

ISSN 2075-0404

東吳中文線上學術論文

第二十五期

中華民國一〇三年三月

Soochow Journal of Chinese literature online

No.25

March 2014



東吳大學出版

Published by

SOOCHOW UNIVERSITY

第二十五期

中華民國一〇三年三月

Soochow Journal of Chinese literature online

No.25

March 2014

發行人 潘維大

Publisher: Pan, Wei-ta

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（東吳大學教授）

Hou, Shu-chuan

陳慷玲（東吳大學副教授）

Chen, Kang-ling

涂美雲（東吳大學副教授）

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（東吳大學副教授）

Lin, Yi-ling

鍾正道（東吳大學副教授）

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

第二十五期

中華民國一〇三年三月

目 錄

【博碩士生論文】

- 從《韓非子·大體》論君主運用法術時的基本態度
.....陳穎萱.....1
- 王弼注《老》之本體論探析
.....傅怡菁.....19
- 《世說新語》中名士對於飲食符號的解讀
.....張瓊宇.....33
- 論《玄怪錄·華山客》故事情節之承衍
.....謝佳滢.....51

消極報應，積極翻案：岳飛劇之洩忿補恨主題初探	
.....	陳禹妙.....65
鏡像折射	
——論朱少麟《地底三萬呎》的寫作手法	
.....	黃品頻.....91
韓中傳統戲曲舞臺藝術之比較	
——以唱劇、越劇的《春香傳》為中心	
.....	蘇香瑗.....105

從《韓非子·大體》 論君主運用法術時的基本態度

陳穎萱*

提 要

按「作用」的不同、從不同的層次作分析，可以發現「虛靜」除了是「君主的術用之一」，也是「君主運用法術時需要保持的基本態度」；而君主立法、執法、執術時惟有保持「虛靜」的基本態度，去除人為的、偏離了自然之道的分別和執著，才能如韓非所期的立法、執法、執術——遵守韓非所提出的，包括了「法的特質」、「賞罰的原則」、「用人行政之術」、「對付起亂之術」等等的，一切關於法術的設計。為了證得上述的論點，本文會先行替法術的定義和作用作個基本的介紹，並且簡單地說明韓非在法術這些政治策略上所作的設計；然後再透過《韓非子·大體》的內容去導出「虛靜是君主運用法術時需要保持的基本態度」的這個觀念。

關鍵詞：韓非、法、術、虛靜、無為、道

* 輔仁大學中國文學系研究所碩士生



一、前言

「虛靜」即「無為」，老子曰：「我無為而民自化；我好靜而民自正；……」¹，對於為政者的繁苛政舉，老子是持反對意見的，他主張「治大國，若烹小鮮」²，「虛靜」、「無為」（不胡作妄為）才是最好的治道³。「虛靜」、「無為」原是道家政治的最高理想，韓非則賦予了它們全新的定義。

在《韓非子》中，「虛靜」與「無為」時有連用，譬如：〈主道〉言：「故虛靜以待之，令名自命也，令事自定也。……明君無為於上，羣臣竦懼乎下」⁴，〈揚榷〉言：「虛靜無為，道之情也；參伍比物，事之形也。參之以比物，伍之以合虛，根幹不革，則動泄不失矣。動之溶之，無為而改之」⁵，可見得韓非與老子一樣，對於韓非來說，「虛靜」與「無為」是屬於相同的一組概念；不過一來因為學界慣用「虛靜」一詞⁶，二來因為「虛靜」一詞在《韓非子》中出現的次數最為頻繁，所以本文在討論的時候為求方便、統一，一律皆以「虛靜」稱呼之（本文認為「虛靜」是形容一種態度）。

筆者遍觀《韓非子》一書，發現了與「虛靜」有關之內容，乃是出現在〈主道〉、〈揚榷〉⁷、〈大體〉⁸等篇，和〈外儲說右上〉、〈南面〉、〈八經〉、〈二柄〉、〈喻老〉裡頭的」

- ¹ 〔魏〕王弼等注：《老子四種·王弼注·下篇·五十七章》（臺北：大安出版社，1999年），頁49。《老子四種》以下簡稱《老子》。
- ² 《老子·王弼注·下篇·六十章》，頁52。
- ³ 曾珮琦言：「『虛靜』在《老子》則為修養工夫，使心靈超越於一切的相對價值標準之上，無待逍遙。……其解決政治層面的問題，仍以「致虛守靜」、「無為」，給出一個空間、不以人造作來干擾百姓，那麼百姓自己就能安居樂業、豐衣足食」（曾珮琦：〈論《韓非子》對《老子》「虛靜」思想之轉化與運用——以〈主道〉、〈揚榷〉為考察〉（《問學集》第15期，2008年，4月），頁167、168），胡適言：「老子理想中的政治，是極端的放任無為，要使功成事遂，百姓還以為全是自然應該如此，不說是君主之功」（胡適：《中國哲學史大綱》（北京：東方出版社，2004年），頁37）。
- ⁴ 陳啟天：《增訂韓非子校釋·主道》（臺北：臺灣商務印書館，1969年），頁686。《增訂韓非子校釋》以下簡稱《校釋》。
- ⁵ 《校釋·揚榷》，頁704。
- ⁶ 一位匿名審查本文的教授補充了如下的意見。「韓非子強調為政要『虛』、『靜』、『簡』、『朴』。在他難來，治理國家必須『貴靜』，厲行法治必須『閑靜』，駕馭臣民必須『虛靜』。全面考察《韓非子》的思想體系，不難得出這樣的結論。以韓非為代表的法家中的重罰主義一派也主張推行以『虛』、『靜』、『簡』、『朴』為特徵的政治。他們反對君主行私、弄權、苛察、濫罰、擾民，並將『虛靜自處』奉為最佳的施政方針與理想的政治境界。這個思路無疑包含著理性的成份。虛靜自處涉及『無為而治』是中國古代政治學說的一個獨特命題。自老子以來，主張無為而治的思想家不勝枚舉。他們普遍認為，天道無為而人道有為，君主無為而臣民有為。『無為』是公認的處理天人關係、君臣關係的基本法則。主要體現在兩個方面：一是在人與自然的關係上，各種政務應該效法自然，順應自然；二是在君臣關係上，君主應盡量減少對民生的干擾。無為而治強調一個『因』字，即因道、因人。這就要求統治者『清』、『靜』、『虛』、『閒』、『朴』。因此，人們在詮釋無為的時候常常用『虛靜』、『清靜』、『淡泊』、『癡然』、『漠然』、『寂寞』、『太素』做為修飾詞。」
- ⁷ 〈主道〉、〈揚榷〉是韓非討論「虛靜」的最主要的文章。陳啟天言：「本篇主旨、在以道家無為之道，建立法家為君之道。迂評注云：『通篇論御臣之術，純是老氏作用』。又云：『人君惟虛靜無為



少部份文句⁹中。筆者根據這些資料認為：

第一，虛靜的定義是：(1)「虛靜」一詞形容的是「沒有主觀成見」、「沒有強制干預」、「去除個人巧智和私情私欲」、「大公無私」、「沒有個人的好惡和取捨」的態度。(2)虛靜的態度是君主治國施政不可或缺的。(3)因為韓非並沒有「君主必須完全抹滅自己心中的巧智、私情私欲、好惡……」的要求，所以虛靜的態度實際上指的是「君主不表現、外放其巧智、私情私欲、好惡」的這種虛靜的修養；所謂的「表現、外放其巧智、私情私欲、好惡」，包括了讓其巧智、私情私欲、好惡直接和間接地影響其治國施政。

第二，虛靜的態度之所以是君主治國施政不可或缺的，其原因在於虛靜和韓非的政治策略——法、術的關係十分密切。虛靜和法、術的關係是：(1)虛靜是君主的術用之一¹⁰。(2)虛靜是君主運用法術時需要保持的基本態度。

由於：一則，一般治韓的學者在將「虛靜」視為君主的術用之一之餘，並沒有指出（或者並沒有十分明確地指出）「虛靜是君主運用法術時需要保持的基本態度」的這個觀念¹¹，筆者則認為「虛靜」可以按其「作用」的不同、從不同的層次分析之。二則，筆者認為「虛靜是君主運用法術時需要保持的基本態度」的這個觀念是研究韓非學說不能不指出的，君主立法、執法、執術時惟有保持虛靜的基本態度，才能如韓非所期的立法、執法、執術。因此基於這兩點理由，筆者才開始了本文的研究。

在研究方法方面：筆者採取勞思光的基源問題研究法，本文所有的論述都圍繞著韓

而群臣各效其職，不敢擅權而壅蔽其上。此是一片文字，篇內用韻，俱古體」。全篇論為君之道有三要點：一守虛靜，二合形名，三正賞罰，蓋會通道、名、法三家以為言也」（《校釋·主道》，提要，頁 685）、「本篇主旨、略與主道篇相同，在以道家之說，發明人君治國御臣之術。全篇舊分為兩大節，篇首至『上下和調』為第一節，言君臣不同道：君執要，臣來效，君操名，臣效形；自聽言之道以下為第二節，言聽言須虛靜參伍，御臣須信賞罰、散黨與」（《校釋·揚權》，提要，頁 696）。

⁸ 〈大體〉即是本文要討論的對象。

⁹ 譬如〈外儲說右上〉的「人主者、利害之招穀也；射者眾，故人主共矣。是以好惡見，則下有因，而人主惑矣」（《校釋·外儲說右上》，頁 556）、〈南面〉的「人主欲為事，不通其端末，而以明其欲，有為之者，其為不得利，必以害反」（《校釋·南面》，頁 127）、〈八經〉的「明主、其務在周密。是以喜見則德償，怒見則威分。故明主之言，隔塞而不通，周密而不見」（《校釋·八經》，頁 168）、〈二柄〉的「人主有二患：任賢，則臣將乘於賢，以劫其君；妄舉，則事沮不勝。故人主好賢，則羣臣飾行以要君欲，則是羣臣之情不效；羣臣之情不效，則人主無以異其臣矣。……故君見惡，則羣臣匿端；君見好，則羣臣誣能。人主欲見，則羣臣之情態得其資矣。……人君以情借臣之患也。人臣之情，非必能愛其君也，為重利之故也。今人主不掩其情，不匿其端，而使人臣有緣以侵其主，則羣臣為子之田常不難矣。故曰去好去惡，羣臣見素，羣臣見素，則人君不蔽矣」（《校釋·二柄》，頁 183、184）、〈喻老〉的「賞罰者、邦之利器也，在君則制臣，在臣則勝君。君見賞，臣則損之以為德；君見罰，臣則益之以為威。人君見賞，而人臣用其勢；人君見罰，而人臣乘其威」（《校釋·喻老》，頁 768）。

¹⁰ 王邦雄、高柏園將「虛靜」歸納為「不可知之無為術」，陳啟天將「虛靜」歸納為「無為術」，姚蒸民將「虛靜」歸納為「執要術」。見：王邦雄：《韓非子哲學》（臺北：東大圖書公司，1993年），頁 187。高柏園：《韓非哲學研究》（臺北：文津出版社，1994年），頁 139。陳啟天《校釋·附錄·韓非及其政治學》，頁 961。姚蒸民：《韓非子通論》（臺北：東大圖書公司，1999年），頁 204。

¹¹ 譬如王邦雄、高柏園、陳啟天、姚蒸民等人皆是。參見：王邦雄《韓非子哲學》，頁 187-190。高柏園《韓非哲學研究》，頁 138-148。陳啟天《校釋·附錄·韓非及其政治學》，頁 961-963。姚蒸民《韓非子通論》，頁 204-212。



非學說的「基源問題」(如何務力、富國強兵?¹²)作開展¹³。在研究對象方面：本文之所以選擇〈大體〉作討論的對象，是因為筆者認為，惟有〈大體〉一篇論及了「虛靜是君主運用法術時需要保持的基本態度」的這個觀念。

二、法之分析

在韓非思想中，「法」是君主、官吏、人民、全國上下共同遵守的惟一最高標準。為了指出「虛靜是君主運用法術時需要保持的基本態度」的這個觀念，這個段落會先行替「法」的定義和作用作個基本的介紹，並且簡單地說明韓非在「法」這個政治策略上所作的設計。

法是按照務力、富國強兵的目的而訂立的，官吏、人民一切會影響、關乎到此目的、此理想的言行，都被網羅在法的規範裡，所以法代表了「標準」，也代表了「君國公利」、「全體大利」。就這一點而言，姚蒸民有言曰：

故法家所謂之法，並非吾人今日所謂之『刑法』，亦非泛指一般法律，而是基於如何實現國家富強政策，並在因應情勢需要之下，用以齊民使眾、設政施政之客觀標準。就其內容言，包括民、財、建、教、軍事之類；就其精神言，則猶之我國為因應當前時勢與國策之需要，而策定之各種法律遺及措施。因而彼等所倡之法論，實為以法治國之理論，既非純粹之法理論，亦非純粹之政治論，而是參合法理於政治之中，以適應戰國時勢之一種新理論。(姚蒸民《韓非子通論》，頁165、166¹⁴)

韓非有言曰：「法者、……此人臣之所師也」、「法也者，官之所以師也」¹⁵。為了達成務力、富國強兵的目的，韓非主張君主應該提供一個言行的標準——法，給官吏、人民遵守。法表明了官吏和人民什麼樣的言行該得賞、該如何賞，所以法在積極面具有勸功的作用；法也表明了官吏和人民什麼樣的言行該得罰、該如何罰，所以法在消極面具有禁

¹² 「蓋韓非思想中之基源問題僅是：『如何致富強？』或『如何建立一有力統治？』」(勞思光：《新編中國哲學史》(臺北：三民書局，1991年)，頁353。

¹³ 勞思光認為：「我們著手整理哲學理論的時候，我們首先有一個基本了解，就是一切個人或學派的思想理論，根本上必是對某一問題的答覆或解答。我們如果找到了這個問題，我們即可以掌握這一部份理論的總脈絡。反過來說，這個理論的一切內容實際上皆是以這個問題為根源。理論上一步步的工作，不過是對那個問題提供解答的過程。這樣，我們就稱這個問題為基源問題。……掌握了基源問題，我們就可以將所關的理論重新作一個展示，在這個展示過程中，步步都是由基源問題的要求衍生的探索。因此，一個基源問題引出許多次級的問題；每一問題皆有一解答，即形成理論的一部份。最後一層層的理论組成一個整體，這就完成了個別論的展示工作。……這時，我們已經能夠滿足『真實性』與『系統性』的要求，……」，勞思光《新編中國哲學史》，頁15、16。

¹⁴ 陳啟天言：「法論，就是一種以法治國的理論。這種理論，不是純粹的法理論，也不是純粹的政治論，而是參合法理於政治之中，以適應戰國時勢的一種新理論」，《校釋·附錄·韓非及其政治學》，頁953。

¹⁵ 《校釋·定法》，頁76、77。《校釋·說疑》，頁232。



過的作用。

法可以分為立法和執法兩個層面來談。「賞罰」，即屬於執法層面的範疇。從立法層面來談，可以發現韓非主張的法，具有「成文性」、「公開性」、「官方性」、「統一性」、「固定性」、「事類周備」、「易見」、「易知」、「易為」等等的特質。從執法層面來談，可以發現韓非主張的賞罰，具有「賞罰必須不分散下放」、「賞罰必須被重視」等等的原則。君主在運用賞罰的時候必須以法為標準、以術為方法，才能使勢¹⁶不分散下放¹⁷，必須做到「賞罰公平」、「信賞必罰」、「賞罰正確」、「厚賞重罰」、「毀譽一行」¹⁸等五點，才能使勢不分散下放。關於賞罰，韓非有言曰：「明主之所道制其臣者，二柄而已矣。二柄者、刑德也。何謂刑德？曰殺戮之謂刑，慶賞之謂德」、「柄者、殺生之制也」¹⁹，賞罰又稱「二柄」，「柄」即權柄之意，「二柄」指出了賞罰的權力義——賞罰是「勢」具體、實際的發用，掌握賞罰就等於掌握了控御官吏人民的強制性力量。韓非認為，人性惟利是圖，官吏和人民不會自動自發地遵守法，所以君主應該「賞存乎慎法，而罰加乎姦令者也」²⁰，拿賞罰控御、強制官吏和人民遵守法。法和賞罰的關係在於：（1）法一定得賞罰配合執行，韓非有言曰：「古者黔首悅密愆愚，故可以虛名取也。今民僂訥智慧，欲自用，不聽上。上必且勸之以賞，然後可進；又且畏之以罰，然後不敢退」、「夫民之性，喜其亂，而不親其法。故明主之治國也，明賞則民勸功，嚴刑則民親法；勸功則公事不犯，親法則姦無所萌」²¹，賞罰通常便列在法的明文之中，官吏和人民什麼樣的言行該得賞？該如何賞？什麼樣的言行該得罰？該如何罰？法條通常都會予以備載，所以賞罰是法難以分割的一部份；（2）另外反過來說，執行賞罰者則必須「準於法」，韓非

¹⁶ 勢的定義如下：君主在眾人間之所以特別尊貴，其原因在於勢；國家在眾國間之所以可以自立自保、維護國家自身的安全、甚至可以統治天下、領導天下，其原因也在於勢；韓非有言曰：「勢者，勝眾之資也」（《校釋·八經》，頁 150），擁有勢，便可以不受制於人，進一步說，擁有勢，便可以使他人受制於己，勢是一種領導的、統治的權力，是一種政治上的讓眾人聽之於己的「令行禁止」、「無不禁」（《校釋·八經》，頁 150、《校釋·難勢》，頁 70）的力量。侯外廬言：「『勢』謂政權」（侯外廬、趙紀彬、杜國庠：《中國思想通史》（北京：人民出版社，1957 年），頁 611）。對於法和勢的關係：本文贊成王邦雄的看法——國法之標準規範性能，必以君勢之操權執柄，為其強制之力量；君勢之禁眾抑下的功能，必以法之明文規定，為其依據之最高準則（見王邦雄《韓非子哲學》，頁 205、207）。特別要補充的是，對於術和勢的關係，本文也贊成王邦雄的看法——治術之參驗督責性能，必以君勢之威權，為其力量之後盾；君勢之禁眾抑下的功能，必以術之執持運作，為其發用之推動方法（見王邦雄《韓非子哲學》，頁 207、209）。

¹⁷ 勢的「鞏固」，包括了勢的「不分散下放」和勢的「被重視」。法除了是達成務力、富國強兵之目的指定政治策略、指定標準，術除了是達成務力、富國強兵之目的指定政治策略、指定方法，對於勢來講，法和術亦具有鞏固勢——使勢不分散下放的作用。法的作用在於控御官吏和人民、在於勸功和禁過，術的作用在於控御官吏、在於責效和防姦，是故法和術可以避免勢為人所竊奪（這主要歸功於法的禁過的作用、術的防姦的作用，而勢的鞏固——勢的不分散下放和被重視，則是達成和實現韓非犯罪理論的目的和理想的必要的前提）。

¹⁸ 〈八經〉：「毀譽一行而不議」，《校釋·八經》，頁 151。

¹⁹ 《校釋·二柄》，頁 179。《校釋·八經》，頁 150。

²⁰ 《校釋·定法》，頁 76、77。

²¹ 《校釋·忠孝》，頁 823。《校釋·心度》，頁 813。



有言曰：「人主者、守法責成以立功者也」²²，既然法是按照務力、富國強兵的目的而訂立的，所以為了達成務力、富國強兵的目的，就算是一國之中最高的領導、統治者——君主，也不可以偏離法而任意而為。

三、術之分析

在韓非思想中，「術」是君主控御、促使官吏遵守法的方法²³。為了指出「虛靜是君主運用法術時需要保持的基本態度」的這個觀念，這個段落會先行替「術」的定義和作用作個基本的介紹，並且簡單地說明韓非在「術」這個政治策略上所作的設計。

對於術和法的關係，本文贊成王邦雄的看法——國法之標準規範性能，必以治術之參驗督責，為其運作之方法；治術之參驗督責性能，必以國法之標準，為其運作之規範²⁴。本文認為，術是從各個層面（小至君主的飲食、娛樂……，大至國家的內外之政）控御、促使官吏的言行遵守法的規範的方法。一則，「責效」屬於術的積極的作用，「防姦」則屬於術的消極的作用。韓非於「法」之外又提出了「術」這個政治策略的原因有二：（1）君主治國一定得利用官吏²⁵，所以需要術這個政治策略來責官吏之效。（2）官吏們隨時隨地都可能為非作歹，所以需要術這個政治策略來防官吏之姦²⁶。二則，法和術的差異有三：（1）法控御的對象是官吏、人民；術控御的「主要」對象則是官吏。（2）

²² 《校釋·外儲說右下》，頁 590。

²³ 之所以說它是「促使」，是因為術不像賞罰一樣具有「強制性」，賞罰是一種「力量」，術則是一種「方法」。2·「韓非論術，是為人主（特別是當時列國君主）解說如何操縱臣下的法子」，鄧育仁：〈韓非的術論〉（《哲學論集》第 21 期，輔仁出版社，1987 年，7 月），頁 168。

²⁴ 見王邦雄《韓非子哲學》，頁 205、209。

²⁵ 韓非有言曰：「力不敵眾，智不盡物，與其用一人，不如用一國。故智力敵，而羣物勝。揣中則私勞，不中則任過。下君、盡己之能，中君、盡人之力，上君、盡人之智……使人相用則君神，君神則下盡，下盡則臣不因君，而主道畢矣」（《校釋·八經·主道》，頁 152、153）、「且夫物眾而智寡，寡不勝眾，故因物以治物。下眾而上寡，寡不勝眾，故因人以知人」（《校釋·難三》，頁 358）、「搖木者、一一攝其葉，則勞而不偏；左右拊其本，而葉徧搖矣。臨淵而搖木，鳥驚而高，魚恐而下。善張網者、引其綱，若一一攝萬目而後得，則是勞而難；引其綱，而魚已囊矣。故吏者、民之本綱也，故聖人治吏不治民」（《校釋·外儲說右下》，頁 606）。一則，從力量和智慧來說，下層的百姓人口眾多，上層的君主卻只有孤身一人，君主的力量、智慧無法勝過百姓；並且，單單只以君主的力量和智慧治國，萬一治國有失，還會顯示出君主的無能。二則，從行政體制的效率性來說，以官吏控御百姓就如同以樹的根控御樹的葉、以網的綱控御網的目，抓住重點做事有著事半功倍的作用。所以基於這兩點，韓非認為君主利用官吏治國才能輕鬆得力並且贏得尊敬。

²⁶ 韓非有言曰：「人臣之於其君，非有骨肉之親也，縛於勢而不得不事也。故為人臣者窺覘其君心也，無須臾之休」（《校釋·備內》，頁 195）、「臣主之間，非兄弟之親也。劫殺之功，制萬乘而享大利，則羣臣孰非陽虎也。事以微巧成，以疏拙敗。羣臣之未起難也，其備未具也。羣臣皆有陽虎之心，而君上不知，是微而巧也。陽虎以貪欲攻上，知於天下，是疏而拙也」（《校釋·揚榷》，頁 709）、「黃帝有言曰：『上下一日百戰。』下匿其私，用試其上；上操度量，以割其下」（《校釋·難四》，頁 368），人性好利、惟利是圖，人類謀求打算的永遠是自身的利益，何況是那些面對著「制萬乘」、「享大利」、和自己又沒有骨肉兄弟之親的君主的官吏？所以韓非認為面對這些隨時隨地都可能為非作歹的官吏，君主也必須隨時隨地都做好防堵姦邪的充分準備。



韓非有言曰：「人主者、守法責成以立功者也」、「凡術也者，主之所以執也；法也者，官之所以師也」、「術者、……此人主之所執也。法者、……此人臣之所以師也」²⁷，法由君主、官吏、人民共同遵守，術則由君主獨自執掌。(3) 韓非有言曰：「法者、編著之圖籍，設之於官府，而布之於百姓者也。術者、藏之於胸中，以偶眾端，而潛御羣臣者也。故法莫如顯，而術不欲見。是以明主言法，則境內卑賤莫不聞知也，不獨滿於室；用術，則親愛近習，莫之得聞也，不得滿室」²⁸，法要公開，術則要保密（這應當保密的術，特別是指「權術」而言）²⁹。

關於術的解釋，陳啟天有言曰：

術字的用義，從來非常廣泛，如道術、學術、治術、權術、方術；技術以及魔術等，都可以叫術。不過韓非所謂術，是政治上的一種專門名詞，即術指君主用人行政，增進實際功效的一切方法。雖權術也為韓非所謂術的一種，然最重要的術，還是權術以外的各種用人行政方法。（陳啟天《校釋·附錄·韓非及其政治學》，頁 960）

姚蒸民有言曰：

術者何？一言以蔽之：即君主任使官僚，並督責其功效之一切用人行政之方法也。如以今日術語釋之，則相當於人事管理或人事制度。……韓非所言之術，雖亦含有權術之術在內，但其中心主張，則針對官吏之選拔、任用、考核、獎懲及待遇問題而發。若論其極致，仍在冀求適才適所，各盡其能，崇法務實，以完成國家設政施治之目的。在實質上自可以今之所謂人事管理或人事制度視之。在理論上亦可釋之為「領導統馭學與人事管理學之混合物」。（姚蒸民《韓非子通論》，頁 199、200）

一則，本文認為術可以分成「用人行政之術」和「對付起亂之術」³⁰兩個部份來討論³¹。「用人行政之術」運用的層面顧名思義即是在於用人行政（包括了選用人材以及聽言觀行兩個部份），主要的作用則在於責效。「對付起亂之術」運用的層面非常廣泛，小至君主的飲食、娛樂……，大至國家的內外之政皆是，當中也包括了用人行政，主要的作用則在於防姦。在「用人行政之術」的「選用人材之術」的部份，韓非提出了君主選用人材的四大原則：(1) 使官吏盡力於權衡以任事，(2) 使事不相干、使人不同功，(3)

²⁷ 《校釋·外儲說右下》，頁 590。《校釋·說疑》，頁 232。《校釋·定法》，頁 76、77。

²⁸ 《校釋·難三》，頁 364。

²⁹ 蕭公權言：「法治之對象為民，術則專為臣設，此其一。法者君臣所共守，術則君主所獨用，此其二。法者公布眾知之律文，術則中心暗運之機智，此其三」，蕭公權：《中國政治思想史》（北京：中國政治思想史，2005 年），頁 163。

³⁰ 「起亂」二字出於《韓非子·八經·起亂》，見《校釋·八經》，頁 155。陳啟天言：「宋本注云：『一曰亂起』，蓋以本節言亂之所由起也」，《校釋·八經》，註一，頁 157。

³¹ 韓非言：「術者、因任而授官，循名而責實，操殺生之柄，課羣臣之能者也」（《校釋·定法》，頁 七六），本文認為，這段話解釋的只是「用人行政之術」的部份內容。



使士不兼官，(4)使官吏效功於國以履位、見能於官以受職³²。在「用人行政之術」的「聽言觀行之術」的部份，韓非提出了君主聽言觀行的五大原則：(1)不洩露自己的想法，只任由官吏表述他們各自的意見，(2)考察官吏的言論和行事有沒有「準於法」，(3)以「實際利益」作為考察的重要指標，(4)考察官吏的行事有沒有和官吏的言論一致³³，(5)運用參伍之道進行考察。在「對付起亂之術」的部份，韓非提出了「姦邪起亂的方法」和「君主對付姦邪起亂的方法」，總地來說，包括了「五姦」、「四擬」、「三劫」、「八姦」、「起亂」、「虎賊」、「五壅」、「六微」³⁴等等。二則，所謂的「權術」，具有祕密謀劃的意味；「用人行政之術」之中的「揆伍之術」，具有祕密謀劃的意味，也屬於「權術」的一種；所以從本文的分類（本文將「揆伍之術」納入「用人行政之術」）來看，「用人行政之術」之中也包含了部份的「權術」，「用人行政之術」和「權術」不是全然切割的。

四、〈大體〉之分析

本文企圖透過《韓非子·大體》的內容去導出「虛靜是君主運用法術時需要保持的基本態度」的這個觀點（包括韓非主張「君主運用法術時需要保持虛靜的基本態度」的原因），是故，這個段落行文的主旨即在於分析《韓非子·大體》的全文。

〈大體〉屬於一篇韓非轉化道家思想、建立自家理論的文章³⁵，它的內容涉及了韓非的「道的思想」，是故，為了行文的流暢和讀者的理解，在分析〈大體〉之前必須先行替韓非的「道的思想」作個簡單的分析³⁶。

³² 1·此即韓非所說的「因任而授官」之謂也。2·君主用人的四大原則的標題，出於《韓非子·用人》，見《校釋·用人》，頁791。

³³ 此即韓非所說的「循名而責實」之謂也，此中運用的是所謂的「形名」的觀念。

³⁴ 見《校釋·說疑》，頁245、246。《校釋·三守》，頁801-803。（《校釋·八姦》，頁186-191。（《校釋·八經》，頁155、156。《校釋·主道》，頁690。《校釋·內儲說下·六微》，頁427-433。

³⁵ 陳啟天言：「本篇主旨在因天命，持大體，使人無離法之罪，魚無失水之禍，蓋一篇近於道家之法家言也」，《校釋·大體》，提要，頁715。

³⁶ 關於韓非的「道的思想」：一者，其源也出自老子，蔣重躍言：「司馬遷稱韓非之學『原於道德之意』，又說它『歸本於黃老』，這已經得到學界的普遍認可。韓非子的『道理論』，就是改造老子道德論而獲得的理論成果」，蔣重躍：《韓非子的政治思想》（北京：北京師範大學，2000年），頁173。二者，這裡只選擇與〈大體〉內容有關聯的部份分析之。洪已軒言：「在《韓非子·解老》中，我們發現韓非對於道、物之間的問題有著相當程度的討論。而且在道與物之間，韓非又另外提出了『理』作為中介。雖然這樣的解法是否符合於老子原意，確實是有商榷的空間。不過以『理』解釋老子的『道』，則不能不說是韓非學說的一項重要特色」（洪已軒：〈《韓非子·解老》篇『物』、『理』、『道』三者的關係〉（《華岡哲學學報》第2期，2010年，6月），頁25），楊邦憲言：「韓非以『理』作為世界觀的重要範疇，《老子》只是講『道』與『萬物』的關係，主張道生萬物。而韓非研究『道』、『理』、『萬物』三者之間的關係，認為『道』、『理』不能脫離物而存在，這是有著深刻意義的區別」（楊邦憲主編：《中國哲學通史》（北京：人民大學出版社，1990年），頁401、402）。雖然韓非於老子之外更提出了「理」的觀念（故蔣重躍稱「韓非的道的思想」為「道理論」），這可以說是韓非學說的一項重要的特色，但是因為其與〈大體〉內容無直接關聯，所以本文不予以分析。



何謂「道」？韓非有言曰：

夫道者、弘大而無形，德者、覈理而普至。至於羣生，斟酌用之；萬物皆盛，而不與其寧。道者、下周於事，因稽而命，與時生死；參名異事，通一同情。故曰道不同於萬物，德不同於陰陽，（筆者案：此處應添「衡不同於輕重」一句，以補六者之數，今據《校釋》引《纂聞》（松臯圓：《定本韓非子纂聞》）之言添補³⁷）繩不同於出入，和不同於燥溼，君不同於羣臣。凡此六者，道之出也。道無雙，故曰一，是故明君貴獨道之容。君臣不同道：下以名禱，君操其名，臣效其形，形名參同，上下和調。（《校譯·揚權》，頁 701）

道者、萬物之始，是非之紀也。是以明君守始，以知萬物之源；治紀，以知善敗之端。（《校譯·主道》，頁 686）

天有大命，人大有命。……因天之道，反形之理，督參鞠之，終則有始。（《校譯·揚權》，頁 696、699）

所謂『有國之母』：母者、道也；道也者、生於所以有國之術。所以有國之術，故謂之『有國之母』。（《校譯·解老》，頁 739）

一則，「萬有」即遍佈於自然界和人事界之中的萬事萬物（包括天和地）。「道」和「萬有」的關係在於：形而上的「道」向下落實成為形而下的「萬有」，「萬有」皆由「道」而生³⁸，「道」是「萬有」所依循運行的最終極核心的原理原則（由於「道」這個最終極核心的原理原則的作用，「萬有」才有了各自的生滅、功能、屬性……）。「道」是恆常亙古、不生不滅的。「萬有」是隨著時間不斷地生生滅滅的。「萬有」中皆含有「道」；因此從「道」的角度來看，「萬有」皆同。因為「萬有」中含有的「道」的成份多寡不一，所以「萬有」的「形」以及「萬有」的「名」也有著種種的不同（「名」由「形」生）；因此從「名」的角度來看，「萬有」皆異。「萬有」中含有的「道」，其實應該稱之為「德」，例如「道」內含於萬物裡表現出萬物的功能、屬性……，這時的「道」就稱之為「德」，又例如「道」被人們當作生活的準則，這時的「道」也稱之為「德」，「德」

³⁷ 陳啟天言：「纂聞云：『道生萬物，德成陰陽，衡知輕重，繩正出入，和均燥濕，君制羣臣，皆由其不同於彼也』」，《校釋·揚權》，註三，頁 703。

³⁸ 關於「萬有皆由道而生」這一點，王曉波認為：「老子的『道』有宇宙起源說的意含（『似萬物之宗』、『可以為天地母』、『三生萬物』），但在韓非『與天地之剖判也具生』的規定下，『道』也當不成『天地母』了，因為天下那有母子『具生』道理」（王曉波：《道與法：法家思想和黃老哲學解析》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2007年），頁 18）。本文則認為，雖然老子說「道」是「先天地生」（《老子·王弼注·上篇·二十五章》，頁 21），韓非則說「道」是「與天地之剖判也俱生」（《校釋·解老》，頁 751）；然而一則因為從「道」和「萬有」的關係（「道」是「萬有」所依循運行的最終極核心的原理原則，「萬有」因「道」而生、因「道」而滅、因「道」而有了功能、因「道」而有了屬性……）來看，「道生了萬有」、「道是萬有之母」的說法還是可以成立的，二則因為不論「道」和「萬有」的誕生次序是兩者同時俱生，亦或是「道」先「萬有」而生，只要不是「萬有」先「道」而生，邏輯上便不會產生太大的問題，三則因為韓非亦有著「道者、萬物之始」的說法；所以本文仍然認為，韓非主張「萬有皆由道而生」。



乃是「道」的發用和顯現，「道」是偉大而獨一無二的，「德」是遍佈於「萬有」之中的，「道」是形而上、所以不可捉摸的，「德」是形而下、所以可以考察的，人類通過「萬有」就能夠瞭解「德」，通過「德」就能夠瞭解「道」。二則，至高無上的「道」就好比君主，「萬有」就好比群臣；「道」生「萬有」，但是「道」卻不是「萬有」，君主控御群臣，但是君主卻不是群臣，君臣的工作各不相同，各有所職、各有所主³⁹，因此君臣均需要做好自己份內的工作就可以了。而君主份內的工作就是——重視「道」、運用「道」來治國。三則，在韓非思想中，這個君主用來治國的「道」指的其實就是「法」和「術」這兩個政治策略⁴⁰，由於法是按照務力、富國強兵的目的而訂立的，官吏、人民一切會影響、關乎到此目的的言行，都被網羅在法的規範裡（法是主），而術則是君主控御、促使官吏遵守法的方法（術是輔），因此法是君主治國主要的政治策略、而術則是君主治國次要的政治策略，因此在韓非思想中談到這個君主用來治國的「道」，有時候是僅就「法」而言的。四則，由於「道」是「母」，「萬有」是「子」（上文有言曰：「萬有」皆由「道」而生），又由於掌握了一切事物創生的本體（母）就可以掌握一切事物（子），因此君主運用「道」（法、術）來治國，將可以得到事半功倍的效果⁴¹。由於「道」是一切事物價值的標準（上文有言曰：「道」是「萬有」所依循運行的最最終極核心的原理原則），因此君主運用「道」（這裡的「道」特別是就「法」而言）來治國，將可以輕易地分辨何者為善，何者為惡。五則，「道」向下落實成為「萬有」，「萬有」又遍佈於自然界和人事界之中，因此詳細地說，「道」的向下落實，可以分成落實到自然界的「道」和落實到人事界的「道」兩種。落實到自然界的「道」，內含於自然界的萬事萬物之中，是自然界的萬事萬物所依循運行的最最終極核心的原理原則，落實到人事界的「道」，內含於人事界的萬事萬物之中，是人事界的萬事萬物所依循運行的最最終極核心的原理原則。「天」是自然界的萬事萬物的代表，因此落實到自然界的「道」又叫做「天的大命」，「人」是人事界的萬事萬物的代表，因此落實到人事界的「道」又叫做「人的大命」。而落實到人事界的「道」——「人的大命」，其實就是君主用來治國的「道」——法、術。君主份內的工作就是運用「人的大命」來治國，君主應該觀察「天的大命」，以「天

³⁹ 〈功名〉亦有言曰：「名實相待而成，形影相應而立。故臣主同欲而異使」，《校譯·功名》，頁 806。

⁴⁰ 「下以名禱，君操其名，臣效其形，形名參同，上下和調」指的是「形名之術」。韓非之所以在諸術之中特別提出「形名之術」，是因為「形名之術」在諸術之中運用得最廣。陳啟天言：「法家學說就是『形、名之學』」、「以言為名，則事為形，後事必求其與前言相合，形名也。以法為名，則事為形，事件必求其與法文相合，形名也。以官為名，則職為形，職務必求其與官位相合，形名也。形名為用最廣，為效最大，在諸術中，實為最要。考核臣下，促進功效，整飭吏治，推行法律，幾無一不賴此術。無為的君主所以能使臣下有為者，也多賴此術。不用此術，則一切俱成空文，不但賞罰失當，而姦邪也無從察之。所以法家極重此術，甚至有人稱法家之學為形名之學」，陳啟天《校釋·附錄·韓非及其政治學》，頁 941、963。

⁴¹ 君主運用「道」（法、術）來治國將可以得到事半功倍的效果的另一個原因是：「道」是「萬有」所依循運行的最最終極核心的原理原則。額外要補充的是，由於「道」是「萬有」所依循運行的最最終極核心的原理原則，因此「道」又稱之為「要」，「要」是樞紐總會的意思，韓非言：「事在四方，要在中央。聖人執要，四方來效；……毋失其要，乃為聖人」（《校譯·揚權》，頁 697-699），這其中的「要」，即是指「道」、法術。



的大命」為考察對象，反求「人的大命」，如此始而終、終而始、循環往返、不變不易不停歇。

〈大體〉言：

古之全大體者，望天地，觀江海，因山谷，日月所照，四時所行，雲布風動。……寄治亂於法術，託是非於賞罰，屬輕重於權衡。（《校釋·大體》，頁 715）

「道」雖然是「萬有」所依循運行的最終極核心的原理原則，然而隨著人事活動、人事問題的越來越多，身為「萬有」之一的「人類」卻偏離了「道」越來越遠，人類社會也逐漸失序。因此〈大體〉篇首開頭，韓非即假托古代有法家的聖人——「全大體者」⁴²，他不同於一般人，他從自身生活周遭的自然環境裡洞見了「道」（「天的大命」），他從天地、江海、山谷、日月、四時、風雲裡體悟到了——可以運用「法」和「術」（「人的大命」）來治國、將偏離「道」的人們再度拉回「道」之中。「道」和「法」、「術」的關係在於：「法」、「術」是「道」於人事界的向下落實，「法」、「術」是人事界的萬事萬物所依循運行的最終極核心的原理原則（因此〈大體〉對於「法」這個政治策略有「道法」之稱，見下文引文⁴³）；不過其前提是，君主立法、執法、執術皆得合乎「道」（因此〈大體〉對於「君主立法、執法皆得合乎『道』」這個前提有「因道全法」之說，見下文引文）。

法家的聖人體悟到了「道」之後便「寄治亂於法術，託是非於賞罰，屬輕重於權衡」，第一句「寄治亂於法術」並言「法」和「術」，指出了「法」和「術」這兩個政治策略對於治理國家來說缺一不可，少了一樣，國家便難以平治，第二句「託是非於賞罰」和第三句「屬輕重於權衡」單言「賞罰」和「權衡」⁴⁴，則指出了〈大體〉討論的主要對象——「法」，是判別人世間是非、輕重的惟一最高標準。

〈大體〉言：

不以智累心，不以私累己。……不逆天理，不傷情性；不吹毛而求小疵，不洗垢而察難知；不引繩之外，不推繩之內；不急法之外，不緩法之內。守成理，因自然。禍福生乎道法，而不出乎愛惡。榮辱之責，在乎己，而不在于人。故至安之世，法如朝露，純樸不散，心無結怨，口無煩言。故車馬不疲弊於遠路，旌旗不

⁴² 1. 「大體」二字是指「治天下之大體」，陳啟天言：「篇首有大體二字，因取以篇名。選註云：『大體，謂所以治天下之大體』」，《校釋·大體》，釋題，頁 715。2. 王靜芝言：「事實上韓非所謂的古之全大體者，並未指出人物，也未指出歷史時代。可見他並沒有切實的根據，而祇是憑空設事。這種憑空設事的辦法，很可能受儒家祖述堯舜的影響。設想之中，以為全憑自己論述，恐怕當時的人不大肯信，於是便也提出『古』之人如何，但法家並不像儒家有堯舜可以祖述，他們找不出一位先王是以法成治世的，於是也祇好泛指古之全大體者以出言，這表示出言也有根據，並非全由自己設想」，王靜芝：《韓非思想體系》（臺北：輔仁大學文學院，1977年），頁 85、86。

⁴³ 〈飾邪〉亦有言曰：「故先王以道為常，以法為本。……故智能單，道不可傳於人。而道法萬全，智能多失。……明主使民飾於法，知道之故，故佚而有功」，《校譯·飾邪》，頁 209。

⁴⁴ 「賞罰」和「權衡」指的都是法，它們都是法的代名詞。



亂於大澤，萬民不失命於寇戎，雄駿不創壽於旗幢，豪傑不著名於圖書，不錄功於盤盂，記年之牒空虛。……因道全法，君子樂而大姦止。澹然閒靜，因天命，持大體。故使人無離法之罪，魚無失水之禍。如此，故天下少不可。（《校釋·大體》，頁 715）

法之所以能夠成為「道法」，是因為君主能夠「因道全法」。「因道全法」就是「使立法和執法皆合乎『道』」的意思。君主欲使立法和執法皆合乎「道」，就必須保持「澹然閒靜」的態度去立法和執法。〈揚榷〉言：「虛靜無為，道之情也」、〈主道〉言：「道在不可見，用在不可知」⁴⁵，虛靜是「道」的本質和作用，譬如「道」生「萬有」的態度是無心的，「道」放開手讓「萬有」自生自長、沒有任何造作或偏袒，這無心的態度就是「道」虛靜的本質和作用最完整直接的呈現，因此君主欲使立法和執法皆合乎「道」，就應該效法天地，保持澹然閒靜的態度去立法和執法，放開手讓百姓自在自得、沒有主觀成見、沒有強制干預、去除個人巧智和私情私欲（「不以智累心、不以私累己」）、任憑百姓在「道法」之中自我發展。

如果有了主觀成見、強制干預、個人巧智和私情私欲，勢必會影響君主、使君主未能如韓非所期的立法和執法。惟有保持澹然閒靜的態度去立法和執法，才有可能能固守立法和執法應該固守的成理。何謂「立法和執法應該固守的成理」？君主欲使立法和執法皆合乎「道」，有幾個應該固守的具體的方向：從立法層面來說，君主的法必須「不逆天理、不傷情性」，譬如君主必須設立人們可以做得到的賞的、可以躲得開的罰，並且利用人類好利而惡害、趨利而避害的心理去設立賞罰等等……；從執法層面來說，君主的賞罰必須「不吹毛而求小疵、不洗垢而察難知」、「不引繩之外、不推繩之內」、「不急法之外、不緩法之內」，這意思是指，君主必須使其賞罰「準於法」、以「法」為賞罰的惟一最高標準；如果君主的立法能夠合乎「道」，君主的執法又能夠「準於法」，那麼君主的執法當然也是合乎「道」的了⁴⁶。

「道法」之於人，就如同水之於魚。如果君主觀察「天的大命」，以「天的大命」為考察對象，然後反求、並且運用「人的大命」（「道法」）治國（「守成理，因自然」、「因天命，持大體」），那麼當此之時，因為君主所立的、所執的，是人事界的萬事萬物本來就應該依循運行的最終極核心的原理原則——「道法」，所以在這個時候，偏離了「道」的人類再度回到「道」之中，人類社會秩序被重建，大家皆受到「道法」的潤澤滋養，儘管有「道法」的約束，大家卻感覺不到「道法」的約束，儘管有政府的存在，大家卻感覺不到有政府的存在，決定人們禍福的是「道法」，決定人們榮辱的是人們自己的言行，人們一切的禍福榮辱皆無關乎君主的愛惡，合法而得賞的人不用去感激別人，不合

⁴⁵ 《校譯·揚榷》，頁 704。《校譯·主道》，頁 690。

⁴⁶ 1·韓非以「道」作為「法」、「術」形而上的最高根據，因此基本上本文〈二、法之分析〉和〈三、術之分析〉所述的一切關於「法」、「術」的設計（包括了「法的特質」、「賞罰的原則」、「用行政之術」、「對付起亂之術」等等），均是合乎「道」的。2·本文認為，虛靜不僅僅是君主立法、執法時需要保持的基本態度，也是君主執術時需要保持的基本態度，惟有保持澹然閒靜的態度去執術，才有可能能固守執術應該固守的成理、使「君主執術」合乎「道」。



法而得罰的人不用去怨恨別人⁴⁷，天下沒有大的罪惡也沒有戰爭，在這個時候，社會呈現的是一片「治安之世」的昇平景象⁴⁸。

〈大體〉言：

故曰：利莫長於簡，福莫久於安。使匠石以千歲之壽，操鉤，視規矩，舉繩墨，而正太山；使賁育帶干將而齊萬民；雖盡力於巧，極盛於威，太山不正，民不能齊。故曰：古之牧天下者，不使匠石極巧，以敗太山之體；不使賁育盡威，以傷萬民之性。（《校釋·大體》，頁 715）

「治安之世」可以替君臣民帶來「利」、「福」、「安」的好處。另外，因為「道法」是人事界的萬事萬物所依循運行的最終極核心的原理原則，掌握了原理原則就可以掌握萬事萬物，君主運用「道法」來治國，只需要保持澹然閒靜的態度、固守立法和執法應該固守的成理，不需要花費多餘的心力便可以讓國家步上軌道、創造「治安之世」，所以君主運用「道法」治國還有著「簡」的好處，這裡「匠石正泰山」和「賁、育齊萬民」的兩個例子即是在說明：懂得治道的君主，知道運用有著「簡」的好處的「道法」輕鬆治國⁴⁹。

〈大體〉言：

上不天，則下不徧覆；心不地，則物不畢載。太山不立好惡，故能成其高；江海不擇小助，故能成其富。故大人寄形於天地，而萬物備；措心於山海，而國家富。上無忿怒之毒，下無伏怨之患。上下交順，以道為舍。故長利積，大功立，名成於前，德垂於後，治之至也。（《校釋·大體》，頁 716）

〈大體〉篇末的這幾句段話與篇首前呼後應，並且再一次地重申了「虛靜是君主立法、執法時需要保持的基本態度」的這個觀念：「道」是大公無私、沒有個人的好惡和取捨的，法家的聖人——「全大體者」⁵⁰，從自身生活周遭的自然環境裡向天、地、山、海學習到了這個道理，因此建議君主，欲使立法和執法皆合乎「道」，就必須以這樣的「大公無私、沒有個人的好惡和取捨」的態度去立法和執法，而這樣的態度即所謂的「澹

⁴⁷ 〈難三〉亦有言曰：「上君之民無利害」，《校譯·難三》，頁 353。

⁴⁸ 本文認為，「虛靜」一詞也可以用來形容法術合乎「道」的狀態、國家住於「道」的狀態、法術所創造的治安之世的狀態。

⁴⁹ 王靜芝言：「求國家萬民之利，就沒有比一個『簡』字再有效的了。簡是甚麼意義呢？就是以簡御繁。國家萬民之事，沒有不繁的。在繁雜之間，若能求出一個簡的統馭的辦法，便不致無頭無緒，雜亂無章；也不致浪費精力，各個面面都需要用心，只要提綱挈領，便可以控制全局，這就是簡的道理。這一道理其實是處理任何事的至理，並非韓非的發明。不過在『簡』的運用上，各有不同。行船要掌其舵；行軍要統一其令；治國，在韓非的思想中，便是用法。一切以法為軌道，一切都在這軌道上行，便一切都不成問題」，王靜芝《韓非思想體系》，頁 92。

⁵⁰ 「故大人寄形於天地」的「大人」，指的即是「全大體者」，王靜芝言：「然後他說：『故大人寄形於天地而萬物備。』這一大人，便是呼應開篇所言的：『古之全大體者』」，王靜芝《韓非思想體系》，頁 95。



然閒靜」⁵¹。

五、結論

「虛靜」和「法」、「術」的關係究竟為何？本文在分析了「法」、「術」和《韓非子·大體》的全文之後，根據「虛靜」的「作用」的不同，作出了如下的兩點結論：第一，虛靜是君主的術用之一。第二，虛靜是君主運用法術時需要保持的基本態度。

何以說「虛靜是君主的術用之一」？一則，從「用人行政之術」的「聽言觀行之術」來看，韓非建議君主聽言必須「不洩露自己的想法，只任由官吏表述他們各自的意見」。韓非有言曰：

聽言之道，容若甚醉。脣乎、齒乎，吾不為始乎？齒乎、脣乎，愈惛惛乎！彼自離之，吾因以知之；是非輻湊，上不與構。（《校釋·揚權》，頁 703、704）

是以事至而結智，一聽而公會。……故使之諷，諷定而怒。是以言陳之日，必有筴籍。結智者事發而驗，結能者功見而論。成敗有徵，賞罰隨之。事成，則君收其功，規敗、則臣任其罪。……使人相用則君神，君神則下盡，下盡則臣不困君，而主道畢矣。（《校釋·八經》，頁 153）

韓非認為，君主聽言之時，如果不洩露自己的想法，只任由官吏表述他們各自的意見（虛靜），在積極面，既可以結眾人之智、利用官吏的智慧治國，又可以藉此使自己受到尊敬，並且考察官吏是否有材，在消極面，則可以避免不肖的官吏因為知道了自己的想法而偽裝矯飾或胡作妄為。二則，從「對付起亂之術」來看，韓非建議君主必須「是非不泄」、「大不可量、深不可測」。「起亂」云：

醫，曰「詭，」曰「易。」見功而賞，見罪而罰，而詭乃止。是非不泄，說諫不通，而易乃不用。（《校釋·八經》，頁 156）

「虎賊」云：

不慎其事，不掩其情，賊乃將生。……處其主之側為姦匿，間其主之忒，故謂之賊。……大不可量，深不可測，同合刑名，審驗法式，擅為者誅，國乃無賊。（《校釋·主道》，頁 690）

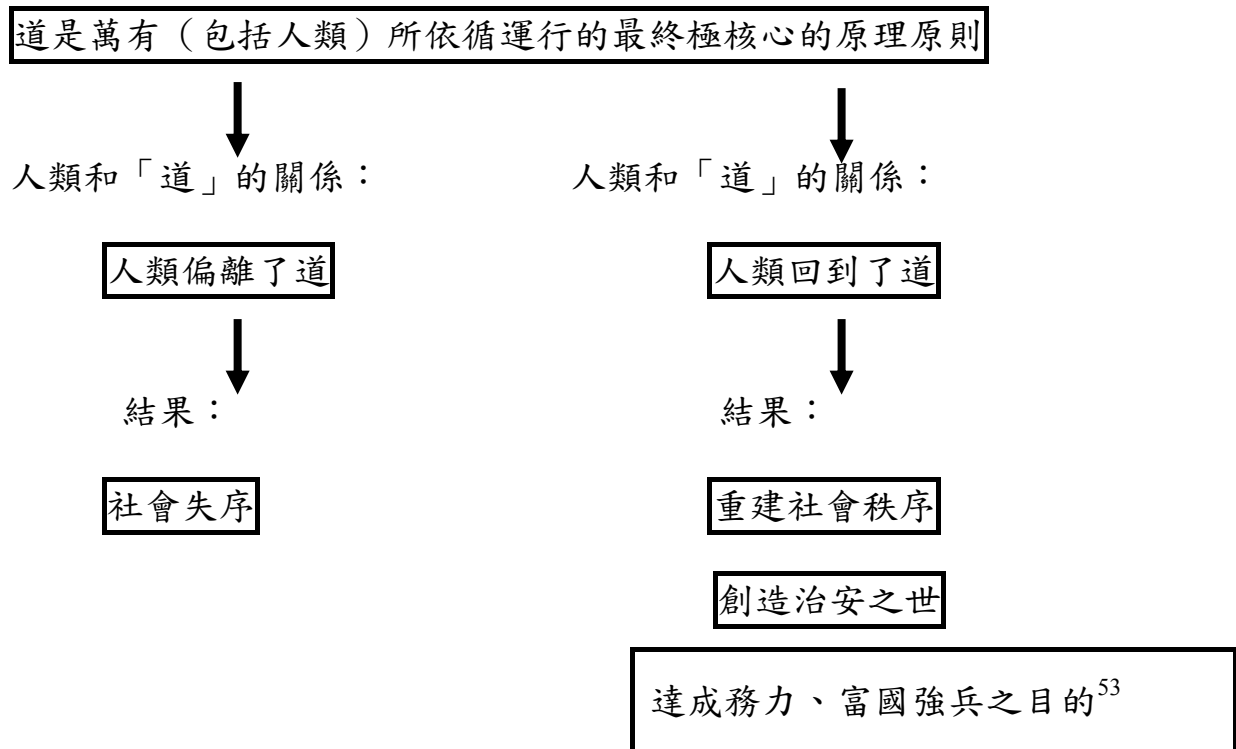
韓非認為：君主如果不以「自己心中」之是非輕洩於眾臣（虛靜）⁵²，將有助於防

⁵¹ 〈揚權〉言：「主上不神，下將有因；其事不當，下改其常。若天若地，是謂累解。若地若天，孰疏孰親？能象天地，是謂聖人」（《校釋·揚權》，頁 707）、〈八經〉言：「故明主之行制也天，其用人也鬼。天則不非，鬼則不因」（《校釋·八經》，頁 150、151），「天」和「地」經常被韓非喻作君主學習「虛靜」的參考範本，韓非認為君主必須學習「天」和「地」的大公無私或不可測度（「鬼」有時也被韓非喻作君主學習「虛靜」的參考範本，韓非認為君主必須學習「鬼」的不可測度）。

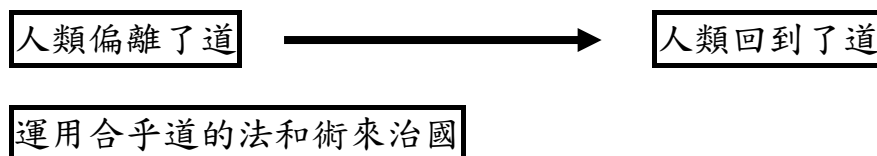


堵那些私下更易上令而為非作歹的亂臣；君主如果行動謹慎、掩藏心意、讓人覺得深大得無法測量（虛靜），將有助於防堵那些站在君主的左右、窺伺君主的過失、準備為非作歹的賊子。因此由這兩點可以得知，虛靜是君主的術用之一。總歸來講，韓非主張「虛靜之術」的原因，是為了幫助君主控御、促使官吏遵守法，是為了責效和防姦。

何以說「虛靜是君主運用法術時需要保持的基本態度」？這裡將本文對於〈大體〉的分析，分成三點整理如下：一則，「道」是「萬有」（包括人類）所依循運行的最終極核心的原理原則，因此人類和「道」的關係如果不同，就會產生的不同結果。見下圖：



二則，因為合乎「道」的「法」和「術」，是「道」於人事界的向下落實、是人事界的萬事萬物所依循運行的最終極核心的原理原則，所以為了使人類回到「道」，就必須運用合乎「道」的「法」和「術」來治國。見下圖：

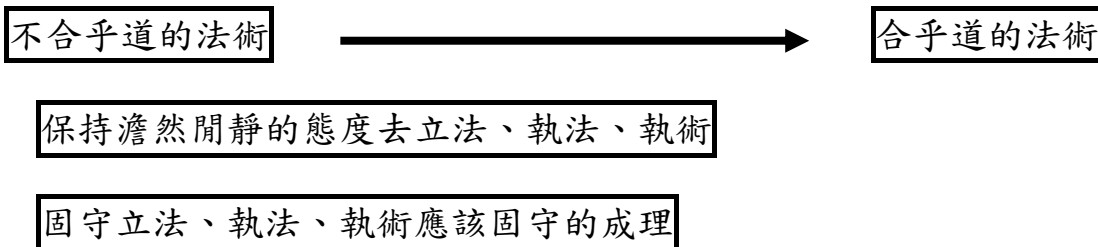


⁵² 陳啟天言：「是非不泄、謂君不以所聞之是非輕洩於眾臣也」（《校釋·八經》，註 21，頁 160），本文則認為，「是非不洩」也可以解作「君不以『自己心中』之是非輕洩於眾臣也」。

⁵³ 所謂的「治安之世」，即是務力、富國強兵之目的達成之後的國家狀態的寫照。



三則，因為惟有固守立法、執法、執術應該固守的成理，才能使「法」和「術」合乎「道」。又因為惟有保持澹然閒靜的態度去立法、執法、執術，才有可能固守立法、執法、執術應該固守的成理。所以綜合來講，為了使「法」和「術」合乎「道」，就必須（1）保持澹然閒靜的態度去立法、執法、執術，（2）固守立法、執法、執術應該固守的成理。見下圖：



因此由這三點可以得知，虛靜是君主運用法術時需要保持的基本態度。韓非主張「君主運用法術時需要保持虛靜的基本態度」的原因，是為了固守立法、執法、執術應該固守的成理，是為了使「法」和「術」合乎「道」⁵⁴。「虛靜」在這裡的作用是：幫助君主去除人為的、偏離了自然之道的分別和執著，遵守「本文〈二、法之分析〉和〈三、術之分析〉所述的，包括了「法的特質」、「賞罰的原則」、「用人行政之術」、「對付起亂之術」等等的，一切關於法術的設計」。

⁵⁴ 這屬於近程原因，至於遠程原因，則是為了使人類回到「道」，是為了重建社會秩序、創造治安之世、達成務力和富國強兵之目的。就遠程原因而言，韓非主張「虛靜之術」的遠程原因和韓非主張「君主運用法術時需要保持虛靜的基本態度」的遠程原因，均是相同的。



引用書目

(一) 傳統文獻

〔魏〕王弼等注：《老子四種》，臺北：大安出版社，1999年。

(二) 近人論著(以作者姓名筆劃排列)

1、專書

王邦雄：《韓非子哲學》，臺北：東大圖書公司，1993年。

王邦雄等著：《中國哲學史》，臺北：里仁書局，2005年。

王曉波：《道與法：法家思想和黃老哲學解析》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2007年。

王靜芝：《韓非思想體系》，臺北：輔仁大學文學院，1977年。

侯外廬、趙紀彬、杜國庠：《中國思想通史》，北京：人民出版社，1957年。

姚蒸民：《韓非子通論》，臺北：東大圖書公司，1999年。

胡適：《中國哲學史大綱》，北京：東方出版社，2004年。

高柏園：《韓非哲學研究》，臺北：文津出版社，1994年。

陳啟天：《增訂韓非子校釋》，臺北：臺灣商務印書館，1969年。

勞思光：《新編中國哲學史》，臺北：三民書局，1991年。

楊邦憲主編：《中國哲學通史》，北京：人民大學出版社，1990年。

蔣重躍：《韓非子的政治思想》，北京：北京師範大學，2000年。

蕭公權：《中國政治思想史》，北京：中國政治思想史，2005年。

2、期刊論文

洪已軒：〈《韓非子·解老》篇「物」、「理」、「道」三者的關係〉，《華岡哲學學報》第2期，2010年。

曾珮琦：〈論《韓非子》對《老子》「虛靜」思想之轉化與運用——以〈主道〉、〈揚權〉為考察〉，《問學集》第15期，2008年。

鄧育仁：〈韓非的術論〉，《哲學論集》第21期，輔仁出版社，1987年。



From the 《han fei zi • general》 Theory monarch's basic attitude to use spells

Chen, Ying-syuan

Abstract

Role different from different levels of analysis can be found in the "Silence" in addition to "one of the monarch's surgery with also the need to keep the monarch use spell basic attitude". While the monarch legislation, law enforcement , perform surgery when only maintain the basic attitude of "Silence", the removal of artificial, deviate from the natural way and clinging to as han fei period legislation, enforcement, enforcement surgery — comply with han fei, including "method of characteristics", the principle of "stick", "personnel administration of the surgery," to deal with the chaos of the surgery, "and so on, all about the magic of design. Certificate was above argument, this article will first make a basic introduction to the definition and role of alternative spell, and simply by the design of judgment spell these political strategy; then " Hanfeizi General" content to export "xujing need to keep the monarch use spell basic attitude of this concept.

Keywords: HAN FEI, The law, The tact, Silence, Inaction, Taoism

王弼注《老》之本體論探析

傅 怡 菁*

提 要

王弼注解《老子》可說是對老子哲學思想的一大突破。老子的道體具有隱而不顯、不落言詮、有無一體、潛藏生機等特質，而王弼在注解《老子》時，一旦觸及老子討論「道體」的章節，都從「以無為本」的本體論角度去詮解。且其本體論淡化老子「有生於無」的說法，而強化了「以無為本」的理論。仔細探究王弼的本體論發現，他的道體已作了某種程度的轉化，尤其是對「有」的詮解，更與老子涵義有別。王弼詮解《老子》，同時也建構他個人的哲學體系。他提出「崇本息末」的主張，將有無與本末、母子、體用等哲學課題加以綰合。這樣的轉化受到時代思潮、主觀目的等的影響，顯現王弼為會通儒道、調融名教與自然作出的努力。

關鍵詞：王弼、老子、本體論、無

* 國立臺灣師範大學國文學系研究所教學碩士班研究生



一、前言

中國哲學的建立往往藉由對經典進行注解詮釋來建構自己的學說體例。經典隨著時代的發展，除了語言文字的隔閡以外，不可能永遠合乎時代的需求。後代註家往往根據不同時代的政治、經濟、思想文化的形勢變化，對經典作出新的詮釋，藉此陳述己意、建立理論，以滿足時代的需求。這種釋古經以闡新說的現象，是經典詮釋的重要特點。

由於《老子》具有高度的普遍性、多義性和抽象模糊性，因而具備廣闊的詮解空間。宋元之際杜道堅《玄經原旨發揮》下〈章句〉章十一云：「道與世降，時有不同，注者多隨時代所尚，各自其成心而師之。故漢人注者為『漢老子』，晉人注者為『晉老子』，唐人、宋人注者為『唐老子』、『宋老子』。」¹不同時代會有不同的《老子》解讀，西方現代的詮釋學理論也提供了這方面的啟發。海德格指出：「解釋一向已經斷然地或有所保留地決定好了對某種概念方式表示贊同。解釋奠基於一種先行掌握（Vorgriff）之中。把某某東西作為某某東西加以解釋，這在本質上是通過先行具有、先行見到、與先行掌握起來作用的。解釋從來不是對先行給定的東西作無前提的把握。……任何解釋工作之初都必然有這種先入之見，它作為隨著解釋就已經『設定了的』東西是先行給定了的，這就是說，是在先行具有、先行見到和先行掌握中先行給定了的。」²加達默爾更明白點出：「一切理解都必然包含某種前見，這樣一種承認給予詮釋學問題尖銳的一擊。」³意即，任何詮釋者都無法抗拒擺脫「先入之見」或「前見」，一切詮釋只能在此基礎上才得以產生。他們共同提出了一個事實：「前見」既是詮釋的關鍵，也是造成詮釋者和原作者之間一種難以消除的差異。任何經典的詮釋都會不可避免地帶有詮釋者主觀色彩和時代烙印。⁴

詮釋者皆很難完全擺脫「前見」的影響。尹志華也提出「時代思潮的影響」以及詮釋者個人的「身分背景」、「知識結構」及其注解的「主觀目的」等等，都是形成「前見」的重要因素。⁵以此角度觀察王弼注《老子》，可以發現王弼「以《老》解《老》」的路徑，已是盡量貼合《老子》本義的注解方式了。他援引《老子》原文互相詮釋闡發，以

¹ 轉引自熊鐵基、馬良懷、劉紹軍著：《中國老學史·前言》（福建：福建人民出版社，1997年），頁1。

² 見（德）馬丁·海德格（Martin Heidegger）著，王慶節、陳嘉映譯：《存在與時間》（臺北：桂冠圖書股份有限公司，1990年），頁209。「先行具有」、「先行見到」、「先行掌握」三者即構成理解的「先行結構」加達默爾（Hans-Georg Gadamer）將老師海德格所說的「先行結構」統稱為「前見」，又譯為「先見」、「前理解」或「前見解」。

³ 見（德）漢斯-格奧爾格·加達默爾（Hans-Georg Gadamer）著，洪漢鼎譯：《真理與方法：哲學詮釋學的基本特徵》（臺北：時報文化出版企業有限公司，1993年），頁357。前見可以說是詮釋者個人主觀具有的人格特質、價值觀念、背景知識等多重因素與歷史文化背景交互凝聚而形成。

⁴ 詳見劉固盛：〈經典詮釋與老學研究〉，《洛陽師範學院學報》2006年第1期，頁4-6。

⁵ 見尹志華：〈從老學史看六經注我的詮釋方法〉。收入劉笑敢主編：《中國哲學與文化》第五輯：「六經注我」還是「我注六經」（桂林：廣西師範大學出版社，2006年），頁61-74。



老子之言還之老子，視經典自身為一套封閉的系統，是經典內部由整體到部分，再由部分回到整體去的循環論證，符合「詮釋學的循環」⁶。也可視為「我注《老子》」的順向詮釋。

然而儘管如此，王弼注解仍有出入老子之處。劉固盛稱其為老子哲學思想解釋的一次突破⁷。這個突破集中表現在王弼注《老》之本體論的轉化與建構。究竟王弼的本體論與《老子》原意有何異同？王弼建構本體論之背後的「前見」為何？這些問題成為筆者亟欲探知的課題。因此本文將針對王弼本體論進行研究探索，以釐清與老子本體論之異同，再加以分析相異背後的用意。

二、研究範圍界定

《老子》一書中出現七十三次「道」，文字符碼雖然一樣，但內容意義卻不盡相同。有些地方，「道」是指形而上的實存者；有些地方，「道」是一種規律；有些地方，「道」則是人生的一種準則、指標、或典範。⁸易言之，道具有三層意義：一、實存意義的「道」，筆者稱之為「道體」；二、規律性的「道」，筆者稱之為「道理」；三、生活準則的「道」，筆者稱之為「道德」。

本文所要探討的屬於第一層，即形上的本體論。筆者根據陳鼓應〈老子哲學系統的形成和開展〉所列出關於「道」字的討論，可知道《老子》第一章、第四章、第二十一章、第二十五章、第三十二章、第三十四章、第四十二章、第五十一章所說的「道」是指形而上的實存之道，而其餘各章，多就人生方面立說。⁹陳鼓應這篇文章將「道」字用作形上本體的《老子》章節挑出作為討論範疇，主題性地呈現老子道體的哲學意涵，明確聚焦於道體特質之討論，可惜有一缺漏，即《老子》第四十一章¹⁰不在討論範圍內。陳鼓應在書中自言：「道隱無名」這個幽隱而無形無名的道，顯然是指形而上的恍惚實存之道。¹¹然卻未將此章收入形而上實存之道的討論之列，是一缺失，故筆者將其納入。另外，老子第十四章、第四十章兩章雖未明白言「道」，然而細究文義脈絡，可知一言

⁶ 關於詮釋學循環的資料，詳參陳榮華：《葛達瑪詮釋學與中國哲學的詮釋》（臺北：明文書局，1998年），第一章哲學詮釋學的基本性格，頁2-9。

⁷ 劉固盛：〈老子哲學思想解釋的三次突破〉，《海南師範學院學報》2000年第1期，頁31-36。

⁸ 參見王雲五主編；陳鼓應註譯：〈老子哲學系統的形成和開展〉第一節、「道」的各種意義，《老子今註今譯及評介（三次修訂本）》（臺北：臺灣商務印書館股份有限公司，2000年），頁2。本文所引《老子》原文皆以陳鼓應《老子今註今譯》為依據，為清耳目，後僅標頁碼，不另作註。

⁹ 同注8，頁25。

¹⁰ 《老子》第四十二章：上士聞道，勤而行之；中士聞道，若存若亡；下士聞道，大笑之。不笑，不足以為道。故建言有之：明道若昧；進道若退；夷道若類；上德若谷；大白若辱；廣德若不足；建德若偷；質真若渝；大方無隅；大器晚成；大音希聲；大象無形；道隱無名。夫唯道，善貸且成。從「上士聞道……不足以為道。」這裡的「道」可得可聞，顯然是就人生的層面來說的，等同於「德」。而後半部故建言有之……善貸且成。」則是討論形上道體的特質，屬於實存之道。

¹¹ 同注8，頁20。



道體之外在特徵，一言道體生化萬物，皆屬本體論之討論，因此在論述時亦納入探討，共計十一章。

本文將以《老子》第一章、第四章、第十四章、第二十一章、第二十五章、第三十二章、第三十四章、第四十章、第四十一章、第四十二章、第五十一章這十一章為討論核心，以把握《老子》文本建構之本體論所具有的內涵。對看王弼注解以上十一章所作之詮釋發揮，如何開展其本體論。並以王弼注《老》的其他章節為輔翼，旁及相關文獻，以期聚焦王弼所架構起來的本體論，並將老子與王弼的本體論進行比較，以掘發出王弼詮解《老子》的背後，所受時代思潮或個人主觀目的影響。

三、老子的本體論

要分辨王弼注《老》的創造性詮釋與原典之間有何差異，當先把握老子本體論的內涵。以下將《老子》書中關於道體討論的這十一章逐一作分析，必要時援引其他章作為補充，以期完整掌握老子的道體，以推論老子的本體論具有何種哲理義蘊：

(一) 道體的描述

有關「道」的內涵，透過老子的文字可以歸納為以下幾點：

1、不落言詮

《老子》第一章：道可道，非常道。名可名，非常名。¹²

《老子》第二十五章：吾不知其名，強字之曰「道」，強為之名曰「大」。¹³

《老子》第三十二章：道常無名、樸。¹⁴

老子第一章開頭就說「道」無法用言語來說明。可以說的「道」，就不是恆常不變之「道」。既然無法說明，也就沒有固定的名稱了。第二章老子也說不知「道」的真名，只能勉強就它的某些特質稱它為「道」和「大」。又在第三十二章以「無名」、「樸」來稱呼隱匿無名、質樸未形的「道」。老子不將「道」取一定名、下一定性，用意在於消解人們對於「道」的偏見執著，也揭示言語的有限性，而「道」是不落言詮的。

2、無形無名

《老子》第十四章：視之不見名曰夷，聽之不聞名曰希，搏之不得名曰微。此三者不可致詰，故混而為一。其上不皦，其下不昧。繩繩不可名，復歸於無物。是

¹² 同注 8，頁 47。

¹³ 同注 8，頁 145。

¹⁴ 同注 8，頁 174。



謂無狀之狀，無物之象，是謂惚恍。迎之不見其首，隨之不見其後。¹⁵

《老子》第二十一章：道之為物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物。窈兮冥兮，其中有精；其精甚真，其中有信。¹⁶

「道」和現實世界中任何事物完全不同，超越一切感官知覺的作用而存在，看不見、聽不到、摸不著，因此也無法命名。「道」雖然是抽象的，卻又真實存在著。當它作用於物時，就有形狀、實體，可以徵驗。「道」作用於物所顯現的功能，稱為「德」。「德」便是「道」內在於物的存有。「道」是既超越又內在的存在。

3、獨立不改

《老子》第二十五章：有物混成，先天地生。寂兮寥兮，獨立而不改，周行而不殆，可以為天下母。¹⁷

渾然一體的「道」先於天地而生，無法真正感知它的形體，它獨立存在而不改變、循環運行而不衰竭，它是天地萬物的根源。從這段文字的描述，可知「道」在時間上比天地還早存在。且「道」是一個動體，不斷的運作生化萬物，卻不會有所改變或衰弱。可見「道」有其絕對性。

4、道法自然

《老子》第二十五章：人法地，地法天，天法道，道法自然。¹⁸

《老子》第五十一章：道之尊，德之貴，夫莫之命而常自然。¹⁹

人應效法承載萬物的大地，大地應該效法覆蓋萬有的蒼天，蒼天應效法創生萬物的道體，道體的本性就是自然。童書業說：「老子書裡的所謂『自然』，就是自然而然的的意思，所謂『道法自然』就是說道的本質是自然的。」馮友蘭說：「（《老子》二十五章）這並不是說，於道之上，還有一個『自然』，為『道』所取法。……『自然』是一個形容詞，並不是另外一個東西。」²⁰老子之說中，「自然」甚為重要，順任萬物的本性使其生長，便是「道」的展現。

老子的道體，具有多重特性。它是形而上的真實存在，超越一切感官經驗之外，因此無法以言語談論。道體恆常變動，但卻不會消逝。它具有無窮潛力和創造力，但創生萬物之後，卻是隱含於萬物之內。道的本質是自然而然，足以作為天地萬物的模範。

¹⁵ 同注 8，頁 101。

¹⁶ 同注 8，頁 131。

¹⁷ 同注 8，頁 145。

¹⁸ 同注 8，頁 145。

¹⁹ 同注 8，頁 235。

²⁰ 兩人說法轉引自陳鼓應《老子今註今譯》，頁 149。



（二）宇宙本體論

道體具有無窮的生命力，當其發動，便創生了宇宙天地萬物，這個過程，便稱為宇宙本體論。道體生化的過程，可以說是老子本體論的精華所在，具有以下特點：

1、創生萬物

《老子》第四十章：天下萬物生於有，有生於無。²¹

《老子》第四十二章：道生一，一生二，二生三，三生萬物。萬物負陰而抱陽，沖氣以為和。²²

《老子》第五十一章：道生之，德畜之，物形之，勢成之。是以萬物莫不尊道而貴德。²³

《老子》四十章說天下萬物從「有」而生出，「有」從「無」生出。這裡的「有」「無」即指「道」。「有」「無」是「道」產生萬物時由無形質落向有形質的活動過程，整句說明天下萬物生成的過程。四十二章歷來受到重視，註家常在「一」、「二」、「三」上作文章，這裡只要把握老子描述道生萬物的過程，是由簡至繁、越生越多便是，一二三的原義未必有特殊指稱。陳鼓應認為老子用「一」來形容道向下落實一層的未分狀態。「二」當指形而上之「有」「無」。當形而上之「有」「無」向下落實而為形而下之「有」「無」時，則所生成者便是「三」。²⁴ 而第五十一章說明「道」創生萬物後，又內在於物，成為萬物各自的本性「德」。萬物各依本性發展成為個別獨特的存在，受到外在環境的培養使它成熟。道與德是萬物的根源、本性，是十分珍貴的。

2、內含於物

在道創生萬物之後，道內化而為「德」，成為萬物各自的本性，只要順著本性自生自長，就可成物。因此五十一章：道之尊，德之貴，夫莫之命而常自然。沒有誰去主宰，是自然而然自己如此的，這就是道與德尊貴之處了。

3、有無一體

《老子》第一章：無，名天地之始；有，名萬物之母。故常無，欲以觀其妙；常有，欲以觀其徼。此兩者，同出而異名，同謂之玄。玄之又玄，眾妙之門。²⁵

「無」是天地的本始，「有」是萬物的根源。可以常從「無」中去觀照道的奧妙，

²¹ 同注 8，頁 201。

²² 同注 8，頁 208。

²³ 同注 8，頁 235。

²⁴ 同注 8，註釋①，頁 208。

²⁵ 同注 8，頁 47。



可以常從「有」中，去觀照道的邊際。「無」與「有」，同出於道而名稱相異，可以說都是很幽深的。幽深又幽深，是一切奧妙的門徑。這裡老子很清楚點「無」與「有」同出而異名，是道的不同面相。因為道隱而不顯，故為「無」。而無當中又蘊含有無限未顯的生機，故言「有」。有無互相作用活動才能創生萬物，超越性的道體也才能與具體的現象世界聯繫起來，不成一個掛空的概念。²⁶陳鼓應說：在《老子》書中，關於有無問題的討論都是用以解釋天地萬物的起源、生成變化的過程。這是特別需要注意的地方，老子把道當作天地萬物的根源，而用道的作用變化解釋萬物生成，有無的運動，讓道從形而上落實道形而下。王弼則不作如是解讀，將留待後文說明。

3、功成不有

《老子》第三十四章：大道汎兮，其可左右。萬物恃之而生而不辭，功成而不有。衣養萬物而不為主，可名於小；萬物歸焉而不為主，可名為大。以其終不自為大，故能成其大。²⁷

老子第五十一章：故道生之，德畜之；長之育之；亭之毒之；養之覆之。生而不有，為而不恃，長而不宰。是謂玄德。²⁸

以上兩章說道生萬物之後，並不依恃自己的功勞，也不會占有所生之物，主宰它們。而是退開一步讓萬物獨立存在，自然發展。這種順任自然不為主宰的精神，才能成就道的偉大。

綜合以上所述，可知當「道」在形而上的層次時，它是隱而未顯的，是為「無」；當它始動欲生萬物之後，蘊藏一切生機的「無」從形上的「道」向下落實而產生萬物的過程，是為「有」。以上「無」與「有」的狀態都還是道的形上層次。又因為道的無形、無名、無聲、無嗅，遠遠超過我們的感官經驗，因此也無法用有限的文字語言圖畫去指涉它，只能勉強用接近其狀態的「無」、「有」、「大」、「玄」、「深」等辭彙勉強去描述，故而老子在第一章便開宗明義的提醒我們「道」的不落言詮性。當「道」經過「無」與「有」的生化作用後，便一步步創生天地萬物，形成我們所處的現象世界了。「道」創生萬物之後，它便內化成為萬物的本性，並不曾耗損。同時它又是一種超越的存在，先天地而生。以上是關於老子的本體論之探析。

四、王弼的本體論

王弼的本體論有與老子相同的主張，例如他在註解「道」的不落言詮性，使用「名號」與「稱謂」來說明。在《老子指略》他說出了名與稱的區別：

²⁶ 同注 8，詳見引述，頁 53。

²⁷ 同注 8，頁 179。

²⁸ 同注 8，頁 235。



名也者，定彼者也；稱也者，從謂者也。名生乎彼，稱出乎我。……名號生乎形狀；稱謂出乎涉求。名號不虛生，稱謂不虛出。故名號則大失其旨，稱謂則未盡其極。²⁹

根據事物的形狀特質給與一個名號，稱謂則依據說話者主觀的需求加以稱呼，並不依客觀條件而生。當我們在稱呼事物的名號時，也是物外加的「名」，而非物本身了。道也是如此，「道」不能完全表示無形無名的道體本身，因此老子「強名之曰道」，正是要表示道是個稱謂，不是名號。通過稱謂，我們才能用言語加以談論道這個對象。³⁰

王弼也說：「無形無名者，萬物之宗也。」³¹用以說明「道」（無）具有無形、無名的特徵，是萬物之宗。又說「寂寥無形體也，無物之匹，故曰獨立也，反化終始，不失其常，故曰不改也。」³²說明「道」無形式，獨立存在，有其恆常性。這些都與老子道體相同無違。

然而王弼對於「有」的詮釋與歸屬，恐未必盡合於《老子》。老子「無」與「有」均屬於道，分別為道之無性與有性，也就是說「無」「有」是道之雙重性、兩面相。³³「有」「無」是「道」產生萬物時由無形質落向有形質的活動過程，用以說明天下萬物生成的過程。而王弼則「以無為本」，與老子「有生於無」的說法不同。³⁴從王弼《老子注》可以發現以下幾點特色：

（一）有之所始，以無為本

《老子注》第一章：凡有皆始於無。……萬物始於微而後成，始於無而後生。……兩者，始與母也。³⁵

《老子注》第四十章：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。³⁶

老子將「道」當作先天地而生的真實存在，是創生萬物的第一因，超越於一切事物之上的絕對存在。在王弼《老子注》第一章中，他直接將「無」等同於「道」，而說「有」始於「無」。又將《老子》第一章原文：此兩者，同出而異名，同謂之玄。根據上下文義脈絡，老子所指兩者應是無與有，王弼卻注解為始與母。第四十章注文王弼說得更清

²⁹ 見王弼注、樓宇烈校釋：《老子周易王弼注校釋》（臺北：華正書局有限公司，1983年），頁197-198。本文所引王弼《老子注》原文皆以《老子周易王弼注校釋》為依據，為清耳目，後僅標頁碼，不另作註。

³⁰ 詳見王邦雄、岑溢成、楊祖漢、高柏園著：《中國哲學史》上（臺北：里仁書局，2005年修訂一版），頁306-309。

³¹ 語出王弼《老子注》十四章，頁32。

³² 語出王弼《老子注》二十五章，頁63。

³³ 詳見莊耀郎：〈王弼之有無義析論〉，《國文學報》第21期，1992年，頁159。

³⁴ 詳見《老子周易王弼注校釋》前言，頁4。

³⁵ 同注29，頁1-2。

³⁶ 同注29，頁110。



楚了，「有」之存在，是因為「無」。「無」是「有」的根本。在「以無為本」的原則底下，如果想要保全萬有，必須返還根本。萬物動作都能返還其根本，居處於「無」，那就可以包通萬物了。³⁷莊耀即詮說王弼本體義的「無」說：無為萬物之始，這是王弼之總綱領，無是本，有必反於無以全其為有，無即顯一超越之本。³⁸由以上論述可知，王弼已將「無」等同於「道」，而將道之「有」性削弱淡化，將「有」視為與「無」相對的存在，是形象世界的具體事物，這與《老子》原意中把「有」視為「道」的一個面相相比，已是義理上的一大改變。

（二）扣合本末，崇本息末

王弼注文中論及本末，多在政治方面，例如《老子注》第三十八章³⁹：

本在無為，母在無名，棄本捨母而適其子，功雖大焉，必有不濟。名雖美焉，偽亦必生。……用夫無名，故名以篤焉。用夫無形，故形以成焉。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。⁴⁰

用夫無名、無形是「以無為本」的崇本之義，而名以篤、形以成是「萬物之有」，是末。就像形器是工匠所製造，並不是器具本身有何珍貴，而是工匠使它成物。仁義，是由無這一本性所生，要順著本性行仁義，而非向外學習仁義。若拋棄了工匠，形器也不可保存了，同樣的，若違逆了本性，仁義也就是虛假的了。因此王弼透過這段註解，將有無與本末、母子統合起來，主張要守住無名無形的母、本，才能保存名分事功的子、末。

這段注文可以看見王弼保存儒家仁義道德的用心。他企圖將道家與儒家的義理互相調和，而非對立。以其所處的時代，是正始玄風方熾之時，玄學崇尚玄妙簡潔的言談，要消解僵化的儒家禮教，而與統治階層提倡禮教的立場相違背，因此透過守母存子、崇本舉末的說法，將走入末節的仁義尋回根本，也調和了儒與道、名士與統治階層的衝突。王弼所謂的「本/末」，實蘊涵著他對「體/用」、「有/無」、「一/多」、「自然/名教」等哲學課題的討論。「崇本息末」一語，看似簡單，卻是王弼藉著分辯「體與用」、「無與有」的諸種關係所建立起來的。同時也是他為著會通天人、調和儒道、消融自然與名教的分際所獲得的思想原則。⁴¹王弼企圖調和儒道的用心在《老子注》三十二章⁴²時也可以看

³⁷ 同注 29，樓宇烈校釋第三條，頁 110。

³⁸ 同注 33，頁 157。

³⁹ 按：《老子》三十八章雖不在本體論九章的討論範圍內，然王弼注文多所發揮，尤其提出本末母子的論題，是其重要核心議題，因此納入討論。

⁴⁰ 同注 29，頁 94-95。

⁴¹ 見林麗真：〈王弼玄學與黃老學的基本歧異〉，《臺大中文學報》第 12 期，2000 年，頁 129-146。

⁴² 《老子》三十二章：始制有名，名亦既有，夫亦將知止，知止所以不殆。



到，他說：

始制，謂樸散始為官長之時也。始制官長，不可不立名分以定尊卑，故始制有名也，過此以往將爭錐刀之末，故曰，名亦既有，夫亦將知止也，遂任名以號物，則失治之母，故知止所以不殆也。⁴³

王弼將始制有名說成朝廷官員正名定分畫分職掌的意思，若官吏們名分確立，尊卑有序，就可以知足知止，也就可以防止禍亂衰敗產生。這樣的說法已經遠離老子原文的意義，王弼這樣注解，恐怕與當時的政治環境大有關係，這也是他受當時風氣影響下所作出別離於《老子》原意的詮釋。

（三）淡化宇宙本體論

先秦兩漢哲學的重點不在探索宇宙的本體和統一性，而著眼於宇宙生成論。

漢代注家一般把老子的有生於無的「無」理解為陰陽未分的元氣，認為是最根本、最初始的物質。元氣又分為陰陽二氣，由陰陽二氣構成天地萬物。到魏晉之際，隨著社會動盪與天人感應神學的崩塌，人們對哲學的探求已不滿足於現象的探求，而要探索萬物之本性。因此王弼《老子注》擺脫漢代氣化宇宙論的說法，融入本末、體用、母子等相對的範疇，建立起一套形而上學的本體論。⁴⁴我們來看王弼《老子注》四十二章：

萬物萬形，其歸一也，何由致一，由於無也。萬物萬形，其歸一也，何由致一，由於無也。由無乃一，一可謂無，已謂之一，豈得無言乎。有言有一，非二如何，有一有二，遂生乎三，從無之有，數盡乎斯，過此以往，非道之流。⁴⁵

王弼將紛擾多變的萬物萬形都看作是「有」，這些「有」要以「一」為依歸。「一」就是「無」，也就是說，「有」要以「無」為根本。這是王弼「以無為本」的主張。王弼將「一」等同於「無」，避免掉解釋「道生一」的麻煩。道生萬物，有其規律，順此規律，萬物都歸於統一。他後面用《莊子·齊物論》「一與言為二，二與一為三」的說法，擺脫漢代氣化宇宙論的解釋，巧妙避開了「道氣」論中涉及一二三的質實說明。⁴⁶

樓宇烈認為，王弼玄學的理論特點是企圖根本否定客觀物質世界的存在。它把天地萬物等具體物象及其運動變化僅僅作為一個探索世界根本的工具，而揭示其運動變化均以「寂靜虛無」為歸宿，作為其理論的最終結論。⁴⁷樓氏提出王弼玄學的這個特質，正可以說明為何他的注解裡淡化了宇宙本體論的闡發，而著重貴無的本體論。「寂靜虛無」恰可以對治政治的紛紛擾擾、人心的危殆不安，如此說來，王弼貴無的本體論仍是為了

⁴³ 同注 29，頁 82。

⁴⁴ 同注 7。

⁴⁵ 同注 29，頁 117。

⁴⁶ 詳見林麗真：〈經典的詮釋與理統的建構——從王弼的有無動靜二論談起〉，收錄於劉笑敢主編：《中國哲學與文化》第二輯（桂林：廣西師範大學出版社，2006年），頁 75-93。

⁴⁷ 見《老子周易王弼注校釋》前言，頁 9。



社會的需要而建構，這是他面向社會人生所作出的關懷。

五、結論

劉固盛認為，一部老學發展史，就是各個時代的學者們根據政治、道德、思想文化等領域的新變化，不斷對《老子》作出創造性詮釋的歷史。對《老子》的那些創造性解釋，反映的不僅是注者對《老子》原意的領悟與發揮，而且常涉及到當時某些哲學思潮的特點以及哲學理論的演化情形和思想文化的發展規律。⁴⁸

王弼《老子注》歷來被人認為是善注，影響深遠。他用「以《老》解《老》」的詮釋學循環注解《老子》，盡得老子學說之精髓。而他也有其創造性詮釋，在注解《老子》時，一旦觸及老子討論「道體」的章節，他都從本體論的角度去詮解。他的本體論淡化老子「有生於無」的說法，而強化了「以無為本」的理論。王弼將老子的「道」等同於「無」，而與「有」形成形上形下兩層。他又將「無有」與「本末」、「母子」等哲學課題統合起來，開創出王弼個人的玄學體系。「崇本息末」是王弼藉著分辯「體與用」、「無與有」的諸種關係所建立起來的主張，也是他為會通天人、調和儒道、消融自然與名教的分際所獲得的思想原則。另外，為了掃除漢代氣化宇宙論的影響與天人感應的神學色彩，他淡化了宇宙本體論的闡發，而著重貴無的本體論。以上這些創造性的詮釋是王弼面對魏晉時代課題的考驗所作出的努力，藉由他的努力，使老學發展有別於先秦與兩漢，展現出屬於魏晉的新面貌。

⁴⁸ 同注 42。



引用書目

一、傳統文獻

〔魏〕王弼注、樓宇烈校釋：《老子周易王弼注校釋》，臺北：華正書局有限公司，1983年。

二、近人論著

（一）專書

王邦雄、岑溢成、楊祖漢、高柏園著：《中國哲學史》上冊，臺北：里仁書局，2005年修訂一版。

王雲五主編；陳鼓應註譯：《老子今註今譯及評介》，臺北：臺灣商務印書館股份有限公司，2000年。

江淑君：《宋代老子學詮解的義理向度》，臺北：臺灣學生書局，2010年。

陳榮華：《葛達瑪詮釋學與中國哲學的詮釋》，臺北：明文書局，1998年。

劉笑敢：《老子古今》上冊，北京：中國社會科學出版社，2006年。

劉笑敢主編：《中國哲學與文化》第二輯，桂林：廣西師範大學出版社，2006年。

〔德〕漢斯—格奧爾格·加達默爾（Hans-Georg Gadamer）著，洪漢鼎譯：《真理與方法：哲學詮釋學的基本特徵（上卷）》，上海：上海譯文出版社，2005年。

〔德〕馬丁·海德格（Martin Heidegger）著，王慶節、陳嘉映譯：《存在與時間》，臺北：桂冠圖書股份有限公司，2002年。

（二）期刊

林麗真：〈王弼玄學與黃老學的基本歧異〉，《臺大中文學報》第12期，2000年，頁129-146。

莊耀郎：〈王弼之有無義析論〉，《國文學報》第21期，1992年，頁145-166。

劉固盛：〈老子哲學思想解釋的三次突破〉，《海南師範學院學報》2000年第1期，頁31-36。

劉固盛：〈經典詮釋與老學研究〉，《洛陽師範學院學報》2006年第1期，頁4-6。

Wang Bi's Note "Lao" Analysis of Ontology

Fu, Yi-ching

Abstract

Wang Bi comment "Lao Zi," Lao Zi can say that philosophy is a major breakthrough. Lao Zi have hidden the Dao without significantly, does not fall Literal Interpretation, with or without one, hidden life and other characteristics, and Wang Bi in the comment, "Lao Zi", the discussion once Lao Zi hit "Dao" section, are from "a non-oriented" ontological perspective interpreted. Lao Zi fade and whose ontological "something from nothing" argument, which reinforces "a non-oriented" theory. Wang Bi carefully explore the ontological found his way the body has been transformed to some extent, especially for the "yes" of interpreted, meaning more and Lao Zi are different. Wang Bi interpreted "Lao Zi" and also constructed his own philosophical system. He proposed a "worship of principal and interest at the end," the idea, whether with the ins and outs, the mother, the body with such philosophical topics to York together. Such conversion by zeitgeist, subjective purpose other effects, as will be apparent through Confucianism Wang Bi, Harmoniousness Norm efforts with nature.

Keywords: Wang Bi, Lao Zi, ontology, None



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》第二十五期

《世說新語》中名士對於飲食符號的解讀

張瓊宇*

提 要

飲食是人生的主要活動，不僅反映出個人的生命態度及自我定位，更成為窺見時代文化的窗口。以文化的角度視之，魏晉士人的飲食生活，折射出文人對於飲食的定位，以及對美感追求的風尚。當代名士追求品味、美感的飲食活動背後，所展現出的文化深層內涵，反應出整個時代的氛圍與風潮。《世說新語》體現的是魏晉的時代縮影，是一本載錄此時士人思想意識、生活習性最全面、最完備的著作。因此《世說新語》中飲食的記錄，可還原當代士人的飲食活動及其中飲食的符號表徵。可見飲食的地位在此時已有相當程度的提高，名士以其飲食活動表徵自我身份地位，或用以呈現個人獨特的才情。時人肯定了飲食經驗與藝術文化同樣具有美感性質，此一轉化過程與當代美學文化的發達，不無關係。在享用美食之際，除了體認到飲食所具有的深沉美感，更進一步成為名士用以反應其生命見解的媒介。

關鍵詞：世說新語、名士、魏晉、飲食文化、飲食符號

* 國立雲林科技大學漢學資料整理研究所碩士生



一、前言

魏晉南北朝是一個分裂動盪的時代。在傳統的觀念中，一般人總認為秦漢、隋唐穩定的大一統帝國才是中華文化史上發展的重要時期，然則不安及苦難往往愈是激發人們的創造力與想像力。此一時期政治上的分裂，使統治者無暇顧及、管制人民的思想，外在束縛少，社會整體意識趨於活潑；戰亂亦促使身處這個時代的心靈對於生命的體驗更加深刻，因此，魏晉時期在不論在思想、文學、藝術文化上，皆有非凡的成就，可謂中國文化的豐收期。

《世說新語》是南朝劉義慶（西元 403-444 年），招聚當代文學之士編撰而成。其內容記載了漢末以至東晉約二百年間名流的言行軼事，屬志人小說。其涉及的範圍反映了政治、經濟、文學、思想等諸多層面。唐修《晉書》，在很多資料上便是擷取了《世說》的內容。王能憲亦認為《世說》一書：「十分突出地表現了魏晉風流。書中既沒有廟堂對策的弘論，也沒有疆場浴血的渲染，更沒有民生疾苦的悲訴。翻開《世說》，迎面走來的是一群率真曠達、恣情任性的風流名士，……真可謂一部風流名士的人物畫卷。」¹其書本身體現的正是魏晉整個時代的縮影，是一本載錄此時名士思想意識、生活習性最全面、最完備的著作。因此，對於《世說新語》中飲食文化的研究，即能客觀還原當代名士的飲食文化樣貌及其對飲食符號的解讀。

士，在中國社會當中一直以來即是一具有特殊社會地位階層的群體。孔子云：「士志於道」，²故士人在中國傳統上自詡為文化的開創者及傳播者，擁有承繼文化傳統的使命，在中國歷史上一直發揮著「知識份子」的作用，長期以來將飲食生活視為「小道文化」，不值得為一談。士人不可展現出對口腹之慾的追求，一直是由先秦以至漢朝以降的氛圍。而魏晉士人身處一大動盪、大變革時期，面對整個社會秩序的解體與禮教的崩毀，此一時期的士人在價值信仰、人格特質、行為模式上與其他朝代的士人，都有著明顯不同。余英時（西元 1930 年-）提到了魏晉「名士」的肇始：

士尚名節之風本漢代選舉制度有以促成之，而獨行亦其時選士之一科，但流變所及，則為士大夫之充份發揮其個性。雖虛偽矯情，或時所不免，而個體自覺，亦大著于茲。³

發端於東漢察舉制度的鄉黨評議，在極端重視流品門閥的當代，是當權者選才任人的重要依據。名士評判的標準：「曰才、性與命是已。」⁴且「高名之士必當有異行。」

¹ 王能憲：《世說新語研究》（南京：江蘇古籍出版社，1992 年），頁 116。

² 〔清〕劉寶楠注：《論語正義》（北京：中華書局，1950 年，《諸子集成》），頁 78。

³ 余英時：〈漢晉之際士之新自覺與新思潮〉《士與中國文化》（上海：上海人民出版社，1987 年），頁 310。

⁴ 同前註，頁 317。



⁵「名」與「異」成為了密不可分的一體兩面。此外，動盪的大時代環境更使人們重新省視自我的生命意義，急於探求一個新的足以安身處世的標準，在懷疑與否定舊有觀念與價值的外因條件下，士人在思想上突破了儒教宰制的時代，各種才、性的展現在此時得到了徹底的解放，而飲食活動中，也充份體現出此一現象。飲食文化的定義與價值在此時有了明顯轉變。此一時期的名士對於飲食生活不僅熱衷，且不再恥於談論飲食帶給自我的各種感官滿足及享受。除此之外，名士們更透過生活中的各式飲饌活動，展現出不同於俗人的自我才情。透過《世說新語》中名士對於飲食符號的解讀，得以據此體認出名士飲食符號中所透顯的自我生命定位與其瀟灑曠達的風雅人生，更同時展現出飲食意涵於時代中變化、推移的痕跡。

二、轉變飲食的文化意涵及定位

在傳統的儒家思維模式下，士人價值的實現一直被定位於「經世濟民」的政治層面之上，對於飲食之慾向來存在著「士志於道，而恥惡衣惡食者，未足與議也。」⁶或「飲食之人，則人賤之矣，為其養小以失大也。」⁷等負面的思維。士君子立身處世，應立志於道，不可徒為飲食之人。但由於魏晉時期政治上的紛亂，士人動輒得咎，出於對政治的危懼感，心態上因而轉向了道家的無為思想。此一時期新道家對儒家「名教」或「禮教」的反抗，著重在於新道家堅持「名教」必須合於「自然」。⁸在此時任何自我才性的展現，都可能成為被賞析的對象。而對於口腹之慾的追求，更被視為一種體現自我本性、率性任情的舉措。飲食的價值自此由儒家的窠臼中被釋放出來。名士個人的才性，一方面可藉由其對於食物獨特的辨味功夫展現出來——其本人也許對於烹飪之道並不深入，但卻可在精微的品嚐活動中，展現自我與俗人不同的精道之處。另一方面，由名士任誕、灑脫的飲食行徑中，即可解讀出時人對於飲食的定位已與前人大不相同。

（一）由溫飽到知味

人們對於食物的最初認識，自是由生物性的「溫飽」需求伊始。在諸子百家爭鳴的時代，人民的溫飽與否，常與在位者是否施行王道作比擬，飲食溫飽功能的重要性可見一般。

孟子論王道，見梁惠王便言：「（使民）養生喪死無憾，王道之始也。」（《孟子·梁惠王章句上》）；⁹見齊宣王時說：「……是故明君制民之產，必使仰足以事父母，俯足以畜妻子，樂歲終身飽，凶年免於死亡；然後驅而之善，故民之從之也輕。」（《孟子·梁

⁵ 同前註，頁 315。

⁶ 《論語正義》，頁 78。

⁷ 〔清〕焦循注：《孟子正義》（北京：中華書局，1950 年，《諸子集成》），頁 467。

⁸ 參見：余英時：《知識人與中國文化的價值》（臺北：時報文化，2007 年），頁 43、110。

⁹ 《孟子正義》，頁 33。



惠王章句上》)。¹⁰皆指稱使百姓生活溫飽無虞，可達政治的理想。「養民而王」可說是儒家政治思想最重要的一環。無飲食，不足以存生，在《世說新語·任誕》第 17 條中即提及報答飽食之恩的故事：

劉道真少時，常漁草澤，善歌嘯，聞者莫不留連。有一老嫗，識其非常人，甚樂其歌嘯，乃殺豚進之。道真食豚盡，了不謝。嫗見不飽，又進一豚，食半餘半，迺還之。後為吏部郎，嫗兒為小令史，道真超用之。不知所由，問母，母告之。於是齋牛酒詣道真，道真曰：「去！去！無可復用相報。」¹¹

劉寶為報少年時老嫗施予的恩惠，而超用其子，可見一時溫飽的恩情對個人影響性之大。而飲食除了存生的生物性層次外，魏晉飲食文化意涵的多元面向，更在注重食材本味及強調烹調技藝提升、變化的勢態中展現無遺。

1、原味之美：自然本味

《世說新語》中對於飲食的描述，清楚地將當時名士所以標舉的美食予以闡述。其中尤以幾近淡而無味，品嚐食材原味的菜蔬，如：菰菜羹。其敘述見於〈識鑿篇〉第 10 條：

張季鷹辟齊王東曹掾，在洛見秋風起，因思吳中菰菜羹、鱸魚膾，曰：「人生貴得適意爾，何能羈宦數千里以要名爵！」遂命駕便歸。俄而齊王敗，時人皆謂為見機。¹²

菰，據本草綱目菰下注解云：「春生白茅如筍，即菰菜也，又謂之茭白。生熟皆可啖，甜美。¹³」李時珍注文則云：「下江南人呼菰為茭，以其根交結也。」¹⁴可見菰即今之茭白筍，乃南方常見之蔬食，滋味於平淡中有淡淡的鮮甜，於蔬菜中其味並不特殊。

鱸魚的滋味可見諸於《飲膳正要》：「鱸魚，平，補五藏，益筋骨，和腸胃，治水氣，食之宜人。」¹⁵又據《藝文類聚》在六朝的詩文中，並無人稱誦鱸魚之味，可見鱸魚滋味平淡。「膾」即生魚片，〈任誕篇〉第 38 條中亦載，時人常以魚做膾。¹⁶張翰喜食的鱸魚，是不透過煎、煮、炒、炸等烹飪手法的加工，而是不加佐料的鮮美鱸魚片。他為這平淡，幾近無味的菰菜、鱸魚辭官回家，強烈地反應出其個人飲食的偏好。他注重享受食物單一、純粹的原味，而非多層次、重口味、重調味的口感。其品味的獨特性，正反

¹⁰ 同前註，頁 57。

¹¹ 《世說新語箋疏》，頁 866。本論文所引《世說新語》之內文，乃根據余嘉錫撰：《世說新語箋疏》（余嘉錫著作集，北京：中華書局，2007 年 10 月）為主。以下所引之《世說新語》均依據此版本，不再加註，僅標註頁碼。

¹² 《世說新語箋疏》，頁 467。

¹³ 〔明〕李時珍：《本草綱目》（臺北：臺灣商務印書館，1983 年，《文淵閣四庫全書》），頁 391。

¹⁴ 同前註，頁 390。

¹⁵ 〔元〕忽思慧：《飲膳正要》（臺北，臺灣商務印書局，1971 年），頁 149。

¹⁶ 原文：「桓車騎在荊州，張玄為侍中，使至江陵，路經陽岐村，俄見一人，持半小籠生魚，徑來造船云：「有魚，欲寄作膾。……」參見《世說新語箋疏》，頁 881。



應出季鷹不同於俗人的飲饌哲學。

除此之外，魏晉名士在食用肉品時，也未以烹調的手段改變食材原始滋味，而是注重肉品的本味，如〈汰侈篇〉第 6 條中所提到的牛心炙：

王君夫有牛，名「八百里駁」，常瑩其蹄角。王武子語君夫：「我射不如卿，今指賭卿牛，以千萬對之。」君夫既恃手快，且謂駁物無有殺理，便相然可。令武子先射。武子一起便破的，卻據胡牀，叱左右：「速探牛心來！」須臾，炙至，一嚮便去。¹⁷

相較於豬肉、羊肉，一般人牛肉的食用情形較少。牛在魏晉時期主要用作駕車，¹⁸具有實性的功能，為當時主要的交通工具。對於擁有較高政治實力、經濟地位的王公富豪而言，牛則跳脫了實用價值，以擁有快牛為寵、為傲。¹⁹擁有快牛，是權貴名士們身份地位的表徵。而時人牛肉最高明的烹飪手法，則以「牛心炙」為最，余嘉錫（西元 1884 年—1955 年）箋疏亦云：「俗以牛心為貴」。²⁰「牛心炙」的烹煮方法，便是單純的以火燒烤即可食用，非以調味取勝，以原味為佳。過程中若添加其他調味料，則將原味掩蓋，非名士推崇的食用方法。

文本中敘述王濟出於妒嫉心理，贏得比賽後速探牛心，炙烤後食。「牛心炙」已屬上品，更何況此炙是出於「快牛」之心，《世說新語》因之歸為〈汰侈〉門即可徵之。此外，珍貴的牛心炙更可作為品題人物高下的表徵，用以彰顯個人在當世的身價地位，〈汰侈篇〉第 12 條中提到：

王右軍少時，在周侯末坐，割牛心噉之。於此改觀。²¹

周顛在當時士紳階層中很有聲望，筵席上的名士一開始對王羲之並不了解。於是親手將牛心炙先割給了王羲之食用，表明了對王羲之的看重與賞識，在坐者因而對王羲之的才情、地位有了改觀。

值得注意的是，《世說新語》中所提及的蔬食，清一色是在品味單一一種蔬菜，可能會加上些許調味，但並不摻入其它配菜，講究品嘗食材本味，而非追求華麗、菜碼形式多樣化的宮廷菜餚。暈食中的上等美饌，亦是單純的品嚐肉品之美鮮，可見當代著重的是食材的純粹性及鮮美度，與後代中華飲食以調味著稱的特長，差異不小。

2、創作之美：烹調求精

除了品饌食材的原味之美外，《世說新語》中亦提及具有財勢的個體，嘗試藉由烹

¹⁷ 同前註，頁 1033。

¹⁸ 《世說新語·品藻》龐統有云：「駁馬雖精速，能致一人耳。駁牛一日行百里，所致豈一人哉？」，見《世說新語箋疏》，頁 592。故可知時人以牛駕車，乘騎方得用馬。

¹⁹ 除了〈汰侈篇〉第 6 條王愷的「八百里駁」外，第 11 條可知中彭成王亦有「快牛」，富豪石崇更因馭人透露了快牛的密訣而將之殺戮。見《世說新語箋疏》，頁 1033、1037、1031。

²⁰ 同前註。

²¹ 同前註，頁 1037。



調手法的創新變化，將飲食的境界向上提升，盡可能美化食物帶給人們的味覺享受，以追求更高境界的飲食之美。雖然時人視此舉為汰奢的行徑，然而，在此字裡行間所呈現出的是對飲食文化精益求精的態度，以及對生活品質美感的追求。〈汰侈篇〉第 3 條中提到：

武帝嘗降王武子家，武子供饌，並用瑠璃器。婢子百餘人，皆綾羅綺襪，以手擎飲食。烝豢肥美，異於常味。帝怪而問之，答曰：「以人乳飲豢。」帝甚不平，食未畢，便去。王、石所未知作。²²

武帝（西元 236-290 年）食王濟家之蒸乳豬，覺得味道鮮美與平常滋味不同。一問之下得知王濟的乳豬竟是用奶餵養而成。由「帝怪而問之」，可想而知這道蒸乳豬的豬肉口感已提升到令人帝王都為之驚異的地步。

魏晉時期，由於察舉制度的影響，「累世同居」的大家族在士大夫階層中逐漸發展起來，²³政治上的變動以及莊園經濟的穩定發展，使得世家大族對於皇族不存在過度依賴關係，實際上反而是當政者更受制於世族，故余英時有言：「魏晉正是士族開始在社會上占據統治地位的時代。」²⁴這些富可敵國的世家大族對於自己的財富毫不避諱、遮掩，而是競誇奢華，明目張膽的炫富風氣，其奢侈程度在中國歷史上亦屬罕見，連皇族也自嘆弗如。世家大族依靠自己日益壯大的經濟實力和社會力量，取得了政治權力與社會影響力，更在堅實的財富基礎上發展出更加精緻的美食文化。〈汰侈篇〉第 5 條中提到：

石崇為客作豆粥，咄嗟便辦。恆冬天得韭萍糲。……（愷）乃密貨崇帳下都督及御車人，問所以。都督曰：「豆至難煮，唯豫作熟末，客至，作白粥以投之。韭萍糲是搗韭根，雜以麥苗爾。」……愷悉從之，遂爭長。石崇後閱，皆殺告者。²⁵

由此可知，石崇的家廚已懂得分辨菜的咀嚼口感及不同的食味，並且可選用不同的食材加以重新排列組合成想要的滋味。他更藉由改變食材的形態，改進了原有的烹調的過程。這樣的技巧與現今「素菜仿葷」幾可以假亂真的高明廚技，有異曲同工之妙。可見當時辨味的長才、烹飪的技法已逐漸提升，亦為人所重視。而這些烹飪技法的變化與提升，無疑地為飲食文化的發展，帶來更多的創意與發揮的空間。

對於名士階層而言，進餐飲食成為一種品味生活的美感經驗，食物帶給人的非僅僅是物質上的滿足，同時也是精神上的享受。此外，飲食更進一步成為名士展現自我性情的媒介，飲食活動至此更增添了各種不同的文化意涵。

²² 《世說新語箋疏》，頁 1029。

²³ 參見余英時：〈名教思想與魏晉士風的演變〉《士與中國文化》（上海：上海人民出版社，2003 年），頁 364。

²⁴ 同前註，頁 385。

²⁵ 同前註 22，頁 1031。



（二）從品嚐到性情

魏晉士人在生活中飲食品味的講究，一如其致力於藝術文化上的追求，並將之視為貴族文化的標示之一。一同歐洲貴族將品評美酒、雪茄視為上流階層的文化活動。而飲食之美，則具體展現在色、香、味等感官層次，以及藉以脫俗忘憂、體現個人情志的精神境界。故王學泰說道：

當人類艱難地邁向物質文明的時候，在精神領域也從來沒有停止過奮進。人類在飲食生活上的精神追求主要體現在審美意識的覺醒上。²⁶

此言道出了飲食在此時的時代與個人定位。名士透過其飲食活動展現個人特質與品味，食物被賦予了更多元的文化符碼。在自我認知、與他人互動及立身處世的原則上，皆可據以體現出名士獨特的個性風采。

1、展現自我

《世說新語·任誕》第 21 條提及畢卓的偏愛食蟹：

畢茂世云：「一手持蟹螯，一手持酒杯，拍浮酒池中，便足了一生。」²⁷

蟹，乃極具時效性的美食，秋天，才是食蟹最好的季節，所謂「金秋食蟹」，成了體現文人雅士飲食閑情逸趣的代名詞便是由畢卓此言伊始。因此，不論是《紅樓夢》中重陽節持螯飲酒的雅興，或是《金瓶梅》與《醒世姻緣傳》中所描繪的烹製手法，皆體現出文人雅士對於蟹的鍾情。而蟹味之美，首以其繽紛色彩引人注目：橘紅色的蟹黃、白玉似的脂膏、潔白細嫩的蟹肉，令人目不暇給。此外，其食味餘香更具有食蟹老饕們所無法抗拒魅力。謝宜蓁說：

食蟹，講究鮮味的呈現，故主張蒸、煮為佳，且蟹宜獨食。此外，重視食蟹過程的閒情逸致，強調自剝自食的方式始能體會其中樂趣。²⁸

吃蟹之美在於文雅，欲速不得，講究吃相和吃技。不會吃蟹的人，是連殼帶肉一口咬下去，嚼幾下後再連殼帶肉吐出，徒然浪費許多鮮美蟹肉，且食相醜陋不堪。在講求人格美、才性美的魏晉時代，能有食蟹的技藝，文雅地體驗食蟹情趣，代表個人擁有不同於販夫走卒的優雅巧藝。蟹宴也成為當代時尚的飲食聚會，令注重情調的文人雅士趨之若鶩。畢卓認為，在人世中往來浮游，若能品酒食蟹，便可終生滿足。除了顯示個人對蟹情有獨鐘，同時道出了其人生終極要義在於食蟹及飲酒，於其中拍浮一生無復何求。飲食被充份地用以展現畢卓的追求美食、無所牽掛、即時行樂的任誕性格。

²⁶ 王學泰：《中國飲食文化簡史》（桂林：香港中和出版有限公司，2011年），頁 23。

²⁷ 《世說新語箋疏》，頁 869。

²⁸ 謝宜蓁：《中國古代食蟹文化研究》（高雄：國立中山大學中國文學研究所碩士論文，2009年），頁 i。



而除了食蟹之外，各種美食皆可成為展現自我情性的媒介。〈任誕篇〉第 44 條中載記了羅友為白羊肉美，不拘主客、上司下屬之禮：

羅友作荊州從事，桓宣武為王車騎集別。友進，坐良久，辭出，宣武曰：「卿向欲咨事，何以便去？」答曰：「友聞白羊肉美，一生未曾得喫，故冒求前耳。無事可咨。今已飽，不復須駐。」了無慚色。²⁹

在餞行的宴席間，一般人不免相互客套、應酬一番。但羅友率性的表明他出席只為美食的單純目的，食畢便去，面無慚色，絲毫不遮掩其對於美食的熱愛。由此更體現出其行止乃出於天生任達的本質。而此一本質更可進一步擴展至與他人的互動之中，體現出個人推己及人的胸懷。而〈言語篇〉第 26 條中，陸機展現出其言辭機巧，更暗喻其視富貴如浮雲的獨特才性。

陸機詣王武子，武子前置數斛羊酪，指以示陸曰：「卿江東何以敵此？」陸云：「有千里蓴羹，但未下鹽豉耳！」³⁰

王濟自誇羊酪（羊奶酪，飲品的一種）為天下至美之食，問陸機江東可有披敵之物？陸機答：「千里湖附近的蓴菜羹，在未放鹽、豉等調味前就足以與之媲美。」蓴，亦作蓴，據本草綱目李時珍注文云：「蓴生南方湖澤中，惟吳越人善食之，葉如苕菜而差圓，形似馬蹄，其莖紫色大如筋，柔滑可羹。」³¹本草綱目亦載：「蓴，氣味甘寒無毒……，又宜老人，應入上品。」³²《齊民要術》中亦指出：「苳羹之菜，蓴為第一。」³³賈思勰認為用來作羹的菜，以蓴最佳，可見蓴菜滋味滑柔鮮美，清雋鮮甜，為眾人所喜愛。原文中所指「未下」，自來有兩種解釋，一為「末下」之誤，一為「尚未放置」。前者以為「末下」即「秣下」，指秣陵地區（今南京市），故為地名。後者為馬瑞志與梁實秋所主張，梁實秋延續了英譯本《世說新語》作者馬瑞志（Richard B. Mather）的觀點提到：

以我個人經驗，蓴羹鮮美，蓋以其有一股清新之氣，亦不需十分煮熟，若投以豉鹽則混濁不可以想像。馬譯並無誤差，惟未有片言解釋，不無遺憾。³⁴

梁實秋認為蓴羹不宜加入味道濃重的鹽豉，否則其清甜滋味將被掩蓋，亦破壞食用時的美觀。《楚辭·招魂》中即稱「豉」為「大苦」，³⁵乃苦味之甚者。故馬氏、梁氏之說似亦有所憑據。

然而羊酪與蓴羹尚可比對，而鹽豉並非飲料或流質食品，與前二者相比，似有牽強，

²⁹ 《世說新語箋疏》，頁 891。

³⁰ 《世說新語箋疏》，頁 104。

³¹ 〔明〕李時珍：《本草綱目》（臺北：臺灣商務印書館，1983 年，《文淵閣四庫全書》），頁 395。

³² 同前註。

³³ 〔後魏〕賈思勰：《齊民要術》（臺北：臺灣中華書局，1980 年），卷 8，頁 16。

³⁴ 梁實秋：〈讀馬譯世說新語〉，《白貓王子及其他》（臺北：九歌出版社，1984 年），頁 212。

³⁵ 〔宋〕洪興祖：《楚辭補注》（臺北：大安書局，1995 年），頁 328-329。



且前賢所多提及了蓴菜加鹽豉的作法，³⁶可見以「未下鹽豉」較為可信。綜而論之，此條顯示出魏晉時期對於美食的判定非今人所能理解，美食品味也極可能因時代及烹煮方式不同而有所差異。

此外，陸機的巧答亦深具意涵，其可謂知味之人，在此一對談中反應出味覺的兩個層次，乃王濟所無法企及：他以美食家的高度，向王濟指出，南方清鮮的蓴菜羹可與北方的人造羊酪相比；而經過鹽豉的進一步調製後，所呈現出另一番滋味則非王濟所能想像。飲食上的南北對抗勝負已分，同時代表了南方人之品味、人品亦勝過了北方。清人徐樹丕（西元 1618 年－1683 年）提到：

武子以豪舉自誇，而機以清味自適。有浮雲富貴意，其旨妙在言外。³⁷

相較於王濟以其個人的財勢，追求飲食的奢華極致，如前文所提及的人奶乳豬，及此處的羊酪。陸機則以自然的清味自適，且意在言外的顯現出視富貴如浮雲的風雅才性，因而更勝一籌。飲食得以在此成為展現名士獨特的情志，標誌出其出眾的個人特質。

2、人我互動

《世說新語·德行》第 25 條提到了顧榮為善獲報的故事：

顧榮在洛陽，嘗應人請，覺行炙人有欲炙之色，因輟己施焉。同坐嗤之。榮曰：「豈有終日執之，而不知其味者乎？」後遭亂渡江，每經危急，常有一人左右已，問其所以，乃受炙人也。³⁸

顧榮接受友人邀請參加宴席。席間烤肉，一時香味四溢，行炙之人不由自主地受烤肉香氣的誘引，干犯逾禮面露想品嚐一番的垂涎之相。顧榮亦深有同理之心，認為誘人的食物香味令人難以抗拒，因而克制自我，體恤下人將自己的一份保留予他，因而能在其後的動亂中受其貼身保護，處處逢凶化吉。可見人不分貴賤高低，面對美食的召喚必難抑而十指大動。

飲食為眾人之所欲，透過食物的共食、共飲與共享，得以進行人我互動、通人我之情。〈德行篇〉第 24 條得見人們在巨難之中所展現的人性光輝，以及飲食活動中所體現出的至情至性：

郗公值永嘉喪亂，在鄉里甚窮餒。鄉人以公名德，傳共飴之。公常攜兄子邁及

³⁶ 黃徹有云：「千里蓴羹，未下鹽豉，蓋言未受和耳。子美：『豉化蓴絲熟』，又『豉添蓴菜紫』。聖俞送人秀州云：『剩持鹽豉煮紫蓴』。魯直：『鹽豉欲催蓴菜熟』。」〔宋〕黃徹：《碧溪詩話》（北京：人民文學出版社，1986 年），卷九，頁 158。陸游〈戲詠山陰風物〉亦云：「項里楊梅鹽可徹，湘湖蓴菜豉偏宜。」〔南宋〕陸游著，〔清〕雷瑠注，楊大鶴選，許貞幹校：《箋註劍南詩鈔（下）》（臺京：廣文書局，1982 年），頁 136。注文亦云：「蓴菜最宜鹽豉，所謂『未下鹽豉』者，言下鹽豉則非羊酪可敵，蓋盛言蓴菜之美爾。」余嘉錫認為這樣的解釋「極妙」。參見《世說新語箋疏》，頁 107。

³⁷ 〔明〕徐樹丕：《識小錄》（臺北：新興出版社，1988 年，《筆記小說大觀叢刊》）四十編，頁 426。

³⁸ 《世說新語箋疏》，頁 31。



外生周翼二小兒往食。鄉人曰：「各自饑困，以君之賢，欲共濟君耳，恐不能兼有所存。」公於是獨往，食輒含飯箸兩頰邊，還吐與二兒。後並得存，同過江。郗公亡，翼為剡縣，解職歸，席苦於公靈牀頭，心喪終三年。³⁹

永嘉之亂使得中原殘破、饑荒遍野。鄉人感念郗鑒的恩義而相與資贍，郗鑒因不忍親姪挨餓，含飯還吐，著見其仁慈義行。其姪周翼亦奉如已父，為其守三年心喪之至行。藉由飲食的分享，人們得以交流各自的情感，展現出人性真情。飲食於此成為溝通人我的媒介，而名士們更藉由不凡的飲食品味，標舉出自我不流於俗的人生態度與哲學，使當代飲食的意涵更加深沉曠遠。

三、展現人格的特色與品質

魏晉時期政治動盪，天下多故，世路艱難，內禍外患，接踵而至。尤其是在政派對立與篡奪頻仍的時代環境下，士人動輒得咎，命在刀俎。為遠嫌避禍，不與世爭，乃藉由飲饌附庸風雅，以顯示自我的落拓不拘。在此之前，人們對節制飲食的過多要求，乃出自於對於放縱食慾的普遍反感，以及對於道德秩序的集體意識。而魏晉時期的飲食活動則處處顯露出了士人個人才性，他們在飲饌生活中不時翻新花樣，並透過互品評、親手製作及撰述食譜的方式，不斷的推動著當代飲食文化的發展，⁴⁰並以此寄寓其對現實社會黑暗面的反動，更進一步展演出其重新定義後的人生哲學及對自然本性的追求。

（一）才性：因知味而呈現自我的特色

名士必需有異行，才能稱為名士。藉由獨特的品饌才賦，可充份反映出其不同於俗人的生活風貌與美學品味。故余英時有言：

依當時一般之觀念「名」與「異」為不可分：有高名之士必當有異行。……時人之重視「名」即所以重視「異」也。在此種風氣下，士之欲求名者，勢必爭奇斗妍，各求特立獨行超越他人。⁴¹

魏晉「名士」為使名實相符，需標榜出與眾不同的言行來彰顯自己的特殊性，而飲食的知味、辨味亦是一種個人才性的體現方式。《世說新語·術解》是一篇專門載記能人異士特殊才性的門類，其中的荀勗，即因異於常人的辨味能力而載錄其中，〈術解篇〉第3條中提及：

荀勗嘗在晉武帝坐上食筍進飯，謂在坐人曰：「此是勞薪炊也。」坐者未之信，

³⁹ 《世說新語箋疏》，頁30。

⁴⁰ 參見：范麗花：《《世說新語》中魏晉士人飲食文化研究》（江蘇：江南大學碩士論文，2007年，6月），頁39-41。

⁴¹ 余英時：〈漢晉之際士之新自覺與新思潮〉，《士與中國文化》（上海：上海人民出版社，2003年），頁273。



密遣問之，實用故車腳。⁴²

荀勗品味力極佳，食筍用飯後馬上表明此餐是以舊薪柴炊煮而成，武帝半信半疑，偷偷派人前去詢問而果不其然，令人讚嘆其舌尖辨味之高明。此外，第9條中則提及桓公主簿善品酒的故事：

桓公有主簿善別酒，有酒輒令先嘗。好者謂「青州從事」，惡者謂「平原督郵」。青州有齊郡，平原有鬲縣。「從事」言到臍，「督郵」言在鬲上住。⁴³

桓溫的主簿善於辨別酒之優劣，並以酒力可達體內位置的深淺定酒之良窳。將好酒稱為「青州從事」，因其可到達臍部；而劣酒稱為「平原督郵」，乃其僅止於胸口之上方。其品酒之技堪稱一絕，故而列入〈術解〉門。〈紕漏篇〉第4條則明確指出，不能評判茶品之優劣，難以擠身名士之列：

任育長年少時，甚有令名。……自過江，便失志。王丞相請先度時賢共至石頭迎之，猶作疇日相待，一見便覺有異。坐席竟，下飲，便問人云：「此為茶？為茗？」覺有異色，乃自申明云：「向問飲為熱，為冷耳。」……⁴⁴

近人茶、茗互用，其實二者細言有別。茶芽謂之「茗」，晚採之茶亦稱「茗」。此則言任瞻少年時期便有美名，而作為名士，竟在丞相王導所辦宴席間出了紕漏，無法分判茶與茗，使坐上名士為之一驚，於是趕緊改口問說飲品是熱飲，還是冷飲。對於同屬士紳階層，卻不能知味、辨味，在場人士驚異之情，溢於言表。《世說新語》將此列入〈紕漏〉門，便可知此一失言的嚴重性。

由此可知，飲食文化在此時已由單純的溫飽，提升到注重品味、辨味的美感層次，飲食的地位已為時人所看重。而名士的飲食活動中所展現出的生活哲學，為此一時期豐富多樣的飲食百態，賦予更深一層的文化意涵。

（二）處世：由飲饌去面對遽變的世代

1、以飲酒而避世

魏晉時期最為著名的飲食活動，即為此時的狂飲風尚。王光祿云：「酒，正使人人自遠。」⁴⁵王衛軍亦云：「酒正自引人箸勝地。」⁴⁶王蘊、王薈以為飲酒酣暢之時，能使人進入陶然之境，忘卻俗世的煩惱，二者皆可謂因知酒而愛酒。王忱更進一步說道：「三日不飲酒，覺形神不復相親。」⁴⁷無飲酒，便覺魂不守舍，生活了無生氣，對酒的沉溺

⁴² 《世說新語箋疏》，頁829。

⁴³ 同前註，頁833。

⁴⁴ 同前註，頁1069。

⁴⁵ 《世說新語箋疏》，頁881。

⁴⁶ 同前註，頁893。

⁴⁷ 同前註，頁897。



可見一般。酒，在此一時期成為名士生活必須品。〈任誕〉中描述了多則以酣飲為常、忘情軒冕的名士行徑。王恭有言：

名士不必須奇才。但使常得無事，痛飲酒，熟讀離騷，便可稱名士。（〈任誕篇〉第 53 條）⁴⁸

他認為名士不需掛心於俗世或擁有奇特的才華，只要能盡情地飲酒，誦讀〈離騷〉，高談闊論時不我予，即可稱為名士。然而，這樣的解讀並不符合當時飲酒的深切喻意。范宜如提到了：

在文人的生活中，酒可以為人生情趣與愉悅的代號……各時代皆有其獨特的飲酒文化，……酒，不單只是文人情感的宣洩，它正反映了文人的生命質性及所處的時代氛圍。⁴⁹

天下紛紛，禍難未已，以時代背景觀之，魏晉士人身逢亂世，有感於時局的變幻莫測，參與者少有保全性命者。因此逐漸地將關注的視角由外在的事功，轉而自我內心世界的協調。他們將精力聚焦於生活細節，以此寄託其遠嫌避禍的政治態度與遺世超脫的人生情懷。飲食上的任誕之舉所表現出的率真、不拘禮法，所反映出的時代意識是士人對時局世事無所用心的無奈與疑懼，而非僅止於以飲酒附庸風雅之舉。周顛即是一例：

周伯仁風德雅重，深達危亂。過江積年，恆大飲酒。嘗經三日不醒，時人謂之「三日僕射」。（〈任誕篇〉第 28 條）⁵⁰

周顛品性高雅，深知世路之艱難，其大量縱酒的活動背後，所隱藏的是他欲藉酒逃名的用心。而無飲酒漿，亦難以超脫其感時憂國的情懷。余嘉錫提到：

良以時重世族，身仕亂朝，欲當官而行，則生命可憂；欲高蹈遠引，則門戶靡託。於是務為自全之策。居其位而不事其事，以為合於老、莊清靜玄虛之道。我無為而無不為，不治即所以為治也。⁵¹

世家大族服務於朝廷，藉以鞏固其政治上、經濟上等各方面的優勢地位。名士個人出仕與否，不僅受限於自我生計，更影響到整體家族勢力的安排，然因政權的交替，受累被誅的情況，使得名士心生危懼。周顛以酗酒之行寄托其對政事的無所用心，藉以免禍，「三日僕射」的盛名，想必幫助他渡過不少難關。而竹林七賢中著名的阮籍狂飲中的情志亦復如是：

王孝伯問王大：「阮籍何如司馬相如？」王大曰：「阮籍胸中壘塊，故須酒澆

⁴⁸ 同前註。

⁴⁹ 范宜如，朱書萱：《風雅淵源：文人生活的美學》（臺北：臺灣書店，1998年），頁70。

⁵⁰ 《世說新語箋疏》，頁874。

⁵¹ 同前註，頁94-95。



之。」(《任誕篇》第 51 條)⁵²

王忱以為阮籍的治事才能不在司馬相如之下，卻不得不以酗酒行徑展現其不涉世務的意向，藉以苟全生命於亂世。在此短暫的燕飲歡樂中，他才得以擺脫世俗名利的羈絆糾纏。此外，他在居喪時自顧飲酒食肉，公然不守禮法，且神色自若(《任誕篇》第 2 條)⁵³；而阮修寧可獨自於酒店酣暢，也不願依附權貴(《任誕篇》第 18 條)⁵⁴；山簡的「日莫倒載歸」或「倒箸白接籬」(《任誕篇》第 19 條)⁵⁵等，皆是名士因生不逢時而欲藉酒逃名的舉措。

於此，嗜酒不再被視作敗德醜行，反於體現出名士飲酒自高的風潮，以及逃名於世的思想。酒，在此擺脫了世俗的批判，成為士人逃避現世的良藥、美化生活的飲品。

2、藉美食以處世

《任誕篇》第 20 條中提及張翰飲酒言志，行止瀟灑曠達、脫俗不凡，深受時人愛賞：

張季鷹縱任不拘，時人號為江東步兵。或謂之曰：「卿乃可縱適一時，獨不為身後名邪？」答曰：「使我有身後名，不如即時一杯酒！」⁵⁶

張翰縱情飲酒而有「江東步兵」之名。對於這樣的「美名」，顯然是坦然接受的。他既已無求於當世，更無心顧惜身後虛榮。然而，張翰並非汲汲於吃食口慾之人，由其鱸膾之思的故事即可徵之：

張季鷹辟齊王東曹掾，在洛見秋風起，因思吳中菰菜羹、鱸魚膾，曰：「人生貴得適意爾，何能羈宦數千里以要名爵！」遂命駕便歸。俄而齊王敗，時人皆謂為見機。(《識鑒篇》第 10 條)⁵⁷

以常理觀之，權力與食慾，兩者雖同屬欲望，但自有高下之分，當中所處的地位是不對等的。在正常情況下，得以出仕任職，伴隨著權力而來的聲望、財富可使自身衣食無虞。對於張翰而言，捨官職而就飲食，這樣的抉擇以外人的視角觀察，可說令人匪疑所思。然以其所處時代背景觀之，當時齊王罔因輔政有功，卻又窺伺神器，有無君之心，動作頻頻。張翰受召入洛，因有官職在身，不得輕易離開屬地，若為求家鄉美食，則必然於二者中進行抉擇。而因心中早有棄官遠嫌避禍之意，見金風起，乃順水推舟藉口思念

⁵² 同前註，頁 896。

⁵³ 《世說新語箋疏》，頁 854-855。

⁵⁴ 原文：「阮宣子常步行，以百錢掛杖頭，至酒店，便獨酣暢。雖當世貴盛，不肯詣也。」同前註，頁 866。

⁵⁵ 原文：「山季倫為荊州，時出酣暢。人為之歌曰：「山公時一醉，徑造高陽池。日莫倒載歸，茗芋無所知。復能乘駿馬，倒箸白接籬。舉手問葛彊，何如并州兒？」高陽池在襄陽。彊是其愛將，并州人也。」，同前註。

⁵⁶ 同前註，頁 869。

⁵⁷ 同前註，頁 467。



家鄉吳中美食，掛冠求去。

在六朝之前，從未有人將飲食與權位放在同等的高度來做抉擇。然而，張翰在此則中將官位與飲食進行比對，他因為美食而改變了人生的計劃，這樣的思考，可視為其個人任誕性情的表現，但也說明了對張翰而言，具備舌尖品嚐的能力是自我特有的才情，是個人品味的表徵。此舉亦同時表明了張翰對於飲食美感的肯定，可見飲食文化在六朝時期已提升至藝術精神層次。此一時期的人文藝術活動極其活躍，飲食的重要性在當代已與同一時期的文藝活動，如書道、繪畫、彈琴巧藝等可等同視之，可知當時的飲食文化已發展到一定高度。

此外，張翰辭官歸鄉後，政局上的確發生了動亂，以劉義慶等編輯《世說新語》的文人眼中觀之，他的此言此舉，映證了他對於時局的洞察與見機，因而被選入〈識鑒〉之中。可見其鱸膾之思所反映的，非僅止於對飲食慾望的追求，在此，飲食反而退居為客體，捨官職而就飲食乃出於對自我生命的維護，而非口腹的追求，飲食僅為張翰寄託其生命要義的媒介。飲食之於當代社會，酒所對應的是時代政治的混亂，而美食則應對著自我人生的抉擇。這樣的飲食符碼所反映出的是變幻莫測、進退失據的大時代背景，以及名士無所用心、順情適性的無奈及解脫。飲食文化在世家大族及騷人墨客有意無意的推動之下，在此一時期得到了空前的發展與提升。

四、結論

《世說新語》中對於名士飲食生活的描述，充份體現了當時魏晉世人的飲食樣貌：中下階層以食物作為賴以為生的基礎；名士階級則明顯提升飲食的文化價值與地位，講求知味及品味，並且藉由不斷創新烹調手法，逐步發展出更多元、豐富的飲食內容。誠如王瑤芬所言：

「飲食」不僅滿足人類最基本的生理需求，也反映出人們之價值觀、信仰、態度與行為方式。飲食可視為人類最悠久且複雜的文化之一，它包含了感恩、藝術與享樂的概念，也是一種儀式或社會地位的表徵。人們吃什麼、何時吃、如何吃、為何吃、與誰共食、由誰來吃、吃多少……等現象皆隱含了文化的意義。⁵⁸

此言點出了飲食在文化上的作用與意義。個人透過飲食展現出自我才性、進行人我互動，並表述其個人安身立命原則。由此可知，飲食符號的定義在當時已有所移動，並加注了更多層次的內涵。其背後所對應的是當代政治的動蕩，以及對於名教抑性犯情的反動，亦是其重新定位後的曠達生命態度的自我展現。

藉由《世說新語》中名士之於飲食的態度可以推知：一、時人看待飲食的地位，相較於前朝已有相當程度的提升，飲食之美，幾近與其他藝術美感擁有了同樣的高度。二、

⁵⁸ 王瑤芬等著，洪久賢主編：《世界飲食與文化》（臺北：揚智文化，2009年），頁2。



飲食經驗與藝術文化同樣得以展現個人特質，反應了名士個人的獨特才性及與眾不同的生活品味。三、名士對於飲食的抉擇，甚可與權位相提並論而同等高度上進行取捨，並據此以為人生的要義與依歸，使得是時的飲食符碼添注了更深層的文化意涵。

由此可知，飲食作為人之大欲，亦是人文之肇始，不僅反映出個人生命態度及自我定位，更成為窺見時代文化極佳的窗口。名士們在面對困厄與挫敗之際，重新去思索生命的依歸，從思想觀念上擺脫了儒家禮教和禁欲主義，對飲食賦予更多的關注。在排除了飲食實用的功能性目的之後，以生活美學的高度予以觀照，對待飲食的態度轉變為源於自身生命與生活的珍惜與敬重，從中體現出個人的生活品味以及生命的抉擇，同時亦體現了當代飲食符碼的具體轉變。



引用書目

一、傳統文獻

- 〔南朝宋〕劉義慶著，〔南朝梁〕劉孝標注，余嘉錫箋疏，周祖謨、余淑宜、周士琦整理：《世說新語箋疏》，《余嘉錫著作集》，北京：中華書局，2007年。
- 〔後魏〕賈思勰：《齊民要術》，臺北：臺灣中華書局，1980年。
- 〔唐〕歐陽詢撰，汪紹楹校：《藝文類聚》，上海：中華書局，1965年。
- 〔宋〕李昉：《太平御覽》，臺北，臺灣商務印書館，1986年。
- 〔宋〕黃徹：《碧溪詩話》，北京：人民文學出版社，1986年。
- 〔宋〕洪興祖：《楚辭補注》，臺北：大安書局，1995年。
- 〔南宋〕陸游著，〔清〕雷瑠注，楊大鶴選，許貞幹校：《箋註劍南詩鈔（下）》，臺京：廣文書局，1982年。
- 〔元〕忽思慧：《飲膳正要》，臺北，臺灣商務印書局，1971年。
- 〔明〕李時珍：《本草綱目》，臺北：臺灣商務印書館，1983年，《文淵閣四庫全書》。
- 〔明〕徐樹丕：《識小錄》，臺北：新興出版社，1988年，《筆記小說大觀叢刊》。
- 〔清〕劉寶楠注：《論語正義》，北京：中華書局，1950年，《諸子集成》。
- 〔清〕焦循注：《孟子正義》，北京：中華書局，1950年，《諸子集成》。

二、近人論著

- 王能憲：《世說新語研究》，南京：江蘇古籍出版社，1992年。
- 王學泰：《中國飲食文化簡史》，桂林：香港中和出版有限公司，2011年。
- 王瑤芬等著，洪久賢主編：《世界飲食與文化》，臺北：揚智文化，2009年。
- 余英時：《士與中國文化》，上海：上海人民出版社，2003年。
- 余英時：《知識人與中國文化的價值》，臺北：時報文化，2007年。
- 范宜如，朱書萱：《風雅淵源：文人生活的美學》，臺北：臺灣書店，1998年。
- 范麗花：《〈世說新語〉中魏晉士人飲食文化研究》，江蘇：江南大學碩士論文，2007年6月。
- 梁實秋：《白貓王子及其他》，臺北：九歌出版社，1984年。
- 謝宜蓁：《中國古代食蟹文化研究》，高雄：國立中山大學中國文學研究所，2009年。

The Denotation of Dietetic Symbols from Famous Scholars in *Shi Shuo Xin Yu*

Chang, Chiung-yu

Abstract

Eating and drinking are main activities of life. They not only reflect one's attitude and self-confidence, but also open a window for people to observe the authentic culture of a time. The Diet Culture of Wei-Jin scholars reflected their understandings toward life, as well as the fashion of pursuing delicacy. Famous scholars of the time sought for taste and aesthetic perception through their dietetic activities. *Shi Shuo Xin Yu* is an epitome of Wei-Jin Dynasties. It is the most comprehensive and complete book that record the thinking and habits of the intellectuals of the age. By analyzing the dietetic documents in *Shi Shuo Xin Yu*, it is possible to understand the in-depth meanings of the dietetic symbols. Must say the state of Diet had upgraded to a certain level in this era. Famous scholars utilized dietetic activities to suggest their social statuses or express their brilliance of mind and abilities. It is believed that people in this period assured the enjoyment of dining experience as well as of arts. This kind of transformation was related to the prosperity of Aesthetics. While having a fine dining, famous scholars perceived the profound beauty of diet, which they took as a mean to reflect their life philosophy.

Keywords: *Shi Shuo Xin Yu*, Famous Scholars, Wei-Jin, Diet Culture,
Dietetic Symbol



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》第二十五期

論《玄怪錄·華山客》故事情節之承衍

謝佳滢*

提 要

本文以《玄怪錄·華山客》和六朝及唐五代志怪小說為討論範圍，分析〈華山客〉一文故事情節之繼承與轉變、幻設與作意。從繼承與轉變來看，可分為精怪報恩與其他，〈華山客〉繼承了六朝的動物精怪報恩情節，而《玄中記》中關於狐的描述，也和〈華山客〉強調狐妖的預知能力有異曲同工之妙，但〈華山客〉稍有轉變，故狐妖能預知自己修道中的劫難。而其他情節則有狐、冢／墓之關係與胡人識寶，若從神話學角度切入，則可發現冢／墓對於狐妖有死亡與重生之作用；至於後者則常見於唐人小說中，但狐妖所贈之物卻和道教外丹有關聯，符合其修道者身分，表現出作者不排斥於小說創作中運出道教元素。

幻設與作意則可分為精怪乞命、精怪修煉、反自薦枕席傳統。〈華山客〉中的狐妖不但能從容地選擇幫助者，党超元之姓名也符合精怪乞命故事中的幫助者通常地位較高，而精怪修煉則是唐五代受到道教影響而產生。至於反自薦枕席傳統則表現在狐妖對党超元的調侃，除了是對於自薦枕席的反撥，也符合狐妖的修道者身分。總之，從〈華山客〉中可見文人再創作時結合各母題，除了繼承傳統外也有反傳統的表現，因此形成與六朝志怪小說不同的趣味，此篇上承六朝志怪小說，下開五代狐妖修煉故事，故有其重要性。

關鍵詞：《玄怪錄·華山客》、狐妖、冢／墓、胡人識寶、精怪乞命、

自薦枕席

* 國立政治大學中國文學系研究所碩士生



一、前言

〈華山客〉收錄於《玄怪錄》¹一書中，《玄怪錄》雖有若干篇章和《續玄怪錄》混雜而有歸屬之爭議，但本篇並無此問題，故本文略過版本問題不談。針對〈華山客〉的研究就筆者目前所見較少，唯有李劍國在《中國狐文化》一書中略有分析，他認為此文結合道教修仙理論和妖狐觀念，而形成狐妖修仙的新觀念，並進一步指出此篇乃唐代唯一的狐仙故事²，可見〈華山客〉在唐人小說中有其特殊性。

〈華山客〉的故事大要為狐仙夜訪隱士党超元，因其「後日當死於五坊箭下」，故請超元助其躲過日後的殺身之禍並囑以重酬。党超元依言而行，事成後得到狐仙贈送的藥金，狐仙囑咐他「非胡客勿示」，經胡客說明後党超元方知此乃九天液金。綜觀〈華山客〉一文，諸如精怪報恩、胡人識寶等情節亦見於六朝志怪小說中，或許正因如此，前人研究《玄怪錄》時多未關注此篇。然而，本文認為〈華山客〉以類似精怪自薦枕席的情節為開頭，卻和傳統情節有所差異，狐妖請党超元助其復生以便完成修道之情節，其背後的思維模式和神話、道教觀念有若干聯繫；党超元依言而行後得到報酬，並由胡客解釋寶物來歷，雖為常見的胡人識寶母題，但卻有意義上的轉化。

本文將以上述情節為探討中心，旁及六朝以及唐五代的志怪小說，分為繼承與轉變、幻設與作意兩部分，探討〈華山客〉之故事情節。首先以主題學和普遍主題研究³的方式，分析〈華山客〉對精怪報恩與其他故事情節之繼承，藉此對照此篇之特殊性；其次探討〈華山客〉對於故事情節的轉變，即精怪乞命、精怪修煉、反自薦枕席傳統和佛教色彩，以期豐富《玄怪錄》單篇故事之研究，並發掘〈華山客〉的特殊性及意義。

二、故事情節的繼承與轉變

情節是「事件的形式系列或語義系列，它是故事結構中的主幹、人物、環境的支撐

¹ 《玄怪錄》為唐代牛僧孺(AD.780-AD.848)所撰，共11卷，近人多認為此書為其早年之作。詳參〔唐〕牛僧孺、李復言撰，程毅中點校：〈前言〉，《玄怪錄 續玄怪錄》（北京：中華書局，2006年），頁7。另外，李劍國認為此書成於牛氏晚年（大和年中）。詳參李劍國：《唐五代志怪傳奇敘錄》（天津：南開大學出版社，1993年），上冊，頁624。筆者案：成書時間早晚對本篇欲探討之議題影響不大，故略而不談。本文所採用的版本出自〔唐〕牛僧孺、李復言撰，程毅中點校：《玄怪錄 續玄怪錄》卷11，頁112-114。參陳本、《逸史搜奇》王集七、《類說》本《幽怪錄》，題作〈塚狐學道成仙〉、《廣豔異編》卷29，題作〈狐仙〉（亦題〈狐僊〉）校訂而成，本篇後收入《狐媚叢談》卷3、《稗家粹編》卷8。

² 詳參李劍國：《中國狐文化》（北京：人民文學出版社，2002年），頁122。

³ 主題學應側重在母題的系統性研究，而普遍主題研究要探索的是作家的理念或用意的表現。詳參陳鵬翔：〈主題學研究與中國文學〉，收入陳鵬翔主編：《主題學研究論文集》（臺北：東大圖書股份有限公司，2004年），頁26。



點」⁴，而本節所欲探討之故事情節為精怪報恩、狐與冢／墓之關係、胡人識寶。精怪傳說在六朝志怪小說中屢見不鮮，以《搜神記》為例，妖、精、怪是此類故事中的重要角色，「妖怪者蓋精氣之依物者也。氣亂於中，物變於外，形神氣質，表裡之用也」⁵，可見三者之密切關聯，關於三者之定義前人已多所探討⁶。本文採納劉仲宇之精怪概念，定義精怪為自然物（或器具）老而成精且能通靈變化者⁷。以下將分為精怪報恩、狐與冢／墓的關係、胡人識寶三部分，以探討〈華山客〉對於六朝志怪小說情節之繼承。值得注意的是，作者雖大部分繼承其情節，卻也對細節有所更動，以下將一併討論。

（一）精怪報恩

六朝的動物精怪報恩故事如《搜神記·病龍雨》（卷 20）病龍「變為一翁」，請孫登治好病後鑿井報答；《搜神記·螻蛄神》（卷 20）中螻蛄「掘壁根以為大孔」，咬壞刑具幫助龐企逃亡，以報餵食之恩；《搜神後記·放伯裘》（卷 9）天狐對陳斐說：「若府君有急難，但呼我字，便當自解」，以報其不殺之恩。而唐五代則有《紀聞·袁嘉祚》（《太平廣記》卷 451）通天狐以「預知休咎」報袁嘉祚的不殺之恩；《廣今五行記·尹兒》（卷 468）魚妖為報寄居之恩而「盤屈當水衝」，故尹家「乃免漂蕩之患」。

從上述可見，六朝到唐五代的動物精怪報恩動機多和救命之恩相關，而報答方式則各有差異，有解救性命、告知災禍等，其中又以「解救性命」較為常見。另外，狐或狸多具備預知能力，能夠告知恩人尚未發生之災禍，此乃狐狸精報恩故事之特色，此應和《玄中記》的「狐五十歲能變化為婦人，百歲為美女……，能知千里外事」⁸相關。〈華山客〉除了繼承精怪因救命而報恩的情節，也繼承了狐妖預知休咎的特色，因此妖狐能事先預知自己「道業雖成，準例當死」的劫難，表現出狐妖故事的母題之一——預知能力⁹。

而精怪求人與精怪報恩有時亦相結合，除〈病龍雨〉、〈袁嘉祚〉之外，〈華山客〉亦如此，此篇異於上述故事之處，乃是狐妖運用預知能力的對象不同，《紀聞·袁嘉祚》（《太平廣記》卷 451）的狐妖是預告恩人的災禍，而〈華山客〉的狐妖則是預知自己的

⁴ 胡亞敏：《敘事學》（四川：華中師範大學出版社，2008年），頁119。

⁵ 〔晉〕干寶：《搜神記》（臺北：里仁書局，1980年），卷6，頁67。下文採用之《搜神記》版本亦同，故只標卷數而不另加註說明。

⁶ 相關整理可參看蔡雅薰：《六朝志怪妖故事研究》（臺北：國立臺灣師範大學國文研究所碩士論文，1990年），頁17-18、鄧郁生：《唐五代妖故事》（臺南：國立臺南大學國語文學系碩士論文，2009年），頁2-5。

⁷ 劉仲宇指出，精怪有一固定的自然物或器具做根基，並有一個由之生成的精靈，能通靈變化。詳參氏著：《中國精怪文化》（上海：上海人民出版發行，1997年），頁1、82。

⁸ 引文詳見史仲文主編：《中國文言小說百部經典》（北京：北京出版社，2000年），頁391。筆者案：相關記載亦見於葛洪《抱朴子內篇·意林》引漢代緯書《止威喜》：「千歲之狐，豫知將來」。由此一傳聞見載於郭璞與葛洪筆下，可推測其為六朝時人所共同認可的。而此一對於狐的認識，當影響時人乃至於後人對相關故事的傳說與記載，故言之。

⁹ 如〈任氏〉中的任氏、〈林景玄〉中的男狐妖、〈李麝〉中的女狐妖都能預知自身死期。詳參周文玲：《〈太平廣記〉所引唐代四大動物妖故事研究》，傅錫王先生指導（臺北：私立輔仁大學中國文學系研究所碩士論文，1996年），頁161、165。



劫難，此差異也許來自於狐妖的修道者身分。作者之所以選擇動物精怪報恩故事為題材，而非植物或非生物的精怪，或許是因為動物精怪報恩動機較易和「救命」連結。

（二）狐與冢／墓

六朝的志怪小說已可見對狐、冢／墓關係之描寫，如《搜神記·張茂先》（卷 18）中燕昭王「墓」前的斑狐、《搜神記·阿紫》（卷 18）中狐妖居住於「空冢」、《搜神記·胡博士》（卷 18）「見空冢中，羣狐羅列」、《搜神後記·古冢老狐》（卷 9）見一老狐蹲「冢」中，足見狐和冢／墓之關係極為密切。

〈華山客〉中的狐妖雖一如六朝同樣棲於「南冢」，《類說》本《幽怪錄》題作〈塚狐學道成仙〉，凸出了〈華山客〉的塚狐身分。然而筆者認為，狐和冢／墓的關聯不僅是因為狐實際上居住於墓穴附近，深層原因當和《禮記·檀弓上》提出的「狐死首丘」¹⁰概念相關。陳澧《禮記集說》以「不忘其本」解釋狐和丘的關聯，而高莉芬則從神話研究的角度切入，指出由《廣雅·釋詁三》：「邱，空也」¹¹和《說文》：「虛，大丘也」¹²，可知「丘又具有『空』、『墟』的概念，『丘』、『邱』、『墟』，這些語意群形成一種空虛（emptiness）的狀態」¹³，空虛在神話中和混沌、創生的概念相關，墟和墓的空間又常被連結，因此墓便同時具備死亡和重生的雙重意涵。

〈華山客〉中描寫党超元按照狐妖的指示，將狐妖的屍體在夜分人寂之時「潛送穴中，以土封之」，便呈現出狐死首丘的傳統概念，以及墓穴對於狐妖死亡／重生之意義，反觀六朝志怪小說多未突顯狐、冢／墓之關係，只有〈阿紫〉略為提及狐妖、墓穴與死亡的關係¹⁴，因此〈華山客〉除了繼承上述的文學傳統之外，亦有所轉變。

（三）胡人識寶

隋唐時胡人識寶傳說很普遍¹⁵，謝海平以〈華山客〉為例，指出唐人小說多渲染胡商之博識，甚至有近乎玄者，表現出唐人對胡商博識之歆羨¹⁶；康韻梅亦指出唐代小說有大量西域胡人識寶的故事相關記載¹⁷。〈華山客〉中狐妖對党超元說藥金「非胡客勿示」，實預示胡客之現身，胡客在文本中充當解謎者角色。至於「藥金」是由藥物煉製

¹⁰ 「狐死，正其首而向丘，丘是狐窟穴根本之處。」〔清〕孫希旦：《禮記集解》（臺北：文史哲出版社，1976年），頁166。

¹¹ 〔清〕鍾謙鈞、馮端本輯：《古經解彙函·小學彙函附十種》（京都：中文出版社，1998年），頁2296。

¹² 〔漢〕許慎撰，〔清〕段玉裁注，〔民國〕魯實先正補：《說文解字注》（臺北：學英文化事業有限公司，1996年），頁390。

¹³ 高莉芬更引巫鴻的研究指出：「空虛」是「極富於生命力的概念」。詳參高莉芬：〈九尾狐：漢畫像西王母配屬動物圖像及其象徵考察〉，《政大中文學報》第15期（2011年6月），頁85。

¹⁴ 〈阿紫〉中的王靈孝被阿紫迷惑後失蹤，之後在城外的空冢裡被人發現，而阿紫「聞人犬聲，怪遂避去」，可見狐妖阿紫居於空冢。

¹⁵ 相關討論可參王國良：〈唐代胡人識寶藏寶傳說〉，收入中國古典文學研究會主編：《文學與社會》（臺北：臺灣學生書局，1990年），頁27。

¹⁶ 謝海平：《唐代留華外國人生活考述》（臺北：臺灣商務印書館，1978年），頁233-234。

¹⁷ 詳參康韻梅：〈異物／法術——唐代小說中的西域圖像〉，《清華中文學報》第6期（2011年），頁177。



成的假金¹⁸，因此李劍國認為狐仙修煉的是「煉丹餌服」¹⁹的外丹。直到胡客出現後才點出「異金」實為「九天液金」，然經筆者檢索《道藏》後未見「九天液金」一詞，故此名稱或為作者自創，從「九天」和「液金」二詞來看，此語應和道教相關。因「九天」為道教的重要概念，既可指四維空間結構，也是內丹的比喻²⁰，《靈寶畢法》卷中即有：「腎比地，心比天，上到頂以比九天。玉液煉形，自心至頂，以通九天」²¹，可見「九天」和「玉液煉形」之關聯。

而「液金」則可能為「金液」之顛倒，《雲笈七籤》卷 65《太清金液神丹經》：「金在醞中過三七日，皆飲如餌，曲伸隨人，其精液皆入醞中，成神炁也」²²，足見「金液」為古人用酸液融化金屬的方法。從漢至晉，金液還丹是修道成仙最重要的方法，葛洪亦有使用「金液還丹」修道的相關論述²³，因此狐仙贈此物給党超元正符合其修道者身分，雖然唐代的茅山宗強調存思存想，但〈華山客〉中仍反映出茅山派之前即盛行的外丹思想。由此可知牛僧孺雖然對於皇帝崇道頗有微詞²⁴，但由上文分析可知其仍在創作中表現出道教色彩，因此不論他對道教的態度為何，他熟悉道教語彙乃是顯而易見的，這或許是受時代氛圍之影響而形成的創作特色，而胡人識寶母題與唐代道教盛行的背景相結合，也表現在卷 4〈崔書生〉的胡人識寶母題和登仙思想上²⁵。

三、故事情節的幻設與作意

此部分可分為精怪乞命、精怪修煉、反自薦枕席傳統、佛教色彩，以上四者在六朝志怪小說中雖有類似情節，但尚未在當時蔚為風氣，相較於前一部份中作者繼承或略為改動細節，此部分為牛僧孺文人較能發揮創作巧思之所在，故可視為〈華山客〉之主要

¹⁸ 羅竹風主編：《漢語大詞典》（臺北：東華書局，1997 年），頁 609。「詵少好方術，嘗於鳳閣侍郎劉禕之家，見其敕賜金，謂禕之曰：『此藥金也。若燒火其上，當有五色氣。』試之果然。」中華書局編輯部編：《二十四史·舊唐書·方伎傳·孟詵》（北京：中華書局，2000 年），頁 3470。

¹⁹ 同註 3，頁 122。

²⁰ 《中國道教大辭典》編委員：《中國道教大辭典》（臺中：東久企業出版，1996 年），頁 70-71。

²¹ 〔清〕彭文勤等纂輯，賀龍驤校勘：《道藏輯要·雲笈七籤·靈寶畢法上》（臺北：新文豐出版公司，1966 年），頁 5107。

²² 〔宋〕張君房撰：〈太清金液神丹經〉，《雲笈七籤》（臺北：臺灣商務印書館，1983 年），卷 65，頁 695。

²³ 「葛洪還將『還丹金液』提升到仙道的至極。」張崇富：《上清派道教思想研究》（四川：巴蜀書社，2004 年），頁 2。

²⁴ 杜牧所撰〈唐故太子少師奇章郡開國公贈太尉牛公墓志銘〉記載牛氏勸諫皇帝不可過於迷信道教，其言為：「公亟諫曰：『陛下不讀玄元皇帝《五千言》以清靜養生，彼道士皆庸人，徒誇欺虛荒，豈足師法。』」收入氏著：《樊川文集》（臺北：九思出版社，1988 年），頁 597。此語亦收入《舊唐書》，可見此說受史家認同。另外，李珣尚有〈故丞相太子少師贈太尉牛公神道碑銘〉評其「不喜釋老，唯宗儒教」。收入《全唐文》（山西：山西教育出版社，出版年份不詳），卷 720，頁 4367。

²⁵ 〈崔書生〉中的胡僧知崔生家有異寶，故乞相示，是為胡人識寶情節；他告知崔生所納之妻為王母第三女玉卮娘子，若住一年，則舉家昇仙，則有登仙思想結合道教王母信仰的色彩。參〔唐〕牛僧孺、李復言撰，程毅中點校：《玄怪錄 續玄怪錄》，頁 35-38。



特色，以下將分析四項情節的幻設與作意及其意義。

（一）精怪乞命

六朝志怪小說雖有精怪求人故事，但就筆者目前所見並無乞命類型²⁶，此一故事類型直至唐五代小說方才出現，如《宣室志·周氏子》²⁷（卷 4）鵝妖化為白衣人入周氏子夢中，要求替他「解其縛」、《玉堂閑話·崔悅》（《太平廣記》卷 467）「具告求生」的鼈精、《廣今五行記·晉安民》（《太平廣記》卷 469）魚妖化為人，要求漁民勿殺明日取魚時「最在前」且「甚異」的大魚。

《玄怪錄·華山客》中狐仙託党超元救命是繼承乞命故事的模式，但不同於之前所見精怪求人放生的故事，其中的精怪多無法選擇幫助者，只能被動地求助於捕獲者或買主，而《華山客》中的狐仙不但主動尋找幫助者，還能從容的和幫助者——党超元談笑，此一描寫和《玉堂閑話·崔悅》（《太平廣記》卷 467）中「詞旨哀切」的鼈精大相逕庭，相異之因或許是狐仙的劫難並非如上述作品般急切，是故狐妖「良久」後方詢問党超元「君識妾何人也」，然後才進一步提出「祈君活之耳」的要求。此外，作者還增加「道成之後，奉報不輕」的交換條件，以加強人與妖之間較對等的施報關係，藉此暗示此狐妖並非一般妖精的修道者身分，因此異於上述故事中精怪多先求救後報恩或求救失敗的狀況，以上差異皆彰顯出《華山客》看似繼承六朝志怪小說的精怪求救傳統，實以創新成分居多。而《華山客》與六朝志怪小說的另一相異處還有乞命之目的，前者是為修道成仙，因此狐妖對党超元說「今者業滿願足，須從凡例，祈君活之耳」；後者只有危及性命的情節，可見乞命故事在本中添加了濃厚的道教元素。

鄧郁生指出精怪所求的幫助者在故事中通常地位較高，因此能夠影響反對者，使其放棄殺生，足見幫助者是決定精怪獲救與否的關鍵²⁸。從《華山客》中獵人云：「我獵徒也，宜為衣冠所惡」，足見党超元的隱士身分地位高於獵人，因而使獵人產生「今党郎傾蓋如此，何以報之？」的報恩想法，正符合幫助者是決定精怪生死的重要角色，故本文認為党超元的命名或許寓有作者的深意，因為「元」在道教中可解釋為「元神」或「元精」，前者指人之靈魂，後者指人身固有之精氣²⁹，故「超元」可解為超凡的靈魂或精氣，從其命名之不凡可知作者暗其人之不凡，狐妖成仙前勉勵他的「能思靜理，少滌俗心」也就有其意義。總之，作者之所以安排狐妖選擇党超元作為幫助者，不只是因為其地位高於獵人，也是因為其命名暗示著和道教的關聯，表現出其不凡之身分。

（二）精怪修煉

雖然六朝志怪小說中已有精怪修煉的概念，如〔劉宋〕劉敬叔《異苑》卷 8 「胡

²⁶ 精怪乞命為精怪求人的類型之一，但六朝志怪小說中的精怪求人只有索食與治病兩類。相關論述詳參蔡雅薰：《六朝志怪妖故事研究》，頁 132-138。

²⁷ 史仲文主編：《中國文言小說百部經典》，頁 3020。

²⁸ 如《宣室志·周氏子》是一家之主，《玉堂閑話·崔悅》是姑家的親人。詳參鄧郁生：《唐五代妖故事》，頁 51。

²⁹ 詳參李叔還編：《道教大辭典》（臺北：巨流出版社，2003 年），頁 93-94。



道洽」中的狐妖能「自審死日」，「覺棺空」則近於屍解之概念，但大部分六朝志怪小說仍多描述物久成精而化為人形，如《搜神記·張茂先》卷 18「積年能為變幻」的斑狐，正符合《抱朴子·對俗》：「狐狸豺狼，皆壽八百歲。滿五百歲，則善變為人形」³⁰中物久為精怪，並能幻化為人的概念。唐五代的志怪小說因為受道教文化影響，精怪修煉成為新的主題，「反映傳統妖精觀念的道教化」³¹，如《廣異記·焦練師》（《太平廣記》卷 449）中跟隨焦練師學道術的狐精阿胡、《廣異記·長孫甲》（《太平廣記》卷 451）中已得仙三萬歲的仙狐狐剛子。

仔細比較各篇故事後，可發現〈焦練師〉中的狐精較重視修道教法術，故其云「今無術可學，義不得留」；〈長孫甲〉的狐精應兼修道術與修心，故事中除描述其變化外形之外，狐精尚有「汝為道士，當修清淨」之語；而《玄怪錄·華山客》中的道教色彩更明顯，如故事的發生地華山是三十六洞天中的第四洞天³²，關於精怪修煉的描述則有妖狐自云：「學道多年，遂成仙業」、「仙路遙遙」等，皆表現出道教成仙思想之影響，〈華山客〉強調狐妖的修心多於道術，故云「枕席之娛，笑言之會，不置心中有年矣」，可見道教觀念對於精怪修煉故事的影響是由強調修道術轉向修心。

另外，李劍國以「南豕狐的修仙之途，完全符合道教的修煉尸解之道」³³解釋〈華山客〉的狐仙須「蛻去狐體」才能獲致仙身，足見李氏似乎認為死於「五坊箭下」的狐仙，其情況與「尸解」概念中的「武解」相類似，「武解」者須經歷死亡過程，魂魄暫經太陰，由太陰鍊質而重生，雖然〈華山客〉中並未強調狐妖的修煉過程，但筆者認為狐妖之死應和經過劫難／考驗才能修煉完成的道教觀念相關，亦即是「今者業滿願足，須從凡例，祈君活之」的「凡例」。

（三）反自薦枕席與終南捷徑

六朝和唐五代的精怪自薦枕席故事十分盛行，六朝故事如《幽明錄·蘇瓊》（《太平廣記》卷 460）白鵠精云：「聞君自以柳李之儔，亦復有桑中之歡耶？」、《異苑·王雙》（《太平廣記》卷 473）「來就其寢」的蚯蚓女妖、《搜神記·鼃婦》（卷 19）中鼃婦和張福「因共相調；遂入就福船寢」，都可見精怪化為美女誘惑人的情節，雖然有人疑心其為精怪而未上當（如〈鼃婦〉），但大部分的男子都欣然接受，這些精怪最後不免現出原形，由此可知男性渴望豔遇的心理，以及人與異類終究無法結合的人類中心主義思想³⁴。

而唐五代則有《集異記·崔韜》（《太平廣記》卷 433）虎妖「乃就韜親」、「欲求良匹」、《廣異記·上官翼》（《太平廣記》卷 447）與上官異之子「戲調」的狐妖、《博異志·李黃》（《太平廣記》卷 458）「願侍左右」的蛇妖，這些故事中的精怪除了繼承六朝魅惑

³⁰ 〔晉〕葛洪撰，何淑貞校注：《新編抱朴子內篇》（臺北：國立編譯館，2002年），頁 103。

³¹ 同註 3，頁 119。

³² 李曉實：《中國道教洞天福地攬勝》（香港：海峰出版社，1993年），頁 75。

³³ 同註 3，頁 122。

³⁴ 李豐楙指出，異類與人的關係必須區隔，人間世（此界）終究無法容忍異類永遠地存在。詳參氏著：〈白蛇傳說的「常與非常」結構〉，《神化與變異：一個「常與非常」的文化思維》（北京：中華書局，2010年），頁 228。



男子的情節外，還加入精怪有害於人的描述，如〈崔韜〉中的虎妖「食子及韜而去」、〈上官翼〉中狐妖使上官翼之子「不得食」、〈李黃〉中的李黃甚至因此喪命，可見和六朝此類小說相比，唐五代的精怪和人類的對立性增強，六朝精怪的動機可能是渴望愛情，因此上述故事並未描述精怪加害於人。唐五代自薦枕席情節的盛行，或許和在當時重門第婚姻的社會背景之下，人們無法按照自己的心意娶妻，因此幻想出自薦枕席的完美女性，以補償內心的缺憾有關³⁵。但因為現實中並不存在這種女性，故需要女妖一角色，以消解讀者可能出現對於故事情節「不合禮法」的價值判斷。

然而，此一為士／世人所接受的「自薦枕席」傳統，在〈華山客〉一文中有了全然不同的面貌：故事描述在風清月朗之夜，一妙齡美女敲門拜訪党超元，作者描寫党超元對其看法是「言詞清辯，風韻甚高，固非人世之材」，二人相談甚歡後，女子才問党超元「君知妾此來何欲？」党超元曰：「不以陋愚，特垂枕席之歡耳。」女笑曰：「殊不然也」，表現出作者調侃自薦枕席的傳統，足見作者有意識區別於前人的自薦枕席描寫，將重點轉向修道的狐仙欲以命相託。學道多年的南家妖狐「枕席之娛，笑言之會，不置心中有年矣」，正是道教養神的修煉方式，她以修心養性、屏絕塵慾³⁶為目標，反映出六朝以來強調的養生思想³⁷。

此外，本文認為〈華山客〉亦反有諷刺隱士的色彩，隱士党超元面對狐妖的提問時，隨即聯想到「枕席之歡」，可見他身隱而心未隱，故對於紅塵俗事仍有所想像，從獵人對党超元的描述——「衣冠」來看，可推測他應是知識份子，其隱居地華山離長安城不遠。根據嚴耕望的研究指出唐代士人讀書山林的主要集中地之一為華山³⁸，可推測作者或有調侃「終南捷徑」³⁹之意。狐妖最後以火宅之說勸戒党超元「少滌俗心」的「俗心」即為「枕席之娛，笑言之會」，由此可知作者調侃「自薦枕席」和「終南捷徑」，是對於隱居的知識份子之反撥。

（四）佛教色彩

狐仙升仙前勸勉党超元：「火宅之中，愁焰方熾，能思靜理，少滌俗心，亦可一念之間，暫臻涼地。」是採用《妙法蓮華經·譬喻品》中「三界無安，猶如火宅」⁴⁰以火宅比喻三界之說，經文後尚有「常有生老，病死憂患。如是等火，熾然不息」⁴¹，因此

³⁵ 「現實生活中無由實現的願望，在虛構與幻想的情境中獲得了實現。」俞汝捷：《幻想和寄託的國度：志怪傳奇新論》（臺北：淑馨出版社，1991年），頁52。

³⁶ 同註3，頁122。

³⁷ 相關論述可參嵇康〈養生論〉、陶弘景《養性延命錄》等。

³⁸ 嚴耕望：〈唐人習業山林寺院之風尚〉，收入《嚴耕望史學論文集》（臺北：聯經出版社，1991年），頁280-281。

³⁹ 「盧藏用舉進士，有意當世而不得調，乃隱居終南山，尋被召入仕。時有司馬承禎者，亦隱修之士，奉詔詣闕，將還山；藏用指終南曰：『此中大有佳趣。』承禎曰：『以僕觀之，仕宦捷徑耳！』」中華書局編輯部編：《二十四史·新唐書·盧藏用傳》（北京：中華書局，2000年），卷123，頁3458。

⁴⁰ 〔後秦〕龜茲國三藏法師鳩摩羅什奉詔譯：《譬喻品第三》，《妙法蓮華經》，卷2（CBETA, T09, no. 262, p. 14, c22）。

⁴¹ 同前註，（CBETA, T09, no. 262, p. 14, c24）。



狐仙勸党超元去除俗心，才可到達「涼地」，「涼地」一詞應是「清涼地」（清涼池），比喻涅槃的境界，因為到達涅槃的境界即無熱惱⁴²。佛道名詞的混雜也反映了當時佛道融合之傾向，之後的《續玄怪錄·盧僕射》有「佛以世界為火宅，道以人身為大患」⁴³，亦使用「火宅」之喻，可見〈華山客〉雖有許多道教元素，仍反映出當時的佛教色彩，二者共同展現出當時的宗教氛圍。

四、結語

本文以《玄怪錄·華山客》為中心，六朝及唐五代志怪小說為輔助，試圖說明此文故事情節之繼承與轉變、幻設與作意。從繼承與轉變的面向來看，可分為精怪報恩與其他，〈華山客〉繼承了六朝的動物精怪報恩情節，因為精怪報恩的乞命動機較易與動物連結，而《玄中記》和「胡道洽」關於狐的描述，也和篇中強調狐妖的預知能力有異曲同工之妙，但〈華山客〉又稍有轉變，因為作者增加了關於尸解方式的描寫。而其他情節則有狐、冢／墓之關係與胡人識寶，若從神話學角度切入，則可發現冢／墓對於狐妖有死亡與重生之作用，加強了六朝志怪小說中對於狐與冢墓的連結；至於後者則常見於唐人小說中，但狐妖所贈之物卻和道教外丹有關聯，符合其修道者身分，也表現出作者不排斥將道教元素運用於小說創作中。

幻設與作意的部分則可分為精怪乞命、精怪修煉、反自薦枕席傳統，精怪乞命在唐五代時才出現，〈華山客〉中狐妖不但能自己選擇幫助者，態度也較從容，党超元之名可能暗示著超凡的靈魂或精氣之意義，故狐妖成仙前勉勵他一番，可見党超元或許非常人，符合在精怪乞命故事的幫助者通常地位較高的情況。而精怪修煉雖在六朝志怪小說已略顯跡象，但唐五代受到道教影響而更加流行，除了傳統妖精觀念的道教化，〈華山客〉也用了其他道教元素，如狐妖所說的「仙業」、「仙路」等，而狐妖必須經歷劫難才能修道成功亦是道教的觀念。至於反自薦枕席傳統則表現在狐妖對党超元的調侃，除了是作者對於自薦枕席的反撥，也符合狐妖的修道者身分。而佛教色彩表現在狐妖成仙前對党超元的勸勉中，從語詞的借用足見當時佛道融合的情況。總之，從〈華山客〉中可知文人再創作時結合各母題，除了繼承傳統外也有反傳統的表現，因此形成與六朝志怪小說不同的趣味，此篇上承六朝志怪小說，下開五代狐妖修煉故事，因此不可忽視其重要性。

⁴² 慈怡主編：《佛光大辭典》（高雄：佛光，1989年），頁4667。

⁴³ 同註2，頁156。



引用書目

(一) 傳統文獻

- 〔漢〕許慎撰，〔清〕段玉裁注，〔民國〕魯實先正補：《說文解字注》，臺北：學英文化事業有限公司，1996年。
- 〔晉〕葛洪撰，何淑貞校注：《新編抱朴子內篇》，臺北：國立編譯館，2002年。
- 〔晉〕干寶：《搜神記》，臺北：里仁書局，1980年。
- 〔晉〕陶淵明：《搜神後記》，臺北：木鐸出版社，1982年。
- 〔唐〕段成式：《西陽雜俎》，合肥：黃山書社，四部叢刊景明本，2008年。
- 〔唐〕牛僧孺、李復言撰，程毅中點校：《玄怪錄 續玄怪錄》，北京：中華書局，2006年。
- 〔唐〕裴鉞撰，周楞伽輯注：《傳奇》，上海：上海古籍出版社，1980年。
- 〔後秦〕龜茲國三藏法師鳩摩羅什奉詔譯《妙法蓮華經》卷2〈譬喻品第三〉，CBETA, T09, no. 262, p. 14, c22。
- 〔五代〕劉昫監修：《舊唐書》，北京：中華書局，2000年。
- 〔宋〕李昉等編：《太平廣記》，北京：中華書局，2003年。
- 〔宋〕歐陽修、宋祁等：《新唐書》，北京：中華書局，2000年。
- 〔宋〕張君房撰：《雲笈七籤》，臺北：臺灣商務印書館，1983年。
- 〔清〕孫希旦撰：《禮記集解》，臺北：文史哲出版社，1976年。
- 〔清〕鍾謙鈞、馮端本輯：《古經解彙函·小學彙函附十種》，京都：中文出版社，1998年。
- 史仲文主編：《中國文言小說百部經典》，北京：北京出版社，2000年。
- 編者不詳：《全唐文》，山西：山西教育出版社，出版年份不詳。

(二) 近人論著

1、工具書

- 慈怡主編：《佛光大辭典》，高雄：佛光，1989年。
- 《中國道教大辭典》編委員：《中國道教大辭典》，臺中：東久企業出版，1996年。
- 羅竹風主編：《漢語大詞典》，臺北：東華書局，1997年。

2、專書

- 文物出版社編輯部編：《中國歷史年代簡表》，香港：三聯書店，2002年。
- 王夢鷗：《唐人小說研究四集》，臺北：藝文印書館，1978年。
- 吳光正：《中國古代小說的原型與母題》，北京：社會科學文獻出版，2002年。



- 宋倫美：《唐人小說《玄怪錄》研究》，北京：北京大學出版社，2005年。
- 李劍國：《中國狐文化》，北京：人民文學出版社，2002年。
- 李劍國：《唐五代志怪傳奇敘錄》，上冊，天津：南開大學出版社，1993年。
- 李曉實：《中國道教洞天福地攬勝》，香港：海峰出版社，1993年。
- 俞汝捷：《幻想和寄託的國度：志怪傳奇新論》，臺北：淑馨出版社，1991年。
- 胡亞敏：《敘事學》，四川：華中師範大學出版社，2008年。
- 卿希泰：《中國道教史》（卷二），臺北：中華道統出版社，1997年。
- 張崇富：《上清派道教思想研究》，四川：巴蜀書社出版，2004年。
- 黃東陽：《唐五代記異小說的文化闡釋》，臺北：秀威資訊科技出版，2007年。
- 葉慶炳：《談小說妖》，臺北：洪範書店，1977年。
- 劉仲宇：《中國精怪文化》，上海：上海人民出版社，1997年。
- 蕭登福：《六朝道教上清派研究》，臺北：文津出版社，2005年。
- 謝海平：《唐代留華外國人生活考述》，臺北：臺灣商務印書館，1978年。

3、專書論文

- 王國良：〈唐代胡人識寶藏寶傳說〉，收入中國古典文學研究會主編：《文學與社會》（臺北：臺灣學生書局，1990年），頁27-52。
- 李豐楙：〈神仙三品說的原始及其演變——以六朝道教為中心的考察〉，收入《誤入與謫降：六朝隋唐道教文學論集》，臺北：臺灣學生書局，1996年。
- 陳鵬翔：〈主題學研究與中國文學〉，收入陳鵬翔主編：《主題學研究論文集》，臺北：東大圖書股份有限公司，2004年。
- 嚴耕望：〈唐人習業山林寺院之風尚〉，收入《嚴耕望史學論文集》，臺北：聯經出版社，1991年。

4、期刊論文

- 高莉芬：〈九尾狐：漢畫像西王母配屬動物圖像及其象徵考察〉，《政大中文學報》第15期，2011年6月。
- 康韻梅：〈異物／法術——唐代小說中的西域圖像〉，《清華中文學報》第6期，2011年12月，頁165-216。

5、學位論文

- 江慧琪：《先秦至唐狐狸精怪故事研究》，1999年，國立中興大學中國文學研究所碩士論文。
- 李素娟：《唐人小說中變化故事之研究》，1997年，私立中國文化大學中國文學研究所碩士論文。
- 周文玲：《《太平廣記》所引唐代四大動物妖故事研究》，1996年，私立輔仁大學中國文學系研究所碩士論文。



- 林岱瑩：《唐代異類婚戀小說之研究》，1999年，國立中興大學中國文學研究所碩士論文。
- 詹緒貞：《唐人小說報恩故事研究》，2006年，國立中興大學中國文學系所碩士論文。
- 蔡雅薰：《六朝志怪妖故事研究》，1990年，國立臺灣師範大學國文研究所碩士論文。
- 鄭惠璟：《唐代志怪小說研究》，1989年，國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文。
- 鄧郁生：《唐五代妖故事》，2009年，國立臺南大學國語文學系碩士論文。



the descent and transformation of *hwuashanke*
in “shyuan guai lu”

Hseih, Chia-ying

Abstract

In this paper, the “mysterious strange recorded” ‘the guest from Huashan’ and the Six Dynasties and Tang and Five Ghost Stories discussion range ‘the guest from Huashan’ the inheritance and transformation of a story, the Imaginary and as intended. Inheritance and Transformation of view, can be divided into Spirit gratitude, ‘the guest from Huasha’ inherited the Six animals of Spirits gratitude plot, "mysterious mind" on Fox, stressed and ‘the guest from Huashan’ the Fox Spirit the ability to predict the same purpose, but ‘the guest from Huashan’ slightly changed, so the fox spirit can predict their monastic catastrophe. And other circumstances of Fox the mound / tomb's relationship with the barbarian as treasures from the perspective of mythology cut, you can mound / tomb fox demon of death and rebirth; the latter is common in Chinese fiction, the Fox Spirit gift thing associated with and Taoist outside Tang, in line with the identity of the ascetics, showing the author does not exclude the use of Taoist elements in the creation of the novel.

Magic for Italy can be divided into Spirit begging for life, Spirit practice, anti-introduce ourselves pillow mat tradition. In ‘the guest from Huashan’ Fox Spirit not only can calmly select Help, the party super element of the name is also in line of Spirits the begging for life story of the help usually of higher status, the Gremlin practice is Tang and Five Dynasties by the influence of Taoism. As for the pillow mat tradition of anti-introduce ourselves as in the Fox Spirit party over ridicule, in addition to introduce ourselves to pillow mat Backwash, also in line with the fox spirit of monasticism. In short, the



combination of visible when the re-creation of the literati from ‘the guest from Huashan’ each motif, in addition to inheriting outside the traditional anti-traditional, thus creating the Six Ghost Stories taste, this post on the order of the Six Ghost Stories, under open Five fox spirit repair chain story, so it is important.

Keywords: ‘the guest from Huashan’ , Fox Spirit, mound / tomb,
foreigners as treasures Spirit begging for life,
introducing herself for one night stay

消極報應，積極翻案： 岳飛劇之洩忿補恨主題初探

陳禹妙*

提 要

岳飛領兵抗金，為國抵禦外侮，卻終落得下獄身死的下場，其一生經歷傳奇，為人所關注。岳飛以彪炳功勳卻為奸臣秦檜所陷而置身死一事，尤其打動人心，令人忿忿不平，也因此成為戲曲作品取材時的重點。針對岳飛的冤獄，除寄予同情與表達憤怒外，也試圖制裁造成冤獄的兇手，使得他們獲得因有的懲罰，以達成惡有惡報，善有善報的道德指標，因此有關秦檜冥報的戲曲作品，成為岳飛戲的大宗。然僅有消極的惡有惡報，尚不足以圓滿民眾心中對岳飛遭遇的遺憾，於是徹底改寫歷史，扼殺冤獄於為形成前的戲曲作品應運而生。本文就目前可考之岳飛主題戲曲，對於其中如何面對岳飛冤獄與未能驅逐金虜等不圓滿所造成的遺憾，採取何種方式來療癒傷痛，作一爬梳整理，可發現岳飛戲面對歷史上的遺憾，以秦檜死後遭冥報劇情為大宗，雖有積極補恨翻案歷史的情節，但卻未如前者成為經典劇碼，搬演至今。

關鍵詞：岳飛、戲曲、翻案補恨

* 東吳大學中國文學系研究所碩士生



一、前言

中國傳統戲曲既是廣大民眾的娛樂，又是文人抒寫懷抱的跳板，因此在面對歷史上、人世間的不圓滿與不順心時，會為滿足自身對事件發展的期待，在敘述此事件時，改變原始的經過與結果，以期達成彌補憾恨的目的。

岳飛為一代抗金名將，忠勇愛國挺身抗金，卻落得為秦檜所害的悲慘下場，死後仍遭刻意貶抑，直至其孫岳珂《金佞粹編》出，岳飛歷史地位方得平反。如此奸人得志而忠臣屈死的事件，不符合普羅大眾所期待善人得福的價值觀，民眾對岳飛的遭遇抱有同情，而對秦檜的行為感到不齒。自南宋後，歷經元、明、清三朝，出現許多與岳飛相關的戲曲與小說，其中有部份戲曲作品，即建立在對岳飛遭遇的同情上，表現出對於該事件的憤怒。中國古典戲曲常被寄予教化的功能，為了符合惡有惡報的觀念，且發洩對奸邪小人的憤怒，書寫秦檜受冥報與訾罵秦檜的洩忿情節很早就出現了，並且隨著滿足各種情感需求，加入越來越多的虛構成份，甚至完全無視史實的翻案作品。

本文就莊一拂《古典戲曲存目彙考》¹、《戲考大全》²、陶君起《平劇劇目初探》³中所收錄與岳飛相關戲曲做整理，並參酌其他文獻著錄，先總列歷代岳飛劇目，再針對其中涉及洩忿補恨之創作作討論。本文所定義之岳飛劇，除直接描寫岳飛生平事之劇目外，舉凡與岳飛抗金歷史相關，與岳飛部將親屬相關，以及與秦檜陷害岳飛事相關的作品，皆視為岳飛劇來加以討論。廖藤葉〈岳飛戲曲研究〉⁴中，已將岳飛補恨劇歸納出四個核心，分別是冥判秦檜、岳家列仙班、續寫岳家子弟、顛倒史實。於此則藉此簡潔框架，檢閱為數不少的岳飛相關戲曲，分析以上情節是如何建構而成。

二、歷代岳飛故事相關戲曲

南宋時期，岳飛故事已開始在民間流傳。吳自牧《夢粱錄》卷二十〈小說講經史〉有「講史書者，謂講說《通鑑》、漢唐歷代書史文傳、興廢爭戰之事，有戴書生、周進士、張小娘子、宋小娘子、邱機山、徐宣教；又有王六大夫，元係御前供話，為幕士請給，講諸史俱通，於咸淳年間，敷演《復華篇》及中興名將傳，聽者紛紛，蓋講得字真不俗，記問淵源甚廣耳。」⁵羅燁《醉翁談錄》亦有類似紀錄：「說征戰有《劉項爭雄》，論機謀有《孫龐鬥智》。新話說張、韓、劉、岳；史書講晉、宋、齊、梁。《三國志》諸

¹ 莊一拂：《古典戲曲存目彙考》（臺北市：木鐸出版社，1986年9月初版）。

² 《戲考大全》（上海市：上海書店，1990年）。

³ 陶君起：《平劇劇目初探》（臺北市：明文書局，1982年7月初版）。

⁴ 廖藤葉：〈岳飛戲曲研究〉，《臺中商專學報》第28期，1996年6月，頁147-167。

⁵ 〔宋〕吳自牧：《夢粱錄》，收入《東京夢華錄：外四種》（臺北市：大立出版社，1980年），頁313。



葛亮雄材；《收西夏》說狄青大略。」⁶其中「新話說張、韓、劉、岳」應為講述岳飛等人抗金的故事，可見南宋說話人已經採用岳飛故事作為說話主題。

檢視目前所能得知的宋元劇目，與岳飛故事相關者有戲文《秦太師東窗事犯》、孔文卿《地藏王證東窗事犯》雜劇、金仁傑《秦太師東窗事犯》等三種，皆與「東窗」情節相關，將全劇重心放在秦檜所造成的岳飛冤獄上。

戲文《秦太師東窗事犯》在《永樂大典·目錄》卷三十七「戲文十五」⁷、徐渭《南詞敘錄·宋元舊篇》均著錄，《南詞敘錄》題為《秦檜東窗事犯》⁸。此劇目前僅餘幾支殘曲，無從考察該劇作完整的情節安排。金仁傑《秦太師東窗事犯》則見於曹棟亭本《錄鬼簿》⁹著錄，歷來有此作當為小說或雜劇的爭議，如郎瑛《七修類稿·卷二十三·辯證類》「東窗事犯」條記載：「予嘗見元之平陽孔文仲有《東窗事犯》樂府，杭之金人傑有《東窗事犯》小說，廬陵張光弼有《蓑衣仙》詩；樂府小說，不能記憶矣，與今所傳大略相似。」¹⁰；焦循《劇說》卷五則言：「孔文卿有《秦太師東窗事犯》劇，金仁傑亦有之，惜不傳。」¹¹該作品早已亡佚，故難確考其內容。唯有孔學詩《地藏王證東窗事犯》雜劇流傳至今。清人張大復《寒山堂新定九宮十三攝南曲譜》著錄有元傳奇《忠孝岳王東窗事犯記》¹²一篇，應是指孔學詩作品。

明代岳飛的歷史地位和聲譽極高，因此與岳飛相關的戲曲創作也增加了。目前可知的作品有雜劇《宋大將岳飛精忠》¹³一劇共四折一楔子，以及成化年間《岳飛破虜東窗記》¹⁴傳奇，此作為最早以岳飛一生事蹟編寫的戲劇作品，至此岳飛角色的基本形象性格已大致底定。

明人徐文昭《風月錦囊》收《摘匯奇妙全家錦續編東窗記》¹⁵一篇，雖標注十三卷，然僅收「瘋僧掃秦」一段，其內容與《岳飛破虜東窗記》第二十一折大致相同，因是同

⁶ 〔宋〕羅輝：《醉翁談錄》，收入楊家駱主編：《增訂中國學術名著·增訂中國筆記小說名著》（臺北市：世界書局，1975年），第7冊，頁4-5。

⁷ 〔明〕謝縉、姚廣孝等編：《永樂大典二萬二千八百七十七卷（存七百四十二卷）目錄六十卷》，收入《四庫全書存目書補編》（山東省濟南市：齊魯書社，2001年，《類書叢編》影印明鈔本），第58冊，卷37，葉430下。

⁸ 〔明〕徐渭：《南詞敘錄》，收入《中國古典戲曲論著集成》（北京市：中國戲劇出版社，1982年11月一版4刷），第3冊，頁251。

⁹ 〔清〕王國維點校：《新編錄鬼簿校注》，收入謝維揚、房鑫亮主編：《王國維全集》（浙江省杭州市：浙江教育出版社，2009年12月一版1刷），第1冊，頁583。

¹⁰ 〔明〕郎瑛：《七修類稿》（上海市：上海書店出版社，2001年8月一版1刷），頁246。

¹¹ 〔清〕焦循：《劇說》，收入《中國古典戲曲論著集成》（北京市：中國戲劇出版社，1982年11月一版4刷），第8冊，頁191。

¹² 〔清〕張彝宣輯：《寒山堂新定九宮十三攝南曲譜》，頁36，北京圖書館藏。電子文本來源：<http://archive.org/details/02110973.cn>（2013年3月20日瀏覽）。

¹³ 〔明〕佚名撰：《宋大將岳飛精忠》（臺北市：臺灣商務印書館，1977年臺一版），收入《孤本元明雜劇》，第8冊。

¹⁴ 〔明〕佚名撰：《岳飛破虜東窗記》，收入林侑蒔主編：《全明傳奇》（臺北市：天一出版社，1983年）。

¹⁵ 〔明〕徐文昭編；孫崇濤、黃仕忠箋校：《風月錦囊箋校》（北京市：中華書局，2000年8月一版），頁716-719。



一系統所出。明萬曆《精刻彙編新聲雅雜樂府大明天下春》¹⁶中亦收有《岳飛記》兩齣，分別是「岳夫人收屍」¹⁷和「施全祭主行刺」¹⁸，比照其內容，「岳夫人收屍」開頭【一剪梅】¹⁹曲未見於《岳飛破虜東窗記》與《精忠記》，然其後曲詞與說白皆與《岳飛破虜東窗記》近似，《岳飛記》應是《岳飛破虜東窗記》的異名。胡文煥輯《群音類選·諸腔類》²⁰卷二收有《東窗記·風和尚罵秦檜》²¹、《東窗記·施全祭主》²²兩段，對照《岳飛破虜東窗記》，可發現即其第二十一與三十二折。《萬壑清音》中收有〈瘋魔化奸〉一折²³，言出自《東窗記》，然與《岳飛破虜東窗記》曲詞、對白皆大不同，更接近元雜劇《秦太師證東窗事犯》：於《地藏王證東窗事犯》中，王氏的設定是比較特殊的。在民間觀念裡，王氏與秦檜皆為金人奸細，如前所引《朝野遺記》，即表示「秦檜妻王氏素陰險，出其夫上」，然在《地藏王證東窗事犯》第二折中，瘋僧對秦檜言：「當時不信大賢妻，他曾苦苦地勸你，你豈不自知？」²⁴，第四折又有「說太師于般凌虐苦，則除你一上青山便化身，顯夫人九烈三貞」²⁵的唱詞，在《地藏王證東窗事犯》裡，王氏並非設定為一反面人物，而《萬壑清音》所錄之唱詞，亦有「當時不信大賢妻」的句子，比起明《岳飛破虜東窗記》，更類似元《地藏王證東窗事犯》。《納書楹曲譜》亦收有《東窗事犯·掃秦》²⁶，僅錄曲文，而內容與《萬壑清音》所錄相同。

《精忠記》²⁷戲文則是在《岳飛破虜東窗記》的基礎上進行改寫，將四十折的《岳飛破虜東窗記》改作為三十五齣的劇本，其情節安排大致與《岳飛破虜東窗記》相同，僅將部份情節做了增刪、調動。如《岳飛破虜東窗記》第七折寫岳飛軍容，第八折寫兀術人馬，第九折寫兩軍相交，岳飛大勝，《精忠記》則改了順序，第七齣〈驕虜〉先寫

¹⁶ 〔明〕佚名編：《精刻彙編新聲雅雜樂府大明天下春》，收入〔俄〕李福清、〔中〕李平編：《海外孤本晚明戲劇選輯三種》（上海市：上海古籍出版社，1993年6月一版1刷），頁319-644。

¹⁷ 〔明〕佚名編：《精刻彙編新聲雅雜樂府大明天下春》，收入〔俄〕李福清、〔中〕李平編：《海外孤本晚明戲劇選輯三種》，頁609-615，下欄。

¹⁸ 〔明〕佚名編：《精刻彙編新聲雅雜樂府大明天下春》，收入〔俄〕李福清、〔中〕李平編：《海外孤本晚明戲劇選輯三種》，頁615-623，下欄。

¹⁹ 〔明〕佚名編：《精刻彙編新聲雅雜樂府大明天下春》，收入〔俄〕李福清、〔中〕李平編：《海外孤本晚明戲劇選輯三種》，頁609，下欄。

²⁰ 〔明〕胡文煥編輯：《群音類選》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》（臺北市：臺灣學生書局，1987年11月），第四輯，第38-44冊。

²¹ 〔明〕胡文煥編輯：《群音類選》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，第五冊（總第42冊），頁1596-1603。

²² 〔明〕胡文煥編輯：《群音類選》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，第五冊（總第42冊），頁1604-1611。

²³ 〔明〕止雲居士編：《萬壑清音》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，第二冊（總第49冊），頁459-473。

²⁴ 〔元〕孔學詩：《地藏王證東窗事犯》，收入楊家駱主編：《全元雜劇初編》，第五冊，頁2449。

²⁵ 〔元〕孔學詩：《地藏王證東窗事犯》，收入楊家駱主編：《全元雜劇初編》，第五冊，頁2435。

²⁶ 〔清〕葉堂編：《納書楹曲譜》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，第一冊（總第82冊），頁313-321。

²⁷ 〔明〕佚名撰：《精忠記》，收入於林侑蒔主編：《全明傳奇》（臺北市：天一出版社，1983年）。祈彪佳《遠山堂曲品》、《六十種曲》、《全明傳奇》、《曲海總目提要》中皆未題撰人，而莊一拂：《古典戲曲存目彙考》則列《精忠記》為姚茂良作品。



兀術兵馬，將《岳飛破虜東窗記》的第七、九折合為第八齣〈勝敵〉。又如《岳飛破虜東窗記》第十四、十五折為兩個小過場，十四折寫岳夫人夜夢一虎為人削爪敲牙，因尋人卜卦，得卦言岳飛當有牢獄之災，十五折則寫岳夫人與岳小姐為此請道士禳災解厄，《精忠記》則合為第十三齣〈兆夢〉來呈現。《岳飛破虜東窗記》在情節交代上比較簡單，《精忠記》則在其骨架上添加了岳飛故事廣為人知的題材，像是添加了王貴的戲份，演出了岳飛與万俟卨的夙怨，哈迷蚩送蠟丸予秦檜等情節，《岳飛破虜東窗記》凡提到十三面金牌者，《精忠記》皆改作十二面。然而除了文筆詳略上有所差異外，兩劇於情節安排上及所用曲牌唱詞皆有八成相似，兩者當屬同一系統無疑。

《醉怡情》中錄《精忠記》〈寫本〉²⁸、〈祭主〉²⁹、〈見佛〉³⁰、〈回話〉³¹四出，然今傳本《精忠記》中僅見〈祭主〉一齣；《綴白裘二編》中收有《精忠記·秦本》³²，其內容同《醉怡情》所錄，以內文看應是插在秦檜齋僧前。《綴白裘五編》中收有《精忠記·掃秦》³³，則同《精忠記》第二十八齣〈誅心〉。

陳哀脈《金牌記》傳奇³⁴寫的也是岳飛事功，祁彪佳《遠山堂曲品》評價《金牌記》為「《精忠》簡潔有古色，而詳覈終推此本。且其連貫得法。武穆事功，發揮殆盡。」³⁵可見祁彪佳對此作的評價更在《精忠記》之上。另外根據焦循《劇說》引秦徵蘭《宮詞》注中所載：「嘗演《金牌記》，至風魔和尚罵秦檜，魏忠賢趨匿壁後，不欲正視。」³⁶可見《金牌記》一劇之題材選擇與安排，應該與《精忠記》、《岳飛破虜東窗記》一脈相承，惜今已不傳，難以考察實際內容。此外尚有《精忠旗》³⁷一劇，開篇即題「杭州李梅實草創，東吳龍子猶詳定」，龍子猶即馮夢龍。李梅實所作之原本今已不得見，只餘馮夢龍改定後的本子。馮夢龍以為《精忠記》「俚而失實」，於是據李梅實所作，刪去《精忠記》中迷信色彩較濃的部份，其創作內容大多有所根據，采自《宋史·岳飛傳》、〈湯陰廟記實〉以及部份筆記如《朝野遺記》等，但仍有虛構情節妝點其中，如秦檜游湖遇鬼一病不起、何立入冥、天帝封岳飛等，《精忠旗》沒有瘋僧掃秦的情節，卻仍是保留了

²⁸ 〔明〕青溪菰蘆釣叟編：《醉怡情》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，第2冊（總第55冊），頁624-627。

²⁹ 〔明〕青溪菰蘆釣叟編：《醉怡情》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，第2冊（總第55冊），頁627-630。

³⁰ 〔明〕青溪菰蘆釣叟編：《醉怡情》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，第2冊（總第55冊），頁630-636。

³¹ 〔明〕青溪菰蘆釣叟編：《醉怡情》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，第2冊（總第55冊），頁636-640。

³² 〔清〕玩花樓主人編選：《綴白裘》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，第2冊（總第59冊），頁535-540。

³³ 〔清〕玩花樓主人編選：《綴白裘》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，第6冊（總第64冊），頁1983-1997。

³⁴ 見莊一拂：《古典戲曲存目彙考》，中冊，頁1005。

³⁵ 〔明〕祁彪佳：《遠山堂曲品》，收入《中國古典戲曲論著集成》（北京市：中國戲劇出版社，1982年11月一版4刷），第6冊，頁74。

³⁶ 〔清〕焦循：《劇說》收入《中國古典戲曲論著集成》第8冊，頁190。

³⁷ 〔明〕李梅實原著，馮夢龍改訂：《墨憨齋新訂精忠旗傳奇》，收入林侑蒔主編：《全明傳奇》（臺北市：天一出版社，1983年）。



秦檜死後地獄受審的情節。

湯子垂所作《續精忠》傳奇³⁸或名《小英雄》，是目前可見最早的岳飛「補恨」劇。除《續精忠》外，祁麟佳有《救精忠》雜劇³⁹，今已亡佚，據祈彪佳《遠山堂劇品》載：「閱《宋史》，每恨武穆不得生。乃今欲生之乎？有此詞，而檜、高死，武穆竟生矣。」⁴⁰由此段文字可推之，《救精忠》雜劇內容屬於翻案一路，亦屬於補恨劇的一員。

另有凌星卿《關岳交代》⁴¹雜劇、《岳飛大破太行山》雜劇⁴²、《岳飛三箭嚇金營》雜劇⁴³，目前這三個作品都已經亡佚了。《岳飛大破太行山》由其正名推測，可能是岳飛破王彥事。《岳飛大破太行山》與《岳飛三箭嚇金營》兩劇實際內容現已無法考察，但由名稱看來，應是以岳飛的戰績為故事主題。凌星卿《關岳交代》雜劇，《遠山堂劇品》言「關壯繆、岳武穆生平，大略相類；但謂其一為天尊，一為天將，交代如人間常儀，則見屬俚釋，惟勘檜、高一案，或可步《曇花》後塵。」⁴⁴可見此劇應是以關羽、岳飛為主角敷衍而成。明初時關羽祀為關壯繆公，與岳飛同祀於武廟，各地武廟也因此又稱關岳廟，或許是《關岳交代》一劇將二者並提的原因。而由「惟勘檜、高一案，或可步《曇花》後塵」一劇來推斷，可能有類似屠隆《曇花記》中閻君判斷曹操、華歆、伏后公案的情節，安排秦檜、万俟卨受冥界審判。惜今已不傳，無從得知其取材特色與故事大要，後亦未見與此劇類似情節安排的劇作。

祁彪佳《遠山堂曲品》尚有紀錄青霞仙客所著《陰抉》一本，言此作「前半與《精忠》同。後半稍加改攙，便削原本之色」⁴⁵，可見也是與岳飛有關的故事。《中國古典戲曲論著集成》所收〈遠山堂曲品校勘記〉⁴⁶指出《舶載書目》中有《岳雷岳電執仇武穆陰報東窓記》⁴⁷，可能就是這本《陰抉記》⁴⁸。若果真兩者為同一本作品，則可由《舶載書目》所記之劇名來推斷此作內容當與《續精忠》類似，都是以岳家後人作為主角來展開劇情。

滿清入關後，因滿清自稱「後金」，岳飛卻曾為抗金名將，故岳飛地位再次受到貶抑，不如明代時的推崇，但民間仍持續有岳飛故事流傳。清初岳飛故事大多虛構性較濃，

38 〔明〕湯子垂：《續精忠》，收入林侑蒔主編：《全明傳奇》（臺北市：天一出版社，1983年）。

39 見莊一拂：《古典戲曲存目彙考》，上冊，頁491。

40 〔明〕祁彪佳：《遠山堂劇品》，收入《中國古典戲曲論著集成》（北京市：中國戲劇出版社，1982年11月一版4刷），第6冊，頁164-165。

41 見莊一拂：《古典戲曲存目彙考》，上冊，頁491。

42 見莊一拂：《古典戲曲存目彙考》，中冊，頁584。

43 見莊一拂：《古典戲曲存目彙考》，中冊，頁584。

44 〔明〕祁彪佳：《遠山堂劇品》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第2冊，頁192。

45 〔明〕祁彪佳：《遠山堂曲品》，收入《中國古典戲曲論著集成》（北京市：中國戲劇出版社，1982年11月一版4刷），第6冊，頁91。

46 〔明〕祁彪佳：《遠山堂曲品》，收入《中國古典戲曲論著集成》（北京市：中國戲劇出版社，1982年11月一版4刷），第6冊，頁133。

47 〔日〕大庭脩編著：《舶載書目》（吹田市：關西大學東西學術研究所，1972年一月20日），下冊，〈分類舶載書目·小說類〉，頁63。

48 〈遠山堂曲品校勘記〉引《舶載書目》有《新編神全（**故）雷岳電執仇武穆陰抉東窓記》條，疑《遠山堂曲品》所記之《陰抉》當為陰報之誤；然考《舶載書目》，未見〈遠山堂曲品校勘記〉所記名目，僅載有《岳雷岳電執仇武穆陰報東窓記》二卷。



有李玉《牛頭山》⁴⁹，敘康王南渡，岳氏父子出兵救主，於牛頭山大戰破敵一事。朱佐朝《奪秋魁》⁵⁰傳奇，主要演述岳飛赴秋試武闈，在校場中打死小梁王柴貴，岳飛因此入獄，後在宗澤解救下，戴罪立功，剿平洞庭湖寇。《奪秋魁》故事不見於正史，應是作家的想像，但「拳打小梁王」的情節以及劇中牛皋、王貴的滑稽形象，卻為其他岳飛故事相關創作所吸收。吳金鳳《快人心》⁵¹一劇，今已不存，根據莊一拂《古典戲曲存目彙考》引楊懋建《玉筍志》云：「有學《漁陽三搥》為禰正平罵阿瞞，桐仙乃竭一夜之力，篝燈按譜摹倣為岳雲罵秦檜劇，命名曰《快人心》。詞曲賓白，科譚鬻弄，悉與《漁陽搥搥》異，非一樣葫蘆也。」由此可知《快人心》之內容與史實無關，而是劇作家抒發對秦檜不滿情緒所作的虛構劇情，至於岳雲在何種情境下痛罵秦檜，是以帶罪之身痛責奸臣，還是拿下秦檜後一吐怨氣，則不得而知。此外尚有《如是觀》傳奇⁵²，一名《倒精忠》，又名《翻精忠》。該劇繼承明代翻案戲的系統繼續發展，因作者感於岳飛被害而秦檜受冥報一作法不夠大快人心，因此由朱仙鎮之戰開始，改為岳飛接獲秦檜所派奸細田思忠送給金兀朮的密信，知秦檜欲矯詔害人，通謀敵國，抗旨而戰，大勝兀朮，迎回二聖，受到朝廷封賞，秦檜夫婦則被凌遲處死，首級被號令通衢。《納書楹曲譜》收有《如是觀》〈刺字〉⁵³（第九齣，未取引子，僅錄曲文）、〈敗金〉⁵⁴（第二十六齣，不全，缺【山桃芙蓉】、【滴溜子】、【鮑老催】、【神杖兒】、【滴滴金】、【雙聲子】、【尾聲】）。《綴白裘二編》收有《倒精忠》〈刺字〉⁵⁵（第九齣）、〈草地〉⁵⁶（第二十三齣）、〈敗金〉⁵⁷、〈獻金橋〉⁵⁸（以上兩齣合起來為第二十六齣）。《綴白裘六編》中收有《精忠記·交印》⁵⁹，考《精忠記》中無此情節，實乃《如是觀》第八齣。

周樂清《補天石》⁶⁰中有《碎金牌》雜劇，正名「岳元戎凱宴黃龍府」，全劇共六折，寫的是秦檜伏誅，岳飛滅金。《補天石》八種雜劇，內容皆是對歷史悲劇做翻案，以補心中之缺憾，屬於補恨劇一脈。

⁴⁹ 〔清〕李玉：《牛頭山》，收入林侑蒔主編：《全明傳奇》（臺北市：天一出版社，1983年）。

⁵⁰ 〔清〕朱佐朝：《奪秋魁》，收入朱傳譽主編：《全明傳奇續編》（臺北市：天一出版社，1996年）。

⁵¹ 見莊一拂：《古典戲曲存目彙考》，中冊，頁782。

⁵² 見莊一拂：《古典戲曲存目彙考》，中冊，頁1221。

⁵³ 〔清〕葉堂編：《納書楹曲譜》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，第5冊（總第86冊），頁2069-2073。

⁵⁴ 〔清〕葉堂編：《納書楹曲譜》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，第5冊（總第86冊），頁2075-2079。

⁵⁵ 〔清〕玩花樓主人編選：《綴白裘》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，第3冊（總第60冊），頁801-811。

⁵⁶ 〔清〕玩花樓主人編選：《綴白裘》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，第3冊（總第60冊），頁813-826。

⁵⁷ 〔清〕玩花樓主人編選：《綴白裘》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，第3冊（總第60冊），頁827-837。

⁵⁸ 〔清〕玩花樓主人編選：《綴白裘》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，第3冊（總第60冊），頁837-839。

⁵⁹ 〔清〕玩花樓主人編選：《綴白裘》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，第7冊（總第65冊），頁2451-2466。

⁶⁰ 見莊一拂：《古典戲曲存目彙考》，中冊，頁584。



此外尚有佚名撰《龍虎嘯》，王國維《曲錄》⁶¹、《曲海總目提要補編》⁶²皆著錄，《曲錄》資料引自《傳奇彙考》，《曲海總目提要補編》云此作「演岳武穆子雲事，本之小說者居多，全不合于正史。以金良王兀術為龍，宋將岳武穆為虎，牛頭山大戰，故名『龍虎嘯』。」另有佚名所撰《後岳傳》⁶³，姚燮《今樂考證》⁶⁴、王國維《曲錄》均著錄⁶⁵，《曲錄》引自黃文暘《曲海目》，已佚，不詳其內容，以其名推測，可能與《續精忠》故事內容類似，民國後有《後岳傳》連環畫，主要講岳飛屈死後事，如《大鬧棲霞嶺》、《搶三關》、《瘋僧戲秦》、《岳雷拜帥》等事；另小說有《後精忠傳》，則以南宋孟珙為主人翁，若該劇取材自此書，則非岳飛相關劇目了。此外還有《大造化》一劇，《古本戲曲劇目提要》著錄⁶⁶，依提要所記，該劇將背景設定在岳家人遭罪後，但故事重點仍是言情，為常見的代打相親設定，醜男配醜女，才子配佳人，夾有牛鼻、岳家二代事，不過兩條線各自獨立也沒問題，總的來看與岳飛故事關聯不大，主要用作為故事背景設定。

另伏滌修〈岳飛題材戲曲流變考述〉⁶⁷一文尚列有佚名撰《賜玉環》，見杜穎陶、俞芸編《岳飛故事戲曲說唱集》著錄，與佚名所撰《莫須有》兩劇。然查閱《岳飛故事戲曲說唱集》⁶⁸未見《賜玉環》名目，而《莫須有》一據，據《遠山堂曲品》著錄⁶⁹，是「雜取《博笑記》中事」而成的作品，是詼諧之作，應與岳飛無關。

民間通俗文學系統的岳飛故事的發展，在清初⁷⁰錢彩編次《說岳全傳》出現後，出現了一個總結。《說岳全傳》是明清以來最完整的長篇岳傳小說，除了吸收歷代戲曲、小說、講唱文學的情節外，也進行選擇性的改寫，被視為是岳飛故事的集大成者，前面所列舉之故事情節，在《說岳全傳》中都得到了繼承。因此在《說岳全傳》出現後，與岳飛故事相關的戲曲，大部分皆取材改編自《說岳全傳》，而岳飛在劇中的形象，大體延續著《說岳全傳》所建立的忠勇愛國來發展。察考《戲考大全》、陶君起《平劇劇目初探》所載岳飛相關戲曲，共三十九種，可依其題材分成以下四類：

⁶¹ 〔清〕王國維撰，路新生點校：《曲錄》，收入謝維揚、房鑫亮主編：《王國維全集》（浙江省杭州市：浙江教育出版社，2009年12月一版1刷），第2冊，頁252。

⁶² 杜穎陶：《曲海總目提要補編》，收入《筆記小說大觀》四十一編（臺北市：新興書局，1978年），第1冊，頁159-161。

⁶³ 見莊一拂：《古典戲曲存目彙考》，下冊，頁1612。

⁶⁴ 〔清〕姚燮：《今樂考證》，收入《中國古典戲曲論著集成》（北京市：中國戲劇出版社，1982年11月一版4刷），第10冊，頁312。

⁶⁵ 〔清〕王國維撰，路新生點校：《曲錄》，收入謝維揚、房鑫亮主編：《王國維全集》，第2冊，頁249。

⁶⁶ 李修生主編：《古本戲曲劇目提要》（北京市：文化藝術出版社，1997年12月），頁626。

⁶⁷ 伏滌修：〈岳飛題材戲曲流變考述〉，《浙江藝術職業學院學報》，第6卷第3期，2008年9月，頁39-44。

⁶⁸ 《岳飛故事戲曲說唱集》，收入《民間文學資料叢刊》（臺北市：明文書局，1981年）。

⁶⁹ 〔明〕祁彪佳：《遠山堂劇品》，收入《中國古典戲曲論著集成》第6冊，頁39。

⁷⁰ 《說岳全傳》成書時間尚有爭議，金豐為《說岳全傳》所作之序末署「甲子孟春上浣永福金豐大有識於餘慶堂」，「甲子」可能指康熙二十三年（1684）或乾隆九年（1744），兩種說法皆有人主張，認為應成書於康熙年間者，如《中國通俗小說提要》、《五百種明清小說博覽》；而認為應成書於乾隆年間者，則有柳存仁、張火慶及李琳等學者。



(一)取材自《說岳全傳》，以岳飛一生重大事件為主體，而主角為岳飛：

這些戲曲的描寫重心，通常著重在刻劃岳飛的人格特質，或表現岳飛忠君愛國的形象，或強調他攻無不克的驍勇，或是演出岳飛一生中不平凡的經歷。如《風波亭》、《別母刺背》（《精忠報國》、《岳母刺字》）、《槍挑小梁王》、《湯陰縣》等。

《風波亭》（或名《武穆歸天》）⁷¹一劇以岳飛之死為主題，主要寫岳飛為秦檜所害之過程，將《說岳全傳》第五十九回至第六十一回演成戲劇，小說中的重要情節如秦檜夫妻於遊西湖石取得兀術的蠟丸、朱仙鎮上假聖旨與十二面金牌使岳飛止戰回京、僧人道悅解夢、周三畏掛冠、万俟卨等人對岳飛的酷刑、岳雲張憲被騙入京、張保死義等都被吸收進劇中，最後結束在岳氏父子被絞死在風波亭⁷²。

《別母刺背》⁷³故事來源自《說岳全傳》第二十二回「結義盟王佐假名，刺精忠岳母訓子」，故事主要是強調岳飛在面對為國盡忠及孝順奉母兩難時的掙扎，母親期望岳飛能以大義為重，故刺上「精忠報國」，以資勉勵。岳飛背上刺字之事於史有據，《岳飛破虜東窗記》、《精忠記》中都有提到岳飛自幼背上刺有「盡忠報國」，《精忠旗》中安排有刺字情節，然非經岳母手，乃由張憲所紋；《如是觀》第九齣有岳母刺字情節，《說岳全傳》亦是安排由岳母刺字，而且所刺之字由「盡忠報國」轉為「精忠報國」，可見清初已經普遍傳說岳飛背上有岳母刺上的「精忠報國」紋身，《別母刺背》又從《說岳全傳》繼承此一故事系統。

其餘如《槍挑小梁王》、《湯陰縣》等，皆屬於《說岳全傳》中岳飛一生情節中較具特色的情節，如《湯陰縣》⁷⁴（或名《麒麟村》）取材自《說岳全傳》第四、五回，是岳飛少年時期文武養成的經過，《槍挑小梁王》⁷⁵（或名《求賢鑒》、《牟駝崗》），是岳飛嶄露頭角的開始，這些劇目透過選擇岳飛一生重大事件作為材料，從中表現出岳飛的人格特色。取材自《說岳全傳》，以岳飛以外人物扮演重要角色：

《說岳全傳》一書中，除敘岳飛事，亦牽涉部份當時發生的歷史事件以及其餘抵禦外侮的將帥部卒，其中不乏極具故事性，適合作為演出的情節。加上岳飛故事由南宋開始發展，至清代時，有關岳飛本身的故事，已經幾乎都有很完整的架構了，反而是其他角色尚有許多開發可能。在這一類劇目中，岳飛充當的是場景、事件發生的一個契機，有時根本未曾登場。如《小商河》⁷⁶一劇，岳飛登場的作用只在使楊再興奉命雪夜追擊金兵，達成最後被射死於小商河的結局；又如《泥馬渡康王》⁷⁷（或名《五國城》）⁷⁸、

⁷¹ 見《戲考大全》（上海市：上海書店，1990年），第3冊，頁1-29；陶君起：《平劇劇目初探》（臺北市：明文書局，1982年7月初版），頁280。

⁷² 京劇《風波亭》各場劇情參看鄧綏甯：〈關於岳飛史事的三部戲曲〉（《藝術學報》第19期，1976年6月，頁1-12），頁8-11。

⁷³ 見《戲考大全》，第4冊，頁965-976；陶君起：《平劇劇目初探》，頁273。

⁷⁴ 見陶君起：《平劇劇目初探》，頁270。

⁷⁵ 見陶君起：《平劇劇目初探》，頁271。

⁷⁶ 見陶君起：《平劇劇目初探》，頁279。

⁷⁷ 見《戲考大全》，第2冊，頁439-451；陶君起：《平劇劇目初探》，頁272。

⁷⁸ 見陶君起：《平劇劇目初探》，頁272。



《徽欽二帝》⁷⁹等），岳飛根本沒有出現。這些情節又可分為三類：

- 1、以重大歷史事件為題材：如《泥馬渡康王》、《徽欽二帝》。
- 2、以當時其他抗金將領為題材：如以梁紅玉為主角之《兩狼關》⁸⁰，事見《說岳全傳》第十七回；以李綱為主角的《李綱滾釘》⁸¹，事見《說岳全傳》第二十五回；以陸登為主角的《潞安州》⁸²（又名《一門忠烈》⁸³），事見《說岳全傳》第十五、十六回；以韓世忠為主角的《雄州關》⁸⁴，事出《說岳全傳》第十六回。
- 3、以岳飛部將、家人為題材：

以此類主題發揮的劇目甚多，可說是岳傳戲曲的一個大宗。《說岳全傳》中岳飛帳下大將多展現其高強武功，這些部將的人格特色、角色形象，比起經過長期發展討論幾乎已是定型的岳飛，有著更大的聯想發揮空間。如《挑華車》（或名為《挑滑車》、《牛頭山》）⁸⁵，演出常帶《牛皋下書》一段，就是以高寵作為主角，描寫其高強武功，即歿於鐵華車下的悲劇下場。《八大鎚》⁸⁶（又名《朱仙鎮》、《王佐斷臂》、《斷臂說書》），演王佐以苦肉計混入金營，告知陸文龍身世，使其歸宋事。又如《湯懷自刎》⁸⁷一劇則選擇《說岳全傳》第五十四回湯懷送欽差的情節做發揮，表現出湯懷忠勇、知其不可而為之的一面。《荒草崗》⁸⁸一劇，取材自《說岳全傳》第六回，則是演牛皋剪徑荒草崗，意外與岳飛、王貴、湯懷、張顯結義事。另外如《岳家莊》⁸⁹則脫胎自《說岳全傳》第四十回，但又改動小說原始情節，使其更具戲劇性，如兀術遣兵攻打岳家莊時，追加了銀瓶小姐一同出戰的情節，可見《說岳全傳》對這些劇作而言，其實只是材料的來源，作家會隨自己的想法來剪裁增補這些材料。

（二）取材自《說岳全傳》，以秦檜相關題材進行創作：

這類劇目延續宋元以來瘋僧戲秦以及胡迪或何宗立入冥一系列題材繼續發展，此一題材在岳飛相關故事戲曲中被選用的時間極早，是岳飛故事中的重要環節，《說岳全傳》依然保留此一系統，至今仍是岳飛故事受歡迎的劇目。目前可見的劇目有《罵閻羅》⁹⁰和

⁷⁹ 見陶君起：《平劇劇目初探》，頁 272。

⁸⁰ 見陶君起：《平劇劇目初探》，頁 272。

⁸¹ 見陶君起：《平劇劇目初探》，頁 273。

⁸² 見《戲考大全》，第 2 冊，頁 877-884；陶君起：《平劇劇目初探》，頁 271。

⁸³ 見《戲考大全》，第 2 冊，頁 877。

⁸⁴ 見陶君起：《平劇劇目初探》，頁 271。

⁸⁵ 見《戲考大全》，第 3 冊，頁 225-230；陶君起：《平劇劇目初探》，頁 275-276；首都圖書館編輯：《清車王府藏曲本》（北京市：學苑出版社，2001 年），第 6 冊，頁 148-150。

⁸⁵ 見《戲考大全》，第 3 冊，頁 225-232；陶君起：《平劇劇目初探》，頁 275-276。

⁸⁶ 見《戲考大全》，第 1 冊，頁 976-991；陶君起：《平劇劇目初探》，頁 279-280。

⁸⁷ 見陶君起：《平劇劇目初探》，頁 279。

⁸⁸ 見陶君起：《平劇劇目初探》，頁 270。

⁸⁹ 見《戲考大全》，第 2 冊，頁 25-33；陶君起：《平劇劇目初探》，頁 276；首都圖書館編輯：《清車王府藏曲本》，第 6 冊，頁 256-264。

⁹⁰ 見《戲考大全》，第 2 冊，頁 929-935；陶君起：《平劇劇目初探》，頁 281。



《瘋僧戲秦》⁹¹，雖然同樣是以對秦檜為禍忠良行為的不滿，卻有不同的表現方式。

《瘋僧戲秦》，一名《後本風波亭》，出自《說岳全傳》第七十回「靈隱寺進香瘋僧遊戲，眾安橋行刺義士捐軀」，其故事題材與架構，是延續《地藏王證東窗事犯》而來，透過瘋僧意有所指的語言，對秦檜的作為做當面的打擊。

《罵閻羅》或名《胡迪罵閻》、《罵閻》⁹²、《遊地府》⁹³等，出自《說岳全傳》第七十三回「胡夢蜚醉後吟詩遊地獄，金兀術三曹對案再興兵」，主要敘述郭胡迪為岳飛喪命奸臣手之事感到不平作詩罵東嶽大帝不公，被請至地獄觀看岳飛、秦檜善惡報應之事。比起《瘋僧戲秦》一劇直接以秦檜作為主角來進行嘲諷批判，《罵閻羅》則透過第三者胡迪來轉述秦檜的報應，強調天道昭彰。

（三）非取材自《說岳全傳》：

雖說《說岳全傳》中所描述的故事，幾乎成為清代後岳飛故事相關戲曲的主流，但仍有部份劇本跳脫《說岳全傳》所建立的既有岳傳框架，發揮民間創作的想像力。

《請宋靈》⁹⁴一劇，即非《宋史》等正史系統或《說岳全傳》等通俗文學中出現過的情節。此劇寫徽欽二帝被擄至金營，夢中太祖斥責其不能保國家，二聖羞憤而歿，金兀術藉此定計欲除岳飛。岳飛知金兀術必有詐，仍帥岳雲、張憲往迎二帝靈柩與太后，順利殺退金兵回國。根據史實，迎聖靈一事實在岳飛歿後方發生，但是岳飛在世時領軍抗金，意圖迎回二聖，在民間建立了一個強大的忠義印象，因此岳飛成了民間心目中迎聖靈一事的不二執行者。在《請宋靈》中，透過深入金營迎回聖主一事，突顯岳飛深入敵陣的大勇、算無遺策的謀略、為國赴險的忠義以及大敗金兵的武功。綜觀劇中的岳飛形象，大致上仍與《說岳全傳》中岳飛形象類似，未有更大的突破。

《岳侯訓子》⁹⁵一劇則是取材自余治《庶幾堂今東》，寫秦檜以假金牌構陷岳飛父子，張憲、岳雲對於討金功敗垂成及無端下獄的遭遇不滿，欲抗旨造反，卻為岳飛一頓訓責。此一段情節強調的還是岳飛忠君的形象，即使君主作為並不合理，卻也不允許對君主有所質疑。

另外尚有演岳雷故事的《櫃中緣》，岳雷逃避秦檜追捕時，向民女劉玉蓮求救，玉蓮敬重忠良後代，藏岳雷於櫃中，卻為返家的母親、兄長誤為不貞，經過一番波折後終於真相大白，玉蓮之母許婚聯姻。此劇情節亦未見於《說岳全傳》，然劇情發展模式卻是愛情故事頗常見的套數，主要還是在借用一個對民眾來說比較熟悉的角色來展開故事，整體來說並沒無特別突破。

⁹¹ 見《戲考大全》，第3冊，頁169-178；陶君起：《平劇劇目初探》，頁281。

⁹² 見首都圖書館編輯：《清車王府藏曲本》，第7冊，頁410-415。

⁹³ 見《戲考大全》，第3冊，頁169-178；陶君起：《平劇劇目初探》，頁281。

⁹⁴ 見《戲考大全》，第2冊，頁324-336；陶君起：《平劇劇目初探》，頁282。

⁹⁵ 見首都圖書館編輯：《清車王府藏曲本》，第6冊，頁110-116；陶君起：《平劇劇目初探》，頁280-281。



三、岳飛劇洩忿補恨主題創作原因

岳飛一生事蹟充滿故事性，不論是彪炳的戰功或最後屈死的下場都留下許多討論空間。因此於宋人筆記中即可見部份與岳飛傳說有關的紀錄。如洪邁《夷堅志》中即有岳飛相關紀錄八則故事：〈辛中丞〉⁹⁶、〈豬精〉⁹⁷、〈九聖奇鬼〉⁹⁸、〈刑舜舉〉⁹⁹、〈哮張二〉¹⁰⁰、〈王宣樂工〉¹⁰¹、〈三公神〉¹⁰²、〈巴陵血光〉¹⁰³，不過考其內容，岳飛在其中多半是作為串場與故事背景出現的，而真正的主角或為其部將，或為其同時人物，甚至如〈九聖奇鬼〉一則，岳飛僅是被提及名字。而這八則故事中，與岳飛本身經歷較密切相關者，則有《夷堅甲志·卷十五·豬精》¹⁰⁴，此則對岳飛為國領軍出入疆場，抵抗外侮，卻不得善終的下場，歸因為岳飛為豬精，因此能建功立業，位至三公，「然豬之為物，未有善終，必為人屠宰」。此外尚有〈辛中丞〉¹⁰⁵一篇，提到岳飛已隱隱預見自己將遭刑獄：

辛企李次膺紹興八年，自右正言出為湖南提刑。舟到武昌，大將岳飛來江亭通謁，辛以道上不見賓客為解，岳不肯去，良久不獲已見之，即欲以明日具食，意殊懇切，不得辭。既宴，酒三行，延辛入小閣，盡出平生所被宸翰，凡數百紙，具言眷遇之渥，執辛手曰：「前夕夢為棘寺逮對獄，獄吏曰：『辛中丞被旨推勘。』驚寤，遍體流汗，方疑懼，不敢以告人，而津吏報公至，公自諫官補外，他日必為獨坐，飛或不幸下獄，願公救護之。」辛悚然不知所對。纔罷酒，

⁹⁶ 〔宋〕洪邁：《夷堅志》，收入《叢書集成初編》（北京市：中華書局，1985年新一版），總第2707-2714冊。〈辛中丞〉出自《夷堅甲志·卷十五》，第2冊（總第2708冊），頁117。

⁹⁷ 〔宋〕洪邁：《夷堅志》，收入《叢書集成初編》。〈豬精〉出自《夷堅甲志·卷十五》，第2冊（總第2708冊），頁117-118。

⁹⁸ 〔宋〕洪邁：《夷堅志》，收入《叢書集成初編》。〈九聖奇鬼〉出自《夷堅丙志·卷一》，第5冊（總第2711冊），頁1-5。此則主要是講巫師沈安之如何制鬼驅邪事，中間一神將提及自己在天上「位在岳飛右」（頁2），說明當時已有岳飛死後封神的想法。

⁹⁹ 〔宋〕洪邁：《夷堅志》，收入《叢書集成初編》。〈刑舜舉〉出自《夷堅丁志·卷十三》，第8冊（總第2714冊），頁97。此則乃言刑舜舉事，刑舜舉曾出入岳飛之門。

¹⁰⁰ 〔宋〕洪邁：《夷堅志》，收入史仲文主編：《中國文言小說百部經典》（北京市：北京出版社，2000年），第8-10冊。〈哮張二〉出自《夷堅支甲·卷第八》，第九冊，頁5767。此則亦是寫岳飛部眾事。

¹⁰¹ 〔宋〕洪邁：《夷堅志》，收入史仲文主編：《中國文言小說百部經典》，第8-10冊。〈王宣樂工〉出自《夷堅支景·卷第一》，第9冊，頁5881-5882。此則言虎狼懼樂器演奏聲，岳飛僅作為故事背景登場。

¹⁰² 〔宋〕洪邁：《夷堅志》，收入史仲文主編：《中國文言小說百部經典》，第8-10冊。〈三公神〉出自《夷堅支戊·卷第六》，第9冊，頁6107。此則言左良為三公神託夢，指出岳飛軍中有人盜走三公廟內黃羅幔，岳飛誅盜並製新幔送還。

¹⁰³ 〔宋〕洪邁：《夷堅志》，收入史仲文主編：《中國文言小說百部經典》，第8-10冊。〈三公神〉出自《夷堅三志辛·卷第四》，第10冊，頁6431-6432。此則記鍾相等造反事，其餘黨楊太由岳飛討平。

¹⁰⁴ 〔宋〕洪邁：《夷堅志》，收入《叢書集成初編》。〈豬精〉出自《夷堅甲志·卷十五》，第2冊（總第2708冊），頁117-118。

¹⁰⁵ 〔宋〕洪邁撰《夷堅志》，收入《叢書集成初編》。〈辛中丞〉出自《夷堅甲志·卷十五》，第2冊（總第2708冊），頁117。



即解維。後數年，飛罷副樞奉朝請，故部將王貴迎時相意，告其謀叛，繫大理獄，命新除御史中丞何伯壽鑄治其事，方悟昨夢乃新中丞也，何公後辭避不就，乃以付万俟卨相云。二事劉襄子思說。

而《朝野遺記》亦有關於幾則關於岳飛的記載：

秦檜妻王氏素陰險，出其夫上。方岳飛獄具，一日，檜獨居書室，食柑，玩皮以爪劃之，若有思者。王氏窺見，笑曰：「老漢何一無決耶？捉虎易，放虎難也。」檜掣然當心，致片紙付入獄。是日，岳王薨於棘寺。¹⁰⁶

孝廟追復岳飛官爵，收召其子孫，使給還元貲。主者具當時所得，止九千緡物。召其斃於獄也，實請具浴拉脇而殂。獄卒隗順負其屍，出踰城至九曲叢祠中，故至今九曲五顯廟尚靈舊在大理申墻下。順葬之北山之澗，身素有一玉環，順亦殉之腰下，樹雙橘于上識焉。及其死也，謂其子曰：「異時朝廷求而不獲，必懸官賞，汝告言曰：棺上一鉛筓，有棘寺勒字，吾埋殯之符也。」後果購其瘞不得，以一班職為賞。其子始上告官，悉如所言，而尸色如生，尚可更斂禮服。¹⁰⁷

由以上幾則記載可知，當時筆記小說等所記岳飛事，範圍概不出冤獄與戰功，尤其以冤獄為主。

考目前所知較早的岳飛劇，可以發現與冤獄有關的「東窗」情節比例較高，無論是戲文《秦太師東窗事犯》、孔文卿有《秦太師東窗事犯》、金仁傑《東窗事犯》，由其名目，可推斷其主題應類似，針對秦檜定計謀害岳飛於東窗下來發揮，如《地藏王證東窗事犯》¹⁰⁸一劇將描寫重點放在岳飛的冤獄，而避開了岳飛抗金的主題。由前引資料可見，筆記小說等中已有關於秦檜害死岳飛後的各種傳說，提供了進一步演繹為文學作品的材料，這些材料既表現了天理循環，報應不爽，可教忠教孝，又能一吐怨氣，加上秦檜受冥報一事帶有神秘色彩，充滿戲劇性，可以吸引閱聽者注意力。而且後來在元代社會背景下，抵抗外族的題材畢竟較為敏感，所以被有意識的減輕戲份，反而是通敵奸臣人所不齒，為一普世價值，故如《地藏王證東窗事犯》一開始岳飛就已經陷入獄中。全劇由四折二楔子組成：第一個楔子即由岳飛自述戰功，與朝廷十三道金牌宣召回京事；第一折立刻進入著手寫岳飛冤獄，秦檜將岳飛送下大理寺問罪，由岳飛唱出自己功高受戮的憤恨；第二折則寫地藏王菩薩化身瘋僧諷刺秦檜殘害忠良的行為；第二個楔子中，以虞候何宗立奉秦檜命捉拿瘋僧一事做個過場，帶出何宗立見秦檜帶枷，教傳示夫人東窗事犯事；第三折則是岳飛在死後託夢高宗，對於自己遭遇表示憤怒，希望高宗能誅秦檜以慰其枉死；第四折則由何宗立說明自己在地獄中看到秦檜所受到的報應。岳飛於四折二楔子中，僅佔了一楔子與一、三折，盛下的部份，都在寫秦檜生前死後種種。《地藏王

¹⁰⁶ 〔宋〕佚名撰：《朝野遺記》，收入《叢書集成初編》（北京市：中華書局，1991年一版，影印《歷代小史》本），第2794冊，頁13。

¹⁰⁷ 〔宋〕佚名撰：《朝野遺記》，收入《叢書集成初編》，第2794冊，頁13-14。

¹⁰⁸ 〔元〕孔學詩：《地藏王證東窗事犯》，收入楊家駱主編：《全元雜劇初編》（臺北市：世界書局，1985年3月三版），第5冊，頁2409-2436。



證東窗事犯》一劇可以作為寫秦檜奸謀的代表，奠定了岳飛劇的取材大方向，尤其第二折瘋僧洩天機瘋僧對秦檜緊咬不放的諷刺，既緊叩住秦檜罪愆，又兼具趣味性，後世多取法，第三折泥馬渡康王、以及第四折何宗立入冥等情節，廣為後續岳飛劇沿用。

明仁宗後軍備廢弛，外患重起，瓦剌、韃靼、倭寇俱來侵擾，加以明代土木堡之變，明英宗被虜，種種情境皆與北宋末年類似，使得民眾懷念並推崇能抵禦外侮的英雄。如明雜劇《宋大將岳飛精忠》，單純只寫岳飛戰功。明仁宗後外患重起，人民期待一個能替國家擊退外患的機會，尋求能抵禦外侮的忠臣勇將，岳飛大敗金兵的彪炳功績，正是當代人民所渴望的。雜劇《宋大將岳飛精忠》¹⁰⁹一劇正能表現此一期待，其故事敘述金兀術進犯邊界，秦檜主和議，岳飛等人則主戰；岳飛領軍與兀術交戰，大敗金兵，擒獲番將黏罕、鐵罕，諸將各受賞賜。全劇內容與史實不合，完全沒有提到岳飛為秦檜所害一事。如此改寫，則滿足了民眾情感上的需要，某些方面也可算是帶有洩忿的成份在：發洩對岳飛無法領兵打下金國的遺憾。

岳飛劇在明末可謂蓬勃發展，康保成〈清代政治與岳飛劇的興衰〉¹¹⁰一文中，點出明末政治環境與當時清人叩關的時事，令人想到北宋岳飛的處境，因此產生了許多借岳飛劇情節來暗示當時事件的作品，如馮夢龍《精忠旗》第三折〈若水效節〉，有李若水唱詞云：「悞國奸臣，彌天罪，分明是引寇，來家裡」，當是暗示引清兵入關的吳三桂。此外，明末熊廷弼、袁崇煥兩名將皆身歿於與岳飛「風波亭」類似的冤獄，更令人容易聯想起岳飛的遭遇，「東窗事犯」一類死後冥報的劇情顯然對於為惡的小人遏阻力不高，因此作家開始尋求釜底抽薪的方式來改變岳飛悲劇的發生，出現了徹底無視史實，使岳飛可以洞悉秦檜金牌宣詔的陰謀，軍隊直搗黃龍府，除了補岳飛冤獄之恨外，未嘗不是補袁崇煥死於清人反間計之恨。而徹底無視歷史的翻案作品，如《如是觀》、《碎金牌》的出現，也宣告岳飛補恨劇題材的發展到了一個斷點，對奸臣當面諷刺，見奸臣死後受果報，岳飛後人繼承遺志大敗金兵，連讓岳飛親自識破秦檜奸謀這樣將悲劇扼殺於搖籃的補恨作法都出現了，已經沒有更多的新想法可以來進行創作，只好就此告一段落。進入清朝後，岳飛地位再次被貶抑，許多與岳飛相關的戲曲小說被列為禁燬項目，岳飛劇的發展也就暫停下來。

四、岳飛劇中補恨題材之善惡報應情節

在各色岳飛劇中，作為岳飛冤獄的關鍵人物，針對秦檜行為所展開的洩忿，絕對是重要情節。關於岳飛的冤獄，《朝野遺記》、《夷堅志》等筆記小說中已提供了許多傳說素材，岳飛事蹟也一直是說書講唱的重要主題，如《醉翁談錄》中即描寫當時小說講史

¹⁰⁹ [明]佚名撰：《宋大將岳飛精忠》（臺北市：臺灣商務印書館，1977年臺一版），收入《孤本元明雜劇》，第8冊。

¹¹⁰ 7. 康保成：〈清代政治與岳飛劇的興衰〉，《中州學刊》第2期，1985年，頁84-87。



中有「說國賊懷奸從佞，遣愚夫等輩生嗔；說忠臣負屈銜冤，鐵心腸也須下淚」¹¹¹的主題，但元代為異族統治，岳飛抗金的故事太過敏感，在漢人心中，金兵與蒙古人同樣都是外族，雖然岳飛領兵為抗金，但難免蒙古人心中芥蒂，因此強調岳飛的戰功就顯得太過冒險，而岳飛為國盡忠最後卻為奸人所害的遭遇，相對上是較得人同情的，畢竟岳飛含冤而死，且岳飛死後，秦檜弄權，在史書上貶低岳飛的地位，一直至岳珂上《金佖粹編》「籲天辨誣」後，方始修正其歷史評價。對於官方上不能得到應有地位的岳飛，民間賦予同情，寄望秦檜能得到應得的報應。中國歷來對於文學作品寄予教化風俗的期待，戲曲亦不例外，岳飛冤獄一事，小人得志而君子受戮，明顯不符合大眾期許，然而實際上卻無力制裁小人，因此只得將憤怒寄託於天道循環、冥冥報應之中。

關於秦檜遭冥報事，筆記之記載可提供一些資料。清褚人穫《堅瓠首集·卷四》「東窗事犯」¹¹²條下引《夷堅志》所記：

秦檜矯詔逮岳武穆父子下棘寺獄，遣万俟卨鍛鍊未服。一日，檜於東廂窗下，畫灰密謀。檜妻王氏曰：「擒虎易，放虎難。」武穆遂死獄中。張憲岳雲棄市。金人酌酒相賀曰：「莫予毒也。」後檜挈家遊西湖，忽得暴疾。見一人瞑目厲聲曰：「汝誤國害民，我已訴於天，當受鐵杖於太祖皇帝殿下。」檜自此怏怏以死。未幾，子熺亦亡。方士伏章，見熺荷鐵枷，因問太師何在。熺泣曰：「在鄴都。」方士如其言以往，果見檜與万俟卨俱荷鐵枷囚鐵籠中，備受諸苦。檜囑方士曰：「煩傳語夫人，東窗事犯矣。」後有考官歸自荊湖。暴死旅舍復甦曰：「適看陰間斷秦檜事。檜與高爭辯，檜受鐵杖，押往某處受報矣。」

褚人穫所引文字，未見於今傳本《夷堅志》中，引文中有關秦檜、王氏東窗下定計誅岳飛事，則更近《朝野遺記》¹¹³中的紀錄，而與《重刊湖海新聞夷堅續志》〈警戒門·天譴〉下「欺君誤國」條¹¹⁴中所記秦檜事類似，或許乃褚人穫誤引。《堅瓠集》又引《江湖雜記》之內容，來補充岳飛傳說中常見的何立入冥的部份：

《江湖雜記》載：「檜既殺武穆，向靈隱寺祈禱。有一行者亂言譏檜，檜問其居止，僧賦詩，有『相公問我歸何處，家在東南第一山』之句。檜令隸何立物色，立至一宮殿，見僧坐決事。立問侍者，答曰：『地藏王決秦檜殺岳飛事。』須臾數卒引檜至，身荷鐵枷，囚首垢面。見立，呼告曰：『傳語夫人，東窗事發矣。』」

褚人穫引用這些資料，主要是用作說明有諸多文獻都記載了方士到地府中見秦檜誤國害民、殘害中臣後所受到的報應，可見秦檜受冥報一事並非假說，應是確有其事。焦

¹¹¹ [宋]羅燁：《醉翁談錄》，收入楊家駱主編：《增訂中國學術名著·增訂中國筆記小說名著》，第7冊，頁5。

¹¹² [清]褚人穫：《堅瓠集》，收入《明清筆記史料叢刊》（北京市：中國書店，2000年），第192冊，頁115-117。

¹¹³ [宋]佚名撰：《朝野遺記》，收入《叢書集成初編》，第2794冊，頁13。

¹¹⁴ [元]思善堂編：《重刊湖海新聞夷堅續志》，收入《筆記小說大觀》四十二編，第3冊，臺北市：新興書局，1986年，頁157-159。



循《劇說》亦有類似紀錄：

《江湖紀聞》云：「檜既殺武穆，向靈隱祈禱，有一行者亂言譏檜。檜問其居址，僧有『家在東南第一山』之句，檜令隸何立物色。立至一宮殿，見僧坐決事。立問，答曰：「地藏王決檜殺岳飛事。」卒引檜至，身荷鐵枷，囚首垢面，呼告曰：『傳語夫人，東窗事發矣。』」《邱氏遺珠》云：「有方士伏章，見檜與万俟卨俱荷鐵枷。檜囑方士曰：『傳語夫人，東窗事發矣。』」¹¹⁵

何立入冥事，褚人穫引自《江湖雜記》所記，焦循《劇說》則引自元郭宵鳳之《江湖紀聞》；方士入冥見万俟卨、秦檜受苦事，褚人穫引自《夷堅志》，焦循則引自《邱氏遺珠》。若以焦循《劇說》所引《江湖紀聞》及《重刊湖海新聞夷堅續志》年代來看，元時關於秦檜死後於冥間受刑事已經有著完整紀錄，可見此說當時已廣為流傳且為人所接受。對於岳飛的冤枉，民眾在無法自己對兇手做出直接制裁的情況下，往往選擇將希望寄託在擁有凌駕凡人能力的鬼神，透過果報，對惡人做出懲處，因此秦檜會在地獄得到報應的想法在民間十分盛行，不論是筆記或小說都有類似的說法。考目前所知宋元劇作中有關岳飛之劇目，不論戲文《秦太師東窗事犯》、孔文卿有《秦太師東窗事犯》、金仁傑《東窗事犯》，由其名目，皆可推斷當屬類似主題，以秦檜定計謀害岳飛於東窗作為重心展開故事，並且此類劇情廣受歡迎，為之後發展的劇作所繼承。元雜劇後，明代《岳飛破虜東窗記》、《精忠記》主要呈現岳飛的一生，然而「東窗事犯」的情節仍然被保留下來。

綜觀岳飛劇中的秦檜受冥報情節，主要分為兩條路線來發展：一是由方士在地獄中見秦檜、万俟卨受罰的見證報應說法衍生而出，發展成何宗立（何立）入冥與胡迪入冥的兩條路線。何宗立入冥的情節由《地藏王證東窗事犯》雜劇建立，第二個楔子中，以虞候何宗立奉秦檜命捉拿瘋僧一事做個過場，帶出何宗立見秦檜帶枷，「見太師擱著淚訴艱難，教傳示夫人，只說道東窗事犯」¹¹⁶，以及第四折則由何宗立說明自己在地獄中看到秦檜所受到的報應，這樣的架構為之後的小說、戲曲所取材應用，《岳飛破虜東窗記》、《精忠記》、《精忠旗》等作品都有此一情節。馮夢龍《精忠旗》自詡其作多有所據，不似《東窗記》、《精忠記》充滿迷信色彩，但仍安排了何立入冥的情節，一來筆記中多有方士入冥記載，如前所述《朝野遺記》、《重刊湖海新聞夷堅續志》、《江湖紀聞》等皆可見，不算是無所本而妄造的情節；二來民眾觀劇，情緒需要發洩的出口，秦檜作惡，自有地獄折磨等待，善惡到頭終有報。

胡迪入冥故事則較晚出現，原是出自明初《續東窗事犯傳》此一短篇小說。採用胡迪入冥事件者，多以通俗小說為主，如《古今小說》卷三十二之《遊鄂都胡毋迪吟詩》以及《說岳全傳》等。然因《說岳全傳》出現後，為岳飛故事作了一個總結，此後之岳飛劇多取材自《說岳全傳》，故戲曲中亦有演胡迪事，如《罵閻羅》即是。

秦檜冥報情節的另一條路線是《地藏王證東窗事犯》中，第二折地藏王菩薩化身瘋

¹¹⁵ 〔清〕焦循：《劇說》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第8冊，頁190。

¹¹⁶ 〔元〕孔學詩：《地藏王證東窗事犯》，收入楊家駱主編：《全元雜劇初編》，第5冊，頁2431。



僧對秦檜進行當面嘲弄的情節。與方士入冥見秦檜受報一事多為筆記小說所採錄相比，焦循《劇說》中引清陸次雲撰《湖壖雜誌》云：「秦檜遇風僧於冷泉亭事，不載乘誌，余於《鴻書》見之，亦非無因之說。至今廚中秦檜齋僧鍋尚存。」¹¹⁷是少數可見的紀錄。「瘋僧掃秦」的情節多見於戲曲中，自孔學詩《地藏王證東窗事犯》後，此路線為《岳飛破虜東窗記》、《精忠記》繼續延伸發展，並為《說岳全傳》所取材。何（宗）立\胡（母）迪入冥見秦檜作惡終受果報的情節，相對來說是較為消極且冷眼旁觀的，而「瘋僧掃秦」一事件，地藏王主動對秦檜當面打擊嘲諷，秦檜卻只能背踩痛腳而無法反擊，無疑完成了民眾心中痛罵奸人的欲望。焦循《劇說》中紀錄了幾則民眾觀岳飛劇時，出於對秦檜憤怒而有的洩忿行為：

相傳：周忠介蓼洲先生初釋褐，選杭州司理，杭人在都者置酒相賀，演岳武穆事，至奸相東牕設計，先生不勝憤怒，將優人捶打而退。舉座驚駭，疑有開罪。明日托友人問故，先生曰：「昨偶不平打秦檜耳。」《極齋雜錄》云：「吳中一富翁宴客，演《精忠記》。客某見秦檜出，不勝憤恨，起而捶打，中其要害而斃。眾鳴之官，官憐其義，得從未減。」《葦鄉贅筆》云：「楓涇鎮為江、浙連界，商賈叢積。每上巳，賽神最盛。築高臺，邀梨園數部，歌舞達旦。曰：『神非是不樂也。』一日，演秦檜殺岳武穆父子，曲盡其態。忽一人從眾中躍登臺，挾利刃直前，刺檜流血滿地。執縛見官，訊擅殺平人之故，其人仰對曰：『民與梨園從無半面，一時憤激，願與檜俱死，實不暇計真與假也。』」顧彩《髯樵傳》云：「明季吳縣洞庭山鄉有樵子者，貌髯而偉，姓名不著，絕有力，目不知書，然好聽人談古今事。常激於義，出言辨是非，儒者無以難。嘗荷薪至演劇所觀《精忠傳》，所謂秦檜者出，髯怒，飛躍上臺，摔秦檜毆，流血幾斃。眾驚救，髯曰：『若為丞相，奸似此，不毆殺何待！』眾曰：『此戲也，非真檜。』髯曰：『吾亦知戲，故毆；若真檜，膏吾斧矣！』」¹¹⁸

焦循引述周忠介軼事與《極齋雜錄》、《葦鄉贅筆》、《髯樵傳》等四則岳飛劇搬演時的紀錄，呈現了觀眾面對演員所扮飾的秦檜所展現的憤怒。可見面對賣國陷忠的奸人，民眾有滿腔怒火，秦檜在世時，權勢滔天，無法當面給他教訓，秦檜去世後人鬼殊途，欲當面痛責也成一廂情願，《地藏王證東窗事犯》中透過瘋僧意有所指的對話，當面給予秦檜打擊，使人一吐怨氣。此一安排確實滿足了民眾洩忿心理，再加上瘋僧對秦檜緊咬不放的諷刺，既能緊叩住秦檜罪愆，又兼具文字遊戲諧音隱喻的趣味性，因此多為後世取法，《岳飛破虜東窗記》、《精忠記》都有此情節，雖文字變動，各展所能，扣著秦檜作為加瓦添磚，至《精忠記》更將諷刺秦檜「久占都堂，蔽塞賢路」的藏頭詩添加了「若見詩全你就要死哩」¹¹⁹的伏筆，暗示下出施全的行刺。陳衷脈《金牌記》傳奇今雖已不可見，然據焦循《劇說》所徵引之紀錄，其中亦有風魔和尚罵秦檜的情節¹²⁰，可見

¹¹⁷ [清]焦循：《劇說》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第8冊，頁190。

¹¹⁸ [清]焦循：《劇說》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第8冊，頁203。

¹¹⁹ [明]佚名撰：《精忠記》，收入於林侑蔣主編：《全明傳奇》（臺北市：天一出版社，1983年），卷下頁35右。

¹²⁰ [清]焦循：《劇說》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第8冊，頁190。



此一情節之廣受歡迎。以上情節後來為小說《說岳全傳》所吸收，成為了岳飛劇一情節定式，至今「掃秦」戲碼仍有搬演。

如瘋僧當面諷刺秦檜這樣以當面打擊秦檜作為洩忿的寫法，較前一種旁觀、聽聞秦檜受冥報以洩忿的方式，是更加的積極的。針對秦檜惡行，當面訾罵其人的情節，在各式岳飛劇中並不僅有瘋僧掃秦一種，如清吳金鳳《快人心》一劇，安排岳雲罵秦檜，其實也是類似「瘋僧掃秦」的發洩方式，都是通過劇中人物之口指責秦檜，來表現對秦檜的憤恨。惜劇本今以不見，無所得知岳雲如何痛罵秦檜，又是在何種場景下痛罵秦檜。

與秦檜、万俟卨、張俊、王氏等人地獄報應受刑相對的，就是岳飛等枉死之忠義人士的登仙封神。

在元雜劇《秦太師證東窗事犯》中，第三折是岳飛在死後託夢高宗，對於自己遭遇表示憤怒，希望高宗能誅秦檜以慰其枉死，此處的岳飛是有靈的，但是並沒有岳飛已經成神的描寫，岳飛「臣趁著悲風淅淅，怨氣哀哀，天公不管，地府難收」，只是一鬼魂，岳飛的現身，求的是「想微臣志未酬，除秦檜一命休。陛下逼逐記在心頭。將緣由苦苦遺留，明明說透。把那禽獸，剮割肌肉，號令簽頭，豁不盡心上憂」、「用刀斧將秦檜市曹中誅，喚俺這屈死冤魂奠盞酒」。

至《岳飛破虜東窗記》與《精忠記》時，已有岳飛等人成仙的情節。在《岳飛破虜東窗記》第三十九折中，岳飛、岳雲、張憲得天爵，連當初不受秦檜威脅屈陷岳飛而掛冠離去的周三畏都因此得蒙上帝封為靈隱真人，第四十折，岳飛妻子與女兒銀瓶也皆被封為仙女，與岳飛等人團圓，且安排土地神宣讀宋帝所賚誥命。《精忠記》與《岳飛破虜東窗記》一脈相傳，只是更為簡潔，將《岳飛破虜東窗記》第三十九、四十折濃縮為第三十五齣〈表忠〉。馮夢龍所改訂之《精忠旗》也有岳飛成神的設定，第三十六折中由玉帝封岳飛為天曹真官、金闕精忠九天採訪大使兼掌文昌桂籍樓事；封岳雲為地曹真官、西堂精忠大元帥；封張憲為人曹真官、岳府精忠大元帥。岳飛妻李氏則封為金闕精忠掌籍仙妃，岳飛女封為金闕精忠侍書玉女。而劉允升、施全也被封神，前者封為桂籍樓左曹仙吏，後者封西臺禁門左元帥。而上述三劇中，與岳飛等人登仙藉一同出現的，還有岳飛成神後審問秦檜、万俟卨、張俊等人的情節，昔日秦檜等陷岳飛於獄中加以審問的情景，至今獲得了一個逆轉，奸人能經由審判定罪，使人解恨。此外，《續精忠》第五齣〈顯聖〉中，宋朝面對兀術兵臨城下，岳飛突然出現救駕，使得韓世忠得以趁機揭露秦檜陰謀害死岳飛之事。於〈顯聖〉中，並不像《精忠記》、《精忠旗》等劇一樣明確的寫出岳飛擔任的神職，然由劇中描述岳飛救援的過程，「只見萬馬千軍從天降下，登時白日昏沉，狂風大作，飛沙走石，鬼哭神號，頃刻之間，殺得片甲不留」，等到順利退敵後，「一時天清日朗，岳元帥的人馬皆不見了」，卻不難發現岳飛應是調動天兵前來殺敵救駕，應具由神仙身份。

岳飛等人死後封神，位列仙班等情節，可看作是秦檜等人死後受冥報情節的衍生。作惡者如秦檜最終得到了地獄的懲罰，而行正道的岳飛等人最後受到了列位仙班的獎勵，符合了民間因果報應的思想，滿足了善有善報、惡有惡報的道德期待。加以如《岳飛破虜東窗記》、《精忠記》、《精忠旗》等劇安排岳飛眾人終受平反，得誥封，並能闔家



於天上團聚，是將中國戲曲「大團圓」式結局移到死後世界的另類呈現，以特殊的方式圓了岳家人在世時生命的不圓滿。

五、岳飛劇中補恨題材之人世情節

透過鬼神之力制裁秦檜，並賦予忠臣義士表彰的仙籍，雖是民間普遍的希望，但卻顯得過於消極，未能真正大快人心。入冥者回陽後陳述在陰間所見，是奸者受苦、忠臣享福，然而逝者已矣，雖能抒胸中怨氣，卻仍然不能真正彌補已經發生的悲劇所造成的遺憾，如呂天成《曲品》在〈能品九·精忠〉條下即言：「予欲作一劇，不受金牌之召，直抵黃龍府，擒兀術，返二帝，而正秦檜法，亦一大快事也」¹²¹，與呂天成有類似想法者並不在少數，也因此改寫歷史以補恨的岳飛劇應運而生。與前類補恨作品主要依賴縹緲的冥報不同，這類作品或以岳氏後人的經歷為主軸，或直接無視歷史事實，改寫為內心希望的歷史發展，將洩忿的時空背景帶離了幽冥與天庭，直接在人世間進行補恨。

《續精忠》傳奇首開岳飛「補恨」劇的寫作。將報應寄託於死後冥報過於縹緲，故湯子垂選擇透過岳飛後人親手報仇雪恨。岳飛生平最為人所遺憾者，一是未能大破金兵，收復河山，二是不幸亡於秦檜手。《續精忠》在故事上做了大膽的嘗試，跳脫歷代岳飛冤死，秦檜地獄受刑的結局，藉由兀術再次揮兵南下，岳飛顯聖退敵，使宋高宗驚覺岳飛已被誣陷身死，韓世忠因此得以揭發秦檜惡行，平反岳飛，並授岳飛次子、三子岳雷與岳電軍職，與牛皋一同帶兵對抗兀術，並且負責對秦檜與王氏的惡行進行審問；秦檜養子秦禧，因秦檜下獄且罪及三族，故起兵自立紹興王，而其謀反行動，亦在岳雷、岳電與牛皋的領軍下被平定。對於秦檜陷害忠良的報應，不再是透過虛無縹緲的死後冥報，而改由岳飛後人直接為父報仇，手刃秦檜一家，並且大破金兵，完成岳飛遺志；對於秦檜惡行的審問，也由《秦太師證東窗事犯》中的陰司審問秦檜罪行，《岳飛破虜東窗記》、《精忠記》、《精忠旗》等劇本中岳飛封神後親自審問秦檜等安排，改為由仍在世之牛皋、岳雷、岳電來審問秦檜的奸行。然此劇主題為《續精忠》，岳雷為生角扮演，然戲份最重者，實為由外扮演之牛皋。二十五折中，牛皋作為主要人物登場者即佔了十二折，甚至在下卷時，一開始就安排了牛皋之子馬通登場，並且成為下卷重要的劇情推動人物，為秦禧所召用，與父親牛皋對壘並且擒下牛皋後通過母親李氏之口得知自己的身世，卻因隔牆有耳而被拿下，最後在臥底的施全之子施寬的幫助下，裡應外合，攻下秦禧。相比之下，岳雷與岳電在劇中並沒有明顯的性格描寫，就像只是一個岳家後人的立牌。《續精忠》全劇努力與《精忠記》建立連結，安排了許多岳家軍後人登場，如前提到之牛通（牛皋子，因避禍改姓為馬）、施寬（施全子）外，還有戚思仁、戚思義（戚方子）、王憲（王貴子）、湯穎（湯槐子）、楊延彪（楊再興子）、張英（張保子）登場，且在第二十一齣時，一一細數眾小將父輩之戰功，處處強調此作為《精忠記》之續作的

¹²¹ [明]呂天成：《曲品》，收入《中國古典戲曲論著集成》（北京市：中國戲劇出版社，1982年11月一版4刷），第6冊，頁227。



創作動機。在《續精忠》中，雖然眾人所恨兩大岳飛生平憾事得到了撫慰，然而可以發現，劇中岳飛本人的遭遇並未受到更動，仍是因為秦檜弄權而喪命，歷史的悲劇依然存在，《續精忠》所做的補恨，僅是在已知的岳飛故事上添磚加瓦，已增補岳飛後人為岳飛雪恨的情節，來作為面對歷史悲劇時的療傷。於正史上，岳飛五子名字為雲、雷、霖、震、霆，《續精忠》之創作重點主要擺在補全岳飛枉死後的遺憾，於歷史考證並不上心，將三子名字想當然的定為了岳電。以岳飛後人故事作為創作主軸者，除《續精忠》外，《舶載書目》中著錄有《岳雷岳電執仇武穆陰報東窓記》¹²²，由主角名推斷，與《續精忠》應為同一系統。

祈彪佳《遠山堂劇品》著錄祁麟佳《救精忠》雜劇¹²³，《遠山堂劇品》云：「閱《宋史》，每恨武穆不得生。乃今欲生之乎？有此詞，而檜、高死，武穆竟生矣。」¹²⁴《續精忠》以岳氏後人的傑出表現來彌補岳飛冤獄的遺憾，則岳飛遭矯詔下獄的事實仍在，部份劇作家不滿如此安排，選擇由更根本的地方去抹除對於岳飛一生的遺憾，岳飛如能逃過冤獄結束，安然活在世上，則岳飛故事不再需要補恨洩忿了。《如是觀》傳奇、《碎金牌》雜劇就是基於此種動機所創作的劇本。

周樂清《補天石傳奇》¹²⁵第六種《碎金牌》雜劇，正名為「岳元戎凱宴黃龍府」，全劇共分「矯詔」、「詰奸」、「渡河」、「殛兀」、「凱筵」、「仙慨」六折，寫的是秦檜伏誅，岳飛滅金。「矯詔」一折寫秦檜設計召岳飛還朝，其開端情節設計其實類似於《精忠記》第十二齣〈班師〉、《精忠旗》第十五折的情節，仍是秦檜矯詔，連發十二道金牌召岳飛收兵還朝，岳飛準備依詔還朝，鄉親父老挽留岳飛，《碎金牌》於此處插入了李若虛察覺秦檜行為有異，送信岳飛點破秦檜奸謀事，加以岳飛得到了秦檜通敵的蠟丸，於此開始扭轉了歷史。「評奸」一齣，安排韓世忠對秦檜作為提出質疑，此與《精忠旗》第二十二齣〈世忠詰奸〉類似，差別在於此處韓世忠得了岳飛送來的秦檜通敵證據，因此能治秦檜罪，使情節走向更類似於《續精忠》第五齣〈顯聖〉。〈渡河〉、〈殛兀〉、〈凱筵〉等幾折，建立於前面兩折徹底推翻歷史上岳飛死於冤獄的事實，以岳飛未身殞獄中而持續領兵抗金為前提展開想像推測，建構了一個直搗黃龍的美好願景。〈仙慨〉一折則是於岳飛眾人慶賀勝仗時，出現一仙人徐思翁，使二女為眾人演唱〈哀汴梁〉新詞，訴說宋朝遭金戰火時的慘狀，昔日繁華與烽火蹂躪後的對照，最後使岳飛、韓世忠透露出一點雄心如雪淡、隱蹈江湖的意味。

《如是觀》之情節安排與《碎金牌》類似，由朱仙鎮之戰開始，秦檜仍然矯詔發十二道金牌令岳飛還朝，但插入牛臯抄獲秦檜所派奸細田思忠送給金兀術的密信，知秦檜欲矯詔害人，通謀敵國，抗旨而戰，大勝兀術，迎回二聖，受到朝廷封賞，秦檜夫婦則被凌遲處死，首級被號令通衢。《如是觀》雖然令岳飛未中秦檜奸計，然卻利用岳飛抗旨而戰一事，替劇情添加枝葉，添入岳飛母親、妻兒因岳飛抗旨事而為奸人尋隙拿至京審問的情節，與岳飛大戰金兵、尋得秦檜與金通聲息的證據等事件穿插呈現，比起《碎

¹²² 〔日〕大庭脩編著：〈分類舶載書目·小說類〉，《舶載書目》，下冊，頁 63。

¹²³ 見莊一拂：《古典戲曲存目彙考》，上冊，頁 491。

¹²⁴ 〔明〕祁彪佳：《遠山堂劇品》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第 6 冊，頁 164-165。

¹²⁵ 見莊一拂：《古典戲曲存目彙考》，中冊，頁 584。



金牌》單純而順利的故事發展，《如是觀》更顯得高潮起伏，十分精彩。

值得注意的是，《碎金牌》與《如是觀》皆已不顧史實，力圖扭轉秦檜構陷岳飛事，然而在劇情安排上，岳飛在戰況情勢一片大好的狀態下，接到十二道金牌要其收兵時，所採取的第一個反應，都是接受這十二面金牌的宣詔。此一安排應該是基於保全岳飛「忠君」的形象，若一開始即無視宣詔而繼續與金兵交戰，則成罔顧君命的不忠之臣，因此若無秦檜通敵消息的走漏，岳飛依然會陷入牢獄之災。

岳飛劇走至此一地步，已全然不管史實，僅為抒發讀史之怨氣、對忠臣的同情以及對奸臣的唾棄作努力，因此《如是觀》、《碎金牌》兩劇，選擇讓岳飛得到封賞重用，而奸臣則認罪伏誅。死後報應的作法顯得太過消極，雖能抒一口怨氣，但仍難免遺憾，畢竟悲劇已經造成；《續精忠》雖讓秦檜受生前報應，但忠臣終究已經逝去，仍不能滿足人心；至《如是觀》徹底翻案，強調善者、惡者各得所報，至此岳飛一生中兩大遺憾在劇中根本不曾發生。

《如是觀》的安排，或許足以讓人一吐怨氣，感到大快人心，然畢竟偏離史實過遠。《說岳全傳》中，亦揀擇了這些「補恨」岳飛劇中的情節來加工使用，但《如是觀》的情節則完全被跳過了。今所見岳飛劇，受《說岳全傳》影響，在面對岳飛未能完成抗金事業以及慘死秦檜之手兩事件時，所採用的態度是洩忿、補恨雙管進行，故《地藏王證東窗事犯》中的冥報及瘋僧掃秦，以及《續精忠》中子代父職繼續抗金兩類情節皆繼續留存。至於秦檜下場，一來因受冥報之說法流傳既早且廣，二來冥報所遭受之施虐，時間既長，程度亦兇殘，似遠較生前一刀赴黃泉來得可怖，也更富有戲劇性，故岳飛劇中，仍多以秦檜冥報作為對其害死岳飛行為的洩恨。

六、結語

岳飛故事相關戲曲在情節安排上，很早就擺脫了史實，向虛構的方向邁進，尤其岳飛忠勇愛國卻為奸人陷害謀殺的悲劇，更是歷來許多人忿忿不平的遺憾，也因此岳飛故事相關戲曲中，帶有發洩怨憤、補恨翻案成份的創作很多。這些劇作實際上已經與史實無涉了，純粹是滿足一種對於善惡的評判。《地藏王證東窗事犯》可說是對於秦檜惡行洩忿描寫之祖，之後無論是小說與戲曲中透過秦檜悲慘冥報的下場，以及透過瘋僧當面嘲弄來宣洩對於史實的忿忿不平的情節，都是延伸《地藏王證東窗事犯》的路線來發展。另外尚有以「補恨」為創作目的作品，這類作品由《續精忠》、《救精忠》開始發展，《快人心》、《如是觀》、《碎金牌》等接著發揮，尤其至《如是觀》之後，情節已經與史實整個相反，完全是滿足情感需要的創作了。

沈惠如〈中國古典戲曲中的「翻案補恨」思想〉¹²⁶一文中，將中國古典戲曲中的翻案補恨劇的表現方式分為四個類型：畫蛇添足、空中樓閣、改頭換面、寓言象徵，除最

¹²⁶ 沈惠如：〈中國古典戲曲中的「翻案補恨」思想〉，收入國立清華大學中國文學系編：《小說戲曲研究》（臺北市：聯經出版事業公司，1989年8月初版），頁291-303。



後寓言象徵一類外，其餘三種表現方式皆可在現存之岳飛劇中。縱觀目前可考知的岳飛戲曲，可發現奸臣死後受冥報，岳飛受天帝封賜或宋帝平反，是岳飛劇針對岳飛冤死、無法保衛河山一事，是最早也是最常採用的補恨劇情，〈中國古典戲曲中的「翻案補恨」思想〉一文認為這是一種「空中樓閣式」的表現手法，現實的不完美，透過幽冥與天國達成，雖然在虛幻的世界得到了美滿結局，現實世界中的悲劇仍然沒有消失。中國傳統思想上向來有父死子繼、克紹箕裘的觀念，因此由岳家後人來完成父輩沒有完成的抗金大業，並向殺父兇手這類的劇情的出現，是十分自然的發展。然而以上兩種補恨手法，作為憾恨來源的岳飛冤獄事件仍然是必定發生的，所有的補恨都更像是一種情緒上的亡羊補牢。於是採用更危機機的「改頭換面」式表現方法進行翻案的《如是觀》、《碎金牌》應運而生，劇中徹底扭轉歷史，安排岳飛打到黃龍府，秦檜下獄身死，但因為背離史實，雖然觀劇時大快人心，然曲終人散後仍需面對岳飛冤獄事實，故終究非創作大宗。故折衷之法出現，採取由岳飛後人繼承其職務，內除奸臣，外抗韃虜，來彌補岳飛未能大破黃龍府，秦檜生前未得作惡報應的遺憾的作法，為集岳飛故事大全的《說岳全傳》繼承，岳飛故事前面仍演岳飛抗金壯志為伸而身殞，後面則接著由岳家後人繼承志業，替傷痛帶來希望。



引用書目

(一) 傳統文獻

- 〔宋〕吳自牧：《夢梁錄》，收入《東京夢華錄：外四種》，臺北市：大立出版社，1980年。
- 〔宋〕羅燁：《醉翁談錄》，收入楊家駱主編：《增訂中國學術名著·增訂中國筆記小說名著》，臺北市：世界書局，1975年，第7冊。
- 〔宋〕洪邁：《夷堅志》，收入《叢書集成初編》，北京市：中華書局，1985年新一版，總第2707-2714冊。
- 〔宋〕洪邁：《夷堅志》，收入史仲文主編：《中國文言小說百部經典》，第8-10冊。
- 〔宋〕佚名撰：《朝野遺記》，收入《叢書集成初編》，北京市：中華書局，1991年一版，影印《歷代小史》本，第2794冊。
- 〔元〕脫脫等撰：《新校本宋史并附編三種》，收入楊家駱主編：《中國學術類編》，臺北市：鼎文書局，1983年11月三版。
- 〔元〕王實甫等撰：《孤本元明雜劇》，臺北市：臺灣商務印書館，1977年臺一版。
- 〔元〕鍾嗣成：《錄鬼簿》，收入《國學名著珍本彙刊歷代詩史長編二輯》，臺北市：鼎文書局，1974年2月。
- 〔元〕思善堂編：《重刊湖海新聞夷堅續志》，收入《筆記小說大觀》四十二編，第3冊，臺北市：新興書局，1986年。
- 〔明〕賈仲明：《錄鬼簿續編》，收入《國學名著珍本彙刊歷代詩史長編二輯》，臺北市：鼎文書局，1974年2月。
- 〔明〕臧懋循輯：《元曲選》，臺北市：臺灣中華書局，1983年。
- 〔明〕佚名撰：《精忠記》，收入於林侑蒔主編：《全明傳奇》，臺北市：天一出版社，1983年。
- 〔明〕李梅實原著，馮夢龍改訂：《墨憨齋新訂精忠旗傳奇》，收入林侑蒔主編：《全明傳奇》，臺北市：天一出版社，1983年。
- 〔明〕湯子垂：《續精忠》，收入林侑蒔主編：《全明傳奇》，臺北市：天一出版社，1983年。
- 〔明〕止雲居士編：《萬壑清音》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，臺北市：臺灣學生書局，1987年11月，總第48-49冊。
- 〔明〕青溪菰蘆釣叟編：《醉怡情》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，臺北市：臺灣學生書局，1987年11月，總第54-55冊。
- 〔明〕徐文昭編；孫崇濤、黃仕忠箋校：《風月錦囊箋校》，北京市：中華書局，2000年8月一版。
- 〔明〕胡文煥編輯：《群音類選》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，臺北市：臺灣學生書局，1987年11月，第四輯，第38-44冊。
- 〔明〕祁彪佳：《遠山堂曲品》，收入《中國古典戲曲論著集成》，北京市：中國戲劇出版社，1982年11月一版4刷，第6冊。



《東吳中文線上學術論文》第二十五期

- 〔明〕祁彪佳：《遠山堂劇品》，收入《中國古典戲曲論著集成》，北京市：中國戲劇出版社，1982年11月一版4刷，第6冊。
- 〔清〕李玉：《牛頭山》，收入林侑蒔主編：《全明傳奇》，臺北市：天一出版社，1983年。
- 〔清〕朱佐朝：《奪秋魁》，收入朱傳譽主編：《全明傳奇續編》，臺北市：天一出版社，1996年。
- 〔清〕張大復撰（或說吳玉虹撰）：《如是觀》，收入朱傳譽主編：《全明傳奇續編》，臺北市：天一出版社，1996年。
- 〔清〕焦循：《劇說》，收入《中國古典戲曲論著集成》，北京市：中國戲劇出版社，1982年11月一版4刷，第8冊。
- 〔清〕褚人穫：《堅瓠集》，收入《明清筆記史料叢刊》，北京市：中國書店，2000年，第192冊，頁115-117。
- 〔清〕玩花樓主人編選：《綴白裘》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，臺北市：臺灣學生書局，1987年11月，總第58-72冊。
- 〔清〕葉堂編：《納書楹曲譜》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，臺北市：臺灣學生書局，1987年11月，總第82-86冊。
- 〔清〕姚燮：《今樂考證》，收入《中國古典戲曲論著集成》，北京市：中國戲劇出版社，1982年11月一版4刷，第10冊。
- 〔清〕王國維撰，路新生點校：《曲錄》，收入謝維揚、房鑫亮主編：《王國維全集》，浙江省杭州市：浙江教育出版社，2009年12月一版1刷，第2冊。
- 楊家駱主編：《全元雜劇初編》，臺北市：世界書局，1985年3月三版。
- 〔俄〕李福清、〔中〕李平編：《海外孤本晚明戲劇選輯三種》，上海市：上海古籍出版社，1993年6月一版1刷。
- 首都圖書館編輯：《清車王府藏曲本》，北京市：學苑出版社，2001年。

（二）近人論著

1、專書

- 《戲考大全》，上海市：上海書店，1990年。
- 杜穎陶編著：《曲海總目提要補編》，收入《筆記小說大觀》四十一編，臺北市：新興書局，1978年，第1冊。
- 杜穎陶編：《岳飛故事戲曲說唱集》，收入《民間文學資料叢刊》，臺北市：明文書局，1981年。
- 李修生主編：《古本戲曲劇目提要》，北京市：文化藝術出版社，1997年12月。
- 莊一拂：《古典戲曲存目彙考》，臺北市：木鐸出版社，1986年9月初版。
- 陶君起：《平劇劇目初探》，臺北市：明文書局，1982年7月初版。
- 張清發：《岳飛故事研究》，收入曾永義主編：《古典文學研究輯刊》三編，新北市：花木蘭出版社，2011年9月初版，第29冊。



2、單篇論文

- 母進炎：〈論中國古代戲曲中的岳飛戲〉，《黔南民族師範學院學報》2004年第5期，2004年，頁23-27。
- 伏滌修：〈岳飛題材戲曲的主題嬗變〉，《藝術百家》2008年第3期，2008年，頁149-158。
- 伏滌修：〈論岳飛題材戲曲劇作的核心價值追求〉，《中國戲曲學院學報》第29卷第3期，2008年8月，頁7-11。
- 伏滌修：〈岳飛題材戲曲流變考述〉，《浙江藝術職業學院學報》第6卷第3期，2008年9月，頁39-44。
- 沈惠如：〈中國古典戲曲中的「翻案補恨」思想〉，收入國立清華大學中國語文學系編：《小說戲曲研究》，臺北市：聯經出版事業公司，1989年8月初版，頁291-303。
- 林香娥：〈岳飛題材小說戲曲的歷史演變〉，《西安電子科技大學學報（社會科學版）》第14卷第2期，2004年6月，頁95-101。
- 康保成：〈清代政治與岳飛劇的興衰〉，《中州學刊》第二期，1985年，頁84-87。
- 張清發：〈秦檜冥報故事的演變發展與文化意涵〉，《國立高雄海洋科技大學學報》第24期，2010年3月，頁293-313。
- 馮其庸：〈論古代岳飛劇中的愛國主義思想及其對投降派的批判〉，《春草集》，臺北市：貫雅文化事業有限公司，1990年9月初版，頁207-235。
- 馮其庸：〈岳飛劇的時代精神〉，《春草集》，臺北市：貫雅文化事業有限公司，1990年9月初版，頁236-247。
- 馮其庸：〈讀元劇《東窗事犯》〉，《春草集》，臺北市：貫雅文化事業有限公司，1990年9月初版），頁248-257。
- 馮其庸：〈讀傳奇《精忠旗》〉，《春草集》，臺北市：貫雅文化事業有限公司，1990年9月初版，頁258-282。
- 廖藤葉：〈岳飛戲曲研究〉，《臺中商專學報》第28期，1996年6月，頁147-167。
- 鄧綏甯：〈關於岳飛史事的三部戲曲〉，《藝術學報》第19期，1976年6月，頁1-12。
- 鄧駿捷：〈岳飛故事的演變〉，《明清小說研究》第3期，2000年，頁127-150。



The theme of offsetting the tragic historical facts in the dramas about Yue Fei

Chen, Yu-miao

Abstract

Yue Fei (岳飛) led the defense of Southern Song against invaders from the Jin Dynasty. However, even if Yue Fei did a marvelous feat, he died of miscarriage of justice. The historical facts make people feel regretful and anger, in particular Qin Hui (秦檜) fabricated a groundless accusation to kill Yue Fei. Qin Hui didn't get any sanctions when he was alive, so people hope he could be punished. For this reason, dramatists wrote some dramas about the story of Yue Fei. In the story, Qin Hui was tortured in hell, Yue Fei earned his commendation in heaven. The plot about retribution of Qin Hui makes people feel better, but it not enough. Some People want the historical facts of Yue Fei never happen, so dramatists wrote the Reverse dramas. In Reverse dramas, Yue Fei didn't be put to death, he led the defense against invaders and won the war. This article will discuss the drama about the story of Yue Fei, show the dramatists how to organize plots to repair the sorrow of history.

Keyword: Yue Fei, Reverse dramas, drama

鏡像折射 ——論朱少麟《地底三萬呎》的寫作手法

黃品頻*

提 要

朱少麟（1966-）從九〇年代出版第一部作品後，一直是暢銷作家，但她並非為了賣書而寫作，每一部作品皆是反思自我生命淬鍊而成的。目前為止，她僅僅寫了三部小說，但這三本書是她思索生命的軌跡，而最後一部作品《地底三萬呎》一書，是作者經過兩部小說的省思後，再進一步地求索人生的問題和解答。本書虛構出一個邊境的河城，這架空的城鎮便可放諸四海，是所有社會的縮影，也可說是人心的折射。書中的場景、物品、名稱和對話，在作者的巧手下，織就成華美細膩的意象網絡。筆者認為「鏡像折射」為這本小說設計的基調，書中的世界彷彿是鏡子所構成的迷宮，所有的一切都能被視為「鏡子」，植物、動物、河川、城鎮、人們互相折射出彼此，且在對方身上又看見他人的折射，眼睛所見的「真實」，皆是折射的虛像。虛實交錯穿插，無限擴展，從多元角度詮釋自我生命，每個詮釋既是真實也是虛幻。本文希望藉由分析書中的人物、意象與結構，探討朱少麟如「多面鏡像」的寫作手法。

關鍵詞：朱少麟、地底三萬呎、鏡像

* 國立成功大學中國文學系研究所碩士生



一、前言

朱少麟（1966-）於 1996 年，在網路上發表第一部作品《傷心咖啡店之歌》，以九〇年代繁華的臺北為背景，勾勒出都會男女在繁華背後的空虛、彷徨與疏離，觸動許多人的內心深處，引起廣大的共鳴，一出版便登上了暢銷寶座。朱少麟的作品好評不斷，報章雜誌爭先為她冠上封號，成了備受矚目的女性作家。鳳雛初鳴，能有如此引人注目的成績實屬不易，作者本人卻極度低調，不輕易接受採訪、留影。朱少麟讓自己蟄伏了三年，重新思索自己的寫作動機，讓心靈沈澱後，她感覺自己「仿佛撥開雜訊，重新感應到靈魂裡的導航系統」¹，將創作期間的內心掙扎與衝突，化成了第二部作品《燕子》的養分，再度撼動讀者們的內心。

兩部作品熱賣了三十萬冊，她卻又沈寂了。不願為了討好讀者、市場而寫作，直至她「找不到比寫小說更想做，且做得好的事」²，才又再度動筆，於 2005 年出版了《地底三萬呎》。第三部作品大異於前兩本的風格，這前所未有的小說形式，在文壇丟下了一枚深水炸彈³，朱少麟自己賦予自己一個使命：

我寫了三部長篇小說，三次各有不同的因素，寫傷心咖啡店，是因為內在的壓力，逼迫得我非寫不可；寫燕子，是因為想試煉自己，想看看自己能不能繼續寫下去；寫地底三萬呎時，前述的因素都消逝了，只有單純的願望，在我心中，夢想著這麼一本小說，它動人，讓人願意永久沉浸其中，它驚人，顛覆人們的久遠信念，但我尚未見到這樣的作品，所以我想親自寫出它。⁴

為了寫出一本理想中的小說，她幾乎足不出戶，全神貫注地創作《地底三萬呎》，自言此書是對於「什麼是小說？」⁵的回答，力求將文字、人物、意象琢磨到極致。

有人因朱少麟的作品總以追尋自由、探討自我為主題，而將其歸類為存在主義的小說⁶，也有人因書中充滿唯美人物和意象，而歸類在言情小說一類⁷，而《地底三萬呎》創新的結構，又被稱為是「創造了全新的小說形式」⁸的「魔性小說」⁹。整體而言，她

¹ 朱少麟：〈一切都是因為導航系統吧——記《燕子》的書寫緣起〉，《文訊》168 期（1999 年 10 月），頁 85。

² 孫梓評：〈她寫了一顆深水炸彈〉，《自由時報》，第 e07 版，2005 年 7 月 29 日。

³ 孫梓評：〈她寫了一顆深水炸彈〉，《自由時報》，第 e07 版，2005 年 7 月 29 日。

⁴ 朱少麟：〈朱少麟問答區〉，《九歌·朱少麟·地底三萬呎》網站，2007 年 3 月，網址：<http://blog.yam.com/chiuko30000>（2013 年 1 月 10 日上網）。九歌出版社於《地底三萬呎》出版前，特為不喜公開露面的朱少麟，設置一個與讀者交流的網站。比起雜誌採訪的報導，朱少麟與網友之間的互動更加熱絡，對自己的寫作心態、作品內容侃侃而談，流露較多的觀點和想法。

⁵ 孫梓評：〈她寫了一顆深水炸彈〉，《自由時報》，第 e07 版，2005 年 7 月 29 日。

⁶ 參見馬森：《傷心咖啡店之歌序——遇到了一位天生的作家》（臺北：九歌出版社，1996 年），以及侯作珍：〈世紀末的存在之思：論朱少麟的小說創作〉。

⁷ 王德威：〈新鴛鴦蝴蝶夢——X 世代的言情小說〉，收入《眾生喧嘩以後：點評當代中文小說》（臺北：麥田出版社，2001 年），頁 398。

⁸ 孫梓評：〈她寫了一顆深水炸彈〉，《自由時報》，第 e07 版，2005 年 7 月 29 日。



的作品在通俗的感染力中又具唯美的文學性，存有哲思的論辯又十分親近大眾¹⁰，這樣特殊的風格，歸因於她二十五歲時大量閱讀了哲學、社會學的書籍，總在作品中表達對生命的思考和探索。她又喜歡沈從文和汪曾祺的作品，欣賞他們純真自然、不掉書袋的寫作方式¹¹。吸取各家養分而成的作品，自成一格，充滿著真誠和獨特魅力，難以分類。

本文選擇《地底三萬呎》一書來討論，是因為此書是作者本身最滿意也最成熟的作品，是她對目前生命的提問和解答。此書不同於前作，不再將地點侷限在臺北，而是虛構出一個邊境的河城，這架空的城鎮便可放諸四海，是所有社會的縮影，也可說是人心的折射。書中的場景、物品、名稱和對話，都在作者的巧手下，織就華美細膩的意象網絡，每一個事物既真且幻。筆者認為「鏡像折射」為這本小說設計的基調，且書中的「鏡子」不只一面，而是所有的一切都能被視為「鏡子」，植物、動物、河川、城鎮，都能折射出角色的情感，角色們又互相折射出彼此，且在對方身上又看見他人的折射，有如多面鏡子所構築的魔幻世界，虛實交錯穿插，無限擴展。故將本文命題為「鏡像折射」，希望藉由分析書中的人物、意象與結構，探討朱少麟如「多面鏡像」的寫作手法。

二、鏡像的折射

（一）人物塑造

朱少麟筆下的人物多半擁有青春美貌的外觀，三部作品中皆是如此，既是她的特色，也是惹來非議之處。有人認為這些美麗的人物，是為了「以唯美顛覆世俗的策略操作」¹²，但製造的太多太濫，不免讓審美流於廉價。有的則認為唯美的人物，在「滿足了讀者意識深處對『完美形象』的期待與幻想」的同時，也凸顯了角色內在缺陷的性格。在《地底三萬呎》的人物個個如此：辛先生，常被人形容是「漂亮」、「斯文」、「有氣質」，但他的內心長期壓抑，害怕暴露自我，變得越來越陰沈；君俠，是書中最好看的人，而他卻是為了找尋解脫，而犯下多起強暴案的手術刀之狼；紀蘭，性感甜美的外表，總是吸引許多人的目光，內心卻有強烈而無處宣泄的愛意，因而自甘墮落。角色的外表和內在，都有著完美和缺陷的鮮明對比，這是朱少麟特意隱含的主題¹³。

在此之外，人物塑造也帶有「鏡像」的概念。每個人都是一面鏡子，互相映出別人的倒影，也從別人身上看到其他人的折射，於是你看到的對方總帶有些別人的色彩，你看到的自己也摻了他人的折射，隨著時空、視角的變動，每個人的身影也跟著移轉扭曲。書中則以「河」來比喻這個概念：

⁹ 李月華：〈地底三萬呎——魔性小說超奇炫〉，《中時晚報》，第9版，2005年8月23日。

¹⁰ 袁瓊瓊：〈追求自我的現代寓言〉：「拿她當通俗作家，她太文學性，拿她當純文學作家，她又太大眾化。」，《聯合報》，第48版，1999年3月8日。

¹¹ 賴佳琪：〈朱少麟：以誠實圓滿的心面對小說與讀者〉，《文訊》，1997，3月，頁44。

¹² 侯作珍：〈世紀末的存在之思：論朱少麟的小說創作〉，《嘉義研究》創刊號，2010年3月，頁281-316。

¹³ 黃彥霖：〈完美的音爆——評朱少麟《地底三萬呎》〉，《文訊》244期，2006年6月，頁100。



應該說你差不多是一條河，你是無數小水滴的組合，但是沒有一滴水是你。這個世界和所有的別人都在不停地變換微妙組合，那總合構成了一個流動的你，你的每一個片刻，也都與以前的你不再相同。¹⁴

你是我，我也是他，每一個人，是另一個別人。有時間，有地點，大家就分開了，都不一樣了。¹⁵

人們都在彼此身上看見了不同的折射，尤其是個性壓抑的主角，只能藉由別人來折射自己不願展露、不願面對的部分。辛先生在訪客身上看見的，是自己的折射，被囚禁在地下室的訪客，像極了被囚禁在心中的自己。辛先生拷問他的同時，也拷問自己的內心：「你這是何苦？」、「一定要讓大家都為難麼？」、「請告訴我，到底希望如何，你才願意合作？」、「請你說出來吧」¹⁶辛先生近乎瘋狂的逼問，是他內心的拉鋸戰，想除去一切包裝掩飾，卻又覺得赤裸的自己會受傷害。訪客堅不吐實的態度，和自己難以攻破的外殼一樣，讓辛先生既焦躁又疲憊。

辛先生也在君俠身上看見自己，兩人同會一種罕見的棋盤遊戲，兩人一樣想追求「釋放」，卻因此一個人入獄，一個人入了河城。兩人並不抗拒被囚禁的生活，隱隱約約都覺得自己某部分是該被桎梏的，然而又嘗試著要追尋解放。一樣矛盾的個性，讓兩人在彼此身上，嗅到一絲同伴的氣味。辛先生想挖掘真正的自己，又害怕挖掘之後的結果，所以辛先生總將君俠帶在身邊，希望他見證、肯定自己的所作所為，但又害怕被宛若自己分身的他所厭惡。許多時候，辛先生對君俠總是無可奈何，就如同對自己個性一樣感到無可奈何。對辛先生而言，君俠近似於另一個自己，或者說是他理想的自己的形象。

而在景若非與南晞身上，辛先生看到的是妹妹紀蘭的折射，前者像是到河城時的紀蘭，後者像少女時的紀蘭。辛先生自言，唯有景若非的歌聲，能稍稍取代紀蘭的存在¹⁷。當他在演唱會上積極地想靠近景若非時，卻被保鏢狠狠推開，就和他想彌補紀蘭，卻總是造成反效果一樣。等到景若非也流落到河城來的時候，辛先生愛她如愛紀蘭一般，設下一些自以為愛護她的法規，卻都成了迫害她的手段，他逼走了紀蘭，也逼死了景若非。

南晞也像紀蘭，作者同以「白色小花」形容南晞和小時候的紀蘭，兩者同樣溫柔多情，嬌憨可愛，也同樣仰慕著辛先生。紀蘭願意為辛先生頂罪，南晞願意為辛先生殺死小麥。不同的是，南晞是辛先生心中更完美的妹妹，她讀了紀蘭想讀卻不能讀的護校，她沒真正殺了小麥，沒讓辛先生愧疚。她理解辛先生想要追求真我，所以當她說：「辛先生，只有當您不像您的時候，我才會駭怕您。」辛先生才真正獲得了肯定和救贖。

由全書觀來，「鏡像折射」的中心人物便是主角辛先生。他所確信的自我和他人，都是鏡中「虛像」。他企圖從這些虛像中，建構自我、理解他人，卻離真實越來越遠。辛先生的情形，和法國學者拉康所提出的「鏡像階段」(La phase ou le stade du miroir)是雷同的。「鏡像階段」指兒童逐步從鏡子辨認自我的三個階段，起初把鏡子中的影像

¹⁴ 朱少麟：《地底三萬呎》（臺北：九歌出版社，2005年），頁291。

¹⁵ 朱少麟：《地》，頁292。

¹⁶ 朱少麟：《地》，頁241-242。

¹⁷ 朱少麟：《地》，頁362。



當作現實事物，繼而把鏡像看作他人的影像，最後將其看作自我¹⁸。這個階段是自我構成的重要經歷，鏡子可以是實指一面鏡子，也可以是指主體所看見的「他人」。但藉由鏡像的認知，是一種「誤認」¹⁹，是通過他人所想像出來的「自我」，而非真實的「主體」，就如同照鏡子一般，我們無法直視自己的模樣，只能藉由鏡子折射來瞭解自己的長相。辛先生從他人身上看見自己的鏡像，是他自我構成的一個歷程，但不同於拉康理論的是，兒童能從鏡像上便是自我而得到喜悅，但辛先生看見的鏡像是多重且相異的，他隱約知道鏡像和真實的不同，渴望追尋真實主體，卻又無處求索，並因此感到迷惑和痛苦。

（二）意象運用

朱少麟的三部作品都有很強烈的核心主題，情節只是外表包裝，更重要的是裡頭表達對「人」的探索。在《傷心咖啡店之歌》中，藉由人物的辯論將主題說出來；在《燕子》中則由事件來演出主題²⁰；到了《地底三萬呎》時，將前兩者合而為一，並運用了大量的象徵、隱喻，一花一木皆是作者精心栽培，讓主題蘊藏在對話間、在花草間、在鳥獸間，不著痕跡地滲透到讀者心中。《文心雕龍·神思》提到：「獨照之匠，窺意象而運斤」，朱少麟便如一位眼光獨到的工匠，為了營造對應情感的景象，若沒有符合的實物，她便自己虛構創造。雖為虛構，卻又像極了現實世界，仿佛這本小說就是現實世界的鏡像折射。由於作者特意讓《地底三萬呎》的每項物品都具有象徵，難以一一道盡，故本文列舉書中較重要的意象，來省察作者的鏡像巧思和寫作手法。

1、河城意象

小說的背景是虛構的河城，是為隔離信用破產的人所成立的特別處所，居民被剝奪身份，只有在此服役償債，才能重新獲得身份離開。河城位於邊境，擁有一望無盡的丘陵，人煙罕見，寸草不生。「會來此定居的動物，因為景色太過淒涼，會前來此地定居的動物，只有人類和線鬚鼠，那是一種天生就痛恨同伴的小獸。」²¹人人對河城皆避之唯恐不及，認為再倒霉「也淪落不到河城那鬼地方去」²²，唯有辛先生毫不猶豫地接下了河城主管一職，他期待一無所有的河城，能讓他拋棄過往從頭開始。

河城，這個遺世獨立的小城，象徵著「疏離」²³。在此彙集形形色色的人們，有著各式各樣的過往，卻一起被社會隔離，同時也隔離社會。朱少麟以河城來談論現代人時常產生的「疏離」感，巧妙地不幫河城添上城門，只要人們願意，隨時都能逃離此地，然而真正敢踏出門去的人卻少之又少。乍看之下，居民外在的軀體被城牆所隔離，看似無可奈何，但事實上他們的內心卻是藉河城來隔離社會、逃避人群或過往。辛先生因冷

¹⁸ 杜聲鋒：《拉康結構主義精神分析學》（臺北：遠流出版社，1988年），頁129-131。

¹⁹ 杜聲鋒：《拉》，頁132。

²⁰ 焦桐：〈悲欣交織的童男之舞——序朱少麟和她的長篇小說《燕子》〉，《幼獅文藝》，1999年3月，頁70。

²¹ 朱少麟：《地》，頁6。

²² 朱少麟：《地》，頁8。

²³ 張燕妮：《疏離困境與自我救贖——朱少麟三部長篇小說研究》，頁37。



漠的行為而被疏離，縱有滿腔的熱情也不輕易表露，「是一個什麼都不肯露出來，什麼都藏得好好的人」²⁴；漂流到異鄉的禿鷹，因語言而被疏離，沒有人能聽懂他的鄉音，他卻依舊堅持以母語來寫日記；三百磅醫生因肥胖而被疏離，始終回避真實的體重。唯一的例外是帥哥，他因美貌而被疏離，而在爆炸事件裡毀容後醒悟，開始面對真實人生。

而河城的改變，則象徵著辛先生的內心歷程，他與朋友阿鍾，妹妹紀蘭，在青少年時，因為彼此崇拜愛慕以致掩飾真實自我，作出「不太適合自己演出」²⁵，最後因無心之過引發的大爆炸事件，從此讓三人懷著罪惡感疏離彼此。此時辛先生如同早期的河城，「枯旱的程度，就好像遭受過百萬次的天打雷劈」²⁶。

我不想變成這樣，我有滿腔的感情，始終努力做個好人，怎麼卻走到了這一步？在我眼前至少是十萬個激情合唱中的人群，那喧嘩聽起來又何其遙遠，怎麼我卻走岔了彎，誤入這最邊遠的地帶？我想跟著歌聲吶喊，但我發不出聲響，只有站在遠離舞臺的另一端，靜默地淋著大雨，無處訴說，無人能解，有誰能夠明白，這邊境最是荒涼？²⁷

他懊悔過去，於是積極地、努力地想要為這裸地植上美麗的花草，所以他卸下完美的束縛，展露真實的個性，哪怕有些壞心眼、做錯事也無妨，唯有「把表面挖開了，花才好長出來」²⁸。原本赤裸的沙土，河城即將要關閉的時刻，已經是處處芳菲，象徵辛先生的內心也得到了救贖。

2、虛擬植物的意象

在文學中，文人賦予植物抽象的象徵，從植物的外形、特色，聯想至人的言行性情。松柏堅毅，竹子虛心，菊花是隱逸的陶潛，水仙則為顧影自憐的 Narcissus。除了自然寫景外，詩文中的植物多半是人們情感的折射，而使花草樹木都顯得多情了。朱少麟筆下的植物亦是如此，只是略微不同的是，《地底三萬呎》中為了增強象徵性，而虛構出許多獨特的植物來。雖是虛擬的植物，朱少麟的描寫卻極為真實講究，不單單細膩勾勒枝葉、花苞的外觀，連花期、生長環境都設定十分寫實，彷彿真正存在於世上。

(1) 金縷蘭：

黃色小花，葉片纖長，花香近似攪了點肉桂的玫瑰味，是河城中最高見的花卉，被本地土壤馴化，定植在城中許多個遮陰處。象徵河城中大多數居民，安於現況不願改變，喜歡在背地裡議論是非。

(2) 航手蘭：

²⁴ 朱少麟：《地》，頁 341。

²⁵ 朱少麟：《地》，頁 364。

²⁶ 朱少麟：《地》，頁 6。

²⁷ 朱少麟：《地》，頁 363。

²⁸ 朱少麟：《地》，頁 227。



開滿河岸的紫色野花，開花時會吐出極具粘性黃色的花粉，一旦沾染上衣服就化為難以除去的粉塵，留下一圈永不褪色的鮮黃。朱少麟將描寫辛紀蘭的第二章命名為航手蘭之歌，其實就是象徵她的個性與人生遭遇，像極了航手蘭的特徵。

航手蘭是奇怪的植物，花苞剛開始綻放，就跌落河裡，離枝以後它的花期才算真正開始，厚厚的花瓣外覆蠟質，浮在水面上永不沉沒，它的花蕊有黏性，風帶來什麼它就沾上什麼，就這樣一路招惹別人的種子，一起旅行去天涯海角，去開花，去結果。²⁹

小時候的紀蘭有強烈的戀兄情節，無論到哪裡都要緊黏著哥哥不放，如同航手蘭的黏人花粉一般。乍看之下，她不失為一個可愛溫柔的好妹妹，但其實「航手蘭個性強，長到哪，就佔領到哪，其他植物都別想留下」³⁰，象徵她的獨佔慾。「花苞開始綻放，就跌落河裡」則暗喻紀蘭年紀輕輕卻頂罪入獄，離開哥哥後，才開始真正的花期。紀蘭出獄後，之前三人勉強維持的假象已隨著阿鍾離去而破裂，紀蘭不願再扮著嬌憨的模樣，而開始荒唐的度日，歷經數次失敗的婚姻，和河城中大多數的男人發生關係，「一夜情的頻率，大約等於她更換拋棄式隱形眼鏡」³¹。但這放浪形骸的行為背後，只是「因為太多的溫柔而脹痛，只想要擁抱人，想找個人來原諒」³²。她擁有滿溢的愛，卻找不到能給予的對象。

航手蘭有著令你噴嚏不斷的惱人花粉，生長極為快速，很快的就排除異己佔領河岸。從他人的角度來看，航手蘭像怪物般席捲河城，隨河水漂蕩，「一路招惹種子」，雖然美麗卻只是淫蕩低賤的野花，象徵別人眼中的紀蘭。但從紀蘭的角度來看，「它真的就像是一艘船一樣哦，專門載別人的種子，誰上船都歡迎，它都順著河水送上一程」³³，這是它無私、無量的愛，她願意送走赫奕，她願意送走君俠，像一艘毫無怨言的小船。

（3）倒地銀雪：

白色嬌柔的罕見藤花，象徵紀蘭和赫奕的愛情，隨著戀情萌芽而盛開，也隨著戀情逝去而枯萎。

徹頭徹尾迸出了上萬朵純白色的花蕊，美得讓人見了想要許願。但是沒有一絲氣味。³⁴

「純白色的花蕊」代表這份感情的純潔，不同於紀蘭之前交往過的男人，赫奕並不追求肉體關係，彷彿少年時純純的愛情，美得讓紀蘭心動不已，「把雙倍的關心全留給倒地銀雪」³⁵。可此花「沒有一絲氣味」，仿佛預言著赫奕的愛，只有表面，而無真心。

²⁹ 朱少麟：《地》，頁 65。

³⁰ 朱少麟：《地》，頁 40。

³¹ 朱少麟：《地》，頁 113。

³² 朱少麟：《地》，頁 99。

³³ 朱少麟：《地》，頁 175。

³⁴ 朱少麟：《地》，頁 118。

³⁵ 朱少麟：《地》，頁 121。



花期已經結束，倒地銀雪其實不需要特別照料，歐瑪提著空桶子，看紀蘭動手揭去枝頭的殘蕊爛葉，雪白的花瓣全已老了，黃了，只剩下最後幾個嫩苞，吐露在藤鞭末梢。³⁶

在辛先生刻意調赫奕到古蹟去工作後，紀蘭已經微微發覺，赫奕的感情並非她所想象中的美好。倒地銀雪漸漸萎地凋零，紀蘭的愛情也逐步降溫，但內心仍有幾個「嫩苞」，帶有一絲希望。直到紀蘭一時衝動下，盜領辛先生的錢要與赫奕遠走高飛時，卻發現了赫奕只想藉她的身份逃離河城而已，兩人之間愛情不過是夢幻而短暫的倒地銀雪。

(4) 長夜暗菲：

生長在背陽的草坡上，近似杜鵑的稀有灌木，它理應是一種絕跡的植物，卻獨活在被世界疏離的河城中。李淑燕認為長夜暗菲隱喻的是君俠³⁷，陳雅婷則認為是象徵辛先生³⁸，筆者傾向陳的說法，但更精準來說，是象徵紀蘭眼中的辛先生。

紀蘭試著與小樹對談，它默不答應，堅不吐實，專程為它施了肥，過一陣再前往查探，肥料都被推拒到外層土表，風化成了白色粉末，它決絕不肯吸收。它只是孤單地生長在荒瘠的角落，耐陰又抵渴，絲毫不要求愛護。³⁹

紀蘭眼中的辛先生，是「一個什麼都不肯露出來，什麼都藏得好好的人」⁴⁰。從小成績優異、外表出眾，在人前扮演著「好學生」、「好大哥」，必要時也客串「父親」的角色，而將真正的自己躲在背陽的角落，從不展現出來。同學達夫指責他說：「你不是都不管別人死活嗎？」，就像長夜暗菲推開肥料般，辛先生冷漠地拒絕他人，拒絕一切的關愛。

但是妳看，它的花色卻是淡紅，花心淺藍，這兩種顏色很不容易出現在同一朵花上哦，它都有了，越夜它越美。妳別摸，摸了它，還沒過夜就謝。……照顧這種花，需要愛，但又不能愛太多。⁴¹

辛先生剛上任時，河城的居民對他讚不絕口，說他氣質好、風度好，但到了最後，又紛紛批評他心理異常、冷血陰險如惡魔一般。具有兩種極端花色的長夜暗菲，象徵辛先生集良善和殘酷於一身。辛先生對紀蘭的態度，也是游移在兩極之間。早先，他想逃離紀蘭的戀兄情結，卻又割捨不下對她的愛。後來，他想照顧紀蘭生活，卻聘雇她為職員，當公事處理；他想保護紀蘭不被男人欺騙，卻用法規來強制規範；他對紀蘭充滿疼愛，卻始終以冷酷的手段來處理。紀蘭隱隱約約領悟，她和哥哥的關係，需要愛，又不能愛太多。

³⁶ 朱少麟：《地》，頁 138。

³⁷ 李淑燕：《朱少麟長篇小說意象研究》，頁 170。

³⁸ 陳雅婷：《朱少麟長篇小說敘事模式與意象運用之研究》，頁 124。

³⁹ 朱少麟：《地》，頁 121。

⁴⁰ 朱少麟：《地》，頁 341。

⁴¹ 朱少麟：《地》，頁 139。



(5) 芋蘿：

芋蘿又稱斷舌果，是丘陵地上唯一養得活的經濟作物。這一帶的土質含鹽分，很難想像這麼鹹的大地卻生得出這樣甜的果實，它的外殼堅硬帶棘刺，剖開後是淡白多汁的果肉，因為汁液中含有某種怪酵素，倘若生吃，會落得滿嘴痛蝕感，但如果削薄片殺青醃存，是極美的零嘴，也有人喜歡拿它釀酒，或入菜烹煮。⁴²

芋蘿象徵河城的居民，即象徵在疏離困境中的人們，內心充滿愛，卻緊裹著棘刺的硬殼，無法去愛人，也令人難以靠近。有些人急著脫離這外殼，急著暴露自己的愛，這就好比生吃芋蘿，只落得滿嘴疼痛。殊不知真正的愛，需要經過沈澱，或醃製，或釀造，才能品嚐到果肉的甜美多汁。

3、垃圾意象

小說的第一個章節即名為垃圾，由辛先生丟出一張自白的垃圾開頭，帶起了帽人（在河城以收垃圾為志業的人）一連串的「垃圾哲學」。

垃圾多有內涵？，先想想看，垃圾天生就是垃圾嗎？——錯，垃圾來自黃金屋，垃圾曾經顏如玉，垃圾包藏許多故事，垃圾不擅長說謊……

我領悟出一個理，這世界的一切，包括你在內，要不就是垃圾，要不就是漸漸變成垃圾中，垃圾本身就是歷史。⁴³

從帽人的觀點來看，垃圾象徵人類，注定要在塵世間漂流，沾染上各種酸臭而腐朽。大多數人屬於一般垃圾，可有可無；有些資源垃圾，翻新後還能再利用，而有些特殊垃圾，不小心處理就會釀成災難。朱少麟借帽人對垃圾的「百罵」，痛快地指出了眾生的自私、貪小便宜、膽小、懶惰……等缺點，人們身上或多或少都有這些小奸小惡，但總是自我掩蓋，或是希望總有一天會變好，這樣的想法，就是不願意面對真實的人生。帽人犀利地批判：

光陰是一條地下污水道，你只能順著它往前漂，一路上攙進來許多種味道，你就被浸得面目全非，在這邊只有增加沒有減少，世界從千萬方向朝你沖過來摻進你，誰也躲不了，沒有髒不髒的問題，如果你知道你的源頭，只是人家的一個馬桶，或一個排水口，你以為總有一天你到得了什麼地方，你以為盡頭會有光，實話告訴你吧，那邊是一個更大的垃圾處理場。⁴⁴

人們離不開社會，也就離不開那四面八方沖來的複雜氣味，東奔西走，到處磕磕撞撞，最終仍是在茫茫人海中飄蕩。當我們面對人生，思索自己到底是什麼，那之後又該何去何從？在離開河城前，帽人把問題拋回給眾人：「讓塵歸

⁴² 朱少麟：《地》，頁 136。

⁴³ 朱少麟：《地》，頁 17。

⁴⁴ 朱少麟：《地》，頁 56。



塵，土歸土，讓垃圾歸垃圾製造者，人。」

4、小結

朱少麟運用數量龐大的意象，言此喻彼，使讀者每次閱讀都有新的發現和領悟，更難得的是，大量意象的經營，並不顯得刻意，若略去這些隱藏的意象，情節也能自然延展，呈現另一種詮釋。而這些意象的建構，卻也有人認為在魔幻之中加入貼近生活的寫實細節，讀起來不免有些疙瘩⁴⁵。但是，正是如此虛實交錯的時空，才顯得出「鏡像」的巧妙思維。就書中而言，這些植物、城鎮是映照人物的一面鏡子，而小說本身又是映照現實的一面鏡子。我們在鏡中看見的折射，彷彿與本體並無差異，但鏡裡影像再真實，一切都還是光線呈現的虛像；雖說是虛像，卻又是如此的逼真。更進一步想，我們眼中的世界，孰真？孰假？筆者認為，這樣的筆法正符合朱少麟引人哲思的特色。

三、敘事之鏡

《地底三萬呎》最讓人眼睛一亮之處，便是它非線性的結構，打破時空的侷限。全書分為〈垃圾〉、〈航手蘭之歌〉、〈那隻鷹曾經來過〉、〈寧靜的星艦飛航〉四章，每章由不同的敘事者敘述河城的故事，彼此重疊又互有延展，看似毫無關聯、散落各處的事件，其實皆有細微的線索可串連起來，使人看完結局時，忍不住又翻回第一頁重新閱讀。朱少麟說：「《地底三萬呎》的撰寫，完全是以立體拼圖的概念動的工。」⁴⁶須文蔚形容這是「塊莖般的結構」⁴⁷，隨意地向下扎根，每一點都跟其他點有聯繫，符合書名向下挖掘的題意。筆者則認為，書末星艦在鏡像空間所遇見的一切，是全書和世界的折射，故筆者以為用「鏡像」來說明結構，既吻合意象設計，也能同時表達「立體拼圖」與「塊莖」的概念。

鏡子的成像是由於光線的折射，隨著觀賞的角度不同，映入眼簾的事物也不同。我們在鏡中看見的影像，縱使和本體極為相似，卻都是沒有實體沒有光線的虛像罷了。若有多面鏡子，則鏡子與鏡子之間互相折射，會因「合鏡」的效果，而產生多重的虛像空間，《地底三萬呎》一書便是如此。

（一）不可信的多位敘事者

首先，四個章節本身就是四面鏡子，章節題目扣緊主要的敘事角度：第一章〈垃圾〉以辛先生開頭，接著換垃圾清潔工帽人為主要敘述者，第二章〈航手蘭之歌〉以辛紀蘭

⁴⁵ 須文蔚：〈糾結蔓延的迴旋曲〉，《中國時報》，第 b2 版，2005 年 8 月 28 日：「她所創造出的世界十分折衷，既有如魔幻小說中的花草，諸如：金縷馨、航手蘭、長夜暗菲和倒地銀雪等，卻另有十分寫實的生活細節，十分貼近當代的政治、教育、居住、通訊的實況，讀來不免有些疙瘩。不過瑕不掩瑜，朱少麟不媚俗地跨出這一步，是擲地有聲的。」

⁴⁶ 朱少麟：〈朱少麟問答區〉，《九歌·朱少麟·地底三萬呎》網站。

⁴⁷ 須文蔚：〈糾結蔓延的迴旋曲〉，《中國時報》，第 b2 版，2005 年 8 月 28 日。



的故事為主，第三章〈那隻鷹曾經來過〉是從君俠的角度來看河城，最後一章〈寧靜的星艦飛航〉採意識流寫法，交錯記述辛先生少年時期和赴任過程。四個不同的敘事角度，猶如四面對立的鏡子，相同的人、物，在不同鏡子的照映下，呈現出相異點，是以讀者在閱讀時，便會思考：究竟何人的說法才是真相？每個鏡子都忠實地照出它所能照見的，但鏡中的虛像也非真實。敘事者也是相同的，他們的視角有限，能敘述的只是事情的一部份，並非全貌。而敘事者對事件的記憶，又多半是經過自己的詮釋，距離真相已經有段差距。

再者，各章節的人稱也有巧思：帽人和辛先生在首章和末章採第一人稱敘述，其餘兩章則為第三人稱。轉換人稱的原因為何？因帽人是河城中「專業的旁觀者」，靠垃圾來挖掘居民最真實的一面，他理應是最全知、最客觀的敘事者；而辛先生為主角，為牽動所有事件的核心人物，理應是知道最多真相的敘事者。但作者將兩人的章節，採用第一人稱敘述，描寫出來的故事，皆是他們主觀解讀下的產物，而真相便更加撲朔迷離。這種多重敘述的折射，使讀者發現敘事者給的線索並不可靠，也發現書中有些事件互相矛盾，如辛先生和紀蘭、阿鍾到珍珠泉一事，在〈航手蘭之歌〉中，紀蘭只記得露宿野外時，她拒絕了阿鍾的告白，於是這件事情再也沒有人提起，三個人又回到了往日的平靜生活⁴⁸。但是，在〈寧靜的星艦飛航〉中，辛先生卻記得，當時控制不了情慾的三人，在混亂中發生性行為，令他事後焦慮不已⁴⁹。又如：在〈垃圾〉中，河城最後關閉時，重病的辛先生，倒在南晞的懷裡奄奄一息⁵⁰。卻在〈寧靜的星艦飛航〉中，寫到辛先生早在赴任河城的途中，就被兩個年輕人推落深不見底的懸崖下⁵¹。作者故意將這些矛盾點突出，又故意寫得模糊懸疑，除了讓讀者有自己詮釋的空間外，也反映了現實世界不只有單一面向，而是複雜多重有如芥川龍之介的《竹藪中》般，永遠撲朔迷離、沒有解答。

（二）環形結構的循環

敘事者的轉換，讓四個章節各自表述，但事件、人物本身又是相互牽連的，像是鏡像折射的光線織成網絡一樣，於是作者使用了環形結構，來呈現人、事間的因果聯繫。環形的設計，可以分三點來看：第一，全書以辛先生的自白開頭，又以辛先生的自述結束，便讓小說以敘事者串起了首尾。第二，書尾最後一句：「我，不詳；我以外，不詳。」與⁵²小說首句：「時間，不詳；地點，不詳。」⁵³又加強了結構回環往復的效果，使得讀者看完最後一頁之後，又忍不住再次翻回第一頁⁵⁴。第三，尾章以意識流的手法，來寫一個接一個不間斷的故事，也在暗示故事本身環環相扣的特性，「宛若出現了終點站，

⁴⁸ 朱少麟：《地》，頁 110、111。

⁴⁹ 朱少麟：《地》，頁 344-348。

⁵⁰ 朱少麟：《地》，頁 93-94。

⁵¹ 朱少麟：《地》，頁 366-367。

⁵² 朱少麟：《地》，頁 383。

⁵³ 朱少麟：《地》，頁 5。

⁵⁴ 陳雅婷：《朱少麟長篇小說敘事模式與意象運用之研究》，頁 64。



又像是起點」⁵⁵。

另外，章與章之間，皆用相似的意象連結，如〈垃圾〉末句的「大煙如霧」，銜接〈航手蘭之歌〉開頭的「大霧降臨」；〈航手蘭之歌〉最後一句「破曉的第一道曙光」，連接〈那隻鷹曾經來過〉首句的「天色才剛剛明亮」；〈那隻鷹曾經來過〉末的「夜還正長」，緊連〈寧靜的星艦飛航〉的「我們總是在夜裡啓程」。乍看之下，仿佛每個章節的時間是延續的，但事實上並非如此，每個章節的敘事者都採用不同的時間來敘述，且在描述的過程中，又時常倒敘回憶，讓讀者在不同的時間點間前後移動，在分散事件中找尋因果關係，又發現事件順序是有矛盾的。時間的矛盾，又造成空間上的不合理，於是隨著敘事焦點的轉移，讀者就會產生不同的解讀，豐富文本的詮釋空間。

四、結語

朱少麟的作品僅有三部小說，仿佛劃過文壇的一顆璀璨流星，雖然時間不長，卻將耀眼的光芒映在許多人的心中。若以跳水比擬，前兩部作品是美麗的跳躍、翻滾，而《地底三萬呎》是直直沈到水中深處，激起的水花極小，但漣漪不斷，既廣且深。獨特的意象安排、人物塑造與結構設計，帶給讀者全新的思維和感受，筆者試著以「鏡像」的概念來剖析，旨在探討其虛實交錯的寫作藝術，且從中感受到朱少麟融合哲思與美感的堅持和突破。但詮釋並不僅有一種，朱少麟說：「這本小說的挑戰即在於：再次閱讀之下將會發現同樣的文本呈現出全新的沉味。」相信從各種觀點切入《地底三萬呎》，都是一次精彩的思路歷程，能帶給每個人不同的解讀空間，產生不同的共鳴與感動，每次閱讀都折射出不一樣的鏡像空間！

引用書目

（一）引用專書

- 王德威：《眾生喧嘩以後：點評當代中文小說》，臺北：麥田出版社，2001年初版。
朱少麟：《傷心咖啡店之歌》，臺北：九歌出版社，1996年。
朱少麟：《地底三萬呎》，臺北：九歌出版社，2005年。
杜聲鋒：《拉康結構主義精神分析學》，臺北：遠流出版社，1988年。

（二）引用論文

⁵⁵ 朱少麟：《地》，頁382。



1、期刊論文

- 王仲偉：〈追求自由的殉道者——評朱少麟〉，《文訊》138期，1997年4月。
- 王仲偉：〈傷心舞者的天堂之路——朱少麟《燕子》〉，《文訊》166期，1999年4月。
- 朱少麟：〈一切都是因為導航系統吧——記《燕子》的書寫緣起〉，《文訊》168期，1999年10月。
- 黃彥霖：〈完美的音爆——評朱少麟《地底三萬呎》〉，《文訊》244期，2006年6月，頁100-101。
- 焦桐：〈悲欣交織的童男之舞——序朱少麟和她的長篇小說《燕子》〉，《幼獅文藝》，1999年3月。
- 侯作珍：〈世紀末的存在之思：論朱少麟的小說創作〉，《嘉義研究》創刊號，2010年3月。
- 賴佳琪：〈朱少麟：以誠實圓滿的心面對小說與讀者〉，《文訊》，1997年3月。

2、學位論文

- 張燕妮：《疏離困境與自我救贖——朱少麟三部長篇小說研究》，嘉義：中正大學台灣文學研究所碩士論文，2010年，6月。
- 陳雅婷：《朱少麟長篇小說敘事模式與意象運用之研究》，高雄：高雄師範大學國文研究所碩士論文，2012年，5月。

（三）引用報紙

- 李月華：〈地底三萬呎——魔性小說超奇炫〉，《中時晚報》，第9版，2005年8月23日。
- 袁瓊瓊：〈追求自我的現代寓言〉，《聯合報》，第48版，1999年3月8日。
- 須文尉：〈糾結蔓延的迴旋曲〉，《中國時報》，第b2版，2005年8月28日。
- 孫梓評：〈她寫了一顆深水炸彈〉，《自由時報》，第e07版，2005年7月29日。

（四）網站資料

- 朱少麟：〈朱少麟問答區〉，《九歌·朱少麟·地底三萬呎》網站，2007年3月，網址：<http://blog.yam.com/chiuko30000>，2013年1月10日上網。



Mirror refraction as method of writing in Zhu Shaolin's *Thirty thousand Feet Underground*

Huang, Pin-pin

Abstract

Zhu Shaolin (1966-) has been a best-selling author since her first novel had been published in the 90'. She never writes only to sale, instead, every piece of her novel has reflected her deeply thoughts on her own life. Although she has only written three novels so far, all of them have revealed the trajectory of her life. The reason why we choose "the underground 30,000 feet" to discuss is because this book provides the answers to the questions of life. This book invents a imaginary border town, a River City, which can be viewed as the Epitome of our societies, and can be taken as the refraction of the people as well. The scenes, items, names and conversations in this book have been delicately tranformed into a skilled- gorgeous- metaphorical networking. I believe that the mirror refraction is the main tone of this novel. The world in this book is like a mirror-made maze, thus everything can be regarded as a "mirror", like, plants, animals, rivers, towns. People mutually reflect each other, and simultaneously see the projection from others. But what hat they have received is only an inflectionally virtual image. The illusion and the truth are criss-crossed and unlimitedly expanded in this book. She adopts a multi-dimensional method to interpret her own life, and each interpretation can be real and fantasy at the same time. I therefore propose this article as "mirror refraction" By the analysis of the settings in the book, I can explore her " multi-faceted mirror writing techniques.

Keywords: Zhu Shaolin, Thirty thousand Feet Underground, Mirror stage

韓中傳統戲曲舞臺藝術之比較 ——以唱劇、越劇的《春香傳》為中心

蘇香瑗*

提 要

筆者作韓中傳統戲曲比較研究的目的是解釋韓國唱劇表演藝術和中國戲曲舞臺表演相比有何異同。比較對象以韓國唱劇《春香傳》與中國越劇《春香傳》兩個版本為中心。以韓國學術論文為基礎，首先介紹受到北韓唱劇《春香傳》影響，而形成中國越劇《春香傳》的歷史背景，接著從敘事情節、抒情精神、舞臺空間及設計、舞臺呈現等面向來探討。

關鍵詞：韓國唱劇、Pansori、越劇、春香傳、傳統戲曲、舞臺

* 國立政治大學中國文學系研究所碩士生



一、前言

筆者之前討論過韓國知名電影導演林權澤拍的《西便制》、《春香傳》¹、還有知名演員李準基演的《王的男人》等電影，發現大部分臺灣人比較了解在電影裏面的韓國演員，但對電影裏面出現過的韓國戲曲藝術題材即 Pansori²、Talchum³、雜技等不太了解。我作韓中傳統戲曲比較研究的目的是向朋友們詳細解釋韓國傳統戲曲是什麼樣的表演藝術，較之中國戲曲舞臺表演有何不同。透過互相比較研究，互相深入了解對方傳統表演藝術的差異性，對傳統藝術發展方向會產生幫助。

先回顧一下韓國戲曲界的韓中傳統戲曲比較研究現況。韓國戲曲界有較多戲曲作品交流的比較研究，但舞臺呈現方面的比較研究極少。其研究特別集中於越劇《春香傳》研究。韓國學者양희석在韓國戲曲界最初介紹 1950 年代北韓與中國劇團互相交流而形成越劇《春香傳》的歷史過程，陸續出現四篇有關越劇《春香傳》研究。이진원以越劇《春香傳》與北韓唱劇《紅樓夢》為中心，做 1950 年以後北韓與中國戲曲劇團交流問題的研究。안창현對浙江小百花越劇團的新編韓國古典作品《春香傳》，⁴與韓國國立唱劇團 113 屆定期公演《春香》⁵作比較研究，即作品改編時敘事情節、內容之變化。채수민做劇種比較研究韓國女性國劇與中國越劇以劇種形式與其內容為中心。윤진현、이사유對 1954 年北韓國立古典藝術團唱劇《春香傳》⁶與 1954 年、1985 年、2005 年越劇團《春香傳》⁷做比較研究探討改編上的內容、主題意識等差異性。

基礎於這些論文內容，我要介紹受到北韓唱劇《春香傳》影響，而形成中國越劇《春香傳》的歷史背景，還有以敘事情節與舞臺呈現為中心，探討韓國唱劇《春香傳》與中

¹ 《春香傳》作者、年代未詳，是個從朝鮮王朝肅宗末葉（肅宗在位期間 1674-1720 年）英祖初（英祖在位期間 1724-1776）的 pansori 誕生的古典。全羅南道南原府（韓國南部）為背景下成春香和李夢龍兩個青春男女之間超越身份的愛情故事。《春香傳》故事也許建立在民間故事，累積長歲月來組成的，約有 120 多異本，故事情節有差異性。（詳參於「韓國民族文化大百科辭典 <http://encykorea.aks.ac.kr>）。

² Pansori 是一人劇，以「說」、「唱」、「做」為來表演的韓國傳統戲曲之一，Pansori 被一個唱者來演唱，唱者演唱時，一個鼓手在旁邊打鼓，唱者按照打鼓的拍子演唱。鼓手不只打鼓，同時也叫好，有時與唱者以說來說去的方式來參與表演。參照正文內容。

³ Talchum 是韓國傳統假面劇。

⁴ 舟山市小百花越劇團《春香傳》（杭州華彩音像發行有限公司 發行 VCD）藝術顧問：徐玉蘭、王文娟，改編：莊志，主演：王志萍、陳娜君，舞臺導演：周述勝。

⁵ 時間：2008 年 5 月 地點：國立劇場해오름

⁶ 依據莊志寫的《越劇春香傳》序文（上海：上海文藝出版社，1962 年），1953 年中國越劇團去訪問北韓，觀看北韓國立古典藝術團演出的《春香傳》。越劇團回中國之後，1954 年北韓代表團訪問中國上海時，北韓唱劇編劇人曹云帶來了北韓國立古典藝術劇場《春香傳》新本，送給 1953 年當時訪問過北韓的越劇團編劇人莊志，莊志依據這本，改編成越劇《春香傳》。윤진현、이사유依據 1980 年遼寧人民出版社出版的翻印版曹云、박태원唱劇版本《春香傳·朝鮮唱劇集（1955 年）》進行作品比較分析。

⁷ 1954 年 越劇《春香傳》公演（1962 年劇本）主演：王文娟、徐玉蘭 改編：莊志 1985 年上海越劇院《春香傳》公演（1997 年 vcd）主演：王文娟、徐玉蘭 改編：莊志 導演：洪謨、石景山 2005 年上海越劇院《春香傳》公演 主演：王志萍、陳娜君 編劇：莊志。



國越劇《春香傳》的差異性、相似性。

我的研究對象是一個韓國唱劇作品，即由韓國女性國劇藝術協會女性國劇團於 2010 年 4 月 10 日韓國仁川綜合文化藝術會館野外公演場演出的《春香傳》，及兩個不同版本的中國越劇作品⁸。我的研究與上面期刊論文的差異性在於研究對象、內容即以舞臺呈現為中心。

關於研究對象，我選韓國唱劇、中國越劇為研究對象的理由是第一，以個體作品《春香傳》為中心研究，可以考察韓中傳統戲曲敘事情節，及舞臺呈現上的差異性和類似性。第二，兩者劇種基礎於說唱藝術，其成立背景及過程相當類似。第三，選韓國女性國劇團是像中國越劇團那樣都由女性團員為組成的劇團，因此劇團性格上有類似性較利於作比較。因收集資料上的時空限制，未找到女性國劇團演出的室內版《春香傳》，僅有室外版本。由於當時室外表演時刪減一部分內容，比起越劇版，演出時間更短，只有 70 分鐘左右，內容並不完善。不過韓國女性國劇團的室外公演與越劇室內公演之間舞臺差異性會更明顯，對理解韓國傳統戲曲的特點也更有幫助。

二、韓國唱劇概況

（一）Pansori 說唱藝術對唱劇的影響

如同崑曲、京劇發展過程中因吸收說唱藝術的故事題材、音樂因素而逐漸形成，韓國唱劇吸收說唱藝術 Pansori 因素。什麼叫做唱劇呢？古典唱劇主要基於 pansori 的故事題材、唱腔與吸收其他民俗舞蹈、民俗音樂因素組成的，具有綜合藝術性格的韓國傳統戲曲之一。2003 年 Pansori 被聯合國教科文組織列入「為人類口頭和非物質遺產代表作」。Pansori 唱腔藝術性很高。Pansori 是以「說」、「唱」、「做」為主來組成的，據一個鼓手打鼓的拍子伴奏，一人扮演許多角色，一邊唱，一邊說，一邊做動作的韓國傳統戲曲之一。唱劇比起 pansori，兩人以上演故事⁹，除了 pansori 鼓以外，陪伴其他傳統管弦樂隊，挪用其他傳統歌舞因素。總之，唱劇比 pansori 綜合藝術性更強。

唱劇與 Pansori 唱腔很有密切關係。唱劇演員會 Pansori 才能當唱劇演員，唱劇的古典戲碼也依靠 Pansori 五大歌。下面簡單討論一下 Pansori 的歷史概況、歌唱節目及唱劇的發生背景。

對 Pansori 的具體起源沒有定論，有數種說法，大致可分自生說與外來說。自生說有從巫師唱巫歌而來的巫師音樂說、從南部地方土俗民謠而來的南道民謠說、¹⁰從民間傳說或敘事詩而來的等等；外來說則是受中國講唱的影響而形成的。關於 Pansori，最早

⁸ 1983 年錄像資料（主演：王文娟、徐玉蘭 改編：莊志 導演：洪謨、石景山）與 2005 年舟山市越劇團和上海越劇院聯合演出《春香傳》（cctv11 空中劇院 上海逸夫舞臺直播 藝術顧問：王文娟、徐玉蘭。主演：王志萍、陳娜君。編劇：莊志。改編：劉恩平。導演：陶海）。

⁹ 唱劇初成立時也有兩人演故事，現代唱劇規模一般來說是由 20 到 30 人左右演出。

¹⁰ 南道是指韓半島的南部地方即全羅道、慶尚道。



文獻記載是柳振漢在 1753-1754 年遊覽湖南（韓國南部一帶）時聽到 Pansori《春香歌》之後，以詩歌形式來表達其感想，這就是《晚華本春香歌》。1810 年宋晚載《觀優戲》提到權三得、牟興甲等 Pansori 知名唱大師。1824 年《甲申完文》也提到幾名知名唱大師。據這些記載，學者一般推測 17 世紀末之前形成初期 Pansori，在 18 世紀商業發展、城市文化發達的社會經濟背景下，大量地出現 Pansori 演唱者，使 Pansori 故事題材內容變得豐富。¹¹Pansori 的故事題材主要是從民間故事長時間累積的。目前保留下來的 Pansori 都有五大歌，即《春香歌》、《沈青歌》、《興甫歌》、《水宮歌》、《赤壁歌》等。《春香歌》、《沈青歌》、《興甫歌》、《水宮歌》等作品都來源於韓國民間傳說故事。《赤壁歌》是來自於中國《三國演義》故事，但內容上有變化。經典唱劇都基礎於 Pansori 的五大歌再創造，其他新編唱劇作品則是韓國傳說題材、韓國歷史人物題材、西方的知名作品新編。

（二）唱劇成立過程

唱劇是個近代時期 1900 年初才形成的年輕戲曲。1900 年產生唱劇的當時社會文化動因是什麼呢？1902 年從由朝鮮王室財政最初設立半西洋式室內劇場「協律社」起，之後陸續出現私立劇場。另外，外國居住地出現劇場，也促進韓國劇場表演文化發達。1904 年清國居住地設立清人專用劇場表演京劇。日本人居住地區的日本人劇場演出歌舞伎及新派劇¹²。劇場文化在此發展情況下，觀眾對韓國戲劇有期待和需求。當時韓國傳統戲曲當中觀眾喜愛 Pansori，Pansori 具備戲劇性、大眾性、專門性的內在因素。劇場經營者、Pansori 演員試圖將 Pansori 改成新的戲劇，這就是唱劇。關於唱劇的名稱，1900 年代當時叫做「新演劇」，1910 年新派劇出現之後，與它被區分為「舊演劇」，1920 年樂劇流行時叫做「歌劇」，1930 年才叫作「唱劇」。

以上簡單地說明 Pansori 演變成「唱劇」的歷史背景。Pansori 有兩多百年的歷史，「唱劇」有一百多年的歷史。「唱劇」是年輕劇種。「唱劇」透過許多舞臺實驗，還在發展中，尚未完整地建立起來表演體系，韓國的戲曲界對唱劇發展方向的想法並不一致。

總之，唱劇基礎於 Pansori 發展成唱劇，但並不是說其藝術的來源止於 Pansori 的意思。在發展過程中吸收韓國傳統民俗音樂，傳統舞蹈等。

三、越劇《春香傳》誕生背景

越劇《春香傳》是韓戰時在北韓劇團與中國劇團互相交流過程中，越劇團接觸北韓話劇《春香傳》及唱劇《春香傳》形成的。1952 年 7 月中國人民解放軍決定派遣「慰問演出團體」到北韓，徐玉蘭、王文娟的「玉蘭劇團」被選為慰問演出團體。1953 年 3

¹¹ (韓) 판소리학회: 《판소리의 세계》(문학과지성사, 2004年), 頁 32-34。

¹² 新派劇指日本明治開化時期改良歌舞伎的新演劇。



月「玉蘭劇團」以「軍委總政治部文藝工作團越劇團」的身份被派遣到北韓，停留。¹³這越劇團接觸開城話劇團的《春香傳》，並決定將這篇《春香傳》改編為越劇，受到北韓的積極支持。北韓國立古典藝術劇場團員為了中國越劇團從平壤到開城表演北韓唱劇《春香傳》，也派遣音樂、舞蹈、舞臺設計等工作人員幫助中國越劇團的改編。¹⁴徐玉蘭、王文娟是為了深刻了解《春香傳》這作品的內容，多次訪問北韓老百姓和他們學習生活習俗、禮儀。他們回中國之後，1954年莊志根據北韓國立古典藝術劇場團編劇本參與《春香傳》越劇改編工作。1954年8月華東越劇團實驗劇團第二團在上海長江劇場首次表演越劇《春香傳》。¹⁵

1954年在中國，莊志編劇，並石景山導演，王文娟、徐玉蘭主演的越劇《春香傳》大受歡迎。1961年9月8日到10月18日上海越劇團到北韓去在北韓人民前面表演《春香傳》。經過文化大革命時期，1982年王文娟、徐玉蘭在中國再次表演《春香傳》，1986年王文娟的門生王志萍繼承其師的春香角色。¹⁶2000年第七屆 BeSeTo（北京 Beijing、首爾 Seoul、東京 Tokyo）戲劇節浙江小百花越劇團到韓國來參與韓中日合作公演《春香傳》¹⁷。

양희석說北韓唱劇《春香傳》容易移植到越劇身上的其原因如下：

越劇像唱劇是20世紀初才成立的年輕劇種，1906年浙江省紹興嵊縣越劇建立在「落地唱書」說唱藝術，從《珍珠塔》開始分唱逐漸成熟而形成。①越劇是個年輕劇種，沒有崑曲、京劇的程式化。在發展過程中也吸收話劇的元素，因此對創造新的人物比較有利。②越劇基礎於「落地唱書」的說唱藝術，按照打擊樂器拍子表演的這一點相當類似，音樂結構上兩者都屬於板腔體音樂系統。唱劇基礎於 pansori，pansori 音樂也是板腔體系統。③越劇題材大部分以愛情故事為中心，越劇團對《春香傳》很感興趣。¹⁸

四、敘事情節與抒情精神

（一）敘事情節的差異

¹³ 李永鑫、邵田田主編：《百年越劇概覽》（紹興雷鳴文化傳播有限公司，2006年），頁107-108。

¹⁴ 莊志改編（根據朝鮮民主主義人民共和國國立古典藝術劇場演出本改編）：《越劇春香傳》（上海：上海文藝出版社，1962年）頁IV-V。

¹⁵ （韓）양희석：〈춘향예술의 양식 분화와 세계성 월극 춘향전 초탐〉，《고전희곡연구》（2003年2月），頁444-445。

¹⁶ （韓）윤진현、이사유：〈월극（越劇）춘향전 연구〉，《민족문화사연구》第四十一卷（2009年），頁283-291。

¹⁷ 李永鑫、邵田田主編：《百年越劇概覽》（紹興雷鳴文化傳播有限公司，2006年），頁155。在這本書裡主編對小百花越劇團參加 BeSeTo 戲劇節，予以肯定評價，即「不僅使中國的越劇藝術在韓國觀眾中留下了深刻的印象，更重要的是加深了韓國人民對改革開放以後的中國的瞭解」。

¹⁸ （韓）양희석：〈춘향예술의 양식 분화와 세계성 월극 춘향전 초탐〉，頁440-443。



*故事情節比較表¹⁹

《春香傳》 演出資訊	韓國唱劇 2010年4月10日 韓國女性國劇藝術協會	中國越劇 1983年錄像資料	中國越劇2005年 cctv11空中劇院 上海逸夫舞臺直播
演出單位	韓國女性國劇團 韓國仁川綜合文化藝術 會館野外公演場 公演	上海越劇院 主演：王文娟、徐玉蘭 改編：莊志 導演：洪謨、石景山	舟山市越劇團、上海越劇院 聯合演出 主演：王志萍、陳娜君 編劇：莊志 改編：劉恩平 導演：陶海
第一場	廣寒樓	端陽歌	愛的萌發
第二場	百年佳約 愛歌 別歌	百年歌	愛的約定
第三場	十杖歌	愛歌別歌	愛的歌詠
第四場	夜禱 月梅與夢龍相逢	一心歌	愛的離別
第五場	賦詩 / 重圓	農夫歌	愛的一心
第六場		獄中歌	愛的思念
第七場		重圓歌	愛的牽手
表演時間	約70分鐘	約160分鐘	約125分鐘
表演地點	室外	室內劇場	室內劇場

1、韓國女性國劇團《春香傳》

韓國女性國劇團《春香傳》是由第五場組成²⁰。在此簡單說明一下韓國「女性國劇」。「女性國劇」正如其名，是演員都由女性組成的唱劇劇團，是從唱劇分出來的一派。女性國劇是從 1948 年大韓國樂院單位獨立出來，重新組織「女性國樂同好會」開始的，1950 年代很受歡迎，即韓戰期間以男女主人公克服障礙達成愛情的故事情節為主，來慰勞身心疲憊的老百姓。1960 年代出現電視等大衆新媒體，國劇沒有呼應其社會變化而逐漸沒落。²¹1993 年「韓國女性國劇藝術協會」繼承「女性國樂同好會」而重新組織社團法人女性國劇團進行活動。²²「國劇」此一名稱是解放（1945 年）之後出現，其含義有

¹⁹ 故事情節比較表裡面，同樣顏色代表相同的故事情節。

²⁰ 筆者只看過這篇韓國女性國劇團《春香傳》的網路影像資料，沒有找到其劇本。按照影像資料內容，我自己為個場的小題目命名。

²¹ (韓) 유민영 : 《우리시대 演劇運動史》(檀國大學校出版部, 1990 年), 頁 276-287。

²² <http://cafe.daum.net/womenmusical/> : 「韓國女性國劇藝術協會」的主頁。



為了強調韓國文化正統性，和區別男性表演或男女合演。²³

韓版《春香傳》由五個場組成。第一場〈廣寒樓〉、第二場〈百年佳約〉、〈愛歌〉、〈別歌〉、第三場〈十杖歌〉、第四場〈夜禱〉、〈月梅與夢龍相逢〉、第五場〈賦詩〉、〈重圓〉。

第一場〈廣寒樓〉是夢龍在端午節看到春香盪秋千的樣子，一見鍾情，叫自己僕人房子帶春香來。但春香不去夢龍那裏，反倒留給房子幾句詩句，暗示要夢龍過來找她。

第二場由〈百年佳約〉、〈愛歌〉、〈別歌〉三個部分組成的，其中〈百年佳約〉是夢龍晚上到春香家找春香，在春香母親月梅的見證下約定成為夫妻，〈愛歌〉是兩人相愛的場景。〈別歌〉是南原府使夢龍父親升官上首爾去，父親命令夢龍隨行並參加科舉，夢龍不得不與春香分手。兩人交換信物明鏡和玉戒指。

第三場〈十杖歌〉是夢龍到首爾之後，新任南原府使卞學道到南原來，聽說退妓²⁴月梅的女兒春香很漂亮，強迫春香陪伴他，春香拿與夢龍成為夫妻的理由斷然拒絕，結果卞學道打春香棍杖，使春香坐牢。

第四場是由〈夜禱〉、〈月梅與夢龍相逢〉組成的。〈夜禱〉是月梅為春香的平安與夢龍的科舉功名祈禱，〈月梅與夢龍相逢〉是月梅夜禱時，夢龍已得到狀元，當巡按御史下南原剛到春香家，兩人重逢的場景。兩人相逢時夢龍害怕別人看出自己的御史身份，刻意穿着襤褸兩班²⁵服裝，月梅因襤褸衣服認不出自己女婿夢龍。

第五場是由〈賦詩〉、〈重圓〉組成的。〈賦詩〉是在新任府使學道生日，學道宴請南原府周圍地方官吏，同時，這一天將要處分春香。夢龍還是穿着襤褸兩班服裝，向學道要吃的東西。學道一看夢龍的樣子就鄙視他，為趕走夢龍，和自己客人一起商量，叫夢龍作詩。夢龍作諷刺學道暴政的詩，逃跑似地下台。學道的客人讀完夢龍的詩²⁶，大吃一驚，都要逃跑。這時出現巡按御史夢龍。

〈重圓〉是御史夢龍救春香，叫使令給她看信物玉戒指。春香擡頭看夢龍，確認他才是夢龍。兩人終於團圓，月梅因前一天歧視夢龍不好意思，但很為春香驕傲，在大家面前炫耀自己生了春香擺架子。這作品呈現出月梅典型性格，即快活、直率代表普通老百姓形象。月梅這樣的形象，在劇種轉換為越劇過程中，忠實於原著的 1983 年越劇版還保留典型形象，但 2005 年越劇版將原本活潑、直率的月梅形象，換成慈祥母親形象。

2、中國越劇《春香傳》1983 年

1983 年越劇《春香傳》由七個場組成。第一場〈端陽歌〉、第二場〈百年歌〉、第三場〈愛歌別歌〉、第四場〈一心歌〉、第五場〈農夫歌〉、第六場〈獄中歌〉、第七場〈重圓歌〉。〈端陽歌〉算等同於上面韓國唱劇《春香傳》的〈廣寒樓〉。第二場〈百年歌〉

²³ (韓) 채수민: 〈한중 여성 전통극 비교 연구 - 여성국극과 월극〉, 《중국어문논총》第 29 卷(2005 年), 頁 569。

²⁴ 退妓: 原來是官妓, 因年齡大退出妓院。

²⁵ 朝鮮時代身份制度分為兩班、良民、賤民, 兩班屬於最高階層。文官、武官通稱是兩班的說法之一。若父母身份是兩班, 子女也是兩班, 一般通過科舉才能得到官職。

²⁶ 金樽美酒千人血, 玉盤佳肴萬姓膏, 燭淚落時民淚落, 歌聲高處怨聲高。



等同於韓版〈百年佳約〉，第三場〈愛歌別歌〉等同於〈愛歌〉、〈別歌〉，第四場〈一心歌〉等同於〈十杖歌〉。

第五場〈農夫歌〉部分，上面韓版沒有這部分，是夢龍科舉得狀元，當巡按御史。夢龍以御史的身份下南原途中，見田野農事繁忙的農夫們，從他們那裏聽到新任使道卞學道的暴政、春香坐牢的消息。然後夢龍恰好碰見房子，房子剛從春香那裏收到一封寫給夢龍的信，要傳給在首爾的夢龍。房子沒想到遇見夢龍，感到很高興，就交給夢龍春香的信，夢龍看完信後，很難過。夢龍害怕房子看得出自己的御史身份，找藉口叫房子到別的地方去。

第六場〈獄中歌〉是月梅給在獄裏的春香食物衣服。這時夢龍出現，月梅因為看到夢龍的襤褸服裝而感到失落。但春香卻使月梅典當自己的珍貴物品，買給夢龍好衣冠，春香對夢龍的愛還是沒變，她自己將親自刺繡的杜鵑花紋隨身帶送給夢龍。第七場是〈重圓歌〉等同於韓《春香傳》的〈賦詩〉、〈重圓〉。

3、中國越劇《春香傳》2005年

2005年版越劇《春香傳》總共有七個場，是由〈愛的萌發〉〈愛的約定〉、〈愛的歌詠〉、〈愛的離別〉、〈愛的一心〉、〈愛的思念〉、〈愛的牽手〉組成的。各個場的題目都以「愛」字為中心並做變化。〈愛的萌發〉等同於1983年越劇版的〈端陽歌〉，〈愛的約定〉等同於〈百年歌〉，〈愛的歌詠〉與〈愛的離別〉等同於〈愛歌別歌〉，〈愛的一心〉等同於〈一心歌〉，〈愛的思念〉等同於〈獄中歌〉，〈愛的牽手〉等同於〈重圓歌〉。

有趣的部分是兩個越劇版都出現村莊人為紀念春香的守節收集鐵銅匙來立銅碑的段落，即1983年版的第五場〈農夫歌〉、2005年版的第七場〈愛的思念〉的部分。於1983年越劇版李夢龍當上巡按御史，以御史的身份下南原途中，見田野農事繁忙的農夫們，便向他們打聽新任南原府使的執政情形與春香的消息。新任府使卞學道暴政無道，春香一直拒絕卞學道的要求，於是卞學道於自己生日當天要處罰春香。百姓對卞學道的暴政很不滿，激起公憤，家家戶戶捐銅匙，準備為春香立銅碑，以抗議對她的處分。這樣收集鐵銅匙立銅碑的故事安排，對韓國人來說，很陌生，這是越劇版的特點。

윤진현、이사유解釋這部分也許是從韓國作家李光洙（1892-1950）小說作品《春香傳》來的。李光洙作品中，夢龍與農夫們對話時農夫批評卞學道的暴政以及李夢龍離開南原之後不回來照顧春香的背信行爲。夢龍跟農夫說，李夢龍這樣背信也許是因為舊南原府使（是指李夢龍父親）做錯的。農夫們回答說，舊南原府使執政得很好，連收集鐵銅匙來立銅碑都很值得。윤진현、이사유主張夢龍與農夫的這些對話發展到為紀念春香的守節收集鐵銅匙來立銅碑的故事。²⁷李光洙《春香傳》與越劇《春香傳》中立銅碑的故事是雖然在題材上有相同，但內容脈絡上還有差異，對這部分待需要進一步考察。

2005年版在〈愛的思念〉中最前面雖然有描述新官府使學道的暴政的部分，但僅由夢龍與一位老百姓（漁夫）的短暫的對話台詞處理，比起1983年版，相對來說，老百姓登場人物減少，在展開情節上淡化了反抗學道暴政的程度，因此弱化了許多對反封建

²⁷ (韓) 윤진현、이사유：〈월극(越劇) 춘향전 연구〉，頁303-305。



社會制度的批判與反抗精神。2005 年版展開情節上淡化了批判暴政、反抗封建制度而強化以愛情題材為主改編的原因在下一個小節詳細探討。

4、唱劇、越劇《春香傳》敘事情節內容比較

越劇版《春香傳》與唱劇《春香傳》作比較，1983 年、2005 年越劇版《春香傳》沒有〈夜禱〉場景。〈夜禱〉是月梅為春香的平安與夢龍的功名而向神明祈禱的場景。討論一下越劇版《春香傳》沒有〈夜禱〉的原因。依據編劇人莊志寫的《越劇春香傳》序文（上海：上海文藝出版社，1962 年），1953 年中國越劇團去訪問北韓時，他觀看北韓國立古典藝術團演出的《春香傳》。越劇團回中國之後，1954 年北韓代表團訪問中國上海時，北韓唱劇編劇人曹云帶來了北韓國立古典藝術劇場《春香傳》新本，送給莊志。莊志依據這本，改編成《越劇春香傳》。

1962 年當時出版的莊志《越劇春香傳》劇本裡面原來有〈夜禱〉場景。但是 1983 年、2005 年越劇版沒有了。這樣看來，〈夜禱〉部分是 1962 年以後才發生什麼原因而刪除〈夜禱〉場景。對此，윤진현、이사유推測²⁸越劇本裏面刪減〈夜禱〉部分的理由應該是在文化大革命的過程中，很難接受月梅為了夢龍得狀元和救春香的命而向神明祈禱的場景，而在當時刪除了。

筆者認為윤진현、이사유的看法有道理。因為文化大革命時期，排擠過去傳統，掃除、禁止迷信，因此有可能這時期也許認為這向神明祈禱的場景是一種迷信行爲，刪掉這部分。實際上，戲曲改革時，許多戲曲都刪改掉出現鬼或神仙救人之類的場景。

雖然韓國女性國劇團的 2010 年韓版《春香傳》沒有〈農夫歌〉場景，不過這不代表韓國唱劇版都沒有〈農夫歌〉。參考女性國劇團的 2007 年 5 月 9 日劇場（室內）公演宣傳版《春香傳》就有〈農夫歌〉一段。〈農夫歌〉原本的功能是透過農民的口述，直接批評新任使道卞學道的暴政、學道對春香的侮辱而透露出封建身份制度社會的矛盾、貪官的霸道。韓版室外表演時刪減〈農夫歌〉這部分最重要理由是韓版表演不是完整版，因時間問題的關係，刪減一部分的內容。

韓國女性國劇團 2010 年版也沒有〈獄中歌〉一段。²⁹〈獄中歌〉是春香被卞學道壓迫關在監獄時，表達出春香對身份低的自己淒涼身世感受與對李夢龍的思念，以及不知道李夢龍何時回來，春香心裡頭懷抱似有若無希望的複雜心情。這部分包含著春香內心的掙扎、心願和意志。刪減〈獄中歌〉的原因也許是比起在階級社會中一個人的心裏掙扎，更加要強調兩個人的愛情故事。

2010 年韓版《春香傳》刪減這些部分〈農夫歌〉、〈獄中歌〉的最大理由，的確是受到時間上的局限。因為原本完整的室內版本都有這些部分。那室外演出時為何刪減這些部分呢？這與韓國女性國劇團追求的團體性格和目標指向會有密切有關係。韓國女性國劇團的主要戲碼幾乎是男女克服許多障礙終成眷屬的戀愛故事，這團體的社會批判意識、抵抗精神比較弱。這樣的劇團個性必定會影響韓版《春香傳》室外演出時的刪減方

²⁸ 同上注，頁 296。

²⁹ 參考女性國劇團的 2007 年 5 月 9 日劇場（室內）公演宣傳版《春香傳》也有〈獄中歌〉部分。



向，即身份制度、封建官吏暴政只是男女實現愛情的障礙因素，比批判身份制度、封建社會的矛盾更關心描述男女實現愛情的過程。雖然 2010 年韓版《春香傳》與 2005 年越劇版內容上有差異，但強調愛情傾向相同。

關於 2005 年越劇版以愛情為主改編的原因，윤진현、이사유指出了小百花越劇團參加 BeSeTo 戲劇節³⁰的經驗。2000 年浙江小百花越劇團黨書記應志良帶領小百花越劇團參加在首爾舉辦的第七屆 BeSeTo 戲劇節，這時越劇團與韓國國立唱劇團、日本歌舞伎劇團聯合演出《春香傳》，依據當時在首爾的聯合演出經驗，應志良對越劇走向海外演出市場，提出一些看法。³¹

在首爾的演出經驗帶給應志良啓發，使他關注戲劇商業化、愛情題材的劇目。應志良說「……演出劇目適銷對路。要上演當地觀眾熟悉的，並能理解的劇目。特別是觀賞性較強的愛情題材的劇目，更能吸引觀眾。必須注意創新，不然就會成為古董」。³²可以說越劇從 1983 年版到 2005 年版改編成以愛情為主的內容是為在海外市場演出能吸引觀眾。

總之，윤진현、이사유評價 1954 年越劇版《春香傳》，與 1954 年北韓唱劇《春香傳》結構及主題意識相當相同。但 1984 年版刪除〈夜禱〉場面等慢慢呼應於當時中國的社會狀況主動納入其社會意識，在將越劇世界化的目的下，2005 年版重新改編的《春香傳》大幅度減少了歷史意識，全面突出愛情的主體意識。³³

韓國女性國劇團 2010 年版《春香傳》與 2005 年越劇版都重視愛情部分。有點不同的是韓國女性國劇《春香傳》是在劇團歷史性格上追求愛情題材（但要注意韓國唱劇《春香傳》，除了韓國女性國劇版本以外，還有許多版本，其追求的方向都不同），而越劇團剛開始重視北韓唱劇《春香傳》的原作精神演出，後來 2000 年參加國際戲劇節之後，才開始走向商業化追求愛情題材。

（二）展開抒情精神

1、越劇直接繼承唱劇的〈愛歌〉、〈別歌〉、〈獄中歌〉等抒情展開方式

《春香傳》是一個年輕男女李夢龍與成春香之間超越身份的戀愛故事。觀眾都已熟悉故事情節。傳統戲曲的核心價值不再是描述男女之間的愛情故事。焦點在於如何表達兩人對對方的情感，兩人離別時如何表達其痛苦，李夢龍不在，春香被卞學道壓迫關在監獄時，如何表達春香對身份低自己淒涼身世之感，如何表達春香多麼思念李夢龍，但不知道李夢龍何時回來的狀況下，春香心裏的複雜心情，如何表達出其複雜的心裏掙扎。

³⁰ BeSeTo 戲劇節是為韓國、中國、日本三國互相交流戲劇、探索東洋戲劇的可能性，從 1994 年開始每年都由三個城市即北京 Beijing、首爾 Seoul、東京 Tokyo 輪流舉辦戲劇節。BeSeTo 戲劇節名稱是從三個城市的英語頭文字來的。

³¹（韓）윤진현、이사유：〈월극（越劇） 춘향전 연구〉，頁 293-294。

³²（中）應志良：〈越劇《春香傳》蜚聲漢城——浙江小百花越劇團《春香傳》演出團赴韓國演出記實〉，《戲文》（2000 年 6 期），頁 17。

³³（韓）윤진현、이사유：〈월극（越劇） 춘향전 연구〉，頁 305-306。



韓中傳統戲曲舞臺藝術之比較——以唱劇、越劇的《春香傳》為中心

唱劇將抒情精神，透過一套歌唱〈愛歌〉、〈別歌〉、〈十杖歌〉、〈獄中歌〉等 pansori 唱腔來呈現。比方說 pansori 〈愛歌〉原本不只是一首歌，而是由幾首拍子不同的歌組成的一套〈愛歌〉；從慢到快的拍子都有。越劇版〈愛歌〉歌詞內容幾乎直接繼承完版 84 章版本 Pansori 《春香歌》³⁴，其形式上不止唱一首，而唱一套〈愛歌〉³⁵。兩人一起分唱與 pansori 相似，雖然其感受色彩不同，其繼承展開抒情精神的這一點也相同。

越劇版除了〈愛歌〉部分以外，〈別歌〉、〈獄中歌〉都如實承接唱劇、歌唱形式與內容。這部分都由一套歌組成的歌唱形式來展開抒情精神。特別是〈獄中歌〉部分幾乎沒有台詞，全依靠唱歌來處理。但越劇版〈十杖歌〉抒情精神比〈愛歌〉、〈別歌〉、〈獄中歌〉較為淡化。〈十杖歌〉是春香挨打棍杖時表達對夢龍的一片丹心唱出自己的堅決意志和心情。特別是 2005 年越劇版主要依靠台詞和象徵化身段動作來處理，而沒有完唱〈十杖歌〉。

其實，一般來說，唱劇的抒情精神不好處理。因為唱劇比起 pansori 還強調開展紋

³⁴ (韓) 양희석: 〈춘향예술의 양식 분화와 세계성 일극 춘향전 초탐〉, 頁 449-451。

³⁵ 越劇版〈愛歌〉

李夢龍：愛莫愛如恩愛侶，你愛我兮我愛你。愛似滄海深無底，愛似巫山高難比。愛似海上漁家網，個個網眼結一起。

春 香：愛似南倉北倉穀，顆顆穀粒相偎依。愛似天孫織錦綉，織就一幅彩雲綺。

李夢龍：愛似美女繡荷包，恩情裝在荷包裏。

春 香：恩愛情恩愛情，好似影兒不離身。

李夢龍：又好似花開並蒂連理枝，千年萬載永不分。

春 香：又好似深閨美女衾上枕，針針合縫密層層。

李夢龍：你我兩人恩愛情，踏遍天下無處尋。

春 香：千兩黃金萬兩銀，也難買此思愛情。//

李夢龍：你變那長安鐘樓萬壽鐘，我變槌兒來打鐘。

春 香：打一更當當叮，

李夢龍：打二更叮叮咚。

春 香：人家只當是打更鐘，

李夢龍：誰知道你我鍾樓兩相逢。

春 香：自己打鐘自己聽，

李夢龍：自己打鐘自己懂。

春 香：春香當當叮，

李夢龍：夢龍叮叮咚。

春 香：是一口春香夢龍，

李夢龍：夢龍春香，

春 香、李夢龍：恩情鍾。

李夢龍：我再變天上銀河水，你變地上江和海。就是那千年旱災也曬不幹，海水源自天來。

春 香：海水哪有鳥兒好，我要變雙宿雙飛鴛鴦鳥。飛過青山綠水間，飛上高空到九雲霄。

李夢龍：但願天下有情人，都變同命鴛鴦鳥。

春 香：其中一對你與我，自由自在樂逍遙。

李夢龍：但願百年如今宵，

春 香：但願百年人不老。

李夢龍：我要把月亮捆綁在天空照，

春 香：莫使明月下山腰。

李夢龍：從此後月不暗人不老，百年一日似今宵。



事情節。一人劇 pansori 不受時間的約束，可調整表演時間、表演節目，但唱劇兩通常三個小時之內要演完，因此唱劇有時被觀眾批評到好聽的選段都不見了。因為時間的關係而剪輯原來的選段。唱劇比起 pansori 展開抒情精神部分較弱，但唱劇還是保留 pansori 〈愛歌〉、〈別歌〉、〈十杖歌〉、〈獄中歌〉等知名選段，劇中用 pansori 唱腔來展開其抒情精神。越劇版也是當時繼承這樣抒情精神，目前還保留、展現其風格。

2、韓國唱劇劇中展開抒情精神的手段之一：悲哀諧謔美的結合

唱劇展開悲哀抒情精神時常常一起排列很諧謔的部分，營造出一種戲劇性緊張氣氛。唱劇裏面常常可以體驗到在一個場景裏，又悲哀又諧謔的戲劇性複雜情緒。

舉韓國女性國劇團《春香傳》中的一個場景來說明。夢龍在科舉得到狀元後，受皇帝的密旨，當巡按御史下南原，夢龍害怕別人看出自己的御史身份，刻意穿着襤褸的服裝。月梅為春香祈禱平安，這時夢龍剛到春香家，站在牆旁邊看看月梅祈禱。

在這場景中月梅面臨不久自己的女兒會被處分。月梅一邊為春香祈禱平安，一邊唱歌，展開自己的淒涼心情。這時，夢龍出場悄悄地看著月梅祈禱的場景突然叫人「來人吶」，劇中悲哀氣氛一瞬間轉換為活潑的氣氛。女僕香丹聽到有人「來人吶」的聲音，告訴月梅外面有人找誰，月梅叫香丹出去外面看看，香丹出去問客人（因夢龍的襤褸服裝，香丹認不出他），回到月梅那裏告訴她有客人，但月梅因女兒的事情，沒有心情迎接客人，叫香丹告訴客人說「女主人不在」，香丹了解月梅的意思但傳話傳錯。這場景具體對話情景如下：

[李]來人吶。

[月]香丹，外面有人喝醉找誰，妳出去看看。

[丹]（給夢龍）喂，找誰呢？

[李]找女主人。

[丹]太太，有乞丐找妳。

[月]香丹，我沒有心情見客，妳告訴他：「女主人不在」，叫他走。

[丹]吶。（給夢龍）喂，「女主人要我告訴你說她不在，叫你走。」

[李]哈哈，妳傳話很好。妳告訴她說：「我想暫時見妳」。

[丹]太太，他要我告訴你他想暫時見妳。

[月]這丫頭，妳傳話傳錯了，他不會走的。妳告訴他說：「我不能見你」。

[丹]太太要我告訴你說：「她不能見你」。

[李]妳告訴她：「我一定要見妳」。

[丹]太太，他說他一定要見妳。



[月]妳告訴他說：「你脾氣真怪」。

[丹]太太要我告訴你說：「你脾氣真怪」。

[李]妳告訴他：「我脾氣原本就這樣，不能改。」

[丹]太太，他要我告訴妳他脾氣原本是這樣，不能改。

[月]那你告訴他，「你脾氣不能改，無論你在我家門外是死是活，我不管你。」

[丹]喂，太太要我告訴你，無論你在門外是死是活，她不管你。

[李]妳告訴她，「我沒關係，但我擔心若我在妳家門外死掉，妳要收拾我的屍體會麻煩妳。我一定要見妳。」

[丹]太太，他告訴妳，若我在太太家大門外死掉，太太要收拾他的屍體會麻煩妳。他一定要見妳。

[月]什麼？他不見我，要死在我家大門外？妳傳話錯，他不會走的，妳已經不是個孩子，傳話也不會嗎？³⁶

這場景舞臺上呈現時，其演出內容每個作品都不一樣。韓國女性國劇團《春香傳》特別誇張處理李夢龍和月梅重逢之前的詼諧場景。比起別的作品台詞量很多。唱劇展開悲哀抒情精神時，常常一起排列好笑的場景，使觀眾又笑又哭。悲哀諧謔美的結合表現手段是 pansori 結構原理之一，唱劇也自然而然應用此技巧，呈現出諧謔美，同時解消劇中的悲壯氣氛。相對來說，越劇版詼諧功能比較弱。1983年越劇版忠實繼承原著人物性格特點，透過人物典型性格如房子、月梅性格直率、活潑，營造劇中快樂氣氛，但是沒有像韓版那樣利用語言遊戲營造愉快氛圍。

五、舞臺空間概念比較

（一）舞臺空間概念：韓國女性國劇團：空的舞臺

透過韓國女性國劇團《春香傳》室外表演，可觀察到韓國傳統舞臺概念。因為室外舞臺的限制，不得不呈現原始的傳統舞臺概念：空的舞台。這劇團不一定追求傳統舞臺。這次表演，舞臺上很明顯是空的，並無布景、工具。

開演時南原村莊的小姐們出來做舞蹈動作。舞臺上沒有出現實物秋千，春香跟小姐們一起假裝着兩手裏抓到秋千的繩子，往前後方向有規律地跑來跑去，春香女僕香丹站在春香背後，用兩手做用力地推着春香背的動作。這樣看來，舞臺布景基本上不需要實物，許多部分依靠觀眾的想像來解決。

接下來，男主角李夢龍和他僕人房子走進空的舞臺。李夢龍手裏拿着扇子，房子手

³⁶ 以上是筆者將韓語台詞翻成中文。沒有劇本資料，這部分由筆者自己聽寫韓文台詞之後翻成中文。



裏拿着一條馬鞭，跟著李夢龍一起進入舞臺。房子並沒有牽着一只驢，只有手裏拿着一條馬鞭，但觀眾已知道《春香傳》故事，只看着一條馬鞭，便能想像得到一匹驢。要注意韓國唱劇對演員身段和砌末沒有中國傳統戲曲那樣嚴格的規律，沒有普遍性，每個唱劇其表現方法上有差異。

李夢龍看看四處，給房子說春景³⁷很好，突然發現到什麼東西，然後用扇子來指點着自己看到的東西，問房子，樹林之間搖來搖去的紅紅綠綠的是什麼。那就是春香大樹下盪秋千的。舞臺上什麼都沒有。但是觀眾都依靠李夢龍的話語與手勢都可以想像現在的季節是春天，風景很美，春香盪秋千的樣子，這就是韓國人對傳統舞臺空間的概念。觀眾已經熟悉《春香傳》故事，不難想像舞臺的場景。

這樣的空間概念也出現在別的场景。新官使道卞學道生日，同時春香被處分的那一天，夢龍為隱藏自己的身份，穿着襤褸兩班衣服進入衙門窺探情景。樓上使道卞學道前面有豐盛的筵席，他旁邊陪着官吏和官妓喝酒。這時，夢龍到開宴會的地點去請卞學道給他生日酒。學道一看夢龍的樣子就鄙視他。但學道因生日很開心，叫官妓給夢龍。官妓下樓去給夢龍敬酒。這場景，按照演員的臺詞，使道卞學道和官妓和夢龍在不同的空間，即樓上和樓下。但舞臺上沒有什麼布景，沒有樓上和樓下的區分，演員都坐在同一個空間，只有一張餐桌上面有食物。夢龍離官妓坐得很近，若沒有臺詞，完全看不出來別人都坐在樓上，夢龍坐在樓下。觀眾依靠臺詞能想像人物的空間位置。

總之，空的舞臺給予演員表演自由。但雖然韓國傳統舞臺是空的舞臺，也不可斷定韓國唱劇追求舞臺布景最少化。韓國唱劇舞臺概念是含有複雜性的。

（二）舞臺設計

1、韓國唱劇舞臺設計：傳統舞臺、寫實主義或象徵性舞臺的混合

上面探討過韓國傳統舞臺是空的。但唱劇的舞臺有點複雜，不一定追求舞臺布景最少化。舉韓國女性國劇團《春香傳》春香盪秋千的場景來解釋。上面已經提到女性國劇團室外表演時，舞臺上的虛擬身段及其情景。但女性國劇團在室內表演同樣的一齣戲《春香傳》時³⁸，在舞臺上弄成一棵大樹，其上面掛着秋千，還擺設到春景的畫面。舞臺布景很華麗，是為了適應於西方寫實主義舞臺的觀眾。原本女性國劇團追求華麗的舞臺設計，雄偉的寫實主義畫面。我推測野外表演舞臺設計上有局限性、不便性，因此野外舞臺什麼都沒有擺設。2010年國立唱劇團《春香 2010》的室內舞臺上也掛着實物秋千，營造出春香在舞臺上真的盪秋千的場景。

接下來，韓國唱劇可以出現實物，不像中國戲曲象徵性強的砌末。比方說，2006年國立唱劇團的唱劇作品《清》³⁹表演時，孝女沈清的母親死亡，在舉行葬禮場景中，

³⁷ 春香和夢龍見面的季節是端午，韓國在端午節有婦女們盪秋千的習俗。

³⁸ 筆者網路上只看過宣傳影片女性國劇《春香傳》選段。地點：2007年5月9日 國立國樂院 예악당, 主管 韓國女性國劇藝術協會。

³⁹ 《清》是韓國古典 pansori《沈清歌》由國立唱劇團改編為唱劇的作品，是一個孝女故事。主人公沈清出生不久，母親死亡，在盲父沈鶴圭撫育下成人。有一天夢雲寺和尚跟沈學圭說若捐獻三百石供米求



出現用白紙花裝飾的實物靈車。許多殯夫扛着靈車唱挽歌，營造出實際葬禮儀式場景。然後沈清為使盲人父親開眼，給船賈賣身，充當投海祭神的供品。沈清掉到印塘裏的場景，舞臺上中央擺設像大只船的象徵造型物，為營造出照明反射效果舞臺後面牆壁掛上銀鏡。《清》的舞臺都實驗過寫實主義場景、象徵性布景。

這樣來看，韓國唱劇每個劇團、每個作品舞臺呈現方式沒有統一的標準，還存在多元化模式。有時用傳統舞臺概念呈現舞臺效果，有時用寫實主義舞臺概念營造舞臺氣氛。這並不是源於傳統舞臺與現代舞臺的差異，只是沒有建立舞臺布景體系的標準化。

接著探討舞臺呈現的複雜性的原因。韓國的唱劇舞臺概念不是從傳統舞臺空間開始形成。1900年代初，在韓國西洋式舞臺劇場設立時，唱劇還沒成立。西洋式舞臺劇場設立之後，劇場經營者考慮上演節目的過程中，劇場經營者和 pansori 演員關注 pansori 的戲劇性，將 pansori 一人劇慢慢分化到多人劇唱劇。1910 年左右日本的新派劇進入劇場，pansori 演員也受到新派劇導演的舞臺演出，舞臺布景的影響。因此唱劇舞臺概念與韓國傳統舞臺概念（像 talchum）有微差異。唱劇從誕生起，便不斷地試驗過舞臺呈現模式。

總之，唱劇舞臺不一定追求「舞臺布景最少化」，舞臺呈現方式多元化，還在繼續實驗、發展中。原因是唱劇舞臺的呈現並不是從傳統舞臺概念思考的，而是從近代西洋式舞臺劇场的概念出發。

2、越劇版《春香傳》舞臺設計

如上所述，越劇版《春香傳》最初的舞臺設計受到北韓唱劇《春香傳》舞臺，當時北韓唱劇的工作人員直接傳授過中國越劇團舞臺設計。1983 年越劇版《春香傳》裏面舞臺設計，如春香、夢龍最初見面的地點南原廣寒樓、韓國傳統房子、衙門樣子很有韓國色彩。其它的舞臺道具也有，比方說 1983 年版〈獄中歌〉部分月梅找在獄中的春香時月梅為給春香吃、穿帶來的飯碗、包袱，而且〈農夫歌〉的村婦頂着水缸，頂着包袱走路的身段動作很有韓國傳統色彩。

所以可說 1983 年越劇版的舞臺設計，使韓國人感覺到韓國傳統色彩偏於寫實。但 2005 年越劇版舞臺風格精簡化、象徵化，韓國色彩弱化了許多。傳統房子、衙門、監獄都簡單化、象徵化。如 2005 年版衙門設計，按照故事情節，其風格不一樣。拷打春香時，衙門是以老虎大圖畫為背景，舉行卞府使生日時，以水蜜桃大圖畫為背景，符合於故事情節氣氛。

助菩薩，就能重見光明。沈清決心作自我犧牲，賣身商賈，充當投海祭神的供品。孝心感動了龍王，沈清得救，做了王后，父女重逢，沈鶴圭才重見光明。



六、演員呈現方法

(一) 身段、演技

1、唱劇的身段

Pansori 的身段很程式化、象徵化。但雖然唱劇從 Pansori 分化，韓國唱劇演技也不可以說是身段很程式化，可以說是接近寫實的演技。不過有點特別的是 Pansori 身段融入唱劇身段。因為唱劇演員基本上已訓練很長時間的 Pansori，對演員來說，Pansori 唱腔及身段已經習慣化，唱歌時自然做出 Pansori 身段。唱 Pansori 時，演員手裏拿着一把扇子唱歌，演員在《春香歌》唱〈別歌〉這一段「金剛山上上峰變成平地時你回來呢？」演員按照歌詞的內容反映在 Pansori 身段動作，唱「金剛山上上峰」時，把手往上舉出，手裏扇子的尖端指向天空，唱「平地」時，把手往放下來，手裏扇子的尖端指向地面⁴⁰。一般唱高音時，也把手舉起來。其它根據歌詞的內容，唱者手裏的一把扇子象徵着特定的東西。比方說，唱者在《沈青歌》中形容沈盲人拄拐杖的樣子，那把扇子變成拐杖，唱者唱沈盲人抱着自己的女兒沈青，那時那把扇子變成沈盲人的嬰兒。

總之，Pansori 的身段很象徵化、很典型化。Pansori 身段自然融入唱劇，但比起中國演員身段動作，整體來說，唱劇身段還是接近寫實的動作，比較自然，沒有那麼誇張，沒有崑劇、京劇的程式化。與中國戲曲身段動作風格不一樣。唱劇的身段比較沒有程式化的規律，這原因與還沒確立唱劇的身段動作背景有關。

이현주論文所指出⁴¹，唱劇導演為了造出華麗或雄偉的歌舞畫面，習慣性地挪用多數專門舞蹈演員營造出舞臺的氣氛。但唱劇演員與專門舞蹈演員之間產生身段動作二元化，不諧調的隱憂。對唱劇身段沒有固定定論，在實驗中。這是唱劇面臨的難題之一。

女性國劇舞臺上的身段，基本上可以屬於比較自然、寫實動作。其身段動作又優雅又美麗。女性國劇團《春香傳》中〈愛歌〉春香、夢龍男女主角一起唱的時候，男女舞蹈化的身段又調和又整齊。女性國劇團室外表演人數比較少，沒有挪用專門舞蹈演員，演員之間沒有身段動作不調和的不良效果。

2、越劇版《春香傳》身段、演技

越劇建立在中國戲曲的傳統藝術上，吸收現存劇種身段因素，特別是崑曲的舞蹈身

⁴⁰ (韓)이현주:〈창극 안무의 기능과 변화-창극 수궁가 Mr. Rabbit and the Dragon King 을 중심으로〉, 《관소리연구》, (2012年), 頁242。

⁴¹ 同上注, 頁292。



段動作，產生更美麗柔軟風格的舞臺動作。⁴²越劇版《春香傳》〈端陽歌（1983年）〉〈愛的萌發（2005）〉等場景挪用群舞，〈重圓歌（1983）〉挪用韓國傳統的扇子，群舞營造出華麗畫面及韓國風格。

另外，在演技方面春香藉由頻繁轉身的身段表現出害羞的樣子，令人印象深刻。韓國 1960-80 年代電影裏的女主角向觀眾頻繁展示此獨特動作。徐玉蘭、王文娟去北韓表演時，接觸過北韓人及北韓唱劇《春香傳》，同時也研究他們生活習俗、禮儀⁴³，這害羞的動作可能刻意做出來。

1983 年越劇版〈重圓歌〉中卞府使誇張、陰險的笑聲對韓國人而言很熟悉，容易聯想到卞府使的典型刻板形象。另外，關於夢龍的刻板動作，則是在新官使道卞學道生日，夢龍為隱藏自己的身份穿着襤褸兩班衣服進入衙門窺探情景。樓上使道卞學道前面有豐盛的筵席，夢龍向卞府使要吃的東西，但卞學道沒有請夢龍吃飯，這時夢龍冒昧地拿着雞腿來啃一大口。1983 年越劇版也模仿這場景寫實描述，其演出很詳細、很細膩。

對身段練習，1983 年扮演春香角色的王文娟，在自傳裡回顧 1950 年代去北韓接觸唱劇《春香傳》後回中國演出。針對當時的狀況她說：「朝鮮樂曲不少是三拍子的，而越劇身段動作的節拍則大多是四拍子，朝鮮舞蹈的步法不少是腳尖先着地，而戲曲台步則多是腳跟先着地。對於這些技術習慣上的差異，都要通過反復練習來克服。」⁴⁴這句話告訴我們唱劇與越劇劇種音樂節拍、身段動作之間差異很大。她還說：「在排練中，我們首次運用斯坦尼斯拉夫斯基表演理論。」⁴⁵。

這樣看來，可以說 1983 年版王文娟演技接近寫實主義，依靠斯坦尼斯拉夫斯基演技方式。但 2005 年版王志萍、陳娜君演技發生變化，身段動作已經程式化、象徵化。

（二）唱劇的「導唱」

表演唱劇時，通常一個非演劇中人物出場，站在舞臺上用 pansori 的說唱腔調解釋戲劇情節或扮演戲評的角色，有時說話，有時唱歌。這角色叫做「導唱」。這角色是在 pansori（一人劇）分化到唱劇（多人劇）的演變過程中出現，描寫故事情景或解釋故事情節的部分，由唱劇導唱專門擔任處理。

김익두將「導唱」叫做「進化的尾巴」，即他認為「導唱」是 Pansori 進化到唱劇的過程中的產物。⁴⁶學者對導唱的看法不一致，有的學者主張唱劇不需要導唱角色，應該按照現代人的感受重新安排，有的學者導唱角色是唱劇的特點，要將它繼續發展到傳統的升華。

⁴² (韓) 채수민: 〈한중 여성 전통극 비교 연구 - 여성국극과 월극〉, 《중국어문논총》第二十九卷(2005年), 頁 582。

⁴³ 王文娟: 《我的越劇人生——天上掉下個林妹妹》(上海:上海文藝出版社, 2012年), 頁 122。我們還向當地百姓學習古代朝鮮的風俗禮儀, 包括舉步、揚手、吃飯、穿衣、都力求體現出當時的「原汁原味」。

⁴⁴ 同上注, 頁 120。

⁴⁵ 同上注, 頁 122。

⁴⁶ (韓) 김익두: 《관소리 지고의 신체 전략 관소리의 공연학적 면모》(평민사, 2004年), 頁 263。



在現場，唱劇導演將名唱大師選為導唱角色，使用他們高藝術水平的聲腔營造出獨特的音樂風格，因而得到好評。2010年國立唱劇團作品《春香 2010》使名唱大師擔任導唱角色，除了解釋故事情節以外，也活用知名名唱大師的嗓子提高唱劇的藝術性品質。

現代2011年第五屆國立劇場世界戲劇節開幕作品《水宮歌 Mr. Rabbit and the Dragon King》演出。德國知名歌劇導演Achim Freyer重新詮釋「導唱」，敘事情節功能、唱歌功能以外，使名唱大師擔任「導唱」即劇中人物。劇中導唱坐在4公尺高裙子形象的舞臺，扮演故事大地母神的角色，演員們從她裙子裏面出場，觀眾可以欣賞她的歌唱，也可以欣賞她的特別形象來想像天地最初開闢的樣子，引起良好視覺效果，給觀眾享受新鮮的舞臺。結果，創造出導唱的新形象。

上述女性國劇團《春香傳》裏沒有出現「導唱」。有趣的是女性國劇團在室內表演《春香傳》⁴⁷時出現「導唱」。雖然女性國劇團《春香傳》室外表演時，沒有出現導唱，劇中還是隱藏着「導唱」的痕跡。比方說〈十杖歌〉中，卞府使因為春香拒絕自己的命令而大怒，叫刑房使令打春香棍杖。這時執杖使令拿許多棍杖出現，執杖使令，在那些刑杖中，抓抓這根，摸摸那根，挑來挑去，挑出一根棍杖，舉向右肩，立於台上。

為描述這情景，劇中人物之一（使令）用 pansori 唱腔歌唱剛上面所講的執杖使令的動作。不是劇中人物唱自己的心情，而是劇中人物用唱腔來描述別的劇中人物的行為。這可說劇中人物使用歌唱的手段來描述別的劇中人物的行為及場景，是「導唱」的痕跡。越劇版裏面沒有發現這種特點。

七、結論

筆者作韓中傳統戲曲比較研究的目的是解釋韓國唱劇表演藝術和中國戲曲舞臺表演相比有何異同。比較對象以韓國唱劇《春香傳》與中國越劇《春香傳》為中心。研究對象是2010年韓國女性國劇團室外公演《春香傳》及上海越劇院1983年王文娟、徐玉兰主演《春香傳》、2005年舟山市越劇團和上海越劇院聯合演出王志萍、陳娜君主演《春香傳》。對這研究對象從敘事情節、抒情精神、舞臺空間及設計、舞臺呈現等面向來探討。

唱劇基礎於 Pansori 唱腔、故事題材上主要依靠 Pansori 五大歌是，1900年初才成立的年輕劇種。越劇也是20世紀初才成立的年輕劇種，基礎於「落地唱書」的說唱藝術，音樂結構上，兩者都屬於板腔體音樂系統。兩劇種之間形式上類似性多，比較容易移植。

越劇《春香傳》1950年代韓戰時在北韓劇團與中國劇團互相交流過程中，中國越劇團接觸北韓話劇《春香傳》及唱劇《春香傳》而形成。

第一，從敘事情節的角度作比較唱劇《春香傳》與越劇《春香傳》。韓國女性國劇團《春香傳》沒有〈農夫歌〉、〈獄中歌〉，意思就是社會批判意識消失，主要集中描述

⁴⁷ 筆者只看過選段宣傳影片女性國劇《春香傳》 地點：2007年5月9日 國立國樂院 예악당, 主管 韓國女性國劇藝術協會。



男女的愛情故事。1984 年越劇版社會批判意識強烈，相反地，2005 年越劇版大幅度減少了歷史意識，全面突出愛情的主體意識。接下來，從抒情精神的觀點來看，越劇版除了〈十杖歌〉部分，都如實接收韓國唱劇〈愛歌〉、〈別歌〉、〈獄中歌〉等歌唱形式與內容。韓國唱劇如〈月梅與夢隴相逢〉，展開悲哀抒情精神時，並列諧謔的部分，呈現出諧謔美，同時解消劇中的悲壯氣氛。悲哀諧謔美的結合表現手段是 pansori 結構原理之一，唱劇也自然而然應用此技巧。

第二，從舞臺空間來看，韓國女性國劇團《春香傳》在室外表演，傳統舞臺的特色很明顯。空的舞臺給予演員表演自由。雖然韓國傳統舞臺是空的舞臺，也不可斷定韓國唱劇追求舞臺布景最少化。韓國唱劇舞臺概念含有複雜性。韓國唱劇舞臺設計，傳統舞臺、寫實主義或象徵性舞臺都有。1983 年越劇版舞臺設計，使韓國人感覺到韓國的傳統色彩。但 2005 年越劇版舞臺風格精簡化、象徵化，弱化了韓國色彩。

第三，從舞臺呈現體系來看，Pansori 的身段很象徵、很典型化。Pansori 身段自然融入唱劇裏面，比起中國戲曲動作，整體來說，唱劇身段還是接近寫實的動作，比較自然，沒有那麼誇張，沒有程式化。可以說唱劇的身段比較沒有程式化的規律，這原因與還沒確立唱劇身段動作有關。確立唱劇身段動作體系，是韓國唱劇面臨的難題之一。女性國劇團《春香傳》舞臺上的身段，基本上可以屬於比較自然、寫實動作，既優雅又美麗。越劇建立在中國戲曲傳統藝術上面，吸收現存劇種，特別是崑曲的舞蹈身段動作，產生更美麗、柔軟風格的舞臺動作。

在演技方面，徐玉蘭、王文娟去北韓表演時接觸過北韓人及北韓唱劇《春香傳》，也研究他們生活習俗、禮儀，追求斯坦尼斯拉夫斯基演技方式。因此 1983 年越劇版《春香傳》演技很詳細、很細膩。但 2005 年版王志萍、陳娜君演技發生變化，身段動作已經程式化、象徵化。

最後，「導唱」是從 Pansori（一人劇）到唱劇（多人劇）的演變過程中產生，也是唱劇的特殊概念。有趣是，雖然女性國劇團《春香傳》室外表演時，沒有導唱，劇中還是隱藏着「導唱」的痕跡。表現在劇中人物使用歌唱的手段來描述別的劇中人物的行為及場景。越劇版裏面並未發現此特點。



引用書目

(一) 專著

- (中) 莊志 改編(根據朝鮮民主主義人民共和國國立古典藝術劇場演出本改編):《越劇春香傳》,上海:上海文藝出版社,1962年。
- (中) 王文娟:《我的越劇人生——天上掉下個林妹妹》,上海:上海文藝出版社,2012年。
- (中) 李永鑫、邵田田 主編:《百年越劇概覽》,紹興雷鳴文化傳播有限公司,2006年。
- (韓) 백현미:《韓國唱劇史研究》,태학사,1997年。
- (韓) 김익두:《판소리 지고의 신체 전략 판소리의 공연학적 면모》,평민사,2004年。
- (韓) 유민영:《우리시대 演劇運動史》,檀國大學校出版部,1990年。
- (韓) 박황:《판소리 二百年史》,思想社會研究所,1987年。
- (韓) 김진영、김현주、이기형、김동건:《판소리의 비평적 이해》,민속원,2004年。
- (韓) 판소리학회:《판소리의 세계》,문학과지성사,2004年。
- (韓) 조동일:《탈춤의 역사와 원리》,기린원,1993年。
- (韓) 정양:《판소리 더듬의 시학》,문학동네,2001年。

(二) 論文集

- (韓) 서연호,〈창극발전의 새로운 방향과 방법 재고〉《판소리 연구 제 2 집》,판소리 학회,1991年,頁 7-24。
- (韓) 판소리 학회,〈창극의 대중화 방안 모색-21 세기의 판소리 문화〉《판소리 연구 제 9 집》,판소리 학회,1998年,頁 7-76。

(三) 期刊論文

- (韓) 양희석:〈춘향예술의 양식 분화와 세계성 월극 춘향전 초탐〉,《고전희곡연구》,2003年2月,頁 439-456。
- (韓) 윤진현、이사유:〈월극(越劇) 춘향전 연구〉,《민족문화사연구》第 41卷,2009年,頁 283-308。
- (韓) 이진원:〈월극(越劇) 춘향전(春香傳)과 창극(唱劇) 홍루몽(紅樓夢) -중국 희극과 한국 창극의 교류에 관한 소고〉,《판소리연구》第 16卷,2003年,頁 113-138。
- (韓) 안창현:〈월극(越劇)〈춘향전〉연구〉,《문화예술콘텐츠》第 4卷,2009年,頁 68-88。



韓中傳統戲曲舞臺藝術之比較——以唱劇、越劇的《春香傳》為中心

- (韓) 채수민: 〈한중 여성 전통극 비교 연구 - 여성국극과 월극〉, 《중국어문논총》第 29 卷, 2005 年, 頁 569-587。
- (韓) 이재성: 〈창극의 양식적 변천과 발전과정 연구〉, 《연극교육연구》第 20 卷, 2012 年, 頁 101-142。
- (韓) 이현주: 〈창극 안무의 기능과 변화-창극 수궁가 Mr. Rabbit and the Dragon King 을 중심으로〉, 《관소리연구》第 33 卷, 2012 年, 頁 238-295。
- (韓) 정충권: 〈옥중 (獄中) 춘향 (春香) 의 내면 (內面)〉, 《관소리연구》第 27 卷, 2009 年, 頁 387-419。
- (韓) 유명대: 〈창극의 전통과 새로운 무대 -국립창극단의 창극 을 중심으로〉 《관소리연구》第 27 卷, 2009 年, 頁 245-274。
- (韓) 김용범: 〈중국의 월극 (越劇) 심청전 연구 -한국 심청전 내러티브의 변용을 중심으로〉 《한민족문화연구》第 26 卷, 2008 年, 頁 279-306。
- (中) 應志良: 〈越劇《春香傳》蜚聲漢城——浙江小百花越劇團《春香傳》演出團赴韓國演出記實〉, 《戲文》, 2000 年 6 期, 頁 15-17。

(四) 公演

1、VCD 資料

- (中) 中國戲曲經典版《越劇春香傳》, 安徽音像出版社出版 (主演: 王文娟、徐玉蘭 改編: 莊志 導演: 洪謨、石景山)。
- (中) 《經典傳奇越劇 小百花系列 春香傳》, 浙江文藝音像出版社出版 (藝術顧問: 王文娟、徐玉蘭 主演: 王志萍、陳娜君 編劇: 莊志 改編: 劉恩平 導演: 陶海)。

2、網頁資料

- (韓) 韓國仁川綜合文化藝術會館野外公演場, 2010 年 4 月 10 日, 韓國女性國劇藝術協會女性國劇團演出《春香傳》※韓國女性國劇藝術協會的主頁: <http://cafe.daum.net/womenmusical/>。
- (韓) 國立劇場: 國立唱劇團《清》《春香 2010》《水宮歌》<http://www.ntok.go.kr>。
- (中) 舟山市越劇團 上海越劇院 聯合演出《春香傳》(2005 年 cctv11 空中劇院 上海逸夫舞臺直播) 藝術顧問: 王文娟、徐玉蘭 主演: 王志萍、陳娜君 編劇: 莊志 改編: 劉恩平 導演: 陶海。



Comparative Study on Concept about Stage Space and Performance Frames of Korean and Chinese Traditional Opera : take the Changgeuk and the Yue Opera "Chunhyangjeon" as Example.

So, Hyang Won

Abstract

This paper will mainly analyze Changgeuk (Korean traditional opera) and Yue Opera (Chinese traditional opera) "Chunhyangjeon" case comparatively, focus on the performance on the stage. First, I will introduce the development from Pansori (a traditional Korean style of narrative song) to Changgeuk and the formation and development of Yue opera "Chunhyangjeon" from Changgeuk "Chunhyangjeon" of North Korea, and then mainly discuss the difference and sameness of Changgeuk and Yue Opera on the point of view of expressive way of emotions and spirit, the concept of stage space, stage presents, performance frames, etc.

Keywords: Changgeuk, Pansori, Chunhyangjeon, Yue Opera, stage

東吳中文線上學術論文

第 二 十 五 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 6076

中華民國一〇三年三月出版

ISSN 2075-0404

Soochow Journal of Chinese literature online

No.25

CONTENTS

March 2014

- From the *han fei zi* • general Theory monarch's basic attitude to use spells
.....Chen, Ying-syuan.....1
- Wang Bi's Note *Lao* Analysis of Ontology
..... Fu, Yi-ching.....19
- The Denotation of Dietetic Symbols from Famous Scholars in *Shi Shuo Xin Yu*
..... Chang, Chiung-yu.....33
- The descent and transformation of hwuashanke in "shyuan guai lu" poem
.....Hseih, Chia-ying.....51
- The theme of offsetting the tragic historical facts in the dramas about Yue Fei
.....Chen, Yu-miao.....65
- Mirror refraction as method of writing in Zhu Shaolin's Thirty thousand Feet
Underground.....Huang, Pin-pin.....91
- Comparative Study on Concept about Stage Space and Performance Frames of
Korean and Chinese Traditional Opera : take the Changgeuk and the Yue
Opera "Chunhyangjeon" as Example
.....So, Hyang Won.....105
-

Department of Chinese Literature
SOOCHOW UNIVERSITY
TAIPEI TAIWAN
Republic of China