

ISSN 2075-0404

# 東吳中文線上學術論文

第三期

中華民國九十七年九月

**Soochow Journal of Chinese literature online**

No.3

September 2008



東吳大學出版

*Published by*

**SOOCHOW UNIVERSITY**



第三期

中華民國九十七年九月

# Soochow Journal of Chinese literature online

No.3

September 2008

發行人 黃鎮台

Publisher: Huang, Chen-tai

編輯委員會

Editorial Board

編輯委員：林伯謙（召集人・東吳大學教授）

EDITORIAL COMMITTEE : Lin, Po-chien

陳松雄（東吳大學教授）

Chen, Sung-hsiung

蘇淑芬（東吳大學教授）

Su, Shu-fen

侯淑娟（東吳大學副教授）

Hou, Shu-chuan

陳慷玲（東吳大學助理教授）

Chen, Kang-ling

涂美雲（東吳大學助理教授）

Tu, Mei-yun

許清雲（東吳大學教授）

Hsu, Ching-yun

鄭明嫻（東吳大學教授）

Cheng, Ming-li

林宜陵（東吳大學助理教授）

Lin, Yi-ling

鍾正道（東吳大學助理教授）

Chung, Cheng-tao

執行編輯：曾甲一助教

EXECUTIVE EDITOR : Tseng, Chia-yi

東吳大學出版

臺灣 11102 臺北市士林區臨溪路 70 號

*Published by Soochow University, No. 70,*

*Lin-hsi Road, Shin Lin, Taipei, 11102*

*Taiwan, Republic of China*



# 東吳中文線上學術論文

第三期

中華民國九十七年九月

## 目 錄

### 【博碩士生論文】

先秦至漢「慎獨」觀念的發展

——兼論郭店楚簡《五行》「慎獨」的解釋

..... 宋鵬飛.....1

北朝民歌人物形象析述..... 姜龍翔.....21

唐五代歌妓與《花間》婉約詞風之形成

..... 龐涵穎.....39

從《古今譚概·微詞部·寓言》談馮夢龍的寓言概念

..... 陳秋良.....61

彭紹升之「慈善志業」初探..... 謝成豪.....81



# 先秦至漢「慎獨」觀念的發展 ——兼論郭店楚簡《五行》「慎獨」的解釋

宋鵬飛\*

## 提 要

本文的目的在探討先秦至漢期間「慎獨」觀念的發展。除了逐一爬梳這時期的相關文獻記載外（暫不涉及傳注材料），還補入出土文獻中的相關記載。

本文將討論的議題有二：一是文獻材料中「慎獨」觀念的發展情況；二是郭店《五行》「慎獨」的正確理解。題目設定在先秦至漢，主要是考慮本文的材料。本文藉由郭店楚簡的「慎獨」材料，討論儒家修養論的重要觀點「慎獨」，除了釐清各傳世文獻裡「慎獨」的意涵演變，也討論到簡帛《五行》「經」、「說」二分的觀點，希冀能對先秦至漢的「慎獨」思想的理解有所裨益。

**關鍵詞：**慎獨、郭店楚簡、先秦儒家、功夫論、修養論

---

\* 國立中山大學中國文學系研究所博士生



## 壹、引言\*\*

本文的目的在探討先秦至漢期間「慎獨」觀念的發展。除了逐一爬梳這時期的相關文獻記載外（暫不涉及傳注材料），還補入出土文獻中的相關記載。題目訂定方面，於主題「慎獨」中以兼論方式另闢論域來討論郭店楚簡《五行》材料，用意在於出土文獻資料的援引同一般傳世文獻不同，出土材料涉及古文字的釋讀，而文字上的問題，可能會延伸出對文意理解的差異；也就是說，對於出土文獻的使用，需要對原件材料作檢覈判斷，而非逕自援用某一學者的釋文或理解。因此，此處的「兼論」，並非將郭店《五行》區隔於先秦至漢慎獨觀念的發展之外。

1993年出土的郭店楚簡，其內容屬於古代典籍。這批材料，除了對戰國古文字的研究有重要價值，在古代學術思想研究上也極具意義。郭店以前出土的簡牘文字材料，大多屬於史料性質，如私人書信、公事往來、文書、曆譜以及送葬遣策等等<sup>1</sup>；而郭店楚簡的內容皆是典籍，並且這些典籍是闡述理論性、哲學性的問題，對古代學術思想而言，是一次重大發現<sup>2</sup>。

在郭店楚簡材料中，屬於儒家著作的《五行》是極受關注的焦點之一，因為過去馬王堆三號漢墓曾出土帛書《五行》，二者的異同立即被學者熱烈討論。郭店簡本《五行》所掀起的新一波討論中，包括對過去討論結果的檢討。例如馬王堆帛書材料公布後，龐樸根據篇中內容定作「五行」，並認為正是《荀子·非十二子》作為思孟學派代表的「五行」；魏啓鵬則稱為《德行》，以為即子思作品。當《五行》又出現在郭店楚簡，簡文即以「五行」開頭，證明此篇確以「五行」名篇。其他像是郭店簡本有經無說、簡本與帛本經文段落的差異以及兩個本子的異文等（尤其是段落與異文所造成的思想差異），皆成為第二波討論的重心<sup>3</sup>。

本文的主題是先秦到漢代「慎獨」觀念的發展，而郭店《五行》正好也觸及這個課

---

\*\* 本文在送審過程中，匿名審查人惠賜諸多修改意見，於此謹致謝忱。「引言」的首段有些突兀，因本段原為對初審意見的回應；然對於讀者理解題旨有些幫助，故置首段。本文在諸多方面經審查人賜正，然行文或論述上若有疏失，筆者仍負全部文責。

<sup>1</sup> 除了上述幾種內容之外，尚有通行證、契約文書、名籍、帳冊、詔書、書籍等，參見鄭有國《中國簡牘學綜論》（上海：華東師範大學出版社，1989年9月）。

<sup>2</sup> 郭店楚簡的文獻材料，據李學勤等的說法，主要是儒家和道家的著作，道家有《老子》甲、乙、丙三組，丙組簡附《太一生水》，是對《老子》的解說和引申；儒家著作包括《緇衣》、《五行》、《成之聞之》、《尊德義》、《性自命出》、《六德》《魯穆公問子思》《窮達以時》等。李學勤認為，這些儒書都與子思有或多或少的關聯，它們代表由子思到孟子之間儒學發展的鏈環，透過這些儒書，不僅證實《中庸》出於子思，而且可推論《大學》確與曾子有關。參見李學勤〈先秦儒家著作的重大發現〉，《中國哲學》（瀋陽：遼寧教育出版社，1999年1月）第20輯。

<sup>3</sup> 有關《五行》篇的討論，可參考姜廣輝：〈郭店楚簡與原典儒家〉，《中國哲學》（瀋陽：遼寧教育出版社，2000年1月）第21輯；〔日〕池田知久：〈郭店楚簡《五行》研究〉，《中國哲學》（瀋陽：遼寧教育出版社，2000年1月）第21輯；丁四新：《郭店楚墓竹簡思想研究》（北京：東方出版社，2000年10月）。



## 先秦至漢「慎獨」觀念的發展——兼論郭店楚簡《五行》「慎獨」的解釋

題，如果前人對傳世文獻的考證無誤，那郭店《五行》篇的「慎獨」觀念，即是目前可見的最早關於「慎獨」的第一手材料，再者，《五行》還有馬王堆漢墓的帛本「說」文可資參考，這對研究古代「慎獨」觀念的發展而言，有重新檢視的必要。本文將討論的議題有二：一是文獻材料中「慎獨」觀念的發展情況；二是郭店《五行》「慎獨」的正確理解。題目設定在先秦至漢，主要是考慮本文的材料。有關「慎獨」的討論，至宋代理學時期達到高峰，不過理學家們的討論有其新的思考模式，對於早期「慎獨」觀念發展脈落而言，將呈現出斷裂的現象，故不在本文討論範疇<sup>4</sup>。

## 貳、古代「慎獨」觀念的發展

「慎獨」一直被認為是儒家在修養工夫上的重要觀點，鄭玄（127—200）在《禮記·中庸》注說：「慎獨者，慎其閒居之所為。」這個解釋成為漢唐以降的主流。鄭玄的解釋是針對《中庸》「是故君子戒慎乎其所不睹，恐懼乎其所不聞。莫見乎隱，莫顯乎微。故君子慎其獨也」的文句所作的，這個解說恐怕是與《大學》的呼應。《大學》說：「小人閒居為不善，無所不至，見君子而後厭然，其不善，而著其善。人之視己，如見其肺肝然，則何益矣。此謂誠於中，形於外，故君子慎其獨也。」，朱熹（1130—1200）在《大學章句》的解釋是<sup>5</sup>：

閒居，獨處也……此言小人陰為不善，而陽欲揜之，則是非不知善之當為與惡之當去也；但不能實用其力以至此耳。然欲揜其惡而卒不可揜，欲詐為善而卒不可詐，則亦何益之有哉！此君子所以重以為戒，而必謹其獨也。

朱子此處的解說，其實與《大學》本文所強調者不契合。《大學》「慎其獨」是對「誠於中，形於外」的說明，而不只是對「小人閒居為不善」的對治。簡言之，《大學》的「慎其獨」不是因為「小人閒居為不善」而要求的修養工夫，而是由於「誠於中，形於外」，既然內心的想法無法於外在行為上偽裝，則平時就要作「誠其意」的工夫，這是《大學》本義。「慎其獨」與「誠其意」相同，是指內心的精神狀態，與閒居、獨居其實無涉<sup>6</sup>。

筆者認為，古代文獻中的「慎獨」不可簡單就字面理解，「慎獨」實有其複雜意涵與發展。底下逐一就先秦至漢傳世文獻裡的「慎獨」意涵與其發展作討論：

<sup>4</sup> 宋代儒學是繼先秦儒學後的另一次高峰，它的興起原因，與佛教思想的傳入有密切關係。基於此，筆者將其與先秦儒學作一區分。關於宋代儒學興起的原因，可參考王邦雄等編著：《中國哲學史》（臺北縣蘆洲市：空大，1995年），頁501-503。

<sup>5</sup> 前面筆者提到不涉及宋代儒學的「慎獨」探討，此處引朱子章句作說解，似乎產生矛盾；本處徵引朱子章句之言主要是他對典籍的訓詁及解釋，與其建構之儒學思想體系較無關涉。再者，後人多受朱子影響，此處引述其語，有澄清強調之意。

<sup>6</sup> 詳參梁濤〈郭店竹簡與「君子慎獨」〉，他指出朱熹把「閒居」理解成「獨居」其實不正確，如《禮記·孔子閒居》云：「孔子閒居，子夏侍」，可見「閒居」不作「獨居」解，當作閒暇而居或平時而居之義。見《古墓新知》：（臺北：臺灣古籍出版有限公司，2002年5月），頁220-222。



## 一、《禮記·中庸》

有關《中庸》的成書，多被認為是子思（483—402 B.C.）的作品<sup>7</sup>。不過，這是用後人著書之例去推測的結果，其實傳本《中庸》並非同時寫定，全文當分作兩篇，上篇出於子思，或雜有門人之語；下篇則是上篇思想的發展<sup>8</sup>。《中庸》在首章提及「慎獨」，其文云：

天命之謂性，率性之謂道，修道之謂教。道也者，不可須臾離也，可離非道也。是故君子戒慎乎其所不睹，恐懼乎其所不聞。莫見乎隱，莫顯乎微。故君子慎其獨也。喜怒哀樂之未發，謂之中；發而中節，謂之和。中也者，天下之大本也；和也者，天下之達道也。致中和，天地位焉，萬物育焉。

《中庸》開頭提出了三個定義性的陳述：「天命之謂性，率性之謂道，修道之謂教。」其立場是：天命所賦予的人性界定了「道」，而「道」又界定了「教」，亦即「道」為人性的展現，而「教」的特徵則在「道」的彰顯之後。接著說「道也者，不可須臾離也，可離非道也。」，採用格言式的說法，強調道與我們的日常生存的不可分離。後半部「是故君子戒慎乎其所不睹」等文句，用了「是故」這個詞，應當是針對前半部所作的說明與發揮。杜維明曾指出，《中庸》首章於「是故」一詞後轉到另一層面，是頗令人詫異的，因為「是故」一詞是如何在文義脈絡中發揮作用的？另外，接著說「莫見乎隱，莫顯乎微。故君子慎其獨也。」也使得語義情境更加費解。

對於這個問題，他提出一種辦法，即捨棄將它們當作線性論證程序，而是把它們作為一種思維方式。順此，則可發現其整體思想的導向，是集中在君子的「主體性」這個

<sup>7</sup> 關於《中庸》的作者問題，與多數儒家經典相同，難以確定究竟是誰寫了某一特殊文本。先秦時期，多數文本都是許多學者累積努力的成果。再者，文本的實質也經常被注疏者、詮釋家以及竄改者弄得撲朔迷離。孔穎達和朱熹接受了司馬遷的觀點，認為《中庸》的作者是孔子的孫子子思（492—431B.C.）。清初學者對文本作分析，開始提出質疑；有的以為《中庸》是戰國時期編撰的，有些則認為成書當在公元前 200 年左右秦統一天下之後。有關《中庸》的成書，可參閱杜維明《論儒學的宗教性——對《中庸》的現代詮釋》（收錄於《杜維明文集》第參卷，頁 383-384）楊朝明亦對《中庸》成書問題作過詳細討論，他受上海博物館藏戰國楚竹書《從政》篇的啟發，重新檢視此問題。他的結論是：今本《中庸》的四個部分中，第一、四部份出自子思，第二、三部分原屬《孔子家語》。這個結論對今本《中庸》「邏輯嚴密聯繫」的觀點產生衝擊，不過「慎獨」出現第一部分，楊氏亦以為子思所作，不影響本文的討論。詳參楊朝明〈《中庸》成書問題新探〉（收錄於黃懷信、李景明主編：《儒家文獻研究》，濟南：齊魯書社，2004 年 12 月），頁 262-282。

<sup>8</sup> 參見徐復觀《中國人性論史·先秦篇》（臺北：臺灣商務印書館，1969 年 1 月），頁 103-106。徐先生認為自「天命之謂性」的第一章起，至「哀公問政」之第二十章前段之「道前定，則不窮」止，是《中庸》本文的上篇；自第二十章後半段的「在下位，不獲乎上，民不可得而治矣」起，一直到三十三章，是下篇；另外，第十六章、十七章、十八章與十九章，和《中庸》本文無關，是由後代禮家雜入的。梁濤則認為今本《中庸》有兩部分：從第二章〔按：就朱熹《集註》本而言〕到第二十章上半段「所以形之者一也」為一個部分；第一章以及第二十章「凡事預則立」以下是子思另一部作品，據其內容，可稱為《誠明》。（見梁著〈郭店竹簡與《中庸》公案〉，《臺大歷史系學報》第 25 卷，2000 年 7 月），頁 25-51。徐、梁二說各有其理，茲不討論其優劣，重點在成書年代二人皆認為《中庸》非同時寫定，而提及「慎獨」的第一章，二人也認為是屬於子思自作。



問題上。

君子的「戒慎」和「恐懼」與「道和我們的日常生存的不可分離性」密切相關。道是人性所固有的，則道的實現依賴於我們對自我的認識；君子於是特別關切自我的內心狀態，而看不到和聽不到的，正是道彰顯自己時所依據的內在自我，亦即君子必須對人性作為「道」之彰顯的內在過程有一種敏銳的意識。這種內在自我作為視聽對象是「隱」而「微」，但它對君子的真誠反思心靈而言，卻是最明顯可見的，正因如此，所以才說「君子慎其獨」。杜維明似乎將「慎獨」理解成一種「個我的認識」<sup>9</sup>。

梁濤認為，這裡所謂「不可須臾離」的道，不是指此段文字接著提及的中庸之道，而慎獨也不是指獨居時謹慎其所為。這裡的「道」，其實是針對二十一章「自誠明，謂之性。自明誠，謂之教。」的「誠」字而言。因此，《中庸》的「慎獨」是指內心專一，亦即內心的誠及其表現，與「小人閒居為不善」無關。<sup>10</sup>梁濤的看法主要是立基在對《中庸》本文的重新編排上，若就原本文句的順序而言，這種說法仍有討論空間。筆者以為，《中庸》首章講到「慎獨」時，並沒有強調「誠」，「誠」的觀念是《中庸》後半部討論的重心。將首章抽出來與後半部合為另一部著作《誠明》，不如將後半部視作對前半部的說明要來得恰當。

簡言之，杜維明的說法提供我們對《中庸》首章的基礎認識，「慎獨」是一種個人修養工夫，是君子對「道和我們的日常生存的不可分離性」的戒慎恐懼，亦即君子關切內在狀態的自我認識工夫。朱熹《集註》說：「所以遏人欲於將萌，而不使其潛滋暗長於隱微之中，以至於離道之遠也。」這是對「慎獨」作比較切合文句語義的平實詮釋。

## 二、《荀子·不苟》

在今本《孟子》書中不見「慎獨」一詞，卻在今本《荀子》發現「慎獨」，這是個值得思考的問題<sup>11</sup>。當然，或許孟子使用「慎獨」一詞的例子正好在佚篇裡，這也不無可能，不過這樣的想法對本課題的討論不構成意義，因此，本文不予討論。《荀子·不苟》篇提到「慎獨」，文曰：

君子養心莫善於誠，致誠則無它事矣。唯仁之為守，唯義之為行。誠心守仁則形，形則神，神則能化矣；誠心行義則理，理則明，明則能變矣。變化代興，謂之天德。天不言而人推高焉，地不言而人推其厚焉，四時不言而百姓期焉。夫此有常，以至其誠者也。君子至德，嘿然而喻，未施而親，不怒而威。夫此順命，以慎其獨者也。善之為道者，不誠則不獨，不獨則不形，不形則雖作於心，見於色，出

<sup>9</sup> 杜維明作補充說明：「君子修養（「修身」）絕不是一件私人的事情，因為對人性中原本寧靜狀態的體驗，不僅只是一種對於這些基本感情出現之前的平靜狀態所進行的心理學意義上的體驗，而且還是一種對終極實在作的本體論意義上的體驗。」（同註 7，頁 377）《中庸》首章所提出的修養觀點，不僅是個人的「慎獨」工夫，還包含一種對世界「大本」的體驗。

<sup>10</sup> 同註 6，頁 220-222。

<sup>11</sup> 筆者以為孟子言「性善」，「慎獨」一詞含有對人性不信任之意，容易趨向「性惡」觀點，故孟子有意迴避。今本《孟子》書不見「慎獨」，即使能證明佚篇有「慎獨」一詞，也不會為孟子所看重。



### 《東吳中文線上學術論文》第三期

於言，民猶若未從也，雖從必疑。天地為大矣，不誠則不能化萬物；聖人為知矣，不誠則不能化萬民；父子為親矣，不誠則疏；君上為尊矣，不誠則卑。夫誠者，君子之所守也，而政事之本也，唯所居以其類至。操之則得之，舍之則失之。操而得之則輕，輕則獨行，獨行而不舍，則濟矣。濟而材盡，長遷而不反其初，則化矣。

這裡提到了「誠」的觀念，認為君子養心的最好方式是「致誠」；而具體的實踐是守仁行義。文中說道：「君子至德，嘿然而喻，未施而親，不怒而威。」表示至德是一種內化，不必有明顯的作為，即可達到化育的作用。文章接著云：「夫此順命，以慎其獨者也。」楊倞以《中庸》「戒慎乎其所不睹，恐懼乎其所不聞」來訓解此處的「慎獨」，這使得整段文意變得難以通讀，因為前面提到「致誠」以及守仁行義的作用，突然轉到以「戒慎」義的慎獨達到「順命」之目的，令人無從了解其間的關聯，而之前提及的重要觀念「誠」，於此也無甚意義了。這個釋讀上的困境，至郝懿行始有合理的解釋。郝氏認為：「獨者，人之所不見也。慎者，誠也；誠者，實也。心不篤實，則所謂獨者不可見。」此外，他也指出「順命」不如楊氏所謂「人所以順命如此者，由慎獨所致也。」「順命」當指「順天地四時之命」，表示化育之工默默運行，表現得自然而又極至於「誠」的境界。<sup>12</sup>由《中庸》「慎獨」到《荀子》「慎獨」，加深了儒家在修養工夫的理論，「戒慎乎其所不睹，恐懼乎其所不聞」只說明修養者的感受層面，「戒慎」與「恐懼」沒有建立起工夫論的理論意義。《荀子·不苟》的「慎獨」建立起工夫論的基礎架構，他配合「致誠」、「仁」、「義」等在儒家思想中已發展成熟的觀念，使得「慎獨」更具理論意義。這裡還有一個未解決的問題，即「順命」應作何解釋，郝氏解作「順天地四時之命」實有附會之嫌，有關這個問題，在討論《大學》「慎獨」觀念時再一併說明。

### 三、《禮記·大學》

先秦儒家的人性論在孟、荀已個別發展成熟，這些成果在《大學》得到一個富有深度的綜合，稱得上是先秦儒家人性論的完成。「慎獨」意味著修養工夫，這個觀念到了《大學》就發展為「誠意」，這被認為是儒家修養工夫發展的頂點<sup>13</sup>。《大學》說：

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！小人閒居為不善，無所不至，見君子而后厭然，揜其不善，而著其善。人之視己，如見其肺肝然，則何益矣！此謂誠於中，形於外，故君子必慎其獨也。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

<sup>12</sup> 以上參見王先謙：《荀子集解》（北京：中華書局，1988年9月），頁46-47。郝氏以誠訓慎之說，得自《爾雅·釋詁》，「慎」字古義訓誠，《詩》凡四見，毛、鄭皆依《爾雅》為訓。他認為「慎」字有兩種解釋，一是以「誠」釋之，這屬於古義，《荀子》、《大學》中的「慎獨」當作此解釋；另一是以「謹」釋之，《中庸》裡「戒慎」「慎獨」義屬此。經典中「慎」字，與「謹」同義者多，與「誠」同義者少，〈不苟〉篇此段言「致誠」的工夫，且文句上訓「誠」義始可通。

<sup>13</sup> 同註8，頁282-284。



先秦至漢「慎獨」觀念的發展——兼論郭店楚簡《五行》「慎獨」的解釋

必誠其意。

此段的重點在於「誠意」，文中的「毋自欺」、「自謙」等詞代表「誠意」屬於內在的修養工夫，君子若能「慎其獨」，其將具備「揜其不善，而著其善」的化育效用。文句分作三個部分，各自以「慎其獨」以及「誠其意」結尾。第一部分是對「誠意」作解釋，強調「毋自欺」與「自謙」，用「君子必慎其獨」作修養工夫的說明；第二部分是「誠意」工夫所達到的效用，亦即能化育庶民，使其掩惡揚善，而行「誠意」工夫的君子也能達到「誠於中，形於外」境地，最後也以「君子必慎其獨」作再次強調；第三部分是對「誠意」的觀點作闡述，以曾子之語為喻，說明實踐「慎獨」工夫時的戒慎嚴峻，但也提到君子「誠意」所帶來的「心廣體胖」，亦即以「德」潤化其身以後的境界。

從《中庸》、《荀子》到《大學》，「慎獨」的基本概念沒有太大差異，只是在過程中逐漸演化出更具理論意義的「誠意」。由於這樣的演變結果，「慎獨」觀點在儒家修養論系統的位置遂被有理論意義的「誠意」所取代，早期的「戒慎」、「恐懼」義的「慎獨」，在產生有篤實意涵的「慎獨」（誠意）後，逐漸退居敘述層面的用詞，這也就是先秦典籍裡皆不作「慎獨」而皆作加上定語「慎其獨」，而「誠其意」卻發展為「誠意」一詞的緣故，因為「誠意」成為儒家修養論的專用術語，「慎獨」仍呈現出「慎其獨」的敘述用詞。

前文提到《荀子·不苟》談及「慎獨」時用了「順命」一詞，如果「慎獨」有其傳承，則「順命」當依循《中庸》的觀念改稱作「順性」，因為由《中庸》「率性之謂道」一語可知，「慎獨」的基礎，亦即君子之所以能「慎」的保證，在於有天命之性，「慎獨」當為「率性」的表現，何以〈不苟〉篇使用「順命」而不用「率性」或「順性」？關於這個問題，徐復觀先生有所解釋，他認為因荀子主張性惡，故此處只能言「順命」，而不言「順（率）性」；實際他這裡正是對《中庸》所作的解釋<sup>14</sup>。徐先生依循著荀子思想所作的解釋，雖可解決〈不苟〉的問題，但若觀照到整個荀子思想，豈不要將荀子看作思想理路有所矛盾的投機思想家？筆者以為，解決此問題的關鍵在於文句本身提供的線索，其云：「天不言而人推高焉，地不言而人推其厚焉，四時不言而百姓期焉。夫此有常，以至其誠者也。君子至德，嘿然而喻，未施而親，不怒而威。夫此順命，以慎其獨者也。」明顯看出「有常」是指前面提到的「天不言而人推高焉，地不言而人推其厚焉，四時不言而百姓期焉」；而「順命」則是指「君子至德，嘿然而喻，未施而親，不怒而威」，這裡是說至德君子能使庶民順其所命，而這種效用來自於「慎獨」的工夫。筆者不依循郝懿行「順天地四時之命」的新說而採楊倞舊說的理由，是郝氏之說無法呼應上文的「君子至德，嘿然而喻，未施而親，不怒而威」。再者，《荀子》書中的「命」，完全是盲目地運命，命的觀念沒有納入到他的思想系統裡，更不曾把性與命運連在一起<sup>15</sup>，這使得將「順命」深化為荀子思想的哲學問題時，沒有堅實的立場。

<sup>14</sup> 同前註，頁 124-125。

<sup>15</sup> 同前註，頁 256-157。



### 《東吳中文線上學術論文》第三期

底下將要討論的文獻材料，包括《禮記·禮器》、《淮南子·繆稱》、《文子·精誠》等三個出現「慎獨」的篇章，這些著作不全是純粹的儒家思想，撰作時代也不夠明確，一般視為《中庸》、《荀子》、《大學》之後的作品。

#### 四、《禮記·禮器》

《禮記·禮器》在劉向《別錄》中屬於制度類，其中談及「慎獨」的段落如下：

孔子曰：「禮，不可不省也。」禮不同，不豐、不殺，此之謂也。蓋言稱也。禮之以多為貴者，以其外心者也；德發揚，詡萬物，大理物博，如此，則得不以多為貴乎？故君子樂其發也。禮之以少為貴者，以其內心者也。德產之致也精微，觀天下之物無可以稱其德者，如此則得不以少為貴乎？是故君子慎其獨也。古之聖人，內之為尊，外之為樂，少之為貴，多之為美。是故先王之制禮也，不可多也，不可寡也，唯其稱也。

這裡討論到「禮」的操作問題，認為「以多為貴者」與「以少為貴者」不是必然相斥，其各有所用，亦各具意義，一切以適合當時情況為標準。這裡還提出一個重要觀點，即貴多者屬於外心；貴少者為內心。孫希旦云：「此篇以忠信義理言禮，而歸重於忠信；以內心、外心言禮之文，而歸重於內心。<sup>16</sup>」孔子有禮奢寧儉之意，故孫氏以其通篇當歸重於內心。德性的發揚，遍及於萬事萬物，故理大事博，且其心發顯於外，必以極盡儀文之盛者為貴；至於德性的至極之處，是精深微妙的，天下間無任何一物可以涵攝其理，故唯有專其內心才可獲致至極之理。而「慎獨」在此處，是指「貴其少者」欲致其德性所須歷經的修養工夫。

「慎獨」至此產生兩個新觀念，一是涉入禮制討論範疇，亦即由原本對內在修養境界的抽象論述，發展成為具體禮制運作的背後理據；二是與「內心」搭配，以別於「外心」的「樂其發」。第一種新義的產生，是「慎獨」思想本身的必然發展，當一種抽象觀念逐漸成熟後，勢必會進入實際運作的討論；第二種觀念看似新義，其實亦有其形成的脈絡可循，不過，這要在郭店楚墓材料中，才有充分的證據。

#### 五、《文子·精誠》

《文子·精誠》文云：

老子曰：「子之死父，臣之死君，非出死以求名也，恩心藏於中，而不違其難也。君子之慚怛，非正為也，自中出者也，亦察其所行。聖人不慚於影，君子慎其獨也。舍近期遠塞矣。故聖人在上，則民樂其治，在下則民慕其意，志不忘乎欲利人也。」

此處繼承《中庸》「慎獨」的觀點，所謂「恩心藏於中」、「自中出者」、「舍近期遠」，即是強調內在的重要性。所謂「聖人不慚於影，君子慎其獨也」，表示聖人的可貴在於其

<sup>16</sup> 見孫希旦：《禮記集解》（臺北：文史哲出版社，1990年8月），頁624。



## 先秦至漢「慎獨」觀念的發展——兼論郭店楚簡《五行》「慎獨」的解釋

無愧人之所未見，君子亦有不欺闇室之德行。《文子》此處稱「老子曰」，蓋始自唐開元年間，不能視作道家的「慎獨」觀<sup>17</sup>。〈精誠〉即「明信」，「誠」為天之性；「精」是人之明，唯至誠者，才能盡人物之信，合天地之德<sup>18</sup>。雖說《文子》一向被認為是黃老思想的代表，不過，此處卻明顯有濃厚的儒家觀點。

### 六、《淮南子·繆稱》

《淮南子》一書由劉安及其賓客所編纂，主要思想以道家為基礎，融冶儒、法、陰陽等各家而成。〈繆稱〉主要內容講義、利之辨，並以此區別君子、小人；內容還論及舉拔賢才的重要，當屬於儒家作品<sup>19</sup>。其中提及「慎獨」的段落云：

聖人在上，化育如神。太上曰：「我其性與！」其次曰：「微彼，其如此乎！」故詩曰：「執轡如組」，易曰「含章可貞」，運於近，成文於遠。夫察所夜行，周公慚乎景，故君子慎其獨也。釋近斯遠，塞矣。

所謂「周公慚乎景」，實與《文子·精誠》相類，雖然一云「聖人不慚於影」，另一稱「周公慚乎景」，兩者皆表示內在修養—慎獨的重要。所謂「周公慚乎景」，是說明賢如周公者亦實踐「慎獨」的工夫，何況一般君子；「聖人不慚於影」則表示聖人已修為至極，君子應當實踐「慎獨」的修養工夫，以達至聖人境界。〈精誠〉謂「舍近期遠塞矣」，亦即〈繆稱〉所稱「釋近斯遠，塞矣」，兩處皆是對內心修養的強調。此處亦繼承《中庸》「慎獨」的觀點，除了對性有類似「莫見乎隱，莫顯乎微」的描述，文中「夫察所夜行，周公慚乎景」亦表現出「戒慎乎其所不睹，恐懼乎其所不聞」的觀點。

漢代還有一條提到「慎獨」的文獻，即劉向《說苑·敬慎》篇，其云：

存亡禍福，其要在身，聖人重誠，慎乎所忽。《中庸》曰：「莫見乎隱，莫顯乎微；故君子能慎其獨也。」諺曰：「誠無垢，思無辱。」夫不誠不思而以存身全國者亦難矣。詩曰：「戰戰兢兢，如臨深淵，如履薄冰。」此謂之也。

此段只是引《中庸》之語，沒有新發明，故不採分段說明。不過，文句中可明顯看出「慎獨」與「誠」在當時並論的情形，並且強調這種修養工夫對治國者的重要性。

### 參、關於《五行》「慎獨」的解釋

馬王堆帛書《五行》的出土，興起了思孟「五行」觀點的討論。一般認為這篇佚籍解決了長久以來《荀子·非十二子》記述思孟思想的疑問，也認識了儒家「五行」觀是指仁、義、禮、智、聖，而非陰陽「五行」的金、木、水、火、土。由於學者將焦點置

<sup>17</sup> 參見王利器：《文子疏義》（北京：中華書局，2000年9月）「文子疏義序」。

<sup>18</sup> 同前註，頁60。

<sup>19</sup> 參見任繼愈主編：《中國哲學發展史（秦漢）》（北京：人民出版社，1985年2月），頁250。



於「五行」觀念，對文中「慎獨」的討論不甚關注。1998年郭店楚簡資料出版，《五行》再次引起注意，相關討論由是興起。

郭店簡本與馬王堆帛本的主要區別之一，是簡本不含帛本中的「說」的部分<sup>20</sup>。關於《五行》中的「慎獨」討論，本文分作兩部分：郭店簡本以及馬王堆帛本。其中帛本主要是指「說」的部分，簡本、帛本（「經」的部分）除了引《詩》部分繁簡稍異外，在言及「慎獨」時並無明顯區別。

底下即就郭店楚簡《五行》「慎獨」，討論古代「慎獨」觀念的相關問題。

### 一、郭店《五行》「君子慎獨」的解釋

郭店楚簡《五行》的出土，對古代「慎獨」觀念產生兩種影響：一是郭店楚墓的入葬時間約公元前300年上下，表示《五行》的撰寫必定在此之前，可知馬王堆帛書的材料非漢人所為，乃承自戰國；二是依據墓葬斷代，可將《五行》「慎獨」看作子思或子思弟子的作品，因此，《五行》「慎獨」觀點不是與《中庸》「慎獨」觀點同時，就是晚於《中庸》而早於《荀子》<sup>21</sup>。

郭店楚簡《五行》談及「慎獨」的段落是：

「淑人君子，其儀一也。」能為一，然後能為君子。君子慎其獨也。

「瞻望弗及，泣涕如雨。」能差池其羽，然後能至哀。君子慎其獨也。

與馬王堆帛書的文句比較，郭店引《詩》的部分較為簡短；並且馬王堆附加「說」的部分，郭店僅有「經」的部分。為了解說上的方便與文句的完整，茲將郭店與馬王堆兩個文本相互參證補充，並附上「說」的部分，其文如下：

<sup>20</sup> 郭沂對郭店簡本和馬王堆帛本的區別作過比較，整理出八項：「簡本不含帛本中的《說》部分」、「引《詩》繁簡不同」、帛本於第二篇第一章多出一段、「首章論五行次序不同」、「第四、五兩篇論五行的次序不同」、第五篇第三章、第四章帛本有意篡改、第六篇第六章帛本有注文混入、第六篇第七章末句稍異。（以上加「」者為郭氏言，未加「」為筆者依文意簡述，參郭沂《郭店竹簡與先秦學術思想》〔上海：上海教育出版社，2001年2月〕，頁459-463。

<sup>21</sup> 按照錢穆先生《先秦諸子繫年》，儒家人物的生卒年是：

孔子（前551—479）

曾子（前505—436）

子思（前483—402）

孟子（前390—305）

荀子（前340—245）

由此可推論郭店楚簡《五行》大致產生在子思與孟子之間，李學勤也依據這個生卒年系統指出：郭店一號墓的年代，與孟子活動的時期相當，墓中書籍都為孟子所能見。《孟子》七篇是孟子晚年撰作的，故而郭店簡典籍均早於《孟子》的成書。（李說見於李學勤：〈先秦儒家著作的重大發現〉，《中國哲學》第20輯）由於今本《孟子》未見「慎獨」，故此處只能說郭店楚簡《五行》「慎獨」是在子思與荀子之間作品。





先秦至漢「慎獨」觀念的發展——兼論郭店楚簡《五行》「慎獨」的解釋

竹帛《五行》經七<sup>22</sup>

「〔鳩鳩在桑，其子七兮。〕淑人君子，其宜（儀）一兮（也）。」能為一然後能為君子，〔君子〕慎其獨也。

「〔嬰嬰（燕燕）於飛，差池其羽。之子於歸，遠送於野。〕瞻望弗及，泣涕如雨。」能差池其羽然後能至哀，君子慎其獨也。

〔說七

『鳩鳩在桑』。直之〈也〉。

『其子七也〈兮〉』。鳩鳩二子耳，曰七也，興言也。

『□□□□〈淑人君子〉，其□□□□〈儀一兮〉』。□〈淑〉人者□，□〈儀〉者義也。言其所以行之義之一心也。

『能為一然後能為君子』。能為一者，言能以多為一；以多為一也者，言能以夫五為一也。

『君子慎其獨』。慎其獨也者，言舍夫五而慎其心之謂□。□〈獨〉然後一，一也者，夫五〈夫〉為□心也，然後德〈得〉之。一也，乃德已。德猶天也，天乃德已。

『嬰嬰〈燕燕〉於飛，差池其羽』。嬰嬰〈燕燕〉，興也，言其相送海也。方其化，不在其羽矣。

『「之子於歸，遠送於野。瞻望弗及，泣涕如雨。」能差池其羽然後能至哀』。言至也。差池者，言不在哀經，不在哀經也，然後能至哀。夫喪，正經修領而哀殺矣，言至內者之不在外也。

『是之謂獨』。獨也者，舍體也。〕

《五行》言及「慎獨」處甚短，簡本屬第八章<sup>23</sup>，前章從正面論述「聖」，後章論述君子為善、為德，並以「金聲而玉振」喻有德之人。由是，前後不相屬，分章應無疑議。劉桓認為：「《五行》言『（一）』，與《中庸》所強調的『道』應是一個意思，一就是道，在理論上二者基本一致，不過《中庸》更成熟些。《中庸》或是子思晚年的著作。《荀子·不苟》：『君子至德，嘿然而喻，未施而親，不怒而威；夫此順命，以慎其獨者也。』則言『慎獨』已不強調『道』了。<sup>24</sup>」他的立論基礎在於《中庸》、《五行》皆子思所作，故不應有相違之處，將「一」與「道」視作等同，不但能照顧到《中庸》「慎獨」的說法，也不會動搖《五行》作為子思作品的立場。不過，用「一」來等同於「道」，很容易落入道家對形而上實存者的論述<sup>25</sup>，這個問題有兩種解釋：一是子思或子思了解這樣

<sup>22</sup> 凡例：（）表示竹本不同於帛本之處；〔〕表示帛本有竹本缺；〈〉表示校改字；□表示缺字。以上文句採「先秦諸子·要覽子籍」網站的釋文。

<sup>23</sup> 此據涂宗流、劉祖信：《郭店楚簡先秦儒家佚書校釋》（臺北市：萬卷樓，2001年2月），頁392。

<sup>24</sup> 見劉著《讀〈郭店楚墓竹簡〉札記》，李學勤、謝桂華主編：《簡帛研究》（桂林：廣西師範大學出版社，2001年9月），頁62。

<sup>25</sup> 《老子》常把「一」用於描述宇宙生成或統一的「道」本身，如四十二章：「道生一，一生二，二生三，三生萬物。」；三十九章：「昔之得一者，天得一以清，地得一以寧，神得一以靈，谷得一以盈，萬物



的尷尬後，把《五行》中等同於「道」的「一」，一律改作「道」，亦即《中庸》所呈現的情形；二是《五行》中的「一」根本不是指「道」，劉氏說法只是附會而已。筆者以為第二種可能較大，因為既然《五行》裡的「一」等同於道，何以未見全篇除此以外的其他論述？再者，若觀察其上下文，此處的「一」只是對《詩》「其儀一兮」的說明，表示內在德行與外在行為的表裡如一，沒有等同於「道」的意思。所以，孫開泰解釋這段文句說：「這是說貴族統治者的態度是始終如一的。能夠始終如一，然後纔算得上貴族統治者。貴族統治者應該有慎獨的品格。<sup>26</sup>」比起劉氏的看法，孫氏的見解是比較平實的。

另外一種理解《五行》「慎獨」的方法，是根據帛書《五行》的「說」。如劉信芳認為：「獨是指我心，也就是個人意識，自我意識。慎獨就是謹慎地看待群體意識中的個人意識，包涵重視個人意識的成分。<sup>27</sup>」帛書「說」云：「慎其獨也者，言舍夫五而慎其心之謂也。○〈獨〉然後一，一也者，夫五〈夫〉爲○心也，然後德〈得〉之。一也，乃德已。德猶天也，天乃德已。」劉信芳採鳴鳩雌雄之數爲二，鳴鳩之子其數爲五，鳴鳩與其子共數爲七的說法，故「五子」爲群體，捨五子爲一是個體。這種捨《五行》原文而屈就《詩》「淑人君子」章的方式，其實不很理想，況且將「五」解釋爲「五子」也太過牽強。梁濤對《五行》原文有另一種解釋，他認爲「五」是指「仁義禮智聖」，即「形於內」的五種「德之行」；而「能爲一」的「一」是五行統一於內心，「慎獨」即是內心專一的狀態<sup>28</sup>。兩者的差別在於據以解釋的語句不同：劉氏用引《詩》來解釋「五」；梁氏則用「仁義禮智聖」解釋「五」。雖然二說難分軒輊，不過，這些都是依據帛書《五行》的「說」所作的解釋，在「經」的部分看不出能作此解說的線索。

當郭店《五行》公佈後，「經」、「說」是否同屬一文的問題成爲討論焦點，一般認爲是同一作品，郭店楚簡是擇「經」抄寫，省其「說」文，如上述學者諸說皆採這種看法。筆者以爲，既然郭店《五行》沒有「說」文，就應該就其原本面貌作討論，況且古代並無節錄抄寫之例，而爲典籍作注解也是到漢代才盛行起來，目前沒有充分理由證明帛書《五行》的「說」是戰國中晚期郭店墓葬時已有的作品。

郭店《五行》「慎獨」的正確理解，還需要考慮到原簡的文字書寫。本文採用郭店楚簡的釋文，是一九九八年出版的《郭店楚墓竹簡》一書，這也是香港中文大學「郭店楚簡資料庫」的底本。竹簡的釋文作者，依據馬王堆帛書《五行》釋出了「慎」字，此字的釋出也對部分傳世典籍的文字作了糾正<sup>29</sup>。郭店「慎」字字形爲一形聲字，聲符是

得一以生。侯王得一以爲天下貞。」；十章：「載營魄抱一，能無離乎？」；二十二章：「是以聖人抱一爲天下式。」參見陳鼓應《老子註譯及評介》（北京：中華書局，1999年11月），頁233。

<sup>26</sup> 見孫著〈《郭店楚墓竹簡·五行》篇校釋〉，李學勤、謝桂華主編：《簡帛研究》，頁137。

<sup>27</sup> 見劉著〈郭店楚簡《五行》的心術觀〉，《古墓新知》（臺北：臺灣古籍出版有限公司，2002年5月），頁186。

<sup>28</sup> 參見梁著〈郭店竹簡與「君子慎獨」〉，《古墓新知》，頁220。

<sup>29</sup> 關於郭店「慎」字的考釋，可參考陳偉武：〈舊釋折及從折之字評議〉，《古文字研究》二十二輯（北京：中華書局，2000年7月），頁251-256；陳劍：〈說慎〉，《簡帛研究二〇〇一》（廣西師範大學出版社，2001年9月），頁207-214；陳美蘭：〈談「慎」字的考釋及典籍中四個「慎」字的誤字〉，《中國文字》



先秦至漢「慎獨」觀念的發展——兼論郭店楚簡《五行》「慎獨」的解釋

一個從斤的字形，義符則從言、從心。此字形在郭店材料中有四種寫法，出現十七次，除一例通假作「塵」字外，其他皆讀為「慎」。基於忠於原材料的呈現，筆者認為此處「慎獨」應排除魏啓鵬「慎讀為順<sup>30</sup>」的看法，逕作謹慎義即可。

至於慎獨的「獨」，郭店原簡作「蜀」；馬王堆帛書則經部作「獨」，說部作「蜀」。馬王堆帛書較郭店楚簡早出土，當郭店材料未出土前，日本學者池田知久就指出：

《方言》有「一，蜀也。南楚謂之獨」。出土《五行》的湖南省長沙市相當於「南楚」的地方，不知是否其故，或許在長沙成書、抄寫的本篇中，本章說的「一心」，在思想內容上和第八章說的「獨其心」指的是大致相同的境地<sup>31</sup>。

這個看法值得注意。郭店簡文（相當於馬王堆《五行》經部）即寫作「蜀」，也許這是郭店（湖北省荊門市）亦為楚地的緣故，不過「蜀」和「獨」的古音本來就有通假的條件<sup>32</sup>。檢閱郭店全文，讀為「獨」的詞皆寫作「蜀」，亦即郭店沒有寫作「獨」的字形，或許當時楚人對《五行》「慎獨」的意涵與傳世文獻「慎獨」有些許差異。《中庸》「慎獨」是君子對「道和我們日常生存的不可分離性」的戒慎恐懼，「獨」有種排除外在，強調個我認識的意味，這時的「獨」可理解為個我，在語源上似乎還保留「蜀」（作為「一」者）的關聯；《五行》「慎獨」則逕取「一」義，援引《詩經·曹風·鳴鳩》「淑人君子，其儀一也」，「君子儀容端莊始終如一<sup>33</sup>」，說明君子修養的「能為一」，又引《詩經·邶風·燕燕》「瞻望弗及，泣涕如雨」，「瞻望不見人影，淚流紛如雨降<sup>34</sup>」，能依於自我感情而不顧其表，才能夠極盡哀傷。由郭店《五行》對「慎其獨」的闡述，呈現出作者對內外合一的肯定，強調對自我認識的觀照。這種把「獨」理解成「一」的觀點，成了馬王堆帛書《五行》「說部」理解「經部」慎獨觀點的基礎。

要之，郭店《五行》談及「慎獨」的文句極為簡短，理解「慎獨」文意的關鍵，在於引《詩》的內容，而又不能太遷就引《詩》內容，只能就其所徵引的部分作思考。因此，「能為一」與「能差池其羽然後能至哀」應是郭店「慎獨」的表現，前者表現出君子的內外如一；後者則強調內在的重要。換句話說，郭店「慎獨」其實與《中庸》「慎獨」義相類，這裡少了對「道」的論述，只把「慎獨」當作「為一」的修養工夫。

## 二、帛書《五行》「慎獨」觀念的解釋

新廿九期（臺北市：藝文印書館，2003年12月），頁119-132。其中陳美蘭一文，針對《尚書·顧命》、《禮記·文王世子》、《爾雅·釋言》和《說文解字》心部「愆」字的部分文字做出糾正。

<sup>30</sup> 魏啓鵬的看法，主要來自對《荀子·仲尼》「能耐任之則慎行此道也」一句中「慎」字的理解。參見魏著《簡帛文獻《五行》箋證》（北京：中華書局，2005年12月），頁71。

<sup>31</sup> 見池田知久著，王啓發譯：《馬王堆漢墓帛書五行研究》（北京：線裝書局，中國社會科學出版社，2005年4月），頁189。據此書「前言」，作者的研究完成於1989年3月至1992年3月期間，亦即此書的基礎，當時郭店資料尚未公布。

<sup>32</sup> 根據郭錫良：《漢字古音手冊》（北京：北京大學出版社，1986年11月），「蜀」是禪母屋部，「獨」是定母屋部，韻部相同。

<sup>33</sup> 見趙達夫等編：《詩經三百篇鑑賞辭典》（上海：上海辭書出版社，2007年8月），頁255。

<sup>34</sup> 同前註，頁46。



《東吳中文線上學術論文》第三期

這裡所謂帛書《五行》「慎獨」觀念，主要討論指帛書《五行》的「說」對「慎獨」觀念所作的解釋。其文云：

〔說七

『鳩鳩在桑』。直之〈也〉。

『其子七也〈兮〉』。鳩鳩二子耳，曰七也，興言也。

『□□□□〈淑人君子〉，其□□□□〈儀一兮〉』。□〈淑〉人者□，□〈儀〉者義也。言其所以行之義之一心也。

『能為一然後能為君子』。能為一者，言能以多為一；以多為一也者，言能以夫五為一也。

『君子慎其獨』。慎其獨也者，言舍夫五而慎其心之謂□。□〈獨〉然後一，一也者，夫五〈夫〉為□心也，然後德〈得〉之。一也，乃德已。德猶天也，天乃德已。

『嬰嬰〈燕燕〉於飛，差池其羽』。嬰嬰〈燕燕〉，興也，言其相送海也。方其化，不在其羽矣。

『之子於歸，遠送於野。瞻望弗及，泣涕如雨。』能差池其羽然後能至哀。言至也。差池者，言不在衰經，不在衰經也，然後能至哀。夫喪，正經修領而哀殺矣，言至內者之不在外也。

『是之謂獨』。獨也者，舍體也。〕

關於帛書「慎獨」，龍晦說：

「慎獨」一項，佚書四種（案：指馬王堆出土〈老子〉甲本後古佚書四種）也與《中庸》顯著不同，《中庸》說：「道也者，不可須臾離也，可離非道也，是故君子戒慎乎其所不睹，恐懼乎其所不聞，莫見乎隱，莫顯乎微，故君子慎其獨也。」這種「慎獨」是以戒慎恐懼去獲得的，既有內心的反省，也有外在的無形監督，於「恐懼乎其所不聞」下，鄭注說：「小人閒居為不善，無所不至也，君子則不然，雖視之無人，聽之無聲，猶戒慎恐懼自修，正是其不須臾離道。」於「故君子慎其獨也」下鄭注說：「慎獨者，慎其閒居之所為，小人於隱者動作言語，甚於眾人之中為之。」鄭注前部分是談內修，即內心的反省；後面鄭注提出「若有佔聽之者」則是外在的無形監督。因此子思的「慎獨」是比較成熟的，既考慮了主觀，又考慮了客觀。佚書四種說：「慎其獨也者，言舍夫五而慎其心之謂也。」純從主觀考慮以心為統帥，比較簡單，因此從「慎獨」這一學說看來，似乎佚書四種比《中庸》早<sup>35</sup>。

龍晦撰序當時，郭店材料未出土，遂將《五行》的「說」視為本文，以此作為「慎獨」思想發展的先後，現在看來恐怕不妥；再者，以主客觀是否兼顧作為評騭思想成熟與否，

<sup>35</sup> 見魏啓鵬：《簡帛文獻《五行》箋證》（北京：中華書局，2005年），頁56。引自龍晦為魏啓鵬書中卷「馬王堆帛書《德行》校釋」的「序一」，此部分內容曾在1991年由巴蜀書社出版，此序亦為當時出版時所附。當時郭店材料尚未公佈，龍晦即將《五行》「經」「說」視為一體；魏啓鵬亦依文本內容定名《德行》。



先秦至漢「慎獨」觀念的發展——兼論郭店楚簡《五行》「慎獨」的解釋

其實是對「慎獨」思想發展的膚淺見解。

前文曾引述梁濤的說法，指出此處「慎獨」即是內心專一的狀態。此外，這段文句尚有些需要指出的重要觀點，如「一也，乃德已。德猶天也，天乃德已。」這是對《中庸》「天命之謂性」的繼承，表示此「一」有來自於天德的保證。此處也是對《五行》「經」部第二章所言：「德之行五，和謂之德……；德，天道也。」的呼應。再者，「說」文又稱：「差池者，言不在衰經，不在衰經也，然後能至衰。夫喪，正經修領而哀殺矣，言至內者之不在外也。是之謂獨。獨也者，舍體也。」此處討論到葬禮實際操作，強調「言至內者之不在外」、「捨體」<sup>36</sup>，與《禮記·禮器》「以少為貴者」的觀念相類。丁四新曾提及此處「慎獨」義與〈禮器〉義近<sup>37</sup>，不過他沒有詳加論述，透過前文對〈禮器〉「慎獨」的討論，可知其相近處有二：一是它們涉及到禮制的討論，〈禮器〉講禮之「多」、「少」，「貴少者」其實就與「為一」義近；二是強調禮制運作者的內、外問題，〈禮器〉以「多」、「少」表示「外」、「內」；帛書「說」則以葬禮講究「衰經」與「差池」至哀來表示外、內。兩者都以強調內在作歸結。

因此，馬王堆帛書《五行》「說」文的「慎獨」觀與《禮記·禮器》「慎獨」有相近之處，不過，帛書「慎獨」的討論比〈禮器〉「慎獨」深刻，因為它還配合「仁義禮智聖」五行與心的作用，「慎獨」除了「經」部所說的君子內外「為一」的意義外，還有「天」、「德」與「捨體」等豐富的思想觀點。

帛書「說」部認為，「慎其蜀」就是捨去仁、知、義、禮、聖五項，重視自我內心<sup>38</sup>。「為一」的「一」，即是將那五項調和、統一而成為集中為一的內在的心。接著帶出「德」，指出「德猶天也，天乃德已」，德就是回復到自然地賦予者上，先天自然者也不外乎就是德。帛書「說」部在說解的最後提出了「捨體」，其云：「言至內者之不在外也，是之謂獨。獨也者，舍體也。」強調絕對內在者不會對外在抱以關心，而這種內在絕對即是「獨」，它具有排他的特質，所以用「捨體」來說明。帛書「說」部的目的在於解釋「經」部，其中呈現註釋者「增字解經」辦法，其中有無西漢新思想的影響，本文不及論述，筆者認為目前《五行》經、說應分別看待才是。

<sup>36</sup> 梁濤認為，所謂「捨體」就是捨棄身體感官對外物的知覺、感受，回到內在的意志、意念。（見梁著〈關於「慎獨」的訓釋〉，刊於「簡帛網站」）筆者以為，梁說可從。不過需要補充的是，此段落論及葬禮，將「體」解釋成身體感官的感知，並以其與內在意念對比，容易聯想到道家修養觀。此處的「體」，或許即指「禮」，在《論語·八佾》中孔子說：「人而不仁，如禮何？人而不仁，如樂何？」禮樂之本在吾心之仁，繁瑣的禮樂文制並非文化精神之所繫。此處的「體」，逕作禮制末節來解釋，比較契合文本。

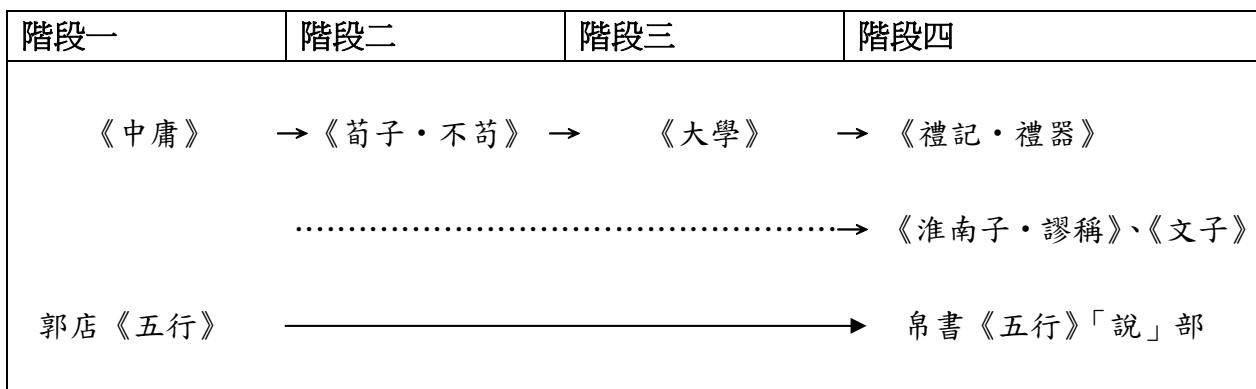
<sup>37</sup> 丁四新認為：「〔《五行》〕『慎獨』，與《禮記·中庸》、《大學》所謂『慎獨』義不同，《中庸》、《大學》所謂『慎獨』依鄭注指『慎其閒居之所為』；簡帛書所謂『慎獨』謂慎心，『獨』指心君，與耳、目、鼻、口、四肢相對，心君是身體諸器官的絕對主宰者，具有至尊無上的尊貴地位，這在先秦文獻如《管子》四篇、《荀子·解蔽》等，皆有明證。《禮記·禮器》云：『禮之以少為貴者，以其內心也。……是故君子慎其獨也。』與簡帛《五行》所謂「慎獨」義近。」，見《郭店楚墓竹簡思想研究》（北京：東方出版社，2000年10月），頁142。

<sup>38</sup> 原文作「舍」，如依原典本字讀「舍」，古漢語「舍」有「置」義，可理解成放置。這與通假作「捨」字在語意也可調和，兩者皆有擱下之義。



## 肆、結語

「慎獨」是儒家修養論的重要思想<sup>39</sup>。透過上述的討論，可知「慎獨」觀點不是固定無變化，由先秦至漢，「慎獨」觀念有其繼承，亦有其發展，茲據本文討論結果，將出現「慎獨」觀點的文獻及發展階段製作簡圖如下：



（備註：實線箭頭表示演變關係；虛線箭頭表示單純繼承關係。）

發展歷程可分作四個階段：第一階段是《中庸》與郭店《五行》階段，「慎獨」於此是強調對內在的修養，表示謹慎內心之義。此階段中的簡本《五行》「慎獨」延伸出「一」的觀點，影響到帛書《五行》的「說」部凸顯絕對內在而排他的觀點；第二階段是《荀子·不苟》，除了「自謙」、「自欺」等強調內在的用詞外，還加進了「誠於中，形於外」觀點，表示「誠」已進入「慎獨」觀念的討論，這使得「慎獨」有逐漸被取代的趨勢；第三階段是《大學》，更具理論意義的儒家修養論術語「誠意」，與同屬儒家修養論觀念的「慎獨」一起出現，這比〈不苟〉篇的「誠於中」，更自覺地把「慎獨」與「誠」相結合（很可能是把「慎獨」併於「誠意」）；第四階段可分為兩個部分：一是代表「慎獨」觀點的延續，即《禮記·禮器》與帛書《五行》「說」部，此處「慎獨」觀點或配合禮制的實際操作（指〈禮器〉），或強調心的絕對地位（帛書「說」部）；一則是《淮南子·繆稱》與《文子》，此處只是第一階段強調內在修養重要性的繼承，沒有多少發揮。

要之，先秦至漢的「慎獨」思想由原本戒慎恐懼的自我認識工夫起始，之後漸次豐

<sup>39</sup> 筆者行文常有「工夫」、「修養」兩詞交互使用的情形，大抵是循其陶冶、鍛鍊自我道德品質的傳統文化脈絡。「工夫」屬於傳統中國哲學語匯，放在當代學術分類考量，接近哲學部門的道德哲學或倫理學，有時也接近宗教學的「靈修」，本文為顯示問題意識源於傳統文化脈絡，故取此語行文。可參考楊儒賓，祝平次編：《儒學的氣論與工夫論》（上海：華東師範大學出版社，2008年1月）一書楊儒賓的「導論」，頁1。



## 先秦至漢「慎獨」觀念的發展——兼論郭店楚簡《五行》「慎獨」的解釋

富其觀點，過程中有「誠意」觀點加入，這個「不作偽」的「誠」從屬於《大學》中由「格物」到「平天下」的君子修養步驟序列，使得「慎獨」逐漸被取代。之後的「慎獨」則延續舊有的《中庸》、《五行》，內涵不再豐富。

本文討論儒家修養論的重要觀點「慎獨」，除了釐清各傳世文獻裡「慎獨」的意涵演變，也討論出土文獻的援引與識讀，以及簡帛《五行》「經」、「說」二分的觀點。有些與「慎獨」相關的觀念礙於主題的限定而無法詳述，不過本文對先秦到西漢間「慎獨」的核心觀點發展脈絡作了整理，希冀能對這時期「慎獨」思想的理解有所裨益。



## 參考書目（依照作者姓氏筆劃排列）

### 一、專 書

- 丁四新 《郭店楚墓竹簡思想研究》 北京 東方出版社 2000.10
- 王先謙 《荀子集解》 北京 中華書局 1988.09
- 王利器 《文子疏義》 北京 中華書局 2000.09
- 王 博 《簡帛思想文獻論集》 臺北 台灣古籍出版有限公司 2001.05
- 王邦雄等《中國哲學史》 臺北蘆洲市 空大出版 1995.08
- 任繼愈 主編 《中國哲學發展史》 北京 人民出版社 1985.02
- 池田知久 著；王啓發 譯 《馬王堆漢墓帛書五行研究》 北京 線裝書局、中國社會科學出版社 2005.04
- 李學勤，謝桂華 主編 《簡帛研究》 桂林 廣西師範大學出版社 2001.09
- 李 零 《郭店楚簡校讀記》 北京 北京大學出版社 2002.09
- 杜維明；郭齊勇，鄭文龍編 《杜維明文集》 武漢 武漢出版社 2002
- 武漢大學中國文化研究院 編 《郭店楚簡國際學術研討會論文集》 武漢 湖北人民出版社 2000.05
- 孫希旦 《禮記集解》 臺北 文史哲出版社 1990.08
- 徐復觀 《中國人性論史·先秦篇》 臺北 臺灣商務印書館 1969.01
- 《兩漢思想史》 臺北 臺灣學生書局 1976.06
- 涂宗流，劉祖信 《郭店楚簡先秦儒家佚書校釋》 臺北 萬卷樓圖書有限公司 2001.02
- 陳 來 《古代宗教與倫理：儒家思想的根源》 北京 生活·讀書·新知三聯書店 1996.03
- 陳鼓應 《老子注譯及評介》 北京 中華書局 1999.11
- 郭錫良 《漢字古音手冊》 北京 北京大學出版社 1986.11
- 郭 沂 《郭店竹簡與先秦學術思想》 上海 上海教育出版社 2001.01
- 黃懷信，李景明 主編 《儒家文獻研究》 濟南 齊魯書社 2004.12
- 勞思光 《新編中國哲學史》 臺北 三民書局 1996.03
- 楊儒賓，祝平次 主編 《儒學的氣論與工夫論》 上海 東華師範大學出版社 2008.01
- 趙逵夫 等編 《詩經三百篇鑑賞辭典》 上海 上海辭書出版社 2007.08
- 廖名春 《新出楚簡試論》 臺北 台灣古籍出版有限公司 2001.05
- 鄭有國 《中國簡牘學綜論》 上海 華東師範大學出版社 1989.09
- 錢 穆 《先秦諸子繫年》 臺北 東大圖書 1990
- 魏啓鵬 《簡帛文獻《五行》箋證》 北京 中華書局 2005
- 龐樸 等 《古墓新知》 臺北 台灣古籍出版有限公司 2002.05





## 二、期刊論文

- 池田知久〈郭店楚簡《五行》研究〉，《中國哲學》 瀋陽 遼寧教育出版社  
2000.01 第21輯
- 李學勤〈先秦儒家著作的重大發現〉，《中國哲學》 瀋陽 遼寧教育出版社  
1999.01 第20輯
- 姜廣輝〈郭店楚簡與原典儒家〉，《中國哲學》 瀋陽 遼寧教育出版社  
2000.01 第21輯
- 陳偉武〈舊釋折及從折之字評議〉，《古文字研究》二十二輯 北京 中華書局  
2000年7月
- 陳 劍〈說慎〉，《簡帛研究二〇〇一》 廣西師範大學出版社 2001.09
- 陳美蘭〈談「慎」字的考釋及典籍中四個「慎」字的誤字〉，《中國文字》新廿九期 臺  
北市 藝文印書館 2003.12
- 梁 濤〈郭店竹簡與《中庸》公案〉，《臺大歷史系學報》第25卷 2000.07



**Aspects of the Development of the Conception of  
“Shen Du” from Warring States Period to Western Han  
——further explanation about the shen du” (慎獨) in “Wu Xing” (五行)  
in the Chu Bamboo Manuscripts of Guodian**

**Sung , Peng-fei**

**Abstract**

The purpose of this study is to discuss the issue related the ancient Chinese personal cultivation — “shen du” (慎獨) This paper discusses the conception of “shen du” in the documents appearing in an excavation unearthed besides inheritable ancient classics. As space is limited, I will concentrate on the development of “shen du” (慎獨).The effect of “shen du” in different thinker or classics is too complicated to be examined in detail here. I will concentrate on the following issues: the development of the conception “shen du” and the correct explanation of the conception “shen du” in Chu Bamboo Manuscripts of Guodian. We are not concerned with the documents of Sung dynasty because it is another system.

**Keyword** : Chu Bamboo Manuscripts of Guodian, personal cultivation, shen du, Confucian school

## 北朝民歌人物形象析述

姜龍翔\*

### 提 要

北朝民歌之題材範圍較南朝樂府更加深刻廣闊，然由於數量不多，較受學界忽視，或局限於與南朝樂府作比較，或僅注意到其樸質剛健的本色。直到譚潤生《北朝民歌》專著問世，對北朝民歌的研究方可謂獲得較全面的視野。而此文試圖另闢蹊徑，以北朝民歌中之人物形象作為主題，畫分北朝民歌之人物為典型形象及獨立形象二類。其中典型形象又分英雄豪傑、追求愛情女子及懷思愁人三類；而獨立形象則為貴族公主、敗軍之將及嬌羞愛情女子。再針對人物之描寫歸納出明白簡要的直敘手法、抓住具象徵性的畫面表達、通過動作來描繪人物、以比興手法描繪人物四種方式。期望透過此文對北朝民歌人物形象的分析，能更豐富北朝民歌在內容及文學上的價值。

**關鍵詞：**北朝民歌、樂府詩、人物形象

---

\* 國立高雄師範大學國文學系研究所博士生



## 一、前言

中國傳統將詩歌的功能主要定位為言志，所謂「詩者，志之所之也。在心為志，發言為詩。」（《詩大序》）而在陸機提出緣情說之後，用以抒情的詩歌特質也日益受到重視。由於這兩項文藝審美因素的交互影響，著眼於作者個性情感表現及心志思想反映的詩歌逐漸成為創作主流，使得中國詩歌走向偏重於以抒發情感為主，敘事情節為輔的特質。然而文學作品本多以表現人物形象作為其特質，表情達意的詩歌既以作者本身情感為出發點，則這類詩歌中所反映出來的人物性格，可更進一步轉化為作者自身的藝術形象，並具有社會群體的現實基礎，是故這類詩歌中所表現出來的人物形象，既為作者自身藝術情感形象的再現，也是廣大人民群體人格的化身，特別是流傳於社會普羅大眾階層的民歌作品，更是多以表現人物形象為主體，具有歷史一定程度之真實性，從而也使這些人物形象成為特定時代及社會結構下具代表性的典型人物。研究這些典型人物之形象，一方面可以掌握詩人審美思維活動的構思，一方面也可以對其背後所反映出來的時代精神及文化思想進行更全面的掌握。基於如此的理念，筆者嘗試以北朝樂府民歌為討論範圍，藉由人物類型的分析歸類，進一步深入分析北朝民歌的文藝美感及創作手法。前賢學者在研究北朝民歌時，多只就其豪邁、質樸、坦率的詩歌風格及題材上的多樣性著手，然而這種風格的展現是透過北朝民歌所吟詠的人物而構成。雖然北歌現存數量不多，但作為反映民眾心聲之民歌，其代表性是無庸置疑的，是故這些人物是具有某種藝術真實性及獨特性，因此，分析北朝民歌之人物形象，對於文學鑒賞及思想分析存有相當重要的價值。

## 二、北朝民歌所呈現之人物類型

分析詩歌所表現之人物類型，其實也是就題材再縮小而言。北朝民歌之題材相較於南朝樂府的範圍更為廣泛，江聰平云：

除了寫男女相悅之情以外，也寫大漠草原的風光，胡人縱馬放牧吹笛的樂趣、健兒大刀快馬的尚武精神，以及驍勇善戰的英雄人物如廣平公等。<sup>1</sup>

蕭滌非於《漢魏六朝樂府文學史》歸納北朝民歌內容為五類，計有戰爭、羈旅、豪俠、閨情、貧苦；<sup>2</sup>而譚潤生於其《北朝民歌》一書中，概括北朝民歌千姿百態的內容題材為八大類，分別是塞北苦寒的情景、行役軍戎的苦況、戰後殘餘的淒涼、戰爭荼毒的殘酷、爭權奪利的嘲諷、貧富社會的懸殊、英雄人物的歌頌、北國大漠的風光等八種。

<sup>1</sup> 江聰平：〈南北朝民歌風格的比較〉，《興大中文學報》第3期（1990年1月），頁65。

<sup>2</sup> 蕭滌非：《漢魏六朝樂府文學史》（臺北：長安出版社，1976年10月），頁254-265。

<sup>3</sup>由此可見北朝民歌主題的多樣性，及其所反映社會面向之多元風貌。然而可惜的是，傳世北朝民歌數量有限，僅七十九首<sup>4</sup>，相對於南朝五百餘首的豐富而言，差距甚大，因此欲由北朝民歌所描述之內容徹底探究北朝社會民俗習尚仍存有一定的限制。然而中國詩歌的特性，總是圍繞著人物的情感抒寫，而民歌更是出自廣大人民最直接的語言藝術，和人民的生存有最密切的關係，它所表現的就是人民的情感、願望與需求，因此歸納北朝民歌中所歌咏的人物形象，分析其所代表的人物性格，有助於使我們更清楚北朝民歌的社會意涵及其文學價值。

北朝民歌中人物形象的畫分大致可分為兩類：一是典型人物，一是獨立形象。所謂典型人物，指的是在時空社會背景之下，能夠具有代表性的形象，也就是說，這種人物必須是符合歷史真實性，並且是當時一種多數甚至普遍的現象。正如南朝樂府民歌對戀愛女子的描寫，風格纏綿悱惻，表現出來的是嬌柔纖弱的人物形象，這也是今人對南朝民歌的印象。但這種印象的形成必須具有兩項因素：一是由時代背景及地理環境探求，另一則是同類詩歌之表達必須具有複數性，亦即排除個案的可能，如此方有助於加強印象的形成。更明白的說，南朝偏安江南，水土和柔，風光明媚，政權雖屢屢更替，然多為和平轉移，因此社會上普遍表現出昇平之風，這種風氣與詩歌所表現的柔美情調是可以符合的；再者，南朝樂府對男女愛情的描繪是一種普遍現象，多數詩歌均表達出同一種類型的風格，這也使得婉約柔情的愛情男女得以在吾人觀念中成為南朝樂府的典型人物代表。據此，筆者以為欲討論北朝民歌所表現出來的典型人物，至少要符合兩項因素，首先是必須與北朝的政經情勢及地理環境有關；再者，一種人物形象的反映至少須有複數以上的詩歌共同表達，方可成為一種類型，是故，若某種人物形象僅為北朝民歌中單獨出現者，則暫時排除歸入典型人物之代表，另外畫入獨立形象。但必須說明的是，獨立形象之成立，只是因為在現存北朝民歌作品中無複數以上同類型詩歌，這有可能是受限於詩歌流傳散佚所造成的結果，並非斷定其必然是北朝民歌中所出現之單獨人物個案，不具有代表性。雖然在其他相關史料或文學作品之中，或許可以發現與獨立形象相關連的人物模式，然而本文範圍僅限定於北朝民歌，依民歌所表現內容為主要依據，故若有可驗證此獨立形象為普遍現象者，亦僅提出作為輔助說明，不因之改變分類，以避免模糊現存北朝民歌的真實面貌。以下試就這兩大類型作一論述。

## （一）典型人物形象

### 1、英雄豪傑

北朝在經過與外族的融合後，表現出氣質強悍、尚武尚力的特徵，反映在民歌之中，

<sup>3</sup> 譚潤生：《北朝民歌》（臺北：東大圖書股份有限公司，1997年2月），頁144-162。

<sup>4</sup> 北朝民歌的範圍主要以宋朝郭茂倩《樂府詩集》卷25所載〈梁鼓角橫吹曲〉66首為主，連同〈木蘭詩〉及個別附屬於雜曲歌辭的〈楊白花〉、〈于闐採花〉、〈阿那瓊〉和雜歌謠辭中的〈隴上歌〉、〈北軍歌〉、〈咸陽王歌〉、〈鄭公歌〉、〈裴公歌〉、〈長白山歌〉、〈苻堅時長安歌〉、〈敕勒歌〉以及收錄於《魏書》的〈李波小妹歌〉，共計79首。



### 《東吳中文線上學術論文》第三期

便是直接對英雄人物的歌頌，從而使得英雄崇拜成為北朝民歌最大特色之一。周麗玲〈論魏晉時北朝民歌的英雄崇拜〉云：

北朝民歌大多出於當時的少數民族，他們以游牧為生，社會結構又有軍事化的性質。游牧生活充滿了變化與風險。在自然與敵手的殘酷鬥爭中，磨就了北方民眾的強悍氣質。所以北朝民歌充滿著濃郁的英雄情結以及對英雄的敬仰與崇拜。<sup>5</sup>

這種英雄豪傑的人物形象在北朝民歌中的展現計有三種形式：一是將英雄情結表現在對自己的期許之上；一是對英雄人物的歌頌；另一類則是對女性英雄的稱許。

#### (1) 表現在自己身上的英雄情結

〈企喻歌〉第一首云：

男兒欲作健，結伴不須多。鷓子經天飛，群雀兩向波。<sup>6</sup>

這首短詩列於梁鼓角橫吹曲之第一首，意義非凡，開篇即帶來一種與南朝樂府完全不同的風格。詩歌主角想像自己就是一位男兒英雄，他在啓程冒險之際，胸懷壯志，表現出超人的勇力。詩中的男兒英雄對自己充滿大無畏的自信，氣慨豪壯。所謂「結伴不須多」，並非是要排除同儕伙伴，而是對自己能力的肯定。另一方面也是要求自己要不畏艱險，勇往直前。後兩句「鷓子經天飛，群雀兩向波」，則將自己形象化的比喻為飛入雀陣之中的鷓子，橫掃千軍，所向披靡。當然這樣的敘述未必是真實戰鬥的反映，而是男兒英雄對自己的深切期許，也表現北方民族勇敢、強悍的典型性格。再如〈折楊柳歌辭〉之五云：

健兒須快馬，快馬須健兒。毳跋黃塵下，然後別雄雌。<sup>7</sup>

男兒英雄在歷險過程之中雖不必依靠他人太多協助，然而一位驍勇的健兒英雄需要與他身分相當的象徵物，如快馬、大刀、利箭、長鞭等，這些都是英雄人物的表徵，〈折楊柳歌辭〉之五即以奔馳如電的駿馬配以強健的男兒英雄。於是，北方民族勇猛的人物形象在這兩首詩歌中得到全面體現。如鷓子般的男兒英雄，騎著快馬，呼嘯於黃塵之下，最後與對手一較高下。是否獲勝已不重要，英雄冒險的回報不在於冒險的結果，而是在於冒險的過程，英雄可以是失敗者，但重點在於在於曾經展露出來的英雄氣慨，足以流傳萬世，成為人民歌詠不息的楷模人物。短短兩首詩歌即深刻將北朝人民剽悍、尚武、自信的典型人物形象，以及對英雄的嚮往及崇拜表露無遺。

#### (2) 對英雄人物的稱頌

<sup>5</sup> 周麗玲：〈論魏晉時北朝民歌的英雄崇拜〉，《貴州民族學院學報·哲學社會科學版》總第 70 期（2001 年 12 月），頁 54。

<sup>6</sup> 〔宋〕郭茂倩：《樂府詩集》（北京：中華書局，2003 年 9 月），冊 2，卷 25，頁 363。

<sup>7</sup> 同前註，頁 370。

北朝民歌除了表現對自己能夠成爲英雄人物的期許之外，對已經成爲英雄的典範人物也能抒發出自內心由衷的敬仰，如〈瑯琊王歌辭〉之八云：

愴馬高纏繫，遙知身是龍。誰能騎此馬，唯有廣平公。<sup>8</sup>

〈瑯琊王歌辭〉之八以駿馬配英雄，詩歌表面上在咏馬，實則是在咏廣平公，與〈折楊柳歌辭〉之五意涵相同，人與馬是一體的，崇拜駿馬即是崇拜英雄。另在《樂府詩集·雜歌謠辭》中存有八首北朝民歌，內容多爲對英雄人物的緬懷，有歌功頌德者，亦有歌咏英雄事跡者，但在人物形象上之描寫多不鮮明，其中最特色者乃〈隴上歌〉，其詞云：

隴上壯士有陳安，軀幹雖小腹中寬，愛養將士同心肝。驪驄父馬鐵鍛鞍，七尺大刀奮如湍，丈八蛇矛左右盤，十盪十決無當前。戰始三交失蛇矛，棄我驪驄竄巖幽，爲我外援而懸頭。西流之水東流河，一去不還奈子何。<sup>9</sup>

〈隴上歌〉乃歌詠晉王司馬保故將陳安的詩歌。陳安趁西晉喪亂之際，佔據秦州，與劉曜展開激烈爭鬥，最後兵敗自殺。陳安雖是悲劇英雄，但他反抗匈奴統治的行爲，深獲人心，於是得到人民的歌頌，甚至連劉曜自己都「聞而嘉傷，命樂府歌之。」<sup>10</sup>相較於〈慕容垂歌辭〉對慕容垂極盡辛辣的諷刺，可以見出北朝人民對於禍國殃民的好戰分子是極度蔑視的；而像陳安這種保家衛國，除亂平禍的人物，卻寄予高度的讚賞與同情。

〈隴上歌〉對陳安形象的描述可分爲兩個層面，一是以「愛養將士同心肝」指稱陳安對待下屬如同手足一般，短短一句話，說明陳安之所以能得到人民的愛護，正是因爲他能夠與部屬同甘共苦，故而得到擁戴。但詩歌畢竟仍沾染北朝崇好勇力的習尚，即使陳安是敗軍之將，對陳安的描述仍是集中在其武力的展現。陳安身騎驪驄父馬，配戴鐵鍛之鞍，一手持七尺大刀，一手持丈八蛇矛，威猛無比。有趣的是，〈隴上歌〉對陳安威武形象著墨很深，但另一方面卻又發出技不如人的感慨，寫他在實際交戰之時，三交即失蛇矛，從而竄逃巖幽，一去不還。前面說過，英雄並不是以結果論，而是以過程論，人民的眼睛是雪亮的，陳安的失敗並不足以抹殺其形象，相反地，如實的陳述，正是民歌的特色。

### (3) 巾幗英雄

北朝民歌流傳最爲廣泛者當屬〈木蘭詩〉，木蘭代父從軍，爲國立功的人物形象成爲中國傳統忠孝雙全、智勇兼備的女性典範人物代表，獲得廣大人民的敬仰與崇拜。〈木蘭詩〉云：

<sup>8</sup> 同前註，頁 364。

<sup>9</sup> 同前註，卷 85，頁 1199-1200。

<sup>10</sup> 同前註，頁 1200。



《東吳中文線上學術論文》第三期

唧唧復唧唧，木蘭當戶織。不聞機杼聲，惟聞女歎息。問女何所思，問女何所憶，女亦無所思，女亦無所憶。昨夜見軍帖，可汗大點兵。軍書十二卷，卷卷有爺名。阿爺無大兒，木蘭無長兄。願為市鞍馬，從此替爺征。東市買駿馬，西市買鞍韉，南市買轡頭，北市買長鞭。旦辭爺孃去，暮宿黃河邊。不聞爺孃喚女聲，但聞黃河流水鳴濺濺。旦辭黃河去，暮至黑山頭。不聞爺孃喚女聲，但聞燕山胡騎鳴啾啾。萬里赴戎機，關山度若飛。朔氣傳金柝，寒光照鐵衣，將軍百戰死，壯士十年歸。歸來見天子，天子坐明堂。策勳十二轉，賞賜百千強，可汗問所欲，木蘭不用尚書郎，願馳千里足，送兒還故鄉。爺孃聞女來，出郭相扶將。阿姐聞妹來，當戶理紅妝。小弟聞姐來，磨刀霍霍向豬羊。開我東閣門，坐我西閣牀。脫我戰時袍，著我舊時裳。當窗理雲鬢，掛鏡貼花黃。出門看火伴，火伴皆驚惶。同行十二年，不知木蘭是女郎。雄兔腳撲朔，雌兔眼迷離。雙兔傍地走，安能辨我是雄雌。<sup>11</sup>

〈木蘭詩〉所欲表達的主題思想究竟為何？有說是為打破男尊女卑、男強女弱的觀念，陽國亮則認為：

〈木蘭詩〉熱情地歌頌了堅強勇敢的女英雄木蘭，表現了對破壞無數家庭歡樂，使親人骨肉離散的戰爭的譴責和以堅強的戰鬥精神保衛和平安樂生活的立場，表達了人民的安居樂業，過和平生活的社會理想及其對這一理想的熱烈追求。<sup>12</sup>

譚潤生亦有云：

〈木蘭詩〉的主題思想是「崇尚孝悌、宏揚倫理，通過歌頌勤勞剛毅的女英雄木蘭，以其代父從軍的傳奇性情節，客觀反映了戰爭給民眾帶來的沉重負擔，寄托了民眾對和平安定理想生活的熱烈追求。」<sup>13</sup>

以上說法其實是就〈木蘭詩〉所表達之故事情節作過度的闡釋，木蘭形象的產生應該是為打破傳統男強女弱的觀念，如詩歌在最後以雙兔難分雌雄作為比喻，詩人之所以特別在結尾點出，正是要說明男人可以做到的事，女子也可以做到，這是一種對北朝女子剛健勇武民俗的反映，與破除男尊女卑觀念無關。至於所謂渴求安居樂業，或是崇尚孝悌、宏揚倫理之說，可以算是由〈木蘭詩〉所引申出的相關理想，並非是詩歌主題所在。

除木蘭女性英雄的形象外，北朝民歌尚有一首〈李波小妹歌〉，見於《魏書·李安世傳》，亦是對女性英勇形象的歌頌，其辭云：

李波小妹字雍容，褰裙逐馬如卷蓬。左射右射必疊雙，婦女尚如此，男子那可逢！

<sup>11</sup> 同前註，卷 25，頁 373-374。

<sup>12</sup> 陽國亮：〈試論木蘭詩的主題思想〉，《廣西師範學學報》第 4 期（1982 年），頁 30。

<sup>13</sup> 同註 3，頁 198。



李波小妹幹練精悍的婦女形象，木蘭忠孝兩全的節義事跡，使得二人成爲中國典型的巾幗英雄代表人物，但這是後代歷史及社會評價所給予的肯定，這兩首詩歌在當時所透顯出來的意涵應是北朝崇尚武習的風尚範圍涵蓋男女各階層，幾乎可說是全民皆兵。試看木蘭可以立刻擔負起爲父從軍的任務，想必平時即有練武之習，否則纖弱女子，縱有如此孝心，亦恐無力爲之。然而，在激賞木蘭與李波小妹英勇的女子形象之際，吾人必須體認，這兩人的形象依舊是建立在男性陰影之下的，也就是說，這兩人之所以受到歌咏，是因爲他們擺脫女子柔弱的刻板印象，表現出與男人相同的勇力，如〈李波小妹歌〉最後說到：「婦女尙如此，男子那可逢」，〈木蘭詩〉則云：「安能辨我是雄雌」，皆不約而同地將兩人與男性作了比較。木蘭的成功是因爲他裝扮爲男子，李波小妹雖驍勇，但言下之意似乎以爲北朝男性的勇猛更爲可觀，故兩人被歌咏的原因很大成分是因爲人們將他們看作是完成了男性的事業而獲致的。真正的英雄人物應該是超越性別及地域的歷史限制，達到普遍而有效的常人形態，如漢代緹縈救父，即是就自己的女子角色所進行最大的發揮，而不是附屬於男性之下；再如拒絕使君邀約的羅敷，亦是對男性威權進行抗爭的成功代表。然而，筆者並非否定木蘭與李波小妹的英雄形象，需要否定的是，詩歌作者在闡述兩人英雄事跡之時，所採取將兩人與男性形象進行對比的角度，從而忽略二人對自己命運了解、接受並進而克服的英雄形象。

## 2、追求愛情的女子

追求愛情的咏唱是民歌常出現的主題。北朝民歌雖以剛健樸質爲特色，但對於戀愛女子的人物形象，仍有相當著墨，並且表現不同於南朝樂府的特色，如語言之坦率，情感之直截等。以下試就北朝民歌中論及戀愛女子之形象進行分析。

### (1) 戀愛中的女子

北朝女子雖較南朝女子更顯剛健之氣，但在愛情詩歌中所表現出來的人物形象依舊存有女性天生柔媚多情的一面，如：

獨柯不成樹，獨樹不成林。念郎錦襖，恆長不忘心。〈紫驢馬歌〉<sup>15</sup>

肅肅河中育，育熟須含黃。獨坐空房中，思我百媚郎。〈淳于王歌〉<sup>16</sup>

情郎不在身邊，滿腔思緒仍完全圍繞在情郎身上，這是戀愛女子最深情的表現，「恆長不忘心」、「思我百媚郎」，這種柔和的情感特質與南朝女子是無太大差別的，可見縱

<sup>14</sup> 〔北齊〕魏收：《魏書》（臺北：臺灣商務印書館，百衲本二十四史·宋蜀大字本，2001年8月），冊2，卷53，頁695。

<sup>15</sup> 同註4，頁366。

<sup>16</sup> 同前註，頁369。



《東吳中文線上學術論文》第三期

使是質樸爽直的北朝女子，對於愛情的追求仍有嬌柔的女性特徵。然而，南北情歌畢竟存有基調上之差異，這種與情郎分離的深切思念，在兩人相會之後，北朝女子便展露出其本質上的急切熱烈之情感，試看：

南山自言高，只與北山齊，女兒自言好，故入郎君懷〈幽州馬客吟歌辭〉之三<sup>17</sup>

側側力力，念君無極。枕郎左臂，隨郎轉側。〈地驅樂歌辭〉之三<sup>18</sup>

〈幽州馬客吟歌辭〉之三以北山喻男子，南山喻女子，用山來比喻愛情，這是相當特殊的比興手法，也代表了這位女子充滿陽剛之氣的愛情觀，而這種愛情行為的具體表現在於「女兒自言好，故入郎君懷」這兩句歌辭，這位女子是充滿自豪與自信的，她毫不隱晦自己的愛情，展現出一種快人快語的北方民歌本色。

〈地驅樂歌辭〉之三這首小詩則是描寫一位思念情郎的女子，在漫長的等待之後，終於能夠和情郎相聚的情景。充滿柔媚之情，但語言卻相當大膽直率。「側側力力」乃嘆息之聲，所嘆為何？因長久牽掛的情郎不在身邊，心中的思念達到無以復加的地步。第三句則突然轉變為情郎已在身邊，自己並且躺在其臂彎裡，這樣的描述並不一定是真實的情景，也可能只是出於女子自己的想像。但此時所積累的感情終於宣洩而出，甚至大膽的說出願「隨郎轉側」，任情郎擺布的言辭。這位女子情感熱烈，對愛情的執著真率，相當大膽，卻也令人感到旖旎可愛。透過這首小詩，我們也可以看出，無論是南朝還是北朝的女子，對愛情的追求都有著痴心深情的執著，這也是古今皆同的感情表現，但北朝女子大膽、奔放的表達，使其在中國愛情詩歌的讚咏之中，傳達出相當鮮明的典型性格。再舉一詩為例：

腹中愁不樂，願作郎馬鞭。出入擐郎臂，蹀座郎膝邊。〈折楊柳歌辭〉<sup>19</sup>

與〈地驅樂歌辭〉之三的情感相同，這首短詩表達出希冀能時刻伴隨情郎身旁的願望，而這種願望的表現則具體化為希望能成為情郎的馬鞭，隨時依偎在情郎身旁，突顯出兩人互為依存的愛情。不過「腹中愁不樂」似乎也反映出她並未能如願。從上述兩首詩歌可以看出，北朝女子對愛情的表白相當坦率，毫無扭捏之態，描寫艷情動作，大膽逼真，卻不流於色情。然而，這種熱烈可愛的懷春之情是建立在女子與情郎兩人彼此交心的情感之下，一旦情郎變心，北朝女子可以立刻表現出毫不眷戀的堅決態度，如：

摩挲郎鬚，看郎顏色。郎不念女，不可與力。〈地驅歌樂辭〉之四<sup>20</sup>

既然情郎無意，那也就不必再多費心思，互相糾纏，「不可與力」意即「各自努力」

<sup>17</sup> 同前註，頁 370。

<sup>18</sup> 同前註，頁 366。

<sup>19</sup> 同前註，頁 369。

<sup>20</sup> 同前註，頁 367。

<sup>21</sup>，愛恨分明，好聚好散，這種率直的語氣與初墜愛河之際的溫柔深情判然有別。又如：

月明光光星欲墮，欲來不來早語我。〈地驅樂歌〉<sup>22</sup>

這首歌詞並未說明主角是男子或是女子，但北朝民歌中關於愛情的題材幾乎都是以女子為人物代表，因此這首詩歌可能是女子與情郎相約，情郎遲未出現，很可能是遭到爽約了，然而這位等待良久的女子所表現出來的情感卻相當特別，她未為情郎的遲來感到憂慮或煩悶。《詩經·靜女》中女子故意躲藏，致使情郎搔首踟躕的情態是不見於北朝民歌之中的，取而代之的則是以直率的詢問取代失望的情緒。當然，我們無法明白這位女子對愛情是否真能放得下，看得開，但這種強硬爽直的人物面貌確實是北朝女子的典型性格。

## （2）過時未嫁的老女

北朝民歌除表現戀愛中女子細膩卻又熱烈的情感外，尚表現出一種特別的人物形象，描繪在情感欲求上無法得到滿足的女子形象，或稱之為老女，或稱之為壯女，很明顯是指過時未嫁之女。然而幾歲算是過時，《周禮·地官·媒氏》云：「令男三十而娶，女二十而嫁。」似是以女子二十歲為婚娶限制，然王充《論衡·齊世篇》則云：「人民嫁娶，同時共禮，雖言男三十而娶，女二十而嫁，法制張設，未必奉行。何以效之，以今不奉行也。」<sup>23</sup>可見在東漢已不奉行女子二十婚嫁的限制。到了魏晉南北朝時，女子成婚年齡又向前提升，晉武帝曾下詔令云：「制女年十七，父母不嫁者，使長吏配之。」<sup>24</sup>《宋書·周朗傳》載：「女子十五不嫁，家人坐之。」<sup>25</sup>《北齊書·後主本紀》云：「括雜戶女年二十已下、十四以上未嫁悉集省，隱匿者家長處死刑。」<sup>26</sup>十四以上未嫁，可見至少十三歲時就已有成婚的可能，因此所謂過時未嫁之老女，大概仍是荳蔻年華，算不得真正的老女。而文學史上描寫過時未嫁的女子形象者，最早可溯源至《詩經·標有梅》一詩，其辭云：「標有梅，頃筐塹之。求我庶士，迨其謂之。」唱出女子對婚姻愛情的真摯渴望。而《周禮》中亦有所謂奔者不禁的年齡放寬限制<sup>27</sup>，在在表現出朝野對婚娶不時的重視。到了北朝，這種婚娶不時的情形更為嚴重，所謂「阿婆不嫁女，那得孫兒抱。」（〈折楊柳歌辭〉之二）<sup>28</sup>「阿婆許嫁女，今年無消息。」（〈折楊柳歌辭〉之

<sup>21</sup> 《樂府詩集》引《古今樂錄》曰：「最後云『不可與力』，或云『各自努力』。」同前註，頁 366。

<sup>22</sup> 同註 4，頁 367。

<sup>23</sup> 〔漢〕王充：《論衡》（臺北：臺灣商務印書館，景印文淵閣四庫全書，1985 年 2 月），冊 862，卷 18，頁 226。

<sup>24</sup> 〔唐〕房玄齡：《晉書·武帝紀》（北京：中華書局，2003 年 6 月），冊 1，卷 3，頁 63。

<sup>25</sup> 〔梁〕沈約：《宋書》（北京：中華書局，2004 年 4 月），冊 7，卷 82，頁 2094。

<sup>26</sup> 〔唐〕李百藥：《北齊書》（北京：中華書局，2003 年 7 月），冊 1，卷 8，頁 109。

<sup>27</sup> 《周禮·地官·媒氏》載：「凡男女自成名以上，皆書年月日名焉，令男三十而娶，女二十而嫁。凡娶判妻入子者皆書之。仲春之月，令會男女。於是時也，奔者不禁。」

<sup>28</sup> 同註 4，頁 370。



《東吳中文線上學術論文》第三期

四)<sup>29</sup>直率的描述出女子對婚姻生活的基本欲求，比〈標有梅〉更為熱烈。更有甚者，呼天搶地，表現女子對不幸命運的憤怒吶喊，「老女不嫁，踢地喚天」<sup>30</sup>、「老女不嫁只生口」<sup>31</sup>，毫不掩飾，甚至有些放肆，無所顧忌，或許如此著急有著上述政治措施的考量，深怕過時未嫁可能會遭到政府胡亂配婚而影響終身幸福，但也顯示了北朝女子坦率的性格及情感真摯的特徵。

透過北朝民歌兩種追求愛情的女子形象，我們可以發現其中有著天差地別的不同，戀愛中的女子表現溫柔多情的情感，但一旦得不到愛情的滋潤，可以是理性的好聚好散，互不往來的乾脆；也可以是不顧形象的「踢地喚天」，這種差別是很有趣的現象，代表北朝女子普遍存在的兩種性格，一方面是先天女性的柔情面，一方面卻又受到大環境影響，心直口快，感情率真，普遍帶有陽剛之氣。

### 3、愁思懷人

北朝戰亂頻仍，政權更替不斷，人民常受遷徙之苦，反映在民歌之中便是懷土思鄉的遊子對自身命運的憂慮和悲寂之情，如：

琅琊復琅琊，琅琊大道王。鹿鳴思長草，愁人思故鄉。〈琅琊王歌辭〉之四<sup>32</sup>

上馬不捉鞭，反折楊柳枝。蹀座吹長笛，愁殺行客兒。〈折楊柳歌辭〉之一<sup>33</sup>

四處漂泊的思鄉遊子，對前程和命運存有無法掌握的悲懼之感，反映在情感上便是思念養育自己，可以作為依靠的故鄉。但北朝民歌並未對這種思鄉之情多作描述，僅透過折柳枝、吹長笛的畫面，帶出無限的愁思，表現得相當具體生動，深深觸動離人的愁緒。

除了對故鄉的萬千愁緒之外，漂泊遊子尚需面對不可捉摸，無法主宰自身命運的愁緒，如〈企喻歌〉之四云：

男兒可憐蟲，出門懷死憂。尸喪狹谷中，白骨無人收。<sup>34</sup>

這種對命運悲嘆的情感，是自漢末以來一直存在的意識。在戰亂的年代之中，人民百姓面對朝不保夕的惡劣環境，深刻地感到無以為力，只能藉由民歌唱出內心中最究極的恐懼，前途險惡，命運多舛，出門即懷死憂。似乎早已預知自己不幸的歸宿，但卻又無法逃避，這都是戰爭所帶給人民深刻的痛苦。又如〈隔谷歌〉云：

兄在城中弟在外，弓無弦，箭無括。食糧乏盡若為活。救我來，救我來。

<sup>29</sup> 同前註，頁 370。

<sup>30</sup> 同前註，頁 366。

<sup>31</sup> 同前註，頁 369。

<sup>32</sup> 同前註，頁 364。

<sup>33</sup> 同前註，頁 369。

<sup>34</sup> 同前註，頁 363。



兄為俘虜受困辱，骨露力疲食不足。弟為官吏馬食粟，何惜錢刀來我贖。<sup>35</sup>

戰禍不斷的北朝，不僅令人時刻暗懷死憂，甚至連最基本的人倫道德都受到考驗。兄對弟的聲聲呼救，叫得令人心寒，揪人心肝，這種絕望的呼聲也是北朝人民面對戰禍共同的心聲；這種孤立無助，彈盡糧絕的景象，對戰爭摧殘生命的殘酷表達出最憤慨之情。

北朝民歌中除表達對戰事的譴責外，亦有對行役之苦的悲嘆，如：

隴頭流水，流離山下。念吾一身，飄然曠野。  
朝發欣城，暮宿隴頭。寒不能語，舌卷入喉。  
隴頭流水，鳴聲幽咽。遙望秦川，心肝斷絕。〈隴頭歌辭〉<sup>36</sup>

隴頭流水，流離西下。念吾一身，飄〔然〕曠野。  
西上隴阪，羊腸九回。山高谷深，不覺腳酸。  
手攀弱枝，足踰弱泥。〈隴頭流水歌辭〉<sup>37</sup>

孤寂的遊子形象，使人不由得感受到一股荒涼悲愴的氣氛。行役者的哀怨，懷鄉者的愁緒以及對死亡的恐懼之情，在剛健的北歌之中，交織出另一種悲愴憤慨的情懷，控訴著戰亂時代的殘酷。

## （二）獨立人物形象

北朝民歌所表現的人物除上述類型外，尚有其他獨立之形象。前面已經說過，這種人物形象的畫分並不牽涉其他資料，因此，所謂獨立形象是就北朝民歌之數量而言，並非否定這類人物具有社會背景的代表性。屬於獨立人物形象者共有三首詩歌，分別是〈鉅鹿公主歌辭〉、〈慕容垂歌辭〉及〈黃淡思歌辭〉之二。分別言之：

### 1、不恤民情的皇族公主

官家出遊雷大鼓，細乘犢車開後戶。車前女子年十五，手彈琵琶玉節舞。鉅鹿公主般照女，皇帝陛下萬幾主。〈鉅鹿公主歌辭〉<sup>38</sup>

〈鉅鹿公主歌辭〉所欲描述的人物是皇族之公主。然而在詩歌中，這位鉅鹿公主始終沒有現身，唯一出場的人物是公主車駕前那位十五歲的女子。可見詩人是有意將這兩種人物進行形象的對比。車前女子代表奴僕階層，反映人民對貧富貴賤的社會現象存在不滿情緒。而詩人雖未寫公主，但從週遭事物便可以烘托出這位公主的形象。這是一位不懂體恤人民的貴族子女，不只是公主，連皇帝陛下亦同，過著奢侈豪華的生活，卻無

<sup>35</sup> 同前註，頁 368。

<sup>36</sup> 同前註，頁 371。

<sup>37</sup> 同前註，頁 368。

<sup>38</sup> 同前註，頁 364。



法帶給百姓安居樂業的生活。

## 2、醜態畢露的敗軍之將

慕容攀牆視，吳軍無邊岸。我身分自當，枉殺牆外漢。  
慕容愁憤憤，燒香作佛會。願作牆裡燕，高飛出牆外。  
慕容出牆望，吳軍無邊岸。咄我臣諸佐，此事可惋嘆。〈慕容垂歌辭〉<sup>39</sup>

慕容垂曾是苻堅的將軍，苻堅敗後，自稱燕王，後與晉將劉牢之對陣，遭到擊退，敗守新城。這三首歌辭表現了當時人們對慕容垂的幸災樂禍和輕蔑嘲弄。第一首用攀牆愁視的動作寫出慕容垂提心吊膽的情態；第二首寫慕容垂燒香拜佛，無計可施的窘樣；第三首寫慕容垂對臣嘆息，感嘆走投無路的可憐相，連用三個動作描寫，把慕容垂的醜態生動的呈現出來。據《晉書》所載，慕容垂雖一時失利，但很快就扭轉戰局，可見慕容垂這種驚慌無措的形象是詩人虛構出來的，但也反映人們對窮兵黷武的軍事將領之詛咒與不滿。

## 3、嬌羞的戀愛女子

心中不能言，復作車輪旋。與郎相知時，但恐傍人聞。〈黃淡思歌辭〉之二<sup>40</sup>

北朝情歌的特色，多著重於熱情奔放的情感抒發，但這首〈黃淡思歌辭〉之二卻云「但恐傍人聞」，與上述戀愛女子的人物形象是不同的。這種「恐傍人聞」的情感在《詩經》之中即有展現，如〈野有死麕〉云：「舒而脫脫兮，無感我帨兮，無使尫也吠。」不使尫吠即是畏懼他人得知。〈將仲子〉亦云：「豈敢愛之，畏人之多言。仲可懷也，人之多言，亦可畏也。」人言可畏，則兩人的愛情結合似乎有不被允許的地方。漢代樂府也有類似表達這種情感的詩歌，如〈有所思〉云：「雞鳴狗吠，兄嫂當知之。」雖是警告負心男子不可再來找她，但仍是將情感藏在心中，不敢大膽表現。這類女性的感情特質是含蓄委婉，而北朝民歌這首〈黃淡思歌辭〉之二即是延續這種情感而來，寫女子與情郎相會之時的嬌羞之情，有似南歌風調，譚潤生云：

〈黃淡思歌辭〉受南方民歌影響較深，也可能屬南方民歌之混染。<sup>41</sup>

譚潤生的說法是可信的，「但恐傍人聞」的羞澀與北歌其他愛情詩歌的情調是不同的，因此這首詩歌中的女子人物有可能是北朝中較為獨立的形象，或是受到南朝風尚影響而產生的民歌。

## 三、人物形象之刻畫手法

<sup>39</sup> 同前註，頁 367-368。

<sup>40</sup> 同前註，頁 366。

<sup>41</sup> 同註 3，頁 59。



詩歌的特質是在抒情言志，短于刻畫描寫，尤其是要寫出生動的人物形象益顯困難。一般而言，要對一個人物形象作生動鮮明的描寫，應是愈具體詳盡方能體現出人物特色，這是小說、戲曲可以發揮的部分，詩歌較難滿足這項要求，因此如何透過簡短的言語形容，把詩人心目中所欲表達的人物形象準確呈現，需要相當的巧心構思。北朝民歌雖然以樸質著稱，但樸質的定義是不講求格式技巧，要求自然抒發內心的情感。然而北朝民歌詩人在創作的構思上，仍舊表現出許多匠心獨運之處，可見民歌詩人是具有獨特的藝術眼光，並擁有創造性的文學素養，他們善於利用某種具典型效果的畫面、動作及事物，具體呈現出人物性格的象徵，再讓讀者自由彌補其中的差異，使得北朝民歌依舊可以刻畫出某種人物類型的典型形象。當然這種人物形象的表達是受限於詩歌創作當下所欲表現的情感，是性格的一部分而非整體，這是詩歌傳達上的限制。然而文學作品本即是要將最精華的部分呈現出來，而北朝民歌所呈現出來的人物形象是北朝民族最典型的代表，也是最精采的部分，是故分析北朝民歌人物形象的塑造過程，更可以深入明白民歌藝術美意象的特色所在，體認北朝民歌文學藝術的美感價值。以下試就北朝民歌對人性形象的描寫手法分析之。

### （一）簡要明白的直敘手法

民歌是人民最自然的語言，有時爲了清楚表達出內心的情感及思想，在創作上是不容許過於隱晦，因此直截明白的要求，更能明確反映百姓的心聲。再者，民歌的創作是屬於廣大百姓的，文人不一定參與其中，而爲了通俗易懂，直率樸質的描寫手法便成爲民歌最大的特色。在北朝民歌中，由於受到北方民族熱情自然本性的影響，整體風格呈現出直率本色的特質，如：「月明光光星欲墮，欲來不來早語我」，到底要不要赴約，何不早說明白，直接的情感表達，毫無造作之態。又如「兄在城中弟在外，弓無弦，箭無括。食糧乏盡若爲活。救我來，救我來。兄爲俘虜受困辱，骨露力疲食不足。弟爲官吏馬食粟，何惜錢刀來我贖。」在這生死交關的當下，詩人無暇再運用文學技巧，而是很直截明白地發出悲號：趕快來救我，口語的應用及直率的表達，反映出民歌純樸的本色。又如寫行役生活則云：「山高谷深，不覺腳酸。手攀弱枝，足踰弱泥。」將行役之路辛苦的生活如實描繪出來，並未加入任何評論或比喻，但卻直接反映行役者愁怨之情。再如〈隴上歌〉對陳安的描述，從他英勇威武的形象寫到戰敗而逃的狼狽模樣，雖意在歌頌，但採用按照時間順序而下的平鋪直述，將他的成敗過程毫不隱藏的勾勒出來，這種直敘手法即是民歌樸質的特色之處。

### （二）抓住形象性的畫面

北朝民歌在表現人物時，善於抓住某種與人物形象可以符合的象徵意象，如〈企喻歌〉第一首「鷓子經天飛，群雀兩向波」，即以鷓子飛入雀陣之中的畫面，象徵英雄健兒的勇敢行爲，從而成功刻畫出典型英雄人物。又如：「跣跋黃塵下，然後別雄雌」，戰亂殺伐頻仍的現實，對於一些豪氣干雲的英雄人物而言，卻是建功立業的大好時機，於



### 《東吳中文線上學術論文》第三期

是與敵人決勝負的情節一再上演，詩人對這種情節的描述卻只抓住那奔馳於黃塵之下準備展開決鬥的畫面，不寫之後的勝利，而刻意著筆於鬥爭發生的那一瞬間，正是要表現出英雄人物那一股作氣的煥發英姿。這時勝敗已不重要，也不根據成敗而論英雄，重要的是曾展現出那逼人的英雄氣概。再如〈隴上歌〉敘述陳安的英勇，並不從正面戰鬥寫起，而是云「驕驄父馬鐵鍛鞍，七尺大刀奮如湍，丈八蛇矛左右盤，十盪十決無當前。」通過駿馬、大刀、蛇矛等武器裝備的配戴，陳安英武的形象立刻活躍於眼前。

在愛情戀歌的描寫方面，女子思念情郎的心情也反映在攫取某些象徵性的物品或畫面，如〈紫騮馬歌〉：「念郎錦襦襜，恆長不忘心。」欲表達思念情郎的心情，但並不寫情郎的面容，也不寫和情郎親密的行爲，而是就情郎所穿著的錦襦襜<sup>42</sup>下筆，襦襜於此乃用雙關語，意謂襦襜的衣服一前一後，成雙成對，無論其尺寸如何，皆能確住心房，以喻兩人同心之意。因此，襦襜這一形象具體表現出女子對情郎的無限懷思及離別的無奈，這種象徵性的畫面是成功的。又如對行役者苦寂的描寫，以「飄然曠野」這冷清、孤獨的畫面，令人感到一片死寂，毫無生氣，看不到行役者未來的希望，使讀者心情亦不由得沈痛起來。

### （三）通過動作來描繪人物

人物動作的描寫本是小說戲曲的特點，但詩歌中亦可以透過精心選擇的某些動作表現出當下的心態與氣氛，如〈木蘭詩〉寫木蘭「東市買駿馬，西市買鞍韉，南市買轡頭，北市買長鞭。」東南西北幾乎跑遍，除了寫出木蘭忙碌的心情，一方面也表現出從軍的準備是相當繁雜的。再如欲展現李波小妹的英勇，則云「褰裙逐馬如卷蓬。左射右射必疊雙」，生動地表現於馬術箭藝的精湛，成功刻畫出李波小妹強悍的形象。再如〈慕容垂歌辭〉，詩人欲對慕容垂進行嘲諷，故而虛構動作予以諷刺，如「慕容愁憤憤，燒香作佛會。願作牆裡燕，高飛出牆外」，透過燒香拜佛這一趣味性十足的動作，卻把慕容垂手足無措的心情表露無遺。在情歌描寫方面，相戀中的人物除在言語上表達相思之意外，北朝民歌亦能透過某些動作，突出人物的形象，如「枕郎左臂，隨郎轉側」、「女兒自言好，故入郎君懷」，以與情郎相擁轉側的動作，表現女子思念渴望愛情的心聲，富含情韻卻不低俗，是很成功的描寫。又如〈隴頭歌〉敘述行役者悲苦的心境，透過「舌卷入喉」這一誇張的動作奇語，令人深刻感受那種驚懼悲慘的心情和遭遇。

### （四）以比興手法刻畫人物

人物形象的表達，有時受限於人物性格的豐富而不能作出準確的描繪，於是藉由某些相關的景物意象或比喻，拉長審美距離，令讀者在客觀意象的帶領之下，深入主觀情意的世界，並自行填補藝術形象所構成的美感，此即為比興手法的運用。北朝民歌常運

<sup>42</sup> 襦襜，亦作兩當、襦當，乃魏晉南北朝時期一種代表服飾。其長度至腰而不及於下，只蔽胸背之上衣。《釋名·釋衣服》載：「襦襜，其一當胸，其一當背，因以名之也。」王先謙《釋名疏證》謂襦襜「即唐時之半背，今俗謂之背心，當背當心，亦兩當之義也。」襦襜實即無袖之坎肩，或稱背心，南方人亦稱馬甲，其初乃由軍中之襦襜甲演變而來，故可分為軍士穿的襦襜甲及男女皆可著之襦襜衫。





用這種方法，如「憎馬高纏鬃，遙知身是龍。誰能騎此馬，唯有廣平公。」以駿馬比喻廣平公，不必再寫廣平公有多英勇，透過很形象化的比喻，使讀者心中產生相配的英雄騎乘駿馬的畫面，從而對廣平公的英勇留下深刻印象。又如「腹中愁不樂，願作郎馬鞭。出入擐郎臂，蹀座郎膝邊」，將自己比喻成爲情郎手中的馬鞭，時刻伴隨身邊，也形象化的表達出與情郎如膠似漆的情感願望。又如「獨柯不成樹，獨樹不成林。念郎錦襦襜，恆長不忘心。」以柯、樹、林的進展過程，逐步興起與情郎建立家庭的願望。又如：「肅肅河中育，育熟須含黃。獨坐空房中，思我百媚郎。」則以育熟含黃象徵女大當嫁的懷春之情。「隴頭流水，流離西下。念吾一身，飄然曠野。」行役者孤寂的心情，任憑詩人如何述說，沒有相關體驗的讀者在理解上總有一層隔閡，但若以自然景物起興，往往能夠在讀者心中引起相同的共鳴。隴山下的流水，這是一道曠野中孤寂的流水，流水有流離之象，象徵行役者孑然一身的悲寂。讀者不一定有類似經驗，但透過景物形象的觸發，可以很快感受到那種悲涼的孤單。

經由上述四種人物形象的創作方法，吾人可以發現，北朝民歌雖以質樸見長，但在文學創作的過程之中仍有著詩人深刻構思的藝術基礎，這種表現並不在於格式技巧，而是文學創作風格的擬定上有其獨特之處，《北史·文苑傳》論北朝文章云：

既而中州板蕩，戎狄交侵，僭偽相屬，生靈塗炭，故文章黜焉。……章奏符檄，則粲然可觀；體物緣情，則寂寥於世。非其才有優劣，時運然也。<sup>43</sup>

以爲北朝一代所謂文學主要表現在章奏符檄等官方文書之中，對於體物緣情之作的表現是不足的。然而這種說法並不適用於北朝民歌的，北朝民歌所展現出的形式及風格不同於南朝那種講究聲律、重視文學技巧的表現，而是在明朗、雄健的詩風之中，輔助以精心、準確地把握藝術形象的呈現爲其特色。

#### 四、結 語

透過上述討論，可以歸納下列幾項結論：

第一、北朝民歌數量雖不多，但在反映人物形象類型的概括上，可歸納出典型人物形象及獨立人物形象，透過這些人物形象的區分，對北朝民歌的藝術美感及其所反映之人情價值可以有更深的認識。

第二、典型人物類型共分爲三大類，分別是英雄豪傑之人物形象、追求愛情的女子形象及愁思懷人，表現出北朝民族崇拜英雄的習尚，豪放熱情的個性及渴望幸福的追求，但也反映出社會長期的動亂，人民生活的無助。

第三、獨立人物則爲描寫貴族公主不恤民情、敗軍之將手足無措以及追求愛情女子

<sup>43</sup> [唐]李延壽：《北史》（臺北：臺灣商務印書館，百衲本二十四史·元大德刊本，1988年1月），冊3，卷83，頁1135。



《東吳中文線上學術論文》第三期

怕人知曉，這些獨立人物形象之建立乃由於傳世北朝民歌中並無相同詩歌，故暫入獨立形象。

第四、北朝民歌中對於人物形象的描寫具有四種藝術表現手法，分別是明白簡要的直敘手法、抓住具象徵性的畫面表達、通過動作來描繪人物、以比興手法描繪人物等。這些文學創作的構思方法，使得質樸的北朝民歌仍展現出一種能夠準確表現其藝術形象的創作運用。

北朝民歌內容充實，比起南朝樂府更能反應廣闊的生活面，但由於數量上的不足，使北朝民歌的研究相對較少，故筆者期望能透過本文對北朝民歌人物形象的分析，能更豐富北朝民歌在內容及文學上的價值。

# Analysis and description of the images of North Dynasty ballads' characters

Jiang, Long-xiang\*

## Abstract

The subjects of North Dynasty ballads have a wider range than South Dynasty's Yue Fu (ballads of the South Dynasty). However, since there is a limited amount, they have been neglected by researchers, or only limited to comparing with South Dynasty's Yue Fu, or just noticed their plain and vigorous features. Until the release of Mr. Tan Run-Sheng's "Ballads of the North Dynasty", people then have a more complete vision of the studies of the North Dynasty's ballads. This article tries to explore another aspect, took the images of North Dynasty ballads' characters as the main theme, and divided the characters into two types, includes typical image and independent image. In addition, typical image also further divided into three types, including heroes, women pursuing love and people with sad feelings. As for independent images, they include noble princesses that do not care about people, losers with nowhere to go and shy women that are in love. This article has also sum up four kinds of technique in describing the characters, including the simple and brief direct description technique, description via symbolic pictures, description via actions, and figurative description. This article wishes to enrich the content and literature value of the North Dynasty ballads via the analysis of the images of North Dynasty ballads' characters.

**Keywords:** North Dynasty ballads, Yue Fu Poems, Images of the Characters

---

\* Doctorate student of Department of Chinese, National kaohsiung Normal University.



東吳大學  
Soochow University

《中文彙粹》

東吳中文線上學術論文

《東吳中文線上學術論文》第三期

# 唐五代歌妓與《花間》婉約詞風之形成

龐涵穎\*

## 提 要

自唐五代以來，詞之風格始終以「婉約」為正宗。由於詞人與歌妓間之關係，呈現多重的交織：歌妓既是詞人的合作者，亦是詞人於作品中加以表現的對象，因此詞人於創作過程中更突顯歌妓。從合作的角度視之，詞人首先須選用最適合歌妓演唱的語言文字和音樂曲調，使之搭配和諧，達到聲色俱佳之效果，因此詞所賴以生存的繁榮文化背景與唐代歌妓制度密不可分。形成婉約風格的因素很多，依歌妓形態特質而延伸之女性化特徵，是婉約風格形成之關鍵，唐五代文人詞總結集——《花間集》之婉約風格形成，與「詞為歌妓而創作」，以及「詞人以歌妓的角度作詞」有關，因此本文就歌妓與詞之關係、詞之創作主體轉移為歌妓<sup>1</sup>，以及《花間集》婉約詞風之形成三個部份，探索唐五代歌妓與《花間集》婉約詞風形成之關係。

**關鍵字：**歌妓、婉約詞風、花間集

---

\* 東吳大學中國文學系碩士在職專班三年級

<sup>1</sup> 李劍亮著：《唐宋詞與唐宋歌妓制度》（杭州市：杭州大學，1999年），頁180-182。李劍亮於研究中表示：詞人是詞的第一創作主體；歌妓為詞的第二創作主體。詞人在創作時，會自覺不自覺地表現出以歌妓為重心的傾向……稱之曰為「主體轉移現象」……就是詞的創作主體向歌妓轉移。本文所闡述之重點現象，與上述研究觀點貼近，故全文引用「創作主體轉移」之名稱。



## 一、前言

明人張世文曰：「詞體大略有二，一婉約，一豪放。蓋詞情蘊藉，氣度恢弘之謂耳。」<sup>2</sup>詞會形成婉約與豪放兩種創作風格，是由多種原因所決定。此兩種創作風格形成皆具有深刻的社會根源因素。婉約詞風的定型時期，適逢中國封建社會從繁盛走向衰落的晚唐五代，當時政治黑暗、戰亂頻仍、時運衰頹，促使文人們建功立業的理想失去實現的條件，其由追求國家社會價值轉而追求自我價值，著重於追求內在情感的滿足及個性的張揚。政教人倫、修齊治平，已遠不如男女間纏綿悱惻的情感交流，歌宴舞席上的聲色之娛更令人銷魂蕩魄，文學因此回歸到人本身，被壓抑了千年的「七情六欲」成為文學的主題，此種價值觀念不適宜由打上正統士大夫烙印的「詩」這種文學樣式來表述，因此轉而由「雅人修士相戒不為」的「詞」這種新興文學樣式來表達。加上一些大城市，如成都、金陵等蓬勃發展，為「詞」這種文學藝術提供了物質基礎，商業經濟繁榮，促進文化娛樂生活豐富，到處是綺羅香風、歌宴舞席，於是融合音樂、抒情，以及愉悅性為一體的「婉約詞」因應而生。

「婉約」一詞，最早見於《國語·吳語》申胥諫吳王夫差曰：「……夫固知君王之蓋威以好勝也，故『婉約』其辭，以從逸王志，使淫樂于諸夏之國，以自傷也。……」<sup>3</sup>，晉陸機《文賦》用以論文學修辭：「或清虛以『婉約』，每除煩而去濫。」<sup>4</sup>依據諸本詁訓，「婉」、「約」兩字皆有「美」、「曲」之義。具體而言：「婉」義為和順柔美、婉曲含蓄之義；「約」之本義為束者縛也，引伸為簡要精練、柔弱美好、隱約婉曲之義。故「婉約」與「煩濫」相對。南北宋之際《彥周詩話》載長安慈恩寺女仙題詩曰：「皇子陂山色翠黛橫，折得落花還恨生。」又作：「相思無路莫相思，風裏楊花只片時。惆悵深閨獨歸處，曉鶯啼斷綠楊枝。」並評曰：「……鬼仙詩，『婉約』可愛。」<sup>5</sup>此詩情調如小詞，「婉約」之名頗能概括一大類詞的特色。從晚唐五代到宋的溫庭筠、馮延巳、晏殊、歐陽修、秦觀、李清照等一系列詞壇名家雖各擅勝場，但大體上皆可歸到婉約的範疇。其內容主要寫男女情愛、離情別緒、傷春悲秋等；其形式大都婉麗柔美，含蓄蘊藉，情景交融，聲調和諧。因之，形成一種觀念，詞的婉約樣貌因而成形。而傳統詞論所界定之婉約風格特徵於許多論詞作品中可顯見，如張炎《詞源》云：

<sup>2</sup>〔明〕張綖（即張世文）輯：《詩餘圖譜六卷補遺六卷·凡例》，見《續修四庫全書》（上海：上海古籍，2002年），集部詞類，1735冊，頁473。

<sup>3</sup>〔周〕左丘明撰、上海師範大學古籍整理組校點：《國語·吳語》（臺北：里仁，1981年），卷19，頁595。

<sup>4</sup>〔晉〕陸機、張少康集釋：《文賦集釋》（北京：人民文學，2002年），頁183。

<sup>5</sup>吳文治編：《宋詩話全編·彥周（許剗）詩話》（南京市：江蘇古籍，1998年），第2冊，頁1410，109則。

## 唐五代歌妓與《花間》婉約詞風之形成

簾弄風月，陶寫性情，詞婉於詩；蓋聲出鶯吭燕舌間，稍近乎情可也。<sup>6</sup>

又如沈義父《樂府指迷》曰：

……下字欲其雅，不雅則近乎纏令之體；用字不可太露，露則直突而無深長之味；發意不可太高，高則狂怪而失柔婉之意。<sup>7</sup>

兩家對詞體的風格特徵都有一個共相同點，都認為詞的創作風格須具有女性美，即「柔婉」的語境及「鶯吭燕舌」的婉媚女聲等。詞人在詞的音樂、語言和風格各層面，須考慮到歌妓的主體地位，也因詞人在創作過程中運用了性別轉換的方法，成功地展現了女性的柔婉纖媚，所以詞的「婉約風格」自然地揭開序幕。

紀昀於《四庫全書》亦曰：「詞自晚唐五代以來，以清切婉麗為宗……」<sup>8</sup>又劉熙載於《藝概》〈詞曲概〉中云：「太白〈憶秦娥〉聲情悲壯，晚唐、五代惟趨婉麗……」，由此可知，唐五代詞風趨於婉約。而晚唐五代名著《花間集》正是編者趙崇祚歸之於女性文化，從而追求委婉嫵媚女性化風格特徵的代表作。從歐陽炯於《花間集》〈序〉中的可顯見。其曰：

鏤玉雕瓊，擬化工而迴巧；裁花剪葉，奪春艷以爭鮮。是以唱雲謠則金母詞清，挹霞醴則穆王心醉。名高白雪，聲聲而自合鸞歌；響遏行雲，字字而偏諧鳳律。楊柳大堤之句，樂府相傳；芙蓉曲渚之篇，豪家自製。莫不爭高門下，三千玳瑁之簪；競富罇前，數十珊瑚之樹。則有綺筵公子，繡幌佳人，遞葉葉之花箋，文抽麗錦；舉纖纖之玉指，拍按香檀，不無清絕之辭，用助嬌饒之態。自南朝之宮體，扇北里之倡風。何止言之不文，所謂秀而不實。……因集近來詩客曲子詞五百首，分為十卷。<sup>9</sup>

歐陽炯稱集結之篇章為「詩客曲子詞」，目的在區別「民間曲子詞」，即「胡夷里巷之曲」，詞風由此可知與民間詞作有差異，而文人創作詞托付給綺宴歌席間的歌妓們演唱，歌妓們「用助嬌饒之態」將詞做了定位，明顯的表現出詞的「女性化風格」特徵，亦為「婉約風格」之呈現。

詞人所創造出來的詞作，只是具有音樂特徵的文本，它的全部價值還需藉歌妓去詮釋才完整，許多歌妓在詞的演唱過程中，甚至不是被動的，而是積極、主動的，她們同樣也需具有藝術上的感悟力和創造才華，除了演唱，更能對詞的文字內容、音樂特點作修改及補充。因此「歌妓」可說是造成婉約詞風面向中之重要的一環。

<sup>6</sup> 張炎、沈義父著，蔡嵩雲箋釋：《詞源注、樂府指迷箋釋》（臺北：木鐸，1987年），頁23。

<sup>7</sup> 張炎、沈義父著，蔡嵩雲箋釋：《詞源注、樂府指迷箋釋》，頁42。

<sup>8</sup> 〈東坡詞一卷〉，見〔清〕紀昀纂，李大星等編輯：《四庫全書總目提要》（石家莊：河北人民，2000年），第四冊，卷198，集部51，詞書類一，頁5449。

<sup>9</sup> 〈序〉，見〔五代後蜀〕趙崇祚編，沈祥源、傅生文注《花間集新注》，頁1。以下多處引用該書，因此再引用處直接於內文中標註頁碼。



## 二、歌妓與詞之關係

### (一) 歌妓制度促使詞的誕生及發展

《華嚴經·音義》上引《埤蒼》說：「妓，美女也。」又引《切韻》說：「妓，女樂也。」所以六朝人著書均以妓為美女專稱<sup>10</sup>，由此亦可知古代妓女起源於音樂，因此她們既具姿色亦善歌舞等技藝。唐以後妓女則名目日益增多，歌妓一詞始見於孟浩然〈晚春〉詩云：「酒伴來相命，開樽共解醒。當杯已入手，歌妓莫停聲。」<sup>11</sup>由此可見當時文人們於酒興正濃的宴席上，歌妓的演唱是不能缺少的。

歌妓制度在經歷了先秦女樂、漢代倡樂和魏晉樂戶的發展過程之後，到了唐五代，逐漸形成穩定的結構形態。官妓制度進一步組織化和制度化，家妓、私妓同樣也十分普遍。唐五代三百多年間，歌妓的活動幾乎滲透到士大夫的整個生活領域中，它對文人士大夫的文學創作產生了極為廣泛的影響，特別是對在音樂文化中孕育起來的「詞」，其作用更是非同一般。以下就教坊妓與官妓、家妓與私妓分別說明之：

#### 1. 教坊妓與官妓

「教坊妓」指於教坊中習藝之歌妓；「教坊」是作為政府管理歌妓、樂工的音樂機構，最初是從隋朝開始設置。唐承隋制，在其建國初，便在宮中設置教坊。《新唐書》卷三八〈百官志〉曰：

武德後（西元 618—625 年）置內教坊於禁中，武后如意元年（西元 692 年）改曰雲韶府，以中官為使。開元二年（西元 714 年）又置內教坊於蓬萊宮側，有音聲博士、第一曹博士、第二曹博士，京、都置左右教坊，掌俳優雜伎，自是不隸太常，以中官為教坊使。<sup>12</sup>

為了適應當時宮廷娛樂及歌舞活動的需要，唐玄宗甚至在西龍（長安）與東京（洛陽）兩地廣設教坊。唐崔令欽《教坊記》曰：「西京：右教坊在光宅坊，左教坊在延政坊。右多善歌，左多工舞，蓋相因成習。東京：兩教坊俱在明義坊，而右在南，左在北也。」<sup>13</sup>教坊妓主要是供奉內廷享樂，如唐玄宗每次在宮內舉行俗樂歌舞的娛樂性表演活動時，就有數百人的歌妓出場。這些歌妓每人又皆擁有自己的強項，《教坊記》中記錄了不少或善歌，或善舞，或兼善歌舞的歌妓，如「任智方四女皆善歌。其中：二姑子吐納淒惋，收斂渾淪；三姑子容止閑和，旁觀若意不在歌；四姑子發聲適潤虛靜，似從空中

<sup>10</sup> 王書奴著：《中國娼妓史》（北京：團結出版社，2004年6月），頁2。

<sup>11</sup> 〔唐〕孟浩然著，徐鵬注：《孟浩然集校注》（北京：人民文學，1998年），頁147。

<sup>12</sup> 《新唐書·志第三十八百官志（三）太常寺》，見許嘉璐主編：《二十四史全譯》（上海：漢語大詞典，2004年），第2冊，卷48，頁995-996。

<sup>13</sup> 〔唐〕崔令欽撰：《教坊記箋訂》（臺北：宏業書局，1973年），頁14。





來」<sup>14</sup>。開元年間，名聲頗大的教坊妓要屬許永新。唐段安節《樂府雜錄》曰：

開元中，內人有許和子者，本吉州永新縣樂家女也。開元末，選入宮，即以永新名之，籍於宜春院。既美且慧，善歌，能變新聲。韓娥、李延年歿後千餘載，曠無其人，至永新始繼其能，遇高秋朗月，台殿清虛，喉轉一聲，響傳九陌。<sup>15</sup>

教坊擁有這樣一批「美且慧，善歌，能變新聲」的歌妓，其歌舞技藝也就高於一般。教坊曲的內容非常豐富，有用於歌唱、說唱、歌舞，還有演戲等；教坊妓的活動範圍不完全局限在宮中，其影響也廣及民間。特別於安史之亂後，國家財力不足，教坊妓大量被裁減。據《舊唐書》〈本紀第十四順宗李誦〉載：「貞元二十一年（西元 805 年）三月庚午，出宮女三百人于安國寺，又出掖庭教坊女樂六百人于九仙門，召其親族歸之。」<sup>16</sup>又據《舊唐書》〈本紀第十七文宗李昂（下）〉：「寶曆二年（西元 826 年）十二月，己酉，敕鳳翔、淮南先進女樂二十四人，並放還本道。……庚申，詔『……教坊樂官，翰林待詔、伎術官並總監諸色職掌內冗員者共一千二百七十人，並宜停廢……今年已來諸道所進音聲女人各賜束帛放還。』」又文宗開成二（西元 837 年），「三月甲子朔，內出音聲女妓四十八人，令歸家」。<sup>17</sup>教坊妓此一命運轉變，對其個人而言，也許是一種「失」，因為這意味著她們將失去與依靠的物質生活，但就唐代音樂文化的發展而言，這似乎又是一種「得」。因為這些身懷技藝的歌妓一旦流向社會，散落全國各地，便又成為音樂文化的傳播者和表演者，從而使詞的內涵得以更豐富。

「官妓」是由各地州郡官府效仿宮廷所蓄養，亦稱為「府娼」或「郡娼」。據南宋洪邁《容齋隨筆》云：

唐開成二年三月三日，阿南尹李待價將禊於洛濱。前一日，啟留守裴令公。公明日有太子少傅白居易、太子賓客蕭藉、李仍叔、劉禹錫，中書舍人鄭居中等十五人，會宴于舟中。自晨及暮，前水嬉而後妓樂，左筆硯而右壺觴。望之若仙，觀者如堵。<sup>18</sup>

三月三日「修禊」，本是起源於上古時期的民俗。唐代的文人士大夫於此一傳統節日裡攜妓而游，可見唐代官妓的活動領域相當廣。其中，引人注目的是，官妓與每年的新科進士相從。據李肇《唐國史補》卷下記載，進士及第之後，要做兩件得意之事：「列書其名於慈恩寺墻，謂之題名會。大醮於曲江亭子，謂之曲江會。」<sup>19</sup>其中，後項的「曲

<sup>14</sup> 〔唐〕崔令欽著：《教坊記箋訂》，頁 42。

<sup>15</sup> 〔唐〕段安節著：《樂府雜錄》，見楊家駱編：《歷代詩史長編二輯》，第 1 冊，頁 46-47。

<sup>16</sup> 《舊唐書·本紀第十四順宗李誦》，見許嘉璐主編：《二十四史全譯》（上海：漢語大詞典，2004 年），第 1 冊，卷 14，頁 333。

<sup>17</sup> 《舊唐書·本紀第十七文宗李昂（下）》，見許嘉璐主編：《二十四史全譯》，第 1 冊，卷 17，頁 478。

<sup>18</sup> 〈裴晉公禊事〉，見〔南宋〕洪邁著，康華編：《容齋隨筆》（河南：中州古籍出版社，1993 年 9 月第一版），上冊，第 1 卷，頁 11。

<sup>19</sup> 〔唐〕李肇撰：《唐國史補三卷》（臺北：藝文印書館，1965-1971 年，《百部叢書集成》影印《學津討原》），卷之下，頁 9。



### 《東吳中文線上學術論文》第三期

江會」，便是官妓與新科進士的聚會。由於這些新進士日後大都成為官僚的新成員及文壇的新生代，而官妓於他們入仕之初，就已影響其生活方式，日後影響其詞之創作是可想而知的現象。

## 2. 家妓與私妓

「家妓」與官府擁有之官妓相應，唐代官員經政府許可在家中蓄養一定的數量。據《唐六典》卷四載：「三品已上得備女樂，五品已上不得過三人。」<sup>20</sup>但其實際狀況，常常超出規定標準。《新唐書》卷七八稱河間王孝恭：「性奢豪，後房歌舞伎百餘」<sup>21</sup>。又《本事詩》曰：「寧王曼貴盛，寵妓數十人，皆絕藝上色……太尉李逢吉留守，……李妓且四餘人」<sup>22</sup>。可見王公貴族們擁有的歌妓數量遠遠超過規定的標準；而且相互之間還要攀比，較勁數量多寡、年紀相貌，以及歌舞技藝，從而使蓄養家妓的風氣愈演愈烈。

「私妓」即指官妓、家妓之外的市井歌妓。以《北里志》所記的歌妓為例：「天水仙哥『善談諳，能歌令』；楚兒『辯慧，往往有詩句可稱』；鄭舉舉『亦善令章』；顏令賓『事筆硯，有詩句』」<sup>23</sup>由於上述歌妓具有一定的文藝素養，不少文人、士大夫便樂於與她們交往。《開元天寶遺事》載：「長安有平康坊，妓女所居之地，京都俠少萃集於此；兼每年新進士以紅牋名紙遊謁其中。時人謂此坊為風流藪澤。」<sup>24</sup>此說明，私妓的獻藝對象，與官妓、家妓一樣，也包括「新進士」在內之文人士大夫。從一些文學作品中，也可以得到旁證。如白行簡的《李娃傳》載：

嘗游東市，還自平康東門入，將訪友於于西南。至鳴珂曲，見一宅，門庭不甚廣，而室宇嚴邃，闔一扉，有娃方凭一雙鬟青衣立，妖姿要妙，絕代未有。生忽見之，不覺停驂久之徘徊不能去。<sup>25</sup>

文中所寫，即為唐代士大夫與北里私妓交游之縮影。

## 3. 唐五代歌妓制度盛行

承上可見唐代歌妓制度之盛行，而南唐、後蜀，亦均有歌妓之記載，如《清異錄》載：「李煜在國，微行娼家，遇一僧張席……僧酒令、吟、吹彈莫不高了……煜乘醉大書右壁，曰：『淺酌低唱，偎紅倚翠……』久之，僧擁妓入屏帷，……僧妓竟不知煜為

<sup>20</sup> 〈尚書禮部〉，見〔唐〕李林甫奉敕註：《大唐六典》（臺北：文海出版社，1962年），卷4，頁90。

<sup>21</sup> 〈列傳第三宗室列傳·河間王孝恭〉，見黃永年等主編：《新唐書》，第4冊，卷78，頁2226。

<sup>22</sup> 〈情感第一〉，見〔唐〕孟棻撰：《本事詩一卷》（臺北：藝文印書館，1965-1971年，《百部叢書集成》影印《陽山顧氏文房》），頁4。

<sup>23</sup> 開放文學網《北里志》<http://open-lit.com/listbook.php?cid=1&gbid=166&bid=8743&start=>。

<sup>24</sup> 〈天寶上·風流藪澤〉，見〔後周〕王仁裕撰：《開元天寶遺事二卷》（臺北：藝文印書館，1965-1971年，《百部叢書集成》影印《陽山顧氏文房》），卷上，頁12-13。

<sup>25</sup> 〔唐〕白行簡撰：《李娃傳一卷》（臺北：藝文印書館，1965-1971年，《百部叢書集成》影印《龍威秘書》），頁2。



誰也。」<sup>26</sup>又《蜀禱杙》載：「三年正月上元（節），（蜀主）觀燈露臺。舞娼李豔娘有姿色，召入宮，賜其家錢十萬。」<sup>27</sup>由此可見五代之時歌妓制度之盛行，且甚或受君王及僧人重視。詞人尋訪青樓，蓄養家妓，攜帶官妓，其目的是為了滿足其聲色之欲。從歌妓制度的起源及其本質來看，它首先是為滿足一部分人的享樂需要，如帝王、官僚等，像上古的商紂和魏晉的石崇，無不是貪圖享樂的統治階級。又如，五代沉湎酒色的帝王—王衍及其大臣，偏安西蜀，終日逸樂。他們蓄養歌妓純粹是為了滿足其聲色之欲。〈醉妝詞〉即是王衍與歌妓尋歡作樂的寫照。其曰：「者邊走，那邊走。只是尋花柳。那邊走，者邊走。莫厭金杯酒。」<sup>28</sup>據張唐英《蜀禱杙》記載，王衍還令他的「嬪妃妾妓皆衣道服，蓮花冠，鬢髻為樂。夾臉連額，渥以朱粉，曰『醉妝』，國人皆效之。」<sup>29</sup>顯然，這樣的交往，其作用只是僅僅滿足一些人的聲色欲求。

縱觀唐五代歷史，歌妓制度已基本走向社會，文人士大夫已成為此一制度的主要參與者。士大夫和歌妓的交往又是與其自身的詩文創作結合在一起，宋人張端義於《貴耳集》裡指出：「廣唐人尚文好狎。」<sup>30</sup>「尚文」與「好狎」往往是聯繫在一起的，是其整個生活方式中的兩項互為表裡的重要內容。他們的詩文創作離不開對歌妓的描寫，他們與歌妓的交往相處，亦成了他們詞創作的一種文化積澱，因此唐五代歌妓制度具有特殊的文化意義。

## （二）歌妓是燕樂得力的傳播者

宴席中詞與音樂的結合，與前代的詩騷樂府不同，區別在於：詞所結合的音樂主要為「燕樂」，而結合的方式是「按譜填詞」。詞是隨著隋唐燕樂的興盛而起的音樂文學，它是配合燕樂曲調的歌詞，詞的特質很大程度上受燕樂情調的影響。劉堯民於《詞與音樂》中曰：「詞的長短句子的工具，自然是音樂給予它的。……詞的『婉約』的抒情調子，這一點靈感，都是『燕樂』的染色，燕樂的靈感。」<sup>31</sup>因而，「倚聲填詞」成為詞人共同的詞學主張和創作原則。（宋）沈括《夢溪筆談》卷五〈樂律一〉：

自唐天寶十三載（754年），始詔法曲與胡部合奏，自此樂奏全失古法，以先王之樂為「雅樂」，前世新聲為「清樂」，合胡部者為「宴樂」。<sup>32</sup>

<sup>26</sup>〔宋〕陶穀等撰：《清異錄二卷》，見朱易安，傅璇琮等主編：《全宋筆記》（鄭州：大象，2003年），第一編，頁31。

<sup>27</sup>〈後蜀後主〉，見〔清〕張唐英；王文才、王炎校箋：《蜀禱杙校箋》，第4卷，頁342。

<sup>28</sup>孔范今編：《全唐五代詞釋注》（西安：陝西人民，1998年），頁852。

<sup>29</sup>〈前蜀後主〉，見〔清〕張唐英；王文才、王炎校箋：《蜀禱杙校箋》（成都：巴蜀書社，1999年），第2卷，頁197。

<sup>30</sup>〔宋〕張端義撰：《貴耳集》（臺北：廣文書局，1969年，《筆記叢編》影印本）。

<sup>31</sup>劉堯民著：《詞與音樂·燕樂與詞》（昆明：雲南大學，1946年），第4編。

<sup>32</sup>〔宋〕沈括著、劉伯嚴等編：〈樂律一〉，《夢溪筆談》（北京：團結，2002年），卷5，頁53。「宴樂」即「燕樂」。「燕樂」包括由漢族傳統音樂、少數民族音樂以及外來音樂三種構成的樂器、歌舞、戲劇等多種體裁。「胡部」指「胡地之樂」；「胡地」指當時中國西北邊疆有西涼和龜茲等地，西涼樂和龜茲樂在隋唐燕樂中占有重要地位，被稱為「胡部」之首。



《東吳中文線上學術論文》第三期

燕樂興盛以後，不再僅用於朝廷，而是擴大至一般宴席和娛樂場所，其流行皆得力於一個重要的傳播者，就是歌妓。歌妓對當時社會上流行的各種音樂樣式接觸頻繁，並予以接受。教坊妓和民間的歌妓皆對燕樂，表現出積極的態度。《通典》卷一四六曰：「自周隋以來，管弦雜曲將數百曲，多用西樂，鼓舞曲多用龜茲樂，其曲度時俗所知也。」<sup>33</sup>《欽定全唐文》卷二七〇〈呂元泰疏〉云：「比見都邑坊市，相率為渾脫隊，駿馬胡服，名為〈蘇莫遮〉。」<sup>34</sup>這些記載反映民間歌妓和教坊妓兩方面皆積極迎上燕樂之情形。

從接受者的角度來看，「燕樂是一種宴享之樂。」<sup>35</sup>隋唐時期，人們對音樂的欣賞，大都在宴飲場合，而且是「聽歌」與「飲酒」並舉。因為對其而言，「聽歌」與「飲酒」可以產生同步效應，達到同樣的享受。這種生活方式，為文人的文學創作提供了一個特殊的文化背景。由於「聽歌」與「飲酒」同步並進，歌妓和文人，處於一種近距離的空間中，雙方易於情思交流，甚至達到默契之配合。

為了搭配歌妓之演唱，自然影響詞人之創作過程。王灼《碧雞漫志》卷一云：

今人獨重女音，不復問能否；而士大夫所作歌詞，亦尚婉媚。<sup>36</sup>

王氏此論，揭示了詞體音樂層面與語言層面之關係。「女音」，即是指以歌妓為代表的女性演唱，又可從北宋李廌的〈品令〉詞顯見「宋人獨重女音」的文化現象：

唱歌須是，玉人檀口，皓齒冰膚。意傳心事，語嬌聲顫，字如貫珠。<sup>37</sup>

自從詞體正式登壇以後，歌妓之音（女音）因而廣受歡迎。詞人於創作時，尤其是在為歌妓應歌而作時，對詞調的採用，往往是有所選擇。就詞調的曲風而言，有清新綿邈；有惆悵雄壯；有風流蘊藉；還有旖旎嫵媚。詞人作詞著重選聲擇調，以便詞的曲風與詞的文情彼此相契合。為歌妓應歌作詞，在詞調的選擇上，首先要考慮歌妓的可唱性。燕南芝庵《唱論》曰：

凡歌之所忌：……男不唱豔詞，女不唱雄曲。<sup>38</sup>

適宜歌妓歌唱的不是「雄曲」，而是「豔詞」。豔詞，也是豔曲。如〈剔銀燈〉即是一首適合歌妓演唱的豔曲。晏幾道《鷓鴣天》詞中曾道：

小令尊前見玉簫，〈銀燈〉一曲太妖嬈。<sup>39</sup>

所謂「太妖嬈」，即是指歌唱〈剔銀燈〉一曲調令人感到嬌美動聽。當時詞人在宴席上

<sup>33</sup> 〔唐〕杜佑著：〈樂六·清樂〉，《通典》（杭州：浙江古籍，2000年），卷146，頁761。

<sup>34</sup> 〔清〕董誥編：〈呂元泰疏〉，《欽定全唐文》（北京：中華，1983年），卷270，頁2742。

<sup>35</sup> 吳熊和著：《唐宋詞通論》（北京市：商務，2003年），頁6。

<sup>36</sup> 〔宋〕王灼著：《碧雞漫志》，見楊家駱編：《歷代詩史長編二輯》（臺北市：鼎文，1974年），第1冊，頁111。

<sup>37</sup> 〔宋〕王灼著：《碧雞漫志》，見楊家駱編：《歷代詩史長編二輯》，第1冊，頁111。

<sup>38</sup> 〔元〕燕南芝庵著：《唱論》，見楊家駱編：《歷代詩史長編二輯》，第1冊，頁161。

<sup>39</sup> 朱德才等主編：《增訂注釋全宋詞》（北京：文化藝術，1997年），第1冊，頁183。

爲歌妓作詞，詞調選擇，自然也以豔曲爲首選。毛滂〈剔銀燈〉自注：「侑歌者以七急拍、七拜勸酒」<sup>40</sup>，此即歌妓唱此曲之方法並藉此侑觴勸酒。

詞人亦可從歌妓那聽到新鮮的詞文，學會新穎的曲調，不僅可了解詞壇的流行趨勢，也學會用更多的曲調來填詞，還可以把自已試填的新詞拿去讓她們試唱並修改。於是詞壇上出現許多才色出眾的歌妓，她們不僅具備男性詞人所追艷的風儀，亦具備審音辨調的音樂能力。現代學者鄧紅梅即云：「……並非所有的詞人都具備音樂的天分，而需要倚聲來填的詞，在成長階段又面對著『新聲』（即燕樂樂曲）大量出現的音樂背景，……爲了歌唱時的聲情和美，文字的自然音質和曲子的人工音質之間應完全和諧，……這也是這種生長於酒邊宴前的「音樂文學」的自然要求。這樣當『新聲』在隋唐時代隨著國家統一和拓境征戰大規模地湧入漢文化本土，在北宋以加速度的方式不斷生殖，並且衍生多體段越來越長的柔聲慢曲，詞人們填詞時會因此感到陌生而無從措手。那些能夠審音辨調的歌妓，『按管調弦』地將曲、舞歌結合起來演出，讓詞人與觀眾們在獲得感官享受的同時，熟悉了新的曲調。至於擁有私家聲妓或爲所圍繞的士大夫們，他們從歌妓那兒獲得的享受與澤惠就更多了。」<sup>41</sup>所以對詞人們而言，這是一種愉快的學習過程，是伴隨著對歌妓們的美色、美聲、美的儀態等刺激詞人感受力增強的條件下進行的。歌妓們是詞人最佳的音樂靈感泉源，如孫光憲〈南歌子〉：

艷冶青樓女，風流字楚真，驪珠美玉未爲珍，窈窕一枝芳柳入腰身。舞袖頻回雪，歌聲幾動塵。慢凝秋水顧情人，只緣傾國著處覺生春。（《全唐五代詞》，頁1251）

其筆下能歌善舞的美艷「楚真」，讓詞人覺得觸處生春；又如牛嶠〈西溪子〉：

捍撥雙盤金鳳，蟬鬢玉釵搖動。畫堂前，人不語，弦解語。彈到昭君怨處，翠蛾愁，不抬頭。<sup>42</sup>

其筆下的曲妓，爲詞人彈奏的曲調時，令其心無旁騖。她們除掌握了歌舞曲的本行技藝外，更爲談吐風雅，甚能和人詞，能自度曲。這使她們不僅成了音樂舞蹈文化的傳播者，更是詞人在創作和情感活動中最契合的伴侶和激發者。她們除了以音樂修養幫助詞人創作出合樂可歌的新詞，還以演唱的方式喚起詞人最微妙的心理感受，從而刺激他們以詞公然表達自己在受詩教約束的詩歌中不便言說的私人趣味和隱私式感情，取得比詩歌更真實、更深刻地反映個人的本質特徵。

### 三、詞之創作主體轉移為歌妓

<sup>40</sup> 朱德才等主編：《增訂注釋全宋詞》，第1冊，頁183。

<sup>41</sup> 鄧紅梅著：《女性詞史》（濟南：山東教育出版社，2000年），頁41。

<sup>42</sup> 孔范今編：《全唐五代詞釋注》，頁925。



### (一) 詞人與歌妓交游蔚為風尚

唐人「尚文好狎」是普遍的風氣，士大夫與歌妓相交不受指責，因此唐五代詞人與歌妓交往頻繁。南唐作為五代詞的中心之一，更常常是歌舞昇平，由南唐君臣組成的詞人群，像李璟、李煜、馮延巳等，都擁有自己的歌妓，尤其是馮延巳，他與歌妓的交往方式更直接影響其創作。北宋嘉祐間陳世修於《陽春集》〈序〉云：

公以金陵盛時，內外無事。朋僚親舊，或當燕集，多運藻思，為樂府新詞，俾歌者倚絲竹而歌之，所以娛賓而遣興也。<sup>43</sup>

馮延巳曾任南唐宰相，在那段短暫的「金陵盛時」，因「內外無事」，便與「朋僚親舊」聚宴家中，一邊創作新詞，一邊付諸家妓歌唱，由比而形成了一種頗具特色的交往方式。

以溫庭筠為首的花間詞人，大都與歌妓有著頻繁的交往，據唐佚名《玉泉子》載：「溫庭筠有詞賦盛名。初從鄉里舉，客游江淮間。揚子留後姚勔厚遺之。庭筠少年，其所得錢帛，多為狎邪所費。勔大怒，笞且逐之。」<sup>44</sup>，文中使用「狎邪」一詞，說明溫庭筠是以青樓為場地與歌妓交往的。《舊唐書》〈溫庭筠傳〉依據其「與新進少年狂游狎邪」，評云：「士行塵雜，不修邊幅。」<sup>45</sup>

與溫庭筠齊名的另一位花間詞人——韋莊，也曾以這種方式與歌妓交往。無論是因避亂移家於江南，亦或是因及第官聘於蜀中，韋莊皆常出入於青樓，與歌妓相從，如〈菩薩蠻〉其三：

如今卻憶將江南樂，當時年少春衫薄。騎馬倚斜橋，滿樓紅袖招。  
翠屏金屈曲，醉入花叢宿。此度見花枝，白頭誓不歸。(頁 92)

唐時所謂的「江南」，包括江南東道和江南西道，其堪稱是「風流淵藪」。韋莊於詞中所描寫的正是他追憶少年時於江南與青樓歌妓冶游之往事。在蜀中，詞人的游妓經歷同樣也反映於其作品之中，如〈河傳〉其二：

春晚，風暖。錦城花滿。狂殺游人。玉鞭金勒，尋勝馳驟輕塵，惜良晨。  
翠娥爭勸臨邛酒，纖纖手。拂面垂絲柳。歸時煙裡，鐘鼓正是黃昏，暗銷魂。(頁 113)

「歸時煙里」說明一整天的游妓活動不在家中，而是在外面的一個「消魂」之處。由此可知，花間詞人與歌妓的交往，大都是主動出擊且交往頻繁。其他如《北里志》記進士李標題歌妓王蘇蘇詩曰：「春暮花枝繞戶飛，王孫尋勝引塵衣。洞中仙子多情態，留住劉郎不放歸。」<sup>46</sup>又顧夔於〈甘州子〉其三曰：「曾如劉阮訪仙蹤。深洞客，此時逢。」

<sup>43</sup> 〈前言〉，見黃進德編著：《馮延巳詞新釋輯評》（北京：中國書店，2006年7月），頁4。

<sup>44</sup> 〔唐〕佚名撰：《玉泉子》（北京：中華書局，1957年），頁11。

<sup>45</sup> 〈列傳第一百四十四（下）溫庭筠〉，見黃永年等主編：《舊唐書》，第6冊，卷190（下），頁4367。

<sup>46</sup> 開放文學網《北里志》<http://open-lit.com/listbook.php?cid=1&gbid=166&bid=8743&start=>。

綺筵散後錦衾同，款曲見韶容」(頁 283)。詞人以「訪仙蹤」、「尋訪仙子」作為游妓的代稱，亦即「尋訪歌妓」<sup>47</sup>，尋訪歌妓過程常見於唐五代詞作中，顯示詞人與歌妓交游於當時蔚為風尚。

## (二) 詞人以歌妓代言而創作

承上，由於詞人與歌妓的關係密切，詞人常於詞中將自我轉移為常伴身邊的歌妓，藉以抒發思想情感，「代言體」即為是詞人普遍運用之創作手法。所謂「代言體」，是指文學創作中的一種特殊現象，即由作者代替他人抒情，或言志，且在手法上完全以所代之人的口吻、身份出現。在封建社會中，女子受傳統禮教的束縛，接受教育和表現才能的機會遠遠少於男性。因此，歷代文學的創作主體，始終以男子為中心。但是，情感表達的需要，並非只有男子才有，女子同樣也有表達的需求，她們的情感世界同樣是豐富、複雜甚至是十分微妙。然而，女子的這份感情，常常無法以文學的形式來表達，因而希望有人來代她們言情。尤其是因本身遭遇而產生感情波折之後，更需要有人來代其傾訴心中的情感體驗。

詞作中的代言體手法的運用，也使詞的主體意識發生變化；詞人將歌妓放置於比自己更顯著的位置上，即以歌妓為詞的主體。要實現這一主體轉移，首先就要跨越詞人與歌妓兩者間的身份、性別界線。因此，詞人在創作時，首先要將詞中的主角定位為女性，從而使所作之詞符合歌妓的身份、口吻。詞人在創作中出現的這種主體轉移現象，清人田同之曾稱為「男子而作閨音」<sup>48</sup>。作詞者是男性詞人，詞中的主體卻是女性身份，所作之詞又是以歌妓的身份予以抒情。於唐五代詞壇上，男性與女性的比例明顯懸殊，男性詞人遠比女性詞人多。但這些作品所表現的對象主體卻是女性要比男性多。造成這種反差的原因，就是由於男性詞人在創作過程中，將詞的主體轉移到以歌妓為中心的女性身上去了。

顯見的現象是，詞人在詞中常常用「謝娘」、「謝家」、「美人」、「玉人」、「佳人」等代表歌妓的稱呼來抒情。如溫庭筠〈河瀆神〉其二：

孤廟對寒潮，西陵風雨蕭蕭。「謝娘」惆悵倚蘭橈，淚流玉箸千條。(《花間集》，頁 51)

韋莊〈歸國遙〉其三：

春欲晚，戲蝶遊蜂花爛熳。日落「謝家」池館，柳絲金縷斷。(頁 97)

毛文錫〈甘州遍〉其二：

<sup>47</sup> 《元白詩箋證稿》(上海：上海古籍，1978年3月新1版)，頁107。陳寅恪《讀〈鶯鶯傳〉》指出：「『會真』，即遇仙或游仙之謂也。又六朝人已侈談仙女杜蘭香萼綠華之世緣，流傳至於唐代，仙(女性)之一名，遂多用作妖豔婦人，或風流放誕之女道士之代稱，亦竟有以目倡伎者。」

<sup>48</sup> [清]田同之著：《田園詞說》，見唐圭璋編：《詞話叢編》(臺北：廣文書局，1967年)，第5冊，頁1479-1480。



《東吳中文線上學術論文》第三期

花蔽膝，玉銜頭，尋芳逐勝歡宴，絲竹不曾休。「美人」唱，揭調是甘州，醉紅樓。堯年舜日，樂聖永無憂。(頁 209)

孫光憲〈思越人〉其二：

渚蓮枯，宮樹老，長洲廢苑蕭條。想像「玉人」空處所，月明獨上溪橋。(頁 365)

李洵〈河傳〉其一：

愁腸豈異丁香結，因離別，故國音書絕。想「佳人」花下，對明月春風，恨應同。(頁 456)

敦煌曲子詞中，亦普遍存在代言體現象，詞人有時於在那些質樸、粗豪的調名下，以直率白露的口吻來言情，模擬歌妓之口吻維妙維肖。以下兩首〈望江南〉就擬自歌妓口吻：

其六

莫攀我，攀我太心偏。我是曲江臨池柳，者人折去那人攀。恩愛一時間。

其七

天上月，遙望似一團銀。夜久更闌風更緊，與奴吹散月邊雲，照見負心人。<sup>49</sup>

前一首詞運用民歌慣用的比喻手法，傷心的歌妓自喻為長安郊外曲江池邊的柳樹，南來北往的遊人們任意攀折柳枝，玩弄一時，隨手丟棄，她們渴望跳出火坑，過正常人的生活，渴望遇上一個可以寄託終生的真情男子，長久恩愛，但是她們遇上的人總是那樣「無情」、「心偏」。《樂府雜錄》曰：「〈望江南〉(或〈夢江南〉、〈憶江南〉等)詞調相傳為晚唐時李德裕之妾謝秋娘始創，後流傳於教坊及民間。」<sup>50</sup>因此上面兩首〈望江南〉詞，屬晚唐時的作品，這也正是眾多文人開始進入詞的創作領域之時，由此兩首詞又可得一結論，唐五代時並非所有文人轉移為歌妓之詞作都偏婉約風格，於《花間集》出現時之民間詞作，表達之風格偏向直接露白。

但整體而言，詞在音樂層面和語言層面上的主體轉移為歌妓之後，詞的整體風自然趨向婉約。韋莊兩首詞，即充分表現此特徵：

〈上行杯〉其一

芳草瀟陵春岸，柳煙深，滿樓絃管，一曲離聲腸寸斷。  
今日送君千萬，紅縷玉盤金鏤盞。須勸珍重意，莫辭滿。

其二

白馬玉鞭金轡，少年郎，離別容易，迢遞去程千萬里。

<sup>49</sup> 孔范今編：《全唐五代詞釋注》，頁 1333-1334。

<sup>50</sup> 〔唐〕段安節著：《樂府雜錄》，頁 61。



惆悵異鄉雲水，滿酌一杯勸和淚。須愧珍重意，莫辭醉。（頁 124-126）

這兩首詞，辭式相同，逐句對應，末尾均有「莫辭滿」和「莫辭醉」的勸酒內容。可以推斷此兩首詞均在宴席上為勸酒而創作的應歌之作，因此詞中便以歌妓的身份、口吻來寫，所表現的情感變化及心理活動都是刻意模仿歌妓。詞人創作這兩首詞時，已將自己轉移為歌妓，因而兩首詞的整體風格流露出女性的婉約之美。

詞中的抒情主體不是詞人自己，而是轉移為歌妓，這種轉移過程，不同於一般的將人稱、身份作簡單的改變，而是基於詞人對歌妓情感世界的體驗、感受和想像，它是一種極富藝術創造力的過程。隨著詞人與歌妓的交往，也隨著詞人詞藝的不斷提高，詞中的主體轉移，也由表層走向深層、從形似趨向神似。而作品中之主角亦不在僅限定於歌妓，而是擴大於一般女性，相當成功地實現了這種「轉移」，有如溫庭筠〈夢江南〉其二：

梳洗罷，獨倚望江樓。過盡千帆皆不是，斜暉脈脈水悠悠。腸斷白蘋洲。<sup>51</sup>

起首以「梳洗罷」、「獨倚」兩個女性化的連續動作，表現出詞中女主人急盼歸人之情緒，而江樓前之景物萬千，女主人僅僅看了「帆」、「斜暉」、「水」、「白蘋洲」，此與女主人緊密相連的思想感情有關，溫庭筠緊緊扣住女性的心態做描寫。

又有如牛嶠〈菩薩蠻〉其七：

……簾外轆轤聲，斂眉含笑驚。柳陰煙漠漠，低鬟蟬釵落。須作一生拚，盡君今日歡。<sup>52</sup>

牛嶠此作以女性口吻描述歡後的清曉臨別，「斂眉」、「含笑」、「驚」三個層次循序刻劃女主人因室外井上汲水的聲音而打斷歡會之情緒過程；「低鬟」、「蟬釵落」生動描寫歡會後之體態，末兩句則盡情傾吐心聲，深刻至極。《金粟詞話》評曰：「牛嶠『須作一生拚，盡君今日歡』是盡頭語，作豔詞者，無以復加。」<sup>53</sup>

及有如顧夔〈訴衷情〉其二：

爭忍不相尋，怨孤衾，換我心，為你心，始知相憶深。<sup>54</sup>

此詞下片以女性白描的口語表達真摯強烈的情感，雖具有民謠風味，但又不失文人詞的細膩婉轉。其末三句是歷來傳頌之名句，王士禛《花草蒙拾》評曰：

「顧太尉『換我心，為你心，始知相憶深』，自然是透骨情語。」<sup>55</sup>人人之意中語，但難能可貴在於能說出口。由於詞人於詞的音樂、語言和風格各層面上，都充份考慮到歌妓，

<sup>51</sup> 孔范今編：《全唐五代詞釋注》，頁 378。

<sup>52</sup> 同上註，頁 923。

<sup>53</sup> 〔清〕彭孫遹撰：《金粟詞話》，《叢書集成新編》（臺北：新文豐，1985年），第 81 冊，頁 304。

<sup>54</sup> 孔范今編：《全唐五代詞釋注》，頁 1072。

<sup>55</sup> 〔清〕王士禛著：《花草蒙拾》，《續修四庫全書》（上海：上海古籍，2002年），1733 冊，頁 187。



因此詞人於創作過程中可以成功地將自己轉移為女性。

男性詞人代歌妓言情，自然比不上女性詞人來得容易，因為由不同性別所導致的心理、語言和感情上的差異和距離無疑增添「男子而作閨音」的難度。但另一方面，藝術的創作和欣賞又都需要距離，有了距離才能給詞人提供發揮藝術才能的自由天地，才能創造美感。詞中的主體轉移，起因於為歌妓應歌作詞的需求，同時這種主體轉移須橫跨性別界線，也表現出人類追求異性的一種天性，無論是男性還是女性，對異性大都擁有一分神秘感和好奇心。也正因為如此，詞中的主體轉移，成了大多數詞人在創作詞時共同循藉的一種方法。《宋詞綜論》云：「文人墨客與歌妓間的交往，既在一定程度上提高了歌妓的文學修養，也加深了歌妓們在身心上對文人們的依賴與依戀，促進了歌妓們所唱、所作的曲子詞風格的陰柔化及藝術水平的提高，反過來又更吸引了文人們自身直接參與詞的創作。……由此詞也脫落了北方黃河流域文化質樸莽蒼的沙塵，向南沿著運河而進入江南文化的嫵媚纖麗之境。」<sup>56</sup>如此詞經過外來音樂加民謠—歌妓演唱—文人作詞的遞進演變，到晚唐五代之時，就已經相當成熟，且詞作風格漸轉向為「陰柔纖麗」。

#### 四、《花間》婉約詞風之形成

《花間集》為後蜀趙崇祚編，共十卷，書中收錄了從唐開成元年（西元 836 年）到晉天福五年（西元 940 年）的詞作，其中 80% 的比例，女性為主要的描寫對象。以溫庭筠為首的 18 位詞人所寫的 500 首詞，就其內容來說，均以表現男女間的恩怨之情為主。就其表現手法而言，其大多運用富有女性色彩的艷麗嫵媚的語彙為主。文人們於揣摩及感受「以歌妓為主體」的女性之苦悶寂寞、歡樂柔情後，運用充滿女性色彩的語言去表現女性豐富隱秘的內心世界。

《花間集》大多以歌妓作為詞的抒情主體，內容多描寫閨閣生活、綺羅香澤之態，以及悲歡離合之情，其基本上圍繞著風花雪月的相關文化氛圍這一主題而展開，具有綺麗艷麗的色彩，人稱詞之此種性質為「豔科」。《花間集》於此表現得最淋漓盡致，《花草蒙拾》曰：

《花間》字法，最著意設色，異紋細豔。非後人纂組所及。如「淚沾紅袖黥」；「猶結同心苧」；「豆蔻花間趁晚日」；「畫梁塵黥」；「洞庭波浪颭晴天」。山谷所謂「古蕃錦」者，其殆是耶。<sup>57</sup>

韋莊〈應天長〉其二之「淚沾紅袖黥」句，以油污沾染衣物形容紅袖上淚痕點點，生動描寫女子別後一段時間，因思念而傷痛不已；牛嶠〈菩薩蠻〉其六之「猶結同心苧」句，女子因獨守空閨，導致一夜未眠而織束佩戴同心苧，以表思念之情

<sup>56</sup> 金諍著：《宋詞綜論》（成都：巴蜀書社，2001年11月），頁30-31。

<sup>57</sup> 〔清〕王士禛著：《花草蒙拾》，《續修四庫全書》，1733冊，頁187。



痴。<sup>58</sup>「《花間》字法」特色，即揭示了文人在語言層面上圍繞以歌妓為中心的女性形態特點。歌妓們也為同是創作者，他們一同創作出許多的「艷詞」，形成了唐五代詞壇「詞為艷科」的主導局。

### （一）溫庭筠開婉約風格之先

身為《花間》之首的溫庭筠，其詞作於語彙的運用上，以女性的艷麗嫵媚為尚，這表現在其詞作中大量使用訴諸感官的華麗辭藻。《花間集》六十六首溫詞中，視覺方面，用「紅」字多次，如嫩紅、紅滿枝、紅絲、紅燭、紅粉、紅蠟淚、杏花紅、豔紅、殘紅、紅似霞、紅袖、紅豔、濕愁紅；嗅覺方面，用「香」字亦多，有香腮、香靄、暖香、香紅、團香雪、香燭、香閨、沉香、零落香、香裊、香霧、香作穗、玉爐香、香玉、惹香、香愁。其次特徵為著力描寫女子的容貌和以女子為中心的各種裝飾、擺設，以及女子的生活環境。溫詞中描寫「眉」次數頻繁，有如「眉淺淡煙如柳」（頁 17），以煙中之柳喻眉黛色已淡（〈更漏子〉其四）；有如「眉黛遠山綠」，以「望遠山」喻眉黛色之深（〈菩薩蠻〉其十三）；又有如「宿妝眉淺粉山橫」（頁 61），以「望粉山」喻眉黛色之淺（〈遐方怨〉其二）。描寫「鬢」亦多，如鬢雲、蟬鬢等；描寫「屏」多次，如錦屏、銀屏、畫屏等。另外還常運用到「玉」字作修飾，如玉釵、玉鉤、玉樓、玉籤、玉繩、玉爐、玉人、玉箸等。溫庭筠創造的大量婉媚語彙，顯然亦是其在創作過程中將詞的主體轉移為歌妓的結果。

溫庭筠〈南歌子〉詞中，幾乎全是以似歌妓形象之女性作為抒情主體的內容，如下：

其一

手裡金鸚鵡，胸前繡鳳凰。偷眼暗形相。不如從嫁與，作鴛鴦。（頁 45）

其三

倭墮低梳髻，連娟細掃眉。終日兩相思。為君憔悴盡，百花時。（頁 47）

其四

臉上金霞細，眉間翠鈿深。倚枕覆鴛衾。隔帘鶯百轉，感君心。（頁 47）

其七

懶拂鴛鴦枕，休縫翡翠裙。羅帳罷爐熏。近來心更切，為思君。（頁 49）

其一，描寫女子欲嫁給心儀的對象，首兩句之「金鸚鵡」與「繡鳳凰」對照，引發末句做「鴛鴦」之心願。其中「偷眼暗形相」一句將女子初遇男子時欲熱情卻又嬌羞的神態描繪得淋漓盡致。其三，描寫女子思念男子的悲愁情態，首二句藉「低梳」、「倭墮髻」、「細掃」、「連娟眉」描寫女子姣好面容因思念而憔悴欲遮掩修飾。末句「百花時」以百花齊放的「花貌」對比前提之消損的「容貌」，更顯「憔悴盡」。百花時三字，為加倍法，

<sup>58</sup> 〔五代後蜀〕趙崇祚編，沈祥源、傅生文注：《花間集新注》，頁 99-100、170。



《東吳中文線上學術論文》第三期

是重筆。其四，此詞藉描寫閨中之情來表現女子的相思，前兩句以「金霞細」與「翠鈿深」刻劃女子因愛人不在而懶於妝扮，於是以金霞與翠鈿來裝飾憔悴面容。倚枕獨眠又瞧見「鴛衾」更添孤獨，隔窗又聽到「鶯百轉」，更添增適逢美好春景卻無人相伴的愁苦。其七，一樣是描寫女子長期的相思之情。「懶拂」、「休縫」、「罷爐熏」說明女主人無心料理身邊細瑣事，突顯其因相思而懶惰的神態。「近來心更切」之「近」與「切」表達更進一步相思及忠貞之情。這四首詞，對女性的心理活動和情感變化，描摹得十分細膩。正如放翁〈跋金奩集〉所評：「飛卿〈南歌子〉八闋，語意工妙，可追配劉夢得〈竹枝〉，信一時傑作也。」<sup>59</sup>

人間情感有千萬種，《詞林紀事·序》云：「情欲莫甚於男女……聲音發於男女者易感，故凡托興男女之和動之音，性情之始……」<sup>60</sup>。溫庭筠詞所表現的有不少此種男女之間的情愛恩怨。如〈更漏子〉六首即能見其一斑。唐五代時作〈更漏子〉者，多詠入夜深宵情事。溫庭筠的這六首詞，亦與調名本意有關。如其六：

玉爐香，紅蠟淚。偏照畫堂秋思。眉翠薄，鬢雲殘，夜長衾枕寒。  
梧桐樹，三更雨。不道離情正苦。一葉葉，一聲聲，空階滴到明。（《花間集》，頁 26）

此詞乃詠秋夜之曲，也是寫女子的秋思離情，一夜不眠的無窮思念。胡仔於《苕溪漁隱叢話》對此詞特別稱賞：「庭筠工於造語，極為綺靡，〈更漏子〉一詞尤佳」<sup>61</sup>。《青泥蓮花記》有載：長安名妓聶勝瓊，李之問與其相戀，臨別，聶作〈鷓鴣天〉詞寄之：

玉慘花愁出鳳城，蓮花樓下柳青青。青樽一曲陽關調，別個大大第五程。  
尋好夢，夢難成，有誰知我此情？枕前淚共簷前雨，隔個窗兒滴到明。（《花間集》，頁 515）

下片詞全從溫詞衍化而出。名妓聶勝瓊如此借鑒溫庭筠此詞作，某一角度而言是溫庭筠此詞所抒發的情感十分貼近歌妓的實際情況，因此能引起其共鳴。

## （二） 語言及內容之女性化特徵

承溫庭筠，《花間集》大部分之語言形式及內容意象皆表現女性形態，並以感官方式呈現。視覺意象部份運用「玉」、「華」作修飾極多，如玉釵、玉簪、淚流玉箸、玉纖、玉指、玉腕、玉趾、玉步、玉肌、玉容、紅玉軟；容華、翠華、霜華、華露、華露、章華、月華、物華、歲華、玉華等；嗅覺意象則直接、間接地用「芳」、「香」修飾的最多，如芳菲、芳草、紅芳、芳辰、芳信、芳叢、芳春、芳樹、芳節、奇芳、芳妍；香靄、香燭、香霧、香燈、香閨、香塵、香愁、香汗、落香、惹香、口脂香等。閨中之物

<sup>59</sup> 〔宋〕陸游著〈跋金奩集〉，見王雲五輯：《放翁題跋》（臺北：臺灣商務書館印行，1965年），卷2，頁16。

<sup>60</sup> 〈序〉，見楊家駱主編：《詞林紀事》（臺北：鼎文書局，1971年，3月），頁2。

<sup>61</sup> 〔宋〕胡仔撰：〈唐人雜記下〉，《苕溪漁隱叢話》（臺北市：世界書局，1961年），後集，卷17，頁537。



亦是一項詞人模擬女性所仔細描繪的物品，詞作中陷入情思卻孤獨無奈的女性們，對這些瑣細而微不足道的鏡台、鏡盒、屏風、帷幔、羅帳、簾幕、枕、玉衾、香爐、扇、錦帶、飾品等都無不投下委婉、溫柔的凝視。詞人的筆下，它們都增添了女性特有的細膩與婉麗的意象，如韋莊〈歸國遙〉其三：

睡覺綠鬟風亂，「畫屏」雲雨散。閒倚「博山」長歎，淚流沾皓腕。（《花間集》，頁 97）

如薛昭蘊〈浣溪沙〉其二：

「鈿匣」「菱花」「錦帶」垂，靜臨蘭檻卸頭時，約鬟低「珥」算歸期。（《花間集》，頁 134）

如牛希濟〈酒泉子〉其一：

「枕」轉簟涼，清曉遠鐘殘夢。月光斜，「簾」影動，舊「爐」香。（《花間集》，頁 235）

如顧夙〈酒泉子〉其二：

幾回垂淚滴「鴛衾」，薄情何處去？月臨窗，花滿樹，信沉沉。（《花間集》，頁 296）

如魏承斑〈訴衷情〉其一：

「羅帳」香裊平，恨頻生。思君無計睡還醒，隔層城。（頁 379）

對閨中之景物及女紅針線等之細細描繪，即是一種完全女性化的心理與表現。

對「風月雲露、花鳥草樹」的興趣，雖不能說是女性的專利，但它們與女性天生的氣質更為接近。《花間集》中的作者亦如同女性般對風花雪月等具陰柔特徵之物象抱持濃厚興趣。即使是描寫君子對佳人思念的詞，君子眼中之物象亦頗具女性化。還有一些詞，難以確實判斷其抒情主角是男性還是女性，而詞中的意象也一樣關注風月雲露。以出現高頻率之「月」為例，《花間集》中，以「月」為意象的作品大都是與女性相關聯的，月往往詞人透過是女子眼光凝視的月，如顧夙〈玉樓春〉其三：「月皎露華窗影細，風送菊香沾繡袂。博山爐冷水沉微，惆悵金閨終日閉。」（頁 286）；如〈浣溪沙〉其二：「紅藕香寒翠渚平，月籠虛閣夜蛩清，塞鴻驚夢兩牽情。」（頁 291）；如〈臨江仙〉其三：「月色穿簾風入竹，倚屏雙黛愁時。砌花含露兩三枝，如啼恨臉，魂斷損容儀。」（頁 313）當夜幕降臨，心中藏著相思而又無處訴說的女子，卻偏又遇上朦朧月色；夜間從孤夢中醒來時張眼看見的依舊是那個月；月成了心中抹不去、趕不走的愁怨象徵；愁夜如此漫長，情感思緒因明月而更紛亂。對獨守空閨的女子而言，月光更是突顯孤獨與不完美的冷光，因此出現在《花間集》詞中出現殘月的頻率很高，如：

謝家庭樹錦雞鳴，「殘月」落邊城。（韋莊〈望遠行〉，頁 106）



《東吳中文線上學術論文》第三期

「殘月」臉邊明，別淚臨清曉。(牛希濟〈生查子〉，頁 236)

冷霧寒侵帳額，「殘月」光沉樹梢。(和凝〈薄命女〉，頁 263)

門外早鶯聲，背樓「殘月」明。(孫光憲〈菩薩蠻〉其二，頁 331)

夢魂驚，鐘漏歇，窗外曉鶯「殘月」。(魏承斑〈漁歌子〉，頁 385)

殘月下的人和事，是傷心的人和傷心的事，「月之殘」強烈地襯托著人之愁、人之怨及人之恨。而看似明亮、美麗的月，更反襯人世間的離愁別緒。斜月亦為詞人愛用，如：

夢覺半床「斜月」，小窗風觸鳴琴。(韋莊〈清平樂〉其二，頁 104)

金井墮高梧，玉殿籠「斜月」。(孫光憲〈生查子〉其三，頁 341)

「斜月」照簾帷，憶君和夢稀。(毛熙震〈菩薩蠻〉其一，頁 426)

夜裡的月，與女性深摯婉曲的意象組合中得到完美的體現。《花間集》中詞人偏描愛寫夜與月的意象，由於自古認為夜晚與月亮皆屬陰，詞人於是對象徵女性的「夜」與「月」具有特殊的興趣，女性微妙隱秘的內心世界就被詞人投射進深夜或月亮的意象中，詞人及詞作中之主角的內心世界亦藉此展露。

### (三) 非豔情之婉約詞作

《花間集》也收錄了一些非閨情與男女相思之作品，如韋莊〈河傳〉其一即描寫隋煬帝船沿運河南游之事：

何處，煙雨？隋堤春暮。柳色蔥蘢，畫橈金縷，翠旗高飈香風，水光融。  
青娥殿腳春妝媚。輕雲裏，綽約司花妓。江都宮闕，清淮月映迷樓，古今愁。(頁 112)

此詞以客觀描寫，隱含貶抑幽諷；以對比之景致，含蓄地帶出「古今愁」。如薛昭蘊〈浣溪沙〉其七為一首憑吊古跡、感歎歷史的詞作：

傾國傾城恨有餘，幾多紅淚泣姑蘇，倚風凝睇雪肌膚。  
吳主山阿空落日，越王宮殿半平蕪，藕花菱蔓滿重湖。(頁 137-138)

詞中以大片荒涼的故宮景象，抒發亡國之痛。此作明顯地蒙上了一層女性的色彩，它不是由詞人直接抒發感慨，而是借美人之傷感來表達，其意象之「清、幽、芳、麗」充滿女性化。如和凝〈望梅花〉是一首詠梅懷古詞：

春草全無消息，臘雪猶遺蹤跡。越嶺寒枝香自坼，冷豔奇芳堪惜。何事壽陽無處覓，吹入誰家橫笛？(頁 263)



因詠梅而懷古，憶起南宋武帝時壽陽公主的故事，而今壽陽公主不在，詠梅的樂曲卻流傳下來，潛藏「物是人非」的幽意，全詞語言明淨流暢，韻味清麗。以上三闋詞皆顯示《花間》詞人於非閨情與男女相思之作，依然具有陰柔婉約的描寫特徵。

從文化的角度觀之，《花間集》是以女性為軸心的文化集作。它表現出明顯的女性化審美心理特徵。詞人的審美情感和意象帶著女性化特點，詞人對具有女性特徵的事物抱有特殊的審美興趣和愛好，且以極富豔麗婉約的藝術手法加以表現。儘管《花間集》中並無真正出自女性作者之手的作品，但這 18 位男性詞人卻不約而同地扮演起女性的角色。他們以女性的眼光和口吻觀察事物，抒發情懷；細緻入微地描寫女性的容貌、體態、妝扮、起居、心理；有的為女性不平等的待遇鳴不平，有的贊頌女性的青春美麗，有的抒發女性的凋謝哀愁，女性成了詞人心目中愛與美的化身，在現實生活中，中國歷來是男性在社會舞台上唱主角，而在唐五代詞的作品集《花間集》中，女性卻獨占了鰲頭，也只有屬於文學藝術範疇的詞作中，婉約纖柔的女性才有露面的機會。

## 五、結論

詞在音樂層面和語言層面上的主體轉移為歌妓後，詞的整體風格也就自然趨向婉約。詞中婉約風格的形成，與詞人轉移詞的主體之創作方法密切有關。王國維《人間詞話》云：「唐五代北宋之詞，可謂生香真色。」<sup>62</sup>在以「艷科」即柔密的音律美和香艷的風容美為本色特徵的唐五代詞中，詞人的愛情體驗、美的體驗和對女性的興趣絕大部分都由歌妓激發而生，雖然他們偶爾也寫作閨怨的舊題，但他們對閨中怨婦的角色興趣與他們在歌妓身上擷取的部分十分相像，給人的印象是在閨房或樓閣上生出別怨的閨人，即一個「從良」的歌妓。就唐五代詞而言，文人們筆下的歌妓，除了有他們認定的美色和風情外，尚須能歌、善舞。歌妓相伴，讓男性詞人仿佛被灌入了創作泉源，他們的交往體驗進入細膩、活躍的狀態，於是「婉約」詞流的活水從他們筆下自然源源而出。

<sup>62</sup> 況周頤、王國維著，王幼安校定：《蕙風詞話·人間詞話》（北京市：人民文學，2005年），頁231。



## 引用文獻

### (一) 詞集

1. 楊家駱編：《全唐五代詞彙編二十一卷》臺北：世界書局，1962年。
2. 〔五代後蜀〕趙崇祚編；沈祥源、傅生文注：《花間集新注》南昌：江西人民，1997年。
3. 朱德才等主編：《增訂注釋全宋詞》北京：文化藝術，1997年。

### (二) 詞論

1. 劉堯民著：《詞與音樂》昆明：雲南大學，1946年。
2. 〔宋〕胡仔撰：《苕溪漁隱叢話》臺北：世界書局，1961年。
3. 唐圭璋編：《詞話叢編》臺北市：廣文書局，1967年。
4. 楊家駱主編：《詞林紀事》台北：鼎文書局，1971年3月。
5. 劉熙載原作、龔鵬程撰述：《藝概》臺北：金楓，1986年。
6. 張炎、沈義父著；蔡嵩雲箋釋：《詞源注、樂府指迷箋釋》臺北：木鐸，1987年。
7. 吳文治編：《宋詩話全編》南京市：江蘇古籍，1998年。
8. 鄧紅梅著：《女性詞史》濟南：山東教育出版社，2000年。
9. 金諍著：《宋詞綜論》成都：巴蜀書社，2001年11月。
10. 吳熊和著：《唐宋词通論》北京：商務，2003年。
11. 況周頤、王國維著；王幼安校定：《蕙風詞話·人間詞話》北京：人民文學，2005年。

### (三) 古典文集

1. 〔周〕左丘明撰、上海師範大學古籍整理組校點：《國語》臺北：里仁，1981年。
2. 〔晉〕陸機、張少康集釋：《文賦集釋》北京：人民文學，2002年。
3. 〔唐〕佚名撰：《玉泉子》北京：中華書局，1957年。
4. 〔唐〕李林甫奉敕註：《大唐六典》臺北：文海出版社，1962年。
5. 〔唐〕李肇撰：《唐國史補三卷》臺北：藝文印書館，1965-1971年，《百部叢書集成》影印《學津討原》。
6. 〔唐〕孟棻撰：《本事詩一卷》臺北：藝文印書館，1965-1971年，《百部叢書集成》影印《陽山顧氏文房》。
7. 〔唐〕白行簡撰：《李娃傳一卷》臺北：藝文印書館，1965-1971年，《百部叢書集成》影印《龍威秘書》。





8. 〔唐〕崔令欽撰：《教坊記箋訂》臺北：宏業書局，1973年。
9. 〔唐〕孟浩然著、徐鵬注：《孟浩然集校注》北京：人民文學，1998年。
10. 〔唐〕杜佑：《通典》杭州：浙江古籍，2000年。
11. 〔後周〕王仁裕撰：《開元天寶遺事二卷》臺北：藝文印書館，1965-1971年，《百部叢書集成》影印《陽山顧氏文房》。
12. 〔宋〕陸游著、王雲五輯：《放翁題跋》臺北：臺灣商務書館印行，1965年。
13. 〔北宋〕沈括著、劉伯嚴等編：《夢溪筆談》北京：團結，2002年。
14. 〔宋〕陶穀等撰：《清異錄二卷》鄭州：大象，2003年。
15. 〔南宋〕洪邁著；康華編：《容齋隨筆》河南：中洲古籍出版社，1993年9月第一版。
16. 〔清〕董誥編：《欽定全唐文》北京：中華，1983年。
17. 〔清〕張唐英著；王文才、王炎校箋：《蜀檣机校箋》成都：巴蜀書社，1999年。
18. 〔清〕紀昀纂：《四庫全書總目提要》石家莊：河北人民，2000年。
19. 楊家駱編：《歷代詩史長編二輯》臺北市：鼎文，1974年。
20. 《叢書集成新編》臺北：新文豐，1985年。
21. 《續修四庫全書》上海：上海古籍，2002年。
22. 許嘉璐主編：《舊唐書》上海：漢語大詞典，2004年。
23. 許嘉璐主編：《新唐書》上海：漢語大詞典，2004年。
24. 黃進德編著：《馮延巳詞新釋輯評》北京：中國書店，2006年7月。



## Song Prostitute of the Tang and Five Dynasty And “*Hua Jian Anthology*” To Form Graceful lyric’s style

Pang, Han-ying

### Abstract

Since the Tang and Five Dynasty, the graceful lyric’s style is always the orthodox school. Due to the relationship of the lyric poet and song prostitute, it shows a multiple combination, song prostitute is not only the cooperator but also is the object that shows in the lyric poet’s work, lyric poet is more emphasis in song prostitute, form the angle of cooperation lyric poet must use the most fit singing language and music melody to the song prostitute, to make a harmony, and to reach the best effect of voice and countenance, so the prosperity of the culture background that lyric depends on living is inseparable with the Tang Dynasty song prostitute system. They are many factors to build a graceful style, the key point to form a lyric’s style is to follow the song prostitute’s modality idiosyncrasy and extend the features of female. The literary lyric collection “*Hua Jian Anthology*” to become a graceful lyric’s style and lyric is to create for the song prostitute, is related to the lyric poet to make lyric poet with the angle of song prostitute, so this article is with three parts, the relation of lyric and song prostitute the main part of the creating lyric transfer to song prostitute and to form a graceful lyric’s style. To discover the connection between song prostitute of the Tang and Five Dynasty and how to form the graceful lyric’s style of “*Hua Jian Anthology*”.

**Key Words** : song prostitute, graceful lyric’s style, “*Hua Jian Anthology*”

# 從《古今譚概·微詞部·寓言》 談馮夢龍的寓言概念

陳秋良\*

## 提 要

寓言一詞，在中國歷史上一直未獲明確之定義與範圍。馮夢龍既被現代學者視為明清詼諧寓言代表作家之一，然而，究竟馮夢龍個人對於寓言體裁的認識為何？與現今所謂之寓言有何差距？實可從其本人著作中尋找線索。《古今譚概·微詞部·寓言》共有五則故事，篇幅不長，取材多樣，來源不一，馮夢龍將之並列，稱篇名為〈寓言〉，顯示馮夢龍對於寓言此一名詞自有標準。藉由〈寓言〉的分析，並與《古今譚概》、《笑府》作參照，可發現馮夢龍對寓言的定義與現今有相通之處，又有所不同，反映出在中國寓言發展史上，明代寓言如何向詼諧靠攏的軌跡。

**關鍵詞：**馮夢龍、寓言、詼諧寓言、笑話、《古今譚概》、《笑府》

---

\* 國立臺灣師範大學國文學系研究所博士生



## 前 言

寓言一詞，最早出現於《莊子》一書，但在中國歷史上，卻一直未獲明確的定義與範圍，名稱也迭有更替，如《墨子》、《孟子》，以及後來傳入中土的佛經寓言，皆將之視為一種譬喻，而劉向《別錄》把「寓言」寫作「偶言」，強調寓言故事的虛構性，劉勰《文心雕龍·諧隱》則把寓言歸到「隱言」之中。此外，歷來亦有古人，將其寄託理想、諷刺現實，但並無故事情節的詩文稱之為寓言，原義皆不等同於今日之寓言。<sup>1</sup>

究竟今日寓言的文體概念是什麼？誠如陳蒲清在歸納比較東西方寓言後所作出的定義：「我們今天稱為『寓言』者，必有故事情節，故事性與寄託性缺一不可。」<sup>2</sup>

在對寓言有明確定義與共識後，近代學者開始對中國寓言的發展進行探源與分期，而在中國寓言發展史上，認為明清時期所出現的大批笑話集，內容表面嘲諷，卻有直指社會種種弊端之深層意涵，顯示作者有意識地重視笑話之功用，因而將此類別具深意的笑話定位為諧諷寓言。<sup>3</sup>馮夢龍即是代表作家之一，《古今譚概》、《笑府》兩本笑話集，則被視為馮夢龍諷諧寓言的代表著作。<sup>4</sup>

然而，諷諧寓言一詞乃今人所創之概念，究竟馮夢龍對於寓言此種體裁的認識為何，與現今對於寓言文體的定義有何差距，宜從馮夢龍本人之著作著手研究。值得注意的是，《古今譚概》第三十部微詞部中，也有一篇〈寓言〉，篇中共有五則故事，篇幅不長，來源不一，馮夢龍將之並列，稱篇名為〈寓言〉，可見馮夢龍對於寓言一詞亦自有解釋，今欲探討馮夢龍對寓言此一體裁的具體概念，實可由《古今譚概·微詞部·寓言》

<sup>1</sup> 關於中國對於寓言此一文體的定義與流變，詳見陳蒲清：《寓言文學理論·歷史與應用》，（臺北：駱駝出版社，1992年），頁1-3。

<sup>2</sup> 陳蒲清：《寓言文學理論·歷史與應用》，同註1，頁3。

<sup>3</sup> 關於諷諧寓言興起之社會背景與創作概況，詳參陳蒲清：《中國古代寓言史》，（臺北：駱駝出版社，1987年），頁234-238。

<sup>4</sup> 馮夢龍，字猶龍，別號墨憨子，一生致力於通俗文學。經馮夢龍所蒐集、加工之小說、戲曲、民歌、笑話等著作，數量眾多。據前人之記錄與近人之登錄，被認為是馮夢龍諷諧著作者有如下數種：《古今譚概》、《笑府》、《笑府鈔錄》、《廣笑府》、《雅謔》及《笑林》。其中《笑府鈔錄》與《廣笑府》內容多為簡擇《笑府》而成，《笑林》與《雅謔》二書，是否能歸於馮夢龍所作，目前則爭議仍多，因此本文暫不贅述，僅以最無爭議的《古今譚概》、《笑府》為代表。

《古今譚概》共三十六卷，分三十六部，確切成書年代不詳，亦別稱為《古今笑》，兩者乃兩個刻本的不同名稱，孰先孰後，目前尚無定論，由《古今笑》書前馮夢龍自序中所署「庚申春朝書於墨憨齋」，可知該書至少應成於西元1620年之前。現存的明墨憨齋刻本《古今笑》和明葉昆池刻本《古今譚概》，內容相同，皆為2330餘則。《古今笑》前有韻社第五人〈題古今笑〉一文，並有馮夢龍親作之序，《古今譚概》則有梅之煥〈序譚概〉。因此書在乾隆時期收入《四庫全書》時，採《古今譚概》為書名，故本論文亦採此稱。

《笑府》共十三卷，分十三部，成書年代亦不詳。基本而言，《古今譚概》、《笑府》兩部笑話集的體例相近，每部正文起首均有小序，正文之後多有附評，乃馮夢龍大量輯結歷代典籍趣聞與民間口頭笑話而成之專著。

關於馮夢龍諷諧著作之釐清與版本略述，詳見宋隆枝：《馮夢龍諷諧寓言研究》，（臺北：中國文化大學中國文學系碩士論文，1994年），頁69-100。



一篇出發。

因此，本文擬先針對《古今譚概·微詞部·寓言》一篇之意涵進行分析，並以該篇為基礎，參照《古今譚概》、《笑府》中之序文、評注等相關資料，探討馮夢龍個人對於寓言的定義，歸納其所謂寓言之特徵與標準，並列舉《古今譚概》、《笑府》中符合馮夢龍所謂寓言之笑話以為照應，以期能以小見大，釐清馮夢龍的寓言概念。

## 一、《古今譚概·微詞部·寓言》分析

〈寓言〉一篇，馮夢龍將之納於《古今譚概》第三十部微詞部下最末一篇，內文如下：

子思薦苟變於衛侯。一日，子思適衛，變擁篲郊迎，執弟子儀甚恭。變有少子，亦從。子思訝問何人，左右曰：「此苟弟子孩兒。」

有夢至上清謁天帝者，見一人戎服帶劍而無首，頸血淋漓，手持奏章，而進其詞曰：「訴冤臣秦國樊于期，得罪亡奔在燕，有不了事。衛荊軻借去頭顱一箇，至今本利未還，燕太子丹見證，伏乞追給。」天帝覽之，蹙額而言曰：「渠自家手腳也沒討處，何暇還你頭顱。」

鍾馗生日，其妹具禮賀之。一大鬼願挑擔去，妹作書云：「酒一尊，鬼一箇，挑來與兄作慶賀。兄若嫌鬼小，挑擔的湊兩箇。」馗喜，俱命庖人烹之。二鬼相向而泣，小鬼曰：「我被捉來無奈，誰教你挑這擔兒。」

明皇與貴妃雙陸，命力士伏地，以背承盤。明皇呼「紅」，貴妃呼「六」。久之，力士在下呼曰：「須放奴婢起來，也擲擲么。」

佛經：昔者菩薩身為雀王，慈心濟眾。有虎食獸，骨挂其齒，困饑將終。雀王入口啄骨，日日若茲，骨出虎活。雀飛登樹，說佛經曰：「殺為凶虐，其惡莫大。」虎聞雀誠救聲，勃然恚曰：「爾始離吾口，而敢多言。」雀速飛去。<sup>5</sup>

《莊子》之後，中國歷代對於寓言的定義十分廣泛，凡有象徵、諷刺寓意之作品，即使是詩文皆屬之。究竟馮夢龍個人對於寓言的具體概念是什麼？何以用寓言一詞定為此篇篇名？以下將先針對〈寓言〉一篇中的幾則故事進行分析。

### （一）子思薦苟變於衛侯

苟變乃戰國時期衛國名將。《資治通鑑·周紀》載：子思言苟變於衛侯，衛侯本以苟變私德有暇疵而不用，但子思盛讚苟變為干城之將，不可因此棄之，苟變遂得衛侯重用。<sup>6</sup>

<sup>5</sup> [明]馮夢龍：《古今譚概》，（臺北：新文豐出版股份有限公司，1979年），頁1310-1312。

<sup>6</sup> 《資治通鑑·周紀·安王二十五年》：「子思言苟變於衛侯曰：『其才可將五百乘。』公曰：『吾知其可將；然變也嘗為吏，賦於民而食人二雞子，故弗用也。』子思曰：『夫聖人之官人，猶匠之用木也，



《東吳中文線上學術論文》第三期

因此，〈寓言〉第一則首句寫子思薦苟變於衛侯，乃歷史實有之事，然其後記子思適衛，苟變迎之的情節則為虛構。此段文字，亦見錄於謝肇淛《五雜俎·事部四》中，文字完全相同，謝肇淛並於該卷部首評注：

《詩云》：「善戲謔兮，不為虐兮。」古今載籍，有可以資解頤者多矣，苟悟其趣，皆禪機也。<sup>7</sup>

古時文人筆記中，互相抄錄轉載之事時常發生。馮夢龍與謝肇淛兩人生活年代相當<sup>8</sup>，兩部書中出現相同的文字，難說孰先孰後，同時亦有極大之可能，馮夢龍與謝肇淛二人皆從其他書籍抄錄此則故事。按謝肇淛評注之意，蓋亦認為「子思薦苟變於衛侯」此條記事具有言外之趣，若能參悟，可資解頤。

「弟子孩兒」一詞，乃元明時期的罵人之語，意指娼妓養的孩子。<sup>9</sup>在小說、戲曲之中，常是人物慣用的口頭語，語者並且會隨情境不同，在「弟子孩兒」之前再添詞語，如「村弟子孩兒」、「狗弟子孩兒」、「小弟子孩兒」、「窮弟子孩兒」、「老禿驢弟子孩兒」等等。<sup>10</sup>

「子思薦苟變於衛侯」一則，記苟變以「弟子」的身分盛迎子思，而苟變的「孩兒」亦隨其後，然當子思訝問苟變少子身分之時，左右回答不說：「此弟子苟變之子」，偏曰：「此苟弟子孩兒」。表面上文意沒錯，但「苟」與「狗」同音，使得「苟弟子孩兒」頓成「狗弟子孩兒」，變為輕賤他人的負面語詞。

蓋左右之言乃諧聲雙關，引人發噱。謝肇淛所謂「禪機」，應即此意，馮夢龍收此則記事為寓言，應同此理。

## （二）樊于期訴冤

樊于期與荆軻、燕太子丹，亦是歷史上的真實人物。樊于期乃秦國叛將，奔於燕。燕太子丹欲派荆軻行刺秦王，荆軻請求以樊于期首級與庶地督亢地圖作為獻秦之禮，以利行刺。燕太子丹不忍，荆軻遂私見樊于期以說之，樊于期聞言，毫無遲疑，自刎而死。

11

取其所長，棄其所短；故杞梓連抱而有數尺之朽，良工不棄。今君處戰國之世，選爪牙之士，而以二卵棄干城之將，此不可使聞於鄰國也。」公再拜曰：「謹受教矣！」〔宋〕司馬光：《資治通鑑》（臺北：臺灣商務印書館，1979年），卷1。

<sup>7</sup> 〔明〕謝肇淛：《五雜俎》（臺北：新興書局，1971年），頁1323。

<sup>8</sup> 馮夢龍，生於明神宗萬曆二年（1574年），卒於清順治二年（1646年）；謝肇淛，生於明穆宗隆慶元年（1567年），卒於明熹宗天啓四年（1624年）。兩人皆為明末文學家，年歲相差無多，且因《古今譚概》與《五雜俎》兩書並未刊明出版時間，因此目前仍難以判斷孰先孰後。

<sup>9</sup> 《漢語方言大詞典》：「弟子孩兒：〈名〉，婊子孩兒。官話。元關漢卿《魯齋郎》第一折：『這個村弟子孩兒，無禮！我家墳院裡，打個彈子來！』元無名氏《漁樵記》第二折：『窮短命！窮弟子孩兒！窮醜生！』」許寶華；官田一郎主編：《漢語方言大詞典》（北京：中華書局，1999年），第2卷，頁2931。

<sup>10</sup> 如雜劇《望江亭》、《西廂記》、《忍字記》，小說《水滸傳》、《醒世姻緣傳》等，皆曾出現此類罵人之語。

<sup>11</sup> 〔漢〕司馬遷：《史記·刺客列傳》（臺北：臺灣中華書局，1965年），卷86。

〈寓言〉第二條，即藉此段史事為基礎，以記夢的方式寫樊于期訴冤一事，此條亦見於明代陸灼《艾子後語·訴冤》：

艾子夜夢遊上清，朝天帝。見一人戎服帶劍而失其首，頸血淋漓，手持奏章而進，其辭曰：「訴冤臣秦國樊于期，得罪亡奔在燕，有不了事。衛荊軻借去頭顱一箇，至今本利未還，燕太子丹為證見，伏乞追給。」天帝覽之，蹙額而言曰：「渠自家手腳也沒討處，何暇還你頭顱。」于期乃退，艾子亦覺。<sup>12</sup>

兩則文字大同小異，只是馮夢龍並未言明作夢者的姓名，僅記「有夢至上清謁天帝者」。<sup>13</sup>

「樊于期訴冤」一則，記當初慷慨自刎的大將軍樊于期，竟於多年之後，向天帝追討這筆本就有去無回的舊債，難怪天帝蹙著眉說：「荆軻自己都自身難保，哪有工夫還你頭顱。」

此則寓意蓋指樊于期不明事理，任意作出無理，甚至可笑的要求，豈非強人所難，緣木求魚，終究無法如願。

### （三）鍾馗生日

〈寓言〉第三條記鍾馗生日，鍾妹送鬼賀壽一事。此條內容亦見於明趙南星《笑贊·鍾魁》，文意雷同，只是鬼數不同。<sup>14</sup>趙南星並有贊曰：

挑擔者不聞鍾魁之所好耶？而自投鼎俎，此文種、韓信之流也；若少伯、子房，可謂智鬼矣！<sup>15</sup>

鍾馗能除妖啖鬼，眾人皆知。如今鍾馗生日，小鬼既為鍾妹所備壽禮之一，大鬼竟還「自願」揹著小鬼前去賀壽，忘記自己與小鬼亦是同類，簡直是自尋死路，最後落得與小鬼俱烹的下場。難怪小鬼會說：「我被捉來無奈，誰教你挑這擔兒。」

此則寓意蓋欲諷刺無法認清狀況，只會爭先邀功之人，勢必自討苦吃，不值得同情。

<sup>12</sup> 〔明〕陸灼：《艾子後語》（臺北，世界書局，1959年），頁4。

<sup>13</sup> 陸灼，生卒年及事蹟均不詳，約為明萬曆年間人物，其書《艾子後語》乃模仿蘇軾《艾子雜說》而作，內容所輯笑話，有或同於《古今譚概》者。據《艾子雜說·序》稱：「稱丙子，游金陸，客居無聊，因取其尤雅者，纂而成編，以附於坡翁之後。」丙子年在明代有五，分別為洪武二十九年，景泰七年，正德十一年，萬曆四年，崇禎九年。按明代笑話集始於嘉靖以後大量流行，故《艾子雜說》成書時間，以萬曆四年丙子可能性最大，但仍難以據此斷定《古今譚概》與《艾子後語》的成書先後。關於陸灼生平考證，參自張萬均主編：《中國寓言庫》（鄭州：中州出版社，2001年），頁485。

<sup>14</sup> 〈鍾魁〉原文為：「鍾魁專好喫鬼。其妹與他做生日，寫禮帖云：『酒一尊，鬼兩個，送與哥哥做點剝；哥哥若嫌禮物少，連挑擔的是三個。』鍾魁看畢，命人將三個鬼送庖人烹之。擔上鬼看挑擔者曰：『我們死是本等，你如何挑這個擔子？』」趙南星，生於明世宗嘉靖二十九年（1550年），卒於明熹宗天啓七年（1627年），年紀較馮夢龍為長，然因《笑贊》與《古今譚概》並未明標明成書時間，故仍無法確切斷定兩書孰先孰後。

<sup>15</sup> 〔明〕趙南星：《笑贊》，收錄於《明清笑話四種》（臺北：華正書局，1974年），頁9。



#### （四）明皇貴妃雙陸

唐明皇與楊貴妃為歷史上的真實人物，其二人好打雙陸之事，亦為實有。關於唐明皇與楊貴妃喜擲骰，好博奕的佚聞有許多，《事物紀原》中即有唐玄宗改易擲子四點為朱色的紀聞。<sup>16</sup>

雙陸是一種唐代非常流行的棋類遊戲，一套雙陸主要包括棋盤，黑白棋各十五枚，骰子兩枚。玩時以擲骰為點數，先將己方棋子走至終點者獲勝。<sup>17</sup>因此〈寓言〉第三條：「明皇與貴妃雙陸，命力士伏地，以背承盤。」盤即古人打雙陸時所用的棋盤。

馮夢龍並在此條下小注：「隱直腰」。蓋指高力士因以背承盤，伏地過久，腰酸難耐，故當唐明皇與楊貴呼紅呼陸之時，高力士亦在下要求皇上能放他起來「擲擲么」。「擲么」即「擲骰」之意，而「擲擲么」與「直直腰」同音，諧聲雙關，高力士含蓄又風趣地利用中國文字的特性，表達他的請求。除此之外，此則故事並隱諷上位者只圖自己享樂，無視人民在下受苦，否則，以桌盛棋盤即可，何必非命高力士伏地！

關於此條記事，馮夢龍並未標明摘至某書，由於可能的來源太過廣泛，或許是某本散佚的古籍，亦可能為流傳民間的笑話，故目前仍然待考<sup>18</sup>。

#### （五）雀王救虎

〈寓言〉第五則「雀王救虎」，乃馮夢龍引佛經故事而來。據《六度集經·忍辱度無極章第三》所載，此則故事本出自於《雀王經》：

昔者，菩薩，身為雀王慈心濟眾，有尚慈母悲彼艱苦，情等親離。觀眾稟道喜若己寧，愛育眾生猶護身瘡。有虎食獸骨挂其齒病困將終。雀觀其然心為悲楚曰：「諸佛以食為禍其果然矣。」入口啄骨日日若茲。雀口生瘡身為瘦羸。骨出虎蘇。雀飛登樹說佛經曰：「殺為凶虐其惡莫大，若彼殺已豈悅之乎？當恕已度彼即有春天之仁。仁者普慈祐報響應，凶虐殘眾禍尋影迫。爾思吾言矣。」虎聞雀誠勃然恚曰：「爾始離吾口而敢多言乎？」雀觀其不可化愴然愍之即速飛去。佛告諸比丘：「雀王者吾身是也；虎者調達是也。開士世世慈心濟眾，以為惶務猶自憂身。」菩薩法忍度無極行忍辱如是。<sup>19</sup>

<sup>16</sup> 《事物紀原·投子》引《潘氏紀聞譚》之語：「自投子以飾四朱者，因明皇與貴妃采戰時北，唯重四可轉敗為勝。上擲而連呼叱之，宛轉良久，而成重四。上大悅，命高力士賜四緋也。」〔宋〕高承：《事物紀原》（上海：商務印書館，1936年），第4冊，頁348。

<sup>17</sup> 〔宋〕洪遵：《譜雙》。收錄於〔明〕沈津輯：《欣賞編》（臺北：藝文印書館，1966年），卷5。

<sup>18</sup> 《古今譚概》與《笑府》兩部笑話集，除少量創作外，大都為馮夢龍從古籍中摘錄、加工而成。據統計，書中所引書目至少有一百七十餘種以上。由於古人書籍相互轉引抄錄之情形頻繁複雜，就馮夢龍所據之書面材料，蓋所引之書不必為最早之書，登錄與否亦全憑馮夢龍裁掇。因此，尚有許多未標名出處，書目待查者。宋隆枝：《馮夢龍詼諧寓言研究》，同註4，頁132-133；154-155。

<sup>19</sup> 〔吳〕康僧會譯：《六度集經》，收錄於宗仰上人主編：《頻伽大藏經》（北京：九州圖書出版社，1998年），第14集，頁230。





若將《雀王經》原文與《古今譚概·微詞部·寓言》相較，馮夢龍做了相當大篇幅的省改。先省去大幅形容雀王慈悲心腸的文字，隻字未提雀王為救虎而口生瘡，身瘦疵的辛勞，最末並省去「佛告諸比丘」等講經之語。

佛家言「調達」，意指謗佛害佛，無法感化之人。蓋《雀王經》原旨乃言我佛慈悲，明知老虎乃調達之類，仍然不顧自身安危，日日入虎口銜骨，期望能感化老虎，忍度無極，忍辱如是。

但在馮夢龍刪改佛經，僅以「雀速飛去」作結之後，焦點有所轉變。令人先是不恥老虎忘恩負義，過河拆橋的行徑，同時也啟發人們有更深一層的思考，亦即幫助他人應慎選對象，切勿不辨是非，濫用同情，否則引狼入室，下場將如〈中山狼〉中的東郭先生。

陳蒲清在《寓言文學理論·歷史與應用》中提到：關於寓言的結構，可以是單個故事，亦可用多個故事說明同一主題。多個故事的組合方式，主要可分為平列式、螺旋式、包容式、系列式<sup>20</sup>。馮夢龍的〈寓言〉，雖然亦由數則故事集合而成，不過顯然不符合上述四種組合方式。

綜觀以上五則故事，主題各不相同，寓意亦不相關，沒有主幹故事，亦無貫穿的主角。但馮夢龍卻從各類古籍或笑話書中將之摘出，並集合起來通稱為寓言。究竟符合馮夢龍所謂寓言的標準是什麼？若能找出其中的線索，相信將能對馮夢龍本人的寓言概念有所瞭解。

## 二、馮夢龍對於寓言的三種定義

〈寓言〉一篇，隸屬《古今譚概》第三十部微詞部，馮夢龍並於該部部首小序自云：

子猶曰：人之口，含陰而吐陽。陽也而陰用之，則違之而非規，抑之而非謗，刺之而非怨，嫉之而非仇，上可以代人之箴，而下亦可以與人之誦。夫是非與利害之心交明，其術不得不出乎此；余於《春秋》定、哀之際三致意焉。<sup>21</sup>

有別於《古今譚概》其他諸部或以人物身分，或以陋習惡癖為部名，微詞一部，顯然是以言詞為重心。就馮夢龍對於微詞部旨意的解釋，可知馮夢龍所謂的微詞，乃「陽也而陰用之」的語言，亦即另有影射寄託的文字，而微詞的功能，則能代人之箴，與人之誦，明是非利害之心。

綜觀微詞部中所輯錄的記事，共有九十一則，除第八十九則收錄蘇軾久謫感遇之作〈洗兒詩〉之外，其餘皆以情境式的對話形式表現，即故事先以數語架構情境，再以人物對話表述主題，內容無非是記述主角如何藉機智的語言使人慚愧或解頤，故事來源雜

<sup>20</sup> 陳蒲清：《寓言文學理論·歷史與應用》，同註 1，頁 26-28。

<sup>21</sup> [明]馮夢龍：《古今譚概》，同註 5，頁 1253。



### 《東吳中文線上學術論文》第三期

錄正史、野史及記聞，人物則多數見於史傳，其中，獨〈寓言〉一篇，因帶有虛構的色彩，故事性更為濃厚，有別於其他各篇。

由此可見，〈寓言〉一篇歸於微詞部下，表示馮夢龍將有弦外之音，並且帶有虛構色彩，不同於其他史傳實錄的故事，稱之為寓言。

再細究〈寓言〉中五則故事微言的內容，可知馮夢龍對故事弦外之「音」的定義，指涉範疇非常之廣，依「音」的性質，可區分為三類，其一為義，其二為聲，其三為聲義兼具。以下為方便說明，將先針對〈寓言〉微言的性質做歸類分析，並從《古今譚概》、《笑府》中，列舉幾則擁有與該性質同樣弦外之「音」的故事作為補充說明。

#### （一）意在言外，另有寄託

比較《古今譚概·微詞部·寓言》篇中的五則故事，其中的第二條、第三條、第五條，在笑話的表徵下，分別具有更深刻的主題。

「樊于期訴冤」用來挖苦不明事理，緣木求魚之人；「鍾馗生日」則嘲諷只會爭先邀功，踐踏他人的小人，必將自食惡果；「雀王救虎」暗示著行善亦須自有標準，切勿濫施愛心而流於迂腐。三則故事皆是意在言外，另有寄託，此為馮夢龍所謂之寓言。

關於《古今譚概》的創作緣起，梅之煥於《古今譚概·敘譚概》中記錄著一段他與馮夢龍本人的談話：

猶龍《譚概》成，梅子讀未終卷，嘆曰：「士君子得志見諸行事，不得志則托諸空言，老氏云：『譚言微中，可以解紛。』然則譚何容易？不有學也不足譚，不有識也不能譚，不有膽也不敢譚，不有牢騷鬱積於中而無路發據也亦不欲譚。夫羅古今於掌上，寄春秋於舌端，美可以代輿人之誦，而刺亦不違鄉校之公，此誠君子不得志於時者之快事也。」猶龍曰：「不然，子不見夫鸚鵡乎？學語不成，亦足自娛。吾無學無識，且膽銷而志冷矣。世何可深譚？譚其一二無害者是為概。」梅子曰：「有是哉？吾將以子之譚，概子之所未譚。」猶龍曰：「若是，是旌余罪也。」梅子笑曰：「何傷乎？君子不以言舉人，聖朝寧以言罪人？知我罪我，吾直為子任之。」於是乎此書遂行於世。<sup>22</sup>

當梅之煥讚歎《古今譚概》一書兼含趣味性和教化意義，可以以小見大，具有美刺的功用時，雖然馮夢龍自言此書不過用來消遣助笑，不過，再當梅之煥表明要發揮《古今譚概》的言外之意時，馮夢龍說那樣就是宣揚他的罪過。由此可見，在著書自娛調笑的背後，馮夢龍確實於其笑話著作中寄寓著更深一層的意涵。

韻社第五人〈題古今笑〉中，亦記錄著一段對話：

余私於子猶曰：「笑能療腐耶？」子猶曰：「固也。夫雷霆不能奪我之笑聲，鬼神不能定我之笑局，混沌不能息我之笑機。眼孔小者，吾將笑之使大，心孔塞者，

<sup>22</sup> [明]馮夢龍：《古今譚概》，同註5。



吾將笑之使達。方且破煩蠲忿、夷難解惑，豈特療腐而已哉！」<sup>23</sup>

又馮夢龍於《古今笑·自敘》中亦自云：

孰知熒光石火，不足當高人之一笑也。一笑而富貴假，而驕吝伎求之路絕；一笑而功名假，而貪妒毀譽之路絕；一笑而道德亦假，而標榜倡狂之路絕；推之，一笑而子孫眷屬皆假，而經營顧慮之路絕；一笑而山河大地皆假，而背叛侵凌之路絕。即挽末世而胥庭之，何不可哉？<sup>24</sup>

並於《笑府·序》道：

古今來莫非話也，話莫非笑也。兩儀之混沌開闢，列聖之揖讓征誅，見者其誰耶？夫亦話之而已矣。後之話今，亦猶今之話昔。話之而疑之，可笑也；話之而信之，尤可笑也。經書子史，鬼話也，而爭傳焉。詩賦文章，淡話也，而爭工焉。褒譏伸抑，亂話也，而爭趨避焉。或笑人，或笑於人，笑人者亦復笑於人，人之相笑寧有已時？《笑府》，集笑話也，十三編猶云薄乎云爾。或閱之而喜，請勿喜；或閱之而嗔，請勿嗔。古今世界一大笑府，我與若皆在其中供話柄。不話不成人，不笑不成話，不笑不話不成世界。布袋和尚，吾師乎！吾師乎！<sup>25</sup>

由上述三段文字可知，對馮夢龍而言，笑話不只能夠療腐，還能破煩蠲忿，夷難解惑，使人心豁達，使驕吝伎求，貪妒倡狂之路絕。於此，馮夢龍確認了笑話的嘲諷性質，並且肯定笑話的教化功能，甚至可能勝於經史。

現今關於寓言的定義，除前述陳蒲清的說法，李富軒亦提出寓言必須具備的三項原則，其一為短小故事，其二為虛構性，其三為勸誡諷喻性。<sup>26</sup>

至於寓言和笑話的分別，陳蒲清認為只要故事被賦予一定的寄託意義，便可成為寓言；寓言與笑話並有兩點共同特質，其一為兩者都是短小的故事，其二為某些寓言如笑話一般，也具有喜劇性。<sup>27</sup>

若以此為標準，《古今譚概》與《笑府》中，的確網羅了不少像〈寓言〉第二條、第三條、第五條的笑談與逸聞，廣泛揭露嘲弄社會上下各階層的虛偽與醜陋，其中除了單純滑稽與調侃之外，其實隱含哲理性的智慧。

觀諸馮夢龍生存的時代，正是明朝由盛轉衰變化最劇的階段，也是明代詼諧寓言蓬勃發展的時期。在專制封建的高壓統制下，助長文人詼諧玩世，愛好冷嘲熱諷的人生態度。因此，馮夢龍利用笑話為寄託管道，並以一種遊戲的人生觀，把古往今來的聖人先賢、神仙鬼怪、帝王將相，當作幽默的對象。從大量古籍中擷取他認為別有寓意的故事，

<sup>23</sup> 《古今笑》收錄於〔明〕馮夢龍纂輯；白嶺、箏鳴校譯：《墨憨齋三笑》（鄭州：河南人民出版社，1998年），頁461。

<sup>24</sup> 〔明〕馮夢龍纂輯；白嶺、箏鳴校譯：《墨憨齋三笑》，同註23，頁463。

<sup>25</sup> 〔明〕馮夢龍編纂；竹君校點：《笑府》（福州：海峽文藝出版社，1992年）。

<sup>26</sup> 李富軒、李燕：《中國古代寓言史》（臺北：志一出版社，2001年），頁3。

<sup>27</sup> 陳蒲清：《寓言文學理論·歷史與應用》，同註1，頁51-52。



### 《東吳中文線上學術論文》第三期

集合在《古今譚概》、《笑府》兩本笑話集之中，範圍廣涉經、史、子、集、類書、筆記小說、稗史野聞、方志、佛經各類，實乃馮夢龍欲振危釋憊，以廣視聽之真正精神所在。其成功處在於「講述者看似無心說笑話，然而往往語出中的，無意於教人而得教人之實，無意於樂人而有樂人之功。<sup>28</sup>」

## （二）諧音雙關，趣味文字

〈寓言〉中除了第二則、第三則、第五則各自具有隱喻之意外，第一則「子思薦苟變於衛侯」取趣味的雙關文字作為微言中的隱語，實際上僅是一種俏皮又有趣的修辭。

「子思薦苟變於衛侯」，表面上並未直接明白說出原意，而是利用同音之字，同時兼含另一個字的意義，如以「苟弟子孩兒」隱「狗弟子孩兒」，單純只是趣味調笑的文字遊戲，並無深刻寓意，但是馮夢龍仍將之收入〈寓言〉之中。顯然，對馮夢龍而言，單純利用諧聲雙關的方法，以此音寓彼音的文字，亦可稱為寓言。

此類運用詞語諧音或多義原理的故事，在馮夢龍的笑話集著作中時常可見，如《古今譚概》中的僂弄部、酬嘲部、塞語部、雅浪部、巧言部、微詞部，《笑府》中的古豔部、細娛部、閨風部、謬誤部、閨語部等，有許多的內容均屬之，範圍從一般言語應對，到朝堂君臣對話、人物品鑒等，均好取文字諧音、詩文典故以為戲謔，以下試舉一二為例。

《古今譚概·酬嘲部·洗馬》：

劉定之高陞洗馬，朝遇少司馬王偉，王戲之曰：「太僕馬多，洗馬須一一洗之。」  
劉笑曰：「何止太僕，諸司馬不潔，我亦當洗。」<sup>29</sup>

劉定之高陞洗馬，此洗馬為職官名，乃太子屬官，在宮中服役，掌管圖書。少司馬王偉卻故意照洗馬的字面意義，要劉定之真的去「洗馬」。劉定之則以機智的言語，反利用王偉官職亦有「馬」字，戲稱若王偉這匹「司馬」不潔，已亦可幫忙洗之。本則故事取「洗馬」一詞具有一音雙義的特性，巧妙運用在文人互相調侃的對話當中。

《笑府·閨風部·雍熙寺僧》：

雍熙寺和尚，姦一婦，婦呼四鄰來救，和尚曰：「本寺從無四鄰，東是大帝廟，西是城隍廟耳。」婦乃連呼：「廟！廟！」<sup>30</sup>

本則故事條下小注：「廟同妙。」因為文字同音異義的誤會，讓原本呼救不從的婦人，頓時變成高呼美妙，樂意任和尚所姦的淫婦，致使衝突的場景轉為滑稽，然而內容純屬趣味，並無任何深意。

<sup>28</sup> 王杰文：〈試論馮夢龍的笑話理論及其意義——以馮夢龍輯錄的三部笑話集為例〉，《寶雞文理學院學報》（社會科學版）第1期，2006年，頁80。

<sup>29</sup> 〔明〕馮夢龍：《古今譚概》，同註5，頁976。

<sup>30</sup> 〔明〕馮夢龍編纂；竹君校點：《笑府》，同註25，頁182。



### （三）寓音寄意，兩者兼具

〈寓言〉第四則「明皇貴妃雙陸」，除了以「擲么」隱「直腰」，取雙關文字作為趣味的隱語之外，並寄寓著更深一層的涵意，諷刺只顧自己享樂而魚肉百姓的上位者。因此，本則故事中所寄寓的微言，實質上同時具備馮夢龍對於寓言的兩大要求，既寓音，且寄意。

此類利用同音之字兼含他義，並且另有寄託，兼具寓音寄意功能的寓言故事，亦時見於《古今譚概》與《笑府》之中。如《古今譚概·微詞部·清涼散》：

劉子儀不能大用，稱疾不出。朝士問疾，劉云：「虛熱上攻。」石文定在坐云：「只消一把清涼散。」<sup>31</sup>

本則條下小注云：「兩府用清涼傘。」宋朝以中書省和樞密院分掌文武大權，稱為兩府，當時唯有進出兩府的大官員，出行時才有資格取用清涼傘，代表身分權位的象徵。此條記事寫劉子儀時時盼望做大官，卻一直未能如願，託病在家，石文定因此風趣地說：「此病只須服用清涼散。」以中藥名「清涼散」一語雙關，一則真可治虛熱上攻之症，一則又與「清涼傘」諧音，挖苦劉子儀之病實乃心病，以及世人好名逐利的心態。

《笑府·刺俗部·猴》：

一猴死，見冥王，求轉人身。王曰：「既欲做人，須將毛盡拔去。」即喚夜叉拔之。方拔一根，猴不勝痛叫。王笑曰：「看你一毛不拔，如何做人。」<sup>32</sup>

「一毛不拔」這句成語原由《孟子·盡心》篇中楊朱之語而來，〈猴〉中，則以「一毛不拔」一語雙關，先是嘲笑猴子既欲做人，卻只被拔了一根毛就痛到不能忍受，此乃名符其實地一毛不拔，同時也借猴子一毛不拔的實事，與楊朱之語相應和，譏刺世上「一毛不拔」的吝嗇自私之人。

從〈寓言〉一篇納於《古今譚概》微詞部下，可知馮夢龍將凡有微言隱寓於故事者，稱之為寓言。微言的性質有三種，第一大類乃另有深刻寓意隱藏其中的文字，第二大類乃單純以聲音為寄寓的對象，第三大類則是寓音寄意兼具的微詞。

第一類與現今的寓言概念相通，在笑話之中別具言外之意，亦即今人所謂之詼諧寓言，第二類則屬於修辭技巧的範疇，利用聯想的方式，巧妙地聯結形音義與意境，形成趣味，引人發噱。此兩種性質的寓言所指涉的層次其實並不相同，實際上可同時並存，隨著故事意旨不同，有的雙關修辭僅只是單純調笑，有的雙關修辭則另有隱喻的功能，能夠使具有深意的詼諧寓言趣味加分，因此遂有第三種性質的寓言出現。

基本上，何謂寓言，對馮夢龍而言只是一個籠統的概念，尙未有精確的定義，這也是〈寓言〉僅有短短五則故事，卻可以劃分為三類的原因。

<sup>31</sup> [明]馮夢龍：《古今譚概》，同註5，頁1272。

<sup>32</sup> [明]馮夢龍編纂；竹君校點：《笑府》，同註25，頁146。



### 三、馮夢龍所輯錄寓言的特徵

〈寓言〉一篇僅有四百餘字，共羅列五則故事。雖然故事篇幅簡短，但內容多樣，取材廣泛，實為《古今譚概》、《笑府》的縮影，足以代表馮夢龍個人對於寓言此一名詞的概念，同時也顯示著明代諧諷寓言發展中，寓言如何向諧諷靠攏的軌跡。<sup>33</sup>

在釐清馮夢龍對於寓言的定義之後，我們可以在《古今譚概》與《笑府》中找到許多符合馮夢龍寓言標準的故事，有些是單純寓意或寓音的寓言，有些則是同時寓意和寓音的寓言。

《古今譚概》、《笑府》既為笑話集，〈寓言〉以及兩部書中諸多符合馮夢龍寓言標準的故事，自然也與笑話出現融合交匯的狀態，以一種輕鬆詼諧的方式引人發笑，其有別於其他單純調笑的普通笑話之處，在於此類別有深意的寓言，常常利用語音與語意雙關的關係以彼喻此，意在言外，並且往往具有諷刺勸誡的功能。

以下將再就〈寓言〉為基礎，分析馮夢龍所輯錄寓言的三點特徵，並從《古今譚概》、《笑府》中，列舉幾則符合馮夢龍寓言標準的笑話作為例證。

#### （一）題材多樣

〈寓言〉一篇，共羅列五則馮夢龍認為另有微言寄託其中的故事，故事彼此互不相關，題材豐富多樣，故事主角有人物，亦有動物，身分橫跨神、鬼、人、獸四界。檢視《古今譚概》與《笑府》所收錄之軼聞趣事，其故事題材與敘事方式大體不脫此範圍。

〈寓言〉的五則故事皆為直敘其事，此乃《古今譚概》與《笑府》最常使用的記敘方式，只是故事主角身分千變萬化，或為史傳人物，或為虛構之人，還有大批的神仙鬼怪、蟲鳥走獸，他們的言行滑稽突梯，有些是引人會心一笑的妙言慧語，如「子思薦苟變於魏侯」，有些則是蘊含諷喻的批判性作品，如「樊于期訴冤」、「鍾馗生日」、「明皇貴妃雙陸」與「雀王救虎」。

#### （二）虛構性強

〈寓言〉中出現之主角，如子思、苟變、唐明皇、楊貴妃，皆為歷史上家喻戶曉的人物，但讀者在閱讀之時，並不會誤會這是一則歷史故事；而樊于期之魂、天帝、鍾馗兄妹、大鬼小鬼等，皆為神鬼之屬，雀王救虎，更非人類的行為。

有別於《古今譚概》與《笑府》所輯之單純笑話與記聞，〈寓言〉一篇皆為虛構的故事，或借史生發，或以鬼神言人事，或以記夢及擬人手法，讓故事與現實拉開距離，情節並帶有誇張性及荒誕性。因此可知，符合馮夢龍所謂之寓言者，故事不僅有微詞隱

<sup>33</sup> 關於明代諧諷寓言的發展，《冷眼笑看人間世：古代寓言笑話》提到：「在寓言創作中，像明初宋濂、劉基那種嚴肅認真地闡述大道理的作品愈來愈少了，而以通俗活潑的形式反映政治社會、世態人心的作品則愈來愈多，笑話大量出現，寓言也向諧諷一流靠攏，原本風格各異的兩種文學形式逐漸合流」詳見顧青；劉東葵：《冷眼笑看人間世：古代寓言笑話》（臺北：萬卷樓，1999年），頁132-133。

寓其中，同時具有強烈的虛構性質。

如「子思薦荀變於魏侯」，這是史事，「荀弟子孩兒」的故事，則從史事素材生發，編造情節；明皇貴妃好打雙陸，樊于期自刎獻頭，以利荆軻刺秦等，皆是史傳有載，但其後的情節與對話，全為附會衍伸。

再如「樊于期訴冤」，則是以記夢的方式，讓樊于期冤魂向天帝訴冤的場景在某人所作之夢中進行；「雀王救虎」，乃改寫佛經故事而來，以擬人筆法，利用雀王與虎的行為與對話傳達教訓。

檢視《古今譚概》、《笑府》所輯錄之笑話，其中即有多則利用歷史人物、神仙鬼怪為主角的故事，符合馮夢龍寓言類型。如《古今譚概·迂腐部·心中有妓》：

兩程夫子赴一士夫宴，有妓侑觴。伊川拂衣起，明道盡歡而罷。次日，伊川過明道齋中，慍猶未解。明道曰：「昨日座中有妓，吾心中卻無妓。今日齋中無妓，汝心中卻有妓。」伊川自謂不及。<sup>34</sup>

程顥、程頤乃北宋名儒，同為宋代理學的主要奠基者，大程個性隨和，小程嚴肅剛直，〈心中有妓〉的對話，即由兩人的個性衍伸而來。

馮夢龍向來反對理學「滅人欲」的教條，主張肯定人欲，以上故事，蓋馮夢龍藉以抨擊宋明理學禁錮人欲過當，徒拘於型式和教條。

再如《笑府·腐流部·頌屁》：

一士死見冥王，王忽撒一屁，士即拱揖進辭曰：「伏惟大王，高聳尊臀，洪宣寶屁，依稀絲竹之音，仿佛麝蘭之氣。」王大喜，命牛頭卒引去別殿，賜以御宴。至中途，士顧牛頭卒謂曰：「看汝兩角彎彎，好似天邊之月，雙目炯炯，渾如海外之星。」卒亦喜甚，扯士衣曰：「大王御宴尚早，先在家下吃個酒頭了去。」<sup>35</sup>

本則故事條下注云：「酷盡好諛情狀。」蓋欲諷刺世上愛拍馬屁以及好受阿諛吹捧之人比比皆是，連死後到了閻羅殿都不例外。

《笑府·閨語部·千里馬》：

關公乘赤兔馬，日行千里。周倉握刀從行，日亦千里。公憐之，欲覓一良馬賜焉，而遍索無千里者。止一馬，日行九百，乃厚價市之贈倉。倉乘馬從公，一日差百里，兩日差二百里。倉恐失公，仍下馬步行，而又不忍棄馬，乃以索攢馬蹄，懸之刀頭，搯之而飛走。<sup>36</sup>

相傳周倉有一雙飛毛腿，乃關公忠心部屬，凡關公所至之處，周倉必隨侍在側。此則故事即藉此附會，敘述周倉既恐失公，又不忍棄馬的兩難窘境，蓋欲取笑不知變通之人。

<sup>34</sup> [明]馮夢龍：《古今譚概》，同註5，頁49。

<sup>35</sup> [明]馮夢龍編纂；竹君校點：《笑府》，同註25，頁22-23。

<sup>36</sup> [明]馮夢龍編纂；竹君校點：《笑府》，同註25，頁246。



《東吳中文線上學術論文》第三期

除了借史傳人物、神仙鬼怪附會之外，馮夢龍笑話集中，尚有幾則利用擬人化手法，但象徵意義深厚的故事。如《笑府·世諱部·爭坐位》：

鼻與眉爭坐位，鼻曰：「一應香臭皆我先知，我之功大矣，汝有何功，位居我上？」  
眉曰：「是則然矣。假如鼻頭居上位，世有此理否？」<sup>37</sup>

《笑府·日用部·吃素》第三則：

貓項下偶帶數珠，老鼠見之，喜曰：「貓吃素矣。」率其子孫詣貓言謝。貓大叫一聲，連啖數鼠。老鼠急走乃脫。伸舌曰：「他吃素後越凶了。」<sup>38</sup>

前者透過擬人筆法，讓鼻子有了好勝之心，欲與眉毛爭坐位，除嘲弄的意味之外，還隱含著物物應各司其職，和諧無爭的寓意；後者條下注云：「吃齋念佛，乃上等好事，但世人不求種福，而專求准罪；不惟思准已往之罪，且思預准將來之罪，至令人謂『若要欺心人，吃素蠅里尋。』」蓋借貓戴佛珠的模樣，諷刺世上有許多人表面道貌岸然，吃齋唸佛，其實肚裡一片殺人之心。

### （三）趣味性高

《古今譚概》與《笑府》乃笑話集，因此趣味性高乃書中所錄故事的共有特色與風格，〈寓言〉篇中的故事亦不例外。「子思薦荀變於魏侯」、「明皇貴妃雙陸」以諧聲雙關為取笑，「樊于期訴冤」等三則則藉主角的行為製造矛盾，產生喜劇效果。《古今譚概》、《笑府》中尚有許多隱含寓意的笑話，茲列舉一二：

《古今譚概·迂腐部·孝泌》：

江泌，字士深，有孝行。族有與泌同名者，世謂為孝泌以別之。然菜不食心，謂其有生意，衣敝多蝨，以綿置壁前，恐蝨饑死，復置衣中。<sup>39</sup>

條下小注：「五穀都有生意，何以獨食？為一蝨大費周折，又可笑。」本則以江泌自以為有愛物之情，不食菜心，又煞有其事地處理蝨子一事，嘲諷如江泌之流的迂者，假道學又食古不化。

《古今譚概·怪誕部·陳公戒酒》：

南京陳公鎬善酒，督學山東時，父慮其廢事，寓書戒之。乃出俸金，命工製一大盃，可容二觔許。鐫八字於內云：「父命戒酒，止飲三杯。」士林傳笑。<sup>40</sup>

條下小注云：「迂儒不知禮意，但立異取名耳。不然，胡不并三杯戒之。」本則故事利用反差的效果，讓可容二觔許的大酒杯刻上「父命戒酒」等字，引人會心一笑，並且嘲

<sup>37</sup> [明]馮夢龍編纂；竹君校點：《笑府》，同註 25，頁 48。

<sup>38</sup> [明]馮夢龍編纂；竹君校點：《笑府》，同註 25，頁 235。

<sup>39</sup> [明]馮夢龍：《古今譚概》，同註 5，頁 23。

<sup>40</sup> [明]馮夢龍：《古今譚概》，同註 5，頁 92-93。



諷假道學之迂儒其實時常只會徒立名號，卻心口不一。

《笑府·刺俗部·指石爲金》：

一貧士遇故人於途，故人已得仙術矣。相勞苦畢，因指道旁一磚成赤金，贈之。士嫌其少，更指一大石獅為贈。士嫌未已，仙曰：「汝欲如何？」士曰：「願乞公此指。」<sup>41</sup>

《笑府·古豔部·土地》：

一官貪甚，任滿歸家，見家屬中多一老叟。問何人？答曰：「某縣土地也。」問：「何為來此？」曰：「地皮都被你刮將來了，教我如何不隨來？」<sup>42</sup>

以上兩則故事皆深刻描述世人貪婪好利的性格，前者諷刺人性貪婪，欲望無窮而不知滿足；後者則以誇張的手法，諷刺官吏斂財太過，搜刮民脂民膏，連土地公都被捲來成了家眷。

《古今譚概》、《笑府》中，除了巧妙利用諧音雙關取笑之外，尚有許多隱含寓意的優秀笑話，利用誇飾、烘托、反覆、反諷等語言技巧<sup>43</sup>，讓人看了啼笑皆非，同時也受到教育，此亦為明清時期詼諧寓言的共通特色。「正說明了誇張可以突出事物的本質特徵，賦予故事奇幻色彩，而詼諧效果往往透過嘲諷愚蠢行爲誇張到可笑的地步，便產生強烈的喜劇效應，讓人們從笑聲中否定錯誤的思想行爲，從反面認識真理，寓言在懲惡揚善方面具有明顯的作用。<sup>44</sup>」

## 結 論

寓言這個概念，馮夢龍從自己獨特的角度涉及到它，究竟其本人對於寓言的定義為何，與現今所謂之「寓言」有何差距？從《古今譚概·微詞部·寓言》一篇，實可代表馮夢龍的寓言概念。

由〈寓言〉歸於微詞部可知，馮夢龍對於寓言的認識，蓋認為凡有微言隱寓於故事者，稱之為寓言；再者，相較於微詞部其他諸篇，馮夢龍特將五則帶有虛構色彩的故事集結，別立〈寓言〉一篇，顯示馮夢龍開始注意到寓言故事應不同於其他史傳實錄的特質。

和今日寓言最大的差距在於，馮夢龍對於微言的定義出現了混淆，其本身並未意識到諧音雙關僅是屬於修辭技巧，亦將單純寓音的作品納入微詞的範疇，因此微言的性質

<sup>41</sup> [明]馮夢龍編纂；竹君校點：《笑府》，同註 25，頁 147。

<sup>42</sup> [明]馮夢龍編纂；竹君校點：《笑府》，同註 25，頁 8-9。

<sup>43</sup> 關於馮夢龍笑話集中的語言技巧，詳參吳俐雯：〈古今世界一大笑府——馮夢龍《笑府》喜劇美學探析〉，《耕莘學報》第 2 期（2004 年 6 月），頁 97-101。

<sup>44</sup> 吳春山：〈中國寓言文學的特色〉，《蘭陽學報》第 3 期（2004 年 7 月），頁 127-128。



《東吳中文線上學術論文》第三期

出現寓意另在言外、詞語諧音雙關和微言兼具音意等三類。

此外，分析馮夢龍所輯錄寓言的特徵，不難發現馮夢龍成功地將詼諧與寓言結合，以教化寄寓於通俗，讓故事在笑話的表徵下，隱含不俗的內容，篇幅簡短，題材豐富，內容多樣，敘事手法善用虛擬，風格趣味活潑，富有娛樂性。

簡而言之，馮夢龍利用大批滑稽可笑的故事，諷刺社會現實，其寓言概念與現今對寓言的定義有相通之處，但又有所不同，涵蓋範圍更大，不只強調寓言諷喻功能，同時也將文字的寓音功能納入寓言的範疇。

因此，何謂寓言？基本上對馮夢龍而言仍然只是一個籠統的概念。藉由《古今譚概·微詞部·寓言》一篇與今人對詼諧寓言的定義相參照，不僅能釐清馮夢龍對於寓言概念上呈現混淆的問題，同時亦能顯現馮夢龍個人寓言概念的獨特性，並進一步反映明清時期文人有意識地欲藉調笑寓風俗的企圖，遂有大批詼諧寓言作品出現的創作心態，有助於現今對於明清詼諧寓言發展的研究。

近代學者在從事詼諧寓言研究時，首要面對的問題即是從事義界的工作，究竟該作品是笑話？還是寓言？有時確實難以劃分，然在以今日標準定義前人的作品時，若亦能就作者本身意旨加以耙梳，相信觀照將能更加全面。



## 參考書目

### （一）古籍

- 〔漢〕司馬遷：《史記·刺客列傳》（臺北：臺灣中華書局，1965年）。
- 〔吳〕康僧會譯：《六度集經》，收錄於宗仰上人主編：《頻伽大藏經》（北京：九洲圖書出版社，1998年）。
- 〔宋〕司馬光：《資治通鑑》（臺北：臺灣商務印書館，1979年）。
- 〔宋〕洪遵：《譜雙》。收錄於〔明〕沈津輯：《欣賞編》（臺北：藝文印書館，1966年）。
- 〔宋〕高承：《事物紀原》（上海：商務印書館，1936年）。
- 〔明〕陸灼：《艾子後語》（臺北，世界書局，1959年）。
- 〔明〕馮夢龍：《古今笑》。收錄於〔明〕馮夢龍纂輯；白嶺、箏鳴校譯：《墨憨齋三笑》（鄭州：河南人民出版社，1998年）。
- 〔明〕馮夢龍：《古今譚概》（臺北：新文豐出版股份有限公司，1979年）。
- 〔明〕馮夢龍編纂；竹君校點：《笑府》（福州：海峽文藝出版社，1992年）。
- 〔明〕趙南星：《笑贊》，收錄於《明清笑話四種》（臺北：華正書局，1974年）。
- 〔明〕謝肇淛：《五雜俎》（臺北：新興書局，1971年）。

### （二）今人專著

- 李富軒、李燕：《中國古代寓言史》（臺北：志一出版社，2001年）。
- 張萬均主編：《中國寓言庫》（鄭州：中州出版社，2001年）。
- 許寶華；官田一郎主編：《漢語方言大詞典》（北京：中華書局，1999年）。
- 陳蒲清：《中國古代寓言史》（臺北：駱駝出版社，1987年）。
- 陳蒲清：《寓言文學理論·歷史與應用》（臺北：駱駝出版社，1992年）。
- 顧青、劉東葵：《冷眼笑看人間世：古代寓言笑話》（臺北：萬卷樓，1999年）。

### （三）學位論文

- 宋隆枝：《馮夢龍詼諧寓言研究》（臺北：中國文化大學中國文學系碩士論文，1994年）

### （四）期刊論文

- 王杰文：〈試論馮夢龍的笑話理論及其意義——以馮夢龍輯錄的三部笑話集為例〉，《寶雞文理學院學報》（社會科學版）第1期（2006年）。
- 吳俐雯：〈古今世界一大笑府——馮夢龍《笑府》喜劇美學探析〉，《耕莘學報》第2期（2004年6月）。



《東吳中文線上學術論文》第三期

吳春山：〈中國寓言文學的特色〉，《蘭陽學報》第3期（2004年7月）。

## Feng Menglong's Conception of Fables in A Chat about the Present and the Past

Chen, Chiu-liang

### Abstract

There had been no plain definition of fables in Chinese history. Feng Menglong has been regarded as one of the representative writers of Ming-Qing humorous fables; however, his notion of the form of fables has not been recognized clearly. This paper aims at analyzing the distinction between Feng's fables and the modern fables. In A Chat about the Present and the Past, Feng selected five short stories and classified them as 'fables.' This paper reviews the fables in A Chat about the Present and the Past and the stories in The Joke Palace, and discusses the differences and similarities between Feng's notion of fables and the modern definition of fables. Thus this paper shows the tracks how Ming fables leaned toward humorous stories in the history of the development of Chinese fables.

**Keywords :** Feng Menglong, fables, humorous fables, jokes,  
A Chat about the Present and the Past, The Joke Palace



東吳大學  
Soochow University

《中文彙粹》

東吳中文線上學術論文

《東吳中文線上學術論文》第三期

## 彭紹升之「慈善志業」初探\*

謝成豪\*\*

### 提 要

明末清初佛教居士的代表者——彭紹升（1740—1796）<sup>1</sup>，他生性善良，慈悲為懷，出生在江蘇長洲的彭氏望族，曾祖為翰林院侍講彭定求（1645—1719），父親為兵部尚書彭啓豐（1702—1784），從小接受儒家傳統聖賢教育的薰陶，富有仁愛之心，長大學佛以後，慈悲為懷，樂於救濟苦難眾生，於是筆者考察彭紹升的著作《二林居集》，發現其生平所參與過的慈善活動很多，舉凡在鄉里所舉辦的「施棺會」、「近取堂」、「卹嫠會」，對家族所舉辦的「彭氏潤族田」，對物命所舉辦的「文星閣放生會」，對鄉民所舉辦的「平糶賑災」等，這些慈善活動是彭紹升生命中重要的歷程，是他心懷慈悲，發願救度眾生的積極入世的實踐，因此，他都親自參與這些慈善活動，顯然這是他的人生志業，於是本文擬將彭紹升的「慈善志業」<sup>2</sup>論述如下云云。

**關鍵字：**施棺會、近取堂、卹嫠會、平糶賑災、彭氏潤族田

\* 本論文的完成要感謝東吳大學中國文學系兩位審查的專家學者給予寶貴的意見，本人已於 2008 年 10 月 14 日完成論文的修改。審查意見（一）的學者，特為彭紹升之善行，詠贊四首詩以示敬，詩云：「專學程朱與陸王，少年中學謝官場。由儒入道勤修佛，淨土皈依發願長。」；其二：「有志立人兼達人，堂顏「近取」知宗旨。施棺局與放生池，亡友「家三」宜願履。」；其三：「士族孀妻孤子苦，勢難轉巧迫饑寒。集資成會常周恤，潤族有田窮可餐。」；其四：「流水禪居戒殺生，波雲騰躍樂昇平。賑災闔郡糧平糶，重訂佛經回向成。」於此錄出，以示謝忱。

\*\* 國立高雄師範大學經學研究所碩士生。

<sup>1</sup> 此處援用釋慧嚴：〈明末清初佛教居士的代表者——彭際清〉（《中國佛教》第三十卷，第五期，1986 年 5 月，頁 17-21）一文的說法，「際清」是彭紹升受菩薩戒之法名。

<sup>2</sup> 根據筆者的考察，發現彭紹升所參與的慈善活動，其實可視為其終身的志向與事業，故本文擬作「慈善志業」以陳述之。



## 一、前言

彭紹升（1740—1796），字允初，號尺木，又號知歸子、一行道人、二林居士，受菩薩戒之法名為際清，為清乾隆時期江南居士佛教的代表人物<sup>3</sup>，江蘇長洲人也（今江蘇省蘇州市）。他出生於江蘇長洲的彭氏望族<sup>4</sup>，家學淵源，歷代習儒，乃翰林院侍講彭定求（1645—1719）<sup>5</sup>之曾孫，兵部尚書彭啓豐（1702—1784）<sup>6</sup>之四子，父兄皆以文學官於朝。彭紹升為縣諸生時，專學程朱、陸王之學。十八歲中禮部試，至三十歲時，有司下檄召作七品官，辭而不就。早年懷有經世濟民之志，後因自省心性未明，曾習道家修煉術三年，毫無成效，轉而參究佛書。<sup>7</sup>曾與長洲薛起鳳（1734—1774）<sup>8</sup>、瑞金羅有高（1734—1779）<sup>9</sup>、吳縣汪大紳（1725—1792）<sup>10</sup>三人交往，受到他們言行的引導和

<sup>3</sup> 可參見釋慧嚴（黃依妹）〈清乾隆時期江南士大夫的佛教信仰〉一文，《中興大學歷史學報》，創刊號，1991年2月，頁113-131。

<sup>4</sup> 長洲彭氏，其始遷祖彭學一於明初洪武年間由江南西清江遷至長洲落籍，迨至其五世彭昉成正德六年辛未進士，七世彭汝諧成萬曆四十四年丙辰進士。自此之後，長洲彭氏科甲不絕：彭瓏（順治十六年）、彭定求（康熙十五年丙辰狀元）、彭寧求（康熙二十一年）、彭啓豐（雍正五年丁未狀元）、彭紹觀（乾隆二十二年）、彭紹升（乾隆二十六年）、彭希濂（乾隆四十九年）、彭希洛（乾隆五十二年）、彭希鄭（乾隆五十四年）、彭蘊輝（嘉慶四年）、彭蘊章（道光十五年）、彭泰士（光緒二十四年）。明清時期，蘇州府長洲縣彭定求家族先後計有十四人進士及第，且有彭定求和彭啓豐兩位祖孫狀元；長洲彭氏瓜綿椒衍，科甲不絕，綿延數百載，也是貫聯明清兩代的吳中望族。（引自於吳仁安：《明清江南望族與社會經濟文化》（上海：人民出版社，2001年12月），頁71）

<sup>5</sup> 彭定求，字勤止，又字南昀，長洲人。父瓏授以梁谿高氏之學，又嘗師事湯斌。康熙二十五年一甲一名進士，授翰林院修撰。歷官國子監司業、翰林院侍講，充日講起居注官。前後在翰林才四年，即歸里不復出。作《高望吟》七章，以慕七賢。七賢者，白沙、陽明、東廓、念菴、梁谿、念臺、漳浦也。又著《陽明釋毀錄》、《儒門法語》、《南昀文集》。（詳見〔清〕趙爾巽等：《清史稿列傳》（收入於《清代傳記叢刊》綜錄類一，臺北市：明文書局，1985年5月10日初版），頁094-453。）

<sup>6</sup> 彭啓豐，字翰文，江南長洲人。祖定求，康熙十五年，會試、殿試接第一，官至翰林院侍講。啓豐，雍正五年會試第一，殿試置一甲第三，世宗親拔第一。授翰林院修撰，南書房行走。乾隆二十八年（1763），遷兵部尚書。（詳見〔清〕趙爾巽等：《清史稿列傳》（收入於《清代傳記叢刊》綜錄類一，臺北市：明文書局，1985年5月10日初版），頁091-205~206。）

<sup>7</sup> 參見〔清〕彭紹升：《居士傳》（收入於《續修四庫全書》上海：上海古籍出版社，1995年，第1286冊，子部宗教類），頁595。

<sup>8</sup> 薛起鳳，字家三，號香聞，江蘇長洲人，與紹升同鄉里，為江鄭堂之業師，著有《香聞遺集》。其生平傳記可以參見彭紹升的〈薛家三述〉（收錄於《二林居集》卷22，以及江藩的《宋學淵源記》（收入於《清代傳記叢刊》學術類二，臺北市：明文書局，1985年5月10日初版）之「附記」：薛香聞師，002-051~052。

<sup>9</sup> 羅有高，字臺山，江西瑞金人，著有《尊聞居士集》。其生平事蹟可參見彭紹升的〈羅臺山述〉（收錄於《二林居集》卷22），以及江藩的《宋學淵源記》（收入於《清代傳記叢刊》學術類二，臺北市：明文書局，1985年5月10日初版）之「附記」：羅有高，002-053~056。

<sup>10</sup> 汪大紳，字大紳，號愛廬，江蘇吳縣人，為江鄭堂之業師，與紹升往來最密最善（筆者考察江藩：〈汪愛廬師〉有言：先生落落寡合，往來最密者，尺木居士一人而已。據此，筆者考察《汪子文錄》，有〈與彭允初〉等書信多達二十一篇，而紹升的《二林居集》、《一行居集》中，他寫給諸友人的書信，以大紳的最多，由此可知兩人往來密切。）著有《汪子文錄》、《汪子詩錄》、《汪子二錄》、《汪子三錄》，其生平事蹟可參見彭紹升的〈汪大紳述〉（收錄於《二林居集》卷22），以及江藩的《宋學淵源記》（收





影響，開啓了他的學佛之路。

爾後，彭紹升閱讀明末四大高僧（蓮池、紫柏、憨山、蕩益）的著作後，受到他們淨土思想的影響，歸心佛乘，深信淨土法門，<sup>11</sup>從此「由儒入佛」，皈依了佛教，自號「知歸子」。爾後於三十四歲，受菩薩戒於蘇州華藏菴的聞學禪師，法名「際清」。紹升學佛以後，勤修西方淨土，常居於文星閣（今蘇州市）與學佛者共同倡導戒殺放生、修淨土念佛法門。除念佛外，他還遍覽內外、大小乘經典，博學多聞，其思想趨向於儒佛會通，以淨土為歸宿。紹升為了宣傳淨土信仰，註解《淨土三經》（《阿彌陀經約論》一卷、《觀無量壽經約論》一卷、《無量壽經起信論》三卷），而他的著作豐富，撰有《一行居集》八卷、《二林居集》二十四卷、《觀河集》四卷、《測海集》六卷、《居士傳》五十六卷、《善女人傳》二卷、《淨土聖賢錄》九卷、《念佛警策》二卷等書。

本文是筆者閱讀《二林居集》、《一行居集》<sup>12</sup>時，發現彭紹升曾於乾隆年間創辦和參與過一些慈善活動和設施，如「施棺會」、「近取堂」、「卹癘會」、「彭氏潤族田」、「文星閣放生會」、「平糶賑災」等，在當時具有一定的規模和影響，而且彭紹升把這些參與過的慈善活動當作終身的志向，引起筆者的注意和觀察，深感「彭紹升的慈善志業」是值得好好探究的一個課題<sup>13</sup>，因此，欲藉由《二林居集》中卷七〈文星閣重整放生會引〉、卷九〈近取堂記〉、卷十〈彭氏潤族田記〉、〈平糶記〉；《一行居集》卷一〈卹癘會回向文〉、卷三〈重刊淨土三經敘〉、〈合刻圓頓念佛三經敘〉、〈重訂西方公據敘〉等文，以及日本學者夫馬進著《中國善會善堂史研究》有關清代卹癘會的研究等資料，加以檢視和考察，進而深入探討彭紹升的慈善志業。

## 二、彭紹升的慈善志業

### （一）近取堂

入於《清代傳記叢刊》學術類二，臺北市：明文書局，1985年5月10日初版）之「附記」：汪愛廬師，002-056~058。

<sup>11</sup> 參見〔清〕彭允初：《一行居集》（臺北市：新文豐出版公司，1973年）卷6，〈四大師傳〉一文，頁18b。

<sup>12</sup> 《二林居集》，共二十四卷，為彭紹升撰。它是彭紹升有關儒學方面的著作集，收錄釋經、論文、書信、敘跋文、記敘文、墓誌銘、傳記文等作品，從這些作品中可以認識彭紹升的生命歷程、人生態度、治學精神、師友交遊等，其中特別是他對儒學的闡述，因此，《二林居集》可以說是彭紹升儒學思想的代表作。今已收入於《續修四庫全書》（上海市：上海古籍出版社，1995年，第1461冊集部別集類：嘉慶四年味初堂藏版）；此外，石門圖書公司於1976年7月影印初版《二林居集》二十四卷，精裝共兩冊。《一行居集》，八卷，彭紹升允初著，它是彭紹升有關佛學方面的著作集，收錄頌文、書後、讀古、雜著、敘跋文、記敘文、書信、祭文、傳記文等作品。從這些作品中可以了解彭紹升學佛的歷程、對佛經的闡釋、對戒律的重視、重修寺院、重刊經典等，尤其是他對淨土念佛的提倡，不遺餘力。請參見《一行居集》（臺北：新文豐出版公司，1973年6月）。

<sup>13</sup> 此一課題，據筆者所知目前除日本學者夫馬進著《中國善會善堂史研究》的〈第七章清代的卹癘會與清節堂〉中探討過彭紹升舉辦的「卹癘會」，其餘的慈善志業尚未有人研究過。



《東吳中文線上學術論文》第三期

「近取堂」是彭紹升在乾隆年間創辦的社會慈善機構，其性質有如明末的同善會<sup>14</sup>，創立的緣起和宗旨皆在紹升的〈近取堂記〉一文中，記曰：

予年二十餘，矜尚氣節，嘗與亡友薛家三言志，願得為朝廷諫官，忼慨論世間利病，即遇挫折不悔，而頗欲使天下之士慕義無窮也。家三曰：「吾之志異于是，願得負郭田數百畝，與九族共之，以餘財推之於鄉里，倣東林同善會，俾鰥寡孤獨者有養也，其可矣。」予愧其言，以為仁人之用心當如是。久之，予幡然有志古聖人之道，立人達人之心，由然不能已。<sup>15</sup>

紹升自言年少之志，願為朝廷諫官，欲使天下之士慕義無窮也，其所發之志在天下，後聞好友薛家三所言之志，願得數百畝之田，與九族共之，倣效東林同善會，俾鰥寡孤獨者皆能有養，家三所發之志在鄉里，何以紹升會愧其言乎？蓋紹升之志雖遠大，但未必能做到，而家三之志雖藐小，卻能做得到，故紹升以為仁人用心應當如此，於是也激勵了紹升去思考自己未來的人生方向，久之，紹升終於有所領悟，開始有志於古聖人之道，立人達人之心從此被點燃起來，而好友薛家三的一席話，成為紹升創辦「近取堂」一個重要的緣起，如果沒有薛家三，或許就沒有「近取堂」。

然而「近取堂」之宗旨如何？紹升於記中有言：

己欲立而立人，己欲達而達人，然則立人者，其立己之成邪？達人者，其達己之盡邪？人已異形，而欲則未嘗異也（需求相同）。豈不近乎？然則積己成家，家一己也；積家成鄉，鄉一己也；積鄉而邑國天下，邑國天下一己也。豈不至近乎！而知取焉者鮮矣！夫未履其地，思任其事，未遇其時，思奏其功，寧不曰：「吾欲立人而達人也」，役役焉，馳驚於遼闊，而其近者，反曠而不治，予以是益有味乎家三之言也。<sup>16</sup>

紹升從「己欲立而立人，己欲達而達人」的仁愛思想，推論出他的一己觀，人已異形，意指人的長相雖然不同，而欲則未嘗異也，但人的需求是相同的，由此看來，難道

<sup>14</sup> 根據高攀龍年譜記載，高攀龍和陳幼學等人於萬曆四十二年（1614）在無錫縣創立了同善會。致力於普及同善會的陳龍正曾經說過，最初倡議成立同善會的是張夢澤（張師繹），具體實施的是錢起心（錢一本），發展擴充的是陳筠塘（陳幼學）。高攀龍是大名鼎鼎東林黨領袖，錢一本、陳幼學、陳龍正均名列陳鼎所撰《東林列傳》和《東林書院志》，屬於東林黨的成員。同善會的活動與東林黨的動向有著密切的關係。同善會主要是以每年四次，即二月十五日、五月十五日、八月十五日、十一月十五日舉行的會講為重點展開活動的，會講的組織者會稱為「主會」。只要是品行端正，具有管理能力的人，不論他是否為宦，經過會員的推薦都可以成為主會，輪流負責同善會的管理事務。同善會的會員被稱為「善友」或「會友」。同善會的「同善」估計源於《孟子·公孫丑上》的「善與人同」，即行善不是個人的行為，而是大家的事業。同善會的名稱就表明它本身是一個集體行善的結社。（參見〔日〕夫馬進著，伍躍、楊文信、張學鋒譯：《中國善會善堂史研究》，北京市：商務印書館，2005年，第二章同善會的誕生，頁79、93、94、106。）

<sup>15</sup> 參見《二林居集》（收入於《續修四庫全書》，上海市：上海古籍出版社，1995年，第1461冊集部別集類：嘉慶四年味初堂藏版）卷9，〈近取堂記〉，頁375a。

<sup>16</sup> 參見《二林居集》（收入於《續修四庫全書》，上海市：上海古籍出版社，1995年，第1461冊集部別集類：嘉慶四年味初堂藏版）卷9，〈近取堂記〉，頁375ab。



不相近嗎？因此，積己、家、邑、國、天下，皆一己也，說明白一些就是「人我一體」，或「人我同體」，觀此人我之間，難道不相近嗎？能知道其中道理的人很少，懂得取法的人就更少了。所以，很多人志向雖遠大，如志在天下、國家，卻往往做不到，其近者，如家人、鄉里，反而被忽略了。因此，「近取堂」之宗旨，是從人我一體來看事情，有己立立人，己達達人的仁愛思想，先親親而後仁民，仁民而後愛物<sup>17</sup>，可也。

〈近取堂記〉又說：

乾隆三十七年（1772），里人既創「施棺局」，請紹升為之監，紹升慮其事之不易繼也，舉一會（施棺會），人輸十金至百金，共得千八百兩有奇，將以十年為斷，取什一之息償所輸，用其本買田以供用。舉會之日，有願勿償者，得四百金，時方募金闢放生池、建流水禪院，不足，取前會（施棺會）二百金以佐之，而收其餘息給僧守院者，頃之，復與會友沈玉鯨謀，謂古稱窮無告者，惟鰥寡孤獨，而鰥寡較孤獨尤窮，士族之鰥寡者，較之小戶又甚焉，遂為會以周之，三年，所散者千金，所周者百有三十餘人，其費之所出，司事者募金充之。後又謀之李禹定、吳崧蕃，圖所以久遠者，集有十餘人，續舉一會，亦以十年為斷，釀金五千金，其法略如前會（施棺會），而稍加其息，會集長洲學宮之東「文星閣」，紹升顏其堂曰：「近取」，亦猶行家三之志也。<sup>18</sup>

這裡說明創辦「近取堂」的過程，先有施棺局，再辦施棺會，續辦近取堂。乾隆三十七年（1772），當時紹升三十三歲，同里人請他管理「施棺局」，紹升擔心事情不容易辦好，於是舉辦「施棺會」，類似現今的慈善基金會，以勸募的方式，募得千八百兩善款（慈善基金），對善款運作的方式，以十年為一基準，取十分之一的利息回饋給會友（捐款者），用其本錢來買田，供給所需。當時施棺會所幫助賑濟的對象有放生池、流水禪院、僧守院和一些鰥寡孤獨者，三年後，所捐出施濟的有千金，幫助的人數有一百三十多，施棺會的費用支出，是交由主事者負責勸募，以補充善款。後來紹升與李禹定、吳崧蕃三人，為了長遠計畫，繼續創辦一個會，招募十多個人參加，以十年為一基準，募得善款共有五千，此會運作的方式大略和施棺會一樣，只是稍加利息而已，集會的地點就在長洲的「文星閣」，此會由紹升命名為「近取」，感覺像在實現薛家三的志向。

因此「近取堂」創辦於乾隆三十九年（1774），文末紹升感嘆三年多來，家三教授在外，沒辦法參與「近取堂」的活動，從沂州歸里，一個多月就死了。後來紹升根據創辦「近取堂」的理念，敦請父親尚書公和家族的父老兄長們，一起舉辦千金之會，將擴

<sup>17</sup> 彭紹升說：予開「近取堂」，其規模大約與東林「同善會」等，亦閒有殊焉者，彼則事止方內，此則兼通乎方外也。彼則誼篤於同倫，此則旁該乎異類也。傳曰：「親親而仁民，仁民而愛物」，其後先推暨之分，固自有權焉，然自仁者視之，則罔非一體也（一體觀），於一體之中，拯其厄，遂其生，其容漠視乎！……以無緣之慈，擴同體之悲，其斯為仁者之量乎！而予未之能也，願矢之盡未來際而已矣！（參見《二林居集》（收入於《續修四庫全書》，上海市：上海古籍出版社，1995年，第1461冊集部別集類：嘉慶四年味初堂藏版）卷6，〈近取堂公產錄敘〉，頁352b-353a。）

<sup>18</sup> 參見《二林居集》（收入於《續修四庫全書》，上海市：上海古籍出版社，1995年，第1461冊集部別集類：嘉慶四年味初堂藏版）卷9，〈近取堂記〉，頁375b。



《東吳中文線上學術論文》第三期

大整個規模，設置義田，然而，當年薛家三的遺志，後來由紹升實踐了。

## （二）卹嫠會

在清代，全國各地均設有稱為「卹嫠會」的善會，卹嫠的「嫠」是指寡婦，卹嫠就是要對寡婦進行救濟，「卹嫠會」就是主要在經濟上援助貧困寡婦的慈善機構。紹升和父親彭啓豐等人建立了最早的「卹嫠會」<sup>19</sup>。尙書公彭啓豐在〈卹嫠會緣起叙〉一文中，說明當時寡婦的處境，其中特別是士大夫階層的寡婦的悲慘遭遇，其敘曰：

抑以寡婦言之，其最無可告者，尤莫先於士族。彼單門寒戶，不為眾所指目，即情見勢屈，傭力他家，猶可自給。至如士族孀妻弱子，孤苦伶仃，力既不足於己，勢難轉丐於人，則有四顧無依，饑粥莫繼。始鬻其器皿，繼質其衣裳，漸散其書冊，饑寒迫身。朝不謀夕，上瞻遺像，下臨泉壤，求死不得，苟生不能。<sup>20</sup>

觀此，這裡明確表示出，蘇州卹嫠會救濟的對象，是這些貧困的寡婦其中尤其屬於士大夫階層者。即使寡婦打算自食其力，仍必須顧及面子，這時候生活困難連孩子的教育都無法提供，幾乎被逼到走投無路了。

因此，尙書公十分同情她們，且向人們發出以下的呼籲：

吾儕不代為之告，其誰為之告邪？夫力之出於一人者有限，而出於人人者無窮。所望同志諸君子，輾轉勸募，集成一會，量入為出，隨所見聞，曲加周恤，庶有合於古人之用心也矣。<sup>21</sup>

尙書公在這裡明確表明「卹嫠會」是一個典型的善會（慈善機構），他根據當時卹嫠會的情況，說明救濟和福利事業不屬於某個人的事，所需要的是更多人加入，大家齊心努力，才能完成救濟的工作。

乾隆三十九年（1774）<sup>22</sup>，紹升在長洲縣文星閣，舉辦「卹嫠會」，他在〈卹嫠會回向文〉中說：

弟子際清，願度有情，同生淨土。故於本縣文星閣舉卹嫠會，凡諸名族，孀居孤

<sup>19</sup> 參見〔日〕夫馬進著，伍躍、楊文信、張學鋒譯：《中國善會善堂史研究》（北京市：商務印書館，2005年），頁140。

<sup>20</sup> 參見〔日〕夫馬進著，伍躍、楊文信、張學鋒譯：《中國善會善堂史研究》（北京市：商務印書館，2005年），頁323。

<sup>21</sup> 參見〔日〕夫馬進著，伍躍、楊文信、張學鋒譯：《中國善會善堂史研究》（北京市：商務印書館，2005年），頁140。

<sup>22</sup> 據日人夫馬進的說法，近取堂所舉之會就是「卹嫠會」，《二林居集》卷7〈文星閣重整放生會引〉記載，乾隆三十九年（1774），開始闢放生池於南園木杏橋；〈近取堂記〉（參見《二林居集》卷9）提到，紹升對家三沒能參加他舉辦的近取堂而感到遺憾，〈薛家三述〉（參見《二林居集》卷22）中記載，家三死於乾隆三十九年十月至十一月間，他的推斷「卹嫠會」創辦的時間是乾隆三十九年，參見〔日〕夫馬進著，伍躍、楊文信、張學鋒譯：《中國善會善堂史研究》（北京市：商務印書館，2005年）註10，頁405。



苦，既卹其身，重復勸導，俾令念佛，求生西方。<sup>23</sup>

可見紹升舉辦的卹嫠會，對他來說，幫助受卹者念佛，求生西方，是很重要的，往後卹嫠會的活動<sup>24</sup>漸漸發展到全國各地。

### （三）彭氏潤族田

「彭氏潤族田」是紹升爲了服務彭氏家族所舉辦的慈善福利志業，據紹升在〈彭氏潤族田記〉的記載，乾隆三十九年（1774），紹升以創辦「近取堂」的理念，計畫在彭氏家族舉辦千金之會，敦請父親尙書公和家族的父老兄長們，共襄盛舉，當年尙書公率先捐出十畝田地加以提倡，彭氏家族的父老兄弟繼而捐金一百五十兩，買下十多畝田地，將每年取得的利息，分給族人，其餘的善款用來購置田地，十多年以來，所積得的田地有兩百畝（彭氏潤族田）。尙書公逝去，即乾隆四十九年（1794）以後，紹升集數年所得的利息，又增置一百多畝田地，前後加起來，彭氏潤族田共有三百多畝土地，敦請政府造冊立案（合法化）。

「彭氏潤族田」的運作方式，紹升在記中有說：

族人之無田者，予之粟，婚嫁喪葬，予之錢，老者病者鰥寡孤獨之無告者，錢粟兼之，視范文正義田之制，雖廣狹有殊，亦漸可仰而企焉矣。<sup>25</sup>

據此，彭氏潤族田的制度和運作方式，視以范文正公的義田爲模範，參考其制度和運作方式<sup>26</sup>，雖然廣狹有些差異，也能漸漸達到它的標準，可見紹升所舉辦的「潤族田」其構想和原則，是根據范文正公的義田而來的。

然而，紹升爲何不以「義田」爲名呢？他在〈彭氏潤族田記〉中說：

蓋嘗權夫予受之分矣，彼群而矜之曰：「義者」，事必逾乎常格，情必益乎常分，其施者，往往出於獨力之所成，其受者，又往往出於願望所不及，若其在家庭骨肉間，同心并力，有無相通，習而安焉，不名曰「義者」，謂適如其分云爾。今以富者之所餘，均之貧乏，以族人之所殖，昇諸族人，亦猶一門之中，交相裒益，畛域胥泯，而何義之有？雖然，洞酌彼行潦，挹彼注茲，可以饑餓，名之曰「潤」，

<sup>23</sup> 參見《一行居集》（臺北：新文豐出版公司，1973年6月）卷1，〈卹嫠會回向文〉，頁2ab。

<sup>24</sup> 有關清代卹嫠會活動的詳細介紹，請參見〔日〕夫馬進著，伍躍、楊文信、張學鋒譯：《中國善會善堂史研究》（北京市：商務印書館，2005年），第七章清代的卹嫠會與清節堂，頁319-416。

<sup>25</sup> 參見《二林居集》（收入於《續修四庫全書》，上海市：上海古籍出版社，1995年，第1461冊集部別集類：嘉慶四年味初堂藏版）卷10，〈彭氏潤族田記〉，頁380b。

<sup>26</sup> 在宋錢公輔〈義田記〉有說：范文正公，蘇人也，平生好施與，擇其親而貧，疏而賢者，咸施之。方貴顯時，置負郭常稔之田千畝，號曰「義田」，以養濟群族之人。日有食，歲有衣，嫁娶婚葬皆有贍。擇族之長而賢者主其計，而時其出納焉。日食人一升，歲衣人一縑，嫁女者五十千，再嫁者三十千，娶婦者三十千，再娶者十五千，葬者如再嫁之數，葬幼者十千。族之聚者九十口，歲入給稻八百斛；以其所入，給其所聚，沛然有餘而無窮。仕而家居俸代者與焉；仕而居官者罷其給。此其大較也。（參見《范仲淹全集》，南京市：鳳凰出版社，頁978）



《東吳中文線上學術論文》第三期

其庶幾乎！願我彭氏後嗣子孫，克廣德心，日增歲益，由此三百餘畝，而擴至千畝，由千畝而擴至數千畝，俾諸族人俯有拾，仰有取，生理既充，善芽畢達，涵泳乎詩書之澤，浸淫乎仁讓之休，若陰雨之膏黍苗，秋水之灌河伯，其為潤也，豈有厓哉？<sup>27</sup>

觀此，紹升看出當時施濟者往往矯情干譽，自負為義者，造成受施者沒有得到真正的幫助，他們在家庭骨肉之間，同心并力，有無相通，是理所當然的事情，不稱為「義者」，正所謂適如其分而已（不稱反而好）。又善用族裡較富者的愛心，來幫助族裡較貧困的人，這是一種同族互助，有福同享，何義之有呢？所以紹升認為大家都是生命共同體，「洞酌彼行潦，挹彼注茲，可以饑餒」<sup>28</sup>（其白話為「從遠處打來那路邊溝水，舀取它灌在這裡，可以用來蒸稷黍。」），利益可以同沾，所以名之曰「潤」。末後，紹升期許後嗣族人，繼續將彭氏潤族田加以擴大，施救的對象與範圍也會更大，其潤田的意義<sup>29</sup>將會是無窮無盡了。

#### （四）文星閣放生會

中國提倡「放生」的歷史很久遠，梁武帝時已經有〈放生文〉，唐宋兩朝的皇帝也下詔書在各地設「放生池」。明末蓮池大師寫的《戒殺放生文》，對近四百年深具影響力，形成民間的「戒殺運動」。<sup>30</sup>伴隨者放生的盛行，放生會的結成也盛行起來。蓮池大師本人就以誦《大乘戒經》、念佛和放生為目的，在萬曆二十三年（1595）至二十八年（1600）間組織了上方善會。他的弟子陶望齡於萬曆二十九年（1601）組織了放生會。蓮池組織的上方善會在作為放生活動的結社的同時，還作為慧遠的白蓮社的延續，是一個以念佛為目的的結社<sup>31</sup>。明末清初的放生會在組織和運營方面與同善會在很多重要的地方是一致的。最重要的是，放生會和同善會都尊重生命，明末放生的流行起源於蓮池的〈戒殺放生文〉，而同善會創立者們的心中都跳動著「生生思想」<sup>32</sup>。兩者在組織、運營以及思想方面十分相似。在這種「生生」的潮流中，同善會首先將人作為救濟的對象，而放

<sup>27</sup> 參見《二林居集》（收入於《續修四庫全書》，上海市：上海古籍出版社，1995年，第1461冊集部別集類：嘉慶四年味初堂藏版）卷10，〈彭氏潤族田記〉，頁380b。

<sup>28</sup> 此句出自於《詩經·大雅》之「洞酌」，參見滕志賢注釋、葉國良校閱：《詩經》（臺北市：三民書局，2007年），頁836。

<sup>29</sup> 愚以為紹升取「潤田」之意，較范文正公「義田」之意，似有過之無不及也。

<sup>30</sup> 游子安：《善與人同——明清以來的慈善與教化》（北京市：中華書局，2005年），頁202、203。

<sup>31</sup> 〔日〕夫馬進著，伍躍、楊文信、張學鋒譯：《中國善會善堂史研究》（北京市：商務印書館，2005年），頁129、131。

<sup>32</sup> 同善會誕生的時代，是生生、生生不息、生機、本根生意、生生之機、本來生機、本來性命生機、生生命脈、心之生理、知之生生等詞彙任意使用的時代。至於陳龍正，生生的概念已經成為他的思想的核心部份。在陳龍正後人撰寫的詳細的傳記中，專門記載了陳龍正在崇禎三年（1630）時認識到了「生生之旨」。「生生」一詞在他的著作中多次登場。例如，他曾經說過「得生生二字，為學問康濟根宗」，強調了「生生」的重要性。（參見〔日〕夫馬進著，伍躍、楊文信、張學鋒譯：《中國善會善堂史研究》，北京市：商務印書館，2005年，第二章同善會的誕生，頁106、107）

生會則將物作為救濟的對象。<sup>33</sup>與西方愛護動物相對比，中國戒殺和放生除了出於同情心外，尚有因果報應的信仰原則在內。<sup>34</sup>

紹升生性仁慈，不喜歡殺生，乾隆十七年（1752），十三歲，父親彭啓豐督學浙江，曾在家中後園闢個放生池（彭氏放生池），紹升嘗讀書於園中，有時會買市場上的魚放生於家裡的池中<sup>35</sup>，紹升二十五歲，就有戒殺放生的思想，四年後開始斷肉食，他對物命的慈悲是可想而知的，年三十餘，讀蓮池大師文受到感動，戒殺放生成為紹升生命的一部份。

文星閣放生會肇始於曾祖南畝公彭定求，到乾隆三十九年（1774），開始闢放生池於南園木杏橋，園裡所放養的畜生、魚特別多，文星閣中另外空地養羊、豬、雞、鴨等，被人放養過剩了，就送到雲棲去放生。根據〈文星閣重整放生會引〉的記載，乾隆四十二年（1777）重整放生會，其具體的做法如下：

糾司月十二人，人持簿一本，歲募人出錢三百六十，十之得三千六百為一股，積十二股，得錢四十千有奇，隨時買物放生，有餘則以充食料，闕則募它人為代，如是漸增，倍蓰無算，歲以二月三日，通名於桂香殿，冬盡則請僧誦經，回向西方淨土，俾施者受者，作長壽因，種菩提果。<sup>36</sup>

可見重整後的文星閣放生會較有完善的規模，主要的工作是請僧人為施者和放生的物命做佛事，誦經念佛，回向西方淨土。

江蘇自古以來是個水鄉澤國，所孕育的物命，如水族魚蝦等，大大小小，不計其數，然而人有口腹之欲，要讓這些水族物命得到安樂，事實上是很困難的，所以根據紹升〈南園放生池碑〉的記載：

於是吾黨諸賢，發慈悲心，依菩薩行，既月舉放生會，遂因園為池，與之安宅，延僧守之，取流水長者，救魚故事，顏其所曰「流水禪居」，俾諸眾生，永斷殺生因，克遂生性，不離方隅，如縱大壑，沐日裕月，騰波躍雲，樂我太平，長爾子孫，洋洋乎聖人之道，鑿敖乎王者之風，觀於此者，不知手之舞之足之蹈之也，知歸學人，與之勝緣，合掌贊歎。為之銘曰：「……佛言孔言，異口同音，大德曰生，孔心佛心，救物之生，戒爾之殺，以生止殺，是對治法。……」<sup>37</sup>

觀此，紹升與一群同志賢友，發起慈悲心，依菩薩行，每月舉行「放生會」，將買

<sup>33</sup> [日] 夫馬進著，伍躍、楊文信、張學鋒譯：《中國善會善堂史研究》（北京市：商務印書館，2005年），頁134、138。

<sup>34</sup> 聖嚴法師：《明末佛教研究》（臺北市：法鼓文化事業有限公司，1999年），頁265。

<sup>35</sup> 詳見《二林居集》（收入於《續修四庫全書》，上海市：上海古籍出版社，1995年，第1461冊集部別集類：嘉慶四年味初堂藏版）卷10，〈彭氏放生池碑〉，頁382b。

<sup>36</sup> 《二林居集》（收入於《續修四庫全書》，上海市：上海古籍出版社，1995年，第1461冊集部別集類：嘉慶四年味初堂藏版）卷7，〈文星閣重整放生會引〉，頁358a。

<sup>37</sup> 詳見《二林居集》（收入於《續修四庫全書》，上海市：上海古籍出版社，1995年，第1461冊集部別集類：嘉慶四年味初堂藏版）卷10，〈南園放生池碑〉，頁382ab。



### 《東吳中文線上學術論文》第三期

放的魚，放生在「流水禪居」<sup>38</sup>的放生池，「俾諸眾生，永斷殺生因」，這是菩薩的存心，即所謂「同體大悲」<sup>39</sup>的精神，又「樂我太平，長爾子孫」，這是明末同善會「生生思想」的延續。遵循聖人之道，「孔心佛心，救物之生」，即上天有好生之德，「戒爾之殺，以生止殺」，故紹升樂於放生，更讚歎別人放生。

#### （五）平糶賑災

「平糶」（舊時官府在農作豐收時，以平價購買米糧儲存，待荒年時售出，平穩市價，稱為「平糶」。）<sup>40</sup>是紹升不忍見到同胞受難，出於慈悲憐憫，發心出資賑災的一種善舉，根據紹升在〈平糶記〉的記載，乾隆五十八年（1793）春，江東（長江至蕪湖與南京間因作西南、東北流向，故秦漢以來，泛稱長江此河段的南岸地區為「江東」）<sup>41</sup>地區發生大雨水，當地的麥子全都爛了，入夏，雨還是一樣下著，農夫無法耕種插秧，當時米價上漲得很厲害，每一石米有漲到至三千錢的。紹升從湖上回家，看到家鄉的情況很危急，於是馬上會集公私所儲得的五百石米，以每一升減錢六計算，買下這些米，合計減了三十萬錢，全數捐出送給需要糶米的人，平糶賑災的時間是從五月開始至六月為止，前後共有三十七天。

紹升當年「平糶」運作的情況如何呢？他在〈平糶記〉說：

先是平糶者三，來者無問遠近，輒填塞街巷，彊者累數升不止，弱者多空手去，予心病焉，至是畫界為限，東以城橋為界，南以城為界，西以新造橋直南為界，北以吳衙場為界，除諸大戶市廛（商家）外，合計五百家，家予一票，按票給米，日以三升為率，卒事無譁者。程子有言：「韓信多多益善，只在分數明」，予觀平糶一事，信乎分數之不可忽矣！而惜乎予力之止於此也，使得百萬粟，以均諸閩郡，豈不快哉！<sup>42</sup>

可見紹升親自參與這項賑災工作，到現場去實際運作，平糶的前三次，施捨對象不問遠近，需要糶米的人數眾多（填塞街巷），運作的情況不盡理想，紹升看到弱者都空

<sup>38</sup> 據〈近取堂記〉記載，乾隆三十七年（1772）紹升舉辦施棺會，「時方募金闢放生池、建流水禪院，不足，取前會（施棺會）二百金以佐之」，到乾隆三十九年（1774）創辦「近取堂」，可見南園放生池、流水禪居大約在乾隆三十九年（1774）完工，參見《二林居集》（收入於《續修四庫全書》，上海市：上海古籍出版社，1995年，第1461冊集部別集類：嘉慶四年味初堂藏版）卷9，〈近取堂記〉，頁375b。

<sup>39</sup> 又作同體慈悲。指觀一切眾生與己身同體，而生起拔苦與樂、平等絕對之悲心。亦即初地以上之菩薩，攝眾生於自體，以眾生之苦為己苦，生起哀傷之心。北本大般涅槃經卷16（大一·四五八下）：「譬如父母見子遇患，心生苦惱，愍之愁毒，初無捨離；菩薩摩訶薩住是地中亦復如是，見諸眾生為煩惱病之所纏切，心生愁惱，憂念如子，身諸毛孔，血皆流出，是故此地名為一子。」〔摩訶止觀卷六上、止觀輔行傳弘決卷六之二、法華經玄義卷四下〕，頁2251。（引自於佛光大辭典：<http://www.hsilai.org/etext/search-1-result.asp>）

<sup>40</sup> 引自教育部國語辭典：<http://dict.revised.moe.edu.tw/index.html>。

<sup>41</sup> 引自教育部國語辭典：<http://dict.revised.moe.edu.tw/index.html>），紹升家鄉「江蘇長洲縣」正在此區域範圍。

<sup>42</sup> 詳見《二林居集》（收入於《續修四庫全書》，上海市：上海古籍出版社，1995年，第1461冊集部別集類：嘉慶四年味初堂藏版）卷10，〈平糶記〉，頁381a。





手而回，生起一股悲憐，於是開始改變作法，爲了避免問題再度發生，就以「畫界爲限」的辦法，分區施放米糧，除了大戶商家（市廛）以外，賑濟的對象合計有五百家，每一家發給一張票，按票給米，每天給米三升。紹升辦完平糶之後，體會到救濟賑災這樣的善舉，盡己所能，多多益善也，從中也可以看出紹升的仁慈之心。

### （六）重刻刊訂佛經

彭紹升於二十五歲學佛以後，漸深入淨土法門，從事的宗教活動，除了念佛、放生之外，還有對佛教經典的重刻刊訂，據紹升《一行居集》的記載，合刻的經典有《圓頓念佛三經》、《淨行品梵行品》；重刊《淨土三經》；重訂《西方公據》。雖然紹升重刻刊訂這些佛教經典沒有說明確切時間，觀此，紹升重刻刊訂的經典，以淨土宗的典籍爲主。

## 三、結論

由上所述，彭紹升因對象不同而有不同的興辦和措施，如對鄉里則舉辦「施棺會」、「近取堂」、「卹癘會」，對家族則有「彭氏潤族田」，對物命則舉辦「文星閣放生會」，對鄉民舉辦「平糶賑災」等，這些慈善活動是彭紹升生命中重要的歷程，是他心懷慈悲，發願救度眾生的積極入世的實踐，因此，他都親自參與這些慈善活動，顯然這也是他的人生志業。然而，不管是人還是動物，彭紹升都秉持佛家「萬物一體」的觀念，平等對待，只要他們有所需有所求，他都會盡心盡力幫助他們解決困難，這也是儒家「仁民愛物」的具體實現。此外，「卹癘會」、「彭氏潤族田」、「文星閣放生會」的舉辦，是彭紹升的父祖輩就已經從事的活動，屬於一種家族性的慈善志業，他們所幫助的對象，從個人乃至家庭，由點而面，甚至擴大到全國各地（如：卹癘會），同時反映出當時江南士大夫家族對社會苦難民眾所付出的愛心與關懷。

最後，將彭紹升一生的「慈善志業」劃一簡表如下，以供參考。



彭紹升慈善志業簡表

慈善名稱	對象	地點	時間
施棺局	鄉民	江蘇長洲縣	乾隆三十七年（1772）
施棺會	放生池、 流水禪院、 僧守院、 鰥寡孤獨。	江蘇長洲縣	乾隆三十七年（1772）
近取堂	同上	長洲文星閣	乾隆三十九年（1774）創辦
卹嫠會	貧困寡婦	江蘇長洲縣	乾隆三十九年（1774）創辦
彭氏潤族田	彭氏家族	江蘇長洲縣	乾隆三十九年（1774）創辦 乾隆四十九年（1794）合法
彭氏放生池	魚等水族類	尚書公府邸	乾隆十七年（1752）
文星閣放生會	魚等水族類、 羊、豬、雞、鴨	長洲文星閣	肇始於曾祖南昀 乾隆三十九年（1774）闢建 乾隆四十二年（1777）重整
南園放生池 （流水禪居）	魚等水族類	南園	乾隆三十九年（1774）
平糶賑災	受難災民	江蘇長洲縣	乾隆五十八年（1793）
重刻刊訂	《重刊淨土三經》 《合刻圓頓念佛三經》 《合刻淨行品梵行品》 《重訂西方公據》		



## 參考書目

- 1、〔清〕彭紹升：《二林居集》（收入於《續修四庫全書》，上海市：上海古籍出版社，1995年，第1461冊集部別集類：嘉慶四年味初堂藏版）。
- 2、〔清〕彭紹升：《一行居集》（臺北：新文豐出版公司，1973年6月）。
- 3、〔清〕彭紹升：《居士傳》（收入於《續修四庫全書》上海：上海古籍出版社，1995年第1286冊，子部宗教類）。
- 4、〔清〕江藩：《宋學淵源記》（收入於《清代傳記叢刊》學術類二，臺北市：明文書局，1985年5月10日初版）。
- 5、〔清〕趙爾巽等：《清史稿列傳》（收入於《清代傳記叢刊》綜錄類一，臺北市：明文書局，1985年5月10日初版）。
- 6、聖嚴法師：《明末佛教研究》（臺北市：法鼓文化事業有限公司，1999年）。
- 7、游子安：《善與人同——明清以來的慈善與教化》（北京市：中華書局，2005年）。
- 8、〔日〕夫馬進著，伍躍、楊文信、張學鋒譯：《中國善會善堂史研究》（北京市：商務印書館，2005年6月）。
- 9、吳仁安：《明清江南望族與社會經濟文化》（上海：人民出版社，2001年12月）。
- 10、釋慧嚴（黃依妹）〈清乾隆時期江南士大夫的佛教信仰〉一文，《中興大學歷史學報》，創刊號，1991年2月，頁113-131。



## A Study of Peng Shao-Sheng's Charity.

Hsieh, Cheng-hao

### Abstract

End of the Ming dynasty clear at the beginning of Buddhism scholar's spokesman——Peng Shao-sheng (1740—1796), his natural disposition was good, the mercy was a bosom, was born in the Jiangsu long state Peng prominent family, the paternal great-grandfather waits on for the academician courtyard speaks Peng Ding to ask (1645—1719), the father for Ministry of War Shangshu Peng Qifeng (1702—1784), since childhood accepted the Xun ceramic which the Confucianist tradition saints and sages educated, heart of the rich benevolence, after long university Buddha, the mercy was a bosom, was glad relief misery all living things, therefore the author inspected Peng Shao-sheng the work "Two Lin Juji", discovered its biography has participation the charitable activity were very many, all “Shi who conducted in the native place Guan meeting”, “Nearly takes the hall”, “pities the widow meeting”, conducts “Peng to the family the Run clan fields”, conducts “Wen Xingge to the thing life to set free a captured animal the meeting”, conducts “evenly to the countryman di reliefs disaster” and so on, these charitable activities are Peng Shaosheng in the life the important course, is he cherishes the mercy, sends hopes the salvation all living things positive being WTO entry practice, therefore, he all personally participates in these moving charitable, obviously this is his life will industry, therefore this article draws up Peng Shao-sheng “the charitable will industry” the elaboration as follows and so on.

**Key words :** Shi Guan the meeting, nearly takes the hall,  
pities the widow meeting evenly, di reliefs disaster,  
Peng the Run clan fields

# 東吳中文線上學術論文

第 三 期

編輯者／東吳中文線上學術論文編輯委員會

發行者／東吳大學教務處教務行政組

臺北市士林區臨溪路 70 號

電話：(02) 2881-9471 轉 6074

中華民國九十七年九月出版

ISSN 2075-0404

# Soochow Journal of Chinese literature online

No.3

CONTENTS

September 2008

---

- Aspects of the Development of the Conception of “Shen Du” from Warring States Period to Western Han  
——further explanation about the shen du” (慎獨) in “Wu Xing” (五行) in the Chu Bamboo Manuscripts of Guodian.....Sung , Peng-fei.....1
- Analysis and description of the images of North Dynasty ballads’ characters  
..... Jiang, Long-xiang.....21
- Song Prostitute of the Tang and Five Dynasty And “*Hua Jian Anthology*” To Form Graceful lyric’s style..... Pang, Han-ying.....39
- Feng Menglong’s Conception of Fables in A Chat about the Present and the Past.....Chen, Chiu-liang.....61
- A Study of Peng Shao-Sheng’s Charity.....Hsieh, Cheng-hao.....81

---

Department of Chinese Literature  
**SOOCHOW UNIVERSITY**  
TAIPEI TAIWAN  
Republic of China