

ISSN 2075-0404

東吳中文線上學術論文

第四十五期

中華民國一〇八年三月

Soochow Journal of Chinese literature online

No.45

March 2019



東吳大學出版

Published by

SOOCHOW UNIVERSITY

第四十五期

中華民國一〇八年三月

Soochow Journal of Chinese literature online

No.45

March 2019

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

連文萍（東吳大學教授）

Lien, Wen-ping

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

第四十五期

中華民國一〇八年三月

目 錄

【博碩士生論文】

唐代大酺中的歌舞百戲文化

.....吳顥中.....1

《皇極經世書·觀物外篇》之四時韻法試釋

.....蔡明芬.....37

張我軍《台灣民報》主編時期的文化場域活動

.....汪欣諭.....71

《后宮如懿傳》飲食書寫所展現之情節推演及意涵

.....陳昶羽.....99

唐代大酺中的歌舞百戲文化

吳 顯 中*

提 要

大酺意皇帝在特定節日或場合舉辦的大型慶祝活動。根據筆者的整理，以《舊唐書》、《新唐書》、《唐會要》、《資治通鑑》等書為統計對象，唐代可以確知年份的大酺共設了 81 次之多，是中國歷朝歷代以來，大酺文化最為盛行的一代。除了聚會歡飲之外，大酺的流程中，最重要的就是從日到夜從不間斷的百戲演出。如跳丸、跳劍、幢戲、走索、採大球、幻術、動物戲等，可說是包羅萬象。無論是節目、演出方式、演出規模都相當豐富精彩。筆者對這時所發展出的歌舞百戲文化深感興趣。是以爬梳各類文獻，整理出唐代大酺的興衰演進。並從此脈絡中，梳理出其中和百戲表演相關之文獻進行爬梳。進而探究其演出單位、演出時機、演出地點、演出內容。將其中變化、沿革依照時間的脈絡排列後，探討唐代大酺之中百戲的發展狀況，及推動唐代百戲發展的源頭。

關鍵詞：唐代、大酺、百戲、雜技

* 東吳大學中國文學系研究所二年級



前言

「大酺」，可以說是每逢佳節、國家重要慶典時所舉辦的大型慶祝活動，在中國歷朝歷代中可說是時常有之。舉辦時，整個京城皆同歡共飲，通宵達旦。除了這些慶祝活動之外，活動期間更有豐富的百戲表演在其中舉行。從另外一個角度來說，唐代的大酺可說是當時宮廷百戲主要搬演的舞台。而這些盛大的百戲表演，主要由太常寺的立部伎、坐部伎以及教坊藝人來進行搬演。演出種類相當多元，除了雅樂演出外，也有來自國內外各地的特色節目，甚至是各類雜技演出，如跳丸、跳劍、幢戲、走索、採大球、幻術、動物戲等，可說是包羅萬象。其無論是節目、演出方式、演出規模都相當的豐富且精彩。而大酺中這些豐富壯麗的表演內容，也會中國百戲發展史上寫下了輝煌燦爛的一頁。是以筆者對此深感興趣，欲對其中文化深入了解。然而，欲了解唐代宮廷百戲之發展，勢必要從大酺的發展過程著手。

是以，筆者從《舊唐書》、《新唐書》、《唐會要》、《資治通鑑》等書中統計出了唐代共 81 次大酺搬演紀錄，試圖梳理出大酺之發展脈絡。並從《舊唐書·音樂志》和《新唐書·禮樂志》，與諸多文學作品中中，找出唐代大酺實際的搬演內容。以兩者相互參照，並試圖了解唐大酺何以讓唐代百戲發展如此的輝煌。而筆者欲以唐代大酺的發展狀況作為研究基礎，並從相關資料中探討百戲之演出單位、演出場合以及演出內容，並統整、梳理出唐代大酺中歌舞百戲文化的發展源流與樣貌。



一、唐代大酺之發展歷程

(一) 大酺釋義

所謂大酺，意即皇帝在特定節日或場合舉辦的大型慶祝活動，其舉行的時機有很多，如新年時、皇帝生日、冊封太子、封禪時等。內容不外乎聚會飲酒，觀看百戲，有時也會招待外賓，或是大赦罪犯。而「酺」的意涵，在《說文》中的詮釋曰：

酺：王德布，大飲酒也。从酉甫聲。¹

飲，飲也。也就是說，這是君王賜與天下飲酒作樂的大型慶祝活動。詳就其意義，段玉裁的注中共有三條：「禮器注引王居明堂禮曰：『仲秋乃命國釀。蓋釀酺略同也。』」、「〈漢文帝紀〉：『舖五日。』文穎曰：『音步。漢律：三人以上無故飲酒，罰金四兩，今詔橫賜得令會聚飲食五日也。』」按周禮族師祭酺注：「酺者，為人物災害之神。」

其中可得出三個意思。其一，釀，《說文》：「會飲酒也。」乃是八月時由帝王賜命全國上下飲酒同樂。而酺釀略同，意即兩者約略皆是指此。其二，根據漢律，當時他們是不能隨意聚會飲酒的，僅有在帝王賜酺時才能夠「合法」的同樂共飲。其三，其文根據《周禮·地官·司徒》原文：「春秋祭酺，亦如之。」之注，曰酺為會帶來災害的神明。綜合以上三則注釋，所謂的酺，應當是在祭拜「酺」這個的神明時，所衍生出的天下同樂共飲的大型活動。根據《周禮註疏》的說法，雖作者對於「酺」是否為災害之神有所疑義，然而其中提到：「族長無飲酒之禮，因祭酺而與其民以長幼相獻酬焉。」也就是說，這是由酬神演化出的慶祝活動。到了後世，這個慶祝活動的活動範圍以及內容逐漸被擴充，成了為慶祝佳節、立太子、天下大赦等所舉辦的國家級大型慶祝活動。規格也從原本的「天下歡樂，大飲酒也。」（出自《史記·秦本紀》注）進步到了歌舞昇平，連夜不絕的狂歡派對。

「大酺」在中國歷朝歷代中可說是時常有之。而根據筆者的整理，以《舊唐書》、《新唐書》、《唐會要》、《資治通鑑》等書為統計對象，唐代可以確知年份的大酺共設了 81 次之多，而其中以武則天時為最，其次乃是玄宗。就文獻中的舉辦次數來看，唐代的大酺文化，乃是中國歷史中最为盛行的一朝。而唐代大酺發展之狀況，容下段繼續討論之。

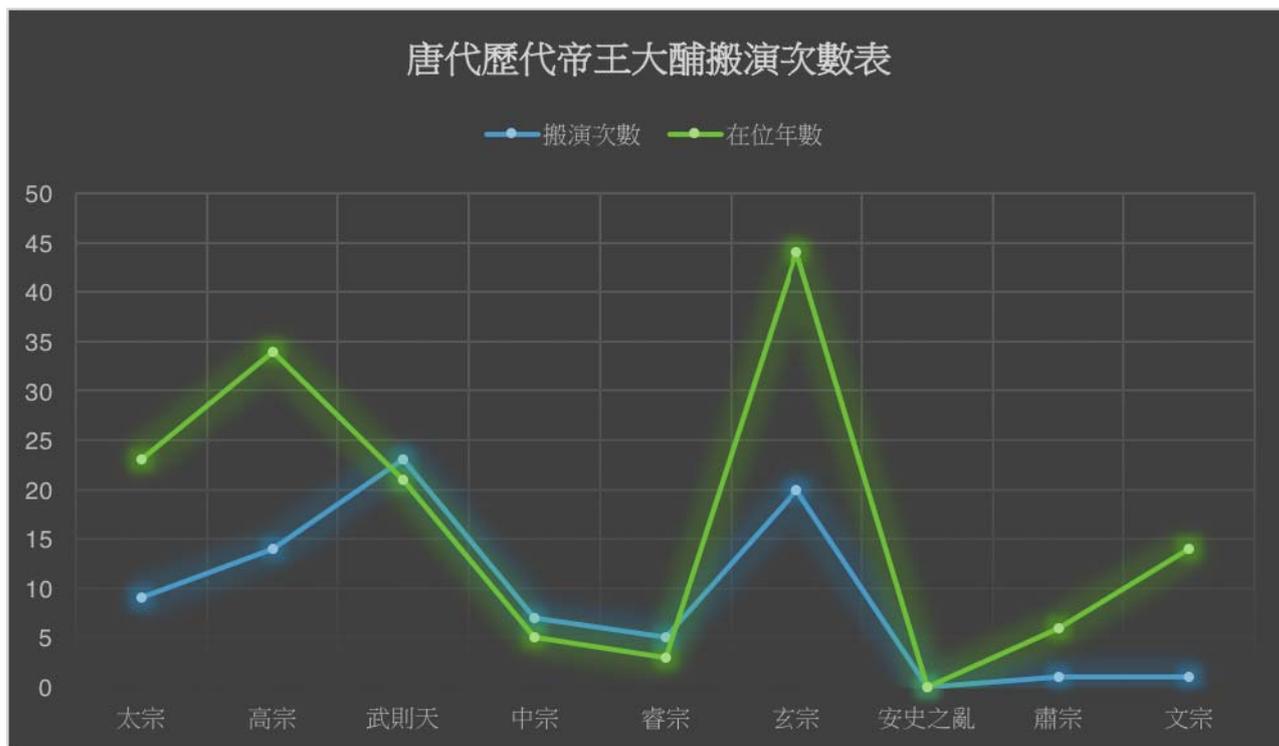
(二) 唐代大酺發展狀況

上文提及，唐代可以確知年份的大酺共設了 81 次之多，足見唐大酺發展之盛。而其中的設立時機，主要為新年賀歲、郊廟祭祀、更改年號、加封尊號、冊封太子、帝王生日，或者當年出現了特殊的祥瑞之象。而這些時機，皆屬國家重大慶典，是以除了大

1 [漢]許慎：《說文解字》，（台北：萬卷樓出版社，2004年），頁757。



醮之外，也會同時進行大赦天下，或者大批官員晉升的慶祝活動。以下概將歷代有搬演大醮紀錄之帝王羅列出來，並把搬演大醮之次數及在位年數放進圖表進行比對，觀察唐大醮之發展。而以下僅以圖表呈現，詳細搬演年份、歷年設醮原因等資料，筆者將表格置於附錄（一）以供詳閱。



從筆者的統計看來，可知大醮在唐代乃是由太宗開始，其自益興。至武則天時，其舉辦次數已經超越其在位年限，可見大醮之舉辦頻率是在正面成長的。其中，中宗和睿宗雖在位時間較短，但演出頻率仍是不比武則天時少。是以，根據統計狀況，唐代大醮在遇到安史之亂前，皆是一路順遂發展。而安史之亂後，除僅剩兩位皇帝有過舉辦大醮紀錄外，也可看出舉辦次數遠少於其在位年限。可知，安史之亂乃是唐代大醮發展的一個分水嶺。其原因應是安史之亂對於國家經濟之重創，使得朝廷不得不縮減開支，而大醮一類活動自然遭到縮減。而以下便來探討安史之亂對於唐代大醮發展的影響。

（三） 安史之亂的影響

從圖表中可看出，唐代自玄宗之後，大醮搬演次數陡然由盛而衰。根據玄宗和肅宗年間所發生最足以震盪社會的事件來看，天寶十三年所發生的安史之亂與唐代大醮發展的衰落應當有一定的關係。以下概分數點討論安史之亂究竟對唐代大醮及其歌舞百戲造成什麼影響。



1. 藝人隨戰亂自宮中流出

安史之亂為何會影響唐代大酺的發展呢？筆者認為，那是由於安史之亂後，藩鎮割據，導致中央勢力、財力皆被分散出去，是以無法像先前那樣進行「天下」大酺的活動。此外，這些本來屬於宮廷的表演者們，或流入民間作藝求生或者隨著藩鎮的勢力被擄走，成為了地方軍鎮的表演者。以安祿山為例，對於樂舞百戲有一定興趣的他，在攻陷京城時，在攻破京城的那一刻不只劫走兵甲文物，連教坊內的藝人、動物一併擄走²。根據《安祿山事跡·卷下》：「十七日甲午，陷西京……全虜府庫兵甲、文物、圖籍，宜春雲韶，犀象、舞馬，掖庭後宮皆沒焉。」³在京城被攻陷的情況下，教坊藝人除了被藩鎮虜去、以及傷亡者之外，其餘應當都是流入民間。回到《安祿山事跡·卷下》：

祿山以車輦樂器及歌舞衣服，迫脅樂工，牽制犀象，驅掠舞馬，遣入洛陽，復散於北，向時之盛掃地矣。肅宗克復，方散求於人間，復歸於京師，十得二三。

祿山至東都，既為僭逆，嘗令設樂。祿山揣幽燕戎王、蕃胡酋長多未之見，乃誑曰：「自吾得天下，犀象自南海奔來，見吾必拜舞，禽鳥尚知天命所歸，況於人乎？則四海安得不從我！」於是令左右領象至，則瞪目忿怒，略無舞者。祿山大慙，懷怒命置於窰井中，以烈火燒，使力憊，俾壯士乘高而投之，洞達胸腋，流血數石。舊人樂工見之，無不掩泣。祿山尤致意於樂工，求訪頗切，不旬日間，獲梨園弟子數百人。羣賊皆相與大會於凝碧池，宴偽官數十人，陳御庫珍寶，羅列前後。樂既作，梨園弟子皆不覺歔歔，相視泣下，羣賊露刃持戈以脅之，而悲不自勝。樂工雷海清者，投樂器於地，西向慟哭，賊乃縛海清於戲馬臺，支解以示樂人，聞之者無不傷痛。（頁 328）

安祿山至東都嘗試要搬演樂舞時，其逆我者亡的殘暴態度令所有藝人難以接受，自此藝人也開始流入民間，而這樣的影響使宮廷百戲盛況不再，乃至多年後肅宗欲重新振興宮廷樂舞，欲以搜羅散落於各地的藝人時，只得了當年的十之二三。可知藝人流入軍鎮勢力與民間，也是造成宮廷百戲嚴重衰退的原因。

2. 裁撤教坊，樂舞亡缺

經濟問題也是大酺盛況不再的原因。安史之亂後，社會大亂，外交、經濟等隨之受到嚴重影響，國勢隨之日衰。而或許，在那個時代普遍認為安史之亂的成因乃是因為玄宗過於沈溺在享樂之中，是以當宮中愈減省開支時，樂舞百戲這類娛樂性質較高的活動

² 事實上，安祿山本身應是喜好樂舞的，甚至有在玄宗面前表演過胡旋舞的紀錄。參見〔後晉〕劉昫：《舊唐書·安祿山、子慶緒列傳》：「晚年益肥壯，腹垂過膝，重三百三十斤，每行以肩膊左右擡挽其身，方能移步。至玄宗前，作胡旋舞，疾如風焉。」（台北：藝文印書館，1955年），頁 1988。

³ 〔唐〕姚汝能：《安祿山事蹟》，（《中國野史集成》）（成都：巴蜀書社），頁 328。



便免不了被裁撤經費的命運。舉例而言，從德宗到憲宗，連續三位皇帝皆在其任內裁撤部分教坊人員，最後使得宮廷樂舞節目亡缺。以下以表格呈現之：

| 皇帝 | 狀況 | 文獻 |
|------|------------|--|
| 德宗李适 | 裁 撤 教 坊 | 《舊唐書·德宗本紀》： 丁亥，出宮人，放舞象三十有二于荆山之陽。 |
| 順宗李誦 | | 《舊唐書·順宗本紀》： 出宮女三百人于安國寺，又出掖庭教坊女樂六百人于九仙門，召其親族歸之。 |
| 憲宗李純 | | 《新唐書·憲宗本紀》： 永貞元年……九月己巳，罷教坊樂工正員官。 |
| 懿宗李漼 | 樂 舞 亡 缺 | 《舊唐書·禮樂志》： 咸通間，諸王多習音聲、倡優雜戲，天子幸其院，則迎駕奏樂。是時，藩鎮稍復舞破陣樂，然舞者衣畫甲，執旗旆，纔十人而已。蓋唐之盛時，樂曲所傳，至其末年，往往亡缺。 |

首先，是德宗、順宗、憲宗連續三位皇帝都在其年間裁撤教坊人員，從其「出宮人，放舞象」到「遣散六百女樂」，再到「罷教坊樂工正元官」可知這樣的裁撤應當是一個漸進的過程，其原因應不是宮廷樂舞百戲遭禁毀（若是禁毀應當一次就會解散教坊），而是不可抗力的外因導致宮廷無法容納這些表演者。而以安史之亂對於整個唐代的影響程度而言，應該是宮廷經濟遭到難以逆轉的重創，導致無法負擔數量龐大的宮人。至宣宗時，「太常樂工五千餘人，俗樂一千五百餘人」，比起玄宗時宮廷內總計數萬的音聲人，可說是完全無法相比。

而裁撤表演人員導致表演者數量驟減，最終的結果則反映在懿宗時期——樂舞節目由於表演者不斷的流失而隨之失傳。而在這樣失落進程的晚唐宮廷百戲，大酺中的歌舞百戲便在也沒有往日那般興盛。

總而言之，安史之亂對於宮廷大酺所造成的影響概分為二，一乃是藝人散落軍鎮、民間，二乃是經濟力大不如前導致教坊裁撤，綜合這兩個原因，則是造成宮廷表演者亡缺，乃至節目失傳。而這些原因所造成的影響，則直接反映在唐代大酺的演出紀錄上。而唐代的大酺百戲文化，則自安史之亂後一蹶不振，直至亡國。



二、演出單位

在爬梳文獻過程中，大部分的史料皆僅紀錄大酺舉辦的時間、原因、地點，以及伴隨大酺的大赦或晉官，而表演內容的紀錄可說是幾乎沒有。其中真正對於演出內容有所紀錄者，主要出現於《舊唐書·音樂志》、《新唐書·禮樂志》之內，且這些文獻皆只有紀錄玄宗時期的大酺流程，玄宗前與玄宗後的大酺就沒有演出相關文獻了。何以如此？經上文的討論後，筆者認為，玄宗時期可說是唐代大酺發展的「至高點」。從初唐至玄宗，大酺不斷地隨著時代累積、發展，乃至玄宗時發展出了相當龐大的規模，而之後便遇上安史之亂，自此大酺發展陡然衰落，再無起色。是以筆者認為，《舊唐書·音樂志》、《新唐書·禮樂志》之所以選擇玄宗時期之大酺進行記錄，乃是因為玄宗時之大酺發展乃是唐代時期最為興盛、燦爛的樣貌，是以擇之紀錄，將唐代大酺發展最興盛的樣貌流於史書之中。

而接下來，本文將以《舊唐書·音樂志》中對於玄宗大酺流程的記載作為主要參考對象，並以其他文獻佐證、輔助，爬疏出唐代大酺的百戲樣貌：

太常大鼓，藻繪如錦，樂工齊擊，聲震城闕。太常卿引雅樂，每色數十人，自南魚貫而進，列於樓下。鼓笛雜婁，充庭考擊。

太常樂立部伎、坐部伎依點鼓舞，間以胡夷之伎。日旰，即內閑廐引蹠馬三十匹，為傾杯樂曲，奮首鼓尾，縱橫應節。又施三層板牀，乘馬而上，抃轉如飛。

又令宮女數百人自帷出擊雷鼓，為破陣樂、太平樂、上元樂，雖太常積習，皆不如其妙也。若聖壽樂，則迴身換衣，作字如畫。又五坊使引大象入場，或拜或舞，動容鼓振，中於音律，竟日而退。⁴

從內文中，可知表演人員主要由太常寺的立部伎、坐部伎，以及部分來自外國的表演者一同演出。太常寺的演出結束後，又有技藝比太常寺更為精妙的「宮女」表演一連串的節目。而其中所謂的「宮女」，指得即是教坊中，被選入宜春院的女妓們。是以接下來我們主要以太常寺以及教坊為對象分別進行探討。

（一）太常寺

太常寺乃是在唐代專門負責雅樂搬演的單位，規模相當地大，根據《新唐書·禮樂志》的記載：

唐之盛時，凡樂人、音聲人、太常雜戶子弟隸太常及鼓吹署，皆番上，總號音聲人，至數萬人。（頁 561）

⁴ [後晉]劉昫：《舊唐書》，（台北：藝文印書館，1955年），頁 561。



這些人就算扣掉了獨立至教坊的表演者，規模也是相當大的。足見唐代樂舞發展之盛。而接下來，則是要分別介紹太常寺的編制與人員。太常寺所搬演的雅樂，主要是指當時的《十部樂》⁵。旗下分為立部伎與坐部伎，分別負責不同類型的表演，也各自擁有專屬的節目。而坐部伎以及立部伎者，則是在十部樂的基礎上，按照演出形式重新劃分組合的演出系統。

1. 立部伎

立部伎者，根據《舊唐書·音樂志》：

高祖登基之後，享宴因隋舊制，用九部之樂，其後分為立坐二部。今立部伎有《安樂》、《太平樂》、《破陣樂》、《慶善樂》、《大定樂》、《上元樂》、《聖壽樂》、《光聖樂》，凡八部……《安樂》等八舞，聲樂皆立奏之，樂府謂之立部伎，其餘總謂之坐部伎。（頁 564）

從中可知立部伎共分為八部，且「聲樂皆立奏之」，故稱之為「立部」。其皆以場面壯闊為特色，其中包含了龜茲與西涼樂舞，說明他雜揉了外國的表演元素，且有武術、雜技的成分在內。可知「立部」之所以為立，乃是由於其所負責之節目場面較為浩大、活潑，是以皆需「立奏之」。此外，文中也提及這些樂舞基本上都是「以享郊廟」，也就是適合於祭祀場合搬演的雅樂。

2. 坐部伎

坐部伎者，不同於立部伎，坐部伎基本上屬於坐在堂上演出的樂舞表演，較為精緻典雅。根據《舊唐書·音樂志》：

坐部伎有《讌樂》、《長壽樂》、《天授樂》、《鳥歌萬壽樂》、《龍池樂》、《破陣樂》，凡六部。（頁 564）

坐部伎主要負責六個節目，而其中《長壽樂》、《鳥歌萬壽樂》、《破陣樂》三首是使用龜茲樂舞，是以也是雜揉了國外的表演元素。其表演情況，與當時的階級地位，除了新舊唐書有所紀錄外，在白居易的〈立部伎〉中有更為直白的紀錄：

⁵ 唐太宗貞觀十一年，對隋代《九部樂》進行了調整，將初唐以來創作的歌頌唐朝文治武功的一系列歌舞。如《慶善樂》、《秦王破陣樂》以及作為獨立一部的《文康樂》等併為《燕樂》。另加上征服高昌後所獲的當地樂舞列為《高昌樂》（新疆一帶），共有十部。按順序排為：《燕樂》、《清樂》、《西涼樂》、《天竺樂》、《高麗樂》、《龜茲樂》、《安國樂》、《疏勒樂》、《康國樂》以及《高昌樂》。這十部樂皆自成體系，各自包括一系列節目，都包含著樂、舞，以及雜技，三者往往互相混雜、結合。如許多舞蹈動作中都會結合雜技動作，雜技表演時也會藉由舞蹈動作來讓表演更加優美、連貫。表演過程中，更是需要樂工的伴奏替表演增色。



太常部伎有等級，堂上者坐堂下立。堂上坐部笙歌清，堂下立部鼓笛鳴。笙歌一聲眾側耳，鼓笛萬曲無人聽。立部賤，坐部貴，坐部退為立部伎，擊鼓吹笙和雜戲。立部又退何所任，始就樂懸操雅音。⁶

從中就可以非常清楚的看到立部伎與坐部伎當時階級的尊卑。從位階上來看，在堂上坐著演出的坐部伎，階級較高。而在堂下演出的立部伎，階級較低。其原因或許與該節目「高雅」的程度有關。在文中也可以很清楚的看見，坐部伎才是當時的熱門，而被坐部淘汰者，才會退為立部。而演出內容的部分，可見立部伎所負責的八個節目中「擊鼓吹笙和雜戲」，以不同的編排，在鼓笛的伴奏下，呈現不同的舞蹈，甚至是雜技，如跳丸、舞劍、走索、幢戲等等。而坐部伎則是堂上進行演奏，呈現較為閑雅的演出。

3. 別教院

在太常寺中，除演員之外，也有專門進行創作，以及教學傳承的單位，稱之為「別教院」。《舊唐書》：

太常有別教院，教供奉新曲。太常每凌晨，鼓笛亂發於太樂署。別教院廩食常千人，宮中居宜春院。玄宗又製新曲四十餘，又新製樂譜。（頁 561）

在太常寺的表演者，則是藉由「別教院」的訓練，來學習新的表演節目，所謂「太常每凌晨，鼓笛亂發於太樂署。」就是形容這些樂工在學習新曲的情形。而這些新的曲子來源，除了皇宮聘請的音樂家（如：白明達）之外，也會有皇帝的創作參與進來。而這些負責傳承與創新節目的表演人員，在宮中也是一批菁英藝人，在宮中置於宜春院。至於這個宜春院，便屬於教坊的範圍，待下文中再進行討論。

4. 梨園弟子

除了以上的基本編制之外，在《舊唐書·音樂志》中，還有介紹了特例，例如僅在玄宗時才存在的「梨園弟子」：

玄宗又於聽政之暇，教太常樂工子弟三百人為絲竹之戲，音響齊發，有一聲誤，玄宗必覺而正之，號為皇帝弟子，又云梨園弟子，以置院近於禁苑之梨園。（頁 561）

這樣的編制在玄宗前後應當上是不存在的。而根據文本，精通音律的玄宗在聽政之餘，在太常寺中選了三百名樂工（皆是男子）親自督導，其選擇標準究竟是精於樂者還是面容俊美者，目前並不清楚。但可以確定的是，這樣一個團隊被選拔出來後，便直屬於皇帝，置於梨園，謂之「梨園弟子」。

（二）教坊

⁶ [清]曹寅主編：《全唐詩》，（台北：中華書局，1996年。），頁 4691。



教坊，乃是隸屬於太常寺下教習表演者的場所。在兩《唐書》以及《教坊記》中皆有豐富的文獻可以讓我們了解教坊這個單位。而以下筆者將從其沿革、體制、人員等項目分別進行探討。

1. 教坊的沿革

《新唐書·百官志》：

武德後，置內教坊于禁中。武后如意元年，改曰雲韶府，以中官為使。開元二年，又置內教坊于蓬萊宮側，有音聲博士、第一曹博士、第二曹博士。京都置左右教坊，掌俳優雜技。自是不隸太常，以中官為教坊使。（頁 567）

教坊起於高宗，至武后時改名為雲韶府，皆是隸屬於太常寺底下，負責教習雅樂的單位。⁷而這個編制至玄宗時對其進行了更改，將其改置於蓬萊宮旁，而這次的改革乃是由於玄宗意識到「雅樂」與「俗樂」也就是散樂不應該歸於一類。否則對於宮內的表演藝術會造成負面的影響，是以將教坊專門改制為「掌俳優雜技」負責散樂的表演單位。⁸關於這個改制的過程與緣由，則在《資治通鑑·卷二百二十一》中有較為清楚的說明：

舊制，雅俗之樂，皆隸太常。上精曉音律，以太常禮樂之司，不應典倡優雜伎；乃更置左右教坊以教俗樂，命右驍衛將軍范及為之使。⁹

是以簡單的說，從高宗開始，教坊就以作為教習雅樂的功能存在於太常寺底下，而到了玄宗時，精通音律的玄宗意識到了「雅樂」與「俗樂」根本上的不同，是以為了區別兩種藝術形式，將教坊獨立出來，作為專門搬演散樂的表演單位。

2. 教坊的體制

關於教坊的體制，在《新唐書·百官志》中有簡單的分為「內教坊」以及「左右教坊」，而「內教坊」即是教坊官員與表演者所居之處所；「左右教坊」則是玄宗專門設置作為教習散樂之場所。那麼，關於左右教坊的資料，則參見〔唐〕崔令欽的《教坊記》：

西京：右教坊在光宅坊，左教坊在延政坊。右多善歌，左多工舞，蓋相因成習。東京：兩教坊俱在明義坊，而右在南，左在北也。坊南四門外，即苑之東也，其間有頃餘水泊，俗謂之月陂，形似偃月，故以名

⁷ 《舊唐書·職官二》：「武德已來，置於禁中，以按習雅樂，以中官人充使。則天改為雲韶府，神龍復為教坊。」（台北：藝文印書館，1955年），頁 843。

⁸ 關於這方面的資料，尚有《新唐書·禮樂志》云：「置內教坊於蓬萊宮側，居新聲、散樂、倡優之伎。」《通典》亦云：「大抵散樂雜戲多幻術，皆出西域，始於善幻人至中國……玄宗以其非正聲，置教坊於禁中以處之。」文中亦清楚的說明了教坊乃是為了區別太常雅樂，也就是玄宗所說的「正聲」而存在，其所收盡是散樂雜技之藝人。

⁹ 〔宋〕司馬光：《資治通鑑》，（台北：商務印書館，1979年），頁 1253。



之。¹⁰

教坊在唐代共分為左右兩部，而唐代也於長安（西京）以及洛陽（東京）兩地分別設置教坊。長安的部分，右教坊編列的是善於歌藝的藝人們，置於「光宅坊」；左教坊則是善於舞藝的藝人，置於「延政坊」（本名長樂坊）。而洛陽者，左右教坊則共同置於「明義坊」，其中的配置僅差在右教坊置於北，而左教坊在南。

3. 教坊人員

關於教坊內的人員，根據《新唐書·禮樂志》云：「置內教坊於蓬萊宮側，居新聲、散樂、倡優之伎。」（頁 242）以及先前所述：「開元二年，又置內教坊于蓬萊宮側，有音聲博士、第一曹博士、第二曹博士。」（頁 567）可知教坊人員主要由學者以及表演者組成，而統一由教坊使來管理。其中第一曹博士與第二曹博士應是原本隸屬於太常寺底下的，專精禮儀、樂舞方面的學者。而這些學者也應是負責教坊內節目的教習與傳承。是以從這個組合中可以看出，教坊乃是一個包含管理者、傳承者、以及表演者的一個體制相當完整的表演單位。

此外，在教坊中，還有一批女伎，會被選進「宜春院」作為「內人」。：「妓女入宜春院，謂之「內人」，亦曰「前頭人」，常在上前頭也。」內人者，乃是專指在宜春院內的女伎，其又稱前頭人者，乃是因為他們時長在皇帝面前表演，其食宿皆在宮中。而這些表演者可以說是宮中的最菁英，根據《舊唐書·音樂志》：「又令宮女數百人自帷出擊雷鼓，為《破陣樂》、《太平樂》、《上元樂》，雖太常積習，皆不如其妙也。」（頁 561）文中所謂的宮女，即是指宜春院女伎，他們在大酺時所搬演的這些樂舞，基本上都是太常寺中所負責的節目，但即使如此，他們所搬演的水準和太常寺往往是兩個層次。除了較高層次的宜春女伎之外，尚有平民入宮，訓練為表演者的例子。《教坊記》：

樓下戲出隊，宜春院人少，即以雲韶添之。雲韶謂之「宮人」，蓋賤隸也。

非直美惡殊貌，佩裾居然易辨，內人帶魚，宮人則否。平人女以容色選入內者，教習琵琶、三絃、箏篪、箏等者，謂「搗彈家」。（頁 18）

所謂雲韶，實是宮人的代稱，而這些宮人基本上即是從民間選拔資色秀麗的女子，入宮後使他們學習音樂，這樣的表演者，我們謂之「搗彈家」。這些搗彈家平日的演出究竟為合尚不明瞭，目前僅見為皇帝搬演《聖壽樂》時，若宜春女伎人數不足，便會找搗彈家們一齊演出，補足人數。¹¹那麼，在唐代的大酺中的演出，雖然以宮廷藝人為主，但事實上還是偶有來自外國，或者地方的表演者進行演出。

¹⁰ [唐]崔令欽：《教坊記箋訂》，（台北市：中華書局，2006年），頁7。

¹¹ 《教坊記》：「開元十一年，初製《聖壽樂》。令諸女衣五方色衣，以歌舞之。宜春院女教一日，便堪上場，惟搗彈家彌月不成。至戲日，上親加策勵，曰：「好好作，莫辱沒三郎。」令宜春院人為首尾，搗彈家在行間，令學其舉手也。」由於《聖壽樂》的搬演需要大量人數，是以平日學習樂器的搗彈家們也必須上場演出，但水準難免無法到達宜春院的層次，是以在隊形安排上則將他們安排在宜春女伎的中間，以利觀看視覺以及忘記動作時能即時「參照」內人們的動作。



(三) 其他表演者

1. 外國表演者

《舊唐書·音樂志》在描述玄宗大酺時有云：

太常樂立部伎、坐部伎依點鼓舞，間以胡夷之伎。（頁 561）

可知在大酺中確實是有外國表演者存在，且隸屬於太常寺所負責的節目之中。這些表演者可能來自外國使節來唐時隨之進獻。而這些表演者往往擁有許多不同於中國的奇巧技能，如來自天竺的表演者們即精通幻術與雜技。此外，在太常寺所搬演的《十部樂》中，以外國文化背景作為主要創作媒材的節目，也是佔了大多數，如《西涼樂》、《天竺樂》、《高麗樂》、《龜茲樂》、《安國樂》、《疏勒樂》、《康國樂》等等，皆是以該地名為題，以該國文化特色為包裝的樂舞節目，是以在這些節目中安排外國表演者，應也是對節目起了教習、傳承，以及文化交流的功用。此外，在唐代文獻中，關於外國表演者在中國宮廷中獻藝的文獻也為數不少。限於篇幅，我們在此以《胡旋舞》為例，說明外國表演者來唐演出的狀況。如：白居易〈胡旋女〉：

胡旋女，胡旋女，心應弦，手應鼓。弦鼓一聲雙袖舉，回雪飄搖轉蓬舞。左旋右轉不知疲，千匝萬周無已時。人間物類無可比，奔車輪緩旋風遲。曲終再拜謝天子，天子為之微啟齒。胡旋女，出康居，徒勞東來萬里余。中原自有胡旋者，鬥妙爭能爾不如。天寶季年時欲變，臣妾人人學圓轉。中有太真外祿山，二人最道能胡旋。梨花園中冊作妃，金雞障下養為兒。祿山胡旋迷君眼，兵過黃河疑未反。貴妃胡旋惑君心，死棄馬嵬念更深。從茲地軸天維轉，五十年來制不禁。胡旋女，莫空舞，數唱此歌悟明主。（頁 4692—4693）

所謂的胡旋舞，即是來自西域的樂舞，出自於「康居」（在中亞一帶），而這首詩歌中可以反映出當時這項樂舞風靡唐朝的情形。首先是胡旋舞的表演過程，即是配合樂曲，以迴旋為主要美感特徵的一種優美舞蹈。再來則是道出胡旋女的來歷，並道出了當時「臣妾人人學圓轉」的風靡盛況。最後則是以安祿山以及唐玄宗沈迷胡旋舞的事蹟，形容胡旋舞在宮廷中被廣泛的喜愛以及學習的狀況。而在正史記載中，我們也可以爬梳這個《胡旋舞》的來歷。首先，根據《新唐書·五行志》：

天寶後……又有《胡旋舞》，本出康居，以旋轉便捷為巧，時又尚之。

（頁 483）

可知最基本也是最重要的資訊，也就是《胡旋舞》乃是出自「康居」（今新疆一帶），是以旋轉為主要表現手法的表演節目，且風靡一時。接著，我們再根據這個基本的線索來探究《胡旋舞》的身世。《舊唐書·音樂志》：



《康國樂》，工人皂絲布頭巾，緋絲布袍，錦領。舞二人，緋襖，錦領袖，綠綾渾襠袴，赤皮靴，白袴帟。舞急轉如風，俗謂之胡旋。

(頁 561)

《新唐書·西域列傳·康國》：

開元初，貢鎖子鎧、水精杯、碼碯瓶、駝鳥卵及越諾、侏儒、胡旋女子。顯慶三年，以其地為南謐州，授其君昭武開拙為刺史，自是朝貢不絕。開元時，獻璧、舞筵、師子、胡旋女。(頁 2549)

《新唐書·禮樂志》：

《胡旋舞》，舞者立毬上，旋轉如風。(頁 239)

從上述文獻中可知，胡旋舞來自於康國，隨著使節來中國朝貢，也將胡旋舞的女表演者帶了進來。而這個節目，也是屬於《十部樂》中《康國樂》的表演內容之一，而根據表演性質與內容，可以判斷它是屬於立部伎的表演範疇。¹²是以，以《胡旋舞》作為例子來看，便不難發現所謂「間以胡夷之伎」一句中所代表的意涵，即是隨著外國使節來唐的藝人們，在編列進太常寺後，對唐帝國內的樂舞節目起了教習與交流的作用，並在演出時與宮廷內的表演者搬演節目。其雖未明講於大酺中演出，然而，從這句「間以胡夷之伎」來判斷，這些表演者仍是有相當大的可能於大酺中演出的。

2. 地方表演者

除了宮廷的表演者之外，尚有另外一種形式的大酺演出。《新唐書·元德秀列傳》：

玄宗在東都，酺五鳳樓下，命三百里縣令、刺史各以聲樂集。是時頗言帝且第勝負，加賞黜。(頁 2205)

這個情形，在《資治通鑑·卷二百一十四》中有較清楚的記載：

(開元二十三年)赦天下，都城酺三日。上御五鳳樓酺宴，觀者喧隘，樂不得奏，金吾白梃如雨，不能遏；上患之……時命三百里內刺史、縣令各帥所部音樂集于樓下，各較勝負。懷州刺史上車載樂工數百，皆衣文繡，服箱之牛皆為虎豹犀象之狀。魯山令元德秀惟遣樂工數人，連袂歌《于菀》。上曰：「懷州之人，其塗炭乎！」立以刺史為散官。德秀性介潔質樸，士大夫皆服其高。(頁 909)

在洛陽的大酺舉辦於天津橋南面的五鳳樓下。而皇帝命三百里內所有的官員率領該地的表演者一同來一齊演出，甚至還有較勁意味，演出佳者賞之，反之則罰。頗有「熱戲」的味道在。整體看下來，大酺的形式並不一定只有宮廷中太常、教坊藝人進行演出，隨著設酺地點的不同，其演出陣容與搬演形式也會有所不同。但這樣的搬演形式在唐代文獻中只有出現這一回，且未列入《舊唐書·音樂志》以及《新唐書·禮樂志》，可見

¹² 其表演內容云「舞者立毬上，旋轉如風。」也就是今日的踩大球表演，且其姿態可以極為嬌媚，表演至高潮處，甚至可疾轉如風，應當是優美與刺激兼具的雜技表演。

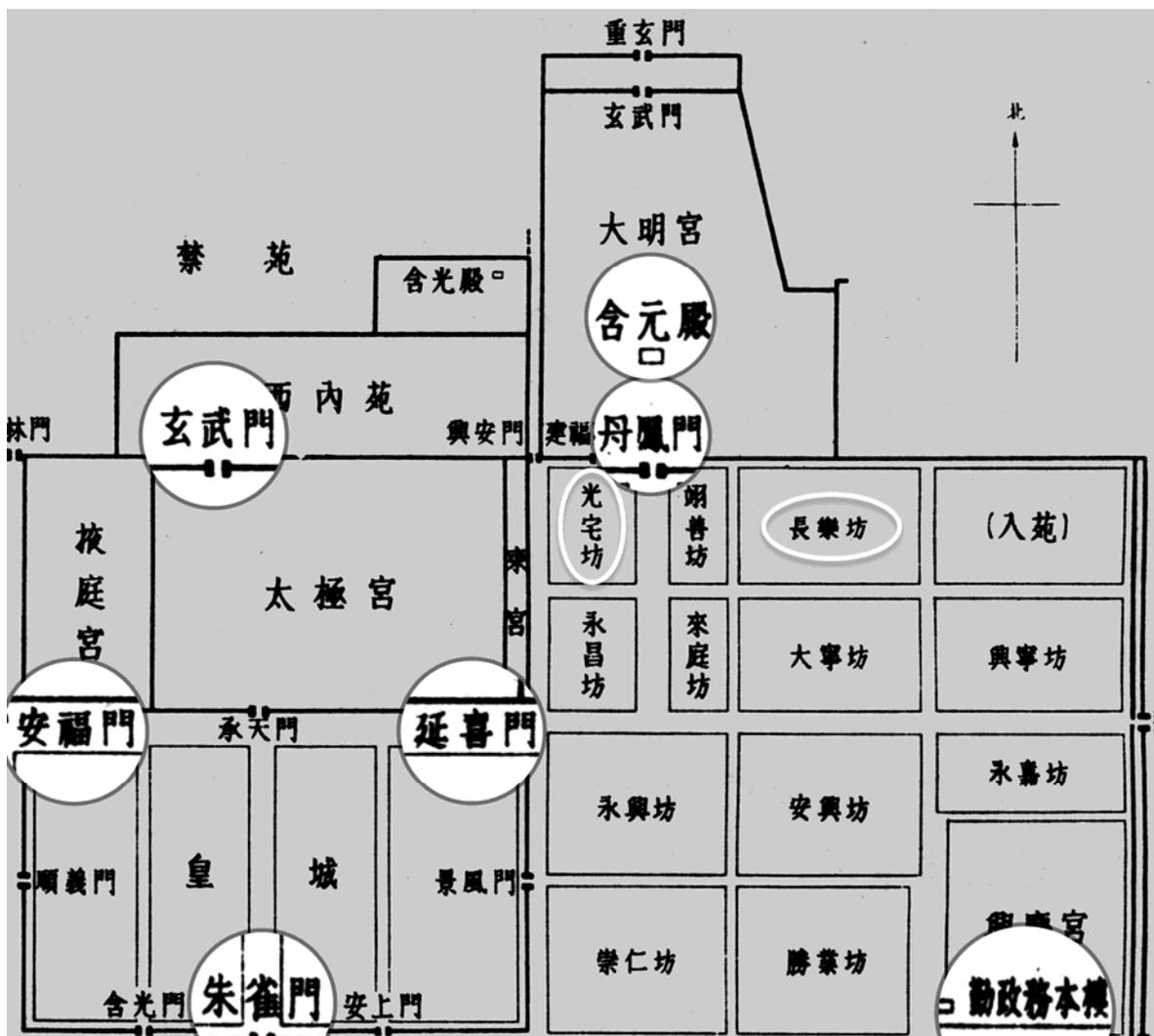


這並不是一個傳統大酺的「禮儀」規範，而是一個特例。而這樣搬演形式的由來則無法確定，筆者則臆測，這次的搬演可能是玄宗「獨創」出來的。

整體來說，經歷了一連串的爬梳，我們可以知道，在唐代的大酺演出中，主要是以宮廷內的藝人進行演出，而這些藝人組成並不純然都是中國人，而是雜揉了一些隨著外國使節來到宮廷的外國表演者。從太常寺的立部伎、坐部伎的雅樂開始，乃至後來雅樂、散樂的分立，獨立出了教坊這個單位進行散樂表演。除此之外，在開元二十三年時，有次較為特殊的演出，乃是集結民間單位進行「競演」，而這也是所有唐代文獻中唯一是民間表演者來擔綱演出的大酺。

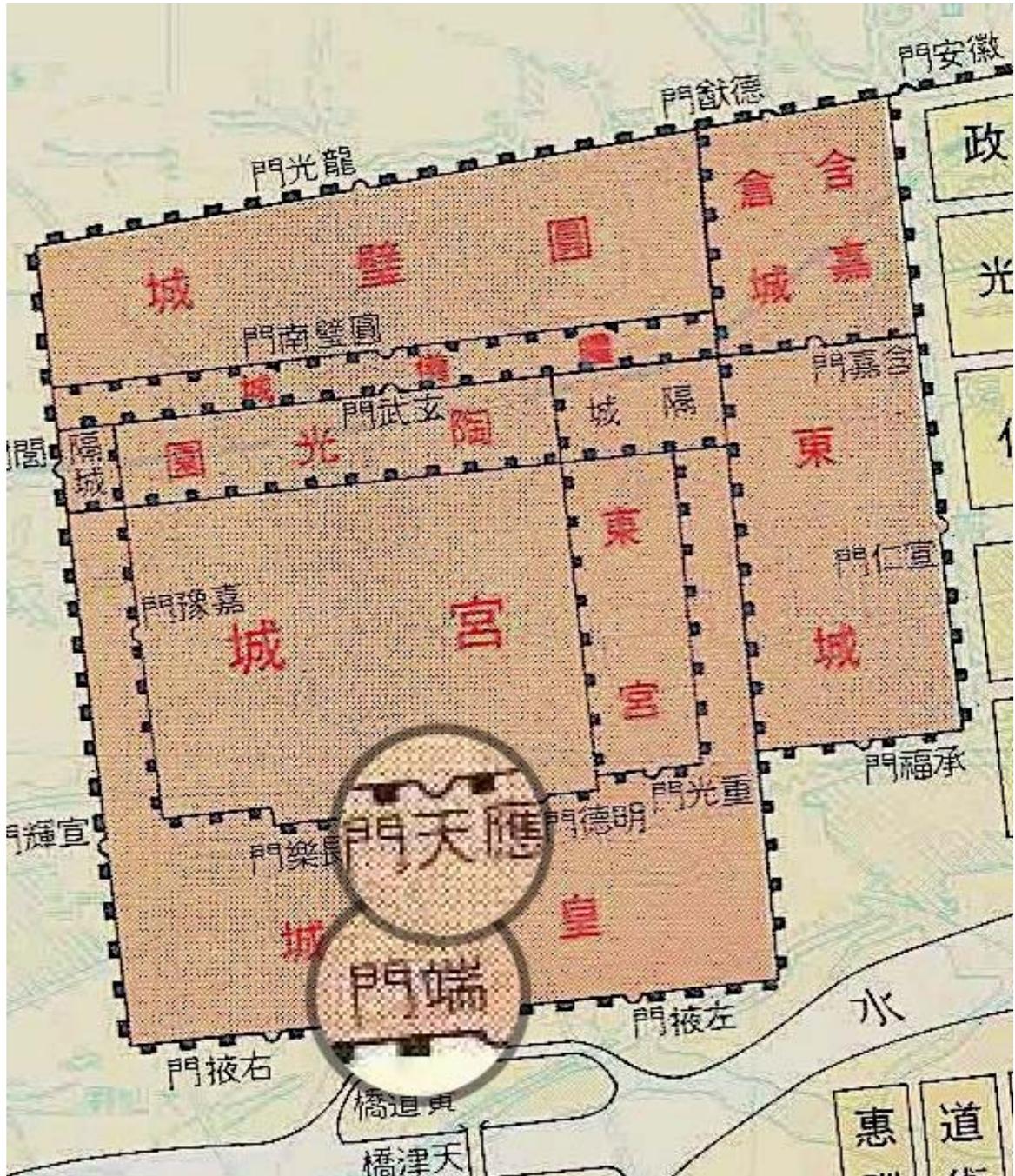
三、演出地點

唐代大酺的演出地點主要分為兩地，一地為長安，一地為洛陽。而筆者從唐代文獻中整理出共九個大酺的演出地點。並分別在長安及洛陽兩地之地圖標示出來，期望能較清楚的了解唐代大酺演出地點的選擇與分佈。而關於這些表演地點的考證，筆者將史書中之原文整理成表格，置於附錄（二）、附錄（三）以供詳閱。



圖片 1 《唐代長安大酺地點分佈圖》¹³

¹³ 附圖摘自網路〈唐長安城復原平面圖〉：<http://www.cyg4.com/lishigushi/37515.html>。筆者以後製軟體將唐代長安城所搬演大酺之城門放大標示。檢索日期：2018年7月13日



圖片 2 《唐代洛陽大酺地點分佈圖》¹⁴

¹⁴ 附圖摘自網路〈唐代洛陽圖〉：<https://ez2o.co/6fq6K>。筆者以後製軟體將唐代洛陽城所搬演大酺之城門放大標示。檢索日期：2018年6月13日。



經歷長安與洛陽部分演出地點之爬梳，可知這些表演地點，都主要分布於宮城內重要的大城門前，可說是與其他朝代的百戲演出相同。而這些城門前都有廣大的廣場與道路，能夠容納下大批的演出者與觀眾，也就是說，這些場所基本上就是最適宜搬演宮廷百戲的舞台。而大酺為何分佈於長安與洛陽呢？其應該是分為不同時機所設，如慶祝新年、皇帝生日等，即在首都，也就是長安舉辦，而遇到需要登封的時候，則登封結束時就近於洛陽設酺。至於大酺的搬演地點究竟是如何決定的，以目前找到的文獻來說還無法進行判斷，僅能解釋都是在足夠寬廣的場地進行演出。而根據各個文獻記錄來看，八十次設酺紀錄中僅有上述表格所載的文獻中有記錄地點，其紀錄相當相當的少，且很有趣的是，各個皇帝每次設酺的地點都不太容易有重複的現象，僅有玄宗一位皇帝出現了這樣一條文獻，《舊唐書·音樂志》：

玄宗在位多年，善音樂，若讌設酺會，即御勤政樓。（頁 561）

在所有皇帝的相關文獻之內，僅有這樣一條表示，凡是玄宗設酺，一定是在勤政樓演出。¹⁵勤政樓，乃是位於興慶樓一隅，乃是處理國家朝政之地。後也拿來舉行國家大典。這這也是唐代唯一具文獻紀錄，說明這個場地乃是固定舉行大酺儀式之所在。其原因亦沒有文獻說明，筆者猜測可能為玄宗索性直接在處理朝政的地方舉行酺宴，然而諷刺的是這個「勤政務本」之樓最終勤政的功能減少，反倒是娛樂的功能較多。杜牧在〈過勤政樓〉之中就說道：「千秋佳節名空在，承露絲囊世已無。唯有紫苔偏稱意，年年因雨上金鋪。」用以諷刺玄宗耽於享樂，疏於朝政，最終禍延晚唐。

整體來說，關於唐代大酺的設立地點，就現有文獻來說尚只能整理為：其主要設立於長安和洛陽兩地，地點皆在宮中的主要城門前，而城門前皆有足夠寬廣的廣場進行演出。這樣的選擇狀況，雖在現有之唐代文獻中找不到其設立之規則。但若從歷朝宮廷百戲的發展來看，其皆是在國家重要慶典時，於宮廷內外事宜搬演百戲之大型廣場進行演出。此外，除「廣場」這個條件外，於廣場旁也需要足夠高度的觀賞點。如漢代搬演百戲的平樂觀¹⁶，或是到了隋代，則是將城門前之廣場作為表演場所。¹⁷是以從這個角度來看，唐代大酺之搬演亦皆是在各個城門旁進行演出。而皇帝皆是在城門上觀賞在下方廣場所搬演的壯麗百戲。

四、演出內容

大酺中的演出資料並不如想像中的多，根據筆者的整理，在爬梳兩《唐書》、《唐會要》、《資治通鑑》，歷屆帝王本紀中共 80 餘次大酺的過程中，可說是幾乎沒有任何關於「表演」內容的記載。多半僅云「觀酺」兩字帶過。是以要從史料中追尋大酺表演的發展脈絡似乎又更困難了一層。但幸運的是，至少在《舊唐書·音樂志》、《新唐

¹⁵ 在洛陽的五鳳樓例外，可見該文獻是在描述在長安設酺的情形。

¹⁶ 《漢書·武帝本紀》：「夏，京師民觀角抵于上林平樂觀。」（台北：世界書局，1974年），198頁。

¹⁷ 《隋書·音樂志》：「每歲正月，萬國來朝，留至十五日，於端門外，建國門內，綿亙八里，列為戲場。」（台北：藝文印書館），頁 208。



書·禮樂志》中，還是有關於大酺的流程記載，雖然資料只有少少數則，但仔細爬梳，還是能理出一幅唐代演藝風景。《舊唐書·音樂志》：

玄宗在位多年，善音樂，若讌設酺會，即御勤政樓。太常大鼓，藻繪如錦，樂工齊擊，聲震城闕。太常卿引雅樂，每色數十人，自南魚貫而進，列於樓下。鼓笛雜奏，充庭考擊。太常樂立部伎、坐部伎依點鼓舞，間以胡夷之伎。日旰，即內閑廐引蹀馬三十匹，為傾杯樂曲，奮首鼓尾，縱橫應節。又施三層板牀，乘馬而上，抃轉如飛。又令宮女數百人自帷出擊雷鼓，為破陣樂、太平樂、上元樂，雖太常積習，皆不如其妙也。若聖壽樂，則迴身換衣，作字如畫。又五坊使引大象入場，或拜或舞，動容鼓振，中於音律，竟日而退。（頁 561）

在音樂志中其他關於大酺的紀錄，演出安排也是相去不遠。

每初年望夜，又御勤政樓，觀燈作樂，貴臣咸里，借看樓觀望。夜闌，太常樂府縣散樂畢，即遣宮女於樓前縛架出眺歌舞以娛之。若繩戲竿木，詭異巧妙，固無其比……先奏坐部伎，次奏立部伎，次奏蹀馬，次奏散樂而畢矣。（頁 561）

在《舊唐書·音樂志》中的這則文獻乃是目前查閱到關於大酺百戲搬演最為詳細的紀錄，共可得知演出順序、演出單位以及演出內容。其中共可分為幾個大段落，首先為太常寺的樂舞表演，其次為教坊的馬戲、宜春女樂的舞曲以及以象為首的百獸率舞。而這樣的演出形式，可在《資治通鑑·卷二百一十八》得到補充：

初，上皇每酺宴，先設太常雅樂坐部、立部，繼以鼓吹、胡樂、教坊、府縣散樂、雜戲；又以山車、陸船載樂往來；又出宮人舞《霓裳羽衣》；又教舞馬百匹，銜杯上壽；又引犀、象入場，或拜，或舞。（頁 1132）

以下筆者主要以這兩則文獻所透露的資訊進行爬梳，整理出唐代大酺的演出樣貌。雖然可惜的是文獻中僅記載了玄宗時期的大酺流程，但可幸的是，這兩則文獻紀錄的都是玄宗在位時期的搬演模式。而以下我們便按照這個模式進行爬梳，並以《舊唐書·音樂志》作為主要參考對象，以《資治通鑑》作為敘述的補充。

（一）太常寺開場演出

《舊唐書·音樂志》：

太常大鼓，藻繪如錦，樂工齊擊，聲震城闕。太常卿引雅樂，每色數十人，自南魚貫而進，列於樓下。鼓笛雜奏，充庭考擊。太常樂立部伎、坐部伎依點鼓舞，間以胡夷之伎。（頁 561）

首先由一段滂礪的擊鼓演出作為開場，接著則是雅樂的表演，由立部伎的表演者們身著不同顏色表演服的表演者自南魚貫進場，在勤政樓下的廣場與其餘在台上的坐部伎一同演出。而演出內容除了「鼓笛雜奏，充庭考擊。」這類音樂形式的表演外，也隨著



音樂「依點鼓舞」。這樣的表演內容應當是不斷變化且持續，並直到日落。而「太常樂立部伎、坐部伎依點鼓舞，間以胡夷之伎。」這句之間，其實就涵蓋了相當龐雜的節目在裡頭。根據《舊唐書·音樂志》：

高祖登基之後，享宴因隋舊制，用九部之樂，其後分為立坐二部。今立部伎有《安樂》、《太平樂》、《破陣樂》、《慶善樂》、《大定樂》、《上元樂》、《聖壽樂》、《光聖樂》，凡八部。自《破陣》舞以下，皆雷大鼓，雜以龜茲之樂，聲振百里，動蕩山谷。《大定》樂加金鈺，惟《慶善》舞獨用西涼樂，最為閑雅。《破陣》、《上元》、《慶善》三舞，皆易其衣冠，合之鐘磬，以享郊廟。以《破陣》為武舞，謂之《七德》；《慶善》為文舞，謂之《九功》。《安樂》等八舞，聲樂皆立奏之，樂府謂之立部伎，其餘總謂之坐部伎。（頁 564）

文中可見立部伎共有八個節目進行演出。其中《破陣樂》、《慶善樂》、《大定樂》、《上元樂》、《聖壽樂》、《光聖樂》的內容皆有「雷大鼓，雜以龜茲之樂，聲振百里，動蕩山谷。」可知先前文中所述之開場演出為是立部伎所演出。而這些節目的來歷，根據《新唐書·禮樂志》：

唐之自製樂凡三：一曰《七德舞》，二曰《九功舞》，三曰《上元舞》。《七德舞》者，本名《秦王破陣樂》。太宗為秦王，破劉武周，軍中相與作《秦王破陣樂》曲。及即位，宴會必奏之。（太宗）乃製舞圖，左圓右方，先偏後伍，交錯屈伸，以象魚麗、鵝鶴。命呂才以圖教樂工百二十八人，被銀甲執戟而舞，凡三變，每變為四陣，象擊刺往來，歌者和曰：「《秦王破陣樂》」。後令魏徵與員外散騎常侍褚亮、員外散騎常侍虞世南、太子右庶子李百藥更製歌辭，名曰《七德舞》。舞初成，觀者皆扼腕踊躍，諸將上壽，羣臣稱萬歲，蠻夷在庭者請相率以舞……自是元日、冬至朝會慶賀，與《九功舞》同奏。舞人更以進賢冠，虎文袴，螭蛇帶，烏皮鞞，二人執旌居前。其後更號《神功破陣樂》。

《九功舞》者，本名《功成慶善樂》……進蹈安徐，以象文德。麟德二年詔：「郊廟、享宴奏文舞，用《功成慶善樂》，曳履，執紼，服袴褶，童子冠如故。武舞用《神功破陣樂》，衣甲，持戟，執纛者被金甲，八佾，加簫、笛、歌鼓，列坐縣南，若舞即與宮縣合奏。其宴樂二舞仍別設焉。」（頁 243）

根據以上文獻，我們便可知道立部伎演出的來歷與演出大致安排，這些節目有部分是為唐代原創的作品，且每個節目皆各有特色。如：這裡指之《破陣樂》，乃是《秦王破陣樂》，由太宗所編創之氣勢磅礴的大型武舞。而其中將歌詞改換後，這個節目便更名做《七德舞》。那麼，《七德舞》融入了《九功舞》（事實上就是《慶善樂》）的元素時，則會為了配合節目的結合有特殊的編排更動，而這樣的組合就稱為《神功破陣樂》。另外，《慶善樂》則是融入了來自涼州的樂舞，與其他雄渾的節目比較起來優雅



許多，與雄渾的《破陣樂》乃是兩種風格的極端，是以都被編排在文舞的部分。而這些節目，皆用於「郊廟、享宴」之時，足見這些立部伎的節目確實是會在大酺中演出的。此外，除了氣勢滂礴的武舞一類外，根據白居易〈立部伎〉：

立部伎，鼓笛喧。舞雙劍，跳七丸。裊巨索，吊長竿。坐部退為立部伎，擊鼓吹笙和雜戲。立部又退何所任，始就樂懸操雅音。（頁 4691）

文獻中便能相當清楚的闡明立部伎的表演範疇，也就是「擊鼓吹笙和雜戲」。而這些雜戲之內，便包含了跳丸舞劍、緣幢走索等各式各樣的雜技演出。然而，玄宗之後便將這類雜技之專業轉移到了教坊裡頭，是以在教廟祭祀等較為正式，需要雅樂的場合，則不會出現雜技，而是《七德舞》、《九功舞》等一類當時所認為能夠登大雅之堂的節目。而坐部伎者，則共負責六個節目，根據《舊唐書·音樂志》：「坐部伎有《讌樂》、《長壽樂》、《天授樂》、《鳥歌萬壽樂》、《龍池樂》、《破陣樂》，凡六部。」（頁 564）演出內容方面，《新唐書·音樂志》則補充：「《天授》、《鳥歌》，皆武后作也。《天授》，年名。《鳥歌》者，有鳥能人言萬歲，因以制樂。自《長壽樂》以下，用龜茲舞，唯《龍池樂》則否。」（頁 243）其中《長壽樂》、《鳥歌萬壽樂》、《破陣樂》三首是使用龜茲樂舞，是以也是雜揉了國外的音樂元素。此外，在坐部伎的演出範疇中，也列入了以鳥為主的動物戲。演出編排方面，順序基本遵循「文舞退，武舞進」的原則，以《舊唐書·音樂志》為例：「文舞退，武舞進。若常享會，先一日具坐、立部樂名封上，請所奏御注而下。及會，先奏坐部伎，次奏立部伎，次奏蹀馬，次奏散樂而畢矣。」（頁 574）根據上文，當時演出前一夜會先請皇上選擇隔天搬演的節目，然而不管怎麼選擇，基本上皆是先由較為典雅的坐部伎開始，承以壯闊的立部伎。最後則是以馬戲、散樂表演作為壓軸。

（二）馬戲

《舊唐書·音樂志》：

日旰，即內閣廐引蹀馬三十匹，為傾杯樂曲，奮首鼓尾，縱橫應節。

又施三層板牀，乘馬而上，抃轉如飛。（頁 561）

日落後，則是開始有不同的演出。首先是馬戲表演。這些馬稱之為「蹀馬」，也就是舞馬來進行樂舞的演出，他們可以在演出時精準地對到音樂的節拍，在馬匹縱橫的過程中，展現出「中於音律」的協調美。舞畢，開始有藝人乘馬而上，駕馬呈現高難度的特技表演。而根據《資治通鑑》的補充，「初，上皇每酺宴，先設太常雅樂坐部、立部，繼以鼓吹、胡樂、教坊、府縣散樂、雜戲。」我們則可以了解到，在大酺搬演時，總是以太常雅樂為始，在坐部、立部告一段落之後，才接續「鼓吹、胡樂、教坊、府縣散樂、雜戲。」這一類所謂散樂演出，這類演出就主要以教坊表演者為主，進行各類雜技等較為熱鬧喧騰的演出，上文中的馬戲也屬於這其中之一。



(三) 宜春雅樂

《舊唐書·音樂志》：

又令宮女數百人自帷出擊雷鼓，為《破陣樂》、《太平樂》、《上元樂》，雖太常積習，皆不如其妙也。若《聖壽樂》，則迴身換衣，作字如畫。（頁 561）

在太常寺與教坊的演出結束後，則是由宮廷中最为菁英的表演者，也就是宜春院的宮女們進行《破陣樂》、《太平樂》、《上元樂》等雅樂節目的演出，或是專屬千秋節的《聖壽樂》。而從這些節目對比太常寺便可得知，這些宜春女樂所負責的項目屬於立部伎的範疇，也就是散樂百戲一類。所謂《聖壽樂》者，根據《舊唐書·音樂志·立部伎》：

《聖壽樂》，高宗武后所作也。舞者百四十人，金銅冠，五色畫衣。舞之行列必成字，十六變而畢。有『聖超千古，道泰百王，皇帝萬年，寶祚彌昌』字。（頁 564）

其乃是專屬於皇帝生日時的祝壽節目，主要由宜春內人演出，若人數不足時，則由宮中的搗彈家進入一齊將人數湊齊。此外，在新年時，宜春女樂的節目也有所更易，如搬演走索、緣幢等雜技演出。如《舊唐書·音樂志》：「夜闌，太常樂府縣散樂畢，即遣宮女於樓前縛架出眺歌舞以娛之。若繩戲竿木，詭異巧妙，固無其比。」（頁 561）

(四) 壓軸象舞

《舊唐書·音樂志》：

又五坊使引大象入場，或拜或舞，動容鼓振，中於音律，竟日而退。（頁 561）

文獻中最後的壓軸乃是以象舞為結束。大象本身除了體態雄偉之外，亦有祥瑞之兆，是以作為壓軸應當是合理的。而這個節目也是使訓練過的大象在伴奏之間「或拜或舞」，且「中於音律」。整體而言，整個大酺流程乃是依照太常寺演出，馬戲，宜春院，象戲這個順序安排下來。所謂：「先奏坐部伎，次奏立部伎，次奏蹀馬，次奏散樂而畢矣。」而所謂的散樂，就包含了宜春院以及象舞的演出。除了正史的記載之外，在文學作品中亦有一些紀錄大酺百戲的例子。以下依序說明之。

如陸龜蒙〈開元雜題七首·雜技〉：「拜象馴犀角觝豪，星丸霜劍出花高。」（頁 7225）兩句話涵括了動物戲、角觝戲以及耍弄類雜技，也就是屬於教坊的表演範疇。而酺宴的動物戲除了有大象之外，也有較為稀少且體型雄偉的犀牛進行率舞的壯觀表演。張祜《大酺樂二首之一》：「小兒一伎竿頭絕。」有教坊小兒所搬演表演高難度的高空幢技的紀錄，而從這則文獻中可以得知唐代幢技上乘魏晉奠基的基礎發展至相當成熟的程度（小兒就己能做出高難度演出）。此外，也可以得知教坊內是會在演出時派出幼年的表演者出演大酺的，這可能是來自於教坊對於新生代表演者的磨練，也有可能是高空



幢技特別需要體重較輕的小兒才能做出最佳的詮釋。而在元稹和白居易的詩作中，也有關於演出的相當豐富且詳細的紀錄。如元稹〈代曲江老人百韻〉：「文物千官會，夷音九部陳。魚龍華外戲，歌舞洛中嬪……梨園明月夜，花萼豔陽晨。」（頁 4516）夷音九部陳者，指的應當是《九部樂》，乃是屬於太常寺的表演範疇。還有魚龍蔓延，以及宜春院的女樂們和梨園子弟們進行的樂舞表演。而這樣豐富的演出，通宵達旦，直到早晨。白居易的〈東南行一百韻〉：

柏殿行陪宴，花樓走看醮。神旗張鳥獸，天籟動笙竽。戈劍星芒耀，
魚龍電策驅。定場排越伎，促坐進吳歛。縹緲疑仙樂，嬋娟勝畫圖。歌
鬟低翠羽，舞汗墮紅珠。（頁 4877）

根據文本，其中可見的節目紀錄共有四個「神旗張鳥獸，天籟動笙竽。」、「戈劍星芒耀。」、「魚龍電策驅。」、「定場排越伎，促坐進吳歛……歌鬟低翠羽，舞汗墮紅珠。」。其依序為配合樂隊伴奏的動物或者象人戲、跳劍¹⁸、魚龍蔓延，以及宜春院的女樂表演。為了明晰整體表演結構安排，筆者整理出這樣一個簡單的表格。

¹⁸ 「戈劍星芒耀」一句，應是形容跳劍時劍體在空中飛轉所反射出的光芒。



| 節目段落 | 表演單位 | 表演項目 | 備 註 |
|--------|------|---|--|
| 開場 | 太常寺 | 擊鼓奏樂。 | 可能為《破陣樂》、《慶善樂》、《大定樂》、《上元樂》、《聖壽樂》、《光聖樂》中其中一個節目。 |
| 太常寺坐部伎 | 太常寺 | 1.《讌樂》、《長壽樂》、《天授樂》、《鳥歌萬壽樂》、《龍池樂》、《破陣樂》。 2.《十部樂》。 | 由皇帝前一晚親自指定隔天要搬演的節目。 |
| 太常寺立部伎 | 太常寺 | 1.《破陣樂》、《慶善樂》、《大定樂》、《上元樂》、《聖壽樂》、《光聖樂》。 2.《十部樂》。 | 由皇帝前一晚親自指定隔天要搬演的節目。 |
| 馬戲 | 教 坊 | 1.以馬做舞。 2.馬戲特技。 | 太常寺演出結束後已是夜晚時分，而這時才開始以教坊為主的展演。 |
| 宜春院 | 教 坊 | 《破陣樂》、《太平樂》、《上元樂》、《聖壽樂》、緣幢、走索、跳丸、舞劍等雜技演出。 | 根據不同時節的大酺有不同演出。 |
| 動物 | 教 坊 | 以犀象率舞，中於音律。 | |



根據以上表格，我們可以大致了解唐代大酺的流程與演出內容，在白晝之時，皆由搬演雅樂的太常寺進行演出，而其節目基本上在演出前一晚由皇帝親自選定。隔天依坐部伎、立部伎的順序演出，直到日落。入夜後，則開始由教坊進行演出，可以有動物戲、宜春女樂搬演的樂舞，或是各類雜技節目等。那麼玄宗時是如此，玄宗之前又是如何？雖文獻中從未詳細記載，然而，從玄宗時才增設教坊，且玄宗後就少有大酺的情形來看，在玄宗前的大酺便只有由太常寺搬演的可能。至於演出內容的部分，當時的太常寺尚未將「雅樂」與「散樂」的範圍明晰的界定出來，是以其所搬演的節目之中便不時的會融入雜技的元素。

結語

欲了解唐代宮廷歌舞百戲的發展，勢必要從大酺的發展脈絡著手。是以，筆者根據《舊唐書》、《新唐書》、《唐會要》、《資治通鑑》中 81 次設酺之紀錄，整理出了其發展脈絡、設酺之原因、演出之細節等。

根據筆者爬梳，唐大酺自太宗至玄宗，皆是一路向上發展，益加興盛。乃至安史之亂時，由於藝人隨戰亂流入民間，且朝廷經濟遭到衝擊，不得不裁去教坊人員，乃至最終不但演出經費不足，甚至還有樂舞亡缺的狀況。可以說，唐代大酺一路發展至玄宗後，因安史之亂陡然衰落，且再無起色。

唐代設酺之原因，皆是為國家重大慶典而設之，如春節、皇帝生日、封禪等。其中之慶祝活動，除了歌舞百戲之外，還會伴隨著天下大赦、群臣加官晉爵等賞賜。是以，這樣的場合，便如中國歷朝宮廷百戲的搬演一般，於宮廷內外之大型廣場進行演出。如漢代百戲搬演於平樂觀。而隋代則是將城門前之廣場作為表演場所。唐代的演出場所亦是如此。根據筆者的爬梳，在文獻內有記載之搬演地點分佈於長安和洛陽。長安共六個點，而洛陽則是兩個。這些場地的最共同的特色，乃是它們都是宮城內足具規模的大城門，也只有這樣的規模，才能容納得下國家級規模的表演，以及數以萬計的觀眾們。

回歸到表演內容的探討，唐代大酺的表演單位主要共分為兩個單位，分別為太常寺與教坊，而這兩個單位內可說是中西兩方的表演者皆有之。除了宮廷內的藝人之外，在某次例外中，也有民間表演者參與了大酺演出。

太常寺者，主要由「立部伎」與「坐部伎」兩個單位演出不同性質的節目。演出方式乃是由立部伎做出整套節目的開場儀式後，開始由坐部伎、立部伎這樣的順序搬演。而搬演的節目方面，坐部伎負責《讌樂》、《長壽樂》、《天授樂》、《鳥歌萬壽樂》、《龍池樂》、《破陣樂》六個節目。其性質較雅，位於堂上而奏。立部伎負責《安樂》、《太平樂》、《破陣樂》、《慶善樂》、《大定樂》、《上元樂》、《聖壽樂》、《光聖樂》八個節目。其性質較為活潑，位於堂下進行動態演出。有武舞、雜技一類表演。此外，唐代著名的《十部樂》也隸屬於他們的表演範疇，這些節目便是偏向於以外國國情風俗為包裝編創的樂



舞，是以表演者之中應也參與了部分的外國人。其演出節目則是由皇帝在搬演的前一天晚上選定節目後在隔天進行演出。

教坊者，由於教坊掌管的主要以散樂為主，是以一切雜技、動物戲，甚至是滑稽戲皆在其負責範圍內。首先是動物戲的部分，共有馬戲以及犀象舞蹈。他們都是可以被獨立作為一個節目進行演出的。再來是人所負責的演出，共有宜春院中最高級的內人帶來的《破陣樂》、《太平樂》、《上元樂》以及《聖壽樂》等節目。雖然有些節目已經在白天由太常寺演出過，然而宜春院的演出完全和太常寺是兩個層次的。此外，在其他文獻中也找到各種幻術以及雜技的演出，如魚龍蔓延、跳丸劍、爬竿、走索等等。而以上的節目也是根據不同時節的大酺而有所更動，如萬歲千秋節時，才會搬演《聖壽樂》為皇帝祝賀。

以上便是以玄宗為主要分析對象所爬疏出的大酺樣貌。而根據唐代宮廷表演單位的演變，在玄宗設立教坊之前，以上節目應當都是由太常寺負責，只是雜技、動物戲等散樂的範疇，皆交由立部伎來負責。而玄宗設立教坊後，雅樂與散樂有了更明確的分工，在表演者與節目的安排和編制上有更專業的配置。

整體演出狀況而言，節目的安排與內容仍是相當豐富多彩，而其相較於前朝的百戲，筆者認為唐代進步最多的地方乃是其對於表演人員的配置與分工變得更為精細，專業分工下的結果可使節目的編排更加的有度，不同的場合分配不同專長的表演人員與單位，玄宗此舉可說是相當明智的。

總結來說，唐代宮廷百戲的發展與演出始終與大酺脫離不了關係，甚至可以說，唐代大酺的百戲發展歷程，即是唐代宮廷百戲的發展歷程。是以，其存在之目的皆是為了宮廷內的慶祝、娛樂活動而服務。是以唐代可以說是動用了非常多的資源來完成這樣的演出，甚至在宮中設立了「太常寺」、「教坊」這樣專業的表演單位來創作節目、培育演員以及為各大慶典進行演出。而得到了這樣豐厚的資源，唐代百戲自然發展得相當蓬勃。而這樣的活動與演出隨著唐代經濟、國力的發展日漸蓬勃，直至安史之亂後隨著國力日衰而逐漸沒落。



附錄（一）——唐代歷代帝王大酺搬演次數及年份

| 皇帝 | 設酺年份 | 備 註 |
|----|---|--|
| 太宗 | 貞觀 2 年 貞觀 2 年 9 月 貞觀 4 年 貞觀 8 年 貞觀 14 年 貞觀 16 年 貞觀 17 年 貞觀 19 年 貞觀 21 年 | 在位 23 年，其中共設酺 9 次，其中設酺原因包括： <ol style="list-style-type: none"> 1. 大赦（貞觀 4、17 年） 2. 太子加元服（貞觀 8 年） 3. 戰事告捷（貞觀 2、12、19 年） 4. 立太子（貞觀 17 年） |
| 高宗 | 永徽元年 永徽 3 年 永徽 6 年 顯慶元年 顯慶 4 年 顯慶 5 年 4 月 顯慶 5 年 8 月 龍朔 2 年 | 在位 34 年，其中共設酺 14 次，其中設酺原因包括： <ol style="list-style-type: none"> 1. 立太子並大赦。（永徽3年、顯慶元年、永隆元年） 2. 太子加元服，並五品以上官員皆升一級。（永徽元年、永徽6年） 3. 太子加元服，五品以上官員皆升一級，並大赦天下。（顯慶4年） 4. 體恤并州官屬父老，赦并州，並賜功臣子孫升官。（顯慶5年2月） |



| | | |
|------------|---|--|
| | <p>乾封元年 咸亨 4 年 上元元年 永隆元年 開耀元年 永淳元年</p> | <p>5. 戰事告捷。(顯慶5年8月) 6. 太子滿月，並大赦。(龍朔2年) 7. 春節封禪，並大赦。(乾封元年) 8. 太子納妃，並大赦岐州。(咸亨4年) 9. 追封先祖，並大赦。(上元元年) 10. 招待突厥使節。(開耀元年) 11. 皇孫滿月，並大赦。(永淳元年)</p> |
| <p>武則天</p> | <p>垂拱 2 年正月 垂拱 2 年 10 月 垂拱 4 年 永昌元年 戴初元年正月 戴初元年 9 月 天授 2 年 長壽元年 長壽 2 年 延載元年 證聖元年正月 證聖元年 9 月 天冊萬歲元年正月 天冊萬歲元年 9 月 萬歲登封元年臘月 萬歲登封元年 4 月</p> | <p>在位 21 年，共設酺 23 次，其中設酺原因包括：</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. 正月慶賀，並大赦，官員升職。(垂拱2年) 2. 正月慶賀(天授2年) 3. 慶祝有山出於新豐縣(有祥瑞之象)，並大赦。(垂拱2年) 4. 立太子(聖曆元年) 5. 祭祀，並大赦。(長安2年) 6. 加尊號，並大赦。(長壽2年) 7. 加尊號、祭祀，並大赦。(天冊萬歲2年、萬歲登封元年、萬歲通天元年) 8. 加尊號、改年號，並大赦。(延載元年、證聖元年、天冊萬歲元年) 9. 改年號，並大赦。(永昌元年、載初元年、天授元年、長壽元年、神功元年、聖曆元年、久視元年、長安元年) |



| | | |
|----|---|---|
| | <p>萬歲通天元年臘月</p> <p>萬歲通天元年 3 月</p> <p>神功元年</p> <p>聖曆元年正月</p> <p>聖曆元年 9 月</p> <p>久視元年</p> <p>長安元年</p> | |
| 中宗 | <p>神龍元年正月</p> <p>神龍元年 2 月</p> <p>神龍元年 9 月</p> <p>神龍元年 11 月</p> <p>景龍 2 年</p> <p>景龍 3 年 2 月</p> <p>景龍 3 年 11 月</p> | <p>在位 5 年，共設醮 7 次，其中設醮原因包括：</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. 即位，並大赦。(神龍元年) 2. 復國號唐，並大赦。(神龍元年2月) 3. 祭祀，並大赦，官升一級。(神龍元年9月、景龍3年) 4. 加尊號，並大赦，官升一級。(神龍元年11月) 5. 安樂公主出降。(景龍 2 年) |
| 睿宗 | <p>景雲 2 年 4 月</p> <p>景雲 2 年 8 月</p> <p>太極元年正月</p> <p>延和元年 5 月</p> <p>延和元年 8 月</p> | <p>在位 3 年，共設醮 5 次，其中設醮原因包括：</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. 即位，並大赦，官升一級。(景雲2年4月) 2. 有祥瑞之兆(舊宅枯死柿樹重生)，並大赦。(景雲2年8月) 3. 祭祀，改年號。(太極元年，延和元年5月) 4. 自尊太上皇，並大赦，官升一級。(延和元年8月) |



| | | |
|-------------|--|---|
| <p>玄宗</p> | <p>先天元年 先天 2 年正月 先天 2 年 2 月 開元 3 年 開元 5 年 開元 9 年 開元 11 年 開元 13 年 開元 20 年 開元 23 年 開元 26 年 開元 27 年 天寶 3 年 天寶 6 年 天寶 7 年 天寶 8 年 天寶 10 年 天寶 13 年 2 月 天寶 13 年 3 月 天寶 13 年 5 月</p> | <p>在位 44 年，共設酺 20 次，在兩《唐書》的〈音樂志〉、〈禮樂志〉中均有對於其大酺演出的記載，而其設酺原因包括：</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. 春節，大赦（先天元年正月、先天2年正月） 2. 追作去年大酺（先天2年2月） 3. 立太子、大赦，官升一級（開元3年正月、開元26年7月） 4. 以辛景初女封為固安縣主（開元5年3月） 大赦，官升一級（開元9年11月） 5. 祭祀，並大赦，官升一級。（開元11年11月、開元13年11月、開元20年11月） 6. 耕藉田。大赦……賜陪位官勳、爵（開元23年正月） 7. 加尊號，並大赦，官升一級。（開元27年2月、天寶3年12月、天寶6年正月、天寶7年5月、天寶8年閏月、天寶13年2月） 8. 原因未寫（天寶 13 年 3 月、天寶 13 年 5 月） |
| <p>安史之亂</p> | | |



| | | |
|----|--------|--|
| 肅宗 | 至德 2 年 | 在位 6 年，共設醮 1 次，其中設醮原因包括： 1. 天下大赦（至德 2 年 12 月） |
| 文宗 | 開成 3 年 | 在位 14 年，共設醮 1 次，其中設醮原因包括： 1. 慶成節（文宗生日）（開成 3 年 10 月） |



附錄（二）——唐代長安大酺地點分佈

| 設酺地點 | 文獻出處 | 備 註 |
|---------------------|--|----------------------|
| <p>含元殿 東翔鸞閣</p> | <p>《舊唐書·郝處俊列傳》： 上元元年，高宗御含元殿東翔鸞閣觀大酺。</p> | <p>位於大明宮之中</p> |
| <p>安福門</p> | <p>《唐會要·卷三十四》： 顯慶元年正月。御安福門。觀大酺。有伎人欲持刀自刺。以為幻戲。詔禁之。 太極元年（同先天元年）……幸安福門，觀酺三日夜。 《唐會要·卷五十六》： 先天元年正月。大酺。睿宗御安福門。觀百司酺宴。經月不息。 《舊唐書·中宗本紀》： 景龍二年……冬十一月庚申，突厥首領娑葛叛，自立為可汗，遣弟遮弩率眾犯塞。己卯，以安樂公主出降，假皇后仗出於禁中以盛其儀，帝及后御安福樓以觀之。禮畢，大赦天下，賜酺三日。</p> | <p>為皇城西側門，於掖庭宮旁。</p> |
| <p>延喜門</p> | <p>《唐會要·卷四十九》： 皇帝御延喜門。觀燈縱樂。 《唐會要·卷四十九》： 先天二年二月。胡僧婆陀請夜開城門。燃燈百千炬。三日三夜。皇帝御延喜門。觀燈縱樂。凡三日夜。左拾遺嚴挺之上疏曰。竊惟陛下孜孜庶政。</p> | <p>為皇城東側門，於太極宮旁。</p> |



| | | |
|-----|--|-------------------------|
| | 業業萬幾。蓋以天下為心。深戒安危之理。奈何親御城門。以觀大酺。 | |
| 勤政樓 | <p>《新唐書·玄宗本紀》：</p> <p>五月壬戌，觀酺于勤政樓，北庭都護程千里俘阿布思以獻。</p> <p>《舊唐書·音樂志》：</p> <p>玄宗在位多年，善音樂，若讌設酺會，即御勤政樓。</p> | 為所有大酺演出地點中，距離宮殿者。 |
| 玄武門 | <p>《舊唐書·中宗本紀》：</p> <p>景龍二年……冬十一月庚申，突厥首領娑葛叛，自立為可汗，遣弟遮弩率眾犯塞。己卯，以安樂公主出降，假皇后仗出於禁中以盛其儀，帝及后御安福樓以觀之。禮畢，大赦天下，賜酺三日。</p> | 位於太極宮北側門。 |
| 丹鳳門 | <p>《舊唐書·肅宗本紀》：</p> <p>至德二載……十二月戊午朔，上御丹鳳門，下制大赦……賜酺五日。</p> | 乃是大明宮的南側門，且與左右教坊位置相當接近。 |



附錄（三）——唐代洛陽大酺地點分佈

| 設酺地點 | 文獻出處 | 備 註 |
|--------------|--|--------------------------|
| 端門／洛城南門 | <p>《舊唐書·禮儀志》： 證聖元年……則天乃御端門觀酺宴。</p> <p>《新唐書·中宗本紀》： 十一月戊寅，上尊號曰應天皇帝，皇后曰順天皇后。壬午，及皇后享于太廟，大赦，賜文武官階、勳、爵，民酺三日。己丑，幸洛城南門，觀潑寒胡戲。壬寅，皇太后崩，廢崇恩廟。</p> | <p>位於洛城最南側，是以又稱洛城南門。</p> |
| 五鳳樓 (應天門) | <p>《新唐書·元德秀列傳》： 玄宗在東都，酺五鳳樓下，命三百里縣令、刺史各以聲樂集。是時頗言帝且第勝負，加賞黜。河內太守輦優伎數百，被錦繡，或作犀象，環譎光麗。德秀惟樂工數十人，聯袂歌于蕩于。于蕩于者，德秀所為歌也。帝聞，異之，歎曰：「賢人之言哉！」謂宰相曰：「河內人其塗炭乎？」乃黜太守，德秀益知名。</p> <p>《資治通鑑·卷二百一十四》： 上御五鳳樓酺宴……時命三百里內刺史、縣令各帥所部音樂集于樓下，各較勝負。懷州刺史上車載樂工數百，皆衣文繡，服箱之牛皆為虎豹犀象之狀。魯山令元德秀惟遣樂工數人，連袂歌《于蕩》。</p> | <p>五鳳樓即是應天門，為宮城南側門。</p> |



徵引文獻

一、傳統文獻

- 〔漢〕許慎撰：《說文解字》（台北：萬卷樓，2004年）。
- 〔漢〕司馬遷撰；〔日〕瀧川龜太郎著：《史記會注考證》（台北市：中新書局，1977年）。
- 〔漢〕班固撰；〔唐〕顏師古注：《新校漢書集注》（臺北市：世界書局，1974年）。
- 〔唐〕魏徵撰：《隋書》（台北：藝文印書館，1955年）。
- 〔唐〕司馬貞撰：《史記索隱》（臺北市：藝文印書館，1971年）。
- 〔唐〕崔令欽著：《教坊記箋訂》（台北市：中華書局，2012年）。
- 〔後晉〕劉昫等撰：《舊唐書》（台北：藝文印書館，1955年）。
- 〔宋〕王溥撰：《唐會要》（台北：世界書局，1982年）。
- 〔宋〕歐陽脩撰：《新唐書》（台北：藝文印書館，1955年）。
- 〔宋〕司馬光撰：《資治通鑑》（台北：商務印書館，1979年）。
- 〔清〕曹寅主編：《全唐詩》（台北：中華書局，1996年）。

二、近人論著

《中國野史集成》編委會、四川大學圖書館編：《中國野史集成》（成都：巴蜀書社 1993年）。

The Performance Culture in Dabu in Tang Dynasty

WU,HAW-JONG

Abstract

The Dabu, that means the emperor's large-scale celebrations held on specific festivals or occasions. According to the author's order, there are total of 81 times Dabu in The Tang Dynasty. It can be said that the Tang Dynasty was the most popular generation of Dabu culture since ancient Chinese dynasties. It can be said that the Tang Dynasty was the most popular generation of Dabu culture since ancient Chinese dynasties. The content of Dabu, have a great party, and uninterrupted performance from day to night. There are included various shows from home and abroad. So we can say that, the development of Dabu in the Tang Dynasty has a direct influence on the evolution of the 100 operas in the Tang Dynasty. So I sort out all the visible literature in the Tang Dynasty, and arranging and classifying the relevant parts of the BaiXi. Explore its performance units, timing of performances, performance venues, and performance content. This will make it possible to understand the development of Dabu in the Tang Dynasty.

Keywords: Tang Dynasty, Dabu, BaiXi, Acrobatic



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》第四十五期

《皇極經世書·觀物外篇》之四時韻法試釋

蔡明芬*

提 要

北宋邵雍（1012~1077）作《皇極經世書》，卷七到卷十為〈聲音唱和圖〉，圖分天聲（韻母）與地音（聲母），天聲分平上去入、闢翕，地音分開發收閉、清濁，以聲音唱和作為邵雍象數易的完整運用體現。又《皇極經世書·觀物外篇》更進一步提出「韻法」，嘗試縮合相關韻部開閉特性與四時運行之理，益顯其聲韻與易學的跨領域認知。但歷來研究邵雍，多重易學，較少注意聲韻學；或注意聲韻學者，多只注重〈聲音唱和圖〉，少論及其他篇章。僅少數如張行成、朱隱老，從韻母或反切著眼，並結合邵雍易學的二元體用進行討論；或如黃畿、余本，偏重以象數易理或術數角度切入的說解語音性質；或如王植、何夢瑤，則從發現邵雍著作內部矛盾，兩人對於「閉」音歧義性質都提出疑問。然前人解釋似皆有所不足。

今試圖理解〈觀物外篇〉相關內容，嘗試解析前人對於邵雍「四時」與「開閉」之意。本文將參考前人的解讀，分析各說之得失，並試圖將前輩學者的解說分為韻母易理、象數易理、聲母術數、音理歧義四種切入角度，結合學術風氣的背景考察，以更了解何以出現這些不同的闡釋角度。希冀藉由「韻法」的重新解析，彌補現今邵雍聲韻學研究之不足，並企圖結合闡釋學理論以更清楚歷代對邵雍四時韻法不同的接受現象，以具體的實例看到聲韻學如何與易學結合，提供聲韻學跨領域發展的參考。

關鍵詞：邵雍、皇極經世書、觀物外篇、韻法、闡釋

* 國立成功大學中國文學系博士生



一、邵雍之四時韻法

北宋邵雍（1012~1077）為著名的理學家，在理學、易學上的成就為大多數人所知悉。邵雍也曾對聲韻學下過功夫，其創制之〈聲音唱和圖〉也成為許多聲韻學研究的語音材料。邵雍《皇極經世書》卷七到卷十為〈聲音唱和圖〉，圖分天聲（韻母）與地音（聲母），兩兩互相唱和，以聲音之數類比天地動植體用之數；而聲韻學者如：陸志韋¹、周祖謨²、竺家寧³、平山久雄⁴等，多專注於考察韻圖中所呈現的音系，並認為其語音體系可呈現北宋汴洛地區的語音。然而在邵雍著作的《皇極經世書》中，除了較廣為人知的〈聲音唱和圖〉之外，在〈觀物外篇〉還有提及四時韻法，可以窺探邵雍在聲韻學上的思想一角：⁵

韻法，闔闢者律天，清濁者呂地。

先閉後開者，春也；純開者，夏也；先開後閉者，秋也；冬則閉而無聲。

東為春聲，陽為夏聲，此見作韻者亦有所至也。銜凡冬聲也。

這段話可窺探出邵雍對於聲韻的一些概念。在邵雍的〈聲音唱和圖〉中明顯可看到，邵雍將韻母稱為「天聲」，將聲母稱為「地音」，故云「闔闢者律天，清濁者呂地」，天聲的韻母具有闔闢的性質，而清濁則為地音聲母的性質。郭彧則針對「律呂」作注解，提及「古十二不平均律，陽六為律，陰六為呂」（頁 155）。接下來則提到韻法的四時性質：「先閉後開者，春也；純開者，夏也；先開後閉者，秋也；冬則閉而無聲。」春聲的性質是「先閉後開」，夏聲性質為「純開」，秋聲性質為「先開後閉」，冬聲性質則是「閉而無聲」。接著舉例，「東為春聲，陽為夏聲……銜凡冬聲也」，「東」字屬春聲，「陽」字屬夏聲，「銜凡」二字屬於冬聲，但未見「秋聲」的舉例。而當中有一句「此見作韻者亦有所至矣」，亦即邵雍認為前人當初在制韻時，已經有這樣四時韻法的概念。然而，邵雍所言的春聲、夏聲、秋聲、冬聲是對應何種語音性質呢？本文將探討四時韻法的內容，先整理前人對邵雍四時韻法的詮釋，本文再試圖提出對邵雍四時韻法的解讀。

¹ 陸志韋：〈記邵雍皇極經世的「天聲地音」〉，《燕京學報》第 31 期（1946 年 12 月），頁 71-80。陸志韋將邵雍〈聲音唱和圖〉呈現的音系稱為「邵氏方言」，並提到邵雍從年輕的時候就開始居住在洛陽，雖未提到邵氏方言與洛陽語音的確切關係，但陸志韋應該認為兩者是有關係的。

² 周祖謨：〈宋代汴洛語音考〉，收錄於《問學集》下冊（北京：中華書局，1966 年），頁 581-655。周祖謨收集宋代汴洛文士的著作（含邵雍〈聲音唱和圖〉、邵雍《擊壤集》詩作），建構宋代汴洛的語音體系，且發現〈聲音唱和圖〉的語音體系與當時汴洛文士詩文韻類沒有差異，可證明邵雍〈聲音唱和圖〉呈現的音系為當時宋代汴洛地區的語音，見頁 582。

³ 竺家寧：〈論皇極經世聲音唱和圖之韻母系統〉，《淡江學報》第 20 期（1983 年 5 月），頁 297-307。此文直接採用周祖謨的考察結果，認為邵圖可直接反映宋代汴洛一帶的語音體系，而更著重在考察宋代語音的變化現象。

⁴ 平山久雄：〈邵雍『皇極經世聲音唱和圖』の音韻体系〉，收錄於東京大學東洋文化研究所：《東洋文化研究所紀要》第 120 冊（1993 年 3 月），頁 49-107；平山久雄認為，透過邵雍〈聲音唱和圖〉雖不能直接看出其音系為洛陽方言，但可以確定是汴洛一帶的標準語，見頁 101-102。

⁵ [宋]邵雍著；今人郭彧整理：《邵雍集》（北京：中華書局，2016 年 2 月重印），頁 155。



從另一個角度來說，借用文學研究的「接受史」理論，本文可視為四時韻法的闡釋史試探之作。⁶而若想要深入考察經典的闡釋史，可以從「闡釋的主體」、「闡釋的長度」、「闡釋的頻率」與「闡釋的深度」四個角度來看。⁷以本文為例，闡釋的主體為張行成、朱隱老等人，他們對邵雍四時韻法提出闡釋，可以看出四時韻法所影響的族群；闡釋的長度則為宋代張行成至清代何夢瑤，可以看出四時韻法的歷史延續性；闡釋的頻率則不算高，本文討論的主體為宋代至清代共六位，與闡釋《皇極經世書》者數量相較之下，可以看出四時韻法的主題並不是研究邵雍易學或聲韻學者所關心的議題；從闡釋的深度來看，則可明顯看出各家說法皆有不同偏重角度，可能是受到不同學術文化風氣的累積而影響。從這些角度來探討，可建構出邵雍四時韻法的闡釋史。

本文對邵雍四時韻法闡釋史的研究，有兩點意義：⁸一、展示闡釋歷程，發掘整體意義：藉由四時韻法的闡釋歷程，可以發掘出四時韻法更完整全面的意義。二、比勘前人精見，解決學術疑難：藉由整理各家對四時韻法的闡釋，可以排除少數幾家對四時韻法的曲解與偏見，甚至可以獲得結論以解決學術上的問題。⁹

二、宋元時期對四時韻法之解讀：韻母易理

從韻母角度解讀邵雍四時韻法者，主要有南宋時期的張行成、元代的朱隱老，主要是從韻母易理的角度切入解讀。以下先介紹相關的學術背景，再各別介紹這兩位前人對四時韻法的解讀。

（一）南宋張行成與元代的學術背景

邵雍之學於《宋元學案》中為「百源學派」，而張行成潛心於邵雍之學，列於「百源續傳」，¹⁰可知其對於邵雍之學的成就。張行成從語音及易理兩個方面切入，能符合邵雍身兼聲韻學家及易學家的雙重身分。據《宋元學案》：¹¹

祖望謹案：康節之學不得其傳，牛氏父子自謂有所授受，世弗敢信也。張行成疏通其紕謬，遂成一家，玉山汪文定公雅重之。其後如祝子涇，又稍不同。至

⁶ 陳文忠曾經把經典作品的接受史分為三層面，分別為「以普通讀者為主體的效果史研究」、「以詩評家為主體的闡釋史研究」和「以詩人創作者為主體的影響史研究」，見陳文忠：《為接受史辯護》（蕪湖：安徽師範大學出版社，2014年10月），頁123。本文主要整理與探究各家對邵雍四時韻法的闡釋，故較接近陳文忠提出之「闡釋史研究」。

⁷ 見陳文忠：《為接受史辯護》，頁143。

⁸ 闡釋史的意義，參考陳文忠：《中國古典詩歌接受史研究》（合肥：安徽大學出版社，1998年8月），頁17-21。

⁹ 陳文忠亦提出詩學闡釋史的第三點意義為「立足作品實際，探索詩學規律」，這點是針對詩論或文論所提出的，可以藉由闡釋史避免文學評論的空言或被概念名詞所迷惑。見陳文忠：《中國古典詩歌接受史研究》，頁20-21。邵雍四時韻法並無類似文論或詩論的評論之作，故本文無並無這項意義。

¹⁰ [清]黃宗羲：《宋元學案》（臺北：華世出版，1987年），頁477。

¹¹ [清]黃宗羲：《宋元學案》，頁2616。



于廖應淮之徒，則益誕矣。

由此可看出，南宋以來傳承邵雍易學的，大概以張行成較能接近邵雍原意，其餘後學大概都偏離邵雍本意。因此張行成對四時韻法之解說，與其他各家相較之下，或許較具有說服力。

邵雍的易學屬於北宋象數學派的系統。¹²就哲學史的學術思潮來說，除了程朱理學之外，其他流派很少有創新的理論。¹³元代的象數之學頗多創新，¹⁴研究者也不再侷限於儒家學者，有道家學者進行研究，也有儒家學者用以解讀道教典籍。¹⁵元代象數易學發達，且有自己的特色。¹⁶

（二）南宋張行成對四時韻法之解讀

南宋張行成(587~653)¹⁷於《皇極經世觀物外篇衍義》對於邵雍這段文字提出解釋：

18

……聲以字為主，字有平上去入四聲；有輕有重，則清濁也；音以響為主，響有開發收閉四音；有抑有揚，則闢翕也。聲者體也，音者用也，天統乎體，地分乎用。以律唱呂，因平上去入之聲，而見闢翕之音者，因體生用也，故闢翕為律天也。以呂和律，因開發收閉之音，而見清濁之聲者，因用生體也，故清濁為呂地也。

東為春聲，陽為夏聲，銜凡為冬聲，則擎收者秋聲也。東附於冬，不為冬聲，何也？《經世》有二元，起於冬至者，天之元也；行於春分者，物之元也。是故四序之冬、五音之宮、六律之黃鍾，方皆屬北者，冬至之元，體之所起也；聲音附東者，春分之元，用之所行也。故知作韻者亦有所見也。

從張行成的這段說解看來，有從易理角度解讀邵雍四時韻法，也有從語音的角度切入，以下從這兩種角度來解析張行成對四時韻法的理解。

1. 易理角度的概括解讀

張行成在解釋邵雍四時韻法前，先對聲音體用提出說明。在邵雍〈聲音唱和圖〉中，我們可以看到「聲」(或稱「天聲」)有「闢翕」的性質，是為韻母；「音」(或稱「地音」)有「清濁」的性質，是為聲母。張行成也是依循邵雍這樣的體例，認為「聲」以字為主，以平上去入四聲的性質為主，而「音」以響為主，以開發收閉四音的性質為主；但字亦有輕重清濁的聲母性質，這是因體生用的緣故；響亦有抑揚闢翕的韻母性質，這是因用

¹² 朱伯崑：《易學哲學史》第二卷（臺北：藍燈文化，民國80年9月），頁131。

¹³ 朱伯崑：《易學哲學史》第三卷，頁6。

¹⁴ 朱伯崑：《易學哲學史》第二卷，頁8。

¹⁵ 朱伯崑：《易學哲學史》第三卷，頁12。

¹⁶ 朱伯崑：《易學哲學史》第三卷，頁12。

¹⁷ 生卒年參考梁廷燦編：《歷代名人族年表》（臺北：臺灣商務印書館，民國59年7月），頁38。

¹⁸ 〔宋〕張行成：《皇極經世觀物外篇衍義》（北京：商務印書館，2005，任繼愈、傅璇琮總主編：《文津閣四庫全書·子部·術數類·第二六六冊》影印《國家圖書館藏文津閣四庫全書》），卷8，頁326下-327上。



《皇極經世書·觀物外篇》之四時韻法試釋
生體的緣故。張行成認為，聲音互相唱和，天聲（韻母）為體，地音（聲母）為用，則能看到天地體用的關係。這與邵雍天地體用的思想有所關聯，如邵雍《皇極經世書·觀物外篇》云：「天主用，地主體。」（頁 161）從這裡可以看到，張行成認為天聲為體、地音為用，討論聲韻時，則以韻母為體、聲母為用。

2. 「擎收者，秋聲也」的語音解讀

張行成討論邵雍的四時韻法，提出「東為春聲，陽為夏聲，銜凡為冬聲，則擎收者秋聲也」，依邵雍所提出的例字東、陽、銜凡，推敲出秋聲例字應為「擎收」。

「秋」在《廣韻》為尤韻清母字，擬音為「ts'ju」¹⁹；「擎」為尤韻精母字，擬音為「tsju」；「收」為尤韻審母字，擬音為「ɕju」。「秋擎收」三字的韻母皆為尤韻-ju；擎、秋二字都屬於舌尖前齒頭音的精系，聲母發音部位相同。從語音方面看來，「秋擎收」三字同韻母，聲韻關係很接近。在字義方面，「擎」字在《廣韻》注為「束也，聚也」²⁰，有「秋收」之意，於聲韻、於字義都能與「秋」字呼應。

「秋擎收」三字的聲韻關係很接近，尤以韻母關係較聲母更密切，可見得張行成較從韻母角度來推敲秋聲例字。

對於張行成提出的看法，若單就「擎收者秋聲也」一句來看，或許不一定要從語音上進行解讀。例如《禮記·鄉飲酒義》：「西方者秋，秋之為言愁也，愁之以時察，守義者也。」²¹鄭玄注：「愁讀為擎。擎、斂也。察、猶察察、嚴殺之貌也。」²²依據鄭玄的看法，「擎」為「斂」之義，因此張行成提出之「擎收者秋聲也」或許也可解為秋聲具有收斂、收束的性質，未必要將「擎收」二字作為秋聲的例字來解讀。但若依據「擎收者秋聲也」的上下文脈絡來看，前一句「銜凡為冬聲」，「銜凡」二字的意義明顯與冬季無關，推測應為語音上的關聯，因此「擎收」二字或許從語音性質來理解會較恰當。

3. 東冬二字說解

張行成花了較多篇幅解釋邵雍「東為春聲」一句，衍生出「東附於冬，不為冬聲」的疑慮並加以說解。會衍生出這些討論，可以從語音和易理兩個不同角度來解釋。

(1) 「東為春聲」

「東為春聲」是邵雍四時韻法的句子，一般多從易理的角度去認知。就一般的認知，「東」與「春」在五行中相配屬，並沒有什麼問題，或許已為大家所熟知，張行成並未再詳細說解。

(2) 「東附於冬，不為冬聲」

張行成既云「東為春聲」，又云「東附於冬，不為冬聲，何也？」、「故知作韻者亦有所見也」等句，可見張行成此處將「東」與「冬」作連結。東冬二字的連結，可從語音與易理兩個角度來看待。

¹⁹ 此處韻母擬音依董同龢：《漢語音韻學》（臺北：文史哲出版社，民 68 年 9 月），頁 145、177。以下中古音擬音皆依董同龢此書。

²⁰ 〔宋〕陳彭年等著：《新校宋本廣韻》（臺北：洪葉文化，2004 年，《國學精粹叢書》影印《張氏重刊宋本廣韻澤存堂藏板》），卷 2，葉 38 上。

²¹ 〔清〕孫希旦著：《禮記集解》（北京：中華書局，1998 年 12 月），頁 1434。

²² 〔清〕孫希旦著：《禮記集解》，頁 1434。



A. 語音上的解讀

張行成將東冬二字作連結，依「作韻者」可知可能是因「東」與「冬」的語音關係而產生關聯。張行成從韻母的角度，提出一般人容易產生的疑問：「東附於冬，不為冬聲，何也？」張行成認為「東」和「冬」的語音已經相當接近，因此有「東附於冬」之說。張行成是宋代人，而王力認為在晚唐時期，東冬鍾已經不分；²³在邵雍的汴洛方言中，東冬鍾三韻也已同用。²⁴在張行成的時代，東冬韻已經混用，「東」與「冬」的語音也很相近，也同為端母字，因此一般人較容易聯想到「東為冬聲」。

張行成的解讀中，並舉例到「四序之冬、五音之宮、六律之黃鍾，方皆屬北者」，我們可以看到張行成將「冬」、「宮」、「鍾」視為同韻字；而張行成又認為「東」與「冬」語音相接近，「東」、「冬」、「宮」、「鍾」四字的韻母則可一起比較。在《廣韻》中，「東宮」為東韻字，「冬」為冬韻，「鍾」為鍾韻，張行成認為這幾個字在語音中已為同韻字，亦可作為當時東冬鍾合流的證據。東冬鍾韻，擬音為-*uŋ*/-*juŋ*、-*uoŋ*、-*juoŋ*，²⁵可以看到主要元音或介音-*u*-的合口效果。

就張行成當時的語音角度來看，「東」與「冬」的聲韻關係接近，與「春」的語音關係較遠（「春」為諄韻），若僅從語音角度來看，無法解釋「東不為冬聲」。張行成為了解釋「東不為冬聲」，使用了邵雍《皇極經世書》中的「二元」理論來說解，以下將再說明。

順帶一提，張行成認為東冬語音已相當接近，但在韻書中卻劃分為兩韻部，「故知作韻者亦有所見也」，認為當初創制韻部的人是因為懂得二元的理論，才會將東冬二分。若從語音演變的角度來看，創制韻部者可以認知東與冬的語音不同，而非二元理論；張行成認知東冬不分，並推測創制韻部時期東冬亦不分，則是未認知語音有歷史演變的過程。

B. 易理上的解讀

張行成使用邵雍思想體系中的「二元」來解釋「東為春聲，東不為冬聲」。張行成提及「《經世》有二元」，在邵雍《皇極經世書·觀物外篇》有一段話：（頁 163）

元有二：有生天地之始者，太極也；有萬物之中各有始者，生之本也。

張行成所謂「《經世》有二元」，依邵雍之說，一為「有生天地之始者」，二為「有萬物之中各有始者」。「元」為「生之始」之義。²⁶邵雍曾將二十四節氣與六十四卦相配，

²³ 王力認為，唐代《經典釋文》及《一切經音義》已經出現東冬鍾混切的例子，但這可能是方言現象；真正確定東與冬鍾合流是在晚唐時代。見王力：《漢語語音史》（北京：中華書局，2014年3月），頁 211。

²⁴ 周祖謨：〈宋代汴洛語音考〉，頁 624。

²⁵ 此處韻母擬音依董同龢：《漢語音韻學》，頁 165。

²⁶ 高懷民：《宋元明易學史》（桂林：廣西師範大學出版社，2007年7月），頁 70。



《皇極經世書·觀物外篇》之四時韻法試釋
象徵一年起始的冬至起於復卦，此時的宇宙混沌始開，陰極而陽始生，²⁷可謂「生天地之始」；邵雍又將春分配上臨卦，冬至之子已過，人文活動亦已生於寅，「春分之卯中，陽之中」，此時萬物生長，可謂「萬物之中各有始」。冬至為天之元，故四時之始「冬」、五音之始「宮」、六律之始「黃鍾」，皆屬於冬至之元，方位屬北，為天之體；而春分為萬物生長的時節，是為春分之元，方位屬東，為物之用，聲音附於東者則歸於此類。張行成誤認為當初制韻者是從易理角度出發，也具有二元的觀念，因此東冬雖然語音已經合流，但仍有東冬二分的設計。

綜合來看，張行成從語音角度認知「東附於冬，不為冬聲」，但未能從語音角度解釋，便援引邵雍二元的理論來解釋。

張行成對邵雍四時韻法的說解，重在易理方面的解讀，想要說明為何「東不為冬聲」。從韻母角度提出「東附於冬，不為冬聲」的疑問，認為東冬二韻已合流，並引用邵雍二元的理論來解釋為何東冬二分。可惜張行成未對「陽為夏聲」、「銜凡為冬聲」加以說明，孰為遺憾。然而張行成著重在東冬的韻部與易理說解，本文將之歸為韻母易理派。

（三）元代朱隱老對四時韻法之解讀

另一個從韻母及易理角度來理解邵雍四時韻法的是元末明初朱隱老（？~1357）²⁸。

1. 易理角度的概括解讀

朱隱老在《皇極經世書說》提及：²⁹

既已律天呂地言之於前矣，復以春夏秋冬言之於後，何也？春夏秋冬即開發收閉之謂也，但言闢翕之音，不言清濁之聲乎，曰聲即體也，音即用也，用由體生，音由聲起，苟達其音即達其聲矣。

根據朱隱老認為邵雍已經先提出律天呂地的言論（即〈聲音唱和圖〉中，「地音上和天聲」為律天，「天聲下唱地音」為呂地）³⁰，還要再提出春夏秋冬的韻法，是因為體用的觀念。原本在〈聲音唱和圖〉中，開發收閉是屬於地音性質，而朱隱老認為「春夏秋冬即開發收閉之謂也」。天聲、闢翕為體，地音、開發收閉、清濁為用，如果能夠通曉地音，也就能通曉天聲了。

2. 以反切用字說明例字

朱隱老在說解邵雍四時韻法時，使用反切用字是他的最大特色：³¹

是故以聲求之，則先閉後開者，春也；若其純開，則夏矣；先開後閉者，秋也；若其閉而無聲，則冬矣。東之一字，引以德紅，先閉後開，不謂之春聲可乎？

²⁷ 高懷民：《宋元明易學史》，頁 110。

²⁸ 生卒年參考梁廷燦編：《歷代名人生族年表》，頁 98。

²⁹ 〔元〕朱隱老：《皇極經世書說》（臺南：莊嚴文化，1995 年，四庫全書存目叢書編纂委員會編：《四庫全書存目叢書·子部五七》影印《南京圖書館藏明刻遞修本》），卷 5，葉 43 上-43 下。

³⁰ 朱隱老：「音屬乎地，而曰律天者，以地之音和天之聲，故以律天為言也。……聲屬乎天，而曰呂地者，以天之聲唱地之音，故以呂地為言也。」見〔元〕朱隱老：《皇極經世書說》，卷 5，葉 42 上。

³¹ 〔元〕朱隱老：《皇極經世書說》，卷 5，葉 43 下-44 上。



陽之一字，引以余章，純開不閉，不謂之夏聲可乎？試舉兩字而言之，已足見作韻者之有所至矣。其所至謂何？謂其至於理也。東以見春，陽以見夏，大略舉矣；然不舉某某為秋聲，但舉𦉳³²凡為冬聲者，將欲學者以類求之，則必有以自得之也。或曰東為春聲，則固然矣，冬之與東復何辨乎？曰冬之一字，引以都宗，閉而無聲，則與先閉後開者殊矣。

「是故以聲求之」，則可看到朱隱老以天聲（韻母）的角度來探求四時韻法。「則先閉後開者，春也；若其純開，則夏矣；先開後閉者，秋也；若其閉而無聲，則冬矣。」論及「開發收閉」與「春夏秋冬」的關係（嚴格說來，邵雍四時韻法僅提到「開閉」而無「發收」），「開發收閉」原指稱地音性質，但朱隱老從體用的角度出發，認為通達地音，亦可通達天聲，而四時韻法最終要以天聲角度來理解。朱隱老的創新之處，在於舉反切為例，說明四時韻法的開閉性質，如春聲「東，德紅切」、夏聲「陽，余章切」。而為何「東，德紅切」為「先閉後開」、「陽，余章切」為「純開不閉」？朱隱老未明確說明。若依朱隱老前文所敘述，是以韻母的角度來探求，且「德」字為閉音、「紅余章」三字為開音。朱隱老認為，創制反切的人，因為懂得四時與開發收閉之間的關聯與道理，所以能夠以「東」、「陽」來發揚春與夏的義理。朱隱老認為邵雍不舉秋聲之例，卻舉了「𦉳凡」二字作為冬聲之例，是邵雍希望讀者可以自行類比推求。而朱隱老也提出了「東」與「冬」二字如何辨別聲音的問題，二字聲韻相近，但「東」卻為春聲，「冬」非春聲。朱隱老提出的解釋，是以「冬，都宗切」的角度切入，認為冬「閉而無聲」，與東「先閉後開」不同。

而朱隱老如何解讀東、陽、冬等字的反切呢？朱隱老先提出「東之一字，引以德紅，先閉後開，不謂之春聲可乎？陽之一字，引以余章，純開不閉，不謂之夏聲可乎？」想要表達「東」為春聲、「陽」為夏聲的義理性質；而後提及「不舉某某為秋聲，但舉𦉳凡為冬聲者」，則是認為「𦉳凡」為冬聲之例，而非冬之義理性質，因此「東」、「陽」、「冬」、「𦉳凡」等字則不能站在同樣的層次進行討論。以下將朱隱老列舉的四時性質與例字整理如表 1：

³² 教育部：〈異體字字典〉，

http://dict.variants.moe.edu.tw/variants/rbt/word_attribute.rbt?quote_code=QTA0Mjk2LTAYMg，107 年 6 月 30 日檢索。



表 1、朱隱老釋四時韻法引用之例字整理表

| 四時 | 四時的反切用字 | 特徵 | 義理性質用字 | 義理性質用字之反切 | 四時之例字 |
|----|---------|------|--------|-----------|-------|
| 春 | | 先閉後開 | 東 | (上字) 德 | |
| | | | | (下字) 紅 | |
| 夏 | | 純開 | 陽 | (上字) 余 | |
| | | | | (下字) 章 | |
| 秋 | | 先開後閉 | | | |
| | | | | | |
| 冬 | (上字) 都 | 閉而無聲 | | | 嘯 |
| | (下字) 宗 | | | | 凡 |

※朱隱老未列舉的項目，則以斜線標示。

從表 1 中，可以看到「東」字具有先閉後開的性質，意即「德」為閉音、「紅」為開音；「陽」字具有「純開」性質，即「余」、「章」皆為開音。朱隱老認為應該從韻母的角度來理解四時韻法，因此從韻母的角度來看，「德」為閉音，「紅余章」為開音。然而從冬聲的舉用例字來看，朱隱老雖然舉了「冬」、「嘯凡」等例子，但這些字與「東陽」並非在同一層次上。與「冬」字相應的是「春夏秋」三字，然朱隱老卻不舉「春夏秋」三字為例，獨舉冬字，是為了解釋為何「東非冬聲」，因此「冬，都宗切」便不能與「東，德紅切」、「陽，余章切」在同一層次來看。王力認為，東冬在晚唐時期已經合流，³³平水韻中東可通冬，³⁴東冬聲韻性質相當緊密，因此若要從韻母的角度區分「東紅」為開音、「冬宗」為閉音，是相當困難的，因此朱隱老只能從義理的角度切入解讀。

然而朱隱老的對於例字（東、陽）與四時（春夏秋冬）的層次認知有所混淆，「東」為例字，「冬」為四時，恰巧「東冬」皆為韻目，朱隱老卻同時舉用兩者的反切，混淆了層次；而東冬二字語音相近，降低了「嘯凡」與冬聲的連結，「嘯凡」只能是冬聲的例字，而未有義理或反切進一步的說解，造成了「嘯凡」與其他「東」、「陽」、「冬」等字或其反切用字的層次又不同。朱隱老對於這些用字的層次有所混淆，嚴格說來，並不能一概而論。

3. 東冬之辨

如同張行成的論述，朱隱老也討論到為何東冬要區分的問題。朱隱老提及：「或曰東為春聲，則固然矣，冬之與東復何辨乎？」從這裡可以看到，「東為春聲」是理所當然的，然而問題在於「冬」如何與「東」辨別？張行成以易理角度解決這個問題，朱隱老則從語音與易理兩個角度切入。以下分點說明。

(1) 東與冬的語音差異

³³ 王力：《漢語語音史》，頁 242-243。

³⁴ 如《詩韻集成》一東韻韻目下注「古通冬，轉江；韻略通冬江」，東冬可通用。見〔清〕余照春亭輯；陳仕華編：《詩韻集成索引》（臺北：學海出版社，民國 82 年 10 月），頁 1。



朱隱老在說明東冬二字的語音差異時，主要是以二字的反切來說解。朱隱老說「東之一字，引以德紅，先閉後開，不謂之春聲可乎」，又說「曰冬之一字，引以都宗，閉而無聲，則與先閉後開者殊矣」，引用東冬二字的反切，結合邵雍所提的四時開閉現象，來區分東冬的語音差異。

東，反切為「德紅切」，朱隱老認為具有春聲「先閉後開」的語音性質；冬，反切為「都宗切」，具有冬聲「閉而無聲」的語音性質。就朱隱老引用的這些反切用字，「德都宗」為閉音，「紅」為開音，但未有更進一步的說解。

(2)東與冬的易理異義

為何東字為春聲、而非冬聲？這個問題無法從語音的角度解決，而朱隱老的說明如下：³⁵

雖然一東二冬終相附近，要必有其說焉。蓋一元之氣，自冬至起，則天之元也；自春分起，則物之元也。韻書之首於一東，其以春分為物之元乎，次以二冬，其以二冬為天之元乎。舉此兩言而言四時之氣，備可見作韻者之於理，果有所至矣，邵子取之不亦宜乎？

朱隱老言明「一東二冬終相附近」，明顯指稱東韻與冬韻的語音相近。東冬既然語音相近，為何不能直接將東冬相配屬？朱隱老與張行成相同，也是從《經世》有二元的角度切入，認為天之元是從冬至起，物之元是從春分起；「東為春聲，則固然矣」，而東為春聲，春分為物之元，與冬至的天之元並不相同。朱隱老藉由邵雍的二元理論，將「東」與「冬」的義理性質區分開來，就能解釋為何東非冬聲，也解讀了傳統韻書「一東、二冬」這樣的韻部次序。而這樣的韻部次序，即能以二元言明四時之氣，朱隱老認為這是相當有道理的，可見得創制韻部的人深明這樣的易理。然而朱隱老此處與張行成有相同的錯誤認知，誤以為當初創制韻部的語音不會發生變化，誤以元代語音為創制韻部當時的語音。

綜合朱隱老對四時韻法的說解，易理方面的主要內容與張行成差不多，但對於體用與二元有更詳細的說解；在語音方面，朱隱老以反切用字來進行說明，則是相當創新的做法。然而朱隱老未對反切用字的開閉性質詳加說明，也未對冬聲銜凡二字加以說解，是可惜之處。朱隱老自言從天聲的角度來理解四時韻法，並從東冬韻部性質與反切進行說解，並援引邵雍易學理論，因此本文將朱隱老歸為韻母易理派。

韻母易理派的張行成、朱隱老，主要是從韻母與易理去理解邵雍的四時韻法，且皆意識到「東冬音近，東卻不為冬聲」的問題，也都援引邵雍二元理論來解釋東冬為何二分；然而兩人也都沒有語音演變的認知，誤以為自己所處的時代與創制韻部時的語音是相同的。是諸家說解邵雍四時韻法皆未使用反切來說明，朱隱老使用反切的做法十分特別。

³⁵ [元]朱隱老：《皇極經世書說》，卷5，葉44上。



(四) 宋元時期韻母易理派闡釋深度評析

元代朱隱老從韻母的角度闡釋四時韻法，根基於南宋張行成之說。張行成鑽研邵雍之學，並有所成就，被列為百源續傳，因此張行成對《皇極經世書》乃至於四時韻法的解讀，都有可能較接近邵雍本意，闡釋或許也能較深刻切合。雖然南宋時期的象數易學，除了程朱理學以外較少有創新的流派，但張行成恪守邵雍原著、探究邵雍本意，在闡釋邵雍之學這方面是值得肯定的。

而元代的象數之學雖頗多創新，³⁶可惜朱隱老著作《皇極經世書說》時，以義理說解為多，較少在象數上著墨，《四庫提要》甚至評論朱隱老對於邵子之學未能得其綱領。³⁷而就朱隱老說解四時韻法這部分而言，承襲張行成之說為主，著重於韻母及易理說解；以反切角度來說明四時韻法是創新的觀點，但並非從象數或術數的角度切入，仍以義理說解為主。朱隱老自創反切解讀的這部分，恐怕未必切合邵雍原意。

三、明代對四時韻法之解讀：象數易理與聲母術數

邵雍的四時韻法，在明代時期有黃畿與余本，分別從象數易理與聲母術數的角度解讀。黃畿主要從象數易理的角度去闡釋，主要著眼於〈聲音唱和圖〉聲母與韻母的數量消長變化。黃畿的闡釋雖與聲韻學的關聯不那麼密切，但不啻為闡釋邵雍四時韻法之角度之一，本文仍探究其說，以期能更圓滿解釋邵雍四時韻法。而余本解釋邵雍四時韻法時，主要從發音部位著眼，且此發音部位較可能與聲母相關，且余本將這些發音部位與術數比附，故本文將之歸入聲母術數類。以下分別簡介明代易學的學術背景及黃畿與余本對四時韻法之解讀。

(一) 明代的學術背景

明代易學界出現許多以象數解易的著作，這類著作也有一類是闡發邵雍易學的；而明代象數之學發達，主要原因有四：以朱熹為代表的官方易學不排斥象數、反對唯心的心學流弊、厚生利物與探求物理的務實學風、藉象數表達自己對家國政治的意見。³⁸以下分別簡述：

- 1、以朱熹為代表的官方易學不排斥象數：因以朱熹為代表的官方易學不排斥象數，為象數易的研究鋪路，許多易學家便進行邵雍易學的研究。
- 2、反對唯心的心學流弊：明代理學與心學兩派，漸脫離實際有形之物，流於唯心；象數之學的興起，可以視為對唯心流弊的反抗，藉由考訂《周易》中的象或

³⁶ 朱伯崑：《易學哲學史》第三卷，頁 8。

³⁷ 《四庫全書總目·皇極經世書說十八卷》提要：「然邵子作此書其大旨主於推步，隱老多講義理，而數學罕所發明，則仍未能得其綱領也。」見〔元〕朱隱老：《皇極經世書說》，提要頁，無頁碼，全書頁 204。

³⁸ 朱伯崑：《易學哲學史》第三卷，頁 305-307。



數，反對空談玄理。³⁹

3、 厚生利物與探求物理的務實學風：明代自然科學知識發展，形成務實學風，許多研究自然科學的學者，以易學中的陰陽五行觀點來解釋自然界當中各種現象變化的規律，進而倡導了象數之學。⁴⁰

4、 藉象數表達自己對家國政治的意見：

朱伯崑提出明代象數易學者藉由象數表達自己對政治的意見，主要是發生在明代中期之後，因各種社會危機及王朝沒落等現象而產生。⁴¹明代中葉開始動盪不安，經濟社會變動，因此或許象數易學者希冀藉由研究象數易學以更深入了解宇宙萬物及人事歷史的變化規律，期許能找到新的出路。

在明朝這樣的學術風氣之下，象數易能蓬勃發展，並走向務實，從黃畿和余本對四時韻法的說解可以窺見端倪，以下分別敘述兩人對四時韻法的解讀。

（二）明代黃畿對四時韻法之解讀

明代黃畿（生卒年不詳）對於邵雍這段四時韻法的文字，注解與朱隱老相同，⁴²可能是將朱隱老的注解文字整段抄錄下來。若從這個角度看，黃畿大概也是認同朱隱老的說法，從韻母的角度去理解邵雍的四時韻法；也與朱隱老相同，未多加闡明開閉的實際性質。但詳查黃畿的著作，發現黃畿在闡明邵雍〈聲音唱和圖〉之前，有另一段文字提及了四時與開閉的關係：⁴³

先閉後開者春也，故水音九；純開者夏也，先開後閉者秋也，故火土音皆十二；冬則閉物，故石音五。此音之和聲，惟七律；聲之唱音，所以呂有消長。與列圖合卦而其用著矣。

黃畿這段文字，則是從地音的角度來觀察開閉現象，並由四時消長變化來解釋邵雍〈聲音唱和圖〉中的無音無字欄位。以下從聲母數量消長情況及其代表的象數易理兩個角度來說明。

1. 地音（聲母）數量消長

邵雍《皇極經世書·聲音唱和圖》篇幅浩大，共佔有四卷的篇幅。張行成根據邵雍〈聲音唱和圖〉，繪製簡化的〈律呂聲音機要圖〉，簡單清楚羅列邵圖的聲母韻母分布，廣為後代學者引用。本文為了討論方便，引用如圖 1：

³⁹ 朱伯崑：《易學哲學史》第三卷，頁 306。

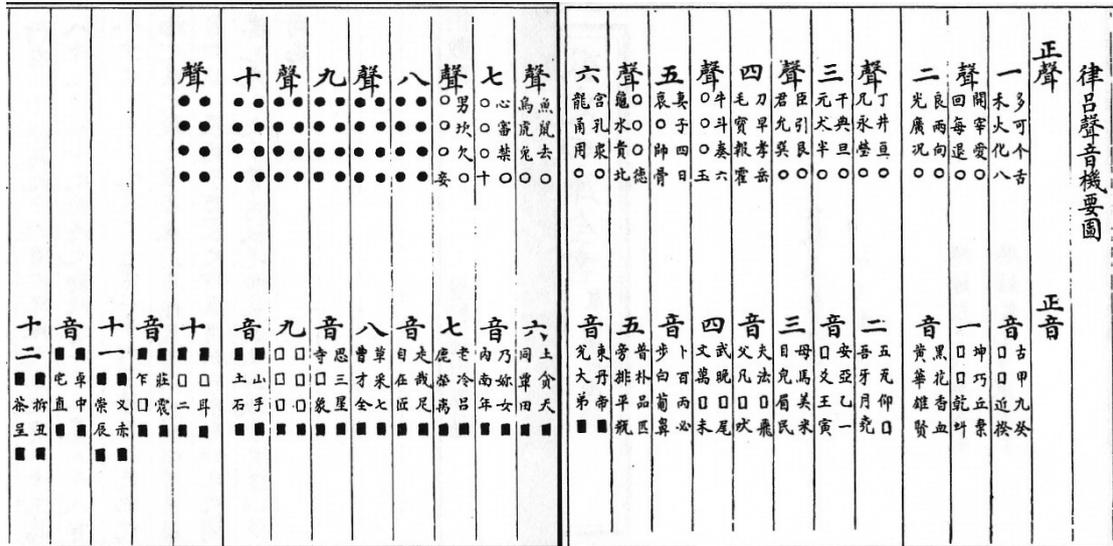
⁴⁰ 朱伯崑：《易學哲學史》第三卷，頁 307。

⁴¹ 朱伯崑：《易學哲學史》第三卷，頁 307。

⁴² 〔明〕黃畿：《皇極經世書傳》（臺南：莊嚴文化，1995 年，四庫全書存目叢書編纂委員會編：《四庫全書存目叢書·子部五七》影印《北京圖書館藏明嘉靖三十三年黃佐刊刻本》），卷 8，葉 37 下-38 上。

⁴³ 〔明〕黃畿：《皇極經世書傳》，卷 4，葉 2 上-2 下。

圖 1、張行成〈律呂聲音機要圖〉⁴⁴



按：邵雍〈聲音唱和圖〉原圖篇幅浩大，韻圖縱橫欄列的關係不明顯；張行成簡化邵圖製成〈律呂聲音機要圖〉，本文此處引用張圖，利於讀者理解韻圖縱橫欄列的關係。

邵雍〈聲音唱和圖〉的地音圖，分為水火土石四橫列，雖然縱欄皆為十二欄，但有些欄位為無音無字。黃畿認為，水音十二欄中，僅有九欄為有音有字或無音無字，有三欄為無音無字，是因水音為屬春之「先閉後開」；火音與土音分別屬夏之「純開」與秋之「先開後閉」，十二欄皆為有音有字或有音無字，未見無音無字的欄位；石音屬冬之「閉物」，十二欄中僅五欄為有音有字或有音無字，有七欄為無音無字。從這些無音無字的欄位變化，與黃畿認知的春夏秋冬四時消長情況類似，春夏秋冬的有音有字或無音無字欄位數分別為九、十二、十二、五，與四季消長情況類似。黃畿從無音無字的欄位消長變化與四時結合，是解釋邵雍四時韻法的一個嶄新角度。

黃畿接著解釋，「音之和聲，惟七律」，則是說明在邵雍〈聲音唱和圖〉的天聲圖中，形式上雖有十欄（即十音），但實際上僅有七欄為有音有字或有音無字，稱為七律，另有三欄為無音無字，四橫列日月星辰聲皆如此，形式整齊。相較之下，地音的四橫列形式不那麼整齊，數量有變動，有消長的情況。黃畿並說這是卦圖的運用。若就邵雍先天六十四卦圖來看，用數者大約佔了四分之三，不用者約佔四分之一，呈現了「體四用三」的概念。《皇極經世書·觀物外篇》：「凡事為之極，幾十之七則可止矣。」（頁 150）體四用三，用者佔四分之三的比例，也大約是十分之七，故邵雍認為用者大約佔有十分之七即可。若套用至〈聲音唱和圖〉的「天聲」來看，天聲有十，有音有字或有音無字者佔十分之七，無音無字者佔十分之三，恰好與邵雍「體四用三」之觀點相符。

黃畿說解地音數量的消長變化，但並未真正涉及語音的實際內容，僅就地音的數量

⁴⁴ [宋]張行成：《皇極經世索隱》（北京：商務印書館，2005，任繼愈、傅璇琮總主編：《文津閣四庫全書·子部·術數類·第二六六冊》影印《國家圖書館藏文津閣四庫全書》），卷上，頁 268 上-268 中。



分布進行說明；天聲韻母的說解更簡單，只說明僅有七欄，並說明何以為「七」，解釋未如地音那樣詳細。黃畿藉由象數及易理來解釋邵雍四時韻法，並未直接從語音性質切入，是另一種闡釋的角度。

2. 地音（聲母）數量消長的象數易理解讀

邵雍四時韻法對於冬聲的發音方法說明是「閉而無聲」，但在黃畿的說明卻變成「冬則閉物」，「閉物」一詞是邵雍《皇極經世書》中的一個特有名詞。邵雍的歷史哲學中，有「開物」與「閉物」的時間點，「開物寅中」意為人類文明開始於寅會之中，「閉物戌中」意即人類文明隱退於戌會之中，閉物時期即為人類歷史活動已盡或尚未開啟的洪荒時期，開物與閉物之間則為人類文明蓬勃發展的時期。⁴⁵黃畿這裡借用邵雍「閉物」的觀念應用於四時韻法，以「閉物」代表語音已盡、未開啟，以象徵四時的結束（即冬季）。

黃畿說明邵雍四時韻法，表面上是抄錄朱隱老的文字，似是贊同朱隱老從韻母的角度來切入，但黃畿自己對於四時韻法恐有另一套特別的看法。在語音方面，黃畿偏重說明聲母數量的消長，將四時消長與地音之有音有字或無音無字之欄位數量結合，是創新的解讀方向；但未提及語音的實際內容，也未對邵雍的開閉、舉用韻字有更進一步的說解，不免令人遺憾。在術數方面則使用邵雍「閉物」的觀念來解釋聲母數量的消長。黃畿多從象數易理的角度闡釋四時韻法，故本文將之歸入象數易理派。

（三）明代余本對四時韻法之解讀

明代余本（1480~1529）⁴⁶著有《皇極經世觀物外篇釋義》，在解釋邵雍四時韻法「冬則閉而無聲」下注解提到：⁴⁷

補註曰：按韻書，東方喉聲先閉後開，於時為春；南方齒聲純開，於時為夏；西方舌聲先開後閉，於時為秋；北方唇聲則閉而無聲，於時為冬。

余本藉由《皇極經世書》的補註文字，用來闡明邵雍四時韻法與發音部位、方位之關係。余本並未說明補註是誰作的，但從文字中可以明顯看到是從聲母的角度切入理解。補註的文字提到，根據過去的韻書，可以知道發音部位（喉齒舌唇）可與發音方法（開閉）及方位（東南西北）、時令（春夏秋冬）相配屬。余本依循的補註說是「按韻書」，然而在更早一點的韻書中，卻未見如此的配屬。歷來各家韻圖中，常見將五聲（宮商角徵羽）與發音部位相配屬，而五聲亦可與五行相配屬，即能與季節、方位配屬，如表 2：

⁴⁵ 高懷民：《宋元明易學史》，頁 59-60。

⁴⁶ 生卒年據中華炎黃文化研究會科舉文化專業委員會學術指導：〈科舉輯萃〉，

http://www.bjdclib.com/subdb/exam/examperson/200908/t20090819_22760.html，107 年 6 月 30 日檢索。

⁴⁷ [明]余本：《皇極經世觀物外篇釋義》，卷 2，頁 91 下。



表 2、余本及以前韻書五聲與發音部位配屬表⁴⁸

| 五聲 | 五行 | 《玉篇》、《七音略》、《切韻指南》、《玉鑰匙》 | 《切韻指玄論》 | 《夢溪筆談》 | 《四聲等子》、《韻會》、《音韻日月燈》 | 《韻學集成》 ⁴⁹ | 余本《皇極經世釋義》 |
|----|----|-------------------------|---------|--------|---------------------|----------------------|------------|
| 角 | 木 | 見(牙) | 曉(牙) | 見(牙) | 見(牙) | 見 | 喉 |
| 徵 | 火 | 端知(舌) | 精照(舌) | 精照(齒) | 端知(舌) | 端、非微 | 齒 |
| 宮 | 土 | 曉(喉) | 見(喉) | 幫非(唇) | 幫非(唇) | 幫、影曉 | (未提及) |
| 商 | 金 | 精照(齒) | 端知(齒) | 端知(舌) | 精照(齒) | 知、精照 | 舌 |
| 羽 | 水 | 幫非(唇) | 幫非(唇) | 曉(喉) | 曉(喉) | 曉、敷奉、匣喻 | 唇 |

從表 2 中可看到，余本採用補註的五聲配屬，與其他韻書並未完全相同，因此無法得知補註所說的「按韻書」是何本韻書。因此本文直接以余本所摘錄的文字進行討論，其時令、方位、發音部位與開閉現象的配屬整理如表 3：

表 3、余本釋邵雍四時韻法之配屬關係

| 時令 | 方位 | 聲音部位 ⁵⁰ | 開閉現象 | 邵雍所舉例字 |
|----|----|--------------------|------|--------|
| 春 | 東 | 喉 | 先閉後開 | 東 |
| 夏 | 南 | 齒 | 純開 | 陽 |
| 秋 | 西 | 舌 | 先開後閉 | (未舉例字) |
| 冬 | 北 | 唇 | 閉而無聲 | 銜凡 |

邵雍提到，春為先閉後開、夏為純開、秋為先開後閉、冬為閉而無聲，從表 3 中可看出，余本認同將這些四時開閉現象與發音部位相配屬。以下從語音與五行配屬兩個角度來說明。

1. 四時之聲音部位

若將表 2 與表 3 互相參看，若從聲母角度來看，假設余本的聲音部位為聲母發音部位，可見得大多數聲韻學家都將五行東方木與見母或曉母字作搭配，見母與曉母的發音部位為舌根，接近喉處，稱「牙音」；余本亦贊同將東方木與喉聲搭配，並與「先閉後開」相配屬。而南方火與西方金，歷來聲韻學家多與知系、照系、端系、精系及齒音、

⁴⁸ 本表格內容參考王師松木：〈知源盡變——論方以智《切韻聲原》及其音學思想〉，《文與哲》第二十一期，2012 年 12 月，頁 298。五音及五行的配屬參考《黃帝內經·素問·陰陽應象大論》：「東方生風，……在地為木，……在音為角」、「南方生熱，……在地為火，……在音為徵」、「中央生濕，……在地為土，……在音為宮」、「西方生燥，……在地為金，……在音為商」、「北方生寒，……在地為水，……在音為羽」，見〔清〕張志聰集注；方春陽等點校：《黃帝內經集注》（杭州：浙江古籍出版社，2002 年 12 月），頁 41-44。

⁴⁹ 《韻學集成》僅將三十六字母與五聲相配屬，而未說明三十六字母的發音部位（唇舌牙齒喉），故此欄僅列三十六字母。見〔明〕章黼：《重刊併音連聲韻學集成》（臺南：莊嚴文化，1997 年，四庫全書存目叢書編纂委員會《四庫全書存目叢書·經部二〇八》影印《首都圖書館藏明萬曆六年維揚資政左室刻本》）。

⁵⁰ 余本原文僅說「喉聲」、「齒聲」、「舌聲」、「唇聲」，並未說明是發音部位，因此本文暫且使用「聲音部位」稱呼。



舌音混和相搭配，搭配情形較混亂；此處無法確定余本是將哪些聲類分別與齒音、舌音相配屬，而余本將南方火與齒聲、純開相配屬，又將西方金與舌聲、先開後閉相配屬。歷來聲韻學家多將北方水與唇音或喉音相配屬，如幫系、非系、曉匣喻等；余本則將北方水與唇聲相配屬。

余本將聲音部位與五行屬性相配屬，有自己另一套見解，並非完全沿襲哪一本韻書。余本的說明，似乎有切入聲音部位，但可惜余本未多作說明，也未就邵雍舉用例字加以解釋，讀者僅能從字面上看出配屬情況，實則仍未能理解實際代表的語音內容。

2. 四時與五行配屬

余本將四時與五行屬性相配屬，整理如表 3。與一般認知相同，春為東、夏為南、秋為西、冬為北。然而少討論了五行中的土行，五行中只剩下四項。歷代學者將五行與五方、五音、五種發音部位相配數，數量上可剛好搭配；但余本未言中央土，只剩下四項，因此若要與五種發音部位配屬則容易產生問題。余本只取用五行當中的四個，則剛好能與四時、四種開閉現象相配屬。

綜合看來，余本僅引用「補註」的文字，重點放在時令、方位、發音部位及開閉現象的配屬，或許可看出余本贊成從聲母角度解讀邵雍四時韻法，但可惜余本未詳加說明，也未解釋邵雍舉用的例字，較為可惜。但是從五行術數的角度進一步闡發邵雍的四時韻法，亦是其他前人著作中少見。因此本文將余本歸為聲母術數派。

（四）明代象數易理派與聲母術數派闡釋深度評析

明代因官方易學不排斥象數，象數易學發達，也出現一類闡發邵雍易學的著作。如黃畿著《皇極經世書傳》，多從象數、卦理術數的角度切入解釋《皇極經世書》，即屬於明代象數易學一派。而余本著有《皇極經世觀物外篇釋義》，提及四時韻法時將語音現象與季節、方位配屬，也是術數或易學上常見的做法，這大概也是受到明代象數易學風氣的影響。

明代象數易學反對空談玄理，反對唯心，主張務實學風。黃畿、余本藉由卦圖、易理、術數來進行對四時韻法的說解，其學術方法與心學不同，可視為對唯心流弊的反抗。又因明代自然科學發展，學者常以陰陽五行等觀點來解釋自然現象的變化規律。如黃畿闡釋四時韻法則為此例，藉由象數易理（卦圖）來解釋自然界的變化（春夏秋冬四季消長、人類文明發展——開物與閉物、〈聲音唱和圖〉有音有字及有音無字欄位變化）。余本則藉由術數易理（時令、方位的五行概念）來說解語音的客觀現象（發音部位）。黃畿與余本都注意到自然界的客觀變化，並藉由象數易理來說明這些自然現象，是明代的特色。

明代中葉以後，因各種國家社會危機顯現，象數易學者也會藉由象數表達自己對政治的意見，或是想找尋人事變化的規律。黃畿撰《皇極經世書傳》序言於弘治甲子三月，⁵¹是年為弘治十七年（西元 1504 年），⁵²已經發生了土木堡之變（1449）、奪門之變（1457），

⁵¹ [明]黃畿：《皇極經世書傳》，序，葉 3 下。



《皇極經世書·觀物外篇》之四時韻法試釋
弘治年間則適逢弘治中興時期；余本自撰《皇極經世觀物外篇釋義》序言於嘉靖改元春三月，是年為西元 1522 年，⁵³剛經歷寧王叛亂（1519）、明武宗猝逝（1521）等事件。這些造成社會動盪的事件，或許也讓黃畿、余本等人想探究《皇極經世書》中的宇宙人事變化規律。

在明朝這樣的學術風氣之下，象數易能蓬勃發展，並走向務實，從黃畿和余本對四時韻法的說解可以窺見端倪。

然而在對四時韻法的闡述深度方面，黃畿與余本多著重於象數易理、術數角度切入，忽略實際語音性質。邵雍著有〈聲音唱和圖〉，在語音性質的掌握上有一定的功夫，四時韻法也包含有語音性質的內容；然而黃畿、余本較忽略語音性質這部分，闡釋則未能那麼切合邵雍本意，闡釋深度則不如張行成。然而黃畿在四時韻法的易理內涵說解得深入，這部分還是值得參考；余本則引用補註的說法，也未能詳加說明，闡釋深度不如黃畿。

四、清代對四時韻法之解讀：音理歧義

清代王植、何夢瑤對於四時韻法也曾表達看法，兩人都從音理歧義的角度切入，這大概與清代的學術風氣有關，以下分別介紹當時的學術風氣及兩人對於四時韻法的說解。

（一）清代的學術背景

據朱伯崑《易學哲學史》提到，在明清之際，批判心學的思潮的鬥爭中，學術界興起了倡導實學的思潮；實學重視對經典文義的理解，尊重古訓和史實，提倡考據學風，並認為研究經書的目的在經世致用，解決有利於國計民生問題；在實學思潮下，明末清初出現了一批學者，從文獻考證和辨偽的角度，指出象數之學的問題，讓清代象數易學轉向以考據為中心。⁵⁴

清代學術風氣轉為以考據、辨偽為中心，對於過去的經典更重視考證，重視實際的問題，較少偏重在形上、哲學的討論。這樣的風氣，也影響到清代學者對四時韻法的解讀，如王植、何夢瑤皆對四時韻法中的用字產生懷疑。以下分別敘述兩人對四時韻法的解讀。

（二）清代王植對四時韻法之解讀

⁵² 曆法轉換參考中央研究院：兩千年中西曆轉換網站，<http://sinocal.sinica.edu.tw/>，107 年 8 月 9 日檢索。

⁵³ 曆法轉換參考中央研究院：兩千年中西曆轉換網站，<http://sinocal.sinica.edu.tw/>，107 年 8 月 12 日檢索。

⁵⁴ 朱伯崑：《易學哲學史》第四卷，頁 1-5。



清代王植（1682~1767）⁵⁵在《皇極經世書解·卷四》對邵雍〈聲音唱和圖〉有詳細的說明，並收錄相關前人的注解。王植列舉邵圖，邵圖最後一圖為天聲「辰辰聲入翕」與地音「石石音閉濁」相唱和，其後有一篇說明文字，該段文字與四時韻法相關者如下：

56

先閉後開者，春也；純開者，夏也；先開後閉者，秋也；冬則閉而無聲。東為春聲，陽為夏聲，銜凡冬聲也。此粵州黃氏之所引以為說也。但〈外篇〉開發收閉分配春夏秋冬，皆就平聲言；此篇（案：推測王植指〈聲音唱和圖〉最後「辰辰聲入翕」與地音「石石音閉濁」唱和一圖）以閉配冬屬之入聲，又微不同。蓋道理熟後，橫說豎說皆可耳。

邵子言聲，雖不外唐韻三十部，然不用東冬江支等字言音，雖不外以母領子之法，亦不用見溪群疑等字，細按其用字之法，大抵皆用實字以代虛字。如八卦之乾坤坎離震巽艮兌也，四象於日月星辰水火土石之外，及於天也、山也、邱也。

就王植這段文字，可以看出他發現主要的問題是閉音的歧義問題，也花最多篇幅想解釋這個問題；但這段文字也能窺見王植發現用字問題。以下分別說明。

1. 「閉音」的歧義

王植說解四時韻法的這段文字，前幾句與邵雍相同，並說黃畿也針對這段文字闡發。但王植發現邵雍在〈聲音唱和圖〉的「開發收閉」與四時韻法提及的開閉並不同。王植所謂「〈外篇〉開發收閉分配春夏秋冬，皆就平聲言」，即是指稱邵雍〈觀物外篇〉的四時韻法，將春夏秋冬四季與語音的開閉相配屬，而邵雍舉四時韻法例字「東陽銜凡」皆為平聲字，故王植云「皆就平聲言」；然而邵雍〈聲音唱和圖〉地音圖則分屬開發收閉四音，邵圖最末地音為「石石音閉濁」，屬閉音、配屬冬，與其相唱和者為天聲「辰辰聲入翕」，為入聲，故王植云「此篇以閉配冬屬之入聲」。〈觀物外篇〉四時韻法舉用例字皆平聲，然而在〈聲音唱和圖〉中卻見閉音配入聲的現象，明顯兩處提到「閉音」性質不同。王植在這裡提出他觀察到兩處「閉音」的歧義現象。

王植對於此差異提出自己的看法，認為邵雍所指的道理是相同的，只是因為用字而造成這樣的歧義現象。王植舉例，認為邵雍並不像傳統韻書那樣以東冬江支等字表達韻母、或以見溪群疑等字表達聲母，但是依邵雍的用字來看，可以發現邵雍習慣以實字（如四象之「日月星辰水火土石」）來代指虛字（如八卦「乾坤坎離震巽艮兌」）的抽象概念。在未能以音素符號來分析音節結構的古代，語音是抽象的概念，因此邵雍以四時「春夏秋冬」來配屬「開發收閉」（依四時與語音性質相似而類比），並以平聲字為例；又以地音「開發收閉」上和天聲「平上去入」（依天聲與地音四象而類比），這樣層層虛實類比

⁵⁵ 王植生卒年見陳政揚：〈論王植對明清《正蒙》注之反思——以「太虛」之三層義為中心〉，《臺大文史哲學報》第75期，2011年11月，頁88。

⁵⁶ 〔清〕王植：《皇極經世書解》（北京：商務印書館，2005，任繼愈、傅璇琮總主編：《文津閣四庫全書·子部·術數類·第二六六冊》影印《國家圖書館藏文津閣四庫全書》），卷4，頁638上。



《皇極經世書·觀物外篇》之四時韻法試釋配屬之後，則容易出現這樣的矛盾現象。⁵⁷因此王植認為，邵雍習慣以實字代稱虛字，若剛好使用到相同的名相，則可能出現這樣的矛盾，但並不影響邵雍所要表達的原意。換個角度來說，〈觀物外篇〉四時韻法指稱的「閉」為韻母性質，而〈聲音唱和圖〉的「閉」為聲母性質，兩者內容自然不相同，造成這種矛盾現象；然而這是因為剛好都取用了「閉」字來指稱，王植認為這是因為邵雍習慣以實字（如「閉」）去指稱虛字（如〈聲音唱和圖〉之「閉」約為「四等」⁵⁸、〈觀物外篇〉四時韻法之「閉」為「銜凡」之韻母或韻尾-m）。

王植對邵雍四時韻法的闡發，特殊之處在於提出對於邵雍於〈觀物外篇〉四時韻法及〈聲音唱和圖〉兩處的「閉音」性質並不全然相同，前者皆為平聲，後者卻可配入聲。然而這樣的矛盾現象並不影響邵雍所要表達的原意，也為閉音的歧義有所說解。

2. 用字問題

王植提及「邵子言聲，雖不外唐韻三十部，然不用東冬江支等字言音」，認為邵雍的韻母體系亦不出詩韻平聲三十部，但是邵雍能以其他用字來取代傳統韻書中東冬江支等韻部用字，仍能完整表達意思。在這裡，王植特別引出「東冬江支」等韻部用字，認為邵雍並未在此打轉，似乎隱約不認同張行成或朱隱老將重點放在說解「東冬」二字的作法。王植認為邵雍論及韻部，並非一定要使用哪些字做為韻部名稱，甚至邵雍以「日月星辰」或「一聲」、「二聲」等簡明的字來取代較抽象的「東冬江支」等字。

王植針對邵雍著作中兩處「閉」字的音理歧義提出說解，並以邵雍的用字習慣來解決這個問題。王植並未涉及到更詳細的語音內容，也未提及邵雍舉用的例字。本文將王植歸為音理歧義派。

（三）清代何夢瑤對四時韻法之解讀

清代何夢瑤（1693~1764）⁵⁹著有《皇極經世易知》，對於邵雍四時韻法有簡單的注釋。何夢瑤主要針對邵雍的四時韻法提出自己的疑問，下面就這些疑問分項說明。

1. 東疑非先閉後開之音

前人引用邵雍四時韻法「東為春聲」一句，何夢瑤引用為「東為春音」，下注：⁶⁰

舊註東字乃先閉後開之音，按之不然，疑東字誤。

按：「音」字，諸本俱作「聲」。

前人引用邵雍四時韻法文字時，俱作「東為春聲」，唯何夢瑤不知引用何本為「東

⁵⁷ 前述朱隱老對四時韻法的闡述，也出現類似層層配屬類比而產生的矛盾，例如「東」類比於「春」（因為易理性質相近），「東」又類比於「冬」（因語音性質相近），因此連結起來則容易產生「春」類比於「冬」的矛盾，因此朱隱老必須花篇幅解決這個矛盾。

⁵⁸ 陸志章：〈記邵雍皇極經世的「天聲地音」〉，頁 77。

⁵⁹ 此處生卒年見江慶柏編：《清代人物生卒年表》（北京：人民文學出版社，2005 年 12 月），頁 332。

⁶⁰ [清]何夢瑤：《皇極經世易知》（臺北：廣文書局，民國 83 年，《易學三編》影印《滾雪樓校本》），卷 8，葉 33 上。



為春音」。⁶¹何夢瑤發現這個版本的錯誤，因為邵雍原文大多使用「聲」字，如「冬則閉而無聲」、「夏為陽聲」、「銜凡，冬聲也」，且春與夏冬為同一層次，應與夏冬同用「聲」字，而非「音」字。另外何夢瑤勇於提出疑問，過去的注解皆將「東為春聲」據「先閉後開者，春也」解釋為「東字乃先閉後開之音」，但若由審音的角度來看，卻非如此。邵雍云「銜凡，冬聲也」，何夢瑤下注「二字閉口音」，則可知何夢瑤理解之「閉口音」為雙唇鼻音-m 韻尾；而若依前人注「東字乃先閉後開之音」，則「東」字應有 m 音素的存在，但實際上不然，因此何夢瑤認為此「東」例字恐怕有所錯誤。何夢瑤從審音的角度，提出「東非先閉後開」的觀察，並認為「東」字恐有誤。可惜吾人亦不清楚何夢瑤所根據的語音為何。

2. 秋聲缺漏

何夢瑤在此段四時韻法下注：⁶²

秋聲竟缺，恐脫。

對於邵雍四時韻法未舉出秋聲例字，本文前述前人著作中，僅有張行成推出「擎收」二字為秋聲例字，朱隱老則認為邵雍希望讀者能以類推之，黃畿則引述朱隱老的說法，其餘則未對此多談。而何夢瑤則是直接提出疑惑，認為邵雍原著應有秋聲例字，但後來脫漏了。

3. 「凡」的歧義

何夢瑤在四時韻法下又注：⁶³

又〈唱和圖〉「凡」例發音疑誤。

另外對於〈聲音唱和圖〉的「發」音，何夢瑤也發現了疑誤，詳細注在〈聲音唱和圖〉之後：⁶⁴

按下圖各字多與開發收閉不合，〈外十〉第一節凡為冬聲當屬閉音，今反屬發可見矣，其故未詳。

何夢瑤發現在邵雍〈聲音唱和圖〉中，有開發收閉與四時韻法不相符的現象，如〈觀物外篇〉第十第一節，即邵雍四時韻法，可見冬聲當屬閉音，如銜凡二字。然而，「凡」字卻出現在〈聲音唱和圖〉地音「音四」第二欄「火」第二列「發」音之位，何夢瑤不清楚為何「凡」字屬冬聲閉音，卻又列屬發音之位。

會產生這個現象，則是因為兩處「閉」音的意義不同所致。載〈觀物外篇〉四時韻法中，冬聲閉音的語音特質為「閉而無聲」，且以「銜凡」二字為例，而何夢瑤的認知為「閉口音」，即收攝雙唇鼻音韻尾-m 之意；然而據陸志韋的考察，〈聲音唱和圖〉之

⁶¹ 據《皇極經世易知》凡例言，《皇極經世書》原書已不可得，係據黃畿《皇極經世書傳》所引，見〔清〕何夢瑤：《皇極經世易知》，卷首，凡例葉 6 上。然據本文收集到之黃畿《皇極經世書傳》所引，該句仍為「東為春聲」，因此不清楚何夢瑤所見為何種版本。本文收集到之黃畿《皇極經世書傳》版本為北京圖書館藏明嘉靖三十三年黃佐科本，見〔明〕黃畿：《皇極經世書傳》，卷 8，葉 37 下。

⁶² 〔清〕何夢瑤：《皇極經世易知》，卷 8，葉 33 上。

⁶³ 〔清〕何夢瑤：《皇極經世易知》，卷 8，葉 33 上。

⁶⁴ 〔清〕何夢瑤：《皇極經世易知》，卷 4，葉 3 上-3 下。



《皇極經世書·觀物外篇》之四時韻法試釋
「開發收閉」，約為等韻的一二三四等，但有少數欄位為了配合有音有字或無音無字的位置而調整其開發收閉位置，或是因為語音演變，造成少數欄位「開發收閉」與等韻之一二三四等略有不合。陸志韋則認為，〈聲音唱和圖〉將三等字「法凡晚萬」列於「發」，三等字「夫父武文」列於「開」，則是三等重唇合口字已變為一二等的輕唇字，也可能已經變為開口。⁶⁵然而，「凡」字即使從三等收位變為列於二等「發」位，並非列於四等「閉」位，仍不改其雙唇鼻音韻尾-m 性質，仍屬冬聲閉音，因此造成了「凡」字同時具有冬聲閉音、二等發音而非四等閉音的雙重性質，就名相上看起來則感覺矛盾，實則因為兩處「閉」所指意義不同所致。

何夢瑤對於邵雍四時韻法所見的問題，如從審音角度懷疑「東」為春聲的例字錯誤、秋聲例字缺漏、「凡」字的發音或閉音問題，雖勇於提出疑問，但未提出完整解答；對於邵雍舉用的例字、開閉性質等等，也未有進一步的說明。何夢瑤對於邵雍四時韻法的註解，主要在於提出問題，也發現到「閉」的歧義問題，因此本文歸之於音理歧義派。

（四）清代音理歧義派闡釋深度評析

清代王植與何夢瑤都並非重視四時韻法真正的意涵，而是提出自己的疑惑，且兩人皆發現了「閉」具有歧義現象。王植對於歧義現象曾提出自己的看法，試圖加以說明解釋；而何夢瑤則無提出解釋，另外提出的一些問題也未曾試圖以自己的看法來解讀。

在明末清初這種新的實學學術思潮之下，受到考證和辨偽的風氣影響，學者轉為重視考據，也可能會從考證及辨偽來重新思考自宋元明以來所傳承的象數易學，提出自己對經典的懷疑。時代稍早的王植則是發現四時韻法中「閉」的歧義問題，提出這個疑惑已有對「閉」字進行考證的意味；而王植則以邵雍用字習慣來解釋這個問題，從務實的層面來理解，而非像宋元明時期的張行成、朱隱老、黃畿、余本等人藉由易理術數的哲學層面來解釋。時代稍晚的何夢瑤則更明顯從懷疑辨偽的角度對經典提出「疑東字誤」、「秋聲恐脫」、「凡發音疑誤」的質疑；然而何夢瑤僅止提出疑惑，未能更進一步從考據的角度進行探究。

受到明清之際學術思潮的轉變，對象數易學的研究有了不同的方向，從王植及何夢瑤解析四時韻法的方法則可看出轉向辨偽、考據為中心的風氣。

五、諸家闡釋四時韻法之綜合評述

綜合以上的考察，從闡釋史的角度可分為闡釋的主體、長度、頻率、深度等四個項目來看：

（一）闡釋的主體：本文收集了張行成、朱隱老、黃畿、余本、王植、何夢瑤六位曾闡釋四時韻法的學者，這六人對於邵雍《皇極經世書》都曾下過工夫研究，也各自對《皇極經世書》的詮解有所著述。四時韻法在《皇極經世書》中並非重要的篇章，只是

⁶⁵ 陸志韋：〈記邵雍皇極經世的「天聲地音」〉，頁 77-79。



觀物外篇中短短的文字，並非整本著作的主軸之一，因此注意到四時韻法的學者並不多。能注意到四時韻法的族群，多是深入研究《皇極經世書》，且作地毯式的闡釋著述者，才會提及四時韻法。由此可看出四時韻法所影響的族群很小，集中在對邵雍《皇極經世書》作地毯式闡釋的學者，數量不多。

(二) 闡釋的長度：本文收集自南宋張行成至清代何夢瑤等六位學者的闡釋，可以看出邵雍四時韻法所影響的長度，自南宋乃至元明清都有闡釋者，可見得其影響力並未間斷。歷代並未有學者以四時韻法為研究主軸，四時韻法未曾間斷的影響力，是根基於《皇極經世書》的歷史延續性，因有歷代研究《皇極經世書》的學者，才会有歷代對四時韻法的闡釋。

(三) 闡釋的頻率：本文收集從南宋至清代共六位學者闡釋四時韻法，與大量的邵雍之學或象數易學者相較之下，闡釋四時韻法的學者數量很少，可見得歷代對四時韻法的闡釋頻率很低。四時韻法主題並非研究邵雍學者所關心的議題，大多數學者略而不論。這大概也是因為四時韻法並非《皇極經世書》的主軸或重點，即使略而不談，對於理解《皇極經世書》也沒有太大的影響。

(四) 闡釋的深度：本文收集到六位學者闡釋的角度各有不同偏重，這是主要是受到當代學術風氣有關。六位學者當中，距離邵雍時代最近的張行成因個人鑽研邵雍之學，幾乎是最接近邵雍本意的學者，名列百源續傳之屬，其對四時韻法的闡釋大概是最接近邵雍本意、也最深入的。元代朱隱老根基於張行成的解說，雖另獨創以反切來說解，但反切之例反而有邏輯上的謬誤，說解四時韻法也並未那麼切合邵雍原意。明代黃畿與余本則由象數易理、結合術數等角度切入闡釋，忽略了實際的語音性質；而邵雍本身同時為易學家及聲韻學家，黃畿與余本的闡釋只闡釋易學這部分，而忽略聲韻學的另一部分。清代王植與何夢瑤則是以提出懷疑、辨偽為主，已經不是在闡釋四時韻法的主體或精神，僅由音理歧義的末節問題，對於四時韻法的闡釋已經很表淺，未能深入主題。因此由歷代學者闡釋四時韻法的深度來看，深度是越來越淺。

結合這些闡釋史的結果，我們可以看出對於四時韻法有韻母、聲母、象數易理、術數、音理歧義等不同面向。四時韻法提及的開閉性質，可從韻母或聲母兩種不同角度解讀；「東不為冬」的特例、聲母的數量變化及韻母數量都可從易理找到解釋；發音部位的現象則可結合術數進行討論；而從邵雍用字習慣可發現「閉」音的歧義現象；與〈聲音唱和圖〉互參，則可見到「凡」字的兩種意義等等。四時韻法雖是短短的幾行文字，但是可以從各種不同的角度進行闡釋，賦予四時韻法更多元全面的意義。而本文收集到的學者闡釋，大多都有其闡釋的依據，雖當中大概以張行成最接近邵雍本意，但黃畿補充象數易理的說明、王植觀察到邵雍習慣用字現象，亦可為四時韻法作更完整的說明補充。



六、四時開閉與用字之我見

綜觀以上諸家對於邵雍四時韻法的說解，大致可以從語音聲韻及易理術數兩大類角度切入檢視；從語音角度切入檢視者，可再細分為著重於韻母的說解、或是偏重於聲母的觀察；從易理術數切入者，可再觀察是否偏重易學理論或卦理五行進行說解。因四時韻法同時具有語音以及易學的雙重性質，諸家說解大多同時涉及兩大角度。以下將諸家解釋邵雍四時韻法的內容簡單整理為表 4：

表 4、諸家解釋邵雍四時韻法內容特色簡表

| 派別 | 人名 | 對邵雍四時韻法說解內容特色 | | 備註 |
|------|------------|--|---|--|
| | | 語音聲韻類 | 易理術數類 | |
| 母易理類 | (宋) 張行成 | <ul style="list-style-type: none"> • 推出「擎收」為秋聲例字（語音關聯） • 東附於冬，東冬宮鍾音近，但韻書所見為東冬二分。 | <ul style="list-style-type: none"> • 推出「擎收」為秋聲例字（易理關聯） • 東不為冬聲（邵雍二元、體用理論） | <ul style="list-style-type: none"> • 唯一推測秋聲例字者 |
| | (元) 朱隱老 | <ul style="list-style-type: none"> • 以反切用字說明四時及其例字開閉性質 • 認為東冬音近，但韻書所見卻劃分為一東二冬兩韻。 | <ul style="list-style-type: none"> • 東冬二分（邵雍二元、體用理論） | <ul style="list-style-type: none"> • 唯一以反切說明者 • 唯一稍微說明「陽為夏聲」者 • 可惜反切引用有層次混淆問題 |
| 數易理類 | (明) 黃畿 | <ul style="list-style-type: none"> • 說明邵圖中的聲母有音有字及有音無字欄位數量消長現象。 • 僅敘述邵圖中的韻母數量、無消長。 | <ul style="list-style-type: none"> • 以邵雍《皇極經世》中的「閉物」觀念說明聲母數量消長現象。 | <ul style="list-style-type: none"> • 唯一以邵雍「閉物」觀念解讀者 • 未涉及實際語音內容 |
| 母術數類 | (明) 余本 | <ul style="list-style-type: none"> • 將聲音部位（喉齒舌唇）與開閉相結合 | <ul style="list-style-type: none"> • 將聲音部位（喉齒舌唇）與五行屬性（四時、四方）相結合 | <ul style="list-style-type: none"> • 將聲音部位與五行術數結合，並非完全沿襲哪本韻書。 |
| 理歧義類 | (清) 王植 | <ul style="list-style-type: none"> • 發現在邵雍著作中，閉音有配平聲、亦有配入聲的矛盾現象，嘗試解釋是因閉音的歧義性質所致。 • 說明邵雍並不以傳統東冬江支等字來表達韻母、見溪群疑等字來表達聲母。 | <ul style="list-style-type: none"> • 理解邵雍使用與傳統不同的用字來表達聲韻現象，其間的道理是相同的。 | <ul style="list-style-type: none"> • 發現邵雍有以實字代替虛字現象。 |



| 派別 | 人名 | 對邵雍四時韻法說解內容特色 | | 備註 |
|----|------------|---|--------------|-------------------|
| | | 語音聲韻類 | 易理術數類 | |
| | (清) 何夢瑤 | <ul style="list-style-type: none"> 何夢瑤以自己的語音無法感受到「先閉後開」，並認為邵雍舉用「東」字錯誤。 提出秋聲缺漏例字的現象 發現「凡」字可同時為閉音與發音，是因歧義性質所致。 | (未從易理術數角度理解) | 幾乎僅提出問題，很少自己嘗試解答。 |

以下則針對諸家不足之處提出本文的觀點：

(一) 開音與閉音的語音性質

本文列舉的諸家觀點，因張行成及朱隱老對於邵雍舉用例字有較多說解，因此對於理解開閉性質有較具體的根據。

1. 張行成

前述張行成的時代，東冬鍾已經合流，而東冬鍾韻擬音為-uŋ/-juŋ、-uoŋ、-juoŋ，⁶⁶可以看到主要元音或介音-u-；對照邵雍對春聲「先閉後開者」的敘述，春聲的「先閉」可能是指-u-的介音或主要元音，「後開」則是在-u-音後接有其他音素，或是指收-ŋ 或-n 的陽聲韻尾。⁶⁷而如「春」字本身，在《廣韻》中為諄韻三等，韻母擬音為-juěŋ，⁶⁸亦有-u-介音之合口性質，-u-音後仍接有其他音素。

張行成推測秋聲例字「擎收」皆屬尤韻，韻母擬音為-ju。對照邵雍對秋聲的說明是「先開後閉」，意即張行成認為「擎收」二字皆有「先開後閉」的性質，可能指稱的是「-u」韻尾的合口效果。「擎收」二字的聲韻與「秋」字接近，字義也能與「秋」字呼應，這是張行成所推敲出來的例字，可以窺見張行成思考的脈絡。

若依前述張行成對於春聲、秋聲的說解，「閉」指稱的是-u-介音或主要元音，則本文推測夏聲「純開」，張行成的認知則為「無-u-介音或主要元音」，如「夏」在中古音為馬韻匣母，夏聲例字「陽」在中古音為陽韻喻母字，皆無-u-介音或主要元音，如此推測或許可通。於字義上的理解，夏天陽氣最盛，「陽為夏聲」推測應該也是說得通的。

而張行成亦未對「銜凡為冬聲」進行說明，冬聲性質為「閉而無聲」。依冬聲例字「銜凡」的語音特徵來看，「銜」為銜韻匣母字，「凡」為凡韻奉母字，本文推測張行成指稱的「閉而無聲」指稱的是收雙唇鼻音-m 韻尾，讀起來有閉合、收合之感。

綜合來看，張行成理解所謂春聲「先閉後開」，「先閉」可能指稱-u-元音，「後開」

⁶⁶ 此處韻母擬音依董同龢：《漢語音韻學》，頁 165。

⁶⁷ 非入聲的陽聲韻尾可分為-ŋ、-n、-m 三類，此處不提收-m 韻尾，因為-m 韻尾性質可能歸入冬聲而非春聲，下文說明「銜凡為冬聲」會再詳述。

⁶⁸ 此處韻母擬音依董同龢：《漢語音韻學》，頁 170。



可能指稱收-ŋ 或-n 的陽聲韻尾；而秋聲「先開後閉」，指的可能是-u 韻尾；冬聲「閉而無聲」則可能是收雙唇鼻音韻尾-m。「閉」指的可能是 u 元音或-m 韻尾，而「非閉」的語音性質則可說是「開」。

2. 朱隱老

朱隱老則另外引用反切來說明開閉性質。朱隱老引用的反切有：「東，德紅切」（春聲，先閉後開）、「陽，余章切」（夏聲，純開）、「冬，都宗切」（冬聲，閉而無聲）。若撇開這些例字的層次問題，單純從韻母的角度觀察開閉的特徵，可以得到：開音為「紅余章」，閉音為「德都宗喃凡」。歸納這幾個字的韻母性質，推測或許具有類似合口、閉口、收塞性質的音素則為閉音。例如「德」為入聲字，帶有-t 韻尾；「都」為模韻，韻母擬音為-uo，具有-u-介音的合口性質；「宗」為冬韻，韻母擬音為-uoŋ，亦具-u-介音的合口性質；「喃」為銜韻，韻母擬音為-am，具有雙唇濁鼻輔音韻尾-m，可感受到雙唇閉合的性質；「凡」為凡韻，韻母擬音為-juem，帶有-u-介音合口性質，亦帶有-m 雙唇濁鼻輔音韻尾，具有雙唇閉合性質。反觀類似合口、閉口、收塞性質的音素，「余」為魚韻，韻母擬音為-jo，「章」為陽韻開口三等，韻母擬音為-jaŋ，「余章」二字皆不具入聲韻尾、-u-介音、-m 等閉音性質，即為開音。然而，「紅」字為東韻一等，韻母擬音為-uŋ，具有-u-介音合口性質，但朱隱老卻將「紅」字歸屬於開音。「宗」韻母擬音為-uoŋ，「紅」韻母擬音為-uŋ，兩者都具有-u-音素，都有合口性質，但「宗」為閉音，「紅」卻為開音，並非兩者皆為閉音，這是本文目前無法釐清之處。這或許與朱隱老的方言有關，朱隱老為江西人，⁶⁹若以現代江西方言來看，在部分方言點，「宗」與「紅」的-u-合口性質有所差異。如鷹弋片余干話讀為 tsuŋ 與 hŋ；鷹弋片弋陽話讀為 tsuŋ 與 fən(白讀)，⁷⁰可見得在部分江西方言的方言點，「宗」具有-u-音素，「紅」字則無，或許朱隱老的母語恰為這樣的方言，才會將「宗」與「紅」歸入不同的開閉性質。若非朱隱老個人的方言因素，則本文目前未能釐清為何朱隱老如此分配開閉性質，僅能提出一己之見拋磚引玉。

綜合來看，本文以為朱隱老從韻母的角度來理解邵雍的四時韻法，朱隱老可能認為邵雍所謂的「閉」指稱的是-u-音素、-m 韻尾或入聲韻尾，而非閉音則為「開」。

(二) 四時用字的聲音部位性質

本文提及的諸家說解，僅有余本將四時韻法與聲音部位相結合，因此本文從余本的論述來檢驗四時之聲音部位性質。

余本按過去的韻書，將四時、開閉性質與聲音部位互相配屬：春—喉聲—先開後閉，夏—齒聲—純開，秋—舌聲—先開後閉，冬—唇聲—閉而無聲。

⁶⁹ 四庫全書存目叢書收錄《皇極經世書說》版本為南京圖書館藏明刻遞修本，錫山邵寶收藏此書曾作記：「《皇極經世書說》，豐城朱隱老所著也。」見〔元〕朱隱老：《皇極經世書說》，序，葉1上。豐城位在今日江西。

⁷⁰ 現代江西方言讀音參考臺灣大學中國文學系和中央研究院資訊科學研究所共同開發：〈小學堂贛語資料庫〉，<http://xiaoxue.iis.sinica.edu.tw/ganyu>，107年6月30日檢索。

「宗」字讀音：<http://xiaoxue.iis.sinica.edu.tw/ganyu?kaiOrder=840>

「紅」字讀音：<http://xiaoxue.iis.sinica.edu.tw/ganyu?kaiOrder=1404>



邵雍舉「東」為春聲，「陽」為夏聲，「銜凡」為冬聲。若將余本的聲音部位認知為「聲母的發音部位」，則「東」為端母，則非喉聲，依余本想法應為夏或秋聲；「陽」為喻母，為零聲母字，與余本所引之齒音不符；「銜」為匣母，「凡」為並母，匣母非唇音字，非為余本所引用的唇音。由這樣看來，余本的聲音部位指的並非吾人所知的聲母發音部位。

若將余本的聲音部位認知為「輔音韻尾」，則冬聲之唇音解釋為「銜凡」二字的雙唇鼻音韻尾-m 或許可行，但如此春夏秋聲亦難說得通。

或許余本也不清楚應該如何說明，在邵雍舉用例字的下方並未有其他注解。本文無法進一步確認余本提及的聲音部位實際語音意義。

七、本文對邵雍四時韻法之解讀

前人從不同的角度切入進行解讀邵雍四時韻法，本文將前人的看法分為三大類。在此本文也試圖提出看法。

邵雍是為易學家，亦是聲韻學家，其音學觀念多與易學結合，從邵雍《皇極經世書》的篇章架構即可見一斑。《皇極經世書》前六卷多為邵雍易學、及易學在歷史上的應用，至第七卷至第十卷則是易學在聲韻學上的運用，可見邵雍旨在以聲韻學來呈現易理，藉由〈聲音唱和圖〉來比況天地萬物之情。若聲韻學與易學無法兩者同時完美呈現時，則邵雍會以易學的呈現為主。例如〈聲音唱和圖〉中的「無音無字」則是前無古人的設計。就聲韻學的角度來說，韻圖即是要呈現人們說話的語音，既「無音」則無聲母、亦無韻母可言，此非聲韻學所探討的範圍。因此在邵雍以前的韻圖，皆未有聲韻學者討論到這塊。但邵雍在易學的理論上，創新了「無音無字」的設計，則可見到邵雍更為注重易理的呈現。而對於邵雍四時韻法的詮釋，本文也採用這樣的原則。

四時韻法先說明「韻法，闔闢者律天，清濁者呂地」，則是通論性質的概念。「闔闢者律天，清濁者呂地」在〈聲音唱和圖〉中就能看得清楚，「闔闢」、「律」皆為天聲的概念，「清濁」、「呂」則為地音的概念。

而後句「先閉後開者，春也；純開者，夏也；先開後閉者，秋也；冬則閉而無聲。東為春聲，陽為夏聲，此見作韻者亦有所至也。銜凡冬聲也。」前輩學者可能從韻母或聲母等不同角度進行解讀，而本文認為應從韻母的角度來解讀四時韻法。「東」、「陽」、「銜凡」皆為韻書韻目，由此可知四時韻法或許與韻母有較緊密的關聯；再者，邵雍提及「作韻者亦有所至也」，則是明確提及韻書或韻部的創制。因此，本文認為從韻母來解讀四時韻法較為合宜。

若以韻母角度來解讀，則四時的開閉現象則可由韻母結構來分析。若由音節結構來看，韻母可以再細分為「介音、主要元音、韻尾」三個項目。藉由邵雍舉用的例字「東」、「陽」、「銜凡」，則可整理如表 5：



表 5、邵雍四時韻法例字音節結構分析

| 四時 | 開閉性質 | 例字 | 擬音 ⁷¹ | 介音 | 主要元音 | 韻尾 |
|----|------|----|--|-----------|---------|--------|
| 春 | 先閉後開 | 東 | tun/tung | (-u-)/-u- | -u- | -ŋ/-ng |
| 夏 | 純開 | 陽 | jan/iang | -j-/-i- | -a-/-a- | -ŋ/-ng |
| 秋 | 先開後閉 | | | | | |
| 冬 | 閉而無聲 | 銜 | ɣam/xam | 無 | -a- | -m |
| | | 凡 | b ^h juem/p ^h iam | -ju-/-i- | -e-/-a- | -m |

※擬音斜線前方為董同龢對中古音的擬音，斜線後方為周祖謨針對宋代汴洛語音之擬音。兩者皆同者，則不另標示。

從表 5 中推測春夏秋聲的開閉性質可能跟-u-音素有關。春聲性質為「先閉後開」，-u-介音位於韻母的介音或主要元音，在韻母的前半段；夏聲性質為「純開」，沒有 u 音素。本文推測，u 音素有合口的性質，嘴型開口度小，符合「閉」的性質，因此春夏秋三聲之「閉」指稱的可能是指 u 音素；若如此，本文進一步推測秋聲之 u 音素可能為於韻母的後半段，即韻尾位置，可能是效攝或流攝的韻部。而冬聲較為特別，依邵雍書寫的句法來看，不說「純閉者，冬也」，卻說「冬則閉而無聲」，句法與另三者不同，或許也是想要呈現冬聲與其他三者不同之處。春夏秋三聲，「閉」的性質以「u」音素位於介音、主要元音或韻尾來呈現；然而冬聲卻可能以-m 韻尾來呈現。-m 韻尾發音時，雙唇閉合無開口，或許因此邵雍特別以「閉而無聲」來形容。

參看與邵雍年代相近的《廣韻》，邵雍舉用春、夏、冬聲例字的韻目分別為「東」（上平一東）、「陽」（下平十陽）、「銜」（下平二十七銜）、「凡」（下平二十九凡），就韻目次序而言，看起來也能符合「春夏秋冬」這樣的順序，而象徵春聲的「東」為第一個韻部，為起始；象徵「冬」韻目之一的「凡」為最後一個韻部，為終結。由這點看來，邵雍在舉用例字時也是有考量到韻部的次序。就《集韻》的韻目次序來看，平聲最末兩韻為「銜凡」，⁷²因此邵雍舉用平聲最末兩韻「銜凡」表示冬聲，象徵四時的終結。⁷³

再者，邵雍未舉用秋聲的例字，若就-u 韻尾的條件來看，效攝、流攝韻部可列為秋聲參考；就排列的次序來看，夏聲為「陽」（《廣韻》下平聲第十韻），冬聲為「銜」（《廣

⁷¹ 斜線前方擬音依據董同龢：《漢語音韻學》，頁 140-155、165-180；斜線後方擬音依周祖謨：〈宋代汴洛語音考〉，頁 636-654。

⁷² 〔宋〕丁度等編：《宋本集韻》（北京：中華書局，1989，中華書局影印《北京圖書館藏宋本》），卷 4，葉 1 下。

⁷³ 若參考與邵雍年代相近或稍早的韻書，孫愐《唐韻》與陳彭年等著《廣韻》的韻部次序相同，見〔唐〕孫愐著：《唐韻》（出版地不詳：藝文印書館，民國 61 年，《叢書集成三編》影印《清道光中甘泉黃氏刊民國 14 年王鑒修補印本》），頁 88、〔宋〕陳彭年等著：《新校宋本廣韻》，頁 132。王仁昫《刊謬補缺切韻》則為平聲第五十二韻銜韻、第五十三韻嚴韻、第五十四韻凡韻，見〔唐〕王仁昫撰；吳彩鸞書：《唐寫本王仁昫刊謬補缺切韻》（臺北：廣文書局，民國 53，影印《唐吳彩鸞書唐韻本》），卷 1，無頁碼。李舟《切韻》的平聲最末兩韻為第二十八韻銜韻、第二十九韻嚴韻，無「凡」韻，見〔唐〕李舟撰：《切韻》（出版地不詳：藝文印書館，民國 61 年，《叢書集成三編》影印《清道光中甘泉黃氏刊民國 14 年王鑒修補印本》），葉 22 上。由這幾本韻書看來，並未見到平聲最末兩韻為銜、凡韻者。若邵雍是參考當時韻書將平聲最末兩韻「銜凡」以象徵冬聲，則最有可能是參考《集韻》。



韻》下平聲第二十七韻)，秋聲韻目可能位在這兩者之間，最適合的即「尤侯幽」韻，因此本文推測秋聲例字或許可為「尤侯幽」三者。

八、結語

前輩學者研究邵雍音學時，多從其〈聲音唱和圖〉著手，且多重音韻體系的考察，較少對邵雍四時韻法一節進行探究。本文整理幾位前人對邵雍四時韻法的解說，並試圖從時代學術風氣背景切入探究其不同類型、原因的闡釋深度。

宋元時期張行成及朱隱老為韻母易理派。張行成主要從易理的角度進行說解，語音方面則較偏重以韻母來解讀；張行成時代最接近邵雍，對邵雍之學的研究也被肯定，列為百源續傳之屬，其對邵雍四時韻法的說解大概較具說服力。朱隱老則以張行成之說為基礎，亦多從韻母角度著眼，引用反切說解例字頗有新意，然而有例字層次混淆的謬誤，孰為可惜。

明代對四時韻法的說解，可分為黃畿的象數易理及余本的聲母術數，兩人都受到明代務實學風、以術數易理解說自然界現象的學術風氣影響。明代黃畿將四時消長與聲母地音的數量消長作結合，以術數說明自然現象的變化；明代余本引用「補註」文字，解說重點放在時令、方位、發音部位及開閉現象的配屬，特點則是從五行術數的角度進行闡發，用以說明自然現象；語音方面則較偏重聲母角度解讀，可惜余本亦未解釋邵雍舉用例字。黃畿、余本兩人則幾乎著重在易理或五行方面的解釋，較少觸及實際的語音性質；觸及語音時，則又以聲母為主。本文將黃、王二人分別歸為象數易理派及聲母術數派。

清代對四時韻法的解讀則主要為音理歧義派，受到明清之際提倡實學影響，產生了懷疑、辨偽、考證的學術風氣。清代王植則發現四時韻法與〈聲音唱和圖〉的「閉」音竟可同時配屬平聲及入聲，提出疑問，並嘗試解釋這是因邵雍用字習慣所產生的矛盾；何夢瑤也對四時韻法提出疑惑，偏重從審音角度提出疑問，且不以易理角度解釋。王植與何夢瑤都發現邵雍的內部矛盾，且兩人在「閉」音的性質類比上都發現了問題。本文將王、何兩人歸為音理歧義派。

就開閉的實際語音特色來看，本文認為張行成所謂「閉」為-u-元音或-m 韻尾，「非閉」即是「開」；朱隱老可能認知-u-音素、-m 韻尾或入聲韻尾為「閉」，「非閉」則為「開」。而本文對於四時韻法的解讀，與張行成類似，認為邵雍所謂「閉」者，於春夏秋聲可能指稱 u 音素，於冬聲者可能指稱-m 韻尾；本文並進一步根據邵雍舉用例字之韻目次序，推測秋聲例字可能為「尤侯幽」。

本文將前人的說解進行整理分類，除了能對邵雍四時韻法有更深入的了解之外，也能看到諸家可從不同角度切入音學研究，並更從不同學術風氣背景探究原因，吾人可學習從不同角度切入音學語料的研究；且透過聲韻學、易理哲學等不同角度的切入，能更



《皇極經世書·觀物外篇》之四時韻法試釋
為聲韻學與易學結合提出一個具體的實例，提供聲韻學跨領域發展的參考。



徵引文獻

一、傳統文獻

- 〔唐〕王仁昫撰；吳彩鸞書：《唐寫本王仁昫刊謬補缺切韻》（臺北：廣文書局，民國 53，影印《唐吳彩鸞書唐韻本》）。
- 〔唐〕李舟撰：《切韻》（出版地不詳：藝文印書館，民國 61 年，《叢書集成三編》影印《清道光中甘泉黃氏刊民國 14 年王鑿修補印本》）。
- 〔唐〕孫愐著：《唐韻》（出版地不詳：藝文印書館，民國 61 年，《叢書集成三編》影印《清道光中甘泉黃氏刊民國 14 年王鑿修補印本》）。
- 〔宋〕邵雍著；今人郭彧整理：《邵雍集》（北京：中華書局，2016 年 2 月重印）。
- 〔宋〕張行成：《皇極經世觀物外篇衍義》（北京：商務印書館，2005，任繼愈、傅璇琮總主編：《文津閣四庫全書·子部·術數類·第二六六冊》影印《國家圖書館藏文津閣四庫全書》）。
- 〔宋〕陳彭年等著：《新校宋本廣韻》（臺北：洪葉文化，2004 年，《國學精粹叢書》影印《張氏重刊宋本廣韻澤存堂藏板》）。
- 〔宋〕丁度等編：《宋本集韻》（北京：中華書局，1989，中華書局影印《北京圖書館藏宋本》）。
- 〔元〕朱隱老：《皇極經世書說》（臺南：莊嚴文化，1995 年，四庫全書存目叢書編纂委員會編：《四庫全書存目叢書·子部五七》影印《南京圖書館藏明刻遞修本》）。
- 〔明〕黃畿：《皇極經世書傳》（臺南：莊嚴文化，1995 年，四庫全書存目叢書編纂委員會編：《四庫全書存目叢書·子部五七》影印《北京圖書館藏明嘉靖三十三年黃佐刊刻本》）。
- 〔明〕余本：《皇極經世觀物外篇釋義》（劉永明主編：《增補四庫未收術數類古籍大全》第一集第三冊影印《四明叢書約園刊本》）。
- 〔明〕章黼：《重刊併音連聲韻學集成》（臺南：莊嚴文化，1997 年，四庫全書存目叢書編纂委員會《四庫全書存目叢書·經部二〇八》影印《首都圖書館藏明萬曆六年維揚資政左室刻本》）。
- 〔清〕王植：《皇極經世書解》（北京：商務印書館，2005，任繼愈、傅璇琮總主編：《文津閣四庫全書·子部·術數類·第二六六冊》影印《國家圖書館藏文津閣四庫全書》）。
- 〔清〕何夢瑤：《皇極經世易知》（臺北：廣文書局，民國 83 年，《易學三編》影印《滾雪樓校本》）。
- 〔清〕余照春亭輯；陳仕華編：《詩韻集成索引》（臺北：學海出版社，民國 82 年 10 月）。



《皇極經世書·觀物外篇》之四時韻法試釋

〔清〕孫希旦著：《禮記集解》（北京：中華書局，1998年12月）。

〔清〕張志聰集注；方春陽等點校：《黃帝內經集注》（杭州：浙江古籍出版社，2002年12月）。

〔清〕黃宗羲：《宋元學案》（臺北：華世出版，1987年）。

二、近人論著

（一）專書論著

王 力：《漢語語音史》（北京：中華書局，2014年3月）。

朱伯崑：《易學哲學史》第二卷（臺北：藍燈文化，民國80年9月）。

江慶柏編：《清代人物生卒年表》（北京：人民文學出版社，2005年12月）。

周祖謨：〈宋代汴洛語音考〉，收錄於《問學集》下冊（北京：中華書局，1966年）。

高懷民：《宋元明易學史》（桂林：廣西師範大學出版社，2007年7月）。

梁廷燦編：《歷代名人生族年表》（臺北：臺灣商務印書館，民國59年7月）。

陳文忠：《為接受史辯護》（蕪湖：安徽師範大學出版社，2014年10月）。

陳文忠：《中國古典詩歌接受史研究》（合肥：安徽大學出版社，1998年8月）。

董同龢：《漢語音韻學》（臺北：文史哲出版社，民68年9月）。

（二）期刊論文

王師松木：〈知源盡變——論方以智《切韻聲原》及其音學思想〉，《文與哲》第二十一期，2012年12月。

平山久雄：〈邵雍『皇極經世聲音唱和圖』の音韻体系〉，收錄於東京大學東洋文化研究所：《東洋文化研究所紀要》第120冊（1993年3月），頁49-107。

竺家寧：〈論皇極經世聲音唱和圖之韻母系統〉，《淡江學報》第20期，1983年5月，頁297-307。

陸志韋：〈記邵雍皇極經世的「天聲地音」〉，《燕京學報》第31期，1946年12月，頁71-80。

陳政揚：〈論王植對明清《正蒙》注之反思——以「太虛」之三層義為中心〉，《臺大文史哲學報》第75期，2011年11月，頁87-120。

（三）網路資源

中華炎黃文化研究會科舉文化專業委員會學術指導：〈科舉輯萃〉，

http://www.bjdclib.com/subdb/exam/examperson/200908/t20090819_22760.html，107年6月30日檢索。

教育部：〈異體字字典〉，

http://dict.variants.moe.edu.tw/variants/rbt/word_attribute.rbt?quote_code=QTA0Mjk2LTAYMg，107年6月30日檢索。



臺灣大學中國文學系和中央研究院資訊科學研究所共同開發：〈小學堂贛語資料庫〉，
<http://xiaoxue.iis.sinica.edu.tw/ganyu>，107年6月30日檢索。

中央研究院：〈兩千年中西曆轉換網站〉，<http://sinocal.sinica.edu.tw/>，107年8月12日檢
索。



Attempting to interpret Season Rhyme Method in Guan wu wai pian of *Huang ji jing shi shu*

Tsai, Ming-fen

abstract

At the dynasty of Northern Song, Shao Yung wrote the book named *Huang ji jing shi shu* (皇極經世書). The syllable chart of *Sheng yin chang he tu* (聲音唱和圖), which contains “Tian-sheng” (天聲 finals) and “Di-yin” (地音 initial), is presented in volume 7 to 10 in the book. Tian-sheng can be classified into “four tones” (四聲)(level tone, falling-rising tone, falling tone, and entering tone, 平上去入) and “opening or closing” (闢翕), while Di-yin can be grouped into “four ratings”(四等) (opening, emitting, gathering and shutting, 開發收閉) and “voiceless sound or voiced sound”(清濁). Shao Yung used and expressed his symbolic-mathematics of Yi-jing (象數易) by replying to Tian-sheng and Di-yin. In *Guan wu wai pian* (觀物外篇) of *Huang ji jing shi shu*, the "Rhythm Method"(韻法) was further proposed to match the characteristics of the rhyme “opening and closing”(開閉) and the season circulation, and this revealed the cross-domain cognition of combining phonology with Yi-jing-ology(易學). However, studies on Shao Yung have always paid more attention to the theory of Yi-jing-ology and less attention to phonology, or linguistic scholars have usually focused more on *Sheng yin chang he tu*, and less on other chapters. Only a few researchers, such as Zhang Xing-Cheng and Zhu Yin-Lao, studied on Shao Yung from the finals or Fan-qie (反切), and added “Two primaries noumenon and application” (二元體用) in to discuss. In Huang Ji’s and Yu Ben’s studies, the pronunciation focuses on the initial angle, and also focuses on the explanations of the theory of Yi-jing-ology and Shu shu (術數). Wang Zhi and He Meng-Yao



discovered the internal contradictions of Shao Yung's works, and both of them questioned the characteristics of the rhyme "closing". However, the explanations in these research seem to be insufficient.

Now we try to understand the content of *Guan wu wai pian* and analyze the previous explanations about Shao Yung's Season Rhyme Method and the meanings of opening and closing. This article will refer to the previous interpretations, analyze their advantages and disadvantages, and try to divided these interpretations into three categories which are finals with Yi-jing-ology, initial with Shu shu, and phonetics with ambiguity. We hope to supplement the research of Shao Yung's phonology by analyzing Rhyme Method anew, and hope that we could more understand how to combine phonology with Yi-jing-ology. That might provide a good reference for the cross-disciplinary development of phonology.

Keywords: Shao Yung, *Huang ji jing shi shu*, *Guan wu wai pian*, Rhythm Method, hermeneutics

張我軍《台灣民報》主編時期的 文化場域活動

汪欣諭*

提 要

本文探討張我軍在擔任《台灣民報》漢文欄編輯時，如何透過編輯者的身分，藉由文化場域活動，以文學作為媒介，引進許多中國五四新文學作品，企圖改變當時被日本殖民的台灣文學界。但此時期張我軍的文化活動，鮮少人談及之。

本文將深入探究在 1925 年至 1926 年擔任《台灣民報》漢文欄主編的張我軍，討論與分析他在此時的編輯策略與自身的創作特色，試就說明他如何運用《台灣民報》作為引進與傳播思想的平台，進而來實踐他的理念與思想，並且肯定他在此時期的文化場域活動的貢獻。

關鍵詞：張我軍、台灣民報、編輯、編輯時期、文化場域活動

* 國立清華大學台灣文學研究所碩士生



一、前言

1924年，台灣發生新舊文學論戰，在民族主義情緒亢奮和對殖民者統治的抵抗之下，張我軍率先揭竿起義挑起論戰，他提倡仿效借鑒中國的新文學運動，主張白話文改革的必要性，為台灣文壇投下震撼彈。張我軍在擔任《台灣民報》主編時期，積極引進中國五四新思想與相關文學作品，試圖改變台灣當時文壇的狀況，其貢獻不容小覷。

研究張我軍的前行資料並不多，專書方面主要有田建民所著的《張我軍評傳》¹，本書詳細記載張我軍生平的經歷，從少年時期的學徒生活到旅居於中國的情況。其中，他也簡單說明了張我軍在擔任《台灣民報》主編時期的文學建設與文學理念；後半部則是記錄張氏在北平淪陷區時的生活狀況，以及後來他返回台灣坎坷謀生的情形。彭小妍主編的《漂泊與鄉土：張我軍逝世四十周年紀念論文集》²，對張我軍在日據時期的文學有大致的介紹，其中，重新探討日據時期台灣新文學運動研究的議題³。在這本論文集當中，對於張我軍在日據時期的文學活動有了大致的介紹，但是對於他在擔任《台灣民報》漢文欄主編時期未能有較深入具體的介紹與闡述。

此外，彭小妍在〈文學典律、種族階級與鄉土書寫—張我軍與台灣新文學起源〉中，探討張我軍對 20 年代漢文新典律、自身文化認同，以及鄉土書寫與歷史重構等議題。劉恆興：〈兩端之間——論 1920 年代張我軍新舊文學意識與民族文化認同〉，主要探討張我軍在 1920 年代新舊文學論爭中的相關文本中所呈現的新舊文學意識與民族文化的自我認同，並且重新檢視，在當時台灣的殖民社會背景之下，如何以客觀的角度來理解張我軍的文學理念意涵，進而探究台灣新文學運動發展的歷程與意義。

學位論文方面有鄧慧恩《日治時期外來思想的譯介研究—以賴和、楊逵、張我軍為中心》、蔡佩臻《張我軍文學及翻譯研究》與蘇世昌《追尋與回歸—張我軍及其作品研究》三篇碩士論文。鄧慧恩與蔡佩臻的論文都將重點擺在張我軍的文學翻譯成就⁴；蘇世昌

¹ 田建民：《張我軍評傳》（北京：作家出版社，2006年）。

² 彭小妍主編：《漂泊與鄉土：張我軍逝世四十周年紀念論文集》（台北市：行政院文化建設委員會，1996年）。

³ 「張我軍學術研討會」於 1995 年 12 月 9 日舉行，共發表六篇論文，分別為林瑞明〈張我軍的文學理論與小說創作〉、呂興昌〈張我軍新詩創作的在探討〉、陳明柔〈新與舊的變革：「祖國意象」內在意涵的轉化——是以張我軍文學理論為中心的探索〉、彭小妍〈文學典律、種族階級與鄉土書寫——張我軍與台灣新文學的起源〉、秦賢次〈張我軍及其同時代的北京台灣留學生〉、張光正〈張我軍與中日文化交流〉。此外也收集了張我軍的傳記〈張我軍的漂泊與鄉土〉、年表、照片集、家世表、著譯書目和作品篇名目錄。

⁴ 鄧慧恩《日治時期外來思想的譯介研究——以賴和、楊逵、張我軍為中心》本文討論到張我軍的部分主要是在敘述張我軍的翻譯觀點與其選擇的範圍。蔡佩臻：《張我軍文學及翻譯研究》將重點擺在張我軍除了引進中國文學思想以外，還譯介日本的文學與文化理論。



的論文將討論重點為透過張我軍的作品，進一步去理解他的思想型態⁵。這三篇論文對於張我軍的文學創作、翻譯活動與五四運動思想傳播的關聯性，都未能有更深入的分析與闡述。

目前關於張我軍的期刊與論文，多將探討重點著墨在他對於台灣新文學運動的發起或是文學翻譯成就，對於張我軍如何將他在中國旅居與求學的經驗，進而影響到他的文化實踐少有探究。身為日本殖民地的台灣人，張氏在青壯年時期到中國，正逢五四新文學運動思潮的興起，他被這樣的思潮所影響，所以自身的思想與文學創作開始有不一樣的啟發。因此筆者想要藉由討論張我軍在擔任《台灣民報》文藝欄主編時的編輯狀況與自身的文學創作與翻譯來加以探討他如何將自身的經驗，藉由報紙媒介來傳播與實踐。

本文首先將探討與分析張我軍在 1925 年 1 月至 1926 年 6 月擔任《台灣民報》文藝欄主編時期的編輯策略與文化活動，其次再加以分析與探討張我軍擔任主編時個人的編輯特色和創作風格是什麼？試就說明張我軍如何扮演中國與台灣文學場域的橋樑者，除了思想的引進與傳播之外，其中張我軍自身的思想理念為何？他如何藉由身為雜誌主編的身分來實踐自我的理念？並加以肯定其貢獻及其特殊性。

二、《台灣民報》文藝欄在 1925 至 1926 年前後

編輯策略的轉變與文化實踐

1925 年，台灣被日本殖民統治近三十年，此時台灣的知識份子受到中國辛亥革命、第一世界大戰後世界民主自決思潮與中國五四運動等影響，開始大力地批判台灣被殖民政政策影響的愚民政策，推行殖民地的文化啟蒙運動，他們認為首先必須從語言改革做起，後來這個文化改革運動才漸及文學內容與理論等。為了釐清這波新文化運動的掌旗者與台灣新文學發展的關係，探究張我軍在《台灣民報》的文藝欄展開的編輯策略與文化實踐成為重要的關鍵。

張我軍 1902 年出生於新北市板橋，1955 年病逝於台北。他從 1921 年開始，往返台灣與中國之間。戰前他幾乎都在中國大陸求學、工作，足跡遍布廈門、北京與上海等地。台灣光復之後，1946 年張我軍才返台定居，直到 1955 年逝世。戰前，他曾經三次往返台北與北京之間：第一次是 1922 年因為父親病逝而回台奔喪；第二次於 1924 年返台；第三次 1925 年與女朋友羅文淑一同私奔至台灣。1926 年再與妻子一同返回北京定居長達二十年，北京可以說是他的第二個故鄉。長時間旅居北京的張我軍，深受五四運動思潮的洗禮，文學思想開始有了轉變⁶。然而，他雖然身在中國，但心裡依舊惦記著台灣

⁵ 蘇世昌《追尋與回歸—張我軍及其作品研究》本文透過研究張我軍的文學作品進而去了解其中的主題，分析張氏的思想型態。

⁶ 「社會上、政治上亂麻似的中國也經過了一番新生命的洗禮了，所以現在中國的新文學，也大有可觀了。……我們台灣的人，識二國文學（日本和中國）的那麼多，況且此二國都是最近的師表，正可借



文學界的狀況。1924 年在《台灣民報》上發表〈糟糕的台灣文學界〉⁷一文，試圖藉由引進五四新思潮改變台灣文學界，作為抵抗民族同化的政策，喚醒台灣人民的民族意識。

1920 年在東京創刊發行的《台灣民報》前身《台灣青年》引領台灣反映了這股五四新風潮，轉載許多受到現代新思潮影響的文學作品，進行文化思想啟蒙，影響日後許多台灣作家，例如：賴和、楊雲萍、張我軍等人的創作。台灣的報紙刊物扮演著提供知識分子在言論思想上得以互相交流的重要平台，吳新榮曾經說過：「為了節約紙張而不再訂閱《台灣新民報》和《台灣日報》，就這樣漸漸地失去了身為一個文化人的作用了」⁸這說明了在當時不論是台灣人還是在台日人所經營的報刊媒體，逐漸成為公共討論交流的場域，提供了當時許多知識分子與文化人得以接受新知識與交流的平台。

《台灣民報》從創刊以來，對於台灣議會設置請願運動或是其他政治上的請願活動、社會文化的改革與新文藝活動的推行，都展現熱烈的迴響與支持，是台灣各種社會運動的機關報紙代表。除此之外，還大量引進或是轉譯各國新知識與新思想相關的文章與文學作品，號稱當時「台灣人唯一之言論機關」⁹。

1924 年 10 月，張我軍報考北京大學未能順利入學，因而返回台灣。隔年 1925 年 1 月開始擔任《台灣民報》文藝欄編輯，自此，《台灣民報》開始轉載許多中國新文學的作品，例如：1920 年代中國許多新文學作家魯迅、胡適、郭沫若、馮沅君、劉大杰、冰心等人的作品，因此，當時台灣讀者對於中國 20 年的新文學運動和作家作品逐漸有所認識。筆者試圖整理了 1923 年以後《台灣民報》中所刊載哪些中國作家的作品，進而分析張我軍在擔任文藝欄編輯時期的編輯策略，比較《台灣民報》在此前後對於轉載的文學作品之轉變和差異。根據筆者整理的附表一《台灣民報》從 1923 年到 1927 年對於中國新文學作品的轉載與刊行表格中可以得知，《台灣民報》自 1923 年 4 月 15 日就開始轉載胡適先生的劇本—〈終身大事〉，這是中國新文學運動中第一個出現的獨幕話劇，內容在批判傳統封建的宗法制度，提倡青年男女的自由戀愛，具有反封建的傾向。這個話劇的轉載，意味著中國新文學正式進入台灣文化界。《台灣民報》從這個時期開始轉介中國新文學作品，主要以新詩與小說為主，此外尚有一些劇本。

從 1925 年張我軍擔任《台灣民報》文藝欄的主編開始，更擴大轉載的文學視野，大量轉載與翻譯中國、日本或是俄國的文學作品，選編的傾向與他的所見聞之經歷不無關係。1921 年張我軍受邀至他所任職的新高銀行在廈門之分行進行業務協助，但這個經驗成為他一生的轉捩點。他開始接觸中國文化，同時也受到五四新文學運動的洗禮，中國新文學對於他而言，是台灣白話文學發展模仿的對象，因此張我軍試圖通過大量轉載中國文學作品，引進中國新文學的現代性與啟蒙精神，發揮文學的傳播影響力，進而對

此來把陳腐頹喪的文學界洗刷一新。」。見張我軍：〈糟糕的台灣文學界〉，《台灣民報》第 2 卷第 24 號，1924 年 11 月 21 日。

⁷ 張我軍：〈糟糕的台灣文學界〉，《台灣民報》，第 2 卷第 24 號，1924 年 11 月 21 日。

⁸ 吳新榮著、張良澤編：《吳新榮日記全集》（第二冊），1938 年 6 月 24 日（台南市：國立台灣文學館，2007 年），頁 262。

⁹ 同註 7。



台灣文學界發揮改革作用，引發新一波的創作風潮。「非為藝術而文學，而是為了社會而文學」，文學不只是用來欣賞，同時還扮演著推進與改革的典範角色，具有其工具性價值，藉以傳遞新思想才是最主要的。

雖然表面上只是轉載文學作品，但是這些作品對於當時的社會，卻扮演著啟蒙與引導的角色，張我軍透過這些轉載與翻譯來傳遞，希望台灣不僅能在文化上有所改革與進步，亦能啟迪民族精神，堅決抵抗當時日本政權的殖民統治，與中國新文學運動有所連結與呼應。

在引介大陸五四文學革命的理論和新文學作品到台灣，掀起台灣的文學革命，創建台灣新文學並使之取代舊文學的過程中，張我軍扮演先驅者的重要歷史角色，其開創之功將永載史冊¹⁰。

張我軍積極推動兩岸新文學作品的交流目的，不只為了改變台灣舊文學的現況，希望建設台灣新文學發展的同時，使台灣與中國之間不至於隔閡太深的積極性意義。誠如錢理群所言：「台灣的現代文學的發生略晚於大陸的文學革命，但大致與中國現代文學的發展同一步調。所不同的是台灣的現代文學發展阻力更大，條件更為艱難¹¹。」即使如此，張我軍依舊不放棄，盡其所能推動台灣新文學的發展。

張我軍自 1925 年元月至 1926 年 6 月擔任編輯期間，他並非什麼文類都加以引轉，反而經過篩選，主要轉載新詩、小說和劇本，這與張我軍自身的文學理念有關係。他試圖藉由引進中國新文學的作品，提供台灣白話文學發展的模仿範本，此外，他引進中國新文學作品時，也將白話文運動的理論主張，以創作來實踐之，為台灣作家提供了新的文學資訊。

1926 年 7 月張我軍返回北京，改由賴和主持文藝欄的編輯¹²後，誠如附表一所見，後來《台灣民報》文藝欄對於五四新文學作品的引介數量明顯的減少，或許與張我軍和賴和對於當時中國新文學運動的理解程度不同有關。張我軍長期在中國生活，並且親身體驗到中國五四運動與熱潮，同時也體會到新文化的震撼洗禮，所以他積極地想將自己所接觸與學習到的新知與故鄉有志於改革的同胞分享。賴和他身處在台灣，本身職業為一名醫師，他雖然曾經到廈門行醫過，具有中國經驗，但他所接觸到是當時台灣實際的社會情況。賴和較關注他在場的台灣現況，這點或許與張我軍是有所不同的。

觀察 1925 年至 1927 年《台灣民報》的文藝欄可以發現，前後期的編輯者在引介作品時的風格有明顯的差異¹³。在張我軍擔任主編時，引介了主張「寫實主義」的文學研究會成員像是周作人、鄭振鐸、冰心等人的創作或是翻譯作品、或是新文化運動領導人

¹⁰ 田建民：《張我軍評傳》（北京：作家出版社，2006 年），頁 156。

¹¹ 錢理群、溫儒敏、吳福輝著：《中國現代文學三十年》（北京市：北京大學出版社，1998 年 7 月），頁 504。

¹² 賴和從 1926 年開始主持文藝欄編輯，後來 1930 年 3 月《台灣民報》易名為《台灣新民報》後，賴和依舊擔任主編工作。

¹³ 請參見附表二。



之一魯迅、胡適、楊振聲¹⁴等人的作品，對比 1927 年時期介紹了湖畔詩社¹⁵的汪靜之、早期為創造社的一員但後來多以愛情小說為創作重點的張資平¹⁶，可以發現，張我軍為文藝欄編輯時，他所介紹的作家或是譯者多是側重於對於新思潮有所涉略或是對於現實社會有所想法與欲改革的作家或譯者。在張我軍卸任之後的文藝欄，引進了汪靜之與張資平等人偏向對於自然美好的嚮往或是以大眾市場為主的通俗作品作家，產生了明顯的對比與差異。

張我軍在 1921 年到廈門，1924 年至上海再轉往北京。在北京直接受到中國新思潮的洗禮，這對於他在日後擔任《台灣民報》文藝欄編輯有著重要的影響。無論是在引介新文學作品還是翻譯作品的挑選上，都可以發現張我軍對於新思潮的吸收同時內化成為他個人獨特的風格，進而影響到他擔任編輯時的選材，張我軍想要將自己所熟悉的新思潮作品轉介至自己的故鄉台灣文學界，期待這樣的文化引薦能夠產生影響力。

雖然在張我軍的文章，他從來沒有清楚表明自己的思想立場，但是根據他選編的內容，可以觀察到他早期所發表的作品與他對於文化傳承的理想和立場，他側重於批判日本對台的殖民治理台灣的政策，並且期待台灣能夠在政治與思想兩方面都有改革，此外他也寄託希望在台灣民選議會的成立¹⁷，像是在〈田川先生與台灣議會〉中提到：

我們有鑒於此，所以提出台灣議會設置請願於帝國議會，以求日本朝野的諒解。這樣的人民有自治之精神，乃是一種很可喜的現象，所以政府當局，如果是聰明，如果有天良，如果識時務，那麼應該立刻允許我們的情願才是。¹⁸

除此之外，在〈危裁台灣的前途〉中也有提到；「台灣人現在所求的是真正的自治、是解放。¹⁹」以達到真正的自治。張我軍在中國求學期間，應該曾接觸過左翼思想的書籍，和 1920、30 年代在中國所流行的無政府主義與馬克思主義思想。因而翻譯了黑田乙吉原的〈高爾基之為人〉²⁰與山川均的〈弱小民族的悲哀〉²¹，除了順應當時的流行風潮以外，可以發現他自身的思想也在無形之中產生了變化，而這樣的變化不只影響了他在擔任編輯時的取材，同時也影響了他日後的創作。

¹⁴ 魯迅曾稱讚他：「極要描寫民間疾苦的作家。」

¹⁵ 1922 年汪靜之、馮雪峰、潘漠華、應修人等人出版他們的合集《湖畔》，文學史上稱這四位詩人為「湖畔詩人」。他們是「五四」所喚起的一代新人。他們的愛情詩與自然景色詩都帶有歷史青春期的特色。見錢理群、溫儒敏、吳福輝著：《中國現代文學三十年》（北京市：北京大學出版社，1998 年 7 月），頁 97。

¹⁶ 張資平原為創造社員，後來獨自向海派發展。後來多創作海派性愛小說，將創造社本來就有的青年苦悶源於經濟和性的雙重壓抑的主題用濫，徹底地媚俗化。見錢理群、溫儒敏、吳福輝著：《中國現代文學三十年》（北京市：北京大學出版社，1998 年 7 月），頁 248。

¹⁷ 張我軍的文章〈田川先生與台灣議會〉、〈危裁台灣的前途〉，此兩篇文章的重點在於認為台灣民選議會的成立才能達到真正的解放。見《台灣民報》3 卷 2 號；86 號。

¹⁸ 同註 17。

¹⁹ 同註 17。

²⁰ 張我軍 1930 年 9 月 25 日在《新野月刊》上發表自己翻譯的黑田乙吉原〈高爾基之為人〉。

²¹ 張我軍翻譯山川均〈弱小民族的悲哀〉於《台灣民報》1926 年 5 月 16 日第 105 號上。



三、張我軍擔任《台灣民報》主編時期的創作及其特色

張我軍在二〇年代的台灣新文學運動中，扮演著極其重要的角色。除了積極推動文言文改革，使用白話文創作之外，他自身也發表了許多創作並刊登在《台灣民報》上。在推動改革的時候，他除了引進新思潮與新的文藝理論、創作手法之外，也將所學習到的文學新知與體悟，運用到自己的創作之中，將故鄉台灣作為新文學理想的實踐場域，而在這樣的實踐過程中，他的創作特色究竟為何？他想藉由創作呈現的又是什麼？

張我軍，以台灣「文學道上的清道夫」自許，在 1924 年和 1925 年發表《至（按：致）台灣青年的一封信》、《糟糕的台灣文學界》等多篇文章，批評就文壇的弊病，提倡白話文運動，引發了新舊文學的論戰。這場論展擴大了新文學運動的影響，並處成了台灣第一批用白話創作的作品²²。

張我軍早年接受傳統漢文教育，對於中國傳統文化十分著迷，這影響了他對於自身的文化認同以及對於中國文化的嚮往。後來到廈門之後，張我軍接受新文化運動與五四運動這兩個關鍵的改革運動的洗禮，他開始擔憂自己從小成長的故鄉——台灣除了受到當時殖民政權的思想管控以外，社會依舊停滯在被禁錮的舊文化、舊文學之中，在中國接受與認識新思潮、新文化的他，一方面也受到了台灣青年愛國運動的影響，他的思想日漸成熟。在政治上，他更堅定自己的民族意識；在文化上，他開始將中國民族的命運與台灣正在深受殖民政權蹂躪的狀況相互結合在一起思考，同時他也嘗試著以文字來發表自我的見解，企圖提醒台灣的同胞們，一起正視現狀，並一同改革文學界腐敗的現況，為民族發展盡一份心力。

筆者藉由整理張我軍在擔任《台灣民報》編輯時期前後的創作狀況。綜觀這個整理可以窺見張我軍對於台灣新文學的建設，有其個人系統性，他透過創作不同文類的作品來表達與宣揚自己的理念。以下筆者將歸納討論張氏較具有代表性的文類創作，分成詩作、遊記、雜文、翻譯、評論與理論介紹等，藉以理解他在《台灣民報》上進行的文學實踐。

首先有關詩作與遊記的部分，除了傳達新文化與思想類型的論文和文章以外，張我軍本身也是一位創作者，他針對當時台灣的現況，包含文學界與社會都做出了一些回應。他在《台灣民報》發表了相當多篇創作，其中包含詩作〈沉寂〉、〈對月狂歌〉、〈春意〉、〈弱者的悲鳴〉等與遊記〈南遊印象記〉。

透過詩作與遊記的書寫，張我軍將自身遊子的心情在創作中進行表達與抒發。〈南遊印象記〉中提到，自己從板橋到廈門，心情感受截然不同的一面。

²² 錢理群、溫儒敏、吳福輝著：《中國現代文學三十年》（北京市：北京大學出版社，1998 年 7 月），頁 502。



我站在山腹，兩眼注視那白茫茫的銀世界，一直到盡處，凝視著、放歌著、馳想著……自從領略了海的感化和暗示之後，我就不想回到如葫蘆底的故鄉了²³。

張我軍在廈門見識與體驗到五四運動的新思潮，使他原先在殖民地所處的視野與思想更加開闊，所以不想再回到當時處處被日本政府限制與壓抑的故鄉。在古繼堂《臺灣新文學批評史》當中提到「1923年他進入北京高等師範學校的升學補習班讀書，在這裡親眼目睹，親身所曆（按：歷）了『五四』運動掀起的新文學運動的熱潮。」²⁴由此我們可以得知，張我軍在廈門時期已經打開了他對於新思潮的視野，但真正受到新文學熱潮的洗禮是他到北京之後才身歷其境目睹運動時的實際情況。

而在其它的作品，像是詩作〈弱者的悲鳴〉，張我軍以大自然當中的黃鶯和白雲作為弱者的象徵與代表。

樹枝上的黃鶯兒呵，
唱罷！盡量地唱你們的曲！
趁那降冬的嚴威，
還未凍結你們的舌，壅塞你們的嘴。
唱呀！唱呀！唱破你們的聲帶，
吐盡你們的積憤。

青空中的白雲啊，
飛吧！盡量地飛向你們的前程！
趁那惡熱的毒氣
還未凝壅你們的去路。
飛呀！飛呀！無論東西，無論南北，
任意飛向你們的前程。²⁵

張我軍以象徵手法使讀者在閱讀此詩作時，能夠快速聯想到在身在台灣遭受日本政府壓迫的人民，以及渴望自由的心情。

張我軍對於台灣當時的社會現實有著高度的關注，他常常在意社會的政治事件、生活見聞和舊封建思想等不公平的現象，並將這些社會觀察寫入他的散文與雜記之中，他常以最直覺的方式透過文字來抒發己見，同時他也希望能夠破除社會上某些傳統制度和迷信的思想。其中內容可以看出張氏直言的個性。在現實生活中遇到事情，例如在〈聘金廢止的根本解決法〉²⁶一文中：

²³ 張光正編：《張我軍全集》（臺北市：人間，2003年），頁279。

²⁴ 古繼堂：《臺灣新文學批評史》（台北：秀威資訊科技股份有限公司，2009年），頁50。

²⁵ 張我軍：〈弱者的悲鳴〉，《臺灣民報》第61號，1925年7月19日。

²⁶ 張我軍：〈聘金廢止的根本解決法〉，《台灣民報》第3卷第4號，1925年2月1日。



因為結婚是人格與人格的結合，所以當互相尊重人格，所以當以戀愛為唯一的條件，而戀愛是自由的，是不受什麼強制和壓迫的。然而我們現存的結婚制度實在完全把前提弄錯，無視男女間的，以聘金為唯一的條件，把女子不當作人看。獨對於女子特別與身價，不但侮辱女子的人格，男子實亦自侮其人格。

張我軍提倡戀愛自由是結婚的唯一條件，而不是以聘金作為婚姻的條件，這樣的思想不論對於女子或是男子的人格都是一大侮辱。

張我軍也藉由雜文來表達自己的關懷與想法。無論是在〈隨感錄〉²⁷各篇章例如：〈半知不解的話〉、〈混蛋糊塗話〉或是〈復鄭軍我書〉²⁸、〈危哉台灣的前途〉²⁹等篇章中，都可以觀察到，張我軍他對於日常生活中的事，會用文字與其對話，無論是單純抒發個人己見，還是對於時事的針貶與關心，他透過書寫的方式來呈現自己的感想。

〈隨感錄—半知不解的話〉中，張我軍談論到在當時台灣有許多人對於新文學或是新思潮的不了解，卻隨意地評論：

北部某報的中文欄，常常喜歡載些半知不解的話。明明不知道新文學為何物，卻要說些外行話來反對；明明不知道戀愛之為何物，卻要說些外行物來詆毀。他們說白話文就是新文學，吊膀子就是戀愛。³⁰

對於外行人沒有認真理解新文學與新思潮，就加以妄自批評的言論，張我軍以最直接的文字回復，並且指出他覺得這些人有謬誤之處。

在〈隨感錄—混蛋糊塗話〉一文，張氏也提到：「倘若沒有明白新學說之為何物，而對於新學說又要忘加批評，說些混蛋糊塗話來貽誤青年，這是應該痛覺的。³¹」對於新學說，張我軍抱持著應當要深入去認識與了解其中的意涵，而不是道聽塗說或是「藉此招牌行利己之事³²」，以謬誤的態度與觀念來誤導青年學子該被杜絕的。

1925年張我軍為了答覆鄭軍我發表的《致張我軍一郎書》，故發表了〈復鄭軍我書〉。在這篇文章中，張氏提到：

歷來確如你所說「無非受老前輩之維持」，但老前輩之維持不過是苟延死文學的殘喘而已，若長此不改革，即不至於滅亡，其所維持下去的文學也不過是些死文學而已。死文學與無文學相等，所以我人愈不可不改革了³³。

由此可以知道，張我軍對於推動新文學的決心，即使在當時飽受爭議與批評，他依舊不畏流言蜚語，堅持自己的觀點。

〈為哉台灣的前途〉文中開頭處，張我軍就談論到：

²⁷ 張我軍的〈隨感錄〉在《台灣民報》上有許多篇章，故在文中不一一列舉，請參見附錄表二。

²⁸ 張我軍：〈復鄭軍我書〉，《台灣民報》第3卷第6號，1925年2月21日。

²⁹ 張我軍：〈危哉台灣的前途〉，《台灣民報》第86號，1926年1月1日。

³⁰ 張我軍：〈隨感錄——半知不解的話〉，《台灣民報》第3卷第4號，1921年2月1日。

³¹ 張我軍：〈隨感錄——混蛋糊塗話〉，《台灣民報》第3卷第4號，1921年2月1日。

³² 同註31。

³³ 同註28。



新年恭喜呢？新年悲哀呢？……我人覺得前途暗淡，暗雲密佈於我們之前。本來我的趣味是在文學，雖不敢說有什麼根柢，但所得的知識，大都是那方面的。我是這樣的人，所以平素即不願意談及政治，何況去批評政治！³⁴

透過上文可以得知，張我軍對於當時的環境感到沒有未來，所以他提筆將這種無奈與無力感寫下，並且抒發他對於社會事件的觀察與心得，像是「竹山竹林事件！唉！我此刻說起來心頭還一陣的酸！³⁵」或是對於「二林事件」，他也不願多說，因為還在預審中³⁶。藉由這些文字的描寫，可以發現張我軍對於自己故鄉—台灣的關心，不僅僅是在於文學層面而已，同時他也相當注意社會，所以常常在散文或是雜文中書寫己見與心情。

接著是張我軍最受關注的翻譯部分，誠如蘇世昌所言：他的翻譯在中國具有引進新文化，介紹新作品，新思潮的標竿意義，在台灣，則是著重在喚醒民族意識，改造道德觀念部分。³⁷

張我軍翻譯了許多作品刊登在《台灣民報》上。〈宗教的革命甘地〉³⁸是從宮島氏和相田氏合著的《改造思想十二講》中摘錄出來的，張我軍翻譯此文的目的是在於呼籲台灣人民在面對日本統治者壓迫時，學習印度聖雄甘地的精神，堅決抵抗日本的統治與教育文化上的同化政策。安部磯雄〈貞操是「全靈的」之愛〉³⁹主張應該婚姻與貞操都要排除男女不平等的觀念，當時在推行台灣新文學運動時，強調反對封建制度，張我軍對此表示深表贊同，所以就將此文翻譯出來。米田實〈中國的國權恢復問題〉⁴⁰則是向台灣民眾介紹日本當局封鎖的中國實情，日本當局為了蒙蔽台灣人民，刻意將當時中國的情況隱瞞，以便於統治，張我軍翻譯此篇章是為了讓台灣人民能夠對於中國有更多的了解，這邊其實有扮演著橋樑的角色。山川均作〈弱小民族的悲哀〉⁴¹這個譯文，張我軍則是再次呼籲台灣人民覺醒，作為一位文化啟蒙者，這是他一貫關心台灣民眾與社會的方式。

鄧慧恩在討論張我軍的翻譯活動時也提到：「他重視翻譯為豐富經驗，了解外國人，而想要藉之增進國人文學知識，強化民族內涵，了解他國國民性進而改造自己國民性的主張。⁴²」由此可以發現，張我軍對於翻譯的重視不僅是為了傳播新知識，同時他也想要透過了解他國的民族性來反思自己的民族性，進而傳遞給身在台灣的人民們。

³⁴ 同註 29。

³⁵ 同註 29。

³⁶ 同註 29。

³⁷ 蘇世昌，〈追憶與回歸——張我軍及其作品研究〉（台中：中興大學中國文學研究所碩士論文，1998年6月），頁81-83。

³⁸ 〈宗教的革命甘地〉，《台灣民報》第3卷第18號，1925年6月21日。

³⁹ 安部磯雄：〈貞操是「全靈的」之愛〉（張我軍翻譯），《台灣民報》第60號，1925年7月12日。

⁴⁰ 米田實：〈中國的國權恢復問題〉（張我軍翻譯），《台灣民報》第66號，1925年8月23日。

⁴¹ 山川均作：〈弱小民族的悲哀〉（張我軍翻譯），《台灣民報》第105號，1926年5月16日。

⁴² 鄧慧恩：〈日治時期外來思想的譯介研究——以賴和、楊逵、張我軍為中心〉（新竹：清華大學台灣文學研究所碩士論文，2006年），頁219。



關於評論與論文的内容，由張我軍在 1924 年發表的〈致台灣青年的一封信〉⁴³中，他清楚表達希望台灣有為青年們能夠一起奮鬥並建造更好的社會。後來他陸續發表了〈糟糕的台灣文學界〉、〈請合力拆下這座敗草叢中的破舊殿堂〉、〈絕無僅有的擊鉢吟的意義〉、〈文學革命運動以來〉等評論，可以發現他對於當於台灣文學界依舊處於非常保守封閉的狀態非常的不滿意，所以他透過發表評論來提出他的看法與希望可以改變之處。

在〈請合力拆下這座敗草叢中的破舊殿堂〉⁴⁴一文當中，張我軍指出台灣文學與中國文學的關係：

台灣的文學乃中國文學的一支流。本流發生了甚麼影響、變遷，則支流也自然而然地隨之而影響、變遷，這是必然的道理。然而台灣自歸併日本以後，因中國書籍的流通不便，遂隔成兩個天地，而且日深其鴻溝。

雖然有人對於張我軍此中國中心的見解有些微詞，但是若細究張我軍的個人經歷與教育背景，其實可以明白他這樣的主張與認同其來有自。出生於 1902 年的他，從小就生活在日本統治的政權下，接受政權不公平的待遇與歧視，家中送他去私塾提供他接觸中國傳統文化的機會，奠定了他日後遠赴中國的決心。後來至中國學習與接觸新思潮後，他回望台灣之際，希望將所學回饋鄉里，所以開始藉由文學作品傳達新知識和新思潮。

而在〈糟糕的台灣文學界〉此篇評論中，張我軍認為台灣的傳統文學是中國傳統文學的餘孽：「我們最以為憾的是，這陣暴風雨卻打不到海外孤懸的小島。於是中國就（按：舊）文學的孽種，暗暗於敗草叢中留下一做小小的殿堂——破舊的——以苟延其殘喘，這就是台灣的舊文學。」⁴⁵張我軍對於中國五四運動沒辦法直接影響到台灣感到遺憾，但同時他也在心中期盼著能夠藉由中國新文學運動來批判台灣的傳統文學。

此外，1925 年發表的〈新文學運動的意義〉、〈文藝上的諸主義〉、〈詩體的解放〉等文章，他更加清楚地表示台灣文學為什麼要學習中國文學、世界文學的關聯，並且有別於舊式文學的文學理論、內容創作和技巧，新詩的本質，白話文的重要性等，他透過這些篇章清楚地闡釋。

〈新文學運動的意義〉⁴⁶中，張我軍明白了表明自己推動新文學的態度：

現在中國的文藝的花園開著無數燦爛優美的花了。如新詩與短篇小說的發達之速，真是令人捲舌的！然而我台灣卻如何？……我們只能望那些志願於文學的有天才的少年，不可再陷入舊文學的陷阱，而能用新方法來與我們共造新文學的殿堂，這是我人唯一的願望了。

⁴³ 張我軍：〈致台灣青年的一封信〉，《臺灣民報》第 2 卷第 7 號，1924 年 4 月 21 日。

⁴⁴ 張我軍：〈請合力拆下這座破草叢中的破舊殿堂〉，《臺灣民報》第 3 卷第 1 號，1925 年 1 月 1 日。

⁴⁵ 張我軍：〈糟糕的台灣文學界〉，《臺灣民報》第 2 卷第 24 號，1924 年 11 月 21 日。

⁴⁶ 張我軍：〈新文學運動的意義〉，《臺灣民報》第 67 號，1925 年 8 月 26 日。



透過推動新方法來創造新文學的殿堂，才能使得台灣的文藝界綻放美麗的花朵，方能一掃過去的寂靜。

〈文藝上的諸主義〉⁴⁷一文中，張我軍介紹歐洲近兩百年文藝上的各種思潮，由十八世紀的古典主義（Classicism）開始談起，到十九世紀末的新浪漫主義（New Romanticism）。文中詳細介紹各思潮的流變與主張，也介紹了許多代表性的人物。

〈詩體的解放〉⁴⁸張我軍在引言當中就談到：

台灣詩人的訓練也不算不足。然而他們執迷著與守著已成的法則形式，奉先人偶定的形式則為天經地義，實不知他人已定的形式只是自己的監獄。他們把自己的思想感情驅入監獄裡頭，故不能自由奔放，自由表現，而且久而久之，遂變作一種習慣牢不可破。故我們欲改革時，非從詩體的解放入手不可。

張我軍在文中一開始就表明了改革的原因，在後面的部分也提出了解放的沿革，也說明了舊詩的缺點。

從張我軍的著作與翻譯作品中，可以觀察到他的作品內容中，大多都與現實生活環境息息相關，表達他自己對於台灣的政治、文化、思想與道德等方面想法與見解積極地，將自個人習得的中國新文學知識反饋台灣社會，這是張氏一貫堅持的文化使命。

四、結論

透過張我軍擔任《台灣民報》主編的期間，觀察與分析他當時的創作風格、手法與作品的內容、思想，同時將他收錄於文藝欄的作品加以整理，發現張我軍在他的投稿與編輯文藝欄的過程，試圖在傳遞與表達自己在中國所接受到的新文化思想，期許這片自己生長的土地—台灣可以盡早脫離被日本殖民統治禁錮的鐐銬，找回自己的民族信心，與世界文化接軌。誠如彭小妍所言：「台灣文學上很多的作家、知識分子，之所以能夠在台灣文學界和文化界扮演足輕重的角色，主要是因為他們除了在台灣生活的經驗外，也有在台灣以外的世界生活的經驗⁴⁹。」而張我軍就是這樣的典型例子。生長在台灣、旅居中國多年，主修中文又精通日語，他的文學創作生涯與擔任主編時期雖然沒有很長，但在當時日本殖民政策如此嚴密之下，台灣人民很難接收到中國現代思潮的轉變，而張我軍透過自己的編輯與創作策略來傳遞新思想，這是值得注意與讚賞的。

張我軍積極介紹與引進新文學運動的狀況，並不只是抨擊台灣舊文學，他還希望台灣有志於文學的青年們不要再落入舊文學的窠臼之中，能夠運用新思潮、新方法來建構

⁴⁷ 張我軍：〈文藝上的諸主義〉，《臺灣民報》第 77、78、81、83、87、89 號，1925 年 11 月~1926 年 1 月。

⁴⁸ 張我軍：〈詩體的解放〉，《臺灣民報》第 3 卷第 7 號，1925 年 3 月 1 日。

⁴⁹ 彭小妍：《跨越海島的邊界：台灣作家的漂泊與鄉土》（台北：時報文化，2006 年），頁 39。



一個屬於新文學的殿堂。他大量發表作品，批判舊文學，試圖複製中國新文學之路，引進白話文至台灣，觸發新舊文學論爭，成功點燃新舊世代文人的論辯之火。雖然他在文章中有一些比較情緒化的言語，加上當時他急於改革，所以忽略台灣社會文化的背景，這是他比較不客觀之處。但是在 1926 年張我軍拜會魯迅的時候，特地贈送四本《台灣民報》給魯迅，致力於與中國新文學之間的交流與互動。

張我軍在台灣新文學史上，許多人並未將他視為一個值得再深入探究了解的人物，除了因為張我軍將台灣文學視為中國文學的支流以外，也因為他在創作的作品中，鮮少描寫到台灣，反而多以中國為內容背景，這讓許多人不知道該以什麼角度或立場去分析他的作品。而張我軍在中國時的身分被認為是日本國籍的台灣人，53 年的生命之中，有一半的時間都在中國渡過，而且他還兩度身陷淪陷區—被日本政權統治下的台灣與抗戰後的北平。在這樣曲折坎坷的經歷中，他卻始終不忘記自己的初衷，積極努力將自己所學傳遞回饋給自己成長的故鄉。他從中國新文化運動思潮中，看到台灣在日本殖民政權統治之下，依舊有一道曙光，透過改革來啟發民智，展開新文學與新文化運動，來抵抗當局者的同化政策，使台灣人民求得民族的自由。在抗戰時期，曾經與張我軍一同在北京生活的張深切在〈弔張我軍〉一文中提到：

吾友張我軍，在台灣文學界是最值得紀念的一位。

他，雖然不能說是台灣新文學的首創人，卻可以說是最有力的開拓者之一。

他，雖然不能說是台灣白話文的發起人，卻可以說是最有力的領導者之一。

他，在台灣文學史上應該占有一個很重要的地位。⁵⁰

在這一段文字中，張深切沒有誇大張我軍的貢獻，也沒有刻意掩飾他的功績，在當時的社會背景之下，張我軍確實對台灣新文學的發展做出一定的貢獻程度。

他試圖用文學來展現新文化運動的重要性與影響，並且急切地渴望台灣能夠快速進步與中國甚至是世界文學接軌的心情，藉由前幾章的梳理，可以發現到張我軍透過《台灣民報》這個媒介，來引進與創作具有現代性的文本，努力對台灣白話文學，產生引導與推動的作用，故張我軍在此時期的文化實踐與價值，是值得肯定的。

⁵⁰ 張深切：〈弔張我軍〉，《我與我的思想》（台北：文經出版社，1998 年），頁 209。



附錄

表一 《台灣民報》中國新文學作品之轉載表

| 日期 | 期數 | 作者 | 篇名 | 文類 |
|-------------|--------|-------------------------|-------------------|-----------------|
| 1923 | | | | |
| 04.15 | 1-1 | 胡適 | 〈終身大事〉 (上)·(下) | 劇本 |
| 08.15 | 1-6 | 胡適 | 〈相思〉 | 新詩 |
| 08.15 | 1-6 | 胡適 | 〈小詩〉 | 新詩 |
| 10.15 | 1-8 | 各丁 | 〈莫愁〉 | 新詩 |
| 1924 | | | | |
| 01.01 | 2-1 | 周綺湖 | 〈西湖我的姊姊〉 | 新詩 |
| 01.01 | 2-1 | 劉國定 | 〈不娶你〉 | 新詩 |
| 01.01 | 2-1 | 劉國定 | 〈努力讀書〉 | 新詩 |
| 04.21 | 2-7 | 維濤 | 〈遊西湖〉 | 新詩 |
| 04.21 | 2-7 | 維濤 | 〈西湖雜感〉 | 新詩 |
| 06.01 | 2-9 | 仲甫 | 〈霞玉〉 | 散文 |
| 1925 | | | | |
| 01.01 | 第 41 號 | 魯迅 | 〈鴨的喜劇〉 | 小說，轉載《吶喊》 |
| 01.01 | 第 41 號 | N·C 生 | 〈在火船上〉 | 小說 |
| 02.11 | 第 45 號 | 淦女士（馮沅君） | 〈隔絕〉 | 小說，轉載《創造季刊》二卷二號 |
| 03.01 | 第 47 號 | 淦女士（馮沅君） | 〈隔絕〉 | 小說，轉載《創造季刊》二卷二號 |
| 03.11 | 第 48 號 | Pierre Louys 著 周建人翻譯 | 〈比勃里斯〉 | |
| 03.21 | 第 49 號 | Pierre Louys 著 周建人翻譯 | 〈比勃里斯〉 | |
| 04.01 | 第 50 號 | 魯迅 | 〈故鄉〉 | 短篇小說 |
| 04.11 | 第 51 號 | 魯迅 | 〈故鄉〉 | 短篇小說 |



| | | | | |
|-------|--------|------------|------------|--------------|
| 04.21 | 第 52 號 | 冰心 | 〈超人〉 | 短篇小說 |
| 05.01 | 第 53 號 | 魯迅 | 〈犧牲謨〉 | 雜文，轉載《語絲》十八期 |
| 05.11 | 第 54 號 | 胡適 | 〈說不出〉 | 劇本 |
| 05.21 | 第 55 號 | 魯迅 | 〈狂人日記〉 | 小說 |
| 06.01 | 第 56 號 | 魯迅 | 〈狂人日記〉 | 小說 |
| 06.11 | 第 57 號 | 戴季陶 | 〈酒〉 | |
| 06.11 | 第 57 號 | 魯迅翻譯 | 〈魚的悲哀〉 | 童話 |
| 06.21 | 第 58 號 | 夫庵 | 〈一個貞烈的女孩子〉 | 小說，轉載《新青年》 |
| 06.21 | 第 58 號 | 郭沫若 | 〈仰望〉 | 新詩，轉載《創造季刊》 |
| 06.21 | 第 58 號 | 郭沫若 | 〈江灣即景〉 | 新詩 |
| 06.21 | 第 58 號 | 郭沫若 | 〈贈友〉 | 新詩 |
| 08.16 | 第 65 號 | 花華生 | 〈慕〉 | 小說 |
| 08.30 | 第 68 號 | 陳宏 | 〈神祕與美麗的眼珠〉 | 新詩 |
| 08.30 | 第 68 號 | 滕固 | 〈墮水〉 | 新詩 |
| 09.06 | 第 69 號 | 愛羅先珂著 魯迅翻譯 | 〈狹的籠〉 | 童話 |
| 09.06 | 第 69 號 | 梁宗岱 | 〈森嚴的夜〉 | 新詩，轉載《小說月報》 |
| 09.06 | 第 69 號 | 梁宗岱 | 〈失望〉 | 新詩，轉載《小說月報》 |
| 09.13 | 第 70 號 | 愛羅先珂著 魯迅翻譯 | 〈狹的籠〉 | 童話 |
| 09.20 | 第 71 號 | 愛羅先珂著 魯迅翻譯 | 〈狹的籠〉 | 童話 |
| 09.20 | 第 71 號 | 徐蔚南 | 〈微笑〉 | 新詩，轉載《小說月報》 |
| 09.20 | 第 71 號 | 梁宗岱 | 〈感受〉 | 新詩 |
| 09.27 | 第 72 號 | 愛羅先珂著 魯迅翻譯 | 〈狹的籠〉 | 童話 |
| 10.04 | 第 73 號 | 愛羅先珂著 魯迅翻譯 | 〈狹的籠〉 | 童話 |



| | | | | |
|-------|--------|----------|--------------------|-------------|
| 10.11 | 第 74 號 | 西諦 (鄭振鐸) | 〈牆角的創痕〉 | 新詩,轉載《小說月報》 |
| 10.11 | 第 74 號 | 焦菊隱 | 〈我的祖國〉 | 新詩,轉載《小說月報》 |
| 10.25 | 第 76 號 | 中國 晉青 | 〈日本民族的模倣性〉 | |
| 10.25 | 第 76 號 | 福州 華魂 | 〈駐閩日本領事准維生公司開弁的感言〉 | |
| 10.25 | 第 76 號 | 郭沫若 | 〈牧羊哀話〉 | 小說,轉載《小說月報》 |
| 11.01 | 第 77 號 | 羅素 | 〈中國國民的幾個特點〉 | |
| 11.01 | 第 77 號 | 上海 了癡 | 〈給家兄底信〉 | |
| 11.01 | 第 77 號 | 北京 宋文瑞 | 〈王悅之氏之謬談與北大台灣同人〉 | |
| 11.01 | 第 77 號 | 冰心 | 〈笑〉 | 散文 |
| 11.01 | 第 77 號 | 郭沫若 | 〈牧羊哀話〉 | 小說,轉載《小說月報》 |
| 11.08 | 第 78 號 | 上海 了癡 | 〈給家兄底信〉 | |
| 11.08 | 第 78 號 | 郭沫若 | 〈牧羊哀話〉 | 小說,轉載《小說月報》 |
| 11.29 | 第 81 號 | 魯迅 | 〈阿 Q 正傳〉 | 小說,轉載《吶喊》 |
| 12.06 | 第 82 號 | 魯迅 | 〈阿 Q 正傳〉 | 小說,轉載《吶喊》 |
| 12.13 | 第 83 號 | 魯迅 | 〈阿 Q 正傳〉 | 小說,轉載《吶喊》 |
| 12.20 | 第 84 號 | 魯迅 | 〈阿 Q 正傳〉 | 小說,轉載《吶喊》 |
| 12.20 | 第 84 號 | 郭沫若 | 〈夕暮〉 | 新詩,轉載《創造季刊》 |
| 12.27 | 第 85 號 | 魯迅 | 〈阿 Q 正傳〉 | 小說,轉載《吶喊》 |



| 1926 | | | | |
|-------|---------|--------|--------------------|---------------|
| 01.10 | 第 87 號 | 魯迅 | 〈阿 Q 正傳〉 | 小說，轉載《吶喊》 |
| 01.17 | 第 88 號 | 魯迅 | 〈阿 Q 正傳〉 | 小說，轉載《吶喊》 |
| 02.07 | 第 91 號 | 魯迅 | 〈阿 Q 正傳〉 | 小說，轉載《吶喊》 |
| 02.21 | 第 93 號 | 胡適 | 〈譯薜菜的小詩〉 | 新詩，轉載《現代詩評論》 |
| 02.21 | 第 93 號 | 胡適 | 〈月光裏〉 | 新詩，轉載《現代詩評論》 |
| 04.11 | 第 100 號 | 南京 劉生 | 〈人民是什麼東西〉 | |
| 04.11 | 第 100 號 | 北京 林炳坤 | 〈中國國家主義之興起與其團體之猛進〉 | |
| 04.18 | 第 101 號 | 劉夢葦 | 〈中國詩底昨今明〉 | 論述 |
| 04.25 | 第 102 號 | 劉夢葦 | 〈中國詩底昨今明〉 | 論述 |
| 05.09 | 第 104 號 | 徐志摩 | 〈自剖〉 | 散文，轉載《晨報副刊》 |
| 05.16 | 第 105 號 | 徐志摩 | 〈自剖〉 | 散文，轉載《晨報副刊》 |
| 05.30 | 第 107 號 | 徐志摩 | 〈自剖〉 | 散文，轉載《晨報副刊》 |
| 06.06 | 第 108 號 | 廣東 張月澄 | 〈中國青年學生愛國運動〉 | |
| 06.20 | 第 110 號 | 上海 水藻 | 〈中國上海五月五個「日」〉 | |
| 06.20 | 第 110 號 | 北京 綠波 | 〈怪!〉 | |
| 08.08 | 第 117 號 | 楊振聲 | 〈李松的罪〉 | 小說，轉載《晨間七周曾勘》 |
| 1927 | | | | |
| 08.14 | 第 169 號 | 張資平 | 〈雪的除夕〉 | 小說 |



| | | | | |
|-------|---------|-----|---------------|-------------|
| | | | (上)) | |
| 08.21 | 第 170 號 | 張資平 | 〈雪的除夕 (下)) | 小說 |
| 08.28 | 第 171 號 | 張資平 | 〈雪的除夕 (下)) | 小說 |
| 09.04 | 第 172 號 | 桃心 | 〈我不自由〉 | 劇本，轉載《民鐘報》 |
| 09.04 | 第 172 號 | 林蘊光 | 〈梁山伯與祝英台〉 | 新詩 |
| 09.11 | 第 173 號 | 學琛 | 〈嫁期(一)) | 小說，轉載《民鐘報》 |
| 09.18 | 第 174 號 | 學琛 | 〈嫁期(二)) | 小說，轉載《民鐘報》 |
| 09.25 | 第 175 號 | 學琛 | 〈嫁期(三)) | 小說，轉載《民鐘報》 |
| 10.02 | 第 176 號 | 田連渠 | 〈異國(上)) | 小說 |
| 10.09 | 第 177 號 | 田連渠 | 〈異國(下)) | 小說 |
| 10.23 | 第 179 號 | 惜恭 | 〈心影〉 | 小說 |
| 10.30 | 第 180 號 | 世荃 | 〈為什麼〉 | 小說，轉載《民鐘報》 |
| 11.06 | 第 181 號 | 陳學昭 | 〈她的婚後〉 | 小說，轉載《寸草心》 |
| 11.20 | 第 183 號 | 黃仁昌 | 〈弟弟(上)) | 小說，轉載《國語周刊》 |
| 11.27 | 第 184 號 | 黃仁昌 | 〈弟弟(下)) | 小說，轉載《國語周刊》 |
| 12.04 | 第 185 號 | 汪靜之 | 〈新時代的男女〉 | 劇本，轉載《山朝》 |

表二 張我軍在《台灣民報》發表與翻譯的作品

| 日期 | 期數 | 篇名 | 文類 |
|-------------|------|--------------------|----|
| 1924 | | | |
| 04.21 | 2-7 | 〈致台灣青年的一封信〉 | 評論 |
| 05.11 | 2-8 | 〈沉寂〉 | 詩作 |
| 05.11 | 2-8 | 〈對月狂歌〉 | 詩作 |
| 07.21 | 2-13 | 〈無情的雨〉 | 詩作 |
| 11.21 | 2-24 | 〈糟糕的台灣文學界〉 | 評論 |
| 12.01 | 2-26 | 〈為台灣文學界一哭〉 | 雜文 |
| 12.01 | 2-26 | 〈歡送辜博士〉 | 雜文 |
| 1925 | | | |
| 01.01 | 3-1 | 〈請合力拆下這座敗草穢中的破舊殿堂〉 | 評論 |
| 01.11 | 3-2 | 〈絕無僅有的擊鉢吟的意義〉 | 評論 |
| 01.21 | 3-3 | 〈揭破悶葫蘆〉 | 雜文 |
| 01.21 | 3-3 | 〈田川先生與台灣議會〉 | 雜文 |
| 01.21 | 3-3 | 〈時事短評〉 | 雜文 |
| 02.01 | 3-4 | 〈時事短評〉 | 雜文 |
| 02.01 | 3-4 | 〈聘金廢紙的根本解決法〉 | 評論 |
| 02.01 | 3-4 | 〈隨感錄——脫線的話〉 | 雜文 |
| 02.01 | 3-4 | 〈隨感錄——半知不解的話〉 | 雜文 |
| 02.01 | 3-4 | 〈隨感錄——混蛋糊塗話〉 | 雜文 |
| 02.01 | 3-4 | 〈隨感錄——村犬亂吠〉 | 雜文 |
| 02.11 | 3-5 | 〈伊澤新總督的訓〉 | 雜文 |



| | | | |
|-------|-----|-----------------------|------|
| | | 示〉 | |
| 02.11 | 3-5 | 〈隨感錄——糟糕的台灣文人〉 | 雜文 |
| 02.11 | 3-5 | 〈隨感錄——污了我的耳膜〉 | 雜文 |
| 02.21 | 3-6 | 〈復鄭軍我書〉 | 雜文 |
| 02.21 | 3-6 | 〈隨感錄——偽學者、偽詩人、偽文學的天下〉 | 雜文 |
| 02.21 | 3-6 | 〈遊中央公園雜詩〉 | 詩作 |
| 02.21 | 3-6 | 〈文學革命運動以來〉 | 評論 |
| 03.01 | 3-7 | 〈研究新文學應讀甚麼書〉 | 評論 |
| 03.01 | 3-7 | 〈隨感錄——無名小卒〉 | 雜文 |
| 03.01 | 3-7 | 〈隨感錄——孔聖人將有美麗的住宅了〉 | 雜文 |
| 03.01 | 3-7 | 〈隨感錄——飯碗問題〉 | 雜文 |
| 03.01 | 3-7 | 〈煩悶〉 | 詩作 |
| 03.01 | 3-7 | 〈文學革命運動以來〉 | 評論 |
| 03.01 | 3-7 | 〈詩體的解放〉 | 理論介紹 |
| 03.11 | 3-8 | 〈隨感錄——忍耐得住痛苦〉 | 雜文 |
| 03.11 | 3-8 | 〈隨感錄——有天良者何以解之〉 | 雜文 |
| 03.11 | 3-8 | 〈文學革命運動以來〉 | 評論 |
| 03.11 | 3-8 | 〈詩體的解放〉 | 理論介紹 |
| 03.21 | 3-9 | 〈農民問題二件〉 | 翻譯 |
| 03.21 | 3-9 | 〈文學革命運動以來〉 | 評論 |



| | | | |
|-------|--------|-----------------------|---------|
| 03.21 | 3-9 | 〈詩體的解放〉 | 理論介紹 |
| 04.01 | 3-10 | 〈生命在，什麼是做不成？〉 | 演講 |
| 04.01 | 3-10 | 〈隨感錄——何不設一個思想講習所〉 | 雜文 |
| 04.01 | 3-10 | 〈隨感錄——勿為造謠家所騙〉 | 雜文 |
| 04.01 | 3-10 | 〈隨感錄——常使英雄淚滿襟〉 | 雜文 |
| 04.01 | 3-10 | 〈隨感錄——做事需做撤〉 | 雜文 |
| 04.11 | 3-11 | 〈就日本的東洋政策而言〉 | 翻譯戴天仇 |
| 04.21 | 3-12 | 〈隨感錄——獄中的蔣渭水會在東蒼芳演說〉 | 雜文 |
| 04.21 | 3-12 | 〈隨感錄——報紙的使命何在〉 | 雜文 |
| 04.21 | 3-12 | 〈隨感錄——我人對伊藤總督的疑問〉 | 雜文 |
| 04.21 | 3-12 | 〈隨感錄——非人類〉 | 雜文 |
| 04.21 | 3-12 | 〈隨感錄——笑《臺日報》中文部記者的愚劣〉 | 雜文 |
| 04.21 | 3-12 | 〈隨感錄——一個來一個倒，兩個來湊一雙〉 | 雜文 |
| 06.21 | 3-18 | 〈隨感錄——德國康德以大詩人名〉 | 雜文 |
| 06.21 | 3-18 | 〈宗教的革命甘地〉 | 翻譯宮田與相田 |
| 07.01 | 第 59 號 | 〈隨感錄——讀棠先生的縱談〉 | 雜文 |
| 07.01 | 第 59 號 | 〈宗教的革命甘地〉 | 翻譯宮田與相田 |
| 07.12 | 第 60 號 | 〈貞操是「全靈的」〉 | 翻譯安部磯雄 |



| | | | |
|-------|--------|------------------------|---------|
| | | 之愛〉 | |
| 07.19 | 第 61 號 | 〈春意〉 | 詩作 |
| 07.19 | 第 61 號 | 〈弱者的悲鳴〉 | 詩作 |
| 07.26 | 第 62 號 | 〈我的學校生活的一斷片〉 | 愛羅先珂著 |
| 07.26 | 第 62 號 | 〈大婚 25 年御下賜舍和殖民地的教化事業〉 | 翻譯安部磯雄 |
| 07.26 | 第 62 號 | 〈宗教的革命甘地〉 | 翻譯宮田與相田 |
| 08.02 | 第 63 號 | 〈隨感錄——賽先生也到訪台灣了〉 | 雜文 |
| 08.02 | 第 63 號 | 〈隨感錄——狂犬病的流行〉 | 雜文 |
| 08.02 | 第 63 號 | 〈宗教的革命甘地〉 | 翻譯宮田與相田 |
| 08.09 | 第 64 號 | 〈宗教的革命甘地〉 | 翻譯宮田與相田 |
| 08.16 | 第 65 號 | 〈隨感錄——村婦也打起唐宋八家的腔調〉 | 雜文 |
| 08.16 | 第 65 號 | 〈宗教的革命甘地〉 | 翻譯宮田與相田 |
| 08.23 | 第 66 號 | 〈中國的國權恢復問題〉 | 翻譯米田實 |
| 08.23 | 第 66 號 | 〈宗教的革命甘地〉 | 翻譯宮田與相田 |
| 08.26 | 第 67 號 | 〈新文學運動的意義〉 | |
| 08.26 | 第 67 號 | 〈論台灣民報的使命〉 | 翻譯柴田廉原 |
| 08.26 | 第 67 號 | 〈中國的國權恢復問題〉 | 翻譯米田實 |
| 08.30 | 第 68 號 | 〈宗教的革命甘地〉 | 翻譯宮田與相田 |
| 08.30 | 第 68 號 | 〈中國的國權恢復問題〉 | 翻譯米田實 |
| 09.06 | 第 69 號 | 〈通信二則〉 | |
| 09.06 | 第 69 號 | 〈宗教的革命甘地〉 | 翻譯宮田與相田 |
| 09.06 | 第 69 號 | 〈中國的國權恢復問題〉 | 翻譯米田實 |



| | | | |
|-------|--------|-----------------------------|------------------|
| 09.13 | 第 70 號 | 〈宗教的革命甘地〉 | 翻譯宮田與相田 |
| 09.13 | 第 70 號 | 〈中國的國權恢復 問題〉 | 翻譯米田實 |
| 09.20 | 第 71 號 | 〈宗教的革命甘地〉 | 翻譯宮田與相田 |
| 09.20 | 第 71 號 | 〈中國的國權恢復 問題〉 | 翻譯米田實 |
| 09.27 | 第 72 號 | 〈宗教的革命甘地〉 | 翻譯宮田與相田 |
| 10.04 | 第 73 號 | 〈宗教的革命甘地〉 | 翻譯宮田與相田 |
| 10.18 | 第 75 號 | 〈致上最高道德— —戀愛〉 | 評論 |
| 10.25 | 第 76 號 | 〈中國國語語文作 法〉(一名白話文作 法) | |
| 11.01 | 第 77 號 | 〈文藝上的諸主義 (一)〉 | 理論介紹 |
| 11.08 | 第 78 號 | 〈文藝上的諸主義 (二)〉 | 理論介紹 |
| 11.29 | 第 81 號 | 〈文藝上的諸主義〉 | 理論介紹 |
| 12.13 | 第 83 號 | 〈看了警察展覽會 之後〉 | 雜文 |
| 12.13 | 第 83 號 | 〈文藝上的諸主義〉 | 理論介紹 |
| 1926 | | | |
| 01.01 | 第 86 號 | 〈危哉台灣的前途〉 | 雜文 |
| 01.10 | 第 87 號 | 〈文藝上的諸主義〉 | 理論介紹 |
| 01.24 | 第 89 號 | 〈文藝上的諸主義〉 | 理論介紹 |
| 02.07 | 第 91 號 | 〈南遊印象記(一)〉 | 遊記 |
| 02.14 | 第 92 號 | 〈南遊印象記(二)〉 | 遊記 |
| 02.21 | 第 93 號 | 〈南遊印象記 (三)〉 | 遊記 |
| 02.28 | 第 94 號 | 〈隨感錄——忠實 的讀者〉 | 雜文 |
| 02.28 | 第 94 號 | 〈愛慾〉 | 劇本, 翻譯武者小路 實篤 |
| 03.07 | 第 95 號 | 〈南遊印象記(四)〉 | 遊記 |
| 03.07 | 第 95 號 | 〈愛慾〉 | 劇本, 翻譯武者小路 |



| | | | |
|-------|---------|-------------------|--------|
| | | | 實篤 |
| 03.14 | 第 96 號 | 〈南遊印象記(五)〉 | 遊記 |
| 05.16 | 第 105 號 | 〈弱小民族的悲哀〉 | 翻譯山川均作 |
| 05.23 | 第 106 號 | 〈弱小民族的悲哀〉 | 翻譯山川均作 |
| 05.23 | 第 106 號 | 〈台灣未曾有的大阿片事件控制公判〉 | |
| 05.30 | 第 107 號 | 〈弱小民族的悲哀〉 | 翻譯山川均作 |
| 06.06 | 第 108 號 | 〈弱小民族的悲哀〉 | 翻譯山川均作 |
| 06.13 | 第 109 號 | 〈弱小民族的悲哀〉 | 翻譯山川均作 |
| 06.20 | 第 110 號 | 〈弱小民族的悲哀〉 | 翻譯山川均作 |
| 07.04 | 第 112 號 | 〈弱小民族的悲哀〉 | 翻譯山川均作 |
| 07.11 | 第 113 號 | 〈弱小民族的悲哀〉 | 翻譯山川均作 |
| 07.18 | 第 114 號 | 〈弱小民族的悲哀〉 | 翻譯山川均作 |
| 07.25 | 第 115 號 | 〈弱小民族的悲哀〉 | 翻譯山川均作 |



徵引文獻

近人論著

(一) 張我軍相關著作

張光直編：《張我軍文集》（臺北市：純文學出版社，1975年）。

張光正編：《張我軍全集》（臺北市：人間，2003年）。

(二) 專書

田建民：《張我軍評傳》（北京：作家出版社，2006年）。

古繼堂：《臺灣新文學批評史》，台北：秀威資訊科技股份有限公司，2009年）。

中島利郎編：《「台灣民報·台灣新民報」總目錄》（東京都：綠蔭書房，2000年）。

中島利郎編：《臺灣新文學與魯迅》（臺北市：前衛，1999年）。

台灣民報社：《台灣民報》（台北：台灣雜誌社印行，1973年）。

吳新榮著、張良澤編：《吳新榮日記全集》（第二冊）（台南市：國立台灣文學館，2007年）。

張深切：《我與我思想》（台北：文經出版社，1998年）。

彭小妍：《跨越海島的邊界：台灣作家的漂泊與鄉土》（台北：時報文化，2006年）。

彭小妍主編：《漂泊與鄉土：張我軍逝世四十周年紀念論文集》（台北市：行政院文化建設委員會，1996年）。

錢理群、溫儒敏、吳福輝著：《中國現代文學三十年》（北京市：北京大學出版社，1998年7月）。

(三) 學位論文

鄧慧恩：《日治時期外來思想的譯介研究——以賴和、楊逵、張我軍為中心》，（新竹：國立清華大學台灣文學研究所碩士論文，2006年）。

蔡佩臻：《張我軍文學及翻譯研究》，（台中：東海大學中國文學研究所碩士論文，2008年）。

蘇世昌：〈追憶與回歸——張我軍及其作品研究〉，（台中：國立中興大學中國文學研究所碩士論文，1998年）。

(四) 期刊論文

史揮戈：〈論張我軍對台灣新文學的貢獻〉，《山東師範大學學報》第51卷第2期（2006



年)。

彭小妍：〈文學典律、種族階級與鄉土書寫——張我軍與台灣新文學的起源〉，《中國文哲研究集刊》第 8 期（1996 年 3 月），頁 147-174。

劉恆興：〈兩端之間——論 1920 年代張我軍新舊文學意識與民族文化認同〉，《漢學研究》第 27 卷 2 期（2009 年 6 月），頁 333-364。

Cultural field activities of Chang, Wo-Chun's editorial period of Taiwan Min Bao

Wang, Hsin-Yu*

Abstract

This article discusses Chang, Wo-Chun's editorial period of "Taiwan Min Bao". Throughout the cultural field activities, how did he use literary as a medium to introduce much literature from New Literary Movements during the May 4th Movement. He tries to change the Japanese colonial period in Taiwan. But the editorial of Chang is rarely known.

This article will focus on Chang's editorial period of "Taiwan Min Bao" from 1925 to 1926. In order to realize how did he use "Taiwan Min Bao" as a medium to introduce and spread new ideas and to admire his contribution to cultural field activities during this field, this article will discuss his editorial strategy and characteristic style of literature.

Keyword: Chang, Wo-Chun (張我軍), Taiwan Min Bao (台灣民報), Editor, Editorial period, Cultural field activity

* Master student, Institute of Taiwan Literature, National Tsing Hua University.



東吳大學
Soochow University

《中文標算》

東吳中文線上學術論文

《東吳中文線上學術論文》第四十五期

《后宮如懿傳》飲食書寫所展現之情節推演 及意涵

陳昶羽*

提 要

《后宮如懿傳》為流瀲紫創作之網路宮鬥小說，乃《后宮甄嬛傳》的續篇。飲食書寫因包含了中華文化符碼，是近現代小說中的不可或缺的要素，在《后宮如懿傳》中也是如此。其藉由飲食書寫推展故事主線，並托出宮鬥小說本質。本文由「飲食男女：作主線開展的樞紐飲食書寫」、「喻託爭權：得映襯宮鬥的本質」兩部分解析飲食書寫與情節推演間的關係，得出宮鬥小說常見的飲食書寫公式；並察得《后宮如懿傳》流露之父權思想。作者流瀲紫雖然於制度與藥學的考證並不精細，書中表現之「想像的清宮」卻符合讀者期待；加之劇情相近預設女性讀者於華人社會中遭遇之困境，因此仍受到歡迎。

關鍵詞：宮鬥小說、《后宮如懿傳》、流瀲紫、飲食書寫

* 中興大學中國文學系碩士生



一、前言

《后宮如懿傳》為流瀲紫創作的網路小說，其類型為宮鬥小說。《后宮如懿傳》為流瀲紫另一部暢銷宮鬥小說《后宮甄嬛傳》的續篇，劇情描寫乾隆繼后烏拉那拉·如懿的一生及與乾隆的情愛糾葛。不同於《后宮甄嬛傳》以群己關係與人際互動為主軸；《后宮如懿傳》則是以飲食男女作為推動劇情的主線。出版商之所以將書中「後宮」的「後」保留為簡體字之「后」，是因於「后」為女子地位之極也；無論是成為皇太后或皇后，統攝後宮，都是嬪妃們的終極追尋，使用「后」字有助於突顯女性於此部小說中主體性。¹

網路小說約在 1996 年興起，其特色是利用網路為載體，更新速度快，採取連載的模式，且與讀者有緊密的互動。網路小說雖始於網路，但不限於網路發表，其濫觴為朱少麟《傷心咖啡館之歌》²及蔡智恆《第一次的親密接觸》。³而網路小說的發表園地，從早期的 bbs 站，到文學網、部落格；主題也文藝愛情外的許多種類，如懸疑、幻想類（奇幻、科幻、玄幻）、武俠、修真、歷史、宮鬥等等。網路小說表現出近現代的文化內涵，眾聲喧嘩的大眾文化。

宮鬥小說為近年來興起的網路小說重要類別，因劇情綿長且情節起伏大，常與連續劇串聯。除此之外，富有深意人物的對話與動作，也適合於戲劇中展現。從 2004 年港劇《金枝欲孽》開播後，宮鬥劇及小說開始大量發展，2011 年播出同名小說改編的《后宮甄嬛傳》，宮鬥的熱潮更達到了巔峰。宮鬥小說的故事背景設於宮廷，敘事主軸伴隨著愛情與權力爭奪，其種類有甜寵文、虐戀文、種田文、穿越文、搞笑文等，與宮鬥相似的小說類型有將場景搬至大宅中的「宅鬥小說」。宮鬥小說以女性為預設讀者群，主題包含了男女情愛以及女性自我成長。宮鬥小說以女性為主要書寫對象，也涉及對父權的抗爭與馴服與否。如同西蒙波娃所說的：「女人並不是生就的，而寧可說是逐漸形成的。」⁴宮鬥小說描寫的即是中國文化系統下的女性，如何利用女性的身分於父權規範中獲得勝利。其呼應了現代女性於職場、人際中的困境。作者承認且採取父權社會的正當運作為前提，依此建立權力的架構——皇帝集權於一身，惟接近權力核心者得分享權力。並依照傳統文化的倫理觀和對晚清太后干政的既定印象，母后干政成了宮鬥劇的必

¹ 黃可昕於《《后宮甄嬛傳》人物關係研究》中曾向出版的高寶書版集團查詢書名中「后」之意義，出版商因認為「后」字有較高的識別度而保留簡字；然而作者流瀲紫未曾發表對「后」字的保留的意見。黃可昕亦認為「后」字更能突顯甄嬛個人、甚至是女性在這部小說中的主體性。見黃可昕《《后宮甄嬛傳》人物關係研究》（臺中：國立中興大學中國文學系碩士學位論文，2016 年），頁 2。

² 朱少麟《傷心咖啡館之歌》為性靈小說，1996 年 10 月由九歌出版社出版。

³ 蔡智恆《第一次的親密接觸》為言情小說，於 1998 年 3 月在成功大學 bbs 版上發表，1998 年 9 月由紅色文化出版。

⁴ 【法】西蒙·波娃（Simone de Beauvoir）：《第二性》（臺北：貓頭鷹出版社，2000 年 11 月），頁 274。



《后宮如懿傳》飲食書寫所展現之情節推演及意涵有的情節。惟對女性的定位和功能，仍以女色作為分享權力的關鍵，可由人性在性需求外，對飲食滿足的敘事中得以映現。

目前關於宮鬥主題的研究，多聚焦於宮鬥劇，針對原著小說的研究較少；且多從人物及語言入手。本文選擇飲食作為切入點，因為其含有中華文化符碼，飲食書寫也是近現代小說中的不可或缺的要害，雖可上溯明清章回小說，然而它的興起，至近現代創作，更被大量沿用。由於其必然寄託人物的心思、劇情的推展及故事的主題，故飲食書寫的探討有其必要性。本章旨在推究飲食描寫與情節發展間的關係，從劇情主線的發展、宮鬥小說的爭權主題、於情節的註解功能三方面探討飲食描寫於宮鬥小說中的重要性。

二、飲食男女：作主線開展的樞紐

《后宮如懿傳》於「飲食男女」有相當多的著墨，並將其作為開展劇情的主線。對飲食男女關係有大量書寫的小說，可上溯至《金瓶梅》，胡衍南稱其為「食色交歡的文本」，並在《飲食情色金瓶梅》中分析食色之間的關聯：

在原始時代為了生存，飲食與性交如因果般互相滋長……但隨著文明發展，它們的效用開始有了政治性，甚至被賦與美學的、哲學的內涵，以便強調階級優勢。⁵

如《禮記·禮運》中所言「飲食男女，人之大欲存焉」，及《孟子·告子上》之「食、色，性也。」食欲及性欲為人的基本欲望，等一齊觀，故飲食的背後常暗示著男女情欲的發展，在《后宮如懿傳》中也是如此。宮鬥小說其本質是權力的爭奪與轉移，權力的來源與賦予者是皇帝，因此后宮嬪妃以求取皇帝的歡心為第一要務。嬪妃固然可以前朝的政治局勢、情感交流等影響皇帝的心思，但多數的嬪妃仍是以「承寵」（性），來獲得地位、權力乃至皇嗣。而為競得侍寢的機會，嬪妃常藉由飲食來傳達性的訊息。正如胡衍南所述：

飲食可作為性愛的媒介，食物既然有寄予感情、烘托性欲的效果，飲食行為便不再侷限於生物功能取向，反倒在人類的集體淺意識中散發一股催情迷香。⁶

作者流瀲紫在描寫男女情愛關係時，常藉由飲食的符碼暗示劇情的走向，且作者身處於儒家的框架之下，勢必從「飲食男女」的課題拓展故事，對儒家的食色論述做出回應。

本節分為三部分，第一部分分析作者如何藉由飲食描寫顯現主角如懿與皇帝的愛情發展，並將兩人的愛情走勢與如懿的生平劃分為五個分期（見附表一），作為輔助說明。第二部分探討皇帝的如何依據自身喜好將權力賦予嬪妃。第三部分則討論其他嬪妃如何分寵，乃至影響如懿的人生。

（一）顯示主角恩寵之敘事原理

⁵ 胡衍南：《飲食情色金瓶梅》（臺北：里仁書局，2004年8月），頁176。

⁶ 胡衍南：《飲食情色金瓶梅》，頁185。



烏拉那拉·如懿作為本書主角，作者故特意凸顯她與其他宮嬪之不同。首先顯示在恩寵上，如懿縱非寵冠後宮，卻也歷久不衰，別有一席特殊地位。後宮嬪妃之於皇帝，大多是政治聯姻或食色關係，然皇帝卻承認他愛上如懿。其原因有三：一，如懿荳蔻年華即嫁與弘曆，兩人皆是身在富貴中卻心性孤寒之人，深知彼此的個性，扶持已久。⁷二，如懿蕙質蘭心，性好風雅，於食衣上常帶給同樣講究的皇帝驚喜。三，如懿生性剛直，往往敢言他人不敢言之言，皇帝欣賞她的直諫。在飲食描寫橋段中，如懿的第一項特質的是資本，第二項特質是手段，第三項則是目的。

例如第一部二十二章中，當時為嫺妃的如懿藉著自己的生辰，為皇帝獻上一桌佳餚，目的是為了請封皇帝真正的生母李金桂。如懿知道皇帝十分介意生母因是卑賤的宮婢，死後不得受封，但礙於太后的臉面，即使弘曆已登基為皇還是猶豫是否晉封。此時獻上的菜色為「時新的爽口小菜」：

菠菜蛋清、口蘑燉雞、清炒馬蘭頭、炸酥玉蘭花片、濃湯菜心、烤鹿脯、瑤柱蝦脰、鴛鴦炸肚、蘆筍小炒肉、雙百合炊鶴子，並一碗燕窩雪梨爽和薺菜肉絲煨的銀絲麵。⁸

這些菜餚可分為三個大類，第一類春天時新的蔬菜，有清炒馬蘭頭、炸酥玉蘭花片、蘆筍小炒肉、薺菜肉絲煨的銀絲麵。其中的新薺菜更是如懿特別請娘家一早去城外摘的，送進來時還沾著露水。⁹這類菜餚表現如懿對這頓晚餐費盡心思，非常重視，而投皇帝所好，早在御膳房前端出他喜歡的薺菜。第二類的鴛鴦炸肚、雙百合炊鶴子則是從菜餚的名稱上，傳達情意。第三類是現代的家常菜餚，有菠菜蛋清、口蘑燉雞、濃湯菜心、燕窩雪梨爽。這四道菜應該是作者為了湊足菜餚數，並吻合「爽口小菜」的描述而添入的。在皇家的私宴中使用現代家常料理，雖能營造如懿與皇帝間的親暱感，但也反映《后宮如懿傳》中的後宮，並不是歷史上真正的清代宮廷，而是現代想像中的清宮。由於請封李金桂是皇帝不為人知的心病，也不是嫺妃如懿能置喙的事，因此作者刻意著墨於她準備餐點的用心。最後如懿雖遭到皇帝冷落，李金桂卻也如願被封為太嬪並陪葬泰陵。此時兩人感情階段尚在分期一，如懿接待皇帝時較為鄭重，可從菜餚中察覺她的小心。皇帝雖當下拂袖離去，可是事後的處置仍可看出如懿在他心中的分量。

飲食常是如懿試探皇帝心思的工具，當遇到狀況時，她常送上有含意的甜湯測試皇帝是否會支持自己，進而打擊陷害自己的人。第四部一百章中，剛登上后座的如懿藉機

⁷ 皇帝自述：「青櫻入宮後的日子，很不好過。她被冷落了些年，直到那時，他才真正愛上青櫻。因為那樣的青櫻，伴隨他多年，深知彼此心性，又真正和自己一樣，是富貴錦繡林中心底卻依然孤寒之人。」出至流瀲紫：《后宮如懿傳》（臺北：希代多媒體書版股份有限公司，2015年10月）第六部，頁493。

⁸ 流瀲紫：《后宮如懿傳》第一部，頁260-261。鴛鴦炸肚出至宋高宗御宴下酒正菜十五盞之第五盞，見徐連達：《帝國宮廷的深處——中國古代皇帝制度解讀》（香港：香港中和出版有限公司，2012年8月），頁111。

⁹ 「如懿撲哧笑道：『要吃口新鮮的，哪裏能等禦膳房？是臣妾托了娘家的人一大早去城外摘的，上午送來的時候還沾著露水呢。』」出至流瀲紫：《后宮如懿傳》第一部，頁261。



《后宮如懿傳》飲食書寫所展現之情節推演及意涵報復嘉貴妃金玉妍。¹⁰面對金玉妍向皇帝告狀以及和敬公主冷言冷語，¹¹如懿主動為皇帝端上冰糖百合蓮子羹：

如懿笑道：「皇上說不拘吃什麼就好，有剛涼下的冰糖百合蓮子羹，皇上可要嚐嚐麼？」皇帝眼底的清澈，幾乎能映出如懿含笑的彷彿正在盛放的蓮般面容：「自然好。百合百合，百年合歡，是好意頭。」¹²

此時兩人感情處於分期二，正是心意相通的熱戀期，皇帝自然輕易道出甜湯的含意：百合象徵百年好合，而剃去苦芯的蓮子象徵通心，這道甜湯意喻了兩人的情感現狀。與如懿明白皇帝是傾向自己這邊後，開始解釋處罰金玉妍的原因。而皇帝不但默許如懿的行為，也認為和敬公主對待如懿的方式不妥。

類似的情節還有第四部一百一十九章中，皇帝質問如懿是否與舒妃意歡的自裁有關，如懿知道是嘉貴妃於其中挑撥，為自己平反後，送上蓮子百合紅豆羹，為自己的下一步鋪陳：

她做完這一切，方從帶來的紅竹食盒裏取出一碗蓮子百合紅豆羹來，柔婉笑道：「一早冰著的甜羹，怕太冰了傷胃。此刻涼涼的，正好喝呢。」皇帝瞧了一眼，不覺笑著刮了刮如懿的臉頰道：「紅豆生南國，最是相思物。皇后有心。」¹³

如懿同樣在甜湯中藏有符碼，等待皇帝破譯，藉此觀察皇帝對她的態度。皇帝說出了紅豆的喻意：相思，卻忽略了百合與蓮子，如懿提醒道：「百年和好，蓮子通心，皇上怎的隻看見紅豆了？」此時皇帝因讒言而對如懿懷有疑心，自然稱不上「好合」、「通心」了。然而皇帝的回答雖不完全，卻仍回應了如懿心意，於是她再進一步暗示嘉貴妃金玉妍與四皇子永璽有不臣之心。¹⁴皇帝生性多疑，不可能認為三言兩語的片面之詞就是真相，而是因為情分驅使而選擇相信如懿。甜湯無非是激起情感的媒介，如懿利用它化解危機，更能打擊敵人。因此百合蓮子羹等甜湯的出現，暗示著一套劇情公式：

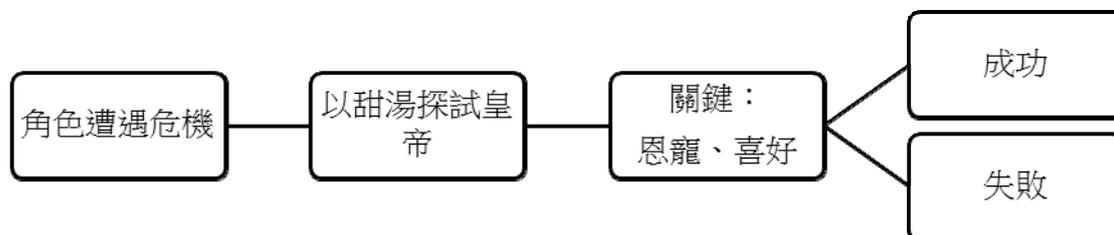
¹⁰ 嘉貴妃金玉妍之前多次陷害如懿，如懿藉皇后的身分賜給金玉妍耳針過粗、尖銳且沉重的耳環逼她戴上，使她耳垂撕裂。見流瀲紫：《后宮如懿傳》第四部，頁 124-126。

¹¹ 和敬公主不滿如懿代替亡母孝賢登上后座，因此出言諷刺她。

¹² 流瀲紫：《后宮如懿傳》第四部，頁 128。

¹³ 流瀲紫：《后宮如懿傳》第四部，頁 359。舒妃意歡適逢兒子早夭，並知道皇帝忽視她的真心、將她視為太后的細作後，大受打擊而自焚身亡。有謠傳是如懿將皇帝的心思透露給意歡，但並非如此，所以如懿主動除去皇帝的懷疑。

¹⁴ 嘉貴妃金玉妍與四皇子永璽氣焰囂張，頻頻出手阻礙如懿與其養子永璽，故如懿加以報復。



(圖一) 甜湯公式

這是宮鬥小說中最常見的飲食書寫公式，用來探視皇帝的食物，在《后宮如懿傳》中以甜湯居多，而甜點或補湯也可能為選項。甜湯、甜點暗示著情思，補湯則能表示對龍體的關切之意。以此公式探試的權力所有者為皇帝，但也能施於太后等權力上位者。在這套公式中，如懿能贏得優勢地位，並非烹飪手段的巧妙，而是勾起了皇帝的寵愛之情；甜湯公式的成功與否，全取決於皇帝對獻食者的恩寵與喜愛。公式成功後，獻食嬪妃得以向皇帝訴苦或提出請求，更能趁勝追擊，以言語暗示打擊對手。而甜湯公式失敗的原因，多為獻食者的恩寵不如欲對付之人，或許逆了皇帝的性子。如皇帝在令妃的誘導下飲用鹿血酒、晝御五女時，如懿送上了綠豆蓮心湯為勸阻皇帝，卻遭受折辱：

如懿婉聲道：「皇上這些日子連著進補鹿血，那東西的性子是熱的。臣妾怕皇上烈性的東西喝的多了，所以特意送了性涼解熱的綠豆蓮心湯來，請皇上一嚐。」皇帝的目光倏然冷了下來：「皇后什麼時候學會拐著彎子罵人了？」如懿忙屈膝垂首：「皇上，臣妾不敢。」「不敢？」皇帝冷哼一聲，「你晚上掃朕的興致，白天也來掃朕的興致。你就這麼容不得朕舒心一會兒嗎？」¹⁵

「烈性的東西」似乎暗指嬾婉等妃子，而蓮心象徵「心中苦」，因此綠豆蓮心湯被皇帝解釋成「拐著彎子罵人」；皇帝更當眾道出與如懿激情已減退的事實，性生活的矛盾影響了兩人間的感情。縱然如懿恰好被診斷出懷有身孕，破解了尷尬的局面，但帝后間已產生隔閡，兩人的感情因此走入分期三。這次的失敗反映出後宮女子的恩寵跌宕，也佐證了甜湯公式的失敗原因：恩寵的減退與拂逆皇帝喜好。

但在之後，如懿仍會利用挑起皇帝的回憶，來達到自己的目的。在第五部中恰逢選秀，後宮新進許多美貌的妃子。如懿面對一眾新歡，選擇以食物勾起與皇帝的共同回憶，探試皇帝對新歡們的重視度：

¹⁵ 流瀲紫：《后宮如懿傳》第四部，頁 249。



《后宮如懿傳》飲食書寫所展現之情節推演及意涵

如懿揚一揚臉，容珮端出一盤焦香四溢的烤羊肉和一壺白酒來。如懿道：「想起從前在潛邸中，和皇上偷偷烤了羊肉喝酒，今日就特意烤了這個，以慰當日豪情。」¹⁶

這不是一般的烤羊，而是用松枝烤的關外小羊，烤的時候肚子裡還撒了經霜的菊花瓣，由此細節仍可看出如懿的靈巧及用心。在皇帝重溫了以往回憶之後，與如懿無保留的談論納選新人之事，如懿也獲得了閱覽奏折的權力。¹⁷清代後宮不得干政，即便奏折內容是後宮之事，嬪妃也不便觀看。皇帝願意與如懿坦誠納妃的權力關係，甚至允許她看奏折，可知她在皇帝心中的地位非比尋常。

如懿能藉由飲食喚起皇帝的回憶與情思，這是她不同於其他嬪妃之處。作者並未描寫其他妃子以飲食勾起皇帝的回憶，她們在飲食上下的功夫，只能滿足皇帝食色的欲望。這是作者刻意刻劃皇帝對如懿有不同於其他嬪妃的情感，凸顯她作為主角的與眾不同。如懿有別於旁人的特殊恩寵，也因此她能得到其他嬪妃不能獲得的權力。

（二） 標示權力轉移之方式

在《后宮如懿傳》當中，嬪妃常藉各種理由為皇帝獻上食物，而皇帝對嬪妃獻食的反應，則標示著權力的流動。皇帝要讓權力往何處流動，除了政治上的考量，更多的是個人好惡。嬪妃為皇帝準備飲食，就是一種揣摩皇帝好惡的行為。在飲食上取得先機，掌握了皇帝的食欲，嬪妃也獲得掌握皇帝性欲的可能。例如如懿的婢女阿箬頻頻利用飲食向皇帝示好：

皇帝取過她捧來的糕點咬了一口：「好甜。」阿箬忙道：「奴婢記得皇上喜歡吃玫瑰花瓣糖蒸的菱粉糕，所以特意下廚做了一盤，不知皇上喜不喜歡？」皇帝笑吟吟望住她，一把捉住她的手道：「你還說你不惦記著，連朕喜歡吃什麼都記在了心上。」阿箬羞得滿面緋紅，忙低下頭嬌怯怯道：「皇上……」皇帝在她手上輕輕一吻，笑道：「好甜。」¹⁸

阿箬因此被皇帝臨幸，封為慎常在。皇帝的一聲「好甜」既是形容菱粉糕，也是形容阿箬，將食物視為女體、也將女體視為食物，如他所說的：「每日處理著天下的朝政，也該享用這天下的美食、美景與美人。」¹⁹可看出他心中食欲與性欲的連結。正因為如此，食物也可以如色相一般，左右嬪妃的恩寵。又如第二卷嬪妃們獻上各色點心：

李玉將手中的點心一色兒排開，利索道，「這八寶玫瑰花卷是慧貴妃敬獻的，奶白棗寶是純妃敬獻的，白果栗子鬆是玫嬪娘娘的手藝，花盞龍眼是嘉嬪娘娘親自做的，還有一味桃花百合糖漬涼粉和羊脂菠蘿凍分別是舒貴人和慎貴人的進獻。皇上想嚐哪一道？」²⁰

¹⁶ 流瀲紫：《后宮如懿傳》，第五部，頁 351。

¹⁷ 奏折的內容是關於博爾濟吉特部王爺欲獻上女兒入宮為妃。在看之前，如懿先問：「不算干政？」皇帝回答：「後宮之事，不算干政。」

¹⁸ 流瀲紫：《后宮如懿傳》第二部，頁 119。

¹⁹ 流瀲紫：《后宮如懿傳》第五部，頁 352。

²⁰ 流瀲紫：《后宮如懿傳》第二部，頁 304。



這些甜點大多出至網路流傳的滿漢全席菜譜，有部分是作者的想像，如「桃花百合糖漬涼粉」，意在以華麗的字眼象徵嬪妃們的精心準備，繽紛甜蜜的點心也暗喻群妃爭奇鬥艷的裝扮與甜膩的情意。然而皇帝的反應卻是：

皇帝看他道：「你不是做事謹慎又不愛言語麼？那朕問你，這會子朕覺得看了這些東西都甜膩膩的，你覺得給朕上什麼點心好？」李玉心中一動，便道：「從前嫔妃娘娘在的時候，有一道菊花佛手酥是最擅長的。御膳房雖不能做出一模一樣，但也可以試試，算是應季的美食了。」²¹

這段對話就暗示著被打入冷宮中的如懿將復位為嫔妃。但承上一小節的結論，皇帝被食物隱含的情份與回憶感動，這樣的狀況只限於如懿一人，大多數時候，嬪妃獻上的食物只對他來說代表著「色」的滿足。

皇帝雖是權力的來源者，但也必須鞏固自己的權威，確保他對後宮有絕對的控制權。無論施予的是恩或威，飲食仍是最好的媒介。如懿重出冷宮後，又逢慧貴妃逝世，皇后犯錯失寵，皇帝欲扶持如懿協理後宮，因此用一席晚餐顯示恩寵：

皇帝起身拉住她手，一臉的親密無間：「今兒晚膳都是你愛吃的菜，這芝麻青魚脯製得極好，朕讓他們試著做了十來次，只有這一次做出來的一點腥味也沒有。菠菜和豆腐製成的金鑲白玉版十分清甜，入口即融。尤其這道醉蝦，融了蝦子本身的鮮嫩，配上醇酒調味的甘芳，所以朕急急催促你來。」如懿兩靨盈盈，眉目澹澹含情：「今兒又不是什麼大日子，好好兒的怎麼備下了那麼多臣妾愛吃的菜？且都是冬日難得的。」²²

皇帝準備的菜色是尋常家常菜，能顯示兩人間不同其他嬪妃的親密感，一番親密的解釋，凸顯皇帝的用心。其中「金鑲白玉版」出至《隨園食單》，²³然而魚蝦、豆腐卻非冬日難得的菜色，尤其菠菜的產季更集中於冬季。可見作者在描寫飲食片段時，注重情意的詮釋，有時卻疏於更深入的考證，呈現出清宮是印象式的，以符合讀者期待中的想像。

同樣是皇帝準備菜餚、帝后共餐，情況換作皇帝懷疑如懿與侍衛凌雲砌有染，營造出的氛圍全然不同：

荔枝腰子、持爐珍珠雞、芝鹿雙壽、菇鶴齊福、奶房玉蕊羹、蛤蜊鯽魚、五

²¹ 流瀲紫：《后宮如懿傳》第二部，頁 304。

²² 芝麻青魚脯出至《隨園食單》：「魚脯：活青魚去頭尾，斬小方塊，鹽醃透，風乾，入鍋油煎；加作料收鹵，再炒芝麻滾拌起鍋，蘇州法也。」見〔清〕袁枚：《隨園食單》（香港：一心堂有限公司，2014 年 11 月），頁 35。醉蝦《隨園食單》亦有此條目：「帶殼用酒炙黃撈起，加清醬、米醋煨之，用碗悶之。臨食放盤中，其殼俱酥。」見〔清〕袁枚：《隨園食單》（香港：一心堂有限公司，2014 年 11 月），頁 38。

²³ 《隨園食單》有菠菜一條：「菠菜肥嫩，加醬水、豆腐煮之。杭人名『金鑲白玉板』是也。」見〔清〕袁枚：《隨園食單》，頁 43。尚田普濟寺有乾隆下江南吃「紅嘴綠鸚哥，金杯白玉湯」的傳說，然梁章鉅在《浪跡三談·波稜菜》中談到，最早在明代的小說中就有明成祖微服出巡，吃「紅嘴綠鸚哥」、「金磚白玉版」的故事。見薛理勇：《蔬食記》（新北：遠足文化事業股份有限公司，2011 年 10 月），頁 114。



《后宮如懿傳》飲食書寫所展現之情節推演及意涵
珍膾、蝦魚湯齏、釀冬菇盒、醋浸百合，還有一個熱氣騰騰的猴頭蘑扒魚翅鍋子。
如懿掃了一眼，便已看清。那並不是她喜歡的菜色，尤其是腰子與蛤蜊，她從不肯吃。但他的意思，再明白不過。²⁴

相較於表示家常菜餚呈現的親密感，這桌盛宴的菜目多出於宋高宗的御宴，華麗的大菜代表嚴肅的宮廷規範，更顯現皇帝上對下的權威，並傳達皇帝要如懿恪守宮規的心思。比較這兩席晚餐，皇帝深知如懿厭惡腥味，因此在這點上下功夫。在顯示恩寵時，親自監督作出毫無腥味的青魚脯；醉蝦由於紹興酒浸泡過，也能減少腥味，皇帝還在席間藉由醉蝦調情。而表示威信時，則上了腥味最重、如懿厭惡的蛤蜊和腰子，並在荔枝腰子上大做文章，懲罰被貶為太監的凌雲砌：

……「皇后愛吃荔枝腰子，你給添上。」如懿本能地想要抗拒，可凌雲砌渾然不知情，已經送到了如懿手邊，她覺得烏銀筷子握在手裡發沉，屏息片刻，還是咬了下去。軟、滑、嫩，像咬著另一片舌頭，可還是有腥氣，那種令人不悅的腥臊。她極力克制著，還是忍不住蹙起了眉頭。皇帝冷然道：「皇后一向愛吃這菜，可是伺候的人不好，敗了你的興致？」²⁵

皇帝讓凌雲砌在旁侍候，而自己故意演出與如懿夫妻情深的模樣，以此虐待。隨後也在床第間大加羞辱如懿，並藉故使凌雲砌目睹。將腰子喻為舌頭暗指不和諧的房事，侍寢的場面也是用餐情況的再現，食與性之間的連結再次被強調。而如懿在侍寢後所問的一句：「皇上的面子全上了麼？臣妾可否做得足夠？」²⁶再度道出皇帝最在意的問題：皇帝能掌控嬪妃的胃口，代表皇帝能在性事擺佈嬪妃，也能有效控制權力流向。食、色、權之間有著密不可分的關係。

而以上兩次賜宴讓如懿接受含有腥味的食物，暗示的皇帝希望她接受身為嬪妃遭到的身不由己。第一次精心製作的青魚脯與醉蝦，背後的意味是：獲得皇帝的支持與即將到來的權力，表面固然風光，事實上仍有暗藏的無奈。皇帝在席間說：「如懿，朕希望你一直這樣高興。」也意味著往後的如懿難以一直高興下去。第二次用暴力的方式要如懿吃下腰子與蛤蜊，則強烈要求她要接受屬於皇帝／後宮的一切，即便不喜歡也要接受。因此皇帝主動賜宴的情節，表示嬪妃要接下困難的職責。

在《后宮如懿傳》中關於皇帝的飲食書寫，嬪妃所要滿足的，第一是皇帝的面子，第二為食色欲望，最後才有空間談感情。如懿縱然能牽動皇帝的舊情，但因身為皇后而屢屢破壞皇帝的「興致」與「面子」後，皇帝對她的情感轉淡。如懿漸漸失去討好皇帝（為皇帝獻上飲食）的心思，皇帝反以飲食宣告其權力的喪失。例如第六部當中，乾隆遊江南，徹夜與歌妓作樂，被身為皇后的如懿當著嬪妃的面暗示此舉不妥，皇帝就送來「千層油糕、雙麻酥餅、翡翠燒賣、野鴨菜包、蟹黃蒸餃、雞絲卷、四喜湯團」幾樣江南點心規限如懿的權力：

²⁴ 荔枝腰子、奶房玉蕊羹、五珍膾、蝦魚湯齏出至宋高宗張俊家宴，見徐連達：《帝國宮廷的深處——中國古代皇帝制度解讀》，頁 111。

²⁵ 流瀲紫：《后宮如懿傳》第六部，頁 259。

²⁶ 流瀲紫：《后宮如懿傳》第六部，頁 264。



容珮細細看了一遍，為難道：「不是甜的就是鹹的，都是好吃又黏牙的東西。這麼多可怎麼吃得完呢？」如懿苦笑道：「你還不明白麼？皇上在原不在吃東西的時候送來這些，只是為了提點本宮，緊緊堵著自己的嘴，不必多言。」²⁷

這幾樣江南點心，並非全是黏牙之物，實際上只有翡翠燒賣和四喜湯團稱得上黏牙。「黏牙」一詞是為了劇情需要而寫，為了補足點心的數量並營造身處江南的氛圍，作者則填入當地出名的點心。²⁸皇帝送上大量的點心是警告如懿：她已經失去直諫的權力。然而剛正的如懿不可能就此放縱皇帝與民間娼妓尋歡作樂，皇帝送上的點心，更暗示了情節的悲劇走向：如懿因進諫無效，憤而斷髮，地位幾近廢后。

（三） 註解故事發展

鑒於如懿屢屢以飲食成功影響皇帝的決定，後宮的其他嬪妃也隨以仿效。但如懿的「甜湯公式」在其他嬪妃手中卻無法達成，例如孝賢皇后富察琅嬅曾經端上一道紫參乳鴿湯給皇帝，但湯的香味卻被象徵的如懿的水仙花香隱去。果然富察琅嬅對皇帝說如懿以貓刑處罰阿箬的手段太過陰狠，招致宮中冤魂出沒時，皇帝反而責備皇后不該任由謠言四起，須有容人之心。²⁹

對於宮中最得寵的兩位女性：如懿及魏嬿婉，作者有相當多飲食方樣的描寫，如懿作為主角，自然為故事的主線；而嬿婉作為主要奪權對象，其飲食描寫用於改變敘事發展。令妃嬿婉極善於迎合皇帝，皇帝因年紀較長，與如懿燕好未果後，嬿婉奉上人乳茶為他保留青春，³⁰甚至求聖上歡心，故奉鹿血酒，使得皇帝得於白晝同御五位妃子，不免有引誘皇帝縱欲之嫌。人乳與鹿血向來具有負面的形象，《世說新語·汰侈》中的晉武王聽說王濟以人乳餵養的豬隻款待他時，馬上離席而去；《御香縹緲錄》中也提到慈禧太后每天要服用人乳加上珍珠粉，以常保青春。³¹人乳與奢靡、不擇手段的挽留青春畫上了等號。《本草綱目》記載鹿血的功用：「大補虛損，益精血，解痘毒、藥毒。」³²清代野史中的鹿血則有縱欲的象徵，傳說乾隆乃是雍正飲用鹿血，誤幸了樣貌粗鄙的宮女李金桂而生。³³咸豐因耽於聲色而體弱多病，更是濫飲鹿血以補虛，連逃難都不忘帶上鹿，最後病逝熱河行宮。³⁴鹿血代表的不只是縱欲過度，更是色令智庸乃至身體大損。

²⁷ 流澗紫：《后宮如懿傳》第六部，頁 318。

²⁸ 千層油糕與翡翠燒賣號稱揚州雙絕。

²⁹ 流澗紫：《后宮如懿傳》第三部，頁 9-10。

³⁰ 「容珮見四下並無其它人，壓低了聲音道：『聽說皇上這幾日都歇在令妃宮中，每日令妃都命奶娘擠了人乳，兌了奶茶給皇上喝。』……她撇開話，隻管又問：『那些人乳皇上都喝了麼？』容珮有些不敢說了：『為了能延年益壽，青春常駐，皇上當然喝啊。令妃也陪著喝，還兌了珍珠粉，每天都不落下。』」出自流澗紫：《後宮如懿傳》第四部，頁 243。

³¹ 慈禧服用珍珠粉，見〔清〕德齡郡主：《御香縹緲錄》（台南：莊家出版社，1981年4月），頁 323-324；服用人乳見〔清〕德齡郡主：《御香縹緲錄》，頁 326-328。

³² 〔明〕李時珍：《本草綱目》（臺北：文化圖書公司，1997年10月），頁 1563。

³³ 周黎庵：〈清乾隆帝的出生〉，《古今文史》1號，1944年5月。

³⁴ 〔清〕天嘏著：〈第六篇咸豐同治兩朝〉，《滿清外史》，中國哲學書電子化計劃 <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=81177>，2018年8月26日。



《后宮如懿傳》飲食書寫所展現之情節推演及意涵可知令妃與皇帝間並不存在情愛，而是純粹的權力關係，因此令妃並不在乎皇帝的名聲與寵體。嫵婉的手段卻使皇帝大為歡快，來勸阻的如懿更受到當面侮辱；這暗示著皇帝會繼續被嫵婉蒙蔽，且因此不喜直言勸諫的如懿，如懿終於因直諫形同廢后，而嫵婉成為攝六宮事的皇貴妃。

不同於如懿以飲食勾起皇帝的情感，嫵婉的手段是滿足其基本需求，如在皇帝因與如懿吵架而一夜難眠後，以一道白果松子粥消去皇帝的起床氣：

宮女們端上來的是熬了大半夜的白果松子粥，氣味清甘，入口微甜。隻要小銀吊子綿綿地煮上一甕，連放了多少糖調味，亦是嫵婉細細斟酌過，有清甜氣而不生膩，最適合熨帖不悅的心情。³⁵

白果松子粥於味覺上安撫了皇帝的情緒，食用後果然臉色稍霽，嫵婉為此求得手下的晉貴人與慶貴人復位。正當嫵婉繼續以皇帝一貫喜愛的松花餅予以飽足時，卻因如懿的影子而功虧一簣：

……又夾了一筷子松花餅，自己吹去細末，才遞到皇帝跟前的碟中。那是一個黃底盤龍碟，上寫殷紅的「萬壽如意」四字，皇帝的目光落在「如意」二字上，眼神便有些飄忽，情不自禁道：「如懿……」³⁶

魏嫵婉雖努力挽救，但還是無法跟如懿的「甜湯公式」一般，在最後擊潰敵人。嫵婉固可於如懿與皇帝矛盾之時介入，捉摸皇帝的心思，滿足其欲望，奪得一時的權力，卻敵不過皇帝心中的情感羈絆。這也暗示了如懿即便自裁身亡，魏嫵婉被封為皇貴妃，卻仍被皇帝對如懿的介懷逼得病痛纏身，最終一生的惡跡敗露，遭皇帝賜毒而死。

除令妃之外，也有其他妃子想利用飲食引起皇帝的注意。這些嬪妃與皇帝間缺乏真心相待，也難模仿如懿的細膩心思，只能以更激烈的手段牽引皇帝的情欲。這些手段在劇情中具有伏筆的功效，在如懿往後的人生中都留下的巨大的波瀾。如同阿箬屢次在侍奉皇帝飲食時，搶在如懿之前道出菜式的意涵：

阿箬一道一道將菜式端出來，口中便道：「這道鴨子水晶膾是皇上最喜歡的，小主一早就吩咐了小廚房盯著做好，差半分都做不成這水晶剔透的樣子；這道荷花蒸鴨脯是專用了不肥不瘦的鴨脯肉，鴨子愛活水，所以性涼去火，小主特意囑咐了給皇上備上，解解批折子勞累的火氣；這道糖醋鱖魚酸甜可口，最宜下飯飲酒；還有一道碧糯佳藕口味清甜，是象征著皇上和小主佳偶天成，蜜裡調油。」³⁷

菜餚是如懿所準備的，阿箬卻搶在如懿之前講出菜的意涵，阿箬解釋道：「奴婢要是不替小主說出來，只怕小主的癡心，更沒人知道了。」實則顯現她想越廚代庖，代替如懿成為皇帝寵妃的野心。這段情景暗示了阿箬的背叛，如懿因遭陷害打入冷宮。

³⁵ 流瀲紫：《后宮如懿傳》第五部，頁 259。

³⁶ 流瀲紫：《后宮如懿傳》第五部，頁 261。

³⁷ 流瀲紫：《后宮如懿傳》第一部，頁 311。鴨子水晶膾出至宋高宗御宴，見徐連達：《帝國宮廷的深處——中國古代皇帝制度解讀》，頁 111。鴨子性涼去火，並非因為性好活水，而是因五行之說。李時珍曰：「鴨，水禽也。治水利小便，宜用青頭雄鴨，取水木生發之象。治虛勞熱毒，宜用烏骨白鴨，取金水寒肅之象也。」顯示作者對中醫的考證並不完全，而是憑藉對動物的常見印象寫作。



也有嬪妃將飲食的功用聚焦在「性」上。為了平衡蒙古諸部勢力而入宮的博爾濟吉特·厄音珠，也是為了恩寵不顧皇帝身體的嬪妃。當時為豫嬪的她，在皇帝的御田米飯中下了「涼藥」，使皇帝在其他妃子侍寢時倒陽，只有自己侍寢時能展雄風。³⁸「涼藥」於中醫中多指性涼的藥物，將「涼藥」一詞專指克制性功能的藥物，似為流漱紫所創。而如懿向皇帝揭發了此事卻種下惡果，厄音珠為了報復而屢次以言語汙衊。誣賴侍衛凌雲砌與如懿有私一事，更是如懿人生中的重大的打擊。這些企圖以飲食勾起皇帝欲望，博得恩寵的嬪妃，所得到的往往只是表面的榮寵，阿箬封為慎嬪、厄音珠封為豫妃；事實上，當皇帝看透了她們的手段，這些女子皆不得善終。

綜觀這一節的例子，可知飲食男女於宮鬥小說中的重要性，它支撐起故事的主線，於段落中暗示、提醒讀者劇情的走向，也呼應了小說的主題。嬪妃於後宮之中要能立足，首先要滿足皇帝根本的原欲；而紫禁城的主宰者皇帝在鞏固自己絕對的權力、保有不可侵犯的威嚴之後，才能談及愛情。皇帝雖深愛如懿，但在自己的權威（面子）屢次被如懿挑戰後，不免將權力轉移給了解他需求的嬪妃，然而在年老享盡人欲與權力之後，卻開始懷念愛情。於宮廷的權力鬥爭之中，情感最不可得，因此他也成為勝負的關鍵。如懿雖曾以情感多次得勝，最終卻也由愛轉恨，得到失敗的結局。

三、喻託爭權：得映襯宮鬥的本質

《后宮如懿傳》中的飲食描寫，可埋作伏筆，暗示故事發展，標示劇情段落，更能托出宮鬥小說的主題。宮廷鬥爭的本質無非權力的爭奪，人類在滿足溫飽等基本欲望後，遂轉而擴張權力，此同為中國的文化特質。在此階段，食物的功用已從維持生存所需，進展成奪權的工具。本節將分為三部分分析後宮女子如何以飲食奪得權力，分為「皇嗣之爭奪」、「集團之建立」、「權力之謀取」。「皇嗣之爭奪」探討嬪妃如何利用藥物誕育／謀害皇嗣來獲取繼承大統、位登太后的資格；「集團之建立」討論後宮女子的情感聯繫及結盟手法；「權力之謀取」專以討論太后如何維持後宮的權力平衡。太后作為皇帝以外的權力分配者，會因個人的利益及喜好重整後宮權力生態，故特別討論。

（一） 皇嗣之爭奪

嬪妃在後宮中要博得權位，雖可憑藉皇帝的寵愛，但紅顏易逝，能誕下有角逐大統資格的皇嗣才是長久之計。正如書中憑子永琪而貴的愉妃海蘭所說的，嬪妃們「不過是上半輩子靠著君恩憐惜，下半輩子依仗著孩子罷了。」³⁹有了皇嗣，嬪妃便有了角逐聖母皇太后之位的資格；優秀的皇子也使皇帝對其母青眼有加。

要懷上皇嗣，首先是增加侍寢的機會，如同上一節「飲食男女」所提及的，利用飲食勾起皇帝的欲望。除此之外，嬪妃平時會私下賄絡太醫，配製催孕的藥物。第三部中

³⁸ 流漱紫：《后宮如懿傳》第五部，頁 372。

³⁹ 流漱紫：《后宮如懿傳》第四部，頁 261。



《后宮如懿傳》飲食書寫所展現之情節推演及意涵
孝賢皇后富察琅嬅在服用催孕藥後又服用補品，導致流鼻血：

齊魯連連搖頭：「娘娘鳳體本無大礙，微臣已經給您開了催孕的坐胎藥，您是否又私下進補大量溫熱的補品？」素心忙道：「如今入冬，娘娘是心急些，服用了大量的阿膠、人參、冬蟲夏草和鹿茸。這些都是大補的好東西，難道有什麼不妥麼？」⁴⁰

這四種藥材功效有異甚至藥性相衝，將其並列文中，可顯現出富察琅嬅求子心切以致躁亂進補；並暗示其體質有恙仍強行懷胎，導致生下先天不足的永琮，母子兩人相後猝逝。

令妃魏嬿婉為了討好采頭，每早起來要喝花生桂圓蓮子羹，意為「蓮生桂子」。起初嬿婉也同琅嬅一般，因進補過甚，反而氣血虛旺。然而她繼續逼迫太醫開催孕的藥物：

齊魯拿袖子擦了擦臉上沁出的汗水，遲疑著道：「辦法不是沒有。要想盡快有孕，可用湯藥調理。譬如說每年十次月事的，可調理成每年十二次或者更多，這樣受孕的機會也多。但是藥皆有毒性……月事過多，自然傷女子氣血，容易見老！」⁴¹

在容貌與皇嗣的權衡之下，嬿婉選擇了皇嗣。嬿婉的抉擇埋下伏筆，她因此成為了乾隆的嬪妃子嗣最多者，⁴²十五子永琰更繼承大統，成為嘉慶帝。但嬿婉也因為謀害其他皇嗣被皇帝賜死，無緣成為皇太后。

心機險惡的嬪妃除了增加自己有孕的機率，也要排除他人誕下皇嗣的可能。然而對尚未有孕的女子下避子湯、絕育藥，卻多是皇帝、皇太后等掌權者的主意。如玫嬪白蕊姬受皇帝的囑咐，端給慶嬪牛膝草烏湯，使得慶嬪血崩絕育，為的是剪除太后在後宮的勢力。⁴³牛膝能下惡血、墮胎；草烏頭具有毒性，孕婦忌用。⁴⁴縱使慶嬪本身月事不止，這服用兩種藥物也未必能造成絕育，作者於藥理並不精通，自行推測草烏頭及牛膝合用能造成不孕，讀者在無求證之下，也接受這樣的想像。而書中女子服用絕育的湯藥後幾

⁴⁰ 流澗紫：《后宮如懿傳》第三部，頁 89。阿膠，《神農本草經》載：「味甘，平。主治心腹內崩，勞極洒洒如瘡狀，腰腹痛，四肢酸疼，女子下血，安胎。」見〔清〕顧觀光輯：《神農本草經》（臺中：文興出版事業有限公司，2006 年 4 月），頁 53。人參，《神農本草經》載：「味甘，微寒。主補五臟，安精神，定魂魄，止驚悸，除邪氣，明目，開心益智。」見〔清〕顧觀光輯：《神農本草經》，頁 31。冬蟲夏草，《本草備要》載：「甘平。保肺益腎，止血化痰，已勞嗽。」見〔清〕汪昂原著，李一弘、呂文智、黃月順編：《本草備要》（臺北：志遠書局，1990 年 3 月），頁 248。鹿茸，《本草綱目》載：「生精補髓，養血益陽，強健筋骨內。治一切虛損，耳聾，目暗，眩暈，虛痢。」見〔明〕李時珍《本草綱目》，頁 1558。雖然吃多補藥或許可能「氣血上揚」而流鼻血，但以上四種藥材性質並非全是溫熱，阿膠、蟲草性平，鹿茸性溫，而人參性微寒，可見作者並未仔細查閱醫典，而是將日常印象中的「補藥」引入文中。

⁴¹ 流澗紫：《后宮如懿傳》第五部，頁 86-87。

⁴² 嬿婉誕有皇十四子永璿、皇十五子永琰、皇十六子及皇十七子永璘；另有皇七女及皇九女。

⁴³ 慶嬪為太后安插在皇帝身邊的眼線，故皇帝藉機除去。見第四部一百零七章。

⁴⁴ 《本草備要》記草烏頭：「辛苦大熱。搜風勝溼，開頑痰，治頑瘡，以毒攻毒，頗勝川烏。然至毒無所釀制，不可輕投。」見〔清〕汪昂原著，李一弘、呂文智、黃月順編：《本草備要》，頁 196。《神農本草經》記牛膝「主寒濕痿痺，四肢拘攣，膝痛不可屈伸，逐血氣，傷熱火爛，墮胎。」見〔清〕顧觀光輯：《神農本草經》，頁 32。



乎立即血崩不止，因此嬪妃不會使用這種難以脫罪的手段害人；且控制嬪妃的生育能力乃皇帝、太后的權力，嬪妃如公然僭越，下場定然淒慘。所以有心人多在嬪妃懷孕後才下手毒害其母子，較不容易東窗事發。

例子如第一部中初次有孕的玫貴人白蕊姬，依太醫指示多食用大量魚蝦貝類，以利能生出聰穎健康的孩兒，卻口角起泡、牙齒酸痛及失眠、多夢、頭昏、頭痛、震顫等症狀，最後生下有兩副性徵的畸胎。起初白蕊姬孕期的不適被診斷為單純的體熱之症，畸胎也被視為不祥之兆。隨後懷孕的怡貴人黃綺濤也大量食用海鮮：

這一日送來的午膳有瓜燒裏脊、琵琶大蝦、繡球干貝、炒珍珠鴨、奶汁魚片、桂花魚條、八寶雞丁、香油鱧糊、紅燒魚骨、鮮蘑菜心、玉筍蕨菜、砂鍋煨鹿筋、羅漢釀蝦丁、金腿燒魚圓山雞湯。⁴⁵

在十四道大菜中有八道菜都含有海鮮，除紅燒魚骨外，都在滿漢全席裡有來頭。然作者參考的滿漢全席菜色來至百度百科，顯現了網路小說大量使用網路資料的現象。將滿漢全席的菜餚寫入貴人的午膳，除模擬皇家飲食的豪華外，意在凸顯宮中對皇嗣的重視。怡貴人也同樣出現嘴發燎泡、夜不安枕、發熱、驚悸等症狀，被太醫視為懷孕初期受驚的自然症狀，⁴⁶也歸於食用過量魚蝦的後果。然而怡貴人卻流產打下黑色死胎，與玫貴人相同的狀況引起了皇帝的疑心，原來兇手硃砂餵食魚蝦，使硃砂中的汞滲入其肉中，使食用的嬪妃產生汞中毒的症狀。汞會破壞中樞神經系統，且對口腔和牙齒會產生刺激。這種下毒手法，作者應是取至日本 50 年代的水俣病事件，⁴⁷汞亦對胎兒有不良影響，故用於此情節中。這兩次事件使兩位貴人失去誕育皇嗣的權力，如懿也蒙冤打入冷宮，於劇情上為如懿的境遇製造強烈的起伏。

另外於孕期受害的還有海貴人海蘭。復出冷宮的如懿發現海蘭的身形異常肥胖，食欲極佳，且身上長出許多怵目驚心的妊娠紋。⁴⁸經太醫江與彬重新檢查安胎藥的藥渣，才發現海蘭被下了開胃的藥物。兇手意圖使海蘭因胎兒太過壯大而難產，所幸在如懿的支持之下，海蘭平安誕下五阿哥永琪。海蘭身上的妊娠紋卻無可消除，生產中下身也嚴重撕裂，故失去侍寢的資格。

由以上情節，可知藥物在皇嗣爭奪中的重要性，無論是求子或陷害，都需要利用藥物來達成。作者雖不擅藥理，卻嚐試使中醫藥物的用法具有合理性，讀者在也知識不足的形況下，接受這樣的說法。作者在陷害有孕嬪妃上，設想出許多新奇的手法，飲食方

⁴⁵ 流瀲紫：《后宮如懿傳》第二部，頁 85。瓜燒裏脊、奶汁魚片、繡球干貝、炒珍珠鴨、琵琶大蝦、香油鱧糊、桂花魚條、鮮蘑菜心、玉筍蕨菜、砂鍋煨鹿筋皆出滿漢全席。八寶雞丁、羅漢釀蝦丁、金腿燒魚圓山雞湯也似從滿漢全席菜譜略作變化。作者參考資料應為百度百科「滿漢全席菜譜」條目：<https://baike.baidu.com/item/%E6%BB%A1%E6%B1%89%E5%85%A8%E5%B8%AD%E8%8F%9C%E8%B0%B1/15767911>，2018 年 8 月 26 日。

⁴⁶ 怡貴人寢室曾出現一條蝮蛇，她為此受驚。

⁴⁷ 1956 年日本熊本縣水俣市附近因工廠排放含汞的廢液入海，毒素因此進入魚蝦體內，人類食用後，其中的甲基汞經腸胃吸收，產生汞中毒的水俣病。

⁴⁸ 太醫江與彬道：「孕中發胖，也是常見的，隻是海貴人胖得比常人快，大約是跟這個藥有關。孕婦胖得快呢，身上的肌膚承受不住，便容易開裂形成紋路。」見流瀲紫：《后宮如懿傳》第二部，頁 330。



《后宮如懿傳》飲食書寫所展現之情節推演及意涵面只是冰山一角，為此《后宮如懿傳》被網友戲稱為「墮胎傳」。其目的當然是為了製造情節的高潮，為如懿的一生增加波瀾，如懿雖非當事人，卻總是捲入風波當中。對孕婦的下藥的情節都極為綿長，作者佈下許多疑點，引發讀者繼續一探究竟的興趣；飲食在當中的作用，是為提點讀者劇情的段落。誇張的下藥手法成為吸引觀眾的噱頭，也凸顯皇嗣在宮鬥中的關鍵性及權力鬥爭的可怕。

(二) 集團之建立

後宮本為爭食權力的場域，如同政治聯姻之原理，派系的組成自是在後宮存活的要務，更遑論對權力本存渴望的妃嬪。再者，孤立無援乃宮鬥小說預設之個人處境，結黨在此具有存活的實際意義外，尚有依托情感的功能。由是建構起混雜利益、情感的人際網絡，在有限關係及空間的後宮中，推衍故事。以飲食托出後宮集團建立大致可分為兩類：一、真摯的姊妹情感，二、純粹的利益結合。

真摯的姊妹情感用於映寫正面的人物，最具代表者為如懿與愉妃珂裏葉特·海蘭。在初入宮廷時，海蘭生性膽小，遭受慧貴妃欺壓，幸虧有如懿伸出援手，海蘭才免於折辱。為此，海蘭十足的感謝如懿，與她建立起互相信任的關係，在對方遭遇劫難時，必定會出手相救。如如懿遭陷害打入冷宮時，懷孕的海蘭用計為如懿洗刷冤屈，如懿得以復為嫔妃。⁴⁹而如懿出冷宮後再見海蘭時，便以關心飲食來表達對海蘭的感謝：

心中積蓄多年的感動溫然漫上，如懿含淚拉著海蘭坐下，「快坐下說話，別累著了。」她邊拉著海蘭，邊吩咐道：「海貴人有孕不能喝茶，上紅棗湯來。」

50

茶葉具有咖啡因，孕婦不能攝取過多，如懿因此以性質溫和，又對身體有諸多好處的紅棗湯招待海蘭。⁵¹至海蘭難產，終於誕下五阿哥永琪後，如懿也親自餵她止痛湯以及半碗熬得糯爛的參片雞汁粥，除報答海蘭之前的相助，也基於友情，傳達支持之意。

52

海蘭也會藉飲食表示對如懿的支持。例如孝賢皇后剛過世時，後宮眾嬪妃忙於喪禮儀式，又暗中爭奪新任皇后的人選，海蘭親自為如懿做了黃芪玉真湯：

如懿說著，便端起眼前的紅參茯苓湯正要喝，海蘭忙伸手攔住，嗔道：「都放涼了，仔細喝了傷胃。」她說罷站起身來，從螺鈿圓幾上捧過一盞雙生蓮金絲盞來，「我知道姐姐累著了，這是昨日後半夜就熬著的黃芪玉真湯，拿蜜乳調的，益氣補身，又能開胃。」⁵³

⁴⁹ 如懿因上一節孕婦食用的海鮮遭下砒砂一事被栽贓而入冷宮，適逢海蘭有孕，海蘭在自己吃的海鮮內也下毒，以證明如懿無罪。因如懿在冷宮中，不可能再對海蘭下毒。

⁵⁰ 流瀲紫：《后宮如懿傳》第二部，頁 315。

⁵¹ 紅棗，《本草綱目》載：「甘，平，無毒。主治心腹邪氣，安中，養脾氣，平胃氣，通九竅，助十二經，補少氣、少津液、身中不足，大驚四肢重，和百藥。久服輕身延年。」出至〔明〕李時珍《本草綱目》，頁 1004。

⁵² 流瀲紫：《后宮如懿傳》第三部，頁 20。

⁵³ 流瀲紫：《后宮如懿傳》第三部，頁 252。



紅參茯苓湯能補氣血、健脾，顯現如懿疲勞、胃口不開的現狀，然飲冷飲容易傷胃。海蘭端上的黃芪玉真湯有「治一切冷氣，痰逆噁心，胸膈痞悶，臍腹撮痛，口苦無味，飲食不美。」⁵⁴的功效，對如懿的身體狀況有益，於製作上更是費工：

如懿聞言粲然接過手輕輕抿了一口，低聲歎道：「難為你的心思了，這些東西容易得，但是熬煮起來最費時不過，又得提前將裡頭用的黃芪、杏仁、甘草、茴香細細磨碎了。你又心細，不放心旁人動手，這些事必是你自己做的。」⁵⁵

海蘭特意從半夜就開始熬煮黃芪玉真湯，功夫越細更能顯現對如懿的關心與親密之情，然照《太平惠民和劑局方》中的做法，玉真湯中需要搗碎的其實只有杏仁，文中提到黃芪、甘草、茴香也需搗碎，是為了凸顯海蘭的辛勞與用心。海蘭又為了美味加入蜜乳調製，不止關心她的身體，也兼顧到她的味覺的愉悅，於如懿的心情也十分重視。而用來盛裝湯飲的雙生蓮金絲盞，也暗示兩人的命運相連，互相扶持生存。於這個時機為如懿獻上這道製程複雜的湯飲，海蘭為來表明自己擁護如懿登上后座，也願意勞心勞力為其謀畫。

海蘭的心意，如懿自然明白，故受人挑撥離間，也願意相信海蘭。在如懿因皇帝對寒香見的熱愛而煩惱、傷心不已時，面對來訪的海蘭，仍記得她的喜好：

如懿淡淡一笑，將手邊盛著荔枝蓼花的銀羅碟推向海蘭，「這荔枝蓼花是你最愛吃的，嚐一些吧。」說罷，又向容珮道：「愉妃身子弱，吃不慣百合這樣性涼的東西，你去端一碗梨肉枇杷飲來吧。」⁵⁶

荔枝蓼花為宋高宗張俊家宴席上的蜜餞，以麥芽糖包裹荔枝，做成蓼花之形。荔枝在清代極為珍貴，又做成了精緻的樣貌，以此款待海蘭，表示對她的重視。如懿同樣關心海蘭的身體狀況，為她換上梨肉枇杷飲。如懿此刻因皇帝的無情心傷，後宮其他嬪妃

⁵⁴ 紅參茯苓湯典籍中未見，然市面上有相近的湯飲「紅參氣血湯」，裡面即含有紅參及茯苓兩樣藥材，號稱氣血雙補，並能健脾。黃芪又稱黃耆，《神農本草經》載：「味甘，微溫。主治癰疽，久敗瘡排膿止痛，大風癩疾，五痔，鼠瘻，補虛，小兒百病。」，見〔清〕顧觀光輯：《神農本草經》，頁 40。玉真湯出至《太平惠民和劑局方》，材料為阿魏（面裹、煨）、茴香（揀淨、炒），各三斤；檀香一斤半，胡椒九兩，干姜（炮）一斤半，杏仁（去皮、尖、麩炒、別搗）三斤十二兩，白粳米（炒）一斗六升，白面（炒）六兩，甘草（炒）十兩，鹽（炒）二十三斤半。然而《太平惠民和劑局方》將玉真湯歸在治小兒諸疾藥方一卷，是否適用於成年女性未可知。見〔宋〕陳師文等編，〔清〕張海鵬輯刊，嚴一萍選輯：《增廣太平惠民和劑局方》（新北：藝文印書館，1966 年）第五卷，頁 27。

⁵⁵ 流瀲紫：《后宮如懿傳》第三部，頁 252。

⁵⁶ 流瀲紫：《后宮如懿傳》第六部，頁 15。荔枝蓼花出至宋高宗張俊家宴的「瓏纏果子」類，見徐連達：《帝國宮廷的深處——中國古代皇帝制度解讀》，頁 111。百合，《神農本草經》：「味甘，平。主治邪氣腹脹，心痛，利大、小便，補中益氣。能清火，中氣虛寒者勿用。」見〔清〕顧觀光輯：《神農本草經》，頁 61。梨，《本草備要》載：「甘微酸寒。潤肺涼心，消痰降火，止渴解酒，利大小腸。治傷寒發熱，熱嗽痰喘，中風失音。切片貼湯火傷。多食冷利，脾虛泄瀉及乳婦血虛人忌之。」見〔清〕汪昂原著，李一弘、呂文智、黃月順編：《本草備要》，頁 357。枇杷，《本草綱目》載：「甘、酸，平，無毒。主治止渴下氣，利肺氣，止吐逆，主上焦熱，潤五臟。」見〔明〕李時珍：《本草綱目》，頁 1028。百合雖不利體質虛寒者食用，但梨與枇杷都有降火、治發熱的功效，梨肉枇杷飲甚至比百合更加寒涼，此為藥性考證上之謬誤。



《后宮如懿傳》飲食書寫所展現之情節推演及意涵也不停鼓吹如懿除掉寒香見，唯有海蘭勸如懿不可為寒香見與皇帝起衝突。相比之下，只有海蘭是真心為如懿好，因此如懿在飲食上也真情相待。縱觀如懿與海蘭在飲食上的互動，都是在對方遇到大危機時，用來向對方表達支持立場，或感謝對方的扶持，以鞏固堅定的友情。

而純粹的利益結合，則用來描寫反面人物。如於後宮中，有嬪妃以飲食對上位者表示效忠及拉攏，如慧貴妃依附孝賢皇后：

慧貴妃雖然對著嬪妃們囂張肆意，皇后跟前卻是無微不至，便親手端了湯藥伺候皇后了，又拿了酸梅子給皇后解苦味。皇后感歎道：「如今真正在本宮面前盡心的，也只有你了。對了，你的身子每常不好，記得多吃溫熱進補的東西，別耽誤了。」⁵⁷

慧貴妃與其他妃子關係不睦，又自詡高貴，不屑與位份低的嬪妃為伍，只能投靠皇后。雖慧貴妃與孝賢皇后看似與如懿及海蘭一樣姊妹情深，一個侍奉湯藥；一個關心飲食，然而有他人藉飲食挑撥時，馬上現出真相，如慧貴妃給來探病的皇后端上桑葚茶：

小宮女彩珠端了兩盞纏枝花壽字盞來，恭恭敬敬道：「皇后娘娘，嘉嬪小主，這是我們小主喜歡的桑葚茶，是拿春日裏的新鮮桑葚用丹參汁和著蜂蜜釀的，酸酸甜甜的，極好呢。」……尚未送到唇邊，已然聽得玉妍婉聲道：「皇后娘娘，您如今吃著的補藥最是性熱不過的，這桑葚和丹參都是寒涼之物，怕是會和您的補藥相衝呢。」⁵⁸

桑葚和丹參確實是性質寒涼，而皇后聽了嘉嬪的挑撥後，馬上變了臉色說：「原想多請幾個太醫給你瞧瞧，如今看你這樣子，倒是不必了。」⁵⁹兩人就此因共同利用阿箬陷害如懿之事互相怪罪，皇后又縱然嘉嬪打了慧貴妃一巴掌。可見兩人之間純粹為利益關係，而無信任之心，故遭難時都急著為自己脫罪，將錯誤推給對方。這暗示著往後的情節：慧貴妃於病死前將孝賢皇后一生的惡行告訴皇帝，皇帝因此厭惡皇后，於她重病之時仍出言諷刺，皇后終絕望病死。

成為令貴妃的嫵婉曾設計和敬公主，使她幫助自己，⁶⁰之後也以飲食繼續拉攏和敬公主，希望她與自己繼續結盟：

和敬正皺眉間，嫵婉已經親親熱熱地迎上來，挽住了和敬的手道：「……這不我就親自來了，我宮裡備了好茶，還有進貢的蜜瓜，甜脆多汁，請公主去嚐嚐吧。」和敬哪裡肯與她假以辭色，抽出手便道：「這天兒熱烘烘的，身上便懶惰。」

⁵⁷ 流瀲紫：《后宮如懿傳》第二卷，頁 215。

⁵⁸ 流瀲紫：《后宮如懿傳》第三部，頁 35。桑葚釀汁，《本草綱目》載：「甘，寒，無毒。採摘微研，以布濾汁，石器熬成稀膏，量多少入蜜熬稠，貯瓷器中。每抄一、二錢，食後、夜臥，以沸湯點服。治服金石發熱口渴，生精神及小腸熱，其性微涼故也。」見〔明〕李時珍：《本草綱目》，頁 1183。丹參，《神農本草經》載：「味苦，微寒。治心腹邪氣，腸鳴幽幽如走水，寒熱積聚，破癥除瘕，止煩滿，益氣。」見〔清〕顧觀光輯：《神農本草經》，頁 42。

⁵⁹ 流瀲紫：《后宮如懿傳》第三部，頁 36。

⁶⁰ 嫵婉於失寵之時害和敬公主的兒子慶佑跌入水池，而自己跳水救慶佑，和敬公主為報答嫵婉，向皇帝進言使嫵婉復寵。



我今日沒心情，哪裡也不想去。」⁶¹

哈密瓜於清代為外族進貢的珍品，皇帝賞賜臣子多以一顆為限。⁶²《后宮如懿傳》中另一位御賜蜜瓜的數量多至可與他人分享者，為乾隆最寵愛的妃子容嬪寒香見。嬾婉邀和敬共享蜜瓜，一部份是表示對和敬的敬重，以最珍貴的水果向她示好；而另一部份也對和敬暗示著皇帝對她的寵愛，與之結盟必有好處。

嬾婉與和敬間也是純粹的利益關係，和敬看在嬾婉救過慶佑的份上，才與嬾婉結盟，但實則看不起嬾婉的包衣宮女出身，又被皇帝身邊的宮女毓瑚提醒，不應跟寵妃過度交好。再加上發現嬾婉居心不良，想藉她除掉如懿、登上后位，因此對有協理六宮之權的嬾婉仍不假辭色。這暗示著和敬已有背叛嬾婉之心，後果然也向皇帝暗示嬾婉居心叵測，使皇帝開始制裁嬾婉。而包衣宮女的身分乃嬾婉最大的弱點，嬾婉為此不得登上后座。

後宮中的結盟，可分為以情感連結為基礎及純粹的利益結合。而不論哪種，飲食都為不可或缺的手段，為製造親密感，嬪妃最常見的就是關心欲結盟者的身體健康，多奉上藥飲滋補對方。然當嬪妃不熟悉湯飲的藥性時，也可能反而因挑撥而得罪對方。除藥飲外，珍貴的水果也是嬪妃們招待重要對象的品項。這些以飲食示好的片段，多鋪陳著劇情走向，也暗示著一個人物最終的結局。

（三）權力之謀取

紫禁城中的第一權力分配者，無疑是皇帝，然太后作為宮中位分最高的女子，手中必也握有一定的權力。太后雖居於高位，卻與皇帝只是名義上的母子，在前朝也不曾位登后座，嚴格論起既非聖母皇太后，也非母后皇太后，稍嫌名不正言不順，所以更要謀取權力，維持在後宮的至高地位。而太后承認君權的絕對，因此只能只飲食等手段干涉，以影響皇帝權力完整；並控制後宮的權力平衡，以免一方獨大而權壓太后。

太后在先皇剛薨逝，尚未正式被封為太后時，就因個人恩怨刁難如懿，樹立威信。太后與如懿的姑母——烏拉那拉皇后有舊恨，故也不喜如懿。她於用餐之時，挑剔如懿所盛的湯品：

太后喝了一口，微微領首，「論到湯飲，沒有比上好的金華火腿配了筍片更吊鮮味的了。這湯鮮是鮮，筍片也做得嫩。只是鮮味都在前頭了，後頭的菜再好，總也覺得食之無味了。」⁶³

太后一向喜愛這道湯品，卻故意挑剔，而其他嬪妃見太后態度如此，亦落井下石：

琅華亦道：「光是湯也罷了。筍片雖鮮嫩，但多食傷胃，於太后是不相宜的。」

晞月無聲冷笑，徐徐道：「妹妹好一分孝心，太后這些日子飲食清減，好容易用

⁶¹ 流瀲紫：《后宮如懿傳》第六部，頁 138。

⁶² 如乾隆十年十一月十五，直隸總督那蘇圖上奏「奏為御賜哈密瓜一圓謝恩事」，見中國第一歷史檔案館清檔案線上搜尋「哈密瓜」相關奏摺內容：
http://www.lsdag.com/nets/lsdag/page/topic/Topic_1697_1.shtml?hv=&key=哈密瓜

⁶³ 流瀲紫：《后宮如懿傳》第一部，頁 41-42。



《后宮如懿傳》飲食書寫所展現之情節推演及意涵
些午膳，才喝一口湯就被妹妹敗了胃口。今日下午還有好幾個時辰的哀儀，妹妹是打算讓太后餓著身子熬在那兒嗎？」⁶⁴

在未來的皇后富察琅華及慧貴妃高晞月的勸食之下，太后才用了少許，對新任的嬪妃好惡顯而易見。後來如懿端上暖胃的薑粥⁶⁵及紫參雪雞湯，⁶⁶依然受到太后的刁難，批評其「自作聰明」、「別總拿著對旁人那一套來對如今的人」。太后的態度影響到嬪妃在宮中的生存，如懿往後為此受到皇后及慧貴妃的明槍暗箭。然而太后的舉動，看似單純厭惡如懿，事實上卻是藉由把如懿逼到絕境，使她前來投靠、為自己所用。如皇帝遲遲未親自請太后移居象徵「太后」正統地位的慈寧宮，太后依然居於在太妃所住的壽康宮時，太后即利用如懿向皇帝進言：

如懿取了銀筷子出來，遞到皇帝手中，笑道：「臣妾本想備四樣點心，誰知宮裡隻備了三樣現成的。這一味藕粉桂糖糕還是太后賞賜下來的，說皇上原愛吃這個。這兩日不得空去壽康宮，所以賞賜給了臣妾，臣妾就正好借花獻佛了。」⁶⁷

因皇帝並非太后親生，又畏懼太后於朝中的勢力太大，會威脅自身權力的完整，所以未親自請太后入慈寧宮。而太后藉由藕粉桂糖糕來挑起母子之情，再加上如懿一番「以孝治國」的勸諫，太后才獲得「太后」的正統地位及完整權力。藕粉桂糖糕本出至紅樓夢，⁶⁸於《后宮甄嬛傳》的沈眉莊善於製作這樣甜點，沈眉莊死後，甄嬛是唯一習得此技藝之人，也曾以藕粉桂糖糕達成計謀。⁶⁹作者寫入太后賜下藕粉桂糖糕，是將《后宮如懿傳》與《后宮甄嬛傳》做連結，暗示太后即是甄嬛，藉受歡迎的《后宮甄嬛傳》來吸引讀者繼續閱讀新作。太后於如懿重出冷宮後，也以貢茶小龍團⁷⁰招待如懿，先道出

⁶⁴ 流瀲紫：《后宮如懿傳》第一部，頁 42。

⁶⁵ 「太監打了個千兒，躬身答道：『娘娘的囑咐是用御田新進的米做粥，但皇上從前兒夜裏便有些胃寒。青櫻小主知道了，特意吩咐奴才們加了少許嫩薑在粥裏，可以溫胃暖氣。皇上用了一直覺得不錯，所以今兒給太后進的粥也是如法炮製。』」出至流瀲紫：《后宮如懿傳》第一部，頁 43。薑，《本草備要》載：「生用辛溫，逐寒邪而發表，炮則辛苦大熱，除胃冷而守中。」見〔清〕汪昂原著，李一弘、呂文智、黃月順編：《本草備要》，頁 405。

⁶⁶ 「青櫻謹慎道：『紫參提氣，雪雞補身，適宜太后鳳體。而且先帝在時，臣妾侍奉先帝與太后用膳，便聽先帝囑咐過此湯適宜太后飲用。如今請太后再飲，隻當是請太后顧念先帝苦心，善自保養。』」出至流瀲紫：《后宮如懿傳》第一部，頁 43。

⁶⁷ 流瀲紫：《后宮如懿傳》第一部，頁 83。

⁶⁸ 《紅樓夢》四十一回：「一時只見丫頭們來請用點心，賈母道：『吃了兩杯酒，倒也不餓。也罷，就拿了這裏來，大家隨便吃些罷。』丫頭聽說，便去抬了兩張几來，又端了兩個小捧盒來。揭開看時，每個盒內兩樣。這盒內是兩樣蒸食：一樣是藕粉桂花糖糕，一樣是松瓤鵝油捲。」見〔清〕曹雪芹：《紅樓夢》（臺北：三民書局股份有限公司，2011 年 1 月），頁 448。

⁶⁹ 「他（皇帝）的鬆馳裏似乎帶了一點鬱鬱之色，他看著我道，『這藕粉桂花糖糕的味道很熟悉，像是從前在哪個宮裏吃過，卻又說不上來，』他極力思索著，良久，『仿佛是德妃（沈眉莊）宮裏？』沈眉莊已死，且死因跟安陵容有關，甄嬛藉藕粉桂花糖糕使皇帝想起沈眉莊，用計將安陵容封為「鸚妃」。出至流瀲紫：《后宮甄嬛傳》（臺北：代多媒體書版股份有限公司 2009 年 6 月）第六部，頁 318。

⁷⁰ 「她推了一盞給如懿：『是上好的小龍團，原是宋朝的茶葉精品，你嚐嚐。』她的眼神篤定而溫和：『你若不來，豈不辜負了哀家的好茶？』」出至流瀲紫：《后宮如懿傳》第二部，頁 320。小龍團為宋代一種的小茶餅，上印有龍鳳花紋，故稱龍團、鳳團，為福建地區的宮廷貢茶。《石林燕語》中有



其為重出冷宮使用的計謀，威脅後要求如懿效忠。太后此舉除鞏固自身的地位，於後宮中佈下眼線以獲得控制權外，也是為兩位親生女兒謀求福祉。第三部七十七章，太后反對女兒柔淑公主遠嫁蒙古，欲以和敬公主代擔此任，這時除了手下的玫嬪、舒嬪外，如懿也幫忙勸說皇帝。

太后以嫻熟的手段操弄後宮，為避免與皇帝產生衝突，將棘手的任務都交給手下的妃子去完成。如命令身為皇后的如懿端絕育藥給容貴人寒香見飲下一事，使得皇帝與如懿間的誤會無可修復，然而太后卻全身而退。對於手下有功的妃子，也不吝給予獎勵，如舒妃葉赫那拉·意歡終於懷上龍種時：

太后笑道：「……那你即刻去小庫房尋兩株上好的玉珊瑚送去給舒妃安枕。

還有，哀家記得上回李朝遣使者來朝時有幾株上好的雪參是給哀家的，也挑最好的送去。告訴舒妃好好兒安胎，一切有哀家。」⁷¹

雪參生長於海拔 3000 到 4900 米的高山，為珍貴之物；⁷²相較之下，對待非己的陣營的妃子，太后的態度全然不同：

太后不經心地給手邊的鳥兒添了點兒水，聽著它們叫得啾啾婉轉，驚破了晨夢依稀：「晉嬪的病來得蹊蹺，這裡怕是有咱們不知道的緣故，還是別多理會，你就去看一眼，送點哀家上回吃絮了的阿膠核桃膏去就是了。」⁷³

晉嬪出至大姓富察氏，從富察皇后在世時，就與太后處於敵對陣營，太后甚至用計干涉皇后攝後宮事之權，⁷⁴對於晉嬪自然也不上心。阿膠核桃膏雖能養氣血，但畢竟是她吃絮的東西，價值也不如雪參。再者太后意識到晉嬪生病或許是皇帝的授意，因此明哲保身。這可看出太后的政治敏感度，對皇帝的權謀不敢輕易侵犯。而為己身利益，不得不干涉皇帝的決意時，太后依然是利用飲食旁敲側擊。例如孝賢皇后死後，太后意圖立個性誠樸、較好拿捏的純貴妃蘇綠筠為后，遂刻意讓蘇綠筠於孝賢喪禮之際，發放銀耳蓮子羹給諸命婦：

綠筠正與玉妍著人派發午後歇息時喝的銀耳蓮子羹，福晉命婦們仿佛預知綠

載：「建州歲貢大龍鳳團茶各二斤，以八餅為一斤，仁宗時蔡君謨知建州，始別擇茶之精者為小龍團十斤以獻，斤為十餅。」出至〔宋〕葉夢得撰，宇文奕紹考異，侯忠義點校：《石林燕語》（北京：中華書局出版，1984年5月）卷八，頁124。

⁷¹ 流澗紫：《后宮如懿傳》第四卷，頁153。

⁷² 雪參生於海拔 3000-4900 米的高山，多分布於甘肅、青海、四川、雲南、西藏等地，不可能為朝鮮李朝的貢品，因朝鮮最高峰長白山不過才 2744 米。作者在此將雪參誤植為李朝貢品，恐是遭雪參別名「土高麗參」所誤。見國家中醫藥管理局《中華本草》編委會編：《中華本草》第七冊（上海：上海科學技術出版社，1999年），頁585。

⁷³ 流澗紫：《后宮如懿傳》第四部，頁153。阿膠核桃膏又稱固元膏，由阿膠、核桃、黑芝麻、黃酒以及冰糖製成。阿膠，《神農本草經》載：「味甘，平。主治心腹內崩，勞極灑灑如瘡狀，腰腹痛，四肢酸疼，女子下血，安胎。」見〔清〕顧觀光輯：《神農本草經》，頁53。

⁷⁴ 「太后沉吟著看了皇帝一眼，慢慢撚著佛珠不語。太后的眼眸明明寧和如水，皇帝卻覺得那眼神猶如一束強光，徹頭徹尾地照進了自己心裏。他明白了太后的意思，斟酌著道：『那麼六宮的事，由皇后關照著，每逢旬日，再揀要緊的請示皇額娘，如何？』……福姑姑見皇后與皇帝出去，方才為太后點上一支水煙，道：『太后苦心經營，終於見效了。』」見流澗紫：《后宮如懿傳》第一部，頁241。



《后宮如懿傳》飲食書寫所展現之情節推演及意涵
筠日後可能會有的榮華錦光，亦格外奉承，直如眾星捧月一般。……還是意歡忍不住說了一聲：「方才太后來過了，體恤福晉們守靈辛苦，所以親自送了銀耳蓮子羹來，並嘉獎純貴妃守喪辛苦卻事事妥帖，有大家之風。又說三阿哥雖未成年，卻很能照顧幾位幼弟，也十分能幹。」⁷⁵

「蓮子」有「憐子」之意涵，太后又語涉三阿哥，意在暗示純貴妃為兒子的前程，一爭皇后之位。而發放銀耳蓮子湯給命婦的行為更是「主子娘娘」的權力象徵，兼之為太后屬意，命婦們無不將蘇綠筠視為未來皇后。然而獲取眾人的認同是不夠的，皇帝不可能因此封蘇綠筠為后，又加上三阿哥在喪禮上被皇帝斥責，⁷⁶蘇綠筠驚嚇重病，離后位越漸遙遠。因立后之事並不是妃子能置喙的，故太后親自以一頓早餐提點皇帝：

皇帝一臉饞相，仿佛還是昔日膝下幼子，夾了一筷子醬菜，興致勃勃道：「兒子記得小時候胃口不好最喜歡皇額娘這裏的白粥小菜，養胃又清淡。皇額娘每天早起都給兒子備著，還總換著醬菜的花樣，只怕兒子吃膩了。」⁷⁷

皇帝雖非太后親生，但仍有養育之情，太后故引發皇帝的回憶，探試皇帝對是否仍惦記著母子之情。在觀察皇帝的心情極好、依舊感懷她盡心照顧的養育之恩，太后開始敲打皇帝：

她看皇上吃的歡喜，便替他夾了一塊風乾鵝塊在碗中，「純貴妃病了這些日子，皇帝去看過她麼？哀家也知道她病著，吃不下什麼東西，就揀了些皇帝素日喜歡吃的小菜，也賞了她些。」⁷⁸

太后揀選皇帝素日愛吃的小菜賞給純貴妃，有代皇帝表達慰問之情的意涵，稍有越逾之嫌。但此刻皇帝心情好，沉浸在美食與親情中，因而不計較，只暗示自己對於純貴妃並無太多的重視。又取了一塊如懿愛吃的白玉霜方酥在手：

太后歎口氣，替皇帝添了一碗枸杞紅棗煲雞蛋羹，溫和道：「慢慢吃那酥，仔細噎著。來，喝點羹湯潤一潤。」皇帝快活地一笑：「多謝皇額娘疼惜。」他吩咐道，「毓瑚，朕記得嫺貴妃很愛吃這個白玉霜方酥，你取一份送去翊坤宮。」⁷⁹

太后繼續扮演慈母的角色，欲加以勸說，然皇帝的舉動已說明了他屬意的皇后人選。值得玩味的是，白玉霜方酥象徵著如懿，太后叫皇帝「慢慢吃那酥，仔細噎著」，暗指著如懿剛強的性格難以控制，甚至會被她「噎著」；而添上羹湯為皇帝潤喉的太后，最後反而成為兩人之間的協調者。這一句話有暗喻往後劇情的作用。

皇帝最後直接請太后勿干涉皇后人選，太后以母親的身分，親自與皇帝交涉多是失敗收場；連太后也無法逃離皇權、父權的籠罩。太后於後宮中為一己之利而維持勢力間

⁷⁵ 流瀲紫：《后宮如懿傳》第三部，頁 269。

⁷⁶ 海蘭用計挑撥，使皇帝以為永璋有不臣之心；又讓永璋誤以為皇帝喜歡喪禮上不哭的阿哥，永璋中計，於喪禮上被皇帝斥責對孝賢不敬。出至流瀲紫：《后宮如懿傳》第三部第八十五章。

⁷⁷ 流瀲紫：《后宮如懿傳》第三部，頁 320。

⁷⁸ 流瀲紫：《后宮如懿傳》第三部，頁 320。

⁷⁹ 流瀲紫：《后宮如懿傳》第三部，頁 321。



的平衡，必要時出手重新分配權力，但她卻不能過度干涉皇帝的權力，否則折損的是自己的顏面。太后同樣也畏懼皇帝代表的父權，不同於嬪妃們順應父權而分得權力的做法，其消解的方式是建立另一個權力體制以抗衡。她使用的手段並非以權力誘惑嬪妃，而是挑孤立無援的妃子下手，抓住其把柄、弱點，加以威脅，收為己用。由於太后於反抗父權徒勞無功，更不可能拉下臉討好兒子，只能培養妃子，讓她們順應父權王朝的規矩為她做事。太后是將父權內化得極深刻的女性，她在父權王朝中再創另一個微型的父權國度，如果說陰莖代表宰制女人的權力，那麼太后就是一名「有陰莖的女性」。嬪妃若是在宮中無寵、無權常遭到其他人的欺壓、污辱，因此不得不爭；或遭陷害，欲報仇而需有權力使用。可太后並無此困擾，她已為後宮中最尊貴且不可取代的女人，她爭奪權力只是為了獲得更多的敬重。太后甚至連在朝中都有勢力，她真正為權力而爭奪權力者。

藏於飲食間的權力交鋒，展現了宮鬥的殘酷主題，也是該種類小說的迷人之處。劇情高潮迭起，除了新奇、驚人的陷害手段，藏於飲食外伏筆和暗碼也富有讓讀者推理的樂趣。而後宮中的女性，為了各種原因，只能不停的鬥爭，看似想掌握權力，但其實是陷於權力；鬥爭的同時，也將自己更深的推入父權遊戲的泥沼，為紫禁城所代表的皇權規矩所困。

四、結語

鼎原是炊食用具，卻被作為中國文化的象徵，足見飲食乃中國文化的重要符碼；而鼎也被用於代表王權，飲食與權力間也有一番關聯性。《后宮如懿傳》的飲食書寫援用文化符碼，使敘述典雅化，也創造時代及階級的疏離感；以飲食連結男女情愛的敘事主線，更敘寫出飲食如何被應用在權力鬥爭中。飲食在爭寵、人際、奪權等宮鬥小說主題間皆是不可或缺的關鍵，且發展出一套特殊的「甜湯公式」，此為宮鬥小說最常見的飲食書寫公式。

而作者筆下的清宮雖不完全符合史實，於中醫知識的利用上也流於淺薄，卻仍成功吸引讀者閱讀，這是由於《后宮如懿傳》中的清宮，吻合大眾平時於戲劇中所理解、想像的清宮。作者引用中醫知識是為劇情需要，創作新穎的謀害手法吸引讀者目光；但其知識來源管道與讀者相去不遠，多援用網路資料。《后宮如懿傳》作為通俗小說，其中本無真實性，藥理、制度的正確與否也非讀者所在意之處。然而經由追查流瀲紫所引用的資料來源，可得出網路大眾小說的創作特性，即作者為了及時於網路上更新作品，多以網路搜尋的方式取得相關資料，也缺乏時間比對其正確性。由此可得知聳動性、即時性與網路資源運用為網路大眾小說之特質。

《后宮如懿傳》以女性為預設讀者群，就傳統意象中寄託現代女性的生活挑戰，使讀者將自身的困境帶入書中情節。關於「飲食男女」的情節對應到兩性關係；而「爭權」



《后宮如懿傳》飲食書寫所展現之情節推演及意涵的情節則對應到交友、職場乃至婆媳之間的相處。從市面上許多《后宮甄嬛傳》相關的心靈勵志叢書，可應證宮鬥小說與華人女性心理的連結。⁸⁰《后宮如懿傳》乍看之下批判父權的專制，然書中女性卻必須安於性別及階級的本份，順應父權的制度處事，以獲得勝利。受父權馴化不夠深、具有反抗意識的女性，如主角如懿，反遭到父權系統的淘汰。此對應對中華文化系統下的女性困境，儘管在現代女性主義的思潮下，女性多反對父權制度，但在潛意識及現實狀況中，父權卻仍無所不在，女性仍是依照父權「養成」自我；《后宮如懿傳》的暢銷反映出的即是華人社會的女性心理。

⁸⁰ 如夕顏《后宮甄嬛傳教我的八十件事》一書中，有「甄嬛這樣看愛情」、「甄嬛這樣看友情」、「甄嬛這樣談工作」等章節。夕顏：《后宮甄嬛傳教我的八十件事》（臺北：高寶出版社，2013年）。



附表

(一) 如懿感情生活與人生階段分期

| | | |
|-----|---------------------|--|
| 分期一 | 第一部至第二部五十五回 | 弘曆登基，如懿初入宮廷。弘曆為擔心寵愛使如懿遭受陷害，因此對她只是淡淡的。直到如懿在冷宮中仍遭危險，弘曆才表現出對她的寵愛。 |
| 分期二 | 第二部五十六回至第四部一百一十二回 | 如懿重出冷宮，弘曆為彌補而傾注寵愛，兩人間就算有誤會也很快就和好如初。如懿受封為皇后，兩人因燕好未果及令妃媚好等事件而傷了裡子。 |
| 分期三 | 第四部一百二十三回至第六部一百五十四回 | 如懿因皇后的身分而與皇帝產生衝突，兩人感情轉淡，但明白對方的底線也有基本的愛與信任，但仍產生隔閡。 |
| 分期四 | 第六部一百五十五回至一百七十三回 | 弘曆愛上「香妃」寒香見，為求其芳心而不顧如懿的感受，兩人失去對對方的信任。之間的衝突加劇，且如懿因脾氣剛強而不願與皇帝和好。 |
| 分期五 | 第六部一百七十四回至結尾 | 如懿為勸皇帝遠離江南歌妓而斷髮，被幽禁、收回皇后冊寶，形同廢后。兩人放棄對方，直到如懿自裁身亡，皇帝才響起如懿種種好處。 |



徵引文獻

一、傳統文獻

- 〔南朝宋〕劉義慶：《世說新語》，臺北：藝文出版社，1957年6月
- 〔宋〕陳師文等編，〔清〕張海鵬輯刊，嚴一萍選輯：《增廣太平惠民和劑局方》，新北：藝文印書館，1966年
- 〔宋〕葉夢得撰，宇文奕紹考異，侯忠義點校：《石林燕語》，北京：中華書局，1984年5月
- 〔元〕佚名：《居家必用事類全集》，合肥：黃山書社，北京愛如生數字化技術研究中心電子資源，2009年
- 〔明〕李時珍：《本草綱目》，臺北：文化圖書公司，1997年10月
- 〔清〕天嘏著《滿清外史》中國哲學書電子化計劃：
<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=81177>，2018年8月26日
- 〔清〕汪昂原著，李一弘、呂文智、黃月順編：《本草備要》，臺北：志遠書局，1990年3月
- 〔清〕袁枚：《隨園食單》，香港：一心堂有限公司，2014年11月
- 〔清〕曹雪芹：《紅樓夢》，臺北：三民書局股份有限公司，2011年1月
- 〔清〕德齡郡主：《御香縹緲錄》，台南：莊家出版社，1981年4月
- 〔清〕顧觀光輯：《神農本草經》，臺中：文興出版事業有限公司，2006年4月

二、近人論著

- 〔法〕西蒙·波娃（Simone de Beauvoir）：《第二性》，臺北：貓頭鷹出版社，2000年11月
- 夕顏：《后宮甄嬛傳教我的八十件事》，臺北：高寶出版社，2013年1月
- 流瀲紫：《后宮如懿傳》，臺北：希代多媒體書版股份有限公司，2015年10月
- 流瀲紫：《后宮甄嬛傳》，臺北：希代多媒體書版股份有限公司，2009年6月
- 胡衍南：《飲食情色金瓶梅》，臺北：里仁書局，2004年8月
- 徐連達：《帝國宮廷的深處——中國古代皇帝制度解讀》，香港：香港中和出版有限公司，2012年8月
- 國家中醫藥管理局《中華本草》編委會編：《中華本草》，上海：上海科學技術出版社，1999年
- 黃可昕：《《后宮甄嬛傳》人物關係研究》，臺中：國立中興大學中國文學系碩士學位論文，2016年
- 薛理勇：《蔬食記》，新北：遠足文化事業股份有限公司，2011年10月



The Plot Development and Meanings in the Dietetic Writing in *Ruyi's Royal Love in the Palace*

Chang, Chen-Yu

Abstract

Written by Liu Lian Zi, *Ruyi's Royal Love in the Palace* is an online novel about the competition of the imperial harem and a sequel of *The Legend of Zhen Huan*. With symbols of Chinese culture, dietetic writing is an essential element in modern novels. It appears the same in *Ruyi's Royal Love in the Palace*. Through the dietetic writing, the main storyline is developed, and the essence of imperial harem novel is highlighted. This paper consists of two parts—“diet and gender relationship”, the dietetic writing serves as the main storyline, and “power struggle”, the essence of the imperial harem competition. The two parts analyze the relationship between dietetic writing and the plots, summing up the dietetic writing commonly seen in imperial harem novels, and inspect the patriarchy hidden in *Ruyi's Royal Love in the Palace*. The research of the system and pharmacy is not expertly done in Liu Lian Zi's work; however, how she presents the palace has reached the readers' expectation. What's more, the plots settings are similar to the dilemmas that female readers have encountered in Chinese society. These reasons have made *Ruyi's Royal Love in the Palace* a popular work.

Keywords: imperial harem novel, *Ruyi's Royal Love in the Palace*, Liu Lian Zi, dietetic writing

東吳中文線上學術論文

第四十五期

編輯者／東吳中文線上學術論文編輯委員會

發行者／東吳大學教務處註冊課務組

臺北市士林區臨溪路 70 號

電話：(02) 2881-9471 轉 6037

中華民國一〇八年三月出版

ISSN 2075-0404

Soochow Journal of Chinese literature online

No.45

CONTENTS

March 2019

| | |
|--|----|
| The Performance Culture in Dabu in Tang DynastyWu,Haw-jong..... | 1 |
| Attempting to interpret Season Rhyme Method in Guan wu wai pian of <i>Huang ji jing hishu</i>Tsai,Min-fen | 37 |
| Cultural field activities of Chang, Wo-Chun's editorial period of Taiwan Min BaoWang,Hsin-yu..... | 71 |
| The Plot Development and Meanings in the Dietetic Writing in <i>Ruyi's Royal Love in the Palace</i>Chang,Chen-yu..... | 99 |

Department of Chinese Literature
SOOCHOW UNIVERSITY
TAIPEI TAIWAN
Republic of China