

ISSN 2075-0404

東吳中文線上學術論文

第九期

中華民國九十九年三月

Soochow Journal of Chinese literature online

No.9

March 2010



東吳大學出版

Published by

SOOCHOW UNIVERSITY

第九期

中華民國九十九年三月

Soochow Journal of Chinese literature online

No.9

March 2010

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

第九期

中華民國九十九年三月

目 錄

【教師論文】

- 由戲劇情節地圖看李玉「一、人、永、占」劇本的地理空間呈現.....侯淑娟.....1

【博碩士生論文】

- 李商隱上令狐相公七狀探微
.....鄭宇辰.....23
- 公安三袁思想受焦竑影響及異同探析
.....朱素娟.....39
- 哲學家史作楨詩文探析
.....鄭志健.....59

由戲劇情節地圖看李玉「一、人、永、占」 劇本的地理空間呈現

侯淑娟*

提 要

李玉擅長在劇作中創造高潮跌起的劇情波瀾，《一捧雪》、《人獸關》、《永團圓》、《占花魁》為李玉早期具有代表性的名作。本文之正文共有四部分內容。第一，從「一、人、永、占」四劇劇情發展所及之地理方位作為彙整核心，繪製不分時代地圖，鳥瞰四劇劇情地圖之空間分佈，總論李玉在四劇中運用地名和地理方位的情形。其次，以四劇中劇情地圖位點分佈最開闊的《人獸關》為例，從劇情地圖的地理方位呈現重新審視戲劇情節，由地圖之具象位點深入分析戲劇情節和人物離合之情的差異。再者，就李玉開闢「一、人、永、占」劇本地理方位空間之創作技巧進行統整分析，總體而論，李玉擅長運用次要人物開展劇本的地理方位空間，以之呈現天下大勢，表現隱居文士關懷天下之情。第四，分析作者運用陰陽界域特殊空間的轉換以豐富劇場情境，運用地理名詞變換以豐富戲劇文學意象之要；並總論劇本以曲文詠唱展現蘇州、錢塘、西湖等名勝美景的細緻情韻，以及開闊地理空間內涵的意蘊。

關鍵詞：戲曲、李玉、一捧雪、人獸關、永團圓、占花魁、地理空間、

明清傳奇

* 現任東吳大學中國文學系專任副教授



前言

李玉為明末清初蘇州派的代表性劇作家，其早期名作《一捧雪》、《人獸關》、《永團圓》、《占花魁》清代曲家焦循《劇說》特別稱許，以「盛傳於時」說明其流行之況。李玉，字玄玉，一作元玉，號蘇門嘯侶，所居曰一笠庵，又號一笠庵主人。江蘇吳縣人。其生平正史無傳，唯《吳縣志》有簡短的記載，¹生卒年不詳，可能生於明萬曆年間，卒於清康熙時。²雅好詞曲，嫻於音樂。崇禎末中鄉試副榜，明亡後，絕意仕進，專以度曲自娛。³李玉與吳偉業、朱素臣等友善，其中吳偉業對文壇尤具影響力，曾為其所著《北詞廣正譜》作序，對其才華和傳奇諸作極為推重，其序曰：

李子元玉，好奇學古士也。其才足以上下千載，其學足以囊括藝林。而連厄於有司，晚幾得之，仍中副車。甲申以後，絕意仕進，以十郎之才調，效耆卿之填詞。所著傳奇數十種，即當場之歌呼笑罵，以寓顯微闡幽之旨。忠孝節烈，有美斯彰，無微不著。……此真騷壇鼓吹，堪與漢文、唐詩、宋詞並傳不朽矣。⁴

李玉生平完整可考的文獻資料不多，吳偉業此序是後人瞭解李玉的重要依據之一，吳氏稱其傳奇諸作「堪與漢文、唐詩、宋詞並傳不朽」，既是對李玉曲作的肯定，也具有評定其曲壇歷史地位的意義。除了吳偉業之外，錢謙益亦對李玉稱賞有加，如其為李玉之《眉山秀》傳奇所做之〈題詞〉曰：「元玉言詞滿天下，每一紙落，雞林好事者爭被管弦；如達夫、昌齡聲高當代，酒樓諸妓，咸歌其詩。」⁵這既是對李玉傳奇劇作成就的肯定，也說明李玉劇作在當時普遍流傳的情形。張庚、郭漢城之《中國戲曲通史》認為：

¹ 曹允源、李根源纂《吳縣志》卷七十五上〈列傳藝術一〉之「李玉」條曰：「李玉，字玄玉，吳縣人，明崇禎間學於鄉，入清不再上公車。著有《北詞廣正譜》，取華亭徐于室原稿改編，吳偉業為作序，淹雅博洽，迥出原書上。又著傳奇三十二種，最著者曰：『一人永占』，謂《一捧雪》、《人獸關》、《永團圓》、《占花魁》也。又有朱素臣，以字行，佚其名，嘗助玉參訂《北詞廣正譜》。又與李漁友善……。」見收於《中國地方志集成·江蘇府縣志輯》，南京市：鳳凰出版社，2008年，據民國22年（1933）蘇州文新公司鉛印本影印出版，冊二，頁507。

² 李玉之生卒年有許多說法，其生年從萬曆19年到萬曆48年（1591—1620年）都有學者主張，其間相差29年。常見於戲曲史者，如張庚、郭漢城認為其生約當公元1600年前後，其卒應在1667年之後。詳見《中國戲曲通史》（臺北：丹青圖書有限公司，民國78年再版）第二冊，頁124-140。此說常為學者所引用，如巫仁恕〈明清之際江南時事劇的發展及其所反映的社會心態〉（中央研究院近代史研究所集刊第31期，1999年6月，頁27）便採此說。胡忌、劉致中《中國崑劇發展史》（北京：中國戲劇出版社，1989年6月第一版）在第四章第二節正文說：「約生於明萬曆三十年（1602年）前後，卒於清代康熙十五年前後。」（頁274）但在附註中卻又說：「李玉的卒年當在康熙二十年前後。」（頁360）這是一人而有二說的情形。至於康保成之〈蘇州派主將—李玉〉判斷其生卒年約當1610？—1677年以後，參見《蘇州派研究》，廣州：花城出版社，1993年3月第一版，頁10。由此可見李玉生卒年之說的歧異。

³ 莊一拂：《古典戲曲存目彙考》（臺北：木鐸出版社，民國75年9月初版），卷11，頁1145。

⁴ 陳古虞、陳多、馬聖貴之《李玉戲曲集》（上海：上海古籍出版社出版，2004年12月第一版），頁1786-1787。

⁵ 見註4前揭書附錄，頁1789。



由戲劇情節地圖看李玉「一、人、永、占」劇本的地理空間呈現

「在明清之際的劇作家中，李玉是一位承前啓後的最有代表性的人物。」⁶在家數流派特點和以蘇州爲中心的地域性研究興起後，李玉一直被視爲明末清初蘇州派的代表性劇作家之一。李玉傳奇劇作不但數量多，又有突出的劇場觀，其作爲時人所喜愛、傳唱。李玉之劇作何以有如此成就，後人有許多揣測推論。如焦循《劇說》卷四曰：

李玉係申相國家人，爲孫公子所抑，不得應科舉，因著傳奇以抒其憤，而「一、人、永、占」尤盛傳於時。其《一捧雪》極爲奴婢吐氣，而開首即云：「裘馬豪華，恥爭呼貴公子。」意固有在也。⁷

另一與之相關的資料是馮沅君〈怎樣看待《一捧雪》〉引吳梅《南北詞簡譜》油印本書眉批註曰：

吳梅先生曾指出李玉的父親是申用懋的僕人。申用懋不是別人，正是相國申時行的兒子。……明代晚年豪門富室往往自蓄聲妓。申家的戲班“爲江南稱首”，李玉在戲曲上所獲得出眾的成就，與他的出身可能是有關係的。⁸

李玫〈清初劇作家考辨三則〉在「李玉的“家人”出身問題」中提及：此一問題在 20 世紀 50 年代已有許多討論，馮沅君之說最早在 1964 年提出。⁹當然，在此一爭議性問題的討論中，有不少學者引吳偉業和其他稱美其才華者諸說，及李玉崇禎末中鄉試副榜事駁斥焦循之論；而馮沅君等主張李玉是申府家人的說法，則提出明代許多奴僕「家人」可以參加科舉考試，甚至因其爲豪富之僕而能積攢錢財，結交名流，有利於爲子孫功名鋪路之資料，以證成其說。主張李玉可能爲申府家人之論，認爲此一出身並未減損李玉的成就，反倒是在豪富室家聲伎、家樂耳濡目染下，讓他對音律、劇場、戲劇結構鋪陳之技巧特別嫻熟，爲其戲曲創作奠定深厚的基礎。李玉生平事蹟雖多難以考述，又有出身問題的爭論，但無可非議者爲李玉精通音律，編有《北詞廣正譜》，又參與鈕少雅《九宮正始》之作，其傳奇諸作特別受當時梨園子弟和觀眾所喜愛，不但經常演於紅氍毹之上，也常被選入《醉怡情》、《綴白裘》、《納書楹曲譜》、《集成曲譜》等戲曲選集或曲譜中。不但是蘇州派曲家的代表，更在明清戲曲發展史上具有舉足輕重的地位。

李玉擅長創造高潮跌起的劇情波瀾，也喜歡以戲中串戲的方式豐富戲劇的舞臺表現，形成蘇州派劇作家的共同創作特點之一。中國傳統戲曲與講唱文學關係密切，重視在敘事中抒情，舞臺以寫意象徵的表現爲主，時空轉換自由，戲劇所要呈現的地點和景

⁶ 張庚、郭漢城：《中國戲曲通史》，第二冊，頁 124-140。

⁷ 見《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959 年 7 月第一版，1982 年 11 月第 4 次印刷），第八冊，頁 158。焦循《劇說》在此則資料前總列李玉傳奇作品曰：「李元玉一笠菴二十九本，……」（頁 157）

⁸ 此文收於馮沅君：《馮沅君古典文學論文集》（山東：山東人民出版社，1980 年 8 月第一版），頁 270-271。

⁹ 李玫〈清初劇作家考辨三則〉收於《殷都學刊》，1995 年第 3 期，頁 42-45。有關此說在陳古虞、陳多、馬聖貴在《李玉戲曲集·前言》亦有相近之論曰：「李玉的父親是申時行長子申用懋的僕人。在明萬曆時做過內閣首輔的申時行，即焦循說的『申相國』。申府蓄養家班，……李玉的戲曲素養，可能即得力於此。」（頁 2）



色全由劇中人物依劇情需要，以念白敘述或曲牌歌唱來定義或描摹歌詠。觀眾觀賞戲曲表演，在劇情之外，尤其重視演員嗓音和行腔轉韻的演唱功力，再加上唱念作打等身段動作的綜合表現觀賞，對於時代和戲劇發展由情節線所引出之實際地理位置經常不甚關心。但戲劇是由時間和空間共同組構的藝術，中國傳統戲曲之劇場雖因抽象的寫意象徵特點和豐富的藝術表演，而使空間呈現的實質意義淡化，但在劇本研究中，戲劇人物所處地理位置空間變化，關係著戲劇情節結構發展，可能蘊含許多意義，實不可忽略其重要性。以李玉為例，筆者在閱讀其劇作時，發現潛藏於其劇本文字中者，不但有多采多姿的舞臺概念，更有豐富的地理呈現，甚至連隱藏於舞臺空間自由流轉背後的內涵，也是豐富的。

本文以劇本的地理空間呈現為分析之重點，在李玉的眾多作品中，選擇早期名作「一、人、永、占」為分析對象。正文分為四部分：一為「一、人、永、占」劇本之地理方位空間鳥瞰；二是以劇本地理方位呈現分析戲劇情節之舉例；三則是李玉開闢「一、人、永、占」劇本地理空間方位之創作技巧析論；四由李玉劇作之地理空間呈現的陰陽界域和詠唱江南美景的特點析論。第一至三小節皆以所論內容之需，彙整四劇情節地理空間位置圖，為劇本分析呈現具象意義。

一、「一、人、永、占」劇本之地理方位空間鳥瞰

李玉傳奇著作甚多，但其數多寡卻有各種不同的說法。如陳古虞、陳多、馬聖貴在整理《李玉戲曲集》後，總論李玉戲曲成就和說明點校原則時提及：「相傳他所作傳奇有六十種之多，現存名目達四十二種，有完本和殘本流傳的有二十一種。這一創作數量，在明清作家中可謂首屈一指了。」¹⁰有關李玉作傳奇六十種之說，《中國戲曲通史》曾於注中提及：「寶敦樓藏本《傳奇匯考標目》（即《中國古典戲曲論著集成》所稱“別本”）云：『此公著述極豐，陳文叔丈言：昔日盛時，大內藏者達六十種，惜多不可記耳。……』」¹¹今觀《傳奇匯考標目》正文所列李玉傳奇書目，只有三十一本。¹²此外，高奕《新傳奇品》列三十二本，王國維《曲錄》列三十三本，但在莊一拂的《古典戲曲存目彙考》卷十一則列其傳奇四十二種。¹³李玉劇作或殘或佚，在今編《李玉戲曲集》中只收其作

¹⁰ 〈前言〉，文末所署撰文時間為 1982 年 6 月，見註 4 前揭書，頁 1。

¹¹ 同註 6 前揭書第二冊，頁 126。此說應為增補本《傳奇匯考標目》，藏於中國文化部藝術局資料室，見《李玉戲曲集》附錄，頁 1754。

¹² 《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959 年 7 月第一版，1982 年 11 月第 4 次印刷），第七冊，頁 237。

¹³ 莊一拂於李玉名下所著錄的傳奇之作有：《一品爵》、《一捧雪》、《人獸關》、《永團圓》、《占花魁》、《七國記》、《三生果》、《上苑春》、《千里舟》、《千鍾祿》、《太平錢》、《五侯封》、《五高風》、《牛頭山》、《武當山》、《兩鬚眉》、《長生像》、《昊天塔》、《虎邱山》、《洪都賦》、《洛神廟》、《洛陽橋》、《珊瑚屏》、《眉山秀》、《風雲會》、《秦樓月》、《埋輪亭》、《清平調》、《清忠譜》、《掛玉帶》、《連城壁》、《意中人》、《萬民安》、《萬里圓》、《鳳雲翹》、《銅雀臺》、《燕雙飛》、《禪真會》、《雙龍珮》、《羅天醮》、《麒麟種》、《麒麟閣》等。見卷 11，頁 1145-1160。



由戲劇情節地圖看李玉「一、人、永、占」劇本的地理空間呈現

品十七種，有：《一捧雪》、《人獸關》、《占花魁》、《永團圓》、《麒麟閣》、《風雲會》、《牛頭山》、《太平錢》、《連城壁》（殘本）、《眉山秀》、《千鍾祿》、《五高風》、《兩鬚眉》、《清忠譜》、《意中人》、《萬里圓》、《一品爵》。其早期劇作《一捧雪》、《人獸關》、《永團圓》、《占花魁》常演諸氍毹，尤爲人所樂道。

李玉劇作題材豐富，不論歷史、時事、小說話本、民間傳說，信手拈來，無不成精采動人之優秀劇作。其作戲劇性極強，結構緊湊，佈局新穎，人物刻畫生動，戲曲用語鮮明靈動，又特別擅長表現劇場演出效果的設計，其戲中戲的安排更爲人所稱道，這既是其個人特點，也成爲蘇州派劇作家之共性。以「一、人、永、占」爲例，就有三劇四齣劇中串戲的情節。如《一捧雪》之第五齣〈豪宴〉是小旦串演《中山狼》雜劇的情節，¹⁴將一完整的北仙呂套數置入南套中，爲此劇湯勤之忘恩負義張本。《占花魁》第十一齣〈塵遇〉則有小旦扮飾之歌姬蘇翠兒爲聽曲者表演《玉簪記》三支曲牌，爲丑扮張天師打亂的情節。第二十三齣〈巧遇〉寫花魁受辱，爲秦種所救，決心跳出紅塵的重要情節。此齣有一情節段落寫紈袴子弟万俟公子藉其父與秦相國交好之勢，爲霸一方，脅迫花魁娘子王美同遊西湖。淨扮的万俟公子不但要求花魁爲之唱曲，還強迫其與之串演西楚霸王與虞姬對手的戲段，興起即轉腔換調，以弋陽腔唱〔耍孩兒〕脅迫花魁娘子演貂蟬與之對戲，因花魁不從而羞辱懲罰。《永團圓》第四齣〈會釁〉寫南京南門外各處村坊會集舉辦慶豐收的盛會，以南北合套表演各種遊藝，也包括《西廂記》、《玉簪記》的演出。以上四齣不論是觀賞戲劇表演，或聽曲，或對演，或說唱遊藝陣頭，全都講究劇場設計，李玉戲中戲之關目安排的精熟與精彩，應是吸引觀眾的重要特點。

《一捧雪》、《人獸關》、《永團圓》、《占花魁》是李玉早期名作。康保成《蘇州派研究》的〈蘇州派主將—李玉〉在論及李玉「蘇門嘯侶」之號的意義時，認爲李玉在隱居寫劇中，同時以號寄寓效法晉之隱者孫登長嘯的氣節，對於其劇作時代的考論主張：

李玉現存作品的創作年代已不可考。但「一、人、永、占」有明崇禎刊本，作於明亡前無疑。¹⁵

成於末世之作，其中自有許多「綱紀陵夷，世風日下」的感慨。四部傳奇皆分上下卷，其中《一捧雪》和《人獸關》都爲三十齣之劇，《永團圓》和《占花魁》皆爲二十八齣，這種三十齣上下的篇幅適於舞臺搬演，也是蘇州派劇作家劇本掌握劇場特質的共同特點之一。

《一捧雪》寫明代莫懷古帶著家傳玉杯「一捧雪」到京師求官而一家流離，最終團圓的故事。《人獸關》之故事出於馮夢龍《警世通言》第二十五卷之〈桂員外途窮懺悔〉，¹⁶寫姑蘇施濟與桂薪兩家施恩與負義事。《永團圓》寫金陵家道中落的窮書生蔡文英本與江納之女蘭芳有婚約，江納嫌貧愛富，想退婚，但又不希望因此而留罵名，請來鄉紳共

¹⁴ 見註 4 前揭書，冊上，頁 15-21。

¹⁵ 參註 2 前揭書，頁 14-15。

¹⁶ 參見《馮夢龍全集》第三集（江蘇：江蘇古籍出版社，1993 年 3 月第一版），頁 373-394。



《東吳中文線上學術論文》第九期

謀，設計威逼，欲使蔡文英自提退婚，因得應天府尹之義助，最終江納兩女皆嫁與蔡文英的故事。《占花魁》之故事取自《醒世恆言》第三卷之〈賣油郎獨占花魁〉，是一家喻戶曉的亂世女子誤入煙花而終獲真情從良的愛情故事。¹⁷ 在四部傳奇中，《占花魁》其故事依照小說原著之線索，將時代設定在由北宋進入南宋的時期；《一捧雪》因劇情及於嚴世蕃，其時代約在明代嘉靖年間；《人獸關》改編自話本小說，小說情節發生在元代大順年間，但李玉在寫《人獸關》時卻不點明時代，反而安排劇中人物俞德受命征海寇的情節，讓讀者有劇中時空為明的印象。此外，《永團圓》亦不明言時代，但卻在第三齣〈俠贈〉提及應天大司馬，在第九齣〈控休〉描寫貫串劇情之重要人物應天府尹高誼。在歷史上宋與明皆有「應天府」，宋朝應天府之府治在河南省之商丘，明代之應天府指南京，是元至正十六年（1356）朱元璋攻克建康後所改稱，明初定都於此，至明成祖永樂十九年（1421）方易名為南京。如《明史》卷三十九〈志第十六地理一〉之「京師、南京」條曰：

永樂元年正月建北京於順天府，稱為『行在』。……十九年正月改北京為京師。¹⁸

其「順天府」條曰：

洪武元年八月改為北平府，十月屬山東行省，二年三月改屬北平，三年四月建燕王府。永樂元年正月升為北京，政府為順天府。¹⁹

其「應天府」條曰：

太祖丙申年三月曰應天府。洪武元年八月建都，曰南京。十一月曰京師。永樂元年仍曰南京。²⁰

「順天府」下之小注曰：「元大都路，直隸中書省」。而「應天府」條下之小注曰：「元集慶路，屬江浙行省」。二者一北一南，方位可知。就《永團圓》劇情而言，第一齣〈壘志〉生蔡文英自報家門時稱「金陵人也」，²¹金陵即南京，可見此劇之時代應在明代。但究竟在明初或成祖之後，作者顯然刻意使之模糊，在此一劇本中既屢用「應天府」之名，又有南京水西門之稱，如第十二齣〈萍拯〉劉義夫婦救起投江自盡之江蘭芳便在南京水西門，²²是後江家人尋女亦皆將劇情發展集中於此地。此外，此劇之主角蔡文英北遊取得功名是在北京，如第十九齣〈獲捷〉是寫家中老母與妻子的等候捷報，老旦曰：「順天至此三千多路，或遲一二日，亦未可知。」²³顯然「順天」是指北京。高誼遇江蘭芳收為義女之情節都與赴京述職有關，第二十一齣〈恩撫〉提及「舍弟在冀州作府，明日

¹⁷ 參見《馮夢龍全集》第四集（江蘇：江蘇古籍出版社，1993年3月第一版），頁31-68。

¹⁸ 參見〔清〕張廷玉等撰《明史》（臺北：洪氏出版社，民國64年11月初版），冊二，頁883。

¹⁹ 參見註18前揭書，頁884。

²⁰ 參見註18前揭書，頁910。

²¹ 參見註4前揭書，頁298。

²² 參見註4前揭書，頁330。

²³ 參見註4前揭書，頁354。



由戲劇情節地圖看李玉「一、人、永、占」劇本的地理空間呈現

送小女到彼居住，待學生出京日，挈之歸鄉便了。」²⁴這是簡述將就近託付其弟照顧義女蘭芳的情節，但從地緣位置，我們可以瞭解所謂「京」，應指北京，顯然故事背景應在明成祖之後。

本文從李玉「一、人、永、占」四傳奇之劇本的地理方位空間呈現作為整理的切入點，繪製地圖以鳥瞰劇作家在劇本中呈現地名方位空間的情形。繪製古代地圖需依時代尋找底圖，但「一、人、永、占」四劇故事發生的時代不同，或者作者有意使之模糊，給予觀眾故事發生於當代的印象，這可能與蘇州派作家喜歡寫時事劇之特性有關。從上文之討論可知「一、人、永、占」大部分故事的時代可以暫訂為明代，《占花魁》的故事雖然非常明確地點出時代為南北宋之交，但嚴格而論，如果要繪製地圖，北宋地圖與南宋地圖應有所區別。為統合性綜觀李玉劇本對地理位置空間運用的情形究竟如何？以下暫繪製一不分時代的地圖，整合「一、人、永、占」四劇以觀李玉譜傳奇所呈現的劇本地理空間位點，以鳥瞰劇作家的地理空間概念。



圖一、「一、人、永、占」重要地名圖

筆者整理「一、人、永、占」四劇之地名作為點繪地理空間位置的基礎，其中《一捧雪》共有 24 個地名；²⁵《人獸關》共 10 組地名，若包含地名之異稱或屬於蘇州之名

²⁴ 參見註 4 前揭書，頁 361。

²⁵ 整理《一捧雪》劇本之地名約略有：錢塘、杭州、蘇州、驪山、定遠、臺州、橫嶼、石州、北京（北京西山）、薊州、海岱門、潮河川、寧夏邊、甘肅邊、三關邊、固原邊、遼東鎮、宣府鎮、大同鎮、



勝，則有 20 個；²⁶《永團圓》可點繪之地名有 20 個；²⁷《占花魁》之地名為四傳奇中最多者，共 28 個，²⁸其中尚不包括屬於西湖之景的名稱。²⁹由上圖之彙整性的地理空間位點的概略印象來看，我們可以發現李玉寫作劇本的地理空間運用非常豐富廣泛，雖然今世學者推論李玉隱居寫劇，而蘇州派作家也有喜歡以當地的人事物為題材而創作的特點，但綜觀「一、人、永、占」四劇劇本地理空間位置的呈現，卻充分表現地理空間開闊，劇作家縱觀天下的視野絲毫不為隱居寫劇所限，這或許就是中國文士「秀才不出門，能知天下事」之傳統特質的表現。若以「一、人、永、占」四劇逐一分析其地理空間位置的運用，我們可以發現《占花魁》的地名雖然最多，但它的開闊性卻不是最大的，因為此劇劇情集中在西湖附近。反倒是《一捧雪》的地理空間方位呈現，是四劇中最開闊和最豐富的，上圖之北方和西南邊界皆由《一捧雪》之人物故里和事功所定。

二、以劇本地理方位呈現分析戲劇情節之舉例

中國傳統戲曲之劇本創作，在故事取材上，有以實作實、以實作虛、以虛作實、以虛作虛等四種方式，³⁰其中尤以「以虛作實」最普遍，但不論何種方式，動人之劇總不離虛實兼運之則。在研究上，以戲劇劇情所提及之地名在合於故事背景時代的地圖上點繪位點，以建立戲劇情節發展的實際空間概念是一種覈實以觀其變的方式。在「一、人、永、占」四劇中，《一捧雪》的地理方位空間呈現是最豐富的，本節以之為點繪地圖之例。按李玉將《一捧雪》之故事背景設定在明代，因此本節以明代地圖為底本，就此劇情發展的重要地名作為位點繪製為圖二之「《一捧雪》劇情所見部分地名地理位置圖」，具體建立劇情發展之地理空間概念。

延綏鎮、開平衛、古北口、江右、福建海城等。

²⁶ 整理《人獸關》劇本之地名約略有：蘇州（姑蘇城、茂苑、吳門、虎丘、胥江、千人石、石觀音殿、滸關、梅花樓、悟石軒）、龍游、青徐、嘉禾、閩廣、清江浦、錢塘江、杭州、京城、瀟海等。

²⁷ 整理《永團圓》劇本之地名約略有：金陵、延安、應天府、諸暨、江西、泰安州、清江浦、順天（河北北京）、淮淝、汶上縣、新橋驛、冀州、濟州、濟南、寧陽縣、西山、東阿縣、涿州涿、鹿驛、青徐等。

²⁸ 整理《占花魁》劇本之地名約略有：汴京、荊門鎮、太原、真定、兩河、相州、磁州、建康、晉州、臨安、揚州、潤州、平江、秀州、延安、西湖、武陵、盛澤鎮、絳州、西柵頭、冷山、燕山、雲中界、泗州、合肥、定遠、六合、藕塘等。

²⁹ 在《占花魁》中與西湖有關之名有：九里松、松木里、蘇隄、三潭、斷橋、十錦塘、上天竺雲漢閣、法相寺、麴院。

³⁰ 有中國古典戲劇運用虛實的四種方式的說明，請詳參曾師永義〈戲劇的虛與實〉，此文收於《說戲曲》，臺北市：聯經出版事業，民國 65 年 9 月初版，頁 23-30。有關戲劇虛實之論的原理，亦可詳參李惠綿《戲曲批評概念史考論》之第三章〈虛實論〉，臺北市：里仁，民國 91 年初版，頁 147-197。

由戲劇情節地圖看李玉「一、人、永、占」劇本的地理空間呈現



圖二、《一捧雪》劇情所見部分地名地理位置圖

再以地理方位具象空間變化之實，作為分析戲劇情節和人物離合各種情境之虛的依據，重新審視當戲劇情節以地理方位變化為核心而思考時，在戲劇情節和人物離合的分析上會產生哪些不同的具體感受。

《一捧雪》寫莫懷古為求功名而一家流離最終團圓的故事。此劇以莫氏家傳玉杯「一捧雪」為貫串全劇之線索。「一捧雪」本名盤龍和玉杯，為唐玄宗講武驪山所得之稀世珍寶，直至宋末一直是國庫之寶，元朝時流落江南，為莫懷古九世祖所得，是錢塘莫氏之傳家至寶。莫懷古在進京求取功名時，在門外巧遇落魄於錢塘的蘇州裱褙湯勤，聽其身世和裱褙技能，好心收留，將之視為知己，攜其入京。在前往京師求官前的餞別宴中取出玉杯飲酒，並說明來歷。至京師後，湯勤因莫懷古之薦，得入嚴世蕃府邸任事。嚴世蕃喜好收集古物，又主掌權勢，常強取豪奪以廣其收藏，湯勤為取得嚴氏信任，特意以所見玉杯質地色澤獻殷勤，後即因搶奪此杯，使得莫懷古幾乎家破人亡。以地理空間之觀點來看此劇，正式劇情開始的第二、三齣之舞臺設定為杭州。第二齣以莫懷古杭州家園之美景開啓情節，敘其準備啓程入京求官之愉悅。在第三齣之末，莫家分為兩線情節，一是隨莫懷古進京求官的侍妾雪豔和忠僕莫誠，以及奸佞湯勤，發展主線劇情；一是留在杭州的莫夫人符氏及其子莫昊。在這兩齣戲中雖以杭州為定點空間，但就劇情而言，已經潛藏兩條因人和因物而動的地理空間挪移暗線。因人而現者為由蘇州人湯勤流落至杭州，被莫懷古收留而帶出的地理位點移動線。因物而現者，為「一捧雪」玉杯在歷史中的移動，它本在帝王之手，由唐代驪山而都城長安，至宋代的都城開封，直到元代才因戰亂流落至杭州，這條因物而動的地理空間位置轉移還包含了四個朝代的時間演進。當以劇情發展的地理位點為觀察核心時，以「玉杯」為主，因物而出的情節動線才容易被凸顯出來，敘述另一種「寶物」在歷史時空中游移易手的故事。而當其與戲劇主



《東吳中文線上學術論文》第九期

角的情節結合時，更能凸顯劇本以「一捧雪」為名的意義。

莫懷古進京帶動情節主線，李玉在第四齣便將劇場舞臺空間定位為京師，明代在成祖之後將京城移至北京，李玉所作《一捧雪》為嚴世蕃當道時期，劇情最後發展至嚴世蕃被斬，莫懷古一家才有機會重圓。就史實言，嚴世蕃之斬應在嘉靖 44 年（1565）。因此，此劇應是明代嘉靖年間故事，所謂京師就是北京。從第四齣至十二齣，莫懷古由求官見受恩於其父有世交之誼的嚴世蕃，推薦湯勤為嚴府裱褙種下禍根，因被陷不得已請工匠依玉杯原樣仿作的〈偽獻〉得官，又以得官之得意宴請湯勤醉酒洩密而事發，湯勤告密，嚴東樓怒索玉杯，最終不得不連夜棄官逃離京師，投奔鎮守薊州的戚繼光。這九齣的內容，舞臺的空間由上下場人物之念說定義，其地理空間位置全在京師，齣目場次的變化只是嚴府和莫氏暫時寄居京師寓所的變換。直至十三齣之後，才開始因莫懷古攜妾、家樸的逃亡而轉移至薊州。從十三齣至二十一齣因劇情發展而在薊州與京師間變換，其實際的地理空間意義已比前九齣開闊，莫懷古在京得罪權臣，接下來要面對的是撲天蓋地的追捕搜索。在第十四齣因忠僕莫誠願意代戮受死以救，又得戚繼光之助，莫懷古易名為歸復，出關投奔潮河川魏參將。第十五齣莫誠代戮死於薊州，雪豔得戚繼光之助暫留於薊州。在第十六齣地點回到京師，追捕者提死者之頭回京復命，卻又因湯勤摸死者頭骨，認為死者頭部無莫懷古所特有的三台骨，而再起〈勘首〉（十八齣）之波瀾，第十七齣〈株逮〉雪豔、戚繼光在薊州起解，準備押回京師受審。第十八齣至二十一齣，李玉又將舞臺空間設定在京師，只是因劇情變化而在錦衣衛、湯府、莫氏原寓所間變化，雪豔最終為救戚繼光，答應嫁湯勤為妾，卻因湯妻之醋，在莫寓成親，雪豔於新婚夜刺殺湯勤後自刎，終葬京師之西山。戚繼光則將莫誠之首帶回薊州與斬後之體合葬。第二大段的情節作者以九齣的長度，將舞臺空間集中在京師，但所不同者是由京而薊而塞外潮河川的變換，是大跨度空間轉移後的重回，在舞臺上道盡各種追捕逃亡的緊張、生離死別的淒楚和忠義貞烈的情義。在京、薊、塞外、潮河川等北方發展的情節是緊湊而攸關生死的大起大落，不再有第一部份江南錢塘蘇杭的悠閒愉快。劇情發展至此，湯勤雖死，但生前慫恿嚴世蕃追殺，累及莫氏一家老少的禍端已起，並未因湯勤之死而暫歇。

《一捧雪》第三部分為雪冤復仇的情節，大禍及杭，第二十二齣〈誼潛〉演莫懷古之子莫昊的老師方毅庵傳遞京師消息，由書童文鹿頂替莫家子流徙，帶莫昊逃至方氏家鄉江右，避難鄉間，幫助莫家留下雪冤復仇命脈的情節；舞臺空間的地理位點設定為杭州莫家。從二十二齣到二十五齣是莫家分三路各自流落的情節。第二十三齣〈邊憤〉寫莫懷古在塞外潮河川巧遇湯勤手下長班，他在湯勤死後偷了些金銀寶物，來往於京師、蘇杭、塞外貿易買賣，由其口中得知雪豔殺湯勤後自刎事。第二十四齣寫莫家妻兒因懷古擅自離職逃亡之罪被流徙，由官府押解經宣府鎮往開平衛的情境，而帶出開平衛與古北口、薊州相鄰，為未來的薊州團圓鋪設地緣關係之伏筆。第二十四齣〈泣讀〉是真正的莫家子莫昊在江右苦讀三年，其師方毅庵由京返鄉，因已選為福建海城縣學教授，在赴任前安排「莫昊」更名「方昊」進京赴考。舞臺以莫昊在江右苦讀之所為地理位置之



由戲劇情節地圖看李玉「一、人、永、占」劇本的地理空間呈現

空間環境。此齣在師生兩人的敘述與計畫中組成兩條行動線：一是方毅庵由京而江右，並即將啓程赴福建海城，結束此人物之舞臺戲份的暗線；一是莫昊由江右到京師赴試，繼續發展情節的空間移動線，銜接第二十六、二十七齣莫昊在京一舉得第，並彈劾嚴世蕃，奉旨巡視九邊等情節。此劇最後以薊州作結，從二十八至三十等三齣，由薊州莫誠之墓而至戚繼光帥府，莫氏夫妻、父子團圓。

綜觀全劇，戲劇舞臺所要呈現的大的地理位置為京師、薊州、杭州。杭州雖為開展劇情之始，但整個情節變化多數在京師和薊州兩地，主軸地點集中，正足以彰顯情節主題。以地理名稱空間變化的觀點看劇情發展，莫家人因莫懷古的離鄉求官各有不同命運，當初莫家同往京城的三人，莫懷古經歷由杭州而京城，再奔薊州，逃亡塞外潮河川，最終重回關內在薊州團圓的過程；雪豔是由杭而京而薊，又因勘首回京，而死於京，終葬京之西山；忠僕莫誠則是由杭而京而死於薊，死後其頭顱被提回京，又因戚繼光之助而得身首相合葬於薊州，這是所有人物中最淒楚壯烈身首離合的空間位移。至於本應留於杭州，靜待莫懷古功成名就的妻兒也落得倉促分離，夫人符氏在杭州起解，一路往北，經宣府鎮而流放開平衛，最終因嚴世蕃之死，一家在薊州團圓，此一情節有頂替莫昊之文鹿與夫人同行；莫昊則是逃至江右而後進京赴選，在京得中功名，巡撫九邊而本要到薊州報仇，卻不想在薊州與父母團圓。莫氏一家三口歷盡奔波的團圓，不只是一僕一妾兩條人命換來的相聚，若由地圖之地理方位的空間差距觀之，可以讓人更具體感受古代文人為貪求功名而鬧得一家離散的辛酸。由此可見，從地圖以觀《一捧雪》之劇情變化，明確的地名位點和地理空間方位能使讀者在閱讀豐富的劇情變化中，增加劇本所欲凸顯之生離死別情境感受的作用。

三、李玉開闢「一、人、永、占」劇本地理空間方位之創作技巧

析論

綜觀「一、人、永、占」四劇，依據情繪製地圖，比較其地理空間呈現情形，可發現副線情節、次要人物，以及劇中人物故里、時代環境講述是劇本開闢寬廣地理空間視野的根本。以《一捧雪》為例，真正的情節主線集中在京師、薊州、杭州三地，但在主軸線之外，此劇另一呈現豐富地名的情節是由戚繼光主領的情節副線，他具有以武將鎮邊屢立戰功的人生經歷呈現劇作時代環境的作用，在此劇中戚繼光的出現常有豐富的劇作空間意象，表現作者對天下大勢的掌握，這是戲曲繼承說唱之鋪陳敘事的傳統。如第四齣在戚繼光自報家門中之「說」提及其為定遠人，這是以自述的賓白帶出人物故里以顯地理空間的方法。而後，戚繼光自述功勳，曰：「自約髮從戎，剿倭寇於海上，滅島夷於台州，橫嶼之酋獻俘，石州之虜授首，百戰百勝，累遷總理。」³¹海上之空間，台

³¹ 第四齣〈征遇〉，參見註4前揭書，頁13。



《東吳中文線上學術論文》第九期

州、橫嶼、石州之名皆因戚繼光之自述與宣講戰功而彰顯氣勢，這一小段內容同時交代明朝的外患。此劇之戚繼光一上場便即將派往薊州駐守，故在賓白中提及：「蒙聖上念薊州乃京師之肩臂，命光節鉞鎮守。」他要從海岱門出京，一路前往薊州，在其帶領部屬往薊州駐守時，與莫懷古在京匆匆相遇而後呈現水路形勢。在第十五齣寫戚繼光接受嚴世蕃所派追捕莫懷古之將的要求審理即地處刑之事，一開始即由帥府營中二名刀斧手上場，鋪敘戚繼光府之軍威：

俺老爺身膺皇命，坐鎮邊關，管轄百萬熊羆，統領十千將佐；風生羽扇，霜肅油幢。舊策三韜，蒙古聞名膽落；新圖八鎮，金人見說心驚。邊若星羅，那寧夏邊、甘肅邊、三關邊、固原邊，邊邊拱伏；鎮如棋置，那遼東鎮、宣府鎮、大同鎮、延綏鎮，鎮鎮推雄。橫槊賦詩，指顧馬翻閼氏血；彈棋卻敵，笑談旗掛契丹頭。

32

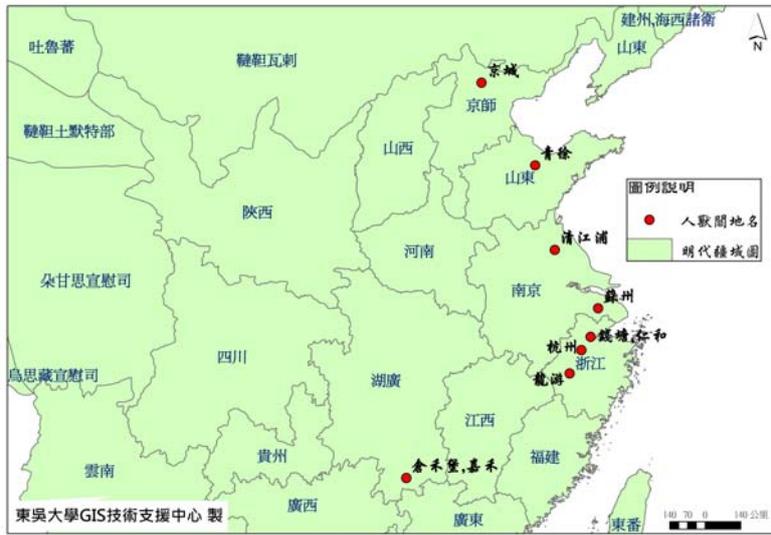
寧夏邊、甘肅邊、三關邊、固原邊、遼東鎮、宣府鎮、大同鎮、延綏鎮等北方與西北邊鎮形勢講說，³³既展現戚繼光之威，同時也開闊戲劇環顧天下的氣象。李玉安排此一人物，在人物移動的地理位置上雖寫得簡明扼要，但其戰功卻使劇作有遍觀天下大勢之氣魄，能表現作者學養。

在李玉的「一、人、永、占」中，相較於《一捧雪》，《人獸關》、《永團圓》、《占花魁》在劇本中所運用的地名顯然比較簡單。李玉為江蘇吳縣人，在創作於早期的「一、人、永、占」四部傳奇中，除了《占花魁》受限於小說原著故事，男女主角為延安和北宋京城汴京人氏外，其餘三部傳奇主角皆是江南人。取材於《警世通言》的《人獸關》即使受原著話本小說影響，在地理空間的呈現上比較侷限，但當詳細分析《人獸關》之地理空間呈現時，也可看到李玉運用次要人物極力突破原著地理空間格局的企圖。小說〈桂員外途窮懺悔〉故事提及的地點幾乎集中在江南蘇州府吳趨坊和浙江會稽，只有在提及施濟子施還為岳父支德所救時，略及其與施濟同窗，一舉得第後為宦他鄉，官至四川路參政，未能報得施家昔日之恩，因此在其辭官還鄉後，於蘇州救起窮困潦倒的施還，將女兒許配給他，認作女婿，在其家中攻讀，準備未來應舉。小說的主要地名只有蘇州、浙江和四川三者。李玉在改編為《人獸關》時，施濟與桂薪兩家施恩與負義事，依然集中在江蘇蘇州府和浙江龍游。但李玉在《人獸關》中創造一名全善的人物——俞德，他是蘇州人，頗有以文臣形象寫《一捧雪》之戚繼光的意象。在《人獸關》裡，李玉將小說中的支德變為俞德，但只存俞德為施濟窗友，未敘俞德曾受恩於施家之事，因此，俞德在此劇中由人物性格塑造所彰顯的道德性情操比小說更崇高。本文依此劇以俞德為主之劇情地名繪製為圖三。按此圖係以明代疆域圖為底圖點繪地名位點，可見《人獸關》所提及之主要人物隨劇情發展而移動之大略地理方位關係。

³² 第十五齣〈代戮〉，參見註4前揭書，頁51。

³³ 各邊鎮之地理位點請參見本文第二小節之圖二「《一捧雪》劇情所見部分地名地理位置圖」。

由戲劇情節地圖看李玉「一、人、永、占」劇本的地理空間呈現



圖三、《人獸關》劇情所見部分地名地理位置圖

《人獸關》第二齣正戲開始即述俞德新遷山東廉使，施濟在虎丘悟石禪家置酒話別。李玉將俞德寫為宦途順遂，倍受朝廷器重的賢德之士。俞德是讓《人獸關》戲劇舞臺的地理空間呈現更為開闊的人物，他由蘇州至山東任職；在浙東海寇竊發之際，受命提師征討，往南節制閩廣，在改調將離之際，又述青徐、濟寧各府州縣來送的情節；其南征之路則是往嘉禾進發，送女兒回蘇州，再領軍往南征討。俞德妻早喪，第六齣〈閨箴〉寫攜女在山東任中，平日嚴格訓誨，勉其應以貞姬孝女自期，為將之許配給施還鋪設情節。第十五齣之末，寫俞德離開山東的情境，曰：「齊魯山青未了，行行莫憚遙。三錫聖恩叨，萬里妖氛剿。胸中兵甲饒，誰數漢嫖姚，管取成功銅柱標。金鐙凱歌敲，澄江決獵梟。英雄未老，看指日名高廊廟、名高廊廟。」³⁴俞德雖為文士，領兵卻有武將氣吞山河之勢，在清江浦戰船擺列河下，俞德由此登舟南征。第二十二齣〈拯溺〉寫俞德在閩廣剿除賊寇之後班師復命，在行經錢塘江時救起要經杭州回鄉而翻船的施氏母子，聞其家道中落，即將女兒許配給故人之子，並為其安頓生活，買回施氏故居，在施還因整理房屋得家藏之財而興復家業後，又安排其進京赴選，得中科第，重耀施氏門楣。在此劇中，京師依然是求官之地，施還雖在京得官，但其揚眉吐氣之榮耀卻彰顯於蘇州家鄉；但桂薪和尤滑稽雖也至京求官，卻是夢碎而回。

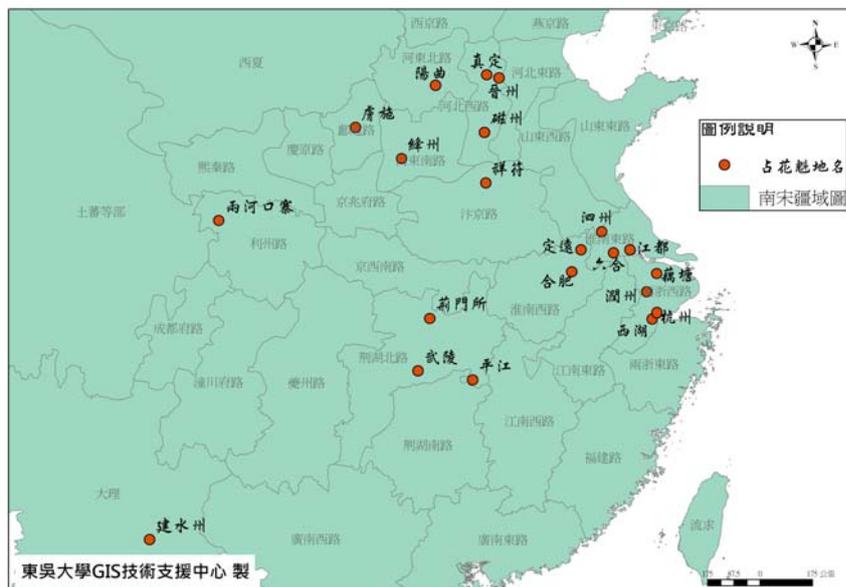
《占花魁》和《人獸關》二劇同樣受到取材自話本小說故事的影響，但二者的地理空間呈現明顯不同。《人獸關》一劇地理空間之開展完全由俞德的為官之路所鋪設，而《占花魁》則由多個人物、多條路徑所共成。當然，如果以李玉《占花魁》與小說之〈賣油郎獨占花魁〉相比，則李玉劇作之地理空間呈現顯然比小說原作開闊。李玉將小說改編為《占花魁》時，秦種變成世居延安的將門之後，其父秦良分守荆門鎮；莘瑤琴則為本居汴京的官宦之女，因父死而依叔父生活，其逃難本隨叔父夫妻而行，後為其父舊屬

³⁴ 參見註 4 前揭書，頁 153。



《東吳中文線上學術論文》第九期

所騙，遂與叔父走散。兩主角因故里、家世的差異，即多出一些地理空間位點。其次，作者再就南北宋之際政權轉移的時代變化著力鋪陳，寫由北而南的逃亡者要到新都臨安之路，帶出揚州、潤州、平江、秀州等地。³⁵在寫這些亂離的情境前，李玉先在第三齣〈虜焚〉以大金之太子丞相、將領在汴京的對話，寫金兵打下宋室王朝的情形，太子本欲往太原、真定、兩河、相、磁等處掃蕩，但右丞發現康王已逃往相州準備南渡，因此領兵南來。第四齣〈渡江〉便承此而寫，描述康王得管轄相、磁二州的神靈崔府君之助，³⁶泥馬渡江，建都臨安的情節。在提及崔府君身世時自述本為東漢晉州人氏，生前文章滿腹，秉性正直無私，死後蒙上帝授予府君之職，又引出晉州之名，讓戲劇的地理方位呈現更為寬廣豐富。此外，在此劇中開闊天下視野者尚有秦種之父秦良，他與大金、劉豫等共成講述天下大勢的人物。第十三齣〈北還〉寫他在戰亂中被拘留於冷山，後來偷出燕山，奔回南國，由雲中界而到泗州投奔故友淮西制置使楊沂中麾下之事。第十六齣〈偽冊〉以劉豫主場，寫其貪生怕死，又喜愛權勢，是一亂世貪婪將領的醜陋情態，他在濟南接受金朝冊封，背叛宋朝；二十一齣〈偽冊〉則是前二齣內容的結合發展，劉豫三路南侵，兵犯合淝、定遠、六合，在秦良等預計劉豫將攻合淝之夜，領精兵抄出藕塘埋伏，一戰而擒下劉豫父子之情節，立下戰功，為末齣秦氏父子在西湖法相寺團圓鋪陳。下圖以南宋疆域圖為底圖，繪製《占花魁》劇情所見部分地名地理位置圖，可略見其情節發展之形勢。



圖四、《占花魁》劇情所見部分地名地理位置圖

李玉的《占花魁》男女主角所領之情節線依然集中在臨安（即杭州），但對於小說中非常細膩的西湖諸景的描寫，李玉顯然作了淡化的處理，因情節線發展皆在西湖，他不能不寫，但他將之簡化、模糊，將焦點集中在臨安—南宋京城的大地方觀念中。他在小說

³⁵ 第五齣〈拐給〉，參見註 4 前揭書，頁 215-218。

³⁶ 參見註 4 前揭書，頁 213。

由戲劇情節地圖看李玉「一、人、永、占」劇本的地理空間呈現

之外所增出之宋金對壘的作戰發展，是使其劇作更表現出強烈家國與歷史關懷的關鍵。

李玉寫《永團圓》先以金陵為背景，在十七齣以前，戲劇的情節發展皆以金陵為主，其中只有提到蔡文英之友王晉為延安人，應天府尹為越之諸暨人。第十齣〈貞夢〉寫旦角江蘭芳因得母親托夢，知父親可能破壞她與蔡文英之婚事，她將因此而陷入不貞不義之惡境，夢醒之後投江自盡。第十二齣〈萍拯〉情節地點仍在金陵，江西人劉義夫婦因要到泰安州進香，在南京水西門外救起江蘭芳，聽其際遇，便將其帶在身邊，一同到泰安進香，未來再作道理。劇情由江蘭芳帶出一條離鄉背井的行動情節線。劉義夫婦本來一直走水路，救了江蘭芳後，他們在清江浦捨舟就陸，在近山時遭雄雞泊強盜打劫，江蘭芳被留在賊窩。後來應天府尹高誼在北上朝京之時經過汶上縣，險被賊人所殺，因得江蘭芳之警與幫助半夜逃脫，當賊寇為官府平定後，高誼便收江蘭芳為義女，先將之送至於冀州為官之弟的府中居住，而後上京，等回鄉時再攜之同返鄉里。高誼上京時，在涿州遇到已捐納求得小吏之職的江納，在京入覲後得命督視三邊，後又得巡撫山東之命，便攜義女同往山東，當時蔡文英已在京得第，授山東袁州府寧陽縣尹，王晉授濟南把總之職，駐札寧陽縣，江納為東阿縣主簿，在二十四齣之後所有劇情都集中在山東。

《永團圓》一劇，蔡文英的行動線比較簡單，以金陵、京師、山東濟寧為主，其中京師只是過場性質，金陵和山東濟寧才是主要情節發展的地點。在劇情發展上隸屬於蔡文英之情節線有代替姊姊先嫁給蔡文英的江蕙芳與其婆婆蔡母，但從地理方位的移動而言，蕙芳與蔡母只有從金陵直接到山東濟寧的位點移動，與蔡文英雖同屬一線，但地理位點之動卻不盡相同。在各情節線中，江蘭芳的際遇和地理方位流轉的情形最波折多變，其所行之路是由劉義夫婦和高誼所銜接完成，這是李玉安排劇情的細膩之處。下圖以明代疆域圖為底圖，點繪此劇劇情發展位點，以略見其方位關係。



圖五、《永團圓》劇情所見部分地名地理位置圖



由此劇之劇情發展分析，這是一個劇情由南而北，群體北移的地理方位呈現的寫作方式。雖然此劇也是由多人所共成的地理空間位點轉移，但其筆法和運用人物的技巧顯然與《占花魁》不同。由此可見李玉開闢「一、人、永、占」劇本地理空間方位的創作技巧雖有一些規律，但也有許多變化性技巧。

四、李玉劇作之地理空間呈現的陰陽界域和詠唱江南美景的特點

析論

李玉的《人獸關》有闡揚古代民間信仰善惡有報之因果觀的傾向，在劇中他安排為人間示警的仙界與地府等界域，這是比較特殊的空間概念。此戲一開頭不同於一般的明清傳奇以副末開場作為家門，而是以來自南海洛伽山的觀音菩薩指示姑蘇城土地、藏神、睡魔示夢的演出，點明姑蘇城將有一場果報喚醒世人負德背恩、獸心人面、不顧生死輪迴的迷誤。此齣之標目以〈慈引〉為名，戲劇之舞臺空間為姑蘇城之仙界，是虛實雙運之筆，不同於一般凡人所見的界域。第九齣〈獲藏〉承此而寫，但卻是人間桂薪之夢境，使其發現施家藏於土地之中的祖產，是以姑蘇人間的夢境作為虛幻與真實之境相交的界域。兩齣戲若依人間的地理方位概念而言，都在蘇州，但就空間界域而言，卻有神佛空境和介於真幻之間的夢寐虛景的設置，最終又變為人間實境之差異。至於第二十六齣〈冥警〉，是桂薪至京求官被騙後，氣憤難耐，欲殺尤滑稽而夢至閻王府，知忘恩負義之妻兒將投胎轉世為狗之警，而即時醒悟，決定不殺尤滑稽報仇，即刻奔回龍游的情節。此事在京師發生，但卻是一個似閻羅殿又似夢的特殊空間界域，產生閻羅殿之空間與北京重疊的地理位點意象。作者在蘇州與京師雖各安排一特殊的空間界域，但前者是仙佛菩薩之界域，後者卻是地府懲戒之幽冥界域，李玉有求官坎坷的經歷，蘇州、京城二者之差異可能代表作者人生際遇裡某些眷戀與惆悵之潛意識的投射。此劇陰陽虛實真幻流轉的變化充滿劇場的和想像的空間界域轉換的趣味。至於《占花魁》第四齣〈渡江〉寫康王得管轄相、磁二州的神靈崔府君之助的情節，則是以神為媒介，穿越歷史，帶出崔府君生為人時的家鄉故里－晉州，豐富戲劇的地理方位，又以人間和神仙界域交錯為用的方式，以似夢非夢，是神界又是人間的重疊，有神有鬼有人，在匆忙中真幻之境模糊重疊，以似假還真的方式轉化人神不同界域，以地理空間互通的想像交疊為奇幻真實相錯之境，最終真成其事，但此境又不可追究，多變豐富的戲劇性想像，強化劇場效果的精彩情節，又是另一種陰陽虛實真幻流轉的變化，其中也充滿劇場的和想像的空間界域轉換的趣味。

綜觀四劇，李玉亦擅長運用變化地理名詞創造錯覺以豐富地理空間呈現的技巧，如在《人獸關》中由上一小節所論，可知此劇劇情發展空間以浙江和江蘇為主，但李玉在運用地名時，浙江只提及龍游、杭州和錢塘江，尤其是當其將舞臺空間設定在龍游時，全無任何名詞轉換，從劇情發展觀察，對桂薪和施還而言，龍游是為惡與遇險之地，沒



由戲劇情節地圖看李玉「一、人、永、占」劇本的地理空間呈現

有其他地理名詞的轉換似乎有清冷淒楚的象徵寄寓其中。相對於龍游，作者在寫蘇州時，經常變換名詞，不斷運用姑蘇城、姑蘇、蘇州府、蘇城、茂苑、吳門等地理名詞，增添許多雅致的文學趣味與意蘊，也給人空間不斷轉換的錯覺；但若就地圖之實際位點覈實，實無任何變化。在劇本閱讀中，此類地理空間的豐富感來自地理名詞轉換的文學技巧。此外，李玉在《人獸關》中也喜歡在蘇州之大範圍提及更細緻的蘇州名勝景點，如虎丘、千人石、石觀音殿、澣關、梅花樓、劍池、悟石軒。既以諸蘇州勝景名詞豐富詞采意象，又以蘇州美景作為譜曲填詞和賓白寫作的歌詠江南美景的素材。如第二齣〈離樽〉寫往由虎丘情境，曰：

（正宮過曲）【錦纏道】（生）駕輕航，浪溶溶流霞漾光，搖曳水雲鄉。趁浮鷗，乘風已過山塘。遙望著樹籠烟山嵐鬱蒼，塔沖宵殿閣輝煌。霸業已荒涼，問埋劍千年故壤；虹氣閃精芒？只餘得雄心骯髒，空教人弔古意徬徨。³⁷

這是寫江南水鄉之美，有蘇州園林，有遙想吳王夫差吳越相爭之歷史，劍池、虎丘塔傳說。無數吳文化和蘇州美景都寄寓其中。在此齣的遊賞之中，又以【普天樂】和【古輪臺】歌詠各種蘇州美景，如曰：

【普天樂】石雖頑，曾聽講。閣凌空，西山爽。茶經載、茶經載，清冷三泉，磧依然古鶴何方？看白雲千頃，極目正蒼茫。樓仰坡仙，今古今古，無盡詩囊。

（中呂過曲）【古輪臺】（付淨）韻悠揚，鐘聲松籟兩鏗鏘，鳥啼花落肅然況。一僧扶杖，片石孤雲，此際都空相。（生）月夕花朝，佳人詞客，探奇選勝競傳觴。人今石古，總銷磨幾曲笙簧。（合）半龕佛火，一卷殘經，數聲清磬，身世兩相忘。人和石，悟時應共點頭忙。³⁸

以上兩曲除了歌詠「生公講臺」、「生公說法，頑石點頭」之傳說，描摹佛教禪宗重視直指人心之傳統，既要頓悟空相，又有鶴舞、巫葬、輪迴轉世真情不斷的內涵，江南美景與風物使其所用地理空間呈現更顯具象意涵。

至於在《一捧雪》中，李玉集中描寫的江南就不再是蘇州，而是浙江錢塘之園圃與西湖之美。如莫懷古自述宅後有一疊石通渠，茂林修竹的雅致「嘯圃」。在梅花開時便邀夫人共賞「花霧濛濛，香風陣陣；古幹輕裁玉，寒梢細點瓊」的美景；在符氏夫人眼中這平園十畝梅便是「錦繡萬花谷」。在賞玩飲酒中唱道：

（商調過曲）【梧桐樹犯】羅浮夢裡遊，姑射雲中岫，怎如我寒玉千林，收拾來襟袖。看高低亭榭和香構，遠近峯巒疑雪浮。【五更轉】橫斜影弄清溪瘦，剪剪蘋風，一片幽芬輕透。

³⁷ 參見註 4 前揭書，頁 110。

³⁸ 參見註 4 前揭書，頁 111。



《東吳中文線上學術論文》第九期

(南呂)【浣溪紗】詩滿囊，樽有酒，對孤芳助興消愁。飛飛花片苔如綉，轉轉鶯聲香欲流。斜陽溜，看取那影亭亭移素手，宛身在眾香國裏淹留。³⁹

【東甌令】霞千縷，月一鉤，好伴梅魂凝醉眸。看歸鴉幾點爭先後，晚炊起烟橫甃。⁴⁰

〈樂圃〉一齣既寫橫斜弄影的梅林、清溪，鶯囀園林的聲音之美；也是園林亭榭高低有致，遠近山林映襯的江南之美。這是莫懷古得先祖德蔭，生活富足美好的安逸；也是李玉心中江南悠閒、萬事俱足，宛如神仙境界的人世之美。因此藉符氏之口，勸莫懷古應知足，不要進京求官，莫懷古卻以嚴東樓屢邀而執意離家。與入京後的種種驚險相較，在其面對嚴東樓的追殺時所唱之「(越調過曲)【小桃紅】鬼門關上暫流連，一似那泡影光如電也。冀話連床，翻成頃刻命歸泉。」⁴¹這是無比美好的安逸，但莫懷古卻放棄了，為求功名而換來各種淒涼。

在《占花魁》中，李玉是以西湖美景與美人交疊的方式，使美景與美人相互映襯。在〈再顧〉中，寫秦種在見過美娘之後，為其美貌所迷，翌日忍不住希望再覩佳人之美而遊西湖。他在西湖邊流連，等待佳人再現，唱道：

(仙呂入雙調過曲)【忒忒令】西子湖迢迢繞旋，天台路匆匆偏遠。迷離望眼，怕又早天兒晏。博得個花弄影，竹搖風，人移玉，也算做三生不淺。

【嘉慶子】雙扉半掩簾漫捲，只有那乳燕呢喃語畫椽，零亂花飛依蘚。好教我愁似織、望將穿。早難道昨日這一會呵！渾如夢，更疑仙

【尹令】(旦)度柳浪鶯聲百轉，過花港蘋香一片，春曉蘇堤芻蕘。(淨)姐姐，今日齊太尉老爺的船泊在斷橋，請姐姐快些下船。(旦)橋斷山連，絕勝仇池小有天。⁴²

蘇堤、斷橋都是西湖名勝，作者以之寫西湖之美。秦種在如願得賞，得見佳人後，雖只是遠觀，但已無比歡欣。故唱道：

【品令】真個是傾城傾國，花笑玉生烟。他向湖邊青雀，頃刻影飄然。徘徊顧望，恍隔雲階面。為雲為雨，怎做曲終不見？指點迷津，想洞口漁郎自有船。

一首【品令】，正是秦種眼中西湖之美與佳人之美迷濛重疊的勝境。在美人遠去後，他猶是不捨，在臨湖酒樓中稍飲以遠眺佳人，【豆葉黃】便是其眼中美景。

【豆葉黃】望琉璃萬頃，碧草芊芊。見浮屠倒影中流、見浮屠倒影中流，水色接

³⁹ 參見註 4 前揭書，頁 6。

⁴⁰ 參見註 4 前揭書，頁 7。

⁴¹ 參見註 4 前揭書，頁 47。

⁴² 《占花魁》第十四齣，參見註 4 前揭書，頁 244-245。



由戲劇情節地圖看李玉「一、人、永、占」劇本的地理空間呈現

山光如練。馬嘶金勒，珠聯翠鈿。看多少蘭橈畫舫、看多少蘭橈畫舫，盡度曲臨風，聒耳笙歌鬧喧。

李玉除了以曲文直接歌詠園林、西湖美景、美人，也常暗用劇作情節以展現江南勝境，如絕世古董「一捧雪」從歷史的流轉中歸於江南，它雖為莫懷古一家帶來生離死別的淒楚，但也造就了莫昊終是發憤圖強，一舉及第之美事，而最終此一絕世古董依然回歸江南莫家。再者，四劇中充滿人物性情之美，如雪豔、江蘭芳的貞義，在《人獸關》中即使有桂薪一家的忘恩負義之行，即使父母之命難違，但桂氏之女卻始終不忘情義，在〈惠姑〉中有於苦難中贈銀，助其還鄉的情義。其中施濟的樂善好施，其慈善之仁心，幾乎是世間所無；而俞德雖為文士，李玉將之塑造為具有俠骨丹心之義的仁厚長者，在施還最困苦時將女兒下嫁，助其成功；當桂薪懺悔認錯，不但將桂氏女收為義女，又勸其女與之共事一夫；勸施母與施還寬恕桂薪，善待桂氏女。李玉筆下的施濟與俞德二人都是蘇州人，二人之德幾乎是仁義之士的典範。這些都具有具體豐富劇本地理空間內涵的意義與意象。

結語

李玉在明清時期是極有代表性的劇作家，他的生平可考資料或許不多，但他的戲劇作品豐富多彩，在他的戲劇作品中所呈現的戲劇與文學藝術的成就，既具有個人特色，也呈現著蘇州派作家的共性特點。

「一、人、永、占」四劇是李玉的早期作品，應完成於明末，正文第一部份彙整「一、人、永、占」四部傳奇在劇情發展中所用的地名，先打破劇情設定之時代限制，繪製四劇之地理空間運用的總圖以鳥瞰其特色，發現李玉寫作劇本的地理方位運用非常豐富廣泛，充分表現作者嘗試以戲劇展現天下大勢之企圖，也有中國文士關心「天下事」之傳統性格。若以「一、人、永、占」四劇逐一分析其地理空間位置的運用，我們可以發現《一捧雪》的地理空間方位呈現是四劇中最開闊豐富者，《占花魁》的地名雖多，卻遠不及《一捧雪》之開闊。第二部分以《一捧雪》為例，分析劇本地理方位呈現之視野與戲劇情節的關係，可發現以劇本的地理空間位點變化觀察劇情發展，對劇作敘事情節之發展線會因人與物的空間位移分析而產生不同的思考和感受。如雪豔和莫誠同樣為莫懷古而死，共同依循杭州、北京、薊州的地理位移發展情節，但雪豔從薊州回北京復仇後自刎而身葬異鄉；莫誠則是在薊州喪生，頭顱被提回北京復命與受審，其回京是身首異處的攜離，最終身首合葬於薊州則是戚繼光之德，雪豔和莫誠二人之京薊往返代表不同的淒楚，而莫誠更增添忠僕之淒涼與可憐可嘆。《一捧雪》因有逃避追捕或禍及莫氏至親和家人流放的劇情，幾乎是一人一條流離路線，其淒涼情境的創造在分析地理方位的關係後更顯而易見。

分析李玉「一、人、永、占」劇本開闊地理空間方位之創作技巧後，可見李玉擅用



《東吳中文線上學術論文》第九期

副線情節、次要人物，以及劇中人物故里、講述時代環境，為劇本開闊寬廣的地理方位空間視野。如《一捧雪》之戚繼光、《人獸關》之俞德都屬以次要人物帶情節副線以開闊地理方位空間的方式；《占花魁》和《永團圓》雖以講述時代環境為主而開闊劇本的地理方位空間，但前者因有南北宋之交的時代亂離，李玉以劇中人物共成地理方位空間開闊之境，後者則以情節發展之前後變化，主角之求官得官，作為群體由南而北之空間位移方法。綜觀分析可見李玉開闊「一、人、永、占」劇本地理空間方位的創作技巧雖有一些規律，但也有許多變化性技巧。總體而論，四劇的豐富性地理方位空間呈現著李玉關懷天下的寫作特質。

《人獸關》和《占花魁》雖是改編自話本小說，要有大幅度的改變似乎有其難處，但李玉不為原著所限，不論故事時代、人物或情節都有其自出機杼的變化。在「一、人、永、占」中，地理空間呈現運用同一地理空間藉由陰陽界域轉換或交疊的方式，或地理名詞的變化等方式以豐富劇本的地理空間感的技巧，如《人獸關》和《占花魁》有仙佛、人間、幽冥、夢境空間界域轉換的設計，使陰陽虛實真幻流轉的劇場的和想像的空間界域充滿趣味。而江南美景之詠唱，人物性情之描寫則具有豐富劇本地理空間之具象內涵的意義。

本文之作感謝東吳大學 GIS 技術支援中心資深助理黃映翎小姐之熱心協助，為本文繪製所需呈現地理方位之地圖。以圖呈現劇作之地理方位，更容易感受李玉所要描述的戲劇人物的際遇，不論《一捧雪》或《人獸關》、《占花魁》、《永團圓》劇中主要或關係劇情發展之人物的行動路線，都容易透過地圖瞭解其方位，但一些小地名仍無法完全呈現，這是日後筆者還需努力之處。

A Study on the Spatial Presentation in Li Yu's Plays through the Map Tracking of Plots: *Yipengxue, Renshouguan, Yongtuanyuan,* *Zhanhuakui*

Hou, Shu-chuan*

Abstract

Yipengxue, *Renshouguan*, *Yongtuanyuan*, *Zhanhuakui* are famous plays in Li Yu's early years, which demonstrate Li's talent of creating dramatic and intense plots. The study will take an overall vision of above four plays to induce Li's usages of geographic spaces and names. The second section will use *Yipengxue*'s geographic shifts as an example to analyze the play's spatial viewpoints, for within these four plays, *Yipengxue* is the most dramatic one, and therefore has the richest geographic scenes. To conclude Li's technique, the shifting spaces by minor actors expresses Li's concern with the land and the people; the way Li switches geographic names between local sceneries like Suzhou, Qiantang, Xihu enhances the dramatic effects.

Keywords: Chinese opera, Li Yu, *Yipengxue*, *Renshouguan*, *Yongtuanyuan*,
Zhanhuakui, geographic space,
Legend (*Chuanqi*) of Ming and Qing Dynasties

* Dr. Hou, Shu-chuan is an associate professor in the Department of Chinese at the Soochow University.



東吳大學
Soochow University

《中文標算》

東吳中文線上學術論文

《東吳中文線上學術論文》第九期

李商隱上令狐相公七狀探微

鄭宇辰*

提 要

狀體在李商隱四六中佔據最大的數量，其中〈上令狐相公狀〉前後多達七篇，在他的駢文中有相當的代表性。透過結構章法和字句修辭的分析，可見其章法是嚴謹的起承過結法，並有邏輯清楚的「破題」、「頌德」、「入事」、「自敘」、「述意」，這為後世四六文的制作，創立了一可依循的程式。其字句修辭表現出四六文特有的修辭方法，如「以熟代生」、「截取片語」、「融會字樣」、「化語渾成」、「融化相串」等藝術手段，可謂「今體之金繩，章奏之玉律」。

關鍵詞：李商隱、令狐楚、四六、上令狐相公狀

* 東吳大學中國文學系研究所碩士生



一、前言

根據劉學鍇、余恕誠著《李商隱文編年校注》，編年文 335 篇，未編年文 17 篇，共 352 篇，而「狀」一文體就有 152 篇，可見「狀」體在李商隱駢文中佔著最多的數量。明徐師曾《文體明辨序說》釋「書記」曰：

按劉勰云：「書記之用廣矣。」考其雜名，古今多品，是故有書，有奏記，有啟，有簡，有狀，有疏，有牋，有劄，而書記則其總稱也。……今取六者列之，而辯其體以告學者：一曰書，書有辭命、議論二體。二曰奏記。二者並用散文。三曰啟，啟有古體，有俗體。四曰簡，簡用散文。五曰狀，狀用儷語。六曰疏，疏用散文。然狀與疏諸集不多見，見者僅有此體，故姑著之，要未可為定體也。世俗施於尊者，多用儷語以為恭，則啟與狀疏，大抵皆俗體也。¹

明確指出「狀」是儷語駢體，因此在李商隱文集中的僅有的五篇「書」體全是散文²。徐師曾又說「狀與疏諸集不多見」，清吳曾祺釋「狀」曰：

論事之體，與奏疏同；謂之狀者，謂條其事實而上之。漢以前傳者有〈趙充國〉一篇，唐以後此等文甚多，然亦有施之書牘者。如韓退之〈薦侯喜狀〉是也。與上書不獨施之奏議者，可為一例。而後世乃以為獄詞之別稱，非其舊矣。³

他指出「狀」體在唐以後才大量出現。近人張相說：

狀之為言陳也，陳述事實，施之自敵以上，其體與箋、啟為近。⁴

清王之績說：

書、記之用不一。書則有若時政、經學、論文、師友、規諫、遊說、投謁、陳情、辨賢，奏記則有若定策、規諫、辭免，啟則有若慶賀、辭免、陳情、投謁、通問、陳謝、報謝、戒賓、餽遺、婚聘，簡則有若規諫、請勸、通問、答報、稱頌，狀則有若慶賀、報謝，疏則有若迎迓之類。⁵

可知「狀」體的特徵和用途有二：一是「陳述事實」、「條其事實而上之」，二是施之書

¹ 〔明〕徐師曾：《文體明辨序說》，王水照編：《歷代文話》（上海：復旦大學出版社，2007年11月一版），冊2，頁2099。

² 此五篇書體為：〈別令狐綯拾遺書〉、〈上崔華州書〉、〈與綯進士書〉、〈為濮陽公與劉稹書〉、〈為河東公上西川相國京兆公書〉。

³ 〔清〕吳曾祺著、今人楊承祖點校：《涵芬樓文談·附錄·文體芻言》（臺北：臺灣商務印書館，1998年6月二版），頁135。

⁴ 近人張相：《古今文綜評文》，王水照編：《歷代文話》，冊9，頁8803。

⁵ 〔清〕王之績：《鐵立文起》，王水照編：《歷代文話》，冊4，頁3667。



牘，「與箋、啓爲近」、「有若慶賀、報謝」。

在李商隱駢文中，「狀」體數量既多，又適逢此體大量出現之際，則在他的文集中自有其代表性，足爲後世立法。其中多數的「狀」體都是爲人代作，少有爲己而作，而其中爲己而作的〈上令狐相公狀〉，前後則有七篇。李商隱的駢文寫作既啓蒙於令狐楚，則他的〈上令狐相公狀〉七篇當可見其駢文藝術的高度表現。

以故，本文先將李商隱與令狐楚的關係與〈上令狐相公狀〉七篇的寫作背景作一交代，再借鑑文章結構學，分析其藝術手法，以及觀察其在駢文史上的意義與影響。

二、生平概況與寫作動機

李商隱是晚唐著名的詩人，其四六亦頗負盛名，本節略述其生平概況及〈上令狐相公狀〉七篇的寫作動機。

（一）生平概況

李商隱，字義山，號玉谿生。遠祖世居懷州河內（今河南省沁陽縣），至曾祖母盧氏時徙居滎陽，義山於憲宗元和七年（西元 812 年）初生於此，宣宗大中十二年（西元 858 年）卒於鄭州，年四十六。

自稱與皇室同宗，但高、曾祖以下幾代，都只做到縣令縣尉、州郡僚佐一類下級官員。父親李嗣曾任獲嘉縣令，早逝，故云「宗緒衰微，簪纓殆歇」（〈祭處士房叔父文〉），「四海無可歸之地，九族無可倚之親」（〈祭裴氏姐文〉）。李商隱在這嚴峻寒微的環境中，勸奮讀書，獵取功名，以圖振興家道。其一生經歷，概可三分：

1、哀樂少年

文宗開成二年（837）以前，爲其少年時期。隨父到浙江。九歲父死，奉喪侍母歸鄭州。後數年間，與弟義叟從堂叔學習經書文章。十六歲，作〈才論〉、〈聖論〉，以古文見聞於士大夫。文宗大和三年（829），受天平軍節度使令狐楚特聘入幕。令狐楚愛其才，讓兒子令狐綯與遊，並親自指點他寫作駢文。大和六年，令狐楚調任河東節度使、北都留守，李商隱隨至太原。開成二年登進士第。

2、黨爭仕途

開成三年到武宗會昌六年（846），爲其中年時期。開成二年冬，令狐楚病死，義山頓失依恃。次年至涇州（今甘肅涇川縣），入涇原節度使王茂元幕，娶王女爲妻。時朝內以牛僧孺和李德裕爲首的牛李黨爭正熱，令狐楚父子屬牛黨，王茂元則接近李黨。李商隱轉依王茂元門下，令狐綯及牛黨中人認爲他「背恩」「無行」（《舊唐書·李商隱傳》），乃極力排斥，從此他成爲朋黨相爭的悲劇人物。這年春，參與博學鴻詞科考試，先爲考官所取，複審時卻遭除名。次年始授秘書省校書郎，後調任弘農縣尉。卻因「活



《東吳中文線上學術論文》第九期

獄」事忤觸上司，幾乎罷官。開成五年冬，辭尉職。會昌二年以書判拔萃，重入祕書省爲正字。不久又因母喪居家，會昌五年冬服滿後返職。

3、三入幕府

宣宗大中元年（847）以後，爲其晚年時期。宣宗即位後，一反武宗之政治措施。會昌年間得勢的李德裕黨紛遭貶逐，令狐綯入相，李商隱受到進一步壓抑，只好到遠方幕府安身。從大中元年至九年，先後三次赴桂州（今廣西桂林）、徐州、梓州（今四川三台）入幕。大中五年（851）赴梓州幕府前，妻王氏病故，精神上蒙受沉重打擊。居東川時，常抑鬱不歡，頂禮佛教，甚至想出家爲僧。大中九年冬，梓州幕府罷，義山返歸長安。次年任鹽鐵推官。大中十二年（858），罷職回鄭州閑居，約於該年底病逝。晚唐詩人崔鈺〈哭李商隱〉說他：「虛負凌雲萬丈才，一生襟袍未嘗開。」

（二）寫作動機

大和三年己酉（829）

十八歲。本年三月後，以所業文拜謁令狐楚於東都，楚奇其才，令與諸子（緒、綯、綸）同遊。參與文會，並曾謁見時任太子賓客分司之白居易，受其禮遇。從叔處士李某卒。歲末，天平軍節度使（駐鄆州）令狐楚聘請商隱入幕爲巡官。商隱隨楚至鄆。

大和四年庚戌（830）

十九歲。在鄆州令狐楚幕。楚授以駢文章奏之道，始通今體。

大和五年辛亥（831）

十九歲。在鄆州令狐楚幕。正月，得楚贊助，在長安參加進士試，主考官賈餗。不第後仍返鄆州。

大和六年壬子（832）

二十歲。二月甲子（初一），令狐楚檢校右僕射，兼太原尹、北都留守、河東節度使。正月，李商隱在長安第二次參加進士試，主考官賈餗。下第後會上令狐楚狀（〈上令狐相公狀一〉），語多希望入幕之意，其後當入楚太原幕。

大和七年癸丑（833）

二十二歲。本年第三次應舉，知舉賈餗不取。太原幕罷，商隱曾回鄭州，謁見鄭州刺史蕭澣，受其禮遇。離鄭州後又至華州，依其重表叔、華州刺史崔戎。受其厚遇，在幕中代擬表奏。〈上令狐相公狀二〉作於此。

大和八年甲寅（834）

二十三歲。因病未應試。

大和九年乙卯（835）

二十四歲。春，商隱應舉，知舉崔鄆不取。

文宗開成元年丙辰（836）

二十五歲。春夏在長安，與令狐綯、李肱等有交往。令狐楚於開成元年出鎮興元，



四月甲午以右僕射、諸道鹽鐵轉運使令狐楚檢校左僕射，為山南西道節度使。商隱〈上令狐相公狀三〉約作於此年十月。疑商隱未赴山南幕以前，楚為之推轂於禹錫，故有「仰載吹噓」之語。〈上令狐相公狀四〉約作於此年冬，令狐鎮興元時，文為令狐賜綃致謝，當在未第時。

開成二年丁巳（837）

二十六歲。春，商隱應舉，高銜知貢舉，令狐絢雅善銜，獎譽甚力，擢進士第。〈上令狐相公狀五〉約作於正月二十四日稍後。三月二十七日稍前，商隱登第東還後，作〈上令狐相公狀六〉。夏秋間，作〈上令狐相公狀七〉，賀楚子國子博士緒風痺痊復。是年十一月，令狐楚卒於鎮，商隱為之草〈尋醫表〉、〈遺表〉。

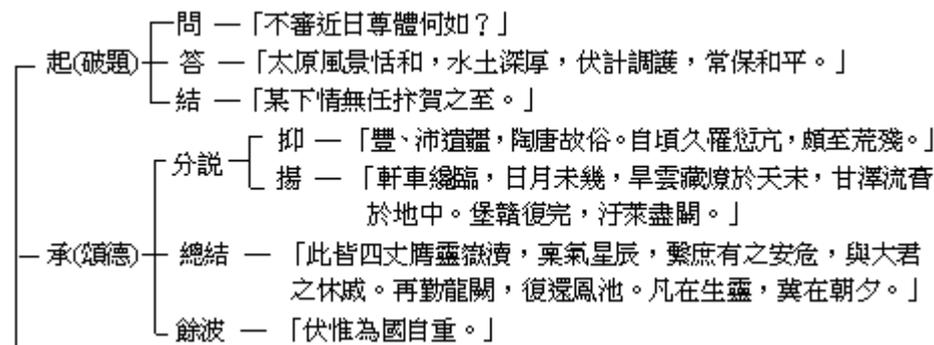
三、文章組織

文章組織是臨文的實際工夫，自來能文之士，莫不致力於此。文章之成也，名之曰篇；篇之定也，累積於章；章之成也，構成於句；句之造也，集基於字。《文心雕龍·章句》說：「夫人之立言，因字而生句，積句而為章，積章而成篇。」是以論文章之內容結構，蓋有四端：一曰謀篇，二曰裁章，三曰鍛句，四曰鍊字。而謀篇、裁章則屬結構章法之範疇，鍛句、鍊字則屬字句修辭之領域。

（一）結構章法

結構章法包括謀篇與裁章。謀篇者，統籌全篇而謀之之義。《文心雕龍·附會》曰：「何謂附會？謂總文理，統首尾，合涯際，彌綸一篇，使雜而不越者也。若築室之須基構，裁衣之待縫緝矣。」劉勰名之曰附會，即指謀篇而言。劉師培說：「無論研究何家之文，首當探其謀篇之術。」⁶謀篇首重主旨的安置與題材的選用。謀篇既定，段落始分，是曰裁章。裁章是抓住立意，建立文字組織，形成篇章內容的邏輯結構。透過章法安排的分析，可以探知作品內容的深層底蘊，了解其佈局的技巧。

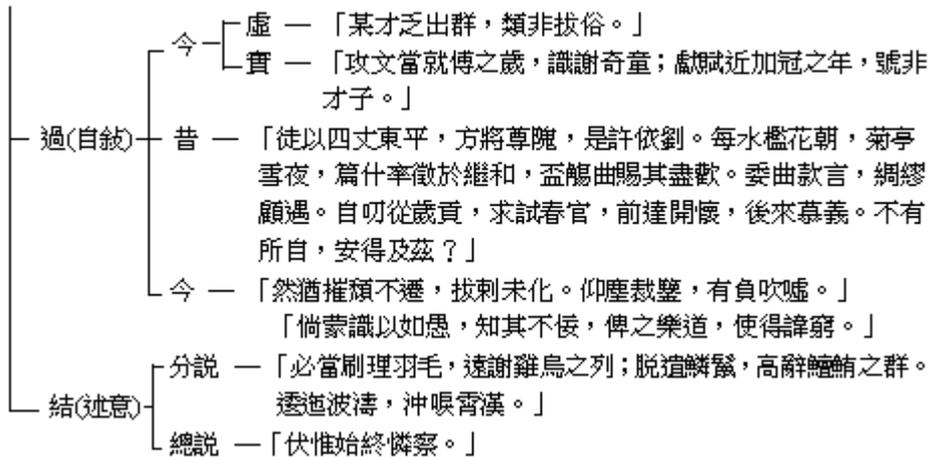
1、〈上令狐相公狀一〉



⁶ 劉師培：《魏魏六朝專家文研究》（上海：上海古籍出版社，2006年4月一版），頁113。

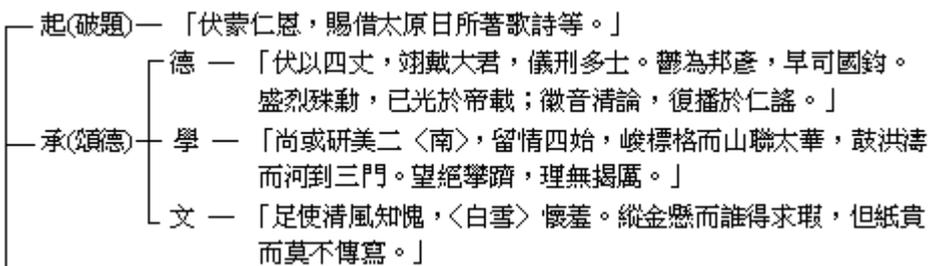


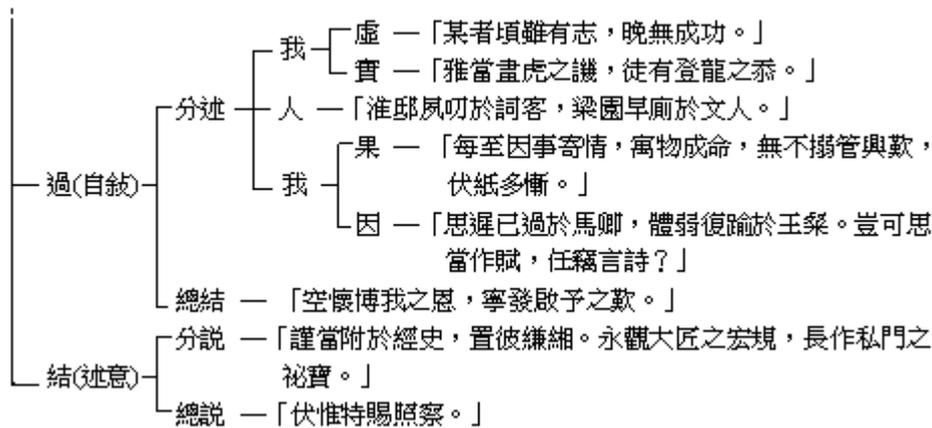
《東吳中文線上學術論文》第九期



此狀是李商隱二十歲第一次下第後上的，語多希望入幕入意。文章開頭為書信問候語，先表明問候關心之意，然後再以自我設想作答，順便將太原地方稱讚一番，點出對令狐楚的關懷之情。次段承令狐楚寫下，歌頌令狐楚。此段用「分說—總結—餘波」的結構，分說部分，使用抑揚法，先貶低豐、沛遺疆、陶唐故俗的荒殘，隨後筆勢一轉，文章欲褒揚令狐楚本人，但卻寫早雲不再，甘澤流膏來襯託，這是李商隱謀篇技巧的高明之處，於是自然的轉到令狐楚身上。總結部分則盡情贊揚令狐楚到任後沒多久就將其整頓得很好的治績。餘波部分說希望他「為國自重」，關懷之情與首段相呼應。次段再轉到自敘，時間次序以「今昔今」的結構寫成。多菲劣之語，先運用虛筆、實筆謙稱自己才類菲薄，再遙想昔日綢繆顧遇的歡樂，接著再轉回今日仍摧頹不遷，有負吹噓。這段文字寫來極為紆徐委婉，表現出駢文陰柔之氣的高度特色。結段點出主旨，以分總式結構，分說部分作豪氣的表態語，說明自己希望再次入幕之意，總說部分是對分說的總結，再次懇求令狐楚能憐察他的心意。

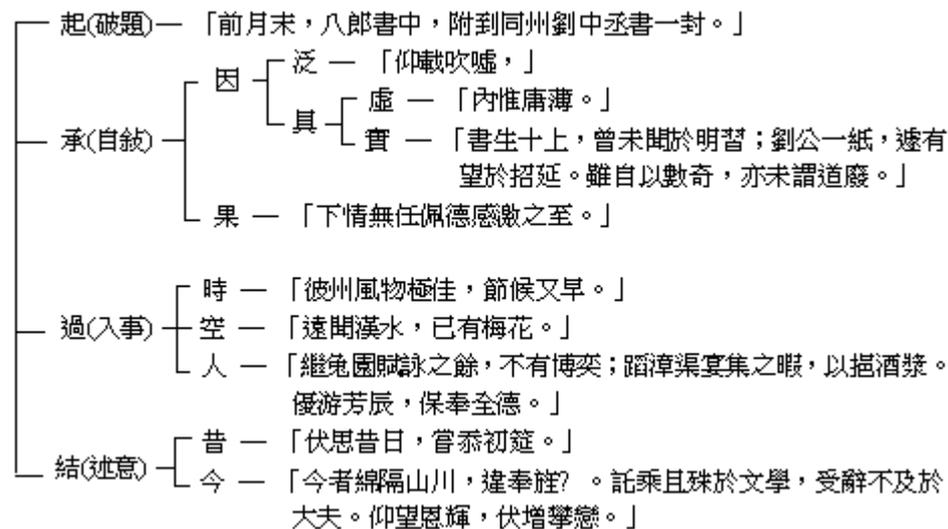
2、〈上令狐相公狀二〉





此狀與謝啓類似，文章破題點出寫作原由，因為拜讀令狐楚所作詩歌，特地上狀。令狐楚對李商隱有恩，且授以駢文之法，因此商隱得其詩，猶如見師長之作品一般，不免誇獎一番，於是次段著重於頌德。分別就令狐楚的德勳、學問、文章三方面描寫，極盡詠贊之能，表達出欽慕之意。次段過渡到自身，作菲劣語，先分述，再總結。分述方面，以「我人我」的結構方式，先以虛實筆法說自己有畫虎之譏，登龍之忝，再說淮邸、梁園已多人才，己身不容，再以因果法說到自己不如司馬相如和王粲，因此只能擗管興歎，最後總結出空懷歎歎。但其以馬卿、王粲作比，亦隱然有自重的味道。結段則點明主旨，分說部分表示令狐楚的詩歌可附於經史，再總結出對令狐楚詩歌的景仰。

3、〈上令狐相公狀三〉



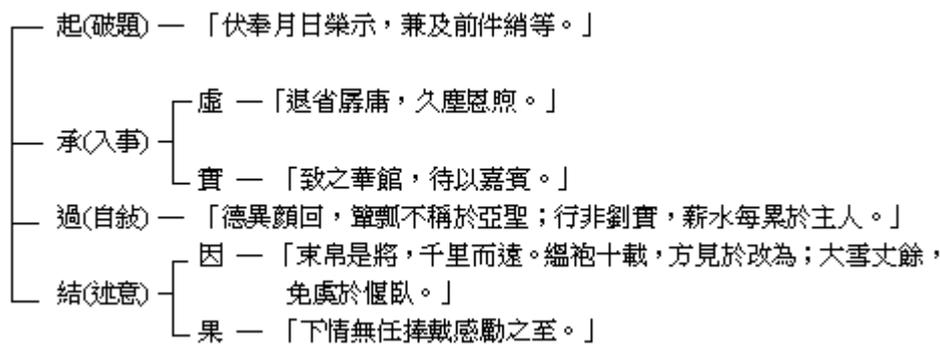
此狀有類書啓，文章開頭點出寫作之由。次段自敘，使用因果法，因的部分，先用泛具法，泛寫自己仰載吹噓的客觀現象，具體部分又用虛實筆法說明自己主觀認知的內



《東吳中文線上學術論文》第九期

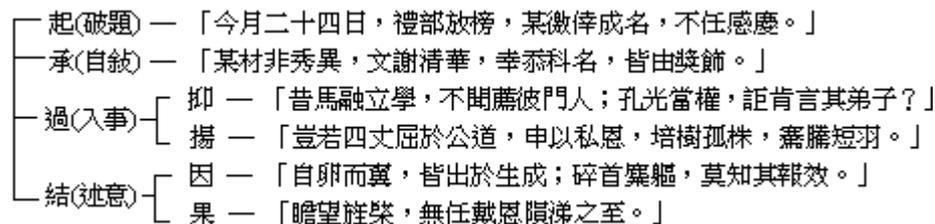
惟庸薄，卻蒙受劉禹錫的讚揚，進而對令狐楚無任佩德感激。如此的對比效果之下，顯示出感激之情的強烈。次段入事，以時間、空間過渡到人事。先寫時間上風物節候正佳；再寫空間上的漢水梅花，敷藻方面表現出嗅覺的感官之美；接著再寫人事，寫兔園、漳渠的美事。蔣伯潛說：「駢文的寫作，本來是有著多方面的拘束的，因此，對於表達意思起來，也常常用間接迂迴的方法。」⁷李商隱這段文字就體現出間接迂迴的面貌，本來是要寫自己伏增攀戀之情，先用一大段文字極力鋪述與文章主旨似無直接關係的人事物，這是一層迂迴，但在結段以今昔法結構述意，一句「伏思昔日，嘗忝初筵」，此時作者自己已投身其中，加強昔日人事物的美好，則前段鋪述的人事有作者的身影，又是一層迂迴，然後一句「今者綿隔山川，違奉旌旆」，與前段文字強烈對比之下，仰望恩輝，伏增攀戀之情則溢然於紙。

4、〈上令狐相公狀四〉



此狀類似六朝短篇謝啓，開頭說明令狐楚贈綃之事，說明上狀之由。次段入事，用虛實筆法，虛寫的部分說自己久塵恩煦，實的部分說明久塵恩煦的情況是致之華館，待以嘉賓。然後過結到自敘，此段文字上承「退省孱庸」，說明自己孱庸的情形是不如顏回、劉實。這種虛實相生、宛轉相承的筆法，加強了駢文節奏對稱的多層次美感。結段點出主旨，以因果法述意，表明自己的感激之情。

5、〈上令狐相公狀五〉

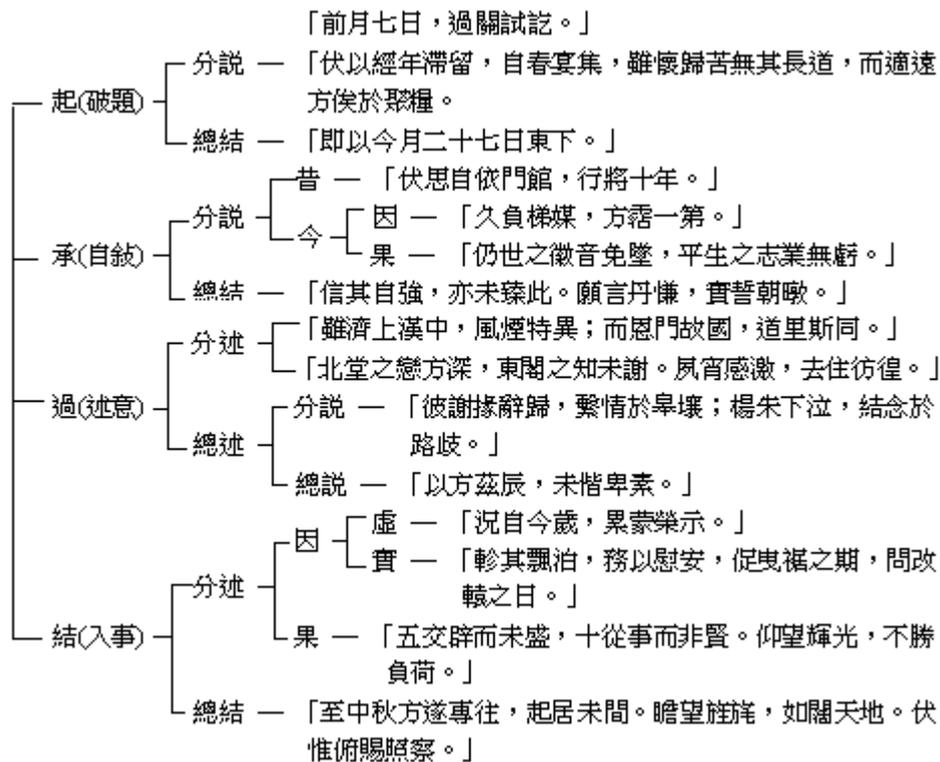


⁷ 蔣伯潛：《駢文與散文》（臺北：世界書局，1966年10月再版），頁57。



開成二年，李商隱二十六歲應舉，高銜知貢舉，令狐綯雅善銜，獎譽甚力，擢進士第，因上此狀。文章開頭指出自己擢進士第之事。次段自敘，謙遜地說自己非秀異之材、清華之文，而將幸忝科名的功勞歸於皆由獎飾，於是與上一段「不任感慶」相呼應。次段接著入事，以馬融、孔光事來贊揚令狐楚的獎飾之恩。這裡是運用先抑後揚的方法，如果直接說令狐楚德過馬融、孔光，則文無迂迴，將失精采。李商隱先將馬融、孔光貶抑一番，令讀者心中產生認知上的落差，再與令狐楚對比，於是褒揚令狐楚的意思則順理成章，且文章多了對比的美感。結段述意，運用因果法，因的部分再次強調自己的成就都是因為令狐楚的培育之恩，說明自己莫由報效，無任感激。

6、〈上令狐相公狀六〉



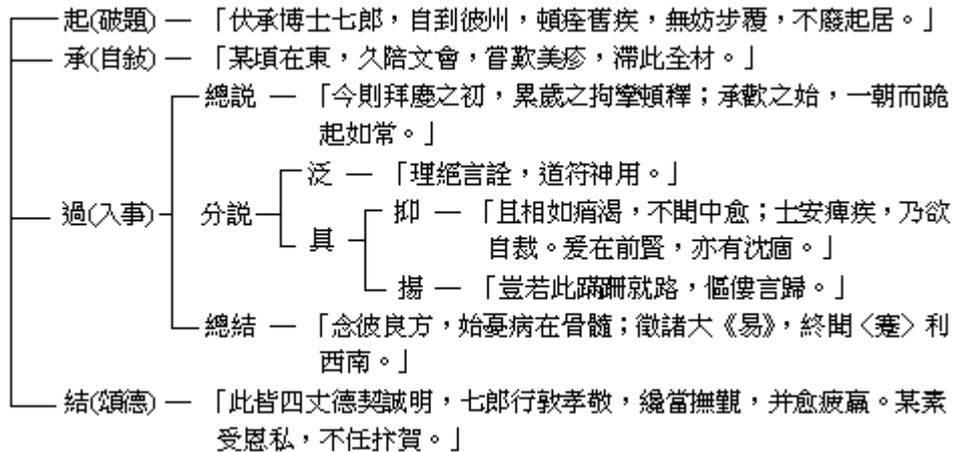
此狀為商隱登第東還後作，文章開頭分說過關試訖後的一些瑣碎之事，總結出今月二十七日東下，這是向令狐楚報告自己近日的行跡。次段作自敘，先分說，再總結。分說部分，以昔今法，說明自依門館將十年的情形，今終於登第，其中又用因果法，表示終於無愧於先祖與平生志業，再總結出願言丹慊之心。次段述意，先分述，再總述。分述部分，言己登第時正奉母居於濟源，而有北堂之戀，進而對比自己對令狐楚的感激彷徨之情。上文「夙宵感激，去住彷徨」是虛筆，下文總述則再以謝朓、楊朱等實典作比，說明其去住彷徨的心理。且此段謝朓、楊朱在對比作者後，皆「未偕卑素」，又令讀者



《東吳中文線上學術論文》第九期

產生了感知的落差，這是李商隱駢文筆法精妙的地方。次段入事作結，先分述，再總結。分述部分，又以因果法、虛筆、實筆分述累蒙榮示之情，最後總結，言已至中秋方遂專往，瞻望旌旄之情。

7、〈上令狐相公狀七〉



此狀類似賀啓，慶賀令狐楚子國子博士緒風痺痊復。文章開頭點明題意，謂令狐緒頓痊舊疾。次段自敘，謂已與令狐緒的交情。次段入事，運用「總分總」的結構，先總說，次分說，再總結。總說部分承上文，說明令狐緒頓痊舊疾的情況；分說部分，用泛具法，泛寫其理絕言詮，道符神用，再以相如、士安事具寫其實際現象，具寫部分又用抑揚法，先引相如、士安典作一抑，再與令狐緒對比，從而讚揚令狐緒，這也表現出語義落差的美感。值得注意的是，這裡的「且相如瘡渴，不聞中愈；士安痺疾，乃欲自裁。爰在前賢，亦有沉痼。豈若此蹒跚就路，傴僂言歸。」和〈上令狐相公狀五〉「昔馬融立學，不聞薦彼門人；孔光當權，詎肯言其弟子？豈若四丈屈於公道，申以私恩，培樹孤株，騫騰短羽。」技巧相同，卻又各逞巧妙。總結部分以《易·蹇》卦語來作結，暗切緒患風痺之疾，又點楚、緒所在之地。結段順勢頌德，將令狐楚也一起歌頌進去，表現高度的語言藝術。

(二) 字句修辭

劉勰《文心雕龍·章句》說：「章之明靡，句無玷也；句之清英，字不妄也。」黃季剛也說：「凡為文辭，未有不辨章句而能工者也。」⁸又說：「若夫文章之事，固非一僚章句而即能工巧，然而舍棄章句，亦更無趨于工巧之途。」⁹可見神理情韻，不在章句之外。四六文特重鍛句鍊字，且其修辭妙在剪截融化，與古文全然不同。因此以下分

⁸ 黃侃：《文心雕龍札記》（北京：中華書局，2006年5月一版），頁153。

⁹ 同上註。

析，重點在觀察李商隱〈上令狐相公狀〉七篇中表現的駢文特有的修辭技巧，暫不運用現代「修辭學」中的修辭格。

1、以熟代生

此就鍊字的表現，讀者層面而言。李商隱〈上令狐相公狀〉七篇中常用眾所共知之事，以避免僻澀，但又不失於流俗。宋王銍《四六話》說：「生事必對熟事，熟事必對生事。若兩聯皆生事，則傷於奧澀；若兩聯皆熟事，則無工。」¹⁰

豐沛遺疆，陶唐故俗。（〈上令狐相公狀一〉）

《史記·高祖紀》：「高祖，沛豐邑中陽里人。」

《詩序》：「晉也而謂之唐，本其風俗，憂深思遠，儉而用禮，乃有堯之遺風焉。」

此處用「豐沛」、「陶唐」，皆熟見之事，然而讀者卻能感受到文字間充滿古意，且這種修辭類似王勃〈滕王閣序〉「豫章故郡，洪都新府」的句法。

方將尊隗，是許依劉。（〈上令狐相公狀一〉）

《戰國策》：「郭隗先生曰：『王誠欲致士，先從隗始。』於是昭王為隗築宮而師之。」

《魏志·王粲傳》：「粲以西京擾亂，乃至荊州依劉表。」

用郭隗、王粲事，亦屬熟見之典，但卻不感熟爛，因為其下「每水檻花朝，菊亭雪夜」句，氣格清華，猶如一幅優美的圖畫，栩栩目前，這與陳後主〈與詹事江總書〉：「每清風朗月，美景良辰，對群山之參差，望巨波之滉漾。」有異曲同工之妙；前後在李商隱的有機聯繫之下，展現了高妙的修辭藝術。

2、截取片語

這是就鍊字的來源，即作者層面而言。四六文在使用古事古語，往往就古書中截取其聲律諧順，語意明白，字樣穩切者而用之。因此，不管多麼繁瑣的典故，在四六文中，往往以一個詞語加以表達。

雅當畫虎之譏，徒有登龍之忝。（〈上令狐相公狀二〉）

《後漢書·馬援傳》：「援書誡之曰：杜季良豪俠好義，吾愛之重之，不顧汝曹效也。效季良不得，陷為天下輕薄子，所謂畫虎不成反類狗者也。」

《後漢書·李膺傳》：「膺獨持風裁，以聲名自高，士有被其容接者，名為登龍門。」

此處分別就《後漢書》〈馬援傳〉與〈李膺傳〉中截取「畫虎」、「登龍」等片語，然後自出己意。

¹⁰（宋）王銍：《四六話》，王水照編：《歷代文話》，冊1，頁8。



《東吳中文線上學術論文》第九期

空懷博我之恩，寧發啟予之歎。(〈上令狐相公狀二〉)

《論語·子罕》：「顏淵喟然歎曰……夫子循循然善誘人，博我以文，約我以禮。」

《論語·八佾》：「子曰：起予者，商也，始可與言《詩》已矣。」

此處從《論語》中分別截出「博我」、「啟予」等片語，以為己用。

培樹孤株，蹇騰短羽。(〈上令狐相公狀五〉)

沈約〈詠山石榴〉：「無使孤株出。」

張協〈七命〉：「短羽之棲翳會。」

此處分別就沈約及張協詩文中截取「孤株」、「短羽」等片語。

值得一提的是，李商隱在截取片語時非常留意片語來源的類別性，如上文第一例皆取《後漢書》片語，是以史對史；第二例皆取《論語》片語，是以經對經；第三例皆取六朝詩人詩文片語，是以集對集。這也表現出李商隱駢文取材隸事的審美觀。

3、融會字樣

李商隱駢文中鍊字的另一方法為融會字樣。即截取所翦的片語，以神思融會之，使與題中本事相合為一。程杲〈四六叢話序〉說：「要在運筆有法，或融其字面，或易其稱名，或巧其屬對，則舊者新之，頓覺別開壁壘。」¹¹

此皆四丈膺靈嶽瀆。(〈上令狐相公狀一〉)

《孝經援神契》：「五嶽之精雄聖，四瀆之精仁明。」

此就《孝經援神契》中截出「五嶽」、「四瀆」字樣，再融會成「嶽瀆」一詞，亦即程杲所謂的「融其字面」。後世若不解李商隱融會字樣的駢文修辭方法，將謂其不成詞矣。

鬱為邦彥，早司國鈞。(〈上令狐相公狀二〉)

《詩·鄭風·羔裘》：「彼其之子，邦之彥兮。」

《詩·小雅·節南山》：「尹氏大師，維周之氏。秉國之鈞，四方是維。」

分別就《詩經》中截出「邦之彥兮」和「秉國之鈞」，再融成「邦彥」、「國鈞」之詞。

五交辟而未盛，十從事而非賢。(〈上令狐相公狀六〉)

《後漢書·張楷傳》：「五府連辟，舉者廉方正。」

《晉書·劉弘傳》：「弘都督荊州，每有興廢，手書守相，丁寧款密，所以人皆感悅，爭赴之，咸曰：『得劉公一紙，賢於十部從事。』」

¹¹ [清]孫梅：《四六叢話》，王水照編：《歷代文話》，冊5，頁4228。



從《後漢書》與《晉書》中分別截出「五府連辟」、「賢於十部從事」，再融會成「五交辟而未盛」、「十從事而非賢」，這種融會字樣，曲意用典的手法，也表現出李商隱駢文中的高妙技巧。

4、化語渾成

《文心雕龍·章句》說：「因字而生句。」此處乃就鍛句的方法來分析。李商隱駢文中既已融會字樣，於是自出新意，前後相合，化爲渾成之語，使古事與今意，並行不悖。簡言之，即將兩句融會後的句子，化爲一聯。

攻文當就傅之歲，識謝奇童。（〈上令狐相公狀一〉）

《禮記·內則》：「十年，出就外傅，寄宿於外，學書記。」

《後漢書·杜根傳》：「根父安，少有志節，年十三，入太學，號奇童。」

獻賦近加冠之年，號非才子。（〈上令狐相公狀一〉）

《禮記·曲禮上》：「男子二十冠而字。」

《左傳·文公十八年》：「昔高陽氏有才子八人……天下之民謂之八極。」

上一例中，上句融會《禮記》「出就外傅」語，下句融會《後漢書》事，兩句合爲一聯，化出一新意。下例中，上句融會《禮記》事，下句融會《左傳》事，兩句合爲一聯，化出一新意，而與古事並行不悖。

5、融化相串

李商隱駢文中既聯串兩句，融化明白，而一段數聯，又融化相串。篇中數段，融化照應，脈絡貫通，語意溜亮，渾然天成。

書生十上，曾未聞於明習；劉公一紙，遽有望於招延。（〈上令狐相公狀三〉）

《戰國策》：「蘇秦說秦王，書十上而說不行。」

《史記·張蒼傳》：「明習天下圖書計籍。」

《晉書·劉弘傳》：「弘都督荊州，每有興廢，手書守相，丁寧款密，所以人皆感悅，爭赴之，咸曰：『得劉公一紙，賢於十部從事。』」

《史記·梁孝王世家》：「孝王築東苑，方三百餘里。招延四方豪傑，自山以東遊說之士，莫不畢至。」

「書生十上」是融會《戰國策》事，「曾未聞於明習」融會《史記》事，二者相合，化爲渾成之語。「劉公一紙」融會《晉書》事，「遽有望於招延」融會「史記」事，二者相合，亦化爲渾成之語。而前後兩句融化後的渾成之語再串爲一聯，脈絡貫通，典實相接，鑄鑄新意。

又如上文「化語渾成」所舉之例，「攻文當就傅之歲，識謝奇童」與「獻賦近加冠之年，號非才子」的串合，文意豐富，具有張力，也是李商隱駢文中修辭藝術的具體表



現。

四、結論

從七篇〈上令狐相公狀〉中，可見其章法完全是嚴謹的起承過結法，這為後世四六文的寫作，創立了一可依循的程式。蔣伯潛也說：「李義山四六的出現，他為駢文的句法，格調，聲律等制定了固定的格律，使駢文有了可以遵循的法式。」¹²李商隱身世偃蹇，令狐楚是影響他很大的恩人，故其上狀必有頌德，作歌頌語，此體一開，末流習之，遂入纖仄之途。清人李慈銘說：

李樊南全以氣行文，大開宋人門徑，如法師參禪，武將賦詩，時露山野氣，風雲色，自鄣以後無譏矣。樊南尤長者，推祭誄諸文，然概以四字成句，率多浮詞套語。余雅不喜此體，近周叔子（譽芬）極詆之，謂其出語庸劣，有并不及宋人者。今日細看數篇，乃知國朝陳伽陵、吳蘭次諸家，直胎息於此，一經傳法，已墜惡道矣。¹³

筆者以為，李商隱駢文師承令狐楚，故所作上給令狐楚的狀，不免多有頌德之語，但後人祖述不窮，遂入惡道，不能將後來的末流之弊歸咎到李商隱身上。李慈銘後來又說：

閱《樊南文集》，此書予於甲寅乙卯間觀之甚熟，意頗輕之，今已二十五年，殊覺其可取者多也。¹⁴

說明李商隱駢文中可資取法者亦頗多，蔣士銓評李商隱的駢文曰：「全是唐音，亦復佳善。」¹⁵

至於李慈銘說的「以氣行文」，主要是駢文中的散行氣勢，在李商隱駢文中表現得很明顯，例如〈上令狐相公狀一〉：「倘蒙識以如愚，知其不佞，俾之樂道，使得諱窮。」〈上令狐相公狀四〉：「退省孱庸，久塵恩煦，致之華館，待以嘉賓。」〈上令狐相公狀五〉：「某材非秀異，文謝清華，幸忝科名，皆由獎飾。」皆以古文之氣勢，行之於偶句之中。這樣的寫作技巧，在宋代又經古文運動的影響之下，成為宋四六的一大特色。

另外，此七篇狀中，又必有自敘語，而其自敘，皆作謙遜的菲劣語，後人學之，格調遂卑。蔣士銓說：「玉溪雕鏤已極，氣格漸卑。」¹⁶又說：「漸開庸俗之派，喜其尚有清氣。」¹⁷意謂這種菲劣語的使用，漸開後代俗調之門，然而其影響宋代四六甚大，孫梅《四六叢話·凡例》說：「唐重文選學，宋目為詞學。而章奏之學，則令狐楚以授義

¹² 蔣伯潛：《駢文與散文》，頁 58。

¹³ 〔清〕李慈銘：《越縵堂讀書記》（北京：中華書局，2006 年 9 月二刷），冊中，頁 633。

¹⁴ 同上註，頁 634。

¹⁵ 〔明〕王志堅編，〔清〕蔣士銓評：《評選四六法海》（臺北：德志出版社，1963 年 7 月初版），頁 91。

¹⁶ 同上註，頁 113。

¹⁷ 同上註，頁 163。



山，別為專門。」¹⁸指出李商隱專為章奏之學，「為今體之金繩，章奏之玉律¹⁹」。

至於其字句修辭之「以熟代生」、「截取片語」、「融會字樣」、「化語渾成」、「融化相串」等藝術手法，則完全表現了李商隱駢文的高度技巧。典用熟事，則不至僻澀；剪截成語，則字有來歷；融會字樣，則見其新巧；化語渾成，則見其流宕；融化相串，則文有波瀾。蔣士銓評：「縱橫之氣盡減，雕琢之辭可觀。」²⁰因為少了縱橫之氣，表現了纖巧的風格，也影響了宋代西崑體的樣貌，至於展現其雕琢工夫的修辭技法，亦為宋人所取則，劉麟生《中國駢文史》論宋四六的特色，其一為「用成語以行氣勢²¹」，蓋即濫觴於李商隱。

參考書目

- 劉學鍇、余恕誠：《李商隱文編年校注》（北京：中華書局，2002年3月一版）
- 〔唐〕李商隱著、〔清〕馮浩詳注、錢振倫、錢振常箋注：《樊南文集》（上海：上海古籍出版社，1998年12月一版）
- 〔明〕王志堅編、〔清〕蔣士銓評：《評選四六法海》（臺北：德志出版社，1963年7月初版）
- 〔清〕李慈銘：《越縵堂讀書記》（北京：中華書局，2006年9月二刷）
- 〔清〕吳曾祺著，今人楊承祖點校：《涵芬樓文談》（臺北：臺灣商務印書館，1998年6月二版）
- 黃侃：《文心雕龍札記》（北京：中華書局，2006年5月一版）
- 劉麟生：《中國駢文史》（臺北：臺灣商務印書館，1990年12月臺六版）
- 蔣伯潛：《駢文與散文》（臺北：世界書局，1966年10月再版）
- 劉學鍇、余恕誠、黃世中編：《李商隱資料彙編》（北京：中華書局，2006年2月二刷）
- 王水照編：《歷代文話》（十冊）（上海：復旦大學出版社，2007年11月一版）

¹⁸ 〔清〕孫梅：《四六叢話》，王水照編：《歷代文話》，冊5，頁4231。

¹⁹ 同上註，頁4941。

²⁰ 〔明〕王志堅編、〔清〕蔣士銓評：《評選四六法海》，頁157。

²¹ 劉麟生：《中國駢文史》（臺北：臺灣商務印書館，1990年12月臺六版），頁96。



Discuss the subtle secret special of "Shang Ling Hu Shiang Gung Juang" to Li Shang Yin.

Jeng, Yu-chen

Abstract

Juang prose(狀體) in the Li shang yin(李商隱) occupy the largest number of Sz-Liou(四六), in which "Shang Ling Hu Shiang Gung Juang(上令狐相公狀)" before and after as many as seven, in his parallel prose has a considerable representation. Methodicalness and words through structural analysis of rhetoric, we can see the tricks of "start, undertake,next section,end" and have a clear logic of the "essay", "merit praise", "into the matter", "self-narrative "stated intention", which Sz-Liou text for later production, the creation of a program can be followed. Their rhetoric to demonstrate Sz-Liou words text-specific rhetorical methods, such as the "common to replace uncommon", "Interception of phrase", "merge word sample," "melting words nature itself", "melting thread" and other artistic means, described as "Gold rope of now style, jade of Jang Tzou."

Keyword : Li Shang Yin, Ling Hu Chu, Sz-Liou,

Shang Ling Hu Shiang Gung Juang.

公安三袁思想受焦竑影響及異同探析

朱素娟*

提 要

明中葉後，經濟繁榮，新興市民階層產生，心學繁盛發展。「心學」注重個體精神，其特徵是標舉自然人性，抨擊內聖之學的絕對主義。而泰州學派崛起於民間，王艮、顏鈞、羅汝芳、李贄等前仆後繼，鼓吹具有「異端」特色的平民儒學思潮。而焦竑就是這思潮發展過程中的重要人物。他是明代著名思想家、文學家、藏書家。他也是三袁接受「心性之學」的管道之一，對公安三袁產生過重大影響。三袁視其為師，對公安派的文學理論發展有直接的影響。一般學者大多探討李贄對三袁的影響，但促成二者產生關連的重要人物--焦竑，卻很少人去研究。現將焦竑的師承與泰州學派的關係，和三袁與焦竑相識到接受「心學」的途徑、文學理論形成的原因及影響力詳細述說，並將焦竑與三袁之相同、相異點做比較，以釐清二者之關係。

關鍵詞：焦竑、公安派、三袁、心學

* 東吳大學中國文學系研究所碩士在職專班生



一、焦竑與泰州學派

泰州學派是王門後學中較有影響的一個學派，清黃宗羲在《明儒學案》中將泰州移出王門，另立學案。就其師承關係或思想傳遞上，與王學均有密切的聯繫，而無法絕對切割。王艮及其所開創的泰州學派在中國思想史上的特色，在於以陽明心學為契機，將儒學由廟堂之學變而為民間之學、由經院之學變而為大眾之學¹。

焦竑（1540—1619），字弱侯，又字從吾、叔度，江寧人。集名澹園，竑所自號也。而善向兄弟及李贄，時頗以禪學譏之²。是明代著名的思想家、文學家及藏書家。

（一）焦竑的師承：

明世宗嘉靖四十一年（1562）從督學御史耿定向學，耿以「國士」待之，拔為諸生之長，神宗萬曆二年（1574）師從王襞（東崖，王艮子），神宗萬曆十四年（1586）師從羅近溪，講學以羅汝芳為宗。羅汝芳十分器重焦竑，謂焦竑「具大力，異日必弘斯道也。」³焦竑的老師王襞、耿定向、羅汝芳均是泰州學派著名的學者，他的講學友李贄、陶望齡等也是學派的中堅人物。所以《明儒學案》將焦竑歸入泰州學派，容肇祖稱他是泰州的後勁與後起之秀。在明代思想史中，焦竑有不可忽視的地位⁴。

焦竑在《焦氏筆乘·王（艮）先生》中對王艮也是備極推崇曰：

蓋先生之學以悟性為宗，以格物為要，以孝弟為實，以太虛為宅，以古今為旦暮，以明學啟後為重任，以九二見龍為正位，以孔氏為家法，可謂契聖歸真，生知之亞者也。⁵

「生知」，不待學而知，生而知之者上也。這是把泰州學派的創始人王艮列為孔子的亞匹。王艮（1483—1541），字汝止，號心齋，泰州安豐場（今江蘇東台）人。他師事王陽明。王艮從學陽明心學期間，他們師生在政治思想上的分歧始終未能消除，以至王艮「時時不滿其師說」⁶，「往往駕師說之上」⁷。嘉靖八年（1529），王艮在會稽葬王

¹ 陳寒鳴：〈論王陽明心學與封建政治——從政治文化視角對陽明心學的透視〉，《河北學刊》第1期（1996年），頁88。

² 〔清〕張廷玉等撰：《明史》（北京：中華書局，1974年4月），第24冊，卷288，〈文苑四·焦竑傳〉，頁7393。

³ 〔明〕焦竑撰，李劍雄點校：《澹園集》（北京市：中華書局，1999年5月），上冊，卷20，〈羅楊二先生祠堂記〉，頁254。

⁴ 見《澹園集》，上冊，頁7。

⁵ 〔明〕焦竑撰，李劍雄校：《焦氏筆乘》，（上海市：上海古籍出版社，1986年4月），卷3，〈王先生〉，頁77。

⁶ 〔清〕黃宗羲著，沈芝盈點校：《明儒學案》（北京，中華書局，1985年10月），卷32，〈泰州學案一〉，頁710。

⁷ 見《明史》，第24冊，卷283，〈儒林二·王艮傳〉，頁7275。



陽明後，「開門授徒，遠近皆至」⁸。此後，他定居於家鄉，「自立門戶」，開創了獨具特色的泰州學派。

（二）泰州學派的影響：

1、百姓日用即道：

王良的政治思想最具新意和特色的是提倡「百姓日用即道」⁹。在他看來，「百姓日用」是「道」的中心內容，也是檢驗「道」的標準。「百姓日用條理處，即是聖人之條理處。」¹⁰「聖人之道無異於百姓日用，凡有用者皆謂之異端。」¹¹或許是王良早年長期貧窮的生活經歷，使他認識到擺脫貧困是「尊身立本」必要的物質條件。所以，他的「百姓日用之學」雖有道德精神的內涵，但更蘊含了人最起碼的物質生活需求，他更極力反對程朱理學禁欲主義的修養方法，「以日用見在指點良知」結合現實社會生活去啟發人們認識自我固有的價值。《心齋語錄》曰：「道一而已矣。中也，良知也，性也，一也。識得此理，則現現成成，自自在在。」¹²使身心永遠保持活潑愉悅的狀態，這使他的思想獲得廣泛的群眾基礎，而使儒學更加世俗化。

焦竑繼承泰州學派王良「百姓日用之學」的精髓，也成為一位經世通變的鴻儒。在明代思想界眾論風起雲湧之際，焦竑十分重視一切以百姓日用為依歸，在政治上反對封建專制，提倡清廉、施行惠政，主張對百姓實行「無為而治」，給予休養生息的施政方針，焦竑又引蘇轍的話說：

蓋子由之言曰：「聖人以無為為宗，其為善如火之勿熱，水之必寒；其不為不善如騶虞之不殺，竊脂之不穀。」儒者稱之，而顧深詆其「無為」之語，不知人之不自力于善，皆有之為累。……固知書可燔，儒可坑，而惟民生厚者不消鑠也。武帝持其才力，極其所欲為，而幾為亡秦之續。夫有為之與無為，得失較然如此。

13

所謂「無為」就是不以酷政虐民，不以貪政來殘害人民，扶植民眾的生活及生產，厚植民生經濟，若民生穩固，政治必可長久。從中可見焦竑民本與民生主義的思想，這在當時晚明頹廢的政治環境中，是非常特出以及解放的思想。

焦竑跟從耿定向學習，開始講習「心性之學」，步入明代理學家的行列。「耿定向是一位比較正統與拘守禮法的陽明學者，他使得焦竑對社會對禮法的批判不像李贄那樣的

⁸ 同註 6。

⁹ 同註 6。

¹⁰ 同註 6，頁 715。

¹¹ 同上註。

¹² 同註 6，頁 716。

¹³ 見《澹園集》，下冊，續集卷 1，〈古史序〉，頁 753-754。



《東吳中文線上學術論文》第九期

徹底與決裂」¹⁴。焦竑認識李贄（1570），二人氣味相投，變成莫逆之交，闡明道學，「窮晷繼夜，寢食靡輟」¹⁵。清編《四庫全書總目提要》評價焦竑說：「師耿定向而友李贄，於贄之習氣沾染尤深，二人相率而為獨禪。贄至於詆孔子，而竑亦至尊崇楊、墨，與孟子為難。雖天地之大無所不有，然不應妄誕至此也。」¹⁶可見兩人在學術思想上是互為影響、意氣相投的。朱國禎《涌幢小品》云：「焦弱侯推尊卓吾，無所不至。談及，余每不應。一日，弱侯問曰：『兄有所不足耶？』即未必是聖人，可肩一狂字，坐聖門第二席。」¹⁷，由此可知當時二人如何的契合。而耿定向與李贄後來為理念不和而時有爭執，也使得焦竑與師在論學、對待佛教態度不全一致¹⁸，而漸行漸遠。之後焦竑又成為左派王學後期大將羅汝芳的弟子（1586年）。

2、赤子之心：

羅汝芳（1515—1588），字惟德，號近溪，弟子稱明德先生，江西南城縣人。汝芳是顏鈞的學生，王良的三傳弟子。繼承了王良的「百姓日用之學」以及「物欲」為人的自然本性之說。「赤子之心，不學不慮」是羅汝芳思想的主旨。黃宗羲在《明儒學案·參政羅近溪汝芳先生》中說：

先生之學，以赤子之心，不學不慮為的，以天地萬物同體，徹形骸，忘物我為大。此理生生不息，不須把持，不須接續，當下渾淪順適。¹⁹

羅汝芳對赤子之心也下這樣的定義：

我之初生，一赤子也，赤子之心混然天理，其知不必慮，能不必學，蓋即莫之為而為，莫之致而致之體也。²⁰

夫赤子之心，純然而無雜，渾然而無為，形質雖有天人之分，本體實無彼此之異。故生人之初，如赤子時與天甚是相近。而「赤子之心」的說法，焦竑也在文章提出：

後世為教者，出於勉強襲取之勞，而常患乎難行；為文者在於支離舛駁之習，而常患乎難知。彼豈不自以為奇，而於天性則已離矣。吾未見失其赤子之心而可為大人者也。赤子之心失，則不知在我之足貴，與在彼者之不足玩。²¹

¹⁴ 李劍雄著：《焦竑評傳》（江蘇，南京大學出版社，1998年12月），頁89。

¹⁵ 見《焦氏筆乘》，頁1285。

¹⁶ 〔清〕紀昀、陸錫熊、孫士毅等：《欽定四庫全書總目》（北京：中華書局，1997年1月），頁2664。

¹⁷ 〔明〕朱國禎著，繆宏點校：《涌幢小品》（北京市：文化藝術出版社，1998年），頁301。

¹⁸ 見《焦氏筆乘》，頁1292。

¹⁹ 見《明儒學案》，〈泰州學案三〉，頁712。

²⁰ 方祖猷、梁一群、慶龍、潘起造、羅伽祿等整理：《羅汝芳集》（南京：鳳凰出版社，2007年），頁66。

²¹ 見《澹園集》，下冊，續集卷一，〈小學衍義序〉，頁758。



「赤子之心」是說人之最初的本性與良知，源起於《孟子》。焦竑雖然沒有像李贄「童心說」那樣明確的學說理論，但焦竑對羅汝芳之學，高度評價，謂「當支離困敝之餘，直指本心以示之。學者霍然如梏得脫，客得歸，始信聖人之必可為，而陽明非欺我也。」²²。因此，如果說耿定向將焦竑引領進入心學殿堂，那羅汝芳則幫助焦竑樹立了對泰州王學的堅定信念。焦竑後來所以能夠成為泰州王學後勁，實與羅汝芳對他的影響有重大關係。接受羅汝芳的「赤子之心」不僅影響焦竑，使其思想趨於解放，態度更加堅定，對於陽明心學更加深刻服膺，也間接影響李贄「童心說」的出現。

二、焦竑與公安三袁

焦竑與公安三袁關係密切，三兄弟稱其為「師」，而他與公安其他成員陶望齡、黃輝也有著談道論學的過往。藉著公安三袁與焦竑的互動，可以看出接受心學，思想由復古轉「獨抒性靈」的脈動。

三袁在青年時代，曾經讀過不少前後七子的文學作品，頗受李攀龍、王世貞等人復古主義思想與文風的影響。袁宗道早年曾經「喜讀滄溟（李攀龍）、風洲（王世貞）二先生集」²³，以為「二集家處，固不可掩」²⁴。袁中道也說他的大哥曾經是李、王的愛好者與作品模擬者：

是時，濟南（李攀龍）、琅琊（王世貞）之集盛行，先生一閱，悉能熟誦。甫一操觚，即肖其語，弱冠，已有集，自謂此生當以文章名世矣。²⁵

而袁宏道「年方十五六歲，即結社城南，自為社長……時于舉業外，為聲歌古文詞，已有集成帙矣」²⁶。宏道早期的作品在《敝篋集》中可看出許多「為聲歌古文詞」，如〈青驄馬〉中「五步一停驄，十步一回顧。客從遠道來，贈我青鸞帶」²⁷似乎就帶點〈飲馬長城窟行〉的味道。因此，袁氏兄弟早期的文學觀似乎還受前後七子復古模擬風所影響。他們與焦竑的遇合，是其文學觀與文學生涯的轉捩點。

（一）與袁宗道的結緣及引導：

²² 見《澹園集》，下冊，附編4，〈焦竑年譜〉，頁1291。《焚書》完成於萬曆十八年（1590），故由時間推之與羅汝芳之學有關。

²³ 〔明〕袁中道著，錢伯城點校：《珂雪齋集》，（上海：上海古籍出版社，1989年），中冊，卷17，〈石浦先生集〉，頁707。

²⁴ 〔明〕袁宗道著，錢伯城點校：《白蘇齋類集》（上海：上海古籍出版社，1989年），卷20，〈論文下〉，頁285。

²⁵ 同註23。

²⁶ 見《珂雪齋集》，中冊，卷18，〈吏部驗封司郎中郎先生行狀〉，頁755。

²⁷ 〔明〕袁宏道著，錢伯城箋校：《袁宏道集箋校》（上海：上海古籍出版社，2008年4月），上冊，卷17，〈青驄馬〉，頁1。



《東吳中文線上學術論文》第九期

明神宗萬曆十四年（1586），袁宗道27歲，以會試第一人及第，授翰林院庶吉士。當時，對王、李文風的批評已經在一部分作家中流行（如唐宋派），但袁宗道才開始接觸到思想界與文學界的一些新鮮空氣，似乎未對文學革新的問題加以認真的學習與思考。或許是因為他曾經生過一種「奇病」，差不多死去。幸遇一位道人教他「數息靜坐之法」，感到了療效，遂一心一意「閉門鼻觀」，進而「遍閱養生家言」追求調息氣功養生方法。中道在〈石浦先生傳〉言及：

宗道曾「抱奇病，病幾死。有道人教數息靜坐之法有效，始閉門鼻觀，棄去文字障，遍閱養生家言。……先生官翰林，求道愈切，己丑，焦公竑首制科，先生就之問學，共引以頓悟之旨。……先生於是研精性命，不復談長生事。²⁸

直到焦竑在神宗萬曆十七年（1589）以殿試第一的成績，官翰林院修撰，二人同館閣，宗道以竑年高德劭，遂執弟子之禮，從其接觸心性之學。三袁之中以宗道最早問學於焦竑，也在他的引荐之下，宏道和中道先後拜焦竑為師。袁宗道從焦竑處，深入學習解放思想、破除舊的偶像、反對依傍古人前人為號召，轉而重視發揚人的主觀精神與創造力，啓發人性良知的學問。他「不復談長生事」，沉入新學問的鑽研之中，努力「精研性命」、「行頓悟之旨」，思考人生的問題，也開始思考文學的問題，直至〈論文〉（萬曆二十五年作）一出才正式與七子派的文學思想決裂。與論學者有陶望齡、祝士祿、管志道等。

明神宗萬曆十七年，宗道以奉命冊封楚府，順道返公安省親，臨行，竑撰〈書袁太史冊〉送行，且囑至亭州（即黃州）訪李贄。

嘗記《惟心訣》有言：『全體見前，猶希妙悟。從來具足，仍待功成。』倘知人人尋常日用，無時不見前，無人不具足，又何必鑽研故紙，強生支節？如蠶作繭，自苦自縛！袁先生空野獨步，如香象之絕儔；高岸先登，歎小狐之未濟，時一過而存予，真大慈之用心也。於其還楚，漫書數言，以志別緒。亭州有卓吾先生在焉，試一往訊之，其有以開予也夫。²⁹

然而雙方並未晤面。

（二）與袁宏道相識：

雖未與李贄見面，但宗道回到故里，將心學轉授二位弟弟。宏道的心性之學，不僅是宗道啟發，而且又因為與宗道的切磋琢磨，才能日有進益，他們往來辯證，朝夕商榷，常有「忘食忘寢，如醉如痴」³⁰的情形，如是者有年，宏道對此一方面的研究卓著有成，

²⁸ 見《珂雪齋集》，中冊，卷17，〈石浦先生集〉，頁707。

²⁹ 見《澹園集》，上冊，卷22，〈書袁太史冊〉，頁288。

³⁰ 見《珂雪齋集》，中冊，卷18，〈吏部驗封司郎中中郎先生行狀〉，頁755。



後來連宗道也不免讚嘆宏道此時已青出於藍，超越宗道之上了。兄弟二人雖然都研究心性，但是面貌不同，「伯修比較偏重儒家精神，而中郎則多佛老色彩」³¹。宏道通過兄長受到焦竑思想的影響，對其產生孺慕之心。萬曆十七（1589）年春，宏道和焦竑同參加會試，因為落第，未及相識於焦竑就返楚了。萬曆十九（1591）冬宏道欲參加隔年春天的會試，始有機會拜在焦竑門下。宏道在〈抱甕亭記〉中詳細描述了向焦竑問學的情形。

伯修寓近西安門，有小亭曰抱甕，伯修所自名也……宏初入亭甚適，既見兄勞頓，心竊苦，已而愀然曰：此余師焦先生之舊居也。當余初第時，攝衣屏息，偃僂門屏下，與諸弟子問業于此者，不知其幾。³²

萬曆二十年（1592），本年會試，陳于陸任主考官，焦竑任房考，舉士袁宏道。此年，焦竑使梁，宏道作〈送焦弱侯老師使梁，因之楚訪李宏甫先生〉詩曰：

丹書早發鳳凰樓，楊柳青陰滿陌頭。征馬晚嘶梁苑月，孤帆晴指洞庭秋。
蓮開白社來陶令，瓜熟青門謁故侯。自笑兩家為弟子，空于湖海望仙舟。³³

「自笑兩家為弟子，空于湖海望仙舟」。宏道在此詩中自認為焦李「兩家」的弟子。自此之後遂在二大名師之教導啓發下，種下日後扭轉文風之契機。

萬曆二十三年（1595）至萬曆二十五年（1597），宏道任吳縣令，他在文集中曾提到焦竑的次子朗生到吳縣拜訪他。可見他與焦家來往是較為密切的。萬曆二十七年（1599），宏道回京，而焦竑在當年春時又中以「浮躁」³⁴之名，隨後辭官歸隱。恰好宗道所居「抱甕亭」為焦竑舊居。宏道睹物思人，「屐齒之跡，猶在門限。卷朱未燥，而先生已為遷客。羊腸路險，吾未何如？」³⁵物是人非，能不感懷？加之宦途險惡，他不僅為焦師擔憂，也為自己前途憂患。也難怪他會在仕與隱之間徘徊。此年，竑六十大壽，袁宏道以詩文書信致賀。其一云：

宦途薄惡，情態險側可笑，無論師不欲聞，即弟子亦不欲言之。時時于潘雪松處得白下動定，知師良慰。³⁶

由信中足見他對焦竑之恭敬與關心。他又向焦竑請教，「宏僻處東城，交遊絕跡，粗有著述，今呈二種求教」³⁷。其二云，他想改官南京，以與焦師朝夕相處。

³¹ 田素蘭：《袁中郎文學研究》（臺北：文史哲出版社，1982年3月），頁27。

³² 〔明〕袁宏道著，錢伯城箋校：《袁宏道集箋校》（上海：上海古籍出版社，2008年4月），中冊，卷17，〈抱甕亭記〉，頁684。

³³ 見《袁宏道集箋校》，上冊，卷2，〈送焦弱侯老師使梁，因之楚訪李宏甫先生〉，頁58。

³⁴ 見《澹園集》，下冊，附編4，〈焦竑年譜〉，頁1299。

³⁵ 見《袁宏道集箋校》，中冊，卷17，〈抱甕亭記〉，頁684。

³⁶ 見《袁宏道集箋校》，中冊，卷22，〈焦弱侯座主〉，頁773。

³⁷ 同前註。



《東吳中文線上學術論文》第九期

稍得轉部，便圖改南，非獨親傍佳人，將亦卜居秦淮，為終焉之計。³⁸

現今的許多研究者認為萬曆二十七年後，宏道的思想有較大變化，由原先的放蕩不羈轉向沉穩，從他給焦竑的這些信件也頗可證佐上說³⁹。

萬曆三十年（1601），袁宏道至北京迎其兄宗道柩，自公安北上，至金陵，拜謁焦竑，有〈白門逢焦座師〉詩，云：「十年一拜鄭康成，搔首青山獨自行。醒即讀書倦即枕，不將無事換公卿。」⁴⁰由此可見，焦竑對袁氏兄弟均有特殊重大及鼓勵的意義。

（三）與袁中道相交：

萬曆十七年，宗道以奉命冊封楚府，回公安省親時，不僅將心學轉授給宏道，對中道亦有所領悟。他在《珂雪齋集》中提到：

是年，先生（宗道）以冊封歸里，仲兄與予皆知向學，先生語以心性之說，亦各自有省，互相商證。……至是，始復讀孔孟諸書，乃知至實原來家內，何必向外尋求，吾試以禪詮儒，使知兩家合一之旨。⁴¹

萬曆二十三年（1595）春，中道探望擔任縣令的中郎。他途經南京，到焦竑家，訪焦竑的長子尊生（字茂直），有〈焦茂直偕數人飲流波館中，時已有別意〉詩云：

未面已相識，對譚豈不歡。只愁緣漸熟，又使別時難。
賦就霜初下，尊移月未殘。謝公調馬路，明日且盤桓。⁴²

可見中道與焦茂直一見如故，相得甚歡。神宗萬曆三十七年（1609），袁中道遊秣陵，結冶城大社，會天下名士，專程拜謁焦竑。因為尊生病死，中道特別去慰問焦竑（當時竑已70歲），還寫了〈哭茂直焦二兄十首〉，從「淪落已無天，如何命不延。逢時偏處後，薄命獨居先。」⁴³至「人誰不有死，子死倍堪嗟」⁴⁴、「青蓮遺願重，永劫共薰修」⁴⁵悼念尊生，足見兩人情誼之深厚。另外也在《游居柿錄》寫到「大會文士三十人于秦淮水閣，……弱侯先生入舟小話，見予舟曰：『此亦泛家浮宅何遠？』出一冊，名《錄鬼簿》，蓋元人詞曲名家也。」將己所藏元鍾嗣成的《錄鬼簿》與中道共賞之。除此，袁中道對李贄的思想有所質疑，也利用此機會向焦竑請教，有言：

³⁸ 同前註，頁 774。

³⁹ 龍曉英：〈焦竑與公安三袁關係考論〉，《四川：西南科技大學學報》，（2006年12月），頁 18。

⁴⁰ 見《袁宏道集箋校》，中冊，卷 26，〈白門逢焦座師〉，頁 870。

⁴¹ 見《珂雪齋集》，中冊，卷 17，〈石浦先生集〉，頁 709。

⁴² 見《珂雪齋集》，上冊，卷 1，〈焦茂直偕數人飲流波館中，時已有別意〉，頁 31。

⁴³ 見《珂雪齋集》，上冊，卷 6，〈哭茂直焦二兄十首〉，頁 249。

⁴⁴ 同前註，頁 250。

⁴⁵ 同前註，頁 251。



赴焦先生之招，因論學次，予向先生曰：「若李卓吾者，先生能信其了此大事否？」先生曰：「是非所知也。然其見地亦甚高，乃世之學者比之于魔焉，則過矣。卓吾初官南都，予友人謂予曰：「李某却有仙風道骨，若此人得入道，進未可量。」後見其人果然。久之，乃向學，每聚會之中，嘿無一言，沉思而已。如此數年，談鋒始發，然亦時時有疑。及至楚，有書來曰：「今之卓吾，非昔之卓吾也。若如昔之卓吾，則亦何貴卓吾哉！」其自任如此。先生又問曰：「有一二學者，初入門極是苦心，而後乃都不理會，何也？」予曰：「此事初入手全無巴鼻，後研求久，忽然討一本來，現成現解，便往往于此住定。既不俟參求，又無可下手，日久月深，將此事閣向一邊，依舊打入世情巢窟中者，往往而是。」先生曰：「現成原不錯，但認著只是一個見正是病。」⁴⁶

從中既可看出焦竑比較開明、通達的治學態度，於中道也有告誡之意。後來，袁宏道等人對李贄之學懷疑、疏離，自我修正，大概是覺得李贄太過於偏激張揚，公安派逐漸回歸正統，這可能和焦竑的影響脫不了關係。

三、焦竑與公安三袁文學思想之異同處

三袁在本質上都是文學家，一種全新的文學思考，必然會開啓他們全新的文學眼光，而焦竑在文學上的一些見解，也不可避免地會隨著心性之學的傳播而影響袁氏兄弟，特別在他們思想形成的早期。現將三袁受焦竑影響之異同處分列如下：

（一）相似處：

1、均反禮教、反對七子之擬古：

焦竑是個非常重視實際的學者與作家，強調作者「心之所契，身之所履，無絲粟之疑」⁴⁷，即是親身的實踐對於文章的特別意義。他並不侷限於儒家的一般道德說教，而著眼於開放、更廣泛的社會價值與社會意義。他對於前後七子脫離社會內容、忽視社會功能、不能闡名理而關經濟的文論，給予嚴厲的批評：

余惟弘治、正德間，耆古閎雅之士彬彬代作，顯且盛矣。奪驪龍之珠，而完趙氏之璧，人人自以為無以讓。崢嶸山斗之氣，歷百餘年，幹之不少衰，不謂非其力也。顧沿習之久，弊亦滋焉。剽奪摹擬，而本真弗存，苟馳誇飾，鬻聲釣世，

⁴⁶ 〔明〕袁中道：《游居柿錄》，收錄於《珂雪齋集》中，下冊，卷3，頁1151-1152。

⁴⁷ 見《澹園集》，上冊，卷12，〈與友人論文〉，頁93。



《東吳中文線上學術論文》第九期

欲其闡名理而關經濟，豈不難哉？⁴⁸

焦竑並不反對古代優秀的、典範的作品可以拿來借鑒，尤其是初學者，借由古人的文章範例往往被認為是必要的一步。他自己曾經談過他初學寫文章時學習古人優秀範文的經驗：

僕於此道，蓋嗜古而無成，有其志而未暇也。憶年十五六，始得《左傳》、《國語》、《戰國策》、《史記》、《莊》、《騷》，讀而好之，摹似為文。儕輩姍笑，不為衰止。願以舉業縈懷，不得專力。迨晚歲入仕，閱歷日久，古人之著作日益多，洞然悟古人為文之法度。⁴⁹

古人的文章只是借鑒，而不是一切摹仿，一切抄襲，借鑒是為了有自己的思想，有更好的創造，而不是代替自己創造。所謂「洞然悟古人為文之法度」，是領悟古人文章法度的精神，而不是亦步亦趨地摹擬，所謂「師其意而不師其迹」之意，重點就在於一個「悟」字。「師古」是學習傳統的文化，「師心」則是要求充分發揮作者自己的悟性與創造精神。焦竑以為可以「師古」，但不能盲目地法古、迷古，完全拜倒在古人腳下，而無自己的特色。焦竑還對七子擬古陋習，曾大加責難的在〈與友人論文〉中曰：

近世不求其先於文者，而獨詞之知，乃曰：「以古之詞屬今之事，此為古文云爾。」韓子不云乎：「惟古於詞必己出，降而不能乃剽賊。」夫古以為賊，今以為程，故學者類取殘膏剩馥，以相鱗次，天吳紫鳳，顛倒褻褻，而以炫盲之觀，不可不見也？蘇子云：「錦繡綺縠，服之美者也，然尺寸而割之，錯雜而紐之，則綈繒之不若。」今之敝何以異此？⁵⁰

焦竑對於盲目模擬之風，深感不滿，隨意摘錄古人詞句屬文，這種寫作方式，是「古以為賊，今以為程」，並感慨世人顛倒是非，公然割裂他人文章據為己有，文風敗壞，莫過於此。他還認為前後七子之所以走進復古與擬古主義的死胡同，有一個重要的原因就是對於事物缺乏歷史的、發展的認識，缺少創新的精神，把世界看成是停滯、靜止的死水，認為文學藝術到達某個高峰之後，就不會再發展了。故他們提出「文必秦漢，詩必盛唐」⁵¹的口號，後人除了仰慕古人外，似乎沒別的事可做。七子不懂文學發展的規律，一心一意用模擬代替創新，表面上豪語，氣勢磅礴，但仔細一看全是句比字擬，一無生氣。復古而不創新，必然產生文學上的倒退現象。

焦竑的這些理論與公安三袁提出對於「師古」的見解有異曲同工之妙。三袁認為「古」是藉由達的手段和方法。如袁宗道在〈論文〉上中指出：

⁴⁸ 見《澹園集》，下冊，續集卷2，〈重暉堂集序〉，頁775。

⁴⁹ 陳懿典：〈尊師澹園先生集序〉，收錄於《澹園集》附編2，頁1214。

⁵⁰ 見《澹園集》，上冊，卷12，〈與友人論文〉，頁94。

⁵¹ （清）張廷玉等撰：《明史》，第24冊，卷286，〈文苑二·李夢陽傳〉頁7348。



大抵古人之文，專期於達；而今人之文專期於不達。⁵²

袁宏道也有類似的理論：

古之為文者，刊華而求質，敝精神而學之，唯恐真之不極也。⁵³

袁氏兄弟認為「古」不特定指某一時代的人或作品，只是籠統的代表著對於作品的理念，很多美好的詩文在古人的作品中呈現過，但是「夫時有古今，語言亦有古今。今人詭譎奇字奧句，安知非古之街談巷語耶？」⁵⁴七子只見古之高，古之美，而從沒想過這種高，這種美，是否可能復現於今時今日。袁宗道曰：

古文貴達，學達即所謂學古也，學其意，不必泥其字句也。⁵⁵

「學古」對宗道來說是學習古人創造達意的精神，而不是「空同不知，篇篇模擬，亦謂反正。後之文人，遂視為定例，尊若令申，凡有一語不肖古者，即大怒，罵為野路惡道。」⁵⁶這種在字句上的模擬和排除異己的態度來對待文學創作，實在是文學的憾事。而袁宏道對當時復古的風氣也有所評論：

夫復古是已，然至以剽襲為復古，句比字擬，務為牽合，棄目前之景，撫腐爛之辭，有才者誦於法，而不敢自伸其才，無之者，拾一二浮泛之語，幫湊成詩。智者牽於習，而愚者樂其易，一唱億和，優人騶子，皆談雅道。吁！詩至此，抑可羞哉！⁵⁷

他認為以模擬的手法而想達到復古的目的，是違反古人獨造自得的精神，愚不可極。以七子的作法，不僅得不到古人的精髓，反而失去自己原有的本性，看來在此點的看法上，公安派比在字句上斤斤計較的七子來的有遠見。

袁中道在修正公安路線時，在〈花雪賦引〉提出：

天下無百年不變之文章。有作始，自有末流；有末流，還有作始。其變也，皆若有氣行乎其間。創為變者，與受變者，皆不及知。是故性情之發，無所不吐。……今之剽竊，又將有主性情者救之矣。此必變之勢也。⁵⁸

文章隨時代流變，只一味剽竊將失去作者的創造精神，最後成為末流。三袁接受心

⁵² 見《白蘇齋類集》，卷 20，〈論文下〉，頁 284。

⁵³ 見《袁宏道集箋校》，下冊，卷 54，〈行素園存稿引〉，頁 1570。

⁵⁴ 見《白蘇齋類集》，卷 20，〈論文下〉，頁 284。

⁵⁵ 見《白蘇齋類集》，卷 20，〈論文下〉，頁 284。

⁵⁶ 同前註。

⁵⁷ 見《袁宏道集箋校》，中冊，卷十八，〈雪濤閣集序〉，頁 710。

⁵⁸ 見《珂雪齋集》，上冊，卷 10，〈花雪賦引〉，頁 459。



《東吳中文線上學術論文》第九期

學，尤其是在文學思想改革的影響，強調人的主體作用，強調認識個人自身價值的理論。焦竑屬陽明後學，而自有天地，他的開放、不拘故常的治學精神，給袁氏兄弟極大的震撼與感悟。

2、均重視民間文學，為文需配合時代改變：

焦竑對待事物具有理學家實事求是的精神，演變為強烈的歷史主義與發展變化的觀點。他在先秦古音學的研究中，就曾歷史地、科學地指出古今文學讀音不同的客觀事實，批評前人的「叶音說」的荒謬⁵⁹。他在〈毛詩古音攷序〉中曰：

余少讀《詩》，嘗深疑之，迨見卷軸寢多，彼心互證，因知古韻自與今異，而以為叶者謬耳。故《筆乘》中間論及此，不謂季立俯與余同也。甲辰歲，季立過余，曰：「子言古詩無叶音，千載篤論，如人之難信何？」遂作《古音攷》一書。⁶⁰

焦竑指責「以今讀古詩，有不合輒之於叶，習而不察，所從來久矣」⁶¹的歪風，混淆古今不同的讀音作法的謬誤，作出「古詩無叶音」的正確論斷，並在〈書文音義便考序〉中提出七大疑點，後與明代古音學家陳第，一同開啟了明、清古音學研究的新階段。焦竑對古今音樂的變化，比較注意從發展的角度去研究，否定一味推崇古樂，鄙視今樂與民間音樂的行為，他認為今樂（包括樂曲與樂器）與古樂有密切的聯繫，剝去形式的外衣，今樂、古樂是一脈相承的，從而對今樂作了充分的肯定。他首先指出，從形式上看，古樂不是到了今天才亡佚的，《漢書·樂志》中所說的「樂六家」，「已非孔氏之舊」了。然而，他話鋒一轉，說道：

雖然，今之樂猶古之樂也。儒者睹禮樂崩壞，痛為惋惜。不知賈人之鋒，諧黃鐘之律；庖丁之刀，中桑林之舞；牧童之吹葉，閨婦之鳴砧，悉闡與音會，樂固未嘗亡也。⁶²

「賈人之鋒」當指商人之吆喝叫賣聲，「牧童之吹葉」、「閨婦之鳴砧」，當指山歌俗曲，都是民間生活中的音樂，而焦竑都將它們與聖人所刪定的「六藝」之《詩》與《樂》等古樂相比較、相等同，說是「闡與音會」，而論斷曰：「今之樂猶古之樂也。」在當時，「文必秦漢、詩必盛唐」的崇古氣氛中，有這種認識是需要很大的勇氣的。

而宗道在〈論文〉上也談及此觀點，所謂「口舌代心者也，文章又代口舌者也。展轉隔礙，雖寫得暢顯，已恐不如口舌矣。」⁶³又提到：

夫時有古今，語言亦有古今。今人所謂奇字奧句，安知非古之街談巷語耶？……

⁵⁹ 見《焦竑評傳》，頁 259-260。

⁶⁰ 見《澹園集》，上冊，卷 14，〈毛詩古音攷序〉，頁 128。

⁶¹ 同前註。

⁶² 見《澹園集》，上冊，卷 23，〈樂〉，頁 301。

⁶³ 見《白蘇齋類集》，卷 20，〈論文上〉，頁 283。



故《史記》五帝三王紀，改古語從今字者甚多：疇改為誰，俾為使，格姦為至姦，厥田厥賦為其田其賦，不可勝記。⁶⁴

語言、文章用語古今之別，如同古人過去吟詩作對，而現今文人使用白話文一般。宏道在〈陶孝若枕中嚙引〉中提到「情真而語直」⁶⁵，是他寫作的原則，又在〈雪濤閣集序〉中說明「平」、「俚」，是文章可傳的條件，「寧今寧俗，不肯拾人一字」⁶⁶，都說明他推崇的是真摯的情感，不作矯飾，文字通順，不避俚俗。而產生於民間的通俗文學，最大的特色就是文字俚俗。其文字必須平淺通暢，如一般日常用語，才能老嫗能解，才能被大眾所接受。散曲、民歌與小說是明代最風行的通俗文學，自然會影響焦竑及公安派的文學思想。

3、均喜愛蘇東坡、白樂天：

焦竑在師法前人方面則有兼融復古與革新的傾向，他主張作家應「錯綜《雅頌》，出入古今，光不滅之名，揚未顯之蘊。」⁶⁷但反對定於一格，師法一時一派，「植木索塗，縮縮焉循而無敢失此。」⁶⁸尤其對不滿「於唐則推初、盛而薄中、晚，於宋又執李杜而繩蘇黃」⁶⁹的膠柱鼓瑟的學習方法。焦竑對於詩、文都有卓越的見解，文章方面特別推崇蘇東坡，這一點與三袁同好，他的《澹園集》中有〈刻蘇長公集序〉、〈刻蘇長公外集序〉、及〈刻兩蘇經解序〉等文章，便可見他浸淫蘇文之深了。在〈刻蘇長公外集序〉中把東坡推崇備至：

孔子曰：「詞達而已矣。」世有心知之而不能傳之以言，口言之而不能應之以手；心能知之，口能傳之，而手又能應之，夫是之謂詞達。唐宋以來如韓歐曾之於法，至矣，而中靡獨見，是非議論或依傍前人。子厚習之子由乃有窺焉，於言有所鬱渤而未暢。獨長公洞覽流略，於濠上竺乾之趣，貫穿馳騁，而得其精微，以故得心應手，落筆千言，坌然溢出，若有所相。至於忠國惠民，鑿鑿可見之實用，絕非詞人哆口無當者之所及。⁷⁰

他推崇東坡，也有與晚明文人相類似之處，如他稱揚蘇氏「洞覽流略，於濠上、竺乾之趣，貫穿馳騁，而得其精微，以故得心應手，落筆千言，坌然溢出，若有所相」。但是，他又不侷限於此，推贊蘇軾還因為其「忠國惠民，鑿鑿可見之實用，絕非詞人哆口無當者之所及」。這是晚明期間尚無人論及的「東坡臨禦」的一個原因。焦竑於詩，

⁶⁴ 同前註。

⁶⁵ 見《袁宏道集箋校》，下冊，卷 26，〈陶孝若枕中嚙引〉，頁 1114。

⁶⁶ 見《袁宏道集箋校》，中冊，卷 18，〈雪濤閣集序〉，頁 709。

⁶⁷ 〔明〕焦竑撰：《澹園續集》，收錄於《澹園集》中，卷 2，〈竹浪齋詩集序〉，頁 778。

⁶⁸ 同前註。

⁶⁹ 同前註。

⁷⁰ 見《澹園續集》，卷 1，〈刻蘇長公外集序〉，頁 752。



《東吳中文線上學術論文》第九期

又特別推崇白樂天：

樂天見地故高，又博綜內典，時有獨悟，宜其自運於手，不為詞家谿逕所束縛如此。近世宗尚子美，往往卑其音節，不復數第，膚革稍近，而神情邈若燕越，非但不知樂天，亦非所以學杜也。⁷¹

以公安派為主要代表的晚明文人，雖然反對模擬前人，但是對白樂天、蘇東坡是相當傾慕，宗道之於蘇東坡、白樂天其人其文，都非常喜愛。袁中道在《珂雪齋集》中說：

伯修賦性整潔，所至必葺一室，掃地、焚香、宴坐，而所居之室，必以白蘇名。去年買一宅長安，……室雖易而其名不改，其尚有樂天子瞻之意，固有不能一刻忘者。⁷²

白、蘇二人是公安派所景仰的人物，宗道還以「白、蘇」二字名其齋，他的著作也命名為《白蘇齋類集》，可見他崇拜二人的程度。宗道如此服膺白、蘇二人，宏道亦復如是，甚至對蘇東坡的崇拜有過之無不及，他將蘇東坡比配為唐之李、杜，又說：「蘇公詩無一字不佳者。」⁷³認為其詩之超脫變怪乃「有天地來，一人而已。」⁷⁴，宏道幾乎就是以蘇東坡作為自己為人為文的標竿。在袁宏道的集中，提到白、蘇二公的文字更是不可勝數。他譽二公為「大菩薩」⁷⁵，尤其推崇蘇東坡。他的文也是「橫心所出，腕無不受省」⁷⁶。有如「晴空鳥跡，如水面風痕，有天地來，一人而已」⁷⁷。三袁會如此推崇白蘇二人，無非是認為性格影響風格，睹文如見其人，睹人亦知其文。唯有文章與人格契合為一，才能達到「自然而真實」的極致，袁宏道在〈答李元善〉書中說：「文章新奇；無定格式，只要發人所不能發，句法字法調法，一一從自己胸中流出，此真新奇也。」⁷⁸這與七子「只同尋常人一般知見，一般度日，眾人所趨者，我亦趨之，如蠅之逐羶，即此便是小人行徑矣。」⁷⁹的字字模擬古文是不同的。

虞淳熙在〈袁宏道評點徐文長集序〉中曰：「當是時，文苑東坡臨御」⁸⁰，分身為四，除了文苑南面王王元美以外，便是主張抒寫自我的文壇代表人物徐文長、湯若士、袁中郎，他們對蘇軾的推崇是多方面的，既傾慕其卓犖的才華，又稱揚其灑脫豪縱的人生態度，稱揚白居易的主要是「中隱」之後閒適、感傷的詩作，而對白、蘇思想中都揉雜佛

⁷¹ 葉慶炳、邵紅同編：《明代文學批評資料彙編》（臺北市：成文出版社，民 86 年），上集，〈焦竑刻白氏長慶集鈔序〉，頁 245。

⁷² 見《珂雪齋集》，中冊，卷 17，〈石浦先生集〉，頁 709。

⁷³ 見《袁宏道集箋校》，中冊，卷 11，〈答梅客生開府〉，頁 734。

⁷⁴ 見《袁宏道集箋校》，中冊，卷 21，〈與李龍湖〉，頁 750。

⁷⁵ 見《袁宏道集箋校》，下冊，卷 43，〈黃平倩〉，頁 1259。

⁷⁶ 見《袁宏道集箋校》，下冊，卷 41，〈識雪照澄卷末〉，頁 1219。

⁷⁷ 同前註。

⁷⁸ 見《袁宏道集箋校》，中冊，卷 22，〈答李元善〉，頁 786。

⁷⁹ 同前註。

⁸⁰ 虞淳熙：〈袁宏道評點徐文長集序〉，收錄於《袁宏道集箋校》，下冊，附錄 3，頁 1716。



道尤為稱道。焦竑與三袁所追求的是「真」和「趣」，故使二者不僅在某些文學理論上不謀而合，更使其所欣賞的人物一致。

三袁的思想與他們的老師焦竑在文學思想上有許多共同點與共通之處，他們都反對在思想上與藝術上傍依古人，強調個人的獨創性原則。三袁則特別稱讚孟子、莊子等古代大學者的特立獨行的精神，說他們「見從己出，不曾依傍半箇古人，所以他頂天立地。今人雖譏訕得，却是廢他不得。」⁸¹焦竑與三袁都對於前後七子復古主義文學理論進行嚴厲的批判，也都對佛學採取兼收并蓄的態度，焦竑宣稱「《六經》、《語》、《孟》無非禪、堯、舜、周、孔即為佛。」⁸²而袁宏道也有類似的說法：「僕于易學不甚邃，驟聞其說，如聆天樂，出世入世之理具此矣。如羲、文、周、孔者，真震旦國古佛也。」⁸³因此，焦竑對公安派文學理論的形成有重大的影響，說焦竑是公安派文學的先驅與同盟軍，是當之無愧的。

（一）相異處：

1、焦竑兼容並蓄；二袁狂放不羈：

焦竑是一個「以知性為要領，而不廢博綜」⁸⁴，在思想上、理論上兼容並蓄的人，盡管他強烈地宣傳思想開放，表現個性特徵，但是從治學態度與思想方法看，他卻不是一個好走極端的人，對事物的論述多能從正反兩方面做比較全面周到的思考，故他既反對保守擬古的態度，又反對所謂「野狐禪」而持中道。焦竑雖自稱「狂狷」，但生平養深性定，無旁睇，無倚容，澹然得失之場。家居廿載如一日，惟問奇之履常滿戶外。擁書數萬卷，日哦咏其中，有若寒士，是一個實實在在的讀書人、學問家。

而三袁偏於一事一物的考慮，年少氣盛，議論多半過於偏激，袁宏道也說自己由於嫉惡太甚，「立言亦自有矯枉之過」⁸⁵。三袁除了大哥宗道「穩實」外，宏道與中道的性格比較開放，生活較為狂放浪漫。袁宏道說他自己「然性不耐靜，讀未終帙，已呼羸馬，促諸年少出遊。或逢佳山水，耽翫竟日」⁸⁶，常常過者「登山臨水，終是我輩行徑，紅塵真不堪也」⁸⁷的生活，他為人才氣橫逸，疏放不羈，他不愛為官，三進三出，彷彿有一團縛不住的豪氣，將生命散發出強烈的自我。袁中道在〈吏部驗封司郎中中郎先生行狀〉中，論及宏道的處事態度：「先生則謂鳳凰不與凡鳥爭巢，麒麟不共凡馬伏櫪，大丈夫當獨往獨來，自舒其逸耳，豈可逐世啼笑，聽人穿鼻絡首。」⁸⁸袁中道也是「不得志於時，多感慨；又性喜豪華，不安貧窘；愛念光景，不受寂寞。百金到手，頃刻都盡，

⁸¹ 見《袁宏道集箋校》，上冊，卷 11，〈張幼于〉，頁 502。

⁸² 見《澹園集》，上冊，卷 2，〈刻大方廣佛華嚴經序〉，頁 183。

⁸³ 見《袁宏道集箋校》，中冊，卷 21，〈答梅客生〉，頁 745。

⁸⁴ 陳懿典：〈尊師澹園先生集序〉，收錄於《澹園集》附編 2，頁 1214。

⁸⁵ 見《袁宏道集箋校》，上冊，卷 11，〈張幼于〉，頁 502。

⁸⁶ 見《袁宏道集箋校》，中冊，卷 22，〈答王以明〉，頁 772。

⁸⁷ 見《袁宏道集箋校》，下冊，卷 55，〈答小修〉，頁 1616。

⁸⁸ 見《珂雪齋集》，中冊，卷 18，〈吏部驗封司郎中中郎先生行狀〉，頁 756。



《東吳中文線上學術論文》第九期

故嘗貧；而沈湎嬉戲，不知樽節，故嘗病；貧不復任貧，病不復任病，故多愁。愁極則吟，故嘗以貧病無聊之苦，發之於詩，每每若哭若罵，不勝其哀生失路之感。」⁸⁹，宏道認為「情至之語，自能感人，是謂真詩，可傳也。」⁹⁰因此他們的文學主張與詩文作品便更傾向於浪漫狂放與閒適隨意的一面，但往往將隨意的內容、信口的文詞寫入詩文，甚至以個人的偏好而追求庸俗的趣味，將所謂「信口信腕」變成了信口亂說，走入了另一種形式主義的泥坑，以致後來宏道、中道對於他們自己文學主張的這些欠缺之處也有所發覺，而欲加修正之。

焦竑與三袁在理論與實踐上存在著些許的區別。特別在治學態度、個人意識以及日常生活方面，焦竑相對穩重，而三袁則更加激進、更加鮮明。

2、焦竑主張經世致用，三袁追求自適率性：

儒家論文注重於文學的社會功能，在幾千年的中國古代文論流變中的影響堪稱最為顯著。魏曹丕將文章視為「經國之大業，不朽之盛事」《典論·論文》。唐代白居易「以詩補察時政」，「以歌泄導人情」（《白氏長慶集》卷四十五〈與元九書〉）這些都表現了儒家詩學著重在經世致用的現實主義精神。焦竑在政治上主張「嚴明禮樂法度，加重朝廷威嚴」⁹¹，「懲玩愒，謹幾微」⁹²，這是針對明神宗所說的。他在〈因旱修省陳言時政疏〉中，將「天旱」、「國旱」、「人旱」分別說明，盼君主能考量國計民生，節不急之費，賑災救饑，行實惠之政的文論能兼及到自我意識和群體觀念。財政上，主張任用賢才及開源節流來整頓國家吏治，在〈國計議〉一文中列舉數項建議：如移民墾荒、整頓國稅入的分配、整頓贖緩（罰金）、節省宮廷內供等等，他暢所欲言，期盼用一己之力，拯救國家的危難，減輕民眾的負擔。這種直言不諱的個性不為萬曆所喜，也為日後罷官、誣陷埋下引爆因子。而在他在文學方面當「潤色國猷，黼黻業」，又推尚變風變雅之作，對此，吳夢陽〈焦太史弱侯先生集序〉中云：

弱侯以廷對第一人，進其文指斥時事，反覆數千言甚偉，而約其旨則唯曰求其寔而已。⁹³

而重實尚用是焦竑文學思想的基本價值取向，焦氏重實踐〈崇正堂答問〉云：「如何學道，只是口說，口說不濟事！要須實踐！」他在事關國家百姓時無不如此〈金陵通傳焦竑傳〉云：

⁸⁹ 見《袁宏道集箋校》，上冊，卷4，〈敍小修詩〉，頁188。

⁹⁰ 同前註。

⁹¹ 見《澹園集》，上冊，卷2，〈廷試策一道〉，頁6。

⁹² 同前註。《澹園集》中曰：「何謂實政？飭制度，明憲典，使天下分定而心安，威行而志懼，日範於精明嚴密之規，而清和威理者是已。何謂實心？懲玩愒，謹幾微，使天下不約束而嚴，不刑名而肅，獨運於淵微宥密之妙，而鼓舞莫測者是已。」

⁹³ 吳夢陽：〈焦太史弱侯先生集序〉，收錄於《澹園集》，附編2，頁1212。



以倡明聖學為己任。……既屏居里中，不以事干當塗，而於利弊疾苦，則多所陳畫。94

焦竑所論體現了泰州學派「百姓日用為道」的鮮明特色。他重視一切以百姓日用為依歸，重視自己對國家社會能否盡一己之力，這種經世致用的思想可從其文論略見一二。

焦竑對古代既有命世盛勳，又有傳世文章的歷史人物更為敬佩，他在〈合刻韓範二公集序〉讚美韓琦、范仲淹：「兩公以巨才際明主，其議論設施，不必皆合，要以左提右挈，而佐成一代之治，非偶然也。」⁹⁵也認為他們傳世之作的價值，不在於辭采藻麗、音韻和美，而在於「凡所撰造必有為而作，精核典重」⁹⁶，在於「務以適用而止，鑿鑿乎如食之必可療饑，藥之必可已疾，非虛車比也」⁹⁷。並說明詩聖杜甫，被世人推為詩人之冠冕，不是因為作品的審美境界，亦或是「沉鬱頓挫」的詩歌風格，而是詩聖「憫事憂時，動關國體」⁹⁸之深沉的憂世情懷，在當時文壇「只以為流連之資而六藝之義微」⁹⁹之時，發揮力挽其衰的力量，重新啟動文學的勸諭箴砭的功能。晚明後期文人對世況的冷漠，也放棄了文學對社會的責任，一味沉浸於花酒宴樂之中，在這方面焦竑慧眼獨具並無隨波逐流。

明朝中後期，許多社會問題都已經暴露出來，政治腐敗黑暗，各種矛盾日趨激化，內憂外患，出現了封建末世的病症。文人對於社會現實的幻滅感，他們用放浪不羈和玩世不恭的品行，追求享樂的人生哲學逃避現實，從而也影響了那個時代的文風。而晚明的公安三袁，倡導「疏淪性靈」，返觀內求的文學思潮隨著自我意識的覺醒而逐漸興起為一流派，文學愉悅性遣興抒懷的功能和世俗傾向被發揮到了淋漓盡致，但是這種合理的理論傾向中又蘊藏著缺憾。三袁的價值取向是多元的，人生也一直處在傳統價值、社會價值和人生理想交構的困境中。三人雖做官，但對於官場的文化和自我的理想總是產生著矛盾。宗道作為家中長子和家族中第一個步入仕途的人，其身上所受到的榮耀與壓力一樣大。他的成敗關係袁氏家族的榮辱興衰，在加上父親袁士瑜的壓力，盡管心中十分想歸田，但「大人年未六十，歸計太早，恐親心不悅。」¹⁰⁰而壓抑住自我意願。反觀宏道就率性而為，他不堪官場牢籠的束縛，連上七牘去職離吳，他不敢回公安老家，或寄寓真州，或放舟吳越，一方面遨遊天際，一方面躲老父。這種以自我為中心的人生價值觀，與焦竑「閔事憂時」是截然不同的。中道雖年壽最長，但為官最為坎坷，直至中年才入仕，壯志無法伸展。公安三袁都是典型的封建士大夫。他們入世為清官、出世求安逸，無論如何都不會給封建制度造成什麼危害。他們既缺乏超越意識，也沒有什麼終極追求。他們也會不滿，但那不過是對「奸臣當道」、「主上不明」，自己一片忠心無

⁹⁴ 見《澹園續集》，附編3，〈金陵通傳焦竑傳〉，頁1232。

⁹⁵ 見《澹園續集》，卷1，〈合刻韓範二公集序〉，頁754-755。

⁹⁶ 同前註。

⁹⁷ 同前註。

⁹⁸ 見《澹園續集》，卷9，〈題寄心集〉，頁911。

⁹⁹ 同前註。

¹⁰⁰ 見《白蘇齋類集》，卷16，〈寄三弟〉，頁230。



《東吳中文線上學術論文》第九期

人識得，滿腹經論無處可用的抱怨，且「怨而不怒」。從他們「獨善其身」時的種種跡象來看，他們並未將「天下」放在心上。嚴格來說對社會最大的貢獻，就是中道修正宏道與公安派的路線，由「狂放」到「內斂」。雖然三人為官清廉，在宮中及地方頗有政績，但對晚明整個社會的矯正不如焦竑來的努力以赴。

公安派乍興之後，受到了富有社會責任感的文人的指斥，甚至將其與竟陵派的文學主張與國運衰微聯繫起來，為此也頗受後人的指責。而焦竑則代表了另外一類士人，他關心社會民生問題，主張經世致用，他的文學觀和創作，承明初宋劉諸人的宗經明道和唐宋派文道並重的觀點，也開啟了明末陳子龍等人所謂詩之本為憂時托世之作的思想。

3、焦竑重經學、史學；三袁著重小品文：

焦竑是個非常重視實際的學者與文學家，在學問上他倡導「實學」、「知性」，《明史》有云：「竑博極群學，自經史至稗官、雜說，無不淹貫。」他一生著作，主要有《澹園集》、《老子翼》、《易荃》、《焦氏類林》、《玉堂叢語》，他對史學的貢獻還表現在史書史事的考辨，如《焦氏筆乘》、《續筆乘》、《俗書正誤》、《國朝獻征錄》、《國史經籍志》、等，他雖然沒有修撰宏篇巨著，但在史料搜集、國史修撰、史書考證等方面都做了大量的工作與貢獻。

三袁為眾所周知的則是在小品文的特色上，尤其是山水遊記。明末張岱曾言：「古人記山水手，太上酈道元，其次柳宗元，近時袁中郎。」（《寓山注跋》）可見宏道在山水遊記史上的重要地位。近代周作人在〈重印袁中郎全集序〉中亦云：「在散文方面中郎的成績要好得多，我想他的遊記最有新意，傳序次之。」¹⁰¹因此三袁在中國文學史上的地位，除了其提倡的文學理論外，在文學作品上，使三袁名垂青史的，尤其是宏道，主要是他的遊記創作。

四、結語

焦竑是一位學者、思想家，在學術上是一位集大成者。他師承泰州學派，不滿程朱理學對人性的箝制，反對思想僵化，反對盲信古人，主張學貴自得，不依傍古人。即「學道者當盡掃古人之芻狗，從自己胸中闢取一片乾坤，方成真受用，何至甘心死人腳下。」¹⁰²在當時復古派盛行的時代，他注重文章的內容，反對形式主義，對前後七子之流的盲目復古，僵化模擬多所抨擊。在文學上，他具有特立獨行的特點，焦竑並不全然按照泰州學派的傳統，而是在繼承時又保有自我特色，思想上又與泰州學者息息相關。從他的著述來看，他是一個兼容並蓄，不拘故常的文化思想集大成者。他出自陽明心學而力避空疏、講求務實而不流於形式，平和地追求思想解放，又能夠從容治學。他的文學創作與文學主張上承明初宋濂諸人和唐宋派的「宗經明道」，下開啟公安派「心性之學」的

¹⁰¹ 周作人：〈重印袁中郎全集序〉，收錄於《袁宏道集箋校》，下冊，附錄3，頁1755。

¹⁰² （明）袁宏道著，錢伯城箋校：〈行素園存稿引〉《袁宏道集箋校》，下冊，卷54，頁1570。



反傳統、反依傍，與重視個人精神主義的公安派文學理論之形成與影響有絕對的關係。

參考文獻

一、專著類：(依作者年代排列)

1. 〔明〕焦竑撰，李劍雄點校：《澹園集》（北京市：中華書局，1999年5月）。
2. 〔明〕焦竑撰，李劍雄校：《焦氏筆乘》，（上海市：上海古籍出版社，1986年4月）。
3. 〔明〕袁宗道著，錢伯城點校：《白蘇齋類集》（上海：上海古籍出版社，1989年）。
4. 〔明〕袁宏道著，錢伯城箋校：《袁宏道集箋校》（上海：上海古籍出版社，2008年4月）。
5. 〔明〕袁中道著，錢伯城點校：《珂雪齋集》，（上海：上海古籍出版社，1989年）。
6. 〔明〕朱國禎著；繆宏點校：《涌幢小品》（北京市：文化藝術出版社，1998年）。
7. 〔清〕張廷玉等撰：《明史》（北京：中華書局，1974年4月）。
8. 〔清〕紀昀、陸錫熊、孫士毅等：《欽定四庫全書總目》（北京：中華書局，1997年1月）。
9. 〔清〕黃宗羲著，沈芝盈點校：《明儒學案》（北京：中華書局，1985年）。

二、現代：(依作者姓氏筆畫排列)

1. 方祖猷、梁一群、慶龍、潘起造、羅伽祿等整理：《羅汝芳集》（南京：鳳凰出版社，2007年）。
2. 田素蘭：《袁中郎文學研究》（台北：文史哲出版社，1982年3月）。
3. 李劍雄著：《焦竑評傳》（江蘇，南京大學出版社，1998年12月）。
4. 葉慶炳、邵紅同編：《明代文學批評資料彙編》（台北市：成文出版社，民86年）。

三、期刊論文：(依作者姓氏筆畫排列)

1. 陳寒鳴：〈論王陽明心學與封建政治——從政治文化視角對陽明心學的透視〉，《河北學刊》第1期（1996年）。
2. 龍曉英：〈焦竑與公安三袁關係考論〉，《四川：西南科技大學學報》，（2006年12月）。



San Yuan's theory influence on Chiao Hung and the analysis of its difference

Chu, Su-chuan

Abstract

Chiao Hung is a well-known thinker, writer and collector in the Ming Dynasty. He is also the key person that made San Yuan accept the Theory of Nature. Chiao influenced San Yuan so much that they considered him their teacher. His thinking had the direct influence on the development of literature theories of Public security men's sect "The Theory of Personality". Most scholars rarely studied the influence of Li Gi on Three Yuan, but on Chiao Hung, the very important person who made them connected. Now I'm presenting you the process of Three Yuan accepting the Theory of Nature, and the cause and flunce of literature theory formation. Finally, I would like to make some comparisons between Chiao Hung' theory and Three Yuan' theory, including their similarities and differences.

Keywords: Chiao Hung, The Kung An School, Three Yuan

哲學家史作櫟詩文探析

鄭志健*

提 要

史作櫟(1934—)做為台灣當代最具原創力的哲學家之一，學術界卻長期把他邊緣、非學術化，致使其著作沒有得到應有的正視，詩文著作更是乏人問津。做為一位哲學家，其詩文內涵迥異於晚近台灣文學界之作品，具有不同於流俗的特殊風格。有見於此，本文嘗試結合其人格特質與哲學思想對其詩文作品做綜合性的詮釋，以展現他身為文人哲學家的特色所在。在第一部份的論述中，討論的文本以其散文著作為主，分析這位哲人何以始終處在一種焦慮、憂鬱的情境，又如何在此種心境之下處置自身的情感以及欲望。其次，探討焦點則轉向其具有哲學深度的詩作上，先闡述他對詩歌創作的定義，再從其哲學見解來詮釋其詩作。

關鍵詞：哲理散文、哲學詩、情愛、欲望、自然、三元性結構

* 國立中央大學中國文學系研究所博士生



一、前言

哲學家藉著語言、文字等符號將內心世界的狀況轉化成具體詩文時，其內容往往含有哲理的成分，通常我們把這類詩文稱作哲理詩或哲理散文。雖然嚴格來說，具有哲理的文學作品與旨在探究真理的哲學畢竟有所差異，例如文學偏重感性情緒的抒發，哲學則重理性思考的表達，前者求美而後者求真，但這並不代表這兩者之間具有不可跨越的鴻溝。以詩為例，假如我們追本溯源哲學與詩的關係並就中西哲學史來看，則會發現詩與哲學並非是截然不同的兩種創作。比如說在西方，蘇格拉底之前的哲人大多為詩人，如赫拉克利特、賽諾芬尼、巴門尼德等等，他們都創作了許多哲學詩篇，在此之後同時兼具詩人身份的哲學家更不在少數；而在中國，老子則可以被視為最早的哲學詩的創作者。就此觀之，哲學與文學並非是水火不容，相反的，它們對於彼此甚至具有相輔相成的作用：優美的詩文中若隱含深刻的哲理往往更能觸動讀者的心懷而引發進一步的思考；正確的哲理如果能透過詩文來表達，通常更能使讀者切身體會而印象深刻。筆者以為當代台灣哲學界，史作檉¹的詩文便具有上述之特質。即便大多數的哲學家喜歡把一切安排得井然有序，而文人則傾向解開一切理性的束縛，但作為一位真正的文人哲學家，史作檉不僅可以使詩文中之哲理具有真實性、深邃性和啟迪性，還可以不失浪漫氣息地，以自身所展現出來的生命境界來使哲學思考與美感境界達到和諧的統一。以下分別就史作檉之「哲理散文」與「哲學詩」進行主題式的分析，以展示他身為一位文人哲學家的特色所在。

二、焦慮與情欲的書寫——史作檉的哲理散文

（一）存在的焦慮感受

從早年的《向于永恆的超越》到壯年的《三月的哲思》、《九卷：靈魂的苦索者》以及中年的《三月後的五卷》……等等，史作檉的散文作品大多是以「自白」的形式書寫，字裡行間清楚而直接地呈現出他內心深刻且細膩的感受。也因此，在對他的生平及生活方式有一定瞭解的基礎之下²，做為一位讀者可以很直接地探索他的內心世界，並且，

¹ 哲學思想家、散文家、詩人，兼及繪畫藝術，早年就讀於臺灣大學哲學研究所，曾任教於臺灣大學、文化大學、新竹高中，並在各大學巡迴演講、師範大學舉辦講座，極受歡迎。有五十多部著述，其中包含哲學、美學、散文、詩等等，擁有廣泛的影響。

² 關於史作檉年輕時之生平事蹟，主要參考自《史作檉的繪畫世界》一書，此書作者為史作檉所任職的高中的同事，故對其生活方式、學術態度有著直接而深入的瞭解。請參見黃敬雅：《史作檉的繪畫世界》（臺北：書鄉文化書鄉文化事業有限公司，1996年6月）。此外，對於史作檉哲學的風格與生活態度，則可以從〈一位堅持理想的哲學家〉一文中，獲得概略性的瞭解。請參見裴春苓：〈一位堅持理想的哲學家〉《文明探索》第二十五卷（2001年4月）。



對史作檉這些散文著作稍有涉獵的人應該都能明白一件事情，那就是這些作品之中總散發著一股濃厚的「焦慮味」。欲探究其中之緣由，我們需從其早年對「生命存在」的特殊感受上說起。

在年輕時所出版的《向于永恆的超越》一書中，史作檉曾說：

因為我要活，我便不能不以我純然的心，起造世界；因為我要向活的世界在，所以我便不能不躍動起我的心靈，而把世界看成了一分一秒間永恆躍動之情感的連鎖（……）世界已不是世界，而只是一面一面的以我的情感染成了活的領域。甚至我更不曾讓自己掉在任何時空的夾縫之中，因為在那裡一類廢便是世俗之低淺的存在，甚至從那裡更會拖出卑俗的欲求來。³

當時他雖然還非常年輕，只有二十一、二歲，但哲學已是他生活的主要寄託，他每天瘋狂的寫作，陶醉在形上的世界中，追求永恆、超越的真理，排斥世俗的情感欲求，唯恐自己墮落於低淺而卑俗的欲望之中。然而，這種發自生命內部對真理的渴望與衝動，使得他一時半刻都無法停止思考，甚至嚴重到夜不成眠，終而轉化為無止境的焦慮感受。⁴誠如他自己所說的：「真正的焦慮，就是面對徹然之屬人與自然的本質，而果欲有所表達。」⁵人存在於世間，面對現實生活中千差萬別的人事物，本會產生各式各樣的焦慮，對一般人而言，最深層的焦慮通常起自於對死亡的恐懼。由於無法阻止自己或他人邁向死亡，所以在面對這個必然且未知的人生終點，總會有著一種莫名的焦慮與不安。對此人們或汲汲於現實名利來麻痺自己，稍好一點的人則在工作之餘從事各式各樣的休閒活動，積極的培養興趣來排解孤寂，又或者在宗教中尋找慰藉，以求看破生死之無常。然而，除了對未知的死亡會產生一種無能為力的焦慮感受之外，實際上，還有一種更為深層的焦慮，它起至於對「人的存在」之本質與意義的迷惘，這種「存在的焦慮」比任何的焦慮都更為深刻且沈重，也難以一般世俗性的手段或方式來抒解。哲學家之所以為哲學家，往往就是因為對這種「存在的焦慮」的感受比一般人來的深刻，故而會窮盡一切方法來思索存在之所以存在的意義，又或以不斷的創作來抒發這種無可奈何的焦慮感受。

學生時期的史作檉曾是當代大儒方東美先生的弟子，也在方先生的指導之下完成了碩士論文—《孔子思想之哲學研究》⁶，並續以儒家哲學為研究對象而寫成《孔孟思想統析》⁷一書，然而他卻始終無法契合於當代儒家之學脈。雖然他也曾嘗試探討儒家所謂的「天人合一」或「內聖外王」等概念，但卻是批判的意味居多，即便有進一步的發展，也只是他自身對生命、哲學的理會所延伸出來的一種詮釋，而與當代新儒家的主流

³ 史作檉：《向于永恆的超越》（新竹：金泰文具印刷有限公司，1964年6月），頁12。

⁴ 在《世紀苦索者的真言》一書中，史作檉曾如此回述這個時期的心情。參見王英銘／史作檉：《世紀苦索者的真言》（臺北：水瓶世紀文化世界股份有限公司，1999年7月），頁31-42。

⁵ 史作檉：《雕刻靈魂的賈克梅第》（臺北：典藏藝術家庭股份有限公司，2007年5月），頁100。

⁶ 史作檉：《孔子思想之哲學研究》（新竹：金泰印刷文具行，1962年10月）。

⁷ 史作檉：《孔孟思想統析》（新竹：金泰印刷文具行，1963年4月）。



《東吳中文線上學術論文》第九期

詮釋大不相同。⁸事實上，如同石朝穎所指出，中壯年時期的史作樑在完成他的《存在與絕對的真實》一書之前，已經寫過三本以上的實驗性的書。從這些著作中，我們不難看出史作樑有關「存在」的探討，很可能是受到當代歐陸哲學的影響，例如德國當代大哲：海德格、沙特與雅斯培……等。並且，台灣從六零年代以來，受歐陸哲學（尤其是存在主義與現象學）的影響，而有比較好的成果來「回應」的哲學工作者，當屬史作樑。⁹如此的學思歷程，再加上他獨特的人格特質，使他的生命始終在超越真理與現實生活的兩極中不斷的拉鋸、掙扎，因而需要透過散文大聲的吶喊出這種矛盾且無以排解的痛苦感受：

我活在孤獨裏，我追求存在與成熟，而成熟即在於使自身真正感覺到了些什麼。它不是生理，它不叫人嘔舌，相反的，那第一個在人的追求中出現的感覺卻只是一個令人極端困惑、疑慮、焦灼，並令人陷入了絕望般之空虛的感覺。¹⁰

山上無人了，是我又不是我，是我又不是我，焦慮、焦慮。如今我已成了賈克梅第刀下的那一個被挖滿了洞穴的雕像。(……)人都不成形了，收縮、收縮，被燒著的焦慮。¹¹

文中我們感受到他的徬徨、孤獨與焦慮，好像他的世界分成了好幾層，一層世界有一層世界的衝突，一層世界有一層世界的焦慮，從而對自己的感覺產生懷疑。然而，即便孤獨與焦慮每每使他陷入了茫然絕望的境地，不同於虛無主義之信奉者否定「存在」之意義與價值，越是焦慮、越是迷惘，史作樑尋求生命存在之意義的企圖越是強烈，他始終嚮往神聖的形上本體，並以追尋一切存在的根源意義為生命的終極目的。也因此，對於「人之存在有麼意義」這個問題所引起的不安與焦慮，他看似無奈卻也不肯就此屈服。

然而，每當史作樑嘗試使生命邁向神聖而肅穆的境界時，總有一個既現實又揮之不去的問題困擾著他，那就是「情欲」：

當你自身被情慾所困擾時，你還看得見那些形上之淨寧的世界嗎？當我們於慌亂中而去尋求發洩時，在我們的心靈中還放的下那個整體人類之倫理與責任的世界嗎？¹²

這即如同西方中世紀神學家聖·奧古斯丁在《懺悔錄》中的自白—「從我糞土般的肉欲中，吹起陣陣濃霧，籠罩並蒙蔽了我的心，以致分不清楚什麼是晴朗的愛、什麼是陰沈的情欲。二者混雜地燃燒著，把我軟弱的青少年時代拖到私欲的懸崖，推進罪惡的深淵。」

⁸ 關於史作樑對於儒家思想的理解與詮釋，可參見《憂鬱是中國人之宗教》、《中國哲學精神溯源》等書。史作樑：《憂鬱是中國人之宗教》（臺北：書鄉文化事業有限公司，1993年10月）、《中國哲學精神溯源》（臺北：書鄉文化事業有限公司，2000年4月）。

⁹ 參見石朝穎：《我憂鬱，所以我存在》（臺北：人本自然文化出版社，2003年12月），頁33、35。

¹⁰ 史作樑：《大覺醒的日子》（臺北：唐山出版社，1988年10月），頁3。

¹¹ 史作樑：《時間中的尋索》（臺北：理得出版有限公司，2007年5月），頁41-42。

¹² 史作樑：《大覺醒的日子》，頁161。



¹³一樣，在追求真理的過程中，精神與肉體總是會產生對立與衝突，情愛（love）的本質固然是美好的，但肉欲（lust）的需求卻總容易使其變質而產生罪惡。相較於奧古斯丁最終受洗成為一位天主教徒，並成為中世紀最偉大的哲學教父，史作檉並沒有仰賴宗教的救贖，而是不斷的對自身之情欲進行真切的反省。所以即便他抱怨「情欲」會帶給人諸多生活上之困擾，但並沒有因此放棄心靈層次上的極致追求；然而，也就因為這種對超越世界的企盼與現實之生活有所衝突，使他一再地陷入因人性的矛盾所產生的種種痛苦之中：

生命、及其他一切，它都在極端的衝突與矛盾之中，有時我們真不知道這到底是一種什麼經驗，於是當我們被由極端的矛盾與衝突所帶來之生命的潰竭而糾纏時，我就跑到山林中去，或是一個人屋中，把頭低下來流淚並哭泣（……）我知道這是一種病痛，是一種屬於靈魂的病痛，它不是真正的超越，也不是一種極致的經驗。¹⁴

由此可知，在追求生命之徹底超越的過程中，或許是肉體之情欲要求與心靈之寧靜追求有所衝突使他覺得無比矛盾，也或許是因為擁有不斷向究極追求的靈魂，他才會感受到無以名狀的痛苦。雖然史作檉也曾如此道出他的心情：

我想很少有人會瞭解四十歲人的感覺的，一切屬於年輕時，雜七雜八不純粹的意念通通沒有了，（……）我終於超出了那一切屬於感覺蒙混的時期了，（……）當你真正靠痛苦而獲致了一些生命，同時更能夠將整個生命向那裏去投向時，我們終於懂得一些什麼是真正的愛情了。¹⁵

觀乎此文，似乎他已稍稍擺脫了「情欲」所帶給他的負面影響，而能體會純粹的「愛情」，然而，在之後出版的散文著作中，他還是坦白的說出「愛欲」依然會在他孤獨的生活中引起無法壓抑的痛苦，使他陷入自我的鬥爭之中：

我清清楚楚知道，我是一個比任何人都要熱情而敏感的人；因之我比任何人都易於接受愛情與欲望的襲擊。當它來臨的時候，充滿了美麗與幻想，但是它卻在我孤獨的生活中，引起了不可遏抑的困苦、掙扎與鬥爭之情。它是那麼美麗，也沒有一點錯誤，可是我卻痛苦到不知所措的地步。¹⁶

事實上，自然的情感本是天真無邪的，不論是友情、親情或愛情在本質上不可能會是邪惡的，「它們」之所以會帶給人困擾，因之引起的「欲望」才是主因。所以當情感與欲望相互連結而成為「情欲」的時候，便有可能對人的生命產生負面的影響。換言之，真實純粹的情感固然是美麗而和諧的，但是因之而引起的種種欲求卻常令人感到痛苦，

¹³ 奧古斯丁：《懺悔錄》（臺北：臺灣商務印書館，2002年2月），頁25。

¹⁴ 史作檉：《三月的哲思》（新竹：風城出版社，1975年12月），頁86。

¹⁵ 同前註，頁111-112。

¹⁶ 史作檉：《九卷：靈魂的苦索者》（新竹：風城出版社，1976年10月），頁20。



《東吳中文線上學術論文》第九期

「情」、「欲」之所以被並稱，就是因為它們本質雖不相同，但卻又很難被截然劃分開來，這尤其表現在「愛情」這一情感上。

一般而言，人在面對自身情欲之態度可籠統的分為「消極承受」與「積極面對」兩種，積極面對自身的種種情欲當然是比較正確的態度，因為選擇消極承受的人往往會掉進痛苦掙扎的境地，最終無法自拔而不知所措，但無論如何，「情欲」一尤其是「愛欲」之於人確實是一種極難處理的「存在」。而史作禳的自白使我們明白：每個人都有軟弱的時候，也都會懼怕孤獨，希望有喜愛的人來陪伴，以滿足一些情欲上的要求，這在人的生命本中是重要且必然的事，然而即便是最認真面對「它們」的人，依舊會對其干擾心靈之寧靜與清醒而感到無可奈何：

愛與需求，來自於人們過份潰失與過份滿盈的時刻裡。但當我們潰失時，我們會過份激切地需求，同樣當我們滿盈時，我們會過份激切地付出，所以其結果，人之所得，最後仍無非是潰失罷了。於是在我的一生中，絕大部份的時間，都在想盡辦法，去尋求那一點點心靈的寧靜與平衡去了，有時候我果然是很成功的；但是又有誰知道造物者到底要怎樣安排呢？¹⁷

《中庸》說「喜怒哀樂之未發，謂之中；發而皆中節，謂之和」，在情感尚未萌發之前，它潛存在我們心中，固然不會對人造成什麼樣的具體影響，而且任何人也都知道在情感產生引發欲求之後，應該以追得肉體與心靈之平衡和諧為目標，否則將如史作禳所說，不論是「過」還是「不及」，最終人都將在「情欲」的過份潰失或滿盈之間失去自我，使心靈無法得到真正的寧靜與平衡。然而無奈的是，誠如史作禳所言，即使用盡最大努力去追求心靈的平靜，但最終人往往還是必須承認自己的失敗，並埋怨造物者安排「情欲」—這種難以解決之矛盾於人的生命之中。雖如此無奈，但人還是必須在現實生活中誠實的面對自身的種種情欲，因為唯有如史作禳一般，正視「情欲」帶給人的負面影響，才能正面且積極的處置「它們」。

對史作禳而言，誠實面對情欲之念的態度與其說是後天養成的，倒不如說是身為一位哲學家的宿命，誠如他自己所說的：

活的那麼久，才曉得我之所以會從很小的時候，就開始因為一點情感或理智上的問題，自己竟會痛苦到那般慘忍的程度，原來我就要求得生命之徹底的解決啊！

18

人或多或少都會因為情感或理智上的問題感到痛苦，但卻未必都是因為生命無法獲得徹底的解決而痛苦，而在面對生命中因為情欲所導致的種種苦悶、徬徨與孤獨等負面情緒時，每個人也都有各自的處理方式。然而，即便我們都明白不應該隨波逐流，任由情欲發洩來腐蝕自己的生命，但我們也必須承認這並不是一件容易的事，而這也是為什麼史

¹⁷ 同前註，頁 18。

¹⁸ 同前註：〈卷三〉《九卷：靈魂的苦索者》，頁 60。



作檉會不斷的藉由散文來感嘆他對於愛欲之念的無可奈何：

愛欲之心，人一然也，追逐與不追逐罷了。其存心亦一然也，多少罷了。多少亦一然，有無超越之意志罷了。人之異，在於一種意願性之有無罷了。¹⁹

愛欲之念，人至老死，何曾稍歇，不論你說它是自然也好，生命之根源也好，事實上，人對它是莫可奈何的，唯有讓其自然而已。²⁰

人生於世，作為一被拋擲在這世間的存在物，我們並沒有選擇的餘地，「情欲」從始至終伴隨著我們，只要還活著，就會有各式各樣的情感與欲望自我們體內湧出，除了生理需求的飲食男女的欲望之外，在精神上的情感欲求的無法滿足，更是容易令人感受到一種絕對的孤寂，「愛欲」—因愛情而引起的欲求便是最明顯的例子。之所以會如此，是因為情欲本具有的不可理解與永不厭足的特性。其深不可解之處，在於我們不知道它為何出現？根源何在？其可怕之處，在於一個情欲滿足了，另一個情欲便隨之出現，克制了一個情欲，它又將以另一個形式出現來困擾著我們，而人與人之間的差別，誠如史作檉所言，其實也只在於面對與追逐情欲之程度上的差別而已。話雖如此，我們也必須明白，史作檉表面上說人對愛欲之念之萌發終究是無可奈何而「唯有讓其自然」，似乎他也只能消極的任由情欲順其自然的發生與結束，實際上，這卻是史作檉以自身生命為對象，對親身感受到的愛欲情愁進行辯證後而有的一種超越體認。

（二）情愛與欲望之辯證

如前所述，西方中世紀的哲人奧古斯丁在其自白式作品《懺悔錄》中紀錄自己年輕時曾沈淪於情欲的漩渦之中，故而深深感受到「精神」與「肉體」之衝突，也因此時常使陷入痛苦的深淵。雖然史作檉並沒有如奧古斯丁一樣在現實生活中有著複雜且不正當的男女關係，但作為一位誠實面對自我的哲學家，他始終以一種嚴肅的態度來面對生命中的種種情欲：

我不是禁欲者，一點也不是。但我永遠無法駁斥愛欲所帶給人之細膩而激然般之煩擾與困惑。講良心話，誰又能完全地瞭解了人類心靈中之深刻之情感或欲望之事呢？（……）在我來說，若能以最好的方式處理你的情感問題，實際上你已是哲學家了。²¹

事實上，欲之不可禁，猶如山洪傾洩之不可擋，所謂以「最好的方式處理情感便是哲學家」的說法，舉例來說，宋明理學家們便有「存天理、去人欲」的主張，但抱持著這種態度，稍一不小慎，便會妄自的否定生命中所出現的各式各樣的情欲，連帶的抹煞情欲所帶給人的正面價值，此如在各種藝術創造上的表現、或者科技技術上的發明動力等

¹⁹ 史作檉：《哲學日記》（臺北：書鄉文化事業有限公司，2001年2月），頁139。

²⁰ 史作檉：《〈三月後的五卷〉》（臺北：人本自然文化有限公司，2002年11月），頁46。

²¹ 史作檉：《三月後的五卷》，頁102。



《東吳中文線上學術論文》第九期

等。當然，一般而言，宋明理學家所謂「存天理、去人欲」²²並不是一種偏激的禁欲主義，嚴格來說，此口號之內涵毋寧比較接近提醒人們如何用正確的態度來對待「欲望」並衡量其正面價值，但不論如何，自古以來，「情欲」永遠是所有生命哲學家們既棘手又不得不處理的一個問題。

矛盾的是，即便我們知道「情欲」是人類存在中的一個必然且重要的因素，但不可否認的，當它使我們的生命中發生糾紛或產生困難時，理智的思考往往是發揮不了作用的，即使每個人都想要用理智的方式處理情欲所引發的問題，然而，往往我們最後仍舊是以個人情感的方式來處理情欲的問題。綜觀古今中外所有道德哲學或倫理學說，雖有著各式各樣的方法可以指導我們如何以理智的方式來處理因情欲所引起的問題，但史作禔提醒我們：

也許，經過一段時間之後，我們果然變得理智而平靜起來，但，我們想想看，像這種成果之獲致，到底是一種情感的成熟？還是一種潛在理智之作用？還是說，我們果然已經找到一個，介於徹底的情感與徹底的理智間之確確實實的平衡點？

23

很顯然的，他並不會過份強調情感或道德之任何一方，而是以求得兩者間的平衡為最終目的。但是即便瞭解在處置自身生命之衝突時，應以求得情感與理智的平衡點為目標，然而一旦將「欲望」納入生命行動的整體考量之中，我們將會明白，所謂情欲遠比我們想像的還要複雜。以史作禔為例，雖然他自己曾說，所謂名利之欲在他的生命中，從來沒有構成強烈威脅，但是每當他誠實的面對自身的欲念時，所謂情愛之欲，則又總是帶給他一種爆裂般的痛苦。²⁴事實上，史作禔如此，常人又何嘗不是如此呢？

就現實的層面而言，在人的千百種欲望之中，「情欲」可說是最容易影響人的一種欲望，稍一不慎，人往往陷入其中而失去自我而無法自拔。到了這種地步，與其說是陷入「情感」的矛盾之中，到不如說是沈溺在「欲望」漩渦當中。此如史作禔所說：

一次情感的慾望，足以掀起千萬種憂、恨、焦灼、失意、歡樂與各式各樣之思慮的被縛。一次性慾裏的翻騰，亦足以導致整個心靈千萬種問題的翻攪。²⁵

早在幾千年前，《禮記》就指出「飲食男女，人之大欲存焉」，這即是肯定男女情感與肉體需求乃是生命中重要且必然的一種欲望。也因此，我們必須承認「欲望」在人的生命是一種本質性的存在，若只是對其妄加不道德或罪惡的衡量，乃是對人自身存在中細膩之處無所瞭解；當然，假若我們對於人性中欲望或醜陋之事，只是予以正面接受，亦

²² 宋明理學所說的「存天理，去人欲」，在直接意義上，「天理」是指社會的普遍道德法則，而「人欲」並不是泛指一旦感性欲望，而是指與道德法則相衝突的感性欲望，用康德的話來說，天理即理性法則，人欲即感性法則。請參見陳來：《宋明理學》（臺北：紅葉文化，1994年10月），頁2-3。

²³ 史作禔：《史作禔短論集與詩》（臺北：書鄉文化，1993年10月），頁152。

²⁴ 史作禔：《九卷：靈魂的苦索者》，頁71。

²⁵ 史作禔：《大覺醒的日子》，頁160。



是對人性之深刻處有所漠視與誤解。有見於此，史作楙指出「欲望」在人性的存在之中其實是一個極其複雜而龐大的系統：

我們若將欲望加以抽繹性的表達，它應分成三個不同進向的系統，一個是它自身存在的孕育系統，一個是它外向而展現的系統，一個是它內向而回歸的系統。（……）而當人的意欲，一直進行到對人之整體而和諧的心性或人格具有破壞性之時，我們才把它稱為壞的欲望或罪惡（……）當人的意欲在意識中形成對象時，有好的欲望，亦有壞的欲望。²⁶

這即是說，當人一有「意欲」發生時，便同時已說明人之情感有向內、向外這兩種展現的可能性了，並且，在「欲望」發展到「對人之整體而和諧的心性或人格具有破壞性」之前，其實「它」對人的整體生命是可以有正面的價值的。就現實觀之，人類進步的動力往往不是來自於為他人謀求幸福的想法，而是為了滿足自己的欲望，但只要不對他人的自由或自己的心性造成不良的影響，這種欲望可以說是具有正面價值的，這種說法其實有點像北宋知名理學家胡五峰所說的「天理人欲同體而異用，同行而異情」一樣。姑不論在存有論上，人的欲望是否能與所謂的「天理」同源自一個本體，但至少這肯定了感性欲求在現實經驗層面上可以有正面的價值，不像絕大部分的宋明理學家鄙視欲望，甚至是輕乎情愛；或如西方哲學家康德將「感性」與「理性」二分，而不承認「感性」具有永恆存在的正面價值。

然即便是胡五峰，其哲學思想中對於欲望或情愛的關注亦是不多，即便有，頂多也是像「天理人欲同體而異用，同行而異情」這樣子的支字片語，遑論進一步的辨析；但史作楙則不然，首先，他認為人在生命意義的尋求過程中，除了向外所展現的種種欲求活動，更重要的是向內在道德生命的回歸，他說：

人之整體的極限，實際上即內外合而為一的存在，便是內向道德與外向欲求的總和，（……）此即一切意欲之來源，同時也就是道德的極致。²⁷

此是主張人在合理的展現各種「欲望」的同時也應向內自我回歸，以趨向整然自體存在的世界，這種經由自我回歸的過程而達到的生命境界，其實也類同於宋明儒所說的真實心性或天理的展現。蓋「道德」本非一制式化教條，更不是一形式化之行為，甚至也不是善惡對立之善，而是通過一切種類之經驗與方法之內歸的整理，所獲得的人之整體存在的本質。換言之，一個整全的生命本質的彰顯，必須透過對「欲望」的透徹檢視，才能獲得最純粹的道德。也因此，我們可以說不論是「道德」或是「情感」，甚至是「欲望」，它們都是生命中之真實存在。也因為抱持著這種立場來審視自身生命，史作楙並沒有消極的否定情欲，即使「欲望」持續不斷的帶給他各式各樣的困擾與痛苦，他還是積極的正視之，甚至肯定它們存在的必要性：

²⁶ 史作楙：《九卷：靈魂的苦索者》，頁 114-115。

²⁷ 同前註，頁 102。



《東吳中文線上學術論文》第九期

我沒有半點剷除欲望的意思，我只想如何去獲得一種極致的智慧或性靈，妥善地來處理了它，而不讓他在自己身上困擾、氾濫而不可收拾。同樣的，我也不想便宜地服從任何律令或道理，而使人得到一種不完美的真實和滿足。……我使我自身在那個所有人都看不到之自我鬥爭的窄路上，耐心的忍受並等待。²⁸

感情與欲望對人所產生的困擾，自有人類以來千古皆然，這是不容否認的事實，一昧的克制或禁止絕非處置它們好的方式；相反的，如何包涵它們或超越它們才是問題的癥結所在。近代西方大哲康德認為人應該要服從應然的道德律令而行動，在此原則之下，所有感性欲望自然也都應該服從理性的指導；而在中國，如上文所提及，宋明儒則叫人要「存天理，去人欲」，然其極端偏差者，則主張斷絕一切私人的情感與欲望，而走向徹底的道德主義。

固然史作禔也主張要妥善的處理欲望，使其不致於因毫無節制而氾濫並吞沒人性，但他認為想要達致整全的生命，就必須真真實實的面對自身的種種情欲，縱使過程令人焦慮而莫可奈何，然唯有真實的體驗與經歷「情欲」，才能真正獲得極致的性靈：

人對其自身，果真有所理想之「志」的真正表現，又在何處呢？此亦非他，即：人類啊！保持一點面對自身時之愛欲之鬥爭的心懷吧！是的，就是這一句話，同時也是我真正要說的一句話。²⁹

我們排除了一切外在事物，而面對之愛欲之事，它將不同於任何和其他人為之事物，互相混同在一起時之愛欲的面對，反之，只要人真能排除了外在，而開始面對自身更內在之愛欲之事，它將不再會呈現為任何不智、錯誤、或罪惡之物，卻成為人的存在中，極其自然、赤裸、徹底、而純粹之物。（……）還是那一句話，保持著一點愛欲之鬥爭之念吧。³⁰

《三月後的五卷》大約是史作禔中晚年時期的著作，這本書讓我們知道，他始終正面直視自身之愛欲，其中所謂「保持一點面對自身時之愛欲之鬥爭的心懷」或「保持著一點愛欲之鬥爭之念」，即是以為「情感欲念」乃生命中不可獲缺的一種本質，而其接續著說「學習著對一切屬於自身之真實，去正視或面對，然後設法在眾多可能之中，採取一種比較好的處理方式」³¹。即是認為要用最正確且合適的方式來面對內在於生命之中的情欲，如此一來，本屬於生命本質之情感欲念在向外在世界做一經驗現實的展現後，才會有向生命自身回歸之可能，而人的心靈也能獲得真正的和諧。由此可知，「情欲」在史作禔的思維認知中，乃是使生命達致和諧完善之必備的因素或本質性存在。換言之，史作禔試圖對「情感欲念」做出本源性的解釋，使其在人的整全生命中擁有一合理恰當的地位。

²⁸ 史作禔：《大覺醒的日子》，頁 161。

²⁹ 史作禔：《三月後的五卷》，頁 100-102。

³⁰ 同前註，頁 104。

³¹ 同前註，頁 104。



在西方，柏拉圖以為欲望乃專指肉體欲望（desire），理性的欲望則被他稱之為「愛欲」（eros），專被用來指稱對善和真理的欲求，肉體的欲望或服從理性而成為一種德性，或背離理性而造成邪惡。³²換言之，柏拉圖以為「愛欲」（eros）不只不會是邪惡的，甚至是人心靈中渴求絕對美善的動力。而在中國，清儒戴震也曾一反宋明理學家觀點而提出「理也者，情之不爽失也，未有情不得而理得者……自然之分理，以我之情絜人之情」、「一人之欲，天下人之同欲也，故曰性之欲」³³，然而其謂「情之不爽失」即意謂情之可爽失，那麼我們必須追問：可爽失之情如何可以絜制另一可爽之情呢？至於「欲」則更不待言，其自然也無法被當作能夠節制自我的道德判準之動力。也因此，即便戴震認為所謂的「理」即情欲之不爽失、不放縱，似乎也是能正視情、欲之意義。然而深究之，他們的思考模式依舊無法跳脫出以「理」（道德）為首出的窠臼，也只是以另外一種方式來安排情欲以便突顯出「理」（道德）的必然性，而非真能以直視情欲正反兩面之意義及其所帶給人的困擾與痛苦，戴震如此，柏拉圖亦然。

相較之下，史作樞並沒有以道德上的善惡來看待「愛欲」，即便他也認為「愛欲鬥爭之心懷」可以是人追求生命存在意義之動力來源，但他要強調的乃是「愛欲」之於生命本是一自然且純粹的「存在」，即便它會造成人情感上的矛盾與痛苦，也不須因此即視之為眼中釘；相反的，當人能以最大的包容看待自身的種種情感欲望時，即便「它」會造成我們的痛苦與不安那又如何呢？因為史作樞以自身生命為對象進行辯證所揭示出一個事實就是：情感、欲望、道德、寧靜之心情與現實生命本是一不可切割之整體，人在處置自身生命時，若能正視「情欲」的存在與其帶給我們的痛苦，並妥善的安置它們，反而更能呈顯出真實生命的全貌。更進一步說，並非在哲學上完成了一系統建構，將哲學名詞、概念安排進去，就可以妥善的面對自身的種種情欲而成就一道德生命，而是必須在現實生活中反省體會自身的種種情感與欲望，了解「它們」乃人終其一生都無法全然避免也不須避免的真實存在，進而以最真切且誠實的態度來面對「它們」，以求將生命提升至一整然且和諧的境界。換言之，哲學並非只是冷冰冰的理論建構，也應該是一種活生生的生命體驗，即便理想總難以達到，但奮鬥辯證的過程至少能使人在短暫的瞬間獲得心靈之和諧與安慰。

三、自然與生命的統一——史作樞的哲學詩

（一）自然的隱喻

史作樞曾說：「詩歌是我的根，小說是我真實的探討，哲學是我深刻而廣大的企畫，宗教性的神聖世界是我終極的理想。」³⁴其中，將詩歌視為生命的本源並不是空言，因

³² 趙敦華：《西洋哲學簡史》（北京：北京大學出版社，2001年1月），頁53。

³³ 戴震：《戴震集·孟子字義疏證》（臺北：理仁書局，1980年1月），頁265-266。

³⁴ 史作樞：《時間中的尋索》，頁9。



《東吳中文線上學術論文》第九期

為除了幾部專門針對形上學的著作之外，史作檉絕大部分的作品，尤其是散文，幾乎都有詩歌穿插於其中，而那往往也是他對生命真諦有所靈感時的讚頌。在詩歌自其心中湧出的當下，固然他是一位感性的詩人，但做為一位極富理性思辯能力的哲學家，他對詩歌的本質與定義則有他自己的一套認識，而這也成了我們深入瞭解他詩歌創作的依據。也因此，以下我們便先分析他對於詩歌的本質與創作的相關見解：

詩歌之存在，它徹頭徹尾證明詩之非客觀性。詩完全直覺、主觀自我的，是以也是完全自由的。它無涉於是非、對錯、相對（……）詩一涉客觀或稍有立意於相對性之客觀事物，你真正的直覺之主觀就不見了。³⁵

詩的存在，即當我們所要表達的內容，其深程度業已超出我們所可能負擔的能力，同時也超出我們一切表達形式範限的時候，它就會衝然而出。（……）詩即真實，一種存在性之真實。³⁶

純詩即形上詩。而所謂形上，一如前面所言，即涵蓋最大可能之表達，並指向于表達外之創造世界。³⁷

哲學與一般知識不同，它是一種須要經過徹底的分析、嚴密的論證才能建立的知識，它重客觀、理性，尋求永世不變的真理；但詩歌注重的是個人的主觀情感與感性直覺，至於是否夠客觀、理性，則並不那麼重要。即便如此，詩歌也可以是表達真理的一種方式，就算是純粹直覺、主觀自我的詩歌亦然。如海德格便認為詩的語言可以凝聚起「思考」和「存在」並使之成形³⁸，這正顯示出哲人的思考與詩人的詩作的共同性，那就是透過語言把「存在」的本質召喚出來，或者說是「存在」可以透過詩歌被創造性的彰顯出來。相類似地，史作檉認為哲學寫作只有兩種，一種是詩歌式的，一種是邏輯式的，並且以為真正的詩歌，就是天啟的靈感，而真正的邏輯，就是天啟靈感之方法性的表達，這便是形上的本體辯證。³⁹依此而言，哲學與詩歌看似為兩個極端，卻可以說是源自同一個根源，而這個根源就是「形上的本體」。所謂「形上的本體」就史作檉所說「自然是超越於個體人物之形上之實體存在」⁴⁰、「天之所指，在於真自然或自然本體之存在」⁴¹的話語觀之，實際上也就是古典中國哲學中所謂的「天」或者「自然」。

然而所謂「自然」與詩歌創作之本質又有何關連呢？史作檉指出：

所謂「自然」，基本上有兩型態：一屬視覺，一屬聽覺。亦即，一為可看的，一

³⁵ 史作檉：〈詩寓言世界〉《文明探索》第四十二卷（2005年7月），頁1。

³⁶ 史作檉：《哲學日記》，頁41。

³⁷ 史作檉：《哲學人類學》（臺北：仰哲出版社，1988年2月），頁59。

³⁸ 參見張旭東：《幻想的秩序》（香港：牛津大學出版社，1997年），頁19。

³⁹ 史作檉：《九卷：靈魂的苦索者》，頁75。

⁴⁰ 史作檉：《憂鬱是中國人之宗教》（臺北：書鄉文化事業有限公司，1993年10月），頁92。

⁴¹ 史作檉：《中國哲學精神溯源》（臺北：書鄉文化，1990年4月），頁285。



為可聆或可聽的。⁴²

詩歌雖然也是用文字來加以表達，但它卻是站立在文字的邊緣上，成為更近於文字前自然圖形或聲音表達之物。⁴³

這是認為「自然」主要表現為「視覺」與「聽覺」這兩種型態，而詩歌則是所有文學中最適合表達「自然」的一種形式。按照傳統的說法，語言文字是人類創造出來用以表示心中概念的符號，有了語言文字，我們才能表達出外在於人的萬事萬物，才能與他人交流思想、溝通感情。但我們也都知道，任何文字語言都無法窮盡「存在」的無限意義，所以當人對自然萬物有原創性的感觸，又非要以文字語言表述時，「詩歌」就成了最佳的媒介。這是因為詩歌比文字更能接近以自然之圖形或聲音所表達的任何概念，而這也是史作楳如此推崇詩歌的原因。但假若我們追根究底，詩歌為何是最接近「形上之自然本體」的文學藝術呢？或者說，我們如何進一步理解「詩歌站在文字的邊緣」這種令人費解的說法呢？對此，則需以史作楳哲學中之「三元性」概念來加以說明：

象形文字，乃以保留圖形，而建立一種將聲音、圖象與文字一貫而無法分之三元性之結構，亦如中國哲學中「天」、「人」、「地」之三元論等，乃一徹底哲學人類學式之形上美學之方法，或亦即一「人」與「自然」間之關係法。⁴⁴

所謂「三元性結構」是他在追溯中國哲學之根本精神時所提出的一個概念，主要在說明天、地、人之關係，其實就是一種人與自然之關係法則。他認為中國文明是經由象形文字所建立起來的，而象形文字即包含「聲音」、「圖象」與「文字」三部分。是故，若我們深刻去探究「聲音」、「圖形」與「文字」之間的關係，勢必發現當初文字創立的過程中，人們是經由對大自然的聲音、景象有真實的體會，才能以此作為創造的基礎，而這種過程即人與大自然宇宙之間的一種深切而直接的接觸、契合。換句話說，源自於「自然」的詩應該是超越的，它可以用來解釋時代，卻不被時代所淹沒；也可以用來表達詩人純潔的心靈，而不被時代所蒙蔽；更可以用來抒發真實的情感，而不被時代所污染。詩歌之所以能有如此之作用，是因為詩歌亦具有「三元性」之結構：

所謂圖形，或詩歌作為一圖形或圖像物看，乃只詩歌或敘述一個故事，或為一種隱喻，或闡明一種景象，本質上，它已具有空間性之圖形性了。至于聲音跟音韻，乃指詩歌乃一可吟唱之物，其聲音或為一文字後的聲韻，但本質上，所謂聲音，一如音樂，乃一超文字之喚醒，或向人傳遞一種文字以外之訊息，一如圖形之象徵性然。⁴⁵

在這樣銓解下的詩歌基本上不是一種以文字而表達文字性的觀念，甚至也不是呈現一種

⁴² 史作楳：《新臺灣的哲學思維》（臺北：理得出版有限公司，2004年12月），頁71。

⁴³ 史作楳：《詩寓言世界》《文明探索》，頁7。

⁴⁴ 史作楳：《中國哲學精神溯源》，頁6。

⁴⁵ 史作楳：《社會人類學序說·第一冊》（臺北：唐山出版社，1989年7月），頁194。



《東吳中文線上學術論文》第九期

人對其所遭遇之情感反應。反之，它的目的在於使人超越於一切文字性的規律世界，而達致一充滿想像性之隱喻或象徵之領域。也因此，大部分的文明的起源通常以「詩歌」做為序曲，因為「詩歌」與其他文學相較而言，其本質最接近自然的聲音或圖像，所以縱使它是直覺、主觀的，卻往往最能夠表達出自然與人性的本質，而這與哲學重視探究「存在之根源」的特色則是不謀而合的。

在此特殊的認知之下，史作檉認為詩可概分為兩種：

一種詩單單純純由屬人之創造而有之詩，亦即一種真自然之詩，或人類最早之詩，也許它就沒有什麼我們所習慣之詩之形式。還有一種詩，是由人把某自然之詩之物定名為詩之後而有的詩，同時，也就是在形式上極盡繁衍能事之詩。⁴⁶

很顯然的，他認為真正的詩不能只注重外在形式之剪裁或遣辭造句上的雕琢，固然詩的文字要能擺脫現實語言之制約，但當寫詩只是純粹為表現而表現時，那便不具任何哲學創造上的價值，也無法觸及自然生命之本質。也因此，詩若要代替哲學作為人瞭解真理（事物之本體）的一種媒介，即便仍不可能超脫于語言文字，但卻可以藉由其「衝破語言文字」的特質來使人跳脫出經驗現實，直達那不可言說的形上世界。在此定義下的詩，除了是一種用以描繪形而上學的工具之外，更是一種生命之力量的展露，而為哲學與文明的另一種展現。也因此，史作檉才會說「一種詩性之哲學，或：一種哲學之詩。即文明智慧之最佳表現。」⁴⁷因為詩一如所有的藝術，它的根本不在於一種單純的感觸、表現或技術，反之，它卻只單單純純地，屬於那一種完全自身生命面對中之創造的根源或精神。⁴⁸換言之，哲學若是為文明成就而做，詩歌則是為生命本身而寫，而詩歌與哲學之結合，便是文明與真生命達到和諧之統一的關鍵。誠如朱光潛所言：「詩雖然不是討論哲學與宣揚宗教的工具，但它的後面如果沒有哲學和宗教，就不易達到深廣的境界。詩好比一株花，哲學和宗教好比土壤，土壤不肥沃，根就不能深，花就不能茂。」⁴⁹確實，好的詩往往哲學意味也特別濃厚，即便是一首用來表達個人主觀之情緒或心懷的詩，假若它能夠觸及到真理的某一個面向，那麼其所描繪的情感或達到的意境將不會因時空之轉換而失去意義。

至於引發詩人創作的動機或觸媒為何？史作檉在解釋詩歌與憂鬱的關係時曾說：

所謂憂鬱者，有心則憂，事結則鬱。不可解情罷了。（……）心憂者，知一切關係，明一切判斷，受一切沖激，臨一切艱困，小至一意一欲，大至形上之事物，察其細微，見其遠大，然而於其究竟處，仍無以釋生命終極要求之求者，憂鬱之所生也。⁵⁰

⁴⁶ 史作檉：《形上美學要義》（臺北：書鄉文化書鄉，1993年10月），頁224-225。

⁴⁷ 史作檉：《詩寓言世界》《文明探索》，頁16。

⁴⁸ 史作檉：《形上美學導言》（臺北：仰哲出版社，1982年3月），頁116。

⁴⁹ 朱光潛：《朱光潛全集三·詩論》（安徽：安徽教育出版社，1997年6月），頁78-79。

⁵⁰ 史作檉：《形上美學導言》，頁119。



就一般世俗言，詩與任何藝術一樣，都包含現實與理想兩個層面，單就所表現出的形象而論，其所描繪的悲喜苦樂並無多大差異。然史作檉所謂「真詩」乃詩人以一己之靈魂溝通宇宙之性靈，故必須去除世俗之層面以投向永恆之極致，才能夠寫出抗懷千古的詩歌，此如晉陶淵明之憂乃是憂道不憂貧。因此，雖然陶詩之語辭與形容多出於俚俗，但因為其憂思多發自於嚮往自然之純真性靈，所以他的詩歌能超越時間與空間，而達到美學藝術的極致境界。由此可知，所謂「憂鬱」不僅只是常人的傷心難過之情緒，就詩人而言，「憂鬱」乃是人存於形下形上之間，在追尋生命實質之理想、探求之形上終極之存在的過程中所產生的美學性感懷，詩人就是以詩歌來捕捉這種憂鬱之情，而這種詩就是一種「綿綿如縷之純淨之憂鬱之歌」⁵¹。此外，對於如何瞭解詩人的創作，史作檉則如此描述：

詩，它是怎麼使人懂了的呢？它要通過人之來自於直覺之抽象的統合能力，將詩中的語言造成為一瞬間的顯象，然後再從此一提升了的抽象世界中，以人心深處的穿透力，而直達那創造者之不可言說的心懷，以共鳴而契合，以同情而感嘆。並溶於其中而至於感懷與不可或解之境。⁵²

這是認為人通過直覺的抽象統合能力去瞭解一種真屬於人類性之形上美學的詩歌同時，在精神上亦可以遁入繁雜之文字之外的邊境世界，使自身不受文字的牽累，進入一純粹想像的圖像或聲音世界。換言之，真正的詩人在詩歌中所表達之情感乃是一種真正且純然的真實情感，而這一種原創性之情感原則上可以不受任何文字之形式束縛。所以單就詩歌中的語言而言，它已脫離作者並擔負著為形上創造者（本體）示現的責任。因此無論是透過聲音或如作者所言經由圖像，人通過天生稟賦的直覺感官能力，便有可能與詩歌中之原創情感產生共鳴。由此亦可知，雖然哲學是通過人的理性能力去描繪形上之創造者，而詩歌則是通過感性能力來契合形上之創造者，兩者的創作方法與表達途徑大不相同，但就其所以達致的目的與結果而言，則詩歌與哲學無多大的不同，即便有所差別，頂多亦是其所涉及之對象有整體與個別差異罷了。

論述至此，且讓我們以詩解詩，來綜述以上的觀點：

當有一種交換的狀態出現時，人算是最清醒了，生命向兩個不同的世界在閃耀，詩探生了。一如元初之抒情，元初之意識，元初之文字與生命之不可思議之記錄。那初始之閃電般之時刻，它本身卻是靜止的，然後把人留下來，也成為寧然之佇立者，只在不停地觀看，觀看，觀看。⁵³

自人類世界由蠻荒向文明邁進，開始自覺的思考乃至於語言、文字被創造出來之後，哲學與詩亦同時產生。然而哲學之發展，最終卻與人類最原始的主觀情感、意識之創造漸

⁵¹ 史作檉：《形上美學導言》，頁 122。

⁵² 史作檉：《大覺醒的日子》，頁 78

⁵³ 史作檉：《史作檉短論集與詩》，頁 174-176。



行漸遠。反觀，真正的詩則可以完全不屬於推理、思考或任何形式性符號之連結系統，雖然它仍屬於文字，但卻可以其所具備之圖形與聲音之內涵，脫離文字之限制與束縛，將人推向無所不包之廣大無限的自然世界之中，並使人在已經形成的文明世界中的種種限制之中，得到回歸自然與超越人為造作的可能性。其中，詩人作為一聆聽者、觀看者，他將所聆聽到的聲音語言與所觀看到的形象圖形翻譯、轉換為一種特殊的文字語言——詩，並以此為橋樑使人的心靈得與宇宙本體產生交會。是故，史作檉認為透過詩歌，人可以達到「真正內在直觀世界之喚醒」⁵⁴的境界。

（二）真實生命的尋索

做為一位哲學家，史作檉的詩歌是抒情（感性）與哲學（理性）的一種結合，其年輕時之詩作較接近純粹抒情的風格，雖具濃厚的個人特色，但哲學意味並不突出，及至中晚年在建構個人哲學體系時，所創作的詩歌則同時洋溢著濃郁的玄思，令人感受到經由哲學思想經驗創作出來的詩歌，同時也可以呈現出純粹的抒情狀態。對此，我們以〈重生〉一詩來做說明：

觸見生命時之歡愉而如火，其強烈足以使真生命之觸見燃燒而盡毀，人其知真生命與真毀滅之大辯難也！那浴火的日子，一切都在那世事燒盡之炎頂上了，（……）人不立於真生命之前，如何其真知？人不以其烈火般之燃燒，如何自灰燼中而得重生。⁵⁵

所謂「燃燒」，就是燃燒文字，也可以說就是燃燒一切世俗性之社會制約與經驗，甚至最後連人之自身也必須投入火中，一起燃燒殆盡。這種「燃燒」就像人之脫殼，將一層層社會的枷鎖、一片片文字的束縛盡數褪去，直到「存在」赤裸裸呈現出來或人之存在的意義全幅顯現為止。之所以要如此，乃是因為現今社會之發達、分工之精細，實已達到無法想像的地步，並趨向形式之定型化，人存於其中，漸漸的失去本來於自然的原創性心靈。故需經由詩火之煉燒，將毫無真實生命的人、社會或文明本身化為灰燼，如此一來，原屬於人之源頭性的想像、靈感、直覺、啟發才可以獲得重生，人亦可以被拉回到「生命」的發源處——「自然」。以下我們節錄一段史作檉的親身經歷來做進一步說明：

在經歷過了那麼多年之探討與尋索的日子之後，我終於可以只活在生命的裡面，而不在生命以外之任何事物中討生活了。……原來活在生命裡面的日子是那麼單純、透徹光瑩、完滿而毫無遺漏。總之，生命的存在像火，但不是任何由火而燒成的東西，生命，它只是火本身。那活之日子的到來，迎接如舞蹈，更似歌，它讓人奮昂而醉，忘卻往日一切，再也不會看顧生命以外的任何事物。⁵⁶

⁵⁴ 史作檉：《文明探索》，頁 1。

⁵⁵ 史作檉：《哲學美學與生命的刻痕》（臺北：書鄉文化，1993 年 10 月），頁 88。

⁵⁶ 史作檉：《文字解放之真義》（臺北：書鄉文化，1996 年 4 月），頁 125。



這段話可說是史作檉在經歷多年的奮鬥之後，終於可以用棄一切生命以外之事物的心情註腳，更具體的說，即是超越了人文性之文字文明，而回到屬於人之自身之存在世界。對他來說，真正的生命原本就不應該在人文的文字世界中去思索與追尋，雖然說人不得不用文字語言去說明自身的感觸，但真正的生命本在文字形成前就已存在，是故要重新獲得真生命，勢必得要超越一切文字性之描述，以便於直達那聲音與圖形之形上世界。如上文所述，哲學性的詩歌便具備了這樣的特質—使用文字又不被文字所侷限，而能將人帶入聲音與圖像的世界中。若以此論點進一步詮釋〈重生〉一詩，則我們可以說：人作為一之文明性之存在，在經由詩歌之烈火燃燒淨盡而留下來的，便是於自然中存活的生命自體。換言之，純直觀、主觀的詩雖然不同於客觀理性的哲學，但在人在理性思考與感性情緒的綜合辯證的過程中，則有直探生命本原、赤裸裸的呈顯生命自身之可能，而這就是「自然」之真實面貌，所以史作檉才會說：「六十個年頭我學會如此，生命啊！那燃燒的生命啊！我已活到那種平靜中細火而慢燒的年齡了。」⁵⁷

然而，所謂真生命、真自然又是什麼樣的一種面貌呢？對此，我們以史作檉的詩歌來做一步展現：

過份的頌揚是不必要的，一切仍然有大自然之存在罷了。大自然的無限與心靈的無限是一如的，那都是詩歌所孕生的地方。詩它衝破一切範圍，揭示起源與力量，一切都只屬於生命盡底裡的蘊含，（……）詩是一種夢，清醒是一種修正，生命於清醒與朦朧之間，它困然而欲突出，仍只是詩啊。（……）。⁵⁸

以現代詩歌的眼光來看，與其說這是一首哲理詩，到不說是一首對生命的頌歌，因為它並不注重藝術形式上的剪裁，而只是直截表達出作者大自然的歌頌。值得注意的是，詩歌中又再一次透露出他對詩歌的本質的看法，這可以說是以詩歌解釋詩歌，並透過此詩歌之創作來發現「自我」、呼喚「自然」，進而表達出「自然」就是「生命」，「生命」應是一種「自然」的存在態度。由此可知，詩歌及其創作之過程具備了使「自然」與「人」兩者間達成內在一致性的作用。所以他說：

詩便是那一個以一種不可捉摸之神秘的力量，而將一切個別之生命層次中的事物凝聚而濃縮，以形成一個密度緊織之光彩而飛揚的世界。所以說，詩不是定著物，他來自於宇宙中一個不可知之力量的撞擊，然後它更再次將人的一切固定擊開並撞碎（……）而使一切物象而得以統合而具攏了來的，是詩人心中的愛，而詩人的愛，便是個宇宙自體運動中創造之漣漪撞擊的必然。⁵⁹

這即是說宇宙存在之始，愛（真理）便已誕生，而詩歌創生之時，人與宇宙自體（真理）便能緊密而結合。換言之，能達到「人與真理緊密而結合」之境界的詩，便是一種與哲

⁵⁷ 同前註，頁 139。

⁵⁸ 史作檉：《三月後的五卷》，頁234-235。

⁵⁹ 史作檉：《大覺醒的日子》，頁 69-70。



《東吳中文線上學術論文》第九期

學或宗教最接近的一種詩。並且，他又以為：

詩，它完成在那一個不可言說之裏面的感覺世界之中。它有時是一時相對於個別事物的感觸，但它的本質卻必須起於愛，還有詩人常能被某一種事物所引發，然後超越之，以在一普遍而抽象的藝術世界中，揭示一人存在之普遍的感覺與意義。⁶⁰

在科技發達的現代，人們往往以追求物質上的享受為生活目標，也因此，心靈為了追求名利而煩勞，身形為了追求娛樂而疲困，根本無閒情逸致欣賞詩歌，遑論去探索詩的本質意義，即便有，頂多也只是一種世俗性的「文藝活動」，用來抒發個人的情思而已。但史作樑卻為我們指出：「純粹的詩」所表達的愛恨情愁並不是個人的，而是超越的普遍的，而這種超越的普遍真理正是哲學家所追求的形上之超越世界！唯有能觸及此一面向的詩才夠資格被稱做「詩」。

準上所述，雖然一般認為詩是文學是藝術，哲學是邏輯是理論。但經由分析史作樑的哲思與詩作，我們得以明白真正的詩與哲學是具有共的本質的：那就是「生命」、也就是「人性」與「自然」。換言之，「追求生命的詩」與「追求真理的哲學」其實是一體之兩面。反之，任何一種哲學若不去追溯到生命之根源的話，也並非是最好的哲學。也因此，史作樑才會說：

詩，真正的存在，它往往只屬於詩，但是一切真正的詩，卻更必屬於那個純粹、具形而又周體通透支大運作的世界。⁶¹

或謂「詩人哲學家」的創作本具備把本體詩化或把詩本體化，通過詩歌的途徑（直覺、體驗、想像、啟示）與本體溝通的特質⁶²。關於這一點，且讓我們再引史作樑的一首詩歌來說明：

真神，觸見你時的心靈歡愉竟如焚，還我十五歲之恆真，瘋狂般之狂舞仍似火，只因你之不動、真實、徹底而如神，此刻不狂如何呈現你存在之真實。不將自己燃燒如何真知那煉獄背後的藍色湖。（……）真生命，它，唯誕生於大火與大平靜之閃電與雷擊之間。（……）。⁶³

一般而言，所謂「神」不外乎宗教意義上的人格神，雖然依宗教性質的差異，各種教徒對「神」的定義有所不同，但整體而言，祂不外乎是人類膜拜、崇敬的對象，即便對沒有宗教信仰的人，其定義不外乎如此。如此看來，詩句中所謂的「真神」是否也應做如此理解呢？事實上，詩的文字意義並不能依常人所理解的方式去把握，固然詩必須依恃文字而有，但其所描繪之意義則是一種非文字性之想像，它可以超出歷史、傳統、邏輯、

⁶⁰ 同前註，頁 80。

⁶¹ 同前註，頁 174。

⁶² 周國平：《詩人哲學家》（上海：人民出版社，1998 年 11 月），頁 5。

⁶³ 史作樑：《哲學美學與生命的刻痕》，頁 90。



習俗而存在，所以詩歌中所能流露出來的意義，其所能依照讀者個人體驗去領會的限度是非常寬廣的，也因為如此，詩歌的意義是開放而非封閉的。比如若依從筆者個人學思以及生活體驗去理解「真神」一詞，則詩中所要透露的意涵在於：所謂的「神」並不外在於我們，此如《中庸》所說「天下至誠者，能知天地之化育」、「至誠如神」之意涵，能知真生命者，便能真知宇宙、自然、天。因此，在禮讚自然之神聖的同時，其實也就是對自身之生命的詠歎；而在詩歌之烈火與哲學之平靜的交互辯證中所誕生的，其實也正是真生命、真自然。而或許這也是為何史作檉說每當他對生命真正有所感覺時，心中第一個流蕩而出的不是任何事物而是詩歌的原因。⁶⁴

總之，雖然史作檉詩歌語言的使用與意象的表達比較像西方的或散文詩或哲學詩，但誠如他所強調，詩人本是這個世界的觀察者、認知者、表達者，詩歌的內容並非只是當下的具體情境，更應該是形而上的，其所指向往往是不為常人所熟知的境域，但卻又是最貼近人類的普遍性真理。因此，不同於散文以抒發個人性情為主軸，詩歌創作之於史作檉可以說是調解自身生命內部衝突、仰望上蒼的途徑，其基礎則建立在對自然生命的仰望之上。蓋生命之本體若不能以一般文字來解釋或描述，那麼就只能以個人主觀直覺之觀照來體會，而詩歌便是這種領悟的最佳呈顯。

四、結語

在西方文化史上。我們可以發現許多極富詩人氣質的大哲學家，也可以發現不少極具有哲人氣質的大詩人，亦有許多人同時兼事哲學與文學的創作，他們的存在也顯示出西方哲學與文學一體兩面的源遠流長的傳統。與此相類似，中國哲學傳統中如宋明理學家亦大多兼具詩人或文人的角色。然而，檢視現代中國哲學界中，同時兼具大量的文學與哲學創作的哲學家或文人並不多見。難能可貴的是，在台灣的史作檉便是一位文哲兼備的創作家。本文以主題的方式對其詩文做特定層面的探討，雖無法展示他的散文與詩歌創作的全貌，但經此分析討論，至少我們可以確定：身為一位哲學家，他的詩文是對自然與生命的深刻省思，並能巧妙的揉合哲學與文學在本質上具有的差異—以詩文來表現自身對生命與藝術的讚歎以及對哲學的冥想，又不牽強的混合這兩者所具有特質，也不刻意在詩文創作中矯揉造作的去表達理性或邏輯的思維。也因此，除了是一位具有原創性的哲學家之外，史作檉在文學上的創作確實也具有獨樹一幟的風格。職此之故，筆者以為「文人哲學家」或許才是最適合他的一個稱呼。

⁶⁴ 史作檉：《九卷：靈魂的苦索者》，頁 66。



A Study of the Philosopher SHIH, Tso-Cheng's Poetry

Cheng, Chih-chien

Abstract

SHIH, Tso-Cheng was one of the most creative philosophers in Taiwan, who had long been marginalized and regarded as a non-academic philosopher by academic circles, and thus his works, especially poetry, were not valued as they should be. Though he was a real philosopher, the connotation of his poetry was widely different from those of contemporary literature in Taiwan and with individual style that was uncommon at that time. In view of the fact mentioned above, this study made an integrated explanation of his poetry by analyzing his personality and philosophy to express his nature and character as a philosopher. In the first section, this study mainly discussed his prose by analyzing how he was always in an anxious and melancholic state, and how he dealt with his emotions and desires in such a mental state. In the second section, we studied his philosophically meaningful poetry by explaining his definition of poetry writing and interpreting his poetry according to his philosophical viewpoint in order to creatively integrate and interpret his poetry and philosophy.

Keywords : philosophical prose, philosophical poetry, anxiousness, lust, nature, three-dimensional structure

東吳中文線上學術論文

第九期

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

中華民國九十九年三月出版

ISSN 2075-0404

Soochow Journal of Chinese literature online

No.9

CONTENTS

March 2010

- A Study on the Spatial Presentation in Li Yu's Plays through the Map
Tracking of Plots: Yipengxue, Renshouguan, Yongtuanyuan, Zhanhuakui
.....Hou,Shu-chuan.....1
- Discuss the subtle secret special of "Shang Ling Hu Shiang Gung Juang" to Li
Shang Yin..... Jeng, Yu-chen.....23
- San Yuan's theory influence on Chiao Hung and the analysis of its difference
..... Chu, Su-chuan.....39
- A Study of the Philosopher SHIH, Tso-Cheng's Poetry
.....Cheng, Chih-chien.....59
-

Department of Chinese Literature
SOOCHOW UNIVERSITY
TAIPEI TAIWAN
Republic of China