

ISSN 2075-0404

東吳中文線上學術論文

第六十二期

中華民國一一三年十二月

Soochow Journal of Chinese literature online

No.62

December 2024



東吳大學出版

Published by

SOOCHOW UNIVERSITY

第六十二期

中華民國一一三年十二月

Soochow Journal of Chinese literature online

No.62

December 2024

發行人 詹乾隆

Publisher: Jan, Chyan-long

編輯委員會

Editorial Board

編輯委員：陳恆嵩（召集人・東吳大學教授）

EDITORIAL COMMITTEE: Chen, Heng-sung

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

第六十二期

中華民國一一三年十二月

目 錄

【博碩士生論文】

論五律組詩〈敦煌廿詠〉形式與內容之獨特性

.....鄭宜娟... 1

論稼軒詩詞同題異體之別

.....邵君君...29

誰在發問？誰在答覆？論袁枚《子不語》中的文人扶乩現象

.....曾學杰...51

論五律組詩〈敦煌廿詠〉形式與內容之獨特性

鄭宜娟*

提 要

〈敦煌廿詠〉為描寫敦煌地景與建物的五律組詩，寫本共有 6 處記載，在敦煌學中具有考察古代地理歷史的價值。目前對該組詩的討論，也較常聚焦於推斷寫作年代與作者。然而從文學作品的角度檢視，〈敦煌廿詠〉作為當然的邊塞詩歌，閱讀感受卻與一般邊塞類型不一致，就連學者們慣稱其為「五律組詩」，實則亦有不少犯律的情況，故本文試就差異面向進行梳理及分析可能的背後成因。

在以近來張錫厚主編《全敦煌詩》為主要文本，輔以徐俊、陳尚君等人整理本，藉由文本細讀與比較可知，〈敦煌廿詠〉在內容上常以細部的小景小物入詩，大多抒發作者的個人感受；不同於一般邊塞詩往往懷抱堅毅的家國情懷，鋪寫雄偉壯闊的大漠山河。至於形式上，〈敦煌廿詠〉在熟練表現音韻美感的同時，又有多項格律問題。對照學界大抵傾向該組詩為一人於某一時之作。再據楊寶玉整理前輩學者的考證，〈敦煌廿詠〉應作於中晚唐時期，可能出自敦煌歸順大唐後，由中原前往定居的名士張球。這也符合〈敦煌廿詠〉乃久居者書寫生活環境，而非盛唐的浪漫英雄主義。再者，該組詩也較貼近中晚唐慣有的精細摹寫、用字習慣與有意犯律等寫作模式。故透過本文的重新審視，應有助於回應目前學界對其背景的考證。

關鍵詞：〈敦煌廿詠〉、邊塞詩、五言律詩、中晚唐、《全敦煌詩》

* 國立成功大學中國文學系博士生。



一、前言

〈敦煌廿詠〉¹是描繪敦煌自然風貌、遺存古蹟等景物的組詩，全文均為五言律詩，分別有〈三危山詠〉、〈白龍堆詠〉、〈莫高窟詠〉、〈貳師泉詠〉、〈渥洼池天馬詠〉、〈陽關戍詠〉、〈水精堂詠〉、〈玉女泉詠〉、〈瑟瑟詠〉、〈李廟詠〉、〈貞女臺詠〉、〈安城祆詠〉、〈墨池詠〉、〈半壁樹詠〉、〈三攢草詠〉、〈賀拔堂詠〉、〈望京門詠〉、〈相似樹詠〉、〈鑿壁井詠〉、〈分流泉詠〉共二十首，題下有序文曰：

僕到三危，向踰三紀，略觀圖錄，粗覽山川，古跡靈奇，莫可詳究，聊申短詠，以諷美名云爾矣。²

簡短概述詩人的經歷與寫作緣由。該組詩因能反映古敦煌樣貌、歷史、文化等諸多面向，為研究敦煌的重要材料，如張錫厚《敦煌文學》³、《敦煌文學源流》，⁴項楚《敦煌詩歌導論》，⁵榮新江《敦煌學十八講》等，⁶敦煌學專著常有相關介紹，可見其知名度之高。

目前記錄〈敦煌廿詠〉的敦煌寫本包含：S.6167⁷、P.2690⁸、P.2748⁹、P.2983¹⁰、

¹ 此組詩的名稱較多，就其詩數所稱即有「廿詠」、「二十詠」、「貳拾詠」等數種，亦有將「敦煌」作「燉煌」，或冠上「沙州」稱之等。為能貼近學界稱呼，本文依循專書與期刊論文常用之「敦煌廿詠」一詞。

² 張錫厚主編：《全敦煌詩》（北京：作家出版社，2006年），卷78，頁3510。此書為本文主要文本，為免繁冗，以下所引〈敦煌廿詠〉採隨文註，僅標示頁碼。

³ 如《敦煌文學》所述：「歌頌敦煌景物的〈敦煌十二詠〉、〈敦煌廿詠〉……，它們的真正價值在於反映出敦煌地區昔日的繁榮景象，是研究敦煌歷史的重要材料。」見張錫厚：《敦煌文學》（臺北：萬卷樓圖書有限公司，1993年），頁73。

⁴ 如《敦煌文學源流》所述：「目前從敦煌遺書發現的名篇〈敦煌二十詠〉，……運用寫實的傳統手法，充分展現敦煌風物獨具異彩的粗獷景觀和極其難得的旖旎風光，從而激發人們熱愛家國、熱愛鄉土的情懷，故而才能得到廣泛的傳誦。」見張錫厚：《敦煌文學源流》（北京：作家出版社，2000年），頁41-42。

⁵ 如《敦煌詩歌導論》所述：「敦煌鄉土詩歌中，有一部分歌詠了敦煌本地悠久的歷史、燦爛的文化、多彩的民俗和獨特的風光。下面就分為〈敦煌廿詠〉和莫高窟詩兩類介紹。」見項楚：《敦煌詩歌導論》（臺北：新文豐出版股份有限公司，1993年），頁268。

⁶ 如《敦煌學十八講》所述：「比較重要的敦煌通俗詩還有〈敦煌二十詠〉，……歌詠了敦煌地區的名勝古蹟、英雄人物，具有文史雙重價值。」見榮新江：《敦煌學十八講》（北京：北京大學出版社，2001年），頁291。

⁷ 題為「敦煌二十詠」。見黃永武主編：《敦煌寶藏》第45冊（臺北：新文豐出版股份有限公司，1983年），頁76-77。

⁸ 題為「燉煌貳拾詠一首」，此一首為〈三峽山詠〉。見黃永武主編：《敦煌寶藏》第123冊，頁319-320。

⁹ 題為「沙州燉煌二十詠并序」。見黃永武主編：《敦煌寶藏》第123冊，頁592-593。

¹⁰ 題為「燉煌貳拾詠」。見黃永武主編：《敦煌寶藏》第125冊，頁512。



P.3870¹¹、P.3929¹²，共 6 處。¹³經由今人校錄整理的版本，有巴宙《敦煌韻文集》（1965）、林聰明《敦煌俗文學研究》（1984）、王重民輯錄與劉修業整理《補全唐詩拾遺》（1992）等數種。¹⁴不過考量版本取得管道容易，以及學者考證當後出轉精，故本文以最近可見的張錫厚主編《全敦煌詩》為主要文本，¹⁵輔以陳尚君輯校《全唐詩補編》¹⁶、徐俊纂輯《敦煌詩集殘卷輯考》等書對照參證。¹⁷

〈敦煌廿詠〉因歌詠對象即位處中國西北邊陲的敦煌地區，故該組詩在題目和取材上，理應歸屬於描寫邊塞風光與生活的「邊塞詩」。這類型的詩歌又因以大漠山川為主軸，往往予人雄偉恢弘的壯闊感。然而相較於一般的邊塞詩，〈敦煌廿詠〉卻用「含珠影」、「牽絲去」、「逐浮萍」等小景小物入詩，反倒形成格局狹小的感受。再者，律詩直至唐代始確立，故其格律音調是詩體當中最嚴謹者，但〈敦煌廿詠〉作為五言律詩，卻有「重字」、「下三平」、「失黏失對」等諸多未合格律之處，那麼這一著名的邊塞類五律組詩，為何在各面向呈現如此差異？這些差異的背後還可能涉及哪些議題？應值得進一步探討。

目前有關〈敦煌廿詠〉的討論，因現有寫本的記錄均未署名，故較多集中於資料考證，像是推論作者與界定創作年代的背景研究，¹⁸或是就文本字句的箋註解釋等。¹⁹至於與本文相關，從〈敦煌廿詠〉作為邊塞文學的角度切入，如金賢珠、李秀珍〈「敦煌

¹¹ 題為「燉煌廿詠」。見黃永武主編：《敦煌寶藏》第 131 冊，頁 358-359。

¹² 題為「燉煌古蹟廿詠」。見黃永武主編：《敦煌寶藏》第 132 冊，頁 314-315。

¹³ 〈敦煌廿詠〉於敦煌寫本有 6 處之多，應是該組詩在當時已具知名度，故多次傳抄，並非指這二十首詩被分散記載於各處，像是 P.2748 即完整記載序文及二十首詩作，更依序為其編號；又如 P.2983、P.3870、P.3929 等寫本，詩作雖有部分殘損，仍可見開頭題有「貳拾詠」或「廿詠」，並附載序文；再如 S.6167 雖缺損較多，仍依稀可辨其序文大抵如其他寫本所載；乃至如 P.2690 僅載其中〈三危山詠〉一首，也明確題曰「貳拾詠一首」，可知該組詩實由此二十首及其序文組成，故各部敦煌學專著普遍視此二十首為同一組詩。

¹⁴ 相關舉例及書訊參見張錫厚主編：《全敦煌詩》，卷 78，頁 3511-3512。

¹⁵ 書中題名〈燉煌二十詠〉，見張錫厚主編：《全敦煌詩》，卷 78，頁 3510-3529。

¹⁶ 書中題名〈敦煌廿詠並序〉，見陳尚君輯校：《全唐詩補編》（北京：中華書局，1992 年），卷 3，頁 79-84。

¹⁷ 書中題名〈沙州燉煌二十詠並序〉，見徐俊纂輯：《敦煌詩集殘卷輯考》（北京：中華書局，2000 年），卷上，頁 159-169。以上正文三部參考文本差異甚微，若因異文而可能影響論述者，將以註腳說明。

¹⁸ 考證背景者，如馬德：〈《敦煌廿詠》寫作年代初探〉，《敦煌研究》（1983 年 6 月），頁 179-191。楊寶玉：〈《敦煌廿詠》作者與撰寫時間考證〉，《童蒙文化研究》第 4 卷（2019 年 8 月），頁 129-139。另有與其他敦煌文本一同考述者，如林聰明：〈巴黎藏敦煌本「白澤精輅圖」及「敦煌二十詠」考述〉，《東吳文史學報》第 2 卷（1977 年 3 月），頁 97-116。

¹⁹ 箋註字詞者，如李鼎文：〈讀佚名《敦煌廿詠》〉，《西北師大學報（社會科學版）》1983 年第 4 期（1983 年 6 月），頁 39-43。胡可先：〈唐代佚名詩人《敦煌廿詠》疏證〉，《古典文學知識》2021 年第 6 期（2021 年 11 月），頁 92-103。



二十詠」之文學地理學的考察》，根據該組詩所描繪的地景將其分類，再逐一賞析詩意。²⁰另外還有綜論敦煌邊塞詩的研究，雖未以〈敦煌廿詠〉為題名，但內容有部分涉及者，像是王莉〈論敦煌詩人筆下的敦煌風貌——由敦煌詩歌殘卷談起〉，²¹論及〈敦煌廿詠〉是以詩意的方式，展現敦煌山川與歷史的地域特色。又如林雪鈴〈唐代敦煌在地作品中的場域記憶及其特徵〉，²²就〈三危山詠〉論〈敦煌廿詠〉作者因是親臨現場創作，得以留下該地貌當時的時光樣貌。再如高國藩〈絲綢之路敦煌古跡景點旅遊俗文化考述〉，²³以〈敦煌廿詠〉所載貳師泉為著名古蹟景點，故就民俗旅遊的角度分析。另外，張鑫娜〈敦煌邊塞詩與盛唐邊塞詩的對比〉，²⁴雖也以盛唐壯闊的邊塞詩與敦煌詩歌對照，點出後者有藝術境界較小的現象，不過對〈敦煌廿詠〉僅概述：「詩人通過描寫這些風物特徵，把世俗民情同自然景物巧妙地結合在一起。」至於該組詩與一般邊塞詩具體有哪些不同？又是什麼原因所造成的差異？都還有深入探討空間。

因此，本文將基於前人研究成果，分別從內容與形式兩部分考察。首先，就閱讀上最直觀的感受談起，對比〈敦煌廿詠〉在描述對象和選詞用句等方面，與經典的邊塞詩有哪些異同；接著，進一步分析其音韻結構，藉由《漢語詩律學》等格律專書，檢視〈敦煌廿詠〉合律的情況；最後，藉由前人對該組詩及古敦煌詩歌的背景考察，結合前述的比較結果，試圖推測可能的創作者及其背景。期能透過本文的研究，重新審視這組著名的敦煌詩歌，以窺見古敦煌邊塞詩獨有的寫作風貌。

二、〈敦煌廿詠〉與一般邊塞詩的差異面向

〈敦煌廿詠〉作為描繪古敦煌風貌的著名組詩，其閱讀感受與常見的邊塞詩很不一樣，主要表現於所捕捉到的景象摹寫，以及身為五言律詩的結構型態。以下即分成內容與形式兩部分論述。

²⁰ 金賢珠、李秀珍：〈「敦煌二十詠」之文學地理學的考察〉，《東亞漢學研究》第6號（2016年4月），頁151-162。

²¹ 王莉：〈論敦煌詩人筆下的敦煌風貌——由敦煌詩歌殘卷談起〉，《絲綢之路》第149期（2009年2月），頁79-81。

²² 林雪鈴：〈唐代敦煌在地作品中的場域記憶及其特徵〉，《彰化師大國文學誌》第31期（2015年12月），頁77-103。

²³ 高國藩：〈絲綢之路敦煌古跡景點旅遊俗文化考述〉，《華人文化研究》第5卷第1期（2017年6月），頁11-24。

²⁴ 張鑫娜：〈敦煌邊塞詩與盛唐邊塞詩的對比〉，《青年文學家》第20期（2021年7月），頁12-14。



（一）內容常為小情小物

初次接觸〈敦煌廿詠〉的讀者，因題名鎖定於中國西北邊陲，容易先入為主預設詩人即將帶來蒼莽大漠的壯闊景象，然而在實際閱讀的過程，往往逐漸發現與想像中有所出入。最直觀的感受差異，當在於〈敦煌廿詠〉所捕捉入詩的景象內容與一般邊塞詩不大相同。

首先就「邊塞詩」的定義梳理，如張思橋所述：「『邊塞』本意為邊界之阻隔。而詩學意義上的『邊塞』，則並非僅指狹義上的軍事要塞，而是泛指邊疆地區的軍事、生活與自然風光。」²⁵以此對照〈敦煌廿詠〉二十首詩均位於敦煌一帶，其中像〈三危山詠〉、〈莫高窟詠〉、〈陽關戍詠〉等，更是敦煌耳熟能詳的山川地景或古蹟建物，確實符合描寫「邊疆地區的自然風光」之條件。

再者，據譚優學歸納邊塞詩指出：「以作者而言，要有邊塞生活的親身體驗。」²⁶如霍然即就盛唐提出：「盛唐邊塞詩人大都有過從軍塞外、參佐幕府的經歷，後人看來可能會覺得不可索解，在當時卻是再自然不過的抉擇。」²⁷再對照〈敦煌廿詠〉並序曰：「僕到三危，向踰三紀。」（頁3510）其中「三紀」或作「二紀」，²⁸但都說明詩人在敦煌地區已數十年之久，故而即便歷來對〈敦煌廿詠〉的作者與年代眾說紛紜，學者們通常一致認為詩人是長久客居敦煌的人士。²⁹是以在「有邊塞生活的親身體驗」，〈敦煌廿詠〉同樣吻合，可見該組詩確實具備邊塞詩的各項基本條件。

那又為何說〈敦煌廿詠〉內容與常見的邊塞詩不同？首先在所謂的「尋常邊塞詩」方面，可先參考霍然所說：

²⁵ 張思橋：〈疆域巨變與唐宋詩風——以「邊塞」為中心的考察〉，《古代文學理論研究》2023年第1期（2023年6月），頁98。（95-122）

²⁶ 譚優學：〈邊塞詩泛論〉，收入《唐代邊塞詩研究論文選粹》（蘭州：甘肅教育出版社，1988年），頁2。

²⁷ 霍然：《唐代美學思潮》（高雄：麗文文化事業股份有限公司，1993年），頁143。

²⁸ 如《全唐詩補編》所錄序文全文為：「僕到三危，向踰二紀。略觀圖錄，粗覽山川，古蹟靈奇，莫可究竟，聊申短詠，以諷美名云爾矣。」見陳尚君輯校：《全唐詩補編》，卷3，頁79。又如《敦煌詩集殘卷輯考》序文為：「僕到三危，向踰三紀。略觀圖錄，粗覽山川，古蹟靈奇，莫可詳究，聊申短詠，以諷美名云爾矣。」見徐俊纂輯：《敦煌詩集殘卷輯考》，卷上，頁159。可知文本各有「二紀」或「三紀」之異文。

²⁹ 如馬德指出：「作者不是敦煌人，而是外地人，……到敦煌已經有二十四年左右。」見氏著：〈《敦煌廿詠》寫作年代初探〉，頁179。又如李鼎文所述：「作者到敦煌，快要二十四年了。」見氏著：〈讀佚名《敦煌廿詠》〉，頁39。楊寶玉也認為：「知作者為長期客居敦煌者。」見氏著：〈《敦煌廿詠》作者與撰寫時間考證〉，頁131。均以作者為長期客居敦煌之人。



中國詩史上空前的**邊塞詩群**，……使人突出感受到的不是戰爭的可怕和邊塞的艱苦，而是主人公的**勇敢、豪邁**，是令人鼓舞的**戰鬥生活**，是保衛後方美好生活的**堅定決心**。³⁰

在古典詩歌的發展中，因大量創作而被稱為「**邊塞詩群**」者，其內容往往體現詩人或主角征戰時的**勇敢豪邁與堅定決心**。其中，盛唐的邊塞詩又如楊世明所述：

雄渾派詩人最愛寫的題材是**邊塞**、遊俠、田獵、使節，……多抒發**靖邊立功、使氣尚俠**的壯志豪情。……主要表現了造成**盛唐繁榮**所曾付出的驚心動魄的血的代價及局部的悲劇。他們詩歌的積極健康的內容都能鼓舞人們去熱愛自己的祖國和熱愛生活。³¹

以雄壯渾厚著稱的盛唐詩壇，³²邊塞詩乃極常見的題材。盛唐邊塞詩不僅能彰顯該時代的繁榮氣象，所表現者多為驚心動魄與熱血豪情，一如楊世明就盛唐高適（704-765）邊塞詩多產於入河西幕僚之時，並指出：「由於已經有了立功疆場的機會，這些詩裡不再有臨淵羨魚的感慨，而是主要表達以下思想情緒：一、**捨身赴邊，殺敵立功**；二、**感恩知己，一心效命**；三、**歌頌戰爭的勝利**。」³³顯然盛唐著名的邊塞詩人高適也確實於這類詩中，積極傳遞為家國征戰立功的堅決心志，相當貼近一般人對古典邊塞詩應有的想像。

為能更聚焦凸顯雙方面的差異，以下主要舉盛唐知名的邊塞詩，作為〈敦煌廿詠〉之參照。像是高適〈塞下曲〉之「戰酣太白高，戰罷旄頭空。**萬里不惜死，一朝得成功**」³⁴、岑參（715-770）〈走馬川行奉送出師西征〉之「將軍金甲夜不脫，半夜軍行戈相撥。……虜騎聞之應膽懼，料知短兵不敢接」等句，³⁵同樣是邊塞題材，其詩句均寫出將士枕戈

³⁰ 霍然：《唐代美學思潮》，頁132。

³¹ 楊世明：《唐詩史》（重慶：重慶出版社，1996年），頁167。

³² 此據宋代嚴羽〈答出繼叔臨安吳景仙書〉曰：「盛唐諸公之詩，如顏魯公書，既筆力雄壯，又氣象渾厚。」見氏著，郭紹虞校釋：《滄浪詩話校釋》（臺北：里仁書局，1987年），頁253。近人余恕誠又進階指出：「『筆力雄壯，氣象渾厚』的盛唐詩歌，常被詩評家以更簡括的『盛唐氣象』四個字將它與其他時代的詩歌風貌相區別。」見氏著：《唐詩風貌》（北京：中華書局，2010年），頁53。

³³ 楊世明：《唐詩史》，頁179。

³⁴ 高適〈塞下曲〉：「結束浮雲駿，翩翩出從戎。且憑天子怒，復倚將軍雄。萬鼓雷殷地，千旗火生風。日輪駐霜戈，月魄懸瑤弓。青海陣雲匝，黑山兵氣衝。戰酣太白高，戰罷旄頭空。萬里不惜死，一朝得成功。畫圖麒麟閣，入朝明光宮。大笑向文士，一經何足窮。古人昧此道，往往成老翁。」見氏著，劉開揚：《高適詩集編年箋註》（臺北縣：漢京文化事業有限公司，1983年），頁269。

³⁵ 岑參〈走馬川行奉送出師西征〉：「君不見走馬川行雪海邊，平沙莽莽黃入天。輪臺九月風夜吼，一川碎石大如斗，隨風滿地石亂走。匈奴草黃馬正肥，金山西見煙塵飛，漢家大將西出師。將軍金甲夜不脫，半夜軍行戈相撥，風頭如刀面如割。馬毛帶雪汗氣蒸，五花連錢旋作冰，幕中草檄硯水凝。虜

待旦的堅定、萬死不惜的英勇。尤其在王昌齡（698-757）同為組詩之〈從軍行七首〉，更有全首詩皆是：

青海長雲暗雪山，孤城遙望玉門關。黃沙百戰穿金甲，不破樓蘭終不還。³⁶

大漠風塵日色昏，紅旗半卷出轅門。前軍夜戰洮河北，已報生擒吐谷渾。³⁷

通篇滿溢詩人保家衛國的壯語與衝破敵營的決心，並且在後世評價中，也往往如「作豪語看」³⁸、「憤激之詞也」³⁹、「橫逸之氣，壯烈之志」等，⁴⁰一再強調詩人以激憤詞語表達滿腔的豪情壯志。

反觀〈敦煌廿詠〉，雖也有像〈貳師泉詠〉之「賢哉李廣利，為將討匈奴」（頁3515），提及西漢將領征戰外敵，不過此詩所描寫的敦煌沙州遺址，即是以貳師將軍李廣利（?-B.C.89）為士兵開泉解渴而得名，詩中的「抽刀刺石壁，發矢落金烏。志感飛泉湧，能令士馬甦」等句，也都是該事蹟的相關細節。換言之，若說高、岑或王昌齡之作，是在邊塞詩中譜寫詩人的胸襟抱負；〈貳師泉詠〉則更傾向因以此處地景為主題，故而涉及其歷史，又進階緬懷前賢，並非是基於作者對建功立業的渴望所寫成。

也因此〈敦煌廿詠〉中，更多詩句的表述方式如下所云：

巖連九隴嶮，地竄三苗鄉。風雨暗溪谷，令人心自傷。（頁3510）

瑞鳥含珠影，靈花吐蕙叢。洗心游勝境，從此去塵蒙。（頁3515）

前者作為〈敦煌廿詠〉的第一首詩〈三危山詠〉，一開始即道出所身處的險峻地勢，加之風雨飄搖的昏暗氛圍，讓人感到憂鬱傷感。若典型邊塞詩的閱讀體驗是像霍然所言之「感受到的不是戰爭的可怕和邊塞的艱苦」，但〈三危山詠〉呈現的卻是不禁「心自傷」的地景，反倒形成實實在在的「邊塞的艱苦」。後一首〈莫高窟詠〉，乍讀恍若置身終南山或九華山這樣潛心修道的聖地，固然莫高窟作為佛教藝術品豐富的千佛洞，詩人傾訴

騎聞之應膽懾，料知短兵不敢接，車師西門佇獻捷。」見氏著，陳鐵民、侯忠義校注，陳鐵民修訂：《岑參集校注》（上海：上海古籍出版社，2004年），卷2，頁178。

³⁶ [唐]王昌齡著，胡問淘、羅琴校注：《王昌齡集編年校注》（成都：巴蜀書社，2000年），卷1，頁47。

³⁷ [唐]王昌齡著，胡問淘、羅琴校注：《王昌齡集編年校注》，卷1，頁49。

³⁸ [清]沈德潛：《唐詩別裁集》（上海：上海古籍出版社，2013年），卷19，頁647。

³⁹ [清]黃叔燦：《唐詩箋註》（清乾隆乙酉年〔1765〕松筠書屋藏板，美國哈佛大學燕京圖書館數位典藏），卷8，頁16。

⁴⁰ [明]周珽：《刪補唐詩選脈箋釋會通評林》，收入《四庫全書存目叢書補編》第26冊（濟南：齊魯書社，2001年），盛七絕上，頁21。



其心靈澄淨的感受亦在理，只不過相較於高、岑等詩之「孤城」、「大漠」，以暗調帶出的蒼莽悲壯，更顯詩人義無反顧的決心；此處卻言「瑞鳥」、「靈花」，用光明色調述說法喜，兩者表現相距甚遠。

再者，像〈塞下曲〉、〈從軍行〉等經典的邊塞詩之所以豪情萬千，乃因其原動力來自所謂的「保衛後方美好生活」，是以他們的勇敢果決並不止於個人榮辱，還關乎所心繫的家國百姓。反觀〈敦煌廿詠〉所述，不論是邊塞艱苦之「令人心自傷」，抑或心生喜悅之「從此去塵蒙」，情緒雖然不同，但都僅限於作者自身在邊塞的經歷與體悟，所有的哀樂也只關乎一人。更明顯者如〈三攢草詠〉曰：

池草三攢別，能芳二月春。綠苔生水嫩，翠色出泥新。

弄舞飡花蝶，潛驚觸釣鱗。芳菲觀不厭，留興待詩人。（頁 3524）

從三攢草出水帶泥的鮮翠色彩，到翩翩蝶舞驚動池魚，這些充滿春意盎然的生動描述，實則也只是隨處可見的自然景象。然而作者出於自己的生命經驗，被這樣的尋常畫面觸動而捕捉入詩，亦即所謂的「芳菲觀不厭，留興待詩人」，此「詩人」即是自身，其不厭與感動也都屬於觀看者一人的感受。

此外，還可以發現，像是在岑參〈走馬川行奉送出師西征〉開頭所述：

君不見走馬川行雪海邊，平沙莽莽黃入天。

輪臺九月風夜吼，一川碎石大如斗，隨風滿地石亂走。

匈奴草黃馬正肥，金山西見煙塵飛，漢家大將西出師。

……虜騎聞之應膽懾，料知短兵不敢接，車師西門佇獻捷。⁴¹

在這首經典的邊塞詩中，地點位於走馬川、雪海這樣的廣大平面，詩人帶領讀者進去的世界，入眼即是典型的「平沙莽莽」、「風夜吼」等大漠景象，又格外強調眼前是「碎石大如斗」，遠眺平野是「煙塵飛」，就連想像中的敵方兵力也是「馬正肥」，讓人不禁預想即將到來的激烈戰況，最終亦以「獻捷」為戰局完美收尾。可知，從詩人最初選定即是一開闊空間，又透過描寫各種大型物體，使視線感受不斷向外擴張，最後更在兵馬喧囂中大破敵營，讓全詩的雄心士氣在接踵而來的大景、大物、大事件中堆疊到最高點。

還有其他同以邊塞詩流芳百世的詩人，他們的代表名作亦有類似情況，如李頎

⁴¹〔唐〕岑參著，陳鐵民、侯忠義校注，陳鐵民修訂：《岑參集校注》，卷 2，頁 178。



(690-751)〈古從軍行〉之「野雲萬里無城郭，雨雪紛紛連大漠」，⁴²強調萬里平坦無一建物，只伴隨細微雲氣，更顯得一覽無疑；加之雪雨紛飛的大漠，塑造出鋪天蓋地的昏暗氛圍。又如高適〈燕歌行〉之「校尉羽書飛瀚海，單于獵火照狼山」，⁴³以檄文飛越瀚海帶出平野遼闊，也宣告戰事緊急；戰火所照亮的廣大狼山，更說明激烈場面一觸即發。另外一些詩人雖不特以邊塞詩聞名，所描寫的邊疆地域同樣千古傳唱，像是王維(693-761)〈使至塞上〉的寫景名句「大漠孤煙直，長河落日圓」，⁴⁴此詩不屬征戰主題的範疇，雖少了戰馬喧騰，但作者運用煙「直」與日「圓」的具象描寫，依然體現大漠長河如圖畫般的寫實遠景；李白(701-762)〈關山月〉之「明月出天山，蒼茫雲海間」，⁴⁵則以平視角度描寫月出及雲海，高處眺望遠景的壯闊感同樣鮮明。至此還可發現，即便不是描述邊境戰事，大漠山川的廣闊意象卻已深植人心，邊塞類往往以此大景物、大場面為基本元素。

然而在〈敦煌廿詠〉中，所用詞彙常是描寫一些細小的近物，像是〈莫高窟詠〉之頸聯「瑞鳥含珠影，靈花吐蕙叢」(頁 3515)，其中的「含珠影」、「吐蕙叢」即描述鳥銜著寶珠所投射的影子，以及含苞待放的花瓣葉尖。甚至〈三攢草詠〉本身更是歌詠敦煌水池邊的野草，⁴⁶逕直以近處景物為題材，又以「綠苔」、「出泥」、「花蝶」、「釣鱗」等，將水草周圍的小物一併入詩。另外〈敦煌廿詠〉還有：

〈渥洼池天馬詠〉：花裏牽絲去，雲間曳練來。(頁 3516)

⁴² 李頎〈古從軍行〉：「白日登山望烽火，黃昏飲馬傍交河。行人刁斗風沙暗，公主琵琶幽怨多。野雲萬里無城郭，雨雪紛紛連大漠。胡雁哀鳴夜夜飛，胡兒眼淚雙雙落。聞道玉門猶被遮，應將性命逐輕車。年年戰骨埋荒外，空見蒲桃入漢家。」見氏著，王錫九校注：《李頎詩歌校注》(北京：中華書局，2018年)，卷2，頁255。

⁴³ 高適〈燕歌行〉：「漢家煙塵在東北，漢將辭家破殘賊。男兒本自重橫行，天子非常賜顏色。攢金伐鼓下榆關，旌旆逶迤碣石間。校尉羽書飛瀚海，單于獵火照狼山。山川蕭條極邊土，胡騎憑陵雜風雨。戰士軍前半死生，美人帳下猶歌舞。大漠窮秋塞草腓，孤城落日鬬兵稀。身當恩遇恆輕敵，力盡關山未解圍。鐵衣遠戍辛勤久，玉筋應啼別離後。少婦城南欲斷腸，征人薊北空回首。邊庭飄飄那可度，絕域蒼茫更何有。殺氣三時作陣雲，寒聲一夜傳刁斗。相看白刃血紛紛，死節從來豈顧勳。君不見沙場征戰苦，至今猶憶李將軍。」見氏著，劉開揚：《高適詩集編年箋註》，頁97。

⁴⁴ 王維〈使至塞上〉：「單車欲問邊，屬國過居延。征蓬出漢塞，歸雁入胡天。大漠孤煙直，長河落日圓。蕭關逢候吏，都護在燕然。」見氏著，〔清〕趙殿成箋注：《王右丞集箋注》(上海：上海古籍出版社，1998年)，卷9，頁156。

⁴⁵ 李白〈關山月〉：「明月出天山，蒼茫雲海間。長風幾萬里，吹度玉門關。漢下白登道，胡窺青海灣。由來征戰地，不見有人還。戍客望邊色，思歸多苦顏。高樓當此夜，歎息未應閑。」見氏著：《李太白全集》(臺北：河洛圖書出版社，1975年)，卷4，頁108。

⁴⁶ 此據胡可先考證：「三攢草是生長於敦煌的一種水草，也是敦煌地區祥瑞之物。這首詩首聯描寫三攢草生長於池塘，使得二月春色芬芳。」可知此草的產地與生活特性。見氏著：《唐代佚名詩人〈敦煌廿詠〉疏證》，頁101。



〈玉女泉詠〉：紅粧隨洛浦，綠鬢逐浮萍。（頁 3519）

〈瑟瑟詠〉：為珠懸寶髻，作璞間金鈿。（頁 3519）

〈渥洼池天馬詠〉將敦煌天馬穿過花叢的身影，喻為雲間攜來的飄逸白絲，其中以「牽絲」、「曳練」細膩描繪馬身奔馳時的流動感。〈玉女泉詠〉是有關河伯娶婦之陋習，⁴⁷所述的「紅粧」、「綠鬢」，均為待嫁女子鮮豔的妝容，也是以細部的胭脂代指女子隨水而逝。〈瑟瑟詠〉則與〈三攢草詠〉同為詠物小詩，乃以名喚「天青石」的深藍色寶石為題材，⁴⁸開採後的寶石被鑲嵌在女子的髮簪金鈿上，而頭飾配件本就是用於點綴的小物，配件上的寶石自然更工緻精巧。

顯然〈敦煌廿詠〉雖亦符合邊塞詩的多項條件，不過從各式主體可以發現，作者的抒情往往僅限於個人哀樂，寫景又多聚焦在物體細節，甚至鎖定小物為歌詠題材，這都與一般邊塞詩以健筆揮灑家國豪情或壯景大相逕庭。故而〈敦煌廿詠〉在抒發情感及描繪對象上，確實明顯與常見的邊塞詩存在差異。

（二）形式時有出律

〈敦煌廿詠〉除了在小情、小景的表現與尋常邊塞詩之恢弘大景不同，〈敦煌廿詠〉作為通篇五律的組詩，其形式也與該詩體的規範有不少出入。但如此還能斷定其為五言律詩嗎？又為何說不合格律呢？以下即試論之。

首先就時間上來看，律詩的體裁格律於初唐時期定調，對照學者馬德以詩中用典及敦煌卷本的抄寫，概述〈敦煌廿詠〉的創作年代可能為：

詩本身提供給我們的寫作時間線索，在天寶二年至咸通十年的近一百四十年的範圍之內。⁴⁹

初步推斷該組詩可能介於唐代天寶至咸通年間，這些時期在文學史上均屬盛唐之後，五律一體早已見於詩壇。

接著檢視〈敦煌廿詠〉的二十首詩，通篇均為五言八句的形式，而細究該組詩之聲

⁴⁷ 此據胡可先分析：「革除以民女為河伯娶婦的惡習，漳河的蛟龍也隱形遁跡，不再為患，從而頌揚張嵩為民除害之善舉。」見氏著：〈唐代佚名詩人《敦煌廿詠》疏證〉，頁 97。

⁴⁸ 如胡可先所云：「唐朝人用來指深藍色寶石的『瑟瑟』這個詞，通常就是指『天青石』。這首詩是詠物之作。」見氏著：〈唐代佚名詩人《敦煌廿詠》疏證〉，頁 98。

⁴⁹ 馬 德：〈《敦煌廿詠》寫作年代初探〉，頁 179。

律，像是：

傳道神沙異，喧寒也自鳴。勢疑天鼓動，殷似地雷驚。

風削棱還峻，人躋刃不平。更尋掇井處，時見白龍行。（頁 3513-3514）

昔時興聖帝，遺廟在燉煌。⁵⁰叱咤雄千古，英威靜一方。

牧童歌塚上，狐兔穴墳傍。晉史傳韜略，留名播五涼。（頁 3520）

昔人精篆素，盡妙許張芝。草聖雄千古，芳名冠一時。

舒箋行鳥跡，⁵¹研墨染魚緇。長想臨池處，興來聊詠詩。（頁 3523）

第一首〈白龍堆詠〉，通篇押八庚韻平聲；第二首為〈李廟詠〉，皆押七陽韻平聲；第三首則為〈墨池詠〉，押四支韻平聲。三詩首句均不入韻，偶數字皆遵守對黏，也未有其他明顯犯律的情況。⁵²

甚至在〈敦煌廿詠〉還有更嚴謹者如〈渥洼池天馬詠〉，其詩曰：

渥洼為小海，伊昔獻龍媒。

花裏牽絲去，雲間曳練來。

勝驤走天闕，滅沒下章臺。

一入重泉底，千金市不迴。（頁 3516）

除了對句同樣均押十灰韻平聲，四出句的句腳還分別為「上、去、入、上」聲，對照王力《漢語詩律學》就律詩「上尾」指出：「『一句之中，四聲遞用』乃是藝術的最高峰。」⁵³而且像五律通常首句不押韻，故為仄聲，四個出句便僅剩「『四聲』遞用」之三聲可選，對此王力格外強調：

首句若不入韻，勢必有兩個出句句腳的聲調相同；但聲調相同的句腳必須隔離。⁵⁴

⁵⁰ 此句於陳尚君版本作「遺廟在敦煌」，見氏著：《全唐詩補編》，卷 3，頁 81。「敦煌」與「燉煌」同聲，不影響格律判讀，故此處仍依張錫厚《全敦煌詩》版本。

⁵¹ 此句於陳尚君版本作「舒箋行鳥跡」，見氏著：《全唐詩補編》，卷 3，頁 81。「迹」與「跡」為同音異體字，且此句亦非押韻句，同樣不影響判讀，故仍依張錫厚《全敦煌詩》版本。

⁵² 如王力指出：「近體詩違犯了這一個規律，就叫做『犯孤平』，……孤平是詩家的大忌。」見氏著：《漢語詩律學》（上海：上海教育出版社，2002 年），頁 87。作為詩家大忌的「犯孤平」，檢視〈敦煌廿詠〉通篇均押平聲，押韻句也全未見「孤平」，作者應是已極力避免。

⁵³ 王 力：《漢語詩律學》，頁 124。

⁵⁴ 王 力：《漢語詩律學》，頁 125。



以此對照〈渥洼池天馬詠〉，此詩不僅兼顧仄聲之上、去、入三種，還將兩個上聲錯開於第一句及第七句，符合「聲調相同的句腳必須隔離」之嚴格而細緻的規定。可推測作者應是知曉五律一體之格律要求。

故而回顧敦煌學專著介紹〈敦煌廿詠〉往往如「這一組詩均為五言律詩」⁵⁵、「共五言律詩二十首」⁵⁶、「這二十首五言律詩，都是歌詠古跡的」等，⁵⁷這些已慣稱〈敦煌廿詠〉為「五言律詩」之說，當是符合該組詩在體裁上的實際情況。

然而組詩〈敦煌廿詠〉除了有完全符合格律規範之作，同時也有部分詩作出現犯律的情況，甚至是觸犯一些較為基礎的格律問題。像是近體詩因不如古體能行以鴻篇巨帙，⁵⁸故律詩、絕句在有限篇幅中，往往以不重複用字為原則。但〈敦煌廿詠〉卻有：

三危鎮羣望，岫嶠凌穹蒼。萬古不毛髮，四時含雪霜。

巖連九隴嶮，⁵⁹地竄三苗鄉。風雨暗溪谷，令人心自傷。（頁 3510）

池草三攢別，能芳二月春。綠苔生水嫩，翠色出泥新。

弄舞飡花蝶，潛驚觸釣鱗。芳菲觀不厭，留興待詩人。（頁 3524）

分別是第一首〈三危山詠〉的第一句與第六句，重複「三」字；第二首〈三攢草詠〉的第二句與第七句，重複「芳」字，都是在五律簡短的 40 字中，出現「重字」的情況。

固然〈敦煌廿詠〉雖也有〈貞女臺詠〉之「貞女誰家女，孤標坐此臺」（頁 3521），看似重複「女」字，但此處乃於同句中形成類似回文的韻律感，且盛唐杜甫（712-770）詩之「桃花細逐梨花落，黃鳥時兼白鳥飛」⁶⁰、「即從巴峽穿巫峽，便下襄陽向洛陽」等，⁶¹亦是在律詩的同一句中安放同一字，得詩評家稱許「三、四是各自為對法」⁶²、「兩『峽』

⁵⁵ 張錫厚：《敦煌文學源流》，頁 42。

⁵⁶ 項 楚：《敦煌詩歌導論》，頁 268。

⁵⁷ 李鼎文：〈讀佚名《敦煌廿詠》〉，頁 39。

⁵⁸ 近體詩中的排律一體，雖可達十韻百韻之多，不過排律仍受限於律詩的規範，並不如古體詩來得形式自由。

⁵⁹ 此句於陳尚君版本、徐俊版本均作「巖連九隴險」，分別見陳尚君輯校：《全唐詩補編》，卷 3，頁 79；徐俊纂輯：《敦煌詩集殘卷輯考》，卷上，頁 160。不過此處意在論重「三」字之問題，「險」或「嶮」皆不影響判讀，故仍依主要文本張錫厚《全敦煌詩》。

⁶⁰ 杜甫〈曲江對酒〉：「苑外江頭坐不歸，水精宮殿轉霏微。桃花細逐梨花落，黃鳥時兼白鳥飛。縱飲久判人共棄，懶朝真與世相違。吏情更覺滄洲遠，老大悲傷未拂衣。」見氏著，〔清〕仇兆鰲注：《杜詩詳註》（北京：中華書局，1999 年），卷 6，頁 449。

⁶¹ 杜甫〈聞官軍收河南河北〉：「劍外忽傳收薊北，初聞涕淚滿衣裳。卻看妻子愁何在，漫卷詩書喜欲狂。白日放歌須縱酒，青春作伴好還鄉。即從巴峽穿巫峽，便下襄陽向洛陽。」見氏著，〔清〕仇兆鰲注：《杜詩詳註》，卷 11，頁 968。



兩『陽』作跌宕句，律法又變」等，⁶³可謂詩人刻意的安排。但是〈敦煌廿詠〉之〈三危山詠〉、〈三攢草詠〉，其「重字」則錯落於不同句中，難以分辨是作者一時的筆誤犯律，或者有何特殊用意？

再者，〈敦煌廿詠〉還有更明確犯律者，即是押韻句句尾連用三個平聲之「下三平」，像是：

三危鎮羣望，岫嶠凌穹蒼。萬古不毛髮，四時含雪霜。

巖連九隴嶮，地竄三苗鄉。風雨暗溪谷，令人心自傷。（頁 3510）

陽關臨絕漠，中有水精堂。暗磧鋪銀地，平沙散玉羊。

體明同夜月，色淨含秋霜。可則棄胡塞，終歸還帝鄉。（頁 3518）

郭門望京處，樓上啟重闔。水北通西域，⁶⁴橋東路入秦。

黃砂吐雙堠，⁶⁵白草生三春。不見中華使，翩翩起虜塵。（頁 3526）

依序是〈三危山詠〉之「三苗鄉」、〈水精堂詠〉之「含秋霜」，以及〈望京門詠〉之「生三春」，皆於平聲韻的韻腳處疊用三個平聲字。之所以會將此視為犯律，蓋因平聲僅有陰平、陽平兩種，音調的差異不比仄聲之上、去、入三種之間相去甚遠。若連用三平聲，將使詩句的語調過於平緩無波，缺乏詩歌應有的韻律變化，甚至還容易使聲調帶有冗贅之感，故而王力強調：「末三字成為『平平平』，……近體詩應該極力避免。」⁶⁶然而〈敦煌廿詠〉此三首仍出現「下三平」的情況。

除了「下三平」之外，若按照更嚴謹的標準，〈三危山詠〉頸聯之「巖連九隴嶮，地竄三苗鄉」，其出句同時還是「下三仄」，乃至〈敦煌廿詠〉其他首還有：

⁶² [清] 盧蔭、王溥：《聞鶴軒初盛唐近體讀本》，筆者未見得此書，轉引自陳伯海主編：《唐詩彙評》（杭州：浙江教育出版社，1995 年），評〈曲江對酒〉，頁 1105。

⁶³ [唐] 杜甫著，[清] 楊倫箋注：《杜詩鏡銓》（上海：上海古籍出版社，1980 年），卷 9，評〈聞官軍收河南河北〉，頁 433。

⁶⁴ 此句於徐俊版本作「水北通西境」，見徐俊纂輯：《敦煌詩集殘卷輯考》，卷上，頁 168。不過這裡乃論押韻句「下三平」，此句不入韻，作「境」或「域」不影響判讀，仍依主要文本張錫厚《全敦煌詩》。

⁶⁵ 此句於陳尚君版本作「黃沙吐雙徑」，見陳尚君輯校：《全唐詩補編》，卷 3，頁 82。但這裡意在論押韻句「下三平」，此句非押韻句，異文皆不影響判讀，故仍依主要文本張錫厚《全敦煌詩》。

⁶⁶ 王 力：《漢語詩律學》，頁 92。



賢哉李廣利，為將討匈奴。⁶⁷路指三危迴，山連萬里枯。

抽刀刺石壁，發矢落金烏。志感飛泉湧，能令士馬甦。（頁 3515-3516）

嘗聞鑿壁井，茲水最為靈。色帶三春淥，芳傳一味清。

玄言稱上善，圖錄著高名。德重勝銖兩，諸流量且輕。（頁 3528）

如前首〈貳師泉詠〉第一句之「李廣利」、第五句之「刺石壁」；後首〈鑿壁井詠〉第一句之「鑿壁井」，都出現「下三仄」的情況。雖說仄聲的三種音調比起兩種平聲更加豐富，但若連用三仄聲，又容易使詩歌語氣顯得過於強烈，故在一般創作也是較少出現的作法。不過細究〈三危山詠〉與〈貳師泉詠〉，正巧都是在同一聯以「下三仄」和「下三平」相對應，也可能是詩人有意安排。

此外，〈敦煌廿詠〉還有少數的「失黏失對」，像是〈望京門詠〉之「郭門望京處，樓上啟重闔。水北通西域，橋東路入秦」（頁 3526），第二句的「重」字與前後句的「京」或「西」字無法形成黏對。不過如王力就犯律的輕重程度指出：「失對比孤平為輕，失黏又比失對為輕。」⁶⁸可知「失黏失對」是相對輕微的格律問題，甚至僅是詩人於〈望京門詠〉偶然未察而已。⁶⁹

要之，五律組詩〈敦煌廿詠〉除了部分詩作符合詩體的各項基本規範，乃至表現出「四聲遞用」之高度藝術性；但同時又存在像是「重字」、「下三平」等犯律問題，形成一個比較複雜的情況，應可再進一步推測背後的可能因素。

三、〈敦煌廿詠〉創作獨特的可能原因

〈敦煌廿詠〉作為知名的五律邊塞組詩，但在同類型的題材中，該組詩所呈現的小情、小景，迥異於尋常邊塞詩之大漠蒼莽；就連在詩體的格律規範中，也存在不少犯律的問題。這些內容與形式的獨特現象，可能還關乎該組詩之作者、時代等背景因素，以下即試論之。

⁶⁷ 此句於徐俊版本作「為將討兇奴」，見徐俊纂輯：《敦煌詩集殘卷輯考》，卷上，頁 161。這裡意在論出句之「下三仄」，此則為對句，且「兇」與「匈」同音，不影響判讀，故依主要文本張錫厚《全敦煌詩》。

⁶⁸ 王 力：《漢語詩律學》，頁 123。

⁶⁹ 如不過黏對問題相對輕微，且此處犯律在於第四字，而非尋常用以檢視對黏的第二字，加之〈敦煌廿詠〉僅此一失黏失對，故暫且不論，僅以此說明存參。

首先，初次接觸〈敦煌廿詠〉的讀者，往往很快意識到它與認知中邊塞詩之壯闊場景有所差距，詩中常見的是作者觸手可及的生活景物，或是抒發僅限於個人的所見所感。這樣的現象正如張鑫娜指出：

敦煌詩人的詩作著重於抒寫**邊地現實生活感受**，藝術境界相對狹小，從而缺失了唐代邊塞詩尤其是盛唐邊塞詩所具有的那種宏大氣魄和壯闊胸襟。⁷⁰

學者已然注意到這種僅以生活感受入作的敦煌詩，並不同於傳統唐代邊塞詩的藝術境界遠大。這項差異的關鍵之一，即在兩類作者的心態和立場截然不同。

對於唐代、尤其盛唐邊塞詩經常展現出宏大氣魄，詩人的創作心理就像張鑫娜所述：

盛唐詩人在盛唐的錦繡氣象下，將自身條件與時代風貌相融合，在邊塞這塊充滿想像的土地上，放縱恣肆，盡情揮灑著自己的智慧與才氣，以**浪漫氣質和英雄主義**唱出了時代的最強音。⁷¹

盛唐的雄渾氣象滋養了詩人胸襟，詩人們又以此書寫對邊疆的遼闊想像，故其邊塞詩往往藉由筆下的大刀闊斧，彰顯浪漫的理想情懷與熱烈的英雄主義。反觀另一類型的〈敦煌廿詠〉，創作者自序之「僕到三危，向踰三紀，略觀圖錄，粗覽山川」（頁3510），雖也是敦煌的外來人士，但幾十年的久居讓作者在心態上更貼近生長於此的在地人，原初可能有的浪漫夢想早已轉為實際生活甘苦。能讓詩人駐足聚焦者，也變成現實可及的景物，以及個人從中獲得的趣味、感慨或憂愁，自然迥異於渴望建功而遠眺無垠疆土的中原將士。

再者，〈敦煌廿詠〉在內容上常以小景小物入詩，除了體現其與盛唐邊塞詩創作心態的差異；〈敦煌廿詠〉在形式方面兼具合律與犯律的情況，也是探討其創作背景的另一重要線索。

固然如前文所引用的資料，馬德初步推斷該組詩恐作於「天寶二年至咸通十年的近一百四十年的範圍之內」，⁷²這段長達百年的時間跨度，使人易有該組詩非一人、一時所作的疑慮，如學者胡可先即指出：「根據組詩提供的資訊，這組詩應非一時所作。」胡可先又就詩中描述，列舉如代宗廣德二年（764）吐蕃攻佔涼州、大曆十一年（776）攻佔沙州、唐宣宗大中二年（848）張議潮收復敦煌等，〈敦煌廿詠〉的作者可能經歷過哪些

⁷⁰ 張鑫娜：〈敦煌邊塞詩與盛唐邊塞詩的對比〉，頁13。

⁷¹ 張鑫娜：〈敦煌邊塞詩與盛唐邊塞詩的對比〉，頁14。

⁷² 馬德：〈《敦煌廿詠》寫作年代初探〉，頁179。



歷史事件。⁷³如此詮釋或可說明該組詩乃因多人合作，故有合律與否等形式不一的情形。

然而，馬德在提出百年時間跨度的同時，已然回溯〈敦煌廿詠〉於各處敦煌寫本的原始記載，發現：

六個卷子(其中完整者四個)關於二十首詩的排列順序是一致的。可以看出，〈敦煌廿詠〉大抵是某一作者同一時期的作品。⁷⁴

是以馬德最終直指〈敦煌廿詠〉的寫作年代「大抵為西元 767 年四、五月間」。⁷⁵雖然鎖定在如此明確而短暫的時間點上，可能還有商榷的空間，但也說明馬德所謂的「近一百四十年的範圍之內」，更傾向是該組詩於此「範圍」內誕生，應非指其創作時間長達百年之久。而後，據楊寶玉整理前人對〈敦煌廿詠〉寫作時間的看法，可分為「作於敦煌陷蕃前夕」、「作於吐蕃佔領敦煌期間」、「作於大中二年(848)至咸通十二年(871)之間」三種，雖然看法分歧，但顯然都是基於〈敦煌廿詠〉有一特定寫作時間的前提而論，而非橫跨百年由多人接力完成。這也呼應〈敦煌廿詠〉序文之「僕到三危，向踰三紀」等語，更像是單一作者在某一時間段的自序口吻。

若說〈敦煌廿詠〉為一人於一時期所作，又為何同時出現合律和犯律呢？固然詩中不合律的情況，也不排除只是作者一時疏忽未察，甚至作者本身不熟諳五律格律等前提。不過，詩中既然有「四聲遞用」這類高階的聲律藝術表現，想來作者不熟悉格律的可能性較小。若能再明確界定該組詩的創作年代，應有助於進一步推測當時文壇的發展，以便於對應詩作。

那麼〈敦煌廿詠〉較可能的寫作時段又為何？在近期的研究中，中國社科院敦煌學專家楊寶玉，⁷⁶以曾任敦煌學會副會長李正宇的考證為基礎，認為該組詩之〈水精堂詠〉，其「可則棄胡塞，終歸還帝鄉」(頁 3518)乃引淮南副將譚可則(?-?)元和 15 年(820)被吐蕃俘虜、寶曆 2 年(826)逃歸長安一事。可推測〈敦煌廿詠〉應作於此事件之後，即中唐以後所作。再者，考量到政局敏感等因素，〈敦煌廿詠〉能以此典故入詩，還須等到張議潮(799-872)率眾於沙州起事推翻吐蕃政權，並於大中 5 年(851)歸順長安稱

⁷³ 胡可先：〈唐代佚名詩人《敦煌廿詠》疏證〉，頁 92。

⁷⁴ 馬 德：〈《敦煌廿詠》寫作年代初探〉，頁 179。

⁷⁵ 馬 德：〈《敦煌廿詠》寫作年代初探〉，頁 182。

⁷⁶ 楊寶玉撰〈《敦煌廿詠》作者與撰寫時間考證〉一文，時任中國社會科學院古代史研究所研究員，著有《敦煌文獻探析》(北京：人民美術出版社，2005 年)、《敦煌本佛教靈驗記校注並研究》(蘭州：甘肅人民出版社，2009 年)、《敦煌史話》(北京：社會科學文獻出版社，2011 年)等敦煌學專著。



臣，〈水精堂詠〉所言之「還帝鄉」，方能呼應其時代背景與社會氛圍。⁷⁷換言之，〈敦煌廿詠〉的創作時間便可能如李正宇、楊寶玉所主張：

〈敦煌廿詠〉的寫作又當在**大中二年**張議潮起義之後。至於時間下限，李先生又據 P.3870 卷末題記「**咸通十二年十一月廿日**學生劉文端寫記」，……為〈敦煌廿詠〉寫作下限的極限。⁷⁸

推測〈敦煌廿詠〉作於大中 2 年（848）至咸通 12 年（871）之間。對應於文學史上，即是中晚唐時期。

不過〈敦煌廿詠〉既是久居此地之士所作，加以敦煌位處邊陲、局勢複雜，不免讓人疑惑大唐中原的文壇發展是否能即時相應於這個封閉地區？像是楊寶玉亦分析敦煌於吐蕃統治時期與中原隔絕，極罕有長久滯留的外地人士，提出：「以前我們在敦煌文書中見到的這一時期的外來人員均是**臨時路過或短暫停留**。」⁷⁹也因此，能於敦煌居住數十年並寫下〈敦煌廿詠〉的作者，更可能是敦煌歸順長安以後才來到此地，亦即帶著在中原建立的文學與文化認知前來敦煌。

而後，楊寶玉根據顏廷亮在《敦煌文學概說》的推測，進一步論證〈敦煌廿詠〉為晚唐張球（824-911）所作的可能性，如考證其生平：

敦煌地區的著名文士**張球**原本生長於江南會稽地區，曾參加過科舉考試，並曾遊歷靈武等地，於**張議潮率眾歸唐**後來到敦煌，並從此任職和生活于敦煌。⁸⁰

張球前來敦煌的定居時間與經歷，確實與推測的〈敦煌廿詠〉寫作年代及心態契合。再者，楊寶玉還進階比對〈敦煌廿詠〉寫本字跡與張球其他作品，提出：

筆者認為 P.2748v、P.3929 很可能是張球自己所寫。……這兩卷序文中有一處明顯不同，即末二句為「聊申短見，詠以諷美名雲爾矣」，出現了自謙自抑的「短見」一詞，是自述語氣。……P.2748v、P.3929 工整上佳，不僅兩卷之間筆體一致，且與 P.2568〈南陽張延綬別傳〉、S.2059〈序〉等可確知為張球親筆所書的手跡相同。⁸¹

透過背景爬梳與寫本實證等多面向考索，將該組詩的作者指向晚唐張球。

在上述學者們的推測之下，〈敦煌廿詠〉若為中晚唐時期從中原前來敦煌的文人所

⁷⁷ 楊寶玉：〈《敦煌廿詠》作者與撰寫時間考證〉，頁 131-132。

⁷⁸ 楊寶玉：〈《敦煌廿詠》作者與撰寫時間考證〉，頁 132。

⁷⁹ 楊寶玉：〈《敦煌廿詠》作者與撰寫時間考證〉，頁 132。

⁸⁰ 楊寶玉：〈《敦煌廿詠》作者與撰寫時間考證〉，頁 134。

⁸¹ 楊寶玉：〈《敦煌廿詠》作者與撰寫時間考證〉，頁 138。



作，該組詩之所以迥異於盛唐邊塞詩，便呼應了兩時期不同的詩學審美。像是以邊塞詩群著稱的盛唐詩，即如霍然指出：「威武、壯觀、令人振奮！……那些帶有大漠風沙冰和戰火烽煙氣息的邊塞詩歌，體現了時代的審美理想，已成為構成盛唐之音的一個主要的基本內容。」⁸²這些壯觀威武而振奮人心的邊塞詩，可謂代表了盛唐的盛世之音。至於經歷安史亂後的唐詩則是：

昔日風流浪漫於一時的關隴健兒，已不像他們企羨的盛唐時代的審美主體那樣，所見之處盡皆帶有浪漫主義的理想化的主觀色彩；他們更多也更深刻地接觸到的，倒是那些實實在在無可迴避的客觀的悲慘現實。⁸³

脫去過往時代的理想色彩，中晚唐詩人轉向呈現更實際而深層的哀嘆，故而即便創作邊塞詩，也容易像李益（746-829）〈夜上受降城聞笛〉之「不知何處吹蘆管，一夜征人盡望鄉」，⁸⁴著重於士兵戍守邊疆的普遍哀愁。此亦如同〈敦煌廿詠〉描寫的環境氛圍，往往真實體現其凶險昏暗，少有主觀的浪漫情懷。

再者，盛唐與中晚唐之不同，還涉及兩時代在詩歌用字、筆法等創作上的差異。像是〈敦煌廿詠〉細部描繪小景小物，正是中晚唐詩人常見的模式，一如詩評家指出：

劉長卿體物情深，工於鑄意，其勝處有迥出盛唐者，……語冷而尖，巧還傷雅，中唐身手於此見矣。⁸⁵

中唐以降，雕章縟彩，刻象繪情，多浮靡膚露之詞，乏古者雅馴之體，絀而不取，誠所宜也。⁸⁶

大曆後漸近收斂，選言取勝，元氣未完，辭意新而風格自降矣。……名俊有餘，自非盛唐人語。⁸⁷

中唐大曆（曆）諸賢，尤刻意於五律，其體實宗王、孟，氣則弱矣，而韻猶存。

⁸² 霍 然：《唐代美學思潮》，頁 111。

⁸³ 霍 然：《唐代美學思潮》，頁 210。

⁸⁴ 李益〈夜上受降城聞笛〉：「回樂烽前沙似雪，受降城外月如霜。不知何處吹蘆管，一夜征人盡望鄉。」見氏著，范之麟注：《李益詩注》（上海：上海古籍出版社，1984 年），頁 124。

⁸⁵ [明]陸時雍：《古詩鏡》，收入《景印文淵閣四庫全書》集部第 350 冊（臺北：臺灣商務印書館，1983 年），卷前〈詩鏡總論〉，頁 24。

⁸⁶ [明]王 格：〈初唐詩序〉，[清]黃宗羲：《明文海》，收入《景印文淵閣四庫全書》集部第 394 冊（臺北：臺灣商務印書館，1983 年），卷 225，頁 19。

⁸⁷ [清]沈德潛：《說詩碎語》，收入[清]丁福保編：《清詩話》（臺北：明倫出版社，1971 年），卷上，頁 540。



貞元以下又失其韻，其有警拔，蓋亦希矣。⁸⁸

像明代陸時雍（1612-1670）藉由評劉長卿詩，點出中唐詩家體察物理之細膩與雕琢，乃是其與盛唐不同之處；王格（1502-1595）擴大指出中唐以後之作專攻物象雕繪，甚至因而流於表面，不如前人詩作有古樸象氣。又如清代詩壇名士沈德潛（1673-1769）、姚鼐（1732-1815）皆特別就五言律詩，說明中唐以後的詩人刻意精巧，是以格局漸趨狹窄，乃至有氣韻衰弱等弊病。可知，中晚唐詩專注於修飾雕琢，已然是詩評家們的共識，而「雕章縟彩」、「漸近收斂」之作，自然也容易傾向於近景小物的書寫。

像這種聚焦於細節也體現在中晚唐時有的邊塞題材。一如盛唐常見的邊塞詩，可謂該時代的代表樂音；中晚唐人雖較少譜寫邊塞類，依然帶有時人的創作風調，像是盧綸（743-800）〈和張僕射塞下曲·其二〉曰：「林暗草驚風，將軍夜引弓。平明尋白羽，沒在石稜中。」⁸⁹這首知名的邊塞詩甚至有「盛唐之音」再現的佳評，⁹⁰但細究可知，詩人仍是運用以小見大的方式，透過描寫箭羽射入石中之細節，來體現將士的孔武有力。再如李益〈立春日寧州行營因賦朔風吹飛雪〉，其「邊聲日夜合，朔風驚復來。……**捐扇破誰執，素紈輕欲裁。**」⁹¹先是在北風呼嘯中，引人想像邊塞連日不斷的馬嘶、號角聲等，很是身歷其境；而當論及大漠飛雪時，理應也自帶廣闊的空間感，詩人卻是聯想到秋扇、素紈等小物典故。⁹²以此對照〈敦煌廿詠〉亦常描繪細小事物，甚至讓讀者有格局較小的感受，可謂與中晚唐詩善寫近景小物之特徵，具有一定程度的相應。

除了同樣慣於描摹細物，〈敦煌廿詠〉敘寫細部所用的詞彙，也常見於其他中晚唐詩，略舉數例表列如下：

⁸⁸ [清] 姚鼐：《今體詩鈔》，收入《四部備要》集部第 584 冊（臺北：中華書局，1981 年），卷前序目，頁 2。

⁸⁹ 盧綸著，劉初棠校注：《盧綸詩集校注》（上海：上海古籍出版社，1989 年），頁 256。

⁹⁰ 此據清代賀裳所云：「〈塞下曲〉六首，俱有盛唐之音，『平明尋白羽，沒在石稜中』一章尤佳。」見氏著，《載酒園詩話》，收入郭紹虞編選，富壽蓀校點：《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1983 年），又編，頁 336。

⁹¹ 李益〈立春日寧州行營因賦朔風吹飛雪〉：「邊聲日夜合，朔風驚復來。龍山不可望，千里一徘徊。捐扇破誰執，素紈輕欲裁。非時妬桃李，自是舞陽臺。」見氏著，范之麟注：《李益詩注》，頁 70。

⁹² 「捐扇破誰執，素紈輕欲裁」之用典，乃據范之麟所注：「西漢班婕妤〈怨歌行〉：『新制齊紈素，皎潔如霜雪。裁成合歡扇，團團似明月。……』作者因飛雪而聯想到『皎潔如霜雪』的紈素，遂借素紈比喻飛雪。」見 [唐] 李益著，范之麟注：《李益詩注》，頁 70。



〈敦煌廿詠〉		中晚唐詩
〈莫高窟詠〉	瑞鳥含珠影	珠影含空徹（楊巨源）
		滴瀝珠影泫（陸龜蒙）
	靈花吐蕙叢	寒蛩鳴蕙叢（孟郊）
		香凋晚蕙叢（白居易）
〈渥洼池天馬詠〉	花裏牽絲去	常惡牽絲蟲（張籍）
		驀裏柳牽絲（元稹）
〈陽關戍詠〉	胥井引前程	三人出胥井（劉禹錫）
〈瑟瑟詠〉	色入青霄裡	影轉色入樓（白居易）

藉由大數據分析《全唐詩》資料庫，⁹³像是〈敦煌廿詠〉之〈莫高窟詠〉，其「珠影」、「蕙叢」二詞同樣出現在楊巨源（-789 進士）〈上劉侍中〉、陸龜蒙（？-881）〈奉和襲美添漁具五篇·蓑衣〉、孟郊（751-814）〈藍溪元居士草堂〉、白居易（772-846）〈秋寄微之十二韻〉等人詩中。又像是〈敦煌廿詠〉之〈渥洼池天馬詠〉，其「牽絲」一詞亦可見於張籍（767-830）〈新桃行〉、元稹（779-831）〈曹十九舞綠鈿〉等詩。再像是〈敦煌廿詠〉之〈陽關戍詠〉，「胥井」一詞也為劉禹錫（772-842）〈相和歌辭〉所用；〈瑟瑟詠〉之「色入」，同見於白居易〈東樓竹〉。⁹⁴可見〈敦煌廿詠〉確實有不少詞彙同見於中晚唐詩，並且都用於五言詩作。此外，檢索《全唐詩》可還發現，像是「珠影」、「蕙叢」、「胥井」、「色入」等不少詞語，更是值至中晚唐詩壇，才開始被詩人用於作品之中。

此外，如同姚鼐評中唐以後乃是「尤『刻意』於五律」，更說明了中晚唐詩人當是基於自主意識，積極在詩歌創作尋求轉變。事實上，早在被視為啟蒙中晚唐詩改革的杜甫，就出現刻意變化的傾向，像是其因未能居高位，便將前人用於朝堂應制酬贈的七言律詩，轉為如〈客至〉之「肯與鄰翁相對飲，隔籬呼取盡餘杯」⁹⁵、〈曲江二首〉之「細

⁹³ 以下檢索均依據網路資料庫《全唐詩》（中國哲學書電子化計劃），網址：<https://ctext.org/quantangshi/zh>（2024年11月7日上網）

⁹⁴ 〈瑟瑟詠〉之「色入」一詞，還可見於楊巨源〈上劉侍中〉之「秋色入衡陽」、孟郊〈看花〉之「春色入心悲」、李端〈冬夜與故友聚送吉校書〉之「月色入閑軒」等處，但就詩意而言，這些斷句應為「秋色」、「春色」、「月色」，故正文表格僅舉較貼近〈敦煌廿詠〉情況的白居易詩為例。不過，檢視《全唐詩》用及「色入」者，也確實僅見於中晚唐詩，仍符合下文所述者。

⁹⁵ 杜甫〈客至〉：「舍南舍北皆春水，但見羣鷗日日來。花徑不曾緣客掃，蓬門今始為君開。盤飧市遠無兼味，樽酒家貧只舊醅。肯與鄰翁相對飲，隔籬呼取盡餘杯。」見氏著，〔清〕仇兆鰲注：《杜詩詳註》，卷9，頁793。



推物理須行樂，何用浮名絆此身」等，⁹⁶用於描寫家長裡短或人生感悟等，成為全然不同的題材面向。這在詩歌從盛唐走向中唐以後，更明顯如孟二冬所述：

盛唐文化是中國古代文化發展中的高峰期，那麼，中唐文化則是繼盛唐之後的又一個高峰。**發展、變化與創新**，是這一高峰的主要標志。⁹⁷

中唐以後的詩人往往不斷嘗試將發展已久的詩體再予創新，如柳宗元（773-819）五絕〈江雪〉之「千山鳥飛絕，萬徑人蹤滅。孤舟蓑笠翁，獨釣寒江雪。」⁹⁸即刻意違反近體詩押平聲韻之常規，改用入聲之仄聲韻。又如韓愈（768-824）五律〈獨釣四首·其三〉之「獨往南塘上，秋晨景氣醒。露排**四岸草**，風約半池萍。鳥下見人寂，魚來聞餌馨。所嗟無可召，不得倒吾瓶。」⁹⁹大抵合律，但領聯仍出現「下三仄」的情況。再如韋應物（737-791）〈秋夜寄丘二十二員外〉之「懷君屬秋夜，散步詠涼天。山**空松子落**，幽人應未眠。」¹⁰⁰第二句的「空」、「子」字均未遵守黏對，此可對照王力所說：「中唐以後，黏的規律漸嚴。但是，失黏不像失對那麼容易察覺到，……說是學陳宋王杜**不顧慮失黏**也可以。」若說中唐以後的詩人更慣於黏對格律，有些創作卻是刻意不予遵守。

還可發現，這些不合格律之作又往往以五言詩為主，乃因五言的起源比七言來得早，當中晚唐詩人們有意將寫法加以調整創新，便容易聚焦於這些因發展久遠而更形僵化的五言詩。那麼〈敦煌廿詠〉同樣作為五言律詩，其寫法是否也有呼應時代特徵之處？在早期學者們對〈敦煌廿詠〉之作者及時間眾說紛紜時，該組詩出現「下三平」、「重字」、乃至「失黏失對」等情況，便可能是多人合作、敦煌地區詩歌演變緩慢、作者不熟稔五律規範等等諸多難以斷言的原因。

然而，若就楊寶玉等學者具體鎖定為中晚唐、來自中原的張球所作，甚至張球還有「參加過科舉考試」之生平經歷，¹⁰¹便有助於說明〈敦煌廿詠〉以五律書寫的獨特性。

⁹⁶ 杜甫〈曲江二首·其一〉：「一片花飛減卻春，風飄萬點正愁人。且看欲盡花經眼，莫厭傷多酒入脣。江上小堂巢翡翠，苑邊高塚臥麒麟。細推物理須行樂，何用浮名絆此身。」見氏著，〔清〕仇兆鰲注：《杜詩詳註》，卷6，頁446-447。

⁹⁷ 孟二冬：《中唐詩歌之開拓與新變》（北京：北京大學出版社，1998年），頁25。

⁹⁸ 〔唐〕柳宗元著，〔明〕孫同峯評點：《唐柳柳州全集》（臺北：新文豐出版股份有限公司，1979年），卷43，頁14。

⁹⁹ 〔唐〕韓愈著，屈守元、常思春主編：《韓愈全集校注》（成都：四川大學出版社，1996年），詩，頁754。

¹⁰⁰ 〔唐〕韋應物著，陶敏、王友勝校注：《韋應物集校注》（上海：上海古籍出版社，1998年），卷3，頁194。

¹⁰¹ 楊寶玉：〈〈敦煌廿詠〉作者與撰寫時間考證〉，頁134。



蓋因唐代科舉以五言律詩取士，故此詩體不僅受到唐人高度矚目，¹⁰²更成為唐代所有詩體創作量最豐富者。¹⁰³那麼當〈敦煌廿詠〉是詩人歷經科考而熟稔五律所為，應足以在部分詩作巧妙呈現聲調藝術美感，又有部分詩作以犯律營造不協調感，像是〈三危山詠〉之「巖連九隴嶮，地竄三苗鄉」（頁 3510），在相應位置以「下三仄」、「下三平」相互對稱，更傾向是有意藉由不合律的突兀感，以三仄聲、三平聲分別凸顯地勢之高聳險惡、荒遠綿延。又像是〈貳師泉詠〉之「賢哉李廣利，為將討匈奴。……抽刀刺石壁，發矢落金烏」（頁 3515-3516），第一句不以其他稱呼代替，而是保留完整人名「李廣利」之三仄聲，在「刺石壁」再以三仄聲描寫動作，似乎就帶有彰顯此號人物其英姿勃發之效。因此，若基於作者是對五律熟練的中晚唐人張球，〈敦煌廿詠〉在五律形式上的不協調感，倒也不失為是詩人欲以特殊寫法來表現意涵的可能性。

四、結語

〈敦煌廿詠〉抄錄於敦煌寫本中 6 處，為描繪古敦煌自然地貌、古蹟建物的組詩，全篇共二十首，均為五言律詩，是敦煌學論著經常提及的知名作品。也因為該組詩並不像一般名作由詩壇代代相傳，〈敦煌廿詠〉作為出土文獻，寫本又未具體署名，致使學者們聚焦於考證作者或推測創作年代，亦有藉由該組詩對古敦煌的詳細記載，討論其所提供的歷史與地理價值。但若回歸文學作品本身，〈敦煌廿詠〉顧名思義，乃以中國西北邊陲為題材，作者又是親臨現場寫成，符合邊塞詩各項基本條件。只是〈敦煌廿詠〉的內容卻與尋常邊塞詩有所差距，其詩體結構亦有不合乎五律格律的情況。故本文即就內容與形式，先梳理這些差異現象，並探討背後的影響因素及相關議題。

首先在於〈敦煌廿詠〉的內容，應是讀者最直接感受到差異的閱讀體驗。一般邊塞詩如高適、岑參、王昌齡等著名詩人所作，筆下呈現的邊疆往往是大漠無垠、山勢綿延、漫天風雪、飛沙走石等壯闊場景，詩中敘述的將士也是基於保衛後方家園，乃至捍衛家

¹⁰² 如清代李懷民在專門選錄中晚唐人五律時指出：「唐人之所以專攻五言者，唐以此制科取士，……故唐二百八十年間，士子鏤心刻骨，研煉於五字之中。」見氏著，張耕點校：《重訂中晚唐詩主客圖》（北京：中華書局，2018 年），卷前說，頁 3。唐代文士因科舉而對五律的熟稔程度，可謂是刻骨銘心。

¹⁰³ 此據施子愉：〈唐代科舉制度與五言詩的關係〉，《東方雜誌》第 40 卷第 8 號（1944 年 4 月），頁 39。施子愉統計唐人五律多達 9571 首，為唐代詩體之冠，當是受科舉以五律取士的影響；其次則為七絕 7070 首。



國大義，故而流露出滿腔的破敵熱血與豪邁果敢；反觀〈敦煌廿詠〉所展現的心態與描寫對象卻大不相同，往往傾訴僅限於個人的哀樂情感，像是面對險峻地形的驚懼憂愁、在莫高窟感受到的心靈澄淨等，有時也將目光聚焦於身旁的細微靜物，並以詩人觀察所得的小小興味入詩。

至於〈敦煌廿詠〉作為五律組詩，卻常有不符合詩體規範的情況。五言律詩是初唐文壇定調的體裁，對照目前學界大抵認定〈敦煌廿詠〉應作於盛唐及其以後的時代，意即該作者譜寫〈敦煌廿詠〉之時，五律一體早已穩定發展於唐代詩壇。進階考察〈敦煌廿詠〉各首格式，也時有「四聲遞用」這類高度符合聲韻美感的藝術表現。然而，〈敦煌廿詠〉是每首僅 40 字篇幅的短詩，卻出現像重複用字、「下三平」、「下三仄」、「失黏失對」等，近體詩理應盡量避免的格律問題，導致〈敦煌廿詠〉形成兼具完美創作與犯律弊病的獨特五律組詩。

最後，試著進一步推測〈敦煌廿詠〉的內容和形式之所以特殊的原因。首先在於敦煌詩的創作核心，本就不同於盛唐邊塞詩往往抱持著浪漫情懷與英雄主義，在地的敦煌詩歌經常是嚴苛生活條件下的現實書寫，一如〈敦煌廿詠〉的作者是長久客居沙州，筆下的詩作也就容易傾向抒發個人對生活的感悟與種種細節。再者，〈敦煌廿詠〉雖為邊塞詩，卻常以小景小物入詩，乃至詩中時有犯律的情況，都是中晚唐詩人很常見的寫作慣性；就連〈敦煌廿詠〉所用詞彙，也有不少是中晚唐詩壇才開始流行的用語。這正好呼應近來考證乃將〈敦煌廿詠〉確立於中晚唐，並且當學者們推測晚唐定居敦煌的名士張球為其作者，而張球曾參與唐代科舉的經歷，昭示其對用於取士的五律體裁理應十分熟悉，提供了〈敦煌廿詠〉為何兼有合律與犯律之矛盾現象的可能原因。是以本文對〈敦煌廿詠〉之形式與內容的重新檢視，應有助於印證學者對〈敦煌廿詠〉創作者與創作年代的推論。



徵引文獻

一、傳統文獻

- 〔唐〕王維著，清·趙殿成箋注：《王右丞集箋注》，上海：上海古籍出版社，1998 年。
- 〔唐〕王昌齡著，胡問淘、羅琴校注：《王昌齡集編年校注》，成都：巴蜀書社，2000 年。
- 〔唐〕李白著：《李太白全集》，臺北：河洛圖書出版社，1975 年。
- 〔唐〕李益著，范之麟注：《李益詩注》，上海：上海古籍出版社，1984 年。
- 〔唐〕李頎著，王錫九校注：《李頎詩歌校注》，北京：中華書局，2018 年。
- 〔唐〕岑參著，陳鐵民、侯忠義校注，陳鐵民修訂：《岑參集校注》，上海：上海古籍出版社，2004 年。
- 〔唐〕杜甫著，清·楊倫箋注：《杜詩鏡銓》，上海：上海古籍出版社，1980 年。
- 〔唐〕杜甫著，清·仇兆鰲注：《杜詩詳註》，北京：中華書局，1999 年。
- 〔唐〕柳宗元著，明·孫同峯評點：《唐柳柳州全集》，臺北：新文豐出版股份有限公司，1979 年。
- 〔唐〕韋應物著，陶敏、王友勝校注：《韋應物集校注》，上海：上海古籍出版社，1998 年。
- 〔唐〕高適著，劉開揚：《高適詩集編年箋註》，臺北縣：漢京文化事業有限公司，1983 年。
- 〔唐〕盧綸著，劉初棠校注：《盧綸詩集校注》，上海：上海古籍出版社，1989 年。
- 〔唐〕韓愈著，屈守元、常思春主編：《韓愈全集校注》，成都：四川大學出版社，1996 年。
- 〔明〕周珽：《刪補唐詩選脈箋釋會通評林》，收入《四庫全書存目叢書補編》第 26 冊，濟南：齊魯書社，2001 年。
- 〔明〕陸時雍：《古詩鏡》，收入《景印文淵閣四庫全書》集部第 350 冊，臺北：臺灣商務印書館，1983 年。
- 〔清〕李懷民輯評，張耕點校：《重訂中晚唐詩主客圖》，北京：中華書局，2018 年。



〔清〕沈德潛：《說詩晬語》，收入丁福保編：《清詩話》，臺北：明倫出版社，1971 年。

〔清〕沈德潛：《唐詩別裁集》，上海：上海古籍出版社，2013 年。

〔清〕姚鼐：《今體詩鈔》，收入《四部備要》集部第 584 冊，臺北：中華書局，1981 年。

〔清〕黃叔燦：《唐詩箋註》，清乾隆乙酉年（1765）松筠書屋藏板，美國哈佛大學燕京圖書館數位典藏。

〔清〕黃宗羲：《明文海》，收入《景印文淵閣四庫全書》集部第 394 冊，臺北：臺灣商務印書館，1983 年。

二、近人論著

1. 專書

王 力：《漢語詩律學》，上海：上海教育出版社，2002 年。

余恕誠：《唐詩風貌》，北京：中華書局，2010 年。

孟二冬：《中唐詩歌之開拓與新變》，北京：北京大學出版社，1998 年。

張錫厚：《敦煌文學》，臺北：萬卷樓圖書有限公司，1993 年。

張錫厚：《敦煌文學源流》，北京：作家出版社，2000 年。

張錫厚主編：《全敦煌詩》，北京：作家出版社，2006 年。

陳尚君輯校：《全唐詩補編》，北京：中華書局，1992 年。

陳伯海主編：《唐詩彙評》，杭州：浙江教育出版社，1995 年。

項 楚：《敦煌詩歌導論》，臺北：新文豐出版股份有限公司，1993 年。

黃永武主編：《敦煌寶藏》，臺北：新文豐出版股份有限公司，1983 年。

楊世明：《唐詩史》，重慶：重慶出版社，1996 年。

榮新江：《敦煌學十八講》，北京：北京大學出版社，2001 年。

霍 然：《唐代美學思潮》，高雄：麗文文化事業股份有限公司，1993 年。

2. 期刊

王 莉：〈論敦煌詩人筆下的敦煌風貌——由敦煌詩歌殘卷談起〉，《絲綢之路》第 149 期（2009 年 2 月），頁 79-81。

李鼎文：〈讀佚名《敦煌廿詠》〉，《西北師大學報，社會科學版》1983 年第 4 期（1983



年6月)，頁39-43。

林聰明：〈巴黎藏敦煌本「白澤精帙圖」及「敦煌二十詠」考述〉，《東吳文史學報》第2卷（1977年3月），頁97-116。

林雪鈴：〈唐代敦煌在地作品中的場域記憶及其特徵〉，《彰化師大國文學誌》第31期（2015年12月），頁77-103。

金賢珠、李秀珍：〈「敦煌二十詠」之文學地理學的考察〉，《東亞漢學研究》第6號（2016年4月），頁151-162。

施子愉：〈唐代科舉制度與五言詩的關係〉，《東方雜誌》第40卷第8號（1944年4月），頁37-40。

胡可先：〈唐代佚名詩人《敦煌廿詠》疏證〉，《古典文學知識》2021年第6期（2021年11月），頁92-103。

馬 德：〈《敦煌廿詠》寫作年代初探〉，《敦煌研究》（1983年6月），頁179-191。

高國藩：〈絲綢之路敦煌古跡景點旅遊俗文化考述〉，《華人文化研究》第5卷第1期（2017年6月），頁11-24。

張鑫娜：〈敦煌邊塞詩與盛唐邊塞詩的對比〉，《青年文學家》第20期（2021年7月），頁12-14。

張思橋：〈疆域巨變與唐宋詩風——以「邊塞」為中心的考察〉，《古代文學理論研究》2023年第1期（2023年6月），頁95-122。

楊寶玉：〈《敦煌廿詠》作者與撰寫時間考證〉，《童蒙文化研究》第4卷（2019年8月），頁129-139。

譚優學：〈邊塞詩泛論〉，收入《唐代邊塞詩研究論文選粹》，蘭州：甘肅教育出版社，1988年。

3. 網路

《全唐詩》，中國哲學書電子化計劃，<https://ctext.org/quantangshi/zh>（2024年11月7日上網）

Discuss the Uniqueness of Form and Content on the Series of Five-character Regulated Verse Poems ‘*Twenty Poems of Dunhuang*’

Cheng, Yi-Chuan

Abstract

‘Dunhuang Twenty Poems’ is a series of five-character regulated verse poems depicting the landscapes and buildings of Dunhuang. There are six manuscript records of these poems, and they hold significant value in the study of ancient geography and history within Dunhuang studies. Current discussions often focus on deducing the writing period and the author. However, from the perspective of literary works, ‘Dunhuang Twenty Poems’ differs from typical frontier poems. Even the commonly used term series of five-character regulated verse poems occasionally violates the rules of regulated verse.

Using the latest publication, “*The Complete Dunhuang Poems*”, as the primary text, it is evident that ‘Dunhuang Twenty Poems’ often incorporate detailed descriptions of small scenes and objects in their content, expressing personal feelings of the author. This contrasts with the usual frontier poems that often carry a resolute patriotic sentiment and depict the grandeur of vast deserts and mountains with majestic momentum. In terms of form, while ‘Dunhuang



Twenty Poems' skillfully demonstrate the aesthetic appeal of regulated verse, issues such as repeated characters, three level tones in the last three characters, and basic metrical problems like lack of tonal parallelism and syntactic parallelism also appear. This is because 'Dunhuang Twenty Poems' essentially represent the writings of long-term residents about the harsh living environment, rather than the romantic heroism. Furthermore, the writing style is close to the common in Mid-to-Late Tang Dynasty. Therefore, this study could help re-examine this renowned series and also address current scholarly evidence suggesting that this series was created during Mid-to-Late Tang period.

Keywords: *'Twenty Poems of Dunhuang'*, Frontier poems, five-character regulated verse poems, Mid-to-Late Tang Dynasty, *"The Complete Dunhuang Poems"*

論稼軒詩詞同題異體之別

邵君君^{*}

提 要

辛棄疾作為南宋重要的豪放派詞家，對他的研究一直是古代文學研究領域的焦點之一。然其因詩詞現存數量差距較大，故更多學者多致力於稼軒詞的研究，對其詩作的關注相對較少。近年來隨著辛學的不斷深入發展，辛文和辛詩也得到了更多的關注，對辛詩的研究主要包括藝術風格、創作淵源以及與辛詞的比較方面。

在辛詩與辛詞的比較研究中，稼軒「詩不如詞」一直是研究稼軒的默認前提，近年來也有學者對其原由進行解釋，但多是引用古人評論，而較少從辛詩和辛詞文本本身出發。本文通過梳理稼軒詩詞，對稼軒同類題材問題選擇偏好，同題異體作品中情感差異進行比較分析，發現稼軒雖然認同「詩為正體」的觀念，但因為朝廷兩次大規模的戒詩運動，加上稼軒歸正人的身份以及其多次被彈劾的原因，不得不選擇以詞代詩，戒詩避謗。這樣的原因造成了稼軒詩的數量遠不及詞，也使得詞在稼軒筆下有了功能性的最大拓展與詞藝上的大幅提高。

關鍵詞：辛棄疾、同題異體、文體觀念、戒詩避謗

^{*} 東吳大學中國文學研究所博士生。



一、前言

辛棄疾(1140–1207)，字幼安，號稼軒居士，山東東路濟南府歷城縣(今山東歷城)人，生於金國，紹興三十二年(1162)抗金歸宋，曾任江陰簽判、司農寺主簿、江西安撫使、福建安撫使等職。稼軒詞作題材廣闊，善於用典，以文為詞，以雄厚之筆力寫慷慨悲壯之氣概，鄧廣銘《稼軒詞編年箋注》收其詞作達六百二十九首，為兩宋詞家中存詞最多者，被譽為專力為詞第一人。詩作方面，鄧廣銘《辛稼軒詩文箋注》中所載，稼軒詩共存一百四十二首。

稼軒現存詩作數量上遠不及詞，故學界在研究稼軒時，也主要針對其詞作進行探討，但通過筆者比對，稼軒在詩詞上有不少題材重合的作品，如書寫或贈與的對象為同一類如子女、朋友；亦或主題為同一類如戒酒、科舉等。且在這些詩詞中，稼軒的寫作手法和情感表達有所不同，故本文題目所謂「同題」，即是將詩詞作品中以相同對象和主題者歸為同一類，在此基礎上去分析稼軒同題異體上的區別。

近年來隨著研究的不斷深入，其文和詩得到更多的關注。前人研究如馮霞在《辛棄疾詩歌研究》中，對稼軒詩的研究主要包括藝術風格、創作淵源，並已經注意到稼軒詩與詞的比較。¹ 除此之外，如孟子月《辛棄疾詩歌研究》、施俞君《辛棄疾詩歌研究》學位論文中，則僅在研究稼軒詩時稍有提及。² 單篇論文則更多的聚焦在討論稼軒「詩不如詞」的原因上。關於「同題異體」的相關研究則相對付之闕如。

在稼軒詩詞比較的研究上，多關注於稼軒「詩不如詞」的相關問題³，但馮霞除了認為稼軒「詩不如詞」除了「天性偏嗜」、「避謗戒詩」的原因外，還與稼軒個人的文學觀念和審美情趣有關，她認為傳統意義上的詩已經不能承載稼軒急欲揮灑的思想性情，所

¹ 馮霞：《辛棄疾詩歌研究》(湘潭市：湘潭大學文學與新聞學院研究所碩士論文，2010年6月)，頁6。

² 據筆者檢索，近年來稼軒詩的學位論文有馮霞：《辛棄疾詩歌研究》(湘潭市：湘潭大學文學與新聞學院研究所碩士論文，2010年6月)；孟子月：《辛棄疾詩歌研究》(廣州市：廣州大學人文學院研究所碩士論文，2018年6月)；施俞君：《辛棄疾詩歌研究》(嘉義市：國立嘉義大學中國文學系碩士論文，2023年6月)。

³ 如蘭州大學的慶雲、肖力從稼軒對自己詩作的評價以及身世經歷時代背景來考證提出：「稼軒在創作最為繁富的時期，要『避謗』『戒詩』，這是造成他詩不如詞的重要原因。」見慶雲、肖力：〈稼軒「詩不如詞」現象談論〉，《中國上饒辛棄疾國際學術研討會論文集》(蘭州：蘭州大學中文系，2003年10月)，頁116。鞏本棟則先是否認了稼軒擅詞而不擅詩的觀點，並將稼軒詞多於詩的原因歸納為三點：其一為個人愛好寫詞多於寫詩；其二為師承原因，認為稼軒年輕時就在詞的創作上顯示出卓越的才華，並且得到名師指導；第三個原因則是認為儘管蘇軾之後詞的地位有所提高，稼軒對詞也是重視的，但他也利用了「詞為小道」的觀念，以詞代詩，以避詩禍。見鞏本棟：〈辛棄疾何以「胸中今古，止用資為詞」〉，《名作欣賞》第28期(2022年10月)，頁76–79。



以稼軒借助了詞這一新的文學體裁。⁴此一觀點，不僅為本文提供了進路，對於稼軒在創作時的文體選擇，與其題材和情感有相當高的關聯，因此筆者認為仍需回到稼軒詩詞本身進行分析，故本文試圖從稼軒同題異體作品中的異同點，去探尋其在創作時對於詩詞文體的態度、選擇偏好以及原因，也借助不同文體創作中的特色，更了解稼軒及其作品，因而先以「同類題材的文體選擇」、「同題異體之情感收放」來作探究，最後則提出結論，來對稼軒詩詞中同題異體之別，來去作綜合研究與述論。

二、同類題材的文體選擇

詞是由民間孕育而來的一種新興的韻文載體，本應是一種題材廣泛的文體，但由於中晚唐五代士人多於花間樽前應歌而作，故被冠以娛賓遣興功能。直至北宋初期，詞多為男女戀情、悲歡離合等感情題材，加之可入樂歌唱的特色，在北宋被文人視之為閒暇之時、娛情享樂之小道，其地位依舊是不可與詩相提並論的。而在內容創作上，詩重「言志」，題材範圍較廣，涉及國家興亡、民生疾苦、個人抱負、宦海際遇等，而詞卻侷限於言情，抒發的大多是作者自我的個人情感，即所謂詩言志，詞言情。如鞏本棟言：

詩文言志載道，可用來寫較嚴重重大的題材，而詞則緣情綺靡，為豔科、小道，更適合於寫個人的情感生活等。詩道尊而詞體卑，詞不能與詩等量齊觀，至北宋已成為一種被世人所普遍接受的觀念，成了一种不成文的規則。⁵

這種「詩尊詞卑」的觀念影響著許多文人，填詞一途在北宋甚至被認為是於德有失之事⁶。但在稼軒同題異體的作品中，似乎可以看到稼軒不同於傳統的觀念。由於稼軒詩作數量遠遠少於詞，未來能夠進行很好的比較分析，故本章且將同一類對象的作品視為同題，來看這些詩詞中稼軒對於文體態度及選擇偏好。

（一）為子女所作之語

稼軒共有九子，其中八人皆姓名從禾，惟噩早殤，未及序齒。其詩有〈即事示兒〉、〈第四子學春秋，發憤不輟，書以勉之〉、〈聞科詔勉諸子〉、〈感懷示兒輩〉等。

⁴ 馮霞：《辛棄疾詩歌研究》（湘潭市：湘潭大學文學與新聞學院研究所碩士論文，2010年6月），頁46。

⁵ 鞏本棟：〈辛棄疾何以「胸中今古，止用資為詞」〉，頁77。

⁶ 晏幾道（1038-1110）曾向韓維（1017-1098）獻詞，維觀後語云：「得新詞盈卷，蓋才有餘而德不足者。願郎君捐有餘之才，補不足之德，不勝門下老吏之望。」見〔宋〕邵博撰：《邵氏聞見後錄》，收於《歷代史料筆記叢刊》（北京：中華書局，1997年12月），頁151-152。



在此類詩作中，稼軒對子輩多有期許之語，如〈感懷示兒輩〉云「安樂常思病苦時，靜觀山下有雷頤。……新春老去惟梅在，一任狂風日夜吹。」⁷，開篇即以《周易》為典，告誡兒輩應慎言語、節飲食，以進德修業、頤養慎節；又期許兒輩在亂世之中應保全氣節，如枝上之花，無論春去秋來，風雨摧折皆能挺立不搖，句句皆諄諄相告之語。除此之外，稼軒還有勉勵其子勤奮好學，致力科考如〈第四子學春秋，發憤不輟，書以勉之〉云：「西園能到不？要學仲舒能。」（《稼軒詩》，頁 519）鼓勵四子讀書應身心俱靜，如董仲舒一般專心致志，才能有所精進。除此之外，在稼軒的詩中亦有對兒女傾訴內心想法之作，如〈即事示兒〉：

掃跡衡門下，終朝抱膝吟。貧須依稼穡，老不厭山林。有酒無餘願，因閒得此心。西園早行樂，桃李漸成陰。（《稼軒詩》，頁 518）

詩中稼軒向兒女們表明了其歸隱山水田園的想法，與之同主題詞作方面則有〈西江月·示兒曹，以家事付之〉、〈最高樓·吾擬乞歸，犬子以田產未置止我，賦此罵之〉。稼軒在〈西江月·示兒曹，以家事付之〉寫道：

萬事雲煙忽過，一身浦柳先衰。而今何事最相宜。宜醉宜遊宜睡。 早趁催科了納，更量出入收支。乃翁依舊管些兒。管竹管山管水。⁸

〈即事示兒〉一詩與〈西江月·示兒曹，以家事付之〉一詞，看似都寫得悠然自得，尤其詞中首句「萬事雲煙忽過」，將過去一筆帶過，更多筆墨著眼於當下享樂，看似輕鬆曠達，實則不然。一個一心期待橫戈躍馬、收復中原的將帥，「有酒無餘願」是真有酒就滿足了嗎？而「早行樂」、「宜醉宜遊宜睡」、「管竹管山管水」是稼軒內心真正所願嗎？當然不是，喝酒不過是他麻痺自己的方式罷了，筆墨著眼現在，也不過是對過去失望、對未來無奈罷了。這樣的情緒在同樣寫給兒女，表明自己要歸隱山水田園的另外兩首詩詞中有了印證：

〈感懷示兒輩〉

安樂常思病苦時，靜觀山下有雷頤。十千一斗酒無分，六十三年事自知。錯處

⁷ 〔南宋〕辛棄疾撰、鄧廣銘輯校、辛更儒箋注：《辛稼軒詩文箋注》，收錄於《鄧廣銘全集》（石家莊：河北教育出版社，2005 年），第三卷，頁 562。本文以下所引稼軒詩作皆出此本，為免冗贅，僅在引文後標注頁碼，不另出注。

⁸ 〔南宋〕辛棄疾撰、鄧廣銘箋注：《稼軒詞編年箋注》（臺北：華正書局有限公司，2003 年），頁 530。本文以下所引稼軒詞作皆出此本，為免冗贅，僅在引文後標注頁碼，不另出注。



真成九州鐵，樂時能得幾絢絲。新春老去惟梅在，一任狂風日夜吹。（《稼軒詩》，頁 568）

〈最高樓·吾擬乞歸，犬子以田產未置止我，賦此罵之〉
吾衰矣，須富貴何時。富貴是危機。暫忘設醴抽身去，未曾得米棄官歸。穆先生，陶縣令，是吾師。待葺個園兒名佚老，更作個亭兒名亦好，閒飲酒，醉吟詩。千年田換八百主，一人口插幾張匙。便休休，更說甚，是和非。（《稼軒詞》，頁 331。）

這兩首詩詞與前面的作品相比，明顯可以感受到稼軒情感的湧動，在〈感懷示兒輩〉一詩中，一句「六十三年事自知」是風燭殘年的稼軒追悔平生的感慨，他痛思鑄成人生大錯究竟是該怪自己還是怪其他？將稼軒的哀怨與憤怒透過文字表現得淋漓盡致。而詞〈最高樓〉此詞作於光宗紹熙五年（1194），此時稼軒五十五歲，任知福州兼福建安撫使任。由詞中小序可知，這首詞是因為稼軒想要辭官，但其子用「田產未置」之由進行勸說阻止，於是稼軒寫下了這首詞用來責備他。看似為子而賦，實則更多在敘述自身心境與想法。詞的上闕，稼軒首先針對其子提出反對的理由，對「富貴」作了探討，三句話看似簡單，卻句句用典。「須富貴何時」據鄧廣銘《稼軒詞編年箋注》中另一首詞〈水調歌頭·淳熙己亥……〉（《稼軒詞》，頁 68）所考出自《漢書·楊惲傳》楊惲報孫會宗書：「人行樂耳，須富貴何時？」；「富貴是危機」則見於《晉書·諸葛長民傳》：「貧賤常思富貴，富貴必履危機，今日欲為丹徒布衣，豈可得也。」東晉末年，諸葛長民（不詳—413 年）因其文武才幹，深得當時太尉劉裕（363—422）的信任，權傾一時，但他品行不端，貪婪成性，多聚珍寶和美女，大建宅邸，暴虐成性。手握權力富貴的他並沒有因此而快樂，反而因時常擔心有殺身之禍無法安穩入眠，更曾嘆息「貧賤常思富貴，富貴必履危機。」最後果然被劉裕所殺。稼軒採用這一歷史教訓是想告訴其子官場之中的富貴並非好事，也不是一勞永逸的，反而暗藏危機，很有可能招來殺身之禍。而後詞中「穆先生，陶縣令，是吾師」、「閒飲酒，醉吟詩」則表明了自身歸隱之意，因為此時已被彈劾四次的稼軒明白唯有辭官歸隱才能遠離這些禍端。「千年田換八百主，一人口插幾張匙？便休休，更說甚，是和非。」則是富貴不能長存的再次深沉喟嘆，對生命的反思及歸隱心跡再次流露。詞中小序雖言要「罵之」，但其實全文並沒有對其子進行責備，與其說是教育兒子，不如說是稼軒有感而發，對於「富貴是危機」的論述，似說給兒子聽，實則是勸自己認清當下局勢，不如似陶淵明一樣歸隱田園。



從稼軒為子女所作可見，稼軒仍舊會在比較莊嚴正式的時候，選擇採用詩作為文體，比如對子輩寫勸導之語、期許之情時，都是採用詩作為文體，可見在他心中仍舊保有「詩為宗」的觀念，所以他對於詩並不排斥，更無貶低之意。其次透過稼軒對兒女的詩詞都可以感受到其飽滿的情緒，所以詩已不能滿足稼軒情感表達這一說法是不準確的。〈哭贛十五章〉（《稼軒詩》頁 504-508）便是最有利的證明。若詩不足以表達其情感，為何稼軒選擇寫了十五首詩來悼念幼子？詩組〈哭贛十五章〉一直被認為是稼軒最感人的親情詩。詩中稼軒回憶幼子玩竹馬之戲，拿紙把筆寫字，笑揖索酒，高吟〈關雎〉，手持白羽等等生活細節，無一不真切動容，雖是白描，其情可感，可謂淒涼哀痛。故並非是詩這一文體限制了稼軒的情感表達，以稼軒之資，若想以詩抒情亦不是難事。

（二）與朋友唱和之作

稼軒熱情豪邁，一生交友廣泛，他與朋友們惺惺相惜，在混亂的時局中互相勉勵互相安慰，留下了不少的唱和之作。在稼軒與趙蕃（字昌父，1143-1229）唱和的〈和趙昌父問訊新居之作〉和〈鷓鴣天·和昌父〉、〈滿庭芳·和昌父〉等作品中，我們可以看到稼軒在不同文體中寫作內容側重點的差異。〈和趙昌父問訊新居之作〉詩云：

草堂經始上元初，四面溪山畫不如。疇昔人憐翁失馬，只今自喜我知魚。苦無突兀千間底，豈負辛勤一束書。種木十年渾未辦，此心留待百年餘。（《稼軒詩》，頁 535）

這首詩作於慶元三年（1197），稼軒位於瓢泉的草堂在歷經三年後得以竣工，好友趙蕃寫詩祝賀，稼軒作此詩覆之。該詩先描寫了草堂建築所經歷的年月，以及周圍美景。頷聯則暗指稼軒築於帶湖之雪樓遭祝融之禍，因而遷居瓢泉的往事。頸聯上句引杜甫〈茅屋為秋風所破歌〉，下句引韓愈〈示兒〉詩，感嘆雪樓燬於一旦，如今遷居瓢泉，自己多年來辜負歲月，無有所成。結尾「種木十年渾未辦，此心留待百年餘」則表達對自己的期許與盼望，在雪樓被焚，移居瓢泉，草堂竣工之際，頗有期待未來之情。與〈和趙昌父問訊新居之作〉時間、主題相同的詞作〈鷓鴣天·和章泉趙昌父〉則展現不同於詩作的面貌：

萬事紛紛一笑中。淵明把菊對秋風。細看爽氣今猶在，惟有南山一似翁。情味好，語言工。三賢高會古來同。誰知止酒停雲老，獨立斜陽數過鴻。（《稼軒詞》，頁 405）



趙蕃行事為人頗似陶淵明⁹，詞中稼軒以陶淵明為喻，巧妙將陶淵明與趙蕃相接，並以此自比。一句「萬事紛紛一笑中」作為全詞首句，既寫了陶淵明的超脫，也奠定了全詞的底色。世間紛擾的萬事，無論生死、困頓或寂寥，陶淵明都能一笑泯之，在秋風中把酒東籬，聊以自娛。「細看爽氣今猶在」二句讚嘆陶淵明精神南山般萬古長青，永存天地，並以此開啟下片。下片則將陶淵明、趙昌父和稼軒自己比為「三賢」，寫三人淡薄名利、樂於歸隱之心，「停雲老」不僅指陶氏，更是作者自況，稼軒獨立斜陽之中細數飛鴻，期盼收到趙昌父的來信。將兩人深厚情誼歸於淡語中，更見二人交情之深。

〈和趙昌父問訊新居之作〉及〈鷓鴣天·和昌父〉皆是稼軒與趙昌父唱和之作，詩中交代「草堂經始」之主題，並提及雪樓被燬之事，最後則多期許、勉勵之語；詞則明言「萬事紛紛一笑中」的心境，更是將陶淵明、趙昌父和稼軒自己比為「三賢」，表明自己歸隱之心與淡泊名利之志。再看稼軒在與趙不迂¹⁰的酬唱之作，〈歸朝歡·題晉臣敷文積翠巖〉以詞題記，既寫實景，又勉友人，同時與自身遭遇和期許相合：

我笑共工緣底怒。觸斷峨峨天一柱。補天又笑女媧忙，卻將此石投閑處。野煙荒草路。先生拄杖來看汝。倚蒼苔，摩挲試問，千古幾風雨。……細思量，古來寒士，不遇有時遇。（《稼軒詞》，頁463）

該詞成於慶元六年（1200），趙不迂於此年罷職歸鉛山，此時稼軒已年近花甲，原上饒居所於慶元二年（1196）燬於火，故徙居鉛山。詞作前四句寫積翠巖像共工觸斷的半截不周山，又似女媧補天遺留的五彩石，不僅描繪景致，更用「笑」將自己融入詞中，天柱殘斷，彩石閒拋，也正如稼軒自己，雖滿腔熱血卻無處可用，「千古幾風雨」不僅指積翠巖所受風吹雨打，同樣也是稼軒自況之語，「賦比興」這種本來多用在文章中的修辭手法在稼軒詞中運用自然，形象生動。「先生拄杖來看汝」則表達了與趙不迂同病相憐之苦。下片以「細思量，古來寒士，不遇有時遇」為結尾，看似是對趙不迂的勉勵，對自我的期許，一種自我安慰的悲涼感也夾雜其中。〈鵲橋仙·席上和趙晉臣敷文〉亦作於同年：

⁹ 宋代劉宰（1167–1240，字平國，號漫塘病叟）所撰〈章泉趙先生墓表〉云：「先生在太和，便座有齋，榜曰思隱。蓋當筮仕之初，已有山林之思。在官清苦，唯以賦詠自娛。」引自〔宋〕劉宰撰：〈章泉趙先生墓表〉，見〔宋〕趙蕃著：《章泉稿》收於《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1993年），第1155冊，頁325。

¹⁰ 字晉臣，趙士初四子，生卒年不詳，紹興二十四年（1154）進士，曾任敷文閣學士。



少年風月，少年歌舞，老去方知堪羨。歎折腰、五斗賦歸來，問走了、羊腸幾遍。高車駟馬，金章紫綬，傳語渠儂穩便。問東湖、帶得幾多春，且看凌雲筆健。（《稼軒詞》，頁 463）

詞首即言年老方知少年的歡樂，長久以來的困頓與失意不堪回首，如今像陶淵明歸隱田園，則官場再無可留戀，只能感嘆少年時想有所作為，然而終究一事無成，若早知如此，何必官場之行。罷官是趙不迂與稼軒的共同命運，故詞中既是慰問趙不迂，更是藉他人的酒杯澆自己的塊壘，表面上對於沒有盡情享受「少年風月，少年歌舞」感到悔恨，實則埋怨現實弄人，不能一展長才。過片後一反上片低沉情緒，轉以憤怒諷刺「高車駟馬，金章紫綬」的達官顯貴們，朝廷任爾等為所欲為，朝廷之危眾所週知，朝中高官卻無人挺身而出挽救頹勢，只一味高樂，終究不可長久。詞末則讚許趙不迂，言其有氣概凌雲的矯健之筆，如今雖罷職回鄉，卻可大顯詩才，為家鄉帶來一筆春色，更是鼓勵趙氏不可因一時挫折灰心喪志，同時也是期許自己。此作抒情性強，既痛惜趙不迂的現狀，更藉此抒發稼軒自身的不如意與憤恨。

詩作方面，〈和趙晉臣敷文積翠巖去類石〉則作於嘉泰三年（1203），此時趙不迂已歸鉛山三年，稼軒復以積翠巖為題互相唱和，然以詩為之，其面貌和詞作也有所不同：

兩峰如長喉，有石鯁其內。千金隨侯珠，磊落見微類。何言西子美，捧心作顰態。夷齊立著肩，欲間使分背。小虧或大全，知惡及真愛。堂堂老充國，荒尋得幽對。朝夕與山語，俯仰彌三載。謂我知子心，茅塞厭蒼藟。有美玉於斯，雕琢那可廢。芝蘭生當戶，雖芳亦芟刈。邑有從事賢，聞之重慷慨。……渠言農去草，見惡佩前誨。主人吟古風，格調劇清裁。我評此章句，真是杜陵輩。……此邦劉知道，光焰文章在。今將清風峽，與巖傳百代。（《稼軒詩》，頁 566）

此詩為趙不迂要去除積翠岩中的小石子，稼軒以此事為詩。全詩由積翠岩寫起，稼軒勸說趙不迂，云岩中有小石鯁於其間，就如珍貴的隨侯珠也有微瑕，亦如西施之美正在因病捧心，故岩中有石亦不影響景致之美，並描繪積翠巖隔斷兩峰，如骨鯁於喉。繼而轉為稱許趙不迂，以漢代名臣趙充國（前 137—前 52）來稱讚趙氏有勇有略，感慨其被冷落於山間已三載，正如丟棄於草木間的美玉。更指出朝廷對此類有為者卻如「芝蘭生當戶，雖芳亦芟刈」，感嘆賢者生性抗直，時有所忤，為上位者不容，終不能立身於朝。詩末則又以宋代狀元劉焯（1030—1065）讀書之處清風峽與積翠巖相比，一方面匯合寫景題記之意，又云趙不迂能「與巖傳百代」。



儘管趙蕃與趙不迂的作品已不可考，但從以上稼軒與朋友唱和之作中清晰可見，稼軒之詞突破了傳統「詩言志，詞言情」的框架，在他的唱作詞中反而言志更甚。而在稼軒的唱作詞與詩相比似乎更多的帶入了自己的人生遭遇，更是將一代英雄豪傑只能虛度青春、消磨歲月的鬱鬱不得志的壓抑苦悶情緒，表達得更為豐富飽滿。當然從文體上來說，詞的抒情性更強，但稼軒所抒之情打開了「詞為娛情享樂之小道」的局限。除此之外，還可以發現稼軒在詞中運用賦比興、議論等原本多用於文章修辭的手法，嫻熟而自然，這種將詩詞文合流的作法也是一種開創。最後仔細比較還是可以感受到稼軒詞比詩更婉轉，更悲愴，而稼軒之詩雖也有帶入人生經歷、個人情感，但相較之下卻顯得更為積極向上，讀來讓人感覺更加充滿希望。

三、同題異體之情感收放

稼軒在創作時，同一題材的詩詞情感收放亦有不同，此部分即分別選出「對戒酒的宣言」、「對仕途的期待」以及「對時局的感受」等三類作品，比較稼軒在同一題材中的詩詞作品之差異。

（一）對戒酒的宣言

在中國古代文學史上，文人多好酒，詩仙李白斗酒詩百篇，更有陶淵明存世之詩半數與酒相關之說。無論是蘇東坡的「詩酒趁年華」、晏殊的「一曲新詞酒一杯」、「一場仇夢酒醒時」還是陸游的「紅酥手，黃藤酒」，這些與酒相關的佳作無不顯示文人對酒的鍾愛，稼軒也不例外。稼軒嗜酒，杜旂（字叔高，生卒年不詳）曾特致書勸其戒酒，如果單從稼軒的詩作來看，似乎稼軒自己也明白喝酒傷身，也有意戒酒。慶元元年（1195）至慶元二年（1196），稼軒在移居瓢泉時因病戒酒，曾在〈止酒〉詩中寫道：

淵明愛酒得之天，歲晚還吟止酒篇。日醉得非促齡具？只今病渴已三年。（《稼軒詩》，頁 535）

詩中稼軒用陶淵明〈止酒詩〉為典，提到陶淵明對酒如此狂熱在晚年還寫下了止酒詩把酒戒了，並指出飲酒傷身使人短壽，而自己因為身體疾病，惟能以此詩一抒止酒之苦，詩末「只今病渴已三年」思及止酒的歲月，尤其是「只」、「已」二字頗有百無聊賴之意。又有〈賦葡萄〉一首云：



高架金莖照水寒，纍纍小摘便堆盤。喜君不釀涼州酒，來救衰翁舌本乾。（《稼軒詩》，頁 534）

此詩題為「賦葡萄」，然觀其末二句可推測此時稼軒仍在止酒期間，一「喜」字下接「來救衰翁舌本乾」，稼軒以「衰翁」自況，可知此喜非喜，亦有惋惜之意。同樣的惋惜無奈還表現在〈偶題〉中：

逢花眼倦開，見酒手頻推。不恨吾年老，恨他將病來。（《稼軒詩》，頁 503）

詩中的「不恨」與〈賦葡萄〉的「喜」有著異曲同工之妙，此「喜」非喜，「不恨」也恰恰相反，賞花飲酒都是人生樂事，如今再美的花也懶得睜眼，再美的酒也只能連連擺手拒絕，這不是無奈又是何？

三首詩作都表現了稼軒因病戒酒，並非心甘情願，在戒酒的過程中，他也不斷透露出其苦悶、無可奈何的情緒，但儘管如此，詩中稼軒的戒酒宣言還是明確的，也在不斷提醒自己喝酒傷身一事。而稼軒關於酒的詞亦不少，最有名的當數〈沁園春·將止酒戒酒杯使勿近〉：

杯汝來前！老子今朝，點檢形骸。甚長年抱渴，咽如焦釜；於今喜睡，氣似奔雷。汝說劉伶，古今達者，醉後何妨死便埋。渾如此，嘆汝於知己，真少恩哉！更憑歌舞為媒。算合作平居鴆毒猜。況怨無小大，生於所愛；物無美惡，過則為災。與汝成言，勿留亟退，吾力猶能肆汝杯。杯再拜，道麾之即去，招則須來。（《稼軒詞》，頁 387。）

這首〈沁園春·將止酒戒酒杯使勿近〉，寫法不同尋常傳統之詞，行文似漢代東方朔〈答客難〉、班固〈答賓戲〉、揚雄〈解嘲〉等文，用對話體結構成章。以戒酒為題，將酒杯擬人化，全詞通過作者與「酒杯」之間的主客體對話，大發議論，將自己長期壯志未酬，激憤難平，故常常戒酒發洩而導致身體每況愈下，不得不戒酒的無奈與複雜心情表現得淋漓盡致。同時，這首詞在議論和抒情之時，無視傳統詞分片的界限，大膽打破過片必須換意的定格，這使得鑑賞分析時無法像一般詞那樣按照上下片劃分段落和層次，但在閱讀時卻頗有酣暢淋漓之快感。從「杯汝來前」到「吾力猶能肆汝杯」，長達二十二句，是稼軒對酒杯的嚴厲申訴與飲酒之害的痛斥，更是稼軒政治失意後唯有靠酒獲得解脫的焦躁心態與無奈之感。這種不拘繩墨的藝術處理方式，使得稼軒可以酣暢的書寫其豐富而又複雜的內心。酒杯之言「劉伶，古今達者，醉後何妨死便埋」用劉伯倫¹¹之

¹¹ 鄧廣銘注：「（劉）伶字伯倫沛郡人。肆意放蕩，以宇宙為狹。常乘鹿車，攜一壺酒，使人荷鍤隨之，



典的回答，看似是酒杯答稼軒，實則是借酒杯之口來表達稼軒之意。「汝於知己」一句更是肯定了酒杯是其知己的地位，可見稼軒長期悒悒不樂，唯有與酒相伴。「杯再拜，道麾之即去，招則須來」，看似俏皮的回覆，與其說是稼軒給自己戒酒所留的餘地，不如說是他對南宋政權已失望。而相同主題關於戒酒，與稼軒的戒酒詩相比，稼軒在詞中的戒酒意志就沒有那麼堅定了，同年的秋天稼軒甚至還寫下了開戒之詞：

〈沁園春·杯汝知乎〉

杯汝知乎，酒泉罷侯，鴟夷乞骸。更高陽入謁，都稱齋白，杜康初筮，正得雲雷。細數從前，不堪餘恨，歲月都將麴蘖埋。君詩好，似提壺卻勸，沽酒何哉。君言病豈無媒。似壁上雕弓蛇暗猜。記醉眠陶令，終全至樂，獨醒屈子，未免沈災。欲聽公言，慚非勇者，司馬家兒解覆杯。還堪笑，借今宵一醉，為故人來。（《稼軒詞》，頁387。）

這首詞基調與〈沁園春·將止酒戒酒杯使勿近〉有所不同，詞中處處用典，意味深長。上闕用了劉伶、酈食其、曹娥和杜康¹²等諸多典故來說明為何戒酒，但他在詞的下闕卻用了「陶潛醉眠自樂，屈原獨醒卻遭禍」、「晉元帝司馬睿渡江戒酒，三國邴原」兩組典故來表明雖有眾多前車之鑑，但自己依舊不願戒酒，而是要醉飲今宵。《世說新語·規箴》云：「元帝過江猶好酒，王茂弘與帝有舊，常流涕諫。帝許之，命酌酒，一酣，從是遂斷。」¹³稼軒反用司馬睿在王導進行勸說下從此戒酒不飲的典故，自認自己無法如司馬睿般立刻戒酒，反而在朋友的熱情相勸下再醉一場。對於一個愛酒如命之人，戒酒應該是十分痛苦的，若能開戒應該覺得痛快，但事實並非如此。這首詞創作於慶元二年（1196），該年九月稼軒第五次被彈劾。這樣一位拳拳之心只為報效祖國的愛國將領被誹謗為「國家軍民之害」，該是多麼痛心之事，於是稼軒在詞中寫下「弓蛇暗猜」，可見他對於當下的政治氛圍多麼無奈，而「一醉解千愁」也就成了稼軒麻醉自己的選擇，另外稼軒三首〈卜算子〉詞中亦表達此意：

〈卜算子·飲酒不寫書〉

一飲動連宵，一醉長三日。廢盡寒暄不寫書，富貴何由得。請看塚中人，塚似當時筆。萬劄千書只恁休，且進杯中物。

云：『死便掘地以埋。』土木形骸，遨遊一世。」見《稼軒詞編年箋注》，頁386。

¹² 杜康二句鄧廣銘云：「杜康，古代善釀酒者。《周易·屯卦》：『雲雷屯。』」按：二句云云，意為杜康蒞仕而不得吉利之屯卦，亦即預示酒及造酒之人均將遭受拒絕也。」見《稼軒詞編年箋注》，頁388。

¹³ 〔南宋〕劉義慶撰、徐震堉著：《世說新語校箋》（臺北：文史哲出版社，1989年9月），頁308。



〈卜算子·飲酒成病〉

一個去學仙，一個去學佛。仙飲千杯醉似泥，皮骨如金石。不飲便康強，佛壽須千百。八十餘年入涅槃，且進杯中物。

〈卜算子·飲酒敗德〉

盜蹠尚名丘，孔子還名蹠。蹠聖丘愚直至今，美惡無真實。簡冊寫虛名，螻蟻侵枯骨。千古光陰一霎時，且進杯中物。

（《稼軒詞》，頁 358—359）

第一首詞的上闕稼軒也在聲討飲酒誤事，因酒耽誤讀書人謀求富貴的「寫」，但下闕他用了「筆塚」這一典故，表達對「不停書寫」的看破，稼軒在寫下「萬筭千書只恁休」時一定想到了自己自年輕時候就不停給當權者寫的那些奏章、提議，然而這些對家國故土的滿腔熱血卻未被賞識，反而屢屢遭受排擠、打擊，於是便有了「且進杯中物」這樣的感慨，是一種拋開名利枷鎖的曠野、豁達，當然也充滿了對不得志的憤懣不滿。之後兩首〈卜算子〉同第一首一樣都是寫止酒之事，其中「萬筭千書只恁休」、「蹠聖丘愚直至今，美惡無真實」等句，都透露人事糾紛、功名富貴不過在一瞬之間，且三闕作品末句皆是「且進杯中物」，又呼應「一飲動連宵，一醉長三日」句，認為千古光陰不過轉瞬，無論孔丘、盜蹠，俱終將化為塵埃，何不大醉一場，大有放曠自得之意。

在稼軒關於戒酒的作品中，詩詞起意都是寫要因病止酒，在詩中雖也可見其戒酒的無奈，但他還是克制住了情感只寫了戒酒的必要性。而在詞相關的作品中就大為不同，都是以寫戒酒為名，實則是要抒發自己壯志難酬的悲憤和對當時時局的萬般無奈與悵然。可見稼軒之詞已打開了詞為小道的局限性，由小事切入，加以描述議論，且擅於將個人經歷、政治時局以及對人生、自然、社會歷史的思考融入其中，再透過古文章法、古文句式以及大段的議論，將其情其感表達得更為深曲委婉、細膩真切。

（二）對仕途的期待

稼軒作為南宋著名的愛國詞人，縱觀其仕途生涯，可以將其歸為典型的南宋統兵文臣，統兵文臣是產生於南宋特定時代下的士人身份，「他們或由武職入官，因軍功改換文資，由此進入士大夫群體；或本是科舉出身，但卻主要依由軍功獲得官階職事的升轉。稼軒的仕官生涯便走的是以武功換文職的路徑，故而他的身份是典型的南宋統兵文臣。」



¹⁴稼軒對自己的身份是清晰而又自覺的，所以在他的詞中非常明顯的表現出統兵文臣的價值，「貂蟬」、「兜鍪」的同典多用便是表現之一。「貂蟬」、「兜鍪」二詞出自〈周盤龍傳〉中「此貂蟬從兜鍪中出耳」，「貂蟬」指冠上所加的黃金鐙，通常還會加上蟬作為裝飾插上貂尾，多為三公、親王等貴臣所戴；「兜鍪」指戰士戴的頭盔，所以「貂蟬」、「兜鍪」分別為文才與武功的象徵¹⁵。辛詞〈破陣子·為范南伯壽。時南伯為張南軒辟宰瀘溪，南伯遲遲未行，因作此詞勉之〉云：

……千古風流今在此，萬里功名莫放休。君王三百州。燕雀豈知鴻鵠，貂蟬元出兜鍪。卻笑瀘溪如斗大，肯把牛刀試手不？（《稼軒詞》，頁 63）

這首詞作於淳熙五年（1178），當時徵聘范如山（1130－1196）做辰州瀘溪縣令，但其嫌職務官小無法實現自己的理想抱負不肯赴任。於是稼軒在調任荊湖北路轉運使的途中，在范如山的壽宴上，寫下這首詞勸導他縣令一職於他而言雖是大材小用，但要將眼光放遠，以大局為重。詞中「燕雀豈知鴻鵠，貂蟬元出兜鍪。卻笑瀘溪如斗大，肯把牛刀試手不？」即勸說范如山早日赴瀘溪，可以獲得憑藉軍功得到高位的機會。若是說對於范如山這首詞只對仕途不順的勸勉，那麼在寫給葉衡和洪內翰的詞中，稼軒心中對仕途的要求與期待則更顯而易見。〈洞仙歌·壽葉丞相〉云：

江頭父老，說新來朝野。都道今年太平也。見朱顏綠鬢，玉帶金魚，相公是，舊日中朝司馬。遙知宣勸處，東閣華燈，別賜仙韶接元夜。問天上、幾多春，只是人間，但長見、精神如畫。好都取、山河獻君王，看父子貂蟬，玉京迎駕。（《稼軒詞》，頁 37。）

據鄧廣銘先生考證，這首詞作於淳熙二年（1175），此時葉衡（1121－1183）已為右丞相，乃是文官之首，但是稼軒依舊以「東閣」之典對葉衡表示希冀，可見對於稼軒來說，哪怕已經是文官之首，依舊不是他心中最高追求，在他看來唯有「取山河獻君王」幫助君王收復失地才是他認為作為臣子的終極目標。再如〈最高樓·慶洪景嶺內翰七十〉：

金閨老，眉壽正如川。七十且華筵。樂天詩句香山裡，杜陵酒債曲江邊。問何如，歌窈窕，舞嬋娟。更十歲、太公方出將。又十歲、武公才入相。留盛事，看明年。直須腰下添金印，莫教頭上欠貂蟬。向人間，長富貴，地行仙。（《稼軒詞》，頁 303）

¹⁴ 趙惠俊：〈貂蟬卻自兜鍪出——辛棄疾統兵文臣的身份認知與詞體表達〉，《文學遺產》第 5 期（2021 年 5 月），頁 63。

¹⁵ 趙惠俊：〈貂蟬卻自兜鍪出——辛棄疾統兵文臣的身份認知與詞體表達〉，頁 107。



這首稼軒寫給洪邁（1123–1202）的祝壽詞。據詞中得知，此時的洪邁已經七十歲了，且擁有文臣高官之位，但是稼軒依然勸勉他到八十歲還能像姜太公一樣出將，九十歲的時候能夠如同衛武公一樣因平定叛亂而被封為公爵入相。雖然是祝壽之詞，但依舊可以看出在稼軒眼中，與文臣高官之位相比，姜太公、衛武公這樣能為國掛帥出征才是他所嚮往所追求的仕途終極之路。以上三首詞正如趙惠俊所說的「辛棄疾不止一次在應酬詞中表達這種『貂蟬元出兜鑾』的人生追求，而且無論對方是什麼身份，他都會如此期許。」

¹⁶文本第二部分稼軒現存寫給兒輩的教導之詩中，關於仕途的都是以主流的科舉入仕為主。如〈聞科詔勉諸子〉：

秋舉無多日，天書已十行。絕編能自苦，下筆定成章。不見三公後，空長七尺強。
明年吏部選，梅福更仇香。（《稼軒詩》，頁 519）

此詩亦作於紹熙三年（1192），此為科考之年，詩中云「秋舉無多日」，明指科考在即，經過長久苦讀，在應試之文上亦已有所準備，稼軒勉勵孩兒，若能下定決心苦讀必定能有所成，希望能在考選中取得佳績。全詩皆在勸勉，嚴肅而充滿期盼。「不見三公後，空長七尺強。」表明了稼軒的立場，若不能躋身三公，學以致用，為國家效勞，那就白白長了七尺之身。同樣勉勵諸子友朋發奮讀書的诗句還有「君家富貴有汾陽，只要文章光焰長」（《稼軒詩》，頁 554），「身是歸休客，心如入定僧。西園曾到不？要學仲舒能。」（《稼軒詩》，頁 519）等等。

為何在詞中稼軒推崇的是以武入仕，在詩中強調的卻是以科舉入仕呢？這或許與當時南宋延續北宋「崇文抑武」的氛圍有關，在推崇文官，貶低武將的環境下，文官是主流之選更是一個不會出錯之選，「主流士大夫儘管也會以文臣身份統兵，但總會避免被落實為統兵文臣，在貂蟬與兜鑾二者之間，反而會反覆強調貂蟬是自己生命的唯一選擇，並且也不會依靠兜鑾為自己獲取貂蟬」¹⁷，如此看來稼軒在詩中多以「科舉入仕」勉勵親朋好友也就不難理解了。雖在詩中他希望兒子們積極應考，以科舉入仕，但他內心真正希望的恐怕還是他們可以完成他未完成的事業，為收復統一而努力，這一點在詩中沒有表現，但是在其晚年詞作中「生子當如孫仲謀」¹⁸可見一斑，與其他表明仕途期待的詞一致。

¹⁶ 趙惠俊：〈貂蟬卻自兜鑾出——辛棄疾統兵文臣的身份認知與詞體表達〉，頁 107。

¹⁷ 趙惠俊：〈貂蟬卻自兜鑾出——辛棄疾統兵文臣的身份認知與詞體表達〉，頁 63。

¹⁸ 〈南鄉子·登京口北固亭有懷〉出自《稼軒詞》，頁 548。



（三）對時局的感受

在第二節中稼軒與朋友的唱和詩詞中，我們可以看到稼軒衝破了傳統詞的慣例，擴大了詞的容量，再細細比較期間詩詞，還可以發現即使同一時間與同一對象，稼軒在不同文體的寫作手法上、情感表達上也有所不同，如淳熙十二年（1185）和鄭汝諧（字舜舉，1126–1205）所作之〈和鄭舜舉蔗庵韻〉云：

我讀《蔗庵詩》，佳處意已領。平池草樹暗，一徑松竹醒。虛襟快新晤，窘步豁遐景。虎頭□□人，妙境千古迥。當年倒食蔗，笑者空□冷。君侯發餘秘，詩筆禿千穎。世間□顛倒，冠履迷踵頂。沉復知至味，苦盡甘自永。由來千鐘酒，不如七碗茗。因君蔗庵句，此義試重清：東西互倒指，倒正定誰省？酸鹹既異嗜，美惡亦同境。貪高蝸壁危，趨炎蛾燭炳。方其未枯焚，胡不權動靜？高人坐忘形，昧者走避影。一言難眾悟，多轍自殊騁。且酌庵中人，來游歌「噬肯」。（《稼軒詩》，頁 509）

這首詩是稼軒和韓元吉（1128–1187）〈題鄭舜舉蔗菴〉所作，蔗菴是鄭汝諧在上饒修建的居所。鄭汝諧為宋紹興二十七年（1157）進士，淳熙十二年（1185）知信州（江西上饒），與稼軒結為知交。詩的首句點題，接下來描寫了鄭汝諧建於山丘之上蔗庵的風光。除此之外，稼軒詩末「高人坐忘形，昧者走避影。一言難眾悟，多轍自殊騁」引用《莊子·漁父》¹⁹之典勸告鄭汝諧對當下紛擾的時局無須庸人自擾，在擾動不安的危局中，更應仔細權衡動靜，若操之過急、猜疑過甚反將被其所困。同年稼軒在〈和鄭舜舉蔗庵韻〉詩外，還創作了主題相同的詞〈水調歌頭·和信守鄭舜舉蔗庵韻〉，詞云：

萬事到白髮，日月幾西東。羊腸九折歧路，老我慣經從。竹樹前溪風月，雞酒東家父老，一笑偶相逢。此樂竟誰覺，天外有冥鴻。 味平生，公與我，定無同。玉堂金馬，自有佳處著詩翁。好鎖雲煙窗戶，怕入丹青圖畫，飛去了無蹤。此語更癡絕，真有虎頭風。（《稼軒詞》，頁 158）

這首詞也是和鄭汝諧建蔗庵之作，稼軒首先感慨年華易逝，「羊腸九折歧路」起至「天外有冥鴻」寫稼軒一路來到鄭汝諧家鄉所見情景以為上片之結。下片則著重抒情層面，寫稼軒與鄭汝諧的友情，稼軒以「味平生，公與我，定無同」三句讚美兩人的交情。「玉堂金馬」指鄭汝諧官邸，然下句「自有佳處著詩翁」指其不居於城內官邸中，而在城外山莊寄住，與民為鄰，稼軒以此讚美其居官而平易近人的秉性。「好鎖雲煙窗戶，怕入

¹⁹ 陳鼓應：《莊子今注今譯》（北京：商務印書館，2016年5月），頁936。



丹青圖畫，飛去了無蹤。」三句則用《世說新語》典故²⁰，讚美鄭汝諧的高雅情致。末二句則讚美鄭舜舉兼有顧愷之的「三絕」²¹之風，並以此作結，情韻綿長。鄭汝諧一生為官清廉、忠君愛國、頗有建樹，稼軒對其非常敬重。與好友相聚，讚美好友的時，稼軒必然也思及自身，同樣對國家滿腔熱血，卻無處施展，歸宋二十多年一事無成，有負初衷，只能藉由對歲月流逝的感舊傷懷。而「羊腸九折歧路」起至「天外有冥鴻」在這裡似乎也在暗指自己政治之路的曲折。稼軒與鄭汝諧往來之詞作，另有〈千年調·蔗庵小閣名曰卮言，作此詞以嘲之〉一首，對時局描寫則更為直接：

卮酒向人時，和氣先傾倒。最要然然可可，萬事稱好。滑稽坐上，更對鴟夷笑。寒與熱，總隨人，甘國老。少年使酒，出口人嫌拗。此個和合道理，近日方曉。學人言語，未曾十分巧。看他們，得人憐，秦吉了。（《稼軒詞》，頁 159）

稼軒的這首詞，詞題中云「作此詞以嘲之」，全詞看似幽默風趣，但細讀該詞，卻發現其並非只是簡單的嘲戲之詞。該詞以「卮酒」一詞展開，把當時朝廷上只會阿諛奉承卻可以受重用之人比作酒器滑稽和鴟夷，比作本身沒有什麼大作用的甘草，和只會學人說話的秦吉，生動地描寫了當時朝廷中見權貴則點頭拜倒，唯唯諾諾迎合他人，在應酬中虛情假意，相互吹捧的官員，用以暗批一味調和那些趨炎附勢、俯仰隨人，絲毫沒有原則之人，真是群醜畢現，惟妙惟肖。看似幽默卻極為諷刺，將當下朝廷之醜態刻畫得入木三分。下片則說自己是「少年使酒，出口人嫌拗」，個性古怪執拗，不善逢迎，故不被賞識，備受冷落，又言今日才知那種「處世哲學」的好處，學也學不來。可見稼軒明白在南宋朝廷苟且偷安的朝廷氛圍中，像他和鄭汝諧這樣的正直、真誠的愛國志士並不會被重用，反而會因堅持理想和節操遭到排擠，在官場中要能圓滑順從，才能步步升遷，但稼軒又怎麼能夠因此而隨波逐流呢？故稼軒借詞以冷嘲熱諷的語言，痛快淋漓地發洩了自己對朝廷混亂醜相百出的蔑視與憤怒，更表明了要堅持自己節操的思想。

〈和鄭舜舉蔗庵韻〉詩與〈水調歌頭·和信守鄭舜舉蔗庵韻〉、〈千年調·蔗庵小閣名曰卮言，作此詞以嘲之〉三首均作於宋孝宗淳熙十二年（1185），也就是稼軒首次

²⁰ 《世說新語·巧藝篇》注引《續晉陽秋》載：「顧愷之曾以一樹畫寄桓玄，桓玄珍藏多年，後開櫥取畫，發現封題雖如舊，而畫已幻變飛仙了，鄭舜舉為當時文士，家中亦有字畫，稼軒云『好鎖雲煙窗戶』，是戲指屋內的珍藏書畫會神化而去，亦讚美鄭順舉的品味之高。」見〔南宋〕劉義慶撰、徐震堦著：《世說新語校箋》，頁 386。

²¹ 鄧廣銘注：「顧愷之小字虎頭，世傳其有畫絕、文絕、癡絕等，故稱『三絕』」，見《稼軒詞編年箋注》，頁 159。



被罷官居住在江西上饒時期。三首作品其實都有關於當下時局混亂的內容，但是在詩中，稼軒克制住了情感，沒有描寫亦沒有表現出特別不滿的情緒，只是用莊子典故來勉勵好友在此紛亂的局勢之中不要庸人自擾，但是在同時期同主題的兩首詞中稼軒卻寫下了當朝的混亂，尤其是〈千年調·庶庵小閣名曰卮言，作此詞以嘲之〉，將小人得志、君子道消的混亂時局描寫得直接又辛辣，深刻而透徹。

四、結語

通過上述分析，雖然稼軒詩在數量遠遠少於詞，而鄧廣銘的《辛稼軒詩文箋注》收錄了稼軒不惑之年後所寫的詩，其中不少詩主題或者對象，與稼軒的詞是重疊的，但這些作品中，詩詞的主旨側重卻仍舊有所不同，感情層次也大有不同。從稼軒對詩詞題材的偏好上來看，稼軒認同「詩為宗」的傳統觀念，故他在認為正式莊嚴的場合仍舊會選擇用詩來作為文體，其次稼軒也沒有因為詞更能抒情而放棄以詩言志言情，從稼軒給子女的作品中可知一二。

但為何稼軒會更常以詞作為創作載體，以至於其「詩不如詞」？通過稼軒同類對象、相同主題的詩詞對比，「避謗戒詩」不可否定是最主要的原因。據記載，宋代曾有兩次大規模的朝廷戒詩²²，黨禍詩禍的懲戒，讓不少文人痛戒詩作²³，而稼軒一生被彈劾七次，被扣上了許多莫須有的罪名，這樣的背景，使得稼軒也不得不戒詩、避謗²⁴。稼軒曾在〈淳熙己亥論盜賊札記〉中言道：「顧恐言未脫口則禍不旋踵」²⁵，他擔心禍從口出，被猜忌被懷疑。也因為自己歸正人的身分被排斥，被污蔑，使得他不得不更加注重自己的一舉一動，以免是非，而詩作為會被干涉會引來禍端的文體，在稼軒筆下也就更加謹慎了。故在稼軒同題異體的作品中，詞似乎比詩承載更多的「言志」功能，本該更多出現在詩中的題材，關於「政治抱負」、「人生感悟」、「針砭時弊」等，也更多的被轉

²² 洪邁云：「崇寧以來，時相不許士大夫讀史作詩，何清源至於修入令式。」見〔南宋〕洪邁著：《容齋隨筆》（上海：上海古籍出版社，1978年7月），頁782。又見方回云：「江湖詩禍起，詔禁士大夫作詩，如孫花翁、季蕃之徒，改業長短句。」見〔南宋〕方回著、李甲慶匯評：《瀛奎律髓匯評》（上海：上海古籍出版社，1986年4月），頁4。

²³ 葛立方云：「士庶有傳習詩賦者，杖一百，畏謹者至不敢作。」見〔宋〕葛立方著：《韻語陽秋》（北京：中華書局，1984年10月），頁37。

²⁴ 稼軒在《醉翁操·長松》詞序中寫道：「屬余避謗，持此甚戒力，不得如先之請。」見《稼軒詞編年箋注》，頁262。

²⁵ 〈淳熙己亥論盜賊札記〉，《稼軒文》，頁473。



移到了詞作中，在詩中鮮少出現或者點到為止。就連情感上，稼軒詞中所表達的情感也更為充沛完整，而詩則有所克制，這與詞這一文體更善於抒情當然有關，但是更重要的是稼軒更願意或者更放心在詞中坦露心聲。鞏本棟所言：「辛棄疾的文學觀念，還不僅在於他對詞體的重視，而且還在於他有意識地利用了詞為小道的觀念，為自己的創作打開了方便之門。」²⁶不得不說這一觀點精準的總結了稼軒過濾掉本該出現在詩中的「危險」議題、「危險」情感，將其轉嫁到詞中的用意。為避免直言賈禍，稼軒還善用賦比興手法，託物言志，隱約其意。而用典豐富這一大特色也讓稼軒之詞的筆觸較詩而言更為婉轉含蓄。另外，在其議論詞中，稼軒還常以嘻笑代替怒罵，以禪理代替激情，把滿腔的憤懣不平，用詼諧、嘲諷的形式發洩出來。相較之下，稼軒詩更顯平淡，但這並非「是掙扎後的平靜，從對人生的反思和體悟中超脫現實，矚目自然，追求自適閒靜之樂。」²⁷稼軒一生，恢復中原一事始終縈繞心懷，壯懷成空後的壓抑苦悶也不曾消滅，自然也不是如曾子炳所言：「其詩偏重理性，很少由身世之感，家國之恨，是因為辛棄疾的詩多是隱退時期的作品，是閒適心境下的產物，也是成熟心態下的產物。」²⁸稼軒之詩不如詞，乃是因為稼軒之詩相較其詞情感更克制，內容則有所割捨。正如劉辰翁（1232—1297）所言：「稼軒胸中今古，止用資為詞，非不能詩，不事此耳。」²⁹稼軒的才華，並不是不擅長詩，而是選擇少作，不作罷了。

從宋詞發展的歷程上來看，早在稼軒之前，同為詞學史上的大家蘇軾便「以詩為詞，提出詞為詩之裔的觀點，雖然主觀上並非要從根本上改變人們詩尊詞卑的觀念，但無疑在客觀上有提高詞體地位的作用。」³⁰其次，蘇軾擴大了詞的情感領域，將只表現「愛情」的詞擴展為表現「性情」的詞，而將本只表現女性化「柔情」之詞，擴展為可表現男性化的「豪情詞」，使詞作像詩歌一樣可以充分表現作者的豐富複雜的心靈世界、性情懷抱。³¹蘇軾對詞作進行的開拓和改變，使得詞在稼軒所處的年代，功能與地位已有了提高。但在稼軒同題異體詩詞對比分析中，可以看到稼軒之詞有對時政的鞭笞，有對官場的批駁，還有被投閒置散的失意排遣和人生喟嘆，這些嚴肅重大的題材，本應該是

²⁶ 鞏本棟：〈辛棄疾何以「胸中今古，止用資為詞」〉，頁 77。

²⁷ 馮霞：《辛棄疾詩歌研究》，頁 43。

²⁸ 曾子炳：〈辛棄疾詩詞創作的不同心態及表現〉，《上饒師範學院學報社會科學版》第 22 卷第 5 期（2002 年 10 月），頁 53。

²⁹ 辛更儒：《辛棄疾資料彙編》（北京：中華書局，2005 年 10 月），頁 124。

³⁰ 鞏本棟：〈辛棄疾何以「胸中今古，止用資為詞」〉，頁 77。

³¹ 王兆鵬：〈論宋詞的發展歷程〉，《暨南學報哲學社會科學》第 22 卷第 6 期（2000 年 11 月），頁 17。



詩文載道所承擔的功能，反而都出現在了稼軒詞中。除了本文中所討論之詞，稼軒六百多首詞作中將個人經歷、政治時局以及對人生、自然、社會歷史的思考都融入其中，其詞可謂無意不可入，無事不可言，而稼軒做到了在蘇軾的基礎上「將詞的功能發揮到最大限度」³²。在稼軒詞的創作上，不僅繼承了蘇軾「以詩為詞」的創作技法，更是將古文的章法、句式以及賦比興、議論、對話、嘲諷等創作技法嫻熟地運用在詞中，大大增強了詞作的表現力。

有學者認為是時代造就了稼軒在詞藝上的超高成就，但事實上卻是在這個給人希望最終又令人失望的時代，因為有稼軒這樣對國家苦難、民族屈辱有著切身體驗的文武通人，被迫放棄金戈鐵馬，其滿載急切的情感急需找尋一個可以抒發的載體。而在那樣動盪不安的歷史中，「詩」這一載體已無法安穩的承擔這一重任，稼軒不得不退而求其次選擇了「詞」作為新的情感載體。為了能將這些「不該」抒發卻又忍不住抒發的情感得以安放，勇敢地打開了「詞」的大門，不但擴大了詞的功能，對詞的藝術手法也進行了改進提升。雖然在詩的世界中，我們失去了第二個杜甫，但卻因為稼軒的才性與其在時代被迫做出的選擇，看到了一個不同尋常的，豐富而又闊大的英雄詞界。

³² 王兆鵬：〈論宋詞的發展歷程〉，頁 19。



徵引文獻

一、傳統文獻

- 〔宋〕邵伯溫撰、季劍雄、劉德權點校：《邵氏見聞錄》，收於《歷代史料筆記叢刊》（北京，中華書局，1997年12月）。
- 〔宋〕趙 蕃著：《章泉稿》，收於《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1993年12月）。
- 〔宋〕葛立方著：《韻語陽秋》（北京：中華書局，1984年10月）。
- 〔南宋〕辛棄疾撰、鄧廣銘輯校、辛更儒箋注：《辛稼軒詩文箋注》（石家莊：河北教育出版社，2005年）。
- 〔南宋〕辛棄疾撰、鄧廣銘箋注：《稼軒詞編年箋注》（臺北：華正書局有限公司，2007年）。
- 〔南宋〕洪 邁著：《容齋隨筆》（上海：上海古籍出版社，1978年7月）。
- 〔南宋〕劉義慶撰、徐震堦著：《世說新語校箋》（臺北：文史哲出版社，1989年9月）。
- 〔南宋〕陳模著、鄭必俊校注：《懷古錄校注》（北京：中華書局，1993年2月）。
- 〔南宋〕方回著、李甲慶匯評：《瀛奎律髓匯評》（上海：上海古籍出版社，1986年4月）。

二、近人論著

- 辛更儒：《辛棄疾資料彙編》（北京：中華書局，2005年10月）。
- 唐圭璋：《詞話叢編》（北京：中華書局，1986年12月）。
- 陳鼓應：《莊子今注今譯》（北京：商務印書館，2016年5月）。
- 王兆鵬：〈論宋詞的發展歷程〉，《暨南學報哲學社會科學》第22卷第6期（2000年11月），頁14-23。
- 王雅雍：〈辛稼軒詩中的佛道儒面向〉，《佛光人文學報》第2期（2019年1月），頁105-109。
- 王先勇：〈論古人「以文為詞」觀念的歷史變遷〉，《浙江大學學報人文社會科學版》第52卷第10期（2022年10月），頁136-145。
- 吳 晟、張瑩潔：〈論辛棄疾詩歌創作的禪機靈趣〉，《上饒師範學院學報》第35卷第5期（2015年10月），頁58-61。
- 孟子月：《辛棄疾詩歌研究》（廣州市：廣州大學人文學院研究所碩士論文，2018年6月）。
- 吳樹亮、劉常飛：〈文武殊途：辛棄疾詩詞中功名實現途徑差異及原因〉，《鹽城工學院學報》第36卷第2期（2023年4月），頁63-70。
- 汪 洋：〈辛棄疾詩歌新論〉，《東方論壇》第5期（2014年5月），頁69-57。



- 胡傳志：〈稼軒師承關係與詞學淵源〉，《安徽師範大學報哲學社會科學版》（1997年1月），頁73-79。
- 施俞君：《辛棄疾詩歌研究》（嘉義市：國立嘉義大學中國文學系碩士論文，2023年6月）。
- 陳良運：〈稼軒詩簡論〉，《南昌大學學報人文科學社會版》第3期（1992年3月），頁58-62。
- 陶然：〈論辛棄疾之被彈劾〉，《李清照辛棄疾國際學術研討會論文集》（上海：上海古籍出版社，1996年10月），頁199-207。
- 莫礪鋒：〈四海無人角兩雄——辛陸異同論〉，《文學遺產》第1期（2021年1月），頁96-106。
- 曾子炳：〈辛棄疾詩詞創作的不同心態及表現〉，《上饒師範學院學報社會科學版》第22卷第5期（2002年10月），頁52-55。
- 馮霞：《辛棄疾詩歌研究》（湘潭市：湘潭大學文學與新聞學院研究所碩士論文，2010年6月）。
- 趙惠俊：〈貂蟬卻自兜鑾出——辛棄疾統兵文臣的身份認知與詞體表達〉，《文學遺產》第5期（2021年5月），頁104-114。
- 鞏本棟：〈作詩尤愛邵堯夫——論辛棄疾的詩歌創作〉，《南京大學學報哲學人文社會科學版》第1期（1999年1月），頁98-106。
- 鞏本棟：〈論辛棄疾南歸前期詞的創作〉，《文學遺產》第5期（2004年5月），頁85-95。
- 鞏本棟：〈辛棄疾何以「胸中今古，止用資為詞」〉，《名作欣賞》第28期（2022年10月），頁76-79。
- 慶雲、肖力：〈稼軒「詩不如詞」現象談論〉，《中國上饒辛棄疾國際學術研討會論文集》（蘭州：蘭州大學中文系，2003年10月），頁114-117。



On the Distinctions Between Jiaxuan's Poetry and Ci with the Same Theme and Different Form

Shao, Jun-jun

Abstract

As a key figure of the bold Ci poetry style in the Southern Song Dynasty, Xin Qiji has long been a focal point in the field of classical literature research. However, due to the significant disparity in the number of his surviving poems and Ci, most scholars have focused on the study of his Ci, with relatively less attention paid to his poetry. In recent years, as studies on Xin Qiji have deepened, there has been an increasing interest in his essays and poetry. Research into Xin Qiji's poetry has primarily involved examining its artistic style, the origins of its composition, and comparing it with his Ci.

In the comparative study of Xin Qiji's poetry and Ci, the assumption that "his poetry is inferior to his Ci" has long been a default premise in the research. In recent years, some scholars have attempted to explain the reasons behind this notion, but their explanations often cite ancient critiques rather than examining the texts of Xin Qiji's poetry and Ci themselves. This article analyzes and compares the preferences for selecting similar themes in Jiaxuan's poetry, as well as the emotional differences between works of the same and different genres, it is found that although Jia Xuan agrees with the concept of "poetry as the standard form", due to the two large-scale anti poetry movements of the court, Jia Xuan's identity as a reformed person, and the reasons for his repeated impeachment, he had to choose to replace poetry with words and avoid slander. Due to these reasons, the number of poems written by Jia Xuan is far less than that of ci, which has greatly expanded the functionality and improved the art of ci under Jia Xuan's pen.

Keywords: Xin Qiji, Same Theme and Different Form, Literary Form Perception, Poetry Avoidance for Slander Prevention

誰在發問？誰在答覆？

論袁枚《子不語》中的文人扶乩現象*

曾 學 杰**

提 要

本文以清代筆記小說《子不語》為對象，討論文人扶乩的記載。面對書中多達七百多則的故事，扶乩記事僅佔三十餘則的情況下，仍選擇以此作為討論的原因在於：經過梳理發現，內容大抵書寫文人扶乩，主要圍繞卜問功名、終身、日常消遣，幾近含括文人的功名官途至日常生活。本文所關注的是，扶乩故事中呈現的乩仙身分與釋惑方式、文人扶乩目的。

文分三部分。首先，指出《子不語》扶乩儀式裡，不論扶乩者（發問者）或是乩仙（答覆者）的腳色大多為文人，從書中記事討論乩仙以文人為主的原因。其次，延續前節的探討，檢視文人在盛行科舉的時代扶乩的目的與緣由，而乩仙又以何種方式答覆。再則，從「乩判終身」、「乩卜休咎」、「乩民同樂、問藥於乩」三個小節，剖析科舉之外，扶乩在日常生活中提供文人怎樣的助益。扶乩，是清代文人筆下常見的母題，透過以上的探討同時總結出，在扶乩預卜儀式中存在的天道秩序；在不同情形下，文人與乩仙的互動與其建構出的信仰網絡，後者也是扶乩有別於其他貞卜的特殊之處。

關鍵字：子不語、文人扶乩、科舉、功名。

* 本文為國科會大專生計畫「袁枚《子不語》中之扶乩書寫（110CFD0300107）」部分研究成果，初稿宣讀於「台大《中國文學研究》第五十六屆暨第四十六屆論文發表會」特約討論人黃璿璋先生曾惠賜卓見，撰作期間指導教授東吳大學鹿憶鹿先生給予諸多幫助與觀點啟發，承蒙連文萍先生、施政昕、劉亞惟提供資料並在剖析上提供幫助。另外，曾安堵先生（1945-2022）、曾蔡阿霞女士對於扶乩的民間習俗的理解給予協助。本文經過匿名審查，已根據前後多位審查委員的寶貴意見，在能力範圍內修正完成，僅致謝忱。

** 東吳大學中國文學系研究所碩士生。



一、前言

扶乩，是一個源自民間的儀式，最早大致可追至「扶紫姑」，學者認為紫姑信仰在宋代，已非早期廁中迎紫姑的活動，轉而成為乩仙。¹其為占卜的一種，諸多學者對此都提出看法²。許地山《扶乩迷信底研究》將占卜分為十一種，而扶乩就是所謂的「箕卜」。

箕卜，是用器具如畚箕，棹椅，木板之類視察關於他底移動來得到所問事情底解答，而扶箕就是這一類。……而原始的箕卜只視察機動底次數，如以不動為「否」，動為「是」，一動為吉，三動為「凶」，等，後來便發展為寫字，甚至能夠作畫……³

隨著時間的推移，扶乩在明清盛行，當時的筆記小說多有記載，其中也包含袁枚的《子不語》。

袁枚（1716-1797），字子才，號簡齋，浙江錢塘縣人，著有《小倉山房文集》、《隨園詩話》《子不語》⁴等書。《子不語》，因元人說部已有《子不語》一書，故又名為《新齊諧》。書分二十四卷，之後又有《續子不語》十卷，紀錄許多志怪及民間信仰的故事，是本志怪文言短篇小說，其中出現不少扶乩的內容。

《子不語》扶乩記事三十餘則，除了零星幾則，幾乎與文人、官員有關。細分文人扶乩目的可分為：玩樂、詩文唱和、對未知進行詢問、求藥、預卜未來等，本文將著眼

¹ 李劍國：《唐前志怪小說集釋》增訂本（上海：上海古籍出版社，2011年），頁537。劉勤也提及：「到了宋代，紫姑信仰與書寫的個人化和人情化愈加濃厚。文人士大夫多將仕途、科舉內容融入紫姑信仰中，別開生面。」見氏著：《神聖與世俗之間：中國廁神信仰源流考》（北京：生活·讀書·新知三聯出版社，2021年），頁200。紫姑相關源流考論亦可參見謝明勳：〈雅俗交流之典型——以「紫姑」故事為例〉，《六朝志怪小說故事考論——傳承虛實之間之考察與析論》（台北：里仁書局，1999年），頁70-110。

² 相關說法可參見，〔清〕徐珂：《清稗類鈔》（北京：中華書局，2020年），頁45—47。許地山：《扶乩迷信底研究》，（台北：台灣商務印書館，1986年）。李亦園《信仰與文化》（台北：華藝出版社，2010年），頁47。〔荷〕高延著，林艾岑譯：《中國的宗教系統及其古代形事、變遷、歷史及現狀》第六冊（廣州：花城出版社，2019年），頁1841。王見川：〈宋明時期的扶箕、扶鸞與請仙：兼談「扶乩」、「恩主」等詞的起源〉，收入於范純武主編：《扶鸞文化與民眾宗教國際學術研討會論文集》（台北：傳揚出版社，2020年），頁53-88。學者對於扶乩名稱上的整裡討論可見於胡劼辰先生的演講《歷史上的扶乩：術語、類型與器物》：<https://www.bilibili.com/video/BV1uf4y1a7tH/>（檢索日期：2022年10月18日）。扶乩、扶箕、扶鸞等詞彙，雖屬同性質的活動，實則儀式的操作，存在一定程度的差異，從徐珂《清稗類鈔》中：「術士以硃盤承沙，上置形如丁字之架，懸錐其端，左右以兩人扶之，焚符，神降，以決休咎，即書字於沙中，曰扶乩，與古俗卜紫姑相類。一曰扶箕，則以箕代盤也。又有人謂之曰飛鸞或扶鸞者，其實飛鸞與扶乩本兩事，混而為一者誤。飛鸞之耗費甚鉅，手續亦繁，先一年即摒擋種種，飛時亦須閱三四月始竣事。」足見在彼時對於儀式上的差異，文人多有在意，近年對相關議題探討的文章，可參見王見川、范純武等學者的研究，本文便不另多加贅述。惟為行文方便，本文僅將這類數術視為相同性質的儀式，一律統稱為「扶乩」，不另外加以細分。

³ 許地山：《扶乩迷信地研究》，頁5。

⁴ 〔清〕袁枚編撰，申孟，甘林點校：《子不語》（上海：上海古籍出版社，2021年）。本篇文章所用《子不語》、《續子不語》以此書為主。



於文人預卜終身與科名的現象進行探討。

不僅《子不語》有載，紀昀（1724—1805）《閱微草堂筆記》⁵中也含有四十多則相關敘述。成書年代依學者推斷，《子不語》正集於乾隆三年（1738）前便已完成，只是尚未排印成冊⁶。《閱微草堂筆記》成書則於嘉慶三年（1798），內容上也與《子不語》有所重疊，其次，袁氏的撰作有別紀昀，他在敘述故事的過程中不會將己見明顯的參雜當中，故文本擇選上，以《子不語》為主要研究對象，並以《閱微草堂筆記》來參照討論。此外，從資料上看，明清以降文人筆記紀扶乩的內容逐漸增加，不乏出現文人紀錄逕自參與扶乩的情狀，好比田藝蘅（1624—？）在《留青日札》中提及他曾自己扶乩召來呂洞賓，亦有客為他扶乩請來關公⁷；葉紹袁（1589—1648）更於《午夢堂集》裡收輯不少亡女、喪妻之際，頻繁請金聖嘆（1608～1661）為他設壇扶乩的事蹟。⁸這些皆說明，明代已降，文人已透過各種形式接近扶乩。

本文擬以《子不語》作為考察，主要緣由在於書中含擴文人扶乩的各式情形與面貌，藉此窺探彼時文人扶乩的現象。另外，筆者之所以特意點出「文人」身分，是發覺這些記載有別於市井、宗教，扶乩雖在文人圈中流行，但當中依然存在差異，舉例來說，明末著名愛好扶乩的金聖嘆，他與女仙泐大師、天台宗有密切的關係，或則族親之間如葉紹袁欲召其妻女來降等等。反觀本文所要討論的文人扶乩與上述之間存在明顯之差，更類文人崇拜，透過儀式迎請文人降乩為他們解決人生中的一些問題。

文人占卜的相關研究不少。劉海峰討論科舉民俗研究中，將文人科舉的卜問納入討論。⁹2015年白金杰的博士論文《清代科舉民俗考論》¹⁰，以清代作為研究對象。清朝為中國科舉制度的總結，可以說是累積從科舉制度開始到結束，衍生出來的科舉民俗，白文中對於科舉民俗加以正名，並加以探討分析。

文人扶乩的研究，可見張暉莉的《明清文人扶乩之研究》¹¹，重新解讀明清的筆記小說，站在文人扶乩角度探討文人心理，總結出文人扶乩的的面向可分為娛樂性、壓力性、調節性三種。此外，相關扶乩的小說討論，圍繞在羅列書中對於扶乩活動進行的目

⁵ [清]紀昀：《閱微草堂筆記》（北京：中華書局，2018年）。

⁶ 王英志主編：《袁枚全集》（江蘇：江蘇古籍出版社，1993年），頁13。

⁷ [明]田藝蘅：《留青日札》（浙江：浙江古籍出版社，2012年），頁421、424。

⁸ [明]葉紹袁編，冀勤輯校：《午夢堂集》（北京：中華書局，1998年）。

⁹ 劉海峰：〈科舉民俗與科舉學〉，《江西社會科學》第十期（2006年10月），頁21-27。

¹⁰ 白金杰：《清代科舉民俗考論》（武漢：武漢大學中文所博士論文，2015年5月）。其他相關研究，亦見氏著，〈淫祀與正祀之爭：論明清科舉神的「逆襲」〉，《教育與考試》第二期（2018年2月），頁42-46。另外科舉文化研究還有陳振禎：《中國科舉識兆文化研究》（福州：福建師範大學中文碩士論文，2011年5月）。其餘相關研究，可見，王麗花：〈《子不語》中科舉夢的敘事模式淺探〉，《北方文學》第八期（2019年），頁42-44。陳海茵：〈明清科舉夢兆中的「天榜」想像〉，《淡江中文學報》第四十二期（2020年6月），頁119-152。

¹¹ 陳暉莉：《明清文人扶乩之研究》，（福州：福建師範大學中文所碩士論文，2006年6月）。同時期的《閱微草堂筆記》扶乩討論，可見張志倩：〈《閱微草堂筆記》中的民俗文化「扶乩」〉，《時代文學（二月下半月）》第二期（2009年），頁157-158。魏曉虹：〈論《閱微草堂筆記》中扶乩與文人士大夫生活〉《太原師範學院學報》第三期（2010年5月），頁69-74。



的，含括教化、問命、詩文唱和等等，其中，賴富娟、吳建志考察《閱微草堂筆記》對於扶乩的記載，皆充分地指出內容書寫對於勸世教化的意義。¹²

以上，探討文人占卜相關問題，大多學者幾乎都著眼夢兆的討論，鮮少將重點放在扶乩上。¹³從扶乩的性質來看，其為人與仙鬼的直接對話，就儀式的性質而言，在一般人眼中，其對談內容可說更貼近仙鬼之意。

夢兆與扶乩皆屬文人對人生預卜追求的體現，結果上本身不存在有太大的差異，在《子不語》收錄的內容中，佔比也並非突出，惟在相關敘事上，作者似乎有意識的擇選與文人相關，相較袁枚，紀昀在《閱微草堂筆記》中的扶乩書寫更加多元。之所以擬在前人的研究基礎上，進一步去討論《子不語》所載的文人扶乩敘事，主要原因有二：其一，扶乩屬於人們為預知或是滿足好奇，自發性的透過儀式與仙鬼對話，獲取相關訊息，因此在某種程度上，活動中存在人與仙鬼徑直的互動。夢兆則是無論主動祈夢，抑或被動（無意間）獲取夢境，皆是單方面的傳輸，夢境來源除非位於特定地點，例如某間寺廟，否則夢境來源難以判斷。其二，從學者的整理之下可見，扶乩，遂已在清代文人筆下成為一種母題，¹⁴彼時參與扶乩或是民間扶乩情形不在話下。因此，本文立論除了文人扶乩的意圖，探索其社會背景與意義，也欲從中窺探多數乩仙的身分。

小說敘事往往也反映當時社會現象。《子不語》的成書，主要內容的取材來自於經歷與生活，博廣閱讀的習慣、好聽鬼神相關故事，與及在江蘇任官遊歷等，皆成寫作《子不語》的材料，不可否定的是，書之撰成必然存在袁枚的個人思想看法與偏好，然是否能完全對應袁枚之生平，還有待考，因此討論時，本文僅酌參袁枚的生平，以《子不語》為對象，圍繞於「誰在發問？誰在回覆？」從發問者與提問者出發進行深論。章節的安排如下，第一，釐清《子不語》所載扶乩活動中文人所扮演腳色，並且討論其背後的意義。第二，從書中對於扶乩的記載結合袁枚的生平，探討袁枚筆下文人預卜目的，輔以彼時科舉的情形。第三，整理文人卜問的內容，分項探討其反映出的社會現象。期待藉此進一步完整文人與扶乩之間關係的討論。

¹² 賴富娟：《從《閱微草堂筆記》看紀昀的生命觀》（台中：東海大學中文所碩士論文，2012年），頁73-93。吳建志：《《閱微草堂筆記》的教育功能研究》（新竹：玄奘大學中文碩士論文，2015年），頁67-75。另可參見陳堃暉：《褚人穫《堅瓠集》研究》（台北：中國文化大學中文所碩士論文），在文中作者將褚人穫著作中對於扶乩的記載稍作分類整理，對於其內容包含的意義並未有所深究。張瓊分：《乾嘉士人鬼神觀試探——以袁枚、紀昀為中心》（新竹：清華大學中文所碩士論文，2000年）中對於士人與鬼神之間溝通方式進行梳理。

¹³ 筆者整理明清相關筆記小說與文人扶乩的討論實屬不多，其中，〔日〕合山究著，蕭燕婉譯：《明清時代的女性與文學》（台北：聯經出版社，2016年）一書當中諸篇論及文人扶乩的內容，本文亦從中得到不少啟發。另，在《堅瓠志》的相關研究當中，多有提及相關的內容，其中，于倩：《《夷堅志》與民間信仰世界》，（山東：山東大學中文所碩士論文，2019年5月），頁44。用一節論及扶乩，只是內容尚未展開討論，只是對於扶乩內容的簡述。

¹⁴ 〔法〕戴遂良編，盧夢雅等譯：《近世中國民間故事》（西安：陝西師範大學出版社，2020年），7-15。



二、扶乩中的兩種文人身分

一場扶乩儀式中，主要包含貞卜與釋惑兩種角色，偶有旁觀者參與，問事者的腳色，在本文稱之「扶乩者」；扶乩活動中，來自不同世界，自稱仙、鬼的解惑者，則稱之「乩仙」。在《子不語》中可見此二種角色，大多皆自稱為文人。

（一）韓柳歐蘇為乩

由〈關帝現相〉篇中提到乩仙不過文鬼¹⁵可知，乩仙幾乎為鬼，且以文鬼為主。文鬼大抵所指文人去世後所化鬼魂。紀昀也道：「大抵乩仙多靈鬼所托，然尚實有所凭附。」¹⁶因此紀氏在載錄相關內容時，對乩仙的身分幾乎不輕易以神稱之，而多用仙、鬼，足見當時文人對於乩仙身分為何，多有看法。

乩仙優劣，對扶乩活動會造成直接影響。乩仙靈巧，容易曉暢扶乩者提問與心思，甚或提早得知；反之，乩仙愚鈍，對此便不會那麼敏捷，〈乩仙靈蠢不同或倩人捉刀〉中，藉由趙雲崧於不同地點參與扶乩，所遇的乩仙不同進行描述。

乩仙靈蠢不同。趙雲崧在京師煩鄉人王殿邦孝廉請仙，殿邦本有素所奉仙，不須畫符，焚香默祝即至，下筆如飛，俱有文義。或雲崧與之倡和，意中方想得某字，而乩上已書，每字皆比雲崧早半刻。及雲崧在滇南果毅公阿將軍幕下，阿公之子豐升赫亦能請仙。一夕邀雲崧同觀，而乩大動不能成字。雲崧知其非通品也，乃戲為之傳遞。意中想一字，依約至喉間，則乩上即書此字；意中故停不構思，則乩上不能成字矣。¹⁷

乩仙的差異，大致是因扶乩地點不同。京師王氏本有奉仙，迎請時，有固定仙鬼來降；反之，將軍之子於帳幕搭建之處扶乩，地點上較不固定，且行軍之處，除了軍隊少有人煙，自然所降仙鬼不如京師繁華之地，故以為地點對乩仙品質好壞有所影響。

行文開頭，告訴大家乩仙有優劣之分，了當指出乩仙的品質，會直接影響扶乩結果。紀昀則認為執行扶乩術之人的素質，對乩仙降文造成影響，此觀點是紀氏與他兄長扶乩所得的結果。¹⁸若以紀氏之說對應袁枚此文，大抵也是能通一二。另，我們會發現文中特別提到王殿邦的扶乩方式，在《子不語》是少數提及文人扶乩方法的記載，¹⁹其省略了畫符的環節，只要透過焚香請仙即可，參照晚明日用類書所錄扶乩的方式與過程，可

¹⁵ [清]袁枚：《續子不語》，頁 375。

¹⁶ [清]紀昀：《閱微草堂筆記》，頁 1278。另可見 [清]褚人穫：《堅瓠癸集》卷 1，收入《清代筆記小說大觀》（上海：上海古籍出版社，2019 年），頁 1052。

¹⁷ [清]袁枚：《續子不語》，頁 378。

¹⁸ [清]紀昀：《閱微草堂筆記》，頁 158。

¹⁹ 除此則外提及扶乩方式者，僅見〈馬盼盼〉、〈靜鶴先生〉兩則，雖有提及不過數字，但皆有一個共同點，以焚紙請仙，前者未有多言紙上所寫何物，後者則道在紙上寫上乩仙之名向空焚之，仙即降臨。見 [清]袁枚：《子不語》，頁 18、158。



以明確看到請仙時有數道符咒，²⁰然王氏因本身奉仙故可省略，由此推測，民間的扶乩法中存在彈性。

扶乩記事揀選上，書中所擇錄乩仙多為文人。身份上，對一般求卜者而言，乩仙自稱文人比起名不見經傳的仙鬼，更加有說服力。〈神仙不解考據〉寫術士扶乩，乩仙直言能代請韓、柳、歐、蘇。

乾隆丙午，嚴道甫客中州。有仙降乩鞏縣劉氏，自稱雁門田穎，詩文字畫皆可觀，并能代請古時名人如韓、柳、歐、蘇來降。劉氏云：「有壇設其家已數載矣。」中州仕宦者，咸敬信之。穎本唐開、寶間人，曾撰張希古墓志，石在西安碑林，畢中丞近移置吳中靈岩山館。²¹

乾隆丙午（1796）年，一位乩仙自稱雁門田穎，所作詩畫皆可觀，自言能代請韓愈、柳宗元等古代名人。依照劉氏所說，乩壇已經設於家中有些時日，受當地官員信奉，可見這位乩仙十分靈驗。

雁門田穎，唐朝開元天寶年間人。曾為張希古做墓誌銘，碑石位於西安，直到畢沅把它移到吳中靈岩山館。《隨園隨筆》中，提到雁門田穎作碑之事²²，說明在此事上袁枚是有所考證。

自稱雁門田穎的乩仙某次降乩時，對於嚴氏的疑問回答不上，求助於歐陽修，然歐陽修並未如期降乩。

一日，降乩節署，甫至，即以此語謝其護持之功。此事無知者，因共稱其神奇。時嚴道甫在座，因云：「記墓志中云：『左衛馬邑郡尚德府折衝都尉張君。』考唐府兵皆隸諸衛，左右衛領六十府。志云尚德府為左衛所領，固也，但《唐書·地理志》馬邑郡所屬無尚德府，未知墓志何據？」仙停乩半晌，云：「當日下筆時，僅據行狀開載，至唐《地理志》，為歐九所修，當俟晤時問明，再奉復耳。」然自是節署相請，乩不復降。即他所相請，有道甫在，乩亦不復降。²³

《關中金石記》提及，畢沅（1730~1797）在乾隆辛丑（1781）年購碑，另於《履園叢話》記遷碑為戊申（1788）年8月²⁴，遷碑與這場扶乩活動相隔8年，此時畢沅已到遲暮之年。所以，乩仙致謝之人應為嚴道甫，這時他早以辭官歸隱，客居於畢沅家中，

²⁰ [明]劉子明編：《妙錦萬寶全書》，收入小川陽一等編：《中國日用類書集成》卷14（東京：汲古書院，2002年），頁343。

²¹ [清]袁枚：《子不語》，頁284。

²² [清]袁枚：《隨園隨筆》，收入王英志主編：《袁枚全集》（南京：江蘇古籍出版社，1993年），頁66。

²³ [清]袁枚：《子不語》，頁284。

²⁴ [清]錢泳，章偉校：《履園叢話》（北京：中華書局，1997年），頁245。移碑之事見[清]畢沅於《關中金石記八卷》卷三（台北：藝文印書館，1965~1971年），頁8，載〈美原縣尉張昕墓誌銘〉中有記：開元二十四年十月立正書。長安劉氏，此與張希古碑並在劉氏，乾隆辛丑歲，余以一十千錢購得之，今攜送於靈岩山館。另外，關於雁門田穎的作碑之事可見於該書頁12：天寶十五載，立田穎行書，在長安劉氏硯載府君，字希古，不言其名，實為馬邑郡尚德府折衝都尉，馬邑即朔州，唐書不及府名，亦可以補史之缺。



著手《石經考異》、《漢金石例》等。故嚴氏對乩仙之問似合乎情理。²⁵

嚴長明（1731—1787）²⁶對田穎提出疑問，其無法回答進而逃避，許地山以扶乩不是鬼神所驅使的觀念，得到結論：假如在場有明白此事之人，則乩仙不至於露出馬腳。

27

扶乩活動是否真有鬼神？首先，這位乩仙能作詩文、並言能請韓柳歐蘇來降，如此大放厥詞，稍有不慎就會露餡。每個文人皆有屬於自己的寫作方式與風格，一人分飾多角實屬不易。再者，乩壇並非短暫設置，在當地已有數年，期間沒有人認為是扶假乩，反倒十分靈驗，招引文人仕官插足，故這場活動很難果斷地說，並無鬼神參與。唯一可以肯定的是，當下參與扶乩之人，大部分是相信的。

至於雁門田穎對嚴氏所問閃爍其詞，或能推測與乩仙托名有關。文中，除有看似與遷碑相關的致謝內容外，雁門田穎鮮少提及自身之事。他能代請韓柳歐蘇之說，實則相邀能仿其人的仙鬼到場便能敷衍塞責，只是這些乩仙必然有些文墨。

此篇名為神仙不解考據，筆者以為未必想要表達這場扶乩是假，或許透由仙鬼不了解考據，暗示考據學不易。可由袁枚所撰〈隨園隨筆〉詩文著述類下篇〈考據最難〉²⁸略知一二。該文中，雖然以「考據最難」作為標題，但文中袁氏並未用特別說明考據何難，而是引用多筆文獻進行考校，以行動證明。²⁹乾嘉考據學盛行，袁氏自身多有看法，其曾羅列四點，比較著作與考據之差異，指出前者更勝後者，以孔明與陶淵明為例，並景仰二者。袁枚似透過扶乩提出對當時學風的批判，既然神仙也不解考據，何以為學？呼應他「又苦本朝考據之才之太多也，盍以書之備參考者盡散之。」之嘆。³⁰

值得注意的是，內容提及能代請韓柳歐蘇來降，引來許多文人墨客參與，可見世人某種程度上對於乩仙存在要求，扶乩著重乩筆出字，仙鬼能作文辭，內容則容易文從字順、明白易曉。日用類書〈請仙咒語〉：「紫姑紫姑，洞府真儒，知人吉凶，能賦詩書，願排駢駁，暫離雲衢。」³¹或能佐證說明百姓對乩仙的期望。同時，韓柳歐蘇乃為古代知名的文人，藉此似乎可以聯想因為韓柳歐蘇的降乩，增加文人士子對於扶乩儀式的興趣與及信心，盼能從中更接近古代知名的文人墨客，習得其風範。

雖是雷同時人之所願，但倘若聚焦於扶乩者為文人，我們也不得不懷疑當中可能存

²⁵ 清史稿校注編纂小組：《清史稿校注》冊 14（台北：國史館，1986 年），頁 11191。

²⁶ 嚴長明，江蘇江寧人。

²⁷ 許地山：《扶乩迷信底研究》，頁 95-96。

²⁸ [清]袁枚：《隨園隨筆》，收入王英志主編：《袁枚全集》冊 5（南京：江蘇古籍出版社，1993 年），頁 422。

²⁹ 袁枚在《隨緣隨筆》序中便言：「本朝考據尤甚，判別異同，諸儒麻起」又「著作之文形而上，考據之學形而下，各有資性，兩者斷不能兼」，在此基礎上，他將書分為「有資著作」和「有備參考」兩類。見氏著：《隨園隨筆》序，頁 1。亦可參見鄧瑞全、張振利：〈袁枚論考據——從《神仙不解考據》說起〉，《廣州城市職業學院學報》第二卷第 1 期（2008 年 3 月），頁 86-94。

³⁰ [清]袁枚：《小倉山房文集》卷 29，收入王英志主編：《袁枚全集》冊 2（南京：江蘇古籍出版社，1993 年），頁 505-506。

³¹ [明]劉子明編：《妙錦萬寶全書》，頁 342。



在反諷意味，一則反諷中州多數仕人不識韓柳，再則在乩仙託名的角度下，八股取士「仿古人言」，任何人都能對古人文體進行仿擬。

（二）官員、文人扶乩

扶乩者，以自己不清楚的事情，或是好奇心所產生的疑問，對仙鬼進行提問。雖說是卜問的角色，但也有例外，文人雅士閒暇之時，扶乩也是消遣的活動之一，最常見的即是與乩仙對詩、對弈。《子不語》中也載道，官員沉溺扶乩的情形。

袁氏以兩則記述一人扶乩，書中僅有劉介石之例。〈紅衣娘〉中，劉氏對扶乩的癡狂，顯而易見，據他自己所言，在泰州任職時，每天召仙扶乩，所請幾乎以女性為主，且皆表明自己為仙女、司花女。

劉介石太守，少事乩仙，自言任泰州分司時，每日祈請，來者或稱仙女，或稱司花女，或稱海外瑤姬，或稱瑤台侍者。吟詩鄙俚，不成章句；說休咎，一無所應。署後藕花洲上有樓，相傳為秦少游故跡。一夕，登樓書符，乩忽判「紅衣娘」三字。問以事，不答，但書云：「眼如魚目徹宵懸，心似酒旗終日掛。月光照破十三樓，獨自上來獨自下。」太守見詩，覺異，請退。次夕復請，又書：「紅衣娘來也。」太守問：「仙屬何籍？詩似有怨。且十三樓非此地有也，何以見詠？」又書曰：「十三樓愛十三時，樓是樓非那得知。寄語藕花洲上客，今宵燈下是佳期。」書畢，乩動不止。太守懼，棄盤奔就寢榻，見二婢持綠紗燈，引紅衣娘冉冉至矣。拔劍揮之，隨手而滅。自是每夕必至，不能安寢。數月後遷居始絕。³²

劉介石之例，足見官吏熱衷扶乩的現象，也間接反映出扶乩者矛盾的心理。好奇心下進行扶乩，卻也擔心是否會因扶乩，召來不必要的禍端。以文本來看，劉氏進行扶乩，是為閒暇之餘有個消遣，不似有其他目的，因此，他不在乎所降乩仙確切身分為何。故除了因為疑惑無從得解，需要借助外力獲取理想的答案外，士人百姓藉由扶乩，於空閒進行消遣，也是促使扶乩盛行的一大主因。值得注意的是，這篇〈紅衣娘〉故事，也許並非為虛，在袁枚的另一部著作，《隨園詩話》中亦有提及。³³

執行扶乩者的態度與想法，使儀式具有助人的功用，同時也能以此助人下石。縱然如此，文人依舊參與其中，使其更有可看信性，也讓扶乩敘事值得深入探討。

《子不語》記載扶乩者多為官員、文人，除了對於未知世界的好奇之外，求問內容大抵圍繞於自身的功名與終身的判卜。

³² [清]袁枚：《子不語》，頁143。另一則見頁18，篇名為〈馬盼盼〉。

³³ [清]袁枚：《隨園詩話》卷14，收入王英志主編：《袁枚全集》冊3（南京：江蘇古籍出版社，1993年），頁457。提及：「劉介石請仙，忽乩盤大書云：『眼如魚目徹宵懸，心似柳條終日挂。月明風緊十三樓，獨自上來獨自下。』眾人驚曰：『此縊鬼詩也！』至夜，果有紅妝女子犯之。乃急毀其盤而遷寓焉。」



三、扶乩與科考

扶乩得以在文人之間發展，除活動充斥神秘色彩引發文人好奇，又能讓文人在閒暇之餘消遣外，最重要的是，扶乩提供文人追求仕途上一些資訊成為助力。《子不語》記有數則應試之前，文人以扶乩預測試題或中榜與否。將書中相關內容梳理，大致可分為幾點：

（一）試題卜問：不知與不可語

〈乩仙試題〉一文，康熙戊辰（1688）年的會試，舉子向乩仙求問試題。

康熙戊辰，會試舉子求乩仙示題，乩仙書「不知」二字。舉子再拜求曰：「豈有神仙而不知之理？」乩仙乃大書曰：「不知不知又不知。」眾人大笑，以仙為無知也。是科，題乃「不知命，無以為君子也」三節。又甲午鄉試前，秀才求乩仙示題，仙書「不可語」三字。眾秀才苦求不已，乃書曰：「正在『不可語』上。」眾愈不解，再求仙明示之，仙書一「署」字，再叩之，則不應矣。已而，題是「知之者，不如好之者」一章。³⁴

起先乩仙降筆「不知」，眾人認為乩仙哪有不知的道理，再次求之，乩仙再降「不知不知又不知」，故眾人以為這個乩仙是真的不知。不料，當科的試題是「不知命，無以為君子也」。此句出自《論語·堯曰》：「子曰：『不知命，無以為君子也。不知禮，無以立也。不知言，無以知人也。』」³⁵正所謂的三個不知，可見預示無誤。

「知言」，是指知道別人真正意涵，不另做曲解；「知人」，則是曉得別人真正的意圖³⁶，乩仙預示試題，間接嘲諷舉子不懂自己的預示，還加以曲解，實為故事增添許多樂趣。

甲午鄉試秀才求試題，乩仙降曰「不可語」，眾秀才以為乩仙係不願告知，故再三懇求，得到回答已將試題在「不可語」三字中告知，之後乩仙不語。彼時試題正為「知之者，不如好之者」，出自《論語·雍也》。意思大致是說：知道他不如愛好它。而當試子進一步求問乩仙時，乩仙答覆「署」字，「署」應為「四者」，即呼應「知之者不如好之者，好知者不如樂知者」，乩仙之語看似與科考不相干，實則已將試題內容告知，至於能否參破當中奧秘，只能看試子是否讀懂乩仙之意。

袁枚將兩則整理一處，可能是乩仙回答的方式雷同。若對乩仙所言進行深思，兩位乩仙回答皆圍繞在「不知」上，似乎有諷刺試人的意味，科考結果在於熟讀理解經書與否，如若未能把握經文內容，求問也只是臨時抱佛腳，無法取得好成績。透過「不知」、

³⁴ [清]袁枚：《子不語》，頁278。

³⁵ 周志文：《論語講析》（北京：北京出版社，2019年），頁581。

³⁶ 同前註。



「不可語」的安排，使人聯想當時文人應試的態度，這樣譏諷的內容，與明清民間笑話不謀而合。下舉一例：

其年鄉試，一縣脫科。諸生請堪輿來看風水，以泥塑聖像卵小，不相稱故耳。遂喚妝佛匠改造。聖人大喝曰：「這班不通文理的畜生，你們自不讀書，干我卵甚事！」³⁷

引文中考生將脫科的結果歸咎於聖像卵小，引來聖人喝斥。士子面對科舉功名的態度，成為民間笑話譏諷的對象。笑話、故事中他們會透過各種的現象來解釋科舉結果不佳的原因，又或是將其歸咎於天命，自然而然地，學子自身便不在是他們檢討失利的對象。然就如同前述「不知」、「不可語」，儘管扶乩目的是為了提前獲知考題，倘若應試者無法在所學中，了悟乩語的含意，扶乩也就毫無意義了。

（二）中舉與否

《子不語》最常見文人科舉的問題，便是能否榜上有名。〈徐步蟾宮〉中吳竹屏試畢之後，扶乩詢問此科是否中榜，乩仙批文「徐步蟾宮」四個字。他以為必定有榜，結果，當時第一名叫徐步蟾³⁸。透過乩仙曖昧不清的言論使人猜測，至於是否得償所願，就看文人士子是否能確實掌握乩仙所言。儘管判語中存在各種的啞謎，大家依舊喜歡先行卜問預知結果。

劉大櫟丙午下場，請乩，乩仙批云：「壬子兩榜。」劉不解，以為壬子非會試年，或者有恩科耶？後丙午中副榜，至壬子又中副榜。³⁹

乩仙判卜壬子年會中兩場，劉大櫟（1698～1779）不解，壬子不是會試之年，怎能有此現象，又猜測當年可能有恩科，後來劉氏中丙午、壬子兩個副榜，未中舉人。士人求問榜上是否有名，乩仙為其預示，卻不知判卜何意。

同時，也有問科名，乩仙回答試題的記事。

繆煥，蘇州人，年十六入泮，遇乩仙，問科名，批云：「六十登科。」繆大恚，嫌其遲。後年未三十竟登科，題乃《六十而耳順》也。⁴⁰

詢問科名，乩仙卻道當科的試題題目。該說乩仙有靈，還是無靈？貞卜之事直到徵驗才豁然大悟，這為扶乩增添的些許神秘色彩。又見〈一目中人〉：

康熙甲戌科，丹徒裴公之仙偕數友人入都會試。都中有善召乩者，延之問中否。仙至，判一「貴」字。眾不解，再叩之，則曰：「皆判明矣。」榜發後，惟裴公

³⁷ [清] 遊戲主人，粲然居士參訂：《笑林廣記》（昆明：雲南人民出版社，2016年），頁27。

³⁸ [清] 袁枚：《子不語》，頁209。

³⁹ [清] 袁枚：《子不語》，頁275。

⁴⁰ [清] 袁枚：《子不語》，頁275。



中會元，餘皆落第。裴公眇一目，始悟向所判「貴」字，乃「中一目人」也。⁴¹

裴之仙與數友入都考試，此地有善召乩仙的人，便有人問他是否會中榜，乩仙只判一個貴字，眾人不明白，再次提問，乩仙卻說已經說清楚了，榜發之日，只有裴氏一人中榜，原來裴氏只有一眼能觀，而貴字拆開之後，便是「一目中人」。

透過擷取、拆字預言，似是乩仙慣用手法，不明判讓眾人自行猜測解讀，徵應之時，一切便可分曉。文字是一切文學藝術的基本材料，透過文字組合，表達思想意念，並進一步產生異象、異境而產生整體的風格。⁴²透過乩筆，以文字特性來預示，乩仙如同打啞謎一般，似解非解，就看文人悟性解讀的能力，各自表述，如此，也使活動多了一翻風趣。

並非所有的貞問皆能獲得乩仙以實相告，當中有包含許多的答非所問。〈乩言〉：「撫州太守陳太暉，未第時，在浙鄉試，向乩仙問題，批云：『具體而微。』後中副車，方知所告者，非題也。⁴³」陳太暉問題，乩仙回答並非所指試題，而是預示他將中副榜。

在《子不語》諸如此類的記載不少，許多乩仙預言似是而非、貌似易解卻難以確定，其中不乏存在「後見之明」、誤打誤撞的狀況，顯然地「偶然性」與「不確定性」在此類活動中是為常態，袁氏雖然花費不少心力在載錄相關的內容，但是我們將其放在明清的扶乩活動中，仍只是冰山一角，不靈、不驗的狀況應是更為常見。儘管如此，卻不影響當時士子參與扶乩，或能確立扶乩在文人之間有相當的影響力。

因此，在《閱微草堂筆記》中：「故乩仙之術，士大夫偶然遊戲，倡和詩詞，等諸觀劇則可，若藉卜吉凶，君子當怖其卒也。⁴⁴」紀昀所言，或許能說是一位文人，對於扶乩的判斷，明確剖析扶乩的利弊。面對此類數術，是否應該全信，還需靠文人士子自己的判斷。只是，在這段引文當中，難免需要思考一個問題，既然君子「當怖其卒」，時人又為何趨之若鶩？筆者認為包含的面向繁雜，難以隻字片語論定，站在本文立論下，或為科舉所致，或為士人追求功名所致。

（三）乩、人互動

誠如許地山提出：「扶箕是隨著科舉盛行起來地，赴試地舉子一方面要預知試題，一方面又要知道科名地成敗，若是功名不成就，就要問為什麼，有什麼補救地方法。」⁴⁵扶乩，似乎成了文人科舉不順的救命稻草，也因如此《子不語》中更道出士人透過乩仙舞弊的情形。

通州李臬司，諱玉鉉，丙戌進士。少時好煉筆錄，忽一日，筆于空中書曰：「敬我，我助汝功名。」李再拜，祀以牲牢。嗣後文社之事，題下，則聽筆之所為。

⁴¹ [清]袁枚：《子不語》，頁 299。

⁴² 歐麗娟：《詩論紅樓夢》（台北：里仁書局，2001 年），頁 100。

⁴³ [清]袁枚：《子不語》，頁 256。

⁴⁴ [清]紀昀：《閱微草堂筆記》，頁 600。

⁴⁵ 許地山：《扶乩迷信底研究》，頁 21。



尤能作擘窠大字，求者輒與。李敬奉甚至，家事外事，咨之而行，靡不如意。社中能文者每讀李作，歎其筆意大類錢吉士。錢吉士者，前朝翰林錢熹也。李私問筆神，笑曰：「是也。」自後里中人來扶乩者，多以「錢先生」呼之。筆神遇題跋落款，不書姓名，但書「藹藹幽人」四字。李舉孝廉，成進士，筆神之力居多。後官臬司，神助之決獄，郡中以為神。李公乞歸，神與俱。李他出，其子弟事神不敬，神怒，投書作別而去。⁴⁶

李氏能登進士，大抵歸功乩仙，兩者互利互惠，以達雙方目的。乩仙不僅扮演預卜的角色，也透過本身文采與神力獲取所需，例如眾人的崇敬。乩仙是否真為錢熹？前文所及，乩仙存在托名的現象，而乩仙也道，倘若李玉鉉敬奉於他，必助他登上功名，因此，冠上錢熹之名的乩仙，更加容易被即將應試的士子接納。

面對替自己「代考」、「代寫」文章的乩仙，文人似乎並不會特別探究他的真實身為何，也許在應試當前的文人眼中，他更介懷的是，此仙是否真能助己一取功名，在朝為官。值得注意的是，李玉鉉與乩仙的互動原屬於隱密的「私問」，隨著乩仙聲名遠播才轉為公開。乩仙的發跡程度，取決於靈驗與否，他不僅可以對一人造成影響，同時也可藉由事蹟的傳播，逐漸在鄉里間建立起屬於自己的信仰圈，成為地方上的崇拜對象之一。

士子熱衷功名，扶乩必然不會是他們登科的唯一手段，不過由此也能說明，彼時科舉盛行之下，所衍生而出的問題。在已知與未知之間的摸索之間，文人對鬼神的曖昧態度，透過扶乩逐漸建構出鬼神世界，兩者的互動取於各自所需，這也是士子進行扶乩的一大動力。

三年一試對於文人，如未功成名就，就必須再等待三年。依此情形，再探為何文人想要透過扶乩，提前得知仕途功名，或甚至直接對於當科試題進行卜問？以明末清初的社會而言，包含的面向極多，筆者將其略分為幾個部分來淺論：

其一，在科舉或發跡前進行扶乩，足見文人相信一生功名利祿，士官運途皆有註定，提前知道，讓文人心中有底。這樣說法，在《子不語》〈秀民冊〉中有所載：榜上有名者，依類分別記在《鼎甲冊》、《進士孝廉冊》、《明經秀才冊》這些《科甲冊》中；榜上無名卻有文采斐然者，則另被收載於《秀民冊》當中。⁴⁷是否中舉？是否登科？都是命中註定。⁴⁸

⁴⁶ [清]袁枚：《子不語》，頁 170。

⁴⁷ [清]袁枚：《子不語》，頁 144。

⁴⁸ 關於科舉命定的討論，學者以宋代科舉與小說作為討論，也有論及其對於明代小說的影響，所析論皆以「科名前定」為主題，「科名前定」指「封建士人所能取得的科名生來便已經由上天決定，這種既定的科名又往往在考試前通過奇夢、瑞兆、卦辭、還陽、神語等形式顯示出來。據祝尚書的考證，唐人關於「前定論」的著作已不少。內容不限於科舉，但又包含了科舉。但把它集中到科名之上，總結並上升到理論高度，著書公開宣揚的始作俑者則是張君房。」可想而知，《子不語》中提及的相關說法，並非只出現於明清科舉最盛之時，而是早已在唐代便有相關的思想。相關資料可參見，祝尚書：〈「科名前定」宋代科舉制度下的社會心態——兼論對宋人志怪小說創作的影響〉，《文史哲》第二期（2004 年），頁 99-106。葉楚炎：〈「科名前定」觀念對明代小說的影響〉，《南京師範大學文學院學報》第三期（2009 年 9 月），頁 21-24。



儒家雖言：「子不語怪、力、亂、神」，只是不論史書本身，或文人小說都可見，科舉場上充斥鬼神的敘述，又尤以江南地區最盛。據明代史料所載，考官在開場考試之前，有設香案焚香告天之舉⁴⁹。《儒林外史》也提到科場開考的儀式⁵⁰放炮之後於公堂擺設香案，官員行禮，後再由布政司恭請關聖帝君進場鎮壓、周倉巡場後，敬請文昌帝君到現場進行主試⁵¹。

既存在科舉神，豈能不受文人注意。鈞場中有神把關，同時也有鬼魂充溢於中，其又分為報恩之鬼與報仇之鬼。⁵²神能裁決功名，鬼也能審定考生是否有命承受。眾鬼有恩報恩，有仇報仇，為整場考試增添幾分神秘。考場，並非只是文人應試之處，更是神鬼審判一人功過善惡之地。⁵³

值得注意的是，袁枚自己也曾提過，「不特陰陽術數不可信也，即夢寐之事，一信之便為鬼神所弄。⁵⁴」這段話所說，是預設世界真有鬼神，面對鬼神最好的方法，就是敬而遠之，否則，容易被他們所捉弄。由此，袁枚不信鬼神之說，或非全面。同時，又與明清童蒙書籍「仕途偃蹇，鬼神一為揶揄，心地光明，吉神自為之呵護」⁵⁵不謀而合，可見這樣的觀念深植人心。

其二，文人在意仕途官運，雖與自身密切相關，實際上，文人的應試結果，所影響的是一個家庭進而或關乎全族。劉海峰提到，科舉習俗影響生活中的各方面，婚慶、飲食、遊樂、社交、建築習俗，大都上了科舉的烙印，同時劉氏也提到，人生中最快意的兩件事情洞房花燭夜、金榜題名時。由此可見，對於中國男子而言，婚姻與科考都是非常重要的，只是後者較不常有，更為難得⁵⁶。陳暉莉提到：

古代中國是一個具有強烈官本位想的國度。為官可以享受豐厚俸祿以及不少物質待遇，可以得到各種的賞賜和餽贈，過著憂鬱的生活，還擁有種種特權，如豁免差役、恩蔭子孫、封贈父母妻女、減刑免罪等等。⁵⁷

科舉，是平常人家翻身的最佳機會，透過科舉謀得一官半職，對於一個家庭來說，無非是極大的榮耀，同時也能擺脫原先的生活。從袁枚的生平來看，這樣的道理他瞭若

⁴⁹ 余來明等編校：《翰林掌故五種》（武漢：武漢大學出版社，2009年），頁395。其文為：陳等入院之初，會同監事等官焚香告天，誓說：「若有辜負朝廷委任，挾私作弊者，身遭刑戮，子孫滅絕。如此誓言，非特內外執事官吏人等之所共聞，而天地鬼神時所共鑒……。」

⁵⁰ [清]吳敬梓著，李漢秋輯校：《儒林外史會評會校本》（上海：上海古籍出版社，1984年），頁575~576。

⁵¹ 白金杰：《清代科舉民俗考論》，頁2提到：「官方的考試程序如開考前的請神監場、祭旗，填榜時的拜榜、倒填榜、開五魁等約定俗成的儀式，並非依照典章制度，而是操作這些程序的朝廷官吏，私自將民俗觀念、信仰摻雜到官方程序中，體現了信仰民俗自下而上的滲透。」

⁵² [清]吳敬梓著，李漢秋輯校：《儒林外史會評會校本》，頁575~576。

⁵³ [清]袁枚：《子不語》，頁81-82。有文〈常熟書生〉，提及程生因為年少犯錯，導致他人輕生，應試時遭到鬼魂報復，敘事中所提，恰可應證《儒林外史》科場充斥鬼神之說。

⁵⁴ [清]袁枚：《隨園隨筆》，頁488。

⁵⁵ 蔡東藩：《繪圖重增幼學故事瓊林》卷4（台北：文化圖書公司，1983年），頁38。

⁵⁶ 劉海峰：〈科舉民俗與科舉學〉《江西社會科學》第十期（2006年10月），頁21。

⁵⁷ 陳暉莉：《明清文人扶乩之研究》，頁36。



指掌，雖然袁氏看盡科舉弊端，不教兩個兒子習八股應試。認為科舉並非人生必經之路，取得功名者，未必是有成就的人，無科名者也能大有作為。但面對他的堂弟與外甥，卻告誡他們要認真讀書，光宗耀祖，趁母親健在時，早日考取功名。雖然袁枚反感科舉的弊端，只是他也明白，透過科舉是脫貧的唯一選擇。⁵⁸

此舉可見，他知道對一個家庭，是否能金榜題名非常重要。就此當下，身為一家之主或是一家之長的應試者，所背負的壓力不容小覷。因此，努力備考應試的同時，藉由鬼神助力，不外乎是期盼能在獲取功名這條道路上更加順遂。明清時期的文人扶乩，背後所蘊藏的，正是文人這一輩子最夢寐以求的。

以上的結論，大抵難脫夢兆研究對科舉預卜的梳理，只是在推論以上的過程中，值得我們注意的是，文人與乩仙之間的互動。他們會因為不解乩仙之意進一步追問，期盼再獲取更多的資訊，這樣的現象似乎是祈夢、夢卜此種單向占卜做不到的，而如此現象，恰能凸顯出文人在科舉時，對中舉與否不安的體現。又或是在追求功名的過程中，逐漸建立起文人與乩仙的相處模式，或是一個「信仰圈」，這邊的信仰圈，並非單指文人信仰、敬奉乩仙，而是形成了一個社群，社群中乩仙與士子們透過各式形式交流互動⁵⁹，這或許正是有別於夢兆，文人扶乩特殊的地方。

四、扶乩與人生欲求

我們可以看到雖為文人，他們也與市井百姓一樣在意人生欲求、禍福吉凶，故在預卜上，除了科考成敗，文人對志業、休咎上的卜問也不少。因此，袁枚書中不一而足，然綜觀這些扶乩活動，大抵與文人在意功業拖不了干係。縱然如此，依然可見同中之差異，大致可略分幾個部分討論：

（一）乩判終身

書中，文人扶乩大部分圍繞在扶乩者對於自身命運的求問。貞問時，雙方皆為文人，促使整場活動，不光只是扶乩者的單方求問而已，乩仙也透過互動對話揭露關於自身的資訊，也能從判筆中見到乩仙看法於其中。

卷 21〈趙子昂降乩〉中趙孟頫（1254~1322）一方面回覆開禹公對自己的譏諷，同時也隱晦回應他的問題。開愚公年到八十歲，才藉由科舉獲得來安訓導的職位，最後十年而終，開禹公仕途偃蹇，恰正對應「書生不避多饒舌，勝爾寒氈嘆寂寥」。⁶⁰

乩仙雖扮演解答的角色，卻不將事情明說，就如同上節所提，乩仙回答中不顯明的暗示，似為扶乩活動的特性之一，只要乩仙所言尚屬「未發生」的事，皆有可能從其所

⁵⁸ 王英志：《袁枚評傳》（南京：南京大學出版社，2002 年），頁 109、131。

⁵⁹ 下節「乩民同樂、問藥乩仙」中也能窺見類似的情況。

⁶⁰ [清]袁枚：《子不語》，頁 284。



降中得知。

〈史閣部降乩〉裡，謝啟昆太守以一生中至關重要之事進行卜問，如同上則〈趙子昂降乩〉一樣，在扶乩者請示的過程中，乩仙也告知與自己相關的資訊。

揚州謝啟昆太守扶乩，灰盤書〈正氣歌〉數句，太守疑為文山先生，整冠肅拜。問神姓名，曰：「亡國庸臣史可法。」時太守正修葺史公祠墓，環植崧梅，因問：「為公修祠墓，公知之乎？」曰：「知之。此守土者之責也，然亦非俗吏所能為。」問自己官階，批曰：「不患無位，患所以立。」謝無子，問：「將來得有子否？」批曰：「與其有子而名減，不如無子而名存。太守勉旃。」問：「先生近已成神乎？」曰：「成神。」問：「何神？」曰：「天曹稽察大使。」書畢，索長紙一幅，問：「何用？」曰：「吾欲自題對聯。」與之紙，題曰：「一代興亡歸氣數，千秋廟貌傍江山。」筆力蒼勁，謝公為雙勾之，懸于廟中。⁶¹

謝啟昆（1737~1802）的提問恰反映出儘管身為文人，依然存在與市井相同的欲求。只是，不免使人思考，難道文人死後成為乩仙，便皆能通貫所有？謝啟昆，以子嗣詢問史可法，必然是相信史可法能答覆這個問題，只是史氏的答覆實則圍繞謝氏自身利益，未曾觸及要領。

許地山認為，最後留下的詩句，上聯像是將祂所遇到的事歸咎於氣數，下聯則是在讚揚自己，而這樣的文句似乎不會出自史可法的口中。⁶²依照文中來看，此位乩仙身上有所文氣，能作聯文。至於他是否是史可法、是否成神難以考證，只是扶乩的當下，謝氏正在修建祠墓，故引來史氏降乩也是合乎情理。另外，在互動中謝氏不僅得到與自身命運相關的答覆，也從降筆中獲取有關乩仙的訊息，由此貌似可以看到文人對於仙鬼世界的探索。

未遇是指一個人在未發跡時，或是尚未得到賞識及重用。士人此刻參與扶乩，除了〈趙子昂降乩〉，卷 9 也提及李衛（1688~1738）在未當官時，遇到乩仙零陽子為其判終身。

李敏達公衛，未遇時，遇乩仙，自稱零陽子，為判終身云：「氣概文饒似，勛名衛國同。欣然還一笑，擲筆在秋紅。」旁小註曰：「秋紅，草名。」當其時，無人解者。後公為保定總督，劾總河朱藻而薨。後人方悟：朱者，紅也；藻者，草也。⁶³

據《小倉山房文集》中〈直隸總督兵部尚書李敏達公傳〉記載，李衛是一位好武之人，不甚識字⁶⁴。彼時遇見一位自稱零陽子的乩仙，為他判卜終身，乩詩前兩句說，他的氣概如同唐代李德裕（787~849），功勛宛若衛國公李靖（571~649）。第三句大概是指，他會遇到一件讓感到開心的事情，至於「擲筆在秋紅」乩仙有小註，秋紅為草名。

⁶¹ [清]袁枚：《子不語》，頁 284。

⁶² 許地山：《扶乩迷信底研究》，頁 28。

⁶³ [清]袁枚：《子不語》，頁 126。

⁶⁴ [清]袁枚：《小倉山房文集》卷 7，頁 129。



擲筆，為「停筆」之意，李衛在直隸總督任上彈劾北河總督朱藻後逝世，乩仙為其判命停筆於「秋紅」，應指李氏的運途至此。

李衛遇乩仙降詩，詩詞含括李氏一生。大致來看，乩詩並非難以解讀，只是在部分文句上，出現模稜兩可的字句，使人摸不著頭緒，直至發生應驗的當下才豁然開朗，也使全詩多幾分神秘。

卷 24 〈高白雲〉：

四川高白雲先生，名辰，辛未翰林，長於天文占驗之學，嘗就館於岳大將軍家。宰婁縣，觀星象，知山東氛惡，已而果有王倫之事。未遇時，請乩仙問終身，仙贈詩云：「少時志業蛟潛壑，老去功名鳳峙岡。」先生不解。後由祠部主事升鳳陽府同知，未到任，卒。其子扶欄來江寧，厝於儀鳳門外，方悟乩仙第二句之應。⁶⁵

未遇時，高氏曾請仙問終身。乩仙作對句相告，惟「老去功名鳳峙岡」無從得解。後來高氏升任鳳陽府同知，未到任便長眠，他的兒子扶靈到江寧，靈柩停放在鳳儀門，等待安葬，此段經過應驗乩仙下句所說。

此外，高白雲夜觀星象，能知常人無法獲知的事，卻對乩仙的判筆始終不解，也間接的說明，乩仙能知凡人所不能知。雖然高氏能預知，卻不能全面得知事情，反之，乩仙卻對高氏一生了然於心。

不僅清代如此，明朝有關公降乩為士人判終身。

明季關神下乩壇，批某士人終身云：「官至都堂，壽止六十。」後士人登第，官果至中丞。國朝定鼎後，其人乞降，官不加遷，而壽已八十矣。偶至壇所，適關帝復降。其人自以為必有陰德，故能延壽，跽而請曰：「弟子官爵驗矣，今壽乃過之，豈修壽在人，雖神明亦有所不知耶？」關帝大書曰：「某平生以忠孝待人，甲申之變，汝自不死，與我何與？」屈指計之，崇禎殉難時，正此公年六十時也。⁶⁶

這位士人，官可以作到都堂，活到六十歲，這樣的判筆，最終只徵驗一半，因為士人活到八十歲。對此關神有這樣的說法：自身為忠孝之人，然甲申之變時士人並未以身殉國，所以與神無關。在這段敘事中，出現了兩次扶乩，其一，士人以自己的終身敬請關神預卜。其二，則是對於預卜不驗再次請示關神。兩次的扶乩中可以得到這樣的訊息，在民間的關公信仰中，對於關公的形象是鮮明的，即便是乩仙降乩，關公依然保持他身前忠孝形象，因此在面對明亡時，乩仙希望士人能臨機自斷。

《閱微草堂筆記》裡也出現類似的故事：

宋按察蒙泉言，某公在明為諫官，嘗扶乩問壽數，仙判某年某月某日當死。計

⁶⁵ [清]袁枚：《子不語》，頁 188。

⁶⁶ [清]袁枚：《子不語》，頁 166。《子不語》中關公降乩筆數多達五則，這樣的現象實為特殊，囿於篇幅，筆者將另作文探討。



期不遠，恒悒悒。屆期乃無恙。後入本朝，至九列。適同僚家扶乩，前仙又降，某公叩以所判無驗。又判曰：「君不死，我奈何？」某公俯仰沉思，忽命駕去。蓋所判正甲申三月十九日也。⁶⁷

兩則故事對照來看，所敘述的事件應為同一件事。但子才與紀昀兩人在故事的傳遞上有所差異，許是講故事者不同，又或者寫作者對於故事本身進行改寫。但當我們回歸作者本身，袁枚在故事裡明確著指出降乩者為關公，明顯是想透過降乩者身分與士人做對比，用來強調士人對於明朝之不忠；紀氏則是含糊帶過，有趣的是，《子不語》將故事停留在「崇禎殉難時，正此公年六十時也」，而紀昀的筆記裡，則讓這位士人低頭沉思後離去，是想表達公之羞愧？很顯然地身為朝廷眾臣的紀昀，不似短暫為官的袁枚在落筆之間呈現明顯的諷刺性。

關於士子的做法，顯然與關神相背。以關公在民間形象的視角下，士人確實未進忠孝之義；然若從士子的角度進行剖析，在明代考舉難第之下，不易獲取的功名，在易代時面臨消逝，不免會從自身的利益下進行思考，三年寒窗僅為一試，在士子的眼中，科考也許是更難能可貴。

乩仙似乎全能。文人在欲卜終身的同時，雖可確定來者何人，所判之語有多有靈驗，但是，當文人成為乩仙的同時，他們不僅可以解決科考功名上的問題，甚至連子嗣等與文人乩仙看似毫無關聯的貞問，皆能答覆。究竟發問者是以何種心態對降乩者提問？而答覆者又是站在怎樣的立場進行答覆？也許是值得進一步深思的問題。對於人生的疑慮、恐懼，又或是對於生命好奇與渴望，發問者不斷追尋著難以判定的將來，子雖不語怪力亂神，然士人生為人，他必須考慮家族的興衰與及自身的利祿功名。此外，對於答覆者的立場，也許無法有個確切的說法，但《子不語》中的〈陰間中秋關不辦事〉、〈吹銅龍送枉死魂鍋上有守飯童子〉提醒著我們，在赴京趕考的路途上發生意外的考生難以施展抱負，只能透過扶乩與文人的對答間，透過解決問題，來證明自己的存在。藉此，似乎也能透過這些文人乩仙看到文人的不遇冤屈。

扶乩過程的轉變，似乎並非只是儀式上複雜更甚，當文人嘗試參與其中的同時，乩仙不再只能以是否相答，而是必須言而有之，或可言道，當寺廟中的神祇「專攻」某項業務的同時，乩仙已經在眾人期望下，「有求必應」地走向全能的服務。當然，這也是乩仙必須能作書畫的重要原因。

其中也能看到，乩仙判卜大多藏有伏筆不會全盤告知，縱使全部示知，內容也會夾雜一些含糊的文句。《子不語》中判筆含模糊，幾乎體現於求卜者壽終之時，抑或科考的結果。這樣的現象值得注意，或能作下推論：生死之事或許真有註定⁶⁸，只是乩仙不便明言，如果明言，容易誘使百姓透過一些方式逃避死亡，進而造成亂象。

⁶⁷ [清]紀昀：《閱微草堂筆記》，頁 62。

⁶⁸ [清]袁枚：《子不語》，頁 194。在〈人壽有定陰間不能增減〉一文之中提到：「亦因人壽有定，非城隍所能減增。」



（二）乩卜休咎

文人扶乩不僅限於未遇，前文提到刺史劉介石、太守謝啟昆，這些官員大多都是經過科舉榜上有名。登科後，對於終身的判卜還是會在意。〈山陰風災〉中蔣心餘太史（1725～1785）在關神降乩的時候，向祂求問母親的年壽，關公說其母乘願再來，來去自有定數，天機不可洩漏。對於這樣的說法，蔣太史沒有繼續追問，這時，關神要他屏去左右，與他說了天災將至的事情。

己丑年，蔣太史心餘掌教山陰。有扶乩者徐姓盤上大書「關神下降」。蔣拜問其母太夫人年壽，神批云：「爾母係再來人，來去自有一定，未便先漏天機。」復書云：「屏去家僮，有要語告君。」如其言。乃云：「君負清才，故爾相告。今年七月二十四日，山陰有大災，爾宜奉母避去。」蔣云：「弟子現在寄居，絕少親戚，無處可避。且果係劫數中人，避亦無益。」乩盤批「達哉」二字，靈風肅然，神亦去矣。臨七月之期，蔣亦忘神所言，二十四日晨起，天氣清和，了無變態。過午二刻，忽大風西來，黑雲如墨，人對面不能相見，兩龍鬥于空中，飛沙走石；石如碗大者，打入窗中以千百計；古樹十餘丈者，折如寸草；所居戴山書院石柱盡搖，至申刻始定。牆傾處壓死兩奴，獨一七歲小兒存米桶中呻吟不死。問之，曰：「當牆倒時，見一黑人長丈餘，擒我納桶內。」其母則已死桶外矣。是年，臨海居民死者數萬人。⁶⁹

對於關公的預言，蔣氏認為若是劫數中人，在劫也難逃，看到其如此豁達，關公留下「達哉」兩字直接離去。這場災害中，僅倖存一位小孩，自言是被一個高大黑人救起。

同樣的，我們也可以注意到，關於天災的預告，是隱密、神秘的，關公僅對蔣氏一人述之，可見關公因蔣氏「清才」，才想救他一命，而非是公開的告知眾人，故乩仙預言災異之事，似乎存在著某種程度上的侷限，他無法輕易去改變命定的結果。關公無法避免災難的發生，只能從中提醒具有「清才」之名的蔣心餘，「清才」可解為「有德者」方得受到關神佑護提點，就如同故事中的那一黑人，救出在這場災難中命不該絕的七歲兒童。

面對乩仙的預卜，世人也必須做出自己的選擇。順命天意？逆天而為？並非是乩仙的決定，不論是在休咎之上，抑或是對於人生欲求、終身判卜。從上述的故事中可見，扶乩雖存在命定說，但卻非絕對，士人參不透關公的期望，故而歲至八十；面對災異預言，蔣心餘選擇豁然接受。種種體現出扶乩另一面貌：文人選擇扶乩的同時，他們可於乩仙的判卜預告之中獲取結果，然他僅所代表，只是扶乩的結果，文人士子更甚至民間百姓，依然具有一定程度的決定權。我們也會發現，當乩仙面對文人、百姓需求時，他們似乎也正遵循著某種天地秩序，以順應天命、不違背命定規範下釋惑凡人。

⁶⁹ [清]袁枚：《子不語》，頁 257。



（三）乩民同樂、問藥乩仙

預卜終身於文人來說，是知曉人生方向的一種方式，雖說預卜的方式在明清，不只有扶乩一種，只是或許就如同紀昀所言：「大抵幻術多手法捷巧，惟扶乩一事，則確有所凭附。」⁷⁰扶乩不僅讓文人得以預示未來，也可透過對詩、對弈⁷¹來娛樂消遣，另外，此術同時也是百姓求醫問藥的途徑之一。因此，扶乩可以說是融入百姓、文人的一種群體活動。

值得注意，並非所有乩仙都會對吉凶禍福進行卜測，似乎會因為乩仙降鸞的目的大有關聯，例如靜鶴先生來意就是為了與士人唱和吟詩。

厲樊榭未第時，與周穆門諸人好請乩仙。一日，有仙人降盤書曰：「我鶴靜先生也，平生好吟，故來結吟社之歡。諸君小事問我，我有知必告；大事不必問我，雖知亦不敢告。」嗣後，凡杭城祈晴禱雨、止瘧斷痢等事問之，必書日期；開藥方，皆驗；其他休咎，則筆臥不動。每日祈請，但書「鶴靜先生」四字，向空焚之，仙輒下降，有所唱和。詩尤清麗，和「雁」字至六十首。⁷²

厲樊榭（1692～1752）年輕時，與一些人好請乩仙。某日，乩仙降下「鶴靜先生」，喜愛吟詩，故而降之吟詩作樂。鶴靜先生提到，小事可以相問，如果他知道必定告知，若大事則不必開口，縱使他知道也不會脫口。這之後只要祈天晴、禱陰雨，或是疾病問醫，靜鶴先生知無不言，天晴陰雨的日期、開定藥方，皆有應驗。只是關於吉凶禍福、有關人事天命，鶴靜先生皆不多言。

乩仙判筆，並非一切相告，而其中原則似乎因降筆者的認知而有差異，存在一定的模式系統，只是在對於卜問的回答上，大致可看出乩仙對於事情皆不會全盤托出，如同前文所提的卜問終身也是如此。

求問有徵應，因此，大家每日祈請，只要書寫「鶴靜先生」四個字，向天空燒之，必能請他而至，降乩作詩唱和，所作詩句清麗，可見扶乩者與乩仙之間的相處非常「融洽」。大家對乩仙何人開始產生好奇，故樊榭等人相請一見。

如是一年，樊榭、穆門請與相見，拒而不許，諸人再四懇求，曰：「明日下午在孤山放鶴亭相候。」諸公臨期放舟伺之，至日昃，無所見，疑其相誑，各欲起行。忽空中長嘯一聲，陰風四起，見偉丈夫鬚長數尺，紗帽紅袍，以長帛自掛于石牌樓上，一閃而逝。疑是前朝忠臣殉節者也。自此乩盤再請亦不至矣。惜未問其姓名。⁷³

⁷⁰ [清]紀昀：《閱微草堂筆記》，頁158。

⁷¹ 《子不語》中雖未出現文人雅士與乩仙對弈的情節，不過褚人穫：《監護續集》卷3，收入《清代筆記小說大觀》冊2（上海：上海古籍出版社，2019年7月），頁1595、紀昀：《閱微草堂筆記》，頁584中皆有相關記載，故於文中列出。

⁷² [清]袁枚：《子不語》，頁194。

⁷³ 同前註。



這場活動年深日久，若如同文中所言厲氏等人是「每日祈請」，可見對他們而言是茶餘飯後，閒暇之時的消遣，其中可以歸納出幾個重點：

首先，人與仙鬼直接交流，在文人扶乩中，這個交流可以是吟詩論學，乩仙腹中的文墨，可以影響雙方進行活動的方式，就像靜鶴先生降乩直言，目的是吟詩作樂，這樣的情形，讓在場扶乩品質，有很大提升，亦可說是仙鬼與當今文人的文采較量。

再則，文中提到只要止癰斷痢疾病，乩仙必開藥方給患者，人們不去請大夫醫治，而相信乩仙所言，對應明清社會，醫者與巫者共存⁷⁴、鬼神致疫、疫氣致疫的觀念並在⁷⁵。鬼神致疫的觀念，或許是人們求乩祛病除疫的主要原因。另外，乩仙身份多為文人，讓人聯想到「不為良相，當為良醫」，當時文人儒士除了仕途，行醫也成一種熱門行業，故文人降乩行醫病之事，倒是不足為奇。

透過偏方醫病，在當代似是常見。明清日用類書中有「祛病門」、「法病門」⁷⁶，而內容幾乎為符咒，由畫符所成的符紙，便是所謂的藥方，依據所畫的內容不同對症下藥，人們將其彙集成書，可見對民間百姓而言，求醫與求仙所賜的靈符妙藥有著相同功效。

乩仙賜藥，在〈淨香童子〉也有記載，陳文恭年幼時，曾遇乩仙判筆，認為他是一位具有神仙資質的人，只是在他去世之前，卻無法透由他的仕途官運看出，大家認為乩仙所說有點夸夸其談。

桂林相國陳文恭公幼時扶乩，仙判牒云：「人原多道氣，吏本是仙才。」後文恭歷任封疆，位至宰相，似乩仙語未滿其量。公卒後數年，蘇州薛生白之子婦病，醫治不效，乃扶乩求方，乩判云：「薛中立，可憐有承氣湯而不知用，尚得為名醫之子乎？」服之果愈。問：「乩仙何人？」曰：「我葉天士也。」蓋天士與生白在生時各以醫爭名，而中立者，生白之子，故謔之。從此，蘇人求方者畢集。乩所判藥，應手而痊。一夕告別，大書云：「我為大公祖淨香童子所召，不得不往。」眾駭然問：「淨香童子何以有公祖之稱？」曰：「陳文恭公已復淨香童子之位矣。」陳故蘇州巡撫也。⁷⁷

蘇州薛生白（1681～1770）的媳婦生病，醫生的治療皆無效，只好透過扶乩求方，乩仙以一帖藥，治癒他的夫人，然這帖「承氣湯」出自東漢張仲景的《傷寒卒病論》⁷⁸。經過提問得知乩仙的身分，葉天士（1667～1747），清代名醫，與薛生白齊名，兩人在世時各憑本事爭名，而薛生白之子，卻枉為醫子不知如何用藥。此後，蘇州求方者蜂擁而

⁷⁴ 相關的探討可見於涂豐恩：《從徽州醫案看明清的醫病關係》（台北：國立台灣大學文學院歷史所碩士論文，2008年7月）、余旋：《明清江南的民間醫者及其醫療實踐》（上海：華東師範大學歷史所碩士論文，2009年5月）。

⁷⁵ 余新忠：《清代江南的瘟疫與社會——一項醫療社會史的研究》（北京：北京大學出版社，2014年1月），頁115。

⁷⁶ 吳蕙芳：《萬寶全書：明清時期的民間生活實錄》，（新北：花木蘭出版社，2005年）。

⁷⁷ [清]袁枚：《子不語》，頁228。

⁷⁸ [漢]張仲景：《桂林古本傷寒雜病論》（北京：中國中醫藥出版社，2014年）。



至，而乩仙不負眾望所開出去的藥方皆有靈驗。

預示之事何時徵應？短則幾日，長則數年，沒有明確時間。甲乩仙的預示，乙乩仙來負責應證，為扶乩增添神秘的色彩。葉天士的出現，除了醫治當地的病患、持續與薛生白較勁之外，還為了解答眾人曾經的疑惑，不同的乩仙，起初降乩目的也不相同卻互相呼應，或可說明仙鬼世界中的互通。

綜觀兩則乩仙開藥給人民的故事，難免需探討一個問題，故事中乩仙開藥方是近醫還是近巫？這與本文所論及的「誰在答覆？」有密切關係，《子不語》中的乩仙身分以文人居多，他們能作詩畫、通曉經文，且先不論葉天士本有其人，在生時就是大夫。靜鶴先生能吟詩作賦似為文人，後文也提及他似是前朝忠臣，因此本文以為扶乩儀式，雖屬於民間數術，在某種程度上具有「巫」的成分，然降乩者終歸是文人，其通曉醫術才能開藥方治病，故更似近醫。

五、結語

某種程度下，我們似乎也可將帝王視為廣義的文人，明朝皇帝扶乩，也是清代文人筆下的書寫內容。

嘉靖怒劉魁、楊爵、周怡直諫，杖置獄中。有神降乩言三人冤，乃赦之。後因熊浹言乩仙不足信，重捕入獄。亡何，高元殿火起，帝禱于靈臺，火光中有呼三人姓名稱忠臣者，乃急傳詔釋之，且復其官。⁷⁹

嘉靖皇帝類似的紀載不僅出現在《子不語》中，《閱微草堂筆記》也有提到：「藍道行嘗假此術以敗嚴嵩」⁸⁰藍道行是明代道士，深受嘉靖帝的寵信，透過扶乩術來影響嘉靖帝的判斷。嘉靖帝迷信道術、扶乩，除了袁枚、紀昀於筆記小說中提及外，張廷玉編纂的《明史》、谷應泰《明史記事本末》皆有著墨⁸¹，清代官修類書《古今圖書集成·神異典》〈降筆部〉也有相關記事⁸²，可見清代文人多有注意。

誰在發問？誰在答覆？在本文的爬梳下顯而易見，《子不語》中所載的發問者，皆屬文人居多，他們可為考生、可為官員，只是囿於篇幅，本文未曾涉及深入探究的是，《子不語》扶乩故事中這些文人所在之處，期待日後有機會補足探討。至於負責答覆的乩仙，有些會主動告知身分或姓名，或為神關公，或為逝去的文人趙子昂、史可法、錢熹、雁門田穎等，有些則選擇避之不談，例如大多能書畫的文鬼，我們無法確切的考證其真實性，但在與文人的互動中，即便託名，也會保有該人的一些特質，例如，關公的忠義、

⁷⁹ [清]袁枚：《子不語》，頁290。

⁸⁰ [清]紀昀：《閱微草堂筆記》，頁600。

⁸¹ [清]張廷玉《明史》冊8、11（台北：洪氏出版社，1975年），頁5526、7919、7899。[清]谷應泰：《明史記事本末》（台北：三明書局，1969年），頁551、554、578。

⁸² [清]陳夢雷：《古今圖書集成》（台北：鼎文書局，1977年），頁3110。



韓柳歐蘇的作文手法等。總的來說，乩仙不論屬神屬鬼，大多具備一定程度的知識水平。

扶乩，沒有特定地點，形式上既可隱密，也能公諸於世，這些皆與扶乩者存在聯繫。從《子不語》中不難發現，扶乩是文人自發性參與活動，因此，就必須面臨到一個問題，書中所載的這些參與扶乩的文人，他們是如何看待乩仙，大致可分為兩類，乩仙與人共處同歡，透過對弈、對詩的方式與乩仙互動，或是如李玉鉉跟乩仙達成某種共識。二為對於乩仙是敬奉與畏懼，「敬鬼神而遠之」下，同時期待從鬼神處得到幫助。釐清儀式中的參與對象後，本文所要處理的內容為究竟發問者欲從中獲取什麼，答覆者的回答又存在何種特性？

發問者，文人為了更順利的追求功名、獲知終身進行扶乩，然結果必須回歸士人的理解與及施行與否。當然，面對乩仙的答覆，發問者並不一定會全盤接受，就如同嚴長明對於乩仙的答覆提出意見與看法，進一步意圖展開對話。同時，隨著乩仙的靈驗與公開，遂在一個地點建構起一個「信仰」圈，文人抑或當地百姓以各種形式與乩仙互動，常見的則有對詩、對奕，釋惑、醫病等。

答覆者，面對發問者的疑問，形成各種策略來回答，文字藝術、隱晦告知皆是常見的手段，他們並不會選擇直接的告訴發問者，如果直白地告知結果或是預告將來，必然存在某個條件，也許是過程隱密。乩仙的答覆大抵不離命定的前提，故可發現乩仙似乎遵循某種秩序，以不破壞天命所歸下滿足發問者的需求。也就是說，儘管乩仙提前告知事情走向或結局，世人依然無法輕易改變，不過也存在像〈關神降乩〉那種例外。答覆者的存在也分一次性與長期，後者與發問者建立起一個關係，透過互動的方式來滿足雙方的需求，形成一種人與仙鬼的特殊相處模式。

故事裡，袁枚不曾流露己見，不似紀昀在敘事中時常伴隨親生經歷。可是，袁枚卻利用相似的故事情節，建立起文人參與扶乩的情形，值得注意的是，就比例而言《子不語》相較《閱微草堂筆記》，更著重在士大夫參與功名仕途貞卜的書寫，筆者以為這就是袁枚筆下最為特殊之處，至於紀昀的筆記，更似值得探討他流露於敘事當中的己見，與及自身參與扶乩的內容。

對應袁枚應試之路，歲二十落第，直至二十四歲才連連中舉，袁氏應當深刻了解此路之艱辛，他曾書寫科考心境：「未成進士，不可棄時文；有親在，不可不成進士。」⁸³中舉的喜悅：「信來喜極翻愁誤，物到難求得尚疑。一日姓名京兆舉，十年涕淚桂花知。倪金掛壁春來早，賀客遮門月去遲。想見故園燈火夕，老親望眼正穿時。」⁸⁴與及家中得知喜訊的歡悅：「遠望蓬門樹彩竿，舉家相見問平安。同欣聞苑榮歸早，尚說長安得信難。壁上泥金經雨淡，窗前梅柳帶春寒。嬌痴小妹憐兄貴，教把宮袍著與看。」⁸⁵詩句中，袁枚已然完整地勾勒出士子科考中舉的心情，還有舉家歡騰之雀躍。

⁸³ [清]袁枚：《小倉山房文集》卷17，頁290。

⁸⁴ [清]袁枚：《小倉山房詩集》卷1，收入王英志主編：《袁枚全集》冊1（南京：江蘇古籍出版社，1993年），頁16。

⁸⁵ [清]袁枚：《小倉山房文集》卷2，頁18。



當然，這還須歸功袁枚從小的教育，袁枚母親有別市井婦女，秉持「不持齋，不佞佛，不信陰陽祈禱之事。」⁸⁶這樣生長環境下，袁枚自然對文人扶乩卜問，有著排斥，因此我們可見，袁枚筆下的文人扶乩，士人多無明瞭乩仙之語，或許此為袁枚整述相關敘事時故為之。他必然知道科舉對於士子而言的意義，而成果是努力備考之下的產物，也許子才欲透過扶乩難解的敘事來諷喻士子應試心態。同時也隱約帶出文人的悲戚，在當時的大環境下，應試也好，為官也罷，皆非時人所能左右，士子必須為了家族、自身一搏，排除萬難取得功名。

值得注意的是，清末徐珂所編類書《清稗類鈔》中，收錄多筆文人扶乩卜問科考終身的故事與《子不語》相類。本文藉由《子不語》的相關書寫結合袁枚生平經歷，探索扶乩與文人之間的關係，雖然書中的故事多達七百餘則，文人扶乩記事僅屬少數，但卻足以使得我們窺見當時文人進行扶乩的狀況。總而言之，《子不語》中的文人扶乩，不僅呈現出當時文人與仙鬼互動的情形，也使我們從不同的面相，檢視在何等情況下，讓自幼習得儒家思想的文人，接觸並透過扶乩此等術數接近仙鬼，期盼透過本文的討論，能使扶乩在文人生活的價值與意義有更充分的討論。

⁸⁶〔清〕袁枚：《小倉山房文集》卷 27，頁 478。



徵引文獻

一、傳統文獻

- 〔漢〕張仲景：《桂林古本傷寒雜病論》，北京：中國中醫藥出版社，2014 年。
- 〔明〕田藝蘅：《留青日札》，浙江：浙江古籍出版社，2012 年。
- 〔明〕葉紹袁編，冀勤輯校：《午夢堂集》，北京：中華書局，1998 年。
- 〔明〕劉子明編：《妙錦萬寶全書》，收入小川陽一等編：《中國日用類書集成》卷 14，東京：汲古書院，2002 年。
- 〔清〕谷應泰：《明史記事本末》，台北：三明書局，1969 年。
- 〔清〕吳敬梓著，李漢秋輯校：《儒林外史會評會校本》，上海：上海古籍出版社，1984 年。
- 〔清〕紀 昀：《閱微草堂筆記》，北京：中華書局，2018 年。
- 〔清〕袁 枚：《小倉山房詩集》，收入王英志主編：《袁枚全集》冊 1，南京：江蘇古籍出版社，1993 年。
- 〔清〕袁 枚：《小倉山房文集》，收入王英志主編：《袁枚全集》冊 2，南京：江蘇古籍出版社，1993 年。
- 〔清〕袁 枚：《隨園詩話》，收入王英志主編：《袁枚全集》冊 3，南京：江蘇古籍出版社，1993 年。
- 〔清〕袁 枚：《隨園隨筆》，收入王英志主編：《袁枚全集》冊 5，南京：江蘇古籍出版社，1993 年。
- 〔清〕袁 枚，申孟、甘林點校：《子不語》，上海：上海古籍出版社，2021 年。
- 〔清〕徐 珂：《清稗類鈔》，北京：中華書局，2020 年。
- 〔清〕陳夢雷：《古今圖書集成》，台北：鼎文書局，1977 年。
- 〔清〕畢 沅：《關中金石記八卷》，台北：藝文印書館，1965-1971 年。
- 〔清〕張廷玉：《明史》冊 8、11，台北：洪氏出版社，1975 年。
- 〔清〕褚人穫：《堅瓠集》，收入《清代筆記小說大觀》，上海：上海古籍出版社，2019 年。
- 〔清〕遊戲主人，絜然居士參訂：《笑林廣記》，昆明：雲南人民出版社，2016 年，頁 33-34。
- 〔清〕錢泳，章偉校：《履園叢話》，北京：中華書局，1997 年。

二、近人論著

- 王英志：《袁枚評傳》，南京：南京大學出版社，2002 年。
- 王見川：〈宋明時期的扶箕、扶鸞與請仙：兼談「扶乩」、「恩主」等詞的起源〉，收錄於



- 范純武主編：《扶鸞文化與民眾宗教國際學術研討會論文集》，台北：傳揚出版社，2020年，頁53-88。
- 王麗花：〈《子不語》中科舉夢的敘事模式淺探〉，《北方文學》2019年第八期，頁42-44。
- 白金杰：《清代科舉民俗考論》，武漢：武漢大學中文所博士論文，2015年。
- 白金杰：〈淫祀與正祀之爭：論明清科舉神的「逆襲」〉，《教育與考試》第二期（2018年2月），頁42-46。
- 吳蕙芳：《萬寶全書：明清時期的民間生活實錄》，新北：花木蘭出版社，2005年。
- 余來明等編校：《翰林掌故五種》，武漢：武漢大學出版社，2009年。
- 余新忠：《清代江南的瘟疫與社會——一項醫療社會史的研究》，北京：北京大學出版社，2014年。
- 余旋：《明清江南的民間醫者及其醫療實踐》，上海：華東師範大學歷史所碩士論文，2009年。
- 李亦園：《信仰與文化》，台北：華藝出版社，2010年。
- 李劍國：《唐前志怪小說集釋》增訂本，上海，上海古籍出版社，2011年。
- 吳建志：《〈閱微草堂筆記〉的教育功能研究》，新竹：玄奘大學中文所碩士論文，2015年。
- 周志文：《論語講析》，北京：北京出版社，2019年。
- 祝尚書：〈「科名前定」宋代科舉制度下的社會心態——兼論對宋人志怪小說創作的影響〉，《文史哲》（2004年第二期），頁99-106。
- 涂豐恩：《從徽州醫案看明清的醫病關係》，台北：國立台灣大學文學院歷史所碩士論文，2008年。
- 陳振禎：《中國科舉讖兆文化研究》，福州：福建師範大學中文所碩士論文，2011年。
- 陳海茵：〈明清科舉夢兆中的「天榜」想像〉，《淡江中文學報》第四十二期（2020年6月），頁119-152。
- 陳暉莉：《明清文人扶乩之研究》，福州：福建師範大學中文所碩士學位論文，2006年。
- 陳堃暉：《褚人穫〈堅瓠集〉研究》，台北：中國文化大學中文所碩士論文，2014年。
- 許地山：《扶箕迷信地研究》，台北：臺灣商務印書館，1986年。清史稿校注編纂小組：《清史稿校注》冊14，台北：國史館，1986年。
- 張志倩：〈《閱微草堂筆記》中的民俗文化「扶乩」〉，《時代文學》2009年第二期，頁157-158。
- 張瓊分：《乾嘉士人鬼神觀試探——以袁枚、紀昀為中心》，新竹：清華大學中文所碩士論文，2000年。
- 葉楚炎：〈「科名前定」觀念對明代小說的影響〉，《南京師範大學文學院學報》2009年9月第三期，頁21-24。
- 劉勤：《神聖與世俗之間：中國廁神信仰源流考》，北京：生活·讀書·新知三聯出版社，2021年。
- 劉海峰：〈科舉民俗與科舉學〉，《江西社會科學》第十期（2006年10月），頁21-27。



歐麗娟：《詩論紅樓夢》，台北：里仁書局，2001 年。

蔡東藩：《繪圖重增幼學故事瓊林》，臺北：文化圖書公司，1983 年。

謝明勳：《六朝志怪小說故事考論——傳承虛實之間之考察與析論》，台北：里仁書局，1999 年。

賴富娟：《從《閱微草堂筆記》看紀昀的生命觀》，台中：東海大學中文所碩士論文，2012 年。

魏曉虹：《論《閱微草堂筆記》中扶乩與文人士大夫生活》，《太原師範學院學報》第三期（2010 年 5 月），頁 69-74。

〔日〕合山究著，蕭燕婉譯：《明清時代的女性與文學》，台北：聯經出版社，2016 年。

〔荷〕高延著，林艾岑譯：《中國的宗教系統及其古代形事、變遷、歷史及現狀》，廣州：花城出版社，2019 年。

〔法〕戴遂良編，盧夢雅等譯：《近世中國民間故事》，西安：陝西師範大學出版社，2020 年。胡劼辰：《歷史上的扶乩：術語、類型與器物》：
<https://www.bilibili.com/video/BV1uf4y1a7tH/>（檢索日期：2022 年 10 月 18 日）

Who is asking ? Who is responding?

On the phenomenon of literati using planchettes

in Yuan Mei's "*Zi Bu yu*"

Zeng,Xue-jie

Abstract

This passage discusses the depiction of literati seeking guidance through divination in the Qing Dynasty novel "Zi Buyu." Despite the numerous stories in the book—over seven hundred—the focus remains on the thirty or so instances of literati consulting divination. The decision to focus on this stems from the observation that the content primarily centers on literati seeking answers about fame, lifelong pursuits, and daily activities, covering both their official careers and personal lives.

The text is divided into three parts. Firstly, it points out that both the diviners (questioners) and divining spirits (responders) in the "Zi Buyu" divination rituals are mostly literati. It discusses the reasons behind the predominance of literati as divining spirits in the recorded stories. Secondly, building upon the previous discussion, it explores the motives and reasons for literati seeking divination during the era of the imperial examinations and how divining spirits respond. Additionally, it delves into the benefits that divination provides literati in their daily lives, beyond the realm of the imperial examinations, through three sections: "Divination for a Lifetime Decision," "Divination to Avoid Misfortune," and "Divination for Common Enjoyment and Medicine Inquiry." Divination, a common theme in the writings of Qing Dynasty literati, is analyzed to reveal the celestial order present in divination rituals. The interactions between literati and divining spirits, as well as the belief networks constructed through these interactions, are explored, highlighting the uniqueness of divination in this context compared to other forms of fortune-telling.

keyword: Zi Bu Yu, literatui planchettes, imperial examination, fame



東吳大學
Soochow University

《中文標竿》

東吳中文線上學術論文

《東吳中文線上學術論文》第六十二期

東吳中文線上學術論文

第六十二期

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

中華民國一一三年十二月出版

ISSN 2075-0404

Soochow Journal of Chinese literature online

No.62

CONTENTS

December 2024

Discuss the Uniqueness of Form and Content on the Series of Five-character
Regulated Verse Poems '*Twenty Poems of Dunhuang*'

.....Cheng,Yi-chuan....1

On the Distinctions Between Jiaxuan's Poetry and Ci with the Same Theme
and Different Form

.....Shao,Jun-jun.... 29

Who is asking ? Who is responding? On the phenomenon of literati using
planchettes in Yuan Mei's "*Zi Bu yu*"

.....Zeng,Xue-jie.... 51

Department of Chinese Literature

SOOCHOW UNIVERSITY

TAIPEI TAIWAN

Republic of China