

ISSN 1027-1163

東吳中文學報

第四十九期

中華民國一一四年六月

SOOCHOW JOURNAL OF CHINESE STUDIES

No.49

JUN 2025



東吳大學出版

Published by

SOOCHOW UNIVERSITY

第四十九期

中華民國一一四年六月

SOOCHOW JOURNAL OF CHINESE STUDIES

No.49

JUN 2025

發行人 詹乾隆

Publisher: Jan, Chyan-Long

編輯委員會

Editorial Board

編輯委員：陳恆嵩（主編・東吳大學教授兼系主任）

EDITORIAL COMMITTEE: Chen, Heng-Song

石曉楓（臺師大教授）

朱岐祥（東海大學退休教授）

Shih, Hsiao-Feng

Chu, Chi-Hsiang

何寄澎（逢甲大學教授）

林啟屏（政治大學教授）

Ho, Chi-Peng

Lin, Chi-Ping

楊晉龍（中研院文哲所兼任研究員）

Yang, Chin-Lung

（以姓氏繁簡為序）

執行編輯：賴信宏（東吳大學副教授）

EXECUTIVE EDITOR: Lai, Sin-Hung

編輯助理：卓伯翰（東吳大學秘書）

ASSISTANT EDITOR: Zhuo, Bo-Han

封面題字：潘重規教授

東吳大學出版

臺灣 111002 臺北市士林區臨溪路 70 號

Published by Soochow University

No. 70 Lin-hsi Road, Shih Lin, Taipei 111002

Taiwan, Republic of China

《東吳中文學報》獲國家科學及技術委員會人文社會科學研究中心

收錄於

「臺灣人文學核心期刊 (THCI) 」

本期投稿稿件 33 篇，通過刊登 10 篇，退稿 20 篇，3 篇因故無法在本期審畢。

另有 48 期 2 篇投稿論文無法在當期審畢，延至本期決議接受刊登。

因本期可刊登稿件過多，經編委會決議先行刊登 6 篇，其餘順延至第 50 期刊登。

《東吳中文學報》第 49 期退稿率 60.6%。

東吳中文學報

第四十九期

中華民國一〇四年六月

目 次

- 論陳壽《三國志》后妃傳的《春秋》書法
..... 林盈翔 01
- 孟郊詩對山水之觀看範式及其呈現之天人關係
..... 龔詩堯 27
- 儒學為本，釋、老次之：柳宗元的思想認知與定位
..... 王基倫 65
- 異性與同命——王夫之《讀通鑑論》的異同並建之
群體觀
..... 施盈佑 101
- 論《萬壑清音》之南北合腔
..... 侯淑娟 143

論葉維廉「離合引生」觀中的道家思想與詩創作
方法

..... 朱 天 189

論陳壽《三國志》后妃傳的《春秋》書法

林 盈 翔*

摘 要

晚近學界論及《春秋》書法，多以載筆之體、載筆之用二端加以理解。其用「懲惡勸善」向為中國史家最高鵠的，而其體「微婉顯晦」之大者，則是全身遠禍外，又能存歷史盛衰之實、寓邦國人倫之情，以達贊治之功。陳壽《三國志》成書於季漢魏晉之時，於時政治環境險峻，「天下多故，名士少有全者」。面對「邦無道」的據亂之世，陳壽撰史之時，對於《春秋》書法的使用，自然成為重要課題。是以本文以《三國志》「后妃傳」為主要文本，深入史籍、剖析文理，藉由「稱謂義例」、「《春秋》書亡」、「陳壽評曰」三端，證成陳壽乃嫻熟《春秋》書法，並且於《三國志》中有意識、有系統的操作與再現，為文婉而成章，盡懲惡勸善的史家風骨。於此也能側面觀察經學觀念的《春秋》書法，於史學書寫實踐的變化軌跡。

關鍵字：《春秋》書法、《春秋》經學、《三國志》、陳壽、后妃傳

* 現任東吳大學中國文學系專任副教授。

收稿日期：114 年 1 月 18 日，接受刊登日期：114 年 7 月 20 日。

一、前言

《春秋》誠為中國史學百代不祧之宗，「二千五百年來之典型」。¹《春秋》書法懲惡勸善的核心概念，亦是中國史書撰寫的最高指導原則。而這樣的《春秋》書法、《春秋》義例，在史書撰寫之時，是可以被運用與再現的。四史中，《史記》《春秋》書法的研究開展最廣²，而《漢書》³、《三國志》⁴與《後漢書》⁵，其研究當都還在起步的階段。

《春秋》書法雖皆一名，其旨卻是萬千，在經、史、文三科，皆有其影響與發展。如在經學文本的範圍內，章學誠將「敘事」⁶、錢鍾書將「修辭」⁷的概念帶入《春秋》書法的詮釋意涵之中，確實可以讓載筆之體獲得更多的開展與關照。而且研究對象既為經學文本，那不管如何也仍是收束在經學概念之中。但若研究文本脫離

¹ 錢穆：〈中國史學之特點〉，收入杜維運，黃進興編：《中國史學史論文選集》（臺北：華世出版社，1985年），頁1100-1101。

² 略舉重要者如阮芝生：〈論史記中的孔子與春秋〉，《臺大歷史學報》第23期（1999年6月），頁1-59。張高評：〈《史記》筆法與《春秋》書法〉，《《春秋》書法與《左傳》學史》（臺北：五南圖書公司，2002年），頁57-104。林聰舜：〈《史記》的「微言」敘事——「書法不隱」與「隱」的統一〉，《清華中文學報》第5期（2011年6月），頁89-122。

³ 潘銘基：《《漢書》及其春秋書法》（北京：中華書局，2019年）。

⁴ 張高評：〈《春秋》筆削見義與傳統敘事學——兼論《三國志》《三國志注》之筆削書法〉，《文史哲》第1期（2022年1月），頁1-14。林盈翔：《《三國志》「《春秋》書法」研究》（臺南：國立成功大學中國文學系博士論文，2016年）。陳義彬：《陳壽《三國志·魏書》之《春秋》書法研究》（臺南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2013年）。李俊安：《《三國志·魏書》書法抉微》（臺北：國立臺灣大學中國文學系碩士論文，2016年）。楊凱嵐：《《三國志》的「微言」敘事研究》（新竹：國立清華大學中國文學系碩士論文，2018年）。

⁵ 鍾書林：《范曄之人格與風格》（北京：中國社會科學出版社，2010年），是書第五章專節談論《後漢書》的春秋褒貶。單篇則有楊朝蕾：〈論范曄《後漢書》帝后紀論中的「春秋筆法」〉，《南京航空航天大學學報（社會科學版）》第12卷第4期（2010年12月），頁87-91。此篇大抵整理功多。

⁶ 〈上朱大司馬論文〉：「古文必推敘事，敘事實出史學，其原本於《春秋》比事屬辭。」參〔清〕章學誠：《章氏遺書》（臺北：漢聲出版社，1973年），頁1371。案，「比事屬辭」／「屬辭比事」即是《禮記·經解》所云「《春秋》之教」，也可說是「《春秋》書法」的重要內涵。「屬詞比事」其意涵與開展甚豐，已於博士論文中專章討論。亦可參張素卿：《敘事與解釋——《左傳》經解研究》（臺北：花木蘭出版社，2008年）。趙友林：《《春秋》三傳書法義例研究》（北京：人民出版社，2010年）。張高評：《屬辭比事與《春秋》詮釋學》（臺北：新文豐出版社，2019年）。

⁷ 「《春秋》之『書法』，實即文章之修辭。」參錢鍾書：《管錐編》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2007年），頁1533。

經學，而為史學領域，則即便《春秋》書法的內涵特質有「敘事」、有「修辭」，然似乎也不能直接將史傳中的敘事與修辭，逕視為《春秋》書法，其中問題誠是複雜。

是以後學近期的研究重心，便也在《春秋》書法作為一經學觀念，當其於史學場域甚或文學場域被接受、使用之時，其觀念的邊界、方法的效用該當為何，並以《三國志》為操作對象、研究文本。探究《春秋》書法作為一方法學，其效用邊界、概念意涵，在《三國志》中的幽微變化為何，並有初步成果。以《春秋》義例詮解陳壽《三國志》帝王書亡之義例，認為其乃有意識、有系統的使用《春秋》書法。並再以「書卒」、「不地」、「賊不討不葬」等義，婉曲記載貴鄉公曹髦被權臣所弑，橫死於雲龍臺下此一「弑君」事件。於外在高度政治壓力下，仍以《春秋》書法留存史實，盡其懲惡而勸善的史家風骨。然隨著研究進行，仍覺得有未盡遺妍，是以本文以「后妃傳」為主要文本範圍，進一步解析陳壽於其中所使用的《春秋》書法。第二節先討論《春秋》書法的效用邊界，確定《春秋》書法作為一方法學，用以詮釋、拆解史傳文本的可行性。第三節再就本文主題，以「稱謂義例」、「《春秋》書亡」、「陳壽評曰」三端，依序解析陳壽於《三國志·后妃傳》中所使用的《春秋》書法。

二、《春秋》書法的效用邊界

在經學視域中，《春秋》乃聖人經書，有其微言大義。是以後世學者，無不殫思窮精，希望能尋找出「如何書」的規則、原理，與「何以書」的百世不易之法。業師張高評先生：

歷代所謂《春秋》書法，可歸納為二類：其一，側重內容思想者，如《左傳》所謂「懲惡而勸善」，「上之人能使昭明，善人勸焉，淫人懼焉」，以及《公羊》學家闡揚之「微言大義」，多屬焉。其二，側重修辭文法，如《左傳》所謂「微

而顯，志而晦，婉而成章，盡而不汙」；「微而顯，婉而辨」，杜預所謂的正例變例，皆屬之。⁸

高評師以「載筆之用／何以書」：「側重內容思想」，「載筆之體／如何書」：「側重修辭文法」兩者，宏觀條理了《春秋》書法的觀念。⁹引文也認為「杜預所謂的正例變例」，便是相對側重於修辭文法之上。杜預歸納《春秋》書法為「五十凡例」：「發凡以言例，皆經國之常制，周公之垂法，史書之舊章，仲尼從而修之，以成一經之通體。」¹⁰此便是窺求《春秋》書法堂奧的取徑之一，也是較為狹義的「《春秋》書法」概念。其原理是，藉由分析歸納《春秋》的書寫方式、具體內容，進而整理出可資為準則的某些「固定格式」。此種學問方式，為《春秋》經傳研究中的一門顯學，也確有其一定效度，如朱熹《資治通鑑綱目》亦自設凡例：

名號

凡正統之君周曰王，秦漢以下曰帝……其僭稱帝曰某主某，篡賊曰某，不成君曰帝某。

崩葬

凡正統曰崩，在外則地……后夫人不書，因事而見者，曰某號某卒。¹¹

亦即稱王、稱帝、稱主，皆有朱熹的考量與價值判斷。而帝王后妃之稱謂與崩葬，用辭亦有其固定格式與考究，這些都是源自於對「《春秋》書法」的理解，學界習慣將其稱為「《春秋》義例」。¹²傅修延先生：

⁸ 張高評：《《春秋》書法與左傳學史》，頁155-156。

⁹ 李洲良先生、肖鋒先生等學者，也都同主此種分判方式。參李洲良：《春秋筆法論》（北京：中國社會科學出版社，2012年）。肖鋒：《「《春秋》筆法」的修辭學研究》（北京：中國社會科學出版社，2021年）。

¹⁰ 〔晉〕杜預注，〔唐〕孔穎達等正義：《春秋左傳正義》，收入〔清〕阮元校刻：《重刊宋本十三經注疏》（臺北：藝文印書股份有限公司，2011年），卷1，頁12下。

¹¹ 〔南宋〕朱熹：《御批通鑑綱目》（臺北：世界書局，1986年，《四庫全書薈要》第166冊），卷首，頁22上-22下、頁26下-27下。

¹² 張高評：《《春秋》書法與左傳史筆》（臺北：里仁書局，2011年），頁467-476。

孔子創立了一套措詞遣字的規則，含蓄又不含糊地傳達自己的政治觀念，這套規則被稱為《春秋》筆法……《春秋》筆法是一套非常具體的敘事規則。¹³

沈玉成先生、劉寧先生：

歷來的經學家和史學家，談到《春秋》，總離不開所謂『義法』。義，指大義，也就是所包含的深刻內容；法，指『書法』，也稱『書例』，就是記事的體例都有嚴格的方法和規格，各種『書例』都表達某種褒貶的態度。兩者又統一而不可分，『義』通過『例』而表達，『例』則是『義』的載體。¹⁴

「《春秋》筆法是一套非常具體的敘事規則」、「記事的體例都有嚴格的方法和規格，各種『書例』都表達某種褒貶的態度」，這樣的觀察對於《春秋》義例的理解，大抵是正確的。

如《春秋》經：

十有二月，乙卯，夫人子氏薨。(隱公二年)
夏，四月，辛卯，君氏卒。(隱公三年)¹⁵

桓公為惠公嫡子，隱公則為庶子。因惠公過世時，桓公尚幼，故由隱公暫攝。子氏為桓公之母仲子，君氏為隱公之母聲子。《春秋》書亡時，兩者的稱謂與用字截然不同，《左傳》解曰：

¹³ 傅修延：《先秦敘事研究——關於中國敘事傳統的形成》（北京：東方出版社，2007年），頁178、182。

¹⁴ 沈玉成、劉寧著：《春秋左傳學史稿》（江蘇：江蘇古籍出版社，1992年），頁38。

¹⁵ 〔晉〕杜預注，〔唐〕孔穎達等正義：《春秋左傳正義》，卷2，頁29下、卷3，頁2下。

夏，君氏卒。聲子也。不赴於諸侯，不反哭于寢，不祔于姑，故不曰薨。不稱夫人，故不言葬，不書姓。為公故，曰「君氏」。¹⁶

《公羊》、《穀梁》此處認為是尹氏，是天子大夫，而非隱公之母君氏，故先不納入討論。

簡言之，《左傳》認為，聲子之亡，未訃告諸侯，隱公也未於祖廟盡哭禮（哭于寢），喪禮結束後也未將死者的神主在祖廟合祭（祔于姑），等於未將聲子視為惠公的夫人，是以不用記載其亡故。但因為是隱公的母親，故《春秋》經方會於此記載，並寫為「君氏卒」，因為聲子當是子氏，但隱公於時為魯國國君，故稱「君氏」。¹⁷可相對照的便是惠公正室、桓公之母子氏，稱「夫人」，並用「薨」。《禮記·曲禮下》：

天子之妃曰后，諸侯曰夫人，大夫曰孺人，士曰婦人，庶人曰妻。

天子死曰崩，諸侯曰薨，大夫曰卒，士曰不祿，庶人曰死。

18

諸侯之妃稱「夫人」，其死用「薨」，此為子氏，而「君氏卒」三字，便也能看出其中的身分差異所在了。此點會再牽涉到對隱公的歷史、道德評價，因為隱公為自己母親所行之喪禮，並非一國國君該有的常制，故隱公確實是「攝也」，未有僭國之心。而這樣的《春秋》書法、《春秋》義例，在史書撰寫之時，也確實被史家操作與再現，下節便以本文主題，陳壽《三國志》「后妃傳」為範圍，加以論述、辨析。

¹⁶ 〔晉〕杜預注，〔唐〕孔穎達等正義：《春秋左傳正義》，卷3，頁4上-5下。

¹⁷ 參楊伯峻編著：《春秋左傳注》（高雄：復文圖書出版社，1991年），頁26。

¹⁸ 〔東漢〕鄭玄注，〔唐〕孔穎達等正義：《禮記正義》，收入〔清〕阮元校刻：《重刊宋本十三經注疏》，卷5，頁11下、卷5，頁21上。

三、陳壽「后妃傳」對《春秋》書法的操作與再現

為方便論述，先將《三國志》三書「后妃傳」書亡段落，整理如下表，於後再逐條辨析：

《三國志·魏書·后妃傳》 ¹⁹	
武宣卞皇后	至太和四年春……其年五月，后崩。七月，合葬高陵。
文昭甄皇后	黃初元年十月，帝踐阼。踐阼之後，山陽公奉二女以嬪于魏，郭后、李、陰貴人並愛幸，后愈失意，有怨言。帝大怒，二年六月，遣使賜死，葬于鄴。
文德郭皇后	帝之幸郭元后也，后愛寵日弛。景初元年，帝游後園，召才人以上曲宴極樂。元后曰「宜延皇后」，帝弗許。乃禁左右，使不得宣。后知之，明日，帝見后，后曰：「昨日游宴北園，樂乎？」帝以左右泄之，所殺十餘人。賜后死，然猶加謚，葬愍陵。
明元郭皇后	景元四年十二月崩，五年二月，葬高平陵西。
《三國志·蜀書·二主妃子傳》	
先主甘皇后	值曹公軍至，追及先主於當陽長阪，于時困偪，棄后及後主，賴趙雲保護，得免於難。后卒，葬于南郡。
先主穆皇后	建興元年五月，後主即位，尊后為皇太后，稱長樂宮。壹官至車騎將軍，封縣侯。延熙八年，后薨，合葬惠陵。
後主敬哀皇后	十五年薨，葬南陵。
後主張皇后	咸熙元年，隨後主遷于洛陽。
《三國志·吳書·妃嬪傳》	

¹⁹ 本表格引文皆出自〔晉〕陳壽著，〔南朝宋〕裴松之注：《三國志》（北京：中華書局，2003年）。

孫破虜吳夫人	建安七年，臨薨，引見張昭等，屬以後事，合葬高陵。
吳主權謝夫人	後權納姑孫徐氏，欲令謝下之，謝不肯，由是失志，早卒。
吳主權徐夫人	權為吳王及即尊號，登為太子，羣臣請立夫人為后，權意在步氏，卒不許。後以疾卒。
吳主權步夫人	權為王及帝，意欲以為后，而羣臣議在徐氏，權依違者十餘年，然宮內皆稱皇后，親戚上疏稱中宮。及薨，臣下緣權指，請追正名號，乃贈印綬。
吳主權王夫人	夫人以選入宮，黃武中得幸，生孫和，寵次步氏。步氏薨後，和立為太子，權將立夫人為后，而全公主素憎夫人，稍稍譖毀。及權寢疾，言有喜色，由是權深責怒，以憂死。
吳主權王夫人	及和為太子，和母貴重，諸姬有寵者，皆出居外。夫人出公安，卒，因葬焉。
吳主權潘夫人	權不豫，夫人使問中書令孫弘呂后專制故事。侍疾疲勞，因以羸疾，諸宮人伺其昏卧，共縊殺之，託言中惡。
孫亮全夫人	會孫綝廢亮為會稽王，後又黜為候官侯，夫人隨之國，居候官，尚將家屬徙零陵，追見殺。
孫休朱夫人	休卒，羣臣尊夫人為皇太后。孫皓即位月餘，貶為景皇后，稱安定宮。甘露元年七月，見逼薨，合葬定陵。
孫和何姬	何姬為昭獻皇后，稱升平宮，月餘，進為皇太后。封弟洪永平侯，蔣溧陽侯，植宣城侯。洪卒，子邈嗣，為武陵監軍，為晉所殺。植官至大司徒。吳末昏亂，何氏驕僭，子弟橫放，百姓患之。故民譌言「皓久死，立者何氏子」云。
孫皓滕夫人	長秋官僚備員而已，受朝賀表疏如故。而皓內諸寵姬，佩皇后璽綬者多矣。天紀四年，隨皓遷于洛陽。

《三國志》「后妃傳」稱謂、書亡表

（一）稱謂義例

首先在體例編次上，四史中，司馬遷《史記》與班固《漢書》皆是以「外戚傳」的形式，來呈現漢朝的歷代后妃。²⁰陳壽《三國志》則首立「后妃傳」的體例，於後范曄《後漢書》因革損益，改立〈皇后紀〉。於後正史，皆採陳壽體例，列〈皇后傳〉為列傳第一。²¹誠如徐冲先生的觀察：

對於漢王朝之歷代后妃，《史記》、《漢書》與《東觀漢記》都採取了相對一致的書寫方式。即以「外戚傳」之名目——而非「皇后紀」／「皇后傳」——來編總歷代后妃，在整個有漢一代所書寫的紀傳體王朝史中，都是一種結構性的存在。²²

陳壽《三國志》「后妃傳」的設立，固然是時代的反應，是王朝權力結構改變的折射，但當也能於其中觀察到，陳壽於史傳體例上的史識與開創。

另一方面《史記》載記后妃，為直書其名，如《史記·外戚世家》稱謂為「薄太后、竇太后、王太后、衛皇后」，²³然至《漢書·外戚傳》，則繫以其夫，為「某帝某后」，如「高祖呂皇后、孝惠張皇后、高祖薄姬、孝文竇皇后、孝景薄皇后、孝景王皇后、孝武陳皇后、孝武衛皇后」。²⁴此為漢代以《儀禮》、《白虎通》「夫婦一體

²⁰ 而特別掌權的呂后、元后，則獨立成紀、成傳。

²¹ 部分正史於〈皇后傳〉外，會再立〈外戚傳〉，如《晉書》、《隋書》等，但〈皇后傳〉的設立，於《三國志》後，即為確定的正式體例，

²² 徐冲：〈從「外戚傳」到「皇后傳」——歷史書寫所見「漢魏革命」的一個側面〉，《早期中國史研究》第1卷（2009年7月），頁203。

²³ 〔西漢〕司馬遷著，〔南朝宋〕裴駟集解，〔唐〕司馬貞索隱，〔唐〕張守節正義：《史記》（北京：中華書局，2008年），卷49，頁1967-1986。

²⁴ 〔東漢〕班固著，〔唐〕顏師古注：《漢書》（北京：中華書局，2005年），卷97，頁3933-3950。

」的儒家禮制觀念為基礎，所建立的皇后制度與觀念改變。²⁵陳壽《三國志》於此也承《漢書》體例，皆以「某帝某后」的方式，加以記載。

前引《禮記·曲禮下》：「天子之妃曰后」，故后妃同為天子之制，陳壽於魏蜀吳三書后妃傳名稱雖有不同：〈后妃傳〉、〈二主妃子傳〉、〈妃嬪傳〉，但仍都是屬以帝王之制。晉承魏統，並於西元 280 年一統三國，陳壽身為晉臣，《三國志》約莫寫於西元 280 年到 290 年間，則以魏為正統，於〈魏書·后妃傳〉皆稱后，自是名正言順。而〈蜀書·二主妃子傳〉，雖名「妃子」，但於行文中，仍都稱后、稱皇后，並附傳劉禪子劉璿，並明言其為太子，並載其封策：

後主太子璿，字文衡。母王貴人，本敬哀張皇后侍人也。延熙元年正月策曰：「在昔帝王，繼體立嗣，副貳國統，古今常道。今以璿為皇太子，昭顯祖宗之威，命使行丞相事左將軍朗持節授印綬。其勉脩茂質，祇恪道義，諮詢典禮，敬友師傅，斟酌衆善，翼成爾德，可不務脩以自勗哉！」時年十五。²⁶

稱劉璿為太子，並不厭其煩的詳載封策，此便為陳壽《春秋》書法之所在，用心所指實為蜀漢政權乃帝王天子之國體。〈吳書·妃嬪傳〉便可與之對照，傳名雖稱妃嬪，但行文皆稱「夫人」，前引《禮記·曲禮下》：「諸侯曰夫人」，陳壽明顯是將吳國貶斥一等，繫以諸侯之制，而非天子。清人尚銘：

昭烈後帝之皇后皆書皇后，與魏相同。而孫氏諸后，傳中獨貶為夫人，明吳不得儕蜀也。²⁷

²⁵ 參〔日〕保科季子著，石立善譯：〈天子好逑——漢代儒教的皇后論〉，收錄於彭林主編：《中國經學》第4輯（桂林：廣西師範大學出版社，2009年），頁91-102。

²⁶ 〔晉〕陳壽著，〔南朝宋〕裴松之注：《三國志》，卷34，頁908。

²⁷ 〔清〕尚銘著：《三國志辨微》（北京：北京出版社，2000年，《四庫未收書輯刊》第6輯第5冊影印清嘉慶間刻本），卷1，頁8上。

其說甚明。又如雷家驥先生：「（陳壽）對孫吳之貶抑則甚明顯而強烈，大有提出一家批判之意，但也未至否認其曾為正朔之事實。」²⁸這樣的判斷，當是中肯，可與本文論述相參照。可再為之補充者，則為孫和何姬，孫和死於二宮之爭，何姬也僅為其側室。但何姬乃孫皓生母，故在孫皓即位後，加封為昭獻皇后、皇太后。除了因為孫皓是亡國昏君外，何氏一門亦是殘虐百姓：「吳末昏亂，何氏驕僭，子弟橫放，百姓患之」。²⁹故陳壽本傳中明載上述事情，再貶之為「姬」，此誠為懲惡勸善的《春秋》之筆。

陳壽於《三國志》「后妃傳」的稱謂，是有意識而系統的使用《春秋》義例的規則，於傳名上故意有所差等，但仍都同屬天子之制，明為個別獨立的政體。於內文的稱謂，則又將魏、蜀置於同列，繫以天子之制，吳國則次一等，貶為諸侯。可知陳壽所持立場並非三國齊平或漢正魏邪，陳壽貶吳是明確的，另一方面，陳壽畢竟為蜀人，其不忘故國之心，亦反映在載記蜀漢政權的《春秋》筆法之上。但也並未因此就如習鑿齒《漢晉春秋》，將正統繫於蜀漢，貶曹魏為篡逆，而是同樣將曹魏視為正統，給予帝王之制。故若由「后妃傳」稱謂的《春秋》義例加以推斷，則陳壽的為文立場與史家心識，或許可名之為「尊魏、愛蜀、貶吳」。

（二）《春秋》書亡

在《春秋》義例的用字上，〈魏書·后妃傳〉，武宣卞皇后、文德郭皇后、明元郭皇后皆書以「崩」，前引《禮記·曲禮下》：「天子死曰崩」，可知陳壽將曹魏后妃繫以天子之制。可為一提的是裴松之注引魚豢《魏略》、習鑿齒《漢晉春秋》，皆言之鑿鑿，認為文德郭皇后是明帝逼殺、「如甄后故事」。³⁰但陳壽《三國志》僅言「后崩于許昌」，明顯不採此說。

而文昭甄皇后³¹與明悼毛皇后，則明寫被皇帝「賜死」，非壽終

²⁸ 雷家驥：《中古史學觀念史》（臺北：臺灣學生書局，1990年），頁320-321。

²⁹ 〔晉〕陳壽著，〔南朝宋〕裴松之注：《三國志》，卷50，頁1202。

³⁰ 〔晉〕陳壽著，〔南朝宋〕裴松之注：《三國志》，卷5，頁167。

³¹ 《三國志》未載其名，後世稱甄宓者，乃附會曹植〈洛神賦〉「斯水之神，名曰宓妃」而來。

正寢。明悼毛皇后賜死的因由，已於本傳詳載，文昭甄皇后則僅書「后愈失意，有怨言」。甄后本袁熙妻，袁紹敗後，為曹丕所納³²，甄氏生曹叡，後為明帝，其后位也是由明帝即位後所追尊。而曹丕稱帝後，並未冊封甄氏為后，且僅因「有怨言」就被曹丕賜死，此間宮闈密事，自是啟人疑竇。但明帝時既追尊為皇后，則當朝史官載記，對此不免有粉飾之筆，陳壽則是全數刪落，一概不取。裴松之曰：

臣松之以為《春秋》之義，內大惡諱，小惡不書。文帝之不立甄氏，及加殺害，事有明審。魏史若以為大惡邪，則宜隱而不言，若謂為小惡邪，則不應假為之辭，而崇飾虛文乃至於是，異乎所聞於舊史。推此而言，其稱卞、甄諸后言之善，皆難以實論。陳氏刪落，良有以也。³³

裴松之以「內大惡諱，小惡不書」的《春秋》「尊尊親親」之義，批判《魏書》、《魏略》的不實記載，而盛讚陳壽史筆嚴謹。³⁴

在〈蜀書·二主妃子傳〉《春秋》書亡用字上，先主甘皇后、後主敬哀皇后，雖於稱謂上皆為后，陳壽也於傳中如實記載她們所受冊封：「建安二十四年，立為漢中王后」、「建興元年，立為皇后」。³⁵但陳壽卻都使用「薨」，前引《禮記·曲禮下》：「諸侯曰薨」，則相較於魏國，確實是低了一等。而後主張皇后因隨後主入洛，其身分已不再是后妃，故也不載其終亡。

可以注意的是先主甘皇后，她在劉備稱帝前便已過世，但因為甘皇后是劉禪的生母，是則諸葛亮上疏以《春秋》「母以子貴」之義³⁶，將其諡為昭烈皇后，與劉備合葬。換言之在其過世之時，尚

³² 《世說新語·惑溺》：「魏甄后惠而有色，先為袁熙妻，甚獲寵。曹公之屠鄴也，令疾召甄，左右白：『五官中郎已將去。』」公曰：『今年破賊，正為奴。』」參余嘉錫著，周祖謨，余淑宜整理：《世說新語箋疏》（臺北：華正書局，1991年），下卷下，頁917。

³³ 〔晉〕陳壽著，〔南朝宋〕裴松之注：《三國志》，卷5，頁161。

³⁴ 甄后之死，陳壽於〈后妃傳〉中不便明言為曹丕所冤殺，故草蛇灰線，於〈方技傳〉中婉曲側寫甄后當為「冤死」。參林盈翔：《〈三國志〉「《春秋》書法」研究》，第三章「《三國志》屬辭比事之《春秋》書法」。

³⁵ 〔晉〕陳壽著，〔南朝宋〕裴松之注：《三國志》，卷34，頁906、907。

³⁶ 〔晉〕陳壽著，〔南朝宋〕裴松之注：《三國志》，卷34，頁905。

未被冊封，並不具有皇后的身分，是以陳壽行文雖仍稱「后」，但前引《禮記·曲禮下》：「大夫曰卒」，在《春秋》義例的運用上，則又再降了一等，用「卒」而不用「薨」：「后卒，葬于南郡。」

有了這層認識，便也能以之處理、詮釋孫夫人的問題。孫夫人事於《三國志》中凡三見，〈先主傳〉：「權稍畏之，進妹固好。」³⁷〈二主妃子傳〉：「先主既定益州，而孫夫人還吳。」³⁸〈法正傳〉：「初，孫權以妹妻先主，妹才捷剛猛，有諸兄之風，侍婢百餘人，皆親執刀侍立，先主每入，衷心常凜凜。」³⁹但陳壽卻不為其立傳，以往的說法多認為原因在於孫夫人歸吳未還：

潘眉曰：「陳承祚不為孫夫人立傳，夫人還吳，同於大歸。」

康發祥曰：「承祚不為立傳，豈以故劍未還，故缺而不書邪？」

40

此說是一種可能，但或許可以思考，麋夫人也同時並未立傳。〈麋竺傳〉：

建安元年，呂布乘先主之出拒袁術，襲下邳，虜先主妻子。

先主轉軍廣陵海西，竺於是進妹於先主為夫人。⁴¹

劉備「數喪嫡室」，⁴²元配已不可考，但麋夫人與甘夫人約莫同時，陳壽仍是缺而不書，其原因當在於並未有正式冊封，是以自然不入〈二主妃子傳〉。孫夫人的情況也應該與麋夫人相同，而甘夫人雖追尊為后，但仍以「卒」書亡，此亦即「正名定分」觀念的展現。可為之補充的，則為曹操可考之妻妾，約莫有十六人，但因曹操並未稱王，是以也都未有冊封，故〈魏書·后妃

³⁷ [晉]陳壽著，[南朝宋]裴松之注：《三國志》，卷32，頁879。

³⁸ [晉]陳壽著，[南朝宋]裴松之注：《三國志》，卷34，頁906。

³⁹ [晉]陳壽著，[南朝宋]裴松之注：《三國志》，卷37，頁960。

⁴⁰ [晉]陳壽著，[南朝宋]裴松之注，盧弼集解，錢劍夫整理：《三國志集解》（上海：上海古籍出版社，2009年），卷34，頁2429、2433。

⁴¹ [晉]陳壽著，[南朝宋]裴松之注：《三國志》，卷38，頁969。

⁴² 「先主甘皇后，沛人也。先主臨豫州，住小沛，納以為妾。先主數喪嫡室，常攝內事。」參[晉]陳壽著，[南朝宋]裴松之注：《三國志》，卷34，頁905。

傳〉盡皆不載。唯一入傳的武宣卞皇后，則是母以子貴，因為文帝曹丕生母而追尊、見載。

〈吳書·妃嬪傳〉則共載記十一人，十一人書亡的義例，可分為四組，一是「薨」：孫破虜吳夫人、吳主權步夫人、孫休朱夫人。二是「卒」：吳主權謝夫人、吳主權徐夫人、吳主權王夫人。三是「殺」或「死」：吳主權王夫人、吳主權潘夫人。四是未載其終亡：孫亮全夫人、孫和何姬、孫皓滕夫人。

這邊有趣的觀察視角，則為吳國內部的對照。第一組書「薨」者，孫破虜吳夫人，吳主傳稱：「追尊父破虜將軍堅為武烈皇帝，母吳氏為武烈皇后。」⁴³且陳壽對孫堅評價相當正面：「孫堅勇摯剛毅，孤微發迹，導溫戮卓，山陵杜塞，有忠壯之烈。」⁴⁴吳主權步夫人，本傳稱：「權為王及帝，意欲以為后，而羣臣議在徐氏，權依違者十餘年，然宮內皆稱皇后，親戚上疏稱中宮。及薨，臣下緣權指，請追正名號，乃贈印綬。」可知步夫人乃孫權所屬意，且生前雖未有皇后之名，但已行皇后之權，身故後亦追贈名號：「步夫人卒，追贈皇后。」⁴⁵孫休朱夫人，孫休乃東吳後期中興明君，惜天不假年，年即而立便為夭亡，在位僅六年不到。孫皓即位後，因想將正統統系繫於其父孫和，也欲尊其生母何姬，故逼死朱夫人。「見逼薨」三字，明寫朱夫人之冤屈，並仍以「薨」尊其地位。可與之對照的，則為第三組的，吳主權王夫人「以憂死」、吳主權潘夫人「共縊殺之」。在孫權寢疾時，王夫人面露喜色，而潘夫人則意欲如呂后專制故事，兩人實則皆死於孫權之手，故陳壽書之「死」、「殺」。第四組未載其終亡的孫亮全夫人、孫和何姬、孫皓滕夫人三人，皆是活到吳亡之後，故陳壽也不予載記。最末則是第二組書「卒」，此組三人皆為孫權妾侍，謝夫人、徐夫人與王夫人。這三人為自然死亡，也因孫權皆未冊封，故陳壽書之以「卒」。

這邊可以再稍事整理，〈吳書·妃嬪傳〉收錄十一人，其中六人為孫權夫人，其餘五人則為孫堅、孫亮、孫休、孫和、孫皓各一人。孫權的這六位夫人，步夫人陳壽書之以「薨」，視其為正室，

⁴³ [晉]陳壽著，〔南朝宋〕裴松之注：《三國志》，卷47，頁1134。

⁴⁴ [晉]陳壽著，〔南朝宋〕裴松之注：《三國志》，卷46，頁1112。

⁴⁵ [晉]陳壽著，〔南朝宋〕裴松之注：《三國志》，卷47，頁1142。

而其他三人自然死亡為「卒」，兩人被殺，曰「死」、曰「殺」。而東吳的后妃，多為孫氏與地方氏家大族的政治聯姻，相關人物也多牽連朝政，故陳壽可能也因此不厭其煩，大量收錄。在某種程度上，實也側面反映了孫權執政後期政權的混亂情形。

要而言之，雖有個別案例的不同，但陳壽於《三國志》魏蜀吳三書「后妃傳」的書亡之上，整體仍是條理而系統的使用《春秋》義例。〈魏書·后妃傳〉以「崩」，繫以天子之制。〈蜀書·二主妃子傳〉、〈吳書·妃嬪傳〉以「薨」，繫以諸侯之制，但若未冊封為后，則書之以「卒」，繫以大夫之制。死於非命則用「死」、用「殺」。最後若為亡國之虜，則不書終亡，貶其已非后妃。而在古代「名不正則言不順」的「正名」⁴⁶觀念下，這自是一種懲惡勸善的史家筆法呈現。

（三）陳壽評曰

魏蜀吳三書的「后妃傳」傳末評曰，陳壽亦是各有發揮，頗見史識，以下次第論之。先是〈魏書·后妃傳〉裴松之注引孫盛評曰：

古之王者，必求令淑以對揚至德，恢王化於關雎，致淳風于麟趾。及臻三季，並亂茲緒，義以情溺，位由寵昏，貴賤無章，下陵上替，興衰隆廢，皆是物也。魏自武王，暨于烈祖，三后之升，起自幽賤，本既卑矣，何以長世？詩云：「絺兮綌兮，淒其以風。」其此之謂乎！⁴⁷

「魏自武王，暨于烈祖，三后之升，起自幽賤」，一如孫盛所言，曹操、曹丕、曹叡三人所立皇后，其出身皆較為低微，與一般古代帝王的婚配狀況有所不同。而最先注意到此一問題者，當屬周勛初先生〈魏氏「三世立賤」的分析〉⁴⁸一文，該文中特別點出曹氏「

⁴⁶ 〔魏〕何晏等注，〔宋〕邢昺疏：《論語注疏》，收入〔清〕阮元校刻：《重刊宋本十三經注疏》，卷13，頁1下-2上。

⁴⁷ 〔晉〕陳壽著，〔南朝宋〕裴松之注：《三國志》，卷5，頁167。

⁴⁸ 周勛初：《文史探微》（上海：上海古籍出版社，1987年），頁23-39。

三世立賤」帶有政治用意，乃曹魏政權記取漢代后妃、外戚干政的歷史教訓，「避免重蹈東漢王朝之覆轍，防止政權旁落於外家」。⁴⁹故曹丕於黃初三年西元 222 年下詔：

夫婦人與政，亂之本也。自今以後，羣臣不得奏事太后，后族之家不得當輔政之任，又不得橫受茅土之爵；以此詔傳後世，若有背違，天下共誅之。⁵⁰

曹魏政權為了矯正漢朝弊病，「夫婦人與政，亂之本也」，是以有相對應的政治舉措。

是以〈魏書·后妃傳〉陳壽評曰：

魏后妃之家，雖云富貴，未有若衰漢乘非其據，宰割朝政者也。鑒往易軌，於斯為美。追觀陳羣之議，棧潛之論，適足以為百王之規典，垂憲範乎後葉矣。⁵¹

陳壽於此亦著眼於曹魏政權力矯漢代外戚干政，「未有若衰漢乘非其據，宰割朝政」，而給予正面肯定：「鑒往易軌，於斯為美」。這或許也是陳壽將《史》、《漢》〈外戚傳〉改為〈后妃傳〉的重要考量之一，《史記·外戚世家》卷首論曰：

自古受命帝王及繼體守文之君，非獨內德茂也，蓋亦有外戚之助焉。⁵²

司馬遷記后妃，也重視外戚於政治上的影響力，班固《漢書·外戚傳》亦承襲《史記》此段文字。⁵³但陳壽〈魏書·后妃傳〉卷首論曰：

⁴⁹ 周勛初：《文史探微》，頁32。

⁵⁰ 〔晉〕陳壽著，〔南朝宋〕裴松之注：《三國志》，卷2，頁80。

⁵¹ 〔晉〕陳壽著，〔南朝宋〕裴松之注：《三國志》，卷5，頁169。

⁵² 〔西漢〕司馬遷著，〔南朝宋〕裴駟集解，〔唐〕司馬貞索隱，〔唐〕張守節正義：《史記》，卷49，頁1967。

⁵³ 〔東漢〕班固著，〔唐〕顏師古注：《漢書》，卷97，頁3933。

《易》稱「男正位乎外，女正位乎內；男女正，天地之大義也」。古先哲王，莫不明后妃之制，順天地之德。⁵⁴

陳壽於此便改易了敘事重心，而重在「明后妃之制」。卷末評曰的「陳羣之議，棧潛之論」，也都是就「后妃之制」有所討論。陳羣勸諫文帝不要追封卞太后父母，「無婦人分土命爵之制」，⁵⁵棧潛勸諫文帝不要立郭皇后，「無以妾為夫人之禮」。⁵⁶陳壽於〈魏書·后妃傳〉所隱涵的史識，可說是前後聚焦、首尾呼應，相關史評也都秉其史家懲惡勸善之責，以贊治為功。

再者，〈蜀書·二主妃子傳〉陳壽評曰：

《易》稱「有夫婦然後有父子」。夫人倫之始，恩紀之隆，莫尚於此矣。是故紀錄，以究一國之體焉。⁵⁷

一方面是蜀漢后妃問題相對單純，是以陳壽並未多所評論，但更重要的是「以究一國之體」此語，陳壽是將蜀漢視為國家。誠如前文所考述，陳壽乃以《春秋》書法稱后，存其一國之實，但有等差於魏，故以「薨」書亡。

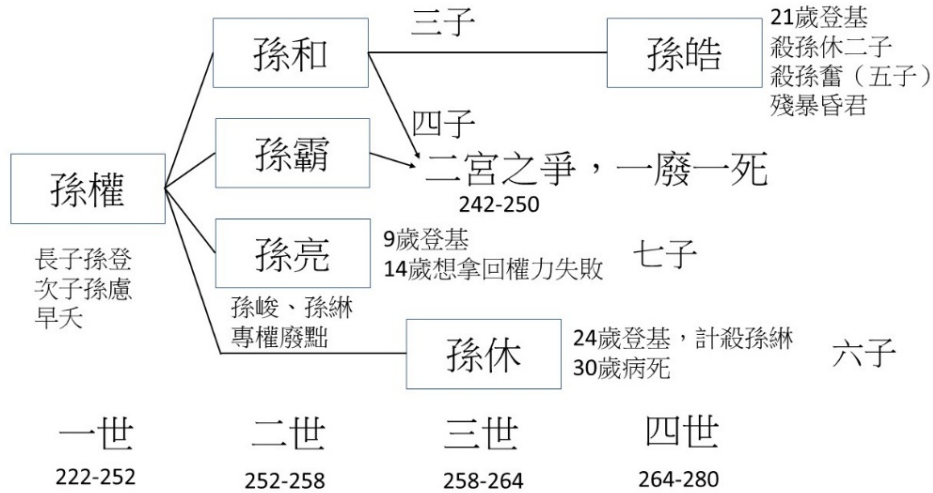
最末，孫權晚年昏聩，在立嫡庶子嗣的問題上更是猶疑不定、顛覆不堪，致使其子孫和、孫霸衝突，一死一廢，史稱二宮之爭。事件梗概見於〈孫和傳〉、〈孫霸傳〉，於此簡要敘述，為後論張本。孫權長子孫登、次子孫慮早夭，乃立三子孫和為太子。但孫權寵愛四子孫霸，封為魯王，並對其奪嫡舉動不加節制。孫和、孫霸雙方支持者、氏家大族也各自站隊，陸遜、顧譚、朱據與諸葛恪等支持太子孫和，魯王孫霸則以全寄、吳安、孫奇、楊竺等為黨羽。也一如前述，東吳孫家與地方大姓彼此間多有複雜的姻親關係，也使東吳朝廷全面捲入二宮之爭的黨爭漩渦，持續近十年。最終孫和被廢、孫霸賜死，改立未滿十歲的幼子孫亮。二宮之爭相關人物事件較為複雜，故也以下圖表示，方便讀者：

⁵⁴ 〔晉〕陳壽著，〔南朝宋〕裴松之注：《三國志》，卷5，頁155。

⁵⁵ 〔晉〕陳壽著，〔南朝宋〕裴松之注：《三國志》，卷5，頁158。

⁵⁶ 〔晉〕陳壽著，〔南朝宋〕裴松之注：《三國志》，卷5，頁165。

⁵⁷ 〔晉〕陳壽著，〔南朝宋〕裴松之注：《三國志》，卷34，頁909。



二宮之爭與東吳帝王世系關係圖

陳壽《三國志》除詳載二宮之爭相關事件細節，更於〈孫權傳〉末評曰：

至于讒說殄行，胤嗣廢斃，豈所謂貽厥孫謀以燕翼子者哉？
其後葉陵遲，遂致覆國，未必不由此也。⁵⁸

陳壽批評孫權「胤嗣廢斃」，便是具體指涉二宮之爭此一奪嫡事件，「後葉陵遲，遂致覆國，未必不由此也」，筆下褒貶可謂嚴於斧鉞。再看〈吳書·妃嬪傳〉陳壽評曰：

《易》稱「正家而天下定」。詩云：「刑于寡妻，至于兄弟，以御于家邦。」誠哉，是言也！遠觀齊桓，近察孫權，皆有識士之明，傑人之志，而嫡庶不分，閨庭錯亂，遺笑古今，殃流後嗣。由是論之，惟以道義為心、平一為主者，然後克免斯累邪！⁵⁹

孫權為前述二宮之爭，齊桓公晚年則是五公子爭位，終至不得其死

⁵⁸ 〔晉〕陳壽著，〔南朝宋〕裴松之注：《三國志》，卷47，頁1149。

⁵⁹ 〔晉〕陳壽著，〔南朝宋〕裴松之注：《三國志》，卷50，頁1203。

、尸蟲出于戶。⁶⁰兩人雖都是「識士之明，傑人之志」，但都「嫡庶不分，閨庭錯亂」，而「遺笑古今，殃流後嗣」。陳壽於此所論，為《公羊傳》：「立適（嫡）以長不以賢，立子以貴不以長」⁶¹，此種以嫡長為尊的價值判斷。古人在總結歷史教訓、相權利弊後，認為在帝制皇朝的政治架構下，比起「奪嫡之爭」所帶來的混亂，「尊嫡別庶」的繼承制度，更能穩定政權。劉知幾《史通·論贊第九》：

夫論者所以辯疑惑，釋凝滯；若愚智共了，固無俟商榷。丘明「君子曰」者，其義實在於斯……夫擬《春秋》成史，持論尤宜闕略，其有本無疑事，輒設論以裁之，此皆私徇筆端，苟銜文彩，嘉辭美句，寄諸簡冊；豈知史書之大體，載削之指歸者哉？必尋其得失，考其異同，子長淡泊無味，承祚便緩不切……⁶²

劉知幾認為史家評論的目的在於「辯疑惑，釋凝滯」，故若已「愚智共了」，就無需再論，更以《左傳》的「君子曰」為例，強調有為而發、言必有物。若無疑事、必要，則強生其文不過是「私徇筆端，苟銜文彩」罷了。劉知幾由此立論，自也對《三國志》每卷皆有史臣「評曰」不滿，對陳壽「評曰」的總體評價更是頗為負面的「便緩不切」。但若由本文的分析而論，陳壽於魏蜀吳三書的「后妃傳」，皆能秉持《春秋》善善惡惡之心，緣事而發，直指關節要害，史識頗為不俗。劉知幾的批評，無乃太過嚴苛。

四、結論

《春秋》書法做為一方法學，其在史學領域的效用邊界與使用樣態，確實值得關注與研究。本文便以陳壽《三國志》「后妃傳」

⁶⁰ 楊伯峻編著：《春秋左傳注》，頁376。

⁶¹ 〔東漢〕何休注，〔唐〕徐彥疏：《春秋公羊傳注疏》，收入〔清〕阮元校刻：《重刊宋本十三經注疏》，卷1，頁12上；卷23，頁14上。

⁶² 〔唐〕劉知幾著，〔清〕浦起龍釋，白玉崢校點：《史通通釋》（臺北：藝文印書館，1978年），頁75-76。

為主要文本，先以《春秋》義例的使用作為判斷標準，先是細考稱謂義例，由「后妃傳」稱謂的《春秋》義例加以推斷，陳壽確實熟稔此些稱謂，並且有系統的使用，於傳名有所差等，但仍同屬天子之制，明為個別獨立政體。於內文稱謂，又將魏、蜀同列，繫以天子之制，吳國則次一等，貶為諸侯。由此進一步推論，陳壽的為文立場與史家心識，或許可名之為「尊魏、愛蜀、貶吳」。

次論《春秋》書亡，陳壽仍是條理而系統的使用《春秋》義例。〈魏書·后妃傳〉以「崩」，繫以天子之制。〈蜀書·二主妃子傳〉、〈吳書·妃嬪傳〉以「薨」，繫以諸侯之制，未冊封書之以「卒」，繫以大夫之制。死於非命用「死」、「殺」。亡國之虜則不書終亡，貶其已非后妃。在儒家「正名」觀念下，這也是懲惡勸善的史家筆法呈現。由以上論證，當足可證明陳壽熟稔《春秋》書法的載筆之體，並且有意識、有系統的操作與再現此些義例。

後一層方以陳壽評曰，析論其「掌官書以贊治」、「懲惡勸善」，此種較為廣泛的載筆之用。〈魏書·后妃傳〉重在「明后妃之制」，〈蜀書·二主妃子傳〉重在「以究一國之體」此語，可知陳壽將蜀漢視為國家，〈吳書·妃嬪傳〉則以「嫡庶不分，閨庭錯亂」、「遺笑古今，殃流後嗣」，重筆批判孫權嫡庶廢立不當，二宮之爭致使一死、一廢，最終「後葉陵遲，遂致覆國」。以史為鑑，也再次證明經旨幽深，可為人事參據。

《春秋》書法於史傳文本的使用此一研究課題，為後學近年持續關注的課題之一，也不斷思考如何更加條理清晰，層次分明的將相關研究，加以去蕪存菁、整合論述。由本文的相關成果，當可證成陳壽《三國志》乃有意識、系統的使用《春秋》書法，並可從中窺見《春秋》經學於史傳文本跨域影響之端倪。

徵引文獻

一、傳統文獻

- 〔西漢〕司馬遷著，〔南朝宋〕裴駰集解，〔唐〕司馬貞索隱，〔唐〕張守節正義：《史記》（北京：中華書局，2008年）。
- 〔東漢〕何休注，〔唐〕徐彥疏：《春秋公羊傳注疏》，收入〔清〕阮元校刻：《重刊宋本十三經注疏》（臺北：藝文印書館，2011年）。於後《重刊宋本十三經注疏》皆為此本，從省。
- 〔東漢〕班固著，〔唐〕顏師古注：《漢書》（北京：中華書局，2005年）。
- 〔東漢〕鄭玄注，〔唐〕孔穎達等正義：《禮記正義》，收入〔清〕阮元校刻：《重刊宋本十三經注疏》。
- 〔魏〕何晏等注，〔宋〕邢昺疏：《論語注疏》，收入〔清〕阮元校刻：《重刊宋本十三經注疏》。
- 〔晉〕杜預注，〔唐〕孔穎達等正義：《春秋左傳正義》，收入〔清〕阮元校刻：《重刊宋本十三經注疏》。
- 〔晉〕陳壽著，〔南朝宋〕裴松之注，盧弼集解，錢劍夫整理：《三國志集解》（上海：上海古籍出版社，2009年）。
- 〔晉〕陳壽著，〔南朝宋〕裴松之注：《三國志》（北京：中華書局，2003年）。
- 〔唐〕劉知幾著，〔清〕浦起龍釋，白玉崢校點：《史通通釋》（臺北：藝文印書館，1978年）。
- 〔南宋〕朱熹：《御批通鑑綱目》（臺北：世界書局，1986年，《四庫全書薈要》第166冊）。
- 〔清〕尚銘著：《三國志辨微》（北京：北京出版社，2000年，《四庫未收書輯刊》第6輯第5冊影印清嘉慶間刻本）。
- 〔清〕章學誠：《章氏遺書》（臺北：漢聲出版社，1973年）。
- 楊伯峻編著：《春秋左傳注》（高雄：復文圖書出版社，1991年）。

二、近人論著

余嘉錫著，周祖謨，余淑宜整理：《世說新語箋疏》（臺北：華正書

局，1991年）。

李俊安：《《三國志·魏書》書法抉微》（臺北：國立臺灣大學中國文學系碩士論文，2016年）。

李洲良：《春秋筆法論》（北京：中國社會科學出版社，2012年）。

杜維運，黃進興編：《中國史學史論文選集》（臺北：華世出版社，1985年）。

沈玉成、劉寧著：《春秋左傳學史稿》（江蘇：江蘇古籍出版社，1992年）。

尚鋒：《「《春秋》筆法」的修辭學研究》（北京：中國社會科學出版社，2021年）。

阮芝生：〈論史記中的孔子與春秋〉，《臺大歷史學報》23期（1999年6月），頁1-59。

周勛初：《文史探微》（上海：上海古籍出版社，1987年）。

林盈翔：《《三國志》「《春秋》書法」研究》（臺南：國立成功大學中國文學系博士論文，2016年）。

林聰舜：〈《史記》的「微言」敘事——「書法不隱」與「隱」的統一〉，《清華中文學報》第5期（2011年6月），頁89-122。

徐冲：〈從「外戚傳」到「皇后傳」——歷史書寫所見「漢魏革命」的一個側面〉，《早期中國史研究》第1卷（2009年7月），頁195-229。

張素卿：《敘事與解釋——《左傳》經解研究》（臺北：花木蘭出版社，2008年）。

張高評：〈《春秋》筆削見義與傳統敘事學——兼論《三國志》《三國志注》之筆削書法〉，《文史哲》第1期（2022年1月），頁1-14。

張高評：《《春秋》書法與《左傳》學史》（臺北：五南圖書公司，2002年）。

張高評：《《春秋》書法與左傳史筆》（臺北：里仁書局，2011年）。

張高評：《屬辭比事與《春秋》詮釋學》（臺北：新文豐出版社，2019年）。

陳義彬：《陳壽《三國志·魏書》之《春秋》書法研究》（臺南：國

立成功大學中國文學系碩士論文，2013 年）。

傅修延：《先秦敘事研究——關於中國敘事傳統的形成》，北京：東方出版社，2007 年。

楊凱嵐：《《三國志》的「微言」敘事研究》（新竹：國立清華大學中國文學系碩士論文，2018 年）。

楊朝蕾：〈論范曄《後漢書》帝后紀論中的「春秋筆法」〉，《南京航空航天大學學報（社會科學版）》第 12 卷第 4 期（2010 年 12 月），頁 87-91。

雷家驥：《中古史學觀念史》（臺北：臺灣學生書局，1990 年）。

趙友林：《《春秋》三傳書法義例研究》（北京：人民出版社，2010 年）。

潘銘基：《《漢書》及其春秋書法》（北京：中華書局，2019 年）。

錢鍾書：《管錐編》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2007 年）。

鍾書林：《范曄之人格與風格》（北京：中國社會科學出版社，2010 年）。

〔日〕保科季子著，石立善譯：〈天子好述——漢代儒教的皇后論〉，《中國經學》第 4 輯（桂林：廣西師範大學出版社，2009 年），頁 91-102。

Analysis on “Chun Qiu Shu Fa” in Chen Shou's Records of the Three Kingdoms: Biography of Empresses and Consorts

Lin, Yin-Hsiang*

Abstract

In recent academic discussions on Chun Qiu Shu Fa (the writing principles of the Spring and Autumn Annals), scholars have often interpreted it through two key aspects: the "form of writing" (zai bi zhi ti) and the "function of writing" (zai bi zhi yong). Its function, characterized by "punishing evil and encouraging virtue," has long been regarded as the ultimate aim of Chinese historians. Meanwhile, its form, noted for its subtlety and concealment (wei wan xian hui), serves the dual purpose of safeguarding the historian from harm while preserving the essence of historical rise and decline, embedding the ethics of nations and humanity, and achieving the effect of praising good governance. Chen Shou's Records of the Three Kingdoms (San Guo Zhi) was completed during the turbulent period of late Shu Han, Wei, and Jin dynasties, a time of precarious political circumstances when "the world was in turmoil, and few virtuous scholars survived intact." Confronted with an era of chaos where "the state was unrighteous," Chen Shou's application of Chun Qiu Shu Fa in his historical writing naturally became a significant topic. This article takes the "Biographies of

* Associate Professor, National Chin-Yi University of Technology Fundamental General Education Center.

Empresses and Consorts" (Hou Fei Zhuan) from the Records of the Three Kingdoms as the primary text, delving into the historical records and analyzing the literary principles. Through three key aspects—"nomenclature conventions," "Chun Qiu writing of the deceased," and "Chen Shou's commentary"—this study demonstrates that Chen Shou was deeply familiar with Chun Qiu Shu Fa and consciously, systematically employed and reproduced it in the Records of the Three Kingdoms. His writing is both subtle and elegant, embodying the historian's spirit of punishing evil and encouraging virtue. In this way, it also offers a perspective on how the Chun Qiu Shu Fa, rooted in Confucian classical thought, evolved in its application to historical writing practices.

Keywords: “Chun Qiu Shu Fa”, Classical studies of "Chun Qiu", Records of the Three Kingdoms, Chen Shou, Biography of Empresses and Consorts

孟郊詩對山水之觀看範式及其呈現 之天人關係

龔 詩 堯*

摘 要

受到家國動盪與個人際遇的撕扯，孟郊詩作偏好演示各種頹敗醜惡的畫面，筆下物態經常產生奇異的變形，建構出另類的觀看範式，亦隱約對知識分子心目中的天人關係提出截然不同的認知。本篇論文嘗試盤整孟郊敘及山水的詩歌，探討他如何悖反傳統將大自然崇高化的傾向，形塑其暴虐的樣相、甚或卑黯的性質。視覺上，孟郊並不總是展現向外拓伸之廣袤空間感，反倒時常把眼光收近，製造主體被山水覆壓、有所阻滯的錯覺，顯露出往內蜷縮的空間感。伴隨而來的，是孟郊砌築了一套獨特的破碎美學，各種細瑣、殘缺的意象大量累疊於作品中，更推導出與身心病痛緊密勾連的敘述，其「遊」其「觀」之間，往往記錄了一個「遊觀能力消褪」的受限主體。經由這些分析，進一步省察孟郊如何翻新「山水」之意義、與世界的距離為何，並藉以審視他如何定位自我。

關鍵字：孟郊、山水、破碎美學、天人關係

* 現任國立高雄師範大學國文學系專任助理教授。
收稿日期：113年12月9日，接受刊登日期：114年7月20日。

一、前言

無論是經營生活、展開行旅或遠望，詩人藉由感官來攝取各色物事並予以重現，自然景致往往成為重要的書寫對象。然而，隨著時空環境、精神特質等條件差異，再加上修辭與意象的中介，不同詩人於詩歌裏呈顯出的特徵即有所不同。換句話說，「如何觀看」決定了詩人「如何吟詠」，而「如何吟詠」亦牽引著詩人「如何觀看」，詩歌既源於詩人內心與外境的相互激盪，也是照覽活動和語言運用雙向交會的結果。因此，從歷代詩歌裏，能揭示出多種詩人與自然的關係模態，能琢磨出文士以怎樣的眼光臨見陌生風土，一旦將物事置入視野中進行理解，即可導向某種獨特的詮釋方式。

東晉中期以降，遊觀活動一時盛行，關於山水的精細繪敘取代了闡揚玄思，成為詩歌重要的題材，詩人大幅度地鋪陳自然物事之聲貌，寫景與敘事相即，從而興發情感、領悟萬象真諦，結構井然。唐代詩歌的體裁與風格更加多元，但仍繼承溫柔敦厚之創作律則，強調締造意境，又由於受到六朝隱逸觀念的滲染，在閒行、山水、田園等類型裏，特別著重於朗現一「見獨」之超然主體，以虛靜的態度來看待萬物，儘量不植存強烈的喜怒哀樂，進而講究義溢象外的語言，從此擺落了追求形似、崇尚工巧的創作方式，不再拘泥於描寫外在風光，更重視「神之於心」之藝術手法，對山水的演繹乃達到另一高峰；經過安史之亂，受到政局與社會變化的影響，詩人只能借助川澤嶺岳來排解胸中憂悶，也較突顯清冷空荒的情調。在這遞變的軌跡裏，詩人探詢自然的角度的角度各有差異，卻也寄託了抵抗名教、歸返真樸之共通思考。¹

中唐為詩歌轉型的關鍵時期，尤其從「尚蕩」的貞元之世至「尚怪」的元和之世²，詩人經常把壓抑的苦痛滲入對自然的體察，所敘山水也呈現令人驚悚的樣態。受到家國動盪與個人際遇的撕扯，孟郊（751-814）偏好演示各種頹敗醜惡的畫面，筆下物態經

¹ 關於唐代詩作或詩論對意境的重視，參考蔡瑜：《唐詩學探索》（臺北：里仁書局，1998年），頁105-178；黃景進：《意境論的形成——唐代意境論研究》（臺北：學生書局，2004年），頁173-223。關於山水詩的演變及結構，參考林文月：〈中國山水詩的特質〉，收入氏著：《山水與古典》（臺北：三民書局，2017年），頁23-63。

² 〔唐〕李肇《唐國史補》評歷朝士風：「大抵天寶之風尚黨，大曆之風尚浮，貞元之風尚蕩，元和之風尚怪也」，概括了知識分子的日常行為與文學創作風格。

常產生奇異的變形，他寫盡了嗟生、憤世到慟死等幽暗境況，沉溺於大起大落的極端情緒之間，故韓愈（768-824）形容：「及其為詩，劇目鉅心，刃迎縷解，鉤章棘句，掐擢胃腎，神施鬼設，間見層出」³，意謂孟郊的書寫歷程近乎自虐，所摹狀之物象、按伏的思理，乃至於奇險的遣詞用字及聲韻上的拗折⁴，在在衝撞著當時的文學軌約和審美慣性，產生了震懾讀者的陌生化效果。與此同時，孟郊刻意避免滑熟的敘述也透射出非比尋常的想像，建構出另類的觀看範式⁵，並延伸至他如何領略物色，不僅打破魏晉之後「方寸湛然，固以玄對山水」之清明姿態⁶，亦隱約對知識分子心目中的天人關係提出截然不同的認知。

本篇論文嘗試將孟郊詩歌裏，敘及自然物事的作品進行全面盤整，探討他如何在復古通變意識之牽動下，一反傳統將山水崇高化的傾向，形塑其暴虐的樣相、甚或卑黯的性質。視覺上，孟郊並不總是展現向外拓伸之廣袤空間感，反倒時常把眼光收近，更偏好製造主體被山水覆壓、有所阻滯的錯覺，顯露出往內蜷縮的空間感，作者的心理狀態明顯宰制著敘述手法。伴隨而來的，是孟郊砌築了一套獨特的破碎美學，各種細瑣、殘缺的意象大量累疊於作品中，更推導出與身心病痛緊密勾連的敘述，其「遊」其「觀」之間，往往記錄了一個「遊觀能力消褪」的受限主體，又開展出「非遊」、「非觀」的遊觀態度。經由這些分析，進一步省察孟郊如何翻新「山水」之意義？與世界的距離為何？並回頭審視他如何定位自我。

³ 〔唐〕韓愈：〈貞曜先生墓誌銘〉，《韓愈文集彙校箋注》（北京：中華書局，2010年），卷19，頁2647。

⁴ 關於孟郊的藝術特質，已有多位學者進行精詳分析，本文主要以前人研究為基據，嘗試論證天人關係、空間意識的轉變及引發的美學效應。參考戴建業：《詩囚：孟郊論稿》（上海：上海文藝出版社，2019年）；范新陽：《孟郊詩研究》（北京：中國社會科學出版社，2014年），頁114-164。

⁵ 「範式」係指作家觀照事物、並整理經驗的傾向，為其於作品中建立或遵循的一種審美規範，包含作品本體上的特徵，以及創作主體的審美理想、作家表現真實世界與心靈世界的模式。參考：柯慶明，《中國文學的美感》（臺北：麥田出版公司，2000年），頁93-94。此處以「觀看範式」為題，表示孟郊觀看山水之視角、心態、提煉出的敘述模式等，有部分開風氣之先，並可與韓愈、李賀等中唐詩人共同構成獨特卻又被後世接受的審美規範。

⁶ 〔東晉〕孫綽：〈太尉庾亮碑〉，嚴可均輯：《全上古三代秦漢三國六朝文（四）》（臺北：世界書局，1982年），《全晉文》，卷62，頁7。

二、多維度的觀看原則

明代胡應麟（1551-1602）《詩藪》推舉中唐詩壇的再盛局面云：「元和而後，詩道浸晚，而人才故自橫絕一時」，並稱揚孟郊與賈島（779-843）、李賀（790-816）、盧仝（約795-835）「其才具工力，故皆過人。如危峰絕壑，深澗流泉，并自成趣，不相沿襲」⁷，將幾位詩人的創作特徵進行概略性統整，使用的譬喻也點出他們與山水之間的關聯頗為密切。孟郊於現實中屢屢遭逢困境，只能走入林野丘壑尋求慰藉，在孤憤心境的激化下，改變了照覽自然與感受自然的姿態，也塑造出極為特殊的表現方式，既重視傳統的諷諭精神，亦有突破文學成規之高度自覺。

（一）儒家式的德化山水

孟郊曾透過對張碧詩作的贊揚，提出自己品評藝術的準繩為「下筆證興亡，陳詞備風骨」⁸，其他如〈出東門〉、〈寄陝府鄧給事〉、〈贈蘇州韋郎中使君〉等詩，一再強調「雅正」、「六義」等具有復古意義的主張，透露出扭轉當世浮靡詩風的企圖，藉著突顯儒道觀念、恢復漢魏寄託手法來汲取新變的動力⁹；也因此，孟郊特別偏好運用比興來抒發個人感懷或譏刺社會現象，很少單純地敘述自然物事，山水往往被賦予深刻的思想，用以表明心志。

孟郊時常將丘嶺江河、各種草木花鳥引為譬喻，這些譬喻多半淺顯易懂，與儒家思想所傳遞的日用倫常、政教經驗緊密連結，是澱積於傳統文化的符碼，採取自然物事之共性來指涉自我人格或特殊際遇，同時也和知識分子的理念互相呼應。例如〈傷哉行〉「眾毒蔓貞松，一枝難久榮」（頁17）、〈審交〉「君子芳桂性，春榮冬

⁷ 〔明〕胡應麟：《詩藪（外編）》（臺北：廣文書局，1973年），卷4，頁548。

⁸ 〔唐〕孟郊著，華忱之、喻學才校注：《孟郊詩集校注》（北京：人民文學出版社，2015年），卷9，頁397。本文所引孟郊詩俱出自此版本，以下將於正文直接標出頁碼，不再另行加註。

⁹ 關於孟郊復古的精神，主要為對儒家傳統道德觀的追慕，並表現於宣揚道義、風雅傳統的回歸、反抗世俗等面向。參考范新陽：《孟郊詩研究》，頁66-81。關於孟郊復古的句式，則有「較少注意格律句式」、「慣用相似句型或是重複字詞」、「不避詩病」等特徵。參考譚仕蓁：〈孟郊五古的節律與語言特徵〉，《中國文學研究》第50期（2020年7月），頁93-134。

更繁。小人槿花心，朝在夕不存」(頁 68)，或〈湖州取解述情〉「雪水徒清深，照影不照心」(頁 128)、〈寄崔純亮〉「百川有餘水，大海無滿波。器量各相懸，賢愚不同科」(頁 298)等，以高古的松、清芬的桂和只能短暫開放的槿花進行比較，以具有無限含納量的海洋與促狹的川湍兩兩對照，又或者哀嘆雪溪倒映之侷囿，皆為樣相不同的地貌或物類賦予了特定的價值。這些作品繼承《論語·子罕》「歲寒然後知松柏之後凋也」、《荀子·宥坐》敘述流水九種節操等思想資源，亦汲引屈《騷》為其典範，既表現出孟郊一己的意向，也服膺於長期以來不斷被強調的「士志於道」之群體意識，敘述的自然物事往往從現實的生活領域伸入精神層面的道德觀念領域，因而帶著抽象化、概念化的傾向。

除此之外，孟郊也時常透過自然情境與所處的社會情境進行連結，引發聯想，而這聯想又多半意有所指，表達出對家國、對節義、對情誼的重視。例如〈江邑春霖奉贈陳侍卿〉云「江上花木凍，雨中零落春。應由放忠直，在此成漂淪」(頁 413)，藉由江畔寒冷而稀疏的景致，訴說陳侍卿懷抱高潔之志卻被埋沒、四處飄流的失意；〈桐廬山中贈李明府〉曰「千山不隱響，一葉動亦聞」，則以遠處鐘聲與細搖葉音共同呈現山之清寂，進而帶出「即此佳志士，精微誰相羣」(頁 256)的孤高感慨，或隱或顯地將自然與人事進行呼應，可謂「興」之手法的運用。¹⁰其他如〈生生亭〉、〈峽哀〉、〈游終南山〉等，從各地風光裏抽繹出不受君王聽納、風俗澆薄，或者競名逐利等具諷諭性質的寓涵，而〈寒江吟〉一詩更是典型：

冬至日光白，始知陰氣凝。寒江波浪凍，千里無平冰。
飛鳥絕高羽，行人皆晏興。荻洲素浩渺，碕岸澌磳。
煙舟忽自阻，風帆不相乘。何況異形體，信任為股肱。
涉江莫涉凌，得意須得朋。結交非賢良，誰免生愛憎。

¹⁰ 關於「興」的意義，顏崑陽認為先秦至西漢，主要指讀者從《詩》之具體情境所引觸的感發，是經過詮釋後的「閱讀效果」之一；東漢時期，主要指作者依藉某些修辭格式，寄託自己的創作本意；六朝以降，則轉變為作者對宇宙萬物、自然景象的感發，屬於一種表現原則。參考顏崑陽：〈從「言意位差」論先秦至六朝「興」義的演變〉，《清華學報》新29卷第2期（1998年6月），頁143-172。此處採取第三階段意義。

凍水有再浪，失飛有載騰。一言縱醜詞，萬響無善應。
取鑒諒不遠，江水千萬層。何當春風吹，利涉吾道弘。
(頁 66)

全詩首先以奇峭的字句鋪演冬至極凍的水面，從越渡寒江之艱難引發感觸，進一步闡發了慎交賢者的論點，同時也針砭社會的人際關係。寒江正如孟郊困窘的運途，滯礙重重，唯有期盼友朋成為催促的春風，儘管如此，也很難避免彼此相處時的摩擦、詆毀之辭而造成的傷害。孟郊對自然物事進行知性的觀照，嘗試在陟山臨水的過程裏掌握生命智慧，透過「立身如禮經」之道德主體的注視，¹¹寫景不忘展現固窮守仁的思想，含帶著明顯的教化功能，審美角度與倫理境界互為表裡。孟郊將所在的舟帆作為樞紐，於是詩歌前半部描繪的象況與後半部陳設的世情，基本上是對列的，許多細節都可以交相比擬。〈寒江吟〉藉自然來起動人事之敘述結構，仍符合「興」法的原則，但其間的對列乃根據孟郊之志為核心而成立，兩兩牽合時不免刻意，主要突顯作者的個別遭遇及獨特性，這與《詩經》之「興」多半來自人們的共同經驗，並反映出「『自然域』與『社會域』混然未分」之型態有所差異。¹²

整體來說，無論孟郊將意旨寄託於言內或言外，此類作品都由自然物事來類推傳統儒家所重視的公共價值，雖然需要通過「詩人之情思」這一轉演機制，但最終呈現出來的，往往不是有所偏執的「小我」，更朝向懷抱真摯、風骨剛凜，並可補察時政與表達民心的「大我」，內蘊著對道德體系的追求與建構。不過，太重視於自然物事之中徵求理趣，也使其描繪的山水動植鳥獸經常只是傳遞文化意識的工具，自然物事乃成為理趣之從屬，較缺乏獨立地位；同時，這些符碼多半具有直接的指示性，清晰的喻象受到作者預設之概念所框限，便壓縮了讀者的詮釋空間及減低韻致，例如「砥行

¹¹ 「立身如禮經」為張籍〈贈別孟郊〉對孟郊的讚詞。〔唐〕張籍：〈贈別孟郊〉，〔清〕彭定求等編：《全唐詩》（北京：中華書局，1967年），第22冊，卷383，頁4295。

¹² 參考顏崑陽：〈從感應、喻志、緣情、玄思、遊觀到興會——論中國古典詩歌所開顯「人與自然關係」的歷程及其模態〉，收入蔡瑜編：《迴向自然的詩學》（臺北：臺灣大學出版中心，2012年），頁1-74。引文見頁16。

碧山石，結交青松枝。碧山無轉易，青松難傾移」(〈答友人〉，頁 309)，以山石松枝比擬堅貞不變的友人，能夠和自己磨礪心志；「萬木皆未秀，一林先含春。此地獨何力，我公布深仁」(〈南陽公請東櫻桃亭子春讌〉，頁 169)，透過一座最早富寓生機的園林和萬木的對照，來稱頌徐州張建封之親厚品格；而〈秋懷（其十四）〉云「黃河倒上天，眾水有却來。人心不及水，一直去不迴」(頁 150)，從江河的往復流盪而引生出對離異人心的慨嘆，於老病侵尋之際倡議「忍古不失古」的高潔格調。孟郊所領會的見解或亟欲讚揚的生命典範，都緊緊跟在他對自然物事的敘述之後，知性成分凌駕了感性成分，未能給予讀者自行闡發的餘裕，也就削弱了厚積薄發的藝術力量。

(二) 對玄化山水之繼承與移易

儘管孟郊曾經投身於科舉、具有短暫仕宦的履歷，但一生幾乎都在失意潦倒中度過，羈旅與作客寄食佔了生命極大比例，故將心力傾注於山水勝景與吟詩諷詠之間；即使擔任吏職，也多半耽溺於創作，如溧陽尉時期（800-804）仍流連於林野，「或比日，或間日，乘驢，領小吏，徑驀投金渚一往。至則蔭大櫟，隱叢篠，坐於積水之傍，苦吟到日西而還，爾後袞袞去」¹³，因此溪澗、峰嵐、石嶼、木葉……皆是孟郊在字句中反覆砥磨的對象。孟郊之所以熱衷於踏尋山水，抱持著對殊罕景觀的強烈欲望，詩云「巖谷不自勝，水木幽奇多」(〈石淙（其一）〉，頁 173)、「入深得奇趣，昇險為良賒」(〈石淙（其七）〉，頁 174)、「賞異忽已遠，探奇誠淹留」(〈越中山水〉，頁 182)、「扣奇知浩淼、採異訪穹崇」(〈送任齊二秀才自洞庭遊宣城〉，頁 331)、「玩奇石路斜」(〈崢嶸嶺〉，頁 409)，雖無謝靈運「尋山陟嶺，必造幽峻。岩嶂千重，莫不備盡」之執著與掘發精神¹⁴，兩者對山水的愛好及細緻的描摹卻頗能相通。事實上，苦吟可說是色彩晦暗的雕鏤錘鍊，因此，孟郊詩也擅長繪敘每個寓

¹³ [唐]陸龜蒙：〈書李賀小傳後〉，《甫里集》（臺北：臺灣商務印書館，1983-1986年，《文淵閣四庫全書》集部第1083冊），頁9下-10上。。

¹⁴ [南朝梁]沈約：〈謝靈運傳〉，《宋書》（臺北：藝文印書館，1956年，據清乾隆武英殿刊本景印），卷67，頁31上。

目的環節，例如：

石龍不見形，石雨如散星。山下晴皎皎，山中陰泠泠。
水飛林木杪，珠綴莓苔屏。蓄異物皆別，當晨景欲暝。
泉芳春氣碧，松月寒色青。險力此獨壯，猛獸亦不停。
日暮且迴去，浮心恨未寧。（〈遊石龍渦〉，頁191）

貞元九年（793）孟郊應進士試於長安，不幸再次落第，在心情鬱結之際遠至朔方，然後南下湖楚，游於湘水並迴泝洞庭，接著往汝州投靠刺史陸長源，〈遊石龍渦〉即為旅居汝州時的作品，主要透過視聽等知覺來呈現石龍渦的景致，危聳的石壁、飛散的泉水遠近交錯，帶出幽靜的氛圍，卻又因遠方隱約的猛獸之嘯而勾起躁動感受。全詩對自然裏的各種物象展開深切凝望，行走於山路的聲光轉換、氣溫的改變，都讓石龍渦與塵俗隔絕起來，提供心靈一個暫時的休憩場所。與王維、孟浩然等盛唐具代表性的山水詩相比，孟郊此類作品往往帶著專程尋幽訪勝的動機，而非隨興閒遊、即目成趣之不期然交遇，他偏好對空間進行線性演示，因此構成相當明確的遊觀歷程，所描述的也多半是實質存在的谷壑林蔭，亦即以感官獲取的自然景物——也就是說，孟郊仍將自然景物當作目視的對象、給予啟示的對象，其詩並未如「獨坐幽篁裡」（王維）、「野渡無人舟自橫」（韋應物）那般具備直契化境之悟性動能，故主體與客體保持一定間距¹⁵，〈旅次洛城東水亭〉、〈越中山水〉、〈遊華山雲臺觀〉等作品都呈現類似的趣味。

然而，〈遊石龍渦〉所云「浮心」，真切地將孟郊眺山瞰水的境況提挈出來，在品賞佳境的行為底層，往往牽繫著一種湧動不定的觀看方式，表露出孟郊無法擺脫市塵的喧囂，欲忘簪珪而不得忘，難以真正安頓於自然。這和他「為取山水意，故作寂寞游」（〈游枋口二首（一）〉，頁199），試圖在清景間覓求一個排遣情緒的出口，或面對川渚感歎「可憐春物亦朝謁，唯我孤吟渭水邊」（〈濟源寒食七首（其五）〉，頁197），對自己失意於仕宦始終無法釋然的怨懣，

¹⁵ 參考顏崑陽：〈從感應、喻志、緣情、玄思、遊觀到興會——論中國古典詩歌所開顯「人與自然關係」的歷程及其模態〉，頁43-50。

皆可互為參照。就棲遲林野這一狀態而言，孟郊並不像嵇、阮那樣，懷著逃俗遁世以保身的憂患意識，亦非緣於對自然之企慕而主動選擇歸隱，投身於山水從來不是他生命的首要選擇，因而自嘲「多謝入冥鴻，笑予在籠鶴」（〈送青陽上人遊越〉，頁 360），這使其思考往往處於互相矛盾的狀態，無論位居何種位置俱有匱乏、不得已的尷尬之感。除此以外，其他詩作還有「躁氣」、「視聽乖」、「惕慮未能整」之類的語句，明顯異於典型山水詩恬淡靜謐的氛圍，也構成詩作中的獨特地貌。〈石淙〉如此敘述：

朔水刀劍利，秋石瓊瑤鮮。魚龍氣不腥，潭洞狀更妍。
磴雪入呀谷，掬星灑遙天。聲忙不及韻，勢疾多斷漣。
輸去雖有恨，躁氣一何顛。蜿蜒相纏掣，輦確亦迴旋。
黑草濯鐵髮，白苔浮冰錢。具生此云遙，非德不可甄。
何況被犀士，制之空以權。始知靜剛猛，文教從來先。
（其四，頁 173-174）

百尺明劍流，千曲寒星飛。為君洗故物，有色如新衣。
不飲泥土汙，但飲雪霜飢。石稜玉纖纖，草色瓊霏霏。
谷磴有餘力，溪舂亦多機。從來一智萌，能使眾利歸。
因之山水中，喧然論是非。（其六，頁 174）

〈石淙〉組詩一共十首，從一開始愉悅地晚步遊賞、入山後感到方向迷亂，荒策躑步時思緒又觸及落第之苦恨而自我解嘲，旅程中偶爾獲得道德的啟發，偶爾因洪波巉岩而感到畏懼，其後更悟出如何使此心安住之理。孟郊於詩中的情感顯得閃爍無常、變動不已，他所傳達的並不只是移除俗慮之後，在自然景致淘洗下漸趨豁暢的悠然時分，相反地，仕途失意等雜念經常竄入腦海，與眼前物象相互作用而刺痛自己。巖谷溪澗引發出來的聯想，帶著銳利的鋒芒和隱約難辨的腥羶氣息，急湍的波流未能讓孟郊領會到秘響旁通、咸其自取之天籟，卻成了被地形侷限而來不及融匯為曲調的無序音聲，使他一再意識到現實各種缺憾，於是山水所給予的撫慰效果便難以延續，甚至萌生「機巧」或「智利」的錯覺，難以徹底擺脫嘈

繁的爭辯。孟郊在與韓愈共同創作的〈城南聯句〉也有類似比擬：「機舂潺湲力（郊），吹簸飄飆精（愈）」，¹⁶這個譬況在宋朝被進一步發揮，如蘇軾〈與正輔遊香積寺〉云「我慚作機舂，鑿破混沌穴」，¹⁷林希逸〈機舂潺湲力〉曰「機事嗟何巧，空村不住舂。潺湲因借力，俯仰若為容」，¹⁸但蘇軾所謂「機」乃用來指陳主體未臻玄同的境地，林希逸則進行了轉喻，依然不脫傳統道家思維的脈絡。唯獨孟郊將「機」與自然景致直接扣合，使人心與造作都介入其間，明顯違犯了東晉以來靈化虛通的山水觀。

像這樣把自然景致敘述得奇峭、突兀，組織成不和諧畫面之案例，在孟郊詩作中俯拾皆是，又與六朝山水詩巧構形似、講求逼真的美感取向具有相當大的區別。例如「風猿虛空飛，月狖叫嘯酸」（〈送無懷道士游富春山水〉，頁328）；「波瀾凍為刀，剗割晃與驚」（〈寒溪九首（其二）〉，頁219）¹⁹；「峽水劒戟孿，峽舟霹靂翔」（〈峽哀十首（其九）〉，頁467）；「暮天寒風悲屑屑，啼鳥繞樹泉水噎」（〈往河陽宿峽陵寄李侍御〉，頁233）；「蜜蜂為主各磨牙，咬盡村中萬木花」（〈濟源寒食〉，頁197）等，孟郊並不著意於客觀描摹自然景致，反而更習慣以個體意識作為表現的驅動力，透過擷取詭譎的意象將主觀的強烈情思、偏頗的成見，甚或荒誕的幻影向外投射，詩中的自我是極度張揚的。從表面言，前述詩句仍合乎漢魏以降「感物起情」觀念所安排的生發順序，以自然物事作為詩人領悟其存在經驗之觸媒；事實上，觀看主體的意念早於、大於各種外在境況，成為絕對的核心，可在想像中恣肆地調塑世界的形貌，乃至予以扭曲。²⁰孟郊對觀看主體與物事接遇時產生的決定性作用，懷著相當深刻的體認，他發覺景致之有／無、遠／近、凡／奇，原是透過心靈的濾鏡而成立的——當情緒無法排遣時，本該一目瞭然

¹⁶ 〔唐〕韓愈著，錢仲聯集釋：《韓昌黎詩繫年集釋》（上海：上海古籍出版社，1984年），頁482。

¹⁷ 〔北宋〕蘇軾著，〔清〕馮應榴、王文誥輯注：《蘇軾詩集》，（臺北：學海出版社，1983年），卷39，頁2150-2151。

¹⁸ 〔南宋〕林希逸：《竹溪鬳齋續集》（臺北：臺灣商務印書館，1971年，《四庫全書珍本（二集）》），卷17，頁15下。

¹⁹ 此詩共八首，然洪治本、《四庫備要》本題為〈寒溪九首〉，汲古閣本、《全唐詩》僅題〈寒溪〉，排序亦有差異。參考〔唐〕孟郊著，邱燮友、李建崑校注：《孟郊詩集校注》（臺北：新文豐出版公司，1997年），頁257。

²⁰ 參考吳功正：《唐代美學史》（西安：陝西師範大學出版社，2020年），頁416-417。

的景致就變得視而不察了，是以「柳弓葦箭覷不見，高紅遠綠勞相遮」(〈濟源寒食〉，頁197)，這是由於喪子的哀慟過於劇烈，使得春日鮮妍的色彩只能被苦寒的目光摒除出去；對於滿懷思憶之情的妻子而言，過於頻繁的眺望改變了她心理上的距離，良人戍守之地彷彿就在眼前，故云「漁洋千里道，近如中門限」(〈征婦怨四首(其三)〉，頁42)；而當一位書寫者策縱才情時，對筆下乾坤的操控便接近一位全能神祇，能夠達到「萬物隨指顧，三光為迴旋」(〈送草書獻上人歸廬山〉，頁349)之創造與破壞²¹——凡此種種，都增強了觀看主體的支配程度，因而在孟郊的敘述裏，不僅岩礫草木鳥獸皆能感知恐懼、悽愴或貧瘠，可謂自我精神的外化，也由於一己苦痛及黯淡的絕望，讓他勾勒的畫面時常含著暴烈的基調，不斷朝著負面表述傾斜。孟郊並不追求一種忠實臨摹的技藝，而是嘗試暴露被個人觀點所浸染的世界，其作品正是自繪、自剖與自憐的轉演，嚴重地干擾了山水的本來面目。

先前提及「靈化虛通的山水觀」、「山水的本來面目」，都與魏晉玄學或佛學思潮的流行有關，認為世界建立於「無」、「空」等終極境界的基礎上，故人們目視自然物事時，必須卸下形軀與意欲之牽累，將後天的政治、宗教、倫理等非本質性因素撤離出去，連傳統習慣借自然物事進行比喻或寄懷的用途，亦需要加以擺脫。於是山水不再只是被攝受的對象(object)，「而是以自在物(eject)的身分回歸自己……此種回歸自體的無對之物還可以使觀者滌凡祛俗，也回歸自體」；換句話說，典型山水概念「是非私人性的，非情感式的，是一種精緻的道之體現」，山水作為融釋主客之分的重要樞紐，引導人們自由出入於「虛／實」、「內／外」等領域，與觀看者產生「雙迴向的互滲關係」²²，在彼此交流的情況中，能夠逐漸溶入不斷變化的美感秩序，進而達致超越形象之深層意識，那深層意識或許被稱為「冥」、或許被稱為「理感」、或許被稱為「真如」，但均指涉了汰除一切價值分別的大覺大知。這種看待自然物事的方式，包涵了歸返至道的宇宙性渴盼，也連結著澄淨身心之修養

²¹ 類似觀點還可見「燕僧擺造化，萬有隨手奔」、「天地入胸襟，吁嗟生風雷。文章得其微，物象遊我裁」等詩句。

²² 參考楊儒賓：〈山水是怎麼發現的——「玄化山水」新論〉，頁75-126。收入蔡瑜編：《迴向自然的詩學》(臺北：臺大出版中心，2012年)，引文見頁112、81、110。

工夫——山水各種形姿固然引人入勝，但倘若只膠著於色相，忘記消散各種凝滯的塵俗之思，便無法領略山水真正的質性——從而形塑出一種閒曠悠深的生活態度，並開展成崇尚清麗、古樸的審美軌約，此即貫穿傳統山水詩的共同精神。職此之故，從六朝至唐代的山水詩，講求的是「默照」、「幽覽」等觀看範式，在這樣的經驗裏，詩人的神識清明，不妄起喜怒愛憎，無論記錄的是一己於山水間的活動或遠眺旁矚，皆透過自我的隱沒來揭露純粹的存在狀態，那是和紛然萬象渾合為一的企求，內含與自然物事「適我無非親」之和諧關係，讓凝視世界的外放過程等同於凝視自己的反縮過程，因此除了對自然物事的描繪以外，其他皆減之又減，有時甚至直接簡化為啟悟之神秘瞬間，故詩人的身影總是淡薄的。

孟郊部分山水詩如〈遊終南山龍池寺〉、〈越中山水〉、〈崢嶸嶺〉、〈旅次洛城東水亭〉等作品亦具有幽逸渺遠的韻致，另外在「清氣潤竹木，白光連虛空」（〈遊城南韓氏莊〉，頁161）、「勢吞萬象高，秀奪五岳雄」（〈登華嚴寺樓望終南山贈林校書兄弟〉，頁166）、「松桂無赤日，風物饒清激」（〈遊韋七洞庭別業〉，頁179）等朗澈景色裏，連結了「一望俗慮醒，再登仙願宗」、「願逐神仙侶，飄然汗漫通」、「扣寂兼探真」、「參差逗良覲」之祈嚮，也必然牽繫著透過山水來體認至道的預設。從理想層面言，孟郊仍嘗試藉由林野丘壑開釋內心的鬱悶，紓解牢騷不平之氣，儘管一再被現實侷囿於卑屈的環境，依然盼願受自然環境淘洗而調適上遂，使精神昇騰高攀，進一步突破生命存在的有限性，這類作品可謂孟郊經過傳統知識的中介與訓練之後對自我人格的要求，冀望能在山水中完成心靈轉換，符合讀者的期待視野。但事實上，孟郊進入自然環境的心情並不時常喜悅和平²³，甚至也未持續懷抱著欣賞的態度——秋季時，他因窮苦羸弱而覺得了無生趣，以致「野步踏事少，病謀向物違」（〈秋懷十五首（其四）〉，頁147），偶爾至郊野踏青，想在花間草叢卸除憂愁卻難以如願；行走於谿谷之際，會因步履險阻而升起「峽景滑易墮，峽花怪非春」（〈峽哀十首（其八）〉，頁467）這樣身體性的反感；面對旅程則慮及烈日曝曬，孟郊會覺得神煩意亂，耽緬在此生飄蕩之痛楚中，只能悲嘆「孰不苦焦灼？所行為貧侵」（

²³ 〔南宋〕劉克莊《後村詩話》即云：「孟詩亦有平淡閑雅者，但不多耳。」

〈贈竟陵盧使君虔別〉，頁 375），甚至嗟怨涼爽的林蔭都被野獸所佔據，即使在山水間也找不到容納自己的一席之地。孟郊逆反了傳統詩人面對山水的澹漠蕭散，對所得與所失均無法忘懷，突顯了「情意我」被「形軀我」、「社會我」嚴重牽制的困窘，導致詩中往往承載大量個人好惡和道德負擔，故激戾而有所偏頗之「情緒我」總是先一步漫溢出來，終究無法獲得真正的安寧。

這樣的心理使詩歌經常呈現出特殊的景象：

曉飲一杯酒，踏雪過清溪。波瀾凍為刀，剗割鳬與鷺。（〈寒溪九首〉（其三），頁 220）

飢鳥夜相啄，瘡聲互悲鳴。冰腸一直刀，天殺無曲情。（〈飢雪吟〉，頁 122）

吾欲進孤舟，三峽水不平。吾欲載車馬，太行路崢嶸。萬物根一氣，如何互相傾？（〈感興〉，頁 85）

衆虵聚病馬，流血不得行。後路起夜色，前山聞虎聲。（〈京山行〉，頁 238）

冬季冷徹的寒溪及雪夜就像鋒利的鋒刃，既傷害著自己的肉體，也同樣侵凌大自然裏的鳥禽，太過嚴苛的環境逼使牠們爭鬥起來；浮盪於三峽航道，孟郊無法體會如李白〈早發白帝城〉般的快意，或發出杜甫〈瞿堂懷古〉那樣對造物主陶鈞之功的讚頌，而是因波流阻滯、道路崎嶇，產生了被傾軋的苦悶；穿越京山，詩人與座騎都是遭覬覦的對象，當下已有困蹇難進之委屈，但不確定的未來似乎埋伏著更巨大的威脅。在這些作品裏，孟郊俱處於一個受排擠、受驅迫的位置，成為孤懸於宇宙的畸零者，〈長安羈旅行〉亦忍不住哀嘆「萬物皆及時，獨余不覺春」（頁 3），苦惱地察知自己無法適應於任何環境；〈杏殤九首（其六）〉則因痛失愛子而泣訴「斑斑落地英，點點如明膏。始知天地間，萬物皆不牢」（頁 473-474），認定所有親緣或因果關係總是脆弱的，更提出萬物必將互離互棄之

普遍性結論。往下延伸，即浮顯一個充滿衝突的宇宙圖式——物／物、物／我在理論上雖同根連氣，實則兩兩拉鋸，放眼望去盡是交相掠奪及剝削的動態，故曰「波瀾抽劍冰，相劈如仇讎」（〈寒溪九首（其六）〉，頁 220），只要存在於這個世界，此物往往成為另一物的敵體，以暴制暴、以暴應暴，連高潔峭直的青松尚不免「抓拏巨靈手，擘裂少室峰」（〈品松〉，頁 389），隨時可見一場又一場無聲的殺戮，生命彷彿在施虐、受虐這原始律動中無限反覆，那才是孟郊眼中的真象。於是詩人不僅沒能心境廣漠地徜徉於山水，反倒經常懷著警戒與之對峙，他的目光透露出異常的焦慮感，與痛覺緊密地連結，能看穿各種型態的撕扯、切割及死亡，也能將之代換為形形色色的酷刑，以致字裡行間總是帶著鬱暗的亢奮。

如此一來，孟郊詩歌所開顯的天人關係也就跟著改換，「天」在他筆下雖罕少透過災變來逞示權威與力量，卻像一個無所不在的壟斷機制，沒有道理地厚此薄彼，對微渺的萬物和自己進行漫長折磨。〈送別崔寅亮下第〉云：「天地唯一氣，用之自偏頗」（頁 326）；〈自歎〉曰：「太行聳巍巍，是天產不平；黃河奔濁浪，是天生不清」（頁 106）；〈招文士飲〉亦充滿憤慨：「何言天道正，獨使地形斜」（頁 164），於現實屢屢受挫的結果，使孟郊對社會缺乏公義、資源分配錯誤格外敏感，即使描述江河丘峰的起伏也要推到極致，歸咎於那捉摸不定的本源，甚至連面對潤澤恬靜的山村時，首先想到的仍是上天施予不均——「見此原野秀，使知造化偏」（〈終南山下作〉，頁 401），無論是熱切的斥責或冷眼批判，都與傳統強調順合自然規律的思考大相逕庭，怨懟之情溢於言表。天與美善、清明、秩序似乎沒有必然關聯，反倒是世間痛苦的由來，祂聽不到友朋弟兄因分別而傷懷，故詩人只能以「生離不可訴，上天何曾聰？」（〈憶江南弟〉，頁 303）來自我排遣；祂又缺乏辨識賢愚的能力，使古今許多有志之士落於饑貧，故詩人只能無奈地嘲諷「舉才天道親，首陽誰采薇？」（〈感懷八首（其五）〉，頁 87）未具備救贖與超越意義的天，當然可詰難、可否定，但孟郊也理解這是覆蓋一切的巨大力量，個體的反抗無法產生任何效益，因此他的作品並不傾向描寫波瀾壯闊的背叛或犧牲，更常描述明知堅持無果、卻又必須透過堅持來彰顯存在價值之心境，例如〈罪松〉言：「天令既不從，

甚不敬天時。松乃不臣木，青青獨何為？」(頁 84)，松木悖逆於春榮冬衰的季節運轉法則，造成孤寂的困局，此種拒絕馴服之異端姿態正是自己的選擇；然而，「不從」、「不敬」、「不臣」已為孟郊最大尺度的激進，說到底，仍是被天宰制的容受體，屬於世界衝突結構裏被攻伐、被壓抑的一方，最終僅成就了「清濁各自持」之無奈現實。

(三) 魔化山水對詩意的拓展²⁴

對天的質疑其實反映著孟郊對社會本質的認知，而這質疑也同樣滲入他對山水的觀照，是故孟郊描繪的自然景物往往缺乏與至道結合之高蹈色彩，偶爾才會啟動澄清煩惱的化情作用，卻頻繁地受到心念干擾，使向來講求溫柔敦厚、哀而不傷的規範詩學隨之破除，也不再著意於呈現沖虛空靈的氛圍。有時更進一步，孟郊會在山水之間製造出朦朧的幽冥感，憑著內在的妄識進行再現，展演一幕幕陰慘而孤獨的心理風景，讓讀者沉浸於鬼靈飄盪、妖魅來去自如的世界，「澄幽出所恠，閃異坐微絀」(〈遊枋口二首(其二)〉，頁 200)；「威棱護斯浸，魍魎逃所侵」(〈汝州南潭陪陸中丞公宴〉，頁 185)；「照海爍幽怪，滿空歆異氛」(〈贈劍客李園聯句〉，頁 488)等詩句，使作品頻頻呈現出超離現實的非理性視域，即使漫步在和煦的春陽下，也隨時晃現一抹帶著悲戚的闇影。

〈峽哀十首〉如此陳述：

峽亂鳴清磬，產石爲鮮鱗。噴爲腥雨涎，吹作黑井身。
怪光閃衆異，餓劍唯待人。老腸未曾飽，古齒嶄崑嶙。
嚼齒三峽泉，三峽聲斷斷。(其四，頁 466)

²⁴ 「魔化山水」可謂孟郊逆反傳統山水觀之極端表現，以大量怨毒的語彙將自然轉變為陰暗的非自然存在或非自然空間，藉以呈現感官或精神上的衝擊。孟二冬認為，盛唐以前的詩人很少對陰森可怖的鬼神、閻羅、魔怪形象進行歌詠，但不少中唐詩人卻以欣賞的態度給予贊美，很可能受到「地獄變相」等宗教宣傳的影響，反映出頹萎的時代精神。參考孟二冬：《中唐詩歌知開拓與新變》(北京：中華書局，2019年)，頁 240-246。

峽螭老解語，百丈潭底聞。毒波為計校，飲血養子孫。
既非泉陶吏，空食沉獄魂。潛怪何幽幽，魄說徒云云。
峽聽哀哭泉，峽吊鰥寡猿。峽聲非人聲，劒水相劈翻。
斯誰士諸謝，奏此沉苦言。(其五，頁466)

在孟郊這一組詩裏，整座三峽被描寫成樣貌猙獰的巨獸，具有剗刻尖銳的齒牙，流淌著飢餓的口涎，隱約散發刺鼻的氣息，隨時準備啃噬踏入此地的遊客，於是通篇充滿了「吮」、「嚼」、「咽」、「啖」、「吸」等侵吞性動詞，從而導向枯棺、孤骨、幽魂此類毫無生機的意象，更營造出「到此湯火煎」等地獄幻相。諧合有序的山水變得醜怪而雜亂，汙穢與血腥、罪惡和邪祟等負面因素被汲引入詩，由可親轉為可怖，達到了觸目驚心的效果，顛覆甚至褻瀆了傳統對自然的想像，山水不再是人們與神聖領域銜接的重要樞紐，反倒成為陰陽兩界的交集地帶，是人們一旦涉足就難測生死、可能遭受毀滅的禁區；透過山水，孟郊喚起的並非洗鍊的情思，反倒將遊客置於更深的憂擾中。此類審美變異接續了李白〈北風行〉、〈蜀道難〉等詩的特殊美學，著力描寫人類身處天地之間的渺小，然而，李白在悲愴語調中仍夾帶對抵抗之勇氣的頌揚，以及與恐怖俱生的快感，具有激昂氣勢與悲壯情懷，²⁵孟郊卻側重表現一己之無助與絕望，對宇宙規則的不信任感更深，長期的寒苦際遇使他呈現出一種「逆向心理」²⁶，也為山水創造了一個有別於過往的觀看範式，他所繪敘的三峽同時具備了魅惑與推離兩種力量，詩人一方面受景物引誘而持續向前探索，另一方面卻因察覺到危險而難以沉浸於斯，不斷提醒自己「峽春不可遊」、「異類不可友」、「峽旅多竄官，峽氓多非良」，字裏行間皆帶著抵禦外界的緊張，與陌異的景致產生了明顯的隔膜。

大抵而言，典型山水詩裏的主體雖必定通過許多不同的觀看

²⁵ 參考蕭馳：《詩與它的山河：中古山水美感的生長》（北京：生活·讀書·新知三聯書局，2018年），頁363-374。

²⁶ 李建崑指出，孟郊詩往往作為其自我防衛之機轉，常有逆向心理的傾向或一定程度的精神官能症，並可分成「喪失自我」、「否定翻案」、「解離傾向」、「理想化」及「反向行為」等癥候，藉以避免與現實世界直接對決，減輕生活壓力所帶來的焦慮或創傷。參考李建崑：《中晚唐苦吟詩人研究》（臺北：秀威資訊科技，2006年），頁47-49。

經驗，內裡卻總是潛藏著《莊子·天下》「獨與天地精神往來」、禪宗「自性內照」之類的超驗精神，但孟郊刻意突顯了「情」將「景」同化、「景」又將「情」摧折，兩者相與沉墜之奇妙連動，捨棄追求那幽深渺遠的超驗境界，正是達致新變的因素之一。川合康三認為中唐文學的特質，是「由符合形式才能感受到美這種古典的審美意識……轉向了享受由破壞形式時所產生的衝擊而感受到快感這種方式」²⁷，孟郊即站在此立場，隱然對傳統審美取徑提出反詰：眾詩家在表述山水時，始終迴避著陰森恐怖、令人駭畏的樣相，是否已經窮究了它們的所有形貌？只專注於山水之淘洗、啟悟作用，忽視山水也可能引起心靈的騷動不安，何嘗不是一種被限縮的視野？抑或成為創作的禁制？由此延伸，保持平和澹漠未必是抵抗世俗的唯一姿態，倘若在情緒激昂時還勉強在筆墨之間經營閒適的趣味，也就淪為意念層次的偽裝，不免造成思考的僵固。〈答盧仝〉把自己比喻成「異狀安可量」的長年冰石，無法用世俗標準進行測度，又願意不畏碎裂地發出各種聲音，故云「潛仙不足言，朗客無隱腸」（頁320），認為遠離市塵難以完整傳達一己所欲宣洩的面相，透露出對過往抒情方式感到疲乏；而〈夜感自遣〉敘述苦吟過程「如何不自閑，心與身為讎」（頁132），亦強調在理想與現實的劇烈衝突中展開創作，以狂暴淒厲來取代節制靜謐，以志氣的耗損來取代情懷的充盈，皆使其詩歌突破了山水詩的既定風格，更引動後來的學者進行美學上的轉換。

歷代詩論給予孟郊之評價頗為兩極，儘管其詩在元和年間一度蔚為風潮²⁸，而部分持正面看法的學者也以「古」、「淡」等語將他收攏至固有的審美體系之內²⁹，但其「清剝霜雪隨」的苦寒境地卻在後世獲得「無人師此師」的冷淡對待³⁰，或者「以詩窮至死」

²⁷ 〔日〕川合康三著，劉維治、張劍、蔣寅譯：《終南山的變容：中唐文學論集》（上海：上海古籍出版社，2013年），頁24。

²⁸ 〔唐〕李肇《唐國史補》：「元和以後，為文筆則學奇詭於韓愈，學苦澀於樊宗師。歌行則學流盪於張籍。詩章則學矯激於孟郊，學淺切於白居易，學淫靡於元稹，俱名為元和體。」

²⁹ 如〔南宋〕費堯《梁溪漫志》：「東野獨一洗眾陋，其詩高妙簡古，力追漢魏作者」；〔北宋〕黃轍《碧溪詩話》：「古淡自足」；〔南宋〕張戒《歲寒唐詩話》：「其格致高古」。

³⁰ 〔唐〕貫休：〈讀孟郊集〉，《禪月集》（臺北：學生書局，1985年），卷7，頁218-219。

、「狂誕野陋」、「元氣不無斫削耳」等責難，³¹這與傳統講求氣象澄澈、文辭潤澤的規範不脫關係。然而，孟郊詩也啟發了許多學者重新思考「詩」的定位，例如：

郊寒白俗，詩人類鄙薄之。然鄭厚評詩，荊公蘇黃輩曾不比數，而云：「樂天如柳陰春鶯，東野如草根吟蟲，皆造化中一妙」，何哉？哀樂之真發乎情性，此詩之正理也。（王若虛《滄南詩話》）³²

東坡稱東野為「寒」，不知「寒」正不為詩病……至於滄浪所云：「讀之使人不懂」，夫不懂何病於詩？（錢振鏞《謫星說詩》）³³

言病骨可以截物，故酸呻亦成文章……則所謂自然成文矣。（夏敬觀注〈秋懷十五首〉）³⁴

孟郊的詩，自從蘇軾以來，是不曾被人真誠的認為上品好詩的……蘇軾可以拿他的標準抹煞孟郊，我們何嘗不可以拿孟郊的標準否認蘇軾呢？……我們只要生活，生活磨出來的力，像孟郊所給我們的，是「空螯」也好，是「蜚吻澀齒」或「如嚼木瓜，齒缺舌敝，不知味之所在」也好，我們還是要吃，因為那總可以磨煉我們的力。（聞一多〈烙印序〉）³⁵

³¹ 〔北宋〕歐陽修著：《六一詩話》，〔清〕何文煥編：《歷代詩話》（臺北：藝文印書館，1956年），頁5上；〔北宋〕張耒：〈評郊島詩〉，《張右史文集》（臺北：臺灣商務印書館，《四部叢刊初編》第55冊，1967年），卷46，頁336-337；〔清〕沈德潛：《說詩碎語》，丁福保輯：《清詩話（下）》（臺北：藝文印書館，1971年），卷上，頁9下。

³² 〔金〕王若虛：《滄南詩話》，丁福保輯，《續歷代詩話（二）》（臺北：藝文印書館，1971年），卷1，頁5上。

³³ 〔清〕錢振鏞：《謫星說詩》：張寅彭編，《民國詩話叢編》（上海：上海書店，2002年），頁582-583。

³⁴ 夏敬觀：《孟郊詩選注》，（臺北：臺灣商務印書館，1965年），頁15。

³⁵ 聞一多：〈烙印序〉，《聞一多全集（2）》（武漢：湖北人民出版社，1993年），頁175-176。

上列評議的共通處，皆以孟郊詩作為出發點，對人們向來劃歸為「非詩」的因子展開審視，也對習以為常的審美價值進行重估，從而接納「寒」、「窮」、「酸」、「澀」、「使人不懽」等受到摒棄的風格，將之由異端翻轉為「正理」，不僅肯定這些元素是孟郊意念的真摯表現，更改變了人們對詩的理解。孟郊擺脫了「言志」、「持其情性」的束縛，仔細凝視那些向來被認為不忍目睹的物事，虔誠地汲取各種難躋藝術堂奧之卑低形象，用它們來傳達自己精神上的騷動，並且推促各代讀者更換角度思考——詩的發生未必源於健康光明的胸懷，詩的經營也未必需要溫潤而飽滿的語詞；詩除了用來反映生命本質的美善以外，亦能暴露內心陰暗的激憤或怨咒——這都大大地擴展了詩的表現範圍和表現方式。往前一步追究，孟郊似乎想透過詩歌來進行詢問：為什麼使讀者愉悅平和應該是詩人必須擔負的書寫倫理？此類詮釋雖牽涉到歷代文學觀念的突破，但孟郊確實以獨異的創作再次撐開了人們對詩意的認知。

三、掩歛的空間感與破碎美學

六朝以降的詩歌在觸及自然景致時，經常會讓視野盡量往外拓伸，展現遼遠廣袤的空間，藉此來感發曠達的心念。例如庾闡〈衡山〉詩云「寂坐挹虛恬，運目情四豁」；盧諶〈時興詩〉曰「登高眺遐荒，極望无崖嶂」；王羲之〈蘭亭詩〉喟嘆「寥闌无涯觀，寓目理自陳」；謝靈運〈登上戍石鼓山〉記載「極目睎左闊，迴顧眺右狹」，³⁶詩人將眼光投諸山水，俯仰之際，往往又伴隨著「豁」、「極」、「无涯」、「迴」等詞語，鋪演出一次又一次綿延而張弛的照覽動線，縱然不時停駐於近處的物色聲光，最後卻必然導向暢逸恢弘的氣象。至唐代，從平野、大荒、孤峰、寒泉到白鷗、丹楓的描寫，更著重於識與境交融的意趣，詩人在遊眄山水時，往往會把各種自然樣相接連為和諧的整體，漫衍成舒闊浩邈的場域，孟郊的作品中亦不乏此類詩歌，例如「江與湖相通，二水洗高空」（〈送崔爽之湖南〉，頁350）；「碧嶂幾千邊，清泉萬餘流」（〈越中山水〉，

³⁶ 以上引詩出自逯欽立輯：《先秦漢魏晉南北朝詩》（臺北：木鐸出版社，1988年），頁872、頁885、頁895、頁1164。

頁 181-182)；「夜高星辰大，晝長天地分」(〈立德新居(其二)〉，頁 225)，無論作者寄寓其間的情緒是閒適或悲愴，都引帶出從容紆餘的觀望姿態。

然而，孟郊還有另一種鮮明獨特的示現方式，營造了迥異於過往的自然風貌：

空谷聳視聽，幽湍澤心靈。疾流脫鱗甲，疊岸沖風霆。
丹巘墮瓌景，霽波灼虛形。淙淙壓厚軸，稜稜攢高冥。
弱棧跨旋碧，危梯倚凝青。飄飄鶴骨仙，飛動鼇背庭。
常聞誇大言，下顧皆細萍。(〈石淙十首(其五)〉，頁 174)

此詩旨在陳演遊覽石淙而獲得淨化的超凡體驗，山水之孤標獨立給予孟郊極大的震撼，將原本受到現實侷限的識覺進行了更新，呈現出來的風貌仍是宏偉的。全詩由急勁激越的水勢開始敘述，岸邊的峰巒、磴堦上的棧梯及倒映影像形成了奇崛的景致，作者的視點於山與水之間快速跳躍，從湍至嶺、由嶺至湍，幾度進行切換，實像和虛像也進行兩次交錯³⁷，一格又一格的畫面彼此堆疊，而畫面經常可分解為幾個互相衝突的細節，造成斷裂不連貫的印象，末尾則摒斥現實世界猶如浮萍般微瑣，透過俯瞰的眼光將一切物事碎屑化，使得詩歌的空間顯得狹隘且雜沓。這和修辭構句的方式有強烈關係，孟郊刻意「錘鍊狠重有力的字眼」、「選用質地堅硬的意象」³⁸，讓不同詞性的語彙無法流暢地銜接，「墮」、「灼」、「壓」、「攢」等動態都與日常的認知相距甚遠，與前後的「丹巘／瓌景」、「淙淙／厚軸」等樣相在彼此抵觸之中結合，以致讀來詰屈聱牙、短促迫切，文脈的拗折更加強了繁複且無序的感受。

據此可見，孟郊並不總是著意於鋪陳寬敞而散逸的氛圍，也不

³⁷ 陳延傑注「飛動鼇背庭」云：「此又寫棧梯倒景者。」〔唐〕孟郊著，陳延傑注：《孟東野詩注》（臺北：新文豐出版公司，1979年），卷4，頁8。

³⁸ 范新陽：《孟郊詩研究》，頁105、106。

嘗試將山水經營成具有系統的建築性結構，³⁹反倒偏好描繪那些會將空間分割的物事，它們彷彿被隨機地聚攏於某處，各自呈現為孤立、難以協調的存在，其筆下景致往往顯得滯礙。「南山塞天地，日月石上生」(〈遊終南山〉，頁 167)，置身於高聳的終南山深處，孟郊首先意識到的是巨大峰嶺幾乎壟斷了所有空間，日月猶如被巖厓誕出那般冉冉上升，正是在「視線有所遮蔽」這一狀態裏呈現的奇妙繪敘，亦將遠境轉化成近境；⁴⁰「四際亂峰合，一眺千慮并」(〈分水嶺別夜示從弟寂〉，頁 242)，層層巒峰造成思慮紛雜，讓自己無法獲得片刻安寧，實際上是離別所引發的愁緒拘窒了目光；「剪盡一月春，閉為百谷幽」(〈寒溪十首(其六)〉，頁 220)，冰雪似刀劍地斷絕外界溫暖的氣息，將晦黯的谿壑封鎖起來，進一步點出自己期盼晴霽時依然懷著憂疑的心情；而「草木疊宿春，風颿凝古秋。幽怪窟穴語，飛聞肸蠁流」(〈峽哀十首(其二)〉，頁 466)等句，以「疊」、「凝」二字收束了視線所及範圍，透露著即使經過季節變換，三峽始終予人沉重的壓抑感，與岩洞、溪湍慘然的聲響相互應合。

在此類作品裏，沒有「遊目馳懷」之開放恣縱，也沒有「回看天際中下流」之連綿蕩拓，而是把幾個不同的區塊拼接起來，時不時截斷照覽動線，配合各種肅殺的隱喻造成緊繃氣氛，既迴映出孟郊內面的糾結，亦可謂現實社會變亂的一種折射：

墮魄抱空月，出沒難自裁。齋粉一閃間，春濤百丈雷。
峽水聲不平，碧沱牽清洄。沙稜箭箭急，波齒斷斷開。
(〈峽哀十首(其一)〉)

³⁹ 宇文所安以韓愈〈南山詩〉與李賀〈昌谷詩〉為例，認為中唐詩的自然景觀產生了巨大分野。〈南山詩〉裡的自然，被表現為具有建築性結構、包含多種對稱和一個界定運動之中心的整體空間，每個局部都能在有序整體中找到自身位置；〈昌谷詩〉則將自然予以碎片化的再現，過多的細節使作品缺乏有機統一。李賀的特徵已可見於孟郊此類詩作。參考〔美〕宇文所安(Stephen Owen)著，陳引馳、陳磊譯：《中國中世紀的終結——中唐文學文化論集》(臺北：聯經出版事業公司，2007年)，頁37-57。

⁴⁰ 參考：李文初：《中國山水詩史》(廣州：廣東高等教育出版社，1991年)，頁16-17。

三峽一線天，三峽萬繩泉。上仄碎日月，下掣狂漪漣。
破魂一兩點，凝幽數百年。峽暉不停午，峽險多飢涎。
(〈峽哀十首(其三)〉，頁465-466)

典型山水詩講究以留白來暗示精神性的永恆，但孟郊卻喜歡運用大量意象將畫面填得極滿，詩句裏飽含許多細節的特寫。〈其一〉強調了殘月的弧線、奔騰江濤之散裂狀態，兩者皆具有稍縱即逝的不確定感，峽水中反覆盤旋的渦旋同樣是擾動不已的圖像，⁴¹往後又透過沙石與波瀾猛烈的動態，構造出一幅壅擠而稠密的景色，混亂的思緒便流竄於其間。〈其二〉起首繪敘三峽幾乎掩蓋了蒼穹，泉水亦將三峽劃分成無數條幅，目光晃盪之際，就觸及了峽頂不完整的日月、泉底更瑣碎的漪漣。顯然，孟郊對各種不起眼的事物特別感興趣，除了重複切割空間之外，還高頻率地以粉末、魚鱗、塵埃、苔莓等來形容各種境況，即使面對遼河峻嶺，也經常轉換成微渺的情狀，這種特殊的觀看方式使他筆下的自然偏離了傳統範式，並不從崇高壯闊之中尋求美感，而是嘗試由卑低賤斥來呈現美感，正是與先前所論之魔化山水相似的表現。⁴²

也因此，孟郊面對大自然時很少展演神遊八方的雄渾氣勢，很少帶著洞穿世事的清朗心境，令人印象深刻的，反倒是他以惶恐又困惑的語氣訴說著自己明明不想糾纏於此，卻始終找不到目標、繞不出生命僵局的茫然。〈過分水嶺〉云：「十步九舉轡，迴環失西東」(頁242)，山水在孟郊眼裡成為一個個線圈般的疑陣，層層包圍住自己而難以辨識方向，又由於座騎體能不足、步履蹣跚，前進的

⁴¹ 在孟郊的詩作裡，對渦流等具有內旋造型的物事亦相當迷戀，例如「鬪水正迴幹」、「穴流恣回轉」、「蜿蜒相纏掣，犖确亦回旋」等，可謂結合了蜷曲姿態與迷亂心境的象徵。

⁴² 蕭馳認為元結的山水書寫偏好小的泉石，柳宗元對可昵的泉石世界更為青睞，兩者正與孟郊詩作互相照應，尤其後者那種逃避或難容於雄偉世界之反崇高傾向，更有類似的話語特徵。除此之外，川合康三也認為韓愈〈南山詩〉基本上都把山峰比擬成卑近之物，「顯露了韓愈要把終南山的群嶺當作人的所有物的欲望」。參考蕭馳：《詩與它的山河：中古山水美感的生長》，頁474-533；〔日〕川合康三著，劉維治、張劍、蔣寅譯：《終南山的變容：中唐文學論集》，頁46。然而，孟郊與元、柳、韓不同之處，是他幾乎沒有產生過整治山水的念頭，不曾透過修葺或命名，將山水納入自己的存在世界，而著重於被自然捨棄或壓迫的狀態，這或許源於孟郊嚴重受挫的現實，使其不易出現「擁有」、「占有」的舉措。

歷程總是停停斷斷，使得空間更顯侷促。長年盤桓於疑陣之中，「迷」就成為孟郊詩作的關鍵詞：

楚山爭蔽虧，日月無全輝。楚路饒迴惑，旅人有迷歸。（〈夢澤行〉，頁 237）

南中少平地，山水重疊生。別泉萬餘曲，迷舟獨難行。（〈分水嶺別夜示從弟寂〉，頁 242）

歷覽道更險，驅使跡頻睽。視聽易常主，心魂互相迷。（〈鷗路溪行呈陸中丞〉，頁 234）

久迷向方理，逮茲聳前踪。（〈石淙十首（其二）〉，頁 234）

上述詩作所描繪的風景多半草木雜密，蹊徑分岔，瀰漫著一種脫離現實的魅異感，不只是空間，詩人對時間的知覺也偶見錯亂，連帶地對色彩、光影、聲音等判別都恍惚起來，神識亦變得模糊，於是在昏眩之際取得了一種獨特的照覽經驗——視野裏，似乎總有某些屏障若隱若現，阻絕了前望或前行的路線，失去清楚的目標之後，自己的定位便曖昧起來，好像拘羈在群山眾水間。由此看來，孟郊並未將自然環境當作身心真正的安棲之地，儘管時常流連忘返，卻不免成為讓自己陷溺的網罟，故〈石淙（其七）〉才會感嘆：「戇獸鮮猜懼，羅人巧置罟」（頁 174）。這些作品皆表露出對觀看主體而言，山水只是比社會更大的樊籠，處於其中並不能獲得全然寬解，與柳宗元於永州謫居時所寫〈囚山賦〉將「丘壑草木之可愛者」比喻為「狴牢」、「陷阱」之空間感受⁴³，具有頗為類似的精神底蘊，由於受到內心罪悔的干擾，難以將山水視為縱心觀覽的對象，這同樣都打破了從六朝至盛唐以自然為依歸的文學傳統。

由於久困名場，孟郊只能作客寄食，長期貧寒造成身體衰瘠、精神緊張，連帶地也就影響詮釋世界的方式。他總是先意識到環境

⁴³ 〔唐〕柳宗元撰，尹占華、韓文奇校注：《柳宗元集校注》（北京：中華書局，2013年），頁170-171。

的逼仄，幾乎無所容身的頓挫，故云「人生少平地，森聳山岳多」（〈君子勿鬱鬱士有謗毀者作詩以贈之二首（其一）〉，頁 103）、「出門如有礙，誰謂天地寬？」（〈贈崔純亮〉，頁 254）。關於記錄日常生活的片段，同樣表現出這類掩斂、扭結的感受，和其刻畫的自然景致具有相當的一致性——〈秋懷十五首〉哀嘆「疎夢不復遠，弱心良亦歸」（其四，頁 147）、「視短不到門，聽澁詎逐風」（其十，頁 148），孟郊於元和四年喪母之後，逐漸失去向外發聲的動力，被削減的夢與視野意謂著他在現實舉步維艱，亦透露了慘澹的心情；〈上達奚舍人〉悲鳴「暗室曉未及，幽吟涕空行」（頁 275），不肯趨炎附勢、與俗對抗的結果，就是只能垂淚徘徊於日光從未照臨的簡陋居所，昏翳的方寸之地集簇著濃稠的悲傷；即使跨越了籬扉，也覺得「道路如抽蠶，宛轉羈腸繁」（〈出東門〉，頁 118），老叟駕著餓馬在荒原驅馳，眼前是不知何處為終點的蜿蜒旅程，恍如自己創作「千首大雅言」之寫照。除此以外，在孟郊詩裏還有「怨彼小書牕」、「幽閨暗中聞」、「蒿閉不復開」之類的句子，這些褊狹的微型空間都映襯著一個縮瑟於邊隅的佝僂身影，與孟郊獨特的「抱」、「攣臥」、「蹢躅」等姿態相連結；更有甚者，孟郊偶爾因朋友獲得些許寬慰，竟也喜歡運用此種弓折的詞彙來形容，例如讚揚田弘正遵守義理：「君子耽古禮，如饞魚吞鉤」（〈魏博田興尚書聽嬖命不立非夫人詩〉，頁 431）；於寒冬獲贈煤炭則洋溢「燒出爐中一片春」、「暖得曲身成直身」之難得喜悅（〈答友人贈炭〉，頁 404），不斷重複著將自己蜷伏起來的痛苦狀貌，傳達出遭世界遺棄於角落的孤寂。

巴舍拉（Gaston Bachelard）曾論述角落意象云：「在許多層面上，一個『真實經驗』（*vécu*）中的角落傾向於拒絕、抑制以及隱藏生命的活動，因此角落成為天地（*Univers*）的一個否定」⁴⁴，大量出現於孟郊作品裏的床、門、窗等事物，將原本已顯狹窄的生活場域一再分割，強化了私密的性質，也暗喻他與虛矯的社會切斷關係、退居於自身之疏離境況。孟郊有時朝枕席喃喃吐著詩語，有時

⁴⁴ [法]巴舍拉（Gaston Bachelard）著，龔卓軍、王靜慧譯：《空間詩學》（臺北：張老師文化事業公司，2003年），頁223。巴舍拉更強調角落意象，亦即私密空間帶來的靜定及浩瀚感，而孟郊顯然無法完全將角落視為撫慰心靈的避難所。

臨軒取景進行吟誦，皆呈現出一種受到框限的視野，時間流動也顯得緩慢。此為中唐詩人的共同特徵，戴建業認為：「（中唐詩人）不再以天下國家為己任，而是龜縮於自我的小天地之中。個體與社會分裂了，個體自身的精神結構也隨之分裂」⁴⁵，在題材上，孟郊確實較少回應具體的、外在的歷史政治事件，大幅轉入關切一己之特殊經驗，而身心的痛苦就在持續召喚下變得更加激烈，這與前文所論述的主觀照覽方式都曲折地反映了國運的衰頹，亦透露出知識分子面對世道的憂懼之情。摒棄凡俗的高狂自我與掙扎於生死屈辱間的卑屈自我，是並時存在的，孟郊一方面懷著「惡詩皆得官，好詩空抱山」（〈懷惱〉，頁160）之牢騷，對與眾不同的格調感到驕傲，藉此確立了身為詩人的意義⁴⁶；另一方面又覺得「貧病誠可羞，故床無新裘」（〈臥病〉，頁75），慚愧於未獲功名之潦倒命運，這類矛盾始終貫穿於其作品，無法解消。

由「微渺」延伸而來的另一個表現傾向即是「破碎」，孟郊很少書寫圓滿整全的事物，習慣性地以文字為利刃或重錘，將自己能見的景象一一摧折或搗毀，他於殘損之中領會到極端疼痛，卻也獲得重置秩序的快慰。就消極處而言，破碎充斥於孟郊所歷現實的方方面面，〈秋懷十五首（其四）〉云：「秋至老更貧，破屋無門扉。一片月落牀，四壁風入衣」（頁147），幾乎每句都指涉著一項物質缺漏，匯集成生活的總體困乏，使孟郊看到的永遠是溪老、雪裂，魚心受刺、花苞凋敝，無從彌補起的悲慘畫面，連好不容易盼得的春天都能被冽霜翦殺。當自己承受了太多遺憾，日常的每個環節都呈顯著支離而零散的樣態，「一飯九祝噫，一嗟十斷腸」（〈贈崔純亮〉，頁254）、「一夕九起嗟，夢短不到家」（〈再下第〉，頁133），在沉重哀思的干擾下，原本簡單的行止坐臥便無以為繼，不連貫的片段與片段可謂對苦難之另種形式的敘述；苦難到了極致，就磨鑄出破碎的終極型態——「生氣散成風，枯骸化為地」（〈悼幼子〉，頁461），那是一切都崩解至幾近空無的境況，只憑藉情感而留下曾經存在的痕跡，卻已成為不可復返的過去，孟郊經由文字試圖

⁴⁵ 戴建業：《詩囚：孟郊論稿》，頁33。

⁴⁶ 參考〔日〕松本肇：《唐代文學の視點》（東京都：研文出版，2006年），頁249-269；鍾曉峰：〈論孟郊的詩人意識與自我表述〉，《淡江中文學報》第20期（2009年6月），頁189-215。

印證的，是比空無更徹底的絕望。

然而，就積極處而言，「破碎」也成為孟郊獨有的創造驅力，各種事物在他執拗的觀照下表現出斑駁的形姿，以不圓整、遭到侵奪的剩餘來觸動人心，並堅定地認為唯有通過傷損的考驗，方可綻放最純粹的道德美感。闡述自然景致時，孟郊傾向於天文地理之中追求斷面裂紋，亦即在靜象裏揭示隱藏的巨大勢能，舉凡「上仄碎日月，下掣狂漪漣」（〈峽哀十首（其三）〉，頁 466）；「山濃翠滴瀝，水折珠摧殘」（〈送無懷道士游富春山水〉，頁 328）；「篙工碓五星，一路隨迸螢」（〈寒溪九首（其三）〉，頁 220）等句，都帶著剝落、潰散的意味，詩中並不勾勒平滑的輪廓，反倒製造了許多難馴的粗礫與觚角，那通常是因為某種強烈的衝擊所導致的結果，暗指山水之間總有不同的存在相互排斥，又透露出主體和世界的緊張關係，這特殊的理解使他的作品辨識度極高，是形塑其風格的重要原因之一。與此同時，「破碎」經常被孟郊當作與現實頑抗到底的表徵，例如〈大隱詠三首（其二）〉以「破松見貞心，裂竹看直文」（頁 281）來稱揚崔郎因個性耿介而遭到罷黜的遭遇，雖屬寬慰之詞，但譬喻裏的松竹在外力威逼下，確實比原初完好時更加突顯自己貞固清直的操守；〈獻漢南樊尚書〉認為「眾木盡搖落，始見竹色真」（頁 265），即寫出賢臣於亂世才真正發揮作用；〈遊俠行〉則用「火中見石裂」（頁 47）描述壯士不吝惜生命之剛決姿態，具有明顯的殉道精神。這些作品皆將殘缺視為人品或詩品受到淬鍊後的體現，把「破碎」推高成審美實踐的一種樣式，也可以說是孟郊理念之極限演出。

四、病體的旅誌：「非遊」、「非觀」之遊觀能力

透過步行或舍騎，詩人在自然中進行不同方位的移動，既遊且觀，同時運用自己的肉眼、身體及心靈取得對山水的介入經驗。蔡英俊認為，遊觀展示了一個飽含自我意識的主體，「在回顧與展望之間，詩人盡其可能的想要在搜尋的行動中理解、確認個人的定位

」⁴⁷，因此，這也是為了求得生命安頓而不斷探問的過程。孟郊一生曾羈旅過河陽、上饒、蘇州、汴洲等地，也因客居與應試而閱覽了長安、朔方乃至湘楚的風物，但如前所述，孟郊格外留意天地之間的各類傷害，連帶地對飢餓、寒冷、老邁等生命暗面投以非比尋常的關注，其中，疾病正是長期伴隨的一種衰頹境況，使他構寫景致時無法總是帶著閒適的心情，反倒經常滲入難以自主的沉重感。在〈病客吟〉、〈路病〉等作品裏，孟郊陳述了漂泊異鄉卻滯於疾病，以致晝夜呻吟的愁苦；而「強行尋溪水，洗卻殘病姿」（〈病起言懷〉，頁130）等句，也都提及自己在疾病的拉扯下，不再能恣肆徜徉於溪泉峰石，故其中晚年所描繪的圖像也愈形蕭索。

與暴力比較起來，疾病雖不會迅猛地造成明顯創口，沒有因血與劇痛所產生的凌厲情感，卻會帶來緩慢並重複的折磨，使個體因生理機能的廢弛而懷疑自我，亦改變了對時空的認知，這同樣反映於孟郊的作品裏，既影響他與外境互動的方式，也成為他用以詮釋世界的獨特元素。關於孟郊詩歌裏的疾病，比例極高的部分屬於隱喻層次，其中有對家國社會的譬況，例如「天下無義劍，中原多瘡痍」（〈亂離〉，頁99），側重於疾病之負面性質；亦有對人格或才華之譬況，例如「天疾難自醫，詩僻將何攻」（〈勸善吟醉會中贈郭行餘〉，頁63）、「瘦僧臥冰凌，嘲詠含金瘡」（〈戲贈無本二首（其一）〉，頁286）、「鳳兮何當來，消我孤直瘡」（〈答盧仝〉，頁320），則透露出以病為美的浪漫化性質。另一部份屬於寫實性的陳述，主要表現出逐漸失去對身體掌控權的窘迫，例如至洛陽昭成寺云：「未盡數十登，心目風浪翻。手手把驚魄，腳腳踏墜魂」（〈上昭成閣不得於從姪僧悟空院歎嗟〉，頁430），極言攀爬當下步履艱難、心目眩惑，從而感慨自己已成為蠹痕斑斑的古木，也引發了「晝眼如黃昏」之淆亂及投訴無門的悲切，儘管此詩記敘的內容並非臨照山水的過程，卻揭示了一種被衰疲形軀牽絆住的狀態，一種自下望上、視野被局限在底層的狀態，終究無緣於所欲叩問的高天。

同樣地，疾病也會裹脅正在面對自然風光的孟郊，因而寫出異於「氣鮮無隱物，目視遠更周」（〈越中山水〉，頁182）、「疏鑿順高

⁴⁷ 蔡英俊：《遊觀、想像與走向山水之路：自然審美感受史的考察》（臺北：政大出版社，2018年），頁158。

下，結構橫煙霞」(〈崢嶸嶺〉，頁 409) 等符合詩畫傳統的作品，承認自己僅是一個無法盡收山水之貌、難以用筆墨使山水重層悉見的受限存在。〈石淙十首〉載述孟郊雖心情鬱結，仍保留著賞玩川岳的興致，故云「荒策每恣遠，慙步難自迴。已抱苔癰疾，尚凌潺湲隈」(其三，頁 173)，他時而憤懣、時而又覺得獲得自然的潤澤，但脆弱無力的肢體還是不免動搖了精神，以致連傾聽湍流都感到「古駭毛髮慄，險驚視聽乖」(其八，頁 175)，山水既沒能提供真切的溫暖，反倒發出幽暗色彩及陰沉聲響，刺激出詩人原未發作的心靈癥候。這是一場「愜懷」與「惕慮」交雜，在「怠墮」、「頑疎」之中完成的旅程，孟郊清楚地意識到自己置身於物質性的現象界，被人類的感官及視野所侷圍，不足以把握整片景色，再加上疾病的拖累，使他更傾向刻畫近處事物(如潭洞、黑草、白苔、石稜、隱鱗、冰條)的造型，線條與質地都顯得厚重而具有野性，而詩作的焦點恰恰就在「器」、「象」之上，並未朝著「以形媚道」(增添道之意趣)的方向前進。自宗炳(375—443)〈畫山水序〉以來，詩家畫家多半懷著「遙觀而總攝」之原則，嘗試打通身歷其境的「實遊」與馳騁想像的「臥遊」⁴⁸；〈石淙十首〉卻開展了完全不同的照覽理趣，孟郊循著谷壑而行，步履艱難之際，看到的總是大自然的某個片段，他一次又一次被面前的「物」攫住眼光，(「物誘信多端」)，也一次又一次察覺自己不足以窮究此境，故詩末乃突顯了「荒尋諒難遍」之遺憾。

〈江邑春霖奉贈陳侍卿〉一詩，孟郊於水濱哀憐花木受凍導致「嘉艷皆損污」，藉此連結忠直之士謫居漂流的無奈，回到住所又因「枕席病流濕」而發出「始知吳楚水，不及京洛塵」(頁 413)的喟嘆。在這篇作品裏，孟郊一再縮減目視景致的範圍，由於身心困頓，未能騰挪出餘裕來流眄物色，即使位處江畔也僅能「坐哭」、「臥吟」，除了凋落的花木之外幾乎一無所見，暗示著「蕩」與「陷」的豈止是歸棹與征輪？這是一個不再標榜「山水，性分之所適」的凡俗之我⁴⁹，無意將喜愛自然提升為內在本質的一部份，透過

⁴⁸ 參考徐聖心：〈宗炳〈畫山水序〉及其類概念論析〉，《臺大中文學報》第24期(2006年6月)，頁151-182。

⁴⁹ 〔南朝宋〕謝靈運：〈遊名山志〉，顧紹柏校注：《謝靈運集校注》(臺北：里仁書局，2004年)，頁390。

貶抑山水不如城市繁華，說出自己正被貧瘠的生活與血肉之軀緊緊纏縛，造成對世界的倦怠。這與魏晉以降的詩畫，重視藉由意念的周流來綜覽全景、推求物象之原，講究從眼中實況解放出來的美學恰恰相反——劉繼潮從古典繪畫歸納出所謂的「觀」，並非單一視覺的「看」，具有以下特徵：循環往復和整體動態的有機觀照；目識心記和神遇迹化的創造性觀照；超越客體自然和主觀局限的自由觀照；本體經驗和陰陽流轉的和諧觀照⁵⁰——然而，孟郊於此強調的，卻是「目有所極，故所見不周」的難堪，⁵¹他將蘊含了心智活動的「觀」轉回內涵相對薄弱的「看」，透過文字暴露出沉淪於腐朽肉身之無明。

過去與山水相關的詩歌，不僅展演作者閱歷的空間，也多數繼承了道家哲學的逍遙精神，但孟郊從顛簸的行進裏，重複地確認內在的委頓狼狽，除了改變傳統詩畫面對川岳那種流連不已的自由姿態，也打破了知識分子所嚮往的，能夠肆意於山水卻不受拘縛的「『遊』之主體」⁵²——與先前所舉「病謀向物違」、「峽景滑易墮」等詩句並看，即可發現孟郊不少具有「遊」、「觀」條件的作品，又經常滲入了「非遊」、「非觀」之矛盾因素，傳達出難以遊或難以觀、無所遊或無所觀的情狀，那正是身心被現實侵蝕以致失去餘裕的困境。同時，孟郊偏好運用「瘡痍」、「瘦削」、「瘁索」、「哀呻」等語附會於丘壑鳥禽或風月之上，製造生疏而蒼白的印象，在他目光的探勘下，整個世界似乎都處於病痛；反過來，透過各種自然物事，映現的仍是左支右絀的自己。因此，孟郊俯瞰明淨的寒溪，最早出現的念頭是「照此殘悴身」；面對挺拔的松柏，則有感於形貌孱陋而羞於直視，最後只能「自鞭殘朽躬」，這種對病痛的沉溺，呼

⁵⁰ 劉繼潮：《游觀：中國古典繪畫空間本體詮釋》（北京：生活·讀書·新知三聯書局，2011年），頁83。

⁵¹ 〔南朝宋〕王微：〈敘畫〉，〔唐〕張彥遠，《歷代名畫記》（北京：中華書局，1985年，《叢書集成初編》第1646冊），卷6，頁212-213。

⁵² 「『遊』之主體」一語借自楊儒賓《儒門內的莊子》，指涉了逍遙自在、因隨萬物，沒有對象之障礙的活動，亦為古代知識份子俯仰山水的自我期許。參考楊儒賓：《儒門內的莊子》（臺北：聯經出版事業公司，2016年），頁143-224。

應著韓愈的身體書寫，⁵³儘管位居林野，卻總是離不開危顫顫的自我，顯露出「戀己／棄己」互相糾結之傾向。

遊、觀能力的退化在〈秋懷十五首〉這組作品表現得最為徹底，疾病的陰影幾乎貫穿了全詩，是以敘述的場景基本上不離斗室與長夜：

孤骨夜難臥，吟蟲相唧唧。老泣無涕洟，秋露爲滴瀝。
去壯暫如剪，來衰紛似織。觸緒無新心，叢悲有餘憶。
詎忍逐南帆，江山踐往昔。(其一，頁147)

老人朝夕異，生死每日中。坐隨一啜安，臥與萬景空。
視短不到門，聽澁詎逐風。還如刻削形，免有纖悉聰……
南逸浩淼際，北貧磽确中。曩懷沉遙江，衰思結秋嵩。
(其十，頁149)

憂恙中，視覺聽覺觸覺對外物變得更加敏感，時間亦彷彿被拉長，孟郊專注於聆聽露滴、竹動的細微聲響，怖懼地領受冷峻的月色及透骨的寒氣，並意識到骨力早已耗損，過去所抱持的壯志變得灰槁，再也不能像過去那樣到處行旅，進而慨歎「詎忍逐南帆，江山踐往昔」，各地川岳乃成為閃現於腦海的陳舊影像，與生活的困乏緊緊纏繞，而「南逸浩淼際」至「衰思結秋嵩」等句即演述了孟郊在虛實兩境來回穿梭的過程，此時山水褪色為乾癟的記憶，無法激發自己湧現源源不絕的創造力，甚至連仿效屈原殉死的那股衝動都失去了。這與謝靈運在生命後期云「客遊倦水宿，風潮難具論」之狀態有些類似，⁵⁴此時不僅「對於語言文字的描述功能已經有所保留」，⁵⁵更察覺玄冥的宇宙之理難以考究，也因此各種景色對自己而言，便減滅了光明及溫度，剩餘的只是無盡愁思。

⁵³ 周裕鍇認為，韓愈偏好描繪極端的氣候體驗、令人焦灼煩躁的聲色氣味、血腥的殺戮，表現出基於身體立場的病態物感。儘管孟郊沒有像韓愈那樣數量龐大的鋪陳，但也有「春色燒肌膚，食飧苦咽喉」、「胃腸繞萬象」等詩句，韓愈身體書寫的傾向都能在孟郊詩裏看到端倪。參考周裕鍇，〈痛感的審美：韓愈詩歌的身體書寫〉《北京大學學報（哲學社會科學版）》第54期第1卷（2017年1月），頁53-62。

⁵⁴ 〔南朝宋〕謝靈運：〈入彭蠡湖口〉，顧紹柏校注：《謝靈運集校注》，頁281。

⁵⁵ 蔡英俊：《遊觀、想像與走向山水之路：自然審美感受史的考察》，頁170。

如果說，傳統詩畫憑藉山水時刻變化的姿影，揭示了「新新不已」這一價值，那麼，孟郊則嘗試透過病痛來闡釋「觸緒無新心」之無盡荒涼。其詩所記錄的，是一個瀕臨枯竭的自己，身體的虛弱使他難以從風景裏開顯出流動不息的理趣，難以從參差萬物中感受「適我無非新」（王羲之）的喜悅，也不會因友朋來訪、季節改換而一洗病中愁容，展現「灑雪忽驚新」（韋應物）這樣重拾生之興味的心境。孟郊筆下的山水有腐朽的向度，那同時涵蓋了社會與個人的頹唐，對他而言，毫不迴避地逼視世界如何走向「癡」、「廢」、「故」、「老」，正是創作最重要的意義。

五、結論

在德化、玄化與魔化三種觀看山水的模式裏，孟郊匯合了不同時代及思想所認知的天人關係，也引發中唐審美取向的新變。對孟郊而言，自然能用來印證倫理教化，亦可作為寬解身心的媒介，更是一己之存在感受的投影，他從個體的情意出發，並將強度大幅擴增，架構出一個造化無仁、暴力橫溢的宇宙，透過萬物層層施虐與受虐的基本結構，吐露著世道將衰的哀音。

孟郊對自然、對天的質疑，正與韓愈、柳宗元於〈天說〉裏的辯論具有共通趨勢，皆無法滿足於過去習以為常的道理及文學成規，在進行「天人相仇」、「天人不相與」等叛逆性推斷的當下，都一定程度地逸離了典雅而節制的表述型態。⁵⁶他將山水轉換為陰鬱恐怖的樣相，並經常採取卑低、微渺的角度來展開敘述，讓自然空間裏的物事彼此衝突，以駁雜代替精純，並藉由跳躍的語言、錯落的意象一再割裂畫面，打破傳統重視簡約的藝境，於是狹促感便在美學史中取得一席之地，可謂貞元、元和年間社會轉型和價值異動的痕跡。孟郊對應自然的模態如此多端，也就揭闡了一個性格複雜、具有立體縱深的自我——雖秉持以仁義禮樂維繫社會秩序之終

⁵⁶ 參考劉順：〈天人之際：中唐時期的「天論」與詩歌轉型——以韓愈、柳宗元、劉禹錫為例〉，《文藝理論研究》2015年第1期（2015年1月），頁130-138。孟郊、韓愈與柳宗元所展現的天人關係，都有分化、拉開距離的傾向：韓與孟側重「相仇」的力度，但孟郊專注於受迫者的立場，韓愈較強調天之所以戕害人的合理性，暗示著另一種秩序的可能，柳宗元則突顯「不相與」之偶然，否定了天具有哀、仁、賞罰等意志。

極信仰，又因道家佛學影響而傾慕著恬淡的理想境界，卻始終無法擺脫潛伏於內心的幽黯意識——詩作裏，志識與妄譫互搏，時時可見偏激的狂躁氣息和畏縮怯懦的神情，總是擺盪於過與不及之間。從數量來看，利用自然諷諭人事仍是孟郊最慣用的手法，正符合「名姓掛儒宮」之精神歸屬；但魅影幢幢、充滿怨毒之聲的山水，或許才是他對現實際遇最貼切的寫照。

比較起來，多數詩人傾向以健康的身體臨照山水，亦借助山水追求身體的精微化；然而，孟郊卻突顯了以病痛的身體接觸自然之況味，他一再受到平庸現象的干擾，只能表現出「介入」而非「融入」的姿態，於是形成一種有隔閡的目視，受到山水吸引的同時也排拒著山水，暴露了主客難以彌合的鴻溝，這種無法相契的異樣感，正源自他與世界的距離。綜合論之，孟郊嘗試反叛傳統詩學具超驗性質的「非觀（肉眼）之觀（心眼）」，他傳遞的毋寧是限制意味濃厚的「觀（肉眼）之非觀（心眼）」，承認自己因各種條件的羈絆，而有所遮蔽、扭曲或忽略，再從遮蔽、扭曲與忽略之中，翻演出另一層前所未有的景致。

徵引文獻

一、古籍

- 〔南朝宋〕謝靈運著，顧紹柏校注：《謝靈運集校注》（臺北：里仁書局，2004年）。
- 〔唐〕孟郊著，華忱之、喻學才校注：《孟郊詩集校注》（北京：人民文學出版社，2015年）。
- 〔唐〕孟郊著，邱燮友、李建崑校注：《孟郊詩集校注》（臺北：新文豐出版公司，1997年）。
- 〔唐〕孟郊著，陳延傑注：《孟東野詩注》（臺北：新文豐出版公司，1979年）。
- 〔唐〕孟郊著，夏敬觀選注：《孟郊詩選注》（臺北：臺灣商務印書館，1965年）。
- 〔唐〕韓愈著，錢仲聯集釋：《韓昌黎詩繫年集釋》（上海：上海古籍出版社，1984年）。
- 〔唐〕韓愈：《韓愈文集彙校箋注》（北京：中華書局，2010年）。
- 〔唐〕柳宗元撰，尹占華、韓文奇校注：《柳宗元集校注》（北京：中華書局，2013年）。
- 〔唐〕陸龜蒙：《甫里集》（臺北：臺灣商務印書館，《景印文淵閣四庫全書》第1083冊，1983年）。
- 〔唐〕貫休：《禪月集》（臺北：學生書局，1985年）。
- 〔唐〕張彥遠：《歷代名畫記》（北京：中華書局，《叢書集成初編》第1646冊，1985年）。
- 〔北宋〕歐陽修：《六一詩話》，〔清〕何文煥編：《歷代詩話》（臺北：藝文印書館，1956年）。
- 〔北宋〕張耒：《張右史文集》（臺北：臺灣商務印書館，《四部叢刊初編》第55冊，1967年）。
- 〔北宋〕蘇軾著，〔清〕馮應榴、王文誥輯注：《蘇軾詩集》（臺北：學海出版社，1983年）。
- 〔南宋〕林希逸：《竹溪鬳齋續集》（臺北：臺灣商務印書館，《四庫全書珍本（二集）》，1971年）。

- 〔金〕王若虛，《滄南詩話》，丁福保輯：《續歷代詩話（二）》（臺北：藝文印書館，1971年）。
- 〔明〕胡應麟：《詩藪（外編）》（臺北：廣文書局，1973年）。
- 〔清〕彭定求等編：《全唐詩》（北京：中華書局，1979年）。
- 〔清〕沈德潛：《說詩晬語》，丁福保輯：《清詩話（下）》（臺北：藝文印書館，1971年）。
- 〔清〕錢振鏞：《謫星說詩》，張寅彭編：《民國詩話叢編》（上海：上海書店，2002年）。
- 嚴可均輯：《全上古三代秦漢三國六朝文》（臺北：世界書局，1982年）。
- 逯欽立輯：《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1983年）。

二、近人論著

- 李文初：《中國山水詩史》（廣州：廣東高等教育出版社，1991年）。
- 李建崑：《中晚唐苦吟詩人研究》（臺北：秀威資訊科技，2006年）。
- 周裕鍇：〈痛感的審美：韓愈詩歌的身體書寫〉，《北京大學學報（哲學社會科學版）》第54卷第1期（2017年1月），頁53-62。
- 林文月：《山水與古典》（臺北：三民書局，2017年）。
- 孟二冬：《中唐詩歌知開拓與新變》（北京：中華書局，2019年）。
- 吳功正：《唐代美學史》（西安：陝西師範大學出版社，2020年）。
- 柯慶明：《中國文學的美感》（臺北：麥田出版公司，2000年）。
- 范新陽：《孟郊詩研究》（北京：中國社會科學出版社，2014年）。
- 徐聖心：〈宗炳〈畫山水序〉及其類概念論析〉，《臺大中文學報》第24期（2006年6月），頁151-182。
- 黃景進：《意境論的形成——唐代意境論研究》（臺北：學生書局，2004年）。
- 楊儒賓：《儒門內的莊子》（臺北：聯經出版事業公司，2016年）。
- 聞一多：《聞一多全集（2）》（武漢：湖北人民出版社，1993年）。
- 蔡英俊：《遊觀、想像與走向山水之路：自然審美感受史的考察》

（臺北：政大出版社，2018 年）。

蔡瑜：《唐詩學探索》（臺北：里仁書局，1998 年）。

蔡瑜編：《迴向自然的詩學》（臺北：臺灣大學出版中心，2012 年）。

劉順：〈天人之際：中唐時期的「天論」與詩歌轉型——以韓愈、柳宗元、劉禹錫為例〉，《文藝理論研究》2015 年第 1 期（2015 年 1 月），頁 130-138。

劉繼潮：《游觀：中國古典繪畫空間本體詮釋》（北京：生活·讀書·新知三聯書局，2011 年）。

戴建業：《詩囚：孟郊論稿》（上海：上海文藝出版社，2019 年）。

譚仕綦：〈孟郊五古的節律與語言特徵〉，《中國文學研究》第 50 期（2020 年 7 月），頁 93-134。

鍾曉峰：〈論孟郊的詩人意識與自我表述〉，《淡江中文學報》第 20 期（2009 年 6 月），頁 189-215。

顏崑陽：〈從「言意位差」論先秦至六朝「興」義的演變〉，《清華學報》新 28 卷第 2 期（1998 年 6 月），頁 143-172。

蕭馳：《詩與它的山河：中古山水美感的生長》（北京：生活·讀書·新知三聯書局，2018 年）。

〔日〕川合康三著，劉維治、張劍、蔣寅譯：《終南山的變容：中唐文學論集》（上海：上海古籍出版社，2013 年）。

〔日〕松本肇：《唐代文學の視點》（東京都：研文出版，2006 年）。

〔法〕巴舍拉（Gaston Bachelard）著，龔卓軍、王靜慧譯：《空間詩學》（臺北：張老師文化事業公司，2003 年）。

〔美〕宇文所安（Stephen Owen）著，陳引馳、陳磊譯：《中國中世紀的終結——中唐文學文化論集》（臺北：聯經出版事業公司，2007 年）。

The Perspective Modes of Meng Jiao's Poems toward Shan-Shui and the Relationship with the Nature

Koung, Shih-Yao*

Abstract

Affected by national unrest and personal encounters, Meng Jiao preferred to present various decadence and ugliness in his poems. The state of matters he presented often generated strange transformation and then established alternative perspective paradigms, which provides with entirely different cognition of intellectuals on the relationship between Nature and man. The thesis takes Meng Jiao and his San-Shui poems as the research target. It discusses how he transformed the traditionally esteemed nature into the fierce form or even the low and gloomy characteristic under the influence of vintage accommodating. In terms of visual effect, Meng Jiao did not always present outward extensive space but had vision closer; he preferred generating subjects being oppressed and interfering illusions, which presents inward curling up space; the author's mental states obviously dominated the description mode. What follows up is the unique broken aesthetics which Meng Jiao built up; a variety of trivial and incomplete images massively piled up in his works, which infers the description of tightly woven physical and mental illnesses. Between "You (tour)" and "Guan (perspective)" recorded the limited subject of "vanishing abilities of tours and

* Assistant Professor, National Kaohsiung Normal University, Department of Chinese.

perspectives”. Based on the analysis, it further examines how Meng Jiao renovated the meaning of “Shan-Shui”, the distance with the world, and how he located himself.

Keywords: Meng Jiao 、 demonization 、 broken aesthetics 、 relationship between Nature and man

儒學爲本，釋、道次之：柳宗元的 思想認知與定位

王 基 倫*

摘 要

中唐時期，柳宗元是位有哲學思辨能力的思想家。他曾經有過「統合儒釋」的說法，但是關於他如何看待儒家思想、佛家思想、老子思想、乃至於來自當地的民間宗教，以及他如何進行「統合」的工作，至今依然聚訟紛紜。本文結合外在時空環境以及內在作品本身的理解，進行柳宗元思想意識的探討，發覺柳宗元心中恆有一以貫之的思想主軸，即是以儒家學說爲本，建立「利安元元」的「大中之道」，以此爲人生行爲的準則。故而他的「統合儒釋」說法，背後含有濃厚的經世致用意義，而佛、老思想等乃落在輔助儒家思想之用，屬於第二層次的考量。

關鍵字：柳宗元，儒學，佛學，道家學說

* 國立臺灣師範大學國文學系退休教授。

收稿日期：114年1月14日，接受刊登日期：114年7月20日。

一、前言

二十世紀初，美國出現了一種以文學作品的本身為主要關注焦點的「新批評家」(The New Critics)，他們主張學者應該專注於作品的本身，將它當作一種美學藝術品加以探討。於是過去的傳統研究方式被視為外緣研究，而新批評法被視為內因研究。「這種方法使文學研究發生了一種革命性的變化，將批評家和教師們分成了兩個互相對立的派系——舊派和新批評家，前者認為，文學的主要功能在於提供一種機會，使學者得以訓練歷史、語言及傳記等學術與文化科目之間的『真正關聯』；而後者則認為，文學有其本身的內在價值，並非傳達傳記和歷史的一種媒介。」¹近幾年來，這種論爭已經趨於和緩，取而代之的是折中意見，舊派或被認為是較為宏觀的研究，而新批評派被認為是較為微觀的研究，而其追求文學本質的美感則殊途同歸，亦不可偏廢。

文學研究的終極目的，應當是追求文本內容的真實理解。近數十年來，從事學術研究工作者如過江之鯽，大家都能運用前人研究成果，輔以「新方法」，繼續往前推進。「當然我們也必須看到，『新方法熱』其實並沒有遮蔽堅持『傳統方法』的學術創造。葛曉音(1946-)的文學研究方法論自覺，強調『吸取新方法應以傳統方法為本。』……她總是要求自己對文學史實有更深入的了解，總是追求對作品文本的精深解讀，參考各種理論觀念和研究方法而使傳統方法的本體更加豐滿，數十年如一日。」²以上所述，雖是針對文學作品而發；然而詮釋文學家的思想性文本時，亦須結合史實，做出文本內容的正確詮釋。

以此為例，我們研究柳宗元(子厚，河東，773-819)時，不需要刻意脫離宏觀外在環境，包括傳統思想與社會背景的研究成果，也不宜摒棄微觀內在因素，包括作品本身與自我期許等方面的研

¹ [美] Wilfred L. Guerin (1929-2024)，[美] Earle C. Labor (1928-2022)，[美] Lee Morgan，[美] Jeanne C. Reesman，[美] John R. Willingham編，徐進夫(?-1990)譯：A Handbook of Critical Approaches to Literature《文學欣賞與批評》(臺北：幼獅文化事業公司，1984年8月)，第一章〈傳統的批評〉，頁1-2。

² 韓經太：〈七十年來唐宋文學研究的歷史啟示〉，《文學遺產》2019年第5期(2019年9月)，頁17。文中引文出自葛曉音：〈吸取新方法應以傳統治學方式為本〉，《文史知識》，1985年第10期(1985年10月)，頁12-15。

究方法，結合二者，或者再加入其他理論觀念和研究方法，皆可行。過去研究柳宗元思想者，有時直接認定他是位唯物論者，³往往在選取文本進行討論時，自取所需，忽略了某些題材是柳宗元反覆申說者，某些題材是偶一發表者，沒有真正理解柳宗元的思想觀念。故本文擬依據《柳宗元集》文本，進行比較全面性的討論，先採取過去常見的外緣研究進路，討論時代環境和家庭教育對於形塑柳宗元思想觀念起了什麼作用，其次再討論柳宗元的學術主張，似乎是以儒家學說爲主要立足點，再參酌他的施政作爲、宗教態度，以期明瞭佛、道在他思想觀念中的分量如何，由此探究他對各家思想的接受與抉擇，正確判讀各家思想在他心目中的地位。

二、時代環境與家庭背景

陳寅恪（1890-1969）曾經說：

中國自秦以後，迄於今日，其思想之演變歷程，至繁至久。要之，只爲一大事因緣，即新儒學之產生，及傳衍而已。新儒學者，接受二大挑戰之產物也，一是安史之亂的挑戰，二是釋、道之挑戰。⁴

他在另一篇文章中又說：

唐代古文運動實由安史之亂及藩鎮割據局面所引起，其中中心思想是「尊王攘夷」。⁵

換言之，從先秦一直到民國時期，中國的學術思想只有一個大概念

³ 參看唐志敬：〈柳宗元「統合儒釋」論初探〉，《廣西民族學院學報》1983年第2期（1983年7月），頁48-55、孫以楷：〈柳宗元與佛教及佛學的關係〉，《安徽師大學報》1986年第2期（1986年5月），頁11-18。又如：杜寒風：〈柳宗元「統合儒釋」思想新論——兼及對馮友蘭、孫昌武、郭紹林等先生觀點的質疑〉，《中國文化研究》2004年第2期（2004年5月），頁54-62。

⁴ 陳寅恪：〈馮友蘭《中國哲學史》下冊審查報告〉，《金明館叢稿二編》（上海：上海古籍出版社，1980年10月），頁250。

⁵ 陳寅恪：〈論韓愈〉，《金明館叢稿二編》，頁193-194。

就是儒家思想的傳播流傳。這裡所說的新儒學是指北宋道學的產生，而其淵源於中唐的韓愈（昌黎，退之，768-824）。初唐時期，學風承魏、晉玄學時期而來，李唐皇室對於道教思想又情有獨鍾，此時儒學漸趨式微。洎乎盛唐，「玄宗在東宮，親幸太學，大開講論，學官生徒，各賜束帛。及即位，數詔州縣及百官薦舉經通之士。又置集賢院，招集學者校選，募儒士及博涉著實之流，以為儒學篇。」⁶開元二十七年（739），又追諡孔子（丘，前 551-前 479）為「文宣王」，這些舉措，都是繼唐太宗之後，帝王不斷添加儒家薪火的延伸。此後來自士族家學傳統，或是應試科舉的儒生，不乏有志之士欲融合儒釋道思想。陳引馳討論隋唐人物時曾經指出：

在古文系統的人物之中，雖然……一再言及宗經乃至文以道為歸依，但其實儒學的中心價值與釋門老學的觀念對他們似乎並不構成大的矛盾。這一奧秘大抵在儒學是他們應世的指南，而老、釋乃是治心的靈藥。用後來白居易的話說就是「外服儒風，內宗梵行」〔〈和夢遊春詩一百韻并序〉〕。

7

這裡所說的「古文系統的人物」指的是唐朝的古文家先驅人物李華（715-774）、梁肅（753-793）等人，他們與白居易（772-846）都是「外服儒風，內宗梵行」，這種情形恰恰與中唐韓愈、柳宗元相反。韓愈提倡道統，提高孟子（軻，372B.C.-289B.C.）的地位，在這之前《孟子》不夠受重視，但是後來的道學家都很重視《孟子》。同時期的柳宗元，在讀書求學的過程中，師承中唐新《春秋》學派啖助（724-770）、趙匡（?-?）、陸淳（後改名陸質，?-806）等人的學說，也都主張不要泥守經書的意思，而必須要提出新的觀點加以解釋。這樣的背景，幫助柳宗元勇於提出對經書的新詮釋，是把唐朝初年以前章句訓詁之學的走向，改變成思想性的討論。中唐至

⁶ 〔五代晉〕劉昫等：《舊唐書》（臺北：鼎文書局，1979年2月），卷189，頁4942。

⁷ 陳引馳：〈古文之提倡與儒佛並重〉，《隋唐佛學與中國文學》（南昌：百花洲文藝出版社，2002年5月），頁188。文中所引白居易語，出自〔唐〕白居易：〈和夢遊春詩一百韻并序〉，《白氏長慶集》（臺北：臺灣商務印書館，1979年11月，《四部叢刊正編》集部第36冊），頁167。

五代正是新儒學誕生最關鍵的孕育期。韓、柳努力創作古文，作品背後即是思想觀念的改革。所以韓愈、柳宗元一直主張讀先秦兩漢之書，而且要復興古道。

安（祿山，703-751）史（思明，703-761）之亂發生的時期，也正是儒家與佛、老之爭十分激烈競爭的時期，傅樂成（1922-1984）提出一觀點，認為原本繼承六朝老莊及道教思想的唐代，開始大量吸收外來文化，諸如佛教思想、西域諸國文化，融鑄成勇敢進取、佛化胡化的特色，但也產生功利、淫風，其時，六朝殘殺餘習未清，以佛老胡俗形成的政治秩序，始終動蕩不安。經過安史之亂的考驗，「國人仇視外族及其文化的態度，日益堅決；相反的對中國傳統文化產生熱愛，逐漸建立了以中國爲本位的文化。」⁸柳宗元生逢此時，對時局有所認識，日後也有對儒家傳統文化的堅持。

在家庭教育方面，柳宗元出身名門望族，父親、祖父都曾經做過官，以此爲榮。這是來自魏晉六朝的九品中正制度提倡門第的觀念，柳宗元一直很在意此。陳弱水深入討論過他的世系、家庭，明白指出柳宗元出身「河東柳」，屬於關中集團的一支——「西眷柳家」，且說道：「在生活方式上，西眷柳家看起來一直堅持著北方貴族的傳統，強調道德律令，特別是對已有規範和儀式的嚴格遵守。」⁹

在〈先侍御史府君神道表〉一文中，柳宗元曾經介紹其父柳鎮（739-793）飽讀《詩》、《書》、《易》、《春秋》，「以植于內而文于外，垂聲當時。天寶末，經術高第。」文中也標榜他的母親：「太夫人范陽盧氏，某官某之女，實有全德，爲九族宗師。用柔明勤儉以行其志，用圖史箴誡以施其教，故二女之歸他姓，咸爲表式。」¹⁰在〈先太夫人河東縣太君歸祔誌〉一文，他用更多的筆墨稱揚母親的言行：

⁸ 傅樂成：〈唐型文化與宋型文化〉，《漢唐史論集》（臺北：聯經文化事業公司，1987年6月），頁339-382，引文見頁362。

⁹ 陳弱水：〈初唐、中唐時期的文人及其思想〉、〈柳宗元與長安的氛圍〉，《柳宗元與唐代思想變遷》（南京：江蘇教育出版社，2010年1月），頁5，頁30、36。

¹⁰ 〔唐〕柳宗元：《柳宗元集》（北京：中華書局，1979年9月），卷12，頁294、296。

嘗逮事伯舅，聞其稱太夫人之行以教曰：「汝宜知之，七歲通《毛詩》及劉氏《列女傳》，斟酌而行，不墜其旨。汝宗大家也，既事舅姑，周睦姻族，柳氏之孝仁益聞。」……又嘗侍先君，有聞如舅氏之謂，且曰：「吾所讀舊史及諸子書，夫人聞而盡知之無遺者。」某始四歲，居京城西田廬中，先君在吳，家無書，太夫人教古賦十四首，皆諷傳之。以《詩》《禮》、圖史及剪製縷結授諸女，及長，皆為名婦。¹¹

由此得知，柳宗元之母出身書香宅第，七歲通曉《毛詩》及劉向（前 77-前 6）《列女傳》，能教子女讀書。代宗大曆十年（775），柳宗元父親柳鎮，因宗元祖父察躬（?-?）卒於吳，罷長安主簿，奔喪赴吳。服除之後，以家中老弱在吳，求為宣城令。其間子女教養，全由柳母獨力負擔。柳鎮所讀舊史及諸子書，柳母都能「聞而盡知之無遺者」，可知她能勝任教育子女的工作。而柳宗元記錄早先亡故的宗族長輩、同輩時，常常表明過去家世的光榮，不嫌辭費地說明他們的禮學教養與生活方式，譬如〈伯祖妣趙郡李夫人墓誌銘〉¹²、〈亡姑渭南縣尉陳君夫人權厝誌〉¹³、〈亡姊崔氏夫人墓誌蓋石文〉¹⁴、〈亡姊前京兆府參軍裴君夫人墓誌〉¹⁵等文，對於家族中的女性著墨甚多，記錄他們恪守禮制的過程。這也間接說明了柳宗元的家學淵源，自幼讀儒家經典。更值得注意的是，家族親友的墓誌銘中，回顧其一生行為，都只見符合儒家學說觀念的表達，沒有釋老學說的認同表述。

但是在另一方面，從東漢末年佛教傳入中國以來，大乘般若學和涅槃佛性論先後興盛，而佛教自南北朝以來已經深入民間，至中唐時期仍然如此。因此柳宗元從小就有機會接觸佛教，在〈永州龍興寺西軒記〉一文說：「余知釋氏之道且久。」¹⁶此文作於元和元年（806），當時柳宗元被貶官初抵永州（今湖南永州），先寄居在龍

¹¹ 〔唐〕柳宗元：《柳宗元集》，卷13，頁326-327。

¹² 〔唐〕柳宗元：《柳宗元集》，卷13，頁328-329。

¹³ 〔唐〕柳宗元：《柳宗元集》，卷13，頁333。

¹⁴ 〔唐〕柳宗元：《柳宗元集》，卷13，頁335。

¹⁵ 〔唐〕柳宗元：《柳宗元集》，卷13，頁336-337。

¹⁶ 〔唐〕柳宗元：《柳宗元集》，卷28，頁751。

興寺，受到佛學淨土宗浸染頗深，曾經作〈永州龍興寺修淨土院記〉一文，描述極樂世界，也說明「天台顓大師，著〈釋淨土十疑論〉，弘宣其教。」可見淨土宗與天台宗有相承的關聯。¹⁷〈送巽上人赴中丞叔父召序〉一文也說：「吾自幼好佛，求其道，積三十年。世之言者罕能通其說，於零陵，吾獨有得焉。」¹⁸本文寫於元和六年（811），時柳宗元三十八歲，可見七、八歲左右已經開始接觸佛教，至此時已經能深入佛學，通達佛理了。

德宗貞元十一年（795），柳宗元仍居住在長安（今西安市）時，作〈送文暢上人登五臺遂遊河朔序〉一文，文中歷數晉、宋以來有名的沙門高僧，「好與賢士大夫遊，……由是真乘法印，與儒典並用，而人知嚮方」，而後重其事的告諭他：

今燕、魏、趙、代之間，天子分命重臣，典司方岳，辟用文儒之士，以緣飾政令，服勤聖人之教，尊禮浮屠之事者，比比有焉。上人之往也，將統合儒、釋，宣滌疑滯，然後蔑衣緘之贈，委財施之會不顧矣。其來也，盍亦徵其歌詩，以焜耀迥躅，偉長、德璉之述作，豈擅重千祀哉？庶欲切觀風之職，而知志耳。¹⁹

這裡先說明唐朝皇室提倡儒風的作為，再針對時人常常兼修儒、佛，而提出「統合儒、釋」的說法，歷來學者對此評論不一。南宋朱熹（1130-1200）說：「至柳子厚卻反助釋氏之說。」²⁰李耆卿（約1147前後）《文章精義》則批評：「〈送文暢師序〉，退之闢浮屠，子厚佞浮屠，子厚不及退之。」²¹可見有人認為這是柳宗元信佛的明確證據，也有人認為柳宗元儒、釋並重，終身有志於會通儒、釋，甚且擴及道教。²²然而這批學者們可能刻意忽略了原文：柳宗元寫

¹⁷ 〔唐〕柳宗元：《柳宗元集》，卷28，頁754-755。

¹⁸ 〔唐〕柳宗元：《柳宗元集》，卷25，頁671。

¹⁹ 〔唐〕柳宗元：《柳宗元集》，卷25，頁668-669。

²⁰ 〔南宋〕黎靖德編，王星賢點校：《呂伯恭》，《朱子語類》（北京：中華書局，1986年3月），卷122，頁2952-2953。

²¹ 〔南宋〕李耆卿：《文章精義》，（臺北：臺灣商務印書館，1986年3月，〔清〕永瑤、〔清〕紀昀等奉敕編《文淵閣四庫全書》集部第1481冊），頁7上。

²² 唐志敬：〈柳宗元「統合儒釋」論初探〉，頁48-55。

出「統合儒、釋」這句話，乃為當代一位佛學界名僧文暢大師（803前後）而作，文中明指「統合儒、釋，宣滌疑滯」是「上人」的工作，不是柳宗元的工作，其具體作法是在儒學基礎上，融合、吸收佛教信徒走上儒學之路，拋棄民間對佛教徒的饋贈，效法《詩經》以來「觀民風」而從事「述作」，這全然是改造浮圖而為儒學信徒所當為之事，乃柳宗元希望努力的目標。

經由以上時代環境與家庭背景的討論，可以明瞭柳宗元所處的時代是安史亂後國勢衰微的時代，帝王提倡儒學，柳氏的家庭教育都在繼承傳統華夏文明的儒學。然而，由於柳宗元少年時期已經接觸並喜歡佛教，且他自言對佛教的理解頗深，因此我們尚須探討柳宗元日後關於學術思想的表述，重儒還是重佛有無轉變？才能進一步確認他的思想觀念。

三、儒學為本的思想內容

柳宗元的個人遭遇十分特殊。他這麼優秀的出身，卻遭逢貶謫的痛苦，不僅使家族蒙羞，也促使他在後半生不停地反思立身處世的問題，連帶地反省經書的思想內容。

首先注意到的是，柳宗元雖然終身服膺儒家思想，但他已經自覺非傳統守舊的儒學繼承者，也不是都按照儒家的經書內容去寫文章的。他曾經在〈上大理崔大卿應制舉不敏啟〉直接斥責漢朝儒者：

探奧義、窮章句，為腐爛之儒。²³

這裡指的是漢儒馬融（79-166）、鄭玄（127-200）等人，他們都在解釋經書的字義。柳宗元認為這種讀書方式不具有重要性。他認為不只要僅守字義，而應該要能夠把經書的內容發揮出來。柳宗元在憲宗即位貶官永州（805）之後，寫了一篇〈答嚴厚輿秀才論為師道書〉：

²³ 〔唐〕柳宗元：《柳宗元集》，卷36，頁912。

仲尼豈易言耶？馬融、鄭玄者，二子獨章句師耳。今世固不少章句師，僕幸非其人。²⁴

他說「今世固不少章句師」，也就是說中唐時期還是有不少人在注解經書，他說「僕幸非其人」，可知柳宗元是不做章句師的，他不認為一直在解釋經書的文句、寫注解就是好的學問。因此，柳宗元採取信經駁傳、六經注我的方式，把經書注入自己的理解內容，轉變了傳統經學的解釋，他在〈斷刑論下〉說得很清楚：

經也者常也，權也者達經者也，皆仁智之事也，離之滋惑矣。經非權則泥，權非經則悖。是二者，強名也曰「當」，斯盡之矣。「當」也者，大中之道也。²⁵

他指明經書是一種常道、常規，需經過一番權衡，權衡的目的是爲了通達經義，亦即經書須經過個人的權衡去理解它，此乃仁智之事，不如此做就會產生疑惑了。經書如果沒有經過個人的權衡、思考，那就會滯泥；但是如果權衡、思考，卻離開了經書原義，那麼內容又是不合理的。這裡柳宗元所說的權衡，是一種守經達變的觀念。經書爲他的根本，但是他會加入個人的觀點，形成「創造性詮釋」，這才是他建構創作思想的基礎。

柳宗元讀儒家經書，基本態度是拿來活用，並非抱殘守缺的死讀書。他在〈送徐從事北遊序〉說：

得位而以《詩》、《禮》、《春秋》之道施於事，及於物，思不負孔子之筆舌。能如是，然後可以爲儒。儒可以說讀爲哉？²⁶

換言之，聖人之教「坐而言，不如起而行」，應當施行於日常生活之間，更具體的作法就是施政於民，及於萬物。這般觀念早在青年時期於長安做官時已經形成。〈寄京兆許孟容書〉說：

²⁴ 〔唐〕柳宗元：《柳宗元集》，卷34，頁878。

²⁵ 〔唐〕柳宗元：《柳宗元集》，卷3，頁91。

²⁶ 〔唐〕柳宗元：《柳宗元集》，卷25，頁660。

宗元早歲，與負罪者親善，始奇其能，謂可以共立仁義，裨教化。過不自料，懃懃勉勵，唯以中正信義爲志，以興堯、舜、孔子之道，利安元元爲務。²⁷

〈答吳武陵論非國語書〉也說：

僕之爲文久矣，然心少之，不務也，以爲特博弈之雄耳。故在長安時，不以是取名譽，意欲施之事實，以輔時及物爲道。

28

可見他早已立定志向，從青年時期開始，就服膺儒家學說，一心一意爲國家社會生民服務，這是立足於儒學而積極用世的人生觀。他希望能將仁義道德落實爲教化，做些對生民有益的事。而儒家學說的典籍在五經，所記載爲古聖先王之事，學說代表人物爲孔子。柳宗元試圖將孔子之道落實爲人生的實踐，他在〈時令論下〉說：

聖人之爲教，立中道以示于後，曰仁、曰義、曰禮、曰智、曰信，謂之五常，言可以常行者也。防昏亂之術，爲之勤勤然書於方冊，興亡治亂之致，永守是而不去也。未聞其威之以怪，而使之時而爲善，所以滋其怠傲而忘理也；語怪而威之，所以熾其昏邪淫惑，而爲禱禳、厭勝、鬼怪之事，以大亂于人也。²⁹

柳宗元反對「怪力亂神」³⁰之事，認爲治國有常道、常法，不能依宗教鬼神而蠱惑民心。循此而來，他提出「大中之道」，「大中之道」表現在於求「當」，也就是合理、應當的分寸。他認爲儒家學說的具體表現即是關懷現實社會，照顧人民。羅宗強（1931-2020）說

²⁷ 〔唐〕柳宗元：《柳宗元集》，卷30，頁780。

²⁸ 〔唐〕柳宗元：《柳宗元集》，卷31，頁824。

²⁹ 〔唐〕柳宗元：《柳宗元集》，卷3，頁88。

³⁰ 〔魏〕何晏（?-249）集解，〔宋〕邢昺（932-1010）疏：〈述而〉，《論語注疏》（臺北：藝文印書館，1989年1月，嘉慶二十年江西南昌府學開雕重刊宋本），卷7，頁7上。

：「他要明的道，是輔時及物之道，最根本之點，就是有益於時政，有益於生民，重人不重天，求實，重通變，不死守經義。他雖亦標榜孔子之道，但他其實處處考慮的是化人及物，而不在於是否符合經義。他說的『然而聖人之道，不窮異以爲神，不引天以爲高，利於人，備於事，如斯而已矣。』就是這個意思。」³¹

關於天人關係，柳宗元多次表明重在人事，而非天意，〈斷刑論下〉說：

夫聖人之爲賞罰者非他，所以懲勸者也。賞務速而後有勸，罰務速而後有懲，必曰「賞以春夏」而「刑以秋冬」，而謂之至理者，僞也。使秋冬爲善者，必俟春夏而後賞，則爲善者必怠；春夏爲不善者，必俟秋冬而後罰，則爲不善者必懈。爲善者怠，爲不善者懈，是驅天下之人而入於罪也。……或者務言天而不言人，是惑於道者也。胡不謀之人心，以熟吾道？吾道之盡，而人化矣。是知蒼蒼者焉能與吾事，而暇知之哉？果以爲天時之可得順，大和之可得致，則全吾道而得之矣。全吾道而不得者，非所謂天也，非所謂大和也，是亦必無而已矣。又何必枉吾之道，曲順其時，以諂是物哉？吾固知順時之得天，不如順人順道之得天也。³²

依據此文，陳登武也指出：

柳宗元反對「春夏行賞、秋冬行刑」理論，他反對以「天」作爲具有意志，具備「賞罰」功能的人格天，主張應該回到儒家的「中道」治國。……柳宗元自己在柳州的治理經驗，也顯示他以禮法作爲治理的核心理念，不管是修孔廟或佛寺，都在尋求結合禮法或有助王化的治理方法，使其深獲柳

³¹ 參見羅宗強：〈韓愈、柳宗元的文體和文風改革與理論上的建樹〉，《隋唐五代文學思想史》（上海：上海古籍出版社，1986年8月），頁251。文中引文出自〔唐〕柳宗元：〈時令論上〉，《柳宗元集》，卷3，頁85。

³² 〔唐〕柳宗元：《柳宗元集》，卷3，頁90。

州百姓愛戴，……從而呈現他對於「儒學秩序·法律規範·地方治理」連動性的圖像。³³

由此可以看出，柳宗元以「人」為主要考量，反對以「天意」為施政依歸，據事論理，不因前有聖賢書談及「天」而回避，施政重點在尋得真正的聖人之教，尋得傳統禮法，迎合民心。他常常討論夏、商、周三代史事，以古論今，往往由此提出裨益於人民的新見。自《左傳·昭公十八年》載「天道遠，人道邇」³⁴以來，孔子即強調「下學而上達」，何晏集解引孔安國（前156-前74）曰：「下學人事，上知天命。」³⁵而《論語·先進》載季路問事鬼神。子曰：「未能事人，焉能事鬼？」敢問死。曰：「未知生，焉知死？」³⁶可見儒家提倡先以人間事為重的人文精神，柳宗元明顯地繼承這種生活理念。鄧盛濤分析柳宗元〈天爵論〉一文中「志」、「明」觀念的內在意涵也發現，從西漢到中唐的儒家傳統中，以「性三品」論為代表的「分立的等級人性論」居於主流；但是中唐柳宗元「天爵」觀念開啟了普遍人性論與開放性聖人觀，其普遍人性論的形成受到了佛教影響，是「融佛入儒」的表現，也確立了由性三品論走向普遍人性論復歸過程中的獨特地位。³⁷到了中晚年，柳宗元依然以儒家思想為依歸，元和三年（808）自述：

若苟焉以圖壽為道，又非吾之所謂道也。夫形軀之寓於土，非吾能私之。幸而好求堯、舜、孔子之志，唯恐不得；幸而遇行堯、舜、孔子之道，唯恐不慊。³⁸

³³ 陳登武：〈柳宗元的禮法思想與地方治理〉，《法制史研究》第34期（2018年12月），頁1。

³⁴ 〔晉〕杜預（222-285）注，〔唐〕孔穎達（574-648）疏：《左傳注疏》（嘉慶二十年江西南昌府學開雕重刊宋本，十三經注疏6，臺北：藝文印書館，1989年1月），卷四十八，〈昭公十八年〉，頁841。

³⁵ 〔魏〕何晏集解，〔宋〕邢昺疏：〈憲問〉，《論語注疏》，卷14，頁13下。

³⁶ 〔魏〕何晏集解，〔宋〕邢昺疏：〈先進〉，《論語注疏》，卷11，頁4下。

³⁷ 鄧盛濤：〈柳宗元與中唐儒家普遍人性論的萌芽——重審《天爵論》的思想史意義〉，《哲學與文化》第50卷第11期（2023年11月），頁173-187。文中引用〔唐〕柳宗元：〈天爵論〉，《柳宗元集》，卷3，頁79-80。

³⁸ 〔唐〕柳宗元：〈送婁圖南秀才遊淮南將入道序〉，《柳宗元集》，卷25，頁656。

他認爲人生而有責任，不能爲了追求長壽，而嚮往隱逸生活。三年後又作〈與楊晦之第二書〉云：

至永州七年矣，蚤夜惶惶，追思舊過，往來甚熟，講堯、舜、孔子之道亦熟，益知出於世者之難自任也。³⁹

本文與前引〈送巽上人赴中丞叔父召序〉同一年作，且不相矛盾。〈送巽上人赴中丞叔父召序〉自承好佛積三十年，通其說且甚有心得，這屬於讀書有興趣之事。而此處柳宗元說明自己被貶官邁入第七年時，一方面自我檢討反省甚久，另一方面講求堯、舜、孔子之道也很久，個人深深體會到自己是個入世之人，非出世之人，因而生命中所承擔的重責大任也不同。這顯然不只是讀書有興趣之事，更屬於安身立命之事。故終其一生，作品中屢屢言及「大中之道」，造福人民，利安萬物，乃其終身不變的核心思想。王志浩即發覺，以待罪之身謫居永州的柳宗元，仍抱持著「利安元元爲務」、「以民爲本」思維，以具體行動治理地方，並承擔移風易俗的教化責任。⁴⁰

韓愈在柳宗元死後爲他所寫的墓誌銘中說：

以博學宏詞授集賢殿正字。雋傑廉悍，議論證據今古，出入經史百子，踔厲風發，率常屈其座人。……例貶州司馬。居閑，益自刻苦，務記覽，爲詞章，汎濫停蓄，爲深博無涯涘，而自肆於山水間。⁴¹

這裡說柳宗元在考取科舉功名之後，能寫出「雋傑廉悍」，具陽剛力道的文章風格，且議論內容豐富，貫通古今，這與他能出入古代經史百家典籍之間，有緊密的關聯。後來他被貶爲永州司馬，生活刻苦，只能縱情於山水間。不過，此時依然「務記覽，爲詞章，汎

³⁹ 〔唐〕柳宗元：《柳宗元集》，卷33，頁856。

⁴⁰ 參見王志浩：〈中唐士人的南方教化：以韓愈、柳宗元為考察中心〉，《當代儒學研究》第24期（2018年6月），頁1-45。

⁴¹ 〔唐〕韓愈著，劉真倫、岳珍校注：〈柳子厚墓誌銘〉，《韓愈文集彙校箋注》（北京：中華書局，2010年8月），卷22，頁2407-2408。

濫停蓄，為深博無涯涘」，說明他在貶謫期間還一直讀先秦兩漢的古書，雖然山水小品增多了，但是還是有許多放肆縱橫，深廣宏大的作品。綜上可知，柳宗元的儒學思考有其一貫性，其內心蓄積已久的儒家經典力量，落實到人世間的生活，成為施政準則，也成為表達寫作理念的旨趣所在，這是他一生心力付出的大宗。

四、批判性接受佛教的思想內容

柳宗元喜好讀佛學典籍，後世常見及此，推崇柳宗元信佛、知佛的言語表達，譬如北宋蘇軾（東坡，1036-1101）〈書柳子厚大鑒禪師碑後〉說：

柳子厚南遷，始究佛法，作〈曹谿〉、〈南嶽〉諸碑，妙絕古今，而南華今無刻石者。長老重辯師，儒、釋兼通，道學純備，以謂自唐至今，頌述祖師者多矣，未有通亮簡正如子厚者。蓋推本其言，與孟軻氏合。⁴²

這段話中提及柳宗元的〈曹谿第六祖賜諡大鑒禪師碑〉是寫六祖惠能（638-713）故事，云：「孔子無大位，沒以餘言持世，……吾浮圖說後出，推離還源，合所謂生而靜者。……六傳至大鑒。……其道以無為為有，以空洞為實，以廣大不蕩為歸。其教人，始以性善，終以性善，不假耘鋤，本其靜矣。……其說具在，今布天下，凡言禪皆本曹谿。」⁴³此文柳宗元作於元和十年（815）初任柳州刺史時，文中提出孔子，視惠能為後代的聖賢，將佛教思想推源至性善說，這是得自《禮記·樂記》「人生而靜，天之性也」⁴⁴的啟發，又明白指陳「其言與孟軻氏合」，可說是極高的推崇。今本《柳宗元集》採用百家注本為底本，其中引用南宋孫汝聽注曰：「咸亨末，（惠）能住韶州寶林寺。曹谿，韶州地名也。」⁴⁵明白指出佛教的

⁴² [宋]蘇軾著，孔凡禮點校：《蘇軾文集》（北京：中華書局，1986年3月），卷60，頁2084。

⁴³ [唐]柳宗元：《柳宗元集》，卷6，頁150。

⁴⁴ [漢]鄭玄（127-200）注，唐·孔穎達正義：〈樂記〉，《禮記注疏》（臺北：藝文印書館，1989年1月，嘉慶二十年江西南昌府學開雕重刊宋本），卷37，頁10上。

⁴⁵ [唐]柳宗元：《柳宗元集》，卷六，頁150。

禪宗學派因六祖惠能在廣東韶州弘揚佛法而大盛，世稱「曹溪禪」。另外東坡又提及柳宗元的〈南嶽大明寺律和尚碑〉，是寫惠開（733-797）故事，文中強調僧徒必須「究戒律」、「通經教」，「由是二道，出入隱顯。」⁴⁶循此而能邁向定慧之路。值得注意的是，柳宗元讀儒家經典和讀佛家經典的方式一致，都是直探本原，而不拘泥於章句注疏⁴⁷，可是柳宗元所寫的〈曹溪〉、〈南嶽〉諸碑，都是先提出儒家孔子之學，而後再引述浮圖賢者與之相提並論，他討論儒家學說時，就單獨討論儒學；而在討論佛家學說時，一定會先拉進儒家學說並列討論，可見其心目中儒學爲先的重要性。

綜觀柳宗元對佛學的理解，表現在下列三方面最爲突出：

（一）認同持守戒律的行爲

唐代前期，最活躍的兩個佛教宗派是以玄奘（602-664）、窺基（632-682）、圓測（613-696）爲代表的唯識派和以智儼（602-668）、法藏（643-712）爲代表的華嚴派，這兩派都重視戒律。但是安史之亂以後，佛教的理論興趣衰退，代之而起的是禪風的興盛。⁴⁸柳宗元躬逢其盛，卻不同乎流俗，重視戒律而大舉反對禪風。貞元十七年（801）柳宗元作〈南嶽雲峯寺和尚碑〉時，就稱讚雲峯大師法證（約724-801）：

軌行峻特，器宇弘大。有來受律者，吾師示之以爲尊嚴整齊，明列義類，而人知其所不爲；有來求道者，吾師示之以爲高廣通達，一其空有，而人知其所必至。⁴⁹

可見柳宗元很重視佛門的律行。柳宗元〈送琛上人南遊序〉說：

⁴⁶ [唐]柳宗元：《柳宗元集》，卷七，頁170。

⁴⁷ 王志浩：〈儒「道」詮釋原則的確立〉，《尊經，崇禮，教化：柳宗元儒學思想研究》（臺北：國立政治大學中國文學系碩士論文，2015年6月），頁27-31。

⁴⁸ 參見葛兆光《中國思想史》（上海：復旦大學出版社，2001年12月），〈第二卷 中國七世紀至十九世紀中國的知識、思想與信仰〉，第一編第二節，〈理論興趣的衰退：八至十世紀中國佛教的轉型（上）〉，頁45-48、第一編第三節，〈禪宗的勝利與佛教的失敗：八至十世紀中國佛教的轉型（中）〉，頁64-78。後來咸曉婷接續葛說，參見咸曉婷：《中唐儒學變革與古文運動嬗遞研究》（杭州：浙江大學出版社，2016年9月），第二章第三節，〈中唐士大夫的佛教接受與儒學的心性論轉向〉，頁63。

⁴⁹ [唐]柳宗元：《柳宗元集》，卷7，頁163。

佛之跡，去乎世久矣，其留而存者，佛之言也。言之著者爲經，翼而成之者爲論，其流而來者，百不能一焉，然而其道則備矣。法之至莫尚乎「般若」，經之大莫極乎《涅槃》。世之上士，將欲由是以入者，非取乎經論則悖矣。而今之言禪者，有流蕩舛誤，迭相師用，妄取空語，而脫略方便，顛倒真實，以陷乎己，而又陷乎人。又有能言體而不及用者，不知二者之不可斯須離也。離之外矣，是世之所大患也。……吾病世之傲逸者，嗜乎彼而不求此，故爲之言。⁵⁰

文中還對琛上人「觀經得『般若』之義，讀論悅『三觀』之理，晝夜服習而身行之」(同上)，表示讚揚。可見柳宗元已經深入了解佛學的核心內容，一是大乘般若學，一是涅槃佛性論，他由此認識到佛徒修行的重要，對於「妄取空語」的「言禪者」、「能言體而不及用者」，視之爲「世之傲逸者」而無所取焉。柳宗元於元和三年（808）作〈龍安海禪師碑〉也有類似的說法：

佛之生也，遠中國僅二萬里。其沒也，距今茲僅二千歲。故傳道益微，而言禪最病。拘則泥乎物，誕則離乎真，真離而誕益勝。故今之空愚失惑縱傲自我者，皆誣禪以亂其教，冒于囂昏，放于淫荒。⁵¹

禪宗是最不愛持守戒律的宗派，而後世荒誕之說全都賴給禪宗。柳宗元批評習禪宗而放誕妄爲自傲的風氣，列舉的「禪病」主要有：1.空有互鬥，南北相殘，2.「拘」與「誕」，3.言體不及用。⁵²造成佛學的真理益發式微。

更進一步來說，柳宗元重視儒家之「禮」等同於佛家之「律」，他在〈南嶽大明寺律和尚碑〉以大明和尚爲例說：

⁵⁰ 〔唐〕柳宗元：《柳宗元集》，卷25，頁680-681。

⁵¹ 〔唐〕柳宗元：《柳宗元集》，卷6，頁159。

⁵² 張勇：《柳宗元儒佛道三教觀研究》（合肥：黃山書社，2010年3月），第三章第一節，〈柳宗元的禪學觀〉，頁67-76。

儒以禮立仁義，無之則壞；佛以律持定慧，去之則喪。是故離禮於仁義者，不可與言儒；異律於定慧者，不可與言佛。達是道者，唯大明師。……其辭曰：儒以禮行，覺以律興。一歸真源，無大小乘。⁵³

本文作於元和九年（814），文中肯定佛門戒律的重要性，還說「凡浮圖之道衰，其徒必小律而去經」，柳宗元反對佛教徒如此不守戒律，主張儒家之「禮」等同於佛家之「律」，佛家之「律」相對重要，因此柳宗元〈南嶽般舟和尚第二碑〉讚美衡山有多位大師能「修起律教」⁵⁴，可見他對於佛教徒持守戒律始終予肯定。⁵⁵

（二）讚揚本於孝敬的行爲

柳宗元肯定佛教進入中土後，僧徒們自覺地向儒家倫理思想靠攏的過程，譬如重視孝道的表現。他在〈送元暲師序〉說：

余觀世之爲釋者，或不知其道，則去孝以爲達，遺情以貴虛。今元暲衣粗而食菲，病心而墨貌。以其先人之葬未返其土，無族屬以移其哀，行求仁者，以冀終其心。勤而爲逸，遠而爲近，斯蓋釋之知道者歟？釋之書有《大報恩》十篇，咸言由孝而極其業。世之蕩誕慢言訖者，雖爲其道而好違其書，於元暲師，吾見其不違且與儒合也。

元暲陶氏子。其上爲通侯，爲高士，爲儒先。資其儒，故不敢忘孝；跡其高，故爲釋；承其侯，故能與達者遊。⁵⁶

元暲這位僧人，能發自內心，返葬其親，柳宗元認爲這點與儒家思想相合，並藉此反對世間有些佛教徒「去孝」、「遺情」，不能明瞭佛經的真義。真正的佛理，應該是「由孝而極其業」，柳宗元這番言論，的確打破了許多走上歧途者的迷失。而他稱許元暲爲「知道

⁵³ 〔唐〕柳宗元：《柳宗元集》，卷7，頁170-171。

⁵⁴ 〔唐〕柳宗元：《柳宗元集》，卷7，頁167-169。

⁵⁵ 參見方介：〈韓柳對儒釋道的取捨〉，收入方介：《韓柳新論》（臺北：臺灣學生書局，1999年3月），頁319-370。

⁵⁶ 〔唐〕柳宗元：《柳宗元集》，卷25，頁678-679。

」之人，指明「元暲師，吾見其不違且與儒合也」，這又是很明顯的以儒學爲本位，佛徒同於儒學表現可歸屬於正面的行爲。柳宗元〈送濬上人歸淮南覲省序〉也說：

金仙氏之道，蓋本於孝敬，而後積以眾德，歸於空無。其敷演教戒於中國者，離爲異門，曰禪，曰法，曰律，以誘掖迷濁，世用宗奉。其有脩整觀行，尊嚴法容，以儀範于後學者，以爲持律之宗焉。……因繫其辭曰：上人專於律行，恆久彌固，其儀刑後學者歟？誨于生靈，觸類蒙福，其積眾德者歟？覲于高堂，視遠如邇，其本孝敬者歟？若然者，是將心歸空無，捨筏登地，固何從而識之乎？……且曰：由禮而不敢讓焉。⁵⁷

「金仙」本爲道教神仙的稱謂，後來被用來稱呼佛教的最高果位，這裡是說佛教徒濬上人德高望重，以持守律行知名當世，今將返鄉覲親。柳宗元兩度提出佛法「本於孝敬」的概念，贊同此行；又故意用詰問語氣提出那些「將心歸空無」的僧徒們將如何理解律行？文中柳宗元提出禪、法、律皆爲「異門」，但是都以「孝敬」爲本，因此可以「誘掖迷濁，世用宗奉。」這裡柳宗元依循「禮」作爲解套的方式，有以儒家爲本去統合佛教的意味。因爲禮樂本於人心，孔子說：「人而不仁，如禮何？人而不仁，如樂何？」⁵⁸內在於人心之事，人皆有之。故僧徒也可以覲省高堂，這與柳宗元當時已經有許多佛經論及孝道，以及佛法中也有孝養父母是成佛的途徑等說法吻合。

（三）落實於「中道」的生活態度

柳宗元一方面是以儒學爲根本而論述佛學，這是學理的討論；另一方面他又標舉「大中之道」，落實於現實世界的「輔時及物之道」，以此充滿道德理性的意涵，評述佛門僧徒。如〈南嶽彌陀和尚碑〉說：

⁵⁷ 〔唐〕柳宗元：《柳宗元集》，卷25，頁683-684。

⁵⁸ 〔魏〕何晏集解，〔宋〕邢昺疏：〈八佾〉，《論語注疏》，卷3，頁3上。

凡化人，立中道而教之權，俾得以疾至。⁵⁹

〈岳州聖安寺無姓和尚碑〉說：

和尚紹承本統，以順中道，凡受教者不失其宗。⁶⁰

〈南嶽雲峯寺和尚碑〉說：

師之教，尊嚴有耀，恭天子之詔，維大中以告，後學是效。

61

上述各篇，無不稱頌僧徒能以「中道」、「大中」立教，也肯定其推廣教化，達到入世的效果。這種「中道」的行爲表現，不僅是立教化，也能是個人的生活態度。柳宗元〈送僧浩初序〉從這個角度說：

儒者韓退之與余善，嘗病余嗜浮圖言，訾余與浮圖遊。……退之又寓書罪余，且曰：「見〈送元生序〉，不斥浮圖。」浮圖誠有不可斥者，往往與《易》、《論語》合，誠樂之，其於性情爽然，不與孔子異道。退之好儒未能過揚子，揚子之書於莊、墨、申、韓皆有取焉。浮圖者，反不及莊、墨、申、韓之怪僻險賊耶？曰：「以其夷也。」果不信道而斥焉以夷，則將友惡來、盜跖，而賤季札、由余乎？非所謂去名求實者矣。吾之所取者與《易》、《論語》合，雖聖人復生，不可得而斥也。

退之所罪者其跡也，曰：「髡而緇，無夫婦父子，不爲耕農蠶桑而活乎人。」若是，雖吾亦不樂也。退之忿其外而遺其中，是知石而不知韞玉也。吾之所以嗜浮圖之言以此。……且凡爲其道者，不愛官，不爭能，樂山水而嗜閑安者爲多。

⁵⁹ 唐·柳宗元：《柳宗元集》，卷六，頁153。

⁶⁰ 唐·柳宗元：《柳宗元集》，卷六，頁156。

⁶¹ 唐·柳宗元：《柳宗元集》，卷七，頁164。

吾病世之逐逐然唯印組爲務以相軋也，則舍是其焉從？吾之好與浮圖遊以此。

今浩初閑其性，安其情，讀其書，通《易》、《論語》，唯山水之樂，有文而文之；又父子咸爲其道，以養而居，泊焉而無求，則其賢於爲莊、墨、申、韓之言而逐逐然唯印組爲務以相軋者，其亦遠矣。⁶²

「僧」是佛教徒，「浩初」是他的法號。柳宗元與佛教徒交往，認爲佛教徒「誠有不可斥者」，因爲他們的行徑往往與《易經》、《論語》相合，不與孔子異道。爲什麼柳宗元這麼認同他們呢？《論語》中孔子說過安貧樂道的話：「不義而富且貴，於我如浮雲。」⁶³《易經》強調「時中之道」⁶⁴，都是動靜有時。柳宗元看到儒、佛二家都能順應天道，樂山樂水，不汲汲於追求富貴這一面，認爲佛教徒不像世俗人追求官位利祿而互相排擠傾軋，因此能够與他們交往。⁶⁵李伏清說：「實際上，在中國文化背景下，佛教的『中論』，經過神清等人的詮釋，更顯示出積極入世的品格。」⁶⁶這說明了唐代佛學有向「中」靠攏而積極入世的傾向。

柳宗元又從實用的觀點，對佛學義理給與高度的肯定。他舉漢代揚雄（前 53-18）爲例，指出儒家思想與諸子百家思想融合在一起的可能性。他又形容佛學內容如「韞玉」，勝過先秦莊子、墨子、申不害、韓非之言，外人不知其內在精神，常常套用其言詞以追求名利，離聖賢之道更遠。換言之，柳宗元是出自個人生命的體會，擇取儒、佛二家學說中有助於自己安身立命的內容。因此，他也反對佛教徒可能破壞了五倫之道以及不事生產的行爲。韓愈排佛

⁶² 〔唐〕柳宗元：《柳宗元集》，卷25，頁673-674。

⁶³ 〔魏〕何晏集解，〔宋〕邢昺疏：〈述而〉，《論語注疏》，卷7，頁6上。

⁶⁴ 《周易·蒙》彖曰：「蒙，山下有險，險而止，蒙。蒙亨，以亨行，時中也。」參見〔魏〕王弼（226-249）、〔晉〕韓康伯（332-380）注，〔唐〕孔穎達正義：《周易注疏》（臺北：藝文印書館，1989年1月，嘉慶二十年江西南昌府學開雕重刊宋本），卷1，頁32上。

⁶⁵ 〔唐〕柳宗元〈送賈山人序〉讚賞賈山人的學行符合《論語》所要求的「學以為己者」，也是一例。參見〔魏〕何晏集解，〔宋〕邢昺疏：〈憲問〉，《論語注疏》，卷14，頁11上，以及〔唐〕柳宗元：《柳宗元集》，卷25，頁664-665。

⁶⁶ 李伏清：〈如何「統合儒釋」〉，《柳宗元儒學思想研究——兼論中晚唐儒學復興》（上海：上海社會科學院出版社，2014年12月），第二章第一節一，頁32。

是從民生觀點著眼，不涉及佛學思想；而柳宗元更能深入佛學，不因佛教徒外表的行跡而廢棄了佛家經論中內在思想理路的討論。這就客觀持平許多。

孔子與諸子百家同樣產生於中土，所談論的內容大抵在東周時期，時空環境相近，故而可以一同參考施用於後世。至於佛教浮圖來自外邦，要被國人接受認同的可能性較低。柳宗元排斥眾論，他注意到華、夷之辨的判別不在血統，而在文化，這點與韓愈〈原道〉所說：「孔子之作《春秋》也，諸侯用夷禮則夷之，夷而進於中國則中國之。」⁶⁷意思是一致的。故而柳宗元直接討論書中的內容，肯定佛學勝過諸子的「怪僻險賊」，應該可以吸收採納。

柳宗元的佛學思考頗爲深入，能剖析當時佛學的長處與短處。柳宗元到永州時，住所龍興寺之東偏有淨土堂，年久失修。〈永州龍興寺修淨土院記〉說：「會巽上人居其宇下，始復理焉。上人者，修最上乘，解第一義。」⁶⁸柳宗元受到巽上人的影響，巽上人原名重巽，他的學問是淨土宗，傳承自天台宗，其師爲元浩（?-817），元浩則得湛然（711-782）嫡傳，後來重巽也被列入天台傳法體系之中。⁶⁹柳宗元還寫了〈巽公院五詠〉，在第二首〈淨土堂〉中，柳宗元「始悟三空門」，指的是人生的苦難輪迴中解脫的三種空門：我空、法空、空空，而他在此間「清冷焚眾香，微妙歌法言，稽首媿導師，超遙謝塵昏」，存有虔敬的崇佛之心。第二首〈曲講堂〉中，提到佛經中的妙諦仍須借助語言文字的傳播，但是「趣中即空假，名相與誰期？願言絕聞得，忘意聊思惟。」須靠個人體悟「空假」的境界，而不能依賴他人的宣講，此說法有禪學的意味。第三首〈禪堂〉形容自己是「忘機客」，達到與天地自然如一的境界。第四首〈芙蓉亭〉、第五首〈苦竹橋〉藉由景物描述內心看淡世情、願意棲息於此的想法。⁷⁰柳宗元〈永州龍興寺西軒記〉一文說：「因悟夫佛之道，可以轉

⁶⁷ 〔唐〕韓愈著，劉真倫、岳珍校注：《韓愈文集彙校箋注》，卷1，頁3。

⁶⁸ 〔唐〕柳宗元：《柳宗元集》，卷28，頁754-755。

⁶⁹ 孫昌武：《柳宗元傳論》（北京：人民文學出版社，1982年8月），第九章，〈崇信佛教，「統合儒釋」〉，頁283-309、孫昌武：《道教與唐代文學》（北京：人民文學出版社，2001年3月），〈「三教調和」思潮與唐代文學〉，頁493。

⁷⁰ 〔唐〕柳宗元：《柳宗元集》，卷43，頁1235-1236。

惑見爲真智，即羣迷爲正覺，捨大闇爲光明。」⁷¹可知他認同領悟佛理有助於安身立命的作爲。

柳宗元〈岳州聖安寺無姓和尚碑〉說：「嗚呼！佛道逾遠，異端競起，唯天台大師爲得其說。」⁷²孫昌武也說：「在唐代發達的佛教宗派裡，在士大夫之間影響巨大的是天台宗、禪宗和淨土宗。……淨土宗是追求所謂『來生之計』的，也是一種簡易的、通俗意義上的心靈哲學。……天台宗……一方面肯定俗界和聖界相一致，……另一方面則強調個人修養心性的必要和可能。」⁷³從這些地方看來，柳宗元是比較喜歡天台宗的。然而，孫昌武又指出：「如果說柳宗元在學理上更多地接受天台教理，那麼在實踐上則更傾心禪與淨土。」⁷⁴這是因爲禪學已經流行於中唐，柳宗元讀禪經⁷⁵，寫禪師碑（詳註 43、註 51 引文），的確受到禪宗的影響。惟不容忽視的是，柳宗元認同佛教徒持守戒律的行爲，也讚揚佛教徒本於孝敬的行爲，乃至於反對迷信，對於神跡行爲抱持懷疑，〈南嶽大明寺律和尚碑陰〉記載一事道：

將終，夜有光明，笙磬之音，眾咸見聞。若是類甚眾。以儒者所不道，而無染勤以爲請，故未傳焉。⁷⁶

柳宗元可以因人之請而從俗，寫作禪師碑，屬於個人私領域的生活，然而他的內心是以「儒者」自居的，且不語怪力亂神。⁷⁷柳宗元〈答周君巢餌藥久壽書〉也說過這樣的事情。（詳註 92 引文）蘇文擢（1921-1997）說：

⁷¹ 〔唐〕柳宗元：《柳宗元集》，卷28，頁751。

⁷² 〔唐〕柳宗元：《柳宗元集》，卷6，頁156。

⁷³ 孫昌武：《道教與唐代文學》，〈「三教調和」思潮與唐代文學〉，頁490-491。

⁷⁴ 孫昌武：《中國佛教文化史》（北京：中華書局，2010年4月），第四冊，頁2075。

⁷⁵ 〔唐〕柳宗元：〈晨詣超師院讀禪經〉，《柳宗元集》，卷42，頁1134-1135。

⁷⁶ 〔唐〕柳宗元：《柳宗元集》，卷7，頁173。

⁷⁷ 〔魏〕何晏集解，〔宋〕邢昺疏：〈述而〉，《論語注疏》，卷7，頁7上。

以深通內典翹心淨土而言，柳氏於前人不及王維，並世不及劉禹錫、白居易。⁷⁸

又說：

我們認定柳子對佛學是從理智上長期的批判與吸收的。他以儒家不能離禮言仁義，比之佛徒不能離律言心性。又一再提出經典中心性和孝行作爲禪宗放誕的制約。⁷⁹

這說明了「爲什麼柳宗元對禪宗不無非議」⁸⁰，因爲他始終帶有「經典中心性」的性格，也因此對禪宗有些批評。賴永海說：

柳宗元談佛，多有言佛理而非語佛教者。而且，如果細加玩味，還可看到，對於佛理，柳宗元亦非一味推贊服膺，而是有所推崇，有所批判。⁸¹

整體看來，柳宗元是批判性的好佛，他自幼即受佛教的薰陶，到了永州，因緣際會接觸淨土宗，也看重天台宗。在佛家各宗派中，傾心於天台宗、淨土宗仍然比禪宗多一些，這是因爲他持守戒律的認知心態，也與他背後強大的儒家思想中心有關。柳宗元以儒家觀念爲本，經世致用是他終極關懷的目標，卒於柳州刺史任上的暮年勤政愛民的生活，說明了一切。佛教放在次要的位置，不是他設定一生的生活目標。

五、批判性理解道教與地方民間宗教的思想內容

柳宗元從三十三歲（805）貶永州司馬以後，一生幾乎都生活

⁷⁸ 蘇文擢：〈柳宗元與佛教之關係〉，《邃加室講論集》（臺北：文史哲出版社，1985年10月），頁51。

⁷⁹ 蘇文擢：〈柳宗元與佛教之關係〉，《邃加室講論集》，頁64。

⁸⁰ 尚永亮說：「柳宗元對禪宗不無非議，但那主要是對禪宗末流而作的批評，對禪的主要傾向，他還是肯定的。參見尚永亮：〈關於柳宗元與佛學〉，《文學評論》1992年第5期（1992年10月），頁156。

⁸¹ 賴永海：〈柳宗元與佛教〉，《哲學研究》1984年第3期（1984年3月），頁60。

在被貶謫的鄙遠之地。永州十年、柳州四年的貶謫生活中，與佛、道僧侶交遊的機會更多，也接觸到當地的民間宗教。這裡分兩路來說：

第一種情形是：在中原本土，先秦老、莊的道家思想後來演變成漢、魏以下的道教文化，這是一脈相承的學術演變。⁸²唐朝初年，帝王尊崇老子，道教徒明顯增多，廖宜方（1973-）指出：「唐代前期，因為受到道家政治思想的影響，比儒家『王道』更久遠、崇高的『皇道』、『帝道』，頗為皇帝所嚮往。此一政治文化，不宜盡歸因於李唐奉老崇道，因為『淳樸』（質）本為農業社會的理想，儒者與佛教徒也認同『淳樸』的價值。在李唐前期，道教政治理念位居朝廷的主流。相形之下，重視經史文章的在野士人發展出另一取向，即標舉中古（三代）、儒學和『文』的理念，抗衡朝廷強調的上古、道家和『質』。」⁸³由此得知，道教徒的學養來自諸子百家中的老子，也重視教化功能。

道家學說重視「自然觀」，與天地大自然合而為一。柳宗元對此精神有所吸收，著名的〈始得西山宴游記〉說：「悠悠乎與顥氣俱，而莫得其涯；洋洋乎與造物者遊，而不知其所窮」，「心凝形釋，與萬化冥合」⁸⁴，就是非常令人心神嚮往的境界。他在〈解崇賦〉⁸⁵、〈與楊晦之第二書〉⁸⁶、〈遊朝陽巖遂登西亭二十韻〉⁸⁷對此多有體現。

柳宗元對於道教徒的立場也頗為友善。其〈送元十八山人南遊序〉曾以元生為例說：

太史公嘗言：「世之學孔氏者，則黜老子，學老子者，則黜孔子，道不同，不相為謀。」余觀老子，亦孔氏之異流也，不得以相抗，又況楊、墨、申、商、刑名縱橫之說，其迭相

⁸² 劉石：《論蘇軾與佛教》（成都：四川大學中文系碩士論文，1987年）；收入《中國佛教學術論典》（高雄：佛光山文教基金會，2001年6月），第38冊，頁36。

⁸³ 廖宜方：〈唐代前期的政治理想：道化與淳樸〉，《唐代的歷史記憶》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2011年5月），頁80。

⁸⁴ 〔唐〕柳宗元：《柳宗元集》，卷29，頁763。

⁸⁵ 〔唐〕柳宗元：《柳宗元集》，卷2，頁51-53。

⁸⁶ 〔唐〕柳宗元：《柳宗元集》，卷33，頁849-858。

⁸⁷ 〔唐〕柳宗元：《柳宗元集》，卷43，頁1189-1190。

訾毀抵牾而不合者，可勝言耶？然皆有以佐世。太史公沒，其後有釋氏，固學者之所怪駭舛逆其尤者也。

今有河南元生者，其人閑曠而質直，物無以挫其志；其爲學恢博而貫統，數無以躋其道。悉取向之所以異者，通而同之，搜擇融液，與道大適，咸伸其所長，而黜其奇袤，要之，與孔子同道，皆有以會其趣，而其器足以守之，其氣足以行之。不以其道求合於世，常有意乎古之「守雌」者。及至是邦，以余道窮多憂，而嘗好斯文，留三旬有六日，陳其大方，勤以爲諭，余始得其爲人。⁸⁸

柳宗元貶到南方，有機會與道教徒來往，或是表明不同意他們的觀點，或是贊同他們的行爲而提出勉勵方向。在這裡，柳宗元明確地說出孔子與老子相合而不相抗，甚至於諸子百家亦可以如此，是因爲「皆有以佐世」，從對國家社會有實際效用的立場來說，諸子百家學說是可以會通的。他又提出了融合異端文化的原則——伸長黜奇，具體作法是會通，會通的標準是「孔子之道」。文中這位元生，深知老子「知其雄，守其雌」⁸⁹的處世之道，又能「與孔子同道」，因此柳宗元能接納他。

韓愈可能因爲同時反佛、老的緣故，將柳宗元與元生的交往視爲「不斥浮圖」，（見註 62 引文）其實元生是道教徒而非佛教徒。元十八是位道家學者，柳宗元提示他的重點在於能會通各家思想，將來有「佐世」的機會。

魏、晉玄學已經初步完成儒、道二家學說的互補，流衍到了唐代，也吸納了一部分的佛學思想。⁹⁰道家老子學說爲道教的源頭，但是到了唐代，也廣泛重視起煉丹術與神仙術，以民間宗教的儀式傳揚開來。柳宗元討論道教的文字不多，大抵是反對服食偏方而已。那是因爲柳宗元受到家庭環境的影響，自幼學習儒與佛，熱衷於佛教勝過於道教。因此柳宗元貶謫到永州以後，「一直體弱多病，

⁸⁸ 〔唐〕柳宗元：《柳宗元集》，卷25，頁662-663。

⁸⁹ 〔周〕老子著，朱謙之撰：《老子校釋》（北京：中華書局，2000年8月），第28章，頁112。

⁹⁰ 李伏清：〈「統合儒釋」何以可能？〉，《柳宗元儒學思想研究——兼論中晚唐儒學復興》，第二章第一節一，頁33-38。

因而也十分重視養生，多年來親自種植藥草，研習醫術。但他絕不相信丹藥。」⁹¹他更從儒家「大我」與「小我」，「至公」與「個體」之間的關係，來闡說服食吐氣與出世遁外的生活方式不可取，以及神仙不死的壽命觀不可信。〈答周君巢餌藥久壽書〉說：

宗元以罪大擯廢，居小州，與囚徒爲朋，行則若帶纏索，處則若關桎梏，彳亍而無所趨，拳拘而不能肆，槁然若枿，隤然若璞。其形固若是，則其中者可得矣，然猶未嘗肯道鬼神等事。今丈人乃盛譽山澤之臞者，以爲壽且神，其道若與堯、舜、孔子似不相類，何哉？又乃曰：「餌藥可以久壽，將分以見與」，固小子之所不欲得也。嘗以君子之道，處焉則外愚而內益智，外訥而內益辯，外柔而內益剛；出焉則內外若一，而時動以取其宜當，而生人之性得以安，聖人之道得以光。獲是而中，雖不至耆老，其道壽矣。今夫山澤之臞，於我無有焉。……苟守先聖之道，由大中以出，雖萬受擯棄，不更乎其內。大都類往時京城西與丈人言者，愚不能改。亦欲丈人固往時所執，推而大之，不爲方士所惑。……宗元再拜。⁹²

這大段文字，指陳凡事須出自大中，不須以鬼神爲務。可以追求堯、舜、孔子之道，而不必追求服食以求長壽的神仙之說。柳宗元頭腦清明，意志堅定，拒絕了時人信以爲真的愚妄行爲。柳宗元還有〈與崔連州論石鐘乳書〉⁹³、〈與李睦州論服氣書〉⁹⁴，討論了藥效、吐納養身等問題，並勸人謹慎服食。由此可知，柳宗元對這些事物也有些了解，可能是唐朝人的流行現象，他有時明白指責對方，有時未嚴厲斥退，但是反對服食的基本立場始終如一。

第二種情形是：在邊陲蠻荒地區，有當地的民間宗教，但是這些宗教不入柳宗元的內心，基本上他從未述及教義內容如何，只是從教化的觀點，認爲佛教尤勝過這些地方民間宗教。柳宗元〈與呂

⁹¹ 孫昌武：《道教與唐代文學》，〈煉丹術與唐代文學〉，頁100。

⁹² 〔唐〕柳宗元：《柳宗元集》，卷32，頁840-841。

⁹³ 〔唐〕柳宗元：《柳宗元集》，卷32，頁835-838。

⁹⁴ 〔唐〕柳宗元：《柳宗元集》，卷32，頁842-845。

道州溫論非國語書〉說：

近世之言理道者眾矣，率由大中而出者咸無焉。其言本儒術，則迂迴茫洋而不知其適；其或切於事，則苛峭刻覈，不能從容，卒泥乎大道。甚者好怪而妄言，推天引神，以爲靈奇，恍惚若化而終不可逐。故道不明於天下，而學者之至少也。⁹⁵

秉承此精神，敘理論事皆應合乎大中之道，反對光怪陸離的異端邪說，以及迷信鬼神之事。其〈柳州復大雲寺記〉一文說：

越人信祥而易殺，傲化而徇仁。病且憂，則聚巫師，用雞卜。始則殺小牲，不可，則殺中牲，又不可，則殺大牲，而又不不可，則訣親戚，飭死事，曰：「神不置我矣！」因不食，蔽面死。以故戶易耗，田易荒，而畜字不孳。董之禮則頑，束之刑則逃，唯浮圖事神而語大，可因而入焉，有以佐教化。⁹⁶

當地人民過於迷信，迷信鬼神最後卻放棄自己的生命。因此柳宗元在修復屬於佛教的大雲寺時，希望導入佛教的力量，借用佛教代替迷信的宗教，「去鬼息殺，而務趣於仁愛。」（同上）發揮佛教「有以佐教化」的功能，阻止民眾迷信，這是柳宗元欣賞佛學的目的。這也是大中之道的具體表現。張勇說：「柳宗元提倡佛教信仰的兩大原因：一、佛教能給人們提供精神的『依歸』之所，尤其是給那些『病且憂』者帶來希望。二、引導人『趣於仁愛。』」⁹⁷

綜上可知，柳宗元對於蠻荒之地的民間宗教，包括信徒自我了斷之事，鄙夷看待。與其信這種宗教，倒不如改信佛教來得的道理可說。他是從地方官輔佐當地教化的立場作此設想。

六、關於儒、釋、道不同層次的考量

⁹⁵ 〔唐〕柳宗元：《柳宗元集》，卷31，頁822。

⁹⁶ 〔唐〕柳宗元：《柳宗元集》，卷28，頁752。

⁹⁷ 張勇：〈柳宗元佛教觀總論〉，《柳宗元儒佛道三教觀研究》，頁115。

當我們細讀柳宗元所有的作品，會發覺柳宗元其實有他一再重複寫作的主題，傳統思想觀念和貶謫經驗促使他渴望「能著書，斷往古，明聖法，以致無窮之名。」⁹⁸帶給他的表述是：堅持儒家思想，推崇堯、舜、孔子之道，提出「大中之道」的解釋，常常引古為鑑，選取古代政教制度如〈封建論〉、〈時令論〉、〈晉文公問守原議〉等發表意見，也有少量作品如〈駁復讎議〉、〈答元饒州論政理書〉針對當代議題發論，有時也採用寓言手法如〈捕蛇者說〉、〈種樹郭橐駝傳〉發論，「皆有以佐世」(參見註 88)、「有以佐教化」(參見註 96)是他一生追求的目標。

從前文考察下來，我們感受到柳宗元的儒學、佛學、道教與地方民間宗教三者之間有層次之分。其中原因何在呢？這裡可從黃俊傑的觀點作解釋。黃俊傑把儒家詮釋學分為三個面相，即「作為解經者心路歷程之表述的詮釋學」，「作為政治學的儒家詮釋學」，「作為護教學的儒家詮釋學」。⁹⁹從這個觀點看來，柳宗元關心的不是解經，也不是護教，而是政治教化的施用。關於後兩個面相，黃俊傑如此闡述：

第二個面相與詮釋者對社會、政治世界的展望有關。詮釋者企圖透過重新解釋經典的途徑，對他所面對的社會、政治問題提出解決方案，這是一種「返本以開新」的思考模式。第三個面相則是詮釋者處於各種思潮強烈激蕩的情境中，為了彰顯他所認同的思想系統之正統性，常通過重新詮釋經典的方式，排擊「非正統」思想。這是一種「激濁以揚清」的思考模式。¹⁰⁰

準此，韓愈〈原道〉、〈與孟尚書書〉排佛、老，實為第三個面相的作法，柳宗元較重視政治、教化的作用，較為接近第二個面相。張勇曾據此說，討論韓、柳二人對孟子的不同態度說道：

⁹⁸ [唐]柳宗元：〈與顧十郎書〉，《柳宗元集》，卷30，頁805。

⁹⁹ 黃俊傑：〈中國詮釋學的特質：以孟學解釋史為中心〉，《中國孟學詮釋史論》（北京：社會科學文獻出版社，2004年9月），頁413。

¹⁰⁰ 黃俊傑：〈中國詮釋學的特質：以孟學解釋史為中心〉，《中國孟學詮釋史論》，頁414。

韓愈認爲，儒學的危機來自佛、道二教的衝擊，因此他極力推崇孟子，用孟子「拒楊墨」的戰鬥精神來排斥佛老。柳宗元則認爲，儒學的危機不是由於外來思想的衝擊，而是由於自身在現實社會、政治上的「零作爲」，因此他通過批評孟子，把儒「道」由超越層面的仁義道德，引向現實層面的國計民生。¹⁰¹

這說法是正確的。柳宗元系出名門，秉持「仕而優則學，學而優則仕」¹⁰²的理念，從事的是技術官僚工作，他一生念茲在茲的是福世利民的大業，始終立志於道德與事功，最後的考慮才是立言。而他幼年即開始認識佛教的背景，也讓他日後無意於反佛，並沒有爲了護衛儒學而反佛學的取向。他弘揚儒家學說的努力，一是賦與學說新義，能適應時代，助其施用於現實社會；二是本於唐代一名儒士的立場，拉攏佛教、道教的相似觀點，一起聯合壯大儒學的力量。而這些努力，全是以儒家爲本位所作的思考。李伏清形容柳宗元是：

在三教合一的背景下，儒士對佛教理論的認識是以「儒學」爲「前理解」實現的儒釋視域的融合。因此，他們所理解的佛教理論不再是佛教原有的「真義」，而是作爲一種新的思想的存在，是儒學視野下的佛教觀念。……儒學是其最基本也是最堅定的立場。¹⁰³

據此可知，柳宗元並不是立足於兩相平等的狀態下在做融合儒釋的工作，而是在以儒學爲基礎知識的背景下，看待一個新的思想，故而他所追尋理解的佛教不必是佛教理論的「真義」，而是他在儒

¹⁰¹ 張勇：〈論柳宗元的孟子觀〉，《哲學與文化》第38卷第6期（2011年6月），頁71。

¹⁰² 〔魏〕何晏集解，〔宋〕邢昺疏：〈子張〉，《論語注疏》，卷19，頁4上。

¹⁰³ 李伏清：〈如何「統合儒釋」〉，《柳宗元儒學思想研究——兼論中晚唐儒學復興》，頁29。這裡補充說明一點，「三教合一」在明代才有重大發展，此處李伏清之言有點誇大。就唐代而言，如前引白居易已有「外服儒風，內宗梵行」之說（參見註7）；而孫昌武也有專文討論及此，參見孫昌武：〈「三教調和」思潮與唐代文學〉，《道教與唐代文學》，頁470-548。因此唐代即使沒有「三教合一」的趨勢，也還是可以由「三教調和」的角度作考量。

學視野下的取其所需之用。換言之，儒學爲本體，佛學只是應用、或是備而不用。

七、結論

綜上所述可知，面對中唐安史之亂後的世局變動，柳宗元不是從民族血統的立場來排斥佛教，也未曾冀望中央朝廷以政治力量來排佛，而是植基於儒家學說的立場，試圖融合佛教較好的觀點，充實儒家心性論、天命論方面的意涵，開展出儒學視野下的佛道觀。他熟讀佛典，深入理解佛學，又能把握儒家經典要領的讀書態度，將其同樣運用至讀佛家經典上，譬如講求儒家「禮」的內在精神，也講究佛家「律」的本質意義；同時站在入世精神的考量下，肯定佛理能施用於社會。他是以批判性的理論創新，改造佛教教義有益於儒學的發展。而後肯定佛教徒持守律行的重要性，讚賞佛教僧人「本於孝敬」的作爲，也批判禪學末流不守戒律的歪風，完全是以入世精神去改造佛教。

柳宗元以儒家思想爲核心，他所吸收的佛教和道家思想是在可以助世的前提下，和儒家取得一個共同的融合，所以柳宗元的儒釋道思想融合，不僅具有文化的包容性，也具有積極救世、愛民的意義。這裡面柳宗元究竟把佛教放在何等位置，尤其是討論的關鍵：

第一、東漢末年佛教傳入中國以後，大乘般若學和涅槃佛性論先後興盛，而佛教自南北朝以來已經深入民間，至中唐時期仍然如此。此時儒與佛、老激烈競爭，勢同水火，非此即彼。柳宗元生逢此時，始終以儒學爲本，儒家尊經、崇禮、重教化，尤其關注國計民生的議題，以全民福祉爲施政的主要考量。他主張復興儒學，能夠匡時救世，因此提煉出儒家經典的新義——「大中之道」，賦予新生命，日新又新。

第二、柳宗元身爲唐代著名的「儒士」，以儒學爲終身「前理解」的知識，又對佛、老之學有一定程度的理解，於是不同於韓愈激烈二元對抗的態勢，嘗試做出融合會通儒、釋、老思想的努力。他的議論非常純粹，完全歸於儒家之道，佛、老之學成爲參照的指標。因此，佛教、道教或地方民間宗教落在第二、第三層次的考量

，輔佐儒家之用而已。中唐以前，道教學說已經完成了儒學化、佛教化的過程，只有儒學之士對於外來的佛學文化流於形跡的排斥。因此，後來所謂的「三教融合」的問題重點實際上是落在儒、佛二家。

第三、柳宗元從未真正做過「統合儒釋」的努力，他曾經讚許佛學大師做此工作，然而就他本人來說，每每先談儒、後談佛；先立穩儒學的立場，再說明佛徒行爲有哪些與儒學合或不合，而判斷的準據全在於儒家孔子之學，而非佛家之學。要之，柳宗元是位徹徹底底的儒學繼承者。中唐韓愈是唐代反佛的鮮明旗幟，他排佛、老，從民族血統的立場來排斥佛教，冀望中央朝廷以政治力量來排佛；而柳宗元更多的是植基於儒家學說的立場，雖然柳宗元讀儒家經典和讀佛家經典的方式一致，都是直探本原，而不拘泥於章句注疏，但是他重視天人關係的分際，認定「順人順道之得天」重於「順時之得天」，因此遠離鬼神怪誕之事，他是植基於儒學而討論佛家之學、道家之學，對待宗教的態度較韓愈客觀，這是值得看重的事實。

徵引文獻

一、古籍

- 〔周〕老子著，朱謙之撰：《老子校釋》（北京：中華書局，2000年）。
- 〔漢〕鄭玄注，〔唐〕孔穎達正義：《禮記注疏》，收入阮元校刻：《重刊宋本十三經注疏》（臺北：藝文印書館1989年，嘉慶二十年江西南昌府學開雕重刊宋本）。
- 〔魏〕王弼，〔晉〕韓康伯注，〔唐〕孔穎達正義：《周易注疏》（臺北：藝文印書館，1989年，嘉慶二十年江西南昌府學開雕重刊宋本）。
- 〔魏〕何晏集解，〔宋〕邢昺疏：《論語注疏》（臺北：藝文印書館，1989年，嘉慶二十年江西南昌府學開雕重刊宋本）。
- 〔晉〕杜預注，唐·孔穎達疏：《左傳注疏》（臺北：藝文印書館，1989年，嘉慶二十年江西南昌府學開雕重刊宋本）。
- 〔五代〕劉昫等：《舊唐書》（臺北：鼎文書局，1979年）。
- 〔唐〕韓愈著，劉真倫、岳珍校注：《韓愈文集彙校箋注》（北京：中華書局，2010年）。
- 〔唐〕白居易：《白氏長慶集》（臺北：臺灣商務印書館，1979年11月，《四部叢刊正編》集部第36冊）。
- 〔唐〕柳宗元：《柳宗元集》，北京：中華書局，1979年。
- 〔北宋〕蘇軾著，孔凡禮點校：《蘇軾文集》，北京：中華書局，1986年。
- 〔南宋〕黎靖德編，王星賢點校：《朱子語類》，北京：中華書局，1986年。

二、近人論著

- 方 介：《韓柳新論》（臺北：臺灣學生書局，1999年）。
- 王志浩：〈中唐士人的南方教化：以韓愈、柳宗元為考察中心〉，《當代儒學研究》第24期（2018年6月），頁1-45。
- 王志浩：《尊經，崇禮，教化：柳宗元儒學思想研究》（臺北：國立

- 政治大學中國文學系碩士論文，2015 年 6 月)。
- 李伏清：《柳宗元儒學思想研究——兼論中晚唐儒學復興》(上海：上海社會科學院出版社，2014 年)。
- 杜寒風：〈柳宗元「統合儒釋」思想新論——兼及對馮友蘭、孫昌武、郭紹林等先生觀點的質疑〉，《中國文化研究》2004 年第 2 期(2004 年 5 月)，頁 54-62。
- 尚永亮：〈關於柳宗元與佛學〉，《文學評論》，1992 年第 5 期。
- 咸曉婷：《中唐儒學變革與古文運動嬗遞研究》(杭州：浙江大學出版社，2016 年)。
- 唐志敬：〈柳宗元「統合儒釋」論初探〉，《廣西民族學院學報》1983 年第 2 期(1983 年 7 月)，頁 48-55。
- 孫以楷：〈柳宗元與佛教及佛學的關係〉，《安徽師大學報》1986 年第 2 期(1986 年 5 月)，頁 11-18。
- 孫昌武：《中國佛教文化史》(北京：中華書局，2010 年)。
- 孫昌武：《柳宗元傳論》(北京：人民文學出版社，1982 年)。
- 孫昌武：《道教與唐代文學》(北京：人民文學出版社，2001 年)。
- 張 勇：〈論柳宗元的孟子觀〉，《哲學與文化》第 38 卷第 6 期(2011 年 6 月)，頁 71。
- 張 勇：《柳宗元儒佛道三教觀研究》(合肥：黃山書社，2010 年)。
- 陳弱水：《柳宗元與唐代思想變遷》(南京：江蘇教育出版社，2010 年)。
- 陳寅恪：《金明館叢稿二編》(上海：上海古籍出版社，1980 年)。
- 陳登武：〈柳宗元的禮法思想與地方治理〉，《法制史研究》第 34 期(2018 年 12 月)，頁 1-33。
- 傅樂成：《漢唐史論集》(臺北：聯經文化事業公司，1987 年)。
- 黃俊傑：《中國孟學詮釋史論》(北京：社會科學文獻出版社，2004 年)。
- 葛兆光：《中國思想史》，〈第二卷 中國七世紀至十九世紀中國的知識、思想與信仰〉(上海：復旦大學出版社，2001 年 12 月)。
- 葛曉音：〈吸取新方法應以傳統治學方式爲本〉，《文史知識》，1985

年第 10 期（1985 年 10 月），頁 12-15。

廖宜方：《唐代的歷史記憶》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2011 年）。

劉石：《論蘇軾與佛教》（成都：四川大學中文系碩士論文，1987 年）；收入《中國佛教學術論典》第 38 冊（高雄：佛光山文教基金會，2001 年）。

鄧盛濤：〈柳宗元與中唐儒家普遍人性論的萌芽——重審《天爵論》的思想史意義〉，《哲學與文化》第 50 卷第 11 期（2023 年 11 月），頁 173-187。

賴永海：〈柳宗元與佛教〉，《哲學研究》1984 年第 3 期（1984 年 3 月），頁 59-65。

韓經太：〈七十年來唐宋文學研究的歷史啟示〉，《文學遺產》2019 年第 5 期（2019 年 9 月），頁 14-23。

羅宗強：《隋唐五代文學思想史》（上海：上海古籍出版社，1986 年）。

蘇文擢：《邃加室講論集》（臺北：文史哲出版社，1985 年）。

〔美〕Wilfred L. Guerin，〔美〕Earle C. Labor，〔美〕Lee Morgan，〔美〕Jeanne C. Reesman，〔美〕John R. Willingham 編，徐進夫譯：《A Handbook of Critical Approaches to Literature》《文學欣賞與批評》（臺北：幼獅文化事業公司，1984 年）。

Confucianism as the foundation, Buddhism and the Taoism secondary: Liu Zongyuan's ideological Recognition and Position

Wang, Ji-Lun*

Abstract

During the Middle Tang Dynasty, Liu Zong-yuan was a thinker with philosophical speculative ability. He once said that he hope "Integrate Confucianism and Buddhism", but there are still many different opinions about how he viewed his relationship with Buddhism and Taoism and even from the local folk religion religions. This paper discusses Liu Zong-yuan's consciousness and found that he always has a consistent main axis of thought, which is based on Confucianism, he established the "Great Middle Way" of "settle down people" as the standard of life behavior. Therefore, his "Integrate Confucianism and Buddhism" has a strong significance behind the manage the world and make it orderly, while Buddhism and Taoism falls on the purpose of assisting Confucianism, which belongs to the second level.

Keywords: Liu Zong-yuan , Confucianism , Buddhism , Taoism

*Professor Emeritus, Department Of Chinese, National Normal University.

異性與同命——王夫之《讀通鑑論》 的異同並建之群體觀

施 盈 佑*

摘 要

群體觀在明清重氣儒者的思維中，不僅牽動層面甚廣，如氣、政治、歷史、夷夏、仕隱……等等義理，同時也涉及儒者如何思維客觀現實。然而，學界對此議題的相關研究，投入較少而有待更多的開拓，是以可謂深具探討空間及研究價值。本文探討王夫之《讀通鑑論》的群體，既可釐清王夫之的群體觀，亦能有助勾勒明清重氣儒者的義理樣貌。全文透過「類群」與「氣群」兩面向說明《讀通鑑論》的群體觀：首先，在「類群」之異的面向裡，王夫之《讀通鑑論》之所以申明人禽或夷夏之別，表面上是對類群的絕對嚴分，實則意圖在「人之為人」的獨特性。且此嚴分的人之獨特性，目的在於最終將一己純氣歸復於天地一氣，其「異」並非與同相對立者，而是同中有異的「異」。其次，在「氣群」之同的面向裡，人與他者他物同處天地一氣之中，故而無論好壞，皆會相互影響著彼此，而人無法自隔於天地一氣這個最大群體。不過，此「同」亦非與異相對立者，人在「不黨而不爭」的群體思維中，仍舊要確立一己之貞定，意即「同」是異中有同的「同」。要言之，王夫之《讀通鑑論》的群體觀，包括個性與共性，即異同並建的群體觀

關鍵字：王夫之、氣群、類群、群體、《讀通鑑論》

* 現任國立勤益科技大學基礎通識教育中心專任副教授。
收稿日期：113 年 11 月 30 日，接受刊登日期：114 年 7 月 30 日。

一、前言

王夫之（1619-1692）義理以「氣」為本，如「天人之蘊，一氣而已」¹、「盡天地之間無不是氣」（6-1058）、「空無非氣」（12-23）及「理在氣之中」（12-351）。而「氣」思維不僅呈現在其義理專著，亦可察見於非義理專著，如《薑齋文集》、《宋論》及《詩廣傳》等等作品。更值得注意的是，在王夫之諸多非義理專著中，「氣」不僅直接表詮在陰陽二氣或乾坤，其實也影響層面甚廣，本文即要在王夫之重「氣」思維的基礎上，進一步解析《讀通鑑論》的群體觀。為何要探討《讀通鑑論》的群體觀？想法有三：其一，剋就明清重氣儒者研究而言，「群體」在明清重氣儒者的思維中，不僅牽動層面甚廣，如氣、政治、歷史、夷夏、仕隱……等等義理，同時也涉及明清重氣儒者如何思維客觀現實，可謂深具探討空間及研究價值。若能釐清王夫之《讀通鑑論》的群體觀，實可有助勾勒明清重氣儒者的義理樣貌。其二，王夫之既然歷經明清鼎革的政權轉換，「群體」必然成為一個有趣且尖銳的議題。蓋因申明天地一氣的王夫之，「群體」當然必須是涵概天地萬有，可是其又特別強調夷夏之防，甚至入清之後，頭不頂清朝天、腳不踩清朝地的決絕立場。那麼，吾人便不禁要問，王夫之群體觀究竟是何內涵？其三，《讀通鑑論》是王夫之歷史哲學的重要代表作，而重視歷史可謂是王夫之學術的一大特色，但如何掘發《讀通鑑論》的義理，卻又是一件難事。試想，歷史論述中的人物與事件，泰半非屬一己之事，「群體」恰可抉發歷史論述的重要內涵。換言之，歷史本即含載群體意識，王夫之是如何理解此群體意識，進而又呈現出何種群體觀？顯然地，群體觀應可作為闡發《讀通鑑論》的新路徑。是故，探討《讀

¹〔明〕王夫之，《讀四書大全說》（長沙：嶽麓書社，1996年，《船山全書》第6冊），頁1052。下文將多次引用《船山全書》，避免繁贅，僅於引文之後，標示冊數-頁碼，如（6-1052）。

通鑑論》的群體觀，既是學界尚無專論的研究議題²，同時也具學術研究的價值。其次，本文認為《讀通鑑論》的群體觀，最大特徵便在「同一異」的並建。簡單說就是，「同」是異中有同的「同」，並非與異相互對立之同，「異」是同中有異的「異」，亦非與同相互對立之異。而「同一異」的並建，正如《黃書》所言：「無同則害命，無異則淪性。故聖王齊物以為養，從天之同也。別物以為教，

² 研究《讀通鑑論》的期刊論文，如何保中〈評王夫之著《讀通鑑論》〉（《哲學雜誌》第1期（1992年5），頁116-120）、曾聖益〈王船山《讀通鑑論》之君臣論〉（《人文學報》第22期（1998年7月），頁65-94）、宋雪玲〈王夫之對君子理想人格的多重期許——以《讀通鑑論》唐前史評為例〉（《船山學刊》2016年第6期（2016年3月），頁15-19）……等等，大陸學者對其研究較多，且主要關注在歷史或政治。其次，論文未直接針對《讀通鑑論》，但相關論述實能激發本文者，如朱榮貴〈王夫之「民族主義」思想商榷〉（《中國文哲研究集刊》第4期（1994年3月），頁521-548）一文的「民族觀」、「種類論」及「氣質論」，分析便是鞭辟入裡。再次，碩博士學位論文如宋小莊《王夫之《讀通鑑論》研究》（廣州：珠海大學中國歷史研究所博士論文，1987年）、李增財《從《讀通鑑論》《宋論》淺窺王船山的思想》（臺北：輔仁大學哲學研究所碩士論文，1972年）及曹劍雄《論王船山《讀通鑑論》中的歷史哲學》（香港：新亞研究所哲學組碩士論文，1997年）……等等，此部分以歷史哲學、歷史學、政治學等研究為大宗。最後，專書談及者如曾昭旭《王船山哲學》（臺北：遠景出版社，1996年），是書第三章「船山之史學及其他」，申明「船山持此以論上下數千年之得失，乃以成其以『道德的天命觀』為最根本要義之歷史哲學。此意船山於《讀通鑑論》卷末之四篇敘論中具有所論」（頁254），是書雖指出《讀通鑑論》屬於道德意義的歷史哲學，但卻受限總覽王夫之浩繁著作，未能深入研討此極待開發的群體觀。或有未直言《讀通鑑論》，卻能資以為用者。再如唐君毅《中國哲學原論——原教篇》（臺北：臺灣學生書局，2004年）所討論的「歷史文化意識」，其揭示「曷言乎一重氣，則于歷史文化能悉心殫志以考究之，恭敬以承之也？蓋宋明以來所謂氣者，皆說明宇宙人生之存在的流行之特殊化之原則，而與理之為說明宇宙人生普遍性之原則相對者也。芸芸人物列時空，縱其理全同，而此物非彼物，今人非舊人者，以氣不同，而實現理者之不同也。故曰氣為萬物之特殊化原則」（頁629），此書所論實可激發思考王夫之的群體觀，重氣若是呈現「萬物之特殊化原則」，那麼每個歷史事件即便「理全同」，但仍舊存在「以氣不同」，那麼群體表面看似關注通同而為群體，實則同時亦關注彼此差異而為群體。另外，有關王夫之的歷史哲學研究，大陸學者亦有討論，如鄧輝《王船山歷史哲學研究》（上海：上海人民出版社，2017年），主要談乾坤並建、元氣統一、天人互化、歷史規律論、歷史動力論……等等。再如陳寶《回歸真實的存——王船山哲學的闡釋》（上海：復旦大學出版社，2007年），在剖析「政治」面向時，以「知幾與知時」闡釋王夫之的「歷史性生存的實踐智慧」，強調「在王船山那裡，我們看不到黑格爾的那種把歷史視為絕對精神的自我認知過程的構想。相反，歷史的不可測度性，在王船山那裡導出了知幾、知時的實踐智慧的必要性，只有通過這種智慧，主體才能擺脫對於歷史的自發性依賴。這種智慧的實質就在於，在未知情況下怎樣從事歷史實踐」（頁532）。其它尚有張立文《正學與開新——王船山哲學》（北京：人民出版社，2001年）、胡發貴《王夫之與中國文化》（貴陽：貴州人民出版社，2001年）……等等，不過前述大陸學者著作雖可參閱，但研究進路畢竟與本文不同。要言之，依據研究現況，王夫之《讀通鑑論》的群體觀，並無直接的相關探討，偶有旁及卻仍屬隱而未顯。

寵天之異也」(12-519)，「同」是「從天之同」，「異」是「寵天之異」，同異二者皆歸於「天」，意即同異本即並存於氣。因此，本文即以「異性與同命：王夫之《讀通鑑論》的異同並建之群體觀」為題。

下文即分由「異性：『類聚』的『類群』之異」與「同命：『群分』的『氣群』之同」進行探討。不過，在探討之前，此處先說明為何使用「類聚」、「類群」、「群分」與「氣群」。首先，「類聚」與「群分」，本已見之於王夫之著作的行文之中，如《船山經義》有言「類聚群分，以昭其化」(13-659)，或者「類聚而化相符也」(12-434)。而此「類聚群分」則又源於《易傳》「方以類聚，物以群分，吉凶生矣。在天成象，在地成形，變化見矣」(1-506)。眾所皆知，王夫之義理與《易》的密切關係，更遑論其對張橫渠(1020-1077)的推崇，亦因「張子之學，無非《易》也」(12-12)。其次，先言「類聚」，後言「群分」，頗能呼應王夫之即器言道的思維方式。尤可注意的是，類之所以為類，奠基在個體彼此間的相近，且類與類之間，更有相互感應的「相得」，王夫之曾言：「陰陽自相類聚者為合，陰與陽應、陽與陰感為相得。聖人比其合，通其相得」(1-546)。至於為何能相感相應而相得？為何聖人能「比其合」？實是各類雖有不同，卻又是同出於「氣」這個最大群體，此即王夫之《周易外傳》所言：「夫方以類聚，氣以同求」(1-842)。換言之，「類聚」與「群分」雖有「聚／分」的關注之異，但本質上卻是息息相關的「類一群」，此也是「異同並建」的氣思維。正緣此故，本文以「類聚」與「群分」為切入基點，進而拈出同中有異的「類群」，以及異中有同的「氣群」，此即王夫之《讀通鑑論》的相對卻相合之異同並建群體觀。

二、異性：「類聚」的「類群」之異

王夫之《讀通鑑論》的群體觀，最顯而易見的，莫過於類群之異的強調。下文即分就「『人／禽』之異」與「『中國／夷狄』之異」進行闡發。

(一)「人／禽」之異

事實上，王夫之《讀通鑑論》的歷史論述，意圖自始至終皆非在「歷史」本身，而是如何透過「歷史」體現「道」（包括天道與人道），以及「人」如何從「歷史」中汲取安身立命的養份。此意圖其已明言於《讀通鑑論》的「敘論四」，是文開始曾言，「曰『資治』者，非知治知亂而已也」（10-1181），而是必須「所以為力行求治之資也」（10-1181）。若無法「為力行求治之資」，縱使總覽古今歷史之治亂，亦僅是「玩物喪志」（10-1181）。此處思維的重點在於，「歷史」不能是外在於讀者的歷史。再觀是文後段對「通」的闡發：

其曰「通」者，何也？君道在，國是在焉，民情在焉，邊防在焉，臣誼在焉，臣節在焉，士之行己以無辱者在焉，學之守正而不陂者在焉。雖扼窮獨處，而可以自淑，可以誨人，可以知道而樂，故曰「通」也。引而伸之，是以有論；浚而求之，是以有論；博而證之，是以有論；協而一之，是以有論；心得而可以資人之通，是以有論。道無方，以位物於有方；道無體，以成事之有體。鑑之者明，通之也廣，資之也深，人自取之，而治身治世，肆應而不窮。抑豈曰此所論者立一成之例，而終古不易也哉！（10-1181 至 1182）

本文注意到引文中的三項訊息：一是，王夫之指出司馬光《資治通鑑》的歷史論述，無論是「君道在焉」，抑或「知道而樂」，皆是體現出「人」與「道」的關係。前者是有道則仕，後者則屬無道則隱。故而「通」字，即「為力行求治之資」的「通」。二是，「力行求治」的「治」，乃是「治身治世」的「治」。換言之，「治」不必然只在政治場域中，亦可能是在「扼窮獨處」時，意即無道則隱的「治身」。三是對「一成之例」的批判，道無方無體，故不可立一成之例。若以為「一成」即永成，便已悖離「通」，更不符合王夫之

從「氣日生，故性亦日生」(6-857)理解的人之為人。³由此可知，王夫之對歷史的關注，意圖是在「己」的人之為人，故有言「設身於古之時勢，為己之所躬逢；研慮於古之謀為，為己之所身任」(10-1182)。

王夫之對人之為人的關注，重點又聚焦於思考人類與他類之異。如王夫之討論「管寧」(10-345至346)，重點即在「人禽之辨」。是論乃針對「寧為全身之善術」而發之議論，吾人試分兩點說明：一是，論者言管寧(158-241)於遼東講學一事，視之為苟活於亂世的「全身之善術」。然而，王夫之不僅不認同，甚至以「寧誠潛而有龍德矣」作為評斷。箇中關鍵在，王夫之強調管寧所為之事，如「專講詩書」與「習俎豆」，實是「存人心於風俗者」，既可嚴肅面對「人禽之辨」，同時亦是保存「清剛粹美之氣於兩間」。⁴換言之，管寧倘若只是苟活於世的全身，豈能有「龍德」之譽？王夫之的認同，顯然是激見管寧所作所為，實能保存純氣於惡世天地之間，此即「流俗之所非，而大美存焉」(10-1176)。二是，王夫之對歷史人物的品評，並未陷溺在世俗所言之是非，而是直接對準其最重視的人之為人。換言之，王夫之雖不否定「全身」，但管寧是否「全身」，實非理解此歷史人物的「可為治之資」處，關注重點當在「人禽之辨」，人是人，人能盡人道，人能將純氣歸復天地一氣

³ 王夫之從「氣」言「人」，遂有性日生日成之論，如「以德之成性者言之...以日生其性者也」(6-565)、「義，日生者也。日生，則一事之義，止了一事之用；必須積集，而後所行之無非義。氣亦日生者也，一段氣止擔當得一事，無以繼之則又餒。」(6-929)、「性日生，命日受」(6-1018)、「天之與人者，氣無間斷，則理亦無間斷，故命不息而性日生」(6-1077).....等等。換言之，「性」之「生」，實分成兩層面：一是「初生」，二是「日生」。正如《思問錄》所述：「命曰降，性曰受。性者生之理，未死以前皆生也，皆降命受性之日也。初生而受性之量，日生而受性之真。為胎元之說者，其人如陶器乎！」(12-413)此「生」顯非生理少壯老死之「生」，而是道德意義之生。意即，若就道德意義上言「生」，方是可以不斷「受」，遂有不斷創生之可能。初生者的「胎元」，類似《孟子》所言的「端」，乃是一種開端，非指完整、完善的。相對於此，所謂「日生」方人道真正必須有所戮力之處。正因如此，王夫之認為「孟子曰『餒』，無理處便已無氣」(6-1059)，進而肯定「此孟子之所以為功於人極，而為聖學之正宗也。知氣之善，而義之非外亦可知矣」(6-1059)。

⁴ 有關王夫之對管寧的正面評述，或許也要思考一事，即王夫之自身如何面對明清鼎革？其選擇隱身著述，論者是否也可視為「全身之善術」？因此，對管寧的認同，正是映顯王夫之對自身選擇的認同。若不認同管寧「專講詩書」與「習俎豆」，具有「存人心於風俗者」的人道之功，等同否定自身的隱身著述。在王夫之與歷史的主客之間，既有歷史的客觀事實，亦有作者的主觀闡釋，彼此是相互辯證。

，是以人異於禽獸。而此處即是豁顯「人」類與他類之異，也就是強調「類群」之「異」。至於為何定要強調「類群」之「異」？王夫之晚年代表著作《張子正蒙注》已有言道：

聚則見有，散則疑無，既聚而成形象，則才質性情各依其類。同者取之，異者攻之，故庶物繁興，各成品彙，乃其品彙之成各有條理，故露雷霜雪各以其時，動植飛潛各以其族，必無長夏霜雪、嚴冬露雷、人禽艸木互相淆雜之理。(12-19)

天地萬有固然皆同源天地一氣，但在氣聚而成形後，天地萬有便是「才質性情各依其類」。那麼，既然已是「各依其類」的不同「類群」，「人」與「禽」自無「互相淆雜之理」。不過，也正因同源天地一氣，是故「類群」之「異」，可謂同中有異的異，而非徹頭徹尾的不同之異，這也是理解王夫之「類群」之「異」的必要認知。

誠如前文所述，王夫之的「類群」之「異」，當然可以置放在天地萬有的不同類群，但其最主要的關注，實是「人／禽」的類群之異。而尤可注意的是，王夫之所理解的「人／禽」的「類群」之「異」，原型雖是「人」與「禽」的類群之異，然而「禽」的延伸變型，則是針砭「人之非人」，意即「人／禽」同時也用於區別「人之為人」與「人之非人」的類群之異：

無是非之心非人也，非人則禽也，禽非不能與於象數鬼神之靈也。鵲知戊己，而不知風撼其巢；燕知太歲，而不知火焚其室；風火之撼且焚者，天也，戊己太歲，象數之測也。蜮能射，而制於鷺；梟能呪，而食於其子；鵠以氣制蜮，子以報食梟，天也，妖而射，淫而呪，鬼神之妄也。舍其是非而從其禍福，舍其禍福之理，而從其禍福之機，禽也，非人矣。浩之不別於人禽久矣，無足道者。為君子者，捐河、雒之精義，而曲測其象數；忘孝敬之合漠，而比昵於鬼神；天在人中而不能察，於知人而自知，其能賢於浩者幾何也？此邵康節、劉文成之所以可惜也。(10-541)

此段引文是評論「崔浩小慧非智」的總結，吾人試分三點說明：其一，在類群的認知中崔浩（381-450），崔浩是人，卻被品評為「禽」，理由在「無是非之心」，如崔浩以《洪範》見用於拓拔嗣，然而時非開明大治的盛世，其主拓拔嗣亦非漢高祖劉邦之輩，況且崔浩自身又非張良。此種「占星媚鬼之慧」（10-541），可謂不自知、不知人及不知天。是以王夫之譏為「舍其是非而從其禍福，舍其禍福之理，而從其禍福之機」的「禽也」。其二，「類群」的認知，本來只是氣聚成形的「各依其類」，人類是人類，禽類是禽類。但在崔浩是「禽也，非人矣」的評論裡，類群的組成元素，或言何者屬於何類群，其實是變動的，非是僵化固定不變。簡言之，人生而為人，雖是人類，但也可能轉變成「非人」的禽類。更精確的說，當人與禽在類群的區別上，自是人類與禽類之異；當人與人在類群的區別上，則有「人之為人」與「人之非人」之異。其三，延伸再論，在不同時處位上，人本即可能是不同類群，如出仕為官者，可以歸在「官」類，但未出仕前，則是屬於「民」類。甚至在同一時處位上，不同對應的關係，也會具有不同類群的可能，如出仕者，在朝為官對君王是「臣」類，在朝為官對百姓為「官」類。總結來說，「人／禽」的「類群」之「異」，可謂從天地一氣的氣聚成形後，審慎區分成「人」與「非人」之異，此是兼攝同異而言同中有異的群體觀。

（二）「人／禽」之異

在類群之異的說法中，最尖銳且深具討論性者，應是「夷／夏」之嚴分，如「劉裕抗表伐南燕不當與桓溫專擅並論」：

為天下所共奉之君，君令而臣共，義也；而夷夏者，義之尤嚴者也。五帝、三王，勞其神明，殫其智勇，為天分氣，為地分理，以絕夷于夏，即以絕禽於人，萬世守之而不可易，義之確乎不拔而無可徙者也。（10-536）

五帝三王從「天」分「氣」，從「地」分「理」，明確將「夷／夏」進行分別而不可混淆。且此夷夏嚴分之「義」，非「一人之正義」

，非「一時之大義」，而是「古今之通義」(10-535)，故言「萬世守之而不可易」。更重要的是，亦如前文所言，此「夷／夏」的嚴分，其旨在「絕禽於人」的「人禽之辨」。換言之，夷狄是人，華夏是人，二者雖可同歸為一類，卻未能豁顯「人之為人」的獨特性，唯有標幟「人禽之辨」，方能昭示出真正的「人」。相同說法亦見於「符堅禁富商」的討論上，其言：「故均是人也，而夷夏分其疆，君子、小人殊其類，防之不可不嚴也」(10-503)，所謂「分其疆」與「殊其類」，即是「均是人也」的同中有異，而且強調「不可不嚴」的劃清界線。其他例證尚多，如「猶中國之于夷狄，其分也，天也，非人之故別之也」(10-566)、「毀夷夏之大防，為萬世患」(10-1131)……等等。至於王夫之為何刻意嚴分同屬人類的「夷／夏」，理由即在「人之非人／人之為人」。在「傅介子詐誘樓蘭」的分析中，其如此言：「夷狄者，殲之不為不仁，奪之不為不義，誘之不為不信。何也？信義者，人與人相於之道，非以施之非人者也」(10-155)，「信義」是用之於人與人的相處，倘若面對的是「虎狼」與「蠱蜚」，豈可言信言義？而夷狄正如虎狼蠱蜚之非人，故無法以信義相待。事實上，「傅介子詐誘樓蘭」非是孤證，其於「封德彝策突厥」亦有言：「夫夷狄者，詐之而不為不信，乘之而不為不義者也，期於遠其害而已矣」(10-742)，訛詐與乘人之危，看似無信無義的作戰策略，皆是可行。不過，王夫之也指出詐乘的作戰策略，只是要「遠其害而已」，非是毫無緣由地迫害夷狄。在另一則「牛李維州之辨」，亦呈現相同思維：

乃所取于牛僧孺之言抑德裕者，曰誠信也。誠揭誠信以為標幟，則謀臣不能折，貞士不能違，可以懾服天下之口而莫能辯。雖然，豈其然哉？夫誠信者，中國邦交之守也。夷狄既踰防而為中夏之禍矣，殲之而不為不仁，奪之而不為不義，掩之而不為不信。(10-990)

王夫之因為「誠信」不可用於夷狄，遂對司馬光以牛僧孺之言去貶低李德裕，提出「據一時之可否，定千秋之是非，此立言之大病」(10-990)的質疑。甚至言，倘若「夷狄既踰防」而禍害中國，那

麼殺之亦非不仁，此即「夷狄，非我族類者也，蝥賊我而捕誅之，則多殺而不傷吾仁」(10-450)，判斷關鍵在於夷狄是否為主動侵犯者。總之，此處的夷夏之防，其實是「人／禽」之辨的延伸，在人類的這個類群裡，必須再進一步細分「人／非人」。而細分「人／非人」的目的，並非要消極否定夷狄，實是想要積極肯定「人之為人」。因此，接續的問題是，「人之為人／人之非人」的類群之異，究竟所指為何？簡言之，「人之為人」是要肯定禮樂教化的人文社會，肯定人道對天道的助益，據此立人道之極。此可參閱「梁修五禮賢於漢」：

夫禮之為教，至矣大矣，天地之所自位也，鬼神之所自綏也，仁義之以為體，孝弟之以為用者也；五倫之所經緯，人禽之所分辨，治亂之所司，賢不肖之所裁者也，舍此而道無所麗矣。故夷狄蔑之，盜賊惡之，佛、老棄之，其絕可懼也。(10-635)

人之為人，必須是「禮之為教」，具備仁義、孝弟、五倫的人文社會。倘若與之悖離，雖有人形，亦只能是夷狄盜賊的「人之非人」。而王夫之對夷狄的「人之非人」的行徑，在《讀通鑑論》提舉不少例證，如「要為夷狄駑戾之情，橫行不顧，以亂綱紀、壞人心」(10-567)、「拓拔氏將立其子為太子，則殺其母，夷狄殘忍以滅大倫，亦至此哉」(10-579)及「夷狄之輕於殺人，其天性然也」(10-596)，即是聚焦於「駑戾之情」、「殘忍」及「輕於殺人」，此兇暴殘殺之行為，便是漠視禮樂人文，或言禮樂人文已淪喪於「人之非人」的種種惡行中。

王夫之嚴分「人／禽」，旨在立人道之極，《船山經義》曾有充分辯證：

蓋以天溥物而無心，物群分而不亂。天下之言道者，吾惑焉；躋聖之道於天之化，則且屍天之仁為己之仁，下夷乎物而無以立命。其言性也，吾益惑焉；槩物之性於命之同，則是率物之性為物之道，自蔑其性而殆於逆天。古之君子所為盡性

修道以立庶民之極者，則唯於人之所以異於禽獸者，嚴其別而慎持之耳。夫人之於禽獸無所不異，而其異皆幾希也。禽獸有命而無性；或謂之為性者，其情才耳。即謂禽獸有性，而固無道；其所謂道者，人之利用耳。若以立人之道較而辨之，其幾甚微，其防固甚大矣。自我而外，有物而不知其異；與我為類，有倫而不體其同。(13-677至678)

天生萬有，萬有各依其類，不同類群既然已有區別，便不能相互混淆。而人之所以異於禽，不僅是人有「性」有「仁義」，更是在「盡性修道」，見善能知能行的「立人之道」⁵。相同說法亦可察見於

⁵ 王夫之雖未對「性」進行系統性的闡述，但從其以「氣」言「性」的相關說法中，實可推知「性」之基本輪廓。除了前文已提及的日生日成，再如「性以健順為體，本太虛和同而化之理也，繇是而仁義立焉」(12-116)、「天所命人而為性者，即以其一陰一陽之道成之」(12-118)及「未生則此理氣，在太虛為天之體性，已生則此理氣，聚於形中為人之性」(12-120)，「性」從何而來？顯然立基於「氣」，此即「動物皆出地上，而受五行未成形之氣以生……形以神成，故各含其性」(12-101)，人亦是動物，動物皆受「五行未成形之氣以生」而有「性」，但人又有不同，蓋因人是「得天之最秀者」(12-104)，故「其體愈靈，其用愈廣」(12-104)，人能有人道之功，「性雖在人而小，道雖在天而大，以人知天，體天於人，則天在我而無小大之別矣」(12-113)。其次，「蓋性者，生之理也。均是人也，則此與生俱有之理，未嘗或異。故仁義禮智之理，下愚所不減；而聲色臭味之欲，上智所不能廢，俱可謂之性」(12-128)，可見王夫之所言之「性」，兼有「仁義禮智之理」與「聲色臭味之欲」。不過，王夫之的兼有說法，究竟如何回應「性善／性惡」？此涉及問題頗為複雜，且非本文論述主軸，其下只是略作說明。筆者認為王夫之義理以「氣」言「性」，並未將「性」偏向告子或荀子，仍舊是以「性善」為主。當然，王夫之重新進行調整或詮解，首先是「性善」分成「性」與「善」，「性」既以「氣」為基，仁義禮智與聲色臭味的兼有，只是將「聲色臭味」理解成最基本的人性需求，而非已悖離道德活動的負面元素。其次，從「性善」改而分說「性」與「善」，「善」成為「人之獨」，「乾道變化，各正性命，理氣一源，無非善也。而就一物言之，則不善者多矣，唯人則全具健順五常之理。善者，人之獨也」(12-126)，為何從「性善」滑移至「善」？「善」固然保有性善之意，但王夫之意圖將人之道德問題，轉而關注在道德活動上，非是關注在道德活動根源處的「四端」。最明顯的例證是關注「良能」，參閱晚年代表著作《張子正蒙注》的四段引文：「而孟子推生物一本之理，以極惻隱、羞惡、辭讓、是非之所繇生……而必申之曰『止於至善』。不知止於至善，則不定，不靜，不安，而慮非所慮，未有能得者也」(12-10)、「然後知聖人之存神盡性，反經精義，皆性所必有之良能，而為職分之所當修」(12-11)、「孟子言良知良能，而張子重言良能。蓋天地以神化運行為德，非但恃其空晶之體；聖人以盡倫成物為道，抑非但恃其虛靈之悟。故知雖良而能不逮，猶之乎弗知。近世王氏之學，宜其疾入於異端也」(12-121)及「故告子謂食色為性，亦不可謂為非性，而特不知有天命之良能爾」(12-128)，要言之，王夫之關注在「善」或「良能」的道德實踐，意即「能率吾性之良能以盡人事」(12-309)的「盡性」。最後，王夫之雖宗張載，但對「天地之性」與「氣質之性」的嚴分，甚至成為善惡的說法，則有不同看法，其言：「程子創說氣質之性，殊覺峻嶒。先儒於此，不盡力說與人知，或亦待人

《張子正蒙注》：「物不可謂無性，而不可謂有道，道者人物之辨，所謂人之所以異於禽獸也」(12-112)。若能嚴分人禽之異，方是知命知性，若不能嚴分人禽之異，便是只知命，而不知性，此正如《黃書》所言，「無同則害命，無異則淪性。故聖王齊物以為養，從天之同也。別物以為教，寵天之異也」(12-519)，王夫之抨擊的「禽獸之教」，就是「無異則淪性」，就是只「齊物以為養」而無「別物以為教」。更精確地說，王夫之關注的類群之「異」，實是同中有異之「異」，是故後文將會再從「類群」談至「氣群」，氣群的群體思維，非只是知「萬物與我共命」，而是兼攝「從天之同」與「寵天之異」的同中有異之「同」，是知命亦知性。相關探討留待後文處理，此處暫且不論。

據前文所論，王夫之明確指出「中國／夷狄」的類群之異，似將兩類群之間，劃下一道不可逾越的界線。然而值得再注意的是，「中國／夷狄」的類群之「異」，肇因於「地異」、「氣異」及「習異」：「夷狄之與華夏，所生異地，其地異，其氣異矣；氣異而習異，習異而所知所行蔑不異焉」(10-502) 華夏與夷狄的嚴分，無疑是在「人之為人」與「人之非人」，且「人之為人」是受禮樂教化的人文之人。但吾人卻不得不反問，為何夷狄就是未得禮樂教化的人文之人？王夫之對此的預設，便是「所生異地」。進而推衍出「地異」而「氣異」，「氣異」而「習異」，「習異」而「知異」、「行異」。換言之，「華夏／夷狄」固然有「先王強為之防」(10-502) 的推助力，但最原初的類群之異，早已存在於「地界分、天氣殊」。當然，更完整的說法，乃是夷狄在先天後天，皆有與華夏的不同處，此正所謂「非但其天性然，其習然也。性受於所生之氣，習成於幼弱之時」(10-90) 的氣異習異。職是之故，當王夫之評論「拓拔氏

之自喻。乃緣此而初學不悟，遂疑人有兩性在，今不得已而為顯之。所謂『氣質之性』者，猶言氣質中之性也。質是人之形質，範圍著者生理在內；形質之內，則氣充之。而盈天地間，人身以內人身以外，無非氣者，故亦無非理者。理，行乎氣之中，而與氣為主持分劑者也。故質以函氣，而氣以函理。質以函氣，故一人有一人之生；氣以函理，一人有一人之性……是氣質中之性，依然一本然之性也」(6-857至858)，以及「質者，性之府也；性者，氣之紀也；氣者，質之充而習之所能御者也。然則氣效於習，以生化乎質，而與性為體，故可言氣質中之性；而非本然之性之外，別有一氣質之性也」(6-861)，簡言之，王夫之不認同「先儒言氣質之性為善不之源」(唐君毅：《中國哲學原論——原性篇》(臺北：臺灣學生書局，1991年)，頁509)，因此王夫之「性」論既有承繼孟子、張載，卻又有調整創發的獨特元素。

」時，遂言其雖知聖人之道，亦無法行之：

拓拔氏，夷也，聞中國有聖人之道焉，取其易行者而行之，於是奔走郡縣而名為勸農；又勒取民牛力之有餘者，以借情竊之罷民。其撓亂紛紜，以使民無寧志也，不知何若，守令乃飾美增賦以邀賞，天下之病，尚忍言哉！蒙古課民種桑，而桑絲之稅加于不宜桑之土，害極于四百餘年而不息。讀古人書而不知通，旦識而夕行之，以賊道而害及天下，陋儒之妄，非夷狄之主，其孰聽之？（10-594）

北魏拓拔氏聽聞中國實行聖人之道，便擇取他們覺得較易執行的去執行，美其名是勸農，但真正執行後，卻是擾民而為害天下。無論是夷狄，抑或是不知變通的陋儒，皆是陷溺在不思地異氣異習異知行異的執障。當然，在王夫之的歷史論述中，亦有洞察到地異氣異者，而且還是夷狄，見之於「劉曜石勒不據雒陽壽春」：

夫江、淮以南，米粟魚鹽金錫卉木蔬果絲枲之資，彼豈不知其利；而欲存餘地以自全其類也，則去之若驚。然則天固珍惜此土以延衣冠禮樂之慧命，明矣。天固惜之，夷且知之，而人弗能自保也，悲夫！中華之敗類，罪通於天矣。雖然，夷而有曜、勒之識也，則自知此非其土，而勿固貪之為利以自殄其世也。（10-594）

中國之為中國，蓋因生活於中國，並有禮樂之熏陶。縱使退居江東，仍可憑藉江東富饒之地，保全延續「衣冠禮樂之慧命」，此即「中國／夷狄」的「類」之異。但可悲的是，身為夷狄的劉曜（?-329）、石勒（274-333），知道江東「非其土」，而「中華之敗類」卻不知此理。換言之，夷夏嚴分可能發生在夷狄的認知中，夷夏不嚴分可能發生在華夏的認知中。

有關地異氣異習異知行異的認知，亦呈現在王夫之討論歷史上的外族入侵，其關注焦點非在「戰事」的輸贏，而是吾人應當如何理解「類群」之異，如「陳子昂諫開道雅州擊蕃」的評論：「夷

狄之蹂中國，非夷狄之有餘力，亦非必有固獲之心也，中國致之耳」(10-455)，所謂「中國致之耳」，正因對「中國」與「夷狄」的「類群」之「異」，認知不清之故。自以為夷狄進貢於中國，便是有利有功可圖，殊不知開啟夷狄入侵中國的野心。本來是因地域之異，各自安於所處的中國與夷狄，在交流互動過程，便有相互影響的可能，除了中國禮樂教化對夷狄的影響，也包括夷狄好戰好殺對中國的影響，乃至最直接的入侵。是以，未有類群之異的思維，便是無法「見終始之全局，洞禍福之先機」(10-807)。無可諱言，此段討論旨在言夷夏之防，但細辨後可知，王夫之對夷夏之防的理解，正因夷夏因地域之異，所形成的類群之異。是以，無論是夷狄進貢，抑或關口開通，表面上固然有交流互通之正面意義，但卻不可漠視的是，「天地設險以限華夷」(10-806)的「異」，在此交流互通中，是否被忽略了，忽略箇中差異的「數百里而如隔世」(10-806)，最終將會造成「匪類之橫行」，「匪類」是夷狄的類群，與華夏這個類群有所不同。

那麼，「中國／夷狄」的類群之異，並不能直接詮解是在否定夷狄，而是依據地異習異現實情況中的「中國／夷狄」，將「夷狄」列入未受禮樂教化的「人之非人」，所以如「全軀保榮利，而亂臣賊子夷狄盜賊亦何不可事哉？」(10-585)，便是將「夷狄」與「亂臣」、「賊子」及「盜賊」合觀並論，顯見即是歸類於「人之非人」。王夫之對「中國／夷狄」這組不同類群的理解，其實是關注在能否貞定人道，意即有無禮樂教化的「人之為人」。那麼當吾人閱讀到「中國之不狄、人之不禽也」(10-837)時，固然可將目光聚焦在「狄」即「禽」的比附，卻也可強調中國之所以為中國，正因能夠體現或挺立人道。否則，若無禮樂教化，若無挺立人道，中國亦是禽。

歸結本節所論，王夫之《讀通鑑論》最顯而易見的群體觀，實屬類群之異的揭示。其旨乃是將「人之為人」與「人之非人」進行類群的區隔，當劃下界線後，方得確立禮樂教化的人道，方有立人道之極的可能。然而，強調「類群之異」的群體觀，是否只在標舉「人之為人」的獨特性？甚至將「人之為人」孤立於其他類群之外？此疑的解答，便是下文欲探討的「氣群之同」的群體觀。

三、同命：「群分」的「氣群」之同

前文「類群」之「異」，說明《讀通鑑論》的群體思維，主要強調禮樂教化的「人」類之獨特性。而且必須注意的是，在立人道之極的意圖上，又將目光聚焦於「人之為人」的人類，並非「人之非人」的人類，所以如禽獸的夷狄，自然不在此類。不過，王夫之《讀通鑑論》群體觀的精妙處，當然不止於嚴分人禽之辨或夷夏之防，畢竟無論如何辯證，只有或精或粗，然而絕多數儒者，應皆如是觀。更重要的是，王夫之群體觀的類群之異，此「異」乃是同中有異的「異」，但若只言類群之異，卻又無法真正澈見其群體觀的全貌，必須也要理解同中有異的「同」，反之亦然。所謂「群分」，乃類別不同而有所區分。至於從何而分？或言，未分之前為何？依據王夫之義理的內容，當然就是天地一氣，意即天地萬有同出於氣。若要言「群」在未區分之前，必然就是「氣」，而天地萬有的「同」亦在此氣群中，即「氣以同求」(1-842)。因此，本文認為其在「氣」的基礎上，揭示的「氣群」之「同」，一種同中有異的「同」，此群體觀是有趣且值得深入抉發的。事實上，王夫之雖然強調人之為人的類群之異，可是卻也明白人之為人，必然存在於天地之間，意即必然與其他類群之間有所對應。而在此相互對應的關係中，形成更大的群體，如華夏類群有君子類群與小人類群等等，人類有華夏類群與夷狄類群等等，天地間有人類與物類等等。換言之，「異」是類聚而分割成不同類群，「同」則指不同類群本來皆在氣群之中。那麼「群分」的「群」，便是不同類群的最大集合——氣群，此處遂可言以「氣」立「群」(氣群)，天地萬有皆是出於天地一氣。有關氣群之同所呈現的王夫之群體觀，其下剋就「『莫甚於俗』的群體之迷」與「『不黨則不爭』的群體之和」進行剖析。

(一)「莫甚於俗」的群體之迷

「莫甚於俗」出自《讀通鑑論》的「制五服並依喪服傳文」：

言之而無能知也，知之而無能信也，信之而無能從也，聖人不足以垂訓，天子不能以行法，天下之錮人心、悖天理者，

莫甚於俗，莫惡於膚淺，而奸邪悖道者不與焉，有如是哉！……故曰：惡莫大於俗，俗莫偷於膚淺。無量之歎，垂之千年，而帝王不能正，士大夫不能行，嗚呼！人道之淪亡，吾不知其所終已！（10-836 至 837）

根據此段脈絡而言，或可擷取出四點訊息：其一，王夫之抨擊「莫甚於俗」的「俗」，顯然是負面意義的風俗或習俗，然而「俗」必然是負面？且觀《讀通鑑論》曾有「善俗」⁶一詞，足見「俗」應有正負兩種可能。那麼，為何王夫之強調「俗」的負面？蓋因負面的「俗」，乃是「錮人心」與「悖天理」。其二，「俗」之害，其實勝於「奸邪悖逆之壞法亂紀」，奸邪悖逆對天下的賊害，通常是顯著可見。但也正因顯著可見，所以便會「勢盡情窮，及身而止」，既然窮止，賊害遂無法延續，意即形成更嚴重的長期傷害，正所謂「無以亂天下後世也」。反觀「俗」之禍害，表面看似不顯著，或是未在當下造成直接性的破壞，卻因順民情，使民沉浸其中。更令人擔憂的是，惡俗若已汨濫於人情之中，禍害便可能綿延千年，甚至人道淪喪。如《開元禮》對喪禮的變革中，為母的服喪，改為無論父在不在，皆為齊衰三年，褚無量（646-720）即有「俗情膚淺」之嘆。其三，王夫之否定的負面之「俗」，此「俗」一旦盛行，便難以制止的原因，乃在「迷」。意即「俗」經常引導人身陷於「迷」。「俗」與「迷」的關係，《讀通鑑論》亦有明確指出：「流俗趨小喜而昧大體，蜂湧相煽以群迷，誠亂世之風哉」（10-161），是論乃評漢宣帝時的「趙廣漢以刻覈得民譽」，王夫之認為「流俗」往往衍生「群迷」。事實上，趙廣漢（？-65 B.C.）是「虔矯刻覈之吏」，其「懷私怨」而非為「公」殺榮畜（生卒年未詳），甚至還誣告宰相。但因「流俗」的「趨小喜而昧大體」，遂使趙廣漢博得民譽。之後的論史者，當言及苛刻著稱的漢宣帝，誅殺趙廣漢這樣的苛

⁶ 在《讀通鑑論》的「魏矯漢末標榜而流為玄虛奔競」中，曾言及「善俗」：「東漢之中葉，士以名節相尚，而交遊品題，互相持以成乎黨論，天下奔走如鶩，而莫之能止。桓、靈側聽奄豎，極致其罪罟以摧折之，而天下固慕其風而不以為忌。曹孟德心知摧折者之固為亂政，而標榜者之亦非善俗也，於是進崔琰、毛玠、陳群、鍾繇之徒，任法課能，矯之以趨於刑名，而漢末之風暫息者數十年」（10-388至389），曹操（155-220）明白士大夫相互推崇標榜，乃是不好的風俗，故而重用崔琰（163-216）等人，以刑名法術端正此不良風氣。

刻官吏時，仍舊有人替趙廣漢喊冤。王夫之對此痛批是：「甚矣流俗之惑人，千年而未已，亦至此乎」(10-162)。

基本上，王夫之《讀通鑑論》對「群迷」的省思，再引一例為證：

若後世教衰行薄，私利乘權，無不可爵餌之士，無不可利罔之民，邱民亦惡足恃哉！盜賊可君，君之矣；婦人可君，君之矣；夷狄可君，君之矣。孔子曰：「天下有道，則庶人不議。」後世庶人之議，大亂之歸也。旦與之食，而旦謳歌之；夕奪之衣，而夕詛咒之；恩不必深，怨不在大，激之則以興，盡迷其故。利在目前而禍在信宿，則見利而忘禍；陽制其欲而陰圖其安，則奔欲而棄安。(10-809至810)

此則是針對「上表請改唐為周者六萬人」而發，王夫之所謂「盡迷其故」的「迷」，即是「庶人之議」的迷，意即群體盲目之迷。庶人固然是群體的多數人，但這群人在「教衰行薄」的世道中，易陷溺在見利奔欲，而忘禍棄安。此種群體之迷，非是一人兩人，而是「六萬人」。有關流俗的群迷現象，王夫之於《俟解》亦有警示：

君子小人，但爭義利，不爭喻不喻。即於義有所未喻，已必不為小人，於利未喻，終不可納之於君子。所不能喻利者，特其欲喻而不能，故苛察於鷄豚，疑枉於尋尺，使其小有才，惡浮於桀、紂必矣。此庶民之禍所以烈於小人也。(12-480)

王夫之對義利之辨的最後收束，乃是關注在「庶民之禍」，原因在其禍尤「烈」於「小人」。「庶民」不知義利，只會被動的被牽引，此將形成風氣，而風氣一旦形成群迷之勢，便是不可挽回的流俗。其四，第三點提及趙廣漢是「壞私怨」，而引文也有「以逞其私」，流俗因為己私己利，更可能雖知是「迷」，亦自入其彀。如：

陳嬰之不自立也，周市之不王魏也，其情均也，而周市賢矣。市曰：「天下昏亂，忠臣乃見。」義之所不敢出，害不敢自

之而遠。居尊以為天下不義之魁，「負且乘，致寇至」，灼然易見，而人不能知。非不知也，無志義以持其心，流俗之蠱之者進矣。(10-70)

流俗影響人到何種地步，此則便一目了然，不知而為，雖愚，卻非是為私為奸。但「非不知」者，卻是「無志義以持其心」，意在為私。換言之，人可能為私而淪於流俗之中，即自甘墮落在群體盲目之中。縱使知之，卻因為私而同流於俗。其五，「莫甚於俗」的「群迷」，之所以能夠成為「亂世之風」而「千年而未已」，蓋因天地一氣的基本理解。若人之為人，君子之為君子，可以單純自立為人為君子，完全不必考量與他人他物的對應關係，乃至彼此間的可能影響。那麼「俗」的「群迷」，便會限定在某一類群之中，不會影響他人他物。可是，王夫之顯然非如此認知，「流俗」縱使不會影響志道君子，但卻形成「十姓百家浮動之志氣」。所謂「浮動之志氣」，正指流俗對他人的影響，乃是在相互感通的「氣」上。進一步言，個體的惡，或僅止於個體，但個體的惡，亦可能不斷影響其他人，最終變成風俗習俗，此正是王夫之最關注處的「惡莫大於俗」。換言之，個體之惡，或者類群之惡，在「惡莫大於俗」的理解視域中，此「惡」已跨出單一個體或類群，風俗既成便是風行草偃，人道於此亦不得彰顯。至此可知，「莫甚於俗」的群體之迷，呈現出王夫之《讀通鑑論》的群體觀，乃是不同類群根植於天地一氣的氣群，故而強調相互影響的可能，尤其惡俗是負面影響人道。

前文曾言，類群既是分自於天地一氣，天地萬有便是同屬天地一氣，遂可言最大類群即氣群。而在氣群的理解上，無論群體走向好的發展，抑或沉淪於敗壞，皆將緊密影響著彼此。是故，負面意義的「俗」，其形成的群體之迷，便又以各種樣貌，間隔卻不斷地出現在各朝各代中，如「妖」、「怪」、「狂」及「戾」等等，皆涉及到流俗之迷，形成一種「錮人心、悖天理」的群體盲目。其下即以「妖誣之辭」與「環朝野而如狂」作說明：

1.妖誣之辭

在後漢安帝的「有司因日食奏遣諸王就國」一則中：

和帝之世，正陽之月，日有食之，有司無以塞咎，舉而歸之兄弟諸王留京師之應。嗚呼！天其欲使人主絕毛裏之恩，蔑鞠子之哀，忍忮以逞陽剛之威燄乎？亡周者六國、強秦，魯、衛終安其分；亡漢者前有王莽，後有袁、曹、孫氏，而先主猶延其祀；亡魏者司馬，亡晉者劉裕，亡唐者朱溫，又降而孤立無援，異類乘而滅之，兄弟何尤焉。當和帝時，宗支削，外戚張，此正所謂陰逼天位、離火下燄、〈明夷〉之世也。而顧責之天子僅有之兄弟。讀和帝之詔，有人之心者，不禁其潛然泣下矣！妄人逞妖誣之辭，援天以制人主，賊仁戕義而削社稷之衛，乃至此哉！（10-281）

引文有兩個訊息：一是，和帝時的日食現象，掌管星象的有司，認為是「兄弟諸王留京師」，但從亡周者至亡唐者，卻無一人是兄弟諸王。顯然地，有司之論，乃是「妖誣之辭」。試想，「妖誣之辭」為何能夠「援天以制人主」？此妖誣之風氣，並非一朝一夕，而是其來有自，「漢儒言治理之得失，一取驗於七政五行之災祥順逆，合者偶合也，不合者，挾私意以相附會，而邪妄違天，無所不至矣」（10-280至281）。二是，王夫之援用《易》作為駁斥，其言和帝時的「宗支削，外戚張」，乃是「陰逼天位、離火下燄、〈明夷〉之世也」，實與「日食」無關。是以，在「日食有常度」的理解中，絕不可僅憑「日食」這個單一現象去推測驗證時政。

有關「妖」，王夫之既用於「事件」，亦以之言「人」，如「張魯免於死亡」裡，即道：「張魯妖矣，而卒以免於死亡，非其德之堪也」（10-360），張魯免於一死，絕非因為其德高尚，而是「妖」。此處所言「妖」，可解釋為妖言惑眾，亦能闡發為與「德」相對的不合正道之人格品行。再援引一例為證，在《讀通鑑論》的「衰世妖風所襲失人精魄」，即以「妖孽」言「亡國之臣」：

「國家將亡，必有妖孽。」妖孽者，非但草木禽蟲之怪也，亡國之臣，允當之矣。唐之亂以亡也，宰執大臣，實為禍本。大中以來，白敏中、令狐綯始禍者也，繼之以路巖、韋保衡之貪叨無厭而已極；然其為人，鄙夫耳，未足以為妖孽也。

草木之妖，亦炫其華；禽蟲之孽，亦矜其異；未嘗一出而即害於人。及其後也，草木之妖，還以自萎；禽蟲之孽，還以自斃；無救於己，而徒以亂天下。人而如斯，其中不可測，其得失不可致詰，竭慧盡力，冒險忘身，兢兢熒熒，唯以亡國敗家為見長之地，身為戮，族為夷，皆其所弗慮也，斯則為妖孽而已矣。張、崔昭緯、崔胤、孔緯、李谿是已。而蕭邁、杜讓能心知不可，勉而從之波靡，亦妖風所襲，失其精魄者也。(10-1050 至 1051)

妖孽，不只是「草木禽蟲之怪」，「亡國之臣」也能歸列其中。不過，王夫之又將「亡國之臣」細分成三類群：一是「鄙夫」，二是「妖孽」，三是「妖風所襲」而「失其精魄者」。有趣的是，王夫之於後文提到：「妖風方熺，盪之扇之，相逐而流，自好者不免焉，亦可悲矣！」(10-1052)，無論是妖風的始作俑者，抑或隨波逐流者，在此風氣的養成中，常是「狂」而「非愚」。意即，自知所為可能危害宗社、百姓，甚至禍及自身，但卻又具一己之小慧小才，「使天下知己之能為禍福於亂世」(10-1051)，此正是群體盲目的自蔽己目，故王夫之遂有「非妖孽而何為狂迷之如此哉」之詰問。

事實上，王夫之對「妖」的拈出或警戒，其實就是站在氣群之同的群體觀，且觀《張子正蒙注》所云：

惟存神以盡性，則與太虛通為一體，生不失其常，死可適得其體，而妖孽、災眚、奸回、濁亂之氣不留滯於兩間，斯堯、舜、周、孔之所以萬年，而《詩》云「文王在上，於昭於天」，為聖人與天合德之極致。聖賢大公至正之道異於異端之邪說者以此，則謂張子之言非明睿所照者，愚不敢知也。(12-22)

首先，人之為人的意義，正在人道的貞定，並以人道助益天道。至於如何助益天道？簡言之，人可存神盡性，保有天賦予人之純氣，最終再將此純氣歸復太虛一氣。如此一來，純氣永存於天地之間，藉之消弭「妖孽、災眚、奸回、濁亂之氣」。那麼，王夫之所欲對

治的「妖」，並非一己之事，並非一類群之事，而是關乎天地一氣。是故，《讀通鑑論》有言：「道統之竊，沐猴而冠，教猱而升木，屍名以徼利，為夷狄盜賊之羽翼，以文致之為聖賢，而恣為妖妄，方且施施然調守先王之道以化成天下」(10-479)，此處特別指明「妖」是悖離聖人之教的「道統」，更是「毀人極」。「妖妄」為何會「毀人極」？正因妖妄乃屬濁亂之氣，遂無清和之氣歸復天地一氣。此種情況，既是人道的毀壞，亦是天道的不彰。據此可知，王夫之在歷史論述上所言的「妖」，無論從清濁之氣的復歸天地，抑或由氣之共感的相互影響，顯然皆是立基在氣群之同的群體思維。若非如此，個體關注在一己之善即可，何必大費周章言「妖」言「狂」等等風氣。其次，「至正之道」與「異端之邪說」，二者必須嚴分。何謂邪說？在《讀通鑑論》的歷史論述中，佛老當然仍是王夫之抨擊對象，但要再注意的是，那些非義理的著作，如《秘記》這類的星占術測之書：「星占術測，亂之所自生也。史言《秘記》云：『唐三世之後，女主武王，代有天下。』……」(10-784)，對於武則天(624-705)篡奪唐朝，王夫之指出是「亂」生於《秘記》及李淳風(602-670)。《秘記》有言：「唐三世之後，女主武王，代有天下」，而李淳風又道：「天之所命，人不能違」。可悲的是，唐太宗(598-649)「不能以理折之」，甚至還殺死李君羨(592-648)來印證。最後，武則天在此「妖言」鼓動之下，堂而皇之坐上帝王之位，天下臣民也覺得理所當然。對王夫之而言，這即是悖離「至正之道」的「異端之邪說」。

2. 環朝野而如狂

前項說明「妖誣之辭」時，實已有「狂迷」說法，只是未能詳論。此處則剋就「環朝野而如狂」進行分析，嘗試廓清「狂」的意涵。首先，「環朝野而如狂」見於《讀通鑑論》的漢哀帝「李尋昌言母后不宜與政」：「歷成、哀、平之三季，環朝野而如狂，所僅能言人之言者，一李尋而已，其他皆所謂人頭畜鳴也」(10-195)，倘若暫且撇除「李尋」這號人物，王夫之竟以「狂」字概括漢成帝、漢哀帝及漢平帝這三代的朝野。此不禁令人疑惑，「環朝野而如狂」究竟是粗鄙的管窺之見？抑或精闢的真知灼見？本文分由三點進行推敲：第一，「狂」指人之非人，乃是「人頭畜鳴」的人形禽

獸，此即先前闡明的人禽之辨。要言之，「狂」具有強烈的類群之異的區辨意義，即「狂」類群對比於「聖」類群。「聖／狂」區辨在《讀通鑑論》另段文字更被直接道出：「身雖苟免，其喙息亦何異於禽獸哉？……道二：仁與不仁而已矣。一念之貪，天理之賊，聖狂之界也」(10-578)，「狂」是不同於「聖」，狂是「不仁」，是「一念之貪」，是「天理之賊」。不過，如此理解「狂」，僅見同中有異的「異」，卻未顯同中有異的「同」。第二，王夫之認為在成、哀、平三帝的朝野中，唯一算得上說人話的，只有李尋一人。但實際上，並非三代僅有一人說人話，如漢哀帝時曾下詔「博求能浚川疏河者」，而賈讓便說了人話，且王夫之給予「治河之策，賈讓為千古之龜鑑」(10-196)的極高評價。既然如此，王夫之為何強調「環朝野如狂」？或言為何強調「狂」？揆其意，應該是要申明「狂」，乃是形成惡俗的推動助力，且惡俗一旦形成，便是「積習而不可破」(10-197)。試想，王夫之群體觀的理想，若是在共善的群體和諧，那麼最大阻礙便在流俗惡俗，縱使「懸白燭於廣廷」(10-197)，但群體已積累惡習成俗，根本無法在立即或短期內改變。正緣此故，當王夫之評議「賈讓平當言治河」(10-196 至 197)時，方會從「積習而不可破」指出治河之難或悲，此即「推其利病之原，非河之病民，而民之就河貪利以觸其害耳」(10-197)。第三，李尋雖是「所僅能言人之言者」，但王夫之卻又言其「不能救漢之亡」，並非「君子」。有此評論，蓋因李尋未能透澈認知「陰陽動靜之理」，其言「母后之不宜與政」，固然知曉「陰之干陽」，但當其聽從甘忠可、夏賀良的邪說時，顯然又不知「鬼亦陰也，靜以聽治於人者也」。換言之，李尋只知母后與政的「陰之干陽」，而不知邪說妖言的「陰之干陽」。但對王夫之而言，「凡言陰陽動靜，不可執一義以該之」(12-83 至 84)，李尋已囿限於執一。至於何謂「陰陽動靜之理」？簡言之，陰陽動靜即「氣化」，正如《張子正蒙注》所言：「氣化者，一陰一陽，動靜之幾」(12-33)，而且之所以言陰陽氣化，實是為了「由兩而見一」(12-37)，「一」便是「太虛一氣」。是故，王夫之於此強調「陰陽動靜之理」，亦可謂「由兩而見一」，體現氣群之同。至於為何要言「陰之干陽」？此則涉及，王夫之雖言陰陽渾合於太極，且陰中有陽，陽中有陰，但二者卻不相雜

，此即「凡陰陽之名義不一，陰亦有陰陽，陽亦有陰陽，非判然二物，終不相雜之謂」(12-57)。

在評論「翟義以討賊莽號召天下」時，王夫之亦曾提及「天下如狂」的風氣：

當莽之篡，天下如狂而奔赴之，孔光、劉歆之徒，援經術以導諛，上天之神，虞舜之聖，周公之忠，且為羣不逞所誣而不能白。義正名其賊，以號昭天下於魘魅之中，故南陽諸劉一起，而莽之首早隕於漸臺。然則勝、廣、玄感、山童、壽輝者，天貿其死以亡秦、隋；而義也、崇也，快也，自輸其肝腦以拯天之衰而伸莽之誅者也。不走而死，義尤烈哉！
(10-207)

翟義(?-7)之所以被讚譽「義尤烈哉！」，並非只是「不走而死」的以身殉國，而是承擔且對抗「天下如狂」的群迷風氣，正所謂「自輸其肝腦以拯天之衰」。換言之，翟義之「不走而死」的背後意義，雖未直接匡復漢朝，但卻以「先死以殉之」開啟王莽敗亡的先徵。其次，為何用「狂」形容王莽篡漢時的天下風氣？照理來說，「篡」算是離經叛道的行徑，天下應當不會苟同。為何用「狂」形容當時風氣？但天下反而如「狂」支持王莽，如孔光(B.C.65-5)、劉歆(B.C.50-23)等人就以「援經術以導諛」。王夫之認為，此群迷之「狂」，不只是行為之「狂」，亦是其心之「狂」。而其曾以「相師於偽」(10-205)，說明這種「迷復而不返」的群迷，故行與心的狂，便在「偽」，偽即無誠。進一步言，其心之偽，相較行迹之偽，更是「天下如狂」的主因。要言之，群迷不只是行為的狂迷，更可能是心之狂迷。若心之狂迷，狂迷者不一定只知利害，甚至會有不計利害的真情流露。⁷所以，這種「偽以誠，而舉天下以如狂」(10-206)的天下如狂，才是王夫之所擔慮的情況。也正如前文曾言的「環朝野而如狂」，王夫之對王莽篡漢的評論，尤其關注

⁷ 王夫之曾言「嚴詡誠於偽」，並指出「始於欲得人之歡心，而與人相暱，為之熟，習之久，流於輒媚者，浸淫已深而不自覺。蓋習於莽之偽俗，日蒸月變，其羞惡是非之心，迷復而不返。乃試思其泣也，涕淚何從而隕？」(10-205)，顯見嚴詡其心已偽，對王莽的泣與涕淚，已有心偽後的自以為的真情流露。

在「環四海以狂奔」(10-202)，二者說法如出一轍。

事實上，「狂」不僅發生在朝野，亦見於儒者對儒學義理的扭曲：

雖然，二氏之邪淫而終以亂也，非徒二氏倡之也，為儒者之言先之以狂惑，而二氏之徒效之也。君子之言人倫物理也，則人倫物理而已矣；二氏之言虛無寂滅也，則虛無寂滅而已矣；無所為機祥瑞應劫運往來之說也。何休、鄭玄之治經術，京房、襄楷、郎顗、張衡之論治道，始以鬼魅妖孽之影響亂六籍。而上動天子，下鼓學士，曰此聖人之本天以治人也。於是二氏之徒歆其利，而後曰吾師老子亦言之矣，吾師瞿曇亦言之矣；群然興為怪誕之語以誘人之信從，而後盜賊藉之以起。儒者倡之，二氏和之，妖人挾之，罪魁戎首將誰歸哉？
(10-329)

「狂惑」的罪魁禍首，並非在佛老二氏，而是在「儒者」自身。王夫之認為自從京房(77-37 B.C.)等人以「鬼魅妖孽」比附六經，便已脫離「人倫物理」的人之為人，此種災祥運會之說，乃「妖之始也」。換言之，妖孽怪誕之風的形成，始作俑者即是無知儒者的「狂惑」。此風原本只在儒者類群中盛行後，佛老二氏「歆其利」而效法，最終影響百姓與盜賊。尤可注意的是，王夫之對於「狂」的群迷，投以相當多的關注，如「禁浮屠宜使與巫者等」(10-1007至1008)亦有提及相關想法。眾所皆知，王夫之不喜佛教義理，而在論述「禁浮屠」一事時，卻又深知禁止之難。原因在於，浮屠盛行非一朝一夕，縱使在唐武宗會昌五年時，曾推動一系列毀佛政策，但未過數年，浮屠卻又轉盛。乃至在唐宣宗時，浮屠藉著時勢而蓬勃發展。更重要的是，王夫之指出「千年之積害」，並非「一日」即可矯正，因為此害積累千年，已然變成百姓生活的日常，轉化為習俗。值此之際，縱使有聖君賢相，其實也難敵「天下狂惑氾濫之情」。此處「狂惑氾濫」四字，恰好傳神道出惡俗所衍生的群迷。

有關妖狂之風，造成人與人之相互影響，不僅發生於對應當下

，同時也可能積累成風氣，甚至影響數十或數百年。簡言之，王夫之思維的人，乃是兼攝橫向與縱向的群體之人，且人之為人，無法也不能從群體抽離而出。為何王夫之重視氣群的群體，蓋因在氣群中，人是與天地萬有對應的人，人之為人的道德主體，在此各種對應上，便已是道德實踐，而非僅是道德主體。道德實踐，即是在「人與人之間的相偶性中產生的」。要言之，群體思維便在人必須與他者共存，乃至共善，而對王夫之來說，透過心或理，皆是無法達到這個要求，唯獨「氣」可擔此重任。若言氣群之同，具有共善之可能，那麼當然也會有妖狂等濁氣的相互影響。顯然地，王夫之並未將「共感」框限在「人之為人」的這一「類」，共感亦發生在不同類之間。

總之，「俗」本是地異而俗異，或類群異而俗異。類群雖有異，縱使人本非惡人這個類群，甚至亦想積極保有且貞定人道。但可能在妖、狂、戾及怪等等流俗的影響下，不知不覺陷進惡人的類群。或許也在不知不覺中，參與足以憾動天地的流俗之迷。要言之，「俗」可能起於「人之非人」的類群，但最終影響的，卻是天地間的各個類群，人道未能貞定，人便可能殘害其他類群。如此可知，不同類群是相互影響，而相互影響的可能，即因同處「氣」這個最大群體中。而且，「氣」也讓相互影響的說法，變得更加生動且具體。無論何人何物，皆是氣聚而成，氣的交感流通，便是彼此相互感通的基礎。

（二）「不黨則不爭」的群體之和

前文從妖狂探討「群體之迷」，此「迷」乃因類群同歸於氣群，故而相互影響。不過，王夫之的群體觀，並非只有負面的理解方式，在氣群之同的基礎上，亦有正面的觀照角度。本文認為《讀通鑑論》的氣群之同，主要彰顯在「和」，而此亦是王夫之最重要的群體觀。原因有二：一是，「和」指出類群之異，非是斷裂衝突之異，且不同類群是同處於氣群之中。因此，「和」豁顯出同中有異的氣群之同，亦印證類群之異乃屬異中有同的異。二是，「和」乃源於太和之和，且觀《張子正蒙注》所言：

太和，和之至也。道者，天地人物之通理，即所謂太極也。陰陽異撰，而其絀緼於太虛之中，合同而不相悖害，渾淪無間，和之至矣。未有形器之先，本無不和，既有形器之後，其和不失，故曰太和。(12-15)

自太和一氣而推之，陰陽之化自此而分，陰中有陽，陽中有陰，原本於太極之一，非陰陽判離，各自孳生其類。故獨陰不成，孤陽不生，既生既成，而陰陽又各殊體。其在於人，剛柔相濟，義利相裁，道器相需，以成酬酢萬變之理，而皆協於一。(12-47)

統整兩段引文所述，太和與太極、太虛，皆是說明天地一氣的用語。不過，太和顯然將理解重心置放在「和」，「太和」是陰陽二氣的「合同而不相悖害」，且「太和」亦可用於「既有形器之後」的「其和不失」。是故，「和」作為對氣群之同的理解時，即是類群「合同而不相悖害」或「其和不失」的和諧狀態。然而，如何能夠揭示「和」的群體觀？「不黨則不爭」可為敲門磚，「不黨則不爭」見於「宋璟盧懷慎張九齡清而不激」：

於是而知三子者之器量遠矣，其身不辱，其志不飢，昭昭然揭日月而行者，但以率其固然之儉德，而不以此歆召天下，奉名節為標榜，士固無得而附焉。不矜也，亦不黨也，不黨則不爭矣。(10-831 至 832)

先釐清三事：第一，「不黨則不爭」的提出，並非王夫之自創，而是前有所承，典出《論語□衛靈公》：「君子矜而不爭，群而不黨」⁸，「矜」與「爭」，「群」與「黨」，顯然是一組對反的義理概念。君子之所以為君子，乃是「矜」與「群」，而非「爭」與「黨」，故言君子要不爭不黨。由此可知，王夫之的「不黨則不爭」，即是立基《論語》此句。更重要的是，《論語》的「不爭」與「不黨」，本來

⁸ [清]劉寶楠著；高流水點校，《論語正義》（北京：中華書局，2007年），下冊，頁630。

就涉及「群」(群體觀)的問題。因此，王夫之援以為用，顯然也會也必須涉及「群」(群體觀)。第二，然而王夫之為何從「不黨」言「不爭」？在《論語》原文的句型結構上，「不爭」對「矜」言，「不黨」對「群」言，既可合觀，亦可分論。但王夫之此處的「不黨則不爭」，已將論述方式稍作調整，應是側重在合觀。試問，意圖何為？綜觀王夫之《讀通鑑論》的歷史論述，明顯將焦點置放在「人」，無論是君王，抑或大臣，乃至是百姓。而其中最可能影響時局，且最需要貞定人道者，當屬為官的讀書人，即「宋璟盧懷慎張九齡清而不激」裡的「清貞者」(10-830)，三位「清貞者」皆是身居高位的讀書人。又，「清貞」與「朋黨」之間，則是另一必須面對的重大問題。是故，如何理解「黨／不黨」，遂成為理解「人之為人」的關鍵，也是理解「不爭」或「和」群體觀的關鍵。第三，至於王夫之為何言「不矜」？「不矜也，亦不黨也」是否與「矜而不爭」有所牴牾？此處是字同而義異，「不矜」之「矜」，乃是自誇自恃的意思，有別於字義為莊重自持的「矜而不爭」之「矜」。

在前述的基本認知後，接著再探討「公與私」及「一時與萬世」，藉此揭櫫王夫之「群體之和」的思維方式：

1. 公與私

在「宋璟盧懷慎張九齡清而不激」(10-830 至 831) 這則評論中，王夫之對唐代宋璟(663-737)、盧懷慎(?-716)及張九齡(678-740)的高度評價，正因三人皆屬「清貞者」，且高居宰相之位而「不爭」。首先，王夫之指出唐朝雖以才臣眾多著稱，但「清貞」之臣，卻是不多見。真正能夠稱之為「清貞」者，唯有唐玄宗開元期間的宋璟、盧懷慎及張九齡。三人分別是「清而勁」、「清而慎」及「清而和」，若無此「清貞」三人立朝為官，天下難安，甚至可說，唐高宗永徽以後的「奢汪貪縱之風」，必不能被革除。這段評論提供的訊息是，相較於「才」，王夫之更看重「清貞」。且宰相的「清貞」，不僅只是個體的一己之善，同時亦能影響「朝廷乃知有廉恥」，即革除不良風氣而引導天下趨向共善。那麼，前文曾提及的妖狂之風，雖然因為氣群之同的關係，遂能負面性地影響天下或天下人。但其理亦然，也正因為氣群之同的關係，不同類群之間

，實能透過「氣」相互影響。而個體遂能用「清貞」，正面性地影響天下或天下人，尤其高居宰相之位者，影響效力更加明顯。其次，王夫之將「清貞」與「清節」進行區隔，所謂「清節」之臣，往往是「刻覈」而難以使下屬心服口服，於是才臣被限制而無法有所作為。換言之，「清節」者與他者之間，乃屬對立衝突的緊張關係，甚至與才臣形成水火不容之勢。在「孤清」與「執競」中，「清節」者是「不足以容物」與「不足以集事」。試想，假若個體是挺立道德主體的「清節」者，然而卻不斷與他者相爭相鬥，其對天下或天下人的影響，究竟會是正面，抑或負面？或問，對群體和諧是否有所助益？是否能夠引導天下或天下人趨向共善？顯然地，王夫之不認為「清節」者的「孤清」與「執競」，⁹有助群體於趨向和諧或共善。在「置國計民生於度外，而但爭涇渭於苞苴竿牘之間也」的批判裡，「清節者」是「徒激朋黨」之「爭」，甚至可說是無治亦無功。如此說法，顯然是對群體的另有所思，如包拯（999-1062）的清廉剛正，當然能夠懲惡罰奸，但置放在群體之和與不爭的群體觀中，便是無治亦無功。由此可知，清節者與清貞者是有所不同，清節者是爭，而清貞者是不爭。清貞者是「清而不激，以永保其身、廣益於國者」（10-831）。是以，王夫之認同的是「清貞者」的「不爭」，而非「清節」的「爭」，此處便是兩種群體觀的擇取問題。另外，宋璟三人之「清」，又呈現出「而才臣不以己為嫌，己必不替才臣以自矜其素履」，「才臣」自「才臣」，「己」自「己」，此即「操行異而體國同」的同中有異。這種同中有異，正可印合氣群之同的同中有異。換言之，「同」非消弭「異」，氣群之同的同，乃是保有且尊重類群之異的同。

王夫之曾言張九齡「清而和」是「和者不流」，而本文所欲強調的氣群之同，既然彰顯在群體之和，其下再就「和者不流」說明「不黨則不爭」。首先，「和者不流」的「不流」，即是不同流合污

⁹ 必須說明的是，此「清節」並非即是負面義。所謂「節」，多有節制、氣節之意，且王夫之《說文廣義》亦如此言：「節……借為『節制』字者，有節則不可過……《易》節卦，言有制而儉也。通為貞臣、烈婦之稱者，與廉同義」（9-348至349），顯然「清節」之「節」，亦可關注在面對敵對或同黨的不同流合污之氣節，即是正面義。不過，王夫之刻意從「孤清」與「執競」，區別「清節」不同於「清貞」，別此脈絡下的理解方式，此種異於常見脈絡的獨特詮解，正因其群體思維所致。

。所謂群體之和，是否會因為「和」而易被解讀成隨波逐流？從王夫之對張九齡的評論中，「和」固然透過「不爭」達到群體的和諧。但是張九齡又有個體的「不自失」。張九齡與李林甫同處朝廷共事一主，李林甫對張九齡多有毀譽，而張九齡卻未與之衝突，但亦未因此失節改志而與李林甫結為一黨，此即「不自失」。要言之，「不自失」同時意味著兩事，一是「不爭」，二是「不黨」。不爭與不黨是不二，不黨則不爭，不爭而不黨。且「不黨」的「黨」，包括小人之群黨與君子之群黨，君子不與小人之群黨同流合污，應無可疑，但君子不與君子為群黨，又是為何？王夫之是這麼理解的：

士之始進也，自非猥鄙性成、樂附腥羶者，則一時名之所歸，望之所集，爭託其門庭以自處於清流之選，其志皆若可嘉，其氣皆若可用也。而懷清之大臣，遂欣受以為臭味，於是乎和平之度未損於中，而激揚之情遂移於眾，競相獎而交相持，則雖有邊圉安危之大計，黎民生死之遠圖，宗社興衰之永慮，皆不勝其激昂之眾志，而但分流品為畛域，以概為廢置。夫豈抱清貞者始念之若斯哉？唱和迭增，勢已成而弗能挽也。（10-831）

剛入仕的文人，若是「清流之選」，志與氣是可嘉可用。因此，懷清大臣當然也會與之相投相合，此固然未失群體之和。但有問題的是，在此相投相合之後，往往衍生出「激揚之情遂移於眾」，意即在不斷唱和後的結果，「激昂之眾志」便會凌駕在「邊圉安危之大計，黎民生死之遠圖，宗社興衰之永慮」之上。簡言之，「激昂之情」或「激昂之眾志」，初衷雖非為「私」，然而最終卻又悖離為「公」為。那麼，王夫之所謂「不黨」，自然不能摒除此種情況。由此可知，無論「黨」是在小人之群，抑或在君子之群，最終皆會懷「私」或無「公」。是故，王夫之的群體之和，不是用於小人之群黨，亦非專屬君子之群黨。意即，群體之和的「群體」，非指某一「類群」，而是涵概所有類群的「氣群」。若在氣群的思維中，既是為公，同時也不必再與任何人成為群黨關係。

至於為何「黨」會有「爭」？為何「黨」是「懷私」？王夫之

梳理歷史發展脈絡後指出：「天子而欲收貢士為私人，何怪乎舉主門生懷私以相市。此朋黨之所以興，而以人事主之誼所由替也」(10-809)，此則是針對「武氏廷試貢士市私恩」而發，武則天在南宮考試後，又在殿廷上親自考較能夠授予大臣之位者，王夫之認為此作法是多此一舉，且「待以市恩遇於士，而離大臣之心」(10-808)。武則天懷私而欲籠絡士人，其他人亦懷私而形成朋黨。姑且不論將朋黨之興，歸究武則天是否合理，但在此評論裡，吾人可知王夫之的想法是，「黨」是懷私，「不黨」則是不懷私。所謂「不黨則不爭」，正因「不黨」是不懷私，若不懷私，遂無可爭。事實上，在「太宗從封德彝言不勞百姓以養宗族」的評論裡，唐太宗的「公」，恰可對比武則天的「私」：

宗室人才之盛，未有如唐者也，天子之保全支而無猜無戕，亦未有如唐者也。蓋太宗之所以處之者，得其理矣。高祖欲強宗室以鎮天下，三從昆弟之屬皆封王爵，使循是而不改，則貴而驕，富而溢，邪佞之士利賴之而導以放恣，欲強之，適以貽其災而必至於弱，晉、宋之所以自相戕滅而終於孤立也。太宗從封德彝之言，而曰天子養百姓，豈勞百姓以養己之宗族乎？以公天下者，即以安本支而勸進其賢能。德彝，佞人也，於此而幾乎道矣。(10-753)

對於百姓養宗族一事，唐太宗不再以宗族為王為爵，即是以「公天下」處理之。王夫之甚至認為，即使此建言是出自佞人封德彝(568-627)，但卻是近「道」之言。當然，此肯定是在近道之「言」，非是讚譽無道之人。更何況，唐太宗之所以不供養宗族，其實是要宗族子弟，透過仕途與天下英賢共進，這是「制之有等，授之有道」(10-753)，既是公天下的作為，亦是真正為宗族子弟著想的仁至義盡，正所謂「大公行而私恩亦遂矣」(10-753)。是則評論的後段文字，同時也指出唐太宗與周文王周武王的處理方式，雖有不封立與封立的不同，卻是因時的公天下。要言之，二者看似悖反，實則是各見當下的客觀現實，並試圖找出最適合的治理之道，皆能符合群體之和。

最後，從「公」論「不爭」，之所以必然建構在「氣」上，乃因除了「公天下」或「天下之公」之外，王夫之有言「虛則公」：

惟虛則公，公則直；惟明則誠，誠則動；能自受諫者，所以虛其心而廣其明也，諫者之能此者鮮矣……位不可恃，氣不可任，辯不可倚，理不可挾。平情好善、坦衷遜志者，早有以動人主之敬愛，而消僚友之疾忌，聖而周公，忠而孔明，用此道也。婞直予智，持一理以與當寧爭得失，自非舜、禹以芻蕘之道待之，其不以啟朋黨而壞國是也，難矣哉！（10-765）

唐太宗曾言「未能受諫，安能諫人」（10-764），王夫之順此評論「諫人」者的先決條件，當在「虛」，因為「虛則公，公則直」。為何如何強調？蓋因諫者多是「可其所可，而否其所否，堅於獨行，而不樂物之我違」（10-764），並且以為如此才能「輕寵辱、忘死生」的「言之無忌」（10-764）。但王夫之卻不認為這是諫者的先決條件，畢竟再賢明的人，皆可能會有「察理未精、達情未適」的時候，而若還是堅持己見，必會不斷攻擊異己，以致嚴重傷害到別人。與此不同的，若能「虛其心」，不僅能夠「動人主之敬愛」，更可「消僚友之疾忌」。也就是說，既不開啟朋黨的糾紛，亦不使朝政因為彼此之爭而陷入混亂。換言之，此處仍舊涉及「不爭」的群體之和，而「虛」與「公」、「不爭」的合觀並論，可見於《周易外傳》（1-875）及《張子正蒙注》（12-189）無論以「虛己」言「不爭」，抑或從「不爭於私」言「虛公之心」，皆是指明「不爭」的為「公」，實與「虛己」、「虛公之心」或「虛其心」不可分割。而「虛」為何是「公」？為何非「私」？再觀《張子正蒙注》所言：「〈坤〉之為德，純乎虛靜。虛者私意不生，靜者私欲不亂」（1-176），「虛」

乃〈坤〉德，顯見「虛」是由乾坤而來，乾坤並建¹⁰又是王夫之從「氣」言天道人道的重要義理。總之，公與私的辯證，既呈現不爭的群體之和，亦是再次印證王夫之群體觀是立基在「氣」。

2.一時與萬世

「不爭」既是為「公」，而非為「己」為「私」。群體之和的和，顯然不僅不可言是同流合污，亦不可視為無有作為的消極態度。事實上，猶如前文所述，朋黨易對群體之和產生破壞，因此「不黨則不爭」的積極，正是積極用心於群體之和。是以，「不黨則不爭」雖然意圖在「和」，但此「和」乃積極追求共善的群體和諧，絕非同流合污的苟合，或者非是盲目的苟同。且苟合苟同者的朋黨，絕不可能有群體之「和」，畢竟私利在那，便會立即見風轉舵。然而論及至此，吾人不禁要問，「不黨則不爭」是為「公」，那麼是否也可能為「公」而爭？若為「公」而爭，又是否會喪失群體之和？此疑即涉及「和」的群體思維，究竟是關注在「一時」，或者是關注在「萬世」。且觀「仁夷狄以為競而晉亡」所述：

武帝無百年之算，授兵于孺子，司馬穎之頑愚，延異類以逞，不足誅也。若夫劉琨者，懷忠憤以志匡中國，而亦何為爾邪？琨進索虜，將以討劉淵也。拒一夷而進一夷，事卒不成，徒延拓拔猗盧於陘北，不亦僨乎！夫琨不能驅市人以敵大寇也，誠難；然君子之自靖以忠於所事，亦為其所可為而已矣。智索力窮，則歸命朝廷，如魏勝、辛棄疾斯亦可矣，未有急一時而忘無窮之禍者也。蓋琨亦功名之士耳，志在功名而不聞君子之道，則功不遂、名不貞，而為後世僂，自貽之矣。前有不慮之君，後有不慮之臣，相仍以亂天下；國速亡

¹⁰ 王夫之的乾坤並建，學者多有探究，此處僅引唐君毅說法作為參閱：「以其哲學思想而論，取客觀現實的宇宙論之進路，初非心性論之進路，故特取橫渠之言氣，而去橫渠太虛之義。彼以氣為實，頗似漢儒。然船山言氣復重理，其理仍為氣之主，則近于宋儒，而異于漢儒。惟其所謂理雖為氣之主，調離氣無理，調理為氣之理，則同于明儒。明儒言氣，或溯之于未始有物之先之元氣，如王廷相；船山則即器似言氣，從不溯氣于未始有物之先，則大異于明儒。又其言氣，不言一氣之化，而言二氣之化；二氣之德為乾坤，故其講易，主乾坤並建，謂太極即陰陽二氣之化之渾合。此又異于先儒二氣原于一氣之說。」（《中國哲學原論·原教篇》（臺北：臺灣學生書局，2004年），頁516）。

，夷、夏之防永裂。嗚呼！將誰咎哉！（10-448 至 449）

王夫之對晉武帝的「分諸王使典兵」（10-448），直言是「無百年之算」，此即貪圖一時的表面安樂。待至司馬穎及劉琨等人接二連三延引夷狄，更是痛斥「未有急一時而忘無窮之禍者」。單就時局上的爭與不爭，劉琨討伐劉淵，雖是「懷忠憤以志匡中國」，其爭亦似乎無有不可。但此爭倒不如「不爭」，因為劉琨所用的以夷制夷，乃是「拒一夷而進一夷」，此法顯然未能審慎思考之後的可能影響。換言之，無論是爭，抑或是不爭，必須思慮的是，究竟是爭一時而不爭萬世，還是不爭一時而爭萬世。王夫之對「不爭」的理解，應是「不爭一時而爭萬世」。此種「一時」與「萬世」的思維方式，亦可察見於「一人之正義」、「一時之大義」及「古今之通義」的辯證上：

有一人之正義，有一時之大義，有古今之通義；輕重之衡，公私之辨，三者不可不察。以一人之義，視一時之大義，而一人之義私矣；以一時之義，視古今之通義，而一時之義私矣；公者重，私者輕矣，權衡之所自定也。三者有時而合，合則互千古、通天下、而協於一人之正，則以一人之義裁之，而古今天下不能越。有時而不能交全也，則不可以一時廢千古，不可以一人廢天下。執其一義以求伸，其義雖伸，而非萬世不易之公理，是非愈嚴，而義愈病。（10-535）

無庸置疑，一人、一時及古今，皆可言「義」。然而，若是三者之間有所衝突，王夫之認為要有「輕重之衡」與「公私之辨」，三者之首要考量，即在「古今之通義」。換言之，「一人之正義」雖是義，「一時之大義」雖是義，卻不可以一人一時廢「古今之通義」。顯然地，此亦為「一時」與「萬世」的思辨。要言之，群體之和的完成，當然也就不只是求取眼前的和諧共善，而是深謀遠慮的為萬世計。

可再注意的是，在「一時」與「萬世」的辯證中，「不爭」顯然具有「不爭一時而爭萬世」之意，而且當吾人由「萬世」認知人

之為人，人所應對者不僅只是當下，不僅只是生死之間，更必須完成突破生死限制的「全生全歸」(12-22)，此即氣群之同的思維方式。換言之，若是非為萬世考量的不爭，此不爭即是「爭／不爭」相互衝突下的不爭，絕非是兼攝「爭／不爭」的「不爭」。舉例來說，夷夏之間的「不爭」，究竟如何理解？夷夏的對立，往往看到的是，武力或政治的爭，而王夫之的夷夏之防，表面是「爭」，但此「爭」乃是人道之立的爭，此是禮樂教化的人文存續，是將天子人之純氣，能夠全生全歸於天地一氣的「爭」。易言之，此「爭」是為「公」而爭，且為萬世計的爭。也就是說，「爭」絕非只是為華夏存續而爭，卻漠視夷狄存續。試觀「鄧訓保護諸胡得專力以攻迷唐」的評論中，王夫之如何看待夷狄相攻一事：

議者曰：「夷狄相攻，中國之利。」誰為此言者，以貽禍於無窮矣。鄧訓力破浮議，保護諸胡，免於羌難，羣胡悅從，訓乃專力以攻迷唐，而迷唐遠竄，智矣哉！……夷狄之起也，恒先并其醜類，而後及於中國。中國偷庸之士，猶且曰：夷狄相攻，吾利也。地益廣，人益眾，合眾小而成一大，猶疥癬之毒聚為一癰也。屢勝之氣益壯，習於攻擊之術益熟，得利而其願益奢，我且鼯鼯自得，以為虎鬬於穴而不暇及於牧廐也，禍一發而不可收矣。(10-270至271)

夷狄自相攻伐，表面對中國是利，實則不利。原因在於，短期是坐山觀虎鬥，但長期觀之，在夷狄相攻之後，按照過往的歷史經驗，便將形成吞併各夷狄的強大外患，即「合眾小而成一大」。由此故知，坐山觀虎鬥的不爭，其實就是愚昧至極，並未有萬世之計的考量，因為當夷狄侵辱華夏，禮樂教化的人文，便遭到破壞，甚至可能影響天地一氣無有純氣之歸復。是以，此種不爭當然非是王夫之所言的「不爭」。所以，若要從「不爭」言夷夏，應當是「各安其所」的「不爭」，即「故王者之於夷狄，暴則懲之，順則遠之，各安其所，我不爾侵，而後爾不我虐」(10-286)。

蓋因王夫之的不爭一時，意圖在萬世之共善和諧，是故對「待時」而動的歷史事件，皆持肯定的評論立場，如「高祖不遽取天下

」：「得天之時則不逆，應人以其時則志定。時者，聖人之所不能違也。唐之取天下，遲回以起，若不足以爭天下之先，而天時人事適與之應以底於成」(10-733)。相對於楊廣的「躁」，唐高祖則是「斂意卑伏而不遽起」(10-734)。因為，在天下怨聲載道而群盜四起時，仍舊「安於臣服，為之守太原」，並未背叛隋朝政權。而是等到「白骨邱積於郊原，孤寡流離於林谷，天下之毒痛又不在獨夫而在群盜矣」(10-764)之時，方為天下百姓爭生死。也就是說，唐高祖有「爭」有「不爭」，「不爭」是不爭一時之為己私利，「爭」是爭為百姓福祉的公天下，此即王夫之所言兼攝「爭／不爭」的「不爭」。唐高祖是不爭天下之先，待時而動者，在天時人事的相應後，自然水到渠成，遂不爭於一時。而且，在評論唐高祖之前，王夫之便已拈出「時者，聖人之所不能違也」，在是則評論最後處，亦再次強調「高祖不遽取天下」同於「湯、武之行法以俟命，其靜審天人之幾者」(10-765)。按前所述，顯然與王夫之特重「時」或「時中」有關，是以《讀通鑑論》的「不爭」，正如《周易外傳》所言：「君子之安其序也，必因其時。先時不爭，後時不失，盡道時中以俟命」(1-827)，「不爭」實與「時中」密不可分。那麼，若再進一步說，「不爭」既是對準「先時」而言，因此想要更完整理解「不爭」，應當要回到「先時不爭，後時不失」，「不爭」與「不失」置放在「時」上，意即必須「盡道時中以俟命」。要言之，「不爭」透露出對「時」的體現，也是君子的「時中」。若再將時序拉長，若時已至，君子是否「爭」？其實是「爭」(兼攝「爭／不爭」的「爭」)也不是爭(「爭／不爭」衝突對立的爭)，因為君子自強不息，時至便乘時而為，此即是唐高祖的「時至事起」(10-764)，豈可謂之「爭／不爭」衝突對立的爭？不該爭，即「不爭」；應該爭，即「不失」。因此，王夫之認為坐上帝王之位而能長久者，通常就是乘時而起的因其固然，絕非時未至而爭，縱使爭得帝王，也是無法長久安坐其上。至此可問，為何王夫之定要強調「不爭」？若只是關注在類群之異的群體觀，人之為人的價值，當下只有一爭到底，但卻又保留「不爭」的可能，其意何在？簡言之，「不爭」是氣群之同的群體觀，因為明白氣有屈伸往來，人之為人亦必須尊重當下的客觀現實情況，若當下是人不能爭不可爭，便是要「待時」

或「相時」¹¹，而且此種不爭一時，又是要思考如何為群體創造出非一時的和諧。總而言之，不爭一時的待時，表面是無有作為，實則是爭萬世的積極作為。相對而言，若是「群迷」的爭，此爭看似主動，卻是被動，因為只是被群體盲目所牽引的爭，或為私利，或有忿怒，豈能說是主動？

綜觀此節所論，無論是從「莫甚於俗」言「群體之迷」，抑或是由「不黨則不爭」論「群體之和」，王夫之《讀通鑑論》顯然皆立基在「氣」的感通交流。也正因為在天地一氣的架構中，人與天地萬有之間，遂有正負兩面的相互影響，負面影響即如妖狂等風俗，正面影響則是人與他者之間的萬世共善。更重要的是，《讀通鑑論》的歷史論述重心在「人之為人」，而吾人固然要從「類群之異」理解「人之為人」，但同時也必須明白「人之為人」的完成，正在「氣群之同」。畢竟知同知異，方得真實察見人之獨特及相偶。

四、結論

本文藉由對《讀通鑑論》的爬梳，實可察見王夫之群體觀，呈現出兩大面向：一是，強調人之為人的獨特性，人作為氣群裡的某一類群，但卻是「獨人于其間得形氣之正」(8-510)，故能保有純氣以歸復天地一氣的「全生全歸」，此即豁顯在「類群之異」。二是，確立天地萬有之間的感通交流，正因天地萬有同源天地一氣，己與他者遂將相互影響，除了要避免「狂」、「妖」等風俗之興起，同時也透過「不黨則不爭」，揭示「人之為人」的為公為萬世，意即在「氣群之同」的基礎上，更欲達至天地萬有的共善和諧。最後，吾人想說明的是，本文透過「類群」與「氣群」兩面向說明《讀通鑑論》的群體觀：首先，在「類群」之異的面向裡，王夫之《讀通鑑論》之所以申明人禽或夷夏之別，表面上是對類群的絕對嚴分，實則意圖在「人之為人」的獨特性。且此嚴分的人之獨特性，目的在於最終將一己純氣歸復於天地一氣，其「異」並非與同相對立者，而是同中有異的「異」。其次，在「氣群」之同的面向裡，人與他者他物同處天

¹¹ 有關《讀通鑑論》使用「相時」一詞，請參閱下文：「帝以持重而挫其方法之勢，禹以持重而失之方潰之初，相時之變，定幾於頃刻，非智之所能知，勇之所能勝……心不忘而時自應於其會，此未可以一成之論論之也。」(10-224)

地一氣之中，故而無論好壞，皆會相互影響著彼此，而人無法自隔於天地一氣這個最大群體。不過，此「同」亦非與異相對立者，人在「不黨而不爭」的群體思維中，仍舊要確立一己之貞定，意即「同」是異中有同的「同」。要言之，《讀通鑑論》的群體觀，固然十分關注於「類群」的嚴分，甚至可說，禮樂的人之為人，乃是王夫之身為儒者的底氣。但是，在氣群之同的群體觀中，王夫之卻也澈見「人之為人」，必然是在天地一氣的群體裡，且立人道之極的目的，絕非只為華夏一族，而是包括夷狄及其他類群的共善和諧。否則，群體觀的同中有異之同，即被漠視忽略了。一旦如此觀之，《讀通鑑論》的群體觀，只會是「人之為人」的群體觀，而且是與他者他物相互衝突的群體觀。要言之，《讀通鑑論》雖是人的歷史論述，可是除了「類群之異」之外，同時也有「氣群之同」的群體觀，是以人之為人既有人之獨特性，亦必要具備與天地萬有的共感，此即在立人道之極的當下，天道亦得豁顯。至此可知，王夫之《讀通鑑論》的群體觀，包括人之異與氣之同，即異同並建的群體觀。

徵引文獻

一、傳統文獻

〔明〕王夫之；船山全書編輯委員會編校：《船山全書》（長沙：嶽麓書社，1998年）。

〔清〕劉寶楠；高流水點校：《論語正義》（北京：中華書局，2007年）。

二、近人論著

朱榮貴：〈王夫之「民族主義」思想商榷〉，《中國文哲研究集刊》第4期（1994年3月），頁521-548。

李增財：《從《讀通鑑論》《宋論》淺窺王船山的思想》（臺北：輔仁大學哲學研究所碩士論文，1972年）。

宋小莊：《王夫之《讀通鑑論》研究》（廣州：珠海大學中國歷史研究所博士論文，1987年）。

宋雪玲：〈王夫之對君子理想人格的多重期許——以《讀通鑑論》唐前史評為例〉，《船山學刊》2016年第6期（2016年3月），頁15-19。

何保中：〈評王夫之著《讀通鑑論》〉，《哲學雜誌》第1期（1992年5月），頁116-120。

胡發貴：《王夫之與中國文化》（貴陽：貴州人民出版社，2001年）。

唐君毅：《中國哲學原論——原教篇》（臺北：臺灣學生書局，2004年）。

唐君毅：《中國哲學原論——原性篇》（臺北：臺灣學生書局，1991年）。

陳 賡：《回歸真實的存——王船山哲學的闡釋》（上海：復旦大學出版社，2007年）。

曹劍雄：《論王船山《讀通鑑論》中的歷史哲學》（香港：新亞研究所哲學組碩士論文，1997年）。

張立文：《正學與開新——王船山哲學》（北京：人民出版社，2001

年)。

曾昭旭：《王船山哲學》（臺北：遠景出版社，1996年）。

曾聖益：〈王船山《讀通鑑論》之君臣論〉，《人文學報》第22期（1998年7月），頁65-94。

鄧輝：《王船山歷史哲學研究》（上海：上海人民出版社，2017年）。

**Yi Xing and Tong Ming : Wang Fuzhi's
Collective Bodies view of the coexistence of Yi and
Xing on "Du Tong Jian Lun"**

Shih, Ying-Yo*

Abstract

The " Collective Bodies " in the thinking of Confucian scholars in the Ming and Qing Dynasties not only affects a wide range of aspects, such as qi, politics, history, Yixia, Shiyin, etc., but also involves how Confucians think about objective reality. However, the related research on this topic in the academic circles has less investment and needs more development, so it can be said that it has profound research space and research value. This paper discusses the " Collective Bodies " of Wang Fuzhi's "Du Tong Jian Lun", which can not only clarify Wang Fuzhi's Collective Bodies view, but also help to outline the meaning of the Confucian scholars in the Ming and Qing Dynasties. This article uses the two aspects of "Lei Qun " and "Qi Qun" to explain his Collective Bodies view of "Du Tong Jian Lun": First, in the aspect of "Lei Qun " difference, the reason why Wang Fuzhi's "Du Tong Jian Lun" declares the difference between humans and birds and barbarians is that on the surface it is an absolut and strict classification of taxa, but in fact it is intended to be the uniqueness of "human beings". And the uniqueness of this strictly divided person is to finally restore one's Chun Qi to the

* Associate Professor, National Chin-Yi University of Technology Fundamental General Education Center.

one Qi of heaven and earth. Secondly, in the aspect of " Qi Qun " difference, people and others and other things are in the same atmosphere of heaven and earth, so no matter good or bad, they will affect each other, and people cannot be separated from the largest group of heaven and earth. However, this "same" is not the opposite of dissimilarity. In the group thinking of "no party but no competition", people still have to establish one's virginity, which means that "same" is the "same" that is different in difference.

Keywords: collective bodies, Du Tong Jian Lun, Lei, Qi, Wang Fuzhi

論《萬壑清音》之南北合腔*

侯 淑 娟**

摘 要

輯成於明天啟四年（1624）的《萬壑清音》，專收北調散齣。編者止雲居士以丘壑間蒼松翠柏濤音崩湃形容「北音」。選輯講究「音韻清雅，詞藻鮮妍」，其中多勁切雄壯、清雅柔遠之選。除賓白、曲文完整，亦講究曲唱，強調名家訂定校正點板，彰顯明人不亞於蒙元的北曲創作才華。《萬壑清音》共選 68 種元、明雜劇、南戲傳奇之北調齣目。明代戲曲經南北交化，北調不再只是元雜劇北曲聯套的複刻，而是有各種南北曲合流交融後的變化。此書所選南北合腔齣目不少，共有 18 種劇作，29 齣劇目，已近總齣數之半。《萬壑清音》因刻意精選北調散齣為集，無意間凸顯了明代戲曲優秀散齣南北合腔之用的頻繁。《萬壑清音》之南北合腔如何組織？是否具有類型性？本文除了詳細分析《萬壑清音》的南北合腔小全本《千金記》，亦總析其他 17 種劇作選齣之南北合腔特色與類型，將之歸納為三大類，第一類為南曲引結型，以北套為主，南曲點綴於套數前後；第二類為南北曲交織型，一齣中南曲與北曲分量相當，自由交錯；第三類為北曲點綴型，以南套為主，北曲分量極少，作為南套的點綴。南曲融入北套有活化套數作用，除作為人物上場引曲，透過排場分析，亦可見南北合腔與折子戲情節轉換密切關聯。而其補充曲譜之遺，南曲北唱或北曲南唱，更有特殊文獻價值。

關鍵字：《萬壑清音》、南北合腔、散齣、折子戲、戲曲選

* 本文為執行國科會112年度補助專題研究計畫《〈萬壑清音〉南北合腔之研究》（編號：NSTC 112-2410-H-031-053 -）之部分研究成果。感謝學報兩位匿名審查委員給予寶貴的修改建議，使本文之論述更臻周延。謹此敬申謝忱。

** 現任東吳大學中國文學系專任教授。

收稿日期：114年1月23日，接受刊登日期：114年7月20日。

集

一、前言

止雲居士所輯《萬壑清音》¹，成書於明天啟四年（1624），是明末專輯北調散齣的戲曲選集。止雲居士〈萬壑清音題詞〉引李空同之語，兼論南北曲，以「如蒼松翠柏，濤音崩湃，流於丘壑」（頁4）形容「北音」的蒼勁氣勢，並以「三春睨睨，黃鳥嚶嚶花間」（頁4）的靡曼形容「南音」。

此北調專集與將「北腔」列於官腔、諸腔後的《群音類選》，或《纏頭百練》二輯兼收部分北曲散齣，性質不同。止雲居士〈萬壑清音題詞〉開頭即云：「夫天籟之音作於萬壑之竅」（頁1），他不只欣賞北調如蒼松翠柏濤音的澎湃氣勢，更將之視為「天籟之音」。對於此選集的命名，他在〈題詞〉中也提到：

是集專選諸家北詞，搜奇索隱，靡有遺珠。俟賞音者於靜夜試一擊節，俾清風颯颯，明月珊珊，萬壑音生，千巖響應……。（頁5-6）

「萬壑音生，千巖響應」的情境，不只是北調的特點，此段引文所形容靜夜擊節伴奏的曲唱音聲，在「清風颯颯，明月珊珊」氛圍所產生的「萬壑音生，千巖響應」意象，崇高清雅，也正是崑腔在天啟年間存於文士心中的印象。

止雲居士的編輯以「搜奇索隱，靡有遺珠」為心，欲將崑腔北調佳作盡收《萬壑清音》，並有以此集為前引，讓同好者出「枕中之秘」，而後再刻續集。²可見其以北調為獨立系統，系列性刊刻的計畫。而《萬壑清音》所收集的作者與作品更鎖定明代北調，不是

¹ 本文所用〔明〕止雲居士：《萬壑清音》有抄、刻兩種版本，抄本為王秋桂編：《善本戲曲叢刊（第四輯）》（臺北：臺灣學生書局，1987年，據東京大學人文科學研究所藏本影印）。刻本見陳志勇編：《明清孤本戲曲選本叢刊（第一輯）》（北京：國家圖書館出版社，2017年），冊9-10。此外，亦參考李將將、李淑清、黃俊、尚田田校注：《萬壑清音校注》（成都：四川大學出版社，2016年）。本文有關《萬壑清音》之研究以《善本戲曲叢刊》為底本，引文頁數為此抄本，若需覈勘刻本即另註。後文不再贅述。

² 《萬壑清音》之〈凡例〉第四則曰：「國朝所出佳作迨數百種，生以未暇，不能遍閱，未免令識者有遺珠之嘆。今仍有續集伺舉，尚冀同志者出枕中之秘，不惜罄囊懸囊以俟。」（頁26-27）

元代作家的北雜劇。因此，他在《萬壑清音·凡例》第一則說：

曲盛於元，而北曲尤元人之長技。今則元人所作多不選入，大都取我國朝名家最善者輯而刻之，使後世亦知國朝文人之盛，不徒僅以制義已也。（頁 25）

當然，《萬壑清音》所收「北調」散齣，除了多出於明代傳奇新作外，也有明代雜劇，如題為出自《太和記》的〈席上題春〉³，或《西遊記》。還有一部分選齣用南戲傳奇之名，實則為元代北雜劇改作，如《鮫綃記·雪夜訪賢》改自《風雲會》雜劇第三折；或為北雜劇重新命名，如將元代的《漁樵記》雜劇改為《負薪記》，編者甚至在〈凡例〉中明白揭示。⁴但此劇在人物、情節內容、腳色行當皆已大幅更動改易，不能完全等同於元代《漁樵記》雜劇。凡此等劇作，止雲居士都將之視為「國朝文人」之作。《萬壑清音》〈凡例〉第二則說：

茲集所取者，音韻清雅，詞藻鮮妍。若繁蕪浩漫，悉屏去之。（頁 25）

編者所選雖為北調，但依然堅持崑曲「音韻清雅，詞藻鮮妍」的文學性，而屏去「繁蕪浩漫」，可見講究精鍊，是劇作舞臺性要求的必然條件。編者掌握「北音如蒼松翠柏，濤音崩湃」的音樂聲情，尚壯黜柔，所選風格以勁切雄壯為主，清雅柔遠為輔。⁵

「北調」風格的獨特性來自七聲音階的特殊音樂曲套。綜觀《萬壑清音》，由元、明雜劇、南戲傳奇劇作中選出的 68 齣北調套數，多為明人新創或改作的作品，若以曲套而論，《萬壑清音》的「

³ 《萬壑清音》所收《太和記·席上題春》即〈寫風情〉，相關論述請見拙作〈從〈寫風情〉到〈席上題春〉——兼論《萬壑清音》選收明代短劇的舞臺化特徵〉，《戲曲學報》第19期（2018年12月），頁65-92。

⁴ 《萬壑清音》之〈凡例〉第十則提及：「北曲吳興臧先生有元人百種之刻，已專美於前矣，茲所選者，悉不敢蹈襲。然其中若一卷〈漁樵閒話〉四折，則又大同而小異；若〈拷問承玉〉，略稍相同。餘皆迥別矣。」（頁28-29）

⁵ 《萬壑清音·凡例》第七則：「集中所選，勁切雄壯者十之六，清雅柔遠者十之四，余寧尚壯而黜柔，以東事無雄壯之夫耳。此余選茲集之本旨也。」（頁28）

北調」也不再是元雜劇純正的北曲聯套，而是包含間雜南曲的南北合腔套數。《萬壑清音》由 37 種元、明雜劇、南戲傳奇劇作中⁶，選出 68 齣北調齣目。綜觀《萬壑清音》所有套數，屬於南北合腔的齣目，計有 18 種劇作，29 種選齣，已近總齣數之半。南北合腔在舞臺演出上有什麼特點，使其得選機率如此高？《萬壑清音》因刻意精選北調散齣為集，無意間卻凸顯了明代戲曲優秀散齣南北合腔選用之頻繁，《萬壑清音》南北合腔如何組織？有哪些類型？皆為本文關注的問題。

曾永義在〈再探戲文與傳奇的分野及其質變問題〉⁷中，將南北「合腔」定義為：「凡南北曲兼用，而非形成一南一北間用形成完整套式者，均屬之。」（頁 125）南北合腔的形式有「北曲之中夾入南曲」，或「南曲之中雜入北曲」；南北曲不相混雜，前北後南，或前南後北；也可能是有南北間雜的段落，但並非合套。其套數組合形式比南北合套更為自由，含括範圍更寬廣。「合腔」本應為南北曲相互吸收交化的初始型態，但從《萬壑清音》選齣觀之，明代劇場上的南北合腔已跳脫初始交化，而有更多劇場靈活運用音樂渲染情境氣氛的變化。

現存最早、最接近「南北合腔」之名的文獻是元代鍾嗣成《錄鬼簿》，鍾氏於「沈和」條述：

和字和甫，杭州人。能詞翰，善談謔。天性風流，兼明音律。

以南北調合腔，自和甫始，如〈瀟湘八景〉、《歡喜冤家》等曲，極為工巧。後居江州。近年方卒。⁸

案：《錄鬼簿》所言始自沈和的「南北調合腔」，實指南北合套。沈

6 元、明雜劇、南戲傳奇劇作「37種」之數，是依抄、刻兩種原始版本目錄所計。李將將、李淑清、黃俊、尚田田校注之《萬壑清音校注·點校說明》所提「39種」，是考訂齣木出處後，將《氣張飛》和《西天取經》兩種計入，但《萬壑清音》選輯散齣劇作版本問題複雜，仍有此校注本未考察清楚者，故本文先以《萬壑清音》原始版本目錄計數為據。

7 參見曾永義：〈再探戲文與傳奇的分野及其質變問題〉，《臺大中文學報》第20期（2004年6月），頁87-134。

8 見〔元〕鍾嗣成：《錄鬼簿》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），冊2，頁121。又「南北調合腔」於天一閣本《錄鬼簿》作「南北詞調合腔」，冊2，頁216。

和的〈瀟湘八景〉收於《全元散曲》⁹，此套由仙呂北【賞花時】、南【排歌】、北【那吒令】、南【排歌】、北【鵲踏枝】、南【桂枝香】、北【寄生草】、南【樂安神】、北【六么序】、南【尾聲】組成，這是一北一南間用規律的「合套」。鍾嗣成為其所作弔詞特別點出：「五言嘗寫和陶詩，一曲能傳冠柳詞，半生書法欺顏字。占風流獨我師，是梨園南北分司。」（頁121-122）可見沈和在元代南北曲合流上的重要性。

由「近年方卒」可知沈和去世與鍾嗣成寫《錄鬼簿》的時間相近。《錄鬼簿》寫於元文宗至順元年（1330），1368年元代滅亡，可見南北合套在元代中晚期已成熟。而「合腔」形成的時間更早，如關漢卿《望江亭》第三折在北套之末用一首南曲南羽調【馬鞍兒】¹⁰，孔繁信於〈試論南北曲的合流與發展〉¹¹提及：「這應該說是雜劇裡引用南曲的首例。」（頁99）關漢卿曾於南宋亡後遊杭州，其事記於南呂【一枝花】「杭州景」散套。¹²南遊杭州應是關漢卿吸收南曲用入雜劇北套的關鍵，時間當在元世祖至元16年（1279）統一南宋之後。故曾永義《戲曲演進史》說：「元代統一大江南北，促成南戲北劇的交會碰撞。」¹³綜觀《元曲選》，吳昌齡《東坡夢》第二折和楊景賢《馬丹陽度脫劉行首》第四折，都有北套雜用南曲情形。¹⁴一在套末，一插入套數中，但都是單一南曲入北套。

至於南戲，以《永樂大典》戲文三種觀之，時代較早的《張協

⁹ 見隋樹森：《全元散曲》（臺北：漢京文化事業有限公司，1983年），冊1，頁531-533。《歡喜冤家》則是《錄鬼簿》著錄於沈和名下的劇作。見〔元〕鍾嗣成：《錄鬼簿》，頁121。

¹⁰ 〔元〕關漢卿：《望江亭》第三折，收於〔明〕臧懋循：《元曲選》（臺北：宏業書局，1982年），冊下，頁1662-1666。

¹¹ 孔繁信：〈試論南北曲的合流與發展〉，《河北師院學報（社會科學版）》1995年第3期（1995年7月），頁98-103。

¹² 關漢卿「杭州景」之南呂【一枝花】稱「杭州」是：「大元朝新附國，亡宋家舊華夷。水秀山奇。」由「新附國」之句，可推論此作寫於元朝滅南宋，統一天下之後。見隋樹森：《全元散曲》，冊1，頁171。

¹³ 見曾永義：《戲曲演進史》（臺北：三民書局，2023年），冊6，頁42。案：此處雖以南戲的「北曲化」為主，但文中所論已及於元散曲。

¹⁴ 〔元〕吳昌齡《東坡夢》第二折南呂【一枝花】套末用南仙呂過曲【月兒高】當插曲，見〔明〕臧懋循：《元曲選》，冊下，頁1241-1245。而楊景賢《馬丹陽度脫劉行首》第四折在雙調【新水令】套第九曲【江兒水】，並非屬北雙調曲牌，而是南雙調過曲。此套見〔明〕臧懋循：《元曲選》，冊下，頁1331-1334。

狀元》尚無北曲¹⁵，而《宦門子弟錯立身》第十二齣已在南套中運用北越調【鬥鶻鶻】套數隻曲十首¹⁶，是一南曲插入北套的南北合腔，也是南戲北曲化的早期例證。可與關漢卿《望江亭》雜劇用南曲相呼應，說明南北合腔出現於元代統一南宋之後。至《小孫屠》北曲運用更頻繁，在殘存的二十一齣戲中，就有四齣與北曲相關，如第七齣為北套，第九齣為南北合腔，第十四、十七齣皆為南北合套。孔繁信以此推論《小孫屠》是元末明初的作品，並說：「元代中後期已出現了『南北合腔』的曲體形式，進而到元末明初，發展成完整的『南北合套』形式。」¹⁷由南戲演進為傳奇，以南曲套數為基礎，包融北套、南北合腔、南北合套成為明傳奇定制；由元到明，雜劇進一步吸收南戲套數與體製，使明雜劇南曲化，產生體製性質變。

此外，在散曲中，也有很多南北曲交化例證，如許建中之《〈全元散曲〉輯錄的南套、南北合套考辨》¹⁸，考察《全元散曲》運用南曲的情況，並以《永樂大典》戲文三種辨別作者真偽，為散曲創作時代定位。許氏提及：「《全元散曲》共收錄南套、南北合套 17 套，使用 99 支曲調、66 個南曲曲牌。」（頁 27）由其分析，可見南北曲交融，及元散曲吸收南曲概況。

南北合腔在明代的南戲傳奇中，已不同於宋元之際南北曲合流初階。許子漢《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》以關目、腳色、套式為分析重點，其聯套觀念承自曾永義建構的原理，以研究

¹⁵ 曾永義認為《張協狀元》是「南宋中葉以後戲文早期之作」。見氏著：《戲曲演進史》（臺北：三民書局，2021年），冊2，頁224。謝俐瑩曾提及：「在《張協狀元》的時代（宋代）尚未有北曲的混入，到《錯立身》（宋末元初）、《小孫屠》（元）已有南曲北曲混雜為一套的現象。」見氏著：《明初南北曲流行概況及其變革之探討》（臺北：東吳大學中國文學研究所碩士論文，1997年），頁105。案：《永樂大典》戲文三種各劇作的寫作年代學界雖有不同論述與觀點，但北曲混入南戲、南套的分析，皆未及《張協狀元》。而曾永義《戲曲演進史》引用錢南揚、廖奔、朱恆夫之論互證，認為《錯立身》產生的時代「應在元統一之後」（冊2，頁225）。

¹⁶ 《宦門子弟錯立身》第十二齣套數由北越調【鬥鶻鶻】【紫花兒序】南越調引【四國朝】南中呂過曲【駐雲飛】四支【金焦葉】【鬼三台】【調笑令】【聖藥王】【麻郎兒】【么篇】【天淨沙】【尾聲】組成。見錢南揚：《永樂大典戲文三種校注》（臺北：華正書局，1985年），頁242-245。【四國朝】【駐雲飛】皆收入《九宮大成南北詞宮譜》。

¹⁷ 參見孔繁信：〈試論南北曲的合流與發展〉，頁100。

¹⁸ 許建中：〈《全元散曲》輯錄的南套、南北合套考辨〉，《西北師大學報（社會科學版）》第45卷第3期（2008年5月），頁27-32。

南戲、傳奇運用北曲的數量分析，認為南戲、傳奇運用北套大約在第二期「成化、弘治、正德至嘉靖中葉」間漸次發展，直到第三期「嘉靖中葉至萬曆中葉」才算完成。¹⁹《萬壑清音》成書於明熹宗天啓四年（1624），約當第四期，距南北曲最初合流已三百餘年。許氏此書有〈明傳奇排場三要素資料彙編〉，其「丙編襲用套式」第四、五章以宮調羅列明代傳奇北套 275 例和南北合套 241 例，未列南北合腔套式的實際運用。其第四章〈論套式〉第五節〈北曲的運用〉雖特別討論「合腔」的問題，只是篇幅不多。第四章〈論套式〉第二節〈曲牌的性質分化〉附列「全本聯套方式統計表」，將北曲分為北套、合套、其他三部分，「其他」應指南北曲混雜的「合腔」，若去其版本差異，「其他」約有 115 齣。²⁰此數不少，但在歷來的南戲、傳奇、雜劇研究中，大多只有北套和南北合套受重視，如陳貞吟〈南北合套在明雜劇的劇情運用與演唱特色〉以明雜劇為主要研究對象，討論南北合套的形成與發展，未觸及南北合腔。²¹換言之，至今學界幾乎沒有學者真正以「合腔」問題為研究主題。《萬壑清音》南北合腔散齣所佔比例很高，這是非常值得重視與探討的開創性論題。

在《萬壑清音》南北合腔的劇作中，《千金記》選齣較多，具小全本特質，又全是南北合腔，很有特色，因此，正文首先分析《萬壑清音》之南北合腔小全本；其次，探討《萬壑清音》諸劇之南北合腔類型；三則從南北合腔看《萬壑清音》的曲套活化意義與文獻價值。

二、《萬壑清音》之南北合腔小全本——《千金記》

¹⁹ 許子漢的《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》（臺北：臺大出版委員會，1999年）將南戲傳奇分為五期，以明代初年及以前視為第一期，第二期是成化、弘治、正德至嘉靖中葉；第三期是嘉靖中葉至萬曆中葉；第四期是萬曆中葉至啟、禎之際；第五期是啟、禎之際至明、清之際（頁234-239）。南戲、傳奇運用北套之推論見第四章〈論套式〉第五節〈北曲的運用〉，頁207。

²⁰ 參見許子漢：《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》，頁614-625；頁204-206；頁187-192。

²¹ 陳貞吟：〈南北合套在明雜劇的劇情運用與演唱特色〉，《高雄師大學報（人文與藝術類）》第39期（2015年12月），頁109-130。

《萬壑清音》選《千金記》五齣，劇作雖以沈采的《千金記》為名，但卻將元代金仁傑《追韓信》雜劇雜揉其中，甚至有已失傳的楚漢故事雜劇、傳奇的散齣、曲段，或其他民間藝人的曲作。《萬壑清音》的《千金記》情節主題前後照應，呈現出楚漢相爭中漢朝興起的歷史，以短短五齣組構為一首尾連貫楚衰漢興的小全本，其中有多種楚漢人物的歷史畫像，有戰爭、謀略、忠臣烈士、英雄豪傑、霸王悲歌，是項羽與劉邦逐鹿中原興衰消長的悲涼滄海。其南北合腔不是單純的散齣摘錄，而是有許多剪裁併合重組的藝術加工成果。

（一）摘錄與整併《千金記》齣目

《萬壑清音》選《千金記》五齣來源、手法各別，第一齣〈擊碎玉斗〉（頁409—416）和第三齣〈吹散楚兵〉（頁427—433）皆出自《千金記》，但二者選錄方式不同，前者為單純摘錄，後者別具齣目整併技巧。

1. 離間范增——鴻門宴後大勢消長之端

第一齣〈擊碎玉斗〉選自《千金記》的第十五齣〈代謝〉²²，此齣演劉邦從鴻門宴逃出後，張良、樊噲在楚營為主代致謝忱，並暗用心計，挑撥離間，亞夫見大勢變化，怒斥項羽。此套由（末扮張良）南黃鍾過曲【出隊子】（淨扮項羽）【前腔】（末丑同唱，丑扮樊噲）南正宮過曲【雙鷓鴣】（淨唱）【前腔】（末丑同唱）【前腔】（外扮亞夫）北仙呂【點絳脣】北正宮【滾繡球】【滾煞尾】組成。此齣南曲在前，共五首，為第一場；北曲在後，只有三曲，成第二場。曲套以數量言，南曲是主，北曲看似陪襯點綴，但就戲份而論，南曲為末扮張良、丑扮樊噲、淨扮項羽所唱，鴻門宴後劉邦已逃脫，使張良、樊噲獻玉璧給項羽，贈玉斗給亞夫，張良代劉邦以卑恭姿態事楚，實設計離間項羽與亞父范增，這是楚弱漢強的關鍵性政治交鋒。范增知劉邦逃脫後，向項羽進諫言，分析劉邦入關後行徑所彰顯之大志，決不可輕放此人，仍逼問張良、樊噲想方設法

²² [明]沈采：《繡刻千金記定本》（臺北：臺灣開明出版社，1970年），頁48—52。

欲將劉邦追回。此齣之北曲全由外扮亞夫主唱，其曲有預見未來之擔憂，也為楚王將失勢而焦急、憤怒，甚至屢次言語衝撞，惹怒項羽，三首北曲間還有許多賓白和舞臺表演，曲唱雖不多，但第二場卻是此齣主戲，范增因此事自請歸田，項羽與之不歡而散。范增本想為國、為楚王的興起克盡全力，不想項羽見識短淺，錯失一統天下良機。【點絳脣】雖為北仙呂曲，但其用如南曲引子，為范增上場曲，寫其家國之志。²³在長段賓白與表演後，立刻轉正宮唱【滾繡球】，其北曲用法靈活自由，已南曲化，與元代雜劇用曲傳統不同。〈擊碎玉斗〉是《萬壑清音》所訂齣目新名，凸顯此齣以亞夫為戲膽的特殊性。

2. 四面楚歌——整併散齣創造子母調之北曲特點

《萬壑清音》第三齣〈吹散楚兵〉是《千金記》第卅五齣〈楚歌〉和第卅六齣〈解散〉合併重整的齣目，演述張良用計讓軍士唱楚歌，引動楚營士卒思鄉，再以留言煽動，潰散士氣。此齣之套數組織為：（末扮張良）【楚歌引】（末眾合唱）北正宮【倘秀才】（末唱）【滾繡球】【楚歌引】北正宮【倘秀才】（眾唱）北正宮【醉太平】。在唱【滾繡球】後，一小段賓白和下場詩全用，為《千金記》原劇第卅五齣〈楚歌〉，而後直接第卅六齣〈解散〉的長段賓白，寫張良觀察情勢，實際施行四面楚歌之計，在原劇【楚歌引】之後，增加一首【倘秀才】，因《萬壑清音》選本已消除兩齣間的齣目界線，使套數可連成一氣，讓【倘秀才】出現兩次，與【滾繡球】

²³ 外扮之亞夫范增上場曲作：「奮武鷹揚，老當益壯，指揮間開拓邊疆，圖甚麼封侯賞。」（頁412）此處暫依《萬壑清音》點板斷句。【點絳脣】牌調南北曲皆有，南曲屬南黃鍾宮引子，北曲常為仙呂套首曲。鄭騫《北曲新譜》此曲之字數、句數譜作：「四句：四。七。△四。五。」見氏著：《北曲新譜》（臺北：藝文印書館，1973年），頁77。鄭騫於注中明辨南北曲特性曰：「其一：詞及南曲至第二句方起韻，北曲起句即起韻，且於第二句第四字藏韻，此句遂可分為兩句。其二：詞及南曲第三句為『仄平平仄』，北曲為『十仄平平』。」（頁78）吳梅《南北詞簡譜》之曲例無論南北曲皆作：「四。四。三。四。五。」注曰：「北第四句平仄平平，南第四句仄平平仄。北無換頭，南有換頭。北第一第二句皆用韻，南直至第三句方用韻。」見氏著：《南北詞簡譜》（臺北：學海出版社，1997年），頁241。《北曲新譜》將吳氏譜第二、三句合為一七言句，變為四句。以兩譜所析來看，范增上場的【點絳脣】應作：「奮武鷹揚，老當益壯，指揮間，開拓邊疆，圖甚麼封侯賞。」從用韻而言，首句即起韻應屬北曲，而第四句「開拓邊疆」，正是吳氏譜所說「平仄平平」。而且在〈擊碎玉斗〉中，【點絳脣】沒有前腔換頭，可見其為北曲用法。

】共成子母調式，在《千金記》原劇之外增添北曲特殊音樂曲段。
【楚歌引】雖未見於南北曲譜，但此齣中兩首【楚歌引】不同，第一首是張良的上場曲，是簡短的五言詩。²⁴第二首是實際施計歌唱的楚歌，為五七言交錯，而略增襯字，原劇共十四句²⁵，但《萬壑清音》選齣較短，只用前八句。案：【楚歌引】不論長短，皆為詩讚式曲文，具板腔體歌唱特質。這是漢營張良不戰而擊潰敵軍八千子弟兵的勝利。《萬壑清音》之整併有使情節敘事更完整的優點。

（二）重新凸顯元雜劇北調的主旋律

《萬壑清音》第二齣〈月下追信〉（頁417–425）和第四齣〈轅門聽點〉（頁435–444）皆有凸顯元雜劇北調主旋律之特點，二者都是以韓信為主的情節，編者使用不同整編技巧，在兼融《千金記》中回歸元代金仁傑《追韓信》雜劇的北套特點。

1. 漢營追攬將才——裁截《千金記·北追》而微調，以凸顯北套特點

〈月下追信〉演蕭何請得君命，連夜追趕韓信，允以登壇拜將，為劉邦延攬有攻略之能的漢營大將。此齣雖是《千金記》第廿二齣〈北追〉的裁剪變化，實則《千金記》的〈北追〉已將金仁傑《追韓信》北曲雜劇融入。若分析《千金記·北追》曲套，可見沈采擷取元代金仁傑《追韓信》雜劇第二折北套入戲²⁶，但《萬壑清音

²⁴ 《萬壑清音》本張良上場所唱【楚歌引】為：「楚漢兩爭鋒，未決雌與雄。略施東歸策，吹散楚營戎。」（頁427）

²⁵ 《繡刻千金記定本》末唱【楚歌引】：「俺只見四野蒼蒼，俺只見四野蒼蒼，又只見銀河朗朗。當此景教人真可傷，當此景使人淒慘仰望。征人淚兩行，這等受恓惶。算來何不早還鄉，算來何不早還鄉。一聲清半天星月朗，一聲悲孤雁飛過瀟湘，一聲咽猿鶴寒霜。使離人快快，寸寸斷肝腸。」（頁118）

²⁶ 《追韓信》雜劇第二折北套為：雙調【新水令】【駐馬聽】【沉醉東風】【水仙子】【鴈兒落】【得勝令】【夜行船】【掛玉鉤】【川撥棹】【七弟兄】【梅花酒】【收江南】【尾】。見隋樹森：《元曲選外編》（臺北：宏業書局，1982年），頁547–550。《千金記·北追》之套數為：【天下樂】【金索掛梧桐】【隨事興】【雙勝子】雙調【新水令】【駐馬聽】【雙勝子】【川撥棹】【雙勝子】【雁兒落】【得勝令】【掛玉鉤】【七弟兄】【收江南】【梅花酒】【奈子花】【前腔】。見沈采：《繡刻千金記定本》，頁67–74。〈北追〉從【新水令】後進入北套，曲文大多與《追韓信》相近，唯其間穿插南曲【雙勝子】。

》的選齣再次改動其曲套組織，除了保留《千金記·北追》開頭的南仙呂過曲【天下樂】外，將其後之【金索掛梧桐】、【隨事興】、【雙勝子】等南曲刪除，又破解〈北追〉的【梅花酒】，沈采將《追韓信》的【收江南】、【尾】納入【梅花酒】，融三曲為一，《萬壑清音》將此做法拆解開來，讓金仁傑《追韓信》雜劇第二折的【尾】獨立出來，改名為【煞尾】，使原先被去尾融入南曲的北套具有北套的獨立性格，既凸顯元代金仁傑《追韓信》雜劇第二折北曲套數的主體性特色，成為此齣的主旋律，更使南北曲的穿插演繹更顯自由靈巧。

〈月下追信〉之套數由韓信與蕭何交互歌唱，其套數演唱為：（生扮韓信）南仙呂過曲【天下樂】北雙調【新水令】【駐馬聽】（外扮蕭何）南黃鍾過曲【雙聲子】（生唱）北雙調【川撥棹】（生主唱，末句由眾扮蕭何軍校接唱）南黃鍾過曲【雙聲子】（生唱）北雙調【雁兒落】【得勝令】【掛玉鉤】【七兄弟】【收江南】【梅花酒】【煞尾】（外唱）南南呂過曲【奈子花】（生唱）【前腔】組成。此齣之主套是由北雙調【新水令】起頭組織的北套，南曲共有【天下樂】、【雙聲子】二支、【奈子花】二支，南【天下樂】是生扮韓信抒懷的上場曲，此時的韓信有志難伸，心中委屈，正宜南曲婉轉低迴之聲。第一首【雙聲子】是外扮蕭何演述夜追的上場曲，北套結束後的【奈子花】是《千金記》的曲文，第一首是蕭何所唱，極力勸說韓信為劉邦盡力，應允築壇拜將，第二首是韓信所唱的回應。在套數中雖有一首南曲【雙聲子】也為韓信所唱。但整體而言，所有的北曲都是韓信的歌唱，南曲則是生、外皆有唱，曲套的穿插組織呈不規則性的自由運用，是典型的南北合腔，南曲多有人物上場的引曲作用，最後的兩首南曲則有結尾的作用，此種套數呈現元雜劇與南戲傳奇劇本交融的特點，在南北曲合流中豐富人物情感與舞臺排場，南北交織，亦有一文一武對演的設計。此齣由表面看是取自《千金記·北追》，但卻在《萬壑清音》編者的曲牌音樂調整中凸顯元雜劇北套的特點。

2. 韓信整軍點將——以元雜劇北套為主而擷取《千金記·登拜》部分曲文、情節

第四齣〈轅門聽點〉演韓信拜將後，號令部伍，嚴格執行軍令，斬殺點將不到的殷蓋，樊噲為此事怒斥羞辱韓信，韓信堅執軍令整飭行伍備戰。此齣看似以《千金記》第廿六齣〈登拜〉後半融合改寫，實則是以元金仁傑《追韓信》雜劇第三折為基底，而擷取《千金記·登拜》部分曲文。²⁷《千金記》之〈登拜〉分為兩部分，第一部分是登壇拜將的儀式，蕭何宣旨拜都尉韓信為總督王師大將軍；第二部分是蕭何送韓信至新營，交由韓信統領王師。第二部分的開頭取用《追韓信》雜劇之首曲和【十二月】，其餘多用賓白推演故事。若以〈轅門聽點〉與〈登拜〉相較，《萬壑清音》只取第二部分情節，其套數為：北中呂【粉蝶兒】【石榴花】【前腔】北黃鍾【出隊子】北中呂【十二月】【哈麻子】北中呂【上小樓】北越調【雪裡梅】南中呂過曲【山花子】。從【粉蝶兒】到【十二月】主要取自《追韓信》雜劇第三折，而稍做改變。北黃鍾【出隊子】是《萬壑清音》選本新增曲，【雪裡梅】也是新增曲。《萬壑清音》選本的【十二月】是《追韓信》雜劇【十二月】和【堯民歌】的串合。

此齣曲文雖以金仁傑《追韓信》為主體，但並非全部出自元雜劇，也不完全出自《千金記》，曲套、曲牌、曲文改動很大，如《萬壑清音》的【粉蝶兒】是《追韓信》【粉蝶兒】與【醉春風】的合併曲，而後截取《千金記》之部分賓白，再接兩首【石榴花】，唱出韓信回憶登壇拜將時的心境，而第二首【石榴花】實為雜劇第四曲【鬪鶻鶻】內容之微幅改寫。此外，《追韓信》雖有【上小樓】牌名，但《萬壑清音》的【上小樓】卻是新填曲文。此段寫蕭何救樊噲的情節。在《追韓信》中【上小樓】為韓信以歌唱數落項羽的過錯；《萬壑清音》的【上小樓】是韓信以唱帶白責備蕭何不當擅闖軍營，問曹參蕭何是騎馬來？或步行來？以馬去四足，把馬伏砍了，代蕭何擅闖之罪。此段情節《追韓信》是由劉邦直接到營中

²⁷ 《千金記·登拜》之套數為：【金錢花】【神仗兒】【大叨令】【園林好】二支【賞宮花】二支【大環着】二支【合喬松】【越恁好】【尾聲】（其後有下場詩）北中呂【粉蝶兒】【十二月】【山花子】。見沈采：《繡刻千金記定本》，頁83-92。元金仁傑《追韓信》第三折之曲套為：中呂【粉蝶兒】【醉春風】【石榴花】【鬪鶻鶻】【剔銀燈】【蔓菁菜】【十二月】【堯民歌】【上小樓】【幺】【耍孩兒】【幺】【三煞】【二煞】【尾】，共十五首曲牌為一套。見隋樹森：《元曲選外編》，頁545-553。

說情救樊噲，但賓白多以人物「云了」省略；《千金記》雖是蕭何傳聖旨來救，推高戲劇性衝突的情境氣氛，但全以賓白推演，不若《萬壑清音》以【上小樓】之北唱加帶白來得緊湊精彩。可見《萬壑清音》對於情節去取及舞臺情境之安排確實在元雜劇和南戲原劇之上。

【山花子】為《千金記》之曲，作為北套結束之後的南曲尾，但卻是與北套一樣都由生扮韓信所唱。在北套之中有一首【哈麻子】²⁸，這是《萬壑清音》選本的新增曲，元雜劇與《千金記》皆無，曲牌亦不見於南北曲譜。此齣情節承繼《萬壑清音》本第二齣〈月下追信〉而發展，韓信在漢營中樹立威嚴，展現領軍統將能力的大戲，也是漢營裡新舊武將間的磨合，更因樊噲與韓信的衝突，與第一齣樊噲與張良鴻門宴救劉邦相繫。此齣雖以北曲歌唱為主，南曲出現於套末，韓信以不同於北曲的抒情方式唱出登壇拜將後，確認諸侯再不敢違令，指日敲鞭奏凱旋的心聲。

全齣北曲運用的特點雖近於元雜劇，但宮調轉換自由，隨戲劇情境轉變而在北中呂、黃鍾、越調間任意切換。此外，此齣中有元雜劇，有南戲文，也有不少新增曲牌、曲文，是一齣創新性很強的選齣，其凸顯元雜劇北調主旋律的方式與第二齣〈月下追信〉全然不同。

（三）擊潰楚軍——別有出處之〈十面埋伏〉

第五齣〈十面埋伏〉（頁435–444）演韓信領兵圍剿項羽，霸王不敵，自刎烏江的情節。取《千金記》第卅八齣〈設伏〉和第卅九齣〈鏖戰〉部分內容，其餘多重新改寫，或另有摘錄出處。其套數為（生扮韓信）北仙呂【點絳脣】【混江龍】北正宮【倘秀才】（淨扮項羽）南越調過曲【水底魚】（生唱）北仙呂【油葫蘆】【天下樂】【那吒令】【鵲踏枝】【寄生草】【村里迓古】【元和令】【上馬嬌】【遊四門】【勝葫蘆】【後庭花】【柳葉兒】【尾】（眾唱）南越調過曲【水底魚】。【點絳脣】在《萬壑清音》中雖是北「仙呂」，但其

²⁸ 《萬壑清音》之〈轅門聽點〉【哈麻子】：你道我跨下夫，你道我跨下夫，俺今日列兩行文共武。你道我乞食於漂母，你是個殺狗一屠夫。你道是椒房親戚，他除授我元戎帥府，有相國推輪捧轂，休在吾行強辯，霎時間斬首無徒。（頁440）

用卻如南引曲，是韓信的上場曲。

【水底魚】是所有曲文中唯一出自《千金記》第卅九齣〈鑒戰〉的內容，而且是此齣的最後一首曲文。但在《萬壑清音》中，【水底魚】居於套數的第四曲，可知套數的整體改動很大，並非微幅調整。〈十面埋伏〉以北仙呂宮的套數為主套，除了兩首南曲之外，還有北正宮【倘秀才】插入北仙呂套前。《千金記》的第38齣〈設伏〉只取情節，曲文皆不用。南曲用在人物上场引曲和眾唱尾聲，其特殊處在於項羽上场引曲穿插在韓信所唱兩段北曲之間。尾聲是眾軍下場所唱。南曲在此齣中只做主角主場的點綴調劑及結尾的增附性變化。此齣若是從《千金記》以外的劇作摘選出來，將別具保存佚本的意義，對明代失傳劇作之輯佚有留存散齣的價值。

《萬壑清音》之《千金記》一劇五齣，由鴻門宴後開端，以〈擊碎玉斗〉寫張良、樊噲代劉邦謝宴獻禮，挑撥范增與項羽的關係，使霸王失去能為其前瞻情勢之眼的亞父范增；第二齣〈月下追信〉寫漢營中蕭何為劉邦延攬良將，凸顯楚漢之爭中蕭何的眼光和韓信的才幹；第三齣〈吹散楚兵〉，寫張良以四面楚歌之計，癱瘓楚營軍心；第四齣〈轅門聽點〉，既是〈月下追信〉的延續，也是漢營新舊武將間的衝突，及韓信展現大將之威，重新凝聚力量的能力，最後以第五齣〈十面埋伏〉寫漢營擊潰項羽的創建之功。《萬壑清音·千金記》之選，集《千金記》、《追韓信》及明季其他楚漢歷史劇作之精華，情節緊湊精彩，是一南北曲靈活運用，又具重新剪裁組構特點的創新性小全本。

三、《萬壑清音》之南北合腔類型

（一）南曲引結型南北合腔

《萬壑清音》所收第一大類，以南曲單支或雙曲為前引的南北合腔，在諸類中數量最多。又可分為四小類，分論如下。

1. 以南曲為引的南北合腔

以南曲為引的南北合腔套數，其特點是以南曲作為人物引場，

用法靈活，讓曲套具有更多重變化而活化排場。如《萬壑清音》所選〈金石不渝〉（頁327–336），即《焚香記》第廿四齣〈構禍〉。²⁹演敷桂英等待赴考的王魁，謝嬾嬾屢屢逼嫁金員外，桂英不從，堅信王魁必定回來，當爭執時，王魁休書送達，桂英由歡樂急轉為悲憤。其曲套由南雙調引子【玉樓春】北越調【鬪鶴鶩】【紫花兒】【小桃紅】【禿廝兒】【麻郎兒】【聖藥王】【絡絲娘】【東原樂】北南呂【玉交枝】北越調【鬼三台】【煞尾】【尾聲】等十三曲組成，南雙調引子【玉樓春】為旦扮桂英的上場曲，寫桂英等待的憂懣情懷，其餘北曲亦由桂英主唱，剛烈拒絕義母要其改嫁的逼迫。在這組北曲中以北越調【鬪鶴鶩】等為主，倒數第四曲轉入北南呂唱【玉交枝】，此曲由待桂英極為和善的「外」扮義父謝惠德唱讀王魁「家書」，在眾人的期待中，當唱出「一舉作狀元，韓丞相招贅為姻眷。（旦）怎麼說個招贅？（外）後邊一發蹺蹊了。我既有新婚，難全舊緣，若要改嫁，任從伊便。」（頁334），情緒急轉變化，忽然「家書」變「休書」，在義母趁機奚落桂英時，義父將其拉走，剩下無依傷心的桂英，再回到北越調的歌唱。這種忽然插入其他宮調的作法，在傳統的元劇北套中極少見，這種南北合腔，在北套的運用上猶如插入南曲般靈轉自由，在人物歌唱和舞臺排場上也有變化。

以【掛真兒】作為南呂北套開頭前引者，有《紅梅記·慧娘出現》（頁577–584）和《浣紗記·伍員自刎》（頁379–385）兩齣。〈慧娘出現〉選自《紅梅記》第十七折〈鬼辯〉³⁰，演賈似道因裴禹逃脫，重責拷問眾姬妾，放走裴禹的李慧娘之鬼魂為救昔日姊妹現身與賈似道激辯。其套數為南南呂引子【掛真兒】北南呂【一枝花】【梁州第七】【牧羊關】【四塊玉】【罵玉郎】【哭皇天】【烏夜啼】【尾煞】。南南呂引子【掛真兒】為賈似道之引場曲，與中淨扮的下屬廖瑩中對演，引出裴禹逃脫的情節，其餘由【一枝花】開啟的北南呂套數皆由主場「魂貼」李慧娘所唱。南曲獨立於北套之外為

²⁹ 參見〔明〕王玉峯：《繡刻焚香記定本》（臺北：臺灣開明出版社，1970年），頁66–72。

³⁰ 〔明〕周朝俊之《紅梅記》今可見之版本有《玉茗堂批評紅梅記》，明刊本，收入林侑蒔編：《全明傳奇》（臺北：天一出版社，1983年）。此本亦收入古本戲曲叢刊編輯委員會編：《古本戲曲叢刊初集》（北京：國家圖書館出版社，2016年），冊36。另有周朝俊：《新刊出像點校紅梅記》，收入朱傳譽編：《全明傳奇續編》（臺北：天一出版社，1996年）。〈鬼辯〉見於《玉茗堂批評紅梅記》，上卷，頁119–128。

劇情開端引場，由未標腳色行當的賈似道歌唱，寫賈似道爛醉歸來，因與君王賞月，還思再飲，通霄為樂，又有廖瑩中之奉承，演述權臣受寵、主宰天下、志得意滿之迷亂，以迷醉柔媚旖旎之南曲為起，與北調主套李慧娘鬼魂所唱拷打妻妾聲，也為自己無端被殺之淒厲，形成強烈對比，凸顯為亂天下之賈似道的殘酷。

〈伍員自刎〉選自《浣紗記》第十二齣〈談義〉³¹，演夫差將領兵伐齊，伍員諫阻於朝堂，夫差怒，命其自刎。其曲套由南南呂引子【掛真兒】北南呂【一枝花】【梁州第七】【牧羊關】【四塊玉】【哭皇天】【烏夜啼】【尾聲】組成。【掛真兒】為夫差的上場曲，與賓白組成第一場，為淨扮夫差與外扮伍員對演的引場戲。夫差主唱之南曲，以「只圖快樂朝昏」之心，自以為是近悅遠來的聖君，要領軍攻打未順服的齊、晉。以賓白演述夫差知伍員必來勸諫，因伯嚭之讒言，早欲殺之。自述前日殿前所見「四人相悖而倚」的幻境，自解為戰勝前兆。在賓白推演的情節中，伍員諫之，夫差不聽，下令殺之，而後夫差下場。第二場北南呂【一枝花】全由伍員主唱，與眾扮力士石番對演，伍員自刎是此齣主戲。以南曲作為昏君引場，與第二場北套主戲之忠臣回顧逃難的人生淒楚，重述為吳國建功立業之激昂慷慨，預見昏君將亡國之憤恨及自刎壯烈，南北曲音樂風格之差異，更能凸顯北套昂揚激憤之情。以上兩齣同宮調的南北合腔，劇情雖不同，但皆屬淒涼悲傷之戲劇情境。

此類以南曲為引的南北合腔尚有《西遊記·回回迎僧》（頁269–273）和《俠義記·武松打虎》（頁363–370），其引場南曲一為過曲，一為集曲，引出北雙調套數。〈回回迎僧〉非出自楊訥《西遊記》，元代有一本簡稱《西遊記》的吳昌齡《唐三藏西天取經》，此劇已亡佚，但鍾嗣成《錄鬼簿》卷上吳昌齡《西天取經》條下小注將吳昌齡之作題為「老回回東樓叫佛 唐三藏西天取經」。³²《萬壑清音》的〈回回迎僧〉正好演述唐三藏西天取經路上，老回回東樓叫佛來迎情節。俞為民的〈元代雜劇在崑曲中的流存〉³³和李占鵬〈

³¹ [明]梁辰魚：《繡刻浣紗記定本》（臺北：臺灣開明出版社，1986年），頁37–41。

³² 見[元]鍾嗣成：《錄鬼簿》（臺北：洪氏出版社，1982年），頁22。

³³ 俞為民：〈元代雜劇在崑曲中的流存〉，《江蘇大學學報（社會科學版）》第8卷第1期（2006年1月），頁69–76。

《西游記》雜劇的發現、整理及研究》³⁴，都認為〈回回迎僧〉出自《西天取經》。〈回回迎僧〉套內以南曲為引，而吳昌齡在元雜劇作家中是除了關漢卿外，另一位曾以南曲入雜劇的曲家，如其《東坡夢》第二折南呂【一枝花】套之末便用南仙呂【月兒高】，這種以單隻南曲入北套的南北合腔作法，可作為辨別劇作屬性的判斷之一。《萬壑清音》之《西遊記·回回迎僧》曲套由南正宮過曲【洞仙歌】北雙調【新水令】【雁兒落】【沽美酒】【金字經】【川撥棹】【煞尾】組成，【洞仙歌】為不標腳色行當的小回回所唱，此曲唱出唐僧將至的消息，引出北雙調【新水令】主套，由外扮老回回歌唱，演述老回回準備隆重禮拜迎唐僧，徒弟取笑老和尚以老拜少，充滿師徒間的諧謔。

〈武松打虎〉選自《俠義記》第四齣〈除凶〉³⁵，演武松至景陽崗，醉酒後打虎的情節。套數由南商調集曲【水紅花】北雙調【新水令】【折桂令】【雁兒落】【得勝令】【沽美酒兼太平令】【鴛鴦煞】組成。南曲【水紅花】是由淨、丑扮獵戶合唱的上場曲，以賓白演述景陽崗有吊睛白額虎為害，明文懸賞，令獵戶捕捉，是此齣第一場，為武松打虎的情節前引。從北雙調【新水令】開始的北套方由生扮武松主唱，【新水令】是武松的上場曲，寫其困頓落拓，在酒肆中喝酒，酒量過人，不受告令攔阻，不畏老虎，硬是要夜上景陽岡而遇虎打虎，為地方除害等情節。

《萬壑清音》另一南北合腔散齣是《紅拂記》的〈計就追獲〉（頁539-544），此齣為《紅拂記》第卅一齣〈扶餘換主〉與第卅二齣〈計就擒王〉兩齣合併改作的改寫本。³⁶演述虬髯客張仲堅已在扶餘國為王，探子回報李靖征高麗戰況，虬髯為助紅拂夫婦，確定高麗王逃亡路線，定計命人假扮漁樵，雙線誘捕高麗王。其套數由【出陣子】北越調【鬪鶴鶩】【紫花兒序】【柳營曲】【么篇】【小沙門】【聖藥王】【尾聲】組成。【出陣子】是外扮張仲堅上场曲³⁷，雖

³⁴ 李占鵬：〈《西游記》雜劇的發現、整理及研究〉，《內江師範學院學報》第28卷第9期（2013年9月），頁52-56。

³⁵ 〔明〕沈璟：《繡刻義俠記定本》（臺北：臺灣開明出版社，1986年），頁5-9。

³⁶ 見〔明〕張鳳翼：《繡刻紅拂記定本》（臺北：臺灣開明出版社，1986年），頁64-68。

³⁷ 《萬壑清音》此曲作：【出陣子】（外扮扶餘國王領軍上）莫笑江山換主，須知天地無私。新年正朔從誰是？故里風烟係我思，羞看景物奇。（頁539）

不見於南北曲譜，但張鳳翼原劇此曲牌名作【破陣子】，取詞牌上片入套為引，這是南曲常有的用法，《萬壑清音》將牌調名改為【出陣子】。其餘越調【鬪鶴鶩】、【紫花兒序】、【柳營曲】二支、【小沙門】、【聖藥王】、【尾聲】等七曲組成的北套，皆由丑扮探子主唱。【柳營曲】即北越調的【寨兒令】。³⁸《萬壑清音》在合併改作中只取第卅一齣〈扶餘換主〉的南北合腔，捨第卅二齣〈計就擒王〉之南套。兩齣在《紅拂記》中探子本由小旦改扮，但《萬壑清音》選齣將之改為丑唱，也是此齣主演主唱的主場腳色。南曲【出陣子】雖僅一首，卻獨立為一帝王總述扶餘、高麗背景環境的引場，與北套所唱之李靖征戰的英雄氣概相互輝映。

至於《明珠記·明珠重合》（頁 495–503）則是在北套之前以南隻曲疊用為前引的南北合腔。〈明珠重合〉選自《明珠記》第卅七齣〈授計〉³⁹，演王仙客聽到劉震尚書夫婦被害，無雙藥鴆死於皇陵後，古押衙來告已將無雙偷出，待醒，即遠逃避難。王仙客欲以定情明珠贈古押衙謝恩，古押衙堅辭不受而別等情節。《明珠記》原著此齣主戲的古押衙由小生所扮，但《萬壑清音》的〈明珠重合〉古押衙改由「小外」扮飾，重出時甚至直接寫為「外」，是一「生」與「小外」對演的齣目。套數由南小石調過曲【罵玉郎】【前腔】北中呂【粉蝶兒】【醉春風】【迎仙客】【石榴花】【上小樓】【小梁州】【朝天子】【煞尾】組成，第一小場由生扮王仙客唱二首【罵玉郎】，第一首唱出聽到無雙已死噩耗的焦慮，第二首回憶二人相戀的種種美好，如今無雙下落不明，更形著急。當「小外」所扮的古押衙上場後，主唱北中呂【粉蝶兒】套，古押衙以曲唱回答王仙客關切的詢問，回溯救無雙的歷程，並以死表明不受明珠之贈的俠義。

《草廬記·姜維救駕》（頁 109–125）和《鮫綃記·雪夜訪賢》（頁 291–299）雖都是兩首南曲前引銜接北套，但這兩齣的南曲並非單曲疊用，而是由不同的南曲曲牌組成第一小場。〈姜維救駕〉

³⁸ 見鄭騫：《北曲新譜》，頁266。

³⁹ 〔明〕陸采：《繡刻明珠記定本》（臺北：臺灣開明出版社，1970年），頁116–121。

選自《草廬記》第四十五折⁴⁰，原劇救駕者為孫乾，但《萬壑清音》選齣以姜維取代孫乾，甚至將之題入齣名。演周瑜欲以計謀擒劉備，設宴款待，姜維領軍師令假扮漁翁，至黃鶴樓救主。其套數為南南呂引子【真薄倖】南黃鍾引【西地錦】北南呂【一枝花】【小梁州】北正宮【脫布衫】北南呂宮【牧羊關】【四塊玉】【烏夜啼】【罵玉郎】【烏夜啼】【尾聲】。南南呂引子【真薄倖】為周瑜上場曲，南黃鍾引【西地錦】為劉備上場曲，其餘皆由賓白推演為第一場周瑜埋伏宴客，北套不論南呂或正宮之曲全由姜維主唱。【脫布衫】極長，共十六句，已非四句二十八字的北正宮【脫布衫】，而是四曲疊用合一。鋪寫景色與救主成功後重享湖光山色的念想，而後即轉入救主的主題。用北插曲亦如南曲般自由，不受拘束。

〈雪夜訪賢〉雖題為《鮫綃記》，但此齣實改自題為羅貫中的《風雲會》雜劇第三折⁴¹，演宋太祖雪夜訪趙普，商定取川廣吳越之謀策。曲套由南南呂過曲【節節高】南仙呂調慢詞【聲聲慢】北正宮【端正好】【滾繡球】【倘秀才】【呆骨朵】【滾繡球】【倘秀才】【滾繡球】【倘秀才】【滾繡球】【倘秀才】【滾繡球】【脫布衫】【醉太平】組成。在元雜劇中本無南曲，但《萬壑清音》的選齣以【節節高】作為外扮趙普的上場曲，將舞臺的空間場域定義為趙普府邸；第二首南曲【聲聲慢】為生扮宋太祖的上場曲，在小段賓白後即接北正宮【端正好】套，在劇情推演中，場上雖有外與末扮從人，及扮趙普夫人的貼，輪流上場，但所有北套曲皆由生主唱。

此種以南曲作為北套前人物上場引曲的類型會因劇情人物複雜而增加，如《鳴鳳記》的〈議兵不合〉（頁127-134），此齣選自《鳴鳳記》的第六齣〈二相爭朝〉⁴²，寫太師夏言忠誠報國，力主

⁴⁰ 《草廬記》為「明初闕名戲文」，見莊一拂《古典戲曲存目彙考》（上海：上海古籍出版社，1982年），冊上，頁128。《草廬記》有兩種影本流傳，一收入《全明傳奇》（臺北：天一出版社，1983年），冊175，據萬曆富春堂刊本影印。另一為《古本戲曲叢刊》編輯委員會：《古本戲曲叢刊初集》（北京：國家圖書館出版社，2016年），冊10，與《古城記》、《重校金印記》合為一冊。

⁴¹ 羅貫中的《風雲會》總題為《宋太祖龍虎風雲會雜劇》，收於隋樹森：《元曲選外編》（臺北：宏業書局，1982年），頁617-632。其第三折套數為：北正宮【端正好】【滾繡球】【倘秀才】【呆骨朵】【倘秀才】【滾繡球】【倘秀才】【滾繡球】【倘秀才】【滾繡球】【倘秀才】【滾繡球】【脫布衫】【醉太平】【二煞】【收尾】（頁624-629），一套共十六曲。

⁴² 〔明〕王世貞：《繡刻鳴鳳記定本》（臺北：臺灣開明出版社，1970年），頁21-26。

用兵恢復河套，與嚴嵩在朝堂議事中爭論。此套由南商調引【鳳凰閣】、南雙調過曲【罕地錦襠】、南中呂引子【菊花新】、北正宮【端正好】【倘秀才】【滾繡球】【煞尾】組成。一齣之中共三首南曲，【鳳凰閣】是外扮夏言所唱，【罕地錦襠】是小外扮禮部尚書李本和末扮左都御史周用分唱的上場曲，而【菊花新】是淨扮嚴嵩的上場曲，正宮【端正好】開始的北套全由外扮夏言主唱，外以歌唱與淨之賓白對戲，展現力爭於朝堂的激昂。此套雖然曲牌數不多，但相較於來自三種宮調的南曲，北套貫串的慷慨昂揚情感仍能顯其特色。

2. 以南曲為引的南北合腔

《萬壑清音》南北合腔第一大類之第二小類是以完整北套演唱，最後以南曲作結的套數。這是以北套強調主要腳色經歷，以南曲交代結局，作為情節排場的轉換。如〈訴神自縊〉（頁 349–354）選自《焚香記》的第廿六齣〈陳情〉，演桂英在海神廟向海神爺訴冤，夢海神告以須壽終方折證，醒後自縊，終場為義父尋來救回。套數由北正宮【端正好】【滾繡球】【叨叨令】【脫布衫】【小梁州】北中呂【上小樓】【滿庭芳】【快活三】【朝天子】南雙調過曲【步步嬌】南商調過曲【山坡羊】【前腔】組成。北套有正宮、中呂的借宮轉調，結束時以【步步嬌】和兩支【山坡羊】等三首南曲作結。南曲部分為外扮義父上場尋女所唱，演述從海神廟救下桂英的收尾情節。此齣宮調和南北曲變化都是情節排場的轉換關鍵。

《灌園記》的〈齊王祭賢〉（頁 387–393）選自《灌園記》的第廿八齣〈墓祭王蠋〉⁴³，演新齊王田法章即位後，到太傅王蠋墓前祭奠，感念其為國盡忠與教導，建專祠，賜祭田。套數由雙調【新水令】【駐馬聽】【醉東風】【雁兒落】【得勝令】【掛玉鈞】【川撥棹】【七弟兄】【梅花酒】【煞尾】南南呂過曲【奈子花】組成。雙調【新水令】由生扮田法章主唱，此齣一開始即先由丑扮太傅家僕臧兒上場打掃太傅墳塋，等待新齊王來祭，為舞臺空間定位，在結束時也由丑吊場，唱最後的南曲【奈子花】作結。就排場而言，頗似

⁴³ [明]張鳳翼：《繡刻灌園記定本》（臺北：臺灣開明出版社，1970年），頁60–63。

第四小類，只是此齣引場只用賓白沒有曲文。

3. 以南曲為引的南北合腔

《萬壑清音》南北合腔第一大類之第三小類是以單支南曲或非北曲的歌謠小曲雜入北套，但南曲的份量又不及第二大類，可以與北曲抗衡，多是劇情氛圍或人物交代的妝點性質。如《鳴鳳記》的〈繼盛典刑〉（頁 135–144）。

〈繼盛典刑〉選自《鳴鳳記》第十六齣〈夫婦死節〉，寫楊繼盛彈劾嚴嵩，直言進諫，觸怒國君，處以死刑，赴刑就義前，忠良送別，妻子上代夫明志尸諫希冀感君之本，而願望落空，最後自刎以終，其情哀戚而又悲壯幽怨。此套為北仙呂宮【混江龍】北中呂宮【粉蝶兒】北般涉調【耍孩兒】【前腔】【前腔】【前腔】南南呂引【哭相思】北般涉調【耍孩兒】【前腔】北雙調【江兒水】【前腔】【前腔】。此齣的南曲【哭相思】非常短，是旦扮楊繼盛妻的上場曲，作為轉換排場之用。此齣雖多北曲，但北套的用法已改變，前兩曲宮調獨立的北曲，不論正曲或首曲都當作人物上場引曲之用，猶如南曲之引子的用法，而真正的情節演述主體是北般涉調【耍孩兒】的疊用，隻曲疊用也是南曲套數慣用模式。在《元曲選》北雜劇的體製規律中本有插曲之法，而此處之南南呂引【哭相思】既與北雜劇體製規律之插曲相似，也因南曲組套方法的融入，形成南北曲皆可自由穿插於套數中，這種穿插又通常是該齣之新人物上場曲，作為排場轉換的樞紐。由此可見南北合腔讓散齣套數更具舞臺靈活調度之特性。

4. 北套引頭、結尾皆用南曲

第四小類為北套前之引頭、結尾皆用南曲，前後以豐富情節排場為主，中間強化探子的主場折子表演性。如《焚香記·決策禦敵》（頁 355–362）。〈決策禦敵〉選自《焚香記》第卅二齣〈傳箋〉，演王魁在徐州任所，魂魄被拘入海神廟，感知桂英冥告諸事，知家書為金壘改為休書，醒後命家僕王興回家探問，迎桂英赴任所相會，卻因元昊作亂，為大將種諤獻策迎敵。這是南戲傳奇扭轉宋元以

來王魁負心形象的關鍵齣目。此套由南南呂引子【一枝花】南南呂過曲【懶畫眉】【前腔】北越調【鬪鶴鶩】【紫花兒序】【金蕉葉】【調笑令】【禿廝兒】【聖藥王】【么篇】南南呂過曲【節節高】【尾聲】組成。【一枝花】為生扮王魁上場曲，演述魂魄在夢中被拘提時所見，兩首【懶畫眉】第一支寫夢醒後遣派王興回家探問桂英，第二支寫小生扮將軍種諤來訪求策。北越調【鬪鶴鶩】主唱為小旦所扮之探子主唱，演述所探敵情，帶入動盪的時代環境背景，增加兒女愛情之私為戰亂阻撓的壯闊性。南曲【節節高】【尾聲】則是小生種諤聽採王魁之策後所唱，展望翌日戰場得勝。南曲添增於北套之前與後，各成一場。看似瑣碎，卻有愛情為戰亂攪動的倉皇無奈，在人物形塑上，也凸顯了王魁有定國安邦才略。

《李丹記》的〈梁芳證道〉(頁 553-560)選自原著第七折〈證道〉，演青谿道士點化裴謐、王恭伯兩弟子，告以煉養性命之道的訣竅。套數由南仙呂引子【番卜算】南仙呂過曲【桂枝香】【前腔】北雙調【二犯江兒水】【前腔】北仙呂宮【寄生草】【青哥兒】南仙呂過曲【桂枝香】組成。引場南【番卜算】和主場北曲皆由末扮之師父主唱，引場南曲為青谿道士的上場曲，老旦扮李花仙與之對演，恭喜所收二弟子將成道；主場北曲才真正講授性命鍊養之道，而主場前之兩首南曲分別是二弟子與丑扮蒼頭的上場曲，表現王恭伯的凡俗之心。【二犯江兒水】原為南雙調集曲，由【五馬江兒水】、【金字令】、【朝天歌】三曲集句組成。吳梅《南北詞簡譜》指出：「此曲例用二支，實是南曲。自紅拂記唱作北調。於是有所謂非南詞者，真大誤也。余故從定律列入。但世之以為北詞者尚多，用復將北格附列，實即將五馬江兒水首句，及朝元令二句，重四字疊句而已。」⁴⁴在比對過吳氏譜《紅拂記》北格曲律後，可確定此齣之【二犯江兒水】是北調。在四首北曲中，【二犯江兒水】之南曲北唱最特殊，第一首傳性命之道，第二首講養鼎之訣，皆先由末主唱，後五句再由兩位弟子接唱，感謝師父傳授修鍊真義。與一般北曲由一種腳色獨唱的方式不同。北仙呂【寄生草】和【青哥兒】是青谿道士對裴、王二弟子的觀察，已看出王伯恭道心不堅，難以證道。

⁴⁴ 見吳梅：《南北詞簡譜》，頁567。

另有於結尾處以北曲南唱者，如《雙紅記》的〈青門餞別〉（頁195–204）。此齣演崑崙與紅線將返仙籍，郭子儀、薛嵩、崔千牛、紅綃為之餞行於青門，為《雙紅記》第廿八齣〈餞別〉。⁴⁵為因應出場人物眾多，前引南隻曲疊用擴增至三首。其曲唱套數組織為：（小生旦末唱）南羽調過曲【勝如花】（生占唱）【前腔】（崑崙奴唱）【前腔】（外唱）【前腔】（崑唱）北雙調【新水令】（旦唱）【駐馬聽】（崑唱）【喬牌兒】（旦唱）【攪箏琶】（旦唱）【雁兒落】（崑唱）【得勝令】（旦、崑輪唱合唱）【沽美酒】（旦、崑合唱）【川撥棹】【太平令】【七兄弟】【梅花酒】【收江南】【清江引】（眾唱）【前腔】。在北雙調【新水令】套前有四首南羽調過曲【勝如花】作為人物引場曲，第一首【勝如花】為薛嵩節度使、紅線共用的上場曲，第二首是崔千牛、紅綃的上場曲，崑崙奴唱第三首【勝如花】上場，第四首為外扮郭子儀所唱。崑崙奴在《萬壑清音》中沒有安排腳色行當，但是在《雙紅記》第三齣〈臨凡〉崑崙奴為「小外」所扮，其上場作「小外扮崑崙奴紅面鬚鬚上」（頁4），此後其他齣則皆標作「崑」。此齣北套由崑崙奴與紅線接唱、輪唱、合唱，與其他齣目由一腳色獨當主唱不同。但就曲套而言，這仍是以南曲若干為前導，而後再接北套歌唱。

此齣特殊之處還有最後兩首【清江引】，第二首編者特別標為「前腔」⁴⁶，與開頭的南曲引場相同，這是南曲的用法。案【清江引】本為北雙調曲牌，可作為尾聲代用曲。鄭騫《北曲新譜》曾云：

大成云：「清江引與南詞句法無異。」案：南曲中並無此章，其仙呂入雙調之江兒水則與此章句法不同。大成云云，蓋因此章可作南曲唱也。吳氏簡譜云：「此調南北合套中往往用

⁴⁵ 《雙紅記》正文第廿八齣題為〈餞別〉，但是書前另有題四字標題之目錄，第廿八齣題為〈青門餞別〉，《萬壑清音》所題齣目名稱與目錄同。正文見〔明〕禹航更生氏：《重校劍俠傳雙紅記》，收入林侑蒔編：《全明傳奇》（《中國戲劇研究資料第一輯》）（臺北：天一出版社，1983年），頁21–26。

⁴⁶ 【前腔】（【清江引】第二首）：「疾忙拜辭天路走，劍氣清風鬪。何年一鶴歸，故國還依舊，那時節向古遼城重聚首。」（頁204）這是眾人看著崑崙、紅線二仙舞劍歸去後的欽佩與感嘆。若將「那時節」當作襯字，符合鄭騫《北曲新譜》此曲譜式：「五句：七。。五。。五。五。。七。。」（頁257）。

代尾聲。又輒去一凡兩腔作南詞歌者，但不可施諸北套中也。」觀此可明大成之意。純北套中亦有用此代尾聲者，不只合套為然。(頁 298)

由此論可知，【清江引】雖為北曲，但《九宮大成曲譜》和《南北詞簡譜》都提及【清江引】於南北合套末，可作南曲歌唱之慣例。在《雙紅記·青門餞別》中，由北雙調【新水令】開始到【收江南】都是崑崙奴和紅線所唱，其他送行者，腳色雖多，但只唱上場南引曲，而此齣之主戲人物崑崙奴和紅線南北曲皆可唱，如崑崙奴上場時也唱南曲【勝如花】，而北套之末的最後兩首【清江引】，第一首是崑崙奴和紅線舞劍與眾人為別的歌唱，曲終舞罷消逝登仙，第二首才是留於人間的眾人所唱，由其歌唱規律觀察，兩首【清江引】確實應是北曲南唱。至今崑劇舞臺之《雙紅記·青門》，從《遏雲閣曲譜》以來便一直是以兩首北曲【清江引】南唱作結。可見南北合腔中，北套之引頭、結尾皆用南曲或南唱，以見仙凡不同及南北曲變化的豐富排場。當然，這也是《萬壑清音》為後世所留下可貴的北曲南唱之例。

(二) 南北曲交織型南北合腔

在《萬壑清音》中，第二大類是南北曲自由穿插交織成為歌唱主體。原題《草廬記》的〈怒奔范陽〉(頁 101-107)與《太和記》的〈席上題春〉(頁 309-324)二齣，皆是選自明雜劇的南北合腔。

〈怒奔范陽〉應為明闕名雜劇《諸葛亮掛印氣張飛》⁴⁷，其套數由南中呂引子【菊花新】南般涉調過曲【耍孩兒】北仙呂宮【點絳脣】【混江龍】【醋葫蘆】【後庭花】南般涉調過曲【耍孩兒】北正宮【滾繡球】【尾聲】組成。兩組北套之間，穿插南曲，用在人物上場引曲，並為劇情段落轉換的調劑，北曲為丑行專場設置。從【點絳脣】開始是北仙呂宮套，開頭的【菊花新】和分開間用的兩首【耍孩兒】都是南曲。若比對崑劇與弋陽腔兩種系統選本，兩南

⁴⁷ 有關〈怒奔范陽〉選自明闕名雜劇《諸葛亮掛印氣張飛》之論證，參見侯淑娟：〈論《萬壑清音》之丑行散齣及其變異〉，《人文中國學報》第36期（2023年6月），頁33-72。

【耍孩兒】都是增作，不同於《大明天下春》之淨扮本。南北合腔套中的南曲是人物上場曲。張飛上場以【菊花新】為引，兩首南【耍孩兒】，第一首是劉備（生）、關羽（外）上場共唱，第二首是趙雲（末）追趕上場的獨唱曲，作為人物出場與排場段落轉換的調劑。曲套運用與人物歌唱相關，原理清晰，次序井然。【點絳脣】、【混江龍】、【醋葫蘆】、【後庭花】、【滾繡毬】、【尾聲】等六首北曲，都是丑扮的張飛宣洩情緒的歌唱。在此齣戲中，劉備、關羽、趙雲等生、外、末三種腳色與丑同場，但丑行獨唱北曲，在生、外、末的對演映襯下，丑行的舞臺表演技藝必然要求更高，需在表演中不斷自我磨練與提升，丑之行當的藝術性精煉在此種散齣折子中發展，《萬壑清音》此散齣的擇選對丑行而言很具特殊意義。

許潮的《太和記》屬明代中期雜劇⁴⁸，〈席上題春〉原題〈寫風情〉。寫劉禹錫至蘇州赴任前，杜司空賞其才華，設宴款待，並命二妓侑酒索題，主人歡喜，命二妓侍寢，劉禹錫大醉酣睡，二妓苦候酒醒。此齣套數龐大，共 26 首曲牌。由北仙呂【賞花時】【么篇】北仙呂【點絳脣】【混江龍】【油葫蘆】【天下樂】【節節高】【元和令】【上馬嬌】【勝葫蘆】【後庭花】【青哥兒】【寄生草】【賺煞】南仙呂過曲【桂枝香】【前腔】【字字金】五支組成。兩首【賞花時】是旦和貼的上場曲，這猶如元代北套的楔子用曲，真正的北套是從【點絳脣】起，【點絳脣】至【勝葫蘆】皆為旦主唱，【後庭花】至【賺煞】為生扮之劉禹錫所唱，一套分為兩段落，旦與生各主唱一曲段，可見在明雜劇裡元代北套一腳獨唱慣例已被打破。兩首南曲【桂枝香】為勸酒索題所唱，旦和貼各唱一首。【字字金】全為旦唱，寫等候五更天亮的心境。【字字金】雖疊用五曲，但卻是未見於南北曲譜之曲。26 曲套數龐大，前以北套為席上題春主軸，後以南曲寫旦貼勸酒索題和苦候天明的情事，場面動靜與賓主對比清晰明朗。

（三）北曲點綴型南北合腔

⁴⁸ 依據曾永義《明雜劇概論》初、中、晚三期分法，許潮為明代中期李開先之後的短劇作家。見氏著：《明雜劇概論》（臺北：學海出版社，1979年）。

此類南北合腔以南套為主，北曲只是分量極少的點綴，如《雙紅記》的〈田營盜盒〉（頁 189-193）。〈田營盜盒〉為《雙紅記》第十九齣〈盜盒〉，演田承嗣因遭暑熱，病肺未痊，為守床前金盒，命三百名外宅兒嚴陣護衛，紅線卻如入無人之境，趁夜盜取金盒。其曲套由（淨、眾唱）南黃鍾過曲【出隊子】（旦扮紅線唱）北雙調【二犯江兒水】（眾外宅兒唱）南黃鍾過曲【賞宮花】（旦扮紅線唱）北雙調【二犯江兒水】組成。開頭淨扮田承嗣與眾合唱的【出隊子】南北曲都有，此齣所用為南曲，現今崑劇〈攝盒〉曲譜亦作南曲。旦所唱【二犯江兒水】延承《紅拂記》改為北調的作法，是為北曲。在今傳之崑劇〈攝盒〉曲譜中作為北曲歌唱。此齣的南北合腔雖然只有兩首北曲，但卻是主腳旦扮紅線施展武功從容不迫進入敵營盜盒的歌唱，為此齣情節重心。

〈裴謚再度〉（頁 561-566）選自《李丹記》的第十四折〈窺郎〉，演裴真人再度王恭伯妻趙瑤娟，賜與旌陽老祖九轉金丹培養之李樹長出的「李丹」，助其證果成仙。套數由北中呂宮【剔銀燈】【粉蝶兒】南中呂過曲【泣顏回】北中呂宮【上小樓】南中呂過曲【泣顏回】【黃龍滾犯】【撲燈蛾犯】【小樓犯】【疊字兒】【尾聲】組成。此套中的北曲只有北中呂宮【剔銀燈】、【粉蝶兒】和【上小樓】。【剔銀燈】是旦扮趙瑤娟和老旦扮李花仙子的上場曲，【粉蝶兒】由旦唱，寫服下李丹之道性覺醒，【上小樓】也是旦唱，寫人間前塵往事的回憶。南北合腔中的北曲皆寫證道的特殊心性，北曲雖為點綴，卻是此齣主腳所唱最重要的環節。

《曇花記》的〈菩薩降凡〉（頁 239-246）寫木清泰妻在丈夫出外求道後，即領二妾在家設庵修行，因本宅土地託夢，果有靈照菩薩降臨庵中點化，護其道心，助其修行。此套為南仙呂引【似娘兒】南仙呂過曲【桂枝香】【前腔】南黃鍾過曲【神仗兒】北中呂【粉蝶兒】南中呂過曲【泣顏回】北中呂【上小樓】南中呂過曲【泣顏回】【黃龍滾犯】【撲燈蛾犯】【小樓犯】【疊字兒】【尾聲】。北中呂【粉蝶兒】和【上小樓】皆為點化者靈照菩薩所唱，有以戲演道提點世人之義。

《百花記》為明代作者闕名的傳奇，原劇已亡佚，只有部分齣

目流傳於戲曲選集。⁴⁹〈百花點將〉（頁 529–537）寫安西王為百花郡主依循漢例，築臺拜為大元帥，百花在手握兵符後，點將吩咐各路將軍，斬殺拖延軍務的八辣鐵頭。其套數由【引】南南呂集曲【傾盃玉芙蓉】南正宮過曲【普天樂】南正宮過曲【朱奴兒】【尾】北中呂【粉蝶兒】南中呂過曲【泣顏回】北中呂【上小樓】南中呂過曲【泣顏回】【黃龍滾犯】【撲燈蛾犯】南正宮【小桃紅】【疊字犯】【尾聲】組成。此齣以南套為主，北曲只有北中呂【粉蝶兒】和【上小樓】，這兩支曲皆為旦扮百花所唱，【粉蝶兒】唱受君命拜將的威武，【上小樓】以唱駁斥丑扮八辣鐵頭自恃功勳，責備百花初統兵不應斬殺功臣，百花不為所動，展現女將果決行令之威。北曲在此齣中雖不是套數主體，但其點綴性卻彰顯百花女將之威，北曲音樂在南曲中更顯獨特拔尖。

〈平章遊湖〉（頁 569–575）選自《紅梅記》第七齣〈瞥見〉，演述賈平章遊賞西湖時，遠望湖畔樓閣上盧昭容掀簾的美，決意搶奪，強納為妾。曲套由北中呂【粉蝶兒】南中呂過曲【泣顏回】北中呂【上小樓】南中呂過曲【泣顏回】【黃龍滾犯】【撲燈蛾犯】【上小樓犯】【疊字兒犯】【尾聲】組成。此齣可分為兩場，第一場是外、丑所扮西湖二船家傾訴因賈氏將遊湖無法營生的苦楚，此引場全由賓白組場。第二場才是此齣主戲——平章遊湖。此齣中只有中呂【粉蝶兒】和【上小樓】是北曲，前者是賈平章的上場曲，寫權臣威勢。【上小樓】為眾唱，寫賈平章領眾妾遊賞蘇堤，環翠穿過花堤的浩蕩聲響，北曲雖為點綴，卻是遊湖情節主軸。此齣所用北曲曲牌正與〈菩薩降凡〉、〈百花點將〉相同。而【黃龍滾犯】【撲燈蛾犯】【上小樓犯】【疊字兒犯】之南北曲轉換歌唱也具時代變異性。

〈夫婦團圓〉（頁 161–166）雖題為《繡球記》，但應出自《破

⁴⁹ 莊一拂《古典戲曲存目彙考》卷十三「百花記」條：「遠山堂《曲品》著錄。《曲錄》據《傳奇彙考》亦著錄之，誤列清人無名氏目內。《曲海總目提要》有此本，謂敘元時安西謀逆，江女右花，江生六雲，以被擒為內應。安西之女百花郡主，卒與六雲偕合。劇中以百花點將，為關目攢簇處，故名《百花記》。所謂安西乃元開國勳臣，鎮守嘉興等處。百花美而且武，每於百花亭演武。相傳點將之壇，即今嘉興府治前樓城。然皆空中樓閣，未可據以為實。明王異有改本《百花記》，一稱《百花亭》，見前文。此劇不見流傳之本，惟明、清戲曲選集均選錄有此劇散齣。今北崑尚演有弋陽腔《贈劍》、《聯姻》諸齣，名《鳳凰山》。佚。」（冊3，頁1566）。

窰記》的第廿九齣〈團圓封贈〉，寫呂蒙正考中狀元後，岳丈設席宴請，呂蒙正偕妻子見劉員外夫婦，皇帝敕封呂蒙正夫婦，一家團圓。此齣之套數為南仙呂引【似娘兒】南仙呂過曲【疎影】南中呂過曲【喬合生】【么篇】北越調【調笑令】【聖藥王】（南曲）【鮑子令】【么篇】北越調【禿廝兒】南中呂過曲【越恁好】【么篇】【煞尾】。【似娘兒】是外與夫人的上場曲，寫劉府盛宴陳設，【疎影】為淨唱，外、夫人接唱、合唱，寫劉府期待團圓的歡樂，【喬合生】兩首為生旦之曲，唱出一家團圓之喜，北越調【調笑令】【聖藥王】也是生旦各唱一曲，【禿廝兒】則是生旦兩人合唱一曲。三首北曲為生、旦二主腳所唱的團圓曲和永不分離的新盟誓。【鮑子令】雖不見於南北曲譜，但是曲文中特別標出南曲特有的合唱之「合」，可見此二首應該是南曲。而這兩首是由劉員外夫婦分唱，外唱第一首，夫人唱第二首。南曲【越恁好】的結尾三曲皆由生旦所唱。在這一組套數中，北曲相對較少，是以南曲套數為基礎，插入北曲點綴的類型。

此類南北合腔的北曲豐富了原有南曲套數的排場氛圍，如寫紅線的俠義正氣，修鍊中的道性覺醒與回憶，菩薩度化的宣講，或是武將威儀、權臣威勢、遊賞聲響、團圓之樂等。此類南北合腔之北曲數量雖比不上南曲，但這些齣目除了〈平章遊湖〉寫權臣的霸氣，其他齣目在劇情上都有彰顯正義俠氣、鍊養證道、武將威嚴等特質，其舞臺氣象與氣魄，與《萬壑清音》強調北調如蒼松翠柏、清音崩湃之特質相符。

四、從南北合腔看《萬壑清音》的曲套活化意義與文獻價值

（一）《萬壑清音》南北合腔選輯的特點與曲套活化意義

1. 彰顯北曲套數在劇場的靈活變化

南北合腔在《萬壑清音》中不論數量，或運用類型，皆可見北曲套數活化的特點。透過套數研究也可看出南北合腔在明代戲曲中與情節排場的密切關係。《萬壑清音》南北合腔選齣呈現出以南

曲為北套之引或結的類型最多，在此類齣目中，南曲通常做為劇作人物的上場曲。因著劇情變化，此種齣目的主體北套大多不同，多為北雙調、南呂、越調、中呂、正宮、般涉等宮調套數，其中也有曲套相近者，如《浣紗記·伍員自刎》和《紅梅記·慧娘出現》，大抵是南南呂引子【掛真兒】與北南呂【一枝花】套的組合。若究其人物的腳色行當，則可見舞臺上「外與淨」，「貼與淨」忠奸對立的場上對演，儘管套數相似，但因腳色行當組合的差異，可產生場上演出的靈動變化。綜觀以單支南曲為引的南北合腔套數，大多用南曲各宮調的引子，但也有用過曲或集曲者，如《西遊記·回回迎僧》和《俠義記·武松打虎》，以南曲增加北曲套數的靈活度。

以《千金記》的〈轅門聽點〉為例，北中呂【粉蝶兒】套是韓信宣示號令的主調性，而當真正點將、殺雞儆猴，及樊噲與之衝撞，舞臺上戲劇情境變化激烈，即跳出北中呂，改用北黃鍾【出隊子】，命曹參斬點將不到的殷蓋，而當樊噲因之怒罵韓信十，又轉唱【哈麻子】，這是《千金記》和《追韓信》雜劇都沒有的新增曲；韓信以北中呂曲曉諭諸將，但當其下令懲罰樊噲時則唱北越調【雪裡梅】，因著劇情發展與需要，此齣的北曲宮調轉變極為靈活多變，比直接選自《千金記》原劇的〈擊碎玉斗〉，只是在亞夫上場時用北仙呂【點絳脣】，而為項羽分析劉邦之謀略和天下大勢所唱轉入北正宮【滾繡球】，其北曲套數在劇場的變化就更加豐富了。

2. 襯托排場中人物與情節的變化

《萬壑清音》共選《焚香記》四齣，除了第三齣〈陰訴拘夫〉為純北套之外，其餘三齣皆為南北合腔，也都出自《焚香記》原著，選齣內容與原劇沒有太大變動。四齣情節，足可形成一小全本，以桂英對海誓山盟之愛的堅持為主軸，精選其為王魁守節，不為金壘員外利誘及義母強逼改嫁所動，而當陷入金壘奸計，收到被竄改的家書，誤以為王魁背叛盟誓，另娶丞相之女，將之休棄，於絕望中，請昔日焚香盟誓的海神主持天理正義，更不惜自盡，以陰魂之靈訴請海神命陰兵活捉王魁。〈陽告〉與〈陰告〉是至今仍流傳於崑劇舞臺上的精采折子戲。

最終的〈決策禦敵〉是唯一以「生」的男性視角敘事，自述如

夢境般魂魄被地府鬼差拘問的特殊經歷，雖然此齣主場以描繪戰事為主體，但是天理昭彰，冥冥之中自有神靈維護綱常倫理之義，在引場自述拘魂之事中清晰傳達。當然此劇與傳統王魁負桂英的小說或雜劇、南戲不同，王魁沒有背叛，桂英也未死，〈決策禦敵〉透露著《焚香記》將傳統的負心悲劇改為團圓，而又為觀眾留存想像空間，有不將結局寫滿，使之帶懸念性的劇場處理特點。

這些南北合腔齣目的南曲多用作開頭，或在結尾，作為人物引場或戲劇排場轉換的變化，如在〈訴神自縊〉中，桂英因告廟而得海神託夢，醒後自盡，所唱北曲正宮五曲為其激憤傷心之訴，轉入北中呂所唱四曲為夢醒後在暗夜淒涼絕望中自盡之音。最後一場，由到處急尋女兒的外扮義父唱南雙調過曲【步步嬌】，救下桂英，在丑扮的義母趕到後各唱一首南商調過曲【山坡羊】，發現桂英心頭猶熱為其尋醫作為結尾收場。其間排場轉折，人物心情變化，及情節轉換，不論北曲轉換宮調，或收場的南套銜接，南北音樂情境轉換都清楚明朗地襯托出精彩的戲劇情境氣氛。就《焚香記》而言，《萬壑清音》的擇選有精煉劇情要義的作用，所選南北合腔更是活絡性的音樂組織，使單元劇情更獨立豐富而有折子戲的意義。

3. 存留舞臺演出本創造性的改寫

在《萬壑清音》中選齣最多的是《曇花記》和《千金記》，兩劇各選五齣，《千金記》更是所選皆為南北合腔。檢視《千金記》原劇，可發現此劇基本上都沒有真正的北套，因此所選皆為南北合腔，但《萬壑清音·千金記》的南北合腔具有很大的改寫創新性。五齣中真正出自《千金記》的只有〈擊碎玉斗〉。〈吹散楚兵〉是以合併之法將《千金記》之〈楚歌〉和〈解散〉合組，再新增曲文後，讓四面楚歌的情節更具舞臺演出完整性。

至於《萬壑清音》的〈月下追信〉和〈轅門聽點〉更是《千金記》之〈北追〉、〈登拜〉和元代金仁傑《追韓信》雜劇第二、第三折對應相融的創造性改寫本。既非原本的元雜劇《追韓信》，也不是真正的《千金記》。而〈十面埋伏〉雖與〈設伏〉和〈鏖戰〉部分情節相關，但這是一齣可以獨立演出的折子戲，就此一散齣劇本而言，它絕非《千金記》的散齣摘選，它或許是以《千金記》為底

本而重新高度創作的改寫本，或者是《萬壑清音》選錄〈十面埋伏〉，為我們留存了明代天啟二十四年以前曾存在的另一楚漢故事的劇作散齣。

總之，《萬壑清音》之《千金記》選齣，在情節上凸顯漢營勝出的發展，從鴻門宴後離間楚營賢臣，到漢營積極追回能將韓信，張良用計擊潰楚營軍心，韓信在漢營立威統軍，最後以十面埋伏逼得項羽自刎。五齣都有漢軍謀略貫串，但在情境時空上卻是一楚一漢相間變化，最後兩軍對決，漢營得勝，一統天下。其中有楚營老臣亞夫范增之忠心悲憤，有漢營良相能將之運籌帷幄，國家興亡在乎君主能否用賢納能，有著對明季世局漸亂的憂心警惕，也有企盼賢能的渴望。整體而言，《萬壑清音》在《千金記》的選齣上變化極豐富，為明末戲曲選本的創造性改寫留下可深入研究的文獻線索。

4. 活絡音樂，使單元劇情更獨立豐富的意義

其他《雙紅記》、《李丹記》、《紅梅記》、《草廬記》等四種劇本都各選兩齣，也都是南北合腔套數，其套數組成各有特色和變化。其中《草廬記》最為特殊，因〈怒奔范陽〉與〈姜維救駕〉混題，而同歸《草廬記》，實則為明雜劇《諸葛亮掛印氣張飛》。若與〈席上題春〉合看，則可見《萬壑清音》所選的明雜劇雖不多，但卻都是南北合腔。因此，不論是南戲、傳奇，或是從元雜劇到明雜劇，南北合腔的運用都非常耀眼，具有南北曲融合後體製規律進一步活化，曲牌套數在劇場為戲劇情節、人物變化而變換自如，更見靈活自由的特點。

在〈怒奔范陽〉中，要追回憤怒的張飛，除了第一批追來的劉備、關羽，還有第二波奉諸葛亮軍令而來的趙雲，兩批規勸，一軟一硬，以南曲穿插於北套之間，生、外、末之柔婉南曲，更顯為丑行專場設置之北曲套數的激昂慷慨特點，劇情段落轉換有致。《雙紅記》所選兩齣至今仍流傳於崑劇曲譜，以〈攝盒〉、〈青門〉之名搬演於崑劇舞臺，〈田營盜盒〉雖南曲多而北曲少，但北曲由盜盒的紅線來主唱，更顯女俠在眾軍尉、侍女間自由行走、藝高膽大的俊逸俠情。至如《紅拂記·計就追獲》合併原劇〈扶餘換主〉與〈

計就擒王》，以虬髯客之情節線為主，改由丑主唱北套，統合李靖攻伐高麗之事，使單元劇情更具獨立性，也更豐富飽滿。

（二）補充曲譜之遺

因南北合腔之研究，本文對《萬壑清音》選齣之曲牌屬性皆逐一辨明，除檢索《北曲新譜》和《南北詞簡譜》外，亦查檢明代蔣孝的《舊編南九宮譜》⁵⁰，沈璟的《增定南九宮曲譜》⁵¹，沈自晉的《南詞新譜》⁵²，徐子室輯，鈕少雅訂的《九宮正始》⁵³，李玉的《北詞廣正譜》⁵⁴，及清代周祥鈺、鄒金生編輯的《九宮大成南北詞宮譜》等曲譜。⁵⁵《萬壑清音》所收南北合腔齣目，有些曲牌無法在現今的曲譜中查到，如【黃龍滾犯】、【撲燈蛾犯】、【上小樓犯】、【小樓犯】、【疊字兒】、【疊字兒犯】、【疊字犯】、【鮑子令】、【字字金】、【出陣子】、【哈麻子】、【楚歌引】等曲牌名稱除了不見於《北曲新譜》和《南北詞簡譜》外，在上列曲譜亦遍查不見。其中又有名稱相近者，如【上小樓犯】與【小樓犯】，【疊字兒】與【疊字兒犯】、【疊字犯】。

而【黃龍滾犯】、【撲燈蛾犯】、【上小樓犯】、【疊字兒】四曲常連用，似已形成比較固定的曲段，屢見於《萬壑清音》的不同劇作齣目裡，如屠隆《曇花記》的〈菩薩降凡〉，周朝俊《紅梅記》的〈平章遊湖〉，劉還初《李丹記》的〈裴謚再度〉，《百花記》的〈百花點將〉等四種劇本中都有相似的曲段。丁淑梅、李將將在〈《

⁵⁰參見〔明〕蔣孝：《舊編南九宮譜》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊（第三輯）》（臺北：臺灣學生書局，1984年）。

⁵¹參見〔明〕沈璟：《增定南九宮曲譜》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊（第三輯）》（臺北：臺灣學生書局，1984年）。

⁵²參見〔明〕沈自晉：《南詞新譜》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊（第三輯）》（臺北：臺灣學生書局，1984年）。

⁵³參見〔明〕徐子室輯，鈕少雅訂：《九宮正始》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊（第三輯）》（臺北：臺灣學生書局，1984年）。

⁵⁴參見〔明〕李玉：《北詞廣正譜》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊（第六輯）》（臺北：臺灣學生書局，1987年）。

⁵⁵參見〔清〕周祥鈺、鄒金生編輯：《九宮大成南北詞宮譜》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊（第六輯）》（臺北：臺灣學生書局，1987年）。

萬壑清音》「北曲南腔」與「南曲北調」現象研究》⁵⁶一文中，引用吳梅在《秣陵春》第二十二齣【黃龍滾犯】之批注，認為【黃龍滾犯】即北中呂【鬪鶴鶩】，而【撲燈蛾犯】、【疊字犯】即南曲的【撲燈蛾】。此外，又用「北曲南腔」與「南曲北調」的觀念，以曲詞比對及《南詞新譜》平仄譜，認為【上小樓犯】即南正宮【小桃紅】，以曲牌樂譜與曲詞分開的觀念詮釋，認為北【鬪鶴鶩】的曲牌用南曲【黃龍滾】的音樂歌唱，是曲牌與樂譜分離後的「犯」，同理，南曲【撲燈蛾】之曲牌用北曲【撲燈蛾】的樂譜歌唱；南【小桃紅】的曲牌用北【上小樓】的樂譜歌唱，故曲牌之末皆加「犯」字。

此文約略提及由明至清「北曲南腔」與「南曲北調」有各種不同的變化，如吳偉業便將這幾種曲牌改為【北黃龍滾犯】、【北撲燈蛾犯】、【北上小樓犯】、【北疊字犯】，即將此曲段全部明標為「北曲」。而《九宮大成南北詞宮譜》卷十六〈中呂調合套〉末注曰：「按南北合套，俱以南北曲間用，此一定之格也。【粉蝶兒】套前用【好事近】二曲相間，後用【撲燈蛾】二曲相間，【撲燈蛾】原係南曲，前人不知，誤將【撲燈蛾】增損一二字，去也字格式，將第二曲易名【疊字令】，皆唱作北腔，以致前半套係南北相間，後半套純為北套。《長生殿·驚變》套辨之甚悉。今為改正。」⁵⁷案《九宮大成南北詞宮譜》取《金雀記》為曲例，在【南好事近】之後的曲段為【北鬪鶴鶩】【南撲燈蛾】【北上小樓】【南撲燈蛾】【北尾聲】。將【南撲燈蛾】變為【疊字令】改為北腔後，南北曲間用的規律被破壞也就不再是南北合套。不論是吳偉業或《九宮大成南北詞宮譜》的說法，中呂宮此曲段在明清之際已產生很大變化，曲牌與南北曲演唱樂譜已可相互轉換，可見南北合腔對南北曲演唱音樂的調整具有靈活性調動的意義。【黃龍滾】本為南黃鍾過曲⁵⁸，而

⁵⁶ 見丁淑梅、李將將：〈《萬壑清音》「北曲南腔」與「南曲北調」現象研究〉，《中國戲曲學院學報》第37卷第3期（2016年8月），頁15-21。

⁵⁷ 〔清〕周祥鉅、鄒金生編輯：《九宮大成南北詞宮譜》，冊5，頁1816。

⁵⁸ 據吳梅《南北詞簡譜》所收南黃鍾過曲【黃龍滾】《荊釵記》曲例分析，此曲之律為總句數十句：五。五。五。四。五。四。四。三。三。三。第二句為疊句。（頁249）。

在北曲裏中呂宮與越調都有【鬪鶯鶯】。⁵⁹《萬壑清音》所選四齣多有襯字、疊句，若將襯字、疊句等因素納入，【黃龍滾】與北【鬪鶯鶯】之格律譜確實有相混的空間。以《曇花記·菩薩降凡》的【黃龍滾犯】為例⁶⁰，確實更接近北中呂【鬪鶯鶯】，其他三齣的【黃龍滾犯】都不盡相同，但都有以四言為主而加襯的共通性。而止雲居士在〈凡例〉第三則特別點明：「今集中有選【粉蝶兒】間以【泣顏回】，此北調之微類，識者諒之。」（頁26）【黃龍滾犯】之曲段便附於此類套數中。

從《萬壑清音》南北合腔的探討，可看到此一曲段與相關曲牌在曲譜中載錄的丟失，經其選錄，可見明代天啟以前此一曲段出現於傳奇的頻繁。在未來曲譜研究中，可供增補探討。

（三）北曲在明末的變化

1. 北曲套數宮調轉換自由

由《萬壑清音》所收南北合腔齣目可見南曲在北套中的自由運用，如第一、二大類的南北合腔，也可見北曲當作隻曲散用，穿插在南套或北套中，如第三類的南北合腔。有明顯的北曲南化現象。元雜劇建構的套數規律不斷被打破，如前述《千金記·轅門聽點》之例。北曲曲牌與套數間不再有牢固的關係，而是如南曲般可破套散用，如《焚香記·金石不渝》之南北合腔，除了開頭的南雙調引子【玉樓春】作為桂英的敘愁之曲外，其他所唱都是北套，但在劇

⁵⁹ 鄭騫《北曲新譜》中呂【鬪鶯鶯】之式為：「八句：四・四。。四。四。。七。。六乙。。四・四。。」（頁147）越調【鬪鶯鶯】之式為：「十句：四・四。。四・四。。四・四。。三・三。。四・四。。*」（頁249）末句之後可增句。這兩種曲式的總句數和句律雖不同，但彼此間有關聯，故鄭騫注曰：「中呂第五句七字，此破為兩個四字，中呂第六句六乙或四字或三字或一字，此則變為兩個三字。」（頁249）李玉的《北詞廣正譜》之中呂【鬪鶯鶯】共列三格五曲例（冊1，頁299-302）。

⁶⁰ 《萬壑清音》之《曇花記·菩薩降凡》【黃龍滾犯】作：「苦慊慊皂帕蒙頭，苦慊慊皂帕蒙頭，慘悽悽紅羅覆體。野茫茫黃土煙沉，野茫茫黃土煙沉，冷蕭蕭白楊風起。那時節誰念當初是美姿，你不可信門路旁兒，狐兔走蘇小墳穿，狐兔走蘇小墳穿，鼯鼠穴真娘墓毀。」（冊1，頁244）與屠隆原作第五十二齣內容相同，見《六十種曲》本屠隆：《繡刻曇花記定本》（臺北：臺灣開明出版社，1970年），頁176。多襯字、疊句，尤其是首句開始四言前加三襯字的方式和《北詞廣正譜》中呂【鬪鶯鶯】的第二格作法相似。

情變化的轉折處，外扮義父代讀王魁家書時，卻用北南呂【玉交枝】，單隻北曲插入旦腳主唱的北越調【鬪鶻鶻】中，便彰顯南北合腔將北曲也當作南曲般隨時插入北曲套數中活用的南曲化特質。這類例子在各齣南北合腔的劇作中普遍存在，這是北曲在明代已有跳脫元代北曲套數的傳統用法，隻曲可如南曲隻隨心令性質，隨時應劇情需要而靈活應用的現象。

2. 曲牌空名化，格律破壞

在《萬壑清音》的南北合腔散齣中，有些北曲只存牌調名，不再具有曲牌真正的格律意義。如《千金記·十面埋伏》第三曲北正宮【倘秀才】接在北仙呂【混江龍】之後，因《萬壑清音》將首曲【點絳脣】題為仙呂，便與【混江龍】相承，但【點絳脣】其實完全是南曲引場曲的形式，在生扮韓信上場後，有大段的賓白，調遣周勃、張耳、彭越、周昌、盧綰、灌嬰、紀信、曹參、英布、魏豹、樊噲等漢營諸大將，各依方位排陣，誰準勝，誰必須戰敗引敵，各有布局，嚴令諸將遵守，不得有誤。而後才唱【混江龍】說明依九宮八卦布位作戰。再唱【倘秀才】：

第一陣，乾為天，天門引戰。第二陣，坎為水，水居底同謀。
第三陣，艮為山，深伏隘口。第四陣，震為雷，實若還虛。
第五陣，巽為風，煙塵浩蕩。第六陣，離為火，火號成渠。
第七陣，坤為地，移花來接菓。第八陣，兌為澤，潛在那踪跡。
第九陣，營中安營下寨。第十陣，惡黨自凶徒。上按著九天紛紛殺氣，下鎮著九泉一似那荒蕪，饒你有萬人之勇，直殺的他力盡肋舒。鳥藏在深林怪樹，獸避在野嶺無居。隔山聞軍軍相應，隔澗聽畫角喧呼。鬧嚷嚷鳴金走陣，齊簪簪列甲軍卒。饒你有除天可害，難逃我這十面埋伏。天之道，天之理，天之數，張良用黃公三畧法；俺韓信用呂望六韜書。
(頁 447-448)

此曲極長，但真正的【倘秀才】只有六句，並無增句之法。⁶¹依正字律來看，【倘秀才】一共廿九字，但此曲曲文卻多達二百一十七字，完全在格律之外。此曲不見於元金仁傑《追韓信》雜劇，也不見於《千金記》的第卅八、卅九齣，但卻是一首很特殊的曲文，完全不在北正宮【倘秀才】格律之內。這是一個非常值得關注的明代北曲之變的例子。部分曲牌已漸破壞解體，名存實亡，只掛牌調名，而牌調裡的曲文已改變，格律消失。此類長曲放在舞臺上，可能漸成唱唸式表演，或者已漸向板腔詩讚靠近。

其他如《焚香記·訴神自縊》中新增之曲北中呂【上小樓】，此曲不在《焚香記》原劇第廿六齣中，曲文內容遠比北中呂【上小樓】之九句三十七字為長。抑或如《千金記·月下追信》的北雙調【梅花酒】，將《千金記》合併三曲牌縮減為併合二曲，但仍非元代曲牌形式，可見曲牌間的併合、縮減在明代具有可變性。此外，〈轅門聽點〉裡的【十二月】，其曲文內容也特別長，【十二月】將原劇【堯民歌】曲文直接帶入，擴增長度，但曲牌原有格律在併合中破壞。

3. 南曲北唱與北曲南唱

《萬壑清音》所收南北合腔散齣，有南曲北唱而轉為北調者，如《李丹記·梁芳證道》和《雙紅記·田營盜盒》的南雙調集曲【二犯江兒水】轉為北調，但此曲牌之南北歌腔的轉換從《紅拂記》已開啟其端，《萬壑清音》的選收可見此法之沿用。

北曲曲牌轉為崑腔南唱的例子，有《雙紅記·青門餞別》的【清江引】。此齣曲套前南後北，北套部分就曲牌格律而論，最後兩首【清江引】應為北雙調曲，南曲原無此曲牌。從此齣第二首作「前腔」之題標，以及現今崑劇曲譜南曲歌唱的方式，也說明《萬壑清音》為我們留下明末北曲南唱的實例。其數量雖不多，卻留存今古相映的可探索例證。

⁶¹ 鄭騫《北曲新譜》正宮【倘秀才】之句式為：「七乙。。七乙。。七。。三・三。。二。。」（頁25），共廿九字。按《千金記·十面埋伏》的正宮【倘秀才】原曲無標點，暫以板為斷。

四、結論

《萬壑清音》的南北合腔已與宋元時期南北曲的合流交化不同，不論是元代雜劇的南曲化，或南戲的北曲化，南北曲都有其基礎套數，再相互吸收不同的曲風音樂融入，形成極少數插曲式點綴，南北合腔的形成應在元代統一南宋，南北高度交流後。以雜劇觀之，關漢卿旦本戲《望江亭》第三折越調【鬬鶴鶩】套的結尾處有一首南曲【馬鞍兒】，這是李梢、張千、衙內一人一句接唱、再合唱的打諢式插曲，不在正旦主唱的北套內。吳昌齡《東坡夢》第二折南呂【一枝花】套結束後的南仙呂過曲【月兒高】，是柳竹桃梅四友幻化之女子在東坡夢中的歌舞，不是正末佛印之曲。而楊景賢《馬丹陽度脫劉行首》第四折雙調【新水令】套之第九曲【江兒水】，雖為南雙調過曲，但仍為正末馬丹陽所唱。這是初期的南北合腔，南曲多為北套結束後的點綴，穿插在套數中只有一例。至於南戲，元代的《錯立身》已有一齣南北合腔，而元代中後期沈和的散曲也已見南北合套。當由南戲發展為傳奇，經過北曲化、文士化、崑腔化之三化過程錘鍊，成熟的傳奇在南套的基礎上必有北套、南北合套或南北合腔。但在四、五十齣的長篇巨製裏，含北曲元素的套數不過四、五齣，比例仍低。

在《萬壑清音》選輯的 68 齣散齣折子中，除了純北套之外，兼具南北曲元素的齣目只有南北合腔，沒有標準的南北合套。《萬壑清音》在 18 種劇作裡選出 29 種南北合腔散齣，其南北合腔形式多變，最醒目的是《千金記》五齣南北合腔小全本，高度精煉情節，其南北曲的組織形式各有變化。有直接從南戲《千金記》摘錄出的〈擊碎玉斗〉，前南後北；也有看似《千金記》齣目合併的〈吹散楚兵〉，但因有新曲作的加入，使其在南北曲運用中創造出新的北曲子母調音樂特點，使其南北曲音樂的交織性更密合繁複。而〈月下追信〉之套式變化更是不受南北曲框限，在沈采已融合金仁傑《追韓信》第二折的《千金記·北追》選齣基礎上剪裁重整，增添新曲，使之更具元劇北套特點，又有選集選齣的新創性。〈轅門聽點〉則在裁擷《千金記·登拜》後半中，融合《追韓信》雜劇第三折，高度重新改寫創新。至於〈十面埋伏〉更可能是《追韓信》雜

劇、《千金記》外，其他劇作的散齣，或是取《千金記》之〈設伏〉和〈鏖戰〉部分情節，而重新創作的改寫本。總之，《萬壑清音》之《千金記》南北曲變化多具轉換排場之用，也有雜劇、南戲劇本交融變化的改寫意義。

整體而言，《萬壑清音》的南北合腔可分為三大類，第一類為南曲引結型南北合腔，數量最多，可細分為以南曲為引的南北合腔；南曲作結的南北合腔；南單曲插入北套；北套引頭、結尾皆用南曲等四小類。第二類為南北曲交織型南北合腔，第三類為北曲點綴型南北合腔。《萬壑清音》之南北合腔散齣有彰顯北曲套數在劇場的靈活變化的作用；能襯托排場中人物與情節的變化；存留明末舞臺演出本創造性的改寫本散齣；活絡音樂，使單元劇情更獨立豐富的意義等選輯特點及曲套活化意義。

就文獻研究而言，《萬壑清音》有四選齣出現【黃龍滾犯】、【撲燈蛾犯】、【上小樓犯】、【疊字兒】四曲連用曲段，其南曲北唱或北曲南唱之用雖具變異性，但《萬壑清音》選齣曲段的共通性，可略見晚明此類曲段的運用，亦可補充現有曲譜研究之不足。至於已明載於曲譜之南曲北唱，有《李丹記·梁芳證道》和《雙紅記·田營盜盒》的【二犯江兒水】；北曲南唱則有《雙紅記·青門餞別》的【清江引】，皆為曲牌與歌唱音樂之變異提供研究素材。

從《萬壑清音》的南北合腔散齣我們也看到了北曲在明末的變化，如北曲套數在南北合腔裡宮調轉換極為自由，可全依劇情與舞臺表演需要而變化，完全跳脫元雜劇的北套宮調傳統。其次，曲牌漸見空名化，格律破壞之例，如〈十面埋伏〉的正宮【倘秀才】。多種跡象顯露，明末部分曲牌已漸破壞解體，只掛牌調名，而牌調裡的曲文已改變，格律消失，名存實亡，此類長曲放在舞臺上，可能漸成唱唸式表演，或者已漸向板腔詩讚靠近。不論南曲北唱或南曲北唱，或在曲牌體與板腔體的轉變中，《萬壑清音》的南北合腔散齣都給我們許多新啟示。

徵引文獻

一、傳統文獻

- 〔元〕鍾嗣成《錄鬼簿》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），冊2。
- 〔元〕鍾嗣成：《錄鬼簿》（臺北：洪氏出版社，1982年）。
- 〔明〕止雲居士：《萬壑清音》（臺北：臺灣學生書局，1987年）。
- 〔明〕止雲居士：《萬壑清音》，陳志勇編：《明清孤本戲曲選本叢刊（第一輯）》（北京：國家圖書館出版社，2017年），冊9-10。
- 〔明〕止雲居士編，李將將、李淑清、黃俊、肖田田校注：《萬壑清音校注》（成都：四川大學出版社，2016年）。
- 〔明〕王世貞：《繡刻鳴鳳記定本》（臺北：臺灣開明出版社，1970年）。
- 〔明〕王玉峯：《繡刻焚香記定本》（臺北：臺灣開明出版社，1970年）。
- 〔明〕佚名：《草廬記》，收入《古本戲曲叢刊》編輯委員會：《古本戲曲叢刊（初集）》（北京：國家圖書館出版社，2016年），冊10。
- 〔明〕佚名：《草廬記》，收入林侑蒔編：《全明傳奇》（臺北：天一出版社，1983年）。
- 〔明〕李玉：《北詞廣正譜》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊（第六輯）》（臺北：臺灣學生書局，1987年）。
- 〔明〕沈自晉：《南詞新譜》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊（第三輯）》（臺北：臺灣學生書局，1984年）。
- 〔明〕沈采：《繡刻千金記定本》（臺北：臺灣開明出版社，1970年）。
- 〔明〕沈璟：《增定南九宮曲譜》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊（第三輯）》（臺北：臺灣學生書局，1984年）。
- 〔明〕沈璟：《繡刻義俠記定本》（臺北：臺灣開明出版社，1986年）。

- 〔明〕周朝俊：《玉茗堂批評紅梅記》，收入古本戲曲叢刊編輯委員會編：《古本戲曲叢刊初集》（北京：國家圖書館出版社，2016年），冊36。
- 〔明〕周朝俊：《玉茗堂批評紅梅記》，收入林侑蒔編：《全明傳奇》（《中國戲劇研究資料第一輯》）（臺北：天一出版社，1983年）。
- 〔明〕周朝俊：《新刊出像點校紅梅記》，收入朱傳譽編：《全明傳奇續編》（臺北：天一出版社，1996年）。
- 〔明〕禹航更生氏：《重校劍俠傳雙紅記》，收入林侑蒔編：《全明傳奇》（臺北：天一出版社，1983年）。
- 〔明〕徐子室輯，鈕少雅訂：《九宮正始》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊（第三輯）》（臺北：臺灣學生書局，1984年）。
- 〔明〕屠隆：《繡刻曇花記定本》（臺北：臺灣開明出版社，1970年）。
- 〔明〕張鳳翼：《繡刻紅拂記定本》（臺北：臺灣開明出版社，1986年）。
- 〔明〕張鳳翼：《繡刻灌園記定本》（臺北：臺灣開明出版社，1970年）。
- 〔明〕梁辰魚：《繡刻浣紗記定本》（臺北：臺灣開明出版社，1986年）。
- 〔明〕陸采：《繡刻明珠記定本》（臺北：臺灣開明出版社，1970年）。
- 〔明〕蔣孝：《舊編南九宮譜》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊（第三輯）》（臺北：臺灣學生書局，1984年）。
- 〔清〕周祥鈺、鄒金生編輯：《九宮大成南北詞宮譜》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊（第六輯）》（臺北：臺灣學生書局，1987年）。
- 隋樹森：《全元散曲》（臺北：漢京文化事業有限公司，1983年）。
- 隋樹森：《元曲選外編》（臺北：宏業書局，1982年）。

二、近人論著

丁淑梅、李將將：〈《萬壑清音》「北曲南腔」與「南曲北調」現象

- 研究》，《中國戲曲學院學報》第 37 卷第 3 期（2016 年 8 月），頁 15-21。
- 孔繁信：〈試論南北曲的合流與發展〉，《河北師院學報（社會科學版）》1995 年第 3 期（1995 年 7 月），頁 98-103。
- 吳梅：《南北詞簡譜》（臺北：學海出版社，1997 年）。
- 李占鵬：〈《西游記》雜劇的發現、整理及研究〉，《內江師範學院學報》第 28 卷第 9 期（2013 年 9 月），頁 52-56。
- 侯淑娟：〈從〈寫風情〉到〈席上題春〉——兼論《萬壑清音》選收明代短劇的舞臺化特徵〉，《戲曲學報》第 19 期（2018 年 12 月），頁 65-92。
- 侯淑娟：〈論《萬壑清音》之丑行散齣及其變異〉，《人文中國學報》第 36 期（2023 年 6 月），頁 33-72。
- 俞為民：〈元代雜劇在崑曲中的流存〉，《江蘇大學學報（社會科學版）》第 8 卷第 1 期（2006 年 1 月），頁 69-76。
- 莊一拂：《古典戲曲存目彙考》（臺北：木鐸出版社，1986 年）。
- 許子漢：《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》（臺北：臺大出版委員會，1999 年）。
- 許建中：〈《全元散曲》輯錄的南套、南北合套考辨〉，《西北師大學報（社會科學版）》第 45 卷第 3 期（2008 年 5 月），頁 27-32。
- 陳貞吟：〈南北合套在明雜劇的劇情運用與演唱特色〉，《高雄師大學報（人文與藝術類）》第 39 期（2015 年 12 月），頁 109-130。
- 曾永義：〈再探戲文與傳奇的分野及其質變問題〉，《臺大中文學報》第 20 期（2004 年 6 月），頁 87-134。
- 曾永義：《明雜劇概論》（臺北：學海出版社，1979 年）。
- 曾永義：《戲曲演進史》（臺北：三民書局，2021 年），冊 2。
- 曾永義：《戲曲演進史》（臺北：三民書局，2023 年），冊 6。
- 鄭騫：《北曲新譜》（臺北：藝文印書館，1973 年）。
- 謝俐瑩：《明初南北曲流行概況及其變革之探討》（臺北：東吳大學中國文學研究所碩士論文，1997 年）。

An Analysis of Southern-Northern Integrated Modes in Wan-huo Voices

Hou,Shu-Chuan*

Abstract

Compiled in the fourth year of the Tianqi reign of the Ming dynasty (1624), *Wan-huo Voices* is a specialized anthology of beidiao (Northern-mode) individual excerpts. Its compiler, the recluse Zhiyun, likened the “Northern sound” to the surging of waves amid verdant pines and cypresses in the valleys and ravines. The selection is characterized by “a pure and elegant tonal quality and refined, vivid diction,” featuring many pieces noted for their vigor and grandeur as well as their delicate and graceful charm. In addition to preserving the complete binbai (monolog) and song texts, the anthology also emphasizes performance practice, underscoring the role of eminent masters in establishing and revising dianban (metrical and rhythmic markings), thereby demonstrating that Ming playwrights’ creative achievements in Northern qu were in no way inferior to those of the Yuan dynasty.

Wan-huo Voices contains a total of 68 Northern-mode excerpts drawn from Yuan and Ming zaju as well as Southern chuanqi plays. During the Ming period, theatrical traditions underwent significant interaction between Northern and Southern forms, so that Northern-mode pieces were no longer mere replicas of the linked suites characteristic of Yuan zaju, but rather products of diverse patterns of

* Professor, Soochow University Department of Chinese Literature.

fusion and integration between Northern and Southern qu. Among the selections, a considerable portion, 18 plays comprising 29 excerpts, nearly half of the total, features Southern-Northern integrated modes.

By deliberately curating an anthology of Northern-mode individual excerpts, *Wan-huo Voices* inadvertently brings to light the frequency with which such Southern-Northern integrated modes were employed in outstanding individual excerpts of Ming drama. How are the Southern-Northern integrations in *Wan-huo Voices* organized? Do they exhibit typological categories? This article presents a detailed analysis of the Southern-Northern integrated modes in the short complete play (xiao quanben), *Qianjin ji* (The Story of a Thousand Gold Pieces), and, in addition, offers a general examination of the characteristics and typology of such integrations in the other 17 plays included in the anthology.

These are categorized into three major types: (1) Southern-intro/ending type, a primarily Northern suite framed or embellished with Southern qu at the beginning and/or end; (2) Interwoven Southern-Northern type, a single excerpt in which Southern and Northern qu appear in roughly equal proportion and freely alternate; and (3) Northern-ornamented type, a primarily Southern suite with minimal Northern qu serving as embellishment.

The incorporation of Southern qu into Northern suites serves to enliven the suite structure, functioning not only as introductory songs for character entrances but also, as staging analysis shows, in close connection with plot transitions in zhezi plays. Furthermore, such integration supplements missing qu scores, with the phenomenon of Southern qu sung to Northern melodies or Northern qu sung to Southern melodies carrying particular value as a historical document.

Keywords: *Wan-huo Voices*, Southern-Northern integrated modes,

individual excerpts, zhezi plays, drama anthology

論葉維廉「離合引生」觀中的道家 思想與詩創作方法

朱 天*

摘 要

儘管學界對葉維廉的各式評說，仍有不少探索空間；但由本文之各式闡發首先可推知的是，葉維廉獨創且在其理論體系佔有重要地位的「離合引生」觀，誠然與中國古典之道家思想，具有相當繁複的內在聯繫——但基於葉維廉和郭象、莊子之各自觀點，常發生異同互見的實際狀況來看，與其視葉氏之美學見解為中國古典道家思想的當代傳承，不如說葉維廉之立論重心，實為在大量吸納各式道家觀念後，再建構出富含自身特色的美學見解。再者，「離合引生」中與創作方法論密切相關的主要內容，至少應包含內在主體的應物感物之法，與對語言文字的具體使用策略：就前者來看，「依真而循全」、「空心而凝神」，即是自我心靈在感應外物時最重要的執行原則；至於後者之範疇，則概與「忘」、「反」等遣詞用字之奇異姿態，和倚靠意象來呈顯外在之真等實際技巧，密切相關。此外，「離合引生」一詞代表的離舊生新之意，不論在其與傳統道家思想之間的關聯，亦或在該詞所蘊含的詩之創作方法中，皆可謂清晰可見。最後，透過對「離合引生」的闡析，除了可讓我們更深地掌握葉維廉之美學思想與詩創作論外，亦有助於進一步澄清文學批評或文學史著作中與葉氏相關之懷疑或紛爭。

關鍵字：葉維廉、離合引生、道家思想、詩學理論、創作方法

* 現任國立臺東大學通識教育中心兼任助理教授。

收稿日期：114 年 1 月 20 日，接受刊登日期：114 年 7 月 20 日。

一、前言

「葉維廉」一詞所蘊含的諸般價值，對一般讀者而言，首先應展現於其筆下深具特色的豐富詩篇；然則，在首本彙整對葉氏之評論的專著中，似乎還有另一項值得關注的答案：亦即身為「學者型詩人」的一員，「葉維廉先生」不僅「可作為其中的代表之一」，其「戮力於匯通中、西的美學與詩學」¹之成果，實有令後人深入求索的必要。進言之，基於「在台灣前行代的詩人裡，葉維廉是極少數長期、有意識建構自己詩學體系的一位」²的前提，我們更應該逐步聚焦、依次描繪，以求精準呈現葉氏美學與詩學的理論特色——對此而言，葉氏「轉向道家美學的現代闡釋，更受到臺、港、中三地比較文學界的重視與討論」³之事實，亦即其在「道家美學」⁴方面的理論創發，便相當適合作為深掘之起點。如此一來，既可有效避免「目前學界對葉維廉詩學相關研究（僅就古典詩學範圍）」的「飽和甚至重複之蔽」⁵，亦能適度回應部分學者的殷切期盼：「葉維廉的詩學成就因為長期居留海外經常被忽略，香港詩壇認為他是臺灣詩人，臺灣詩壇將他歸類為海外華文詩人。……忽視葉維廉的詩歌創作與學術成就，毫無疑問是臺灣文化建構的莫大損失，

¹ 李豐楙：〈葉維廉近期詩的風格及其轉變〉，收入廖棟樑、周志煌編：《人文風景的鐫刻者：葉維廉作品評論集》（臺北：文史哲出版社，1997年），頁155。

² 鄭慧如：《台灣現代詩史》（臺北：聯經出版事業股份有限公司，2019年），頁273。

³ 須文蔚：〈當代華文現代詩、散文、翻譯與文學傳播的先鋒——葉維廉的研究與評論綜述〉，《臺灣現當代作家研究資料彙編79·葉維廉》（臺南：臺灣文學館，2015年），頁130。

⁴ 「道家美學」一般常被看作「是以道為核心的形上美學」，從《老子》之「玄妙之美」和「『創生』義蘊」，以及莊子極力闡述的「『變化』和『虛靜』的本質」，獲得豐厚的養分；故而「老莊雖然沒有提出任何美學之詞」，但仍激盪出影響力幾乎長達兩千多年仍不墜的道家美學思潮（詳參李錫佳：《道家美學與藝術精神》（臺北：中國文化大學哲學系博士論文，2012年），頁2）。不過，葉維廉「道家美學」的特色，首見於不太「受當代新儒家對生命主體、人文精神的重視」之影響（詳參陳秋宏：《道家美學的後現代傳釋——葉維廉美學思想研究》（臺北：國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，2006年），頁10），而是高度關注對語言文字之總體見解與具體操作策略；其次，相對於其他學者十分強調的「道」之形上特質，葉氏反倒更重視形下具體之宇宙現象（詳見後述）。

⁵ 胡旻：《古典的現代轉化：美國漢學名家詩學研究》（臺南：國立成功大學中國文學系博士論文，2023年），頁132。

這是學術界必須正視的嚴肅課題」。⁶

而就葉氏「道家美學」的建構時序來看，雖然錢瑋東曾清楚表示，葉維廉的「〈嚴羽與宋人詩論〉（1970年）」可謂「其『道家美學』觀念稍露端倪的第一篇古典詩學論文」⁷，但因〈靜止的中國花瓶〉（1960）、〈Trace 季刊專號「中國現代詩・現代藝術」前言〉（1964），以及〈視境與表達——「中國現代詩的語言問題」補述之一〉（1969）等多篇文章的具體內涵，實已觸及「道家美學」之苑囿，故筆者認為在描繪發展軌跡時，實應將葉氏 1960 年代之重要詩論，視為其道家美學理論之伏流先聲。⁸此後，構思於 1970 年代後期的〈中國古典詩和英美詩中山水美感意識的演變〉之部分內容——例如「山水詩中的道家美學強調重獲素樸的視覺，任物自由自然的興現活動」⁹，即應視為葉氏道家美學論述顯題化之起點；而相隔未久，在以「無言獨化」為論題的另一篇關鍵論文裡，葉維廉便更加宏闊地，將以「自然」——對葉氏來說，「道家美學中所說的」自然「實在是『重獲的自然』『再得的原性』，一種近似自然的活動，近似自然興發的表現力」¹⁰——為真諦的「道家美學」，當成「中國文學和藝術的最高美學思想」。¹¹至於極力闡揚「不得不」之美學觀念的〈言無言：道家知識論〉¹²，則堪稱 1980 年代葉氏道家美學的代表作；至於其對「道」、「禪」旨趣和「美國前衛藝術」

⁶ 黃梁：《臺灣百年新詩（上卷）：歷史敘事與詩學闡釋》（臺北：釀出版，2024年），頁309。

⁷ 錢瑋東：〈靜態戲劇：早期葉維廉的中國古典詩觀及其西方現代主義詩學淵源〉，曾守正、廖棟樑編：《生命、語言與形式：美學感受性研究在臺灣》（臺北：國立政治大學政大出版社，2023年），頁249-250。

⁸ 進而言之，此亦正如錢氏所述，其「早期的『靜態戲劇』論」等相關見解，可謂使「『道家美學』的種子於焉萌芽」（錢瑋東：〈靜態戲劇：早期葉維廉的中國古典詩觀及其西方現代主義詩學淵源〉，頁298-299）；換個角度來看，將葉氏道家美學的誕生時間推至1960年代的作法，也呼應了「一九六七年九月起」，葉維廉於「任教加州大學」之初，便是「教比較詩學、道家美學……及原始詩歌」的客觀事實——詳見廖棟樑、周志煌編：〈葉維廉年表〉，《人文風景的鐫刻者：葉維廉作品評論集》，頁522。

⁹ 葉維廉：〈中國古典詩和英美詩中山水美感意識的演變〉，《比較詩學》（臺北：東大圖書，2007年），頁152。

¹⁰ 葉維廉：〈無言獨化：道家美學論要〉，《從現象到表現——葉維廉早期文集》（臺北：東大圖書，1994年），頁224。

¹¹ 葉維廉：〈無言獨化：道家美學論要〉，頁213。

¹² 葉維廉：〈言無言：道家知識論〉，《中國詩學》（臺北：臺大出版中心，2014年），頁35-60。

的東西貫串、古今並比¹³，以及聯繫「道家美學」與中、美兩地詩篇的磅礴大作¹⁴，則可視為葉維廉之道家美學論述於 21 世紀仍活躍不已的最佳證明。

然則，面對葉維廉專就「道家美學」而闡述的龐大理論體系，何處是適當的切入途徑？對此，筆者認為詩創作方法論之面向，或許是值得試的選擇——尤其是，當學界對「葉維廉研究」已時常流露出集中化之論述傾向時：

《秩序的生長》……的詩觀，無疑是當今西化派詩人的重要理論根據。……葉維廉多年來提倡的「純粹經驗」，已經為超現實主義者注入一股有力的興奮劑。¹⁵

葉先生以比較文學學者的身份，戮力引介西方學說（如艾略特），更積極發揚傳統詩的美學價值（如純粹經驗美學）；……他的作為，非但不如某君所云：「使現代詩的發展受到很大的限制，最大的致命傷便是限制創作只有一條路線」，反而刺激詩的創作，使之蔚然蓬勃。¹⁶

筆者之所以不避冗贅地突顯上述亦西亦東的對比畫面，其用意絕非立即以單一文章之規模，來條梳縷分此等研究難題，而是希望藉由如此充滿張力的呈現，間接闡述一則推論：在學術場域中，「葉維廉」的形象，很可能就像一顆切面繁複而各自燦亮的鑽石——但當我們只注目於單一光芒（如同前列陳、張二氏聚焦的「純粹經驗

¹³ 葉維廉：〈道家精神、禪宗與美國前衛藝術：契奇（John Cage）和卡普羅（Allan・Kaprow）〉，《中外文學》第 29 卷第 6 期（2000 年 11 月），頁 139-182。

¹⁴ 葉氏的〈道家美學、中國詩與美國現代詩〉，上篇收錄於《中外文學》第 31 卷第 7 期（2002 年 12 月），頁 142-199；下篇則在同卷第 8 期（2003 年 1 月），頁 253-279。

¹⁵ 陳芳明：〈秩序如何生長？——評葉維廉《秩序的生長》〉，廖棟樑、周志煌編：《人文風景的鐫刻者：葉維廉作品評論集》，頁 335。

¹⁶ 張漢良：〈語言與美學的滙通——簡介葉維廉的比較詩學方法〉，廖棟樑、周志煌編：《人文風景的鐫刻者：葉維廉作品評論集》，頁 374。另，關於上述陳氏的見解，張漢良已提出具針對性的回應，詳見頁 373。

」)時,便極易被眼前的閃爍蒙蔽視線,而忽略了其他面向所綻放的精神。

因此,當本文在擇定探究目標以彰顯葉維廉在道家美學與詩學議題的理論交集與重要建樹時,便有意識地先行跳過已被前人熱烈討論的「純粹經驗」,並轉由葉氏獨創且在其理論體系中佔有重要地位的「離合引生」一詞切入,試圖描繪其詩創作論的精彩表現,以及葉維廉對中國傳統道家思想的獨特詮釋,以期增進我們對「葉維廉」之整體形象的更深理解;尤其是,當葉氏於一九七〇年代尾聲,首篇標舉「道家美學」大旗,且初揭「離合引生」一語之著作——〈無言獨化:道家美學論要〉¹⁷——內,早已直接扼要地聲明,「道家」思想「的宇宙現象論」確已「為中國詩學提供了一種獨特的『離合引生』的辨證方法」¹⁸時。

二、「離合引生」中的「葉式」道家思想

細部而論,雖然就道家思想至詩學理論之聯繫脈絡而言,代表某些特殊的詩創作方法之「離合引生」,其所具備的重大價值之一,在某種程度上實可等同於,葉維廉熔道家哲學與中國詩學於一爐後的交集成果;但若證諸下列各式論述,實可推知在葉維廉援「道」入「詩」之過程中,其於「離合引生」裡所注入的道家思想之具體內涵,均與傳統典籍之原始面貌有所差距,而呈現出極為鮮明的葉式色彩。故筆者認為在充分梳理「離合引生」中與創作方法密切相關的詩論主張之前,實有必要針對中國傳統之道家思想與「離合引生」中蘊含的葉氏之道家觀點,作出必要之釐清,以利後續之整全觀照。

(一)承變於郭象

¹⁷ 本文之中文版內容,首見於1979年10月發表的《中外文學》8卷5期,頁26-44;而根據蔡岳璋的爬梳,「離合引生」一詞之使用,應發源於「Wai-lim Yip (葉維廉): "The Taoist Aesthetic: Wu-yen tu-hua, the Unspeaking, Self-generating, Self-conditioning, Self-transforming, Self-complete Nature", New Asia Academic Bulletin (《新亞學術集刊》) Vol. 1 (1978), p. 17.」;詳如氏著:《文勝道至:《莊子》的當代解讀》(新竹:國立交通大學社會與文化研究所博士論文,2019年),頁40。

¹⁸ 葉維廉:〈無言獨化:道家美學論要〉,頁204。

不過，在具體檢視「離合引生」觀中所出現的道家宇宙論思想之確切內涵前，我們勢必得先從浩繁的相關資源裡，擇定出與葉氏學說最為相關之主要座標；而基於在廖炳惠、陳秋宏與蔡岳璋等多數學者筆下，郭象對葉維廉的重要性，可謂更勝於莊子對葉氏之影響的說法，¹⁹在下列討論內，筆者亦將先行深入審視郭象言論與「離合引生」中的道家思想之相互脈絡。

首先，由「『離合引生』的辯證法」其「主要的脈絡自然是郭象所言：『不生天地而天地自生，斯乃不生之生也』……」。然而，也似乎也頗有牟宗三在《中國哲學十九講》裡解釋道家「道生」境界（「消極意義的不生之生」）的玄理性格的味道」²⁰的橫向對舉實可確知，就本文焦點來看，郭象《莊子注》中最該被優先矚目的，似乎莫過於郭氏詮解莊子之「神鬼神帝，生天生地」²¹時所極力演繹的「自生」——例如「無也，豈能生神哉？不神鬼帝而鬼帝自神，斯乃不神之神也；不生天地而天地自生，斯乃不生之生也」（《莊子集釋·大宗師》，頁178）；不過，就葉氏著作之具體面貌來看，

¹⁹ 例如，廖氏便曾指出葉維廉其中一項「難免」的「不見」之處，即為「由於排除了其他的變項（variables），專以郭象注及象徵派詩人以降的語法、美感意識為架構」，故使其「『無言獨化』觀一方面雖能奠定其特殊脈絡」，但「在另一方面卻蘊含著」以下限制——像是「取材上的忽略不周、一義壓倒群解的封閉性及欠缺自我省察、理論上的自相矛盾或不一致」等等（廖炳惠：〈洞見與不見——葉維廉對《莊子》的新讀法〉，廖棟樑、周志煌編：《人文風景的鐫刻者：葉維廉作品評論集》（頁409）；至於陳秋宏的貢獻則在先顯豁「葉維廉」之美學見解，實可謂「深受道家論述『道』與世界的關係之影響」，再將「『道』與世界的關係」劃分為「『道生萬物』與『萬物自生』」等兩類「觀點」，最後才直指「建立葉維廉道家美學的詩學觀的基礎之一，就是對於郭象『獨化』思想的吸收與應用」（陳秋宏：《道家美學的後現代傳釋——葉維廉美學思想研究》，頁61）；此外，在蔡岳璋的博士論文中，也能看到類似之觀點——譬如，「與其說葉維廉存在莊子情結，更精確地說是郭象式的『無言獨化』情結」（蔡岳璋：《文勝道至：《莊子》的當代解讀》，頁37），以及「其道家（尤其莊子）美學之闡釋受郭象、禪宗影響甚深，「道家美學」直可化約為「郭象美學」（郭象式的莊子）無疑」（頁45）。

²⁰ 蔡岳璋：《文勝道至：《莊子》的當代解讀》，頁40。

²¹ 郭慶藩集釋：《莊子集釋·大宗師》（臺北：商周出版，2018年），頁177。

郭象筆下與「自生」密不可分的「物各自然」一詞，²²更常被化入葉維廉之文中，成為主要的論述依據。

但須特別留意的是，當葉氏以郭注之助來探討「山水詩」時，其藉「物各自然」所欲呈現的重點，當可說是定錨於對外在具體事物形象之完整性、原始性和獨立性的高度肯定上：

在此，我們應該問：

山水景物的物理存在，無需詩人注入情感和意義，便可以表達它們自己嗎？山水景物能否以其原始的本樣，不牽涉概念世界而直接的佔有我們？

.....對於上面的問題，如果詩人的答案是肯定的，他必然設法把現象中的景物從其表面上看似凌亂互不相關的存在中解放出來，使它們原始的新鮮感和物性原原本本的呈現，讓它們「物各自然」的共存於萬象中。²³

而類似的狀況，也能在「我們有什麼權利把共同參與自然地運作的同伴的原性變質變樣呢？.....所謂『可』『不可』『然』『不然』常是從某一單獨的觀點去決定。.....用莊子最重要的詮釋人郭象的話來說，『物各自然，不知所以然而然，則形雖彌異，其然彌同也』」²⁴的論述裡發現端倪。故可知，雖然在郭、葉二氏的著作中都可

²² 雖然「物各自然」僅存於郭象對〈齊物論〉中「樂出虛，蒸成菌」（《莊子集釋·齊物論》，頁50）的解釋裡——「此蓋事變之異也。自此以上，略舉天籟之無方；自此以下，明無方之自然也。物各自然，不知所以然而然，則形雖彌異，其然彌同也」（《莊子集釋·齊物論》，頁52）；但若逕由「自然」的角度切入，即可清楚發現「自生」與「自然」之間的緊密聯繫：譬如，在詮解「吹萬不同，而使其自己也」時，郭象便在「無既無矣，則不能生有；有之未生，又不能為生。然則生生者誰哉？塊然而自生耳。自生耳，非我生也」，亦即藉批「無」貶「有」而拈出「自生」的知名論述後，繼續以「我既不能生物，物亦不能生我，則我自然矣。自己而然，則謂之天然」等「自然」、「天然」之說，補釋其所謂的「自生」之義——詳頁49。

²³ 葉維廉：〈中國古典詩和英美詩中山水美感意識的演變〉，頁118。進而言之，葉氏對「物各自然」之觀點可謂相當重視——因為在二十多年後的另一篇論文裡，同樣可見葉維廉對「景物」之「釋放」與「使它們原真的新鮮感和物自性」完整「呈現」等說法的反覆闡釋；詳如氏著：〈道家美學、中國詩與美國現代詩（上）〉，頁158。

²⁴ 葉維廉：〈無言獨化：道家美學論要〉，頁212-213。

發現「物各自然」的使用痕跡，但不可忽略的是，就實質語境和具體定義而言，葉維廉的「物各自然」已和郭象注裡的用法相距甚遠；而葉氏將「物各自然」之意從郭象對宇宙萬物誕生根源的闡釋中移出，並將「自然」之意蘊，與自然萬物的整全性、原始性、獨立性密切相聯之舉措，概與葉維廉筆下以「真全」為代表特色的總體詩論主張²⁵，隱隱相通。

（二）齊歧於莊子

換個角度來看，與前述葉氏對郭象筆下之「自生」、「自然」等概念的運用情形一樣，²⁶在憑藉莊子之言來樹立己說時，葉維廉同樣以鮮明且巨大的焦點轉移為其論述特色。

若先就葉維廉詩觀與先秦道家思想的相互交集來看，筆者認

²⁵ 根據朱天的觀察，不論是從詩本體論的角度切入——「綜合葉維廉對詩之核心與功能的敘述，可得出所謂的詩，即為能夠再現經驗之真全特性的審美感受」（詳如氏著：《真全與新幻——葉維廉和杜國清之美感詩學》（臺北：新銳文創，2013年），頁149），或是以詩創作方法論的層面來透析——「在葉維廉的詩創作方法中，可謂囊括了內外互通的三大階段，……從此三段的共同點來看，又可說葉維廉的詩創作論皆以求直接、重真全與輕自我等特色，貫串整體」（頁197），皆可呈顯「真全」於葉氏詩論中的重要性。

²⁶ 進而言之，郭象注文和葉氏論述之相異處除前列所談以外，更重大的不同，或許在於「自生」、「獨化」等郭象之知名見解，其原初之討論語境、聚焦對象，是否真與葉維廉的闡發引申，全然一致？儘管在前述所引中，已可看出葉氏的確認為，道家之宇宙論思想有助於「離合引生」之誕生；但亦有學人指出郭象的「自生」、「獨化」等見解，實無涉於宇宙論之範疇，而是郭氏就修養工夫論所提供的處世箴言——像是在『有』、『無』不能相生、各自獨立，又不能相互轉化的情況下，取消『無』能生物的形上性格，打掉取一超越之『無』作為存有的根源，直接肯定存在本身便能『自生』，故其自生之說不為探討宇宙生成而論，而是剋就反省個體存在當下，如何充分實現其自己而說，故曰：『自然生我，我自然生。故自然者，即我之自然，豈遠之哉！』……可見其自生之說，是緊扣『我』這個存在主體以『自然』的方式，當下即是、如如的實現自己」（楊穎詩：《郭象〈莊子注〉的詮釋向度》（臺北：文史哲出版社，2013年），頁184-185）；然則，將郭象之「獨化」聯繫至宇宙論的說法，亦不乏有人支持：例如「在一般人看來，『罔兩→影子→物形→造物』這一序列中，總是一個依據一個的被動生成關係。在郭象看來，即便如影子的影子（罔兩）這種看似虛妄的東西，實質上也是『自生』而無所依賴（『待』）的。……因此，萬物雖聚為天地，但萬物各自的自我生存進程（『獨化』）是各不相同的，即便是每一次的『化』及其結果（『然』），也都是自己而然（『自爾』）的」（復旦大學哲學系中國哲學教研室編：《中國古代哲學史（上）》（上海：上海古籍出版社，2006年），頁298-299），以及錢穆的《莊老通辨》（臺北：東大圖書，1991年）的頁421，和勞思光的《新編中國哲學史·二》（臺北：三民書局，2002年）的頁180等論述——是故，筆者在此僅可暫藉上述正反並陳之局面，點出可再作延伸的思辨方向；至於更進一步的判準，只能留待他文。

為在葉氏著作中，對《莊子》的「萬物為一」等說法，實有相當明顯的承繼跡象：

「天地與我並生，而萬物與我為一。」……人應該了解到他只是萬千運作中之一體，他沒有理由以其主觀情見去類分和界定萬物，……我們固然無法以沒有距離的方式去觀物（主客完全合一）；但了解了物物之間、物我之間的互為通明，我們便常常提醒自己每一觀、每一意均是暫行的，均有待其他角度、其他印認來修飾，如此我們才可以做到「名」而不沾名義，做到「以物觀物」。²⁷

但不可忽視的是，莊子之所以要提出天地萬物並生為一之妙論，乃是為了提高「齊物」觀點的可信度，故才藉由萬物本一體、天地皆同源的說法，總收秋毫為大、彭祖壽夭等異於現實認知的兩組表述（《莊子集釋·齊物論》，頁68）；而雖然在葉氏文中依舊可見，此種視萬物、自我相通為一之論點，但不管是上述的引用，或如下列之實例——亦即在「一旦了解到，在宇宙現象萬物不斷生成演化的全景中，人只不過是萬千存在物之一而已」的愷切直陳之後，輔以「『天地與我並生，而萬物與我為一』」的補充，並繼續語氣強烈地表明「我們沒有理由只給予人以特權，認為他的思維結構形式是對宇宙現象的認識唯一可以依循的權威，何況宇宙現象是昭著的大於人，是人無法全然包含表達的個體」，最終才提出「因而，欲重現我們的原性本樣，首先要在我們現在的意識裏，排除所有公式化系統化的思維類分與結構，肯定存在於概念外、語言外的具體世界中萬物的自然自足、各依其性其用的演生調化」²⁸的深沉呼籲——其實都不難看出，葉維廉之論述策略當是先行聚焦於莊子筆下原本被當作媒介之用的「並生」、「為一」，且在將其高抬至葉氏眼中足以作為宇宙萬物之聯繫狀態的最佳說明後，再將論述的觸角延伸至其對藝術表現、創作活動方面念茲在茲的一貫主張：作家應盡力減低人類對萬物所施予的各式限制。

²⁷ 葉維廉：〈言無言：道家知識論〉，頁52。

²⁸ 葉維廉：〈無言獨化：道家美學論要〉，頁211。

換個角度來看，儘管在葉氏論述中確實出現過對「萬物為一」等《莊子》嘉言的襲用與擴張，不過若仔細觀照葉維廉美學體系與《莊子》思想內蘊之整全關聯，此二者之間的鮮明斷裂與深刻矛盾，當更值得我們深思——²⁹具言之，筆者認為在一切葉氏「對莊子及其他思想的『減縮、變異』」³⁰行為中，最需要論者留意的，應是葉維廉對「道」的特殊闡釋：

夫道，有情有信，無為無形；可傳而不可受，可得而不可見；
自本自根，未有天地，自古以固存；神鬼神帝，生天生地。
（《莊子集釋·大宗師》，頁177）

譬如，從上述引文的講述脈絡來看，「道」無疑是貫串首尾的唯一主角，而從「有情有信」以降諸句，便皆為莊周對「道」之諸般特質的精闢描述；此外，根據成玄英筆下「言大道能神於鬼靈，神於天帝，開明三景，生立二儀，至無之力，有茲功用」（《莊子集釋·大宗師》，頁178）的說明，亦能加強我們對於「道」生天地萬物的認識。然則，若將適才之陳述與葉氏之相關解析——例如，「郭象對道家思想中興的最大貢獻，是肯定和澄清了莊子『道無所不在』，道是『自本自根』的觀念。……郭注直截了當的一口咬定了『上知造物無物，下知有物之自造』……，又說：『無既無矣，則不能生有，有之未生，又不能為生，然則生生者誰哉，塊然自生耳』。……這個肯定使中國的運思和表達心態，完全不為形而上的問題而困惑，所以能物物無礙，事事無礙的任物自由興現」³¹，以及「道家在尊重萬物自然自生的活動時，最重要的是避免了以人為的法則去規矩天機，所謂『天』或『天然』者，是指物之『塊然自生……自己而然』……」。所謂『道』，也是指萬物未受抽象思維分封

²⁹ 除了下列就理論思想層面所掘發的莊、葉之異，奚密尚曾以文學藝術的討論視角切入，指出在其相關著作中，「葉維廉對古典詩中的隱喻的視而不見，與《老子》《莊子》廣泛使用隱喻的事實，構成極大的反諷」；詳見氏著：〈意象，隱喻，跳躍性詩學〉，《現代漢詩：1917年以來的理論與實踐》（上海：上海三聯書店，2008年），頁104。

³⁰ 廖炳惠：〈洞見與不見——葉維廉對《莊子》的新讀法〉，頁409。

³¹ 葉維廉：〈中國古典詩和英美詩中山水美感意識的演變〉，頁122。

自然生發的實況」³²——對比觀照的話，當可明辨出，莊子和葉氏所討論、所使用的同一個「道」字，在彼此眼中卻已延展出南轅北轍的兩種風景。

但須特別補充的是，儘管葉維廉在其理論內確實呈現出自身對《莊子》之創見；不過，只要我們願意將「在莊子思想中，『道』是一切宇宙萬物存在的本體的總說，道發用而見內在於物，物得之以生，就稱為『德』」³³等相關意見納入考量，便不得不承認在面對葉氏文中常見的偏向形下、忽略形上之道家思想個人詮釋時，務須抱持著清晰的認識與足夠的距離。

三、「離合引生」中作為詩創作方法的感物策略

綜整上述所論，當可知葉維廉對傳統道家思想——以宇宙論議題為焦點的相關內涵為例——之繼承範圍，至少包含了郭象的「天地自生」、「物各自然」，以及莊周的「萬物為一」、「道生天地」等概念。透析而論，葉氏在處理舊說的過程中，其詮釋手法往往帶著顯著的選擇性與片面性。更具體來看，上述葉維廉對傳統道家宇宙論思想的詮釋，至少可細分出以下兩種類型：其一，即是截取局部、擴張陳言（此類型可謂包含了除「道生天地」以外的其他三者）。例如，葉氏便曾以郭象注中對宇宙萬物「自生」之生成過程——亦即「自己而然」的「天然」狀態——為立論資源，再由其中轉折出一種對外在現實的特殊要求：亦即強烈地主張，當客觀事物表現於詩之場域時，應盡量維持其原初之整全樣態、獨立面貌的個人見解。其二，則為刪修原貌、符應己說：譬如，當葉維廉面對先秦道家典籍皆高度強調的「道生天地」之觀點時，便選擇將形而上的創生價值從「道」之內蘊中全然移除，而把「道」的定義等同於外在事物之形下實貌的總稱，以配合其強調外在之真、客觀之全的整體詩論觀點。

進而言之，在明確體認到葉維廉確曾對傳統之道家思想進行過截留或刪改之工程後，對本文之研究目標而言，下一步的重點便

³² 葉維廉：〈語言與真實世界——中西美感基礎的生成〉，頁81。

³³ 顏崑陽：〈從莊子「魚樂」論道家「物我合一」的藝術境界及其所關涉的諸問題〉，《鵝湖月刊》第145期（1987年7月），頁29。

該落實於，探掘「離合引生」在文學創作方法論方面的豐富內蘊，並在此過程中彰顯其與各式道家思想相關概念的聯繫脈絡。

（一）依真而循全

深而論之，當葉維廉清楚表述作為中國詩學理論之重要辨證方法的「離合引生」，實與道家思想關係密切時，曾繼續以「一種『空納——空成』的微妙的感應／表達程序」³⁴，來增加我們對「離合引生」之特殊意涵的進一步理解；不過，從「『離合引生』的辯證」即為「decreative-creative dialectic」³⁵，與「『不生之生』、『非創而創』」³⁶的補充，其實皆已點出就詞彙之原初塑造語境來看，「離合引生」所可能具備的關鍵性質，亦應包含「以反達正」、「以異致常」——亦即近似於透過轉向、隱藏甚至是否決，在創造行為中的某些常見元素，以求最大化地恢復整體創造性的特殊手段——的性質。故可知，如何充分顯露，作為詩創作方法的「離合引生」——不論其是隸屬於感應環節或表達程序之一環——所蘊含的「空納空成」、「以異致常」等特色，當為後續探索的主要任務。

首先，就「離合引生」中所包含的，屬於作者主體意志對外在客觀之物的感應方式來看，根據下列引文可知，其代表的應是一種以客觀存在之真實樣態為依歸，並在明確步驟上遵循外物之全貌來展開觀照的感物應物之法：

所謂「離合引生」的辯證方法在表面上看來是一種否定或斷棄的行為：說道不可以道；說語言文字是受限不足……。但事實上，這個看來似是斷棄的行為卻是對具體的整體宇宙現象，對不受概念左右的自由世界的肯定。如此說，所謂斷棄並不是否定，而是一種新的方法，把抽象思維曾加諸我們身上的種種偏減縮限的形象離棄來重新擁抱原有的具體的世界；……把概念化的界限剔除，我們的胸襟完全開放、無

³⁴ 葉維廉：〈無言獨化：道家美學論要〉，頁204。

³⁵ 廖炳惠：〈洞見與不見——葉維廉對《莊子》的新讀法〉，頁410。

³⁶ 蔡岳璋：《文勝道至：《莊子》的當代解讀》，頁40。

礙，像一個沒有圓周的中心，萬物可以重新自由穿行、活躍、馳騁。³⁷

換言之，此種肯定宇宙現象之獨立整全，而與郭象之「物各自然」觀隱隱呼應的，「依真循全」的感物應物之法，在該文論述脈絡中之所以會受到葉維廉的高度看重，當與其所觀察到的西方藝術美學之流弊，關係密切——因為，對葉氏而言，不管是「拉丁美洲詩人包赫時（Jorge Luis Borges）在他的作品『地獄篇』的寓言裏」提及的「讓上帝向一隻豹顯示，並告訴豹牠將成為某一首詩中一個字」，或是「馬拉梅說」的「世界萬物的存在都是為了落腳在一本書裏」³⁸，其皆暗示一種作者只要為了創新，便可任意於作品中使役外物的表現手法，和對宇宙各式實存現象的輕視態度。而若與前述對葉維廉道家美學思想脈絡的追溯相互連結，亦不難發現其在感物應物時不斷強調的，尊重現象之真實性和全面性，以及對主體自我之抽象能力、理性思維的貶低等特色，皆與葉氏心目中的「葉式」道家思想內涵，若合符契。

進言之，綜觀葉維廉對「離合引生」之闡釋，不論是上述所引的來自於1979年〈無言獨化〉之內容，或是1982年再論此議題時所表述的，「但道家這套美學是包含著許多矛盾的。我們必須同時把這些矛盾指出，了解其間的複雜性，了解道家哲學中『離棄』的過程同時可以成為『合生』的作用，我稱之為『離合引生』的辯證方法。……不必經過抽象思維那種封閉系統所指定的『為』，一切可以依循物我的原性完成；……把概念化的界限剔除，我們的胸襟完全開放、無礙，像一個沒有圓周的中心，萬物可以重新自由穿行、活躍、馳騁。……『以我觀物』的智心，往往是帶著許多預製的規矩來量量配配；道家的心卻是空的，空而萬物得以完全感印，不被歪曲，不被干擾。止水，萬物可以自鑑」³⁹，皆能證明葉氏論述之重點至少包含了下列兩項：其一，在以「離合引生」之姿觀物時，其觀照的物之範圍，當與形上特質幾無關聯，而僅限於具體形象

³⁷ 葉維廉：〈無言獨化：道家美學論要〉，頁215。

³⁸ 葉維廉：〈無言獨化：道家美學論要〉，頁203

³⁹ 葉維廉：〈語言與真實世界——中西美感基礎的生成〉，頁82-83。

領域的諸般客觀物性。其二，透過「以我觀物」之反襯，可知作為感物應物之可行途徑的「離合引生」，其內涵概可等同於「以物觀物」——然則，這兩項葉維廉對涉及感物方法之「離合引生」的個人創見，其實皆有繼續深思的必要。

就第一點來看，儘管對物之具實樣態、外在性質的高抬，已是葉氏詩論的一貫傾向——譬如在「類似『宿建德江』這種效果的詩在中國詩中數不勝數，……詩中的『自然』是一個純然的『存在』，而非『指述』的或『賦名』的存在」⁴⁰的論述裡，便能輕易觀察到，葉維廉所謂古典詩作中的「自然」，即是純然具體的實際現象；但是，從同為葉氏早期詩論的其他闡述，實可尋覓到現實物象不該成為詩人觀察行為之唯一焦點的有力證據：

「詩言志」自有其堪稱適切的含義，但一般人並未認識。……我們試從「佛心」「無心」「本心」諸詞來看，「心」之原意應解釋為：「吾人意識感受活動之整體（全貌）」。⁴¹則所謂「志」在此就應解釋為：「吾人對世界事物所引起的心感反應之全體。」……它強調一種均衡及全貌——對事物（意識感受下的事物）均衡忠實的處理。⁴¹

只因葉維廉曾明確表示過，詩言及的「志」，當為作者心靈對外在事物全面而平均的感應所得；換言之，能被感官涉獵的事物形象，固然十分重要——但圍繞客觀事物而生的主觀情、思，同樣也應該是詩人珍貴的書寫資源。此外，透過對「行到水窮處，坐看雲起時」的再次詮釋——亦即「從流水過渡到浮雲的意象，隱含的是垂直向上的運行，但是它並非單向的，因為『窮』終將引領到『起』。這兩句召喚的是一個周而復始，循環不已的自然過程：從河水到白雲，從雲到雨，從雨又回到河水。『返』的法則本是老莊所論述的道家要旨之一，所謂『反〔返〕者道之動。』特別是水，是『道』的重要象徵之一。……我們應該可以肯定，這兩句詩中的水當不止

⁴⁰ 葉維廉：〈靜止的中國花瓶——艾略特與中國詩的意象〉，《從現象到表現——葉維廉早期文集》，頁83-84。

⁴¹ 葉維廉：〈詩的再認〉，《從現象到表現——葉維廉早期文集》，頁280。

於對眼前景觀的描寫。……在靜觀水窮雲起的無心行為裡，王維體驗的正是『道』的深刻根本的內在本質」⁴²，我們實應三思：作者對客觀事物可能蘊含之形上特性的潛心探索，難道真是全無必要？

其次，關於葉氏串聯「離合引生」與「以物觀物」的作法，則不論是在同一篇論述道家美學要點的文章中，所「進一步探討」的「『由我觀物』和『以物觀物』之間美學感應和表現程序的分別」：

在前者，以自我來解釋「非我」的大世界，觀者不斷的以概念觀念加諸具體現象的事物上，設法使物象撮合意念；在後者，自我溶入渾一的宇宙現象裏，化作眼前無盡演化生成的事物整體的推動裏，去「想」，就是去應和萬物素樸的自由興現。前者「傾向於」用分析性、演繹性、推論性的文字（或語態），用直線追尋、用因果律的時間觀，由此端達到彼端地推進使意義明確地界定。後者「傾向於」將多層透視下多層聯繫的物象和它們併發性的興發以戲劇的方式呈演出來，不將之套入先定的思維系統和結構裏。⁴³

或是當葉氏將「詩人的視境」和「其面對現象中的事物時所產生的美的感應形態」並列討論時，其對「以物觀物」的相關闡發：

可是第三類詩人，即在其創作之前，已變為事物本身，而由事物的本身出發觀事物，此即邵雍所謂「以物觀物」是也。由於這一個換位，或者應該說「融入」，由於詩人不堅持人為的秩序高於自然現象本身的秩序，所以能夠任由事物在不沾知性的瑕疵的自然現象裡純然傾出，這類詩人的表現自然是脫盡分析性和演繹性的，王維就是最好的例子，如其〈鳥鳴澗〉一詩：……在這首詩中，景物自然發生與演出，

⁴² 奚密：〈意象，隱喻，跳躍性詩學〉，頁105。

⁴³ 葉維廉：〈無言獨化：道家美學論要〉，頁214。

作者毫不介入，既未用主觀情緒去渲染事物，亦無知性的邏輯去擾亂景物內在生命的生長與變化的姿態。⁴⁴

皆可看出，所謂主體自我對外在物象的融入、應和，使用戲劇性手法呈現物象之全面特質，以及盡力切斷知性、預想等主觀元素對客觀實物之牽絆等種種觀點，既是葉維廉對「以物觀物」說之個人理解，也可將此視為其對「離合引生」內蘊的補充；然而，對於「以物觀物」此一同時對中國古典哲學思想與文學藝術皆深具意義的特殊詞彙，後續之延伸補充，應仍有其必要：例如，就「所謂『無我』，並不是將『我』徹頭徹尾地否定，而是超越了情緒的假我。從藝術品的最終表現來說，就是『情緒我』從意象中隱沒，而顯現『對象優位的性格』。這可由王氏所舉的例子看出來，『采菊東籬下，悠然見南山』、『寒波澹澹起，白鳥悠悠下』。其中，見不到一切主觀的情緒，也就是見不到情緒之我，而只見擬似客觀的物象。但這些物象的呈現，若無主體的觀照，根本不可能存在，因此諸物象的背後，當然有一『我』在；此『我』即為虛靜之真我，也就是自由無限的主體心靈，也就是莊子『物我合一』中的『我』」⁴⁵之分析來看，在採取「離合引生」、「以物觀物」之態度來從事創作時，絕不可將自我之存在完全壓抑，而應是在有限度地控制作者之私我情緒的前提下⁴⁶，保持心靈意識最高程度的自由。其次，通過葉嘉瑩、柯慶明筆下⁴⁷，針對王國維與叔本華之內在聯繫的深切剖析實能進一步確認，「以物觀物」或「離合引生」所代表的感應外物之法，若想成功運行，理應格外留意內在心靈與外在世界之間的聯繫

⁴⁴ 葉維廉：〈補述之一：視境與表現〉，《中國詩學》，頁361。

⁴⁵ 顏崑陽：〈從莊子「魚樂」論道家「物我合一」的藝術境界及其所關涉的諸問題〉，頁30。

⁴⁶ 就此來看，莊子思想中對虛靜之我的看法，亦與艾略特的部分論點——「詩人在任何程度上的卓越或有趣，並不在於他個人的感情，不在於那些被他生活中某些特殊事件所喚起的感情」和「詩歌不是感情的放縱，而是感情的脫離；詩歌不是個性的表現，而是個性的脫離」（艾略特（Thomas Stearns Eliot）著，李賦寧譯：〈傳統與個人才能〉《艾略特文學論文集》（北京：人民文學出版社，2019年），頁9-10），隱隱相通。

⁴⁷ 例如葉嘉瑩：《王國維及其文學批評》（北京：北京大學出版社，2014年），頁189-190；以及柯慶明：〈論王國維人間詞話中的境界，有我之境、無我之境及其他〉，《境界的再生》（臺北：幼獅文化事業股份有限公司，1998年），頁70。

脈絡，是否仍受到物我之利害關係的制約。

（二）空心而凝神

整體來看，當葉維廉強調感物過程中應以外在之真、現實之全為重的同時，其實也就等同於在暗示我們，如何克制自我心靈的種種主觀想法，亦為「離合引生」的關竅所在——至於使內心靜空的實際作法，當可由下列葉維廉將《莊子》言論與「離合引生」相互扣合的闡釋中，得到啟發：

很顯然地，道家所描述的應物觀物的活動必需要從這個「離合引生」的辯證方法去了解：

無聽之以耳而聽之以心，無聽之以心而聽之以氣。聽止於耳，心止於符。氣也者，虛而待物者也，唯道集虛。虛者，心齋也。……瞻彼闕者，虛室生白，吉祥止止。夫且不止，是之謂坐馳。夫徇耳目內通而外於心知，鬼神將來舍，而況人乎！……墮肢體，黜聰明，離形去知，同於大同，此謂坐忘。……這樣的意識形態常常被比作澄清的止水……，萬物可以自鑑。這種心齋、坐忘的狀態極像西方神祕主義者的出神狀態。⁴⁸

微察而論，就前引之《莊子》原文⁴⁹，與葉氏見解的相互關係來說，所謂不具規條的道家式感物應物之法，其實僅與莊子對「心齋」的描述相關⁵⁰，而和專注於感官之內通的「坐馳」、墮棄肢體作用的「坐忘」，較無關係；不過，筆者在此仍欲提醒的是，〈人間世〉的「心齋」之理，其焦點實為「氣」而不在「心」：只要我們願意回到莊子藉「仲尼」口吻娓娓道出的，「若一志，無聽之以耳而聽之

⁴⁸ 葉維廉：〈無言獨化：道家美學論要〉，頁215-216。

⁴⁹ 其中「同於大同」，應是「同於大通」之筆誤；見《莊子集釋·大宗師》，頁202。

⁵⁰ 葉氏之「離合引生」與莊子之「心齋」的密切聯繫，亦表現於下列所引之論述中：「中國古典詩（或藝術）之能達到物我渾一超乎語言的自由抒放的境界（lyrical vision），主要是透過莊子所謂的『心齋』、『坐忘』等『離合引生』的辯證方法，……以虛空但卻晶瑩剔透的心去完全感應萬物的原性」之敘述，便幾乎可說是與此處葉氏之觀點完全一致；詳見廖炳惠：〈洞見與不見——葉維廉對《莊子》的新讀法〉，頁407。

以心，無聽之以心而聽之以氣！……氣也者，虛而待物者也。唯道集虛。虛者，心齋也」（《莊子集釋·大宗師》，頁177），便應可警覺，莊周筆下對以「耳」為例之感官體驗和「心」靈作用的雙重超越（即連用兩次的「無」），和依憑「虛而待物」來釋析「氣」之意義的思路，與葉氏所言實有顯著之差距。

故若真要達成葉氏之期待，於作品中充分表現世間萬物的「原性」，與其將定焦在如何使心如止水，不如專由「道家的心卻是空」切入，或許更能展現道家感物之法的風采；因為，在內心確實廓清一空後，才更有機會倚靠著足以「通天下」之「一氣」（《莊子集釋·知北遊》，頁506），在超越感官與心靈之多方侷限後，臻至「虛而待物」之境界，而讓萬事萬物「順氣」而生的諸般原始特性，⁵¹在創作過程中被作者通透感應、全面映照。

更深一層來看，由於在葉維廉將「離合引生」與「心齋」等關鍵詞相提並論時，曾明言「心齋」與「出神狀態」的近似關係；故對「出神」和「離合引生」之間的潛在脈絡，在此亦須稍作分述——筆者認為，在〈無言獨化〉之後續內容裡，葉氏從「神秘主義」角度對「庖丁解牛」開闢的新詮，⁵²實有值得我們留心之處：

⁵¹ 葉維廉每每論及「原性」一詞，但卻未曾發展較為深入之解釋；若從葉氏高度認同之郭象學說來看，郭象注《莊》時所使用的「性」，當屬於「順氣言性」脈絡之產物——換言之，郭注中的「性」，其意當與道德、義理之層面幾乎絕緣，而僅限於像容貌之佳劣、智力之高低等，稟氣而生、先天所就的個體生命樣態中的殊異表現（詳見楊穎詩：《郭象〈莊子注〉的詮釋向度》，頁72-74）；而葉維廉眼中的「性」之意涵，亦應近於上述的郭氏說法。

⁵² 正如前述指陳過的，葉維廉對《莊子》之內容常有新解——就此處討論的「神」來看，莊子對「以神遇而不以目視，官知止而神欲行」之「神」的闡釋，很明顯地是放在「依乎天理，批大郤，導大窾，因其固然」（《莊子集釋·養生主》，頁93）之脈絡來呈現的；換言之，莊子清楚地表示，庖丁的「神」——亦即內在心靈，之所以能夠順暢無礙地完成解牛之大任，乃是出於其將「天理」，視為心神運作之最高綱領。然則，在葉氏所謂的「對宇宙的機樞也要用『神遇』」和「心無而入『神』」等敘述中，卻無從得見形上之道、普遍通則的強烈影響力；更有甚者，葉氏在其他文章中對「入神」的相關解析——亦即「虛懷而物歸，心無而入神（進入物象內在的機樞）」（葉維廉：〈語言與真實世界——中西美感基礎的生成〉，頁83），更可謂與《莊子》之原意，差距甚遠。

道家這個帶有神秘主義色彩的狀態常被描寫為「神」，所謂「神」，便是當我們的心進入了物象內在的機樞和活動以後的狀態。……庖丁解牛的故事是這個狀態最好的說明：

……庖丁釋刀對曰：「臣之所好者道也，進乎技矣。……方今之時，臣以神遇而不以目視，官知止而神欲行。依乎天理，……彼節者有閒，而刀刃者無厚，以無厚入有閒，恢恢乎，其於游刃必有餘地矣。」……

庖丁不見全牛，而彷彿看見牛內裏全部的組織，所以刀能律動自如遊於骨節之間，其技至「神」。我們對宇宙的機樞也要用「神遇」，而神遇的先決條件，便是斷棄自我外加在現象上的思維系統，虛懷而物歸，心無而入「神」。這種「離合引生」「空納空成」的辯證感物和表達的程序，一面沾有某程度的神秘主義的「神遇」狀態，可以用來歷驗創作的心理活動，一面肯定宇宙現象裏具體真實的萬物，根歸自然而不作抽象概念世界的追索，不對現象萬物作人為的教條公式的解說。⁵³

筆者首先欲指出的是，透過「斷棄……思維系統」等相關敘述實可推知，所謂「離合引生」必備的「空納空成」之性質，其實質意蘊，幾乎與前述已多次提及的，創作者應盡量減低自我心靈對外在事物之干預，差相彷彿。其次，葉氏在同一文章裡同時使用「出神」和「入神」來說明「離合引生」之內涵的客觀事實，則是啟示了我們：與其使用在意義上截然相反的「出」與「入」來表達，或許統一改用「凝神」一詞，當更能使我們領悟「離合引生」中的感物之法與「神」的連結脈絡。至於「凝神」與道家美學創作方法論之間的實質聯繫，當可藉下列所引之相關闡釋，獲得進一步的彰顯：

至於創作實踐之際的「凝神」，則是觀照對象當下一刻，將對象從時間與空間連續的因果關係中脫離出來，讓它在主

⁵³ 葉維廉：〈無言獨化：道家美學論要〉，頁218-219。

體虛靜心靈的直觀中孤立。這可以「莊子•達生篇」中另一則寓言來作說明：

仲尼適楚，出於林中，見痾懷者承蜩，獮撥之也。……孔子顧謂弟子曰：「用志不分，乃凝於神，其痾僂丈人之謂乎！」

……老人「承蜩」(以竹杆黏蟬)的技藝，已出神入化，……他面臨此一藝術創作活動時，……心由虛靜而專一集中於一孤立的對象——蜩翼。……故在他直觀中所呈現之蜩翼，絕斷與其他諸物的各種關係，無分析，無比較，……純然是它「在其自己」的真實相，故孔子稱他為「凝神」。⁵⁴

雖然在上述所引開端，顏氏看似僅著墨了被人感應之外在物象，該在創作者之心靈力量的幫助下，跳脫時、空等因果限制而獲得被純然觀照的機會；但反過來看，這也正提醒了我們，主體自我之精神世界，於創作過程中也該保持著因虛靜之前提而產生的專注之狀態。進而言之，儘管葉氏論及與「離合引生」有關之心靈修養時，往往只側重如何避免知性之纏累、理性之宰制的面向，但筆者認為對心神凝聚、專一不分的相關呼籲，亦有助於達成其欲於藝術創作過程中，全面網取客觀事物之總體面貌、真實性質的美學要求。

四、「離合引生」中作為詩創作方法的技巧

總體來看，透過前述討論，除了可確認就文學創作方法來看，「離合引生」的其中一項內涵，即是作者在實際執筆織文前，應對外在客觀事物採取尊重具體現實、不受自我侷限之觀感策略以外，亦能由上述的爬梳過程中，明確發現道家思想與葉氏詩論的密切聯繫：例如，葉維廉由郭象的「自生」、「自然」所延伸出的，作者應高度重視外在實物之整全樣貌的強烈態度，便與其在觀感事物時所著重的「依真」、「循全」，密接而不離；至於葉氏對作家應盡

⁵⁴ 顏崑陽：〈從莊子「魚樂」論道家「物我合一」的藝術境界及其所關涉的諸問題〉，頁32。

量淨「空」其「心」靈世界、減除知性邏輯對現實世界之宰制等要求，則是與其對《莊子》「萬物為一」的特殊見解關聯匪淺。

但相對而論，當我們試著彰顯「離合引生」在語言文字之表達範疇中所代表的其他特殊意涵時，則不難發現關乎此類之探討，實與傳統道家之宇宙論觀點距離較為遙遠，且亦較無直接之關係。不過，由「為求『無言獨化』，他提出道家式的表達方式是『離合引生』，即是用不斷的否定和斷棄的語言來肯定具象整體的宇宙現象的自由關係……通過對概念、語言的『斷棄』，離棄固化的、偏狹的、限定的觀感與表現。……『離合引生』之『生』仍然透露出語言具有『生發意義』的生命力」⁵⁵的辯證式剖析，概可間接推知，從「離合引生」之視角切入而對作家之語字表達原則展開探究，確有豐富的討論空間——具言之，通過忘卻、反語等「異」於主流之表現方式，來完成作者對傳達、創作等行為之「常」態正軌的「以異致常」原則，便是接下來的論述重點。

（一）以異致常，憑忘藉反

細言之，所謂與「離合引生」關係緊密，並以「以異致常」為主要特色的語字使用方法，其涵蓋的確切範圍，若由承接「老子是非常清楚他用語言來推出他精神投向的困難，……明明知道『言者不知』而強言之，道家必須用獨特的方式去操作既定語言」而來的清晰分判——亦即「一方面要用語言而不為語言所囚困，如『得魚忘筌』、『得意忘言』……，把『道』字寫下而立即將『道』字忘卻，一方面是『正言若反』，把字義錯惑而跳脫『常』義」⁵⁶——推測，當不難了解葉維廉對「忘」與「反」的多方提醒，實有許多精闢之處值得深究。

首先，就對「忘」之呼籲來看，從葉氏對「道家的意識狀態」約可等同於「用斷棄來再納，用離合來引生」的判斷，以及隨後立即徵引的「夫言非吹也，言者有言，其所言者特未定也。……道隱於小成，言隱於榮華……，故有儒墨之是非，以是其所非而非其所

⁵⁵ 熊若杭：《葉維廉道家美學闡釋》（新竹：國立清華大學哲學研究所碩士論文，2022年），頁59。

⁵⁶ 葉維廉：〈道家精神、禪宗與美國前衛藝術：契奇（John Cage）和卡普羅（Allan Kaprow）〉，頁148

是。欲是其所非而非其所是，則莫若以明」等莊子見解來看，當可確知「自我的意義、結構、系統」⁵⁷——包含僵化固執的「成心」⁵⁸偏見，和語字上的巧飾浮辭等，即是最該被「忘」卻的主要障礙：唯其如此，方能讓「語言文字彷彿是一種指標，指向具體、無言獨化的世界裏萬物細密的紡織」⁵⁹之論述，獲得實踐的可能。

再者，從葉維廉早期對艾略特詩論諸般評議中的相關內容——像是「歐美人譯中國詩往往會遭遇到一個極大的困難，也就是：中國詩拒絕一般邏輯思維及文法分析。詩中『連結媒介』明顯的省略……，使所有的意象在同一平面上相互並不發生關係地獨立存在」⁶⁰——便可發現，所謂「連結媒介」等元素之「省略」，亦與「忘」之原則彼此呼應；此外，從「這種早已公認為歐美讀者欣賞中國詩時之敵的『文法構成獨特性』——缺乏語格變化（declension）、時態（tense）」⁶¹裡亦可確知，詞彙之時態變化，也是葉氏眼中基於創作過程之美學需求而可被「遺忘」的一環；再者，根據其對孟浩然〈宿建德江〉之英譯版本——「〔I〕 moor 〔my〕 boat 〔by the〕 smoke 〔y〕 shore.／〔The〕 sun 〔is〕 dusk 〔ing〕 〔:〕 〔for the〕 traveller, new grief.／Wide wilderness 〔:〕 sky low 〔ers〕 tree 〔s〕.／Limpid river 〔:〕 moon near 〔s〕 man.」⁶²——的細密梳理，尚能發現不論是詩中的「主角」身份，或詩行裡的各種抽象「關係」，也是創作過程中可被隱匿的部分：因為就葉氏看來，如此將有助於讀者，進入到「一種充滿著『不可名狀』的愁的『靜態戲劇』（static drama）」⁶³之特殊體驗。

至於若以更複雜的具體詩作為例，則「以異致常」之「忘」卻減省的確切對象，在葉氏眼中還必然包括了各種「知性」成分：

⁵⁷ 葉維廉：〈無言獨化：道家美學論要〉，頁226-227。

⁵⁸ 由「夫言非吹也」的前述內容：「夫隨其成心而師之，誰獨且無師乎？奚必知代而心自取者有之？愚者與有焉」（《莊子集釋》，頁53），即可知「成心」於莊子眼中危害重大。

⁵⁹ 葉維廉：〈無言獨化：道家美學論要〉，頁227。

⁶⁰ 葉維廉：〈艾略特的批評〉，《從現象到表現——葉維廉早期文集》，頁75。

⁶¹ 葉維廉：〈靜止的中國花瓶——艾略特與中國詩的意象〉，頁81。

⁶² 葉維廉：〈靜止的中國花瓶——艾略特與中國詩的意象〉，頁82。

⁶³ 葉維廉：〈靜止的中國花瓶——艾略特與中國詩的意象〉，頁83。

所謂知性的干擾實在比較性的，我們只能要求詩人將知性的活動減弱到最少的程度。這個問題我們試將前面所引王維的〈鳥鳴澗〉和下面史提芬斯的“Of Mere Being”相比較就明白了：

一棵棕櫚樹〔，在心的盡頭
最後的思維之外〕升起

自銅色的遠處

一隻金羽鳥
在棕櫚樹裡鳴唱，〔沒有人的意義

沒有人的感受，〕唱一首〔異國的〕歌

〔如此你便知道這不是
使我們愉快或不愉快的理由〕
鳥鳴唱，羽毛閃耀
棕櫚樹站在空間的邊緣上
風緩緩地在樹枝間移動
鳥的火晃的羽毛搖搖墜下⁶⁴

尤其是，當我們將葉維廉根據“Of Mere Being”修改而來的另一版翻譯——亦即「一棵棕櫚樹升起／自銅色的遠處／／一隻金羽鳥／在棕櫚樹裏鳴唱一首歌／／鳥鳴唱，羽毛閃耀／棕櫚樹站在空間的邊緣上／風緩緩的在樹枝間移動／鳥的火晃的羽毛搖搖墜下」⁶⁵——與原詩對觀時，更可清楚看出一切有關抽象性質之描述、形容，和邏輯關係上的推理、判斷，對葉氏而言幾乎可省略。

更進一層來說，上述對媒介、知性等元素的「忘」卻減省，雖

⁶⁴ 葉維廉：〈補述之一：視境與表現〉，頁364。另，此處引文中的〔〕乃筆者所加，其原因是為了突顯前後翻譯版本之不同，故才仿造葉氏在討論〈宿建德江〉之英譯問題時所使用的標記方式，加以更動。

⁶⁵ 葉維廉：〈補述之一：視境與表現〉，頁365。

然無法從道家之宇宙論觀點找到立論根基，但卻與老子的「正言若反」關係顯著：

當一般人以增加的方式去求知求得，……老子卻要無為。這種方式去契道，可以說是負面的建構，負面的超越。因為老子要我們斷棄的，是主觀執見加諸在我們身上的「學問」，……我們才可以慢慢超越名制裁定下的「為」，重新擁抱原有的具體的世界和未經割切的自然體的整體生命；……這種負面的超越，我在另一篇論文中稱之為「離合引生的辯証」，是道家「正言若反」重要反語超語的策略。

66

而儘管葉維廉亦深知，「正言若反」中的「『反』」字，雖然在《道德經》裡也有『返回』的意思，譬如二十五章裡的『大曰逝，逝曰遠，遠曰反』，但其依舊認為「整體來說，『正言若反』作為一種『顛覆』語言的招數仍是主軸的運作」⁶⁷方式。

具體而言，所謂道家式的「正言若反」詩創作觀，亦即富含「顛覆」平常、「推翻」⁶⁸舊貌之意涵，並憑藉悖「反」慣性之路徑而達成「以異致常」之要求的表現法則，其中一種在遣詞使句上的實踐方式，即是廣泛地驅遣，一般詩人較少於作品內密集運用的設問手法：例如，李豐楙便曾直指，在「一組題為〈沛然運行〉的詩」中，每當葉氏「面臨風景，那沛然運行的大化」便彷彿迫使著「他在每節的首句即以謙虛的虔誠的心情敘說」，許多以疑問語氣發端的詩句——像是「『教我如何把它顯現得完全？』……『教我如何結一條長線』……」，而成為了葉維廉在「靜觀宇宙的大美時」，於「卒然之際，不知如何說」的最佳證明。⁶⁹進而言之，在「《松鳥的

⁶⁶ 葉維廉：〈道家精神、禪宗與美國前衛藝術：契奇（John Cage）和卡普羅（Allan · Kaprow）〉，頁145。

⁶⁷ 葉維廉：〈道家精神、禪宗與美國前衛藝術：契奇（John Cage）和卡普羅（Allan · Kaprow）〉，頁146。

⁶⁸ 葉維廉：〈道家精神、禪宗與美國前衛藝術：契奇（John Cage）和卡普羅（Allan · Kaprow）〉，頁146。

⁶⁹ 李豐楙：〈葉維廉近期詩的風格及其轉變〉，《人文風景的鐫刻者：葉維廉作品評論集》，頁162。

傳說》三部曲的第一部〈散落的鳥鳴〉中，許多像是「我如何／能把記憶中的五嶽和瀟湘／配入這線路不明的地圖上」的詩句，亦能持續證成李豐楙所堅持的，葉氏之所以「習慣使用疑問句式」，且其「使用的比例之高」實可說「是現代詩人中少見的」特例，其關鍵即「基於他所體悟的自然獨化之理」——是故，當葉維廉身處「超越性的至情至境」中時，「既知其有不可言宣之妙，就謙虛地在大化流行的狀態下，表白自己不能言又不能不言的兩難處境」。⁷⁰最後，若專就葉維廉將「正言若反」之詮釋，導向「斷棄……主觀執見」進而「擁抱原有的具體的世界」的主張來看，則其筆下僅以十四字而成詩的〈梅意〉——「好一株 早梅 雲 湧動著 暗香的 溫暖」⁷¹，幾乎可謂此項觀點的最佳例證：⁷²因為，透過無標點的形式設計，收束於單行之中並藉空格區別彼此的六組詞彙，彷彿是一幅絕少沾染作者之自我意見的攝影寫真，開放而自由地，將梅樹、雲朵、花香等意象之間的可能聯結脈絡，裸裎於讀者的心眼。

續而論之，除了將多數人少用的疑問語句投入詩篇外，「以異致常」中的悖「反」嘗試，應還包括了葉氏作品中不同流俗的「奇異詞句」：先以發表於 1970 年的〈更漏子〉來看，不僅「葉維廉將王維〈鳥鳴澗〉進行當代性演繹」並藉此來「描述臺灣加工出口區工廠空曠的夜半風光」⁷³一事，本身即是甚富創造性的突破之舉，此詩對「空」之描摹——亦即該詩次段的「深夜／加工區／空得／如／風／吹入巨大的銅管裡」，在筆者眼中更有一番近似於俄國形式主義之「陌生化」手法的奇特況味；不過，此處強調的陌生與奇異，僅著眼於葉氏以轟然巨響之搬演，來呈現空寂之心靈感受的新穎表達技巧上，而與什克洛夫斯基（Viktor Shklovsky）之「陌生化」（defamiliarization），須以「新感性」——亦即「完全不同於人們

⁷⁰ 李豐楙：〈葉維廉近期詩的風格及其轉變〉，《人文風景的鐫刻者：葉維廉作品評論集》，頁162。

⁷¹ 葉維廉：〈梅意〉，《葉維廉五十年詩選（上冊）》（臺北：臺大出版中心，2012年），頁372。

⁷² 儘管在柯慶明看來，〈梅意〉一詩，誠可謂自帶佛家式的「禪機」，而與道家學說的關聯較遠——詳見氏著：〈導讀〉，葉維廉：《葉維廉五十年詩選（上冊）》（臺北：臺大出版中心，2012年），頁64-66。

⁷³ 黃梁：《臺灣百年新詩（上卷）：歷史敘事與詩學闡釋》，頁282。

日常生活中的感受」——之獲得為最高目標的要求⁷⁴，涇渭分明。另外，從下列寫於 1981 年的四行短詩中，我們亦可明確感受到，奇詞異句在白紙黑字上所煥發的豐沛能量：

落在泥溝裡
太陽一下子把濃濁
紬成
陶亮一片⁷⁵

單就上述引詩來看，其絕俗之處，絕不僅限於詞句之範圍，而可說是已邁入通篇皆閃爍著異於舊有陳規之想像光芒的甚高境界⁷⁶——簡言之，從詩題中利用人造之微小器物與自然之宏大天體的相互對照開始，葉維廉彷彿便已不斷敦促讀者啟動閱讀的奇幻體驗；而題目中「紬」與「太陽」的靜態並列，到了第一行，則已暗暗轉為以落泥來喻說日沒的動態性比較；至於接著透過「濃濁」、「陶亮」的隔行遙望，詩人似乎意有所指：哪怕是慘澹無光的人間俗世，也有機會昇華至亮麗佳美之境——而這一切之所以可能，則皆植根於萬千自然現象（例如此處始終移動不休之日輪）蘊藏的潛在創造力（亦即「紬成」的深層寓意）。

（二）由言顯實，倚象呈真

總體視之，與「以異致常」相關的「忘」卻之法、悖「反」之道，其所作用之範圍皆落於語言文字的調度與驅遣上；究其根源，則不論所操持的手法是「忘」或「反」，其根源雖仍為道家思想，但葉氏立足之基點實已變為《老子》之「正言若反」說，而和前述多方援引的宇宙論觀點較無關聯。但換個角度來看，從陳秋宏筆下「詩歌、小說的語言」文字皆有機會「符應經驗展開的弧度」之闡

⁷⁴ 楊燕：《什克洛夫斯基詩學研究》（北京：社會科學文獻出版社，2016年），頁49。

⁷⁵ 葉維廉：〈紬的太陽〉，《葉維廉五十年詩選（上冊）》，頁360。

⁷⁶ 對此，柯慶明曾就此作給予相當精深之解析——在柯氏眼中，此詩可由世上一切「不堪的『淪落』」切入，再由此觸及到「彷彿『我不入地獄；誰入地獄？』的深悲宏願」；最終則指向詩中的太陽即是擁有高度「『陶』鑄轉化的力量」的「救贖之來源」；詳見氏著：〈導讀〉，葉維廉：《葉維廉五十年詩選（上冊）》，頁67-68。

釋當可推知，「透過『離合引生』的反思精神，語言遂得超越它本身的牢籠限制，重新打開接近具體世界的表述可能」⁷⁷；而這幾乎也正與葉維廉著作中另一項常見論述：「『道』字之用——同理，語言之用——彷彿一指、一火花，指向、閃亮原來的真實世界」⁷⁸，暗暗聯通。然則，若我們繼續追問，語言文字該如何突破符號之有限，方能於作品中映現客觀之真與世界之實？或許，關於藉言塑形、凝意為象的問題，在此相當值得我們深思：

對於中國詩捕捉現實「真質」的另一種方法是融會一組「自身具足」的意象(self-contained images)來達成一個總效果。所謂「自身具足」的意象是指一個能單獨背負近乎一首詩的戲劇動向的意象。譬如：單是「野曠天低樹」就能暗示出人類在無窮宇宙中之不重要；而杜甫的「邊秋一雁聲」就能表現出戰時的蒼涼。這種意象，作為一個詩思，是獨立存在，亦為自身存在的，但當這些單獨的意象與其他的單位組合起來，往往會使詩更豐富，效果更高揚。⁷⁹

從上述引論中實能清楚看出，在葉維廉的理論脈絡中，對自足之意象的高度倚靠，可謂其在如何呈顯外在真實之議題上，相當強調的

⁷⁷ 陳秋宏：《道家美學的後現代傳釋——葉維廉美學思想研究》，頁99。

⁷⁸ 葉維廉：〈語言與真實世界——中西美感基礎的生成〉，頁84。另，類似的表述，亦可見於氏著：〈無言獨化：道家美學論要〉，頁223。

⁷⁹ 葉維廉：〈靜止的中國花瓶——艾略特與中國詩的意象〉，頁85-86。不過，葉氏於此段引文中對「野曠天低樹」之詮解，實有多加省思的必要：因為，只要我們從〈宿建德江〉之末兩句——「野曠天低樹，江清月近人」——的整全關係切入，便不難體會對孟浩然來說，「近人」除了是對江面月輪的絕妙寫照以外，同樣也適用於此刻彷彿低矮於樹的曠野天幕；換言之，儘管「移舟」暫「泊」、「日暮客愁」是無法否認的外在現實，但透過天之大、月之亮，以及天與月所共同呈現的親人特質，無形中彷彿也是在告訴我們——天地自然永遠與人同在，願意俯抱、陪伴我們心中所有的無聲哀愁。如此一來，此詩是否討論到人類自我於天地宇宙之位階價值，便似乎也不那麼重要了。

個人堅持。⁸⁰更聚焦論之，儘管在「離合引生」的闡釋脈絡裡，我們甚難找到其他對如何合象成群而使詩之表現效果更形多元與豐厚的延伸討論；不過，關於該怎樣才能透過意象來呈顯現實之真，或許在葉氏闡釋其心目中的「抽象」定義——亦即「我之所謂抽象，指的是經由表面看似間接的再現，而實際上能達到直接交感的方法，即首先消滅語言各種的外在歧義，進而專注於事物的本質（本樣）」⁸¹——時，已給出了極具參考價值的答案。換言之，筆者認為在「離合引生」脈絡中，倚靠語字和意象來呈顯現實之真的創作方針，誠可藉由葉維廉早在1964年便建立的「抽象」論述之部分細節，⁸²來展開討論：

「抽象」一詞，因它與直接而不相容的具象/具體相對，其習慣上的使用已掩蔽了語言本含有的極為重要的一層意義。抽象手法開始於個體，並利用可感知的類似將這些個體組合起來，以達成複義中求統一的效果。……抽象，並不如大多數人所謂的「非具象」。……抽象並非僅指形而上學之本體論，也不是將語言變為數學的符號。語言不可能絕對抽象，本質上詩是可以唸出聲來的，而非全然靜默。故詩中之事物

⁸⁰ 例如，葉維廉便曾依據此原則，而給予「羅斯洛斯」——亦即美國詩人，肯尼斯·雷克斯雷斯（Kenneth Rexroth，1905—1982）——之〈落葉早雪〉一詩甚高之評價：其中，筆者認為次段末五行格外精彩：「我們站在雪的昏黃裏／看月亮從雲的缺口升起／在黑松之間窄窄的數帶月光／與浮游的雪一同閃爍／一隻貓頭鷹在時晴時亮的黑色中鳴叫著／月亮有了冰河一樣的閃光」；詳見葉維廉：〈道家美學、中國詩與美國現代詩（下）〉，頁258-259。

⁸¹ 葉維廉：〈Trace季刊專號「中國現代詩·現代藝術」前言〉，《晶石般的火焰：兩岸三地現代詩論（上冊）》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2016年），頁60。

⁸² 葉氏「抽象論述」之所以僅能部分擷取的主因，在於筆者認為此處對「抽象」之觀點，極易與葉維廉詩論之整體架構，產生碰撞：尤其是，假若葉氏心中不沾邏輯與理智之抽象呈現手法，真要達到其所宣稱的，「我們所欲觀賞的並不是這些表面的意象所構成的關係，而是指向的言外之意，即所謂『境界』或『靈視』，這種言外之意乃由意象本身或自然中的一草一木所構成的意象群透現出來」（〈Trace季刊專號「中國現代詩·現代藝術」前言〉，頁62），則此種強調「境界」或「言外之意」的要求，便與葉維廉向來極力高抬外在現實之客觀現象，並深深壓抑與主體心靈相關之內在元素的論述主軸，不免會有相互扞格之疑慮——因為，要在盡量避免主體自我影響的狀態下，而使與作者心志密切相關的意義或得以凝聚、煥發，就一般之創作經驗來看，難度實高。

只不過是將客體事物凝縮為其本質而已，使這些事物從時空中獲得解放。⁸³

也就是說，由言顯實、倚象呈真的其中一種有效途徑，即是高度仰賴將各式歧義性、邏輯性「抽」離於詩中意「象」，而使種種動靜事物之可感特質與本性原貌順利顯豁的「抽象」手法——例如，王維的〈鳥鳴澗〉、〈辛夷塢〉，便是既符合葉維廉眼裡，「把現象中的景物」的「原真的新鮮感和物自性原原本本的呈現，讓它們『物各自然』地共存於萬象中」，又「幾乎完全沒有作者主觀主宰知性介入去侵擾眼前景物內在生命的生長與變化」⁸⁴的適切詩例；此外，若以西方現代詩的範疇來看，從葉氏對蓋瑞·史耐德（Gary Snyder，1930—）〈八月中在酸麵山瞭望台〉首段之評語——亦即此詩可謂「由一組樸素無華的自然形象」展開，且不但「沒有過度的修飾」而反倒是「打開一個場景，邀讀者進入遨遊、凝注」，故能一方面促使「讀者的注意力馬上轉回原來的場景」，但又「同時展向自然演現」之「更大更深遠的空間」⁸⁵——也能讓我們確知，所謂「五日雨連三日熱／樅子上松脂閃亮／橫過岩石和草原／一片新的飛蠅」⁸⁶的詩句呈現，亦為憑藉意象而彰顯真實的具體示範。

五、結語

綜觀葉維廉之文學成就，除了詩作之表現堪稱繁盛以外，其開闢的詩學理論廣袤天地，同樣是不可忽略的精彩風景——而就詩論整體面貌來看，透過本文的初步爬梳，我們確信在「純粹經驗」之外，取法自中國傳統道家思想而又自注新意的特殊美學觀點，更可謂葉氏對中國現代文學的一大貢獻。

聚焦而論，在葉維廉道家美學與詩創作論之匯流成果中，「離合引生」一詞確實極具代表性：因為正如其自述，以莊子、郭象為主的道家思想脈絡——尤其是和宇宙論議題密切相關的部分——

⁸³ 葉維廉：〈Trace季刊專號「中國現代詩·現代藝術」前言〉，頁61。

⁸⁴ 葉維廉：〈道家美學、中國詩與美國現代詩（上）〉，頁158。

⁸⁵ 葉維廉：〈道家美學、中國詩與美國現代詩（下）〉，頁264。

⁸⁶ 葉維廉：〈道家美學、中國詩與美國現代詩（下）〉，頁264。

誠然是葉氏「離合引生」觀的重要參考資源；然則，根據本文的比對檢視當可確知，傳統道家的宇宙論觀點，對葉維廉筆下「離合引生」蘊含之創作方法的具體影響力，實有隨細部議題之不同而高低互見的狀況。首先，就創作初期作者與外在世界之現實事物廣泛互動，以獲得大量書寫素材的感物觀物階段來看，「依真」、「循全」等由「離合引生」之相關論述所延伸的特殊觀感要求，確與郭象對「自生」、「自然」之創見關係匪淺；至於和「依真」、「循全」相輔相成的「空心」和「凝神」之呼籲，則和《莊子》中的「萬物為一」隱隱相通；不過，相較於前兩項創作主張，進入到實際執筆、化意為文之階段時，「離合引生」所涵括的遣言技巧之一——亦即高度呼籲「忘」、「反」之原則的「以異致常」，其所承襲的道家影響，便只牽涉到《老子》的「正言若反」，而與幾乎道家宇宙論思想毫無關聯；最後，就「離合引生」中透過文字、意象以積極呈顯客觀之實、世界之真的表現主張來看，此處葉氏之相關意見，與傳統道家的關係誠然更為疏離。⁸⁷更進一層來說，儘管葉維廉闡發「離合引生」觀時所使用的道家思想思源，確與《莊子》、《莊子注》之內容具有千絲萬縷的聯繫，但若正視葉氏於自身著作中對郭象、莊子之言論另創新解的大量事實，當可推知葉維廉對傳統道家思想的態度，極近似於郭象對《莊子》所採取的「寄言出意」⁸⁸式之詮釋狀況，其立論之重心實為在大量吸納各式道家觀念後，試圖綻放出以自身特色為主軸的思想之花。

其次，針對「離合引生」一詞所指向的創作方法論來看，憑藉「依真」、「循全」、「空心」與「凝神」等原則開展的主體自我對外在事物之感應方法，以及在語言文字之具體表達範疇中涉及的一一包含遵循「忘」、「反」等異於常態之奇特觀點來遣詞用字，和透過不刻意、去知性的呈現策略倚靠意象呈顯外在世界之真——種

⁸⁷ 延伸來看，在葉氏早期對「抽象手法」的相關討論裡，甚至會出現「哲學中佛家裡的禪宗即是抽象傳達的最佳範例」（同前註，頁60）、「我們可以從佛經中發現此一類的手法」（同前註，頁61）等，藉禪學、佛經來立言的狀況。不過，對於葉氏美學、詩論與禪、佛之間的關係，顯然不是本文可以立即處理的問題，在此只能暫且按下，留待他日。（道家美學、中國詩與美國現代詩（下）頁253-279，不該有同前頁60、61的情況）

⁸⁸ 例如湯用彤便曾認為，「郭向注莊，用輔嗣之說，以為寄言以出意」；詳見氏著：《魏晉玄學論稿》（上海：上海古籍出版社，2001年），頁99。

種實際技巧，皆為葉氏筆下參考價值甚高之詩創作論方法。統合而論，從上述各式創作方法推斷，在葉維廉心目中的「離」之意涵，應代表一種對以人類為中心之宰制習慣的必要之破壞；而所謂的「合」，則似乎意味著在離棄舊有後，更要合乎現實之真全的積極作為；至於「引生」一詞，便隱隱然暗示了，在經過前述破而後立之創作過程後，可能獲致的富含生命力之新穎局面。由此可知，不管是在葉氏觀點與傳統道家之間的關聯，亦或是在與文學創作方法論的層面，「離合引生」所涵藏的離舊生新之意，誠可謂昭然若揭。

再者，透過對「離合引生」的各式闡發與評析，除了能讓我們更加體會到葉維廉之美學思想與創作理論的深邃內涵，同時也可藉此再次審思過往對葉氏詩論的相關判斷，是否還有調整的空間：例如，透過對「離合引生」架構中蘊含的「憑『忘』藉『反』」、「倚象呈真」等創作主張之詳細論述，實不難發現關於「從以物觀物到文字生產的語言中介過程似乎仍是落空的？在這樣的觀照下，詩語言（毋須鍛字鍊句而一躍）成為一種『現量』式的藝術直觀，當下現成。離合引生、以物觀物在此是否顯得過於輕易」⁸⁹的擔心，以及「心象」——亦即「葉氏認定的『詩之核心』」可能會「與追求無我的物象純粹之境的『道家美學』理想，在邏輯上自有一定扞格之處」⁹⁰的顧慮，其實都可得到某種程度上的化解。此外，關於葉維廉在文學史方面的整體評價——像是前言處曾提及的，陳芳明和張漢良對葉氏理論究竟「西化」與否的尖銳論爭，亦可由本文在「承變於郭象」、「歧齊於莊子」等處的爬梳，獲得重啟思辨時的必要支持。

最後，儘管本文已極力彰顯葉維廉「離合引生」說之實質面貌，但囿於各式客觀限制，終有許多未竟之處，只能留待日後續論——例如，正像《荀子》中關於「莊子蔽於天而不知人」⁹¹之批判所啟示的一樣，葉氏在自身之道家美學體系中皆不斷強調的，對主體之我的懷疑、個人心靈的貶斥，是否全無調整之必要，便似可再作

⁸⁹ 蔡岳璋：《文勝道至：《莊子》的當代解讀》，頁48。

⁹⁰ 錢瑋東：〈靜態戲劇：早期葉維廉的中國古典詩觀及其西方現代主義詩學淵源〉，頁274。

⁹¹ 熊公哲註譯：《荀子今註今譯》（臺北：商務印書館，1995年），頁430。

斟酌；至於在葉維廉眼中，「離合引生」與中國古代經典文學理論——譬如，陸機〈文賦〉、劉勰《文心雕龍》、司空圖《詩品》、嚴羽《滄浪詩話》乃至王國維《人間詞話》等——彼此的密契深符之處，⁹²亦亟需更多關注與辨證的投入，方能使葉氏之洞察獲得實際之檢驗；當然，在「離合引生」之意蘊已初步澄明後，若能循此逐次朗現葉維廉筆下其他深受道家美學沾溉之詩論見解，進而立體化葉氏道家美學文藝觀之總全樣態，自然是此次研究的終極期待。

⁹² 詳見下列葉氏著作：〈語言與真實世界——中西美感基礎的生成〉，頁83；〈無言獨化：道家美學論要〉，頁221-222；〈言無言：道家知識論〉，頁56。

徵引文獻

一、傳統文獻

〔清〕郭慶藩集釋：《莊子集釋》（臺北：商周出版，2018年）。

二、近人論著

朱天：《真全與新幻——葉維廉和杜國清之美感詩學》（臺北：新銳文創，2013年）。

李錫佳：《道家美學與藝術精神》（臺北：中國文化大學哲學系博士論文，2012年）。

李豐楙：〈葉維廉近期詩的風格及其轉變〉，廖棟樑、周志煌編：《人文風景的鐫刻者：葉維廉作品評論集》（臺北：文史哲出版社，1997年），頁155、頁162。

孟樊、楊宗翰：《台灣新詩史》（臺北：聯經出版事業股份有限公司，2022年）。

柯慶明：〈論王國維人間詞話中的境界，有我之境、無我之境及其他〉，《境界的再生》（臺北：幼獅文化事業股份有限公司，1998年），頁70。

柯慶明：〈導讀〉，葉維廉：《葉維廉五十年詩選（上冊）》（臺北：臺大出版中心，2012年），頁。

胡旻：《古典的現代轉化：美國漢學名家詩學研究》（臺南：國立成功大學中國文學系博士論文，2023年）。

奚密：〈意象，隱喻，跳躍性詩學〉，《現代漢詩：1917年以來的理論與實踐》（上海：上海三聯書店，2008年）。

張漢良：〈語言與美學的滙通——簡介葉維廉的比較詩學方法〉，廖棟樑、周志煌編：《人文風景的鐫刻者：葉維廉作品評論集》（臺北：文史哲出版社，1997年），頁373-374。

陳芳明：〈秩序如何生長？——評葉維廉《秩序的生長》〉，廖棟樑、周志煌編：《人文風景的鐫刻者：葉維廉作品評論集》（臺北：文史哲出版社，1997年），頁335。

- 陳秋宏：《道家美學的後現代傳釋——葉維廉美學思想研究》（臺北：國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，2006年）。
- 勞思光：《新編中國哲學史·二》（臺北：三民書局，2002年）。
- 復旦大學哲學系中國哲學教研室編：《中國古代哲學史（上）》（上海：上海古籍出版社，2006年）。
- 湯用彤：《魏晉玄學論稿》（上海：上海古籍出版社，2001年）。
- 須文蔚：〈當代華文現代詩、散文、翻譯與文學傳播的先鋒——葉維廉的研究與評論綜述〉，須文蔚編選：《臺灣現當代作家研究資料彙編 79·葉維廉》（臺南：臺灣文學館，2015年），頁107、頁130。
- 黃梁：《臺灣百年新詩（上卷）：歷史敘事與詩學闡釋》（臺北：釀出版，2024年）。
- 楊燕：《什克洛夫斯基詩學研究》（北京：社會科學文獻出版社，2016年）。
- 楊穎詩：《郭象《莊子注》的詮釋向度》（臺北：文史哲出版社，2013年）。
- 葉嘉瑩：《王國維及其文學批評》（北京：北京大學出版社，2014年）。
- 葉維廉：〈Trace 季刊專號「中國現代詩·現代藝術」前言〉，《晶石般的火焰：兩岸三地現代詩論（上冊）》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2016年），頁60、頁62。
- 葉維廉：〈中國古典詩和英美詩中山水美感意識的演變〉，《比較詩學》（臺北：東大圖書，2007年），頁118、頁122、頁152。
- 葉維廉：〈艾略特的批評〉，《從現象到表現——葉維廉早期文集》（臺北：東大圖書，1994年），頁75。
- 葉維廉：〈言無言：道家知識論〉，《中國詩學》（臺北：臺大出版中心，2014年），頁35-60、頁52、頁56。
- 葉維廉：〈無言獨化：道家美學論要〉，《從現象到表現——葉維廉早期文集》（臺北：東大圖書，1994年），頁4、頁211、頁212-213、頁214、頁215-216、頁218-219、頁221-222、頁223、頁224、頁226-227。

- 葉維廉：〈補述之一：視境與表現〉，《中國詩學》（臺北：臺大出版中心，2014年），頁361、頁364。
- 葉維廉：〈詩的再認〉，《從現象到表現——葉維廉早期文集》（臺北：東大圖書，1994年），頁280。
- 葉維廉：〈道家美學、中國詩與美國現代詩（上）〉，《中外文學》第31卷第7期（2002年12月），頁142-199。
- 葉維廉：〈道家美學、中國詩與美國現代詩（下）〉，《中外文學》第31卷第8期（2003年1月），頁253-279。
- 葉維廉：〈道家精神、禪宗與美國前衛藝術：契奇（John Cage）和卡普羅（Allan・Kaprow）〉，《中外文學》第29卷第6期（2000年11月），頁139-182。
- 葉維廉：〈語言與真實世界——中西美感基礎的生成〉，《比較詩學》（臺北：東大圖書，2007年），頁81、頁83、頁84。
- 葉維廉：〈靜止的中國花瓶——艾略特與中國詩的意象〉，《從現象到表現——葉維廉早期文集》（臺北：東大圖書，1994年），頁81、頁83-84、頁85-86。
- 葉維廉：《葉維廉五十年詩選（上冊）》（臺北：臺大出版中心，2012年）。
- 廖炳惠：〈洞見與不見——葉維廉對《莊子》的新讀法〉，廖棟樑、周志煌編：《人文風景的鐫刻者：葉維廉作品評論集》（臺北：文史哲出版社，1997年）。
- 廖棟樑、周志煌編：〈葉維廉年表〉，《人文風景的鐫刻者：葉維廉作品評論集》（臺北：文史哲出版社，1997年），頁522。（請標註起訖頁）。
- 熊公哲註譯：《荀子今註今譯》（臺北：商務印書館，1995年）。
- 熊若杭：《葉維廉道家美學闡釋》（新竹：國立清華大學哲學研究所碩士論文，2022年）。
- 蔡岳璋：《文勝道至：《莊子》的當代解讀》（新竹：國立交通大學社會與文化研究所博士論文，2019年）。
- 鄭慧如：《台灣現代詩史》（臺北：聯經出版事業股份有限公司，2019年）。

錢瑋東：〈靜態戲劇：早期葉維廉的中國古典詩觀及其西方現代主義詩學淵源〉，曾守正、廖棟樑編：《生命、語言與形式：美學感受性研究在臺灣》（臺北：國立政治大學政大出版社，2023 年），頁 249-250、頁 274、頁 298-299

錢穆：《莊老通辨》（臺北：東大圖書，1991 年）。

顏崑陽：〈從莊子「魚樂」論道家「物我合一」的藝術境界及其所關涉的諸問題〉，《鵝湖月刊》第 145 期（1987 年 7 月），頁 29。

〔美〕艾略特（Thomas Stearns Eliot）著，李賦寧譯：〈傳統與個人才能〉《艾略特文學論文集》（北京：人民文學出版社，2019 年），頁 9-10。

On the Taoist thought and methods of creating poems in Wai-lim Yip's "decreative-creative"

Chu, Tien*

Abstract

Despite the various comments on Wai-lim Yip, there is still a lot of room for exploration; However, from the various interpretations of this article, it can be inferred first that Wai-lim Yip's original concept of "decreative-creative" and occupies an important position in his theoretical system is admittedly intrinsically related to classical Chinese Taoist thought—but based on the actual situation that Wai-lim Yip's aesthetic views are often different from the views of Guo Xiang and Zhuangzi, rather than regarding Yip's aesthetic views as the contemporary inheritance of classical Chinese Taoist thought, it is better to say that Wai-lim Yip's Taoist theories are full of personal characteristics. In addition, the main content closely related to the creative methodology in "decreative-creative" should at least include the method of responding to objects and objects of the inner subject, and the specific strategies for the use of language and writing: from the perspective of the former, "following the truth and being complete" and "hollowing out and concentrating" are the most important implementation principles of the self's mind when sensing external objects; As for the latter category, it is closely related to the strange gestures of words such as "forgetting" and "anti", and the practical

* Associate Professor, National Chin-Yi University of Technology Fundamental General Education Center.

techniques of relying on imagery to show the external truth. In addition, the meaning of the term "decreative-creative" is clearly visible in its connection with traditional Taoist thought and in the method of creating the poems contained in the word. Finally, through the analysis of "decreative-creative", we can not only have a deeper grasp of Yip's aesthetic thought and poetic theory, but also help to further clarify the doubts or disputes related to Yip in literary criticism or literary history works.

Keywords: Wai-lim Yip 、 Decreative-Creative, Taoist thought, Poetic theory, Methods of creating

東吳中文學報稿約

114年6月11日東吳中文系113學年度第2學期第3次系務會議通過

- 一、本刊自14 期(96.11)起改為半年刊，自49期起改為每年6月、12月出刊，截稿日期分別為1月31 日、7月31日。
- 二、本刊以學術研究為主，園地開放，凡有關中國語言、文獻、文學、思想之學術論文及書評，均所歡迎；有關賞析、校注、校證之論文請勿投稿。學位論文改寫及一稿多投者，經編委會審議後，得決議二至三年內不受理投稿。
- 三、歡迎公私立大學教師暨學術研究單位人員（不含研究助理）投稿。
- 四、論文以28,000字，書評以6,000字為上限。（論文字數之計算，含註腳及章節附註，並以電腦字數統計器上所顯示者為準。）
- 五、本刊以中文稿件為主。論文來稿一律請附：中英文篇名、中英文摘要(限五百字以內)、中英文關鍵詞、引用書目、印妥之文稿一式三份與電子檔；檔案格式請用Microsoft Word 編輯，並註明檔名。論文撰寫，請依照本刊所附「撰稿格式」寫作，以利作業，並不得以任何文字、圖像於稿件中揭露自己個人資料、任教學校等訊息，否則恕不受理。經審查通過刊登後，需簽署「著作授權同意書」一份。
- 六、來稿請註明中英文姓名、中英文服務機構及職稱、通訊地址、電話、傳真號碼或電子信箱，以便聯絡。
- 七、有關稿件中涉及版權部分〔如:圖片及較長之引文〕，請事先徵得原作者或出版者之書面同意，本刊不負版權責任。
- 八、本刊設編輯委員會，處理集稿、送審、編印及其他與出版有關之事宜。
- 九、論文須經本刊編輯委員會審議，再委請校外專家審查，通過後採用。每位投稿人一年(兩期)以刊登一篇為限。
- 十、本刊編輯委員會對來稿得建議酌量修改，不願修改者請預先註明。
- 十一、來稿發表後，一律贈送作者當期《東吳中文學報》兩本，不另贈抽印本，亦不支付稿酬。
- 十二、來稿經本刊刊登後，作者同意非專屬授權予本刊做下述利用：
 1. 以紙本或是數位方式出版；
 2. 進行數位化典藏、重製、透過網路公開傳輸、授權用戶下載、列印、瀏覽等資料庫銷售或提供服務之行為；
 3. 再授權國家圖書館或其他資料庫業者將本論文納入資料庫中提供服務；為符合各資料庫之系統需求，並得進行格式之變更。
- 十三、作者

保證稿件為其所自行創作，有權為前項授權，且授權著作未侵害任何
第三人之智慧財產權。作者投稿之論文其著作權仍屬於作者所有，但
若欲授權其他期刊轉載，則須得本刊之同意。

十四、稿件及其他相關資料恕不退還，請自留底本。

十五、來稿及其他通信請寄：

中華民國 臺北市士林區臨溪路70 號

東吳大學中國文學系辦公室 《東吳中文學報》編輯委員會

聯絡電話：(02)2881-9471 轉6142

投稿信箱：scujcs@scu.edu.tw

《東吳中文學報》撰稿格式

110年7月19日《東吳中文學報》第42期編輯委員會第1次會議通過
113年11月30日《東吳中文學報》第48期編輯委員會第2次會議修訂第四條第五項

本學報採用電腦排版，為便利編輯作業，謹訂下列撰稿格式，以期全書體例統一：

壹、中文部分

- 一、各章節使用符號，依一、（一）、1、（1）……順序表示。
- 二、請用新式標點，惟書名號改用《 》，篇名號改用〈 〉。在行文中，書名和篇名連用時，省略篇名號，如《莊子·天下篇》。除破折號、刪節號各佔兩格外，其餘標點符號各佔一格。
- 三、獨立引文，每行低三格。
- 四、註腳採隨頁註，標識號碼請用阿拉伯數字，如 1、2、3……，置於標點符號之後。

★注釋之體例，請依下列格式撰寫：

（一）引用專書：

王夢鷗：《禮記校證》（臺北：藝文印書館，1976年），頁102。

（二）引用論文：

1.期刊論文：

王叔岷：〈論校詩之難〉，《臺大中文學報》第3期（1979年12月），頁1-5。

2.論文集論文：

余英時：〈清代思想史的一個新解釋〉，《歷史與思想》（臺北：聯經出版事業公司，1976年），頁121-156。

3.學位論文：

吳宏一：《清代詩學研究》（臺北：臺灣大學中國文學研究所博士論文，1973年），頁20。

（三）引用古籍：

1.古籍原刻本：

〔宋〕司馬光：《資治通鑑》（南宋鄂州覆北宋刊龍爪本，南宋），卷2，頁2上。

2.古籍影印本：

〔明〕郝敬撰：《尚書辨解》（臺北：藝文印書館，1969年，《百部叢書集成》影印《湖北叢書》本），卷3，葉2上。

（四）引用報紙：

黃仁宇：〈大歷史帶來的小問題〉（上），《聯合報》第 37 版（聯合副刊）（1994 年 1 月 10 日）。

（五）再次徵引：

再次徵引的註釋，不需註明出版項，只需加註頁碼。

（六）徵引資料來自網頁者，需加註網址及檢索日期。

五、文後請列【徵引文獻】，分「古籍」和「近人論著」兩部分。「古籍」部分先依朝代後依姓氏筆劃排序；「近人論著」依作者姓氏筆劃排序，同一作者有兩本（篇）以上著作時，則依著作出版先後排列。

六、徵引文獻之體例，請依註釋之體例撰寫，但引用「專書」及「古籍」時，不必再加頁碼。

七、其他體例

（一）年代標示：文章中若有年代，年份應以阿拉伯數字表示，其後以括號附註西元年份。

（二）摘要、關鍵詞、內文、註釋、徵引文獻中涉及數字部分，應以阿拉伯數字表示。

（三）關鍵詞三～五個。

（四）論文摘要不分段，不加註。

（五）引用電子文獻（學術資料庫）比照紙本文獻，不得用機碼、符號等代替出版項、頁碼。

貳、外文部分

一、若為英文，書名請用「斜體」，篇名請用“ ” 日文需翻譯成中文，行文時亦請一併改用中文新式標點。

二、外文文獻於徵引文獻中列序在漢文書籍之後，先英文後日文。英文依作者姓氏字母順序排列，日文依作者姓氏漢字筆畫，若無漢字則依日文字母順序排列。若作者不詳，則依書名或篇名之首字代替。作者姓名如有中文翻譯應使用作者本人之使用方法，否則請按學界較多人使用之翻譯；書名、期刊名、篇名請以英文專業翻譯為準；出版社請查詢該公司正確英譯名稱，如無官方正式英譯，應以漢語拼音翻譯。

三、註釋請依下列格式撰寫：

（一）引用專書：

Edwin O. James, *Prehistoric Religion: A Study in Prehistoric Archaeology* (London: Thames and Hudson, 1957), p.18.

（二）引用論文：

1. 期刊論文：

Richard Rudolph, "The Minatory Crossbowman in Early Chinese Tombs," *Archives of the Chinese Art Society of America*, 19(1965),pp.8-15.

2.論文集論文：

E.G. Pulleyblank, "The Chinese and their Neighbors in Prehistoric and Early Historic Times," in David N. Keightley,ed., *The Origins of Chinese Civilization* (Berkeley : University of California Press,1983),pp. 460-463.

3.學位論文：

Edwin O. James, *Prehistoric Religion : A Study in Prehistoric Archaeology* (Cambridge:Harvard University Ph.D.dissertation,1957),p.18.

東吳中文學報

第 四 十 九 期

編輯者 / 東吳中文學報編輯委員會

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

印刷者 / 鼎欣文具印刷品行

電話：(02) 2881-7251

定 價 / NT\$300 美國、中美、南美及大洋洲

航空掛號 US\$21(註) 上列地區外

水陸掛號 US\$15

中華民國一一四年六月出版

ISSN 1027-1163

註：依據萬國郵政公署 2007.9.10 及 9.17 日第 287、288 及 303 號通知自 2007.10.31 日起寄往美國(含夏威夷、關島)、中、南美及大洋洲停辦水陸掛號郵件。

SOOCHOW JOURNAL OF CHINESE STUDIES

No.49

CONTENTS

JUN 2025

Analysis on “*Chun Qiu Shu Fa*” in Chen Shou's *Records of the Three Kingdoms*:
Biography of Empresses and Consorts

01

..... Lin, Yin-Hsiang

The Perspective Modes of Meng Jiao's Poems toward Shan-Shui and
the Relationship with the Nature

27

..... Koung, Shih-Yao

Confucianism as the foundation, Buddhism and the Taoism secondary:
Liu Zongyuan's Ideological Recognition and Position

65

..... Wang, Chi-Lun

Yi Xing and Tong Ming : Wang Fuzhi's Collective Bodies view
of the coexistence of Yi and Xing on “*Du Tong Jian Lun*”

101

..... Shih, Ying-Yo

An Analysis of Southern-Northern Integrated Modes in *Wan-huo Voices*

143

..... Hou, Shu-Chuan

On the Taoist thought and methods of creating poems
in Wai-lim Yip's “decreative-creative”

189

..... Chu, Tien

Department of Chinese Literature
SOOCHOW UNIVERSITY
TAIPEI TAIWAN