對青魚的魅惑作的否定「她不曾得一日歡愉」。李本對於小青魅惑人的形象，早在一開始小青溜入「萬花樓」的翩然起舞便可看出，「音樂響起，我比所有女人都做得好，因為這是本能。有哪個女人的腰勝過一條蛇？」這裡小青的初次「賣弄」，使得大家如癡如醉，自己也「有點飄飄然。洋洋自得」⁵³這裡就把蛇的「本能」明白表現出。

而兩本都有的「盜銀」事件，馮本沒有明寫白蛇偷白銀。只由之後官差抓人，看到場景如久無人居的垃圾堆，唯見一白衣的美貌娘子坐在床上，委婉地暗示其偷了白銀，且無小青參與。

但到李本卻點明白銀是小青偷的，「走著走著，便被一陣耀目銀光吸引了……原來是庫房，堆滿白花花的銀子。……我站起來，意興闌珊。隨手拈走一些，回家去了」。⁵⁴或許是因白蛇到李本已化為一有賢德的「女人」，故此「責任」只好由小青擔此了。而在官府帶人上門時，上演了一場「賄賂」的戲碼，小青略施手段，展現魅力，把原先會吃官司的重罪，輕易化解。

⁵⁰ 同前註，頁 43-45。

⁵¹ 楊義：《中國敘事學》（南華管理學院出版，1998 年），頁 299。

⁵² 同註 4，頁 93。

⁵³ 同前註，頁 31-32。

⁵⁴ 同前註，頁 60。



別於馮本，白青二蛇不逃避，現身處理危機，並用財色迷惑了公差，李碧華還藉小青之口評論：「任何一個人，只要他不是窩囊廢，也一定會得選擇。名是虛幻，利才實在。說金錢萬惡的人，只因他沒有」。⁵⁵寫得既深刻又尖銳，道盡人情世故。而媚惑表現地最為淋漓盡致是在引誘許仙以及和法海鬥法部分。

(1)引誘許仙

馮本對小青和許宣的關係沒有更加琢磨，只有在初見小青時的一個模糊印象，「俊俏美女樣的丫鬟」。然在李本，許仙和小青產生難以言喻的曖昧。

某次小青無意地舞動身軀，想發洩心中那股急躁不安的心，卻恰巧被許仙瞧見，雙方在不知所措中，曖昧氤氳而起，小青喚起本能，誘惑許仙。⁵⁶不但以「急躁而詭異的眼神望走他。貼近他」。還對許仙上下其手，「我伸手，順著他的臉，他的眼睛、鼻子、嘴巴、耳洞巴……他任由我的手遊走」。表現的非常引人遐思。

(2)法海鬥法

而對於法海，卻是本著「鬥」的心去「勾引」，試圖使其感受男女情慾。首先小青解衣靠近法海，然後手唇遊走於其身軀，使原本「頭頂一道彩虹，無限澄明」的法海，開始流汗，最後以暗示的筆法，「彩虹變色了，光彩黯退，漸黑……」含蓄地指出法海對於小青的誘惑，幾乎已經克制不住，最後以「拚盡全身力氣，於此關頭，把我推開。」並怒道：「妖孽！來壞我修行！」⁵⁷可看出法海似乎「不敵」小青的媚惑。但由於敘述視角在小青，無法窺得法海的內心深處，只能由小青觀察法海一連串的生理變化，大致推測法海非已斷情慾。然小青打算使出渾身解數時，卻被法海一把推開，中止了這次的「考驗」，也為讀者留下無限想像空間。

無論是對於許仙還是法海，小青都展現了「魅惑」的天性。而這也是小青在白蛇逐漸「去妖化」中，仍然保存的本性。

(二) 中期的形象

1.猜疑忌妒

原本小青對於白蛇癡迷許仙的行為不以為然，甚至冷言冷語，然不知道何時

⁵⁵ 同前註，頁 73。

⁵⁶ 同註 4，頁 105-106。

⁵⁷ 同前註，頁 183-185。



也對許仙動情，並逐漸曖昧擴大，直到發生關係後達到事件高潮。這段時間小青的獨白或藉由其視角的種種觀察，展示了一女人的「天性」。

「端午」是故事的大轉折。作為一個閤家平安、祛除邪穢的日子，卻反差的造成家破人亡，由於新仇舊恨，加上「七根繡花針，扎進白蛇皮的七寸處」，讓白蛇飲完雄黃酒後，無法動彈地變回原形嚇死許仙。而在白蛇與鶴鹿兩童生死相鬥時，小青趁機誘惑了許仙，此時白蛇小青的矛盾到達最高點，展現了本我、超我間，人性的掙扎，而這種尖銳矛盾的高潮，正是小青間接促成。這種特定時間刻度帶著傳統走過來，又在敘事者的情感和理性的審視下發生反彈，產生具有豐富文化意蘊的質疑⁵⁸。

在這個特定的時間，小青趁著白蛇取藥未歸，在本我超我的交戰之下，「每個女人都應該為自己打算，這是她們的責任！誰會來代她綢繆？不，我有的，不過是自己」。⁵⁹把心一橫，和許仙發生關係。其內心的千迴百轉，栩栩躍於紙上。

事後，小青敏感地察覺到白蛇的懷疑，在面對白蛇有意無意的質問，內心猜疑不定，「她知道多少？——或是，他說了多少？共枕的夫妻，他對她說過嗎？」但又認為許仙沒有說實話的勇氣，「他不會說的，他如果有說的勇氣，就有要的勇氣。他是一個連幻想也發抖的人」。⁶⁰總之，小青隱約感到白蛇對她的猜忌，心中忐忑不安，卻又自以為是的自我安慰，還表達了對許仙的觀點，認為他是一個「連幻想」都不敢的人。

但縱使逮到機會如願「擁有」許仙，但心中明白自己「妾身未明」的尷尬身分，「她是他堂堂正正的妻，我是什麼？」⁶¹一方面羨慕那些「名正言順」的女人，一方面對於白蛇罵自己「賤」自怨自艾。這裡可以發現，小青對於白蛇的批評其實是同意的，這裡似乎可以和「從屬」地位作聯結。也許正是因為自覺「次」於白蛇，才會對白蛇的尖銳批評耿耿於懷，並內化到自我價值觀裡。

然小青的情愛相較起白蛇無條件的包容，顯得較為激進，「我得不到的，你永遠休想得到！不若一拍兩散。」對於許仙一開始還有「罪惡感」，但了解「每個女人都應該為自己打算」、「女子由來心眼淺，她容不得我，難道我忍受得她年年月月？」、「一杯羹，難以兩分嘗」。⁶²後，認為「是我的不對，也是她的

⁵⁸ 同註 52，192 頁。

⁵⁹ 同註 4，頁 141-143。

⁶⁰ 同註 4，頁 114-115。

⁶¹ 同前註，頁 160。

⁶² 同前註，頁 131。



不對。」種種內心書寫都點明了小青既矛盾又真實的心情。

在強烈忌妒之下，二蛇還上演了一場「爭鬥」戲碼，⁶³聯合懲罰「天師」的「贓物」，卻諷刺地被拿來作為生死相鬥的「利器」。

2.情意的幻滅

在獲知白蛇有身孕，小青心灰意冷地放棄許仙，原本象徵「情」的傘，馮本沒有交代結局，在李本則被小青剪了，「我藏起來的那紫竹柄，八十四台的好傘。一切的變故因為它，我狠毒而淒厲地，把它剪成碎條，撒了一地，化作全泥。不願意它在我眼前招搖」。⁶⁴這裡剪的不只是傘，還剪去作為美好的「情」的想像。但此時許仙意外地提議二人私奔，小青因此看清許仙薄倖面目，情意頓時幻滅。

（三）後期的形象

1.理智思考

在癡迷忌妒許仙到逐漸清醒，看到了包在美好外皮底下的醜惡，轉而冷眼旁觀看待。如白蛇對於許仙的變心不肯相信，但小青卻能以批判的眼光看待事情的「真實」，「愛一個人，就是如此容忍包涵。不信他變心，憐惜他失察。他不好，是呀，但她捨得承認他不好？」並得到，「心靈空虛的女人有這般可怕！全神貫注於一個男人身上。上窮碧落下黃泉」。⁶⁵的結論，最後的感想是「我佩服她」。並批評白蛇原諒許仙的行為是「犯賤」。

但即使對許仙不再「奢望」，心中卻暗藏了一個「法海」。只是她看待這份感情很清醒，「但我有一個刻骨銘心的秘密，即使喝醉了也堅決不肯透露的，那是一個名字，叫做『法海』。我甚至不敢記得。」這人相較起許仙，更是遙不可及，而小青也很理性的明白，故只敢放在心頭，連喝醉全然放鬆的情況下，還是緊抑不敢宣洩。

2.嗔心再起

主要表現有二，一是對法海的「嗔」。原因是法海拒絕她，「你是什麼東西！」李碧華借小青表達女人對男人當面的拒絕，視作奇恥大辱。

⁶³ 同前註，頁 150-157。

⁶⁴ 同前註，頁 161-162。

⁶⁵ 同註 4，頁 192。



另一是對許仙貪生怕死，不肯繼續維護白蛇而「無限傷痛，渾身緊張，心顫肉跳，理智盡失，心中燃著最猛烈的恨意，雙目盡露殺機。不假思索，提劍直刺許仙。直刺下去！」⁶⁶怒火隨念起，無法思索也無由控制，最終毀滅一切，「玉石俱焚」，誰都得不到許仙！

3. 再次輪迴

縱使經過多年深思，體悟到：「得不到的方叫人恨得牙癢癢，心戚戚。」但即使如此，她仍然選擇再次墮入男女之間的「輪迴」。以為「回憶有什麼好處呢？在回憶之際，不若製造下一次的回憶吧。」⁶⁷縱使下一個結局可能又是悲劇，但只要有一點「好」的可能，赴湯蹈火在所不辭，展現了弱者奮勇不懈的偉大和淒涼。

雖然這三個階段中可能有摻雜的部分，但主體形象約可如是概括。小青由一開始的不懂人事，到情竇初開而誘惑許仙，情感一發不可收拾，最終看清情愛面目而冷眼旁觀，然而終究無法抗拒人間情欲，仍選擇繼續「輪迴」於人間情愛之中。

由小青的轉變可以看出男女情愛的變化，既諷刺了「情」的不變和從一而終，又對女子執迷不悟的「癡」作了深入刻劃。相較馮本，李本雖不否定情，但對女子的「明知故犯」報以同情和不解，就連文中較「理性」的小青，經過一番思索後，依舊「飛蛾撲火」地投入那千百世糾葛難解的「宿命」！

五、敘事視角的轉換

從敘事角度來看，李本相對馮本最大的改變即敘事角度的轉變，傳統文本中，小青只是個美麗的配角，戲份不重，多是作白蛇發言的補充或行白蛇交待之事，被動而無特殊形象，影響力不大。但就是這種平面與模糊，有較多發揮和想像的空間，「在傳統文本的空隙裡找到生發點」，⁶⁸進而補充或加以詮釋。

（一）馮本的敘事視角

馮本以說書人的口吻，用說書人全知的視角講述故事，即故事由說書人觀察、講述。

⁶⁶ 同前註，頁 226。

⁶⁷ 同前註，頁 235-236、256。

⁶⁸ 可參見黃維梁編：《活潑紛繁的香港文學（下）》（香港：香港中文大學出版社，2000年），頁 209-240。



俺今日且說一個俊俏後生，只因遊玩西湖，遇著兩個婦人，直惹得幾處州城，鬧動了花街柳巷。有分教才人把筆，編成一本風流話本。單說那子弟，姓甚名誰？遇著甚般樣的婦人？惹出甚般樣事？⁶⁹

馮本由說書人的視角先看到許宣，說明其家世背景，接著藉出門祭拜祖先之際，巧遇白娘子，引發後續事件。開場白後多採順序法，平鋪直述並頻繁地插入對故事人物和事件的道德評價，對讀者行道德勸誡，直接影響讀者的情感態度和審美接受。如最後法海所吟：

奉功世人體愛色，愛色之人被色迷。心正自然邪不擾，身端忽有惡來欺？但看許宣因愛色，帶累官司惹是非。不是老僧來救護，白蛇吞了不留些。⁷⁰
將說書人的道德勸誡及對女性的歧視和色欲，藉法海之口明白表現。

此篇的敘事視角，大致採全知的視角，因而可以進入各個角色的內心世界。如描述許宣在見到白娘子後，夜晚胡思亂想：「當夜思量那婦人，翻來覆去睡不著。夢中共日間見的一般，情意相濃，不想金雞叫一聲，卻是南柯一夢。」聽到白娘子願委身於己時，心中十分樂意，但卻仍有所顧忌：「真個好一段姻緣。若取得這個渾家，也不在了。我自十分肯了，只是一件不諧：思量我日間在李將仕家做主管，夜間在姐夫家安歇，雖有些少東西，只好辦身上衣服。如何得錢來娶老小？」對白娘子的內心卻只提及一次：「白娘子回到家中思想，恐怕明日李員外在舖中對許宣說出本相來，便生一條計，一頭脫衣服，一頭歎氣。」⁷¹把白娘子害怕自身原形曝光的焦慮點了出來。

雖然馮本用的是全知的視角，但嚴格來說，全知的視角也會限制自己的觀察範圍而留下空白和懸念。且因為敘述者是傳統的「男性」視角，反映的是男性的性別偏見和女性從屬地位的願望，所以強調白蛇其以色、財迷人，關注的是許宣因色迷而終醒悟的教化主題，對於扮演妖惑的白蛇，因其內在話語和劇情相關不大，故較少刻劃，但也因此多了詮釋填補的空間。

（二）李本的敘事視角

李本則作出不同嘗試，改由故事中的人物小青，以第一人稱的我視角，「只轉述這個人物從外部接受的資訊和可能產生的內心活動，而對其他人物則像旁觀

⁶⁹ 同註 2，頁 419。

⁷⁰ 同前註，頁 445。

⁷¹ 同前註，頁 422-423。



者那樣，任憑接觸去猜度、臆測其思想感情」。⁷²因此整個故事是透過小青的眼睛，敘述其經歷、看法和當時參與者的言行表現。由於李碧華採用時間跳躍的手法進行描寫，內容常在過去和現在的視角中交替轉換，甚而有現在過去我視角的交雜混用。

在敘事與人物塑造之間的聯繫，相對於單純的敘事分析和人物形象解讀，李本更關注從性別角度觀察敘事策略與人物形象塑造之間關係，故時時穿插評論和看法。為了釐清二者的視角轉化，這裡將之粗分為兩部分，分別由現在我和過去我看過去我，舉例說明如下：

1. 「現在我」看過去⁷³

文本中一開頭，便以小青的口吻自我介紹，點出這是一部以其視角作的回憶。⁷⁴這裡可以觀察到，不同視角的著墨，主動地影響我們看待文本的觀點。李本開頭先自述身分，說明自己和白蛇相遇的始末，點出白蛇對之有「救命之恩」，而兩蛇「情同姊妹」。後來誤吃了呂洞賓的「七情六欲仙丸」為後來白蛇思春，到人間「真正走一遭」埋下伏筆。而對於過去的自己，小青以為幼小無知，故「做了荒唐事兒」，也暗喻對過去帶有些許悔恨。

而李本對於男女的看法，在經由八百多年的歲月歷練後，變得更加深刻，表現的最為淋漓盡致的是化用張愛玲《白玫瑰與紅玫瑰》中的話，一針見血的點出男女之間情感的「真實」：「每個男人，都希望他生命中有兩個女人：白蛇和小青。同期的，相間的，點綴他荒蕪的命運。……每個女人，也希望她生命中有兩個男人：許仙和法海」。⁷⁵

後小青提到自己創作的目的是因為不滿馮夢龍等人「隱瞞了荒唐的真相。酸風妒雨四角糾纏，全都沒在書中交代」，⁷⁶並指桑罵槐的道出對中國記載的不滿，「誰都寫不好別人的故事，這便是中國，中國流傳下來的一切記載，都不是當事人的真相」。⁷⁷明確地點出自己寫作是為了「更正」內容，彰明「真相」。由於話語是具體的歷史的，話語本身是權力的產物，因而所謂的「絕對真理」是不

⁷² 胡亞敏：《敘事學》（湖北：華中師範大學出版社，2004年12月第2版）。

⁷³ 這裡的「現在我」指的是現在一千三百多歲的青蛇；下文的「過去我」是指當時五百歲的自己。「現在我」看過去，帶有現在對過去事件的評論；而「過去我」看過去，則主要是以記錄當時心境而言。

⁷⁴ 引自李碧華，《青蛇》，頁1-2：「我今年一千三百多歲。住在西湖一道橋的底下。……不可挑揀的還有很多。譬如命運。為什麼在我命運中，出了個小岔子？當然，那時比較年輕，才五百多歲，功力不足，故也做了荒唐事兒。我忘了告訴你，我是一條蛇。」

⁷⁵ 同註4，頁235-236。

⁷⁶ 同前註，頁239-240。

⁷⁷ 同前註，頁239-240。



存在的。李碧華為了表達對傳統男性敘述主權的不滿，透過小青（敘述者）的聲音，由女性細膩的觀察點，重新詮釋，並不時跳出來發表議論和看法。

2. 「過去我」看過去

由於都是由小青的視角看事情，故其未參與之事件，即無從得知詳情。如文中描述，白蛇見許仙被嚇死，決心偷仙草救人，而小青恨一念之偏，急往助白蛇。在小青準備幫忙對抗鶴鹿二童時，卻被要求先回去救人，視角便隨著小青的不在場而隱沒，在此之後，由於視角不在，便無由得知白蛇發生何事？只由後來小青「聽說」，⁷⁸南極仙翁可憐白蛇，最後把靈芝送給她的過程，才稍微知道當時發生的事件，但由於小青未參與，故無由獲得更進一步的詳情。而「過去我」對於當時白蛇的行為，只覺得她「無條件付出了自尊，逆來順受，委曲求全」，在嗤之以鼻中，也夾帶有部分敬佩的矛盾。

相對於單純的敘事分析，李本慣於使用一種「魯迅式」的冷峻筆法，一針見血的點出男女之間的矛盾，並不時穿插自我獨特的看法，如：「每個男人最終目的都是『不走』，只看他支撐到什麼地步。每個女人最終目的都是男人『不走』，只看她矜持到什麼地步」。⁷⁹這裡小青「刻薄」地點出男女間彼此「鬥法」的真相。每個人都在忍耐，看誰先按捺不住就誰先「敗陣」！而由「過去我」觀察的白蛇，認為白蛇比她更像個女人，而自己卻仍然有顆不安定的心。其實這正可以看出，相對於白蛇的「道德化」，青蛇仍帶有未馴服的野性。

這幾段話都是作者假小青之口，說出其對男女的看法，寫得既尖銳又深刻，可說一針見血，心有戚戚焉。「獨特的視角操作，可以產生哲理性的功能，可以進行比較深刻的社會人生反省」，⁸⁰在古本今語的矛盾中，奇異的交織出一種獨特的語言風格，作者雖無現身說法，但巧妙地由小青口中融入自己對世人的洞窺，讓讀者無形中接收了這些想法而受到影響。

不論是「過去我」還是「現在我」，都是作者透過敘述聲音傳達意識形態的內容。而在小青的自剖自白中，帶我們進入其內心深處，故對一些不太符合「道德性」的行為，更能包容和同情，較少批判！

由兩文本比較可知，透過「小青」角色的突出，以同敘述者的角度重新詮釋這個故事，既有參與角色人物的「真實經驗」，又較主要角色的敘述「客觀」。這一限知視角的運用，既於展示人生境遇中，顯示了獨特而濃重的真實感，又以

⁷⁸ 同註 4，頁 149。

⁷⁹ 同前註，頁 83

⁸⁰ 同註 51，頁 213。



時空折疊強化了不同人生追求的對比度，顯示了出色的人生哲理的穿透力，因此它由於限知反得凝重和沉鬱了。但不可否認地，限知視角在表現世界感覺的新層面和新深度的同時，也表現它自身的局限。在留給人們聯想的空白意味同時，也約束了感知的自由度。⁸¹總之，不同視角，呈現的「真實面」亦不同，端看敘述者如何取捨。

六、小結

由馮李二本相較，可看出「小青」角色的加重。李本「將歷史上被壓抑的婦女的聲音、被掩藏的婦女的經歷、被忽視的婦女所關心的問題，由邊緣推向顯著的中心位置」。⁸²藉小青這一個歷來被忽視的角色，從其內心重新看待舊的故事，並添加了新的材料，作了現代人的詮釋。

馮本對於情雖然「同情」但「壓抑」。即使點出白蛇是因「遇著許宣，春心蕩漾，按納不住，一時冒犯天條」且「卻不曾殺生害命」，但作為異類的蛇，竟敢闖入人類生活空間，甚而結成婚姻，這種「非我族類，其心必異」的正統思想，在「越軌」即「冒犯天條」的「至理」之下，白蛇雖未殺害生命，青魚更「不曾得一日歡娛」，然死罪可免，活罪難逃，終究得「鎮壓至雷峰塔下」，以正視聽。強調的是「色迷」、「色空」，最終以法海的點醒而徹悟出家。

李本由小青叛逆的形象消解了千百年來對於「白蛇故事」的歌詠，作者以一種冷靜的眼光觀察世情，對傳統習以為常的觀念或想法提出異議，並尖銳而殘忍的戳破男女之間情感的「完美」，呈現壓抑已久的女性情感。筆下的小青和白蛇，都執意追求情愛。縱使表現的方式不一，一為激進；一為隱忍，縱使結局不完滿，但強調的是女性的自主，突顯對「情」的執著。在故事敘述中加入了對於人性、宿命以及人生際遇的理解與思考。⁸³作者一方面張揚女性自主的精神，但一方面也冷靜揭露對世間男女情感的認識和女性悲劇命運的悲憫。

當中作者也表達對「緣分」和「宿命」的迷惑和難解，「這就是緣。玄了，緣來，不相干的兩個人走在一起。她當初不過碰到什麼是什麼，誰曉得是他呢？如果是另一個男人……何以選中了他？是的，無論如何，人人都被動，做不了主」。⁸⁴不但白蛇在千年出塔後，依舊執著許仙；小青在「理性」思考後，也決定再次「輪迴」。這裡對女性「執著」追求的樣態，以一種「不反省」的方式「反

⁸¹ 同前註，頁 238。

⁸² 鮑曉蘭編：《西方女性主義研究評介》（北京：三聯書店 1995），頁 117。

⁸³ 周穎：〈從「故事新編」《青蛇》看李碧華小說的創作特色〉，《瀋陽農業大學學報（社會科學版）》（2007）

⁸⁴ 同註 4，頁 217。



省」，這種落差的呈現手法，更突出「情之所鍾，正在我輩」的深刻意涵。

綜觀之，馮李二本在敘事手法上的確有相異之處，正是在這種不同的敘事手法上，進而創造出題材相似卻不盡相同的內涵。這種「舊酒裝新瓶」敘事模式的改變，或許可以說明，為何一些老掉牙的題材，只要組織敘述得當，仍舊可以引人入勝的原因！

由敘事的視域觀之，小青角色的轉變，當中除了敘述觀點不同外，古今看待的方式不同亦是差異所在。由於本文只將馮本和李本作一比較爬疏，文中不足點甚多，有待先進指教。從一系列白蛇故事更大廣度地對小青之理解，有待後續更進一步的研析。



參考書目

【專書】

- 潘江東：《白蛇故事研究》。台北：台灣學生書局，1981年。
- 李碧華：《青蛇》。台北：皇冠文學出版有限公司，1993年。
- 馮夢龍：《警世通言》。江蘇：江蘇古籍出版社，1993年。
- 王孝廉：《水與水神》。北京：學苑出版社，1996年。
- 楊 義：《中國敘事學》。嘉義：南華管理學院出版，1998年。
- 胡亞敏：《敘事學》。湖北：華中師範大學出版社，2004年。
- 陶瑋選編：《名家談白蛇傳》。北京：北京文化藝術出版社，2006年。

【碩博論】

- 林麗秋：《論雷峰塔白蛇故事的演變》。高雄：國立中山大學中文所碩士論文，2001年。
- 李 耕：《白蛇傳故事嬗變研究》。北京：首都師範大學中文所碩士論文，2002年。
- 范金蘭：《「白蛇傳故事」型變研究》。台北：政治大學中文所碩士論文，2003年。
- 孔凌霄：《中日文學中的蛇女形象》。北京：對外經濟貿易大學日語語言文學所碩士論文，2006年。
- 張萬麗：《「白蛇傳」小青形象的流變及演繹初探》。四川：西南交通文藝學大學碩士論文，2007年。
- 錢卓珺：《於「戲古弄今」中勘破世情——論李碧華小說中的女性意識與男性批評》。上海：上海外國語大學碩士論文，2008年。

【期刊論文】

- 廖 群：〈考古釋『魚』——文學考古與《詩經》禮俗詩研究之一〉，《第六屆詩經國際學術研討會論文集》，2004年，頁610-624。
- 寧 波：〈魚在中國文化中的主要人文屬性〉，《中國東方文化研究會學術研究年會論文集》，2005年，頁1-4。
- 朱秀鋒：〈小青形象塑造的演變及其意義〉，《新余高專學報》第11卷第3期（2006年6月），頁26-28。
- 劉昊多：〈當巾幗愛上狂花——女同性戀文學與影視劇文本淺析〉，《作家雜誌》第3期（2009年），頁145-146。



- 李 鋒：〈談小說《青蛇》與後現代敘事〉，《世界華文文學論壇》的二期（2006年12月），頁24-28。
- 劉郝姣：〈另類的言情——從《青蛇》看李碧華筆下的女性意識〉，《武漢大學文學》2007年第2期，頁6-8。
- 周 穎：〈從「故事新編」《青蛇》看李碧華小說的創作特色〉，《瀋陽農業大學學報（社會科學版）》（2007年），頁814-817。
- 楊 燦：〈論故事新編體《青蛇》的敘事手法〉，《中南大學學報（社會科學版）》第14卷第3期（2008年3月），頁407-410。
- 侯春慧：〈白蛇傳奇與現代體驗——以李碧華小說《青蛇》為中心看一個傳說的流變〉，《四川大學文學與新聞學院》2009年第1期，頁72-75。
- 〈人生如此,浮生如斯——評電影《青蛇》重復敘事背后的深層內涵〉，《大眾文藝(理論)》2009年第12期，頁63-64。
- 聶 焱：〈淺析《青蛇》中的女性形象〉《文學教育》（2009年6月），頁55-57。
- 張 穎：〈故事新編體《青蛇》對傳統的顛覆〉2010年第3期，頁137-140。
- 徐煥煥：〈顛覆中的背叛與摯愛中的爭執——淺談李碧華小說中的愛情主題〉，《當代小說下》2010年第4期，頁41。



隱於笑的真我—— 《聊齋誌異·嬰寧》之敘事分析

陳岱華*

提 要

蒲松齡於《聊齋誌異》中以生花妙筆，刻劃出各形各樣之鬼狐仙怪並創造出眩人耳目之虛實空間。從蒲松齡多以人物名稱為篇名的設置看來，《聊齋誌異》側重塑造人物形象帶動情節發展。〈嬰寧〉一篇以王子服視角為主，描繪嬰寧「容華絕代，笑容可掬」之形象，並於情節推展中呈現嬰寧無時不笑到「雖固逗，亦終不笑」的形象轉變。本文探討〈嬰寧〉中「笑」與「癡」性之人物形象、人物愛戀乃至悲劇發生的情節構設、以及現實與超現實的空間敘事，分析〈嬰寧〉一篇之敘事藝術與主題意蘊。

關鍵詞：〈嬰寧〉、視角、意象、情節、時空

一、前言

《聊齋誌異·嬰寧》一篇以狐女嬰寧無時不笑到「雖固逗，亦終不笑」的形象轉變，傳達人的天性在禮教社會中碰撞而失落的故事。過去研究〈嬰寧〉多集中探討嬰寧之人物形象與情節設置¹，特別分析嬰寧由「笑」至「不笑」的形象轉變與嬰寧入凡戲弄西人子而導致的悲劇。對於文本中人物性格之探討，尤其男女主角「癡」性之過渡，與狐女身分的揭示，尚無析論。²而時空的敘事上，多著眼於空間之探討，特別是現實空間與超現實空間的「常」與「非常」，然其中承載時間意識、人物形象之意象，與文本中經常出現的花園空間，尚未進一步探析。

* 國立台北大學中國文學系研究所二年級

¹ 王櫻芬：〈櫻而後成——《聊齋誌異·嬰寧》故事探討〉，《高雄師大學報》第二十三號（2007年12月），頁131-146。湯崇玲：〈百笑姻緣——淺論聊齋誌異中「嬰寧」中的人物塑造〉，《明道文藝》第二二七期（1995年2月），頁117-121。

² 陳葆文於《聊齋誌異癡狂士人類型析論》（臺北：里仁書局，2005年）一書中，已析及「癡子」型的士人本質，並對「癡於情者」形象特質和創作動機有深入的討論。



本文透過《聊齋誌異·嬰寧》的文本分析，探討小說中人物、時空、情節等要素，試圖分析小說文本的形式呈現和審美特徵，藉以了解作者隱含的深層意蘊。第一部份，探討〈嬰寧〉人物形象帶動情節發展的敘事手法。首先，以「笑」意象分析嬰寧形象與情節發展。其次，從人物視角分別分析王子服與嬰寧「癡」的特質，與情節的醞釀。再次，藉情節發展展示嬰寧狐女的身分。第二部份，分析〈嬰寧〉意象之設置與時空轉換的意涵。首先，分析上元節於故事中象徵的時機意義。其次，探討「花」意象承載的時空意蘊。最後，由異度空間與現實空間的轉換，分析故事的主題意涵與人物形象。

二、笑中見性，癡中見慧

(一) 「笑」意象形塑之人物性格與情節發展

《聊齋誌異》鮮活的人物形象，為蒲松齡創作中最引人入勝的部分。〈嬰寧〉一文從篇名的訂定，可以得知全文側重狐女嬰寧人物形象的塑造。蒲松齡主要以王子服的限知視角展開敘事，藉其所見所聞刻畫嬰寧之容貌與性格。有別於以全知視角客觀地直述人物的樣貌、性格和心理，蒲松齡利用最能標明嬰寧性格的「笑」意象烘托嬰寧「容華絕代，笑容可掬」的鮮明形象。

〈嬰寧〉故事開始，即以王子服於上元節見嬰寧的視角，直接呈顯嬰寧外貌與性格，點出嬰寧出場「有花乃有人，有人乃有笑」³的生動形象，亦藉王子服見女而失態的樣貌，同時強化嬰寧「榮華絕代，笑容可掬」的感染力。文中同樣是表現嬰寧的笑，蒲松齡以不同人物視角敘述數種視覺與聽覺上的笑，無論是嬌羞的含笑，適可而止的微笑、忍笑，調皮的隱笑、嗤笑、還是開心的憨笑、縱笑、狂笑、濃笑。嬰寧的笑容多采多姿，蒲松齡著力透過刻畫各種笑貌，以透露嬰寧的內心活動，取代解剖嬰寧心靈的敘事手法，使嬰寧天真爛漫的鮮明性格躍然紙上。

嬰寧之「笑」意象於此，不僅作為聚焦嬰寧形象的中心點，亦是帶動情節發展的重要文眼。文中假三層敘事場景展現嬰寧的人際互動，醞釀其天性在世俗中失落的情節。第一層為笑對王子服，這樣的笑是嬰寧原生的天性，其本真的笑使王子服「神魂喪失」、「不食不語」，進而展開訪麗的過程。第二層為笑對王家人，描寫嬰寧純真的笑於進入世俗社會中的衝突，其笑使王母「禁之亦不可止」，而「笑處嫣然，狂而不損其媚，人皆樂之。」同時受到王家人的歡迎，是具有

³ 〔清〕蒲松齡著、張友鶴輯校：《聊齋誌異》會校會注會評本（臺北：里仁書局，1991年），頁158。



感染力的表現。第三視角為笑對西人子，嬰寧赤子之心於此失落。嬰寧設計陷害引誘她的西人子，致使「鄰人訟生，詰發嬰寧妖異。」王母遂訓之「狂憨爾爾，早知過喜而伏憂也。」嬰寧於是「矢不復笑」。

蒲松齡從三個層面安排嬰寧由天真善笑到「雖故逗，亦終不笑」的情節，使讀者的感官接觸明顯由熱鬧轉為淡漠。「笑」意象於情節的推展中蘊含了天性的兩極性——最喜與最悲，使前面做為聚焦嬰寧形象的「笑」意象，揭示了人物性格與情節轉折的多重性與可逆性，其笑可為人間難得的率真，但也因入俗而造成失落。隨嬰寧性格於情節中的轉折，隱含蒲松齡對人性反璞歸真的嚮往。然而故事並未於嬰寧「笑」意象的兩極化中結束，蒲松齡添上嬰寧之子「在懷抱中，不畏生人，見人輒笑，亦大有母風」的情節，有意延續嬰寧於禮教社會的天性，且蘊含對人間天性存有的一絲希望。

蒲松齡聚焦於嬰寧善笑的形象，以「橫切」的敘事手法使嬰寧的笑深植人心，亦將嬰寧形象的轉變，帶動情節發展做「直綴」的敘述。⁴蒲松齡寫嬰寧之出場，藉王子服的視角觀之，展開聚焦與非聚焦的結構。前段不正寫嬰寧，聚焦王子服的相思成疾和視其花如見其人，預敘王子服訪麗乃至嬰寧出場的可能性。後段寫嬰寧之不笑，雖聚焦於嬰寧的「矢不復笑」，形成「笑」意象敘寫的空白，然而實則「召喚」讀者聯想嬰寧過去多姿多采的笑，進而引出天性於禮教中失落的哲思。嬰寧形象於文本中的描繪，正是在王子服的視角中無處寫有，有處寫無，如此之敘事手法，在行文中闢出一條「心理距離」，使讀者得以解讀文中意味的空白。⁵

(二) 人物性格的「癡」醞釀情節發展

嬰寧的形象於外顯的「笑」貌中，點明人物性格與轉變。而王子服與嬰寧遇合的情節過程，則在兩人「癡」性的展示中醞釀、推展。蒲松齡善用流動的限知視角，以內聚焦和外聚焦的手法，或隱或顯突出王子服與嬰寧的「癡」性，並於此一性格的揭示中，又分疏兩者「癡」性的歧異處。

王子服在蒲松齡筆下為「絕慧，十四入泮」的少年，〈嬰寧〉一篇以三分之二的情節，開展王子服「相思—訪麗—攜歸」的過程，其中推動情節發展的因素便為王子服的「情癡」。文中分別以限知視角明點與暗點王子服的癡。明點王子服的癡，皆由外人口中道出。如上元節王子服初見嬰寧，返家後相思成疾，原本

⁴ 馬振方：〈由注重情節之奇到追求人物之真——《聊齋誌異》對唐代敘事重心的切換〉，《臨沂師範學院學報》（2003年），頁87。

⁵ 楊義：《中國敘事學》（嘉義：南華管理學院，1998年），頁270。



邀王子服同遊的舅氏吳生前來慰解：

吳就榻慰解，漸致研詰。生具吐其實，且求謀畫。吳笑曰：「君意亦復癡！此願有何難遂？當代訪之。徒步於野，必非世家。如期未字，事固諧矣；不然，拚以重賄，計必允遂。但得痊瘳，成事在我。」（卷二，頁147-148）

由吳生口中道出的「癡」，為王子服對於嬰寧一見鍾情產生無可自拔的愛戀，屬於非理性的情感，亦是再見麗人的執著。而後，王子服決定至西南山尋訪嬰寧，其欲以盼親為由登門拜訪，卻道不出親故姓氏，鬼母遂道出「姓名尚不知，何親可探？我視郎君亦書癡耳」此處的「書癡」既呼應王子服「絕慧，十四入泮」的人物背景，同時又突顯其執著、出於本我的性格。

而暗點的部份，藉由描寫王子服的話語、神情樣貌和行為活動突顯其痴狀。王子服於上元節初見嬰寧，遭來嬰寧笑之「個兒郎目灼灼似賊！」的尖刻話語，間接突顯王子服初見麗人而忘之所以的癡相。而後王子服因吳生的消息產生情緒轉換，也點出種種悲喜的癡態：王子服從上元節後的相思成疾，至吳生慰解而淚下，後得到吳生允諾尋找嬰寧，便「不覺解頤」且飲食增加，當吳生帶來更多消息時，王子服更「喜溢眉宇」；然而吳生馬腳漸露，王子服即「悒悒不歡」，乃至「益怨恨之」。王子服的情緒皆因思麗而起伏，其癡態的表述拉大人物心理張力，繼而鋪陳親自尋訪嬰寧之情節。王子服至西南山後，蒲松齡以概述之手法呈現人物之狀態：

自朝至於日昃，盈盈望斷，並忘飢渴。時見女子露半而來窺，似訝其不去者。（卷二，頁149）

以時間、心理和生理狀態側寫王子服的癡，同時蒲松齡亦巧妙地以嬰寧的視角「訝其不去者」襯出王子服的執著。而王子服的情癡，於兩人同處花園的場景中，將其內在的執著特質發揮至極點：

生俟其笑歇，乃出袖中花示之。女接之曰：「枯矣，何留之？」曰：「此上元節妹子所遺，故存之。」問：「存之何意？」曰：「以示相愛不忘也。自上元相遇，凝思成疾，自分化為異物；不圖得見顏色，幸垂憐憫。」（卷二，頁152）

王子服的存花之舉，呈現「癡情」的自然反應，相較他人口中道出的「癡」，更



強化其執著自我的性格。

綜述王子服的「情痴」，以外透視視角論癡性者，採明筆從旁人口中道出，突顯「呆癡」的特質。以內透視視角寫癡態者，將王子服渾然不覺、順意而為的行事風格以暗筆寫出，呈顯其赤子的天真。蒲松齡筆下人物「癡」性之展現，與作者個人主體意識的滲透、展現有關，陳葆文認為《聊齋誌異》中「癡子」、「狂生」等士子形象，不僅呈顯作者特質，更可與文本人物做一互證。⁶從〈聊齋自誌〉中，蒲松齡自況其性格：

造飛逸興，狂固難辭；永託曠懷，癡且不諱。⁷

蒲松齡以「狂」、「癡」自述其性格基調，對「癡」性的體會，實為自我一貫的執著，例如對自我狂性依慣的執著，與對現實舉業無悔的投入。⁸陳葆文歸結出蒲松齡筆下的「癡子」，於外顯，表現在大膽追求新儀異性的行為。於內在，強調情感的凝聚與專誠，而一旦癡心，對於他人自然無所謂、不在乎。⁹王子服的「癡」對照蒲松齡對自我的體會，不僅是蒲松齡對他所癡狂的文學加以表白，亦是直書胸臆的精神之作。

而善笑的嬰寧，其「癡」性由王子服的「癡」過渡而來，文中正寫嬰寧的「癡」，由外視角的敘事手法開展。如鬼母以「年已十六，呆癡裁如嬰兒。」直寫嬰寧之性格，然嬰寧之「癡」絕非呆癡之意，在鬼母自介其身世時，便已點出嬰寧「頗亦不鈍」的資質，也為嬰寧「癡中有慧」的性格做一預敘。此一預敘體現在王子服、嬰寧於花園的場景，此中以流動視角展示嬰寧「癡中有慧」的特色。面對王子服「出袖中花示之」表示相愛不忘之意，嬰寧的反應是：「待郎行時，園中花，當喚老奴來，折一巨網負送之。」因而引出王子服道出「妹子癡耶？」的話語。

嬰寧以巧妙的回答，引出王子服熱烈的告白，生動地呈現嬰寧作為狐女的機靈特質。而嬰寧「不慣與生人睡」一語表現其「憨癡」，這種「憨癡」實為大智若愚的表現，使王子服更進一步傳達夫妻之愛的願望。不僅如此，嬰寧在與鬼母的對話中道出「大哥欲我共寢」的驚人話語，使視角流動至敘述王子服心理的內視角，以「恨其癡，無術可以悟之。」間接突顯了嬰寧的點慧。在這裡，嬰寧點

⁶ 同註 2，頁 18。

⁷ 同註 3，「各本序跋題詞」，頁 2。

⁸ 同註 2，頁 74。

⁹ 蒲松齡筆下的「癡子」不同於蒲松齡癡狂的性格。蒲松齡癡狂的一面，表現為放歌縱酒、吟詩寄情、不向公侯折腰，且重在與同性友人相處時加以表露強調。同上註，頁 79。



慧的「憨癡」與王子服急切的「情癡」，同時形成了妙趣橫生的形象對比。蒲松齡以內視角的敘事手法，使王子服「情癡」對比嬰寧的「憨癡」，相對之下王子服率性而為的「癡」，突顯嬰寧「憨癡」中蘊含著智慧和膽識，是一種異於禮教的性格，具有反諷王子服與禮教體現的迂腐之氣。蒲松齡直接提供人物對白的場景，揭示嬰寧的「憨癡」為其表象，「智慧」實為其本質。

總結王子服與嬰寧之「癡」性敘寫，〈嬰寧〉展示了文本視角的流動性。在靜態的限知視角中，王子服之「癡」，以旁人話語的外視角明點，及自身行事的內視角暗點，其深刻的內涵在「絕慧」的資質外呈現王子服天真的本我。嬰寧之「癡」，則由外在的「憨癡」包裝內在的點慧，呈現「癡中有慧」的機靈形象。兩種人物的癡，在王子服本我的「情痴」遇上嬰寧慧黠又不失純真的「憨癡」，故有王子服走進嬰寧身邊促成兩人結合的情節發展。

(三) 狐女形象由隱至顯之過程

關於嬰寧「非人」的狐女特徵，在全文中並非一開始就透顯出來，蒲松齡以「內盲點」¹⁰的敘事方式，將嬰寧狐生鬼養的身世隱而不談，隨著人物視角的擴展，於四個階段中逐漸產生疑竇與情節轉折，使嬰寧的身世之謎在自敘身世中呈現全貌。

第一階段，吳生的謊言鋪陳嬰寧的住處與身世。蒲松齡以「贅敘」的「視角越界」¹¹有意指出吳生所敘為謊言，形成作者賦予故事本身更多的信息量，而有王子服依謊言尋訪嬰寧的情節。第一階段的中介，形成兩種「有意」與「無意」的對立：

蒲松齡→ 吳生→ 王子服
有意→ 無意→ 有意

蒲松齡的有意（使吳給之）對比吳生的無意，而吳生的無意造就了王子服尋訪嬰寧的現實。因此，第一階段的中介便在敘事者的安排下，推動嬰寧狐女形象由隱至顯的過程。第二階段，以吳生和王母的疑慮形成嬰寧身分的懸宕：

¹⁰ 楊義對「內盲點」的定義為：「在聚焦範圍之內，由於限知視角的原因，暫時設置某個盲點，隨著限知視角的擴展，這種盲點被消解了，這叫做『內盲點』。」同註 5，頁 268。

¹¹ 熱奈特將「視角越界」分為兩大類，一類稱為省敘（paralipsis），即敘事者故意對讀者隱瞞一些必要的信息。另一類視角越界稱為贅敘（paralepsis），即提供的信息量比所採用的視角模式原則上許可的要多。申丹：《敘述學與小說文體學研究》（北京：北京大學出版社，2004年5月），頁 282-284。



母睹妹麗，驚問為誰。生以姨女對，母曰：「前吳郎與兒言者，詐也。」母曰：「我一姊秦氏，良確；然殂謝已久，那得復存？」因審詰面龐，誌贅，一一符合。又疑曰：「是矣。然亡已多年，何得復存？」（卷二，頁154-155）

吳循得故，惘然久之。……吳曰：「秦家姑去世後，姑丈鰥居，崇於狐，病瘠死。狐生女名嬰寧。……」彼此疑參。（卷二，155）

由第一階段吳生的謊言起，引發吳生、王母對眼前嬰寧身份的懷疑，兩人的疑慮皆為嬰寧狐女身分埋下伏筆。第三階段，嬰寧的惡作劇所引起鄰人的「詰發嬰寧妖異」。因西人子看見嬰寧的美貌，心懷不軌，嬰寧遂設計殺了西人子，而有後來王母嚴厲的指責，導致嬰寧「終不笑」的悲劇結果。這個階段的中介為故事的轉折，為下階段嬰寧自敘狐女身分的部份做鋪陳。第四階段，為嬰寧自敘狐女身分：

一夕，對生零涕。異之，女哽咽曰：「曩以相從日淺，言之恐至駭怪。今日察郎及姑，皆過愛無有異心，直告或無妨乎？妾本狐產。母臨去，以妾託鬼母，相依十餘年，始有今日。」（卷二，頁157-158）

嬰寧的自敘將故事前段的猜疑、懸念轉為消解，文中狐女的身分由隱性而顯性的敘事手法，使讀者在「彼之所露」和「己之所見」中，透過聚焦之外的隱含線索，層層逼近嬰寧狐女的身分表述。值得注意的是，蒲松齡藉由嬰寧「笑」與「哭」兩種情緒的敘事轉換，呈現嬰寧「去癡即去笑」的不可理解性。嬰寧純真的「憨癡」表現於外，是各式鮮明的笑貌。而嬰寧笑貌的消解，同時也消解其原生的本性。嬰寧情緒的極端表述，具體地體現天性於禮教中失落的形象，亦帶出嬰寧狐生鬼養的身世。

從嬰寧身分的揭露中，可見「異化」此一敘寫的多重性。嬰寧的「異化」不僅隱喻嬰寧的狐女身分，也透顯其在鬼母的教養下所形塑的天性。而後，嬰寧之「異化」延續至後代，嬰寧之子於人間中仍「大有母風」，持續展示狐女身分的「異化」，傳承嬰寧最初的本性。嬰寧的狐女身分在蒲松齡的「掩蓋」與「揭示」中，藉由兩種異化的過程得以揭露，其中亦隱含蒲松齡對人間純真天性的嚮往與深沉的悲哀。

三、時空中的現實與超現實

（一）上元節設定的時機意義



小說中特定的時間設置，往往給予讀者特定的閱讀語境。此一語境通常預示了人物活動與情節之發展。

王子服初見嬰寧的場景，設定在熱鬧的上元節，此一節慶的時空特性成為生發故事的「時機」。中國文化向來重視歲時節日，而上元節為中國小說長期書寫中，經過文化積澱的特殊節日。由於上元的遊賞活動時間較長，其中包含賞燈、戲劇和歌舞的表演，於是火樹銀花的熱鬧場景，自然成為「都民男女，羅綺如雲」群聚的最佳時機。¹²王子服由原本「母最愛之，尋常不令遊郊野」，後來經舅氏吳生邀約遊上元節，因「舅家有僕來，招吳去」，最後王子服只好獨自前往燈市。

故事開始敘事者即交代王母不令子遊郊野，使王子服由吳生陪同遊上元節，乃至獨自前往燈市做一懸念。若未有王子服之「獨」往，則沒有後來初遇嬰寧的契機發生。上元節做為識麗的背景條件，王子服之「獨」往突顯其巧見狐女之契機，亦隱涵王子服脫離母親的保護，呈顯遇見狐女的神祕性。這樣的敘事安排，為王子服於上元節初見嬰寧的情節構成重要的張力。而兩人的相遇，又在小說敘事中常以男女相戀的燈市空間做了合理的設置，乃有後來王子服相思成疾，而尋找麗人之情節。

(二) 「花」意象承載的時空意義

「花」意象在〈嬰寧〉一篇中，不僅強化嬰寧的形象，投射王子服的心理活動，也形成跨躍時空的「草蛇灰線」預言情節，「草蛇灰線」為金聖嘆評點小說創作技巧的方法之一，用以說明某個高頻率出現的意象，藉此一意象的反覆出現，烘托人物動作的背景和心理。¹³唐雪凝於〈嬰寧中的花〉¹⁴一文中，分析嬰寧、王子服愛戀情節之線索，即依「梅」、「杏」、「桃」等花意象，展開尋訪麗人乃至成婚的歷程。而嬰寧至王家，將花由家居而庭園的精心佈置，隱含嬰寧天性於不同空間中的延續與對異度空間之想望。

嬰寧的性格，以「笑」意象鮮明且具體的展示其天真的本性，而「花」意象的點綴更使嬰寧「榮華絕代，笑容可掬」的少女形象，增添詩意化的聯想。故事中時間的敘述，從頭至尾保持在王子服依時間歷程進行的限知視角，形成「歷時態」的敘事方式。以王子服為視點的「花」意象依次以「梅」、「杏」、「桃」

¹² 黃霖：《中國古代小說敘事三維論》（上海：上海書店，2009年），頁45。

¹³ 陳怡君：〈論金批「水滸」與脂批「紅樓」評點藝術技法之異同——以「背面傳粉」和「草蛇灰線」為例〉，《思辨集》第十期（2007年4月），頁97。

¹⁴ 唐雪凝：〈嬰寧中的花〉，《聊齋誌異研究》第一期（2009年1月），頁56-57，82。



為時間和情節線索，作為嬰寧出場的重要特徵，也成為依時間次序，貫通情節的「草蛇灰線式」敘事手法。

首先，梅花出現於上元節王子服初見嬰寧之時，嬰寧正「撚梅花一枝」，梅花於此象徵早春的到來，嬰寧彷彿清梅一枝，突出於庸脂俗粉中。同時嬰寧有意將梅花遺落王子服面前，使王子服「拾花悵然」繼而相思成疾，遂有「懷梅袖中，負氣自往」前去西南山尋訪嬰寧的契機。直至園中共話，王子服便拿出袖中之花以表愛意。但明倫評「梅者，媒也。」¹⁵梅花牽動王子服相思之情，並成為引導王子服走近嬰寧身邊的中介物。

而後，王子服至西南山與嬰寧再次相見，嬰寧正「執杏花一朵，俯首自簪」，杏花的出現透露仲春的到來，此時正是春意盎然，象徵男女情愛生發之時。但明倫評「杏者，幸也。」杏花象徵王子服有幸尋訪嬰寧，暗示兩人幸福的到來。由梅意象過渡至杏意象，呈現自然的時節變化，又預示兩人的感情世界，隨著自然界的生機蓬勃而逐漸滋長。

最後，當王子服與鬼母、嬰寧於室中談話，鬼母猶疑王子服與嬰寧的關係「惜有內親之嫌」，而嬰寧隨口「視碧桃開未？」點出桃花含苞欲放的季節。《詩經·周南·桃夭》：「桃之夭夭，灼灼其華。之子于歸，宜其世家。」¹⁶桃花的開放，象徵女子出嫁。由嬰寧口中點出的桃意象，於此提前暗示兩人有情人終成眷屬的美好結局。

〈嬰寧〉中藉「花」意象的不斷出現，形成易於讀者記憶的「關鍵點」，不僅加深讀者印象，且使讀者更進一步了解此意象的涵義。「花」意象的反覆出現，使王子服與嬰寧相見到婚配的過程中，堆疊出共時性的人物形象與歷時性的時空線索。嬰寧的少女形象在王子服視角中，以「花」意象象徵嬰寧純美的二八年華。同時，藉「花」意象的空間轉換，以時間物態化的方式，隱含王子服與嬰寧由初次相識到終成眷屬間的時間遞嬗，也蘊含兩人感情世界的心理變化。小說中「花」意象的設置，成為承載時空意義與呈現人物心理活動的敘事符號，形成具有浪漫色彩的審美藝術。

(三)空間轉換中的人物與主題

〈嬰寧〉一篇的敘事空間主要包含王家人所處的現實空間與嬰寧、鬼母所處的異度空間。兩種空間通過不同的視角，建構出既互為差異又互相交流的敘事關

¹⁵ 同註3，卷二〈嬰寧〉，頁149。

¹⁶ 〔宋〕朱熹：《詩集傳》（臺北：藝文印書館，2006年），頁19。



係。故事空間的構設，不僅形塑人物之性格，藉由兩種空間的對比，亦隱含人物於中活動形成的故事意涵。

嬰寧、鬼母所處的異度空間位於西南山中，故事敘及王子服尋訪嬰寧時，以王子服的視角描寫通往嬰寧住處所見的景觀：

伶仃獨步，無可問程，但望南山行去。約三十餘里，亂山合沓，空翠爽肌，寂無人行，止有鳥道。遙望谷底，叢花亂樹中，隱隱有小里落。下山入村，見舍宇無多，皆茅屋，而意甚修雅。北向一家，門前皆絲柳，牆內桃杏尤繁，間以修竹；野鳥格磔其中。（卷二，頁 149）

這是一段細緻且富有詩意的景觀描述，視角由遠而近將嬰寧的住處逐漸放大。蒲松齡對於異度空間的精緻化敘事，形成王子服由現實空間進入異度空間的敘事停頓，不僅在敘事的間接轉換中，強化兩種空間的差異，也為讀者闢出一條審美的「心理距離」。其中，王子服由塵世走入嬰寧的園亭時，「牆」意象為人物心理活動的中介點：

回顧對戶，有巨石滑潔，因據坐少憩。俄聞牆內有女子……方佇聽間，一女郎由東而西，執杏花一朵。（卷二，頁 149）

「牆」意象象徵隔離的意涵，在未識嬰寧前，王子服的身體與心理皆因牆而隔絕在外。此一隔絕的意象，使王子服從牆外向內看見嬰寧時，更強化其「情癡」的心理活動。

蒲松齡善於運用修詞描繪嬰寧所生長的西南山園亭，細緻的空間敘事強化嬰寧天真自由的人物性格，同時也對比王家人所處的塵世空間。例如以王子服的視角展示通往屋室與花園的場景，便以帶有鮮明色彩的筆調，勾勒幽潔可愛的自然小景：

從媪入，漸門內白石砌路，夾道紅花，片片墮階上；曲折而西，又啟一關，豆棚花架滿庭中。（卷二，頁 150）

次日，至舍後，果有園半畝，細草鋪氈，楊花糝逕，有草舍三楹，花木四合其所。（卷二，頁 152）

兩處小景皆展示紅綠相映的視覺畫面，使嬰寧的生長環境呈現超脫塵世的氛圍。

花意象特出的描寫，襯出嬰寧如花的少女形象，而清新幽雅的環境，更形塑嬰寧



天真自由的性格。嬰寧的花園，將自然幽靜的環境與其天然的本性融合，因此，此一空間是嬰寧自由且自然的出生之地。而王子服與嬰寧愛戀之發展，亦在此一自然空間中展開。王子服所見的花園景色，從「曲折而西，又啟一關」、「至舍後，果有園半畝」形塑其隱蔽幽靜的特質。而園內細草、楊花等點綴，呈現春意無邊的花園景色。花園空間介於室內與室外，同時也是介於社會與家庭的約束裡。然嬰寧的花園中，沒有倫理的束縛，只有自然的春情。王子服於塵世壓抑的閑情逸緒，於自由的景色渲染中，得以釋放進而對嬰寧告白。

除了景物敘事強化異度空間的特質，人物於空間內的活動，也突顯人物的形象。嬰寧性格的養成，與鬼母的教養方式有很大的關係。當鬼母喚嬰寧見王子服時，嬰寧笑不可遏而遭來鬼母瞋目曰：「有客在，咤咤叱叱是何景象？」，而後嬰寧又笑不可止，鬼母便向王子服曰：「我言少教誨，此可見已。」從鬼母與嬰寧的互動看來，鬼母雖為嚴厲的長輩形象，但對於嬰寧的性格了然於心，並無全然的斥責。嬰寧所處的西南山園亭，從自然意象組成的景觀與鬼母、嬰寧的互動中，皆可間接透顯異於現實世界的空間氛圍與嬰寧天真自由的性格養成。

相對於嬰寧所處的園亭空間，王家人所處的現實空間，著重以展示人物活動的敘事方式，呈現嬰寧進入凡人居處中的空間場景。當嬰寧進入王家住所時，其行止開始受禮教社會的制約，如吳生來訪，嬰寧有迴避入室的動作；嬰寧拜見吳生且笑不可遏時，由王母視角道出「此女亦太憨生」，隱含嬰寧天性於禮教社會的分別，且預示後來嬰寧天性失落的情節轉折。居住王家時，嬰寧晨昏定省、操持女工的婦道之事，在在展示嬰寧接觸人間社會的方方面面。而嬰寧愛花成癖，將王家住所一處，建構成屬於自己的花園場景。王家花園，不僅是嬰寧心靈中自由的西南山園亭，同時也是因惡作劇造成天性消亡的悲劇空間。故事情節的轉折處，便在嬰寧對西人子的惡作劇中展開。「牆」意象於此同樣扮演情節的中介點，嬰寧攀上木香，藉牆的阻隔由裡向外看，使西人子春心蕩漾導致悲劇的發生。嬰寧天性於禮教社會中的跌落，正由隔著牆向外「看」的動作，構成本我由內而外消亡的過程，而外在消亡的表現，正體現在嬰寧由無時不笑到「雖固逗，亦終不笑」的變化中。

綜上所述，西南山園亭（異度空間）與王家住所（現實空間），兩者處於不同時空的維度之中。空間的敘事形式，前者以王子服的限知視角，展示西南園亭的自然景物，多以自然意象勾勒出開放式的空間場景。後者以全知視角，描述人物活動的畫面，以人文意象呈現相對閉鎖的空間場景。人物心理活動的呈現，藉由「牆」意象構成兩種「看」的意涵，王子服由外向內看，強化其「情痴」的人物性格；嬰寧由內向外看，導致故事情節的轉折，與本我由內而外消亡的過程。



兩個空間同樣有母親角色，鬼母的刀子口豆腐心，形塑嬰寧自由純真的天性；王母以禮教社會中的母親形象，預示嬰寧天性的失落。而嬰寧後來又成為母親，其子大有母風，見人輒笑，為延續嬰寧天真本性的象徵。兩種空間，三種身分的母親，各代表自由、禮教、自由的延續。同樣有花園場景，西南山園亭的花園，形塑嬰寧自由的天性與異度空間的純美特色。王家的花園，同是象徵嬰寧人性於凡間的美好，也象徵美好的陡然失落。兩種花園場景，前者提供嬰寧天性的自由，後者卻因其天性的自由，而造成往後的「不自由」。嬰寧天性失落的主題意涵在空間轉換中透顯，而嬰寧形象亦在兩種空間中顯現共時性的強化與歷時性的變化。西南山園亭與王家住所彼此為異度空間，但以不同的形式互為映射，使故事的主題意涵與人物形象在空間的轉換中體現出來。

四、結論

本文從人物形象的形塑及時空的接續轉換兩部份，分析醞釀情節發展的敘事手法與故事的深層意蘊。

蒲松齡筆下所建構的人物，皆以限知視角的敘事方式勾勒其外貌與性格。然其性格並非全如外顯般的呈現，藉著人物話語和行事的過程中，更透顯其深層的意蘊。而故事情節的安排，將嬰寧形象由無時不笑到「終不笑」，甚至轉為撫哭哀痛，反映蒲松齡對人自由、純真的嚮往，同時又帶出嬰寧天性不容於社會的現實。雖然嬰寧的天性於禮教社會中失落，但蒲松齡仍善意地藉嬰寧之子「大有母風」，為文明社會留下保有純真天性的希望。狐女形象的敘事手法，則以猜疑、懸念、追究和消解的「盲點歷程」，由隱而顯地託出嬰寧的身世，使讀者在盲點中思索與追尋蒲松齡的「不說之說」，形成閱讀間的審美效應。

而時間與空間的設定上，藉由文化積澱之節日，開展人物相遇的契機；並以「花」意象或隱或顯展示嬰寧之人物形象與男女愛戀之生成。而異度空間與現實空間之設置，呈顯人物身分與個性的變化，以及故事主題的意涵。〈嬰寧〉一文之人物形象與時空設置，於有處寫無、無處寫有，展演其深層的主題意蘊與審美藝術。



參考資料

【專著】

(一)古籍

〔清〕蒲松齡著、張友鶴輯校：《聊齋誌異》會校會注會評本，臺北：里仁書局，1991年

〔宋〕朱熹：《詩集傳》，臺北：藝文印書館，2006年

(二)近人論著

劉欣中：《金聖嘆的小說理論》，石家莊：河北人民出版社，1986年

楊義：《中國敘事學》，嘉義：南華管理學院，1998年

王靖宇〔美〕：《金聖嘆的生平及其文學批評：his life and literary criticism》，上海：上海古籍出版社，2004年

胡亞敏：《敘事學》，湖北：華中師範大學出版社，2004年

申丹：《敘述學與小說文體學研究》，北京：北京大學出版社，2004年

陳葆文：《聊齋誌異癡狂士人類型析論》，臺北：里仁書局，2005年

康韻梅：《唐代小說承衍的敘事研究》，臺北：里仁書局，2005年

李栩鈺：《不離不棄鴛鴦夢——文學女性與女性文學》，臺北：里仁書局，2007年

祖國頌：《敘事學的中國之路》，北京：中國社會科學，2006年

魯迅著、周錫山評註：《中國小說史略》，臺北：五南出版社，2009年

黃霖：《中國古代小說敘事三維論》，上海：上海書店，2009年

【期刊論文】

湯崇玲：〈百笑姻緣——淺論聊齋誌異中「嬰寧」中的人物塑造〉，《明道文藝》第二二七期，1995年

馬振方：〈由注重情節之奇到追求人物之真——《聊齋誌異》對唐代敘事重心的切換〉，《臨沂師範學院學報》，2003年

阮芳：〈草蛇灰線 伏脈千里——中國古典小說一種獨特的結構技巧〉，《湖北廣播電視大學學報》第三期，2007年

王櫻芬：〈櫻而後成——《聊齋誌異·嬰寧》故事探討〉，《高雄師大學報》第二十三號，2007年

陳怡君：〈論金批「水滸」與脂批「紅樓」評點藝術技法之異同——以「背面傳



- 粉」和「草蛇灰線」為例〉，《思辨集》第十期，2007年
- 唐雪凝：〈嬰寧中的花〉，《聊齋誌異研究》第一期，2009年
- 王紅麗：〈「癡」人笑語奇女子——嬰寧之形象分析〉，《連雲港職業技術學院學報》第一期，2009年
- 葛昌璘：〈嬰寧：從「狐笑」走向「人笑」——兼論蒲松齡的創作意圖〉，《河北北方學院學報》第一期，2009年
- 尚繼武：〈聊齋誌異空間敘事藝術論析〉，《江漢論壇》第七期，2009年



殷代農業管理與兵農合一情形探究

陳相華*

提 要

殷商甲骨文自西元1899年被發現以後，使我們能更進一步地得到實物資料，得以一窺殷商時期的社會情況。關於殷代的農業管理，前人已有眾多精闢見解，然關於殷代是否實行封建制，及農業土地所有制的問題，至今仍是眾說紛紜，爭論不休。故本文擬綜合各家意見，找出較為合理的說法，同時探討殷代諸侯對殷王室的義務，並針對殷代農業管理人員「小臣」身份進行探究，以期建構出較為完整的殷代農業管理制度。再者，就殷代兵農合一的情形，先釐清殷商時期是否為奴隸制社會的問題，再進一步討論卜辭中「眾」與「眾人」的身份，經由卜辭與考古資料的分析，可知「眾」與「眾人」為當時社會地位較低的平民，他們必須從事許多繁雜的事務，包括農業生產、雜役工作及對外征伐，而這些「眾」、「眾人」同時亦必須負起對外征伐的義務，由此可知他們並非專司戰鬥的武裝人員，而是臨戰之時才臨時開赴戰場。

關鍵字：農業管理、內外服、小臣、眾人

一、前言

殷代的農業管理，牽涉到農業土地所有制的問題，而農業土地的所有制，其實又與殷代是否已實行封建制度具有密切相關性，故本文首先討論殷代封建制度之有無的問題，以釐清殷商時期的內外服制度，進而論述商代的農業土地究竟屬於國有抑或是私有，並兼而敘述商朝周邊的侯國、方國對商王朝的義務。再來，針對卜辭中的「小臣」身份進行討論，以界定「小藉臣」、「小稭臣」、「小眾人臣」等人員在農業管理上的職責，最後則聚焦於甲骨文中「眾」與「眾人」身份的探究，以期能更進一步了解殷代兵農合一的情形。

二、殷代農業管理

* 國立臺灣師範大學國文研究所碩士班三年級



(一)殷代封建制度之有無

1.殷代封建制度的成形

若欲探討殷代的農業管理制度，則必須先釐清在殷商時期到底有沒有實行分封制的問題，所謂的「封建制度」，是在中央王朝以外建立名義上從屬於中央而有相當獨立性的地方勢力，這一體制是在中央王朝掌握大量可自由支配的土地和人口資源，但王朝自身又無法實現直接控制的情況下，委派親信建立對王朝負有責任和義務的具有一定獨立性的政權的國家管理形式，同時，也是為控制懷有敵對情緒的征服地區而採取的措施。關於殷代在政治上是否實行了分封制度的問題，目前學界也多有爭議，一派主張殷代已存在封建諸侯的制度，代表人物是董作賓、胡厚宣、張秉權、島邦男、楊升南等¹，持相左意見則以陳夢家、黃中業等²為代表。肯定者以服制、爵稱、冊命、貢納、勤王等標準，如胡厚宣曾撰寫〈殷代封建制度考〉一文，徵引多例殷商時期分封「諸婦」、「諸子」、「功臣」、「方國」的卜辭，來證明在殷商時期已實行封建制度；而否定者則多以西周典型的分封制為標準，認為商代侯國所轄土地、人民並非商王賜予，侯國首領原是方國的首長，同商王沒有血緣關係，故商代侯國仍保持著族居狀態，且侯國對商王朝的隸屬關係並無制度上的明文規定等，認為殷代並不存在著封建制度，分封制直到了周代才告確立。

但我們知道，歷史上所有的文化制度，皆是由長期演化而來，絕不是一朝一夕便可形成的，子曰：「殷因於夏禮，所損益可知也，周因於殷禮，所損益可知也。」³由此可知，夏禮、殷禮、周禮之間既有繼承又有發展，三者一脈相承，周代典型的分封制正是對商代分封制的繼承和發展。

商滅夏後，由原本局處一隅的方國角色，一變而為天下共主，商代是一個諸侯、方國林立的時代，在商王朝統治鞏固後，隨著國家開拓疆域行動的進行，獲得的自然支配土地和人口資源增多，但以商朝當時生產技術的發展程度，無論在

¹ 董作賓：〈五等爵在殷商〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》六本三分（1936年1月），頁413-429。胡厚宣：〈殷代封建制度考〉，《甲骨學商史論叢初集》（台北：大通書局，1972年），頁31-111。張秉權〈卜辭所見殷商政治統一的力量及其達到的範圍〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》五十本一分（1979年3月），頁175。島邦男：《殷墟卜辭研究》（台北：鼎文書局，1975年），頁816-903。楊升南：〈卜辭所見諸侯對商王室的臣屬關係〉，胡厚宣主編：《甲骨文與殷商史》（上海：上海古籍出版社，1983年），頁128-169。

² 陳夢家：《殷墟卜辭綜述》（北京：中華書局，1988年），頁325-332。黃中業：〈商代分封說質疑〉，《學術月刊》第五期（1986年5月），頁76-79。

³ 〔魏〕何晏集解：《論語》，〔清〕阮元刻本（台北：大通書局，1982年，影印《十三經注疏》本），頁2463。



經濟力量上，還是在交通上，都不可能對廣大的地區進行治理，因此只好保持原方國或有意分封一些功臣子弟新立諸侯國，使其成為一個政治實體，讓他們在政治上服從於中央，才逐漸建立了眾多的分封諸侯，也因此而形成了「內外服」的制度，容於其後說明此制度的特色與要點。

2. 殷代內外服制度的形成

關於殷商時期「內服」、「外服」的制度名稱最早可見於《尚書·酒誥》：

自成湯咸至於帝乙，成王畏相。惟御事厥棐有恭，不敢自暇自逸，矧曰其敢崇飲？越在外服：侯、甸、男、衛、邦伯；越在內服：百僚、庶尹、惟亞、惟服、宗工，越百姓里居。⁴

依《傳》文解釋，「外服」者為「於在外國，侯服、甸服、男服、衛服、國伯諸侯之長」；「內服」者為「於在內服治事，百官、眾正及次大夫、服事、尊官」⁵，大略將殷商的政治體系一分為二。關於「服」字，甲骨文中「𠄎」字形，隸作「𠄎」。多位學者曾對此字進行討論，如羅振玉言：「此象从又按踞人，與印从𠄎从𠄎同意。」⁶當然，「从又按踞人」的說法是沒有問題的，但甲骨文「印」字字形作「𠄎」，手在跪踞的人頭上方，這與「𠄎」字形有別。另外，吳其昌以為此字乃「抑」的初文⁷，但商承祚則反對吳氏此說，認為此字「與抑字形雖略近，義則不同。抑乃強按，故爪在其上，所謂以力服人，非心服也」，故將此字釋為「順從」之義，象「从手撫其背，所謂中心悅而誠服也」。⁸

「𠄎」字形是由一跪伏人形與一手形構成，這是顯而易見的，但對於這手形置於何處，則有置於頭上、頸部、背部三種意見，仔細觀察此字的形體，手形應置於頸部的說法較符合實情。⁹因此，「𠄎」字象用手按人頸部迫使其跪服，有「制服」之意¹⁰，《說文》釋為「治」¹¹，應為其引申義。值得注意的是，甲

⁴ 〔唐〕孔穎達注：《尚書正義》，〔清〕阮元刻本（台北：大通書局，1982年），影印《十三經注疏》本），頁207。

⁵ 葛志毅：《周代分封制度研究》（哈爾濱：黑龍江人民出版社，2005年），頁147-149頁。

⁶ 羅振玉：《殷虛書契考釋三種》（北京：中華書局，2006年），頁502。

⁷ 吳其昌：《殷墟書契解詁》（台北：藝文印書館，1959年），頁360-361。

⁸ 商承祚：《福氏所藏甲骨文字》（南京：金陵大學中國文化研究所，1933年），頁8。

⁹ 前述言及手形置於頭上為「印」字形，且跪伏之人應是以手按之迫使其跪伏，若是自願跪伏，置一手形似顯多餘，而「以手撫其背」似難以使人跪伏，即使是用力按背部也是難以做到，故按住頭的後方與頸部是足夠使人跪伏的。

¹⁰ 季旭昇：《說文新證》上冊，（台北：藝文印書館，2002年），頁193。

¹¹ 〔東漢〕許慎著，〔清〕段玉裁注：《說文解字》（台北：南嶽出版社，1978年），頁117。



骨文中常以「𠄎」為祭祀的人牲，如卜辭中所載：

- \
- (1) 口口卜，王余口𠄎。 (《合》758)
 - (2) 貞：御于高妣已有穀、冊三𠄎，卯宰。 (《合》710)
 - (3) 貞：侑于妣甲𠄎，卯宰。 (《合》787)
 - (4) 貞：𠄎用𠄎于父乙。 (《合》795 正)

上述四則皆為武丁時卜辭，可知𠄎主要是當作祭祀的犧牲，而武丁時期進行多次大規模的征服行動，征服諸方所獲必然極多，「𠄎」的來源應自於戰爭所獲或某族所獻之異族、異國之人，而商王用之以祭祀祖妣，是以制服的形象獻給祖先，供祖先享用役使，通過這種辦法來求得祖先神降福保佑。當然，這些人不可能全部用於祭祀，也有部份經過馴服後從事各種雜役，為商人服務，因此，𠄎就有了「服事」之義，商人在社會生活中以制服的異族從事各種勞役，即在生活中「用事」。故從制服到用事之服的變化，漸漸地形成了固定從事某事的群體及固定的事項，就產生了「服」，商周時人也把臣服於自己的勢力及其為自己服務稱「服」。¹²

就服的本質含義來看，它是通過政治地理區劃方式來規定諸侯對天子的服事義務，三代時期，人們特別重視血親、種族上的區別以及文化上的夷夏之分，這也是劃分服制的一個基本原則。一般情況下，我們將居住於王畿及其附近地區與商王有血緣關係或親戚關係的貴族及其官員稱為「內服」，即王畿內的諸侯，而遠離王畿及其統治中心的氏族及其邦方稱為「外服」，即畿外諸侯。¹³

關於內外服制度的形成，與商代社會組織及王畿的擴大有密切的關聯性，商代乃是處於一種以血緣宗族關係為紐帶的宗族社會，其政治組織的血緣性大大超越了地域性，此種「原生形態的邦，是由姓的分支—宗族血緣共同體演變而來的，因此邦與宗族的同一性表現至為明顯」¹⁴，因此，屬於同宗同族的商人便會聚集在一起，且「與王室或王同姓族邦通婚的異姓姻親氏族，因為王之姻親，呈現出與王同姓族氏錯綜雜居的狀態」¹⁵，以上這兩種人基本上居住於王畿之內，構成了與王室有著最近血親「內服」主要的成員。而外服的形成，則與殷商王朝運

¹² 如《尚書·酒誥》將為商王服務的職事稱為「內外服」。

¹³ 楊升南認為王畿是商王的直接統治區，同時把西周的王畿也視為周王的直轄區，即直接統治區。參見楊升南：〈卜辭中所見諸侯對商王室的關係〉，頁140-141。

¹⁴ 趙伯雄：《周代國家形態研究》（湖南：湖南教育出版社，1990年），頁74。

¹⁵ 沈麗霞：《夏商周內外服制度研究》，（河北：河北師範大學碩士學位論文，2006年8月），頁4。



用軍事力量以擴張勢力範圍，達到「王畿千里」¹⁶有著必然的關係，遼闊的疆域以及統治範圍的擴張，獲得的自然支配土地與人口資源增多，逼迫商王室必須冊命征服之方國以維護、鞏固其統治權力，因而形成了明顯的「內外服」制度，也就是現在我們所說的「分封制」。

按照前引《尚書·酒浩》所言，商代外服主要包括侯、甸、男、衛四種。裘錫圭在其〈甲骨卜辭中所見的「田」「牧」「衛」等職官研究〉一文中，結合甲骨文資料就商代時期侯、甸、男、衛等的起源情況，作過詳細而深入的考察，並指出「田」、「牧」分別是被商王派駐在商都以外某地從事農墾、放牧的職官，率領族人或其他從屬者為商王墾殖、放牧。而在商代晚期這些「田」、「牧」職官由於擁有族眾與武裝，應已大量發展為諸侯；「衛」是被商王派駐在商都以外某地保衛王國的武官，後亦漸變為諸侯名稱；「侯」的前身應該在邊境等地為王斥侯之武官，且卜辭中的侯一般已具有諸侯的性質。再來，卜辭中的「任」即「男」，二字音近義通，似非派駐在外地的職官，也許是侯、伯等委派的，率領人專門為王朝服役的一種職官。¹⁷也就是說，商代地方中的侯、甸、男、衛、邦伯等，原來是商王朝派任主管一方行政的職官，後來逐漸發展，最後脫離了其具體的專業，而成為地方上的一種權力實體，中央王朝應該是在承認了這種由職官發展而成的諸侯以後，才開始用「侯、甸、男、衛」等稱號來封建諸侯。

在殷商時代，很多的諸侯國是由方國轉變而來，由於戰爭的因素，這些方國不得不對殷王室俯首稱臣，表示效忠，殷王為了拉攏這些位居較偏遠的國家，故常使用「封爵」的方式。李雪山《商代分封制度研究》一書中，明確提出了商王會通過稱冊、奠置和作邑等環節分封了眾多的同姓和異姓諸侯，也有一些諸侯是懾于軍事壓力轉化而來。¹⁸如此，內外服的劃分，意味著商王必須透過不同的管理制度來處理本族和臣服的外族的事務，由此商王掌握了實際權力，與各封國形成了支配與被支配的關係。但是從卜辭來看，商王對其封國的控制力是有限的，各封國基本上保持原有的社會結構，除對商王承擔應盡的義務外，有很大的自主權，有的封國叛服無常，經常與商處於戰爭狀態，也就是說，商代中央與地方的關係不是通過中央對地方的直接性人事控制方式，而是靠商強大軍事威力下的地方部落方國與中央建立盟約的方式來維繫的。

¹⁶ 《詩經·商頌·玄鳥》：「邦畿千里，惟民所止，肇域彼四海。」參見〔唐〕孔穎達疏：《毛詩正義》，〔清〕阮元刻本（台北：大通書局，1982年，影印《十三經注疏》本），頁623。

¹⁷ 裘錫圭：〈甲骨卜辭中所見的「田」「牧」「衛」等職官研究〉，頁。

¹⁸ 據李雪山統計，商王朝最多時期封國達285個，方國也有85個，合計達到370個之多。李雪山：《商代分封制度研究》（北京：中國社會科學出版社，2004年），頁3。



綜上所述，可知在殷代的確已存在著分封制度，只是無論內外服制還是分封制，都是早期歷史條件下，由於中央政府控制力不足而導致的統治形式，因為商人的分封是在長期開拓過程中逐漸形成和發展的，是分散進行的，各地的諸侯是零散建立的，沒有統一截然的劃分，由於不是大規模的集中分封，沒有系統性，所以較不具有嚴格的等級關係。但到商代後期，分封制度已經發展為較成熟的制度，成為國家政治控制中的重要模式，到了周代，才在商人的已有制度與疆域的基礎下，建立了較為完密且嚴謹的分封制度。

(一) 農業土地所有形態

商代的社會經濟以農業為主體，故土地所有制的形態，是關涉到商代社會經濟體制的一個重大課題，其實，在殷商時期商王處於最高的統治地位是顯而易見的，而商代的分封制度，直接影響了土地分配的情形，基本上，殷商王朝的統治者享有對全國土地的領有權，但除了王室直接擁有的部份土地之外，其餘廣大的土地則是經由分封制度劃分給受封的諸侯國，商王作為一個最高的統治者，其對土地的所有權與支配權，可以表現在下列幾個方面：

1. 商王可到全國各地開墾土地，經營農業

從卜辭中，我們可以發現，商王根據需要，可到全國各地去開墾土地，經營農業生產活動：

(5) 戊辰卜，宀，貞令永𠄎田於蓋。(《合》9476)

(6) 癸卯卜，宀，貞令禽𠄎田於京。(《合》9473)

(7) 戊子卜，宀，貞令犬𠄎田於虎。(《合》9479)

又：

(8) 戊寅卜，宀，貞：王往致眾黍於罔。(《合》10)

(9) 貞：呼婦井稷於丘商，受年。(《合》9529)

上述這些卜辭是商王命令貴族或官吏，要他們到指定的地方去墾荒造田或進行農業種植的工作，而這些墾闢出來的土地就成為了王室的田莊，其土地上所產的農作物，就歸王室所有，如罔地的農作物，成熟後，就由王室直接收割，如「庚辰卜，貞：惟王采南罔黍。十月。」(《合》9547)。

商王不僅在他直接統治的「王畿」內進行土地開墾，亦常派人到諸侯或方國



進行農田開墾的活動：

- (10) 貞：令受𠄎田於𠄎侯。十二月。（《合》9486）
- (11) 貞：王於𠄎侯受𠄎年。十三月。（《合》9934）
- (12) 貞：令多口𠄎方𠄎田。（《合》33213）

先侯、𠄎侯為商時的諸侯國，𠄎方為商時的方國，由第（11）例可知，商王在𠄎侯的國土上「受𠄎年」，表示了商王可在他所能控制的各地去墾土造田，而這種情況，只有在全國土地屬於商王所有的條件下，才有可能達成。

2.商王對貴族、諸侯、方國擁有的土地具有支配權

從甲骨文中可看到商王有時會從這些諸侯、貴族的手中剝奪或取回土地，如卜辭中記載：

- (13) 貞：勿呼𠄎歸口。（《合》9504）
- (14) 令望乘先歸田。（《合》39963）

是貴族，望乘則是武丁時一員猛將，這裡的「令某歸田」，便是下令讓某諸侯貴族交還商王所冊封的田邑，直接發佈命令使其所占有的田地歸還於王室。另外，卜辭中還有商王令某人歸還某人田邑的記錄，如「丁丑，貞：王令閻歸侯以田。」（《屯南》2273）大概是閻與某侯產生了土地糾紛，很有可能是閻侵占了某侯的土地，因此商王令其歸還，認為土地一旦封賞給貴族，「他人就不得涉足」。¹⁹這也說明了土地的最高所有權乃在於商王，只有商王才有權力決定土地歸誰佔有。

3.商王可透過「冊封」的形式將土地授與諸侯、貴族

甲骨文有「冊」字，作「册」形，《尚書·周書·多士》：「惟爾知，惟殷先人有冊有典。」²⁰說明在殷代是有冊書的。再來，在卜辭有「作冊」這一職官名稱，如「作冊」（《合集》1724反）、「作冊西」（《合集》5658反），據王國維所說，作冊即內史，也就是史官²¹，但李雪山就卜辭與金文詳加考證，認為「作冊地位應高於史官之上，其職責應是主掌策命並負有武職」。²²在甲骨

¹⁹ 楊升南：《商代經濟史》（貴州：貴州人民出版社，1992年），頁64。

²⁰ 〔唐〕孔穎達注：《尚書正義》，頁220。

²¹ 王國維：《觀堂集林》（北京：中華書局，1959年），頁263-274。

²² 李雪山將作冊的職責加以歸類為三點：第一，助王征伐和安撫敵國諸侯（夷方伯）。第二，助王及王后祭祀、並受指派賞賜物品和人民。第三、對功臣貴族進行冊命。參見李雪山：《



文中，作冊往往助王稱命，冊命的儀式叫作「稱冊」，胡厚宣以為乃「稱冊受命」之意²³，島邦男釋稱冊為「奉舉簡冊」²⁴，而商代冊命時往往有賞賜的物品與城邑：

(15) 己巳卜，爭，貞：侯告稱冊，王勿衣鉞。（《合集》7408）

(16) 口口卜，設，貞：侯告稱冊，王鉞。（《英藏》197）

(17) 呼比臣汙又冊三十邑。（《合集》707 正）

(18) 乙丑王卜，貞：侯田冊戲方、羌方、羞方、穗方，余其比侯田聘捍 四封方。（《合集》36528）

第(18)例卜辭的「四封方」，指戲方、羌方、羞方、穗方四個分封的方國，因此這條卜辭是商王命令侯田去冊封這四個方國，而且要侯田協助商王去慰問並保衛這四個分封的國家。這裡的「冊」即用「冊封」之義。由此可知，商王可將田邑、土地以典冊的形式，賞賜給貴族、諸侯，而這也表現了土地的實有權為商王的情形。

但必須注意的是，當土地分封後，一旦被某個貴族或諸侯所佔有，就會被打上占有者的印記，在卜辭中，佔有者稱其地為「我田」，如「土方侵我田十人」（《合》6057 反）、「邛方侵我示至田七十人五」（《合》6057），而商王或國家亦以所封賜給人的名字來稱呼此人所佔有的土地，如「在正月，王來征人方，在攸侯喜鄙永」（《合》36484）、「灾望乘邑」（《合》7071），此兩例是言在「鄙」或「邑」前冠上自己的名字，表明了土地的所有權。對於這種現象，胡厚宣言道：「對殷王而稱我某人之田，則土地已為封建侯伯所有可知」，「以殷王而稱在攸侯喜之鄙，則疆土既封，遂不復為王所屬，又昭昭然明矣」，認為殷代已有「土地私有制」的觀念。²⁵胡氏亦在〈殷代的封建制度〉一文中談到此一情形：

蓋殷代既有分封之制，則其土地或本為國家所有，經王之分封，乃屬於封建侯白；或土地本為諸部落國族所有，經王之封而承認其為自有之土地。

26

商代封建制度研究》，頁 14。

²³ 胡厚宣：〈殷代封建制度考〉，《甲骨學商史論叢初集》（台北：大通書局，1972 年），頁 52

²⁴ 島邦男：《殷墟卜辭研究》，頁 385。

²⁵ 胡厚宣：〈殷代封建制度考〉，頁 89-90。

²⁶ 同上註，頁 88。



這種現象顯然與上述所說土地為國有的制度互相矛盾，但就恩格思所言，其對土地從早期的公有制到私有制的變化，作了一簡單的敘述：「一切文明民族都是從土地公有制開始的。在經理了一定的原始階段的一切民族那裡，這種公有制在農業的發展進程中變成生產的桎梏，它被廢除、被否定，經歷了或長或短的中間階段之後，轉變為土地私有制。」²⁷所稱的「中間階段」，即是土地從原始的公有制轉變為私有制的過渡時期²⁸，其特點就是貴族、諸侯所擁有的土地，具有國有和貴族、諸侯所有的兩重特性，就上述所言，商王可直接處置諸侯、貴族所佔有的土地，但另一方面，這些土地的佔有者由於長期、固定的佔有，逐漸加深「私有」的因素，可處置他所佔有的土地及田邑，在這種情況下，就顯現出國有與私有兩種所有制併存而呈相互膠著的狀態。在認識商代土地的所有制時，不可不注意到這一點。

(二)諸侯對王室的義務

諸侯既經王室分封，便對殷商王室負有一定的責任與義務，諸侯對王室的義務，主要可分為幾個方面：

1.邊防與征伐

諸侯對王室負有征伐的義務，在大規模的軍事行動中，商王常命令將領或諸侯協同作戰，而商王亦可與諸侯及方國結為聯盟，進而率諸侯出征，這在卜辭中稱為「王比某」²⁹，如：

(19) 貞：王惟侯告比征夷。

貞：王勿惟侯告比。（《合集》6460 正）

(20) 癸亥卜，王貞：余比侯專，八月。（《合集》3346）

(21) 辛巳卜，設，貞：王比易伯害。（《合集》3380）

²⁷ 恩格斯：《反社林論》，《馬克思恩格斯選集》第三卷（北京：人民出版社，1972年），頁178。

²⁸ 「研究我國土地制度從公有制到私有制的這個轉變過程時，注意這個『中間階段』中所出現的各種複雜情況，是十分重要的。」林甘泉：〈中國古代土地私有化的具體途徑〉，《文物與考古論文集》（北京：文物出版社，1986年12月），頁186。

²⁹ 林尹在其〈甲骨文中的商代方國聯盟〉一文中以為「比」乃「親密聯合」之義，明確提出透過卜辭中的「比」，可知商代有許多方國和商王發生聯盟關係，且在商王和聯盟方國共同征伐中一般均用「比」的說法，反映了一種地位上的對等性，在有關征伐的卜辭中，偶爾也可以見到商王對聯盟方國的首領使用「令」、「呼」，表示了商王是聯盟的盟主。參見林尹：〈甲骨文中的商代方國聯盟〉，《古文字研究》第六輯（北京：中華書局，1981年11月），頁69-74。



這是王率侯告、侯專、易伯從事征伐的占卜，另外，諸侯軍隊在必要時會有受王調遣的情形，商王有時不親自領兵，而是令諸侯帶兵出伐：

- (22) 貞：勿惟師般呼伐。（《合集》7593）
- (23) 王其呼戈擒凶。（《合集》33378）
- (24) 貞：勿呼婦妁伐龍方。《合集》6595 正
- (25) 辛巳卜，貞：登婦好三千，登旅萬呼伐羌。（《庫》310）
- (26) 口午卜，宀，貞：王吏婦好令正夷。（《佚》527）

如第（25）例表明當作戰兵力缺乏時，商王可從諸侯中徵調，是說在婦好的領地登記征發三千人，再徵集萬人的軍旅，足見這場戰爭的規模之大。

另外，諸侯亦須為王戍邊，卜辭罔見「某來告」，這都是駐守邊疆諸侯報告敵情的內容，主要是向商王報告敵人進犯的具體情況，今舉二例：

- (27) 甲午卜，亘，貞：翌乙未易日，主占曰：有祟，丙其有艱。三日丙申，允有來艱自東，畫告曰：兒口。（《前》7.402）

「畫」指子畫，「兒」指兒伯，此時兒伯復叛殷，本辭是子畫向商王報告有災禍自東來，兒伯要來騷擾邊境。

- (28) 癸巳卜，設，貞：旬亡¹⁴，王占曰，有祟其有來艱三至五日丁酉，允有來艱自西，沚戡告曰，土方征于我東鄙，戡二邑，舌方亦侵我西鄙田。（《菁》2）

有舌方、土方的強敵內侵，沚戡則呼告殷王，此正是封建諸侯對於王室戍邊之義務。

2. 進貢與納稅

《漢書·食貨志》有言：「禹平洪水，定九州，制土田，遠近貢入賦棊。」³⁰此條記載表明早在禹時期已經出現了貢賦體系，通過對規定經濟義務確定了政治上的服屬關係。另外，根據《史記·夏本紀》說：「自虞、夏時，貢賦備矣。」³¹商代的貢納，據文獻記載從湯滅夏，建立商朝時就規定了諸侯對王朝的貢納

³⁰（東漢）班固：《漢書》（台北：台灣商務印書館，1983年，影印《文淵閣四庫全書》），頁532。

³¹（西漢）司馬遷著，（日本）瀧川龜太郎注：《史記會注考證》（台北：樂天文化出版社，



制度。《逸周書·王會解》後附《商書·伊尹朝獻》一篇，記湯命伊尹制定諸侯貢納制度以及伊尹制定的〈四方獻令〉：

湯問伊尹曰：「諸侯來朝，或無馬牛之所生而獻遠方之物，事實相反不利。今吾欲因其地勢所有獻之，必易得而不責，其為四方獻令。」伊尹受命，於是乎為〈四方獻令〉。³²

就卜辭而言，甲骨文中屬於貢納的用語有氏（致）、共（供）、入、見（獻）、登、取、眉、勺、來、至等 10 個³³，楊升南並將諸侯、氏族朝貢之物分為八類。³⁴卜辭中多見貢物的獻納，因此貢納對商朝而言是財政收入的重要來源之一，對王國不僅具有經濟上的意義，對於諸侯、方國更具有政治上的臣屬意義。《詩·商頌·殷武》贊揚成湯立國時情況道：「昔有成湯，自彼氏羌，莫敢不來享，莫敢不來王。」³⁵獻貢的盛況可見一斑。

關於諸侯納稅的部份，卜辭中屢見「受年」，如「辛丑卜，古，貞：商受年十月」（《合》9663）、「龐不其受年」（《合》9771）等，表現商王不僅關心王畿內農作物生產情況，對於附近的諸侯、貴族領地內的農業也多有關心，胡厚宣據此言道：

凡此封建諸國，所以亦卜之者，蓋封建侯白對於殷王所納之稅為農產品，年豐則稅多，年不豐則稅少，有關於國計民生，故占之也。³⁶

卜辭中有「告麥」一詞，略舉如下：

（29）口午卜，宀，口乙未口口麥？口有告口。

口口卜，口丙口其口麥。

口亥卜，宀，翌庚子有告麥？允有告麥。

庚子卜，宀，翌辛丑有告麥。

翌辛丑亡其告麥。（《甲綴》201）

1982 年），頁 53。

³² [晉]孔晁注：《逸周書》（台北：台灣商務印書館，1983 年，影印《文淵閣四庫全書》本），頁 50。

³³ 楊升南：〈甲骨文中所見商代的貢納制度〉，《殷都學刊》第二期（1999 年 2 月），頁 27。

³⁴ 楊升南將貢物分為八類，分別為奴隸、牲畜、農產品、野獸、貝、玉、象齒等奇珍、手工藝品、邑、卜龜和卜骨。同上註，頁 28-30。

³⁵ [唐]孔穎達疏：《毛詩正義》，頁 627。

³⁶ 胡厚宣：〈殷代封建制度考〉，頁 92。



- (30) 翌己酉亡其告麥。
己酉卜，宀，翌庚戌有告麥。（《合》9621）
- (31) 翌乙未亡其告麥。（《合》9622）
- (32) 翌丁亡其告麥，允亡。（《合》9623）
- (33) 翌口亡口口麥。（《合》9626）

此皆武丁時卜辭，郭沫若以為，「告麥」即是「登麥」，《禮記·月令》：「孟夏之月，農乃登麥，天子乃以彘嘗麥，先薦寢廟。」卜辭「告麥」蓋謂此。³⁷但由第(29)例可知，「告麥」之貞是在一相對集中的時間內連續進行的，此特點與登嘗之禮並不相涉，卻與麥作成熟後需及時搶收的情況吻合，胡厚宣則指出「告麥絕非祭名」，應是「告麥者乃侯白之國，來告麥豐收於殷王」³⁸，但就目前「告麥」的卜辭來看，呈現的情形過於片斷，很難看出全貌，在這部份還需要深入探討。

3. 耕作於殷王

諸侯國亦有為殷王耕作之義務，外服諸侯平時必須承擔為商王耕作及服其他雜役的義務，商王有權隨時命令邊鄙諸侯為王室耕種，在卜辭中恆見此一現象：

- (34) 癸口貞：口令受畺田於^畺侯。十二月。（《合集》9486）
- (35) 癸卯口，宀，貞：口禽畺田於京。（《合集》9473）

商王可在諸侯國直接進行生產活動，拓展自己耕地面積的權利，如(34)例卜辭是商王命令曼在先侯境內開墾新田，這些田的所有權歸屬商王，而(35)例則是命禽在京地開墾土地的記載。而卜辭中又有王命諸侯藉田之事，可能就是替王室耕種本國內劃歸王室的農田，如：

- (36) 告攸侯藉。（《合》9511）
- (37) 辛丑卜，設，貞：婦妣呼黍于商。（《續》4.26.1）

(36)例卜辭是商王命攸侯為王室耕藉農田，而(37)例說的「商」，應是指殷代王畿地區³⁹，婦妣本有封地，故「婦妣呼黍于商」是言殷王令婦妣耕於王

³⁷ 郭沫若：《卜辭通纂考釋》，《郭沫若全集·考古編》第二卷（北京：科學出版社，2002年），頁98。

³⁸ 胡厚宣：《殷代封建制度考》，頁93。

³⁹ 卜辭有「乙巳，王卜貞：〔今〕歲商受年？王占曰：吉。東土受年？南土受年？西土受年？北土受年？」（《粹》907）此條卜辭乃是商王卜問商及四土的受年情況，故「商」應指殷王



畿，即是為王服役。由此可知，殷商時期周邊的諸侯國為王耕作是其義務。

三、殷代農業管理人員

甲骨、金文中的「臣」字，多數學者皆認為其原始意義是一種奴隸的名稱，之後，由於統治者「用其攜貳者以宰治其同族，故雖同是罪隸而貴賤有分。相沿既久，則凡治人者稱臣宰，被治者稱庶民，所謂大臣冢宰侵假而成為統治者之最高稱號」⁴⁰，商代各類臣的職務名稱相當複雜，且職掌也都各不相同，陳夢家在《殷虛卜辭綜述》一書中撰有〈百官〉一章，對商代職官及官制的研究奠定了一定的基礎，陳氏將商代職官分為臣正、武官、史官三部份，羅列了約 26 種職官。⁴¹「小臣」又是臣中的一種，在甲骨文中習見，不論是在經濟、政治、軍事、文化，以及商王的日常生活等方面皆屢見「小臣」的足跡，而關於小臣的身份與社會地位也眾說紛云，如以郭沫若為首，包括呂振雨、翦伯贊、李亞農等人，主張小臣是「奴隸」⁴²；但董作賓、胡厚宣、于省吾、島邦男等對這種說法則持反對意見。⁴³在眾家學者中，筆者較認同張永山在〈殷契小臣辨正〉一文中對小臣身份地位的見解，其說道：

他們從事組織王室田裝的農業生產，政治甲骨，參加祭祀典禮，跟隨商王出征，以使者身份傳達王命，侍奉商王日常生活等等。這些多種多樣的工作都是在國王的號令下進行或圍繞王室的需要而展開，儘管由於他們各自的工作性質不同，顯出有尊卑的差異，但都稱之為「小臣」。⁴⁴

張氏據此而作出結論，其認為小臣是「泛指在王室服務的人員而言」，且「不同於商王國的各級軍政官吏」。⁴⁵由卜辭來看，小臣與商王間的關係非常密切，商代各級軍政官吏，肩負為商王室進行征伐或農業生產、定期納貢的職務，但卻未

室統治的中心地區，即內服之地。

⁴⁰ 郭沫若：《甲骨文字研究·釋臣宰》，《郭沫若全集·考古編》第一卷（北京：科學出版社，2002年），頁76。

⁴¹ 陳夢家：《殷虛卜辭綜述》，頁503-521。

⁴² 關於小臣身份與社會地位的爭論，請參照郭沫若：《甲骨文字研究·釋臣宰》，《郭沫若全集·考古編》第一卷（北京：科學出版社，2002年），頁65-76。呂振羽：《中國社會史綱》（上海：上海書店，1992年），頁68-75。翦伯贊：《中國史綱要》第一卷（北京：人民出版社，1983年），頁46-53。李亞農：《李亞農史論集》（台北：谷風出版社，1989年），489-491。

⁴³ 參見胡厚宣：〈殷非奴隸社會論〉，《甲骨學商史論叢初集》，頁184。于省吾只言小臣是官吏，見〈從甲骨文看商代的社會性質〉，《吉林大學人文科學學報》二、三期合刊（1957年），頁84。島邦男：《殷墟卜辭研究》，頁903-931。

⁴⁴ 張永山：〈殷契小臣辨正〉，胡厚宣主編：《甲骨文與殷商史》（上海，上海古籍出版社，1983年），頁65。

⁴⁵ 同上註，頁65。



發現有大小軍政官吏侍奉商王日常生活的卜辭，而小臣則不然，從國之大事到商王的起居生活或多或少皆與其有關，故小臣不能泛泛以官吏視之，較偏向為王室服務的侍奉人員。由此可知，商代「小臣」的社會身份應較奴隸為高⁴⁶，不能以奴隸視之。

農業是商代社會的基礎，正如《國語·周語》上所說「夫民之大事在農」⁴⁷，卜辭中多見「觀黍」、「受年」等記載，可知商王對農業極為重視。既然重視農業的話，必然會設立人員來進行管理，如卜辭中所載：

(38) 己亥卜，貞：令𠄎小藉臣。(《前》6.17.6)

(39) 口小稭臣。(《乙 5915》)

(40) 貞：吏𠄎呼小眾人臣。(《續存》下 476)

(41) 貞：吏小臣令眾黍？一月。(《前》4.30.2)

第(38)例的「小藉臣」應是「主管耕藉的小臣」，「藉」即是「藉」，為耕種之意，主要是掌管王藉事宜的小臣，而第(41)例的黍字作動詞，即小臣令眾人種黍，在此的「小臣」雖不稱名，但推測當是指「𠄎」言之；第(39)例中的「稭」字也是一種農事活動⁴⁸，卜辭中有「稭黍」、「稭來」、「立稭」等農業生產項目，除此之外，商代另有管理人民、土地及教化事宜的「小眾人臣」，指的即是「管理眾人的小臣」。因商代小臣的職責相當繁雜，因此卜辭常在小臣官名前或在其中加上某些能代表其職務或身份的文字，以區分其職務。如此，「藉」、「稭」、「眾人」等應是強調小臣從事某種專職工作⁴⁹，所負職責不同，不能認為其工作內容與性質都是一樣的。

再者，張亞初在〈殷代的職官研究〉一文中，提出了「農業官吏除了小藉臣和小眾人臣以外，還有多農」的說法⁵⁰，如卜辭中有「口口卜，宀，貞：令多農口戔永𠄎田於口」，「多農」即是「農正」⁵¹《國語·周語》有云：「膳夫、

⁴⁶ 如歷史上有名的伊尹，便是被稱作「小臣」。如《叔夷鐘銘》有「伊小臣惟輔，咸有九州，處禹之堵。」

⁴⁷ 〔三國〕韋昭注：《國語》（台北：台灣商務印書館，1983年，影印《文淵閣四庫全書》本），頁8。

⁴⁸ 裘錫圭釋「稭」字有「刈獲農作物」之義。參見裘錫圭：〈甲骨文字考釋八則·釋「𠄎」「稭」〉，《古文字研究》第四輯（北京：中華書局，1980年12月），頁215。

⁴⁹ 于省吾以為此種句式是一種「倒句」的使用。參見于省吾：《甲骨文字釋林》（北京：中華書局，1999年），頁309。

⁵⁰ 張亞初：〈商代職官研究〉，《古文字研究》第十三輯（北京：中華書局，1986年6月），頁85。

⁵¹ 饒宗頤：〈四方風新義——時空定點與樂律的起源〉，《中山大學學報：社會科學版》第四期（1988年），頁69。



農正陳藉禮。」韋昭注曰：「農正，田大夫也。」⁵²，因此商代的多農應與周代的農正之職相當，主要是管理農業生產。張氏言道：

這條卜辭的多農是職官名，我們知道，商代對職官命名的辦法，通常是以職事命官。例如，稱管理馬政的人為馬，稱管射政的人為射等等。由此可見，多農應該就是管理農業的職官。⁵³

由上述分析可知，殷商時期設立了如「小藉臣」、「小稭臣」、「小眾人臣」與「多農」來進行農業的生產與管理，這是因為農業是商代主要社會經濟的來源，舉凡藉田的施行，以及管理眾人耕耘等方面，皆必須有專職人員加以掌控，以達到最大的經濟效益。

四、殷代農業生產與戰爭者

(一)殷代是奴隸社會還是非奴隸社會

若欲探討殷代的農業生產與戰爭勞動者的問題，首先必須要確定殷商王朝到底是不是一個奴隸制的社會，所謂的奴隸制社會，是指一社會中大部分物質生產領域勞動者皆為奴隸，故凡是農業生產以至於征伐軍事無不以奴隸為之。郭沫若在《中國古代社會研究》一書中，將西周之前稱為原始公社制，西周為奴隸制，春秋後為封建制，但在後來的《十批判書·古代研究的自我批判》中，受到了呂振羽的影響，轉而把中國的奴隸社會正式定在了夏商和西周。⁵⁴而呂振羽亦肯定了殷商時期為奴隸社會的說法，其言：

殷代不僅有很繁盛的畜牧，而且有很盛的農業；不僅在生產事業的範疇裡及其他事務上都使用奴隸，而且有專靠奴隸為生的自由民階級的存在；在上層建築的政治形態上，已經完全看不見民主主義的形跡，充分在表現階級支配的機能。⁵⁵

翦伯贊同意呂氏之說，其認為殷商時農業畜牧業手工業中，奴隸都是生產勞動主

⁵² 〔三國〕韋昭注：《國語》，頁9。

⁵³ 張亞初：〈商代職官研究〉，《古文字研究》第十三輯（北京：中華書局，1986年6月），頁85。

⁵⁴ 郭沫若：《十批判書·古代研究的自我批判》，收錄於《中國古代社會研究》（外二種）（河北：河北教育出版社，2000年），頁609-611。

⁵⁵ 呂振羽：《史前期中國社會研究》，（北京：人文書店，1934年），頁36-37。



要的擔當者⁵⁶，鄧拓則認為研究社會經濟結構應該從生產關係的分析入手，而生產關係主要有農業和手工業兩個部門⁵⁷，依照這種思想，他同樣論證了奴隸制的普遍性，提出「夏是金石並用時代，殷代已入銅器時期，是中國歷史上最initial的國家建立時期，即奴隸社會，西周由農奴勞動為主」⁵⁸，他對奴隸社會的劃分與呂振羽、翦伯贊一致，其認為中國殷商時代是奴隸制度高度發展的時期，而西周社會生產不是以奴隸勞動為主，故而不是奴隸社會。

當然，也有許多學者對殷代為奴隸社會的說法抱著存疑與批判的態度，如劉興唐就曾經大力反對，其認為「奴隸社會雖然是獨立的一個階段，卻非各民族發展必由之道」⁵⁹，而由原始到封建，不一定每一個民族都必須經過奴隸社會，奴隸社會在中國不存在，劉氏並不否認中國歷史上存在奴隸，但認為以東方的家庭奴隸為最多，生產事業上雖也有奴隸，卻在社會的經濟基礎上卻不占支配地位。如此，殷代社會便不能算是奴隸制的社會。

前述談到殷代貴族、諸侯所擁有的土地，具有國有和貴族、諸侯私有的兩重特性，但殷王本身在處理土地時還是擁有較大的權利，因此，只要農業土地國有制的原則依然保留，奴隸在農業生產中的勞動條件就不成立，因此，戰爭中的俘虜是不可能大量變為奴隸投入農業生產的。這並不是說殷代沒有奴隸，奴隸是的確存有的，但這不能就據此而言殷代就是個奴隸社會，商代經常對外戰爭，也俘虜大量的戰俘，但是他們只有極少數進入社會生產系統，大多數則象牛、羊、豬一樣成為祭祀的犧牲或是陪葬，胡厚宣曾就甲骨文中的伐祭進行了次數與人數的統計：

甲骨文中伐祭共見一三一次，其中不計人數者八十次，記人數者五十一次，每次最少者一人，最多者百人，而以五人、十人、廿人最為常見，五十一次共用七三六人。倘以時代計，則武丁時所見最多，共六十一一次，其中不計數者三十五次，記數者二十六次，共用四三五人。次為武乙文丁時共三十二次，其中不記數者二十次，記數者十二次，共用二〇三人。次為第乙帝辛時，共二十五次，其中不記數者十八次，記數者七次，共用五十二人。次為祖庚組甲時，共十次，其中不記數者七次，記數者三次，共用二

⁵⁶ 翦伯贊：〈殷代奴隸制度研究之批判〉，《勞動季刊》第六期（1935年8月），頁136-140。

⁵⁷ 鄧拓：〈中國歷史上手工業發展的特質〉，《中山文化教育館季刊》夏季號（1936年4月），頁30-33。

⁵⁸ 鄧拓：〈論中國社會經濟史上的奴隸制度問題〉，《新世紀》第一卷第三期（1936年11月），頁78-82。

⁵⁹ 劉興唐：〈奴隸社會論的癥結：讀丁道謙先生〈中國果真沒有存在過奴隸制度嗎〉之後〉，《食貨》第五卷第十一期（1937年6月），頁6-9。



十五人。廩辛康丁時所見最少，共三次，皆記數，共用二十一人。⁶⁰

人牲祭祀本身就是奴隸制社會的反證，因為奴隸作為生產要素是有價值的，不會隨便處死，這是因為當時社會還沒有發達到使用奴隸勞動力的水準，因此唯有大量用作祭祀的犧牲或是貴族的陪殉，或許才是較經濟的作法。

對於主張殷代為奴隸社會的學者們，胡厚宣撰寫了〈殷非奴隸社會論〉一文，從卜辭著手進行分析，有力的反駁了殷為奴隸社會的論點，如前述提到的「𠄎小藉臣」，論者以為乃殷代之農奴，但從卜辭來看，商代的「小臣」分明是指為王室服務的人員而言，地位是較奴隸為高的，不能以奴隸視之，若是以為「𠄎小藉臣」為殷代農奴，或認為殷代以奴隸從事農業生產與征伐，這些很明顯都是錯誤的論點。那麼，既然殷代不以奴隸為主要生產或軍事征伐的勞動力，那麼直接勞動者為誰呢？甲骨文中凡征伐或農業生產的卜辭皆不只一次提到「眾」與「眾人」，可見社會的直接勞動力即為「眾」與「眾人」，關於其身份、地位問題的討論，於後論述。

(二) 卜辭中的「眾」及「眾人」

卜辭中的「眾」、「眾人」的身份問題，一直都是研究甲骨及殷商史學者的焦點所在，如郭沫若首先提出「眾」、「眾人」是「奴隸」的看法⁶¹，贊同郭沫若之說者如李亞農、孫海波、陳夢家、孫森等人。⁶²不認同眾與眾人是奴隸的學者亦甚多，如趙錫元認為「眾」、「眾人」是「家長制家庭公社成員」；⁶³束世澂認為是「奴隸主」；⁶⁴陳福林以為是「奴隸主階級」；⁶⁵斯維至、徐喜辰認為是「自由民」；⁶⁶彭邦炯以為是「奴隸制下處於奴隸主和奴隸之間的半自由的農業生產者。」⁶⁷，侯外廬在《中國古代社會史論》中則認為其地位「近似奴隸」

⁶⁰ 胡厚宣：〈殷非奴隸社會論〉，《甲骨學商史論叢初集》（台北：大通書局，1972年），頁192-193。

⁶¹ 郭沫若：《十批判書》，頁613-615。又郭沫若：《奴隸制時代》（北京：中國人民大學出版社，2005年），頁17。

⁶² 李亞農：《李亞農史論集》，頁481-502。孫海波：〈從卜辭試論商代社會性質〉，載程民生、龔留柱主編：《歷史文化論叢》（開封：河南大學出版社，2000年），頁39-64。陳夢家：《殷虛卜辭綜述》，頁610-611。孫森：《夏商史稿》（北京：文物出版社，1987年），頁513-522。

⁶³ 趙錫元：〈試論殷代的主要生產者「眾」和「眾人」的社會身份〉，《東北人民大學文科學報》第四期（1956年），頁72。

⁶⁴ 束世澂：〈夏代和商代的奴隸制〉，《歷史研究》第一期，1956年，頁12。

⁶⁵ 陳福林：〈試論殷代的眾、眾人與羌的社會地位〉，《社會科學戰線》第三期，1979年，頁129-134。

⁶⁶ 斯維至：〈關於殷周土地所有制問題〉，《歷史研究》第四期，1956年，頁101。徐喜辰：〈商殷奴隸制特徵探討〉，《東北師範大學科學集刊》（歷史）第一期，1956年，頁33。

⁶⁷ 彭邦炯：〈釋卜辭「眾人 𠄎……」及相關問題〉，《甲骨文與殷商文化研究》（鄭州：中州



。⁶⁸雖然關於「眾」與「眾人」的身份有許多說法，但其中學者取得的共識皆是此兩者是屬於同一種身分的人。⁶⁹

另外，近些年來認為「眾」與「眾人」是商代社會的族組織成員或平民的論述增多，原因大致是由於殷墟西區及安陽後岡地區所發掘殷商墓葬的狀況，朱鳳瀚在《商周家族形態研究》中分析出土的墓葬：

一類墓不僅在墓制規格、隨葬品、殉人墓的比例以及人數上都要超過二類墓，而且在墓數上相對二類墓要少得多，如殷墟西區一類乙、丙兩種墓總數僅 23 座，只是二類墓的 2.5%。由這種情形看，一類墓的墓主人身份皆應當屬於商人家族內的貴族，甲、乙、丙三種的差別反映了貴族之間等級身分上的差別。二類墓是商人宗族內一般的族人，基本上可以歸屬平民。平民墓又可再分三種，說明當時在平民中亦有社會地位高低之分。⁷⁰

整合朱鳳瀚對殷商墓葬的說法，可知當時同一「宗族」者皆葬於同一區域之內，此即為「墓群」；而在同一墓群之中又可分為若干「墓組」，亦即宗族內又分為若干「家族」。值得注意的是，同一「宗族」內的不同「家族」，也有身分高低的差異，宗族族長及其近親身份較高，一同組成一個「家族」；其他的宗族成員身份較低，可將其分為若干個「家族」，這些家族裡的人員，大多數是屬於身分較低下的族眾，朱鳳瀚以為即是甲骨卜辭中的「眾」。⁷¹

卜辭裡可以見到「眾」、「眾人」從事許多活動，主要可分為農業生產、對外征伐等，分舉如下：

1. 農業生產

卜辭中多見眾人從事農業生產活動，如：

(42) 戊寅卜，宀，貞：王往氏眾黍于囧。（《前》5.20.2）

(43) 乙巳卜，設，貞：王大令眾人曰：畷田其受年。十一月。（《前》7.30.2）

(44) 貞：東小臣令眾黍。一月。（《前》4.30.2）

古籍出版社，1992年），頁 25-36。

⁶⁸ 侯外廬：《中國古代社會史論》（石家莊：河北教育出版社，2002年），頁 55。

⁶⁹ 裘錫圭：《古代文史研究新探》（江蘇：江蘇古籍出版社，1992年），頁 296-342

⁷⁰ 朱鳳瀚：《商周家族形態研究》增訂本（天津：天津古籍出版社，2004年），頁 122。

⁷¹ 朱鳳瀚：《商周家族形態研究》增訂本，頁 125。



(45) 丙午卜，𠄎，貞口眾黍于口。（《通別》2.7.1）

(46) 癸巳卜，宀，貞：令眾人口入羌方授田。貞：勿令眾人，六月。
（《合》6）

如上述卜辭，無論是「眾」與「眾人」，皆需受王命從事農作，而這裡的「眾」與「眾人」並非奴隸，因商代主要的社會生產活動中，奴隸並非主要的勞動力，就前述所說，其身份乃是屬於社會地位較低的平民。

2.對外征伐

商代也實行兵農合一的民軍制，兵員徵召於農業勞動者，卜辭中的「眾」與「眾人」也常參加征戰：

(47) 令𠄎致眾伐舌（《粹》1082）

(48) 己卯貞：令𠄎以眾伐龍方，戕。（《合》31972）

(49) 王令𠄎眾伐召方。（《摭續》144）

(50) 戕戲方不雉眾。（《京人》2146）

《尚書·湯誓》載成湯伐桀的戰爭動員令中引述士兵的話：「我后不恤我眾，舍我嗇事，而割正夏。」⁷²《尚書·盤庚》中盤庚遷殷時言道：「古我先后，暨乃祖乃父，胥及逸勤。」⁷³此皆說明作為士兵的「眾」是勞動者，而殷代的農業與征伐所直接仰賴者既為「眾」及「眾人」那麼眾人的得失問題在當時亦是嚴重之事，故卜辭貞「喪眾」與「不喪眾」之事甚多，而（49）例卜辭的「雉眾」一事常與戰爭有關，「雉」即「夷」，「雉眾」與否是占問眾人是不是遭受傷亡問題，由此可見商王對於眾人的得失極為看重。且縱觀卜辭，「眾」與「眾人」常見參與農事和征戰，卻沒有用作人祭犧牲的內容，這些都說明了眾是平民。而前述提到的殷墟西區墓葬中的平民墓地中，超過六分之一的死者隨葬武器，有的還同時隨葬農業、手工業用具，且約有 2% 的死者有殉葬人⁷⁴，正說明了這些承擔兵役的平民乃是聚族而居。

由以上說明可知，這些「眾」、「眾人」平時從事農業生產或其他事務，及臨戰之時才臨時開赴戰場。依據裘錫圭的研究，「眾」有廣義、狹義之分，廣義的眾包含宗族中的中、小貴族，狹義的眾則是指身分較低下的族眾⁷⁵。總而言之

⁷² [唐]孔穎達注：《尚書正義》，頁 160。

⁷³ [唐]孔穎達注：《尚書正義》，頁 169。

⁷⁴ 〈1969~1977 年殷墟西區墓葬發掘報告〉，《考古學報》第一期（1979 年），頁 38-42。

⁷⁵ 裘錫圭：《古代文史研究新探》，頁 296-342。



，由卜辭中眾人的活動來看，「眾」與「眾人」主要還是指身分較低下的族眾而言，也就是一般所謂的「平民階級」。⁷⁶

五、結論

本文針對殷代農業管理與兵農合一的情形，從殷代是否實行封建制、農業土地的所有制以及眾諸侯對王室的義務，與殷代農業管理人員、農業與戰爭勞動者等問題，進行了更進一步的探究，期許能夠透過資料的分析研究，來解決一直以來存在著爭議的種種問題。在卜辭中所見的「小藉臣」、「小稭臣」、「小眾人臣」等，是農業的生產與管理人員，舉凡藉田的施行，以及管理眾人耕耘等方面，皆必須有專職人員加以掌控。而殷代的兵農合一制度，在卜辭中亦可見到相關事例，如卜辭常見的「眾」、「眾人」，必須從事許多繁雜的事務，除了平常的農業生產、雜役工作之外，同時亦必須負擔起對外征伐的義務，由此可知，他們並非專司戰鬥的武裝人員，而是臨戰之時才臨時開赴戰場。

⁷⁶ 朱鳳瀚：《商周家族形態研究》增訂本，頁 125。



參考書目

【古籍文獻】

- 〔西漢〕司馬遷著，〔日本〕瀧川龜太郎注：《史記會注考證》，台北：樂天文化出版社，1982年。
- 〔東漢〕班固：《漢書》，台北：台灣商務印書館影印《文淵閣四庫全書》，1983年。
- 〔東漢〕許慎著、〔清〕段玉裁注：《說文解字》，台北：南嶽出版社，1978年。
- 〔魏〕何晏：《論語集解》，〔清〕阮元刻本，台北：大通書局影印《十三經注疏》本，1982年。
- 〔三國〕韋昭注：《國語》，台北：台灣商務印書館影印《文淵閣四庫全書》，1983年。
- 〔晉〕孔晁注：《逸周書》，台北：台灣商務印書館影印《文淵閣四庫全書》，1983年。
- 〔唐〕孔穎達正義：《尚書正義》，〔清〕阮元刻本，台北：大通書局影印《十三經注疏》本，1982年。
- 〔唐〕孔穎達疏：《毛詩正義》，〔清〕阮元刻本，台北：大通書局影印《十三經注疏》本，1982年。

【專書】

- 朱鳳瀚：《商周家族形態研究》增訂本，天津：天津古籍出版社，2004年。
- 李雪山：《商代分封制度研究》，北京：中國社會科學出版社，2004年。
- 李亞農：《李亞農史論集》，台北：谷風出版社，1989年。
- 何茲全：《中國古代社會》，北京：北京師範大學出版社，2001年。
- 呂振羽：《中國社會史綱》，上海：上海書店，1992年。
- 金景芳：《中國奴隸社會史》，上海：上海人民出版社，1983年。
- 季旭昇：《說文新證》，台北：藝文印書館，2002年。
- 胡厚宣：《甲骨學商史論叢初集》，台北：大通書局，1972年。
- 島邦男：《殷墟卜辭研究》，台北：鼎文書局，1975年。
- 馬克思、恩格斯：《馬克思恩格斯選集》第三卷，北京：人民出版社，1997年。
- 晁福林：《夏商西周的社會變遷》，北京：北京師範大學出版社，1996年。
- 晁福林：《先秦社會形態研究》，北京：北京師範大學出版社，2003年。



- 郭沫若：《中國古代社會研究》，河北：河北教育出版社，2000年。
- 郭沫若：《甲骨文字研究》，《郭沫若全集·考古編》第一卷，北京：科學出版社，2002年。
- 郭沫若：《奴隸制時代》，北京：中國人民大學出版社，2005年。
- 孫森：《夏商史稿》，北京：文物出版社，1987年。
- 陳夢家：《殷虛卜辭綜述》，北京：中華書局，1988年。
- 商承祚：《福氏所藏甲骨文字》，南京：金陵大學中國文化研究所，1933年。
- 葛志毅：《周代分封制度研究》，哈爾濱：黑龍江人民出版社，2005年。
- 裘錫圭：《古代文史研究新探》，江蘇：江蘇古籍出版社，1992年。
- 羅振玉：《殷虛書契考釋三種》，北京：中華書局，2006年。
- 翦伯贊：《中國史綱要》第一卷，北京：人民出版社，1983年。

【期刊論文與單篇論文】

- 于省吾：〈從甲骨文看商代的社會性質〉，《吉林大學人文學報》二、三期合刊（1957年），頁84。
- 中國社會科學院考古研究所安陽工作隊：〈1969~1977年殷墟西區墓葬發掘報告〉，《考古學報》第一期（1979年），頁38-42。
- 束世澂：〈夏代和商代的奴隸制〉，《歷史研究》第一期（1956年），頁12。
- 林尹：〈甲骨文中的商代方國聯盟〉，《古文字研究》第六輯（北京：中華書局，1981年11月），頁69-74。
- 徐喜辰：〈商殷奴隸制特徵探討〉，《東北師範大學科學集刊》（歷史）第一期（1956年），頁33。
- 孫海波：〈從卜辭試論商代社會性質〉，載程民生、龔留柱主編：《歷史文化論叢》（開封：河南大學出版社，2000年），頁39-64。
- 張秉權〈卜辭所見殷商政治統一的力量及其達到的範圍〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》五十本一分（1979年3月），頁175。
- 張永山：〈殷契小臣辨正〉，胡厚宣主編：《甲骨文與殷商史》（上海，上海古籍出版社，1983年），頁65。
- 張亞初：〈商代職官研究〉，《古文字研究》第十三輯（北京：中華書局，1986年6月），頁85。
- 張永山：〈論商代的「眾人」〉，胡厚宣等編：《甲骨探史錄》（香港：三聯書店，1982年），頁192-265。
- 黃中業：〈商代分封說質疑〉，《學術月刊》第五期（1986年5月），頁76-79。
- 斯維至：〈關於殷周土地所有制問題〉，《歷史研究》第四期，（1956年），



頁 101。

彭邦炯：〈釋卜辭「眾人𠂔...」及相關問題〉，《甲骨文與殷商文化研究》（鄭州：中州古籍出版社，1992年），頁 25-36。

董作賓：〈五等爵在殷商〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》六本三分（1936年1月），頁 413-429。

楊升南：〈卜辭所見諸侯對商王室的臣屬關係〉，《甲骨文與殷商史》（上海：上海古籍出版社，1983年），頁 128-169。

楊升南：〈甲骨文中所見商代的貢納制度〉，《殷都學刊》第二期（1999年2月），頁 27。

裘錫圭：〈甲骨文字考釋·釋「𠂔」「𠂔」〉，《古文字研究》第四輯（北京：中華書局，1980年12月），頁 215。

趙錫元：〈試論殷代的主要生產者「眾」和「眾人」的社會身份〉，《東北人民大學文科學報》第四期（1956年），頁 72。

鄧拓：〈論中國社會經濟史上的奴隸制度問題〉，《新世紀》第一卷第三期（1936年11月），頁 78-82。

劉興唐：〈奴隸社會論的癥結：讀丁道謙先生〈中國果真沒有存在過奴隸制度嗎〉之後〉，《食貨》第五卷第十一期（1937年6月），頁 6-9。



《廣韻》平聲字在現代國語中的例外音讀

陳雅萍*

提 要

從中古以至於現代國語，平聲演變大抵符合「濁聲母歸陽平聲，清聲母歸陰平聲」此一規律，但仍有部分聲調變異的情形，如：該讀陰平者至國語卻讀為陽平，該讀為陽平者至國語卻讀為陰平，甚有不合平聲演變規律反讀為上聲、去聲者。故本文擬就《廣韻》平聲至現代國語之例外音讀字例，作一羅列，採歸納分析法，將之比照後代韻書、字書，以見其聲、韻、調演變之跡，除將這些例外音讀作一整理與分類，並嘗試推求這些例外演變的可能原因。得出結論如下：《廣韻》平聲字演變之例外情形，可分一字又音及一字一音兩類，前者例外音讀與字形、聲母同化、增加字義改變音讀，以及非常用字之音義丟失有關；後者例外音讀則與濁音清化、字形偏旁（聲子、聲母互為影響）及保留常用字義字音有關，亦不排除誤解反切之可能。

關鍵詞：《廣韻》、平聲、國語、例外音讀。

一、前言

從古到今，語音不斷地在變化，明代陳第（1541-1617）有言：「蓋時有古今，地有南北，字有更革，音有轉移，亦勢所必至。」¹我們雖不能起古人於九泉，但在語音演變的過程中，或可從中歸結其演變的規律。在聲調上，《廣韻》以下至現代國語，在平聲演變方面，若中古聲母為清音，則演變成國語的陰平聲；聲母為濁音，則演變成現代國語的陽平聲，王力《漢語史稿》中更進一步為此說解，其言：

現代普通話平聲分陰平和陽平兩種。這是由中古的平聲分化出來的。這種分化在十四世紀以前就完成了；《中原音韻》是把平聲分為陰陽的第一部書。聲調的陰陽和聲母的清濁是有對應關係的，清音平聲字發展為陰平，

* 國立高雄師範大學國文所博士班二年級

¹ 見陳第《毛詩古音考·自序》（台北：廣文書局，1977），頁5。



濁音平聲字發展為陽平。²

但語音演變是否真的完全按照規律、毫無例外可言？此或有商榷之處。宜其語言是活的，雖於使用之初「約定俗成」，然其傳播必得接受歷史（時間）、地域（空間）之挑戰，在語言的使用裡，至為關鍵者，即在於人文。故在爬梳《廣韻》平聲字和現代國語平聲的清濁對應上，筆者發現大多數雖符合此一演變軌跡，但卻仍有少部分的例外現象，而這些例外現象，似未有較為完整且詳密之論述。³ 唯李榮〈語音演變規律的例外〉雖解釋語音演變中之許多例外因素，並歸結為「連音變化」、「感染作用」、「迴避同音字」、「字形的影響」、「誤解反切」、「方言借字」、「本字問題」等七項，⁴但以其乃大範圍勾勒，未能全面檢索《廣韻》平聲字之例外音讀，且未能涉獵《廣韻》以下字書、韻書之反切演變；又若徐陶〈廣韻聲調演變例外簡論〉⁵一文，雖羅列《廣韻》四聲聲調演變自北京官話音讀之例外字例，但未能詳加解說，仍稍有缺憾；而鍾明立《漢字例外音變研究》第三章〈聲調方面的例外音變〉⁶就平聲例外音讀找出 28 例字，並進一步旁涉其他字書、韻書，但未能深入理出條律，且因上述學者皆為大陸學者，宜其北京官話與台灣所用之國語聲調上仍有差別，⁷該如何解釋《廣韻》至現代國語平聲的例外音讀，乃本文所欲關注之焦點。故筆者擬以《廣韻》及《中原音韻》所列聲調為基準，但因四聲範圍過大，非單篇論文所能詳論，先以平聲為範圍

² 見王力《漢語史稿》（北京：中華書局，2003），頁 194-195。

³ 涉及聲調演變之期刊論文，計有：梅祖麟著、黃宣範譯〈中古漢語的聲調與上聲的起源〉，《幼獅月刊》第 40 卷第 6 期（1974 年 12 月），頁 22-30。杜其容〈論中古聲調〉，《中華文化復興月刊》第 9 卷第 3 期（1976 年 3 月），頁 22-30。李榮〈語音演變規律的例外〉，《音韻存稿》（北京：商務印書館，1982），頁 107-119。謝雲飛〈中古漢語與現代國語的聲調關係〉，《中國語文》第 74 卷第 3 期（1994 年 3 月），頁 24-27。何大安〈聲調的完全回頭演變是否可能？〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》65：1（1994 年 3 月），頁 1-18。李如龍〈聲母對韻母和聲調的影響〉，《聲韻論叢第五輯》（台北：台灣學生書局出版，1996），頁 59-69。張光宇〈論條件音變〉，《清華學報》30：4（2000 年 12 月），頁 427-475。許良越〈濁音清化與聲調演變的相關關係〉，《西南民族大學學報（人文社科版）》2007 年 5 期，頁 215-219。徐陶〈廣韻聲調演變例外簡論〉，《蘭州學刊》2008 年 11 期，頁 177-179 等。專書則有：王志成《多音字分讀研究——以語音讀音為中心》（台北：文史哲出版社，1987）、何大安《規律與方向：變遷中的音韻結構》（台北：中央研究院歷史語言研究所，1988）、劉秉南《詞性標註破音字集解》（台北：文史哲出版社，1993）、郭錦桴《漢語聲調語調闡要與探索》（大陸：北京語言學院出版社，1993）、《國音中古音對照表》（台北：廣文書局，1994）、耿振生編《近代官話語音研究》（北京：語文出版社，2007）、鍾明立《漢字例外音變研究》（廣州：廣東高等教育出版社，2008）等。

⁴ 詳見李榮〈語音演變規律的例外〉，《音韻存稿》（北京：商務印書館，1982），頁 107-119。

⁵ 詳見徐陶〈廣韻聲調演變例外簡論〉，《蘭州學刊》2008 年 11 期，頁 177-179。

⁶ 詳見鍾明立《漢字例外音變研究》（廣州：廣東高等教育出版社，2008），頁 50-72。

⁷ 若「危」字大陸讀為陰平，台灣仍讀為陽平；「綏」字大陸讀為陽平，台灣讀為陰平；「期」字大陸讀為陰平，台灣讀為陽平；「微」字大陸讀為陰平，台灣讀為陽平等。見徐陶〈廣韻聲調演變例外簡論〉，《蘭州學刊》2008 年 11 期，頁 177。



，試就《廣韻》以下平聲至現代國語之例外音讀，作一羅列，採歸納分析法，將之比照後代韻書、字書，以見其聲、韻、調之演變，將這些例外音讀作一整理與歸類，嘗試推求這些例外演變的可能原因，期能對聲調演變的例外現象有更深一層的了解。

二、《廣韻》平聲在國語中例外音讀類型（一）： 一字又音

《廣韻》平聲演變至現代國語，其例外音讀可分為兩類型：一字又音（含兩個以上音讀）及一字一音。首先來看一字又音字例，筆者依年代先後，從《廣韻》⁸以下參以相關字書、韻書，若：《大廣益會玉篇》（1010）⁹、《集韻》（1039）¹⁰、《類篇》（1066）¹¹、《增修互注禮部韻略》（1162）¹²、《五音集韻》（1212）¹³、《古今韻會舉要》（1297）¹⁴、《中原音韻》（1324）¹⁵、《洪武正韻》（1375）¹⁶、《韻略易通》（1442）¹⁷、《重訂直音篇》（1460）¹⁸、《四聲篇海》（明刊本）¹⁹、《字彙》（1615）²⁰、《韻略匯通》（1642）²¹、《音韻闡微》（1726）²²、《同音字辨》（1849）²³、《漢語大詞典》（1995）²⁴、《國語辭典》（2007）²⁵等，進一步探求其音變情形。

⁸ 本文以〔宋〕陳彭年等、李添富主編《新校宋本廣韻》（台北：洪葉文化，2004）為依據。

⁹ 本文以〔梁〕顧野王撰、孫強增訂《大廣益會玉篇》（北京：中華書局，1985）為依據。

¹⁰ 本文以〔宋〕丁度等《集韻》（台北：中華書局，1980）為依據。

¹¹ 本文以〔宋〕司馬光等編《類篇》（北京：中華書局，1984）為依據。

¹² 本文以《文淵閣四庫全書》（台北：台灣商務印書館，1983）收錄之〔宋〕毛晃、毛居正《增修互注禮部韻略》為依據。

¹³ 本文以〔金〕韓道昭著、甯忌浮校訂《校訂五音集韻》（北京：中華書局，1992）為依據。

¹⁴ 本文以〔元〕黃公紹、熊忠著、甯忌浮整理《古今韻會舉要》（北京：中華書局，2000）為依據。

¹⁵ 本文以〔元〕周德清輯《中原音韻》（台北：藝文印書館，1972）為依據。

¹⁶ 本文以《文淵閣四庫全書》收錄〔〔明〕樂韶鳳、宋濂等《洪武正韻》（台北：台灣商務印書館，1983）為依據。

¹⁷ 本文以〔明〕蘭茂撰《韻略易通》（台北：廣文書局，1962）為依據。

¹⁸ 本文以〔明〕章黼著、吳道長重訂《重訂直音篇》（上海：上海古籍出版社，2002）為依據。

¹⁹ 本文以《文淵閣四庫全書》收錄〔金〕韓道昭、韓孝彥編《四聲篇海》（明刊本）（台北：台灣商務印書館，1983）為依據。

²⁰ 本文以〔明〕梅膺祚《字彙》（國家圖書館館藏明萬曆43年原刊本）為依據。

²¹ 本文以〔明〕畢拱辰等撰《韻略匯通》（台北：廣文書局，1962）為依據。

²² 本文以〔清〕李光地等編纂《音韻闡微》（台北：台灣商務印書館，1968）為依據。

²³ 本文以《續修四庫全書》收錄之〔清〕劉維坊《同音字辨》（上海：上海古籍出版社，2002）為依據。

²⁴ 本文以漢語大詞典編輯委員會編《漢語大詞典》（上海：漢語大詞典出版社，1995）為依據。

²⁵ 本文現代國語注音，以教育部國語辭典（2007年12月版）為準，網址如下：
<http://dict.revised.moe.edu.tw/>（上網日期：2010年7月3日），擬音以國語注音二式為準。



一字又音計有 13 例，以其演變至現在國語，至少有兩個（含）以上的讀音，其讀音尚有一音符合中古平聲到現代國語平聲的演變規律。茲將其分類如下：

(一)除陰平外，增列陽平

此以字形相近或聲母類化之影響為多，又有增加字義者。若「穹」、「雌」、「於」、「嘲」、「鉞」五字。

首先來看穹字，《廣韻》、《字彙》為「去弓切」（高也），《大廣益會玉篇》、《集韻》、《類篇》、《五音集韻》、《古今韻會舉要》、《四聲篇海》皆為「丘弓切」，《增修互注禮部韻略》、《洪武正韻》、《重訂直音篇》為「丘中切」，《中原音韻》為「平聲陰」，《韻略易通》、《韻略匯通》列「平聲」、《音韻闡微》為「區充切」、《同音字辨》為「渠邕切」，《漢語大字典》讀音 qióng，《國語辭典》讀音 chiūng、chiúng。「穹」字反切上字除《廣韻》、《字彙》用去聲「去」字外，多採與聲調相同之平聲「丘」、「區」等為反切上字，皆屬「溪」母清音，至國語演變當讀為陰平。然清代《同音字辨》卻將反切上字改為「渠」字，屬「群」母濁音，故延至《漢語大字典》則仍為陽平，《國語辭典》則以陰平 chiūng 為正音（窮盡、高大、天空之意），陽平 chiúng 為又音。因兩字實有形近之處，早在《說文》即言：「穹，窮也。」然自其下，「穹」字反切上字為「溪」母，「窮」字反切上字為「群」母，聲母清濁各異，直至明末張自烈《正字通》：「穹，丘容切，音窮。」²⁶將「穹」、「窮」視為同音，故其陽平讀音當承襲自明末而來。

雌字，《廣韻》、《增修互注禮部韻略》為「此移切」（牝也），《大廣益會玉篇》為「七移切」，《集韻》、《類篇》為「七支切」、「千西切」，《五音集韻》為「此移切」、「千西切」，《古今韻會舉要》為「七支切」，《中原音韻》為平聲陰，《洪武正韻》為「此茲切」、「千西切」，《韻略易通》、《韻略匯通》列平聲，《重訂直音篇》為「此茲切」，《四聲篇海》為「七移切」，《字彙》為「此茲切」，《音韻闡微》為「此斯切」，《同音字辨》為「倉私切」，《漢語大字典》讀 cí，《國語辭典》正音讀 ts ㄘ̄，又音讀 ts ㄘ̄。從《廣韻》以下，雌字聲母皆屬清音清母，聲調演變當為陰平，然現在卻有陽平讀音，此或與其形近字「雌」有關，今本《玉篇》分立兩字：「雌，七移切」、「雌，似垂切」，兩字聲母清濁各異；而後《集韻》、《類篇》以下，兩字始同為「七支切」。但自明代《四聲篇海》又將其各自獨立，保留清濁對立之反切，其後《

²⁶ 見〔明〕張自烈編《正字通》，收入《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，2002），頁 71、72。



字彙》、《正字通》皆從《篇海》所列，此或為其除陰平外，仍保有陽平又音之來源。

於字，《廣韻》、《五音集韻》為「央居切」（居也、代也、語辭也）、「又音烏」（嗚呼），《大廣益會玉篇》為「央閭切」（居也）、「倚乎切」（嘆詞），《集韻》為「衣虛切」、「汪胡切」，《類篇》為「哀都切」、「衣虛切」、「於加切」（西域國名），《增修互注禮部韻略》為「衣虛切」、「哀都切」，《古今韻會舉要》、《洪武正韻》、《字彙》為「衣虛切」、「汪胡切」，《中原音韻》列平聲陰，《韻略易通》、《韻略匯通》列平聲，《重訂直音篇》為「衣虛切又音烏」，《四聲篇海》為「央閭切」、「猗乎切」，《音韻闡微》為「郁虛切」，《同音字辨》為「央居切」，《漢語大字典》讀 wū、yú、yī，《國語辭典》讀 yú、wū。從《廣韻》以下，於字聲母皆屬清音影母，聲調演變當為平聲 yū、wū。然現今國語卻增列陽平 yú 之讀音²⁷，反倒丟失陰平讀音，此原因與影母於現今讀為零聲母有關，零聲母的合併，最早是喻、為兩紐的合併，時間約在十世紀，也就是三十六字母時代，它們是不分的；其次是影紐與疑紐，也在十至十四世紀間轉成了零聲母。²⁸鄭再發進一步說明，喻、為的合流在守溫《韻學殘卷》（907）中已可見到，影、喻、為的合流則到北宋邵雍《皇極經世聲音唱和圖》（1011-1077）中首見。²⁹以喻、為兩母皆屬濁音，影母或受其同化影響，導致於字不讀陰平，改讀陽平。

嘲字，《廣韻》、《大廣益會玉篇》、《集韻》、《類篇》、《增修互注禮部韻略》、《五音集韻》、《古今韻會舉要》、《洪武正韻》、《四聲篇海》、《字彙》皆為「陟交切」（言相調也），《中原音韻》列平聲陰，《韻略易通》、《韻略匯通》列平聲，《重訂直音篇》為「陟交切又音周」，《音韻闡微》為「知交切」、「知鑿切」，《同音字辨》為「陟搔切」，《漢語大字典》讀 chāo、zhāo，《國語辭典》讀 chāu、jāu。從《廣韻》以下，嘲字聲母皆屬清音知母，演變當為陰平 jāu；其陽平 chāu 音，或受其偏旁「朝」字反切上字為濁音澄母之影響。

增加字義者，若鉞字，《廣韻》、《五音集韻》為「敷羈切」（大針），《大廣益會玉篇》為「普皮切」，《集韻》、《類篇》、《增修互注禮部韻略》、

²⁷ 於字除太原、福州、建甌讀為陰平外，多讀為陽平。詳見北大中文系語言學教研室編《漢語方音字匯》（北京：語文出版社，2003），頁139。而有些方言平聲仍不分陰陽，若天水、太原等地，中古調類在現代方言中的分化，可參閱郭錦桴《漢語聲調語調闡要與探索》（北京：北京語言學院出版社，1993），頁155。

²⁸ 見王力《漢語史稿》（北京：中華書局，2003），頁129-130。

²⁹ 見鄭再發〈漢語音韻史的分期問題〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》第36本（1966年6月），頁643。



《古今韻會舉要》為「攀糜切」（大鍼、劍如刀裝義），《洪武正韻》為「篇夷切」，《韻略易通》、《韻略匯通》列平聲，《重訂直音篇》「音披」，《四聲篇海》為「普皮切」，《字彙》為「篇夷切」，《音韻闡微》為「劈漪切」，《同音字辨》為「鋪卑切」，《漢語大字典》、《國語辭典》皆列 pī、pí 兩音。從《廣韻》以下，鉞字聲母皆屬清音敷（滂）母，聲調演變當為平聲 pī。現今國語增加之陽平讀音，乃化學元素（beryllium, Be）之音譯，為後起增音增義者。

(二)陰平字義丟失，保留陽平

若「適」字，《廣韻》為「即由切」、「自秋切」（盡也），《大廣益會玉篇》為「疾留切」，《集韻》平聲為「松倫切」（縣名）、「思留切」（白也）、「徐由切」（縣名）、「茲秋切」（迫也），《類篇》平聲為「松倫切」（縣名）、「雌由切」（迫也）、「將由切」（縣名）、「徐由切」、「茲秋切」（近也），《增修互注禮部韻略》、《古今韻會舉要》為「茲秋切」，《五音集韻》平聲為「詳遵切」、「即由切」、「七由切」、「自秋切」、「似由切」，《中原音韻》列平聲陽，《洪武正韻》為「茲秋切又音啾」，《重訂直音篇》為「音酋」，《四聲篇海》為「疾留切」，《字彙》為「茲秋切」，《韻略匯通》列平聲，《音韻闡微》為「齊由切」，《同音字辨》為「自求切」，《漢語大字典》讀 qiū、qíu，《國語辭典》讀 chíou。從《廣韻》以下，適字常用字義聲母或為清音精母，或為濁音從母，兩音共存，然自《四聲篇海》以降，即保留濁音聲母，今國語只保留陽平音，見陰平聲（縣名）已然丟失。

(三)平聲字義丟失，上、去聲通行

若「且」、「匯」、「侘」、「若」、「不」、「弁」、「頗」等七字。

首先來看且字，《廣韻》平聲為「子魚切」（語辭也），《大廣益會玉篇》為「子余切」，《集韻》為「叢租切」（語辭也）、「千余切」（走起也）、「子余切」（此也、語辭也），《類篇》、《增修互注禮部韻略》亦同《集韻》反切，但字義已同為「語辭」，《五音集韻》為「子魚切」，《古今韻會舉要》為「子余切」、「七余切」，《中原音韻》列上聲，《洪武正韻》為「子余切」、「叢租切」，《韻略易通》、《韻略匯通》列平、上聲，《四聲篇海》為「子余切」，《字彙》為「子余切」（語辭）、「叢租切」（往也），《音韻闡微》為「足於切」，《同音字辨》為「子余切」，《漢語大字典》讀 jū、cú、qiě，《國語辭典》讀 jiū、chiě。從《廣韻》以下，且字平聲聲母或為清音精母、清母，



或為濁音從母，就聲調演變清音當為陰平，濁音當為陽平，現今國語只保留 jiū 音，字義一為「農曆六月」，一為「用於句末，無義」，然此讀音已隨字義冷僻逐漸消失，一般多讀上聲。

匯字，《廣韻》平聲為「苦淮切」（澤名），《集韻》為「枯懷切」（水回為澤）、「空為切」（水回為澤也），《類篇》為「枯懷切」，《增修互注禮部韻略》、《古今韻會舉要》、《中原音韻》、《洪武正韻》、《韻略易通》、《重訂直音篇》、《字彙》、《韻略匯通》、《音韻闡微》、《同音字辨》已無平聲，《五音集韻》為「去為切」、「苦淮切」，《四聲篇海》為「口乖切」（回也、器也），《漢語大字典》讀 huì，《國語辭典》讀 huèi。從《廣韻》以下，匯字平聲聲母皆為清音溪母，演變當為陰平，然自《增修互注禮部韻略》以下平聲已逐漸丟失，且其義已為去聲所籠括，故現今國語已不見陰平讀音。

侘字，《廣韻》、《五音集韻》收平聲為「敕加切」（侘傺失意）。《大廣益會玉篇》為「丑家切」（侘傺）。《集韻》、《類篇》為「抽加切」。《古今韻會舉要》、《重訂直音篇》、《字彙》已無平聲。《韻略易通》、《韻略匯通》仍有平聲。《四聲篇海》為「丑家切」，《音韻闡微》為「敕鴉切」，《漢語大字典》、《國語辭典》皆讀 chà。從《廣韻》以下，侘字平聲聲母皆為清音徹母，演變當為陰平，然自《古今韻會舉要》以下平聲漸丟失，僅保留去聲讀音。

若字，《廣韻》平聲為「人賒切」（蜀地名）。《大廣益會玉篇》、《增修互注禮部韻略》、《古今韻會舉要》、《中原音韻》、《洪武正韻》、《重訂直音篇》、《四聲篇海》、《字彙》、《韻略匯通》、《音韻闡微》、《同音字辨》無平聲。《集韻》、《類篇》、《五音集韻》為「人奢切」（蜀地名）。《韻略易通》列有平聲。《漢語大字典》、《國語辭典》皆讀 ruò、rě。從《廣韻》以下，若字平聲聲母皆為濁音日母，演變當為陽平，然自《大廣益會玉篇》以降，平聲漸丟失，僅保留上、去聲讀音。此除平聲字義丟失外，與國語中無陽平 ruo 及 re 音有關。

不字，《廣韻》平聲為「甫鳩切」（弗也、姓），《大廣益會玉篇》為「府牛切」（鳥飛上，翔不下來、姓），《集韻》為「方鳩切」（鳥名），《類篇》為「風無切」、「方鳩切」（不鳥飛上，翔不下來），《五音集韻》為「甫無切」、「甫鳩切」，《古今韻會舉要》為「方鳩切」，《中原音韻》無平聲，《洪武正韻》為「芳無切」、「房鳩切」，《韻略易通》、《韻略匯通》列平、上聲，《重訂直音篇》為「音否」，《四聲篇海》為「府牛切」，《字彙》為「芳鳩切」（夫不離也）、「房鳩切」（姓）、「芳無切」（花下萼足也），《音韻闡微》為「夫優切」，《同音字辨》為「甫歐切」，《漢語大字典》、《國語辭典



》讀 fōu (姓)、fū (花萼上的蒂)。從《廣韻》以下，不字平聲聲母為清音非、敷母，濁音奉母，清音演變陰平，濁音演變為陽平，然於此已無陽平讀音，或為濁音清化之故。今國語有 bu 陽平音，此乃詞彙「不要/不用」連讀時發生，亦即不字後接去聲字，音調方讀為陽平。

弇字，《廣韻》平聲為「古南切」(同也、蓋覆也)，《大廣益會玉篇》為「古南切」(蓋也、掩也)，《集韻》、《類篇》為「那含切」(姓也)、「姑南切」(蓋也)、「衣廉切」(弇中隘道)，《增修互注禮部韻略》為「古含切」，《五音集韻》為「古南切」、「那含切」、「央炎切」，《古今韻會舉要》、《重訂直音篇》、《字彙》為「姑南切」，《中原音韻》列平聲陰，《洪武正韻》為「沽三切」，《韻略易通》、《韻略匯通》皆列平聲，《四聲篇海》為「古南切」，《音韻闡微》為「歌庵切」，《同音字辨》為「古刊切」，《漢語大字典》讀 yān、yán、yǎn，《國語辭典》讀 yǎn (遮蓋、承襲、深、窄小)。從《廣韻》以下，弇字平聲聲母為清音見母、影母，濁音泥母，演變當陰平、陽平兼而有之，然現今國語則僅存上聲，平聲或以罕用義(姓、弇中隘道)而消失，或已將字義(蓋、掩)併入上聲。

頗字，《廣韻》平聲為「滂禾切」、「普波切」(頭偏也)，《大廣益會玉篇》為「普波切」(不平也、偏也)，《集韻》為「蒲靡切」(人名)、「滂禾切」(頭偏也)，《類篇》為「蒲靡切」、「滂禾切」、「普靡切」，《增修互注禮部韻略》、《洪武正韻》為「普禾切」，《五音集韻》為「符羈切」、「滂禾切」、「匹靡切」，《古今韻會舉要》為「滂禾切」，《中原音韻》列為平聲陰、上聲，《韻略易通》、《韻略匯通》列平、上聲，《重訂直音篇》為「普和切」，《四聲篇海》為「普波切」(不平也、偏也)，《字彙》為「普禾切」(偏頗不正)，《音韻闡微》為「鋪倭切」，《同音字辨》為「滂歌切」，《漢語大字典》讀 pō、pǒ、pò、pí，《國語辭典》讀 pō (不平正)、pǒ (略微、非常)。從《廣韻》以下，頗字平聲聲母清濁音並存，故演變當有陰平及陽平讀音，今國語僅列有陰平 pō，其作為人名之陽平讀音已然丟失。故「偏頗」一詞，據讀音當讀陰平 pō，今多數人讀 pǒ，乃誤讀所致。

就現今國語所存平聲一字又音字例計有 13 例，可分(一)除陰平外增列陽平，(二)陰平丟失，保留陽平，(三)平聲字義丟失，上、去聲通行三類。其中以第三類為多，其次為第一類，又可細分字形類化，聲母同化，增加字義，以及常用字義音讀等幾項。據古越遠，保留之反切亦相對減少，然亦有因應現今科學而造之後起字義及字音，可見讀音除與反切有關外，與字義演變更有密不可分之關聯。



三、《廣韻》平聲在國語中例外音讀類型（二）： 一字一音

前項所述一字又音字，尚有一音符合《廣韻》平聲聲調演變至現今國語之情況。另現今國語尚有一字一音的例子，其聲調不同於《廣韻》平聲演變規律，計有 16 例，其類型如下：

（一）濁音清化：陽平讀為陰平

若「松」、「殊」、「奚」、「酣」、「摧」、「鴉」六字。

松字，《廣韻》、《增修互注禮部韻略》為「祥容切」（木名），《大廣益會玉篇》、《四聲篇海》為「徐容切」，《集韻》、《類篇》、《古今韻會舉要》為「祥容切」、「思恭切」，《五音集韻》為「祥容切」、「息恭切」，《中原音韻》列平聲陰，《洪武正韻》、《字彙》為「息中切」，《韻略易通》、《韻略匯通》列平聲，《重訂直音篇》為「祥容切」、「息中切」，《音韻闡微》為「祥容切」、「徐容切」，《同音字辨》為「蘇中切」，《漢語大字典》讀 sōng、cóng，《國語辭典》讀 sōng。從《廣韻》以下，松字聲母為濁音邪母，至《集韻》始列清音心母，並以之為「關內語」，關內泛指山海關以內，位於河北，是否說明濁音清化於此已然產生？鄭再發以為全濁聲母大約在北宋邵雍（1011-1077）撰《皇極經世聲音唱和圖》中已開始清化，³⁰則《集韻》松字濁音邪母轉為清音心母時間點上於此吻合，濁音清化後《中原音韻》將「松」字歸為陰平，而至現代國語則承襲此一演變軌跡。

殊字，《廣韻》、《五音集韻》為「市朱切」（異也、死也），《大廣益會玉篇》、《類篇》、《四聲篇海》為「時朱切」（死也），《集韻》、《增修互注禮部韻略》、《古今韻會舉要》為「慵朱切」，《中原音韻》列平聲陽，《洪武正韻》、《重訂直音篇》、《字彙》為「尚朱切」，《韻略易通》、《韻略匯通》列平聲，《音韻闡微》為「蜀于切」，《同音字辨》為「士魚切」，《漢語大字典》、《國語辭典》讀 shū。從《廣韻》以下，殊字聲母為濁音禪母，至《同音字辨》為濁音牀母，則全濁的「禪母」、「牀母」演變至現代國語則為捲舌 sh、ch 兩音，³¹聲調則為陽平，然國語讀為陰平，或為濁音清化之故，以其先變為相應清聲塞擦、擦音後，聲調轉為陰平。然今中國大陸部分方言地區，仍保有塞擦聲母及陽平讀音。³²

³⁰ 見鄭再發〈漢語音韻史的分期問題〉，頁 643-645。

³¹ 見王力《漢語史稿》，頁 116-117。

³² 若北京仍保有塞擦陰平音，濟南、合肥為陽平塞擦音，餘多數地區，殊字仍讀為陽平。詳見



奚字，據《廣韻》、《類篇》、《五音集韻》為「胡雞切」（何也、大腹也、姓），《大廣益會玉篇》為「下雞切」，《集韻》為「弦雞切」，《增修互注禮部韻略》、《古今韻會舉要》、《洪武正韻》、《字彙》為「弦雞切」，《中原音韻》列平聲陽，《韻略易通》、《韻略匯通》皆列平聲，《四聲篇海》為「下雞切」，《音韻闡微》為「檄倪切」，《同音字辨》為「胡及切」，《漢語大字典》讀 xī，《國語辭典》讀 shī。從《廣韻》以下，奚字聲母皆為濁音匣母，聲調演變當為陽平，然現今國語卻讀為陰平，此可上溯自《正字通》：「奚，虛欺切，音兮」³³，已由匣母清化為曉母，聲調亦由陽平轉為陰平。

與此類似者尚有酣字，《廣韻》、《大廣益會玉篇》、《集韻》、《增修互注禮部韻略》、《古今韻會舉要》、《洪武正韻》、《重訂直音篇》、《四聲篇海》為「胡甘切」（酣飲），《類篇》為「胡甘切」、「呼紺切」，《五音集韻》為「胡男切」、「呼紺切」，《中原音韻》列平聲陰，《韻略易通》、《韻略匯通》皆列平聲，《字彙》為「呼甘切」，《音韻闡微》為「何藍切」，《同音字辨》為「胡男切」，《漢語大字典》、《國語辭典》皆讀 hān。從《廣韻》以下，酣字聲母皆為濁音匣母，然至《字彙》已清化為曉母，故演變至現今國語讀為陰平。

摧字，據《廣韻》、《同音字辨》為「昨回切」（折也、阻也），《大廣益會玉篇》、《四聲篇海》為「在回切」，《集韻》為「遵綏切」（退也）、「徂回切」（至也）、「徂回切」（折也），《類篇》為「組回切」，《增修互注禮部韻略》、《古今韻會舉要》、《洪武正韻》、《重訂直音篇》、《字彙》皆為「徂回切」，《五音集韻》為「醉綏切」、「臧回切」、「昨回切」，《中原音韻》列平聲陽，《韻略易通》、《韻略匯通》列平聲，《音韻闡微》為「叢回切」、「徂帷切」，《漢語大字典》讀 cuī、cuò，《國語辭典》讀 tsuēi。從《廣韻》以下，摧字聲母清濁並存，然現今國語讀陰平，此與濁音清化有關，因從母清化為相應清母，摧屬合口洪音，故演變為送氣 ts，從《正字通》將其反切列為「倉雖切」，屬清音清母可得見。

鴞字，《廣韻》、《集韻》、《類篇》、《五音集韻》、《古今韻會舉要》為「于嬌切」（鴟鴞），《增修互注禮部韻略》、《四聲篇海》為「于驕切」，《中原音韻》列平聲陰，《洪武正韻》、《字彙》為「吁驕切」，《韻略易通》、《韻略匯通》列平聲，《重訂直音篇》音「囂」，《音韻闡微》為「希妖切」，《同音字辨》為「許嬌切」，《漢語大字典》讀 xiāo，《國語辭典》讀 shiāu

北大中文系語言學教研室編《漢語方音字匯》，頁 122。

³³ 見〔明〕張自烈編《正字通》，頁 25。



。據《廣韻》以下，鴉字聲母為濁音為母，為母演變至今多為零聲母，然鴉字卻還有 sh 聲母，此亦聲母演化上的例外現象，此一變異始於在明代《洪武正韻》以「吁」為反切上字，「吁」字於《廣韻》有兩切「況于切」、「王遇切」，一為曉母，一為為母，《洪武正韻》未標注直音，故其用於鴉字仍承襲為母，其後《重訂直音篇》直音為「囂」，確定聲母為曉母，梅膺祚《字彙》承襲《洪武正韻》反切，直音亦為「囂」，此或為誤解反切所致，故鴉字演變原為零聲母陽平，但於明代轉為清音曉母，從而讀為陰平。

(二)字形偏旁影響：陰平讀為陽平

若「荀」、「詮」、「泓」、「芻」、「睽」、「娃」、「莖」（陽平讀為陰平）七字。

荀字，《廣韻》、《大廣益會玉篇》《四聲篇海》為「相倫切」（草名、姓），《集韻》、《類篇》、《增修互注禮部韻略》、《古今韻會舉要》、《洪武正韻》、《重訂直音篇》、《字彙》為「須倫切」，《五音集韻》為「相綸切」，《中原音韻》列平聲陰，《韻略易通》、《韻略匯通》列平聲，《音韻闡微》為「胥遵切」，《同音字辨》為「相鈞切」，《漢語大字典》讀 xún，《國語辭典》讀 shiún。從《廣韻》以下，荀字聲母皆為清音心母，反切下字為諄韻，屬合細三等，演變當讀為 shiun，然現今國語卻讀為陽平音，從「旬」得聲字，若「詢」、「恂」，反切上字皆為清音心母，亦當讀為陰平，今作陽平，或受字形偏旁「旬」字影響，因旬字《廣韻》為「詳遵切」，屬全濁邪母，演變至現代國語讀為陽平。

詮字，《廣韻》、《五音集韻》為「此緣切」（平也、具也），《大廣益會玉篇》、《四聲篇海》作「七全切」，《集韻》、《類篇》、《古今韻會舉要》為「逯緣切」，《增修互注禮部韻略》、《洪武正韻》、《重訂直音篇》、《字彙》為「且緣切」，《中原音韻》列平聲陰，《韻略易通》、《韻略匯通》列平聲，《音韻闡微》為「趨宣切」、「趨淵切」，《漢語大字典》讀 quán，《國語辭典》讀 chiuán。從《廣韻》以下，詮字聲母為清音清母，演變當讀為陰平，然現今國語卻讀為陽平音，此可能受偏旁「全」音類化所致，以「全」為偏旁字若「銓」、「痊」，聲母皆為清母，當讀為陰平，而讀音為陽平，乃因全字《廣韻》為「疾緣切」，屬濁音從母，演變至現代國語讀為陽平，故從「全」之偏旁字音，或受其影響亦讀為陽平。

泓字，《廣韻》、《增修互注禮部韻略》、《古今韻會舉要》、《洪武正韻》、《重訂直音篇》為「烏宏切」（水深也），《大廣益會玉篇》為「於紘切」



（水流也），《集韻》、《類篇》、《五音集韻》為「乙肱切」（深貌）、「烏宏切」（深帽、水貌），《中原音韻》列平聲陰，《韻略易通》列平聲，《四聲篇海》為「於紘切」、「烏宏切」，《字彙》為「胡盲切」（水深也）、「烏宏切」（水深貌），《音韻闡微》為「烏轟切」，《漢語大字典》讀 hóng，《國語辭典》讀 húng。從《廣韻》以下，泓字聲母皆為清音影母，影母演變至今當為零聲母。但明代梅膺祚《字彙》受其偏旁「弘」字影響，增列「胡盲切」，弘字聲母為濁音匣母，屬合洪耕韻，故今國語讀陽平音。

芻字，《廣韻》為「測隅切」（芻豢），《集韻》為「葱兪切」（刈草也）、「甾尤切」（草也），《類篇》為「窓兪切」、「甾尤切」，《增修互注禮部韻略》為「窓翁切」，《五音集韻》為「測隅切」、「側鳩切」，《古今韻會舉要》為「測兪切音同初」³⁴，《洪武正韻》、《字彙》為「楚徂切」，《韻略易通》、《韻略匯通》皆為平聲，《四聲篇海》為「楚俱切」，《音韻闡微》為「楚紆切」、「楚烏切」，《同音字辨》為「敕俱切」，《漢語大字典》、《國語辭典》皆讀 chū。從《廣韻》以下，芻字聲母為清音初母，至《同音字辨》反切上字為徹母，見知系、莊系合流之跡，演變至現今國語當為捲舌送氣塞擦音，又其屬清音，聲調當為陰平，其陽平讀音當為後起變調。以芻為偏旁之例字有：「雛」、「犛」、「芻」等，現都讀為陽平，以「雛」字為例，《廣韻》以為「仕于切」，仕屬全濁「牀母」，演變至現代國語的陽平聲，芻字可能受其影響而讀為陽平。

睽字，《廣韻》為「苦圭切」（異也、乖也、外也），《大廣益會玉篇》為「枯攜切」（乖也、目少精），《集韻》、《類篇》平聲為「傾哇切」（方言聾之甚者）、「涓哇切」（乖也），《增修互注禮部韻略》、《古今韻會舉要》為「傾哇切」，《五音集韻》平聲為「古攜切」、「苦圭切」，《洪武正韻》、《字彙》為「枯回切」，《韻略易通》、《韻略匯通》皆為平聲，《四聲篇海》、《同音字辨》為「苦圭切」，《音韻闡微》為「枯圭切」、「枯威切」，《漢語大字典》平聲讀 kuí，《國語辭典》讀 kuí。從《廣韻》以下，睽字有平、去兩聲調，平聲聲母清音見母、溪母，則其演變當為陰平，推其聲符「癸」，據《廣韻》為「居誅切」，屬清母上聲，然以其為聲符之例字，如：葵、揆、揆、涇等於現今國語皆讀為陽平，³⁵尤其「揆」字，《正字通》為「渠回切，音葵」，渠

³⁴ 《古今韻會舉要》後附〈音韻學校定記〉以為芻與租音同，租字誤，當為鉏。（北京：中華書局，2000），頁498。然《洪武正韻》、《韻略易通》皆將「芻」字歸屬於「初」底下的小韻字，筆者從此。

³⁵ 葵字於中國大陸除太原保留陰平外，餘皆讀為陽平。詳見北大中文系語言學教研室編《漢語方音字匯》，頁169。



屬濁音群母，推測睽字讀為陽平可能受其影響，然也不排除乃誤解反切所致。

娃字，《廣韻》、《集韻》、《類篇》、《五音集韻》為「於佳切」（美女貌），《大廣益會玉篇》、《四聲篇海》為「烏佳切」，《增修互注禮部韻略》為「於佳切」、「烏瓜切」，《古今韻會舉要》為「幺佳切」、「烏瓜切」，《洪武正韻》為「烏瓜切」、「烏佳切」，《韻略易通》、《韻略匯通》皆為平聲，《重訂直音篇》為「幺皆切」，《字彙》為「烏瓜切」，《音韻闡微》為「衣街切」，《同音字辨》為「於皆切」，《漢語大字典》、《國語辭典》皆讀 wá。從《廣韻》以下，娃字聲母為清音影母，反切下字為佳韻、麻韻，演變規律當為陰平。然今讀為陽平，與其偏旁並無關聯，或因零聲母化而與其他濁音聲母（如：疑、喻、為）相混所致，抑或為小稱變調，此尚待進一步推究。

莖字，《廣韻》為「烏莖切」，《大廣益會玉篇》為「余更切」，《集韻》、《類篇》為「於莖切」、「何耕切」，《五音集韻》為「戶庚切」、「烏莖切」，《古今韻會舉要》為「何耕切」，《中原音韻》列平聲陽，《洪武正韻》、《字彙》為「何庚切」，《韻略易通》、《韻略匯通》皆為平聲，《重訂直音篇》音「行、鶯」，《四聲篇海》為「戶耕切」，《音韻闡微》為「何萌切」，《漢語大字典》、《國語辭典》皆讀 jīng。從《廣韻》以下，莖字聲母多為清音影母、濁音匣母，影母演變當為陰平，尤其影母至國語已零聲母化，讀音當如《重訂直音篇》音「鶯」，而匣母演變當為陽平，以其為開洪二等韻，故聲母當為 x，音同衡，此《中原音韻》列為陽平者。然至現今國語，卻讀為 jīng，此或受以「莖」得聲之偏旁影響³⁶，莖字《廣韻》為「古靈切」，屬清音見母，演變至國語讀為陰平。

(三)平聲字義丢失，保留上去聲

若「紉」、「趟」、「頸」三字。

紉字，《廣韻》為「女鄰切」（縲繩），《大廣益會玉篇》、《四聲篇海》為「女巾切」、「女鎮切」，《集韻》、《類篇》平聲為「而鄰切」（合縲也）、「尼鄰切」（縲繩），《五音集韻》為「女鄰切」、「如鄰切」，《古今韻會舉要》為「泥鄰切」，《中原音韻》列平聲陽，《洪武正韻》、《重訂直音篇》、《字彙》為「尼鄰切」，《韻略易通》、《韻略匯通》列平聲，《音韻闡微》為「尼寅切」，《同音字辨》為「女隣切」，《漢語大字典》、《國語辭典》讀

³⁶ 鍾明立言「莖」字讀 jīng 大概是受了同聲符字「經」等讀音的影響而產生，目前見到最早記載該音的文獻是《語言自邇集》（按：〔英〕威妥瑪著，1867年於英國出版）。見氏著《漢字例外音變研究》，頁 68。

rèn。從《廣韻》以下，紉字或收有去聲讀音，部分字書、韻書僅保留平聲，紉字聲母為濁音娘母、日母，演變為現今國語當為陽平音，然現今國語或因平聲字義已然不行，故僅保留去聲。

趟字，《廣韻》為「竹盲切」（躍跳）、「豬孟切」（行貌），《大廣益會玉篇》、《四聲篇海》為「竹庚切」、「竹孟切」，《集韻》、《類篇》平聲為「中庚切」（跳躍）、「除庚切」（驚走），《五音集韻》為「中莖切」、「直庚切」，《古今韻會舉要》為「中庚切」，《洪武正韻》已無平聲，僅收去聲「側逆切」，《重訂直音篇》直音「爭、諍」，《字彙》為「側硬切」、「甾庚切」，《音韻闡微》為「知亨切」，《漢語大字典》讀 zhēn、tāng、tàng，《國語辭典》讀 tàng（量詞）。從《廣韻》以下，趟字收有平、去兩聲調，聲母為清音知、莊母，濁音澄母，於此可見知、莊合流之跡，然以其平聲屬庚韻，則演變音當同「爭」，但現今趟僅作為量詞，作為跳躍、行貌之字義已然丟失，相對為爭之音讀亦已丟失，而今讀之 tàng，除為新增字義外，其字音或有不同的來源，此涉及語言演變的歷史層次，另待專文探討。

頸字，《廣韻》為「巨成切」、「居郢切」（項也），《大廣益會玉篇》為「吉勁切」（頭莖也），《集韻》平聲為「渠成切」、「吉成切」，《類篇》為「渠成切」、「吉城切」，《五音集韻》為「吉成切」、「巨成切」，《古今韻會舉要》僅保留上聲「經郢切」，《中原音韻》列上聲，《洪武正韻》保留上聲「居影切」，《韻略易通》、《韻略匯通》皆為上聲，《四聲篇海》為「古郢切」，《字彙》保留上聲「居影切」，《音韻闡微》為「基嬰切」、「紀郢切」，《漢語大字典》讀 jǐng，《國語辭典》讀 gěng。從《廣韻》以下，頸字有平、上兩聲調，平聲聲母為清濁並存，演變當為陰平或陽平音，但自《古今韻會舉要》後平聲已然丟失，字義亦為上聲所含涉。

從上述 16 例中，可以發現例外音讀的三個類型：何以該讀陰平的讀音至現代卻讀為陽平？抑或該讀為陽平的字至現代卻讀為陰平？甚至有完全不符合平聲演變規律的，為何中古平聲至現代卻讀為上聲、去聲？於此筆者以濁音清化、字形偏旁影響及平聲丟失作為詮解，其中又可細分聲子、聲母互為影響、平聲字義丟失、新增字義與音讀、誤解反切等，此皆改變音讀之可能原因。

四、例外平聲音讀演變的規律性

語音演變之規律，乃就歷代演變之跡所作的統計歸納，此一規律讓初學者較易掌握，然凡規律也偶有例外，宜其語音演變之時空環境所佔因素最大。從中古至現代歷經幾百年的時間，尤其空間的阻隔亦使語音演變的規律受到挑戰，何大



安《聲韻學中的觀念和方法》中提出不規則音變的一種假說，稱之為「詞彙擴散」，³⁷然此一解釋方法不啻於又將音變朝一「規則化」邁進。

藉由《廣韻》至現代國語例外平聲音讀的字例，筆者試著從等第、開合和聲母兩方面，對於這些不符合聲調演變規律的例子來作一列表：

	字例	韻目	反切	聲紐	清濁	洪細	中原音韻	國語	備註
1.	穹	東	去宮	溪	次清	合細三	平聲陰	chiüng	平聲陰
								chiúng	平聲陽
2.	雌	支	此移	清	次清	開細三	平聲陰	ts \bar{z}	平聲陰
								ts \bar{z}	平聲陽
3.	於	魚	央居	影	全清	合細三	平聲陰	yú	平聲陽
			又音烏					wū	平聲陰
4.	嘲	肴	陟交	知	全清	開洪二	平聲陰	jāu	平聲陰
								cháu	平聲陽
5.	鉞	支	敷羈	敷	次清	開細三	平聲陰	pī	平聲陰
								pí	平聲陽
6.	適	尤	即由	精	全清	開細三	平聲陽	chióu	平聲陽
			自秋						
7.	且	魚	子魚	精	全清	合細三	上聲	jiū	平聲陰
			七也						
8.	匯	皆	苦淮	溪	次清	合洪二	去聲 ^{38*}	huèi	去聲
			胡罪	匣	全濁				
9.	侘	麻	敕加	徹	次清	開洪二	去聲*	chà	去聲
			丑例						
10.	若	麻	人賒	日	次濁	開細三	上聲	rě	上聲
			又音惹						
			又音弱						
11.	不	尤	甫鳩	非	全清	開細三	上聲	fōu、fū	平聲陰
			甫九						
			甫救						
12.	弇	覃	古南	見	全清	開洪一	平聲陰	yǎn	上聲
			又音掩						
13.	頗	戈	滂禾	滂	次清	合洪一	平聲陰	pō	平聲陰
			匹我 普我 普過						

圖表 1

³⁷ 何大安《聲韻學中的觀念和方法》（台北：大安出版社，1987）。

³⁸ 匯：胡罪切、侘：丑例切、不：甫救切，在《中原音韻》中找不到此三字之聲調，但根據其反切下字「罪」、「例」、「救」皆屬去聲，中古去聲演變至國語仍讀為去聲，故而推論匯、侘、不三字有去聲之讀音。



先就上表的等第、開合統計分析來看：

	一等	二等	三等	四等
開口洪 o	1	2		
開口細 i			5	
合口洪 u	1	1		
合口細 iu			3	
總 數	2	3	8	0
百分比%	15	23	62	0

圖表 2

其次，就一字一音之的等第、開合列表來看：

字例	韻目	反切	聲紐	清濁	洪細	中原音韻	國語	備註
松	鍾	祥容	邪	全濁	合細三	平聲陰	sōng	平聲陰
殊	虞	市朱	禪	全濁	合細三	平聲陽	shū	平聲陰
奚	齊	胡雞	匣	全濁	開細四	平聲陽	shī	平聲陰
酣	談	胡甘	匣	全濁	開洪一	平聲陰	hān	平聲陰
摧	灰	昨回	從	全濁	合洪一	平聲陽	tsuēi	平聲陰
鴉	宵	于嬌	為	次濁	開細三	平聲陰	shīāu	平聲陰
荀	諄	相倫	心	次清	合細三	平聲陰	shíún	平聲陽
詮	仙	此緣	清	次清	合細三	平聲陰	chiuán	平聲陽
泓	耕	烏宏	影	全清	合洪二	平聲陰	húng	平聲陽
芻	虞	測隅	初	次清	合細三	平聲陰	chú	平聲陽
睽	齊	苦圭	溪	次清	合細四		kuéi	平聲陽
娃	佳	於佳	影	全清	開洪二		wá	平聲陽
莖	耕	戶耕	匣	全濁	開洪二	平聲陽	jīng	平聲陰
紉	真	女鄰	娘	次濁	開細三	平聲陽	rèn	去聲
趟	庚	竹盲	知	全清	開洪二		tàng	去聲
頸	清	巨成	群	全濁	開細三	上聲	jǐng gěng	上聲

圖表 3

再就上表的等第、開合統計分析來看：

	一等	二等	三等	四等
開口洪 o	1	3		
開口細 i			3	1
合口洪 u	1	1		
合口細 iu			5	1
總 數	2	4	8	2
百分比%	12.5	25	50	12.5

圖表 4



以圖表 2 及圖表 4 來看，平聲例外音讀以細音三等字例為多，表 2 高達 62%，表 4 亦高達 50%。何以例外現象多匯集於細音字及三等韻？此或與細音字與聲母結合時，除改變讀音外（若精、見系結合細音時），甚或改變其原有音節結構（若顎化），於聲調或有影響所致，此乃就洪細而言。至於三等韻出現較多，除三等為細音外，亦因韻圖三等聲母較多的緣故，當然也不排除此乃巧合之結果。

五、結語

綜合上述，從中古以至於現代，平聲演變大抵符合「濁聲母歸陽平聲，清聲母歸陰平聲」此一發展規律，然而在例外現象上，筆者作一羅列，搭配後代韻書、字書加以探究，所得結論如下：

(一)於一字又音，有 1、增列陽平 2、陰平字義丟失，保留陽平 3、平聲字義丟失，上、去聲通行等情形，以第三類為多。此外，之所以產生這些不同的演變，乃與字形類化、聲母同化，增加字義改變音讀，以及非常用字之音義丟失等有關。

(二)於一字一音，有 1、陽平讀為陰平，2、陰平讀為陽平，3、平聲丟失，保留上去三種，以前兩類為多。之所以如此，筆者以濁音清化、字形偏旁（聲子、聲母互為影響）及常用字義字音得以保存作為詮解，亦不排除誤解反切之可能。

此外，於演變規律上多出現於細音三等，以細音與聲母結合時，除改變部分聲母音讀及其音節結構外，於聲調上間或受到影響。

距古越遠，語音丟失的機率越高，加之語音變化非一時一地可成，而歷代字書、韻書之編纂涉及地域性、編纂者之音學素養、方音等諸多原因影響，其記載之反切或為存古，或為時音，甚或為其理想音讀，此皆構成聲調演變發生例外的因素。但此也說明語音演變非同科學之必然，以其涉及「人」的使用，或因改朝換代，人口大量遷徙，造成語言接觸，其間產生或同化或異化等不一的情形，約定俗成就此應運而生，許多字形、字音、字義，不必然源同於古時，此亦追蹤歷代字音演變，並為其詮解之困難點所在。



參考資料：

【專書】

- 王志成《多音字分讀研究——以語音讀音為中心》（台北：文史哲出版社，1987）
- 何大安《規律與方向：變遷中的音韻結構》（台北：中央研究院歷史語言研究所，1988）
- 劉秉南《詞性標註破音字集解》（台北：文史哲出版社，1993）
- 郭錦桴《漢語聲調語調闡要與探索》（大陸：北京語言學院出版社，1993）
- 《國音中古音對照表》（台北：廣文書局，1994）
- 耿振生編《近代官話語音研究》（北京：語文出版社，2007）
- 王力《漢語語音史》（北京：商務印書館，2008）
- 鍾明立《漢字例外音變研究》（廣州：廣東高等教育出版社，2008）

【期刊論文】

- 梅祖麟著、黃宣範譯〈中古漢語的聲調與上聲的起源〉，《幼獅月刊》第40卷第6期（1974年12月），頁22-30。
- 杜其容〈論中古聲調〉，《中華文化復興月刊》第9卷第3期（1976年3月），頁22-30。
- 李榮〈語音演變規律的例外〉，《音韻存稿》（北京：商務印書館，1982），頁107-119
- 謝雲飛〈中古漢語與現代國語的聲調關係〉，《中國語文》第74卷第3期（1994年3月），頁24-27。
- 何大安〈聲調的完全回頭演變是否可能？〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》65：1（1994年3月），頁1-18。
- 李如龍〈聲母對韻母和聲調的影響〉，《聲韻論叢第五輯》（台北：台灣學生書局出版，1996），頁59-69。
- 張光宇〈論條件音變〉，《清華學報》30：4（2000年12月），頁427-475。
- 許良越〈濁音清化與聲調演變的相關關係〉，《西南民族大學學報（人文社科版）》2007年5期，頁215-219。
- 徐陶〈廣韻聲調演變例外簡論〉，《蘭州學刊》2008年11期，頁177-179。
- 程俊源〈論客家的「新婦」——「規律」的「例外」、「例外」的「規律」〉，《漢學研究》26：4（2008年12月），頁281-310。



附錄：

一、一字又音歷代韻書、字書反切列表：

例字 字書、韻書	穹	雌	於	嘲	鉞	道
廣韻 (1008)	去宮切	此移切	央居切 又音烏	陟交切	敷羈切	即由切 自秋切
大廣益會玉篇 (1010)	丘弓切	七移切	央閭切 倚乎切	陟交切	普皮切	疾留切
集韻 (1039)	丘弓切	七支切 千西切	衣虛切 汪胡切	陟交切	攀糜切	松倫切 思留切 徐由切 茲秋切
類篇 (1066)	丘弓切	七支切	哀都切 衣虛切 於加切	陟交切	攀糜切	松倫切 雌由切 將由切 徐由切 茲秋切
增修互注禮部 韻略 (1162)	丘中切	此移切	衣虛切 哀都切	陟交反	攀糜切	慈秋切
五音集韻 (1212)	丘弓切	此移切 千西切	央居切 又音烏	陟交切	敷羈切	詳遵切 即由切 七由切 自秋切 似由切
古今韻會舉要 (1297)	丘弓切	七支切	衣虛切 汪胡切	陟交切	攀糜切	慈秋切
中原音韻 (1324)	平聲陰	平聲陰	平聲陰	平聲陰		平聲陽
洪武正韻 (1375)	丘中切	此茲切 千西切	衣虛切 汪胡切	陟交切	篇夷切	慈秋切又 音啾
韻略易通 (1442)	平	平	平	平	平	
重訂直音篇 (1460)	丘中切	此茲切	衣虛切 又音烏	陟交切 又音周	音披	音酋
四聲篇海 (明 刊本)	丘弓切	七移切	央閭切 倚乎切	陟交切	普皮切	疾留切
字彙 (1615)	去弓切	此茲切	衣虛切 汪胡切	陟交切	篇夷切	慈秋切
韻略匯通 (1642)	平	平	平	平	平	平
音韻闡微 (1726)	區充切 區邕切	此斯切	郁虛切	知交切 知鑿切	劈漪切	齊由切
同音字辨 (1849)	渠邕切	倉私切	央居切	陟搔切	鋪卑切	自求切
漢語大詞典 (1995)	qióng	cí	wū yú	cháo zhāo	pī pí	qiū qíu



例字 字書、韻書	穹	雌	於	嘲	鉞	遒
			yī			
國語辭典 (2007)	chiūng chiúng	ts \bar{z} ts \bar{z}	yú wū	cháu jāu	pī pí	chióu

圖表 5

例字 字書、韻書	且	匯	侘	若	不	弁	頗
廣韻 (1008)	子魚切 七也切	苦淮切 胡罪切	敕加切 丑亞切	人賒切 人者切 而灼切	甫鳩切 甫九切 方久切 甫救切 分勿切	古南切 衣儉切	滂禾切 普波切 普火切 普過切
大廣益會玉篇 (1010)	子余切 七也切 七序切	胡罪切	都嫁切 丑家切	如灼切	甫負切 府牛切	古南切 於檢切	普波切 匹跛切
集韻 (1039)	淺野切 千余切 子余切 此與切 叢租切	枯懷切 戶賄切 胡對切 空為切	抽加切 丑亞切	人奢切 爾者切 日灼切	方鳩切 俯九切 方副切 分物切	那含切 姑南切 衣廉切 衣檢切 於贍切	蒲靡切 滂禾切 普火切 普過切
類篇 (1066)	淺野切 千余切 子余切 此與切 叢租切	枯懷切 胡罪切 胡對切	抽加切 丑亞切	人奢切 爾者切 日灼切	方久切 風無切 方鳩切 方副切 分物切	那含切 姑南切 衣廉切 衣檢切 於豔切	蒲靡切 滂禾切 普靡切 普火切 普過切
增修五注禮部韻略 (1162)	千余切 子余切 叢租切 七序切 七野切	戶賄切 胡對切		爾者切 日灼切		古含切 衣檢切 於豔切	普禾切 普火切
五音集韻 (1212)	子魚切 七也切 七與切	去為切 苦淮切 胡罪切 胡對切	敕加切 丑亞切	人賒切 人者切 而灼切	甫無切 甫鳩切 方久切 方副切 分勿切 博沒切	古南切 那含切 央炎切 衣儉切 於驗切	符羈切 滂禾切 匹靡切 普火切 普過切
古今韻會舉要 (1297)	子余切 七余切 七序切 潛野切	戶賄切 胡對切	丑亞切	爾者切 日灼切	方鳩切 俯九切 逋沃切 分勿切	姑南切 衣檢切 於豔切	滂禾切 普火切
中原音韻 (1324)	上	上/去 ³⁹	上 ⁴⁰	入作去 /上	入作上	平聲陰	平聲陰 / 上聲

³⁹ 匯字在《中原音韻》中並無收入，然據時間較近的《古今韻會舉要》所收的反切下字來看，「賄」在《中原音韻》為齊微韻上聲；「對」為齊微韻去聲，以茲補上去聲。

⁴⁰ 侘字在《中原音韻》中並無收入，然據時間較近的《古今韻會舉要》所收的反切下字來看，「亞」在《中原音韻》為家麻韻上聲，以茲補上聲。



例字 字書、韻書	且	匯	侘	若	不	弁	頗
洪武正韻 (1375)	子余切 叢租切 此主切 七野切	乎罪切 胡對切		爾者切 日灼切	芳無切 房鳩切 俯九切 俯救切 敷勿切 逋沒切	沽三切 於儉切 於驗切	普禾切 普火切
韻略易通 (1442)	平/上	去	平	平/上	平/上	平	平 /上
重訂直音篇 (1460)		戶賄切 又音會	丑亞切	如灼切	音否	音掩 姑南切	普和切
四聲篇海 (明刊本)	七也切 子余切 七序切	胡罪切 口乖切	士嫁切 丑家切	如灼切 士感切	甫負切 府牛切	古南切 於檢切 烏敢切 依檢切	普波切 匹跛切
字彙 (1615)	七也切 子余切 叢租切	呼委切 胡對切	丑亞切	如灼切 爾者切 而灼切	敷勿切 俯九切 方鳩切 房鳩切 芳無切	於檢切 姑南切 烏感切	普火切 普禾切
韻略匯通 (1642)	平 /上	去	平	人/上	平/上	平	平 /上
音韻闡微 (1726)	足於切 七也切	戶餒切	敕鴉切	日野切	夫優切 甫有切	歌庵切	鋪倭切
同音字辨 (1849)	子余切 七野切	呼罪切		人者切 而灼切	甫歐切 方九切	於顯切 古刊切	滂歌切 普火切 普過切
漢語大詞典 (1995)	qiě jū cú	huì	chà	ruò rě	bù fǒu fōu fū pǐ	yǎn yān yán	pō pǒ pò pí
國語辭典 (2007)	chiě jiū	huèi	chà	ruò rě	bù fǒu fōu fū	yǎn	pō pǒ

圖表 6

二、一字一音歷代字書、韻書反切列表：

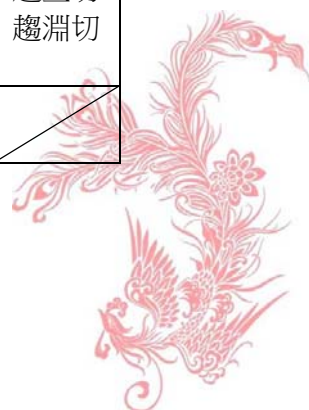
例字 字書、韻書	松	殊	奚	酣	摧	鴉	荀	詮
廣韻 (1008)	祥容切	市朱切	胡雞切	胡甘切	昨回切	于嬌切	相倫切	此緣切
大廣益會玉篇	徐容切	時朱切	下雞切	胡甘切	在回切		相倫切	七全切



《廣韻》平聲字在現代國語中的例外音讀

例字 字書、 韻書	松	殊	奚	酣	摧	鴉	荀	詮
(1010)								
集韻 (1039)	思恭切 ⁴¹ 祥容切	慵朱切	弦雞切	胡甘切	徂回切 祖回切 遵綏切	于嬌切	須倫切	逡緣切
類篇 (1066)	思恭切 祥容切	時朱切	胡雞切	胡甘切 呼紺切	組回切	于嬌切	須倫切	逡緣切
增修五注禮部韻略 (1162)	祥容切	慵朱切	弦雞切 戶禮切	胡甘切	徂回切	于驕切	須倫切	且緣切
五音集韻 (1212)	息恭切 祥容切	市朱切	胡雞切	胡男切 呼紺切	醉綏切 臧回切 昨回切	于嬌切	相綸切	此緣切
古今韻會舉要 (1297)	祥容切	慵朱切	弦雞切 戶禮切	胡甘切	徂回切	于嬌切	須倫切	逡緣切
中原音韻 (1324)	平聲陰	平聲陽	平聲陽	平聲陰	平聲陽	平聲陰	平聲陰	平聲陰
洪武正韻 (1375)	息中切	尚朱切	弦雞切 戶禮切	胡甘切	徂回切	吁驕切	須倫切	且緣切
韻略易通 (1442)	平	平	平	平	平	平	平	平
重訂直音篇 (1460)	祥容切 息中切	尚朱切	戶禮切	胡甘切	徂回切	音囂	須倫切	且緣切
四聲篇海 (明刊)	徐容切	時朱切	下雞切	胡甘切	在回切	于驕切	相倫切	七全切
字彙 (1615)	息中切	尚朱切	弦雞切	呼甘切	徂回切	吁驕切	須倫切	且緣切
韻略匯通 (1642)	平	下平	下平	平	平	平	平	平
音韻闡微 (1726)	祥容切 徐容切	蜀于切	檄倪切	何藍切	叢回切 徂帷切	希妖切	胥遵切	趨宣切 趨淵切
同音字辨 (蘇中切	士魚切	胡及切	胡男切	昨回切	許嬌切	相鈞切	

⁴¹ 《集韻》、《類篇》皆以「思恭切」關內語。



例字 字書、 韻書	松	殊	奚	酣	摧	鴉	荀	詮
1849)								
漢語大 詞典 (1995)	sōng cóng	shū	xī	hān	cuī cuò	xiāo	xún	quán
國語辭 典 (2007)	sōng	shū	shī	hān	tsuēi	shiāu	shiún	chiuán

圖表 7

例字 字書、 韻書	泓	芻	睽	娃	莖	紉	趙	頸
廣韻 (1008)	烏宏切	測隅切	苦圭切	於佳切	烏莖切	女鄰切	竹盲切 豬孟切	巨成切 居郢切
大廣益 會玉篇 (1010)	於紘切		枯攜切	烏佳切	余更切	女巾切 女鎮切	竹庚切 竹孟切	吉勁切
集韻 (1039)	烏宏切 乙肱切	葱俞切 畱尤切	傾哇切 涓哇切	於佳切	於莖切 何耕切	而鄰切 尼鄰切 居覲切	中庚切 除庚切 豬孟切 恥孟切	渠成切 吉成切 經郢切 九領切
類篇 (1066)	烏宏切 乙肱切	窓俞切 畱尤切	涓哇切 傾哇切	於佳切	於莖切 何耕切	而鄰切 尼鄰切 居覲切	中庚切 除庚切 豬孟切 恥孟切	渠成切 吉城切 經郢切 九領切
增修五 注禮部 韻略 (1162)	烏宏切	窓齋切	傾哇切	於佳切 烏瓜切				
五音集 韻 (1212)	烏宏切 乙肱切	測隅切 側鳩切	古攜切 苦圭切 共季切	於佳切	戶庚切 烏莖切	女鄰切 如鄰切 居近切	中莖切 直庚切 豬孟切 他孟切	吉成切 巨成切 居郢切
古今韻 會舉要 (1297)	烏宏切	測俞切 音同 初	傾哇切	幺佳切 烏瓜切	何耕切	泥鄰切	中庚切	經郢切
中原音 韻 (1324)	平聲陰				平聲陽	平聲陽		上聲



《廣韻》平聲字在現代國語中的例外音讀

例字 字書、韻書	泓	芻	睽	娃	莖	紉	趙	頸
洪武正韻 (1375)	烏宏切	楚徂切	枯回切	烏瓜切 烏佳切	何庚切	尼鄰切	側迸切 ⁴²	居影切 ⁴³
韻略易通 (1442)		平	平	平	平	平		上
重訂直音篇 (1460)	烏宏切		音窺	幺皆切	音行 音鶯	尼鄰切	音諍 音爭	
四聲篇海 (明刊本)	於紘切 烏宏切	楚俱切	苦圭切	烏佳切	戶耕切	女巾切 女鎮切	竹庚切 竹孟切	古郢切
字彙 (1615)	胡盲切 烏宏切	楚徂切	枯回切	烏瓜切	何庚切	尼鄰切	側硬切 留庚切	居影切
韻略匯通 (1642)		平	平	平	平	平		上
音韻闡微 (1726)	烏轟切	楚紆切 楚烏切	枯圭切 枯威切	衣街切	何萌切	尼寅切	知亨切	基嬰切 紀郢切
同音字辨 (1849)		敕俱切	苦圭切	於皆切		女隣切		
漢語大詞典 (1995)	hóng	chú	kuí jì	wá	jīng	rèn	zhēng tāng tàng	jǐng
國語辭典 (2007)	húng	chú	kuéi	wá	jīng	rèn	tàng	gěng

圖表 8

⁴² 「趙」字在《洪武正韻》已無平聲讀音，只有去聲敬韻的「側迸切」。
⁴³ 「頸」字在《洪武正韻》已無平聲讀音，只有上聲梗韻的「居影切」



先秦美學思想

彭美鑑*

提 要

春秋戰國時期，社會動盪不安，民不聊生，美學對飢餓的肚子有何助益乃筆者的研究動機，本文針對先秦儒道的心靈狀態為研究對象，以哲學相關論點展開討論。先秦儒道思想若往心靈修養及精神高度的視角立論，則成中國美學的內涵。從研究對象論，儒道破除功利目的導向，足以擔任人類精神文化的推手；從思想特色論，中國思想乃圓融一體，此與西方的美學原理分析迥然不同。儒家的價值生命確立及道家的精神生命深化，是本文談論先秦美學必先釐清的思想根基，繼而才能從審美對象—藝術與自然—是否迴向助益人生的方式，認識儒道的美學意義，從藝術與道德、自然與人生的連結，分別討論儒道不同的見解之道。

審美能力的養成與審美標準的界定，可以探究儒道的美感深度，從物蔽之害到除蔽之功直可視為提高審美活動圓成的境界，而儒道美學在超越世俗標準的探討中發展至高峰，此時德性與美學達到完美合一之境。綜上所論，可了解先秦美學不是就外在對象進行討論，而是從諸子的思想中看見人類心靈與精神在困厄絕處時，所表現的最高思想結晶，此結晶更深切影響往後整個中國美學的發展走向。

關鍵詞：先秦美學、審美、藝術、自然

一、前言

「美學」一詞源於希臘語 *aisthetikos*，原義是「感覺」，由德國哲學家鮑姆加登在 1750 年提出，他認為對形象的感性認識應從哲學分化出來，成為獨立學科；後來黑格爾於《美學》一書中提出「美的哲學」概念，認為「美學」是哲學的分支，專指「美的藝術的哲學」；從現代美學來看，人們對「美的哲學」更有多種不同界定。但無論「美學」是哲學分支，或「美的哲學」是美學分支，當這些問題來到中國美學前，一切都要戛然而止。原因是，中國「美學」內容不在割

* 國立東華大學中國語文學系碩士班三年級。

本文承蒙劉慧珍教授寔正，復經暱名審查人及吳順令教授惠賜修改意見，謹申謝悃。



裂感性與理性認識，也不只研究藝術美而否定自然美，其「美學」內容乃包藏在古老悠久的諸子思想結晶裡，並影響整個中國美學的發展走向。¹

春秋戰國時期，王道衰落，社會動盪，各學派均盡其才智思慮，闡述學說要旨以求平治天下：墨家貴儉兼愛，卻只知「見儉之利」而反對審美藝術；法家「信賞必罰」，卻使霸權者異化成去仁愛反藝術之人；名家重形上學與邏輯之辯但缺乏深化研機能力；縱橫家憑智謀辯才活躍政治外交圈；陰陽家拘執吉凶禁忌，有「舍人事而任鬼神」之失；農家「君民並耕」觀卻忽略勞力勞心的分工才有助文明社會；雜家取眾家之長卻難通達義理融會精神；小說家則記錄「街談巷語」²。無論從價值或精神觀看，以上各家過於功利、權勢、思辯、目的導向，實無法擔任人類精神文化的推手，然儒道兩家彷彿悠遠中國思想裏的動靜脈，在出入之間正與大化生命一時進退。荀子雖屬儒家，但卻一反孔孟主張提出「化性起偽」，認為後天人為禮法才能平定亂象、解決人性本惡的問題，此與孔孟的價值根源已不相同。綜上所述，本文聚焦於孔孟老莊（以下簡稱諸子），期能從其博大精深思想體系中照見中國美學的灼灼光彩。³

當文明社會愈開化，先秦儒道更關注的是人類的命運：不管是孔子對禮崩樂壞痛心而發出「周監於二代，郁郁乎文哉！吾從周。」（《論語·八佾》）的嘆息；還是孟子看到「庖有肥肉，廄有肥馬，民有飢色，野有餓莩。」（《孟子·梁惠王》）的現象從而對君主「率獸而食人」行為予以嚴厲譴責；老子也說「大道廢，有仁義；智慧出，有大偽；六親不和，有孝慈；國家昏亂，有忠臣。」（《老子·十八章》）可見正因社會混亂才要高舉喪失的美德；莊子也在〈人間世〉中反映出「凡事亦然。始乎諒，常卒乎鄙；其作始也簡，其將畢也必巨。」⁴的事實，無論是智慧、禮儀等都因使用太過而變質，終成謀利巧詐工具。從政治

¹ 美學尚屬年輕的學科型態，中國近代從蔡元培重視美學教育後，經朱光潛、宗白華的努力，從移譯西方美學經典到借助西方美學的體系建構，真正開啟了研究中國美學的大門。到李澤厚時更大大擺脫西方美學體系，專從中國思想本身探究美學內涵。西方美學雖有一套完整體系，但西方多將美與藝術品相連，無論是理性剖析美在主體或客體，還是爭論自然有無美的問題，此與中國美學的認識經驗已大相逕庭。

² 〔漢〕班固，〔唐〕顏師古注，楊家駱主編：《新校本漢書》（臺北市：鼎文，1978年），藝文志第十，頁1728-1746。其中有詳細評論九流十家之優缺點。

³ 李澤厚《先秦美學史》討論範圍有儒道墨法及《離騷》，在概說中說明先秦時期是中國美學思想產生和形成的時期，也認同儒道影響中國美學最深。見李澤厚、劉綱紀：《先秦美學史》（上）（臺北市：金楓，1987年），頁1-3。（本文所引此書處均以李書稱之。）值得一提的是，李澤厚將孔孟荀、《樂記》及《周易》納入儒家美學範圍，本文則全心聚焦於孔孟，《樂記》雖儒家重要經典，其討論的音樂藝術問題對後世的影響亦大，但從本文的立論核心來說，藝術理論並非構成儒家美學的主因，故《樂記》不在本文詳細討論範圍之內。而《周易》兼涵儒道兩家思想，其中包含更深刻的美學內容，關於此點筆者將另文討論。

⁴ 本文主要引用：《論語》、《孟子》、《老子》、《莊子》，為清耳目全文以篇名註記不再另標書名。



、經濟、文化、社會多方現象發現孔子到莊子的百年間，罪惡亂象愈演愈烈，文明帶來的只有民不聊生，本文如何可能談論先秦美學思想？問題的癥結就在於：美學對飢餓的肚子有何助益？

中國思想特色是圓融一體，從力求經世致用，化成天下看，屬政治層面；從探究人與宇宙關係，存有問題看，屬哲學層面；從重視心靈修養及精神高度看，屬美學層面。事實顯而易見，中國「美學」若只被歸屬「藝術」門類，那它必定無法填飽肚子，解救人民於水火之中，但若中國「美學」定義是：人類精神糧食、心靈力量、人生態度，那本文談論「先秦美學思想」之題才可成立，因為從此視角立論，比單純從政治或哲學層面更能直透諸子體貼民心，為世憂愁的大心。不論天命人事總有人類無法掌控之處，但從諸子身上看見，愈惡劣的時代環境，心靈愈能激化出璀璨光彩，滌淨晦昧，激流向上，諸子開發人類心靈力量，肯定它、讚美它，讓心靈呈現飽滿豐足狀態，這就是諸子論美的意義所在，亦是全人類文化精神力量的價值所在。於此，本篇論文主要針對諸子的心靈狀態為研究對象，以哲學相關論點，分別探討先秦儒道美學之思想基礎，再從迴向作用認識儒道的美學意義，接著從能力標準探究儒道的美感深度，藉此注視諸子在整個大化流行中其生命情感所蘊藏的機趣與意味。⁵

二、先秦儒道美學之思想基礎

審美主體與審美對象相對，缺少任何一方審美活動不會產生，美學也無由成立。在哲學意義上，「主體」指人具有自由意志與獨立思考能力，從審美角度看，「主體」尚須具備創造及欣賞能力。哲學主體與審美主體融合，而前者乃後者之基礎，要先了解諸子的美學觀就必先理解諸子的思想基礎。

（一）儒家—價值生命的確立

儒家將生命分為自然生命（指形軀）及價值生命（指心靈），此不僅將人類的靈性彰顯，更建立一套「以人為中心」的價值體系，此「人」是指價值生命指導自然生命的人。

長沮桀溺耦而耕。孔子過之，使子路問津焉。……曰，「滔滔者天下皆是也；而誰以易之！且而與其從辟人之士也，豈若從辟世之士哉！」耜而不

⁵ 方東美在〈生命情調與美感〉一文中即說明他所欲論列者，「既非哲學上抽象思想，亦非藝術上特殊理論，其要旨乃是在以「坐客」幽情，鑑賞乾坤戲場中幾齣生命詩戲之韻味而已。」本文亦追尋一代哲人所啟示吾輩的燦爛明燈，往諸子的生命本身尋其美也。見方東美：《生生之德》（臺北市：黎明，1987年），頁111-112。



輟。子路行以告。夫子憮然；曰，「鳥獸不可與同羣；吾非斯人之徒與、而誰與！天下有道，丘不與易也。」〈微子〉

孟子曰：「人之所以異於禽獸者幾希，庶民去之，君子存之。舜明於庶物，察於人倫，由仁義行，非行仁義也。」〈離婁〉

首先，儒家從區分人與鳥獸的不同論證人類價值根源奠基於心靈。孟子將「性」區分為獸性及人性，前者是原始的本能慾望，它無思辯性、道德性，是一種熱情、不被拘束的原始動能，是生命運行的能量；後者指主宰意識作用的主體，具有仁心善性，通俗說法就是「良心」，這與佛洛伊德認為「良心」除了是神賜外，其最初應是受外在力量影響（尤其父母）的說法大相逕庭⁶。孟子說「人皆有不忍人之心」，此「不忍」即「仁」，具道德價值，而人性之為善，乃仁心發用之理當結果。「善」在孔子時還是崇高的道德品質，到孟子時則進一步成為人皆有的本性，故人是一道德主體，並且認為主體道德性若「擴而充之」則足以保四海，此不同於荀子認為人有價值是因後天努力與接受教化之故，前者將價值根源奠基於內，後者卻將價根源推導於外。

其次，儒家從區分羣我關係論證人的價值乃兼融社會性與超社會性。儒家重視社會場域與獨立個體的關係，其中所展現的人文關懷更是人類長遠歷史裏的一道暖流。雖說沒有社會場域人的價值不復存在，人與羣體固有其不可分割的特性，但儒家也強調即便社會場域不存在，仍要「慎獨」⁷，在以人為主的研究視角上，肯定人的存在本身即有價值意義，不因他人肯定或否定而影響存在事實，自發能動地要求與天合一，心靈既誠且安，定能處之泰然。不管獨善其身或兼善天下，當本文談論儒家美學時，必先明白人既是社會性的，又是超越社會性的。

具有道德價值的人生是否等於「美」的人生？從原始人類就懂趨吉避凶，對道德品質傾慕，做壞事心會不安，儒家雖將道德視為生命本質，也是生命價值的完滿體現，但貧富窮達，牢籠百態，即便人皆具仁心善性，也並非每個人都可追求到至善至美的理想生活，如此說來，道德既不具實質效力，又何必擴充道德本心？事實上，儒家肯定道德價值的人生不在目的，而在實現目的的過程。換言之

⁶ 佛洛伊德認為大部分的人主張「良心」乃造化傑作，屬於「吾人內在」的東西，但他發現現實裡大部分人的「良心」都微薄的可憐，所以他主張「良心」最初是來自外在力量，即嬰兒早期對影響自己最深的人物（尤其指父母）之仿同作用而形成，這些人物假想的願望或曾經的理想，久而久之被小孩當作是自己的標準而漸成為「良心」，這即是「良心」由外而內形塑的過程。而「良心」也被佛洛伊德建構為「超我」的功能之一。見佛洛伊德《精神分析引論：精神分析新論》（臺北市：志文，1997年），頁492-493。

⁷ 〈大學〉：「所謂誠其意者，毋自欺也。如惡惡臭，如好好色。此之謂自謙，故君子必慎其獨也。」；〈中庸〉：「莫見乎隱，莫顯乎微，故君子慎其獨也。」引自〔宋〕朱熹：《四書章句集註》（臺北市：鵝湖，2002年），分別見頁7及頁2。



，道德之所以讓生命呈現盎然美意，在於本心每回實踐道德品質的當下，身心靈均能獲得酣然暢快的感受，畢竟善惡也需經由學習而知悉辨明，此正為儒家強調修身養性的主因。儒家正視自然生命應有的本能、情感及欲望，適度的滿足為必要，但也明白建立在外物的滿足會稍縱即逝，因為真正的滿足是心靈得到涵養，讓生命充實而有價值感。

（二）道家—精神生命的深化

相反於儒家追求道德價值的人生，道家一心嚮往自由無待的生命，亦即相對於被束縛的自然生命所表現的精神無限自由感。老子觀察到人類進入文明後的黑暗面，認為儒家的仁義禮智是禍亂的根源，否定人為多餘的努力，唯有順著自然的規律，才能無為而無所不為。

有物混成，先天地生，寂兮寥兮，獨立不改。周行而不殆，可以為天下母。吾不知其名，字之曰「道」，強為之名曰「大」。大曰逝，逝曰遠，遠曰反。故道大，天大，地大，王亦大。域中有四大，而王居其一焉。人法地，地法天，天法道，道法自然。〈二十五章〉

獨與天地精神往來而不敖倪於萬物，不譴是非，以與世俗處。〈天下篇〉

老子的「道」不是為了要另建一個脫離人類而存在的形上世界，他著眼於人生，「道」是為輔助人生所預設的概念。「道」先於萬物甚至更高於造物者而實際常在，它不受限於形體名稱，乃一獨立生長的絕對體，不但是萬物創生的源頭，也存在萬物之中，「大逝遠反」正說明「道」是無限變動的循環體。以上老子只說明形而上的道體，接著從形上轉入人生，人亦偉大的一部分，但不管是道天地人，最後都總歸攝入「自然」。老子對「自然」的體認在「道體」及「體道」兩個層面⁸，前者指「自然而然」、「自己如此」，如「道法自然」（〈二十五章〉）、「百姓皆謂我自然」（〈十七章〉）；後者指「順其自然」，如「以輔萬物之自然而不敢為」（〈六十四章〉）。若把「自然」放到社會政治上，就是「無為」之義，即指不妄加作為，對於先秦恣意擾民的君主，老子提出要「為」但也要「不恃」、「不爭」，提醒人要貢獻己力卻不自私佔有。仿效「自然」所成就的「自然秩序」正是道家主體心靈生發作用，前者是不為人類意志轉移而真實存在的世界，後者乃人為努力營造以求返回自然狀態的規則，故老子說「與物反矣，然後乃至大順。」（〈六十五章〉）莊子承繼老子觀點，將老子對「道」的體

⁸ 賴錫三：〈論先秦道家的自然觀--重建老莊為一門具體、活力、差異的物化美學〉，《文與哲》16（2010年6月）頁1-44。

驗如何落實在「人生」作了十足的詮釋。

莊子擅長從人生的多方面探討生命無待的真義，說明精神生命經由順應自然最終可達逍遙超曠之境。儒家理想主義在莊子則演變為人獨自與天地精神往來，既不自以為貴，並能與世俗萬物共處，雖然孟子也曾說過「上下與天地同流」（〈盡心〉），但無論是孟子的德化交流或莊子的精神交往，二者都不曾脫離社會。諸子同樣面對混亂之世，對於什麼是人生最大懸解有不同看法，儒家認為「當今之時，萬乘之國行仁政，民之悅之，猶解倒懸也。」（〈公孫丑〉），道家則認為「安時而處順，哀樂不能入也，古者謂是帝之懸解。」（〈養生主〉）二者同樣想為人類尋求立命安身之方，所不同的是在儒家將人與社會作連結，積極肯定人可靠自我力量讓自己及他人獲得幸福的同時，在道家就轉化為順應自然，追求個體的精神自由，無所待的精神境界才是人類最大的幸福。

在《老子》及《莊子》內七篇中沒有將精神與「美」相提並論的辭句，美在當時的認知大多被作為與醜壞相對的外在評斷用語，或者與真實相對的巧飾浮誇之意，亦或是對自我行為表現得意之辭，但事實上道家對美的體認就表現在讚賞自然的無為上。當自然生命面臨荊棘滿佈的殘破，道家絕非消極接受或逃避，反是更加強壯心靈力量，相較於追求羣體的完滿和諧，道家更追求個體內心的自足，此心靈正是一切創造之源，「美」亦從中而出。如何讓心靈（或精神）不受限於任何規則而如自然一般任其發展，使人類精神生命得到高度發展與深化，此正為本文應探究的道家之美。

三、從迴向作用認識儒道的美學意義

探尋儒道的美學意義，先決條件要先肯定諸子心中有「美」，因為若只有厭惡鄙棄，「美」無由產生，本文亦無法順利討論下去⁹。其次，追索先秦美學蹤跡不只在諸子的心理活動本身，它必須到自然、人生、社會、藝術的具體形象裏去找¹⁰。諸子發現「美」、體驗「美」，又讓「美」反過來陶冶心靈、修養性情，提高生活品質以及生命境界，此即本文所指的迴向作用。

（一）儒道對藝術的看法：良方或毒品？

藝術，乃與自然相對，其目的是超越自然限制表現人類心靈的自由。藝術的

⁹ 宗白華在〈美從何處尋？〉文中提到「如果你在自己的心中找不到美，那麼，你就沒有地方可以發現美的蹤跡。」見宗白華：《美學與意境》（臺北市：淑馨，1989年），頁275。

¹⁰ 這不同於西方早期分析身體或宇宙的比例與和諧問題，或是中世紀在藝術、文學中論及的光與顏色問題，更非十五、十六世紀時認為美是依照科學規則對自然做的模仿。見安伯托·艾可：《美的歷史》（臺北市：聯經，2006年）。



來源是作者對現實生活的感受，再現人的審美觀或審美理想，經由人為有機地統合成一股巨大的創造力，從而塑造出具體可感的形象。藝術可引起他人共鳴，豐富人類心靈世界及精神生活，而儒道兩家對藝術的體驗隨其理念的不同也發生相反的態度。

1、藝術是淳化民風的良方

儒家對藝術表現積極肯定態度，原因在於對文明世界的肯定。藝術是人類精神文明指標，儒家深切相信藝術有潛移默化的實質教育作用，可謂挽救人類命運的良好方法。民風的淳化是集體人類道德自覺並擴充的自然產物，儒家對藝術的憧憬與期待不只停留在作者純粹的情感抒發，它被賦予更高尚的道德價值，下面就「詩」、「樂」二大藝術門類分別進行討論：

子曰，「小子，何莫學夫詩！詩，可以興，可以觀，可以群，可以怨。邇之事父，遠之事君，多識於鳥獸草木之名」〈陽貨〉

子曰：「誦詩三百，授之以政，不達；使於四方，不能專對。雖多，亦奚以為？」〈子路〉

在「不學詩，無以言」（〈季氏〉）的儒家社會，孔子極重視詩教的原因在「詩」的功用遠超過純藝術欣賞，化成具社會價值性的政教助手。孔子認為學詩是禮樂步入正軌的第一步，所以說「興於詩，立於禮，成於樂。」（〈泰伯〉）學詩可以令人志氣奮發，不學詩就像是「正牆面而立也與！」（〈陽貨〉）此形同宣告生命靈性的枯竭。「詩」與政治、人倫、自然環境均有密切關聯，當「詩」作為一個載體要裝載的是政治教化這樣龐大的道德內容時，實用性就成為其必備條件，故孔子認為學「詩」的最終目的是要「為政以達」、「使外能專」¹¹，《孟子》書中就有多達三十處以上引用《詩經》之言，其目的不外乎此。〈離婁〉篇有言「王者之迹熄而詩亡」，原因在於君王不再巡狩採風，也就沒有「詩」可以反映民風，亦即儒家認為當藝術不具道德價值時，藝術的生命也就此消融瓦解。

子謂韶，「盡美矣，又盡善也。」謂武，「盡美矣，未盡善也。」（〈八佾〉）

在韶樂、武樂的美善關係討論中，不能將「美」理解為形式，「善」理解為內容

¹¹ 朱光潛在〈文藝與道德〉文中即認為中國人尚文，非看重它本身的美，而是看重它的效用，孔子袒護詩文的目的全是從道德、政治著想。見朱光潛：《文藝心理學》（臺北縣：頂淵，2003年），頁120。



後，又同時認為「美是善與其表現形式兩者的完滿統一」¹²，誠如陳懷恩對李書的質疑：「藝術品的形式與內容是否能被如此地區分開來？實有待商榷。」¹³藝術品的完成必有兩面向：內容必藉形式傳達表現，形式也須內容才有意義，形式與內容難以分割。孔子的「美」不在形式，而在目的、初衷，盡善或未盡善的差別僅在達到目的或初衷的方式有所不同。舜能實行德政，化干戈為玉帛，武王因時代更惡劣的原因，不得已大動干戈。從目的或初衷來說，舜和武王都是為天下百姓，可謂「盡美矣」；但從方式來說，舜更接近孔子理想，故「盡善也」，而武王相對來說就「未盡善」。從美善關係中即可看出孔子將道德內涵作為音樂藝術的第一義，從孔子對韶樂有「三月不知肉味」（〈述而〉）的經驗即是最好說明。

莊暴見孟子。……曰：「寡人非能好先王之樂也，直好世俗之樂耳。」曰：「王之好樂甚，則齊其庶幾乎！今之樂猶古之樂也。」曰：「可得聞與？」曰：「獨樂樂，與人樂樂，孰樂？」曰：「不若與人。」曰：「與少樂樂，與眾樂樂，孰樂？」曰：「不若與眾。」〈梁惠王〉
顏淵問為邦。子曰：「行夏之時，乘殷之輅，服周之冕。樂則韶舞，放鄭聲；遠佞人；鄭聲淫；佞人殆。」〈衛靈公〉

韶樂後來成為皇室祭祖之廟樂，演奏韶樂與否成為君王實行德政的評判標準，因此孟子曾對梁惠王說：若君王喜愛音樂到極點，那齊國即可平治。音樂不是成就君王荒淫無憚的娛興節目，如同鄭國的靡濫之音除了反映國君的荒淫外，更傳遞出人心正被無盡殘虐荼毒的訊息。音樂應是君王實行德政與民同樂的利器，正所謂「樂民之樂者，民亦樂其樂；憂民之憂者，民亦憂其憂。樂以天下，憂以天下。」（〈梁惠王〉）孔子向來著重音樂的道德義，到了孟子更擴大為重視音樂的和諧義，儒家從其充沛的人文關懷下肯定音樂藝術的產生。

孟子曰：「仁之實，事親是也；義之實，從兄是也；智之實，知斯二者弗去是也。禮之實，節文斯二者是也。樂之實，樂斯二者，樂則生矣。生則惡可已也；惡可已，則不知足之蹈之，手之舞之。」〈離婁〉

「點，爾何如？」鼓瑟、希，鏗爾、舍瑟而作；對曰，「異乎三子者之撰。」子曰，「何傷乎！亦各言其志也。」曰，「莫春者，春服既成，冠者

¹² 見李澤厚、劉綱紀：《先秦美學史》（上）（臺北市：金楓，1987年），第一卷第三章論〈孔子的美學思想〉。

¹³ 「美不可能是形式，又不是形式。」見陳懷恩：〈孔子論美與善的關係〉，《中國文化月刊》106（1988年8月），頁92。



五六人，童子六七人，浴乎沂，風乎舞雩，詠而歸」夫子喟然歎曰，「吾與點也！」〈先進〉

孟子手舞足蹈的例子說明經由藝術而達至滿溢的快樂正是心靈自由的表現，但儒家認定的自由是放置在社會羣體中觀看，以不脫軌失序，防礙他人自由為最大前提，這種有限並非箝制心靈，而是出自仁心，對大化生命的基本尊重。對儒家而言，心靈自由與道德價值不會存在矛盾或衝突，一如孔子至七十歲始能體悟「從心所欲、不踰矩」（〈為政〉）的真諦。又如暮春三月遊觀詠歸，此時德性的完滿與天地之大德合一，唯有高聲唱頌生命的美好才足以洩情。由此可知，道德讓生命呈現盎然美意，而藝術讓道德在心靈悠然自得毫無罣礙，〈述而〉篇中談到「游於藝」正是此種生命情調，藉由音樂直透人心，在無形中點化德性、完整人格，如水之漣漪、鐘之遠鳴，引領人心嚮往之。

子語魯大師樂；曰，「樂其可知也已。始作，翕如也；從之，純如也，皦如也，繹如也；以成。」〈八佾〉

從上述說明來看，藝術離不開道德內涵，但是孔子在與魯太師談論音樂的過程中，發現孔子揮別以往政教目的正進行一場純然的審美享受，這一段過程孔子正是以自己為審美主體，音樂為審美對象所進行的審美活動。對儒家來說，享受藝術與要求藝術具道德內涵可以完滿統一，亦即從欣賞藝術到使藝術迴向幫助人生，藝術不止於反映生活，無論是為人生或為道德的藝術，儒家期許藝術能達到淳化民風的實用目的，從淨化人心、美化人生的過程中讓心靈世界與價值生命呈現圓融飽滿的狀態。

2、藝術是文明世界的毒品

道家對藝術否定，其原因在老莊看到人們對藝術猶如對毒品的沉溺，以及表現在道家認為儒家禮樂是箝制人心的禍首，並據此提出藝術的真義。

是非之彰也，道之所以虧也。道之所以虧，愛之所以成。果且有成與虧乎哉？果且無成與虧乎哉？有成與虧，故昭氏之鼓琴也，無成與虧，故昭氏之不鼓琴也。〈齊物論〉

老子說「五音令人耳聾」（〈十二章〉），原因是人為音樂的氾濫只會造成心靈的貧乏空虛。莊子從另一面談音樂對人類造成的影響，「成」表示被演奏出來的聲音，「虧」表現未被演奏出來的聲音，一彈琴就會有成虧，想要保有全部聲音



的最好辦法就是不要彈琴，此即老子「大音希聲」（〈四十一章〉）之意，「無」才能包容「萬有」。音樂好比人事，各式理論也造成人類感覺的疲乏，唯有摒除成見才能接納更多想法，才能任物自生自長而不妄加干預。據說，東晉陶潛屋內也有一把無絃琴，用意大概也是如此。¹⁴

莫然有間而子桑戶死，未葬。孔子聞之，使子貢往侍事焉。或編曲，或鼓琴，相和而歌曰：「嗟來桑戶乎！嗟來桑戶乎！而已反其真，而我猶為人猗！」子貢趨而進曰：「敢問臨尸而歌，禮乎？」二人相視而笑曰：「是惡知禮意！」〈大宗師〉

《莊子》內篇不像外篇中處處可見對禮樂文章的批判，但從生命消逝的議題可以揭示儒道兩家對禮樂產生了不同見解。孔子說「喪致乎哀而止」（〈子張〉），認為持中為上，然而當面對最心愛的弟子顏淵之死卻「子哭之慟」（〈先進〉），連孔子自己也無法抑制過度悲傷的情感，哀慟不是生者一廂情願的不捨，是面對生命滑落的無力與悵然，此乃人之常情，又怎麼會在尸體前編曲、鼓琴並相和而歌呢？在莊子看來，正因深知「夫大塊載我以形，勞我以生，佚我以老，息我以死。故善吾生者，乃所以善吾死也。」（〈大宗師〉）的真義，若能從外天下、外物、外生一直到最後入於不死不生之境，這種不受死生觀念拘執的精神境界，才是莊子面對死亡還能歌唱的原因。一句「予惡乎知夫死者不悔其始之蘄生乎！」（〈齊物論〉）點醒人類，誰能保證死後世界不會比被千絲萬縷束縛的人生還要快適。總上所論，儒家從藝術體驗到的迴向作用無法得到道家認同，所以道家採取否定的態度。

（二）儒道對自然的體悟：言還是不言？

「自然」一詞在《老子》中有五處，《莊子》內七篇中有二處，在《論語》、《孟子》中沒有出現，儒家慣以「天」稱呼，並將古代「人格天」轉化為人類發揮道德本心即能與之通達融貫的「道德天」，但儒家也看到了道家從形上學角度所談的「自然天」，也就是老子所稱的「自然」或莊子慣言的「天地」，以下分別討論儒道兩家對自然的體悟。

1、儒家以自然為文明的借鏡

子曰，「苗而不秀者有矣夫！秀而不實者有矣夫！」〈子罕〉

¹⁴ 「性不解音，而畜素琴一張，絃徽不具，每朋酒之會，則撫而和之，曰：『但識琴中趣，何勞絃上聲！』」引自〔唐〕房玄齡：《新校本晉書》（臺北市：鼎文，1987年），頁2463。



子曰，「為政以德，譬如北辰；居其所而眾星共之。」〈為政〉
子曰：「知者樂水，仁者樂山。知者動，仁者靜。知者樂，仁者壽。」〈雍也〉

儒家人文關懷終落向人性本身，對大自然也多採比喻或象徵之意：從稻苗的生長比喻人類世界也有優劣之別，孔子認為要從不定性中掌握均勻度的關鍵在修養工夫，尤其是上位者要以德治天下，如同北極星能讓迷途者辨方正位，上位者亦能引領茫然若迷的人們走向德耀明盛之世。山或水乃仁者、智者的形象比喻：水川流不息、能應萬物之特性，相似於智者思緒靈巧活躍，具隨機應變之能力；山永在不移、容納百物之特性，相似於仁者品節堅定篤實，具民胞物與之胸襟。從美學角度，可說是一種「移情作用」，亦即將自身對某事物的感受投注在某一特定事物上，全是人類情感的移轉所造成。儒家將自然的昭昭若示，點化成為人類邁進文明世界的借鏡，在反身當下實是將自然內化成自我體內強大的能量。

子在川上曰：「逝者如斯夫，不舍晝夜！」〈子罕〉
子曰：「予欲無言！」子貢曰：「子如不言，則小子何述焉？」子曰：「天何言哉！四時行焉，百物生焉，天何言哉？」〈陽貨〉
「何謂知言？」曰：「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。」〈公孫丑〉

孔子從活水得到感悟，四時運行不輟，百物生生不息，孟子也說「原泉混混，不舍晝夜」（〈離婁〉）時間的洪流推著人類前進，「天」無言卻完成所有生養。但是，孔子一生熱情於政治教育事業，他如何能「無言」？子貢在四科十哲中以言語見長¹⁵，其利口巧辭是優點也是缺點，孔子曾因材施教，提醒子貢說得再多不如起身而行。事實上，儒家極重視語言，它能傳遞信息、交流思想、溝通感情，是人文社會必備的重要工具。孔子認為不善言辭者比能言善道者有德¹⁶，雖說「言為心聲」¹⁷，但要從言談了解他人內心世界則要下工夫理解，孟子說「我知言」，無論是有所隱藏的，內心被沉溺的，違反正道的，或窮於應對的，全都可從言談觀察，語言的影響小則個人品性，大則政治國家，所以儒家強調語言要質

¹⁵ 〈先進〉德行：顏淵、閔子騫、冉伯牛、仲弓；言語：宰我、子貢；政事：冉有、季路；文學：子游、子夏。

¹⁶ 〈子路〉子曰，「剛、毅、木、訥：近仁。」；〈學而〉子曰：「巧言令色，鮮矣仁！」。

¹⁷ 〔漢〕揚雄，汪榮寶撰，陳仲夫點校：《法言義疏》（板橋市：藝文印書館，1966年），〈問神〉頁160。「故言，心聲也；書，心畫也。」〔注〕聲發成言，畫紙成書。書有文質，言有史野，二者之來，皆由於心。



樸真實。除剖析語言本身外，從行為上也可觀察語言真假，自從孔子大罵宰我在白天睡覺之事後有了深切領悟：「今吾於人也，聽其言而觀其行」（〈公治長〉），想要知人還要從動機、方法、心得來綜觀整體，故孔子說「視其所以；觀其所由；察其所安。」（〈為政〉）自然無言而成，人類世界也不該只注重語言而忘了實踐，使用誠實正確的語言才會成為幫助社會的推手而非殘害社會的幫兇。

2、道家視自然為美的典範

不同於儒家將自然當作文明世界的借鏡，道家完全將自然視為美的典範，亦即作為學習的榜樣，從直觀自然到整個生命依照自然的方式生活，這即是一種迴向作用。老子認為人類在嬰兒時期最接近自然：

含德之厚，比於赤子。蜂蟄虺蛇不螫，猛獸不據，攫鳥不搏。骨弱筋柔而握固，未知牝牡之合而全作，精之至也。終日號而不嘎，和之至也。知和曰常，知常曰明，益生曰祥，心使氣曰強。物壯則老，謂之不道，不道早已。（〈五十五章〉）

赤子是形容含德深厚的人，老子在論道的特性時常拿嬰兒、赤子作比喻¹⁸，其不外要說明唯有赤子能不貪生縱欲，不具心機巧詐，不帶利益目的，其精神飽滿心靈淳和，正是因為合於道、合於自然的緣故。「反者，道之動」（〈四十章〉）老子認為道的運動都是為返回本根，因為唯有回到虛靜平和的狀態，世界才能免於鬥爭，從人來說，就是回到最純真樸實的赤子之心，即道心。用道心體驗自然，就是從直觀方式感受世界，這在先秦是一項難得突破，在古代，人們多半對自然表現畏懼崇敬之感，老子能夠跳脫觀念的窠臼，透過自然本性發現相應於人生的真理，這種直觀迴向的方式可說是中國審美意識的發端。

天地不仁，以萬物為芻狗；聖人不仁，以百姓為芻狗。天地之間，其猶橐籥乎？虛而不屈，動而愈出。多言數窮，不如守中。（〈五章〉）

上善若水。水善利萬物而不爭，處眾人之所惡，故幾於道。（〈八章〉）

天下莫弱於水，而攻堅強者莫之能勝，其無以易之。（〈七十八章〉）

希言自然。故飄風不終朝，驟雨不終日。孰為此者？天地。天地尚不能長久，而況於人乎？（〈二十三章〉）

¹⁸ 另可見於〈十章〉：「專氣致柔，能嬰兒乎？」；〈二十八章〉（「知其雄，守其雌，為天下谷。為天下谷，常德不離，復歸於嬰兒。」）；〈二十章〉「我獨泊兮其未兆，如嬰兒之未孩，儻儻兮若無所歸。」



道家效法自然最常表現在對上位者的德性要求。如：聖人應效法天地的無所偏愛，任憑百姓自行發展；君王應學習天地這空虛無物卻生生不息的風箱，在上者愈虛靜無為、少施政令，百姓愈能安居樂業。此外，老子舉非常多「水」的例子，除川流不息外尚有三大特點：其一是「不爭」，水能滋養萬物卻不佔為己有，以此告誡上位者勿一心爭奪功名利祿；其二是「處下」，水甘於停留在大家都厭惡之處，上位者也應當忍辱負重、為國為民；其三乃「柔」，滴水可穿石，柔弱勝剛強，老子的柔弱非軟弱，因為「堅強者死之徒，柔弱者生之徒」（〈七十六章〉）狂風來襲會吹斷強壯的樹幹，卻吹不斷迎風搖曳的小草。老子從自然汲取真理，不是為了征服自然或為文明做準備，而是為了學習與自然共處。飄風驟雨都不能永久，惶論人類？正因天地萬物瞬息萬變，明達此理者，就不會一心追求人定勝天，關於這點莊子亦有所論。

故其好之一也，其弗好之也一。其一也一，其不一也一。其一與天為徒，其不一與人為徒，天與人不相勝也，是之謂真人。〈大宗師〉
天下莫大於秋豪之末，而大山為小；莫壽於殤子，而彭祖為夭。天地與我並生，而萬物與我為一。〈齊物論〉

知識能讓人區分天為與人為，但莊子提醒即便知識也有所待的對象，而對象的變化不定也令知識難有定準。如同我們獲得很好的機遇，到底是天運還是人為，若是後者，那又為何很多人努力一輩子也無此機遇？人類最根本問題都難用理智二分法解決，莊子認為不管人類認同或否定都無法抵滅天人合一的事實。莊子從外在環境過渡到內在精神境界證明如何並生為一，從觀察大自然知道時空的無限，人類的認知是相對而非絕對，但莊子不止於藉比喻說明現象界的相對，其最大的目的在尋找一個可以突破現象界所形成的界限，讓心靈能夠超塵拔俗的方法。莊周夢蝶的故事就是此方法的展現，即便胡蝶與莊周必所分，但在那一刻兩者合一，真實與虛幻何真何假，實難定奪。莊子從萬物轉化說明物我兩忘之理，破除一切畛域，無形中也將人格精神高舉到和天一樣高，唯有不把天人看作互相對立的「真人」，才能如〈逍遙遊〉中的大鵬鳥無所依待地翱翔於天際之中。

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。〈齊物論〉

天地有大美而不言。〈知北遊〉

子祀、子輿、子犁、子來四人相與語曰：「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。」四人相視而笑，莫逆於



心，遂相與為友。〈大宗師〉

既已天人合一，又何須語言？老子說「信言不美，美言不信」（〈八十一章〉）真實的語言應質樸。莊子說「言者有言，其所言者特未定也」（〈齊物論〉）每個辯者都以自己為標準，是非爭辯成為無盡的循環，所以道家認為不如消除語言，因為「知者不言，言者不知」（〈五十六章〉），智者明白因循自然之理，懂得何為「不言之教，無為之益」（〈四十三章〉），天地自然未嘗言，玄妙道境與天地大美全在靜中體悟。莊子將天地當作與自我生命一道流行的共同體，而天地自然能成為美的典範，全因為有「我」存在，亦即「心靈」的存在。

羣體社會是否需要語言？莊子說過遊方之外者不重語言之辯，重在反求精神世界的昇華，與造物者為友的人，語言最多用在溝通生活事務，而老子認為這樣的語言才美，「美言可以市，尊行可以加人」（〈六十二章〉）這裡的美即孔子的「訥言」。世間紛亂大半是語言造成，道家為了進入社會提出「無言」，唯有打破成心才能與他人交心，一如赤子般真實無妄。但是，道家的無言世界可能難產於整個人文社會，其建立在信任交心的方式固然美好，但在實踐上確有困難：第一，時空的限制，因人類不可能與每一個人交心；第二，忽略語言有傳承文化之功，失去語言（連帶文字）文明就可能消失，所以儒家不否定語言使用，但強調要真誠正確。道家也未完全否定語言，只是社會愈開化，語言要被負載的意義愈大，能否盡意是個疑問，此時道家的無言與莫逆就益顯珍貴。從儒道對自然的體悟，發現言與不言各有優缺點，在現代文明開化的社會兩者應並行不悖。

四、從能力標準探究儒道的美感深度

美感深度取決於審美能力與標準。每個人都可欣賞美，但每個人感受到的美也不盡相同，亦即是說美感也有層次高低之分。從儒道思想體系中，不僅發現能力的培養可提升美感深度，更了解標準的界定可開顯不同深度的美。

（一）能力的培養

諸子看見人民被物欲蒙蔽之狀，深感痛心，於是有去除蔽害的方法，使單純的感官享樂升級至飽含情感的美感經驗，此即為審美能力的培養。真正的審美是以無目的的方式進行，若物蔽就無法進行審美活動，所以探究諸子的除蔽之功實屬必要。

1、物蔽之害



儒道兩家都看到了被物所蔽的害處，正所謂莊子說「其耆欲深者，其天機淺」（〈大宗師〉）凡欲望深的人其天性就淺，「淺」是指未深刻領悟心靈對生命的意義。

口之於味也，有同耆焉；耳之於聲也，有同聽焉；目之於色也，有同美焉。至於心，獨無所同然乎？心之所同然者，何也？謂理也，義也。聖人先得我心之所同然耳。故理義之悅我心，猶芻豢之悅我口。〈告子〉

孟子認為人乃同類，故有其相似處，若承認感官有同樣嗜好，為什麼要獨對人性感到懷疑？孟子的舉例乃以同一民族、地域為討論範圍，所以即便擁有世界觀的現今仍不能拿他國之好比我國之惡的說法來辯駁人類沒有共同嗜好，因為該國人民對其口味必有共同性存在是不可抹滅的事實，於是回歸到民族共同性上才能繼續討論這段話。孟子將感官與心並論，目的在使人們了解不是只有聖人喜歡天理正義，每個人都會喜歡，此乃天性，如同感官同樣有讓人愉悅快樂的感覺。但為何有人看似無此本性？這即孟子會以此比喻的原因，因為後天環境的關係，人類的感官迷失在物欲享樂中，其指的正是本心被蒙蔽的狀態。

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。是以聖人為腹不為目，故去彼取此。〈十二章〉
名與有孰親？身與貨孰多？得與亡孰病？是故甚愛必大費，多藏必厚亡。知足不辱，知止不殆，可以長久。〈四十四章〉
執大象，天下往；往而不害，安平太。樂與餌，過客止。道之出口，淡乎其無味，視之不足見，聽之不足聞，用之不可既。〈三十五章〉

在名利至上的社會，老子提醒聲色享樂乃稍縱即逝的身外之物，不要讓過度的欲望危害生命。「禍莫大於不知足，咎莫大於欲得，故知足之足，常足矣。」（〈四十六章〉）知足才可以免去物欲帶來的屈辱與危險，去除多餘妄求才能在社會上安身久立。老子對「服文綵，帶利劍，厭飲食，財貨有餘」（〈老子·五十三章〉）的「盜夸」行為予以猛烈責備，遂主張「見素抱樸」、「少私寡欲」（〈十九章〉）。老子希望人們不要「寵辱若驚」（〈十三章〉），失寵時耿耿於懷，得寵後又擔驚受怕，欲望之侵噬人心由此可見。對遠「道」者而言，聲色物欲使其駐足雙腳，「道」的淡乎無味使其遺忘，殊不知行守這無形無聲的「道」才是天下和平安泰的關鍵。

2、除蔽之功



儒道兩家論除蔽之功時各有其著重之處，但皆注重心靈而輕薄感官，亦即「心」在作用，通過「心」的引導成就兩種不同的能力，並將之應用至人生其他方面，當然也可應用在美感經驗裡，只是在美感經驗發生當下是無須判斷的直覺體驗，判斷的產生來自美感經驗前後，而判斷的深度就在能力的養成，亦即除蔽之功，以下再詳論之。

(1)慎思明辨

公都子問曰：「鈞是人也，或為大人，或為小人。何也？」孟子曰：「從其大體為大人，從其小體為小人。」曰：「鈞是人也；或從其大體，或從其小體。何也？」曰：「耳目之官，不思而蔽於物；物交物，則引之而已矣。心之官則思；思則得之，不思則不得也。此天之與我者，先立乎其大者，則其小者不能奪也，此為大人而已矣。」〈告子〉

孟子以為小人將感官快感當作本性，但大人卻認為那是命定，相反，仁義禮智在成人認為是本性，並要努力將之擴充。孟子摒棄感官快感，認為感官之所以有別於本心，就在於心能夠「思」，亦即說明道德主體具有「能動」力量去獲得義理、辨別是非。孟子說「若夫為不善，非才之罪也」（〈告子〉）一個人不善非本質的錯，而是感官快感蒙蔽了本心。換句話說，人若不三思，等於是「放其心而不知求」（〈告子〉）好比人類為一時欲滿做出不義之事，反倒忘了正義的大路才是應行的方向。

孟子從放失的本心提出挽救之方：第一，「養心莫善於寡欲」（〈盡心〉），減少自我滿載的欲望才是養護心靈的良方；第二，「求則得之，舍則失之」（〈告子〉），一切決定在轉念之間的自由選擇權。孟子面對人性善與不善提出「思」的真諦，思考是人的能力之一，這種能力也可表現在審美活動上，成為審美能力的內涵。事實上，有思考能力者並不一定是深度的美感者，只是審美需要思考的輔助，相當於理性思維階段，此階段可增強對美感接收能力，例如正確理解詩意，才能深入體會詩中之美，但也會隨個人經驗的不同使美感的深度也不同。這是美學給予人的餘刃空間，同時也是其迷人之處，無論審美對象為何，當它破除物蔽之害與吾心對話，我的思考就成為滋潤吾心最豐沛的養分。

(2)專心致志

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。唯道集虛。虛者，心齋也。〈人間世〉



墮肢體，黜聰明，離形去知，同於大通，此謂坐忘。〈大宗師〉

莊子還原感官最基本的聽與感應功用，「豈唯形骸有聾盲哉！」（〈逍遙遊〉）即說明不只是感官會被物蔽，心也會被蒙蔽，所以莊子特別重視「心齋」與「坐忘」，去除偏執成見、小聰巧詐，使其達到「吾喪我」的專心致志的虛境。從梓慶削木為鐻、痾僂者承蜩到庖丁解牛，不管是「未嘗敢以耗氣也，必齊以靜心。」、「用志不分，乃凝於神。」（〈達生〉）、「神遇而不以目視，官知止而神欲行。」（〈養生主〉），全都是超越功利目的，使一切止於凝靜之心的表現，亦即「若一志」的「一」，如此便能達到「乘物以遊心」、「徇耳目內通而外於心知」（〈人間世〉）的高境。相對於孟子來說，莊子較接近於審美，因為古代技藝難分，否則文惠君不會去看庖丁解一隻牛，反觀孟子是談人性問題，道德主體擁有的能力之一，但審美本來就與人分不開，也許在審美經驗的當下是莊子的專心致志，但在審美經驗的前後，孟子的慎思明辨正在生發著作用。總之，從上述儒道體認物蔽之害到除蔽之功的過程，不僅加強了人類美感深度，更提高審美活動圓成的境界。

（二）標準的界定

即便是同時代、階層的人其標準也不盡相同，因為標準的產生來自個人理念支持的結果，儒道對標準的界定各有一番見解，因此也產生兩種不同深度的美。更甚者，他們都超越了世俗標準，發掘出人類本質的美。

1、得中和諧—中和之美

子曰：「中庸之為德也，其至矣乎！民鮮久矣！」〈雍也〉

程子曰：「不偏之謂中，不易之謂庸；中者、天下之正道，庸者、天下之定理。」《中庸》¹⁹

儒家認為「得中」與「和諧」相輔相成，「得中」不是單純取中間值，「和諧」也非一味要求圓滿。孔子曾感嘆「中庸」這種至德已泯滅很久，《中庸》裡也引宋朝程頤的說法來解釋「中庸」一詞，不偏於任何一方的叫做「中」，不改變的稱為「庸」，前者是天下的正道，後者是天下的定理。當孔子在評論「師與商也孰賢？」時，明確說出人格「過，猶不及也」（〈先進〉）都是不當，要如舜的「允執其中」（〈堯曰〉），柳下惠、少連的「言中論，行中慮」（〈微子〉）

¹⁹ [宋]朱熹撰：《四書章句集註》（臺北市：鵝湖，2002年），《中庸》頁1。



。當中庸作為至德的理想目標時，孔子當然明白「不得中行」（〈子路〉）的困難，退而求其次的作法是「必也狂狷乎？」，至少「狂者進取，狷者有所不為也」（〈子路〉），君子能夠審時度勢全盤考量，在實踐自我志趣的道路上，摒棄不擇手段，要知所為更要知所不為，這樣就近「中」不遠了。

子曰，「君子和而不同；小人同而不和。」〈子路〉

有子曰：「禮之用，和為貴。先王之道，斯為美，小大由之，有所不行，知和而和，不以禮節之，亦不可行也。」〈學而〉

「和」不是「不和」的對立面，「和」包含著「和」與「不和」，孔子祈求「均無貧，和無寡，安無傾」（〈季氏〉）時，就是站在包容異己的廣大胸襟上說的，君子能與眾人和諧相處，但不同流合污，相反地，小人總是營私結黨，沒辦法與大眾和諧共處。在禮崩樂壞時代，孔子深知禮樂乃鞏固人倫的關鍵，君子並非一味地與人「和」，在理解「和」是處世的基本道理時，尚須用禮節、禮貌來節制，「禮」與「和」相得益彰，也就表現君子進退明辨的能力。孔子不僅學習古代明君的美德，對古禮亦能守舊知新，斟酌得中以求在當下社會和諧圓滿，著實展現儒家創新又符合時際的中和之美。

2、相對變動—自性之美

天下皆知美之為美，斯惡已；皆知善之為善，斯不善已。〈二章〉

民食芻豢，麋鹿食薦，螂蛆甘帶，鴟鴞嗜鼠，四者孰知正味？猿獼狙以為雌，麋與鹿交，鱸與魚游。毛嫱、西施，人之所美也；魚見之深入，鳥見之高飛，麋鹿見之決驟。四者孰知天下之正色哉？〈齊物論〉

孰為美？曷為醜？在老子看來美醜善惡乃相對而非絕對。莊子在〈齊物論〉指出人之所美與鳥獸不同之理，主要旨意與老子相同，為了說明天下沒有所謂正味或正色。儒家看到人類審美品味具普遍共同性，亦即有一定標準，否則大家怎麼都喜歡鮮衣美食，但在進行審美判斷時儒家始終秉持人心本具思考的能力，所以也從未泯除審美標準的差異性存在。道家則完全否定審美具有一定標準，因為標準是人自己訂定，既無絕對又變化不定。

禍兮福之所倚，福兮禍之所伏。孰知其極？其無正？正復為奇，善復為妖，人之迷，其日固久。〈五十八章〉

雖然，方生方死，方死方生；方可方不可，方不可方可；因是因非，因非



因是。是以聖人不由，而照之於天，亦因是也。〈齊物論〉

老子觀察禍福正邪善惡互相依存而生的道理，由此可知沒有恆定標準，如果不懂事物反覆轉化原理，就無法保有心靈平靜，「曲則全，枉則直」（〈二十二章〉）就是在懂此原理後所呈現的工夫，了解反面才能迎向正面，如同透析死亡的必然與不定才會珍惜生命的可貴。莊子則藉由生命隨起隨滅，生死並存的真理，說明世界乃無窮的循環體，「指窮於為薪，火傳也，不知其盡也。」（〈養生主〉）雖然個體生命有限，但宇宙大化生命及精神生命卻能無限延續，莊子從整體人類命運著眼，本文對莊子標準的討論亦要超越看待。如同莊子提出人的判斷標準不斷改變，剛說可馬上又說不可，拿一把相對變動的尺無法測量絕對必然的標準答案，人們被「成心」網綁，只有通達者懂得「知通為一」的道理：

故為是舉莛與楹，厲與西施，恢恠憭怪，道通為一。其分也，成也；其成也，毀也。凡物無成與毀，復通為一。〈齊物論〉

唯達者知通為一，為是不用而寓諸庸；因是已。已而不知其然，謂之道。〈齊物論〉

莊子談論事物有分必有成，有成必有毀，如孟子說：「子能順杞柳之性而以為柶棬乎？將戕賊杞柳而後以為柶棬也！」（〈告子〉）勉強斲削杞柳做成杯盤，就像斲削人的本性而要求仁義，但仁義乃順性成之無法勉強。莊子與孟子均強調「順性」的重要，只是不同之處在於莊子繼而從「復通為一」的觀點肯定「無用之用」，不固執成見而觀照事物本來面目，因任各物本性，順道而行。如同〈逍遙遊〉中「其大本擁腫而不中繩墨，其小枝卷曲而不中規矩」的大樹，不如就讓它生長在無何有之鄉，盡情享受「彷徨乎無為其側，逍遙乎寢臥其下」的自在快樂，這實是一種自性之美，自我的肯定遠大於任何標準眼光，道家認為在整個大化生命裏，最重要的是能在標準之外看見自性，往精神上去尋求自信的生命之美。

3、超越標準－德性之美

魯哀公問於仲尼曰：「衛有惡人焉，曰哀駘它。丈夫與之處者，思不能去也。婦人見之，請於父母曰『與為人妻，寧為夫子妾』者，十數而未止也。」〈德充符〉

今哀駘它未言而信，無功而親，使人授己國，唯恐其不受也，是必才全而德不形者也。〈德充符〉



莊子雖然不分別美醜但並非否定美醜的存在，如在〈逍遙遊〉中形容姑射山上的神人是「肌膚若冰雪，綽約若處子」，這就是內外兼備美好的神人形象，但莊子花了更多篇幅描述外貌殘疾者，像〈德充符〉中就有：斷足、無趾、駝背、缺唇、頸瘤大如盆、面貌醜惡等等，甚至在〈人間世〉中也可見形體支離不全的人（支離疏），莊子一面指出這樣的人因無所可用故可保身全性，另一面也讚許他們照樣工作修德，藉此諷喻四肢健全卻不修德的人。像哀駘它外表醜陋，但卻是才質完備而成德之人，正因他能看透所有對待關係如日月運轉而莫知其然，不如與物維持純和之氣，在內心保持極端的靜止才是最美最純和的修養，故莊子言「故德有所長，而形有所忘」（〈德充符〉），外表的不足可靠內在德性修補，這在重視德性的儒家當然也可見到。

子曰，「不有祝鮀之佞，而有宋朝之美，難乎免於今之世矣！」〈雍也〉
孟子曰：「西子蒙不潔，則人皆掩鼻而過之；雖有惡人，齋戒沐浴，則可以祀上帝。」〈離婁〉
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？」〈離婁〉

孔子嘆息「吾未見好德如好色者也！」（〈子罕〉），甚至發現若無祝鮀的口才和宋朝的美貌，遇到禍患是遲早的事。孟子認為即便美若天仙的人沾染到污穢之物，人們也不會因是美人而還願傾慕她，而面貌醜陋者只要心地純正一樣可參與神聖的祭祀活動。孟子還發揮觀人才能，認為眼睛是人的精氣聚集處，心念正目則明，反之則濁，聽其言再觀其目，是孟子知言論世的方法。尤其是身處困境中的人更懂察言觀色，解他人話中真意，此不僅是尊重他人也是避免誤解的表現，孟子了解他人與表達自己的真誠絕非用「善辯」兩字即能否定。孟子重視德性善行，在〈盡心〉中就有這麼一段記錄：

可欲之謂善；有諸己之謂信；充實之謂美；充實而有光輝之謂大；大而化之之謂聖；聖而不可知之之謂神。〈盡心〉

孟子勉勵人修德向善達到聖神境界，孟子說「人皆可以為堯舜」（〈告子〉）但即便順性成善，人人都非堯舜。孟子解釋「或相倍蓰而無算者，不能盡其才者也。」（〈盡心〉）只有不斷盡心知性，擴充良知良能，善養浩然之氣才能讓本質發光，即便你不是堯舜，但你是有「能量」成為堯舜的。在面對「生，亦我所欲也；義，亦我所欲也」（〈告子〉）二者不可得兼時，孟子選擇「舍生而取義者



也」(〈告子〉)只為求得一個正命²⁰，這是非常難得動人的情懷，原因在於：第一，其對自我存在高度肯定；第二，熱愛靈明本心勝過外在軀殼；第三，看清仁義對世界的重要性。綜上所論，才會願意拋棄生命成就道德完滿的主體人格，此即「充實之謂美」的表現。有這樣的人格後，再向外推及，讓崇高的道德生命綻放出美麗光輝，再把光輝發揮到淋漓盡致以化育天地眾生，最後連教化之跡都看不到，似乎人民本來就是這樣的。

雖然儒家在外形與德性之間所做的連結沒有莊子多，但整部《論語》講的都是德性之學，孟子也不斷呼籲君王要修德才可得民心得天下的道理。老子《德經》就占一半，可見他認為修德之必要。先不論儒道兩家對「德」的定義或內容為何，這畢竟是哲學上的專有問題，但至少從審美觀點來看，如何才能超越視聽的感官享受、世俗的審美標準，答案莫過於全心修養德性，此時諸子的美發展至高峰，德性與美學達到完美合一的境界。

四、結論

人類最無限自由的地方莫過於心靈，諸子最高的美也在心靈的表現。首先，儒家的價值生命確立及道家的精神生命深化，是本文談論先秦美學必先釐清的思想根基。接著本文從迴向作用的方式，觀察儒道兩家對二大審美對象—藝術與自然—影響人生的程度中發現：儒家能從藝術的體驗中反過來點化德性、完整人格；道家則認為藝術已失其真情，無法迴向助益人生，所以對藝術持否定的態度。儒家因其充沛的人文關懷，使自然成為文明社會的借鏡；道家從直觀到順物，使自然成為美的典範。另外，儒道兩家均認識自然無言之特性，儒家要求躬行實踐多於口頭言說，正確真誠重於利口巧辭；道家則認為相交於心勝於言論猜忌，質樸虛靜強於攻訐指謫，但是在文明開化社會，語言有傳承文化的使命，到底言還是不言各有其優缺點，實際上兩者應並行不悖。

能力的培養可提升人類美感深度，儒道都看到物蔽之害，將儒家慎思明辨的能力應用於審美經驗前後，即可予美學從感官快感昇華至理性思維階段，使主體對於對象的把握愈加深刻正確；道家專心致志的能力正是審美經驗當下的狀態表述，因為形體與心靈的虛空才算真正進入審美境界。儒道對標準的界定方式也不同，儒家認為得中和諧是人文世界裡和諧圓滿的要素；而道家則認為在相對變動的社會要全心發展自性之美；另外，儒道兩家也都超越世俗審美標準，發掘人類德性光輝，潛心修養內涵使人格充實純和，諸子的德性與美學在此時達到完美合一的境界。綜上所論，可了解先秦美學不是就外在對象進行討論，而是從諸子的

²⁰ 《孟子·盡心》：「盡其道而死者，正命也。桎梏死者，非正命也。」



思想中看見人類心靈與精神在困厄絕處時，所表現的最高思想結晶，此結晶同時也深切影響了往後整個中國美學的發展走向。



參考書目

【古籍文獻】(含校釋注本)

- 〔漢〕班固，〔唐〕顏師古注，楊家駱主編：《新校本漢書》（臺北：鼎文出版社，1978年）。
- 〔漢〕揚雄，汪榮寶撰，陳仲夫點校：《法言義疏》（板橋：藝文印書館，1966年）。
- 〔晉〕王弼注，紀昀校定：《老子道德經》（臺北：文史哲出版社，1979年）。
- 〔晉〕王弼著、樓宇烈校釋：《老子周易王弼注校釋》（臺北：華正書局，1983年）。
- 〔唐〕房玄齡：《新校本晉書》（臺北：鼎文出版社，1987年）。
- 〔宋〕朱熹：《四書章句集註》（臺北：鵝湖出版社，2002年）。
- 〔清〕郭慶藩：《莊子集釋》（臺北：華正書局，1979年）。

【近人論著】

- 方東美：《生生之德》（臺北：黎明文化事業公司，1987年）。
- 安伯托·艾可：《美的歷史》（臺北：聯經出版社，2006年）。
- 朱光潛：《文藝心理學》（臺北：頂淵文化事業公司，2003年）。
- 李澤厚、劉綱紀：《先秦美學史》（臺北：金楓出版有限公司，1987年）。
- 宗白華：《美學與意境》（臺北：淑馨出版社，1989年）。
- 佛洛伊德：《精神分析引論：精神分析新論》（臺北：志文出版社，1997年）。

【期刊論文】

- 陳懷恩：〈孔子論美與善的關係〉，《中國文化月刊》106（1988年8月），頁90-111。
- 賴錫三：〈論先秦道家的自然觀--重建老莊為一門具體、活力、差異的物化美學〉，《文與哲》16（2010年6月），頁1-44。



試以優選論分析中古見系字在今日國語中顎化作用的演變規律

曾偉婷*

提 要

本文將要討論的是現今普通話「顎化作用」(Palatalization) 中最常見的「逆同化」(Regressive Assimilation)現象，在現代漢語方言中最典型的顎化作用是中古聲母見組[k-]組和精組[ts-]組，在後面接了高母音[i]或[y]的情形下，發音部位向舌面移動而讀為聲母[tɕ]組，其中本文焦點著重在中古來源是見系的舌根聲母，在今日普通話顎化作用的幾種方向。歸納出幾種演變方向如：二等字開口顎化、合口字不顎化；三、四等字開合口字幾乎都顎化，除了止蟹宕通臻這五攝的合口三等字則大多不顎化。再試圖以現今音韻學優選理論(Optimality Theory)重新詮釋顎化作用的形成。優選理論音韻學基本立場是主張每一個語言的不同特殊性是因普遍性制約交錯排序不同所致，故本文將透過設定音韻制約(Phonological Constraint)、輸出入值對應制約(Faithfulness Constraint)的排序篩選而產生優選候選值(Optimal Candidate)。本文將以制約排序層級(Ranking)不同，來解釋中古見系字至今日普通話顎化作用不同方向的形成原因。

關鍵字：優選論、見系字、顎化作用

一、前言

語音隨著人們的使用與時間的推移，從古至今已漸漸的產生了不少的變化，變化的方式隨著地區的不同、語音的特性有很多種，語音會隨著所處的音韻環境作適當的調整，其中一個方式是由於人類有追求簡單省力的天性，所以從歷時的角度來說，語音大致是朝向「簡化」的方式，這種語音的變化稱為「同化作用」。

* 國立台灣師範大學國文學系研究所碩士班四年級。
本文承蒙匿名評審審閱並提出多點修改建議，又復蒙 2011 年 5 月 31 日〈第六屆「有鳳初鳴」—漢學多元化領域之探索學術研討會〉由東海大學蔡宗祈老師指導並提出許多修改意見，在此一併謹致謝忱。



首先看看學者對於同化作用的定義，陳師新雄認為：

一個語音的發音過程，往往是音節中各個組成分子互相協調後的結果，因此一個語音裡相互靠近的語音成分，會影響彼此前後的語音份子。說話的人在發音時，總會不自覺地考量前後的發音位置，而將前後的語音成分作適當調整。因此當兩個不相同或不相似的音鄰近發音時，兩音互相影響，互相適應，使其中之一變作相同或相似者，稱之為「同化作用」。就同化作用的方向而言，在前的音節成分若受到後面音節成分的發音部位影響而調整自身的發音部位，使前後音節成分的發音部位更加協調，這種同化作用稱之為「預期同化」(anticipatory assimilation)或「逆行同化」(regressive assimilation)，這種後一音影響前一音的語音現象又可稱為「後向同化」或「逆同化」。若是在後的音節成分受到前面音節的發音部位影響，而調整自身的發音部位的情形，這也是同化作用的一種，稱之為「順流同化」(progressive assimilation)，這種前一音影響後一音的語音現象又可稱「前向同化」或「順向化」。¹

就整個語音演變的大方向而言，「預期同化」是語音演變中最常見的一種同化作用的類型²。本文將要討論的就是現今國語「預期同化」中最常見的「顎化作用」(palatalization)。顎化作用實際上就是元音或半元音對鄰近輔音之一的一種同化作用，因為高元音[i]或半元音[j]舌位較高，接近硬顎中部，因此顎化作用所發生的發音部位都是屬於舌面音，是由「舌面」和硬顎之間構成阻礙所發出的所有可能的語音。再來看看《語言學辭典》對於顎化作用的定義：元音或半元音對於鄰近輔音的一種同化作用。³前元音[i]或半元音[j]是舌位較高、貼對硬顎中部的音，發音時是舌位往上顎靠近，並和上顎接觸的面積較廣，這樣便容易產生摩擦；當它與發音部位不同的輔音結合時，就容易把這些輔音的部位帶到硬顎的中部來，並影響它們發生摩擦或增加摩擦，結果導致輔音的軟化或顎化，輔音的顎化現象，幾乎存在於任何語言中，不過只是有程度或性質的不同而已。比如說現代普通話裡的基[teɪ]、欺[tɕ'i]、熙[ci]、西[ci]，就是由中古音[kɪ]、[k'i]、[xi]、[si]變來的。⁴

(一) 現代方言顎化現象介紹

¹ 見陳師新雄：《聲韻學》，（臺北：文史哲出版社，2007年），頁205-208。

² 見 Terry Crowley：《An Introduction to historical Linguistic》Oxford University Press, 1992, page 49-56.

³ 陳師新雄、竺家寧等：《語言學辭典》，（臺北：三民書局，1989年）

⁴ 本篇中古音以李方桂《上古音研究》擬音為主。



現代漢語方言最典型的顎化現象是中古聲母[k-]組和[ts-]組在後面接了高元音[i]或[y]的情形下，向舌面移動而讀聲母[tɕ]組，然而我們先觀察整個現代國語的顎化現象還有漢語其他方言的顎化情形，此處所指的「現代國語」指的是漢語方言中的官話系統，亦即北方官話。在現代國語中，[tɕ、tɕ'、ç]這組聲母是由[k、k'、x]組和[ts、ts'、s]組受到前高元音[i]或[y]的影響產生的。也就是中古見組字（見、溪、群、曉、匣）和精組字（精、清、從、心、邪）遇到齊齒和撮口兩呼發生的顎化作用。見組字和精組字目前在北方官話中大約已經有 80%的地區都已經顎化不分尖團⁵了，所以「精經」、「酒久」、「聚句」讀音都沒有差別，稱為「尖團不分」⁶

（二）中古聲母與顎化作用的關係

國語的顎化與否，取決於前高元音的有無，中古音的見組、精組三等和四等字因為含有前高元音分別是[j]和[i]，所以現代國語在顎化的表現上，中古的三、四等字演變至今均能產生顎化音，但是除了中古的三、四等之外，見系二等字現今幾乎也都發生了顎化的變化。二等字根據前人的擬音，都是沒有前高元音的，何以至今發生了顎化現象？而國語在細部的顎化表現上，仍有很多例外，如在開合的條件上，顎化的表現不盡一致，仍有部分二、三、四等字沒有發生顎化，或是部分不應顎化的字在國語卻加入了顎化的行列。因本文能力有限，目前先將見系字(見、溪、群、疑母)獨立出來，觀察中古見組在今日國語中的顎化現象的一致性和特殊的現象，並想試以優選理論來分析今日國語中顎化作用的幾種類型。

首先先介紹語料的部分，例字先以中古的見系字二、三、四等開合口字為主⁷，各音讀來源茲列舉兩組，整體語料請見文末附件一。

現代國語音讀 ⁸	例字	中古聲韻	例外字 ⁹
1.[tɕi]	寄機基	見母/止開三	
	家加嘉	見母/假開二	
2.[tɕ'i]	氣欺企	溪母/止開三	
	啟契	溪母/蟹開四	
3.[tɕy]	居舉句	見母/遇合三	

⁵ 見袁家驊等：《漢語方言概要（第二版）》，（北京：語文出版社，2001年），第30頁。

⁶ 見組字又稱「團音」，精組字稱為「尖音」，若兩者合併為一類，學者稱為「尖團不分」，若仍有區別，學者稱為「分尖團」。

⁷ 例字參考中國社會科學院語言研究所：《方言調查字表》，（北京：商務印書館，1988年7月第4版）。例字三個以上者只略舉三個。

⁸ 本篇行文皆先不列出聲調。

⁹ 少部分如「蟹開二」、「通合三」有例外字，本表暫列舉一般規律讀音。



現代國語音讀 ⁸	例字	中古聲韻	例外字 ⁹
	捲卷眷	見母/山合三	
4.[tɕ'y]	去區驅	見母/遇合三	
	顴權拳	群母/山合三	

二、如何運用優選論分析

「優選理論」是近幾年來音韻學的一個新興的研究主流，自 Prince & Smolensky(1993)的著作提出之後，相關的研究便開始往音韻學發展。吳師瑾璋對於此的介紹是：

優選理論 (Prince & Smolensky 1993; McCarthy & Prince 1993a, 1993b, 1994, 1995, 1999) 主張單一普遍語法 (Universal Grammar) 是由制約和制約的排序階層 (Constrait Ranking) 高低組成。語言形式的產生是由於 GEN(ERATOR) 函數就所輸入的輸入值 (Input) 衍生出各種可能性的輸出值 (Output)，而這些輸出值經過評估篩 (Evaluation) 而得到最佳優選值 (Optimal Candidate)。優選理論主張語言的差異是因制約排序階層高低不同，而不是規律的不同或規律次序不同，這是語言之間 (Inter-Language) 的差異。語言內部 (Intra-Language) 不同的語言現象也是因為相關制約排序不同所造成。¹⁰

優選論為語言學中非常新穎的理論，其與傳統的經典生成音系學理論截然不同，傳統的經典生成音系學理論是一種以「規則」為基礎的分析方式，其追求的語言在這些規則中，沒有任何的違反；而優選論則不同其著重的是制約的交互作用，其強調制約都是違反語言的現象，各個制約有其階層性，而各個候選項目以最低層級者為最後的輸出項目。

制約條件的類型，優選論認為語言實際上是兩種相互衝突的力量交互作用的結果。一種力量源於省力原則，這是由人情性所致，即人類在能量上力求以最低限度的付出換取最大限度的回報；另一種則源於辯義原則，這是由信息總量要求所致。這兩種相互衝突的力量在優選論中體現為兩類相互衝突的制約條件：觸發變化以使語言形式易於表達的標記性 (Markedness) 制約條件和阻止變化以使語言形式具有更多的區別性的忠實性 (Faithfulness) 制約條件。¹¹而優選論的分析方式則因為以上述兩種制約條件交互作用的結果，不同語言的表層形式，是由等級排

¹⁰ 吳師瑾璋：《從優選理論分析杜甫近體詩律》，（台北：文鶴出版社，民 96 年 2 月）。

¹¹ 馬秋武：《優選論》，上海：上海教育出版社，2007 年，頁 38-39。本文術語主要採用吳師瑾璋所採用之術語為主，如標記性制約本文為結構制約；忠實性制約本文為照應制約。



列不同的制約條件所排列而成，下表簡單說明其記號及操作方式：

(表 1)

輸入項：X	制約條件 a	制約條件 b	制約條件 c
候選項 A	*!		
☞候選項 B			*
候選項 C		*!	

在表 1 中，最上面一行是按照階層高低從左到右排列的制約條件，若左邊的制約條件等級高於右邊的，則兩者間使用實現分開；若制約條件關係尚未確定，則用虛線分開。最左邊一欄為候選值，若候選項違反了制約條件，則以「*」標出，而候選項 A 與 C 違反的制約條件比候選項 B 來得高，故候選項 A 與 C 被淘汰，候選項 B 成為最後輸出值。被淘汰的候選項則加上「!」表示。被淘汰的候選項目是否違反其他制約條件並不會再影響結果，故通常的作法是採用陰影覆蓋¹²，在評估所有候選項的過程中，最低限度違反或最大程度滿足制約條件的候選項則是最後的輸出值，將會在前方標註「☞」，故表 1 的最後輸出項目為候選項 B。

根據優選理論的概念，本文想要藉以此來分析中古見母字幾種顎化作用的方向，大致略分為四種類型：1. 中古三、四等開口字顎化 2. 中古二等字顎化 3. 中古二等字不顎化 4. 中古三等字不顎化。本文對於計算違反制約次數的方式為累積計算漸進式(Gradient)違反次數，如照應制約中的 IDENT-IO (place)，輸入項和輸出項聲母發音部位不同記違反一次；輸入項和輸出項韻尾發音部位不同就算違反兩次，以此類推累進違反次數。以下便略分四種類型再以優選理論的方式進行分析。

三、中古見系字四種顎化作用的方向與類型之分析

(一) 中古三、四等開口字顎化的類型：

國語中並不允許有[kɿ][k'ɿ][ky][k'y]的音節組合，上面已經列了一些是舌根音聲母的例字，演變至今全部變為舌面前的顎音。根據國語中的這些語音現象，我們可以先找出中古見系至今日國語的語音規律是：

$$k, k' \rightarrow tɕ, tɕ' / _i, y$$

¹² 並不是每位學者均採用陰影覆蓋方式，如 John McCarthy。可參馬秋武：《優選論》，上海：上海教育出版社，2007 年，頁 51。



上面已經稍微介紹產生顎化作用的原因，大多是因為舌根音聲母後接高元音性質的母音而調整聲母發音部位為舌面輔音的情形，由於國語的音節組成成分是CGVE¹³，本文對於高元音性質的母音，就此只將介音和主要元音先視作同一個影響輔音的成分，暫且都先以元音稱之。由於介音的研究在漢語中引起很多討論和研究，學者對於其歸屬仍有許多看法，本文在此先不處理介音的地位問題，以方便分析。

1. 制約條件

(1) 結構制約(Markedness constraint)：*VELAR-i/y 舌根輔音後不可以出現舌面前高元音。

(2) 照應制約(Faithfulness constraint)：

IDENT-IO(place)：輸出的音節與輸入的音節在部位特徵上必須要一致。

IDENT-IO(onset)：輸出音節的聲母與輸入音節的聲母在部位特徵要一致。¹⁴

表格 2、3 中這樣的制約排列可以避免出現舌根輔音和齊齒呼或撮口呼的結合。

(表 2)

input: /ki/	*VELAR- i/y	*IDENT-IO(place)	*IDENT-IO(onset)
2a. ki	*!		
☞ 2b. tci		*	*!

(表 3)

input: /ky/	*VELAR- i/y	*IDENT-IO(place)	*IDENT-IO(onset)
3a. ky	*!		
☞ 3b. tcy		*	*!

(2a)本來是最符合輸入項的形式，但是因為違反最高階層的制約所以被淘汰。

(2b)雖然違反了 Faithfulness Constraint，但是並未違反最高階層的制約，所以成為最後的優選值。(3a)、(3b)同(2a)、(2b)。故其制約階層為：

*VELAR-i/y >> IDENT-IO(place), IDENT-IO(onset)

(二) 互補分配的語音環境：

國語中不允許舌根輔音與齊齒呼、撮口呼韻母的組合，但允許舌根輔音與開口呼或合口呼韻母的組合；而舌面輔音一定要與齊齒呼、撮口呼韻母組合，不和開口呼或合口呼韻母的組合。這說明舌根輔音與舌面輔音在與韻母的結構上屬於互補分布的情形。對於這種情況，可知道兩種語言成分是受到語境限制的，所以

¹³ C 輔音，G 滑音（介音），V 主要元音，E 韻尾。

¹⁴ 原句敘述有誤，蒙匿名評審委員惠賜修改意見，獲益良多，謹申謝忱。



我們可以預知這樣的現象，以下便可為此設立一條制約條件：

(1)結構制約(Markedness constraint)：*PALATAL-[- HV]：不允許出現舌面輔音後接非高元音。

(2)照應制約(Faithfulness constraint)：

IDENT-IO(place)：輸出的音節與輸入的音節在部位特徵上必須要一致。

IDENT-IO(onset)：輸出音節的聲母與輸入音節的聲母在部位特徵要一致。

首先試看表格4這個制約與輸出項的關係。

(表4)

input: /ka/	*PALATAL-[- HV]	*IDENT-IO(place)	*IDENT-IO(onset)
☞ 4a. ka			
4b. tca	*!	*	*
4c. ki		*	
4d. tci		**!	*

(4a)未違反任何制約，故成為最後的優選值。

(4b)因違反最高階層的制約所以被淘汰。

(4c)(4d)雖未違反高層級的制約，但是違反了照應制約，所以仍以(4a)為最適合的優選值。

*PALATAL-[-high vowel]與*VELAR- i/y 的排序可以用下面表格 5 排列選出：

(表5)

input: /ka/	*VELAR-i/y	*PALATAL-[- HV]	*IDENT-IO (place)	*IDENT-IO (onset)
☞ 5a.ka				
5b.tca		*!	*	*
5c.ki	*!		*	
5d. tci			**!	*

(5a)因為未違反任何制約條件，且與輸入項吻合，所以成為最後優選值。

(5b)違反了高層級的結構制約，加上違反兩個照應制約，故淘汰。

(5c)違反了高層級的結構制約，加上違反一個照應制約，故淘汰。

(5d)雖未違反高層級的結構制約，但是違反了三次的照應制約，故淘汰。

由於中古的[k][k']聲母加上前高元音就會發展成今日國語中舌面輔音，而現在[k]和[tɕ]這兩組聲母系統已經劃歸兩組互補分布的形態，所以*VELAR-i/y 的層級和*PALATAL-[- HV]一樣高，故國語聲母中古來源為三四等字顎化的制約階層排序為：

*VELAR-i/y, *PALATAL-[- HV]>>*IDENT-IO(place)>> *IDENT-IO(onset)



(三) 中古二等字顎化的類型

前面提到的中古三、四等字的顎化，是指中古在韻母的部分是屬於三等、四等韻，因為有前高介音的緣故，本為舌根聲母演變到今日形成了舌面輔音的情形，但是今日國語中仍有部分聲母是[tɕ][tɕ']字是來自中古的二等字，細究先前學者們所討論的中古究竟有無介音討論，高本漢參考了馬伯樂(Maspero)的說法為二等字的主要元音是一個很前很淺的[-a-]，其演變的方向是 ka→Kⁱa→tɕia 所以「自有顎化其前面舌根音的能力」¹⁵。二等字的聲母跟元音之間為什麼會產生介音，可以用「元音破裂」(Vowel Breaking)來解釋，以南美洲的 Barbadian 為例，當地人讀「貓」的英語“cat”都讀為[kjæt]，我們可以發現[æ]的前方增生了一個滑音的語音現象¹⁶。以此現象推知，在漢語的二等字中也或許有這種現象，所以，若以二等字「家」為例，「家」從[*ka]演變為[*kia]，再因為顎化作用而演變至今的[tɕia]。李方桂對於上古的二等字是推斷有一個[*r]介音的，才會促使之後帶後元音二等字舌位都不斷的向前提高，如江韻，這樣二等字舌位前化的運動，可能就跟介音有關。許寶華、潘悟雲¹⁷提出中古的二等字應該有[u]（舌面後高元音）介音，二等字的上古介音[*r]先變為舌根濁擦音[*ʁ]，[*ʁ]的摩擦成分消失之後再變成[u]，如果是這樣的演變路徑，「家」一類的開口二等字的[i]介音是從上古的[*r]慢慢演變而來的。演變路徑如下

家：*kra→*k ʁa→*k ua→*kia→*kia→tɕia

1. 制約條件

既然我們推測出部分以假開二[a]、效開二[au]、咸開二[am]、山開二[ǎn]、江開二[ǎŋ]及蟹開二[ǎi]為主中古二等字都漸漸演變出了[i]介音，中古元音都擬測為[a]元音，我們在此嘗試以優選理論來推求其中的規律。以假開二的「家」為例

(1)結構制約(Markedness constraint)：

*VELAR-r 不允許出現舌根輔音後接舌面前 r 介音

*VELAR-[-HV] 不允許出現舌根輔音後接高元音。

*PALATAL- r 不允許出現舌面輔音後接舌面前 r 介音。

(2)照應制約(Faithfulness constraint)： IDENT-IO(place)：輸出的音節與輸入的音

¹⁵ 見竺家寧：《聲韻學》，（台北：五南出版社，2002年二版），頁335。

¹⁶ Terry Crowley, 《An Introduction to historical Linguistic》，Oxford University Press,1992,page49,1992.

¹⁷ 許寶華、潘悟雲：〈不規則音變的潛語音條件—兼論見系和精系聲母從非顎音到顎音的演變〉，《語言研究》，（1985年第一期），頁26-28。



節在部位特徵上必須要一致。

IDENT-IO(onset)：輸出的音節的聲母與輸入音節的聲母在部位特徵要一致。

(表 6)

input: /kra/	VELAR-r	*VELAR- [-HV]	*PALATAL-r	IDENT-IO (place)	IDENT-IO (onset)
6a. kia		*!			
☞ 6b. tɕia				**	*
6c. kra	*!				
6d. tɕra			*!	*	*

(6a)(6c)(6d)都因為違反了高階層結構制約而淘汰，(6b)則雖然照應制約的部分不甚合格，但因為沒有違反高階層的結構制約，所以選擇為最後的優選值。¹⁸故其制約階層為：

*VELAR-r >> *VELAR[-HV] >> *PALATAL-r >> IDENT-IO(place),
IDENT-IO(onset)

(四) 中古二等字不顎化的類型

承上面幾位學者的推論，二等的合口字為什麼沒有顎化，則是因為聲母和元音之間沒有可產生[i]滑音的可能，如「瓜」從[*kwa]演變為今日的 kua。

再以潘悟雲的說法，二等合口字的介音[ɥ]受到[u]元音的影響，因而和[u]介音合併了，所以不會產生前高元音，也就不會有顎化作用了。另外梗攝開口二等並無顎化，庚韻為[*kɐŋ]耕韻為[*kɛŋ]，聲母[k]、韻母[ŋ]的部位都位在舌根，所以較難產生前高元音，加上[ɐ]和[ɛ]比[a]的舌位要稍微高一些，或許也是不足以產生[i]滑音連接聲母的因素之一。

1. 二等字合口不顎化的優選理論分析

在二等合口不顎化的制約層級中，因為考量到無法產生前高元音的情形，所以加入兩項照應制約，限定其刪音或增音的情形。

制約條件：

(1) 結構制約：

*VELAR -i/y 不可以出現舌根輔音後接舌面前高元音

*PALATAL- u 不允許出現舌面輔音後接圓唇元音。

(2) 照應制約：

DEP-IO: 輸入項在輸出值中必須一一對應，不可在輸出項中增加新的音段。

¹⁸ 原表(5)並無法將「家」字等二等字無法顎化之情況說明楚，蒙匿名評審委員惠賜修改意見，已將其制約條件略作修正，實獲益良多，謹申謝忱。



MAX-IO: 輸入項在輸出值中必須一一對應，不可在輸出項中刪減音段。IDENT-IO(place): 輸出的音節與輸入的音節在部位特徵上必須要一致。

IDENT-IO(onset): 輸出的音節的聲母與輸入音節的聲母在部位特徵要一致。

對於此項類型的優選表格可以看表(7):

(表 7)

input: /kwa/	*VELAR- i/y	*PALATAL - u	MAX-IO	DEP-IO	IDENT-IO (place)	IDENT-IO (onset)
7a. kua						
7b. ka			*			
7c. kia	*!				*	
7d. tɕua		*!	*	*	**	*

(7a)因為完全未違反制約，故為最後優選值。(7b)(7d)則違反了最高層級制約，故淘汰。(7b)雖未違反最高層級制約，但是在照應制約的部分仍有違反，所以淘汰。

故其制約階層為：

* VELAR -i/y>>*PALATAL-u>> MAX-IO>> DEP-IO>> IDENT-IO(place),
IDENT-IO(onset)

(五) 中古三等字不顎化的類型

中古的三等字在此就學者的研究，開口部分是含有一個舌面前高的[-j-]介音的，合口部分則是含有舌面後圓唇的[-ju-]或是[-jw-]¹⁹。今日國語中，來源是中古的見系開口三等字已經還有部分合口三等字全部顎化，但是來源是止、蟹、宕、通、臻攝這五攝的合口三等字則幾乎是不顎化。因為臻攝三等合口只有一例字，所以這邊暫時不討論，要討論的就是止、蟹、宕、通攝這四攝的合口三等字的音韻關係和顎化作用為何不產生在其中的原因。

最早提出這個現象的是高本漢所提出三等合口字的這一現象，止蟹宕通這四攝的合口三等至今日的聲母依舊是保持中古的舌根輔音[k][k']，介音或主要元音都是[u]，學者²⁰認為這幾攝的字在顎化作用發生之前，高元音就消失了，或是強勢的[u]介音影響顎化的產生，但從音理上分析來看，合口三等字是由介音[-j-][-u-]組成，[-j-]和[-u-]的的發音特徵無法同時出現，[-ju-]或是[-jw-]在產生拉鋸的同時便會發生三種情形：

¹⁹ 以下考量行文方便，中古三等合口字擬音先以[-ju-]介音為主。

²⁰ 參考鄭錦全：〈明清韻書字母的介音與北音顎化源流的探討〉，《書目季刊》（1980年）。



1. [-j-]介音融合[-u-]介音的圓唇特點，形成前高圓唇介音[-y]
2. [-j-]介音強勢排除[-u-]介音。演變至今就是[-i-]介音。
3. [-u-]介音強勢排除[-j-]介音。演變至今就是[-u-]介音。

以一般的三四等合口字來說，今日國語的發展都是以第一種為主，介音發展形成前高圓唇介音[-y]，再帶動舌根輔音的顎化。但是為何止、蟹、宕、通攝這四攝的合口三等字是採取第三種的演變方式呢？學者們目前仍未有很確切的共識，影響音變的原因很多，需要多做討論才能確定，在此試以優選理論來進行分析。

(表 8)止、蟹、宕、通攝合口三等字例字

例字	今日音讀	中古韻攝	中古韻攝音值
龜歸	kuei	止合三	jwe/jwei
喙鱖	huei/kuei	蟹合三	jwai
況匡	k'ua ŋ	宕合三	jwa ŋ /k ²¹
弓恭	ku ŋ	通合三	jwon ŋ /k

若先以宕合三和通合三為主，前面二等韻梗攝的部份討論過，聲母[k]、韻母[ŋ]的部位都位在舌根，會影響前高元音的產生，所以宕合三和通合三也可以朝此方面考慮，陽聲韻跟入聲韻是[ŋ]、[k]的差別，但是特徵都在舌根，所以這邊先以現代國語有的[ŋ]來做討論。音節的部分將分做兩個半音節，前半音節含聲母和主要元音(韻核)稱做 Minimal syllable，後半音節為主要元音(韻核)和韻尾，稱做 rime。以下表 9 以通合三之「恭」/kiuŋ/字說明其制約條件：

(1)結構制約：

* VELAR -i/y 不可以出現舌根輔音後接舌面前高元音

*PALATAL-不允許出現舌面輔音。

(2)照應制約：

MAX-IO: 輸入項在輸出值中必須一一對應，不可在輸出項中刪減音段。

Align-MS: 輸入項的前半音節要和輸出項相同。

Align-Rime: 輸入項的後半音節要和輸出項相同。

對於此項類型的優選表格可以看表(9)：

(表 9)

input: /kiu ŋ /	*VELAR-i/y	*PALATAL	MAX-IO	Align-MS	Align-Rime
9a. tɕiu ŋ		*!		*	

²¹ 將陽聲韻入聲韻的音值放在一起。



input: /kiu ŋ/	*VELAR-i/y	*PALATAL	MAX-IO	Align-MS	Align-Rime
9b. tɕu ŋ		*!	*	*	
9c. ki ŋ	*!		*		*
☞9d. ku ŋ			*	*	
9e. tɕi ŋ		*!	*	*	*
9f. kiu ŋ	*!				

(9a)(9b)(9c)(9e)(9f)因為違反了較高階層的結構制約，所以淘汰，輸出值(9d)均未違反高階層制約，雖然違反了韻的和諧，但是由於(9d)未違反的制約階層數量，故(9d)勝出為優選值。²²故其制約階層為：

*VELAR -i/y >> *PALATAL >> MAX-IO >> Align-MS, Align-Rime

五、結語

優選理論音韻學的主要概念是主張每個語言的不同特殊性是因為普遍性制約交錯排序不同所產生，也強調函數可以產生任何形式的候選值，而這些候選值均平行經過制約排序階層篩選出最後的表層形式，而並非步步衍生變化而來²³。

本文是以優選理論的角度重新進行中古聲母到今日國語聲母顎化作用的分析，重新整理分析顎化作用形成的原因，分別列出今日國語中四種類型的顎化作用，再以兩方面相關的制約階層來排序，得出顎化作用形成因素之不同是由於結構制約與照應制約的排序不同所致。由於本文未詳細處理介音的問題，這部分仍待研究，才能使處理顎化作用的議題上面能更為清晰，也期待以優選理論的研究模式能夠為漢語音韻學帶來新的風貌及方向。

²² 原表(8)並無法將通攝合口三等之例外情況說明清楚，蒙匿名評審委員惠賜修改意見，已將其制約條件略作修正，謹申謝忱。

²³ 參吳師瑾璋：〈以現代音韻學優選理論詮釋漢語反切語〉，第十八屆中國聲韻學研討會，2000年5月。



參考書目(按作者姓氏筆畫)

【引用書目】

- 中國社會科學院語言研究所《方言調查字表》：，北京：商務印書館，1988年7月第4版。
- 李方桂：《上古音研究》，北京：商務印書館，2001年。
- 竺家寧：《聲韻學》，台北：五南出版社，2002年二版。
- 吳瑾璋：《從優選理論分析杜甫近體詩律》，台北：文鶴出版社，民96年2月。
- 馬秋武：《優選論》，上海：上海教育出版社，2007年。
- 袁家驊等：《漢語方言概要（第二版）》，北京：語文出版社，2001年。
- 陳新雄：《聲韻學》，臺北：文史哲出版社，2007年。
- 陳新雄、竺家寧等著：《語言學辭典》，臺北：三民書局，1989年。
- Terry Crowley：《An Introduction to historical Linguistic》，Oxford University Press,1992.

【引用論文】

- 田恒金：〈精見兩組聲母顎化規律的例外現象及其原因〉，《湖北教育學院學報》，2005年7月第22卷第4期。
- 朱曉農：〈顎化與i介音失落的對抗〉，《徐州師範學院學報》（哲學社會科學版），1989年第一期，頁86-94。
- 吳瑾璋：〈以現代音韻學優選理論詮釋漢語反切語〉，第十八屆中國聲韻學研討會，2000年5月。
- 許寶華、潘悟雲：〈不規則音變的潛語音條件—兼論見系和精系聲母從非顎音到顎音的演變〉，《語言研究》，1985年第一期。
- 劉磊：〈官話方言見曉組三等字聲母顎化的例外現象試譯〉，《河池學院學報》，2005年12月第25卷第6期。
- 鄭錦全：〈明清韻書字母的介音與北音顎化源流的探討〉，《書目季刊》1980年。



附件一：本文語料

現代國語音讀 ²⁴	例字	中古聲韻	例外字
1.[tɕi]	寄機基	見母/止開三	
	雞稽計	見母/蟹開四	
	皆階介	見母/蟹開二	楷階尬駭
	枷	群母/果開三	
	家加嘉	見母/假開二	
	教交絞	見母/效開二	
	嬌驕澆	見母/效開三	
	鳩九久	見母/流開三	
	緘減鹹	見母/咸開二	
	檢劍儉	見母/咸開三	
	兼夾頰	見母/咸開四	
	金今禁	見母/深開四	
	間艱簡	見母/山開二	
	健件捷	群母/山開三	
	肩堅見	見母/山開四	
	巾緊吉	見母/臻開三	
	僵疆姜	見母/宕開三	
	江講降	見母/江開二	
	驚景敬	見母/梗開三	
	經徑擊	見母/梗開四	
2.[tɕ'i]	氣欺企	溪母/止開三	
	啟契	溪母/蟹開四	
	敲巧	溪母/效開二	
	橋僑喬	溪母/效開三	
	球求	群母/流開三	
	招	溪母/咸開二	
	欠怯	溪母/咸開三	
	歉謙	溪母/咸開四	
	琴禽	溪母/深開三	
	傾頃	溪母/梗合三	
	遣虔	溪/群/山開三	
	牽	溪母/山開四	
	芹勤近	群母/臻開三	
	羌卻	溪母/宕開三	
	卿慶輕	溪母/梗開三	
3.[tɕy]	居舉句	見母/遇合三	
	捲卷眷	見母/山合三	
	決訣	見母/山合四	
	均鈞君	見母/臻合三	

²⁴ 本處語料皆先不列出聲調。



現代國語音讀 ²⁴	例字	中古聲韻	例外字
	菊掬	見母/通合三	弓躬宮恭拱
4.[tɕ' y]	去區驅	見母/遇合三	
	顴權拳	群母/山合三	
	犬缺	群母/山合四	
	群裙	群母/臻合三	
	穹芎	溪母/通合三	



胡震亨《唐音癸籤》杜詩批評之評議

黃守正*

提 要

胡震亨的《唐音癸籤》是研究明代「唐詩學」的重要作品，這部書可稱作明代唐詩學的壓卷之作。胡震亨採集了前人論述，也提出他個人的看法。書中對於唐代詩人杜甫的評價，不僅表達了胡震亨個人的意見，也可間接反映出明末詩壇對杜甫的評價。在《唐音癸籤》中對杜甫的評價有許多重要的論述，從這些論述中可以解釋某些文化現象。對杜甫詩的評價，胡氏並非全盤的推崇讚譽，本文將針對有微詞、疑義或非議的批評，分成「用事」、「七律」兩個部分提出分析並加以說明。在「用事」的考察中，本文認為胡震亨誤指了杜甫的缺失；在「七律」的引證中，本文發現胡震亨對杜甫的評價是「抑揚參半」的，在「抑揚參半」的背後，胡震亨表達出他心中唐人七言律詩的理想典範是王維。本文認為這樣的觀點是復古派詩人在學習杜甫的過程中，逐漸體會到「學杜」的困難度，必須另尋一種學習標準。因此並非王維勝過杜甫，而是王維是較容易學習的楷模。這不僅是胡震亨個人的看法，相對的也可間接反映出明末復古派詩人們對原有學習典範的鬆動，出現了多元性的價值典範。

關鍵詞：胡震亨、唐音癸籤、杜甫、用事、七律

一、前言

胡震亨（1569—1654）是明代復古派詩論的主要人物，其著作《唐音癸籤》是研究明代「唐詩學」¹的重要作品。胡震亨有著「明代唐詩學巨擘」²的美稱，《明史·文苑傳》雖沒有為他立傳，然而在《明史·藝文志》中，可以見到胡

* 東海大學中國文學系博士班一年級

¹ 「唐詩學」的提出，最先是陳伯海先生，他對唐詩學的研究於1980年代開始，歷經二十餘年，先後完成六種著作：《唐詩學引論》、《唐詩書錄》、《唐詩論評類編》、《唐詩彙評》、《歷代唐詩論評選》、《唐詩學史稿》。他說：「唐詩的研究已經成為一象專門的學問——唐詩學。它和古典文學領域裡的詩經學、楚辭學、樂府學、詞學、曲學等一樣，在源遠流長的歷史中，產生了自己獨特的研究對象、課題範圍、工作方法和學科體系。」見於陳伯海：《唐詩學引論》（上海：東方出版中心，1996），頁1。

² 陳國球：《明代復古派唐詩論研究》（北京：北京大學出版社，2007），頁19。



震亨《唐音癸籤》及其相關著作目錄。³ 在胡震亨諸多著作中，以《唐音癸籤》最為著名。有學者認為《唐音癸籤》可稱得上是明代唐詩學的「壓卷之作」。

⁴ 該書對於明代唐詩學研究的意義及其重要性，如陳伯海先生所說：

《唐音癸籤》的出現，預示著唐詩研究在明代全面開花的基礎上，將要轉入深入的探討和系統的總結。⁵

《唐音癸籤》全書共三十三卷，其內容主要選錄前人評論，先將歷代資料分門別類地整理、歸納，作者再提出自己的意見補充。胡震亨的《唐音癸籤》透過前人的詩論與自己的評述來表達其詩學理論，學者們所謂《唐音癸籤》代表著「唐詩研究在明代全面開花的基礎上，將要轉入深入的探討和系統的總結」，可想而知，胡震亨在書中必有頗多精采的論述。這是一個值得開發的題目，但目前學界對此研究並不多，尤其對《唐音癸籤》中的杜詩批評更是鮮少提及。⁶

杜甫是中國文學史上偉大的詩人，這幾乎是眾人認同的定論，不僅是中國歷代的詩人，學者，就連西方漢學家宇文所安（Stephen Owen）也說：

杜甫是最偉大的中國詩人。他的偉大基於一千多年來讀者的一致公認，以及中國和西方文學標準的罕見巧合。在中國詩歌傳統中，杜甫幾乎超越了評判，因為正像莎士比亞在我們自己的傳統中，他的文學成就本身已成為文學標準的歷史構成的一個重要部份。杜甫的偉大特質在於超出了文學史

³ 胡震亨的著述見於《明史·藝文志》的計有：《靖康盜鑑錄》一卷（史部·雜史類）、《讀書雜錄》三卷（子部·小說類）、《祕冊彙函》二十卷（子部·類書類）、《續文選》十四卷（集部·總集類）、《唐音統籤》一千二十四卷。案：此《唐音統籤》一千二十四卷據周本淳考證應為一千三十三卷。周本淳考證胡震亨的著述尚有《海鹽縣圖經》十六卷、《通考纂》二十四卷、《李詩通》二十一卷、《杜詩通》四十卷、《赤城山人稿》等。見於〈唐音癸籤·前言〉，頁7-8。收於胡震亨：《唐音癸籤》（上海：上海古籍出版社，1981）。

⁴ 「《唐音癸籤》是胡震亨所撰的《唐音統籤》中的一部分，是明代研究唐詩的壓卷之作，也是後代研究唐詩學的重要參考資料。」見於袁慶述：〈《唐音癸籤》校例及記〉（古漢語研究，2000年第3期），頁92。

⁵ 陳伯海：《歷代唐詩論評選》（保定：河北大學出版社，2002），頁705。

⁶ 目前學界對於《唐音癸籤》的研究主要有四篇（1）劉瀏：〈胡震亨《唐音癸籤》之詩體觀述論〉（武陵學刊，2010年第3期），頁101-105。該篇從「分體」、「辨體」兩個層面依聲律、句式、風格、聲調來認識唐詩體裁及創作原則。（2）黃敏學：〈淺論《唐音癸籤》在唐樂研究中之史料價值〉（安徽大學學報哲學社會科學版，2007年第3期），頁110-113。該篇從「唐詩學」的角度切入，突顯《唐音癸籤》之唐樂研究的史料價值。（3）袁慶述：〈《唐音癸籤》校例及記〉，頁92-96。該篇以故宮藏本《唐音癸籤》與各通行版本考校，整理了些許訛誤。（4）蕭靜：《胡震亨唐音癸籤詩學體系研究》（政治大學中國文學系碩士論文，2000）。該書從胡震亨生平、《唐音癸籤》的架構、詩歌理論、批評等處論述，為較廣泛的討論。



的有限範圍。⁷

在宇文所安的眼中，所謂「千餘年讀者的一致公認」、「中西文學標準的罕見巧合」、「文學標準與歷史構成的重要部份」、「超出了文學史的有限範圍」，這些褒獎與推崇出自於西方漢學家的口中，更讓杜甫的偉大顯現出「放之四海而皆準」的文學價值。

關於「杜甫詩」的研究批評，自中晚唐到今日總是歷代詩壇的重要課題。從唐代元稹、韓愈，宋代的王安石、黃庭堅、秦觀、劉辰翁，金元時期的元好問、陳方，直到明代李夢陽、王維楨、王嗣爽等，杜甫詩學在歷代詩壇總是靡然從風。尤其在明代詩壇的主軸是「復古派」⁸，對杜甫詩的學習、推崇更是不遺餘力。有明一代關於杜甫詩的注解就有上百部之多，所謂「尊杜」、「崇杜」之風氣更為普及。⁹ 明末胡震亨《唐音癸籤》作為明代唐詩學的壓卷之作，書中對於杜甫的評價，不僅表達了胡震亨的意見，也總結了眾家評注杜詩的成果，可間接反映出明末詩壇對杜甫的評價。在《唐音癸籤》中對杜甫的評價有著許多重要的論述，從這些論述中可以解釋某些文化現象。筆者認為這是一個值得深入討論的題目，今便以「胡震亨《唐音癸籤》杜詩批評之評議」為題，試圖分析明代唐詩學巨擘胡震亨《唐音癸籤》中對杜詩評價的特色及其文化現象。

二、《唐音癸籤》的內容及其杜詩批評

明代復古派詩論可分三期，前、中期分別以「前七子」、「後七子」為主將，後期則以胡應麟、許學夷、胡震亨等人為代表。後期代表人物中又以胡震亨的成就較大，如：

在明朝後期研究唐詩幾位成就較高的學者中，胡震亨可稱巨擘。他的貢獻遠在楊慎、王世貞兄弟乃至胡應麟之上，成績主要表現為一千多卷的鉅著

⁷ 宇文所安：《盛唐詩》（台北：聯經出版事業股份有限公司，2007），頁273。

⁸ 在二百七十六年的明代文學中，明代復古派有著舉足輕重的特殊意義，它不僅是明代文學思潮的主軸，同時也間接的激發著公安、竟陵、唐宋派的發展。在明代文學史中，復古派曾出現「前七子」、「後七子」以及「復社、幾社」等三次重要的復古運動。在重視古代作品的復古派傳承中，「唐詩」成為了明代復古派最重視的取法楷模，所謂「詩必盛唐」的核心觀念，深深影響著明代復古派詩學理論及其創作。

⁹ 如張忠綱等編著《杜集敘錄》中，就收有明代「注杜」書目174部。見於《杜集敘錄》（濟南：齊魯書社，2008），目錄頁8-14。又如《明史·文苑傳》中王世貞所謂「吾黨有三甫」：為余曰德（德甫）、張佳胤（尚甫）、張九一（助甫）三人。又魏裳（順甫），以上四人與汪道昆稱為「後五子」。明代名字中有「甫」的人甚多，除以上四人，又如歸有光，字熙甫；茅坤，字順甫；呂高，字山甫；王貞慶，字善甫。此命名是否為巧合，或與「杜甫崇拜」有關，又是可待研究的文化考察。



《唐音統籤》，其中尤以《唐音癸籤》為突出。¹⁰

明代唐詩學巨擘胡震亨的主要著作《唐音統籤》，該書被推崇為明代唐詩學的壓卷，又肯定其「貢獻遠在楊慎、王世貞兄弟乃至胡應麟之上」，那麼這部著作必定有著重要的研究價值。關於這部作品，在《四庫全書總目》中提到：

《唐音癸籤》三十三卷（江蘇巡撫採進本）明胡震亨撰。震亨有《海鹽縣圖經》，已著錄。所撰《唐音統籤》凡十集，此其第十集也。九集皆錄唐詩，此集則錄唐詩話。舊無刊版，至國朝康熙戊戌江寧書肆乃得鈔本刻行。為目有七：一曰體裁，凡一卷，論詩體。二曰法微，凡三卷，分二十四子目，自格律以及字句聲調，無不備論。三曰評彙，凡七卷，集諸家之評論。四曰樂通，凡四卷，論樂府。五曰詁箋，凡九卷，訓釋名物典故。六曰談叢，凡五卷，採擷逸事。七曰集錄，凡三卷，首錄唐集卷數，次唐選各總集，次金石墨蹟。……獨詩話採擷大備，為《全唐詩》所未收。雖多錄明人議論，未可盡為定評，而三百年之源流正變，犁然可按，實於談藝有裨。特錄存之，庶不沒其蒐輯之勤焉。¹¹

胡震亨的《唐音統籤》共有十籤，前九籤輯錄了唐人詩作一千卷。清康熙時彭定求等人所編之《全唐詩》，就是在此基礎上補苴而成¹²。第十籤（癸籤）又稱《唐音癸籤》，該書則論述了胡震亨畢生研習唐詩的心得。《唐音癸籤》共有三十三卷，其內容可分成七個部分：

- (1)體凡：討論詩的體例、變遷及聲病（卷一）。
- (2)法微：論述詩的創作原則，如字句、偶對、用事（卷二至四）。
- (3)評彙：按時代評論唐代著名的詩人與詩作（卷五至十一）。
- (4)樂通：討論詩與音樂的關係（卷十二至十五）。
- (5)詁箋：討論唐詩詞語中典故、字句之疑難問題。（卷十六至二十四）
- (6)談叢：談論唐代詩人的遺聞軼事（卷二十五至二十九）。

¹⁰ 周本淳：〈唐音癸籤·前言〉，頁1。

¹¹ 永瑤：《四庫全書總目》（北京：中華書局，1965），頁1793。

¹² 王全：《全唐詩》（北京：中華書局，1979），〈點校說明〉頁1。



(7)集錄：收錄歷代有關唐詩的別集、總集、選集、詩話、墨蹟、金石刻等資料（卷三十至三十三）。

根據這七大類的內容，大致可以了解胡震亨對於唐詩研究的博通與精深。相對而言，在這樣一部體大思密的詩學批評中，對於唐代重要詩人杜甫的批評，必定佔有極多篇幅的論述。筆者在閱讀《唐音癸籤》的過程中，發現書中論及杜甫的資料相當多（估計有六十餘條），各分布在上述七大類中，這是個可待開發的研究材料。

關於《唐音癸籤》中對杜詩批評的相關研究，政治大學中國文學系蕭靜在2000年的碩士論文《胡震亨唐音癸籤詩學體系研究》中略有提到，但作者只是引用了幾條材料，介紹性的敘述了胡震亨對杜甫詩的正面評價¹³。至於胡震亨對杜甫詩有疑義、非議等較為負面評價的論述，則沒有提出說明。事實上胡震亨在《唐音癸籤》中對杜甫詩的評價是有些微詞的，並非全盤都是理所當然的褒獎讚譽。本文認為整理這些有微詞的批評，實際上更能看出胡震亨《唐音癸籤》中杜甫詩評價的真實形象，也可反映出明末復古派詩論對於杜甫詩評價的另一個面向。

三、杜詩批評的負面案例分析

杜甫詩的偉大是眾所皆知的事實，在諸多詩話與詩論中，對杜甫詩的正面評價實是多不勝數。自中晚唐以來「尊杜」、「崇杜」之風盛行不斷，杜甫總是詩家們心中永遠的典範。雖然詩壇亦有「李、杜優劣」之爭論，但不管「李、杜」究竟孰優孰劣，杜甫仍是唐詩裡高聳特立的兩大山峰之一。明末胡震亨《唐音癸籤》中對杜甫詩的評價採集了前人的論述，同時也提出他自己的看法。他對杜甫詩的評價並非全盤的歌功頌德、推崇讚譽。以下，本文將針對胡震亨有微詞、疑義、貶斥、或非議的批評，分成「用事」、「七律」兩個部分提出分析並加以說明。

（一）「用事」之誤指

¹³ 蕭靜：《胡震亨唐音癸籤詩學體系研究》，頁171—177。該書頁171—177中，討論到胡震亨對「李、杜二家」的批評，作者先分析李、杜特質，再比較李、杜異同，分成「論李白」、「論杜甫」、「論李、杜優劣」三部分說明。作者「論杜甫」時，提到了杜甫「盡得古今之體勢」（元稹語）、「正而能變，變而能化，化而不失本調，不失本調而兼得眾調」（胡應麟語）的優點。其中雖略提到鄭善夫對杜甫的微詞，但只是說明後人學杜詩只學偏鋒，不得其法。在「論李、杜優劣」時，作者認為李、杜「兩人在詩體的創作上各有專擅，杜甫以七言律詩最為傑出，五言律詩及七言歌行次之；而李白則以七言歌行最為專精，五、七言絕句次之」。



「用事」的意思大致上為「運用典故」，但詩論家們對「用事」的定義或有差異。皎然《詩式》中說：「詩人皆以徵古為用事，不盡然也。」¹⁴，所謂「徵古」就是徵引古事，皎然認為詩中徵引古事不一定就是「用事」，有時是「比、興」，有時「語似用事，義非用事」。在胡震亨《唐音癸籤》中所提到的「用事」亦有其獨特看法，如：

詩家拈教乘中題，當即用教乘中語義，旁擷外典補湊便非當行，在古如支公輩，亦有雜用老、莊語者，至今時則迥然分途，取材不可混矣。唐諸家教乘中詩，合作者多，獨老杜殊出入，不可為法（如慈恩塔一詩，高岑終篇皆彼教語，杜則雜以望陵寢、嘆稻梁等句，與法門事全不涉，他寺刹及贈僧詩皆然）¹⁵

胡震亨認為若要寫與佛教有關的詩，必當用「教乘中語義」，否則便非當行。他批評杜甫經常犯此毛病，在杜甫詩中舉凡「寺刹詩」、「贈僧詩」都有不用「教乘中語義」入詩的缺點，更舉以〈慈恩塔〉詩為佐證。關於胡震亨所認定的「用事」原則是否正確或有意義，此處暫且不論。本文試著先檢查杜甫詩中是否真的有這樣的問題，就以〈同諸公登慈恩寺塔〉為例：

高標跨蒼穹，烈風無時休。自非曠士懷，登茲翻百憂。
方知象教力，足可追冥搜。仰穿龍蛇窟，始出枝撐幽。
七星在北戶，河漢聲西流。羲和鞭白日，少昊行清秋。
秦山忽破碎，涇渭不可求。俯視但一氣，焉能辨皇州？
迴首叫虞舜，蒼梧雲正愁。惜哉瑤池飲，日晏崑崙邱。
黃鵠去不息，哀鳴何所投。君看隨陽雁，各有稻梁謀。¹⁶

杜甫當時登上「十層高塔」¹⁷，心中感慨萬千。他說登上慈恩高塔就如同橫跨蒼天，狂風不停的吹，由於自身沒有曠達的情懷，登高遠望反而更翻湧起百種愁緒。這時才知道佛教的法力無邊，可以讓人追尋高遠的勝境。仰頭向上穿過龍蛇窟穴般彎曲的磴道，終於繞過塔內斜柱到達塔頂。彷彿看見北斗七星在北方，聽見

¹⁴ 李狀鷹：《詩式校注》（北京：人民文學出版社，2003），頁31。

¹⁵ 同註3，頁35—36。

¹⁶ 仇兆鰲：《杜詩詳注》（台北：里仁，1980），頁103—105。

¹⁷ 「慈恩寺塔」又名「大雁塔」，位於西安市東南。唐代永徽年間，三藏法師玄奘為存放佛經、佛像、舍利，於永徽三年（652）依照印度窣堵坡建築造型主持修建。塔高原有五層，武則天在位時，增高為十層，後因戰亂遭破壞，五代時改為七層。因此杜甫當時登上的應是「十層高塔」。



銀河星子流向西方的聲音。還有御者羲和駕著日車，鞭趕著太陽行走，秋神少昊迎來了清秋的季節。從塔上俯看，秦嶺好像破碎了，涇水和渭水也無法分辨了。眼前只是混成一片，怎麼能找得出哪裡是京城呢？回首呼喚如虞舜般的唐太宗，只見陵墓上的蒼梧一片愁雲。可惜啊！當今的執政者就像當年周穆王在瑤池飲酒，竟然喝到日落西山。這時胸懷壯志黃鵠不停的飛翔，哀鳴著將在何處停歇呢？你看那些追隨太陽的雁兒，卻都各自還著謀取稻粱的私心啊。杜甫這首詩，雖是擔心國事，但仍是以前佛教語入詩，如「方知象教力，足可追冥搜」，就是一處很明顯的證據。關於這兩句詩，程千帆先生也曾提出說明：

像杜詩中用「方知象教力，足可追冥搜」一句點明所登的是佛寺浮圖，就足夠了……就說明了胡震亨這番言論的不足取。¹⁸

程千帆指出在〈慈恩塔〉一詩中，「方知象教力，足可追冥搜」是有用到「教乘中語義」的。此處程千帆先生雖然有提及，但仍不夠詳盡。其實「象教」本是佛教用語，出於唐代道宣律師（596—667）《續高僧傳》中「會琳以象教東漸，法網雖嚴，至於僧儀正度猶未光闡。」¹⁹ 明代永覺元賢禪師（1578—1657）更在《禪林疏語考證》中提到杜甫〈慈恩塔〉一詩中「象教」的具體解釋：

象教：杜詩「方知象教力」，言象教者。如來既化。諸大弟子想慕不已。遂刻木為佛瞻敬之。以形象教人也。²⁰

道宣《續高僧傳》、元賢《禪林疏語考證》這兩部著作都在胡震亨之前，也許胡震亨並沒有看到「象教」本是佛教用語，因此提出〈慈恩塔〉詩未涉及「教乘中語義」。然而胡震亨又說杜甫詩中凡是「寺刹詩」、「贈僧詩」都有不用「教乘中語義」入詩的缺點，這就更是顯而易見的誤判了。因為關於杜甫詩中有關佛教詩題的詩，幾乎都以「教乘中語義」入詩，如〈山寺〉：

野寺根石壁，諸龕遍崔嵬。前佛不復辨，百身一莓苔。雖有古殿存，世尊亦塵埃。如聞龍象泣，足令信者哀。使君騎紫馬，捧擁從西來。樹羽靜千里，臨江久裴回。山僧衣藍縷，告訴棟梁摧。公為顧賓徒，咄嗟檀施開。

¹⁸ 程千帆：《被開拓的詩世界》，《程千帆全集》第九卷（北京：河北教育出版社，2001），頁121。

¹⁹ 道宣：《續高僧傳》，《大正新修大藏經》第五十冊（台北：新文豐出版股份有限公司，1983），頁590，頁552。

²⁰ 元賢：《禪林疏語考證》，《卮新纂續藏》第一百一十二冊（台北：新文豐出版股份有限公司，1993），頁801。



吾知多羅樹，卻倚蓮華臺。諸天必歡喜，鬼物無嫌猜。以茲撫士卒，孰曰非周才。窮子失淨處，高人憂禍胎。歲晏風破肉，荒林寒可迴。思量入道苦，自哂同嬰孩。²¹

此詩中盡是佛教用語，清人仇兆鰲《杜詩詳注》中有詳細的注解，如：

- (1)「龍象」：《維摩經》菩薩勢力，譬如龍象蹴踏，非驢所堪。
- (2)「檀施」：《大乘論》檀越者，檀施也，謂此人行檀能越貧窮海故。
- (3)「蓮華臺」：《文殊傳》世尊之座高七尺，名七寶蓮花台。
- (4)「諸天」：佛書有三界諸天，自欲界以上皆曰諸天。
- (5)「窮子」：《法華經》窮子傭賃，遇父受雇除糞。其父宣言，爾是我子。²²

非僅此詩如此，又如〈上兜率寺〉：

兜率知名寺，真如會法堂。江山有巴蜀，棟宇自齊梁。
庾信哀雖久，周顛好不忘。白牛車遠近，且欲上慈航。²³

這首詩是杜甫登上南山的兜率寺時的感懷。從見寺懷古、遙想古人，進而抒懷感發大乘菩薩的精神。詩中說道兜率寺是自古知名的寺廟，是「真如」的殿堂。這棟宇從齊梁時期建立開始，就為巴蜀的江山增添勝狀。我雖想起庾信思鄉之情，更想慕哀雖久周顛好佛、精通佛理。我想要借助佛法的力量（白牛車），超越人間的苦難（慈航）。在這首詩中，仍是用到許多佛教的典故，如：「兜率」²⁴、「真如」²⁵、「白牛車」²⁶、「慈航」²⁷等。其實杜甫詩中有關佛教的詩作還有

²¹ 同註 16，頁 1059—1061。

²² 同註 16，頁 1059—1060。

²³ 同註 16，頁 992。

²⁴ 「兜率」乃欲界六天之第四天，位於夜摩天與樂變化天之間，距夜摩天十六萬由旬，在虛空密雲之上，縱廣八萬由旬。關於此天之名，立世阿毘曇論卷六謂，歡樂飽滿，於其資具滿足，於八聖道不生知足，故稱為兜率陀天。見於《佛光大辭典》網路版

<http://etext.fgs.org.tw/etext6/search-1-detail.asp?DINDEX=14445&DTITLE=兜率天>

²⁵ 「真如」梵語 bhūta-tathatā 或 tathatā。即指遍布於宇宙中真實之本體；為一切萬有之根源。又作如如、如實、法界、法性、實際、實相、如來藏、法身、佛性、自性清淨身、一心、不思議界。早期漢譯佛典中譯作本無。真，真實不虛妄之意；如，不變其性之意。即大乘佛教所說之「萬有之本體」。見於《佛光大辭典》網路版 <http://etext.fgs.org.tw/etext6/search-1-detail.asp?DINDEX=15448&DTITLE=真如>

²⁶ 「白牛車」指一佛乘。即法華經譬喻品所說四車之一。天台、賢首諸師以羊車比喻聲聞乘，以鹿車比喻緣覺乘，以牛車比喻菩薩乘，而以大白牛車比喻一佛乘。對界內三乘之方便權教



很多，如〈望兜率寺〉、〈題玄武禪師屋壁〉、〈謁真諦寺禪師〉、〈岳麓山道林二寺行〉等，都是以「教乘中語義」入詩。那麼胡震亨批評杜甫詩中舉凡「寺刹詩」、「贈僧詩」都有不用「教乘中語義」入詩的缺點，這種論述實在是令人費解，胡震亨不知是不明白佛學典故，或是另有所指呢。姑且不論寫佛教有關的詩，必當用「教乘中語義」這樣的「用事」原則是否正確，但可以肯定的是，胡震亨誤指了杜甫，杜甫詩中有關佛教的詩多數都採用「教乘中語義」。

（二）「七律」之評價

七言律詩是近體詩中最難學習的，因為七言律詩所要求的規矩、注意事項、蘊藏內涵比其他諸體是更多的。如胡應麟說：

近體莫難於七言律，五十六字之中，意若貫珠，言若合璧。其貫珠也，如夜光走盤而不失迴旋曲折之妙。其合璧也，如玉匣有蓋而絕無參差扭捏之痕。綦組錦繡，相鮮以為色。宮商角徵，互合以成聲。思欲深厚有餘，而不可失之晦。情欲纏綿不迫，而不可失之流。肉不可使勝骨，而骨又不可太露。辭不可使勝氣，而氣又不可太揚。莊嚴則清廟明堂，沈著則萬鈞九鼎，高華則朗月繁星，大則泰山喬嶽，圓則流水行雲，變幻則淒風急雨，一篇之中，必數者兼備，乃稱全美。²⁸

由於七言律詩難學習，要兼顧的事情很多，所謂「一篇之中，必數者兼備，乃稱全美」，因此七言律詩似乎已成為詩家們作詩時的試金石，詩人們更了解在七言律詩上好好下工夫是很重要的。

在杜甫各體的詩作中，律詩是相當具有成就的。杜甫詩〈遣悶戲呈路十九曹長〉中有「晚節漸於詩律細」²⁹的詩句，可知杜甫對律詩所下的工夫是一生創作不斷精益求精的過程。歷代詩家們對杜甫律詩的良評讚譽實不勝細數，幾已是詩壇公論。但在胡震亨《唐音癸籤》中對杜甫律詩的評價，仍有些非議，如：

七言律壓卷，迄無定論……若杜四律，更尤可議。「風急天高」篇，無論

，以門外露地所授之大白牛車比喻界外一乘真實之法門，此說即所謂「會三歸一」之旨。吉祥、慈恩諸師則主張宅內牛車與宅外牛車同體無殊，故將二乘會歸菩薩乘。見於《佛光大辭典》網路版 <http://etext.fgs.org.tw/etext6/search-1-detail.asp?DINDEX=5079&DTITLE=大白牛車>

²⁷ 佛、菩薩以塵世為苦海，故以慈悲救度眾生，出離生死海，猶如以舟航渡人，故稱慈航、慈舟。見於《佛光大辭典》網路版 <http://etext.fgs.org.tw/etext6/search-1-detail.asp?DINDEX=18680&DTITLE=慈航普渡>

²⁸ 胡應麟：《詩藪》（上海：上海古籍出版社，1979），頁 82。

²⁹ 同註 16，頁 1602。



結語臃重，即起處「鳥飛迴」三字，亦勉强屬對無意味。「老去悲秋」篇，本一落帽事，又生冠字為對，無此用事法，「藍水」一聯尤乏生韻，類許用晦塞白語；僅一結思深耳，可因之便浪推耶？「玉露凋傷」篇，較前二作似勻稱，然筋兩自薄，況「一繫」對「兩開」，一字甚無着落，為瑕不小。「昆明池水」前四語故自絕，奈頸聯肥重，「墜粉紅」尤俗。³⁰

〈登高〉、〈九日藍田崔氏莊〉、〈秋興八首其一 玉露凋傷楓樹林〉、〈秋興八首其七 昆明池水漢時功〉這四首都是杜甫律詩的重要作品，歷來都有良好的評價，尤其以第一首〈登高〉，更胡應麟被推為「古今七言律詩第一」：

杜「風急天高」一章五十六字，如海底珊瑚，瘦勁難名，沉深莫測，而精光萬丈，力量萬鈞。通章章法、句法、字法，前無昔人，後無來學，微有說者，是杜詩，非唐詩耳。然此詩自當為古今七言律詩第一，不必為唐人七言律詩第一也。³¹

胡應麟心中「古今七言律詩第一」的詩句，「通章章法、句法、字法，前無昔人，後無來學」、「精光萬丈，力量萬鈞」，為何到了胡震亨眼中會變成「無論結語臃重」、「勉強屬對無意味」呢？胡應麟、胡震亨均為復古派的大將，為何兩人的評詩會出現南轅北轍的意見呢？又其他三詩，胡震亨舉出了「用事不當」、「乏生韻」、「對仗不工」、「晦塞白語」、「頸聯肥重」、「筋兩自薄」、「俗氣」等缺失來批評。這是出於個人主觀的審美價值，還是意有所指呢？

本文認為上述胡震亨所提出杜詩的負面評價，應值得商榷。就以〈登高〉一詩為例：

風急天高猿嘯哀，渚清沙白鳥飛迴。
無邊落木蕭蕭下，不盡長江滾滾來。
萬里悲秋常作客，百年多病獨登臺。
艱難苦恨繁霜鬢，潦倒新亭濁酒杯。³²

胡震亨說此詩有兩個缺點，一是「結語臃重」，一是「『鳥飛迴』三字，亦勉強屬對無意味。」杜甫本以「沉鬱頓挫」聞名，說他「結語臃重」，分明只是審美價值的差異，並沒有絕對的判斷標準。至於「鳥飛迴」三字，原出首聯的第二句

³⁰ 同註 3，頁 96。

³¹ 同註 28，頁 95。

³² 同註 16，頁 1766。



，在律詩的格律中，首聯本來就不用押韻，胡震亨卻說「勉強屬對無意味」，這就顯然是「雞蛋裡挑骨頭」了。

如果杜甫的律詩佳篇在胡震亨的眼中仍然缺失頻頻，那麼胡震亨心中是否有更好的「律詩典範」呢？本文認為胡震亨故意「雞蛋裡挑骨頭」找出杜詩的缺點，其目的就是要開展出新的學習典範。胡震亨《唐音癸籤》中雖然有大量的論述肯定杜甫詩之成就，但對於唐人七言律詩的家學習典範，胡震亨心中是另有人選的，如：

七言律獨取王、李而絀老杜者，李于鱗也。夷王、李，于岑、高，而大家老杜者，高廷禮也。尊老杜而謂王不如李者，胡元瑞也。謂老杜即不無利鈍，終是上國武庫，又謂摩詰堪敵老杜，他皆莫及者，王弇州也。意見互殊，幾成諍論。雖然，吾終以弇州公之言為衷。³³

在此文中，胡震亨先舉李攀龍（于鱗）是崇王、李而絀杜，高棅（廷禮）、胡應麟（元瑞）是尊杜，最後舉王世貞（弇州）讚杜甫之博才，又說「摩詰堪敵老杜」。在眾家議論中，胡震亨認為王世貞的評論最能得到他的認同，杜甫的詩作雖是其他人都比不上的，但王維能和杜甫互相匹敵。胡震亨又說：

〈早朝〉四詩，名手彙此一題，覺右丞擅場，嘉州稱亞，獨老杜為滯鈍無色。³⁴

胡震亨接著舉〈早朝〉詩為例，說明眾名家的同題詩，作品成就以王維為最高，岑參第二，杜甫反而「滯鈍無色」。這是從作品本身來評價，在〈早朝〉的同題詩作中，杜甫是不如王維的。這樣的評論，其實是不夠客觀公允的。杜甫詩中的〈早朝〉詩僅有一首，詩名為〈奉和賈至舍人早朝大明宮〉。這是一首官場應酬的唱和之作，以此來論斷詩人的高下，似乎缺乏公信力。其次，另有不同的讀者提出相反的意見，如仇兆鰲《杜詩詳注》引用新安黃生《杜說》的看法：

唐賢和詩，必見出和意。王、岑二首，結並歸美于賈，少陵後半特全注之，此正公律格深老處，可反以此為病哉。且王結美掌綸，岑結美倡詠，惟杜兼及之，又顯其世職，寫意周到，更非二子所及。³⁵

³³ 同註 3，頁 94。

³⁴ 同註 3，頁 95。

³⁵ 同註 16，頁 429。



黃生認為這一首詩反而是杜甫做得最好，他能「兼及」王維、岑參的優點，而王、岑這二人都無法與杜甫相比。對照這兩種不同的論述，就可清楚看出，胡震亨對杜甫的負面評價，應出於個人審美觀點的差異，並不具有客觀的標準。

胡震亨「讚王抑杜」不僅上述兩個例子，胡震亨還以概括性的評論來品評唐代七言律詩的代表人物：

七言律以才藻論，則初唐必首雲卿，盛唐當推摩詰，中唐莫過文房，晚唐無出中山，不但七言律也，諸體皆然，繇其才特高耳。³⁶

這段文字是胡震亨引胡應麟《詩藪》外篇的評論。³⁷ 從才藻論的角度來品評初、盛、中、晚四期七言律詩的代表人物。初唐沈佺期（雲卿）、盛唐王維（摩詰）、中唐劉長卿（文房）、晚唐李商隱（義山）³⁸。胡震亨認為盛唐時期七言律詩的代表人物當推王維。換言之，盛唐的七言律詩，王維的地位是高於杜甫的。然而這段引文卻出自一向「尊杜」的胡應麟，關於這種看法應如何解釋呢？

杜甫在明代復古派詩壇的接受史上，一直保持著標竿性的價值典範，無論是「前七子」的李夢陽、何景明，「後七子」的李攀龍、王世貞，都推崇學習杜甫。然而在追隨典範之時，明代復古派的詩人們也逐漸明白，學杜甫雖不像學李白那樣無跡可尋，但杜甫的雄渾宏偉、各體兼備，又像是另一座難以攀登的崇山峻嶺，如胡震亨引胡應麟的話：

大概杜有三難：極盛難繼，首創難工，邁衰難挽。子建以至太白，詩家能事都盡，杜後起集其大成，一也；排律近體，前人未備，伐山道源，為百世師，二也；開元既往，大曆繼興，砥柱其間，唐以復振，三也。³⁹

杜甫既是「集大成」、「百世師」，更是盛、中唐時期的中流砥柱，明代復古派的詩人想學杜甫簡直是望塵莫及，更遑論想要望其項背。因此他們必須另尋一個價值典範，如王維；必須努力挑出杜甫的缺失如「用事不當」、「律詩的瑕疵」、「排律的不佳」。⁴⁰ 並非王維優於杜甫，而是王維較容易學習。這樣的推論可引清人王士禎、沈德潛的觀點佐證。王士禎說：

³⁶ 同註 3，頁 96。

³⁷ 同註 28，頁 187。

³⁸ 原文作「中山」，據周本淳考證，應為「義山」李商隱。同註 3，頁 103。

³⁹ 同註 3，頁 54—55。

⁴⁰ 以上三種缺點，前兩種已在本文論述，關於「排律的不佳」，如胡震亨引王世貞語「七言排律，創自老杜，然亦不得佳。」同註 3，頁 23。



七律宜讀王右丞、李東川。尤宜熟玩劉文房諸作……然後取杜詩讀之，譬如百川學海而至於海也。此是究竟歸宿處。⁴¹

讀七律先讀王維、李頎、劉長卿，後來才讀杜甫，就如「百川學海而至於海」，杜甫才是最究竟的大海。沈德潛在《唐詩別裁集》中也指出：

杜七言有不可及者四：學之博也，才之大也，氣之盛也，格之變也。五色藻續，八音和鳴，後人如何彷彿？王摩詰七言律風格最高，復饒遠韻，為唐代正宗。然遇杜甫《秋興》、《諸將》、《詠懷古跡》等篇，恐瞠乎其後，以杜能包王，王不能包杜也。⁴²

沈德潛先指出杜甫七律有「學博」、「才大」、「氣盛」、「格變」這四個無人能及的特質，又提出「杜能包王，王不能包杜」的觀點。王士禎、沈德潛這兩位清代大家都共同的指出兩個重點，一是杜甫七律的偉大；二是王維不如杜甫，這兩個重點或許正可和本文的推論相互呼應。

四、結論

杜甫對於唐詩的發展及其影響是無遠弗屆的，後代的作家們無不或多或少從其身上獲取養分，如宇文所安所說：

杜甫作品的豐富多樣成為一個泉源，後代詩人從中汲取各不相同的方面，從各相矛盾的方向發展了它們。實際上，杜甫研究中有一個陳套，即列舉後代某一位名詩人從杜甫作品的某一方面發展出了自己的風格。每一時代都從杜詩中發現他們所要尋找的東西。⁴³

面對這樣一個偉大的作家，歷代以來亦非全部都是正面肯定，如在仇兆鰲《杜詩詳注》中收有「杜詩褒貶」一則：

自元微之作序銘，盛稱其所作，謂自詩人以來，未有如子美者。故王介甫選四家詩，獨以杜居第一。秦少遊則推為孔子大成，鄭尚明則推為周公制作，黃魯直則推為詩中之史，羅景綸則推為詩中之經，楊誠齋則推為詩中之聖，王元美則推為詩中之神。諸家無不崇奉師法，宋惟楊大年不服杜，

⁴¹ 丁福保：《清詩話》，（上海：上海古籍出版社，1978），頁120。

⁴² 沈德潛：《唐詩別裁集》（北京：中華書局，1975），頁188。

⁴³ 同註7，頁273—274。



詆為村夫子，亦其所見者淺。至嘉、隆間，突有王慎中、鄭繼之、郭子章諸人嚴駁杜詩，幾令身無完膚，真少陵蠹賊也。楊用修則抑揚參半，亦非深知少陵者。茲集取其羽翼杜詩，凡與杜為敵者，概削不存。⁴⁴

正面的評價「孔子大成」、「詩中之史」、「詩中之經」、「詩中之聖」等無須再多贅述，負面的批評在宋代有楊大年，明代有王慎中、鄭繼之、郭子章等人強烈反對杜詩，楊用修則毀譽參半、褒貶同存。其實對於詩人詩作的好惡，取決於個人的學養背景、審美趣味、社會文化等因素，那麼明代的唐詩學巨擘胡震亨對於杜甫的評價又是如何呢？本文認為胡震亨《唐音癸籤》中，雖然有諸多正面讚譽杜甫詩成就之論述，但這僅是作為明代唐詩學評論的必要資料彙集，因為杜甫是唐詩學中極為重要的瑰寶，胡震亨勢必要採用較多有關杜甫詩的資料或意見。

⁴⁵ 本文透過《唐音癸籤》中「用事」、「七律」這兩個面向來觀察胡震亨對杜甫的評價，在「用事」的考察中，雖然胡震亨誤指了杜甫的缺失，卻可清楚的看出胡震亨認為杜甫有不完美之處而有所非議；在「七律」的引證中，胡震亨提出了王維的七律是超越杜甫的。整體而言，胡震亨在《唐音癸籤》對杜甫的評價是「抑揚參半」的，在「抑揚參半」的背後，胡震亨表達了他心中更理想的唐人七言律詩典範是王維。本文認為這樣的觀點是復古派詩人在學習杜甫的過程中，逐漸體會到「學杜」的困難度，必須另尋一種學習標準。因此並非王維勝過杜甫，而是王維是較容易學習的楷模。這不僅是胡震亨個人的看法，相對的也可間接反映出明末復古派詩人們對原有學習典範的鬆動，出現了多元性的價值典範。

⁴⁴ 同註 16，頁 23。

⁴⁵ 關於胡震亨引用前人批評杜甫的正面評價相當多，如引胡應麟：「老杜用字入化者，古今獨步」、「杜詩正而能變，變而能化，化而不失本調，不失本調而兼得眾調，故絕不可及。」元稹：「杜子美上薄風騷，下該沈宋，言奪蘇李，氣吞曹劉，掩顏謝之孤高，雜徐庾之流麗，盡得古今之體勢，兼人人之所獨專，詩人已來，未有如子美者。」劉須溪：「杜子美大篇，江河轉怪不測，雖太白、退之、天才罕及。」以上四則同註 3，頁 29，54。



參考書目

【古籍】(依年代先後)

- 唐 道宣：《續高僧傳》，《大正新修大藏經》第五十冊（台北：新文豐出版股份有限公司，1983）
- 明 元賢：《禪林疏語考證》，《卍新纂續藏》第一百一十二冊（台北：新文豐出版股份有限公司，1993）
- 明 胡應麟：《詩藪》（上海：上海古籍出版社，1979）
- 明 胡震亨：《唐音癸籤》（上海：上海古籍出版社，1981）
- 清 張廷玉：《明史》（北京：中華書局，1997）
- 清 彭定求等編：《全唐詩》（北京：中華書局，1979）
- 清 永瑤：《四庫全書總目》（北京：中華書局，1965）
- 清 仇兆鰲：《杜詩詳注》（台北：里仁，1980）
- 清 沈德潛：《唐詩別裁集》（北京：中華書局，1975）

【近人專書】(依作者姓氏筆劃先後)

- 丁福保：《清詩話》，（上海：上海古籍出版社，1978）
- 宇文所安：《盛唐詩》（台北：聯經出版事業股份有限公司，2007）
- 李狀鷹：《詩式校注》（北京：人民文學出版社，2003）
- 張忠綱：《杜集敘錄》（濟南：齊魯書社，2008）
- 陳伯海：《唐詩學引論》（上海：東方出版中心，1996）
- 陳伯海：《歷代唐詩論評選》（保定：河北大學出版社，2002）
- 陳國球：《明代復古派唐詩論研究》（北京：北京大學出版社，2007）
- 程千帆：《被開拓的詩世界》，《程千帆全集》第九卷（北京：河北教育出版社，2001）
- 蕭靜：《胡震亨唐音癸籤詩學體系研究》（政治大學中國文學系碩士論文，2000）

【期刊論文】(依時間先後)

- 袁慶述：〈《唐音癸籤》校例及記〉（古漢語研究，2000年第3期）
- 黃敏學：〈淺論《唐音癸籤》在唐樂研究中之史料價值〉（安徽大學學報哲學社會科學版，2007年第3期）
- 劉瀏：〈胡震亨《唐音癸籤》之詩體觀述論〉（武陵學刊，2010年第3期）

【網路資料】

《佛光大辭典》網路版 <http://etext.fgs.org.tw/etext6/search-1.htm>



情與眼：鍾理和小說〈蒼蠅〉中愛情意識的 視覺與聽覺感官表述之現象學討論

劉益州*

提 要

鍾理和〈蒼蠅〉這篇小說以第三人稱限知觀點來敘述主角的愛情意識，以主角視角為主要敘事視角但卻也刻意與主角炙熱的愛情意識保持觀察的冷靜距離，這樣冷靜的「審美距離」使得者對小說中主角愛情示現的審美體驗成為可能。欲解析〈蒼蠅〉小說中的表述結構，可藉由視覺的表述以及愛情的示現兩方面來釐清，從意向主體、意向對象的視覺以及視覺中所示現的情感來探討小說中愛情意識的表述，並旁及聽覺，最後透過感官的表述，來注視〈蒼蠅〉小說裡主角愛情意識中的意向活動及脈絡。

關鍵字：鍾理和 蒼蠅 審美 表述

一、前言：注視中的注視

有人說鍾理和的文學非常貼近他的真實的真實人生行程，¹表示鍾理和的文學作品本質上是對自我生命體驗的表述，換言之，鍾理和作品中的情感思想是奠基於鍾理和自我的體驗而非僅奠基於作者的想像，然而「小說的藝術世界是對生活現實的重鑄與昇華，是一種情感化審美化了的變形世界，作家必然要對繁瑣雜亂的生活流程進行梳理、取捨、分切與重組，使之成為和諧有序的藝術整體。」²小說不但貼近作者的真實生活，而且在小說的創作過程中為了凸顯作者的表述意識，³而在小說表述中對現實重新架構，是被審美化和情感化的表述空間，是一個被意義界定的文本視域，因此小說相較於雜多性的世界會更加貼近與澄明作

* 逢甲大學中國文學系博士班五年級。

¹ 見〈編者序〉，《鍾理和全集1》（臺北：客委會，2001年），序頁5。

² 周書文。《小說的美學建構》（天津：百花文藝出版社，1997），216。

³ 生命的存有是透過示現來證明自我的存有，而語言的「表述」則是人類示現的常用方式，小說的本質則是透過虛擬的「我」的表述來示現作者「我」的意識，也就是「擬我表述」的形式來作為作者表述的示現。



者所認知的真實，⁴例如我們在鍾理和作品〈蒼蠅〉中，可證明鍾理和對於愛情意向活動的表述。⁵

而〈蒼蠅〉這篇小說以第三人稱限知觀點來敘述，馮憲光說：「作為典型的敘事性文本，小說的結構方式主要由敘事視角和敘事時間兩部分構成。」⁶鍾理和選擇了第三人稱限知觀點作為〈蒼蠅〉小說的敘事視角，⁷以主角視角為主要敘事視角但卻也刻意與主角炙熱的愛情意識保持觀察的冷靜距離，這樣冷靜的「審美距離」使得者對小說中主角愛情示現的審美體驗成為可能，⁸而這種審美體驗也就是閱讀的「視域融合」，⁹換句話說，作品敘事視角形成讀者的視域，然而作品的敘事視角亦表述出主角的視角，也就是說當主角在注視敘事情節中的愛情時，讀者也透過主角的注視去注視主角所意向的愛情，¹⁰換言之，就是讀者透過閱讀所進行的「視域融合」去理解主角注視所產生的意向活動，這過程本質上就是注視的注視，是融合視域中的視域；我們在注視的視域中看見現象，但我們並不是去純粹理解一個雜多性的小說世界，而是在作家鍾理和意識梳理、取捨、分切與重組中所統一於主角愛情意識的視域，更精確地說，我們在注視中的注視

⁴ 胡塞爾指事物本身都具有雜多性，他說：「這個雜多性是指同一個形式所具有的在時間上延續著的、在變化和保持這兩個概念的意義上始終互相過渡的具體雜多性，這個雜多性（無論它是自為地，還是連同相同構造的確定相屬的雜多性一起）被包含在被因果性的統一之中。」這個世界是建構在時間的綿延與空間的廣袤之上，在這兩種意義上始終存在著具體雜多性，而使人可以從多視角去意向事物的本質，換言之，人必須從雜多性的世界去獲得意義的統一。但相較之下，小說的世界本身被作者的意識統一而證明，雖然語言的表述本身仍有雜多性的可能，但與世界物相較較為明晰。見艾德蒙特·胡塞爾著。《邏輯研究·第二卷，第一部份 現象學與認識論研究》倪梁康譯（臺北：時報文化，1999），263。

⁵ 畢普塞維克說：「從胡賽爾的立場來看，一個對象乃是在意向活動中被構成為對象的。」也就是說「意向活動」是一意向主體對意向客體（意向對象）認知的認識活動，見畢普塞維克著。《胡賽爾與現象學》廖仁義譯（臺北：桂冠，1911），110。

⁶ 馮憲光。《審美意識形態的文本分析》（成都：四川大學出版社，2001），287。

⁷ 在〈蒼蠅〉這篇短篇小說中，敘事時間非常明確，故在此存而不論。

⁸ 戚廷貴說：「所謂『審美距離』是指審美主體與審美客體在空間、時間和心理上存在的間隔。有了這種審美的距離，審美主體才會有藝術的眼光，排除實用功利、科學價值等外部干擾，步入藝術的欣賞勝地。」在此使指讀者對於小說中愛情的審美，透過表述視角所刻意營造的審美距離使讀者能排除外在的或主角主觀的干擾，步入純粹審美的欣賞勝地。見戚廷貴。《美學原理》（長春：東北師範大學出版社，2006），396。

⁹ 帕特里夏·奧坦伯德·約翰遜說：「伽達默爾當將前視域同過去視域相結合的狀態稱為視域融合（fusion of Horizons/Horizontverschmelzung）。他說，這個過程是一個新與舊在其中共同成長的過程。在這種成長中，新的意義發展著。」在此指讀者的前視域與閱讀文本的過去視域（截斷時間、框定空間）結合，而所發展的一個新的意義視域。見（美）帕特里夏·奧坦伯德·約翰遜著。《伽達默爾》何衛平譯（北京：中華，2003），44。

¹⁰ 此處的「意向」，是胡塞爾現象學中意向的說法，洪漢鼎說：「意識行為（意向作用）與意向對象（意向對象）的關係構成了胡塞爾現象學意向性的結構。」也就是說「意向」是意識主體（意向主體）對意識對象（意向對象）所產生的意識活動（意向活動），在〈蒼蠅〉小說中，主角的意向活動就是「他」（意向主體）對「她」（意向對象）產生的「愛情意識行為」（意向活動）。見洪漢鼎。《重新回到現象學的原點：現象學十四講》（臺北：世新大學，2008），189。



體驗到主角關於愛情的視域，因此欲解析〈蒼蠅〉小說中的表述結構，可藉由視覺的表述以及愛情的示現兩方面來釐清，從意向主體、意向對象的視覺以及視覺中所示現的情感來探討小說中愛情意識的表述，並旁及聽覺，最後透過感官的表述，來注視〈蒼蠅〉小說裡主角愛情意識中的意向活動及脈絡。

二、他的愛情意識與視覺意向活動

〈蒼蠅〉小說一開始以主角「他」視覺所意向到的「她」作為敘事的奠基，而小說敘事情節的鋪展，就是從主角「他」的視覺所揭露地愛情意識活動，這愛情意識的活動表述，是從「他」對「她」的注視開始的：

臨走時，她回首送了他一個魅人的眼波，這裡面表示著什麼，他充分明白。她是以她的整個靈魂，以她最寶貴的東西，化作這回首一瞥送給他的。這裡包藏著她所能獻給他的一切：熱戀、恩愛，以及那觸到人心深處的處女的芳心。¹¹

在這一小段不但表現出「她」對「他」的注視，而且「他」也同樣注視著「她」，「他」注視「她」的眼波，我們在表述中看見主角「他」只對注視中的愛情進行詮釋，這也是主角奠基於主體的愛情意識所侷限的視角，李明明說：「人對事物的觀察必有其視角，由此而形成的視界是人面向自然的具體化。¹²」主角「他」所觀察的視角是奠基於其愛情意識，故以此視角所形成的視界（視域）是主角的意向主體面對外在世界的意識具體化，也就是視域所看見的事物是被意向主體所意義充實的，¹³「他」將所見的事物「眼波」轉化為具有「愛情意識」的記號意義的表達，在此我們可以用下表說明兩者的關係：

	主體（對象）	動作	動作意義
她	意向對象	眼波	眼波形成記號的示現。
他	意向主體	注視（注視眼波）	感知「記號」並規定記號的意義。

¹¹ 鍾理和。〈蒼蠅〉，載於《鍾理和全集 1》鍾理和（臺北：客委會，2001），47。

¹² 李明明。〈藝術批評的本與末〉載於《形象與言語：西方現代藝術平論文集》，李明明（臺北：三民，1992），3。

¹³ 李幼蒸說：「一般來說表達記號這個知覺物正是通過意向作用「激活」（erregt）而被賦予意義的，這也記受所謂意義充實行為。換言之，具體的表達顯相在意義激活作用下獲得了直觀性的意義充實，遂成為有意指功能的表達，而不在只是死的知覺物。」在此，女子的眼波是一個明確的「記號」，而這個記號被意向主體的「他」所意義充實，而成為具有愛情意識意指表達的功能，換言之，女子的眼波是一個記號的表述，「他」的眼睛則是作為一個感知的奠基去意向此記號，並將記號規定了意義。見李幼蒸。《語義符號學——意義的理論基礎》（臺北：唐山，1997），155。



小說主角「他」以注視壓縮了「他」與「她」的距離，獲得「眼波」記號所示現的愛情意義而被表述出來，¹⁴而「眼波」記號雖然包含著許多所指涉的意指，但這些意指都是統一於「他」對於「她」的愛戀形象，奠基於「他」注視「眼波」的意向活動，也就是在戀人關係結構中，不論出自於意向對象或意向主體來詮釋記號「眼波」，記號「眼波」在現象上都被給予了「戀愛意識示現」的意指，延伸出「他」注視「她」離開的意向感知敘述：

她輕輕地走了。那豐滿的肩頭，優美的腳踝；那娉婷的背影，清藍的衫裙帶起一陣似夢似幻不可捉摸的香風。¹⁵

鍾理和雖然以第三人稱視角來表述但視角卻緊跟隨著「他」的視角去表述「他」在愛情意識中所意向到的「她」的形象，因此表述中充滿主觀美感的陳述，透過注視的感知定義「她」存有的特色具有一切女性的美好徵象：「輕輕地，豐滿的，優美的，娉婷的，一陣似夢似幻不可捉摸的香風」，透過這樣具有美感的感知表述烘托出在戀愛中美好關係的「互為主體性」，也就是倪梁康所說「交互主體性」，倪梁康說：「所謂『交互主體性』的問題，籠統地說，就是本己自我在構造出事物和由這些事物所組成的自然視域之後，如何再通過立義構造出他人以及由他人所組成的社會視域的問題。」¹⁶在此小說中的「他」在自然視域中對注視「她」給予本身愛情意識的立義，而構成在愛情的社會視域中的互為主體性結構，我們都知道小說中「他」和「她」是戀人的關係，但在由「他」所意向的愛情社會視域的表述中，我們能更澄明「他」愛情意識所呈現的現象，也就是我們從「他」的注視中察覺到「他」愛情意識的示現，意識情感規定「注視」的方向，「注視」的意識示現意識情感的本質，這也就是「情」與「眼」的最基礎的關係。

當我們釐清「情」與「眼」的基礎關係時，我們在閱讀情人間四眼相望的表述時，就更能理解其中的奧秘：

¹⁴ 沙特說：「我和被注視者的距離現在存在著，但是這距離被我的注視抽緊、圍定和壓縮，『距離——對象』這總體像是注視以世界基質中的『這個』的方式閃現其上的基質——另一方面，我的態度表現為一系列用來『保持』這注視的手段。」眼睛是人類意向他人的最重要的感官，也就是我們在意向活動中通常是注視著他者，注視著他者使「我」和「他者」的距離為注視所抽緊、壓縮，因為「意向」以及被給予的意義緊密聯繫起「我」與「他者」的距離，在此，沙特說的「我的態度表現為一系列用來『保持』這注視的手段。」是指以我的意識（意向行為）是保持注視手段以及與「他者」保持緊密的意向關係的手段；小說中「他」就是以他表述出來快樂、熱愛的意識去「注視」她所示現的符號，而呈現兩人熱戀的氛圍。見沙特著。《存在與虛無（下）》陳宣良等譯（臺北：久大，1990），383。

¹⁵ 鍾理和。〈蒼蠅〉，《鍾理和全集 1》，47。

¹⁶ 倪梁康。《意識的向度：以胡塞爾為軸心的現象學問題研究》（北京：北京大學出版社，2007），137。



四隻眼睛相對，兩顆心融會在一起了。微笑由兩人的口角漾開。¹⁷

我們前文已經明晰「眼波」為愛情意識示現的記號以及「情」與「眼」的基礎關係，這段文字在互為主體的結構下去意向對方的「眼波」，愛情意識使自身的「眼睛」成為自身愛情的示現，同樣愛情意識也規定他們游目去注視戀人的眼睛，使戀人的眼睛成為對自我愛情意識的示現，這樣的過程正好可區分為三個階段，如下表：

階段	意向活動內容
一	互為主體中的「眼波—眼睛」的意向活動。
二	透過「情與眼」領會到愛情意識的統一。
三	以「微笑」作為愛情意識愉悅的身體示現

使他們確認彼此的關係是建立在互為主體中「眼波—眼睛」愛情意識的示現，他們認知彼此存有的關係是透過「眼睛」的感知以及「眼波」的示現而詮釋彼此的愛情意識，據此，鍾理和用「兩顆心融會在一起了」來表述小說中他們透過「情與眼」領會到愛情意識的統一，¹⁸鍾理和並以「微笑由兩人的口角漾開」的表情作為兩人愛情意識愉悅的身體示現，而這樣的表述本身也是視覺性的，我們可以證實在愛情意識的意向活動中，眼睛是一個相當重要的意向感知的感官，因為它一方面是意向感知的奠基一方面又是意識的示現。

三、她以及眼波記號的示現

前文說過〈蒼蠅〉這篇小說是以第三人稱限知觀點來寫，主要敘事角度跟隨著主角「他」的意識移動，因此對小說中女主角「她」的視覺活動表述多是對「他」的意識示現，如小說中第一段：

臨走時，她回首送了他一個魅人的眼波，這裡面表示著什麼，他充分明白。¹⁹

雖然「她」的眼波也是對「他」的感知，但在此處作者只強調「眼波」的意義示現，作為兩人意識訊息傳遞的奠基，眼睛作為身體的一部份在感知世界的同時也

¹⁷ 鍾理和。〈蒼蠅〉，《鍾理和全集 1》，51。

¹⁸ 倪梁康說：「主體之間的互識必須通過意義解釋和意義製作來進行。一個主體及其行為要想被另一個主體認識，就必須進行賦予意義（製作意義）的活動。」此處「他」與「她」的互識並不是單純建立在「看」的動作，而是愛情意識的意義賦予。見倪梁康。《意識的向度：以胡塞爾為軸心的現象學問題研究》，148。

¹⁹ 鍾理和。〈蒼蠅〉，《鍾理和全集 1》，47。



表現「它自己」，這也就是克羅德·勒佛所說：「即我的身體既是能見者（voyant）又是可見者（visible）。²⁰」小說中「她」的眼睛即是一個「可見者」的示現，「眼睛」同身體其他部分的功能一樣可以示現身體的主體意識，如：

他們眼睛朦朧而恍惚，像醉酒的人半閉著；興奮後的疲勞淡淡地刻在他們那微紅的臉孔上。²¹

此處藉著「眼睛朦朧而恍惚」來表現兩人接吻後的「身體—主體」的身體意識，叔本華說：「意志是身體之先驗地認識，而身體是意志之後驗地認識。²²」在上引的小說段落中，我們從小說人物眼睛、臉孔所示現的表象認識小說人物在戀愛接吻後的身體感知及神情意識，而眼睛「看」的動作，除了意向感知外，也可以藉由「看」的身體動作示現，來表現想要理解對方經驗的企圖：

「有沒有人看見你來？」她問他，抬頭看他的眼睛。²³

在〈蒼蠅〉中男女主角對話的部分，僅有這一句問句強調了「她」看「他」，此處強調眼睛的意向感知行為來凸顯女主角「她」對於問題的急迫性，²⁴凸顯女主角「她」對於問題的急迫性則是用以表述女子對於戀情被他人注視的羞怯感。故在此處的「看」或許可以作為一個意向感知的行為，但在本質上呈現更多對於主體意識急迫、羞怯感的示現。

女主角的「眼波」很明確地作為意義的示現可以從小說後半部他們熱吻分離以後的敘述看見：

她和她的嫂嫂則在迴廊上聊天。兩個女人都漠然地看了他一眼，在她那陌生人似的冷淡做作的眼睛裡，似乎在告訴他：親愛的，明天見；今天就這

²⁰ 克羅德·勒佛（Claude Lefort）著。〈序〉載於梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）著。《眼與心》龔卓軍譯（臺北：典藏藝術家庭，2007），81。

²¹ 鍾理和。〈蒼蠅〉，《鍾理和全集 1》，50。

²² 叔本華（Arthur Schopenhauer）著。《意志與表象的世界》林建國譯（臺北：遠流，1989），128。

²³ 鍾理和：〈蒼蠅〉，《鍾理和全集 1》（台北：客委會，2001年），頁 50。

²⁴ 鄭金川說：「人以自己的身體為中心，透過周遭的生活環境來認識世界。」強調「看」的身體感即表現出「身體—主體」意識的迫切認識的渴望。見鄭金川。《梅洛龐蒂的美學》（臺北：遠流，1993），36。斯塔羅賓斯基更指出「注視」的急迫性，他說：「在所有感官中，注視最具有急迫性，其表達方視野最為明顯。」見郭宏安。《從閱讀到批評—「日內瓦學派」的批評方法論初探》（北京：商務印書館，2007），240。



樣完了！²⁵

因為他們的戀情害怕被他人注視、發現，故女主角在此的「眼波」故意如他人一樣冷淡漠然，而小說跟隨著男主角的視角解讀女主角漠然的眼波是刻意的，並作為：「親愛的，明天見；今天就這樣完了！」的表示，因此很明顯地女主角的眼睛在此是作為對男主角「他」的意義示現，我們可以以下表分析小說中「她」的眼睛意義：

小說中有關「她」的眼睛的敘述	意義
臨走時，她回首送了他一個魅人的眼波	對「他」的意義示現
他們眼睛朦朧而恍惚，像醉酒的人半閉著；	身體感知及意識的示現
「有沒有人看見你來？」她問他，抬頭看他的眼睛。	除意向感知外，也可以藉由「看」的身體動作示現，來表現想要理解對方經驗的企圖。
她那陌生人似的冷淡做作的眼睛裡，似乎在告訴他：親愛的，明天見；今天就這樣完了！	對於「他」的意義示現。

在上表的整理，我們可以看見小說中「她」的眼睛多半是作為意識表述的意義示現，²⁶事實上，人的身體因意識在空間能動而表現出自我的「身體圖式」²⁷，透過「身體圖式」向物體、他人、事物開放，²⁸而女主角「她」的眼睛作為身體的一部份，同樣也是對他人所開放，讓他人注視的意向行為中由眼睛認識到「她」，而且是認識到「她」的「身體—主體」的意識示現，據此，在〈蒼蠅〉小說中女主角「她」的「眼睛」被當成「身體圖式」之一部分而對「他」開放，形成表述意識的意義示現的記號是可以被明晰確定的。

四、聽覺意向活動的表述

在人類意向活動的意向弧中²⁹，眼睛是被運用最廣泛的感官，因為人的身體

²⁵ 鍾理和。〈蒼蠅〉，《鍾理和全集 1》，52。

²⁶ 小說中女主角「她」的眼睛不作為感知意向的表述原因在前已述及，就是因為本篇小說是第三人稱限知觀點，跟隨著主角「他」作為視角的表述。

²⁷ 馮雷說：「身體圖式是一種表示我的身體在世界上的存在的方式。身體不像其他事物那樣在空間之中，身體既不在空間之內，又不在空間之外包圍空間。這樣的身體不是一個消極的物體，而是能動地在世界中活動，在世界中落腳，在世界中給自己方向，並賦予世界以意義。梅洛—龐蒂把這種現象學意義上的身體稱為『身體—主體』。」見馮雷。《理解空間：現代空間觀念的批判與重構》（北京：中央編譯出版社，2008），52。

²⁸ 余碧平：《梅羅龐蒂歷史現象學研究》（上海：復旦大學出版社，2007），89。

²⁹ 丹尼爾·托馬斯·普里莫茲克說：「梅洛龐蒂指我們生活就像探照燈一樣地意向四周：這種『意向弧』把我們投向四周，並把我們置於我們的世界之中，呈現我們的過去、現在、將來，呈獻我們人類和非人類的處境，我們的物質處境，意識形態處境，道德處境等等，從而使我們的意識生活及自我成為可能。簡而言之，它表明由於有了這種『意向弧』，我們能夠擁有一個不斷發展著的意義之線。這種意義之線把我們生活的各種時刻連結成一個我們個人經歷的聯合體，或者像大家所知的那樣聯結成我們個人的身份。」見（美）丹尼爾·托馬斯·



佔有空間，而視覺可以直接感知到空間，人可以透過眼睛直接感知到在空間存有的人、事、物，但就聽覺而言，人透過耳朵先必須感知到聲音，再意識到發出聲音的人或物，因此以在人類的意向活動當中，聽覺的使用及表述頻率不如視覺頻繁，但聽覺和視覺有著相當大的差異性而使聽覺不亞於視覺的重要，特倫斯·霍克斯說：「聽覺符號在特徵上與視覺符號有本質的不同。前者把時間而不是空間作為主要的結構力量。後者使用空間而不使用時間。」³⁰我們難以在視覺所見的空間物中感知到時間，但我們從聽覺符號的連續可以輕易感知到時間的綿延，³¹除了聽覺可以感知時間的綿延外，也能感知到視覺看不到的空間，簡政珍就說：「有些聲音朦朧，需經片刻的思索才能辨識發出聲音的個體。聲音總搶得時間上之先機。介入意識中的聲音瞬間結成形象，雖然這些形象目前是看不見的，聲音藉由時間也是意識「看到」（visualize）視覺的空間。」³²透過意識對聽覺符號的反思，使聽覺符號被給予了意義，這個意義指涉發聲（人）物的存有，即是意向主體可以先透過聽覺意向聲音的發聲者存有（發聲者在空間中存在的現象），換言之，不必取決於視覺的「看到」就能感知存有的空間性。

簡政珍並說：「作品中任何有關聲音的描述絕非偶然，不論發出聲音的人或物占有多少篇幅，聲音總在發出訊息，而此種訊息總在書中某角色的意識和讀者的意識的回響中產生意義。」³³故我們在小說中看到被作者陳述出來的聲音都有一定的意義傳達一定訊息，在〈蒼蠅〉限知的敘事角度中，這聲音的訊息即大多數與主角「他」有密切的關聯意義，而因為感知聲音的意向行為以及詮釋聲音意義的活動實際上都是由意向主體的意識情感所決定的，因此「聲音—情感」的認知結構本質上和前文所論及的「情」與「眼」的結構是相似的。

在小說最初，主角「他」聽見「她」離開的聲音：

他聽見她走在水泥地上的腳步聲——那是謹慎忌憚，但又為熾熱的某種心事撩得有些慌亂的腳步聲。這聲音已越過水泥的前庭，走出兩旁有豬欄和柴草房的沙質土場了。

他屏聲靜氣，把每條神經化作無數耳朵，向四面豎起。聽吧！那小心翼翼地印在沙質土上又輕又細的足音！接著，那果樹園的竹門啾呀——輕輕地

普里莫茲克著。《梅洛—龐蒂》關群德譯（北京：中華，2003），20。

³⁰（英）特倫斯·霍克斯著。《結構主義和符號學》瞿鐵鵬譯（上海：上海譯文，1997），139。

³¹ 汪文聖即指出：「……（胡塞爾）以時間對象——聲音——作為覺知的對象。」見汪文聖。《現象學與科學哲學》（臺北：五南，2001），334。

³² 簡政珍。《語言與文學空間》（臺北：漢光，1989年），66。

³³ 同上註，64。



開了，然後是悉悉索索的聲音。那是用更輕微的手勢和更顫動的心在分開芭蕉葉和果樹枝。更遠了，更遠了……³⁴

這段文字表現出主角「他」聽覺意向活動中聲音的發聲者的形象：「那是謹慎忌憚，但又為熾熱的某種心事擦得有些慌亂的腳步聲。」聲音的表述塑造出「她」對於戀愛相見的熾熱、慌亂的形象，而聲音又具有其時間性，透過聲音的歷時性表述，主角「他」體驗到「她」離去的時間性，而這個時間性可以化為具體的空間感：水泥的前庭、砂質土場、果園……。這個從聲音轉化而來的空間感代替了視覺因遮蔽所無法注視的視域，讓主角「他」藉由聽覺「注視」女主角離去的空間以及離去的歷時性。

他們在擁抱熱吻時而無暇注視其他地方，這時聽覺又替代視覺負擔起意向四周空間變化的任務：

猛的，他們好像聽見園門那邊有聲音嘩啦嘩啦地響了起來。哦，有人來了！哥哥來了！兩人都驚恐了，來不及細察聲音的來源，站起來便慌慌張張分頭走開。³⁵

他們的聽覺意向到空間中的聲音符號，並以意識詮釋，「介入意識中的聲音瞬間結成形象」，聯想到看不見的發聲者朝可發現他們的視域活動的現象因而產生恐懼的情緒。

綜合以上兩段引文所導出的論述可證實聽覺在意向活動中可以彌補視覺意向無法意向到的發聲物（者），同時也可以在聽覺中做歷時性的感知來彌補視覺意向活動的不足。

五、愛情世界的他者

在〈蒼蠅〉中所敘述的是一個不願被他者注視的愛情故事，因此男女主角是偷偷摸摸的相會，這樣的愛情意識通常將自我、戀人以外的存有隔絕起來，透過疏離來澄明愛情的真摯與美善，相較之下，被隔絕於愛情意識之外的他者是醜陋的，透過醜陋的意義給予，反襯出被愛情意識孤絕的戀人美好形象，鍾理和在〈蒼蠅〉中以女主角的哥哥作為他者的代表：

³⁴ 鍾理和。〈蒼蠅〉，《鍾理和全集 1》，47-48。

³⁵ 鍾理和。〈蒼蠅〉，《鍾理和全集 1》，51。



他抬頭看壁上的鐘。長短針正指著一點又十分。然後他的視線又自壁鐘移向櫃上那昏昏欲睡的男子——她的哥哥。他一邊看著，一邊計畫如何脫身走開。這位稍顯肥胖的哥哥，額頭和鼻孔滲著細粒的汗珠，不住張嘴哈氣。本來就有點笨鈍的人，這時更顯出一條牛樣的滿足感，好像他在世間只有一個願望：讓他好好睡場午覺。³⁶

在這段文字中，主要是透過眼睛注視而示現的表述，這些示現為男主角「他」以厭惡的情感來詮釋，鍾理和以帶著主角「他」的主觀情感來「注視」女主角的哥哥，因此我們看到「本來就有點笨鈍的人，這時更顯出一條牛樣的滿足感，好像他在世間只有一個願望：讓他好好睡場午覺」都是透過眼睛的注視所詮釋出來厭惡、負面的情感表現。

主角在和女主角幽會完後第二次注視女主角的哥哥，鍾理和用更詳細的描述來形容「他者」的醜陋以及主角的厭惡：

他本能地看看壁鐘。一時三十分。才祇二十分鐘？他感到一陣懊悔。這時櫃台上的男人動了動，然而沒有醒。他的頭側在一邊；他的臉壓歪了，像魚兒一般扭著嘴，涎水由嘴裡牽著一條線，沿著墊在下邊的手流在櫃台上。那下邊已經有一大灘了。那手和臉孔、頸脖全冒著汗水。一隻蒼蠅放平了翼子在他臉上闊步著。它用兩隻前肢扛著尖喙這裡那裡刺著，那暗色的眼睛和翼子發出遲鈍的光閃。它在他眼角邊停下來，蹺起屁股，用兩隻後肢搓著，搓得神氣而有致。³⁷

這段文字當中，我們在注視女主角哥哥的同時，也注意到「蒼蠅」，在小說中對蒼蠅的敘述相當詳細，描寫蒼蠅在女主角哥哥臉上闊步，在眼角停下來，動作神氣有致，是將蒼蠅的動作「人類化」，在這段敘述蒼蠅和女主角的哥哥被並置在一起，在同一個視域中形成隱喻關係，也就是在此視域中，物的意義不是單獨純在的，而是被鄰近物烘托而引發的聯想，故在此蒼蠅的「人類化」在表述的本質上即是人類「蒼蠅化」，用「蒼蠅」明晰的醜惡樣貌突顯出在愛情意識中被疏離的他者醜陋樣貌，³⁸或許鍾理和有意識透過女主角哥哥此「他者」來反襯男女主角間愛情的深厚，故男主角對於女主角哥哥的注視是帶著厭惡感、批名的注視：

³⁶ 鍾理和。〈蒼蠅〉，《鍾理和全集 1》，48。

³⁷ 鍾理和。〈蒼蠅〉，《鍾理和全集 1》，51。

³⁸ 高友工、梅祖麟說：「隱喻與隱喻的關係結合並強化感官上的物性。」在此強調、突顯了注視中的女主角哥哥的醜陋神態。見高友工、梅祖麟。〈唐詩的隱喻與典故〉載於《當代台灣文學評論大系·文學理論卷》（臺北：正中，1993），153。頁 79。



櫃枱上的哥哥又動了動，從睡夢中舉起手往頭上邊拂了拂，然後，終於坐了起來。他的下巴印著一塊紅痕；一條灰色的涎水像蛛絲般的掛在下唇，看來像一個大白癡！他困難地睜開眼睛，一邊咒罵著：「熱死了！」他眯細著眼睛，向屋裡抬了抬臉，於是詫異地說：

「怎麼，你還在這裡哪？」

他向她哥哥看了一眼，心裡感著些微憎惡，於是一句話沒說，默默地走出那間屋子。³⁹

在這段小說最末段的文字當中，我們看見鍾理和以主角的視角來表述形容女主角哥哥的模樣，⁴⁰主觀地批評女主角哥哥「看來像一個大白癡」，更直接表述了內心意識「心裡感著些微憎惡」，可見主角「他」對於女主角的哥哥的意向行為可能不僅於愛情意識中對他者的疏離，而是更奠基於其他小說中沒有表述的理由而憎惡，而這種男主角對女主角哥哥的憎惡感恰能與對女主角的愛戀形成對比，突顯出戀愛中戀人的美好。

綜觀小說中對女主角哥哥這個「他者」的注視與形容，總是醜陋、負面的，而以「蒼蠅」的並置畫面來隱喻女主角哥哥，這篇小說名為〈蒼蠅〉可見強調愛情意識在戀愛中對「他者」的疏離，以及對「他者」厭煩、憎惡的負面感覺，藉著這種感覺反襯出戀愛的純淨美好。

六、結語：兩個方向的「意向活動」表述澄明愛情

在注視和傾聽的意向行為過程中，生命主體去感知到「我」以及「我」以外的存有空間和人事，在意向中明晰我們在時空中的存有⁴¹，但愛情意識中的感知活動則更企圖去澄明愛情與戀人的美好，為了證明愛情的絕對性，戀人的存在意識往往會孤立自我，疏離他者，如此使戀人彼此從現實中抽離孤立出來，呈現他（她）的純粹美好；因此在愛情意識的意向活動中，基本上具有兩個大方向，就是一、自我與戀人從世俗間孤立出來的認知。二、對他人的疏離。

〈蒼蠅〉小說中，我們看見主角「他」用視覺和聽覺感知女主角「她」的美

³⁹ 鍾理和。〈蒼蠅〉，《鍾理和全集 1》，52。

⁴⁰ 「櫃枱上的『哥哥』」的「哥哥」即澄明次處是以主角立場的視角作為表述，而非小說作者敘述的視角。

⁴¹ 王子銘：「所謂感知是存在意識，涉及到感知行為的質性特徵，即它是一個具有存在信仰的設定行為，就是說感知行為中包含著一個肯定性的存在信仰，它堅信其物件的存在性。」存有在感知的意向行為中，就是在確認自我（意向主體）存有以及意向對象存有的前提下才能進行的，而在感知的過程中，我們奠基於此前提去澄明我與意向物的存在性。見王子銘。《胡塞爾先驗現象學的美學向度》（博士論文，山東大學文藝學研究所，2002），60。



好形象，也同樣用感官意向到女主角哥哥的醜惡，這是鍾理和意欲表現愛情中對戀愛對象以及「他者」的認知差異，藉以襯托出愛情及戀人的美好，我們可以以下表區分出這兩個面向的差異：

意向對象名稱	感知方式	意義詮釋
女主角「她」	視覺、聽覺	美好，愛戀
女主角哥哥	視覺（少量聽覺） ⁴²	醜陋，憎惡

由上表我們可以看出在〈蒼蠅〉小說中愛情意識對戀人「她」以及戀人以外的「他者」有相同的感知意向方式，但確有不同的意義詮釋，藉著兩者的反襯，襯托出愛情的美好，而這兩個面量的表述實際上都是透過感官的意向活動並加以詮釋，我們又可以從中看見愛情意識活動的現象，如下表所示：

	主體	意向的感知方式	客體
意向的活動	意向主體	視覺與聽覺	意向對體
意識的認知與詮釋	情感意識	意識決定感知的方式與對象	意識給予客體指涉的意義

意向感知的方式及對象都是由主體意識情感所決定，主體意識情感並據此給予意向對象意義詮釋，因此在同樣「眼睛」的注視下，戀人美好，「他者」醜陋，都是由意向主體的情感意識所決定，這就是「情」與「眼」在感知活動的基礎關係，這這「情—眼」的感知關係在愛情意識的示現上，如前文所述，是奠基於「一、自我與戀人從世俗間孤立出來的認知。二、對他人的疏離。」的兩個大方向上，我們可以從〈蒼蠅〉小說中充滿愛情意識的敘述當中得到明晰，然而人類的情感意識感知在愛情以外是以何種方向去認知、感知世界、世界存有物以及其他「在…之中」的存有，在世界雜多性以及多種可能的表述過程中，還需要更深入的討論才能夠使澄明、理解得以成為可能。

⁴² 在男主角「他」聽見女主角哥哥說話時，就是用聽覺作為意向活動的呈現。



參考文獻

【近人論著】

- 余碧平（2007）。《梅羅龐蒂歷史現象學研究》上海：復旦大學出版社。
- 李幼蒸（1997）。《語義符號學——意義的理論基礎》。臺北：唐山。
- 汪文聖（2001）。《現象學與科學哲學》。臺北：五南。
- 周書文（1997）。《小說的美學建構》。天津：百花文藝出版社。
- 洪漢鼎（2008）。《重新回到現象學的原點：現象學十四講》。臺北：世新大學。
- 倪梁康（2007）。《意識的向度：以胡塞爾為軸心的現象學問題研究》。北京：北京大學出版社。
- 戚廷貴（2006）。《美學原理》。長春：東北師範大學出版社。
- 郭宏安（2007）。《從閱讀到批評—「日內瓦學派」的批評方法論初探》。北京：商務印書館。
- 馮雷（2008）。《理解空間：現代空間觀念的批判與重構》北京：中央編譯出版社。
- 馮憲光（2001）。《審美意識形態的文本分析》。成都：四川大學出版社。
- 鄭金川（1993）。《梅洛龐蒂的美學》。臺北：遠流。

【譯著】

- 丹尼爾·托馬斯·普里莫茲克著（2003）。《梅洛—龐蒂》，關群德譯。北京：中華。
- 艾德蒙特·胡塞爾著（1999）。《邏輯研究·第二卷，第一部份 現象學與認識論研究》，倪梁康譯。臺北：時報文化。
- 克羅德·勒佛（Claude Lefort）著（2007）。梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）著。《眼與心》，龔卓軍譯。臺北：典藏藝術家庭。
- 沙特著（1990）。《存在與虛無（下）》，陳宣良等譯。臺北：久大。
- 叔本華（Arthur Schopenhauer）著（1989）。《意志與表象的世界》，林建國譯。臺北：遠流。
- 帕特里夏·奧坦伯德·約翰遜著（2003）《伽達默爾》，何衛平譯。北京：中華。
- 特倫斯·霍克斯著（1997）。《結構主義和符號學》，瞿鐵鵬譯。上海：上海譯文。
- 畢普塞維克著（1911）。《胡賽爾與現象學》，廖仁義譯。臺北：桂冠。



【期刊雜誌類與論文】

王子銘。《胡塞爾先驗現象學的美學向度》（2002）。博士論文，山東大學文藝學研究所。

李明明（1992）。〈藝術批評的本與末〉，《形象與言語：西方現代藝術平論文集》。臺北：三民。

高友工、梅祖麟（1993）。〈唐詩的隱喻與典故〉，《當代台灣文學評論大系·文學理論卷》。臺北：正中。



The Affair and the Eyes: a Phenomenological Discuss of Visual and Audio Description of Conscious of Love Affair in Li-ho Chung's *Housefly*

Abstract

Li-ho Chung's *Housefly* used third person point of view to describe the consciousness of love affair of the protagonist. It employed the protagonist's view point as the main point of view to describe events, but it kept a distance from the protagonist's strong consciousness of love affair in order to observe every event calmly. This kind of calm "appreciation distance" enabled the reader to experience the beautifulness of the protagonist's love affair. To analyze the construction of description in *Housefly*, we might start from two ways: visual description and presentation of love affair. We discussed the love affair in this novel from the subject of the intension, vision of the object of the intension, and the affair in the vision. Finally, we tracked the intension flow of the protagonist's love affair via sensory description.

Keywords: Li-ho Chung *Housefly* Appreciation of beauty, description



明絕學傳繼，歷兵燹不變——

論趙詒琛的文獻學貢獻

蔡育儒*

提 要

本文欲從西風東漸背景切入，藉由趙詒琛面對自身及因應世局，對文獻處理的方式，嘗試系統化探究其藏書及鐫刻叢書，並由此析明其藏刻書籍之意義與特色，最後歸結其對文獻學術的貢獻。藉由其藏書以及刊刻的叢書，與其家族圖書館的收藏，理應能明其收藏旨趣與應世態度。多重家鄉文獻保存，其所藏所刊，亦不必宋元珍本，所念者僅文獻是否能流傳於後世爾。是故勤加抄錄善本，或將孤本、版毀之書籍重新鐫刻，蒼萃為叢書，以利流佈表彰。

關鍵詞：趙詒琛、叢書、鈔校本、峭帆樓、譯本、文獻學

一、前言

明清二代，雕版印刷技術改良，書籍鐫刊日繁，藏書名樓蠡起，或以百宋為樂，或得孤本為奇。有清一代，江南以紡織、手工業而富足，書賈聚集，刻書活動更加盛興，加以家族為主的藏書樓日夥，形成書香世家，如杭州丁氏八千卷樓¹、海鹽張氏涉園²及潘氏三松堂³等。

降至清末，國事蝸蟻，內憂外患頻仍，兵燹天災屢起，有志之士無不在各方面力圖振興。在各項革新運動中，由曾國藩會同李鴻章於上海創立之江南製造局⁴，尤為積弱之國力帶來源頭活水。不僅製造槍砲彈藥，更翻譯國外科技文獻，

* 現為東吳大學中國文學研究所碩二。本文的撰寫，感謝丁原基老師多次給予的意見，以及匿名審查者及評論老師楊果霖教授不吝惠予指教，本文始能發表，在此謹申謝忱。

¹ 即丁丙（1832~1899）家族藏書，八千卷樓得名於其先祖丁國典之藏書樓，至其收藏近二十萬卷，其中善本達兩千餘種，被列為晚清四大藏書樓之一。

² 即張元濟（1866~1959）家族，涉園之名起於明末其十世祖張奇齡之書齋，其後子孫先後有藏書。

³ 即潘祖蔭、潘景鄭之先祖潘奕雋（乾隆時進士）之藏書樓。後景鄭收羅散佚，與其祖潘祖同藏書及己之藏書匯為一處，號為寶山樓。

⁴ 1865年成立，至1913年因經費見据停辦。



交通中西學術，對中國近代工業及科學奠定基礎。更有識者，欲藉收羅、刊刻古籍以保存中華文化。趙詒琛（1869-1948）即於此背景下成長，十五歲時，便隨父親一同在製造局翻譯館譯書，其又紹繼家學，雅好藏書。

趙詒琛，原名春，字學南，江蘇新陽（今崑山）正義鎮人⁵。為清末醫學家趙元益⁶（1840-1903）之子。其生年多書無所考，據《文獻家通考》一書考證，民國二十五（1936）年其刻《丙子叢刊》時年已六十八歲，當生於同治八年（1869），卒於民國三十七年（1948），年八十⁷。

前人所關注者，多重於其為著名校讎學家編寫年譜，或聚焦於其鐫刻叢書上，或從其興建趙氏圖書館為中心展開論述。其中對趙詒琛之藏書刻書緣由，有一較概略性介紹者，有鄭偉章先生之《文獻家通考》、鄒綿綿〈《藝海一勺》與藏書家趙詒琛〉⁸和朱琴〈趙詒琛藏書、刻書略述〉⁹等著作，鄭先生僅對其生平、藏書與刻書作概略性的陳述，鄒氏論及其叢書，朱氏則針對其藏書刻書有一系統描述。

是故本文欲從其現存資料、叢刻，從西風東後者漸之背景切入，藉由趙氏面對自身遭遇及其因應世局，處理文獻之角度與藏刻旨趣，嘗試系統化探究其校勘目錄學、考證與輯佚學，聚焦在其藏書及鐫刻之叢書，並由此析明其藏刻書籍之意義與特色，最後歸結其對文獻學術的貢獻。

二、校勘與考證之學

趙詒琛校勘功力自幼即奠定，十五歲時，即隨父前往江南製造局譯書，與父執輩華蘅芳¹⁰（1833~1902）、林樂知¹¹（1836~1907）、傅蘭雅¹²（1839~1928）

⁵ 又寫作真義、正義、正義。現大陸行政區劃為江蘇省蘇州市昆山市正義鎮。以下所引其名，均如徵引文獻，如自為文，以現行區劃為主。

⁶ 字靜涵，為醫學家，又受表兄華蘅芳影響，兼治算學，並同入江南機器製造局翻譯館，與林樂知、傅蘭雅等翻譯新書及未成書數十種，溝通中西學術。後隨薛福成出使英、法、義、比四國，回國後仍譯書不輟，曾與董康於滬辦公會報，翻譯出版時事及外國史地，藏有黃蕘圃、汪闓源散出之宋元版本及名人手抄本，有《高齋叢刻》十四種。

⁷ 鄭偉章著：《文獻家通考》（北京：中華書局，1999年6月第一版），頁1380。

⁸ 收入《藏書家》第8輯（曲阜：齊魯書社，2003年12月）。

⁹ 朱琴：〈趙詒琛藏書、刻書略述〉，山東圖書館學刊，2010年第5期，頁122-124。

¹⁰ 為趙詒琛父親趙元益之表兄，字若汀，江蘇金匱（無錫）人，曾入曾國藩幕，精數理，為中國近代史著名科學家。

¹¹ Young John Allen，美國人，為基督教美南監理會來華傳教士，以辦報、辦學、譯書著稱，東吳大學即其倡議合併博習書院（Buffington Institute）、宮巷書院（Kung Hang School）以及中西書院（Anglo-Chinese College）而成，為中國高等教育史上第一所西制大學。

¹² John Fryer，英國人，長任江南製造局翻譯，理想為「惟冀中國能廣興格致，至中西一轍爾。故平生專習此業而不他及」，詳可參王揚宗著：《傅蘭雅與近代中國的科學啟蒙》（北京：科學出版社，2000年）。



等著名學者共事。其父於光緒十五年曾隨薛福成¹³（1838~1894）出使歐洲，回國仍譯書不輟。新觀念與思潮衝擊下，亦潛移默化趙詒琛對待文獻的觀念，下定志向整理文獻，立志校鈔，收羅善本。

光緒癸未（1883），自蕩口移居滬南高昌廟，先君子自同治己巳（1869）即入製造局譯書事，余時年已十有五，朝夕摩挲，嗜愛日深，於是整理殘破，校鈔誤謬，日夕不惶。¹⁴

此亦足證其生於同治八年（1869），是知趙詒琛除收羅古籍，亦整理校鈔，一生不輟，其鈔校本王大隆《蛾術軒篋存善本書錄》¹⁵著錄甚多，筆者計有 36 種。統計如下：

手跋	手稿	手校	手鈔 ¹⁶	手鈔並跋 ¹⁷
1	1	3	15	16

（表一）《蛾術軒篋存善本書錄》所藏趙詒琛手稿

因其鈔校及收藏「十餘年來，所積益多。……已充塞不能容。遂購地數畝於浦江之上，將築屋以藏之。」¹⁸趙詒琛在上海浦江高昌廟附近構築峭帆樓，除了書籍日多之因素外，泰半亦為繼承父志，收藏先君子之名校舊鈔或罕見本，「願繼先人之志，思有以擴充之，先是已購地六畝，至是建築峭帆樓七楹¹⁹」根據上述文字，峭帆樓建迄時間應是在其父趙元益死後（1903）。

如《星湄遺稿六卷附真義十景詩》即趙詒琛重刻入《峭帆樓叢書》後，又進而鈔校之，以朱筆手校其中誤字；又如《先公田間府君年譜》一卷，為其鈔錄自《國粹學報》印本，加以有清年號，使原干支年號更加醒目。又「印本校對疏忽

¹³ 字叔耘，號庸庵。江蘇無錫人。出生於書香門第，自幼即受時代影響，廣覽博學，致力經世實學，為洋務派曾國藩門徒，不做詩賦，不習小楷，對八股尤為輕視。薛福成一生撰述甚豐，著有《庸庵文編》四卷、《續編》二卷、《外編》四卷、《庸庵海外文編》、《籌洋芻議》十四卷、《出使四國日記》六卷、《續刻》、《庸庵筆記》、《出使奏疏》二卷、《出使公牘》十卷等書。詳可參丁鳳麟《薛福成評傳》：（南京：南京大學出版社，1998年）。

¹⁴ 《峭帆樓善本書目》自序，收錄林夕編：《中國著名藏書家書目匯刊近代卷》（北京：商務印書館，2005年），第二十六冊，頁 539。

¹⁵ 王大隆，字欣夫，為趙詒琛之友，乙亥（1935）至辛己（1941）年，每年共編一叢編。趙氏身後書籍多為其所得。

¹⁶ 含手鈔稿本：瑩幢吟草一卷、晚香詩鈔六卷，共 2 本。分見王欣夫撰；鮑正鵠、徐鵬標點整理：《蛾術軒篋存善本書錄》，頁 1055、頁 1070。

¹⁷ 含手鈔稿本並跋 1 本，見王欣夫撰；鮑正鵠、徐鵬標點整理：《蛾術軒篋存善本書錄》，〈陳確安先生日記八卷〉條，頁 988。

¹⁸ 《峭帆樓善本書目》自序，收錄《中國著名藏書家書目匯刊近代卷》第二十六冊，頁 539~540。

¹⁹ 《峭帆樓善本書目》自序，收錄《中國著名藏書家書目匯刊近代卷》第二十六冊，頁 540。



，頗有訛誤。聞桐城別有活字本，他日覓得當校正也。²⁰」又如其手鈔明楊貞《斗山詩集》，其友王大隆即歎云：「成化迄今將五百年，區區寸帙，猶幸得存，則端賴藏書家之傳鈔不絕耳。²¹」可知其鈔校保存文獻之功。

又朱琴考證《頑潭詩話》一書言：

除婁東葉涵溪藏原鈔本之外，尚有潘道根、王德森、繆朝荃、趙詒翼、趙詒琛五個鈔本，王德森據原鈔本錄副，且校核精審……趙詒翼以王氏精鈔本與自鈔本互勘，校正良多，嗣後趙詒琛取從兄鈔本仔細勘核後方才付梓。²²

足見其鈔校用功之勤，與互校謹慎之態度。峭帆樓在其努力鈔校、收藏下，書籍日多，凡書籍、字畫、碑帖、家刻書板，悉藏其中。樓外環以深樹，江帆點點，如飛鳥出沒檐際，因以為名。葉德輝嘗詠〈峭帆樓詩〉，描述其網羅書籍，積極收羅，其詩云：「趙生奮起拾殘秩，網羅四部窺藏室。百宋千元不可求，精鈔舊校隨日出。空齋獨坐來飛鳥，傾囊不問錢有無。但見異本隨插架，估船市舶爭前趨。」²³可窺見其踴躍收藏的態度。

又其嘗考定《顧千里先生年譜》²⁴，正日人神田喜一郎²⁵（1897~1984）之謬誤遺漏，搜採考訂，字字均有來歷²⁶，可見其校讎功力。又喜好手校鈔書，王欣夫曾謂「咸推校勘如顧千里，余則謂鈔書如吳枚庵」。²⁷吳枚庵即吳翌鳳（1742~1819），字伊仲，號枚庵，晚號漫叟，清嘉慶江蘇吳縣人。好藏書、工詩文，善書畫金石，名勝於當時。其學無所不窺，酷嗜異書，無力購致，往往從人借得，露鈔雪纂，目為之眚。王欣夫嘗謂：「當乾嘉時，吾吳多藏書家，而幼學篤好，蓋未過枚者。」故將趙詒琛與之相比，實見其對趙詒琛評價之高。

三、輯佚目錄之學

²⁰ 王欣夫撰；鮑正鵠、徐鵬標點整理：《蛾術軒篋存善本書錄》，頁103。

²¹ 《蛾術軒篋存善本書錄》，頁1021。

²² 朱琴：〈趙詒琛藏書、刻書略述〉（山東圖書館學刊，2010年第5期，總第121期）（2010年10月），頁124。

²³ 《峭帆樓叢書》書首，清宣統至民國間新陽趙氏刊本。

²⁴ 民國二十一年（1932）刊於《對樹書屋叢刻》，又收入《乾嘉名儒年譜》第十二冊，（北京：北京圖書出版社，2006）

²⁵ 神田喜一郎，號鬯齋，書室稱佞古書屋，日本學者、原臺北帝國大學東洋學講座教授，京都大學文學博士，著有《扶桑學志》、《墨林清話》等書。

²⁶ 姚光〈顧千里先生年譜跋〉，《乾嘉名儒年譜》第十二冊，頁430。

²⁷ 王欣夫撰；鮑正鵠、徐鵬標點整理：《蛾術軒篋存善本書錄》（上海：上海古籍出版社，2002），頁924。



趙詒琛的藏書樓毀於民國2年（1913）二次革命之動盪²⁸。峭帆樓因近江南製造局，為戰事要衝，遭受戰火波及，趙詒琛則攜眷倉促避於滬北租界，亂定則圖書、版片悉隨屋室燼燬。其於《頑潭詩話》跋中自云：

六月中旬，謠詠繁興，一夕數驚，余獨坐峭帆樓校勘不輟。既望下午，事更危急，不可久留，避至租界。越二日，亂大作，峭帆樓以近於製造局，遂毀於火。²⁹

葉德輝（1864~1927）記曰：「舉先世所藏楹書秘籍，一掃而付之劫灰，二三之好，走相驚嘆，以為靜涵先生（詒琛之父）一生嗜好之所聚，不毀於辛亥，而毀於今日，事之不幸殆有出於人事之外者。」³⁰除惋惜其家書籍之燬亡，亦慨嘆人事戰亂對文獻保存之斫傷。

戰火雖燒毀峭帆樓，卻燒不毀趙詒琛藏書的熱情，其輯佚的志願，也越加堅強。遭書厄後，移居蘇州，於正儀下塘石子街新建五間書房，配以花園及玻璃暖房，專事重刻宋元各善本、抄本、木刻版本等各種古籍。並將其父自海外攜回之譯著及《高齋叢刻》併入收藏，搜求罔懈，「痛先人精力所萃而不能長保也，引為大憾，誓必竭力以恢復之。於是僦屋居蘇城，二十年來，節衣縮食，遇書之罕見者，輒傾囊購致，日積月累，而插架復充牣其室。」³¹黃鈞³²勉而題詩曰：

烽火頻年壯志休，春申江上放歸舟。閑中課子常攤卷，劫後藏書又滿樓。
剩有田園供嘯噉，偶居城市得朋儔。叢編雕就爭摹印，已足傳明五百秋。

33

因詩句中有「劫後藏書又滿樓」語，趙詒琛因而堅定志向，勉勵奮起，名其居為又滿樓，所刻書名之《又滿樓叢書》。

嘗獨自刊刻《峭帆樓叢書》（集宣統三年 1911 至民國六年 1917 刊刻）二十冊十八種、《又滿樓叢書》一函八冊十六種（集民國九年 1920 至民國十四年

²⁸ 又稱癸丑之役或贛寧之役，是國父孫中山先生率國民黨人於民國二年（1913年）在中國發動反對袁世凱的武裝革命，又稱為「討袁之役」。

²⁹ 《頑潭詩話》跋，民國六年（1917）新陽趙氏刊本，收入《峭帆樓叢書》。

³⁰ 《峭帆樓叢書》序。

³¹ 《對樹書屋叢刻》唐文治序，民國崑山趙氏對樹書屋刊本。

³² 黃鈞，字頌堯，世習醫業，有祖傳吳中醫學密稿極多，王新之據其所藏，並徵集各加藏書志目，編為《十三科醫學本草書目》百卷。少從桑喜亭畫人習畫，又從其侄學文選，得見桑氏所藏《荊關劇迹》及校鈔精本，遂識書畫鑑賞及書本校勘門徑，性喜求荒攤叢殘古書，通目錄版本學。

³³ 詩見《又滿樓叢書》目錄後，民國崑山趙氏刊本。



1923 刊刻)、《對樹書屋叢刻》六種(集民國二十一年 1932 至民國二十五年 1936 刊刻)、《藝海一勺》二十三種(民國二十二年 1933 排印),自民國二十三年至民國三十年,又與王保謙、王大隆等合刻叢編八種³⁴,每年一編,每編四冊,書名冠以當年甲子,並效西方排印方法,使用鉛活字排版。這些叢書多收羅罕見書文,多為清代稿、鈔本,亦有宋明著述,可見其輯佚之功。

其閑居蘇州時,亦在崑山正儀趙氏義莊建寄雲樓,即後來之趙氏圖書館,「我趙氏義莊,以積年支出之所餘,購書而藏之一樓,榜曰寄雲。凡聖賢、經傳、諸子百家及歷代大家名流之著述悉在焉。³⁵」可見其欲廣納群書,澤惠鄉里宗族的理想。

此圖書館的經營,受其父及西方新觀念的影響,「分以部類,標以牙簽,觀者欲求某書,一覽即可得之。」³⁶使用科學的方法收藏書籍,然卻未仿效西書編次,得免於體例雜亂之缺失。趙詒琛結合樸學實事求是的精神,大抵遵依《四庫提要》、《書目答問》等書,參以己見編目,如新設「翻譯西書類」、叢書不分开歸類,便於檢取³⁷。

另仿效西方現代圖書館的管理,同時為圖書館編寫館藏目錄。更難能可貴者,館藏不僅為趙氏子弟研讀所有,亦開放予外人借覽,使收羅文獻廣為人閱讀。惜今無存焉,筆者限於學力,未能得知其中書籍之流向,是一憾也。關於其收藏及鑄刻的特色,下節將分別介紹之。

四、藏書特色

據前節所述,趙詒琛藏書的原由,實起於家學,其於《峭帆樓善本書目》序嘗自言:

先君子長於金匱蕩口鎮華氏外家。華氏富收藏,凡書籍字畫古玩之屬,靡不精美。先君子自幼習見習聞,亦篤好焉。咸豐庚申(1860),蘇常陷於粵匪,故家珍異輦至蕩口避難。時先君子年方及壯,盡力購求宋、元、明、國初刻本及名人手鈔書冊,約數百種。同光間,漸被藏書家購去,或以

³⁴ 依序為甲戌叢編、乙亥叢編、丙子叢編、丁丑叢編、戊寅叢編、己卯叢編、庚辰叢編、辛巳叢編。

³⁵ 趙詒琛:〈正義趙氏義莊藏書樓記〉,《中國著名藏書家書目匯刊近代卷》第二十六冊,頁 281。

³⁶ 同前注。

³⁷ 〈趙氏圖書館藏書目錄例言〉,收錄《中國著名藏書家書目匯刊近代卷》第二十六冊,頁 287。



他物互易。舊鈔《徐騎省集》亦為陸氏取去，而贈先君子《嚴修能草書手卷》，此為余所知者，所存亦僅矣。³⁸

可見其父見聞，乃起於外家華氏。文中所提「粵匪」即太平軍，趙詒琛之父於太平天國亂起時，踴躍收羅古籍善本，足見其當時有識。據此亦見其家學：「元益素好書籍，不惜典質以購之，輦至滬寓，釐次卷秩，分別部居，悉心校讀，每至夜分不休。³⁹」如此為學態度無不浸潤趙詒琛。

趙元益原有收藏，多黃蕘圃士禮居、汪閩源藝芸書舍散出的鈔校本，間有宋元本，多售於陸氏韶宋樓⁴⁰。趙詒琛隨其父元益同入江南製造局翻譯館時，即立定承繼父志，「朝夕摩挲，嗜愛日深」。藏書單《峭帆樓善本書目》⁴¹所載，即達二百八十四種⁴²之多，茲統計如下：

	數目	刻本	汲古閣本	明監本	鈔本	影寫本	稿本
經	31	21	3	0	5	1	1
史	60	27	12	8	11	1	1
子	73	47	1	0	23	1	1
集	115	79	6	0	24	5	1
叢書	5	3	1	0	1	0	0
總計	284	177	23	8	64	8	4

(表二) 《峭帆樓善本書目》統計資料

從上表統計《峭帆樓善本書目》觀之，知其前半生的收藏，主要以子集類之書籍為主，除刻本外，鈔本佔近四分之一。而此善本書目中，有圈點校正者，則達 70 種之多。

從內容觀之，其中不乏其先祖及先父手校評注：如「讀杜心解」條下記「先祖考覺松公硃筆評點」⁴³、「揚子法言十卷一冊」下記「先君子用硃筆過臨姚惜抱先生閱本，藍筆過臨劉海峰先生圈點本」⁴⁴；而名人點校更所見多有：如「世說新語六卷六冊」下記「硃筆惠松崖先生評閱」⁴⁵等。姚惜抱即姚鼐，劉海峰為

³⁸ 《峭帆樓善本書目》自序，收錄《中國著名藏書家書目匯刊近代卷》第二十六冊，頁 539。

³⁹ 趙詒琛編：《新陽趙氏清芬錄》，民國六年趙氏義莊重刻本。

⁴⁰ 葉昌熾：《緣督廬日記》「丙戌正月初二」及「四月初五」（南京：江蘇古籍出版社，2002），第二冊，頁 1113、頁 1140。

⁴¹ 為趙詒琛遭書厄，回憶所得所編。

⁴² 《文獻家通考》計為二百四十種，未之其統計方式為何，竊以書目所列同行不同書目者各為一種，如書目所列子部同行「古今萬姓統譜一百四十卷氏族博考十四卷歷代帝王姓系統譜六卷二十四冊」，即記為三種。

⁴³ 《峭帆樓善本書目》，收錄《中國著名藏書家書目匯刊近代卷》第二十六冊，頁 558。

⁴⁴ 同前註，頁 551。

⁴⁵ 同前註，頁 556。



劉大櫚，均為桐城派代表人物，而惠松崖即惠棟，乃吳派經學大家，讀書評點均有體悟，自此可見趙詒琛藏書愛好，與父親相同，均喜鈔校古書，趙詒琛鈔書三十年不輟，倘遇奇本珍書，往往夙夜鈔之，積三十年，達 93 種⁴⁶，現存於王大隆《蛾術軒篋存善本書錄》共 36 種。

峭帆樓毀後，痛定思痛，除更積極收羅善本，亦將所藏供鄉里閱覽，建趙氏義莊圖書館、又滿樓等，更將所藏刊刻，使先賢著述免遭斷絕。以下分其所藏概述之，以見其藏書特色：

（一）藏書多名家鈔校、善本精刊

在峭帆樓未遇兵燹前，有北宋本《史載之方》⁴⁷一卷一冊，為其父鈔錄上禮居藏北宋本，北宋本後歸吳興陸氏刻入十萬卷樓中。然筆者考之現存者，多為兩卷版本，如故宮博物院所藏清嘉慶間阮元進呈影鈔北宋刊本宋刻本、普林斯頓大學東亞圖書館所藏清光緒二年(1876)陸心源刊十萬卷樓叢書本等，均計為兩卷。其父既鈔錄自後歸陸氏之北宋本，或以二卷而合鈔為一卷耳，唯書已亡於祝融，未知其是。

在峭帆樓未毀前，有清初何焯手鈔本數種，惠棟手鈔《南史》、黃蕘圃手鈔本二十餘種，這些手鈔本都由名家執筆校正、抄錄，時人所見其藏手鈔本皆精雅，為之拍案驚絕，惜均毀於書厄。所收刻本亦多名家校閱，如明郎奎金刻五雅本《逸雅》⁴⁸，趙詒琛即著錄「思適居士顧千里校閱」。

峭帆樓所收史部之典冊，多汲古閣本及明南監本，校審精良，刊刻筆法細緻，紙墨均佳。峭帆樓所藏集部精刻猶多，乾隆庚申松桂讀書堂刻本《李義山詩集》，記有「硃筆婁東愚哇子呂琳臨點賚硯齋及錢閱本及臨何義門評本」字句⁴⁹。再如明成化刻本《虎邱山志》，趙詒琛記「有蕘翁跋語，士禮居鈔補闕葉三紙絕精」⁵⁰之語。

明嘉靖刻本《邱隅集》，趙詒琛記云「此書先君子得於北京，四庫提要未收，癸丑失去，心常怏怏，……(張)扶萬(1867~1943) 51復書云：『已得一部

⁴⁶ 《文獻家通考》，頁 1389。

⁴⁷ 為宋代實踐《內經》理論之醫學著作。

⁴⁸ 「逸雅八卷一冊」條，小字「即釋名郎氏改名逸雅」，見《峭帆樓善本書目》，頁 543。

⁴⁹ 〈李義山詩集箋注十六卷二冊〉條，《峭帆樓善本書目》，頁 560。婁東即江蘇太倉，呂琳未得考其人，臨點抄錄則為錢謙益閱本，何焯賚硯齋刻本與評本。

⁵⁰ 《峭帆樓善本書目》，頁 549。

⁵¹ 即張鵬一(1867~1943)字扶萬，號在山主人，晚年號一翁、一叟，筆名樹叟。拜康有為為師，積極參與維新運動，後位居陝西政經要角，曾監修西安碑林，對古玩文物保存鑑賞具貢獻。著有《在山草堂日記》、《呂刻唐長安故城圖考證敘》等書。



，即擬排印。』曷勝快慰，惜鉛字印本，油墨可厭」⁵²是知其欲保存文獻，為鄉邦徵輯先賢遺書，廣為流傳之心，然又弗免現代印刷全無古雅樣貌之慨也。

明永樂刻本《韓山人詩集》為黃蕘翁藏本，有跋語甚詳，趙詒琛記曰「世間未必有第二部」。此書於峭帆樓未毀前，繆荃孫曾觀之驚嘆，假錄一副本，幸得有其傳鈔，使孤本不致毀於戰火。其於此條書目下歎「惜世間如藝老之篤好舊書，去年書出，如余之惟恐孤本斷絕，願人鈔錄，竟絕無僅有也。」⁵³除可見其收藏經傳鈔而能流傳，亦見其保存文獻內容之志向。

趙詒琛於〈趙氏圖書館新鈔書目〉云：「鈔校古書是吾酷嗜，鄭重珍藏列於公地，攻讀保存，望切昆季，書目別編，後人付畀」⁵⁴，其所藏鈔校本僅《峭帆樓善本書目》所載，即七十種之多，與其家世雅好手鈔校勘有關。

諸如唐資州李鼎祚輯之國初寫本楷書，惠松崖先生硃筆評閱之《周易集解》，趙詒琛即記其精美⁵⁵；明人精鈔《辛巳泣蘄錄》，有陶時敘之校勘。足見其嗜傳鈔善本精刊，又如其藏清常熟錢曾《今吾集》即鈔錄自瞿氏鐵琴銅劍樓，「錢遵王為人不足取，其詩集罕為傳。此冊為潘君聖一得於書肆，蓋出于瞿氏鐵琴銅劍樓藏本也。倩人鈔一冊而以原本仍歸潘君存之。丙子十二月崑山趙詒琛識。」⁵⁶潘聖一⁵⁷（1892~1972），名利達，與趙詒琛同鄉，志趣亦與其相近，從此跋語除見書籍出處，亦見其為人與交遊情形。

而其藏明人寫本《逸老堂詩畫》有黃蕘翁跋語，於此本於書目下小字考證其作者詳細，又述其中流傳：清佳趣堂書目（陸澐所編）載是書，繆藝風曾借抄錄⁵⁸，趙詒琛亦抄錄一本贈從兄趙詒翼（1854~1915）⁵⁹。癸丑亂後，趙詒翼還與詒琛新鈔本，趙詒琛乃寄予無錫丁福保，始印入《歷代詩畫續編》中⁶⁰。當可見是時知識份子之風範與考證鈔校之功力。

《遊志續編》條記云「先君子鈔錢磬室先生鈔本」並言蓋「先君子所得錄出副本，余年尚幼，不知原本為何人購去。光緒丙戌，先君子即用新鈔本付刻。癸

⁵² 《峭帆樓善本書目》，頁 564。

⁵³ 《峭帆樓善本書目》，頁 563。

⁵⁴ 〈趙氏圖書館新鈔書目〉序，收錄《中國著名藏書家書目匯刊近代卷》第二十六冊，頁 527。

⁵⁵ 《峭帆樓善本書目》，頁 541。

⁵⁶ 《蛾術軒篋存善本書錄》，「今吾集一卷」條小字，頁 271~272。

⁵⁷ 江蘇蘇州人。1911 年入滬江大學學習文科，後留校在圖書館工作，繼續攻讀圖書館學。曾應張元濟聘，任東方圖書館外文部主任。後為蘇州文史館館員，嗜藏書、喜抄書，尤有志於鄉邦文獻。著有《書林軼話》、《蘇州名勝詩集》等。

⁵⁸ 曾考定黃蕘翁與盧抱經跋語與昆志所載，得此書作者生平大要。

⁵⁹ 趙詒翼，字仲宣，著有《星溪詩鈔》、《誦味錄》、《龔安節先生年譜》等書。

⁶⁰ 《峭帆樓善本書目》，頁 568。



丑一役，版已失去，余欲重刻未果，曷勝嘆息。近聞常州陶氏已據磬室鈔本壽諸梨棗，厥價其昂，未能購也。」⁶¹可見趙詒琛父子於動亂時代中，亟欲保存文獻之心。陶氏即陶湘，因其鐫刻質精，紙墨裝訂均究其精良，是故要價不斐，趙詒琛感嘆其無法收羅，進而抄錄收藏。

（二）鈔校本多存一鄉掌故

趙詒琛藏書親自校鈔之文獻甚夥，今多存於其友王大隆《蛾術軒篋存善本書錄》，收其手鈔 36 種。從所存其鈔校本中，亦可略窺其存鄉哲遺著之心，前文已統計王大隆存其鈔校本，其中 11 種為崑山先哲遺著，今列表於下：

書名	撰輯者	校	鈔	鈔並跋
式齋先生年譜一卷	顏箎 述	○		
水西紀略一卷	李珍 輯		○	
馬鞍山懷舊詩一卷	徐裕焜 撰		○	
玉山璞稿一卷	顧瑛 撰		○	
玉山名勝集不分卷外集不分卷	顧瑛 輯			○
柘檀閣詩集不分卷	馬萬 撰			○
東畬草廬稿不分卷	盛琰			○
石帆軒詩集十一卷	徐駿			○
嚴心書屋文稿不分卷附良友翰墨	呂廷章			○
瑩幢吟草一卷	周蕙田		○	
星眉吟稿六卷附真義十景詩	徐傳詩	○		

（表三）《蛾術軒篋存善本書錄》存趙詒琛鈔校崑山先賢遺著

其中錄其手鈔元代崑山顧瑛之著作兩種，一為「玉山璞稿一卷」、一為「玉山名勝集不分卷外集不分卷」，前者並錄常熟黃廷鑑校，而後者則為趙詒琛手鈔並跋，由其從兄趙詒益手校。顧瑛「輕財喜事，以意氣自豪，風流儒雅，百世所仰」，後在明興之際，隨子遷於臨濠，鬱鬱而終。⁶²趙詒琛查《玉山名勝集》向無刻本，魯魚亥豕，觸目皆是，以為藏於鐵琴銅劍樓的張丑校本亦不足為定本，黃廷鑑則於此本上多所校勘，是故趙詒琛在峭帆樓毀後，「遐思古人，近傷遭遇」，將「黃跋所記脫詩，一一補入，朱字旁注，擇其可通者錄之，不復著明」⁶³

又其手校《世齋先生年譜一卷》，為明顏箎述，崑山馬光楣手鈔本。為明代崑山陸容年譜，式齋為陸容字，又字文量。《明史》有傳。一生剛直不阿，多觸怒權貴小人，有《菽園雜記》十五卷。王大隆著錄此條敘述：「此為故友馬君眉軒手鈔以贈趙君學南者。學南好刻鄉先遺書，卷中朱筆出其手校，蓋擬刻未果也

⁶¹ 《峭帆樓善本書目》，頁 550。

⁶² 王欣夫撰；鮑正鵠、徐鵬標點整理：《蛾術軒篋存善本書錄》，頁 1018。

⁶³ 王欣夫撰；鮑正鵠、徐鵬標點整理：《蛾術軒篋存善本書錄》，頁 1079。



。」⁶⁴由是綜觀其鈔校之要者，以存續文獻為其宗旨，是見其為一鄉掌故保存內容。

（三）藏書因時制宜，嘉惠家邦

趙詒琛於峭帆樓毀後，將心力擺在籌辦趙氏義莊藏書樓，藏書樓近于現今之圖書館，其收藏的重心亦隨圖書館的成立而有所轉移。就論義莊排印藏書目錄，所收宋元版書不多，蓋因其要旨，在於使地方鄉里學子能循序誦讀。「出則可為國家任事，居則可為一鄉衿式」⁶⁵，能夠極其深理，究論幾微，「至於版本之異同，雕刻之精工，癖嗜宋元，酷好明鈔」，並非義莊和趙詒琛的能力所能致之，亦非圖書館之宗旨，故尠少收錄。

依據義莊所排印的藏書目錄，推明其時代，至古者有明崇禎間程正揆《史記一百三十卷》二十四冊，雍正武英殿刻《御定駢字類編》，乾隆乙丑眷西堂《尚書古文疏證附朱子古文書疑》，乾隆丙辰崑山雪莊書屋刻《題贈張孝子詩》，道光丙午汪氏振綺堂所刻《國語》、《列女傳》，嘉慶癸酉裊露軒所刻《戰國策》等書。綜合以上藏書內容而觀之，均側重普遍知識的教化與涵養，與其建立圖書館之旨趣相符。

除明末清初之刻本，又多集清末藏書刻書名家之刻本、鈔校本，目的亦在於書籍內容的正確性：如涵芬樓精印本、歸安陸心源所刻《儀顧堂集》、繆荃孫與吳昌碩同校刻印《蕘圃藏書題識》、繆氏刻《國朝常州詞錄》、長沙張氏湘雨樓刻本、義寧陳氏四覺草堂仿宋大字《黃山谷集》等。除此之外，亦收錄光緒間坊間書店刻書，如申報館鉛印本等書數種，積極充實圖書館收藏內容。

趙詒琛曾隨其父任職於江南製造局附設之翻譯館，故其藏譯書不少，多為醫書數學類。如傅蘭雅口譯、趙元益筆述由製造局刻本之《西藥大成》，傅蘭雅口譯、華蘅芳筆述之《代數難題解法》、《微積溯源》等。

此外，於義莊排印藏書目錄編目所載，亦有翻譯西書類。收羅博物地理、航海鐵路、外交公法、政治軍事及農務冶礦、化學電機之類近百種，圖文並記，以溝通中西學術。如由意國丹吐魯撰，英國傅蘭雅紹蘭口譯，六合汪振聲筆述，新陽趙元益校錄之製造局刻本《意大利蠶書》；傅蘭雅口譯，無錫徐建寅筆述英國戰船部原書《水師操練》等。洋洋大觀，欲使鄉里宗族瞭解西方學術，進而達格物致知之理，嘉惠家邦之道。

⁶⁴ 王欣夫撰；鮑正鵠、徐鵬標點整理：《蛾術軒篋存善本書錄》，頁 102。

⁶⁵ 〈趙氏圖書館藏書目錄〉序，收錄《中國著名藏書家書目匯刊近代卷》第二十六冊，頁 278。



綜觀上述可歸結趙詒琛的藏書特色有三：其一為延續父志家學，故多其父祖校鈔本、及其父執輩之譯書；其二乃承繼先人與自身之手抄本，多存一鄉掌故，亦存多本名家鈔校；其三乃為鄉里宗親廣納書籍，成立趙氏圖書館，與時代風潮俱進：不拘泥於宋元本，而著重在書籍是否能因應時局、能否廣為傳布。

五、刊刻叢書

承上節論述之藏書特色，可大體觀察出趙詒琛面對世局，保存書籍的舉措。除闢建圖書館，使書籍廣為世人所閱讀外，在峭帆樓毀後，趙詒琛更驚覺書籍流佈之不易：「昔人刻書以少印不售為高尚，不知一旦不測，同歸於盡，或稍有流傳，為書估所得，即等於奇貨可居，是皆書之厄也。書之厄，即前賢身後之厄也，嘆也夫！可恨也夫！」⁶⁶因此，自刻《峭帆樓叢書》二十冊十八種、《又滿樓叢書》一函八冊十六種、《對樹書屋叢刻》六種、《藝海一勺》二十三種。民國二十三年起，又與友人王大隆、王保謙等人合刻叢編，每年一編，冠以當年甲子。其自云：

某一生無他嗜好，惟愛書籍如性命，嘗以為人得異書而密諸篋中，視為一己玩好之物，而使前人著述錮閉不傳，此豈真能愛書者？吾必公諸同好，表彰之而後快。自家毀以來，歲刻一二種，共得三十餘冊，至長編巨帙，力有不逮，則無如之何，惟盡我之所能，以蕪望世有同志云爾。⁶⁷

可見其愛書並非圖私欲，而為求公諸於世也。茲舉自宣統三年（1911）至民國六年（1917）先後刊行收編之《峭帆樓叢書》所收書目，以見其志趣。

所收書名	作者	類別	重刻高齋叢刻	蘇州士紳
嚴永思先生通鑑補正略三卷	（明）嚴衍	史		○
晉唐指掌 ⁶⁸	（明）張大齡	史		
陽山志三卷	（明）岳岱	史		
明懿安皇后外傳一卷	（清）紀昀	史		
雞窗叢話一卷	（清）蔡澄	子	○	
蕙櫨雜記一卷	（清）嚴元照	子	○	
柿葉軒筆記一卷	（清）胡虔	子		
教孝編一卷	（清）姚廷傑	子		○
鉅鹿東觀集十卷附補遺	（宋）魏野	集		
崑山雜詠三卷	（宋）龔昱	集		○

⁶⁶ 〈趙氏藏書目〉「說文假借義証」條，收錄《中國著名藏書家書目匯刊近代卷》第二十六冊，頁512。

⁶⁷ 《對樹書屋叢刻》序。

⁶⁸ 含《晉五胡指掌》二卷、《唐藩鎮指掌》二卷



所收書名	作者	類別	重刻高齋叢刻	蘇州士紳
重編紅雨樓題跋二卷	(明)徐勳撰 (民國)繆荃孫編	子		
重編桐庵文稿一卷	(明)鄭敷教撰	集	○	○
雲間三子新詩合稿九卷	(明)陳子龍撰 (清)李雯撰 (清)宋徵輿撰 (明)夏完淳編	集		○
離憂集二卷	(清)陳瑚編	子		○
從游集二卷	(清)陳瑚編	子		○
頑潭詩話二卷附補遺附錄	(清)陳瑚編	子		○
星湄詩話二卷	(清)徐傳詩	子		
晚香書札二卷	(清)潘道根	子		○

(表四) 峭帆樓叢書所收目錄

由上表觀之，恰與其為正儀趙氏義莊圖書館徵書之理念相合。如是「所希文苑領袖，儒林丈人，慨發公心，襄斯盛舉。或刊先代遺著，意在流播清芬；或繙曩哲陳編，志在闡揚絕學，冀分藜丈之光，藉壯巾箱之色，博收竹素」⁶⁹的志願。

其中，重刻其父趙元益的《高齋叢編》，此叢刻乃其父於光緒年間擇其所藏善本付梓者，今將之重刻，亦為濟美志業也。趙詒琛所關注者，著重子集類，不為人所知之書籍，然均有學術研究之價值者，可謂弘揚絕學也。以下即分「刊載家鄉賢哲遺著」及「刻印少見傳本絕學」二點綜論其叢書特色。

(一) 刊載家鄉賢哲遺著

《峭帆樓叢書》、《又滿樓叢書》以及《對樹書屋叢刻》均刊有其父趙元益《高齋叢刻》所刊書目，紹繼家學之意，甚為明晰。如高齋原刻明代龔詡所撰《野古集》⁷⁰三卷，趙詒琛即編入《對樹書屋叢刻》之中，憂先人所傳無以為繼。

趙元益關注之學術、作者、著作，趙詒琛更深入探求其相關文獻。如龔詡尚有《龔安節先生遺文》一卷，其後龔紱又撰《龔安節先生年譜》一卷，統收進《又滿樓叢書》中。龔詡，字大章，崑山人。生於明太祖洪武十五年（1381），卒於憲宗成化三年（1469），年八十六歲。詡父因事戍五開衛，遂隸軍籍。年十七，調守金川門。靖難變起，燕兵至，慟哭遁歸，賣藥授徒以自給，後終不仕，南明福王始追諡安節。若論究之，則龔安節先生亦崑山鄉先賢也，蓋趙元益父子獨

⁶⁹ 〈崑山縣正義鎮趙氏義莊圖書館徵書啟〉，收錄《中國著名藏書家書目匯刊近代卷》第二十六冊，頁284。

⁷⁰ 清《四庫全書》有著錄，集部六，別集類五。



鐘之因素之一。由是觀之，足證其留一鄉掌故，存一鄉之氣節之志願。

（二）刻印中見傳本絕學

如《峭帆樓叢書》所收《重編紅雨樓題跋》即在前人舊編之基礎上⁷¹，並責請當時校讎頗工之繆荃孫與潘景鄭覆校之。考訂徐勳家世及藏書特色更加詳實，始付梓刊刻，足見趙詒琛刻印叢書之慎重謹嚴。

又若民國二十二年排印《藝海一勺》二十三種，保存藝術類之單卷小品，雖無長編，然亦有可觀者。多存明清論畫、論書、山水筆墨之作，如唐岱所著《論山水訣》、王原祁《論畫十則》等；另則為種蘭藝菊之法，或觀石如毛奇齡之《後觀石錄》，或雅花如評花館主之《月季花譜》等。可見其叢編並非盲亂無緒之雜匯，而為闡技藝之法度，明絕學之傳繼也。

至若趙詒琛於民國二十三年起，與友人王大隆、王保謙合刻之叢編，八年不輟，此類與友人合刻之叢編，大抵考證一方文獻、史籍未載與蓄書談藝之孤本，均刊誤考定甚嚴。於當時「國難日深，財產日竭，物價日昂，楮墨百費，數倍於前」⁷²之景況，誠屬不易，於今亦屬罕見。胡玉縉（1859~1940）於《己卯叢編序》更言：

惟念世之盛衰，恆於書之廢興兆。其朕遠者弗勝舉，近如粵匪之亂，宋槧書往往用以拭穢，逮同治削平大憝，旋有官書局之設，享承平者數十年。光緒末，書局停刊或裁撤，荏苒至今，遂倣擾而未有艾。乙丙間吾鄉人之在北平者，亦有集貲印書之舉，……茲未知有賡續否。蘇地乃以趙王二君之毅力屹然，歷兵燹而不變，譬之百穀種子，已播不問收穫，但問耕耘，氣機一至，安見無歛之鮑⁷³、南海之伍⁷⁴、桐廬之袁⁷⁵，其人聞風而興起者乎？⁷⁶

此段文字，寫於己卯仲冬，胡玉縉先生時年以八十有一。經歷近代中國之動盪，始有世之盛衰，繫於書之存亡之感。曩昔張之洞先生「其書終古不廢，則刻書之

⁷¹ 前有林佶原輯、鄭杰跋，詳可參沈文倬校點：《紅雨樓序跋》（福州：福建人民出版社，1993）。

⁷² 趙詒琛、王大隆編：《庚辰叢編》序（台北：世界書局，民國65年）。

⁷³ 即鮑廷博（1728~1814），有《知不足齋叢書》，乃精選世所罕見且流傳稀少的孤本、珍本、善本，並親自讎校，註明出處。

⁷⁴ 即伍崇曜（1810~1863），有《粵雅堂叢書》，乃博采海內書籍彙刻而成。

⁷⁵ 即袁昶（1846~1900），原名振蟾，字爽秋，號重黎，浙江桐廬人，為浙派同光詩人，將農桑、兵、醫、輿地、治術、掌故等書編成一部《漸西村舍叢刻》。

⁷⁶ 趙詒琛、王大隆編：《己卯叢編》序（台北：世界書局，民國65年）。



人終古不泯，如歛之鮑，吳之黃⁷⁷，南海之伍，金山之錢⁷⁸，可決其五百年中，必不泯滅。」⁷⁹之語，似猶在耳，而今洋務運動，挽回頹勢，清朝亦隨即復滅。

民初局勢險譎，波瀾又起，如趙詒琛諸輩，集資刻書不輟者，實可以與鮑廷博、黃丕烈、伍崇曜、錢熙祚、袁昶等著名藏書家同等而視之，均將所藏刊刻公諸於世。如此善本珍籍不必藏於己，「蒐多人所未見之秘笈，擇之精而勘之」⁸⁰，力求文獻廣為流佈之闊達胸襟，令勤而得之者，寶若琳瑯，實堪敬佩。

六、結論

綜上所述，趙詒琛對於文獻學上的貢獻，可藉由其藏書以及刊刻的叢書，與其家族圖書館的收藏窺知一二，理應能明其收藏旨趣與應世的態度。家庭背景上，父執輩通經致用，實事求是的科學精神，使其亦從西書翻譯工作上，瞭解西學。不畏西學東漸，反而引進翻譯文獻，供鄉里宗親閱讀。於文獻之維護保存上，亦有一己之堅持，必定考訂校讎再三。吸收西方圖書科學管理方法，卻仍保有原有傳統四部之編排方式。

究其藏刻之書，多重家鄉文獻保存，孜孜不倦。而其所藏所刊，亦不必宋元珍本，所念者僅文獻是否能流傳於後世爾。是故勤加抄錄善本，或將孤本、版毀之書籍重新鐫刻，薈萃為叢書，以利流佈表彰。

由是觀之，其對文獻學術之貢獻，實乃蒐羅散佚，足資徵文考獻的幫助，亦利古籍善本的存續。趙詒琛身處國事蝸蟻之時代，歷經兵燹樓毀，仍能有此書不必藏於己之寬廣氣度，寔屬難得。

⁷⁷ 即黃丕烈（1763~1825），著有《求古居宋本書目》、《蕘圃所見古書錄》、《百宋一廬書錄》、《蕘圃藏書題識》及著名後世的《士禮居藏書題跋》等。

⁷⁸ 即錢熙祚（？~1844），字錫之，一字雪枝，江蘇金山人，輯有《守山閣叢書》，並將其中未收之《墨海金壺》凡 28 種輯成《珠叢別錄》82 卷。

⁷⁹ 張之洞：《書目答問·勸刻書說》（上海：商務印書館，民國 36 年）。

⁸⁰ 《庚辰叢編》序。



參考書目

【原始資料】

- 趙詒琛、王大隆編：《甲戌叢編》（台北：世界書局，民國 65 年）
趙詒琛、王大隆編：《乙亥叢編》（台北：世界書局，民國 65 年）
趙詒琛、王大隆編：《戊寅叢編》（台北：世界書局，民國 65 年）
趙詒琛、王大隆編：《己卯叢編》（台北：世界書局，民國 65 年）
趙詒琛、王大隆編：《庚辰叢編》（台北：世界書局，民國 65 年）
林夕編：《中國著名藏書家書目匯刊近代卷》（北京：商務印書館，2005 年）
《乾嘉名儒年譜》（北京：北京圖書出版社，2006）
王欣夫；鮑正鵠、徐鵬標點整理：《蛾術軒篋存善本書錄》（上海：上海古籍出版社，2002）
倫明等著、楊琥點校：《辛亥以來藏書紀事詩》（北京：北京燕山出版，1999 年 12 月）
葉昌熾：《緣督廬日記》（南京：江蘇古籍出版社，2002）
張之洞：《書目答問》（上海：商務印書館，民國 36 年）

【近人研究專著】

- 《中國叢書綜錄》（上海：上海古籍出版社，2007）
沈文倬校點：《紅雨樓序跋》（福州：福建人民出版社，1993）
張耘田、陳巍主編：《蘇州民國藝文志》（揚州：江蘇廣陵古籍刻印社，2005）
鄭偉章著：《文獻家通考》（北京：中華書局，1999 年 6 月第一版）

【期刊論文】

- 朱琴：〈趙詒琛藏書、刻書略述〉（山東圖書館學刊，2010 年第 5 期，總第 121 期）（2010 年 10 月），頁 122-124。



陳維崧駢文受庾信影響研究

鄭宇辰*

提 要

陳維崧文學啟蒙於陳子龍，而又導源庾信，故能超出流俗，號稱清初第一駢文家。有清一代駢文鬱起，陳維崧蓋有推波助瀾之功。他和庾信一樣極有才氣，文喜鉅麗，且都染有斷袖之癖的風氣，又都曾遭遇國變興亡之禍。凡此，皆是陳維崧駢文學習庾信的原因。

其駢文內容(1)表達文學觀；(2)寫興亡之感；(3)序女子之詠，都頗具文學史價值。其文學觀認為要文章要敘寫悲情，寫興亡之感，正是六朝文論「流連哀思」的發揚，甚至可上溯到《楚辭》的抒情傳統的繼承。他注重女性文學，用駢文來推崇女子才學，也在駢文寫作內容上另開新局。

至於庾信對陳維崧駢文藝術的影響：(1)選用數字、彩色、方位對，以造綺豔之文；(2)用虛字領實字之法，以行跌宕之氣；(3)好以庾信入典；(4)好用庾文虛字詞彙。可見陳維崧頗能學習庾信駢文的主要藝術特色。

關鍵詞：陳維崧、庾信、駢文

前 言

陳維崧(1625-1682)，字其年，號迦陵，宜興（今屬江蘇）人。清初著名的詞人兼駢文家，尤以駢文稱一代名手，《清史稿·陳維崧傳》說：「時汪琬於同輩少許可，獨推維崧駢體，謂自唐開、寶後，無與抗矣。」¹易言之，陳維崧駢文可與開、寶前諸大家抗衡。開、寶前駢文承六朝餘風，四傑文皆導源於徐庾，而陳維崧駢文能與之抗衡，可知其駢文特色與開、寶前必有相近相似處。至其原因，《清史稿·陳維崧傳》：「維崧導源庾信。」²已說得很清楚。以故，本文試圖尋找出陳維崧駢文受了庾信什麼影響，影響表現在哪兒，這些影響對陳維崧的

* 東吳大學中文博士班一年級。

¹ 趙爾巽撰，清史稿校註編纂小組編纂：《清史稿校註》（臺北：國史館，1990年5月），冊14，頁11151。

² 同上註，頁11152。



駢文藝術產生了什麼作用。

一、陳維崧駢文之淵源與內容

(一) 陳維崧駢文之淵源

1、從師陳子龍

陳子龍(1608-1647)，字人中，更字臥子，號大樽，松江華亭人，崇禎十年進士，是明末愛國詩人，與錢牧齋、吳梅村齊名。南京失守，明亡，遁為僧，不久又結太湖兵欲起義，事露被捕，乘間投水而死。《明史》說他：「生有異才，工舉子業，兼治詩賦古文，取法魏晉，駢體尤精妙。」³

陳維崧六歲時，陳子龍遊宜興，維崧父陳貞慧(1604-1656)即延子龍為維崧啟蒙師。毛先舒〈陳迦陵儷體文集序〉說：

其年夙挺雋才，體周大雅。顧康樂之三絕，乃去其癡；劉子翼之獨行，世高其德。尤耽儷體，獨冠當時。……昔者黃門夫子振起吳松，四六之工，語妙天下。余與其年皆及師事。悠悠擺落，僕復何言。乃其年則群推領袖，直接宗風。⁴

黃門夫子即陳黃門(陳子龍)，毛先舒這段話說明：(1)陳子龍的駢文享譽當時；(2)毛先舒與陳維崧皆從陳子龍習駢文；(3)陳維崧駢文繼承陳子龍的風格(直接宗風)。因此，我們可以將陳子龍及陳維崧的駢文略加比較。先看陳子龍〈郭林宗先生贊〉：

斤斤哲人，其明贊幽。靜不設機，物如我酬。內朗外輝，開微辨稠。式彼群象，源此眾流。蘭芷盈積，百芳可收。湛湛深淵，珠焉用度。高而無位，天下歸名。崑火方炎，道不俱傾。委蛇似通，裁量似貞。隱約近聞，激揚近聲。理通無範，研幾必精。……⁵

王先謙編《駢文類纂》，於明代駢家，最多陳子龍之作，並收入此文。從中可見其文風平典，並無刻意用典或藻飾，而氣脈貫注，信為取法魏晉者。陳維崧從其

³ 〔清〕張廷玉：《明史》（臺北：鼎文書局，1982年11月），冊10，頁7096。

⁴ 〔清〕陳維崧：《陳迦陵詩文詞全集》（上海：商務印書館，四部叢刊初編集部，1929年），頁82。

⁵ 〔清〕王先謙編：《駢文類纂》（杭州：浙江古籍出版社，1998年6月），頁826。



學駢文，十歲即代祖父撰〈楊忠烈像贊〉：

江河緯地，日月經天。誰其參之，曰維聖賢。有明御宇，兩楊媿哲，前為忠愍，後為忠烈。嗚呼忠烈，秉國之綱。英風毅骨，千載芬芳。越稽光宗，庚申之際，鼎湖昇天，實公是恃。越稽熹廟，踐祚之秋，撤簾即位，實公是謀。協律小侯，延年女弟，誰在椒房，曰李選侍。西園校尉，北府侍中，誰掌貂璫，曰魏進忠。……⁶

從用典的密度和藻飾的程度來看，皆與他後來窮極雕琢之作不同，而頗與陳子龍相類，故知其啟蒙於陳子龍，淵源其風。

2、導源庾信

姜書閣(1907-2000)《駢文史論》引《明史·文苑傳序》並評論說：

「……至啟、禎(按：熹宗朱由校“天啟”至毅宗朱由檢“崇禎”，已為明末，明公元1621年至1644年也。)時，錢謙益、艾南英准北宋之矩矱，張溥、陳子龍擷東漢之芳華，又一變矣。」……由此可見，明初及晚明兩時期，尚可能有駢文可言，而明代中期以李(夢陽)、何(景明)、王(世貞)、李(攀龍)為首的前、後「七子」統治文壇之時，便絕無駢文可言了。⁷

姜氏認為明初及晚明時期有駢文，學者張仁青在其《中國駢文發展史》中則直接忽略明代⁸，認為其時是「駢文之黑暗時代」⁹。即以陳子龍的駢文而言，我們仍可見到其中一些弊病，如：

苟非聖明宏量，坦然堯舜之心；豈有廢德淪胥，復數皇王之曆。臣等史慚直筆，禮愧專家。嘆朱張之鷹揚，則風雲動色；思方黃之雉介，則日月爭光。(〈擬詔復建文紀號廷臣謝表〉)¹⁰

某等儀愧陸鴻，材同社櫟。舐望風雲之路，怨等標梅；嬋媛文史之間，情均叩角。(〈同門公請黃石齋座師啟〉)¹¹

⁶ 〔清〕陳維崧：《陳迦陵詩文詞全集》，頁230。

⁷ 姜書閣：《駢文史論》（北京：人民文學出版社，2010年7月），頁524。

⁸ 張仁青《中國駢文發展史》第八章「兩宋駢文之蛻變時期」，第九章「清代駢文之復興時期」，忽略明代。見氏著：《中國駢文發展史》（杭州：浙江大學出版社，2009年4月）。

⁹ 同上註，頁416。

¹⁰ 〔明〕陳子龍：《安雅堂稿》（臺北：偉文圖書出版社，1977年9月），頁520。

¹¹ 同上註，頁530。



「史慚直筆，禮愧專家」、「儀愧陸鴻，材同社櫟」等文字，即古來四六文中的俗調，四六文令人生厭，大半皆由此種文字。清胡吉豫輯《四六纂組》，其「菲劣通語」一目有「菰蒲瑣末，樗櫟凋餘」、「樗櫟庸材，駑駘鈍質」、「跼類轆駒，涸同轍鮒」、「材同社櫟，學有心蓬」¹²，這類文字毫無生氣，完全是堆疊成篇的通套語，可任意搬用。

又如前引毛先舒〈陳迦陵儷體文集序〉云：

至若武靈王之論騎射，丞相斯之諫逐客，往復徵引，排比頗多。戰國龍門，云何損格。且夫其年之手，弄丸有餘。能於屬詞隸事之中，極其開闔；不外紉青媿白之法，自行跌蕩。政如山陰楷書，而具龍跳虎臥之奇；杜陵排律，乃得歌行頓挫之致。

前言毛先舒與陳維崧習駢文於陳子龍，觀其「至若武靈王」到「云何損格」一句，排比古事，勁氣內轉，秀勢外拔，清張壽榮(1827-?)評為「適勁」¹³。但「政如」一句則平鋪直述，毫無跌宕之致，在前人寧易為「豈如山陰楷書，龍跳虎臥之奇；杜陵排律，歌行頓挫之致而已哉」¹⁴，可見其文章缺乏巧思，這是當時大環境下的駢文弊病。張仁青說：

即大才繁繁如前後七子之徒，竟陵、公安之輩，率只作散文，在應用方面，亦以散文為多，駢文只限於一部分用處。(註：如箋、啟、章、表之屬。)¹⁵

前人所謂的「四六文」，蓋即指箋、啟、章、表這類文體。皆為應酬或公文之作，遂演變為一種程式及套語文字，並為人所譏。

陳維崧資質穎異，復以詩文詞為前輩所稱賞，父執皆器之，折輩與之交，引為小友。他的文章各體皆工，並以多產著名，以他的文才，決不滿足於當時的駢文狀況，有所改革，是可以理解的。要改革駢文，去除四六之弊¹⁶，最好的方法是取法乎上，《清史稿·陳維崧傳》說：

¹² [清]胡吉豫輯：《四六纂組》（北京：北京出版社，四庫未收書輯刊肆輯，1998年），頁629-630。

¹³ [清]曾燠編，姚燮評點，張壽榮眉評：《清朝駢體正宗評本》（臺北：世界書局，1975年10月），冊上，卷1，頁39a。

¹⁴ 按，「豈如……而已哉」為六朝人慣用句法，借以自作跌宕。

¹⁵ 張仁青：《中國駢文發展史》，頁416。

¹⁶ 關於駢文與四六文之別，張仁青釋之曰：「二者之主要區別，在駢文較自由，四六更工整，駢文不必盡為四六句，而四六文實為駢儷之文無疑。」同上註，頁27。



時汪琬於同輩少許可者，獨推維崧駢體，謂自唐開、寶後無與抗矣。詩雄麗沉鬱，詞至千八百首之多，尤前此未有也。順、康間，以駢文稱者，又有吳綺，字園次，江都人。維崧導源庾信，泛濫於初唐四傑，故氣脈雄厚。¹⁷

他的駢文導源庾信，又學習四傑沉博雄壯的筆法，在諧律和對偶中，序事有呼應，用典有開合，於駢文的起承轉結之中，能出之以活法，故為清初駢文第一。

(二) 陳維崧駢文之內容

陳維崧駢文今存有《陳檢討四六》¹⁸及《陳迦陵儷體文集》¹⁹，前者為文淵閣四庫全書本，共二十卷 126 篇，後者為四部叢刊初編本，共十卷 165 篇，試表列於下，俾供參考：

	《陳檢討四六》	《陳迦陵儷體文集》
賦	10 篇(卷一)	10 篇(卷一)
序	73 篇(卷三—卷十四)	91 篇(卷五—卷八)
啟	24 篇(卷十五—卷十七)	29 篇(卷三—卷四)
書	1 篇(卷十七)	11 篇(卷二)
碑	1 篇(卷十八)	1 篇(卷九)
頌	1 篇(卷十八)	0
記	1 篇(卷十八)	1 篇(卷九)
誌銘	1 篇(卷十八)	1 篇(卷九)
誄	4 篇(卷十九)	4 篇(卷十)
哀辭	2 篇(卷十九)	2 篇(卷十)
祭文	6 篇(卷二十)	9 篇(卷十)
跋	2 篇(卷二十)	0
題後	0	1 篇(卷九)
疏	0	2 篇(卷九)
像贊	0	3 篇(卷十)
合計	126 篇	165 篇

大致來說，《陳迦陵儷體文集》所收篇目比《陳檢討四六》為多，然亦互有出入。又如《陳檢討四六》有〈跋余淡心所藏詩卷〉，收入「跋」類，《陳迦陵儷體文集》則作〈題余淡心所藏龔端毅公詩卷後〉，收入「題後」類，故造成差異。賦、書、碑、頌、記、誌銘、誄、哀辭、祭文、跋而外，序則有詩集序、文

¹⁷ 趙爾巽撰，清史稿校註編纂小組編纂：《清史稿校註》，冊 14，頁 11151。

¹⁸ [清]陳維崧撰，程師恭註：《陳檢討四六》（臺北：臺灣商務印書館，景印文淵閣四庫全書本，1971 年）。

¹⁹ [清]陳維崧：《陳迦陵詩文詞全集》，頁 82-232。



集序、詞集序、倡和詩序、賀序、送序、壽序，啟則有徵啟、請啟、謝啟，率多應酬之作。其內容頗值得注意的有：

1、表達文學觀

陳維崧駢文中的序體很多詩文詞集序，明吳納《文章辨體序說》釋「序」云：「大抵序事之文，以次第其語、善敘事理為上。」²⁰明朱荃宰更進一步解釋：「以敘事為正體，參以議論者為變體。」²¹用此標準衡之維崧駢文，可見其在敘述集主的文學成就外，常伴有若干議論，可表現其文學觀，如：

於是觸目蒼涼，緣情悽厲。或臨文而永慕，乍搦管以微謠。絕非愉懌之音，惟以悲哀為主。縱使縣名聞喜，豈便為懽；即令草字忘憂，焉能不嘆。嗟乎！蘭因芳殞，膏以明煎。自古文人，皆嬰茲患。羈雌啁晰，豈有意於嘔吟；怨鳥蕭騷，聊自言其辛苦。（〈鄧孝威詩集序〉）

天如有恨，月豈常圓；海若多愁，石應蚤爛。薊子訓撫銅仙而歎息，亶其然乎；魏東阿睹玉枕以悲哀，良有以也。猗歟江夏，最擅才情；變彼宮詞，尤推綺麗。（〈黃編修庭表宮詞序〉）

可知陳維崧理想的文學是「以悲哀為主」，他認為文學是表達哀情的，並且古來文人皆是如此。

2、寫興亡之感

陳維崧父陳貞慧，復社名士，東林四公子之一，明末以氣節著稱，國亡，埋身土室，十餘年不入城市，丙申(明永曆十年，清順治十三年)五月，以悲憤積鬱逝世。清兵破宜興後，殺戮極殘，不少世家名族之居第毀於一炬，其妻家儲氏被禍尤慘。陳維崧遭國變時已二十歲，隨父居鄉里十年，過著遺民生活，家道益落。這種生活對他的衝擊是很強烈的，對亡國之恨的感受也相對深刻。因所結交的朋友有相似的人生遭遇，故其作品中常借別人之事寫興亡之感，如：

無如八王相噬，五帥不歸。漢祀忽諸，禍延梁冀；晉宗不祚，釁兆張方。年年代馬嘶風，夜夜吳鉤蔽月。滄江淼淼，誰家精衛之魂；白晝漫漫，何處杜鵑之哭。（〈戴無忝詩序〉）

夜郎蒼莽，有地皆黔；參井鈎連，無天不漏。千村獬豸，銅脛出沒之鄉；

²⁰ 〔明〕吳納：《文章辨體序說》，見王水照編：《歷代文話》（上海：復旦大學出版社，2007年11月），冊2，頁1622。

²¹ 〔明〕朱荃宰：《文通》，見上書，冊3，頁2826。



百種蠻獠，鐵額縱橫之地。野花似血，略不成章；小鳥如啼，何常是曲。羈客因茲而憤恨，離賓邁此以迴翔。（〈婁東顧商尹集序〉）

其文字敘及西晉的八王之亂，李陵〈答蘇武書〉：「五將失道，陵獨遇戰。」等等，皆是戰爭、國禍的感歎，構成陳維崧駢文的內容特色。

3、序女子之詠

歷代中國文學中，關於女性作家，寥寥可數，僅如卓文君、蔡琰、左芬、魚玄機、楊容華、步非煙、薛濤、花蕊夫人、李清照、朱淑真、嚴蕊、張玉娘等，且其作品概不多見。《隋書·經籍志》總集類載有《婦人集》二十卷，《婦人集鈔》二卷等，皆亡，作者不詳，亦不見時人文士為文嗟賞。宋末張玉娘有《蘭雪集》二卷，已屬難得，但文學史中竟不見錄，選集中亦無載，若無清初孟稱舜刊梓其集，則張玉娘必湮沒無聞矣。晚明之際湧現許多女性作家，同時文人也漸漸重視女子才學，陳維崧能用駢文創作來推許女性文學，在駢文寫作內容上另開新局，寫前人未寫之筆，如：

雙星尚格，能無執掌之私；百歲方賒，終鮮綢繆之雅。……而乃奮身以擲，自投玉女之扉；瞑目而呼，甘觸媧皇之石。……筋骸痠癢，絕意偷生；口鼻喎喎，無心乞活。何意趙宮白壁，偏經睨柱以還全；奚圖秦國連環，縱值揮椎而不碎。天哀志氣，遂逢續命之膠；人護孤芳，蚤給返魂之藥。翩其尚在，宛爾猶存。於是刻彼苔華，鐫之琬琰。（〈毛貞女墮樓詩序〉）

乃知高柔室內，正有賢妻；荀彧房中，非無令婦。示我玉臺之詠，玩其錦瑟之章。蓋嗣音商夫人者，即君之德配，而前太傅商公之季女也。……沉復翟泉鵝出，關河之愀愴何多；陳寶雞鳴，身世之感傷不少。……此則韓娥蕩魄，聲因激楚而彌工；衛女消魂，詩以悲哀而入妙也。（〈閨秀商嗣音詩序〉）

索來畫燭，體學丁娘；倚罷朱欄，情同劉媛。溫邢掩嫫，定空北部之胭脂；鮑謝慚工，直壓南朝之金粉。吳都士女，從前枉說綺羅；越國山川，自此不生花草。傳向粧梳，記內共許無雙；選歸才調，集中還推第一。（〈徐昭華詩集序〉）

然而命實不猶，人兮鮮淑。蘿蕪道左，愧手爪之難如；磐石塘前，識錢刀之可用。青年織錦，悲寶氏之機殘；玄夜熏香，悵秦嘉之鏡遠。鑿鄰火以腸迴，攬嫁衣而淚落。則又衛洗馬所以言愁，江醴陵於焉賦恨者矣。（〈茹蕙集序〉）



上引四例，例一，毛貞女是毛際可女兒，以夫亡而跳樓殉節，幸而未死，因記之以表揚。二三例，商景徽字嗣音，其女徐昭華為毛奇齡女弟子，母女並有文才，故皆為序稱許之。例四，集主陳無垢婚姻不幸，被夫拋棄而出家，陳維崧序以為同情。凡此皆可見陳維崧之重視女子才學。關於陳維崧筆下的婦女研究，學者蘇淑芬《湖海樓詞研究》中有詳細論述，可參考²²。

二、陳維崧駢文受庾信影響之原因

(一) 「集六朝之大成」的駢文地位

永明結束以後，宮體肇興，《梁書·徐摛傳》說：「摛文體既別，春坊盡學之，『宮體』之號，自斯而起。」²³宮體文學的主持者是梁簡文帝蕭綱，主要成員是徐摛、徐陵父子和庾肩吾、庾信父子。庾信文章又和徐陵齊名，號「徐庾體」，《北史·庾信傳》說：「當時後進，競相模範，每有一文，都下莫不傳誦。」²⁴「盡學之」、「競相模範」都說明庾信在梁朝時就已聲名遠播。因此到了北周後，很自然地又成為北周第一作家，宇文逌在〈庾信集序〉說：「善為文詞，尤工詩賦。窮緣情之綺靡，盡體物之瀏亮。」對庾信推崇極高。其駢文超軼南北朝眾文士，成為當時的文宗。

考察庾信的駢文，各體皆工：(1)詩賦方面，杜甫說他「暮年詩賦動江關」(〈詠懷古跡〉)，陳寅恪深刻分析〈哀江南賦〉說：

蘭成作賦，用古典以述今事。古事今情，雖不同物，若於異中求同，同中見異，融會異同，混合古今，別造一同異俱真冥，今古合流之幻覺，斯實文章之絕詣，而作者之能事也。²⁵

指出庾信能用古事寫今事，以古情表今情，並且達到今古合流的幻覺，這是歷代駢文中的最高手法。(2)表啟方面，遵循庾肩吾筆法，又能設辭輕倩，曲盡事情，善逞想像，達到新奇、清新的感覺。譚獻評〈謝滕王集序啟〉說：「豐健欲飛，幽咽如訴，子山文固篇篇可誦。」²⁶(3)碑誌方面，雖是駢體，間多散行，並且能將個人性情與身世遭遇融入碑誌文，以情感人。民初孫德謙(1873-1935)《六朝

²² 參見蘇淑芬：《湖海樓詞研究》（臺北：里仁書局，2005年2月），頁269-304。

²³ 〔唐〕姚思廉：《梁書》（北京：中華書局，1973年5月），冊2，頁447。

²⁴ 〔唐〕李延壽：《北史》（北京：中華書局，2003年7月），冊9，頁2793。

²⁵ 陳寅恪：《金明館叢稿初編》（北京：三聯書店，2001年6月），頁234。

²⁶ 〔清〕李兆洛編，譚獻評：《駢體文鈔》（臺北：中華書局，四部備要本，1965年），頁318。



麗指》說：

碑誌之文，自蔡中郎後，皆逐節數寫，至有唐以降，乃易其體。若六朝則猶守中郎矩矱，王仲寶、沈休文外，以庾子山為最長。觀其每敘一事，多用單行，先將事略說明，然後援引故實，作成聯語，此可為駢散兼行之證。²⁷

孫氏是清末民初的名駢文家，其《六朝麗指》是目前關於六朝駢文批評方面，最有系統且深入的專書。他認為這種駢散兼行的文字，方是駢文正軌，而非以後四六所能比擬。蔣士銓評〈周上柱國齊王憲神道碑〉說：「子山集中，碑文第一。熟讀之無不開聰牖明。」²⁸因為庾信碑誌能遵守蔡邕矩矱，駢散兼行，融入身世之感，因此蔣士銓有極高評價。(4)連珠方面，庾信集中有〈擬連珠〉四十四首，以連珠體喻梁朝之興廢，與〈哀江南賦〉有異曲同工之妙。《昭明文選》完整收入陸機〈演連珠〉五十首，因其巧喻達旨，美句裁章，故〈演連〉一出，法式完備，追摹不窮。連珠體在駢文中是很常見的，用途很多，或議談時政，或敷衍哲理，或品評人事，或寄言情志，古人多用它來練筆，且都遵守陸機之法。庾信的〈擬連珠〉四十四首則打破陸作碎析哲理的形式，組合成完整的連章體，且易說理為抒情，創造連珠體的別格。

正因為庾信駢文能繼承前修，能開創新局，故清代紀昀就說：「其駢偶之文，則集六朝之大成，而導四傑之先路。自古迄今，屹然為四六宗匠。」(《四庫全書總目·庾開府集箋注提要》)認為庾信駢文是前代之最。陳維崧乃極推崇，在〈跋余淡心所藏詩卷〉中說：「庾信集中，篇篇是玉。」

(二) 綺豔文風的追求

齊梁以來的文學風氣是追求新奇。《文心雕龍·序志》說：「辭人愛奇，言貴浮詭，飾羽尚畫，文繡鞏悅。」梁元帝也有文章須「綺縠紛披」²⁹的理論。其具體表現就是尚綺豔，好用色彩字。葉燮《原詩·外篇下》說：「六朝之詩，始知烘染設色，微分濃淡。」³⁰這個現象在齊梁以前，尚不多見，謝靈運是較早在

²⁷ 孫德謙：《六朝麗指》（臺北：新興書局，1963年11月），頁49。

²⁸ 〔明〕王志堅編，〔清〕蔣士銓評：《評選四六法海》（台北：德志出版社，1963年7月），頁464。

²⁹ 梁元帝《金樓子·立言》：「至如文者，惟須綺縠紛披，宮徵靡曼，唇吻適會，情靈搖蕩。」見羅愛萍主編：《百子全書》（台北：黎明文化事業公司，1996年12月），冊23，頁6930。

³⁰ 〔清〕葉燮著，霍松林校注：《原詩》（北京：人民文學出版社，1979年9月），頁61。



詩篇中多用色彩字的。到了齊梁，繪畫理論興起，謝赫論畫，先標六法，創「隨類賦彩」³¹之說，畫理既備，足資文法，孫德謙《六朝麗指》就說：「六朝駢文能得畫理者極多。」³²到了徐庾以後，窮形刻鏤，已完全達到美文的極致，《北史·庾信傳》說他「文並綺豔」³³，李兆洛說：「子山諸篇，密藻麗思，無以復過。」³⁴關於如何綺豔，如何密藻麗思，學者吳先寧解釋說：

由於借鑒畫學的色彩原則和著色技巧，注重作品的敷彩設色及其感覺效果，利用色彩的冷暖對比、明暗對比、輕重對比等，來烘托人物心境，加強景物氛圍，所以作品的氛圍感十分強烈，畫面鮮艷明麗、濃淡得宜，好像一匹彩綺，這樣，就形成了「綺麗」的風格。³⁵

其說深入肯綮。庾信還擅長用極細之筆寫出極高之境，正因為他富有盛才，所以綺麗的風格並無損其文學格調。

陳維崧也是天份極高的文人，早年即有盛名，儲欣(1631-1706)〈陳檢討傳〉說：

辛卯(1651)、壬辰(1652)間，吳門雲間常潤大興文會，四郡名士畢集觴酌未引，髯索筆賦詩數十韻立就，或時作記序，用六朝俳體，頃刻千言，鉅麗無與比，諸名士驚歎以為神。³⁶

這時陳維崧年方廿七、八歲，即能寫出鉅麗無比的六朝體駢文，可見他是傾向追求綺麗之風的。他在〈與張苴山先生書〉說：「穢如揚雄，雖沉博絕麗之文，定屬外篇；潔如陶潛，則閨房情致之賦，不妨極筆。」³⁷認為綺麗不害文格。文才不足的人，追求綺麗的結果，是躓於形式，忽於內容。但陳維崧因個人遭遇，能寫出悲哀動人的文字，其駢文反能於綺麗繡縟之中而具有雄邁之氣。他在〈詞選序〉說：

³¹ 〔齊〕謝赫《古畫品錄·序》：「六法者何？……四，隨類賦彩是也。」（北京：人民美術出版社，1962年6月），頁1。

³² 孫德謙：《六朝麗指》，頁11。

³³ 〔唐〕李延壽：《北史》，冊9，頁2793。

³⁴ 〔清〕李兆洛編，譚獻評：《駢體文鈔》（臺北：中華書局，四部備要本，1965年），頁248。

³⁵ 吳先寧：《北朝文學研究》（臺北：文津出版社，1993年9月），頁185。

³⁶ 儲欣：《在陸草堂集·陳檢討傳》（臺南：莊嚴文化事業，《四庫全書存目叢書》，1997年），冊259，卷3，頁440

³⁷ 〔清〕曾燠編，姚燮評點，張壽榮眉評：《清朝駢體正宗評本》，冊上，卷1，頁27a。



客或見今才士所作文，間類徐庾駢體，輒曰：「此齊梁小兒語耳。」擲不視。是說也，予大怪之。觀世之作詩者，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！客亦未聞開府〈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、班掾諸史書，未見。³⁸

從中可見他推崇徐庾駢體。正因他的文才高，故能繼承庾信以麗語寫哀情的手法，綺而有質，豔而有骨。

(三) 亡國之恨的感懷

前人論庾信後期的文學創作，常以「鄉關之思」謂之。最早由《北史·庾信傳》提出：「信雖位望通顯，常作鄉關之思，乃作〈哀江南賦〉以致其意。」³⁹清倪璠說：「予謂子山入關而後，其文篇篇有哀，悽怨之流，不獨此賦(〈哀江南賦〉)而已。」⁴⁰觀察庾信後期文學的鄉關之思，不獨〈哀江南賦〉，也並非篇篇有哀，但的確表現為一明顯的主題。

梁元帝中興後，派庾信出使西魏，到了長安，西魏出兵滅梁，蕭繹被殺，庾信從此一直被留在北方，沒有南歸。他在此期許多作品都抒發著國破家亡、思念故國的悲哀。觀其〈趙國公集序〉：

昔者屈原、宋玉，始於哀怨之深；蘇武、李陵，生於別離之世。自魏建安之末、晉太康以來，雕蟲篆刻，其體三變。……⁴¹

認為屈原、宋玉、蘇武、李陵的文學成就根柢於「哀怨之深」、「別離之世」。所以他後期文學中「惟以悲哀為主」(〈哀江南賦序〉)的主張，實際上是對屈、宋、蘇、李以來抒情傳統的繼承和發揚，文學境界也因此擴大。杜甫說：「庾信文章老更成。」(〈戲為六絕句〉)王夫之說：「六代有心有血者，惟子山而已。」⁴²這是同時代其他六朝文人做不到的。

陳維崧一生孤危顛沛，二十歲國變後，遭遇坎坷，父亡後，家道益衰，又屢

³⁸ [清]陳維崧：《陳迦陵文集》，《陳迦陵詩文詞全集》，卷2，頁31。

³⁹ [唐]李延壽：《北史》，冊9，頁2794。

⁴⁰ [北周]庾信撰，[清]倪璠注，許逸民校點：《庾子山集注》（北京：中華書局，2006年2月），冊上，頁4。

⁴¹ 同上註，冊中，頁658。

⁴² [清]王夫之：《古詩評選》，見《船山全書》（長沙：嶽麓書社，1998年11月），冊14，頁561。



經科考皆不第，於是乞食四方，徘徊於如皋、揚州間。國家的興亡之感和個人生命的滄桑打成一片，使得他的駢文創作和文學觀也受此影響，如：

蕭大園書牘，頗聞辛惋居多；劉越石詩章，惟以悲涼為主。(〈方素伯集序〉)

竹林已盡，還傳阮籍之壚；香草無多，尚說屈原之宅。恨古人之不見，知來者之為誰。能無思舊之銘，用當懷賢之作。(〈續臞庵集序〉)

懷賢其實是懷舊，因避前文，故用代字。這些句子，除了說明集主的文章風格外，同時反映了陳維崧的文學觀，認為文章「以悲涼為主」為善，前引〈閨秀商嗣音詩序〉也說「詩以悲哀而入妙」。這種亡國之恨的感懷和庾信鄉關之思的悲哀相近，因此陳維崧的駢文中大量使用庾信的典故，這正是「導源於庾信」(《四庫全書總目·陳檢討四六提要》)之處。

(四) 斷袖之癖的契合

同性戀在中國古代起源很早，最有名的如「餘桃」(《韓非子·說難》)、「龍陽」(《戰國策·魏策四》)、「斷袖」(《漢書·董賢傳》)等事。六朝以來同性戀的風氣漸多，《宋書·五行五》：「自咸寧、太康之後，男寵大興，甚於女色，士大夫莫不尚之，天下皆相放效。」⁴³可見男風在此一時期已成為流行。齊梁宮體大興，變童之詠亦多。庾信生在此時，自不能免俗。《南史·梁宗室上》載：

(蕭)詔昔為幼童，庾信愛之，有斷袖之歡，衣食所資，皆信所給。遇客，詔亦為信傳酒。後(詔)為郢州(刺史)，信西上江陵，途經江夏，詔接信甚薄，坐青油幕下，引信入宴，坐信別榻，有自矜色。信稍不堪，因酒酣，乃徑上詔牀，踐蹋肴饌，直視詔面，謂曰：「官今日形容大異近日。」時賓客滿坐，詔甚慚恥。⁴⁴

指出庾信與梁宗室蕭詔曾有同性戀關係。明清時同性戀風氣更盛，明沈德符說：

宇內男色有出於不得已者數家。至於習尚成俗，如京中小唱、閩中契弟之外，則得志士人致變童為廝役，鍾情年少狎麗豎若友昆，盛於江南而漸染於中原。……至今金陵坊曲有時名者，竟以此道博游婿愛寵，女伴中相夸

⁴³ [梁]沈約：《宋書》(臺北：鼎文書局，1980年8月)，冊2，頁1006。

⁴⁴ [唐]李延壽：《南史》(北京：中華書局，2003年6月)，冊4，頁1270。



相謔以為事。(《萬曆野獲編·卷二十四·男色之靡》)⁴⁵

這種風氣到了清代更為顯露。陳維崧在當時也和雲郎有過一段同性戀情。蔣平階為陳維崧〈惆悵詞二十首別雲郎〉作序云：

徐生紫雲者，蕭郢州尚幼之年，李侍郎未官之歲。技擅平陽，家鄰淮海，託身事主，得侍如皋。大夫極意憐才，遂遇穎川公子。分桃割袖，於今四年，雖得相感微詞，不及於亂。若乃棄前魚而不泣，弊軒車而彌愛，真可謂寵深綠鞵，歡逾絳樹者矣。⁴⁶

蕭郢州即前引南朝蕭韶，曾為郢州刺史；李侍郎李義府，唐高宗時曾為中書侍郎，二人皆有男風，這兩個典故說明雲郎身為男寵的身份。雲郎本名徐紫雲，為冒襄家歌童，陳維崧住如皋冒家時，由雲郎伴侍，二人之間的同性戀情，在當時曾為人所贊賞。

陳維崧幼時即熟讀史籍，曾自云：「憶余八九歲，熟讀《史》《漢》編。」(《湖海樓詩集·卷一·古詩十首其三》)師事吳應箕，年十四，曾以制舉呈，吳讀之而讚：「子異日良史才也。」(《湖海樓文集·卷三·吳子班讀史漫衡序》)並「出其文遍贊諸坐客」。他和庾信一樣早年即嶄露頭角，且其個性勇猛狂放，作品中亦常以「狂」自居。庾信的「因酒酣」、「徑上韶牀」、「踐蹋肴饌」、「直視韶面」等事，皆頗有狂態，與維崧性格相類。從心理層面來看，斷袖文獻引起的契合，也應該是他受庾信影響之一因。

三、庾信對陳維崧駢文藝術的影響

駢文構成的條件有對偶、典故、辭藻、聲律、句法等。自徐庾以降，聲律方面，講究句末字須平仄黏對，甚至句中詞組間的最末字也須平仄黏對，已成為駢家共同遵守的規範，謂之馬蹄韻。觀察庾信在對偶、典故、辭藻、句法方面，對陳維崧駢文藝術的影響，有下列諸項：

(一) 選用數字、彩色、方位對，以造綺豔之文

駢文注重對偶，優秀的駢文家莫不於對偶中極盡巧思。在庾信文中，有一種特殊現象，即選用數字、彩色、方位對。數字對雖信手可拈，但臻美至難，庾信

⁴⁵ [明]沈德符著，黎欣點校：《萬曆野獲編》（北京：文化藝術出版社，1998年6月），冊下，頁664。

⁴⁶ [清]陳維崧：《陳迦陵詩文詞全集》，頁240。

文中常大量使用數字對，以呈現新奇感，足見其才學優深。彩色對、方位對則使文章有如畫般的立體感，對比鮮明。這種三對迭用的形式，常貫串整篇文章，造成「文並綺豔」(《北史·庾信傳》)的效果。易言之，前人謂徐庾文「綺豔」，說穿了就是數字、彩色、方位三對迭用。如：

東出藍田，則控灞乘滻；西連子午，則據涇浮渭。派別八溪，流分九谷。銅梁四柱，石關雙啟。青綺春門，溝渠交映；綠槐秋市，舟楫相通。蓄之則為屯雲，泄之則為行雨。青牛文梓，白鶴貞松，運以置宮，崇斯雲屋。(庾信〈終南山義谷銘序〉)

《青鳥》甲乙之占，《白馬》星辰之變，九宮推步，三門伏起，天弧射法，太乙營圖，並皆成誦在心，若指諸掌。虜青犢之兵，甚有祕計；燒烏巢之米，本無遺策。西零賊退，屈指可知；南部兵迴，插標而待。(庾信〈周柱國大將軍紇干弘神道碑〉)

軍中受詔，非論北伐之兵；大將登壇，無待東歸之策。置陣太平，開陰晉之道；連兵廣武，納滎陽之城。校戰丹山，移營白壁，莫不勇冠三軍，名凌五將。(庾信〈周上柱國宿國公河州都督普屯威神道碑〉)

這種數字、彩色、方位三對迭用的現象，在庾信駢文中隨處可見，並非偶然。其後四傑也有，但已無通篇之勢，到了燕許、陸宣公，風格大異，已不見此法。有清以降，學術蓬轉，駢文鬱起，陳維崧才優而文敏，踵武庾信，迭相照耀，沉博絕麗之文，由斯復起：

四姓良家，五陵妙族。朱門鬪鴨，識桓氏之家郎；金市乘羊，訝衛家之年少。家近長干之縣，夙解看花；人居蘭陵之街，偏能賣酒。無何而葛榮入北，塵暗三臺；侯景投南，烽馳十郡。齋亡之日，誰知袁粲之子孫；吳沒之年，尚有陸機之兄弟。(陳維崧〈湘筌閣詩集序〉)

蓋其思致雕華，才情清綺。野王門內，夙多螭豹之才；婁子城中，大得虬龍之氣。千篇芍藥，直空北部之臙魯；百幅葡萄，竟洗南朝之金粉。(陳維崧〈婁東顧商尹集序〉)

於是縱橫六藝，樂踰南面之榮；貫穿諸家，氣歷萬夫而上。兔園半冊，篆竹素以蟬紅；馬磨三間，翳蓬蒿而蠶紫。……更有粘天盪日，洋洋辯道之篇；裂石崩沙，杰杰哀時之論。發皇萬態，風雷蹀躞於行間；籠罩千秋，衰鉞砰訇於字裏。龍馬挾三才之奧，綠水浮來；龜蛇蟠八陣之圖，丹弧射下。(陳維崧〈陸懸圃文集序〉)



上引諸例，可見陳維崧頗能將數字、彩色、方位三對運用自如，這種綺豔的筆法是直承庾信而來。

(二) 用虛字領實字之法，以行跌宕之氣

文章的鍊字可分鍊實字與鍊虛字。近儒王葆心(1867-1944)說：

實字求義理，虛字審精神，此前人定論也。然虛字、實字又各有實理虛神焉。且字之虛實有分而無分，本實字而止輕取其神即為虛字，本虛字而特重按其理即為實字。⁴⁷

所謂實理虛神，即實字也可活用為虛字。在駢文中，實字通常是用典的具體內容，虛字則用來銜接實字，讓典故靈活，不至於死板，文氣因之有跌宕的感覺。也就是說，典故的正用、反用、明用、暗用、活用等，皆賴虛字以行之。這種以實字健句，虛字行氣的結合，構成駢文中虛實相生的筆法，也是庾信文中最殊勝之處：

奉教垂賚犀裝帶、錢十貫。魏君寶帶，**特**賜劉楨；趙王國租，**偏**資裴楷。貫藏文馬，如燒安息之銀；帶插通犀，似獵雲南之獸。北郭騷之長貧，**是**所甘愜；南宮敬之載寶，**殊**非念望。花開四照，**惟**見其榮；鼇戴三山，**深**知其重。昔沈義將盡，逢司命而**還**生；士燮行埋，值仙人而**更**活。今日慈矜，斯之謂矣！馬前驅前導路，**或**似識恩；雞未曉而開關，**容**能報主。（庾信〈謝趙王賚犀帶等啟〉）

從例中可見，特、偏、是、殊、惟、深、還、更、或、容等虛字，皆是虛字領實字的方法，將所運典故更靈活地表現出來。今見庾信表啟諸文，極輕倩，極豔麗，且通篇幾是此種方法，成為一種典型。然許敬宗等，此法已少，四傑以下，為者殆希，燕許手筆，不復見此矣。暨陳維崧手能弄丸，復有此法：

金蓮擬步，**誰**讓潘妃；白玉如人，**何**殊甘后。芙蓉承輔，**豈**煩傅粉之妝；蘭麝沾膚，**奚**假薰香之術。蝮蟻粉項，**偏**宜白燕雙釵；楊柳纖腰，**解**映綠狸重席。兄居協律，**原**識佳人；姊在昭陽，**新**稱皇后。誠可謂天上無雙，宮中第一者也。然而棄妾鳳城之南，思子狼河之北。歲歲征遼，**空**為天子；年年服散，**徒**作姬人。妾齡十五，**已**為離別之時；郎路三千，**大**有相思

⁴⁷ 王葆心：《古文詞通義》，王水照編：《歷代文話》，冊8，頁7586。



之曲。看銅街之走馬，息意櫻桃；聽珠閣之吹簫，忘情荳蔻。人傳虎帳，**新**移光祿塞邊；客說牙旗，**舊**駐膳脂山下。妝臺疑惑，繡戶徘徊。寄摩敦之紫襖，心傷周室之宇文；贈妃子以金環，目斷齊朝之斛律。王孫質趙，**何**日言歸；公子留秦，**無**時云返。其人也如此，其遠也如彼。於是盤龍縮髻，**獨**上高臺；墜馬明妝，**廣**開寶球。青天碧海，**竟**無桂樹之期；白晝黃昏，**又**下薰砧之淚。餘香不斷，**自**洗滌衣；賸粉猶存，**私**留窮袴。三春永巷，**豈**有恨於君王；萬里長城，**復**何心於歌舞。庶幾化石，**猶**尋道上之夫；莫便升天，**竟**竊月中之藥。(陳維崧〈家皇士望遠曲序〉)

爾乃年年竊藥，**止**恨蟾孤；夜夜吹簫，**惟**愁鳳杳。瓊樓玉宇，稔高處以偏寒；冰井銅鋪，較外邊而倍冷。莫不結眉表色，破粉成痕。衛莊姜多太息之言，陳皇后有不平之曲。且夫丹闈晝寂，**並**若雲霄；紫禁晨嚴，**非**同閨巷。問樹名於溫室，**詎**必全知；記曲疊於霓裳，**將**毋小誤。縱復含情渲染，極意賡揚。侈仙家之亭館，**總**涉描摩；誇海上之樓臺，**終**無事實。然而白頭宮女，**能**說開元；隔水商船，**善**談江左。或緣自佩蘭之誦述，或得諸樊嫫所流傳。西京雜事，譜在琵琶；南部新書，棄之篋衍。則有主文譎諫者，綴以吟謠；驗往察來者，形之比興。語皆寄託，**夙**工宋玉之微詞；事屬虛無，**不**繫劉楨之平視。貞夫抱慙，**無**非自擬其騷愁；誼士懷芳，**寧**至或傷於怨誹。(陳維崧〈王良輔百首宮詞序〉)

觀其虛字領實字之法，幾達通篇，庾信風貌，宛然在是，讀之而覺唇吻流利，並且極有音節。劉師培說：

文之音節既由疏而生，不可砌實。……大凡文之音節皆生於空。……又陳維崧之文取法雖低，而有音節。……如庾子山等哀豔之文用典最多，而音節甚諧，其情文相生之致可涵泳得之。⁴⁸

劉氏是儀徵人，對駢文有深入研究，他認為陳維崧和庾信的文章都有音節，且他認為文章的音節「既異四聲，亦非八病」⁴⁹，而是「由疏而生」，「生於空」。他說的疏、空即指句式要有變化，無使單調。更進一步說，句式有變化，長短不一，產生如飄帶般的美感，因而有一種空靈之美，而不落入單調死板。齊梁以後，四六句式漸多，在四六的句式中要表現出句與句之間的變化，則賴虛字以行之。故疏蕩之氣漸漸表現為虛字，這種虛字和唐以後常見的虛字轉折連接詞不同，

⁴⁸ 劉師培：《中國中古文學史講義》（上海：上海古籍出版社，2006年4月），附《漢魏六朝專家文研究》，頁118。

⁴⁹ 同上註，頁117。



而是鍛鍊在對偶的句中的，和實字緊緊扣合，造成虛實相生的跌宕感。他認為陳維崧之文取法低，即因陳維崧非止學庾信，還學了四傑文中很多的虛字轉折連接詞，劉氏是排斥這種虛字轉折連接詞的，認為這樣的文章不復潛氣內轉之妙。潛氣內轉是六朝駢文的一大特色，龔鵬程解釋地最好：

氣如何轉呢？這個氣，指文章聲腔、句式、音義給人的整體感覺。但氣既潛，便不可見諸韻律句法中，所以主要還是用意思去轉。……要訣端在潛氣內轉。對仗推動著思理，擬喻幫助著說明，抒情的底子夾著論理與紀事，不斷滾動發展。⁵⁰

這種潛氣內轉之氣不可見諸韻律句法，即文章轉折時以意轉，而捨去虛字轉折連接詞。陳維崧過多地用了虛字轉折連接詞，則不復潛氣內轉之妙，但他虛字領實字以行跌宕之氣的法門，是直承庾信而來的。

(三) 好以庾信入典

陳維崧駢文受庾信的影響，還表現在好以庾信入典，試舉諸例於下：

1、庾信

碧畦半畝，便為**庾信**之園；素壠一區，即是潘尼之館。(〈吳天章蓮洋集序〉)

吟成枯樹，**庾信**既影整綬於關中；賦得玄猿，徐幹亦珥豐貂於鄴下。(〈吳天篆賦稿序〉)

馬援辭隴，香犢如龍；**庾信**入關，油車似霧。(〈龔琅霞湘笙閣詩集序〉)

珊瑚作架，詩比徐陵；鸚鵡成杯，序來**庾信**。(〈周鷹垂詩集序〉)

不知前者，乃有陰鏗；猥類時賢，妄嗤**庾信**。(〈徐昭華詩集序〉)

且也黃香純孝，屢歲從親；**庾信**多才，頻年去國。(〈蔣京少梧月詞序〉)

蓬蒿幾尺，儼然三徑元卿；雜果千頭，何異小園**庾信**。(〈徐竹逸蔭綠軒詞序〉)

杜陵邑井，倍牽遊子之腸；**庾信**江關，易入征夫之夢。(〈送汪考功鍾如給假省親序〉)

船過荔浦，忽傳**庾信**之難歸；幡出榕城，或報王琳之不返。(〈徵吳太母六表詩文啟〉)

⁵⁰ 龔鵬程：《中國文學史》（臺北：里仁書局，2009年1月），冊上，頁305。



是則罄安仁之誅筆，何能敘此酸辛；殫**庾信**之銘言，未足形茲悽惻者矣。
(〈公祭同年陳子遜文〉)

2、庾子山

無何而皇清永奠，玉燭初調。吳明徹則投身周境，**庾子山**則辭跡梁朝。(〈滕王閣賦〉)

陶彭澤之田園，荒蕪已甚；**庾子山**之家世，惆悵如何。(〈述祖德賦〉)
問**庾子山**之第宅，能不興哀；過稽叔夜之園林，可無流涕。(〈藝圃詩序〉)

王仲宣之邑井，一半凋殘；**庾子山**之關河，大都蕭瑟。(〈林玉巖詩集序〉)

楊家德祖，**庾氏子山**，一則丁炎祚之將傾，一則值蕭家之既殄。(〈方素伯集序〉)

庾子山之著作，酸感雖多；謝康樂之詩篇，恬愉不少。(〈孫赤崖瀋西草堂序〉)

乃有生申吉日，翻為騎省之悼亡；揆覽靈辰，猥作**子山**之思舊。(〈壽閻再彭先生六十一序〉)

3、庾開府

然而**庾開府**之集，五存五亡；杜征西之碑，一山一谷。(〈胡黃門其章先生葵錦堂集序〉)

陸平原之詩賦，道路居多；**庾開府**之生平，亂離不少。(〈鄧孝威詩集序〉)

以上所引諸例是陳維崧駢文提及庾信、庾子山、庾開府者，共 19 篇，衡諸四部叢刊初編本《陳迦陵儷體文集》165 篇，已達十分之一，分量不可謂不夥。陳維崧善寫興亡之感，以庾信比況，所述不外乎去國離鄉，關河蕭瑟，然而文字極少重複，頗能自鑄偉辭。

(四) 好用庾文虛字詞彙

駢文中的虛字有多種作用，或表現為連詞，或表現為詞彙，或表現為句法。陳維崧常用庾信文中的虛字詞彙，構成類似的跌宕感和句法，如〈周櫟園先生尺牘新鈔序〉：「宛矣瓊函，居然蘭訊。」〈與張芑山先生書〉：「符其點染，居



然才子。」學庾信「欄外將花，居然俱笑」(〈為梁上黃侯世子與婦書〉)，〈陸懸圃文集序〉：「原非涇渭，詎類玄黃。」學庾信「信陵鞭前，原非窮鳥」(〈謝趙王賚絲布啟〉)。這種好用庾文虛字詞彙的地方甚多，試舉數例為證：

1、翻為

荊、衡之賦千乘，莫敢加兵；虢、會之封十城，**翻為**獻邑。(庾信〈周兗州刺史廣饒公宇文公神道碑〉)

山非宋國，**翻為**節女之陵；地異荊臺，遂有賢妃之墓。(庾信〈周大都督陽林伯長孫瑕夫人羅氏墓誌銘〉)

乃有生申吉日，**翻為**騎省之悼亡；揆覽靈辰，猥作子山之思舊。(陳維崧〈壽閻再彭先生六十一序〉)

鷄陂夜夜，**翻為**化鶴之鄉；螢苑年年，竟作啼鶻之路。(陳維崧〈徵吳太母六表詩文啟〉)

2、直對

況復松檟飄飄，方臨武威之戍；丘陵迴遠，**直對**臨洮之城。(庾信〈周車騎大將軍賀婁公神道碑〉)

樗里子之墳，正臨武庫；太史公之墓，**直對**臯門。(庾信〈周大將軍義興公蕭公墓誌銘〉)

爾乃**直對**銅街，袞延繡陌。(陳維崧〈愴園賦〉)

地名殺禡，袞連繡嶺之堤；縣是偃師，**直對**金墉之樹。(陳維崧〈觀槿堂詞集序〉)

3、惟知

嘉石肺石，無以測量；舌端筆端，**惟知**繁擁。(庾信〈答趙王啟〉)

況復驚鴻別水，但見徘徊；黃鶴去關，**惟知**反顧。(庾信〈謝趙王賚馬并繖啟〉)

或者臺城花草，最耐興亡；建業山河，**惟知**歌舞。(陳維崧〈吳初明雪篷詞序〉)

於是長懷樂毅，只欲投燕；不效賁皇，**惟知**奔晉。(陳維崧〈徵田太翁八表壽言啟〉)

4、便是



湖陽之尉，既成為喜之因；舂陵之侯，便是銷憂之地。(庾信〈謝滕王集序啟〉)

付託則園丁牧豎，無非此地之主人；總管則山鳥溪花，便是吾園之家督。(陳維崧〈徵萬柳堂詩文啟〉)

魁肩鷓齒，即曰洛陽女兒；葱肆餅餠，便是叢臺年少。(陳維崧〈上合肥先生書〉)

5、未足

雖復八風並唱，未足頌其英聲；六樂俱陳，無以歌其神武。(庾信〈賀平鄴都表〉)

張超之壁，未足贛風；袁安之門，無人開雪。(庾信〈謝趙王賚絲布啟〉)
正復蕭條一室，未足深奇；隱約三時，奚容過羨。(陳維崧〈徵松陵潘母六十壽言啟〉)

但使雍容井白，未足徵其慷慨之奇；徒令黽勉齏鹽，猶難顯厥艱貞之烈也。(陳維崧〈徵毛太母黃太孺人八十壽言啟〉)

是則罄安仁之誅筆，何能敘此酸辛；殫庾信之銘言，未足形茲悽惻者矣。(陳維崧〈公祭同年陳子遜文〉)

以上所舉，先列庾信文中之例，再列陳維崧之例，以明陳維崧受庾信之影響不少，其他尚有甚多，限於篇幅，不贅。駢文因有對偶、聲律、用典、敷藻等等限制，其佳句極易成為典型，古人筆札中常說某某駢文家有隨身冊子，摘錄前人佳句。吾人可以推測，其臨文時，執前人佳句而化用，保留虛字，而將實字典故改成自己所要表達的意思，是最簡便直接的方法。

結 論

綜上所述，可得以下幾點結論：

一、陳維崧駢文雖啟蒙於陳子龍，成就則過之，蓋因取法庾信，故能避免陳子龍駢文之弊。例如駢文表啟有破題、人事、頌德、自述之程式，陳子龍猶是俗調，直如類書之搬運，陳維崧則不然，如〈上龔芝麓先生書〉：「屢誦閣下《尊拙齋集》，玩之不置，均於玉枕。過高唐而近絲駒，亦欲一儷其音聲也。」入頌處極有鋪陳，便不同凡響。又〈與陳際叔書〉：「僕才質疎放，姿制誕逸。頗致藍田狷忿之譏，時叢平子輕狂之誚。間有侯芭嗜奇之癖，時多吳質好伎之累。」自述菲劣語亦能去俗，自占地步。



二、陳維崧駢文的體裁雖多是應酬之作，但其內容(1)表達文學觀；(2)寫興亡之感；(3)序女子之詠，都頗具文學史價值。其文學觀和寫興亡之感的內容，認為文章要敘寫悲哀，可看作六朝「流連哀思」的發揚，甚至可上溯到《楚辭》的抒情傳統的繼承。序女子之詠方面，其注重女性文學，用駢文來推崇女子才學，也在駢文寫作內容上另開新局。

三、陳維崧所以學習庾信駢文，蓋因：(1)「集六朝之大成」的駢文地位；(2)綺豔文風的追求；(3)亡國之恨的感懷；(4)斷袖之癖的契合。以上皆從庾信及陳維崧的文才、個性、遭遇等比較分析，或有未之見者，學者倘尚有以教我乎？

四、庾信對陳維崧駢文藝術的影響，有：(1)迭用數字、彩色、方位對，以造綺豔之文；(2)用虛字領實字之法，以行跌宕之氣；(3)好以庾信入典；(4)好用庾文虛字詞彙。(1)、(2)、(4)皆庾信駢文之主要藝術特色，後世駢家少有能行之者，可知陳維崧才性頗高，能習此駢家不言之祕。

五、《清史稿·陳維崧傳》說：「維崧導源庾信，泛濫於初唐四傑，故氣脈雄厚。」其學庾信者，已如上述；泛濫於四傑者，則虛字轉折連接詞，與長聯對偶句之使用。長聯對偶句是駢文發展的必然結果，六朝時四六隔對一起，以此為基調，可變出四五、四七、四八、四九、四十，又可變為五四、七四、八四、九四、十四，甚者有六七、七六、六八、八六等等，皆能隨駢家自由運用。虛字轉折連接詞，則如爾其、更有、時則、更或、何況、無何、至夫、仰且、甚至、則有、尋而、乃猶、爰乃等等，運用愈多，轉折跡象愈顯，文章則不復庾信蘊藉之風。因此劉麟生(1894-1980)將陳維崧歸於清代駢文之博麗派⁵¹，張仁青歸之三唐派⁵²，而不歸於六朝派，都是看到他徒有博麗，而乏蘊藉的文風。

六、陳維崧以數字、彩色、方位對，三對迭用，筆法直承庾信，汪琬推崇陳維崧駢體，謂「自唐開、寶後無與抗」，即指開、寶後幾達千年，而無此等綺豔之文。陳維崧是清初駢文大家，影響有清駢文發展，功勞甚鉅。甚至筆者大膽推測，類書創體，亦可能受陳維崧駢文之影響，理由如下：《御定駢字類編·凡例六條》云：

是書義取駢字，必選字面確實，的然成類，不假牽合造作者。除虛字不采外，將天地、時令、山水、居處、珍寶、數目、方隅、采色、器物、草木、鳥獸、蟲魚分為一十二門。至如字面雖實，而類聚不倫，及不甚雅馴，或於對屬無取者，槩不泛及。

⁵¹ 劉麟生：《駢文學》（臺北：臺灣商務印書館，1990年12月六版），頁124。

⁵² 張仁青：《中國駢文發展史》，頁435。

數目、方隅、采色等門，類書從無此體。今既創設，理宜詳核其數目字，
.....⁵³

「對屬無取，概不泛及」，言為對屬而設，以供駢儷之用者。觀其詮列，總十二門，由天地而時令，由山水而居處，天人之序，亦已明矣。珍寶、器物，人所需也；鳥獸、蟲魚，禽之類也，人禽之分，亦有條矣。而數目、方隅、采色等門，鱗次其中，其類亦已怪矣。夫類書既從無此體，欲為對屬而設，則其創定，當銜駢儷之來乎？由是觀之，維崧駢文不可謂無影響焉。

⁵³ 〔清〕張廷玉：《御定駢字類編》（北京：中國書店，1988年12月），冊1，頁1。



參考書目

【傳統文獻】

- 〔齊〕謝赫《古畫品錄》(北京：人民美術出版社，1962年6月)
- 〔梁〕沈約：《宋書》(臺北：鼎文書局，1980年8月)
- 〔北周〕庾信撰，〔清〕倪璠注，許逸民校點：《庾子山集注》(北京：中華書局，2006年2月)
- 〔唐〕姚思廉：《梁書》(北京：中華書局，1973年5月)
- 〔唐〕李延壽：《北史》(北京：中華書局，2003年7月)
- 〔唐〕李延壽：《南史》(北京：中華書局，2003年6月)
- 〔明〕沈德符著，黎欣點校：《萬曆野獲編》(北京：文化藝術出版社，1998年6月)
- 〔明〕王志堅編，〔清〕蔣士銓評：《評選四六法海》(臺北：德志出版社，1963年7月)
- 〔明〕陳子龍：《安雅堂稿》(臺北：偉文圖書出版社，1977年9月)
- 〔清〕王夫之：《船山全書》(長沙：嶽麓書社，1998年11月)
- 〔清〕陳維崧：《陳迦陵詩文詞全集》(上海：商務印書館，四部叢刊初編集部，1929年)
- 〔清〕陳維崧撰，程師恭註：《陳檢討四六》(臺北：臺灣商務印書館，景印文淵閣四庫全書本，1971年)
- 〔清〕葉燮著，霍松林校注：《原詩》(北京：人民文學出版社，1979年9月)
- 〔清〕張廷玉：《明史》(臺北：鼎文書局，1982年11月)
- 〔清〕張廷玉：《御定駢字類編》(北京：中國書店，1988年12月)
- 〔清〕胡吉豫輯：《四六纂組》(北京：北京出版社，四庫未收書輯刊肆輯，1998年)
- 〔清〕李兆洛編，譚獻評：《駢體文鈔》(臺北：中華書局，四部備要本，1965年)
- 〔清〕曾燠編，姚燮評點，張壽榮眉評：《清朝駢體正宗評本》(臺北：世界書局，1975年10月)
- 〔清〕王先謙編：《駢文類纂》(杭州：浙江古籍出版社，1998年6月)
- 趙爾巽撰，清史稿校註編纂小組編纂：《清史稿校註》(臺北：國史館，1990年5月)

【近人論著】

- 王文濡編：《清代駢文評注讀本》(臺北：鼎文書局，1972年8月)



- 王水照編：《歷代文話》(上海：復旦大學出版社，2007年11月)
- 吳先寧：《北朝文學研究》(臺北：文津出版社，1993年9月)
- 姜書閣：《駢文史論》(北京：人民文學出版社，2010年7月)
- 孫德謙：《六朝麗指》(臺北：新興書局，1963年11月)
- 馬祖熙：《陳維崧年譜》(上海：上海古籍出版社，2007年11月)
- 陳勇強：《陳維崧年譜》(北京：中國社會科學出版社，2006年9月)
- 陳寅恪：《金明館叢稿初編》(北京：三聯書店，2001年6月)
- 張在舟：《曖昧的歷程—中國古代同性戀史》(鄭州：中州古籍出版社，2001年4月)
- 劉師培：《中國中古文學史講義(附《漢魏六朝專家文研究》)》(上海：上海古籍出版社，2006年4月)
- 劉麟生：《駢文學》(臺北：臺灣商務印書館，1990年12月六版)
- 蘇淑芬：《湖海樓詞研究》(臺北：里仁書局，2005年2月)
- 羅愛萍主編：《百子全書》(臺北：黎明文化事業公司，1996年12月)
- 龔鵬程：《中國文學史》(臺北：里仁書局，2009年1月)



論歐陽脩古文中時間意識之思想體悟

蕭艾伶*

提 要

歐陽脩(1007-1072)的時間意識時常往復在過去，包括歷史與過往人生回憶，以及想望未來之時間。當其面對「現今」已不存在，看不見、消逝的人事物，不免有所感嘆、企慕，甚至感到焦慮、不安，卻不因此沉浸於悲傷與感慨之情懷，反而能沉穩、堅定地立定自我之志向，將目光放至遙遠的未來，藉由精神之不朽，對抗形體之消逝，顯示超越時間桎梏的力量。探究歐陽脩時間意識展現在文章中的思想體悟，能從另一角度了解歐陽脩作為書寫者的創作意識。

關鍵字：歐陽脩、古文、時間意識、三不朽、《集古錄》

一、前言

明代茅坤(1512-1601)讚賞歐公敘事之勝：「予覽其所序次當世將相、學士、士大夫墓誌碑表與《五代史》所為梁、唐二《紀》，及他名臣雜傳，蓋與太史公略相上下者。」¹他的關注主要在歐文中敘寫人物事跡的墓誌碑表、史書，墓誌碑表關涉的是當代人物的紀錄，史書則是歷史人物的敘寫，兩者都是生命的記錄書寫。清代林紓(1852-1924)則關注歐陽脩之記體文：「歐公至於記山水廳壁之文，亦在在加以憑弔，憑弔古昔。」²又表示，如此憑弔的寫作意識不僅在記體文：「六一文中憑弔古人，隱刺今事，往往有之。」³可知其他古文篇章亦有相同表現。而清代李剛己(1872-1914)亦言：「按歐公文字，凡言及朋友之死生聚散與五代之治亂興亡，皆精彩煥發。蓋公平生於朋友風義最篤，於五代事跡最熟。故言之特覺親切有味也。」⁴由上述文評家所言，可發現歐文中，時常有一深厚之時間意識作為基礎，或透過回憶，敘當代人物之過往生平、事蹟，或敘古代之史

* 就讀於國立臺灣師範大學國文所碩三生。

¹ [明]茅坤：〈廬陵文鈔引〉，《唐宋八大家文鈔》卷1（臺北：臺灣商務印書館，1983年），頁324。

² [清]林紓：《畏廬論文等三種·流別論》（臺北：文津出版社，1978年7月），頁13。

³ [清]林紓：《畏廬論文等三種·應知八則之情韻》，頁30。

⁴ [清]李剛己：《古文辭約編》雜記類，評〈豐樂亭記〉，收錄高海夫主編：《唐宋八大家文鈔校注集評·廬陵文鈔》下冊，卷46（西安：三秦出版社，1998年9月），頁2310。



實陳跡，人物事跡以回應所處的時代，又如序跋、書信等文類中，處處展現欲流傳「後世」的期待，可知歐陽脩對歷史、過往人生的回憶，與未來時間的想望，存在於歐陽脩各種古文作品之中。又，歐陽脩以古文為其一生職志⁵，古文的寫作對他而言，有著「事信言文，乃能表見於後世」（《歐集·代人上王樞密求先集序書》卷67）的標準與期待，然而前人研究中，卻尚未專從時間意識的角度討論他的古文。

因此，本文欲專就歐陽脩古文，探討其如何關注時間？對消逝的過去時間展現著什麼樣的思想情懷？歐文中不斷出現的未來時間之想望，即「傳世」之思想，究竟什麼才能「傳世」？在往返於過去與未來的時間中，歐陽脩有著怎樣的想與體悟？以下將先闡釋時間意識之定義，接著探討處於書寫當下的歐公，面對「過去」、「未來」所表現之思想體悟。

二、何謂時間意識

對於「時間」的理解，若從中西方對時間標示的形態來看，西方為「日一月一年」的表示方式，而中國採取「年一月一日」的順序，從一種大範圍、總體的概念表示，正「體現了他們(中國人)對時間整體性的重視」，⁶這種整體性又呼應著天地之道，故司馬遷(145-86B.C)作《史記》，欲「究天人之際，通古今之變」，⁷即從天道呼應人道，且古今為一整體的時間觀念。基於此種整體性的時間觀念，中國並未有清晰的「時間」論述，故對於「時間意識」的概念，我們尚需由西方理論作一釐清。

在西方，亞里士多德(Aristotélēs, 384-322B.C)是第一個對時間概念作全面系統研究的人，⁸其著作《物理學》將時間的概念分為「過去」、「現在」、「未來」(簡稱為時間三維)，我們無法將這時間三維作一定限，因為它是一組相對的概念，是以「現在」作為立足點的概念：在「現在」的之前，是「過去」，而「現在」的之後，便是「未來」；⁹因此，沒有「現在」就沒有時間，因為「過去

⁵ 〈與孫威敏公〉（《歐陽文忠公文集》卷145）：「范公知獎最深，適此衰迷，別無展力，將此文字，是其職業，當勉力為之。」又〈與杜訢論祁公墓誌書〉（《歐陽文忠公文集》卷70）：「別無報答，只有文字是本職，固不辭，雖足下不見命，亦自當作。」皆言「文字」為其本職。〔宋〕歐陽脩：《歐陽文忠公文集》，（臺北：商務印書館，四部叢刊版本，1965年），以下簡稱《歐集》。

⁶ 楊義：《中國敘事學》（北京：人民出版社，1997年12月），頁122。

⁷ 〔漢〕司馬遷：〈報任少卿書〉，見〔明〕吳楚材、吳調侯，謝冰瑩等譯注：《古文觀止》卷5（臺北：三民書局，1999年），頁368。

⁸ 楊河：《時間概念史研究》（北京：北京大學出版社，1998年2月），頁43。

⁹ 〔希臘〕亞里士多德著，徐開來譯：《物理學》（臺北：慧明文化，2002年），頁131。



」和「未來」的意義，是從某個「現在」所限定來的。¹⁰奧古斯丁(Aurelius Augustinus, 354-430A.D)對時間的形式大致與前者相似，¹¹然而更進一步提出對時間的主觀性感受，他說：「這三類(時間三維)存在我們心中，別處找不到；過去事物的現在便是記憶，現在事物的現在便是直接感覺，將來事物的現在便是期望。」¹²說明了唯有在人的意識感覺到「記憶」、「直接感覺」與「期望」，人們才真正感覺到時間。而這種主觀意識到的時間感，便是胡塞爾(Edmund Gustav Albrecht Husserl, 1859-1938)《內在時間意識現象學》所談論到的「內在時間意識」。¹³胡塞爾將內在時間意識的結構分為三種：現在、持存和預存，其中論到，過去時間中所存留的知覺印象，在人們的意識裡持存著，當人們對此印象於意識中再次復現，便形成回憶，¹⁴這種心靈意識的再現，是人們對於感受過去時間的具體方式。而預存的觀念，指當下的觀感將影響人們對未來的觀感與發展。¹⁵因此，時間意識，便在主觀、直觀的「現在」與回憶「過去」、預存「未來」的意識中流動著。

而中國的時間觀念來自於日常生活起居，日昇日落，星月轉移與四季遞嬗等自然時間的變化，然隨著時間的流動，體認到自身生命正經歷著生老病死，於是由天象、宇宙的意識聯結到自我生命意識。因此，當孔子面對眼前滾滾逝去的江水，猶如時光不斷地流逝，亦不禁發出「逝者如斯夫，不捨晝夜」¹⁶的生命興懷。又〈古詩十九首〉中「思君令人老，歲月忽已晚」、「人生寄一世，奄忽若飈塵」等，¹⁷對於人生短促所引發的時間意識，產生於人們內在意識到了自我生命

¹⁰ 同前註，頁 218。

¹¹ 〔羅馬〕奧古斯丁著，周士良譯：《懺悔錄》卷 11（臺北：臺灣商務印書館，1998 年），頁 260。

¹² 同前註。

¹³ 胡塞爾的時間觀念，是沿著奧古斯丁對感覺的、心靈的時間特性而發展的，並且從現象學中對體驗的要素，建立他對時間的理解。他的時間觀有兩個形式：客觀的時間與內在的時間。客觀的時間意指一般可用度量方式得知的自然時間，而內在時間則相對於自然時間，是主觀的處於意識流中的時間；他在《內在時間意識現象學》首章第一節便表示對「客觀時間的排除」，以確立他真正所要探討的對象為「內在的時間意識」。詳參〔德〕埃德蒙德·胡塞爾，楊富斌譯：《內在時間意識現象學》（北京：華夏出版社，1999 年 9 月），序言頁 7-10，正文頁 6-10。

¹⁴ 持存是過去曾經的知覺：「只要能知覺到意向之中的東西，我們就產生了知覺，並且一但它成為過去，我們就僅僅具有持存。」同前註，頁 41。而次級記憶或稱回憶，是對過去的知覺的復現、再呈現，同前註，頁 39。又「持存和回憶必然地屬於現在。持存構成了關於現在的活生生的視野；我在這種視野之中具有關於『剛剛過去的』東西的意識。」同前註，頁 45。

¹⁵ 「每一個記憶行為都包含著關於期望的各種意向，他們的實現會導致當前的存在。每一種原始的直覺過程都是由預存賦予其以生命的，這些預存徒勞地構成著和攔截著諸如此類的行將到來之物，以便使之完成。」同前註，頁 54。

¹⁶ 〔宋〕朱熹：《四書章句集注·論語集注·子罕第九》卷 5，（北京：中華書局，2010 年 1 月）。以下《論語》皆引用自此書，不另作註。

¹⁷ 〔明〕劉履等著：《古詩十九首集釋》其一、其四（臺北：世界書局，1997 年），頁 20、頁 26。



與客觀時間的衝突，由此，中國的時間觀念，可以說來自對「生命意識」的感發。

而「生命意識」，不只包含人類對於個人生命時間的感受，對中國文人而言，在長遠的歷史傳統深河中，他們的生命亦與歷史緊密聯繫著，由於歷史知識的建立，人們不自覺吸收了無數的歷史故事，在當下的「現在」需要價值與參照的根源時，便產生對歷史時間的回溯，返回到過去歷史如古聖先賢、歷史人物、陳跡，與之交流，以面對當前的生命狀態。此乃由於人們知覺到他身處於一個永恆不斷地時間之流，它不是斷裂的，也不只是曾經發生的「過去」，而是經由生命意識的促發，展現於當下的。¹⁸並且，當歷史的存在被紀錄、流傳與確信，成為人們觀念中的價值基準時，便開出了它的「不朽性」：一種期待戰勝時間的消逝，追求永恆不變之價值意義，成為放眼未來的展望。陳子昂(661-702)的「前不見古人，後不見來者」¹⁹為此下了最好的註解：當人們失去時間的方向感，與歷史斷裂，便將處於一種孤寂、缺乏生命意義的狀態。因此，「歷史」的意義，亦為中國文人面對過去與未來時間的重要依據。

對於身為政治家的歐陽脩而言，北宋政治與學術的復古運動，深深影響著歐公「回向三代」²⁰，復古之「道」的志向。身為儒者、經學家的歐公，一生實踐著儒者作為，儒家經典所傳遞的價值，對歐公而言，乃亙古不變，適用於當代、現世，足以傳至久遠之後代的意義基準，加以身為史學家，對於知古以傳久，鑒往以知來的歷史意識更為強烈。其政治經歷與學術思想，使他眼見意義與價值，由古傳遞至今，作為現今處境的參考，甚至流傳，直至不朽。²¹又其身為文學家，擁有敏銳的觀察、感受能力，以及豐富、細膩的情感、情思，使之善於關注時間的流逝，透析「過去」與「現在」人事的變化，並在時間意識流動，體認到生命於時間長河中的渺小，卻也在時間意識的迴盪中，觀照到生命存在的意義。故本論文之主題——「時間意識」，乃專就歐陽脩古文寫作之「現在」，流向「過去」、「未來」之雙向關聯的向度中，產生的生命意識與人生體悟作一探討分析。

¹⁸ 可詳參黃俊傑：《歷史知識與歷史思考》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2003年12月），頁32-35。

¹⁹ 〔唐〕陳子昂：〈登幽州臺歌〉，《新校陳子昂集》（臺北：世界書局，1964年2月），頁232。

²⁰ 參見於余英時：〈回向「三代」——宋代政治文化的開端〉，《朱熹的歷史世界——宋代士大夫政治文化的研究》（臺北：允晨文化，2003年），頁254-270。

²¹ 〈與張秀才第二書〉（《歐集》卷66）：「知古明道，而後履之以身，施之於事，而又見於文章而發之，以信後世。」



三、對「消逝」的感嘆與焦慮

在時光的流轉下，萬物、生命的代謝、消逝，是無可避免之事，故歐公〈秋聲賦〉言人何必「以非金石之質，欲與草木而爭榮？念誰為之戕賊，亦何恨乎秋聲！」（《歐集》卷15）將自然與人之關聯性分開，認為「二者不必有不可解的聯繫關係」²²，於是能擺脫以往「悲秋」的情境，亦明白大自然的摧敗零落，是萬物無可避免的結果，人類身為萬物之一員必如是道理。然而面對時間的無情，歐公似乎仍有無法釋懷的情緒。

（一）對人事盛衰的感嘆

「盛」與「衰」始終如影隨形，歐公很早便能體會這個道理，天聖九年（1031）時，歐公正任西京留守推官，於洛陽結識許多詩文之友，正是歐公雄心壯志、意志勃發之時，與當時有人於「普明後園之遊」後，²³所作〈遊大字院記〉（《歐集》卷63）「以志一時之勝，而為後會之尋云」，仍展現其宴遊、唱和之歡情，不見悲感；然事隔兩年，明道二年（1033）所作〈李秀才東園亭記〉敘其親身經歷了東園亭之盛、之美，文末卻想像「計亭之梁木其蠹，瓦甃其溜，石物其泐乎！」（《歐集》卷63）不自覺地將眼光望向未知的將來，而想像其亭之敗壞，似乎已對有「盛」必有「衰」有所感悟。

「盛」代表著強盛、美好、高峰的狀態，「衰」代表著沒落、衰落，甚至是終結；人事中，最無可避免的，便是時代的終結與生命的終結。〈仁宗御飛白記〉（《歐集》卷40）敘過往仁宗在位時「天子向學，樂育天下之材而不遺一介之賤」的盛世；歐公一生最精華的人生階段，都奉獻於仁宗朝，任諫官、復龍圖閣學士，以及仁宗朝的末期，於嘉祐二年知貢舉，歐公政治上最風光的時刻皆在仁宗朝。在仁宗駕崩後二年，歐公便開始上書乞致仕；因此，文中大篇幅描述仁宗在位之「盛」，卻「泫然流涕」、哀傷敘寫逝世後之「衰」，表現對於一個時代之終結的感嘆。

而宋代接續唐末禍亂與五代之亂世，所以對此二朝代的盛衰興亡感觸更深；²⁴尤其歐公自作《新五代史》，基於熟悉其歷史，自對五代有特殊之情感，如〈

²² 何寄澎：〈悲秋——中國文學傳統中時空意識的一種典型〉，《典範的遞承——中國古典詩文論叢》（臺北：文史哲出版，2002年），頁16-17。

²³ 〔宋〕邵伯溫著，李劍雄，劉德權點校：《邵氏聞見錄》卷8記錄了這段紀聞。（北京：中華書局出版：新華書店北京發行所發行，1983年），頁81-82。

²⁴ 「宋初學者回顧舊史，最近者莫如唐、五代。五代僅得五十四年，其實可謂唐末禍亂之延續。故考察有唐一代盛衰隆替之跡，宜可以為宋政之鑑戒。」何澤恆：〈導論〉，《歐陽脩之經史學》（臺北：國立臺灣大學出版委員會，1980年），頁22。



豐樂亭記》(《歐集》卷39)，為亭作記，卻流連唐代失去政權，到宋太祖平定五代間的歷史事跡，感嘆「故老皆無在者」、「及宋受命，聖人出而四海一，向之憑恃險阻，剝削消磨，百年之間，漠然徒見山高而水清，欲問其事，則遺老盡矣。」將焦點投注在現今已不在的歷史景象。以及〈有美堂記〉(《歐集》卷40)歐公未至此堂，僅因有美堂所處於錢塘吳山，為五代十國時吳越建國之地，並以南唐建國之地金陵與錢塘合寫，感嘆「金陵以後服見誅，今其江山雖在，而頽垣廢址，荒烟野草，過而覽者莫不為之躊躇而悽愴」，利用歷史興衰製造悵惘、嘆息的情緒。

歐公一生寫過許多墓誌碑銘文，看盡許多生命之盛衰與終始，對於生命的沒落、衰亡，頗有深刻的體會，而個人詩文集序因其富有敘事之特質，亦常見對於生命回溯之感嘆²⁵，在這些文章中，歐公總是特別關注敘述對象一生最意氣風發，而後趨歸於平淡，甚至老、窮兩個人生狀態，如〈釋惟儼文集序〉、〈釋秘演詩集序〉(《歐集》卷43)皆敘年輕時石曼卿交游之盛，末轉為「惜其將老也」、「曼卿已死，秘演亦老病」，而「道其盛時以悲其哀」，以生命走到了沒落的低處作結；〈梅聖俞詩集序〉亦先寫聖俞作詩的才華與造詣，文末抒發「奈何使其老不得志，而為窮者之詩，乃徒發於蟲魚物類、羈愁感歎之言？世徒喜其工，不知其窮之久而將老，也可不惜哉！」(《歐集》卷43)明知人生難逃一死，歐公對「死亡」仍充滿著悲感與嘆息；這些「惜」與「悲」的感嘆，皆表現著歐公對那些過去的、消失的興盛歲月，以及窮困、老去，甚至死亡的形體衰亡的悵惘。

有時，「盛」至「衰」的描寫，更涉及群體的描寫，加強「盛」的氣氛，凸顯「衰」的傷悲，如〈張子野墓誌銘〉回憶在西京時期，認識堯夫、子野等人的情景，當時與友人的宴飲、切磋、笑樂，是人生意志最高昂、勃發的時刻；然而歡樂的當下，還未意識到「盛」時背後的陰影：

其後去洛，來京師，南走夷陵並江漢，其行萬三四千里，山阻水厓，窮居獨遊，思從曩人，邈不可得。然雖洛人至今皆以為無如嚮時之盛，然後知世之賢豪不常聚，而交遊之難得為可惜也。初在洛時，已哭堯夫而銘之；其後六年，又哭希深而銘之；今又哭吾子野而銘。於是又知非徒相得之難，而善人君子欲使幸而久在於世，亦不可得。(《歐集》卷27)

²⁵ 「個人文集或詩集的「序」，往往與墓誌銘一般，具有總結其平生與文藝的特質，兼具其為人與遭遇的『敘事』以及對其人其文（或其詩）的『評論』，對於一個沒有重要事功的『文人』或『詩人』而言，正具『銘』以外的『誄』的作用；或者就是一種『及我之所見也』作於其生前，而可為所稱述對象及時親見，散體的近於『銘』、『誄』一般的文字了。」可詳參柯慶明：〈「序」「跋」作為文學類型之美感特質的研究〉，收錄於《鄭因百先生百歲冥誕國際學術研討會論文集》（臺北：臺灣大學，2005年7月），頁40。



人生遇到挫折之時，才明白天下沒有不散之宴席，「盛」時不再的殘酷。在「盛」的對比下，「衰」亡的時刻顯得更加難熬，自明道二年(1033)張堯夫逝世開始，友人接二連三的離去，歐公親自寫文，送走一個又一個朋友，目睹著群體生命意志蓬勃之「盛」，與生老病死之「衰」，至晚年，這種感傷的情懷愈發強烈，熙寧四年(1071)的〈江鄰幾文集序〉(《歐集》卷44)細數那些過去一同綻放光彩，如今已消逝的生命，不論是歐公曾為之寫過墓誌銘文，還是未寫過的，他都未曾忘記；而「何其多也」的感嘆，似乎正暗示著歐公作為少數之存活者的孤單。

而歐公除了為死者感嘆、傷逝，看著親人、友人一個個逝去，作為存留的少數，亦不免由此觀照到自己生命時間的逐漸短促，〈祭吳尚書文〉(《歐集》卷50)悲嘆友人之際，而興發「余將老也，閱世久也，見時之事可喜者少而可悲者多也……而或離或合，不見幾時，遂至於衰病，與其俯仰旦暮之間忽焉以死者，十常八九也。」隨著年歲的增長，形體的衰老，病痛的增加，死亡似乎變得更接近了。這種焦慮，乃因體悟到時間的有限性，所帶來的壯志未伸，而「恐為庸人以死爾」(《歐集·與王文公》卷145)的煩惱。這種焦慮感持續至死前，熙寧三年(1070)的〈續思穎詩序〉(《歐集》卷44)表示：「見余之年益加老，病益加衰，其日漸短，其心漸迫，故其言愈多也」。足見面對時間的流逝，歐陽脩並非純以文章抒發對於歷史史實、友人生命等人事的嘆逝情感，更向內觀照到自我生命的存在意義。

(二) 幸與不幸的無奈

萬物的代謝、朝代的興廢、人類生命的終結，是時間流動應有的軌跡；在「自強不息」的天道流行下，天命自有其定限，這是歐公熟知且認同的，故曰言：「人之有君子也，其任亦重矣……故曰『自彊不息』，又曰『死而後已』者，其知所任矣。然則君子之學也，其可一日而息乎！」(《歐集·雜說三首並序》卷15)、「君子知有命，故能無所屈」(《歐集·仲氏文集序》卷44)，人唯一可作的，便是在不可知的天命之下，作該做的事，盡自己最大的本分。這樣的天命觀先天上有著可嘆的理由在於：既然遭時與不遭時，有不可改變的限制，當可貴之人、事、物處於不幸時，悲嘆便油然而生起。如《新五代史》對於生於亂世之賢士的不斷感嘆，〈周臣傳第十九〉「嗚呼，自古治君少而亂君多，況於五代，士之遇不遇者，可勝歎哉！」〈死節傳第二十〉「嗚呼，天下惡梁久矣！然士之不幸而生其時者，不為之臣可也，其食人之祿者，必死人之事，如彥章者，可謂得其死哉！」²⁶這是整體政治、社會環境的時代、時勢因素，所造成生命之不幸。

²⁶ [宋]歐陽脩：《新五代史》卷31、卷32（北京：中華書局，2007年），頁346、352。

更為難以忍受的，是處於仁主盛世，亦有德有才，卻因個人命限或際遇而無法一展抱負的無奈；如〈金部郎中贈兵部侍郎閻公神道碑銘〉（《歐集》卷20）敘述閻公逝世前將受宋真宗(968-1022)重用卻在「遭時」之際，因個人壽命而喪失機會，留下無限的遺憾。而〈蘇氏文集序〉則痛惜蘇舜卿：

苟一有其人，又幸而及出於治世，世其可不為之貴重而愛惜之歟？……雖與子美同時飲酒得罪之人，多一時之豪俊，亦被收采，進顯於朝廷。而子美獨不幸死矣，豈非其命也？（《歐集》卷41）

「幸」處於盛時，卻因個人際遇之「不幸」，無法得到朝廷重用，甚至被誤解，直至死去，相較於處於「不幸」之時的「不幸」之士，顯得更加值得惋惜。因此，儘管歐公鼓勵友人當以樂觀、通曉的態度，照見自身的困頓，面對友人與有才之士的不得志，歐公仍難以阻擋其悲嘆心情之流露。歐公將一切不可解的，人生中所有幸與不幸的無奈，都歸諸於天命：「何其窮而至此兮，得非命在乎天而不在于人！」（《歐集·祭尹師魯文》卷49）使歐文中多次抒發對時勢與命的感嘆。這是在有限的生命時間下的消極態度，然而歐公並未就此臣服於生命時間的限制，另有逆轉的思想，這部分留至下節再作討論。

（三）「物」泯滅的焦慮

萬物隨時間流逝而泯滅、敗壞，這是極為自然而然的，然而當此「物」的存在，帶有作者的回憶與情感時，「物」的泯滅便帶來惆悵的悲感。除了上述以提過〈李秀才東園亭記〉（《歐集》卷63）一文對東園亭昔、今至未來盛衰的感嘆，對於「物」的泯滅，歐陽脩更多地將關注放在「文字」上。歐陽脩畢生致力收集的金石銘文，為《集古錄》，又擔心其「聚多而終必散」，而「撮其大要，別為錄目」，撰寫《集古錄跋尾》，其收集與撰寫的動機，皆在於「文字」的保存，如〈唐孔子廟堂碑〉（《歐集》卷138）一條，自敘其收集碑文的動機：

余為童見時，嘗得此碑以學書，當時刻畫完好。後二十餘年復得斯本，則殘缺如此。因感夫物之終敝，雖金石之堅不能以自久，於是始欲集錄前世之遺文而藏之。

童年時期親眼所見的完好，卻在有生之年見其殘缺，親身的經歷，使得歐公更能金石的脆弱，其中「金石之堅不能以自久」非指金石本質上的毀壞，而是指金石上刻寫之「字」的磨滅，又如另一條〈唐人書楊公史傳記〉（《歐集》卷142）敘述了類似的經驗：「今纔幾時，而磨滅若此，然則金石果能傳不朽邪？楊公之所以



不朽者，果待金石之傳邪？凡物有形必有終敝。」其「今纔幾時」表達歐公深深感受到時間的無情與威力。而〈後漢無名碑〉（《歐集》卷136）「夫好古之士所藏之物，未必皆適世之用，惟其埋沒零落之餘，尤以為可惜，此好古之僻也」。皆時以「零落」、「泯滅」、「磨滅」，以至「不見於世」等用語，表現對「金石」泯滅的感嘆與焦慮。

而歐公對於文字泯滅的焦慮，不只在金石文字，也表現在他對著作的收集與保存意識中，如《新唐書·藝文志序》，首段發言總括三代至唐代以來經、史、子、集的發展大要，論述三代以後，傳經之道雖中絕，然而著述文章卻是「不勝其繁」、「備矣」、「存而不絕」，甚至「何其多也」，至唐代更是藏書豐富，溯源三代以來經、史、子、集之名家著作，以言其盛。文末卻未忘記那些被遺忘的著述：「今著於篇，有其名而亡其書者，十蓋五六也，可不惜哉。」²⁷歐公雖推崇六經，然而對於那些未被存留的著述，卻未給予任何批評，反而肯定其價值，同情其「凋零磨滅」，惜其「不幸」泯滅之遭遇。

又如嘉祐三年上〈論編學士院制詔劄子〉（《歐集》卷111），甚為關注當代文書草稿的整理狀況，擔憂「文章詔令」的「廢失湮淪」，為了讓文章詔令有良好保存，擬好編制對策，並建議增立專門管理人員；其用意或為「緩急事有質疑，有司無所檢證」，與〈內制集序〉（《歐集》卷43）「況其上自朝廷，內及宮禁，下暨蠻夷海外，事無不載，而時政記、日曆與起居郎舍人有所略而不記，未必不有取於斯焉」相同，皆欲留作後世取用借鑑。如此急於做好保存措施，可知歐公對於文字存在與消失，有著極深的敏銳度，亦展現他對文字消失的焦慮。

前述言人的生命際遇，因命的不同而有「幸」有「不幸」，有遭時與不遭時，在歐公的思想中，「物」也是一樣的，觀其天聖九年所作〈伐樹記〉（《歐集》卷63）刻意轉化《莊子》「無用之用，是為大用」的看法，言：「今樗誠不材矣，然一旦悉翦棄；杏之體最堅密，美澤可用，反見存。豈才不才各遭其時之可否邪……凡物幸之與不幸，視其處之而已。」此時，「物」之「幸」與「不幸」與其是否有用無關，在現實「時」、「勢」狀態的變動下，沒有一定的局勢，唯有「處之」，看自身如何去看待與面對，正與歐公鼓勵君子當觀照自我之處境，以樂觀、通曉之心境處事的態度相合。

而〈浮槎山水記〉（《歐集》卷40）言：「凡物不能自見而待人以彰者有矣，其物未必可貴而因人以重者亦有矣。」與《集古錄跋尾》中〈唐徐浩玄隱塔銘〉一條（《歐集》卷140）嘆：「嗚呼！物有幸不幸者，視其所託與其所遭如何爾。」言

²⁷ 〔宋〕歐陽脩、宋祁：《新唐書·藝文志序》卷57（臺北：鼎文出版社，1992年），頁1421-1422。

「物」之見與不見，關鍵不在「物」貴不貴，與因人之彰與不彰有關；「金石」之幸與不幸，在於文字是否能傳世，而文字之傳世，在於能不能「遭」人之傳，亦如上述所言，人是否為世所用，有時非關自身才能，而與此人是否遭時、知遇，這與歐公對人之遭不遭時的理論相同。最明顯可見於〈菱谿石記〉（《歐集》卷40）從石頭記起其過去主人意志之盛，然其後代卻「散為編民」，如菱谿石棄之於溪旁，而並感「人物之廢興」。由此可知，歐公雖言「物」，實則亦與「人」相通。

由此可推知，歐陽脩對「文字」泯滅的格外重視，實則與「人」有著密切聯繫。因為文字的內容富含著某段時期人類的活動，乘載著人事行跡的歷史紀錄，如歐公於〈與王源叔問古碑字書〉（《歐集》卷68）一文寫到：「漢之金石之文存於今者蓋寡，惜其將遂磨滅，而圖記所載訛謬若斯，遂使漢道草莽之賢湮沒而不見」，歐公於乾德縣得一古碑，甚為愛惜，然而其特意請教王源叔的原因，不是純粹為了求知，瞭解碑石之文為何字，而是因為不識文字便無法「究見其人本末事跡」，那麼「漢道草莽之賢」將就此「湮沒而不見」，關心的部分實在於擔憂草莽之賢的泯滅，而非史學上的價值。而〈唐孝子張常洵旌表碣〉（《歐集》卷138）惜此碑文字之泯滅，將使令人甚慕的孝悌事跡不見後世，為此孝子感嘆。與〈唐顏魯公書殘碑二〉（《歐集》卷140）言：「余謂顏公書如忠臣烈士、道德君子，其端嚴尊重，人初見而畏之，然愈久而愈可愛也。其見寶於世者不必多，然雖多而不厭也，故雖其殘缺不忍棄之。」上述例子，顯示著這些金石文字的重視，有別於史學與藝術的價值，更著重於「人」，在歷史時間中的某個生命曾經存活，並且努力為其一生，留下記號的證明。

歐陽脩在文字的「零落」、「泯滅」中，看到的不只是史料價值的消失，亦是「生命價值」被人遺忘的焦慮，故「泯滅」不免與「死亡」有所聯結，文字的泯滅，如同其中記載之人事的再次「死亡」，甚至永恆消失。故總結上述可知，不論嘆「人事」、嘆「物」，歐公最終關懷的依舊是「人」的生命，並且是有價值的生命。

四、關懷生命價值的流傳與不朽

「消逝」與「泯滅」的感嘆與焦慮，皆來自於對「生命」之「逝」的不忍，然而世界上一切生命的消失與腐朽皆無可避免，對歐陽脩而言，是否能有與之對抗的方法？究竟什麼才能永存不朽？歐公寫給其弟子徐無黨贈序文提到：「其所為聖賢者，修之於身，施之於事，見之於言，是三者所以能不朽而存也」（《歐集·送徐無黨南歸序》，卷43），「修之於身」、「施之於事」、「見之於言」顯然



來自《左傳·襄公二十四年》²⁸中「立德」、「立功」、「立言」的三不朽。

《左傳》中范宣子之不朽論與叔孫穆子的三不朽論，站在不同之立場而言，皆有超脫前人對「不朽」的看法，然叔孫穆子的三不朽論，更具「人文之價值」意義，²⁹將「不朽」的實現移至現實人世，唯有「人」的行動，才能轉化存在的價值³⁰；「名」之不朽，即是精神價值之不朽，「立德」、「立功」、「立言」正是中國古代傳後世之「名」的三個要素，對中國傳統不朽的概念，影響甚大。歐陽脩又將如何理解與運用呢？故此小節將分為三部分，分別探求歐陽脩如何以「立德」、「立功」、「立言」三不朽，達到其超越時間、對抗消逝的期待。

(一)「立德」：生命意志的顯發

關於歐公對「德」的標準，除了其君子政治理想下的仁愛、忠節之士，另有一批雖有德卻不得用於世之士，歐公是如何取決其價值？如何為其留名？最明顯的例子可以看到〈送徐無黨南歸序〉說道：

修於身矣，而不施於事，不見於言，亦可也。孔子弟子有能政事者矣，有能言語者矣。若顏回者，在陋巷，曲肱飢卧而已，其羣居則默然終日如愚人。然自當時羣弟子皆推尊之，以為不敢望而及，而後世更百千歲，亦未有能及之者。

此處強調的重點應是以孔子眾弟子或有善政事，或有善言語者，孑然一身的顏淵卻名聲大過眾人，將「修身」、「立德」的重要性凸顯出。歐公對顏淵形象之取決非常單一，僅在於其生前重於修身，故即使沒有事功或著述，死後亦能名傳後世的情形。³¹然而歐公每每以顏淵與聖人相比、並列³²，肯定顏回作為不朽之君

²⁸ 楊伯峻：《春秋左傳注·襄公二十四年》（高雄：復文圖書出版社，1991年），頁1087-1088。

²⁹ 徐復觀先生認為「晉范宣子以家世之世祿相承為不朽，此已異於宗教之永生。而魯叔孫豹則以立德立功立言為三不朽，是直以人文成就於人類歷史中的價值，代替宗教中永生之要求，因此而加強了人的歷史意識；以歷史的世界，代替了「彼岸」的世界。」〈第三章以禮為中心的人文世紀之出現，及宗教之人文化〉，《中國人性論史》（臺北：臺灣商務印書館，2007年4月），頁55-56。而陳來論證春秋中期以前，「死且不朽」的觀念，「是以傳統的祭祀和鬼神觀念為基礎的」，而范宣子與叔孫穆子（尤其後者），則將「一個祭祀文化——宗教中的『不朽』觀念轉變成為一個完全人本主義的『不朽』觀念。」可看出〈襄公二十四年〉這段言論的思想轉變重要性。〈第五章祭祀〉，《古代思想文化的世界》（臺北：允晨文化，2006年），頁157-158。

³⁰ 錢穆亦言：「叔孫穆子則以在社會人羣中立德、立功、立言為不朽，只能不朽在此人生圈子之內，不能逃離此人生圈子，在另一世界中獲得不朽。」即言三不朽必與人之「行動」相關。見氏著〈中國思想史〉，《中國思想史》（臺北：學生書局，1977年），頁7。

³¹ 尚有〈顏淵〉（《歐集》卷1）「顏回飲瓢水，陋巷臥曲肱。盜蹠斃人肝，九州恣橫行。回仁而短命……死也至今在，光輝如日星。譬如埋金玉，不耗精與英。生死得失間，較量誰重



子的代表，可知歐公對顏淵作為道德人格的標準必有一定的信心，回到對顏淵形象塑造最深刻的《論語》來看：

子曰：「賢哉回也！一簞食，一瓢飲，在陋巷。人不堪其憂，回也不改其樂。賢哉回也！」（《論語·雍也第六》卷3）

子謂顏淵曰：「用之則行，舍之則藏，唯我與爾有是夫！」
（《論語·述而第十》卷4）

顏回之「樂」，在於即使物質上多麼貧窮、困苦，也「人不堪其憂，回也不改其樂」，具有不為外物所「役」的堅強意志，此「樂」來自於顏回自身「於志道依仁下建立了安身立命之所在」³³，在道德實踐的修養中獲得生命之意義。而這種「樂」的更高層次，展現於「用之則行，舍之則藏」，對於時勢與命有所選擇，卻無所畏懼的形象；「用」與「舍」，來自顏回命限的限制，非為能力的限制或志向決擇後的結果，顏回的「用之則行，舍之則藏」，乃面對生命的限制所發自主體性的「擇」，進或退無損於道德意志，不影響其立身行事，呈現和諧無礙，卻又堅毅、剛健³⁴的生命意志，也就能以一種自得、坦然的心情，面對生命的遇與不遇，而不再自怨自艾。歐公特別在意顏回「不幸短命死矣」，賢德與壽命不成正比的問題，顯示了歐公對「立德」之抉擇取向，乃面對困境不改其心境的剛健意志。故歐公每每與友人談到「勿作感感之文」（《歐集·與尹師魯第一書》卷67），貶謫與生命的困頓，固然窮愁不堪得使人難以忍受，而不免形於文字，表達心情；然歐公贊同的，並非自憐處境，將自我放在一切的中心，而是窮愁無改於心，甚至還能關心、擔憂天下的悲憫之心，〈讀李翱文〉（《歐集》卷73）中李翱與韓愈的對舉，便是此意。

這種悲喜不改其志，進、退皆能持守自我的生命意志的顯發，乃歐公最擅於敘寫，也是他認可足以傳世的價值，如〈祭尹師魯文〉（《歐集》卷49）記錄尹洙窮愁之時「以窮至死，而妻子不見其悲忻。用舍進退，屈伸語默」，至死仍能「顏色不變，笑言從容」，生命的困頓似乎無毀尹洙的心志，歐公在「語言」與「妻子」的親身經驗，兩方面證實了尹洙於日常生活的「不改其志」，而臨終前的從

輕。善惡理如此，毋尤天不平。」〈感興五首〉其四（《歐集》卷6）「顏回不著述，後世存愈遠。聖賢非虛名，惟善為可勉。」表達的都是相同的意涵。

³² 可見於〈問進士策題五道〉第二道（《歐集》卷70）、〈辨左氏〉（《歐集》卷60）、〈富貴貧賤說〉（《歐集·筆說》卷129），又《集古錄》一條〈唐元結陽華巖銘〉（《歐集·集古錄跋尾》卷140）。

³³ 吳冠宏：〈《論》、《莊》顏子形象的塑成與定位〉，《聖賢典型的儒道義蘊試詮》（臺北：里仁書局，2000年），頁186。

³⁴ 同前註，頁187。



容與達觀，更顯出尹洙乃以生命之全部體現其生命意志的偉大；其「用舍進退」如顏回般不受命限所滯，「不累於心胸」證其境界之高深，展現尹洙以道德持身，無懼於外物的情操。又〈集賢校理丁君墓表〉（《歐集》卷25）亦贊墓主「履憂患而遭困阨，處之安然，未嘗見感感之色」之坦然，更推崇的是「其於窮達、壽夭、知有命，固無憾於其心」，歐公堅信「知命」絕非屈服於「命運」，而是足以對抗命運與時間的方式，故歐公要當時的人們，包括自己，以「知命」的態度面對自己的人生，只要立定志向，或窮或達，命運如何變化，便能「不累於心胸」，這是在不得已的限制下，得以「自由」的唯一方法；外物的限制無擾於個人主體心志之自由，這種「意志自由」³⁵何以擁有無窮的價值？林啟屏說道：

容或在「天」(命)的限制性概念下，人的成敗問題是被決定的，可是「人」卻因有意志自由的可能，所以在道德主體依自律而在自由底因果性下行動時，「人」的「尊嚴」，因此得以樹立。³⁶

當人們擺脫名譽、聲望，以及外物之束縛，回到道德主體之意志，以生命意志的可貴消解世俗所追求之價值，個體獨立挺然於塵世之外，自然不被洪流所淹沒，所樹立之「尊嚴」，自然帶來德性之美的名聲。故歐公對「立德」之標準，乃意志自由顯發的輝光。

(二)「立功」即是「立德」：歐陽脩的君子政治

「道德」一詞，自古便與「政治」脫離不了關係，從先秦儒家開始，「道德」便有「道德政治」與個人「道德修養」兩種意涵³⁷；歷代士大夫時常於此二者中調和與擺盪³⁸，而宋代之士大夫更「重新提起以道德提升政治的信念。開始回過頭來重視道德的優先性，認為德行是善政的基礎。」³⁹黃俊傑特言：

³⁵ 林啟屏〈限制與自由：從〈窮達以時〉論起〉言：孔孟同樣都意識到「命」或「客觀限制」，從來未曾在人間蒸發過。相反的「它」如影隨形般，對於作為時空存有的「人」，處處起著限制性的作用，以致使人不斷地感受到「被決定」的壓迫。但是，在這種好像來自大化的「被決定」中，「人」又保有一絲可能的「自由」於胸中。此即透過「道德意識」所顯豁的「主體性」，得以衝決自然規律下的羅網，提供人們一條邁向自由的道路。這即是「意志自由」。《從古典到正典：中國古代儒學意識之形成》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2007年），頁277。

³⁶ 同前註，頁279。

³⁷ 可詳參林啟屏：〈從古典到傳統：古典「德」義及其發展〉，《從古典到正典：中國古代儒學意識之形成》，頁33-75。

³⁸ 黃俊傑：〈內聖與外王——儒家傳統中道德政治觀念的形成與發展〉，收於黃俊傑主編《中國文化新論·思想偏——天道與人道》（臺北：聯經出版社，1982年11月），頁251。

³⁹ 同前註。



北宋儒者在「德」為「位」之基礎這一個大觀念上均有相同的看法；他們常說「盛德大業」這個觀念，深信「盛德」者必有「大業」，而「盛德」必藉「大業」以彰顯，兩者實合而為一，不可分析。⁴⁰

「道德政治」的來源，必須仰賴統治者與輔治之臣本身之「道德」修養，才能有足夠之能力完成「道德政治」的理想，故歐陽脩及其同時代的士大夫，皆以其一生提倡並體現「政治」與「個人」道德合一之追求。觀察記錄「事功」最多的記史相關作品——碑誌文，其對政績的記載，著重對於國家與百姓的貢獻，如〈金部郎中贈兵部侍郎閻公神道碑銘〉敘閻公之善政，「能知越風俗而揉以善政，或摩以漸，或革以宜，推凡上之所欲施，寬凡民之所不堪，恩涵澤濡，民以蘇息」，將政策施於下，惠於民；又如〈資政殿學士戶部侍郎文正范公神道碑銘〉（《歐集》卷20），敘其「慨然有志於天下」，秉持以天下為憂、為樂的政治理念，推動改革、致力朝政的一生。涉及「記事功」內容的記體文，如〈峴山亭記〉（《歐集》卷40），聲稱金石的刻記未必能銘記永久的聲名，在歷史長河留下位置，唯有真正有德之人才能達到，予以史公告誡。可知歐陽脩對於記「功」時常展現一種「高道德標準」⁴¹使得表面上看來「記功」的言論，實際上也是在「記德」。

歐公對「立功」的「高道德標準」，來自他對「君子」治國的重視，學者陳曉芬闡釋歐陽脩之君子觀有兩個層面：

一是君子具有治世利物的重要社會作用，二是君子必須遵循嚴格的立身則。而歐陽脩的表述更強調的是兩者之間的關係：君子之所以要嚴於自律，是由社會地位和承擔的社會責任所決定的，而君子的自律，也是為了有效地實現其重大使命……君子的自我意識也就是社會責任的意識。⁴²

歐公所認定之君子，便是「先天下之憂而憂，後天下之樂而樂」的士大夫們，作為朝廷與民間的中介者，背負著國家與社會的重大責任，且治世不忘不止地修身立己，正如〈雜說三首〉（《歐集》卷15）所示君子「其任重矣」，應當「自強不息」、「死而後已」，而事功便在盡己身之責任同時有所展現。歐公對君子的觀念，實乃立足於國家與社會，且君子之「功」，必定與君子堅守之「德」相互關聯。因此，歐公記人之事功，常將人物個性中最为顯著，且具有美好德行的部分，配合其生命行跡，將修身與施事，即立身處事完美結合，展現人物人生美好之德

⁴⁰ 同前註，頁265。

⁴¹ 王基倫：〈歐陽脩《春秋》筆法之理解與應用〉（臺北大學中文學報，第2期，2007年），頁260-261。

⁴² 陳曉芬：《傳統與個性：唐宋六大家與儒佛道》（上海：上海古籍出版，2002年），頁97。



行，以及此德行化為事蹟，影響國家、社會的重要性，彰顯其價值之存在。

(三)「立言」：託於文字者可以無窮

歐公於〈代人上王樞密求先集序書〉(《歐集》，卷67)倡言「事信」與「言文」必須合一，便能傳久，即是使個人道德的修養發之於文，足以充實文的內容，且藉由文章之內容與形式並重，「其言之所載者大且文，則其傳也章」，自然足以作為傳而久遠最為保障的方式，可知文學修辭之寫作亦為傳世的要因之一，與內容不可偏廢，這是最為完美的狀況。然而欲達到「立言」而傳不朽，卻有「其見於言者，則又有能有不能也」(《歐集·送徐無黨南歸序》，卷43)的未知狀況，如「遭時之士」(《歐集·薛簡肅公文集序》卷44)未暇於文章者，又如遭逢亂世，如五代，而被時代所淹沒的文辭(《歐集·代人上王樞密求先集序書》卷67)，可見以「文辭」傳世的可能，尚須「時勢」的配合。

然而歐公並未就此否定「言」的重要性，而是提示了另一種因「言」而傳於後世的可能：「夫文之行雖繫其所載，猶有待焉」(《歐集·代人上王樞密求先集序書》卷67)，即在別人的「立言」、「寫作」的行為中，得到了「反朽」的支持，⁴³遭人以傳。因為文字的存留不是只有個人透過文字，抒發自我之牢騷與意志，亦能在別人的筆下，存留於後世，正如人們在「簡冊」典籍中可見古之聖賢的行跡：「此自古聖賢，莫不皆然，而著在簡冊者，昭如日星。」(《歐集·祭石曼卿文》卷50)因此，歐公認為個人不須汲汲營營地為自我「立言」，其相信只要有德，將「不待自言而傳」，正如王彥章「公之不泯者，不繫乎畫之存不存也」(《歐集·王彥章畫像記》卷39)，與顏魯公之書法「公忠義之節，明若日月，而堅若金石，自可以光後世，傳無窮，不待其書然後不朽」(《歐集·唐湖州石記》卷140)，只要有德，存不存於文字、畫，或任何載體，都將得以傳。這種「傳」的方式，在於寄託他人記錄之文字以達到無窮的可能性。

由上述可知，歐公所謂「立言」，除了指自我著述以傳後世，更有藉他人之言而傳後世的可能，故言「施於事矣，不見於言可也」、「修於身矣，而不施於事，不見於言，亦可也」(《歐集·送徐無黨南歸序》卷43)之可能，便是以自我生命道德與價值的確立為第一優先，並相信價值終能「待」人以彰，表現透過書寫足以使生命價值與時間共存的肯定。甚至，作為當時文壇領袖的歐陽脩，在以「立德」為基礎，抉擇於「立功」與「立言」時，則更傾向於後者，將之視為自我職

⁴³ 李紀祥：〈在時間中的「在」與「逝」：歷史與不朽〉：「從『閱讀』上來說，當我們去思考並觀照閱讀的對象時——這個『對象』是前人或旁人在一種『寫作』行為中執行『反朽』的。」《時間·歷史·敘事：史學傳統與歷史理論再思》(臺北：麥田出版社，2001年)，頁5。

責，願作「彰」顯世間人事、生命價值的「立言」者。

五、書寫的當下：確認自我於時間中的定位

基於體悟到文字具有巨大力量，故不論是生命價值之不遭還是「物」之泯滅、不遭，歐陽脩自信在他手中、筆下，可以終結此局面，甚至，以此為自我責任，期許自己能為世間有價值的生命傳其精神，使之不朽。當其於〈永州軍事判官鄭君墓誌銘〉（《歐集》卷35）中，記錄一個平日有善政，卻因疾病而無法繼續任職的小官，他在退休後做了一件令歐公訝異又佩服不已的事：「其既以疾廢，慨然歎曰：『吾少力學，而不幸廢以疾，吾終不用於時矣，安事空言哉？』即取其平生所為文稿，悉焚之。」在一個學術、文章事業發達的時代，鄭君不願苟同於世，在無法「立功」的情況下，亦不強求「立言」，正與上述歐公所擔憂的，後進之士因溺於文章，或將疏忽吏事形成對比。歐公深為之感動，言：「君之志既不自見於言，而宜有為之著者，銘所以彰善而著無窮也，乃為之銘」，真正的有德之志並不會輕易消失，必有人能為之「著」、為之「銘」，而這個記錄的人，亦應為舉足輕重的重要之人，對此，歐公當人不讓，展現他的信心。

又，歐公不斷地重申「古物」為他所集錄乃是「幸」得其「遭」，如〈唐吳廣碑〉（《歐集》卷138）記錄唐太宗、高宗時期一名武將，《舊唐書》中未見記載，非為歐公集錄將不見於世：「其名字事蹟，幸見於後世者，以有斯碑也。碑字稍磨滅，世亦罕見，獨余《集錄》得之」。而〈唐辨法師碑〉（《歐集》卷138）「知其所書，必不止此而已也，蓋其不幸堙沉泯滅，非余偶錄得之，則遂不見於世矣。乃知士有負絕學高世之名，而不幸不傳於後者，可勝數哉！可勝歎哉！」與〈唐陽公舊隱碣〉（《歐集》卷141）「以余家所藏之博，而見於錄者惟此，雖未為絕筆，亦可惜哉！嗚呼，士有負其能而不為人所知者，可勝道哉！」這些金石碑文的遭與不遭有著雙重性：碑文所記之生命有其遭與不遭，死後，化為「物」（文字），亦有遭與不遭，然而在歐陽脩的收集、敘寫跋尾中，這些價值與精神，將再現於人世，隨著文字的流傳，不朽於後世。

而歐陽脩作為「立言」者，在這書寫之中，靜觀時間的流變與生命價值的存在，不免觀照到自我生存的意義，如〈桑懌傳〉（《歐集》卷65）記下桑懌傳奇的一生，文末提及司馬遷傳人之精彩，表達深感佩服，而「懌所為壯矣，而不知予文能如遷書使人讀而喜否？」似有意以此文效法史公，甚至達到閱讀後的效果可與史公相提並論的境界。又〈唐田布碑〉（《歐集·集古錄跋尾》卷142）亦暗示著他的自信：



右〈田布碑〉庾承宣撰。布之事壯矣，承宣不能發於文也，蓋其力不足爾。布之風烈，非得左丘明、司馬遷筆不能書也。故士有不顧其死，以成後世之名者，有幸不幸，各視其所遭如何爾。今有道《史》、《漢》時事者，其人偉然甚著，而市兒俚嫗猶能道之。自魏、晉以下不為無人，而其顯赫不及於前者，無左丘明、司馬遷之筆以起其文也。

再次提及司馬遷，及其史學前輩左丘明，「無左丘明、司馬遷之筆以起其文」一方面肯定他們史學貢獻，與為人作傳使之流傳的能力，一方面表示，以文字成就他人後世之名並非一般人能達到，再與〈桑澤傳〉對看，不免感受此中含藏自我能似左與司馬，達到書其人，成其名的信心。

又嘉祐六年(1061)的〈廖氏文集序〉(《歐集》卷43)表示：

余以謂自孔子沒，至今二千歲之間，有一歐陽脩者為是說矣。又二千歲，焉知無一人焉，與修同其說？也又二千歲，將復有一人焉……是則余之有待於後者遠矣，非汲汲有求於今世也。余乃知不待千歲，而有與余同於今世者。始余之待於後世也。

孔子、歐公與後人，在一時間長流中進行接力，傳遞「文道」，此時的「待」產生「價值」延續性的意義，「待於後世」轉化時間的有限為無限，歐公便在這漫無邊際的時間長河中，以「立言」者的身分，建立了一座高塔，承接著前人的餘光，照亮後人的道路，顯示著自我於時間中的地位。

由上可知，歐公以文字收藏、記敘著生命、「物」與「文字」的價值，正是由於他的文壇地位，足以令這些價值在當世而「遭」，掌握流傳的可能性，使其為「後世」觀覽，成為歷史、文化的一部分，而不致「凋零磨滅」、「廢失湮淪」。當歐陽脩透過書寫傳遞世間一切有價值的人、事、物時，那逝去的生命，不僅歐陽脩的懷念中再度重生，更因他將此價值、精神化作文字，形成可供流傳的憑據，能存活在更多人們的心中，而達到精神的不朽。於是，作為書寫者的歐陽脩，不僅感到生命價值消失的不捨情感，更體悟並確認自我於時間長河中作為「立言」者的責任與生命意義。

六、結語

對歐陽脩而言，「時間」是羈絆，也是積極的力量。當面對逝去的時光，不論是歷史時間，還是過往人生時間，歐陽脩總是以感嘆的心情，緬懷人事之盛衰，而面對隨著時間流逝，即將消逝人、事、物，往往為之焦慮、擔憂。然而，生



命時間的限定，並不是終點，歐陽脩正因為明白人事中太多不幸，因此，欲竭盡「現在」、此生的力量，對抗時間的桎梏。無論寫人、記物，歐陽脩總將眼光放至不可及的未來，不論是生命價值之不遭還是「物」之泯滅、不遭，歐公自信在他手中可以終結此局面。

作為書寫者，歐陽脩透過手中之筆寫下的，不只是那值得回憶與記錄的情感與精神、價值，更是他欲以己力超越時間的桎梏，流傳不朽的自信與期待。當他為古、今眾多生命傳遞內在精神，賦予生命價值意義時，其自我的思慮與情感，自身之精神亦熔煉於其中，隨著文字流寓於議論與抒懷的書寫中。於是，歐陽脩透過回首歷史、往事，想望、期許未來，往返於過去的時間與未來時間的雙向向度中，逐步回歸、觀照到自我人生意義與生存目標，這個書寫當下的意義，不但指向了歷史、外在社會，與他人的生命，更指向歐陽脩自己，使其道德精神，亦隨其道德之文，不朽於後世。



參考書目

【古籍】

- 〔唐〕陳子昂：《新校陳子昂集》，臺北：世界書局，1964年。
- 〔宋〕歐陽脩、宋祁：《新唐書》，臺北：鼎文出版社，1992年。
- 〔宋〕歐陽脩：《新五代史》，北京：中華書局，2007年。
- 〔宋〕歐陽脩：《歐陽文忠公文集》，臺北：商務印書館，四部叢刊版本，1965年。
- 〔宋〕朱熹：《四書章句集注·論語集注》，北京：中華書局，2010年。
- 〔宋〕邵伯溫著，李劍雄，劉德權點校：《邵氏聞見錄》，北京：中華書局出版：新華書店北京發行所發行，1983年。
- 〔明〕吳楚材、吳調侯，謝冰瑩等譯注：《古文觀止》，臺北：三民書局，1999年。
- 〔明〕劉履等著：《古詩十九首集釋》，臺北：世界書局，1997年。

【專書】(按出版年代排列)：

- 何澤恆：《歐陽脩之經史學》臺北：國立臺灣大學出版委員會，1980年。
- 黃俊傑主編：《中國文化新論·思想偏——天道與人道》，臺北：聯經出版社，1982年。
- 楊伯峻：《春秋左傳注》，高雄：復文圖書出版社，1991年。
- 楊 義：《中國敘事學》，北京：人民出版社，1997年。
- 楊 河：《時間概念史研究》，北京：北京大學出版社，1998年。
- 高海夫主編：《唐宋八大家文鈔校注集評》，西安：三秦出版社，1998年。
- 吳冠宏：《聖賢典型的儒道義蘊試詮》，臺北：里仁書局，2000年。
- 錢 穆：《中國思想史》，臺北：蘭臺出版社，2001年。
- 李紀祥：《時間·歷史·敘事：史學傳統與歷史理論再思》，臺北：麥田出版社，2001年。
- 何寄澎：《典範的遞承——中國古典詩文論叢》，臺北：文史哲，2002年。
- 陳曉芬：《傳統與個性：唐宋六大家與儒佛道》，上海：上海古籍出版，2002年。
- 黃俊傑：《歷史知識與歷史思考》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2003年。
- 余英時：《朱熹的歷史世界——宋代士大夫政治文化的研究》，臺北：允晨文化，2003年。
- 鄭因百先生八十壽慶論文集編輯委員會主編：《鄭因百先生百歲冥誕國際學術研討會論文集》，臺北：臺灣大學，2005年。



陳來：《古代思想文化的世界》，臺北：允晨文化，2006年。

徐復觀：《中國人性論史》，臺北：臺灣商務印書館，2007年4月。

林啟屏：《從古典到正典：中國古代儒學意識之形成》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2007年。

亞里士多德著，徐開來譯：《物理學》，臺北：慧明文化，2002年。

奧古斯丁著，周士良譯：《懺悔錄》，臺北：臺灣商務印書館，1998年。

〔德〕埃德蒙德·胡塞爾，楊富斌譯：《內在時間意識現象學》，北京：華夏出版社，1999年。

【期刊】

王基倫：〈歐陽脩《春秋》筆法之理解與應用〉，臺北大學中文學報，第2期，2007年。



從「氣」看《老子河上公注》身與國的聯繫 與擴展

蕭雁菁*

提 要

「身體」這一主題是道家的關心重點，甚至在道家處理形而上與形而下的關係是一核心目標，因此從「身體」出發的論述角度特別有其解釋性。另外，修身與治國在《河上公注》中是一連續的關係。因此本文在這樣的基本認知下，欲處理《河上公注》「身體」與「政治」的聯繫，認為必須以「身體」作為中介點。從「身體」往上討論《河上公注》中以「氣化」來詮釋「道」的物質性成份；亦即形而上學的部份。進而將「身體」與「政治」這兩個範疇聯繫時，也是以「氣化」作為思考的起點。在「氣與身」的部份，「氣」的運作具有深刻的意義，原因在於無論形神都由氣組成，身內流動的氣會互相影響，甚至人體之氣與外在的氣也會相感通，故「氣」上可通「神」，下可成「形」。然而在「治身」、「治國」這兩個工夫歷程，可以察覺到在《河上公注》的思維裡，兩者是連貫的，這種天人感應的概念受到漢代思想的影響。而最能理想表現「身」與「國」的聯繫——即「聖人」。這個理想人格的實踐，是以「治身」為本、「治國」為用的架構，但不能忽略的，《河上公注》仍然繼承《老子》治身的修養，甚至可以說「治身」才是《河上公注》的最終依歸。然而，在「聖人」的這個概念中，卻部分轉出《老子》的思想脈絡，轉而透顯出黃老思想的「治國權術」與「形神養生」的論述。

關鍵字：《河上公注》、氣、身、治國、聖人

一、前言

《河上公注》注「道可道」云：「謂經術政教之道也。」，此外注「非常道」一句云：「非自然長生之道也。」¹可知《河上公注》將「道」分為經術政教

* 成功大學中國文學研究所三年級

¹ 筆者所使用的版本為王卡 點校：《老子道德經河上公章句》，（北京：中華書局，1993年8

之道與自然長生之道，《河上公注》宇宙論的理序時也認為「氣」被視為理解宇宙生成的因素，通過「氣」布化流行，使萬物「稟氣立質」的仲介。因此從「氣」的角度來看《河上公注》中「身體」與「政治」之間的聯繫與擴展，有其價值性。然而，在道家的思想特性中，「身體」這一主題，基本上是道家的關心重點。甚至在道家的「身學傳統」中，處理人、萬物、道的關係是一核心目標，因此從身體出發的觀看視野特別有其解釋性。事實上，在道家思維中並非不存在對心學的知識建構，要之，失去身、心的對照，身體將是空無一物的概念。因此，以身體作為分析的對象，不見得只能在身與心上來討論，事實上身體也是一個政治作用力的場域²。

故本文在這樣的基本認知下，認為處理《河上公注》「身體」與「政治」的聯繫，必須以「身體」作為中介點：從「氣化」來詮釋思想中「道」的物質性成份；進而將「身體」與「政治」這兩個範疇聯繫時，也是以「氣化」作為思考的起點。因此，本文將從「氣與身」、「身與政治」這兩個部份為分析主軸。³而在進入文本分析前，先就《河上公注》的作者與成書年代作一個簡單的討論。

相傳《河上公注》作者為「河上公」⁴，但討論者多認為該書是託名之作，作成時間在學界中仍是眾說紛紜。⁵而學者鄭燦山在〈《河上公注》成書時代及

月），頁1。之後引文，僅列頁次。

² 可詳見林俊宏：〈氣、身體與政治—《老子河上公注》的政治思想分析〉，《政治科學論叢》第十九期，（2003年12月）；西方傳統宗教哲學多認為，心靈與身體是完全不同的兩種實體，而在中國道家思想，身體不是孤立、對立的存在，是在「道」的網絡中與他者彼此交匯互通氣息，共同形成一個大身體場，因此在以主客思想對立的西方觀念裡，不可能通過自我轉化，實現向上提升，只能希冀得到自上而下神性的救贖與赦免。可詳見王志楨：〈從有身到無身—論《老子》的身體觀〉，《彰化師大國文學誌》第十五期，（2007年12月）。

³ 關於分述子題參考林俊宏：〈氣、身體與政治—《老子河上公注》的政治思想分析〉，《政治科學論叢》一文中對此的分類。在論述內容上，頗受林氏之啟發，然而筆者認為在身體與政治的內容尚可更為詳細，因此，予以詳細論述。

⁴ 關於《河上公注》之作者考證，大抵在「河上公」與「河上丈人」之爭，依目前大約有幾種認識（1）河上公及河上丈人，其書成於漢前、戰國時期。（2）河上公乃是後人託名，其書「此乃不經之鄙言，流俗之虛語」，當成於兩漢或晉、齊，但絕不會晚於此。（3）戰國有河上丈人，後實無河上公，前者無作此書，而後者乃漢人託名而作。（4）公與丈人同義，此二者是同一人，其書乃動態形成，有道家與道教內容，道家部份形成於漢朝，道教部份為晉時道教徒所附加。

⁵ 關於繫年，吉岡義豐與王明、湯一介、饒宗頤認為是東漢末年的作品，如王明在〈《老子河上公章句》考〉一文秉持「一時代之注說習染一時代之風尚」的說法，從《河上公注》中屢言治身、養生，乃因東漢風氣所影響；楠山春樹則訂為六朝作品，但小林正美則將之訂在劉宋末著成；然而島邦男卻認為是唐初所作，關於此部分可參考王清祥：《老子河上公注之研究》，（臺北：新文豐出版社，1994年），頁11-14有詳細的歸納論述。雖然楠山春樹、小林正美以為該書為六朝或劉宋末成立，但兩者卻都不排除，甚至推論《河上公注》的原始注本應當是東漢末年的作品，如楠山春樹側重《河上公注》中的「養生」，提出現行本為六朝時期遞次逐漸修改的作品，而小林正美則更進一步將楠山春樹的「二階段說」衍為「三階段說」，即經歷「東漢末年」至「西晉末年」，值至「劉宋末」才逐漸成形。可見〔日〕楠山春樹：《老子傳説の研究》，（東京：創文社，1990年），頁163；〔日〕小林正美，李慶



其思想史、道教史意義》一文中⁶，透過文獻資料的考察，推論《河上公注》之成書大約在東漢中晚期，筆者基本上贊成東漢末年這個說法，但卻不排除《河上公注》部分有晉時所附加的內容，亦即成書是個動態的過程。綜合而言，從思想內容判斷《河上公注》雖然在養生治國、愛精煉氣的理論下，充斥漢代黃老思想，但並非此書就毫無道教的身影存在。筆者以為《河上公注》並非成熟的道教作品，然而不代表此書在道教史的脈絡裡沒有討論的價值。此僅就前人論著部分予以簡單分析。

二、從「氣」到「身」的連結

在《老子》中提過口、目、耳、骨、精、氣、神、欲、形、身、心、魄等，

譯：《六朝道教史研究》，（成都：四川人民出版社，2001年），頁266。以上對《河上公注》的時代討論，雖然沒有一致的看法，然而筆者以為站在觀念的初探期，對於後來的學者的討論有很大的助益。而目前在學界裡，較為一致且具說服力的看法，約可分為三種，即西漢說、兩漢之際與東漢末年。爭論點主要依據王明、金春峰與吳相武三人的看法。關於王明部分前已述，金春峰〈也談《老子河上公章句》之時代及其與《抱朴子》之關係——與谷方同志商榷〉一文，則對前者提出回應與討論，從文本的比較來試圖釐清《河上公注》為西漢之作品。吳相武〈關於《河上公注》的成書年代〉收錄在《道家文化》第十五輯，他認為《河上公注》為兩漢之際的作品。金春峰對此文提出回應〈再論《河上公注》成書之時代〉一文，堅持《河上公注》為西漢說。三人的看法，其後影響不少學者，然而關於《河上公注》的作者與年代問題，即使運用許多考古資料與文物，仍無法究明且斷定。因此筆者以為，在進行此書的思想探討時，必須將書與作者作一個釐清，其背景概念我們要熟悉，但仍需客觀真實的就書討論思想。

- ⁶ 鄭燦山在文中的注2云：「William G. Boltz 從版本學角度比較王弼、河上公、想爾、馬王堆等《老子》文本（Lao tzu text），對於馬敘倫《老子校詁》之說法修正，而推論《老子河上公注》晚於漢代。……對於他的推論，筆者持保留狀態。而面對其研究途徑，雖亦有待商榷處，卻不失為一新方法。」，可參見鄭燦山：〈《河上公注》成書時代及其思想史、道教史意義〉，《漢學研究》第18卷第2期，（2000年12月），頁86。筆者以為鄭燦山從漢代思想史與道教史的角度來進行推測頗為可信，並且他提出漢代傳承老學的人物粗分為兩大類：一為官方知識份子，一為民間知識份子，尤其是後者可細分為隱士與方士，並認為從《老子河上公注》的內容之考察，以及從時代背景而論，東漢隱逸之風特盛等幾點來看，是書乃東漢方士者流之作品的可能性是非常大的。另外，從《老子河上公注》注文看來，它大抵代表著方士文化而已，這種觀念，可能只是在少數的方士集團流傳著，尚未有十分深刻的宗教意識，亦即尚未普遍流傳而形成一初步的教團形式。並且鄭氏認為將《河上公注》放入漢代道教史脈絡中作考察時，必須與《太平經》和《老子想爾注》二書相互比勘。故在文後，作者列出四點舉證如：「道誠」的觀念、身分的區別、命筭、福德觀念等的差異性。由此，論證《河上公注》中的現象並非六朝道派繁榮時期的作品、而不強調身分的區別顯示非道團形式的產物。另外，六朝命筭與福德觀念都已相當成熟與普遍，反而《河上公注》的紀錄卻不多，因此在比較下，鄭氏認為《河上公注》的作成時間在東漢末年，並且要比《想爾注》還更早。此外，《河上公注》之編纂形式，分為道德上下兩篇，高華平認為《河上公注》、《想爾注》以及王弼《老子注》三者相同，都以道經在前，德經在後，這表現了對「道」與「德」議題的重視先後。高華平並認為，蓋先秦儒家重德，因此若將德經擺在前，表現對儒家仁義觀念的推崇，然就帛書以及《指歸》的內容加以考察，二者並無崇尚儒家仁義的內容，因此二者之內容與形式安排出現了矛盾。反而，《河上公注》將道經、德經順序作一調整，使內容與形式達到觀念的一致性，因此在歷史文獻上具有貢獻，此舉影響了後起的王弼《老子注》。詳見高華平著：〈楚簡本、帛書本、河上公注本三種《老子》仁義觀念之比較〉，《中國歷史文物》，（2003年1月），頁28-29。



依黃崇修所言，有些屬於「場域身體」的生理範圍，有些是「流動身體」的心靈層次。⁷然而，人稟「道之精氣」，與生俱來就有一股獨特性，這是使人能夠透過「修煉」，進而向大道開展的能力。按林俊宏所說，這種開展存在兩種面向：一個部份是氣在質上的純粹化或是還原；另一個部份則是在氣的運作規律上的依附。⁸由此可知「氣」具有空間結構性，而這關係著人身如何可能回歸與超越。

《成象·第六》注云：

言不死之道，在於玄牝。玄，天也，於人為鼻；牝，地也，於人為口；天食人以五氣，從鼻入，藏於心。五氣清微，為聰明精神，音聲五性，……根，元也，言鼻口之門，是乃通天地之元氣，所從往來。⁹

從構成的視野看來，試圖從人身上找到與形而上世界的聯繫，《河上公注》認為從這些「身體」上的證據，便可以論證身體具有與天地以至於「道」復歸的可能，建構出形而上與形而下世界的一體性。「氣」的運作在人身上具有深刻的進程意義，原因在於無論形神都由氣組成，因此身內流動的氣會互相影響，甚至人體之氣與外在的氣也會相感通，故「氣」是聯絡形上、形下的關鍵，氣上可通「神」，下可成「形」。然而，討論人身中的「氣」必須從三個部分著手，即精、神、形三者。¹⁰

（一）、精

中國哲學以「形神」來討論生命的問題，而生命其實即外在形軀與內在精神的綜合體。但精神二者必須從彼此的互動來區分。精與神在中國哲學中是很重要的概念，但卻非單一意義，而是叢聚的概念體。在《河上公注》中對「精」的理解受到黃老的影響，¹¹從文本來看「道」是「大和之精氣」。照此脈絡理解，精氣是氣中最為純粹、精鍊的本質(或者可稱為層次較高的部份)。然而，「萬物皆

⁷ 關於這部份可參考黃崇修：《從身體觀論虛靜功夫的哲學意涵》，（政治大學哲學研究所碩士論文，1999年），頁6-7。

⁸ 同註2，頁9。

⁹ 同註1，頁。另外〈戒強·第七十六〉：「人生含和氣，抱精神，故柔弱也；人死和氣竭，精神亡，故堅強也。」見頁292。

¹⁰ 林俊宏認為必須從精、氣、神三個概念來討論，但筆者以為這三項的確為要點，然而，「形」（指形軀）這部份，仍是所必須論述之重點。

¹¹ 同註2，頁11，亦即林氏認為從《河上公注》的內容來看，精是某種氣的質，另外其註十三提出據白奚研究，自春秋開始至戰國，「氣」成為時代的趨勢，在論述氣的著作中，《管子》是極為重要的作品，〈內業〉、〈心術上下〉、〈白心〉四篇系統性的整理齊人對氣的討論，並且將此部分與《老子》的道論結合，發展具有齊學特色的精氣論，這種從行氣到養生以至於連繫人與大道的說法，明顯地與黃老思想為主的稷下學宮有所聯繫。可參見其著：《稷下學研究》，（北京：三聯書局1998年），頁161-181。



得道精氣而生」，都來自於原生之元氣，那麼在基礎上萬物都存在著向本源回歸的可能性。則人何以為「貴」？〈道化·第四十二〉曰：「陰陽生和、清、濁三氣，分為天地人也。」按此句說明「人」稟陰陽之和氣而生，與天、地同時所生，但是否與「萬物皆得道精氣而生」、「萬物皆從天地生」產生矛盾¹²？筆者以為，此必須就「氣」的觀點來分析，「人」的確同萬物皆得「道精氣」而生，然而，不得不注意「稟氣有厚薄」的意涵。亦即從「氣」來看，《河上公注》「人」與萬物的差異處在於，萬物的「氣」或有偏至，而人卻能得陰陽二氣之「和」。然而〈同異·第四十一〉：「言道善稟貸人精氣，且成就之也」，此「精氣」與「大和之精氣」當有所區別，即人所稟之「精氣」當屬於第二層之「和氣」。

此外，〈道化·第四十二〉曰：「天地人共生萬物也。天施地化，人長養之」，由此句可知，完整宇宙生成的開展，是從天、地、人以至於萬物。人能贊化天地化育，萬物的價值由此展現。〈無為·第二十九〉曰：「人乃天地之神物也。神物好安靜」在稟氣的當下萬物的性質的確有高低差異，但就此句來看人的「尊貴性」，在於人具備所謂的「神性」，人是宇宙唯一具有意識思維的萬物之靈，因此能夠自主的透過修養、修煉的工夫，去作德性上的創發以求「復歸」於「道」。楊玉輝曾言：

要真正得道成仙還必須具備另一個條件，這就是還必須具備神性。而在天地萬物中，只有人才具備神性，所以只有人才能得道成仙。¹³

若按上述，則人已具備神性，則又何須去進行修煉？這在〈體道·第一〉云：

有欲之人與無欲之人，同受氣於天。……稟氣有厚薄，中和滋液則生聖賢，得錯亂污辱則生貪淫也。¹⁴

從萬物的角度來看，人也在萬物的行列中，但因「稟氣」之偏至中和，導致人擁有與生俱來的獨特性；但若從人的角度來看，在人之中仍有稟氣的個別化差異。故人必須達到「氣的精煉」，亦即此才有可能歸本體道。再者，就養生修煉的角度來說，「精」可推出另一層意涵，由「精氣」轉而意識上的「精」——即「專一」。¹⁵

¹² 參考李增在〈論河上公注老子之氣化宇宙觀特色〉，《哲學與文化》第卅卷第九期，（2003年9月），頁100。

¹³ 楊玉輝：《道教人學研究》，（北京：人民出版社，2004年），頁139。

¹⁴ 同註1，頁2~3。

¹⁵ 同註2，頁11。



「精」帶有氣的性質，鄭燦山言：「精當然是氣與神之指導，故言精氣或精神。¹⁶」故「精」不僅是「神」的前導，也是貫通「氣」的中介。在〈鑒遠·第四十七〉曰：

天道與人道同，天人相通，精氣相貫。人君清靜，天氣自正；人君多欲，天氣煩濁。吉凶利害，皆由於己。¹⁷

按上所述，天人相通的關鍵點在於「精氣相貫」，此處「精氣」應當分指為人身中「精氣」以及「道」最純之「精氣」（或稱大和之精氣）。透過「氣」這個介質，天人互相感應、感通。¹⁸而「精」與「氣」要相貫，《河上公注》言明「清靜」的修養，「精」可轉而意識上的「專一」，則「專一」的內涵即「清靜」。如此，「精」不僅是物質性的「氣」，也能成為認知上的「精神」。

（二）、神

我們觀察《河上公注》的論述涉及人身中「神」的意義¹⁹，據林俊宏整理有以下數條：

神謂五臟之神。肝藏魂，肺藏魄，心藏神，腎藏精，脾藏志。五臟盡傷，則五神去矣。〈成象·第六〉²⁰

¹⁶ 鄭燦山：〈老子河上公注長生思想析論〉，《孔孟學報》第七十七期，（1999年9月），頁189-190。

¹⁷ 同註1，頁184。

¹⁸ 《管子·內業》云：「世人之所職者精也，去欲則宣，宣則靜矣，靜則精，精則獨立矣，獨則明，明則神矣。」可見《河上公注》對「精」的理解，承著此脈絡而來，由「精氣」到「專一」，意涵著從宇宙生成轉入養生修養的範疇，專一之「精」是「靜」的延伸，也是連接精、氣、神的媒介。

¹⁹ 在《河上公注》對於鬼神的概念，在知識立場上已經預設了其為存在。然而，卻未對鬼神的存在結構予以解說，亦即未為神明與人存有者存在之關係予以說明。因此我們考察《河上公注》中的例子，如：〈韜光·第七〉：「百姓愛之如父母，神明祐之若赤子，故身長存。聖人為人所愛，神明所祐，非以其公正無私所致乎？」；〈歸根·第十六〉：「能王，德合神明，乃與天通」；；〈法本·第三十九〉：「言神得一，故能變化無形」；〈去用·第四十〉：「天地神明，蜎飛蠕動，皆從道生」；〈貴生·第五十〉：「言神明營護之，此物不敢害」等，《河上公注》仍是基於傳統一般的認識言神明以鬼神存有者的身分對於人的存有者的無為胸懷給予祐助。但若按照《河上公注》中的宇宙生成理序，則人的生命在達到至臻理想的境界時，已並不需要鬼神的祐助。然而，若需鬼神祐助，則牽扯到另一個龐大的理論問題。因此，《河上公注》對鬼神僅在知識概念上的使用，並未進行理論論證，故我們只能將鬼神的問題置於它的理論體系的歧出部分。不過事實上，這在《河上公注》中也並非關切的理論重點，所以在對人的工夫修煉活動，僅以長生久壽為目標。關於此部分，可參考杜保瑞：〈《河上公注老》的哲學體系之方法論問題檢討（下）〉，《哲學與文化》二十九卷第六期，（2002年6月），頁496-498。

²⁰ 同註1，頁21。



治身者，當除情去欲，使五臟空虛，神乃歸之也。……腹中有神，畏其形之消亡也。〈無用·第十一〉²¹

人精神好安靜，馳騁呼吸，精神散亡，故發狂也。……守五性，去六情，節志氣，養神明。〈檢欲·第十二〉²²

人所以生者，為有精神，精神託空虛，喜清靜。若飲食不節，忽道念色，邪僻滿腹，為伐本厭神。〈愛己·第七十二〉²³

這裡的神有幾個層次的意義，首先，神與精是同質的²⁴，在《河上公注》中談及「精神」一詞共出現二十七次，考察連用的情況，有時指廣義的「神」——寄藏在五臟的五臟神，而狹義則是單指寄存於「心」的心神。然而，大致上，《河上公注》對兩者的態度是一致的。「神」與「精」都帶有「氣」的性質，在「內守精神」或「育養精神」時，必須依賴「氣」來進行存養的工夫。若是狹義指「心神」，則可知此「神」以「心」為藏舍之處，「神」的存守有賴於「心」境的滌除。故〈安民·第三〉注「虛其心」曰：「除嗜欲，去煩亂」及〈能為·第十〉曰：「當洗其心使潔淨也。心居玄冥之處，覽知萬事，故謂之玄覽」，可知《河上公注》對於「心神」屬於意識層面的發用，這必須透過人適度的節制物質欲望後才能顯現。而這節制的過程裡，在於意志的「專一」，此處的「神」相較於第一層涵義，「氣」的性質並不明顯，反而較近於「心」的作用。²⁵

延續第二層涵義，對外必須節制物質欲望，對內「神」與「情欲」亦是相對的立場。〈守微·第六十四〉：「眾人學問反過本為末，過實為華。復之者，使反本實也。教人反本實者，欲以輔助萬物，自然之性也。」按李霞所言「自然之性」即「道性」的體現。²⁶而「情」在〈聖德·第三十二〉：「有名之物盡有情欲，叛道離德，故身毀辱也。」可知，情欲的過度擴張會妨害自然之性，也會使「神」（亦包含「精」、「氣」）受到耗損。故在第三層涵義上，「神」仍屬於精神層次的範疇，從〈檢欲·第十二〉來看，「神」與「情欲」乃並存於五臟與胸臆之中，以身體為場域，因此人對「神」、「情」之間的拿捏，非常重要。從〈成象·第六〉所言，「神」亦是生命延展的重要條件，「五神」包含「魂、魄

²¹ 同註 1，頁 41。

²² 同註 1，頁 45-46。

²³ 同註 1，頁 279。

²⁴ 同註 2，頁 12。

²⁵ 同註 2，頁 18。

²⁶ 李霞認為：生命源於「道」，生命的本質是「道」本質的外化，人的本性是道性的體現，只有最接近「道」的狀態才是生命的本然狀態，而只有生命的本然狀態才是生命與生具有的本質和本性。見其著：《生死智慧—道家生命觀研究》，（北京：人民出版社，2004年），頁 62-63。



、神、精、志」，而這五個次項分別與人五臟相對應，可視為「神」之別名，如此「神」在第四層涵義上，可以指稱為這五項生命條件的共名。²⁷

由上述四點可看出林俊宏認為「神」是叢聚的概念所言實然。然而，這四個層面在身上很難分離，亦即在追求「復歸」的路程上，這四層涵義彼此互相影響、聯繫。與「精」相比較，「神」在性質的分類上反而較為模糊，似可為物質性的「精氣」，又可為精神性的概念。因而，「精」與「神」不僅可同質，「神」的概念在身體五神的層次上甚至包含了「精」。但要強調的是，《河上公注》仍較注重精神層面的「神」，如〈馱恥·第十三〉：「與道通神」，這裡的「神」談得還是精神層次，重視精神的互通。²⁸簡而言之，《河上公注》在「精」與「神」上，期待的是精神性的調養，物質性的論述只是奠定養生理論的基礎。如何從物質轉化到精神層面，《河上公注》認為「情」「欲」是中介點，對「情」「欲」的控制才是使人能從由氣組成的「生理性」，轉化到精神層次的「心理性」，以至於開展到「與道相通」的可能。而這三種層次的遞升，背後都離不開氣與道的規律，人能復歸於「道」，從「氣」至「身」至「神」的過程中，是一環環的依附於「道」本體與規律上。

（三）、形

所謂的「形」，即一個「場域的身體」，指形體、形軀。《河上公注》的重心是透過「情」「欲」這兩個中介：由對「物」的需求控制，以至於「情」的節制調養這兩方面來進行精神層面的提升。然而，〈成象·第六〉：

神謂五臟之神。肝藏魂，肺藏魄，心藏神，腎藏精，脾藏志。五臟盡傷，則五神去矣。……天食人以五氣，從鼻入，藏於心。五氣清微，為精神聰明。²⁹

可知臟腑是精神的寄居之處，與中國古醫書重視臟腑的傳統有關。而在前文提及，「氣」上可通「神」，下可成「形」，形、神二者雖然有著本質、特性上的差異，但通過「氣」的媒介，形、神共構人身這個複合體。因此，就「氣」的觀點

²⁷ 然而「五臟神」的概念，林俊宏認為從道教的說法，此是具有人格的意涵，這在《太平經》、以及《想爾注》甚至至魏晉的《黃庭內景經》等許多道教著作中都出現過。在《太平經·乙部·以樂卻災法》裡以五行附會五臟之神，而以仁義禮智信五種屬性附之。除了說神性的人格外，事實上也有政治社會生活中的外部環境與人性之對應。就「五臟神」來看，《河上公注》延續了《太平經》對於人身中有「身中神」的存在，此部分的確帶有人格神的意味。參考同註2，頁16。

²⁸ 同註2，頁16。

²⁹ 同註1，頁21。



來看：「精」、「神」可視為氣化精煉的昇華；而「形」則是「氣」的凝結。

對人體來說，「形」的內容包括許多方面，主要是五臟六腑、骨骼肌肉、皮膚毛髮、腦髓筋脈、筋血精液等，這部份是有形有狀的器官或成分。然而，相對地，抽象無形的「神」或是精神性的「情欲」、「意識」等也必須掛搭在「形」這個場域上。因此「形體」是一個共構的複雜有機體，同時包含了最具神靈、最為精純的「精神」，也含雜了與其相悖的「情欲」，而「形體」成為兩者的拉鋸場。但筆者在這部份，所要談的「形體」是就人體內的器官或成分來進行討論。

1、五臟之器

就〈成象·第六〉所指，《河上公注》對人體器官的劃分主要分成五臟即：肝、肺、心、腎、脾。³⁰然而，五臟亦是「氣」化凝固而成的具體。「神」落藏於五臟之中，以「魂、魄、神、精、志」來說「肝、肺、心、腎、脾」，人身的臟腑之多，但彼此之間息息相關。在〈貴生·第五十〉云：

出生謂情欲出於五內，魂定魄靜，故生。入死謂情欲欲入於胸臆，精神勞惑，故死。³¹

五內即指「五臟」，《河上公注》認為當情欲離開五臟時，五臟之神才能歸入，若五臟能常保空虛使神安居，則魂魄便可安存。魂魄即是五神之二，其他三者為「神」、「精」、「志」。上文的「胸臆」所指也是五臟，五臟作為一個空間，寄存在其中的除了「神」（此處指五神）外，從〈檢欲·第十二〉「和氣去心」及〈成象·第六〉「天食人以五氣，從鼻入藏於心」兩句，可知「五氣」、「和氣」都寄存於五臟中的「心」。

然而就上文一路爬梳下來，我們可發現《河上公注》在養生理論的建構下，所偏重的還是精神性的層面，談論五臟時必關連著「氣」、「神」、「情」等概念，這是因為「神」必須依連著「形」，故五臟若滅亡，代表著人身的毀滅，那麼五神便無可寄存。如此來說，五臟的重要性在於它是扮演著「宿主」的角色，而養身的關鍵在於「情」與「神」所造成的衝突。

³⁰ 關於臟腑，蔡璧名由《素問·五藏別論》岐伯與黃帝的問對中，有「奇桓之府」與「傳化之府」的對比，因而認為二者在身體中有不同的作用：五臟（即肝、心、脾、肺、腎）主藏精、氣、神，以濡養機體；六腑（即傳化之府：膽、小腸、胃、大腸、膀胱、三焦）主消化、吸收、運送水穀而不儲存。可參見蔡璧名：《身體與自然—以《黃帝內經素問》為中心，論古代思想傳統中的生命觀》，（臺北：臺灣大學出版委員會，1997年初版）。而在《河上公注》中僅有談即五臟，至於腑則未有明確提及，僅可從〈成象·第六〉：「地食人以五味，從口入藏於胃」一句，知有關六腑《河上公注》僅提及「胃」而已。

³¹ 同註1，頁191。



《河上公注》中有幾段注文提到，如：〈能為·第十〉「人所以生者，以有精神」與〈愛己·第七十二〉「人載魂魄之上而得以生」，由此兩句可知，人得以生存的基本要件是「魂魄」與「精神」。《河上公注》表現出一種意識、精神及軀體共存的身體。「魂魄」或「精神」若能安存於五臟，則身體便能呈現一種安定的狀態；但五臟之中「心」的作用是導致身體內部是否協調的重要因素。而「情欲」能出入於「五臟」，易言之，取決於「心」對「物」與「情」的發用。心對外受到物的牽動，引發內部「情欲」的產生。一旦心受到引誘，「和氣」便可能外泄，如此身中「氣」的運作不協調，便會導致臟腑的損傷，進而耗損精神。

2、九竅四關

關於「九竅四關」在《河上公注》中僅一見，〈貴生·第五十〉云：

言生死之類各有十三，謂九竅四關也。其生也，目不妄視，耳不妄聽，口不妄言，舌不妄味，手不妄持，足不妄行，精不妄施。其死也反是。³²

按此條引文所言，《河上公注》把目、耳、口、舌、手、足、精當作是九竅四關，這種解釋顯然有很大的問題。「九竅」意指為九個空虛的孔竅，「四關」則是四個控制人身內外的流通之處。「九竅」指人身之眼耳鼻舌等七竅以及前後陰二竅共九竅，而「四關」則指耳目心口四者。³³

可見《河上公注》的九竅四關在數量與內容上並不相副，甚至「手」、「足」、「精」三者為《河上公注》所添加的。然而就〈貴生·第五十〉來看，目、耳、口、舌、手、足、精關涉著人的存有，尤其是「鼻」、「口」，在〈能為·第十〉云：

治身者，呼吸精氣，無令耳聞。……治身天門謂鼻孔，開謂喘息，闔謂呼吸也。³⁴

另外〈成象·第六〉「言鼻口之門，是乃通天地之元氣，所從往來」可知元氣或

³² 同註 1，頁 192。

³³ 關於此，《周禮·天官·疾醫》：「兩之以九竅之變」注云：「陽竅七，陰竅二」，而在《淮南子》〈俶真〉、〈天文〉、〈墜形〉、〈精神〉諸篇亦見九竅之詞。而《淮南子·本經訓》：「必四關，止五遁，則與道淪」東漢高誘注云：「四關，耳目心口」。〔清〕阮元校勘：《周禮注疏》，《十三經注疏附校勘記》（臺北：大化書局，1989年），頁 103。另劉文典：《淮南鴻烈集解》，（上海：上海書局，1996年），頁 217。

³⁴ 同註 1，頁 35。



精氣，都必須透過某些特定的管道、孔竅來互相流通，九竅四關便關係著人內外的聯繫。

而如何透過「九竅四關」來進行身內「氣」的涵守？〈貴生·第五十〉提到第一個重點—去「妄」，而另一項重點則是〈歸元·第五十二〉所云—「閉塞」：

兌，目也。使目不妄視也。門，口也。使口不妄言。人當塞目不妄視，閉口不妄言，則終身不勤苦。閉目視情欲也。濟，益也。益情欲之事。禍亂成也。³⁵

去「妄」的對象是去除過份的「視、聽、言、味、持、行、施」，其內容在〈檢欲·第十二〉有詳細的解釋。視即「貪淫好色」；聽即「好聽五音」；味即「嗜五味」；行即「馳騁呼吸」；施即「心貪意欲」，而「言」與「持」雖無提及，但總觀來看，意指人必須適當的節制調養來面對這些外在的物質引誘，才不至於落入「虛妄」沉迷的地步。

而這有賴於「閉塞」的工夫，《河上公注》認為墮入虛妄沉迷的境地，原因在於九竅四關過度的開張，而九竅四關便是第一線接觸外物的感官。故所謂的「閉塞」就是要阻絕外物的引誘，如此便可守持住內在的精氣神。進而才能去談更高一層的修煉—歸本復道。當人進行到歸本復道的修煉時，九竅四關便轉而呈「開啟」的狀態，必須通人身內外之氣，以達到「氣」的精煉。故九竅四關的「閉塞」與「開啟」在養生的脈絡上，是一層層的向上推進，分別表現在人不同的修養過程與生命境界上。

3、精、血脈

「精」的意涵在前文已就精神層面進行分析，並且也論及天人相通的關鍵點在於「精氣相貫」，然而，「精」不僅是宇宙生成的「大和之精氣」，亦可是作為身體的物質基礎。故就《河上公注》來看，「精」一方面是寄存在腎臟的五臟神；一方面還可表示為房中之精。〈儉欲·第四十六〉云：

治國者兵甲不用，卻走馬以治農田，治身者卻陽精以冀其身。³⁶

此處「陽精」有不同之說法，孫以楷將之視作道家「還精補腦」的修煉功夫，然

³⁵ 同註 1，頁 199-200。

³⁶ 同註 1，頁 181。



而就《河上公注》來看，並沒有明確對此有作解釋，因此這個說法姑且持保留態度；而莊曉蓉則認為將「陽精」與〈居位·第六十〉：「人得治於陽，鬼得治於陰」相併觀察，「陽精」指為陽世之人身上之精，如此則此「精」或等同於「氣」的性質。³⁷而陳麗桂將之解為房中之精，云：

以「陽精」釋「走馬」，以固精不洩釋「卻走馬」，將《老子》的反戰理論詮釋為固精不洩的養生之術，……自此以後，以「走馬」為「泄精」，以「卻走馬」為「固精不泄」的說法卻成為道教房中術的特殊用語，其後《抱朴子·微旨》說：「善其術者，則能卻走馬以補腦」所指即此還精補腦之說，而這種「卻走馬」為「固精不泄」的說法，尤其是《河上公章句》轉化《老子》學說為養生術的明證。³⁸

筆者認為「陽精」應指為「房中之精」，而從《河上公注》言「貪淫好色，則傷精失明也（檢欲·第十二）」；「治身輕淫，則失其精（重德·第二十六）」；甚至〈儉欲·第四十六〉將「罪莫大於可欲」注云「好淫色也」，並就論述的對象為「人君」，大抵仍是基於清靜、知止的原則，教人在房中內容上健康、節制。然而，「卻走馬」一詞後來被道教房中術所用，筆者雖贊成陳麗桂的說法，將「陽精」解為「房中之精」，但對於《河上公注》中的「卻走馬」是否即指「還精補腦」是不贊同的。

而對於「陽精」的持守，《河上公注》屢言「貪淫好色，則傷精失明……目不妄視，妄視泄精於外」，此處與前文論述的「閉塞功夫」有關，可知「陽精之泄」的關鍵在於「目」這個孔竅，而外在的引誘則是所謂的「色」，故談「目不妄視」，首先須關閉孔竅對於淫色引誘的接觸，加以「節制情欲」就能達到「愛精重施」的目的。³⁹

³⁷ 關於「陽精」可參考孫以楷主編，陳廣忠、梁宗華：《道家與中國哲學》（漢代卷），（北京：人民出版社，2004年6月初版），頁69；莊曉蓉認為陽精一詞在《河上公章句》僅出現過一次，因此何以用「陽」來說精？第六十章所云的「人」、「鬼」將兩者分為陽世與陰間，此處不見得有空間上的區隔，但是可清楚地知道人是屬於陽的這一方。因此，以陽說精只是在強調人身上的精，並沒有強調男性的意思。見其著：《身國一理的《老子河上公章句》》，（臺北：華梵大學東方人文思想研究所碩士論文，2004年）頁65。

³⁸ 陳麗桂：〈《老子河上公章句》所顯現的黃老之理〉，《中國學術年刊》第二十一期，（2000年3月），頁188。

³⁹ 關於養生與房中術之間的重疊關係，莊曉蓉對此有詳細論述，他認為《河上公注》在某些章節對「精」字的使用，令人認為涉及了房中術，這點實在需要辨清。亦即雖然談及男女房事的養生觀念，但這並不等於具專門名稱與方法的方術。談君子行房稟持愛惜精氣的原則，不一定就要涉入房中術的範圍。所謂的房中術或許具備了當時醫學知識作為根據，從中引申出相關的功夫及技術，而與養生觀念有重疊之處，但是不能將知識理論與方術技藝等同。因此《河上公注》中真有論及「施經」等生理現象，亦不能判定即為房中術之言論。詳細內容可參考莊曉蓉：《身國一理的《老子河上公章句》》，（臺北：華梵大學東方人文思想研究所



其次，關於血脈，《河上公注》僅見一例，〈成象·第六〉云：

地食人以五味，從口入藏於胃。五味濁辱，為形骸骨肉，血脈六情。⁴⁰

按施又文區分人身中的脈絡，言：

絡脈是由經脈分出來呈網狀的大小分支。廣義的絡脈又可分為十五絡、絡脈、孫絡和浮絡。……身體淺表的靜脈血管，則稱血絡。⁴¹

從〈成象·第六〉來看，「血脈」為可見、可觸及到的實體，與形骸、骨肉之間的關係密切。相較於精神層次的「精氣」、「神明」，《河上公注》謂血脈、形骸、骨肉必須依賴於五味的存養，亦即必須透過人的飲食來維持形體的生命條件。因此，從上述的臟腑至血脈，是構成人基本生存的要件，不管是形而下的生命存養或形而上的精神調養，都必須依賴著臟腑血脈而來。臟腑作為轉化與儲存的空間，故食物必須透過臟腑轉化後，透過血脈輸送至整個身體；然而，人通過口鼻吸收天地元氣的修煉，亦必須透過血脈運送至五臟涵存。因此前文云五臟之神能在人身自然的出入轉化，並非從外在直接寄存於五臟，或是從五臟直接散出於身外，而是以血脈做為溝通的重要橋樑。

血脈與九竅四關的的差別在於，這些竅、關是控管人身內與外的溝通的總開關，因此良好的控制這些竅關的開闔是養身的重要處。但血脈的重要性在於，即使竅關能夠達到適度開闔的理想狀態，但一旦血脈無法暢通，人身亦會出現問題。不管是外氣進入人身內部後的流通運行，或臟器之間的聯繫，都必須依賴這個複雜的交通網絡。因此，雖然在《河上公注》中關於血脈的論述僅此一例，但就此書重視「行氣」的工夫修養來看，血脈的通暢關聯著生命能力的旺盛與否。進而從上述這一連貫的「形」、「神」論述，可以了解「形神兼養」一向是中國養生理論裡的重心，或有偏重的差異，但不能否認人體是一個有形與無形相連結的有機整體，彼此之間環環相扣，既獨立又整體。

三、身體的實踐——《老子河上公注》之「聖人」論

《河上公注》談治身與治國，而兩者之間的關聯如何建構？〈鑒遠·第四十

碩士論文，2004年）頁 61-65。

⁴⁰ 同註 1，頁 22。

⁴¹ 施又文：〈《黃帝內經》關於「臟腑經絡」的生理觀〉，收錄於《中國文化月刊》第二五七期，（2001年8月），頁 25-26。



七)云：

天道與人道同，天人相通，精氣相貫，人君清靜，天氣自正，人君多欲，天氣煩濁。⁴²

經由「氣化」說明道與身的聯繫，然而在「治身」與「治國」這兩個工夫歷程，可以察覺到在《河上公注》的思維架構裡，兩者是相連貫的，這種天人感應的概念實質上受到漢代思想的影響。⁴³就《河上公注》來看，最能理想表現「身」與「國」的聯繫——即為「聖人」。而這個理想人格的實踐進程，是以「治身」為本、「治國」為用的架構，但不能忽略的，《河上公注》仍然繼承《老子》治身的修養，甚至可以說「治身」才是《河上公注》的最終依歸。然而，在「聖人」的這個概念中，卻部分轉出《老子》的思想脈絡，轉而透顯出黃老思想的「治國權術」與「形神養生」的論述。⁴⁴

(一)、《河上公注》中聖人的內涵與特質

在〈安民·第三〉云：

謂聖人治身與治國同也，除嗜欲，去煩亂，懷道抱一，守五神也。和柔謙讓，不處權也。愛精重施，髓滿骨堅。⁴⁵

治身與治國在聖人上可以是同質性的表現，然而治國的對應主體應落在君主，由此脈絡追索，《河上公注》其實建構一個從統治者到聖人的政治模型，唯有聖人

⁴² 同註 1，頁 184。

⁴³ 關於漢代天人感應的論述，在《春秋繁露》中最为明顯，侯小東對此認為：「漢代儒家通過天人合一、天人感應、君權神授等一系列理論，竭力為君權的合理性做出證明，樹立君主的絕對權威。當然儒家也依靠軍權的扶持而走上正統地位，這是一個互惠互利的過程。儒家同時又通過天人感應論，假上天之威，對帝王言行提出要求，帝王不能胡作非為，必須按照上天的旨意來行事，『屈民而申君，屈君而申天』。」見其著：〈從《春秋繁露》看漢代儒家思想的神化〉，《作家雜誌》第二期，（2009年），頁 142。

⁴⁴ 蘇慧萍認為《河上公注》「聖人」的實踐進程有另一價值牽涉的問題，即因承轉化的聖人觀繼承了《老子》思想為基底，與自戰國以來流傳的黃老學說思想為變化，在建構天人關係的價值判斷上，實藉《老子》虛靜無為的思想，轉化為清靜養生的理論思維，以支持其所謂的「不死之道」，這縱向脈絡的追索，明白的顯示《河上公章句》藉聖人以「治身」為要的養生理論，轉出其以「固精」、「行氣」、「養神」三項養生方術，並透過其善養五臟神不死之道，影響了魏晉玄學時期對於形軀生命的關注，以及對於神仙道教思想的發展。這彰顯了《河上公章句》承自黃老思想系統的清靜養神，過渡至神仙道教的福德長壽的重要價值。見其著：〈《老子道德經河上公章句》的聖人論〉，《高雄師大學報》第二十六期，（2009年6月），頁 101。

⁴⁵ 同註 1，頁 11。



才能同時兼具治身與治國，故聖人其實就是「聖主」的藍圖。⁴⁶因此，《河上公注》中有許多談「治身而治國」的文句，如：

用道治國，則國民安昌；治身，則壽命延長，無有既盡之時也。〈仁德·第三十五〉⁴⁷

治身者，愛氣則身全，治國者，愛民則國安。治身者，呼吸精氣，無令爾聞也。治國者，佈施德惠，無令下知也。〈能為·第十〉⁴⁸

而「聖人」的概念往往指涉到統治者，此統治者可能指為人君、侯王或以治國者稱之。治身與治國的聯繫，〈守微·第六十四〉云：

聖人學人所不能學，人學智詐，聖人學自然。人學治世，聖人學治身。⁴⁹

可知，聖俗之間不僅有「體道」層次的差異，在治身與治國的理解與學習上都有不同的進路。⁵⁰然而，由上述可察覺《河上公注》仍強調一位體道的聖人必須以「治」身為本，而此是構成聖人特質的關鍵之處。論其特質，聖俗之間最明顯的對比即表現在「體道」上，〈贊玄·第十四〉：「聖人執守古道，生一以御物，知今當有一也。人能知上古本始有一，是謂知道綱紀也。」或〈益謙·第二十二〉：「聖人守一，乃知萬事，故能為天下法式也。」。「守一」⁵¹、「知道」可謂聖人能夠掌握道體的本質核心。就「身」的觀點來看，聖人體道守一，達到與道合同的境界；而就「治國」的觀點，「聖人」得以治，也取決於執守「道」制

⁴⁶ 同註 2，頁 21。

⁴⁷ 同註 1，頁 140。

⁴⁸ 同註 1，頁 35。

⁴⁹ 同註 1，頁 250。

⁵⁰ 同註 2，頁 20。

⁵¹ 在《河上公注》中，據筆者統計「一」字共出現六十四次，而經文有十六個，注文則有五十八個，其涵義甚為豐富，甚至更進一步地，將「道」的能力轉移到「一」上。因此考察《河上公注》，雖然「道」出現的次數有三百五十次，若僅就形而上學的意義上，單論本體論意涵的「道」可謂相當貧乏，僅作為天地之「始」點，生萬物之母；然而，在宇宙論的意涵裡，雖然突出了「道動」的運作模式，以及「道生萬物」的論點，但可發現在《河上公注》裡，「道」的能力或特性，同時也表現在「一」或「氣」上。然而「一」是否就等同於「道」？就筆者認為《河上公注》中的「一」絕不等同於「道」，兩者是分屬於不同位階。然而，值得注意的是，《河上公注》中卻將《老子》文本對「道」形態的描述，轉移到「一」的闡釋上，《河上公注》移降了《老子》本義中「道」的功能性到「一」上，但不管如何，「一」仍然必須依存於「道」。「一」繼承了「道」的特性，「能為萬物作形狀」則在於其「無形性」、「無物質性」。雖然「一」確實為萬物設形象，但並非直接去進行，而是要透過「氣」來運作，亦即「萬物」的具體質料是「一」之「大和精氣」。故聖人「守一」，即是守人身中的「大和精氣」，《河上公注》強調長生久視的養生方法，而〈體道·第一〉亦談到「常道即自然長生之道」，則「人」為何能夠透過修煉趨近「常道」的境界，在於「氣」具有運動的規律。在「氣」的共有性下，使得「復根歸命」成為一個可能與常態的循環模式。



御萬物的規律。〈益謙·第二十二〉後云：

聖人不自以其目視千里之外，乃因天下之目以視，故能明達也。聖人不自以為是而非人，故能彰顯於世。聖人德化流行，不自取其美，故有功於天下。聖人不自貴大，故能長久不危。此言天下賢與不肖，無能與不爭者爭也。⁵²

故在守一執道的基礎下，透過對宇宙自然發用的認知，體證了聖人「不爭」與「明達」的特質。⁵³「不爭」則掌握《老子》「自然無為」的實踐方法，〈虛用·第五〉云：

天施地化，不以仁恩，任自然也。天地生萬物，人最為貴，天地視之如芻草狗畜，不責望其報也。聖人愛養萬民，不以仁恩，法天地任自然。⁵⁴

從《老子》以天地施化，因任「自然」的觀點，發用為聖人「治身而治國」的基本理念。「不爭」故謙退，「不自以為是」、「不自取其美」、「不自貴大」等謙退特質，承襲《老子》在宇宙論上「因任自然，不恃望其報」的精神。

而「明達」則「以天下之目以視」，這表現出「先人而後己，薄己而後人」的觀點，當然亦是繼承《老子》「無為而無不為」的天道觀。然而《河上公注》之「聖人」卻不僅限表現於此。在「法道任自然」的脈絡中，隱隱加入積極意義的思維。

聖人以身帥導，不言而化，萬事修治，故能成其大。〈任成·第三十四〉⁵⁵

聖人為德施惠，不恃望其報也。功成事就，不處其位。〈天道·第七十七〉⁵⁶

聖人所以常教人忠孝，欲以救人性命。使貴賤各得其所也。聖人所以常教民順四時者，欲以救萬物之殘傷。……聖人善救人物，是謂襲明大道。人之行善者，聖人即以為人師。人行不善者，聖人猶教導使為善，得以給用

⁵² 同註 1，頁 90-91。

⁵³ 參考同註 44，頁 103-104。

⁵⁴ 同註 1，頁 18。

⁵⁵ 同註 1，頁 137。

⁵⁶ 同註 1，頁 295。



也。〈巧用·第二十七〉⁵⁷

聖人的積極義表現在「以身帥導」、「為德施惠」的方式，在結合治身與治國的兩條理路下，對內與「不爭」、「明達」的特質相融貫，對外鞏固聖人對國家的主導性。另外，這也表現在「教人以忠孝」的實踐上，這是《河上公注》歧出於《老子》的地方。⁵⁸由〈巧用·第二十七〉看來，顯示了兩個重點：第一，說明聖人的最終目標，是透過自身的典範，達到「導人為善」的目的。第二，「聖人教人以忠孝」的語句，其實已經帶有將「忠孝」成為處世教條的意味，這部份可視為《河上公注》轉化《老子》政治論的範疇。亦即《河上公注》較《老子》更強調聖人的主導地位。⁵⁹

故就「聖人治身與治國同也」的角度看來，《河上公注》的「聖人」特質，實質上容涉了消極與積極的意義。一方面以《老子》「自然無為」的思想核心來開展聖人的基本價值，就「身」的面向來看，從「自然無為」演化出「不爭」、「明達」的內在特質。然而，就「國」的面向，聖人的內在特質，承繼了「道」的內涵，發用在治國的理念中，不僅有形上的理論根據，也塑成了形下的自身實踐體系。另一方面，《河上公注》深化黃老思想在治國統御的重要性，因而轉出了《老子》「無為而無不為」的消極義。聖人的積極特質就「身」的觀點，在容涉「不爭謙退」的特質下，同時樹立為「天下式」的典範意義。而就「國」的觀點，全然的「不爭謙退」無法使聖人落實進入人間世，因此從「身」出發，透過典範的建立，進而以「忠孝」使民向善的作法，是《河上公注》積極的實踐進路。

（二）、「治身」與「治國」的根源性之「法」

「治身」或「治國」兩者並非僅關涉身內的養生問題或人與人之間的權力問題而已。而必須追根溯源的回到宇宙、自然存在的系統中。《老子》云：「人法地、地法天、天法道、道法自然」，「法」字的意涵深刻的表現在道家思維裡，然而到了《河上公注》，「法」字存在於人與自然之間的意義，有了轉化與注入。在《老子》中「治身」與「治國」是以「自然無為」作為開展的核心思想，然而〈無用·第十一〉云：

⁵⁷ 同註 1，頁 109-110。

⁵⁸ 葉海煙認為：禮是人文的總形式，亦即人文精神由內而外的具現。然而，由老子「道」的立場，禮的形式化，勢必導致人文系統的紊亂以及人文精神的渙散。見其著：《老莊哲學論》，（臺北：文津書局，1997年9月），頁 80。由此看來，《河上公注》的聖人教人以忠孝，以為善的方式，其實已經超出《老子》「無為而無不為」的理想人格。

⁵⁹ 參考同註 44，頁 105。



治身者，當除情去欲，使五臟空虛，神乃歸往也。治國者，寡能總眾，弱共使強也。⁶⁰

可以察覺到一個現象，即《河上公注》「聖人治身與治國同也」的脈絡下，不再只是《老子》「自然無為」的修養方法。當然《河上公注》也談「無為清靜」，然而較之於《老子》更強調所謂「氣」的精煉修養工夫。故〈守道·第五十九〉云：

治國者，當愛民財，不為奢態；治身者當愛精氣，不為放逸。夫獨愛民財，愛精氣，則能先得天道也。⁶¹

《河上公注》重視「身」對「道體」的回歸，以及強調對自然規律的依附，易言之，「聖人治身與治國同也」涵存著聖人透過「氣化」不斷回向於「道體」的進程。

另外，就「治國」的觀點來看，〈修觀·第五十四〉云：

修道於身，愛氣養神，益壽延年，其德如是，乃為真人……修道於國，則君信臣忠，仁義自生，禮樂自興，政平無私，其德如是，乃為豐厚也。人主修道於天下，不言而化，不教而治，下之應上，信如影響，其德如是，乃為普博。⁶²

可發現兩種背離的發展方向：第一，《河上公注》注入儒家的倫理道德觀，並且受黃老思想影響，將人世間的律則與形上的道德結合⁶³。第二，又繼續承襲《老子》「自然無為」的理路，其中「下之應上」並非反映上下尊卑的概念，應是強調從下至上的觀照，在「治」與「被治」者之間，透過「不言」、「不教」呈現出一種和諧與動態的平衡關係。⁶⁴

⁶⁰ 同註 1，頁 41。

⁶¹ 同註 1，頁 73。

⁶² 同註 1，頁 207-208。

⁶³ 余英時認為這種天人相感的特性，也受到儒家的影響進而改變其基本特質，亦即將陰陽五行說通過法律與教育成為民族與國家的政治意識形態核心的發展有關。關於此部份可參其著：《中國思想傳統的現代化闡釋》，（臺北：聯經出版社，1997年），頁 182。而余英時所說的，在《春秋繁露》中最为明顯，原先的天人相感以人副天的論述，進而發展出細緻的一套精細數字與共同生活相對應的思維體系。然而，《河上公注》雖然受到此漢代思維的影響，仍然也談天人相感，但在這部份卻沒有過度的悖離道家的基調。簡而言之，在人與天的對應性上，《河上公注》沒有走向《春秋繁露》中那種上下尊卑區分的模型，在人的主體上，依然重視《老子》「和」的觀點。

⁶⁴ 同註 2，頁 22。



因此「治身」與「治國」的根源性之法，必須就兩個面向來討論，〈制惑·第七十四〉云：

治國者，刑罰酷深，民不聊生，故不畏死也；治身者，嗜欲傷神，貪財殺身，民不知畏之也。……人君行刑罰，猶拙夫代大匠斲木，則方圓不得其理，還自傷其手。代天殺者，失紀綱，不得其紀綱，還受其殃也。⁶⁵

的確，《河上公注》認同天人相感，但卻也歧出《老子》對禮法的反對，隱隱添入儒家的倫理道德，並且受到黃老思想的影響，進而轉化成律則與道德互相交融、支持的特色。董仲舒的《春秋繁露》為了將天人相感更加系統化，把戰國以來「陰陽五行」哲學，納入與禮法相對應的體系中，而進行政治操作，甚而以陰陽比附社會倫理。這種將人事上附於自然的面向，成為政治宗教的一種戒條，「人」在這對應關係中，從道家的觀點看來是一種背離。⁶⁶人與天的連動，是從「道之精氣」所開展出的，「人」甚至萬物在《河上公注》中有其存在的主體性，而這部份並未受到董仲舒建立的思維模式所抹殺。

因此，〈制惑·第七十四〉似乎就是《河上公注》對「過度」將人事比附於自然面向的反動，將董仲舒的那套政治宗教戒條，再度拉回道家的思考基調上。「治者」與「被治者」之間，就現實層面的確存在著上下尊卑的對應關係，然而，在《河上公注》中有著衝破「刑名之學」所建立的絕對尊卑地位的企圖，對此試圖轉化。⁶⁷

而轉化的內容，可在《河上公注》的幾段文句中看到：

治身當如雌牝，安靜柔弱，治國當如應變，和而不唱。〈能為·第十〉⁶⁸
女所以能屈男，陰勝陽，以安靜不先求之也，陰道以安靜為謙下。〈謙德·第六十一〉⁶⁹

如林俊宏所言，《河上公注》在處理「治者」與「被治者」的關係上，反而回到「道家」講求「和」的內涵。「和」的內涵如何表現，林俊宏認為：

（「和」）基本向量是往柔與弱或者陰與雌移動，這種弱勢的思維，是漢

⁶⁵ 同註 1，頁 285-286。

⁶⁶ 同註 2，頁 23。

⁶⁷ 同註 2，頁 24。

⁶⁸ 同註 1，頁 35。

⁶⁹ 同註 1，頁 238。



初政治格局的產物，卻離不開《老子》。⁷⁰

亦即就「治身」與「治國」的根源性方法而言，《河上公注》延續《老子》柔弱的哲學思維，從「身」的柔弱，以致於強調「心態」上的柔弱，這種思維模式是《河上公注》較為追求的境界。⁷¹故〈養德·第五十一〉云：

道之於萬物，非但生而已，乃腹長養成熟覆育，全於性命。人君治國治身亦當如是。⁷²

從上述可觀照出《河上公注》的天人相感模式，是建基於形上之道與形下之萬物由「氣化」而來的關係。因此「道」與「萬物」之間，並不存在著尊卑、優劣的對立，否則從「氣化」的根源處來看，判別「萬物」的地位，亦同是對「道」的判定。故從自然的律則推至人間的律則上，「治者」與「被治者」的關係，便應依從著「道」的規律而來，易言之，《河上公注》認為不管是身或心態上的「柔弱」，都是承襲著《老子》言道性柔弱而來，故柔弱才能長久。

（三）、聖人「治身」的實踐

〈後己·第六十六〉云：

聖人在民上為主，不以尊貴虐下，故民戴仰而不以為重；聖人在民前，不以光明蔽後，民親之若父母，無有欲害之心也。⁷³

這是聖人治國的理想境界，然而，爬梳《河上公注》中就「治身與治國」的文句，如〈守微·第六十四〉云：

治身治國安靜者，易守持也。……治身治國於未亂之時，當豫閉其門也。

⁷⁰ 關於「弱勢思維」(inferior thinking)的規律是《老子》思維的特色，其中示現了關於「反者道之動」的規律的掌握，這樣的思考方式影響了道家關於宇宙運作的基本理解，而且進而延展到人間事務上，道家認為這樣的思維提供了一個較為整全的觀看視角，進而能掌握道的律動；這種思維在《黃帝內經·雌雄節》也出現：「雄節者，涅之徒也，雌節者，兼之徒也……夫雄節而數得，是謂積殃……雌節而數亡，是為積德……先者恆凶，後者恆吉，先而不凶者，是恆備雌雄節存也。」這樣的基本方針也影響了漢初政治格局採取一種弱勢的思維；相關討論可參見林俊宏：〈老子政治思想的開展〉，《政治科學論叢》第九期，（1998年6月）；即其著：〈禮與政治現實的對話－賈誼《新書》的禮治思想〉，《政治科學論叢》第十七期，（1992年12月）。

⁷¹ 同註2，頁24。

⁷² 同註1，頁197。

⁷³ 同註1，頁259。



聖人不為華文，不為色利，不為殘賊，故無壞敗。聖人有德以教愚，有財以與貧，無所執藏，故無所失於人也。⁷⁴

在「治身」與「治國」連結關係的架構下，可發現幾個重點：第一、《河上公注》從「身」的「靜定」出發，擴展到「國」的統御思維；第二、「豫閉其門」回應聖人治身「閉塞」工夫，進而通過達到「無心無為」的修養，以此觀念相通至「治國」的架構下。就第一個重點，《河上公注》在身的靜定上，談到：

人君不靜則失威，治身不靜則身危，龍靜，故能變化，虎躁，故天虧也。

〈重德·第二十六〉⁷⁵

人乃天下之神物也，神物好安靜，不可以有為而治也。〈無為·第二十九〉⁷⁶

就「身」的表現意義上，「靜」回應著道性的「虛靜無為」。《河上公注》追求「身」的清靜，在於欲達到神明的朗現。而這在治國的面向上，當聖人能沉澱一切俗慮、情欲的干擾後，自然能夠達到「淵深清明」的境地。如此，在政治行為上，就能夠產生最適宜的判斷，此判斷是通過一連串具體的工夫修養而來，判斷的主體是所謂的「神明」，而非形而下的意識隨機判斷。而第二個重點，在於「豫閉其門」的實踐，〈微明·第三十六〉云：

先開張之者，欲極其奢淫。先強大之者，欲使遇禍患。先興之者，欲使其驕危也。先與之者，欲極其貪心也。此四者，其道微，其效明也。柔弱者長久，剛強者先亡也。……利器，權道也。治國權者，不可以示執事之臣也，不可以示其非其人也。⁷⁷

明顯地帶進黃老思想的治術謀略。《河上公注》認為聖人通過「豫閉其門」的修養實踐，即如前文所述，透過「閉塞」工夫，把外物的引誘降至極低，表現出「無心無為」的呈現，就「身」的視野這部份仍然承襲道家的理路。但從「身」的豫閉其門，進而到「國」的範疇下，便呈現出典型的黃老治術⁷⁸，如〈微明·第三十六〉所說的，《河上公注》強調人君通過「身」的修煉與體悟，去衡量與謀畫「治者」與「被治者」間的關係。而在「治」與「被治」兩者之間，存在著兩

⁷⁴ 同註 1，頁 248-249。

⁷⁵ 同註 1，頁 106。

⁷⁶ 同註 1，頁 118。

⁷⁷ 同註 1，頁 142。

⁷⁸ 參考同註 2，頁 25。



種發展面向——君與臣、君與百姓。

〈微明·第三十六〉點出為人君者必須透過「虛靜」保有統帥之勢，目的在於穩定君臣之間的關係，故言「利器，權道也。」人君對於「權」的掌握，是奠定其主體的基礎。雖然《河上公注》在「刑名」之學上並不過分強調，但貫徹在君與臣的關係上，強調「國未亂」之時，穩定君臣間的「正名」效果，是有效統治的第一步。⁷⁹

第二層面向在「君」與「百姓」之間，依然從人君「身」的「豫閉其門」出發，表現「聖人若自無心」的意態，而在這實踐過程裡，《河上公注》認為君對於百姓的態度，從〈任德·第四十九〉可知：

聖人重改更，貴因循，若自無心。百姓心之所便，聖人因而從之。百姓為善，聖人因而善之。百姓為不善，聖人化之使善也。百姓德化，聖人為善。百姓為信，聖人因而信之。百姓為不信，聖人化之使信也。百姓德化，聖人為信。聖人在天下怵怵常恐怖，富貴不敢驕奢。言聖人為天下百姓混濁其心，若愚闇不通也。⁸⁰

上述引文點出兩項重點，其一、強調聖人「無心無為」的修養工夫；其二、「無心無為」何能使聖人「不出戶以知天下者」？就表面意義來看，這兩點是互為矛盾，然而兩者其實是一體兩面的價值意義。〈鑒遠·第四十七〉云：

聖人不出戶以知天下者，以己身知人身，以己家知人家，所以見天下也。……聖人不上天，不入淵，能知天下者，以心知之也。上好道，下好德；上好武，下好力。聖人原小知大，察內知外。上無所為，則下無事，家給人足，萬物自化就也。⁸¹

以上是聖人「明達」的統御方法，建立起聖人獨有的視觀角度。然而，「心知」這一行動，隱含著深刻且豐蘊的自身實踐過程。聖人必須通透並發用形上之「道」的意涵，在體道的實踐進路中，進而達到「神明朗現」來操作「心知」，此時才能在面對「被治者」時，正確的推知人民需求，或做出正確的政治判斷。⁸²

⁷⁹ 同上註。

⁸⁰ 同註 1，頁 188-189。

⁸¹ 同註 1，頁 183-184。

⁸² 關於聖人「心知」的詳細作用，可參考同註 43，頁 106。



四、結語

總結上述，從「治身」到「治國」的擴展，依循「聖人」的脈絡，可知聖俗之間的對比：從「道」的面向來看，聖人與常人（或稱俗人）之間，不僅在體「道」的層次不同，進而在治身與治國的學習與理解中都存在著差異。但筆者以為，關鍵處在於「聖人」所具備的特質，而《河上公注》中的「聖人」所指涉的對象似乎仍離不開君王這個主體，強調唯有具備「聖人」的特質才能以「治身」與「治國」結合在一起。「治身」與「治國」的根源性：來自於自然的秩序，即宇宙與人生的相應關係上，但明顯地《河上公注》將人內在的精氣與外在的元氣相為呼應，建構出黃老思想中天人相貫的系統理路。然而，這影響到《河上公注》對於《老子》治國理念的繼承與轉化。「治身」至「治國」的擴展：「治身」與「治國」這兩個思想內容是不相同的，但在聖人身上，卻能夠相通進而同時展現。然而，不能忽略的是《河上公注》雖然「治身」與「治國」能在「聖人」上相並列，依林俊宏所言即「治身」為「治國」前導的立場是顯而可見的。

因此，究竟「治身」到「治國」的擴展要理，最終仍然落在「治身」上，所謂的「清靜無為」並非僅是「養生（身）」而已。聖人或說是體道者能使「治身與治國同也」的脈絡下，蘊藏著通透形上本體之道的深刻體悟。唯有在「治身」能夠真正與「道」合同，依歸於「道」的理想人格，才能同時成就治國的事業。然而，整體來說，《河上公注》在形而上之「道體」與形而下世界之間，通過「氣」的運作進而緊密聯繫起來。因此，在「氣」的意義下，整個宇宙世界之間的聯繫呈現著一種動態且和諧的關係，形上與形下通過「氣化」互動頻繁。就作為詮釋《老子》的作品，這部份可視為《河上公注》的創造性發揮，接納了部份漢代黃老思想的概念，交融於原始道家的理解意義，深刻地建構出從形而上「道體」以致於形而下「道用」的發展脈絡與關注。



參考書目

【古籍文獻】(依經子史籍排序)

經傳類

- 《周禮注疏》，（《十三經注疏附校勘記》，臺北：大化書局，1989年）
《說文解字注》，（〔漢〕許慎著，〔清〕段玉裁注，臺北：藝文印書館，1979年）

子書類

- 《老子四種》，（〔魏〕王弼等著，臺北：大安出版社，1999年）
《老子校注》，（朱謙之校注，北京：中華書局，1996年）
《老子道德經河上公章句》（王卡點校，北京：中華書局，1993年）
《管子校釋》，（〔周〕管仲，顏昌曉著，湖南：岳麓書社，1996年）
《管子》，（〔周〕管仲，謝浩範、朱迎平注譯，臺北：臺灣古籍出版社，2000年）
《淮南子注》，（〔漢〕劉安編，〔漢〕高誘注，楊家駱主編，臺北：世界書局，1965年）
《春秋繁露義證》，（〔漢〕董仲舒著，〔清〕蘇輿義證，北京：中華書局，1996年）

文集類

- 《楚辭集註》，（〔宋〕朱熹撰，上海：上海古籍出版社，1979年）
《太平經合校》，（楊家駱主編，臺北：鼎文書局，1979年）
《太平經釋讀》，（楊寄林譯著，海口：南海出版社，1994年）

【近人著作】(依著者姓名筆劃排列)

- 小林正美，李慶譯：《六朝道教史研究》，成都：四川人民出版社，2001年
王清祥：《老子河上公注之研究》，臺北：新文豐出版社，1994年
白奚：《稷下學研究》，北京：三聯書局，1998年
余英時：《中國思想傳統的現代化闡釋》，臺北：聯經出版社，1997年
李霞：《生死智慧—道家生命觀研究》，北京：人民出版社，2004年
孫以楷主編，陳廣忠、梁宗華：《道家與中國哲學》，北京：人民出版社，2004年
楠山春樹：《老子傳説の研究》，東京：創文社，1990年



楊玉輝：《道教人學研究》，北京：人民出版社，2004年

楊儒賓編著：《中國古代思想中的氣論及身體觀》，臺北：巨流圖書公司，
1993年

葉海煙：《老莊哲學論》，臺北：文津書局，1997年

蔡璧名：《身體與自然—以《黃帝內經素問》為中心，論古代思想傳統中的生命
觀》，臺北：臺灣大學出版委員會，1997年

【學位論文】(依出版年代順序排列)

黃崇修：《從身體觀論虛靜功夫的哲學意涵》，（政治大學哲學所碩士論文，
1999年）

莊曉蓉：《身國一理的《老子河上公章句》》，（臺北：華梵大學東方人文思想
研究所碩士論文，2004年）

陳慧娟：《兩漢三家《老子》注養生思想研究》，高雄：國立高雄師範大學國文
學系博士論文，2010年6月

【期刊論文】(依出版年代順序排列)

林俊宏：〈禮與政治現實的對話—賈誼《新書》的禮治思想〉，《政治科學論叢
》第十七期，1992年

張運華：〈身國並重的道家養生論—論《老子河上公章句》〉，收錄於《宗教哲
學》第二卷第一期，1996年

林俊宏：〈老子政治思想的開展〉，《政治科學論叢》第九期，1998年6月

鄭燦山：〈老子河上公注長生思想析論〉，《孔孟學報》第七十七期，1999年
9月

陳麗桂：〈《老子河上公章句》所顯現的黃老之理〉，《中國學術年刊》第二十
一期，（2000年3月）

鄭燦山：〈《河上公注》成書時代及其思想史、道教史意義〉，《漢學研究》第
18卷第2期，2000年

施又文：〈《黃帝內經》關於「臟腑經絡」的生理觀〉，《中國文化月刊》第二
五七期，2001年

杜保瑞：〈《河上公注老》的哲學體系之方法論問題檢討（下）〉，《哲學與文
化》二十九卷第六期，（2002年6月）

張文喜：〈論笛卡兒與胡塞爾的身體觀及其實踐意義〉，《社會科學輯刊》第3
期，2002年

李增：〈論河上公注老子之氣化宇宙觀特色〉，《哲學與文化》第卅卷第九期，
2003年



- 林俊宏：〈氣、身體與政治－《老子河上公注》的政治思想分析〉，《政治科學論叢》第十九期，2003年
- 高華平：〈楚簡本、帛書本、河上公注本三種《老子》仁義觀念之比較〉，《中國歷史文物》，2003年
- 王志楣：〈從有身到無身－論《老子》的身體觀〉，《彰化師大國文學誌》第十五期，（2007年12月）。
- 侯小東：〈從《春秋繁露》看漢代儒家思想的神化〉，《作家雜誌》第二期，2009年
- 蘇慧萍：〈《老子道德經河上公章句》的聖人論〉，《高雄師大學報》第二十六期，（2009年6月）



試探知青下鄉的戀愛情況—— 不能說的秘密？

鍾哲宇*

提 要

由於當時中國對於知青的晚婚政策，故男女知青之間，原則是禁止談情說愛的，然而下鄉的知青中，有很多都是「青少年」。人在青少年，正是開始對異性好奇，意識到男女有別的時期。且在1966到1976的十年文革中，知青們所受到的生理、心理壓抑更大，可是研究知青歷史之著作，卻較少針對此現象作深入探討，然而在一些知青的回憶錄中，卻記載了許多關於戀愛的故事或心情。筆者即嘗試從知青的記錄中，探索在十年文革的壓抑下，男女知青們是如何溝通交往、談戀愛的。本文以諸位知青本身的傳記或回憶文錄為主要討論材料，嘗試分析其自身的戀愛相關經驗，並以時間為綱，作三期論之，分別為：知青下鄉初期（1967—）、知青下鄉中期：「林彪事件」的影響（1971—）、知青下鄉晚期：毛澤東的過世（1976—）。期能窺探知青下鄉戀愛生活之面貌。

關鍵詞：知青 文化大革命 下鄉運動

一、前言

所謂的「知青」，是專指上世紀中國五十年代初直至八十年代初的三十餘年間，曾在學校受過教育，然後在「上山下鄉」的特殊政策下，由政府所組織到農村或邊疆從事農、林、漁業生產的城鎮戶籍青年人¹，然而事實上，未足十八歲下鄉者佔相當的比例，換言之，下鄉的知青有很多都是「青少年」。人在青少年時期，正是開始對異性好奇，意識到男女有別的時期，但是因當時中國的官方政策，許多的青少年只能遠離家人，到偏遠的鄉下工作。這些知青下鄉時，必須要面臨到的問題，即是如何與異性（女知青）溝通。這些未成年的知青，離開了家與學校，兩性教育更顯得貧乏及欠缺。

* 國立中央大學中國文學系博士生

¹ 王師力堅：《回眸青春：中國知青文學》（臺北：Airiti Press，2008年），頁1。



再者，由於當時中國對於知青的晚婚政策，故男女知青之間原則是禁止談情說愛的，兵團知青更是嚴格執行此一規定。²據劉小萌《中國知青史》的記載，上山下鄉運動的決策者們所以積極提倡知青晚婚，主要鑒於以下三點：³

一、下鄉知青尚未進入合適婚齡。老三屆初、高中畢業生，1968年時在16-21歲之間，按國家制定的晚婚政策，城市中的晚婚年齡為女25歲、男28歲；農村為女23歲、男25歲。

二、政府希望通過知識青年的表率作用，在農村開風氣之先，移風易俗推進晚婚和計劃生育政策。

三、緩解知青住房困難。知青戀愛後要結婚，首先要解決住房問題，國家撥給兵團知青的安置經費有限，沒有錢給一個個成為單門獨戶的結婚知青解決住房問題。

而尤其是在1966到1976的十年文革中，知青們所受到的生理、心理壓抑更大，可是近代研究知青歷史之著作，卻較少針對此現象作深入探討。然而在一些知青的回憶錄，卻記載了許多關於戀愛的故事或心情，筆者即嘗試從知青的記錄中，探索在十年文革的壓抑下，男女知青們是如何溝通交往、談戀愛。

本文以諸位知青本身的傳記或回憶文錄為主要討論材料⁴，嘗試分析其自身的戀愛相關經驗，並以時間為綱，作三期論之，分別為：知青下鄉初期（1967—）、知青下鄉中期：「林彪事件」的影響（1971—）、知青下鄉晚期：毛澤東的過世（1976—）。期能窺探知青下鄉戀愛生活之面貌。

二、知青下鄉的戀愛生活

是文以時間為綱，上述諸書為主要討論材料，再輔以相關資料，嘗試為知青生活戀愛生活作一歷時性之敘述，期能看出轉折脈絡與變化過程，依次述之：

² 關於知青的類型，王師力堅《回眸青春：中國知青文學》分為六種，分別為：下鄉插隊知青、兵團知青、農林場知青、回鄉插隊知青、幹校知青、隨戶知青。（頁5-10）

³ 劉小萌：《中國知青史：大潮（1966~1980年）》（北京：當代中國出版社，2009年），頁315。

⁴ 本節主要討論之材料有：木齋《歷史的化石：知青十五年》、崔積寶及李桂茹合著的《十年》、陸融《一個上海知青的223封家書》、鄧賢《中國知青夢》。木齋於1968年赴內蒙古插隊知青，現為中國吉林大學文學院教授，《歷史的化石：知青十五年》是他的自傳。崔積寶及李桂茹合著的《十年》，則為兩人於1968—1977這十年間之通信，二人相識於1966年，1968年下鄉於黑龍江生產建設兵團。陸融《一個上海知青的223封家書》，記載了陸融於1970年5月至1979年1月，下鄉到雲南生產建設兵團後，寫給家人的223封書信。



(一) 知青下鄉初期 (1967—)⁵

木齋於 1968 年赴內蒙古插隊，時年十七歲，正是開始對兩性好奇的時候。但是在文化大革命的浪潮下，只能離開家庭及學校，投入知青下鄉運動，而缺乏兩性教育。所以男、女知青相處時不免有許多的問題，如木齋《歷史的化石：知青十五年》云：

第一次去女生宿舍，直接推門就進去了，女生當時大概正有不方便的事情，被我這個十七八歲的小伙子突然闖入，嚇了一大跳。隨後，關燕作為女生老大姐，非常嚴肅的對我說：「記住！以後一定要先敲門！」語氣很重，這個場景令我終生難忘。但這次手中端滿了食物，無法敲門，而我又不知道採用什麼話語通告對方我要進門，情急之下，使用了上學時候進入教師辦公室時常說的「報告」。⁶

由此可知剛下鄉的木齋，對於與異性相處是非常笨拙的，再加上他自敘其所處的環境，大家根本不談性，也不談愛情，不談男女。⁷女知青對男性也是如此。木齋說有個女知青暗戀了他好久：

待時光遠遠地離開知青歲月的時候，一次，偶然見到關燕，她不無神秘地對我說，有一位女生一直悄悄地喜歡我，我百猜不到，她揭出謎底，竟是劉偉。這使我大為驚訝。因為，哪怕有一點兒蛛絲馬跡，我都有可能迎頭追上。⁸

女知青或許是害羞？也或者是不知如何表達情意，但是男知青木齋卻也是不解風情。就在這種對於異性朦朧的摸索下，同儕間常常會流傳出一些光怪陸離的故事來。

木齋就曾聽過他的好友錢秉強的「經驗交代」，記云：

秉強長我三歲。當我們一年一歲地在莽原浩野上步入到公元 1973 年的時候，他已經是 25 歲的年齡了。男女之事已經在我們之間解禁，儘管仍然

⁵ 知青下鄉運動，自 1967 年正式啟動。王師力堅《回眸青春：中國知青文學》云：「直至 1967 年 10 月 9 日，北京二十五中高三學生曲折率領郭兆英……等九名初、高中學生，自動赴內蒙古插隊落戶。這一行動當然得到當局及媒體推波助瀾的鼓勵、支持與宣傳，由此拉開了文革知識青年上山下鄉運動的序幕。」（頁 22-23）

⁶ 木齋：《歷史的化石：知青十五年》（北京：東方出版社，2009 年），頁 50。

⁷ 木齋：《歷史的化石：知青十五年》，頁 41。

⁸ 木齋：《歷史的化石：知青十五年》，頁 43。



認為這個話題不雅。適當的談論，似乎也是一種宣泄方式。秉強在我們幾個密友的逼問下，交代了他的“求愛”經歷——那時，我們完全不知道怎樣向一位女性求愛。他的“交代”十分枯燥，以至于現在時隔二十多年，他的聲音依然錄在我腦海的磁帶裡：

那晚，只有我和她在家，我燒火，她做飯，誰也不說話。

第二天晚上，我還燒火，她還做飯。

“妳想解決生活問題嗎？”我說。

“不想。”她說。

沉默。失眠。

第三天晚上，我還燒火，她還做飯。

“妳想解決生活問題嗎？”我說。

“想。”她說。

“然後呢？”我們問。“廢話，當然就是求愛成功啦！”⁹

上文所提到的「解決生活問題」、「求愛」，其實不完全是單純在談戀愛，反而有點像是「性邀約」，以現今的社會來看，這種交友方式依然很可能會被當作色狼，更何況是在二十多年以前。然而對於兩性交友概念缺乏的木齋及其朋友們，卻是趨之若鶩。這個故事也影響了木齋的交友觀念，其云：

這是我有生以來聽到的第一個求愛成功的過程，以後不免也模仿，卻每次都失敗，於是懷疑他講述的是否真實。¹⁰

在木齋的書中，也有提到他與諸位女子的求愛的故事，但都是被拒絕的，可是木齋卻認為「那是一個標準的、經典的知青時代的求愛過程」。¹¹由此可見當時戀愛方式的樸拙。

崔積寶及李桂茹合著的《十年》這本書，為兩人於1968—1977這十年間之通信，二人相識於1966年，1968年下鄉前二人可說已有好感，故雖分隔兩地，仍持續通信，但是在那個限制男女交往的環境中，這樣的行為是不能公開地，故他們採用間接的寄信法，如《十年》注釋二、記云：

初到兵團前兩年，男女之間通信被認為是談戀愛，是想個人問題，會被周圍的人議論，影響一個人政治上的進步。所以崔採用讓李的家人轉寄，信

⁹ 木齋：《歷史的化石：知青十五年》，頁161。

¹⁰ 木齋：《歷史的化石：知青十五年》，頁162。

¹¹ 木齋：《歷史的化石：知青十五年》，頁231。



是從哈爾濱家裡寄來的，別人就不會知道我們在通信了。¹²

雖然如此，在當時風聲鶴唳的背景下，任何信件都有可能受到檢查、偷看，《十年》1969年5月13日的信寫道：

最近我們連出現了一股偷著看別人信的歪風，陳秀英、陳敏麗的信都被拆過，……這說明我們連的某些人相當注意這些事，千方百計地想在別人的信中知道一些秘密，甚至採用這種卑鄙的手段。現在我每次來信都是提心吊膽，唯恐我的信被別人拆看，所以我想以後一定得注意，避免這樣的事情發生。¹³

據此可見，他們兩人的通信是如何困難，也可見他們深厚的情感。

可是下鄉數年後，在左傾思想的教育下，不免讓人的觀念及想法產生變化，李桂茹於1970年8月28日的信寫道：

過去，你對我的幫助很大，在此，我感謝妳對我的幫助！但我們只能是同志式的幫助，不能超越這個範圍，否則的話，對你、我都不利，對革命也不利，我想你是會清楚的。最後再談一句，希望你能夠完全忘掉這件事，把它拋到九霄雲外，大踏步地輕裝前進在革命大道上，把自己的一切交給黨去安排。¹⁴

兩個相戀的人，卻因環境的影響，產生了如此巨大的改變，後來他們雖然仍恢復通信，最後有了好結果，但是可想見有許多對下鄉前就相戀的知青，下鄉後就因此無奈分手了，如鄧賢《中國知青夢》，便記載了這麼一個悲慘的故事：沈東貴和童心娣，上海浦東人，自幼青梅竹馬，兩小無猜。1970年一同下鄉到雲南生產建設兵團某獨立團。下鄉前，兩家父母給兩人訂婚。然兵團有許多的紀律約束，其中一條即是知識青年「不許談戀愛」。可是二人自恃有父母作主，不把連隊紀律放在眼裡，依然故我，親密無間。連隊領導自然不會視若無睹，數次打壓他們，但這對戀人卻不肯讓步。最後他們因不堪種種欺侮，殉情自殺了。¹⁵

知青下鄉運動的初期1967年左右，正是文化大革命如火如荼的時候，而對人、對知青思想精神的掌控也是最嚴密的時期，年輕的知青們生理、心理對異性

¹² 崔積寶、李桂茹：《十年》（天津：百花文藝出版社，2008年），頁8。

¹³ 崔積寶、李桂茹：《十年》，頁25。

¹⁴ 崔積寶、李桂茹：《十年》，頁99。

¹⁵ 鄧賢：《中國知青夢》（北京：作家出版社，2009年），頁101。



的好奇，也受到了強力的打壓、抑制。可是在 1971 年 9 月發生的「林彪事件」，卻讓當時人產生了極度的震憾，而對於知青們更是有巨大的影響，這個影響不僅改變了知青的生活態度、也改變了對愛情的態度。

（二）知青下鄉中期：「林彪事件」的影響（1971—）

所謂的「林彪事件」發生於 1971 年 9 月 13 日，當時毛澤東與林彪翻臉，林彪及其家人葉群、林立果叛逃，墜機於蒙古溫都爾汗。王力堅對此一大事件之影響，有所論述，云：

這一事件，客觀上宣告了「文化大革命」的理論和實踐的破產；更成為知青運動的分水嶺，使知青從革命的夢中驚醒，對文革、對革命產生的深深的困惑、懷疑；感覺到以前被愚弄了，信念動搖了。¹⁶

木齋的看法，與王力堅相同。木齋亦云：

無論如何，林彪事件，是我們的轉折點。我們在白國利的不眠之夜的思索中，轉入了冷靜。冷靜地面對歷史，冷靜地面對現實。冷靜的結果，是苦悶。我們開始了苦悶的時期。¹⁷

「林彪事件」不僅瓦解了知青政治的信仰，也改變了知青們的生活態度，他們的生活態度由熱情積極轉為悲觀消極，因此進入了苦悶的時期。

在苦悶的時期，知青們的生活有了巨大的改變，木齋云：

大概是從林彪事件之後，知青中普遍開始流行打撲克、鈔桌子，頹廢思潮如同瘟疫一樣，很快就在知青之中蔓延。我們幾人一方面學哲學，另一方面，又感受著精神崩潰的壓力，感受著隨時可能發生的精神支柱的坍塌。特別是當我們回到集體戶小組中的時候，不可避免地感受到這種流行病的感染。試錄幾則日記：

1971 年 12 月 23 日

請客完全是一種沒有理由的浪費，喝酒下棋完全是消磨我們的時光。青春

¹⁶ 王師力堅：《回眸青春：中國知青文學》，頁 29-30。

¹⁷ 木齋：《歷史的化石：知青十五年》，頁 153。



是寶貴的，我們沒有任何理由進行自殺。¹⁸

再如：

1972年10月3日

今年的一年，是我們小組人的精神面貌發生巨大變化的一年，即由熱衷於政治抱負並刻苦實踐到頹廢、找朋友、打牌、算命。白國利消極得很，他的雍容態度都用於戀愛，政治上也十分不得意，和領導關係不好；楊和正在為失戀而苦惱。……今年是我到農村以來最壞的一年，……愛情的蛆蟲也時常偷襲。¹⁹

在「林彪事件」發生之前，木齋所在的小組，號稱維護住了「正統的思想統治」²⁰，也就是嚴守著男女知青不許談戀愛的規定。然而在「林彪事件」發生之後，知青們的生活信仰崩潰，許多人因而發瘋、自殺，木齋的小組雖不致走上極端，卻也顯得頹廢消沉。其中木齋小組上的領導人物白國利，原先最是嚴守男女分際的，如今也開始談戀愛。據此，可見「林彪事件」對知青們的打擊有多大。

在崔積寶及李桂茹合著的《十年》，1971年6月至1972年1月的書信，則可見兩人的情感加溫，這或許與環境對男女交往的反對壓力趨緩之故，所以這對戀人因能持續他們的感情。在這期間的書信中，他們也提到男女知青流行談戀愛的情形，云：

1972年1月23日

連隊搞對象比較成風，男女之間互相議論，領導完全不管，而且還支持。元旦石灰窖一上海同志女朋友來，連裡特意還多給了三斤肉。團裡有不少青年急不可待申請結婚，要房子。……有的領導公開說：「成家才能紮根。」你們團和連隊也是這個樣子吧！²¹

所謂的「搞對象」，其實就是幫男女作配對，而且是公開進行的。再者，是書也提到當時知青們的生活混亂，云：

1972年1月15日

¹⁸ 木齋：《歷史的化石：知青十五年》，頁172。

¹⁹ 木齋：《歷史的化石：知青十五年》，頁174。

²⁰ 木齋：《歷史的化石：知青十五年》，頁41、153。

²¹ 崔積寶、李桂茹：《十年》，頁134。



現在我們連隊思想特別混亂，青年大部分不安心，宿舍裡空氣很壞，看黃色小說，唱黃色歌曲，消極怠工，頂撞領導。²²

當時知青的心情動搖，也反映於陸融的家書中。

陸融《一個上海知青的 223 封家書》，記載了陸融於 1970 年 5 月至 1979 年 1 月，下鄉到雲南生產建設兵團後，寫給家人的 223 封書信。在陸融下鄉的前幾年，家書中滿是對於下鄉生活的讚揚，但在 1973 年 5 月 31 日所寫的家書，卻透露出對知青生活的一些不滿，云：

中學裡的時間就這樣消逝了，又不能重新回到那個時期。想想如果是現在，我相信自己一定會學得很好，至少不會差於一般人……說來說去，還是怪自己倒霉。在這裡，整天和鋤頭、砍刀、膠刀打交道。工作繁忙，生活條件又艱苦，對於我們這些知識青年來講，思想再好，情緒再樂觀的人也免不了有時會感到苦悶和煩惱。²³

這封書信的背景是陸融因報考大學不利，所以對於知青生活產生不滿。再者，陸融此時其實已有穩定交往的女友劉萍，兩人交往的時間也恰好在「林彪事件」發生之後²⁴，但是出身於「正統家庭」的陸融，和劉萍的交往在家書中的反映，其實是相當隱晦的，甚至幾乎都無提及。這不僅僅是當時知青生活環境的壓力，其實家裡的要求也是相當重要的原因，試看陸融 1973 年 1 月 31 日的家書：

至於我與女學生之間的關係，最近家中兩封信上已提起過。那是聽一些女同學說的，工作方面和其他方面的緣故，總不能不說話。再說我與女同學平時並不怎麼很親近，只不過劉萍給我洗了幾次被子和蚊帳，就給人家說起來了，弄得她也不好說話。我想，在一個連隊，無論工作學習上，或者學習上，大家還是應該做到互相關心、互相愛護、互相幫助，保持在一般同志之間的關係上。關於終身大事方面，我可以說絲毫沒考慮過。我一直認為，我們現在還年輕，正是為黨為人民貢獻力量的時候，過早地考慮和追求個人的利益，是不符合今天偉大的時代對我們青年人的殷切期望的。

²² 崔積寶、李桂茹：《十年》，頁 131。

²³ 陸融：《一個上海知青的 223 封家書》（上海：上海社會科學院出版社，2009 年），頁 215。

²⁴ 陸融：《一個上海知青的 223 封家書》：「1977 年 3 月 22 日：我和劉萍自 1972 年 3 月戀愛以來至今已五年整。五年來，我們倆能夠互相體貼、互相幫助，並逐漸建立了較深的感情。」（頁 376）



……爸爸媽媽在信中提醒我的話，我一定記住，引以為戒。²⁵

陸融父母所提醒他的話，其實就是要努力爭取入共產黨，而若不是陸融自己說出他和劉萍相戀的時間點，只看上面的文字敘述，恐怕也很難看出他倆已交往快一年了。知青們為了自己的前途，總是努力表現出積極的一面，特別是像陸融這樣背景尚佳的兵團知青，只要努力絕對是有機會入黨的，故對於男女相戀的情事，更是特別隱晦小心，以保護自己的前程。

知青下鄉運動，自 1967 年正式開始後，其實有越來越多的問題衍生出來，下鄉運動已漸至窮途。1976 年 9 月 9 日毛澤東逝世後、四人幫被捕，而政治情勢的重大改變，知青下鄉政策亦隨之動搖，到了 1979 年，發生了知青大返城風潮，下鄉運動因此告終。

（三）知青下鄉晚期：毛澤東的過世（1976—）

大多數的知青剛下鄉時，年齡其實都還小，尚未進入適婚年齡，如木齋於 1968 年赴內蒙古插隊知青，時年十七歲。然而隨著年齡的增長，加之政治環境的動蕩，官方力量對知青的約束降低，多數知青們很自然地進行男女交往的活動。木齋云：

在我剛剛到達糖廠的這一年，人也到了 25 歲左右，大家的心裡都有點像長了草似的，無論男女都有些著急了，所以這一段時間發生的這一類故事也就比較多。²⁶

木齋 25 歲時值 1976 年，而毛澤東則逝世於此年。當時政治局勢不明，知青們的政治信仰自林彪事件出現動搖後，至毛澤東逝世、四人幫被捕，官方約束知青的力量更顯得無力，「不許談戀愛」的禁令形同虛設。

當時由於知青結婚後就必須脫離農場，加之工作不定，故多數知青都只想談戀愛而不願結婚。木齋即云：

這是一代人的共同問題，工作不定，戶口不定，怎能談婚論嫁？也就是說，作為知青的這一身份若是不能從根本上解決，就談不上愛情和婚姻問題。當然，這只是我們這些正統知青的想法，為此，我們下鄉八年而守身如

²⁵ 陸融：《一個上海知青的 223 封家書》，頁 202。

²⁶ 木齋：《歷史的化石：知青十五年》，頁 233。



玉，對於絕大多數知青來說，卻將愛情和婚姻視為兩回事，或者說是將生理的問題和社會的問題視為兩回事。²⁷

木齋又云：「知識青年下鄉，由於生活的苦悶，也由於正統的思想統治從某種意義上說的瓦解，一般都出現了性的解放。」²⁸正是因為只想戀愛而不願結婚，加之知青生活的苦悶，所以產生了 70 年代性解放的風潮。鄧賢對於此一性解放的現象，亦有所評論：

隨著兵團體制轉變和軍隊幹部撤離，「不許談戀愛」的禁令自然解除，處在青春期和躁動不安的十幾萬男女知青就如同長久分離的亞當和夏娃，彼此熱烈而不顧一切地撲向對方，肆無忌憚地偷吃（分享）這枚遲到的道德樹上的禁果。²⁹

性解放的風潮，可說是「人性」對於文化大革命的反撲，但是複雜的男女關係也造成了嚴重的後遺症，鄧賢《中國知青夢》收錄了雲南省知青辦於 1978 年 10 月的〈關於農場知青戀愛婚姻情況的調查報告〉：

橄欖坝農場（原四團）某分場，未婚同居率高達百分之五十，東風農場（原二團）某分場達百分之七十，其中第八連未婚同居率為全農場之首，為百分之九十以上。……私生子現象嚴重，……私自墮胎造成的死亡現象各農場年年都有，有的農場多達一年十幾起。³⁰

對於此種亂象，曾為知青的鄧賢卻有較為平和理解的解釋，其云：

在我們改革開放的正常時代，每一個先前的知青也許都是好公民、好父親、好妻子，他們遵紀守法，教育子女，維護傳統美德，但是在一個靈魂扭曲和暴虐專制的時代，你能無視社會的強大存在而僅僅苛求個人道德不夠完善嗎？從這個意義上說，存在決定意識。也決定道德和人性。³¹

鄧賢站在一個歷史見證者的角度上，對於當時性解放的現象，具有同情之理解，以為當時的大環境其實已是一個不正常的時代。可是在那樣一個混亂的時代

²⁷ 木齋：《歷史的化石：知青十五年》，頁 230。

²⁸ 木齋：《歷史的化石：知青十五年》，頁 41。

²⁹ 鄧賢：《中國知青夢》，頁 131。

³⁰ 鄧賢：《中國知青夢》，頁 130。

³¹ 鄧賢：《中國知青夢》，頁 131-132。



，卻並非所有的知青都是如此，如曾為知青的王力堅老師，對此現象卻覺得深感驚訝，云：「近年看了不少知青文學，說當時知青中的男女關係如何自由混亂，真讓我們瞠目結舌。我們那裡確實『純淨』得邪乎。」³²或許各地區各類型的知青，其情況或多或少都有不同，所以不能一概而論。

前段所述，乃是當時男女交往複雜的情況。對於下鄉初期已相戀的情侶，在歷經了政治環境的打壓，只能秘密交往的情況。到了下鄉運動的末期，兩人若是仍持續他們的戀情，此時大多就論及婚嫁了。如《十年》的崔積寶及李桂茹，二人相識於1966年，1968年下鄉於黑龍江生產建設兵團，後兩人於1977年結婚。再者，《一個上海知青的223封家書》的陸融，1970年5月下鄉到雲南生產建設兵團，在1977年3月22日的家書中，報告了他和知青同事劉萍的戀愛情況，並有論及婚嫁的意向，云：「我和劉萍自1972年3月戀愛以來至今已五年整。五年來，我們倆能夠互相體貼、互相幫助，並逐漸建立了較深的感情。隨著年齡的增長，我們也開始考慮我們未來的大事。」³³到了下鄉運動的晚期，扭曲人性的政策已逐漸鬆綁，而知青戀愛的情況已不再是不能說的秘密，真誠相愛的知青們，最終也能有好的結果。

三、結語

中國山東省檔案局於2009年編了一本《青春印象：山東知青圖片檔案》，是書收錄了當時山東知青們下鄉時所照的相，並附有解說。在這些知青生活照片的解說中，竟也歌頌了知青下鄉時的愛情生活，如：

當然，他們也有很多的歡樂。田野間放歌，地頭上舞蹈，……還有在那苦難與艱辛中產生的朦朧愛情。³⁴

生產建設兵團是年輕人的天下，業餘文化生活較之到農村插隊落戶的知青們就相對豐富多彩一些。……知青們讀書、寫詩、唱歌、戀愛，在兵團這個大家庭度過了一段別樣的青春年華。³⁵

兵團有許多的紀律約束，在各種知青當中可說最講究紀律，而其中一條當然就是知識青年「不許談戀愛」。引文中歌頌愛情的文字，若比照當時的知青生活，豈不令人感到格外諷刺？或許正如木齋自傳的書名「歷史的化石」，其云「大多數

³² 王師力堅：《天地間的影子：記憶與省思》（臺北：Airiti Press，2008年），頁97。

³³ 陸融：《一個上海知青的223封家書》，頁376。

³⁴ 山東省檔案局：《青春印象：山東知青圖片檔案》（濟南：山東人民出版社，2009年），頁64。

³⁵ 山東省檔案局：《青春印象：山東知青圖片檔案》，頁116。



化石是史前生物的能保存下來的堅硬部分，而我要挖掘的，則是知青時代的人物命運和心靈斷層，但我也只能挖掘其中有可能被歷史『保存下來的堅硬部分』。』³⁶知青們的愛情故事，即是值得書寫保存的歷史，無論在當時是否被允許。

³⁶ 木齋：《歷史的化石：知青十五年》〈引子〉。



參考資料

【書目資料】

1. 山東省檔案局：《青春印象：山東知青圖片檔案》，濟南：山東人民出版社，2009年。
2. 王師力堅：《天地間的影子：記憶與省思》，臺北：Airiti Press，2008年。
3. 王師力堅：《回眸青春：中國知青文學》，臺北：Airiti Press，2008年。
4. 木齋：《歷史的化石：知青十五年》，北京：東方出版社，2009年。
5. 定宜莊：《中國知青史：初瀾（1953～1968年）》，北京：當代中國出版社，2009年。
6. 崔積寶、李桂茹：《十年》，天津：百花文藝出版社，2008年。
7. 陸融：《一個上海知青的223封家書》，上海：上海社會科學院出版社，2009年。
8. 陳佩華：《毛澤東與紅衛兵的故事》，臺北：新潮社，2007年。
9. 鄧賢：《中國知青夢》，北京：作家出版社，2009年。
10. 劉小萌：《中國知青史：大潮（1966～1980年）》，北京：當代中國出版社，2009年。

【網站資料】

1. 老例的博客，<http://blog.sina.com.cn/u/1700847551>。
2. 老知青之家，<http://www.lzqzj.com/main.asp>。
3. 華夏知青網，<http://www.hxzq.net/>。
4. 劉曉航《我們要回家》，引自：<http://www.hxzq.net/Essay/2327.xml?id=2327>。



有鳳初鳴——

漢學多元化領域之探索學術研討會議程

(第六屆全國中文領域研究生論文發表會)

時間：100年5月31日(星期二)

地點：東吳大學外雙溪校區 R0101 普仁堂

08:40 09:00	報 到					
09:00 09:10	開幕式 貴賓致詞					
場次	主持人	主講人		論文題目	特約討論	
(一) 09:10 10:30	孫劍秋 主任 (國北教大)	陳相華	臺師大	殷代農業管理與兵農合一情形探究	孫劍秋	國北大
		許正弘	清華大學	宋元之際江南士人劉壘及其《水雲村泯稿》	許清雲	東吳
		林增文	東海大學	分化中的統一——《詩經·巧言》的整體性隱喻閱讀	孫劍秋	國北大
		蕭雁菁	成功大學	從「氣」的角度看《老子河上公注》「治身」與「治國」的聯繫與擴展	涂美雲	東吳
10:30—10:40 茶 敘						
(三) 10:40 12:00	林伯謙 主任 (東吳)	柯秉芳	東吳大學	論先著詞作之家國感懷——以個性境遇、效法對象與交游為例	馬寶蓮	北大
		邱永祺	北市教大	北宋張有《復古編》聯綿字探析	沈心慧	東吳
		陳岱華	臺北大學	隱於笑的真我——《聊齋誌異·嬰寧》之敘事分析	張曼娟	東吳
		李慶輝	清華大學	從人文主義到《圓善論》——論牟宗三孔子觀的變化	謝居憲	元智
12:00—13:30 午 餐						
(五) 13:30 14:50	吳冠宏 主任 (東華)	曾偉婷	臺師大	試以優選論分析中古見系字在今日國語中顎化作用的演變規律	蔡宗祈	東海
		呂慧鈴	臺師大	王弼之「體用」義探析——兼論與崇本舉末、崇本息末之理論關係	吳冠宏	東華
		梁雅英	東吳大學	論李清照詞中的「設問」修辭藝術	蔡宗祈	東海
		黃守正	東海大學	胡震亨《唐音癸籤》杜詩批評之評議	林宜陵	東吳
14:50—15:00 茶 敘						
(七) 15:00 16:40	吳冠宏 主任 (東華)	林東毅	東海大學	關公盪配鄉考	許學仁	東華
		吳秉勳	東海大學	從敘事學理論重審《斷鴻零雁記》的藝術價值	張啟超	東華
		陳世昫	政治大學	從古典到現代：「白蛇」故事系列中「小青」角色的敘事與寓意	阮桃園	東海
		施惠玲	東吳大學	從唐窯的仿古採今到戲劇的花雅融合——論唐英的戲曲創作	張啟超	東華
		鍾哲宇	中央大學	試探知青下鄉的戀愛情況——不能說的秘密？	阮桃園	東海
16:40	閉 幕					

有鳳初鳴— 漢學多元化領域之探索學術研討會議程

(第六屆全國中文領域研究生論文發表會)

時間：時間：100年5月31日(星期二)

地點：東吳大學外雙溪校區 R0112 戴氏基金會會議室

場次	主持人	主講人		論文題目	特約討論	
(二) 09:10 10:30	勞悅強 教授 (元智)	許淑馨	元智大學	論孔穎達《禮記·大學》「誠意」的內容	袁光儀	北大
		張美華	東吳大學	明清世情小說中的縱橫家—以《金瓶梅》幫閒應伯爵為例	勞悅強	元智
		張志威	臺北大學	修身養性的太極武藝與古琴音樂	鄧時海	師大
		余其濬	臺灣大學	《春秋》三傳異文學風之形成	陳伍嵩	東吳
10:30—10:40 茶 敘						
(四) 10:40 12:00	賴賢宗 主任 (臺北)	彭美鑑	東華大學	先秦美學思想	吳順令	北大
		劉益州	逢甲大學	情與眼：鍾理和小說〈蒼蠅〉中愛情意識的視覺與聽覺感官表述之現象學討論	鍾正道	東吳
		方冠中	新竹教大	「夫子自道」的心性哲學內涵——以卡西勒《人論》為比較基礎	賴賢宗	北大
		張瑞欣	元智大學	論嵇弦(斷柱集)異國風情的反諷場景	鍾正道	東吳
12:00—13:30 午 餐						
(六) 13:30 14:50	朱岐祥 主任 (東海)	卓旻賢	東華大學	歐陽修與韋應物的滁州山水	李建崑	東海
		林恕全	國北教大	日本演歌歌詞的死亡意涵	金培懿	師大
		白依淳	政治大學	司空圖五言詩中「自然之境」的展現	李建崑	東海
		吳尚儒	臺北大學	《續修四庫全書總目提要》通俗文學條項的作者問題	陳進益	清雲
14:50—15:00 茶 敘						
(八) 15:00 16:40	朱岐祥 主任 (東海)	蕭艾伶	臺師大	論歐陽脩古文中時間意識之思想體悟	溫光華	東華
		陳雅萍	高雄師大	《廣韻》平聲字在現代國語中的例外音讀	朱岐祥	東海
		鄭宇辰	東吳大學	陳維崧駢文受庾信影響研究	溫光華	東華
		張睿瓚	東華大學	試論廣東惠州蘇堤傳說	陳慷玲	東吳
		蔡育儒	東吳大學	明絕學傳繼，歷兵燹不變—論趙詒琛的文獻學貢獻	楊果霖	北大

說明 1：本研討會分八場次、於兩場地舉行，每場次各四篇論文發表，共計三十四篇論文。

說明 2：每場次主持人三分鐘，發表人各七分鐘，特約討論人每篇各八分鐘，其餘為綜合討論時間。

說明 3：時間屆止前一分鐘按鈴一短聲，時間屆止時按鈴二長聲。



有鳳初鳴—— 漢學多元化領域之探索學術研討會議程

(第六屆全國中文領域研究生論文發表會)

徵稿簡約

- 一、本屆研討會由元智大學中國語文學系、台北大學中國文學系、台北教育大學華語文中心、東吳大學中國文學系、東海大學中國文學系、東華大學中國語文學系聯合舉辦(依筆畫順序排列)，徵求全國研究生之學術論文。
- 二、本研討會徵稿對象為全國博碩士班研究生，徵稿範圍包括：經學（包含群經、小學）、思想（包含諸子、哲學）、文學（包含駢散、辭賦、詩、詞、曲、小說、戲劇、現代文學等）、版本與文獻；請勿重複投稿，亦請勿一稿二投。
- 三、收稿時間為 100 年 1 月 3 日（一）起，至 100 年 2 月 10 日（四）止，有意投稿者請至 <http://www2.scu.edu.tw/chinese/yofung> 線上報名並上傳 word 格式之論文電子檔及造字等相關檔案，並郵寄書面論文稿件一份(以郵戳為憑)。字數或版面不符規定者，一律不予錄取。
- 四、稿件限用中文撰寫，文長不超過二萬字（以電腦字元計算，含注解與參考書目，不含摘要以及關鍵詞）。
- 五、論文版面採橫排方式，為便利編輯作業，撰稿格式參見附件，並避免不必要之格式設定。
- 六、本學術研討會由委員會負責處理集稿、送審、編印及其它與出版有關之事宜。會後論文集以電子書形式發行。
- 七、凡審查通過之論文始得提會發表，本學年研討會預計於 100 年 5 月 31 日舉辦；審查未通過之稿件，均不予退稿，但會附上評審意見之電子檔供撰稿人參考。
- 八、來稿經發表後，版權歸本學術研討會所有（包括網頁使用權），除作者本人日後將其個人著作結集出版外，非經本會書面同意，不得轉載或翻譯。
- 九、書面稿件請寄：111 臺北市士林區臨溪路 70 號 東吳大學中國文學系

「有鳳初鳴學術研討會」議事組收

聯絡電話：(02) 2881-9471 轉 6142 顏秘書



有鳳初鳴—— 漢學多元化領域之探索學術研討會議程

(第六屆全國中文領域研究生論文發表會)

撰稿格式

本研討會為便利編輯作業，謹訂定下列撰稿格式：

一、字型及文字大小格式：

- (一) 「論文題目」統一用 22 標楷體（加粗）；置中對齊。
- (二) 「撰者姓名」請用 14 標楷體，置中於「論文題目」下。
撰者學校、系級，請以註腳方式加「*」號，置於當頁頁尾。
- (三) 「提要」二字，統一用 18 標楷體（加粗），
「提要內容」則用 12 標楷體（不加粗）。首行縮排二字元。
- (四) 「關鍵詞」三字，統一用 12 標楷體（加粗），
關鍵詞內容則用 12 標楷體（不加粗），置於「關鍵詞」三字右側，首行縮排二字元。
- (五) 內文部分全部用 12 pt 新細明體，首行縮排二字元。

二、各章節使用符號，依一、(一)、1、(1).....等順序表示；文中舉例的數字標號統一用(1)、(2)、(3).....。

三、請用新式標號，惟書名號改用《》，篇名號改用〈〉。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，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。

四、獨立引文，每行低三格；若需特別引用之外文，也依中文方式處理。

五、注釋號碼請用阿拉伯數字隨文標示。

六、注釋之體例，請依下列格式：

(一) 引用專書：

王夢鷗：《禮記校證》（臺北：藝文印書館，1976年），頁102。

(二) 引用論文：

1. 期刊論文

王偉勇：〈以唐、五代小令為例試述詞律之形成〉，《東吳文史學報》第十一號（1993年3月），頁77-106。

2. 論文集論文

余英時：〈清代思想史的一個新解釋〉，《歷史與思想》（臺北：聯經出版公司，1976年9月），頁121-156。

3. 學位論文

王國良：《魏晉南北朝志怪小說研究》（臺北：東吳大學中文研究所博士論文，1983年1月），頁20。

(三) 引用古籍：

1. 古籍原刻本



有鳳初鳴——

漢學多元化領域之探索學術研討會議程

(第六屆全國中文領域研究生論文發表會)

〔宋〕司馬光撰：《資治通鑑》（南宋鄂州覆北宋刊龍爪本），卷2，葉2上。

2. 古籍影印本

〔明〕郝敬撰：《尚書辨解》（臺北：藝文印書館，1969年，《百部叢書集成》影印《湖北叢書本》），卷3，葉2上。

3. 原書有後人作注者，例如：

〔晉〕王弼著，樓宇烈校釋：《老子周易王弼注校釋》（臺北：華正書局，1983年），上編，頁45。

(四) 引用報紙：

余國藩著，李爽學譯：〈先知·君父·纏足——狄百瑞著《儒家的問題》商榷〉，《中國時報》第39版(人間副刊)，1993年5月20-21日。

(五) 再次徵引：

1. 再次徵引時可用簡單方式處理，如：

註1：王偉勇：〈以唐、五代小令為例試述詞律之形成〉，《東吳文史學報》第十一號（1993年3月），頁77-106。

註2：同前註。

註3：同前註，頁78。

2. 如果再次徵引的註，不接續，可用下列方式表示：

註4：同註1，頁82。

七、其他體例：

(一) 年代標示：文章中若有年代，儘量使用國字，其後以括號附注西元年代，西元年則用阿拉伯數字。

1. 司馬遷（145-86 B.C.）

2. 馬援（14B.C.-49A.D.）

3. 道光辛丑年（1841）

4. 黃宗羲（梨洲，1610-1695）

5. 徐渭（明武宗正德十六年〔1521〕- 明神宗萬曆十一年〔1593〕）

(二) 關鍵詞以不超過六個為原則。

(三) 若文章中多次徵引同一本書之材料，為清耳目，可不必作注，而於引文下改用括號注明卷數、篇章名或章節等。

八、徵引資料來自網頁者，需加注網址。

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

第七期

中華民國 100 年 7 月出版

出版者：東吳大學中國文學系博碩士班

發行者：東吳大學中國文學系博碩士班

臺北市士林區臨溪路七十號 電話：28819471 轉 6142

籌備委員：朱岐祥主任 吳冠宏主任 林伯謙主任 孫劍秋主任 賴賢宗主任

鍾雲鶯主任（以姓氏筆畫為序）

排 版：葉嘉中、顏晴美

校 對：葉嘉中、顏晴美

轉載或輯印本刊文字，須先徵求本系同意。

This Annual Publication, Debut, is supported by the Graduate School of Chinese Literature, Soochow University, Taipei, Taiwan, R.O.C.



DEBUT

Annual of Graduate School of Chinese Literature Soochow University

Number 7

CONTENTS

October 2011

- 1 Fang, Guan-Zhong Using Ernst Cassirer's Book "An Essay on Man" to Interpret the Philosophy of Intuitive Knowledge from Confucius' Own Narration — With a Study of Restr.
- 2 Pai, Yi-Ting Ssu-K'ung T'u's poem with five characters per line show the "natural condition".
- 3 Trever McKay The Formation of Research Trends in Alternate Readings amongst the Three Commentaries on the Spring and Autumn Annals.
- 4 Wu, Shang-Ju Continues Repairs the Four Books Comprehensive table of contents Abstract the popular novel strip item of author question.
- 5 Wu, Pin-Hsun Using the narrative discussions to reexamination the value of artistic about "Duanhonglingyan Ji".
- 6 Lu, Hui-Ling Discussions On Wang Bi's Theory of Essence and Function.
- 7 Lee, Ching-Hui Mou Zongsan Confucian concept of change——From Humanism to the perfect Good.
- 8 Jhuo, Min-Sian Ouyang Xiu and Wei Yingwu's Chuzhou scenery.
- 9 Lin, Dong-Yi Bin gong xu pei xiang kao.
- 10 Lin, Shu-Chuan The Meaning About Death In Japan ENKA.
- 11 Lin, Tseng-Wen Unification In Splits— A Global Metaphorical Reading Of "QIAOYAN", SHIJING.
- 12 Qiu, Yong-Qi The Study of the Disyllabic Roots in Northern Song Dynasty Zhang-You FuGuBian.
- 13 Shih, Huei-Ling Discuss the Chinese Opera Written By Tang-Yin: Specifically About the Combination of Hua and Ya, and Stage Properties.
- 14 Ke, Bing-Fang The phrase of XIAN ZHU makes a political view——for example personality circumstances, learning object with hand over and swim.
- 15 Chong, Chee-Vui Life Cultivation from the Martial Art of Taiji and Guqin.
- 16 Chang, Mei-Hwa Ming and Qing Dynasties Novels strategists to "Golden Lotus " case count in the hack Ying Bojue.
- 17 Chang, Rui-shin A Study of Y a Xian's " Poems of Broken Pillars": The Irony of Exotic Images.
- 18 Chang, Rui-Ling Study on the story of Guangdong Huizhou Su-Ti.



DEBUT

Annual of Graduate School of Chinese Literature Soochow University

Number 7

CONTENTS

October 2011

- 19 Liang, Ya-Ying “Supposes by the Li Qingzhao word in asks” the rhetoric art.
- 20 Hsu, Cheng-hung A Study on Liu Xun, a Jiangnan Literatus in the Song-Yuan Transition, and his Shui-yun-cun-min-gao.
- 21 Shi, Su-Hsin Interpreting "Sincere Thoughts" in the "Book of Rites" by Kon Yi-Da.
- 22 Chen, Shih-Yun From Classic to Modern: "White Snake" story line in "Little Green" role of narrative and meaning.
- 23 Chen, Dai-Hua The Real me Under a smile.
- 24 Chen, Xiang-Hua Yin Dai Nong Ye Guan Li Yu Bing Nong He Yi Qing Xing Tan Jiu.
- 25 Chen, Ya-Ping The research about the level-tone words in Guang Yun of the exceptional pronunciation in Chinese language.
- 26 Peng, Mei-Chien An Investigation on the Aesthetics In Pre-Chin.
- 27 Tseng, Wei-Ting Analysis the Palatalization rules of the Jian series in middle age to modern mandarin with Optimality Theory.
- 28 Huang, Shou-Zheng A Commentary on Du Fu poem criticism in Tang-Yin-Gui-Qian by Hu Zhenheng.
- 29 Liu, Yi-Jhou The affair and the eyes: a phenomenological discuss of visual and audio description of conscious of love affair in Li-ho Chung's Housefly.
- 30 Tsai, Yu-Ju Knowing that the succession of extinct learning still passes down despite battles- discussion on the contributions of bibliography from Yi-Chen Zhao.
- 31 Cheng, Yu-Chen Dedicate Chen Wei-song's pien-wen affected by Yu xin.
- 32 Siao, Ai-Ling The Ideological of Time Consciousness of Ouyang Xiu's Prose.
- 33 Hsiao, Yan-Jing Based on Breath(Vital energy) to realize the relationship of Body and Pollitics — — Analysis on 《Commentary of Lao Tsu》 (by Her Shang Gong).
- 34 Chung, Che-Yu Probes love situation which the educated youth goes to the country.