

ISSN 2075-0404

# 東吳中文線上學術論文

第四十一期

中華民國一〇七年三月

## Soochow Journal of Chinese literature online

No.41

March 2018



東吳大學出版

*Published by*

**SOOCHOW UNIVERSITY**



第四十一期

中華民國一〇七年三月

# Soochow Journal of Chinese literature online

No.41

March 2018

發行人 潘維大

Publisher: Pan, Wei-ta

編輯委員會

Editorial Board

編輯委員：鍾正道（召集人・東吳大學副教授）

EDITORIAL COMMITTEE : Chung, Cheng-tao

侯淑娟（東吳大學教授）

Hou, Shu-chuan

謝靜國（東吳大學助理教授）

Hsieh, Ching-kuo

叢培凱（東吳大學助理教授）

Tsung, Pei-kai

執行編輯：王雅慧助教

EXECUTIVE EDITOR : Wang, Ya-Hui

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

第四十一期

中華民國一〇七年三月

## 目 錄

### 【博碩士生論文】

「禮」之概念在儒學中的兩種詮釋路徑探析——以荀子與  
王陽明為觀察視域

.....謝昀儒.....1

《倒鴛鴦》傳奇的兩性扮裝心理研究

.....趙忻儀.....35

手書真跡的《山海經》圖——汪紱《山海經存》圖像特色  
及其價值之探頤

.....江俊諺.....55

從纏到放：對《黃繡球》中放足議題的再思考

.....張維軒.....97



# 「禮」之概念在儒學中的兩種詮釋路徑探析 ——以荀子與王陽明為觀察視域\*\*

謝昫儒\*

## 提要

本文由荀子與王陽明的思想進路，論證「禮」在儒學體系中兩種截然不同的詮釋方式。在荀子，其優點是將「禮」明確而又完備的具體論述，使學者有軌則可以依循，又提揭了「權變」的意義；缺點則是「禮」的根源性之論述不足，無法呈顯生禮義的動力根據，並且，荀子的「禮」也有與儒家思想看重的人倫之「情」扞格的現象。王陽明論「禮」的優點，是將「禮」攝入良知中，作為發用的源頭活水，因此，客體就不是「禮」之結構所固有的內容，主體能動的良知，才是「禮」之所以形成的原因；其缺點則是過度重視德性之知的動能，由於陽明學是體驗之學，而陽明並無法規範後學的境界，在不具體指出什麼行為符合「禮」的學說中，我們很難找到儀軌以供參考，其末流便容易產生恣肆妄為的狀況。綜合荀子與陽明論「禮」的思想特徵，筆者認為，此二子並沒有誰更能取得孔子儒學的正統地位。合則雙全，分則兩傷。

關鍵詞：王陽明、荀子、禮、良知、儒學

---

\*\* 本文為筆者 102 學年度修讀劉述先老師於政大哲研所開設之「王陽明」專題時所撰，並經大幅度修訂而成。當時筆者正為碩士論文該研究荀子或王陽明而苦思，因此選定了這一對稍嫌奇特的組合；然而劉述先老師對筆者之選題並未苛責，而是以鼓勵的方式，來提點筆者所論之闕漏。劉述先老師在筆者修完課後兩年即過世了，因此謹以此文，紀念當年每週一次靜謐的百年樓下午，與劉述先老師的教誨。

\* 世新大學中國文學系碩士班四年級。



# Discussion the theory of Xun zi and Wang Yang-Ming explain about Confucian Li.

## Abstract

This paper is aim to discuss Xun zi and Wang Yang-Ming how to explanation about “Li”. Xun Zi believes that the “Li” is a specific rule, so that learner can control themselves. However, Xun zi also put the meaning into Contingent. In life, we must adjust the Li from various situations at any time. The disadvantage of Xun zi is the lack of roots in discussing the Li, so that the meaning of ceremony can not be presented. Wang Yangming consulted with Conscience, so the ritual was rooted in Wang Yangming's thought. However, Wang Yang-ming paid too much attention to the individual's self-cultivation and lacked the specific norms of rites. As a result, his learning More and more arrogant. On the whole, I think both Xun zi and Wang Yang-ming inherit the Confucius side and should be combined.

Keyword : Wang Yang-Ming(王陽明), Xun Zi(荀子), Li(禮), Conscience, Confucianism





## 一、前言

王陽明的思想系統，時常為人所批判的一個側面，在其過度重視內聖之學的追求，而忽略形下客觀秩序之建構。以《大學》所揭示的間架而言，在「修身—治天下」的儒學進程中，陽明特別重視修身的端點，但對於治天下的外王面向，雖亦視為是儒學宗旨，卻並無太多理論的投注。至於何謂「客觀秩序之建構」，筆者認為在儒家的立場，首先當是「禮」之立準。而儒學洪流中，最為著名的禮制之辯護者，莫過於荀卿，杜維明便曾定義「禮」是荀子思想中最重要的社會控制系統，而與孟子以「仁」為主的進路有別。

1

換言之，自孔子立下儒學標竿之後，其最重要的兩位繼承者——孟子與荀子，已然各自於孔子的思想裡汲取相應之養分，進而開展出自身的思想脈絡。雖然，由於宋明儒學尊孟思想的發聲，荀子的地位一直蔽而不彰，直到近代仍有許多批評的聲浪，例如勞思光便認為荀子是先秦儒學中的歧出者，其云：

荀卿生孟子後，不辨心性之本義。又深譏孔門弟子各支學說。非十二子篇中對子張，子夏，子游三支之譏嘲，固可按而觀之；甚至子思孟子傳曾子之學，荀卿亦視之為不知統；雖以為承仲尼子弓，實以儒學改革者自處。然言性時只知自然之性，乃苦持「性惡」之論；言心時只立觀照之心，遂有槃水之欲。性中既無價值之自覺，心德又為虛靜清明；徒言禮義師法，不得其根。益之以制天用天之義，遂又不能取道家立場。價值根源渺無所著，終乃轉入崇君尊禮，有類乎墨子之尚同。於是「德性我」蔽而不彰，遂有以「外在權威秩序」代「內在道德秩序」之趨向。<sup>2</sup>

勞氏認為，荀子表面上雖在實行解蔽之理想，卻更是形成了一種遮蔽。此一遮蔽，使得儒學中至為重要的「德性我」在其系統中刊落了，遂產生過度重視客觀制度之建立的問題。不過，值得我們注意的是，勞思光在文中還提到「甚至子思孟子傳曾子之學，荀卿亦視之為不知統」，又謂「對子張，子夏，子游三支之譏嘲，固可按而觀之」，言下之意，其實是肯定了在「孔子沒後，儒分為八」的儒學走向裡，只有「孟子」一系，才是深得孔子之正統的。故林啟屏指出：

我想在這些尖銳的學術判斷中，其實夾雜著濃厚的尊孟情感，這或許是導致荀

<sup>1</sup> 杜維明：〈「仁」與「禮」之間的創造緊張性〉，《人性與自我修養》（臺北：聯經出版社，2001年），頁3。

<sup>2</sup> 勞思光：《新編中國哲學史（一）》（臺北：三民書局，1997年），頁343-344。



子地位淪落如此的重要原因吧。以是觀之，荀子與孟子觀點的差異，常成為學者研究儒學意識的重點項目，並由於學者對於荀孟態度的不同，其理解的儒學也跟著不同。其實，荀子與孟子能被共稱為儒學兩大宗師，共享儒家之名號，則二子之別，是否有如歷來論者所言之巨，實值深思。<sup>3</sup>

林啟屏此處點出了孟荀研究中的脈絡性之問題，根據每位學者的思維模式及切入點，自然產生對二子中的一人較為同情的現象。若考量到這種脈絡，則荀子所呈現的儒家思想，是否真為歧出，便有了重新思考的空間。

不過，本文並非專門要替荀子爭地位所撰，只是想藉學者論述，表明荀子的思想自有其不可取代的儒學價值；此一價值，當在「禮」的提揭。由今日的觀點來說，孟子與荀子所各自開展的儒學圖象，正如同後世「程朱／陸王」之分一般，並不見得有絕對的「正確／錯誤」之判准，而毋寧說是對孔子所立下儒學規模之側重點不同，其所開發出來的義理型態，重心自異。<sup>4</sup>此為思想家的脈落性與歷史機緣使然。

既然在儒家思想系統中，荀子是對「禮」的外部性最為重視且發展甚高的學者，那麼，整理荀子對「禮」的功用與價值之相關論述，以之為參照系，筆者認為，便能夠從另一角度，凸顯王陽明思想中「禮即理」的特殊性。因此，本文欲由荀子對「禮」的思考脈落談起，進而探究陽明思想中的「禮」之型態。由於荀子所開展的體系特別重視客觀面向，強調的是由外而內的教化路徑，而王陽明繼承的心學系統恰好與之相反，而是直指內心，作為其理論的構築起點；因此，藉由本文的疏理，我們或許便能更加探明儒學體系中的「客觀／內在」兩種面向的「禮」之同異，以收不同思想家對「禮」之側重面與轉化的理趣。除此之外，中國哲學史上的儒家學派，自先秦以迄清代，誕生了多如繁星的以孔子為標竿的儒者們，這些儒者雖然都處在「儒家」的脈絡下，但各學說之間，仍有豐富的差異性存在，以此構築宏觀的儒家文化遺產。也正是因此，將歷來儒者對相同概念的不同詮釋進行比較，便是研究者非常重視的工作之一；這種比較哲學的工作，從後設的角度來說，自不會受到時代的局限，而可以異時代的重要儒者之說來相互比觀。值得注意的是，荀子的「禮學」思想在學界中，雖然早已與宋明儒者的觀點有過互動，但主要以程朱學派為主，較少涉及陸王心學。之所以有此一現象，是由於荀子對「禮」之概念的內涵與外延，在拆解與建構上，和程朱學派（尤其是朱子）之間，具有相當程度的共鳴；然而，從另一個角度來說，與程朱學派對壘的陸王心學，是否與荀子之間就沒有對話的可能性呢？若有的話，他們之間的對話，將會呈現什麼樣的向度呢？

<sup>3</sup> 林啟屏：〈歧出的孤獨者：《荀子·正論》與儒學意識〉，《從古典到正典：中國古代儒學意識之形成》（臺北：臺大出版中心，2008年），頁221-223。

<sup>4</sup> 劉述先便就朱子與陽明之爭，指出「要之，朱子和陽明都是在儒家的思想的範圍以內，就著古典，借題發揮，創造一些新思想……朱子晚年思想與象山，陽明思想確有相當距離，此間不容委曲調停，也不須委曲調停。」請參：氏著：《朱子哲學思想的發展與完成》（臺北：臺灣學生書局，1984年），頁486-488。至於無須調停朱陸、朱王的原因，在於此舉會將二者之間的「銳角磨成了鈍角」，見該書自序頁1-2。



「禮」之概念在儒學中的兩種詮釋路徑探析——以荀子與王陽明為觀察視域

這一點在學界中，就鮮少有人進行討論，亦是引起筆者興趣的一點。換言之，既然在學界中，早已將荀子在儒者的脈絡下，與程朱學派中將學術理念發展至極致的朱熹之哲學進行比較，並取得豐厚的研究成果，那麼，與朱熹理念相對的王陽明思想，其與荀子之間，是否能在哲學內容上有所互動、有所呼應、甚至有所互補，便是值得探討的一個疑問，也是本文撰作的用心所在。

## 二、外向追求：荀子思想中的「禮」之概念探析

### （一）荀子對「禮」之態度

《荀子》一書，自秦漢以降，一直未得豁顯。之所以形成此種現象，從儒學內部發展來說，可歸為是孟子學在後世的大盛，進而壓抑了荀子思想的倡明；從外緣上來看，林啟屏曾引朱子和蘇軾的說法，認為這是由於中國古代學者以荀子之理論間接造成了後世法家「秦火焚書」事件發生之故。<sup>5</sup>不過，林先生基本上是反對荀子必須對此事件負責的，所以接著便指出：「不能說荀子在其言論中對於『法制』『賞罰』多所著墨，便認定其與法家的觀點一致。」<sup>6</sup>換言之，後世法家的所作所為，是不能歸咎到荀子身上的，此為其思想理路之明顯差距而然。陳弘學亦從「人性設準不同」、「刑罰根據原理不同」、「對於法的認知不同」三方面，論證了荀子與法家哲學的差異。<sup>7</sup>因此，之所以有「秦火焚書」事件發生，是由於後期法家自身發展出來的系統使然，不見得能導因於荀子。

回歸儒學的脈絡來看，荀子之理論傾向，主要應是外在客觀層面之「禮」的制定。其〈禮論〉開宗明義便言：

禮起於何也？曰：人生而有欲，欲而不得，則不能無求。求而無度量分界，則不能不爭。爭則亂，亂則窮。先王惡其亂也，故制禮義以分之，以養人之欲，給人之求。使欲必不窮乎物，物必不屈於欲。兩者相持而長，是禮之所起也。<sup>8</sup>

<sup>5</sup> 同註 3，頁 224。

<sup>6</sup> 相關討論，亦可參該書第九章：〈儒學的第一次挫折：以「秦火焚書」為討論中心〉，頁 331-371。

<sup>7</sup> 陳弘學：〈價值與秩序的抉擇：荀子「禮」論於其法體系之功能與限制論析〉，《淡江中文學報》第 29 期（2013 年 12 月），頁 22-24。

<sup>8</sup> 北大哲學系：《荀子新注》（臺北：里仁書局，1983 年），頁 369-370。本文所引荀子文字，悉以此書為主，故為求簡潔，後文僅寫明篇章出處，而不另外加註。



荀子認為「禮」的建立，是對應著人們「生而有之」的欲望而來。這是由於「欲」必然產生「求」之故；然而現象上的人間世，並非我們有所求，便必然有所得。雖然，以世俗之人的根器而言，必得使其有恆產，物質生活能夠滿足，方有實現價值的動力；不過，既然是緣起於「生」之欲望而產生的求，基本上就帶有一定程度的客觀性，亦即向外在的世界探求。然而，在「能求」的資源有限，而「所求」之心沒有適當準則以規範，導致無限擴張的狀況下，必然產生種種惡行，此即《荀子·性惡》所言：「從人之性，順人之情，必出於爭奪，合於犯分亂理，而歸於暴。」荀子便是在這個立場下建構禮制，欲使人有「師法之化，禮義之道，然後出於辭讓，合於文理，而歸於治。」（《荀子·性惡》）

準上所述，荀子思想中的「禮」是直接由客觀世界中建立，以規範與化導主體之行為，而與孟子由心的能動性來談「禮」的進路有別，殆無可疑。荀子曾直言：「禮者，所以正身也……無禮何以正身？」（《荀子·修身》）換言之，在荀子的思想系統下，「禮」被視為是一種外部性的準則與規範，此規範是為了使儒者的行為舉止合宜所設。他更以熱切的筆鋒寫道「孰知夫禮義文理之所以養情也」（《荀子·禮論》），這樣的文字，也扭轉了孟子從內在之心以論禮的進路，而以客觀化的「禮」，作為陶冶人心的管道。<sup>9</sup>簡言之，孟子是以主體之「心」來談「禮」，將禮收攝於主體的內在，並賦予其先驗性，視其為「心」的德行之一，與荀子直接從客觀層面著手來談「禮」，有著視域上的差異。不過，荀子此論，自有其時代的意義，即陳弘學所述的：

面對制度崩解、道德淪喪的時代，秦國變法的成功迫使荀子必須積極證成禮的客觀意義與現實價值。他必不能再如孔子般單純提點禮的道德內涵，而要提供一套確實可循的制度論述與之抗衡。<sup>10</sup>

建立於這種對客觀化的禮的要求，荀子更指出：「學惡乎始？惡乎終？曰：其數則始乎誦經，終乎讀禮；其義則始乎為士，終乎為聖人。」（《荀子·勸學》）如果我們將「數」和「義」聯袂觀之，則荀子的「聖人觀」，直是由客觀的「禮」之成就與否來判定了。這是由於荀子本身所具有的具體性思維與其歷史性之對應使然，故陳弘學進而指出：

荀子本身具有強烈具體性思維與實證性格，這點反映在他著名的「隆禮義而殺詩書」主張上。六經為儒家共同推崇認可的經典，彼此功能雖異，地位卻無分別。

<sup>9</sup> 雖然，荀子的禮，仍有其「成於中，形於外」的意涵，而與孟子有相類似的部分；但是，若就整體《荀子》書觀之，此種意涵仍是較隱微的，荀子對「禮」的客觀面描述語依舊佔大多數。對於荀子「禮」之「成於中，形於外」的描述部份，請參：楊儒賓：《儒家身體觀》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2008年），頁68。

<sup>10</sup> 同註7，頁10。



「禮」之概念在儒學中的兩種詮釋路徑探析——以荀子與王陽明為觀察視域

荀子卻在〈儒效〉篇中大膽提出「隆禮義而殺詩書」之說……蓋《詩經》具有極大個人詮釋空間，《書經》則多記古代政事言談，若非透過擴張解釋或新詮，則難以切合實用。以《詩》、《書》論證國家制度與聖人主張，無疑充滿太多不確定解釋空間，恐將破壞眾人對於客觀制度的信任。<sup>11</sup>

換言之，相對於孟子以內在化的「心」來論「禮」之內涵的進路而言，荀子在面對「禮」時，更加重視客觀層面的儀節，而欲由此建立一制度化之「禮」論。

值得注意的是，雖然荀子非常重視「禮」的制度面，但他並非沒有意識到客觀制度需要適時「權變」的重要性。事實上，「禮」的「權變觀」一直以來都是儒家學者在實踐理念時至為強調的重點，錢新祖曾這麼說道：

一個君子人物並不因為有禮的制約而堅持要一定如何作為。他雖然講禮，但是他的道德行為模式並不是預定的……我們在「權」的情況之下所行的「權宜」之計，之所以不被認為是違背「常」禮，是因為「權」的情況是落在「常」禮範疇的情況之外的，沒有也不是「常」禮規範得了的……「權宜」之計跟「常」禮並不形成一種矛盾或二律背反，而是在「禮」的常規不適用的情況之下，我們基於實際情況的「合宜性」(propriety of a situation) 所作的一種判斷和決定。<sup>12</sup>

雖然，儒家的「權變」思想，大多時候是被置放在孟子的體系中來觀看；然而在整部《荀子》書裡，也是有意義非常濃厚的變通思想，如：

物至而應，事起而辨，若是則可謂通士矣。（《荀子·不苟》）

宗原應變，曲得其宜，如是然後聖人也。（《荀子·非十二子》）

彼大儒者……其言有類，其行有禮，其舉事無悔，其持險應變曲當。與時遷徙，與世偃仰，千舉萬變，其道一也。是大儒之稽也。（《荀子·儒效》）

以類行雜，以一行萬……禮義者，治之始也。（《荀子·王制》）

<sup>11</sup> 同註7，頁9-10。

<sup>12</sup> 錢新祖：《中國思想史講義》（臺北：臺大出版中心，2013年），頁79-80。



相關段落，由於散見於整部《荀子》書內，為了避免冗贅，此處便不多加援引。<sup>13</sup>單從荀子所留下來的這些文字，便可非常明顯的看出其之「聖人觀」，必須要能做到在「事」上能夠曲得其宜，隨物而動，卻又不失宗主，這便是「宗源應變」的具體實踐。後兩條資料更明確地以「變通」與「禮」相結合而論述。這是因為客觀的禮制有其時空的對應性，進而落入具體的個殊中。一旦落入具體的個殊，就難免在時移世易之後，成為歷史的眼淚。但是在儒家的眼中，卻自有一套觀點，雖然古代儒者們都是由具體化的方式以論述事理；然而，我們卻能在各種具體的案例之中，抽繹出抽象的理論，這些理論，可以在事過境遷後仍然應萬世而不窮的。陳昭瑛便這麼指出：

現象界中的「萬」、「雜」、「物」、「萬物」是在變化中形成，也體現著變化本身。從儒家講究天地人相貫之理來看，人能「持一」去認識、接應這些變化，正因這「萬變」之後、之中有一常道可為人所認識、接應。<sup>14</sup>

換言之，荀子在制定「禮」的客觀制度時，亦考量到「個別相」之需求，而賦予「禮」以超越時空的意義，此便是「以義變應，知當曲直」（《荀子·不苟》）。從制度面來說，荀子實是以「禮」的實踐原則，來啟發每位讀經者，其「禮」論具有完整地儀節的參考性質。

## （二）荀子論「禮」之問題

### 對人性隱含之「善」的忽視

不過，荀子論禮，亦並非毫無問題。首先，荀子既視禮為化導社會以歸於正的客觀標準，那麼立刻面對的一個質疑便是：人類在最初意識到必須對社會的運作建立起一套合理的秩序，並以制禮作樂來回應此秩序要求的基本要素，究竟是什麼性質的存在？這個基本要素，在孟子以至王陽明思想的人性論中，可以非常輕易地得到解決；然而荀子卻提出了性惡論，而將凡聖之性皆劃為一，云：

堯舜之與桀跖，其性一也；君子之與小人，其性一也。（《荀子·性惡》）

<sup>13</sup> 對於荀子的權變觀之相關原文，請參：陳昭瑛：〈「通」與「儒」：荀子的通變觀與經典詮釋問題〉，《儒家美學與經典詮釋》（臺北：臺大出版中心，2005年），頁103-105。本文所引之材料，亦皆出現於陳昭瑛之引文中，足為筆者參考。

<sup>14</sup> 同註13，頁106。



可是，在論述禮義之所生時，荀子又如此說道：

故聖人化性而起偽，偽起而生禮義，禮義生而制法度；然則禮義法度者，是聖人之所生也。故聖人之所以同於眾，其不異於眾者，性也；所以異而過眾者，偽也。夫好利而欲得者，此人之情性也。假之有弟兄資財而分者，且順情性，好利而欲得，若是，則兄弟相拂奪矣；且化禮義之文理，若是，則讓乎國人矣。故順情性則弟兄爭矣，化禮義則讓乎國人矣。（《荀子·性惡》）

那麼，我們不禁要問，聖人「生」禮義的動力根據是什麼呢？換言之，荀子一方面認為聖人與凡庶之「性」毫無分別；另一方面，卻說「禮義」是聖人所制定，這便在其思想理路中造成了一個顯而易見的矛盾。因為，若人性果在聖凡處皆為同質，皆為生而有欲、欲而有求、求而易爭，而無先驗的、根源性的積極動力作為必然性之保證的話，則聖人「化性起偽」以「生禮義」的源頭活水從何而來？就「心」以論，在荀子的系統裡，其「心」之知善不一定即能行善，知禮義也不一定能行禮義，誠如牟宗三說的：

孟子之心乃「道德的天心」，而荀子于心則只認識其思辨之用，故其心是「認識的心」，非道德的心也；是智的，非仁義禮智合一之心也。可總之曰以智識心，不以仁識心也。此智心以清明的思辨認識為主。<sup>15</sup>

雖然，東方朔曾在探討荀子「心之所可」的思想時，藉著分析 Bryan W. Van Norden 和 David B. Wong 的論辯，來證明荀子的「心」是具有道德主體性之存在的。<sup>16</sup>然而仍無法圓滿解釋「心」的「道德主體」之來源為何。而「欲」不但是人「生而有之」，而且還極容易「合於犯分亂理而歸於暴」，在荀子的思想裡具有強大的引導位階，因此，順著牟宗三的說法，便可以推導出陳弘學的判斷：

假如人性本質均將導致於「惡」，則聖人第一念之善又從何而來？前述心之「照鑑」與「辨別」能力（按：指「大清明心」）若僅是一種「能力」而非「本性」，則心最多反應性之善惡，自身則不能生善生惡。正如鏡面可以反映美醜，本身卻不變現美醜一樣。而依據「大清明心」的特質，心既具有理性思考與選擇判斷能力，則此先天本具之「大清明心」，何以不能列入「性」的範疇，作為「性中有善」的證據？「聖人制禮」與「眾人守禮」的論述，恰好反證「性惡論」的謬

<sup>15</sup> 牟宗三：《名家與荀子》（臺北：臺灣學生書局，2006年），頁224。

<sup>16</sup> 東方朔：〈荀子論「心之所可」與人的概念〉，《儒家文化研究·第四輯》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2010年），頁370-376。



誤。<sup>17</sup>

換言之，此是荀子論禮的一個明顯差失，如果從人性上來說，不如陳弘學所言，將「大清明心」視為是先驗的「性」之內容的話，我們就很難透過《荀子》文本，給予「制禮」的自發性以明確之解釋，必得依他力而後可能，那麼也將導致無窮上溯的困境。況且從文本上說，其〈性惡〉有段文字云：

夫陶人埴埴而生瓦，然則瓦埴豈陶人之性也哉？工人斲木而生器，然則器木豈工人之性也哉？夫聖人之於禮義也，辟則陶埴而生之也。然則禮義積偽者，豈人之本性也哉！

這段紀錄中，荀子其實犯了一個邏輯上的錯誤，即忽略了「物品」與「物性」之關係。我們當然可以承認陶土之所以成為陶器，與陶人之「性」無關；但是，若陶土本身沒有成為陶器的可能，則外在的偽如何使其成就呢？換言之，陶土本身是具有成為陶器的可能的，此即陶土先驗之「性」。如果此一推論成立的話，我們似乎可以反問荀子，若聖王本身沒有「善」的先驗性，則又如何去生出能夠化導不正的「禮」呢？而沒有先驗善性的人，又如何能去判斷並選擇接受「禮」之陶冶，使自身趨向善的一面發展呢？德國漢學家羅哲海（Heiner Roetz）便注意到荀子這段文字中所隱含的問題，因此指出：

荀子再度規避了物性與製品之關係。對於如果「積偽」的能力並未根植於人的天性之中，則聖人如何能夠「起偽」的問題，他也沒有作出令人滿意的回答。而道德究竟是如何才能生自於「偽」？胡瑗便質疑道：「且人之性既惡矣，又惡知惡之可矯，而善之可偽也？」難道荀子所謂人具有趨向道德之理性能力，不算是天性的一部份嗎？<sup>18</sup>

筆者認為羅哲海的質疑，正是指出「物性」與「物品」之間的關聯性後，進而追問「人性」與「人」之關係，理當產生的疑義。

### 1. 對親情倫理可能的戕害危機

其次，荀子論禮，特別重視「養」與「別」，其云：

<sup>17</sup> 同註 7，頁 21。

<sup>18</sup> [德] Heiner Roetz 著，陳咏明、瞿德瑜譯：《軸心時期的儒家理論》（鄭州：大象出版社，2009 年），頁 282。





「禮」之概念在儒學中的兩種詮釋路徑探析——以荀子與王陽明為觀察視域

故禮者，養也。芻豢稻粱，五味調香，所以養口也；椒蘭芬苾，所以養鼻也；雕琢刻鏤，黼黻文章，所以養目也；鐘鼓管磬，琴瑟竽笙，所以養耳也；疏房檼貌，越席床第几筵，所以養體也。故禮者養也。（《荀子·禮論》）

君子既得其養，又好其別。曷謂別？曰：貴賤有等，長幼有差，貧富輕重皆有稱者也。（《荀子·禮論》）

荀子這種以「分別相」來論「禮」的進路，徐復觀如此解釋道：

「分」是按著一種標準將各種人與事加以分類；於是因「分」而有「類」，「類」是「分」的結果；故荀子常稱「知類」、「度類」、「通類」。分類之後，各以類相「統」，故又稱「統類」。「分」、「類」、「統類」，這是荀子思想中最基本的三個概念。三個概念貼到人身上來說，總謂之「倫」，所謂「禮以定倫」（致士）。<sup>19</sup>

本來，「差等之愛」的倫常觀在儒家思想中，是一個非常重要且合乎「義」的主張，對差別相的注重，也即是對人倫的肯定；但是將之植入荀子的「禮」之系統時，反而發生了一個對人倫之「情」明顯戕害的狀況。那是在荀子論喪禮之別時提出的主張，其云：

天子之喪動四海，屬諸侯；諸侯之喪動通國，屬大夫；大夫之喪動一國，屬脩士；脩士之喪動一鄉，屬朋友；庶人之喪合族黨，動州里；刑餘罪人之喪，不得合族黨，獨屬妻子，棺槨三寸，衣衾三領，不得飾棺，不得晝行，以昏殮，凡緣而往埋之，反無哭泣之節，無衰麻之服，無親疏月數之等，各反其平，各復其始，已葬埋，若無喪者而止，夫是之謂至辱。（《荀子·禮論》）

在〈禮論〉的這段文字中，論天子、諸侯、大夫、脩士以至於庶人之喪，若以其所處之時代背景觀之，大抵並無什麼問題。真正產生問題的，是其論刑餘罪人之喪。首先必須注意的是，荀子在談到喪禮和祭禮時曾說：

故喪禮者，無他焉，明生死之義，送以哀敬而終周藏也。（《荀子·禮論》）

<sup>19</sup> 徐復觀：〈荀子政治思想的解析〉，《學術與政治之間》（臺北：臺灣學生書局，1980年），頁207。



祭者，志意思慕之情也。（《荀子·禮論》）

由於荀子不喜抽象玄遠之談，其之天論，亦為與人無涉（甚至由人以制）之自然天；那麼我們實在很難想像，荀子思想中的喪禮與祭禮，其主要目的會是為了侍奉人死後所化生之物（無論名其為鬼、神、精靈、精神）。相反地，荀子的喪祭之禮，皆是為了使尚存於世的人們得以明生死之義而設的。故云：

禮者，謹於治生死者也。生，人之始也，死，人之終也，終始俱善，人道畢矣。故君子敬始而慎終，終始如一，是君子之道，禮義之文也。（《荀子·禮論》）

若荀子的喪祭觀，果真帶有這種教化生者的意味，如此一來，前引荀子所謂「刑餘罪人之喪」，雖可達到警世訴求，卻不免間接懲罰刑餘罪人之至親，進而壓抑其身為「人」的倫理之情。從現象上來說，我們並不能選擇自己的至親不是罪犯、不做大逆不道之事；而且，我們也不能夠因自己的至親是罪犯，便漠視親情的倫理學價值，甚至輕易收回「思慕之情」。而一旦戕害了人倫，即使是為了揭示「禮」的價值，在儒學的教化策略上，仍勢必產生毀滅性的缺口。至少回歸在背景上同樣重視禮教且時代相近的《論語》來談，有一段關於至親犯罪的文字紀錄云：

葉公語孔子曰：「吾黨有直躬者，其父攘羊，而子證之。」孔子曰：「吾黨之直者異於是。父為子隱，子為父隱，直在其中矣。」（《論語·子路·18》）<sup>20</sup>

這一段文字，主要涉及了「公共領域」與「私人領域」在同一層面發生衝突時，行為主體所應採取的價值判斷。在儒家而言，我們或許可以將問題稱之為「倫理」與「禮制／法律」的衝突。那麼，在這個倫理與禮制的緊張關係中，儒家是如何選擇的呢？黃俊傑認為：

如果從比較全面的角度來看儒家，我們會發現孔孟基本上將個體與家庭，「私人領域」與「社會領域」視為一個連續體，並以倫理性為基本原則，並且把法律與政治視為家庭倫理的延伸。另一方面，家庭倫理的親親之恩也使政治、法律的秩序體制得到滋潤。<sup>21</sup>

<sup>20</sup> [宋]朱熹：《四書章句集注》（北京：中華書局，2012年），頁147。

<sup>21</sup> 黃俊傑：《孟子》（臺北：東大圖書，2010年），頁128。



「禮」之概念在儒學中的兩種詮釋路徑探析——以荀子與王陽明為觀察視域

換言之，即使是在重視禮教的春秋戰國時代，如果從人倫責任的「可取代性」和「不可取代性」來看，對儒者而言，「不可取代的責任」仍是優先於「可取代的責任」的。<sup>22</sup>因此在儒家思想的系統中，於倫理學的意義上，若「公義」與「私理」（非私慾）發生衝突時，儒者是贊同個體放棄公共領域的責任去保全倫理之價值的；更遑論這種對「私理」的追求，還能夠符合現代法制社會的理念，使古今思維達成一致性，既沒有漠視法規，亦非不合時宜。<sup>23</sup>那麼，如果說連「君王」這個非同小可的身份象徵，在面對「至親犯罪」的倫理學問題時，儒者都贊同以「私理」作為優先考量的話，何況對象是一般民眾？準此，荀子又如何能夠為了警世、別身分等理由，而以「禮」之名，要求罪犯之家屬中，僅有其結髮之妻與子女能為之喪葬，且不但不能晝行，還得「反無哭泣之節」等壓抑思慕之情的措施，卻忽略了「人」在倫理上的情感價值呢？況且，《論語》中的這個理念，在孟子處不但得到繼承，甚至將案例提升至「殺人」之重，而孟子除了表示國家法律必須照常運作去追捕罪犯之外，亦贊同作為罪犯之子的舜可以放棄王位，帶著父親逃往天涯。「國家法律」與「個體倫理」並行，而當事者則必須以「倫理」為優先考量，這是孔、孟二子達成一致性的儒者理念，並且如同前文提及的，這樣的理念，亦符合現代法治社會守護人性的價值考量；<sup>24</sup>那麼，若荀子在面對同樣狀況時，選擇使「禮」凌駕於人倫至情之上的話，正好坐實了其學為「歧出」的批判。在這個意義上，即使是重罪之人的至親，亦是有權利依其情感進行適當之喪祭之禮的，筆者認為這是倫理價值下的肯定，是儒者所必須盡全力保全的。

### 三、內向收攝：王陽明對「禮」的創造性轉化

前文所述及荀子思想中，其「禮」論的無根源與扞格處，於王陽明的體系裡，是可以被避免的。這是因為王陽明以「心」的「自然會知」且能夠處事得宜之靈明，作為主體日常行事之判斷準則之故。王陽明雖然有極為複雜的修業背景，但仍以儒家思想為主要歸趨，且以儒學思想史上的孟子學之軌跡為依循的道路。誠如牟宗三所指出的：

孟子之槃槃大才確定了內聖之學之宏規，然自孟子後，除陸象山與王陽明外，很少有人能接得上者……陽明言「良知」本於孟子「人之所不學而能者，其良能也，所不慮而知者，其良知也。孩提之童，無不知愛其親也。及其長也，無不

<sup>22</sup> 同上註，頁 129。

<sup>23</sup> 關於「親隱」原則的合理性之相關討論，請參：陳弘學：〈儒家倫理與現代法治社會銜轉的可能性探析——以「直躬案例」與「桃應難題」為主要考察對象〉，《成大中文學報》第 51 期（2015 年 12 月），頁 1-40。

<sup>24</sup> 關於這一點，陳弘學亦在其文中有詳引法條與孔、孟文本互相佐證，其文同上註。



知敬其兄也。親親仁也。敬長義也。無他，達之天下也。」（盡心篇）……陽明即是依此義而把良知提升上來以之代表本心，以之綜括孟子所言的四端之心。<sup>25</sup>

依牟先生，既然王陽明的思想體系，其主幹是承繼孟子而來，那麼在理路上，便必然與孟子有一定的關聯性。孟子在敘述「禮」時，並不如荀子將「禮」特殊化為外在的形式。恰好相反，孟子堅決地主張「禮」的內在性，他「實質上是認為人的道德內在性是自我實現的必要條件，不能化約為一套外在的力量。」<sup>26</sup>比如孟子曾經提揭的：

辭讓之心，禮之端也。（《孟子·公孫丑上·6》）<sup>27</sup>

恭敬之心，禮也。（《孟子·告子上·6》）<sup>28</sup>

無論是辭讓或者恭敬，孟子主要還是直接由「心」來看待「禮」，著眼點不在辭讓和恭敬相關之各種具體儀節，因此徐復觀便認為孟子列為四德中的禮，是不涉及形式的一種「心之德」。<sup>29</sup>

孟子這種以心論禮的態度，在王陽明思想中，色彩亦非常濃厚。我們甚至可以說，孟子的道德心性論，一直要到王陽明才得以發展圓熟。或許，在儒家追隨者的心中，並不見得認為陽明的人格境界之高度強於孟子，然純以理論言之的話，則在儒學史上，將「內聖」之學以最具系統性與規模性地呈現在讀者眼前的，恐仍非陽明莫屬。準此，也就為本文選用王陽明與荀子相比，取得了正當性。<sup>30</sup>既然是從「心」來指點禮，我們就不能不先對王陽明思想中的「心」，進行論證。因此，在本文中探討王陽明思想的部份，筆者便欲從王陽明的「心論」展開論述。

### （一）王陽明以「心」論「禮」之進路

<sup>25</sup> 牟宗三：《從陸象山到劉蕺山》（臺北：臺灣學生書局，1993年），頁216-217。

<sup>26</sup> 杜維明：〈作為人性化過程的「禮」〉，《人性與自我修養》，頁33。

<sup>27</sup> 同註20，頁239。

<sup>28</sup> 同註20，頁334-335。

<sup>29</sup> 徐復觀：〈荀子政治思想的解析〉，頁206。

<sup>30</sup> 這並不是要解消孟子學作為儒學標竿之一的地位。而是因為在學術發展上，本來就有後出轉精之現象。時代較晚的學者，其學術資源理當更為豐富，視野亦更家廣拓。因此，筆者的意思並非以王陽明之地位與境界高於孟子；而是基於王陽明身為後學，其可運用之學術資源自然較多，因而體性與理論之完整性，理當強於孟子，而能將孟子學發展到圓成之極境。



「禮」之概念在儒學中的兩種詮釋路徑探析——以荀子與王陽明為觀察視域

首先必須指明的是，雖然孟子與王陽明都是從心之德來說禮，但是「心」並不直接等於「禮」，而毋寧說是一種內外的連續體，<sup>31</sup>「禮」作為儒者思想的展現，雖然一定涉及自我與他者的關係結構，也就是差異主體之間合理（義）的交流對待之方法；但是，「禮」主要還是內在仁心的具體實踐，是劃歸於內在之「仁」的。<sup>32</sup>值得注意的是，雖然此處「禮」與「心」似乎化為兩橛，分別主外與主內，但是，這兩個概念之間的聯繫性並沒有發生斷裂。建立在王陽明思想的體系下，更恰當地說，「禮」與「心」其實是一體的兩面，因此，當其弟子徐愛問陽明博文與約禮之關係時，陽明如此答道：

「禮」字即是「理」字。理之發見可見者謂之文。文之隱微不可見者謂之理。只是一物。（《傳習錄上·徐愛錄·9》）

換言之，陽明實是認為外在可見的儀節，僅是良知天理的具體化，而不能將兩者分割開來看待。並且，由於「良知天理」在陽明系統中，是超越而又內在於主體的存在，<sup>33</sup>故我們可知在其系統中，「禮」的外在具體儀節，是隱微於主體內在的「理」，在發用時的具體呈現。此即是筆者認為「心／禮」雖為連續體，卻不能直接畫上等號的緣由。

指明了「心」與「禮」之間的一體性之關係後，我們便能更加合理地從「心」出發，來探討王陽明的禮學思想。那麼，在王陽明認知下的心之意義，究竟為何物呢？在《傳習錄》伊始，王陽明便透過弟子徐愛的問題，指點了一段論「心」之性質的文字，其云：

於事事物物上求至善，卻是義外也。至善是心之本體。只是明明德到至精至一處便是。然亦未嘗離卻事物。本註所謂「盡夫天理之極，而無一毫人欲之私」

<sup>31</sup> 禮與心的連續關係，如杜維明所云：「『禮』可以被看作是『仁』在特殊社會條件下的外在表現。不管『仁』看來是多麼的抽象，根據它的定義，它必定要求自身的具體表現。」請參：氏著：〈「仁」與「禮」之間的創造緊張性〉，頁 13。

<sup>32</sup> 當然，在陽明的系統裡，「仁」亦是「心」之「明德」，這可從其云「明德是此心之德，即是仁」得到證據。請參：陳榮捷：《王陽明傳習錄詳註集評》（臺北：臺灣學生書局，1998 年），頁 112。另外，本文引用的王陽明文字，亦悉以此書為主，因此後文僅寫出條目，而不再另外加註腳。

<sup>33</sup> 關於「超越而內在」，劉述先曾有如是之說明：「中國傳統相信，道流行在天壤間，一方面『形而上者謂之道，形而下者謂之器』（《易·繫辭上》第十二章），另一方面，『器亦道，道亦器』，道既是形而上，非一物可見，故超越；但道又必須通過器表現出來，故內在，這樣便是一種「內在超越」（immanent transcendence）的型態。」請參：氏著：〈超越與內在問題之省思〉，收入：劉述先、林月惠主編：《當代儒學與西方文化：宗教篇》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2005 年），頁 14-15。值得一提的是，筆者此處選擇援引劉氏之說，而非在談到「內在超越」之問題時，學界所廣引的牟宗三的說法，是由於劉述先的論點，不但涵蓋面較為廣大，也更加注重「生活世界」之面向的關係。林啟屏即曾如此分辨道：「基本上，劉述先對於『內在超越』所說的角度，的確在涵蓋面上較大。也對於強調『社會』行動的今日，有更多的實際作用。」請參：氏著：〈「內在超越」的一個發生學解釋：以堯舜形象為討論中心〉，《哲學與文化》第 39 卷第 4 期（2012 年 4 月），頁 123。



者，得之。（《傳習錄上·徐愛錄·2》）

這段文字，雖是針對晦庵的「事事物物皆有定理」而發，然由於荀子特別強調客觀的「儀節」，故在意義上對應荀子思想，筆者認為亦是可行的。此處王陽明很清楚以「至善」規範「心」的本質，他認為如果要讓我們的生命境界達到至善之境，只需要從明明德的修養工夫下手；雖然，是由自己的內心處作工夫，然而人作為一有限的存在，畢竟無所遁逃於天地之間，即荀子所謂「天地者，生之本也……無天地，惡生」（《荀子·禮論》），因此，日常生活中我們就不得不與外境相接。且「外境」之定義廣泛，至少可以概括性的分為「個體」與「群體」兩個面向，人生於世，在這兩個面向中，皆會不斷地遇到各種情境，以左右主體的心靈和生命。所以王陽明在強調明明德之餘，仍說「未嘗離卻事物」，而是要以「盡夫天理之極，而無一毫人欲之私」的狀態，來應對生命中所出現的萬象，此即「在人情事變上作工夫」，其云：

除了人情事變，則無事矣。喜怒哀樂非人情乎？自視聽言動以至富貴貧賤患難死生，皆事變也。事變亦只在人情裡。其要只在致中和。致中和只在謹獨。（《傳習錄上·陸澄錄·37》）

換言之，王陽明在強調自身內在的工夫論時，並不死守著自心不動，雖然，當有人質疑陽明教人靜坐時將各種好利好色之心一齊掃除，恐是剝肉做瘡時，陽明正色回答「這是我醫人的方子。真是去得人病根。更有大本事人？過了十數年亦還用得著。你如不用，且放起。不要作壞我的方子！」（《傳習錄下·黃省曾錄·279》），言下之意，是將工夫收攝到了自心之中；<sup>34</sup>但是，我們不能忘記王陽明還曾說過「省察是有事時存養，存養是無事時省察」（《傳習錄上·陸澄錄·36》），「省察」一定要對著「事」而發，在傳習錄內，四處可見陽明對懸空靜守的批評，比如：

劉君亮要在山中靜坐。先生曰：「汝若以厭外物之心去求之靜，是反養成一箇驕惰之氣了。汝若不厭外物，復於靜處涵養，卻好。」（《傳習錄下·黃省曾錄·255》）

<sup>34</sup> 所以吳光在論及「良知天理」的內在性時，說「這樣一來，所謂『天理』，所謂『事事物物之理』，就都『不假外求』了，而只要『求諸內心』，推致『吾心之良知於事事物物』就可以『得其理』了。」請參：氏著：《儒家哲學片論》（臺北：允晨叢刊，1990年），頁110。



「禮」之概念在儒學中的兩種詮釋路徑探析——以荀子與王陽明為觀察視域

依王陽明，則至善良知之達成，仍然有一定的客觀性的。<sup>35</sup>此種客觀性，即表現在其「事上磨練」的思想裡。《傳習錄》中載：

人須在事上磨，方立得住，方能靜亦定，動亦定。（《傳習錄上·陸澄錄·23》）

事上磨練。一日之內，不管無事，只一意培養本原……事物之來，但盡吾心之良知以應之，所謂「忠恕違道不遠」矣。（《傳習錄中·答周道通書·147》）

隨時就事上致其良知，便是「格物」。（《傳習錄中·答聶文蔚書·187》）

人須在事上磨練做功夫乃有益：若只好靜，遇事便亂，終無長進。（《傳習錄下·陳九川錄·204》）

這也就是說，如果我們要完成生命境界上的至善，欲使明明德到至精至一處，使良知無一絲一毫障蔽的話，於日常生活中與天地萬象和諧共處，使主客得以和諧交融，是唯一的修養進路。杜維明便指出：

一個儒者確實是為了自我實現而與他人交往的。他人格的真實性不能脫開他的社會性，如果他沒有以某種有意義的方式與他人交往，那麼就不僅是破壞了他的社會關係，並且傷害了他的真實自我。不管他所能達到精神境界有多高，從儒學的觀點看來，除非他在與他人相關的脈落中進行自我修養，否則他宣稱已自我實現的說辭就是不真實的。<sup>36</sup>

杜維明將「社會性」與「真實自我」連結，並以「有意義的方式」作為中介，便可看出在儒者的心中，個體之「德」的成就，必然與群體之社會實踐息息相關。正如岑溢成解《大學》時所說：「明明德之事，必定推致到新民然後為功，新民之止於至善，就是新民之功，必當以明明德為其基礎」。<sup>37</sup>而王陽明本人曾明確表示過：「天理即是明德。窮理即是明明德。」（《傳習錄上·徐愛錄·7》）且在「天理」即「良知」的前提下，「良

<sup>35</sup> 在本文中，對於王陽明思想的「心」論，雖然只舉出「至善」的文字，但是，在王陽明思想裡，其「心」之「本體」，除了至善外，還有像是「天理」、「良知」等敘述，散見於《傳習錄》中，尤其是「天理」之論述，與本文所要探明的「禮」，有直接的相關性。相關論點，下文將會述及，此處暫且不涉。

<sup>36</sup> 同註1，頁38-39。

<sup>37</sup> 岑溢成：《大學義理疏解》（臺北：鵝湖出版社，2008年），頁34。



知」就必然與「親民」相關，也就是與人事活動關聯。既然如此，則「人」作為一個通孔，便不能不涉及人際應對中存在的各種儀節。因為以儒家的觀點，外在的「儀節」，是使人與人之間得以和諧連繫的基礎。而誠如余英時指出的：「人與人之間的互動不能不通過某種相應的外在形式，這就是所謂『禮』」。<sup>38</sup>如此，就凸顯了「禮」的重要性。

王陽明並非不論禮，只是特重禮的內涵，而非禮的形式。其云：

天地間只有此一事。安有兩事？若論萬殊，禮儀三百，威儀三千，又何止兩？  
（《傳習錄上·薛侃錄·117》）

此處的「一事」，指的是「居敬窮理」，也是王陽明的《傳習錄》中，復其良知本性的方法。<sup>39</sup>換言之，王陽明雖然承認在生命的客觀中，有所謂的「禮儀三百，威儀三千」等等具體儀節存在，但是他仍然強調這些外部的儀節，必須是內在良知天理的展現，亦即良知天理的客觀面向。所以這個物質世間，其實只是內在良知本性的體現場域，而由「心」所主導。

釐清了這些觀念後，我們便可以討論《傳習錄》中，提到「禮」之性質最直截的兩條言論：

大學所謂厚薄，是良知上自然的條理。不可踰越，此便謂之義。順這箇條理，便謂之禮。知此條理，便謂之智。終始是這個條理，便謂之信。（《傳習錄下·黃省曾錄·276》）

詩書六藝，皆是天理之發見。文字都包在其中。考之詩書六藝，皆所以學存此天理也。（《傳習錄下·黃以方錄·316》）

第二條資料裡的「六藝」，無論解釋為「詩、書、禮、樂、易、春秋」或「禮、樂、射、御、書、數」，「禮」都包含其中，而由良知天理所體現。在第一條資料中，陽明更直言「禮」是良知的自然條理，亦即良知的自然展現。這個理論的根據，在於陽明論述「心」的能動性時的一個側面：

<sup>38</sup> 余英時：《論天人之際：中國古代思想起源試探》（臺北：聯經出版社，2014年），頁102。

<sup>39</sup> 此即陽明所言：「但意念所在，即要去其不正，以全其正。即無時無處不是存天理。即是窮理。天理即是明德。窮理即是明明德。」（《傳習錄上·徐愛錄·7》）





「禮」之概念在儒學中的兩種詮釋路徑探析——以荀子與王陽明為觀察視域

知是心之本體。心自然會知。見父自然知孝，見兄自然知弟，見孺子入井，自然知惻隱。此便是良知。不假外求。（《傳習錄上·徐愛錄·8》）

換言之，只要能去除心之障蔽，以復良知本性到天理之極的話，良知自然能夠在待人接物上，引領我們於恰當的時機，展現恰當的行為。此處，還關涉著王陽明的鏡喻型生命境界論。

在《傳習錄》裡，多是記錄弟子問王陽明問題，而王陽明回答的內容；唯一的例外，便是單記其弟子徐愛之語，云：

心猶鏡也。聖人心如明鏡。常人心如昏鏡。近世格物之說，如以鏡照物，照上用功。不知鏡尚昏在，何能照？先生之格物，如磨鏡而使之明。磨上用功。明了後亦未嘗廢照。（《傳習錄上·陸澄錄·62》）

依徐愛之意，如果我們能夠時時於事物上存此心之天理，使障蔽皆得掃除，則此心便會如明鏡一般，再無一塵染濁。不過，心恢復明鏡後亦不是懸空靜守的，所以徐愛更說「明了後亦未嘗廢照」，使人不至因此心光明，而不再入娑婆世界。所以，王陽明並不要求我們將工夫的主體設定於外在，並不走荀子「以禮養情」的路數。因為以禮養情的理路，必然成為外鑠的他律道德；而陽明的「心」，畢竟是繼承孟子的，所以他說：「孟子從源頭上說性，要人用功在源頭上明徹。荀子從流弊說性，功夫只在末流上救正。便費力了。」（《傳習錄下·黃省曾錄·308》）在王陽明思想中的聖人，將重點放在自心的良知本性上，以時時刻刻致其良知為要務，一旦此心光明，自然隨感而應：

問：「聖人應變不窮，莫亦是預先講求否」？先生曰：「如何講求得許多？聖人之心如明鏡。只是一箇明，則隨感而應，無物不照。未有已往之形尚在，未照之形先具者。若後世所講，卻是如此。是以與聖人之學大背……只怕鏡不明。不怕物來不能照。講求事變，亦是照時事。然學者卻須先有箇明的工夫。學者惟患此心之未能明，不患事變之不能盡」。曰，「然則所謂『沖漠無朕，而萬象森然已具』者，其言何如」？曰，「是說本自好。只不善看，亦便有病痛」。（《傳習錄上·陸澄錄·21》）

聖人於禮樂名物，不必盡知，然他知得一個天理，便自有許多節文度數出來，不知能問，亦即是天理節文所在。（《傳習錄下·黃直錄·227》）



以上兩條引文，便是鏡喻型生命境界型態在陽明學中最明顯的註腳。<sup>40</sup>鄧克銘嘗言：

心如明鏡在陽明心學中可以表達心體自身即有「常覺常照」的作用，鏡體與照用是合一的，心體亦然。學問之目標與方法，均在於回復心體本來之虛明，而不必外求……王陽明認為四書五經、名物度數與道之內容均不外心體之發用，故只要在心體上用功，不須外求……蓋若能在自心上保持明淨，自可一一正確理解實際事物，進而採取適當作法。<sup>41</sup>

惟此處需要辨明的是，王陽明的意思並不是說我們只在心上作工夫，就不用去管外在的名物制度。陽明非常講究以良知省察，在《傳習錄拾遺》中，便曾說過「但要省察。恐有非所安而安者。」（《傳習錄拾遺·7》）前面我們曾經說過「省察」是要對著事而發，所以，陽明這句話雖是指向「心」之安處，然而由於「心」要在事上磨練，要與日常人物相接，故自然要進入客觀世界以成其功。所以陽明認為：「知得一個天理，便自有許多節文度數出來」，不知亦要能問；同時也等於再一次答覆了「認欲作理」的問題，《傳習錄》載薛侃問王陽明：

「專涵養而不務講求，將認欲作理。則如之何」？先生曰：「人須是知學講求，亦只是涵養。不講求，只是涵養之志不切」……曰：「正恐這些私欲認不真」？曰：「總是志未切。志切，目視耳聽皆在此。安有認不真的道理？是非之心，人皆有之。不假外求。講求亦只是體當自心所見。不成去心外別有個見」。（《傳習錄上·薛侃錄·96》）

析言之，王陽明當然是重視知學講求的，只是要以良知來統攝知學講求，使其為涵養之功的一部份。因為「合著本體的，是工夫。做得工夫的，方識本體。」（《傳習錄拾遺·3》）無論如何知學講求，都需要由良知作為頭腦，所以論到孝養之禮時，陽明便說「如何不講求？只是有個頭腦。只是就此心去人欲存天理上講求。」（《傳習錄上·徐愛錄·3》）能夠明乎此，則王陽明思想中的禮論，其「攝禮歸理」的中心思想，便呼之欲出了。

<sup>40</sup> 關於王陽明「鏡喻型」之「心」論的內緣特色，謝昀儒有較為詳細的討論，請參：氏著：〈王陽明論「心」的一個側面——以「鏡喻說」為觀察中心〉，《有鳳初鳴年刊》第11期（2015年10月），頁19-39。

<sup>41</sup> 鄧克銘：〈王陽明以鏡喻心之特色及其異說〉，《王陽明思想觀念研究》（臺北：臺大出版中心，2012年），頁158-159。值得注意的是，鄧克銘在此只是以「鏡」喻「心」，然而筆者認為，「心」的狀態如何，即表現其生命境界之狀態如何，觀「沖漠無朕，而萬象森然已具」之語便可明白。因此，筆者認為名之以「生命境界」，會比單提「心」字來得恰當而廣延。



## (二) 陽明思想中的「禮」論之問題

只是，王陽明的「禮」論，亦並非沒有缺失。由於陽明太過重視內在的良知天理，而忽略外在客觀制度之建構，也間接地使得行為主體失去了具體的參考。這並不是說荀子的「禮」論是唯一的實踐準則；只是主體在理念之實踐時，總是需要一些儀軌作為參照，讓我們得以依自身之狀況加以損益。可是，由於王陽明特別強調「心自然會知」的「知」，從而使得主體的自由大幅增加，卻無具體之參照標準，便容易產生「妄為」的問題。另一方面，其後學的生命境界亦不見得跟得上其之理論，末流當然會衍發病痛。陽明在世時，弟子們還有最高權威的規範；<sup>42</sup>然而一旦思想的創始者不在了，由於王學特重自身之「體驗」，以體驗之學作為進程，<sup>43</sup>因此「未與王陽明分享共同的精神體驗或達到思想境界的其他詮釋者，難以進入陽明詮釋系統之中」，<sup>44</sup>不免流於境界未到卻各自以為已達理境而自我詮釋的狀況。這是由於學派創始者之權威已經無法透過生命的直接接觸以規範學子之故，由此也豁顯了客觀制度存在的必要性。所以杜維明曾說「『仁』的實現必然地要遵循著『禮』所規定的路徑」，<sup>45</sup>這並不是說「禮」對「仁」具有階級上的高位，因為杜維明還說：

我主張「禮」可以被看作是「仁」在具體的社會環境中的外在表現，而且必須含有特殊性原則的「禮」在「仁」對自我實現的內在要求中才能肯定其涵義。我認為相對「禮」來說，「仁」是居第一位的，「禮」是不能脫離「仁」的，認識到這一點至為重要。<sup>46</sup>

析言之，「仁」與「禮」這兩組概念，實際上是辨證而不斷互動的，而非單一個體（如仁與禮只得其一）或時間序列上的階段性任務（如先完成仁再進行禮，或禮的實踐可以脫離仁而自存）；即使在「仁—禮」的關係結構中，「仁」具有高位性質，但也不能光是論「仁」，卻不開展「禮」之具體內容。而王陽明便是將禮建立在其良知之學之下，

<sup>42</sup> 比如說，有一次王龍溪與黃省曾侍坐時，陽明要他們用扇，黃省曾立刻起身回答不敢，陽明便斥責他們說聖人之學並不是如此網綁束縛的，不是道學模樣的；而是活潑、寬洪之氣象的。亦間接地指伊川之學太過謹嚴，只得聖學一偏。陽明的意思，當然不是說每個人都可以隨自己喜歡而妄動。而是，在致良知以復其本心本性之純的前提下，「當下」適合從事什麼活動，就應直接地去完成，而非網綁在各種形貌的觀感之下。因為每個人都有其自身的價值判斷準則，若我們要符合所有人的價值判斷，不免落入鄉愿意思了。詳見：陳榮捷：《王陽明傳習錄詳註集評》，頁 321。

<sup>43</sup> 關於王陽明思想中的「體驗」之學特徵，請參：黃俊傑：〈王陽明思想中的孟子學〉，《孟學思想史論·卷二》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，1997 年），頁 272-274。

<sup>44</sup> 同上註，頁 274。

<sup>45</sup> 同註 1，頁 47。

<sup>46</sup> 同註 1，頁 23。



由個體的良知完全統攝。筆者雖不認為王陽明的個人生命未達理境，然而，陽明也承認有「非所安而安」的現象，因此，陽明在重視良知的自我發用，進而全力論述「心自然會知」的理念時，也為其之學說的未來發展，留下了一個明顯的隱患。

#### 四、內外融合：荀子與陽明的哲學文本對話

在分別討論完荀子與王陽明的對「禮」的觀點後，此一小節，便要進入嘗試會通二子思想的工作。這是由於儒家思想在發展進程中，心性論傳統的脈絡與重視客觀性傳統的脈絡，在各自得到發展以後，便時常以自身所側重之理念，互相攻訐，使得這兩條脈絡在儒學中似乎隱隱然有斷為兩橛之勢；即使思想家聲稱內／外層面同等重要，但實際論述理念時，仍不免有所偏倚。然而，這兩條脈絡也如本文上述，有其精華，亦有其糟粕；因此整體地看，必得將二者合而為一，儒學的全貌才得以彰顯。但是在實際進行此項工作之前，有一點必須先加以辨明。由於王陽明的良知之學是承繼孟子的心性傳統而來，亦即以孟子學之立場，來開展自身的心性論視域，因此這樣的理路，仍是落在荀子所批評之範疇中。在現行《荀子》書中，有一段針對孟子的激烈言論，云：

略法先王而不知其統，然而猶材劇志大，聞見雜博。案往舊造說，謂之五行，甚僻違而無類，幽隱而無說，閉約而無解。案飾其辭而祇敬之曰：此真先君子之言也。子思唱之，孟軻和之。世俗之溝猶瞽儒嚶嚶然不知其所非也，遂受而傳之，以為仲尼、子弓為茲厚於後世。是則子思、孟軻之罪也。（《荀子·禮論》）

由於出土文獻的幫助，荀子所批評的「五行」，指的是仁、義、禮、智、聖，已取得今日學術界的支持。不過這五個概念，基本上皆屬於儒學的價值核心，是不可能也不該成為被攻擊的對象的；因此，荀子為什麼會對孟子的「五行」說產生如此強大的反感，此事誠然費解。然而，若我們回憶荀子的思維模式，本來就是朝向具體化的、客觀化的層面發展的話，或許便能找到一點線索。黃俊傑的論述，應可為此處的問題，提供照明作用：

在孟子思想中，「人道」尚未從「天道」中分化出來，也就是說，「人」在擴充感通的功夫中，通過自我超越而可以與宇宙作中實體合一。……人透過存心養氣的工夫，不但可以「踐行」，以道德生命轉化自然生命，而且可以從「有限」躍入「無限」，進入孟子所說的「上下與天地同流」（《孟子·盡心上·13》）的



「禮」之概念在儒學中的兩種詮釋路徑探析——以荀子與王陽明為觀察視域

境界。<sup>47</sup>

又：

荀子不但強調「道」的客體化，而且也強調「道」的經驗性格。他認為，一切論述必須在具體經驗中能印證，否則即不能成立。……荀子站在「道」的客體化這個立場，對於思孟學派所宣揚的那種貫通天人二界、含攝仁義禮智聖五行的「道」，當然無法接受。<sup>48</sup>

換言之，荀子所批判的，並不是仁、義、禮、智、聖等概念本身，而是孟子所賦予這五個概念的內涵。能夠明瞭這點，那麼從「僻違／幽隱／閉約」等評點來看，便可以明白荀子所斥，並非無的放矢，也並沒有要取消儒學的核心概念，而是為了反駁孟子所賦予這五個概念的內涵及外延。

從這個角度來說，王陽明的良知之學，既是承繼孟子的心性論系統而來，亦有內向超越的層面存在，故自然落入荀子所批判的範圍中；然而，任何一個思想家在開展其學說時，必受其現實層面之影響，亦即不可逃遁於思想家的歷史脈絡之外。而思想家們正是依此脈絡，來建構他們的理論系統，因此「絕不可能存在擺脫一切前見的理解」。<sup>49</sup>但是，世間萬象畢竟是會隨著時空的變遷而更易的，所以我們實不必完全被思想家的意識形態所規範，而可以由現代知識份子的後設視野，來解讀文本，從而抽繹出能夠據以實踐之準則。在這個立場下，我們便為王陽明的內在良知之學與荀子的客觀思想的融合，取得了合法性。

在整部《傳習錄》中，涉及對荀子的討論之資料一共有兩條：

志道問，「荀子云：『養心莫善於誠』。先儒非之，何也」？先生曰，「此亦未可便以為非。『誠』字有以工夫說者。誠是心之本體。求復其本體，便是思誠的工夫。明道說『以誠敬存之』，亦是此意。大學『欲正其心，先誠其意』。荀子之言固多病，然不可一例吹毛求疵。大凡看人言語，若先有個意見，便有過當處。『為富不仁』之言，孟子有取於陽虎。此便見聖賢大公之心」。（《傳習錄上·薛侃錄·121》）

<sup>47</sup> 黃俊傑：〈荀子對孟子的批判—「思孟五行說新解」〉，《孟學思想史論（卷二）》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，1997年），頁116。

<sup>48</sup> 同上註，頁119。

<sup>49</sup> 〔德〕Gadamer, Hans-Georg 著，洪漢鼎譯：《真理與方法——哲學詮釋學的基本特徵》（北京：商務印書館，2013年），頁688。



問，「古人論性，各有異同，何者乃為定論」？先生曰，「性無定體。論亦無定體。有自本體上說者。有自發用上說者。有自源頭上說者。有自流弊處說者。總而言之，只是一個性。但所見有淺深爾。若執定一邊，便不是了。性之本體，原是無善無惡的。發用上也原是可以為善，可以為不善的。其流弊也原是一定善一定惡的。譬如眼，有喜時的眼。有怒時的眼。直視就是看的眼。微視就是覷的眼。總而言之，只是這個眼。若見得怒時眼，就說未嘗有喜的眼。見得看時眼，就說未嘗有覷的眼。皆是執定。就知是錯。孟子說性，直從源頭上說來，亦是說個大概如此。荀子性惡之說，是從流弊上來，也未可盡說他不是。只是見得未精耳。眾人則失了心之本體」。問，「孟子從源頭上說性，要人用功在源頭上明徹。荀子從流弊說性，功夫只在末流上救正，便費力了」。先生曰，「然。」（《傳習錄下·黃省曾錄·308》）

從這兩段文字，我們可以看見一位儒家指標人物的廣大心胸。王陽明其實多次強調「義理」的不定性，所以說「義理無定在，無窮盡。」因此在第二條資料中，其特別指出，一個道理可以從各種不同的層面切入，而有各種不同的教法。雖然，陽明仍恪守著孟子進路的基本立場，認為荀子從流弊上教人，是一種費力的行為；但在語義上，畢竟仍同意荀子是「得心之本體」之人，只是未精罷了。這和晦庵認定荀子「須是有是物而後可以踐履。今於頭段處既錯，又如何踐履？」之說，可謂南轅北轍。亦即，王陽明其實是認同荀子思想體系之價值的。這在第一條資料內更為明顯，此亦是王陽明與荀子之理論的交會處。

首先，王陽明既說「誠是心之本體。求復其本體，便是思誠的工夫。」而荀子以「誠」為養心之道，故荀子亦是得本體者，其未精處只在從流弊上救性。而前文曾提及王陽明認為「知是心之本體，心自然會知」，因此，透過「養心莫善於誠」的工夫，以復心之本體，為學自然能得箇頭腦，從而可以生出許多節文度數來。荀子以「誠」養心的論述，全文為：

君子養心莫善於誠，至誠則無它事矣，唯仁之為守，唯義之為行。誠心守仁則形，形則神，神則能化矣。誠心行義則理，理則明，明則能變矣。變化代興，謂之天德。天不言而人推高焉，地不言而人推厚焉，四時不言而百姓期焉。夫此有常，以至其誠者也。君子至德，嘿然而喻，未施而親，不怒而威。夫此順命，以慎其獨者也。善之為道者，不誠則不獨，不獨則不形，不形則雖作於心，見於色，出於言，民猶若未從也，雖從必疑。天地為大矣，不誠則不能化萬物，聖人為知矣，不誠則不能化萬民，父子為親矣，不誠則疏；君上為尊矣，不誠則卑。夫誠者，君子之所守也，而政事之本也，唯所居以其類至。操之則得之，舍之則失之。操而得之則輕，輕則獨行，獨行而不舍，則濟矣。濟而材盡，長遷而不反其初，則化矣。（《荀子·不苟》）



「禮」之概念在儒學中的兩種詮釋路徑探析——以荀子與王陽明為觀察視域

這段文字非常有趣，因其為整部《荀子》書中，少數具有形上或冥契意味的紀錄，牟宗三便以此為「荀子書中最特別的一段」。<sup>50</sup>無怪乎重視「誠意」之內在工夫以達心之靈明的王陽明，會對荀子此論特別看重而加以發揮。筆者在前文曾經提到荀子認為「禮」為能養；此處荀子則指出「誠」亦為能養，而所養者則為「心」。重要的是，荀子將誠心與守仁連線，代表誠心是使「仁」得以彰顯的方法；<sup>51</sup>「心」與「性」之間，則以「大清明」作為交涉動力。〈性惡〉云：「故聖人化性而起偽，偽起而生禮義，禮義生而制法度；然則禮義法度者，是聖人之所生也。」而聖人之所以能夠做到「化性起偽」，則必待「道」之在「心」彰顯。荀子論心，其極境為「大清明」，云：

人何以知道？曰：心。心何以知？曰：虛壹而靜。心未嘗不臧也，然而有所謂虛；心未嘗不兩也，然而有所謂壹；心未嘗不動也，然而有所謂靜。人生而有知，……知道察，知道行，體道者也。虛壹而靜，謂之大清明。萬物莫形而不見，莫見而不論，莫論而失位。坐於室而見四海，處於今而論久遠。疏觀萬物而知其情，參稽治亂而通其度，經緯天地而材官萬物，制割大理而宇宙理矣。恢恢廣廣，孰知其極！畢畢廣廣，孰知其德！涓涓紛紛，孰知其形！明參日月，大滿八極。夫是之謂大人！夫惡有蔽矣哉！（《荀子·解蔽》）

荀子認為，我們的「心」具有辨明宇宙之理的能力，且此種能力可以「參稽治亂而通其度」。前文提及荀子論「禮」，是為了要使「亂」歸於「治」，故此處的「度」，主要指制度言。換言之，依著「心」的此種能力，當可推出聖人制禮的理由來。然而理由卻並不等於根源，荀子依舊無法解釋大清明心的根源何在，正如林啟屏所說，每次論及根源性的問題，荀子立刻將討論焦點轉向聖王。<sup>52</sup>但是作為一個圓教的理論，荀子無論如何不能對此逃避，然其文字俱在，〈儒效〉言：「故人無師無法而知，則必為盜」，將話頭一語說盡，我們也很難為其轉圜。畢竟，一如本文指出的荀子理論之缺失，則正如前引陳弘學所論：「『聖人制禮』與『眾人守禮』的論述，恰好反證『性惡論』的謬誤。」

然而，若以「禮」的「內向性」與「外向性」互相融貫的立場言之，則我們便可以超越二子之觀點，引進儒學創始者——孔子的理路，以匯流二者。換言之，我們對「禮」的思考，並不必依循著荀子與陽明的脈絡性，而可以由孔子所建立的儒學之整體圖象，還給「禮」以內外兼備之面貌。韋政通便提出：

<sup>50</sup> 同註 15，頁 197。

<sup>51</sup> 莊祐端便指出：「『誠論』必須與君子的自我意識、自我認知的論述發生連結，如此一來才能顯現〈不苟〉全篇的義理內涵，也更能解答『慎獨』概念為何在『誠論』具有相當的關鍵性。」請參：氏著：《情欲·禮樂·經典：荀子與歷史意識》（臺北：國立政治大學中國文學研究所碩士論文，2013年），頁 94。而這樣的理念，與陽明之學，是具有極大之同調性的，無怪乎陽明對荀子得「本體」與否有較大之肯認，亦願從荀子的「誠」論出發，來解釋自身的良知之學。

<sup>52</sup> 林啟屏：〈儒學史爭論的起點：孟荀心性論再議〉，《從古典到正典：中國古代儒學意識之形成》，頁 208。



真正理想的評論，是對各家的思想作一種捨其糟粕，取其精粹，將之消融到一更豐富更高的文化系統價值系統中去的疏導與綜合的工作。<sup>53</sup>

事實上，在儒學史中，能夠整合「禮」的內外雙重性，且取得儒者認可的人，大概也只有「孔子」這顆北極星了。這位先秦儒學的開山祖師曾說：「道之以德，齊之以禮，有恥且格」，換言之，孔子接人，本來就具有「道德」與「禮學」兩種面向。只是德性與禮學之間，是存在著內外的連續性的，此徵諸「人而不仁，如禮何？人而不仁，如樂何？」與子夏「禮後乎？」二語可見。「仁」作為一種德性，乃是「禮」得以成立之基礎。因此余英時指出：

若無「仁」的精神貫注其中，則一切所謂「禮」與「樂」都只剩下一些無生命、無意義的空洞形式，而作為傳達工具的禮器和樂器更是以「禮」、「樂」本身毫不相干的東西了。<sup>54</sup>

也就是說，「仁—禮」的聯繫性，即是「禮」之得以取得合法實踐價值的重要關鍵。從這一點來看荀子對「心」的探討，其將「誠心」與「守仁」連袂，並賦予「心」以「知道」和「治法度」的能力，則在荀子，「仁」亦應可視為「禮」之根本，「誠」亦與「大清明」的「能知」之性有關，則這與孔子及陽明之說，差距便不遙遠。他最重大的疏略，是將人之善性設定為他力給予，而非主體所固有，進而倒轉根源，而謂「先王之道，仁之隆也，比中而行之。曷謂中？曰：禮義是也。」（《荀子·儒效》）<sup>55</sup>這樣的說法，反而將禮義視為是「仁」之所以隆的根基，那麼，就落入本文一再提及「根源性」無法自足的難題。若欲解決此一困難，我們必定要從道德心性發展至最圓熟的王陽明之學，對荀學進行一儒學之轉化，否則其理論之闕漏，是不可能獲得圓成，也是無法獲得孔子首肯的。<sup>56</sup>

<sup>53</sup> 韋政通：《荀子與古代哲學》（臺北：臺灣商務印書館，1997年），頁282。值得一提的是，或許仍有學者會對韋先生之論述感到不安，認為這是為了達成一己的論述目地，而戕害二家思想的方法。然而筆者卻並不認為必然如此。這是因為，站在現代知識份子的一個「融貫」之立場上來看，思想家並非完人，其理論必有限制性，亦必有優勢與缺失。那麼，若要將理論與理論之間，互相統合，自然要涉及去其缺失的工作，即使此一工作，不能符合該思想家的理念認同，亦是情有可原的。

<sup>54</sup> 同註38，頁99。

<sup>55</sup> 值得一提的是，荀子此言，李滌生將「仁」直接解釋為「人」，如此一來，便可避免筆者此處所指出的「倒轉根源」之問題；然而，王先謙與北大哲學系之版本，皆以仁道之至隆釋之，筆者亦較為贊同此解。

<sup>56</sup> 此處有一個盲點，即我們這種將文本或思想家理論進行轉化的過程，會不會間接歪曲了思想家的原意，從而落入過度詮釋（over-interpretation）的窠臼中。不過，筆者認為此處的詮釋，應是不在這個誤區之中的。因為，本文是欲站在一個較為宏觀的立場上，讓荀子回歸孔子所提出的、內外兼備的禮學洪流





「禮」之概念在儒學中的兩種詮釋路徑探析——以荀子與王陽明為觀察視域

換言之，後世儒家中最能夠還給「禮」以內在面向者，非承繼孟子心學而發展至最高峰的王陽明莫屬。<sup>57</sup>此處筆者並不打算為了補弊而以王學攘荀子的價值核心；而是以一個較為全面的立場來觀「禮」，結合二家之長，以救二家之短。另外，由於行文至此已近尾聲，為了論述方便，使文章結構不過度蔓衍，筆者最後欲以前文述及荀子和陽明的缺失，作為談話之資，以進行收尾。

首先在荀子的部分，雖然其是以外部性的層面，來論述禮的價值與意涵，但是，荀子思想中的現象界與超越的價值世界之間，卻並沒有斷裂。前引荀子對「大清明心」之描述，有段文字提到：「萬物莫形而不見，莫見而不論，莫論而失位。坐於室而見四海，處於今而論久遠。疏觀萬物而知其情，參稽治亂而通其度，經緯天地而材官萬物，制割大理而宇宙理矣。」這段論及大清明心之能力的文字，帶有很強烈的冥契經驗（mystical experience）之意味，代表著由個體以觀全體的有機體論。<sup>58</sup>

所以〈性惡〉雖說：「故聖人之所以同於眾，其不異於眾者，性也；所以異而過眾者，偽也。」此處之「過」字作「超越」解，即聖人達到眾人所未達之高度；然而，荀子卻並未明言此種超越，是聖人的先驗性即強於凡庶，抑或後天所成就的。筆者認為此當是後天所能，這是因為〈性惡〉又說：「可學而能，可事而成之在人者，謂之偽。」荀子此處單提一個「人」字，全稱地概括了所有人類，而非特稱指聖人。且其言：

凡禹之所以為禹者，以其為仁義法正也。然則仁義法正有可知可能之理。然而塗之人也，皆有可以知仁義法正之質，皆有可以能仁義法正之具，然則其可以為禹明矣。（《荀子·性惡》）

---

中，甚至亦以此來規範王陽明。這樣的工作，本來就不在王陽明與荀子的論述框架內，而是以更為完整、更為有力的儒學整體規劃，來使二家思想得以完滿。再則，人間世本來就不圓滿，因此並無所謂「完人」存在。任何理論，只要一經提出，隨即落入多元思維的體系之中，從而凸顯其缺陷。而藉由知識份子的自我省思與自我批判，便能夠使自身的思想得以愈趨整全。在這個前提下，或許提出理論的思想家們，處在他們的脈絡性中，無法以自我批判的方式解消並再建構自己，因此帶有深刻的護教色彩，使其論述的排他性強；但後世讀者，卻正好可以離開思想家們所無法抽離的時空背景，以更為明澈的視野，來會通各家思想。只要將此研究立場指明，避免落入曲解思想家原意的指責即可。筆者的構思，是借用薩依德論知識份子時，所提出的外於一切脈絡以保有自身獨立且自由的思考特質而來。薩依德曾說：「我們這個世紀的主要知識活動之一就是質疑權威」，這個說法，用在儒者的讀經活動中，亦可適用。我們並不是要扭轉書中意義，而是要看出書中所隱含的缺陷，並尋找其他可與之溝通的管道，嘗試補強此缺陷。薩依德之說，請參：氏著：《知識份子論》（臺北：麥田出版社，1997年），頁130。

<sup>57</sup> 在這裡，筆者並不打算以孟學式的荀學研究來規範荀子，而是，孟子以迄陽明，以及荀子，本來就是各自自由兩種進路（即心學與禮學），來繼承了孔子思想。那麼，為了去短合長，則兩邊互補，或彼此批評，便是有必要的融通工作。

<sup>58</sup> 所謂的「有機體論」，黃俊傑指出：「只要掌握了部分現象或事物的性質，我們就可以據此以掌握全部現象或事物的性質。」請參：氏著：《孟子》（臺北：東大圖書，2010年），頁101。一般來說，這種有機體論的現象，大多被認為是提出「一體論」的思想家（如孟子、老子、莊子、王陽明等）所適用的概念，但是荀子此處，亦有相似的影子存在，正表明其價值世界並未被其客觀性甚強的理論所取消。



涂之人能為禹；未必然也。雖不能為禹，無害可以為禹。（《荀子·性惡》）

這即是一般人亦可成為聖人之最佳證據。「無害可以為禹」是本質上的無害，「未必然」則是現象上的性惡問題，兩者並不扞格。況且就大清明心之論述來說，此「心」之性質，既為一有機體論的架構，則當然具有普遍性之意涵，而不為聖人或聖王所獨佔。換言之，荀子的思想，是有非常深刻的價值世界之創造可能性的。那麼，若我們以融貫的方法視之，導入王陽明的良知之學的話，必然可以解決其價值根源無法確立的問題，而又不與其客觀體系相斷。這是因為荀子以其時代背景所提出的性惡議題，是直接針對著「欲」而來，是現象上的議題，而非本體層面的質地。而良知則是本體層中事，其在現象界裡，是有可能被「欲」給遮蔽的（即前文所引「非所安而安」），那麼就與荀子所論若合符節，兩者本不相傷。

另外，在荀子的系統中，其所制定的禮制發生戕害人倫價值的狀況，從而背離儒家倫常觀的現象，更可以在王陽明良知之學的發用下，得到解決。由於陽明認為吾人的心「見父自然之孝，見兄自然之弟」，且隨感而應，無物不照，而亦贊同荀子以「誠」養心的進路，可以復王學脈絡下的心之本體，則建立在儒學的人倫價值之下，我們便可以讓「心」在自然發用下，使每個行為主體知道當下應「如何為之」方屬正道；否則便是「執中無權猶執一」（《傳習錄·陸澄錄·51》）。而與荀子「大清明心」相同的是，王陽明的「良知」之學亦具有普遍性，因此，若人人以依其良知而動，則原則上即使是罪犯之家屬，以其人倫之情，對親人作出適當的喪祭之禮，亦必能取得良知的普世價值之認可，而不為他人所詬。如此一來，便能解決禮與倫理之衝突，從而解決欲至辱刑餘罪人卻反而造成的倫理戕害危機。在這種狀況下，如果罪人家屬於志意思慕之情的相關儀式中再遇指責，就很有可能是人們激越情緒的呈現，此不但非「中和」之道，「禮」亦無需過度遷就於人們的情緒發洩。

其次，在王陽明的部分，其之流弊當始於《傳習錄下·黃省曾錄·313》的一段文字：

先生鍛煉人處，一言之下，感人最深。一日，王汝止出游歸，先生問曰，「游何見」？對曰，「見滿街人都是聖人」。先生曰，「你看滿街人是聖人，滿街人倒看你是聖人在」。又一日，董蘿石出遊而歸。見先生曰，「今日見一異事。」先生曰，「何異」？對曰，「見滿街人都是聖人」。先生曰，「此亦常事耳，何足為異」？

王陽明的思想系統，對於內聖之學的指點，雖然甚為明朗，可惜缺少的是一個完備



的自我檢證系統，反而指出：

爾那一點良知，是爾自家底準則。爾意念著處，他是便知是，非便知非。更瞞他一些不得。（《傳習錄下·陳九川錄·206》）

由於王陽明驚險且苦難的人生閱歷，我們雖不至於懷疑陽明之境界，然而良知之學既是私密、非他人所可以探知並代為作工夫，所以其末流便容易衍生在境界未達之時，以為自己已臻化境而妄自談說的現象。此種流弊，亦為王門所不得不出現的窘狀。而站在儒學整體的立場言之，若能適時導入荀子重視客觀層面的精神，便能設計一套自我檢證與檢證他人的系統，以免除此一弊端。<sup>59</sup>

換言之，筆者認為荀子與王陽明，實際上是各自以其自身所經驗的歷史脈絡，以創發各自的儒學體系。但是正如同朱陸之爭一般，荀子與王陽明，並沒有一人能代表儒家正統。或許，站在較為超越的現代視野來看，我們可以說二子不過是在儒家思想的範疇內，發揚並建構自身所能認同的理論，因此各有其側重面。若我們能夠超越成見，去其兩短，合其兩長，以客觀性與內在性連袂，或許更能豁顯孔子所創立出來的儒學價值，使得儒家之圓教得以完成。

## 五、結語

本文從荀子與王陽明的思想內容著手，分析了「禮」的客觀化與內在化兩種不同的型態。在荀子，其優點是將「禮」以非常明確而又完備的方式具體論述，使學者有軌則可以依循，同時又提點了「權變」的可能性，使我們能夠對「禮」有所損益；其缺點則是「禮」的根源性論述不足，無法為我們呈顯聖人隆禮義的源頭活水。另外，荀子

<sup>59</sup> 事實上，即使不引荀子以救陽明之弊，在明末「省過會」的出現，亦早已預示著學者對於「客觀性」的要求，王汎森即云：「在省過、改過的過程中，人們一己之心不但要作為被控訴者，同時也是反省者與控訴者。在陽明看來，這對良知時時呈露作主的上根之人來說，並不成問題。可是上根者畢竟太少，而中、下根器者太多。故當王學廣行，而又產生許多『非復名教所能羈絡』的信徒後，人們逐漸認為：『心』同時作為一個被控訴者和控訴者，殆如狂人自醫其狂；故有一部分人轉而主張，在省過改過時，應該有第三者扮演客觀的監督、控訴角色，因而有省過會之類的組織產生。而此一現象亦同時象徵著在道德實踐中『心即理』學說所面臨的理論危機。」請參：氏著：《權力的毛細管作用》（臺北：聯經出版，2013年），頁227。不過，對於「狂人自醫其狂」一語中，「狂」是否真為必須醫治之對象，謝昫儒曾提出反省，請參：氏著：〈王陽明論「心」的一個側面——以「鏡喻說」為觀察中心〉，頁36。惟仍不害於明末士人認為陽明學需要「客觀性」輔佐之理念，而荀子亦正好能回應時人此一理念。



對「禮」的操作方式，也有與儒家思想向來非常看重的人倫之「情」相扞格的現象，不可不察。

在王陽明，其論「禮」的優點，是將「禮」攝入良知天理之下，而由良知天理作為發動根源，因此，「禮」的內容即非固有的，主體的良知才是外在的「禮」之所以形成的原因。「禮」在陽明思想的系統裡，是由內在天理之具體朗現；但是，其之缺點則在於過度重視德性之知的動能，雖然「心自然會知」具有理論上的必然性，然由於良知之學本來就是一種自我的體驗之學，而陽明並無法規範學者的境界高度，也因此，其流弊便容易產生為所欲為的狀況。而且，在不具體指出什麼樣的行為是「禮」的思維下，我們也很難找到行為的準則以供參考，並自行損益。

綜合荀子與陽明論「禮」的思想特徵，筆者認為，此二子之中，並沒有誰更能取得孔子儒學的正統地位。以上述二子之缺失來說，由於王陽明所論的「良知天理」具有普遍性意涵，是人人皆具有且性質同一的，而陽明「攝禮歸理」的思想，也視「心」之靈明為我們的行事準則，那麼，荀子的「禮」論，帶有的漠視儒家非常重視的人倫價值的危險性，便可以由良知天理的發用而得到解決，且能夠取得世人之認同。另一方面，由於荀子對「禮」有極為明確的規範，正可救陽明末學在自心之境界高度未達，卻以為自己境界圓滿而妄自說「理」的流弊。

再則，孔子曾言：

禮，與其奢也，寧儉；喪，與其易也，寧戚。（《論語·八佾·4》）<sup>60</sup>

麻冕，禮也；今也純，儉。吾從眾。拜下，禮也；今拜乎上，泰也。雖違眾，吾從下。（《論語·子罕·3》）<sup>61</sup>

在孔子而言，這兩段文字，雖然具有「從心以論禮」、「檢驗自心與現象之關係」的意義，但是，畢竟並不取消禮之外部準則的重要性，但也並不僅以外部性的禮來論述人心。因此，陽明與荀子，是沒有人真的可以完全代表孔子的。然而，正因為他們並不能真的代表孔子，因此，也凸顯了他們所具有的歷史性與脈絡性，從而使得儒學之面貌更加豐富地開展，此為荀子與陽明之貢獻，我們亦不能因他們對孔子思想加以改造與創發，不完全符合孔子之原貌，而遂忽視之。

事實上，筆者認為「禮」之最高境界，當在孔子所言「七十而從心所欲，不踰矩。」（《論語·為政》）之中，而這也是荀子與陽明論「禮」的最高標的。荀子曾說「於是其中焉，方皇周挾，曲得其次序，是聖人也。」（《荀子·禮論》）單從這一段話來看，其

<sup>60</sup> 同註 20，頁 62。

<sup>61</sup> 同註 20，頁 109。



「禮」之概念在儒學中的兩種詮釋路徑探析——以荀子與王陽明為觀察視域

與孔子所說，分明是同一件事情。至於在王陽明的進路來說，由於特別重視「良知」之下主體的自然而動，其動既合乎心之自然，則更不會感到被儀節所限，而產生身心上的壓抑感，如其云「主宰一正，則發竅於目，自無非禮之視；發竅於耳，自無非禮之聽；發竅於口與四肢，自無非禮之言、動。此便是修身在正其心。」（《傳習錄·黃以方錄·317》）這一理念，與孔、荀皆能合拍。就此而言，荀子與王陽明在理論進向的差異，亦僅是由於各自從自身所體貼出來的觀點，來繼承孔子的思想，此不可不察。



## 徵引文獻

### 一、傳統文獻

〔宋〕朱熹：《四書章句集注》（北京：中華書局，2012年）。

### 二、近人論著

〔美〕Edward W. Said 著，單德興譯：《知識份子論》（臺北：麥田出版社，1997年）。

〔德〕Gadamer, Hans-Georg 著，洪漢鼎譯：《真理與方法——哲學詮釋學的基本特徵》（北京：商務印書館，2013年）。

〔德〕Heiner Roetz 著，陳咏明、瞿德瑜譯：《軸心時期的儒家理論》（鄭州：大象出版社，2009年）。

王汎森：《權力的毛細管作用》（臺北：聯經出版，2013年）。

北大哲學系：《荀子新注》（臺北：里仁書局，1983年）。

牟宗三：《名家與荀子》（臺北：臺灣學生書局，2006年）。

牟宗三：《從陸象山到劉蕺山》（臺北：臺灣學生書局，1993年）。

余英時：《論天人之際：中國古代思想起源試探》（臺北：聯經出版社，2014年）。

杜維明：《人性與自我修養》（臺北：聯經出版社，2001年）。

東方朔：〈荀子論「心之所可」與人的概念〉，《儒家文化研究·第四輯》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2010年）。

林啟屏：《從古典到正典：中國古代儒學意識之形成》（臺北：臺大出版中心，2008年）。

林啟屏：〈「內在超越」的一個發生學解釋：以堯舜形象為討論中心〉，《哲學與文化》第39卷第4期（2012年4月）。

岑溢成：《大學義理疏解》（臺北：鵝湖出版社，2008年）。

韋政通：《荀子與古代哲學》（臺北：臺灣商務印書館，1997年）。

吳光：《儒家哲學片論》（臺北：允晨叢刊，1990年）。

徐復觀：《中國人性論史·先秦篇》（臺北：臺灣學生書局，1990年）。

徐復觀：《學術與政治之間》（臺北：臺灣學生書局，1980年）。

莊祐端：《情欲·禮樂·經典：荀子與歷史意識》（臺北：國立政治大學中國文學研究所碩士論文，2013年）。



「禮」之概念在儒學中的兩種詮釋路徑探析——以荀子與王陽明為觀察視域

陳昭瑛：《儒家美學與經典詮釋》（臺北：臺大出版中心，2005年）。

陳榮捷：《王陽明傳習錄詳註集評》（臺北：臺灣學生書局，1998年）。

陳弘學：〈價值與秩序的抉擇：荀子「禮」論於其法體系之功能與限制論析〉，《淡江中文學報》第29期（2013年12月）。

陳弘學：〈儒家倫理與現代法治社會銜轉的可能性探析——以「直躬案例」與「桃應難題」為主要考察對象〉，《成大中文學報》第51期（2015年12月）。

黃俊傑：《孟子》（臺北：東大圖書，2010年）。

黃俊傑：《孟學思想史論·卷二》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，1997年）。

勞思光：《新編中國哲學史（一）》（臺北：三民書局，1997年）。

楊儒賓：《儒家身體觀》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2008年）。

鄧克銘：《王陽明思想觀念研究》（臺北：臺大出版中心，2012年）。

錢新祖：《中國思想史講義》（臺北：臺大出版中心，2013年）。

劉述先：《朱子哲學思想的發展與完成》（臺北：臺灣學生書局，1984年）。

劉述先：〈超越與內在問題之省思〉，收入：劉述先、林月惠主編：《當代儒學與西方文化：宗教篇》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2005年）。

謝昫儒：〈王陽明論「心」的一個側面——以「鏡喻說」為觀察中心〉，《有鳳初鳴年刊》第11期（2015年10月）。



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》第四十一期



## 《倒鴛鴦》傳奇的兩性扮裝心理研究

趙忻儀\*

### 摘要

《倒鴛鴦》，又名《鬧鴛鴦》，全劇共二卷三十八齣。作者朱寄林身處明末清初，寫男主角花鏡、女主角水素月，因明兵打劫、清兵南渡，為有利於逃難，決定互換身分與性別，展開冒險旅程。明清戲曲情節同時牽涉女扮男裝與男扮女裝者，共有十四部傳奇作品，《倒鴛鴦》是唯一一部在知道劇作家身分與創作時代的前提下，故事齣目最多、情節架構最完整的作品。

《倒鴛鴦》的扮裝動機是從角色心理開始鋪敘，花鏡多愁善感、膽小消極，面對明朝將亡的危及時刻，仍然賞花玩月，毫無反清復明的愛國情操；水素月獨立自主、臨危不亂，一反傳統女性的被動膽怯，儘管孤身漂泊在外卻能堅毅不拔。故事情節的「避難」成為導火線，刺激二人以異性裝扮示眾，可知朱寄林企圖從角色心理著手，以人物性格的顛倒作為伏筆，再以裝扮互異作情節鋪陳。

本文欲以「角色心理」為主，先從文本分別歸納男、女主角的人物性格，並以榮格的「阿尼瑪」與「阿尼姆」原型理論為輔，探討二人在潛意識之下的異性扮裝原因。盼能得悉作者如何利用角色心理意識的流動以塑造人物性格、埋下兩性扮裝情節的伏筆、影響劇情脈絡的發展。

關鍵詞：朱寄林、倒鴛鴦、傳奇、兩性扮裝、榮格

---

\* 東吳大學中國文學系碩士班一年級。



# Psychological research of Dao Yuan Yang's sexual disguise

Chao, Hsin-Yi

## Abstract

Dao Yuan Yang's author Zhu, Ji-Lin, who is in Late Ming and early Qing Dynasty, writing a story about male and female leading characters deciding to change their disguise in order to asylum. According to *Gu Ben Shi Chiu Jiu Mu ti Yau*, Dao Yuan Yang is the only one that can be recognized the author and creation-time, with longest story and the most complete structure.

The motivation of sexual disguise is about psychology, male leading character is sentimental and negative; female leading character is independent and positive. The author use contrary personality to write the story makes them to change the disguise.

The article has focused on the character's psychology, analyzing their personality and disguise reasons with psychological theories. In order to know how the author use psychology to shape the characters, carry the foreshadowing of sexual disguise and influence the plot development.

Keywords: Zhu, Ji-Lin, Dao Yuan Yang, Chuanqi, sexual disguise, Carl Gustav Jung



## 一、前言

明清之際，因為特殊的政治背景與市民文化的興盛，戲曲蓬勃發展，創作題材豐富多元。劇作家在創作劇本時，除了有所寄託，亦會考量觀眾的審美角度。劇作家在創作扮裝故事時，往往因為特殊事件，筆下的女主角或男主角不得已改裝異性，以掩護自己的身分。在古代傳統社會思想的束縛下，無論是女扮男裝或是男扮女裝，皆被視作傷風敗俗，極度挑戰當時的禮制規範。時移世易，兩性扮裝在明、清二朝反而屢見不鮮，主要原因有二：第一，經濟迅速起飛，百姓消費水準提高，服裝配飾成為展現個人品味的利器，男、女服飾界線動搖，提供人們一個可以突破傳統束縛的機會，也使女扮男裝、男扮女裝的禁忌得以打破。第二，反串藝術的影響，演員在演出角色時的性別互換，某種程度上打破男女疆界，多變的性別流動也滿足當時觀眾的視覺審美，對於演員的跨性別的演出，觀眾大多給予正面評價。<sup>1</sup>舞臺演員的性別角色模糊，鬆動長久以來男女分立的禁忌，劇作家意識到男女扮裝的題材符合趨勢，扮裝故事自然大幅度增加，藉此迎合社會大眾趨新好奇的潮流。

劇作家在創作扮裝情節時，首先會針對角色進行塑造，使扮裝情節合理化，研究劇中人物的心理也成為相當重要的議題。故本文以「人物心理」為主軸，論戲曲中的兩性扮裝現象，由於前人多研究單性別的扮裝，無法單就「男扮女裝」或「女扮男裝」論之。在名稱上也有不同說法，如「扮裝」、「喬裝」、「易裝」、「變裝」等。故在此借用喻緒琪《明清扮裝文本之文化象徵與文藝美學》對「扮裝」的定義：「藉由外在服飾變換而造成男、女性別之改變；或無涉性別之轉換，因身分、姓名之轉變，從而改變原身分、成為他人之現象，稱之為『扮裝』。」<sup>2</sup>而本文所欲探討是在同一部戲曲作品中，男、女藉由外在服飾的變換而改變性別之現象，即為「兩性扮裝」之定義。

由於明清的社會風氣開放、服飾制度鬆動與反串表演藝術等影響，關於女扮男裝、男扮女裝的故事層出不窮。然而男、女主角互換性別之情節，在先前文學作品中，鮮少出現，直至明末清初，才漸漸出現兩性互易的扮裝現象。前人對於性別扮裝的討論，大多是分別研究女扮男裝或男扮女裝的現象，並無總論兩性互易的扮裝作品。如唐昱《明清「易性喬裝」劇之研究》<sup>3</sup>、蔡宜蓉《明末清初「女扮男裝」故事研究》<sup>4</sup>、林侖靜《明清戲曲中「女扮男裝」情節之性別意涵》、喻緒琪《明清扮裝文本之文化象徵與文藝美學》等碩博士論文與其他單篇期刊論文，大部分是以戲曲中的女扮男裝扮或男扮女裝的

<sup>1</sup> 林侖靜撰：《明清戲曲中「女扮男裝」情節之性別意涵》（臺北：國立臺灣大學戲劇學研究所碩士論文，2011年不著月），臺灣大學戲劇學研究所碩士論文，頁32—35。

<sup>2</sup> 喻緒琪著：《明清扮裝文本之文化象徵與文藝美學》，收入曾永義主編：《古典文學研究輯刊》（二編）第六冊（新北：花木蘭文化出版社，2011年3月），頁2。

<sup>3</sup> 參唐昱撰：《明清「易性喬裝」劇之研究》（武漢：武漢大學藝術學系戲劇戲曲學碩士論文，2005年5月）。

<sup>4</sup> 參蔡宜蓉撰：《明末清初「女扮男裝」故事研究》（桃園：元智大學中國語文學系碩士論文，2009年不著月）。



情節為主，歸納扮裝故事的文化背景、社會風氣與性別意涵，分析人物的行為動機與扮裝情節的主題，針對扮裝人物進行分類與解析，並探討扮裝情節的承襲與影響。然而劇作家在寫扮裝故事時，心理意識是人物之所以會選擇扮裝的重要因素之一，截至目前討論扮裝故事的論文，從未以探討角色心理為主軸，故本文試以角色心理作為論文出發點，藉此分析故事的脈絡發展。

綜觀明清戲曲作品，當中情節同時牽涉女扮男裝與男扮女裝者，共有十四部傳奇作品<sup>5</sup>。其中《倒鴛鴦》傳奇，作者朱寄林身處明末清初，將當時戰爭的兵荒馬亂與百姓的民不聊生訴諸筆端，因清代盛行箝制文人思想，故以男、女主角的性別互換，暗喻明清政局的混亂。其他十三部傳奇，雖然同時出現兩性扮裝的情節，但《倒鴛鴦》是唯一一部在知道劇作家身分與創作時代的前提下，故事齣目最多、情節架構最完整的作品。前人研究《倒鴛鴦》僅有朱建明〈朱寄林及其《倒鴛鴦》傳奇〉一篇，主要是討論朱寄林的其他作品與《倒鴛鴦》的主題思想。而戲劇最根本的核心在於「人物」，情節是由人物推演而來，故本文以《倒鴛鴦》<sup>6</sup>為研究重心，從男、女主角的角色塑造切入，探討劇中的兩性扮裝現象與扮裝情節的合理發展。並以榮格的心理學理論分析人物心理，藉此研究男、女主角在扮裝前後的心理活動。

## （一）、朱寄林與《倒鴛鴦》介紹

### 1. 作者生平

朱寄林，一作季林，又名英，字樹聲，別署簡社主人。松江（今屬上海）人。其生卒年與生平事跡皆不詳。根據王國維《曲錄》記載，其約清順治七年（1650）前後在世，又一說是約明崇禎元年（1628）前後，故可推斷其活動時間應於明崇禎至清順治之際（1628—1661）。

身為由明入清之遺民，朱寄林經歷明朝的滅亡與清朝之建立。清初時，遷都江寧（南京），自建玉嘯堂以度其晚年，此堂為其讀書寫劇之所在。同時亦以玉嘯堂之名義刊刻大量的戲曲劇本，包括其本人的作品，因此保留了許多當代的資料與作品。<sup>7</sup>

王國維《曲錄》著錄其所作傳奇三種：《倒鴛鴦》，存清順治玉嘯堂刊本；《鬧烏江》，存順治間刊本，殘缺；《醉揚州》，佚。另清姚燮《今樂考証》謂朱氏尚有傳奇

<sup>5</sup> 林命靜《明清戲曲中「女扮男裝」情節之性別意涵》與唐昱《明清「易性喬裝」劇之研究》已統整扮裝傳奇的列表，今從中整理兩性扮裝的作品，並參照《古本戲曲劇目提要》，列舉如下：無名氏《贈書記》、張彝宣《吉祥兆》、范希哲《四元記》、朱寄林《倒鴛鴦》、王續古《非非想》、萬樹《念八翻》、周稚廉《雙忠廟》、程瀛鶴《蟾宮操》、陳煥《花月痕》、無名氏《劉海圓》、無名氏《斗金牌》、無名氏《三多福》、無名氏《玉寶瓶》無名氏《黃金蝠》。

<sup>6</sup> 本文是參照《古本戲曲叢刊》三集所收錄《倒鴛鴦傳奇》（上海：上海古籍出版社，1957年）。其版本為清順治玉嘯堂刊本。

<sup>7</sup> 朱建明撰：〈朱寄林及其《倒鴛鴦》傳奇〉，《藝術百家》1996年第3期（1996年3月），頁106。



《野狐禪》，亦不傳。<sup>8</sup>

## 2. 版本流傳

《倒鴛鴦》，又名《鬧鴛鴦》，全劇共二卷三十八齣，根據李修生《古本戲曲劇目提要》所云，《倒鴛鴦》之基型應是憑空結撰，故無所本。《曲海總目提要》卷十載同名傳奇，云：「近時人朱寄林作，演司馬清事，以清與莫娟、龔麗英，皆男女互粧，互相配合，故名倒鴛鴦，憑空結撰，無所本。」<sup>9</sup>雖同樣是男女互換裝扮，然所述情節大異，當為另本。<sup>10</sup>

《倒鴛鴦》卷首題：「簡社主人編次，淡生子校定，了然居士參閱，玉嘯堂藏板。」<sup>11</sup>此劇僅現存清順治玉嘯堂刊本，《古本戲曲叢刊》三集據此影印，王國維《曲錄》亦著錄此本。另《全明傳奇續編》所收錄的《倒鴛鴦》，版本雖為清順治玉嘯堂刊本。與《古本戲曲叢刊》對照後，發現《全明傳奇續編》因裝訂問題，少了第十二齣〈補殘〉與第二十五齣〈憐難〉，僅存齣目名稱，故本論文索引用的《倒鴛鴦》是以《古本戲曲叢刊》為主。

## 3. 文本概述

《倒鴛鴦》題目為「伊官鍾要解嫌誤出攀花手，莫須有急尋妻權稱撈月能；水夫人假女兒遂成真女婿，花公子夫家約反結婦家姻。」（卷上，頁1b）故事內容為明末官員花艷前，歸隱松江，其子花鏡與花露因喪母而隨父移居上海，當時為明清易代之際，清兵南下，盜匪橫行。常州水門金氏，丈夫水蘅亦早死，有二女為水素月與水素萍。因明將烏合率兵潰退清兵，然沿途搶掠民家，水夫人決定攜二女逃難，不料途中二女被掠。水素月在路途中巧遇花鏡，因惺惺相惜而產生情愫，互相定情後決定共同逃難。當時清朝下薙髮令，花鏡因不願剃髮而扮為女裝；而水素月容貌姣好，為避清兵盜匪踐踏，女扮男裝。<sup>12</sup>

兩人易裝後不幸遭亂兵離散，在因緣際會之下，花鏡與水素萍相遇，互稱姊妹，水夫人收花鏡為義女。水素月則被誤認為花鏡，帶至花府，花艷前決定收水素月為義子，並改名為花逢，與花露一起讀書、趕考。後因皇上欲選秀女，金陵女子紛紛行嫁，經媒婆說合後，水夫人決定將義女花鏡與親女兒水素萍嫁給花艷前之義子水素月與親兒子花露。水素月與花鏡皆不知道對方身分，直至成親第二日，水素月與花露至水府謝親，才

<sup>8</sup> 齊森華主編：《中國曲學大辭典》（杭州：浙江教育出版社，1997年12月），頁154。

<sup>9</sup> 董康撰：《曲海總目提要》，收入《歷代戲曲目錄叢刊》第五冊（揚州：廣陵書社，2009年12月），頁17a。

<sup>10</sup> 李修生主編：《古本戲曲劇目提要》（北京：文化藝術出版社，1997年12月），頁476。

<sup>11</sup> （清）朱英著：《倒鴛鴦傳奇》，收入《古本戲曲叢刊》三集（上海：上海古籍出版社，1957年）卷上，頁1a。下面引文皆出於此書，為避冗贅，不再插入註腳，直接在後方標示頁數。

<sup>12</sup> 洪惟助著：《崑曲辭典》（臺北：木鐸出版社，1986年9月），頁120。



得以與母親相認，真相大白。故《倒鴛鴦》之名，實際是指水素月與花鏡二人互換裝扮、最終結成夫妻。

《倒鴛鴦》之主題思想，與朱寄林所處的時空有關，故事的時間設定在明末清初，寫松江一帶之事。朱寄林透過《倒鴛鴦》傳達自己對明清易代的忿恨不平與無能為力，一方面著筆於男、女主角互改性別之裝扮，另一方面寫明清交戰的過程，藉由兩軍交鋒推動故事發展，顯現當時兵荒馬亂、民不聊生、妻離子散之景，重現晚明的昏庸與清軍的殘忍。《倒鴛鴦》的主角花鏡與水素月，前者為金陵書香子弟，後者為常州官宦世家，二人原本毫無交集，卻因明兵打劫、清兵南渡，不得不脫離自己的舒適圈並誤入對方府中，進行一連串的冒險旅程。

## (二)、男子扮裝心理分析：花鏡的阿尼瑪原型

中國傳統戲曲作品常融入儒家思想，因古代劇作家往往以倫理道德為本位，故其筆下人物通常是重操守、尚氣節，擁有捨生取義的正道思想。<sup>13</sup>尤其在國難當頭之時，劇作家會寫出正氣凜然的英雄人物，目的在於推崇氣節，同時也迎合觀眾喜好。然而《倒鴛鴦》的男主角花鏡，有別於大眾所認知的男性特質——勇敢、果決、主動、剛強，他對於功名利祿皆不上心，雖時逢明清易代，亦無壯志抗敵的男兒氣概。甚至遇到危急時刻，不但沒有解決問題的能力，還會忍不住哭啼，請求他人協助，完全打破古代對男子個性的認知。

身為男主角的花鏡，朱寄林將他描寫成胸無大志、貪生怕死之人，以榮格的「阿尼瑪」(anima)原型分析，其懦弱無能、優柔寡斷，是有原因的。榮格認為男人意識雖由男性人格所壟斷，但是深藏其中的無意識，卻隱含著女性的一面，存在著溫柔且富含情感與品味的潛流。此充滿女性特質的第二人格具有獨立性與一貫性，故可視為一位內在的女子，即稱作「阿尼瑪」。<sup>14</sup>

在第二齣〈郊遊〉，花鏡與弟弟花露一同出遊散步，花鏡自云：

小生姓花，名鏡，字夢筆。本貫金陵人也，不幸母丁早喪，父任投閒，止同幼弟，卜築鶴沙。但是小生性愛優閒，資清水雪，名雖鬢序，志懶雲登。……而今講政，是予欲無言，還說甚麼名甚麼利，人生行樂，但來大家酒大家詩。(卷上，頁 2a-2b)

從這段近似花鏡自云身家背景的自白中，便可看出朱寄林對於花鏡的角色塑造，是從三方面著手：「母丁早喪」、「父任投閒」、「性愛優閒」，前二點是外在環境的影響，第

<sup>13</sup> 鄭傳寅著：《傳統文化與古典戲曲》（臺北：揚智文化，1995年1月），頁119—123。

<sup>14</sup> Robert H. Hopcker 作，蔣韜譯：《導讀榮格》（新北：立緒文化，1997年1月），頁90。



三點則是花鏡的內在因素，也是與弟弟花露截然不同的重點所在。這三項原因，除了建立花鏡的人物性格，也為後來男扮女裝的情節埋下伏筆。故以這三點為主，探討花鏡的扮裝過程，並借助榮格心理學理論，釐清其人物心理：

### 1、母丁早喪：潛意識的欠缺與完美情人的投射

榮格臨床發現，有些男子表現多愁善感，其行為舉止宛如傳統女性，就如同《倒鴛鴦》的花鏡，具有強烈的女性形象。而榮格認為男性所具有的「阿尼瑪」特質，絕大部分是由其母親所塑造出來，如果母親對他有負面影響，那麼他的「阿尼瑪」便會表現得暴躁易怒、情緒低沉、優柔寡斷，反之亦然。<sup>15</sup>

《倒鴛鴦》男主角花鏡，其母早死，自小在缺乏母愛的環境下成長，因此母親對花鏡而言，是一種渴望而無法擁有的象徵。在第十五齣〈草夢〉中，花鏡與水素萍逃脫後，在一荒草之中歇憩，花鏡半夢半醒之間，夢見早死的母親回來探望，兩人相視而泣。以佛洛伊德對夢的解析，可解讀花鏡此夢是「反映願望的實現」，夢境的運作目的在於揭露隱藏的願望至意識的層面。而榮格對夢境的發生也提出見解：「我漸漸不再尋求與夢不相干的聯想脈絡，而決定全心集中於夢本身的聯想，我相信，夢本身表達了特別是潛意識想說的東西。」（《人及其象徵：榮格思想精華的總結》，頁 13）排除一切由「夢境」引發的念頭和聯想，便能得到一個根源性的潛意識。

在花鏡的夢境中，他脫下女裝，換回巾服，象徵回到最原本的自己。夢中第一位出現的人物即是花母，接下來的出場順序為水素月、父親花艷前、花露，可看出眾人在花鏡心中的地位。花鏡見到母親後，又驚又喜，哭著說：「久違甘旨離膝下」（卷上，頁 38a），便知母親對花鏡而言，一直佔有相當重要的地位。花鏡之所以會喜歡水素月，也是因為母親的緣故。在花鏡的夢中，原是老旦的花母，下一秒卻變成了水素月，花鏡云：「我只道是母親，原來是姐姐，想是眼花了。」（卷上，頁 38a）然何以在此安排花母與水素月的前後出現，其因在於花鏡對母親的思念，不只塑造花鏡內心的「阿尼瑪」形象，也反映他心目中的完美伴侶。

通常合適伴侶的條件，是與自己內心所欠缺的條件彼此互補融合，因花鏡自幼喪母，對任何事皆保持著一定的距離，缺乏勇氣且害怕危險，如〈草夢〉雖是花鏡的夢境，仍強調他膽小怕死的個性，如他面對穿著女裝的水素月，便云：「姐姐，小生記得前日叫你改換衣裝，怎麼如今還是這樣打扮，你好不小心。」（卷上，頁 38b）又他眼看著水素月被清兵抓走，雖想要上前搭救，卻又止步：「且住，我頭也不曾剃，萬一去的時節倒被這些人拿住了，反為不美。」（卷上，頁 39b）由此可知，雖是夢境，然而花鏡的言行舉止，反映他的自私自利，若同樣的事情發生在現實中，不難想見他必定有相同反應。

榮格認為「阿尼瑪」原型是反映內心的某種遺憾，這種內在形象大多會投射在

<sup>15</sup> Carl G. Jung 主編，龔卓軍譯：《人及其象徵：榮格思想精華的總結》（新北：立緒文化，2002 年 12 月）頁 213。為避免重複註腳，以下徵引此書時，統一於後括號書名與頁碼，不另加註腳。



一個理性化的異性身上。花鏡的「阿尼瑪」原型總是展現出依賴順從而多愁善感，自然會被與自己相反性質的人所吸引。這也是為什麼在第七齣〈兩易〉，花鏡與水素月明明相處不到半日的時間，花鏡便向水素月提出婚約：「雖然在離亂之中，不妨豫為他年之約，若不見棄，何幸如之。」（卷上，頁 21a）即是因為花鏡看出水素月的堅強獨立，同樣與家人分散，水素月臨危不亂，能適當給予花鏡意見，這些理性冷靜的特質是花鏡所缺乏的。唯有透過兩者結合，男性特質與他內在價值才會互相調和，因此「阿尼瑪」其實也扮演內在世界與「自性」（Self）<sup>16</sup>調解的中間橋梁。（《人及其象徵：榮格思想精華的總結》，頁 216）

## 2、父任投閒：個體化進程的開始與停滯

花鏡之所以會男扮女裝，除了他貪生怕死之外，還有一個原因是他自小受到父親花艷前的影響。第五齣〈花殘〉花艷前首次登場，作自我介紹：

老夫姓花，名朝，字艷前。原籍金陵人也，幼叨甲第，碌碌□戰。因見朝霧紛紜，以此棄職歸家，逍遙自適。只一件，老夫年踰六旬，不幸院君早喪，止生二子，一名花鏡，一名花露。奈他嬌奢書齋，未經露練。咳，值此亂離時勢，朝不保夕，老夫又景入桑榆，愁深貧病，如何是好？（卷上，頁 12b）

花艷前原先在朝廷當官，然朝政紛亂，他不願隨流同污，故自告還鄉，在家輕鬆逍遙。由此可知，身為官員的花艷前，對於政局混亂並沒有積極處理的意思，反而是規避責任，獨善其身。如今面對清兵入關，花艷前也沒有擔心國家存亡的問題，只害怕二子無法逃難。而花鏡兄弟長年被父親要求閉戶讀書，在潛移默化之下，漸漸與父親一樣不關心國家大事。而花艷前也屢次強調花鏡的不涉人世：「你兩個只知閉戶讀書，那曉得外邊時勢？」（卷上，頁 13a）、「你二人自幼讀書，未識路徑。」（卷上，頁 13b）儘管花鏡性情不喜念書，然而背負著父親的期許，花鏡宛如大家閨秀，只能閉門造車，全然不知外面時勢。

依榮格的「個體化進程」（the process of individuation）<sup>17</sup>理論可將人生分為兩階段，花鏡在逃難前的狀態，近似於人的前半生，受制於父親的管教與期待，又無追求的目標可實現，因此遲遲無法發展完整的「自性」，因此花鏡一直處於非整合完成的個體，缺

<sup>16</sup> 自性（Self）：因不同中譯而有不同名稱，如本我、大我、真我等，在此統一以「自性」稱之。

榮格認為「自性」是全部心靈（psyche）的整體與核心，同時也是原型之一。

<sup>17</sup> 「個體化進程」為榮格 1921 年正式使用，其認為「個體化」是將非自我方面——如陰影、面具、阿尼瑪、阿尼姆等原型加以整合成一完整的「自性」，即獲得全面發展的人格。參常若松作：《人類心靈的神話——榮格的分析心理學》（臺北：貓頭鷹出版社，2000 年 11 月），頁 272。





乏鮮明獨特的性格，而花鏡「個體化進程」是與父親分離之後才正式開始。<sup>18</sup>

花鏡前得知清兵南渡，明兵大敗，四處打家劫舍後，決定攜二子出城。花鏡兄弟面對國家有難，未有一絲投筆從戎、挺身而出的英雄氣概，先是一起哭嚷著道：「孩兒們為此也政憂惶。」（卷上，頁 13b）害怕自己日後居無定所，無法安居，一口答應父親出城的提議，便倉皇收拾行李。未料三人一出城便遭清兵埋伏，花鏡與父親、弟弟失散，身為男兒的他，竟然大哭道：「不知我父親與兄弟在那裡？咳！教我一身怎生區處？」（卷上，頁 19a）而後花鏡在城外遇見水素月，聽聞水素月講述自己遭清兵相隨，並與家人失去聯繫，花鏡更擔心遭受牽連，急忙欲走說：「姐姐，小生顧不得你了。」（卷上，頁 20a）水素月請求同行，花鏡仍拒絕：

〔玉山供·玉胞肚〕我是儒門寒儉，況如今飄流在田。萬一行到半路，過了這些亂兵，我墨悲絲，自懺時乖，你楊泣峻，莫怪情慳。（卷上，頁 20b）

直到水素月掩淚，哭啼不止，花鏡才勉為其難地答應要求，但他心中仍然是害怕的：「姐姐，同行是不妨的，只是走到前面，遇了這些歹人，他見了這樣容貌，決然又要擄去，那時節，可不連累了小生麼？」（卷上，頁 20b）因害怕水素月的美貌會招引清兵為難，惟恐牽連自己，於是花鏡提出了讓水素月「女扮男裝」的要求，此時的花鏡面對靈魂伴侶阿尼瑪的化身，仍然懦弱膽怯，卻已有試圖解決問題的主動性。

在花鏡與水素月同行時，前有清兵要求剃髮，面對「留頭的不留髮，留髮的不留頭」，花鏡慌了手腳，不知如何是好。水素月雖提議剃頭，但花鏡卻以「髮膚受之父母」之語拒絕，於是水素月二度提議：「奴家扮了男子，少不得要剃了頭，看你儀容俊雅，倒不如扮了一個女人罷。」（卷上，頁 21b-22a）然而花鏡聽見扮女裝的提議，大讚說：「妙妙，計過陳平，智過高仲達，一言開塞，片語描述。況且如今的世界，丈夫化為婦人者不少，我何為獨不然，就此改裝便了。」（卷上，頁 22a）從此段情節便可看出花鏡的「阿尼瑪」原型在遭遇危險時，潛藏在個人潛意識中的女性特質甦醒，因此不同於古代男性認為「男扮女裝」是一種羞辱，花鏡欣然接受。

化作女裝的花鏡，雖順利逃過一劫，最後仍被烏兵抓去，結識水素月的妹妹水素萍，自此姐妹相稱，聽從素萍的意見而進入水府，開始他長達一年的女裝生活。在水家的生活使花鏡回到如同以往閉門念書的情景，無法與外在接觸的花鏡，其「阿尼瑪」便沒辦法發揮功能，故其「個體化進程」停滯，導致花鏡的「自性」無法充分發展。因此身為男主角的花鏡，在《倒鴛鴦》並沒有令人印象深刻的表現，其大部分都是跟隨他人的腳步，毫無自我主見。

### 3、性愛優閒：阿尼瑪與自性的抗衡

<sup>18</sup> 常若松作：《人類心靈的神話——榮格的分析心理學》，頁 272—273。



從花鏡在第二齣首次登場，自敘身世的言談中，便知他一心只愛吟詠詩詞、看山賞花，對於當今政治紛亂，毫無憂心之慮，故在清明節時，還能有賞花弄柳之閒情逸致。

兄弟，你看爭爛春光，良辰如盡，莫道尋桃，不如攀桂。知煙景即是文章，我與你赴此芳芬，憑高遠眺要，使山水欽為逸人，毋致花鳥笑其俗士。（卷上，頁3a）

在此可看出花鏡對於功名利祿不甚在意，甚至覺得那些追名逐利者為俗士，花露提醒他考試將至，應當努力準備，花鏡卻回答：

兄弟你還不曉得，方今朝務顛倒，鬧得清兵二十萬，已過黃河，我與你流離未卜，還說甚麼考試。咳，願一生畢力於游泳場中，憑老天刻減夫功名幻影罷。（卷上，頁3a）

在晚明危急存亡之時，花鏡所談並非如何挽救國家情勢，而是充滿被動消極的態度，以僥倖心理躲避考試，呼應他所說的「性愛優閒」，與水素月的「性喜篇什」成為對比。

透過男女易裝，水素月代替花鏡上考場、得功名，而回到水府的花鏡，甘心待在閨閣之中，不願主動改變現況，久而久之，便習慣以女貌示人。一直到第三十一齣〈花愁〉，花鏡終於有所感嘆：

白雲本是無心，怎奈清風日日吹。小生花鏡自易衣裝，從無知覺，隨到南都，又經半載。只是事已至此，終無了日，素草妹子又逐伴隨行，彼雖不即識破，我心未免驚懼。咳！（卷下，頁35b）

從這段話可以知道，花鏡改扮女裝，起初並無覺得不妥，一路跟隨水家從常州遷移到南都，從未想要回上海尋訪親人。在水府的日子雖然無趣，卻能帶給花鏡安逸平穩的感覺，又因為作女性裝扮，沒有人會強迫自己讀書考試，這樣的輕鬆快活，正好與花鏡所追求的「優閒」相同。然而日子一久，經過一年的漫長歲月，花鏡才赫然發現必須打破現狀，卻苦無方法：

〔紅納懊〕自沉吟、自揣摩、自躊躇、自忖度，悔當初一時馬鹿誤，到如今不辨男和婦。是女人怎信我是男人，怎受磨。空教人屈守閨房也，漫惹得掛掛牽牽，不快活。（卷下，頁36a）



花鏡雖自知當初決定錯誤，卻猶豫不決，不知如何向水家人啟口。此時的他，已然成為嬌柔女人樣，當他聽到水母將他與素萍許配給別人，顧不得男兒有淚不輕彈，當場嚎啕大哭，卻仍然順從地進入花轎，上堂成親。進入洞房的花鏡，並不知道與自己成親的是水素月，仍有女子的羞赧心態：「且住，我到忘懷了我如今是箇女裝在此，卻怎生先去叫得他麼？我如今是箇幽姿弱態女孩兒，怎敢聲浪開。」（卷下，頁 41b）花鏡的「阿尼瑪」原型本就因為母親早喪而缺乏男子氣概，加上長期改扮女裝，其「阿尼瑪」更加使花鏡變得多愁善感，不敢回歸男兒身分。

直到第三十五齣〈花歸〉，花鏡與父親、弟弟相認，花艷前看著兒子留長髮、扮女裝，不免脫口而出說：「怎生鳳髻鸞釵，形容妖異。」（卷下，頁 47a）此為來自傳統社會的價值觀念。傳統社會的價值觀，在榮格學說中，可稱作是「集體潛意識」（Collective Unconsciousness）<sup>19</sup>的一種，是經由遺傳所得來的集體經驗記憶。花鏡在扮裝過程中，與外在世界隔絕，因此他不會因為自己的扮裝行為而感到可恥，也無法朝集體潛意識（傳統社會觀）的「自性」發展，故其「自我」（Ego）無法讓花鏡尚未成熟的「阿尼瑪」進入其意識。

在榮格的心理學理論中，「自我」是「意識」的中心，同時也身兼守衛一職，過濾人類的所有經驗；「自性」則是代表人性完美的原型、心理整體，也是「人格」的中心。<sup>20</sup>為了使人格發展完整，人們必須透過「個體化進程」，使人整合非「自我」的各種面向，朝向「自性」發展，才能成為真正的自己。<sup>21</sup>花鏡一直待在水府的閨閣中，試圖使「自我」習慣並接受其女性身分（即阿尼瑪），然而當長期與社會脫節的花鏡，突然接收到父親的指令——剪去長髮、換回男裝，喚醒其「集體潛意識」的社會價值觀，即男性須著男性裝扮。與傳統社會重新連結的花鏡，其「阿尼瑪」終於成熟，得以進入意識之中，與「自性」達到真正的平衡，完成其「個體化進程」，正式回歸男性身分。

### （三）、女子扮裝心理分析：水素月的阿尼姆原型

與被動消極的花鏡相比，水素月是主動積極的女子，兼備美貌與智慧。在故事情節中，女主角水素月取代男主角的地位，進行一場冒險的英雄旅程，一反過往文學作品對女性形象的刻畫。《倒鴛鴦》藉由改換裝扮將素月在形象上徹底地男性化，突破傳統社會對女子的刻板印象，亦符合榮格對女性的「阿尼姆」（animus）特質。

「阿尼姆」是女性心中的男性特質，其特徵為陽剛、勇敢、智慧、客觀等。由於女子取代男性角色擁有的陽剛氣質，反映在故事中，女性的伴侶通常擁有強烈的女性特質，需要倚賴女主角，以襯托女性的英雄氣概。如同花鏡與水素月初次見面時，花鏡毫

<sup>19</sup> 「集體潛意識」（Collective Unconsciousness）：榮格認為此為天生遺傳的潛意識概念，由世世代代的人類所共享的經驗記憶，故無法被遺忘，只是無法被意識到。

<sup>20</sup> 常若松作：《人類心靈的神話——榮格的分析心理學》，頁 125。

<sup>21</sup> 劉耀中著：《榮格》（臺北：東大圖書公司，1995 年 9 月），頁 132。



無主見又貪生怕死，是促成兩人互換裝扮的主因，而水素月反倒處於主動積極的地位，不但提供花鏡許多意見，也能從容冷靜、不慌不亂地面對官兵。

與幼年喪母的花鏡相同，水素月父親亦早死，水夫人在第四齣〈月缺〉登場時，曾云：「先夫水蘅，別號倩草，官居朝散。不幸李闖入寇，被難京都，止生二女。」（卷上，頁 9b）從水夫人口中可知水家原本為大戶人家，丈夫水蘅位居朝散，不幸適逢李自成起義，落難京都而死，自此水家家道中落。身為家中千金的水素月，自然是從小受到萬千寵愛，水夫人更是自豪兩名女兒的才華：「技擅女紅，敢耀針中鳳虎，性喜篇什，漫誇筆下蛟龍。」（卷上，頁 9b）由此可知朱寄林有意將水素月塑造成「才女」，其膽識與智慧來自家庭栽培，然而水素月內心仍無法脫離傳統女性的觀念，因此水素月成為極為衝突與矛盾的角色。以下便針對水素月的描寫，進行分析：

### 1、父親早喪：女人當家的男性氣概

水夫人在第十一齣〈尋影〉曾云：「年過五旬，夫男早喪，既無子息，二女被擄，一副老骨頭。不知靠托何人，真個好苦也。」（卷上，頁 30b）水素月的父親水蘅生前擔任朝散大夫，屬文官，位階雖不高，但仍有一定的影響力。故水夫人感嘆丈夫過世後，家業蕭條：「自你父親亡後，家業蕭條，門庭冷落。政欲吉士，迨水何期。」（卷上，頁 10a）水蘅過世之因與李自成起義有關，可推論當時李自成功入北京，身為朝廷官員的水蘅難免遭到波及。失去家中支柱的水家，只剩水夫人與兩個女兒需要自立自強，並期盼家業復興。水夫人聽聞敗兵打劫，將要路過常州，水夫人認為水府並非久留之處，於是喚二女商討對策，並派小廝出外打聽消息，展現女主人當家的魄力。

自古以來，未出閣的小姐須大門不出，二門不邁，水夫人知道情況危及，主動打破規矩：「一有不妥，我與你顧不得嬌怯，只索要出門逃難了。」（卷上，頁 10a）之後在一陣兵荒馬亂之下，水家二女失散，分別被烏兵抓走，獨自一人的水素月，沒有哭啼，反而擁有異於一般女子的勇氣與膽量：

奴家被烏兵搶來，拘禁在船，幾番欲待自盡，爭奈還有老母、幼妹不知下落。適到此間地面，幸喜得清兵相值，兩下交鋒，無人看管。奴家同幾個被搶的一同上岸，逃路行來，又被亂兵沖散，所以獨自一個在此。（卷上，頁 20a）

被拘禁在船艙的水素月，並無哭鬧不休，而是冷靜思考，趁清兵輪班之時逃出，完全沒有豪門小姐的嬌弱柔氣。在巧遇花鏡之前，水素月一直是獨自面對兇惡的官兵，毫無畏懼。

以榮格的心理學來論水素月的次生人格（sub-personalities），即是阿尼姆，也就是女子的男性面。榮格解釋女性的「阿尼姆」原型是以神聖的方式出現：



它比較常以隱蔽而「神聖」的堅信型態出現。當有人用響亮、堅定、陽剛的聲音宣揚其堅信，或者用獸性般的情感強迫別人堅信時，女人內在潛存的男子氣概就很容易被辨識出來。然而，即使是一個外表很陰柔的女性，其安尼姆斯也可能同樣是一股無情而頑固的力量。（《人及其象徵：榮格思想精華的總結》，頁 224）

從劇中對水素月的描述，可知其擁有姣好容貌，因此官兵見之便為之心動，欲抓她回去。水素月一開始上場表現的是柔弱的女子形象，然而當她得知烏兵將至，須舉家遷徙時，她慢慢展現出獨立、理性與勇氣等男子氣概。最有力的證明即是烏兵抓住她與妹妹，吆喝著叫她拿出錢財時，水素月斬釘截鐵地回答：「沒有！」私毫沒有畏懼之情。甚至之後與花鏡相識，水素月正式以女扮男裝的形象示人，更展現其內在潛意識的陽性化身。

女性的阿尼姆特質是由父親影響，從水素月的勇敢與智慧，可看出父親對水素月是正面影響，如第十六齣〈神驚〉可得到證明。水素月曾作一夢，夢境內容為一群烏兵欲抓走素月，素月不從，烏兵便要脅殺了花鏡，此時水素月急忙撇清與花鏡的關係：「將軍，奴家是自己一個去的，與花夢筆一些相干也沒有。」（卷上，頁 44a）雖是一場夢境，卻能看出水素月誓死保護情郎的勇敢。依榮格的阿尼姆理論，阿尼姆在夢中常以一群男人的形象出現，若女性能解決問題，便能得到陽剛氣概的特質，如客觀、智慧與勇敢。（《人及其象徵：榮格思想精華的總結》，頁 228—229）水素月夢中的烏兵正是她的阿尼姆形象化身，當她意識到這群烏兵要傷害她的情人時，她的勇敢無懼使阿尼姆真正地內化，成為她身體的一部分。

## 2、性喜篇什：個體化進程的開始與發展

古代社會對於女子教育不甚重視，只教最基本的三從四德等倫理教條，使其遵守婦德以持家。唐宋社會的妓女文學發達，女性之「才思」與「淫行」被視為是必然的因果關係，若女子吟詩作賦，即是賣弄風騷、違背婦道的不合宜之舉<sup>22</sup>，因此社會普遍存在「女子無才便是德」的觀念。然而明清文學作品漸漸打破此框架，自徐渭《雌木蘭》、《女狀元》開始，故事中的女性角色，大多是膽識過人或是飽讀詩書，其才情絲毫不遜於男性。這些才色兼備的「才女」，一方面滿足一般男性對女性抱持著某種程度上的幻想與期待，另一方面也是劇作家透過為女性發聲，寄託自己的不得志，如元雜劇關漢卿《狀元堂陳母教子》寫：「國家若是開女選，今春必奪狀元郎。」即是借女子之口，藉由女子不願讓才情埋沒在閨閣的不甘心，反映自己有志難伸的感慨。<sup>23</sup>

<sup>22</sup> 劉詠聰著：《德·才·色·權——論中國古代女性》（臺北：麥田出版社，1998年6月），頁 194。

<sup>23</sup> 李祥林著：《戲曲文化中的性別研究與原型分析》（臺北：國家出版社，2006年6月），頁 276



朱寄林在《倒鴛鴦》中，刻意先寫花鏡對讀書、科舉的不上心，再寫水素月熱愛讀書，成為強而有力的對比。水夫人曾誇耀女兒「性喜篇什，漫誇筆下蛟龍」即是一個伏筆，當水素月與家人失散後，透過改扮男裝啟動「個體化進程」，以達到其內心對於發揮才能的渴望。

水素月在第十二齣〈補殘〉誤入花家，是「個體化進程」得以發展的關鍵，當花艷前第一次見到素月時，便云：

我看他儀表，我又憐他作嬌，丰姿倒好像你哥年少。……你不必憂惶，如今就改名做花逢，與這小兒，大家用心讀書去，俟路上稍平，再去訪問家中消息便了。（卷上，頁 35a）

從花艷前的口中，可知扮男妝的素月美麗俊俏，氣質出眾，花艷前將素月視如己出，並改其名作花逢。在衣食無缺的情況下，花府提供水素月一個良好的讀書環境，加上水素月本身喜好讀書，故與花露一起待在花府念書，準備科舉。

花艷前的出現，給予水素月一個新身分，也彌補她自幼喪父的遺憾，故素月云：「如今蒙他父親收養在此，專業詩書，漫逐衣冠之伍，酣情筆墨，強捱孔孟之堂，果然有女為丈夫，堪笑紅裙作綠士。」（卷上，頁 42a）在此與一開始花鏡不對讀書上心是強烈對比，古代女子在傳統社會本不被看重，然而素月改扮男裝等同於獲得一次重生的機會，拋棄過往身分，以男兒裝扮行男兒之事。另一方面，榮格認為阿尼姆在不同階段會有不同化身，水素月在花府這個蛻變階段中，花艷前成為阿尼姆的化身，以一種智慧老人的形象出現，協助水素月堅定心志，並以無形的內在支持補償她身為女子的柔弱。（《人及其象徵：榮格思想精華的總結》，頁 229—230）

朱寄林除了透過正面描寫水素月，也擅長以側面烘托的方式，從第三者角度寫水素月的才女形象。第十八齣〈脩隙〉，伊官鍾來到花府，一見水素月，便看出她氣質非凡：「令公子丰神俊逸，足見醉心書史，將來必定高飛。」（卷上，頁 49b）雖然這段話一半是在奉承花艷前，但也為後來水素月中榜一事埋下伏筆。另花艷前亦云：「他一向閉戶讀書，不曾出門。」（卷上，頁 51a）可看出在他人眼中，水素月一直是飽讀詩書，用功不懈。

第二十一齣〈雜試〉，水素月與花露進考場前，她著男性的青色圓領衣，唱：「自笑空踈賦薛濤」，花露緊接唱道：「雄飛奮志戰時髦」。水素月從女子越界至男性領域，觀其唱詞中便能感受到她的信心十足，又第二十二齣〈誤報〉，水素月與花露從考場出來，齊唱：



《倒鴛鴦》傳奇的兩性扮裝心理研究

〔縷縷金〕完卷早掀頭牌，試官驚破膽，展雄才。捱出人環去，寬衣解帶。瞥見故友又前來。（卷下，頁 11b）

當時尚未得知結果，卻可看出水素月的無比自豪。之後放榜結果揭曉，果不其然二人雙雙中榜，水素月、花露與花艷前在街上接受眾人道賀，鑼鼓喧天，在他人眼中，是何等風光：

〔北朝天子〕那秀才年少，更儀容俊俏，冶城人自是洒落，剪袍雀帽，掙銀花顫搖，似神仙形飄渺。……淡淡容光耀，昂昂氣宇高，喧喧鬧、喧喧鬧，止羨著仙即首耀，仙即首耀，紛紛的、人爭道。（卷下，頁 18b）

從這段唱詞可看出在水素月與花露進學中榜時，那種氣宇軒昂的神情，成功展現她平日苦讀的成果。同時，水素月藉由男子身分考中進士，重振自父親死後而落寞的水氏一族，呼應先前水夫人的期盼。

### 3、傳統束縛：阿尼姆與自性的平衡

雖然水素月藉由扮男裝加強其陽剛特質，然而回歸原本，也就是創作者與傳統社會所賦予的價值觀，水素月終究須回歸女兒身。朱寄林在塑造水素月的性格時，一方面凸顯其男性特質——積極、理性與勇敢，另一方面卻不時夾雜女性原本特質，暗示像水素月這樣的女子，雖然因經歷動盪不安的時代而邁出閨閣，最後仍須回歸閨中，成為傳統社會所期許的女性。

在故事一開始，水夫人本欲素月、素萍出門逃難，然二女卻極力拒絕：「母親，孩兒每自分深閨，那曾出門認徑，倘賊寇來急，惟有一死而已。」（卷上，頁 10b）自小身處閨房的水素月，不常出外走動，寧死也不願踏出府中半步，即暗指受到古代傳統觀念的束縛，女子被禁錮在深閨裡，也漸漸麻木、習慣。當她終於邁出第一步、跨出水府時，水素月就如同破繭蝴蝶，以男性身分展露頭角，漸漸表現她的阿尼姆特質，得到一向只有男子所享有的功名利祿。

獲得中榜肯定的水素月，如同與自己的「阿尼姆」完成一場激烈的拔河比賽，在此時，她卻向花艷前提出返鄉的請求：「稟上爹爹，孩兒感牧養之恩，昊天靡報，但是念切家鄉，心如刀割。幸今前途平靜，倘得著一人，同孩兒前途去訪問一番，固所願也。」（卷下，頁 20a）水素月當時雖是以男兒之口，卻是訴女兒之願，象徵水素月已達成她心目中的男性典範，開始回歸舊有身分。如同榮格所認為：

如果個體長期認真地跟安尼瑪（或安尼姆斯）的問題進行角力，以致於個體不再



偏頗地與安尼瑪（或安尼姆斯）認同，潛意識便會再度改變安尼瑪（或安尼姆斯）的支配性格，而現身為新的象徵形式來呈現「自性」——心靈最內在的核心。（《人及其象徵：榮格思想精華的總結》，頁 231）

從扮男裝一直到中榜，水素月藉由扮裝而不斷顯露其男性特質，然而當她的「阿尼姆」原型與女性個體獲得平衡時，水素月的女性特質便會再度展現，此為她內心的「自性」，同時也是受「集體潛意識」影響，代表被中國千年傳統觀念束縛的女性。以第二十七齣〈如夢〉為例，水素月與莫婆婆一同回常州老家，她卻刻意支開莫婆婆，擔心身分被揭穿：「我本是箇女人，倘進去見母親的時節，被那莫婆子看破，殊覺赧顏，故此著他前去。」（卷下，頁 25b）便可看出水素月展現出大家閨秀的嬌羞，與先前待在花府時的「有女為丈夫」已截然不同。

當水素月回到水府時，決定先從「後門」進入，代表其內心的膽怯。未料相迎的不是熟悉的親人，而是打扮得花枝招展的妓女：

旦（水素月）：請問這後門可是水家麼？

淨（妓女）：噯呦，相公，奴家前門後門通是一些水也。沒有的，要打丁，就請到房裡去。

旦（水素月）：不是這樣說。（卷下，頁 26a）

水素月在妓女的半推半就下，進入原屬於自己的房間，本想詢問家中消息，卻屢遭妓女們的調戲。水素月眼看自家後宅變成一群妓女賣弄風騷的場所，不禁勃然大怒，而妓女們看水素月不為所動，便惱羞將水素月趕了出去，說：「呸，本非烈火性，枉用劈柴燒。」（卷下，頁 27a）水素月只好改從前門進去，沒想到前門已成為清軍的馬廄，門房見水素月眼生，不願放她入門並大聲怒斥。水素月悲從中來，顧不得仍是男兒身，忍不住大哭，有一馬兵經過，原本也想趕她離開，但詢問她啼哭的原因後，卻好聲好氣地說：「你原來是尋母親的，但是我們大兵隨後即到，你快些走罷。」（卷下，頁 29a）

昔日輝煌的水家大宅，前作馬坊，後成妓館，在這一齣情節中，妓女與馬兵可視為水素月的自性與阿尼姆之拉扯。榮格認為在女人心靈中，「自性」會採取女性形式的化身，保護個體不受傷害。（《人及其象徵：榮格思想精華的總結》，頁 232）因此妓女是水素月心靈中的「自性」化身，她屢次邀水素月進入房中，等同於讓水素月回歸她真正該待的「閨閣」，躲避外在世界的紛亂。然而水素月拒絕回去傳統女子的歸處，原本溫柔的妓女卻變得剛硬，甚至以輕視的態度對待，充分展現當時傳統社會對於異端的輕蔑與排斥。而門房與馬兵，則可視作阿尼姆的化身，他們禁止水素月進入水宅，不願著男裝的水素月回歸。





### 《倒鴛鴦》傳奇的兩性扮裝心理研究

在兩方力量的拉扯下，水素月終究聽從阿尼姆，離開常州，然而傳統女性的「自性」性格卻割捨不掉。第三十三齣〈待旦〉演水素月與花鏡成親時，雙方不知道對方就是自己朝思暮想的心上人，只為自己易裝之事憂愁。水素月本想告訴對方實情，卻又打住不敢說：「且住，我便對他說，萬一他好笑起來，他要嫁我這女人何用？一沸千揚，聲開城邑，那女子擅扮男人，該問何罪？」（卷下，頁 42a）從這段話便可看出水素月受傳統價值觀的影響極深，認為女扮男裝是不合於當時體制，同時也顯現出女子仍是被壓抑的弱勢族群。隔日，水素月與水夫人相認，水夫人云：「為甚的剪去髮兒，做了一箇不男不女也，痛殺人渾如醉夢間。」（卷下，頁 44a）便讓水素月換回女裝，此時水素月又回到原點，重新回到女子的閨閣，然而背負著傳統社會的「自性」與男性特徵的「阿尼姆」平衡，完成她最終的歷程。

## 二、結論

在古代傳統社會思想的束縛下，無論是女扮男裝或是男扮女裝，皆被視作傷風敗俗，極度挑戰當時的禮制規範。歷代文學作品雖有不少女扮男裝的題材出現，然男扮女裝的情節相對來說較為稀少，更不用說同時出現兩性扮裝的戲碼。《倒鴛鴦》一劇並無所本，是憑空結撰的故事，其特別之處在於作者朱寄林寫男、女主角互換裝扮，各自以異性形象示人，打破性別的刻板印象——女子不再柔弱，男子不再剛強。

以往研究戲曲中的男女扮裝，大多先從時代背景開始討論，再分析多部戲曲的扮裝動機，進行分類探討。然而「人物」才是建構一部戲劇中最重要的因素，

若不能深入剖析角色心理，便無法體悟劇作家的情節安排與主題思想。《倒鴛鴦》的男、女主角皆經歷扮裝過程，朱寄林於《倒鴛鴦》序中曾寫二人的扮裝原因：「懼狂徒，女扮男裝；怕剃髮，男權女貌。」可知其扮裝動機同屬「避難」，但兩人心理意識的流動卻成為兩性扮裝情節的伏筆，也影響劇情發展，故以榮格心理學理論分析，更能看出人物性格與劇情發展的緊密結合。

朱寄林在塑造男主角花鏡時，寫出三項特點：第一為「母丁早喪」，反映花鏡潛意識對母愛的欠缺，影響其「阿尼瑪」缺乏男性氣概與心目中對理想伴侶的投射，此為花鏡「男扮女裝」與喜歡女主角的伏筆。第二是「父任投閒」，由於父親辭官返家，自小背負父親期許，缺乏主見，故其「個體化進程」是與父親分離後才開始，也是花鏡「男扮女裝」的重要原因。第三是「性愛優閒」，花鏡不喜功名，喜好遊山玩水的安逸生活，導致他在扮裝後，與傳統社會脫節下，漸漸習慣女子生活，因此其「阿尼瑪」與「自性」始終無法平衡，最後甚至以女子身分出嫁，影響「男扮女裝」的結果。

而女主角水素月亦有三項特點，朱寄林雖同樣設定水素月的「父親早喪」，然而母親的獨立當家卻滋長水素月的男性氣概，反映其「阿尼姆」為積極、勇敢與智慧等正面的男性特質，是水素月「女扮男裝」的伏筆。再者，「性喜篇什」一方面看出明清時期



的文學作品中，才女形象的大量出現，另一方面也為後來水素月中榜，光耀門楣的情節作合理鋪陳。最後，身為傳統女子的水素月，擁有自古以來的傳統觀念，是促成她在「阿尼姆」與「自性」的平衡後，回歸本位的關鍵。

《倒鴛鴦》雖然是寫明末清初時，人民在易代之下的悲楚與無奈，卻透過扮裝情節的發展，暗喻政權交替的混亂不堪。今從角色塑造出發，分析男、女主角在傳統社會與個人家庭的影響下，所產生的心理意象，除了可知兩性扮裝在《倒鴛鴦》的合理性與重要性，也能瞭解扮裝現象與古代文化的密不可分，反映當時社會對兩性刻板印象的根深柢固。



## 參考書目

### (一)、傳統文獻

(清)朱英著：《倒鴛鴦傳奇》，收入《古本戲曲叢刊》三集，上海：上海古籍出版社，1957年不著月。

### (二)、近人論著

#### 專書

Carl G. Jung 主編，龔卓軍譯：《人及其象徵：榮格思想精華的總結》，新北：立緒文化，2002年12月。

Robert H. Hopcker 作，蔣韜譯：《導讀榮格》，新北：立緒文化，1997年1月。

李佩怡著：《榮格個體化思想：由負傷到痊癒的整合之道》，臺北：天馬出版社，2013年7月。

李修生主編：《古本戲曲劇目提要》，北京：文化藝術出版社，1997年12月。

李祥林著：《戲曲文化中的性別研究與原型分析》，臺北：國家出版社，2006年6月。

洪惟助著：《崑曲辭典》，臺北：木鐸出版社，1986年9月。

莊一拂編著：《古典戲曲存目彙考》，臺北：木鐸出版社，1986年9月。

常若松作：《人類心靈的神話——榮格的分析心理學》，臺北：貓頭鷹出版社，2000年11月。

張曉梅著：《男子作閨音——中國古典文學中的男扮女裝現象研究》，北京：人民出版社，2008年4月。

喻緒琪著：《明清扮裝文本之文化象徵與文藝美學》，《古典文學研究輯刊》（二編）第六冊，新北：花木蘭文化出版社，2011年3月。

董康撰：《曲海總目提要》，《歷代戲曲目錄叢刊》第五冊，揚州：廣陵書社，2009年12月。

齊森華主編：《中國曲學大辭典》，杭州：浙江教育出版社，1997年12月。

劉耀中著：《榮格》，臺北：東大圖書公司，1995年9月。

劉詠聰著：《德·才·色·權——論中國古代女性》，臺北：麥田出版社，1998年6月。



鄭傳寅著：《傳統文化與古典戲曲》，臺北：揚智文化，1995年1月。

### 期刊論文

朱建明撰：〈朱寄林及其《倒鴛鴦》傳奇〉，《藝術百家》，1996年第3期，1996年3月。

李良勇撰：〈中國古典文學中女扮男裝作品的敘事內容模式〉，《瀘州職業技術學院學報》，2015年第2期，2015年2月。

胡穎佳撰：〈論明代戲曲中的「男扮女裝」現象——以《贈書記》為例〉，《韶關學院學報》（社會科學版），第33卷第5期，2012年5月。

高原撰：〈戲劇中的男扮女裝和女扮男裝現象〉，《貴州大學學報》（藝術版），2004年第3期，2004年3月。

張小波撰：〈「女扮男裝」與明清性別意識〉，《銅仁學院學報》，2008年第3期，2008年7月。

張慧云撰：〈文學作品中「女扮男裝」人物形象管窺〉，《昭通師範高等專科學校學報》，第28卷第6期，2006年12月。

陶易撰：〈古代「男扮女裝」瑣談〉，《尋根》，2009年第3期，2009年3月。

陳節撰：〈從女扮男裝故事看傳統性別意識對作家的影響〉，《福建師範大學學報》（哲學社會科學版），2004年第4期，2004年7月。

劉曉娟、周鳳莉撰：〈對京劇表演藝術男扮女裝現象的女性主義解讀〉，《學術交流》，2009年第8期，2009年8月。

鄭元祉撰：〈中國古代戲曲中「男扮女裝」的文化含義〉，《文化遺產》，2009年第1期，2009年1月。

盧振杰撰：〈論中國文學中「女扮男裝」母題的嬗變〉，《重慶第二師範學院學報》，2005年第1期，2005年7月。

### 學位論文

林侖靜撰：《明清戲曲中「女扮男裝」情節之性別意涵》，臺北：國立臺灣大學戲劇學研究所碩士論文，2011年不著月。

蔡宜蓉撰：《明末清初「女扮男裝」故事研究》，桃園：元智大學中國語文學系碩士論文，2009年不著月。

蔡祝青撰：《明末清初小說中男女扮裝之性別與文化意義》，嘉義：南華大學文學研究所碩士論文，2001年不著月。

唐昱撰：《明清「易性喬裝」劇之研究》，武漢：武漢大學藝術學系戲劇戲曲學碩士論文，2005年5月。

## 手書真跡的《山海經》圖——

# 汪紱《山海經存》圖像特色及其價值之探頤

江俊諺\*

### 摘要

《山海經》本係一部有圖有文的奇書，雖然古圖早已亡佚，但透過明清之際諸多《山海經圖》版本的出現，不僅有望恢復《山海經》圖文敘事的特色，亦能抉發《山海經》古圖的蹤跡。明代《山海經圖》以胡文煥、蔣應鑄為兩大《山海經》圖像系統血脈，下啟清代諸多《山海經圖》。本文旨在豁顯清中葉汪紱（1692-1759）《山海經存》一書整體的圖像特色。本文研究方法即先考察汪紱其人及其著作，得出汪紱不僅與江永俱為同邑雙儒的經學大家，又兼新安派婺源籍畫家。後分別探析汪紱《山海經存》中的「圖像造型」與「構圖結構」，輔以明清之際諸版本的《山海經圖》作比較，建構出汪紱《山海經存》中整體圖像之特色，期能拂去汪紱《山海經存》圖像為後人評價不高的遺憾，終以定位汪紱《山海經存》的圖像在清代諸多《山海經》圖本之價值。

關鍵字：汪紱、《山海經存》、《山海經》圖、新安畫派。

---

\* 現為東吳大學中國文學系研究所碩士三年級



Personally hand-painted *Shan Hai Jing* illustrations : An  
Examination on the Characteristics of Pictorial Expressions  
and the Value of *Shan Hai Jing Deposit* by Wang Fu

Jiang-Jun-Yan\*

Abstract

The *Shan Hai Jing* is an extraordinary Chinese classic presented with text and illustrations. Although its ancient illustrations had been lost in time, the characteristic of the pictorial expressions and the traces of the lost ancient illustrations were restored and brought back to light through the emergence of a heterogeneous versions of the *Shan Hai Jing* Illustration in the beginning of Ming dynasty to the end Qing dynasty. The *Shan Hai Jing* Illustration by Hu, Wen-Huan and Jiang, Ying-Hao in Ming dynasty are the two significant major sources in terms of the imagery approach, followed by other versions of the *Shan Hai Jing* Illustration in Qing dynasty. The dissertation shall highlight the characteristic of pictorial expressions of the *Shan Hai Jing Deposit* by Wang, Fu as a whole in the mid-period of Qing Dynasty (1692-1759). An examination on Wang, Fu and his work is firstly made and applied as the research method. Consequently, Wang, Fu is not a mere literary figure in the classical studies of Chinese with Jiang, Yong for Wang, Fu is also a great painter of the Xin'an Painting School of the Wuyuan county. Furthermore, the image and the structure of the illustrations in *Shan Hai Jing Deposit* by Wang, Fu is examined, with comparisons between various versions of *Shan Hai Jing* Illustration found in Ming and Qing dynasty, thus, forges the characteristics of the imagery illustrated in Wang, Fu's *Shan Hai Jing Deposit* as a whole. As a result, the examination may save the *Shan Hai Jing Deposit* by Wang, Fu from the pity of being underestimated in the later days and, eventually, the value of Wang, Fu's work will be constructed in terms of the imagery it portrays in Qing dynasty.

---

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

手書真跡的《山海經》圖——  
汪紱《山海經存》圖像特色及其價值之探頤

**Keywords:** Wang Fu, *Shan Hai Jing Deposit*, *Shan Hai Jing* illustrations, Xin'an Painting School.



## 一、前言

《山海經》本是一部圖文並茂的奇書，透過其經文中若干表示方位、人物動作的記敘，可視作對圖像的補充說明，也反映出圖文敘事的傳統。<sup>1</sup>但古圖早已亡佚，南朝梁張僧繇繪、宋代舒雅重繪十卷本《山海經圖》也不復得，是故，對於《山海經圖》的探究，誠如馬昌儀所言以「今所見圖」著手。<sup>2</sup>

所謂「今所見圖」均係明清時期以後繪製與流傳的《山海經》圖本，如明蔣應鎬的《山海經圖》、明王崇慶（1484-1565）的《山海經釋義》插圖、明胡文煥（1558-？）的《山海經圖》、清吳任臣（1632-1693）的《增補繪像山海經廣注》等。對於研究明清時期繪製流行的《山海經》圖本，以馬昌儀所撰〈明清山海經圖版本述略〉一文最為綱舉目張，<sup>3</sup>其文詳舉十六種《山海經》圖本，加以探究其版本及內容特色。其中明代胡文煥的《山海經圖》與蔣應鎬的《山海經圖》分別代表了明代兩大《山海經》圖像的系統，前者為圖說兼敘事，後者是情節式構圖敘事，在《山海經圖》的傳承脈絡中具有承上啟下的作用，<sup>4</sup>且入清後的《山海經》繪圖與日俱增，不妨可視為新知識體系（樸學、實學）下恢復圖文敘事的傳統。<sup>5</sup>

由明入清後對於諸多《山海經》圖本，以汪紱（1692-1759）《山海經存》實際手繪三百七十九種插圖最為特別。一來是因為汪紱或為首位注釋者親自操刀繪圖，<sup>6</sup>二來所繪《山海經》插圖較他人不同，極具個人鮮明色彩。<sup>7</sup>且筆者以為汪紱《山海經存》描繪神怪異獸之插圖，不似陳連山以為純粹消遣排興之用，<sup>8</sup>應該與汪紱在景德鎮畫瓷碗的歷練有關係，又可向上追溯其治學態度。

<sup>1</sup> 馬昌儀：〈導論山海經圖：尋找《山海經》的另一半〉，《古本山海經圖說》（臺北：蓋亞文化有限公司，2010年2月），頁VII。又該書中馬昌儀針對《山海經》古圖種類和性質推測均有詳實之論述。

<sup>2</sup> 馬昌儀：〈明刻山海經圖探析〉，《文藝研究》第3期（2001年），頁115。

<sup>3</sup> 馬昌儀：〈明清山海經圖版本述略〉，《西北民族研究》第3期（2005年）。

<sup>4</sup> 明胡文煥《山海經圖》採右圖左說，無背景，一神一圖一說；明蔣應鎬《山海經圖》採合頁連式，以鳥獸神祇為構圖中心，有背景的情節式構圖敘事。請參馬昌儀：〈山海經圖的傳承與流傳〉，《廣西民族學院學報》（哲學社會科學版）第26卷第2期（2004年3月），頁69。針對蔣應鎬與胡文煥兩者《山海經圖》分別採情節式構圖、圖與說兼備敘事的比較，馬昌儀有專文論述。請參馬昌儀：《全像山海經比較》（北京：學苑出版社，2003年），頁43-63。

<sup>5</sup> 呂微、蕭兵、葉舒憲等：〈對想像力與理性的考驗——中國社會科學院文學研究所座談《山海經》研究〉，《淮陰師範學院學報》（哲學社會科學版）第28卷（2006年2月），頁234。

<sup>6</sup> 陳連山：《山海經學術史考論》（北京：北京大學出版社，2012年），頁154。

<sup>7</sup> 馬昌儀指出清吳任臣、畢沅、郝懿行等的《山海經》圖本彼此雷同，相當一部分採自於明胡文煥圖本。又以汪紱圖本線條流暢、有創意，顯然出自於有經驗畫家之手筆。請參馬昌儀：《古本山海經圖說》（臺北：蓋亞文化有限公司，2010年2月），頁XXI。王亭文以為吳任臣、畢沅、郝懿行三者插圖近乎相同，請參王亭文：《明清《山海經》神怪造形差異研究》（臺北：國立雲林科技大學視覺傳達設計系研究所碩士論文，2005年），頁22-23。

<sup>8</sup> 陳連山：《山海經學術史考論》，頁154。





綜合上述所論顯示出幾個問題：其一是汪紱曾任陶瓷畫工兼屬新安畫家，其在《山海經》插圖繪製上是否運用了陶瓷繪畫技法？又如何安排畫面結構？其二汪紱是徽派儒者，講究格物致知之學，所學不限於經書，舉凡日常生活事物也是探求天理的對象，如此治學態度是否影響繪製《山海經》插圖的認知及內在理路？其三汪紱《山海經存》插圖別出心裁處如何體現？與其他《山海經》圖本的差異性在哪？

綜合上述問題，今即以「手書真跡的《山海經》圖——汪紱《山海經存》圖像特色及其價值之探頤」為題，先述汪紱之生平及其著作，後試圖以汪紱《山海經存》中的「圖像造型」、「構圖結構」與其他《山海經》圖本作比較，輔以經文旁證，顯發汪紱《山海經存》整體插圖特色，終以定位汪紱《山海經存》圖像在清代諸多《山海經》圖本之價值。

## 二、作者生平及著作

汪紱（1692-1759），原名烜，字燦人，小字重生，號雙池，安徽婺源人。生於清康熙三十一年（1692），卒於乾隆二十四年（1759），享年六十八歲。曾祖元會，祖斯涵，父士極，母江孺人。自四祖清簡公後家道中落，父在外飄泊不定，母親江氏知書賢淑，以口授《四書》、《五經》於汪紱，耳濡目染下，紱八歲即能誦。母疾，汪紱累年調藥侍母，二十三歲時母歿，汪紱奔金陵請父歸，不成，被斥而歸鄉葬母，後傭於江西景德鎮畫碗工役，期間「不嗜酒肉、不廢著述」，為群傭譏笑侮之，遂而離去。二十六歲由閩入浙，館於楓溪沈臥庵家二十餘年，期間奔父喪，跣行以父棺柩歸，與其母合葬。紱又為童子師，授學蒲城，因治學之深，且其性怡然簡約，是以從遊者甚多。

汪紱自二十歲後「務博覽群書，著書十萬餘言」，至康熙六十一年（1722）三十歲後燒盡累年所為之詩文。後於楓溪館中二十餘年「凡有述作，凝神直書，自六經下逮樂律、天文、地輿、陣法、術數，無不究暢而一以宋五子之學為歸。」此二十餘年，汪紱構成一己的學術體系，著作頗豐，如《六禮或問》十卷、《樂經或問》三卷、《琴譜》一卷、《四書詮義》十五卷、《詩經詮義》十五卷、《禮記章句》十卷、《禮記或問》四卷、《孝經章句》一卷、《孝經或問》一卷、《戊笈談兵》十卷。紱五十歲轉至婺源開館授徒，此時完成《理學逢源》十二卷、《樂經律呂通解》五卷、《春秋集傳》十六卷、《策略》四卷、《書經詮義》十三卷、《讀近思錄》一卷、《讀問學錄》一卷、《參讀禮志疑》二卷。乾隆二十一年（1756）經門人余元遴引薦，六十五歲的汪紱館於休寧藍渡鹽商朱德輝家，此後完成《易經詮義》十五卷、《讀困知記》二卷、《醫林輯略探源》九卷。又汪氏以前



所著而無從考訂成書年代有《山海經存》九卷<sup>9</sup>、《讀讀書錄》二卷、《讀陰符經》一卷、《讀參同契》一卷、《六壬數論》二卷、《九宮陽宅》二卷、《大風集》二卷、《詩文集》各六卷。

汪紱一生著作豐富，總計三十六種兩百零一卷，其治學用功，博綜經學、音韻學、考據學、醫學、音樂、書畫、文學、堪輿、兵學，舉凡所有學問，誠如汪氏自謂「隨處目睹耳聞，皆吾窮理之學，豈獨經書」，<sup>10</sup>又兼新安畫派婺源籍畫家，善畫山水、松竹，工篆書及摹印。<sup>11</sup>

汪紱雖然與江永（1681-1762）俱為同邑雙儒，彼此也有書信往來。汪紱學術上承繼朱子格物之旨，以述朱熹為正宗，即「學朱子之學，心朱子之心」。<sup>12</sup>但汪紱名聲卻不及江永，或與汪氏家貧，且非江、戴一系，又未進仕途等因素有關。又汪氏諸多著作未能刊行，<sup>13</sup>幸有賴門生余元遴保存，並獻書清大學士朱筠（1729-1781），朱筠以汪紱學士及言行同江永等齊，遂而准汪紱建主附祀於紫陽書院。<sup>14</sup>

### 三、《山海經存》圖像特色及其價值

汪紱所著《山海經存》共九卷十八篇三十九個部分，<sup>15</sup>此書仰賴其門人余元遴保留

<sup>9</sup> 陳連山認為《山海經存》係汪紱中晚年之作，理由有二。一來汪紱自言三十以後將以前舊作盡燒之；二來《山海經存》參考諸多古今圖書，絕非早年在景德鎮畫瓷困苦的工人汪紱學識能及。見陳連山：《山海經學術史考論》，頁 154。

<sup>10</sup> 劉師培、章太炎等著：〈汪紱傳〉，《中國近三百年學術史論》（上海：上海古籍出版社，2006 年），頁 293。

<sup>11</sup> 郭因、俞宏理、胡遲著：《新安畫派》（合肥：安徽人民出版社，2005 年），頁 356。雖然汪紱被歸為新安畫派婺源籍畫家，但有關汪紱的書畫作品僅見《山海經存》的若干插圖。筆者以為此原因有三，一係與汪紱曾謂「三十歲後燒盡累年所為之詩文」，或許汪氏書畫作品盡為三十歲以前作品，因此無以見得；二即汪紱表示一己學術方向以朱子之學為尊，自然對繪畫技藝一事較不上心；三來汪紱學術聲望在當時不為人所重，或與未進仕途等因素有關，最終導致汪紱諸多著作未能及時刊行。

<sup>12</sup> 〔清〕王炳燮：《毋自欺室文集·汪雙池先生遺書序》，收入《清代詩文集彙編》第 689 冊（上海：上海古籍出版社，2010 年），卷 4，頁 4a。

<sup>13</sup> 倪清華：〈汪紱及其學術地位考辯〉，《黃山學院學報》第 13 卷第 4 期（2011 年），頁 11-12。

<sup>14</sup> 此節論述汪紱生平與其著作，主要參見〔清〕趙爾巽：《清史列傳》（臺北：明文書局，1985 年 5 月），頁 5373-5374。周駿富：《清儒學案小傳》，收入《清代傳記叢刊》（臺北：明文書局，1985 年 5 月），頁 19-23。〔清〕趙爾巽：《清史稿》，收入《三十三種清代人物傳記資料匯編》第三冊（臺北：明文書局，1985 年 5 月），頁 101。〔清〕錢林輯、〔清〕王藻編：《文獻徵存錄》，收入《清代傳記叢刊》（臺北：明文書局，1985 年 5 月），頁 166-167。薛真芳主編：《清代徽人年譜合刊》（合肥：黃山書社，2006 年），頁 123-246。輔以參考倪清華：〈汪紱及其學術地位考辯〉，《黃山學院學報》第 13 卷第 4 期（2011 年）。

<sup>15</sup> 〔清〕汪紱：《山海經存》，收入《中國歷史地理文獻輯刊》（上海市：上海交通大學出版社，2009 年）。本文此下《山海經存》之引文，悉依此版本，不一一註明，僅註頁數。另外輔以〔清〕汪紱：《山海經存》，收錄於文清閣編：《歷代山海經文獻集成》（第六、七卷）（西安：西安地圖出版社，2006 年）。



數年，後由其玄孫余家鼎與趙展如共同募資，方印行於光緒二十一年（1895），為梅立雪齋原本石印。

針對《山海經存》所採用底本來源，大抵有三說：宋本、蔣應鎬本、底本不詳。<sup>16</sup>《山海經存》卷首為楊慎（1488-1559）〈注《山海經》〉，次為劉秀〈上《山海經》疏〉，正文篇末附有圖像。其中卷六、卷七分別是《海外》四經、《海內》四經，但皆圖文俱缺，或與《山海經存》經一百餘年後才被刊刻印行，雖有門人後生保存，但因年代久遠、時過境遷，流傳中難免有遺失的狀況有關。後來刊印兩卷插圖的部分，由余家鼎、查子圭完成補繪；兩卷經文注文皆混編郭璞注、畢沅《山海經新校正》之釋文而成。<sup>17</sup>

我們都知道明代版刻插圖繁榮，至明萬曆年間（1573-1620）更是無書不圖。再到清前期版刻山水、人物插圖更是佳本如雲，而後就由盛轉衰。<sup>18</sup>可見插圖具有「直觀性」、「形象性」有益於讀者閱讀文本的理解，<sup>19</sup>反映在汪紱所繪製的《山海經存》圖更是如此，汪紱繪製《山海經》圖像採插圖式無背景一神一圖、多神一圖的編排，穿插於十八卷經文之中。余家鼎好友時曼成替《山海經存》作跋，跋文美其圖謂「考其圖，較吳氏、郝氏本為尤詳」<sup>20</sup>；馬昌儀先生評述汪圖「生動而傳神，雖是神怪，卻不失寫實之風，神與獸的圖像多是別出心裁之作，與已見明清山海經諸圖本極少雷同」，<sup>21</sup>顯示出汪本圖像的特殊性與重要性。

於此，筆者打算透過汪紱「手書真跡」<sup>22</sup>的《山海經存》圖本與他本《山海經圖》作比較，<sup>23</sup>且由於汪紱曾任陶瓷畫工，在繪製《山海經》插圖時或運用陶瓷繪畫的藝術

<sup>16</sup> 針對汪紱《山海經存》所採用底本來源問題，柯秉芳致力於汪本與宋本、蔣本比對，結論大抵從陳連山持底本不詳的說法。請參柯秉芳：〈論汪紱《山海經存》之圖文特色及其價值〉，《有鳳初鳴年刊》第8期（2012年7月），頁270-280。又柯氏該文所引汪紱《山海經存》插圖大多非汪紱親自繪製，而是汪紱弟子余家鼎、查子圭補繪卷六、卷七的部分。是以，本文專處理汪氏親手繪製的插圖，不包含後世門人補繪的卷六、卷七，即《海外》四經、《海內》四經。

<sup>17</sup> 陳連山：《山海經學術史考論》，頁153。

<sup>18</sup> 周心慧：《中國古版畫通史》（北京：學苑出版社，2004年4月），頁128、227。

<sup>19</sup> 周心慧：《中國古代版刻版畫史論集》（北京：學苑出版社，1998年10月），頁106。

<sup>20</sup> 陳連山：《山海經學術史考論》，附錄三。

<sup>21</sup> 馬昌儀：〈明清山海經圖版本述略〉，頁86。

<sup>22</sup> 汪紱弟子時曼成以《山海經存》經文與插圖皆是汪紱的手書真跡。參見時曼成：〈山海經存·跋〉，收錄於汪紱：《山海經存》，卷9，頁11上。

<sup>23</sup> 本文比較汪紱《山海經存》圖像的其他《山海經圖》版本來源即〔明〕胡文煥：《山海經圖》，萬曆二十一年（1593）《格致叢書》本。〔明〕蔣應鎬、武臨父繪圖：《山海經（圖繪全像）》，影印明萬曆二十五年（1597）聚錦堂刊本。〔清〕吳任臣：《山海經廣注》，清康熙六年（1667）刊行版本。〔清〕吳任臣：《增補山海經廣注》有兩種版本，即佛山舍人后街近文堂藏版本、清乾隆五十一年（1786）金閩書業堂藏版本。〔清〕成或因繪圖、〔清〕吳任臣注：《山海經繪圖廣注》，四川順慶海青樓版本，清咸豐五年（1855）刊印。〔清〕畢沅：《山海經圖本》，清光緒十六年（1890）學庫山房仿畢氏圖注原本校刊。〔清〕郝懿行：《山海經箋疏》，清光緒壬辰十八年（1892）五彩公司石印本。以上諸多《山海經圖》皆收入馬昌儀：《全像山海經圖比較》（北京：學苑出版社，2003年）與馬昌儀：《古本山海經圖說》（臺北：蓋亞文化有限公司，2010年）。另外還有〔清〕陳夢雷、蔣廷錫等撰：《古今圖書集成》，清雍正四年（1726）內府銅活字本，其中《禽獸典》、《神異典》、《邊裔典》較集中出現以《山海經》為題材



技巧，同時汪紱屬新安畫派婺源籍畫家，其畫風講求線條流動生機之美，<sup>24</sup>此處無不也反映在《山海經》插圖中，甚至藉由《山海經》插圖可往上追溯汪氏治學精神。

綜上所述，以下茲就從微觀、宏觀的角度，分別論述汪紱《山海經存》中的「圖像造型」與「構圖結構」，輔以比較其他版本的《山海經》圖像，期能建構出汪紱《山海經存》中整體圖像特色。

## (一)、圖像造型

### 1、直觀寫實——「焦點透視」與「散點透視」

凡繪製插圖往往因人而異，而汪紱繪製《山海經》圖大抵依照經文而繪製，筆者以為其中也涉及汪氏運用早年的繪陶技巧，由於陶瓷作畫講求「焦點透視與散點透視的相輔相成」。<sup>25</sup>換言之，焦點透視就是如照相般寫實記錄畫面，所以說陶瓷技藝中焦點透視的構圖方式，內涵等同直觀寫實的插圖技巧。茲就此舉例如「白猿」：



【蔣本】



【胡本】

的板畫插圖，收錄於馬昌儀：《古本山海經圖說》（臺北：蓋亞文化有限公司，2010年）。是以，本文以蔣本、胡本、吳本、成本、畢本、郝本、古今本作為明清之際各版本的《山海經圖》簡稱。

<sup>24</sup> 郭因、俞宏理、胡遲著：《新安畫派》，頁5。關於新安畫派的相關研究頗為豐富，相關研究請參柳岳武、張麗娟：〈清代新安畫派研究〉，《淮南師範學院學報》第8卷第1期（2006年）。高飛：〈新安畫派名考〉，《安徽師範大學學報》（人文社會科學報）第38卷第1期（2011年）。李桂芝：《新安畫派筆墨表現演變研究》（成都：西南交通大學藝術學碩士論文，2013年）。

<sup>25</sup> 魯從建、袁芳：〈陶瓷中的國畫藝術〉，《景德鎮陶瓷》第2期（2014年），頁37。



手書真跡的《山海經》圖——  
汪紱《山海經存》圖像特色及其價值之探頤

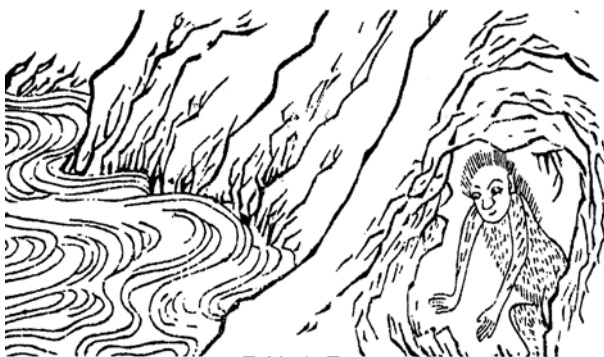


【成本】



【汪本】

經文描述「白猿」云：「曰堂庭之山，多棧木，多白猿。」<sup>26</sup>蔣本與胡本差異主要在於背景的有無、猿隻數量；成本此圖不似猿，行走姿態倒似人樣。而汪本雖同胡本皆為一猿，但白猿的姿體動作更符合猿類腳長便捷，善攀援的寫實記錄，而蔣本呈現三隻白猿聚集樹枝樣，略顯不及汪本對猿類形象、動作行為的繪製。且汪本於此圖稍稍勾勒岩壁生樹的背景，有別於《山海經存》插圖多無背景之描繪，亦明顯可見白猿體表細膩純白的絨毛。又如「獠囊」：



【蔣本】



【胡本】

<sup>26</sup> 袁珂：《山海經校注》（臺北：里仁書局，1982年），頁2。本文此下《山海經》之引文，悉依此版本，不一一註明，僅註頁數。



【成本】



【畢本】



【汪本】

據經文描述「独裹」云：「有獸焉，其狀如人而彘鬣，穴居而冬蟄，其名曰独裹，其音如斲木，見則縣有大繇。」<sup>27</sup>此處比較蔣本與汪本，看出蔣本著重在「穴居而冬蟄」的特色，連圖像背景都可勾勒出生活環境；<sup>28</sup>畢本則承襲胡本圖像而繪製；成本圖明顯以拙硬的筆法刻劃独裹長滿「彘鬣」的特徵，足部特徵明顯受經文「彘」字影響，而繪製成豬蹄，整體形象卻不似經文所言「人面」。反觀汪本注目「其狀如人而彘鬣」的造型，用疏密線條繪製如彘的剛毛，圖像姿態流露健走而回首貌，而背景部分則一如往常的淨空。又如「蠹雕」：



【蔣本】



【胡本】

<sup>27</sup> 袁珂：《山海經校注》，頁 10。

<sup>28</sup> 馬昌儀：《明刻山海經圖探析》，頁 122。

手書真跡的《山海經》圖——  
汪紱《山海經存》圖像特色及其價值之探頤

【汪本】



【吳本】

據經文描述「蠱雕」云：「其狀如雕而有角，其音如嬰兒之音，是食人。」<sup>29</sup>換言之，蠱雕即一種似鳥非鳥的有角食人獸。特別的是蔣本、汪本同屬鳥形；較早的胡本與後出的吳本俱為獸身鳥喙。馬昌儀指出吳本圖像多採錄於胡本圖像，<sup>30</sup>又蔣本圖像採立於河中石，左足收腹；反觀胡本、吳本則繪豹身獸形，且揚起豹尾，張露食人獸的威戾。汪本則呈現展翅高飛的神態，在羽翼繪製上也顯示精細的線條。透過不同蠱雕圖像可以看出經文所帶來的不確定性，影響繪製者如何繪製的理解，馬昌儀以此謂「神話多異文的敘事特色」。<sup>31</sup>又如「蠻蠻」的比較：



【蔣本】



【胡本】

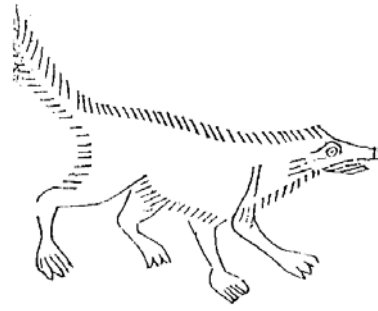
<sup>29</sup> 袁珂：《山海經校注》，頁 12。

<sup>30</sup> 馬昌儀指出清吳任臣《山海經》圖本造型大部分採自明胡文煥圖本。請參馬昌儀：〈明清山海經圖版本述略〉，頁 84。

<sup>31</sup> 馬昌儀：《全像山海經比較》，頁 646。

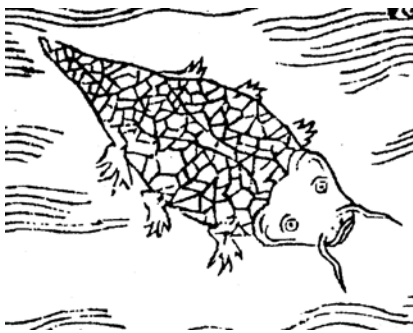


【汪本】



【吳本】

據經文描述「蠻蠻」：「其狀鼠身而獜首，其音如吠犬。」<sup>32</sup>「蠻蠻」一名亦見〈西次三經〉，為一種比翼鳥，與此處「蠻蠻」獸不同形。由上述之圖本清楚可以知道汪本的插圖更吻合經文敘述，其身以密麻的鼠毛表徵鼠形外，其首較他本更吻合「獜首」的形象。反觀蔣本圖像體無鼠毛，但從居於水濱的背景看出蠻蠻食性或以魚為主；胡本與吳本更像在描繪狐或豺等一類，用筆線條相當稚拙，但顯得可愛。<sup>33</sup>又如「珠螿魚」：



【蔣本】



【胡本】



【吳本】



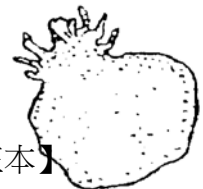
【郝本】



【成本】



【汪本】



珠螿魚

此處不難發現從蔣本到郝本對珠螿魚描繪形狀相似，大抵差異在於眼睛數量，而成本、汪本描繪的珠螿魚較他本來說差異性最大，如個體數量、眼睛數量、形狀造型。考

<sup>32</sup> 袁珂：《山海經校注》，頁 62。

<sup>33</sup> 馬昌儀：《全像山海經比較》，頁 774。



手書真跡的《山海經》圖——  
汪紱《山海經存》圖像特色及其價值之探頤

察經文形容「珠螿魚」：「其狀如肺而有目，六足有珠，其味酸甘，食之無癘。」<sup>34</sup>可以得知「有珠」一般來說人與動物理當兩目，則蔣本與汪本屬之；作四目者（如郝本）、六目者（胡本）多引用諸般典籍證明一己之說。整體而言看出藉圖像說明神話形象的變異性、豐富性。<sup>35</sup>成本則凸顯線條粗獷、形象誇張，略似鯉魚貌。馬昌儀以成本圖像具巴蜀風格，與三星堆造型誇張、注重眼睛刻畫的神像，有異曲同工之妙。<sup>36</sup>再論汪本描繪角度應該取如肺之形，汪紱《山海經存》注文謂其「或以為烏鰂」，<sup>37</sup>據此觀汪本圖像造型，倒也頗合乎其新穎論點，而他本則是取魚之形。

筆者以為汪本繪圖除了以直觀式的手法繪圖外，亦自發新意增添經文對該物描述的細微特徵或特性。如「驕蟲」：



【蔣本】



【胡本】



【成本】



【畢本】



【汪本】

據經文描述「驕蟲」云：「有神焉，其狀如人而二首，名曰驕蟲，是為螿蟲，實惟

<sup>34</sup> 袁珂：《山海經校注》，頁 106。

<sup>35</sup> 馬昌儀為此有專文深入分析。請參馬昌儀：《古本山海經圖說》，頁 478。

<sup>36</sup> 馬昌儀：《明清山海經圖版本述略》，頁 85。

<sup>37</sup> [清]汪紱：《山海經存》，卷 4，頁 6 下。

蜂蜜之廬。」<sup>38</sup>以此考察諸本描繪之圖像，發現蔣本圖著衣隆重象徵神格地位；胡本與畢本圖相似性極高，皆作袒胸露腹，畢本線條較胡本不講究；成本圖像背後繪有光圈，強調宗教神性。<sup>39</sup>而汪本不僅描繪其驕蟲之形，對於雙手交叉於胸腹的位置也同於蔣本，相異處係汪本據經文「是為螫蟲，實惟蜂蜜之廬」表述驕蟲是掌管蜜蜂等螫蟲的首領，其居住的平逢山亦為蜜蜂釀蜜的所在，如《山海經存》所言「此神為螫人之蟲之主而此山為蠶蜜所聚之舍也...今以蠶所釀者為蜜」。<sup>40</sup>汪本更為此增添兩隻飛舞的蜜蜂，表徵驕蟲神聖身分職位，堪稱細膩，此點係諸本《山海經圖》所缺乏的繪製手法。又如「黑人」：



【蔣本】



【胡本】



【汪本】

據經文描述「黑人」云：「虎首鳥足，兩手持蛇，方啗之。」<sup>41</sup>以此考察諸本所繪製的圖像發現蔣本與汪本皆虎首人身鳥足，惟獨胡本作人足。汪本據此經文為其「方啗之」的述圖之辭，而繪出正要啖食蛇，卻未下肚的樣子，比起蔣本、胡本來得特別靈動活潑。其實《山海經》經文常有說圖之辭，各版本《山海經圖》莫不據此繪圖，汪本也不例外，如《山海經存》常出現「據繪圖言也」，<sup>42</sup>認同《山海經》經文與圖像有緊密關係。又舉「帝江」：

<sup>38</sup> 袁珂：《山海經校注》，頁 136。

<sup>39</sup> 馬昌儀提出成或因《山海經圖》具世俗化、宗教化、連環畫化的傾向。請參馬昌儀：〈明清山海經圖版本述略〉，頁 85。

<sup>40</sup> 〔清〕汪紱：《山海經存》，卷 5，頁 15 上。

<sup>41</sup> 袁珂：《山海經校注》，頁 455。

<sup>42</sup> 〔清〕汪紱：《山海經存》，卷 8，頁 3 上。



手書真跡的《山海經》圖——  
汪紱《山海經存》圖像特色及其價值之探頤



【蔣本】

【胡本】

【成本】

【汪本】

據經文描述「帝江」云：「有神焉，其狀如黃囊，赤如丹火，六足四翼，渾敦無面目，是識歌舞，實惟帝江也。」<sup>43</sup>帝江即《莊子·應帝王》中央之帝「渾沌」，作為古老渾沌神的原始形象，傳說帝江還精通歌舞，亦是先民的歌舞之神。<sup>44</sup>蔣本礙於繪圖面向僅能看到四足，胡本則清楚繪製六足四翼的形象；成本多繪出明顯的尾巴。反觀汪本凸顯經文敘述帝江之特徵即「赤如丹火」，特以火焰光紋圍繞在帝江周圍，象徵帝江神聖性。關於火焰光紋亦常見於汪本圖像中，如圖繪〈中山經〉「神泰逢」、「神蟲圍」、「豸即」、「神于兒」以及〈大荒東經〉「夔」，多以火焰光紋強調神祇的「出入有光」，或是靈獸的災異性。再舉「狢狢」：



【蔣本】



【汪本】

汪本描繪此圖亦忠於經文所述「其狀如豚而有珠」<sup>45</sup>，較蔣本多繪出一顆珠子，象徵狢狢為獸卻能如蚌孕珠，而豬身也較蔣本運用精細線條而繪出鬃毛。

上述為汪本直觀式焦點繪圖法，另外汪本亦輔以散點透視的繪圖法，而散點透視係從不同視角方位來建構圖像的造型。如繪製「鳩」的圖像：

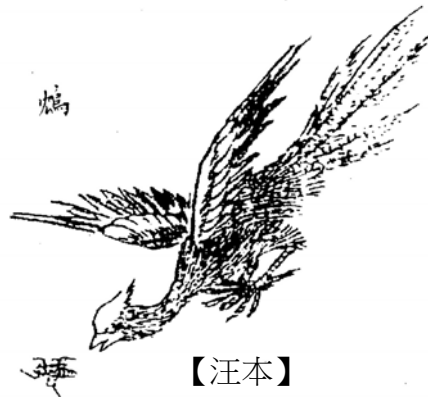
<sup>43</sup> 袁珂：《山海經校注》，頁 55。

<sup>44</sup> 馬昌儀：《古本山海經圖說》，頁 238。

<sup>45</sup> 袁珂：《山海經校注》，頁 104。



【蔣本】



【汪本】

鳩鳥有二，一則在此，另則見〈中次八經〉女几山善食蛇的毒鳥。此處經文所述「鳩」為「有鳥焉，其狀如雉，恒食蜚，名曰鳩。」<sup>46</sup>蔣本與汪本皆繪作雉狀，汪本為更貼合「恆食蜚」的表述，在鳩的圖像左下角增添蜚蟲，鳩鳥從右上角俯衝而作捕食狀，這樣的畫面如繪陶瓷般講究「經營位置」、「藝術效果」，<sup>47</sup>汪本中如「十巫」、「女媧之腸十人」同上述散點繪圖法：



圖中人物呈現或正面、或背面、或側面、或撇頭等姿態，讓插圖形式與內容上皆臻至與陶瓷繪畫「布局嚴謹、統一協調」的效果。又汪絨所繪製的「女媧之腸」神十人穿著乃清朝服飾，可知為晚近之作。<sup>48</sup>從上數例可見汪絨繪圖時細膩處理該從何種角度切入，<sup>49</sup>方能體現圖像的生動活潑。

<sup>46</sup> 袁珂：《山海經校注》，頁 166。

<sup>47</sup> 魯從建、袁芳：《陶瓷中的國畫藝術》，頁 37。

<sup>48</sup> 馬昌儀：《全像山海經比較》，頁 1291。

<sup>49</sup> 柯秉芳以為明清版本《山海經圖》以蔣、汪兩本描繪靈怪神祇尤多，然蔣本造型多以「人」為主體繪製，而汪本對於繪製神祇山靈圖像多半亦融合人面及動物身，常以「動物」為主體而人面多以正面描



## 2、動態刻劃——「線條流動性」與「具體文字融合抽象符號」

「用圖說故事」是明蔣應鎬《山海經圖》最突出的特色，透過合頁連式圖像，畫面以神祇鳥獸為中心，主要形象與周邊形象及背景之間，有著情節性的關係，又蔣本經刊刻名家劉素明（1595-1655）刊刻時或帶入個人的體會與詮釋，讓蔣本成為晚明首部以圖像詮釋《山海經》的作品。<sup>50</sup>

反觀汪紱《山海經存》礙於無背景一神一圖、多神一圖的編排，不似蔣本能先後用三幅畫講述「窳窳」神形象的動態演變，<sup>51</sup>但馬昌儀卻如此評述汪紱《山海經存》的圖像乃「別出心裁之作」。<sup>52</sup>

筆者以為無背景一神一圖、多神一圖的汪本繪圖《山海經》，仍具動態傳神的特色，乃奠基於以精細濃淡的線條作為手段勾勒物象，透過疏密、虛實、遠近、均衡的設計，體現物象動態的神性。而這些藝術手法正巧也呼應陶瓷繪畫的寫意技巧，對於熟稔陶瓷繪畫技巧的汪紱來說，將《山海經》圖像在單一畫面上呈現出動態傳神的藝術性，可謂游刃有餘。且新安派畫家與景德鎮陶瓷繪畫技巧關係密切，其中新安畫派講求線條的運用，更落實到景德鎮繪製陶瓷的技法。<sup>53</sup>曾任景德鎮繪瓷工的汪紱在繪製《山海經》插圖時，自然也汲取新安畫派「以線制形」<sup>54</sup>的藝術手法。茲就汪本與他本比較，如「鳳皇」：

---

繪。相關論述參見柯秉芳：〈論汪紱《山海經存》之圖文特色及其價值〉，頁 292-294。於此，筆者不贅述多方視角構圖，而是藉由陶瓷繪圖技法也具此概念，以連結汪紱本身早年為陶瓷繪工的身分，進而將陶瓷技法也融入繪製《山海經》圖本中。

<sup>50</sup> 鹿憶鹿加以補充蔣應鎬《山海經圖》特點：第一圖繪者特別強調《海經》中的異域空間；第二善於在圖像上運用對比方式；第三成功塑造西王母與女媧形像。相關論述請參鹿憶鹿：〈用圖說故事—明代蔣應鎬的繪圖本《山海經》〉（初稿），收錄於東吳大學人文社會學院主編：《東吳大學人文社會學院第三十屆系際學術研討會議論文集》（2013年），頁 295-307。

<sup>51</sup> 馬昌儀：〈導論山海經圖：尋找《山海經》的另一半〉，頁 II。

<sup>52</sup> 馬昌儀：〈明清山海經圖版本述略〉，頁 86。

<sup>53</sup> 丁曉青、孫仲萍：〈新安畫派為何能影響景德鎮陶瓷繪畫〉，《中國陶瓷》第 42 卷第 10 期（2006 年），頁 54-55。又新安畫派地處鄰近景德鎮，新安畫派領軍人物漸江就曾兩次到景德鎮作畫，且新安出版印刷技術先進，其派畫家畫作被印刷成冊，通過徽商的往來攜帶，亦成為景德鎮陶瓷繪畫的藝術版本，進一步吸收新安畫派的藝術營養。相關論述見丁曉青、孫仲萍：〈新安畫派影響景德鎮陶瓷繪畫的途徑〉，《中國陶瓷》第 43 卷第 4 期（2007 年），頁 51。

<sup>54</sup> 新安畫派在其他畫派中線條運用尤為突出，肇因於徽派版畫的精工典雅之風，講求「以線制形」。高飛：〈新安畫派名考〉，《安徽師範大學學報》（人文社會科學報）第 38 卷第 1 期（2011 年），頁 11。



【汪本】



【古今本】

據經文形容「鳳皇」：「有鳥焉，其狀如雞，五采而文，首文曰德，翼文曰義，背文曰禮，膺文曰仁，腹文曰信。是鳥也，飲食自然，自歌自舞，見則天下安寧。」<sup>55</sup>明顯看出汪本強調鳳凰能自舞的特徵，鳥首繪成回顧自身舞姿的樣態，再以濃淡工細的線條繪出尾翼；反觀古今本如一般鳥站立姿態，雖有豐茂背景裝飾但較無法表達鳳凰自然飛舞的瑞氣祥姿。又如「肥蠃」：



【蔣本】



【成本】



【畢本】

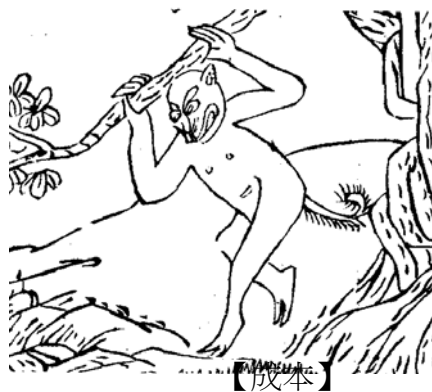


【汪本】

<sup>55</sup> 袁珂：《山海經校注》，頁 16。

手書真跡的《山海經》圖——  
汪紱《山海經存》圖像特色及其價值之探頤

據經文形容「肥蠃」：「有蛇焉，名曰肥蠃，六足四翼，見則天下大旱。」<sup>56</sup>除了畢本龍身蛇首外，蔣本與汪本大抵相同形象，僅蛇身墨色濃淡、四翼生出的端點不同，汪本四翼生出端點集中一處，而蔣本則是分散兩處各生一對翼，成本則是在蔣本圖像基礎上改易繪製。肥蠃蛇信的部分被汪本刻意強調化、放大化。換言之，此處呈現將蛇信實際大小虛化，且以墨色濃淡強化物象，使讀者意會其特殊性（災異性）。又與「肥蠃」同音的還有〈北山經〉的「肥遺」、「肥遺之蛇」，伊藤清司以為山經部分本記錄簡略，似備忘錄性質，往往同一種物象而各有異同。無論是「六足四翼」、「一頭兩身」或係記錄者凸顯不平常物象的妖物特徵。<sup>57</sup>另外從 1942 年出土的戰國楚簡帛書所繪記「十二月神」圖形，其中四月之神乃肥遺，對於復原《山海經》古圖與探尋《山海經圖》蹤跡，出土資料有其重要價值。<sup>58</sup>又如描繪「鼯」的圖像：



據經文描述「鼯」：「有獸焉，其狀如禺而長臂，善投」。郭璞（276-324）注：「似獼猴投擲也」。<sup>59</sup>無論蔣本、胡本、成本皆針對經文表述的「長臂」而繪圖，成本一樣奠

<sup>56</sup> 袁珂：《山海經校注》，頁 22。

<sup>57</sup> （日）伊藤清司著、劉擘原譯：《《山海經》中的鬼神世界》（北京：中國民間文藝出版社，1990 年 3 月），頁 29-31。

<sup>58</sup> 馬昌儀：《全像山海經比較》，頁 842。

<sup>59</sup> 袁珂：《山海經校注》，頁 26-27。

基蔣本圖像而重繪，無論刻劃姿態、背景都相似度極高。胡本圖像則採坐姿，刻劃造型的線條顯得樸茂。反觀汪本則是改由上往下作跳躍狀，凸顯猿類游移攀木之能事，更顯得生動活潑許多。如此反其道而行的繪製法同見於「蝮」：



【蔣本】

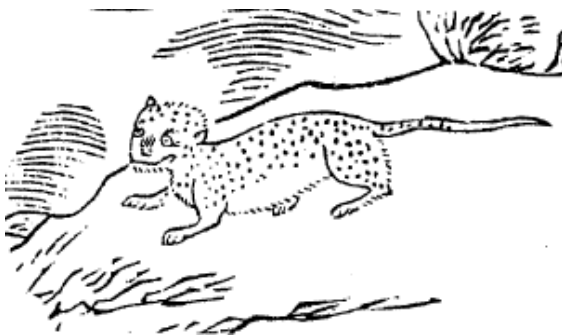


【成本】



【汪本】

據經文描述「蝮」：「其獸多犀、象、熊、羆，多猿、蝮」。郭注：「蝮，猿屬，仰鼻岐尾，天雨則自懸樹，而以尾塞鼻」。<sup>60</sup>蔣本凸顯一長尾猴右手執尾塞鼻貌；成本則為一圓眼、通體無毛的猴猿；惟獨汪本繪「蝮」倒掛於樹，執尾塞鼻，貼合郭注，動態傳神自然不在話下。又見於「耳鼠」：



【蔣本】



【胡本】



【成本】



【汪本】

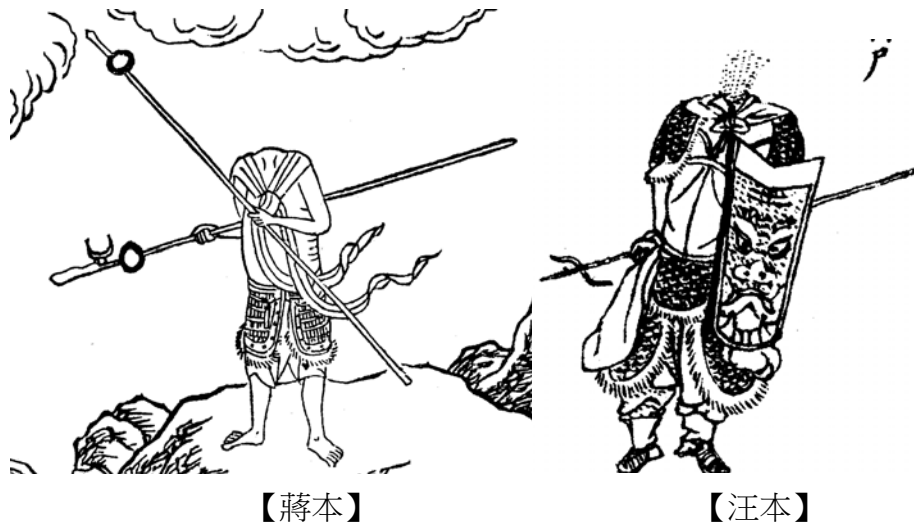
<sup>60</sup> 袁珂：《山海經校注》，頁 158。



手書真跡的《山海經》圖——  
汪紱《山海經存》圖像特色及其價值之探頤

據經文描述「耳鼠」：「有獸焉，其狀如鼠，而兔首麋身，其音如獐犬，以其尾飛，名曰耳鼠，食之不脛，又可以禦百毒。」。郭注：「或作髯飛」。<sup>61</sup>又郝懿行認為尾飛肇因「其形肉翅連尾足，故曰尾飛」<sup>62</sup>。換言之，耳鼠是集中鼠、兔、麋三種形象的獸類，類進於今日的飛鼠、鼯鼠一類。從蔣本、成本看出繪畫焦點在「兔首麋身」，只不過成本耳鼠數量較蔣本多一隻，兩隻耳鼠花紋也殊異；胡本則是尊郭注彰顯髯鬚的特色。汪本一來忠於經文刻意拉長耳鼠尾部線條，其四足也作飛騰貌，其首配合行飛動作而作仰貌，動態感透顯無遺，亦與諸本耳鼠不同。

又如蔣本與汪本「夏耕尸」圖像比較：



據經文描述「夏耕尸」：「有人無首，操戈盾立。故成湯伐夏桀于章山，克之，斬耕厥前。耕既立，無首，走厥咎，乃降于巫山。」<sup>63</sup>以寫意性比較蔣本與汪本，蔣本注重夏耕立於巫山的形象，而汪本卻夏耕畫得往右傾斜，其斷頭處仍以虛筆點綴刷出斷首噴血的動態感，是以汪本的斷頭夏耕更凸顯斷首後搖搖晃晃，卻意志堅強操戈持盾，立在巫山盡職的物象，透過汪紱運用新安畫派「虛實相襯」<sup>64</sup>的透視美感，為圖像陡增生趣。

又筆者以為汪紱《山海經存》中的圖像匠心獨運處，係以一些細膩巧思呈現物象的動態感，即運用一些其他符號或文字刻畫物象，如上述夏耕尸斷頭處以虛筆加點的符號，就是象徵拋灑熱血、堅定不懈的精神。是以，透過簡單的繪圖技巧，不礙於缺乏合頁連式的圖畫限制，轉以抽象的符號或文字加以概括其物，達到充分體現物象的內涵、氣韻，也即新安畫派所謂的「形神兼備」。<sup>65</sup>茲舉汪本之例如「神魄氏」、「神江疑」、「神

<sup>61</sup> 袁珂：《山海經校注》，頁 71。

<sup>62</sup> 轉引自袁珂：《山海經校注》，頁 71。

<sup>63</sup> 袁珂：《山海經校注》，頁 411。

<sup>64</sup> 郭因、俞宏理、胡遲著：《新安畫派》，頁 252。

<sup>65</sup> 新安畫派講求「形神俱得」，見郭因、俞宏理、胡遲著：《新安畫派》，頁 259-262。



紅光」、「神天愚」：



據經文描述「神魄氏」：「其神白帝少昊居之。其獸皆文尾，其鳥皆文首。是多文玉石。實惟員神魄氏之宮。是神也，主司反景。」郭注：「日西入則景返東照，主司察之。」<sup>66</sup>主司反景就是指察看太陽西下，紅霞滿天，其光暈輝映至東，而此即西方天帝少昊的職責。汪本則用小圓圈中寫日字象徵太陽，再拉出兩條放射線代表日落而生的紅霞，少昊則目光往左下探，作監督查探的工作，又汪紱以為神魄氏「主司反景」意即「寅餞內日」，<sup>67</sup>強調恭敬迎送太陽神日落；據經文描述「神江疑」：「多怪雨，風雲之所出也。」郭注：「江疑所居，風雲是潛。」<sup>68</sup>表述山神江疑掌管風雨，汪本在神江疑的右手點畫成雨狀落下，其中寫雨字，左手則用雙線條彎曲迴旋成風貌吹開，其中也寫風字。透過神江疑雙手並用，藉此凸顯怪雨風雲皆操之在己的神聖性。

<sup>66</sup> 袁珂：《山海經校注》，頁 51-52。

<sup>67</sup> [清]汪紱：《山海經存》，卷 2，頁 23 上。

<sup>68</sup> 袁珂：《山海經校注》，頁 54。



又如「神魄氏」之子「神紅光」(蓐收)形象，汪本根據其職「西望日之所入」<sup>69</sup>繪製，先畫小圓於畫面西邊，於其中寫日字，後於其外圈再畫一虛圈，形成內實外虛的同心圓。再於同心圓上方畫更小圓圈，中間點黑點，寫個入字，而「神紅光」如其父「神魄氏」般將目光轉往西方，查探太陽是否落下。兩者動態一致。汪紱認為神紅光「其氣員」句中員下「當重一字」，謂「其氣員員」，<sup>70</sup>換言之汪氏以為「員員」係指日光在不同層次的雲層，所發散各種光影色彩的擬態詞。又如「神天愚」同「神江疑」為山神，司掌風雨職責。汪本有別於繪製「神江疑」的右手掌風、左手施雨，改顛倒「神天愚」的左右手而操風弄雨，彰顯神祇同司職而殊異的畫法。

又比較汪本與他本「神計蒙」圖像：



【蔣本】



【吳本】



【汪本】

三圖像版本大抵依經文「其狀人身而龍首」而繪，汪本更顯獨到畫出經文表述的「出入必有飄風暴雨」的情況，<sup>71</sup>細查汪本圖像裸身，肢體動作活潑，不妨視作「神計蒙」邊遊玩邊興風雨貌。又如東西南北四方神靈如「折丹」、「石夷」、「因因乎」、「神鼯」：

<sup>69</sup> 袁珂：《山海經校注》，頁 56-57。

<sup>70</sup> [清]汪紱：《山海經存》，卷 2，頁 24 下。

<sup>71</sup> 袁珂：《山海經校注》，頁 153。



據經文表述「折丹」和「因因乎」各為東、南方風神，前者管東方俊風出入；後者管南乎民風出入。「石夷」、「神龜」各為西、北方日月神，兩者皆掌管日月出入及晝長夜短，以保「不令得相間錯」。李豐楙則持此四方神祇為四方風神，一神支配一方之風，透過神話思維的方式，將感受的風雨以神話化，成為具體有神性的風神。<sup>72</sup>汪本處理四方神祇的方式同樣以流動線條結合文字的藝術風格，呈現出靈動的繪畫感。又如汪本插圖「羲和浴日甘淵」、「常羲浴月」所示：



<sup>72</sup> 李豐楙：《山海經—神話的故鄉》（臺北：時報文化出版社，2012年），頁241。



手書真跡的《山海經》圖——  
汪紱《山海經存》圖像特色及其價值之探頤



就上述所見，大抵看出汪本習慣將風畫成旋轉形線條，繪日則以小圓圈表示；繪月或以小圓圈、小月形代表。透過符號與文字的相輔相成，讓畫面氣韻傳神度更高，講究布局嚴謹統一。汪本以符號與文字建構《山海經》動態藝術的插畫莫過於「魚婦」，細究經文可知其為顓頊死而復生的結果，死而復生的場域就是「風道北來，天乃大水泉」，先由風北來做為開端，接著地下泉水湧出，此時「蛇乃化為魚」，最後顓頊靈魂附在魚身。73汪本在此圖確實呈現蛇化魚的轉變過程，藉細膩的筆觸描繪從蛇頭漸化成魚頭，但其尾部仍為蛇尾的狀態，體現整個變化過程正處於「動態時刻」74，而王孝廉從變形神話的角度細究「顓頊化為魚婦」的文字表述，將其定位係「動態變形」的神話。75

筆者則從繪製《山海經圖》藝術技巧的角度理解「魚婦」神話，是以，與其說魚婦神話是「動態時刻」抑或是「動態變形」，毋寧說係「動態刻劃」的藝術作品來得更加穩妥。又關於汪紱運用「線條流動與具體文字融合抽象符號」的繪圖技巧，亦見於周心慧《中國古版畫通史》的一幅版畫：《十八臂觀音像》，此係佛弟子華岳（1682-1756）所繪製。身為揚州八怪的華岳活動於雍、乾期間，其擅繪花鳥、人物而名聲大噪，進而使他從自學成才的畫工躋身文人畫工之列。考察其畫像，觀音盤坐於蓮座上，十八臂呈現各種姿態，及於蓮座下有一善財童子合掌禮拜。最顯眼莫過於以旋轉曲圈的雙線條表徵十八臂觀音手顯神力至善財童子的面前，呈顯一種靈光波動的動態感。76比較華岳與汪紱生卒年得知活動時期相近，且兩者皆曾任畫工也擅長山川、花鳥、人物繪畫。兩位文人畫士分別隸屬揚州畫派、新安畫派，汪紱獨到「線條流動」的繪畫技巧，無獨有偶也見於華岳的繪畫作品，筆者以為此係一個值得深入研究的議題而有待來日另行專文，期能豁顯畫派間的會通與轉化。



73 袁珂：《山海經校注》，頁 416。

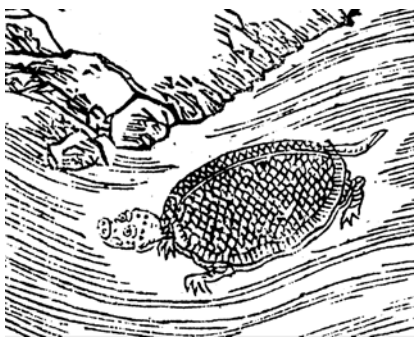
74 張志娟則認為汪本圖像具現實主義的畫風，極具動態感。參見張志娟：〈清代汪紱《山海經存》簡論〉，《文化遺產》第 3 期（2013 年），頁 37。

75 王孝廉：《中國神話世界（下編）—中原民族的神話與信仰》（臺北：洪葉文化事業有限公司，2006 年），頁 131-132。

76 周心慧：《中國古版畫通史》，頁 298-299。

## 3、己意設圖——理性與感性二分的繪圖

汪紱於《山海經存》注解經文，常融攝郭璞的注解，卻未標明何說源自郭氏。雖然此注解方法特別，但袁珂評為破壞著書體例。<sup>77</sup>想當然《山海經存》中的圖本除忠於經文而繪外，亦斟酌郭璞的注文，後經汪氏己意判定認同與否，才進行描繪。舉不同郭注的例子，如上節論及「女媧之腸」圖，仍依經文表述「有神十人，名曰女媧之腸，化為神…」<sup>78</sup>，而繪製成十位為人身的女性，無視諸圖本皆以郭璞注「女媧，古神女而帝者，人面蛇身…」繪製成人面蛇身的神像。<sup>79</sup>此外亦有採用郭璞注的情況，如描繪「鼃」：



【蔣本】



【汪本】

據經文描述「鼃」：「東北流注于海，其中多良龜，多鼃」。郭注：「似蜥蜴，大者長二丈，有鱗彩，皮可以冒鼓」。<sup>80</sup>汪注也以為「皮可冒鼓」。<sup>81</sup>統整上述可知鼃應該似鱷魚、豬婆龍一類，其皮堅韌可製鼓，但蔣本繪作似龜，筆者以為蔣本繪作龜形疑受到上句經文「多良龜」的影響而誤判，認為兩物是並舉相類關係，因此以龜形呈現，再者龜殼之像也不吻合郭注的「皮可冒鼓」。

此外，筆者以為汪紱繪《山海經》圖像多奠基於經理性認知後的藝術審美，係一種理性與感性二分的藝術表現。雖然汪紱承繼朱子格物致知之學，汪氏自言「有志格物，無物無理，隨處目睹耳聞，手持足踐，皆吾窮理之學，豈獨經書」，又謂「物怪神奸，不必盡無。但性命之原有之，則有之亦不足駭」。<sup>82</sup>如陳連山指出汪紱合理化《山海經》中怪鳥、奇人、神靈，皆解說成正常的事物，<sup>83</sup>導向有志君子儒士能理解的正道。是以，《山海經存》若干圖像乃汪氏重釋經文而依己意繪製的圖像，如〈西山經〉「西王母」、〈大荒西經〉「噓 / 噓」、〈大荒北經〉「黃帝女魃」，茲按上述順序論述之：

<sup>77</sup> 袁珂：《中國神話史》（臺北：時報文化出版社，199年），頁418-420。

<sup>78</sup> 袁珂：《山海經校注》，頁389。

<sup>79</sup> 柯秉芳：〈論汪紱《山海經存》之圖文特色及其價值〉，頁290。

<sup>80</sup> 袁珂：《山海經校注》，頁156。

<sup>81</sup> 〔清〕汪紱：《山海經存》，卷5，頁31上。

<sup>82</sup> 汪紱：《理學逢源》（卷一），轉引自陳連山：《山海經學術史考論》，頁155、157。

<sup>83</sup> 陳連山：《山海經學術史考論》，頁157。

手書真跡的《山海經》圖——  
汪紱《山海經存》圖像特色及其價值之探頤

《山海經》記「西王母」處有三，其一在〈西次三經〉：「西王母其狀如人，豹尾虎齒而善嘯，蓬髮戴勝，是司天之厲及五殘」；其二在〈海內北經〉：「西王母梯几而戴勝杖，其南有三青鳥，為西王母取食」；其三在〈大荒西經〉：「有人戴勝，虎齒，有豹尾，穴處，名曰西王母」。<sup>84</sup>西王母形象從穴居豹尾虎齒的獸形，司掌瘟疫刑殺的天神，到為人王的母性姿態，看出記西王母的經文非一時一地一人之作，而西王母原始的形象係「虎顏豹尾的山神」。<sup>85</sup>汪紱在《山海經存》注釋西王母形象為「案西北地寒，人多戴貂皮於首，因以為飾此豹尾，或亦此類未必人而生尾也」，<sup>86</sup>可見汪氏合理化經文記西王母「有豹尾」的特質，扣緊自然地理因素，解釋西王母為禦寒而飾貂尾於首，汪氏於後解說仍保守推測或西王母本非人類之屬。據此注釋反觀汪本西王母明顯其首繪有兩條貂尾，且西王母形象還是一位似虎顏的老嫗，裙襖處赤裸裸繪出顯眼的獸足，強調非人類之屬。

根據〈大荒西經〉講述「嘯」係住在日月山吳姬天門的神祇，其形象是人面無臂，兩腳長在頭上。而「噓」則是父親黎受帝(顛頊)命下地後所生之子，處在西極掌管日月星辰次序輪轉。袁珂根據〈海內經〉：「后土生噓鳴，噓鳴生歲十有二」，判定「黎=后土」、「噓=嘯=噓鳴」的關係。<sup>87</sup>筆者依從「黎=后土」的論點，然對於袁珂以「噓=嘯=噓鳴」的過程表示質疑，首先〈海內經〉指「噓鳴」生十二歲或生一歲之十二月，可以呼應〈大荒西經〉「噓」掌管日月星辰的記述，所以第一步「噓=噓鳴」的論點成立，但〈大荒西經〉講述「嘯」卻未言其職責，僅言其形貌，何以判定「噓=嘯」？筆者已意認為袁氏論述有其瑕疵，若要從之，或可從古代「嘯」為「鳴」的訛壞字抑或是通同字著手，否則依照經文表面含意來看「嘯」、「噓」似乎為不同的二人。

筆者爬梳各本「嘯」、「噓」的圖像，發現皆凸顯「嘯」腳長於頭上的特徵。反觀汪

<sup>84</sup> 袁珂：《山海經校注》，頁 50、306、407。

<sup>85</sup> 馬昌儀：《古本山海經圖說》，頁 209。

<sup>86</sup> [清]汪紱：《山海經存》，卷 2，頁 22 下。

<sup>87</sup> 袁珂：《山海經校注》，頁 404。



氏明顯直截繪製出「噓」、「噎」兩者形貌，分別觀之：「噓」強調兩足反生於頭；「噎」則特繪製星斗以彰顯「時間之神」的司職。可見汪紱或以繪圖證成「噓」、「噎」實為殊異的兩人。

「黃帝女魃」見於〈大荒北經〉：「蚩尤作兵伐黃帝，黃帝乃令應龍攻之冀州之野。應龍蓄水，蚩尤請風伯、雨師，縱大風雨。黃帝乃下天女曰魃。雨止，遂殺蚩尤。魃不得復上，所居不雨...魃時亡之。所欲逐之者，令曰：『神北行！』先除水道，決通溝瀆」。<sup>88</sup>據此經文揭糞女魃為黃帝之女，著青衣禿首，助黃帝攻蚩尤有功，但她所在之處久旱不雨，百姓惡之，女魃又不聽命黃帝而四處逃竄，百姓只好舉行逐旱魃的活動。汪紱注釋「黃帝女魃」指出「案史稱蚩尤能作大霧事或有之，此乃言請風伯雨師夸言附會也...術家每言九天元女教黃帝以兵法，服餌家亦每稱九天元女。此言黃帝乃下天女曰魃，則魃又似九天元女也。此種好事之言，自古有之轉相附會，不可勝正也」。<sup>89</sup>由此可證汪氏不否認驅逐魃神的傳統習俗，但對於百家將魃視作九天玄女之類的說法，汪氏深以為係穿鑿附會、轉相訛傳的劣說。然而，反觀汪紱所繪的「女魃」則作一天女牽禿頂旱魃，顯然與已說背道而馳。筆者以為或許汪氏受到郭璞注〈大荒北經〉中「赤水女子獻」的影響，郭氏以「神女也」解讀赤水女子獻，有意識將此處著青衣、居赤水的女子獻，視作被黃帝驅趕至赤水以北的青衣禿頂女魃。<sup>90</sup>因此汪紱在繪黃帝女魃圖時理性判斷「女魃」、「赤水女子獻」實為同一人，另外從汪本「赤水女子獻」的圖像造型、服飾樣態頗似天女模樣的「女魃」形象。馬昌儀則認為此言女魃「雙重神格」的表現。<sup>91</sup>



由上數例得知汪紱對於《山海經》經文不合常理、邏輯判斷之處，則帶著理性認知作為判准，進一步加以合理潤飾神異怪說，如汪紱所言：「果能真知其本源，則神怪自不足惑；若向神怪窮究其有無，則終身只是惑也」。<sup>92</sup>又筆者爬梳汪紱《山海經存》的解說，發現尤以在解說《大荒四經》繁見「荒唐」、「荒談」、「誇張」、「繪圖者繪之，說者言之，可笑矣」、「誇張之詞」、「甚無稽，卻甚有趣」等評述，<sup>93</sup>實可見對《荒經》所記載的遠國異人、神祇靈獸，汪紱站在承朱學的立場則多有所批判；在繪製《山海經》的

<sup>88</sup> 袁珂：《山海經校注》，頁 430。

<sup>89</sup> 〔清〕汪紱：《山海經存》，卷 8，頁 30 下。

<sup>90</sup> 袁珂則認同吳承志說法，以「獻」字乃「魃」的異文訛字。袁珂：《山海經校注》，頁 434。

<sup>91</sup> 馬昌儀：《全像山海經比較》，頁 1321。

<sup>92</sup> 劉師培：《汪紱傳》，頁 295。

<sup>93</sup> 如汪紱《山海經存》解釋「小人國」（卷 8，頁 2 下）、「應龍」（卷 8，頁 5 上）、「夔」（卷 8，頁 5 上）、「羲和方浴月」（卷 8，頁 11 上）、「女魃」（卷 8，頁 29-30）、「扶木，日方至日方出皆載於烏」（卷 8，頁 4 下）、「載民之國」（卷 8，頁 9 上）等例。





插圖，則秉持新安派畫家的身分，以感性審美為《山海經存》繪製插圖，<sup>94</sup>同時輝映有論者以《海經》、《荒經》的部分正係《山海經》被正統知識分子認為荒誕不經之書的部分。<sup>95</sup>

## (二)、構圖結構

### 1、滿而不塞——構圖畫面

由於汪紱《山海經存》將神祇靈獸、遠國異人以無背景的一圖多神或一圖一神的方式，穿插在十八卷的經文。此構圖結構不及蔣應鎬以合連頁式圖像全繪《山海經》的插圖，並且加以運用山川林木、隨從坐騎、植物動物為背景，開展出一系列對《山海經》中某世系、家族及物象的演變軌跡。

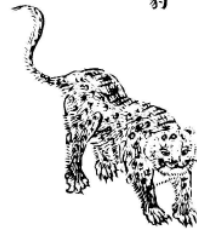
筆者以為從宏觀角度審視汪本構圖畫面，的確有不及蔣本用圖說故事之嫌，但是汪本構圖畫面不乏蘊含汪紱一己的巧思靈妙，也體現新安畫派所擅長的構圖結構。首先，談汪紱在畫面構圖上，極力講求「相對而望」之感：

<sup>94</sup> 陳連山則指出汪紱此類的做法看似自相矛盾，實則係理性判斷與情感愉悅的融合，也是對神怪的美學價值的肯定。相關論述見陳連山：《山海經學術史考論》，頁 159。

<sup>95</sup> 李豐楙：《山海經—神話的故鄉》，頁 13。



元豹



元虎



豹



由上可見透過兩物象的相對互視，替圖繪畫面油然而生一股逗趣盎然的氛圍。汪紱或有感自己無背景一神一圖或多神一圖的設圖畫面略顯單調，是以改變物象繪製時的角度指向，藉由兩物相對凝視之感而消解畫面呆滯無趣的弊病，從而可見「虎豹」圖像，十足的動態感通過虎躍豹騰的姿態而顯露無遺。雖無法如蔣本以圖說故事，但透過汪紱精心斟酌構圖的畫面則偶見佳作，如〈大荒南經〉記「有榮山，榮水出焉。黑水之南，有玄蛇，食麀…有巫山者，西有黃鳥。帝藥，八齋。黃鳥於巫山，司此玄蛇」。<sup>96</sup>於下比較蔣本與汪本此圖：

<sup>96</sup> 袁珂：《山海經校注》，頁 366。

手書真跡的《山海經》圖——  
汪紱《山海經存》圖像特色及其價值之探頤



【蔣本】



【汪本】

據經文可知巫山盛產藥草，塵好食藥草，玄（元）蛇能食塵，黃鳥又主此玄蛇。因此有論者以此圖構成以巫山為背景，一物降一物中「塵→玄蛇→黃鳥」的食物鏈、生物網。<sup>98</sup>蔣本繪圖無黃鳥，但由竄出的巨大玄蛇吐信向山丘上的塵逼近，以圖敘事的特色極為明顯；汪本在此則無繪塵圖，反倒凸顯黃鳥司管玄蛇的特色，藉由黃鳥俯下臨視，玄蛇向左前蜿蜒爬行，呈現欲脫離黃鳥氣勢威嚇、緊迫盯人的氛圍。筆者以為就此圖來說，兩版本皆不分軒輊透顯動態刻畫的藝術感。又汪紱在畫面結構注重「圖像大小」的配置：

<sup>97</sup> 此圖乃美國國會圖書館藏蔣應鎬所繪《有圖山海經》。

<sup>98</sup> 馬昌儀：《全像山海經比較》，頁 1276。



汪本有別於蔣本圖像全繪方式，也不同胡本採用圖說相配的畫面構圖，在同一畫面繪製多神，除了必須貼合《山海經》經文對該物象的形象比例，更需要斟酌每一樣物象的配置及大小，而此點顧慮身為新安畫派的汪紱卻掌握得游刃有餘，此因其來有自，新安畫派善畫山水花鳥，在有限的畫布空間需容納大片的山川林景，夾雜花鳥魚及村舍人物，則必須細心經營畫面的章法位置，使景物或聚而拱，或迫而隨之，或縱橫聚散，善藏善露，虛實相襯，創造構圖上的繁而不亂、滿而不塞、滿紙生機的藝術境界。<sup>99</sup>筆者則以為於《山海經》畫面建構上，汪紱潛移默化新安畫派講求「滿而不塞」的繪圖技巧。

<sup>99</sup> 郭因、俞宏理、胡遲著：《新安畫派》，頁 110-111。



## 2、氣韻生動——物象巧思

鈎稽汪紱《山海經存》繪製物象，發現往往遵循某種構圖規律與繪圖技法。筆者以為大抵有二點，其一即繪製蛇形的物象往往會「放大」、「誇張化」蛇信；其二係鳥形的物象多繪製於畫面的頂部。茲就上述舉例分論之：





從上四例描繪「蝮蛇」、「肥蠃」、「肥遺」、「長蛇」、「飛蛇」、「巴(黑)蛇」的插圖指出汪紱多刻意拉長、放大蛇信的部分，乃汪氏繪製蛇形時的構圖規律。李豐楙認為蛇為主旱之物象，一來蛇具深藏幽潛的習性，一反深藏的常態，即旱象之徵；二來蛇龍能做雲雨，自然也掌握雲水之權。<sup>100</sup>又汪紱在解說龍首人身、出入多飄雨的「神計蒙」，更以民間信仰角度論述：「今六安光州間奉有金龍神宜似此」。<sup>101</sup>是以，如上一節評述「肥蠃」的部分，揭發汪紱特別強調蛇信的誇張，乃導向怪蛇一類所帶來的災異性。又及繪製鳥形的構圖規律：

<sup>100</sup> 李豐楙：《山海經—神話的故鄉》，頁 76。

<sup>101</sup> [清]汪紱：《山海經存》，卷 5，頁 25 上。



手書真跡的《山海經》圖——  
汪紱《山海經存》圖像特色及其價值之探頤



汪本繪圖大抵依照經文出現的物象，照順序穿插圖像在十八卷經文中，也由於汪氏採一圖多神方式，導致畫面或三或四個圖象。關於汪氏構思鳥圖的規律即為多繪鳥置於畫面上部，筆者先以汪氏刻意為之的部分作論述，左一圖示上方鳥圖為「鷓鴣」，此鳥出現在「天馬」之後，然而畫面下方卻是順序更為後面的「領胡」，照理此位當繪「天馬」，但實際「天馬」則與順序更晚的「精衛」、「白蛇」繪在同個畫面。實可見汪氏對同卷物象的順序，加以調整在繪圖畫面的呈現，但不變的係禽鳥繪於畫面頂部的規律。又中間與右邊圖示則是強調當一圖多神的畫面，汪氏在安排圖像位置上多將禽鳥繪製畫面頂部。筆者或以汪氏此舉大多扣合飛禽翱翔的性質，藉由禽鳥類置於畫面頂部的構圖規律，用意在凸顯鳥類之屬宛如真實飛翔在一望無際的天空，同時亦彰顯圖畫物象間的靈巧韻致。

綜合上述可見汪本繪圖如他本繪圖一樣，各自發揮、融通後自成一家。然而，汪紱早年是景德鎮的陶瓷畫工，而景德鎮陶瓷繪畫主流內容皆是「人物、山水、花鳥、走獸、魚藻五大類」。<sup>102</sup>因此繪製《山海經》插圖對於汪紱來說更是易如反掌，又汪紱身為新安派務源籍畫家，特別講求線條流動的藝術美感，其中尤以「具體文字融合抽象符號」更讓《山海經》圖像顯得別出心裁。另外，吾人可從汪紱《山海經存》的解說、插圖可知其學術繼承朱學一脈，但汪氏己意又兼新安派畫家的身分，在《山海經存》繪製插圖時係用感性審美的心態為之。又宏觀角度來審視汪紱《山海經存》的整體構圖多習染新安畫派的技法，汪氏則自添新意，俾使插圖畫面更加繁而不亂、氣韻飽滿。

<sup>102</sup> 藝術家工具書編委會主編：《清代陶瓷大全》（臺北：藝術家出版社，1996年7月），頁42-44。



又論及汪紱《山海經存》的圖像價值，無奈作者汪氏生不逢時，其著作出版太晚，導致彼時諸位名家如畢沅、郝懿行等未能見到。<sup>103</sup>又有論者或持汪紱《山海經存》插圖底本實據蔣應鎬《山海經圖》，<sup>104</sup>筆者以為此說或流於武斷之處，在於一來汪紱《山海經存》未自述其《山海經》圖以何版本為底；二來研究共識大抵持汪本《山海經》圖像底本不詳為上；三來細究汪本《山海經》圖像可知少與他版《山海經》圖同，多呈現汪紱一己親筆手繪之巧思。是以經由上述辨析考察，僅可判定汪本《山海經》圖像或有參考以前版本，但多為一己設圖的結果。再者，將汪本《山海經存》中的圖像放入明清《山海經圖》版本脈絡中，採用微觀、宏觀視角考察辨析汪紱《山海經存》插圖的繪工技巧、構圖定律，顯露汪本《山海經》整體圖像具「形神兼備」的特色，汪本的不可取代性、獨特性亦在於此。汪本有別於蔣應鎬以合頁連式圖像，不強調故事的搬演，卻能呈現直觀寫實性與動態藝術性，是以不妨將汪本插圖像視作「形神兼備」《山海經》圖的藝術品。是故，整體觀之，雖然袁珂以「小成而疏略」<sup>105</sup>評價汪紱的《山海經存》，然而，筆者以為袁珂評價仍聚焦在汪紱對《山海經》的詮釋上融通郭璞注而未言之弊，並非否定《山海經圖》的價值。此外若干《山海經》圖像係汪本獨有，不見於各本《山海經圖》，筆者將於本文後附錄表示。

#### 四、結語

綜上所述，吾人可推知幾點具體結論如下：一、汪紱《山海經存》插圖之所以生動傳神且鮮少與人同的原因，與汪紱本身早年擔任景德鎮陶瓷繪工有關聯，且景德鎮陶瓷繪畫大抵不脫人物、山水、花鳥、走獸、魚藻五大類，反推汪紱親筆手繪《山海經》圖像時自然得心應手。二、汪紱以自身博學宏觀轉化對朱學格物致知的限制，讓汪氏處理《山海經》經文與插圖時是二分的，不以考據害《山海經》繪圖之美感。換言之，汪紱以理性判准解讀《山海經》經文；另一方面以新安派文人畫士身分，運用審美藝術眼光創作《山海經》插圖。三、汪紱身為新安派婺源籍畫家，講求線條運用流動，以求生機蓬勃之美，也反映在《山海經存》圖像，其中匠心獨運處莫過於運用「具體文字融合抽象符號」表徵圖像造型的動態刻劃；通過宏觀視野分析汪本構圖結構，從而得知汪氏構圖講求圖像相望、斟酌圖像配置比例，又汪氏透過繪圖物象巧思及構圖的規律性，以豁顯新安畫派尤重線條運用及形神兼備的構圖技法。四、雖然汪紱身為一代通儒，但礙於種種現實因素導致著作未能及時刊行而沒落，幸而仰賴其後世門生保存刊行，因此讓吾人見識到汪紱《山海經存》繪圖之奧妙，也讓汪紱《山海經存》在清代諸多《山海經圖》中取得不可或缺的一席之地。

<sup>103</sup> 陳連山：《山海經學術史考論》，頁 165。

<sup>104</sup> 張春生：〈《山海經》版本考〉，《《山海經》研究》（上海：上海科學院，2007 年），頁 395。

<sup>105</sup> 袁珂：《山海經校注》，頁 1。





## 徵引書目

### 一、傳統文獻

- 〔清〕趙爾巽：《清史稿》，收入《三十三種清代人物傳記資料匯編》第三冊（臺北：明文書局，1985年）。
- 〔清〕趙爾巽：《清史列傳》（臺北：明文書局，1985年）。
- 〔清〕錢林輯、王藻編：《文獻徵存錄》，收入《清代傳記叢刊》（臺北：明文書局，1985年）。
- 〔清〕王炳燮：《毋自欺室文集·汪雙池先生遺書序》，收入《清代詩文集彙編》第689冊（上海：上海古籍出版社，2010年）。
- 〔清〕段玉裁、鮑桂星：《清代徽人年譜合刊》（合肥：黃山書社，2006年）。
- 〔清〕汪紱：《山海經存》收入李勇先編：《中國歷史地理文獻輯刊》第九編《山海經穆天子傳集成（二）》（上海：上海交通大學出版社，2009年）。
- 文清閣編委會編：《歷代山海經文獻集成》（西安：西安地圖出版社，2006年）。

### 二、近人著作

- 王孝廉：《中國神話世界（下編）—中原民族的神話與信仰》（臺北：洪葉文化事業有限公司，2006年）。
- 李豐楙：《山海經—神話的故鄉》（臺北：時報文化出版社，2012年）。
- 周心慧：《中國古代版刻版畫史論集》（北京：學苑出版社，1998年）。
- 周心慧：《中國古版畫通史》（北京：學苑出版社，2004年）。
- 袁珂：《山海經校注》（臺北：里仁書局，1982年）。
- 袁珂：《中國神話史》（臺北：時報文化出版社，1991年）。
- 徐世昌纂、周駿富編：《清儒學案小傳》，收入《清代傳記叢刊》（臺北：明文書局，1985年）。
- 馬昌儀：《全像山海經比較》（北京：學苑出版社，2003年）。
- 馬昌儀：《古本山海經圖說》（臺北：蓋亞文化有限公司，2010年）。
- 郭因、俞宏理、胡遲著：《新安畫派》（合肥：安徽人民出版社，2005年）。
- 張春生：《《山海經》研究》（上海：上海科學院，2007年）。
- 陳連山：《山海經學術史考論》（北京：北京大學出版社，2012年）。
- 劉師培、章太炎等著：《中國近三百年學術史論》（上海：上海古籍出版社，2006年）。
- 藝術家工具書編委會主編：《清代陶瓷大全》（臺北：藝術家出版社，1996年）。



〔日〕伊藤清司著、劉擘原譯：《《山海經》中的鬼神世界》（北京：中國民間文藝出版社，1990年）。

### 三、期刊論文

丁曉青、孫仲萍：〈新安畫派為何能影響景德鎮陶瓷繪畫〉，《中國陶瓷》第42卷第10期（2006年）。

丁曉青、孫仲萍：〈新安畫派影響景德鎮陶瓷繪畫的途徑〉，《中國陶瓷》第43卷第4期（2007年）。

呂微、蕭兵、葉舒憲等：〈對想像力與理性的考驗——中國社會科學院文學研究所座談《山海經》研究〉，《淮陰師範學院學報》（哲學社會科學版）第28卷（2006年）。

柳岳武、張麗娟：〈清代新安畫派研究〉，《淮南師範學院學報》第8卷第1期（2006年）。

柯秉芳：〈論汪紱《山海經存》之圖文特色及其價值〉，《有鳳初鳴年刊》第8期（2012年）。

倪清華：〈汪紱及其學術地位考辯〉，《黃山學院學報》第13卷第4期，2011年。

高飛：〈新安畫派名考〉，《安徽師範大學學報》（人文社會科學報）第38卷第1期（2011年）。

馬昌儀：〈明刻山海經圖探析〉，《文藝研究》第3期（2001年）。

馬昌儀：〈山海經圖的傳承與流傳〉，《廣西民族學院學報》（哲學社會科學版）第26卷第2期（2004年）。

馬昌儀：〈明清山海經圖版本述略〉，《西北民族研究》第3期（2005年）。

鹿憶鹿：〈用圖說故事——明代蔣應鑄的繪圖本《山海經》〉（初稿），收錄於東吳大學人文社會學院主編：《東吳大學人文社會學院第三十屆系際學術研討會議論文集》（2013年）。

張志娟：〈清代汪紱《山海經存》簡論〉，《文化遺產》第3期（2013年）。

魯從建、袁芳：〈陶瓷中的國畫藝術〉，《景德鎮陶瓷》第2期（2014年）。

### 四、學位論文







王亭文：《明清《山海經》神怪造形差異研究》（臺北：國立雲林科技大學視覺傳達設計系研究所碩論，2005年）。

李桂芝：《新安畫派筆墨表現演變研究》（成都：西南交通大學藝術學碩士論文，2013年）。













附錄：汪紱《山海經存》獨有插圖

(不見於《古本山海經圖說》、《全像山海經圖比較》)


類別	卷次	出處	圖像名稱	圖例
神靈	卷 8，頁 18 下	大荒西經	噎	
異獸	卷 4，頁 2 下	東山經	如夸父	
	卷 5，頁 13 上	中山經	麇	
	卷 5，頁 25 上	中山經	彘	
	卷 8，頁 16 下	大荒西經	蟲狀如菟	
奇禽	卷 2，頁 20 下	西山經	櫟鳥	



	卷 3，頁 24 下	北山經	鷓	
	卷 5，頁 7 上	中山經	駕鳥	
	卷 5，頁 8 下	中山經	鳩	
	卷 9，頁 4 下	海內經	元鳥	
鱗介	卷 2，頁 19 上	西山經	羸母	 羸母
	卷 3，頁 14 下	北山經	鯨魚	
	卷 4，頁 1 上	東山經	活師	活師 
	卷 4，頁 15 上	東山經	貝	
	卷 5，頁 7 上	中山經	蒲盧	
	卷 5，頁 7 上	中山經	僕纍	



手書真跡的《山海經》圖——  
汪紱《山海經存》圖像特色及其價值之探頤

	卷5，頁 21 上	中山經	鯢魚	
--	--------------	-----	----	---



東吳大學  
Soochow University

《中文標章》

東吳中文線上學術論文

《東吳中文線上學術論文》第四十一期

## 從纏到放： 對《黃繡球》中放足議題的再思考

張維軒\*

### 提 要

本文以《黃繡球》為討論文本，首先針對晚清時期反纏足思潮做一番爬梳，探討長期以來不被視為「陋習」的纏足風氣，為何於晚清時期有了較突破的反對聲，藉此凸顯《黃繡球》在晚清時期的特殊性。再者，將黃繡球放腳一事進行文本的深入分析，主要探討問題為黃繡球放腳的目的為何？以及黃繡球如何推廣放足。最後，討論為什麼在小說中，忽略並簡化纏腳到放腳的過程，即為黃繡球放腳後的腳力和腳型的恢復情況，以《采菲錄》中提及纏腳與放腳的相關史料與《黃繡球》對讀，透過史料與小說，紀實與虛構間的縫隙，對晚清時期放足的相關問題展開再思考，提供另一面向的詮釋與理解角度。

關鍵詞：晚清、《黃繡球》、纏足、放足

---

\* 國立中正大學中國文學系碩士生



## 一、前言

自梁啟超於 1902 年呼籲「小說界革命」之後，晚清小說無論在數量或類型如雨後春筍般不斷湧現，小說因而成為傳遞新知識、新理念、新思想或帶有批判性等方面的重要工具。在晚清小說的類型中，有一類屬於「婦女解放問題」，<sup>1</sup>在這類型小說中，往往能看到所謂「新女性」<sup>2</sup>人物活躍於文本中。本文以湯頤瑣（？—約 1932 前）的《黃繡球》為討論文本，<sup>3</sup>阿英（1900-1977）曾評論《黃繡球》為：「當時婦女問題小說的最好作品，主要的是這部書保留了當時新女性的艱苦活動的真實姿態，當時社會中的新舊戰爭經過，反映了一代的變革。」（頁 136），本文即以阿英的說法為基礎，配合小說主要人物黃繡球於文本中由纏足到放足的轉變，展開關於「婦女解放」的相關討論。承此，更進一步探究「放足」的關鍵意義及其背後可能的文化脈絡與意識型態等問題。

在前人研究裡，可發現研究者對於《黃繡球》這部小說的評價頗為一致，如上段提及，阿英認為《黃繡球》為反映當時婦女問題最佳的作品，又如當代學者范紫江認為《黃繡球》為：「全面反映清末社會的改革與反改革之間的複雜鬥爭，直至探求如何能切實有效的改變這一陳腐的社會。」<sup>4</sup>亦有其他學者認為：「在晚清許多鼓吹女權的小說，可以以《黃繡球》一書為代表。」<sup>5</sup>、「在處理婦女問題、提倡男女平等、女子教育和婦女參政等小說，《黃繡球》最為出類拔萃。」<sup>6</sup>此外，目前學界對於男作家書寫婦女議題小說所衍生的相關問題，已有部分重要研究成果，如高彥頤針對《黃繡球》提出：「《黃繡球》裡的女性聲音被封裝在男性改革者的視點中。」<sup>7</sup>誠如上述所言，《黃繡球》似乎把中國的婦女問題視為改革社會與政治方面的關鍵點。

緣此，本文將以前人研究為基礎，展開更進一步的討論。首先針對晚清時期反纏足思潮做一番爬梳，探討長期以來不被視為「陋習」的纏足風氣，為何於晚清時期有了較突破的反對聲，以此回應《黃繡球》在此背景下的特殊性。再者，將此基礎背景帶入文本當中，針對黃繡球放腳一事進行文本的深入分析，如：黃繡球放腳的目的為何？以及黃繡球如何推廣放足。最後，討論為什麼在小說中，忽略並簡化纏腳到放腳的過程，即為黃繡球放腳後的腳力和腳型的恢復情況，以《采菲錄》中提及纏腳與放腳的相關史料

<sup>1</sup> 有關晚清小說的分類本文參見阿英：《晚清小說史》（臺北：臺灣商務，1996 年），頁 135-150。

<sup>2</sup> 有關晚清小說中「新女性」的定義與形象，目前學界已有相關研究成果，本文參照黃錦珠的說法：「『新女性』指的是小說中出現的具有新觀念或新作風的女性人物。」黃錦珠：《晚清小說中的新女性研究》（臺北：文津出版社，2005 年），頁 21。

<sup>3</sup> 本文所引用《黃繡球》文本，參見《晚清小說大系》（臺北：廣雅出版社，1984 年），第 20 冊。

<sup>4</sup> 范紫江：〈清末優秀長篇《黃繡球》即其作者頤瑣考〉，《中國文學研究》第十四輯（2010 年 6 月），頁 322-323。

<sup>5</sup> 張玉法：〈晚清的歷史動向及其與小說發展的關係〉，收錄於林明德編：《晚清小說研究》（臺北：聯經，1988 年），頁 19。

<sup>6</sup> 澤田瑞穗：〈晚清小說概觀〉，收錄於林明德編：《晚清小說研究》（臺北：聯經，1988 年），頁 44。

<sup>7</sup> 高彥頤：《纏足：「金蓮崇拜」盛極而衰的演變》（臺北：左岸文化出版，2007 年），頁 84。





與《黃繡球》對讀，透過史料與小說，紀實與虛構間的縫隙，對晚清時期放足的相關問題展開再思考，並提供另一個可能的詮釋與理解角度。

## 二、《黃繡球》的寫作時代與清末反纏足之風

《黃繡球》發表於 1905 年《新小說》第 15 號至第 24 號，於二十六回中止，1907 年由新小說社印成單行本，續完至三十回。根據張玉法的〈晚清的歷史動向及其與小說發展的關係〉一文提及，大約可分六方面來談論歷史與小說兩者的發展關係，其中一方面為「開民治與興女權」(頁 17)，西方的思想於十九世紀中葉後紛紛傳入中國，為了改革中國，興女權成為提倡改革的一部分。晚清時期鼓吹女權最重要的議題，屬廢纏足與興女學兩大項，因此在晚清小說中，關於女權或婦女問題的小說也不難發現上述兩大議題的呈現。本文主要以晚清時期有關纏／放足議題的討論為主，故此節將從清末反纏足之議題討論起，爬梳當時廢纏足的風氣與整體概況，藉由時代背景與作者的經歷相互配合，一探《黃繡球》在晚清時期的特殊性。

鴉片戰爭之後，中國門戶洞開，越來越多西人來到中國，當時中國婦女纏足的普遍現象成為西人關注的風俗之一。其中，又屬教會與傳教士最為積極宣傳放足，他們主要從宗教的教義為出發點，將纏足視為違反自然的野蠻風俗，如〈浙江浸會集議各事并信〉提及：「神明肇造之初，四肢百體本於自然，不容強致。乃屈而不伸，實舉趾有所不便於行者也。」<sup>8</sup>此外，英國傳教士秀耀春亦曾說：「上帝生人，不分男女，各予兩足，原以使之健步。」<sup>9</sup>若女子纏足則「將重用之肢，歸於無用之地；辜天恩，悖天理，逆天命，罪惡叢生。」(頁 10365)，纏足使婦女「拘束筋骸，血實難長，身體多弱，生子易弱。」<sup>10</sup>綜觀以上的言論，傳教士以教義面向指出女子纏足是違反自然，使人行動不便，乃至於違背上帝起初造人的原則。另外，也從身體方面談論纏足有害女子的身體健康，易生疾病，亦會對生育造成不良影響。

甲午戰爭以後，由於在民族危機的刺激下，清末知識分子逐漸受西人反纏足思想的影響。《萬國公報》中曾有記載，1897 年上海天足會成立後：「一時豪傑之士，附從其說，逢人說項，到處宣揚者，難以枚舉。」<sup>11</sup>又 1897 年時亦有西人言：

<sup>8</sup> 〈浙江浸會集議各事并信〉，《萬國公報》，1878-1879 年，收錄於《清末民初報刊叢編之四》(臺北：華文書局，1968 年)，第 9 卷，頁 5907。

<sup>9</sup> 秀耀春：〈纏足論衍義〉，《萬國公報》，1889 年，收錄於《清末民初報刊叢編之四》，第 16 卷，頁 10365。

<sup>10</sup> 花之安：《自西徂東》，收錄於《中國宗教歷史文獻集成東傳福音》(合肥市：黃山書社，2005 年)，第 21 冊，頁 423。

<sup>11</sup> 秦百里：〈記天足會演說事〉，《萬國公報》，1905 年，收錄於《清末民初報刊叢編之四》，第 37 卷，頁 23186。



在吾等目中視之，纏足一事，與國家之興衰有關，顯而易見；然以中國人視之，似猶隔膜。……現在中國少年，漸有省悟，亦知此為損人之敝俗。<sup>12</sup>

由以上引文可知，中、西方對纏足一事，會影響國家富強的敏銳度有異，西人認為中國人對此事的意識感較為薄弱，一直到甲午戰爭後，才逐漸意識到纏足所產生的不良影響。甲午以後，維新知識份子，如康有為、梁啟超等人，也紛紛加入提倡反纏足的隊伍中。梁啟超等人在 1897 年時成立上海不纏足會，西人對於女子纏足會影響國家富強這方面的倡導，亦對中國的知識份子產生影響，中國知識分子對於反纏足的主張，大致是以影響國家的角度立論。梁啟超在〈變法通議·論女學〉指出：

公理家之言曰：『凡一國之人，必當使之人人各有職業，各能自養，則國大治。……中國即以男子而論，分利之人，將及生利之半，自公理家視之，已不可為國矣！況女子二萬萬，全屬分利，而無一生利者。惟其不能自養，而待養於他人也。』<sup>13</sup>

從梁氏所言，人能自養為最重要，中國女子往往受「大門不出，二門不邁」的傳統束縛，加上纏足的風俗，使中國女子幾乎無任何「生利」之處，即文中所指「全屬分利」，形成女子無法自養，只能依靠他人的情形，進而影響國家整體。從另一個例子來看，更可以與梁氏之言相呼應：「自泰西來華後，每言中國致弱之由，因無用之人太多。」<sup>14</sup>無用之人的對象主要為中國女子，主要因素為：「一為婦女之不能皆讀書識字，一為婦女皆誤於纏足，以致艱於行動。」(頁 77)，由於上述之因素，婦女成為分利者，使她們「不能作事，竟成廢物，其不能不仰食於男子者。」(頁 77)，無用之人意為無生利之人，為了解決女子無一生利之問題，梁啟超在〈戒纏足會敘〉說道：「欲強國本，必儲人才；欲植人才，必開幼學；欲端幼學，必稟母儀；欲正母儀，必由女教。」(頁 121)，點出興女學的重要性。在這前提下，梁氏又提及：「纏足一日不變，則女學一日不立。」(頁 44)，透過以上層層的關聯可知，最大目標為「國家富強」，最根本的解決之道，即「廢纏足」。

根據范紫江〈清末優秀長篇《黃繡球》及其作者頤瑣考〉一文指出，湯頤瑣於 1898 年進入上海，時逢 36 歲。主要依據為《頤瑣室詩》卷四有句「飄忽中年落海濱」，後面標有註解「余始於滬年三十六。」(頁 317)，1898 年正值百日維新，上海匯集許多維新人士，維新人士提倡的改良理念可以從《黃繡球》內容中看見，例如危害晚清當時社會的三大惡習：纏足、八股、鴉片皆反映於小說中。

<sup>12</sup> 譯英律師擔文夫人印送：〈中國婦女宜戒纏足〉，《時務報》，1897 年 5 月，收錄於《近代中國史料叢刊三編》(臺北：文海，1897 年)，第 33 輯，頁 1894。

<sup>13</sup> 〔清〕梁啟超：〈變法通議·論女學〉，收錄於《飲冰室合集》(北京：中華書局，1989 年)，第 1 冊，頁 38。

<sup>14</sup> 〈書本報紀演說天足會事後〉，《申報》，1900 年 1 月 13 日，(上海：上海書店，1983 年)，第 64 冊，頁 77。



另一方面，經由頤瑣自己的記載，他曾求診於美國醫生伯樂文，太太史靜偕與鬻婢意蘭曾協助拿藥，柏樂文看見意蘭一雙天足，便談論起自己對纏足的看法：

纏足束腰，鈞之惡俗。如意蘭兩足天然，不受矯揉造作之苦，誠可兒也。彼固吳產乎？吾游吳久，凡吳治遠近數百里，自女傭外，田家婦無論矣。若漁若樵，若賣菜賣花，乃至挑肩背負，婦女皆優為之。輒雜男子力作，為勞動之事。間有男子坐食，女子反習勞，不以為怨。雖性質柔順，亦豈不以天然之手足便利哉。<sup>15</sup>

柏夫人以無纏足之女子不受矯揉造作之苦為出發點，進而談論天足在勞動時的便利性。從序文一開端的「二十餘年前」（頁 3959）時間說明，與《小說月報》1910 年開始發行時間推算，可回溯得知這段往事的時間點大概在 1890 年代左右。一直到反纏足運動大量提倡時，也就是文中提及：「天足之說興，公私提倡，浸成風會。」（頁 3959），此時大約為 1895 年之後了，更確切來說，官方頒布勸戒纏足的示諭的時間點為 1902 年，頤瑣惋惜意蘭已死，在反纏足風潮提倡之前：「吾家亦有一鬻婢開風會之先，足以諷示戚友。」（頁 3959），接著根據頤瑣的描述，史靜偕五十歲時放腳：「今靜偕齒且五十，猶毅然解其錮蔽而舒其趾焉。回思柏夫人手足便利之言，昔以為然者，至是始有味乎！」（頁 3959），或許無法得知令史靜偕放足的原因為何，或是一些關於她放足後的復原狀況，但可以知道的是，柏夫人對天足的看法，對史靜偕有所啟發，甚至頤瑣亦受其的影響。

對於纏足使中國整體風氣之敗壞，頤瑣認為：

但狃於人類階級，視為閨房褻玩，軒此輕彼，習非成是，乃至因弱而嬌，因嬌而惰。積數千年嬌惰之毒，中於女子，又積數千年愛此嬌惰女子之毒，誤於男子，於是乎率通國男女結合嬖衍而成為且弱且嬌且惰之國，則甚矣。（頁 3959-3960）

因安於男女之別或男尊女卑的常態，女子往往被視為物品，女子纏足作為閨房玩弄的樂趣，此現象長久以來習以為常，不覺有誤。頤瑣在他的言論中對「弱、嬌、惰」三字以層遞方式呈現，說明女子因纏足而使他們整體狀況，呈現弱嬌惰的狀態，男子又偏好纏足女子，這層層相扣的因素積數千年，進而影響中國的國情風氣。

傳教士以教義與身體面向提出廢纏足的重要，因纏足違反自然與上帝造人的原則，並提出纏足易使女子身體多病，進而指出纏足亦會影響國家富強，後來晚清知識份子亦受此層面的影響，因而提倡反纏足。另一方面，長久以來，男尊女卑的傳統價值觀深植於中國社會，女子受限於各種束縛，纏足即是其中之一，可以說，纏足基本上是使國家敗壞的重要因素，中國如同女子纏足因而體質弱、性格嬌和行為惰，層層推進女子纏足帶來的影響，正如同頤瑣所說：「吾國女子之纏足，為洪水以後之一大禍水也。」（頁

<sup>15</sup> [清]頤瑣：〈徐仲可天蘇閣娛晚圖序〉，《小說月報》（臺北：東豐，1979年），第4卷第6號，頁3959。



3959-3960) 的深刻結論。這種言論思想的表現，亦可於小說內容中見得，故頤瑣在小說中塑造出一位堅毅決定放腳的新女性人物——黃繡球

### 三、黃繡球放腳的成因與實踐

在清末時局大變動下，晚清知識份子大力提倡改革，其中關於婦女問題又以廢纏足為主要議題之一，因此在《黃繡球》當中亦可發現對纏足議題也相當重視並極力勸誡，黃繡球更是由纏到放，身體力行的小說代表人物。本節主要從黃繡球放腳的原因討論起，也就是她放腳的契機為何，以及她放腳後如何倡導放足，即如何倡導放腳的方式，筆者欲透過文本的內容，進行這兩方面的分析。

《黃繡球》以黃通理苦思要如何造化挽救村子為開端，因黃繡球無意間提起修葺房屋一事，黃通理因而頓悟借題發揮。黃繡球原不知黃通理的心事，後來辦了兩席家常便飯，請村人到家一同商議，席間黃通理藉房屋喻現實，想透過整修房屋一事，來說些整頓村中風俗的道理，但同族等人意會不到其宗旨，以至於黃通理心灰意冷。直至翌日早飯時，黃通理與兒子們談天，由於黃通理平常就會帶著兩位兒子讀書識字，講些蒙學教科書，他們亦有些領會，故黃通理順勢詢問兒子們的意見。一開始不是問他們修房屋的意見，而是透過一些小事情逐步引到修房屋→正風俗這件事，小兒子的回答讓黃通理十分中意，藉此提出對村上風俗人情敗壞，村民又不知振作，愧對「自由村」一名的憂慮。<sup>16</sup>經由黃通理的解釋與說明，使黃繡球有了以下的疑問：

他妻子不等說完，便道：「原來如此！可不知世界上也有女子出來做事，替得男子分擔責任的麼？」黃通理一躍而起說：「怎麼沒有？」他妻子說：「有就好了。」（第1回，頁7）

因聽到黃通理的一句「怎麼沒有」，使黃繡球埋沒心中已久的思想再次點燃，她的思想如小說中所描述的：「譬如一件東西，含有電質在內，渾渾融融，初無表見，碰著了引電之物，將那電氣一觸，不由的便有電光閃出。」（第2回，頁11），為何說是再次？乃因黃繡球曾經對女人的處境有過質疑，黃繡球兒時曾當過孀娘的兒子的女跟班，經常受到他的欺侮作弄，甚至受孀娘的虐待，因此常常暗中啜泣感嘆，惋嘆自己是身為女子，無法像男子一樣做大事，認為男女一樣皆為人，為何獨有女人受苦，一直盼望「幾時世界上女人也同男人一般，能夠出出面，做做事情，就好了。」（第2回，頁11），只是隨著日子久了，當初的這些思想就漸漸忘卻了，當聽到黃通理的回答「怎麼沒有」時，頃刻間把那漸忘的思想即湧上心中。

黃繡球的思想湧現，她便迅速回房。黃繡球認為首先要解決之事即為「放腳」：

要做事，先要能走路，要走路，先要放掉了這雙臭腳。如今這腳底下纏了幾十

<sup>16</sup> 關於黃通理與兒子們的對話，詳見〔清〕頤瑣：《黃繡球》，第1回，頁6-7。



層的布條，墊了兩三寸木頭，慢說要與男子一同做事，就是走路，也不能同男子大搖大擺，這便如何使得？所以就急急忙忙關起房門，要去放那雙腳。（第2回，頁12）

上述所言之「做事」，即是盼望能如同男人一般，第一要件就是走路，而且是大搖大擺地行走，不再是如裹腳般的小步伐。進一步而言，黃繡球也認為既然女子可以出來做事，那也可以談談學問，如此一來可在本分外做些事業並幫忙教育兩位兒子。黃繡球豪邁地說出宏願：「只要是地球上體面的事，一件一件的都要做出來。」（第2回，頁12），黃通理得知黃繡球欲有所作為，喜不可支，但一方面聽了黃繡球所說的宏願後，覺得黃繡球把一切看得過於簡易：「你一個女子，小腳伶仃的，就算能做事，應著俗語所說『幫夫教子』，也不過盡你一人的愚心，成了我一家的私業，好容易說到地球上的體面！」（第2回，頁12），黃繡球並不因此打消念頭，認為慢慢地將知識以一傳十傳百的方式擴展出去，風氣就不怕不行了。藉由黃氏夫妻兩者間的對話可看出黃繡球欲做事的決心，以及欲做事的前提：放腳，如下：

像我這一雙受罪的腳，可以放得放不得？方才我倒要放他開來，又恐怕是放不得的，要問你一聲。如今我是問過你，你說可放最好；你說不可放，我也一定放掉他，不能由你作主！（第2回，頁13）

「不能由你作主」一句展現出黃繡球追求自由獨立的意志。從黃繡球想要出來做事的念頭一起，便急急忙忙關起房門，要去放那雙腳。事實上，若仔細查看前後文會發現她並沒有立即行動，反而猶疑了起來，覺得還是得先去問丈夫。在黃錦珠《晚清小說中的新女性研究》一書中曾提及：

這種言行不一的現象，顯然不是小說刻意營造的，而是在當時社會新舊觀念交替的情境下，自然發生的一種行為表現。由小說中人物的言行，也可以看到新女性在追求獨立自強的過程中，一種左右徘徊、進退躊躇的不安與疑慮。（頁59-60）

在黃繡球詢問放腳與否的事情來看，可以發現黃繡球開始有主體意識的覺醒，但也因在悠久的男權傳統中，女人要掙脫根深蒂固的觀念與規範，並非易事，往往在男權主流中亦進亦退，經常導致女性主體淪喪，又再次落入男性主體中，可說在晚清時期為一種常態的現象，因此，在小說中，可經常感受到女性主體意識的掩映。

趁著黃通理出門尋兒的一會時間，黃繡球當真把腳給放了：「只見黃繡球穿著他大兒子一雙鞋，半舊不新，一蹺一拐的。」（第2回，頁15），這是黃繡球自己本身放腳的實踐。當黃繡球成功放足後，她也開始向眾人說明她放腳的原故，這個契機主要是黃繡球為了練練腳筋，與兩位兒子出門去卻引來旁人的注目：「一班人跟在後頭，此說彼猜，紛紛議論，一直跟到黃繡球家門口。」（第2回，頁20），於是黃繡球便對著大眾說道：「大眾不是為我這雙腳的希罕嗎？其中卻有些希罕的事情，今日我來不及說，明天讓我出空一間屋子，請諸位過來坐著，細細地告訴你們，你們一定喜歡聽的。」（第2回，



頁 20)，這便是藉由她自己實踐放腳推廣到眾人的第一步。到了隔日，她也確實實踐對他人講論「她發心放腳的原故，與那婦道家也好講學問做事業的情理。」（第 2 回，頁 21）

另外，在小說後段登場的施太太，是一位受黃繡球影響而決定放腳的例子。黃繡球道：

說是纏小了腳娉婷好看，你想，同是一個人，同是一雙腳，何以女人的腳該纏小了，討人好看呢？豈非笑話？要講叫小孩子個個讀書，自然要叫女孩子不許纏腳。（第 26 回，頁 214）

黃繡球疑惑為何都是人，大家都擁有一雙腳，不懂為何只有女人該纏腳，而且是為了使他人看起來好看，怎樣都覺得不合理。因此勸人不要纏腳，這是黃繡球對於提倡放腳的另一種實踐方式。最後點出讀書之必要性，也順帶出放腳為第一重要之事的意味，作為一種前提之必要性。施太太因而受黃繡球影響，自漸形穢，決定也效仿黃繡球，將自己的腳放掉，並欲請先生施有功多出告示，一同勸導更多人放腳。黃繡球由個人放腳的行動擴展出去，向他人宣揚放腳，從一種自我實現與體驗，邁向並影響他人的實踐。

小說中，黃繡球曾問兩位尼姑做女人哪幾件事情最苦？二位尼姑回應有：失去丈夫、女人不如男人和生產皆為當女人的苦處。<sup>17</sup>當他們談論到女人的生產之苦時，黃繡球便反問起：「你修行修到這大年紀，倒還記得生產的苦處，反不記得女兒家包小腳的苦嗎？」（第 14 回，頁 114），黃繡球一語點破，這時兩位尼姑豁然開朗，其中一位尼姑便說：「說起來這件事，真是做女人第一大苦！」（第 14 回，頁 114），尼姑也道出小腳行動的不便性，以自身經歷敘說曾遇祝融，因纏小腳而面臨到逃生的困難：「隔壁一人家失火，大家都逃跑了，我這雙腳再要挪都挪不上去，急的要爬要死，當時就不曾放腳，也是雞眼疊疊，越嚇越疼，走不出去。」（第 14 回，頁 114），透過尼姑的敘述，可以知道女子纏腳導致行動不便，更進一步顯示出，若遇危險苦難時，連自我逃生都是一大問題。藉由以上的談論，一方面凸顯黃繡球當初所問的問題（做女人何事最苦？），藉此引導和回應到她欲談論的纏足問題，進而強調出纏足是做女人第一大苦，黃繡球更說道：「究竟我們女人講賢慧、講德性、講相夫教子諸般大事，可在這雙小腳上做出來的不是？」（第 14 回，頁 115），更加強化纏足對女人而言是一大苦處，而且也點出纏足並不能顯示或代表女子的品德。之後黃繡球甚至編彈詞，並以口授方式使兩位尼姑口述宣揚，四處提倡纏足與不纏足的利害。上述宣揚之法，亦是黃繡球提倡放腳的另一種實踐方式。

藉由文本前後的對照閱讀，可釐清黃繡球放腳的因素，以及了解她在自我實現放腳後，如何推廣鼓吹放足的方式，如此一來，可對她欲做事的決心，以更有脈絡的方式梳理而出，對下節討論亦具有承上啟下的作用。

<sup>17</sup> 關於兩位尼姑與黃繡球談論做女人哪件事最苦，詳見〔清〕頤瑣：《黃繡球》，第 14 回，頁 113-114。



#### 四、對黃繡球放腳後行動能力一事的反思

本節將對黃繡球放腳後的行動能力進行討論。黃繡球因欲出來做事，故第一要件之事是放開已纏多年的小腳。但對於放腳後的行動能力在小說中有著令人訝異的描述，故本節透過小說與史料的對比，一探實與虛之間描述的落差，試圖理解為何兩者間會有差異，並進一步去得知，婦女實際上在放足後所面臨的困境與無奈之處。

黃繡球認為出來做事之前，放開小腳為必要之事，不怕引來異樣的眼光，雖然仍有詢問黃通理的意見，也只是告知以表尊重，其實她心意已決。<sup>18</sup>反倒是黃通理還不放心，怕放開了腳引來不必要的嘲笑：「放了這腳，卻見你女子們開風氣的第一著，怎麼使不得？只怕放了倒不能走路，又不怕闖村的人笑你嗎？」（第2回，頁13），黃通理不是擔心「放腳」這件事情本身，他擔心的是黃繡球放了腳以後，出門沒辦法走路，或者走路的姿勢很怪異，反而被笑。黃通理的說法，一方面顯示了當時的大環境對於放腳後的女人其實不太友善，即使理念已經先行了，但是社會風氣的扭轉還有很長一段路要走。另一方面，則顯示了「通理」者也有可能不是真的通理，即使思想上有心支持解放婦女，但對於束縛婦女的「內外之別」仍然維持著非常守舊的觀念。相較之下，黃繡球的回答則展現出欲做大事之形象與氣魄：

黃繡球：「虧你說出這句話！照你說，一個人站在地球上，不能做點事，不能成個人，纔怕人笑話；這我放我的腳，與人什麼相干？他來笑我，我不但不怕人笑，還要叫我們村上的女人將來一齊放掉了腳，纔稱我的心呢！」（第2回，頁13）

從兩人的對話可知，黃通理對旁人的眼光仍有顧忌。黃繡球在放腳後，便想出門看燈會，一開始被黃通理阻止，他的顧忌與擔心再次突顯黃繡球堅決放腳的決心更有意義。黃繡球趁著黃通理不知便出門去了，流露出黃繡球渴望自由行動的急切性，在雙方的對話中，黃繡球的豪邁語氣展現了女性的主體意識的覺醒，她毫無猶豫地走出家門。但也不出黃通理所料，街上人家看到了黃繡球放足的雙腳無不是「驚奇動怪」或「個個詫異」，紛紛引來旁人的觀看與議論，或是總有人疑心黃繡球的腳放得稀奇，藉由黃繡球的放腳可見傳統社會的規範與習俗，對放足仍有很大的障礙。

透過小說中敘述黃繡球放足之後外出行動，筆者因而思索另一問題：纏了這麼多年的小腳，一旦放開難道就能行走嗎？對於黃繡球放足後的行動力，一開始的描述是黃繡球穿著大兒子的一雙鞋「一蹺一拐」，並揚言隔日就要帶孩子們去看會，練練腳筋。到了當日果真出門去了，只是那雙腳「跑不上去」，「腳又實在還不能走，就攙了他兒子回轉。」這是放腳頭兩日的情形。根據小說中的敘述，可以得知黃繡球放腳的日數，只約

<sup>18</sup> 關於黃繡球對於自己放腳心意之堅定，詳見〔清〕顧瑛：《黃繡球》，第2回，頁13。



略過了二十幾日，<sup>19</sup>黃繡球的腳步：「也竟灑灑脫脫，不十分的扭扭捏捏了。」（第 8 回，頁 59），對比黃繡球放腳前的理想發言：「一放開來，頭兩天不方便，到十幾天後，自然如飛似跑的走給你看。」（第 2 回，頁 13-14）似乎是應證了。只是那已變形的腳掌，真的能如同黃繡球所言那樣理想嗎？黃繡球放腳後的行動看起來幾乎無不便之處，小說也只用零星的語言說到黃繡球放腳以後一拐一拐，從纏到放的這過程中，腳力和腳型的恢復並無過多的著墨，令人對放足後進步神速的行動力感到驚奇與引發疑惑。

在姚靈犀（1899-1965）編的《采菲錄》中，<sup>20</sup>記載了許多中國婦女纏足的史料，其中有些是中國婦女對自己纏足或放足經驗過程的自述。例如：余淑貞在《書〈蓮鈎痛語〉後》提及自己是纏足女子，因為社會風氣的關係，她也放足了，但她卻說：「既放矣，寧願再纏，奈因種種關係，非纏不可呼！」（頁 79），原本應該慶幸的是女子終於不再受纏足之苦，但為何會有上述復纏的現象發生，纏足的婦女因禁纏足令的施行而放足，但又因種種關係又重新纏足。所謂的「因種種關係」首先以腳的外型談論起，小腳的解放結果：「使足背隆起，肉體痴肥，如駝峰、如豬蹄，一只倒來一只歪。」（頁 80），這是長期纏足後腳外形的變異。以內部而言：「骨骼早已變形，無法恢復，僅肉部作不規則的擴張，決難增強足力。」（頁 80），正因長期裹足導致足部內外早已變形扭曲，因此無論如何放腳，即使穿上鞋襪，也不適合，如同：「騰雲駕霧，扭扭捏捏，東倒西歪，轉不如纏時緊湊有勁。」（頁 80），至於行走能力更是難行的任務，如同覺飛生在〈蓮鈎痛語〉描述其妻子放腳的情形：

一旦解去足紮，每一步行，下壓四趾各離趾窩，足心身縫尤掣痛難行。鬆放二周，除足背之肉臃腫外，別無進步。予見伊行路無力，足軟腿腫，故又令其纏上，後乃合適如初。（頁 78）

放腳之後的行動力更是一大考驗，甚至比不上纏腳時的行動力，上述的情況根據余淑貞的說明真是：「誠非過來人不能道隻字，而所述放而復纏情形，又不啻為余照也。」（頁 79），可見放足後又復纏的情形並非少見。不僅僅是以上所遇到的問題，氣候因素亦有所影響，即使勉強放腳，但一到冬季則因：「足部血脈之不流通如故，而包圍禦寒之物已卸除，故十九皆患凍瘡，乃春潰爛幾難移步。惟及早復纏，每能避免。」（頁 80），職是之故，復纏的因素又再多添一筆。

透過婦女本身談論的放足經驗，可知放足後所面臨的問題並非易事，如：腳力和腳型的恢復有其困難之處。但從《黃繡球》中描述黃繡球放腳後的情形，卻是灑脫般的腳步，甚至是迅速恢復到正常的腳力，對比《采菲錄》的內容，卻是兩相逕庭。另外，從

<sup>19</sup> 《黃繡球》第 3 回最後提及，因黃繡球被認為妖言惑眾，行為詭秘而遭捕，這邊有說明到：「一二十天來，黃通理本不曾預備竟有此一著……」；另外，第 8 回中也可得知黃繡球被關的時間大約兩日，前後加總起來，黃繡球放腳的日子大約二十幾日。〔清〕頤瑣：《黃繡球》，第 3、8 回，頁 24、59。

<sup>20</sup> 《采菲錄》原刊為 1930 年代，載於天津《天風報》副刊〈黑旋風〉，編有一系列有關婦女纏足的文章，後於 1936、1938 年集結成冊，由天津書局出版。本文所引《采菲錄》為收錄於《民國史料筆記叢刊》（上海：上海書店出版社，1998 年）之版本。





《采菲錄》另一篇阿秀女士〈拗蓮痛史〉女性投書中更可發現在那急遽交替的時代（纏足與放足）裡，她們所面臨的無奈與抉擇，甚至備嚐艱辛與污辱：

……至十三歲，始由儂自行約束，然蓮瓣已成，若纏裹稍鬆，即覺不適，務必嚴裹，方能步履。……師輩語曰：『民國肇新，此習久除，汝何不解放，以舒筋絡。』儂以筋骨已折，放亦無益，且反艱於步履，不如仍之，為辭。卒不弛，同學目為古董，時加訕笑，其惡作劇者，恒猛踏儂足尖，其痛乃如刀割……嫁後，夫倩以予不合時宜，恐被人譏笑，乃不使予參預任何宴會，以及遊覽勝境，即夫婦間之感情，亦極形淡薄。（頁 77）

從引文中可以發現，到了民國，纏足禁令嚴加管束，在旁人的眼中，對於仍然裹足不放的婦女感到疑惑，難以體會當事人的心境與困難，總認為放了就好，筋骨即可得到舒展。甚至招來譏笑與被捉弄的命運，連自身最親近的丈夫也無法諒解為何遲遲不放足的妻子，進而影響夫妻間的情感，不免令人感到悲哀，如同阿秀女士自身的感嘆「嗚呼！儂一生幸福，被纖足而剝削已盡。」（頁 77），由於當時社會和政府強力禁纏足，而使她遭受了很多非常粗暴的待遇，甚至覺得不見容於社會。

在男作家所撰的文本中，倡籲女權，開女智播女權的情節往往為不可或缺的份量，但值得注意的是放在男性的立場替婦女發聲，未必能設想婦女真正的處境，往往忽略了婦女內心的感受與掙扎，只談論一位纏足婦女在意識上的重大轉折，把身體過程以一種理性的框架給框住了，顯示出男子無法完全感受或切身體會婦女的身體問題。若將男女作家寫及纏足過程的文本並置，更可看出其中差異。《黃繡球》中有一段敘述為黃繡球兒時被孀娘纏腳的描述：

天天那雙腳是要親手替她裹的，裹起來使著手勁，不顧死活，弄得血肉淋漓，哭聲震地，無一天不為裹腳打個半死……（第 2 回，頁 8）

這段敘述，對纏足的過程為概括的印象，描述也較為抽象。對照女作家邵振華《俠義佳人》中，對纏足過程的描述，可比較出男女作家在描寫上的差異：

（羊氏）說著將桃姐拖了過來，舉起一雙腳來，指給村上大娘看道：「他的腳已裹斷了，腳指頭也折了，再裹緊點，不敢說三寸，那四寸是拿得穩的。怎奈他不長進，不肯上緊裹，所以腳還是那麼大。」<sup>21</sup>

這段描寫具體刻劃了纏足的過程，甚至確切描述出裹腳的狀態與理想的尺寸。女子被纏足的痛苦，作家也不是一無所知，但畢竟為男作家，無法體會婦女在纏足一事上所遭受的身心痛苦，這除了是一種對身體的暴力，更是對精神的桎梏。同樣的，在放足一事上，透過比對小說對放足的描寫片段（虛）和史料（實）看出來，小說其實沒有真實反映婦女的處境，其實還是帶有男文人的理想導向。

黃繡球在小說中的形象與行動確實有其獨特性，但實際上，整體內容的主要目的，

<sup>21</sup> [清]續溪問漁女史（邵振華）：《俠義佳人》（南昌：百花洲文藝，1993年），第1回，頁96。



仍是圍繞在拯救國家的大背景之下。小說第一回回目便點出「論房屋寓民族主義」，意即，黃繡球決定放腳出來做事，是在替男子分擔責任的因素下所產生的決定。在清末的社會環境下，提升國力為救國的首要目標，故在小說中，亦反映當時的社會趨勢，並且呈現了當時的改革理念，整體而言難以跳脫救國的框架。在此大目標下，對黃繡球放足後，腳力和腳型的恢復等狀況的描述，相對而言，在小說中便因此簡化或忽略了。作者的最終目標，只要以黃繡球放腳成功為一個起點，塑造出能夠救國的新女性形象即可。因為作者的重點是在婦女放腳過後，如此一來，女子便可成為生利之人，更可以替男子分擔責任並一起做事，也就是黃通理欲做之事：改造村子，其實就是改良國家——救國。

## 五、結語

晚清處於國家面臨巨變的時刻，當時提倡改革或談論婦女問題主要以男作家或男知識份子為主，發言權大多在他們身上，因此女權的啟蒙，其實大都帶有救國的功利性與工具性，真正由婦女本身發聲者極少。又，當時女性的自我意識與發展或是行動自主權，往往求諸於有革新思想的男性，請他們作為代言人，也因此使得解放婦女的束縛與女權的連結產生或多或少的變質，形成當時中國自己一套的婦女解放觀。

小說作為討論文本，與史料的對比，更能顯出上述情形。在每個時代下有其當下迫切面臨的核心問題，推敲黃繡球放腳一事的成因與其實踐的方式，可以發現婦女問題的被提出和提倡改善，被視為一種增強國力的表現方式。對於提倡放足而言，或許可看作解放婦女束縛的一個開展，但在此背後，有其存在的預設目標，目標即是那若隱若現的救國主旨。如此看來，女子放足的倡導是作為一種被利用的工具而已，又與婦女自述放足後所遇問題的相關史料對讀，更可以發現小說中對於放足的倡導與呈現，有其對婦女理解未深的限制。



## 徵引文獻

### 一、傳統文獻

《小說月報》，臺北：東豐，1979年。

《中國宗教歷史文獻集成東傳福音》，合肥市：黃山書社，2005年。

《申報》，上海：上海書店，1983年。

《時務報》，臺北：文海，1897年。

《萬國公報》，臺北：華文書局，1968年。

〔清〕邵振華：《俠義佳人》，南昌：百花洲文藝出版社，1993年。

〔清〕梁啟超：《飲冰室合集》，北京：中華書局，1989年。

〔清〕頤瑣：《黃繡球》，臺北：廣雅出版社，1984年。

〔清〕姚靈犀編：《采菲錄》，上海：上海書店出版社，1998年。

### 二、近人論著

林明德編：《晚清小說研究》，臺北：聯經，1988年。

阿英：《晚清小說史》，臺北：臺灣商務，1996年。

范紫江：〈清末優秀長篇《黃繡球》及其作者頤瑣考〉，《中國文學研究》第十四輯（2010年6月），頁311-359。

黃錦珠：《晚清小說中的新女性研究》，臺北：文津出版社，2005年。

〔美〕高彥頤；苗延威譯：《纏足：「金蓮崇拜」盛極而衰的演變》，臺北：左岸文化出版，2007年。



# Footbinding to Footreleasing: Rethinking of the Footreleasing Issue in “Huang Xiu Qiu”

Chang, Wei-hsuan

## Abstract

“Huang Xiu Qiu” as a discussion text in this paper. First of all, to explore the thought of anti-footbinding in the late Qing. Discussing with anti-footbinding that has been too much ignored why has more objections in the late Qing. To highlighting the particularities of “Huang Xiu Qiu”. Then, to explore the purpose of Huang Xiu Qiu footreleasing. And how to promote footreleasing. Finally, discuss why ignore and simplify the process of footbinding to footreleasing in the fiction. Reading on the relevant historical data of footbinding and footreleasing with “Cai Fei Lu”. Through historical data and fiction, the gap between documentary and fictions. To rethink the Footreleasing issues in the late Qing. Provide interpretation and understanding of another aspect.

**Keywords:** Late Qing, “Huang Xiu Qiu”, footbinding, footreleasing

# 東吳中文線上學術論文

第四十一期

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

中華民國一〇七年三月出版

ISSN 2075-0404

# Soochow Journal of Chinese literature online

No.41

CONTENTS

March 2018

---

Discussion the theory of Xun zi and Wang Yang-Ming explain about  
Confucian Li

..... Yun Ru Hsieh..... 1

Psychological research of Dao Yuan Yang's sexual disguise

..... Chao, Hsin-Yi..... 35

Personally hand-painted Shan Hai Jing illustrations : An Examination on the  
Characteristics of Pictorial Expressions and the Value of Shan Hai Jing  
Deposit by Wang Fu

..... Jiang-Jun-Yan..... 55

Footbinding to Footreleasing : Rethinking of the Footreleasing Issue in  
"Huang Xiu Qiu"

..... Wei Hsuan Chang..... 97

---

Department of Chinese Literature

**SOOCHOW UNIVERSITY**

TAIPEI TAIWAN

Republic of China