

ISSN 2075-0404

東吳中文線上學術論文

第十七期

中華民國一〇一年三月

Soochow Journal of Chinese literature online

No.17

March 2012



東吳大學出版

Published by

SOOCHOW UNIVERSITY

第十七期

中華民國一〇一年三月

Soochow Journal of Chinese literature online

No.17

March 2012

發行人 林錦川

Publisher: Lin, Chin-chuan

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

第十七期

中華民國一〇一年三月

目 錄

【教師論文】

金人李俊民對於唐以前文化的承繼

.....林宜陵.....1

【博碩士生論文】

《史記》「古文」詞商兌

.....鍾哲宇.....27

論王弼注《老》之「崇本息末」觀

.....黃琬韻.....41

鄭樵詩學、春秋學對經學之影響

.....黃義傑.....63

張愛玲小說中的聽覺描寫研究

.....高詩佳.....81

扮仙戲中大醉八仙劇情溯源之研究

——以朱有燉的《蟠桃會》及《瑤池會》為探討對象

.....陳伯謙.....111

金人李俊民對於唐以前文化的承繼

林宜陵*

提 要

李俊民字用章，金代亡國後隱居自哀為「睡鶴」，終得元君賞識，號「鶴鳴」，諡號「莊靖」，與許多當代傑出文人一樣，為戰亂所苦，輾轉顛沛流離於金、宋、元三朝，寫出記載史實與人生義理的文學佳作。

本文由李俊民家學傳承與其著作《莊靖集》詩歌之中為探討目標，探討對於唐以前中原文化的傳承，探究其傳承宋、金、元詩學貢獻的源本，作為李俊民對於宋代詩學承繼的佐證。

金末遺臣李俊民詩歌承繼於傳統儒學重經史的精神，更襲取歷代詩學大家的精神與筆法，承繼自傳統中原文化與文學，對於傳承宋與金文化及文學有所貢獻。其中對於《詩經》、《楚辭》的襲取，史籍典故的運用，唐代詩學大家杜甫與韓愈的學習更是李俊民詩歌的價值所在。本論文分別就李俊民對於「詩經」、「楚辭」、「杜甫」、「韓愈」的學習分論。

關鍵詞：金詩、李俊民、鶴鳴先生

* 現任東吳大學中國文學系專任助理教授



一、前言

李俊民生於金世宗大定十六年六月十四日（西元 1176-1260）；金章宗承安五年二十五歲前得河南程氏之學。

本文以「李俊民詩學對唐以前文化的承繼」為探討目標，期望借由了解金末遺臣李俊民對於「詩經」、「楚辭」傳統經典的學習與繼承，及唐代詩歌代表人物「杜甫」與「韓愈」的宗法，提供與引導今日學者對於經典文獻的閱讀與學習新的方向。

李俊民並在元代著書立說，傳授知識、教導人才，推薦學子與朝廷，以文化的傳承教化承繼宋與金的文化與文學，進一步影響元朝朝野。李俊民詩歌之中蘊涵豐富的先秦、兩漢、唐文學與史學典故，表現出宋、金文學與文化的傳承軌跡。

本文由其詩歌之中，探究其傳承宋、金、元詩學的貢獻，也可以補述文學史上明代復古派以前的擬古先聲。

李俊民在金章宗承安五年，二十五歲經義狀元及第，授翰林應奉；泰和貞祐年間出守下邳；泰和貞祐年間為沁水令、改彰德（國）軍節度判官

貞祐二年三十九歲元軍攻下澤州，李俊民逢甲戌之變逃難，貞祐三年避亂福昌；貞祐三年四十歲避亂福昌；興定三年四十四歲移居伊陽。

李俊民「入宋時期」在正大八年，五十六歲入襄陽；天興元年，五十七歲與宋襄陽太守史嵩之往來；史嵩之於紹定五年至六年，知襄陽府參與攻打金哀宗的戰役。李俊民於天興三年，五十九歲北歸澤州。

「入元」經懷州至澤州；金末元初時擁兵自保的段直迎為師；後段直歸附元世祖，迎接李俊民為師，以招延四方學者，重視地方教育；元太宗八年，李俊民六十一歲，澤州新居「鶴鳴堂」落成；元太宗九年，六十二歲，奉命編纂《道藏經》；元太宗后二年，六十八歲，編刊《莊靖集》；元憲宗三年，七十八歲時，應召覲見憲宗弟忽必烈；元憲宗九年，八十四歲，忽必烈遣問禎祥；元中統元年，八十五歲，卒謚「莊靖」。

其生平事蹟見於《元史·李俊民傳》¹、《莊靖集》²、《金代文學家年譜》³、《全金詩》⁴中。

劉瀛在〈莊靖集序〉中就也提及，李俊民文學符合文以載道的功用：

夫文之為文，其來尚矣，與造化一氣俱生者也。日月照臨，星辰輝映，天之文也；

¹〔明〕宋濂等編：《元史》（清乾隆武英殿刊本影印），臺北：藝文印書館，1985年6月）。

²〔金〕李俊民：《莊靖集》，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983年），第1190冊。

³王慶生：《金代文學家年譜》（鳳凰出版社，2005年3月）。

⁴薛瑞兆、郭明志編纂：《全金詩》（南開大學出版社，1995年11月）。本文李俊民詩歌引用註明頁碼未註明出處皆出於《全金詩》此版本。



山川流峙，草木敷榮，地之文也。人得天地之秀，而為萬物之靈，有仁、義、禮、智以根於心，故觸物感情，發而為言，無非天下之至文也。如風行水上，自然而然，固非有力者之所強能，亦豈徒吟詠風景、模寫物象而已哉！將以經天緯地，厚人倫，美教化，貫乎道者也。先生世家濩澤，唐韓王元嘉之裔。生而聰敏，幼而能文，弱冠而魁天下。蓋以學問精勤，耽玩經史，諸子百家，無不研究。故其文章典贍，華實相副，字字有源流，句句有根柢。

說明李俊民代表著作《莊靖集》所錄作品，具備「仁、義、禮、智」、「將以經天緯地，厚人倫，美教化，貫乎道者也。」，移風易俗的功用。原因在於其作品承自於「經史、諸子百家」傳統經學的根本深深表現在李俊民詩文之中。這樣深厚的詩文根柢，用典與載道能力，主要原因在於李俊民為唐代王朝貴族之後，家學淵源深厚。

劉瀛言明能夠有這樣文化與文學傳承能力，與其先祖本為中原古國之後，唐皇朝後裔有關。

二、唐皇朝後裔，秉天之德

李俊民雖為金朝人，但是由其先祖考證，本為中原古國陳國之後，先祖曾創立唐朝，為唐皇室之後，據《莊靖集》中〈李氏家譜〉⁵一文，李俊民自己所陳述：

（一）李氏為顓帝之後避桀亂改姓氏為李氏

按大唐《天潢玉牒》：「顓帝之後生大業，大業生媧，媧娶有喬氏之女，感月光貫昴而生咎繇，咎繇生伯翳，伯翳之後世為士師。至里成避桀之亂，遁居伊侯之墟，食李實，乃改為李氏。」此言咎繇之後，以理獄為功，遂姓理氏，其後子孫或改里氏，至伊侯之墟避難，遂改「里」為「李」也。

此段譜文不僅說明自己祖譜，也提供後世瞭解「李」氏姓氏由來，大抵說明「李氏」源起五帝之一。

【表 1】

顓帝→大業→媧（娶有喬氏之女）→咎繇（感月光所生）→伯翳→士師→裡成（因避桀亂改姓氏，又因食李實為生，因此改姓氏為李氏）

（二）古陳國之後

成生利正，當商湯之時。利正生昌祖，昌祖仕陳，為大夫，因居若縣。昌祖生明，

⁵ 同註 2，卷 8 葉 7 下。



《東吳中文線上學術論文》第十七期

明為陳相，葬瀨鄉之北，立廟因有相城。明生慶賓，慶賓生靈飛，一名虔會。所言陳國，乃古之陳國，非周時所封胡公滿之國也。自李成至虔會，五世相承，年代相類，當此之時，太皞之後已為陳國，及周封舜後當是。此陳既滅，乃封胡公而王其地也。

此段譜文說明李氏為古陳國之後，也訴說先人的功業，曾位居古陳國之相。

【表 2】

成→利正→昌祖（任陳國大夫）→明（任陳國相）→慶賓→靈飛

（三）老子之後

靈飛之妻真妙玉女，感日精之夢而生老君，此一說也。又按《本紀》云：「老君生而能言，指李木曰『此我姓也』」，隋內史舍人薛道衡《老君祠庭碑》云：「感日載誕，莫測受氣之由；指李為姓，未詳吹律之本。」是也。又，《樓觀先師傳》云：「老君因聖母攀李木而生，謂曰：『此汝姓也。』」三家之說，經傳備載，今並明之，以彰聖人之宗緒矣。至紂王時，居岐山之陽，西伯命為守藏史，武王克商，召為柱下史。其子名宗，仕魏，為將軍有功，封于段干。

此段譜文說明李俊民為老子之後，「李氏」由來是以「李木」為名。

【表 3】

靈飛（娶真妙玉女）→老君（感日精之夢而生）→宗（魏將軍）

並舉文獻說明老子自稱姓李，為其母感日精之夢而生，或言攀李木而生，故以李為姓氏。老子於紂王時被西伯（周文王）命為守藏史。周武王立國後，召老子為柱下史，擔任史官。老子之子名宗，於魏國擔任將軍，因功封於段干之地。

（四）漢之傳承

宗之子注，注之子宮，宮之遠孫假，假仕漢孝文帝。假之子解，解為膠西王邛太傅，因家於齊。《風俗通》云：「李伯陽之後，出隴西、趙郡、頓丘、渤海、中山、襄城、江夏、梓潼、范陽、廣漢、梁國、南陽十二望。」

此段譜文說明李氏家族在漢的傳承。

【表 4】

宗→注→宮→遠→假（仕於漢孝文帝）→解（膠西王邛太傅）



先祖仕於漢孝文帝，說明自己確實源自於漢民族。後李氏族人開枝散葉達十二地之廣。

（五）開創唐代

唐高祖淵二十二子，其韓王元嘉守澤州。武氏盜國，宗室潛謀恢復，事露，皆被害。妃房玄齡女，妃亡，四子於碧落聖佛谷追薦母氏，黃公譔，善篆，磨崖碑存焉。其後，裔孫因家於澤，或隱或仕。

此段譜文說明李氏先祖開創盛唐：

【表 5】

李淵（唐高祖）→元嘉（韓王守澤州）→裔孫因家於澤

開創唐朝後，因武則天建立周朝，李氏皇族密謀復國，皆遭屠殺，僅有李氏遠孫於澤州（今山西省澤州縣晉城市）隱居。

由此段族譜可以瞭解李俊民祖籍「澤州」，並了解李俊民在金亡國後移居澤州之因在祖籍本在此地。

（六）宋金之際

宋初，李植字彥材，熙寧間中武舉科，隨范文正公西征，官至右侍禁。〈墓誌〉云：「葬於澤州晉城縣五門鄉，從先塋也。」三子持、構、授。

此段記載，可知先祖李植於宋神宗熙寧年間曾舉武舉科，並隨北宋名臣范仲淹出征沙場。

高祖李憲之，忘其所出生。曾祖猷。猷生祖行可。行可二子，長之邵，次之才。之邵一子曰楫，楫子六人，長儀，應進士舉恩榜，二子亡，有女在北。弟馬興，男閔郎在，餘亡。之才三子，長植，次構，次俊民用章。植三子，曰挺，曰搗，曰振。挺男世英，渭南馬鋪監，沒于王事。搗謙甫進士第一科，孟津機察。男世寧，監福昌酒。構，洛陽茹店商酒監，男鐵塊，女蓬仙，在北。俊民男揚，伊闕商酒監，揚一子道兒。

由此段族譜可以瞭解李俊民家族，在金末元初的仕宦經歷。歸納為表格為：



【表 6】

↗持↘
李植 → 搆 → 憲之 → 猷 → 行可 → 之邵
↘授↗ ↘之才

【表 7】

之邵 → 楫 → 儀（應進士舉恩榜）
↘馬興 → 閏郎

【表 8】

↗挺 → 世英（渭南馬鋪監，為國家陣亡）
↗植 → 搆（謙甫）⁶（舉進士第乙科，擔任孟津稽察） → 世寧（監福昌酒）
↘振
之才 → 搆（任洛陽茹店商酒監） → 鐵塊（在北地）
↘俊民 → 揚（伊闕商酒監） → 道兒
↘搯⁷

終以：「甲戌兵火⁸值甲午⁹二十餘年間，皆物故矣。獨閏郎在，楫之孫也，二子皆幼，為李氏之胤。癸卯年四月初一日丁未譜。」結束全文，說明久經戰亂，族人凋零之苦。言從澤州遭兵禍連累到金亡國，二十年間飽受戰火摧殘，子孫凋零，飽受戰亂之苦。

綜觀李俊民家族淵源可知，李氏為顓帝之後因避桀亂改姓氏為李氏；後為古陳國之後；更為老子之後。

及至漢代開枝散葉達「隴西、趙郡、頓丘、渤海、中山、襄城、江夏、梓潼、範陽、廣漢、梁國、南陽」十二地之廣。

開創唐代，卻因武則天建立周朝，李氏皇族密謀復國，皆遭屠殺。僅有李氏遠孫於澤州隱居。宋金之際先祖李植於宋神宗熙寧年間曾舉武舉科，並隨范仲淹出征沙場。

李俊民先祖淵源於漢文化，加以李俊民為《宋元學案》所列重要儒學傳承之士，更可以確認李俊民詩歌中學習漢、唐、宋詩學名家對於傳統儒家文化的傳承與襲取。

三、承繼《詩經》敘述民心之精神

⁶ 李俊民避亂福昌時依靠福昌主簿李謙甫〈一字百題示商君祥〉（同註 4，頁 224）。

⁷ 未見〈李氏家譜〉及《金代文學家年譜》中。

⁸ 「甲戌兵火」指金宣宗貞祐二年（西元 1214 年）李俊民 39 歲，澤州遭到元軍攻擊。

⁹ 「甲午」指金哀宗正大天興二年（西元 1234 年）李俊民 59 歲，蔡州淪陷金亡國。



李氏為顓帝之後，因避桀亂改姓氏為李氏，為中原古國陳國之後，李俊民先祖淵源於商、周文化，對於《詩經》的承繼而言，更是從記錄民情、詩言志的精神到形式皆有所學習。

〈重刊莊靖先生遺集序〉序言中收錄葉贄於明武宗正德三年（西元 1509 年）對此書的評論：

澤州莊靖李用章先生，早歲得程氏傳授之學於名儒，後又得邵氏皇極之數於隱士，萃伊洛之精華，大乾坤之眼目，搜羅群籍，貫穿六經。故其發而為文章也，若岱宗之雲，飛騰活動，不崇朝遍兩天下，非飄空不雨浮雲也；流而為詩賦也，若黃河之水，千里一曲，折九曲奔赴滄溟，非集坎無源行潦也。金承安，中進士第一人，入為應奉翰林文字。尋棄官教授鄉裡，隱遁嵩山。元秉忠劉公盛稱先生「易理、易數，兩造精微」。世祖嘗召對金鑾，懇賜還山。既卒，賜諡莊靖先生。時，澤守段正卿嘗刻先生詩文行世，越二百載於茲矣。今總漕都憲李公，先生鄉人也，酷愛先生詩文，每曰：「五色靈芝，三危瑞露，豈可自咀自咽！要當與天下同志者共。」視舊本，頗多錯舛，親加校正，乃授山陽尹常在梓行，索贄作序。贄覽讀數過，慨然歎曰：「先生之文，經天緯地之文也，玉潤珠輝，光粹自奇；先生之詩，感善懲惡之詩也，韶作鈞鳴，音響自別。」先生自號鶴鳴，故其集亦以名之。在《中孚、九二》云：「鶴鳴在陰，其子和之。」言誠信感通之理也。在《小雅、鶴鳴》云：「鶴鳴於九臬，聲聞於野。」言誠身莫掩之機也。吾即此知先生心湛誠源，腳踏實地。故讀先生之文者，當如讀程氏《易傳、序》，上溯〈十翼〉之淵源可也；讀先生之詩者，當如讀邵氏《擊壤集》，上合六義之中正可也。又何必以韓昌黎、杜少陵比方乎先生者哉！遂書此以應命。正德三年戊辰夏五月上浣，賜進士、通議大夫、刑部左侍郎致仕淮東葉贄書。¹⁰

全文評論其詩作之語處為：

（一）「得邵氏皇極之數於隱士，萃伊洛之精華，大乾坤之眼目，搜羅群籍，貫穿六經。」

李俊民所學為「邵氏皇極之數」，是「伊洛之精華」，稱其貫通古今，飽讀六經之書，其中與詩作最直接相關者，應當首為《詩經》。

（二）「流而為詩賦也，若黃河之水，千里一曲，折九曲奔赴滄溟，非集坎無源行潦也。」

源自於六經也包含了《詩經》的精神與義理，使李俊民詩歌有所源流，具有深刻的義理，使得詩歌內容哲理深厚，讀者深有所得。

¹⁰ 〔清〕吳重熹輯：《九金人集》（臺北：成文出版社印行，民國 56 年，根據山東海豐吳氏龔彙刻本影印本）。



(三)「『先生之詩，感善懲惡之詩也，韶作鈞鳴，音響自別。』先生自號鶴鳴，故其集亦以名之。在《中孚、九二》云：『鶴鳴在陰，其子和之。』言誠信感通之理也。在《小雅、鶴鳴》云：『鶴鳴於九皋，聲聞於野。』言誠身莫掩之機也。」

說明李俊民詩歌之中價值意義在「先生之詩，感善懲惡之詩也」，與《詩經·大序》：「詩言志」的宗旨相同。李俊民詩歌的歷史價值意義，在以詩歌描述金末元初的亂世，表達民生的哀苦，同於〈毛詩正義序〉所言：「夫詩者，論功頌德之歌，止僻防邪之訓。雖無為而自發，乃有益於生靈。六情靜於中，百物蕩於外。情緣物動，物感情遷。若政遇醇和，則歡娛被於朝野；時當慘黷，亦怨刺形於詠歌。作之者所以暢懷舒憤，聞之者足以塞違從正。發諸情性，諧於律呂。故曰感天地，動鬼神，莫近於詩。」，號「鶴鳴」，除源起《易經》「鶴鳴在陰，其子和之」的隱士之意。亦取自《詩經》小雅之〈鶴鳴〉云：「鶴鳴于九皋，聲聞于野。魚潛在淵，或在于渚。樂彼之園，爰有樹檀，其下維蘄。它山之石，可以為錯。鶴鳴于九皋，聲聞于天。魚在于渚，或潛在淵。樂彼之園，爰有樹檀，其下維穀。它山之石，可以攻玉。」¹¹〈詩序〉云：「鶴鳴，誨宣王也。」鄭箋云：「教宣王求賢人之未仕者」¹²。

更是直指「鶴鳴」之音，可以採用，如果知道採用隱士之音，「它山之石，可以為錯」、「它山之石，可以攻玉」引以為鑑，則可以記取錯誤，加以改正，家國得以治理。

(四)「讀先生之詩者，當如讀邵氏《擊壤集》，上合六義之中正可也。又何必以韓昌黎、杜少陵比方乎先生者哉！」

則說明李俊民的詩作，合乎《詩經·大序》所稱美之：「風、雅、頌、賦、比、興」，即所謂「上以風化下，下以風刺上。主文而譎諫，言之者無罪，聞之者足以戒」的功用。

對於《詩經》的學習，不僅表現在「詩言志」上，在形式與句式上也有顯著的承繼，學習《詩經》四言形式，書寫題畫詩，以繼《詩經》敘述民心之志。

(一) 學習《詩經》四言形式

李俊民在〈止姚亞之割羊〉表現出重視百姓生計的困苦：

養生之鞭，隴種之苗，欲魯去朔，在齊聞韶。咄嗟老饕，腹如瓠枵。踏破菜園，合吃藤條。(頁 178)

以阻止殺羊以供食用起，詩云應當趨趕羊隻，保護人民的田畝。雖然上位者沒有羊

¹¹〔漢〕毛亨傳，鄭元箋，〔唐〕孔穎達疏：《詩經》（《十三經注疏本》，臺北：藝文印書館，民國 82 年 9 月），頁 3。

¹² 參見朱守亮註：《詩經評釋》（臺北：學生書局，1988 年 8 月），頁 520。



肉可吃，仍然可以學習孔子著重自我修養，由魯至北方齊國，聞韶樂，可以三月不知肉味。

學習《詩經》以¹³「碩鼠」比喻官員為禍的比興方法；以飼養羊隻需要犧牲菜園的收成，要求上位者不要貪圖吃羊肉之類的口腹之欲，這樣的欲望會使百姓生活困苦。

在〈兒歸來〉（禽名）一詩中也學習《詩經》晨風篇¹⁴，以「晨風鳥」為喻，以「兒歸來」禽鳥之名，比興社會問題：

兒歸來，兒歸來，百年郎罷恨，何日寧馨回。東去但除嚴母墓，望思空築茂陵臺。
兒歸來，兒歸來，一聲未盡一聲哀。（頁 192）

寫出當時社會因戰爭因素，導致的家庭悲劇。

〈紙扇〉更以《詩經》四言的形式，形容忠臣之骨氣不變：

竹疏而骨，楮剝而膚。權以行巽，風乎坐隅。（頁 179）

形容忠臣如同「紙扇」，以耿直不屈的竹，比喻忠臣的氣節；「楮剝而膚」的素潔，形容其「繪事後素」¹⁵，忠言直諫，言語不加以修飾，卻有益於邦國。也是源於《詩經》中所錄之〈碩人〉¹⁶。

「權以行巽」，引用〈論語·子罕〉：「巽與之言，能無說乎？」¹⁷之意，指忠臣以「卑順、謙恭」之語頒布政令，施行政策。

「風乎坐隅」更是學習《詩經》大序所稱「上以風化下，下以風刺上。主文而譎諫，

¹³ 〈碩鼠〉：「碩鼠碩鼠，無食我黍！三歲貫女，莫我肯顧。逝將去女，適彼樂土。樂土樂土，爰得我所。碩鼠碩鼠，無食我麥！三歲貫女，莫我肯德。逝將去女，適彼樂國。樂國樂國，爰得我直。碩鼠碩鼠，無食我苗！三歲貫女，莫我肯勞。逝將去女，適彼樂郊。樂郊樂郊，誰之永號。」〈詩序〉云：「碩鼠，刺重斂也。國人刺其君重斂，蠶食於民，不脩其政，貪而畏人，若大鼠也。」（同註 11，頁 211）。

¹⁴ 〈晨風〉：「魮彼晨風，鬱彼北林。未見君子，憂心欽欽。如何如何！忘我實多。山有苞櫟，隰有六駘。未見君子，憂心靡樂。如何如何！忘我實多。山有苞棗，隰有樹檉。未見君子，憂心如醉。如何如何！忘我實多。」（同註 11，頁 244）。

¹⁵ 《論語·八佾》子夏問曰：「『巧笑倩兮，美目盼兮，素以為絢兮。』何謂也？」子曰：「繪事後素。」曰：「禮後乎？」子曰：「起予者商也，始可與言《詩》已矣！」（邱燮友等編譯：《新譯四書讀本》，臺北：三民書局，民國 76 年 8 月，頁 87）。

¹⁶ 〈碩人〉：「碩人其頡，衣錦褰衣。齊侯之子，衛侯之妻，東宮之妹，邢侯之姨，譚公維私。手如柔荑，膚如凝脂，領如蝤蠐，齒如瓠犀，螭首蛾眉。巧笑倩兮，美目盼兮。碩人敖敖，說于農郊。四牡有驕，朱幘鑣鑣，翟茀以朝。大夫夙退，無使君勞。河水洋洋，北流活活。施罟濊濊，鱣鮪發發，葭葦揭揭。庶姜孽孽，庶士有暵。」（同註 11，頁 131）

¹⁷ 《論語·子罕》：「子曰：『法語之言，能無從乎？改之為貴。巽與之言，能無說乎？繹之為貴。說而不繹，從而不改，吾末如之何也已矣！』」（同註 15，頁 167）



言之者無罪，聞之者足以戒」的導正君主與民風功用。

全詩不僅以《詩經》形式表達，並學習《詩經》比興用法，發揮「風」的功用。並且學習班婕妤〈團扇〉¹⁸詩的詠物技巧，以扇子比喻節操之士。

又在〈櫻扇〉詩中以「櫻扇」除「蠅」，比喻忠臣為國除害的功蹟：

直節貫中，怒髮衝上。朝蠅暮蚊，畏風長往。(頁 179)

古有「櫻扇」，櫻櫚一名蒲葵。又稱「葵扇」、「蒲扇」、「蕉扇」，江浙名「芭蕉扇」。

以「直節貫中，怒髮衝上」形容忠義之士直言急諫，正義的形象。「朝蠅暮蚊，畏風長往」二句學習《詩經》之〈青蠅〉¹⁹篇以「青蠅」比為小人，指其讒言誤國之危害。說明忠臣如「櫻扇」驅蠅般，忠臣也足以使小人畏懼。

在〈學中央正之會客〉中學習《詩經》四言的形式，表達期待賢能之士救國，恢復金朝往日國威的詩情：

有懷伊人，在泮飲酒。我客戾止，其嘗旨否。未見君子，我心孔疚。惠然肯來，小大稽首。(頁 178)

綜觀《詩經》魯頌中〈泮水〉²⁰所指，本指魯國國威強盛，文武官員允文允武之勢，此處用以緬懷金朝當日的強盛。

更以末四句「憬彼淮夷，來獻其琛：元龜象齒，大賂南金。」，「南金」借比金朝所處局勢。「有懷伊人，在泮飲酒。我客戾止，其嘗旨否。」指期待國威興盛時，相聚之景，今日貴客蒞臨，獻上佳餚與誠意。「未見君子，我心孔疚。惠然肯來，小大稽首」則表示對於賢能之士挺身報效國家的感激。

「泮池」直至今日仍為文廟特有建築，呈半月形，上有泮橋。周代諸侯學校前有半

¹⁸ 〈怨歌行〉：「新裂齊紈素，鮮潔如霜雪。裁為合歡扇，團團似明月。出入君懷袖，動搖微風發。常恐秋節至，涼飆奪炎熱。棄捐篋笥中，恩情中道絕。」(鄭文惠等選注：《歷代詩選注》，臺北：里仁書局，1988年10月版，頁10)。

¹⁹ 〈青蠅〉：「營營青蠅，止于樊。豈弟君子，無信讒言。營營青蠅，止于棘。讒人罔極，交亂四國。營營青蠅，止于榛。讒人罔極，構我二人。」(同註11，頁489)。

²⁰ 〈泮水〉：「思樂泮水，薄采其芹。魯侯戾止，言觀其旂。其旂茝茝，鸞聲噦噦。無小無大，從公于邁。思樂泮水，薄采其藻。魯侯戾止，其馬蹻蹻。其馬蹻蹻，其音昭昭。載色載笑，匪怒伊教。思樂泮水，薄采其芣。魯侯戾止，在泮飲酒，既飲旨酒，永錫難老。順彼長道，屈此群醜。穆穆魯侯，敬明其德。敬慎威儀，維民之則。允文允武，昭假烈祖。靡有不孝，自求伊祜。明明魯侯，克明其德，既作泮宮，淮夷攸服。矯矯虎臣，在泮獻馘；淑問如皋陶，在泮獻囚。濟濟多士，克廣德心。桓桓于征，狄彼東南。烝烝皇皇，不吳不揚。不告于啻，在泮獻功。角弓其觶，束矢其搜。戎車孔博，徒御無斃。既克淮夷，孔淑不逆。式固爾猶，淮夷卒獲。翩彼飛鴉，集于泮林，食我桑黹，懷我好音。憬彼淮夷，來獻其琛：元龜象齒，大賂南金。」(同註11，頁767)。



月形水池，稱泮水，池旁的學校就叫「泮宮」。泮池意即「泮宮之池」，是位於大成門正前方的半月形水池。依古禮，天子太學，中央有一座學宮，稱為辟雍，四周環水；而諸侯之學，只能南面泮水，故稱泮宮。因孔子曾受封為文宣王，所以泮池為其規制。詩經泮水篇有：「思樂泮水，薄採其。」等句，意指古時士子若中了秀才，到孔廟祭拜時，可在泮池中摘採水芹，插在帽緣上，以示文才。孔廟池畔磚壁中央嵌著「思樂泮水」的石刻，便是出自這個典故。

（二）書寫題畫詩

在〈焦天祿野叟聽音圖〉題畫詩中，也以詩經的形式，訴說改朝換代，被異族統治今古興亡之感：

梨園弟子，天寶之後，誰其知音，百歲遺叟。曲終悵然，淚迸林藪。時清眼明，萬事緘口。（頁 178）

以「天寶之亂」，借比金末元初的動亂。自比為畫中「野叟」，傷心悲慟，末二句反諷「時清」，卻反說「萬事緘口」。

在〈唐叔王韋生臥虎圖〉一詩中，以詩經的形式，警示侍奉異朝：

梁鷲之養，或失其時。曹公之肉，不救其饑。羊質而皮，狐假而威。誰能於此，辯是與非。（頁 178）

引用《列子·黃帝篇》所稱，警示侍奉異朝國人之心情，然而雖試著不觸怒異朝，但是如果供養不夠，狐假虎威之士，亦會荼毒危害。

在〈煙江絕島圖〉詩中，也以詩經的形式，描寫當時有志之士只能伺機而動：

江風不波，峭壁森立。冥冥飛鴻，翔而後集。（頁 178）

「江風不波，峭壁森立」二句形容戰亂不斷，危機四伏，「冥冥飛鴻，翔而後集」則形容有志報國之士，只能先逃離戰火，日後再團結護國。

在〈雙松古渡圖〉一詩，以詩經的形式，期望賢能之士能拯救為國：

傾蓋相逢，堂堂兩公。寂寥渡口，以濟不通。（頁 178）

以「雙松」比喻有節操的賢士，此處「濟」字援用孟浩然「欲濟無舟楫²¹」之意，指拯救國家。

〈古柏寒泉圖〉則以詩經四言的形式，表達忠臣堅定之心。

冬夏長青，晝夜不捨。拔本塞源，豈知量者。（頁 179）

²¹ 孟浩然〈望洞庭湖贈張丞相〉：「八月湖水平，涵虛混太清。氣蒸雲夢澤，波撼岳陽城。欲濟無舟楫，端居恥聖明。坐觀垂釣者，徒有羨魚情。」（《全唐詩》，北京：中華書局出版 1996 年，頁 1633）。



以古柏處立於寒泉之上，日夜接受考驗，忍受不可勝數的煎熬，仍然屹立不搖，形容忠臣對於國家堅定不移的忠心。

四、對《楚辭》的承繼

對於中原文化的承繼，除了《詩經》之外，《楚辭》的閱覽及認知，也可以從李俊民詩歌中讀取，在學習《楚辭》這部經典之上，除了《楚辭》典故的運用，最明顯之處在於國家危亡的感觸與七言形式的承繼。

李俊民在〈戒酒〉詩中提及：

誰肯收心醉六經，只言酒是在天星。若能讀得〈離騷〉後，學取先生半日醒。(頁257)

今觀〈離騷〉²²所言，與李俊民心境所通之處，在於國家危亡的感慨，此時李俊民感歎所學習「六經」都無法抒發其心情，唯有〈離騷〉一文可以表達心中的哀傷。

在〈重午偶題〉中除學習《楚辭》七言形式外，再度提及〈離騷〉，足見對於屈原有千古知音之感：

只為〈離騷〉話獨清，至今猶恨楚君臣。魂招不得歸何處，閑氣都留與艾人。(頁245)

所恨在於楚國君臣昏庸，只有屈原是清醒的，千古之後時人只知端午習俗，將心力用在佩戴「艾人」²³之上。卻仍然君臣昏庸，不了解端午真正的意義。

在〈滄浪歌〉中明言寫作此詩，是因為有感於：「屈原既放，遊於江潭。漁父見之，鼓枻檣而歌曰：『滄浪之水清兮，可以濯我纓。』」詩云：

江上揚揚一棹波，眾中清濁笑〈懷沙〉。不知歌後滄浪曲，卻入騷人屈宋衙。(頁287)

²² 〈離騷〉：「長太息以掩涕兮，哀民生之多艱。余雖好修姱以鞿羈兮，謇朝諝而夕替。既替余以蕙纒兮，又申之以攬茝。亦余心之所善兮，雖九死其猶未悔。怨靈脩之浩蕩兮，終不察夫民心。眾女嫉余之蛾眉兮，謠諑謂余以善淫。固時俗之工巧兮，偃規矩而改錯。背繩墨以追曲兮，競周容以為度。忸鬱邑余侘傺兮，吾獨窮困乎此時也。寧溘死以流亡兮，余不忍為此態也。鸞鳥之不群兮，自前世而固然。何方圜之能周兮，夫孰異道而相安。屈心而抑志兮，忍尤而攘詬。伏清白以死直兮，固前聖之所厚」。(傅錫壬註：《楚辭讀本》，臺北：三民書局，1991年3月，頁28)

²³ 端午習俗「艾人」為艾蒿製成的端午飾品。晉代把艾蒿掛在門上。南北朝時代，掛艾蒿演變為掛艾人。此處指家家戶戶歡度端午，不了解端午意義。



取用典故源出《史記·屈原賈生列傳》²⁴稱：「屈原至於江濱，被髮行吟澤畔。顏色憔悴，形容枯槁。漁父見而問之曰：『子非三閭大夫歟？何故而至此？』屈原曰：『舉世混濁而我獨清，眾人皆醉而我獨醒，是以見放。』漁父曰：『夫聖人者，不凝滯於物，而能與世推移。舉世混濁，何不隨其流而揚其波？眾人皆醉，何不舖其糟而啜其醢？何故懷瑾握瑜，而自令見放為？』屈原曰：『吾聞之，新沐者必彈冠，新浴者必振衣。人又誰能以身之察察，受物之汶汶者乎。寧赴常流、而葬乎江魚腹中耳。又安能以皓皓之白、而蒙世之溫蠖乎。』乃作《懷沙》之賦。」

李俊民感歎，在舉世皆濁的時代，多少人如同漁父一般嘲笑屈原的堅貞與守節，這樣令屈原難過的〈滄浪曲〉，與隨波逐流的士大夫心態，縱使屈原身死千年，依然傳唱。對於金末元初士大夫不願積極救國，避隱的心態，感到痛心。

對於在〈九章〉中〈懷沙〉與〈滄浪曲〉的感慨，李俊民還表現在〈競渡〉一詩中，序云：

屈原以五月五日赴汨羅，土人追至洞庭，湖大舟小，莫得濟者乃歌曰：「何由得渡湖！」自此習以相傳，為之戲。

感歎此時此刻，屈原因忠君愛國赴汨羅自殺的歷史悲痛，在端午中卻變成競賽遊戲，忘卻屈原精神。憂傷的寫道：

憔悴沉湘楚大夫，魂招魚腹肯來無。至今江上漁歌在，尚問何由得渡湖。(頁 287)

「憔悴沉湘」寫出的正是李俊民與屈原共有的亡國歷史悲痛，醉生夢死之士卻不思哀憐國家的危亡。

在同王德華、子正、善卿、澤之、焦彥昭、唐俊卿、張伯宜、史正之、李文長、姚子昂男李楊、杜浩然書壁。所作〈伊闕鸚鵡堂二首〉之一：

千年古道入荒城，破屋頽垣一聚塵。天地如何收險阻，山川猶覺露精神。餘波禹貢朝宗水，習俗周南既醉人。把酒西風無限興，黃花時節對佳賓。(頁 207)

全詩感慨今古時空轉換，時光如流水進入金末此地的繁華，卻已被一片荒涼取代。「天地如何收險阻，山川猶覺露精神。」運用倒裝手法，表達「天地如何險阻收，山川猶覺精神露。」如今險阻局勢要由何人才能平定？自然山川所顯現的生氣，似乎讓人覺得復國仍有希望。

「餘波禹貢朝宗水，習俗周南既醉人」運用《楚辭·天問》²⁵所論禹貢之典故，取其對於朝代遷異的迷惘與感嘆。然而文化的傳承仍是必要的，如同周代重陽節喝菊花酒

²⁴ 引用〈漢〉司馬遷撰：《史記會注考證》（洪氏出版社，1986年9月版），頁1009。

²⁵ 〈天問〉所論：「伯禹復鮌，夫何以變化？纂就前緒，遂成考功。何續初繼業，而厥謀不同？洪泉極深，何以真之？地方九則，何以墳之？應龍何畫，何盡何歷？鮌何所營？禹何所成？」（同註22，頁77）



的習俗卻仍影響至今。

除了七言的形式、忠貞的節操與直接源至於《楚辭》義理的典故，李俊民習自於《楚辭》的還有在〈中秋二首〉詩中學習學習《楚辭》「天問」篇的手法問起天意。全詩自我省思與對話不斷，顯現出無限愁緒。並襲取陶淵明〈形影神〉²⁶、李白〈月下獨酌〉²⁷、蘇軾〈水調歌頭〉²⁸以「月」、「影」、「我」三人，論及「國君」、「自我期許」、「本我心靈」三者之間的對話：

露下天街一氣涼，月明不復被雲妨。正當金帝行秋令，疑是銀河洗夜光。蛟室影寒珠有淚，蟾宮風散桂飄香。席間醉客忙歸去，獨共三人盡此觴。(頁 219)

共對青天好舉觴，從前三五是尋常。一年佳節秋將半，萬裡清輝夜未央。纔向缺時舒窈窕，欲從盈後斂光芒。姮娥曾得長生藥，我欲停杯問此方。(頁 219)

「席間醉客忙歸去，獨共三人盡此觴」，所指即自己與月與影「三人」的對飲，第二首更學習《楚辭》²⁹「天問」篇的手法問起天意。全詩自我省思與對話不斷，顯現出無限愁緒。

²⁶ 陶淵明〈形影神〉序曰：「貴賤賢愚，莫不營營以惜生。斯甚惑焉，故極陳形、影之苦，言神辨自然以釋之。好事君子，共取其心焉。」〈形贈影〉：「天地長不沒，山川無改時。草木得常理，霜露榮悴之。謂人最靈智，獨復不如茲。適見在世中，奄去靡歸期。奚覺無一人，親識豈相思！但余平生物，舉目情淒洟。我無騰化術，必爾不復疑。願君取君言，得酒莫苟辭。」〈影答形〉：「存生不可言，衛生每苦拙；誠願游昆華，邈然茲道絕。與子相遇來，未嘗異悲悅。憩蔭若暫乖，止日終不別。此同既難常，黯爾俱時滅。身沒名亦盡，念之五情熱。立善有遺愛，胡為不自竭？酒雲能消憂，方此詎不劣！」〈神釋〉：「大鈞無私力，萬理自森著。人為三才中，豈不以我故！與君雖異物，生而相依附。結託既喜同，安得不相語！三皇大聖人，今復在何處？彭祖愛永年，欲留不得住。老少同一死，賢愚無復數。日醉或能忘，將非促齡具！立善常所欣，誰當為汝譽？甚念傷吾生，正宜委運去。縱浪大化中，不喜亦不懼。應盡便須盡，無復獨多慮。」(同註 18，頁 192)。

²⁷ 李白〈月下獨酌〉：「花間一壺酒，獨酌無相親。舉杯邀明月，對影成三人。月既不解飲，影徒隨我身。暫伴月將影，行樂須及春。我歌月徘徊，我舞影凌亂。醒時同交歡，醉後各分散。永結無情遊，相期邈雲漢。」(同註 18，頁 380)

²⁸ 蘇軾〈水調歌頭〉序：「丙辰中秋，歡飲達旦，作此篇兼懷子由」。詞曰：「明月幾時有？把酒問青天。不知天上宮闕，今夕是何年。我欲乘風歸去，惟恐瓊樓玉宇，高處不勝寒。起舞弄清影，何似在人間？□□轉朱閣，低綺戶，照無眠。不應有恨，何事長向別時圓。人有悲歡離合，月有陰晴圓缺，此事古難全。但願人長久，千里共嬋娟」(張夢機、張子良選註：《唐宋詞選注》，臺北：華正書局，1989年9月)，頁 103。

²⁹ 〈天問〉：「九天之際，安放安屬？隅隈多有，誰知其數？天何所沓？十二焉分？日月安屬？列星安陳？出自湯谷，次于蒙汜。自明及晦，所行幾里？夜光何德，死則又育？厥利維何，而顧菟在腹？女岐無合，夫焉取九子？伯強何處？惠氣安在？何闔而晦？何開而明？角宿未旦，曜靈安藏？」(同註 22，頁 77)



運用濃厚的神話用語，「問天」等同於問「君王」，表達自己的無奈與期許。「共對青天好舉觴，從前三五是尋常」對著君王舉杯提問，為何月圓清明之時不再。「一年佳節秋將半，萬裡清輝夜未央」更指時間飛逝，但是屬於金國的「黑夜」似乎永無止盡。或許自己只能學習不得君王賞識的嫦娥，孤獨的守候清冷的廣寒宮。

〈昨晚蒙降臨，無以為待，早赴院謝，聞已長往，何行之速也！因去人寄達，少慰客中未伸之志耳二首〉之一中更哀悼屈原的犧牲：

縱橫入市盡裘氈，一旦衣冠氣索然。豈信魯連歸海上，頗哀屈子老江邊。汗流石馬誰堪恨，草沒銅駝世所憐。莫憚區區困刀筆，論功終讓指蹤先。(頁 217)

道出儒生忠義卻無法以武力救國的感慨。最後選擇沉江的無奈。

李俊民詩歌以七言的形式，表現出忠貞的節操，可以推源至於《楚辭》忠義倫理，更習自於《楚辭》的充滿地方色彩與神話思想。

承繼〈離騷〉精神之處在於國家危亡的感慨，唯有此文可以表達心中的哀傷。承自〈滄浪曲〉之處，在於感歎在舉世皆濁的時代，多少人如漁父般嘲笑自己的堅貞。

除了七言形式之外，更學習《楚辭》「天問」篇的寫作手法問起天意。襲取陶淵明〈形影神〉、李白〈月下酌〉、蘇軾〈水調歌頭〉藉由「月」、「影」、「我」三人的論述，寓指「國君」、「自我期許」、「本我心靈」三者之間的矛盾情感。

五、學習杜甫

李俊民詩歌中以詩語記錄歷史時事，以詩記史的精神與詩聖杜甫是相同的。雖然《莊靖集》序言中收錄葉贄評論李俊民詩歌，言及：

讀先生之詩者，當如讀邵氏《擊壤集》，上合六義之中正可也。又何必以韓昌黎、杜少陵比方乎先生者哉！遂書此以應命。

認為不該只稱美李俊民詩歌承繼韓愈與杜甫，應評論其詩作直接承繼《詩經》。據此可以推論，當時即有人稱美《莊靖集》詩中承繼杜甫詩歌與《詩經》之美，二者的共通點即以詩歌記錄史事，為民發聲的詩歌。

李俊民在〈資聖寺壁〉一詩中即說明：

是誰將壁疥，盡可著紗籠。今代無詩史，何時入國風？(頁 239)

「今代無詩史，何時入國風？」，詩歌流傳的意義，在於學習《詩經》以史入詩。重視「詩史」的意義正同於杜甫。

在〈避亂〉一詩中明言「人如杜甫詩」：



雪巖依日暖，霜樹弄風悲。山似王維畫，人如杜甫詩。(頁 238)

所指為顛沛流離的戰亂身世，如同杜甫詩歌所記載之史實。由此詩可推論李俊民亦熟讀杜甫詩作。了解杜甫詩歌的真正意義，在於「詩史」的傳承。

李俊民自己多次說明，閱讀杜詩的心得，如在〈昨晚蒙降臨，無以為待，早赴院謝，聞已長往，何行之速也！因去人寄達，少慰客中未伸之志耳二首〉之二，中也以「杜甫詩」代表記載史實之作：

書生掉舌豈其時，手底青編亦倦披。鐵鎖尚沈江漠漠，銅駝又沒草離離。
陰山路上明妃曲，天寶年中杜甫詩。古往今來幾興廢，白頭恨見太平遲。(頁 217)

說明讀杜甫天寶年間詩歌，可以看到「古今興廢」的史實，卻也感慨杜甫與自己都未得見太平之時。

李俊民在〈勉和籌堂來韻四首〉³⁰之三也說：

四海男兒得志時，歸來一段話新奇。野人不管興亡事，飲恨閑看老杜詩。(頁 260)

自己值此金末元初之際，雖歸隱於野，但是仍然「飲恨」看杜甫之詩，所飲之恨應當是古今黎民百姓所共同承受的戰亂之苦。

在〈再和秦彥容韻〉詩中，進一步點化杜甫詩句，成為自己作品：

屢屨歌後伏雌烹，箸猶未下愁覆羹。布衾多年踏裏裂，夜半寒窗灑風雪。待與重尋痛飲師，東山杲杲日出遲。撐腸拄腹文字五千卷，一字不入高人詩。幾年不踏紅塵路，直入白雲最深處。君不見洛陽城下未歸魂，一夢思鄉嘆溫序。(頁 192)

「屢屨歌後伏雌烹，箸猶未下愁覆羹」二句點化古琴曲名「屢屨歌」，「屢屨」為古代木門的門柵。擋插在木門後面可以將木門關上，外面推不開。相傳百里奚牧牛時，秦穆公聞其賢，以五羊之皮贖之，擢為秦相。其故妻為傭于相府，堂上作樂，婦自言知音，因援琴撫弦而歌曰：「百里奚，五羊皮。憶別時，烹伏雌，炊屢屨；今日富貴忘我為！」³¹以春秋時，百里奚離家適秦，其妻以屢屨烹雞為之餞行，比喻與秦彥容貧賤不移的情感。

「布衾多年踏裏裂，夜半寒窗灑風雪」二句點化杜甫〈茅屋為秋風所破歌〉³²：「布衾多年冷似鐵，驕兒惡臥踏裏裂。床床屋漏無乾處，雨腳如麻未斷絕。」³³四句而成，

³⁰ 元太宗六年、宋理宗紹定六年、天興三年，五十九歲，金亡至懷州所作。

³¹ 〔漢〕應邵撰，王利器點校：《風俗通義》（山東書報出版社，2004年）。

³² 〔唐〕杜甫著，楊倫編輯：《杜詩鏡銓》（臺北：華正書局，1989年8月）。

³³ 杜甫〈茅屋為秋風所破歌〉：「八月秋高風怒號，卷我屋上三重茅。茅飛度江灑江郊，高者掛罨長林梢，下者飄轉沈塘坳。南村群童欺我老無力，忍能對面為盜賊，公然抱茅入竹去。唇焦口燥呼不得，歸來倚杖自歎息。俄頃風定雲墨色，秋天漠漠向昏黑。布衾多年冷似（一作象）鐵，驕兒惡臥踏裏裂。床床屋



表達時局的艱辛與民生的困苦。

「待與重尋痛飲師」一句點化杜甫〈醉時歌〉³⁴：「得錢即相覓，沽酒不復疑。忘形到爾汝，痛飲真吾師。」取杜甫此詩：「儒術於我何有哉，孔邱（丘）盜跖俱塵埃。」表達儒士苦守忠義的艱辛處境。

「東山杲杲日出遲」點化杜甫〈醉歌行〉：「風吹客衣日杲杲，樹攪離思花冥冥。」取杜甫此詩：「酒盡沙頭雙玉瓶，眾賓皆醉我獨醒。」³⁵眾人皆醉我獨醒的艱苦義。

全詩學習宋代江西詩派，點化杜甫詩句，增加作品的學問與深度。足見其尊崇杜甫的特色。

在〈暴雨〉一詩中也承繼杜甫多首詩歌的關懷民生意義，序言：「秋夜暴雨，上漏下濕，終夕不寐。因得鄙句奉呈。」對於終日暴雨，關懷民生，終夜難眠，憂心而詠：

疾雷破山雲暗天，雨腳不斷如麻懸。淋浪一室無乾處，何異露坐乘漏船。鼠牙便是潰隄蟻，牆有百道飛來泉。狂客豈因狂藥使，眼花如落井底眠。採石江頭弄明月，一夕去作騎鯨仙。我雖忘我亦可憐，但恐不免蛟龍涎。苦無根源笑潢潦，可能朝宗東注覓海道。君不見來陽禹力所不到，至今難尋杜陵老。（頁 187）

詩句中「疾雷破山雲暗天，雨腳不斷如麻懸。淋浪一室無乾處，何異露坐乘漏船」點化杜甫〈茅屋為秋風所破歌〉：「床床屋漏無乾處，雨腳如麻未斷絕。自經喪亂少睡眠，長夜露溼何由徹。」詩句，表現出與杜甫此詩：「安得廣廈千萬間，大庇天下寒士俱歡顏，風雨不動安如山。」的關懷社會精神。

「狂客豈因狂藥使，眼花如落井底眠」引用杜甫〈飲中八仙歌〉³⁶中形容「四明狂

漏無乾處，雨腳如麻未斷絕。自經喪亂少睡眠，長夜露溼何由徹。安得廣廈千萬間，大庇天下寒士俱歡顏，風雨不動安如山。嗚呼！何時眼前突兀見此屋，吾廬獨破受凍死亦足。」（同註 32，頁 364）

³⁴ 杜甫〈醉時歌〉（贈廣文館博士鄭虔）：「諸公袞袞登臺省，廣文先生官獨冷。甲第紛紛厭梁肉，廣文先生飯不足。先生有道出羲皇，先生有才過屈宋。德尊一代常坎軻，名垂萬古知何用。杜陵野客人更嗤，被褐短窄鬢如絲。日糶太倉五升米，時赴鄭老同襟期。得錢即相覓，沽酒不復疑。忘形到爾汝，痛飲真吾師。清夜沈沈動春酌，燈前細雨簷花落。但覺高歌有鬼神，焉知餓死填溝壑。相如逸才親滌器，子雲識字終投閣。先生早賦歸去來，石田茅屋荒蒼苔。儒術於我何有哉，孔邱盜跖俱塵埃。不須聞此意慘愴，生前相遇且銜杯。」（同註 32，頁 60）

³⁵ 杜甫〈醉歌行〉（別從姪勤落第歸）：「陸機二十作文賦，汝更小年能綴文。總角草書又神速，世上兒子徒紛紛。驕驍作駒已汗血，驚鳥舉翮連青雲。詞源倒流三峽水，筆陣獨掃千人軍。只今年纔十六七，射策君門期第一。舊穿楊葉真自知，暫蹶霜蹄未為失。偶然擢秀非難取，會是排風有毛質。汝身已見唾成珠，汝伯何由髮如漆。春光潭沲秦東亭，渚蒲牙白水荇青。風吹客衣日杲杲，樹攪離思花冥冥。酒盡沙頭雙玉瓶，眾賓皆醉我獨醒。乃知貧賤別更苦，吞聲躑躅涕淚零。」（同註 32，頁 61）

³⁶ 杜甫〈飲中八仙歌〉：「知章騎馬似乘船，眼花落井水底眠。汝陽三斗始朝天，道逢麴車口流涎，恨不移封向酒泉。左相日興費萬錢，飲如長鯨吸百川，銜杯樂聖稱避賢。宗之瀟灑美少年，舉觴白眼望青天，



客」賀知章醉酒之句。

「採石江頭弄明月，一夕去作騎鯨仙。」引用杜甫〈送孔巢父謝病歸遊江東兼呈李白〉：「仙人玉女回雲車，指點虛無引歸路。」、「若逢李白騎鯨魚，道甫問信今何如」³⁷中之形容李白歸隱之句。借以形容自己雖欲不問世事，卻難掩憂心之情。

末句所云：「君不見來陽禹力所不到，至今難尋杜陵老」，為全詩主旨，所言即官方未見有大禹的賢君可以主導治水，連杜甫一般關懷民生記載史實的詩人，亦未得見。可以推知李俊民寫作此詩是希望承繼杜甫詩史關懷民生的精神。

更由〈驢為人盜去二首〉活化杜甫詩句，可見其熟讀杜甫詩作：

磨嫌居士謀生拙，碑恨詩人下道看。好在隔花臨水處，為誰信轡逐金鞍。

長街愁殺鄭昌圖，便是徒行魯大夫。縱復東家借還許，不知泥滑敢騎無。(頁 264)

全詩引用杜甫〈偃仄行贈畢曜〉³⁸：「東家蹇驢許我借，泥滑不敢騎朝天。」之哀嘆貧苦意義，自注汲取杜詩。感慨文人窮困，無馬可騎，騎驢已令人如「鄭昌圖」³⁹感到困窘，何況連僅有的驢也被盜走。李俊民尚且如此，何況平民百姓，表達出時人經濟的困窘。

在〈和君瑞月下聞砧〉詩中指戰亂不停歇的哀苦：

夜涼枕上夢頻驚，有底秋天不肯明。老眼近來閑淚少，那禁月下擣衣聲。(頁 266)

首二句寫對於時局的驚恐與哀慟。後二句寫承繼杜甫〈擣衣〉詩，關心百姓征戰勞

皎如玉樹臨風前。蘇晉長齋繡佛前，醉中往往愛逃禪。李白一斗詩百篇，長安市上酒家眠。天子呼來不上船，自稱臣是酒中仙。張旭三杯草聖傳，脫帽露頂王公前，揮毫落紙如雲煙。焦遂五斗方卓然，高談雄辨驚四筵。」(同註 32，頁 16)

³⁷ 杜甫〈送孔巢父謝病歸遊江東，兼呈李白〉：「巢父掉頭不肯住，東將入海隨煙霧。詩卷長留天地間，釣竿欲拂珊瑚樹。深山大澤龍蛇遠，春寒野陰風景暮。蓬萊織（一作仙人玉女）回雲車，指點虛無引歸路。自是君身有仙骨，世人那得知其故？惜君只欲苦死留，富貴何如草頭露。蔡侯靜者意有餘，清夜置酒臨前除。罷琴惆悵月照席，幾歲寄我空中書。南尋禹穴見李白，道甫問信今何如？」(同註 32，頁 32)

³⁸ 杜甫〈偃仄行贈畢曜〉：「偃側何偃側，我居巷南子巷北。可恨鄰里間，十日不一見顏色。自從官馬送還官，行路難行澀如棘。我貧無乘非無足，昔者相過今不得。實不是愛微軀，又非關足無力。徒步翻愁官長怒，此心炯炯君應識。曉來急雨春風顛，睡美不聞鐘鼓傳。東家蹇驢許借我，泥滑不敢騎朝天。已令請急會通籍，男兒信命絕可憐。焉能終日心拳拳，憶君誦詩神凜然。辛夷始花亦已落，況我與子非壯年。街頭酒價常苦貴，方外酒徒稀醉眠。徑須相就飲一斗，恰有三百青銅錢。(建中三年，置肆釀酒，斛收直三千。)」(同註 32，頁 190) 此詩以酒價反映主題為物價飛漲的困苦。

³⁹ 無名氏〈嘲舉子騎驢〉(咸通中，以進士車服僭差，不許乘馬，時場中不減千人。雖勢可熱手，亦皆騎驢。或嘲之云云。):「今年敕下盡騎驢，短軸長鞦（一作紫軸緋氈）滿九衢。清瘦兒郎猶自可，就中愁殺鄭昌圖(昌圖魁偉甚。故有此句)。」「(同註 21，頁 9884) 形容其窘迫。



役之苦的精神，論說閨中婦女「擣衣」⁴⁰以供征戰的苦楚與哀怨，對於當時征戰的頻繁，深感惶恐。

在集句詩之中更直接引用杜甫詩句，描寫感受。如〈花期不赴〉：

雲泥豈合得相親，（戎昱）還把閑吟慰病身。（丁謂）

一種是春長富貴，（杜子美）有愁人有不愁人。（來鵬）（頁 312）

表達同樣的春天，因為國家危亡，而難以與眾人同歡，雖然「一種是春長富貴」⁴¹當為李俊民誤為杜甫之作，但是仍舊可以代表其學習杜甫的用意。

又如〈醉眠〉：

糝徑楊花鋪白氈，（杜子美）日西鋪在古苔邊。（王建）

滿山明月東風夜，（韓偓）留與遊人一醉眠。（鄭穀）（頁 312）

描寫在春天景象背後，自己因為國家危亡無心欣賞⁴²。

李俊民詩歌承自於杜甫精神之處，在於其以詩為史的歷史使命，要將時代百姓所感受之感在正史之外，藉由詩歌留傳。在形式之上更直接學習江西詩派點化古人詩句的方式，點化杜甫詩句，表達相同以詩為史的詩歌功用。

六、學習韓愈

除了承自於《詩經》與杜甫詩的傳統詩學觀念，與詩言志的意義之外，李俊民詩歌承自於韓愈詩的特色，正是了解李俊民詩風的先賢所共同認知的。

門人史秉直在《莊靖集》⁴³中進一步說明李俊民詩歌特色：

史稱唐文三變。至韓昌黎而後，而稍稍可述，誠確論也。以其當世文世，類皆流

⁴⁰ 杜甫〈擣衣〉：「亦知戍不返，秋至拭清砧。已近苦寒月，況經長別心。寧辭擣衣倦，一寄塞垣深。用盡閨中力，君聽空外音。」（同註 32，頁 256）

⁴¹ 據《全唐詩》所載「一種是春長富貴」一句出自李山甫〈曲江二首〉：「南山低對紫雲樓，翠影紅陰瑞氣浮。一種是春長富貴，大都為水也風流。爭攀柳帶千千手，閒插花枝萬萬頭。獨向江邊最惆悵，滿衣塵土避王侯。」、「江色沈天萬草齊，暖煙晴靄自相迷。蜂憐杏蕊細香落，鶯墜柳條濃翠低。千隊國娥輕似雪，一群公子醉如泥。斜陽怪得長安動，陌上分飛萬馬蹄。」

（同註 21，頁 7368）李俊民或以詩名〈曲江二首〉，誤為杜甫同名之作。

⁴² 杜甫〈絕句漫興九首〉之八：「糝徑楊花鋪白氈，點溪荷葉疊青錢。筍根稚子無人見，沙上鶯雛傍母眠。」（同註 32，頁 357）

⁴³ 同註 2，原序·葉 4 上。



於一偏，如白樂天之平易，李長吉之放逸，孟東野之酸寒，賈浪仙之窮苦。是豈不欲去其偏而就其全乎？蓋以平日所賦之性，所養之氣，所守之學，迂疎局促，執之而不能變之耳。唯韓昌黎則不然，中正之學，發為文章，粹然一出於正。其於觴詠之間，給談笑，助諧謔，敘人情，狀物態，鉤玄提要，據古論今，左右逢源，意各有寓。為時人之宗師，豈一偏之所能圍哉！我鶴鳴先生，今之昌黎公也。其出處事業自有年譜，德行才學自有公論，雄文傑句板行于世，名儒鉅公又從而備序之，尚何待僕之諛諛也！然，承先生之教，游先生之門，誦其詩、閱其文者，三十餘年矣。睹茲偉事，安敢默然？姑道其萬一，亦涓塵裨益之意也。故喜而書之。癸卯年四月望日，門人史秉直謹序。

這一段論述中，可見史秉直言明：「我鶴鳴先生，今之昌黎公也。」史秉直承李俊民之學已三十年，在「癸卯年四月望日」寫序言時也以韓愈之詩文比李俊民詩文。並說明李俊民詩歌兼具白居易關心民生及詩語之平易，李賀超然於俗的放逸，孟郊憂患國家的寒氣，賈誼不得志的窮苦。

所稱李俊民詩文具備韓愈之學，特色在於：「中正之學，發為文章，粹然一出於正。」文章表現出古文八大家所承「文以載道」的中正之學。「其於觴詠之間，給談笑，助諧謔，敘人情，狀物態，鉤玄提要，據古論今，左右逢源，意各有寓。」即具備韓愈之學詩歌主題內容寬廣、各類主題皆可入詩，並以古論今；深具寓意。

劉瀛在〈莊靖集序〉中就也說到李俊民所承自於韓愈詩歌之處：「雄篇鉅章，奔騰放逸，昌黎公之亞也。」⁴⁴，「雄篇鉅章，奔騰放逸，」即承自於韓愈之處包含以長篇序言以長篇序事之處。

在〈《後山詩話》：昔之黠者滑稽以玩世。蒯通初善齊人安期生，安期生嘗干項羽，羽不能用其策，而項羽欲封此兩人，兩人卒不肯受〉一詩中，也提及：

君不見醉吟居士不歸海上山，又不見昌黎先生屈曲自世間。況非出塵風骨羽化難，夜又白日守天關。黃庭正恐坐誤讀，鐵鎖縱垂那可攀。我笑學仙王屋著道冠，只待河南李侯脫去然後還。（頁 189）

「昌黎先生屈曲自世間」即說明李俊民認為韓愈是積極入世的代表人物。

以文為詩是韓愈詩影響宋詩最大之處，金代李俊民在〈趙二首〉中也學習韓詩以古論今：

欲憑從約抗強秦，完璧那能係重輕。兩虎共圖全國計，豈無一術救長平。（頁 257）

紛紛列國事縱橫，誰似邯鄲得地形。會罷滏池方氣勝，不思嫁禍有馮亭。（頁 257）

全詩論述趙國史事，評論「完璧歸趙」藺相如可以用智使和氏璧從強秦歸趙。但是

⁴⁴ 同註 2，原序·葉三下。



平原君卻不知「馮亭嫁禍」⁴⁵馮亭獻上黨，嫁禍於趙的計謀，使趙國被秦國大敗。二件趙國興與衰的典故。

李俊民學習韓愈以文為詩的特色，也表現在宋代詩詞所承繼於韓愈的「序文運用」之處。如韓愈記載唐憲宗即位。元和元年正月，以高崇文為左神策行營節度使討關。九月，克成都，十月，關伏誅。二年正月己丑，朝獻於大清宮。庚寅，朝享於太廟。辛卯，祀昊上帝於郊丘，大赦天下的史實。所作有〈元和聖德詩並序〉⁴⁶一詩，即寫作長篇序言，言及：

臣愈頓首再拜言，臣伏見皇帝陛下即位已來，誅流姦臣，朝廷清明，無有欺蔽，外斬楊惠琳、劉闢，以收夏蜀，東定青齊積年之叛，海內怖駭，不敢違越，郊天告廟，神靈歡喜，風雨晦明，無不從順，太平之期，適當今日。臣蒙被恩澤，日與群臣序立紫宸殿陛下，親望穆穆之光，而其職業，在以經籍教導國子，誠宜率先作歌詩以稱道盛德，不可以辭語淺薄不足以自效為解，輒依古作四言元和聖德詩一篇。凡千有二十四字，指事實錄，具載明天子文武神聖，以警動百姓耳目，傳示無極，其詩曰……。

明確言及寫作目地即是使詩歌記史的功用，更確實的為讀者所了解。

李俊民承繼韓愈，表現在〈雨雹〉一詩中，即序言說明創作因素：

庚子年四月二十八日壬戌，大雨雹。五月七日、八日又雹。按《左傳》昭公四年魯大夫申豐曰：聖人在上，無雹。雖有，不為災。以古者藏冰為禦雹之道，祭寒而藏之，獻羔而啟之。今棄而不用，雹之為災，誰能禦之？由是言之，禦災其在人乎？感而賦詩，傷今之不如古也。（頁 184）

「庚年」為元太宗十二年，李俊民 65 歲時，學習韓愈以詳細的序言說明詩歌創作的功用，記載當時百姓的災難。期望君王以古為鑑。

在〈遺善堂〉⁴⁷一詩中，雖是為私人建築遺善堂作詩，序言也特別說明詩歌創作的主旨：

雪巖老人欲其子孫之善，何如是諄諄也哉！有子仲賢，以其遺命書之於堂，

⁴⁵ 「馮亭」指戰國時期，秦國白起佔領了韓國，把韓國的上黨分隔了，上黨太守馮亭遣使將上黨獻給趙國。趙王問平陽君以為如何，平陽君說接受沒有緣由的利益不吉利，此是韓國李代桃僵之計，讓秦國遷怒趙，還是不要接受上黨的好。趙王又去問平原君，平原君主張接收上黨。平原君封馮亭為華陽君。兩年後，上黨失守。秦戰趙與長平，坑趙降卒四十。

⁴⁶ 同註 11，頁 3760。

⁴⁷ 〈遺善堂〉詩云：「君不見遺子韋侯只一經，相門出相那在金滿籬。又不見燕山教子以義方，靈椿老去五枝丹桂芳。破散錢堆一百屋，紫微不願有子如窟郎，陷為天下輕薄子。伏波不願有子學季良，身前身後事茫茫。我恤我躬猶未遑，長把賢愚掛懷抱。請看積善之家遺善堂。」（頁 189）



訂曰：「遺善」，遵而行之，朝夕於是。其命之使行者，不敢不行其所行者，皆善事也。命之使不行者，不敢行其所不行者，皆不善事也。非惟不失士君子之行，其孝子之心，何時而已耶。噫！處世兵革之間，不忘於善，亦所未聞。故喜而為之詩。（頁 188）

學習韓愈以長篇序言形式，說明此詩主旨在於期望時人，雖「處世兵革之間」不要忘了積善傳家的重要。

在〈贈出家張翔卿〉⁴⁸詩中也學習韓愈，以長篇詩序形式，寫作傳記，序云：

翔卿河內人也。籌堂毀其簪冠，使復儒業。昔唐李素拜河南少尹，呂氏子炅荼其妻，著道士衣冠，謝母曰：當學仙王屋山。去數月復出，間詣公。公立之府門外，使吏卒脫道士冠，給冠帶，送付其母。事類翔卿，故書。

也是以長篇序言形式表達，說明張翔卿進出於儒道之間的際遇，在詩作之前特別加入說明。學習韓愈以文為詩特色，使詩歌具備散文以文傳道的功用。

在〈贈陳仲和〉詩中，更是序言比詩歌原文長。序文：

吾友仲和故遼降虎太師之後，以廕補官，累階三品。喪亂之際，相會於山陽，年六十有二。神閑而意適，手持數珠，日誦佛書不輟，真髮僧也。因誦「飽諳世事慵開口，會盡人情只點頭」之句，以此意索詩，因書以示之。

詩云：

百年浮世落花風，漆水榮華一夢空。拈起數珠都忘卻，大千沙界入圓融。（頁 261）

以長篇序文加強幫好友陳仲和留下生平記錄的用意。可以看出喪亂之際金代文人在無可奈何之時，只能日誦佛書消極處世的歷史情懷。

在〈段侯行春顯聖觀喜雨〉⁴⁹一詩更以長篇序文記載當時民生問題，序云：

癸卯季春，小旱。清明後七日，段侯正卿行縣回，會名流勝士五十餘人於仙翁山下之顯聖觀，須臾雨作，自未至亥而止，大滿人望，酌酒相賀，莫不盡酣。適之興張種德有詩，因和韻以紀其勝。元帥申甫段玉使姚昇書於壁。

詩云：

⁴⁸ 〈贈出家張翔卿〉詩云：「大袖斜襟粗布袍，髻丫撐似彌明高。滑稽自謂世可玩，清淨不守形徒勞。百年光景已強半，容易便把青春拋。欲向蓬壺尋福地，奈何龍伯釣後負山無海龜。欲駕天風朝帝闕，奈何巫陽去後九虎守關牢。養生未獲一溉力，那忍遽絕平生交。但令造物哀正直，豈肯屈曲從仙巢。留侯學道欲輕舉，尚且強食扶金刀。安期當年本策士，意氣直謁扛鼎豪。平地作仙亦不惡，或恐上界官府名難逃。」（同註 4，頁 189）

⁴⁹ 「癸卯年」為元太宗后二年（西元 1243）年，李俊民 68 歲所作。



行春冠蓋暫躊躇，誰信東山面目疏。興盡奚勞風送客，氣和不覺雨隨車。
移民雖恨梁加少，腐粟猶誇漢有餘。獨嘆吾儒有何貴，自今牛角莫橫書。
〈傷儒人種田事〉(頁 220)

長篇的序言說明主旨在於「傷儒人種田事」，以文為詩，表達戰亂之後，亡國遺臣的深沉悲痛。詩歌學習散文，以詩載道記錄史事的精神亦是承繼於韓愈詩文精神之處。在〈寄趙楠〉詩序中記一代學者之悲。序云：

余閱承安庚申《登科記》，三十三人，革命后獨與高平趙楠庭幹二人在。一日邂逅於鄉邑，哽咽道舊。壬寅五月50，庭幹復挈家之燕京。感慨忍淚，書五十六字寄之。

詩云：

試將小錄問同年，風采依稀墜目前，三十一人今鬼錄，與君雖在各華顛。君還攜幼去幽燕，我向荒山學種田。千里暮鴻行斷處，碧雲容易作愁天。(頁 313)

學習韓愈，以長篇序言表達，寫作此詩，是因為有感於同年登科者，在風雨飄零之中，未能等到太平盛世。哀悼已身亡的友人。

李俊民詩歌承繼於韓愈詩歌精神之處在於「中正之學」，即是：「發為文章，粹然一出於正。」，即「文以載道」的中正之學。承於韓愈詩歌形式之處，在於「雄篇鉅章，奔騰放逸」，以長篇序言及長篇序事方式，明確表達與記載「儒道」與民生問題。

七、小結

金人李俊民詩歌承繼傳統中原文化與文學，取自詩學大家的精神與筆法，具有傳承宋文化與金文化的歷史意義，也是明代復古派的先聲。

李俊民並在元代著書立說，舉賢任才，傳承三朝的文化與詩學。其詩歌之中顯現傳承宋、金、元詩學與文化的貢獻。

劉瀛在《莊靖集》序中，更說明其詩歌具備「仁、義、禮、智」、「將以經天緯地，厚人倫，美教化，貫乎道者也」，移風易俗與文以載道功用。

能夠有這樣文化與文學傳承能力，與其為中原古國之後裔，家學淵源深厚有關。李俊民雖為金朝人，考證其先祖，不僅為哲學大家老子之後，並曾貴為唐皇室。

對於傳統文化的傳承，顯而易見之處，在於對於《詩經》的學習，不僅表現在「詩言志」上，在形式與句式上也有顯著的承繼，不僅學習《詩經》四言形式，書寫題畫詩，並確實繼承《詩經》敘述民心之志的詩學功用。

⁵⁰ 「壬寅」為元太宗后元年，李俊民 67 歲時。



承自於《楚辭》之處則在於以忠義殉國的精神，與〈離騷〉國家危亡的悲痛感慨，有千古知音之感。承自〈滄浪曲〉之處，在於感歎時人消極未見決心復國者。更學習《楚辭》「天問」篇的寫作手法以問答形式藉由「月」、「影」、「我」三者思辯，表達主題。

對於唐代詩學的承繼，承自於杜甫之處，在於其以詩為史的精神，點化杜甫詩句，表達相同以詩為史的詩歌功用。

承自於韓愈詩義理之處在於「中正之學」，即是「發為文章，粹然一出於正。」的「文以載道」。承於韓愈篇章形式之處，在於「雄篇鉅章，奔騰放逸」，以長篇序言及長篇序事方式，以達經世濟民的功用。



引用書目

一、傳統文獻

- 〔金〕李俊民：《莊靖集》，《四庫全書珍本》（243 至 244），臺灣商務印書館，1983 年。
- 〔元〕脫脫等撰：《宋史》，北京：中華書局，1985 年 6 月。
- 〔元〕脫脫等撰：《金史》，北京：中華書局，1985 年 6 月。
- 〔明〕宋濂等編：《元史》，臺北：藝文印書館，清乾隆武英殿刊本影印。
- 〔清〕黃宗羲撰，全祖望補：《宋元學案》，臺北：世界書局，1961 年。
- 〔清〕陳衍撰：《金詩紀事》，鼎文書局，1971 年 9 月。
- 〔清〕李有棠：《金史紀事本末》，上海市：上海古籍出版社，1998 年。

二、近人論著

- 王慶生：《金代文學家年譜》，鳳凰出版社，2005 年 3 月。
- 朱守亮註：《詩經評釋》，臺北：學生書局，1988 年 8 月。
- 邱燮友等編譯：《新譯四書讀本》，臺北：三民書局，1987 年 8 月。
- 周惠泉：《金代文學研究》，臺北：文津出版社，2000 年 4 月。
- 胡傳志：《金代文學研究》，安徽大學出版社，2000 年 3 月。
- 中華書局編：《全唐詩》，北京：中華書局出版，1996 年。
- 薛瑞兆、郭明志編纂：《全金詩》，南開大學出版社，1995 年 11 月。
- 傅錫壬註：《楚辭讀本》，臺北：三民書局，1991 年 3 月。
- 鄭文惠等選注：《歷代詩選注》，臺北：里仁書局，1988 年 10 月。



The Literate Mr. LI Jun- Min is a cultural successor of Chinese Central Plain before Tang Dynasty.

Lin, Yllin*

Abstract

LI Jun- Min, is a surviving official officer of the Jin Dynasty, like many other superior literates suffer from the warfare; he takes suffering deprivations and hardship among Jin, Sung and Yuan Dynasty. He composes many masterpieces employes historic event and moral principle.

In his poems, contains an allusion of Chinese History, Old Classics, impresses by the traditional multicultural succession and trace. LI, Jun- Min indites his poems in Yuan – Times, where he lives. He teaches his students by Chinese Traditional Poetry, recommends the virtue and talent personal to the Throne Emperor. By means of the culture and literary mind of Sung and Jin Dynasties, given the improved and developed civilization to the Central Court and civil society of Yuan Dynasty.

It is important to understand him, because he is a successor to the Chinese Poetry Tradition.

This research focuses keenly on the Chinese Central Plain Culture, explains and clarifies its profound meanings. Though Dynasties pass, I find through LI, Yun- Min's poems out, views sharply the Chinese Poetry Stream of Sung, Jin and Yuan Dynasty.

Keywords: The Poetry of Jin Dynasty, Mr. LI Jun- Min,
Mr. Hou- Min (Crane's Purr)

* Dr.Lin, Yllin is a Assistant professor in the Department of Chinese at the Soochow University.

《史記》「古文」詞商兌

鍾哲宇*

提 要

「古文」一詞最早來自於《史記》，學者對《史記》「古文」詞之涵義多有討論，而諸家因各自的學術立場不同，對於「古文」的解釋也各自不同。此文主要藉由分析諸家對於《史記》「古文」之看法，以探太史公「古文」之涵義。筆者以為，《史記》中單獨出現的「古文」一詞，其意義應指相對於西漢時的古代古獻，且不限於是否用當時或古代的文字寫成之書籍。至於《史記》中所出現有特指之「古文」，如「《春秋》古文」、「古文《尚書》」，亦是相對於西漢時流行之《春秋》、《尚書》，故稱為古文。

關鍵詞：《史記》、古文、王國維、錢穆、經學

* 現為國立中央大學中國文學系研究所博士生



一、問題之提出

「古文」在經學及文字學、甚至是文學上，都代表著不同的觀念，而因其意義多重，故容易造成釋義之偏差。今可知「古文」一詞最早來自於《史記》，據筆者檢索，《史記》中使用「古文」詞計有十次，而值得注意的是《史記》「古文」一詞之使用，多為太史公自己的話，如「太史公曰」中出現「古文」一詞共四次，〈太史公自序〉亦有二次¹，可見太史公對「古文」概念之強調，也因此對於「古文」詞之解釋，有助於了解太史公及《史記》。再者，學者對「古文」詞之涵義亦多有討論，但是因各自的學術立場不同，對於「古文」的解釋也各自不同。職是，筆者試撰此文，以探《史記》「古文」之內涵。

二、諸家對《史記》「古文」之看法

歷代學者對於《史記》「古文」一詞，皆有其說法，且因各人學術背景之差異，故對《史記》「古文」都有不同的看法。諸家對於「古文」之解釋，約可分作兩種觀點，析論如次：

（一）經學觀點

1. 從「經今古文」概念分析「古文」一詞

兩漢經學的主要內容之一，即是今文、古文之爭。《史記》中所出現的「古文」一詞，自然也容易讓學者聯想到，與漢代的「經今古文」問題有關。再者，對於太史公《史記》經學立場看法的不同，所得出《史記》「古文」之意義也頗為分歧，清儒沈濤則是就「古文經」的角度，論《史記》「古文」一詞，其《銅熨斗齋隨筆》「《史記》用古文說」條云：

《漢書·儒林傳》曰司馬遷亦從安國問，故遷書載〈堯典〉、〈禹貢〉、〈洪範〉、〈微子〉、〈金縢〉諸篇，多古文說。是《史記》之用古文，孟堅言之鑿然矣。自漢以來皆無異說，惟史遷每以訓詁字易經文，又兼裴駘、司馬貞、張守節所據本，每多互異，蓋已為六朝人所竄亂，然藉此以求古文之真，尚可存十一於千百。……《史記·五帝紀》贊「總之不離古文者近是」，是「古文」即謂《尚書》。〈太史公自序〉「年十歲則誦古文」，亦謂古文《尚書》。小司馬于紀贊則以為帝德、帝系等書，于〈自序〉則以為《左傳》、《國語》等書，皆非。²

¹ 詳情請見本文附錄之《史記》「古文」詞一覽表。

² 沈濤：《銅熨斗齋隨筆》（《續修四庫全書》本，第1158冊），卷1，頁11b。



沈濤以為《史記》所引「古文」，是指古文《尚書》，並駁斥司馬貞《史記索隱》所云「于紀贊則以為帝德、帝繫等書，于〈自序〉則以為《左傳》、《國語》」，然司馬貞之說是否無當，筆者以為當先從《史記》原文檢視，《史記·五帝本紀》太史公曰：

學者多稱五帝尚矣，然《尚書》獨載堯以來，而百家言黃帝，其文不雅馴，薦紳先生難言之。孔子所傳宰予問五帝德及帝繫姓，儒者或不傳。余嘗西至空桐，北過涿鹿，東漸於海，南浮江淮矣，至長老皆各往往稱黃帝、堯、舜之處，風教固殊焉，總之不離古文者近是。予觀《春秋》、《國語》，其發明五帝德、帝繫姓章矣，顧弟弗深考，其所表見皆不虛。書缺有間矣，其軼乃時時見於他說。非好學深思，心知其意，固難為淺見寡聞道也。余并論次，擇其言尤雅者，故著為本紀書首。³

上文所云，乃指太史公因《尚書》所載史實只有堯之後，而缺乏堯之前的歷史，故四處考查缺少之歷史。其中「孔子所傳宰予問五帝德及帝繫姓」，即是太史公所考查之目標，而其四處查訪後，稱「總之不離古文者近是」，可知即指五帝德及帝繫姓。

再次，《史記·太史公自序》云：

遷生龍門，耕牧河山之陽。年十歲則誦古文。二十而南游江淮，……維我漢繼五帝末流，接三代絕業。周道廢，秦撥去古文，焚滅詩書，故明堂石室、金匱玉版、圖籍散亂。於是漢興，蕭何次律令，韓信申軍法，張蒼為章程，叔孫通定禮儀，則文學彬彬稍進，詩書往往聞出矣。⁴

值得注意的是，此文中「古文」一詞共出現兩次。太史公先云「年十歲則誦古文」，後又云「秦撥去古文，焚滅詩書」，而「詩書」與「古文」對舉，可知此所指「古文」，應非專指「古文尚書」，沈濤之說似不可信。次者，沈濤又以為《史記》採《尚書》諸篇，多古文說，是《史記》之用古文可證。對於《史記》所引經文，學者已有考證，如清儒陳壽祺《左海經辨》即稱「《史記》採《尚書》兼古今文」⁵，再如劉家和《〈史記〉與漢代經學》云：「只要對《史記》的引經略作具體分析，我們就不難發現，司馬遷既未墨守於當時已立於學官的經和經說，又未嚴守任何師法。」⁶陳桐生《儒家經傳文化與史記》亦云：「《史記》既以『厥協六經異傳』為學術宗旨，因而它同時採用今古文《尚書》經說也就是極其自然的事情。」⁷職是，沈濤主《史記》「古文」皆指古文《尚書》，不能成立。⁸

³ 瀧川龜太郎：《史記會注考證》（臺北：洪氏出版社，1986年），頁39。

⁴ 瀧川龜太郎：《史記會注考證》，頁1368。

⁵ 陳壽祺：《左海經辨》（《續修四庫全書》本，第175冊），卷上、頁27。

⁶ 劉家和《〈史記〉與漢代經學》，收於林慶彰編《中國經學史論文選集》上冊（臺北：文史哲出版社，1992年），頁244。

⁷ 陳桐生：《儒家經傳文化與史記》（臺北：洪葉文化事業有限公司，2002年），頁275。

⁸ 清儒吳見思《史記論文》亦以為〈五帝本紀〉所引「古文」指《尚書》，然無說明，姑附於此，以備一



再者，崔適《史記探源》則是從今文經的立場論《史記》「古文」，其云：

〈仲尼弟子傳贊〉曰「則論言弟子籍，出孔氏古文近是」，〈太史公自序〉曰「年十歲則誦古文」，此等古文謂何經耶？惟《說文解字》有此名，別於小篆、籀書也，此又非其例也，直不成語矣。此不通文理者所增竄，不當歸咎劉歆矣。⁹

崔適從今文家之觀點思考，謂《史記》屬今文經學，故《史記》中之「古文」皆古文家劉歆之徒增竄。崔適的觀點並無證據，甚為偏激而不可信。

2. 從「六藝」概念分析「古文」一詞

學者又有從「六經」、「六藝」的概念¹⁰，論「古文」一詞。清儒儲欣《史記選》卷一〈五帝本紀贊〉下云：

古文兼指《春秋》、《國語》，非止《帝德》、《帝系》二書也。《尚書》獨載堯以來，故百家之言舉可疑。《春秋》、《國語》及他古文時時發明《帝德》、《帝系》，故可信。即此見一部《史記》，無非尊《六經》而絀百家。¹¹

儲欣以為《史記》「古文」，是指《春秋》、《國語》、《帝德》、《帝系》等書，但此值得注意的是，儲欣提出了「《史記》無非尊《六經》而絀百家」的說法，筆者以為這與近人錢穆對於《史記》「古文」之看法，頗為相類。

錢穆〈兩漢博士家法考〉一文，乃是考辨兩漢博士家法之淵源，在其論證過程中，有一節專門探討《史記》中之「古文」，以為《史記》「古文」正指「六藝」。錢穆〈兩漢博士家法考〉云：

〈漢志〉六藝與諸子分部，官學與家言對列，此乃古代學術大分野，……繼此而《史記》之所謂「古文」者，其際限亦可得而定。蓋《史記》之所謂「古文」，正指六藝，凡所以示異於後起之家言也。¹²

錢氏以《漢書·藝文志》為據，將「六藝」與「諸子」之分，比作「官學」與「家言」，又以為《史記》之所謂「古文」，正指六藝。再者，錢氏於是文並云：「《史記·儒林傳》：『孔氏有《古文尚書》，而安國以今文讀之，因以起其家。』惟此處『古文』乃指古文字言。」¹³換言之，錢氏以為此「古文」義為例外，《史記》他處有稱「古文」者，皆指「六藝」。

說（臺北：臺灣中華書局，1970年），頁6。

⁹ 崔適：《史記探源》（北京：中華書局，2005年），頁14。

¹⁰ 在《史記》中，「六經」一詞出現四次，而「六藝」出現了十三次。根據筆者的研究，「六經」「六藝」二詞，基本上是同用的，皆指「詩、書、禮、樂、易、春秋」。

¹¹ 轉引自楊燕起等編：《歷代名家評《史記》》（北京：北京師範大學出版社，1986年），頁322。

¹² 錢穆：《兩漢經學今古文平議》（臺北：東大圖書有限公司，1983年），頁182。

¹³ 錢穆：《兩漢經學今古文平議》，頁184。



再次，錢穆又以為孔子所傳之文，亦可稱為「古文」。錢氏云：

詩書六藝既古文，而凡書之出孔氏之傳者，史公亦謂之古文而近是，此史公之特尊孔子，故曰聖人作而萬物覩，伯夷叔齊得夫子而名益彰者也。……史記常以詩書古文連言，皆當如此說。古文即詩書，即六藝也。¹⁴

錢穆雖以為《史記》「古文」正指「六藝」，然而實際上，其《史記》「古文」之義有三：一曰六藝、一曰古文字、一曰孔子所傳之文。次者，錢氏稱《史記》常以「詩書古文」連言，故古文即詩書、又即六藝。筆者以為此見頗待商榷，依《史記》所云，詩書固然是古文，但並不說古文即詩書，而只能說詩書是古文之一，換言之，六藝亦是古文之一。

（二）文字觀點

學者又有就「文字觀點」，思考《史記》古文涵義。清儒俞正燮《癸巳存稿》「史記十二諸侯年表序索隱書後」條云：

此序云「古文」者，謂《春秋》、《國語》。序云「務綜其終始，表見《春秋》、《國語》」，是也。《漢書·楚元王傳》言古文《春秋左氏傳》，又言《左氏傳》多古言古字，故可稱古文。《史記·五帝本紀》贊云「不離古文者近是」，下云「余觀《春秋》、《國語》，其發明五帝德帝繫姓章矣」，其古文亦指《春秋》、《國語》，又〈吳世家〉贊云「余讀春秋古文語」，俱相應。……《史記》自序云「誦古文」，謂學古文《尚書》，就孔安國問故，及通《左傳》、《國語》。……《史記》言古文者，猶言古字本《尚書》、《春秋》，其特舉古文者，以所采輯與博士不同，故申別之曰「古文」。〈五帝本紀〉贊言好學深思，又譏淺見寡聞。〈十二諸侯年表〉序，又特言成學，皆與當時博士之黨同伐異者言之。《史記》立言之意，惜徐廣、裴駟等不知也。¹⁵

俞正燮認為，《史記》「言古文者，猶言古字本《尚書》、《春秋》」，換言之，俞氏即從文字觀點思考《史記》古文。俞氏又強調《史記》「特舉古文者，以所采輯與博士不同，故申別之曰古文」。俞正燮的說法，為日本瀧川龜太郎採用，其《史記會注考證》又云：

古文，古書以古文書者，以分今文也。下文云「周道廢，秦撥去古文」、〈五帝紀〉贊「不離古文者近是」、〈儒林傳〉「孔氏有古文《尚書》，安國以今文讀之」、許慎〈說文序〉「《易》孟氏、《書》孔氏、《詩》毛氏、《禮周官》、《春秋》左氏、《論語》、《孝經》皆古文也」，皆同。¹⁶

瀧川龜太郎以為「古文，古書以古文書者，以分今文也」，換言之，即以文字作為區分

¹⁴ 錢穆：《兩漢經學今古文平議》，頁 184。

¹⁵ 俞正燮：《癸巳存稿》（《續修四庫全書》本，第 1160 冊），卷 7、頁 2b。

¹⁶ 瀧川龜太郎：《史記會注考證》，頁 1368。



古文、今文的方法，然而瀧川氏引許慎〈說文序〉作為證據的效力其實並不大，因太史公為西漢武帝時人，許慎則為東漢和帝時人，兩人所處時代頗有差距，其所使用詞彙之習慣及涵義也必不完全相同。

王國維亦從文字角度看《史記》「古文」，其《觀堂集林》卷七〈史記所謂古文說〉云：

自秦并天下，同一文字，於是篆隸行而古文籀文廢，然漢初古文、籀文之書未嘗絕也。〈太史公自序〉言「秦撥去古文，焚滅詩書，故明堂石室、金匱玉版、圖籍散亂」，而武帝元封三年，司馬遷為太史令，紬史記、石室金匱之書，是秦石室金匱之書，至武帝未亡也。故太史公修《史記》時所據古書，若《五帝德》、若《帝繫姓》、若《諫記》、若《春秋歷譜諫》、若《國語》、若《春秋左氏傳》、若《孔氏弟子籍》，凡先秦六國遺書，非當時寫本者，皆謂之古文。¹⁷

王氏從文字觀點思考，認為《史記》之所謂「古文」，指「凡先秦六國遺書，非當時寫本者，皆謂之古文」，換言之，即指從先秦流傳下來且文字不同於當時之書，謂之「古文」。

王國維之論，似乎較為合理，但是〈太史公自序〉嘗云「年十歲則誦古文」，據常理推斷，十歲時應屬識字啟蒙階段，若依王氏的說法，則十歲時「誦古文」有點不合常理。對此王國維解釋云：

然則太史公所謂古文，皆先秦寫本舊書，其文字雖已廢不用，然當時尚非難識，故〈太史公自序〉云「年十歲則誦古文」，太史公自父談時已掌天官，其家宜有此種舊籍也。……蓋漢景、武間，距用古文之戰國時代不及百年，其識古文當較今日之識篆隸為易。¹⁸

自秦始皇統一戰國時代後，文字亦隨之統一，因此當時戰國文字已不是通行之文字，況至漢景、武間？戰國文字更非一般人所能使用，況一十歲孩童？再者，《史記》他處所見「古文」一詞，並無法證明王氏「非當時寫本謂之古文」的說法，王氏之推論，只是一種想當然爾的方式。

雖然筆者以為王氏的說法頗有疑慮，但其說影響甚大，多為後人所接受。如陳直承王國維之說法，其《史記新證》云：

古文蓋謂戰國時書寫原本之竹簡，仍保存於漢代者，或漢代儒生，從竹簡傳抄，而非以隸古寫定者，通謂之古文。¹⁹

陳直的看法，於王氏「凡先秦六國遺書，非當時寫本者，皆謂之古文」的看法相同。再

¹⁷ 王國維：《觀堂集林》（臺北：河洛圖書出版社，1975年），卷7、頁307。

¹⁸ 王國維：《觀堂集林》，卷7、頁309。

¹⁹ 此書收錄於瀧川龜太郎《史記會注考證》書後（臺北：洪氏出版社，1986年），頁1473。



如今人張富海《漢人所謂古文之研究》云：

我們認為，《史記》所稱“古文”基本上如王說，指用古文字抄寫的先秦舊書，但也可轉指包括詩書六藝在內的古書。²⁰

據此，可見王國維的看法，已逐漸為學界所接受，成一定論。

筆者對王氏的說法不甚贊同，以為要探求《史記》「古文」之真義，除需考察《史記》中所見「古文」外，還需還原當時的學術知識背景，由此才能更貼切的解釋《史記》「古文」之意義，後文即嘗試採用此種方法研究。

三、太史公「古文」之概念

前文已就經學、文字兩種觀點，評析諸家對於《史記》古文之看法，然筆者對於諸家之看法卻不甚滿意。推究其因，筆者認為諸家忽略了太史公撰史之立場及理念方法，次者，諸家常以後世文獻論《史記》，故所得之結論不免有所偏差，因此筆者以為應當考查當時之歷史背景，以求真相。分作兩點試論：

（一）太史公當時的學術環境

對於《史記》「古文」意涵，前人有就經學的角度論之，如沈濤主《史記》「古文」皆指古文《尚書》，再如崔適從今文家之觀點思考，謂《史記》屬今文經學，故《史記》中之「古文」皆古文家劉歆之徒增竄。二說皆忽略了太史公當時之學術環境，而以後世所傳之兩漢經今古文之爭，論太史公的學術。

所謂的「經今古文之爭」，基本上在太史公所處的西漢武帝時，是不存在的。如周予同云：

在西漢哀帝、平帝以前，立在學官的《五經》，全是今文；當時古文經傳未出，今古文的名稱也未成立，自無所謂爭論；——雖然據現存的古代史籍上記載，如班固《漢書》，說當時古文經在民間傳授。那大膽的、系統的提出各種古文經傳，如《古文尚書》、《逸禮》、《左氏春秋》等，要求建立於學官，同今文十四博士相鬥爭的，實始於劉歆。自從劉歆這樣地提出抗議以後，——指劉歆《讓太常博士書》——今古文的壁壘然後森嚴，今古文的旗幟然後鮮明。²¹

因此，太史公自然沒有「經今古文」的概念，故前賢以此分別《史記》「古文」意涵，其實是不能成立的。

²⁰ 張富海：《漢人所謂古文之研究》（北京：線裝書局，2008年），頁2。

²¹ 朱維錚編校：《周予同經學史論》（上海：上海人民出版社，2010年），頁6。



次者，通過太史公時文人對「古文」一詞的使用，可見「古文」一詞當時的普遍用法及意義。如西漢桓寬《鹽鐵論》云：

通一孔，曉一理，而不知權衡，以所不覩不信人，若蟬之不知雪，堅據古文以應當世，猶辰參之錯，膠柱而調瑟，固而難合矣，孔子所以不用於世，而孟軻見賤於諸侯也。²²

此書作於漢昭帝年間，文中所出現古文一詞，其義應作「古代之文獻」解。再如西漢張敞〈美陽鼎不宜薦見議〉云：

今鼎出于郊東，……臣愚不足以迹古文，竊以傳記言之。此鼎殆周之所以褒賜大臣，大臣子孫刻銘其先功，臧之于宮廟也。²³

張敞約為漢宣帝年間人，〈美陽鼎不宜薦見議〉這篇文章，主要是討論美陽鼎的問題，而此段之「古文」很明顯是作「古文字」解。再如西漢後期文人揚雄〈劇秦美新〉云：

盛從執儀韋斯之邪政，馳驚起翦恬貴之用兵，剗滅古文，刮語燒書，弛禮崩樂，塗民耳目。……是以發祕府，覽書林，遙集乎文雅之囿，翱翔乎禮樂之場，胤殷周之失業，紹唐虞之絕風，懿律嘉量，金科玉條，神卦靈兆，古文畢發，煥炳照耀，靡不宣臻。²⁴

此文出現之「古文」一詞，其義可作「古代文獻」解。

綜上所論，可知太史公當時並無所謂的「經今古文之爭」的問題，因此用「經今古文」的概念談《史記》「古文」，基本上是不適合的。次者，筆者考察西漢時文人對「古文」一詞的使用，有二種涵義，一為古代文獻，另一則為古文字。

（二）太史公撰史之理念方法

前已有論，錢穆主「古文即六藝」之說，並稱太史公「特尊孔子」。筆者以為，太史公雖然重視孔子之地位，可是《史記》畢竟是記史之作，與具有經學理念的傳統經書不同，劉家和〈《史記》與漢代經學〉云：

（司馬遷）引六經時協其異傳，整齊百家雜語時「考信於六藝」。這就說明也是「折衷於仲尼」的。但是他又有自己的特色；一則，與當時株守一經及一家之說而拒斥他說的陋儒不同，司馬遷對儒家諸經之間的態度是開放的；二則，與董仲舒的罷黜百家、獨尊儒術的態度不同，司馬遷主張兼容百家，只不過以儒家的六

²² 桓寬：《鹽鐵論》（《叢書集成新編》本，臺北：新文豐出版股份有限公司，1986年），卷第5〈相刺第二十〉，總頁479。

²³ 此文見於清嚴可均編：《全上古三代秦漢三國六朝文》（北京：中華書局，1991年），頁293。

²⁴ 昭明太子撰：《六臣註文選》（《四部叢刊》本，臺北：臺灣商務，1979年），卷48、頁914。



經為最高標準來整齊百家，所以對百家的態度也是開放的。²⁵

太史公寫史的理念即是要記實，故太史公雖以孔子六藝為依歸，但任何可用的史料皆不會放過，〈太史公自序〉云：

罔羅天下放失舊聞，王迹所興，原始察終，見盛觀衰，論考之行事，略推三代，錄秦、漢，上計軒轅，下至于茲。²⁶

據此可知，太史公撰史的方法是要「罔羅天下放失舊聞」，而《史記》所云的「古文」，自然應指相對於西漢時的古代古獻，且不限於是否用當時或古代的文字寫成之書。賴明德《司馬遷之學術思想》嘗云：

司馬遷寫《史記》所根據的材料是「先人所次舊聞」、「網羅天下放失舊聞」和「蓋取之譜牒舊聞」的「舊聞」，以及「余讀春秋古文」、「不離古文」、「為成學治古文者」的「古文」。這些舊聞和古文，是指「會詩、書、左傳、國語、世本、戰國策、楚漢春秋之言，通黃帝、堯、舜，至於秦漢之世」等經傳典籍而言的。²⁷

賴明德所指《史記》「古文」，義雖仍有所局限，但其已點出《史記》取材廣泛。

再者，前人有就《史記》一書分析太史公之經學思想，即發現太史公並不拘於經今古文之分別，而自有其重點。對太史公而言，經書其實也是一種史料，如劉家和〈《史記》與漢代經學〉云：

司馬遷兼採今古文非出於簡單的釣奇的愛好。因為，一則，司馬遷引經並非從主觀上願意或不願意引某書出發，而是首先要看能說明某一時代歷史的究竟是些什麼文獻。黃帝以下至堯以前，他不得不用古文的《五帝德》、《帝繫姓》，春秋時期，他又不得不主要據《左傳》、《國語》。這就是說，他引書有無法選擇的一面。²⁸

太史公對各種史料的態度是開放的，雖然「考信於六藝」、「折衷於仲尼」亦是太史公之理念方法，且《史記》取材很重要的部分即是六藝，但並不能如錢穆所主張的「《史記》古文即六藝」說，因這與太史公撰《史記》「究天人之際，通古今之變，成一家之言」的目的違背，太史公撰史是要「成一家之言」，自然不願拘於某家某派的說法，故要「罔羅天下放失舊聞」，才能真正建立自己的史學。

²⁵ 劉家和：〈《史記》與漢代經學〉，頁 246。

²⁶ 瀧川龜太郎：《史記會注考證》，頁 1380。

²⁷ 賴明德：《司馬遷之學術思想》（臺北：洪氏出版社，1982 年），頁 151。

²⁸ 劉家和：〈《史記》與漢代經學〉，頁 245。



四、結論

此文主要藉由分析諸家對於《史記》「古文」之看法，以探太史公「古文」之涵義。諸家論「古文」一詞中，王國維認為《史記》之所謂「古文」，指「凡先秦六國遺書，非當時寫本者，皆謂之古文」，但王氏拘於文字觀點，失之偏狹。錢穆主「《史記》古文即六藝」之說，然而實際上，其《史記》「古文」之義有三：一曰六藝、一曰古文字、一曰孔子所傳之文。錢氏析論《史記》古文甚為精妙，然而太史公雖然重視孔子之地位，可是《史記》畢竟是記史之作，與具有經學理念的傳統經書不同，對太史公而言，經書其實也是一種史料，故「古文」一義，不應只限於儒家六藝經典。

總而言之，筆者以為，《史記》中單獨出現的「古文」一詞，其意義應是相對於西漢時的古代古獻，且不限於是否用當時或古代的文字寫成之書籍，如本文附錄〈《史記》「古文」詞一覽表〉，序號第 1、2、3、4、5、7、9 項皆是。至於《史記》中所出現有特指之「古文」，如「《春秋》古文」、「古文《尚書》」，則可指相對於西漢時流行之《春秋》、《尚書》，故稱為古文，如附表序號第 6、8 項。



引用書目

(一) 書目資料

- 王國維：《觀堂集林》，臺北：河洛圖書出版社，1975年。
- 皮錫瑞：《經學歷史》，臺北：藝文印書館，2004年。
- 皮錫瑞：《經學通論》，臺北：河洛圖書出版社，1974年。
- 朱維錚編校：《周予同經學史論》，上海：上海人民出版社，2010年。
- 沈濤：《銅熨斗齋隨筆》，《續修四庫全書》本，第1158冊。
- 吳福助：《史記解題》，臺北：國家出版社，1995年。
- 吳見思：《史記論文》，臺北：臺灣中華書局，1970年。
- 林慶彰編：《中國經學史論文選集》上冊，臺北：文史哲出版社，1992年。
- 俞正燮：《癸巳存稿》，《續修四庫全書》本，第1160冊。
- 桓寬：《鹽鐵論》，《叢書集成新編》本，臺北：新文豐出版股份有限公司，1986年。
- 昭明太子撰：《六臣註文選》，《四部叢刊》本，臺北：臺灣商務，1979年。
- 段玉裁：《說文解字注》，臺北：萬卷樓圖書股份有限公司，2002年。
- 姚祖恩：《史記菁華錄》，臺北：聯經出版事業股份有限公司，2002年。
- 徐復觀：《中國經學史的基礎》，臺北：臺灣學生書局，2004年。
- 馬宗霍：《中國經學史》，臺北：臺灣商務印書館股份有限公司，2000年。
- 梁玉繩：《史記志疑》，臺北：新文豐出版股份有限公司，1984年。
- 崔適：《史記探源》，北京：中華書局，2005年。
- 凌稚隆編：《史記評林》，臺北：地球出版社，1992年。
- 蔡師信發：《話說史記》，臺北：萬卷樓圖書有限公司，1995年。
- 陳壽祺：《左海經辨》，《續修四庫全書》本，第175冊。
- 陳桐生：《儒家經傳文化與史記》，臺北：洪葉文化事業有限公司，2002年。
- 陳桐生：《中國史官文化與史記》，臺北：文津出版社，1993年。
- 楊燕起等編：《歷代名家評《史記》》，北京：北京師範大學出版社，1986年。
- 賴明德：《司馬遷之學術思想》，臺北：洪氏出版社，1982年。
- 韓兆琦：《史記博議》，臺北：文津出版社，1995年。
- 張富海：《漢人所謂古文之研究》，北京：線裝書局，2008年。
- 錢穆：《兩漢經學今古文平議》，臺北：東大圖書有限公司，1983年。
- 嚴可均編：《全上古三代秦漢三國六朝文》，北京：中華書局，1991年。
- 瀧川龜太郎：《史記會注考證》，臺北：洪氏出版社，1986年。



(二) 期刊論文

朱本源：〈司馬遷的史學原理本於《六經》〉，《陝西師範大學學報（哲學社會科學版）》第 26 卷第 1 期，1997 年 3 月。

朱發建：〈司馬遷對“六經”與史學關係的認識〉，《常德師範學院學報（社會科學版）》，2003 年 03 期。

汪涌豪：〈司馬遷“先黃老而後六經”析論——兼論司馬談對其思想的影響〉，《殷都學刊》，2004 年 04 期。

阮芝生：〈論史記中的孔子與春秋〉，《臺大歷史學報》第 23 期（1999 年 6 月）。

吳龍輝：〈六藝的變遷及其與六經之關係〉，《中國哲學史》，2005 年 02 期。

裴傳永：〈論子夏在中國經學史上的地位——從《史記·孔子世家》“六藝”的本義說起〉，《中國哲學史》，2005 年 01 期。

附錄：《史記》「古文」詞一覽表²⁹

序號	內文	出處
1	太史公曰：學者多稱五帝尚矣，然尚書獨載堯以來，而百家言黃帝，其文不雅馴，薦紳先生難言之。孔子所傳宰予問五帝德及帝繫姓，儒者或不傳。余嘗西至空桐，北過涿鹿，東漸於海，南浮江淮矣，至長老皆各往往稱黃帝、堯、舜之處，風教固殊焉，總之不離 <u>古文</u> 者近是。予觀春秋、國語，其發明五帝德、帝繫姓章矣，顧弟弗深考，其所表見皆不虛。書缺有閒矣，其軼乃時時見於他說，非好學深思，心知其意，固難為淺見寡聞道也。余并論次，擇其言尤雅者，故著為本紀書首。	〈五帝本紀〉，《史記會注考證》頁 39
2	羣儒既以不能辯明封禪事，又牽拘於詩書 <u>古文</u> 而不敢聘。上為封祠器示羣儒，羣儒或曰「不與古同」，徐偃又曰「太常諸生行禮，不如魯善」，周霸屬圖封事，於是上紕偃、霸，盡罷諸儒弗用。	〈孝武本紀〉，《史記會注考證》頁 219
3	余讀諫記，黃帝以來皆有年數，稽其曆譜諫終始五德之傳， <u>古文</u> 咸不同乖異。夫子之弗論次其年月，豈虛哉！於是以五帝繫諫、尚書集世，紀黃帝以來訖共和，為世表。	〈三世世表〉，《史記會注考證》頁 225
4	太史公曰：儒者斷其義，馳說者聘其辭，不務綜其終始；曆人取其年	〈十二諸侯年

²⁹ 本表所用《史記》為瀧川龜太郎《史記會注考證》本（臺北：洪氏出版社，1986 年）。



	月，數家隆於神運，譜牒獨記世謚，其辭略，欲一觀諸要難。於是譜十二諸侯，自共和訖孔子，表見春秋、國語學者所譏盛衰大指著于篇，為成學治古文者要刪焉。	表》，《史記會注考證》頁 236
5	羣儒既已不能辨明封禪事，又牽拘於詩書古文而不能聘。上為封禪祠器示羣儒，羣儒或曰「不與古同」，徐偃又曰「太常諸生行禮，不如魯善」，周霸屬圖封禪事，於是上紕偃、霸，而盡罷諸儒不用。	〈封禪書〉，《史記會注考證》頁 514
6	太史公曰：孔子言太伯可謂至德矣，三以天下讓，民無得而稱焉。余讀春秋古文，乃知中國之虞，與荆蠻句吳兄弟也。延陵季子之仁心慕義無窮，見微而知清濁。嗚呼，又何其閱覽博物君子也！	〈吳太伯世家〉，《史記會注考證》頁 548
7	太史公曰：學者多稱七十子之徒，譽者或過其實，毀者或損其真，鈞之未覩厥容貌則論言。弟子籍出孔氏古文近是，余以弟子名姓文字，悉取論語弟子問，并次為篇，疑者闕焉。	〈仲尼弟子列傳〉，《史記會注考證》頁 890
8	自此之後，魯周霸、孔安國，雒陽賈嘉，頗能言尚書事。孔氏有古文尚書，而安國以今文讀之，因以起其家。逸書得十餘篇，蓋尚書滋多於是矣。	〈儒林列傳〉，《史記會注考證》頁 1290
9	遷生龍門，耕牧河山之陽。年十歲則誦古文。二十而南游江淮，……維我漢繼五帝末流，接三代絕業。周道廢，秦撥去古文，焚滅詩書，故明堂石室、金匱玉版、圖籍散亂。於是漢興，蕭何次律令，韓信申軍法，張蒼為章程，叔孫通定禮儀，則文學彬彬稍進，詩書往往閒出矣。自曹參薦蓋公言黃老，而賈生、晁錯明申、商，公孫弘以儒顯，百年之間，天下遺文古事，靡不畢集太史公。	〈太史公自序〉，《史記會注考證》頁 1368-1379



Shi ji, “gu wen” research

Chung, Che-Yu*

abstract

“gu wen” first comes from the *Shi ji*, scholars of the *Shi ji*, “gu wen” within the meaning of the word more than a discussion, and various academic positions because of their family is different for the “gu wen” in their different interpretation. The main text by analyzing the various home for the *Shi ji*, “gu wen” in view to explore Tai Shi Gong “gu wen” meaning. I thought, *Shi ji* separate occurrences of “gu wen” in its meaning should refer to the ancient relative of the ancient Han Dynasty when offered, but not limited to whether the then or the ancient text written in the books.

Key Words: *Shi ji*, gu wen, Sima Qian, Tai Shi Gong

* Chung, Che-Yu is a PhD student in the Department of Chinese Literature at the National Central University.

論王弼注《老》之「崇本息末」觀

黃琬韻*

提 要

王弼所生長的朝代——魏晉南北朝，為我國思想史上的一大轉變。政治的動盪不安，使士人轉向精神心靈的修養，崇尚玄遠、雅好清談。希望能擺脫一切禮法與名教的桎梏，道家思想遂於此時代背景中，成為魏晉士人挺立生命價值的依託。

而王弼天賦異稟，在短暫的二十四年生命裡，分別為《易》、《老》、《論語》做注。其《老子注》重在周延的把握住《老子》一書之旨趣；《微旨例略》則在於提綱挈領的揭示《老子》一書的核心所在。其一言以蔽之，即「崇本息末」四字。他以這套「以簡馭繁」的方法，詮解《老子》，剖析玄理、精覈要妙，同時也透顯其深刻的時代關懷。

因此，本文以「王弼注《老》之崇本息末觀」為題，欲探討一、「本」、「末」之「體用」關係，及其形上根源為何？二、若向下落實於人事，則「本」、「末」之意涵各有何指涉？三、如何能透過「損之又損」的工夫以實踐王弼之「崇本息末」？而要損的對象又為何？即是本文所要解決的問題。

關鍵詞：王弼、老子、無、崇本、息末

* 現為輔仁大學中國文學系研究所碩士生



壹、前言

王弼（226-249A.D.），字輔嗣，三國魏山陽高平人，生於魏文帝黃初七年，卒於魏齊王芳正始十年，得年二十四歲，為正始名士之一¹，與何晏一起被視為魏晉玄學的創始者²。他的生命短暫，卻寫有《道德經注》、《老子指略》、《周易注》、《周易略例》等書，而成為思想史上重要的人物。

王弼「貴無」思想之興起，有其歷史因素。先就「政治層面」來看，自東漢末桓、靈二帝，宦官、外戚、黨錮之禍紛而不休，而至正始年間，曹氏政權與司馬氏集團間的爭權鬥爭日趨激烈，而「正始玄風」正是以遠離社會現實的玄談形式，而企圖以理論來探討如何面對複雜紛爭與衝突的時代產物。再就「學術思潮」而言，兩漢所盛行之「天人感應」以及「讖緯迷信」之說，已不符合時代需求。對儒家經典之注經、解經方式亦逐漸走向僵化、定型，而流於支離破碎、繁瑣荒謬，並逐步喪失其維繫社會禮治之功能。於此情形下，士人尋求安身立命之方，便是以《易》、《老》、《莊》為基本材料，而崇尚虛無、出言要妙，藉以明哲保身，追求精神自由。林麗真先生針對此文化現象曾言：

當時，整個文化思潮就在政治黑暗的影響下，以及學術流變的趨勢下，愈轉而愈異於漢代的儒學統治了。簡單地說，在經學上，乃由儒家思想的經典，變為摻雜道家思想的經典；在史學上，已不復儒家經學所能籠罩，而有許多史學體制；在哲學上，乃由天人感應的陰陽五行之說，逐步走向三玄等玄學理論的建設；在文學上，脫離附屬於經學的地位，而有文學理論與純文藝作品的出現；在宗教上，張陵的五斗米教與張角的太平道開始大行於民間，而佛學思想也慢慢伸進中國人的思想圈了。人生觀的改變上，則以自我的覺醒為基礎，而以個人主義、自然主義為歸宿，傳統的禮義名教再也無法束縛人心。總而言之，這個時代的文化思潮，顯然具有一種共同的特徵，便是覺醒與自由。³

王弼便是在此崇尚個人自覺時代的浸潤中，而逐步發展其「體無用有」的思想。

王弼之老學觀點，主要反映於《老子指略》與《道德經注》中。近人王維誠據《雲

¹ 《世說新語·文學第四》第九十四條：「袁彥伯作名士傳成。」注引東晉·袁宏〈竹林名士傳〉：「以夏侯太初、何平叔、王輔嗣為正始名士；阮嗣宗、稽叔夜、山巨源、向子期、劉伯倫、阮仲容、王濬沖為竹林名士；裴叔則、樂彥輔、王夷輔、庾子嵩、王安期、阮千里、衛叔寶、謝幼輿為中朝名士。」可見〔南朝宋〕劉義慶撰，〔梁〕劉孝標注，楊勇校箋：《世說新語校箋》（臺北：正文書局有限公司，2000年），頁251。

² 《晉書·卷四十三·列傳第十三》王衍傳下記載：「魏正始中，何晏、王弼等祖述老莊，立論以為『天地萬物皆以無為本。無也者，開物成務，無往而不存者也。陰陽恃以化生，萬物恃以成形，賢者恃以成德，不肖恃以免生。故無之為用，無爵而貴矣。』衍甚重之。唯裴頠以為非，著論以譏之，而衍處之自若。」參見〔唐〕房玄齡等撰，楊家駱主編：《中國學術類編·晉書》（臺北：鼎文書局，1980年），頁330。

³ 林麗真：《王弼》（臺北：東大圖書股份有限公司，1990年），頁27。



笈七籤》中〈老君指歸略例〉及《道藏》中〈老子微旨例略〉，輯成《老子指略》⁴，此可說是《道德經注》的指導思想。其論述了「以無為本」、「崇本息末」之思想綱領外，亦從中揭示了自曹魏「九品官人法」所衍生出名實檢驗的考核問題。而其《道德經注》二卷，又稱為《新記玄言道德》、《玄言新記道德》或《老子節解》，自魏晉以降，被視為《老子》的標準注解。王弼注《老》的中心思想，即「老子之書，其幾乎可一言而蔽之。噫！崇本息末而已矣。」⁵其以「無」作為本體，說明了「天下萬物生於有，有生於無」(〈第四十章〉)⁶的「貴無」觀點，並以此作為指導人生的準則。

歷來研究王弼老學思想的篇目為數眾多，論述的面向亦不盡相同，有「從時代背景去探討王弼思想者」，如：劉源的〈王弼「貴無論」的思想及其與東漢曹魏時代背景的關係〉⁷，及吳永、劉晗之〈論王弼《老子注》的形成與玄學背景下的儒道融通〉⁸。企圖透過魏晉時代的政治結構與學術思潮，來了解王弼調和儒道關係的必要性。

亦有「以『無』作為主軸論述者」，如：劉延苗〈論王弼的「貴無」思想〉⁹、楊穎川〈王弼哲學對「有」的肯認——「有無」關係再探〉¹⁰、陳瑞新〈王弼之「無」做為本體的具體涵義新探〉¹¹、楊普春〈王弼之「無」的本體意蘊〉¹²、程遼〈「以無為本」：王弼政治倫理的價值理念〉¹³。這一主題是藉由論述道與有、無之間的關係，來突顯王弼之「崇本息末」、「以無為用」及「名教本於自然」三個重要命題的存在。

而扣緊「崇本息末」觀去闡述王弼老學思想者，如王師金凌的〈論王弼的「崇本息末」〉。他論述了「本」、「末」的定義，並進而解釋「末」如何發生：

簡約的說，由私欲發而有為。綱目的說，有為由巧偽、巧利、巧用、華競等智力，

⁴ 樓宇烈於《王弼集校釋》的「校釋說明」中提到：「《老子指略例》一文，《舊唐書》不知作者，《新唐書》始標王弼著，《宋志》及《通志藝文略》亦均做王弼著，宋末以後《老子指略例》佚。近人王維誠將〈老君指歸略例〉及〈老子微旨例略〉輯成《老子指略》，認為即王弼《老子指略例》之佚文。關於此文發現、考訂的報告，詳載北京大學國學季刊第7卷第3號。」參見〔魏〕王弼注，樓宇烈校釋：《王弼集校釋》上冊（北京：中華書局，1999年），頁11。

⁵ 〔魏〕王弼注、樓宇烈校釋：《王弼集校釋·老子指略》，頁198。

⁶ 〔魏〕王弼注：《老子道德經·第四十章》（臺北：文史哲出版社，1997年），頁91。

⁷ 劉源：〈王弼「貴無論」的思想及其與東漢曹魏時代背景的關係〉，《魅力中國》第33期（2009年11月），頁212。

⁸ 吳永、劉晗：〈論王弼《老子注》的形成與玄學背景下的儒道融通〉，《西北農林科技大學學報》第11卷，第3期（2011年5月），頁109。

⁹ 作者認為「貴無論是當時的一種時代思潮，而王弼個人則經典地詮釋了這種思想。」見劉延苗：〈論王弼的「貴無」思想〉，《西北航空技術高等專科學校學報》，第23卷，第2期（2005年3月），頁13。

¹⁰ 楊穎川：〈王弼哲學對「有」的肯認——「有無」關係再探〉，《齊齊哈爾大學學報》第5期（2007年9月），頁27。

¹¹ 「王弼以無為本，同時以無為用，體用不二是其本體的思維方式。」見陳瑞新：〈王弼之「無」做為本體的具體涵義新探〉，《北京化工大學學報》第3期（2009年3月），頁16。

¹² 楊普春：〈王弼之「無」的本體意蘊〉，《網路財富·文化研究》第7期（2010年4月），頁102。

¹³ 作者提到「魏晉士族政治制度正是通過王弼提出的政治倫理觀，為士族門閥制度提供了合理的思想內核和理論指導原則。」見程遼：〈「以無為本」：王弼政治倫理的價值理念〉，《延安大學學報》第33卷，第3期（2011年6月），頁31。



發揮其司察、聰明，而締造了道德、風俗、權位、財利、名譽、功利等文化體系。若詳盡的說，則整個文化史就是「末」的形成和發展歷程。「末」就是文化現象，魏晉人以「名教」稱之，而戰國人以「文」或「禮樂」稱之。¹⁴

並說明王弼「崇本息末」的理由，「應是有見於名教世界的偏弊。」¹⁵及從「名教中的自然之性」來闡明王弼的「崇本息末」思想有其實踐上的難處，「名教世界只能以特定公德改善其境況。圓滿德性在此只能作為名教的歸鄉，難有實利的效用。」¹⁶而本文亦從此得到諸多啟發。

劉季冬先生有〈王弼「崇本息末」與「崇本舉末」思想探微〉，他將「息」的字義釋為「止息」，「舉」字則釋為「興舉」的意涵。根據劉先生的看法，就「政治思想」而言，「末」的意義可劃分為兩類：第一、社會政治秩序、倫理道德規範。作者認為合乎自然者，王弼是贊同的。第二、統治者的有為措施及其行為。若對於社會有益，作者認為王弼即持肯定的態度¹⁷。正因為「息」與「末」兩個分別帶有反、正面價值的動詞存在，才造就了對於「末」字的不同態度與見解。

蔣莉梅在〈王弼老子注的「崇本息末」思想〉一文中，將王弼老學思想，分成三個角度來詮解：其一、「形上學」意義的崇本息末，並說明「崇本」的方式一守與無執，及「息末」的樣態一不尚與不偏。其二、從「治國理論」去論述王弼崇本息末的方法，即「以無為為事」、「不言為教」。其三、說明王弼以崇本息末的原理注解經籍¹⁸。全文架構井然，使王弼思想致有理統。

另外，沈艷華、任國升有〈王弼「崇本息末」思想探微〉，其認為「崇本息末思想是王弼哲學的根本宗指，也是王弼對老學發展的突出貢獻。在本體論上，他強調以無為本；在政治論上，他主張以道治國，理順了自然與名教的關係，最終達到崇本息末的社會效果。」¹⁹而梁梅華、朱愛蓮的〈論王弼的「崇本息末」與「崇本舉末」思想〉，則指出「要達到一種社會大治的狀態，迫切的任務就是崇本息末、以道治國。」²⁰並說明「以『道』觀有，則萬物齊一，『舉』也好，『息』也好，沒有區別。所以說，無論是『崇本息末』還是『崇本舉末』，其根本皆在於『崇本』。」²¹頗得其理。

由上述篇章來看，其立論的面向多從政治角度而發，而較少著墨於個人工夫修養上

¹⁴ 詳見王師金凌〈論王弼的「崇本息末」〉（國立成功大學中文系：《魏晉南北朝文學與思想學術研討會論文集》第4輯，臺北：文津出版社有限公司，2001年），頁477。

¹⁵ 同上注，頁478。

¹⁶ 同上注，頁506。

¹⁷ 劉季冬：〈王弼「崇本息末」與「崇本舉末」思想探微〉，《佛山科學技術學院學報》，第21卷，第3期（2003年7月），頁21。

¹⁸ 蔣麗梅：〈王弼老子注的「崇本息末」思想〉，《蘭州學刊》第5期（2007年5月），頁43-45。

¹⁹ 沈艷華、任國升：〈王弼「崇本息末」思想探微〉，《河北大學學報》，第35卷，第2期（2010年4月），頁133。

²⁰ 引自梁梅華、朱愛蓮：〈論王弼的「崇本息末」與「崇本舉末」思想〉，《重慶教育學院學報》第23卷，第1期（2010年1月），頁65。

²¹ 梁梅華、朱愛蓮：〈論王弼的「崇本息末」與「崇本舉末」思想〉，頁66。



的實踐。除了將王弼的「崇本息末」思想視為一種聖人治國的原則外，若用於社會人事上是否容有進一步的開展？再就個人心性修養而論，如何能滌除玄覽、虛靜無執，則有待「損」的工夫與涵養。然而如何能「損」？「損」的對象為何？「損之又損」後所臻之「無為」心境又是呈現什麼樣的狀態？則值得再細加探究，此即本文立論的目的。

故本文將以「王弼注《老》之崇本息末觀」作為主題，從其《老子注》與《老子指略》原典爬梳，並以一、「本」、「末」之體用觀，二、「崇本息末」之具體意涵，三、「崇本息末」之實踐方法，三方向去做論述，希望能對王弼老學之思想，能有深入地了解與剖析。

貳、「本」、「末」之「體用」觀

王弼對「本」、「末」意涵的掌握，起於老子之言「故貴以賤為本，高以下為基。」（〈第三十九章〉）《說文解字》曰：「**本** 木下曰本。从木，一在其下。」木下為樹根，即根本、根源之意；「**末** 木上曰末，从木，一在其上。」²²與「本」相對之意則為樹枝，處於發展中或發展完的狀態。從現象而言，凡物皆有所本，由少至多，如同生長週期，經時間推移慢慢積累與延伸，從出生、發育、成長至茁壯，逐漸發展至最好，再從頂端往下走，最後歸於土壤，為一循環往復的歷程。

在王弼「本」、「末」的詮解中，「本」指事物的本體，是「體」、「無」；而「末」則指與本體相對的各種現象，為「用」、「有」。形形色色的萬物即透過本體「無」的作用，而得以生化、育成之。當王弼論及「體」、「用」間的相互關係時，除了常以「無」與「有」來表述外，亦以「母」與「子」、「一」與「多」來說明「本」、「末」的涵義，茲分述如下：

一、「無」與「有」

王弼在《老子指略》中，以一段話說明道體的無形、無名、混成、希聲、無呈的特性，看似抽象，卻用於現象之中：

夫物之所以生，功之所以成，必生乎無形，由乎無名。無形無名者，萬物之宗也。不溫不涼，不宮不商。聽之不可得而聞，視之不可得而彰，體之不可得而知，味之不可得而嘗。故其為物也則混成，為象也則無形，為音也則希聲，為味也則無呈。故能為物品之宗主，苞通天地，靡使不經也。若溫也則不能涼矣，宮也則不能商矣。形必有所分，聲必有所屬。故象而形者，非大象也；音而聲者，非大音也。然則，四象不形，則大象無以暢；五音不聲，則大音無以至。四象形而物無所主焉，則大象暢矣；五音聲而心無所適焉，則大音至矣。故執大象則天下往，

²² 「本」、「末」二字均可見之於《說文》。參看〔漢〕許慎撰，〔清〕段玉裁注：《新添古音說文解字注》（臺北：洪葉文化事業有限公司，2005年），經韻樓藏版，頁251。



用大音則風俗移也。²³

無形，是指沒有具體的形象可以感覺；無名，是指沒有特定的物事可以名調。由於道的本體（萬物之宗），在王弼看來並非是一種物質性的東西，它不同於萬有的實際存在，所以不受形與名的限制，也不易經由人的感官去把握。

王弼對於現象世界的認知是：「如果是 A，那就不能是非 A」，所以「溫」不能為「不溫」，亦即「涼」；「宮」音亦不可為「商」階。顯然王弼認為道體之「無」，不可為空無，更具有絕對性。其不具溫度差異，故無法以觸覺感官而得；亦無音階的高低變化，故無法以聽覺感觀察知；「惚兮恍兮」、「窈兮冥兮」²⁴、不具有形體，故無法看見；「淡乎其無味」²⁵，而嗜之不得。它不受限制，不在感觀察覺的範圍中，因此能成為品物之宗主，又因無形希聲，故無所分屬。此皆在說明萬物之相，是「有」，而道體之相，為「無」，所以王弼用「大象」、「大音」來指稱無限、唯一的道，並以「四象」、「五音」來說明世界中紛雜、對立的萬有。

由此可見，王弼理解老子的方法，是從現象中構築形上本體「無」，來建立其系統理論。「無」本身是無形、無聲、無色，而難以被人察覺。也就是說他是從「本」與「末」的觀念中，強化以「無」為本的形上觀點，並用以掌握現象界的發展，從而證明「本體」與「現象」²⁶間體用不分的完整性。

王弼既以「無」表示無形無名的本體，相對於有形有名的萬有而言，則此「無」顯然具有形而上的意義。但它絕不是空無一物的「零」，也不是邏輯上否定所指的「無」。此「無」實可視為「無限的有」，或無限的妙用。如《老子指略》：

夫「道」也者，取乎萬物之所由也；「玄」也者，取乎幽冥之所出也；「深」也者，取乎探蹟而不可究也；「大」也者，取乎彌綸而不可極也；「遠」也者，取乎綿邈而不可及也；「微」也者，取乎幽微而不可覩也。然則，「道」、「玄」、「深」、「大」、「微」、「遠」之言，各有其義，未盡其極者也。²⁷

以「道」、「玄」、「深」、「大」、「微」、「遠」來描述道的特性，王弼認為都只是「勉強名之」而已。這就表示無形無名的本體，是絕不能理解為「空無」、「零」或「虛無不存」的，它只是內藏於萬物之中，隱而未顯，而並非不存在。

《周易·繫辭傳上·第五章》韓康伯注引王弼〈大衍論〉：

²³ 〔魏〕王弼注，樓宇烈校釋：《王弼集校釋·老子指略》，頁 195。

²⁴ 〔魏〕王弼注：《老子道德經·第二十一章》，頁 45。

²⁵ 〔魏〕王弼注：《老子道德經·第三十五章》，頁 76。

²⁶ 「本體」與「現象」的定義，《哲學大辭典》說明：「此為德國康德哲學中表明其二元論，和不可知論思想的一對哲學範疇。『本體』指在我們意識之外獨立存在的客體，即『自在之物』。『現象』指『自在之物』作用於人的感官所引起的感覺表象。康德認為『作為我們的感官對象而存在於我們之外的物是已有的，只是這些物本身可能是什麼樣子，我們一點也不知道，我們只知道它們的現象。』」詳見上海辭書出版社：《哲學大辭典》（上海：上海辭書出版社，2001 年），頁 67。

²⁷ 〔魏〕王弼注，樓宇烈校釋：《王弼集校釋·老子指略》，頁 196。



夫無不可以無明，必因於有，故常於有物之極，而必明其所由之宗。²⁸

「無不可以無明」即是說明「無」不是孤立的本體，它的作用是通過「有」顯示出來的。而《道德經·第十四章》注曰：

欲言無耶，而物由以成；欲言有耶，而不見其形。²⁹

此無形無名的「無」，是道之體；有形有名的「有」，是道之用。唯有超越一切規定性的「無」，才可成就任何具有規定性的「有」。所以，「無」是「有」的本始本源，也是「有」的存在根據。如此「無」是「本」、「體」；「有」則為本體所發的「末」、「用」。「無」與「有」二者，即是本末不離、體用合一。

二、「母」與「子」

除了「本」、「末」之外，「母」、「子」亦為本末體用之替換詞之一。如《道德經·第三十八章》注：

守母以存其子，崇本以舉其末，則形名俱有而邪不生。大美配天而華不作，故母不可遠，本不可失。仁義，母之所生，非可以為母。形器，匠之所成，非可以為匠也。捨其母而用其子，棄其本而適其末，名則有所分，形則有所止，雖極其大，必有不周，雖盛其美，必有憂患，功在為之，豈足處也。³⁰

此明言仁義為道之德的分化，仁義不是「母」而是「子」，正如形器由工匠所鑄造，工匠為「母」，所成之器則為「子」。「道」內蘊各種自然之德，仁義只為德行之一，因此道是「本」，仁義則為「末」。宇宙本體「道」是萬事萬物的創造者，正如天下器物的盡美，須透過工匠的巧工而後完備，而不是透過器物本身發揮作用。同樣地，要使仁義、禮敬德合於人，不是使它們成為外鑠的規範，而是要體道、順應自然之性，守母才能存子。

《道德經·第五十二章》提到：

天下有始，以為天下母。既得其母，以知其子，既知其子，復守其母，沒身不殆。

王弼注：

母，本也。子，末也。得本以知末，不捨本以逐末也。³¹

「母」擁有與生俱來的生育能力，能使萬物生生不息。「子」在「母」中如同胎兒與母親間無法分離的關係，即胎兒在成長的過程中，不離母體的呵護。即使母與子成為兩個

²⁸ 〔魏〕王弼注，樓宇烈校釋：《王弼集校釋·周易注》，頁 547-548。

²⁹ 〔魏〕王弼注：《老子道德經·第十四章》，頁 28。

³⁰ 〔魏〕王弼注：《老子道德經·第三十八章》，頁 87-88。

³¹ 〔魏〕王弼注：《老子道德經·第五十二章》，頁 113-114。



獨立的個體，仍為親屬關係，亦不離本體的範圍。

以母子關係形容本體與現象，不僅以「生」作為連貫，更著重在萬物之所「成」。「周行無所不至而免殆，能生全大形也，故可以為天下母也。」³²，除了使萬物有個得以生長的處所，它更能畜養萬物，使其順利發展。「萬物以始以成，而不知其所以然」³³，有母親的恩澤卻能不求回報，說明母對子無時無刻的關懷與作用。「母」作為事物的本質，「子」是事物本質所表現出的現象，應該掌握本質去認識現象，並藉以明白事物之理。

三、「一」與「多」

王弼認為無形、無名的宇宙本體，是萬事萬物的宗主，可以形容為「一」或「寡」，有形、有名的萬物則千變萬化，表現為各種具體形貌，故稱為「多」或「眾」。王弼談「以一治多」往往與「以寡統眾」及「執一統眾」涵義相符。「一」在數字中是最小的，它具有兩種意涵：一為象徵本體，即「道體」，二表示數之起源、基礎³⁴，為「有」之始，代表所有的生命、數字都由此堆疊增生，故為「道用」。「一」與「多」的意義根據《道德經·第三十九章》：

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，萬物得一以生，侯王得一以為天下貞。

王弼注曰：

昔，始也。一，數之始而物之極也。各是一物之生，所以為主也。物皆各得此一以成，既成而捨以居成，居成則失其母，故皆裂、發、歇、竭、滅、蹶也。³⁵

「一」表示萬物存在和發揮自身作用的根據，萬物得「一」以生、以成。故「一」於此處可視為「本體」，乃道之別名。天、地、神、谷、萬物都在道的安排之下有所安頓，才能夠清、寧、靈、盈、生。道是一切事物、現象的總原理，在道的作用之下，萬物得以生成。再如《道德經·第四十二章》：

道生一，一生二，二生三，三生萬物。萬物負陰而抱陽，沖氣以為和。

王弼注：

³² 〔魏〕王弼注：《老子道德經·第二十五章》，頁 53。

³³ 〔魏〕王弼注：《老子道德經·第二十一章》，頁 45。

³⁴ 如郭梨華先生於《王弼之自然與名教》中提到：「數與物基本上是『有』這一層域的表徵，『一』則是指出現此一表徵之源始，它具有承載並使數、物等得以成其為一數、一物之作用，若無此作用，則甚至『有』亦是在無所別析之渾然中，更無所謂形名層域、本根層域之成立，這一切旨在表明『一』是基礎、根源，同時也是劃分之起始。」參見郭梨華：《王弼之自然與名教》（臺北：文津出版社，1995 年），頁 143。

³⁵ 〔魏〕王弼注：《老子道德經·第三十九章》，頁 88。



萬物萬形，其歸一也，何由致一，由於無也。³⁶

執一統眾之「一」在王弼的本體當中，乃「本」之分說，說明天下萬物的進程從無到有，循著由少至多、由小變大的方式在進行著。於此處「無」為「道體」，「一」則表示「道用」，萬物由一而來，最後亦歸之於一。從「無」產生作用後，「一」表示「有」之始，代表萬物越來越多，而這些發展都屬於現象界的萬物所有。

王弼以「體無用有」、「守母存子」、「以一治多」的觀點，重新架構老子思想體系，將老子「有」「無」相對的道之雙重性³⁷，轉為貴「無」（本體）用「有」（現象）的新詮釋³⁸。其「崇本息末」理論的構思，擺脫了傳統注老的侷限，從而開闢了新的視角，為魏晉玄學開啟了一股新的學術潮流。

參、崇本息末之具體意涵

韓強先生在《王弼與中國文化》一書裡提到：

王弼的本體論有兩個層次：第一個層次是宇宙本體與天地萬物和人類社會的關係。「道」、「太極」、「無」、「一」是無形的宇宙本體，天地萬物和人類社會是由本體所產生的有形的現象，本體主宰現象，所以「崇本息末」和「崇本舉末」是從宇宙本體性的高度說明「以無為本」。第二個層次是人類社會中的治國之道與具體措施的本末關係，即「以道治國，崇本以息末」。³⁹

由形上的角度言，「本」當可指本體、道、無；而「末」則指各種紛雜的現象，是有、有。當「本」、「末」向下落實於社會中的種種人事變化中，其意涵有何指涉？王弼於《老子指略》做了詳細的說明：

嘗試論之曰：夫邪之興也，豈邪者之所為乎？淫之所起也，豈淫者之所造乎？故

³⁶ 〔魏〕王弼注：《老子道德經·第四十二章》，頁 96-97。

³⁷ 如陳鼓應先生言：「天下萬物是由『道』所產生的。老子在第一章說：『無；名天地之始；有，名萬物之母。』又在四十章說：『天下萬物生於有，有生於無。』可見『無』和『有』是指稱道的。這裡的『無』『有』是老子哲學的專有名詞，『無』『有』似對立，而又相連續。『無』含藏著無限未顯現的生機，『無』乃蘊含著無限的『有』。老子用『無』『有』的別名，來表示形上的『道』向下落實而產生萬物時的一個過程。」由於道之無形性與無限性，故以「無」名之；它又能產生萬物，具有潛藏力，而非空有，故以「有」稱之。陳鼓應先生認為道即具有「無」、「有」的兩種特性。參見陳鼓應：《老子今註今譯及評介》（臺北：臺灣商務印書館股份有限公司，2008年），頁 5-6。

³⁸ 如《道德經·第四十章》注：「天下之物，皆以有為生，有之所始，以無為本。將欲全有，必反於無也。」其中「有之所始，以無為本」，強調一個本字，本與始對言，有本始與根據義。換言之，「本」猶如母親，正因其為無任何規定性的「無」，才能成就各種形形色色的「有」。無聲才能成為多樣的聲音，無形才能成就多樣的有形。故王弼言：「無形無名者，萬物之宗也。」（《老子指略》）各種現象（有、末）是無（道、本）的體現，若想得到保全，必須返歸於無。

³⁹ 韓強：《王弼與中國文化》（貴州：貴州人民出版社，2001年），頁 75。



閑邪在乎存誠，不在善察；息淫在乎去華，不在滋章；絕盜在乎去欲，不在嚴刑；止訟存乎不尚，不在善聽。故不攻其為也，使其無心於為也；不害其欲也，使其無心於欲也。謀之於未兆，為之於未始，如斯而已矣。故竭聖智以治巧偽，未若見質素以靜民欲；興仁義以敦薄俗，未若抱樸以全篤實；多巧利以興事用，未若寡私欲以息華競。故絕司祭，潛聰明，去勸進，翦華譽，棄巧用，賤寶貨。唯在使民愛欲不生，不在攻其為邪也。故見素樸以絕聖智，寡私欲以棄巧利，皆崇本以息末之謂也。⁴⁰

「本」當指「合道之為」，蓋人主若能順自然之道，減少自身欲望，而不以巧智治國以致詐偽萌生，則人民方可「不爭」、「不為盜」且「民心不亂」⁴¹。因此，「見質素」、「抱樸」、「寡私欲」即是上位者所要崇之「本」。若違背此道，「竭聖智」、「興仁義」、「多巧利」、「競華譽」、「貴寶貨」，則流於「末」。以此治理國家猶如治絲益棼，人民往往為了躲避嚴刑峻法，而甘願挺而走險，甚至互以奸巧相欺，唯利是圖者比比皆是，此皆不能崇本之故。

《道德經·第十九章》呼應此理：

絕聖棄智，民利百倍；絕仁棄義，民復孝慈；絕巧棄利，盜賊無有。此三者以為文不足，故令有所屬：見素抱樸，少私寡欲。⁴²

「見素抱樸，少私寡欲」一語，即為王弼所強調之「本」。所謂「素」字，《說文》云：「白緻繒也。從糸、叕，取其澤也。凡素之屬皆從素。」而段玉裁釋為：「以白受采也，故凡物之質曰素。」⁴³可見「素」的本義當為白色的絹絲。再觀「樸」字，《說文》曰：「木素也。從木業聲。」段注言：「素，猶質也，以木為質，未雕飾之。」⁴⁴「樸」字的本義「木質」，則意指未加工的原始木材。無論「素」或「樸」均指未經雕琢、純樸自然的原始狀態。老子常以「赤子嬰兒」來比擬這樣的理想人格：

含德之厚，比於赤子。蜂蟻虺蛇不螫，猛獸不據，攫鳥不搏。骨弱筋柔而握固。未知牝牡之合而全作，精之至也。終日號而不嗷，和之至也。〈第五十五章〉⁴⁵

嬰兒天生的本質是無知無欲又充滿精氣的，如能返回如嬰兒般「樸」的境界，便是最自然無為，且最近於道的狀態。在此素樸的本性中，沒有虛偽狡詐，內心完全是清明淡泊的，愛惜精神、不求有用，故為「精之至也」、「和之至也」，而其用乃不窮。

再論「少私」為減少人之私心；「寡欲」則為降低人類非本能的欲望⁴⁶，如貪圖名利、

⁴⁰ 〔魏〕王弼注，樓宇烈校釋：《王弼集校釋·老子指略》，頁 198。

⁴¹ 〔魏〕王弼注：《老子道德經·第三章》，頁 9。

⁴² 〔魏〕王弼注：《老子道德經·第十九章》，頁 39。

⁴³ 〔漢〕許慎撰，〔清〕段玉裁注：《新添古音說文解字注》，頁 669。

⁴⁴ 〔漢〕許慎撰，〔清〕段玉裁注：《新添古音說文解字注》，頁 254。

⁴⁵ 〔魏〕王弼注：《老子道德經·第五十五章》，頁 119-121。

⁴⁶ 許星媛在《老子無為思想之研究》裡提到：「人類的欲望可分為『本能』與『非本能』兩種。所謂本能



習於華奢。《道德經·第十二章》注言：

為腹者以物養己，為目者以物役己。故聖人不為目也。⁴⁷

「為目」即是追求馳騁田獵、難得之貨等多欲的生活，如此便是務外遺內、捨本逐末，傷害了德性。為道者所要求的是素樸自然、無知無欲的生活，把握住「見素抱樸，少私寡欲」這個根本之道，故是「為腹」而已，只求基本生活欲求的滿足，而不以外物傷害其內在本性。

若忘「本」—「素樸」、「寡欲」而崇「末」，以「聖智」、「仁義」、「巧利」作為價值依歸時，其所衍生的流弊，王弼於《老子指略》中有所鋪陳：「智愚相欺，六親相疑，樸散真離，事有其奸。」⁴⁸當人與人之間無法以真誠相待，而是互相以智巧攻訐、猜忌生疑，則「信賴」這個最基本的心裡連繫，將蕩然無存。這是崇尚「聖智」所產生的負面表現。故老子言：「絕聖棄智」，王弼釋之：「百百之利為渠多也」⁴⁹，正表此理。若上位者以此治理國家，則臣民將有所防備。「用智」屬於挑戰的行為，人們相互鬥智，使人心無法虛靜，許多的政治與社會問題便油然而生。

再觀「崇仁尚義」，王弼言：「父子兄弟，懷情失直，孝不任誠，慈不任實，蓋顯名行之所招也。」⁵⁰此反映了自東漢末年察舉制度行之既久所叢生的弊病：「舉秀才，不知書；察孝廉，父別居。」⁵¹忠孝、慈愛成為士人躋身官場、求得名利的捷徑。如此道德仁義即淪為工具義，無法紮根於人心，而有名不符實的現象產生。因此，必須打破仁義德目的框架，由衷的關愛自己的親人，且心懷誠信以事君，這才是老子所言「絕仁棄義」的真義。仁義、孝慈等觀念本存於心，應自然的發用，而非有心的提倡。

王弼提到：「苟存無欲，則雖賞而不竊；私欲苟行，則巧利愈昏。」⁵²當內在私欲越多時，越容易受外界物質的誘惑。雖然財貨、權力、器物往往為人所追求的目標，然而爭盜之心卻也從此而生。因此老子言「絕巧棄利」，即是點明有心於為、縱情於欲，必伴隨著負面效應而來。

「仁義」有心、「聖智」有為，「仁義」內聖，「聖智」外王。王弼站在無心自然的

的欲望，是生而俱有，可說是自然產生的生命本能。如《荀子·性惡》：「今人之性，飢而欲飽，渴而欲飲。」又言「對此滿足生理欲求的欲望，是我們必須正視的。但是欲的本性是向外的，一但受到外物的誘惑與刺激，就會產生種種非本能的欲。」可見許星媛：《老子無為思想之研究》（臺北：輔仁大學哲學研究所碩士，1998年5月），頁106。

⁴⁷〔魏〕王弼注：《老子道德經·第十二章》，頁24-25。

⁴⁸〔魏〕王弼注，樓宇烈校釋：《王弼集校釋·老子指略》，頁198。

⁴⁹同上注。

⁵⁰〔魏〕王弼注，樓宇烈校釋：《王弼集校釋·老子指略》，頁199。

⁵¹《抱朴子外篇·卷之十五·審舉》：「靈、獻之世，闒官用事，群姦秉權，危害忠良。臺閣失選用於上，州郡輕貢舉於下。夫選用失於上，則牧守非其人矣；貢舉輕於下，則秀、孝不得賢矣。故時人語曰：『舉秀才，不知書；察孝廉，父別居。寒素清白濁如泥，高第良將怯如雞。』又云：『古人欲達勤誦經，今世圖官免治生。』蓋疾之甚也。」見〔晉〕葛洪著，楊明照撰：《抱朴子外篇校箋》上冊（北京：中華書局，1996年），頁393。

⁵²〔魏〕王弼注，樓宇烈校釋：《王弼集校釋·老子指略》，頁199。



價值觀點，以有心、有為為人為造作，所以主張「絕聖棄智」、「絕仁棄義」，且仁義聖智既屬人為造作，已與「巧利爭盜」不可分了。此還可徵驗於《道德經·第十八章》：

大道廢，有仁義；智慧出，有大偽；六親不合，有孝慈；國家昏亂，有忠臣。⁵³

凡是現象界中所有的事物與價值，皆有一與其相對的存在，如同高矮、美醜、善惡、光與影並生一般。當社會揭發各種正面價值的存在，並透過宣揚仁義、慧智、孝慈來鞏固民心時，那表示國家已處於極不安定的紛亂中。因此王弼言：「若六親自和，國家自治，則孝慈忠臣不知其所在矣。」⁵⁴當社會安平和樂時，則不需標榜「孝慈」、「忠臣」等正面價值之存在，同時這也是王弼所追尋的目標。

林麗真先生在《王弼》一書裡提到：

所謂「崇本」的「崇」，沒有出乎人為的推、尊、高、舉之意，而只有本乎自然的「不失」、「不違」、「不離」、「不捨」之意。總之，即是主張以「不崇之崇」的方式來崇本。此為一種不拘於「名」、「言」，不泥於「執」、「為」的方式。若「崇本」義為證本、守本、得本、舉本，則「息末」義即為知末、存末、全末、盡末。如此，則「息」字顯然不作休、止、廢解；而作生、存、全解。故能崇本，也就能息末。⁵⁵

由此可見，「息」的字義並不作「泯除」、「廢止」解。蓋「聖智」、「仁義」、「巧利」相對於「道」而言，為「末」。然而人運用其「思察」、「聰明」等思維智力，創造「事用」、「巧貨」等各種文明的發展，既然人生活在文明中，就不可能廢除或脫離「末」而存在，否則人將孤懸於世。「末」可說是人類社會中所發展出的各種器物、組織與制度，就王弼的時代而言，則為「名教」。王弼亦不可免除名教的束縛，而補過「臺郎」⁵⁶一職，但是他企圖調和儒道，將禮法制度歸諸於自然之道，這就為魏晉士人的價值觀與生活態度帶來了極深遠的影響。

那麼「絕」、「棄」、「息」之意涵究竟為何？牟宗三先生提出了「作用的保存」一語來解釋之。他認為「仁、義、禮」為「實有層」的問題，「絕」、「棄」則為「作用層」的問題。道家以「How」（如何做）的方式來取消儒家「What」（是什麼）的疑問。當提

⁵³ 〔魏〕王弼注：《老子道德經·第十八章》，頁 37-38。

⁵⁴ 〔魏〕王弼注：《老子道德經·第十八章》，頁 38-39。

⁵⁵ 林麗真：《王弼》，頁 50、55。

⁵⁶ 《三國志·卷二十八·魏書第二十八·鍾會傳》注引何劭之〈王弼別傳〉曰：「弼幼而察慧，年十餘，好老氏，通辯能言。父業，為尚書郎。時裴徽為吏部郎，弼未弱冠，往造焉。徽一見而異之，問弼曰：『夫無者，誠萬物之所資也，然聖人莫肯致言，而老子申之無已者何？』弼曰：『聖人體無，無又不可以訓，故不說也。老子是有者也，故恆言無所不足。』尋亦為傅嘏所知。於時何晏為吏部尚書，甚奇弼，歎之曰：『仲尼稱後生可畏，若斯人者，可與言天人之際乎！』正始中，黃門侍郎累缺。晏既用賈充、裴秀、朱整，又議用弼。時丁謐與晏爭衡，致高邑王黎於曹爽，爽用黎。於是弼補臺郎。初除，覲爽，請間，爽為屏左右，而弼與論道，移時無所他及，爽以此嗤之。」詳見〔晉〕陳壽撰，〔宋〕裴松之注，世界書局編輯部主編：《新校三國志注》下冊（臺北：世界書局，1972年），頁 795。



出「如何保存仁、義、禮」時，則表示已從側面肯定仁、義、禮的存在⁵⁷。因此，「絕」、「棄」、「息」即有了「全」、「救」的意義。如此「崇本」即為「救末」、「全末」亦可「顯本」。

「絕仁棄義」、「絕聖棄智」、「絕巧棄利」並非代表仁義、聖智、巧利不重要，而是希望人們反樸歸真，重建道德秩序，而非執著於現象的「末」。唯有把握住「見素抱樸、少私寡欲」這個根本，才有可能從程度上，盡量降低由「聰明」、「華競」、「寶貨」所帶來的災害，如此「息」之「全」、「救」的功用方能開顯。

肆、崇本息末之實踐方法

一、損的工夫

站在體用不分的立場上，王弼並沒有將「本」與「末」對立，本體必須從現象中建立，再應用於人生之中。所以崇本息末之「末」是無法被消滅的，只能用「救」的方式，崇本的方法「寡私欲」即為「損之又損」的工夫。如老子言：「損之又損，以至於無為，無為而無不為。」（《第四十八章》）須減損之「末」，並非直指現象界中的萬有，而是一種心境上的投擲，屏除虛妄，以去蕪存菁的工夫保有原性。換句話說，王弼「崇本息末」觀所要所「損」的對象，即為「欲望」、「語言」、「巧智」三者，試分別說明如下：

（一）欲望

修身養性的方法並非由外得，而是由內而發。物質生活對修道人而言乃「餘食贅行」⁵⁸，該重視的是內在修養而非被外物所奴役。如《道德經·第十二章》：

五色令人目盲，五音令人耳聾，五味令人口爽，馳騁田獵令人心發狂，難得之貨令人行妨。是以聖人為腹不為目，故去彼取此。⁵⁹

五色、五音、五味是為了滿足人類的感官需求而生。需求與供給相互牽制，有需求才有供給。五色、五音、五味是現象之一，知足即可，不必強求。若為滿足心理意念，而追求感官享受，則是多欲。貪得無厭將使人喪失本性，因心神不寧，而無法持守正業；相反地，無欲、無求，才能達到全性保真。「夫耳目口心，皆順其性也，不以順性命，反以傷自然，故曰聾、盲、爽、狂也。難得之貨，塞人正路，故令人行妨也。」⁶⁰對於生活欲求講求樸實簡單即可，若多欲奢泰，不懂知足節制則反傷身害性。

追求數量上的增多乃人之常情，但過分充盈，將導致心態上因害怕失去而無法承受

⁵⁷ 牟宗三：《中國哲學十九講》（臺北：臺灣學生書局，2002年），頁132-134。

⁵⁸ 〔魏〕王弼注：《老子道德經·第二十四章》，頁52。

⁵⁹ 〔魏〕王弼注：《老子道德經·第十二章》，頁24。

⁶⁰ 同上注。



壓力，「持而盈之，不如其已；揣而稅之，不可長保。」(《第九章》)「知足」除了使人能克制欲望外，同時也要「不執有」。「有」、「無」乃相生相對，只是現象之一，並非永恆。若能消弭對於「有」的執著，心境上將可安定自適。從老子言「寵辱若驚」，可知得失心對於修道人之傷害：

寵辱若驚，貴大患若身。(第十三章)

王弼注曰：

大患，榮寵之屬也。生之厚，必入死之地，故謂之大患也。人迷之於榮寵，返之於身，故曰貴大患若身也。⁶¹

由上可見道家認為有道者應拋下名利超脫於榮辱之外。「寵辱若驚」描述的是從無到有間患得患失的心理過程。榮寵、屈辱相生相對，都將造成心理上的有所待或有所失。道家思想貴生而不貴身，「生」是內在生命情意的體現；「身」只是外在形軀的欲求⁶²。名與貨則是虛名和小利，此乃身外之物，虛名之利和本真之德無法比擬，道家強調及其無身、放下五光十色的物質享受，及希冀生命的富貴壽考，才能歸之於自然。知足、知止是智慧也是涵養，老子言：「知足者富」(《第三十三章》)，懂得知足才能使修養俱足。⁶³

(二) 語言

自然之言該以最純樸的語言來表達，語言關乎內在思維，言而由衷，內心若能法自然之素樸，表現在外則能言而有信不浮誇。《道德經·第二十三章》言：

希言自然。

王弼注：

聽之不聞名曰希，下章言，道之出言，淡兮其無味也，視之不足見，聽之不足聞，然則無味不足聽之言，乃是自然之至言也。⁶⁴

⁶¹ [魏]王弼注：《老子道德經·第十三章》，頁 25。

⁶² 如勞思光先生將「自我境界」的劃分做了四個設準：「(1) 形軀我：以生理及心理欲求為內容。(2) 認知我：以知覺理解及推理活動為內容。(3) 情意我：以生命力及生命感為內容。(4) 德性我：以價值自覺為內容。」又言：「『德性我』、『認知我』、『形軀我』皆一一被老子否定；其所肯定者只是一『生』。此『生』既與『形軀』非一事，則不能指形軀意義之『生存』，而只能指純粹生命情趣。此正是『情意我』之境界。」詳見勞思光：《新編中國哲學史(一)》(臺北：三民書局股份有限公司，2005年)，頁 143、242。

⁶³ 莊立綺於《王弼老學之本體詮釋研究》裡說明：「有道者與無道者的差別在於能否克制內心的欲望。由於資源有限，當人們都想要獲得更多的資源或是保護既有資源時，為了爭奪與保衛，將使戰爭一觸即發。」並點出「在工夫修養上若能求自身寧靜樸素，就能達到知足者自富的境界。」參見莊立綺：《王弼老學之本體詮釋研究》(臺北：輔仁大學中國文學研究所碩士，2009年6月)，頁 111-113。

⁶⁴ [魏]王弼注：《老子道德經·第二十三章》，頁 49。



道體虛無，所以表現出來的是聽之不聞的狀態。但人與人之間的交流不能只靠手勢或眼神，否則容易形成溝通障礙或誤會。語言文字的發明，是為了聯繫人與人之間的情感，並進而表達思想，為約定俗成的工具。只是工具應當謹慎使用，就算發言也要慎言而不妄言。再如《道德經·第五章》：「多言數窮，不如守中。」王弼釋曰：

愈為之則愈失之矣。物樹其惡，事錯其言，不濟不言，不理必窮之數也。橐籥而守數中，則無窮盡，棄己任物，則莫不理。若橐籥有意於為聲也，則不足以共吹者之求也。⁶⁵

本來語言文字可以用來增進人與人之間的交流與情誼，若因失言而造成關係失和，多說多錯，不如不說。言論越多，則離道越遠，不如無為無造、任物自然。道家認為最好的語言是「善言無瑕謫」⁶⁶，善於言談者不會在溝通的過程中留下任何過失或遺憾。語言雖是溝通的工具，基於自然的原則，是不能流於有心的操作，而造成意識型態的對立，或引起紛爭。因此，老子與王弼皆主張「希言自然」，強調「知者不言，言者不知」(《第五十六章》)。知者不言是「因自然也」，能言卻不見得知其理為「造事端也」⁶⁷。而王弼所說的自然之至言，是希望使用語言時，能減損刻意的說辭，並減少用智。

(三) 巧智

智慧是與生俱來的才能，不需外求，只要能順其自然之性，就能發揮大用。如：

智慧自備，為則偽也。⁶⁸

行術用明，以察奸偽；趣觀形見，物知避之。故智慧出，則大偽生也。⁶⁹

雖有其智，自任其智，不因物(自然)，於其道必失。故曰：雖智大迷。⁷⁰

所謂「大智」乃合自然之智⁷¹，「大巧因自然以成器，不造為異端，故若拙也。」⁷²。俗人之「智」不能見道亦不能見性。智慧中的「智」與「明」是明顯不同的，「智」乃世俗聰明之說，由外而得，可能成為有心人操作的工具。若用以知人論事，則「智」成為一種手段，為引起某種意識型態或博取利益，所以王弼言：「夫在智，則人與之訟」⁷³，即成為一種興起紛爭或質疑之巧偽。只有「明」才是真智，如「知常曰明」(《第十六章》)，

⁶⁵ 〔魏〕王弼注：《老子道德經·第五章》，頁 15。

⁶⁶ 〔魏〕王弼注：《老子道德經·第二十七章》，頁 59。

⁶⁷ 〔魏〕王弼注：《老子道德經·第五十六章》，頁 122。

⁶⁸ 〔魏〕王弼注：《老子道德經·第二章》，頁 9。

⁶⁹ 〔魏〕王弼注：《老子道德經·第十八章》，頁 38。

⁷⁰ 〔魏〕王弼注：《老子道德經·第二十七章》，頁 61。

⁷¹ 「王弼所言之自然之智，強調如嬰孩般的無欲無知；同時更要以無為本，重視行為舉止的無造無作、不立不施。」參見莊立綺：《王弼老學之本體詮釋研究》，頁 113-115。

⁷² 〔魏〕王弼注：《老子道德經·第四十五章》，頁 101。

⁷³ 〔魏〕王弼注：《老子道德經·第四十九章》，頁 108。



即理性、明智的意思，是透過觀察與修養而來。智慧是由內而來，透過內心的思維反省，順其自然之性即可得。

老子對智慧理想境界的描述是「大智若愚」，對於外在事物，不需投入太多機心，人們唯一要追求的只有真理。真理能使人自知，知道自己的地位，與天地萬物的關係、從何而來、如何安頓己身。與外在知識不同，真理只要能夠反求諸己，求之於內即可。因此，王弼言「愚謂無知守真，順自然也。」⁷⁴修道者志在守其大智之「愚」而能智光返照，並能養性情之「樸」。

二、無為之道

《道德經·第三十七章》言：「道常無為而無不為」⁷⁵，王弼釋之曰：「順自然也，萬物莫不由之以始以成也。」⁷⁶由此可見王弼將「無為」的意涵，解釋為順應自然發展的狀態。當人的內在心理逐漸減損各種欲求、妄念，回歸本真之明淨無波、恬淡寡欲時，「無為」亦可視為修道者體道之境界。陳鼓應先生將「無為」釋作「順其自然而不加以人為」⁷⁷，勞思光先生則言：「所謂『無為』，即自覺心不陷溺於任一外在事物中。」⁷⁸「無」與「自然」的實踐方法稱之「無為」，「為」所包含的層面十分廣泛，舉凡外顯於行為上的有心造作，或內在心智的巧用，均屬於「為」。道家的智慧是不以智巧戕害其自然之性，而是透過內心反省的工夫，觀照萬物，順應天道，並落實下來，也就是將內心蕪雜的妄念「無」去，不落入「有」執。「無為」乃體道而得，「道以無形無為成濟萬物，故從事於道者，以無為為君，不言為教，綿綿若存而物得其真，與道同體，故曰同於道」⁷⁹，人與道合一，故能無為無私、廓然大公。

心性本應空虛純淨，但環境的快速變遷，使資訊擴充迅速，人們在見聞中相互交流激盪，因而產生各種思想。若能常懷善心則無礙，然思緒若夾雜各種欲望及情緒時，則心靈將難以沉靜。王弼認為「常有欲」要以「無」為本、為心，心中常存本體、不離不棄，方能體道之歸終「常無欲空虛，可以觀其始物之妙」、「常有欲，可以觀其終物之微也」⁸⁰。「有為」是有所執，因此要「無」去內心的我執、消除己見，體道之虛無，並回歸素樸之性。⁸¹

若將「無為」之道應用於政治上，其最高理想即為「我無為而民自化，我好靜而民

⁷⁴ 〔魏〕王弼注：《老子道德經·第六十五章》，頁 144。

⁷⁵ 〔魏〕王弼注：《老子道德經·第三十七章》，頁 78。

⁷⁶ 同上注。

⁷⁷ 陳鼓應：《老子今註今譯及評介》，頁 26。

⁷⁸ 勞思光：《新編中國哲學史（一）》，頁 230。

⁷⁹ 〔魏〕王弼注：《老子道德經·第二十三章》，頁 50。

⁸⁰ 〔魏〕王弼注：《老子道德經·第一章》，頁 6。

⁸¹ 莊立綺認為：「老子與王弼的工夫修養，均著重在個人與外物接觸時，內在修養的提升。環境對人而言是客體，面對外在環境的變化，唯有順應客體環境的發展，效法自然無為之道，才能體現道德之完備，而有利於承應世事。因為人類具有反省的能力，於是老子與王弼特重主體內在的反省與涵養。強調以反省的方式，體會道用之神妙。」參見莊立綺：《王弼老學之本體詮釋研究》，頁 108-109。



自正，我無事而民自富，我無欲而民自樸。」⁸²而王弼注之曰：「上之所欲，民從之速也。我之所欲，唯無欲而民亦無欲、自樸也。此四者，崇本以息末也。」⁸³由此可見「無為」、「好靜」、「無事」、「無欲」四者，王弼認為是上位者應具備的修養，也是崇「本」的態度。藉君王的躬身實踐，達到上行下效的感化作用。若以「刑法」威嚇百姓，樹立「德教」來約束人心，則是以「末」治「末」，猶如治絲益棼，去道越遠。若君王能從自身做起，效法自然，順應無為，則風行草偃，天下百姓將能咸遂其生、自適自足。

伍、結論

高齡芬在《王弼老學之研究》一書裡提到：

老子之哲學，基本上是反省性的，故其立論之重點，往往不在於建構一些理念，反而是在破除一些理念。他的反省觀點可一言以蔽之，乃是對於一切「有為」之反省。所謂「有為」是指一切的有心造作、虛偽不自然之事而言，故老子提出「無為」以對治之。而所謂的「無為」並非無所作為之意，乃是透過主體修養工夫，致虛守靜，使生命之動作，皆歸於自然真實。具體的說，個人生命能「無為」則不失常妄作而得保生命的本質。王弼以「崇本息末」之觀點通貫老子義理脈絡，就是深知老子義理本從對事物之本質性而發，其「絕棄」、「無」等觀念都不是在實有層之否定的意思，乃是一種反省思考。⁸⁴

從道家論之，老子與王弼目的都在創造一個和諧的社會。但這必須從個人著手，從「心」上下工夫，作到虛極靜篤的境界，進而取之於天地、宇宙本體。老子與王弼雖然提倡「樸」，認為「樸」是與生俱來、本存於心。從心上的反省工夫體現到行為舉止合乎自然。但更深一層的涵義是，兩人都希望人們在生命的過程中獲得突破與超越，如同道體在有限的時空中突破侷限，達到無窮的境地，並將個人生命價值與尊嚴得到無限啟發。

諸子百家的爭鳴，旨在改善社會所叢生的弊病。其各自提出的學說，論理依據與角度不盡相同，但對王弼而言，他們都沒有把握住根本，並洞悉事物的核心。因此，他對各家學說的缺點做了論述：

夫刑以檢物，巧偽必生；名以定物，理恕必失；譽以進物，爭尚必起；矯以立物，乖違必作；雜以行物，穢亂必興。斯皆用其子而棄其母。物失所載，未足守也。⁸⁵

法家以嚴刑峻法治人，則使民心狡詐虛偽萌生。名家講究名實相符，卻往往陷於名物的

⁸² 〔魏〕王弼注：《老子道德經·第五十七章》，頁 126。

⁸³ 〔魏〕王弼注：《老子道德經·第五十七章》，頁 126-127。

⁸⁴ 高齡芬：《王弼老學之研究》（臺北：文津出版社，1992年），頁 203。

⁸⁵ 〔魏〕王弼注，樓宇烈校釋：《王弼集校釋·老子指略》，頁 196。



執著中。儒家標舉賢能，反而造成爭亂。墨家克制己身欲望，不符人性需求。雜家兼揉眾說，卻流於蕪雜不精。眾說紛紜，反覆循環，卻始終無法排解現實的紛爭。王弼認為各家學說的偏蔽即在於「皆用其子而棄其母」。《道德經·第二十九章》曾言：「故物或行或隨，或歛或吹。或強或贏，或挫或隳」⁸⁶，現象之多，難以把握，若有所偏執將徒勞無功。所以王弼認為如果要掌握本體之道，就必須要溯本求源，「天下同歸而殊途，一致而百慮」⁸⁷（《周易·繫辭傳下·第五章》）。若能以「無」為本，抱樸寡欲，守本以救末，才能深刻體察萬事萬象。

無論老子或王弼，其思想的提出，都反映了他們深刻的時代關懷。從周文疲弊、封建禮法的崩壞，至兵荒馬亂的魏晉南北朝，無論身處於哪一個朝代，或來自於不同的地域背景，人類均面臨了相同的問題。思想紛歧、立場對立、語言攻訐、詐偽相欺、善心放失，使人與人間的隔閡越來越深，此皆不能崇本之故。「崇本息末」的重點在於人心自然而然的向善，是由內而外顯，並非由外來提倡。若捨「本」、「母」在前，直接以「末」攻「末」，針對現象的流弊來制衡與法令約束，則「攻之彌甚，避之彌勤」⁸⁸；甚至「竭思慮」則導致互相欺瞞、猜疑，使人心產生距離。素樸的本性，人皆具有，然而如何能不落入名與利的泥淖？則需透過「損」的工夫與涵養。以「無」為心，破除「有」執，因循自然，回歸純樸的本質。最後，借用電影《賽德克·巴萊》預告中的一段話：

從前從前……在遙遠的台灣山地裡，
有一支信仰彩虹的民族。
有一天他們遇見了來自北方一個信仰太陽的民族，
他們為了彼此的信仰而互相戰爭……
可是他們卻忘了，
原來他們信仰的是同一片天空……⁸⁹

在浩瀚的天空下，所有的紛爭與對立都顯得渺小而微不足道。王弼所揭示的「崇本息末」觀，不也正是這個道理嗎？

⁸⁶ 〔魏〕王弼注：《老子道德經·第二十九章》，頁 65。

⁸⁷ 〔魏〕王弼注、樓宇烈校釋：《王弼集校釋·周易注》，頁 561。

⁸⁸ 〔魏〕王弼注、樓宇烈校釋：《王弼集校釋·老子指略》，頁 198。

⁸⁹ 〈理解賽德克·巴萊代表的集體心理意涵〉一文中提到：「魏德聖導演說：『彩虹的美就在於每個顏色都是獨立的，世上最大的問題就是顏色干擾顏色。』民族與民族之間最殘酷的就是戰爭，最難得的就是和解。如果能夠以更高的角度看到大家都是在同樣的一片天空底下，或許有機會超越人類的無知，化解所有的仇恨。」引自旺報報訊：〈社評——理解賽德克·巴萊代表的集體心理意涵〉，《旺報》（《旺 e 報》），2011 年 09 月 10 日。



引用書目

一、古籍

- 〔漢〕許慎撰，〔清〕段玉裁注：《新添古音說文解字注》（經韻樓藏版），臺北：洪葉文化事業有限公司，2005年9月。
- 〔魏〕王弼注，樓宇烈校釋：《王弼集校釋》，北京：中華書局，1999年12月。
- 〔魏〕王弼注：《老子道德經》，臺北：文史哲出版社，1997年10月。
- 〔晉〕葛洪著，楊明照撰：《抱朴子外篇校箋》，北京：中華書局，1996年9月。
- 〔晉〕陳壽撰，〔南朝宋〕裴松之注，世界書局編輯部主編：《新校三國志注》，臺北：世界書局，1972年9月。
- 〔南朝宋〕劉義慶撰，〔梁〕劉孝標注，楊勇校箋：《世說新語校箋》，臺北：正文書局有限公司，2000年5月。
- 〔唐〕房玄齡等撰，楊家駱主編：《中國學術類編·晉書》，臺北：鼎文書局，1980年3月。

二、專書

- 上海辭書出版社：《哲學大辭典》，上海：上海辭書出版社，2001年6月。
- 王曉毅：《王弼評傳》，南京：南京大學出版社，1996年2月。
- 牟宗三：《中國哲學十九講》，臺北：台灣學生書局，2002年8月。
- 林麗真：《王弼》，臺北：東大圖書股份有限公司，1990年7月。
- 高齡芬：《王弼老學之研究》，臺北：文津出版社，1992年1月。
- 郭梨華：《王弼之自然與名教》，臺北：文津出版社，1995年12月。
- 國立成功大學中文系：《魏晉南北朝文學與思想學術研討會論文集》，臺北：文津出版社有限公司，2001年10月。
- 陳鼓應：《老子今註今譯及評介》，臺北：臺灣商務印書館股份有限公司，2008年1月。
- 張成秋：《老子王弼學》，臺北：中華民國老莊學會，1992年12月。
- 勞思光：《新編中國哲學史》，臺北：三民書局股份有限公司，2005年4月。
- 裴傳永：《王弼與魏晉玄學》，山東：山東文藝出版社，2004年10月。
- 韓強：《王弼與中國文化》，貴州：貴州人民出版社，2001年10月。

三、論文

（一）期刊論文

- 劉季冬：〈王弼「崇本息末」與「崇本舉末」思想探微〉，廣東：《佛山科學技術學院學報》第21卷，第3期（2003年7月）。
- 劉延苗：〈論王弼的「貴無」思想〉，陝西：《西北航空技術高等專科學校學報》第23卷，第2期（2005年3月）。



《東吳中文線上學術論文》第十七期

- 蔣麗梅：〈王弼老子注的「崇本息末」思想〉，北京：《蘭州學刊》第 5 期（2007 年 5 月）。
- 楊穎川：〈王弼哲學對「有」的肯認——「有無」關係再探〉，山東：《齊齊哈爾大學學報》第 5 期（2007 年 9 月）。
- 陳瑞新：〈王弼之「無」做為本體的具體涵義新探〉，北京：《北京化工大學學報》第 3 期（2009 年 3 月）。
- 劉源：〈王弼「貴無論」的思想及其與東漢曹魏時代背景的關係〉，鄭州：《魅力中國》第 33 期（2009 年 11 月）。
- 梁梅華、朱愛蓮：〈論王弼的「崇本息末」與「崇本舉末」思想〉，重慶：《重慶教育學院學報》第 23 卷，第 1 期（2010 年 1 月）。
- 沈艷華、任國升：〈王弼「崇本息末」思想探微〉，河北：《河北大學學報》第 35 卷，第 2 期（2010 年 4 月）。
- 楊普春：〈王弼之「無」的本體意蘊〉，陝西：《網路財富·文化研究》第 7 期（2010 年 4 月）。
- 吳永、劉晗：〈論王弼《老子注》的形成與玄學背景下的儒道融通〉，陝西：《西北農林科技大學學報》第 11 卷，第 3 期（2011 年 5 月）。
- 程遼：〈「以無為本」：王弼政治倫理的價值理念〉，重慶：《延安大學學報》第 33 卷，第 3 期（2011 年 6 月）。

（二）學位論文

- 許星媛：《老子無為思想之研究》（臺北：輔仁大學哲學研究所碩士論文，1998 年 5 月）。
- 莊立綺：《王弼老學之本體詮釋研究》（臺北：輔仁大學中國文學研究所碩士論文，2009 年 6 月）。

四、報紙文章

- 旺報報訊：〈社評——理解賽德克·巴萊代表的集體心理意涵〉，《旺報》（《旺 e 報》），2011 年 09 月 10 日。



A discussion of “Chung ben shi mo” concept from Wang bi notes on *Lau*

Huang, Wan-yun

abstract

Wang bi is living in the dynasty of “Wei jin nan bei”, it is a conversation of history of ideas. The politics is in turmoil, let people trans to self-cultivation, advocate Shiuan yuan, like to cing tan. They hope to get rid of the shackles from etiquette and ming chiao. The ideology of dau jia becomes a valune of life to the people from wei jin.

Wang bi is intelligent, in the short life of twenty-four years, does notes for “yi”, *lau tz*, “luen yu”, respectively. His hotes of *lau tz* is focus on sufficiently comprehensive grasp of the purport for *lau tz*, “wei jr li lieu”, is focus on briefly reveal the key for “lau tz”. To sum up in a word, just is “chung ben shi mo”. He use a easy way to replace complication, explan *lau tz*, analyze “shiuan li”, indigenous, show a deep concern for the times simultaneously.

So my topic is “A discussion of Chung ben shi mo concept from Wang bi notes on *lau tz*”. First, discuss the “ti yung” concept of “ben”, “mo”, and what’s its metaphysical roots? Second, if down on personnel to implement, whst’s the means of “ben”, “mo”? Third, how can practice Wang bi’s “Chung ben shi mo” through the way by less and less? And what’s the object for reducing? It is the problem to be solved.

Key words: Wang bi, *Lau tz*, Chung ben, Hi mo, Wu



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》第十七期

鄭樵詩學、春秋學對經學之影響

黃義傑*

摘要

鄭樵是中國古代傑出的史學家，然而對於經學他亦有相當獨特的見解；只可惜有關經學的著作，大部分都已散佚。在宋代，多數學者都沉浸在「談道說理」之時，他卻堅持自己的研究道路，不做思想上空虛的辯論，也就是他把全副精神都專注在經典意義的追求上。鄭樵在言語之間，不時流露出對「義理」與「辭章」二派的批判之意，認為兩者皆是不務實的虛學。他以理性的態度追尋儒家經典的原義，反對漢儒對經典所作的曲解，對此他也批判最烈。本文則從鄭樵的論《詩經》與論《春秋》的殘文中，來發掘其理性思辨下對經學產生的影響。

關鍵詞：鄭樵、經學、詩辨妄、春秋、疑古

* 現為東吳大學中國文學系研究所碩士生



一、前言

宋代是理學興盛的時代，知識份子無不想藉著談「理」來表達自己對經典的瞭解。如北宋邵雍（1012-1077）的《皇極經世》一書，其內容的理論架構是從《周易》發展而來，他在〈觀物內篇〉中說：

《易》曰：「窮理盡性以至於命」，所謂理者，物之理也。所以謂之性者，天之性也；所以謂之命者，處理、性者也；所以能處理、性者，非道而何？¹

又如張載（1020-1077）的《正蒙》，其內容理論亦是籠罩在《易》學的氛圍之中。書中除了以「氣」為基本概念外，並主張以學來「窮理盡性」。而性與氣的關係，他說：

德不勝氣，性命於氣；德勝其氣，性命於德。窮理盡性，則性天德、命天理。²

德為氣所勝，浮躁之氣便主宰人的本性；惟有用德相抗，本性之德才足以顯現。德勝氣如此才能得天性之德與天命之理。如何盡性？首先就是要窮理，也就是要讀儒家聖賢之書，經由學來改變浮躁之氣質。他說：

氣質惡者，學即能移，今人所以多為氣質所使，而不得為賢者，蓋為不知學。³

邵、張二人都是從《易》學出發，發展出自己獨特的思想。其後的二程兄弟，更使理學有了時代性的進展。程顥（1032-1085），其思想觀念是從《易傳》、《中庸》、《論語》、《孟子》等四書精煉而成。他對「道」、「理」、「仁」等觀念都有獨到的體會，然而這也僅只於思想上的體悟。如他所言：

吾學雖有所受，天理二字，卻是自家體貼出來。⁴

程頤（1033-1107）的理學，則在其兄的基礎上，更向前進展。伊川將其兄明道的體悟與儒家經典相結合，即要悟道、悟理，需經過「格物窮理」的過程。所格、所窮者都是儒家的經典；其後南宋的朱熹（1130-1200），在伊川「格物窮理」的理論之下，重新整理經典，成為儒家理學集大成的人物。因為有這些儒家學者的努力，所以使理學成為兩宋的主流學術。

然而，在這樣的學術環境之下，亦有揚棄「性命玄理」，不願「離經言道」，也專精

¹〔宋〕邵雍：〈觀物內篇之三〉，《皇極經世書》（臺北：廣文書局，1988年7月），頁148。

²〔宋〕張載撰，〔清〕王夫之注《張子正蒙注》（臺北：廣文書局，1970年12月），卷3，頁133-134。

³〔宋〕張載撰，朱熹注解：《張子經學理窟》（《叢書集成三編》本，臺北：新文豐出版社，1997年3月），卷5，頁376。

⁴〔宋〕程顥、程頤：《二程全書·外書》（臺北市：臺灣中華書局，1966年3月），第12，頁4a。



在學術研究的道路上，並且發光發熱的人物，那就是處於南北宋之交的鄭樵（1104-1162）。

鄭樵字漁仲，興化軍莆田人，今福建省莆田縣。生於北宋徽宗崇寧三年，卒於南宋高宗紹興三十二年，享年五十九歲。鄭氏生平約可分為前後兩期，《宋史》本傳說他：「平生甘枯淡，樂施與，獨切切於仕進，識者是以少之」。⁵這段記錄便可以概括其前後過程，而兩階段則以北宋滅亡（1127），宋室南遷為分隔點。生長於北宋時，直至十六歲父親鄭國器（？-1119）過世，才立志讀書，並師事從兄鄭厚（1100-1160）。兩人亦師亦友、彼此切磋，於是鄭樵的學業突飛猛進，之後並與鄭厚一起講學，此時生活「甘枯淡，樂施與」。靖康二年，金人南下，擄走徽、欽二帝，北宋滅亡。厚、樵兄弟二人，深感國家興亡、匹夫有責，雖立志治學但卻無法抵擋愛國熱情；其間多次與從兄兩人上書國朝要人，但始終得不到施展才華的機會。此時可以說是「獨切切於仕進」，其目的只為求報國雪恥。

鄭樵從未參加過科舉考試，他認為科舉考試使士子汲汲於利祿，不僅阻礙學術的發展，同時也不利於人才的選拔。因此，他選擇畢生從事學術研究的艱苦道路，拒絕官祿登科的誘惑。也在上書得不到報國的機會後，使鄭樵更專心於學術研究的創作上。是故他的學術成就是多方面的，而且在每一個領域都取得了重要成果。鄭氏治學擅長分析與歸納，具有鮮明的「會通」思想。「會通」中有批判色彩，亦有獨特的創新理念，不僅是博學多聞之士，其想法亦不泥古。《通志》之所以不朽，就是他運用「會通」熔鑄天下學術而成的一家之言。

鄭樵著作甚多，近人顧頡剛（1893-1980）曾作過考訂，在其〈鄭樵著述考〉中，共列六十四種，分為經旨之學、禮樂之學、文字之學、天文地理之學、蟲魚草木之學、方書之學、校讎之學、亡書之學、圖譜之學、通志、記事、文集、書目、附錄等十四類。之後，再經大陸學者吳懷祺（1938-）的考訂增補，鄭樵著作共九十五種，包括單篇文章七篇、佚詩二首。以上所列可以簡單反映出鄭樵的學術成果。然而，今天尚存的著作只有《通志》二百卷、《夾漈遺稿》三卷、《爾雅註》三卷，以及顧頡剛先生所輯錄的《詩辨妄》等，其餘皆亡佚。

關於經學的部份，鄭樵自述有《書考》、《書辨訛》、《詩傳》、《詩辨妄》、《詩辨妄序》、《原切廣論》、《詩名物志》、《春秋傳》、《春秋考》、《春秋列國圖》、《春秋地名圖》等，但也已不存。其中有關《書》的佚文不多，無法知其觀點。關於《詩》只有顧氏所輯佚的《詩辨妄》殘文，而《春秋》則在黃震（1213-1281）的《黃氏日鈔》中，有採錄鄭樵有關《春秋》的議論。此關於《春秋》佚文也收錄在吳懷祺所校補的《鄭樵文集》中。這份報告則從這些僅存的文獻，來探求鄭樵的詩經學與春秋學。

⁵ 〔元〕脫脫：《宋史》（臺北：鼎文書局，1983年11月），卷436，頁12944。



二、《詩經》學

鄭樵在〈寄方禮部書〉中說：

學所以不識《詩》者，以大、小序與毛、鄭為之蔽障也……作《原切廣論》三百二十篇，以辨《詩序》之妄。……觀《原切廣論》，雖三尺童子亦知大、小序之妄說。⁶

由此可知，鄭樵的《詩經》學具有強烈的批評色彩，可惜的是這些著作都已散佚，只有顧頡剛所輯的部分《詩辨妄》殘文可以參考，雖非全豹，但仍然可以看出激烈的批判言辭。以下則分三點探討：

（一）懷疑《詩序》的來源

鄭樵認為《詩序》的作者不可能是子夏，是漢代毛公將自己的著作託名於子夏，他說：

漢之言詩者，三家耳。毛公，趙人，最後出，不為當時所取信，乃詭誕其說，稱其書傳之子夏。蓋本《論語》所謂「起予者商也，始可與言詩矣」。⁷

也就是毛公為了讓世人重視其書，因此，利用《論語》中的典故，將其書託名給子夏。在《通志》中亦有相同的言論，他說：

《詩》舊惟魯、齊、韓三家，魯申公、齊轅固、燕韓嬰也。終於後漢，惟此三家立於學官。漢初，又有趙人毛萇者，自言其《詩》傳自子夏，蓋本《論語》「起予者商」之言也。⁸

由此推之，毛公託言子夏的目的，仍然是想藉著孔門傳人的聲望，希望朝廷將其《詩》學立於學官。可以想見，這完全是利錄之路使然。另外，鄭樵又從毛公的傳承地點來反駁，他說：

設如有子夏所傳之序，因何齊、魯間先出，學者卻不傳，返出於趙也？序既晚出於趙，於何處而傳此學？⁹

子夏為孔子弟子，必定在魯國講過學，若《詩序》真為子夏所傳，為何齊、魯沒有學者

⁶〔宋〕鄭樵撰，吳懷祺校補：《鄭樵文集》（北京：書目文獻出版社，1992年12月），頁29。

⁷〔宋〕鄭樵撰，顧頡剛輯點：《詩辨妄》（《續修四庫全書》第56冊，上海：上海古籍出版社，2003年5月），頁12。

⁸〔宋〕鄭樵：〈藝文略〉，《通志》（杭州：浙江古籍出版社，2000年1月），卷63，頁757。

⁹〔宋〕鄭樵撰，顧頡剛輯點：《詩辨妄》，頁3。



傳子夏之學，反而是由趙地所傳出。因此，這種《詩序》傳於子夏的流言，是毛公所杜撰而成。鄭樵也從當時的文獻記載來加以證明，他說：

諸〈風〉皆有指言當代之某君者，惟〈魏〉、〈檜〉二風，無一篇指言某君者，以此二國，《史記》世家、年表、書傳不見有其說，故二〈風〉無指言也。若《序》是春秋前人作，豈得無所一言。¹⁰

在國〈風〉的序中，皆對該國國君有所指涉，但是惟獨〈魏〉、〈檜〉二風沒有提及。鄭樵認為是《史記》一書中沒有對此二國的記錄，《詩序》的作者因為沒有資料，也就沒有任何的說明。所以若《詩序》真是子夏所作，怎可能對此二國國君不作出評論之意。這種情況，也就是他說的：

作《序》者有可經據則指言其人，無可經據則指言其意。¹¹

關於《詩序》的作者，是不是毛公，鄭樵沒有否定。但由上所述，是已經把子夏排除在外，而由另外兩條文字，可以知道鄭樵認為《詩序》經過東漢衛宏（?-?）的整理，以致成為今日的面貌，如在批評《曹風·蜉蝣》說：

彼以〈候人〉為刺共公，共公之前，則昭公也，故以〈蜉蝣〉為刺昭公，昭公實無其迹，但不幸代次迫於共公，故為衛宏所寘。¹²

而在批評《周頌·維清》則說：

宗廟所歌詩名，於〈維清〉曰「秦氏樂象者之所歌」，則如今序中所言「奏象武」者，「奏」實「秦」字，衛宏錯認之爾。¹³

以上的「所寘」、「錯認」等用語，表示原來的《詩序》文本，可能已經混亂，是衛宏將其整理成今天的版本。這又與正史所言不同，《後漢書·儒林傳》說：

衛宏，字敬仲，從謝曼卿學《毛詩》，因作《毛詩序》，善說風、雅之旨，于今傳於世。¹⁴

然而，《詩辨妄》為殘文，鄭樵是否有提出更有力的證據來證明《詩序》就是衛宏所整理，也已不得而知。不過，對於《詩序》的來源，鄭樵則從歷史與文獻的角度，來反駁其傳於子夏的記載，可以說是實事求是的表現。

（二）批評《詩序》的內容

¹⁰ 〔宋〕鄭樵撰，顧頡剛輯點：《詩辨妄》，頁3。

¹¹ 〔宋〕鄭樵撰，顧頡剛輯點：《詩辨妄》，頁3。

¹² 〔宋〕鄭樵撰，顧頡剛輯點：《詩辨妄》，頁7。

¹³ 〔宋〕鄭樵撰，顧頡剛輯點：《詩辨妄》，頁10。

¹⁴ 〔南朝宋〕范曄：〈儒林傳下〉，《後漢書》（臺北：臺灣商務印書館，2000年8月），頁8a。



1、引經據典，附會史實

鄭樵認為傳《詩》者為了取信於人，於是根據歷史事件來附會引申，這是最常見的現象。例如〈鄭風·將仲子〉一詩，其序曰：

將仲子，刺莊公也，不勝其母，以害其弟。弟叔失道而公弗制，祭仲諫而公弗聽，小不忍以致大亂焉。¹⁵

鄭玄的〈箋〉和孔穎達的〈正義〉，都順著〈序〉而作出疊床架屋的曲解。三者都以為這首詩，主要就是在諷刺鄭莊公的不孝與不友。但是鄭樵就提出批評說：

此實淫奔之詩，無與于莊公叔段之事，序蓋失之，而說者又從而巧為之說，以實其事，誤亦甚矣！¹⁶

如果細玩詩中「仲可懷也，父母之言，亦可畏也」、「仲可懷也，諸兄之言，亦可畏也」、「仲可懷也，人之多言，亦可畏也」，此為男女情詩無誤。〈序〉的作者可能因為此詩繫於〈鄭風〉，於是就把《春秋》中「鄭伯克段於鄆」的故事，與此詩關聯在一起。其後的鄭玄與孔穎達不明究理，就隨著序作出附會的解釋。

2、無可附會則隨己意解說

如上一節所說，鄭樵以為〈詩序〉是漢儒參考當時的《史記》等歷史文獻而寫成。所以只要是文獻中找不到的記錄，或不合於文獻者，〈詩序〉作者沒有依據，只好隨己意來解說詩的宗旨。如〈邶風·凱風〉其序曰：

美孝子也。衛之淫風流行，雖有七子之母，猶不能安其室，故美七子能盡孝道，以慰母心而成其志爾。¹⁷

鄭樵就反駁說：

幸哉〈凱風〉詩也！其詩若不言「有子七人，莫慰母心」，定為莊姜之詩無疑也。

¹⁸

因為排列在此詩前面的〈綠衣〉、〈燕燕〉、〈日月〉、〈終風〉等詩，均被附會為「衛莊姜傷己之作」。然而，歷史上「莊姜美而無子」，詩中又有「有子七人」之語，明顯不合，因無可附會，只好編出「美孝子」的主題。但是此詩亦無贊美孝子之意，只是深刻的表達了母子之情而已。

¹⁵ 〔漢〕毛亨傳，鄭玄箋，〔唐〕孔穎達正義：〈國風·鄭風〉，《毛詩正義》（《十三經注疏》本，臺北：藝文印書館，2007年8月），卷4之2，頁161。

¹⁶ 〔宋〕鄭樵撰，顧頡剛輯點：《詩辨妄》，頁6。

¹⁷ 〔漢〕毛亨傳，鄭玄箋，〔唐〕孔穎達正義：〈國風·邶風〉，《毛詩正義》，卷2之2，頁85。

¹⁸ 〔宋〕鄭樵撰，顧頡剛輯點：〈邶風〉，《詩辨妄》，頁5。



3、以諛號定美刺

〈詩序〉的另一個創作方法，就是若無文獻資料可以附會，便依據某君的諛號來決定美刺。如〈陳風〉中的〈宛丘〉、〈東門之枌〉、〈衡門〉等其序分別曰：

刺幽公也，淫荒昏亂，游蕩無度焉。¹⁹

疾亂也。幽公荒淫，風化之所行，男女棄其舊業，亟會于道路，歌舞于市井爾。²⁰

誘僖公也，愿而無立志，故作是詩，以誘掖其君也。²¹

鄭樵則反駁說：

〈宛丘〉、〈東門之枌〉刺幽公；〈衡門〉謂刺僖公。幽、僖之迹無所據見，作〈序〉者，但本諛法而言之。²²

因為在當時的歷史文獻之中，沒有陳幽公與陳僖公的事跡記載，因此〈序〉的作者就根據諛法來作序。在諛法中「壅遏不通曰幽」、「小心畏忌曰僖」，皆為惡諛，是故就編造一些荒淫不堪的事件來作為〈詩序〉的宗旨。

4、以詩題附會詩義

古人著書，往往以開頭前的文字作為篇名，然而篇名可能與內容無涉。〈詩序〉作者不知這種規則，所以往往據篇名以附會詩意。如〈大雅·蕩〉篇中，其序曰：

召穆公傷周室大壞也，厲王無道，天下蕩蕩，無綱紀文章，故作是詩也。²³

鄭樵則反駁說：

「蕩」是「蕩蕩上帝」者，謂天下之蕩蕩然無涯也，故取「蕩」名篇。彼亦不知所出，則曰「天下蕩蕩，無綱紀文章」，其乖脫有如此者！²⁴

〈詩序〉的作者，沒有了解「蕩」字在詩中的主要意義，便隨自己的臆解，認為是天下混亂的「蕩」意。殊不知此「蕩」，是取「蕩蕩上帝」之「蕩」，即偉大至無邊際之意。兩者意義南轅北轍，可見作〈序〉者，為了附會歷史事件，不惜作一些文字上的曲解。

（三）重新詮釋六義

¹⁹ 〔漢〕毛亨傳，鄭玄箋，〔唐〕孔穎達正義：〈國風·陳風〉，《毛詩正義》，卷7之1，頁250。

²⁰ 〔漢〕毛亨傳，鄭玄箋，〔唐〕孔穎達正義：〈國風·陳風〉，《毛詩正義》，卷7之1，頁250。

²¹ 〔漢〕毛亨傳，鄭玄箋，〔唐〕孔穎達正義：〈國風·陳風〉，《毛詩正義》，卷7之1，頁251-252。

²² 〔宋〕鄭樵撰，顧頡剛輯點：〈陳風〉，《詩辨妄》，頁7。

²³ 〔漢〕毛亨傳，鄭玄箋，〔唐〕孔穎達正義：〈大雅·蕩之什〉，《毛詩正義》，卷18之1，頁641。

²⁴ 〔宋〕鄭樵撰，顧頡剛輯點：《詩辨妄》，頁9-10。



1、後代學者皆泯滅《詩》的音樂性

鄭樵對《詩》的另一項成就，就是從音樂的角度，來重新解釋風、雅、頌的含義。因為孔子曾說：「吾自衛返魯，然後樂正，雅、頌各得其所」²⁵，他依據此一史實，提出：

樂以詩為本，詩以聲為用。風土之音曰風，朝廷之音曰雅，宗廟之音曰頌。仲尼編詩為正樂也，以風、雅、頌之歌為燕享祭祀之樂。²⁶

凡制文字，必依象形而立。風、雅、頌皆聲，無形與象，故無其文，皆取他文而借用。如「風」本風雨之風，「雅」本烏鴉之鴉，「頌」本頌容之頌。奈何序《詩》者于借字中求義也。²⁷

即《詩》中的三百首詩，是以樂曲聲調為主，而這也是孔子正樂的重要目的。因為漢儒作〈傳〉、作〈序〉，皆著重在字義的解釋上，以致使得《詩》的音樂性泯滅而無聞。因此，他說：

仲尼編詩為燕享祀之時用以歌，而非用以說義也。古之詩，今之辭曲也。若不能歌之，但誦其文而說其義可乎？不幸腐儒之說起，齊、魯、韓、毛四家各為序訓，而以說相高。漢朝又立之學官，以義理相授，遂使聲歌之音，湮沒無聞。²⁸

他認為詩最重要的是要能夠唱誦，另一方面的作用，也就是要能滿足燕享祭祀的需要。而〈傳〉、〈序〉的作者，則完全忽略詩與音樂性的關係，專從政治倫理的角度來穿鑿附會，使每首詩皆具有教條式的法則，成為專為封建制度服務的教科書。忽視《詩》音樂的本質，這正是鄭樵最為批評之處。所以，他又說：

三百篇之詩，盡在聲歌，自置《詩》博士以來，學者不聞一篇之詩。²⁹

再一次闡述，《詩》的音樂本質之所以被破壞殆盡，實際上就是因為漢代立《詩》博士之後，學者都專注在微言大義所致。

2、興是起興，不可以事理推求

詩文的作法，賦為「直陳其事」，比為「比物連類」，興則是最難讓人明白了解。興的本義為「借物起興」，也就是藉著外物作為詩的開始，此物則與內容無涉。但〈詩序〉的作者，往往將興法中的「借物」，直接用詩意來牽扯，也就變成「比物」。即原本無義之「物」，也會變成詩中譬喻的重要角色。如〈周南·芣苢〉其序云：

²⁵ 〔周〕孔丘撰，〔魏〕何晏，〔宋〕邢昺疏：〈子罕〉，《論語注疏》（《十三經注疏》本，臺北：藝文印書館，2007年8月），卷9，頁79-80。

²⁶ 〔宋〕鄭樵：〈總序〉，《通志》，頁2。

²⁷ 〔宋〕鄭樵撰，顧頡剛輯點：《詩辨妄》，頁4。

²⁸ 〔宋〕鄭樵：〈樂略〉，《通志》，卷49，頁625。

²⁹ 〔宋〕鄭樵：〈總序〉，《通志》，頁3。



后妃之美也，和平則婦人樂有子矣。³⁰

鄭樵則加以批駁說：

以〈采芣苢〉為婦人樂有子者。據〈采芣苢〉詩中全無樂有子意。彼之言此者，何哉？蓋書生之說例，是求義以為所，此語不徒然也，故以為樂有子爾。且〈采芣苢〉之作，興采之也，如後人之采菱，則為采菱之詩；采藕則為采藕之詩，以述一時所采之興爾，何它義哉！³¹

整首詩完全沒有「樂有子」的意向，純粹只是采芣苢時，一時興起之作。如鄭樵所言，遇采菱則為采菱詩、遇采藕則為采藕詩，如此而已。所以「采芣苢」二字，是無有任何意義的指陳。鄭樵對於〈詩序〉中這種比、興不分的現象，以〈周南·關雎〉一詩中，批評的最為透徹，他說：

「關關雎鳩，在河之洲」每思淑女之時，或興見關雎在河之洲，或興感雎鳩在河之洲。雎在河中洲不可得也，以喻淑女不可致之義。何必雎鳩而說淑女也！毛謂以喻后妃悅樂，君子之德無不和諧，何理？³²

即思念淑女的君子，剛好見到沙洲上的雎鳩，於是借雎鳩來興起自己的思念之情。最多也是借喻雎鳩在洲中不可得，如淑女不可致之意。而〈詩序〉把他解釋為后妃之樂與君子和諧之德，實屬過份的穿鑿附會。因此，他才說：

設若興見鶩鶴，則言鶩鶴；興見鴛鴦，則言鴛鴦。³³

另外，他則從物類的角度來分析鳥類與聲音的關係。他說：

凡鳴鶩之類，其喙褊者，則其聲關關；雞鴉之類，其喙銳者，則其聲鴛鴦，此天籟也。雎鳩之喙似鴛鴦，故其聲如是，又得水邊之趣也。³⁴

只要了解各種生物的特性之後，對於〈詩序〉中一些沒有必要的附會解釋，也就能夠迎刃而解。所以他又說：

夫《詩》之本在聲，而聲之本在興，鳥獸草木乃發興之本。漢儒之言詩者，既不論聲，又不知興，故鳥獸草木之學廢矣。若曰：「關關雎鳩，在河之洲」，不識雎鳩，則安知「河洲」之趣與「關關」之聲乎！³⁵

³⁰ 〔漢〕毛亨傳，鄭玄箋，〔唐〕孔穎達正義：〈國風·周南〉，《毛詩正義》，卷1之3，頁41。

³¹ 〔宋〕鄭樵撰，顧頡剛輯點：《詩辨妄》，頁4。

³² 〔宋〕鄭樵撰，顧頡剛輯點：《詩辨妄》，頁13。

³³ 〔宋〕鄭樵撰，顧頡剛輯點：《詩辨妄》，頁13。

³⁴ 〔宋〕鄭樵：《昆蟲草木略》，《通志》，卷75，頁865。

³⁵ 〔宋〕鄭樵：《昆蟲草木略》，《通志》，卷75，頁865。



那些〈詩序〉的作者，既不知《詩》的本質是在樂曲聲調，又不知「興」的基本義，對於鳥獸草木之物類更沒有作深入的探討。所以才形成每首詩必有事件可說，必有義理可推的荒謬現象。

由此可知，鄭樵把後人對六義的誤解，完全歸罪在〈詩序〉的作者上。強烈懷疑〈詩序〉的真實性，這樣的看法，得到朱熹（1130-1200）的充分肯定，他說：「質之《史記》、《國語》，然後知〈詩序〉之果不足信」。³⁶然而，卻引起儒家保守派，如周孚（1135-1177）等的激烈反對。

三、《春秋》學

鄭樵研究《春秋》最突出的成就，在於敢衝破傳統學術的束縛，以尖銳的言論反對後人強加其上的褒貶之說。捨棄「經」的議論褒貶，如此《春秋》就與史書無異。他認為史書最重要的作用，就是直筆實錄、無所隱諱。他說：

史冊詳文該事，善惡已彰，無待美刺。論蕭、曹之行事，豈不知其忠良；見莽、卓之所為，豈不知其兇逆。³⁷

史書將事件原原本本的記錄，讀者自然能夠明白其中的善惡，不需要作史者強加自己的議論；而隨意加議論，只會誤導後學者。這種褒貶現象在正史中最为常見，他以為正史是專為統治者所作，無法正確反映客觀的歷史。他指出：

曹魏指吳蜀為寇，北朝指東晉為僭。南謂北為索虜，北謂南為島夷。³⁸

政治上南北割據的局面，兩者皆互不相讓，指稱對方為「虜」、為「夷」，像這樣的偏頗之言，豈可完全相信。又說：

晉史黨晉而不有魏，凡忠於魏者目為叛臣，王凌、諸葛誕、毋丘儉之徒報屈黃壤。齊史黨齊而不有宋，凡忠於宋者目為叛黨，袁粲、劉秉、沈攸之之徒含冤九泉。

³⁹

一朝之中，權臣篡位，在封建時代實屬忤逆不道的行為，是天地不容的大罪。然而，在權臣得勢之後，歷史也就被歪曲誤解，而這豈是儒家強調「君君臣臣」的大義。俗儒所認為的春秋筆法，根本上是為了個人的好惡與當權統治者的利益而設。因此，鄭樵才十分感歎說「傷風敗義，莫大乎此」⁴⁰。如此對史學的發展和社會風氣都會產生不良的影

³⁶ [宋]朱熹：《朱子語類》（京都：中文出版社，1984年3月），卷80，頁3297。

³⁷ [宋]鄭樵：〈總序〉，《通志》，頁2。

³⁸ [宋]鄭樵：〈總序〉，《通志》，頁1。

³⁹ [宋]鄭樵：〈總序〉，《通志》，頁1。

⁴⁰ [宋]鄭樵：〈總序〉，《通志》，頁1。



響。所以他才會發出：

以《春秋》為褒貶者，亂《春秋》者也。⁴¹

由此可知，他之所以創作有關《春秋》的著作，其目的就是要矯正扭曲歷史事件的褒貶之說。若一人一褒貶、十人十褒貶，作史者以此為法，不多久史書的事件將會被破壞無遺。如此把《春秋》單純視為史書，並以客觀的態度記錄事件，這完全是受到唐代劉知幾（661-721）《史通》「直筆實錄」的觀念所影響。以下就把鄭樵的《春秋》著作殘文，分為四類並作簡單的討論：

（一）名物解釋

- 1、《春秋》：「桓公五年……螽」。夾漈曰：「古曰螽，今曰蝗。」
- 2、《春秋》：「桓公十有五年……秋九月，鄭伯突入于櫟」。夾漈曰：「櫟，鄭別都也。」
- 3、《春秋》：「成公七年，春王正月，鼯鼠食郊牛角，改卜牛，鼯鼠又食其角，乃免牛。」
夾漈曰：「草鼠而微黃。」

結語：

在「桓公十五年」一條中，《左傳》云：

鄭伯因櫟人殺檀伯，而遂居櫟。⁴²

鄭樵僅解釋櫟是鄭國的一個都市。然而，在《公羊傳》其云：

櫟者何？鄭之邑；曷為不言入於鄭？末言爾；何為末言爾？祭仲亡矣；然則曷為不言忽之出奔？言忽為君之微也，祭仲存則存矣，亡則亡矣。⁴³

從《左傳》或《史記》中可以得知，祭仲不僅沒有在昭公時死亡或出奔，而且還專擅鄭國的朝政，並造成子厲、子忽、子亶三公子爭立的局面。《公羊傳》把昭公的出奔與祭仲的死亡牽扯在一起，實屬附會之說。

在「成公七年」一條的「鼠食牛角」事件中，《穀梁傳》把整件事歸罪於掌管牛隻的單位，又對經文中的虛字「又」、「其」、「乃」做一番精細的解釋，其意在指責魯成公的用人不當。《左傳》對此則無有傳說。可見這也是穀梁先生的臆測褒貶之詞。鄭樵只對有疑義的字詞作解釋，並沒有加入主觀意見，表現出「直筆實錄」的史學態度。

（二）文字、事物辨證

- 1、《春秋》：「桓公十有二年……丙戌，公會鄭伯，盟于武父。丙戌，衛侯晉卒。」夾漈

⁴¹ [宋]鄭樵撰，吳懷祺校補：《鄭樵文集》，頁59。

⁴² [周]左丘明撰，[晉]杜預注，[唐]孔穎達正義：《春秋左傳正義》（《十三經注疏》本，臺北：藝文印書館，2007年8月），卷7，頁127。

⁴³ [漢]公羊壽傳，何休解詁，[唐]徐彥疏：《春秋公羊注疏》（《十三經注疏》本，臺北：藝文印書館，2007年8月），卷5，頁66。



曰：「丙戌，一日也，不應再書。丙戌，非後申而前子。」

- 2、《春秋》：「桓公十有四年……秋八月，壬申，御廩災，乙亥嘗。」夾漈辨之曰：「廟祀必十日戒享，越三日而嘗，則粢盛已出廩；乙亥嘗，非災之餘也。」
- 3、《春秋》：「宣公十年……秋，天王使王季子來聘。公孫歸父帥師伐邾，取繹。」夾漈曰：「邾、魯之間，繹山多矣。邾文公遷于繹，是邾都也，非此繹也。繹，《公羊》作頹。」
- 4、《春秋》：「哀公十有四年，春，西狩獲麟。」夾漈曰：「麟獸之異者，麕身犍尾，狼題馬蹄五，五彩黃腹，一角肉腮，《春秋》何以終獲麟？適終也。仲尼以哀公十一年，自衛反魯而後述成舊章，猶有《詩》、《書》、《禮》、《樂》之事，《春秋》其後及者也。於是魯史之記適至獲麟爾。仲尼取而述之，踰一年而卒，故於獲麟之後，不及他事焉。」

結語：

對於三《傳》的錯誤，鄭樵也提出一個大概的原則，他說：

左氏世為楚史，親見史官，其訛差少，然有所訛從文起；公、穀漢之經生，惟是口傳，其訛差多，然有所訛從音起。以此辨之，了無滯礙。⁴⁴

因此，對三《傳》，首先必須考證文字的正确性，像《公》《穀》二傳為口耳相傳之書，字音的訛誤將會造成瞭解經文的障礙。雖然二傳的訛差多，但也可以此來辨別地點的異同。如「宣公十年」一條中，經文「繹」，在孔穎達的《正義》中說：

文十三年傳稱「邾遷於繹」，則繹為邾之都矣。更別有繹邑，今魯伐之，非取邾之都也；亦因繹山為名，蓋近在邾都之旁耳。⁴⁵

鄭樵則取《公羊傳》來說明，繹地就是頹地，兩字因為音的相近，導致書寫文字相同，也因此讓後人誤會為同一地。

在「事物辯證」上，如上列的「哀公十四年」一條，對「獲麟」一詞，《公羊》曰：「有王者則至」，何休（129-182）之注則說：「上有聖帝明王，天下太平，其後乃至」，又說：「人道洽，王道備，必止於麟者」。⁴⁶鄭樵先解「麟」純粹是一種動物，再說明之所以會有麟，只是剛好遇見而已，不是嘉瑞，也不會有明王出，更與孔子完成《春秋》的時間無關。用理性觀點來解釋，以此對《公羊》、何休所言加以駁斥，這樣所謂的一字褒貶之說，也就不攻自破。

（三）制度更替

- 1、夾漈謂：「諸侯舊用天子之年，至平王失政，諸侯并稱元年。」

⁴⁴〔宋〕鄭樵撰：《藝文略》，《通志》，卷 63，頁 758。

⁴⁵〔周〕左丘明撰，〔晉〕杜預注，〔唐〕孔穎達正義：《春秋左傳正義》，卷 22，頁 381。

⁴⁶〔漢〕公羊壽撰，何休解詁，〔唐〕徐彥疏：《春秋公羊注疏》，卷 28，頁 356。



- 2、《春秋》：「閔公二年，夏五月，乙酉，吉禘于莊公。」夾漈曰：「三年喪畢，初見新廟之主于太祖之廟，今喪未畢而禘；又不禘于祖廟，而于莊公，皆非禮也。」
- 3、《春秋》：「襄公十有一年，春王正月，作三軍。」夾漈曰：「宣、成以來，魯有五卿，卿專一軍。及季氏逐東門氏而立嬰齊，又將逐臧孫紇而立臧為。東門與臧氏二家弱，而不能軍其民，故三家分為三軍而專之。」

結語：

鄭樵認為《春秋》的真正意義不在褒貶，其最重要的價值在於它記錄了周代的憲章與法制。他說：

《詩》主在樂章，不在文義；《春秋》主在法制，亦不在褒貶。⁴⁷

而從這兩部分的殘文之中，可以窺見當時的法制制度，及其事件的演變狀況。如「制度更替」類中，「諸侯舊用天子之年」一條，從稱年的方式，就可以清楚地反映出東周王朝的衰敗，與諸侯國的逐漸興盛。即原本諸侯都用天子的年號紀年，平王東遷之後諸侯則用自己國君的紀年方式，完全不予理會周朝禮制。

在「襄公十一年」一條中，可以清楚明白，魯國原本五卿統一軍，後改制成三軍，三桓之亂逐漸形成。這其間的體制變革，代表權臣消長的過程。

（四）因果陳述

- 1、《春秋》：「桓公十年春王正月，曹伯終生卒，夏五月，葬曹桓公。」夾漈曰：「桓公立五十五年，卒；而莊公射姑立，五月而葬，得葬也。」
- 2、《春秋》：「桓公十有七年……六月，丁丑，蔡侯封人卒，秋八月，蔡季自陳歸于蔡。」夾漈曰：「蔡桓侯立二十年，卒，無嗣，國人召其弟子于陳而立之，是為哀侯獻舞。」
- 3、《春秋》：「莊公三十年……冬，公及齊侯遇于魯濟，齊人伐山戎。」夾漈曰：「北燕之不通於上國，山戎蔽之也。桓公為之伐而燕始達。」
- 4、《春秋》：「僖公二年，冬十月，不雨。」夾漈於明年春、夏不雨，注之曰：「禘者，前冬十月不雨，不應書，其書為此始也。」
- 5、《春秋》：「僖公三十有三年……夏四月辛巳，晉人及姜戎敗秦師于殽。」夾漈曰：「襄公之不替伯，自殽之役使；晉之終於伯，亦自殽之役。」
- 6、《春秋》：「成公六年……二月辛巳，立武宮。」夾漈曰：「武宮，講武之宮，自鞏之役，四卿出而大得志，故立武宮備戎事也，是不以為廟也。」
- 7、《春秋》：「襄公二十有二年……冬，會晉侯、齊侯、宋公、衛侯、鄭伯、曹伯、莒子、邾子、薛伯、杞伯、小邾子于沙隨，公至自會。」夾漈曰：「齊侯陽會晉而陰納欒氏，故齊、晉之仇復興。」
- 8、《春秋》：「襄公二十有七年……秋七月辛巳，豹及諸侯之大夫盟于宋。」夾漈曰：「宋之會，大成也。未有合晉、楚之成而大夫專之者也，然宋之盟四十年，九國不仇兵。」

⁴⁷ [宋]鄭樵撰，吳懷祺校補：《鄭樵文集》，頁29。



- 9、《春秋》：「襄公二十有八年……十有一月，公如楚。」夾漈曰：「為楚之盟，故從楚之諸侯皆朝于晉；從晉之諸侯皆朝于楚，謂之交好。魯君之如晉，屢矣，自周公以來於今始朝楚。」
- 10、《春秋》：「昭公十有三年……秋，八月甲戌，同盟于平邱，公不與盟，晉人執季孫意如以歸，公至自會。」夾漈曰：「晉以城杞之役，于今十六年，不得齊；自鷄澤之盟于今四十二年，不勤王。是盟也，晉昭公欲修文、襄之業，帥諸侯以承天，且服齊也。」
- 11、《春秋》：「昭公十有七年……八月，晉荀吳帥師滅陸渾之戎。」夾漈曰：「陸渾，本惠公自西裔遷之周，世世事晉，今貳於楚，故滅之。」
- 12、《春秋》：「昭公二十年……十有一月辛卯，蔡侯廬卒。」夾漈曰：「蔡平公歸立八年卒。明年，費無極取貨於公之弟東國，逐公之子朱而立東國，是為悼公。」
- 13、《春秋》：「昭公三十有二年，春王正月，公在乾侯。」夾漈曰：「魯羣公之墓在闕，公將見先君，取之。」
- 14、《春秋》：「定公三年，春王正月，公如晉，至河乃復。」夾漈曰：「晉以昭公之子已長，而定公不應立，且朝事有稽，故辭公。」

結語：

周朝的繼承宗法是「父死子繼」，若無嗣，則改以「兄終弟及」。在「桓公十七年」一條，明白交代蔡季與蔡封人之間的兄弟關係，以及蔡季自陳國歸於蔡的原因，就是要繼承國君之位。在「昭公十七年」一條，從鄭樵的解釋中，可以知道陸渾之戎的來龍去脈，並明白晉滅陸渾的原因。而在鄭樵的春秋學殘文中，以因果陳述比例最重。由此可以看出，鄭樵是以徵實的態度來解說《春秋》，其目的是要讓讀者認識歷史的真貌，而不是妄言褒貶，進行主觀的政治說解。批判褒貶之言的目的，即是他說：

臣舊作《春秋傳》，專以明王道，削去三家褒貶之說，所以杜其妄。⁴⁸

四、結論

宋代是義理、辭章盛行的時代，學術界瀰漫著談性理、重雕琢的空疏之學。鄭樵對這種現象極其反感，曾尖銳的說：

義理之學尚攻擊，辭章之學務雕搜。耽義理者則以辭章之士為不達淵源，玩辭章者則以義理之士為無文彩。要之，辭章雖富，如朝霞晚照，徒耀人耳目；義理雖深，如空谷尋聲，靡所底止。二者殊途而同歸，是皆從事於語言之末，而非為實學也。⁴⁹

⁴⁸ 〔宋〕鄭樵：〈災祥略〉，《通志》，卷74，頁853。

⁴⁹ 〔宋〕鄭樵：〈圖譜略〉，《通志》，卷72，頁837。

他對兩者的批評可謂是一針見血，不留餘地，也反應了「文人相輕」的情形。而且兩者都不是追求儒家經典真義的實學方法。尤其是「性理」之學，鄭樵更曾多次直斥其不務踏實，他說：

學者操窮理盡性之說，以虛無為宗，實學置而不聞。⁵⁰

由本文的討論可知，鄭樵所謂的實學，即是運用理性的態度，對事物作嚴格的辨證，在一步步的實踐中所獲得的知識。

就《詩經》而言，鄭樵看出漢儒把〈詩序〉與《詩經》的內容，用一些政治事件來貫串，而且為了要配合事件人物，不惜曲解原本的詩意。他們是用穿鑿附會的方法在解詩。為求《詩經》的原貌，他以孔子所言為出發點，即「返魯然後樂正」、「多識鳥獸草木之名」二句話，來發掘《詩經》所欲表達的意義。提出《詩經》是以樂聲曲調為主，文字意義並非其重點所在。另外，則更深入田野之中，親自研究觀察「鳥獸草木」，以徵實的名物結果，來反駁強加於詩中的誣妄解釋。因此，鄭樵的詩學是建立在一個實學的基礎上，完全以文學的眼光來看待《詩經》，用此來洗滌《詩經》上的政治觀點。

在《春秋》方面，他拋棄對經文所作的各種褒貶言論，認為此書只是孔子記錄春秋時代的憲章與法制，而這些才是最重要的內容。所謂一字褒貶之說，都是漢儒所創造出來；而且若是褒貶過於盛行，則會誤導學者了解史事的真相。即「不識《春秋》者，以三《傳》為之障蔽也」。⁵¹換言之，他把《春秋》單純視為史書，用史家必須直筆實錄的特質，來反對批評加在《春秋》經文上的褒貶議論。強調三《傳》之中的偏頗之詞，只是漢儒因個人好惡，以及為迎合統治者的表現。可以說鄭樵用史學家徵實的態度，欲藉此除去《春秋》上的政治虛言。

由此觀之，鄭樵在宋代「疑古惑經」的學風中，佔據著非常重要的角色。他以求真求實的為學精神，提出了許多的真知灼見；在此基礎上，用犀利的言辭攻擊各種虛妄之學，挑戰中國數千年的經學權威，可以說是中國經學史上一位不可多得的學者。

⁵⁰ 〔宋〕鄭樵：〈昆蟲草木略〉，《通志》，卷 75，頁 865。

⁵¹ 〔宋〕鄭樵撰，吳懷祺校補：《鄭樵文集》，頁 29。



引用書目

一、傳統文獻

- 〔周〕左丘明撰，〔晉〕杜預注，〔唐〕孔穎達正義：《春秋左傳正義》，《十三經注疏》本，臺北：藝文印書館，2007年8月。
- 〔漢〕毛亨傳，鄭玄箋，〔唐〕孔穎達疏：《毛詩注疏》，《十三經注疏》本，臺北：藝文印書館，2007年8月。
- 〔漢〕公羊壽撰，何休解詁，〔唐〕徐彥疏：《公羊傳注疏》，《十三經注疏》本，臺北：藝文印書館，2007年8月。
- 〔南朝宋〕范曄：《後漢書》，臺北：臺灣商務印書館，2000年8月。
- 〔宋〕鄭樵：《通志》，杭州：浙江古籍出版社，2000年1月。
- 〔宋〕鄭樵撰，顧頡剛輯點：《詩辨妄》，《續修四庫全書》本，上海：上海古籍出版社，2003年5月。
- 〔宋〕鄭樵撰，吳懷祺校補：《鄭樵文集》，北京：書目文獻出版社，1992年12月。
- 〔宋〕程顥、程頤：《二程全書》，臺北：臺灣中華書局，1966年3月。
- 〔宋〕朱熹：《朱子語類》，京都：中文出版社，1984年3月。
- 〔宋〕邵雍：《皇極經世書》，臺北：廣文書局，1988年7月。
- 〔宋〕張載撰，〔清〕王夫之注：《張子正蒙注》，臺北：廣文書局，1970年12月。
- 〔宋〕張載撰，朱熹注解：《張子經學理窟》，《叢書集成三編》本，臺北：新文豐出版社，1997年3月。
- 〔元〕脫脫：《宋史》，臺北：鼎文書局，1983年11月。

二、專書

- 吳懷祺：《鄭樵評傳》，南寧：廣西教育出版社，1997年7月。
- 徐有富：《鄭樵評傳》，南京：南京大學出版社，1998年12月。
- 黃忠慎：《南宋三家詩經學》，臺北：臺灣商務印書館，1988年8月。

三、期刊論文

- 于維杰：〈鄭樵詩學考〉，《成功大學學報》，1981年6月。
- 王建庭：〈鄭樵學術思想探析〉，《宜賓學院學報》，2007年第7期。
- 吳懷祺：〈鄭樵學術精神的時代價值〉，《福建論壇》（文史哲版），1998年第3期。
- 李郁清：〈鄭樵的學術貢獻與創新〉，《中國社會科學院研究生院學報》，2008年第3期。
- 林慶彰：〈論鄭樵〉，《開封大學學報》，1997年第1期。
- 唐振宇、石興瑩：〈鄭樵的詩說及其治學精神〉，《北方論叢》，1997年第2期。
- 徐有富：〈讀鄭樵《詩辨妄》輯本〉，《南京大學學報》（哲學、人文科學、社會科學版），1998年第2期。



- 黃忠慎：〈鄭樵及其詩傳〉，《中華文化復興月刊》，第 20 卷第 4 期，1987 年 4 月。
- 楊開達：〈鄭樵與《詩經》〉，《雲南師範大學學報》（哲學社會科學版），第 25 卷第 6 期，1993 年 12 月。
- 楊新勛：〈《六經奧論》作者與成書考辨〉，《淮北煤炭師範學院學報》（哲學社會科學版），2006 年第 4 期。
- 廖朝瓊：〈鄭樵《通志·樂略》與孔子《詩經》〉，《九江學院學報》，2008 年 5 月第 5 期。
- 廖朝瓊：〈鄭樵貴聲說芻議〉，《福建農林大學學報》（哲學社會科學版），2009 年第 6 期。
- 臧世俊：〈鄭樵的實學精神和批判創新精神〉，《河北學刊》，1992 年第 3 期。
- 臧世俊：〈鄭樵研究《詩經》之實學批判精神論析〉，《學術界》，1990 年第 6 期。
- 趙制陽：〈鄭樵詩經論文評介〉，《孔孟學報》第 72 期，1996 年 9 月。



The effect of classical studies by Zheng Qiao's study of Shī jīng, chūnqiū.

Huang, Yi-Jey*

Abstract

Zheng Qiao is a distinguished historian of ancient China. However, for classical studies he is also rather unique perspective. Unfortunately, most of his work of classical studies are not present. In the Song Dynasty, when most scholars are immersed in the "Tán dào shuō lǐ", he insisted his own research path, would not do empty ideological debate, he is heavily focused in the classic sense of the spirit of all pursuit. Zheng Qiao when he speak, always showing the critical comments about "moral principles" and "rhetoric" two faction. He thinks that both are empty of knowledge. His search for a rational manner the original meaning of the Confucian classics, against the Han scholars misinterpret the meaning of the classical studies, which he also criticized the most intense. This article, will be from the residual of his work about Shī jīng and chūnqiū, to discover the effect of the classical studies by his rational thought.

Keywords: Zheng Qiao, classical studies, Shī biàn wàng, chūnqiū,
doubt about the meaning of the classical studies.

* The student in the Department of Chinese at the Soochow University .

張愛玲小說中的聽覺描寫研究

高詩佳*

提 要

張愛玲的小說，擅長運用感官描寫「蒼涼」的氛圍，其中聽覺描寫是一特色，她將自己從生活淬煉出的審美觀化為文字，藉由刻劃各種聲音以營造畫面、傳達情感與思想，反映作家的美學風格。張愛玲的小說多充滿悲調，根源於作者悲觀的人生態度，所描寫的音調幾乎無聲不悲，她藉由聽覺描寫鋪陳情節，或揭示人物心理、塑造人物形象，並善用參差對照的手法，或使聲音悲喜交錯，或賦予各種意象，令讀者更深刻的理解故事與作者思想。張愛玲對俗世生活有深刻的體會，且具有天縱敏銳的聽覺感受力，故能以各種聲音素材例如市聲、無線電與留聲機、中國民俗樂器等，吟唱出百態人生，進一步建構了她眼中龐大的、鬼魅般的「非人世界」，反映其對人類本性之陰暗面，擁有透徹的洞察力。

關鍵詞：張愛玲、聽覺描寫、聲音、音樂、鬼域之聲

* 現為東吳大學中國文學系研究所碩士生



一、前言

聽覺對人具有重要的意義，它是連繫我們與外界的橋梁，人類的語言和音樂，幾乎都是以聽覺為傳遞的基礎。聽覺又有賴於聲音的刺激，人們經常藉著聲音闡釋、溝通和表達自己的意見，而作家則更進一步地在作品中描寫聲音，運用豐富的技巧將各種聲音轉化為文字，使作品能貼近讀者的生活經驗，進而引發共鳴。聽覺描寫用於文學中，不僅能模擬萬物的聲音，更可以呈現藝術美感、豐富意象，不論是形容單純的噪音、樂曲旋律，或是人們的話語聲、歌聲，都是最富於魅力的！張愛玲正是書寫聽覺感受的佼佼者，對此，夏志清先生曾評論：「音樂通常都帶一點悲傷意味，張愛玲說她因此對音樂不怎麼喜歡。可是惟其因為音樂是悲傷的，音樂在她的小說所創造的世界裡佔著很重要的地位。」¹張愛玲將自己從生活淬煉出來的感受注入文字，藉由刻劃聲音來營造畫面、傳達人物的情感與思想，反映出作家的美學風格。

張愛玲有著過人的感官感受力，她對事物的體認異常敏銳，因而造就了瑰麗多彩的文學世界，她對生活週遭的一切聲音，也有超越一般人的觀察力。張愛玲曾在散文〈天才夢〉自述：「對於色彩，音符，字眼，我極為敏感。當我彈奏鋼琴時，我想像那八個音符有不同的個性，穿戴了鮮豔的衣帽攜手舞蹈。我學寫文章，愛用色彩濃厚、音韻鏗鏘的字眼，如『珠灰』、『黃昏』、『婉妙』、『splendour』、『melancholy』，因此常犯了堆砌的毛病。」²外界的色彩、聲音，皆刺激著她的感官，引逗出種種奇妙的想像。在張愛玲的筆下，聲音代表的意象極為豐富，時常能成為小說人物心理投射的明證。

儘管張愛玲對聲音與音樂有高度的興趣，作品中也有大量的聽覺描寫，但相關研究專文卻不多見，博碩士論文中僅有曹杏一的《張愛玲小說通感藝術手法之研究》³，第四章「聽覺通感的心理與美感分析」，以〈紅玫瑰與白玫瑰〉、〈桂花蒸 阿小悲秋〉、〈傾城之戀〉、《赤地之戀》四篇小說為例，側重探討聽覺通感的藝術手法，觀點新穎，惜範圍未擴及所有作品。金小萍的《張愛玲及其〈半生緣〉研究》⁴第五章第一節以小篇幅探討《半生緣》裡的「聽覺空間」，包含胡琴聲、琵琶聲、舞曲和若干市聲。朱育纓的《張愛玲小說中的感官書寫》⁵，第三章第二節「聽覺描寫的詞意研究」，分別探討音樂聲、人聲、市聲、戰火聲，為概括性的介紹。吳淑鈴的《張愛玲小說意象研究》⁶，第四章第一節「戲劇意象」，略論及張愛玲以音樂譜蒼涼的書寫特色。相關的期刊論文亦

¹ 夏志清：《中國現代小說史》（香港：中文大學出版社，2001年），頁339。

² 張愛玲：《華麗緣·天才夢》（臺北：皇冠文化出版有限公司，2010年4月），頁9。以下引張愛玲的散文，版本為皇冠文化出版有限公司2010年4月《張愛玲典藏》版。

³ 曹杏一：《張愛玲小說通感藝術手法之研究》（臺北：臺灣師範大學國文學系在職進修碩士論文，2008年）。

⁴ 金小萍：《張愛玲及其〈半生緣〉研究》（彰化：國立彰化師範大學國文學系碩士論文，2006年）。

⁵ 朱育纓：《張愛玲小說中的感官書寫》（新竹：玄奘大學中國語文研究所碩士論文，2007年6月）。

⁶ 吳淑鈴：《張愛玲小說意象研究》（臺北：銘傳大學應用中國文學系碩士在職專班碩士論文，2005年）。



極少數，僅有大陸學者余志平、黎翠萍的〈論張愛玲小說創作中的音樂描寫〉，⁷概述張愛玲的音樂描寫技巧；另有王霞的〈淺談張愛玲小說中的音樂運用〉，⁸但範圍僅及〈創世記〉與〈連環套〉兩篇小說。專書則有劉鋒傑、薛雯、黃玉蓉合著的《張愛玲的意象世界》，第六章著重整理張愛玲的音樂觀，頗具參考價值。由上可知，學界對張愛玲的聽覺描寫研究數量不多，近年又有《小團圓》、《雷峰塔》、《易經》⁹三部作品問世，故筆者認為有加以研究之必要。

張愛玲以生活經驗為基礎，藉由一篇篇的作品，建構出獨特的「有聲世界」，因而我們在閱讀張愛玲作品時，總能在字裡行間中，發現許多可聽、可感的聲音，值得學者深入探討。筆者擬將研究範圍從張愛玲為人熟知的小說作品，延伸至近年問世的《小團圓》、《雷峰塔》、《易經》，期以較豐富的例證，一探張愛玲小說中的聽覺描寫，使能更深化對張愛玲的寫作手法之認識。

二、聽覺描寫在張愛玲小說中的作用

張愛玲的小說大多充滿悲調，使人感到人心的冷漠與內在的荒涼，此源自於她有著悲劇傾向的人生觀。因為人生曾經歷的諸多挫折，張愛玲總是沉溺於一種無常感，筆下小說的情節往往導向悲劇：時代的毀壞，生命的無常，人性的脆弱，成為她作品的核心。這種哀、悲、怨的人生觀，瀰漫在張愛玲的作品裡，也注入在對聲音和音樂的描繪上，她曾說：「一切的音樂都是悲哀的。」（《華麗緣·談音樂》，頁 198）即便是描摹聽覺感受或人物的喜悅，文字間亦籠罩著淡淡的悲哀；她也認為音樂太過飄忽不定：「音樂永遠是離開了她自己到別處去的，到哪裡，似乎誰都不能確定，而且才到就已經過去了，跟著又是尋尋覓覓，冷冷清清。」（《華麗緣·談音樂》，頁 199）對張愛玲來說，音樂和流水，都是難以把握的東西，因而蒙上了一層滄桑。以下就由張愛玲對音樂與樂器的描寫，和聲音所創造出來的豐富意象，探索其聽覺描寫在鋪陳情節、揭示人物心理和塑造人物形象的作用，除了探討聽覺描寫在小說中的作用，也將關注這些「聲音」呈現出來的蒼涼感。

（一）鋪陳小說情節

張愛玲描寫聲音往往另有「目的」，聲音時常成為鋪陳小說情節的內在成分，她常運用描繪音樂來鋪陳情節、製造高潮。在〈紅玫瑰與白玫瑰〉中，佟振保在巴黎旅行的最後一天，獨自走在街上聽到有人彈奏鋼琴，令他感到強烈的寂寞，琴音便是其內心的

⁷ 余志平，黎翠萍：〈論張愛玲小說創作中的音樂描寫〉，《湖北大學學報》（哲學社會科學版）第 33 卷第 1 期（2006 年 1 月）。

⁸ 王霞：〈淺談張愛玲小說中的音樂運用〉，《文教資料》12 月號（2007 年 12 月）。

⁹ 下文引自《小團圓》、《雷峰塔》、《易經》等作品，為皇冠文化出版有限公司 2010 年 4 月《張愛玲典藏》版，張愛玲以英文創作《雷峰塔》、《易經》，中譯者為趙丕慧。



投射。(頁 54) 雖然鋼琴聲象徵寂寞與蒼涼，但張愛玲卻能運用琴音來描寫情愛，將冰冷的琴音，轉變成點燃振保和嬌蕊熱情的火焰：

他有點希望她看見他的眼淚，可是她只顧彈她的琴，振保煩惱起來，走近些，幫她掀琴譜，有意打攪她，可是她並不理會，她根本沒照譜，調子是她背熟了的，自管自從手底悠悠流出來。振保突然又是氣，又是怕，彷彿他和她完全沒有什麼相干。他挨緊她坐在琴凳上，伸手擁抱她，把她扳過來。琴聲嘎然停止，她嫵熟地把臉偏了一偏——過於嫵熟地。他們接吻了。振保發狠把她壓到琴鍵上去，砰訇一串混亂的響雷，這至少和別人給她的吻有點兩樣罷？（《傾城之戀·紅玫瑰與白玫瑰》，頁 71-72）

嬌蕊彈的是「影子華爾滋」，她是英國那位玫瑰的影子：「（振保）才同玫瑰永訣了，她又借屍還魂，而且做了人家的妻。」（頁 63）鋼琴聲冷、熱的交接與疊合，是極端的矛盾，也是絕佳的對照，它讓振保與嬌蕊突破壓抑已久的慾望，展現振保強烈的佔有慾。在此段情節中，張愛玲用像冰塊的鋼琴、響雷般的琴聲的冷、熱反差來刻畫情欲，原本空洞、冰冷而規律的琴聲，在兩人一觸即發的激情時刻，「砰訇一串混亂的響雷」，冰冷的鋼琴瞬間化為燃燒的火焰，又像兩人躺在火堆上焚燒彼此，有極度危險的刺激和「無恥的快樂」，透過對音樂和樂器的描寫，加強渲染了情欲的氛圍，產生別具一格的藝術效果。

張愛玲小說中的音樂與樂器，也起著結構小說與推展情節的作用，如〈傾城之戀〉裡的胡琴，三次出現在小說的開頭、情節轉折處及結尾，貫穿全文，使故事成為完整的「圓」，並按情節需要賦予胡琴聲不同的意義。

小說開場時，由白四爺孤身坐在黑沉沉的破陽台上拉胡琴，而不是由「光艷的伶人」來搬演，側面寫出白家的敗落；胡琴聲帶出淒涼的氛圍，定義了整篇小說的基調：

胡琴啾啾啞啞拉著，在萬盞燈的夜晚，拉過來又拉過去，說不盡的蒼涼的故事——不問也罷！（《傾城之戀·傾城之戀》，頁 188）

白公館的時鐘硬是比別人慢了一小時，「他們唱歌唱走了板，跟不上生命的胡琴」，是在諷刺白家的思想落後，跟不上時代。故事敘述白流蘇與丈夫離異，返回娘家居住，之後流蘇的積蓄用盡，家人將流蘇視為負擔，逢前夫病逝，家人就逼她回前夫家奔喪，要求她挑個前夫的姪子過繼來，等著繼承家產或看守祠堂過日子，因為「生是他家的人，死是他家的鬼」（頁 189）。流蘇不願屈從傳統觀念，執意反抗，張愛玲透過胡琴的聲音，呈現流蘇的心理轉折。

後來，流蘇得知妹妹寶絡有了不錯的相親對象，她便在房間端詳穿衣鏡裡的自己，覺得自己的外貌仍是年輕貌美、有希望的，此時胡琴聲又幽幽的出現：

依著那抑揚頓挫的調子，流蘇不由得偏著頭，微微飛了個眼風，做了個手勢。她對鏡子這一表演，那胡琴聽上去便不是胡琴，而是笙蕭琴瑟奏著幽沉的廟堂舞



曲。她向左走了幾步，又向右走了幾步，她走一步路都彷彿是合著失了傳的古代音樂的節拍。她忽然笑了——陰陰的，不懷好意的一笑，那音樂便嘎然而止。外面的胡琴繼續拉下去，可是胡琴訴說的是一些遼遠的忠孝節義的故事，不與她相關了。（《傾城之戀·傾城之戀》，頁 195-196）

蒼涼的胡琴聲轉為幽沉的廟堂舞曲，流蘇瞬間變成風華絕代的女伶，踩著音樂做出種種媚態，因為這次她決定要當女主角，使盡各種手段媚惑妹妹的對象；她走路彷彿合著「失傳的古代音樂節拍」，像是說一個如流蘇這樣沒有謀生能力的女人，能夠運用的就是最傳統、最原始的武器——「美色」，流蘇的美於是變得有點悲哀。今後胡琴拉的那些「忠孝節義」的故事，都與流蘇無關，因為無情的兄嫂、漠不關心的母親，皆令她失望透頂，她此後只為自己著想，不再盡忠孝之義，因此流蘇決定奪走妹妹的相親對象。胡琴聲音的轉變，就是流蘇心理轉變的過程：從審視自己、思考引誘的方法到下定決心，層層遞進。

在小說結尾，戰火底下產生生命無常的心理，令范柳原改變不婚的態度，而與流蘇結婚。香港的陷落成全了流蘇，照理說是圓滿的收場，但此時胡琴聲再度響起：

胡琴啾啾啞啞拉著，在萬盞燈的夜晚，拉過來又拉過去，說不盡的蒼涼的故事——不問也罷！（《傾城之戀·傾城之戀》，頁 231）

小說以蒼涼的胡琴收束，說明這是不完美的結局；「萬盞燈的夜晚」是香港這個繁華城市的表面印象，故事也僅是表面上的圓滿，底下的真實才是蒼涼與缺憾，正是平凡生活的寫照。流蘇是最實際的女人，能理解真實的生活面貌，即使柳原婚後不再跟她說俏皮話，把話「省下來說給旁的女人聽」，她也能笑吟吟的、安然的生活。

〈傾城之戀〉裡的胡琴聲，訴說的是現實的缺憾，而《怨女》中算命瞎子的三絃聲，則有預示人物命運和推展情節的作用。《怨女》是根據〈金鎖記〉改寫的長篇小說，女主角銀娣是另一個七巧，對於銀娣的命運，張愛玲在第二章就埋下伏筆，寫她坐在櫃台後面拿隻鞋面鎖邊，針腳交錯，叫「錯到底」，像一齣「苦戲」，她就是這齣戲的主角。隨後，描寫銀娣聽見遠處傳來了三絃聲：

算命瞎子走得慢，三絃聲斷斷續續在黑瓦白粉牆的大街小巷穿來穿去，彈的一支簡短的調子再三重複，像迴文錦卍字不斷頭。聽在銀娣耳朵裡，是在預言她的未來，彎彎曲曲的路構成一個城市的地圖。（《怨女》，頁 15）

算命瞎子算的是銀娣外婆，實際上所說的卻符合銀娣的命運。算命說：「算得你年交十四春，堂前定必喪慈親。」銀娣的母親早逝，她傷心母親在世的話，就不致於遭兄嫂欺負。接著算命說：「算得你年交十五春，無端又動紅鸞星。」這點算外婆或銀娣都不準，但算命的說外婆：「有一個兒子可以『靠老終身』。」與銀娣的未來暗合。算命又說：「終身結果倒是好的。」卻嘆了口氣，暗示銀娣的終身雖好，但是會有所缺憾，（頁 16）果然銀娣晚年生活不虞匱乏，卻眾叛親離、子孫不肖、感情貧乏。



此外三絃聲的調子一再重複，象徵銀娣註定要重複不幸的命運：為了錢，將所有的情感一一斷絕，包括小劉、愛戀的三爺、婆家與娘家的親人，走向孤寂的人生。算命的走後，外婆提起小劉家向銀娣提親一事，此時算命的又回來了，三絃聲再度響起：

遠遠聽見三絃琤琮響，她在喜悅中若有所失。她不必再想知道未來，她的命運已經註定了。（《怨女》，頁 18）

三絃聲提醒銀娣如何抉擇，使她更清楚自己的意願，她不願嫁給不會鑽營、沒有多大出息的小劉，更不願跟著小劉母親住在鄉下，成了兄嫂的窮親戚，她要終身有靠，於是選擇嫁入姚家。張愛玲藉著三弦聲傳達宿命論，說明人無法扭轉命運，銀娣為了金錢選擇婚姻，人生中更有價值的情感，也毀於金錢勢利的衡量。在張愛玲小說中，所有與音樂、樂器有關的聽覺描寫，大多都圍繞著人生無可奈何的悲愁。

（二）揭示人物心理、刻劃個性

對張愛玲而言，聲音不只是情感濃烈的語言，她也透過它去感受，或指引讀者感受精確的情感，她認為包含音樂在內，一切的聲音都應該有「人性」，就鑑賞的角度來看，雖然完美的音樂近乎「超人」境界，但是有「人性」的聲音更具吸引力：

偉大的音樂是遺世獨立的，一切完美的事物皆屬於超人的境界，惟有在完美的技藝裡，那終日紛呶的，疲乏的「人的成分」能夠獲得片刻的休息。在不純熟的手藝裡，有掙紮，有焦愁，有慌亂，有冒險，所以「人的成分」特別的濃厚。我喜歡它，便是因為「此中有人，呼之欲出」。（《華麗緣·道路以目》，頁 46）

「此中有人，呼之欲出」，是張愛玲對音樂乃至一切聲音的審美觀，她企圖引領讀者從聲音描寫中理解人情、感受人生，因此利用音樂能影響人的情緒之特質，在小說中以聽覺描寫來表現人物的情緒。

例如〈金鎖記〉裡的長安吹口琴，象徵傳統女性面臨「上學堂」與「結婚」兩件終身大事破滅後的絕望。傳統女性的命運是一輩子相夫教子，結婚是女人的事業，教育則是奢侈品¹⁰，在七巧刻意要和別房的子女比較的心理下，長安終於得以進入學堂受教育，但七巧心疼錢，動輒到學校找校長理論，長安因而決定保全自尊，犧牲了上學堂的機會，這種犧牲是悲哀的，是「一個美麗的，蒼涼的手勢」。長安下決心的當晚，在漆黑的夜裡吹起口琴，音樂將長安的心境呈現出來了：

她從枕頭邊摸出一隻口琴，半蹲半坐在地上，偷偷吹了起來。猶疑地，Long，Long，Ago 的細小的調子在龐大的夜裡裊裊漾開，不能讓人聽見了。為了竭力按捺著，那嗚嗚的口琴忽斷忽續，如同嬰兒的哭泣。她接不上氣來，歇了半晌。窗

¹⁰ 張愛玲在〈花凋〉中說：「女兒的大學文憑原是最狂妄的奢侈品。」多數傳統父母僅為女兒的婚姻打算，除非有很多的錢，才肯花費在女兒的學費上。張愛玲：《第一爐香·花凋》，頁 206。



格子裡，月亮從雲裡出來了。墨灰的天，幾點疏星，模糊的狀月，像石印的圖畫，下面白雲蒸騰，樹頂上透出街燈淡淡的圓光。長安又吹起口琴。「告訴我那故事，往日我最心愛的那故事，許久以前，許久以前……」（《傾城之戀·金鎖記》，頁 168）

上學堂是美好的回憶，但今後只能當成往事回味，就像石印圖畫裡的月亮，美麗卻陳舊。「猶疑地」指長安第一次犧牲時曾自我懷疑，覺得不值得；「嗚嗚」的口琴聲象徵長安如嬰兒般無助哭泣，她的犧牲不是被描寫成壯烈的，而是脆弱與孤苦；口琴聲代替哭泣聲，聲音很細小，在龐大、漆黑的夜裡盪漾著，更顯其悲。

之後長安「漸漸放棄了一切上進的思想，安分守己起來」，直到三房為她安排相親，認識童世舫，進而訂婚，這是她離結婚最近的時候。他們開始戀愛，和許多戀人一樣在公園散步，但此刻象徵不幸的通道意象出現：「他們走的是寂寂的綺麗的迴廊——走不完的寂寂的迴廊。」（頁 177）預告兩人談的是沒有結果的戀情。果然七巧擔心家產落入女婿手中，對女兒的婚事加以阻撓，長安又被迫斬斷情絲，於是對世舫提出退婚，此刻口琴聲又幽幽的響起：

長安悠悠忽忽聽見了口琴的聲音，遲鈍地吹出了 Long, Long, Ago——「告訴我那故事，往日我最心愛的那故事。許久以前，許久以前……」這是現在，一轉眼也就變了許久以前了，什麼都完了。長安著了魔似的，去找那吹口琴的人——去找她自己。迎著陽光走著，走到樹底下，一個穿著黃短褲的男孩騎在樹樞枝上顛顛著，吹著口琴，可是他吹的是另一個調子，她從來沒聽見過的。（《傾城之戀·金鎖記》，頁 182）

象徵絕望的口琴聲二度響起，是為了結婚夢想破滅。「遲鈍地」指長安對類似的事情雖感心痛，但漸漸麻木了，現在她的絕望感更深，因為「什麼都完了」。長安著了魔似的出現幻聽，她聽見的不是男孩吹的調子，而是之前自己曾吹奏的歌曲，舒緩的音調將長安捲入過去，許久以前的故事在她的身上重演，她屬於悲哀的過去，而不是現在或未來——她沒有未來。

口琴聲象徵長安對未來的絕望，琵琶奏的則是女子淒涼的怨歌，在《半生緣》裡為顧曼楨演出哀傷的心曲。曼楨為了孩子不得已嫁給祝鴻才，婚姻生活如同行屍走肉，直到偶然在銀行門口見到世鈞，雖然是驚鴻一瞥，卻使她更清楚意識自己的悲苦。她回家倒在床上，「只管一抽一提的哭著」，此時無線電傳來琵琶的聲音：

那琵琶的聲音本來就像雨聲，再在這陰雨的天氣，隔著雨遙遙聽著，更透出那一種淒涼的意味。（《半生緣》，頁 308）

外面正在下雨，淒涼的琵琶聲就像雨聲，影射曼楨的哭聲，雨水則是淚水；無線電裡中年男人用婦人腔唱的假音，令人不舒服，對應死灰色的人生，給人蒼涼的感覺。



琵琶的聲音淒涼是其音樂上的特色，而文學中多以琵琶作為女性幽怨的象徵，如唐·杜甫〈詠懷古跡五首〉：「千載琵琶作胡語，分明怨恨曲中論。」琵琶聲吐露王昭君對和番遭遇的怨恨。又如唐·李頎〈古從軍行〉：「行人刁鬥風沙暗，公主琵琶幽怨多。」漢武帝將公主劉細君嫁給烏孫王，此詩描述遠嫁的公主辭別父母之幽怨。又如唐·白居易的〈琵琶行〉：「絃絃掩抑聲聲思，似訴平生不得志。低眉信手續續彈，說盡心中無限事。」商人婦自訴身世，彈奏琵琶音調不暢，托出幽怨的心情，聲聲充滿無限的愁思。

除了「淒涼」，琵琶的音質清脆、亮麗、穿透力強，故能彈奏《淮陰平楚》（即《十面埋伏》）之類的曲目，樂曲內容壯麗輝煌，風格雄偉奇特，能充分表現古代戰爭的激烈戰況。琵琶聲激越的特性，即使悲歌一曲也還是不平之鳴，而非隱忍深藏的哀傷。張愛玲或許深刻地體會「琵琶怨」，將其悲傷幽怨之成長歷程娓娓道來，在自傳小說《雷峰塔》與《易經》中，便以樂器為名，化身為女主角「琵琶」自訴身世。故事中敘述琵琶經歷被繼母挑撥、父親的責打與囚禁，逃去與母親、姑姑同住，卻又面對母親在金錢上對她的諸多抱怨，種種積怨促使琵琶立下決心：

琵琶儘量不這樣想。有句俗話說：「恩怨分明」，有恩報恩，有仇報仇。她會報復她父親與後母，欠母親的將來也都會還。許久之前她就立誓要報仇，而且說到做到，即使是為了證明她會還清欠母親的債。她會將在父親家的事畫出來，漫畫也好……（《易經》，頁 79）

琵琶認真的復仇，她畫了幅「蘇州河南大戰」投稿到報社，圖畫背景是被父親囚禁期間從窗戶看到的一場大火。畫被刊登出來，她卻病了，病中收到報社主編寄來的花籃，琵琶復仇的首戰得到輝煌的勝利，報社送花籃彷彿：「當她是『蘇州河南大戰』的戰鬥英雄，英勇負傷，奄奄一息。」（頁 86）琵琶在顛簸的人生中奮戰，雖然傷痕累累，花籃枯死的大麗花、乾掉的菊花、縮扭得像衛生紙的劍蘭，像呈現戰爭過後一片殘破衰敗的景象，但戰士的心是喜悅的，渾身發著光：「喜悅轟隆一聲冒上心頭。發燒燒得臉紅腫，現在像鍍金的神像亮澄澄的。」（頁 86）因為戰士得到了勝利。琵琶之為樂器，其聲不只悲戚、哀婉，同時亦柔中帶剛，具有堅強剛勁的精神，正合女主角琵琶的性格，張愛玲將胡琴、琵琶的特質與人物的個性、命運結合起來，使形象更生動，情感更深刻。

英國文學家約翰密爾頓（John Milton）在其詩劇〈柯馬斯〉（〈Comus〉）說：「我豎起耳朵，傾聽可能創造靈魂的苦痛，在死亡的橫樑下。」¹¹心，彷彿是居住在我們胸腔底下的精靈，時刻傾聽人的心聲，而音樂總能將之洩漏出來，傳達更深層的情感。張愛玲常以音樂或聲音為人物譜寫心曲，表露人物的情緒或心聲，如〈第二爐香〉裡以音樂和蟬聲，形容羅傑迎娶憐細之前的快樂心情：

也許那是個晴天，也許是陰的；對於羅傑，那是個淡色的，高音的世界，到處都

¹¹ 〔美〕黛安·艾克曼（Diane Ackerman）：《感官之旅》（臺北：時報文化，2007年5月），頁 188。



是光與音樂。他的龐大的快樂，在他的燒熱的耳朵裡正像夏天正午的蟬一般，無休無歇地叫著：「吱……吱……吱……」一陣陣清烈的歌聲，細，細得要斷了；然而震得人發聾。（《第一爐香·第二爐香》，頁 89）

「高音」、「光與音樂」，象徵興奮和愉悅，代表羅傑「龐大的快樂」；而夏日的蟬聲是熱烈的、歡鬧的，是撲天著地的，生動地傳達羅傑即將成為新郎、卻又必須暫時按耐住的那種興奮之情，但在「一陣陣清烈的歌聲」之後，張愛玲卻用「斷了」、「震得人發聾」等字眼，以具破壞性的暗示，預告羅傑與愜細的婚姻將遭遇巨大的變故。果然在新婚之夜，愜細不能接受男女的親密關係，而且四處宣揚此事，羅傑便被眾人認定是「神經病」、「色情狂」，最後他被校長告知離職時，他的反應是：

……老是呆木木地，面向著窗外站著，依然把兩隻大拇指插在袴袋裡。其餘的手指輕輕拍著大腿。跟著手上的節奏，腳跟也在地上磕篤磕篤敲動。他藉著這聲浪，蓋住了他自己斷斷續續的抽噎。他不能讓他自己聽見他自己哭泣！（《第一爐香·第二爐香》，頁 115）

羅傑只是一個想與新婚妻子圓房的「正常的男人」，但妻子錯誤的性觀念，加上娘家散播謠言的行徑，把他塑造成一個「變態」。羅傑感到憤怒、委屈，這種床第之欲求、被新娘拒絕的痛苦，難以開口對人訴說，使羅傑的心中蒙上深重的悲哀。張愛玲將羅傑的悲哀，藉由拍擊大腿的聲響表現出來，這種強壓住的悲傷，比起一般大哭、號哭更悽慘、更撕心裂肺，人物的情緒就透過聲音描寫，被帶到最高點。

又如〈金鎖記〉裡，七巧聽了季澤一番情意綿綿的告白：「我只求你原諒我這一片心。我為你吃了這些苦，也就不算冤枉了。」（頁 161）使七巧的心充滿暈眩的喜悅：

七巧低著頭，沐浴在光輝裡，細細的音樂，細細的喜悅……這些年了，她跟他捉迷藏似的，只是近不得身，原來還有今天！（《傾城之戀·金鎖記》，頁 161）

然而經過了太久的等待、太多的猜疑、顧慮和心理掙扎，季澤此刻的柔情告白，已無法勾動七巧心中江河奔騰似的激情；現在七巧心中的喜悅，只能是歷經滄桑後的，如娟娟細流般參雜了哀怨，「細細的音樂」是七巧的心「聲」，是油然而生的喜悅，烘托出七巧對季澤殘餘的愛戀。

值得一提的是，上例文在〈金鎖記〉的英文版翻譯¹²裡，語意有所差異，「細細的音樂」不再是七巧的心聲，而是來自姜季澤的聲音：

Ch'i-ch'iao bowed her head, basking in glory, in the soft music of his voice and the

¹² 〈金鎖記〉是張愛玲先以中文撰寫發表，而後自譯成英文版的〈The Golden Cangue〉，先載於夏志清編譯的〈Twentieth-Century Chinese Stories(1971)〉，後來又重刊於夏志清、劉紹銘和李歐梵合編的〈Modern Chinese Stories and Novellas: 1919-1949〉。本文所用〈金鎖記〉英文版，是依據美國哥倫比亞大學出版社（University of Columbia Press）1981年版。



delicate pleasure of this occasion. (〈*The Golden Cangue*〉, p.543)

(筆者譯：曹七巧低下頭，沐浴在光輝裡，沉浸在他那宛如柔和音樂的嗓音裡，和這種場合的愉悅之中。)

在中文版，「細細的音樂」是七巧心底的歡喜之音，英文版則明白的道出七巧沉浸在季澤的話語聲中，而喜悅是來自這個「重逢」的場合。英譯的意義在強調：季澤這番遲來的告白對七巧來說，豈不如同柔和的仙樂一般悅耳？中文的表達較為含蓄，而英文的聲音描寫，則可以讓讀者看見七巧「渴愛」的程度。

又如自傳小說《小團圓》裡，描述九莉與之雍熱戀，兩人一邊依偎著，一邊聆聽別處無線電傳來的流行歌曲，在那時刻九莉覺得：

時間變得悠長，無窮無盡，是個金色的沙漠，浩浩蕩蕩一無所有，只有嘹亮的音樂，過去未來重門洞開，永生大概只能是這樣。(《小團圓》，頁 172)

這段描寫將九莉心中滿溢的愛給音樂化了，宛如一曲悠揚的電影配樂，作為九莉的背景，襯托她的心情是「嘹亮」、「高音」的，屬於幸福時刻所獨有。

聲音傳遞人物心聲、烘托情感，也能夠書寫人性，這樣與「人」緊密結合的描寫，正是張愛玲「此中有人，呼之欲出」的音樂主張，讀者隨著小說裡的文字音符，也能感受到人生的各種滋味。

(三) 塑造人物形象

小說藝術的一個重要特點，就是塑造有血有肉、生動感人的人物形象。張愛玲除了從視覺描寫人物，也經常運用看不見、摸不著的聲音描寫，像是日常的聲音或音樂來刻畫人物形象，使聲音描寫與人物徹底結合起來，能刺激讀者的感官以豐富聯想。

如在《赤地之戀》裡，為了突顯工作隊的負責人張勵陰險的性格，有一晚劉荃與張勵同寢室，張愛玲藉由劉荃的耳朵，形容屋內、外發生的各種聲響，從側面塑造張勵的形象：

院子裡唧唧啾啾的蟲聲，加上雨後的蛙聲，響成一片。屋子裡面又常有一種枯嗤枯嗤撲喇撲啦的聲音，也不知道是老鼠是蝙蝠？還是風振著那破爛的窗子，使人聽著心裡老是不能安定。(《赤地之戀》，頁 15-16)

在工作上受到張勵刁難的劉荃，心裡很不好受，此段描寫先襯寫劉荃與惡魔形象的張勵同寢一室，心中疑慮不安，因而留意到窗外的各種聲響，這些聲響也令他更加不安；後面點出張勵奸險陰暗的一面，影射他有如鼠輩、蝙蝠，使其邪惡形象更為突出，而劉荃的不安也透過聲音「呼之欲出」了。

如此以聲音刻劃人物个性的手法，也見於《秧歌》。故事的反面人物王霖，是共產黨員的集體縮影，他是失意的青年老幹部，在各種鬥爭運動的縫隙中求生存；他是一個



刻薄寡恩的人，對農民濫用體刑是他常用的殘忍手段。張愛玲以眾人在寢室酣睡為場景，藉著描寫王霖的鼾聲，側面呈現其貪婪、殘忍的性格：

王同志回房睡覺的時候大概已經是深夜了。顧岡睡得糊裡糊塗的，彷彿聽見床上的鋪板吱吱響著，又聽見吐痰的聲音。燈吹滅了。然後那鼾聲把他整個地吵醒了。聽上去這人彷彿在牛飲著——把那濃冽的黑夜大口大口地喝下去，時而又停一停，發出一聲短短的滿足的歎息。（《秧歌》，頁 184）

王霖彷彿化身上古的怪獸，貪婪的吞噬黑夜。張愛玲以神話的筆法，運用聽覺描寫，將王霖描繪成食夜獸，連黑夜都給怪獸吃了，人們更無法期待光明的到來，藉此隱喻在共黨統治下的中國農村有如「非人世界」，王霖那聲短而滿足的嘆息，也令人不寒而慄。

《秧歌》的主題是「飢餓」，農民除了因為收成不好而肚餓，還要受到「黨」的剝削，家家戶戶必須獻出豬與麵粉給軍屬拜年，王霖代表共產黨，即剝削者。黑夜通常是死亡的象徵，但黑夜過後就是黎明，因此黑夜又象徵「新的開始」，王霖及其背後代表的「黨」將黑夜吞噬，象徵「新的開始」也給吞噬了，農民對未來無法抱持任何希望。

〈年輕的時候〉是以聲音和聽戲，將沁西亞與潘汝良的母親做對照。汝良無意中發現校長室的女打字員沁西亞的側臉，與他常畫的女性側臉相似，因而沁西亞在汝良心中純潔如「聖母像」。沁西亞也是個可愛的女性，張愛玲先以聲音襯托她的形象：

頭上吊下一嘟嚕黃色的鬢髮，細格子呢外衣。口袋裡的綠手絹與襯衫的綠押韻。（《第一爐香·年輕的時候》，頁 186）

綠色是青春的顏色，「綠的押韻」就像是無數個綠色的音符，點綴在沁西亞的手絹和襯衫上，使她整個人都青春活潑起來。

接著，汝良要趕赴與沁西亞的約會，那時他的心裡著實充滿快樂，他對沁西亞湧現美好的幻想，張愛玲再以聲音形容沁西亞的頭髮：

野地裡的狗汪汪吠叫。學校裡搖起鈴來了。晴天上憑空掛下小小一串金色的鈴聲。沁西亞那一嘟嚕黃頭髮，一個鬢就是一隻鈴。可愛的沁西亞。（《第一爐香·年輕的時候》，頁 189）

鈴聲清脆、明亮，加上金色、銀色，就有美好的意思，例如「銀鈴般的笑聲」。金色的鈴聲從天而降，令人聯想到是聖誕鈴聲傳來佳音；美好的女子與美好的聲音一樣地悅人。一般描寫美人之美，多由視覺著手，張愛玲卻更上層樓，以聽覺引人迷醉之美，來描寫汝良「情人眼裡出西施」的欣悅之情，使情感更濃烈的躍然於紙上！不論是衣服或頭髮，任何事物在張愛玲筆下都能轉化為音符，使人物形象更具個性與魅力。

張愛玲繼續進一步將沁西亞和汝良的母親對照，突顯汝良的價值觀。汝良認為，與沁西亞有關的一切都是純潔、可愛，賞心「悅耳」的，但他母親卻是聽紹興戲、叉麻將、沒受過教育，而且被舊禮教婚姻壓迫的可憐女人。想到這裡，汝良聽到無線電裡的紹興



戲，他從這些聲音認識了自己：

自行車又經過一家開唱紹興戲的公館，無線電悠悠唱下去，在那寬而平的嗓門裡沒有白天與黑夜，彷彿在白晝的房間點上了電燈，眩暈、熱鬧、不真實。紹興姑娘唱的是：「越思越想越啦懊啊悔啊啊！」穩妥的拍子。汝良突然省悟了：紹興戲聽眾的世界是一個穩妥的世界——不穩的是他自己。（《第一爐香·年輕的時候》，頁 190-191）

紹興戲是「文化的末日」，雖然是穩妥的拍子、穩妥的世界，但一成不變，母親代表的東方音樂，是喜愛爵士樂那種「輕快、明朗、健康」的汝良不能接受的，所以他不要母親、姐姐這類女性，而愛上象徵西方文化之美的沁西亞。母親與沁西亞，正是東方與西方、傳統與進步的對照，張愛玲透過訴諸聽覺之紹興戲與爵士樂，來突顯兩種文化的差異，用來形容沁西亞頭髮的「金色鈴聲」，則是汝良期待已久的夢想。

張愛玲亦用較為特殊的「人聲」塑造人物形象，道出人物的個性和所屬情境。人聲包括話語聲、感嘆聲、笑聲、哭聲等等，是人物抒發感情、表明身分背景的一種極具辨識力的方式，能喚起讀者的想像，在腦海中形成畫面。例如形容〈留情〉裡的敦鳳對傭人說話，是先形容其聲，再描摹其形：

她和傭人說話，有一種特殊的沉澱的聲調，很蒼老，脾氣很壞似的，卻又有點膩搭搭，像個權威的鴇母。（《傾城之戀·留情》，頁 11）

敦鳳是米先生的姨太太，從小跟著父親的老姨太太長大，與前夫婚後又生活在姨太太群中，因此說話感染了媚態，心態上也是姨太太的心態，「膩搭搭」將她柔媚的語調描摹得極為生動。

又如《半生緣》裡，顧曼璐講電話的語聲柔媚中帶著尖銳：

她那嗓子和無線電裡的歌喉同樣地尖銳刺耳，同樣地嬌滴滴的，同樣地聲震屋瓦。（《半生緣》，頁 18）

張愛玲刻意將幾種不搭調的聲音並列，突出曼璐的形象。「嬌滴滴」代表曼璐的舞女身分，「尖銳刺耳」與「聲震屋瓦」，加上衣裳出現的「淡黑色手印」，暗示其性格的陰暗面頗令人恐懼。後面描述曼楨聽見曼璐的笑聲：「倒有一些蒼老的意味，曼楨真怕聽那聲音」（頁 19），表現她的內心對姐姐為家庭茹苦犧牲的過往感到歉疚，但又有某種潛藏在內心深層、莫名的憂懼。

再如〈金鎖記〉裡的七巧，在兒子長白的新婚之夜，用其特殊的嗓音說話陰損媳婦芝壽：

七巧哼了一聲，將金挖耳指住了那太太，倒剔起一隻眉毛，歪著嘴微微一笑道：「天性厚，並不是什麼好話。當著姑娘們，我也不便多說——但願咱們白哥兒這條命別送在她手裡！」七巧天生著一副高爽的喉嚨，現在因為蒼老了些，不那麼



尖了，可是烏烏的依舊四面刮得人疼痛，像剃刀片。這兩句話，說響不響，說輕也不輕。（《傾城之戀·金鎖記》，頁 169-170）

七巧用「剃刀片」般的語聲，和幾句語帶色情意味的話就殺人於無形，重傷了芝壽，燭光的跳動，暗喻芝壽受驚嚇的心理反應。之後七巧告訴世舫他的未婚妻長安抽鴉片時的語聲，也是：「她那平扁而尖利的喉嚨四面割著人像剃刀片。」（頁 184）無論是刮、剃、割，其聽覺效果都讓人感到揪心，產生遍及周身的難耐、不安，比起直接說「七巧的刻薄話能傷人」，不如描繪七巧的語聲，更讓人對她的狠毒印象深刻。張愛玲總能化無法捉摸的聽覺，為可見可感的事物，她以聲音書寫人物、反映人心、揭示人性，使她的小說世界充滿了獨特的聽覺意象，引人入勝。

三、精采紛呈的聽覺意象

張愛玲的作品充滿對生活的體會，她用一顆聰慧敏銳的心，玩味人性的種種陰暗面，從中發掘人性與生活中的喜怒哀樂，發掘許多蒼涼、頹靡與瑣碎細節的人、事、物，並成功的將它們綴寫成文。王安憶評張愛玲的散文說：「我在其中看見的，是一個世俗的張愛玲。她對日常生活，並且是現實日常生活的細節，懷著一股熱切的喜好。」¹³賈平凹也說：「張是一個俗女人的心性和口氣，嘟嘟嘟地嘮叨不已，又風趣，又刻薄，要離開又想聽，是會說是非的女狐子。」¹⁴張愛玲樂於做個自食其力的小市民，她從不諱言自己重視物質，充分享受自給自足的快樂（《華麗緣·童言無忌》，頁 124），她細膩的觀察來自家庭、街道的各種聲音，並運用生花妙筆轉化為各種意象，使聲音傳遞真實的人生，同時充滿市民生活的趣味。

本節探討張愛玲小說中的聽覺意象，包含市聲、無線電、留聲機等，體現張愛玲「愛俗」的寫作喜好，再深入挖掘小說中那些奇想豐富、寓意深刻的鬼域之聲、戰火聲與婚禮中的喪樂，以見其充滿創意與精妙的聽覺意象。

（一）市聲

聽市聲可以直接認識市民生活，張愛玲隨時用心傾聽週遭環境，這些聲音就成為創作的元素，她尤其愛聽市聲，那些來自街市或市場的喧鬧聲、小販的叫賣聲，總能刺激她的想像，她說道：

我喜歡聽市聲。比我較有詩意的人在枕上聽松濤，聽海嘯，我是非得聽見電車響才睡得著覺的。在香港山上，只有冬季裡，北風徹夜吹著常青樹，還有一點電車的韻味。長年住在鬧市裡的人大約非得出了城之後才知道他離不了一些什麼。城

¹³ 王安憶：〈世俗的張愛玲〉，《張愛玲評說六十年》（中國華僑出版社，2001年8月），頁387。

¹⁴ 賈平凹：〈讀張愛玲〉，同前註，頁385。



裡人的思想，背景是條紋布的幔子，淡淡的白條子便是行馳著的電車——平行的，勻淨的，聲響的河流，汨汨流入下意識裡去。（《華麗緣·公寓生活記趣》，頁36）

日常的聲音根植人心，張愛玲的小說裡常有人物聽市聲的描述，呈現人物的心路歷程，例如《怨女》中描寫銀娣聽市聲，主要見於婚前、生子與喪夫後等三段場景，並各具意義。

銀娣出身貧賤，是上海一間小麻油店的「麻油西施」，一心往上爬，沒有錢的苦處她受夠了，她原本中意的是小劉，但認為他沒有多大出息，便選擇嫁給姚家瞎了眼又有哮喘病的二爺。抉擇的當晚，銀娣聽著夜間的聲音徹夜難眠，張愛玲用很長的篇幅，以聽市聲表現她的內心感受：

鄰居嬰兒的哭聲，咳嗽吐痰聲，踏扁了鞋跟當作拖鞋，在地板上擦來擦去，擦掉那口痰，這些夜間熟悉的聲浪都已經退得很遠，聽上去已經渺茫了，如同隔世。……在這些使人安心的日常的聲音裡，她又睡著了。（《怨女》，頁23-24）

銀娣的心情極為複雜，她生長在下層階級，感受到貧窮的痛苦，因而急於想要擺脫掉這種生活，此刻這些她熟悉的、象徵貧窮的環境聲音，漸漸離她而去，使她安心。市聲在這裡象徵銀娣對未來的期待。

結婚之後，銀娣與姚二爺生下兒子，坐月子時聆聽窗外的市聲，也讓她感覺十分愉快，象徵銀娣對生活的滿足感：

她有一種愉快的無名氏的感覺，她不過是這家人家一個做月子的女人。陽光中傳來包車腳踏的鈴聲，馬蹄得得聲，一個男人高朗的喉嚨唱著，「買……汰衣裳板！」一隻撥啣鼓懶洋洋搖著，「得輪敦敦。得輪敦敦。」推著玻璃櫃小車賣胭脂花粉、頭繩、絲線，虯曲的粗絲線像發光的捲髮，編成湖色鬆辮子。「得輪敦敦——」用撥啣鼓召集女顧客，把女人當小孩。（《怨女》，頁61）

銀娣的婚姻生活其實充滿了壓力，長年臥病在床的丈夫不能滿足她的欲求，又須面對其他家庭成員對她的歧視和不平等的對待，直到有了兒子，使她免除傳宗接代的壓力，加上坐月子期間可以暫時與丈夫分房獨睡，她終於能得到片刻平靜的生活，市聲正反映她的心境。

在老太太、丈夫過世後，姚家分家，此後情節便著墨在描述銀娣守寡的生活。銀娣年輕就守寡了，她在心中隱藏被巨大孤獨感擠壓的痛苦，半夜怕上床，上床後便情欲翻騰無法排遣。張愛玲刻劃銀娣在丈夫去世後，情欲無處宣洩的孤寂與痛苦：

儘管翻來覆去，頸項背後還是酸痛起來，有時候她可以覺得裡面的一隻暗啞的嘴，兩片嘴唇輕輕的相貼著，光只覺得它的存在就不能忍受。老話說女人是「三十如狼，四十如虎。」（《怨女》，頁115）



接著，張愛玲用小販的叫賣聲，象徵銀娣心裡對年輕男人的渴望：

「噯呵……赤豆糕！白糖……蓮心粥！」賣宵夜的小販拉長了聲音，唱得有腔有調，高朗的嗓子，有點女性化，遠遠聽著更甜。那兩句調子馬上打到人心坎裡去，心裡頓時空空洞洞，寂靜下來。她眼睛望著窗戶。歌聲越來越近了。她怕，預先知道那哀愁的滋味不好受。他彎到衙堂裡去了。她從來沒聽見它這樣近，都可以捫出那嗓子裡一絲絲的沙啞，像竹竿上的梗紋。一個平凡和悅的男人喉嚨，相當年輕，大聲唱著，「噯呵……赤豆糕！白糖……蓮心粥！」那聲音赤裸裸拉長了，掛在長方形漆黑的窗前。（《怨女》，頁 115-116）

窗外年輕男人的聲音甜甜的，像對著銀娣甜言蜜語，打進她的心坎，使她心旌動搖；男人的聲音極近，連嗓子微微沙啞都聽得清清楚楚，彷彿在銀娣耳旁低語，提醒她孤單的處境。男人聲音是「平凡和悅」的，夜半孤寂時，銀娣或許會感嘆平凡男人可以給她更多幸福。窗戶象徵「靈魂的眼睛」¹⁵，漆黑的窗，意味所見盡是黑暗與孤寂，反映銀娣空虛的心靈。張愛玲用市聲呈現性幻想的歷程，做為情欲的象徵，使小說傳達的「閨怨」內涵更加深刻。此外，張愛玲以出神入化的聽覺描寫技巧，將「虛」的聲音，形容得如實物般「掛」在窗前，男人的聲音彷彿也能被「看」見，張愛玲精妙的寫作技巧，同時也被讀者「看」見了。

有時，市聲象徵作者想傳達的思想。在〈桂花蒸 阿小悲秋〉的開頭，市聲烘托出「遺棄」的感覺，使全篇作品予人置身荒漠之感。小說開頭是主角丁阿小牽著兒子百順的手，站在高樓陽台聽見了市聲：

下面浮起許多聲音，各樣的車，拍拍打地毯，學校噹噹搖鈴，工匠搥著鋸著，馬達嗡嗡響，但都恍惚得很，似乎都不在上帝心上，只是耳旁風。（《傾城之戀·桂花蒸 阿小悲秋》，頁 116）

街市的喧鬧象徵生命力，但是在市聲底下的，是人被天地遺棄的蒼涼，這種被遺棄的感受與阿小的遭遇接近。

阿小是外國人哥兒達的傭人，雖然有一個小孩，但與「丈夫」並未結婚，生活完全靠自己。她有謀生的能力，獨自扛起養育兒子的重擔，有時還要拿錢接濟丈夫；因為沒有更多的錢成家，只能與丈夫分居。阿小平日的工作忙碌，藉著繁忙的工作使她暫時忘掉煩憂，工作令她有活力，張愛玲藉著呈現阿小的工作實況來強化這點，但是並未忘記揭露她充滿活力背後的悲哀：「（阿小）她看看百順，心頭湧起寡婦的悲哀。」（頁 116）沒有正式名份的女人，猶如被遺棄一般，這才是阿小最大的遺憾。小說開頭喧囂的市聲，與阿小同樣呈現活躍的生命力，但張愛玲是用最熱鬧的聲音，襯托最荒涼的景象及悲涼的心境，她感興趣的不是表面的喧囂熱鬧，而是裡面深沉的悲哀，她用熱鬧反襯裡面的

¹⁵ [英] Miranda Bruce-Mitford & Philip Wilkinson 著，李時芬、林淑媚譯：《符號與象徵：圖解世界的秘密》（臺北：時報文化，2009年1月），頁 234。



靜寂，認為那更接近「真實」。

張愛玲筆下的故事，悲、喜總是交纏著，企圖呈現人生的「不徹底」，是參差對照的美學，她也運用聲音和人物的遭遇對照。例如在〈花凋〉的結尾，敘述川嫦久病，「終日鬱鬱地自思自想」，她骨瘦如柴，只想早日結束生命，但市聲為她帶來了些許撫慰與希望：

街堂裡叮叮的腳踏車鈴響，學童彼此連名帶姓呼喚著，在水門汀上金雞獨立一跳一跳「造房子」；看不見的許多小孩的喧笑之聲，便像磁盆裡種的蘭花的種子，深深在泥底下。川嫦心裡靜靜的充滿了希望。（《第一爐香·花凋》，頁 222）

小孩子是年輕、新鮮的生命，「喧笑聲」象徵活力之花的綻放，對照逐漸步向死亡的川嫦，有一種淡淡的哀傷；小孩子像蘭花的種子，蘭花優雅美麗，花上的斑點據說代表基督的血¹⁶，小孩猶如上帝派遣的天使，他們的笑聲使川嫦覺得這「腐爛而美麗的世界」，並非絕對令人厭惡，她從聲音找到了希望，那是她整個悲劇人生中的一點光明，同時孩子們的笑聲更襯出她的悲哀。

市聲看似平凡，在張愛玲的筆下卻充滿了意象，能象徵平凡的喜悅，也能象徵男女情欲，或做出種種的對照，令人嘆完觀止。

（二）無線電、留聲機

除了市聲，張愛玲也在小說中大量運用無線電、留聲機的聲音，將自己熟悉的事物融入故事，使故事更貼近讀者的生活。無線電播放出來的聲音，常使張愛玲感到喜悅，她在散文〈中國的日夜〉說道：「快樂的時候，無線電的聲音，街上的顏色，彷彿我也都有份。」（《華麗緣·中國的日夜》，頁 301）她在家中聆聽無線電，走在街道上，也常聽見無線電播放著歌曲或新聞，創作時信手拈來，就成了重要的小說素材。

在張愛玲小說中出現的無線電聲音，具有豐富的意象，能傳達複雜幽微的情感，兼能鋪設特別的結構。在〈紅玫瑰與白玫瑰〉裡，無線電常代替人物傾吐心聲，例如藉烟鷗時常聽無線電的舉動，反映孤單的處境：

（振保）他不知道烟鷗聽無線電，不過是願意聽見人的聲音。（《傾城之戀·紅玫瑰與白玫瑰》，頁 89）

又如振保苦心經營好男人的形象，卻令他犧牲了許多：要放棄不合傳統妻子形象的玫瑰、不倫關係卻熱戀著的嬌蕊；必須孝敬母親、費心為弟妹的婚姻與謀事奔走。當振保發現妻子外遇後，他心中的牢騷與壓力，皆化為無線電的聲音宣洩而出：

樓下的無線電裡有個男子侃侃發言，一直說下去，沒有完。（《傾城之戀·紅玫瑰與白玫瑰》，頁 89）

¹⁶ 同前註，頁 83。



振保努力維持「好人」的形象，使他永遠得承擔許多責任，結果必然是一肚子說不完的牢騷、不平。

張愛玲也用換位的方式，將聲音替換為具體的人物。如振保撞見烟鵬與裁縫偷情，烟鵬慌亂之下，順手捻開了無線電：

又是國語新聞報告的時間，屋子裡充滿了另一個男子的聲音。（《傾城之戀·紅玫瑰與白玫瑰》，頁93）

無線電裡的「另一個男子」聲音指的是裁縫。振保對於鳩佔鵲巢、妻子偷情感到憤怒不滿，他沒想到自己和嬌蕊的「女主人與男客偷情」，竟在烟鵬和裁縫的身上重演，只是男客換了別人，女主角則是自己的妻子，對一向感覺「高高在上」的振保是巨大的打擊。

此外，張愛玲不寫夫妻爭吵或冷戰的場面，而是讓無線電的聲音引領讀者聯想，描寫振保不斷地為自己辯護：

客室裡大敞著門，聽得見無線電裡那正直明朗的男子侃侃發言，都是他有理。振保想道：「我待她不錯呀！我不愛她，可是我沒有什麼對不起她的地方……」（《傾城之戀·紅玫瑰與白玫瑰》，頁93）

在這裡又換位，由無線電的男子聲音代替振保發言，「振振有詞」地表現大男人主義和自以為是的心態。之後由烟鵬關上無線電的舉動，道出振保遭受妻子背叛的感覺是：

突然的堵塞，脹悶的空虛。（《傾城之戀·紅玫瑰與白玫瑰》，頁93）

「此時無聲勝有聲」，無線電被關上，像是摀住了振保的口，令他的不滿無從發洩，這突然的寂靜，更加強了振保心中憤恨、悲哀的心情。

而在〈創世紀〉的留聲機裡，重複播放三次的曲子〈陽關三疊〉，也使小說結構更緊密，主題更集中，並分別有著不同的象徵意義。〈陽關三疊〉出自唐詩人王維的〈渭城曲——送元二使安西〉：「渭城朝雨浥輕塵，客舍青青柳色新。勸君更盡一杯酒，西出陽關無故人。」此詩是朋友惜別時相互酬答的歌曲，全曲將四句詩重唱了三次，故有〈陽關三疊〉之稱，張愛玲在〈創世紀〉以此曲的「離別」主題，書寫三種人們一生可能遭逢的愁緒。

首先是「離開愛人」，滌珠得知毛耀球另有同居情人後，「不知為什麼，和他來往，時時刻刻都像是離別。總覺得不長久，就要分手了」（《張看·創世紀》，頁98），當時留聲機播放的〈陽關三疊〉，象徵她企圖割捨戀情的痛苦心緒：

她小時候有一張留聲機片子，時常接連聽個七八遍的，是古琴獨奏的「陽關三疊」，綑呀綑的，小小的一個調子，再三重複，卻是牽腸掛肚。……滌珠那張「陽關三疊」的唱片，被她撥弄留聲機，磕壞了，她小時候非常頑劣，可是為了這件事倒是一直很難受。唱片唱到一個地方，調子之外就有格蹬格蹬的嘎聲，直叩到人心



上的一種痛楚。(《張看·創世紀》，頁 98-99)

後來潑珠繼續和毛耀球來往，她的心境卻總是浮著一層淒涼，她在毛耀球的房間聆聽留聲機播放的「藍色的多瑙河」，正呼應她的心情：

華爾滋的調子，搖擺著出來了，震震的大聲，驚心動魄，幾乎不能忍受的，情感上的蹂躪。尤其是現在，黃昏的房間，漸漸暗了下來，唱片的華美裡有一點淒涼，像是酒闌人散了。……嘹亮無比的音樂只是迴旋，迴旋如意，有一種黑暗的熱鬧，簡直不像人間。(《張看·創世紀》，頁 116)

潑珠牽腸掛肚的是對毛耀球的情感，想割捨又柔腸百轉，心中萬分痛楚。這段情就像磕壞的唱片，永遠有瑕疵，卻讓她眷戀難捨、痛楚難言，即使兩人在一起，也會隨時提醒著她。後來，潑珠在毛耀球房間聆聽的「藍色的多瑙河」，其音也是「幾乎不能忍受的」，暗示她的心裡逐漸難以忍受這種三角關係的處境。

其次，〈陽關三疊〉是以潑珠祖母紫微的角度，訴說「女人遠離青春與富貴」之愁。在夜半時分，紫微回想從年輕到老的往事，想到自己從前也是美人，曾穿著「珠光寶氣，粉妝玉琢的」，天天坐在包廂裡看戲；但現在美人已老，家庭早已敗落，人生中未曾經歷真正的戀愛，以為愛情只有書裡才有，自己都覺得可悲，此時樓下傳來的〈陽關三疊〉曲，使氣氛格外清冷，烘托紫微的愁緒：

樓下的一架舊的小風琴，不知哪個用一隻手指彈著。「陽關三疊」的調子，一個字一個字試著，不大像。古琴的曲子搬到嘶嘶的小風琴上，本來就有點茫然——不知是哪個小孩子在那兒彈。(《張看·創世紀》，頁 131)

這段描寫將古琴的曲子換作由小風琴彈奏，刻意讓曲子與樂器彼此不調和，象徵紫微對一生的「茫然」感覺。

第三種是寫「希望的遠離」，〈陽關三疊〉象徵紫微對人生徹底的失望了，對下一代也失望，進而是更蒼涼的絕望：

樓下的風琴忽然又彈起來了，「陽關三疊」，還是那一句。是哪個小孩子——一直坐在那裡麼？一直靜靜地坐在那裡？(《張看·創世紀》，頁 132)

紫微對丈夫失望，她曾寄望兒子仰彞，但是兒子儘管安份，卻沒出息，只會伸手拿錢，而媳婦不但無能，還養出一些更「糊塗」的孩子(頁 132)。上例文中，彈琴的孩子是象徵希望，但在紫微耳中聽來，「希望」只是靜靜的坐著彈不協調的〈陽關三疊〉，「希望」並不會來到她的人生。張愛玲高明地運用曲調，將情感層層推進，演奏出人生的蒼涼與失落。



英國著名的音樂家馬利翁說：「聲音是聽得見的色彩，色彩是看得見的聲音。」¹⁷說明感官之間存在著交互作用，張愛玲也利用通感，讓留聲機的樂曲與觸覺相通，為人物編織幻想。如在〈第一爐香〉的開頭，薇龍只是普通的上海女孩子，張愛玲描述她第一晚入住在交際花出身的姑母家，聽見樓下象徵繁華生活的聲音：

薇龍一夜也不曾闔眼，才闔眼便恍惚在那裡試衣服，試了一件又一件；毛織品，毛茸茸的像富於挑撥性的爵士樂；厚沈沈的絲絨，像憂鬱的古典化的歌劇主題曲；柔滑的軟緞，像「藍色的多瑙河」，涼陰陰地匝著人，流遍了全身。才迷迷糊糊盹了一會，音樂調子一變，又驚醒了。樓下正奏著氣急吁吁的倫巴舞曲，薇龍不由想起壁櫥裡那條紫色電光綢的長裙子，跳起倫巴舞來，一踢一踢，浙瀝沙啦響。（《第一爐香·第一爐香》，頁48）

薇龍耳中聽見的是梁太太在家裡開宴會時，樓下留聲機播放的舞曲；手中觸摸的是各式各樣的華服。張愛玲用音樂與衣料，聯繫了聽覺與觸覺，使感覺通同一氣，具象化薇龍心中對榮華富貴生活之渴慕，薇龍的半夢半醒，更是富於想像與暗示的描寫。

無線電作為聲音的播放器，使它容易與其他元素結合，如果運用在文學作品中，例如揉合中國傳統戲曲，便能藉著戲曲本身的意義，於文字間隱含象徵。如〈金鎖記〉裡，七巧與長白母子相對抽煙，背景是無線電裡唱的冷戲：

七巧躺著抽煙，長白盤踞在烟鋪跟前的一張沙發椅上嗑瓜子，無線電裡正唱著一齣冷戲，他捧著戲考，一個字一個字跟著哼，哼上了勁，甩過一條腿去騎在椅背上，來回搖著打拍子。七巧伸過腳去踢他一下道：「白哥兒你來替我裝兩筒。」（《傾城之戀·金鎖記》，頁93）

冷戲指冷門戲或獨角戲，關鍵在於「冷」。崑曲「調用水磨，拍捱冷板」的音樂特質，使其細膩婉轉的音色，令整齣戲曲透出一股寒意，蘊含了悲壯、相思、無奈或蒼涼。張愛玲有意用聲音暗示母子扭曲的情侶關係，七巧腳踢兒子的模擬性愛描寫，¹⁸透過無線電傳唱的冷戲，緩緩呈現她對情愛的失望及與兒子的曖昧，手法頗類似電影《哪個少男不懷春》（*Murmur of the Heart*）中，少年與母親亂倫時，影片以柔和而規律的心跳聲，暗示母子間複雜的愛欲關係。¹⁹冷戲象徵七巧如同住在「冷宮」，只能從兒子尋求慰藉。

無線電，是張愛玲寫作上頗為特殊的表現手段，單獨做為道具，對推動情節發展也

¹⁷ 楊春霖、劉帆：《漢語修辭藝術大辭典》（陝西人民出版社，1991年），頁1129。

¹⁸ 七巧的腳含有性暗示，如姜季澤對她調情式捏腳（頁150），七巧捏自己腳溫柔的回憶想她錢的男人（頁166），還有七巧將小腳擱在兒子肩膀上，輕輕踢著他的脖子的模擬性愛描寫（頁171）。郭玉雯認為：「母親的腳不止符合西方理論中戀物的對象，對於中國女性的纏足而言，是更接近『陽具的替代物』。」郭玉雯：〈〈金鎖記〉與《怨女》比較研究〉，《臺大文史哲學報》第65期（2006年11月），頁169。

¹⁹ 《哪個少男不懷春》（*Murmur of the Heart*），導演為路易馬盧（Louis Malle），為1971年的作品，以孩子的眼光與視角看男女情事。本片最受爭議處，是少年羅蘭與母親的亂倫，男孩看到母親與情人約會，帶給他很大的心理衝擊，卻加深他與母親的親密連結。



有積極作用。如〈花凋〉中，川嫦轉開無線電聽廣播，一邊與章雲藩對話，一邊輕輕道：「我別的沒有什麼理想，就希望有一天能夠開著無線電睡覺。」雲藩笑道：「那彷彿是很容易。」川嫦卻道：「在我們家裡就辦不到。誰都不用想一個人享點清福。」（頁 212）川嫦聽無線電的比喻，說盡她在大家庭生活的苦處；而無線電機的微光在黑暗中營造神秘氣氛，令雲藩動情，兩人此時更確定彼此的心意。

另外，在張愛玲小說也常出現的留聲機播放唱片，也常用來象徵主角惡劣的情緒。除了前文所舉〈創世紀〉的潑珠之例，又如《怨女》的銀娣在婆家分產時吃虧，向裁判遺產的老太爺發出不平之鳴，她的聲音是：

駭異的寂靜簡直刺耳，滋滋響著，像一支唱片唱完了還在磨下去。（《怨女》，頁 101）

無線電、留聲機與唱片，是當時市民階層流行的娛樂，張愛玲以平易近人的事物，帶領讀者深入她的小說世界，這些從冰冷機器流瀉而出的聲響，所反映的其實是深邃的小說意義，也就是人間的殘酷與哀愁。

（三）鬼域之聲

除了俗世的種種聲音，張愛玲也描寫眾多的鬼域之聲，起著營造環境氛圍的作用，其筆下的人物隨時可能幻化為幽魂，在疑似鬼域的故事場景中飄蕩。²⁰夏志清在《中國現代小說史》指出，張愛玲善用鬼怪幻覺來暗喻，她筆下的描寫，大多帶著一種「陰森森的鬼氣」。²¹在張愛玲的小說裡，有許多鬼域和死亡意象的描寫，小至家庭婚戀關係的〈金鎖記〉、〈鴻鸞禧〉，大至敘述政治社會題材的《秧歌》、《赤地之戀》。唐文標在《張愛玲研究》說道：「張愛玲小說中的家庭，多不見人間煙火，不見生人氣息，沒有汗水歡顏，沒有親情和樂。但見陰暗溼冷，魑魅出沒，有森森陰氣，酸腐屍臭，自成一鬼魅世界。」²²鬼域，是張愛玲長久以來對世界的詮釋，剖析其小說裡的鬼域之聲，有助於理解其透視現實社會的方式。

張愛玲小說裡的荒涼鬼域，並沒有真正的死者，她善於利用聽覺描寫刺激讀者的想像，以大量的聲音進行敘述，因為聲音無形無色、過耳不留，捉摸不定的特質與鬼魂概念相似，有利營造陰氣森森、虛無縹緲的氣氛。這些鬼域之聲都有象徵意味，蘊含死亡的意象，如同恐怖電影的配樂，能夠引人進入那陰氣森森的世界。張愛玲又利用聲音描寫，處理人物內心的焦慮、不安、恐懼或擔憂，使心理幻象現形於文字之中，當某種聲音出現時，通常暗示鬼怪即將出現，或是鬼魂的存在，然而這些「鬼」並非真鬼，只是

²⁰ 張愛玲建構的小說世界，正是一座鬼域，此荒涼的鬼域體現了張愛玲的世界觀，並以白色凸顯家庭婚姻關係中情慾的死亡狀態，而筆下的女主角猶如飄飄蕩蕩的女鬼。鍾正道：〈蔥綠桃紅中的白色鬼影——論張愛玲小說中的白色〉，《東吳中文研究集刊》第 9 期（2002 年 9 月），頁 51-52。

²¹ 同註 1，頁 365。

²² 唐文標：《張愛玲研究·一級一級走進沒有光的所在》（臺北：聯經出版事業公司，1984 年 2 月），頁 30。



作者為了影射某事所設的象徵，能暗示人物的死亡或命運。鬼域裡，那些幽魅的聲音不但悲，而且哀慘，張愛玲常用墳場為比喻，如《半生緣》中，敘述曼楨被姐姐曼璐、姐夫祝鴻才軟禁，世均被蒙在鼓裡，他前往曼璐的住處尋找曼楨時，在屋外聽見女人的哭聲：

這座房子並沒有左鄰右舍，前後都是荒地和菜園，天寒地凍，四下裡鴉雀無聲。下午的天色黃陰陰的，忽然起了一陣風，半空中隱隱的似有女人的哭聲，風過處，就又聽不見了。世鈞想道：「這聲音是從哪兒來的，不會是房子裡邊吧？這地方離虹橋公墓想必很近，也許是墓園裡新墳上的哭聲。」再凝神聽時，卻一點也聽不見了，只覺心中慘戚。（《半生緣》，頁 219）

這裡將囚禁曼楨的房子暗喻為「墳場」，再暗示女人的哭聲是曼楨的聲音。這座花園洋房在顧母的口中「講究極了」、「豪華萬分」（頁 105），但對曼楨而言卻如同一座墳場，²³又像一座「魔宮」：

無論活到多麼大，她也難以忘記那魔宮似的房屋與花園，在恐怖的夢裡她會一次一次的回到那裡去。（《半生緣》，頁 256）

那一陣風像是「陰風」，傳說鬼魂出現前，總會有一陣讓人不寒而慄的風，突然颳起。女人的哭聲宛如女鬼哀泣，使人聯想到曼楨的哭聲，又彷彿是新墳上哭泣的家屬，正在為曼楨而哭。後來，世均在曼璐住處找不到曼楨，就打電話到顧家，發現全家已經搬走，使他覺得「簡直好像遇見了鬼一樣」（頁 232），曼楨失蹤的「疑案」，也因為聲音描寫，更蒙上一層詭異的色彩。

《秧歌》寫的是共黨治下的農村故事，為了表現農民的悲慘生活，小說中也出現鬼域之聲以營造氣氛。故事發生在解放初期的農村，由金根一家飽受飢餓的生活開始，到小說後半敘述給軍屬採辦年禮及排練扭秧歌的平常事，反映農民在不適應共產黨治理的情況下，可能產生的壓抑與反抗。小說主要的反面人物是王霖，他是共黨的代表人物，其「牛飲黑夜」的食夜獸形象暗示吃人——吃掉挨餓的農民，剝削農民以滿足自己。這種「人吃人」的殘酷，在小說中就以農民殺豬一節為代表，殺豬的聲音則渲染出恐怖感，暗示共黨的恐怖：

尖刀戳進豬的咽喉，也並沒有影響到牠的嗓音。牠仍舊一聲聲地嗥著。但是豬被殺的時候叫得太長久，也認為是不吉利的，所以叫到後來，譚老大就伸出一隻手來握住牠的嘴。過了一會，牠低低地咕嚕了一聲，彷彿表示這班人是無理可喻的。從此就沉默了。（《秧歌》，頁 134）

豬的喉嚨裡汨汨地流出血來，接了一桶之後，還有些流到地下，立刻來了一隻小

²³ 張愛玲描述空間怪異的氣氛，常用墳場形容，她在〈私語〉形容自己的家「陰暗的地方有古墓的清涼」，是「一個怪異的世界」。張愛玲：《華麗緣·私語》，頁 151。



黃狗，叭噠叭噠吃得乾乾淨淨。然後牠四面嗅過去，希望別處還有。（《秧歌》，頁 134-135）

他們讓那豬撲翻在桶邊上，這時候牠臉朝下，身上雪白滾壯的，剩下頭頂心與腦後的一攤黑毛，看上去真有點像個人，很有一種恐怖的意味。（《秧歌》，頁 136）

農民殺豬不是自願的，他們是受幹部所逼，不得已而殺豬給軍屬食用。張愛玲將屠宰的過程與豬的叫聲，描述得極為恐怖：豬隻被宰殺的叫聲尖銳淒厲，如同「生鏽的警笛」，失去制止敵人的作用。連續的嗥叫平板刺耳，一聲聲的，直到有人握住豬的嘴，就像農民在高壓統治下不敢發表意見，只能強裝笑臉、偽裝幸福，從側面揭示政治高壓下農民扭曲了的靈魂。死亡的豬被形容得像「人」，殺豬便有暗喻共黨殺人的意味。豬血流了滿地，象徵農民的血汗被壓榨殆盡，而舔血的小黃狗就像壓榨他們的統治者。統治者不惜壓榨農民滿足自己，豬臨死的哀號，彷彿是農民遭受剝削時的哀鳴與控訴。

在小說結尾，月香的丈夫、小孩都在暴動中喪生，她在心痛之下放火燒了糧倉，此時，排演秧歌曲的鑼仍舊拼命地敲著：

那不停的「嗒嗒嗒嗒」喚醒了一種古老的恐怖，彷彿那村莊正被土匪圍攻著。（《秧歌》，頁 186）

原本象徵喜慶與豐年的秧歌曲，在幹部對農民的屠殺慘劇下，成為恐怖的輓歌，似乎是超度那些在暴動中死去的農民，哀悼著那些無辜的生命。

到了《赤地之戀》，張愛玲就更直接以死囚淒慘的叫聲，描述一個沾染鮮血、如同「地獄」般的中國。在共產黨的土改制度下，大地變得荒涼、陰森，有如鬼域，張愛玲全面的建構了一個更血腥、可怕的「非人世界」。夏志清先生認為張愛玲此時的野心更大，要包括更廣的範圍，把共產黨暴政的形形色色和盤托出。²⁴小說中一段槍斃地主的情節，運用槍聲、烏鴉的叫聲和死囚的哀鳴，交織成滅絕人性的世界：

「砰！」十幾桿槍一齊響。雖然這曠野的地方不聚氣，聲音並不十分大，已經把樹上的鳥都驚飛起來，翅膀拍拍地響成一片，那紫灰色的城樓上也飛起無數的鳥雀。然後突然又起了一陣意想不到的尖銳顫抖的聲浪。撲倒在地下的一排囚犯，多數還一聲聲地叫喚，不住地掙扎著，咬嚙著那染紅了的荒草。「再放一槍！好好的瞄準！」民兵隊長漲紅了臉叫喊著。但是那些民兵不爭氣，都嚇怔住了，一動也不動。現在射擊的目標不是一排馴服的背脊了，而是一些不守規則的瘋狂地蠕動著的屍體。痙攣的手臂把地下的草一棵棵都拔了起來。那似人非人，似哭非哭的嗚嗚聲繼續在空中顫抖著。（《赤地之戀》，頁 72-73）

上例文形容死囚的哭聲「似人非人，似哭非哭」，猶如在地獄裡掙扎的鬼；他們的聲音「尖銳顫抖」，軀體「瘋狂地蠕動」，是被人性扭曲的連鎖反應。在高壓統治與濫用

²⁴ 同註 1，頁 367。



酷刑的迫害下，加害者和受害者沒有了人性和尊嚴，這便是張愛玲眼中的「鬼域」，她透過這些鬼域之聲，製造出心理上、意識上的恐怖，令人讀了，也從心底滲出一股寒意，具有強烈的感染力。

（四）戰火聲

張愛玲經歷過戰爭的洗禮，對她的人生影響極大，就在她即將大學畢業的前半年，香港與日本爆發戰爭，學校變成避難所，校方為了預防日本人竊取重要文件，而將所有學生的資料都燒掉，²⁵使她求學的梦想付之一炬，戰爭時的所見所聞，於她確實有切身的影響，她也將經歷戰爭的經驗融入小說之中。張愛玲在小說描述的幾場戰爭，表現的手法卻與一般作者偏重場面描寫不同，在她的小說裡少有視覺的戰爭場面，反而經常從聽覺的角度來感受戰爭，以砲火聲及巧妙的比喻，營造戰爭時的緊張氣氛，此為張愛玲書寫戰爭之特色。

例如〈傾城之戀〉的故事，是以 1941 年 12 月 8 日的香港之戰為背景，張愛玲描寫這場戰火的手法極為生動：

屋頂上架著高射炮，流彈不停的飛過來，尖溜溜一聲長叫：「吱啾呢呢呢呢……」，然後「砰」，落下地去。那一聲聲的「吱啾呢呢呢呢……」撕裂了空氣，撕毀了神經。淡藍的天幕被扯成一條一條，在寒風中簌簌飄動。風裡同時飄著無數剪斷了的神經尖端。（《傾城之戀·傾城之戀》，頁 223）

上文利用一連串的疊字，形容一聲聲的子彈破空之聲，就像人被剪斷了的神經，把人們在戰爭中緊繃到神經幾近斷裂的危急感，描摹得極為具體，給人強烈的印象。又如：

飛機蠅蠅地在頂上盤旋，「孜孜……」繞了一圈又繞回來，「孜孜……」痛楚地，像牙醫的螺旋電器，直挫進靈魂的深處。（《傾城之戀·傾城之戀》，頁 223）

在空中，有戰機來來回回地盤旋著，躲在屋裡的人們感到極度惶恐和害怕，而那恐懼到極點的感覺，彷彿是牙醫的鑽牙器直往人的心裡鑽，鑽到靈魂的深處，挫進最脆弱的地方，那是一種發自內心深處的恐怖。

接著，張愛玲將被炸彈轟炸時的巨響，形容得像是在釘棺材：

花園裡炸出一個大坑。這一次巨響，箱子蓋關上了，依舊不得安靜。繼續的砰砰砰，彷彿在箱子蓋上用錘子敲釘，搥不完地搥。從天明搥到天黑，又從天黑搥到天明。（《傾城之戀·傾城之戀》，頁 224）

²⁵ 張愛玲在〈我看蘇青〉一文說道：「在香港讀書的時候，我真的發憤用功了，連得了兩個獎學金，畢業之後還有希望被送到英國去……然後戰爭來了，學校的文件紀錄統統燒掉，一點痕跡都沒留下。」張愛玲：《華麗緣·我看蘇青》，頁 276。



炸彈轟炸地面的聲音，猶如關上木箱和鐵鎚敲擊木箱時的聲音。除了聽覺，還加上了視覺：炸彈轟然著地，整個世界像是變得昏天黑地，陷入一片黑暗，旋即又恢復光亮，接著炸彈再度投擲，又是一片黑。張愛玲以視覺光線的明、暗，來描摹聲響與聲響之間的停頓。木箱暗指「棺材」，當戰爭來臨，所有的人不正如被釘入棺材裡面，一起活埋了嗎？

在《易經》裡，張愛玲亦增添許多生動的形容來描述戰火之聲，例如她描述砲彈降臨時聲音的變化，是用歌聲來形容：

砲彈來了，悠然劃著長長的弧，吱啾啾啾一聲長叫。錐耳朵的高音像放大的蚊蠅嗡嗡聲，是鋼鐵鍊的假嗓，打算唱個通宵，還在最想不到的地方陡然降幾階，猝然停止。（《易經》，頁 240）

這裡將砲彈劃過天際的聲音，以另外的三種聲音比喻：形容子彈飛過的聲音像蚊蠅的嗡嗡，又如鋼鐵鍊般有金屬之聲，又如唱聲樂時的假音。再形容聲音的變化：音色會突然拔高，又忽然降階，最後猝然停止。此段描寫，將砲彈聲的音色、頻率和音波的變化，用極新穎的方式同時呈現出來。

在《小團圓》裡，有一段特別的戰火聲，是運用疊字和類句寫成，使整段描寫就像詩歌一樣地充滿韻律感：

啾潤唔唔！——又在轟炸。這一聲巨響比較遠，聲音像搖動一隻兩頭小些的大鐵桶，洪亮中帶點嘶啞。

啾潤嗯唔唔！這一聲近些。

昨天鎗林彈雨中大難不死，今天照樣若無其事的炸死你。

啾潤唔唔！城中遠遠近近都有隻大鐵桶栽倒了，半埋在地下。

啾潤嗯唔唔！這次近了，地板都震動，有碎玻璃落地聲。（《小團圓》，頁 63）

張愛玲用擬聲字「啾潤唔唔」、「啾潤嗯唔唔」模擬轟炸聲，疊字有著躍動感；而每一句摹聲後，夾以較為動態的描寫，例如說轟炸聲像倒翻或埋在地下下的「鐵桶」，點出「洪亮中帶點嘶啞」的音質特色。此外，音樂是時間的藝術，聲音的介入，使張愛玲的創作多了一種維度，開拓了創作的時空感，²⁶上例文運用長短句的形式，可塑造聲音快慢、輕重、緩急等時間性，也標示出韻律節奏，形成反復的美感，令這段戰火之聲的描寫，像極了一首關於戰爭的詩。

《赤地之戀》也以聲音描寫，作為主要書寫戰爭的手法。故事敘述劉荃因為傷心黃絹為了救他，而嫁給老幹部申凱夫，於是他帶著心碎到朝鮮前線參戰。在猛烈的戰爭中，劉荃聽見的戰火聲，反映了戰爭的慘烈情狀：

劉荃的左臂被什麼東西撞了一下，突然一陣麻木，他不得不用右臂去抱著它，像

²⁶ 劉鋒傑、薛雯、黃玉蓉：《張愛玲的意象世界》（寧夏人民出版社，2006年6月），頁164。



孩子們抱著洋娃娃的姿勢。他明白他是中了一鎗。這一停頓下來，剛才跑的時候不聽見的聲音全都聽見了。簡直像死而復甦一樣，耳朵裡轟然一聲，突然聽見那秘密的機關槍聲軋軋軋軋，槍彈的尖聲呼嘯，敵方的追擊砲發出那遲鈍而可怕的「喀爾隆！喀爾隆！」四周喊殺的聲音如同暴風雨似地沙沙響著。他覺得大家都瘋了，張大了嘴叫著，歪著臉，臉龐像切掉了一瓣的西瓜。（《赤地之戀》，頁226-227）

張愛玲的聲音描寫譬喻新穎，她將人在緊張的時候聽不見外面的聲音，形容為「死而復甦」，劉荃奔跑時像是死了，中槍後反而像死而復活，痛覺的刺激使他感覺自己的存在。接著，他聽見方才聽不到的機關槍聲，「軋軋軋軋」連串的擬聲疊字，是槍彈的呼嘯聲，加上追擊砲遲鈍的開炮聲和士兵們的喊殺，交織成一片，猶如戰爭中的交響樂，在這時刻，世界彷彿被「音樂」統治了，然而那卻是象徵死亡的「喪樂」。

張愛玲用心觀照自己的生活，從鑑賞音樂的經驗中得到啟示，賦予文字獨特的「音感」，搭配新穎的譬喻，為其描寫的戰火聲樹立了獨特的風格。

（五）婚禮的喪樂

張愛玲小說中書寫的另一種聲音，是來自不同的婚禮，這些聲音象徵女性在不幸婚姻的處境，起著預告人物命運之作用。

「婚姻如墳墓」，是張愛玲的小說裡時常出現的主題。對女子而言，不幸的婚姻如同「人間地獄」，張愛玲運用婚禮樂器如喇叭、鑼鼓、笛子吹奏的聲音，來製造死亡的意象，反映悲觀的婚姻觀，²⁷她筆下的結婚場面總被描述成出殯，而婚姻本身和舉行婚禮的場所則有如墳場，婚禮便是帶著新娘走入死亡以前要舉行的儀式，婚禮進行曲是新娘的送葬曲，新娘被描述成蒼白的屍首，一副淒慘哀愁的鬼相。結婚像去戰場赴死，殊無歡喜之情，女性在不幸的婚姻裡看不到希望。

在〈桂花蒸 阿小悲秋〉裡，住在阿小工作的哥兒達家樓上那對新婚夫妻，結婚時妝奩豐盛，有四個傭人陪嫁，使沒有辦過婚禮的阿小十分羨慕，張愛玲形容陪嫁的傭人：「那四個傭人，像喪事裡紙紮的童男童女，一個一個直挺挺站在那裡，一切都齊全，眼睛黑白分明。」（頁126-127）就是暗示婚禮如同喪禮。果然在小說結尾，阿小聽見樓上新夫婦吵架的聲音，是一段精彩的「婚姻喪樂」的描述：

樓上的新夫婦吵起嘴來了，訕訕響，也不知是蹬腳，還是被人推撞著跌到櫥櫃或是玻璃窗上。女人帶著哭聲唸唸囉囉講話，彷彿是揚州話的「你打我！……你打我！……你打死我啊！……」……樓上鬧鬧停停，又鬧起來然後。這一次的轟轟之聲，一定是女人在那裡開玻璃窗門，像是要跳樓，被男人拖住了。女人也不數

²⁷ 張愛玲於《怨女》寫道：「漂亮的女孩子不論出身高低，總是前途不可限量，或者應當說不可測，她本身具有命運的神秘性。一結了婚，就死了個皇后，或是死了個名妓，誰也不知道是哪個。」張愛玲：《怨女》，頁18。



落了，只是放聲嚎哭。哭聲漸低，戶外的風雨卻潮水似地高起來，嗚嗚叫囂；然後又是死寂中的一陣哭鬧，再接著一陣風聲雨聲，各不相犯，像舞台上太顯明地加上去的音響效果。（《傾城之戀·桂花蒸 阿小悲秋》，頁 136）

新婚夫妻打架、吵架的聲音，與戶外的風雨聲疊合，風雨在上例文最後化身這對夫妻，最後像冷戰一般「各不相犯」，如此戲劇化的描寫，像是對他們結婚時體面風光的排場進行嘲弄。表面風光的婚禮和婚姻，其實內在可能早已腐敗不堪，若不是處身在其中，恐怕無法了解箇中滋味，而外人如秀琴、阿小等，就更不能體會別人婚姻裡種種的問題和苦處。

又如《怨女》裡，描述玉熹迎親的婚樂像出殯的喪樂，又像軍樂，使婚禮充滿肅殺之氣：

沒叫小堂名，嗚哩嗚哩吹著，倒像租界上的蘇格蘭兵操兵。軍樂隊也嫌俗氣，不比出殯。所幸沒有音樂。（《怨女》，頁 175）

玉熹的新娘子的形象被形容成怪物：「那塊布不大，披到下頰底下，往外撇著，斧頭似的側影，像個怪物的大頭，在玉熹看來格外心驚。」（頁 176）像是說七巧將手執斧頭對著新娘砍下去，這一聲聲肅殺的婚樂，宛如催命符般，暗示著新娘未來被七巧虐待致死的命運。

此外，〈鴻鸞禧〉的玉清和大陸結婚時，婚禮上演奏的結婚進行曲，也被形容得有如輓歌一般：

樂隊奏起結婚進行曲，新郎新娘男女賓相的輝煌的行列徐徐進來了。在那一剎那的屏息的期待中有一種善意的，詩意的感覺；粉紅的，淡黃的女賓相像破曉的雲，黑色禮服的男子們像雲霞裏慢慢飛著的燕的黑影，半閉著眼睛的白色的新娘像復活的清晨還沒醒過來的屍首，有一種收斂的光。這一切都跟著高升發揚的音樂一齊來了。（《傾城之戀·鴻鸞禧》，頁 46）

結婚進行曲的音樂，除了帶來夢幻和詩意的男女賓相，也帶來形象有如屍首的新娘，新娘玉清像個冤鬼似的，她與丈夫的合照是：「把障紗拉下來罩在臉上，面目模糊，照片上彷彿無意中拍進去一個冤鬼的影子。」連她單獨拍攝的結婚照：「白禮服平扁漿硬，身子向前傾而不跌倒，像背後撐著紙板的紙洋娃娃。」（頁 47-48）也令她像個假人。玉清的婆家有刻薄的小姑、無能的婆婆，可想而知，這樣的婚姻生活恐怕不好過，盛大婚禮背後的真相，就如婁太太所說的：「並不是那回事。」（頁 48）

張愛玲筆下所寫，幾乎都是怨偶殘缺的關係；她翻來覆去吟唱的，無非是不幸的婚姻，反映她的婚姻觀，這或許可從她描寫母親的婚禮細節中，得知她所受到的影響。《易經》的主角琵琶是張愛玲的自況，琵琶的母親露，就是影射張愛玲的母親黃素瓊。小說描寫露結婚那天，迎親的吹鼓聲就像戰場的號角聲那樣悲壯：



她向母親與祖先叩頭道別，被送上了花轎，禁閉在微微波盪的黑盒子裡，被認定會一路哭泣。鞭炮給她送行，像開赴戰場的號角。開道的吹鼓手奏出高亢混亂的曲調，像是一百支笛子同奏一首歌，卻奏得此前而彼後，錯落不整。他們給她穿上了層層的衣服，將她打扮得像屍體。死人的臉上覆著紅巾，她頭上也同樣覆著紅巾。注重貞節的成見讓婚禮成了女子的末路。她被獻給了命運，切斷了過去，不再有未來。婚禮的每個細節都像是活人祭，那份榮耀，那份恐怖與哭泣。（《易經》，頁 165）

這裡用聲音製造死亡意象，將原本應是喜氣熱鬧的婚樂，轉化為死亡的喪樂，像兩軍開戰前吹響的號角，令婚禮氣氛變得異常殘酷。笛子聲音錯落不整，新娘的心情想必紊亂不安；整場婚禮宛如「活人祭」，純潔的新娘打扮得像具屍體，一步步走上紅毯另一端，也走上女子的末路，未來迎接她們的不是幸福美好，而是吞噬生命的黑洞，令人顫慄。張愛玲在此直露的抨擊「吃人的禮教」，她說現今禮教退流行，母親的犧牲失去了意義，卻也喚不回失去的人生（頁 165），從她的描述中，能得見其對於母親所受的心理折磨，能夠理解而寄予同情之意。

張愛玲藉著聲音描寫渲染氣氛，為悲劇場面增添哀戚情緒，在喜事中注入悲音，使得以參差對照，照映真實的人生百態，又將筆下眾多的「人間地獄」，運用聲音加以隱喻和描述出來，反映她對現世人生種種陰暗面的洞見觀瞻。

四、結語

心理學家榮格為象徵下的定義是：「術語、專有名詞或是日常生活中常見的圖像，它們除了常規的明確涵義外，還有一定的內涵，甚至包括一些我們尚不得而知的內在隱喻。」²⁸張愛玲的小說隨處可見巧妙的象徵和隱喻，充滿豐富的意象，是其創作的一大特色，其聽覺描寫亦為意象之一，且蘊含著深刻的寓意。

張愛玲小說中的聽覺描寫，主要表現在兩方面：一是揭示人物的內在世界，將人物不自覺的心理活動，以意象隱喻出來，用於挖掘人物藏在潛意識或心底的秘密，呈現人物的形象、心聲、情感與人性，同時具有鋪陳小說情節的作用。二是藉著聲音捉摸不定的特性，營造環境氛圍，形塑虛幻的外在世界，在張愛玲晚期的作品《秧歌》與《赤地之戀》中，更運用眾多的聽覺意象，描繪出鬼域之聲，寄託張愛玲對故事裡的個人、家庭、社會制度的看法。此外，張愛玲又將自己的婚姻觀，注入聽覺的描寫，讓婚姻如同墳墓，婚禮音樂宛如喪樂，使小說更具意義。

「此中有人，呼之欲出」，是張愛玲的聽覺審美主張，反映在小說的聽覺描寫風格上，她認為吸引人的音樂都脫離不了人的存在，因此所創造的意象，均由生活而來。小說裡的聲音取材多樣，舉凡人聲、物聲、自然環境聲音，皆為其所用。張愛玲喜愛小市

²⁸ [英] David Fontana：《象徵的名詞》（臺北：知書房出版社，2007年5月），頁3。



民的生命力，對俗事、俗物的喜好與追求，幫助她從巨大的黑暗找到活路，令她的生命浮現亮光，影響創作甚多，加上悲觀的人生態度，其聽覺描寫，亦透顯著張愛玲式的蒼涼。張愛玲藉著描寫聲音來鋪陳情節、塑造人物、烘托氣氛，運用參差對照的寫法，著重挖掘與呈現在繁華、喜悅底下，那些令人難堪的真相。

儘管張愛玲的小說中，關於聽覺的描寫處處瀰漫著哀愁，但她仍然肯定人性的光明面，她在散文〈燼餘錄〉寫道：「在那不可解的喧囂中偶然也有清澄的，使人心酸眼亮的一剎那，聽得出音樂的調子，但立刻又被重重黑暗擁上來，淹沒了那點瞭解。」（《華麗緣·燼餘錄》頁 64）她相信，人性的普遍陰暗所導致人與人的隔膜中，仍存在著清澄的微光，這點偶然的瞭解，使人性惡的層面埋藏了善的種子，同時她亦珍惜生活中的喜悅，而那些喜悅，有相當的部份來自於真實而簡單的俗世聲音。



引用書目

- 〔美〕Diane Ackerman (黛安·艾克曼):《感官之旅》(臺北:時報文化,2007年5月)。
- 〔英〕David Fontana:《象徵的名詞》(臺北:知書房出版社,2007年5月)。
- 〔英〕Miranda Bruce-Mitford & Philip Wilkinson 著,李時芬、林淑媚譯:《符號與象徵:圖解世界的秘密》(臺北:時報文化,2009年1月)。
- 唐文標:《張愛玲研究·一級一級走進沒有光的所在》(臺北:聯經出版事業公司,1984年2月)。
- 夏志清:《中國現代小說史》(香港:中文大學出版社,2001年)。
- 張愛玲:《張愛玲典藏》(臺北:皇冠文化出版有限公司,2010年4月)。
- 張愛玲:《張愛玲全集》(臺北:皇冠文化出版有限公司,1991年8月)。
- 楊春霖、劉帆:《漢語修辭藝術大辭典》(西安:陝西人民出版社,1991年)。
- 王安憶:〈世俗的張愛玲〉,《張愛玲評說六十年》(中國華僑出版社,2001年8月)。
- 余志平、黎翠萍:〈論張愛玲小說創作中的音樂描寫〉,《湖北大學學報》(哲學社會科學版)第33卷第1期(2006年1月)。
- 郭玉雯:〈〈金鎖記〉與《怨女》比較研究〉,《臺大文史哲學報》第65期(2006年11月)。
- 張瑞芬:〈童女的路途——張愛玲《雷峰塔》與《易經》〉,收錄於張愛玲:《雷峰塔》,(臺北:皇冠文化出版有限公司,2010年9月)。
- 黃宗慧:〈自戀及其不滿——《女性自戀》〉,《誠品好讀》(2005年7月)。
- 賈平凹:〈讀張愛玲〉,《張愛玲評說六十年》(中國華僑出版社,2001年8月)。
- 劉鋒傑、薛雯、黃玉蓉:《張愛玲的意象世界》(寧夏人民出版社,2006年6月)。
- 鍾正道:〈蔥綠桃紅中的白色鬼影——論張愛玲小說中的白色〉,《東吳中文研究集刊》第9期(2002年9月)。



The study of Zhang Ailing works' description about “Hearing”

Kao, Shih-chia

Abstract

Zhang Ailing had always excelled at describing “Desolation” in her novels. One of her real work features is her description of hearing. Through a variety of sounds she painted pictures of life and expressed her feelings and thoughts. Her novels are flowers of language and full of sadness, which derived from she being pessimistic about her life. When Zhang goes beyond plain narrative, her descriptions are bare but abound with any very picturesque quality. The narrative about music in her stories is often pouring forth sad hunting melodies.

It is so detailed and so ruthless in its searching delineation of characters that there is need for any attempt to convey atmosphere by hearing descriptions.

She knew her characters thoroughly and had a clear picture of each one's looks, speech, and thoughts. Its theme lets the readers deeply understand her story and thoughts. She experienced the life of dull earthlings, and then wrote down her novels by describing a variety of sounds.

Keywords : Zhang Ailing, Hearing description, Sound, Music,
Sound of the Pandemonium

扮仙戲中大醉八仙劇情溯源之研究 ——以朱有燉的《蟠桃會》及《瑤池會》為探討對象

陳伯謙*

提 要

扮仙戲是臺灣民俗信仰活動中常見的外臺戲演出，舉凡神明聖誕之時，為了酬神、謝神還願，往往都在神誕時於廟口前方演出外臺戲。演出正戲前必先來段扮仙戲謝神，當今扮仙戲演出常見有大醉八仙、三仙會與天官賜福；然而最常見的則是八仙戲的演出。大醉八仙與道教信仰息息相關，尤其臺灣民間信仰相當興盛，固然外臺戲演出多半是依附於信仰活動。因此扮仙戲演出的源頭是本論探討之重點。

宋元時期的院本雜劇已有同名的《八仙會》、《瑤池會》，可惜未有劇本可考；直到明代時，因道教的興盛，加上八仙人物廣泛用於慶壽劇，雖然多為教坊劇、討好皇帝皇后，但卻也可能成為當今扮仙戲的源頭。本文試以扮仙戲中的大醉八仙與朱有燉的《蟠桃會》與《瑤池會》做對照，期望能探究大醉八仙與明代慶壽劇之間的關係。

關鍵詞：大醉八仙、八仙、慶壽戲

* 現為國立嘉義大學中國文學系研究所碩士生



一、前言

扮仙戲是目前臺灣神明聖誕時最常見的慶壽劇演出，也成了民俗信仰活動中不可或缺的一環，現今扮仙戲的演出大同小異，最常見就是醉八仙、三仙會及天官賜福三齣，扮仙戲演出的人物角色中則以八仙及福祿壽三仙為主要；然而這些戲劇的演出並非憑空而生，而是有其演出的歷史淵源及意義。

臺灣當今所演出之扮仙戲是從宜蘭落地掃時期的歌仔戲所傳承，落地掃時期的歌仔戲，裝扮、扮相簡單，在神明聖誕時會有遶境活動，此時落地掃演出中就有祝壽的劇情演出。爾後為了更尊敬神明，扮仙戲的演出也就開始比較正式隆重；例如注重扮相與穿著，以示演出時對於神明之尊敬。¹

回顧中國戲曲的發展，南宋、金朝時期，南宋雜劇與金院本就曾出現過與八仙有關之劇本，如《瑤池會》、《八仙會》等，可惜並未留下劇本可考。²直到元代以後，雜劇開始有以八仙人物為主要演出的劇本，元代雜劇大家馬致遠，也作有不少度脫劇，如以南柯一夢為背景故事的《邯鄲道醒悟黃梁夢》、《呂洞賓三醉岳陽樓》、亦或是谷子敬的《呂洞賓三度城南柳》。元代時多以神仙度脫劇為主，到了明代以後，則多以及祥喜慶的八仙慶壽戲為主。現在可考知的八仙慶壽劇目有十二種，其中有九種流傳³；無名氏作品如《慶昇平群仙祝壽》、《眾群仙慶賞蟠桃會》，而朱有燉作品就有四齣的慶壽劇，如本文要探討的《群仙慶壽蟠桃會》與《瑤池會八仙慶壽》，另著有《福祿壽仙官慶會》及《東華仙三度十長生》等。⁴本論將探討的劇本則是扮仙戲中的大醉八仙戲與朱有燉所作之《群仙慶壽蟠桃會》與《瑤池會八仙慶壽》之關係探討。⁵

大醉八仙戲與《蟠桃會》、《瑤池會》兩齣之關係，主要是大醉八仙演出之內容主要是喜慶、祝壽為主，而醉八仙的演出有其求願、祝壽、祈福之意含，與此二齣的慶壽意義相同。但大醉八仙演出內容是否與《蟠桃會》與《瑤池會》兩雜劇有關聯，則是促使筆者想要探討的主因。當今臺灣扮仙戲的演出內容，套路都相同，不論醉八仙、三仙會或天官賜福等常見扮仙戲，演出都是相去不遠。但一個戲劇的演出，必有其淵源、並非憑空而生；惜今日扮仙戲演出並未有劇本可查，只可從劇團口述大略得知它的演出。

本文將試以扮仙戲常見的大醉八仙作為探討，期望能追溯大醉八仙在明代神仙慶壽劇是否與朱有燉的《蟠桃會》與《瑤池會》兩齣雜劇有關，及雜劇內容與當今大醉八仙中的蟠桃會或瑤池會之關聯。

¹ 筆者於 2011 年 9 月 7 日田野調查訪問高雄新美興歌劇團團主周祥融先生時，所得知臺灣扮仙戲最初的源流。周團長也提到歌仔戲演出時扮仙有時也會有所不同，舉凡神明慶壽時若是大型公演活動，演出的扮仙就會是三仙會；其原因是三仙在服裝上是一致的，因此較為整齊，也是對於神明的尊重。

² 周貽白：《中國戲曲史》（臺北：木鐸出版社，1986 年 6 月）頁 59。

³ 王漢民：〈八仙戲曲及其文化意蘊〉，《中國戲曲學院學報》第 24 卷第 4 期（2003 年 11 月），頁 35。

⁴ 楊家駱主編：《全明雜劇》（臺北：鼎文書局，1975 年），卷 4。

⁵ 以下則稱兩齣劇本為《蟠桃會》與《瑤池會》。



二、扮仙戲與慶壽劇之演出與產生背景

臺灣扮仙戲的演出多以歌仔戲與布袋戲最為常見，舉凡廟會、酬神及神誕時，多有外臺戲的演出；其中若是配合廟會、神誕之大活動時，夜晚所安排的公演同樣也會演出扮仙戲謝神。⁶外臺戲較為純樸，演出酬神戲是民間表演活動最主要的因素，因此其祭典儀式性勝於演劇的藝術性。而外臺戲在正式演出前⁷，必先演出「吉慶戲」，俗稱之扮仙戲；目的除慶壽神誕外，也同是為民眾祈福，使得神與人之間的關係在扮仙的過程中，得到融合。⁸

明代時，因宗教環境與文化政策之影響，神仙戲曲得以獲得大力的發展。上層統治者對於道教的利用與信奉為道教神仙戲曲的興盛得到有利的環境，開國君王朱元璋本身篤信佛教，因此開國之時還是以佛教信仰為主；而佛教發展的同時，道教也得以順利向上發展。爾後的皇帝同樣重視宗教之發展，且重視道教更勝於佛教，如明世宗對於道教是最為崇信。明初時，朱元璋即十分重視戲曲的教化作用，並藉由戲曲來教育他的皇子皇孫；也因為統治者對於戲曲的重視，加上宗教之提倡，故而影響明代神仙戲曲的發展。⁹以下則就宗教活動、民俗信仰等影響，與其慶壽戲做分別探究。

（一）戲曲、統治者與宗教信仰之關係

中國歷代統治者擁有相當之權力，而其政策可以使一個朝代走向不同的面貌；南宋以後，中國戲曲就一路發展至民國以後，一脈相承、呈現每個時代不同的變化。而在宋金院本中就已經出現同名之劇本如《瑤池會》、《八仙會》，惜未能留下劇本。

進入明代以後，因宗教信仰政策使然，從開國之祖朱元璋開始，基於皇帝對於教育子孫及人民的想法，因此對於普通娛樂民眾之戲曲採取十分嚴酷之政策，如限制表演者、演出內容、演出時間等，並壓抑人們思想，維持封建統治¹⁰；雖然戲曲發展受到了影響，卻又造就了宗教神仙戲曲的發達。道教得以在明代開國支出受到發展，主要是朱元璋利用道教來為其服務，大造他是所謂「真命天子」的輿論；¹¹待他統一中國以後，大力倡導道教。但朱元璋鑑於元末時道教濫於發展、道士的墮落等因素，使得明初時他對佛道二教都有嚴格控制的政策；並且整頓宗教活動，舉凡建醮活動是不可任意之舉行。明代皇帝中又屬嘉靖皇帝對於道教的推從更是不遺餘力，無論什麼事都要請神賜福、若有靈驗，並定建醮還願慶祝，且嘉靖皇帝為其父母和自己加封道號，並寵信道士；

⁶ 同註 1。

⁷ 外臺戲即指歌仔戲與布袋戲的演出。

⁸ 林茂賢：《歌仔戲表演型態研究》（臺北：紅螞蟻圖書股份有限公司，2006年7月），頁53。

⁹ 王漢民：《道教神仙戲曲研究》（北京：人民文學出版社，2007年2月），頁45-47。

¹⁰ 同上註，頁47。

¹¹ 相傳朱元璋母親孕妊他時，吞吃了道士給的藥丸，故他降生之時有紅光滿室之異兆；他起兵後也經常得到道士周顛仙和鐵冠道人張中等指點和幫助。所以朱元璋在即位後對於道士是相當之禮遇。以上參閱：謝路軍：《中國道教源流》（北京：九州出版社，2004年11月），頁105-106。



而信奉道教最大動力也與道教最終目標長生成仙有關；因此慶壽劇的內容多半以長生的內容相關，祈求長命百歲，因此道教八仙人物、福祿壽、東華帝君、南極星君等人物一併都在慶壽劇中為要角。¹²

朱有燉是明代雜劇中的八仙慶壽戲曲中少數有名的作家，其他作者多半是無名氏，而他卻是明朝初年的皇室成員。朱有燉生於明洪武時期（1379年）¹³，其父親是朱橚是朱元璋第五個兒子，雖說朱有燉是皇室家族，但因明代皇室家族的蠻橫，導致朱有燉與其父親都曾遭逢流放，爾後更因兄弟之間不合的問題，威脅到朱有燉自己的性命。¹⁴雖然命運較為坎坷，但在家族內鬥中平息後的十年，卻是朱有燉最快樂的時期，這期間有多次吉慶喜事，在雜劇中可以充分得到反映，也是多產時期。¹⁵

統治者與宗教政策的實行，其實大大影響著朝代戲曲的發展，明代篤信道教皇帝除上述的明世宗外，也有英宗、景帝……等人，期望的都是希望能成仙。最高統治者對於道教的崇信與利用直接影響到官僚階層與普通民眾的宗教信仰，這也替神仙戲曲提供十分有利的成長環境。¹⁶對此，宗教因素與統治者的政策是相輔相成、進而影響神仙戲曲的發展，但也因為狹隘的發展，確實也造成了神仙戲曲內容呈現大同小異的致命傷。

臺灣當今扮仙戲的演出，多半與宗教活動相結合，舉凡廟會、神誕或作醮之時廟方為了與神同慶及替大眾帶來祈福，扮仙戲的演出是不可或缺的一環。然而臺灣宗教信仰相當自由，且呈現出佛道二教融合的現象，過去可能是道教信仰的廟宇才有扮仙戲的演出，但當今臺灣佛教寺廟、民間信仰之廟宇等，一旦遇到神誕時也會有扮仙戲的演出；¹⁷在宗教信仰的互相影響下，扮仙戲的演出也就在宗教活動當中扮演重要角色。

（二）扮仙戲與慶壽劇演出及時代背景

據筆者訪問新美興團主周先生得知，臺灣扮仙戲確切演出年代已不可考，然而從《臺灣通史》〈風俗志·演劇〉中可知，臺灣於清代時就開始在迎神賽會時有戲劇的演出。

¹² 謝路軍：《中國道教源流》（北京：九州出版社，2004年11月），頁105-137。

¹³ 朱有燉，生於明太祖洪武十二年正月十九日生，洪武二十四年時受冊為周世子，仁宗洪熙元年嗣為周憲王。朱有燉是明太祖第五子周定王橚的長子。全陽子、全陽翁、老狂生、錦窠老人、梁園客、誠齋等都是他的別號；而卒於明英宗正統四年，享年六十一歲，諡曰憲。參閱曾永義：《明雜劇概論》（臺北：學海出版社，1999年4月二版），頁221-222。

¹⁴ 朱橚共有十五位子嗣，而朱有燉雖然有結婚但一生當中未有小孩；就在朱橚死後，朱有燉也成了合法繼承人，並正式封為周王。他父親生前吩咐，將朱有燉的長子領為己子，當時小孩也才幾個月大。後來朱有燉越來越喜歡這孩子，在朱橚死後這孩子也長大成人。然而朱橚死後，朱有燉身體也一直不好，此時朱有燉就堅持要將孩子要回，以增加他自己繼承封號的機會，但朱有燉也讓步將孩子還於朱有燉。後來因在朱棣兒子朱高燾的封地意外發現一封信，意思是要與朱橚的兒子一同反叛，調查後則發現朱有燉還曾想殺害朱有燉，也因這件事朱有燉被免官貶為平民。參閱 Wilt L. Idema 著，張惠英譯：《朱有燉的雜劇》（北京：北京大學出版社，2009年3月），頁9-10。

¹⁵ 同上註，參閱頁10。

¹⁶ 同註8，頁46-47。

¹⁷ 筆者於2011年5月採訪嘉義縣番路鄉紫雲寺主委巫春金先生，及吳鳳廟管理徐宏文先生所得知此兩間廟宇同樣有扮仙戲的演出。



扮仙戲中大醉八仙劇情溯源之研究——以朱有燉的《蟠桃會》及《瑤池會》為探討對象

夫臺灣演劇，多以賽神，方里之間，釀資合奏。村橋野店，日夜喧闐，男女聚觀。履舄交錯，頗有驩虞之象。¹⁸

除《臺灣通史》記載外，也有其他文獻有相關之記載。¹⁹而臺灣扮仙戲的演出，不外就是為了民間宗教節慶，甚至是替長輩祝壽而產生；陳玲玲提到，戲劇是依附在民間的活動，廟會。即是以酬神為目的，是臺灣戲曲中重要的發展方式之一。在〈臺灣扮仙中的八仙〉一文中說到：

蓋先民移臺時，由於當時的政治措施欠妥，地理環境不佳，對於他們的生存，均為不利，於不得已中，只好祈護於神明，因而廟宇大興，醮祭頻繁，演戲酬神的活動，自然也跟著蓬勃起來，戲劇與宗教由此結下不解之緣。²⁰

臺灣社會從明鄭以後就屬移民社會，多半從東南沿海省份所遷入，從明鄭時相關將領或人民，直到清代時都有不少漢人的移入；甚至是 1949 年國府撤退來臺的人士，都屬移民社會中的成員。因此信仰成了移民者的精神支柱，移民者成立廟宇或祠堂後，形成一個聚集地，並在神誕時感謝神明保佑，進而請戲謝神。

宗教活動造就一個特色、卻又制式化的戲曲演出，扮仙戲演出多重儀式與其演出意義；而扮仙戲演出多是臺灣民間野臺戲式的演劇活動，並與宗教信仰、歲時節慶、生命禮俗有密不可分之關係。林茂賢在〈臺灣扮仙戲的象徵意義〉中提到：

民間演戲多因廟會、神誕、酬神、還願、婚喪、彌月等名目，因此，民間演戲除基本的娛樂功能之外，更具有祈福酬神的宗教意義。傳統戲劇多在外臺表演且非純粹表演藝術，而宗教儀式之一部分，俗諺說：「誤戲誤三牲」，意謂耽誤演戲等於耽誤祭典儀式。²¹

由此可看出，扮仙戲演出背景，即是在宗教活動當中佔有相當地位；同時依附在宗教活動等慶典之中，而這卻也成為外臺戲演出的最大困境，因為這些民間劇團必須仰賴宗教活動才有戲可演。在這樣的演出背景下，仍有許多外臺戲繼續在支撐演出，除繼續保有傳統外，也寄望讓外臺戲有繼續演出的機會。

慶壽戲最初始於宋元時代，神仙慶壽劇就在宋金雜劇院本劇目中出現。²²然而到了

¹⁸ 連橫：〈卷二十三·風俗志〉，《臺灣通史》（臺北：黎明文化事業，1985年1月），頁585。

¹⁹ 據陳玲玲〈臺灣扮仙中的八仙〉一文中提到，除《臺灣通史》有類似記載外，尚有《清代風俗志》云：二月二日各州里逐戶鳩金演戲，為當境土地慶壽誕。《鳳山縣志》云：俗尚演戲，凡寺廟佛誕，擇樹人以主其事，名曰「頭家」，斂金於境內，演戲以慶，鄉間亦然。《諸羅縣志》云：家有喜，鄉有期會，有公祭，無不以戲者。除以上還有其他文獻中都有記載，可以確定的是，臺灣從清代開始已有固定的酬神戲演出。參閱陳玲玲：〈臺灣扮仙中的八仙〉，《中華文化復興月刊》（1981年6月），頁46-47。

²⁰ 陳玲玲：〈臺灣扮仙中的八仙〉，《中華文化復興月刊》（1981年6月），頁46。

²¹ 林茂賢：〈臺灣扮仙戲的象徵意義〉《傳統文學的現代詮釋》（中華文化與文學學術研討系列，臺北：文史哲出版社，1998年），頁35。

²² 王漢民在《道教神仙戲曲研究》一書中提到，現存的宋金雜劇院本劇目中有許多神仙故事劇，可以確定為神仙祝壽喜慶類的有《宴瑤池鬪》、《瑤池會》、《蟠桃會》、《王母祝壽》、《八仙會》五種，但有無劇



明代以後更是十分盛行，如黃眉翁、廣成子、南極仙、三官、福祿壽、王母、麻姑、八仙等神仙都成為明代慶壽劇描寫的對象。這些神仙都會攜帶長生不老藥及各種稀奇罕見的寶物來祝賀人間壽誕，其中最受歡迎的是八仙慶壽劇。²³

明代初期雜劇多為宮廷雜劇，所謂宮廷雜劇則有御用文人劇作、宮廷藝人劇作、藩王劇作等；本文所探討朱有燉即是列為藩王劇作。²⁴此時期的宮廷雜劇中，最能體現時代氣魄的宮廷藝人所創作的就是歷史故事劇與神仙道化劇。此時的神仙道化劇即意指專供節令慶壽供奉之用的劇本，這些劇本存在的價值並不在於他們一味的祝壽頌盛的表層，而在於它們深層所反映出的新興漢族大一統社會人們神奇而恢宏的想像力，舉凡八仙過海、眾神仙赴王母蟠桃會、大鬧天宮等等²⁵；這些劇本都是需附有豐富的想像力。八仙慶壽、蟠桃會帶來喜慶吉祥，也是明代宮廷雜劇中的特色之一。因此由此可推，八仙慶壽戲可說是始於宋元時期，盛於明代時期；且影響爾後慶壽的習俗演出，無論是神誕或一般人的壽誕，都會有慶壽戲的演出，表示吉祥喜氣。

明代時十分興盛神仙慶壽劇，但這些劇本多以教坊為皇帝、皇后等慶壽演出而編演的戲；與本文探討的《蟠桃會》與《瑤池會》實屬不同。本文是以朱有燉劇作中屬於神仙慶壽的劇本之其中兩篇，進而與今日扮仙戲演出的淵源與差異。慶壽劇固然可以得知淵源在宋元，興盛於明代；但因時代的不同，今日的扮仙戲與明代朱有燉所作兩篇《蟠桃會》與《瑤池會》之淵源是否相同，將是探討的重點。

三、大醉八仙與《蟠桃會》與《瑤池會》演出內容之關係比較

（一）大醉八仙的演出內容

扮仙戲中常見的演出即是大醉八仙的戲碼，據筆者田野調查之原因，主要是因為大醉八仙的儀式同時具有祈福、還願、祝壽之意義，比起三仙會、天官賜福等，更具有多重祝壽功能。雖然大醉八仙功能有三種，但每當廟會活動、神誕時所聘請劇團的大型公演時，為求對神仙的尊敬，扮仙戲則改演服裝一致的三仙會。²⁶

大醉八仙演出主要角色為漢鍾離、呂洞賓、張果老、曹國舅、韓湘子、藍采和、鐵拐李及何仙姑，當中何仙姑是唯一的女仙；大醉八仙演出場合多在某神聖誕千秋時演出（見附圖一）。演出情節方面，首先會由瑤池金母邀請八仙前往祝賀，並取出瓊漿宴請

本留存王漢民並未在書中提到；因此也很難斷定劇本是否存在。以上參閱：王漢民：《道教神仙戲曲研究》（北京：人民文學出版社，2007年2月），頁175-176。

²³ 王漢民：〈八仙戲曲及其文化意蘊〉，《中國戲曲學院學報》第24卷第4期（2003年11月），頁35。

²⁴ 藩王劇作是指藩府親王以天潢貴為胄的身份從事被目為下賤的戲曲活動，這在戲曲史上可以說是極少有的，然而在明初時期卻成了宮廷劇場的主要力量。當中兩位代表一位是寧王朱權，另一位就是周王朱有燉。參閱徐子芳：《明雜劇研究》（臺北：文津出版社，1998年1月），頁16-23。

²⁵ 同上註，頁23。

²⁶ 於2011年9月7日田野調查訪問高雄新美興歌劇團團主周祥融先生時所得知。



扮仙戲中大醉八仙劇情溯源之研究——以朱有燉的《蟠桃會》及《瑤池會》為探討對象

眾仙，八仙喝過後則酩酊大醉酒，步伐則會呈現蹣跚。林茂賢的〈臺灣扮仙戲象徵意義〉中提到演出過程：

八仙的表演過程當中，首先會由瑤池金母上臺演唱「點絳脣」，並說明今日乃某神生日將邀集八仙前往祝賀。之後漢鍾離、李鐵拐、張果老、曹國舅、呂純陽、韓湘子、藍采和、何仙姑依序上場唱「粉疊兒」，而後齊至瑤池金母，一齊駕著祥雲前往華唐慶賀。到了華堂眾仙各吟詩一首祝賀，之後瑤池金母取出萬年瓊漿，排開酒筵開飲，臺上眾仙將餅乾、糖果等食物丟給觀眾，使臺上臺下共享喜氣。²⁷

據筆者的田野調查與林茂賢在此論中的田野調查作比較，²⁸大醉八仙的演出並無太大差異。這也表示扮仙戲的演出多半已經制式化，內容情節大致相同，主因在於扮仙戲只是儀式性、是正戲之前所演出的過程；簡言之就是酬神或還願為主。

大醉八仙在外臺戲演出常見於歌仔戲與布袋戲，過程一開始出場同樣由仙女及瑤池金母上臺開場白，隨後則由八仙一一出場，並由後場介紹；而出場過程的順序，第一位都是漢鍾離，最後則為何仙姑，出場順序並無特定。其實，近代普遍認為八仙之首都為漢鍾離，而浦江清先生曾在《八仙考》一文中則提出八仙人物的排序是可以任意訂定，浦江清先生說：「得道的先後及師承關係皆為傳說。」²⁹八仙故事本是屬於傳說，固然也沒有特定的先後順序。

八仙出場過程中，如歌仔戲的大醉八仙每個角色出場都有固定的套路、臺步等；布袋戲的大醉八仙則是有固定、簡單的身段動作。此時仙人多會帶著寶物或是法器，讓人可以分辨其是哪位神仙。最為顯著的即是李鐵拐所攜的鐵拐與葫蘆，據悉是八仙過海時可以使用的寶物。其他者如漢鍾離持芭蕉扇、李鐵拐的拐杖與葫蘆、張果老的驢子、何仙姑的荷花、呂洞賓持劍等，都是八仙人物法寶的象徵³⁰；但是這些法寶在扮仙過程中只是演出的道具，並無有另外的功能。在八仙逐一出場後，瑤池金母會再度到場、取出瓊漿，排開酒筵開飲，此時八仙在大醉以後則會從臺上往臺下灑出米酒、糖果、零錢等，與凡間同樂、共享喜氣。結束大醉八仙的演出後，緊接則是跳加官的戲碼（見附圖二），一般跳加官戲碼是演員穿著官服、帶官帽並帶著面具，手持布條；並會在演出時秀出「天官賜福」、及「加官晉祿」的吉祥語，也祝人們順利考取功名。

大醉八仙的演出時間約莫三十分鐘，歌仔戲的大醉八仙演出，因演員出場有身段動作，因此神仙出場後所講的吉祥祝賀語都由後臺人員配音或播放錄音帶；並在出場時由後臺人員逐一介紹，如「某某大仙來到我們熱鬧的現場。」同樣在布袋戲的大醉八仙演出，演師因操控戲偶的原因，八仙的出場多半也由錄音配置；布袋戲的醉八仙演出最可

²⁷ 同註 19，頁 38。

²⁸ 目前筆者已從 2010 年至今，初步作過幾次田調，包括扮仙演出、訪問廟方與劇團方面，得到不少關於扮仙演出的知識。

²⁹ 浦江清：〈八仙考〉，《清華學報》第 11 卷第 1 期（1936 年 1 月），頁 89。

³⁰ 王永寬：〈八仙傳說故事的文化底蘊探析〉，《中州學刊》總第 161 期第 5 期（2007 年 9 月），頁 190。



惜的地方在於戲偶的身段動作不多，往往由演師擺動幾下、意思性出場後，就固定於演出臺上；其原因除制式化的套路外，外臺布袋戲演出經費少、且削價競爭，加上觀眾人數乏善可乘，也間接影響師傅的演出。

附圖一：新港大興宮田野調查保生大帝聖誕，醉八仙中的呂洞賓與鍾離權。



筆者攝於 2011 年 4 月 17 日。

地點：新港大興宮。

演出者：嘉義縣太保市諸羅山木偶劇團。

附圖二：民雄大士爺廟田野調查大士爺文化祭，圖為跳加冠。





筆者攝於 2010 年 9 月 1 日。

地點：大士爺廟

演出者：嘉義縣民雄鄉安安歌劇團。

（二）《蟠桃會》與《瑤池會》的慶壽劇情探究

《群仙慶壽蟠桃會》與《八仙慶壽瑤池會》為朱有燉中與八仙相關的雜劇著作，現今臺灣大醉八仙與此二齣劇情是較為相近的。最主要目的都是慶壽或祝壽神誕。《蟠桃會》與《瑤池會》本身就是神仙故事，故對象、背景都與神仙相關聯，而此二齣劇情內容上則又有些異同之處。

慶壽劇的背景與目的都在於祝壽，朱有燉的《蟠桃會》是在自己五十歲生日時所完成，目的是為了慶賀自己的生日。³¹而慶壽劇的創作主因，在朱有燉本劇的小引中提到，在於自古以來，人一旦遇到誕生之日，就有許多詞曲慶賀，筵會中就有以此祝壽³²；與今日長輩生日時所用祝賀語「福如東海、壽比南山」有相同之意。

《蟠桃會》的背景是因瑤池金母的蟠桃成熟後，想宴請群仙同來開蟠桃宴；因此瑤池金母請二仙女去請南極星與東華君共同赴宴。而第一折中還出現了東方朔，目的是要去偷一個蟠桃來吃，並且提到自己已經偷過三遭。

（淨扮東方朔上）某乃太上仙官東方朔的，便是回我好滑稽遊戲，太上謫我人間走了一遭，今與金母娘娘住的較近，似隣舍一股每遇著他蟠桃仙果熟時，我便去偷吃。二萬七千年之間，我偷吃了他三遭了。今又九千年蟠桃熟也，我再去偷他一兩個吃去下。³³

這部份是慶壽劇當中有趣的部份，也顯現出蟠桃是具有不凡的力量，進而吸引到東方朔也想要蟠桃；而本折重點則是由金童玉女去請東華君與南極星君，一同前來赴會。在【仙呂點絳脣】與〔混江龍〕中則提到邀往蟠桃赴會。

【仙呂點絳脣】寶鼎祥煙玉樓，金墊霞光炫仙樂喧，慶會在蟠桃宴。

³¹ 據伊維德所云，《蟠桃會》屬於朱有燉的第一齣的道教超度劇，對於超度劇的說法，是本書譯者張惠英翻譯後所用之名詞。慶壽劇與超度之間的關聯則有待探討，一般說來，超度是用於往生後的一種儀式，超度劇理應是對於往生者所演出的戲；但此劇本完成時正是朱有燉的五十歲生日，因此只能推斷超度劇指的即是度脫劇。參閱 Wilt L. Idema 著，張惠英譯：《朱有燉的雜劇》（北京：北京大學出版社，2009 年 3 月），頁 83。

³² 在朱有燉的《群仙慶壽蟠桃會》中的小引云：「自昔以來，人遇誕生之日，多有以詞曲慶賀者，筵會之中，以效祝壽之枕。今年值初予度，偶記舊日所制南呂宮一曲，因續成傳奇一本，付之歌，為以資宴樂之嘉慶耳。宣德歲在己酉正月良日書。」，從小引可知，作者此劇的目的在於求吉祥喜慶，劇本內容也是充滿了這樣的思想；也影響著本論所探討朱有燉的另一齣慶壽劇《瑤池會八仙慶壽》。參閱王漢民：《道教神仙戲曲研究》（北京：人民文學出版社，2007 年 2 月），頁 179。

³³ 楊家駱主編：〈群仙慶壽蟠桃會〉，《全明雜劇》（臺北：鼎文書局，1975 年），卷 4，頁 1453。



〔混江龍〕俺如今奉邀仙眷駕祥雲飛下九重天，看了那蓬萊一瞬隔著這弱水，三千鶴斃金冠，遊閬花霓旌寶蓋會，華筵拂玉陛和風習習、照金鋪化日暄暄映綉閣祥光，冉冉裊芳林，瑞靄綿綿……南極星增壽，向瑤池東華君賜福來金殿一位，仙幢遠引寶蓋高懸。³⁴

第二折則是由南極星君上場，接見金童玉女，同時接受他們的邀請，前往蟠桃赴會。過程當中也分享了長生不老的方式。這反應出慶壽劇的目的明確，就是祝賀延年益壽，雖現實世界無法長生不老，但仍可藉由雜劇的內容來分享喜氣。

（末扮南極老人星上）輝輝南極耀光明皓首紅顏，億萬齡喜遇人間，迎五福；年年添壽。老人星自家南極老人之星，列居井宿位，在南天主人問永壽長年樂；自己江顏皓首。當今正遇太平之世、兩順風調，人塚壽城共雍熙，所以我這南極老人一星分外光明也呵。³⁵

【正宮端正好】我向那南極中現光明，井宿畔安身分列仙班白髮，星君掌管著億千年，人世裏長生運謂□□修真論。³⁶

第二折提到延年益壽，筆者認為此乃是赴會的原因之一，也反映初東方朔為何想要偷吃蟠桃的理由。喜慶劇當中無不希望自己能更好，且希望自己擁有健康的身體，明代道教之盛行，利用慶壽劇的書寫，藉此發揮道教中所言之長壽。第二折裡金童云：「星君主人問壽考，這延年益壽之理、長生九視之道願聞其說。³⁷」這段提出了延年益壽的方法，乃在於有積功德與修煉的積陰功者；因此金童也說道：「星君說積陰功者是何修積可得延年永壽。³⁸」這也成了本折當中敘述的重點，如何長生也反應出作者可能想追求的目標之一。

前兩折以邀請仙人前往參加蟠桃會，第三折就以蟠桃宴作為起始。首先就由東華君與瑤池金母上場，隨後南極星君也跟著上場；此外還排有四仙童和四仙女，其排場在第三折逐漸擴大，顯現出慶壽人多熱鬧的場景。³⁹第三折當中就以祝賀為主，【南呂一枝花】唱道：

【南呂一枝花】中藩喜氣多，南極文星耀良辰，承寶運佳、景遇元宵，兩順風調、祝壽節千秋到列□班賀早朝半空中香氣氤氳合□□祥雲縹緲。⁴⁰

³⁴ 同註 31，頁 1453-1454。

³⁵ 同註 31，頁 1462。

³⁶ 同上註。

³⁷ 同上註，頁 1463。

³⁸ 同上註，頁 1464。

³⁹ 第四折中提到前來祝賀的另有彭祖、廣成子、香山來的九位老人、洛陽來的十三長者、南陽來的長者、八位仙人等，也藉此壯大祝壽場面，使得喜慶更加熱鬧。參閱 Wilt L. Idema 著，張惠英譯：《朱有燉的雜劇》（北京：北京大學出版社，2009 年 3 月），頁 83。

⁴⁰ 同上註，頁 1472。



扮仙戲中大醉八仙劇情溯源之研究——以朱有燉的《蟠桃會》及《瑤池會》為探討對象

末角在【南呂一枝花】後便云：「今有南極壽星要來添壽，獻金母蟠桃仙果，以延千歲之壽。」在第一二折當中都以邀請仙人為主，進入第三折後開始了慶壽的活動，有東華君、南極星君，加上金童玉女各四位角色，基本上第三折演出排場將會是大的場面。

慶壽劇的演出及創作目的相當簡單，就是慶祝神誕為主，因此劇本當中充滿如上述的吉祥喜慶之用語；然而劇情的轉折則就沒有太大變化，相對的也是慶壽劇的較大缺點。

第四折則進入慶壽尾聲，同時最後也由八仙人物登場；此外另有眾仙的登場，如香山九老、洛陽十三長者等。而八仙的出場卻相當短暫，僅由彭祖問毛女云：

（水仙子）這個是呂洞賓，把太阿携。（又問）這是誰？（毛女）這箇是藍采和，身穿綠道衣。（又問）這個是漢鍾離，頭縮雙髮髻。（又問）這是誰？（毛女）這個是曹國舅，拿著笊籬。（又問）這是誰？（毛女）這個是白髯□唐張果，這個是皂羅衫鐵拐李。（又問）這是誰？（毛女）這個是徐神公，喜笑□（外）別的都知了，只不知這棒仙桃的是□仙長。（毛女）。⁴¹

（餘音）他常在瑤池金母傍邊立，只因將蟠桃捧獻來人世，他是那玉女金童共赴仙期，唱道不老容顏年，慶喜南極光輝祝永壽千、歲遙望見寶□巍，穩坐著蟠龍戲金椅。⁴²

《蟠桃會》當中的八仙人物到第四折尾聲才出現，而且是簡單介紹後就結束。並未有任何的演出與敘述，僅僅以彭祖與毛女對話帶過；而此時的八仙人物並未有何仙姑，而是由徐神翁作為八仙人物之一。⁴³因此八仙在《蟠桃會》當中的角色，只是前往祝壽，並未有另外的目的。

《瑤池會》與《蟠桃會》同，一開始則由金童去邀請群仙參加慶壽宴。背景同樣是蟠桃成熟，但此桃又與過去不同，頭折云：「因蟠桃已熟，此桃非為等閑，三千年開花、三千年結果、三千年方纔成熟，今經九千年也。⁴⁴」且《瑤池會》也表明請天上天下三界群仙，上八洞神仙同赴瑤池宴賞蟠桃之會。

金童在慶壽劇當中，始終扮演傳話筒角色，如同淨、丑角，頭折中，金母云：「金童去了也，眾位群仙來時，俺同赴會。金童不避路迢遙，忙離紫府下青霄。⁴⁵」與《蟠桃會》相同的是，金童或玉女都必須邀請神仙到來。而在《瑤池會》中的八仙人物，則

⁴¹ 同註 31，頁 1477。

⁴² 同註 31，頁 1478。

⁴³ 金元時期，全真教興起，而全真教為了光大教門，廣造祖師仙蹟。因此八仙人物早已流傳民間，深入人心；其八仙為藍采和、何仙姑、鐵拐李、曹國舅、韓湘子、徐神翁、張果老等，都成為鍾離權、呂洞賓的道友或弟子。元以後八仙人物以三種形式改變，改變人物分別是徐神翁，被張四郎取代，另一就是由何仙姑取代徐、張兩人。元明雜劇當中，則是以徐神翁作為八仙之一，其劇本如《呂洞賓三度城南柳》、《瑤池會八仙慶壽》、《群仙慶壽蟠桃會》、《爭玉板八仙過海》等。本劇《蟠桃會》正是其一。以上參閱王漢民：〈八仙形象的形成與發展〉，《民族藝術》第 3 期（2000 年），頁 137-138。

⁴⁴ 同註 31，頁 1480。

⁴⁵ 同註 31，頁 1481。



在頭折就已經出現。

（鍾離上云）貧道覆姓鍾離，名權，字雲訪，號正陽子；祖居京兆咸陽也，貧道生的容貌雄威，鬚過於腹目，有神光；曾為漢朝大將軍。識破名利悟入終南山遇東華帝君，指教後隱於晉州羊角山密傳道……請貧道在此仙苑中等待純陽子來時一同赴會，去這早晚敢待來也。（正末扮呂洞賓上云）

貧道姓呂名岩，字洞賓，道號純陽子，奉金母法□請赴蟠桃會須索走一遭去。⁴⁶

道教信仰中有全真教一派，創始人為王重陽，他借重八仙以提高全真教的地位；並以鍾離權為正陽子，呂洞賓為純陽子，奉之為師。⁴⁷八仙人物到了明雜劇被廣泛作為慶壽之用；本劇頭折藉由金童的邀約後，鍾離權與呂洞賓先後出場，鍾離權與呂洞賓可謂師徒情誼，在元雜劇《黃梁夢》中，鍾離權正是度化呂洞賓皈依出家的神仙，要他看破世俗紅塵。加上全真教派又將兩人奉之為師，固然在八仙人物中的登場，也以他們兩位為首。

第二折開始，八仙人物依序出場，每折都有兩位神仙出現，並且目標一致都是前往瑤池會參加蟠桃宴。第二折分別是張果老與曹國舅出場，出場後則會先有段出場詩與對白，緊接著會有唱詞；第二折一開始由張果老上云：

休把真鉛身外尋，等閑虛度過光陰，若知其奧金丹訣，參透玄關一點心。

貧道張果老是也，生於大唐之世，隱於終條山，修煉壽亨百歲有餘，唐玄宗宣見貧道，賜號通玄子加之以衣冠，貧道養成岐黃玄策之術煉；就長生不老之藥，今因蟠桃以熟，奉金母法□，請俺眾位真仙赴蟠桃會去，貧道在此等待曹國舅，這早晚敢待來也。曹國舅上云

閻苑仙家白錦袍，海上銀闕宴蟠桃；三峰月下鸞聲遠，萬里風頭鶴背高。

貧道姓曹，乃大宋曹后之親我，乃椒房之屬故，呼我為曹國舅，自授黃老之教，長生之理全冊，妙訣水火既濟以成仙道，俺仙家一日有塵世，千年今者，瑤池之上又是九千年蟠桃以熟，蒙金母法□，請俺上八洞神仙，共赴瑤池……。⁴⁸

藉由張果老為大唐的隱士作為開場，緊接引出大宋的曹國舅，曹國舅後是藍采和的登場；照劇情安排，前兩者是由時代安排來逐一出場。而第一折與第二折開頭同，都是前往蟠桃赴會，只是人物上不同；但在第二折中已將喜慶劇的特色作呈現，其唱詞中充滿著吉祥話語：

【街市歌】快活年太平老，眾和，五穀□慶豐年，眾和，一斗米三箇錢，眾和，有

⁴⁶ 同註 31，頁 1482。

⁴⁷ 王樹民：〈八仙小考〉，《宗教與人生》（1997 年第 4 期），頁 36。

⁴⁸ 同註 31，頁 1492-1493。



扮仙戲中大醉八仙劇情溯源之研究——以朱有燉的《蟠桃會》及《瑤池會》為探討對象

飯喫有衣穿，眾和，東街裏說少年，眾和，取了箇美嬋娟，眾和，男孝順女貞賢，眾和，則願老爺娘壽千年，眾和，快活也波謝神天，眾和，快活來也麼樂□年。眾和。
49

「願老爺娘壽千年，快活也波謝神天」是相當適合於慶壽時的話語，會使劇本充滿著喜慶感，也由於慶壽劇當中不會有較為負面的情節與字眼，往往以吉祥話語的潤飾情節，這也成為慶壽劇的特色。

第三折上場詩由徐神翁開場，並由鐵拐李而後上場，徐神翁並非從凡間轉世成仙，而是本身就居於瑤池閬苑的仙人；而鐵拐李岳是奉上仙之命，受邀至瑤池赴會，緊接相遇韓湘子後，並一同前往。其劇本云：

（徐神翁云）貧道因赴蟠桃之會，大仙何往？（鐵拐云）貧道也因赴會不期幸遇大仙。（徐神翁云）俺二仙一同赴會走一遭去，止有韓湘子未來，俺在此等候，這早晚敢待來也。（正末扮韓湘子引虎上云）貧道韓湘子是也，赴蟠桃會走一遭去。⁵⁰

二、三折有個共同之處，第一位上場的神仙定會留下來等待其他一同赴會的神仙，並在過程中會以唱詞來敘述自己的來歷。過程當中三位神仙會各自敘述自己為何赴會、來歷，或是身上可能所攜帶的寶物，如鐵拐李與徐神翁就有段對唱，談及寶物：

【牧羊關】今日赴西母蟠桃宴。（鐵拐云）眾群仙共享太平之世。（唱）請您這眾群仙出洞天。（鐵拐云）量貧道有何德能也？（唱）你那條拐柱乾坤萬載千年。（鐵拐云）徐神翁這藥葫蘆可是如何？（唱）你這葫蘆包藏著大地山河。（徐神翁云）你那牡丹可是如何？（唱）我這花移種在蓬萊閬苑，我這花是不老長生種。（鐵拐云）我這拐可是如何？（唱）你那拐剛強如松柏鐵石堅。（徐神翁云）我這葫蘆有何奇妙也。（唱）你這葫蘆滿貯著靈丹藥。（徐神翁云）你這花籃更是如何？（唱）我這籃兒提攜的福壽全。（鐵拐云）貧道是宋朝之人，後學寡聞未知上古，敢問這山中仙童仙女不知是何代之人？⁵¹

一段【牧羊關】的對唱對白中，介紹出了寶物及其功能，也將神仙的個人特色一一呈現出。而從第二折至第三折當中，除了鍾離權外，神仙當中不乏就是唐宋人物轉世，有趣的是，白居易也出現其中，作者將他放入，不知是否與晚年放意詩酒、豪氣性格有關。但也從此部份可推測出八仙人物的影響是相當早的。⁵²

⁴⁹ 同註 31，頁 1494。

⁵⁰ 同註 31，頁 1502。

⁵¹ 同註 31，頁 1505-1506。

⁵² 周贐白在《中國戲劇史》中曾提到，喜慶劇最初乃因緣於宋金院本雜劇，卻因無劇本可考而無法完全斷定，只有留下劇本名。而據王漢民所云，喜慶節日、壽辰表演神仙故事淵源甚早，南朝時就已經出現類似的文集，由梁周舍的《上云樂》中所敘述，《上云樂》云：「曾赴崑崙瑤池之宴，曾喝王母所贈玉液瓊漿，因而壽如南山，志若金剛……」直到唐代李白的《上云樂》也敘述此故事。只是唐代以前都以詩



第四折則進入了祝壽過程，即是本劇的尾聲，除了八仙以外，另有三仙福祿壽、及遇到真仙點化成了仙人的白居易、張輝及李真等，都相繼前往赴會；讓場面感覺相當浩大。到場後，則一一向金母打照面，就如同今日壽誕之時，前往赴會與人祝賀一樣；每位仙人到此都是因為蟠桃之成熟，至此走一遭。其【雙調薪水令】唱道：「捧蟠桃鮮果慶萬年秋，老人星獻香祝壽，祥雲開寶殿紫霧罩龍樓，壯觀中州看海嶽湧深厚。⁵³」此意在於祝賀，一一向金母表達祝壽之意；其八仙也在鍾離的帶領向金母道賀。

（鍾離云）可早來到也，金童報復去道有俺八洞神仙來了也。（金童云）理會的上仙有眾位仙長來了也。（金母云）道有請。（金童云）理會的有請。八仙見科（鍾離云）稽首金母，俺眾仙來了也。（金母云）您眾群仙都來了也，當今聖主萬壽聖節，您將何物祝延上壽？（正末云）俺眾仙將仙桃去祝延上壽。（金母云）此桃三千年、開花三千年、結果三千年，方纔成熟，食之者，長生不老、益壽延年，俺眾群仙與聖主祝延上壽也。⁵⁴

祝壽常用以益壽延年、或長命百歲，如同今日神明聖誕或一般人生日時，用以壽宴的壽桃；有相同之意。本劇最後在【太平令】的七言絕句中劃下慶壽劇的句點，其詩當中言道：「壽比南山曾福氣，福如東海湧波濤。當今聖主過堯舜，皇圖永固大明朝。⁵⁵」朱有燉除了做喜慶劇外，不外替明朝的政權宣揚；由於道教在明代相當興盛，藉由皇室成員劇本創作與政教的宣揚下，明代人民可謂被道教影響甚深，加上朱元璋講求戲劇具有教化的功能下，劇本仍不忘替明代宣揚。

（三）演出內容之異同分析

三劇演出當中，最主要共同點就是有八仙人物的出場，同時並飲瓊漿，與神同樂；但是人物、劇情演出過程、寓意上仍有些異同。大醉八仙是臺灣傳統戲曲演出上，有一個固定的演出套路，若是擴大內容來看，內容情節與《瑤池會》較為接近。

《瑤池會》第一折由瑤池金母引金童上場，與大醉八仙演出時相仿，同樣有仙子上場；緊接敘述今日演出扮仙的對象。當八仙上場後，大醉八仙由鍾離權、呂洞賓率先登場（見 P.7 附圖一），緊接由藍采和、張果老、曹國舅、韓湘子等人陸續登場，人物唯一的不同在於現今八仙戲以何仙姑取代徐神翁，而明代時的八仙仍是由徐神翁為八仙之一，並未有女仙。

每位人物登場時，除了上場詩外，也會有自述的對白，如同今日大醉八仙登場時，後場配音者常會言道：「接下來是我們某某神仙，他是於某朝代為官……咱歡迎某某大仙來到我們熱鬧的現場。」這點是大醉八仙與《瑤池會》相同之處。最大不同處應該在

文敘述為主，推論宋代以後開始有了勾欄的娛樂演出後，逐一將這些內容搬上舞臺演出。以上參閱王漢民：《道教神仙戲曲研究》（北京：人民文學出版社，2007年2月），頁175。

⁵³ 同註31，頁1516。

⁵⁴ 同註31，頁1516-1517。

⁵⁵ 同註31，頁1520。



扮仙戲中大醉八仙劇情溯源之研究——以朱有燉的《蟠桃會》及《瑤池會》為探討對象

演出的內容，應該就是唱詞的部份；今天大醉八仙在出場介紹後，以簡單的臺步、身段動作後作結；而不像《瑤池會》各仙有交集、對話等。慶壽劇進入第四折結尾後，以各神仙一一向瑤池金母表示祝壽之意，最後並以一首祝壽詩做結，相對於大醉八仙的結尾則不同（見表一之對照）。

大醉八仙在逐一登場後，由瑤池金母送上瓊漿，八仙喝的不亦樂乎後，會向臺下灑下糖果、米酒、零錢等，撿到者或是被潑到者，表示也沾到神明的喜氣；結束後還會來段跳加官做結，跳加官演員是穿著紅色官服、帶面具（見 P.7 附圖二），演出的最後會以「天官賜福」、「加官晉錄」或「當朝一品」向觀眾展示，希望民眾同能高中紅榜、一切順利。⁵⁶

《蟠桃會》雖然有八仙人物的演出，但實際上是以邀請南極星君與東華君為主，八仙人物也只有最後結尾時登場，並未如《瑤池會》是以八仙人物為要。因此大醉八仙與《蟠桃會》、《瑤池會》演出內容較為相關者，應屬《瑤池會》的劇情最為相近。大醉八仙從演出至今，並未有確定的劇本，但有固定的套路；如同明代慶壽劇有一定的劇情模式，都以群仙共同慶賀為主要目的，而《瑤池會》應當也是較為接近大醉八仙的演出內容的劇本。

（表一）大醉八仙與《蟠桃會》、《瑤池會》內容之對照表

劇名 劇情內容	大醉八仙	《蟠桃會》	《瑤池會》
背景	神明聖誕或大壽知命之演出。	因瑤池金母的蟠桃成熟後，想宴請群仙同來開蟠桃宴。	由金童去邀請群仙參加慶壽宴。背景同樣是蟠桃成熟。
人物	八仙為主，其中有何仙姑一位女仙。	東華君與南極星君、八仙人物中以徐神翁取代何仙姑。	八仙為主，由徐神翁取代何仙姑；另有福祿壽三仙、及點化成仙的白居易、張輝及李真。
慶壽對象	神誕時的主祀神明或家中長輩。	瑤池金母。	瑤池金母。
群仙赴會的出場	八仙出場順序不定，但多以漢鍾離為首，何仙姑為最後。	南極星君及東華君先後出場，八仙人物則在尾聲才出場。	鍾離權、呂洞賓上，最後由八仙人物及福祿壽三星，共同慶賀。

⁵⁶ 林茂賢：《傳統文學的現代詮釋》（中華文化與文學學術研討系列）（臺北：文史哲出版社，1998年），頁40。



結局	灑出壽糖、米酒、錢等，與人同樂，並跳加官作結。	祝壽詩作結。	祝壽詩作結。
----	-------------------------	--------	--------

四、結論

大醉八仙的演出內容，是與《瑤池會八仙慶壽》最為接近，雖然人物有些異同，但實際上不影響祝壽的演出目的。臺灣大醉八仙的劇情並未可考，只能以田野調查之方式，觀察其演出內容，筆者目前所作田野調查發現，醉八仙的演出內容大同小異，唯有仙人出場序有些不同；但這並不影響扮仙戲的演出。

過去明代慶壽劇的內容，都以相當之排場來震撼其祝壽場面，尤其演出人物動輒就是有數十位以上的角色；朱有燉雖為周憲王，但對於雜劇的創作卻也留下不少優秀的作品。舉凡神明慶壽劇而論，僅存九本當中，朱有燉是少數具名留下作品者；同樣替明代帶來不同劇作的作品。道教影響的層面，也從戲曲的創作中略見一二，尤其在皇帝的提倡與教化下，神仙慶壽劇更挾帶著優勢往上爬升。臺灣扮仙戲則因為民間信仰習俗之因，帶進了八仙的神仙故事，並引用在傳統戲曲演出方面；雖然無法完全溯源至最初的劇本演出，也許不能斷定明代慶壽劇的內容與今日扮仙戲是否完全相關；但根據道教與臺灣民間信仰的發展，明代教坊劇的創作內容與今日大戲扮仙演出的發展，加上時代的更迭等因素，《瑤池會》的劇情可能隨著上述因素而成為大醉八仙的始祖是不無可能。

藉由本論的探討，也可推論出醉八仙的人物出場、演出目的與意義，是與明代慶壽劇相仿，目前只有王嵩山《扮仙與作戲》中收錄美玉泉劇團扮仙劇本：跳營與大八仙，而此劇本是對白式的內容，也就是演員演出所要背誦之劇本，此資料可謂相當珍貴；然而此劇本是演員演出當中的臺詞為主，故事內容仍未有完整的文字紀錄。⁵⁷

本論試以明雜劇中的慶壽劇追溯扮仙戲中大醉八仙之源頭，並也理解扮仙的背景與慶壽劇的創作背景是相同的，雖然對象可能不盡同，而演出內容是不同的模式，但同是慶壽的寓意是不可否認的；或許是宗教信仰影響之故，成就了不同時代的慶壽劇；雖然形式、套路上的固定成為它的缺點，但卻也是民間信仰習俗當中不可或缺的一部分。

⁵⁷ 王嵩山：《扮仙與作戲》（板橋：稻鄉出版社，1997年），頁54-55。



引用書目（依作者姓氏筆劃排列）

（一）專書

- Wilt L. Idema 著，張惠英譯：《朱有燉的雜劇》，北京：北京大學出版社，2009年3月。
- 王嵩山：《扮仙與作戲》，板橋：稻鄉出版社，1997年。
- 王漢民：《道教神仙戲曲研究》，北京：人民文學出版社，2007年2月。
- 周貽白：《中國戲曲史》，臺北：木鐸出版社，1986年6月。
- 林茂賢：《傳統文學的現代詮釋》（中華文化與文學學術研討系列），臺北：文史哲出版社，1998年。
- 林茂賢：《歌仔戲表演型態研究》，臺北：紅螞蟻圖書股份有限公司，2006年7月。
- 徐子芳：《明雜劇研究》，臺北：文津出版社，1998年1月。
- 陳耕：《閩臺民間戲曲的傳承與變遷》，福州：福建人民出版社，2003年9月。
- 曾永義：《明雜劇概論》，臺北：學海出版社，1999年4月二版。
- 曾永義：《戲曲源流新論》，新店：立緒文化事業，2000年4月。
- 楊家駱主編：《全明雜劇》，臺北：鼎文書局，1975年。
- 羅麗容：《中國神廟劇場史》，臺北：里仁書局，2006年9月30日。
- 謝路軍：《中國道教源流》北京：九州出版社，2004年11月。

（二）期刊論文

- 王永寬：〈八仙傳說故事的文化底蘊探析〉，《中州學刊》總第161期第5期（2007年9月），頁186-191。
- 王漢民：〈八仙形象的形成與發展〉，《民族藝術》第3期（2000年），頁128-142。
- 王漢民：〈八仙與宋元明清之道教〉，《民族藝術》2001年第1期，頁98-108。
- 王漢民：〈八仙戲曲及其文化意蘊〉，《中國戲曲學院學報》第24卷第4期（2003年11月），頁34-39。
- 王漢民：〈八仙戲曲作品考述〉，《中國文哲研究通訊》1998年12月，頁185-203。
- 王漢民：〈宋明八仙戲簡論〉，《古典文學知識》2001年第1期，頁64-68。
- 向大鯤：〈我國民間傳述的八仙傳奇〉，《藝文誌》（1980年11月），頁52-53。
- 浦江清：〈八仙考〉，《清華學報》第11卷第1期（1936年1月），頁89-136。
- 涂秀紅：〈論元明八仙戲〉，《福建師範大學學報·哲學社會科學版》2004年第6期，總第129期，頁84-90。
- 陳玲玲：〈八仙對中國文化的影響〉，《中華文化復興月刊》（1978年12月），頁59-64。
- 陳玲玲：〈臺灣扮仙中的八仙〉，《中華文化復興月刊》（1981年6月），頁46-61。
- 劉枝萬：〈關於臺灣酬神劇〉，《臺灣文獻》第58卷第2期（2007年6月），頁159-166。



Ban shian Drama's Tzuie ba shian the story or plot of a play tracing to research — To use Chu yu-tun's pan tao party and yao chr party for discussion object

Chen, Po-chien*

abstract

Ban shian drama in Taiwan folk custom belief activity the common outside Taiwan play performs, when gods birth, in order to repay the god, also to hope, outside performs the Taiwan play in the god hour of birth front the temple mouth. Before performing the play, to perform first plays the role of the immortal play to thanks for god, Now plays the role of the immortal play to perform has the Tzuie ba shian、san shian huei and tian guan tsz fu. However most common is ba shian. Tzuie ba shian is closely linked with Taoism belief, especially, Taiwan folk belief is quite prosperous outside the stage drama performs is mostly attaches in the belief activity. Therefore, Ban shian drama the source is this discusses key point of the discussion.

Song、Yuan zaju had of the same name for ba shian party and yao chr party, but we can't to find the originally zaju. Until the Ming Dynasty, because the Taoism is prosperous, moreover the ba shian character to use in the Ming's Birthday celebration zaju. Although is the Instruction zaju, to flatters emperor and empress, but possibly becomes ban shian drama source. This article tries by ban shian drama Tzuie ba shian with Chu yu-tun's pan tao party and yao chr party makes the comparison. I hope inquisition Tzuie ba shian and Ming's Birthday celebration zaju between relations.

Keywords: Tzuie ba shian、ba shian drama Birthday celebration drama

* National Chiayi University Chinese Literature Master Class student.

東吳中文線上學術論文

第 十 七 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

中華民國一〇一年三月出版

ISSN 2075-0404

Soochow Journal of Chinese literature online

No.17

CONTENTS

March 2012

- The Literate Mr. LI Jun- Min is a cultural successor of Chinese Central Plain before Tang Dynasty.....Lin, Yllin.....1
- Shi ji*, "gu wen" research..... Chung, Che-Yu.....27
- A discussion of "Chung ben shi mo" concept from Wang bi notes on *Lau*Huang, Wan-yun.....41
- The effect of classical studies by Zheng Qiao's study of *Shī jīng, chūnqiū*.Huang, Yi-Jey.....63
- The study of Zhang Ailing works' description about "Hearing"Kao, Shih-chia.....81
- Ban shian Drama's Tzuie ba shian the story or plot of a play tracing to research: To use Chu yu-tun's pan tao party and yao chr party for discussion object.....Chen, Po-chien.....111
-

Department of Chinese Literature
SOOCHOW UNIVERSITY
TAIPEI TAIWAN
Republic of China