

ISSN 2413-3760

中華民國一〇六年十二月 December 2017

# 衡論南道

## 政大中文研究生 漢學學術期刊

(第一期)



國立政治大學中國文學系出版





第一期

中華民國一〇六年十二月

No.1

December 2017

---

# 道南論衡政大中文研究生漢學學術期刊

發行人 曾守正

Publisher: Ceng, Shou-zheng

編輯委員會

Editorial Board

編輯委員：曾暉傑

Editorial Committee: Ceng, Wei-jie

陳吟文

Chen, Yin-wen

林哲緯

Lin, Zhe-weu

執行編輯：吳凱雯

Executive Editor: Wu, Kai-wen

國立政治大學中國文學系出版

臺灣 116 台北市文山區指南路二段 64 號 百年樓後棟 3 樓

# 道南論衡政大中文研究生漢學學術期刊

第一期 中華民國一〇六年十二月

## 目 錄

(按作者姓名筆劃)

序.....	V
出刊說明.....	I
艾佳奴：〈詩意與現實共存的空間——范成大詩中的石湖書寫〉.....	- 1 -
李洛：〈「抒情傳統」的近代變奏：論魯迅的自覺與抗世〉.....	- 24 -
林慈涵：〈《莊子·齊物論》「雙向問句」的書寫策略與「齊·物論」的篇名讀法〉..	- 46 -
張莞苓：〈體用的圓融：論羅近溪「復知」工夫的意義與特色〉.....	- 62 -
張楷翊：〈自然天機與苦吟鍛煉的融會——楊萬里論詩詩考論〉.....	- 86 -
陳木青：〈不安於室——論紀大偉〈膜〉的酷兒式空間書寫〉.....	- 107 -
陳泰西：〈陽明心學中的「惡」之意義〉.....	- 129 -
黃俐綺：〈《金瓶梅》的鑰匙與經濟〉.....	- 150 -
歐貞君：〈讀清華簡《祝辭》探究——論三、四、五簡之語法與意涵〉.....	- 174 -

## 序

「道南論衡：研究生漢學學術研討會」是政大中文系碩、博士生自發籌辦的學術研討會，它含藏著探索知識的真誠、商量學問的熱切、服務學友的無私，這些都是臺灣中文學門最珍貴的精神與道義。如果說，中國的學問是生命的學問、實踐的學問，那 2006 年以來「道南論衡」的出現與延續，便是篤行學問質地的場域和事功。

近百年高等教育對於知識譜系的建構，伴隨專業化區隔與職業化期待，中文學門相對於其他學門而言，實非社會主流眼光下的熱門科系。可是知識創新並不代表與回顧傳統、傳承古典絕緣，因為在回望文化根源的同時，仍然可以找尋面對當代的智慧，並且堅定地邁向前程。當代著名學者錢鍾書先生說：「大抵學問是荒江野老屋中，二三素心人商量培養之事，朝市之顯學，必成俗學。」每年都有一群年輕的靈魂放棄追逐朝市顯學，素心沉潛於學問，彼此切磋、相互鼓勵，並且留下字字珠璣以及值得傳頌的情意，而大家所鐫刻的故事，我深信將會是政大校史中，動人而溫暖的一頁。

在「道南論衡」會後論文集即將轉型為正式出版品的時刻，我衷心祝福這份聚合眾人良善初衷的成果，能夠召喚更多同道，繼續闢建美好的新世界。最後，謹向曾經奉獻心力的朋友們，致上深重的敬佩之意。

曾守正

2017.1.19 寫於指南山下

## 出刊說明

2006年12月，在陳弘學學長、李佩蓉學姊等人的自主發起，以及當時師長助教們支持，政大中文的研究生第一次舉辦了屬於自己的論文發表會——「論劍指南：2006年政大中文系全國研究生論文發表會」，隔年更名為「道南論衡：2007年全國研究生漢學學術研討會」，就這麼一路走來，至今已有11個年頭。正如當初籌辦「道南論衡」的學長姊在〈感謝·祝福〉的謝辭中所說，這個會議起始於一個不太「學術」的瘋狂夢想，沒有規定、沒有薪資、不是慣例與傳承，但就是一個很簡單的期待，期待能夠與更多的學術夥伴交流、期待能夠有著更寬廣的學術視野，本著初生之犢不畏虎的勇氣，就這麼做下去了！

然而，11年來，全國中文研究生的水準不斷提高，整個中文圈也不斷進步，無論碩士生或博士生發表論文的能量逐漸提升，而全國各高校專為研究生舉辦的研究生研討會也如雨後春筍般開出；是以，研究生之間有越來越多的會議平臺得以發表自己的研究心得與成果，更重要的是能夠有更多機會與師友們論學、請益。如此百花盛開的繁榮景象，當然是我們所樂見的，但我們也不得不面對這一波「大數據」的衝擊。

在2006年時，專屬於中文研究生的論文發表會尚不太多，因此我們能夠收到153份報名表、93篇完稿論文、並舉辦整整兩天八場的會議；到近年來，研究生會議在各地各校開展，我們收到的投稿篇數都在20-40篇徘徊，很可能要舉辦一天四場的研討會都有問題。在這樣的環境下，這讓我們思考，應該要提供一個更具水準、代表品質、象徵榮譽的會議，讓全國的研究生都願意來參與這樣的盛會！

是以在2014年我接下第三屆政大中文研究生學會會長職務後後，團隊成員與我就開始思考，如何推動「道南論衡」的延續與轉型。我們期待，「道南論衡」會議能夠進一步提升論文品質，發表的篇數不在於多、而在於精；因此期待以更嚴格的審查程序來進行論文的篩選。在這樣的意義下，我們更希望站在過去政大中文人的肩膀上，將每年會後出版的論文集，轉型為有ISSN期刊碼的正式期刊——《道南論衡》。如此能夠進一步提升「道南論衡」的審查品質、也更開拓了「道南論衡」的價值，使研究生的心血能夠透過期刊更有流通與交流的可能。

如今，在這兩年「道南論衡」團隊與研究生學會幹部的努力下，第一期的《道南論衡》就要出刊了！我們期待透過這份刊物的付梓，向過去這麼多年來一起為這個會議而努力的政大中文人致敬；更企盼未來每一個政大中文人能持續抱持著

這樣的初心與熱情，將「道南論衡」的精神與堅持傳承下去！

最後，謹特別感謝所有為「道南論衡」努力、每一位為《道南論衡》戮力的中文人；當然，更要感謝政大中文系的所有師長、同學與系所友的指導與幫忙，沒有大家的辛勞就不會有今天這樣的成果！

國立政治大學中國文學系第三、四屆研究生學會正副會長 曾暉傑 林岱華 謹誌  
2016年12月

# 道南論衡

## 詩意與現實共存的空間——范成大詩中的石湖書寫

艾佳妘\*

### 摘要

「石湖」此一空間在范成大心中有著舉足輕重的地位，而在范成大詩集當中，除了最為人矚目的 60 首〈四時田園雜興〉，也有為數不少以石湖為場景的作品。范成大在這些詩作中模山範水，刻畫石湖自然田園風光外，他還深入生活，仔細觀察自己生活周遭的細小微物，並走出舒適圈，盡可能理解當地農民生活的艱辛。相較於南宋許多晚年亦歸隱田園的詩人，范成大關心的面向不只是個人與自然的對話，他更在意當地居民生活的真實樣貌。長鏡頭描寫石湖的山水風景與田園生活時，此地宛如桃花源再現，一派無憂無慮的人間天堂；然而短鏡頭聚焦在農民生活時，不難看見現實的醜陋與心酸。范成大棲居石湖，心境閒適恬淡，故能對細小景物刻畫入微，也因他有著悲天憫人的情懷，對農民辛苦的生活也多有所體會，是故范成大在詩中呈現的石湖是多面而立體的。當他離開石湖赴他地任職時，石湖也不時浮現心中，產生不如歸去之感。范成大「石湖」空間的寫作相當特殊，此地對他而言，不再只是個晚年生活的場域，更是他心靈棲居的處所。

**關鍵詞：**范成大、石湖、空間意象、理想、真實

---

\* 發表時為國立臺灣大學中國文學系碩士班二年級學生



## 一、前言

與陸游、楊萬里、尤袤並稱南宋中興四大家的范成大，以使金絕句 72 首及晚年〈四時田園雜興〉60 首，與陸游愛國詩篇及楊萬里誠齋體並駕齊驅。錢鍾書在《宋詩選注》中說：

范成大晚年所作的〈四時田園雜興〉不但是他傳誦最廣、最有影響力的詩篇，也算得中國古代田園詩的集大成。……到范成大的〈四時田園雜興〉六十首才彷彿把〈七月〉、〈懷古田舍〉、〈田家詞〉這三條線索打成一個總結，使脫離現實的田園詩有了泥土和血汗的氣息，根據他的親切的觀感，把一年四季的農村勞動和生活鮮明地刻劃出一個比較完全的面貌。田園詩又獲得生命，擴大了境地，范成大就可以跟陶潛相提並論，甚至後來居上。<sup>1</sup>

范成大的田園詩確實擴大了歷來田園書寫的範疇，將詩中的田園推向更廣袤、更具生命力的空間。他的詩作繼承了陶淵明對土地、農民的關懷，也摘取了淵明以降白居易、孟浩然書寫田園的長處，並鎔鑄了個人經驗與南宋時代文化的特質，達到了一定的高度。然如錢鍾書先生所提出的「田園詩的集大成」、「可以跟陶潛相提並論，甚至後來居上」等論述，可再進一步商榷。誠然，范成大的田園詩相較於前朝的田園詩人，其題材範圍及描寫內容的確開拓許多，但這是否就足以代表范成大的田園詩超越了前人？是否能將內容的開展與詩歌的美學價值相提並論？詩歌內容關心的面向擴大是否與其思想的深度成正比？這些都是可以再討論的。<sup>2</sup>然不諱言，范成大的田園詩歷來學者評價極高，在於他不僅繼承傳統，且能開創新局。然而後世針對范成大田園詩的論述，總不離內容的分析、與歷來田園詩的比對，以及其田園詩除了描寫田園生活，更於其中注入悲天憫人的情懷，而其表現手法亦有創新之處等方面上，<sup>3</sup>對田園的空間對文人的意義這個面向琢磨甚少。

「石湖」這一場域不只是范成大晚年退居歸隱生活的場所，更被賦予了他個

<sup>1</sup> 錢鍾書：《宋詩選注》（北京：三聯書店，2001年1月），頁328-330。

<sup>2</sup> 黎遠方：〈論陶淵明、「王孟」、范成大田園詩的異同〉，《桂林師範高等專科學校學報》2004年12月，第18卷第4期）在結論處指出：「范成大田園詩比之前代田園詩更有新意，題材範圍和思想內容也更寬廣深刻，但在南宋那抗金救國的特殊環境裡，與陸游、楊萬里及自己的愛國詩相比，雖有閃光耀眼之處，也只能算是百花叢中一朵豔麗的小花，且難覓名句佳篇，故其田園詩的流傳和影響，還遜於前幾位詩人的田園詩」。

<sup>3</sup> 陳秋楓：〈論范成大田園詩的哲學意蘊〉（《語文學刊》，2008年第11期），頁94-95。陳先生將范成大的田園詩分為「蘊合理趣的田園：對自然風光及農民純樸生活的描繪」以及「義薄雲天的田園：對層層盤剝和農民苦難生活的描繪」兩大類。鄒郴蘭：〈論范成大田園詩的思想價值與審美意義〉（《湘南學院學報》，2006年12月第27卷第6期）中，鄒先生以愛民思想、生活內容與形式、風格方面的創新三方面來談論范成大田園詩的價值與意義。

人的理想與寄託。此地又曾是范蠡乘桴入海的關口，<sup>4</sup>其歷史、文化的意蘊又更深遠了<sup>5</sup>。從范成大自號「石湖」，又曾得到宋孝宗大書「石湖」二字的賞賜，<sup>6</sup>他的朋友也紛紛以「石湖」稱之，<sup>7</sup>而他的詩作中也有為數不少的作品直接將「石湖」入題或以此地為描寫場景，<sup>8</sup>由此或可推測「石湖」對范成大有著不凡的意義。而石湖也因范成大的名聲與創作，南宋以後才見聞於世。<sup>9</sup>這種文人與空間相互定義的過程值得注意。歷來學界似乎忽略了這個地理空間的重要性，而僅停留在田園詩作的分析上。「石湖」對於范成大而言，應正如「東坡」之於蘇軾，空間環境不再只是棲居的處所，更是心靈的依歸。著眼在范成大對石湖此一空間的描寫，或許有助於更清晰地梳理范成大詩作中深刻的精神意蘊。

本文擬以范成大筆下的「石湖」為中心，透過史料記載盡可能重塑范成大眼中的石湖面貌，並仔細爬梳其詩中的石湖空間書寫，進一步建構范成大心中的石湖樣態，了解石湖對詩人而言所涵蘊的意義。外在客觀的地理空間，與文本內部的人文空間都是本文欲探討的範圍，希望能藉由「石湖」這個指標性的地區，鳥瞰范成大心境的轉變與投射。范成大 47 歲（1172）初至石湖，在此度過將近一年後又出任各地為官，期間曾幾次短暫回到石湖，<sup>10</sup>但直至 58 歲（1183）才又再次回到石湖定居，在此終老一生。范成大除了最著名的〈四時田園雜興〉60 首之

---

<sup>4</sup> 《石湖志略》：「湖在郡城西南十二里，橫山之下一壑，廣僅數里，深不盈仞。春秋時，范蠡所從入五湖者。其水東北自婁江注胥門塘，折西而南，西北自震澤注胥口以及跨塘，折東而南，至此並皆匯焉。」參見盧襄：《石湖志略》，《四庫全書存目叢書》（台南：莊嚴出版社，1997 年 10 月）冊 243，頁 142。

<sup>5</sup> 《神道碑》：「石湖在平江盤門西南十里，蓋太湖之派，范蠡所從入五湖者。始吳夫差築姑蘇前後台，相距半里，為城三重，宴遊忘歸。其前有溪，今號越來溪，勾踐由此攻吳，瀕溪築城，語吳人夾水相持，遺址儼然。公隨高下為亭觀，植花竹蓮芰，湖山勝絕，繪圖以傳。」孔凡禮：《范成大年譜》（山東：齊魯書社，1985 年 2 月），頁 213-214。

<sup>6</sup> 《神道碑》：「三月，改帥江東。……奏事畢，陛辭。詔明日辭選德殿。近例，賜宰執酒，止傳觴。至是特設幾開宴，酒三行，命侍行過西小軒，曰：『此朕清坐處也。』再坐，上曰，『勸卿一杯酒，且有以為侑。』公飲訖，二內侍持縑素來，上有『石湖』二大字，御墨尚濕。公拜賜，奉觴進酒謝，上滿飲，復袖御書蘇軾詩一軸以賜。自未至西，乃罷。」范成大 56 歲（1181）收到宋孝宗手書的「石湖」兩大字，不久就帶著這幅字短暫回到石湖。孔凡禮：《范成大年譜》，頁 394-395。

<sup>7</sup> 周必大、姜夔、崔敦禮等人皆以「石湖」稱范成大。崔敦禮還為范成大作了一篇〈石湖賦〉。孔凡禮：《范成大年譜》，頁 216-218。

<sup>8</sup> 如〈次韻馬少伊、郁舜舉寄示同游石湖詩七首〉、〈初約鄰人至石湖〉、〈與周子充侍郎同宿石湖〉、〈清湘縣郊外雜花盛開，有懷石湖〉、〈有懷石湖舊隱〉、〈初歸石湖〉、〈與游子明同過石湖〉、〈晚歸石湖〉、〈午窗遣興家人謀過石湖〉等 45 首直接以「石湖」二字入題的作品。〈四十田園雜興〉則是范成大最著名作於石湖的田園組詩。

<sup>9</sup> 〔明〕盧襄：《石湖志略》記載：「湖之名，宋以前不大顯。自阜陵書石湖二大字，以賜其臣范參政成大，於是石湖之名聞天下。」其中也提到石湖地區的人物在宋以前沒有記載，而宋代被記錄下來的僅有三位，范成大為第一位。頁 142。

<sup>10</sup> 范成大 53 歲時回到石湖，過了將近一年；56 歲時獲孝宗贈「石湖」兩大字，也曾短暫重返石湖，但直至 58 歲真正回返石湖後，他才真正不再漂泊移動，在此安定終老一生。孔凡禮：《范成大年譜》。

外，還有相當多以石湖為場景的作品。本文僅就 60 首〈四時田園雜興〉以及標題確切出現「石湖」一詞的 45 首作品為分析對象。<sup>11</sup>選取這些明確描寫石湖人事物的作品，一方面可以看見范成大如何直接的面對、感受這方空間，一方面也藉由直接聚焦在作者有意於詩題標舉「石湖」的作品，與以石湖為場域的〈四時田園雜興〉，更直接地探觸范成大寄予這個處所的生命意涵。范成大對石湖的認同，從作品中有意無意由「至」到「歸」的意識可窺知一二，而他對生活細節的描寫、對生活其中人民的關注，更讓人發現范成大對此方空間的喜愛與自我投射。

## 二、幽靜寫意的環境——石湖的空間樣貌

明代莫震所撰的《石湖志》對石湖此一空間的地理位置、歷史沿革、生活景況做了一番完整的記錄：

石湖在蘇州盤門外一十二里。上承太湖之水，下流過行春橋，以入於橫塘。南北長九里，東西三四里。北屬吳縣靈巖鄉界，南屬吳江縣范隅鄉界，蓋兩縣交會之間也。當颿風倏起，雲濤雪浪，震動林麓，而霧雨空濛之際，則四顧莫辨，如在混沌中。迨風止波平，則一碧如鏡，其橫山上方茶磨、拜郊台諸峰，如屏、如戟，如龍蛇獅象，浮青滴翠，氣勢與湖相雄。兩涘皆幽林清樹，綠蔭團團，而村居野店，佛祠神宇，高下隱見。至其橋路透迤，阡陌鱗次，洲渚遠近，與夫山與水舫之往來，農歌漁唱之響答，禽鳥魚鱉之翔泳，皆在嵐光紫翠中，變態不一，殆與畫圖無異，故號吳中勝景。丁晉公、范崇公皆創業於此，而真、孝兩朝皆有宸翰之賜，至今為湖上光。是以歷代人才，踵生不絕。仕者以功業顯，隱者以文行著，而古今名筆，若詩若文，厓鐫野刻者亦多。其良辰美景，好事者泛樓船攜酒餚以為遊樂，無問遠近，說者以為與杭之西湖相類。然西湖止水遊者，必捨舟於十里之外，而又買舟以遊，不若石湖之四通八達，無適而不舟也。每歲清明、上巳、重陽三節，則遊者傾城而出，雲集蟻聚，不下萬人，舟與之相接，食貨之相競，鼓吹之相聞，歡聲動地，以樂太平，此則西湖所無也。<sup>12</sup>

此處鉅細靡遺甚至有些繁瑣地將《石湖志》的記載引述於前，為的是盡可能呈現石湖當時的面貌。雖然經過文筆的潤飾，此中的石湖已絕非石湖真正的樣貌，但

---

<sup>11</sup> 范成大的 60 首〈四時田園雜興〉皆作於同一年（淳熙丙午），而其他標題出現「石湖」此一地名的作品則散亂在各年間。由於本文主要處理的為石湖此一空間對范成大的意義，是以，雖然創作年份、時期不同，卻還是可以於作品中觀察范成大看待石湖的角度，以及石湖所予他的感受，並可以進一步透過作品創作的時間先後，探看詩人由於生命歷練所致的心境變化，如何影響他心中石湖的位置以及此地對他而言的意義。

<sup>12</sup> [明]莫震：《石湖志》，《續修四庫全書》冊 729（上海：上海古籍出版社，2002 年 3 月），頁 72。

還是能提供一些想像石湖此一空間的材料。根據莫震的記載，石湖比起西湖易達性更高更便利、山林景致氣象萬千、歷代功業文化深根至今仍熠熠生輝。石湖具地利之便，橫跨兩縣，地靈人傑。夾岸樹木團團綠蔭，清涼幽靜，野戶人家在綠樹的庇蔭下時顯時隱地坐落石湖地帶，於隱中仍與外界有所接觸，於與世間交遊又可隨時回到有山林遮蔽的家屋。此地居民安居樂業，生活恬淡安適。石湖介於隱與不隱的地帶，交通方便，生活水準應也不低，歷來的文化積累讓此處更顯得不可多得。盧襄《石湖志略》亦云：

越城之陽，有石湖歸隱，文穆公歸田別墅也。面山臨湖，隨地勢高下而為棟宇。天鏡閣第一，其餘千巖觀、北山堂、壽棟堂，說虎、夢漁二軒、綺川、盟鷗二亭，又有玉堂、錦綉二坡。別築農圃堂，正對楞伽寺。公自作上梁文。周益公過之，留題壁間。一時名人，多為文詞侈之。<sup>13</sup>

此地的建築相對位置在這段記載中也如在目前，讓人對於范成大在這個生活環境的細節有更多的認識。地理環境的幽靜秀麗，再加上人文歷史的積累，更道出石湖的不可多得。文人因此地美景激發創作的熱情，而石湖也因文人的創作而留名、遠播。在范成大的筆記《驂鸞錄》中，也曾記載石湖的景致：

始，余得吳中石湖，遂習隱焉，未能經營如意也。翰林周公子充同其兄必達子上過之，題其壁曰：「登臨之勝，甲於東南。」余愧駭，曰：「公言重，何乃輕許與如此。」子充曰：「吾行四方，見園池多矣，如薊林、盤園，尚乏此天趣，非甲而何？」子上從旁贊之。余非敢以石湖夸，憶子充之言，併記於此。噫，使予有伯恭之力，子嚴之才，又得閒數年，則石湖真當不在薊林、盤園下耶！<sup>14</sup>

可見石湖此區是個人人稱道，不可多得的境地。文中「未能經營如意」僅是范成大的自謙之詞，據洪武《蘇州府志》所載，「石湖」正因范成大的經營始見於後世。<sup>15</sup>這樣一個風景秀麗、人文薈萃，幾近完美之處，就是范成大晚年棲居之所。然而范成大也是這樣看待石湖的嗎？范成大眼中的石湖究竟呈現了怎麼樣的氣象？他如何體會空間，進而書寫空間？這一節將先從范成大筆下關於石湖的景致以及石湖物事的描寫進行梳理，作為理解石湖對詩人重要性的第一步。

### （一） 安詳恬靜的自然景致

初來乍到，石湖的所有事物對范成大而言都再新奇不過。他認真仔細觀察此

<sup>13</sup> [明] 盧襄：《石湖志略》，頁 146。

<sup>14</sup> [宋] 范成大撰，孔凡禮點校：《范成大筆記六種》（北京：中華書局，2004 年 9 月），頁 51。

<sup>15</sup> 「按石湖之名，前此為甚者。實自文穆公始，由是繪圖以傳。」洪武：《蘇州府志》卷七。

處的環境與景物。當然，能放大感官細膩體會外在環境，仍有賴詩人心情的悠閒自在，不被瑣事煩心，才能感受萬物的變化、光影的流動，聽見蟲鳴鳥叫，看見花開爭妍。〈初約鄰人至石湖以下辛卯，自西掖歸吳作〉可以說是范成大 47 歲定居石湖的第一首詩，詩中可看到他對石湖這個地方所感到的新鮮，以及較單純、較少個人情緒投射的景觀描寫：

窈窕崎嶇學種園，此生丘壑是前緣。隔籬日上浮天水，當戶山橫匝地煙。  
春入蒔田蘆綻筍，雨傾沙岸竹垂鞭。荒寒未辦招君醉，且吸湖光當酒泉。

16

范成大初歸隱，對田園物事尚似懂非懂，從前紙面的知識終於要落實為親自的體驗，田園生活很多儘管辛苦但有意思的工作都尚待經歷與學習。范成大對於即將展開的生活除了新奇，更多的是一種前世今生之感，彷彿如今來到石湖，早在生命之初就已註定。後面六句皆可視為對石湖景致的描寫。視角由遠處渺杳的山光水色開始，漸漸收回目光，回到人間身邊的田園沙岸，最後終結在石湖的波光粼粼。范成大欲把石湖的波光當成迎賓酒，一飲即盡，醉臥鄉間林野。范成大初至石湖，對石湖的第一印象是可親可愛的，沒有大自然壯麗宏偉所產生的對生命的龐大壓迫，有的只是自然與人詳適共處的平和之氣。此時，他的詩彷彿記錄了他的目光所到之處，比起之後的作品，此詩的描寫尚未有對此地的情感投射，相對客觀的呈現了石湖的景致。

同樣剛到石湖，范成大與朋友同遊所寫下的作品，稍不同於獨自觀看的角度，但不變的是石湖此地此景的安詳和適。〈與周子充侍郎同宿石湖〉一首，即可見得自然的平和，以及范成大對接下來於此地生活的心理準備：

幽香馥蕙帳，清夢安且吉。蘿月墮蒼茫，松風隱蕭瑟。曉禽啄且鳴，喚我起盥櫛。鈎窗納雲濤，灑灑浴初日。金鉦忽騰上，倒景落書帙。佳晴有新課，曬種催菽秣。從今不得閒，東臯草過膝。<sup>17</sup>

自然以一種不催迫、不敦促的姿態包容接納了夜宿於此的周必大與范成大，幽蘭香花的陣陣芬芳、鳴禽野鳥的宛轉清啼，也可親可愛的歡迎他們，喚他們起床。山光雲影以變化萬千的流動光影拉開石湖生活的序幕，而野草蔓生的東臯田園則讓范成大再一次意識到歸耕田園的苦辛，以及即將到來的田園生活。與好友同遊、同宿石湖的快樂，在山林自然的烘托下更顯得真實，而整個環境，無論嗅覺、聽覺、視覺都是難得的饗宴。范成大面對石湖，空闊新奇之情溢於言表。這樣一個

<sup>16</sup> [宋] 范成大：《范石湖集》（臺北：河洛圖書出版社，1975年9月），頁138。

<sup>17</sup> [宋] 范成大：《范石湖集》，頁138。

環境，依然親近人、不壓迫，讓人感到生存其中安適自得。初至石湖，范成大還在摸索這方空間，這裡的所有事物對他而言都新奇不過。他打開所有的感官，用心感受自然的種種，心情輕鬆愉悅，彷彿忘掉了所有曾有過的煩憂，專心體會當下。這時的范成大關注的是景物本身，並沒有太多個人情感的位移，他還在熟悉這片土地。

除了范成大，他的朋友看待石湖的角度與所見的面貌，與此時范成大眼中的石湖其實相去不遠。姜夔於范成大歸居石湖隔年生日時，碰巧看見了范成大扇子上的題詩，因而作了〈次石湖書扇韻〉一詩，細筆勾勒石湖，以及范成大居處的清幽典雅：

橋西一水曲通村，岸隔浮萍綠有痕。家住石湖人不到，藕花多處別開門。

18

而姜夔在范成大第二次歸居石湖，62歲生日時亦自度了一曲〈石湖仙·壽石湖居士〉送給范成大。〈石湖仙〉此一詞牌正是姜白石特別為范成大所創制的新詞調，除了姜白石，楊萬里也曾以「石湖仙人」稱呼范成大<sup>19</sup>：

松江煙浦，是千古三高，游衍佳處。須信石湖仙，似鷗夷、翩然引去。浮雲安在，我自愛、綠香紅舞。容與。看世間、幾度今古。盧溝舊曾駐馬，為黃花、閑吟秀句。見說胡兒，也學綸巾敲羽。玉友金蕉，玉人金縷，緩移箏柱。聞好語。明年定在槐府。<sup>20</sup>

此處不只看到姜夔對石湖景致的描繪，更可見姜夔對范成大的稱道。而姜白石所見的石湖也與范成大筆下的空間一以貫之，雅致、幽靜。石湖或許不如文人筆下那般空靈，但毫無疑問這是處讓人感到舒服自在，心情放鬆的地方。

除了長鏡頭的描摹石湖景致，范成大在漸漸熟悉這方環境後，也開始將大範圍的觀看，漸漸收束到短鏡頭、小區塊的凝視。對於生活細節留心注意，並將其賦形為文字，為石湖風光增添了一些寧靜強韌的生命力。

## （二） 愜意悠閒的微物觀察

范成大晚年的〈四時田園雜興〉組詩中，有相當多他觀察生活周遭小物的書寫，桑蠶、蝴蝶、雞犬、蛙聲、稻香等在他的筆下顯得輕巧靈動，范成大若無閒適之心，斷難寫出這樣的文字。〈春日田園雜興〉中一派悠閒的田園生活，安靜

<sup>18</sup> [宋]姜夔著，孫玄常箋注，李安綱參校：《姜白石詩集箋注》（山西：山西人民出版社，1986年12月），頁185-186。

<sup>19</sup> 《誠齋集》卷十八〈聖筆石湖大字歌〉：「石湖仙人補天手，整頓乾坤屈伸肘。」孔凡禮：《范成大年譜》，頁395。

<sup>20</sup> 劉乃昌：《姜夔詞新釋輯評》（北京：中國書店，2001年1月），頁43-46。

豐饒：

柳花深巷午雞聲，桑葉尖新綠未成。坐睡覺來無一事，滿窗晴日看蠶生。

21

范成大午睡醒來，沒有塵俗瑣事的干擾，安然無憂地在晴好的午後坐看桑蠶蠕動吃食。初芽的桑葉尖新而尚未轉為蒼翠嫩綠，在這樣全然安靜美好的田園午後，范成大呈現的是恬淡閑靜的農村生活。晚年的范成大，心境不再那麼激昂急切，他彷彿全然脫去年少時候的意氣風發與壯志情懷，事功名利已與他無關，心靈的安適才是真正重要的事。〈四時田園雜興〉記錄了范成大春、晚春、夏、秋、冬五個階段對田園生活的觀察，他由石湖的空闊遠大的景致，聚焦到田園上真實平凡的小物人事，石湖可以是個具有清空靈性的棲居空間，同時也是日常生活腳踏實地的方方面面。

范成大於石湖歸耕時期，對細小微物有細膩的關注，而他對萬物的敏銳感受也體現在生活的各個面向。〈攜家石湖賞拒霜〉一首：

水上晴雲綵竦塘，許多蜂蝶趁船行。漁樵引入新花塢，兒女扶登小錦城。  
豔粉發妝朝日麗，濕紅浮影晚波清。誰知搖落霜林畔，一段韶光畫不成。

22

不被瑣事干擾的感官在山林水影間打開了，自然的聲響躍動一一映入范成大的心底。看似純粹描摹外物的詩句，何嘗不是詩人內心的投射？詩中的時間快速推移，白日到夕落的自然風光盡收眼底，沒想到突如其來的葉落凋零道出了生命循環的現實。悠閒之中，范成大細心體會自然的種種，也為著自然生生不息的現象有所啟發。石湖從一方觀光景點，總是長鏡頭、遠視角的觀看，因人生活於其間而鏡頭漸漸拉進，讓范成大看見生活中微不足道然卻真實脈動的生命與現象，自己的生命也在這種視角的移轉下，獲得自然所給予的領悟與啟發。這樣的書寫，反映的是范成大內心的開闊。一個心胸逼仄、凡事看不開的作者，斷斷無法有這樣空闊又細膩地對外事物的觀察與筆觸。所謂「在心為志，發言為詩」<sup>23</sup>，或如《文心雕龍》所說：「詩者，持也，持人情性。」<sup>24</sup>詩歌即為作者情志的展現，范成大無論初至石湖，或是重返石湖，這個地方對他而言，都是個開心的泉源。

石湖環境秀麗便捷，身處其中的范成大享受這個空間所提供的安適自在，其摹山範水的筆墨建構了一處桃花源，這裡有變化萬千的山林景致，有恬適自得的

<sup>21</sup>〔宋〕范成大：《范石湖集》，頁 372。

<sup>22</sup>〔宋〕范成大：《范石湖集》，頁 399。

<sup>23</sup>〔先秦〕毛亨傳，〔漢〕鄭玄箋，〔唐〕孔穎達疏，王雲五主編：《萬有文庫第二集七百種毛詩注疏》，《毛詩注疏》卷一（北京：商務印書館，1935年），〈詩大序〉，頁 6。

<sup>24</sup>〔南朝梁〕劉勰著，范文瀾註：《文心雕龍》（臺北：學海出版社，1991年2月），頁 65。

農家村民，和樂安然。〈四時田園雜興〉所描寫的石湖生活樣態也與桃花源純樸自然的生活有異曲同工之妙。范成大筆下的石湖幾近完美，偶有的自然生息則啟發了他對生命的思索。閒適的心境讓萬物皆可愛，也敏銳了詩人的感官，山林田野在范成大的感受中皆被收束為文字、為畫面，對微物的刻畫亦突出范細膩的觀察與刻畫。范成大所勾勒出的石湖空間舒適開闊，此處的詩人不受塵俗喧囂的干擾，毫無雜念，心境正如空間的投射，此地的人、物也恰如其分給予詩人溫暖愜意。范成大詩中不見《石湖志》所記載的遊人如織的壯盛場景，就只是歲月靜好的一方安適自在的空間。然無論是寫實或是加上了想像的點染，無論是 47 歲初至石湖，或是 58 歲重歸石湖，這些宛如世外桃源的描寫無疑是詩人寄託他內心嚮往的處所，是他真正體驗平凡生活樂趣的地方。

### 三、從「至」到「歸」——范成大的石湖認同歷程

在范成大 45 首以「石湖」為題的作品中，除了與友朋「同遊石湖」、「同宿石湖」、「同過石湖」的詩題外，其中有四首詩以「歸」作為詩歌的標題，如〈初歸石湖〉、〈晚歸石湖〉、〈次韻舉老見嘲未歸石湖〉、〈家人子輩往石湖檢校暮歸〉，「歸」字的重複引人注目。雖然這類以「歸」為題的作品，僅佔石湖詩總數的不到十分之一，但范成大所流露出的這種「歸」的意識，還是值得留意。

范成大在他 47 歲（1172）的春天寫下〈初約鄰人至石湖〉，作為他棲居石湖的第一首詩，也是石湖詩中唯一一首以「至」為題的作品。若將這 45 首石湖詩當成組詩來參看，實則之中隱藏著范成大對此地的認同歷程。〈初約鄰人至石湖〉一詩在前一節已引用，<sup>25</sup>其中所描寫的不外乎范成大初來乍到所見得石湖悠閒樸實的景致。范成大首次到了位於石湖的別墅，對他而言僅是到了某個晚年安居的處所，是較不帶情感意味，中性的「至」，而他的目光所及，也還是大範圍環視、觀察的態度與角度。不過這首詩的首聯「窈窕崎嶇學種園，此生丘壑是前緣」卻淡淡點出很有意思，范成大個人對歸隱的想法：他認為山林生活才是他真正的歸宿。早在范成大少年時期喪父後，他就沒有想考科舉、想踏上仕途的意願，僅是因為其父好友王葆的諄諄教誨與嚴厲訓誡，才讓他最終仍走上了這條報效國家的道路。<sup>26</sup>范成大的出仕並非百分之百出於自願，更多是為了完成其家族、長輩的

<sup>25</sup> 〈初約鄰人至石湖〉：「窈窕崎嶇學種園，此生丘壑是前緣。隔籬日上浮天水，當戶山橫匝地煙。春入葑田蘆綻筍，雨傾沙岸竹垂鞭。荒寒未辦招君醉，且吸湖光當酒泉。」〔宋〕范成大：《范石湖集》，頁 138。

<sup>26</sup> 《神道碑》：「……秦國薨，……少師薨。公愴然哀慕，十年不出，竭力嫁二妹，無科舉意。……御史王公彥光勉之曰：『子之先君，期汝祿仕，志可違乎！』因課以科舉。」《吳郡志》卷二十七《王葆傳》：「成大以早孤廢業，一日呼前，喻勉切至，加以詰責，留之席下，程課甚嚴。未幾亦忝科第。」范成大此時 27 歲。孔凡禮也述范成大 18 歲喪父後：「自父亡至紹興二十二



期待。背負著他人的期許，范成大倚憑他的才智與努力，也有不錯的成就，但他心裡始終藏有對隱居的嚮往。正如他在《神道碑》所流露的「欲買山無資，取唐人『只在此山中』之語，自號此山居士。」<sup>27</sup>其父的去世對范成大打擊極大，讓他正值開始奮鬥的 18 歲（1143）年紀，就已萌生歸隱的念頭。而就算踏上仕途，看著身邊朋友的歸隱，也讓范成大歸隱的想望愈來愈強烈，而他也自認本該是個隱居山中的閒士。<sup>28</sup>

短暫在石湖生活了將近一年後，范成大又由於朝廷的招聘而再度啟程至各地任官。然而在此之後，范成大書寫石湖不再用「至」，而改以「歸」來訴說，可見石湖對他而言不再是個陌生的場域，而是回返、是歸家，是具有情感投射，有著溫度的空間。在這樣的變化中，范成大筆下的石湖，也呈現不同的面貌，但不變的是其空靈通透而有韻致的個性。石湖在范成大筆下始終展現了舒適空闊的形象，而在逐漸熟悉這片土地後，范成大的眼光不再侷限在自然環境、花鳥樹木上，而漸漸移轉至人的身上。〈初歸石湖〉作於范成大 53 歲（1178）時短暫回返石湖之際，詩中的石湖一如范成大多數作品中所描繪的姿態：

曉霧朝暎紺碧烘，橫塘西岸越城東。行人半出稻花上，宿鷺孤明菱葉中。  
信腳自能知舊路，驚心時復任鄰翁。當時手中斜橋柳，無限鳴蜩翠掃空。

<sup>29</sup>

雖然不見《石湖志》中萬人空巷、羅紈為盛的壯觀景致，然仍不出其中所提及的令人神往的山光日影與清靈空間，一個真實不造作的自然田園。由「至」到「歸」，范成大對外在環境的興趣轉而為對人物的關心。景色依舊舒適清闊，但對此處人物的觀察讓他的書寫染上一層不同的光輝。范成大所體會到的石湖空間永遠都這樣宜人舒服，在這裡，范成大不去想個人遭遇的懷才不遇或壯志未酬，也不曾抱怨生活的艱辛，而是認真地活在當下，用心感受田園的氣息與脈動，安然自處於這方空間。也或許石湖就是這樣一個清雅幽美之境，讓范成大晚年的生活少了憂慮與煩悶，能用心體會眼前開闊的世界。

在外漂泊遊蕩的范成大，雖然實際待在石湖的時間不長，但心態上他已把此地當成他心靈的依歸。心態由初至此地描述性的「至」，轉為難得偷空回到石湖具認同感的「歸」，這之中轉變甚為明顯。53 歲（1178）回到石湖後，范成大在

---

年間，嘗讀書昆山之薦巖寺，無科舉意。」孔凡禮：《范成大年譜》，頁 55。

<sup>27</sup> 孔凡禮：《范成大年譜》，頁 34。

<sup>28</sup> 范成大 40 歲時，倪偁（文舉）歸隱東林，他作了〈倪文舉奉常將歸東林，出示〈綺川〉、〈溪西〉二賦，輟賦長句為謝，且以贈行〉有「朱門不炙釣竿手，萬卷難供折腰具。偶然把箸憶蓴羹，乞得閑官徑呼渡」、「我亦吳松一釣客，蟹舍飄搖乞風雨。因君賦裡說江湖，破帽寒驢名亦去」的句子。欲歸隱的企圖強烈。孔凡禮：《范成大年譜》，頁 136。

<sup>29</sup> 〔宋〕范成大：《范石湖集》，頁 280。

這裡又待了將近一年。這一年中的作品，除了〈初歸石湖〉外，大多都為和朋友出遊應和、次韻之作。<sup>54</sup> 歲（1179）這年，他作了〈晚歸石湖〉一詩。這首詩和他之前的作品有所不同，並非遊山玩水興高采烈時的創作，而是回歸自我、捫心自問，對仕隱矛盾的思索：

何須駟馬銜鄉關，只作歸農老圃看。夢裡曾腰綉結佩，年來新著情遊冠。  
和煙種竹聊醫俗，帶月聞蛙不在官。久矣此心恬不動，如今併與此身安。

30

人生蹙了一趟，終歸還是要聽憑自己的本心。范成大經歷過人生的起伏，為了國家出使金國，為了百姓四處奔走，但為了自己他到底做了什麼呢？這時他才漸漸釐清自己的思緒：他要的並非烜赫的官職，而只想當個踏實、心安的歸田老農。一直以來的彷徨猶疑彷彿在這一刻定了下來。東坡所謂「此心安處是吾鄉」，心能安頓下來的地方就是家鄉。范成大雖未在此詩中表達石湖為家鄉的概念，但他卻在此地寫作了這一首足以表露自己內心最終傾向的作品，也頗堪玩味。石湖此時已成了范成大心中歸隱的符號，這個地方象徵著與官場、功名無涉的與世無爭，是他從年少時期就心心念念願望的實踐：買下一座山，當個山中居士。

范成大 58 歲（1183）年末才終於回到石湖，從此不再出任各地為官。同一年稍早，范成大藉由〈次韻舉老見嘲未歸石湖〉的標題——舉老嘲笑他怎麼還沒回去石湖歸隱的諧謔，表達心中的無可奈何，也再次流露出強烈的欲歸山林的渴望：

半世吟客舍柳，長年憶後園花。為報廬山莫笑，雲丘今屬誰家？<sup>31</sup>

此詩不如以往的七言形式，而是韻律更為平穩莊重的六言。雖說這首作品為次韻之作，形式、韻律前已固定，然而范成大透過次韻舉老的詩作，彷彿也暗自回應了他為什麼還不歸去石湖，平穩的語言底下流露出哀傷與無奈。范成大從「至」到「歸」的心理歷程在石湖詩中顯而易見，雖然以「至」或「歸」為題的作品不多，但是卻很明顯勾勒出范成大對於石湖這個空間從認識到認同的軌跡。無論范成大有意還是無意，這幾首作品都表現出石湖作為他個人仕隱抉擇很重要的一個象徵。

#### 四、「家」的確立——對石湖的追憶懷想

范成大 47 歲初至石湖，棲居一年後又到各地為官，期間短暫曾幾次回返，58 歲後再次回到石湖，在此地度過他生命中的最後十年。他離開石湖居遊各地

<sup>30</sup> [宋]范成大：《范石湖集》，頁 294。

<sup>31</sup> [宋]范成大：《范石湖集》，頁 319。

時，常常回想起石湖的種種，包括他曾經於此地留下的美好回憶，以及對石湖歷史的緬懷。石湖似乎成為范成大美好回憶寄放的空間，每當他對現狀有所倦怠、不安，這裡總成為他嚮往的地方，成為他精神寄託的一處指標。

法國哲學家巴舍拉在《空間詩學》談家屋與天地，引用了威廉·卦陽（William Goyen）的一段話，說：

想像人們可能走進世界的一個地方，卻可能一開始對這地方無以名之，而且過去也從來不曾認識，就在這樣一個莫名而無所知的地方，他們可能漸漸長大，在其中遷移，直到他們知道這個地方的名字，並且懷抱著愛，來叫喚它，他們叫它『家』（foyer），而且當他們把根紮在那兒，並且在那兒庇護他們的愛人；因此，每當他們談論這個地方的時候，他們就會唱起關於那個地方的思鄉曲，會寫下渴慕那個地方的詩句，就像一個戀愛中的人。<sup>32</sup>

雖然以巴舍拉談論家屋與空間的理論來看待范成大與石湖的關係在理論層次及論述內容上都不是那麼相應，但卦陽這段文字，卻仍能提供我們另一個思考石湖於范成大大意義的角度。石湖在范成大心中的地位已超越了他的家鄉，不僅頻繁出現在創作中，其形象也一貫的開闊輕靈，更在范成大離開此地之後，不斷魂牽夢縈。儘管范成大只在這個地方待了一年，但這裡的自然風土、人情世故皆清新可愛，更甚者，范成大自己的心態也不同了。這裡，屬於他理想的想像與真實的交匯之地；這裡，范成大暫時拋卻了塵俗的干擾，專心感受這片土地的生命力。石湖嚴格意義來說並非范成大的「家」，並非他出生、成長之處，也非由一開始的莫名所知，因生活其中而漸漸認識它。石湖恰恰相反。石湖是范成大選擇歸隱閒居之處，他必然對這個地方有所了解後，才下了決定。此外，這裡是范成大晚年的棲居之所，遠非出生之地。這麼看來，與卦陽所述的「家」大異其趣。然而，范成大對石湖的感情卻顯現出了「每當他們談論這個地方的時候，他們就會唱起關於那個地方的思鄉曲，會寫下渴慕那個地方的詩句，就像一個戀愛中的人。」的態度，是否石湖某種程度上也能算得上范成大大心靈的「家」？一個被賦予了高度認同，對這片土地有著愛與關懷的晚年的心靈的「家」？

〈邯鄲道〉為范成大使金七十二絕句之一，不在以石湖為題的 45 首作品之列，更寫作於尚未歸居石湖的 45 歲之時，然而這首詩明顯表露了石湖對范成大的意義，是他長期規劃、心嚮往之的人生目標：

薄晚霜侵使者車，邯鄲阪峻且徐驅。困來也作黃梁夢，不夢封侯夢石湖。

<sup>32</sup>（法）加斯東·巴舍拉（Gaston Bachelard）：《空間詩學》（臺北：張老師文化，2012年3月），頁128。

出使金國的路途遙遠坎坷，對故國江山的想像待親臨其地，僅見得斷垣殘壁的凋敝景象，人民生活也蒼白慘淡，不復過往的輝煌。而對未來不可知忐忑畏懼的情緒，也與古今對比的歷史情懷摻雜在一起，可能有一點迷惘、一點惆悵、一點對人生的莫可奈何，並意識到生命的虛幻。但范成大到底並非一個消極悲觀的人，使金的路途迢遙顛簸，氣候的侵冷淒寒，雖然予人絕望之感，但范成大末兩句不耽溺在濃稠憂鬱的情緒裡，他翻出新意，在困頓之中、疲憊之際，他想作場黃粱夢，人生虛幻，想試試看自己到底會夢見怎麼樣的富貴繁華。然這樣的想像僅只一句，最後一句不但將讀者拉回現實，還道出范成大自己的心聲：在這虛幻的人生中，他寧可夢見石湖，夢見這個能代表他從年少時期就萌生歸隱念頭的地方，或許物質條件不若官場舒適，但心靈卻很踏實，他不需要海市蜃樓的侯爵祿位來證明自己的人生。石湖於此，正代表了范成大很重要的生命寄託。而這寄託有著「家」的意識，是一個人疲累挫敗時，想投身歸屬的安全詳適的所在。范成大不夢吳郡，而夢石湖，在他還未真正歸隱前，石湖就已超越其他地方，成為他在困乏的旅途中支撐自己繼續走下去的動力，而范成大能明確點出石湖，也可知歸隱石湖確實在他的人生規劃中，可見石湖在此時某種意義上已是范成大心中歸隱的象徵。

〈清湘縣郊外雜花盛開，有懷石湖〉也可見得范成大懷念石湖的心情：

午行清湘縣，妍煖春事嘉。柴荆鬧桃李，冥冥一川花。故園豈少此，愈此百倍加。我寧不念歸，顧作失木鴉。百年北窗涼，安用天一涯。君恩重喬嶽，敢計征路賒。鄉心與官身，鑿枘方聳牙。橘柚走珍貢，何如繫匏瓜？明當復露奏，天日臨幽遐。儻許清江使，曳尾還污邪。<sup>34</sup>

〈有懷石湖舊隱〉亦道：

浩蕩沙鷗久倦飛，摧頹櫪馬不勝鞿。官中風月常虛度，夢裡關山或暫歸。橘社十年霜欲飽，鱸江一雨水應肥。冷雲著地塘蒲晚，誰為披蓑煖釣磯？

35

范成大運用了許多懷念家鄉的典故，遊子思鄉，再平凡不過的詩歌題材，但此中藏有玄機。石湖對范成大而言並非嚴格意義上的「家鄉」，但當他旅居異鄉突見美景時，他所思及的竟不是他從小生長的吳縣，讓他深深懷念的卻是這處晚年棲

<sup>33</sup> [宋] 范成大：《范石湖集》，頁 151。

<sup>34</sup> [宋] 范成大：《范石湖集》，頁 192。

<sup>35</sup> [宋] 范成大：《范石湖集》，頁 238。

居的空間。其實關於范成大的「家鄉」倒也沒有需要分判得如此清楚的必要，畢竟吳郡與石湖同在蘇州，石湖北處為吳縣靈巖鄉，兩地相距不遠，但這樣的書寫可以看出范成大真正記掛、在意的，是被他賦予了心靈寄託的石湖。鄉心與官身雖然互不相容，范成大卻一直處在這樣的矛盾之中，一方面感念皇恩，認為還有能力為國家付出就當努力行事，但一方面心底真正的聲音卻是回返山林，歸隱鄉間，不再與世事官場有所往來。一是現實，一為理想，一為儒家用世達則兼善天下之精神，一為道家出世尋找心靈自由，也同時可為窮則獨善其身的表彰。當然，范成大的思想不可如此簡單的斷然二分。透過范成大的生平及作品，可以知道他年輕時期就有歸隱不仕、尋求精神自由超脫的想法，在他的詩作中也常見佛家偈典的運用。他之所以出仕，是由於父親好友王葆的極力鼓吹，終使他踏上仕途，<sup>36</sup>而其正直、負責的態度讓范成大面對官場瑣事也保有自己的堅持以及理想。生命的歷練讓這兩造矛盾一直根植於范成大心中，石湖於此就成了他在兩者拉扯下，寄託歸隱理想的具體實存空間。

其詞作〈惜分飛〉再一次表明了歸隱與入世的拉扯：

易散浮雲難再聚，遮莫相隨百步。誰喚行人去？石湖烟浪漁樵侶。重別西樓腸斷否？多少淒風苦雨。休夢江南路，路長夢短無尋處。<sup>37</sup>

石湖不斷召喚著他回去。在一次次分離中，范成大最終體悟了走上仕途的虛幻與波折，為了追求入世的理想，生命蹉跎在瑣碎無意義的事情上。回返山林，與家人朋友相聚，與真正的自己共處，似乎才是生命中真正重要的事。范成大鄉心與官身二者的拉扯矛盾直至晚年終歸平靜，他終究做出了選擇。縱使他已將大半時光擲注在官場上，然深埋心底的歸隱情懷，最後終於讓他不再徘徊於二者之間，好好聽從內心的聲音，讓自己不再有疑慮地安然生活著。石湖不但成為范成大歸隱理想的投射，更是他最終抉擇的具體明證。

石湖生活對范成大的意義不凡，這可能是他生命中最平靜快樂的一段時光。唯有當范成大離開他所處的這方空間，才理解到這個地方對他而言的意義，也因此不斷回憶、不斷書寫。德國哲學家卡西勒說：

記憶包含著一個認知和識別的過程，包含著一種非常複雜的觀念化過程。以前的印象不僅必須被重複，而且還必須被整理和定位，被歸在不同的時間瞬間上。……我們不能把記憶說成是一個事件的簡單再現，說成是以往印象的微弱映象或摹本。它與其說只是在重複，不如說是往事的新生；它包含著一個創造性和構造性的過程。僅僅收集我們以往經驗的零碎材料那是

<sup>36</sup> 孔凡禮：《范成大年譜》，頁 55。

<sup>37</sup> 〔宋〕范成大：《范石湖集》，頁 472。

不夠的；我們必須真正地回憶亦即重新組合他們，必須把它們加以組織和綜合，並將它們匯總到思想的一個焦點之中。只有這種類型的回憶才能給我們以能充分表現人類特性的記憶形態，並把它與在動物或有機生命中的所有其它現象區別開來。<sup>38</sup>

記憶（或說回憶）不只是往事的再現，而是往事的新生，涵括了人類心靈活動的重組與創造，這些被揀選出來的經驗片段對揀選者而言，應有著重要的意義。何況這些記憶不只被再次回憶，重新排列，還以符號的方式被記錄下來，更突顯了這些經驗片段對經驗者的不同凡響。是以，石湖對范成大來說究竟是不是「家」？嚴格意義來說，或許不能算是。但若以「家」對一個人的重要性與意義而言，石湖應該可以被稱為范成大的心靈家園，一個他投射了人生理想，能給予他庇護與安慰，而實際上也與他真正的家鄉相距不遠的地方。

回憶棲居石湖，代表的是歸隱理想的落實，也是單純自適對生命的反觀自照。客觀環境上，石湖風景優美、物產豐饒、交通便利，是個可居可隱之地；主觀人情上，石湖居民淳樸可愛，安分做著自己的工作，日出而作，日落而息，順應自然的時序，無所強求的生活。然而這裡終非帝力不及之處，官府的迫害與天災的不可測讓生活不總是順心詳和，更多的是苦不堪言。這樣的石湖，是想像中的桃花源，更是真正的生活空間。范成大將他追求心靈自由的歸隱理想，完全附加在石湖上，這裡不再只是個可親可愛之處，而有了更多層次的意涵。

## 五、桃源苦樂——范成大的石湖生活

石湖詩中對石湖空間的描繪清新安適，然而石湖的生活確實是如此？許多前行研究已指出范成大棲居石湖時所觀察描繪石湖村民的生活樣貌，與歷來田園詩有所不同。程千帆《兩宋文學史》指出：

這樣，他便與自來詩人之寫農民，或寄託自己閑逸的感情，或嗟嘆農民艱辛的生活，卻始終處在一個旁觀者的地位有所不同。這也正是范成大對田園詩的獨特貢獻。<sup>39</sup>

劉杰在其碩士論文《范成大田園詩研究》中也認為，范成大描寫農民的生活百態、喜怒哀樂，在陶淵明、王維、孟浩然的田園詩中是不曾有過的。<sup>40</sup>然黎遠方在其

<sup>38</sup>（德）恩斯特·卡西勒（Ernst Cassirer），甘陽譯：《人論》（臺北：桂冠圖書公司，1997年11月），頁75-76。在此章的翻譯中，記憶與回憶似乎被等同。卡西勒未解釋記憶與回憶的差別，就上下文脈絡判斷，此二詞彙在此文的用法應相同。

<sup>39</sup>程千帆、吳新雷：《兩宋文學史》，《程千帆全集》第十三卷（河北：河北教育出版社，1988年10月），頁343。

<sup>40</sup>劉杰：《范成大田園詩研究》（內蒙古大學碩士論文，2010年4月），頁10。

〈論陶淵明、「王孟」、范成大田園詩的異同中〉點出，陶淵明融入田園，非以旁觀角度看待躬耕，而是親自下田，與農民共享田園生活的苦樂。<sup>41</sup>農民的刻畫並非在范成大筆下才出現，只是范成大將描寫這些農民生活、辛酸的內容範圍擴大，關懷與思想的觸角也伸得更遠。程千帆與劉杰先生的說法，將范成大田園詩提得很高，似乎有些溢美了。事實上，范成大寫作農民，雖然試圖以旁觀者的角度刻畫，但他真沒有融入主觀思想與價值判斷？生活在這片土地上，他真能完全旁觀嗎？的確，范成大的田園詩跳脫歷來田園詩作的窠臼，主動關心當地農民的生活與艱辛，且試圖以超然客觀的口吻來敘述，然而石湖的真實生活究竟為何？范成大在此處的生活與感受如何？農民們的生活又是如何？真的是一處桃花源嗎？在看似桃花源的建構底下，人民真正經歷的又是怎麼樣的人生？

### （一）范成大自適閒居中的「衰翁」意識

石湖的生活比起初至此地，或是陪同友朋遊歷賞玩，更多的是現實的瑣碎與咬齧。真實的生活不如旅行途中處處是驚奇，感官總是放到最大，盡可能用全身的毛孔感受當下的景致、人事、文化。真實的生活總是為柴米油鹽微不足道卻至關重要的瑣碎所困擾。真實的生活充滿了重複，新奇與衝擊不再，留下的是日復一日的穿衣吃飯。范成大的石湖詩有描繪石湖樂園般的作品，也有可見得生活真實寫照的詩句。

〈家人子輩往石湖檢校暮歸〉最能看到范成大日常生活的樣貌。從詩題上來看，范成大的晚輩都出門工作，而范成大在可能較郊區的家中等待他們回來。詩作筆調平淡，文字樸實：

南浦回春棹，東城掩暮扉。兒修雞柵了，女挈菜籃歸。風力雖欺酒，花香尚染衣。衰翁牢守舍，腸斷釣魚磯。<sup>42</sup>

家人各司其職，而范成大則獨守家屋房舍，等待日落而息的家人團聚時光。家屋歷來就被賦予「隱退之所」的意義，范成大獨守房舍，是否也意味著范成大真正脫去了塵俗的煩擾，能獨自守住他的心靈家屋，過著平和安定的晚年生活？這裡，可以看見范成大的自我認同，是一介垂垂衰朽的老翁，而他牢牢守著屋舍的畫面。「衰翁牢守舍」一句道出了多層節理，非常有意思的神來一筆。跳脫前六句平淡而真實的日常描寫，范成大突然筆鋒一轉，情緒急轉直下，不僅衰朽，且牢守屋舍，這是一種怎樣複雜的心情？縱使認知到個人即將步入生命的結局，也依然要緊緊守著屋舍、守著理想？這樣帶點不妥協，毅然決絕之語，斷不同於以往范成

<sup>41</sup> 黎遠方：〈論陶淵明、「王孟」、范成大田園詩的異同〉，《桂林師範高等專科學校學報》2004年12月，第18卷第4期，頁47。

<sup>42</sup> 〔宋〕范成大：《范石湖集》，頁354。

大在石湖詩作中所顯示出的安詳自適。末句的轉折也別具深意。從前一句的「衰翁牢守舍」，可看見范成大自我的衰朽意識，可知他並不如寫景作品中所流露出的心境那般無罣礙，絲毫不受壯志未酬、惆悵思緒的影響。相反地，他明確認知自己不斷老去，在這個美麗安適宛如烏托邦的石湖地區，家人都在身旁，安分過著生活時，他卻油然升起「腸斷」之感。這種「腸斷」之感從何而來？僅是哀悼個人年華老去的慨嘆嗎？明明生活舒適，得以樂享天年，范成大卻還是感到不安、感到心痛，這種強烈鬱悶無奈的情緒，在大多的石湖詩中並不常見。在隱居之處斷腸，其中複雜的思考與情緒呈現了另一面的范成大。范成大多數時候單純享受著田園生活的悠閒自在，但在某些觸動了內心深處的關鍵時刻，也有所抒發。儘管只是在詩作末尾收結處，好似輕描淡寫地帶過自己內心深處的感懷，實則卻在平靜無波中投下了巨大的石子，激起漣漪陣陣。

〈閏月四日石湖眾芳爛漫〉中范成大也以「衰翁」形容自己：

北垞南岡總是家，兒童隨逐任驩譁。開嘗臘尾蒸來酒，點數春頭接過花。盡把園林蒙錦繡，多添門戶鎖煙霞。杖藜想被春風笑，扶卻衰翁管物華。<sup>43</sup>

兒童的動態遊戲與衰翁的靜態觀看形成鮮明的反差。〈念奴嬌·和徐尉遊石湖〉也有范成大的「衰翁」自道：

湖山如畫，繫孤篷柳岸，莫驚魚鳥。料峭春寒花未遍，先共疎梅索笑。一夢三年，松風依舊，蘿月何曾老。鄰家相問，這回真箇歸到。綠鬢新點吳霜，樽前強健，不怕衰翁號。賴有風流車馬客，來覓香雲花島。似我麤家，不通姓字，只要銀瓶倒。奔名逐利，亂帆誰在天表？<sup>44</sup>

「衰翁」的意象接連出現在范成大的作品當中，對比著外在生活的春光爛漫，自身的老去衰朽更顯得不堪，也致使生活似乎與他隔層膜，他坐看這一切的發生，旁觀者般看待他身旁真實存在發生的物事。何以在這方桃源仙境的石湖，范成大仍感到「衰」、覺得腸斷？何以這時范成大的感觸會與描寫風景物事時的心境如此南轅北轍？因為這是真實的生活。真正的生活不能總是抒情，終究還是會回歸日復一日、千篇一律被柴米油鹽、穿衣吃飯充斥的日常敘事。范成大無法再逃避心中真實的感受：儘管悠閒，仍有遺憾。〈念奴嬌〉一闕詞中雖一句「不怕衰翁號」看似灑脫，無畏生命的老去，其實范成大形容的是新點吳霜樽前的新綠植物。自然從未老去，春去秋來循環不已，看似沒有什麼是會變的，然而人卻在春秋遞嬗之際不停衰老。生命就這麼短，將大把時間投注在爭名逐利上，這真值得嗎？

<sup>43</sup> [宋] 范成大：《范石湖集》，頁 442。

<sup>44</sup> [宋] 范成大：《范石湖集》，頁 471。



此處可看見范成大率真灑脫的樣貌底下，隱藏著對於隱逸出世的石湖生活，以及窮極大半輩子所追求的功名仕途二者間的猶豫及彷徨。

其實，這樣的衰朽意識並非范成大個人獨有，在大多對自己有期許、有理想的志士仁人身上，都能見到。如才剛步入中年的東坡，就常在詩作中表現老、病、朽等概念，陸游〈白首〉、辛棄疾〈賀新郎〉等作品也都流露出個人生命老去，功業未成、友朋凋零的感慨。一個再如何有抱負的志士，面臨挫折襲來，都不免會感到自身的無力，而隨著時間流逝，更感到理想的無法實現，也油然而生出老病衰朽之感。范成大此時於石湖閒居所產生的衰翁意識，並非無來由，而實是面對生命，面對仕隱自然的反應。然而較特別的是，范成大在這些作品中以「衰翁」一以貫之，有別於南宋其他文人僅以白首、白髮、衰、老等詞彙表達個體的老朽，范成大明確塑造自己為一介衰朽老翁的形象道出他對自身的思考。而他在這些作品中也不如其他文人表露出濃厚的對生命的悲慨，范成大所刻畫的是一幅田園景致，而這景致中有一衰翁與美景、他人共處其中，雖然他仍舊感到生命的凋零，但透過詩作中平和安詳畫面的塑造，這未嘗不是范成大心中的歸隱圖景？某種程度上可以算是他目標的實踐？

〈檢校石湖新田〉描寫的是農民又要開始躬耕農忙的情景：

今朝南野試開荒，分手耘鋤草棘場。下地若干全種秫，高原無幾謾栽桑。  
蘆芽碧處重增岸，梅子黃時早濬塘。田里只知溫飽事，從今拚卻半年忙。

45

范成大對鄰里農民的觀察，其實也是對自己生活的認知。他已不再是出使金國的使臣，也非朝廷中人，而只是個退休賦閒在鄉間的老先生。他冷靜理性的觀察石湖地帶的栽植作物與田園環境，最後淡淡一筆道出農民們沒有太遠大的志向，只知道農忙期又要開始了，年復一年地繼續辛勤工作。范成大此時是否有著對自身與他者不同的思考？是否在農民們「只知溫飽事」的背後，傳達了他自己雖身居此地，所知所想的卻遠不只溫飽事之意？然而，他曾經的、或是仍蟄伏心中的家國大業在農忙之中顯得突兀，顯得無法實現。

在這些作品中，范成大真實的生活一塊一塊拼湊在我們面前，大多時候他過著閒適自在的生活，家人在身旁、生活無虞，夫復何求？然而一些時刻，他還是得面對自己心中的黑暗與無法達成理想的遺憾惆悵，許多情緒仍然無法因為環境轉變而煙消雲散，這就是范成大於石湖真實的生活寫照。而此時的石湖空間，也由原本高遠空靈的景物描繪，推進至與生活息息相關的鄉間田野，初至石湖所見不食人間煙火的景象，也已褪下華美的外衣，露出真實生活帶著泥土氣息的內裏。

---

45 [宋]范成大：《范石湖集》，頁442。

范成大對於空間的感受不再只注視著遠方，而是認真觀察生活近處的種種。范成大面對自己的生活彷彿刻意要拉開距離來觀看，但終究無法全然將自己的感受與情緒真空處理。而面對石湖農民，范成大又採取了怎麼樣的觀看方式？

## （二）石湖人民的苦中帶樂

〈四時田園雜興〉六十首對於農民的艱苦生活多有所記錄，農民們的喜怒哀樂跟隨著四季的遞嬗而有所變化，大多圍繞著農作物的收成與田園光景打轉，而政府的壓迫與淒風苦雨的天災則是農民們痛苦的來源。范成大這組田園組詩描寫的內容涵括了農民生活的各個面向，突破了歷來田園詩僅著眼於閒適生活、純樸風光的描繪，對人民真正生活的共感最是這組詩為人稱道之處。范成大走進了農民的生活，如實書寫了農民生活的甜美與苦辛。

在這六十首詩當中，農民的生活是立體的，他們活在當下、及時行樂，如〈春日田園雜興〉：

郭里人家拜掃回，新開醪酒薦青梅。日長路好城門近，借我茅亭煖一杯。

46

而他們也節儉認份、努力生活：

桑下春蔬綠滿畦，菘心青嫩芥薑肥。溪頭洗擇店頭賣，日暮裹鹽沽酒歸。

47

這種平時儉省，有時買酒歸家，彷彿現代「小確幸」的生活模式，實則更真誠單純。石湖居民平凡生活中的幸福在於他們對現實生活的全盤接受，他們從不對辛苦的付出怨天尤人，偶爾能和家人朋友喝點小酒已非常幸福。他們這種活在當下、及時行樂的行為，不是逃避、不是有感生命短暫、歲月飄忽，而是面對田園自然歡欣地享受著天地的給予，人為的飲酒作樂只是錦上添花。平凡而踏實的幸福是這些農民所共有的。然而現實總不會如人所願，一分耕耘一分收穫的法則對農民而言並非天經地義，雖然他們安居樂業，不以躬耕為苦，常有的天災及更可怕的稅收卻常使他們整年的辛苦付諸東流。生活依舊窮苦。

他們所要的幸福這麼簡單：豐厚的收成、無虞的衣食、偶有的佳餚酒食，這麼簡單卻還是無法達成。官府龐大的稅收壓力讓農民們為了最基本的生活苦惱，沒錢購買農地只好買水田勉強種了勞而少利的菱角，卻傳來湖面上的水田亦要收租的消息，身心靈不停受到摧殘與壓迫：

采菱辛苦廢犁鉏，血指流丹鬼質枯。無力買田聊種水，近來湖面亦收租！

<sup>46</sup> [宋] 范成大：《范石湖集》，頁 372。

<sup>47</sup> [宋] 范成大：《范石湖集》，頁 373。

農民的生活本就貧苦，年年苛捐重稅更讓民生無以為繼。〈秋日田園雜興〉也指出：

垂成穡事苦艱難，忌雨嫌風更怯寒。賤訴天公休掠剩，半償私債半輸官。

49

而他們所從事的種菱、繅絲往往是身體與心靈的雙重勞役：

百沸綠湯雪湧波，綠車嘈噴雨鳴蓑。桑姑盆手交相賀，綿繭無多絲繭多。

50

工作辛苦造成身體的損毀痛苦，竟還得不到應有的報酬，這樣的痛苦除了身處其中的人民外，又有誰能知？天候因素往往與農家收成息息相關，常常連續幾日的大風大雨整年的心血就因此付諸東流了，更殘忍的是，零星留下的一些收成，卻還要送往府庫繳稅。所有的收成不是被風雨打壞泡爛，就是充公了，農民賴以生存的東西從來都不屬於自己，他們又該如何繼續生存下去？苦不堪言的農民總要遭受來自生活四面八方不可抗力、無法預期的種種壓力。范成大與他們比鄰，以文字為他們發聲，至少，范如實道出了他們困厄的生存處境。〈冬日田園雜興〉：

黃紙蠲租白紙催，皂衣旁午下鄉來。『長官頭腦冬烘甚，乞汝青錢買酒迴。』

51

在上位者只考慮到自身的享受，完全不顧底層人民的生活，他們追求自以為的國家發展，卻忘記國家真正的核心是人民。

〈四時田園雜興〉所觀察描繪的農村人民有血有淚，他們的痛苦、他們的無奈流露於字裡行間。范成大書寫石湖居民並非以士人的身份觀察他們，有明確自我/他者的區別。他發自內心與農民交往，真正用心去了解他們生活的模式與處境，誠懇地貼近農民的生活與心情後，再一筆一劃揣想他們的口吻，寫下他們的心聲。劉蔚認為范成大書寫農民的田園詩採取了代言體的寫法，這樣的斷言尚可進一步的討論商榷，然不可否定的是，劉蔚此一論點很有識見。<sup>52</sup>范成大以農家之口道出田園生活的艱辛，而不加入過多的主觀評斷，盡量從被觀察者的立場出發，這是歷來田園詩幾乎沒有的。陶淵明與農民為友，親自體驗泥土的生命力，

<sup>48</sup> [宋] 范成大：《范石湖集》，〈夏日田園雜興〉，頁 375。

<sup>49</sup> [宋] 范成大：《范石湖集》，頁 375。

<sup>50</sup> [宋] 范成大：《范石湖集》，頁 374。

<sup>51</sup> [宋] 范成大：《范石湖集》，頁 376。

<sup>52</sup> 劉蔚：〈論范成大田園詩的代言體特徵〉（《福建論壇·人文社會科學版》，2004 年第 5 期），頁 86-90。

主觀地道出他所體會到的田園。他筆下的農民和范成大筆下的農民很不同，陶淵明站在農民的立場，以自己的心與眼接收田園的風景與心情，再賦形為文字。而其實陶淵明本身就是個農民，但范成大不是。陶淵明的視角是貼近地面、貼近泥土的，范成大雖然也與農民交好，但他畢竟不必親自體會田裡的汗水與泥土的溼濕，他的觀看視角也絕不同於陶淵明。他努力揣測農民們的心聲，縱使之中有些許范成大個人觀點的加入，也不違背范成大站在農民的立場，寫出了相當符合他們的心聲的詩作。劉蔚也同時指出，歷來描寫底層人民困苦的詩篇往往以樂府體裁書寫，范成大卻選用七絕組詩的形式來表達，亦為詩歌史上少見之舉，而在藝術上更具言簡意賅、含蓄蘊藉的優勢。<sup>53</sup>其實，絕句的形式比起律詩的雕琢、樂府的鋪排，更能直接傳達情感，而具有餘韻不絕之緒。

石湖的真實生活證實了這樣一個桃花源式的完美空間終究不可能真正成為桃花源。儘管石湖環境優美、舒適自在，人民安居樂業，一派「相命肆農耕，日入從所憩。桑竹垂餘蔭，菽稷隨時藝」的景象，但官府的壓迫卻從來不曾稍減，「秋熟靡王稅」的理想從來不曾實現。石湖作為樂園的理想終究落空，范成大所生活的石湖縱使落英繽紛，芳草鮮美，也無法成就帝力於我何有哉的社會理想。現實持續進行著，什麼都沒有改變。

## 六、 結語

范成大筆下的石湖有著山嵐水秀的美景、怡人開闊的空間、不虞匱乏的各式物產、悠閒自適的生活形式，其間的人民也安居樂業，日出而作、日落而息，生活單純，容易滿足。然而石湖終究不是桃花源，這樣和樂的景致只是現實的一小角，甚至只是現實折射出的想像，官府稅收的壓迫與自然天災的不可預測，讓農民的生活陷在龐大的壓力與困境中。范成大棲居石湖，由作品得知，較傾向於其家人子輩工作，而他閒散待在家中等待家人的賦歸。比起石湖農民，范成大的生活實在太舒適了。雖然有時他也走進石湖農民真正的生活，發自真心與他們交往，用心理解他們所承受的那些來自生活最基本的壓力，但范成大畢竟不是過著辛苦生活的農民，有些時候那些看似以代言口吻從農民角度發聲的作品，未嘗不帶有范成大個人的想像。然而范成大描寫農民生活，還是試著將心比心從農民的角度出發，沒有以士人或為政者的姿態訴說，不是俯視的書寫，而是水平地揣想他們的心態和語氣，道出田園生活的真實與艱辛。

石湖對范成大而言是他從年少時候就有的出世隱逸思想的具體投射。他將他心底矛盾的一造寄託在這方空間上，是以在景物描寫、空間鋪排上，石湖幾乎是

---

<sup>53</sup> 劉蔚：〈論范成大田園詩的代言體特徵〉（《福建論壇·人文社會科學版》，2004年第5期），頁86-90。

個完美的處所，有著桃花源的影子，有著小國寡民的理想。對石湖空間的描繪有情可愛，這何嘗不是他心中理想的具現？范成大有意無意將石湖刻畫得白璧無瑕，但他也沒有忘記生活其中人民的真實生活。〈四時田園雜興〉恰恰反映出生活的真正面貌，讓這個空間不再只是個高遠理想而蒼白平板的寓居場所，而是有血有肉有笑有淚具靈動生命力的立體空間。范成大提及自己的生活，大多呈現一派悠閒自適，而他確實在心境上安然自得，也因閒適，故能仔細觀察萬物細節，用理性之筆勾勒鄉間生活。而在某些激起內心雜感的抒情時刻，范成大也不迴避自己的感觸，誠實記錄下他突然襲來的憂鬱心情。當他離開這方寄託理想的處所，回顧過往生活、懷想石湖風光，石湖就成了游離漂流的詩人重要的心靈支柱。

其實南宋文人不只范成大晚年歸隱田園，同為中興四大詩人的陸游與楊萬里晚年亦隱居鄉野，有愛國詞人美譽的辛棄疾，在壯志無法實現，心灰意冷卻仍不放棄希望的晚年，同樣於鄉間湖畔建築別墅，棲居在亦仕亦隱的地區——帶湖與瓢泉。這一現象似乎反映了南宋文人內心的焦慮：當所有努力成空，壯志未酬，而身軀已逐漸老去，力不從心之際，他們轉而向山林田園尋求慰藉，空間成為他們心靈的寄託之所。南宋文人的歸隱象徵著對國家未來走向的失望，但在他們隱居的作品中，彷彿尚可見到始終不放棄的希望，他們仍然相信終能抗金有成、仍然對人民生活的苦難有著同情共感的溫度。處在動盪甚至畏縮的國家氛圍裡，有志文人何嘗不在矛盾兩造中拉扯著？而當他們最終共同走向林野，遠離政治紛亂，似乎也成了他們在這個時代中不得不為的抉擇。然而在歸隱田園後的詩作中，只有范成大在描寫田園、感受自然的同時，也透過文字更體貼關心當地人民的生活，而不只是單純描寫個人的心境。石湖是范成大生命理想的投射，更是他真實生活的空間，石湖詩的描寫在詩意與真實中找尋到了一個完美的平衡，既描景寫物，也深入田園理解農民，既涵括了范成大理想的樣貌，也不忘社會現實的艱辛。范成大的石湖詩創造了一種新的空間關注，一種詩意與現實交匯共存的空間書寫，對他個人，或對南宋詩壇，都是很特別的貢獻。

## 徵引書目

### 一、古籍文獻

- 〔南朝梁〕劉勰著，范文瀾註：《文心雕龍》（臺北：學海出版社，1991年2月）。
- 〔宋〕范成大：《范石湖集》（臺北：河洛圖書出版社，1975年9月）。
- 〔宋〕姜夔：《姜白石詩集箋注》（山西：山西人民出版社，1986年12月）。
- 〔宋〕范成大撰，孔凡禮點校：《范成大筆記六種》（北京：中華書局，2004年9月）。
- 〔明〕莫震：《石湖志》，《續修四庫全書》冊729（上海：上海古籍出版社，2002年3月）。
- 〔明〕盧襄：《石湖志略》，《四庫全書存目叢書》冊243（台南：莊嚴出版社，1997年10月）。

### 二、近人論著

#### （一）專書論著

- 孔凡禮：《范成大年譜》（山東：齊魯書社，1985年2月）。
- 程千帆、吳新雷：《兩宋文學史》，《程千帆全集》第十三卷（河北：河北教育出版社，1988年10月）。
- （德）恩斯特·卡西勒（Ernst Cassirer），甘陽譯：《人論》（臺北：桂冠圖書公司，1997年11月）。
- 劉乃昌：《姜夔詞新釋輯評》（北京：中國書店，2001年1月）。
- 錢鍾書：《宋史選註》（北京：三聯書店，2001年1月）。
- （法）加斯東·巴舍拉（Gaston Bachelard）：《空間詩學》（臺北：張老師文化，2012年3月）。

#### （二）學位論文

- 劉杰：《范成大田園詩研究》（內蒙古大學碩士論文，2010年4月）。

#### （三）期刊論文

- 黎遠方：〈論陶淵明、「王孟」、范成大田園詩的異同〉，《桂林師範高等專科學校學報》2004年12月，第18卷第4期）。
- 劉蔚：〈論范成大田園詩的代言體特徵〉，《福建論壇·人文社會科學版》，2004年第5期）。
- 鄒柳蘭：〈論范成大田園詩的思想價值與審美意義〉，《湘南學院學報》，2006年12月第27卷第6期）。
- 陳秋楓：〈論范成大田園詩的哲學意蘊〉，《語文學刊》，2008年第11期）。

# 道南論衡

## 「抒情傳統」的近代變奏：論魯迅的自覺與抗世\*

李洛\*\*

### 摘要

論抒情傳統的近代表徵，魯迅具有獨特的怨怒之聲。在魯迅身上，「情」不再溫柔敦厚，而是表現為摩羅精神作為自覺的力量，這不啻是一種「變奏」。魯迅早早就發現到天地無情，唯有仰賴人們彼此團結，中國才有可能改變，而這之中最重要的就是人之「自覺」，唯有自覺才能夠發出真正內心的聲音，進而影響他人。透過「新」文學、文體的重建，魯迅企圖建構全新的話語權。而在這個新與舊的時代裂縫，魯迅更注意到「革命」的虛幻性，到底何謂「真正的革命」？以及如何能穿透短暫凝滯的「和平」抵達自由世界，在這條路徑上，中國的未來必須由每個國民共同撐起，並依憑本真性以識別人我。魯迅積極以「自覺聲音」面對歷史、面對紛亂的時間，對抗的同時也不斷尋求著自己的位置。這樣的魯迅是孤獨的，但他也只有繼續對抗，因為對抗總不會孤獨。

**關鍵詞：**魯迅、自覺、革命、新文學、抒情傳統

---

\* 本篇論文感謝特約討論人、二位匿名審查人提供寶貴意見，以及學友陳仕軒的指教。謹此致謝。

\*\* 發表時為國立暨南國際大學中國語文學系碩士班四年級學生

## 一、引言：「抒情傳統」的變奏

「抒情傳統」論述的誕生很大程度是為了回應當代，安頓自身。起自陳世驥將「詩騷」作為抒情傳統源頭，後來諸如高友工、呂正惠、蔡英俊、柯慶明、蕭馳等海內外學者，則進一步針對中國古典文學進行一系列的「抒情傳統考察」。再後有黃錦樹、王德威，將抒情傳統的視野拉入近現代，前者〈抒情傳統與現代性：傳統之發明，或創造性的轉化〉體認「抒情傳統」乃為現代性之「大敘事」，現代文學中的抒情實踐以胡蘭成為代表。<sup>1</sup>後者王德威則關注傳統與現代文學的轉折在晚清、五四時期。其作〈「有情」的歷史——抒情傳統與中國文學現代性〉提出中國現代文學的討論除了「革命」、「啟蒙」之外，「抒情」為中國文學現代性的又一面。透過比較文學的對應，王德威重新梳理中國詩史傳統，證成從「傳統詩史」到「史詩現代」的歷史脈絡，無可厚非「情」乃歷史建構中重要之因素。

因此謂之「『有情』的歷史」。至於抒情傳統與中國現代文學的關係，王德威討論的核心如其所言：

我們的問題至少是雙重的：各種名目的「浪漫」是否能夠完滿呈現現代中國文學的抒情表述？相對的，以陳世驥為首的抒情傳統論是否能夠回應二十世紀中國文學語境——包括浪漫主義與革命文學——所滋生的抒情話題？如上所述，面對排山倒海的革命、啟蒙話語，這些問題顯然從未得到充分的思考；「抒情」或被歸為浪漫主義的小道，或被打入傳統文人的遺緒。但如果我們同意普實克所謂，現代文學史裏「抒情的」與「史詩的」辯證未嘗或已；沈從文所謂，「有情」的書寫為抵抗現代性風暴的唯一出路；或陳世驥所謂，「抒情傳統」就是貫穿中國文學的道統，目前文學史以西方浪漫主義為主軸的抒情定義就必須延伸。<sup>3</sup>

此段言論提出兩個問題，第一個是如何呈現現代中國文學的抒情表述。這意謂著現代中國文學是抒情的，或至少具有抒情的面向。第二個，面對晚清以降的革命、

<sup>1</sup> 論文第二部分「抒情傳統之發明：起源場景與大敘事」在將「抒情傳統」視為現代建構的基礎之下，爬梳陳世驥、高友工、蔡英俊、龔鵬程、顏崑陽、呂正惠、張淑香、柯慶明等學者論述，而言因各自的需要建構了各自的美典，作為大敘事，運作的場域是整個文化史。至於第三部分處理胡蘭成的政治美學，視為興感之實踐。黃錦樹：〈抒情傳統與現代性：傳統之發明，或創造性的轉化〉，《中外文學》第34卷2期（2005年7月），頁157-185。

<sup>2</sup> 尤其相較西方啟蒙運動、浪漫主義強調的主體、個人、自我，王德威認為晚清、五四語境下的抒情遠過於此：「抒情」不僅標示一種風格，更指向一組政教論述、知識方法、感官符號、生存情境的編碼方式，而可以和西方的情感論述對話。王德威：〈「有情」的歷史——抒情傳統與中國文學現代性〉，《中國文哲研究集刊》第33期（2008年9月），頁79。

<sup>3</sup> 同上註，頁102-103。



啟蒙話語，陳世驥為首的「抒情傳統」如何對應？顯然解釋古典文學的效力不足以涵括近現代文學語境。「抒情傳統」之「傳統延續」是王德威企圖開展的問題，所以抒情必然溢出「詩騷」，而漫延歷史，成為抒發自心的各種「情感」。王德威所體認到的：抒情傳統論「必須延伸」，發之為《詩·大序》所說的「亂世之音怨以怒」，<sup>4</sup>於晚清、五四他所確信的發端人物之一，便是魯迅（1881-1936）：

……魯迅充滿怨誹不群、憂讒畏譏的聲音，因此成為詩可以怨的現代迴響。

5

由「吶喊」到「徬徨」，又由「俟死」到「反抗絕望」，魯迅的文學救國之情無疑顯示另外一種「之」和「止」的躊躇和複沓。談抒情傳統的現代表徵，我們何能略而不論？<sup>6</sup>

無疑魯迅在現代文學中具代表性，只是我們要如何從「抒情傳統」的框架重新去理解他？所言「詩可以怨」的現代迴響，又言所展現出詩歌式的複沓情感，皆謀合抒情傳統的源頭之一：「興詩」的文學節奏。而魯迅特有的怨怒之聲，寄救世於摩羅詩力，對中國未來持續不懈地努力，又呼應了「路漫漫其修遠兮，吾將上下而求索」的精神。<sup>7</sup>可揣想，在魯迅身上這般過渡了自詩到白話文學的轉化，正意謂著「抒情」不只內存於傳統詩歌，更體現在現代表徵——白話文學。王德威點出的這條脈絡，核心問題其實是古典詩到現代文學的轉置，如果依雅各布森（Jakobson, 1896-1982）所提：「詩的形式的演變，與其說是某些因素消長的問題，不如說是系統內種種成分之間相互關係的轉換問題，換句話說，是個主導成分轉換的問題。」<sup>8</sup>一部作品由各種元素匯聚，但占主導的元素影響了此作的分類。這意味著不管是古典詩或現代文學，其實都有共同的要素聚集，只是最後分類為詩或小說或其他文體。如「情」，便作為其中一種元素，存在於詩和小說中，端看是否成為主導，將作品歸屬進抒情詩或抒情小說。從這個角度，「抒情傳統」正是突顯了「情」在中國文學中作為主導的地位，而能跨越五四時期看似白話文與文言文「決裂」的文學斷裂。<sup>9</sup>

<sup>4</sup>【唐】孔穎達：《毛詩正義》，收入《十三經注疏》第2冊（臺北：藝文印書館，1997年），頁14。

<sup>5</sup> 王德威：〈「有情」的歷史——抒情傳統與中國文學現代性〉，頁116。

<sup>6</sup> 同上註，頁117。

<sup>7</sup> 出自〈離騷〉，魯迅將之題在《徬徨》封頁做為題辭。參見《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，1991年。）以下所引魯迅書目皆為此版本，不再另註出版項，特此說明。

<sup>8</sup>【俄】羅曼·雅各布森（Roman Jakobson）：〈主導〉，收入趙毅衡編：《符號學文學論文集》（天津：百花文藝出版社，2004年），頁11。

<sup>9</sup> 如黃錦樹也曾提及，五四時期的新文學運動將主導文類移向小說，古典詩被迫重組，語言結構來自白話，此時作家們更關注「新文學」的界定，也就是所謂美學層次上的價值重估重建，作為軌道將傳統與現代銜接起來的就是抒情傳統。黃錦樹：〈抒情傳統與現代性：傳統之發明，或

於是本文試圖釐清的問題也因而產生：以「情」為主導的抒情傳統論，在晚清、五四時期該如何重新理解，複雜的時代語境，尤其必須處理的「啟蒙」、「革命」話語，「抒情」的解釋效力有多高？王德威所建構的「有情論」以「情」貫之，於此時期到底仍是情「本質」（抒己）的發用、亦或其實更上升到情的「力量」。換言之，當魯迅憑「自覺」以抗世，「情」便已不再是溫柔敦厚，而是表現為摩羅精神，作為自覺的力量。以此將進一步討論魯迅是如何運用這種精神書寫文學，並藉此觀察白話文學在抒情傳統脈絡中的位置。

論抒情傳統的近代表徵，魯迅具有獨特的怨怒之聲，他處於新舊之交、世變之局，但不論是新還是舊他都保持著距離。論「舊」，魯迅有〈摩羅詩力說〉批評「詩無邪」傳統，論「新」，又始終對「革命為宗」秉持懷疑，然而他之所以「動筆」，卻又是為了呼應「真正革命者」的熱情。<sup>10</sup>魯迅早早就發現到天地無情，唯有仰賴人們彼此團結，中國才有可能改變。而這之中最重要的就是人之「自覺」，唯有自覺才能夠發出真正內心的聲音，進而影響他人。透過「新」文學、文體的重建，企圖建構全新的話語權。而在這個新與舊的時代裂縫，魯迅更注意到「革命」的虛幻性，如果說無限上綱的革命激情並非魯迅所認同的「真正革命」，那麼如何才能穿透短暫凝滯的「和平」抵達自由世界。在這條路徑上，中國的未來必須由每個國民共同撐起，並依憑本真性以識別人我。魯迅積極以「自覺聲音」面對歷史、面對紛亂的時間，對抗的同時也不斷尋求著自己的位置。這樣的魯迅是孤獨的，但他也只有繼續對抗，因為對抗總不會孤獨。

## 二、發「憤」以抒「情」

惜誦以致愍兮，發憤以抒情。所非忠而言之兮，指蒼天以為正。<sup>11</sup>

昔有屈原吟哦江畔，滿懷愁思。其諫言見貶、忠心見棄，情也有喟，憤也有屈，乃中國文人「不遇」之原型。以情發憤是無可奈何之下的心靈痛楚，無君、無知己，無人。是否唯有蒼天能撫以慰藉——故指蒼天以為正。可天地終究無聲，任憑時光流轉，人之悲哀，無以名狀。屈原的滿腹怨情，咀嚼愈深愈感寂寞，可偏偏是這樣的寂寞，後世文人才不致也覺得自身寂寞，因為總有一人能夠與己對話。屈原的形象深植後世文人腦海，儼然就是一位早已替死的文化幽靈，其作更指出時間性的悲哀。陳世驥〈論時：屈賦發微〉、張淑香〈抒情自我的原型——屈原

---

創造性的轉化〉，頁 161。

<sup>10</sup> 魯迅自言：「然而我那時對於『文學革命』，其實並沒有怎樣的熱情。……看來看去，就看得懷疑起來，於是失望，頹唐得很了。」而又接著道：「既不是直接對於『文學革命』的熱情，又為什麼提筆的呢？想起來，大半倒是為了對於熱情者們的同感。這些戰士，我想，雖在寂寞中，想頭是不錯的，也來喊幾聲助助威罷。」見氏著：〈自選集自序〉，《南腔北調集》，頁 455。

<sup>11</sup> 【宋】洪興祖：《楚辭補注》（臺北：大安出版社，1995 年），頁 172。

與〈離騷〉，都分別從屈原作品討論時間及自我的觀念，<sup>12</sup>在這廣袤的天地之中人如此渺小，而歲月無情，生之為人將如何安頓自身。時間與自我，這也是抒情傳統論重要的兩大核心。

時值晚清，世局的動盪已非過去經典所能涵蓋解釋，然而有些始終不變的價值或表述，如「志」，如「情」，卻透過白話文學的嘗試重新彰顯，抒情傳統論也極力證成此點。在魯迅身上，無論是其人之志、抒發之情，「憤」似乎成為最好的註解，沈從文（1902-1988）曾形容魯迅是「近於恨恨的咒詛」、「充滿對於人事的厭憎，情感有所蔽塞，多憤激，易惱怒，語言轉見出異常天真」。<sup>13</sup>誠然和作家個人性情經歷有關，但更重要的是這些情感所投射的對象——對立陣營亦或愚鈍國民，終端其實都指向了「中國」，介於傳統帝國與現代國家過渡中的，他的愛與恨之所在。

陳國球嘗言：「魯迅過敏的情感觸覺，魯迅之憂世傷時，讓他看到〈野草·題辭〉（一九二七）所說的『地火在地下運行，奔突』，他絕對不可能安然面對『天地有如此靜穆』；他的沉痛，無異於屈原所講的『發憤以抒情』。」<sup>14</sup>陳國球點出了屈原「發憤以抒情」作為魯迅憂世傷時的歷史源流，這條脈絡以「自我」的安頓再次詮釋了魯迅的生命精神。透過作品的爬梳，魯迅不只積極參與文學「改造」，更在文體的再建中重新定義自我——那將不是靜穆冥思；同時，也涉及到了魯迅所謂「好的文學作品」的標準。以此吾人更可以延伸思考，白話文學在抒情傳統論述中的位置。

### （一）文體的破壞、重建

作為決定以文學救國的知識分子，<sup>15</sup>魯迅早年的「嘗試」值得討論。如其回憶當年所言「喜歡做怪句子和寫古字」，<sup>16</sup>視為對古典文體的涉入與破壞，其文章曾引介西方尼采、裴倫、修黎、普式庚等諸多文學家，<sup>17</sup>也反映了魯迅仿倣西方浪漫主義之「打破」與「再建」。

---

<sup>12</sup> 陳世驥主要從〈離騷〉引介出人類察覺到「時間」的存在與震撼，屈原與之相搏鬥，而創造了所謂「詩的時間」；張淑香則從〈離騷〉自傳寫作模式論屈原「抒情自我」的特徵。此二篇指出了抒情傳統兩個最重要的元素：自我及時間。二文收錄於柯慶明、蕭馳主編：《抒情傳統的再發現》（臺北：臺大出版中心，2009年）。

<sup>13</sup> 沈從文：〈從周作人魯迅作品學習抒情〉，《抽象的抒情》（上海：復旦大學出版社，2004年），頁147。

<sup>14</sup> 陳國球：《抒情中國論》（香港：三聯書店，2013年），頁48。

<sup>15</sup> 據魯迅回憶：「我做小說，是開手於一九一八年，《新青年》上提倡『文學革命』的時候的。……我的作品在《新青年》上，步調是和大家大概一致的，所以我想，這些確可以算作那時的『革命文學』。」見氏著：〈自選集自序〉，《南腔北調集》，頁455。

<sup>16</sup> 指的是1908年開始為《河南》雜誌寫的幾篇文章，如〈摩羅詩力說〉。見魯迅《墳·題記》，頁3。

<sup>17</sup> 魯迅：〈摩羅詩力說〉，《墳》，頁64-100。

從魯迅的諸多議論，發現他相當強調「自發於心」的創造，<sup>18</sup>這意謂著個人的自覺和自由，因為唯有自覺自由，才可能超脫愚鈍、被動，完成真正的國民性提升，進而與世界連結。然而國民性提升的訴求在中國傳統文學裡是無法得到哺育的，因為傳統文學乃為少數人的文學，魯迅所立志要寫的是所有人都看得懂的白話文學。<sup>19</sup>如何能夠讓「言與心」、「自由與國強」的主題有所依憑，魯迅找到的就是西方浪漫派詩人。

今且置古事不道，別求新聲於異邦，而其因即動于懷古。新聲之別，不可究詳；至力足以振人，且語之較有深趣者，實莫如摩羅詩派。摩羅之言，假自天竺，此云天魔，歐人謂之撒但，人本以目裴倫（G·Byron）。今則舉一切詩人中，凡立意在反抗，指歸在動作，而為世所不甚愉悅者悉入之，……凡是群人，外狀至異，各稟自國之特色，發為光華；而要其大歸，則趣於一：大都不為順世和樂之音，動吭一呼，聞者興起，爭天拒俗，而精神複深感後世人心，綿延至於無已。<sup>20</sup>

此段話提到，之所以不用古，而要別求國外新聲，原因正在於「懷古」。然而魯迅所懷念的絕非「上古時代」，而是冀求上古人們不受限制、尚未受統治束縛的自由意志。今非昔比，求國外新聲，目的正是為喚回那時的心靈。這樣一句話，證明了魯迅早期對古中國的看法——他並未「棄古」，而是要「再生」，所驅逐的其實不過是「壓抑自由心靈」的一切積陋，直至後期魯迅與傳統「分道揚鑣」，所追求的目標也始終如此。

此外，文中所言來自印度的「摩羅」，即惡魔、撒旦，出自人們一開始對裴倫的稱號，之後則將所有不流於俗、立志反抗、有具體行動者都歸於此派，而這群人以各自的民族特質發光，但大致所做都是一樣的：他們不願媚俗，反激勵世人一起對抗不公的天和世道，這般精神將永遠流傳下去。魯迅認同這種價值追求，認為唯以「摩羅詩力」以暴制暴，方能改革中國積病，同時這種摩羅詩力又是抒情的，因為精神才能打動人心，使該民族特質輝照。

魯迅對於文體的破壞和重建，呈現在其小說中，也似是企圖發出全新的聲音。如其第一篇白話小說〈狂人日記〉，開頭的文言體以第三人稱敘事觀點呈現，正文的白話文體則採第一人稱，不只兩種文體並蓄，呈現出對立的張力，同時也透過兩個自我彼此的冷眼注視（狂人、清醒的敘述者），時時提醒讀者這是一個虛

<sup>18</sup> 如其言：「情若遷於時矣，顧時則有所迕拒，天時人事，胥無足易其心，誠於中而有言；反其心者，雖天下皆唱而不與之和。」見魯迅：〈破惡聲論〉，《集外集拾遺補編》，頁 23。

<sup>19</sup> 魯迅曾言「我做完之後，總要看兩遍，自己覺得拗口的，就增刪幾個字，一定要它讀得順口；沒有相宜的白話，寧可引古語，希望總有人會懂，只有自己懂得或連自己也不懂的生造出來的字句，是不大用的。」見氏著：〈我怎麼做起小說來？〉，《南腔北調集》，頁 512。

<sup>20</sup> 魯迅：〈摩羅詩力說〉，頁 65-66。

構的世界。<sup>21</sup>又如〈補天〉，魯迅自言原意是描寫「性」的發動和創造，以至衰亡，卻因為發現一位道學的批評家攻擊情詩的文章，心裡很不以為然，於是小說裡就有一個小人物跑到女媧的兩腿之間來，不但不必有，且將結構的宏大毀壞了。<sup>22</sup>〈狂人日記〉的自我聲音和〈補天〉的結構修改，反映了魯迅是從自我的思考出發，這種自我的聲音超越文體和結構規範，個人意志主導作品，而凌駕於作品之上。此種意識除了體現在小說創作之外，雜文的編纂也是魯迅特別注重的，日本學者竹內好曾經分析：

如果把他的雜文集作為一部來審視的話，則有一種觀點認為雜文集本身就是作品。他是那樣專心地投入於雜文編集的。不僅僅是自己的文章，就連論爭對手的文章也收集進來，給有刪除和查抄的地方加注，再配上長長的說明，這就是一個完整的世界——在某個方面，它的構成就像一部斷開的現代史被栩栩如生地描寫出來了。<sup>23</sup>

雜文的收集、增減、修改、說明，同理可證魯迅積極建構「自我」，如竹內好所言其構成如同一部重現的現代史，這同時也是魯迅自我的歷史。「雜文」以編年分類，將不同文體集在一起，<sup>24</sup>其形式精簡、內容無所不包，能針對頃刻變動的世局立即予以回應，魯迅自己便言：「分類有益於揣摩文章，編年有利於明白時勢，倘要知人論世，是非看編年的文集不可的。」<sup>25</sup>同時，這也牽涉到魯迅對「作者」身分的認定：「作者的任務，是在對於有害的事物，立刻給以反響或抗爭」。<sup>26</sup>魯迅積極投入雜文的書寫，將之作為對抗黑暗之利器，他深知世界的醜惡，如同穢水、膿汁、淋菌、蒼蠅，然而總有人必須要面對這一切。<sup>27</sup>

魯迅對現實的深刻關懷，這種「憤」的抒發，反映在嚴肅地「做文學」、而且是「新的文學」之上。當傳統文體已無法再承載當時社會處境，勢必有新的文體變革，魯迅的特殊之處就在於獨特的對「西化」的受容，無疑是一位「異人」。

---

<sup>21</sup> 魯迅：〈狂人日記〉，《吶喊》，頁 422-432。

<sup>22</sup> 此段引文出自魯迅：〈我怎麼做起小說來？〉，頁 513。事件則指的是一九二二年胡夢華在《時事新報學燈》上發表《讀了〈蕙的風〉以后》，攻擊汪靜之作的詩集《蕙的風》，認為其中某些情詩是「墮落輕薄」的作品，有「不道德的嫌疑」。見魯迅：〈反對「含淚」的批評家〉，《熱風》，頁 403。

<sup>23</sup> 【日】竹內好著，靳從林譯：《從「絕望」開始》（北京：三聯書店，2013年），頁 98。

<sup>24</sup> 所謂「雜文」，魯迅有言自古便有，將文章按照作成的年月分類，各種文體都夾在一處，就成了「雜」。見氏著：《且介亭雜文·序》頁 3。

<sup>25</sup> 同上註，頁 3。

<sup>26</sup> 同上註，頁 3。

<sup>27</sup> 魯迅自言：「『雜文』有時確很像一種小小的顯微鏡的工作，也照穢水，也看膿汁，有時研究淋菌，有時解剖蒼蠅。從高超的學者看來，是渺小，汙穢，甚而至於可惡的，但在勞作者自己，卻也是一種『嚴肅的工作』，和人生有關，並且也不十分容易做。」見氏著：〈做「雜文」也不易〉，《集外集拾遺補編》，頁 376。

<sup>28</sup>其所實驗的故事新編、雜文編寫，都是一種嚴肅的文學重建，魯迅對作者抱有如此大期待，和對新文體的期待是一體的，詩歌力量足已觸動人心，而作者要做的就是把聲音發出來，影響人們、改變世界。其所認同的「志士」，也是在這個認知上加以尋找。〈破惡聲論〉中有言：「吾未絕大冀於方來，則思聆知者之心聲而相觀其內曜。內曜者，破黯暗者也；心聲者，離偽詐者也。……惟此亦不大眾之祈，而屬望止一二士，立之為極，俾眾瞻觀，則人亦庶乎免淪沒。」<sup>29</sup>在混雜的世界中魯迅期待聽到智者發自內心的聲音，彰顯出魂魄的光輝，<sup>30</sup>能夠衝破黑暗，遠離虛偽和狡詐。然而魯迅自知這種智者是不多見的，只冀求滾滾革命志士之中能有一二位，成為眾人楷模、影響人們，人們就能免於沉淪了。當時的浪潮中，儘管有眾多勇於變革之士，但忠於心聲的又有幾人呢？〈破惡聲論〉是魯迅早期的作品了（1908年），隨著年歲過去，魯迅依然是一位孤獨的戰鬥者，然而，這種孤獨卻並非個人的孤單，而是種與世對抗的不懈，和對手對抗、也和這世界對抗，曾題「弄文罹文網，抗世違世情。積毀可銷骨，空留紙上聲」，<sup>31</sup>文學於魯迅是寂寞的工作，也是必須承擔的責任，透過紙頁，內在的聲音、同時也是他的不屈服黑暗的魂魄，始終震懾著世界。

## （二）魯迅的「新文學」變奏與抒情傳統

談魯迅的「新文學」，可從以下這段新文學運動（1918年）以後他對中國文壇的批評開始：

一般說，目前的作者，創作上的不自由且不說，連處境也著實困難。第一，新文學是在外國文學潮流的推動下發生的，從中國古代文學方面，幾乎一點遺產也沒攝取。第二，外國文學的翻譯極其有限，連全集或傑作也沒有，所謂可資「他山之石」的東西實在太貧乏。<sup>32</sup>

魯迅的創作取鏡國外，他的第一篇正式以「魯迅」筆名發表的白話小說〈狂人日

<sup>28</sup> 呂正惠曾反省為何中國沒有如西方產生長篇小說。以魯迅為例，其特殊的寫作和新文學主流不同，有自己獨特的「西化」，如同中國的現代性無法以任何一國經驗歸類之。其言：「中國的現代變革，既不是資產階級革命模式，也不是馬克思所設想的無產階級模式，而只能稱之為『毛澤東模式』。文學的魯迅正如政治的毛澤東，都只能稱之為「異人」，也許可能是他們兩人最了解中國文化。」見氏著：〈抒情傳統與中國現代文學——一篇隨筆〉，《清華中文學報》第3期（2009年12月），頁277。

<sup>29</sup> 魯迅：〈破惡聲論〉，頁23。

<sup>30</sup> 說法參汪暉的考察：魯迅使用「內曜」一詞出自朱熹《楚辭辯證》之討論，魂魄是一種內在的光輝。見氏著：《聲之善惡：魯迅〈破惡聲論〉〈吶喊·自序〉講稿》，（北京：三聯書店，2013年），頁29。

<sup>31</sup> 魯迅：〈題吶喊〉，《集外集拾遺》，頁442。

<sup>32</sup> 魯迅：〈中國傑作小說小引〉，《集外集拾遺補編》，頁399。

記)，已自陳具有模仿性。<sup>33</sup>創作角度而言，「向外國學習」此一初衷和新文學運動具有一致性，然而引文中所批評的「未攝取古代文學遺產」和「外國文學翻譯有限」，乃因新文學運動提倡的「白話」是將「古文」放在對立的位置，認為古文不僅是文言文、還是雕琢美文，這是新文學運動所反對的，<sup>34</sup>魯迅雖同樣反對古文，但卻認為中國傳統可以取用；<sup>35</sup>此外，新文學光有創作不夠，還應該透過「翻譯」得到他山之石之效。多篇文章裡，魯迅就一再強調「翻譯」的重要性和必要性，<sup>36</sup>其自身也翻譯過多部國外作品，<sup>37</sup>目的正是為了打破「包圍的圈子」。<sup>38</sup>從這兩點上，也可了解魯迅所企圖建立的新文學的標準。

新文學運動提倡白話文體，更積極以白話小說過渡古典詩文。詩蘊含高度情感，小說則有感染之力，小說的複雜性就在於逐漸與詩文拉開距離，<sup>39</sup>而以反映現實為主要功能。這在魯迅的作品中很明確，曾言：「在中國，小說不算文學，做小說的也決不能稱為文學家，所以並沒有人想在這一條道路上出世。我也並沒有要將小說抬進『文苑』裡的意思，不過想利用他的力量，來改良社會。」<sup>40</sup>小說在魯迅眼中算不上文學，然而小說要能達到改良社會之功，必然要先引人入勝，陳平原的研究指出：

引「詩騷」入小說在中國文學中由來已久。這種傾向五四以前主要表現在說書人的穿插詩詞、騷人墨客的題壁或才子佳人的贈答上，而五四作家則把詩詞化在故事的自然敘述中，通過小說的整體氛圍而不是孤立的引證詩詞來體現其抒情特色。<sup>41</sup>

<sup>33</sup> 魯迅自己便曾道：「我的來做小說，也並非自以為有做小說的才能，……要做論文罷，沒有參考書，要翻譯罷，沒有底本，就只好做一點小說模樣的東西塞責，這就是《狂人日記》。大約所仰仗的全在先前看過的百來篇外國作品和一點醫學上的知識，此外的準備，一點也沒有。」見氏著：〈我怎麼做起小說來？〉，頁 512。

<sup>34</sup> 胡適 1917 年提出《文學改良芻議》首次提到不模仿古人、不用典、不用無病呻吟的文字等主張，力求淺白易懂。見氏著：《胡適文存》（北京：北京大學出版社，1998 年），頁 6-15。

<sup>35</sup> 魯迅：「以中國事情為題材的東西來，卻並不顯得更低劣。從真實這點來看，應該說是很優秀的。」見氏著：〈中國傑作小說小引〉，頁 399。

<sup>36</sup> 如〈關於翻譯〉、〈為翻譯辯護〉、〈現今的新文學的概觀〉等文，此處便不贅引。前者收入《南腔北調集》，頁 553-555。後二者分別收入《淮風月談》和《三閒集》，頁 258-259、133-137。

<sup>37</sup> 參〈魯迅譯著目錄〉，收入《三閒集》，頁 177-185。

<sup>38</sup> 魯迅談到當時文藝界所知太少、幫助知識的材料也太少，最好的方法是要「『多看外國書』，來打破這包圍的圈子」，對新文學和大家都有益處。見氏著：〈現今的新文學的概觀〉，《三閒集》，頁 137。

<sup>39</sup> 1907 年開始梁啟超引領小說界革命，詩、文、小說三種文類中，梁啟超重視「文」作為新思想的載體達到啟蒙之功，惟詩與小說仍屬於純文學，然而至五四以後，小說的美學功能剝除，另有抒情散文的出現。參夏曉虹〈梁啟超的文類概念辨析〉，收入夏曉虹等著：《文學語言與文章體式——從晚清到「五四」》（合肥：安徽教育出版社，2005 年），頁 157-186。

<sup>40</sup> 魯迅：〈我怎麼做起小說來？〉，頁 511。

<sup>41</sup> 陳平原：〈「史傳」、「詩騷」傳統與小說敘事模式的轉變——從「新小說」到現代小說〉，《千年文脈的接續與轉化》（香港：三聯書店，2008 年），頁 35。

引文的論點是，「詩騷」傳統即使在改頭換面的五四白話小說之中也始終存在著，不單只是詩詞功能，更多的是整體氛圍的營造。誠然，脫離純文學之後，白話小說仍可安放抒情傳統的脈絡，但魯迅的抒情特徵卻不得不說帶有「反叛」的色彩，他在文章中大大加批判經典，寫道：

古之詩人，是有名的「溫柔敦厚」的，而有的竟說：「時日曷喪，予及汝偕亡！」你看夠多麼惡毒？更奇怪的是孔子「校閱」之後，竟沒有刪，還說什麼「詩三百，一言以蔽之，曰：思無邪」哩，好像聖人也並不以為可惡。<sup>42</sup>

中國詩教「溫柔敦厚」，魯迅卻質疑為何會允許「時日曷喪，予及汝偕亡」這種痛狠至極的語句存在，尤其身為聖賢的孔子以「思無邪」一言以蔽之，這讓他完全不能接受。此段話，揭露了魯迅對中國詩騷傳統的質疑，也對所謂「聖人」提出懷疑，在小說中更以反筆諷刺。<sup>43</sup>事實上，這同時也是魯迅反思「經典」與拆解「純文學」的變奏。《故事新編》裡〈補天〉、〈采薇〉、〈奔月〉等故事無不是對中國傳統的重新調動，通篇就是典故(當然也是「變故」)；而早在〈破惡聲論〉：「……中之文詞，雖詰訕聾牙，難於盡曉，顧究亦輸入文明之利器也。」<sup>44</sup>魯迅曾認為中國的古文可用，是引介外國文明的工具，透露了魯迅對傳統文體的看法。「破」，「惡聲」，傳統的文體和抒情性在此被打破，魯迅重建了文學的價值功能。誠如劉正忠所言：

青年魯迅實際上已經刻意對詩，特別是抒情詩，提出「過份」的要求，非既有的詩體所可負荷。他明明秉受「詩人之質」卻加以壓抑，故意扮演「詩歌之敵」而反噬其體。這當中充滿矛盾和緊張，勢將引發一種「反詩之詩」——反(舊)詩是作(新)詩之法，正如反(庸)人是立(超)人之道。

<sup>45</sup>

劉正忠指出，魯迅明明秉受詩人之質，卻要扮演詩歌之敵，所凝成之壓抑勢必引發「反詩之詩」。這確實說明了魯迅的書寫根源，然而所要注意的是，魯迅對「詩」的反動，卻並非針對詩本身，而在詩的「功能」。如魯迅著名的不同於朱光潛對「曲終人不見，江上數峰青」的審美意見，到底是「靜穆」亦或「醇樸」？魯迅直言，歷來沒有一個文人應是「靜穆」的，皆為選文家所縮小了，倘要論文，須

<sup>42</sup> 魯迅：〈古人並不純厚〉，《花邊文學》，頁 448。

<sup>43</sup> 如〈出關〉，老子和孔子在故事裡全成為無用和迂腐的人。收入《故事新編》，頁 439-449。

<sup>44</sup> 魯迅：〈破惡聲論〉，頁 25。

<sup>45</sup> 劉正忠：《現代漢詩的魔怪書寫》(台北：台灣學生書局，2010 年)，頁 30。



顧及全篇，並且顧及作者的全人，以及他所處的社會狀態，如此才較為確鑿。<sup>46</sup>魯迅對詩的美感體會，或許正可以劉正忠所言「對抒情詩的過份要求」加以理解，朱光潛的體會不出「溫柔敦厚」的傳統，而魯迅則力求賦予詩歌社會性。這一點也恰可說明抒情傳統在魯迅身上所呈現的「變奏」。

然而，詩歌相對文學到底很難完全表達魯迅所要求的社會性，因此魯迅後來也不再強求詩的「越界」，如他晚年所作的〈詩和豫言〉一文，寫到該如何看待豫（預）言：「豫言總是詩，而詩人大半是豫言家。然而豫言不過詩而已，詩卻往往比豫言還靈。」又道：「倒不如把這種豫言歌訣當做『詩』看，還可以『以意逆志，自謂得之』。」<sup>47</sup>不真實的預言不如當作詩。此文談預言，卻突顯了詩的「虛構性」，可知魯迅清楚地將詩歸類為「世俗之外」。若說早年的魯迅還會要求抒情詩的世俗下放，則新文學發展以後，他已相對地將「詩」歸入純文學領域，轉而在文與小說兩類作文章。

胡適曾經定義什麼是「好」與「妙」的文學，其認為第一要明白清楚，第二要有力能動人，第三要美，「美」絕不是孤立的存在，而是前二者「懂得性」（明白）和逼人性（有力）加起來自然發生的結果。胡適甚至直言他不承認分什麼「純文」與「雜文」，任何文只分作「文學的」與「非文學的」兩項。<sup>48</sup>這是胡適所確立的文學方向，唯有包含上述三點才算是好的文學。胡適這麼做無異於重整文類界線，將各種文類安置在一個二分的（文學、非文學）框架之內，如今回看自然是寬泛不周的。然而就此檢視胡適所訂定的文學標準，和魯迅所認定的「好的文藝作品，向來多是不受別人命令，不顧利害，自然而然地從心中流露的東西」<sup>49</sup>顯然有所出入，而魯迅從早期對抒情詩的「過份要求」到後來一以貫之「文學反映現實」，以及對雜文的專注經營，無疑更是兩條道路了。

溯源中國現代小說的兩大源頭，陳平原提到：「『史傳』之影響於中國小說，大體上表現為補正史之闕的寫作目的，實錄的春秋筆法，以及紀傳體的敘事技巧。『詩騷』之影響於中國小說，則主要體現在突出作家的主觀情緒，於敘事中著重言志抒情。」<sup>50</sup>「史傳」的影響在於寫作技巧，「詩騷」的影響則在於言志抒情的延續。這種說法將現代小說納入了抒情傳統的解釋範疇，魯迅「發自於心」的創作原則自然也得到某種詮釋，唯魯迅的「抒發」應該體認到其實更甚於情發，而上升至情的作用、情的力量，目的是對現實的關照。這不能不說是一種「變奏」；甚至若依普實克（Prusek, 1906-1980）針對魯迅早年的文言體小說《懷舊》（1911

<sup>46</sup> 魯迅：〈題未定草七〉，《且介亭雜文二集》，頁 430。

<sup>47</sup> 魯迅：〈詩和豫言〉，《淮風月談》，頁 227。

<sup>48</sup> 胡適：〈什麼是文學—答錢玄同〉，《胡適文存》，頁 149-151。

<sup>49</sup> 魯迅：〈革命時代的文學〉，《而已集》，頁 418。

<sup>50</sup> 陳平原：〈「史傳」、「詩騷」傳統與小說敘事模式的轉變—從「新小說」到現代小說〉，頁 14。

年)做出的研究,發現早於新文學運動之前,魯迅的小說已具有現代文學特徵,<sup>51</sup>標示出魯迅在中國現代文學中獨有的位置,再再說明不可能以新文學運動時期的文學風格一概論之,魯迅之於傳統別開蹊徑,之於抒情,恐怕更是如此。

### 三、時與世

孔子,聖之時者也。<sup>52</sup>

孟子認為,孔子是聖賢的集大成者,因為孔子處世既不隨波逐流也不故步自封,有所為有所不為,應地應時應人,故稱其為「聖之時」。由此理解儒家看待知識分子與「世」的關係,就是要「應時」,掌握正確的時機以此立身處世。在傳統儒家看來,所討論的「時」正是「君子與時」,應時而為君子,只有君子能掌控時間,選擇進入世道的時機,君子乃為主體。此外「時」也是「歷史」的概念,司馬遷撰《史記》有言「究天人之際,通古今之變」,<sup>53</sup>史的存在是為了指出人與萬物、與過去與未來的關係。在晚清西學進入中國,梁啟超受進化論影響解釋何為歷史時提出:「歷史者,敘述進化之現象也。現象者何?事物之變化也。宇宙間之現象有二種:一曰為循環之狀者,二曰為進化之狀者。」<sup>54</sup>進化有一定之期而成循環,進化是時間,循環為空間,天下萬物皆不脫此二者,故曰「天下萬事萬物,皆在空間,又在時間」。<sup>55</sup>所呼應的又是世界的變與不變。

晚清時刻稱之「千年未有之變局」,世界急遽變化,中國舊有制度無法因應這個世界,帝國隨之崩解。從帝國時間轉變為世界時間,晚清知識分子無不在新與舊的時空裂縫尋找出路,過去由君子掌控入世之時,此時卻發現「民眾」乃為「入世(界)」之關鍵,顯明傳統「入世」與如今「走向世界」已是兩種觀念,始發起一連串啟民運動,同時,意謂著「推翻上一段時間」之「革命」也正進行。「革命」起訖何時、範圍多廣,以「革命時間」理解晚清以降至五四這段時期,期間一切文化、思想、具體行動無不滾動著「變革」之活力,激情更是一呼百應。然而人可以掀動革命、掏洗歷史,時間卻持續推移,不可抗的悲哀如幽靈復返,使得革命時間蒙上虛幻。如何能從無限上綱的革命激情回歸自然本性,也是有識

<sup>51</sup> 新文學的特徵是指「不以情節為階石而直達主題的中心。」普實克直言:「我正是從這一點注意到了新文學特有的現代特徵。……新文學的轉點就是削弱情節的作用,甚至完全取消了情節。」【捷】雅羅斯拉夫·普實克(Jaroslav Prusek):〈魯迅的《懷舊》——中國現代文學的先聲〉,《普實克中國現代文學論文集》(湖南:湖南文藝出版社,1987年),頁116。

<sup>52</sup> 【漢】趙岐、【宋】孫奭:《孟子注疏》,收入《十三經注疏》第8冊(臺北:藝文印書館,1997年),頁176。

<sup>53</sup> 【漢】司馬遷:〈報任少卿書〉,收入【清】王先謙:《漢書補注》(北京:中華書局,1983年),頁2735。

<sup>54</sup> 梁啟超:〈史學之界說〉,《飲冰室合集》第1冊(北京:新華書局,1994年),頁7。

<sup>55</sup> 同上註,頁7。

之士開始反省的問題。其中魯迅始終與革命激情保持距離，因為那並非真正的革命。他認為中國的未來首先應建立在「自覺」之上，這種自覺並非單一個體的覺醒，而是眾人的齊心協力，背後則意味著對「本真性」的探尋。

### （一）革命時間

1900年（光緒26年），章太炎（1869-1936）有〈解辮髮〉一文，明確反抗清朝政權，剪除辮子等同參與革命。魯迅追悼章太炎的文章中，也認為章太炎在革命史上功不可沒，但何以「革命之後」其聲勢就不若從前，魯迅認為，第一是因為章太炎放棄革命轉入學術，自己與時代隔絕，第二是章太炎當初的藍圖沒有實現，僅只「高妙幻想」，第三則是晚年受餽贈引人爭議，但魯迅認為這不過是白圭之玷，不影響章太炎的歷史地位。<sup>56</sup>後來魯迅又再寫了一篇相關文章〈因太炎先生而想起的二三事〉，<sup>57</sup>提起自己的歷程。就這兩篇對章太炎的評價文章，也許可觀察魯迅對革命的看法、以及對「革命者」身分的定位。

〈因太炎先生而想起的二三事〉提到，魯迅解辮髮，歸根究底是因為「不便」，<sup>58</sup>非如章太炎所鼓吹的視解辮為革命。而在日本留學期間偶然聽到吳稚暉嘲諷性的演說，不覺有「留學生好像也不外乎嬉皮笑臉」之感，覺得無聊的打諢無益且有害。<sup>59</sup>魯迅始終以一個「冷眼人」的角度旁觀革命運動，他並非沒有改革熱情，只是不認同那些做法。其次，魯迅觀察章太炎的革命行動，無實際作為而淪於幻想，點出了革命虛幻的特質：一旦結果落空，「革命」就不成立。其三，自「革命」之後，章太炎轉而耕耘學術，隔絕於時代，這點魯迅也不贊同，他認為改變世界不該自我隔絕，而是得作為一生志業永不放棄——魯迅自己至死貫徹了這點。第四，從章太炎少人悼念的遭遇魯迅也反見自身，見到報上年輕作家批評前人因而驚覺「老人這東西，恐怕也真為青年所不耐的」。<sup>60</sup>如老年人一般令青年反感，是魯迅最恐懼的事情，他擔心和青年產生距離，被青年人所遺忘，想告訴的那些話，青年人就不聽了。

革命總是熱血沸騰，但或許魯迅早看透冷涼之後的情景，以及所謂「革命效力」。他在《而已集》題辭中寫道：

這半年我又看見了許多血和許多淚，  
然而我只有雜感而已。

<sup>56</sup> 魯迅：〈關於太炎先生二三事〉，《且介亭雜文末編》，頁546-547。

<sup>57</sup> 魯迅：〈因太炎先生而想起的二三事〉，《且介亭雜文末編》，頁556。

<sup>58</sup> 魯迅：「我的剪辮，卻並非因為我是越人，……也毫不含有革命性，歸根結蒂，只為了不便：一不便於脫帽，二不便於體操，三盤在凶門上，令人很氣悶。」同上註，頁559。

<sup>59</sup> 同上註，頁558。

<sup>60</sup> 同上註，頁556。

淚揩了，血消了；  
屠伯們逍遙復逍遙，  
用鋼刀的，用軟刀的。  
然而我只有「雜感」而已。  
連「雜感」也被「放進了應該去的地方」時，  
我於是只有「而已」而已！<sup>61</sup>

革命帶來了血和淚，然而「屠伯們逍遙復逍遙」，血乾淚止之後魯迅感觸更多的是從「雜感」到「而已」的無奈。如果一場革命不能為人們帶來自由，便不能算是成功。誠如漢娜·阿倫特（Hannah Arendt, 1906-1975）所言，革命涉及自由和解放，革命目的是「自由」，「解放」則是自由的條件，但往往革命所進行的解放行動讓人們免於「被壓制」，卻難以確認是否抵達了真正的自由，也就是一種自在的政治生活方式。<sup>62</sup>解放之後到真正的自由之前，這條道路有多遙遠，魯迅不是不相信變革將能帶來人們所嚮往的世界，而是對革命行動伴隨的「懈怠」感到不安。

革命無止境，倘使世上真有什麼「止於至善」，這人間世便同時變了凝固的東西了。<sup>63</sup>

黃花崗革命過去已有十多年了（引文寫自 1927 年），有感於人們還沉浸在「黃花節」的紀念活動，故而魯迅有此文。並非否定辛亥革命的意義，只是魯迅所推崇的「革命」該是持續不斷的過程，若人們僅止於滿足「推翻」的當下一次行動，那麼這個世界也就等同凝固了。何以這麼說？世界由流動的時間組成，一旦停駐在某次革命時間（人們繼續沉溺在追悼的情緒，消耗這場即使再偉大的革命），這個世界將永遠無法迎來真正自由的一天，那該是多麼淒涼而恐怖的場景。在魯迅的小說裡便可看見那座不見出路的蒼白世界，如〈藥〉最後那座死一般靜寂的墳，如〈狂人日記〉裡頭一片黑漆，不知是日是夜。即便是激昂的革命時間，凝固了也就等同死亡，更遑論這世間的「人」。

然而又唯有人，能夠使時間延續下去。要突破這種革命幻滅，魯迅積極從另一些途徑去影響人們，演說、寫作、報刊發表，持續與人接觸。尤其最重要的是，要讓人們透過現代的「時間」而有「世界」的觀念。人不能控制時間的行進或倒退，但沒有人也就沒有時間。姑且以「人與時」來理解魯迅的時間觀，進一步梳理這條脈絡：

---

<sup>61</sup> 魯迅：〈題辭〉，《而已集》，頁 407。

<sup>62</sup> 【美】漢娜·阿倫特（Hannah Arendt）：《論革命》（南京：譯林出版社，2007 年），頁 21。

<sup>63</sup> 魯迅：〈黃花節的雜感〉，《而已集》，頁 410。

一人說，將來勝過現在。  
一人說，現在遠不及從前。  
一人說，什麼？  
時道，你們都侮辱我的現在。  
從前好的，自己回去。  
將來好的，跟我前去。  
這說什麼的，  
我不和你說什麼。<sup>64</sup>

無論人怎麼說，時間持續往前走，每一分現在都成為人們爭辯的從前。若懷念過去就自己回去吧，若嚮往未來則繼續跟隨。魯迅筆下的時間沒有立場，因為過去與未來都在同一時間軸上，本質都是一樣，然而仔細推敲所謂「沒有立場」卻其實是把掌控權交給了「人」，只有人能在流動的時間軸上賦予時段不同的意義。這便跳出了推移的悲哀，予生命積極性，魯迅有言：「無論愛什麼，——飯，異性，國，民族，人類等等，——只有糾纏如毒蛇，執著如怨鬼，二六時中，沒有已時者有望。」<sup>65</sup>唯有如毒蛇、怨鬼這般執著，日夜不斷努力，所追感的一切方有希望。

革命何時才會結束？依魯迅的看法：「革命的完結，大概只由於投機者的潛入。也就是內裡蛀空。」<sup>66</sup>一旦內部自我耗損，這個革命也就結束了，凝固，等同死亡。魯迅堅持的「革命」是一個「路漫漫其修遠兮，吾將上下而求索」的過程，總希望以精神的光明照耀前方黑暗，不打包票也不上綱激情，在他看來那些都是不符實際的作法，唯有抱持「希望」。或許也就可以理解魯迅的隱痛了，對舊世眷戀的同時必須和它告別，因為舊世難再為他帶來希望，他「必須」積極前行。即便站在舊世的裂縫，目光看向的卻是新的時空：你來你來！明日的夢。<sup>67</sup>

## （二）人我、本真性

我們被期待著在很大的程度上通過孤獨的反思，去發展我們自己的看法、觀點、對事物的態度。但是，對於重要的題目，如定義我們的同一性，事情卻並非如此。我們總是在與重要的他人想在我們身上承認的那些特性的對話中，有時在鬥爭中，來定義我們的同一性。

---

<sup>64</sup> 魯迅：〈人與時〉，《集外集》，頁 33。

<sup>65</sup> 魯迅：〈雜感〉，《華蓋集》，頁 49。

<sup>66</sup> 魯迅：〈鐘共大觀〉，《三閒集》，頁 106。

<sup>67</sup> 魯迅：〈夢〉，《集外集》，頁 29。

人類社會絕非個體能夠組成，而是由人與人間的交流所建構，因此，對自我的探尋不應是個人主義。受引導而學會「語言」（包含藝術、手勢、愛）這種表達模式，再以此模式與人對話，經過理解、實踐，如此才能定義我們自身。誠如查爾斯·泰勒所言：「人類心靈的起源在此意義上不是『獨白式的』，不是每個人能夠獨自完成的，而是對話式的。」<sup>69</sup>「孤獨」的界限因此得到解消。人不可能獨自存在於這個世界，如果只有自己一人，何來孤獨？所謂「孤獨」必然是在認識他者後才可能產生的感受。查爾斯·泰勒進一步闡明的是當定義自己，即識別自己與他人有所不同時，我們依循的本源是什麼？該是一種崇高的、無畏的，一種獨立於我的意志，具有人類重要性，而以此先決地給予我們自由選擇的視野。<sup>70</sup>這就是「本真性」，作為一種道德倫理，挽回人活在現代社會所產生的無助。

現代性所帶來的無以名狀的徬徨，在近代中國同樣是知識分子必須面對的問題，中國當時的情況正如葉維廉所形容處於一種「無進無出的門檻情狀(Threshold or Liminal Condition)」<sup>71</sup>，對「過去」和「未來」不切實際的詮釋都是反歷史反時間的；<sup>72</sup>而更多的則是比對西方之後反問中國的處境。對此，魯迅有更深入的思考，如其談當時革命之於文學：「中國，據說，自然是已經革了命，——政治上也許如此罷，但在文藝上，卻並沒有改變。……文學並不變化和興旺，所反映的便是並無革命和進步，——雖然革命家聽了也許不大喜歡。」<sup>73</sup>魯迅認為「革命」之後文學沒有出現對舊傳統的緬懷、也沒有對新制度的謳歌，這就表示中國社會還沒有改變，革命就還不是真正的成功。<sup>74</sup>魯迅敏銳地從文學現象注意到政治的本質，思考中國何時才能成為真正的「國家」，如何去梳理中國的歷史脈絡，以及定義一國之下國人的同一性。汪暉曾經這樣談論：

中西對比式的描述為中國的社會變革提供了文化依據，並為自己的文化構築了歷史同一性，但這種歷史同一性不僅掩蓋了具體的歷史關係，而且也

<sup>68</sup> 【加】查爾斯·泰勒（Charles Taylor）：《本真性的倫理》（上海：三聯書店，2012年），頁45。

<sup>69</sup> 同上註，頁41。

<sup>70</sup> 同上註，頁45。

<sup>71</sup> 葉維廉：〈兩間餘一卒、荷戟獨徬徨——論魯迅兼談《野草》的語言藝術〉，收錄於《當代》第68期（1991年12月），頁112。

<sup>72</sup> 如葉維廉提到：「把『過去』偶像化，是反歷史反時間的；在政治上如『復辟』，和獨裁政治的專橫，在社會上諸如諸多制度的人際關係，在文化上，如死守傳統文學中僵化的形式。這是新文學運動要衝破的藩籬。但曙光初發，便將『無物之陣』的羅網消解化滅。把『將來』偶像化，也是反歷史反時間的；在政治社會運動上如預約的黃金世界，如宗教上為信徒預約的天堂。」同上註，頁117。

<sup>73</sup> 魯迅：〈現今的新文學的概觀〉，頁135。

<sup>74</sup> 此討論參見魯迅〈革命時代的文學〉，頁421。

重構了（如果不是虛構）文化關係。魯迅從來沒有把「權勢」抽象化，他也從來沒有把傳統或文化抽象化。在由傳統和文化這樣的範疇構築起來的歷史圖景中，魯迅不斷追問的是：傳統或文化的帷幕後面遮蓋著什麼？<sup>75</sup>

中西二元比對確實更能突顯「差異」，但這種差異並非分判優劣，以魯迅的觀點西方提供了一個重新觀察中國自身的契機，而非只是效仿對象。中國的徬徨絕非學習西方就能解決，因為「成為西方」是不可能的事、按圖索驥只會造成更大的混亂——這正是中國的現代性之憂。

魯迅選擇「自覺」以面對歷史現場，此「自覺」並非只是個人孤立的醒悟，而是人我彼此識別後的群體覺醒，如其在〈摩羅詩力說〉言：

意者欲揚宗邦之真大，首在審己，亦必知人，比較既周，爰生自覺。自覺之聲發，每響必中于人心，……非然者，口舌一結，眾語俱淪，沉默之來，倍於前此。<sup>76</sup>

此段言要發揚我國，首先在認識自己，同時也要了解他人。透過人我差異比較，自覺就能夠產生。自覺的聲音發出來其聲響如此清晰明確，一定能影響人心。如果人人都保持沉默，那麼我國將比以前更為沉寂。魯迅所倡之「自覺」是一種從自我到人我的共同自覺，自我的覺醒必須透過他者的認識，這意思是魯迅的個人從不是孤獨的存在，而必然隸屬於群體社會之中；然而同時個人與群體的關係又是對話式的，並不彼此消融，魯迅甚至憤憤不平有些人打著「整體」的名號壓抑個人，<sup>77</sup>無論是「民族」或「國家」都只是在定義人我同一性時的想像共同體，是一種對話的關係。如此進一步釐清魯迅所談之「自覺」，可知魯迅重視人心本源，因為「自覺」需有所依憑，這個本源不是泯滅人性的「思無邪」教條，而該是人自然產生的美感與愉悅——也就是「真」。

針對「真」的討論，首先魯迅認同「真即是美」。他曾經在文章裡寫到美術是如何產生的：「蓋凡有人類，能具二性：一曰受，二曰作。受者譬如曙日出海，瑤草作華，若非白癡，莫不領會感動；既有領會感動，則一二才士，能使再現，以成新品，是謂之作。」<sup>78</sup>先「受」而後「作」，受是指對自然的領會感動，而後由有才之人「再現自然」完成作品，故美術的真諦是在「發揚真美，以娛人情」

<sup>75</sup> 汪暉：《死火重溫》（北京：人民文學出版社，2010年），頁418-419。

<sup>76</sup> 魯迅：〈摩羅詩力說〉，頁65。

<sup>77</sup> 如〈破惡聲論〉總結時下所提兩種主張：一類是說「你要成為一個國民」，另一類是說「你要成為一個世界人」。前者以「不如此就會亡國」讓人懾服，後者以不如此就是挑釁文明讓人屈服。歸根其立意都是在泯滅人之自我，使人不敢與他人有異，不敢施展抱負。見氏著：〈破惡聲論〉，頁26。

<sup>78</sup> 魯迅：〈擬播佈美術意見書〉，《集外集拾遺補編》，頁45。

79。這種「真美」的領會還可以透過文學，因為文學也是美術之一：

由純文學上言之，則以一切美術之本質，皆在使觀聽之人，為之興感怡悅。文章為美術之一，質當亦然，……文章之於人生，其為用決不次於衣食，宮室，宗教，道德。……涵養吾人之神思，即文章之職與用也。<sup>80</sup>

文學與人生的關係在於能夠涵養神思，讓本心不致偏離，因此可視為尋找本真性的「途徑」。魯迅便言：「蓋世界大文，無不能啟人生之闕機，而直語其事實法則，為科學所不能言者。所謂闕機，即人生之誠理是已。……惟文章亦然，雖縷判條分，理密不如學術，而人生誠理，直籠其辭句中，使聞其聲者，靈府朗然，與人生即會。」<sup>81</sup>偉大的文學能夠開啟人生奧秘，揭露生命的事實法則，而所謂奧秘也就是生命至誠的真理，人生真理隱藏在文學的字裡行間，讀者閱讀後將能心靈朗豁，並與真實的人生交融。魯迅指出了一條尋找本真性的線索，但問題是，文學是少數人的財產，創造作品也非一般人能夠完成（魯迅也認為需要才士），如何人人都能獲得？

蓋詩人者，撻人心者也。凡人之心，無不有詩，如詩人作詩，詩不為詩人獨有，凡一讀其詩，心即會解者，即無不自有詩人之詩。無之何以能夠？惟有而未能言，詩人為之語，……而汙濁之平和，以之將破。平和之破，人道蒸也。<sup>82</sup>

詩人是能夠觸犯心靈的人，以文章表達心靈真美，不過人人心中也有這種真美，並非詩人所獨有。證據就是人人都能領會詩人的詩，如果原本心裡沒有又如何讀得懂？詩人只是代為表達出來而已。只要彼此相應、發揚精神，滯穢的和平假象就會被打破，人道也就能發揚。魯迅所描述的這種詩人與群體間的關係，令人聯想到陳世驥曾提及「興」之探源：

「民歌」的原始因素是「群體」活動的精神，源自人民情感配合的「上舉」的衝動。在那「呼聲」之後，總會有一人脫穎而出，成為群眾的領唱者，把握當下的情緒，灌注他特具的才分，在群眾遊戲的高潮裡，向前更進一步，發出更明白可感的話語。<sup>83</sup>

---

<sup>79</sup> 同上註，頁 47。

<sup>80</sup> 魯迅：〈摩羅詩力說〉，頁 71。

<sup>81</sup> 同上註，頁 72。

<sup>82</sup> 同上註，頁 68。

<sup>83</sup> 陳世驥：〈原興：兼論中國文學特質〉，《陳世驥文存》（瀋陽：遼寧教育出版社，1998 年），頁 34。



聲音就是情感注發的最直接媒介，魯迅所強調的也是「自覺的聲音」，只是他推崇的自覺並非只是口唇的發聲，而更是要透過文學的魅力，影響人們發現存於心靈的本真性，進而說出「真話」，齊心協力將中國變成一個「有聲」的中國。<sup>84</sup>

終其一生，魯迅始終面對著群眾，即使是「孤獨」，那也是處於人群中的孤獨，他敏銳地注意到自己與同時代人的差異，思考著無進無出的門檻情狀——那何止是中國，更也是他們這一代人的處境。而他發現「我」不可能離了社會、不可能離了「人」，中國必須是由「人我」支撐起來，中國的命運將不會只停滯在一段斷裂的時間。陳世驥曾如此分析屈原的時間性：「在時間之流裡誕生，這人，這作為詩中英雄的詩人自己，在短暫的世界裡獲得了他的生命存在，他的本質。然而，當他給時光所驅，與時間賽跑，與時光之流掙扎抗衡之際，他需要堅毅地保持並耕耘他的成為人的本質。」<sup>85</sup>堅毅的保持並耕耘成為人的本質，是因為要對抗時間，從這個角度講，屈原其實不也是在和時間對話？當源遠流長了千年之後，魯迅同世紀的交替思考人的本真性，對話的依憑仍然是這個人世。以此來說，無論是屈原或是魯迅都能得到些許告慰吧，自己並非是孤獨。

#### 四、結語：一面是埋藏，一面也是留戀

論「抒情傳統」的近代表徵，從源頭的屈原談起：他遭放逐到人世邊界、卻在此域界體認到比人更無情者乃天地，在惶惑與自問之下，於焉成為了真正的「人」。人之意義，正是在時間推移的悲哀之中自省覺悟——無法依憑天地，那就依憑我們人自身吧。無可諱言談論著魯迅的時候，總能發現他積極攫住生而為人的特質，並且毫無懸念地屏除「命運」的觀念，人的未來，中國的未來，該是掌握在人們的手中。

於是魯迅談「自覺」，當意識到自己與他人的差異，那就是人之自覺醒悟的伊始，而要從內心發出本身就有的真誠的聲音，透過文學、透過姿勢、透過各種「語言」，把這種本真的聲音散佈出去，彼此感染，做一個自由的人。當魯迅肯定「人」的姿態，時間就不再是一種摧毀，而是延續，以此魯迅就能夠面對當時正從帝國過渡到國家型態的中國，看似新與舊的「時間斷裂」，惟只要人的光明綻放，真正的革命就一定能實現。憑此「自覺」以抗世，對抗的何止是人事，何止是時代之變局，更是時間的不可逆。

故此，「抒情傳統」的脈絡在魯迅身上不可不謂之「變奏」，發憤以抒情，情

---

<sup>84</sup> 魯迅：「青年們先可以將中國變成一個有聲的中國。大膽地說話，勇敢地進行，忘掉了一切利害，推開了古人，將自己的真心的話發表出來。……只有真的聲音，才能感動中國的人和世界的人；必須有了真的聲音，才能和世界的人同在世界上生活。」見氏著：〈無聲的中國〉，《三閒集》，頁 15。

<sup>85</sup> 陳世驥：〈論時：屈賦發微〉，收錄於《抒情傳統的再發現》下冊，頁 419。

成為了自覺的力量。不再溫柔敦厚的背後呼應的也是時與世，即是說魯迅走向了一條異於以往的道路，但面臨的仍是同一種處境：如何安頓自身。也因此對傳統的拋棄便顯得有些不得不然了，如〈墳〉所寫的題記：

中國的雖然明知道過去已經過去，神魂是無法追躡的，但總不能那麼決絕，還想將糟粕收斂起來，造成一座小小的新墳，一面是埋藏，一面也是留戀。至於不遠的踏成平地，那是不想管，也無從管了。<sup>86</sup>

過去只能追戀，卻是要埋成了墳。

---

<sup>86</sup> 魯迅：《墳·題記》，頁4。

## 徵引書目

### 一、古籍

- 【唐】孔穎達：《毛詩正義》，收入《十三經注疏》第2冊（臺北：藝文印書館，1997年）。
- 【宋】洪興祖：《楚辭補注》（臺北：大安出版社，1995年）。
- 【漢】趙岐、【宋】孫奭：《孟子注疏》，收入《十三經注疏》第8冊（臺北：藝文印書館，1997年）。
- 【清】王先謙：《漢書補注》（北京：中華書局，1983年）。

### 二、中文書目

- 汪暉：《死火重溫》（北京：人民文學出版社，2010年）。
- 汪暉：《聲之善惡：魯迅《破惡聲論》《吶喊·自序》講稿》（北京：三聯書店，2013年）。
- 沈從文：《抽象的抒情》（上海：復旦大學出版社，2004年）。
- 柯慶明、蕭馳主編：《抒情傳統的再發現》（臺北：臺大出版中心，2009年）。
- 胡適：《胡適文存》（臺北：遠流出版公司，1994年）。
- 夏曉虹等著：《文學語言與文章體式——從晚清到「五四」》（合肥：安徽教育出版社，2005年）。
- 梁啟超：《飲冰室合集》（北京：新華書局，1994年）。
- 陳世驥：《陳世驥文存》（瀋陽：遼寧教育出版社，1998年）。
- 陳平原：《千年文脈的接續與轉化》（香港：三聯書店，2008年）。
- 陳國球：《抒情中國論》（香港：三聯書店，2013年）。
- 趙毅衡編選：《符號學文學論文集》（天津：百花文藝出版社，2004年）。
- 劉正忠：《現代漢詩的魔怪書寫》（台北：台灣學生書局，2010年）。
- 劉再復：《魯迅論：兼與李澤厚、林崗共悟魯迅》（北京：中信出版社，2011年）。
- 魯迅：《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，1991年）。

### 三、外文書目

- 【日】竹內好著，靳從林譯：《從「絕望」開始》（北京：三聯書店，2013年）。
- 【加】查爾斯·泰勒（Charles Taylor）著，程煉譯：《本真性的倫理》（上海：上海三聯書店，2012年）。
- 【美】漢娜·阿倫特（Hannah Arendt）：《論革命》（南京：譯林出版社，2007年）。
- 【捷】雅羅斯拉夫·普實克（Jaroslav Průšek）著，李燕喬等譯：《普實克中國現代文學論文集》（湖南：湖南文藝出版社，1987年）。

#### 四、論文

王德威：〈「有情」的歷史——抒情傳統與中國文學現代性〉，《中國文哲研究集刊》第 33 期（2008 年 9 月），頁 77-137。

呂正惠：〈抒情傳統與中國現代文學——一篇隨筆〉，《清華中文學報》第 3 期，（2009 年 12 月），頁 273-294。

李歐梵：〈晚清文學和文化研究的新課題〉，《清華中文學報》第 8 期（2012 年 12 月），頁 3-38。

黃錦樹：〈抒情傳統與現代性：傳統之發明，或創造性的轉化〉，《中外文學》第 34 卷 2 期（2005 年 7 月），頁 157-185。

葉維廉：〈兩間餘一卒、荷戟獨徬徨——論魯迅兼談《野草》的語言藝術〉，《當代》第 68 期（1991 年 12 月），頁 100-117。

# 道南論衡

## 《莊子·齊物論》「雙向問句」的書寫策略與「齊，物論」的篇名讀法

林慈涵\*

### 摘要

〈齊物論〉是《莊子·內篇》的篇章之一，其篇名讀法歷來存在爭議，「齊物，論」與「齊，物論」兩種讀法並駕齊驅。綜觀兩者的差異，在於「支持依據」、「否定依據」與「潛在意義」三個面向因切入角度的不同，導致看法不同，卻也各自成理。雖然兩種讀法皆有其合理性，但莊子在〈齊物論〉的「書寫策略」上透露出了訊息，「雙向問句」的語言形式，恰好呼應了「兩行」的思想要旨，不在文字上肯定「是」或「非」，改以「雙向問句」的方式表述義理，讓答案具有開放性。此種對文字語言的態度，充分顯現莊子對「物論」的反省，因而判定篇名為「齊，物論」，比起「齊物，論」來說，更能顯現莊子對「物論」的關注。本文在〈齊物論〉標題的探討上加入「形式」的分析，尋繹語言文字「形式」與義理「內容」之間的關聯性，試圖讓連讀之爭在舊有的義理辨析上，也能獲得其他方面的支持。

**關鍵詞：**莊子、內篇、齊物論、齊物、物論

**關鍵詞：**莊子、內篇、齊物論、齊物、物論

---

\* 發表時為國立政治大學中國文學系碩士班二年級學生

## 一、前言

《莊子》內篇中的〈齊物論〉，其篇名讀法歷來存在爭議，自南宋林希逸以降，此爭議愈加顯題化，多有學者進行相關探討。探討的活動至今不衰，始終是不同論點相競的狀態，「齊物，論」與「齊，物論」的分歧，孰是孰非，仍難以下確論。若將篇名句讀為「齊物，論」，義為：這是一篇齊平人對物所產生的價值判斷的論說文，或者是指一種論點；句讀為「齊，物論」，則為：齊平人對物所發出的評價言說。兩種讀法皆有其合理性，無論採取何者，在義理的解讀上都不會產生根本性的差異，但是會影響到理解與詮釋的取向，主要在於是否形成「物論」一詞，以及這一詞彙背後的反省。前人在取捨篇名的讀法時，皆是從「義理」方面著手，本文在前行研究的基礎上加入〈齊物論〉「語言」方面的分析，尋繹「形式」與「內容」之間的關聯性，試圖讓連讀之爭除了具備義理探討外，也能獲得其他方面的支持。

《莊子》寓言、重言、卮言三種書寫策略均體現於〈齊物論〉，而「卮言」的「因以曼衍」<sup>1</sup>即是「雙向問句」的使用。問句在〈齊物論〉中大量出現，佔全文字數的五分之一，其中「雙向問句」不肯定也不否定的「兩行」，讓答案呈現開放性的特殊形式，與「齊一」的核心概念相呼應，莊子採取此種書寫策略，更加強了內容與形式上的緊密度，直接說明「物論」連讀的有效性。

全文分為三大部分：一是簡要概括〈齊物論〉的義理架構和使用到的概念內涵，並說明讀法分歧之因；二是舉出兩種連讀的代表說法，以及兩者之間的模糊性與疑處；三是分析〈齊物論〉的書寫策略，扣緊「雙向問句」的段落，以義理內容做畫分，分為「爭由成心」、「標準無定」、「無待之待」三個項目，探討「問句」形式與「義理」上的相關性，藉此判別較為理想的連讀說法。在原文出處的標記上，若是同一段落所引用的原文皆出自同頁碼，則在引用的最末句做出注解。

## 二、〈齊物論〉的義理架構

在進入讀法的討論之前，須先釐清〈齊物論〉全文的義理架構與使用到的概念，方能理解各種讀法的依據。思想家立論的主因，是對失和的現象提出解決方針，莊子欲改善哪些實際情況，在〈齊物論〉中涉及諸多的現實指涉。可能是政治層面的「堯欲伐宗、膾與胥敖」<sup>2</sup>，也可能是社會上學派相伐的「儒墨之爭」<sup>3</sup>，親人之中的「滑疑之耀」<sup>4</sup>，抑或小到日常與人相處的「言論之辯」<sup>5</sup>。欲反省群

<sup>1</sup> 參見郭慶藩：《莊子集釋·寓言》（臺北市：華正書局，2010年），頁949。

<sup>2</sup> 參見郭慶藩：《莊子集釋·齊物論》，頁89。

<sup>3</sup> 參見郭慶藩：《莊子集釋·齊物論》，頁63。

<sup>4</sup> 參見郭慶藩：《莊子集釋·齊物論》，頁75。

<sup>5</sup> 參見郭慶藩：《莊子集釋·齊物論》，頁83。

體相處的失和之因，還須回到自身心智認知上的管理。莊子大力批判「與物相刃相靡」而不知「止」的生命，用著極為嚴厲的語調云「不亦悲乎」<sup>6</sup>，字辭嚴厲是出於一種憤怒，也是一種悲愴，更多的恐怕還是憐憫，是一個提醒者的姿態。

不止於現象的批判，莊子還進一步回到事件本身進行分析，提出了成心、分判與執定的三種心理狀態<sup>7</sup>，此是導致一切失和的根本因素。人之所以會有「執定」，是因為「分判」萬物的價值，突顯出是與非、優與劣的差異，絕對著自身認為較好的一方，產生偏執的心理。「分判」來自無可避免的「成心」，而成心是因「認識的局限」和只以「過往的經驗」做為參考資料而產生的偏見。一旦將自身的「成心」視為絕對標準，以有限的視角來「分判」萬物，進而「執定」某方價值，以此傾軋他人、束縛自己，形成傷人傷己的失和，那便是莊子所要批判的對象。

三種心理在形成上有其進程，是「成心」導致「分判」，「分判」帶出「執定」，此後三種心理相互作用，使人執定於一種「標準」，並用此審視萬物，形成是非。標準指出了一條明確的方向，讓人們有目標可循，在標準相同的群體中，恪守標準能保證外來的回應皆是善，這使我們在決策上能感到安全；然而莊子在〈齊物論〉裡想說的，恰好是「標準不存在」這件看來有違常理的事實。莊子花費許多篇幅想要打破一般的認知常態，從多向角度說明「標準」不過來自「成心」，並無法做為普遍真理，不該「執定」於此而當因物變化，順物之自己如此，讓心保有彈性空間。如此，才能適當接受、回應迎面而來的無窮人事，最終達到和諧的整體狀態。

警惕於成心的可能遮蔽，泯除對萬物的價值畫分，以宏觀的角度審視萬物，見物之所「齊」，此是「道」的視角。基於此點，便有學者主張〈齊物論〉的篇名應是「齊物，論」，將「齊物」連讀，旨在闡述「齊物」的道理；另一派學者則認為莊子言「齊」，齊的只是主觀心智上的價值之分，並不包含對萬物的客觀認識，而〈齊物論〉中多處論及「分判」付諸「語言」的危害性，「物論」就是主體因著自身主觀對「物」進行的種種評論<sup>8</sup>，基於這點而主張〈齊物論〉的篇名應是

---

<sup>6</sup> 此段引文皆參見郭慶藩：《莊子集釋·齊物論》，頁 63。

<sup>7</sup> 成心、分判與執定的三種心理狀態，在《莊子》中僅有「成心」成為專有名詞被提出，其餘的分判與執定則是各顯在義理中，雖有其意，卻未將其成為獨立語詞，本文將其意拉出成詞，便於論述。分判與執定的概念，如在「朝三暮四」一段，眾狙執定於「朝四而暮三」，是因分判了四與三的價值，認為四為善，三為惡，故有了喜怒之情，卻不知其實就整體來說是「名實未虧」。此段寓言正好說明了三種心理狀態的進程與交互，因「成心」的認識不全，不明「朝三暮四」與「朝四暮三」實為相同，故有了「朝三暮四」為惡，「朝四暮三」為善的價值「分判」，進而有「執定」於「朝四暮三」的心理。參見郭慶藩：《莊子集釋·齊物論》，頁 70。

<sup>8</sup> 「物論」的解釋有二：一為「物」詮解為「人物」，「論」為「評價」，「物論」為「人物的評價」，「齊，物論」即「齊平人物的評價」；二為「物」詮解為「萬物」，「論」同樣為「評價」，「物論」為「人對萬物的評價」，「齊，物論」即「齊平人對萬物的評價」。本文認為兩者兼可。

「齊，物論」，將「物論」連讀，旨在闡述修心「齊物」後還能進一步齊「物論」的道理。

### 三、〈齊物論〉篇名的多種讀法

「齊物，論」與「齊，物論」的歷代使用情況，已有不少研究成果，此章擇選說法較完整，可做為代表性的學者。

#### (一)「齊物，論」連讀

「齊物」連讀有兩種情況，一是僅言「齊物」二字，二是涉及「論」字解釋。前者見於牟宗三，牟宗三認為主張「齊，物論」不可，「因為這種講法，對所齊的東西有所限，單單限制在『物論』。『物論』就是 theory。但莊子不止於此，是非、善惡、美醜，一切比較的，價值性的，相對的判斷都要平齊。」牟宗三在此段論述中，明確表達對於篇名句讀的看法，認為若只齊於「言論」，那麼範圍太小，語言由認知而來，認知所扮演的角色便是言行的「指導原則」，語言充其量只是乘載認知的工具，若只是齊平表層的語言工具，那麼所平也只是表面而已，並非莊子思路上要齊平「價值性」的是非、善惡，這種分判的認知，故牟宗三言這樣的說法是「站不住的」<sup>9</sup>。

第二種涉及「論」字解釋，將論做為「文體之名」，見於《文心雕龍·論說》。《文心雕龍·論說》將「論」分為兩種：一為意義通「倫」，為「條理」之義：「聖哲彝訓曰經，述經敘理曰論。論者，倫也；倫理無爽，則聖意不墜。」二為「論說文」：「論也者，彌綸群言，而研精一理者也。是以莊周〈齊物〉，以論為名；不韋《春秋》，六論昭列。」<sup>10</sup>《文心雕龍·論說》將〈齊物論〉的論做為第二種的文體，意為這是一篇闡述齊物道理的論說文。

#### (二)「齊，物論」連讀

「物論」合稱，其「論」字解法有二：一為「論」做「倫」字解，「物」的內涵擴大為「萬物」，同於「齊物」連讀的「物」義；二為「論」做主觀好惡評價，為「言論」之義，「物」的內涵局限在「人」。前者「論」做「倫」解，可見於呂思勉：「論與倫古字相通。倫者類也，物必各有不同，然後可分為若干類，故倫

<sup>9</sup> 此段說法請參牟宗三主講，盧雪崑紀錄：〈莊子〈齊物論〉演講錄（一）〉，《鵝湖月刊》第7期（2003年1月），頁3。其餘贊成「齊物」連讀如錢穆：「孟子曰：『物之不齊，物之情也。』天下篇，彭蒙、田駢、慎到，齊萬物以為首。則舊讀本齊物相連。」錢穆以天下篇連用「齊物」的稱法，來做為篇名依據，請參錢穆：《莊子纂箋》（臺北：東大圖書出版社，1993年），頁8。

<sup>10</sup> 請參鍾嶸著，羅立乾注譯：《新譯文心雕龍》（臺北：三民出版社，1994年），頁294-295。



字有不同之義。」<sup>11</sup>其言「論」與「倫」古字通，而「倫」取「類」義，「齊，物論」即是「齊，物倫」，齊平物之間因差異所形成的類別。這樣的解讀與「齊物」連讀洵為同義，只是斷句之處不同。

「物論」連讀的第二種用法，「論」做「言論」之義，「齊，物論」即是齊平人因主觀心智而發出的是非評價。此說最早可推至王安石、呂惠卿，二人「已發其說」，但記載只見於錢穆的《莊子纂箋》<sup>12</sup>；真正有為「物論」一詞下定義，並且明言贊同「物論」連讀者，始於南宋林希逸《南華真經口義·齊物論》：「物論者，人物之論，猶言眾論也。齊者，一也，欲合眾論而為一也。戰國之世，學問不同，更相是非，故莊子以為不若是非兩忘而歸之自然。此其立名之意也。」林希逸明確指出「物論」便是「眾論」，更提出如此立名的原因在於「諸子因學說相異而彼此以言語傾軋」，在這樣的紛爭之上莊子提出「是非兩忘而歸之自然」的解決辦法，故讀法是「齊，物論」。在林希逸為〈齊物論〉「夫言非吹也」一段的注解中，亦有「此篇本為齊物論是非而作」<sup>13</sup>，可見其主張明確<sup>14</sup>。

### （三）兩說兼可

勞思光將「齊物，論」與「齊，物論」兩讀皆收攝其中：

第一，一切理論皆為一有限系統，一切知識本身皆受一定限制，故心靈不應溺於此種活動中。第二，一切理論皆為一封閉系統，互相反對之理論相依而生，循環消長，永無休止，故理論之追求毫無意義，此「齊論」要義所在也。第三，由「齊物」之義推衍，可知一切言論生於經驗認知之分判，而此一切分判則對於自我皆屬多餘，且理論（或「言」），使主客分裂，乃心靈之墮落，故認知活動乃自我之障累。<sup>15</sup>

因理論系統皆會有「反對之理論相依而生」，故追求言語上的高下實非必要，這是所以要「齊論」的意義；而言語上的爭論非必要，源頭仍是「經驗認知之分判」

<sup>11</sup> 呂思勉：《經子解題·莊子》（高雄：復文圖書出版社，1993年），頁112。

<sup>12</sup> 參見錢穆：《莊子纂箋》（臺北：東大圖書出版社，1993年），頁8。

<sup>13</sup> 此段引文分判參見林希逸：《莊子虞齋口義校注》（北京：中華書局，1997年），頁13、22。

<sup>14</sup> 「物論」連讀的支持者尚有王夫之，和林希逸一樣皆從當代背景切入，言「當時之為論者夥矣，而尤以盛者儒墨也；相競於是非而不相下，唯知有己，而立彼以為耦，疲役而不知歸。」提出了「以天為照，以懷為藏，以兩行為機，以成純為合」做為解決方針，若能做到如此，那麼「不立一我之量，以生相對之耦，而惡有不齊之物論乎？」將「物論」齊平也就成了可能之事。此段引文皆參見王夫之：《莊子通·莊子解》（臺北：里仁書局，1984年），頁10。亦有王應麟：「《齊物論》非欲齊物也，蓋謂物論之難齊也。是非毀譽，一付於物，而我無與焉，則物論齊矣。邵子詩謂『齊物到頭爭』恐誤。」請參王應麟：《困學記聞·諸子》（上海：上海古籍出版社，2008年），頁1241。

<sup>15</sup> 參見勞思光：《新編中國哲學史一》（臺北：三民書局，1995年），頁266。

的認知活動之障累，這樣的溯源便支持了「齊物」的成立。「齊論」與「齊物」本就存在著「理論」與「實踐」的關聯性，故勞思光認為兩者皆可。

上述各種讀法整理如下：

篇名讀法	多種解法	代表說法
「齊物」連讀	僅言「齊物」，不涉及「論」字探討，「物」為「萬物」之義。	牟宗三
	「論」當「文體之名」，「物」為「萬物」之義。	文心雕龍
「物論」連讀	「論」通「倫」字，「物」為「萬物」之義。在意義上實與「齊物」連讀相同。	呂思勉
	「論」為「言論」之義，「物」為「人物」之義。	林希逸
兩說兼可	「齊物」連讀為齊「經驗認知之分判」，「物論」連讀為齊「反對之理論」循環消長的毫無意義。	勞思光

(表 1)

#### (四)「齊物，論」與「齊，物論」的模糊性與疑處

一個篇名存有兩種讀法，兩種讀法之中又有四種解讀，讀法雖然分歧，但皆有其理論上的依據。自其異者視之不同，自其同者觀之，會發現兩者所言其實相同，只是主張此讀法的「支持依據」，和否定其他說法的「否定依據」不同，亦各自有其「潛在意義」未說明。

在上述整理的說法中，牟宗三和《文心雕龍》，以及斷句不同，實則意義相同的呂思勉可歸為一類，均是主張「齊物」之義。牟宗三意見較為詳盡，可視為代表說法，認為若只齊於「物論」範圍狹隘，《莊子》學說探討的是人的「認知」問題，非僅是語言上的褒貶是非，應上升至心智處理。倘若認知上的主觀是非得以齊平，那麼言論自然跟著齊平，莊子處理的是「認知架構」，非從言語這個傳遞認知的「工具」上著手。故主張此讀法的「支持依據」是「探究認知」這個義理的核心不可忽略，而「否定依據」是義理探討「止於言論過於淺層」，未說明的「潛在意義」為所齊者非指物的「客觀型態」，而是限縮於人的「價值性判斷」<sup>16</sup>。

<sup>16</sup> 若採納《文心雕龍》將「論」做為「文體之名」的解法有其疑處，在於為何〈內篇〉中的其他篇章並無此種使用？何以定名模式不具一致性？方勇、陸永品於《莊子詮評》中也提出：「但《莊子》全書，沒有以『論』命題的，為何此篇例外？」若以篇名的命名模式下去發想，確能引出這樣的質疑。然而依照同樣的思路，綜觀〈內篇〉在篇名的命名上，若以意義句讀皆為前

另一派主張齊平「物論」的林希逸，從莊子所處的歷史背景談起，直指莊子立論是欲齊「儒墨之是非」這個爭迭不休的辯風，故言「齊，物論」。雖然從「物論」這個語言工具發話，但主張者清楚「語言」與「心智」的關係，所談物論，是包含心智方面的探討。林希逸言因諸子「學問不同」故「更相是非」，這樣的紛亂不如「是非兩忘而歸之自然」，「忘」與「歸」這兩個動詞得由心智主導，並沒有摒棄「心智」方面的處理，雖然在讀法上不見心智，卻是要齊平物論的必要條件。因此主張此讀法的「支持依據」是現實層面的「事件指涉」，「否定依據」是「客觀而言物的不可齊」，未說明的「潛在意義」為所齊的物論，是有「上升至心智處理」。<sup>17</sup>

「齊物」與「物論」在闡述《莊子》的義理上皆有其論述角度，雖然不相牴觸可同時存在，但仍有涵攝範圍狹廣的差異，「齊物」是理論層面，「物論」則是理論進一步延及實踐層面。<sup>18</sup>因而在雙方的「支持依據」上，「物論」連讀的「現實指涉」更能發揮出《莊子》的實際面向。

「齊物」與「物論」的模糊性整理如下：

「齊物」連讀	支持依據：義理的核心在於處理認知
	批判依據：探討僅在言語過於表層
	潛在意義：齊物並非齊客觀型態，而是價值性的主觀判斷
「物論」連讀	支持依據：當代辯風的事件指涉
	批判依據：客觀而言物的不可齊
	潛在意義：物論有上升至心智處理

(表 2)

兩字，那麼「齊，物論」反而得不到此種命名模式的支持，故篇名的命名模式無法做為「齊，物論」的絕對支持。在此誠謝匿名審稿人所給予的意見與提點。引文請參方勇、陸永品：《莊子詮評·齊物論》(成都：巴蜀書社，2007年)，頁37。

<sup>17</sup> 此外，少數前人在提及〈齊物論〉的稱法上，會有「齊物之論」的用法，而此種用法涉及兩種解釋。如左思〈魏都賦〉言：「萬物可齊於一朝」，張載底下注：「莊子有齊物之論。」請參蕭統編，李善注：《昭明文選·魏都賦》(臺北：東華書局，1972年)，頁83。「齊物之論」可做二解，一為「齊，物的論」，二為「齊物，的論」。「之」同樣做為結構助詞「的」，表示所有關係，但前者的所有關係為「論」屬於「物」，即齊由人所發出的言論，隸屬於「物論」連讀；而後者的所有關係為「論」屬於「齊物」，論為「文體之名」或「論點」之義，則為「齊物」連讀。倘若作者單用「齊物之論」四字敘述，而不多有其他描述輔助判斷，這樣的表述帶有模糊性，難以確論屬於何者。又，假使文中僅言「齊物」二字，並無法表示出對篇名的支持傾向，未能據此來判定句讀當為何者。若是文中只是單純想闡述齊物的義理，這與篇名的斷定沒有必然的關係，故〈秋水〉中的「萬物一齊，孰短孰長？」亦可單純做為義理上的闡發，缺少直接證成篇名句讀的連結性。請參郭慶藩：《莊子集釋·秋水》，頁584。

<sup>18</sup> 「齊物，論」與「齊，物論」兩者支持依據不同，前者重點在於義理層面，後者則為實踐層面，誠如匿名審稿人所言「體用不二」。然而本文認為「體」可不涉及「用」的實踐，「用」卻要包含「體」的前置認識，從這個面向來考量，採取包含現象、運作兩層面的「齊，物論」更為適切。在此誠謝匿名審稿人所給予的意見與提點。

#### 四、書寫策略

##### (一)〈齊物論〉的雙向問句

想要證明說法的有效性，除了單從〈齊物論〉的義理上去做推究，亦可從文字形式加以考察，找尋「形式」與「內容」的可能關聯，或可輔佐判斷。《莊子》獨特的語言風格，在〈寓言〉中已做出簡要的分析，將《莊子》行文的方法畫分為「寓言」、「重言」、「卮言」三類。寓言和重言相似，皆是不自明說，轉藉他人之口說理<sup>19</sup>，差別在於重言的身分條件為「先賢」，須具有公認的崇高地位。

〈寓言〉謂「卮言」是「卮言日出，和以天倪。」郭象注「卮」為酒器，「滿則傾，空則仰，非持故也。」<sup>20</sup>「非持故」即是酒杯滿則傾，空則仰，視杯中物的情況決定，酒杯本身沒有一定的狀態。譬喻至「言論」本身，意指這樣的言論是「因物隨變」，不先持一定的論調而能視情況與物俱變，情況不同則結論也不同，因此能常保「新」的狀態，不拘於故舊，此是「日出」之意，所論為卮言的表現形式。而「天倪」的概念從〈齊物論〉而來，意為不以自身成心與人相辯，而是讓事件自己呈現出客觀的是非之理，收起人為好「分」的造作部分，讓一切置於無分的「无竟」狀態，所論為卮言的內涵。卮言是第一人稱敘述，以自己的立場來論理，但在論述上以「設問」呈現，並且是不具答案的「雙向問句」<sup>21</sup>。

〈齊物論〉出現大量的問句，「疑問」、「提問」、「激問」三種問法皆存。而心中不持定見的「卮言」，其表現形式以「雙向問句」呈現，在問了一個問題後，旋即再反向提出另一個問題，形成不具「肯定」也不具「否定」的「雙向」思考。<sup>22</sup>「雙向問句」可與上述「疑問」、「提問」、「激問」相結合，讓問句帶出更多思

<sup>19</sup> 此處寓言的定義採取成玄英之疏：「藉，假也，所以寄之（也）〔他〕人。十言九信者，為假託外人論說之也。」參見郭慶藩：《莊子集釋·寓言》（臺北市：華正書局，2010年），頁948。

<sup>20</sup> 此段引文皆參見郭慶藩：《莊子集釋·寓言》（臺北市：華正書局，2010年），頁947。

<sup>21</sup> 相關論述如楊儒賓謂卮言是「自我遮撥的語言」，意指「陳述了某一命題以後（甲），又對此一命題提出反駁（非甲）」，認為這樣表述的作用是「跳脫語言的智性功能，讓學者從相對而生的語言遷衍中，看到道樞圓轉的幅扇。」請參楊儒賓：〈卮言論：莊子論如何使用語言表達思想〉，《漢學研究》第2期（1992年），頁149-150。刁生虎認為卮言「就像那圓形的酒器一樣持中有度，對任何言說物件都不能根據既定『成見』作『是』與『不是』、『可』與『不可』、『然』與『不然』的確定區分」，故其結論「所以，『卮言』即無『成心』之言、自然中正之言、曼衍流遍之『道言』也。」請參刁生虎：〈莊子的語言哲學及表意方式〉，《東吳哲學學報》第12期（2005年），頁43。

<sup>22</sup> 相關論述如沈婉霖指出〈齊物論〉文中的「正反詰問」，依據義理所要闡述的焦點不同，而有不同的作用，如「果有言邪？其未嘗有言邪？」是在「帶領讀者思考言論成立的本質性問題」，而「果且有彼是乎哉？果且无彼是乎哉？」則為「提出對於是非分辨具有絕對性的根本懷疑」，請參沈婉霖：《〈莊子·內篇〉語言詮釋——以〈齊物論〉為中心》（新竹：清華大學中國文學研究所博士論文，2013年），頁77-79。周詠盛則稱此為「複答式提問」的「雙頭問句」，並提及愛蓮心已注意到「雙頭問題」但未做出分析，陳漢生指出這類問句具有「真的有X？真的沒有

考的層面，當「激問」與「雙向問句」結合後會產生變化，可從兩方面來說：其一，當「激問」成為「雙向問句」，會從原先「答案在反面」的特質，轉為和「疑問」一樣「不具答案」，字面上「不具答案」為第一層理解；其二，當下看似沒有答案顯現，實則答案已落入前後義理中，須整體疏通義理脈絡方可回答，此為第二層理解。如：「果且有彼是乎哉？果且无彼是乎哉？」在第一層次上，因「激問」加入了「雙向問句」，使得「反面」已無法做為激問的答案，成為「無答案」的疑問；若是細究第二層次，會發現此問句不是沒有答案，而是答案在四散的義理中顯現：若在「道」的視角下無「彼」也無「是」，若在「人」的眼界下則有「彼」也有「是」，在客觀的知識界要有所分判，但在主觀的評價界則不要有所分判，須小心評價上的分判往往是蔽於「成心」的分判。

激問的性質變化整理如下：

疑問、激問+雙向問句	第一基礎層：不具答案的疑問
	第二深入層：實則答案落於前後義理中

(表 3)

若從修辭的功能切入，設問本身帶有幾點功用：(一) 加強語氣，吸引注意力。(二) 表現激情，增進感染力。(三) 激起波瀾，使文章生動。<sup>23</sup>上述三點皆彰顯於〈齊物論〉中，然而除了這些文字效果，「卮言」所帶入的雙向問句，還能打破執定某方的常規思考，帶入讀者進入深思，同時不在行文中明言自己的立場，是不讓自身又落入某方標準的藩籬，形成執是或執非的分判心理。這樣的文字操作，正是莊子實踐齊「物論」的方式，莊子將自己的主張實踐在文字裡，使得「形式」與「內容」有著高度的聯繫。

〈齊物論〉多處使用問句，當我們將這些問句整理分類時，會發現問句的落點集中探討「成心」、「標準」、「角度」、「待與無待」、「分與不分」，皆是「負面現象的背後成因」，這些段落牽涉到一個人的思想形成，是決定言行表現的關鍵部分。莊子欲跳脫一般常規思維而帶領讀者進入另一種思考模式時，不使用「肯定句」為他的種種分析做絕對正確的指向，而是有意以「問句」的形式來表述，一方面喚起讀者再次深入思考，二方面是不讓自己的認為又落入絕對，三方面也體現了一種自主的精神，認知該由讀者自己選擇與決定，不是被既定的規範左右判斷。

X？」牟宗三稱此為「詭辭式的設問語」，請參周詠盛：《〈莊子·齊物論〉結構研究：論其問句形式、隱喻及寓言》（臺北：台灣大學哲學研究所碩士論文，2011年），頁13-24。海外學者如陳啟慶則稱此為「不遣是非」，請參陳啟慶：〈說不可說：莊子的話語言說策略〉，《莆田學院學報》第3期（2010年）；鄧城鋒接受牟宗三「消極主義之去礙」的說法，稱此為「去礙之方」，請參鄧城鋒：〈《莊子·齊物論》疑問句修辭分析〉，《滁州學院學報》第4期（2010年）。

<sup>23</sup> 上述三點說法引自沈謙：《修辭學》（新北：國立空中大學，1995年），頁273。

以下各小節將回到文獻本身，梳理〈齊物論〉中使用到的問句段落，並以義理內容做分類，分析問句「形式」與「內容」之間的關聯性。

## （二）爭由成心

「成心」的形成是因先天「認識的局限」，加上僅以後天「過往的經驗」做為判斷的準則而形成的偏見，以成心看待萬物往往只是據於一角而未能宏觀，因此容易產生價值上的分判。從大方向而言，〈齊物論〉批判的是「失和」的各種情況；從小面向來說，「語言」是最主要的反省，莊子不滿於當時儒墨兩派「是其所非而非其所是」<sup>24</sup>，征伐不休的論辯風氣，故展開了一系列系統性的思考。言辯未必全然是負面的活動，若主客之間的主觀意識不要滿溢，留有空間而能相互理解與表達，真正做到訊息的一來一往，在交換意見的過程中不有過度情緒，無疑是對群體相處起到正面助益。然而莊子批判的對象，是已到達「過度」的言辯活動，言語的使用並非只是承載訊息，還有諸多不必要的情緒攻擊，因此有了反省的必要。「道惡乎隱而有真偽？言惡乎隱而有是非？道惡乎往而不存？言惡乎存而不可？」為什麼具有宏觀視角泯齊差異的「道」會被遮隱，反而相對的「是非」被彰顯出來？莊子針對言語相辯相詰的情形做出一個「提問」，答案便是後頭的「道隱於小成，言隱於榮華。」<sup>25</sup>「道」被據於一角的「成心」所遮隱，言語起不到表意的原先功用，反而做為攻擊的武器和競炫的工具。

人們對於對象所做出種種帶有評價的「物論」和「吹萬之聲」不同，吹萬之聲的天籟是自然而發不別有用心，物論則是帶有因成心而有的分判。物論是由被遮蔽的成心所組成，故無法做為是非判斷的準則，如此說來「果有言邪？其未嘗有言邪？」徒然充斥成心的物論之言究竟是說了還是沒說？和不帶意義的敲音是「亦有辯乎？其无辯乎？」<sup>26</sup>在此將「激問」與「疑問」結合了「雙向問句」使用，即便從上述的推斷可以知曉失和的言語定然不被莊子所肯定與接受，答案是「未嘗有言」和「其無辯」，但莊子不過度表明自己的立場，是為避免又落入將是非相對，進而絕對是非的框架，也不願成為自己口中儒墨之爭的物論之辯，故正反兩面皆以問句的方式處理，帶領讀者去思考相辯相伐的成因，這些言論是否具有意義，答案留給讀者自行決斷。

成心難以讓人察覺，若是不自覺蔽於己心的危險性，還將此視為最正確的標準，那麼「其形化，其心與之然，可不謂大哀乎？」這一激問問得精確，展現出莊子最深切的擔憂，讓讀者迅速將思慮集中，思量「哀」字背後的造成因素，警惕成心的危害。下文「人之生也，固若是芒乎？其我獨芒，而人亦有不芒者乎？」

<sup>24</sup> 參見郭慶藩：《莊子集釋·齊物論》，頁 63。

<sup>25</sup> 此段引文皆參見郭慶藩：《莊子集釋·齊物論》，頁 63。

<sup>26</sup> 此段引文皆參見郭慶藩：《莊子集釋·齊物論》，頁 63。

夫隨其成心而師之，誰獨且无師乎？奚必知代而心自取者有之？愚者與有焉！」<sup>27</sup>先是以「疑問」結合「雙向問句」，讓答案呈現開放性，接著以「激問」肯定若隨「成心」則和「愚者」沒有兩樣的推斷，也就暗示讀者前一個雙向疑問句不是沒有答案，若以成心為師的愚者是茫，反之，能警惕成心而修習道心則不茫。為何相爭？爭執的根本因素在於何者？成心是否可做為標準來判斷？人生是否茫昧？這一連串的問題在莊子的義理脈絡中都已顯現答案，但相較於以「肯定句」表述，「問句」讓答案留有保留空間，讀者為了找尋答案會有更自覺的思考，並且有選擇答案的操控權，那麼義理的啟發性會更深刻。

### （三）標準無定

為什麼以「成心」為「標準」會無法適用於各種情況而造成失和？莊子不止於現象的批判，釐清成心的危害後還更深入地探討「標準」的有效性，進行最根源的解構。標準出於人心，既出於人心，就帶有成心上的遮蔽，並不是超越一切的普遍真理。既然這些標準不是先天地生，我們一切的認為都只是由人心建構，「庸詎知吾所謂知之非不知邪？庸詎知吾所謂不知之非知邪？」<sup>28</sup>「雙向激問句」，讓我們對已知的世界打了一個大問號，究竟我們所知的一切是算知，並可當作判斷是非的準則，抑或我們的不知才算是知？對於人類來說，睡在潮濕地區會導致腰部疾病，在高樹上會惴惴恐懼，唯有舒適的床鋪才適合人類，但潮濕地適於泥鰍，高樹適於猿猴，「三者孰知正處？」人吃肉類，麋鹿吃草類，蛇吃蜈蚣，貓頭鷹和烏鴉吃老鼠，「四者孰知正味？」麋和鹿交配，泥鰍和魚類同游，毛嬙和麗姬是人類公認的美女，但是魚、鳥、麋鹿看見美女只會無感地離開，「四者孰知天下之正色哉？」<sup>28</sup>莊子借不同物種之間的差異說明各種觀點的差異，並沒有一個標準能夠完全適於各種情況，那麼誰的觀點才是最正確的準則？在這一連串的問題中，答案不只一種，從不同角度切入皆有不同的結論，故無標準答案；而這個「無標準答案」的答案，就是莊子真正認可的答案。

正因標準無定，故辯論也無法真正定奪出真理，即便我與他人相辯而輸，「若果是也？我果非也邪？」就算我贏而他輸，「我果是也？而果非也邪？」<sup>28</sup>「雙向激問句」打破對「結果」的拘執，「其或是也？其或非也邪？其俱是也？其俱非也邪？我與若不能相知也。」到底孰是孰非，沒有辦法透過辯論上的輸贏來真正確量。倘若評判的標準帶有偏頗，那麼這樣的輸贏也就具有偏頗，輸贏不足以等同是非的正確性；既然是非不能定準，那麼相辯至於失和也就成了無謂之事。「雙向提問句」讓「不能相知」的答案最終才顯現，不直接以肯定句表示自己立場，

<sup>27</sup> 此段引文皆參見郭慶藩：《莊子集釋·齊物論》，頁 56。

<sup>28</sup> 此段引文分判參見郭慶藩：《莊子集釋·齊物論》，頁 92-93。

是為讓讀者先對是非的有效性進行思考，再反省辯論的意義與必要性。

不但是非本身無法做絕對的判定，判定是非的第三者也無法擔任真正公平的角色：「則人固受其黜闇，吾誰使正之？」若是「使同乎若者正之？」既然認知與答案與對方相同，那麼對於我方不公正；「使同乎我者正之？」既然認知與答案與我方相同，那麼對方有失公平；「使異乎我與若者正之？」既然認知與答案皆與雙方不同，也就缺少同理的基礎；「使同乎我與若者正之？」既然認知與答案皆與雙方相同，是非兩者俱可，根本無法斷定答案。因此，「然則我與若與人俱不能相知也，而待彼也邪？」<sup>29</sup>沒有一方可以成為準則，一連串的「提問」突顯出根本「沒有正解」的這個實情，而「沒有正解」正是莊子想要強調的道理。

「惡乎然？然於然。惡乎不然？不然於不然。」<sup>30</sup>「雙向提問句」說明從這一角度而言，「然」有然的道理；從另一角度而言，「不然」有不然的道理，如此，則「然」與「不然」皆可成立。這就像道路是由人走出，名實是由人所定，全是出自主觀意識之心的活動，那麼拘執在一定的標準下而絕對物的價值，是否真實符合物的實情？既然價值判斷會隨著標準的替換而產生改變，而不同的情境、角度會帶出不同的標準，那麼萬物之中便沒有單一的好與壞，皆涵蓋著是、非兩面的可能，如此又怎麼能夠藉由價值高低來分辨彼與是？故莊子詢問：「彼亦一是非，此亦一是非，果且有彼是乎哉？果且无彼是乎哉？」<sup>31</sup>「雙向激問句」表面上看似沒有答案，實則答案於先前所推論的義理中已分明清楚，縱然有是非判斷也只是依附在此標準下，拿掉標準則是非不成立。不做肯定處的假以設問，無形中帶出莊子欲破除心智上「絕對是非」的核心意義。

#### （四）無待之待

「待」在莊子義理下有兩層意義，一是客觀的，也是必然的，是指「認識」上的相待；二是主觀的，可透過修養工夫去除的，是指「心智」上的相待。此節標題所設立的「無待之待」，意為只留下不可避免的「認識之待」，而破除「心智之待」。

〈大宗師〉言「夫知有所待而後當，其所待者特未定也。」<sup>32</sup>為人類的認識局限做出了精要的概括。一個人的思想代表著他對這個世界的認識，而認識決定了對於萬物的認為與判斷。我們認識世界的方式往往是待於一物，須透過對象才有辦法建構「知」的系統，但對象往往處在變動的狀態，人類受限於生命的終始和感官能力的局限，故無法獲得全知，只是管中窺豹般的片面。在認識上的「待」

<sup>29</sup> 此段引文皆參見郭慶藩：《莊子集釋·齊物論》，頁 107。

<sup>30</sup> 請參郭慶藩：《莊子集釋·齊物論》，頁 69。

<sup>31</sup> 請參郭慶藩：《莊子集釋·齊物論》，頁 66。

<sup>32</sup> 請參郭慶藩：《莊子集釋·大宗師》，頁 225。



是無可避免的，莊子對此不加以批判，只是說明這樣的事實。

第二種主觀心智上的待，才是莊子批判的對象，而心智上的待，是指待於「成心」。人們習慣以「過往的經驗」做為參考依據，在未與眼下對象接觸溝通前，就以過往經驗做為判斷，產生先入為主的定見。然而過往不等同現在，個體與個體之間也存在著差異，在認識無法全面的必然限制下，僅以過往經驗就斷定他人，缺少保留其他可能的彈性空間，會造成主體的認知不符合對象的實情，易在人與人的相處上產生摩擦。然而待於成心不只是在看待他人的面向上，看待物品、看待事件，亦可能具有成心。<sup>33</sup>

客觀上的待是先天局限，我們只能盡力讓自己超越這樣的局限；而主觀上成心的待，就是必要的反省與改變。莊子運用「罔兩」的神話材料，虛設一個情節：

罔兩問景曰：「曩子行，今子止；曩子坐，今子起。何其无特操與？」景曰：「吾有待而然者邪？吾所待又有待而然者邪？吾待蛇蚺蜩翼邪？1 惡識所以然？惡識所以不然？2」<sup>34</sup>

〈齊物論〉大量的篇幅在探討「成心」的危害性，卻在文章將盡之處以「問句」的方式對「待」與「不待」做一個終結，豈不是明知故問？「疑問句 1」的「待」包含「客觀認識上的待」與「主觀成心上的待」；而「雙向疑問句 2」替全篇做出了最好的答案：「我怎麼知道為甚麼會是這樣，我怎麼知道為甚麼不是這樣？」這個疑問看似是一種裝傻的行為，解構現象並反思背後的形成因素，是思想家必要的思考能力，莊子不會沒有自己的見解；但是莊子批判的對象，正是那些太過自以為是的知識分子，終日以己之成心傷人傷己而渾然不知，各個精明好分好辯，卻起不到正面效應，徒然增加紛爭。因此這個問句不是單純的裝傻，而是一種有意的設置，全然打破既知的一切，是為提醒讀者，應當想想以自身有限之知做為絕對標準的局限性。莊子以「問句」的功能讓讀者主動思考「待」的局限性，一旦思考經由讀者自覺的抉擇，那麼即便得出的答案與《莊子》義理相同，也仍是讀者自己的選擇與決定，莊子也就避開了「是與非」的藩籬，不讓答案呈現絕對的唯一。

能夠化除心智之待的得道之人，心中沒有待的束縛，一念一言一行莫不是自然如此，因物而動，順勢而變，沒有巧作之機心，全身全心渾然暢通，時刻都是逍遙的心境。如此層次之人的所有表現，也就是〈齊物論〉開篇第一段，南郭子

<sup>33</sup> 如惠施獲得大瓠之種，卻只拘囿於「盛水漿」和「剖之以為瓢」，發現大瓠無法滿足這兩種可能後，便評價為「無用」，此是依待過往經驗而做出的價值判斷。請參郭慶藩：《莊子集釋·逍遙遊》，頁 36。

<sup>34</sup> 請參郭慶藩：《莊子集釋·齊物論》（臺北市：華正書局，2010 年），頁 110-111。

綦所說的「咸其自取，怒者其誰邪？」<sup>35</sup>天籟之聲是自取而動，又是誰促使它發聲的呢？「咸其自取」四字已彰顯答案，顯然這是一個激問句。激問所呈現的反向答案是沒有依待任何一物，此問說明了「自取」而「無待」是莊子心中最理想的人格。激問所道出的涵義，是天籟之音的發動不來自主觀心智，而是物本身的自然發展，即是收斂自我意識而順物之本然。道樞、莫若以明、兩行、天倪、寓諸無竟，皆是以「物論」為反省起點所提出的解決方案，審視萬物不有分判，而是以齊一的鏡心，消泯對物的主觀評價，不落於是非撻伐、口舌之爭；至人、神人的論述，便是集合莊子各種的理想所成就的人格。莊子所提出的方針皆是思想上的指導原則，冀能透過認知上的調整來改變言行，因此中間的具體實踐沒有固定的內容，只要能符合和諧的最終標準，過程是因時制宜的彈性處事，並無法先行絕對何者為是，何者為非。

## 五、結論

「齊物」連讀與「物論」連讀的差異，建立在「支持依據」、「否定依據」與「潛在意義」的不同。命名「齊物，論」的「支持依據」，是〈齊物論〉的義理核心為探討「齊物」的概念，故以此命之；「齊，物論」一派則是著眼於莊子批判辯風的失和，有「語言」上的現實指涉。在「否定依據」上，「齊物，論」認為若命之為「齊，物論」，僅探討言語過於表層；而「齊，物論」則是以為從客觀層面來說，物不可能真齊。未說明的「潛在意義」是「齊物，論」一派所言齊物，實則只齊於主觀上的價值判斷；而「齊，物論」所言物論，是有上升至心智處理，非僅停留語言表面。兩種讀法各有其理，因看待角度的不同，故所得結論也不同。

若細究兩者優劣，「支持依據」、「否定依據」與「潛在意義」雖不能替兩者比較出適當性，但從其寫作目的來看，莊子立論是為處理現實生活中所遇到的種種難題，而又以「語言相伐」的現象為核心，判為「齊物，論」是突顯義理層面，判為「齊，物論」是著重現實層面。若標題斷以「齊物，論」，雖能讓讀者快速明白「齊物」的中心義理，卻未能直接指出「語言相伐」的現實指涉；但若斷以「齊，物論」，則能明朗指出莊子反省的對象是「語言相伐」問題，而反省語言相伐所需處理的心理修養，僅能對應到「齊物」的理論。

在文字形式上，〈齊物論〉大量的「雙向問句」是其「書寫策略」，這樣的文字使用與「反省語言所帶來失和現象」的內容互為表裡。莊子反對將「是非絕對化」，對於相辯相伐的風氣更為批判，故在論述上不絕對「肯定」也不絕對「否定」，將選擇的主導權留待讀者，一方面能帶動讀者思考，另一方面亦能突顯出〈齊物論〉是為齊平「物論」的主張。結合莊子的「現實關懷」與形式上的「書

<sup>35</sup> 請參郭慶藩：《莊子集釋·齊物論》，頁 50。

寫策略」，「物論」連讀的「齊，物論」相較於「齊物」連讀的「齊物，論」來說，是較為理想的選擇。

## 徵引書目

### 一、古籍

- 【宋】呂惠卿：《莊子義集校》（北京：中華書局，2009年）  
【宋】林希逸：《莊子臠齋口義校注》（北京：中華書局，1997年）  
【明】王夫之：《莊子通·莊子解》（臺北：里仁書局，1984年）  
【明】釋德清：《莊子內篇注》（臺北：廣文書局，1973年）  
【清】王先謙：《莊子集解》（臺北：東大出版社，2004年）  
【清】錢穆：《莊子纂箋》（臺北：東大圖書出版社，2003年）  
【清】郭慶藩：《莊子集釋》（臺北：華正書局，2010年）

### 二、專書

- 方勇、陸永品：《莊子詮評》（成都：巴蜀書社，2007年）  
牟宗三、陶國璋整構：《齊物論義理演析》（臺北：書林出版社，1999年）

### 三、期刊論文

- 刁生虎：〈莊子的語言哲學及表意方式〉（臺北：東吳哲學學報，2005年）  
王仁鈞：〈齊物論篇章結構蠡測〉（新北：淡江大學中文學報，1997年）  
張善穎：〈從〈齊物論〉篇名爭議探討〈齊物論〉的主旨〉（臺北：國立臺北護理學院學報，1997年）  
陳啟慶：〈說不可說：莊子的話語言說策略〉（福建：莆田學院學報，2010年）  
楊儒賓：〈卮言論：莊子論如何使用語言表達思想〉（臺北：漢學研究，1992）  
鄧城鋒：〈《莊子·齊物論》疑問句修辭分析〉（安徽：滁州學院學報，2010年）

### 四、學位論文

- 沈婉霖：《《莊子·內篇》語言詮釋——以〈齊物論〉為中心》（新竹：清華大學中國文學研究所博士論文，2013年）  
周詠盛：《《莊子·齊物論》結構研究：論其問句形式、隱喻及寓言》（臺北：台灣大學哲學研究所碩士論文，2011年）

# 道南論衡

## 體用的圓融：論羅近溪「復知」工夫的意義與特色

張莞苓\*

### 摘要

明代儒者羅近溪繼承陽明學說，主張「良知」，但思想理論與工夫論述都講求實際，使「良知」有了更深刻的發展。他扣緊「復知」概念，強調「良知」本體與「知覺」作用，重視「知此知，覺此覺」的過程，使「良知」學更為細膩，也更著眼於現實的意義。本文分為兩個部分：首先，討論近溪「復知」說的意義，包含「本有之知」與「覺悟之知」兩種內涵，此為貫穿其工夫論的基本認知；而此又連貫於「先知覺後知，先覺覺後覺」的兩義之中，指出此其一方面指涉為「知覺」此「本有之知」之意，一方面則指涉為以「先知先覺」引導「後知後覺」之意，而兩方面亦互相涵攝而不衝突，展現為近溪「復知」工夫的特色。其次，進一步探討「復知」的實際工夫，就「先知覺後知，先覺覺後覺」一句，開啟其對聖賢、經典、禮釋家數、格式規矩等的要求討論；同時分析此工夫的問題意識，包含資質上的差異、防止流於狂蕩，與工夫如何不間斷的問題，以呈顯近溪「復知」工夫的實際意義，彰顯其學術特色與價值。

**關鍵字：**羅近溪、復知、先知覺後知，先覺覺後覺

---

\* 發表時為國立臺灣大學中國文學系博士班四年級學生

## 一、前言

明代儒者羅近溪（名汝芳，字惟德，1515~1588年）作為王陽明（名守仁，字伯安，1472~1529）後學，主張「良知」說，故黃宗羲《明儒學案》將近溪錄於〈泰州學案〉，列於心學譜系中。但其學說不著力於形上理論辨析，而重視心體之良知良能、自然發用；談工夫亦不拘泥一隅，一面要求全體放下，一面要求知覺與學習，與陽明後學的主軸思想傾向不完全相同，而這些皆可收攝於其「復知」說的意義下得見。其謂「復知」，指涉為不慮不學之良知，與逆返而求之知覺，兩面並陳，自本體而工夫，自工夫而本體，體用不二，渾然圓融。其中，他重視「知此知，覺此覺」過程，凸出他對於「復知」的深刻思考，雖不溢出陽明學架構，卻展現了他面對「良知」時更為謹慎的態度，具有一定的問題意識與特色，為我們思考陽明後學的發展提供極佳的反省視角。

自唐君毅、牟宗三兩位學者較為深入地分析近溪的學術，並給予近溪較高的評價之後，<sup>1</sup>近年來關於近溪的研究已漸多，謝居憲〈羅近溪學術宗旨理解的一些評析〉一文已有較為完整地分列討論。<sup>2</sup>整體而論，目前對於近溪的研究，大致包含就唐、牟之論而展開的成果：近溪「萬物一體」之「仁」、<sup>3</sup>「身」觀念、<sup>4</sup>破除光景<sup>5</sup>等說；以及注意「克己復禮」之意義、<sup>6</sup>強化「孝弟慈」之特色等。<sup>7</sup>其中，論及近溪之工夫，都較為集中地指出其在日常人倫間完成，自然順適，簡易直截的特色，<sup>8</sup>對於他強調先「知覺」的實際作為，包含對聖人、經典、禮儀規矩的重

<sup>1</sup> 詳參唐君毅：《中國哲學原論·原教篇》第十六章「羅近溪之即生即身言仁、成大人之身之道」（臺北：臺灣學生書局，2004年10月全集校訂版二刷，頁418-443。）牟宗三：《從陸象山到劉蕺山》第三章第二節之二「再看泰州派底羅近溪」（臺北：臺灣學生書局，2011年7月再版五刷，頁282-298。）

<sup>2</sup> 謝居憲：〈羅近溪學術宗旨理解的一些評析〉，《鵝湖學誌》第41期（2008年12月），頁163-202。此文中除評析唐、牟研究成果以外，尚整理了錢穆、楊祖漢、吳震、岡田武彥、古清美、陳來諸位學者的研究。

<sup>3</sup> 如謝居憲：〈羅近溪對「仁」的詮釋〉，《揭諦》第17期（2009年7月），頁83-123；黃淑齡：〈明儒之萬物一體論及其道德實踐——以羅近溪工夫論為核心〉，《臺大文史哲學報》第73期（2010年11月），頁1-35；朱潔：《羅汝芳仁學思想研究》（湖南：湖南師範大學中國哲學碩士論文，2009年5月）。

<sup>4</sup> 如張美娟：〈從「一陽之氣」看羅近溪身體觀〉，《臺北大學中文學報》第11期（2012年3月），頁149-180；陳立勝：〈「身不自身」：羅近溪身體論發微〉，《西北大學學報（哲學社會科學版）》第1期（2012年），頁10-18。

<sup>5</sup> 如魏美瑗：〈牟宗三論近溪學的客觀地位〉，《鵝湖》第34卷第10期（2009年4月），頁39-50；高瑋謙：〈羅近溪「體現哲學」之工夫論特色〉，《揭諦》第21期（2011年7月），頁93-126。

<sup>6</sup> 如蔡家和：〈從羅近溪分別「體仁」與「制欲」之工夫進路見心學與理學之不同〉，《華梵人文學報》創刊號（2003年7月），頁69-106；鄧克銘：《「克己復禮」詮解之省察——以朱子、王陽明、羅近溪為研究對象》（南投：國立暨南國際大學中文系碩士論文，2012年）。

<sup>7</sup> 如楊祖漢：〈羅近溪思想的當代詮釋〉，《鵝湖學誌》第37期（2006年12月），頁145-175。

<sup>8</sup> 除以上論文以外，又如古清美：〈羅近溪悟道之義涵及其工夫〉，《臺大中文學報》第16期（2002年6月），頁143-171；吳秀玉：〈論羅汝芳的簡易直截修養工夫〉，《人文及管理學報》第5期

視，或是「格物」的說法，雖有論及，但教之其餘議題比重明顯不足。筆者認為，「無工夫之工夫」<sup>9</sup>自然是近溪學說的大旨，但近溪對於達此本體之前所需面對的現實狀況，較之以往的陽明後學有更實際的體認，也不願落入王龍溪（名畿，字汝中，1498~1583年）「見在良知」之弊病。因此，論近溪工夫，應當重新考察其「復知」中逆返「良知」的「知覺」、著察部分，並看見「復知」工夫的實際要求，以及其如此要求的原因，才能彰顯近溪哲學在工夫論上的意義。

關於近溪「復知」工夫的討論，李沛思在《從工夫論看羅近溪思想之特色》中已有所發揮，指出「復知」的意義，並討論其與學習聖賢規矩的關係，也能針對近溪「格物」說有適切的討論。<sup>10</sup>謝居憲亦指出，近溪以為覺悟本心是不容易的，需有「先知先覺」指點，也要通過經傳規矩以入，基本上是由「學、慮」到「不學、不慮」的過程，是為一般百姓立論。<sup>11</sup>二人已能注意到近溪工夫的獨特處與意義，但筆者以為，近溪談「復知」時，常運用「先知覺後知，先覺覺後覺」的概念，此因近溪對於「先知覺後知，先覺覺後覺」的理解有兩種涵義，一方面扣緊「復知」中的「知覺」義，一方面也連結到他對於聖賢經典的重視，此則為學者們未著墨之處。另外，考察近溪相關言論，可知其對於先「知覺」與規矩格式的強調，肇因於相當實際的問題意識，即現實上人有資質的差異，以及工夫是否能持續、是否混雜私意的問題，此學者們或有提及，卻未集中表述，而此亦是本文所欲闡述的重點。

因此，本文分為兩個部分：首先，討論近溪「復知」說的意義，包含「本有之知」與「覺悟之知」兩種內涵；而此又連貫於「先知覺後知，先覺覺後覺」的兩義之中，指出此其一方面指涉為「知覺」此「本有之知」之意，一方面則指涉為以「先知先覺」引導「後知後覺」之意。其次，進一步探討「復知」的實際工夫，就「先知覺後知，先覺覺後覺」一句，開啟其對聖賢、經典、禮禱家數、格式規矩等的要求討論；同時分析此工夫的問題意識，包含資質上的差異、防止流於狂蕩，與工夫如何不間斷的問題，以呈顯近溪「復知」工夫的現實意義，彰顯其學術特色與價值。

## 二、「復知」之內在涵義

---

（2008年11月），頁1-24。

<sup>9</sup> 牟宗三：《從陸象山到劉蕺山》，頁292。

<sup>10</sup> 李沛思：《從工夫論看羅近溪思想之特色》（桃園：國立中央大學中文系碩士論文，2006年）第三、四章，頁60-115。另「復知」議題同見李沛思：〈復以自知——羅近溪的體證工夫〉，《當代儒學研究》第2期（2007年7月），頁205-227。

<sup>11</sup> 見謝居憲：〈牟宗三先生對羅近溪哲學的詮釋〉，《當代儒學研究》第8期（2010年6月），頁221-223、233-235；〈羅近溪圖教思想研究〉，《中央大學人文學報》第43期（2010年7月），頁174-176。

### (一)「復知」之兩義

近溪談「復知」，具有兩個意涵，此二意卻又只是一個主體的本體與發用，見其問答：

有從旁應之者曰：「吾人之性，本然皆善，復則如興復、恢復，所謂復吾舊物也。」

羅子曰：「此與興復、恢復，卻又不同。蓋彼是失而後復。若吾性之善，則本然具足，原非可以得失言者也。」

曰：「原無得失，如何又說『來復』？」

羅子曰：「此『復』字，從知處說起，所以云『復以自知』也。」

曰：「如此則與日至陽回之復，卻又似有兩樣矣。」

予曰：「復是一個而可兩分，雖可兩分而實則總是一個善也。但性善則原屬之天，而順以出之，知善則原屬之人，而逆以反之。故孩提初生，其稟受天地太和，真機發越，固隨感皆便歡笑。若人心神，開發於本性之良，徹底悟透，則天地太和，亦即時充滿，而真機踴躍，視諸孩提又萬萬也。」

12

此處近溪談論《易》之「復」，有人認為，「復」是「興復」、「恢復」的意思，但近溪卻否定這樣的看法。因為，若講「興復」、「恢復」，指的是「失而後復」，似乎是善性丟失不存了，然後去求其歸來；但人之善性本然具足，未嘗失去不存，所以「復」不能以這種得失關係來論。既然如此，又何以稱「來復」呢？近溪以為，「復」指的是「復以自知」，「復」的對象為自己本有的「知」，其所以能「復」的依據亦是此本有的「知」。於是他將「知」做了一種區分：性善之知、知善之知。前者屬天，後者屬人；前者屬順出，後者屬逆反；前者如同孩提初生便能順天地真機隨感歡笑，後者則是自己悟透此天地真機本然所具，發見此良知良能。

據此可知，近溪認為「知」有兩義，他自己也統整地說：「知有兩樣，有本諸德性者，有出於覺悟者。」<sup>13</sup>那麼，所謂的「復知」、「復以自知」，一方面指「復」此本有德性，一方面指「覺悟」此本有德性，而兩者其實是一個意思。人有本然

<sup>12</sup> 【明】羅汝芳著，方祖猷、梁一群、李慶龍等編校整理：《羅汝芳集（上）》〈近溪子續集·卷坤（二）〉（南京：鳳凰出版社，2007年3月），頁280。近溪言論之舉例，經常相當生活化，有些不必然具有道德意義。但筆者認為，既是舉例，便只取其近似之處相以比擬，如孩童生來能感物歡笑，與生來有愛父母之能，兩者皆是生而具有，以此比擬為性善的表現，在近溪看來皆是一種自然的現象與本能。

<sup>13</sup> 同上註，〈近溪子集·卷射（三）〉，頁93。



的善性、良知良能，是人出生即不學不慮、自然便有的，我們<sup>14</sup>所有的工夫，都是要讓此知能自發而持續地作用，所以說「復知」；但良知良能沒有得失的問題，只有隱顯的問題，所以此「復」不能是「失而後復」的意思，而當是「覺悟」的意思。所謂「覺悟」，便是體認、發覺、省察、知見、徹悟，如此只是覺與不覺、悟與不悟、見與不見、知與不知的差別，而不是得與不得之辨。因此他說：「謂之『復』者，正以原日已是如此，而今始見得如此，便天地不在天地而在吾心，所以又說：『復以自知。』『自知』云者，知得自家原日的心也。」<sup>15</sup>我們本來就是如此，「復」只是「今始見得如此」、「知得自家原日的心」。因此，雖將「知」分為「本然之知」與「覺悟之知」，但覺是覺此本然的知能，悟是悟此本然的善性，故言「復是一個而可兩分，雖可兩分而實則總是一個善」：此「本然之知」是本體，「覺悟之知」是其作用，而「覺悟」的對象又是此「本然之知」，於是「本然之知」是工夫的起點也是終點，是根據也是目的。

近溪相當重視此「本然之知」，在他眼中，無論聖凡，論此根據都相同：

夫不思而得，聖人也，其終是神不可測，其始則只是不慮而知；不勉而中，聖人也，其終是化不可為，而其始則只是不學而能。難說吾今此身，不從孩提生長，則難說吾身知能，便非不慮不學。但一縱觀天機滿目，如此而視聽言動，如此而食息起居，人人具有，個個現成。<sup>16</sup>

此段表明，聖人雖是不思而得，不勉而中，神不可測，化不可為，但論其發端與根據，也只是不慮不學的知能。無論聖凡，皆從孩提開始生長，自皆有此本然的知能，它是「人人具有，個個現成」的。在近溪看來，「本然之知」自出生便有，人的飲食起居、視聽言動之間無非不是此知能的貫徹，就此而言，它是「現成」的，不需去外面把捉，也不需要恢復，是無時不在、未嘗覆滅的。因此他說：「道原不曾離我，我今又何曾離道？良知原不待思慮，良能原不待學習，我今縱不會思慮，而知便豈即非良知？縱不會學習，而能便豈即非良能哉？」<sup>17</sup>道不離我，我不離道，即使我們沒有特別去思慮、學習，此不學不慮的良知良能仍是存在的，這是一存在的事實，並不因為我們沒有在其上用力，它就消失了。

人人具有此良知良能，是聖凡間的共通處，但近溪並非無視聖凡間的差距，只是強調「本然之知」作為工夫本體的意義。因此，他也說明了聖凡何以有所不同：

若孩提初生，思慮未起，人也教他不得，他也學不得人，卻渾然只靠他耳

<sup>14</sup> 筆者所謂「我們」，是根據近溪言論所指向的全體一般大眾，亦包含作者與讀者。

<sup>15</sup> 《羅汝芳集（上）》，〈近溪子集·卷樂（二）〉，頁 75。

<sup>16</sup> 同上註，〈近溪子續集·卷坤（二）〉，頁 278。

<sup>17</sup> 同上註，頁 262。

目知能，便自愛念父母，頃刻難離，何等的善良，又何等的吻合！聖人只從此識破，此個形體，即原日形體也……故吾輩此時不如聖人，不是形性不如聖人，只是聖人知形性之妙，肯安心定志，以反求吾身。吾人卻信不過自己，更馳逐見聞，拘沉成跡，將欲模仿聖人好處，以為依歸，忘卻自家的根本，原與聖人一般。只肯歸心根本，則花蕊不愁不如聖人也。<sup>18</sup>

就孩提初生，未曾學慮之時，便愛敬父母兄長來看，人之形性不待學慮便未嘗不善。一般人與聖人的差別，不在於自家形性不如聖人，只是聖人能夠先「識破」此不待學慮的知能，即體當下而在，而一般人卻「不知形性之妙」、「信不過自己」，只向外馳求，模仿擬議，忘卻原有的根本，不知反歸自身。假如能夠自信、自悟、自知、自覺，識破自家形性自孩提而來，不待學慮，本身自在，那麼不愁不如聖人；反之，則是「終身由道而不知為道」<sup>19</sup>，是相當可惜、可嘆的。這也就是近溪談「復知」工夫的具體指向，強調「覺悟之知」的重要性。這個「覺悟」，只需「從此須臾之頃，悟得透，信得及」<sup>20</sup>，就像「人舊有至寶，一向忘記，忽然認得，取出受用」<sup>21</sup>，不需向外求取，只是重新認得、發覺、感知、認得到這原有的「本然之知」，就是「復知」工夫的宗旨。而近溪也特別指出，這個「覺悟」的工夫，是連聖人都需要做的：

蓋論德性之良知良能，原是通古今、一聖愚，人人具足而個個圓成者也。然雖聖人亦必待感觸覺悟，方纔受用得。即如堯舜亦謂：聞一善言，見一善行，沛然若決江河而不能禦。可見也是從感觸而後覺悟。<sup>22</sup>

良知良能通古今、聖愚，個個具在圓成，但即使是像堯舜這樣的聖人，也是通過感觸覺悟之後，才能讓此良知良能受用，自然發揮其「沛然若決江河而不能禦」的作用，那麼，無論聖凡，都是要能先「覺悟」此「本然之知」，才真正做到「復知」工夫。由於資質的差異不礙其同具「本然之知」，也不礙其有「覺悟之知」，假如一般人也能夠如聖人般著察本心，通過此一關卡，持續用功，自然能超凡入聖。

以上便是近溪談「復知」工夫的涵意，此中包含兩種知：「本然之知」、「覺悟之知」，但兩種知只是主體之體用關係，工夫也只是一件事，只是「覺悟」此「本然之知」。這顯發出近溪工夫論的一個基本要求，即使良知是「現成」的、不學不慮的，但沒有實際反省、覺察、意識到這個良知之前，工夫沒辦法完滿，

<sup>18</sup> 《羅汝芳集（上）》，〈近溪羅先生一貫編〉，頁 360。

<sup>19</sup> 同上註，〈近溪子續集·卷坤（二）〉，頁 278。

<sup>20</sup> 同上註，〈近溪子集·卷御（四）〉，頁 145。

<sup>21</sup> 同上註，〈近溪子集·卷數（六）〉，頁 213。

<sup>22</sup> 同上註，〈近溪子集·卷射（三）〉，頁 93。

因為良知「現成」不代表不需用功「復知」，而此「復知」即是要體認到良知「現成」、具在自身的事實。於是，近溪一方面扣緊陽明學論「良知」的宗旨，以「本然之知」作為道德的根源與主體，以及工夫的起點與終點；一方面又強調「覺悟之知」作為「復知」工夫的實義，避免了只論「現成良知」可能產生脫落工夫的弊端，也不落入外求聞見的支離之學。而近溪的「復知」工夫，以先「覺悟」、先「知覺」作為關鍵，又常聯繫到「先知覺後知，先覺覺後覺」一併討論，從而開啟了近溪對此語的兩種詮釋方式，於此轉入下節。

## （二）「先知覺後知，先覺覺後覺」之兩義

「先知覺後知，先覺覺後覺」一語出自《孟子》，<sup>23</sup>在近溪集子中為其引用了不下 10 次，可見此概念為近溪特別重視。而近溪談到兩種「知」時，有兩條與「先知先覺」句合說，可見近溪對此句的第一種詮釋：

汝輩只曉得說知，而不曉得知有兩樣。故童子日用捧茶，是一個知，此則不慮而知，其知屬之天也；覺得是知能捧茶，又是一個知，此則以慮而知，而是知屬之人也。天之知只是順而出之，所謂順則成人成物也；人之知卻是反而求之，所謂逆則成聖成神也。故曰：「以先知覺後知，以先覺覺後覺。」人能以覺悟之竅而妙合不慮之良，使渾然為一而純然無間，方是睿以通微，又曰：「神明不測」也。<sup>24</sup>

此條為近溪著名的「捧茶童子」之例。捧茶童子能夠由茶房到廳堂，過三層階梯，未嘗打破一個茶具，卻只是戒慎恐懼，此不待學慮而知能的，是近溪所謂的第一個「知」，即前所謂屬天的「本然之知」。若童子能夠知覺到其身本具此「本然之知」，使之能捧茶無礙，這個通過反觀而覺悟的，是前所謂屬人的「覺悟之知」。今日童子只是順著「本然之知」，則成人成物；若他能通過「覺悟之知」反觀自覺，則能成聖成神。據此可知，近溪以為，人人皆有「本然之知」，是凡可成聖的根據；但所謂「復知」工夫，是要人先知覺到此日用不知的「本然之知」，才能真正超凡入聖，因此所謂的「先知先覺」是相當重要的。近溪往下便引出「以先知覺後知，以先覺覺後覺」一語，並指出要「以覺悟之竅而妙合不慮之良」，才能純然無間、睿以通微。可知，近溪對於「以先知覺後知，以先覺覺後覺」的一種理解與詮釋，具有通過「先知先覺」的「覺悟」工夫，然後妙合此不待學慮的「本然之知」之意，是一種對「復知」工夫的提點與要求。

<sup>23</sup> 《孟子·萬章上》：「天之生此民也，使先知覺後知，使先覺覺後覺也。」（【宋】朱熹：《四書集注》，臺北市：世界書局，2004年10月初版34刷，頁341。）據孟子文脈，宜理解為「使先知先覺者，觸發後知後覺者，使之亦得以知覺」之意。

<sup>24</sup> 《羅汝芳集（上）》，〈近溪子集·卷樂（二）〉，頁45。

近溪在另一處將此意表現得更為明顯：

羅子乃遍呼在坐曰：「汝等此時去家已遠，試反觀其門戶堂室、人物器用，各炯然在心否？」

眾曰：「炯然在心。」

良久，忽報貴客至。

羅子復遍呼在坐曰：「汝等此時，皆覺得貴客來否？」

眾曰：「皆覺得。」

羅子曰：「亦待反觀否？」

眾曰：「未嘗反觀，卻自覺得。」

羅子乃又回顧問者曰：「此兩個炯然，各有不同，其不待反觀者，乃本體自生，所謂知也；其待反觀者，乃工夫所生，所謂覺也。今須以兩個炯然，合成一個，便是以先知覺後知，而知乃常知矣，是以先覺覺後覺，而覺乃常覺矣。常知、常覺，是為聖人，而天下萬世，皆在其尚炯然中矣。」<sup>25</sup>

近溪於此再次指出兩種「知」的不同：聽見貴客至的訊息，眾人不待反觀，亦覺貴客至，炯然明白；雖離開家門，但通過反觀，家中廳堂器物卻清楚映於心中，炯然在目。前者是本體自生的「本然之知」，後者是工夫所生的「覺悟之知」，只是此處近溪以「知」、「覺」分別言之。不待反觀的炯然，在心中持續作用，自然而然，但我們未嘗發覺；一旦反觀，一切炯然在目，而此炯然亦來自於心中本然的光明炯然。今日，我們須將兩種炯然合成一個，也就是「以先知覺後知，以先覺覺後覺」，達到常知、常覺，則是聖人境地。因此，可將近溪對於此句的理解，統為「先覺後覺，先知後知」之意，<sup>26</sup>先有知覺「本然之知」、亦即覺悟的工夫，覺此覺、知此知，才能夠真正「復知」，自然彰顯此心的本體與作用。近溪也曾運用人心、道心談此「先知先覺」的意義：

日用不知，一言可判，日用不知，則道心而人矣；日用而知，則人心而道矣。蓋人受天地之中以生，其生也，知覺云為，夫孰非心？亦孰非道？但寓於目耳形骸之中，動以人勝，而縱欲多時，故心以人名，而不免於危也。

<sup>25</sup> 《羅汝芳集（上）》，〈近溪羅先生一貫編〉，頁 365。

<sup>26</sup> 近溪曾討論「良知見味」問題，以「知」與「覺」的關係作為解釋，當中引用孟子「以先知覺後知，以先覺覺後覺」此句，卻簡化為：「先覺後覺，先知後知。」（《羅汝芳集（上）》，〈近溪子集·卷御（四）〉，頁 115。）

心雖在人中，而道實在心中，但人自不覺知耳。若天牖其衷，而一旦覺悟，則耳目之聽視、形骸之運用，皆渾然見得是心，心皆渾然見得是道，愈覺悟則愈渾化，愈渾化則愈微妙，故心以道名，而復贊嘆其微也。<sup>27</sup>

心在人中，道在心中，日用而知，人心即是道心。因此，此處重點在於人自己是否能「覺知」，而此「覺知」亦無非心、無非道；只要能「覺知」、「覺悟」，則心渾然是道。據此可見，「先知先覺」在近溪「復知」工夫中具關鍵性地位，更能以「以先知覺後知，以先覺覺後覺」之語加以證實，這是近溪將孟子話語與自己學說結合的結果，一方面以聖賢之言加強其言論力道，一方面也透過自己的理解賦予經典新的意義。

經由以上討論，可見近溪談「復知」時，運用「以先知覺後知，以先覺覺後覺」之語，而有自己的詮釋與理解。<sup>28</sup>但近溪對此句之意見，尚有第二種指涉，亦就此句之原意而談論：

生知者，則所謂先知、先覺，而學知、困知者，則所謂覺後知、覺後覺者也。<sup>29</sup>

孟子謂：以先知覺後知，以先覺覺後覺。天下廣闊，其間自有先知、先覺的人，若不遇此等人說破，縱教聰慧過顏、閔，果然莫可強猜也已。<sup>30</sup>

第一則引文指出，所謂「先知先覺」，即是「生知」者；「覺後知、覺後覺」，即是「學知、困知」者。可知所謂「先知先覺」、「後知後覺」在此有實際的對象指涉。聯繫到第二則引文來看，這些「先知先覺」的人，作為「生而知之」者，雖少但仍存在，他們「覺悟則超群而先得」<sup>31</sup>，能夠覺察到良知本在，「當下知體自澄澈，物感亦自融通，所謂無知而無不知，而天下之真知在我矣」<sup>32</sup>。通過這些已徹悟的上智之人、聖人的指點，才能啟發「後知後覺」者，使之感通覺悟。於是，單獨看「覺後知、覺後覺」時，可指涉為通過覺悟後才復知的「學知、困知」者，但不意謂「先知先覺」不需通過覺悟復知，只是在對比時，顯發其「先」、

<sup>27</sup> 《羅汝芳集（上）》，〈近溪子集·卷禮（一）〉，頁 33。

<sup>28</sup> 近溪對於知的兩種看法，雖取孟子文句而闡發，但與佛教經常提及的覺知類似，如大乘起信論學者講求通過工夫修證從究竟覺悟入本覺，也就是一種覺悟之知到本然之知的過程，因此近溪確實可能吸收的佛教的說法。但就文獻來說，未有直接材料可證實近溪在此論上與佛教的關係，故本文不特別論述，只就此關聯點出其不言之意，提供讀者參考。感謝匿名審查人的建議。

<sup>29</sup> 《羅汝芳集（上）》，〈近溪羅先生一貫編〉，頁 336。

<sup>30</sup> 同上註，〈近溪子集·卷射（三）〉，頁 75。

<sup>31</sup> 同上註，〈近溪子續集·卷坤（二）〉，頁 251。

<sup>32</sup> 同上註，頁 272。

「自知」的涵意。若統看「以先知覺後知，以先覺覺後覺」一句，則指涉為通過「先知先覺」者的引導，以啟發「後知、後覺」者；或「後知、後覺」者對「先知先覺」者加以學習，而得以「覺悟」。這是近溪談論此語時的第二種解釋。

經由上述討論可知，近溪對於「先知覺後知，先覺覺後覺」一句，在不同的語脈底下，可有兩種詮釋方式。但這兩種解釋並不互相妨礙，有時在近溪的話語中，它們可以互相涵融：

蓋自為孩提時，直至今日，……良知良能，明白圓妙，真是人人具足，個個完全。但天生聖神，則能就中先覺先悟……然就其所覺悟的東西，則只是吾人現在不慮不學之良知良能而已。吾人只少了聖人此一覺悟……雖是時時習之，而卻不著；雖是日日行之，而卻不察……。故聖人之教天下，不是能令吾人於良知良能之外，別有增益，只是以先知覺後知、以先覺覺後覺。<sup>33</sup>

此處談到「以先知覺後知，以先覺覺後覺」一句，是由「聖人教天下」為主，故可知其採取第二種解釋。但整段卻扣緊了聖凡皆本有的良知良能作發揮，認為吾人與聖人之所以有差別，只因聖人「先知先覺」，而吾人日用不知、不著察的關係，因此通過聖人的教化，我們能夠知覺，但所知覺的，也不外是本有的良知，此又與第一種解釋相通無礙。再看其言：

天下之人，只為無聖賢經傳喚醒，便各各昏睡，雖在大道之中，而忘其為道，所以謂：「百姓日用而不知。」及至知之，則許多妙道、許大快樂，卻即是相對立談之身，即在相對立談之頃，現成完備，而非有他也，故曰：「天之生斯民也，以先知覺後知，以先覺覺後覺。」<sup>34</sup>

這裡談到聖賢經傳喚醒眾人的重要性，若無此喚醒，眾人只是身在道中而不自知，一旦喚醒，又是即此身、此心，立談之間，現成完備，無需外求，本然具在。於此談「以先知覺後知，以先覺覺後覺」，可說是第一種解釋，亦可是第二種解釋，無論是哪一種，都自然順適。可見，近溪對此語的兩種解釋，其實都不離開「復知」的涵意，只是特別強調「覺悟」與「聖賢經傳」的重要性。由此，世界中有「先知先覺」者，有「後知後覺」者，無論何者，都有「本然之知」，通過「覺悟」、「知覺」此「本然之知」的工夫，持續努力，則能消除彼此的差距，使良知良能順適暢通，即身即心即道。至此，我們也發現，對於近溪來說，一般人或所謂的「後知後覺」者，要能夠有此「覺悟之知」，以復「本然之知」，必要有「先

<sup>33</sup> 《羅汝芳集（上）》，〈近溪子集·卷射（三）〉，頁 104-105。

<sup>34</sup> 同上註，〈近溪子集·卷御（四）〉，頁 143。

知先覺」的引導，以及「聖賢經傳」的喚醒，這也即是其「復知」工夫的實際內容，以下將針對此進一步討論。<sup>35</sup>

### 三、「復知」之實際工夫

#### (一) 法聖、宗經與禮禱家數

近溪重視「先知覺」的過程，以及「先知先覺」的啟發，在其言談中處處可見。比如他曾認為，王祥、王覽兄弟雖志於孝弟，但卻只是質美者的善人，離道依然很遠；王氏兄弟就如同天下一般人，皆有不知不慮的孝弟本心，卻不能夠著察，就如同瞽者行路，終身由之而不知其道，將執滯一節、循習一家，不知變通，無法推擴此孝弟。<sup>36</sup>因此，近溪以為，有此「本然之知」，尚要能去學習，此學便是要著察、知覺到此「本然之知」。而此「學」、此「著察」，「非聖修作則，便終擴充不去」<sup>37</sup>，若無聖賢的指示，「安知所謂心？又安知所以反而求之也耶？」<sup>38</sup>這也就是「以先知覺後知，以先覺覺後覺」的意旨所在。在現實上來說，有聖人的指點提示，才能啟發後學；反過來說，一般為學的人，自然該向聖人學習，通過這樣的努力，我們才能真正覺察到自己本有的良知。

要學聖人，當然要從聖人所傳著的經典下手。經典中記載了聖人的思想，也充滿教化之旨，為我們指示了為學之方。因此，近溪大贊朱熹之功：

子朱子之有功聖門也，學固得其大方矣。孟子曰「大匠誨人必以規矩」，又曰「大匠不能使人巧」。夫匠立成器，士志聖神，其精至於無跡，妙入於難窮，取諸智巧焉，則均也。然器非規矩，巧將安施？道非六經，智將奚措？朱子之於學，余固未能悉其善巧何如，至所為言必先之讀書，讀書必先之六經，則真吾聖門之大匠也，其功顧不宏且遠耶？故規矩誠立，而巧之不精，學之咎也。胥求以巧，而規矩弗先，教之訛也。<sup>39</sup>

此段舉出孟子之言，認為大匠之技藝、器物雖然精巧，但他教人，無法即刻便使人能精巧，而必從規矩指點入手。如果製作器物沒有規矩的指點，展現不出其精巧，就如同道沒有通過六經，也無法使其智巧有所呈現。因此，學習必從遵照規

<sup>35</sup> 筆者認為，近溪似乎並不主動去區分此兩種意義，因此才會在多處見及兩義同時出現的樣態。會如此是因為近溪主要仍採取孟子原意，但特別強調了「復知」的意義，也就是透過「先知先覺」的啟發，「後知後覺」者能以「覺悟之妙」，「知覺」此「不慮之良」；「先知先覺」者則因先知覺了本身的「不慮之良」，故能有意識地、主動地去啟發「後知後覺」者「知覺」他們的「不慮之良」。另外，近溪兩種知，與佛教經常提及的覺知類似，如大乘起信論學者講求通過工夫修證從究竟覺悟入本覺，確實可能吸收的佛教的說法，

<sup>36</sup> 詳見《羅汝芳集（上）》，〈近溪子集·卷御（四）〉，頁 114-115。

<sup>37</sup> 同上註，〈近溪子集·卷禮（一）〉，頁 10。

<sup>38</sup> 同上註，〈近溪子集·卷樂（二）〉，頁 58。

<sup>39</sup> 同上註，〈近溪羅先生一貫編〉，頁 375。

矩開始，而學道之規矩，就在於六經；朱子為學者點出入道規矩來，可謂聖門之大匠，功勞是很大的。教學時，必先告知規矩，使學者有所入，否則是教學上的錯誤；學習時，若已有規矩指點，卻仍學不到精微之道，就是自己在學習上不專不力的問題了。由此，近溪非常強調學習，而學習的對象便是聖人與其經典，聖人所立之經典或規範，就是指示學者入道的明燈，其「法聖」、「宗經」的態度是很明確的。所以他說：

儒先有謂：「六經，聖人之註腳。」是為逐心詞章者激而言之也。某嘗依孟子「誦其詩，讀其書」，學《禮》，玩《春秋》，尚論古人於從姑山房，覺來一字一金，言言皆救性命之良方，非紙上之閑言也。竊敢謂：《詩》、《書》、《禮記》、《春秋》，皆聖賢之精蘊，悟者得之。<sup>40</sup>

近溪以為，「六經為聖人註腳」這樣的話，是為免人外逐於詞章之間而忘卻大本，而較為極端的一種言詞。其實，六經一字一句，都是聖賢無上的智慧與精妙，得以救性命，絕不是一種閑言或無關緊要的話，可見近溪對於六經的重視程度相當高，也認為只有真正悟道的人，才能明白六經的意義。

那麼，我們在面對聖人經典時，究竟要學習什麼？又該如何學習呢？近溪言：「不明性善，則無根源；不法先聖，則無規矩。然古先聖人所以足為作聖之規矩者，正以其只盡自己之性，只明己性之善，而更無纖毫之或取諸外也。」<sup>41</sup>學者要由「法聖」學規矩，才能明白自己的「性善」根源。但此根源在我、在聖都是一樣的；聖人之所以足以取法，就是因為他只是盡其性、明其性，而不是向外去求去取什麼，所以我們才能透過學習聖人規矩，而盡己性、明己性。故曰：

今學者為學，其道術亦多端，使非藉先覺經書，啟迪而醒悟之，安能的知聖時之時，而習知也哉？然所覺習之時，又何嘗外吾本心之自然順應者，而他有所事也哉？<sup>42</sup>

學者必要通過先覺者之聖人經書，才能啟迪、醒悟，而有所覺察。但此能覺察的根本，或是覺察的目的，豈不是自己的本心？因為我們有本然的良知，所以我們順此良知發動，自能有覺察的作用；而通過經書啟發覺察的對象，也並非外在於我的什麼別的事情，而就是這個讓我們能夠覺察的本心。既然如此，在學習聖人經典的時候，也就不是將其當作一種外在的知識或規範來吸收，而是回到自己的內心做印證體察：

<sup>40</sup> 《羅汝芳集（上）》，〈吁江羅近溪先生全集·語錄〉，頁 287。

<sup>41</sup> 同上註，〈近溪子續集·卷乾（一）〉，頁 246-247。

<sup>42</sup> 同上註，〈近溪子集·卷數（六）〉，頁 184。



只是時時刻刻，將自己肝腸，與經書遺言，精詳查對，用力堅久，則或見自己本心，偶合古聖賢同然處，往往常多，然細微曲折，必須印證過後，乃更無弊。<sup>43</sup>

實踐的方法，是拿自己的心與經書遺言詳細對照印證，可見與聖賢相合或不相合之處。前者使自己益發肯定自我本心，後者則於求與聖賢經書相合之時，找出自我違背本心之處。在這樣的感通、對證的過程中，堅定志向，持續用力，則能體察到自己與聖人同然的本心，並使其自然而然發用，時時順適無礙，無有遮蔽，如此學習的工夫才真正完成。而所有的工夫都來自於自己的本心，所要達到的目標也只是自己的本心，這也就是「復知」工夫在於覺悟「本有之知」，「本有之知」是起點也是終點，是本體也是作用的意義。<sup>44</sup>

由於近溪強調法聖、宗經，要求為學要有「規矩」，所以不排斥聞見之學，認為聞見不能廢；<sup>45</sup>但此聞見，如上所述，不能只是一種外在的知識規範學習，否則，「只徒求書中陳跡，不以知能之良，培植根苗，則支離無成」<sup>46</sup>，該以明此知能之良作為學問頭腦，不斷向內體會驗證。既然確立了為學宗旨，則必通過對於聖賢經典之「規矩」進行學習，而其最具體的表現，便是所謂的「禮耨家數」，故曰：「人情者，聖王之田。然須有許多仁聚禮耨家數，方可望收成結果也。」<sup>47</sup>近溪肯定人人皆有良質，作為自己耕耘的基本田地；但要田地裡結果，不可缺少「仁聚禮耨家數」的種種規範作為依循與參照。而此本有之人情與「仁聚禮耨家數」的關係，是一體的兩面，近溪常以「仁」與「禮」來討論：

復以自知，而天之根，即禮之源也，所謂「乾知太始」，統天時出者乎！「黃中通理」，暢達四肢，而禮之出，即天之運也，所謂「乾道變化，各正性命」者乎！……其則古稱先者，稍知崇尚聖經，然於根源所自，茫昧弗辨；不知「人而不仁，其如禮何？」是拙匠之徒，執規矩而不思心巧者也。其直信良心者，稍知道本自然，然於聖賢成法，忽略弗講；不知人不學禮，其何以立？是巧匠之徒，竭目力而不以規矩者也。善學孔、顏以求仁者，務須執禮以律躬，而由純心以敦復。敦復崇禮，又能考究百王，會

<sup>43</sup> 同上註，〈近溪子集·卷御（四）〉，頁122。

<sup>44</sup> 近溪對於經典的重視態度，也透過他個人對於經典的反覆詮解得證，比如他對於《易》、孝弟、格物之旨的理解，前輩學者們多有闡述，可見如張美娟：〈從「一陽之氣」看羅近溪身體觀〉，《臺北大學中文學報》第11期（2012年3月），頁149~180；謝居憲：〈羅近溪對「仁」的詮釋〉，《揭諦》第17期（2009年7月），頁83~123等文。

<sup>45</sup> 《羅汝芳集（上）》，〈近溪子集·卷樂（二）〉，頁60。

<sup>46</sup> 同上註，〈近溪子集·卷禮（一）〉，頁10。

<sup>47</sup> 同上註，〈近溪子集·卷御（四）〉，頁118。

通典禮，直至吻合聖神，歸於至善而後已焉。<sup>48</sup>

近溪談「復知」問題，也常與「復禮」一併談論。如此處指出，所謂的天之根，正是禮之源；所謂的禮之出，正是天之運。「天」與「禮」，是體用的關係，即是所謂「仁以根禮，禮以顯仁」<sup>49</sup>之意。因此，「禮」是「本有之知」的自然流露與表現，「復禮」在某個意義上，也就是「復以自知」的實際工夫。於是近溪進一步說明，仁作為人之本然，是聖賢經典、禮節規範的根源，若只崇尚聖經，卻不明根源，即犯了「人而不仁，其如禮何」的毛病，如拙匠只持規矩而不返回自我之巧心。相反的，禮作為仁的實際表徵，若直信本心，而以為自己看到了道的面目，只論自然，卻不講聖賢成法，即犯了「人不學禮，其何以立」的問題，如巧匠徒秉巧心而不由規矩實際去做，終無法成方圓。因此，仁禮兩端不可偏廢，學孔顏當「執禮以律躬，純心以敦復」，以仁心作為根據與目的，以禮義作為條理與準則，不徒以本具仁心而恣意自滿，不徒以遵循規矩而喪失學宗，持續以聖賢經典之禮禱家數印證體會此仁心，直至與聖神相合，不到至善處不停止，才能完滿「復知」工夫。

因此，法聖、宗經，遵循禮禱家數種種格式規矩，是「復知」的實際工夫；即使人皆有「本然之知」，但要復此「本然之知」，必要有覺悟、知覺的工夫，而此覺悟、知覺，唯有通過對於聖賢經典、禮禱家數的學習，以其作為生命的律則，一一與己心相印證，才能真正體悟到「本然之知」的真實樣貌。那麼，如果每人本具「本然之知」，何以近溪不能當下直接指點人要反觀本心即可，或是我們自己通過本心的流行狀態直接肯定良知良能，而一定要通過學習聖人經典之禮法規矩，才能有所體悟呢？此關涉到近溪面對良知學時產生的問題意識，具有相當深刻的現實意義與特色，於此轉入下節進行詳細討論。

## （二）格式規矩之問題意識

近溪重視聖賢經書與禮儀規矩，故對於《大學》之格則相當肯定，認為《大學》便是點出法聖之旨，言學問次第詳明，將本末至善之大人之學講得清楚明朗：「了天下此個大物，不思古今格則，以格其物，則本何以舉末？末何以歸本？學且未也，而況於善？善且未也，而況於至耶？」<sup>50</sup>只有通過《大學》之學問次第，思此古今格則，才能真正格物，通本末，達至善。「若非《大學》指陳為千聖之成法、萬世之的訓，何以使人人奮勵，而必精造身心，大學之善之至也哉？」<sup>51</sup>《大學》之旨，正是孔子繼以先王之道，取諸六經而集成，其中之成法世訓，足

<sup>48</sup> 同上註，〈近溪子集·卷射（三）〉，頁 103-104。

<sup>49</sup> 同上註，〈近溪子集·卷射（三）〉，頁 83。

<sup>50</sup> 《羅汝芳集（上）》，〈近溪子續集·卷乾（一）〉，頁 249。

<sup>51</sup> 同上註，〈近溪子續集·卷乾（一）〉，頁 250。

以使人發憤以達至善，正因它本諸性善，又詳備聖人之教，指點為學格式規矩，而受到近溪很大的推崇。因此他說：「宋有晦菴先生見得當求諸六經，而未專以孝、弟、慈為本；明有陽明先生見得當求諸良心，亦未先以古聖賢為法。」<sup>52</sup>可見近溪以為當以不知不慮之良心，及其自然之孝弟慈作為本體與學問宗旨，但同時也要在六經、古聖賢的規矩格則中，找尋作為依循的典範。

那麼，我們不得不去思考，何以近溪談工夫，一定要人法聖、宗經、遵循格則禮儀呢？從前文談論近溪之「復知」時，可知其工夫的所有努力，在於能「覺悟」、「知覺」、「著察」到「本然之知」、「良知良能」，這是學問的頭腦處。但近溪相當實際地指出，要得此頭腦，是非常不容易的：「吾人須識得個頭腦，其學方有著落，但頭腦極是難得。」<sup>53</sup>他不只一次講到過這樣的話，如其孫懷智曾問：「本體如何透徹？」近溪就回答他：「難矣哉！」<sup>54</sup>明得本體沒有想像中簡單，是需要花非常多工夫的。所以他強調要善看經書：

經書固在得其頭腦，然頭腦不易得。蓋今世有志講學者，多樂從易簡，謂「六經註我」，不復更去講究；有稍知講究者，又舊時氣習已定，謾將聖賢精微之言，也同套話解去。<sup>55</sup>

看經書的意義在於得頭腦，但得頭腦並不容易。當時學者最常犯的兩種毛病，一種是以為「六經註我」，將經典之言草率看過，不甚重視講究，如此難得頭腦；一種是以為六經只是一般聞見，用習成的套語去疏解，卻沒有深刻與己心相印證，深入去體會聖賢話語，這樣也不可能得頭腦。所以，正是因為得頭腦很難，所以要透過經書來得頭腦；但此中不能馬虎草率，否則是不可能有所得的。

那麼，為什麼得頭腦會這麼困難呢？首先，近溪的立基點，在於資質的差異。我們在前面已經不斷看到，近溪認為沒有透過聖人經典的提點，一般人是沒辦法醒覺的，不用說純全天理之本然之體，眾人難以知覺，就算是最淺近的孝弟慈，「若非《大學》懇切提撕，誰人曉得從此起手？」<sup>56</sup>因此所謂「後知後覺」者，必待「先知先覺」的幫助。近溪觀察到現實層面，學者們都不是「生而知之」者，反而經常犯下錯誤：

即心而言，其初只是一樣；若即人而論，則世固有知為學與不知為學之分，人之為學又有善用功與不善用功之別。其不知為學者，姑置勿論矣。即雖知為學者，而工夫草次，則亦往往不向本源求個清瑩，輒於末流圖之，或

<sup>52</sup> 同上註，〈近溪子集·卷禮（一）〉，頁 5。

<sup>53</sup> 《羅汝芳集（上）》，〈近溪子集·卷樂（二）〉，頁 38。

<sup>54</sup> 同上註，〈近溪羅先生庭訓記言行遺錄〉，頁 425。

<sup>55</sup> 同上註，〈近溪子集·卷禮（一）〉，頁 35。

<sup>56</sup> 同上註，〈近溪子四書問答集〉，頁 309。

當無事之時而著意主張，或於有感之際而盡力祛除，然見未透徹，把捉愈難，不惟寂體背馳，即感應亦未能安妥也已。<sup>57</sup>

此段點出，論本心，人人都有，沒有差別。但在人來看，卻有知道去學復此本心，或不知學復此本心兩種。就一般百姓而論，是「日用而不知」，可謂是「不知學」的人；即使他「知學」，或是其他學者能夠「知學」，仍可能有「不善用功」的問題：可能著於私意，可能於末流用功，都是不明本體頭腦的人。此段往下則舉出只有上智者，能夠正確用功，<sup>58</sup>可見與此相對的，便是非上智者，要他們去「知學」是第一步，要「善用功」又是第二步，這中間的過程，並非自然而然便可以，反而是錯誤百出。因此，面對廣大非「上智」的一般人，當然需要「先知先覺」者的指點提示，而實際的操作方式，也就必歸於法聖、宗經。

其次，近溪雖然注意到人有資質上的差異，但他也明白地說，有些資質好的、聰明過人者，也有可能不明本體：「孩提愛敬，其知能之良，雖渾然天稟，而不學不慮，則體極希微，莫說常人難知，即豪傑才辨之士，亦無從理會，知之不能。」<sup>59</sup>良知良能雖天賦，人人具有，但是極其希微，不用說一般人，即使是那些天資聰穎過人，富有才能的豪傑英才，也無法體會、知見良知本然，可見即使是有好資質的人，亦有得不得頭腦上的困難，那麼，法聖宗經當然就具有其工夫上的普遍性了。同時，這些資質過人的人，並非不學習，或是不透過聖賢經典來悟道：

惟是善根宿植，慧目素清的人，他卻自然會尋轉路，曉夜皇皇，如饑芋想食，凍露索衣，悲悲切切，於欲轉難轉之間，或聽好人半句言語，或見古先一段訓詞時，則憬然有個悟處，所謂皇天不負苦心人。<sup>60</sup>

近溪提到，世人由赤子長大之後，外求亦多，忘卻本心。只有某些「善根宿植，慧目素清」，有一定的資質，懂得去學習、復返本體的人，才能從世間種種煩雜中，欲求一個翻轉，就像餓了想吃飯，冷了想穿衣一樣自然而真實。而此時若能「聽好人半句言語，或見古先一段訓詞」，或許便能有所悟入，可見這些善根者，悟道時並非自己知道要求復本體，當下便可復得本體，而是要經過長久的學習與努力，並在聖賢的指點、先覺經書的提撕下才能有所醒覺的。所以「明睿過人，資近上智者」，仍要「究悉名言，詢求哲士」，<sup>61</sup>並沒有因為資質較一般人為高，便可跳過法聖宗經的階段。近溪也提到，即使是孔子，也沒有略過「多學而識」的階段，自其十五學聖始，便對「所以經綸大經、參贊大化，而文獻足徵者，信

<sup>57</sup> 同上註，〈近溪子集·卷數（六）〉，頁 198。

<sup>58</sup> 詳見《羅汝芳集（上）》，〈近溪子集·卷數（六）〉，頁 198。

<sup>59</sup> 同上註，頁 41。

<sup>60</sup> 同上註，頁 37。

<sup>61</sup> 同上註，〈近溪子集·卷數（六）〉，頁 198。

之極其篤，好之極其深，而求之極其敏」<sup>62</sup>，這豈不是多學多識？豈不是聞見？只是他能一以貫之而已。這又相應於前文提到的，近溪並不反對聞見，但認為在接受聞見之時，不能把它視為與己身心毫不相干的外在知識，久之才能有所得。所以說：

聖賢出天縱，夫子之精巧，更何加焉。但規矩為方圓之至，聖人為倫之至，非考古博文，契悟法則，縱心思力竭，而終非其至，故曰：「我非生而知之，好古敏以求之。」其所謂求，即學夫古也，其所以學，即求其至也。<sup>63</sup>

姑且不論孔子究竟是不是生而知之的人，我們只需看見，即使是孔子這般的聖人，都用盡心力「考古博文，契悟法則」，以求學古聖賢而得至善，這在近溪看來，便是無規矩無以成方圓的最好例子。如此說來，一般的大眾、資質差者自然需要法聖宗經，資質佳者也同樣要法聖宗經；如果沒有經過這個階段、透過聖賢經典的師法，那麼人們是不可能明得頭腦的，只會產生種種弊端，近溪也已經說得很清楚了。這是在生活中所觀察到的真實樣態，可見近溪是非常實際地考量到人有不同資質的問題。而且即便是「上智者」或是聖人，也只是較之一般人容易立志為學，自己能夠知道要去復知，卻仍不能不法聖宗經，凸顯了聖賢經典的普遍重要性。

其三，前面已稍稍提到，「後知後覺」者，不能自己知道要著察良知本心；而知道要著察本心而志於為學的，可能因為過於把捉造作，或流於聞見而不得本體之外，某些人則可能犯了著於私意的問題：

聖賢言學，必有個頭腦。頭腦者，乃吾心性命而得之天者也。……頭腦未明，則所謂工夫，只是汝我一念意思爾，既為妄念，則有時而起，便有時而滅；有時而聚，便有時而散；有時而明，便有時而昏，縱使專心記想，著力守住，畢竟難以長久。<sup>64</sup>

為學若不知要求得頭腦，而只一味用功，雖仍可說是志於為學，但方向不正確，此時所用工夫，便只能是一己的妄念；既是妄念，就不是恆常的本體，那麼即便著力用功把守，卻仍然無法復其本體之明。這麼說來，所有做工夫時的把捉造作、迷於聞見等問題，其實也都是一種私意。此問題之關鍵處，不在資質的差異，因為資質低下者，可能因不明事理而自我想像；天資聰穎者，則更可能因為自作聰

<sup>62</sup> 同上註，〈近溪子集·卷樂（二）〉，頁 61。

<sup>63</sup> 《羅汝芳集（上）》，〈近溪子集·卷射（三）〉，頁 106。

<sup>64</sup> 同上註，頁 85。

明而有這樣的毛病：「聰明穎悟，聞見測識，皆本體之障。」<sup>65</sup>這裡點出妨礙明本體的兩種問題，一是聞見，一是聰明。前者很好理解，便是前論的迷於聞見，把知識當作外於己心的東西加以學習，而不反求諸己細細體會；後者則指向一種自我臆測、自作聰明、「徑信本心」<sup>66</sup>的狂妄：

古語謂：「擬之而後言，議之而後動，擬議以成其變化。」夫既曰「擬議」，則豈徒用一己之意見哉！殆必近度諸心，遠取諸物，雖凡芻蕘之言、狂夫之語，亦所必察，亦所必採，而況聖經賢傳，言而世為天下法者，可不悉心檢點也哉！如此則準則有在，既非自作聰明，而根本於心，亦非徒取諸外，斯為合一也已。<sup>67</sup>

近溪認為，面對聖賢經傳以至所有的言論，都必須詳加考察檢點，並回到自己的本心來作驗證；一方面學習經傳時，不把知識看為是外在的東西，一方面也不能對經傳不認真思索考究，徒用一己意見，自作聰明而無準則。近溪對於自我私意的批評，在其集中屢次出現，可知他對於無根據而自以為是、徑信本心而不遵法聖賢者抱有很大的疑慮，所以他也說：

欲完此仁，須是有禮，欲得此禮到至善去處，則非一己之聰明所可擬議，一己之力量所可強為。故孔門立教，其初便當信好先古，信好先古，即當敏求言行，誦其詩，讀其書，又尚論其世，是則於文而學之，學而博之。

68

尊崇聖人禮法，是彰顯仁體的最好方式，而此禮不是自己擬議強為的禮，而是先古、聖賢的禮。所以，如果不通過信好先古，誦詩讀書，博學而文，那麼將淪於自我主張，一己之臆度妄想，絕非工夫的正確入手處。更何況聖人雖然「考遍格言，廣詢達士」，都還怕「下手有差，入門或錯」，<sup>69</sup>不是聖人的學者，又怎麼能保證不通過考究聖賢之格言禮法，而用一己力量、一時見解去下工夫，便是正確無誤的呢？因此近溪說這是「枉費時光，虛度此生」<sup>70</sup>，強調「初學下手，則必須一一遵守，就是覺得古聖經書於自心未穩，且當謙虛，質正先覺，決不可率意斷判，以流於猖狂自恣之歸也」<sup>71</sup>，作為學者，就算覺得己心與經書不合，也不能恣意否定聖賢，而妄自行事，否則容易流於猖狂自恣而不自知，這樣的問題是

<sup>65</sup> 同上註，〈明儒學案〉，頁 425。

<sup>66</sup> 同上註，〈近溪子集·卷禮（一）〉，頁 10。近溪認為「徑信本心」與「聞見支離」具有一樣的弊端。

<sup>67</sup> 《羅汝芳集（上）》，〈近溪子集·卷數（六）〉，頁 209。

<sup>68</sup> 同上註，〈近溪子續集·卷乾（一）〉，頁 244。

<sup>69</sup> 同上註，〈近溪羅先生一貫編〉，頁 356。

<sup>70</sup> 同上註。

<sup>71</sup> 同上註，〈近溪子集·卷御（四）〉，頁 122。

很嚴重的。

於此，近溪指出，工夫若無先覺指點，「下者便渾淪難入，高者便放蕩無疆」<sup>72</sup>，資質低下者，沒有法聖宗經，不知要悟此心體，知道要悟此心體之後，又難以得見頭腦；資質過人者，容易自信過高，沒有法聖宗經，就會自以為所體悟的即是心體，卻沒想到只是一己私意，而流於放蕩。當然，不一定是資質高的人才會有私意，但是聰穎的人，卻更容易犯這樣的錯誤。這也衍伸出近溪對於「當下」說法的意見：

當下固難盡信，然亦不可不信。如當下是怵惕惻隱之心，此不可不信者也；當下是納交要譽之心，此不可盡信者也。不可不信而不信之，則當下不識本體，此其所以不著察；不可盡信而苟信之，則當下冒認本體，此其所以無忌憚也。善學者，在審其幾而已。<sup>73</sup>

面對所謂的「當下」，近溪以為要善於分辨其幾。怵惕惻隱之心在當下自然湧現，這即是我們的本然心體的發用，不可不信，如果不信，便是不能著察，如同一般百姓日用不知，不能知覺到本有的良知良能即在此身，即在日用流行之間。但對於「冒認當下」的問題，近溪也看得相當清楚，若將當下一種私意欲望誤認為是本體，不可信而信之，就將流於狂妄無忌憚。所以，對於本心要能著察，要能喚醒，然後有所入手處，識得頭腦；對於自己的私意要能看得清楚，而不能認欲為理，認賊作子<sup>74</sup>。一方面不盲目用功，流於支離，一方面不以一己之意妄自臆測，流於恣意放蕩，這都需要「先知先覺」的提點，或是以聖賢經傳的禮法作為遵循的準則。故曰：「知覺己所知能輕易而失之太過，則以聖賢之成法而裁抑之；知覺己所知能悲弱而失之不及，則以聖賢之成法而引伸之。」<sup>75</sup>無論過與不及，都要以聖賢之成法作為依據與典範。可知，「當下」的說法在近溪看來，已然不夠周延，必然要輔以聖賢經典之禮法，才能避免「徑信本心」造成的問題，可見近溪面對學說流弊問題，具有相應的反省與考量，此也成為其必用法聖、宗經之法的一個原因。

最後，近溪還提到工夫是否能持續不間斷的問題。假如「復知」要求的是能否「知覺」、「著察」到「本然之知」，那麼，一旦能「知覺」、「著察」，是否便能超凡入聖呢？也就是說，假如學者已受到「先知先覺」的啟發，是否即此就復此「本然之知」，就不用再去法聖、宗經了？近溪說：

知後乃方可入聖焉耳，非即聖人也。……吾人一時覺悟，非不恍然有見，

<sup>72</sup> 同上註，頁 118。

<sup>73</sup> 《羅汝芳集（上）》，〈近溪子續集·卷坤（二）〉，頁 263。

<sup>74</sup> 同上註，〈明儒學案〉，頁 425。

<sup>75</sup> 同上註，〈近溪子續集·卷坤（二）〉，頁 263。

然知之所及，猶自膚淺。此後須是周旋師友，優遊歲月，收斂精神，以凝結心思。<sup>76</sup>

「復知」工夫的重點，在於能「知覺」到「本然之知」，但是近溪指出，「知覺」到「本然之知」的同時，並不是就是聖人了。這是因為，一時的「覺悟」，只是一種恍然有見，雖是有見，卻仍膚淺，與「本然之知」有所差距。此後還要「周旋師友，優遊歲月，收斂精神」，持續地同師友交遊，習聖賢之法。所以，「知覺」、「覺悟」只是起點，不是終點。近溪也曾談論「知」與「覺」的差別言：「見是覺處，知常而覺暫。覺之現於知，猶泡之現於水也，泡莫非水，而現則有時。」<sup>77</sup>「本然之知」恆常不易，但是有見有味，見時是人「覺悟」、「知覺」的時候，這個「知覺」不外乎來自於「本然之知」，但它出現的時間是短暫的，就像泡沫無非是水，卻有從水上消失的時候，乍現乍滅。當人能覺時，「本然之知」便光明得見；當人不能覺時，「本然之知」便隱昧受蔽。因此，要使「知」常不昧，必要能持續「知覺」，否則「知」仍時見時昧，也就不可能「復知」。他又說：

工夫得不間斷，方是聖體。若稍覺有間，縱是平日說有工夫，亦還在凡夫境界上展轉，都算帳不得。故學者欲知聖凡之分，只在自考工夫間斷不間斷耳。<sup>78</sup>

凡境工夫縱熟，亦終是凡，即水縱熟，亦只是水，不可謂水熱極，便成火也。<sup>79</sup>

近溪以為，分別聖凡的依據，不在於是是不是有工夫，或是工夫作得熟不熟，而在於工夫有沒有間斷。他以水跟火的差別來說明：工夫即使做得熟，只要有時歇，就仍不是聖人，如水就算燒得極熱，也不可能是火一樣。因此，假如學者立志為學，能夠做「復知」工夫，「知覺」此「本然之知」，但工夫卻有停歇之時，那麼終究不能超凡入聖。因此，能夠志於學、「覺悟」，或者能用工夫，都只是入聖之法，但入聖的同時，仍要求時時的用功與醒覺，以至「知得透徹而又久久弗去」<sup>80</sup>，才能由凡境便為聖境。因此，「覺悟」的工夫相當重要，但時時「覺悟」，以至良知本體持續發用，自然無礙，才是「復知」工夫的精義，於是從起點到終點，聖賢經典的指點就都不可或缺。

由以上討論可知，我們能看到近溪在面對「良知」之學時，一方面肯認「本

<sup>76</sup> 同上註，〈近溪子集·卷御（四）〉，頁 120。

<sup>77</sup> 《羅汝芳集（上）》，〈近溪子集·卷御（四）〉，頁 115。

<sup>78</sup> 同上註，頁 127。

<sup>79</sup> 同上註。

<sup>80</sup> 同上註，〈近溪子集·卷射（三）〉，頁 100。



然之知」，一方面也擁有相當現實的問題意識。其「復知」講兩種知，卻也以為「知覺」不易，得頭腦難，要持續不間斷更難。此間包含了百姓日用不知、下愚難以契入的資質限制、與資質佳者甚至是聖人亦不捨棄聖法的參照結果、現實上個人常有私意，拋卻成法卻流於狂妄，或是只談「當下」而有的流弊，以及工夫是否能持續不間斷的問題。這些都反映出近溪對於「復知」工夫有著相當深刻的思考，以及其現實特色。近溪看見，良知本心本自具足，知覺、覺悟良知本心是道德得以豁顯的關鍵，此意確然無誤；但如何真正能夠悟得此良知，恐非直論當下，或僅說把握四端發顯，就能夠直通工夫之完滿，其中仍有許多險阻。這樣的工夫理論特色是否真能解決問題，又是否與良知學產生衝突，或許見仁見智。但筆者不認為近溪以透過所謂「外在」人事物的方式去討論如何覺悟良知，就是「良知道德意義的減殺」。「外在」工夫對近溪而言，終究是與「內在」相應合的，因為有「良知」，所以「先知先覺」自發啟迪「後知後覺」，「後知後覺」也得以據此「外在」啟發，以及自身的「內在」良知根據，進一步知覺本有「良知」，在內外的交融中達到常知常覺的境地，「良知」是起點也是終點，更是工夫過程中不可缺少的基础，良知是體，知覺作用與內外工夫是用，體用圓融。在這個意義下，「外在」工夫正因良知的道德意義而產生，並持續作用著。筆者也不認為此與近溪得到「無工夫之工夫」的評價有何衝突，從許多面相來看，近溪確實存在這種傾向，但本研究的目的是在大分類底下呈現更深入的分析，而不願因大分類而掩蓋了學說的豐富性與發展性，以此來彰顯近溪更多元的哲學面貌與企圖。就此而論，相較於當時許多陽明後學，近溪更能正視到談良知工夫時，在操作上可能碰到的問題，並積極避免良知學可能的弊端，為其提出解決之道，其為天下百姓立教，理論也更為詳盡。透過考察「復知」工夫的現實意義與特色，我們也就能更加掌握近溪學說的特殊之處與深刻價值。

#### 四、結語

本文探討羅近溪「復知」的意義與實際內容，首先強調「知」有兩種：本然之知、覺悟之知，兩者是體用的關係，而其工夫之實義在於「覺悟」此「本然之知」。其次，討論近溪「復知」與「先知覺後知，先覺覺後覺」的關聯，此語具有「先知後知，先覺後覺」與「以先知先覺啟發後知後覺」兩義，但兩義也互攝並行。一方面，表示以「本然之知」為本體，先「覺悟」此「本然之知」，然後才得「復知」的實義；一方面，則強調要「覺悟」，不能缺乏「先知先覺」的引導。其三，實際看「復知」工夫的內容，主要落在法聖、宗經與對禮儀規矩的重視。這是因為近溪認為「覺悟」、得頭腦相當困難，並非點出「覺悟」的關鍵性即可，還要談「如何覺悟」的實際工夫。此中則包含了現實上人有資質的差異、人有私

意或對「當下」的質疑，以及工夫常間斷的狀況，近溪正是看到了這些現實層面的問題，因此當他肯定陽明學問、良知「現成」等說的同時，又不願只談「當下」，而強調見聞、法聖宗經的必要性。於此，由其「復知」工夫的深入探討，我們能夠便看見近溪哲學的現實意義與特色，呈現其更加精微且全面的思想眼光。

## 徵引書目

### 一、古籍文獻

- 【宋】朱熹：《四書集注》（臺北市：世界書局，2004年10月初版34刷）。
- 【明】王畿著，吳震編校整理：《王畿集》（南京市：鳳凰出版社，2007年3月）。
- 【明】羅汝芳著，方祖猷、梁一群、李慶龍等編校整理：《羅汝芳集》（南京：鳳凰出版社，2007年3月）。

### 二、近人著作

- 古清美：〈羅近溪悟道之義涵及其工夫〉，《臺大中文學報》第16期（2002年6月），頁143~171。
- 朱潔：《羅汝芳仁學思想研究》（湖南：湖南師範大學中國哲學碩士論文，2009年5月）。
- 牟宗三：《從陸象山到劉蕺山》（臺北：臺灣學生書局，2011年7月再版五刷）。
- 吳秀玉：〈論羅汝芳的簡易直截修養工夫〉，《人文及管理學報》第5期（2008年11月），頁1~24。
- 李沛思：《從工夫論看羅近溪思想之特色》（桃園：國立中央大學中文系碩士論文，2006年）。
- 李沛思：〈復以自知—羅近溪的體證工夫〉，《當代儒學研究》第2期（2007年7月），頁205~227。
- 唐君毅：《中國哲學原論·原教篇》（臺北：臺灣學生書局，2004年10月全集校訂版二刷）。
- 高瑋謙：〈羅近溪「體現哲學」之工夫論特色〉，《揭諦》第21期（2011年7月），頁93~126。
- 張美娟：〈從「一陽之氣」看羅近溪身體觀〉，《臺北大學中文學報》第11期（2012年3月），頁149~180。
- 陳立勝：〈「身不自身」：羅近溪身體論發微〉，《西北大學學報(哲學社會科學版)》第1期（2012年），頁10~18。
- 黃淑齡：〈明儒之萬物一體論及其道德實踐—以羅近溪工夫論為核心〉，《臺大文史哲學報》第73期（2010年11月），頁1~35。
- 楊祖漢：〈羅近溪思想的當代詮釋〉，《鵝湖學誌》第37期（2006年12月），頁145~175。
- 蔡家和：〈從羅近溪分別「體仁」與「制欲」之工夫進路見心學與理學之不同〉，《華梵人文學報》創刊號（2003年7月），頁69~106。

鄧克銘：《「克己復禮」詮解之省察——以朱子、王陽明、羅近溪為研究對象》（南投：國立暨南國際大學中文系碩士論文，2012年）。

謝居憲：〈羅近溪學術宗旨理解的一些評析〉，《鵝湖學誌》第41期（2008年12月），頁163~202。

謝居憲：〈羅近溪對「仁」的詮釋〉，《揭諦》第17期（2009年7月），頁83~123。

謝居憲：〈牟宗三先生對羅近溪哲學的詮釋〉，《當代儒學研究》第8期（2010年6月），頁211、213~244。

謝居憲：〈羅近溪圓教思想研究〉，《中央大學人文學報》第43期（2010年7月），頁141~184。

魏美瑗：〈牟宗三論近溪學的客觀地位〉，《鵝湖》第34卷第10期（2009年4月），頁39~50。

# 道南論衡

## 自然天機與苦吟鍛煉的融會——楊萬里論詩詩考論

張楷翊\*

### 摘要

楊萬里一生詩風多變是目前學界的共識。宋方回《瀛奎律髓》中提及：「楊誠齋詩一官一集，每一集必一變。」楊萬里本人也坦白承認「予生好為詩，初好之，既而厭之。」以上皆呼應了他一生詩歌創作由效法前人到盡謝諸公之轉變進程。然而，楊氏被劉克莊盛讚為真得江西大家呂本中「活法」之人，雖然其作品風格一再轉變，最終以圓滑透脫之「誠齋體」聞名於世，但他積習已久的江西詩風卻終未就此消跡於詩歌作品。錢鍾書曾評論道：「雖說把受江西派影響的『少作千餘』都燒掉了，江西派的習氣也始終不曾除根，有機會就要發作。」可見誠齋少時的創作基礎終其一生影響著其創作，並隨著整體風格的轉變、而隱藏在表現手法之中。

楊萬里詩歌特徵有二：講究感悟觸興、及著重挑選自然詩材，兩者皆能呈現詩歌的天然況味，這種對詩歌風格的鍛鍊精神之展現可以說是江西詩風的重要特徵。此外，在其創作生涯的每一階段之中，都有著許多反映重視字句鍛鍊的論詩詩作品，是故本文欲從楊萬里論詩詩作品中，歸納分析其重視「自然天機」與「苦吟鍛鍊」二者特色的互動關係，並佐以誠齋閱讀諸家詩人作品後所給予的評價，試圖更清楚地呈現楊萬里詩歌藝術之風貌。

**關鍵字：**楊萬里、誠齋體、論詩詩、後設詩歌、天公、苦吟、詩法

---

\* 發表時為國立政治大學中國文學系碩士班二年級學生

## 一、前言

楊萬里（1127-1206），字廷秀，號誠齋，吉川吉水縣（今屬江西）人。南宋中興四大詩人之一，一生創作不輟，現存詩四千二百餘首，詩文全集一百三十三卷。齋詩風活潑淺易，同當代文學大家陸游、范成大一般由江西詩法入手，而終能跳脫其窠臼，以最能體現活法精神之「誠齋體」<sup>1</sup>詩風獨樹一幟於當代詩壇。楊萬里的作品在受江西詩風籠罩、把持之下的時代是非常有意義的，擺脫前人而自成一家的文學成就讓他成為了當時的文壇領袖，同時代詩人姜特立就曾在詩作中提到：「今日詩壇誰是主？誠齋詩律正施行。」<sup>2</sup>；楊萬里好友兼大詩人的陸務觀也不諱言地讚譽道「誠齋老子主詩盟，片言可許天下服。」<sup>3</sup>，由此可見楊萬里其文壇地位在當代是不可忽視的。

學界長久以來對於宋代詩壇的關注持續不斷，尤其江西詩派的發展及延續，更是主導此時期詩學風氣轉變的重要指標。對於本文所欲探討之誠齋詩學中關於自然與鍛鍊的研究範疇，當然也不能脫離此一廣大的文學背景與脈絡進行論述：龔鵬程《江西詩社宗派研究》與莫礪鋒《江西詩派研究》二書早已為學界將江西詩派進行精確詳實的解析與考核，二者皆指出江西詩派無論是以當代的非凡地位、又或是對後世的深遠影響，再再都凸顯出此一文學社群蘊含著豐富的研究面向；且龔氏更進一步以宗派社集、社會變遷下之階級結構與文化意蘊等諸多視野觀為基礎，對江西詩派進行更具有突破性的演繹與詮釋。若能以考察楊萬里詩作、詩歌理論與當代江西詩風的嬗遞關聯為研究背景，便能更全面性地、根源性地了解其中所蘊含自然與法的互動關係。其次，現有的誠齋詩歌研究，不乏針對於其山水詩歌與詩學觀進行個人風格與理論的雙向式考察：歐陽炯《楊萬里生平及其詩學研究》從誠齋思想層面出發、延伸推廣至技巧鑑賞論的形成、最終成為其論述楊萬里詩歌風格的根本依憑，為誠齋詩學及詩風作出了脈絡分明的闡釋；林珍瑩《楊萬里山水詩研究》則是將歷代山水詩歌脈絡釐清分明，並配合宋代政經、宗教、思想等社會背景，進而在此二基礎之上，透過以自然為題的山水詩作為講究輕快活潑之誠齋體風格作出內容、技巧、藝術特色等諸多面向的精采詮解。此外，諸如吳姍姍〈楊萬里之自然詩論〉、邱怡瑄〈味與法：「誠齋體」在宋詩發展中的歷史意義〉等文章，都對楊萬里的詩作或是詩學中關於自然清新風格與苦心鍛鍊

<sup>1</sup> 嚴羽《滄浪詩話·詩體》：「以人而論，則有蘇李體，……楊誠齋體（其初學半山後山，最後亦學絕句於唐人，已而盡棄諸家之體，而別出機杼，蓋其自序如此也。）」郭紹虞校釋：《滄浪詩話校釋》（台北：里仁書局，1983年），頁58-59

<sup>2</sup> 姜特立〈謝楊誠齋惠長句〉，周啟成：《楊萬里和誠齋體》（台北：上海古籍出版社，1980年），頁1

<sup>3</sup> 〈贈謝正之秀才〉，錢仲聯：《劍南詩稿校注》（上海：上海古籍出版社，2005年），頁2654

的創作現象多有剖析。再次，自唐代以來，論詩詩的創作十分興盛<sup>4</sup>，宋代文人延續此一風氣，無論是唱和之作、讀書詩、讀詩詩等作品都在當代文人的創作中占有一席之地。當代學者對這類具有詩論性質的詩歌創作也益加重視：周益忠《宋代論詩詩研究》對於論詩詩作最多產的宋代有著細膩的觀察與考究；張高評〈唐代讀詩詩與閱讀接受〉等一系列針對論詩詩作興盛朝代所作出的文化論述；以及楊玉成〈後設詩歌：唐代論詩詩與文學閱讀〉以西方文學理論觀點對中國傳統詩學進行比較分析，諸家先賢都對後設詩歌的研究範疇多有開展，是故本文也欲透過此一特殊詩歌題材，對學界鑽研已久的議題進行新視角的建構，以期待有著新的評見。有鑑於以往多數人習慣透過楊萬里的文章去了解其文學觀念，例如《六經論》中有〈詩論〉一篇提及對於詩歌本質與功能的把握：「詩也者，矯天下之俱也」，但這與楊萬里實際的詩歌創作與風格展現有著一定的差距<sup>5</sup>。因此，本文試圖以考究誠齋詩歌作品為基礎，並縮小範圍，以具有「以詩論詩」之特色的論詩詩為中心，透過閱讀此類論詩詩，並從中分析詩歌內蘊之根本意涵，從中觀察作者在作品中的自我折射及流露出的批評意識<sup>6</sup>，應能藉此對誠齋詩歌創作活動、及創作特色有著更深入的了解。

楊萬里一生詩風多變，這是目前學界所擁有的共識。宋末方回在其《瀛奎律髓》中提及楊萬里曾言「楊誠齋詩一官一集，每一集必一變。」<sup>7</sup>，楊萬里自己本人也坦白地承認「予生好為詩，初好之，既而厭之。」<sup>8</sup>，〈誠齋荆溪集序〉更表明：「予之詩，始學江西諸君子，既又學後山五字律，既又學半山老人七字絕句，晚乃學絕句於唐人。……戊戌三朝時節，賜告，少公事，是日即作詩，忽若有寤。於是辭謝唐人及王、陳、江西諸君子，皆不敢學，而後欣如也。」<sup>9</sup>，以上在在都呼應其一生詩歌創作從效法前人到盡謝諸公之轉變進程。不過，楊萬里既曾經身為江西詩徒，爾後又受劉克莊盛讚為真得江西大家呂本中「活法」之人<sup>10</sup>，雖然其作品風格一再轉變，最終以圓滑透脫之「誠齋體」聞名於世，難道積習已久的江西詩風就此完完全全地消跡在楊萬里的詩歌作品之中了嗎？錢鍾書曾這麼評論楊萬里道：「雖說把受江西派影響的『少作千餘』都燒掉了，江西派的習氣也

<sup>4</sup> 張高評：〈唐代讀詩詩與閱讀接受〉，《國文學報》第 42 期（2007.12），頁 179-184

<sup>5</sup> 〈詩論〉乃楊氏針對《詩經》而發之文論，楊萬里詩風講求自然，在江西詩風盛行的文壇中獨樹一幟，在此其中或許有著個人對於詩歌創作獨到的堅持與精神存在，礙於篇幅所限，故在此文不多深究。

<sup>6</sup> 楊玉成：〈後設詩歌：唐代論詩詩與文學閱讀〉，《淡江中文學報》第 14 期（2006.6），頁 64-66

<sup>7</sup> 李慶甲集評校點：《瀛奎律髓彙評》（上海：古籍出版社，2005 年），頁 44

<sup>8</sup> 〈誠齋海南詩集序〉，辛更儒：《楊萬里集箋校》（北京：中華書局，2007 年），頁 3263

<sup>9</sup> 辛更儒：《楊萬里集箋校》（北京：中華書局，2007 年），頁 3260

<sup>10</sup> 劉克莊〈江西詩派小序〉：「後來誠齋出，真得所謂活法，所謂流轉圓美如彈丸者，恨紫微公不及見耳。」辛更儒：《劉克莊集箋校》（北京：中華書局，2011 年），頁 4022

始終不曾除根，有機會就要發作。」<sup>11</sup>可見少時的創作基礎其實終其一生存在於楊萬里的詩作，只是隨著整體風格的轉變而隱藏在其表現手法之中。最顯而易見的是：講究感悟觸興、著重挑選自然詩材以呈現詩歌自然風味之美好特點的楊萬里，在其創作生涯的每一階段，都有著許多反映其重視字句鍛鍊的論詩詩作品，這種苦吟精神的展現可以說是江西詩風的重要特徵。本文欲從楊萬里論詩詩作品中，歸納分析其重視「自然天機」與「苦吟鍛鍊」二者特色的互動關係，並佐以誠齋閱讀諸家詩人作品後所給予的評價，試圖更清楚地呈現楊萬里詩歌藝術之風貌。

## 二、論詩詩的範疇與其內涵意義

在進行楊萬里詩歌作品的討論之前，我們必須先定義何謂「論詩詩」？又以「論詩詩」為中心所進行的文學觀察，具有何種內涵與價值意義？楊玉成認為「只要是『以詩論詩』都可以算作論詩詩，都是某種以詩歌指涉詩歌的後設詩歌。」<sup>12</sup>；周益忠也曾明白地指出：「凡討論詩作，品騷詩壇，進而晤談詩觀，述及詩人，或以自道詩心，闡說詩理之詩，皆可謂論詩詩。」<sup>13</sup>根據以上兩位學者的見解，我們可以大致明白論詩詩的範疇十分廣泛，且相對應地承載著相當多的文學功能，正因為此一特殊體裁之中作者與讀者的界線十分模糊，所以此類作品往往能相較於一般文學理論文章透露出更多作者本身的審美標準與理想風格的追求，對於知人論世、深入了解每位作家人格精神與文學風格而言，的確有其高度價值之所在。

詩人透過論詩詩以詩歌形式呈現對於詩作的感受，這種文學現象在中外文學皆十分常見，且古今皆然。William K. Wimsatt, Jr. 在其《西洋文學批評史》卷首便說道：「自古以來的詩人，多喜歡談論自己的作品，把文學見解寫入自己的詩篇。所以人類自有了詩歌，雛型的文學理論便相偕出現。荷馬在他的詩史卷首向繆司女神呼求靈感。這種行為便暗示一種詩的創作理論——即是詩篇的形成乃是神賜靈感的結果。」<sup>14</sup>不僅表示以詩歌進行文學鑑賞、批評的行為活動是歷代文人之慣例，還進一步指出文學理論的基礎建構也是由此產生端緒。然而，論詩詩歷來由於作品零散，是故得到的關注始終不高，不過可以確定的是這類作品中透露著高度的主體自覺意識，對於反映作者其人其世之文學況味有著深刻的展現與突出的貢獻。以下引述楊玉成對於論詩詩詩作範疇的勾勒、及其所具備之

<sup>11</sup> 錢鍾書：《宋詩選注》（台北：書林出版社，1990年），頁217

<sup>12</sup> 楊玉成：〈後設詩歌：唐代論詩詩與文學閱讀〉，頁64

<sup>13</sup> 周益忠：《宋代論詩詩研究》，台灣師範大學國文研究所博士論文，1989年，頁11

<sup>14</sup> 衛姆賽特·布魯克斯：《西洋文學批評史》（北京：中國人民大學出版社，1987年），頁1



價值意涵<sup>15</sup>：

- (1) 純粹的後設詩歌：以詩為本體，借以說明詩為何物。
- (2) 詩人自述寫作經驗：作家自我個性風格的展現。
- (3) 贈答詩作：往往涉及寫作、閱讀、評論，乃至詩人之群體審美意識。
- (4) 詩集、詩卷題詞：指涉詩的物質性載體，在頁緣發表意見與評論。
- (5) 讀後感

從理論意義而言，論詩詩展現的理論視域可以簡要勾勒如下<sup>16</sup>：

- (1) 本體層次：涉及文的觀念、詩為何物、詩的存有論等。
- (2) 後設語言：涉及稼接、形象批評等修辭策略，自我展示詩歌技巧、文學成規，甚至某種介入社會的語言行為（speech act）。
- (3) 主體：涉及詩人的形象和身分，深層心靈與想像構思，充滿複雜的建構與解構的力量，折射出一幅詩人的自畫像。
- (4) 閱讀與傳播：論詩詩是一種具體的語言行為，涉入酬唱、社交、聲譽、權勢等社會生活，經常展示文學傳播的機制與過程，在文本內部加以演示。
- (5) 歷史：論詩詩經常展示詩的歷史性，折返詩歌自身的歷史，最有趣的是關於經典競爭、影響的焦慮等接受史的問題。

誠如上述，我們不難理解為何要以論詩詩作為中心去進行本篇文章的討論：一來是關於這類文學批評材料的考究未如一般專論文章來得深入，還具有許多可挖掘之價值；二來相較於詩論文章，後設詩作這類材料能提供不同面向的審美眼光，而且詩人透過詩歌的抒情性往往能將其性情與藝術標準更加平易自然地流露出來，是一種獨特的文批材料。若是運用得當，誠可為當前文學批評拓展新的視野。誠齋論詩詩作品涉及上述範疇與視域大致上是與本體層次、後設語言有著較大的關聯性，透過閱讀楊萬里論詩詩作，我們可以清楚體會到這位詩人對於內在詩歌本質、與外在創作方法的理解。雖然論詩詩作相較於散文在理論的表達陳述上相較有著模糊不清、篇幅短小的侷限，而多有「以鏡照鏡」之譏；不過另一方面，詩歌本身卻也更貼近詩歌創作，藉此反而更能凸顯出客觀論述理論下所無法觀察到的殊別面向。緣此，以下我們將集中於創作材料來源、創作行為實踐此二層面之上深論之。

### 三、「春花秋月冬冰雪，不聽陳玄只聽天」<sup>17</sup>—創作的材料來源

詩歌是詩人以主觀感受體驗外在事物的情感性抒發，是故外在詩材的選取、與作者本身的內在涵養經歷勢必與創作成果有著相當大的關係。楊萬里詩作中自

---

<sup>15</sup> 同註 12

<sup>16</sup> 同註 12，頁 65-66

<sup>17</sup> 〈讀張文潛詩二首〉，辛更儒：《楊萬里集箋校》（北京：中華書局，2007年），頁 2111

然風光俯拾即是，其論詩文章更直接言明「我何與也？天也。」<sup>18</sup>，可見自然萬物之體會感受對於誠齋的創作是影響甚鉅，而且是必要的。中國感物傳統濫觴自先秦《禮記·樂記》，其中曾道：「凡音之起，由人心生也，人心之動，物使之然也。」，說明了人心之感動與外在自然景物的觸動有著必然關係；進一步而言：「樂者，音之所由生也，其本在人心之感於物也。」人心因受不同的外界物象感動，進而透過音樂呈現出各種複雜的情緒，是故有著「其哀心感者，其聲噍以殺；其樂心感者，其聲嘽以緩；其喜心感者，其聲發以散；其怒心感者，其聲粗以厲；其敬心感者，其聲直以廉；其愛心感者，其聲和以柔」之立論。降及南朝，劉勰《文心雕龍·物色》更於文學創作基礎之上，提出「山林皋壤，實文思之奧府」<sup>19</sup>，表明了自然物象乃是作家創作題材之活水泉源，是故有「屈平之所以能洞監風騷之情者，抑亦江山之助乎？」<sup>20</sup>這類對於物感說有甚高推舉意涵之評價，由此可知楊萬里的詩藝追求可以說是遙契呼應著此說<sup>21</sup>，並且具體落實在創作活動上的。

M.H.艾布拉姆斯在《鏡與燈：浪漫主義文論及批評傳統》一書中提出了至今影響甚深的文學批評觀念：主張世界、作者、讀者與作品乃是有關一個作品形成之不可或缺的四個要素。其中世界（Universe）與作品（Work）的關係，是表現在所謂文學起於「摹仿」的概念基礎之上，認為文學作品是摹寫並反映人物行動、思想情感、物質事件或者生命感覺之本質所構成，是故以「世界」一概念語彙籠言之。然而作家往往也有其所特別關心的「世界」面相，無論是青山綠水，又或是家國憂思，作品群中所集中描寫的對象的確是作家風格形成的要素之一。楊萬里的「誠齋體」以淺近詼諧的文字風格為其鮮明特色，而誠齋在詩歌中所呈現的「趣」乃是生意盎然之趣，這與其詩歌題材大多以自然萬象為主有著極大的關係。以下列舉楊萬里論詩作品，考究楊萬里詩歌創作材料之特點：

#### （1）取之於天—喜好生意盎然且富含妙趣之景

誠齋詩貴「透脫」，一方面有賴於作家在創作手法上不受僵固詩法之拘束，能隨己身感悟興觸而發、並展露無遺；另一方面則是在詩材選取上，多選擇最能呼應詩貴自然之旨的自然詩材<sup>22</sup>，是故我們在楊萬里絕大多數的詩作中皆能窺見

<sup>18</sup> 〈答建康府大軍庫堅門徐達書〉：「大抵詩之作也：興，上也；賦，次也；賡和，不得已也。我初無意於作是詩，而是物是事適然觸乎我，我之意亦適然感乎是物是事，觸先焉，感焉隨焉，而是詩出焉。我何與也？天也。斯之謂興。」辛更儒：《楊萬里集箋校》（北京：中華書局，2007年），頁 2841

<sup>19</sup> 范文瀾：《文心雕龍注》（台北：學海出版社，1991年），頁 694-695

<sup>20</sup> 同注 19

<sup>21</sup> 周裕鍇：《宋代詩學通論》（四川：巴蜀書社，1997年），頁 131

<sup>22</sup> 張健：〈楊萬里的文學理論研究〉，張健：《文學批評論集》（台北：學生書局，1985）頁 131

詩人與自然萬象互動的關係：萬象乃觸及詩人興發感動之載體，而詩人透過「冥搜萬象」<sup>23</sup>的過程受自然萬象激發神思，從主體審美價值出發創作出詩歌作品。喜好描寫自然美景之趣致的文學風格，在誠齋論詩詩作中是顯而易見的：

四詩贈我儘新奇，萬象從君聽指麾。  
流水落花春寂寞，小風淡日燕差池。

（〈和段季承左藏惠四絕句〉其四）<sup>24</sup>

此詩論及自然萬象與詩人之關係（待後文詳述），認為對方詩歌之所以「新奇」，正是因為詩人能從容把握自然物象，並妥善安排於其詩作之中。後兩句似乎是呼應著所謂指麾萬象後而詩歌所能展現的新奇風味：作者將水、花、風、日四樣自然景物兩兩對仗，以白描手法襯托出春燕之動態美感，而詩作所營造出的整體意象更是輕易使讀者感受到滿滿的春意。又如〈和李天麟秋懷五絕句〉<sup>25</sup>其五中所敘：

夜把新詩百遍開，句如紅藥與蒼苔。  
如何作許無端甚，押盡車斜始送來。

此詩更進一步將詩歌創作過程之核心擺置在詩材選取之上，誠齋以色彩繽紛之紅花綠草譬喻詩句，合乎其詩貴自然的創作風格。後兩句一方面調謔朋友出了道難為人的和詩題目，但也從「押盡車斜」<sup>26</sup>一句可看出楊萬里創作基礎功力深厚，非全然憑藉外在環境詩材的興觸而進行創作，這點有待下一章節討論。

誠齋一生為人剛正不阿，身為人臣多直言敢諫，是故仕途多舛。其雖有「我豈登名晚？今仍作吏卑。」<sup>27</sup>之嘆，但反映在詩歌作品中的卻不是鬱憤難抑之情，反而多有自然曠達、沖和閒淡之詼諧妙語，在這些作品流露出楊萬里思想中自然淡泊之道家精神。<sup>28</sup>緣此，我們應能體會誠齋在藝術創作的呈現上，喜好透過自然萬象抒發感懷的理由，其〈晚興〉一首所謂「只教詩句清如雪，看得榮名細似埃。」<sup>29</sup>正是此位偉大詩人人格與詩風的最佳寫照。此外，我們必須了解的是：

<sup>23</sup> 〈正月十二日游東坡白鶴峰故居其北思無邪齋真蹟猶存〉：「詩人眼底高四海，萬像不足供詩愁。常將湖海賜湯沐，堇堇可以當冥搜。」，辛更儒：《楊萬里集箋校》（北京：中華書局，2007年），頁911

<sup>24</sup> 〈和段季承左藏惠四絕句〉其四，辛更儒：《楊萬里集箋校》（北京：中華書局，2007年），頁1217

<sup>25</sup> 〈和李天麟秋懷五絕句〉，辛更儒：《楊萬里集箋校》（北京：中華書局，2007年），頁234

<sup>26</sup> 白居易〈和微之詩二十三首並序〉：「微之又以近作四十三首寄來，命仆繼和，其間瘵絮四百字，車斜二十篇者流，皆韻劇辭殫，瑰奇怪譎。」車斜意指奇險韻腳。

<sup>27</sup> 〈送施少才賦南宮〉，辛更儒：《楊萬里集箋校》（北京：中華書局，2007年），頁7

<sup>28</sup> 胡明珽：《楊萬里詩評述》（台北：學海出版社，1976年），頁40-41

<sup>29</sup> 〈晚興〉，辛更儒：《楊萬里集箋校》（北京：中華書局，2007年），頁567

自然詩材乃是歷代大多數詩人所必然關注的歌頌對象，那為何我們卻要如此重視楊萬里這類的作品呢？除了楊萬里內在思想展現與其藝術價值的重視之外，他更是被錢鍾書讚譽為是為高明的「寫生」能手<sup>30</sup>，誠齋有許多令人激賞的作品皆是出於自然而不禁令人玩味再三的：

小荷才露尖尖角，早有蜻蜓立上頭。（〈小池〉）<sup>31</sup>

寸寸低來忽全沒，分明入水只無痕。（〈湖天暮景〉）<sup>32</sup>

運用淺近口語詮釋出動態感十足的鮮明自然美景是誠齋詩的拿手好戲，這也正是後人追慕萬里所謂的「活法」之筆調。當時與楊萬里相交友好之詩人張鎡便曾稱讚這位當代文豪是「筆端有口古來稀，妙語奚煩用力追。」<sup>33</sup>只能說，楊萬里的詩句不僅是「清如雪」，而更有著動如脫兔之妙姿！

## （2）感之於天—天公與詩人的互動

自古以來，詩人創作活動中關於「靈感」的討論是最為神祕的，早在宋代以前，文人針對此一議題的討論已經接踵而至：陸機〈文賦〉曾以「精鶩八極，心遊萬仞」<sup>34</sup>說明內在精神構思之狀態；蕭子顯《南齊書·文學傳》亦言明「屬文之道，事出神思，感召無象，變化不窮。」<sup>35</sup>，表示文學創作之基礎建立在於內在不可捉摸之「感召」；至於《文心雕龍·神思》更是主張「神居胸臆，而志氣統其關鍵」<sup>36</sup>，認為作家個人氣質、個性等殊別乃是文學靈感泉源之所在。透過以上論述，可以明白的看出中國傳統文論中趨向將靈感的產生置於個體內在主體性的思維活動之中，然而此一觀念隨著時代推移而有所不同。

宋代詩學和六朝詩學有著基本本質上的差異，有學者認為這兩個時代之間經歷了由唐至宋在文學觀念上的重大轉變，也就是所謂的「唐宋變革」<sup>37</sup>，因而在許多文學觀念上有了不同的發展而產生歧異，例如對於創作作品（詩）從何而來這個問題，宋代詩人不再順延著傳統〈毛詩大序〉中所謂「在心為志，發言為詩。情動于中，而形于言。」這條由內而外地說明詩歌產生之脈絡，而是開始逐漸將

<sup>30</sup> 錢鍾書《談藝錄》：「放翁善寫景，而誠齋擅寫生。放翁如畫圖之工筆；誠齋則如攝影之快鏡。兔起鶻落，鳶飛魚躍，稍縱即逝而及其未逝，轉瞬即改而當其未改，眼明手捷，蹤矢躡風，此誠齋之所獨也。」（台北：學海出版社，1976年）頁118

<sup>31</sup> 〈小池〉，辛更儒：《楊萬里集箋校》（北京：中華書局，2007年），頁234

<sup>32</sup> 〈湖天暮景〉，辛更儒：《楊萬里集箋校》（北京：中華書局，2007年），頁1399

<sup>33</sup> 張鎡〈誠齋以南海朝天兩集詩見惠因書卷末〉，清·鮑廷博：《知不足齋叢書》（台北：興中書局，1964年），頁2165

<sup>34</sup> 〈文賦〉，郭紹虞：《中國歷代文論選》（台北：木鐸出版社，1980年），頁136

<sup>35</sup> 〈南齊書·文學傳論〉，郭紹虞：《中國歷代文論選》（台北：木鐸出版社，1980年），頁210

<sup>36</sup> 范文瀾：《文心雕龍注》（台北：學海出版社，1991年），頁493

<sup>37</sup> 內藤湖南：〈概括的唐宋時代觀〉，劉俊文：《日本學者研究中國史論著選譯》（台北：中華書局，1992年），頁10-18

詩歌內部與外部關係界線釐清，在詩作中出現了「詩本」、「詩料」及「詩材」等辭彙，客觀化了以往被歸類為引發詩人興發感動的關鍵，正如淺見洋二先生所言：「說到外部的自然景物為詩人提供詩歌素材時，請讓我們注意『詩歌素材』這一說法。只有與對象保持冷靜的距離，素材這一說法方才成立。」<sup>38</sup>這已經和所謂「思理為妙，神與物遊」<sup>39</sup>其中蘊含著透過物我交感動引發內在情意、因而獲得神思靈感的詩學觀有著微妙的差異。

關於富有「詩歌素材」這類涵義的詞彙，在楊萬里詩中並不少見，尤其在論詩詩作品當中也多有提及。特別的是，誠齋往往將此一客觀之詩歌外部影響來源以「天公」之形貌展現，並在詩作中多有與其互動的描述，列舉以下詩作進行觀察：

天公要飽詩人眼，生愁秋山太枯淡。  
旋裁蜀錦展吳霞，低低抹在秋山半。  
須臾紅錦作翠紗，機頭織出暮歸鴉。  
暮鴉翠紗忽不見，只見澄江淨如練。  
（〈夜宿東渚放歌〉之三）<sup>40</sup>

小阮新來覓句忙，自攜破硯汲寒江。  
天公念子抄詩苦，借與朝陽小半窻。  
（〈戲贈子仁侄〉）<sup>41</sup>

我欠天公詩債多，霜髭撚盡未償他。  
君懷玉槩金叵羅，合騎天駟超天河。  
（〈送彭元忠縣丞北歸〉）<sup>42</sup>

在上述三首作品之中，「天公」一語在各處出現，含括了不同的面相的內涵。〈夜宿東渚放歌〉一首中提到「天公要飽詩人眼」，意味著對詩人而言，此一詩歌外部材料是具有主動影響力的，似乎急欲展現自然風光之美好而好讓詩人得到靈感進行創作。會為枯淡秋山而「愁」，而「主動地」將詩人眼前的景色濃妝豔抹一番，展現色彩媲美蜀吳衣錦之晚霞，又招來暮鴉為靜態之景點綴上動態美感，

<sup>38</sup> 淺見洋二：〈詩來自何處？為誰所有？〉，淺見洋二：《距離與想像－中國詩學的唐宋轉型》（上海：上海古籍出版社，2005年），頁394

<sup>39</sup> 同注36

<sup>40</sup> 〈夜宿東渚放歌〉之三，辛更儒：《楊萬里集箋校》（北京：中華書局，2007年），頁1365

<sup>41</sup> 〈戲贈子仁侄〉，辛更儒：《楊萬里集箋校》（北京：中華書局，2007年），頁456

<sup>42</sup> 〈送彭元忠縣丞北歸〉，辛更儒：《楊萬里集箋校》（北京：中華書局，2007年），頁312

可見楊萬里心中的自然萬象在創作活動有著十分活躍的積極意義。〈戲贈子仁侄〉一則也藉由誠齋姪兒出外尋詩的創作行為，使用一貫的諧謔語氣敘述著「天公」是如何幫助這位有熱誠的年輕人完成詩歌的創作。「天公念子抄詩苦，借與朝陽小半窻」二句提到小詩人對於詩歌創作的用心，這份用心打動了上蒼而使他受到了幸運的賞賜一半窗朝陽。在這和煦陽光下的寒江美景，目光所及處處皆是可以誘發作家靈感進行創作，相較於遵循前人亦步亦趨的「抄詩苦」，透過美景的感動而進行創作才能得到寫詩真正的樂趣。〈送彭元忠縣丞北歸〉中除了展現受「天公」惠賜而得的山水美景，更認為自己與天公之間有著債權關係，說道「我欠天公詩債多，霜髭撚盡未償它。」由此可以看出詩人已完全地將詩材擬人化為一可與之互動的外在個體，一方面是中國詩歌傳統中典型「以物為人」移情手法的展現<sup>43</sup>，另一方面也呼應著前段所述，將「詩歌材料」視為外部影響，乃是創作過程中一可拾得、可擷取之必要因素<sup>44</sup>。

### （3）天人相諧－萬物自然與作家之間的主從關係

前文針對楊萬里在論詩詩作中論及自然景色與詩歌材料的特徵已提出了一些分析與看法。在此，我們要更進一步思考：作者與自然之間從屬關係究竟為何？誠齋於〈應齋雜著序〉曾經對這個問題提出了自己的看法：「至其詩皆感物而發，觸興而作，使古今百家景物萬象，皆不能役我而役於我。」<sup>45</sup>說明了憑藉著作家個人內在主體情志的興發，是有著掌握自然詩材、駕馭萬物萬象之可能，從「皆不能役我而役於我」一句可以看出楊萬里在詩歌創作的過程中隱然有著主張作家主體略高於詩材的地位觀念。此一詩論特徵看在淺見洋二眼中，自然便於其所謂「作為『外部』的詩」此一說法基礎之上<sup>46</sup>，果斷地提出評述：「不是萬象驅遣詩人，而是詩人驅遣萬象。換句話說，它反映了詩人優越於萬象的觀念。」<sup>47</sup>然而，無論是在楊萬里詩學觀念中、或是詩歌作品中，「自然」不僅是其欲表現之風格，也是其創作中最仰賴的依靠，周裕鍇便曾說：「在楊萬里眼中，『江山』不光可『助』作詩，而且『江山』幾乎就是詩的全部生命。」<sup>48</sup>能說明此一現象的例證，在誠齋論詩詩作中可說是俯拾即是：

<sup>43</sup> 林珍瑩：《楊萬里山水詩研究》（台北：花木蘭出版社，2009年），頁102

<sup>44</sup> 淺見洋二〈論「拾得」詩歌現象以及「詩本」、「詩材」、「詩料」問題〉：「詩人首先從外部世界『拾得』的是作為詩歌素材的『風光』即自然的風景，然後以那種『風光』為素材創作出詩歌。」（淺見洋二：《距離與想像－中國詩學的唐宋轉型》，上海：上海古籍出版社，2005），頁445

<sup>45</sup> 〈應齋雜著序〉，辛更儒：《楊萬里集箋校》（北京：中華書局，2007年），頁3339

<sup>46</sup> 同註43：「『詩（詩句）』被擬人化，具備了自我意識，是被詩人作為存在於外部的實體來把握的。」，頁438

<sup>47</sup> 同上註，頁462

<sup>48</sup> 周裕鍇：《宋代詩學通論》，頁131

山思江情不負伊，雨姿晴態總成奇。  
閉門覓句非詩法，只是征行自有詩。  
（〈下橫山灘頭望金華山〉）<sup>49</sup>

紅塵不解送詩來，身在煙波句自佳。  
銀漢光中有詩客，玉虹背上曳芒鞋。  
（〈再登垂虹亭〉）<sup>50</sup>

霜後前林一向疎，丹楓落盡況黃梧。  
犯寒侵早看殘菊，怕熱平生不擁爐。  
老眼讀書長作睡，病身得酒忽全蘇。  
好詩排闥來尋我，一字何曾撚白鬚。  
（〈曉行東園〉）<sup>51</sup>

乃翁只解日爭暉，不解塵中脫叔兮。  
楊簿故應過習簿，建溪好處說松溪。  
此行詩句何須覓，滿路春光總是題。  
飛上金鸞穩安腳，竹林分付一鶯啼。  
（〈送文黼叔主簿之官松溪〉）<sup>52</sup>

根據以上詩作內容，再再顯示出楊萬里對於創作活動中靈感神思之獲取有著十分樂觀的態度，而這份樂觀正是建立在作者主體對於客觀自然的依賴，例如「只是征行自有詩」、「身在煙波句自佳」、「滿路春光總是題」，不僅說明了除了讀書破萬卷，在行萬里路旅途中的所見所聞，其實更能幫助作者下筆如有神。猶如前人所言：「陽春照我以煙景，大塊假我以文章」，從「好詩排闥來尋我」一句更可見誠齋透過誇飾、擬人的手法表明了詩人所得詩材，乃是一具有人類情感性質之「自然」主動、積極的賜予，若作者拒之於千里之外、而執意行閉門覓句之苦功，那的確是再荒唐不過的了。這種物我似友的特殊情感與詮解，確實使楊萬里詩論中關於物色交感之向度更加豐富、精采。

由此觀之，雖然誠齋本人曾主張所謂「物為我役」之觀念，但實際上對詩人而言，作家與物象並非有著不可逆轉之主從關係，江山美景不全然是詩人筆下

<sup>49</sup> 〈下橫山灘頭望金華山〉，辛更儒：《楊萬里集箋校》（北京：中華書局，2007年），頁1356

<sup>50</sup> 〈再登垂虹亭〉，辛更儒：《楊萬里集箋校》（北京：中華書局，2007年），頁656

<sup>51</sup> 〈曉行東園〉，辛更儒：《楊萬里集箋校》（北京：中華書局，2007年），頁1922

<sup>52</sup> 〈送文黼主簿叔之官松溪〉，辛更儒：《楊萬里集箋校》（北京：中華書局，2007年），頁278

隨意指揮、操弄之附庸，反而更近似於在創作過程中給予關鍵助力重要同伴。關於這個觀念的展現，在其某些論詩詩作中尤為明顯，如〈豐山小憩〉<sup>53</sup>：

歸路元無遠，行人倦自遲。  
野香寒蝶聚，秋色老楓知。  
得得逢清蔭，休休憩片時。  
江山豈無意，邀我覓新詩。

正如與誠齋同代的大詩人陸游曾言「揮毫當得江山助，不到瀟湘豈有詩？」<sup>54</sup>，楊萬里同樣在自己的詩作中，展現出創作過程中對於自然物色相同的重視觀念。然而，後者的表現方式，更近似於這相對於詩人的外部客觀主體，其實是具有一定的主動積極意義，從「江山豈無意，邀我覓新詩」一句便可看出在詩人眼裡自然景色並非全然的麻木無情，而是有著參與創作的意圖，這一方面是誠齋慣用的擬人移情之手法展現；另一方面也隱隱透露出物我之間的從屬地位相較於「役」與「被役」的關係，更適合以同儕、好友之身分比擬之。又另一首〈題唐德明秀才玉立齋〉<sup>55</sup>：

坡云無竹令人俗，我云俗人正累竹。  
玉立齋前一萬竿，能與主人相對寒。  
看竹哦詩筆生力，山童怪予遽忘食。  
不但不可一日無，斯須無此看何如。  
詩成欲寫且復歇，恐竹嫌詩未清絕。  
丁寧一竿不可除，竹亦何曾減風月。

蘇軾曾言：「可使食無肉，不可居無竹。無肉令人瘦，無竹令人俗。」<sup>56</sup>綠竹有節，象徵著文人雅士的清高風骨，是故東坡居士以其作為雅俗之標界物。不過，誠齋在此詩中卻提出了其獨到的看法，認為人俗累竹，若是不能提高自身品格涵養，那也不過是糟蹋了綠竹之美。這種物我齊一、平等看待的觀察角度不僅呼應著上述楊萬里特殊的物我之見，在創作理論上更進一步表明：「詩成欲寫且復歇，恐竹嫌詩未清絕」，天機（物色之於靈感的啟發）雖隨處可見，卻恐詩人無法完整體現自然之美，誠齋認為創作靈感雖能受物象所引發，但在作品品質的要求上相對也有著一定標準，若不能將江山美景之韻味透過詩歌通透地完整表達出來，那也絕非是詩人可以容忍的失敗！「竹亦何曾減風月」更意謂著即使詩人才力不

<sup>53</sup> 〈豐山小憩〉，辛更儒：《楊萬里集箋校》（北京：中華書局，2007年），頁295

<sup>54</sup> 陸游〈偶讀舊稿有感〉，錢仲聯：《劍南詩稿校注》（上海：上海古籍出版社，2005年），頁3474

<sup>55</sup> 〈題唐德明秀才玉立齋〉，辛更儒：《楊萬里集箋校》（北京：中華書局，2007年），頁39

<sup>56</sup> 〈於潛僧綠筠軒〉，清·王文誥：《蘇軾詩集》（北京：中華書局，2009年），頁448



堪而無法表現自然神韻，那也絲毫不影響大自然物色的美好。

由此可見，楊萬里雖然已為物我之關係做出了明確的結論，但在其詩作之中還是不乏流露出物我皆一、又甚至是「物」之地位高於詩人的價值取向。正如其有所謂「天將詩本借詩人」<sup>57</sup>，表示著詩人對於天是有著「我欠天公詩債多」的虧欠心態與感激意識之存在，或許從這些面向的觀察看來，楊萬里對於詩人與自然的互動關係，或許不如其文論中來的如此絕對且肯定。至於詩人要如何在創作過程中，將自然賜予之美好詩材完善、獨到地呈現為文字歌詩，那就有賴於作者自身文學技藝的鍛鍊、與展現，也就是所謂「法」與「自然」的互動關係，這部分有待次章詳述。

#### 四、「不辭鬚撚斷，只苦句難安」—創作的實踐過程

楊萬里早年學詩由江西詩派入手，經過一段時間的探索，醒悟此非善途，認為自己仿效黃山谷的作品不過是創作上之優孟衣冠。任官零陵之時與理學家張栻相交甚篤，張氏以理學家觀點出發，認為專究文字下功夫的作品無益於道德修養，於是萬里接受師友的批評，毅然決然將過往的作品付之一炬，象徵與江西詩風分道揚鑣的決心。然而，誠齋有意識地與江西末流劃分界線<sup>58</sup>，並不代表其後來詩歌創作完全捨棄了江西詩風的特色，反而是在此一基礎之上做出了具有進步性的修正：對於「法」的取用態度、與對「法」之價值意義的轉換。這也是相對於江西末流所謹守之詩法而言，誠齋體詩歌作品多為人讚譽為真得「活法」者之理由所在。<sup>59</sup>誠如周裕鍇先生所言：「『活』的精神不只是貫穿於語言安排的層面，也從觀物見性、構思表達的藝術創作的全過程體現出來。」<sup>60</sup>誠齋自然也是重視字句的安排與鍛鍊，但和大多數江西詩人不同的地方是：前者的苦吟工夫是為了讓作品更能體現出自我的性情與獨特的風格，後者卻往往將字句安排妥貼後而不見新意。相較而言，楊萬里所樹立之獨特自然、清新的「誠齋體」詩歌風格，才更能體現江西詩派不拘前人之言、而自成一家的創作精神。<sup>61</sup>以下同樣透過論詩詩作品進行觀察，試圖挖掘楊萬里詩歌中更真實的面相：

##### （1）為達自然的鍛鍊

楊萬里詩作自然簡潔，看上去似乎渾然天成，和江西詩派嘔心苦吟而成的作品相較之下是有著明顯的差異，誠齋自己亦曾言道「學詩須透脫，信手自孤高」

<sup>57</sup> 〈跋陸務觀劍南詩藁二首〉，辛更儒：《楊萬里集箋校》（北京：中華書局，2007年），頁1021

<sup>58</sup> 同註9

<sup>59</sup> 同註10

<sup>60</sup> 周裕鍇：《宋代詩學通論》，頁236

<sup>61</sup> 黃庭堅〈贈謝敞王博喻〉：「文章最忌隨人後，道德無多只本心。」；〈以右軍書數種贈邱十四〉：「隨人作計終後人，自成一家始逼真。」

<sup>62</sup>，表示「透脫」風格<sup>63</sup>與信手拈來、不刻意為詩的創作態度是其所重視的。如此看來，或許我們會對楊萬里的創作態度及風格有著隨性自然、下筆立成的天才英姿之想像，這也難怪南宋詩人劉克莊曾經讚譽楊萬里的詩歌才華直追李白<sup>64</sup>。然而，在論詩詩作中我們卻發現了全然不同的事實：

未惜詩脾苦，端令鬼膽寒。吾才三鼓竭，君思九江寬。  
作者今猶古，燈前捲又看。不辭鬚撚斷，只苦句難安。  
(〈仲良見和再和謝焉〉)<sup>65</sup>

鍊句爐錘豈可無？句成未必盡緣渠。  
老夫不是尋詩句，詩句自來尋老夫。  
(〈晚寒題水仙花并湖山〉)<sup>66</sup>

荒耽詩句枉勞心，懺悔鶯花罷苦吟。  
也不欠渠陶、謝債，夜來夢裏又相尋！  
(〈淋疾復作醫云忌文字勞心曉起自警〉)<sup>67</sup>

以上三首作品分別是楊萬里早、中、晚期的論詩詩作品，然而三者卻有著相同的創作主張：苦吟與鍛鍊。這意味著楊萬里自〈誠齋荆溪集序〉表明「辭謝唐人及王、陳、江西諸君子」後並未完全捨棄鍛字鍊句的江西習氣：從起初的「不辭鬚撚斷，只苦句難安」的苦吟式創作焦慮；至中期「鍊句爐錘豈可無？句成未必盡緣渠」強調鍊句苦吟之功並不能保證誕生佳作之可能，展現了誠齋對於江西詩法的創造性反思，然而誠齋對於「鍛句爐錘」不輕視、不捨棄的態度，依舊讓我明白詩人在反省之餘的創作堅持；尤其到了晚年「誠齋體」詩歌風格臻至成熟之時，詩人依然有著「荒耽詩句枉勞心，懺悔鶯花罷苦吟」之感嘆，我們可以從諸般跡象理解：楊萬里終其一生的詩歌創作過程之中，其實從未擺脫「苦吟鍛鍊」之功夫。

關於鍛鍊功夫，楊萬里在〈誠齋詩話〉也有提出明確的意見：

<sup>62</sup> 〈和李天麟二首〉其一，辛更儒：《楊萬里集箋校》（北京：中華書局，2007年），頁199

<sup>63</sup> 「透脫」乃禪家語，意指不呆板、不拘泥，宋人多喜用此語形容讀書、修養所達到的境界，如陳善《捫虱新話》：「見得親切，此是入書法；用得透脫，此是出書法。」

<sup>64</sup> 劉克莊《后村詩話》：「放翁，學力也，似杜甫；誠齋，天分也，似李白。」

<sup>65</sup> 〈仲良見和再和謝焉〉，辛更儒：《楊萬里集箋校》（北京：中華書局，2007年），頁44

<sup>66</sup> 〈晚寒題水仙花并湖山〉，辛更儒：《楊萬里集箋校》（北京：中華書局，2007年），頁1484

<sup>67</sup> 〈淋疾復作醫云忌文字勞心曉起自警〉，辛更儒：《楊萬里集箋校》（北京：中華書局，2007年），頁2223

初學詩者，須學古人好語，或兩字，或三字，如山谷猩猩毛筆：「平生幾兩屐，身後五車書」，平生二字出《論語》，身後二字，晉張翰云：「使我有身後名」，「幾兩屐」阮孚語，「五車書」莊子言惠施，此兩句乃四處合來。又「春風春雨花經眼，江北江南水拍天」，春風春雨，江北江南，詩家常用。杜云：「且看欲盡花經眼」，退之云：「海氣昏昏水拍天」此以四字合三字，入品便成詩句，不至生硬。要誦詩之多，擇字之精，始乎摘用，久而自出肺腑，縱橫出沒，用亦可，不用亦可。<sup>68</sup>

楊萬里以歷代文人及江西詩派宗匠黃山谷之詩為例，說明了化用典故、選字擇句這般鍛鍊功夫之基礎是初入詩家之必經歷程。然而，在此基礎之上作家應不斷精進，而絕非死守句法、安於創作出泛泛之篇章，應須透過日積月累的苦吟功夫而能逐漸掌握詩歌創作之必然法度，這正是所謂「久而自出肺腑，縱橫出沒，用亦可，不用亦可」的意旨所在。同樣的道理其實恰如詩聖杜甫所謂「晚節漸於詩律細」，又或是宋人葉夢得評杜詩「細雨魚兒出，微風燕子斜」為「其精微如此，然讀之渾然未嘗用力」<sup>69</sup>，皆是意謂著詩歌技巧已達爐火純青之境，故能事雕琢之極卻反而能流於自然。

早在楊萬里以前，北宋詩家對於詩歌創作之審美標準早已有所確立，而在此基礎之上反映的藝術風格也和唐人各有軒輊，錢鍾書先生曾言：「唐詩多以丰神情韻擅長，宋詩多以筋骨思理見勝。」<sup>70</sup>勾勒出中國詩歌韻文兩大體系的輪廓。造成兩者之間分歧的原因甚多，其中之一便是對於前人作品難以超越而使後代作家在創作上產生的影響焦慮，這點使得宋人有意識地選擇了與唐人相歧的創作道路，因而有了針對氣象萬千之唐詩風格陌生化的現象—以「平淡」為美之審美趣味。然而平淡風格的追求，並非意謂著宋人對於詩歌文字鍛鍊上有所輕忽，蘇軾曾評韓、柳詩道：「所貴乎枯淡者，謂其以外枯而中膏，似淡而實美。」<sup>71</sup>，其所重視的並非徒然是「枯淡」這種外在風格的展現，而是將其內在意涵蘊藉深遠、令人回味無窮之處視為最高審美的價值的依歸。要達到此一標準，往往需要作家高度的語言技巧，方能展現如此含蓄內斂的詩歌風格，正如王安石曾言：「看似尋常最奇崛，成如容易確艱辛。」<sup>72</sup>，造語平淡的藝術效果背後，其實皆是經過作者反覆鍛鍊、推敲之功的累積與呈現，其最終目標便是達到「常行於所當行，

<sup>68</sup> 〈詩話〉，辛更儒：《楊萬里集箋校》（北京：中華書局，2007年），頁4356

<sup>69</sup> 葉夢得《石林詩話》，宋·左圭：《百川學海》（京都：中文出版社，1979年），頁886

<sup>70</sup> 錢鍾書：《談藝錄》，頁2

<sup>71</sup> 蘇軾〈評韓柳詩〉，魏慶之：《詩人玉屑》（《景印文淵閣四庫全書》，台北：商務印書館，1983年，第1481冊），卷十五，頁150

<sup>72</sup> 王安石〈題張司業〉，高克勤：《王荊文公詩箋註》（上海：上海古籍出版社，2010年），頁1189

常止於所不可不止」<sup>73</sup>這般隨心所欲的創作境界。若能如此，作品方能有著質而實綺、癯而實腴風格特色，以平淡之姿而蘊含著無窮韻味。

到了楊萬里，他的詩歌創作題材不出生活事物，多著重於山水物色、鄉間趣景，依舊符合著宋代詩歌平凡為美的審美追求，不過他相較前人卻更重視「自然」這種風格的呈現，其〈初夏日出且雨〉<sup>74</sup>便曾談到自己對於作詩的一些心得與領悟：

笑憶唐人句，無晴還有晴。斜陽白鷗影，疏雨子規聲。  
台閣非吾事，溪山且此生。詩成何用好，詩好卻難成。

好詩的確是需要鍛鍊的，但若只一味注意鍛鍊功夫而逐末失本，自然也無法創作出好詩，在「法」與「不法」之間追求一平衡點是個困難的過程，或許這便是詩人會懷念並歌頌著唐人佳句，而有著「詩成何用好，詩好卻難成」的創作感嘆。至於如何透過鍛鍊而達自然？楊萬里也有提出他的看法：

句法天難秘，功夫子但加。參時且柏樹，悟罷豈桃花？  
要共東西玉，其如南北涯。肯來談個事，分坐白鷗沙。  
（〈和李天麟二首〉其二）<sup>75</sup>

所謂「句法」指的是作詩的法度。當然，對楊萬里而言，這「法度」絕非是硬格律、死規矩，而是指每個作家在基礎功夫之上深造後自有所得之獨創妙契<sup>76</sup>。雖然巧妙句法是連天公都難以秘藏、自然洩露於萬物之中的，但詩人依舊得日積月累的鍛鍊、熟習，方能體會創作之道。這是一種類似禪宗「漸悟」的修行方式，然而卻也有可能在不斷努力之後，終於獲得「頓悟」之收穫，是故有著「參時且柏樹，悟罷豈桃花？」的比喻。

綜論以上所述，透過誠齋論詩詩作品的觀察，我們可以體會詩人創作中苦吟鍛鍊之必要性，而此必要性則是建立在其自然風格之追求與呈現之上。至於「平淡」與「自然」二者之間的同異性，在於兩者皆不講究辭藻與雕琢；然而，自然風格之展顯，更重視的是其「天然生成」的特殊面向。是故平淡必是樸質的，而自然並不一定如此，此中的關鍵其實是從無法（平淡）到有法（鍛鍊），再回復到無法（自然）的一個轉變過程。<sup>77</sup>

## （2）自成一家的精神

<sup>73</sup> 蘇軾〈答謝民詩書〉，宋·黎靖德編：《朱子語類》（臺北：正中書局，1970年），頁3453

<sup>74</sup> 〈初夏日出且雨〉，辛更儒：《楊萬里集箋校》（北京：中華書局，2007年），頁110

<sup>75</sup> 〈和李天麟二首〉，辛更儒：《楊萬里集箋校》（北京：中華書局，2007年），頁199

<sup>76</sup> 周汝昌：《楊萬里選集》（上海：上海古籍出版社，2012），頁46

<sup>77</sup> 吳姍姍：〈楊萬里之自然詩論〉，《宋代文學研究叢刊》創刊號（1995.3），頁534

楊萬里一生創作不輟，終其一生不斷在詩歌創作上求新求變，正因為其好新喜變的精神，不斷驅使著自己打破前人創作的束縛，無論是江西詩風的修正、又或是「誠齋體」詩歌風格的確立，都是誠齋之於宋詩有著承先啟後之重大意義的原因所在。楊萬里不只是個傑出的詩人，也是個能保持公允態度且提出卓見的文學評論家，這點可以反映在其看待當代盛行之江西詩風之態度：

江西宗派詩者，詩江西也，人非皆江西也。人非皆江西而詩曰江西者何？  
系之也。系之者何？以味不以形也。（〈江西宗派詩序〉）<sup>78</sup>

楊萬里在此結合了自己以茶糖之別作比喻的所謂「詩味說」<sup>79</sup>，不同於一般針對詩歌外在形式與創作手法的雷同之處著眼，而是將江西詩人的共通特點歸於創作作品中韻味的相似，這是十分獨到的見解。正誠齋所謂「天下幾人學杜甫？千江隔兮萬山阻。畫地為餅未必似，更覺良工心獨苦。」<sup>80</sup>，更凸顯其之於作品乃重視其中的神氣韻味遠過於句構形似，「以味系之」的觀念可說是作品風格評判的依歸，也是作家能展現自己與眾不同之處的基礎。江西詩派本就主張不落前人俗套，然而其末流卻深陷墨守陳規的迷思之中<sup>81</sup>，而往往忽視了反映著作家精神人格的作品內在本質，是故終究未能自成一家之言、成為一味蹈矩前人的庸俗作手。

相較於當代大多數的詩人，楊萬里已能突破外在技巧形式這個層面去體認作家與作品的真正價值所在，那麼，他是否對自己的作品風格有著一定的體認呢？乃至於在其不斷精進技法、增加閱歷之後，終能將個人的詩歌風格樹立並完成。誠齋曾在許多篇章提及了對自己詩歌特徵的看法，例如在〈試毗陵周壽墨池樣筆〉<sup>82</sup>曾說道：「吾詩雖非雲錦章，中有梅花玉雪香。」，這無非是詩人對於自身詩風之自覺意識的展現，所謂的「梅花玉雪香」，正是我們在閱讀楊萬里詩歌時往往最能直接體驗到的清新自然之感受；又萬里在〈次東坡先生蠟梅韻〉<sup>83</sup>提到自己「吾詩無復古清越，萬水千山一瓶鉢。」，雖謙稱自己作品無法企及前人一般有著清新脫俗的風味，然而所謂的「萬水千山一瓶鉢」其實卻也將自己喜好於自然中提取詩材、並進行創作的藝術特色不言可喻地表達出來。後人評論誠齋詩曾言：

<sup>78</sup> 〈江西宗派詩序〉，辛更儒：《楊萬里集箋校》（北京：中華書局，2007年），頁3230

<sup>79</sup> 〈頤庵詩稿序〉：「嘗食夫飴與茶乎？人孰不飴之嗜也？初而甘，卒而酸。至於茶也，人病其苦也，然苦未既，而不勝其甘。詩亦如是而已矣。」辛更儒：《楊萬里集箋校》（北京：中華書局，2007年），頁3332

<sup>80</sup> 〈予因集杜句跋杜詩呈監試謝昌國察院謝丈復集杜句見贈予以百家衣報之〉，辛更儒：《楊萬里集箋校》（北京：中華書局，2007年），頁957

<sup>81</sup> 吳姍姍：〈楊萬里之自然詩論〉，頁548

<sup>82</sup> 〈試毗陵周壽墨池樣筆〉，辛更儒：《楊萬里集箋校》（北京：中華書局，2007年），頁639

<sup>83</sup> 〈次東坡先生蠟梅韻〉，辛更儒：《楊萬里集箋校》（北京：中華書局，2007年），頁163

「醉語夢書辭總巧，生禽活捉力都任。雄吞詩界前無古，新創文機獨有今。」<sup>84</sup>，其中提到「辭巧」、「生禽活捉」、「前無古」與「新創」等字眼，都是楊萬里詩歌技巧與特徵的要點，總結而言便是以「生新」之特色獨步於當時文壇，這可以說是與誠齋本人在創作觀念上始終秉持著「將無古人拙，未必今製疎」<sup>85</sup>這種不貴古賤今、而勇於新變的精神有著莫大的關係。

整體而言，楊萬里從對於江西詩風的擺脫、一集一變的創作歷練、到最終誠齋體風格的確立，可以說是「法」到「不滯於法」、也就是「無法」的具體呈現。<sup>86</sup>楊萬里在〈酬閣皂山碧崖道士（下略）〉<sup>87</sup>一首提到「問儂佳句如何法？無法無盂也沒衣」，說明了惟有突破「法」的限制，才有新的創作可能；亦於〈跋徐恭仲省乾近詩〉<sup>88</sup>中明確表明對「傳派傳宗我替羞，作家各自一風流。」之獨創精神的重視。透過楊萬里論詩詩作中展現其詩學理論的啟發，我們可以明白：外在形似的標準規範僅是創作學習的開端，創作還是依舊得以個人性情、興發為基礎，如此一來方能塑造出獨樹一幟的自我風格，而真正呼應並追契著江西詩派所謂擺落前人、自成一家之言之真正精神。這也是何以錢鍾書先生會評價誠齋作品為「詩歌轉變的主要樞紐」<sup>89</sup>原因所在，其「誠齋體」創立的歷史意義正在於它代表著宋詩轉變的一大關鍵<sup>90</sup>，這是可以確信的。

## 五、結語

本文透過集中觀察楊萬里論詩詩作品，並配合其有涉及文學觀念之篇章佐證，呈現了不同於一般文學批評史的論述方式及面向。透過詩人自身對於詩歌作品的後設性描寫，一方面能印證我們對詩人既有的知識與印象，另一方面也往往能挖掘出一些隱含於文本字裡行間之中的特殊脈絡。楊萬里以類似快拍鏡頭式的手法即景描寫自然萬物，以敏捷的思路與活潑的筆調將物色寫的繪聲繪影，這一方面是詩材取徑優良；另一方面也有賴詩人才華而得以用精確、生動的語言呈現美景。前者是誠齋體詩作自然氣息濃郁的原因；後者則是誠齋體詩歌作品脫透活潑的理由，而這種獨特的藝術風格的樹立，其實是建立在作者苦心經營的基礎之上。經

<sup>84</sup> 項安世〈題劉都監所藏楊秘監詩卷〉，同註 2

<sup>85</sup> 〈四月二日進士唱名萬里以省試官待罪廬遇林謙之說詩夜歸又見林東因紀其事〉，辛更儒：《楊萬里集箋校》（北京：中華書局，2007 年），頁 338

<sup>86</sup> 周裕鍇：《宋代詩學通論》，頁 236

<sup>87</sup> 〈酬閣皂山碧崖道士甘叔懷贈美名人不及佳句法如何十古風二首〉其二，辛更儒：《楊萬里集箋校》（北京：中華書局，2007 年），頁 1985

<sup>88</sup> 〈跋徐恭仲省乾近詩〉，辛更儒：《楊萬里集箋校》（北京：中華書局，2007 年），頁 1369

<sup>89</sup> 錢鍾書：《宋詩選注》，頁 216

<sup>90</sup> 邱怡瑄：〈味與法—「誠齋體」在宋詩發展中的歷史意義〉：「『誠齋體』成立的歷史意義，其實是建立在他如何面對他之前的詩學成果上，也就是在對前人的『學』與『不學』、『法』與『不法』間，他提供了一種新的概念和成功的實踐，作為宋詩轉變的關鍵。」，《雲漢學刊》第 14 期（2006.7），頁 12

由文獻的細讀與探討，我們可以確定的是：苦吟與鍛鍊，是將自然天機化作無數名篇佳句之不可不歷經的必要過程。或許人們總是喜愛著楊萬里詩歌生新活潑的氣韻風味，但不可忽略的是，這些的優秀作品的誕生其實都有賴作家對於語言藝術鏗而不捨的錘鍊與用心。

## 徵引書目

### 一、古籍文獻

- 南朝齊·劉勰著，范文瀾注：《文心雕龍注》，台北：學海出版社，1991年
- 宋·左圭：《百川學海》，京都：中文出版社，1979年
- 宋·楊萬里：《誠齋詩集》，台北：台灣中華書局，1970年
- 宋·魏慶之：《詩人玉屑》，《景印文淵閣四庫全書》第1481冊，台北：商務印書館，1986年
- 清·王文誥輯注：《蘇軾詩集》，北京：中華書局，2009年

### 二、近人專著

- 丁福保：《歷代詩話續編上冊》，北京：中華書局，2001年
- 王韻熙、顧易生：《中國文學批評通史肆—宋金元卷》，上海：上海古籍出版社，1996年
- 辛更儒：《楊萬里集箋校》，北京：中華書局，2007年
- 周啟成：《楊萬里和誠齋體》，台北：上海古籍出版社，1980年
- 周益忠：《宋代論詩詩研究》，臺北：臺灣師範大學國文研究所博士，1986年
- 周裕鍇：《宋代詩學通論》，上海：上海古籍出版社，2007年
- 周汝昌：《楊萬里選集》，上海：上海古籍出版社，2012年
- 林珍瑩：《楊萬山水詩研究》，台北：花木蘭文化出版社，2009年
- 胡明珽：《楊萬里詩評述》，台北：學海出版社，1976年
- 高克勤：《王荊文公詩箋註》，上海：上海古籍出版社，2010年
- 章楚潘：《楊萬里詩歌賞析集》，四川：巴蜀書社，1994年
- 郭紹虞：《中國歷代文論選》（台北：木鐸出版社，1980年）
- 張健：《文學批評論集》，台北：臺灣學生書局，1985
- 郭紹虞：《中國文學批評史》，台北：五南圖書公司，1994年
- 淺見洋二：《距離與想像—中國詩學的唐宋轉型》，上海：上海古籍出版社，2005年
- 劉斯翰：《楊萬里詩選》，台北：遠流出版社，1991年
- 劉俊文（主編）：《日本學者研究中國史論著選譯》第一卷通論，台北：中華書局，1992
- 歐陽炯：《楊萬里生平及其詩學研究》，台北：花木蘭文化出版社，2011年
- 錢鍾書：《談藝錄》，香港：中華書局相港分局，1986年
- 錢鍾書：《宋詩選注》，台北：書林出版社，1990年



衛姆賽特·布魯克斯著，顏元叔譯：《西洋文學批評史》，北京：中國人民大學出版社，1987年

### 三、期刊論文

吳姍姍：〈楊萬里之自然詩論〉，《宋代文學研究叢刊》創刊號，1995年3月

邱怡瑄：〈味與法：「誠齋體」在宋詩發展中的歷史意義〉，《雲漢學刊》第14期，2006年7月

張高評：〈北宋讀詩詩與宋代詩學--從傳播與接受之視角切入〉，《漢學研究》第2期，2006年12月

張高評：〈印刷傳媒與宋詩之學唐變唐——博觀約取與宋刊唐詩選集〉，《成大中文學報》第16期，2007年4月

張高評：〈唐代讀詩詩與閱讀接受〉，《國文學報》第42期，2007年12月

楊玉成：〈後設詩歌：唐代論詩詩與文學閱讀〉，《淡江中文學報》第14期，2006年6月

蔣寅：〈至法無法：中國詩學的技巧觀〉，《文藝研究》第6期，2000年

# 道南論衡

## 不安於室——論紀大偉〈膜〉的酷兒式空間書寫\*

陳木青\*\*

### 摘要

自「酷兒」一詞在九〇年代由紀大偉、洪凌等人引進臺灣，並實踐在文學創作之後，便成為臺灣文學上的另一道風景。「酷兒」標榜不落入被定義的窠臼，並勇於挑戰主流、霸權，而紀大偉便是此類題材的戰將之一，成為酷兒文學的代表作家。在〈膜〉當中，作者藉由科幻、酷兒式的書寫，以挑戰如資本主義、男性崇拜、異性戀中心、科技至上與殖民權力等種種議題，然而這些故事與挑戰的意義，乃需要空間才能夠行進，於是本文便以空間為切入點，了解空間與這些議題間的關係。首先，便從陸地與海洋間的關係進行探討，了解到被視為烏托邦的海底，或許就是下一個破敗陸地，因為人類並沒有從對陸地的毀壞中得到教訓，使得烏托邦最後只能成為想像。另外，身體也是值得探討的另類空間。身體被視為是私密的，也是主體的表現形式之一，而故事中的身體可以嵌入取出，並可藉由生化人的身體，以填補人類的不足，展現了身體、主客體與科技間的關係。然而，這樣的關係並非絕對，而是有流動、轉移的可能，呈現酷兒所追求的不定狀態。因此，本文希望藉由探討〈膜〉的海陸與身體空間，以了解作者所欲解構的刻板印象與意識形態，以及空間與文本間的互涉關係及運作可能。

**關鍵字：**紀大偉、〈膜〉、酷兒、空間

\* 本文承蒙審查委員與評論人陳建男老師的寶貴建議，使筆者收穫良多，特此致謝。

\*\* 發表時為國立中興大學中國文學系博士班一年級學生

## 一、前言

在臺灣的同志、酷兒文學領域中，紀大偉常被認為是具有代表性的人物。他現在雖已暫時卸下小說家的角色，並任教於國立政治大學臺灣文學研究所，然而其早年酷兒作家的定位，在目前對於其人與其作品的研究中，仍是不衰的議題。酷兒之於紀大偉，可從黃文鉅的採訪文字中有初步了解，即「相較於主流社會認同的正常時間軸線，酷兒如紀大偉向來喜歡破壞及挑戰，標榜毫不遜於正常時間軸線，也能自得其樂的『酷兒時間軸線』」<sup>1</sup>由此論述可知，酷兒勇於挑戰所謂的主流、正常，打破傳統思維框架，甚至有意將邊緣、非主流地位翻轉，而不甘屈於被壓迫的位置。酷兒的此種挑戰意圖，正如劉亮雅所述：

同樣地，queer 被譯成新造的詞「酷兒」，則刻意要去除原來的英文脈絡，將之轉變成一個逃避恐同思想檢查的代號。「酷兒」帶有「酷」與「時髦」的意含，聽起來非常特異，成為文學時尚後，幾乎變成一個流動的意符，這剛好符合酷兒運動想要塑造的嘉年華精神。只有當「酷兒」變成時髦後，更正確的譯法如「怪胎」與「變態」才被使用，才能指涉 queer 在英文裡的使用情境。<sup>2</sup>

從上述來看，可知 queer 在英文脈絡中，更接近於「怪胎」與「變態」，有著負面意涵。然而，「酷兒」的意義在翻譯成中文並經過詮釋後，可知此詞彙有著酷、時髦與流行之意，將負面轉換為較為正面的意涵，甚至將原來較接近 queer 意思的「怪胎」、「變態」，削弱其負面性，並重新定義這些中文詞彙，以改變主流/邊緣、正面/負面的刻板定義，進而有了更多詮釋的可能。<sup>3</sup>

紀大偉在九〇年代，便將「酷兒」這個新詞帶進臺灣。最早出現在 1994 年其與洪凌、但唐謨編輯的《島嶼邊緣》第 10 期的「酷兒專輯」。除了編輯刊物外，紀大偉亦將此觀念實踐於文學創作，即批判、跳脫主流價值觀，解構主

<sup>1</sup> 黃文鉅採訪：〈紀大偉—酷兒正太變大叔〉，《聯合文學》第 27 卷第 10 期（2011 年 8 月），頁 27。

<sup>2</sup> 劉亮雅著，王梅春、廖勇超譯：〈在全球化與在地化的交錯之中：白先勇、李昂、朱天文和紀大偉小說中的男同性戀呈現〉，《中外文學》第 32 卷第 3 期（2003 年 8 月），頁 66。

<sup>3</sup> queer 一詞在西方脈絡中，最先乃是以較為負面的語境出現，有著「變態」、「怪胎」、「怪異」等意涵。然而，後來英美同性戀者把此字彙的意涵翻轉，賦予其自信、反抗的態度，而且亦有組織（Queer Nation）提出「we're here, we're queer, get used to it」此口號，將 queer 本來的負面、貶抑之語意，轉化為對自己有力的話語武器。然而此名詞於九〇年代引介入臺灣後，則並沒有完全能與其相互契合的中文用詞，於是便依照不同語境而以「酷兒」、「同志」、「怪胎」等語詞與之對應。但若將這些翻譯語詞跟 queer 的英文原意對照，則或許仍有落差。關於 queer 在西方與臺灣的用法、發展脈絡、翻譯生成與詞語內涵等議題，可參見陳佩甄：《台灣同志論述中的文化翻譯與酷兒生成》（新竹：國立交通大學社會與文化研究所碩士論文，2006 年），頁 50-70。

流與邊緣的刻板定位，使其具有流動性意涵，讓酷兒/同志<sup>4</sup>等常被視為邊緣性的悲情內容，轉變成有批判、翻轉意涵的題材類型，並多採取科幻題材呈現。本文所要探討的文本—〈膜〉亦是定位為科幻小說，而在目前的相關研究中，則多從情慾、科技與性別越界等主題著手，正如下列論文所介紹：

《感官世界》之後，紀大偉隨即在 1996 年出版了第十七屆聯合報文學獎中篇小說得獎作品《膜》，以一個科幻小說的形式，架構了一個未來的虛擬世界，在其中將情欲模式的變化和演練，透過一個生化人默默展演出來。<sup>5</sup>

而〈膜〉當中的存在……在小說的結尾才接露出主角默默只是一顆大腦，所有前述的感官「記憶」都來自科技的模擬，在默默的敘述中時常隱藏著對世界疏離的線索。<sup>6</sup>

從這兩篇論文之論述可知，研究者大多將〈膜〉定位為以科技、科幻的形式來書寫，呈現出科技所帶來的人造情節，彷彿自然已經消失，全部的人、事、物均是人為手工，並有著情慾、性別主流上的移位，例如女同志情慾的展現，以及性別變換等情節。這些論述之切入點多異於一般的認知窠臼，跳脫出異性戀、父權體制的框架，進而造成陌生化的技巧。然而，既然酷兒的概念乃是標榜不喜歡被定義，並與主流霸權、論述對抗，那紀大偉選擇以科幻小說實踐其酷兒書寫便亦有其意義。關於科幻小說與酷兒的關係，可從劉人鵬的論述觀察：

科幻小說裏「科技」經常代表未來，一個嶄新或完全不同的未來，故事著迷於一個超出於現代的社會。科幻文本也常常會預見一種新的、被改造過或被操弄監控的（非）「身體」，想像其為科技的成果。另一方面，

---

<sup>4</sup> 紀大偉曾在《正面與背影—台灣同志文學簡史》中，對「同志」此詞彙進行詮釋，其採取中間立場，除指稱女和男同性戀外，亦納入雙性戀與跨性別，並在跨性別中又納入變性人、變裝人、扮裝人、未必變性與變裝卻男不男女不女的人，詳細內容請參紀大偉：《正面與背影—台灣同志文學簡史》（臺南：臺灣文學館，2012年），頁11。另外，其在《酷兒啟示錄：台灣當代 Queer 論述讀本》之序文中，對「酷兒」與「同志」亦有闡釋，即其認為同志主張認同，酷兒懷疑認同，但二者又有互補之必要，且二者並非是絕對分開的角色，而是在一個人身上便可能有此雙重角色。例如酷兒雖然標榜不被定義，然而在涉及為同志或政治發聲而需尋求認同時，亦會稱自己為同志。因此酷兒是否真的完全不落入定義的框架，自外於任何身分與定義，這或許仍是值得去思考的面向。詳細內容請參紀大偉：〈酷兒論：思考當代台灣酷兒與酷兒文學〉，收錄於紀大偉主編：《酷兒啟示錄：台灣當代 Queer 論述讀本》（臺北：元尊文化，1997年），頁15-16。

<sup>5</sup> 林育涵：《情欲文本化與酷兒操演—紀大偉的書寫與實踐（1995-2000）》（臺中：靜宜大學中國文學研究所碩士論文，2005年），頁4。

<sup>6</sup> 李如恩：《台灣九〇年代酷兒科幻小說中的後人類政治：以洪凌和紀大偉作品為例》（臺中：國立中興大學台灣文學與跨國文化研究所碩士論文，2012年），頁7。

高科技的時代裏，人們面對的「科技」或科技再現，似乎早已經超出了人類工具性與控制性的想像範圍，「科技」似乎有著屬於自己無可預測的科技邏輯與生命；而「人」則隨時處在「人究竟還是什麼」的模糊疆界邊緣。於是，以科技決定論想像科技與身體的關係，固然難免化約；而離開了科技決定論，不論科技或身體都在生存、再生與毀滅的邊緣交戰，不論可選擇或不容選擇。<sup>7</sup>

從上述內容來看，其說明科幻小說中的「科技」乃是作者對未來可能的想像，其中情節常不同於現代社會與科技之情況。然而，或許作者並非只是純粹天馬行空地想像出未來的美好科技願景，而也有著隱含其中的弦外之音。例如對人與科技關係的思考，即當人創造出科技，那人的價值意義為何？又或者科技是否真會如人所期望，按照人類所制定的遊戲規則進行；抑或是可能會超出人類預期，由本來的人類決定科技轉換成科技決定人類，使人類面對著再生與毀滅的交戰可能。若將酷兒特性與此論述對應，即以科幻的形式書寫，除了可以馳騁科技的想像力之外，或許更重要的是實踐酷兒的狂歡、批判精神，甚至以戲謔方式，對問題與現實環境有所省思。正如下文所述：

從跨國文化題材的挪用、男同志對女同志情慾的虛擬僭偽、人類對生化人身體器官的移植借用、跨國企業對人民身體的剝削利用、以及臺灣人民對臺灣土地的佔借破壞，《膜》反映出多種不同層面上的「假借」運作。<sup>8</sup>

從上述可了解紀大偉欲藉由〈膜〉以反思資本主義、科技對臺灣人民、社會與土地的影響。隨著科技越加發達，人們對科技的依賴也越來越深，並認為人定勝天，能主宰自然、身體、科技。不過藉由此作品，或可使讀者省思是否真的如此，而這也是較多研究者所關心的議題。然而，除了眾家多所注重的情慾與科技之外，文本中的空間也是一個值得切入的面向，因為沒有空間，這些故事、人物便無法有其立足點，情節也就無法進行。

在討論空間的運作之前，首先便要先了解〈膜〉故事中「膜」的意涵，如此在探討文中空間時才能更為呼應。關於「膜」的意涵，可從下列觀點了解：

膜的概念則處於「中界」(in-between)的空間；一邊是外在肉體身形淪喪的完整性，而另一邊是完整「靈魂」中無法企及的神祕內在地帶。膜

<sup>7</sup> 劉人鵬：〈在「經典」與「人類」的旁邊：1994 幼獅科幻文學獎酷兒科幻小說美麗新世界〉，收錄於丁乃非、白瑞梅、劉人鵬編著：《罔兩問景：酷兒閱讀攻略》(桃園：中央大學性/別研究室，2007年)，頁 168。

<sup>8</sup> 張志維：〈從假聲借題到假身借體：紀大偉的酷兒科幻敘事〉，《中外文學》第 32 卷第 3 期(2003 年 8 月)，頁 119-120。

一方面區隔這兩邊，一方面卻又加以粘合，其位置總是保持曖昧懸疑、撲朔迷離。<sup>9</sup>

從上述概念可知，「膜」具有中界的作用，可以隔絕兩邊，但也可使兩邊相互流通、粘合。馬嘉蘭將這兩邊設定為肉身與企盼但不可得的外在與內在，若將此概念對應到〈膜〉的空間，首先便可知海洋乃是陸地與海底城市的「膜」，具有保護作用，以不讓陸地上種種的「惡」進入到海底烏托邦，因此海陸二者便被視為優劣對立的空間。然而若去觀察文本中主角默默對於海洋與陸地的思考，或許會有不一樣的觀看角度，即海洋這層膜也可能會從保護作用變成禁錮靈魂的硬殼，此可在默默對陸地的想望中有所觀察。另一方面，身體當中的肌膚亦是隔絕內裡與外在空間的「膜」，特別在文本中〈膜膚〉更有其重要意義，配合著醫學技術，彰顯出科學萬能與無可匹敵之性質。然而實際上也並非如此，即最後反而可能落得聰明反被聰明誤以及被他人利用、欺騙的下場，於是科技與人類間的權力思考便成為值得關注的議題。因此，透過對「膜」的定位與意義之探討，可了解膜雖然將海陸與身體空間區隔，呈現二元的對立性，甚至有價值優劣的意識存在，但酷兒的挑戰與批判性質，卻也流動於這樣的對立之中，以試圖消解二元的絕對對立，並引發讀者展開不同角度的思索。

每個故事當中都有空間存在，在對「膜」的意義進行闡釋之後，便需要了解被膜區隔開來的空間意涵。筆者認為這可與紀大偉所關心的「酷兒理論」結合，因為〈膜〉的空間不只是陸地與海底兩個單純客觀的空間，而是有其流動性，並且沒有哪一個空間的評價可以凌駕於另一空間之上。雖然故事中似乎特別推崇海底世界，但情節的某些論述卻也呈現出此種推崇並非如此固定。另外，身體也存在著空間特性，特別是在〈膜〉中，人體有如容器，可以任意的摘取與填塞器官，而這乃是拜科技所賜才能推動的情節，但最後作者所推演或想表達的卻又好像不是推崇科技。這些情節似乎有著無法被定義的模糊性質，而這與酷兒的個性相合，即「酷兒是拒絕被定義的，它沒有固定的身分認同。」<sup>10</sup>、「酷兒的時間本來就充滿迴路與延宕，本非按部就班進行的所謂正常時間」<sup>11</sup>從這樣的論述看來，沒有定義或許就是最好的定義。紀大偉將此種定義貫徹到小說創作，因此本文探討的空間，即除了一般所認為實際的海陸空間外，身體在文本中也佔有重要地位，且亦可算是空間形式的表現。這些空間的

<sup>9</sup> 馬嘉蘭 (Fran Martin) 著，紀大偉譯：〈衣櫃，面具，膜：當代台灣論述中同性戀主體的隱/現邏輯〉，《中外文學》第 26 卷第 12 期 (1998 年 5 月)，頁 139。

<sup>10</sup> 紀大偉：〈酷兒論：思考當代台灣酷兒與酷兒文學〉，收錄於紀大偉主編：《酷兒啟示錄：台灣當代 Queer 論述讀本》，頁 12。

<sup>11</sup> 黃文鉅整理：〈滿是迴路與延宕的小說時間軸－紀大偉對談林俊穎〉，《聯合文學》第 27 卷第 10 期 (2011 年 8 月)，頁 45。

存在並非固定，而是有其模糊性與不穩定性，並且「膜」的功用與位置也在故事空間中流竄，使得流動成為可能。更重要的是，這些空間背後所呈現出的意義，也是拒絕被定義，即偏向任何一方便不構成所謂的酷兒理念。於是，本文欲將文本與酷兒理論呼應，並從「膜」與空間的關係切入，進而探索文本中藉由海陸、身體空間的流動不定性所欲呈現的隱含意義。

## 二、烏托邦的建構與解構——論〈膜〉的海陸空間

在〈膜〉的故事中，場景大致上都在海底進行，正因為陸地上已經無法再讓人居住，於是大多數人便搬到海洋之下，建造海底王國。這樣的敘事，似乎是貶抑陸地，認為陸地是不好的，有著汙染、戰爭、能源消耗等問題；海底則是有著嚴明的律法、和諧的環境，相對於陸地的負面特質。此部分可從故事中對陸地的描寫來看：

二十世紀晚期，也就是一九八〇年代起，人類發現南極上空臭氧層出現裂縫——臭氧層過濾日光中紫外線的能力減弱，因此罹患皮膚病的病例大量出現。<sup>12</sup>

由上述環境來看，陸地開始出現臭氧層破裂的現象，而且已經到了積弊難返、無法補救的地步，紫外線所造成的皮膚癌甚至也被視為比惡性腫瘤、腦血管病變及愛滋病更為可怕的疾病。不過有趣的是，此處紀大偉似乎藉由臭氧層這層陸地與外太空之間膜的破裂，對操持主導權已久的西方霸權進行批判與諷刺，此可從下列引文觀察：

二〇一〇年起，美國本土開始出現結合種族問題和光照問題的新聞事件：譬如，光是二〇一二年一年之中在洛杉磯就發生了六十九起超過百人規模的種族暴動，起因大抵是白人主動挑釁黑人，因為罹患皮膚癌者以白人為主而黑人罹病率頗低，白人心生不平，覺得老天竟然破天荒偏心起來了，居然疼惜有色人種而不愛白人！<sup>13</sup>

從此情節可知，與白人歧視黑人的實際歷史不同，這次是白人感覺到被歧視，黑人反而因為身體有了抵抗力，而較不易罹患皮膚癌。此狀況使白人感到非常不公平，而且認為是「破天荒」的情形，進而發現他們白人居然有比不上黑人之處，甚至主張造物主其實是黑人而非白人。此種顛覆性的寫作，便是欲使用「科幻空間將現實秩序翻轉，藉由異域書寫反向批判所謂『真實』的異形異狀」<sup>14</sup>，並為

<sup>12</sup> 紀大偉：〈膜〉，《膜》（臺北：聯經出版社，2011年），頁34-35。

<sup>13</sup> 紀大偉：〈膜〉，頁35。

<sup>14</sup> 林建光：〈主導文化與洪凌、紀大偉的科幻小說〉，《中外文學》第35卷第3期（2006年8月），

備受白人歧視的黑人與又稱為黑死病的愛滋病平反。

文本中將過量紫外線對於陸地的破壞，比喻成基督教的第二次大洪水，而這樣的災難已經不是在陸地上就能夠得到解決，於是便要尋找新的方舟，而這艘解救方舟便是海底世界。關於基督教的方舟與洪水之意涵，正如下列所述：

教會看待洪水這類型的主題，視為摧毀有罪世界的災難，但因為神的憐憫所以延遲災難的發生，讓有些人逃往挪亞所給予精神上的安息之處，也就是挪亞所建的方舟，也就是教會。<sup>15</sup>

洪水摧毀了有罪、混亂的世界，但也帶來新生與洗禮。這艘方舟在文本中便是海底世界，而該世界乃被視為可免於罪惡而得到救贖之空間，於是方舟在從陸地到海洋的過程中，與宗教意涵便能有所對應，成為一種神聖、充滿生機的空間，有如教會一般。因此，海洋的角色便如下列所述：

海洋是最合適的一層保護膜，十分厚實的一層，可以將人類和鳥獸蟲魚阻隔於紫外線之外。<sup>16</sup>

在陸地上的臭氧層膜破裂之後，新的保護膜於焉產生，也就是海洋。海洋隔絕了紫外線，使得海底生物能不受到威脅，而且海洋本來就是地球上動植物的發源地，此舉宛如回到生命的最初，即母親的子宮中。然而，在人民與眾多動植物移入其新的居住地—海底之後，陸地上的情形為何呢？此可從下列描述來看：

人類文明的造物幾乎全數移入海中，譬如工商農牧業，陸地上只留下搬不走的巨大古蹟，如金字塔和遍布台灣全島的二二八紀念碑……，還留下海中人民不想要的建物，如重汙染工廠和核能電廠……，也留下刑具，如監獄……<sup>17</sup>

就上述看來，陸地顯然已成為生人勿近的禁區，除了特殊人員外，其餘人口皆已搬入海底，陸地上只殘留具有高度危險性的建物，如重汙染工廠及核能電廠、監獄等，並放任其繼續殘害人們居住的地球。文中也提及要讓罪犯繼續留在陸地上，因為海底是和平的地方，而這對罪犯來說無疑也是最強烈的懲罰，且也可見這艘海底方舟並非對任何人、事、物均全然接受，而是有所選擇，如同資本社會中保留的「有利部分」，希望能在海底有所重生。然而，在漸趨荒蕪的陸地上，應該

---

頁 89。

<sup>15</sup> 李舒涵：《以方舟作為視覺符號之教堂建築研究—以國內六間教堂為例》（花蓮：國立東華大學藝術與設計學系碩士班碩士論文，2014年），頁 24。

<sup>16</sup> 紀大偉：〈膜〉，頁 37。

<sup>17</sup> 紀大偉：〈膜〉，頁 38。



是呈現非常貧瘠與衰頹的景象，但卻有一種工業開始興盛，此便是生化人製造廠。在陸地上的生化人多從事危險工作，所擔任的角色則多為獄卒、古蹟維修員及管理員、重汙染工廠作業員、海陸間交通運輸員甚至是軍事武器，而且沒有公民身分與權利義務，可說是毫無尊嚴可言。在此，留在陸地上的人與生化人彷彿畫上等號，而這裡值得思考的是，當面對科技所帶來的危害以及享受科技所帶來之便利的同時，人性光輝的價值是否還存在。有些論述認為科幻小說具有預言性，如下列引文：

科幻小說預先做了「思想的實驗」，對於科學發展的未來所造成的正面或負面社會衝擊，預先以小說做了模擬，也探索人類未來或未知的處境。<sup>18</sup>

雖然〈膜〉有許多段落屬於倒敘，但或可看作是作者對於地球實際未來的憂心與忠告，並以科幻的形式，表達對社會、人類以及環境的關懷之情。此種敘事以及呈現的意義或許正如下列所述：

科幻小說裡的「幻」並非脫離歷史、社會情境的無稽之想，而是歷史、社會認知的書寫形式。相對於所謂的寫實主義，科幻不僅有如鏡子般地反映（reflecting of）現實，更能主動、積極地反省（reflecting on）、介入、批判現實，進而想像、認知現存秩序之外的另一秩序。<sup>19</sup>

就上所述，可了解論者認為「幻」正是奠基在歷史、社會的實際情境之上而建構出的虛擬想像，且雖然是虛構，但更重要的意義乃是思考、反省科幻背後如何反映、批判現實。對應到紀大偉的〈膜〉，應該也是可以有所互通，即自工業革命以後，科技地位越發彰顯，科學甚至成為一種主義與崇尚的對象，但作者並非從正面出發，而是從反面立論，敘述陸地因為科技而造成荒蕪與災難，呈現對科學的另一批判反思，並跳脫出科學至上的窠臼意義。

在人類與動植物遷入海底後，對於新住所的期待便如下列情節所述：

人類不希望把戰火帶入海底新建立的美麗新世界——人類想要把一切的醜惡留在太陽曝曬的陸地上……主要戰場將以陸上為主，嚴禁在水中動起干戈。<sup>20</sup>

此處海洋彷彿成為這些逃離陸地之人的安全堡壘，沒有醜惡、戰爭，並阻隔可怕有害的紫外線陽光，建造一個近似烏托邦的世界。而且故事中也提到遷移至海底

---

<sup>18</sup> 黃海：〈科幻小說往何處去？〉，收錄於葉李華主編：《科幻研究學術論文集》（新竹：國立交通大學出版社，2004年），頁14。

<sup>19</sup> 林建光：〈「空」談台灣科幻〉，《中外文學》第35卷第3期（2006年8月），頁14。

<sup>20</sup> 紀大偉：〈膜〉，頁40-41。

就好像是回歸海洋老家，如此情節似乎有著循環論的特點，即從哪裡來就回到哪裡去，有落葉歸根的想像存在。但另一方面，這樣的海洋庇護所多是由企業與政府建造，因此亦有商業利益的色彩，而且此色彩也貫穿整篇小說，使〈膜〉有著商業資本主義的意味存在。這或許也是作者所刻意描繪而欲批判的要點，因為海底雖然看似是安全穩固的地方，但一切卻也幾乎都是人工所造，雖然人造科技發達精細，但在此小說中人造控制因素卻是成為欺騙默默的主要手法與結果，所以此處作者似乎又拋出值得思考的議題，即人工與自然之間的論證。然而想法見仁見智，自然在本篇小說情節中缺席，而人工卻又是如此不堪與虛假，最後彷彿成為一道謎題，但作者的意圖便也已不言自明。

當人類在海底建造的都會形成之後，資源以及開發技術的運用亦不是問題，並把陸地上能使用的造物都搬入海底，呈現出只有空間改變但生活型態並無太多變化的情形。然而，人類建造一座新的都會城市，其意涵可從下列論述思考：

城市從最初的雛形到立足世界，與人類的演進史密不可分。城市也如法國哲學家艾呂爾（Jacques Ellul）所說，代表人類藐視自然，自我沉淪，及陸續為創造嶄新、可行的秩序所做的努力。<sup>21</sup>

由上述人們建造城市的意義來看，可知有正面也有負面。正面即是創造嶄新的城市風景與可行秩序，使新社會能正常順利運行。然而，或許反面更值得去思索，即人們打造城市是有著藐視自然的意涵存在，因為開發、墾殖可能會使原本運行的自然遭到破壞，而這在〈膜〉當中也可有所對應，如下列情節所述：

在遍地成焦土的二十一世紀中葉，人類終於正式大舉向海洋入侵，美言之，是移民。在「拓荒」的過程中，不斷新發現的海底油坑煤田成為加速建設的動力，突增的工作機會援救了高失業率問題，因此向水中移民倒像是很美好甜蜜的一回事了！人類很人道地，攜帶繁多的動植物進入海底城，當然這一回盡可能不帶蟑螂蚊蠅，可是人類也忘了帶入許多也很應該帶的生物。移民潮對海底生態的侵擾和破壞，也自然絕對免不了，不過人類自以為已經很人道了，真的是很抱歉沒辦法。<sup>22</sup>

由此情節來看，其中也是有人類認為的好處以及需要說抱歉的地方。有著好處與創造的便是因為新發現的海底油坑煤田而帶來的工作機會，然而更多的卻是開發所帶來的破壞以及爭奪領土的衝突，而且還自以為地認為這些行為已經很人道。

---

<sup>21</sup> 喬爾·克特金（Joel Kotkin）著，謝佩姣譯：《城市的歷史》（新北市：左岸文化，2006年），頁29。

<sup>22</sup> 紀大偉：〈膜〉，頁37-38。

此種行為與認知，或已構成對海底生態的「殖民」<sup>23</sup>，並且藐視自然、自我沉淪，以為人類掌有對自然的控制權。然而，言外之意或許也表示人類正在重蹈陸地上的覆轍，使得帝國式的侵略以及殖民傷害，在新的海底王國再現，而這正是值得去反省的面向。

至於小說中的海洋角色，對於人民而言，便有如烏托邦，保護著人民。烏托邦在科幻小說中，乃是常出現的題材。紀大偉認為，烏托邦有兩種意涵存在，如下列引文所述：

第一種，是將「本質」視為定義，指出烏托邦雙重性格「就是」(be)美好的地方暨烏有的地方；第二種，卻不是先指出本質，而是著重烏托邦和「現況」之間的關係、烏托邦對「現況」發生了什麼「作用」，然後從「關係」和「作用」去認識烏托邦的另一種雙重性格：烏托邦批判「現況」(即諷刺文學的作用)，並且向「現況」誇耀奇遇(即旅行敘述的作用)。<sup>24</sup>

就上述來看，〈膜〉當中的海洋烏托邦應該不適合放在第一種意義上，因為他們已經到達那所謂的美好之地，打造美麗的海底王國，且有交通網絡、休閒環境的建造，彷彿把陸地上的美好、必需的一切，通通搬到海底，於是便沒有那無法到達的美好地方之顧慮存在。至於第二種意義，看來是符合的，正因為有陸地的殘破、敗壞作為對照，才進而顯現出海洋帝國的美好，並且諷刺陸地，誇耀海中的世界是完全無害的，呈現出美麗新世界的樣貌。但或許紀大偉在書寫過程中，仍保持酷兒意識，並將隱含的意義藏在更深的脈絡之中。正因此篇小說乃是以主角一默默為中心來展開情節的推進，故她對這兩個空間的看法便更值得探討。首先可從下列情節來看：

默默也希望在她成年之後，也到陸地上見識一番，在沙漠中伸手撫摸一具失事的戰鬥型〈MM〉身軀，然後，在無他人注意時，偷偷拔下防嗮手套，讓自己的手掌肌膚直接在燒炙的日光中承受烘烤，享受一刻他人不能理解不能原諒的一種逾越……<sup>25</sup>

從上述情節可知，跑到陸地去似乎是罪不可赦的行為，但默默卻想要逃脫海洋此美麗烏托邦，到那萬惡的陸地上去。在後面情節有寫到默默的意識其實是由三種

---

<sup>23</sup> 陳芳明認為殖民乃是強權者在借來的空間進行政治、經濟與文化上的支配，使殖民地人民喪失其固有的歷史記憶與文化傳統。雖然在〈膜〉中，海底並無類似人類的生物，但對於海洋生態與生物的侵擾，或許也可視為帝國對殖民地人民侵犯的隱喻，藉此以反思帝國的侵略、殖民行為。詳細論述內容請參見陳芳明：《後殖民台灣：文學史論及其周邊》(臺北：麥田出版，2002年)，頁13。

<sup>24</sup> 紀大偉：〈色情烏托邦：「科幻」，「台灣」，「同性戀」〉，《中外文學》第35卷第3期(2006年8月)，頁29。

<sup>25</sup> 紀大偉：〈膜〉，頁78-79。

力量來決定：一是默默母親寄的假造日記，二是〈ISM〉企業所灌輸的想法，三是默默手術前殘存腦中的思維。雖然不知道哪個力量讓她有想去陸地的意識，但情節會如此敘事，應有其意涵存在，此可從下列情節觀察：

不過，在捷運車廂中的默默卻是連真正的海水都沒摸過。她小小的手掌貼在車廂玻璃上，在玻璃窗外還有一層堅實的防水罩膜，在罩膜之外，才是海。<sup>26</sup>

從此引文或可推測，默默想衝破那道膜的阻礙，接觸真正的自然，而非只在禁閉空間中生活。因此，此處的海洋便不是一個值得誇耀的空間，而是禁錮人的所在，成為一個純人工打造的有如溫室之環境，並把烏托邦神話解構為具有規訓、區隔意義的異托邦。<sup>27</sup>而此正也呼應了在文本中默默最初對於世界的認識：

膜，是默默對這個世界的印象。三十歲的默默，總覺得她與世界有一層膜，至少一層。當然不是指她在工作時使用的護膚面膜—而是那種，看不見的膜，讓她覺得自己是一枚細胞膜包裹完好的水蚤，獨自泅泳海中。雖然海水包圍住她全身，卻沒有真正與她碰觸……<sup>28</sup>

就空間而言，在海底溫室培養長大的默默，對陸地上的一切有著想望，然而到最後才了解原來默默一直都在陸地上工作，使得默默原本所追求的陸地空間變成真實，其所處的海底空間則化為虛擬，有著虛實難以分辨的意涵，對於二元空間的認知也有所模糊與重構，呈現空間的不定與流動性；但就情感面而言，默默處在被營造出來的海底環境中之感受，卻是孤獨的，彷彿無法與外界有真正的親近與接觸，因而造成其與他人間的疏離與格格不入，而這也使讀者可從人際之間相處的角度切入，思考如默默受到溫室般保護、呵護的人是否就一定是好的，或只是大人們的自作主張與一廂情願？

總的來說，此部分談論的是陸地與海洋空間在文本中的描寫與建構，並進一步探索是否有表面意義之外的可能性，而不是只停留在陸地空間是負面的，而海洋打造的空間是正面的此種二元對立意義。這樣的探討亦可與作者論述、酷兒角

---

<sup>26</sup> 紀大偉：〈膜〉，頁 79。

<sup>27</sup> 異托邦的概念，王德威認為是「由權力單位所規劃、設想的一種空間。這個空間是被隔離的卻又是被需要的，用以治療、規訓、懷柔、取悅社會成員。」若將此與科幻小說連結，則會「為日常生活的世界劃下了一條界線，因為有了這條界線，內與外、邊緣與中央、正常與反常似乎被定義出來。然而這些界線卻也不斷地被跨越、顛倒、質疑。」如果將文本中的海底對應到此論述，該空間成為與陸地相對的「中央」、「正常」空間，然而卻也可能受到以保護之名，而行監視之實的規訓作用之影響，使空間的界線、性質有所轉移。關於此部分的論述，請參見王德威：《現當代文學新論：義理·倫理·地理》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2014年），頁 282-283。

<sup>28</sup> 紀大偉：〈膜〉，頁 21。

色相呼應，並從如烏托邦、殖民、自然破壞及人際之間的情感交流等議題切入，使得所探討的空間可延展出更多元的面向，也讓空間不再只是空間，而是各種意義建構與解構的呈現場域。

### 三、科技與人體間之虛實——論〈膜〉的身體空間

談到空間，大多會想到是一個可以容納生物或物品的地方，多屬於外在客觀的性質。然而，我們自己的身體，是否也可以成為一種另類空間呢？此可從下列論述來看：

容器的譬喻是建立在容器意象架構（container image schema）上。我們的身體有當容器（container）與填裝物（containeer）的經驗。<sup>29</sup>

由上述可了解身體被想像或譬喻成容器，比如人體的內臟便是被擺放在不同的空間位置，於是身體不再只是容器的譬喻，而根本就是容器空間的一種。在〈膜〉當中的重要情節，便是把身體當成容器，使得生化人與人類可以合而為一，有著現代器官移植的意涵存在。而這正是科技所帶來的益處，不用再等待其他人的器官便可從生化人處獲得，並且也沒有法律上的顧慮。然而，這種種情節不只存在著對科技的迷思，而且也存在著權力關係、自主性歸屬等議題，而這些議題都是值得去反思科技所帶來的價值與意義為何。

每個人都有獨立的身體，然而身體卻並不是獨立存在於社會，也並非只受人的操控，而是有眾多因素在影響人們對身體的想像與運用。若與〈膜〉對應，便可了解如默默以及生化人的身體，都受到周遭環境的影響，而不是以獨立的狀態存在。在人體當中，主要區隔體內器官與外在環境的中介，便是皮膚，它就像人類的保護膜，擋住外來的侵略，讓體內的器官運作、機能循環順利進行。在故事當中，皮膚成為生活在海底的人們所必須保養的器官，否則抵抗力便會減弱，如下列情節：

雖然人類已經全面撤退移往海底，逃過了巨量紫外線的毒灸，但人心中的噩夢未除，抵禦紫外線的護膚行為已經成為人們的習慣。此外，深居海底的人類生活在一個全然人工的環境，膚質的抵抗力減弱，更需要用心呵護。

30

由此情節可了解海底的人如同活在人工溫室當中，雖然阻絕了紫外線，但卻也缺乏適量陽光對於人體的滋補，於是只能用人工的方式，讓皮膚持續有抵抗力，進

---

<sup>29</sup> 曹逢甫、蔡立中、劉秀瑩著：《身體與譬喻：語言與認知的首要介面》（臺北：文鶴出版社，2001年），頁58。

<sup>30</sup> 紀大偉：〈膜〉，頁65。

而保護人體。因此，顧客的皮膚變成護膚師默默的服務對象。然而，既然護膚對於默默而言可說是她的收入來源，那她對於皮膚的認識與想法為何？此可從下列情節得知：

默默相信身體是每個人私有的財產，她可以代為經營——保養客戶的肌膚就像幫客戶買賣股票一樣——但她無心介入，也無心共享。<sup>31</sup>

由上述可了解，身體對默默而言是私密的，雖然她身為護膚師，但也只是純粹進行保養，而無意侵入他人隱私。然而，實際上卻非如此，當卓芭蒂在默默工作室開張時帶來新一代的〈掃描器〉與〈膜膚〉後，使得她可以更了解客戶的「身體」，其中包括了各式刺激與感官經驗，展現了高科技的威力。關於〈掃描器〉對於默默的影響，如下列所述：

〈掃描器〉不但對於默默的護膚生涯大有裨益、讓她更了解客戶的身體，而且也將默默拋入一種歡愉的豐饒之海：「了解客戶的身體」和「窺視客戶的身體」之間，並沒有明顯的界線。她可以單獨私自地享盡千百人的私密經驗，在斗室中看遍無數的視野……<sup>32</sup>

〈掃描器〉的使用，再加上〈膜膚〉的搭配，模糊了「了解」與「窺視」身體的意義界限。了解身體之餘，或許默默更感興趣的，是窺視他人的隱私，以滿足自己好奇心，使自己不出遠門便能得到許多感官經驗，並且不再懼怕孤獨。因此，默默將〈膜膚〉用在她的客戶身上，包括伊藤富江、卓芭蒂以及她的母親，而其中值得探討的是卓芭蒂與其母親在被使用〈膜膚〉後的意義。

卓芭蒂是將〈掃描器〉與〈膜膚〉引介給默默的護膚界老前輩。然而，在默默十歲時，便已經將兒童玩具版的〈掃描器〉運用在卓芭蒂與她母親身上。當時的卓芭蒂，卻已經從行為上預告了〈掃描器〉的忠實性問題，並讓默默感覺到「自己的肉眼都不見得可以信任了，那麼她為什麼要去相信機械的眼睛？」<sup>33</sup>然而，此種諭示並沒有停止默默的好奇心，直到她成立工作室，再度遇見卓芭蒂時仍是如此，甚至用了卓芭蒂所帶來的〈膜膚〉之後，默默便更加好奇每個人的身體經驗，特別是她母親。此時，卓芭蒂再度以行動呼應默默十歲時使用〈掃描器〉後的感受：

她像一隻百科圖鑑中蛻皮的蛇，一層半透明帶有人形的皮膚從她身上剝落，像是一具仿照卓芭蒂的身體所打製的人皮氣球。

---

<sup>31</sup> 紀大偉：〈膜〉，頁 49。

<sup>32</sup> 紀大偉：〈膜〉，頁 68。

<sup>33</sup> 紀大偉：〈膜〉，頁 85。

「我又脫下了一件衣服，所以，妳怎麼能確定剛才的我是赤裸的呢？」卓芭蒂的眼神猛銳而詭秘，「這是我的第二層皮膚，也就是〈膜膚〉，M-SKIN。」

34

從上面論述以及卓芭蒂的話來看，塗抹上〈膜膚〉後，便會產生一層一層的皮膚，並且可以記憶被塗抹者的感官刺激經驗，使默默可以了解每個被塗抹者的隱私生活。因此，〈膜膚〉的英文 M-SKIN，並不是如多數人最初的理解，是多了一層皮膚的 MORESKIN，而是有記憶功能的皮膚—Memory Skin。而卓芭蒂也再次提醒著默默〈膜膚〉的定位，即可以是樂器，但也可以是武器。然而，默默似乎是選擇了後者，並且以其母親作為實驗對象，讓情節邁向高潮。

當默默把〈膜膚〉用在她母親身上時，主要目的是想了解她母親在筆記中記載了什麼，滿足其窺伺的好奇心以及失落的童年記憶。然而，當她把每個年份的記錄都看過之後，卻警覺到她並沒有在影像日記中看到自己，進而懷疑起筆記中的影像與聲音是否都是〈掃描器〉所為，也意識到窺人者人恆窺之，了解到感官世界並非都是可以信任。至此，默默自以為看到的一切真實開始崩解，正如下列所述：

先哲說，différance，「衍異」，你想追索的真實意義不斷地衍化變異轉移，意義是不住逃逸只吃空氣的變色龍。他們說，mise en abyme，「密藏那筆墨」，你不斷翻找，然而衣服之下仍是衣服，密碼之後仍是密碼，黑洞之內還是黑洞。<sup>35</sup>

上述的說法認為意義會不斷的改變與衍化轉移，有如變色龍無法固定，並且也如一層又一層的衣服、密碼與黑洞，無法企及真實的定義。甚至，她所看到的世界乃是完全被她母親所設定好的，即一切都是她母親為默默寫好的日記腳本，默默看到、認為的真實此刻完全解構，最後只剩下她的大腦而已。此處可以思考的是，藉由科技看到的是否就是真實，還是充滿著假象，其實自以為掌握權力的觀看者，實際上也是被觀看的對象，正如下列所述：

現代性借著從外觀展示它的誘人魅力，而觀者有其理性和非理性的篩選，只有透過這些視覺交鋒，「現代」這個觀念或其它話語結構才可以被傳達並發揮影響力。雖然視覺經驗能帶動文化轉變，但權力的交鋒並非僅僅停留在視覺符號上。反之，它在觀看主體和被展示客體之間擺動。<sup>36</sup>

<sup>34</sup> 紀大偉：〈膜〉，頁 104。

<sup>35</sup> 紀大偉：〈膜〉，頁 121-122。

<sup>36</sup> 彭麗君著，張春田、黃芷敏譯：《哈哈鏡：中國視覺現代性》（上海：上海書店出版社，2013 年），頁 26。

〈膜膚〉與〈掃描器〉或可視為現代性<sup>37</sup>的產物，即屬於高科技的器物，默默則為使用的觀看者，並透過〈膜膚〉以觀看個人的生活隱私，看起來似乎是運用了科技並掌握了主導權。然而，最後權力卻被其母親所主導，並戳破默默所看到的真實，使得默默的認知世界瞬間成為假象並且解構。透過這樣的結局，值得去省思的便是所謂的高科技是否真能帶來人類福祉，或實質上常是被當成做惡的器具，並蒙蔽人們對於真實虛假的判斷能力，造成認知與實際上的落差，而這也是上面論述所說的，觀看主體與被展示客體之間，並沒有絕對的固定位置，反而是呈現擺動狀態，並展開彼此間的權力交鋒。

雖然〈膜膚〉阻隔了外界對於人體的侵擾，然而對默默而言，或許就不是如此幸運。默默的身體在手術前幾乎等於被禁閉於無菌病房中，因為她染了所謂的「LOGO 菌」，這使她無法自由地與母親見面與聯絡，以及自在地使用自己的身體，這便與醫療及環境有關，而且也影響到與母親的關係，使得她最終只能與經過高溫殺菌過的生化人—安笛相處。關於生化人的身體，最主要是受到人類的影響，此可從下列引文來看：

人體的外部問題找護膚師，內部問題就要動刀了，譬如大規模的臟器移植，器官的來源最好來自其他人類—但是人類死亡率太低……比較乾脆的做法，便是量身訂做生化人，那麼想要換什麼器官就可以換什麼器官了……

38

又如：

像我這種生化人之所以出廠，並不是為了陪伴主人，而只是為了提供主人手術時完全的方便。<sup>39</sup>

從上述情節來看，生化人的身體存在並不是為了自己，而是為了人類。生化人有其意識，也知道自己的命運乃是會走向必然毀滅消失的結局。這樣的意識，呈現出人類的優越性，即科技始終來自於人性，並且支配、掌控於人，正如下列所述：

人依然保有工具創造者與使用者的優越位置，而身體、肌膚或心靈意識依舊是區隔人與科技、內與外、自我與環境的界線。<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> 關於現代性(modernity)的釋義上，廖炳惠認為是隨著啟蒙、工業革命的來臨，使社會、文化與經濟隨之變遷，伴隨著市場消費、個人主義、公共領域和大眾媒體的發展，使人以進步為目標和理想所在，並且渴望與落後的過去決裂。詳細內容請參見廖炳惠編：《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用辭彙編》(臺北：麥田出版，2003年)，頁167。

<sup>38</sup> 紀大偉：〈膜〉，頁95。

<sup>39</sup> 同前註。

<sup>40</sup> 林建光：〈身體、科技、政治：後人類主義的幾個問題〉，《人文與社會科學簡訊》第10卷第3期(2009年)，頁16。



人因為是生化人技術的創造者，於是人類乃處在生產與控制的優越位置，並以人為中心，不被科技所制伏。另外，亦可從生化人之定位來看人類的相對位置，即生化人在美麗的海底世界中，是沒有任何地位以及法律保障的，他們有如物質一般，供人類使用，可知此處生化人有著用完即丟的處境，只因為可以一直源源不絕的生產。在身體的使用方面，也多是將生化人的身體挪來配合人類身體，並且要求生化人要與人類培養感情，甚至在故事中也出現生化人有著能與主人合而為一是一種榮幸的意識想法，可知人類乃是刻意打造生化人是人類附屬的意識，並灌輸在生化人的腦海中。

依照上述來看，故事中的人類，似乎能完全掌控科技的產生與發展，但事實上卻並非如此，而是有著與此立場相反的情節產生，非只呈現一種定論與聲音。此可從下列引文探討：

就這樣把默默的腦移入小安笛的身體嗎？如此一來，究竟是默默獲得了安笛的身體，還是安笛得到了默默的腦？<sup>41</sup>

生化器官在人體內的比例太高了—或者應該說，這麼一來人體器官在生化人體內的比例太低。當初小安笛的設計者，根本沒料到默默全身只剩大腦可堪繼續使用；如果硬是把兩者合而為一，光靠默默幼小的腦根本不足以使喚一整具生化人身體。<sup>42</sup>

上述引文將前述的科技附屬於人類之說法推翻，可知紀大偉在此篇小說中有著許多辯證性的論述。因為默默身體器官有著太多的敗壞，於是不能讓生化人的器官移植到她體內，而是她要去遷就生化人。此時，主體似乎翻轉，生化人、科技成為主宰，人類只有擔心受怕的份，而且最後也說明即使是二〇八〇年代更為精良的生化人也無法將身體給默默使用。若將此情節與前述提及危害默默身體的「LOGO 菌」對照，可了解到此處隱含著對於人類霸權的批判，正如劉亮雅所言：

而使默默幾乎喪命、並因而失去大部分做（女）人權力的 LOGO 菌，則似嘲諷理序道統（陽具）中心主義（phal）logocentrism，暗示在此未來世界中父權餘毒猶在。這點尤其反映在人類的好戰嗜血以及對生化人的宰制上。照默默的實際處境，她其實已被化約為生化人，若非母親帶她回去，她將永遠是〈ISM〉公司的試驗品。<sup>43</sup>

由上述可知，LOGO 菌是陽具、男性中心的霸權象徵，並讓想切除身上陽具以擁

---

<sup>41</sup> 紀大偉：〈膜〉，頁 124。

<sup>42</sup> 同前註。

<sup>43</sup> 劉亮雅：〈怪胎陰陽變：楊照、紀大偉、成英姝與洪凌小說裡男變女變性人想像〉，《中外文學》第 26 卷第 12 期（1998 年 5 月），頁 19。

有女性身體的默默染上此病，顯示了男權中心的意識形態無所不在並壓迫著想變為另一種性別的人。另外，本來以為默默身體可藉由取自生化人的器官而好轉、康復，然而卻因為狀況太嚴重，以至於默默大腦反而需要植入生化人的身體，使得人體成為生化人的一部份。此處，人類並不是掌握科技，反而科技變成主宰，人類只能順從，顯現出人類中心主義的解構。此種情節與意涵，亦可與下列論述對應：

「科技身體」的概念不僅意味著，我們的勞動環境和其他所處背景，都比以往更受科技所控制，也表明了生產科技與知識已悄悄進入人體、侵犯人體、重構人體，並逐漸掌控身體的內容。<sup>44</sup>

科技與人類常常互相影響，包括正面與負面。在這篇小說裡，作者讓我們去思考這兩者之間的關係，人類並非一味的占上風，科技也非一直是人類的附屬。若將此結合前面之論述，科幻小說有預言、預先模擬的想像存在，則把此議題放置到現代社會，或許也是適用的。例如通訊用品、軟體的產生，雖然可以使人們的聯絡更為方便，但也可能會造成了人們實際關係間的疏離，以及實境溝通、交際能力的衰退。有正面便有其背影，這在科學與人類的論述辯證裡，便也有其意義存在之可能。

此外，性別與身體空間的關係也可在〈膜〉當中有所探討。在此篇小說中，大多數出現的是女性角色，男性角色極少，大概只有那位風流的除草師，且最後也以死亡做為收場。然而，這種性別上的安排與敘事，是否有其特殊意涵存在？此或可從下列引文觀察：

默默甚至希望，她能夠進入安笛的身體，安笛也能進入她……如果她們互相吃下對方，就算只吃了一塊肉也好，那麼默默和安笛就真的算是融合在一起了，不會分開。安笛不會像媽咪一樣離開她。<sup>45</sup>

就此引文來看，首先可了解到身體的確在此處是被想像成能夠容納的空間，而這帶出來的意義便是默默喜歡上了安笛，並對她有所渴求。在此段文中，人稱代名詞均是用女性的「她」，但卻使用「進入」這個在性行為上，多為男性使用的詞語，或許此有其特殊含義存在，也就是將性別解構，把女性多為被動的刻板印象翻轉，表現女性也可以主動，並且有著征服、進入的欲望。此外，使用「進入」一詞可能會使人認為尚未擺脫男性的侵略性，並忽視女性的生理特質，於是「融合」一詞便可與女性的生理特徵配合，正如畢恆達認為有些女性主義者覺得若把

---

<sup>44</sup> Chris Shilling 著，謝明珊、杜欣欣譯：《身體三面向：文化、科技與社會》（臺北：韋伯文化，2009年），頁249。

<sup>45</sup> 紀大偉：〈膜〉，頁58-59。

攻擊、進入等有著男性意涵的詞，置換成如包容、裝入等符合女性生理特徵的詞彙，如此或可直接挑戰男主動女被動的性別刻板觀念，進而使精子神話破解。<sup>46</sup>然而更進一步來說，就個人的生、心理經驗而言，文中「進入」與「融合」的同時並用，或許也有著雌雄同體的可能性，即雄性的「進入」與雌性的「融合」同時在默默腦中運轉，因而更能呈現、呼應酷兒生、心理的流動、不定之特質。因此，這可與紀大偉自述的書寫策略對應：

「逾越／性／書寫」有無數的可能性；也因此，我們都不很情願「只」寫「刻畫現實人生」的情慾小說，而希冀在現實生活之內／之外玩弄性愛的書寫遊戲。<sup>47</sup>

透過上述可知，正是酷兒書寫不願落入任何一方性別定義的窠臼，才会有令人遐想、意外的逾越性書寫。逾越代表著無法定義，不安在自己的性別範圍之內，並化被動為主動，以行使酷兒的狂歡。另外亦可從下列引文了解：

她不喜歡小雞雞，覺得是多餘的一塊肉，安笛就沒有這種器官，更何況手術之後就要切除了，先給安笛吃應該無妨罷——<sup>48</sup>

默默似乎很不喜歡生長在她身上的陽具，但矛盾的是，她卻又想占有安笛，並且想進入她，但或許這也無妨，生理上與心靈上本來就不一定要一致，此處所呈現的亦是酷兒所欲表現的多變性、不定性之精神，即生理上為女性，但心靈上則或許是男性，然而男性在此處顯然是已經被「去勢」了，但為何會如此安排呢？此應與酷兒理論所強調的內容有關，即：

酷兒理論中所強調的差異與邊陲性政治，有助於男同志與女同志對異性戀霸權和父權的批判，同時後現代美學的發展，也有助於啟發文化生產領域中性多元與性別矛盾……<sup>49</sup>

此論述筆者認為可以概括此部分所要探討的主題，即對於父親與男性霸權的挑戰。去勢代表著將象徵男性、父親權力的陽具割除，霸權頓時消解。然而將生殖器割除的另一含義，也與同性戀挑戰異性戀霸權有關，使得默默變成女人，並且喜歡上同為女性的好朋友安笛，進而想要與她融合。而這即是張小虹所稱的越界，它的特性乃是「模糊錯亂了涇渭分明的範疇，更造成了論述之內與之間的各種交疊、

<sup>46</sup> 詳細內容請參閱畢恆達：《空間就是性別》（臺北：心靈工坊文化，2004年），頁29。

<sup>47</sup> 洪凌、紀大偉：〈[縱浪談]新世代的冷酷觀點：同性戀書寫〉，收錄於紀大偉主編：《酷兒啟示錄：台灣當代Queer論述讀本》，頁68。

<sup>48</sup> 紀大偉：〈膜〉，頁59。

<sup>49</sup> Raman Selden、Peter Widdowson、Peter Brooker 著，林志忠譯：《當代文學理論導讀》（第四版）（臺北：巨流圖書，2005年），頁323。

相斥與衝突」<sup>50</sup>此論述與酷兒理論剛好做了呼應，即不定與模糊性消解了不變定律與清楚分明的特性，也因為如此，或許才能看見更多元的排列組合。

總的來說，此部分討論了身體可做為一種如容器般的另類空間，置放了許多的臟器，並由人體最大的器官－皮膚保護著。「膜膚」的使用，衍伸出科技與人類、真實與假象的辯證問題，並進而解構了科技至上的神話。然而，另一方面也值得探討的便是身體空間與科技、性別的關係，以及它背後所呈現的意義。例如藉由默默的變性以及想融合同為女性的安笛身體，以進而向男性、異性戀等霸權挑戰，此正如王志弘所言「身體和主體的移動和行動不斷改變、重塑著身體與主體，而我們可以將性別的建構說放在這個層次來檢視。」<sup>51</sup>在〈膜〉當中，除了空間可以移動外，身體也是有其可移動性，身體與主體或許是一體兩面，當身體不再固定而可以取出嵌入，主體的權力、意識或也因此而發生改變，進而與性別、科技主題呼應，並對自身所處的環境有所省思，了解到身體與主體存在著多元的可能性。

#### 四、結語

空間在多數人的印象中，多以靜態的、固定的客觀性質呈現。但如果可以注意到空間在文本中的動態、轉移、流動性，或許便會有不一樣的發現。在文學當中，文本跟空間的關係並非是各自獨立，而是相互影響，並會呈現出其特有的意涵。因為空間的敘事必然有其意義性的存在，使得空間與文本的主題意識有著互涉意義，誠如范銘如所述：

文學裡的空間主要是討論象徵或再現的議題，討論文本裡再現的地景跟外緣環境的相似、差異，或是某個空間意象在文學作品裡的意義、作用或被描述的策略。<sup>52</sup>

在本文中，便是從空間的面向，呈現出另一種文本的詮釋角度與觀看方法。以下，便就本文所探討的空間及其所帶來的意義進行統整，即回顧海陸空間與身體空間在文本中的功能與意涵，以了解紀大偉如何使用酷兒式的書寫策略，進行空間的意義重組。

首先，本文探討文本中的海陸空間，這兩個空間藉由海洋區隔開來，但也是海洋讓原本居住在陸地上的人類可以進入海底空間，由此可知這層海洋之膜具有開放與阻絕的雙重作用。在文本中，海底被打造成人類的新方舟與烏托邦，陸地

<sup>50</sup> 張小虹：〈越界認同：擬仿/學舌/假仙的論述危機〉，《欲望新地圖：性別·同志學》（臺北：聯合文學，1996年），頁159。

<sup>51</sup> 王志弘：〈速度的性政治：穿越移動能力的性別界分〉，《台灣社會研究季刊》第16期（1994年3月），頁163。

<sup>52</sup> 范銘如：《文學地理：台灣小說的空間閱讀》（臺北：麥田出版，2008年），頁31。

成為荒廢的罪惡之地，但當人類搬遷至海底時，卻也將毀壞陸地的惡習帶過去，成為海洋的「殖民者」，進而帶出殖民、烏托邦與人際關係等思考議題，顯示文本中有意解構人類中心與殖民主義的意識，並了解或許沒有存在著絕對的烏托邦。文本中除了描寫到海陸空間之外，對身體的思考也是作者所關心的。身體作為生物的空間，在文本中卻是可以取出置入，並藉由生化人的身體，使人類的身體達到完滿狀態。然而，這便帶出了身體與科技的思考議題，以探索人類是否真能藉由科技而完全掌握自己的身體，並展開主動主體與被動客體的辯證。結果我們可以了解到，作者透顯的意思便是科技無法完全被人類掌握，一不小心便可能玩火自焚。另一方面，主角默默一味想要把其生殖器切除，並且與同為女性的生化人安笛相愛甚至融合，此處則有解構異性戀與男性中心主義的企圖，藉由身體的切除、融入，讓讀者瞭解愛情並非只有一種異性戀模式。

本文藉由〈膜〉的海陸與身體空間以及其生產出來的意義，以了解作者有意解構社會上多數人的刻板印象，而這也正是紀大偉在酷兒理論上的文本實踐，並思考如何從二元對立走向多元並置，跳脫出單一意義的窠臼。

## 徵引書目

### 一、專書

- Chris Shilling 著，謝明珊、杜欣欣譯：《身體三面向：文化、科技與社會》，臺北：韋伯文化，2009 年。
- Raman Selden、Peter Widdowson、Peter Brooker 著，林志忠譯：《當代文學理論導讀》（第四版），臺北：巨流圖書，2005 年。
- 丁乃非、白瑞梅、劉人鵬編著：《罔兩問景：酷兒閱讀攻略》，桃園：中央大學性別研究室，2007 年。
- 王德威：《現當代文學新論：義理·倫理·地理》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2014 年。
- 紀大偉：《正面與背影－台灣同志文學簡史》，臺南：臺灣文學館，2012 年。
- 紀大偉：《膜》，臺北：聯經出版社，2011 年。
- 紀大偉主編：《酷兒啟示錄：台灣當代 Queer 論述讀本》，臺北：元尊文化，1997 年。
- 范銘如：《文學地理：台灣小說的空間閱讀》，臺北：麥田出版，2008 年。
- 張小虹：《慾望新地圖：性別·同志學》，臺北：聯合文學，1996 年。
- 曹逢甫、蔡立中、劉秀瑩著：《身體與譬喻：語言與認知的首要介面》，臺北：文鶴出版社，2001 年。
- 畢恆達：《空間就是性別》，臺北：心靈工坊文化，2004 年。
- 陳芳明：《後殖民台灣：文學史論及其周邊》，臺北：麥田出版，2002 年。
- 喬爾·克特金 (Joel Kotkin) 著，謝佩奴譯：《城市的歷史》，新北市：左岸文化，2006 年。
- 彭麗君著，張春田、黃芷敏譯：《哈哈鏡：中國視覺現代性》，上海：上海書店出版社，2013 年。
- 葉李華主編：《科幻研究學術論文集》，新竹：國立交通大學出版社，2004 年。
- 廖炳惠編：《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用辭彙編》，臺北：麥田出版，2003 年。

### 二、報章雜誌與期刊

- 王志弘：〈速度的性政治：穿越移動能力的性別界分〉，《台灣社會研究季刊》第 16 期，1994 年 3 月，頁 147-165。
- 林建光：〈主導文化與洪凌、紀大偉的科幻小說〉，《中外文學》第 35 卷第 3 期，2006 年 8 月，頁 79-108。

- 林建光：〈身體、科技、政治：後人類主義的幾個問題〉，《人文與社會科學簡訊》第 10 卷第 3 期，2009 年，頁 14-21。
- 林建光：〈「空」談台灣科幻〉，《中外文學》第 35 卷第 3 期，2006 年 8 月，頁 11-16。
- 紀大偉：〈色情烏托邦：「科幻」，「台灣」，「同性戀」〉，《中外文學》第 35 卷第 3 期，2006 年 8 月，頁 17-48。
- 馬嘉蘭（Fran Martin）著，紀大偉譯：〈衣櫃，面具，膜：當代台灣論述中同性戀主體的隱/現邏輯〉，《中外文學》第 26 卷第 12 期，1998 年 5 月，頁 130-149。
- 張志維：〈從假聲借題到假身借體：紀大偉的酷兒科幻敘事〉，《中外文學》第 32 卷第 3 期，2003 年 8 月，頁 105-124。
- 黃文鉅採訪：〈紀大偉——酷兒正太變大叔〉，《聯合文學》第 27 卷第 10 期，2011 年 8 月，頁 24-30。
- 黃文鉅整理：〈滿是迴路與延宕的小說時間軸——紀大偉對談林俊穎〉，《聯合文學》第 27 卷第 10 期，2011 年 8 月，頁 44-49。
- 劉亮雅：〈怪胎陰陽變：楊照、紀大偉、成英姝與洪凌小說裡男變女變性人想像〉，《中外文學》第 26 卷第 12 期，1998 年 5 月，頁 11-30。
- 劉亮雅著，王梅春、廖勇超譯：〈在全球化與在地化的交錯之中：白先勇、李昂、朱天文和紀大偉小說中的男同性戀呈現〉，《中外文學》第 32 卷第 3 期，2003 年 8 月，頁 63-78。

### 三、學位論文

- 李舒涵：《以方舟作為視覺符號之教堂建築研究——以國內六間教堂為例》，花蓮：國立東華大學藝術與設計學系碩士班碩士論文，2014 年 10 月。
- 李如恩：《台灣九〇年代酷兒科幻小說中的後人類政治：以洪凌和紀大偉作品為例》，臺中：國立中興大學台灣文學與跨國文化研究所碩士論文，2012 年。
- 林育涵：《情欲文本化與酷兒操演——紀大偉的書寫與實踐(1995-2000)》，臺中：靜宜大學中國文學研究所碩士論文，2005 年 7 月。
- 陳佩甄：《台灣同志論述中的文化翻譯與酷兒生成》，新竹：國立交通大學社會與文化研究所碩士論文，2006 年。

# 道南論衡

## 陽明心學中的「惡」之意義\*

陳泰西\*\*

### 摘要

即心談道德理則，此為回應「性即理」的陽明心學，其學說中的第一義。但「心」同時乘載著感應外物的知覺義，而這對於同樣重視經驗世界的陽明而言，是無法忽視的部分，故其不諱言人於感應外物時，或有「私欲遮隔本心」、「有善有惡意之動」等的可能，即便此說一出，「心即理」之命題，即有被質疑的空間。本文從此可被質疑的「矛盾」之處入手，發現陽明所言，能夠遮隔本心的「私意」、「私欲」與「惡」，在本質上，實有所關聯。陽明言「惡」，並非現今慣性思維下，與「善」相對立之「惡」，其內涵為「私意」、「私欲」具體落實於經驗世界之諸種狀態的總稱。而若由陽明體當本心的工夫入手，以及其以「氣」作為一種表現方式，表達「惡」僅是種暫離中和的「客氣」，則可發現——「至善」與「惡」比起互斥來說，更接近於在同一連續體或是光譜上的彼消我長，因此陽明說的「去惡」之「去」並非實指，而是從偏離到中和的「回歸復返」。

**關鍵詞：**王陽明、心即理、私欲遮隔、惡、為善去惡

---

\* 兩位匿名審稿者給予多項寶貴意見，筆者受益良多，謹致謝忱。

\*\* 發表時為國立臺灣大學中國文學系碩士班二年級學生



## 一、前言

相對於程朱理學的「性即理」，陽明認為心之本體即是良知，亦即是天理。若單從理論的第一義來看，或會認為陽明是否因強調聖賢、常人甚至是下愚皆有良知，因此，就不須學、不須強調任何工夫？因人若可當下肯認良知，即每人皆是至善的聖人；但實是不然。陽明的理論架構裡，並非無工夫，且關於聖賢、常人等資質的分判，亦有將其分別列屬於不同修養層級的看法。<sup>1</sup>此處，吾人或可初步認定陽明「心即理」之說，是理論中的第一義，亦可說是某種「理想」的「應然」，既談「應然」，陽明當然不會忽略經驗世界的「實然」。

言及「實然」，不能忽略的，即為人所擁有的或善或惡的自然情感。心之本體即是良知，良知恆照，但陽明亦明白：人的確無法時刻彰顯良知，使舉手投足無非是天理流行。那這使得人有成聖根據的良知究竟在何種情形之下，有無法挺立的可能？陽明屢屢提及此般狀況是因「私欲遮隔」了本心。<sup>2</sup>唯有在致知格物下，使「自心地無私意」，<sup>3</sup>才能勝私復理，使心光光地是他的本體，知與行也才能在無私意隔斷的情況下，見父自然知孝、見兄自然知弟。

「舉措間無非是良知的發用」，這般的理想前提，除了因資質而有別的工夫修養之外，超乎凡愚，皆需要達至的標準為——去除私欲的遮蔽。但在強調以「良知」為人的價值根柢之前提下，「私意」或是「私欲」卻有其能動性可以遮隔本心，則此位居第一義的「良知」，可以說畢竟有其「認不真」<sup>4</sup>的時候。陽明欲修正朱學的「性即理」，但卻也同時無法忽視實際上，人可能會有稟賦的凡愚、本心的放失，而這在以「心即理」為原則的情況下，「心」不僅為主觀的意識，同時也承擔著客觀的道德理則，如此一來，此般超逸於客觀理則的各種實存世界的

---

<sup>1</sup> 陽明發揮並連結孟子的「盡心知性知天」與《中庸》中的「生知安行」等的敘述，其言：「盡心知性知天，是生知安行事。存心養性事天，是學知利行事。『夭壽不貳，修身以俟』，是困知勉行事。」似有因不同氣質稟賦而有不同修身樣態的想法。〔明〕王守仁撰，吳光、錢明、董平、姚延福編校：《王陽明全集》（杭州：浙江古籍出版社，2010年），頁5-6。陽明亦以「煉金成色」為喻，說明聖人間有別、凡人之才性與聖人亦有別，即如金的分兩有差，但修養的重點不在於不能改變的「分兩」，而是能不能使其純。其言：「……故雖凡人，而肯為學，使此心純乎天理，則亦可為聖人。猶一兩之金，此之萬鎰，分兩雖懸絕，而其到足色處，可以無愧。」〔明〕王守仁：《王陽明全集》，頁30-31。由此兩條可知，陽明雖言「良知」為人所皆有，但依舊重視實存世界中的稟賦資質。

<sup>2</sup> 此為良知能否發用的前提，陽明屢言之，參考如下。愛曰：「如今人盡有知得父當孝，兄當弟者，卻不能孝，不能弟。便是知與行分明是兩件」。先生曰：「此已被私欲隔斷，不是知行的本體了……」同上註，頁4。（陽明曰）「若良知之發，更無私意障礙。即所謂『充其惻隱之心。而仁不可勝用矣』……」同上註，頁7。（陽明曰）「心之本體，即是天理。體認天理，只要自心地無私意」同上註，頁29。

<sup>3</sup> 同上註，頁29。

<sup>4</sup> 門人薛侃曾言「正恐這些私意認不真」，陽明如此達道：「總是志未切。志切，目視耳聽皆在此。安有認不真的道理？」同上註，頁29。

「不善」，即成為在此原則論述下的種種「矛盾」了。<sup>5</sup>

若以思想進程的角度剖析此般「矛盾」，亦可以此發現陽明心學思想的演進。鍾彩鈞先生認為陽明在五十歲時提出「致良知」，即是有意識地在「誠意」之教上尋出一源頭，讓「好善惡惡」有一分別判斷的根據。<sup>6</sup>而於陽明之後，其後學開始對從經驗現實中肯認良知的存在生發疑慮，在知覺發用之上，欲再尋一源頭根柢。<sup>7</sup>此現象值得思索的是：從陽明自身至其後學，為何皆有越向精微之處「尋根據」的需求？此種現象或可解釋成對由「心之所發」的情念意欲等，因其難以掌握卻也無法否認，而生發的焦慮，故必須向內尋求更精微的「理則」，這對晚年的陽明即為「良知」、對聶雙江、羅念菴來說即為「寂」與「虛」。<sup>8</sup>

實存世界的諸多情念意欲，不管其發用得其正與否，於人而言是不得不談的。此存在對於理論而言是「矛盾」，同時卻亦可說是推進思想發展的癥結，則此能遮隔良知的「私意」與「私欲」，其意義為何？再者，若是人因良知，而使其有善的本質，陽明在天泉證道時，何以又點出「有善『有惡』是意之動」，且必須要有「為善『去惡』」的工夫？此「惡」的本質又是什麼？惡的根源是否在以良知證性善的理論架構中，成為僅是為符合現實人情的狀況，而在理論系統中亦是一無法解釋的歧出？「私意」、「私欲」與「惡」，同為「至善」下之「矛盾」之處，其是否有其關聯？<sup>9</sup>本文欲由「私意」、「私欲」的概念入手，再談及「惡」與

<sup>5</sup> 陳來剖析「主宰」、「知覺」與「條理」之概念，在「心即理」命題下所呈現的意義，其言：「把道德原則看成人心固有的條理，認為這個條理是事物的道德秩序的根源，這是倫理準則上的主觀主義」。而在「良知即是天理」的命題下，所會發生的「矛盾」是：陽明不能否認諸般實際存在的「不善」亦是心之所發的一部份。陳來：〈心與理〉，《有無之境——王陽明哲學的精神》（北京：北京大學出版社，2013年二版），頁28-31。陳來將此種「不善」的狀況視為第一義的「消極」面向。其言：「良知能判斷是非善惡，但良知不能保證不善的意念不產生，也不能先驗地保證人只遵從良知的呼喚和指引，因而良知既是積極的，又是消極的」。陳來：〈心與物〉，《有無之境——王陽明哲學的精神》，頁51-55。筆者於文中所言的「矛盾」即為陳來先生所道之良知的「消極」面。而在牟宗三所詮解的陽明心學中，牟先生認為至善心體與意之發用有善有惡，此是因為「心體」與「發動的意」之間是「曲折地說」，而非「直線地推說」，其言：「發動而為意是在感性條件下不守自性歧出而著於物或蔽於物」、「意自意，而心體自心體」，但兩者又非不相關，實是存在著一種「憑依關係」。牟宗三：〈王學之分化與發展〉，《從陸象山到劉蕺山》（台北：學生書局，1979年），頁268-269。

<sup>6</sup> 參考鍾彩鈞：〈良知的體悟〉，《王陽明思想之進展》（台北：文史哲出版社，1983年），頁79-94。

<sup>7</sup> 參考鄧克銘：〈王陽明心學中之性體觀的特色〉，《王陽明思想觀念研究》（台北：台灣大學出版中心，2010年），頁73-76。鄧克銘先生論及陽明後學紛紛從「性體」的觀念切入，欲在心之上，再尋找一根據。

<sup>8</sup> 牟宗三針對陽明後學江右派之聶雙江、羅念菴，有不少的批判，對於江右派將良知又分成「未發」與「已發」，而其著重在求「未發之中」與「寂體」，牟先生認為聶、羅兩人的說法已不是陽明學說的本來面目。筆者亦認同江右派已有別於陽明心學談即體即用的義理問架，但筆者採取的立場為：以思想史的角度觀之，此種後學的歧出是在「心即理」命題下，很自然的發展結果。牟宗三：〈王學之分化與發展〉，《從陸象山到劉蕺山》，頁298-311。

<sup>9</sup> 陳立勝以陽明與弟子的對話、通信之文本與陽明所撰寫之公移、鄉約等應用文體，區別兩種陽明談「惡」的族群。陳論及「惡」生發於「意」，在好色、好利、好名與閒思雜慮中呈現「惡相」，亦提及如堯舜般生之安行的上根之人，亦有流於「惡」的可能。本文不採取以劃分群體、

「去惡」工夫背後所代表之意義。

## 二、私欲、私意之意義

### (一) 何以成其「私」？

陽明言「身之主宰便是心，心之所發便是意，意之本體便是知，意之所在便是物」，<sup>10</sup>「意」即是良知本體的發用，而良知本體的發用何以成其「私」？何以形成「私意」或「私欲」？<sup>11</sup>陽明門人陸原靜因子病危而憂悶不能堪，陽明即言：「父之愛子，自是至情，然天理亦自有箇中和處，過即是私意」、「大抵七情所感，多只是過，少不及者，才過便非心之本體，必須調停適中始得」，<sup>12</sup>此處即可發現：陽明認為心之所發之意若能達至「中和」，且無「過於不及」的情況，這即是從心之本體所發的「完美」映現。但若發之時即或「過」或「不及」，這樣便成其「私」。

此處，除了初步地了解陽明如何定義「私」，更可窺見陽明所言的「心之所發」，其「心」更接近一般知覺心的概念，因而有可能出現中節與不中節的情況。而從心之所發的「意」，其「意」可能不僅是指涉著對心中某件事情有所「方向性」的「意念」，<sup>13</sup>而是更廣泛地包括著對某事，如事親、事君，或如陽明與陸原靜對話的當下——對「愛子病危」此事，所心發的「情感」。除了提出意念或情感在發用時的過與不及，故成其私以外，陽明認為會使其有過與不及的可能是因為人對於心之所發之意的「執著」，其言：

喜怒哀樂，本體自是中和的。纔自家著些意思，便過不及，便是私。<sup>14</sup>

心之所發的本體即是「知」，即表示：即便心之發之意有時中節、有時不中節，但其「發用」未嘗沒有包含「良知」，故其言喜怒哀樂之本體「本是」中和的。「本是」一語，即將「良知」始存於心之發的概念道盡，但既有「本是」，陽明

---

根性的方式論「惡」，而是因陳之文，而進而欲探討「意」與「惡」之間，除了在「意」上落了惡相以外，還有什麼可能關係。相關論述，參見陳立勝：〈王陽明思想中「惡」之問題研究〉，《中山大學學報》第 193 期（2005 年 1 月），頁 18-23。

<sup>10</sup> 〔明〕王守仁：《王陽明全集》，頁 6。

<sup>11</sup> 陽明所言的「私欲」與「私意」，筆者認為其所言的意義概是一致的。陽明針對使良知無法顯豁的因由指出，是因為「私欲遮隔」、「私欲隔斷」、「私欲障礙」，也是因為「私意隔斷」、「私意障礙」與「私意安排」。門人徐愛曾詢問其師，何以知行不能合一，陽明回答時在同一脈絡之下指出「此已被私欲隔斷，不是知行的本體了」與「知行如何分得開？此便是知行的本體，不曾有私意隔斷的」同上註，頁 4。

<sup>12</sup> 〔明〕王守仁：《王陽明全集》，頁 18-19。

<sup>13</sup> 陽明言：「身之主宰便是心，心之所發便是意，意之本體便是知，意之所在便是物。意在於事親，即事親便是一物。意在於事君，即事君便是一物」。同上註，頁 6。「物」即是「事」。而此事此物，即是心之所發中某個有所主題與方向的念頭。

<sup>14</sup> 〔明〕王守仁：《王陽明全集》，頁 28。

接下來所欲強調的，即是心之發用於現實的「但是」。故陽明言其會過與不及、其會從發用之後，於現實中無法「完美映現」心體，因而成其私。這些偏離中和達道的原因，是因自家對於心中之事「著些意思」而產生的。

除了因執著、著些意思的情感與意念而產生的「私」以外，陽明另外提及一個人的「閒思雜慮」亦是「私」的緣由。其門人陸原靜問其師：「好色，好利，好名等心，固是私欲。如閒思雜慮，如何亦謂之私欲？」<sup>15</sup>從陸原靜的問題當中，可發現其問師何以將「閒思雜慮」亦稱為私欲，即可判斷陽明在平日講學或是書信當中，已先有此般論點。而陽明回答：「畢竟從好色，好利，好名等根上起，自尋其根便見」。<sup>16</sup>對於聲色名利的喜好，將之劃歸在私欲的範疇裡，蓋是沒有疑問的，但從陽明的主張看來，其甚至認為在追逐聲色之前，無甚關照、無所指涉的「閒思雜慮」亦可算是「私欲」，因其是這些陷泥於聲色犬馬之欲望的「源頭」。真正能完美體現出心體的發用，是絕對不可能有一點私欲、私意與著些意思的情感在裡頭的，更甚者，是連無所用心的意識都是不能存在的，故其言「光光只是心之本體，看有甚閒思慮？」<sup>17</sup>

梳理至此，可以發現陽明對於「心之所發便是意」的「意」有甚為寬泛的定義，除了「意」本身以外，即如欲、情、思、慮皆可算是心的發用，而此等發用皆可能會因自家著意而過與不及，甚至只要是無關乎心體所發的「閒思慮」都可能只因其存在本身，而成其私。針對於此，陽明以「人心」一詞概括此等會隔斷良知的心之發用，其言：

愛問：「『道心常為一身之主，而人心每聽命』。以先生精一之訓推之，此語似有弊。」先生曰：「然。心一也，未雜於人謂之道心，雜以人偽謂之人心。人心之得其正者即道心，道心之失其正者即人心，初非有二心也。程子謂『人心即人欲，道心即天理』，語若分析，而意實得之。今日『道心為主，而人心聽命』，是二心也。天理人欲不並立，安有天理為主，人欲又從而聽命者？」<sup>18</sup>

上述引文是在門人徐愛詢問道心、人心之旨後，陽明的回應。此處不論及陽明對朱子的道心、人心之說，其理解有無錯誤，此處著重的地方是：陽明將人心定義為「雜以人偽」，與之相反的即是「未雜於人」的道心，而當人心得其正、回復至中和之時，此即是道心。人心、道心是一心發用的兩種狀態，因「著意」所產生的意欲與情感，以及閒思雜慮等，即為心之所發失其正之時，也就是上述所言

---

<sup>15</sup> 同上註，頁 24。

<sup>16</sup> 同上註。

<sup>17</sup> 同上註。

<sup>18</sup> 同上註，頁 7-8。

的「人心」。當其復返於正，心之所發即能映現良知本體，自然能感而遂通、物來順應。

陽明以「失其正」言人心、「得其正」言道心，此兩種狀態，皆須在一心上面去談。而如分別對應「私欲遮隔」與「體現良知」兩種心之發用的狀況，則亦可言：能遮隔良知的私欲僅是「失其正」，當此意從著意、過與不及「返於正」，此意即是良知天理的發用。而非為了體現良知完全，因而須將與良知「完全對立」的意念「全然剔除殆盡」的想法。

## （二）防檢私意的工夫內涵

即便人心會因造作而使本體隔斷，但陽明依舊言良知是「恆照」的，是為「照心」<sup>19</sup>。此能讓不同稟賦、才性都有成聖根柢的確據是不管妄心如何造作，皆如如存在的，但陽明卻也不因此而強調靜觀般地肯認此心體即可，相反地，陽明更重視的是在「動」上的工夫。

言及「靜坐」，陽明認為僅有在初學時適用，其言：「初學時心猿意馬，拴縛不定，其所思慮多是人欲一邊，故且教之靜坐息思慮。久之，俟其心意稍定，只懸空靜守，如槁木死灰，亦無用。」<sup>20</sup>初學時藉靜坐使多偏向人欲一邊的思慮能夠澄淨，但若一味靜坐，只是靜守。而若「守」，蓋又落入了陽明所認為的「著意」於心之發的邊上了，故其言「要此心純是天理，須就理之發見處用功」、<sup>21</sup>「人須在事上磨，方立得住」、<sup>22</sup>「人若真實切己用功不已，則於此心天理之精微，日見一日」、<sup>23</sup>「本體上何處用得功？必就心之發動處纔可著力也」。<sup>24</sup>從在「發見處」真實切己地用功不已，與在「意之所在」<sup>25</sup>處磨練，皆可判斷，陽明所重視的是：人要能夠掌握心之所發的意念，使其純是天理的流行，絕非因心體常照，而徒守一個在心識毫無流動的情況下，所靜存的天理。

而陽明所言的「用功」與「磨練」具體而言又是什麼？當意念流淌成為當下的事實，此時，又是怎麼樣的「意念」去察覺失其正的「意念」？且此意念又是

<sup>19</sup> 陽明言：「夫妄心則動也，照心非動也。恆照則恆動恆靜。天地之所以恆久而不已也。照心固照也，妄心亦照也」。同上註，頁 67。「『照心非動』者，以其發於本體明覺之自然，而未嘗有所動也。有所動，則妄矣。『妄心亦照』者，以其本體明覺之自然者，未嘗不在於其中，但有所動耳。無所動，則照矣」。同上註，頁 71。陽明言及此種為本體明覺自然之發用者，即是「照心」，此心恆照，且即便是有所造作的妄心，照心依舊在其當中。但陽明亦言，若是強分心有「妄心」與「照心」的分別，則還是「著意」、還是「有息」。其言：「有妄有照，則猶貳也。貳則息矣。無妄無照，則不貳。不貳則不息矣」。同上註。

<sup>20</sup> 〔明〕王守仁：《王陽明全集》，頁 17。

<sup>21</sup> 同上註，頁 7。

<sup>22</sup> 同上註，頁 14。

<sup>23</sup> 同上註，頁 22。

<sup>24</sup> 同上註，頁 131。

<sup>25</sup> 參考註 13，陽明所言的「意之所在便是物」，若將「物」解作「事」，則於「意的發用」處用功，便與在「事上磨練」，有同等的意義。

何以能於私意流行的情況下，當下挺立？

門人薛侃曾針對良知如何挺立的問題，提出：「正恐這些私意認不真」。<sup>26</sup>薛侃一問，概是深刻體驗到心之所發的意念，無時刻可以停息，若是某個所發的意念即是私意，但吾人並不能覺察，是否就無法讓良知如如體現？陽明如此答到：

（陽明）曰：「總是志未切。志切，目視耳聽皆在此，安有認不真的道理？是非之心，人皆有之，不假外求。講求亦只是體當自心所見，不成去心外別有箇見」。<sup>27</sup>

根據陽明的回答，可以發現其認為私意之所以會「認不真」，之所以會有任其流行的可能，是因為「志未切」。一旦「志切」時，目視耳聽皆會從向外知覺轉向成為向內、向心之所發的幽微處窮索與防檢，故不會有認不真的道理。但此能使私意無所遁形的「志」，這般的意念的根源何在？陽明認為此「志」的來源即是「未嘗不在」、「未嘗不明」<sup>28</sup>的良知，也就是前所提的「照心」之概念，故其言是非之心不假不求，只需「體當」，亦即：當意念反向「體當」本體良知，良知即可藉「志」彰顯，私意因此可以無所遁形。

除了「志」以外，陽明亦使用「思」、「睹聞」<sup>29</sup>來說明能夠防檢私意的意念，而此「思」與「睹聞」一如「志」一般，皆有所謂反向體當本來面目的內涵。陽明將此心之所發之念與其向根柢認取的形式稱作：「思誠」、「思天理」、<sup>30</sup>「常睹其所不睹，常聞其所不聞」，<sup>31</sup>而其中更細緻的分別在於：又可依人欲萌發與否，分成在人欲「未萌時」，行《中庸》所言的「戒慎恐懼」，也就是「睹聞」良知；在人欲「方萌之際」，行《大學》所言的「致知格物」，<sup>32</sup>也就是「思誠」、「思天理」。

由陽明對於意念所發的整個歷程看來，其對於能否彰顯良知，以及如何克治私意的整個過程是論析得相當細密的。從心之所發的意念談起，即可分成隔斷良知的「私意」與能彰顯良知的「志」、「思」等，此從心之所發處開顯的兩頭，不

<sup>26</sup> [明]王守仁：《王陽明全集》，頁 29。

<sup>27</sup> 同上註，頁 29。

<sup>28</sup> 陽明言：「……雖妄念之發，而良知未嘗不在，但人不知存，則有時而或放耳；雖昏塞之極，而良知未嘗不明，但人不知察，則有時而或蔽耳。……」同上註，頁 67。

<sup>29</sup> 陽明言：「……〈繫〉言『何思何慮』，是言所思所慮只是一個天理，更無別思別慮耳，非謂無思無慮也。」同上註，頁 63。陽明言：「……蓋不睹不聞，實良知本體。戒慎恐懼，是致良知的功夫。學者時時刻刻常睹其所不睹，常聞其所不聞，功夫方有箇實落處。久久成熟後，則不須著力，不待防檢，而真性自不息矣。……」同上註，頁 134。

<sup>30</sup> 陽明言：「……初學必須思省察克治，即是思誠。只思一個天理，到得天理純全，便是何思何慮矣。」同上註，頁 17。

<sup>31</sup> 同上註，頁 134。

<sup>32</sup> 陽明言：「……必欲此心純乎天理，而無一毫人欲之私，非防於未萌之先，而克於方萌之際不能也。防於未萌之先，而克於方萌之際，此正《中庸》『戒慎恐懼』、《大學》『致知格物』之功。……」同上註，頁 72。

僅成就了「事上磨練」，此等切實工夫的現實需要，「志」、「思」、「睹聞」雖因工夫的落實時間點不同，陽明因而有不同的立言分際，但此等向內深入到意識深處的工夫皆是需要在「意念發動」上去談，皆落實了陽明所言在「事上磨練」的理念。

唯有在「志」、「思」、「睹聞」此般向內認取本體的意念挺立，才能切實地落實「誠意」的工夫，也就是陽明所說的「在發見處用功」、在「事上磨練」的具體內涵。此等「勉然的」<sup>33</sup>細密工夫若能久久操持，陽明則言人即能於每一意念所發處「日漸有見」，<sup>34</sup>即能使每一意念原本精粗夾雜的情況，<sup>35</sup>磨練至精細、磨練至其所思慮皆是循此天理的境界。

從「心之所發」處窮索，吾人能掌握的是陽明如何談私意的造作，與戒慎恐懼、省察克治之工夫，但尚未能解決的問題是：陽明又該如何解釋，帶有自反體當性質的「志」、「思」與「睹聞」能夠在私意流行的情況下挺立？

陽明細膩的理論架構中，其理論的前提強調的是良知即為「恆照」的本體，故私意流竄時，原就會有不安的反應，或說陽明著重的是：良知在此狀況下，究竟能「覺」。<sup>36</sup>此「不安」即可說是「志」或「思」躍起的源頭，只要「志切」即能認清私意，亦即能克治私意。但按照實然的生活經驗，此「志」或「思」或能因著「不安」而引燃，但能支撐此意念，延續至將私意完全廓清、所發皆是天理流行，這中間的「堅持」是否可說是另一種處於「志」或「思」背後的意念？亦即如何說明使「志『切』」持續的動力？

若能當面請陽明指點，或許此問於陽明來說，即是褻瀆「良知」價值的問題。牟宗三先生認為陽明心學中的「致良知」，此「良知」是「其本身之震動力驚醒吾人而使吾人反照以肯認之」，<sup>37</sup>良知若通過逆覺體證而被肯認，其本身就有「不容已地要湧現出來的力量」，<sup>38</sup>即便良知一時無法挺立，牟宗三先生認為於陽明的心學義理中，其亦「無繞出去的巧妙辦法」，<sup>39</sup>僅能無數次地使良知與私欲睹面相

<sup>33</sup> 陽明言：「『何思何慮』正是工夫。在聖人分上，便是自然的；在學者分上，便是勉然的……」同上註，頁 63。此處言學者分上的「勉然」亦可與註 1 所提及的，陽明並未忽略後天的稟賦資質相參看。

<sup>34</sup> 陽明言：「……天理人欲，其精微必時時用力省察克治，方日漸有見。如今一說話之間，雖只講天理。不知心中倏忽之間，已有多少私欲……」〔明〕王守仁：《王陽明全集》，頁 27。

<sup>35</sup> 陽明言：「道無精粗。人之所見有精粗。如這一間房，人初進來，只見一箇大規模如此。處久便柱壁之類，一一看得明白。再久，如柱上有些文藻，細細都看出來。然只是一間房」。同上註，頁 22。從「人之所見有精粗」，除了可判斷心之所發有精有粗、合乎天理與不合乎天理以外，亦可判斷陽明所謂的工夫是屬於「漸修」的磨練，磨練至精，心之所發之或精或粗，將更能掌握得當。

<sup>36</sup> （陽明曰）「……七情有著，俱謂之欲，俱為良知之蔽。然纔有著時，良知亦自會覺，覺即蔽去，復其體矣。……」〔明〕王守仁：《王陽明全集》，頁 122。

<sup>37</sup> 牟宗三：〈王學之分化與發展〉，《從陸象山到劉戡山》，頁 279。

<sup>38</sup> 同上註，頁 230。

<sup>39</sup> 同上註。

當，直至衝破私欲的蒙蔽。

於先秦儒家，陽明對於從「心之發」開始的總總克己工夫，實是補充了從「心害」終至「睚面盎背」、「施於四體」<sup>40</sup>的修身過程，而上述所提的良知為何能於私意中挺立？以及支撐「志『切』」的能動力為何？陽明皆未提及，或是認為究竟不需提及。陽明繼承了先秦儒家對道德良知的絕對自信，即如「自反而縮，雖千萬人，吾往矣」<sup>41</sup>的大丈夫之氣息，故此體當良知的此「志」此「思」應在發用時即如決江河般，一觸發自然應當「沛然莫之能禦」。<sup>42</sup>「志『切』」因此成其「必然如此」，而非僅是「應該如此」，若僅說「應該如此」，「切」上又需一層操持的工夫。

### 三、陽明如何談「惡」？

#### (一) 惡與「私意」、「私欲」的關聯

陽明為人所熟知的，且於陽明後學多有發揮的「四句教」之中，提及「有善有惡意之動」。前已對心之所發之意多有闡發，此處，所欲探討的是：陽明如何談「惡」？

若是心體即是至善，此相對於前所剖析的私意、私欲，在慣性語言使用的情形中，可以說是與「善」完全對反的「惡」，又該如何在理論當中取得一合理的位置？試分析如下：

侃去花間草。因曰：「天地間何善難培，惡難去」？先生曰：「未培未去耳」。少間曰：「此等看善惡，皆從軀殼起念。便會錯」。侃未達。曰：「天地生意，花草一般。何曾有善惡之分？子欲觀花，則以花為善，以草為惡。如欲用草時，復以草為善矣。此等善惡，皆由汝心好惡所生。故知是錯」。曰：「然則無善無惡乎」？曰：「無善無惡者理之靜。有善有惡者氣之動。不動於氣，即無善無惡。是謂至善」。……(陽明)曰：「……聖人無善無惡。只是無有作好，無有作惡。不動於氣。然遵王之道，會其有極。便自一循天理。便有個裁成輔相」。……(陽明)曰：「不作好惡，非是全無好惡。卻是無知覺的人。謂之不作者，只是好惡一循於理。不去，又著一分意思。如此即是不曾好惡一般」。……(薛侃)曰：「然則善惡全不在物」。曰：「只在汝心。循理便是善。動氣便是惡」。……(薛侃)曰：「如好好色，如惡惡臭，則如何」？曰：「此正是一循於理。是天理合如此。本無私意作好作

<sup>40</sup> 出自〔宋〕朱熹集注：《孟子》（上海：上海古籍，2013年），卷13，頁189。

<sup>41</sup> 同上註，卷3，頁34-35。

<sup>42</sup> 同上註，卷13，頁187。



惡」……<sup>43</sup>

上述引文，門人薛侃以「除花間草」為例，問及陽明為何「善難培，惡難去」？陽明以為薛侃此般念頭實已落入了「軀殼起念」，薛侃一時未達陽明之教，陽明繼續指點：今日你欲觀花，故認為草是「惡」，若他日你需用草，草則變為「善」了；此方是「此等善惡，皆由汝心好惡所生，故知是錯」。由陽明更進一步的指點，吾人概能初步地知曉，何為「軀殼起念」。首先，陽明認為若是因著自己的需求而對應外在的事物，更甚者，有進一步的舉措、干涉，此即是「軀殼起念」，即是「由汝心好惡所生」。

「汝心」若是和「軀殼」相比附，此「心」已非指本體的良知，而更近於心之所發之私意與私欲。若是整句疏解，則此由「汝心好惡所生」的善惡，蓋為：當人用私意、私欲判斷自己該是要喜好或是厭惡外在的事物，這樣的行為即是陽明所定義的「錯」。回到原先的例子，薛侃以自己「欲觀花」為出發點，問及「為何草難去」，來比喻為何「善難培，惡難去」，陽明認為薛侃的設問已有私意的好惡參入其中，所以舉措才會無所定準。今日欲觀花，故去草；明日欲用草，故去花，價值無有定準，因此才會覺得「難」。

陽明另外說明此由「汝心決定好惡」的狀態為「有善有惡者氣之動」、<sup>44</sup>「汝心動氣便是惡」。<sup>45</sup>前一提及的「有善有惡者氣之動」，陽明與此連言的是「無善無惡者理之靜」，且說明聖人能無善無惡，是因為其「無有作好，無有作惡」、「只是好惡一循於理」，故可以判斷陽明說的無善無惡者，是指其心好惡皆是自然地循心體判斷，無己之私意參入其中，就如同「好好色，惡惡臭」般自然而然。其言「無」，是說明心體本身的發用是不「著意」於人的好惡，發用依循於理，故超乎經驗世界的善惡對待的定義。

回過頭梳理「有善有惡者氣之動」，即可判斷此處所言的「善」並非「至善」，而是在心之所發之意「著意」於「好善惡惡」，於是定義而出的善惡相對之「善」。陽明更進一步提及此是「氣之動」、「動氣便是惡」，是說明此不循心體而發的意念，儘管發用而出，在表面上看來即是「善」，但因「著意」、「作好作惡」於何為善何為惡，故皆是「動氣」、「便是惡」。

陽明以私意發用、著意「造成」氣的擾動說明此般是「惡」的狀態，由此，亦可發現相對於朱子以理氣二元解釋形上的普遍義與形下的，舉凡氣稟、命限、等諸種存在的表現義，陽明此處使用「氣」，是欲表達心的發用狀態。而「動氣」一詞，所欲表達的是一種相對於因「循理」而發，所表現的「動亦定，靜亦定」，

<sup>43</sup> [明]王守仁：《王陽明全集》，頁31-32。

<sup>44</sup> 同上註。

<sup>45</sup> 同上註。

<sup>46</sup>其藉「『動』氣」所欲表達的僅是屬惡的一種「擾動」。

由上述所提及的「軀殼起念」、心之「作好作惡」處中發現，陽明所言之「惡」並非一種與至善相對的惡，而是指心之所發之私意著意於對象物，或著意於好善惡惡，即可稱作「惡」。亦可說：「惡」的狀態之所以會出現，源自於心之所向之私意。但若反觀於上一章節，除了私意以外，陽明亦強調私意之源頭——「閒思雜慮」也是需要克治的。故若「私意」與陽明談「惡」有所連結，那此般無「所向」，而僅是「念」，陽明是否有將其指稱為「惡」的說法？試分析如下：

（陽明）曰：「戒懼亦是念。戒懼之念，無時可息。若戒懼之心稍有不存，不是昏聩，便已流入惡念。自朝至暮，自少至老，若要無念，即是己不知。此除是昏睡，除是槁木死灰」。<sup>47</sup>

陽明此處發話，是因門人正之問及「戒懼慎獨」的工夫，其認為戒懼是己所不知，而慎獨是己所獨知，陽明認為正之的想法不僅支離間斷，且己所不知之說似已入了禪。陽明藉此強調為人工夫吃緊處僅在一個「獨知」，若能在念頭的發源處端本澄源，便是誠意。連結於前所提及陽明重視事上磨練、在心之所發處作工夫，此「獨知」的定義即是不管有無向外應事接物，只要是念頭的萌動，即是心之所發、即是作工夫的下手處，故「戒懼」亦是己所獨知的一部分，且亦是心意萌動的念頭。

那「惡念」如何談？陽明提及「若戒懼之心稍有不存，不是昏聩，便已流入惡念」，若將「戒懼」與前所提及之「志」、「思」連結，則或可說當心的發動稍有一刻不循著心體而發，則不是處於昏聩，便流入惡念。「昏聩」在心無循理、且又無所指向的情況下，其定義接近於前所提及的「閒思雜慮」，但更甚者，「昏聩」比起「閒思雜慮」而言，心中更無所謂念頭、意念的存在。

無所用心的「閒思雜慮」，此番念慮即是好色、好利等有所定向之私意源頭，除此之外，陽明益發認為連用心與否都提不上的「昏聩」，亦與「閒思雜慮」一般，有著流於「惡」的危險性，故其言若不是昏聩，便「已流入惡念」。

只不過，陽明將「閒思雜慮」定義為「私欲」，而於「昏聩」，似僅為流入惡念之前的一種危險狀態。此危險狀態，卻不能將之逕自定義為「惡」。<sup>48</sup>而若業已

<sup>46</sup> 陽明言：「……不睹不聞，無思無為，非槁木死灰之謂也；睹聞思為一於理，而未嘗有所睹聞思為，即是動而未嘗動也；所謂「動亦定，靜亦定」，體用一原者也」。同上註，頁 68-69。

<sup>47</sup> 同上註，頁 38。

<sup>48</sup> 「昏聩」或是「無念」雖不稱為「惡」，但與「惡」一般，皆導致阻撓「善」之實踐的負面影響。蔡龍九認為陽明在言及「知行合一」之旨時，之所以將「惡念」當作是「行」，是因「陽明『重視行』不但是重視『實際實踐』的那種『具體之行』，也勢必包含了上述『意念上克倒惡念』的這種『抽象之行』，以作為後續具體實踐的重要前提」。參見蔡龍九：〈王陽明「知行合一」的再研議〉，《國立台灣大學哲學論評》第 46 期（2013 年 10 月），頁 142-152。其中，蔡所言的「後續具體實踐」即是「良知」的具體實踐，若「惡念」會有阻撓「良知」之虞，則

「流入惡念」，此將屬「惡」的一方，更具體地說，即是如閒思雜慮流於好色、好利般，為一種私意的流行。

上述梳理陽明所談的「惡念」，所發現的是：陽明雖將之安上一個「念」字，但並非是指在心之發尚未有所定向時，即有屬「惡」的可能。若言無所定向的「念」可能會有流於「惡」的危險，其指的是「惡念」的源頭——「昏聩」，而談及「惡」，已是此無所用心的「念」有所定向地「流入」於好色、好利等的私意，才可稱作「惡」。職是之故，陽明雖談「惡念」，但更確切來說，此「惡念」是指心之發的私意、私欲對己所好惡的著意。此般的狀態，即是上述所言的「軀殼起念」，與上所定義的「惡」沒有實際的差別，加上「念」一字，或是強調此「惡」之狀態，是承接著「昏聩」而來的一種派生。

除了因「軀殼起念」的著意與對於「好善惡惡」的著意，陽明另外提及一種「分別善惡」的情況，原文如下：

問：「知譬日，欲譬雲，雲雖能蔽日，亦是天之一氣合有的，欲亦莫非人心合有否？」先生曰：「喜、怒、哀、懼、愛、惡、欲，謂之七情。七者俱是人心合有的。但要認得良知明白。比如日光，亦不可指著方所，一隙通明，皆是日光所在。雖雲霧四塞，太虛中色象可辨，亦是日光不滅處。不可以雲能蔽日，教天不要生雲。七情順其自然之流行，皆是良知之用，不可分別善惡，但不可有所著。七情有著，俱謂之欲，俱為良知之蔽。然纔有著時，良知亦自會覺，覺即蔽去，復其體矣。此處能勘得破，方是簡易透徹功夫。」<sup>49</sup>

此處引文，提及的觀念豐富，或可將從私意、私欲所一路談及的議題，作一整理。首先，先從引文中的兩種「惡」看起：第一次出現的「惡」是指七情之中的情緒，或可逕稱為「厭惡」之情，實與此節所論及的「惡」並非同一指涉。陽明認為人會有七情是自然的，若能讓七情順其自然之流行，即是循理而發，則皆是良知之彰顯，但七情存在著可能遮蔽「良知」的情況，即當「分別善惡」、「有所著」之時，七情即會成為欲。

「有所著」的情況前已提及，即為（1）著意於現象物之「軀殼起念」，<sup>50</sup>或

---

無所關照的「昏聩」亦是如此。

<sup>49</sup> [明]王守仁：《王陽明全集》，頁122。

<sup>50</sup> 陳志強認為陽明思想中的「惡」之原因，是「本原的善性因為後天的原因（特別是「習」）影響而有所偏失，才會淪為惡的流弊」，另又提「『習』是使得良知所發的意念夾雜『別念』或有所『留滯』的一大原因」。參見陳志強：〈陽明與蕺山過惡思想的理論關聯——兼論「一滾說」的理論意涵〉，《國立政治大學哲學學報》第33期（2015年1月），頁153-168。在陳志強的解釋下，陽明所言的「習」即是環境「習俗」或慣性「習氣」，若與本文連結，或可言「習」即是人之所以「軀殼起念」的「外在對象」，亦或是指固著於「軀殼起念」此般狀態。若套用陽明的說法，好色、好名、好貨的「色」、「名」、「貨」即可說是「對象」。但若「惡」的主因僅

是(2)「作好作惡」，即著意於誠意工夫，而(3)「分別善惡」即為屬惡狀態的另一種型態。<sup>51</sup>引文中提及若是任七情自然發用，無處不是良知、無處不是天理流行，不可將此般自然的七情發用分別出善惡。故「分別善惡」或可言：即為著意於分判意念流行是屬善，抑或是屬惡。若著意於「分別判斷」，此便違背陽明所言「順其自然之流行」。

「分別善惡」與第二種「作好作惡」又該如何區別？若是作好作惡，是對「誠意」之工夫有所執著，即「執著」於原本應如「好好色，惡惡臭」般，對世間事物自然的是非判斷能力。則「分別善惡」應是指對一般的意念、情感，起了「分別心」，分判心思意念是「屬於善」或是「屬於惡」。

故引文中第二次出現的「惡」，即「分別善惡」之「惡」，亦不是此節所欲討論的「惡」，其是指在分別心造作之下，對自然情感的劃定、價值的賦予。而本節所欲爬梳的「惡」，其實是指「分別善惡」此種「行為」。而當三種「惡」的狀況一出現，即表示心之所發之意、欲或是情，遮隔了本心，但本心即是「良知」，故其「自會覺」，<sup>52</sup>當一覺，此良知又能挺立，衝破遮隔日光的雲。

從上節至本節，皆是從心之所發處開始聚焦，實是發現：陽明所言之「惡」並非某種固定的行為、意念，故不可以說當人犯了某種指定之行為，或心發某種指定的意念，即是「惡」。「惡」應是泛指當心之所發的根源不是循理，更細緻說明，則又細分成：心之所發之私意（此又可稱為「軀殼起念」）執著於現象物，如好色好利等；或是心之所發之意著意於情感發動，定義何者為善、何者惡；或是心之所發之意執著於誠意工夫。此三者，皆是屬於「惡」的範疇。

故當吾人回過頭重新看待四句教教法，其言「有善有惡意之動」，實可分成兩種層次討論：(1) 心之所發之意為「有善有惡」，其「有善」的部分，即是當心之所發之意為循理而發時，此意莫不是天理流行，如聖人般任何舉措皆無所作

---

是因為「習」，此般關乎外在環境、風氣的理由，是否會導致將「惡」歸咎於外部的原因？於此，人對「惡」的責任就相對地降低了？李明輝在一篇探討朱子如何言「惡」的文章中，提及「如果朱子混同『道德之惡』與『自然之惡』，將它們一概歸諸氣質，他將陷於決定論(determinism)、乃至命定論(fatalism)底觀點；而這將使道德責任及道德工夫完全失去意義。」參見李明輝：〈朱子論惡之根源〉，鍾彩鈞主編：《國際朱子學會議論文集》（臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，1993年），頁564。李明輝此處所言之「自然之惡」即為朱子學說中的「氣稟」，與上述所言，屬乎外在的風氣、環境之「習」有所差異，但若放寬對於「自然之惡」的詮釋，則「氣稟」與「習」不也皆是一種「外在」於實踐主體，對實踐主體有所限制，但又多少帶有決定論的因素？再者，若回歸陽明之學，即如註1所言，陽明並未忽視外在的資質稟賦，只是其更為重視能夠挺立於駁雜之資質稟賦的良知。故為避免決定論，筆者不將「習」此般「外在對象」當作陽明思想中的「惡」形成的原因，而是轉換視角，以對應外在的「人本身」興起「軀殼起念」的此種行為，定義為「惡」。

<sup>51</sup> 齊婉先提及同條原典，其認為七情「有所著」即是因私意使然。相關論述，參見齊婉先：〈王陽明與黃宗羲關於性情善惡詮釋之探討〉，《當代儒學研究》第17期（2014年12月），頁93-94。本文將原典中所出現的「分別善惡」亦歸於一種「惡」之範疇。

<sup>52</sup> [明]王守仁：《王陽明全集》，頁122。

好作惡，與物的關係即如明道所言的「廓然而大公，物來而順應」。<sup>53</sup>而其中的「有惡」，即是總括上所述及的屬於「惡」的三種狀態，此不再贅言。但需注意的是第二種層次的內涵：(2) 陽明曾言「有善有惡氣之動」與「分別善惡」。在著意的情況下，所體驗到的善惡，與在分別心之下定義而出的善惡，皆是心之所發之意所造成的「擾動」。此處的「善」因帶有人意念的灌注，與從循理而發的「善」已屬不同層次的定義，其背後的「意念」不屬循理的範疇，而更接近於「私意」的造作。故「有善有惡氣之動」、「分別善惡」之中所提的「善惡」並不能與「有善有惡意之動」當中的「善惡」相比附，此處的「善惡」是屬私意之下的產物。故此處的「氣之動」，不分或善或惡，皆屬於「有善有惡意之動」之中的「有惡」之意的範疇。意雖發用，但可循理而動，此「動」並非「氣之『動』」的「造作」義。

也是因為四句教中的「有善有惡意之動」的「善」是指涉循理而發的意念，而有別於「氣之動」之下的分別心，後言及的「知善知惡是良知」之「知善」才有體驗之實處，若僅是分別心下的善惡之善，在良知的判斷下，也只有惡而無關乎善了。

## (二)「為善去惡」的內涵

梳理完「惡」在陽明思想中的幾種面向之後，接著必須要面對的議題即是：「為善去惡」的工夫又是何種面貌？四句教之末句——「為善去惡是格物」，是誠意的根本，若套用陽明的比喻，即為如何讓雲不遮蔽日光？

陽明言良知恆照，即如日光雖有被雲遮蔽的可能，但太陽本身始終都在，故「為善」一詞中的「為」字，實為虛辭。陽明門人黃勉叔曾問：「心無惡念時，此心空空蕩蕩的，不知亦須存箇善念否？」<sup>54</sup>而陽明答以：「既去惡念，便是善念」。去了惡念，光光的即是復心之本體，若是如此，則「去惡」的工夫則是怎樣的光景？「去」的意義為何？

屬「惡」的狀態皆從心之所發處談起，包括對對象物的執著、著意於對情感意念的發動與著意於好善惡惡，而若將「去」之意義安上，則「去惡」是否即是從心之所發的根源處，完全地將此私意、私欲、情感拔除？陽明曾用「雲蔽日」的譬喻，提及：「不能因為雲會蔽日，而教天不生雲」。<sup>55</sup>此譬喻中「雲」是指涉「七情」，此喻雖是指說人不能因為害怕私欲有遮隔本心的可能，而使自己從根本處斷滅情識。但若是如此，則肯認「情」必須有存在的一天，則情即有成其私、

<sup>53</sup> [宋]程顥、程頤：《河南程氏文集·書記》，收入《二程集》（北京：中華書局，2004年），上冊，頁460。

<sup>54</sup> [明]王守仁：《王陽明全集》，頁109。

<sup>55</sup> 同上註，頁122。

著意的可能，因情之所發之主宰，取決於包含各種可能、變動、實踐的人心，而非一永恆普遍且不活動的理則。若情、意、念等心之所發的存在，在陽明的學說中，其為不可斷滅的，若「惡」之狀況不能從根源處除根，那麼陽明對「去惡」的定義究竟為何？則是本節所欲探討的重點。

討論心性之學的宋明儒者多會對《中庸》當中的未發、已發問題有所發揮，在陽明的看法中，「未發」、「已發」呈現「體用一源」的關係，即在用中見體，談體必包含用。<sup>56</sup>若是如此，則在屬用的心之所發之中，必包含著「體」本身，亦即：即便是私意、私欲與情識，在「體用一源」的理論前提下，並不能否定其中亦有本體的可能，而這在屢談及除去私欲遮隔，便能見心之本體之說法上，是否呈現一矛盾？試看陽明如何說明「心之所發」與「本體」的關係：

來書云：嘗試於心，喜怒憂懼之感發也，雖動氣之極，而吾心良知一覺，即罔然消阻。或過於初，或制於中，或悔於後。然則良知常若居優閒無事之地而為之主，於喜怒憂懼若不與焉者，何歟？知此則知未發之中，寂然不動之體，而有發而中節之和，感而遂通之妙矣。然謂「良知常若居於優閒無事之地」，語尚有病。蓋良知雖不滯於喜怒憂懼，而喜怒憂懼亦不外於良知也。<sup>57</sup>

樂是心之本體，雖不同於七情之樂，而亦不外於七情之樂；雖則聖賢別有真樂，而亦常人之所同有，但常人有之而不自知，反自求許多憂苦，自加迷棄。雖在憂苦迷棄之中，而此樂又未嘗不存，但一念開明，反身而誠，則即此而在矣。每與原靜論，無非此意，而原靜尚有「何道可得」之問，是猶未免於騎驢覓驢之蔽也。<sup>58</sup>

上述第一則引文，可以發現來書詢問陽明學問者，其提「喜怒憂懼之感發也，雖動氣之極」，由「動氣之極」一語，即可發現，其所提的情識並非中性的、或是循理而動的情。若參照上一節所提：陽明以「動氣」表達「擾動」的狀態，說明已屬擾動的心之所發並非是循理而行，則來書請陽明開示者，其所提的「情」即在此般前提下。

---

<sup>56</sup> 陽明對「未發」、「已發」的想法為：「未發之中，即良知也」，其是「無前後內外而渾然一體者也」。同上註，頁 69。其亦言：「未發在已發之中，而已發之中，未嘗別有未發者在。已發在未發之中，而未發之中未嘗別有已發者存，是未嘗無動靜，而不可以動靜分別者也」。當心之發用循於理之時，其可以說是在已發之中，見其良知，亦可以說已發即是良知，並沒有內外動靜之區別。但若是心之所發未能循於理，又該如何？陽明另言：「今人未能有發而皆中節之和，須知是他未發之中亦未能全得」。同上註，頁 19。「未能全得」之「全得」若是指良知之「全幅」的彰顯，則未能「全」，並非表示不中節之心之所發，其中無良知，而僅是指良知並未徹底地朗現。此點可與註 19 之「照心固照也，『妄心亦照』」互相參看。

<sup>57</sup> 〔明〕王守仁：《王陽明全集》，頁 70-71。

<sup>58</sup> 同上註，頁 76。

試看陽明如何回答有關「擾動」的意念、情感與心體的關係，其言：「良知雖不滯於喜怒哀懼，而喜怒哀懼亦不外於良知也」。此「不滯」是相對於來書者所言的「不與」而發的，就來書者的想法可見：其認為良知是離於如氣般擾動的情識的、良知是不參與在其中的。而相對與此「不與」，陽明認為：良知即在其中，只是不滯。良知為體，定在用之中，只不過其在此擾動的情識之中時，良知是不滯於內的；陽明亦反過來說，這些動氣之極的情識也並非在此體的發用之外。良知雖在擾動的情識裡，但不滯礙於其中或可理解，因為良知是「無善無惡」的，即其內涵本身為超越世間善惡對待的道德至善，是在心之所發之「意」，才開始分成能循理而發與未能循理而發。「不滯礙」一概念，以良知的價值超越義思之，即可理解，也因其道德價值超越的意義，故能在如氣擾動的心發之際，即能「覺」。但又何謂此帶有價值超越的良知即在擾動的情識之中？「體用一源」雖提供了理論的前提，但以實際發用處觀之，此又作何光景？從上述第二則引文，或可略見端倪。

從第二則引文處可發現：陽明使用「樂」來代換或補充「良知」或「天理」的概念，但其亦言此「樂」並非一般的七情之樂，只不過其「不外於七情之樂」，此語亦是再度重申「體」是不外於「用」而展現的，體即在用中。但是上述所言是以正面的角度談及體用關係。若以正面言之，似是較為容易理解的角度：即當循理而發的情識發顯於外，此情識即是發而中節的用，其中包含的即為未發之體。而反面的角度又要如何觀之？即回應前所提的疑問：如何談論在擾動、造作的心之所發當中的心體？引文後談及當今世人不知「樂」即在當身之中，反去求許多憂苦，自家迷棄。此處所提及之「求」即是造作、即是著意，亦即其可歸類於上節所談論的屬惡狀況中的「著意於誠意工夫」的範疇。此惡之狀態中，是否依舊有其心體？但看陽明如何言，其道：「雖在憂苦迷棄之中，而此樂又未嘗不存」，對於此疑問，陽明亦是肯定的。但在肯定之餘，陽明如何讓此惡與此體共存？引文後又言：「一念開明，反身而誠，則即此而在矣」，由此句可初步判斷：這般惡之狀態與至善所共融的光景，陽明並無筆墨點綴，其所重視的是：即是因為此至善的體在其中，故人於任何時刻皆有從此屬惡之狀態中「醒覺」、「省察克治」、「反身而誠」的可能。「體用一源」表現於此，「體用共存」其所欲彰顯的是：從「惡」裡當下知覺此般是「惡」，並擴充良知使之復理的內在根據。<sup>59</sup>

<sup>59</sup> 陽明此處指出良知與屬惡的意念情感的關係為「不外不滯」。因良知的價值超越意義而「不滯」，因「體用一源」、「妄心亦照」、「意念情感皆是心之所發」的前提，所以「不外」。「不外」，讓良知與屬惡的意念情感有共存、且良知「未能即時對治」的可能，凸顯出的是良知的消極面。這當中良知似「有待」且不能立即對治惡，反使惡有存在的空間，此面向或可以陽明定義良知有屬天的本質來理解。其言「良知之虛，便是天之太虛；良知之無，便是太虛之無形。」良知有屬天，如上述所提的「虛」與「無」的本質，因傳統上上天有好生之德的解釋，諸多種經驗上的存在，包括惡，因而在此良知面向下有存在的可能，不過，此僅能解釋惡的存在與和良知

前章曾言及陽明使用「氣」的概念，來說明心發之「擾動」的狀態，藉此與「定」之理作一區隔，相關的論述尚有陽明以「動些子氣」說明「心有所忿懣」、<sup>60</sup>「客氣」言「私欲」。<sup>61</sup>此處先暫且擱置陽明另以「『客』氣」表達「私欲」，此「客」一詞帶有什麼意義？而先聚焦於：若是屬惡的種種狀態皆能以「氣之擾動」來表達，那陽明會如何以氣的概念說明得其正的心之所發？從惡的狀態到復理的過程中，陽明又是如何藉氣來說明？試看以下引文：

「生之謂性」，生字即是氣字，猶言「氣即是性」也。氣即是性，「人生而靜以上不容說」，才說「氣即是性」，即已落在一邊，不是性之本原矣。孟子性善，是從本原上說。然性善之端，須在氣上始見得，若無氣亦無可見矣。惻隱、羞惡、辭讓、是非即是氣。程子謂「論性不論氣，不備；論氣不論性，不明。」亦是為學者各認一邊，只得如此說。若見得自性明白時，氣即是性，性即是氣，原無性氣之可分也。<sup>62</sup>

從以上引文中可發現：陽明以氣來泛指心之所發的狀態，故並非私欲、私意等惡之狀態以擾動之「氣」、客「氣」表達，就如循理之意，陽明亦認為可用「氣」表現，如：「性善之端，須在氣上始見得，若無氣亦無可見矣。惻隱、羞惡、辭讓、是非即是氣」。因四端發而為「情」，亦屬心之所發，故亦可歸於「氣」上談，而四端之情循理而發用，故即用（氣）即體，性與氣已不可分。以混融的體與用、性與氣的關係言循理的發用，以陽明的「未發」、「已發」是體用一源的理論前提下，這種體用渾然的狀態，即是一種「致中和」。

相對於「中和」的發用狀態，吾人不可忘記的是：陽明除了說屬「惡」的狀態是一種氣之「擾動」，其亦是一種「客氣」。此「客」字是否是表示對於「中和」極致狀態的短暫偏離？陽明亦提及：「中和是人人原有的，豈可謂無？但常人之

---

共存的關係，對陽明而言，最終還是得回歸道德性的知善知惡、為善去惡的實踐。筆者認為陽明思想中的良知「不外」諸多意念情識的面向，即是王門後學各持異見的關鍵之一，如龍溪與雙江之間的論辯重點即在「良知」與「知覺」的分辨。同樣亦是「不外」的議題，從龍溪與明末的蕺山思想中，皆可見「意」與「念」的義理定義開始有了分別，龍溪先於「念」處談「正念」與「邪念」，「意」與「念」之間於此或許尚未嚴格區分，至蕺山，「意」定義為「心之所存」，「心之所發」的定義由「念」來承擔，故其亦是於此談論經驗世界的「惡」。陽明思想的良知「不外」意念情識，由後來的「意」與「念」漸趨釐定、分別，與「念」成為惡的歸結處，即可見王門後學思想家對良知與屬惡的「意」共存的焦慮。

<sup>60</sup> 陽明言：「……有所忿懣，便不得其正也。如今於凡忿懣等件，只是個物來順應，不要著一分意思，便心體廓然大公，得其本體之正了。且如出外見人相鬥，其不是的，我心亦怒。然雖怒，卻此心廓然，不曾動些子氣。如今怒人，亦得如此，方纔是正。」〔明〕王守仁：《王陽明全集》，頁 108。

<sup>61</sup> 陽明言：「……仁、義、禮、知，性之性也，聰、明、睿、知，性之質也，喜、怒、哀、樂，性之情也，私欲、客氣，性之蔽也；質有清濁，故情有過不及，而蔽有淺深也。私欲客氣，一病兩痛，非二物也。……」。同上註，頁 75。

<sup>62</sup> 同上註，頁 66。



心既有所昏蔽，則其本體雖亦時時發見，終是暫明暫滅，非其全體大用矣。」<sup>63</sup>若本體的發用是「暫明暫滅」，那相對而言，與之消長的私意、私欲等亦是「暫滅暫明」。本體與惡之狀態在以「客」或「暫」來彰顯兩者之間的關係，則此「至善」與「惡」比起互斥來說，更接近一種在同一連續體或是光譜上的彼消我長。

64

問：「先生嘗謂善、惡只是一物。善、惡兩端，如冰、炭相反，如何謂只一物？」先生曰：「至善者，心之本體。本體上才過當些子，便是惡了；不是有一箇善，卻又有一箇惡來相對也。故善、惡只是一物。」直因聞先生之說，則知程子所謂「善固性也，惡亦不可不謂之性。」又曰：「善、惡皆天理。謂之惡者本非惡，但於本性上過與不及之間耳。」其說皆無可疑。<sup>65</sup>

從上述引文再輔以陽明以「氣」表達心之發用的各種型態，則「至善」與「惡」的關係，蓋是昭然若揭。若觀引文，可以發現陽明認為惡本非惡，其亦是天理，只不過在天理上「過當些子」，才形成惡。故可說：心之所發在理想狀態下，無不是致中和的，但在發之時過與不及，就型態而言，此即轉為「客氣」；就運動而言，此即是種「擾動」。本體的彰顯與惡的狀態實是同一心之發用的「中和」

---

<sup>63</sup> 同上註，頁 25-26。

<sup>64</sup> 林月惠指出陽明的體用觀是有別於朱學體用觀念的創新思維，但其認為陽明的體用觀不僅是「合而為一」的單一思維，而是一種動態的辯證過程。林月惠指出良知與七情的體用關係即是一種間接的、「異質異層」體用關係，透過道德工夫修養，七情可從被動的「感物而動」轉化為主動的「應物而現」。參見林月惠：〈王陽明的體用觀〉，《詮釋與工夫：宋明理學的超越蘊義與內在辯證》（台北：中研院文哲所，2008年），頁 171-178。但良知與七情的關係若是異質異層的體用關係，則其中所提的「轉化」應是「異質且異層」的「超越」，若談「超越」，於此處，陽明的體用關係是否與朱子的傳統觀點吻合？原典提及的「七情順其自然之流行」，概也「不自然」了。而許朝陽認為陽明思想中的「惡之來源」，可以推究於「蔽於氣稟」或「本體異化」。在「蔽於氣稟」處，許朝陽論及陽明認為人之所以會表現為「惡」，是因為氣稟、習心、私欲的外在習染，故須透過「變化」氣質，使舉措無非天理流行，但許另外提及：「除了道德對治之外，另一方法則是不累心、不著意」、「既然對惡的對治工夫，由私欲、氣稟的克治，轉為不累心、不著意，便意味著惡的更根本來源，其實來自於心的膠執；而『善惡』也就有了從『道德』朝向『超道德』意義的轉變」。參見許朝陽：〈陽明良知學的兩種型態及其對惡的處理〉，《善惡皆天理：宋明儒者對善惡本體意蘊之探討》（台北：文史哲出版社，2014年），頁 300-304。從以上的觀點可以看出，許認為氣稟、私欲等是「外在」的障蔽，且除了轉化對治之以外，心還要「超越」於此「外在」，臻至「超道德」之境界。筆者雖亦認為陽明論「惡」，其中確有「執著」於「情感意念」與「誠意」的意義，但筆者在定義陽明論及私欲與七情等時，並不將之視為「外在」的層次，故心若不起執著，亦不採取是種「超越觀」，而是認為是種從「偏離」到「中和」的同層歸返。以上所引之林與許的觀點，皆可以發現，林與許皆將可能偏離中和達道的意念定義為與良知「異層」的存在（許使用的語彙為「外在」），如此立論，或是因為考量到至善心體如何展現出「惡」，此般最難解之問題，若心體真會開顯出「惡」，就如同佛教所言的「自性清淨心而有染污」了，但呼應註 50 所討論的問題，若將「惡」歸諸於「外在」、「異層」，是否就削弱了人於「惡」上的道德責任？而筆者於正文中與註 59 裡亦提及良知有價值超越的意義，不過此價值意義上的優先並不外於經驗上諸種偏離的發用。

<sup>65</sup> [明]王守仁：《王陽明全集》，頁 106-107。

或「偏差」的差別，並非真有另外一物與天理完全相對。故此「過與不及」經過誠意工夫即可「歸於正」，即如人心得其正即是道心。

陽明言：「去惡固是格不正以歸於正，為善則不善正了，亦是格不正以歸於正也。」<sup>66</sup>從「歸」字即可表示出：陽明所謂的「去惡」，並非從根源處，將「著意」的意念完全從心之所發中拔根清除，而是如「氣」般擁有流行、運動的性質，其應是從私意、私欲、情識等，歸返於中和；<sup>67</sup>「至善」與「惡」的差別表現於同一心之所發之意的消長，「去惡」不是要「掃去」，而更近於一種在心「覺」之下的「調整」與「歸返」。

#### 四、結語

在心上談至善、談道德理則，此為回應程朱理學的陽明心學，其理論裡的第一義。但「心」同時有感應於外物的知覺意義，而這於同樣重視實存世界的陽明而言，是不可能忽視的部分，所以其不避諱有「私欲遮隔本心」、「有善有惡意之動」等的說法，即便此說一出，「心即理」之命題，即有被質疑的空間。

私意、私欲的產生，是因為從心發出之意，有所「著意」而有「過與不及」的情況。陽明對人於心思意念的看管甚為嚴格，更甚者，是連從心發出的「閒思慮」，皆是需要對治的，只因其有流於私欲的「可能」。而在防檢私意的工夫處，陽明細膩地將人欲萌發的不同時間點，對應於戒慎恐懼之「睹聞」工夫，以及省察克治之「思」與「志」。

一個「心之所發」，即可看出陽明對「意念」的著重，不僅「在事上磨練」、「在發用處用功」是工夫前提，發用於良知根據的意念，又綿密地分出在不同時機的工夫內涵。此般種種，加上陽明對資質稟賦的重視，或可說：從陽明對「心之所發」處的細密論述，即可觀其不僅沒有迴避現象世界的具體狀況，反而是用心著眼於此等會破壞理論第一義的「私」之存在。

更甚者，陽明不僅談「私」，更談及在慣性語言的使用上，與「善」對立的「惡」。而此「惡」在心學理論中，該安置在什麼樣的位置？梳理陽明之說，可

---

<sup>66</sup> 同上註，頁 130-131。

<sup>67</sup> 從「惡」歸返於「善」，不僅不是從根部剷除「惡」，呼應註 64 所言，亦非是「異層的超越」，而更近於「同層的歸返」。蕭裕民就陽明如何言「樂」，指出陽明將本屬於發用層的「樂」放置於本體的位置，破除了「體/用」的區分，也對明代以降的體用觀產生重大的影響。參見蕭裕民：〈明末清初體用地位之轉變——由王陽明「樂」思想著眼的一個觀察〉，《鵝湖月刊》第 32 卷第 3 期，頁 15-18。能在本體位置所言的「樂」，應為「不滯」於七情的「樂」，此樂與心體有同等的位階，筆者認為此就和註 59 所提，「太虛」屬心體的某一面向般，「樂」亦是。若是如此，則屬「惡」範疇中的各種私意在藉由偏離「復返中和」時，此「意」亦與良知同屬相同的位置。故若僅言「正面」的情感，是否使得僅為「客」與「暫」的「惡」，有被劃歸於與良知分屬不同位階的可能，而使得陽明的體用觀竟為體/用的異層區分？筆者此處並非認為陽明的「惡」有於本體處立言的「根本惡」的傾向，而是因著陽明思想中的「惡」，其本來面目實為意念情感的偏離與執著，故以此說明「惡」與良知之間的關係，並非異層異質的遙隔。

以發現，此「惡」即是人以「私意」發用對應外物的諸種型態，若再細分，可分為：(1) 人的私意好惡（軀殼起念）；(2) 人著意於分別情感意念的發用；(3) 人著意於好善惡惡，此等誠意工夫。陽明對「惡」的定義，可以說即是「私意」與「私欲」發用於實際上，更為細緻的闡述，而在本質上，其實皆是指意念的著意和過與不及。若從陽明以「氣」來表達心之發用處切入，則這如氣之擾動的私意或是惡，在其恢復至中和、中節之時，此原為「私」之意，又能因復返於正，而無非是天理的流行。陽明運用「氣」的概念，蓋是為了使意念的「反覆變動」的意象更為容易被世人理解，故陽明所謂的「去惡」之「去」並非實說，就連「惡」本身，也並非是一完全與至善相對立的客體，其僅是一種類似暫時處於「偏差」、「失真」的意念，其中亦有良知的存在，亦有復返於正的可能。即如氣的流行般，從紊亂返於清通。

此處值得玩味的是：吾人現今所習慣的語言概念——善惡之對立，在陽明心學中，既不是對立，且還有復返於正的可能。此種對「惡」的定義，是否是因為其所肯認的，即為至善之良知，而此亦是人之價值所在，故陽明不能讓真正與「至善」對反的「惡」有其存在的可能？若是如此，從「私意」、「私欲」或是「惡」的角度切入陽明心學，吾人所看見的是：陽明在體驗現實的實然下，不能不言諸種駁雜的「才性稟賦」，甚至諸種「不善」，這是陽明對這經驗世界的關懷；但若細看其對諸多「不善」的定義，此般能遮隔良知的「私意」，或是「惡」，究竟也只是意念暫時的偏差，並非真正的悖反於至善，而這即是陽明對善之價值的肯認與堅持。

## 徵引書目

### 一、古籍文獻

- 【宋】程顥、程頤：《河南程氏文集》，收入《二程集》（北京：中華書局，2004年）。
- 【宋】朱熹集注：《孟子》（上海：上海古籍出版社，2013年）。
- 【明】王守仁撰，吳光、錢明、董平、姚延福編校：《王陽明全集》（杭州：浙江古籍出版社，2010年）。

### 二、專書

- 牟宗三：《從陸象山到劉蕺山》（台北：臺灣學生書局，1979年）。
- 林月惠：《詮釋與工夫：宋明理學的超越蘊與內在辯證》（台北：中研院文哲所，2008年）。
- 許朝陽：《善惡皆天理：宋明儒者對善惡本體義蘊之探討》（台北：文史哲出版社，2014年）。
- 陳來：《有無之境——王陽明哲學的精神》（北京：北京大學出版社，2013年二版）。
- 鄧克銘：《王陽明思想觀念研究》（台北：台灣大學出版中心，2010年）。
- 鍾彩鈞：《王陽明思想之進展》（台北：文史哲出版社，1983年）。

### 三、期刊論文

- 李明輝：〈朱子論惡之根源〉，鍾彩鈞主編：《國際朱子學會議論文集》（臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，1993年），頁551-580。
- 陳立勝：〈王陽明思想中「惡」之問題研究〉，《中山大學學報》第193期（2005年1月），頁18-23。
- 陳志強：〈陽明與蕺山過惡思想的理論關聯——兼論「一滾說」的理論意涵〉，《國立政治大學哲學學報》第33期（2015年1月），頁149-192。
- 齊婉先：〈王陽明與黃宗羲關於性情善惡詮釋之探討〉，《當代儒學研究》第17期（2014年12月），頁79-101。
- 蔡龍九：〈王陽明「知行合一」的再研議〉，《國立台灣大學哲學論評》第46期（2013年10月），頁121-156。
- 蕭裕民：〈明末清初體用地位之轉變——由王陽明「樂」思想著眼的一個觀察〉，《鵝湖月刊》第32卷第3期，頁12-21。

# 道南論衡

## 《金瓶梅》的鑰匙與經濟

黃俐綺\*

### 摘要

家庭史視野下的《金瓶梅》具備模糊然而仍舊可考的家內經濟系統，書中二把鑰匙是西門一家的經濟運作邏輯，也是父家長權力地位的象徵。一把屬於家內的吳月娘，乃是男主人西門慶總體資財的保險箱，卻在西門慶缺席時牢牢地握在手中，開門揖盜亦鎖上資財；一把屬於溝通內外的陳經濟，是他承襲岳父西門慶所得的資產與性慾媒介、卻未能成功守護的男性尊嚴。一內一外、一女一男、一實一虛的這兩把鑰匙建立了西門家日常嚼用的家庭經濟，更以權力資本的象徵貫串整部小說。本文概以文本細讀方式整體爬梳，並撿重要情節陳述《金瓶梅》一書鑰匙與經濟的關係。

**關鍵詞：**《金瓶梅》、鑰匙、家庭史

---

\* 發表時為國立臺灣大學中國文學系碩士班四年級學生

## 前言

《金瓶梅》為四大奇書之一，除了文學價值外亦有不少學者研究其史學意義，部分學者便通過詞話本系統探掘其社會史內涵。<sup>1</sup>從主人翁西門慶一角及其周遭人物的日常活動分析明代商業文化發展的論文不在少數，<sup>2</sup>而對於西門一家的家內經濟較少深入探究；在家庭史研究中，張筱婉的碩士論文則從婚姻結合、丈夫形象等角度分析《金瓶梅》所呈現的家庭關係。<sup>3</sup>對於《金瓶梅》中西門一家內部的經濟系統其運作模式，還有可再探討的空間。

因此，本文通過文本細讀的方式，嘗試爬梳西門氏家內的經濟運作，發現到西門氏家內的收入支出並不與西門慶家外的店舖相分割；反之，西門家等同於西門慶店舖的整體預備金，西門慶透過迎娶小妾得來的財富成為其開張新店舖的資本，而店舖中運轉的資金也為西門一家所花用，故而若要詳細分析西門氏家內經濟，極難與西門慶的店舖劃分。同時，本文發現從內在精神到外在行為無一不「商業化」的西門慶及其家人，在日常生活中更展現出濃厚的經濟色彩，從《金瓶梅》的主角西門慶、其正室吳月娘、第六房妾室李瓶兒、女婿陳經濟，這些西門一家中最具備地位或者資財的角色，均具有各自的經營管理學。就論述所及，本文將主要聚焦在兩位角色上：吳月娘與陳經濟。

吳月娘雖身為西門慶的正室，卻性格綿軟實誠，「不管家事」（第十一回）；然而，透過文本細讀，本文認為吳月娘其實仍舊實踐著所謂「大婦」的職責，她所居住的上房其實是西門慶金錢的保險箱。陳經濟則初始時以投奔的方式來到岳父西門慶家，並以學做買賣的名義成為西門慶商業經營的一員。他雖然只是女婿，西門慶卻連番承諾會把家當留給他繼承，並且將重中之中的花園樓鑰

---

<sup>1</sup> 如盛源、北嬰編選的《名家解讀金瓶梅》（濟南：山東人民出版社，1998年）即收錄戴鴻森〈從《金瓶梅詞話》看明人的飲食風貌〉、蔡國梁〈燈市·圓社·卜筮·相面——《金瓶梅》反映的明代風習〉、戴不凡〈《金瓶梅》中的戲曲與紡織史料〉、陳詔〈《金瓶梅》小考〉、田秉鐸〈《金瓶梅》與中國酒文化〉等幾篇根據詞話本研究明代社會風俗的文章。前引文章篇目俱見於胡衍南對詞話本系統與明代社會風俗研究的整理，見胡衍南：《金瓶梅到紅樓夢——明清長篇世情小說研究》（臺北：里仁，2009年）第四章〈兩部《金瓶梅》，兩種世情書寫〉註6，頁139。除了社會風俗之外，社會史範疇內的研究領域繁多，諸如醫療史、物質文化、印刷文化、飲食文化、青樓、宗教等各層面，《金瓶梅》涉及的晚明文化實為眾多研究者關注的焦點，在此恕不一一贅述。詞話本系統對明代社會史研究頗具意義，而本文乃企圖從家庭經濟角度切入綜觀全書，是以論述所及與引用的版本，皆依據《金瓶梅》的詞話本系統，相關人名、標點皆參照梅節校訂的夢梅館校本《金瓶梅詞話》（臺北：里仁，2007年）。以下引用原文除非必要，則以標註章回數為主，頁碼不另行標註。至於詞話本系統與繡像本系統間的版本差異並非本文關注核心，下文倘若觸及版本差異時將另行說明。

<sup>2</sup> 見蔡國梁：〈金瓶梅反映的明後期城市經濟生活〉，《金瓶梅研究》（上海：復旦大學出版社，1984年），頁316-330。蔡國梁：〈金瓶梅反映的明代商業〉，《金瓶梅考證與研究》（西安：陝西人民出版社，1984年），頁232-245。鄭慶山：〈金瓶梅反映的明代經濟和社會生活〉，收入氏著：《金瓶梅論稿》（瀋陽：遼寧人民出版社，1987年）。

<sup>3</sup> 見張筱婉：《金錢·性愛·孩子：《金瓶梅》的家庭關係研究》（臺北：元智大學中國語文學系碩士論文，2010年）。

匙交與他保管——鑰匙，除了通往西門慶當舖的庫房之外，也是西門慶一家中權力資本的象徵。

本文認為，西門氏家內經濟運作上有兩把鑰匙、兩套經濟：一把是屬於女性的，如李瓶兒的專管她自己帶來的嫁妝、吳月娘的則掌握著西門氏家內及其家外店鋪的總體資金；另一把屬於男性，由西門慶打造的花園樓，等同於家內男主人的權威象徵，在交付與陳經濟管理貨物的同時，也對其打開了西門家屬於女性的幽深內闈，為其與潘金蓮偷情塑造了成功的條件。西門家的「經濟」一方面是家內資財的流動，一方面則由「經世濟民」的儒家願想改頭換面，成為權力支配的化身。以下茲就西門氏家內經濟系統、以及陳經濟與鑰匙的關係論述。

### 一、西門氏的家內經濟系統

「家屋」是一種建築，同時也是一種空間，學者已多半認同，《金瓶梅》作為家庭小說，房屋建築是其展開敘事的主要環境，<sup>4</sup>如白馥蘭對中國傳統房屋的研究指出，房屋是一個禮的空間、與宇宙有關的能量空間、也是一種文化空間。<sup>5</sup>而在《金瓶梅》中，西門一家的空間除了以背景方式成為全書故事的舞台，也透過房屋花園各人物居所的區分，形塑了西門慶一家的妻妾權力空間。如學者們廣泛引述的張竹坡評語嘗謂：

凡看一書，必看其立架處。如《金瓶梅》內房屋花園以及使用人等，皆其立架處也。何則？既要寫他六房妻小，不得不派他六房居住。然全分開，既難使諸人連合；全合攏，又難使各人的事實入來，且何以見西門慶豪富。看他妙在將月、樓寫在一處，嬌兒在隱現之間，後文說挪廂房與大姊住，前又說大孀子見西門慶揭簾子進來，慌的往嬌兒那邊跑不迭，然則嬌兒雖居廂房，卻又緊連上房東間，或有門可通者也。雪娥在後院近廚房。特特將金、瓶、梅三人放在前院花園內，見得三人雖為侍妾，卻似外室名分，不正贅居其家，反不若李嬌兒似娼家娶來，猶為名正言順，則殺夫奪妻之事，斷斷非千金買妾之目。而金、梅合，又分出瓶兒為一院。分者理勢必然，必緊鄰一牆者，為妒寵相爭地步。而大姐住前廂，花園在儀門外，又為敬濟偷情地步。<sup>6</sup>

<sup>4</sup> 見林偉淑：〈《金瓶梅》家庭宅院的空間隱喻〉，《輔仁國文學報》第三十期（2010年4月），頁249-270。

<sup>5</sup> 見白馥蘭（Francesca Bray）著，江湄、鄧京力譯：《技術與性別：晚期帝制中國的權力經緯》（南京：江蘇人民出版社，2010年），頁47-48。

<sup>6</sup> 張竹坡：〈雜錄小引〉，收入黃霖編：《金瓶梅資料彙編》（北京：中華書局，1997年），頁88。

在這樣一個空間中，《金瓶梅》小說的敘事得以開展，西門氏妻妾們的相互關係也得以運作。居住空間的不同，自然劃分出妻與妾的地位之別，<sup>7</sup>也可見出一家中妻妾的權力關係。如西門慶正室吳月娘即被標註所居之處乃是正房，而她與其他妾室除了地位差異，在整體西門家經濟系統內也具有獨特的位置。

### （一）端居正房的保險箱

吳月娘身為正室，就律法與家庭地位上自然與其他妾室有別，而在潘金蓮剛嫁入西門慶家中時，小說敘事者便解說了這些妻妾們的事務分工：

看官聽說：家中雖是吳月娘大娘子在正房居住，常有疾病，不管家事；只是人情來往，出門走動。出入銀錢，都在唱的李嬌兒手裡。孫雪娥單管率領家人媳婦在廚中上竈，打發各房飲食。譬如西門慶在那房裡宿歇，或吃酒吃飯，造甚湯水，俱經雪娥手中整理。那房裡丫頭，自往廚下拿去。（第十一回）

在後續的故事中，可以看出吳月娘的確忙於人情往來走動，她娘家的親戚時時前來拜訪、她也不時會外出赴宴。乍看之下，家中「出入銀錢，都在唱的李嬌兒手裡」，似乎吳月娘身為正室卻是大權旁落，並不掌管家中經濟命脈。然而第二十一回中，潘金蓮與孟玉樓為慫恿李瓶兒出錢置辦宴席、為家中男主人與女主人重歸舊好慶賀，孟玉樓向李嬌兒討取銀錢後回來說：

玉樓道：「李嬌兒初時只說沒有，『雖是日逐錢打我手裡使，都是扣數的。使多少，交多少，那裡有富餘錢？』教我說了半日，『你當家還說沒錢，……』」

在這之前，潘金蓮與西門慶第四房小妾孫雪娥已有一番爭執，與李嬌兒則因言語結仇，在這一回中大家湊份子安排宴席，李嬌兒似乎僅是出於彼此冷淡的關係不願意多出錢，只是言語敷衍，尚且不能得知她是否的確手上沒有「富餘錢」。身為家中掌管出入銀錢的李嬌兒說出這番話，似乎不能讓人信服。之後這份記帳的權力移交給孟玉樓、又再交給潘金蓮，從潘金蓮自己的口中卻同樣說出了類似的話：

金蓮道：「我是不惹他。他的銀子都有數兒，只教我買東西，沒教我打發轎子錢！」（第七十八回）

在第七十八回中，潘金蓮的母親潘姥姥身上沒帶錢、坐轎子來到西門家，負責管

<sup>7</sup> 見陳寶良：〈正側之別：明代家庭生活倫理中之妻妾關係〉，《中國史研究》第三期，2008年。



帳的潘金蓮同樣表明家中的「銀子都有數」，想必出入明細都須記載清楚，不存有上下其手的空間。從文本中可知，當西門慶吩咐到要從李嬌兒處索取金錢時，都會指定數額：

平安拿轉帖進去。西門慶看了，取筆畫了知，吩咐：「後邊問你二娘討一兩銀子，教你姐夫封了付與他去。」平安兒應諾去了（第三十四回）

西門慶吩咐：「交到後邊收了。問你二娘討三錢銀子賞他。」（第五十二回）

從小廝的口吻中，也側面描寫出這些妻妾們管帳時候的習慣與性情，如玳安對傅夥計說：

俺大娘和俺三娘使錢也好，只是五娘和二娘慳吝些。他當家，俺們就遭瘟來，會把腿磨細了！會勝買東西，也不與你個足數。綁著鬼，一錢銀子拿出來只稱九分半，著緊只九分，俺們莫不賠出來？（第六十四回）

第七十七回也說：

原來潘金蓮自從當家管理銀錢，另頂了一把新等子，每日小廝買進菜蔬來，教拿到跟前，與他瞧過，方數錢與他。他又不數，只教春梅數錢、提等子。小廝被春梅罵的狗血噴了頭，皆出生入死，行動就說「落」，教西門慶打。以此眾小廝皆互相抱怨，都說：「在三娘手裡使錢好，五娘行動沒『打』不說話。」

在西門一家的人事流動中，潘金蓮是從第七十六回開始管帳，從敘述中來看，她所受理的可能僅是家內小額的金錢，頂多半分、一分地昧下銀子來，並且只負責每日買菜等小範圍內的帳目：

那日孟玉樓在月娘房內攢了帳，遞與西門慶，就交代與金蓮管理使用，銀錢他不管了。……西門慶拿了攢的帳來，又問月娘。月娘道：「該那個管，你交與那個就是了，來問我怎的？誰肯，讓的誰。」這西門慶方纔兌了三十兩銀子，三十吊錢，交與金蓮管理，不在話下。

西門慶所交與潘金蓮管理的金額只有三十兩銀子，尚且不足西門慶邀請官員來家宴飲所需。由此可知，從第十一回開始李嬌兒所掌管的所謂「出入銀錢」、到後來孟玉樓與潘金蓮曾參與負責管理的帳目，只是西門氏一家日常家用所需，可能他們一日三餐、偶爾出入的小額人情往來，大抵只在這個數額範圍左右。實際上全家的珍貴資產與金銀儲備，都牢牢地掌握在吳月娘手中。

首先，人情來往所需的賞錢、所得的拜錢，西門慶皆是有意識地讓吳月娘保

管。縱使第十八回開始西門慶與吳月娘二人賭氣冷戰，第二十回中西門慶仍吩咐把得來的拜錢、尺頭、衣物均交入吳月娘上房中。

月娘歸房，甚是悒悒不樂。只見玳安、平安接了許多拜錢，也有尺頭、衣服并人情禮，盤子盛著，拿到月娘房裡，月娘正眼也不看，罵道：「賊囚根子！拿送到前頭就是了，平白拿進我屋裡做甚麼！」玳安道：「爹吩咐拿到娘房裡來。」月娘教玉簫接了，掠在床上去。

日常使出去的賞錢，即使是人情往來上的支出，所剩的餘額也需交還吳月娘保管。

只見陳經濟走進來交剩下的賞賜與吳月娘，說道：「喬家并各家貼轎賞一錢，共使了十包，重三兩。還剩下十包在此。」月娘收了。（第四十四回）

簡言之，吳月娘所居住的上房、正室，空間上屬於大內之內、使得內外倫理秩序得以維繫運作，<sup>8</sup>實則在家內經濟的運轉上是西門慶所有資產錢財的保險金庫，不論是放高利貸得來的收入、或是開舖子所需要的成本，都存放於吳月娘處。

西門慶在房中兌了四百五十兩銀子，教來保拿出來。（第三十三回）

玉簫笑道：「怪媽媽子，你爹還在屋裡兌銀子，等出去了，你還親交與他罷。」……不一時，西門慶兌出銀子與賁四，拿了莊子上去，就出去了。（第三十七回）

月娘道：「綫鋪子卻教誰開？」西門慶道：「且教賁四替他開著罷。」說畢，月娘開箱子拿出銀子。一面兌了出來，交付與三人——正在捲棚內看著打包。（第五十一回）

不一時，陳經濟來到，……向月娘說：「徐家銀子討了來了。共五封，二百五十兩，送到房裡，玉簫收了。」（第五十二回）

西門慶顯然對吳月娘房內財產的金額很清楚，乃至存放的位置、金錢的用途都自有打算。並且也與李嬌兒的例子一樣，時不時指定數額，讓小廝或陳經濟去取。

西門慶便叫書童：「去對你大娘說，皮匣內一包碎銀取了出來。」（第五十六回）

西門慶教陳經濟：「後邊討五十兩銀子來。」（第五十八回）

即令陳經濟：「你後邊問你娘要五錠大銀子來，你兩個看去。」（第六十二回）

---

<sup>8</sup> 女性閨房在家庭位置中的重要性，見高彥頤：〈空間與家——論明末清初婦女的生活空間〉，《近代婦女史研究》第三期（1995年），頁26。

回)

身為一個成功的商人，西門慶對於自家日常嚼用的金錢、各個舖子的本金和收入支出都是一清二楚，所使出去的金錢和借貸的數目都不含糊，這從他交代遺言時可知（見第七十九回）。

從西門慶對資產總額帳目的清醒認知、及其對吳月娘負責保管財產的信任程度來看，西門慶與吳月娘在金錢上堪稱「夫妻一體」<sup>9</sup>——然而，一向被稱道為「賢淑」的吳月娘，並沒有超越西門慶之上的處置資產的權力；她與娘家親戚往來熱絡、但也不曾私自給予任何經濟援助，除了日常家用，吳月娘不曾主張要如何運使家中的資產，只在正室「大婦」的範圍內行使她的權力與責任。例如第二十二回中，身為女主人的吳月娘替來旺娶媳婦：

月娘使了五兩銀子，兩套衣服，四疋青紅布，并簪環之類，娶與他為妻。

區區五兩銀子，與西門慶動輒數十、數百兩的支出可謂小巫見大巫。吳月娘作為正室，所負責主持的中饋僅在一家之內，例如第二十四回西門慶待客時用了冷茶，回到上房便要吳月娘責問負責上灶的奴才老婆；第四十三回中，吳月娘也吩咐陳經濟與小廝們收拾大廳、並用剩餘的酒菜款待店鋪的管事們。第二十四回的例子中說明了一些西門氏家中妻妾空間與經濟運作的小問題：西門慶待客，使小廝平安往後邊要茶，正在與婢女們嬉鬧的宋惠蓮說自己「不管外邊的帳」，平安向廚房裡的惠祥要茶又被拒絕，耽擱許久。送客後西門慶要吳月娘責問惠祥，立下新規則是「今後但凡你爹前邊人來，教玉簫和惠蓮後邊炖茶，竈上只管大家茶飯。」事實上，第二十二回西門慶與宋惠蓮有首尾後，便已將宋惠蓮調派到吳月娘自己的廚房：

西門慶又對月娘說他做的好湯水，不教他上大竈，只教他和玉簫兩個，在月娘房裡後邊小竈上，專炖茶水，整理菜蔬，打發月娘房裡吃飯，與月娘做針指，不必細說。

由此可知，全家三餐所用、孫雪娥負責幫傭的，是廚房的大灶，而為了應付西門慶留宿時茶水所需，則各房另有小灶；大灶屬於「外邊的帳」，實指李嬌兒、孟玉樓、潘金蓮等管帳時三十兩左右的支出，而各房小灶則是自行處置。西門家的家內經濟系統，其運作情況大抵如此，而吳月娘於其間並未有太大權力乃至動能進行干涉。正室予她的權威，大抵只是西門慶端居上房的保險箱。

---

<sup>9</sup> 此處引用自滋賀秀三的概念，見氏著，張建國、李力譯：《中國家族法原理》（北京：法律出版社，2002年）。

## （二）開門落鎖的那個女人

上述吳月娘對於西門氏家內經濟系統的參與，僅為一靜態的、固定的、沉默的保險箱，鎖住西門慶豐沃的家產，偶爾在大婦的職責範圍內管理處置家中奴僕，隱藏在西門慶蓬勃發展來往流通的經濟循環的角落。在西門慶寵愛妾室、外宿嫖娼時，吳月娘多半也是不言不語地坐視。然而當西門慶缺席之時，吳月娘的「賢淑」則起了一番變化，正如張竹坡對吳月娘的評價：

篇內出吳月娘，乃云夫主面上百依百順，看者止知說月娘賢德，為後文能容眾妾地步也，不知作者更有深意：月娘可以向上之人也。夫可以向上之人，使隨一讀書守禮之夫主，則刑於之化，月娘便自能化俗為雅，謹守閨範，防微杜漸，舉案齊眉，便成全人矣。乃無如月娘止知依順為道，而西門之使其依順者，皆非其道。月娘終日聞夫之言，是勢利市井之言，見夫之行，是姦險苟且之行，不知規諫而乃一味依順之，故雖有好資質，未免習俗漸染。後文引敬濟入室，放來旺進門，皆其不聞婦道，以致不能防閑也；送人直出大門，妖尼晝夜宣卷，又其不聞婦道，以致無所法守也。然則開卷寫月娘之百依百順，又是寫西門慶先坑了月娘也。<sup>10</sup>

張竹坡對吳月娘的態度是值得注意的。首先，針對吳月娘賢淑與否，張竹坡實持負面態度，在往後回目中對吳月娘的評論措辭十分嚴厲，浦安迪(Andrew H. Plaks)曾提出，「張用來攻擊的措辭之尖刻程度幾乎像是出於發洩個人私憤」，<sup>11</sup>孫述宇也認為張竹坡「辭不了偏頗之名」，可能受到金聖嘆評《水滸》的影響。<sup>12</sup>評家對人物的主觀好惡暫且不論，此處所說依順非道卻符合文本事實，至少在七十九回西門慶死前，對夫主的種種胡作非為吳月娘誠然鮮少提出有效的規諫，甚而習染勢利之氣，表現出貪財鄙吝的面目。再者，吳月娘之不知防微杜漸，輕率地引陳經濟入妻妾圈，也是考究小說中潘金蓮與陳經濟之所以亂倫得逞、西門氏家風不堪的重要關鍵。西門慶在生時，吳月娘作為家產的保險箱，不慎地引入陳經濟，是為開門揖盜；西門慶故去後，吳月娘重振女主人的權威，又取得李瓶兒與陳經濟的資產，則是關門落鎖，一一將家庭的威脅排除。然而，使得西門慶資產成長、在經濟私房上令吳月娘自慚形穢的起點之一，便是李瓶兒豐富的嫁妝，這也是吳月娘一味「依順」西門慶而引入的。

<sup>10</sup> 張竹坡：《皋鶴堂批評第一奇書金瓶梅》（長春：吉林大學出版社，2011年），頁6。

<sup>11</sup> 見浦安迪(Andrew H. Plaks)著，沈亨壽譯：《明代小說四大奇書》（北京：三聯，2006年），頁167。

<sup>12</sup> 見孫述宇：《小說內外》（香港：牛津大學出版社，2010年），頁42。

帶著豐富嫁妝嫁入西門慶家的李瓶兒，所增添予西門氏的資本額數目不小：

婦人便往房裡開箱子，搬出六石錠大元寶，共計三千兩，教西門慶收去，尋人情上下使用。……把三千兩金銀先抬來家……都送到月娘房中去。(第十四回)

這時李瓶兒與西門慶已有默契，託辭協助官司與保管財物將花家財產交給西門慶，西門慶與吳月娘商議後，毫不驚動街坊鄰居地將這筆橫財運入西門家月娘房中。針對這個情節張竹坡提醒實是寫吳月娘為人之惡，<sup>13</sup>其實亦是吳月娘身為西門慶金庫一次大規模的擴建。這三千兩中，西門慶又用了五百四十兩買下李瓶兒前夫花子虛的房子。第十六回中，西門慶又將李瓶兒的香蠟等物賣了三百八十兩。在李瓶兒進門之前，她連帶著花子虛的財產，為西門慶的存款增漲了大筆數字。直到李瓶兒正式過門，西門慶的資產著實增加不少：

西門慶自從娶李瓶兒過門，又兼得了兩三場橫財，……又打開門面二間，兌出二千兩銀子來，委傅夥計、賁地傳開解當舖。女婿陳經濟只管掌鑰匙，出入尋討，不拘藥材當物。賁地傳只是寫帳目，秤發貨物。傅夥計便督理生藥、解當兩個鋪子，看銀色，做買賣。潘金蓮這樓上，堆放生藥；李瓶兒那邊樓上，鑲成架子，擱解當庫衣服、首飾、古董、書畫、玩好之物。一日也嘗當許多銀子出門。(第二十回)

在「前邊」的潘金蓮與李瓶兒居住的樓房，成為了西門慶外面店面與裡面金庫的中繼站，納入了西門慶商業經營的體系，也成就了陳經濟與潘金蓮偷情的契機。有錢的李瓶兒得以運用自己有形的財產討好家中眾人，沒錢的潘金蓮則透過與鑰匙所有者勾搭、獲得無形的精神意義上的勝利（詳下節論述）。附帶一提，在經濟地位、夫主寵愛程度、乃至孕育子嗣層面均能與吳月娘相互抗衡的李瓶兒，自然也有一把她自己的鑰匙，並且對於自己的「保險箱」比起吳月娘更有絕對的掌控權——不得不納入考慮的是，李瓶兒對自己的鑰匙之所以能牢牢掌握，一是如張竹坡所言「雖為侍妾，卻似外室名分」；第二個原因便是，李瓶兒這些資產其實首先是她前夫花子虛的遺產，而後是成為她改嫁西門慶帶來的嫁妝。<sup>14</sup>

除了資產的增加、吳月娘作為保險箱的職責外，她卻也是與西門慶一般，輕忽地引陳經濟入室。陳經濟之初入西門家妻妾圈，便是在第十八回由吳月娘親自

<sup>13</sup> 見張竹坡：《皋鶴堂批評第一奇書金瓶梅》第十四回，頁 187。

<sup>14</sup> 小說最後西門家敗落時，孟玉樓改嫁李衙內，也將她個人私屬資產帶走，可見嫁妝的確是可以由婦女本人自行運用支配。當然就眾妻妾之間的競爭程度與友好關係、彼此資產的多寡和子嗣的有無，李瓶兒自然是讓吳月娘更忌憚的，下文將有所解釋。而吳月娘是否自由支配自己的嫁妝在小說中無過多明顯描述，本文在此更著重其「中饋大婦」對公領域財產的掌握力，故其餘女性角色擁有的鑰匙恕不作深入論述。

引入：

卻說西門慶當晚在前邊廂房睡了一夜。到次日，把女婿陳經濟安他在花園中同賁四管工記帳。換下來昭來，教他看守大門。西門大姐白日裏便在後邊和月娘眾人一處吃酒，晚夕歸前邊廂房中歇。陳經濟每日只在花園中管，非呼喚不敢進入中堂。飲食都是小廝內裏拿出來吃。所以西門慶手下這幾房婦女，都不曾見面。一日西門慶不在家，與提刑所賀千戶送行去了。月娘因陳經濟搬來居住，一向管工辛苦，不曾安排一頓飯兒酬勞他酬勞，向孟玉樓、李嬌兒說道：「待要管，又說我多攪事。我待欲不管，又看不上。人家的孩兒在你家，每日起早睡晚，辛辛苦苦，替你家打勤勞兒，那個興心知慰他一知慰兒也怎的？」玉樓道：「姐姐，你是個當家的人，你不上心誰上心？」月娘於是吩咐廚下，安排了一桌酒肴點心，午間請經濟進來吃一頓飯。這陳經濟撇了工程，教賁四看管，徑到後邊參見月娘。

剛開始陳經濟與西門慶數房妻妾是都不曾見過面的，連飲食也是跟著大廚房一同用、出入取用的都是小廝，不可謂防範不嚴。是吳月娘主動提出來要請陳經濟吃飯，之後將西門大姐找來一同打牌，陳經濟與西門大姐分屬夫妻，以吳月娘岳母的身分或可勉為其難視為子女承歡，然而之後西門慶的其他妾室一一到來與陳經濟認識，便是吳月娘的不慎了。張竹坡與此情節處處點評直指吳月娘「可殺」，<sup>15</sup>評家其實都注意到吳月娘舉止的不宜，浦安迪說：「她對陳經濟當時不宜在場這一點並非毫無覺察，當她一聽說西門慶已經回家就慌忙叫他走了。」<sup>16</sup>此評其實便涉及到一個問題：是誰「在場」？「誰」不在場？

事實上，吳月娘之「開門揖盜」，便是建立在西門慶的不在場這一基礎上，並且為在場的潘金蓮製造了與陳經濟進一步勾搭的契機。如在二十四回，陳經濟有意勾搭潘金蓮，竟逕入到「後邊吳月娘房裡來」，吳月娘從佛堂燒香回來後也並未警惕，坐視陳經濟與妻妾等（尤其是經歷過飲酒調情的潘金蓮）同在一處；至二十五回乃放陳經濟與妻妾一同玩耍：

西門慶有應伯爵早來邀請，……邀去郊外耍子去了。先是吳月娘花園中扎了一架秋千，至是西門慶不在家，閒率眾姊妹們遊戲一番，以消春晝之困。

「眾姊妹們」一同遊戲，彼此嬉笑玩鬧，吳月娘甚而說了個孕婦盪鞦韆盪下胎兒的見聞，暴露其不敏而又自以為是的一面，<sup>17</sup>而當陳經濟恰巧經過時，吳月娘的不慎使她頗受評家責備：

<sup>15</sup> 見張竹坡：《皋鶴堂批評第一奇書金瓶梅》第十八回，頁 242-243。

<sup>16</sup> 見浦安迪，《明代小說四大奇書》，頁 145。

<sup>17</sup> 見孫述宇相關討論，《小說內外》，頁 44-45。

月娘道：「你兩個仔細打！」都教玉簫、春梅右傍推送。才待打時，只見陳經濟自外來，說道：「娘們在這裡打秋千哩！」月娘道：「姐夫來的正好，且來替你二位娘送送兒。丫頭們氣力少，送不的。」這經濟老和尚不撞鐘，得不的一聲，於是潑步撩衣，向前說：「等我送二位娘。」……這裏月娘眾人打秋千不題。

陳經濟趁此機會，與這些妻妾們混在一起遊戲，甚而偷吃了李瓶兒一把豆腐，實是逾越了禮儀分際。張竹坡對此頗為不憤：

夫敬濟一入西門家，先是月娘引之入室，得見金蓮。後又是月娘引之入園，得採花鬚。後又是西門以過實之言放其膽，以托大之意容其奸。今日月娘又使之送秋千以蕩其心。此時雖有守有志之人，猶難自必其能學柳下惠、魯男子，況夫以浮浪不堪之敬濟哉！又遇一精細美惡兼收之金蓮哉！宜乎百醜皆出矣。<sup>18</sup>

值得注意的是，晚清評家文龍則對張竹坡持幾乎是相反的論點，例如針對花園打秋千一事，張竹坡激烈反對這種「無益之戲」，而文龍則說：「然則自家婦女不可游自家花園矣，何罪月娘之深也。」<sup>19</sup>「我不知月娘為何惡哉！」<sup>20</sup>與張竹坡的想法截然不同。文龍的評論多番回應張竹坡，認為西門家環境如此，兼之社會男尊女卑，吳月娘難能變改西門慶的決定。又以吳月娘能不妒、能守節，是糊塗婦人卻不是陰險婦人，與張竹坡遙相辯論。李梁淑的博士論文對這些評家的說法頗有爬梳，亦指出他們對人物的看法或有流於主觀、扁平化的疑慮。<sup>21</sup>然而在此需要提醒的是，《金瓶梅》中的具體情節畢竟不能抹煞吳月娘「開門」的事實。

孫述宇提出，「寫死亡是《金瓶梅》的特色。一般人道聽塗說，以為這本書的特色是床第間事，不知床第是晚明文學的家常，死亡才是《金瓶》作者獨特關心的事。」<sup>22</sup>事實上，吳月娘在西門慶在生時無能阻止夫主的作為、僅為一被動且沉默的保險箱一般的存在，而當西門慶不在場時引陳經濟入室；她開始主導屬於女主人的鑰匙，為所有份內份外的資產一一上鎖，便是在人物的接續死亡之後。第六十二回，李瓶兒死後，曾經頗忌憚其資財的吳月娘便在處理喪事之餘，無聲無息地掌握了李瓶兒資產的鑰匙：

月娘聽了，……因令李嬌兒、孟玉樓：「你兩個拏鑰匙，那邊屋裡尋他裝

<sup>18</sup> 見張竹坡：《皋鶴堂批評第一奇書金瓶梅》第二十五回，頁 331。

<sup>19</sup> 引自黃霖編：《金瓶梅資料彙編》，頁 428。

<sup>20</sup> 引自黃霖編：《金瓶梅資料彙編》，頁 434。

<sup>21</sup> 說見李梁淑：《金瓶梅詮評史研究——以萬曆到民初為範圍》（臺北：臺灣大學中國文學研究所博士論文，2003 年），頁 296-297。

<sup>22</sup> 引自孫述宇：《小說內外》，頁 49。

防的衣服出來，咱與他眼看著，與他穿上。」叫：「六姐，咱兩個把這頭來整理整理。」西門慶又向月娘說：「多尋出兩套他心愛的好衣服，與他穿了去。」月娘分付李嬌兒、玉樓……月娘打點出裝綁衣服來，就把李瓶兒床房門鎖了。只留炕屋裡，交付與丫頭養娘。

在李瓶兒逝世當下，西門慶傷心不已、無心無暇顧及後事，吳月娘遂以大婦的權威，命人拿鑰匙收拾整理，更在收殮時表現出對李瓶兒衣物的深刻了解，將李瓶兒房門落鎖，既豐富了保險箱的收藏、也斷絕了富裕美貌妾室的威脅。而當西門慶死後，吳月娘的反應更是靈敏：

見月娘看看疼的緊了，不一時蔡老娘到了，登時生下一個孩子來。這屋裡裝柳西門慶停當，口內才沒了氣兒，合家大小，放聲號哭起來。……月娘蘇省過來，看見廂子大開著，便罵玉簫道：「賊臭肉，我便昏了，你也昏了！廂子大開著，恁亂烘烘人走，就不說鎖鎖兒！」玉簫說：「我只說娘鎖了廂子，就不曾看見。」於是取鎖來搯。玉樓見月娘多心，就不肯在他屋裡。走出對著金蓮說：「原來大姐姐怎樣的，死了漢子頭一日，就防範起人來了！」殊不知李嬌兒已偷了五定元寶往屋裡去了。（第七十九回）

在西門慶斷氣的同時，吳月娘產下一子孝哥，而當她甦醒過來後，第一眼便是貴重的保險箱，第一個命令就是要玉簫上鎖。第八十回，「到晚夕念經送亡，月娘分付把李瓶兒靈床，連影抬出去，一把火焚之，將廂籠都搬到上房內堆放。奶子如意兒並迎春收在後邊答應，把繡春與了李嬌兒房內使喚。將李瓶兒那邊房門，一把鎖鎖了。」田曉菲針對這連串動作有敏銳的分析：

這裡作者一連用了兩個「一把」——一把火燒了，一把鎖鎖了，寫出月娘深切的痛快。不知為什麼，我們不覺得這說明月娘對瓶兒的嫉妒懷恨，卻只覺得這說明了月娘對西門慶之死感到的某種快意：好像是說，現在我總算可以為所欲為了！雖然一把火燒掉的只是瓶兒的畫像，一把鎖鎖住的只是瓶兒的房門，但是這舉動卻有呂后在漢高祖劉邦死後把戚夫人打入永巷舂米，把她變成「人彘」的殘忍決絕。<sup>23</sup>

田曉菲雖以繡像本《金瓶梅》為底，此處卻呼應了詞話本系統《金瓶梅》提及的戚夫人故事，<sup>24</sup>以及吳月娘報復一般的言行舉止。更重要的是，田曉菲亦留意到

<sup>23</sup> 田曉菲：《秋水堂論金瓶梅》（天津：天津人民出版社，2002年），頁238-239。

<sup>24</sup> 田曉菲認為詞話本系統偏向儒家「文以載道」教化思想，而以繡像本系統具備佛教「無常」的思想精義。其選擇繡像本系統為底是著重於藝術自覺，認為是「各種意義上的文人小說」。見《秋水堂論金瓶梅·前言》。反之，浦安迪的評論以詞話本系統為底本，認為在單元結構上能夠前後呼應，見《明代小說四大奇書》第二章〈《金瓶梅》：修身養性的反面文章〉。雖然本文



吳月娘此番動作的關鍵時間點：西門慶已死。不論吳月娘是否打算為所欲為，誠然在西門慶退場後她身為保險箱已能掌握所有的「鎖」，不再是被動且靜態地收納西門慶的資財，而是更進一步地以更積極的能動性決定空間的開閉。燒了李瓶兒的靈床、鎖了李瓶兒的房門，在情感上也像是一種遲來的勝利。在第八十五回陳經濟潘金蓮姦情爆發，「自此以後，經濟只在前邊，無事不敢進入後邊來。取東取西，只是玳安、平安兩個往樓上取去。每日飯食，晌午還不拿出來，把傅伙計餓的只拿錢街上蕩面面吃。」與前時「開門」的情景南轅北轍。第八十六回趕走潘金蓮，「把秋菊叫得後邊來，一把鎖把他房門鎖了。」田曉菲便在此處論及吳月娘的物質貪欲：

敬濟數次提起寄存在西門慶家的箱籠，按，第十七回中寫敬濟與西門大姐來西門慶家裡避禍時，確曾把箱籠細軟都放在月娘上房。然而月娘先吞沒了瓶兒財物，又吞沒了女婿財物。又從來只對別人誇說自家如何恩養女婿，全部提到女婿的財物如何沒入自家。月娘對物質利益充滿貪婪，張竹坡稱其「勢利場中人」並沒錯。<sup>25</sup>

蓋以月娘之保險箱定位，前時開門引陳經濟這隻狼入室、也引陳「經濟」這筆資財入彀。而當她能完完全全掌握自我鑰匙的權威之後，裡外空間也好、財產的控制權也罷，她已成為可以決定是否開門落鎖的女人。吳月娘的這把鑰匙是陰性的、女性的，當西門慶在場時默默地往來收納，於西門慶缺席時則逐步握緊。她跳脫了舊時的那只固定的保險箱，而成為掌握關鍵權柄的人。鑰匙，是吳月娘守候到李瓶兒、西門慶死後落入她掌心的「經濟」的大權。

以下便再藉由「鑰匙」這個線索，探詢西門氏資財的流通和「經濟」的關係。

## 二、「經濟」與鑰匙的關係

「經濟」一語本指經世濟民之策，而今乃謂生產收支之學。上文所見乃是西門慶家內的經濟系統情狀、及吳月娘掌握空間與經濟的過程。然而在逐利的思維下，西門一家並不特意區分自家資產與店舖經營所得，而是每每混淆二者。西門慶放債所得、各店舖的資金，都會收納到吳月娘上房中，乃至於經常吩咐小廝或陳經濟（有時是西門慶本人）到「後邊」取兌銀子。本節所要說明的便是，掌有鑰匙的那個男人，其實便掌握了進出空間的權力，而鑰匙當然的所有人西門慶，更是有權溝通內外前後，以身作則地主導並參與家內經濟的流動過程，同時也是有權進出內外空間的父家長。而這樣的權力，西門慶偶爾借出，在無形之間像拍

---

同後者以詞話本為主，亦兼採繡像本系統評家的說法，此處便能看出共通之處。惟非正文論述所及，僅此附帶一提。

<sup>25</sup> 田曉菲：《秋水堂論金瓶梅》，頁 255。

賣或租賃一般分出空間進出的權柄，致使掌有鑰匙的其他男性無一不與內闈的女性有染。然而，西門慶提供的這把鑰匙卻並不隨贈經濟資產的處置權，乃至碰過這把鑰匙的男性，仍有臣服父權的危機。以下茲行論述。

### （一）掌握鑰匙的那個男人

就空間與經濟的關係上說，西門慶開張新生意、或者各項流動的投資，往往從「後邊」取出大筆的銀兩使用。但是，西門慶家內經濟與店鋪經營的相流通並不僅止於此。事實上，很多時候可以看到西門慶及其家人直接花用「前邊」鋪子裡的金錢，以應付臨時所需。例如第二十六回裡，為了安慰宋惠蓮，西門慶選擇從外面鋪子拿錢置辦酒食：

只見西門慶到前邊鋪子裡，問傅夥計要了一吊錢。買了一錢酥燒，拿盒子盛了，又是一瓶酒，使來安兒送到惠蓮屋裡。

之所以不叫「後邊」吳月娘或李嬌兒拿錢，或許便是因為西門慶與奴才老婆偷情，所額外的花銷不想讓「後邊」得知。這種行為西門慶其實早有先例：

那西門慶喜歡的雙手摟抱著說道：「我的乖乖的兒，正是如此！不枉的養兒不在局金溺銀，只要見景生情。我到明日梯己買一套妝花衣服謝你。」  
（第十三回）

「梯己」即指私下給的錢、私房錢。其實整個家的財產都是西門慶的，他是否有必要瞞著吳月娘掏錢？事實上，這時潘金蓮答應為西門慶與李瓶兒偷情把風，西門慶便應許要私下買衣服謝潘金蓮。由此可知，若是西門慶出於不體面的理由，便直接採用別的途徑得到的金錢應付開銷，而不是再與吳月娘報帳。——如第三十六、三十七回中西門慶讓韓夥計的女兒嫁去給東京蔡太師翟管家為妾，之後彼此約為婚姻親家，在三十六回中西門慶得到吳月娘的主意、三十七回去了韓夥計家下了彩禮，「一直來家，把上項告吳月娘說了」，會向吳月娘報備開銷，使得韓夥計嫁女一事成為西門慶夫妻倆共同經營的事業。——身為全家鑰匙並經濟的男主人，西門慶掌握的鑰匙果然跨越了空間限制。

除了偶然有小金額的支出西門慶會直接從店鋪裡用錢，西門慶的妻妾們也會沿用他這種習慣。例如第五十八回，潘金蓮與孟玉樓到大門前讓人磨鏡，「玉樓便令平安問鋪子裡傅夥計櫃上，要五十文錢兒與磨鏡的。」更有甚者，西門慶開設的當舖所得的奇珍異寶也會直接拿到家中使用。例如第四十五回中向皇親低價當的屏風，西門慶便直接讓人接進來放在大廳使用。又，第四十六回中，吳月娘也把人家當的皮襖逕自取來使用，更為了取皮襖一事，讓小廝玳安、丫環玉簫小玉等一陣奔波，從而側面地展示出吳月娘房中鑰匙的歸屬問題及其房間裡外櫥櫃

儲物的配置。丫環小廝們在握有鑰匙的主子吩咐下跑腿，西門氏一家中，作為金庫的吳月娘房間儲物櫃鑰匙由玉簫掌管，身家豐厚的李瓶兒的鑰匙由迎春掌理（李瓶兒逝世當晚，吳月娘即吩咐孟玉樓等拿鑰匙取用李瓶兒喪葬需要的衣物鞋子，最後李瓶兒的鑰匙落入吳月娘手中，她優渥的嫁妝自然也就歸吳月娘所有了），而夜晚輪宿妻妾房間、反倒沒有自己臥室的男主人西門慶，掌握著他自己書房的鑰匙，又把儲藏諸多生意貨物的花園樓鑰匙交付他認為可靠的屬下掌管。西門慶的鑰匙串一一借出副本，卻也敲開了空間的間隙。

西門慶的書房顯然也具備儲物的功能，作為「文」的象徵，<sup>26</sup>西門慶的書房卻並未具備書香氣氛，在這裡上演的是西門慶與書童的姦淫情事。屬於「前邊」的書房，其西廂房往往存放著西門慶得到的各式美酒：

西門慶道：「阿呀，家裡現放著酒，又去買！」吩咐玳安：「拿鑰匙，前邊廂房有雙料茉莉酒，提兩罈攪著些這酒吃。」（第二十一回）

西門慶道：「阿呀！前頭放著酒，你又拿銀子買！因前日買酒，我賒了丁蠻子的四十罈河清酒，丟在西廂房內。你要吃時，教小廝拿鑰匙取去。」（第三十四回）

這兩次事件的語言有非常高的等同性，都是西門慶家中舉辦小型宴會時要用酒；也都是西門慶提出家中有現存的酒、不該再花錢買；並且都是西門慶吩咐小廝拿了鑰匙才能去取。在花園的書房顯然屬於西門慶個人的空間，裏頭的美酒與花園樓的貨物一樣都歸屬於西門慶的支配範圍，一樣是支使小廝前後跑腿。花園樓的鑰匙除了是夥計們搬運貨物出入存放或取用所需，在這些貨品的所有人為西門慶的前提下，這把鑰匙也是西門慶男主人權力的象徵。而在西門慶家中，潘金蓮正是無所不用其極地接近這個鑰匙所有人最積極者。

在花園營造完成時，第一個被交付鑰匙的人是孟玉樓的小廝琴童。<sup>27</sup>

當時玉樓帶來一個小廝，名叫琴童，年約十六歲，纔留起頭髮。生的眉目清秀，乖滑伶俐。西門慶教他拿鑰匙看管花園打掃，晚夕就在花園門前一間小耳房內歇。（第十二回）

這時花園樓尚未囤放諸多貨物，花園樓的位置卻與潘金蓮的居所相靠近。如張竹

<sup>26</sup> 白馥蘭爬梳傳統中國建築空間的文化意義時即指出，男性的書房具有一種社會性的身分，書房體現了傳統士大夫的審美與地位，她認為這就是「文」的象徵。見氏著：《技術與性別：晚期帝制中國的權力經緯》，頁 106-108。

<sup>27</sup> 繡像本此處文字是：「西門慶教他看管花園，晚夕就在花園門前一間小耳房內安歇」，並未提及「鑰匙」。本文蓋以詞話本系統為底，雖然兩種版本不能明確定論時代前後，但詞話本早於繡像本仍屬學界主流論述。本文以為此一語句中「拿鑰匙」可能是繡像本作者有意或無意刪除，致使此一重要象徵在繡像本系統付之闕如。

坡分析：

儀門外，則花園也，三間樓一院，潘金蓮住。又三間樓一院，李瓶兒住。二人住樓，在花園前，過花園是後邊。花園門在儀門外，後又有角門，通著月娘後邊也。金蓮、瓶兒兩院，兩角門，前又有一門，即花園門也。花園內，後有捲棚。翡翠軒前有山子。山頂上臥雲亭，半中間藏春塢雪洞也。花門外，即印子鋪門面也。門面旁開大門也……內儀外甬道旁乃群房，宋惠蓮等住者也。<sup>28</sup>

剛建造好的花園，鑰匙的第一位持有者琴童，便是潘金蓮第一個偷情對象。這個時候，花園樓尚未存放貨物，而西門慶正被李桂姐留在院中許多日不曾回家，潘金蓮的居所與花園靠近，琴童更常常殷勤地通知潘金蓮西門慶的消息，天時、地利、人和之下，二人遂偷情得手。只是此時花園樓中並無財貨，小廝琴童的經濟情況恐怕比潘金蓮更低劣，遂只有潘金蓮給予他簪子和錦香囊葫蘆兒作為定情信物。之後二人偷情事發，定情信物上繳，西門慶大怒、極具羞辱性地懲罰了潘金蓮，琴童也被趕走。——可以注意的是，潘金蓮是試圖親近所有手握鑰匙、在那個空間處有來往自由的人，並以其一貫欲控制男人的稟賦，竟而「倒貼」琴童通姦得逞，亦可視為潘金蓮對鑰匙權柄（亦即父權的分身）的一次挑戰。<sup>29</sup>再之後，西門大姐和陳經濟為躲避政治風波前來投奔，女婿陳經濟便獲得西門慶青眼，成為了第二個鑰匙掌管者：

陳經濟每日起早睡遲，帶著鑰匙，同夥計查點出入銀錢，收放寫算皆精。西門慶見了，喜歡的了不得。一日，在前廳與他同桌兒吃飯，說道：「姐夫，你在我家這等會做買賣，就是你父親在東京知道，他也心安。我也得托了。常言道：有兒靠兒，無兒靠婿。姐夫是何人？我家姐姐是何人？我若久後沒出，這份兒家當，都是你兩口兒的。」那陳經濟說道：「兒子不孝，家遭官事，父母遠離，投在爹娘這裡。蒙爹娘抬舉，莫大之恩，生死難報。只是兒子年幼，不知好歹，望爹娘耽待便了，豈敢非望！」這西門慶聽見他會說話兒，聰明乖覺，越發滿心歡喜。但凡家中大小事務，出入書柬禮帖，都教他寫；但凡人客到，必請他席側相陪。吃茶吃飯，一時也少不了他。（第二十回）

西門慶向陳經濟承諾，若他久後沒出，這份家當都要交予陳經濟和西門大姐繼承。

<sup>28</sup> 張竹坡：〈西門慶房屋〉，引自《金瓶梅資料彙編》，頁 89。

<sup>29</sup> 劉淑娟便謂，西門慶貪歡好色、因新歡將潘金蓮拋到九霄雲外，潘金蓮對西門慶的盼想「捱不過，遂與琴童私通，潘金蓮又再一次於父權凝視下，做出無言、大膽的抗爭。」見劉淑娟：〈父權凝視下的女性情欲——《金瓶梅》中潘金蓮之媚道的再詮釋〉，收入陳益源編：《臺灣金瓶梅國際學術研討會論文集》（臺北：里仁，2013 年），頁 436。

事實上，西門大姐回到娘家幾乎等同於隱形人一般的存在，陳經濟在此成為了西門慶偌大家業的繼承候選人。同時，西門慶交付予陳經濟掌管的鑰匙，便是西門慶經濟的本錢和男主人的權威——只可惜，陳經濟顯然「缺乏西門慶經營經濟『本錢』的能力」，「甚至在經營性『本錢』上他也遠遠不如他那不可一世的岳父」。<sup>30</sup>西門慶經濟的能量與男主人的權威難以複製，在「失鑰罰唱」這個情節中可以看出，陳經濟事實上並不具備增值資產、甚至沒有守成的能力。在他與女人——與他偷情的女人潘金蓮——的關係間，他並不具備優勢。

另外值得一提的是，在琴童和陳經濟之外，還有一人也被賦予花園鑰匙的管理權：書童。

西門慶一見小郎伶俐，滿心歡喜。就拿拜帖回覆李知縣，留下他在家答應，改換了名字，叫做書童兒。與他做了一身衣裳，新靴新帽。不教他跟馬，教他專管書房收禮帖，拿花園門鑰匙。（第三十一回）

同樣地，鑰匙成為了書童進出內外的媒介，除了與西門慶雞姦外，書童也與吳月娘的丫環玉簫偷情，兩個主管鑰匙的奴僕複製了他們主人的男女關係。但在六十四回中，書童與玉簫偷情被潘金蓮撞破，機敏的書童隨即捲去諸多財物、掛鑰匙而去。顯然有著類似際遇的書童比陳經濟聰明得多，知道利用鑰匙給自己撈好處、並且知機地掠取足夠的資本便逃脫西門氏複雜的經濟系統之外、也逃離了潘金蓮這個可怕的「劊子手」（詳下文）。鑰匙，是西門氏經濟的開關，也是西門慶無可動搖之權威的象徵，被鑰匙選中的人企圖穿梭花園儀門的縫隙，偷盜女色的琴童和陳經濟遭遇了失敗、偷盜財物的書童卻成功脫身。如下文所示，陳經濟與書童一樣都曾臣服於男性，書童與西門慶、玳安都有曖昧關係，並且曾在應伯爵提議下扮為女子；陳經濟落難後亦曾淪為男寵——「這種狹玩嬰童的現象乃是父權的延伸」。<sup>31</sup>而琴童則以「賣身」潘金蓮的方式，使自己的「男性」更低頭於「女性」，若相較於臣服於父權而得財的書童與陳經濟，被潘金蓮偷得手的琴童可謂「人財兩失」了。

## （二）遺失的鑰匙

陳經濟那把鑰匙最關鍵的戲份，當屬第三十三回的「失鑰罰唱」。在他握住這把鑰匙時，他得到的是交通空間的能力，而西門慶之鑰匙暗示的男性權威，在陳經濟手上卻並不穩固。

「失鑰罰唱」的起因是陳經濟委託潘金蓮的丫環開樓門：

<sup>30</sup> 引自黃衛總（Martin Huang）著，張蘊爽譯：《中華帝國晚期的慾望與小說敘述》（南京：江蘇人民出版社，2012年），頁96。

<sup>31</sup> 見陳翠英：《世情小說之價值觀探論——以婚姻為定位的考察》（臺北：臺大，1996年），頁115。

少頃，金蓮和潘姥姥來，三人坐定，把酒來斟，春梅侍立斟酒。娘兒們說話間，只見秋菊來叫春梅，說：「姐夫在那邊尋衣裳，教你去開外邊樓門哩。」金蓮吩咐：「叫你姐夫尋了衣裳，來這裡呵甌子酒去！」不一時，經濟尋了幾家衣服，就往外走。春梅進來回說：「他不來。」金蓮道：「好歹拉了他來。」又使出綉春去，把經濟請來。潘姥姥在炕上坐，小桌兒擺著菓菜兒，金蓮、李瓶兒陪著吃酒，連忙唱個喏。

如前所引，潘金蓮與李瓶兒居住的樓房上都堆放著西門慶店鋪用的貨物，樓房鑰匙都交由陳經濟掌管，不時進出取貨。<sup>32</sup>出入之間，也為潘金蓮和陳經濟的進一步接觸製造了機會，故潘金蓮特此再三將陳經濟請進來。

金蓮說：「我好意教你來吃酒兒，你怎的張致不來？就掉了造化了！」做了個嘴兒，教春梅：「拿寬杯兒來，篩與你姐夫吃。」經濟把尋的衣服放到炕上，坐下。春梅做定科範，取了個茶甌子，流沿邊斟上遞與他。慌的經濟說道：「五娘賜我，寧可吃兩小鍾兒罷。外邊鋪子里許多人等著要衣裳。」……說話之間，經濟捏著鼻子，又挨了一鍾，趁金蓮眼錯，得手拿著衣服往外一溜烟跑了。迎春便道：「娘，你看，姐夫忘記鑰匙去了。」那金蓮取過來，坐在身底下，向李瓶兒道：「等他來尋，你們且不要說，等我奈何他一回兒纔與他。」潘姥姥道：「姐姐，與他便了，又奈何他怎的？」

等陳經濟進房後，潘金蓮特意勉強他吃酒，即使陳經濟為了差事忙碌著想、怕臉紅惹得西門慶不悅，潘金蓮卻調侃他：「你也怕你爹？我說，你不怕他。」實暗指陳經濟與自己相互有偷情之意、是陳經濟違背倫理，視西門慶家長權威如無物。說話之間，陳經濟趁著潘金蓮不注意，欲擺脫其挾制、盡快出門去處理生意差事，卻粗心地將鑰匙遺落在房內，讓潘金蓮取來欲捉弄他。陳經濟失鑰的粗心大意，正說明了他無法成為一名成功的商人——足夠心思縝密，且不會為人所趁。果然，陳經濟發現掉了鑰匙，回頭來找，見被潘金蓮藏住了，卻無法像西門慶一般行使父家長的威權命令這些女子將鑰匙交還。畢竟陳經濟身為晚輩，又有男女之防，不能直接冒犯這些女子。兼且在相處的氣勢上，陳經濟已是落了潘金蓮一層。

---

<sup>32</sup> 本來第二十回中所示，潘金蓮的樓上放生藥、李瓶兒的樓上放當舖的物品，這時潘金蓮等人都在李瓶兒的屋子中吃酒，陳經濟所要取的衣物是當舖的貨品，本應經由李瓶兒樓中取用。但李瓶兒的樓中顯然過多貨物（包含她個人的資產，如第二十五回中她貢獻給西門慶用來送禮給蔡太師的蟒布等物），故而可能有部分當舖的貨物也放到潘金蓮居住的樓上存放。此處說要春梅開的「外邊樓門」，其具體指涉較為隱晦，本文以為當指潘金蓮棲息的三間玩花樓其中一處大門。如繡像本張竹坡旁批：「樓裏間則金蓮臥房矣。此蓋與金蓮對面一間，而令敬濟朝夕出入，難矣哉！」見張竹坡：《皋鶴堂批評第一奇書金瓶梅》第三十三回，頁440。

那經濟走到鋪子裡，袖內摸摸不見鑰匙，一直走到李瓶兒房裡尋。金蓮道：「誰見你什麼鑰匙？你拿鑰匙管著什麼來，放在那裡就不知道？」春梅道：「只怕你鎖在樓上了，頭裡我沒見你拿來。」經濟道：「我記的帶出來。」金蓮道：「小孩兒家屁股大，敢掉了心。又不知家裡外頭什麼人，扯落的你恁有魂沒識、心不在肝上！」經濟道：「有人來贖衣裳，可怎的樣？趁爹不過來，少不得叫個小爐匠來開樓門，纔知有沒。」李瓶兒忍不住，只顧笑。經濟道：「六娘拾了，與了我罷。」金蓮道：「也沒見這李大姐，不知和他笑什麼，恰似俺們拿了他的一般。」急得經濟只是牛回磨轉。轉眼看見金蓮身底下露出鑰匙帶兒來，說道：「這不是鑰匙？」纔待用手去取，被金蓮褪在袖內，不與他。說道：「你鑰匙兒，怎落在我手裡？」急得那小夥兒只是殺雞扯臊。

陳經濟直到店鋪中才發現失鑰的後知後覺、回到李瓶兒房內懷疑鑰匙落在樓中的患得患失、誤以為是李瓶兒拿了鑰匙的遲鈍與傻氣、急得「牛回磨轉」的慌張情狀，在在顯示出保管鑰匙（即廣義上的某種「權柄」）的經驗貧乏和天真，同時也是在與潘金蓮的曖昧情感角力中落於下風。潘金蓮笑話他「小孩兒家」，不只是年齡上陳經濟的稚嫩，在為人處事乃至於男女調情上陳經濟都顯得不夠成熟大器。當他看見潘金蓮身底下的鑰匙帶，只下意識衝動地要用手去取，動作直白粗魯而不具有沉穩手段，只能由潘金蓮步步進逼、要他唱曲才罷休，就如李桂姐、吳銀兒、李銘等行院中人，時常被西門慶或應伯爵等人點名唱曲一般，陳經濟此時便身處如這些戲子一般的劣勢，只能任潘金蓮予取予求。此外，敘事者不吝使用「那小夥兒」代指陳經濟，愈發顯得陳經濟在年齡識見和資輩上都不能與潘金蓮等人同日而語。俟後陳經濟所唱的曲子，俱是為女子代言閨怨，挑逗潘金蓮的同時卻也將自我帶入較卑下的位置。

唱畢，就問金蓮要鑰匙，說道：「五娘，快與了我罷！夥計鋪子里不知怎的等著我哩。只怕一時爹過來。」金蓮道：「你倒自在性兒，說的且是輕巧。等你爹問，我就說你不知在那裡吃了酒，把鑰匙不見了，走來俺屋裡尋。」經濟道：「耶嚟！五娘就是弄人的劊子手！」

對陳經濟來說，鑰匙的權力始終是西門慶所賦予，既是暫時性的、也隨時可能丟失，就如與潘金蓮的打情罵俏一般，一旦被發現、前一位鑰匙所有人琴童即是他的借鑑。魏子雲評論此情節說：

陳經濟失鑰，潘金蓮罰他歌唱，笑笑生們還特別編上了回目，無非寫潘金蓮愛這小夥兒的油腔滑調，以及所唱歌詞的淫靡。陳經濟先是不肯去，再

是去了急於要走。他說前邊舖子裡客人在等著。亦可見陳經濟的心性不惡，還能以店舖中的生意為重，不像潘金蓮總以私己為主也。<sup>33</sup>

因此，輕賤地偷走他的鑰匙耍著玩的潘金蓮、彼此眉目傳情互相勾搭的潘金蓮，轉眼便可能是使他身敗名裂的「劊子手」。陳經濟尚且不夠成熟得足以意會到他逗留屋中唱曲，傳出去即可能是瀾天大醜聞，已然偷情遭罰過一次的潘金蓮卻已有足夠的經驗知道陳經濟拿了鑰匙就出去的要求是多麼「輕巧」，還需得編造一個藉口「等你爹問」。具有經濟意義及男性支配象徵的鑰匙，陳經濟無法依靠自己的能力取回，而是仰賴另一位女性——吳月娘——的來到，使他得以有機會逃出生天。對於陳經濟來說，吳月娘的那把鑰匙一直是能量穩健的，得可開闢空間讓陳經濟進出，而他從西門慶那裏借來的鑰匙固然也有打開空間的權力，卻是在在弱化了，既不如書童般能讓他獲利，甚至連空間的出口也窒礙難行。

本應建立「經世濟民」男子偉業的陳「經濟」，<sup>34</sup>無能掌控鑰匙象徵的「經濟」大權和父家長的威勢。縱使後來這把鑰匙仍使得他能可與潘金蓮偷情成功，屆時二人關係的主導權已在潘金蓮手上了。

霎時雲雨了畢，婦人恐怕人來，連忙出房，往後邊去了。到次日，這小夥兒嘗著這個甜頭兒，早晨走到金蓮房來。金蓮還在被窩裡未起來，從窗眼裡張看，見婦人被擁紅雲，粉腮印玉，說道：「好個管庫房的，這咱還不起來！今日喬親家爹來上祭，大娘吩咐教把昨日擺的李三、黃四家那祭桌，收進來罷。你快些起來，且拿鑰匙出來與我。」婦人連忙教春梅拿鑰匙與經濟。經濟先教春梅樓上開門去了。（第八十回）

西門慶去世後，喪禮諸多繁雜事務中陳經濟負責擔當孝子，在靈前還禮，潘金蓮則負責管理庫房收祭桌（見第七十九回）。二人在西門慶死後順利勾搭成奸，而陳經濟卻必須從潘金蓮手中討得鑰匙，恰似是「在他極力迎合的女子的憐憫下生存」。<sup>35</sup>而第八十二回中，陳經濟拿鑰匙上樓取藥材香料，卻遇見潘金蓮、又被春梅撞破，為了不讓這場通姦曝光，在潘金蓮主持下，陳經濟也與春梅成奸。對比第四十一回中，西門慶同樣也是「拿鑰匙開樓門」，卻是挑揀了諸多衣裳布料，做了新衣給鬧脾氣的春梅穿。西門慶死後掌握鑰匙的陳經濟仍舊無法名正言順地握緊經濟大權，與他成功的商人岳父、與機敏的人財兩得的書童不同，陳經濟討

<sup>33</sup> 魏子雲：《金瓶梅札記》（臺北：巨流圖書公司，1983年），頁178。

<sup>34</sup> 陳經濟在繡像本系統中做「陳敬濟」，學者考證或與明末名士陳經濟有關，見鄭志良：〈明名士陳經濟與《金瓶梅》中陳經濟關係考〉，《明清小說研究》，2015年第1期。該文指出，繡像本作者或許知曉現實中陳經濟這號人物，可能因而將書中人物避忌改名「敬濟」。然而囿於繡像本與詞話本系統的最初版本難以找出，何以詞話本將書中人物命名為「陳經濟」仍舊不得而知，故本文在此略寬泛地附會解釋。

<sup>35</sup> 見黃衛總：《中華帝國晚期的慾望與小說敘述》，頁96。



好女子的手段遠非財物貨寶，潘金蓮不像琴童那次一般贈與有價值的物品（只有第二十八回用鞋子換汗巾作為定情物），<sup>36</sup>二人交換的唯有身體，而陳經濟能提供交易的也只有他的身體，看似左擁右抱享盡齊人之福，事實上他才是被潘金蓮和春梅「偷」的那一個。其後，陳經濟偷情事發被趕出西門家，急速地淪落為社會的最低階層、仰人鼻息，乃至連叫化子與窮道士都能雞姦他。而在評估自己身體價值的同時，陳經濟向道士要求：

「第一件，你既要我，不許你再和那兩個徒弟睡。第二件，大小房門上鑰匙，我要執掌。第三件，隨我往那裡去，你休嗔我。你都依了我，我方依你此事。」（第九十三回）

這看上去全然潘金蓮與西門慶約法三章的口吻，「儼然以妾婦自居」，<sup>37</sup>也顯現出陳經濟對於鑰匙的戀戀不捨，並且仍舊要求空間出入的自由。可惜他終究不是西門慶，只能似潘金蓮等女子趨奉西門慶一般去趨奉能夠改變他際遇的男性，陳經濟徹底仿效書童臣服於父權，終於到手了實在的利潤：「朝來暮往，把任道士囊篋中細軟財本，也抵盜出大半，花費了不知覺。」（第九十四回）

屬於男性的這把鑰匙，是西門慶、琴童、書童、陳經濟等出入空間的權柄，更是西門慶絲毫不容侵犯的父家長權威。西門慶製作了鑰匙的副本、出租了空間的權力，使得鑰匙持有者與他本人一樣得以探入內闈與女性偷情，但其父權的排他性不容得他人持鑰將經濟資產占為己有，只能如那些來往替西門慶取酒的小廝般代為取貨，否則便要像書童那般偷盜財物後掛鑰匙而去，陳經濟甚而犧牲了自己本有的資產也再無能於西門慶死後保有進出之權。書童與陳經濟賣身男子才能錢財到手的事實極為諷刺，也說明了西門家的兩把鑰匙中，吳月娘的保險箱安穩妥當、財富增值，而陳經濟借來的那一把得而復失，其「經濟」抵給吳月娘、其身體尊嚴輸給任道士——或許便要如吳月娘般拿著鑰匙守候西門慶在場與缺席間的縫隙、才得以掌控經濟的流通，陳經濟與任道士的約法三章使得他放棄了西門慶陽性鑰匙的模式、彷彿如吳月娘那般開門，卻是有出無入、未能落鎖自保反而是因「投資」馮金寶惹禍。其後對待侯林兒，也一樣用身體交換了門鎖，在因春梅援手獲得自由之後才又將鑰匙還給侯林兒。西門家的這二把鑰匙誠然貴重，吳月娘牢牢握緊，終於守候到經濟大權；陳經濟打開了內外的道路，卻未曾鎖緊自己的慾望與輸出的資產，只是拿著鑰匙在西門家繁華的花園走了一圈，終究血本

<sup>36</sup> 田曉菲便評價道：「陳敬濟失落了鑰匙，金蓮扣住不給，說：『你的鑰匙，怎落在我手裡？』與第 28 回中陳敬濟拿著金蓮的鞋，說你的鞋子怎到得我手裡針鋒相對。」見《秋水堂論金瓶梅》頁 105。兩次事件中看似針鋒相對，實則潘金蓮的鞋子是其個人所有物，而陳經濟手上的鑰匙卻與經濟財貨掛勾，更是其出入內闈的關鍵物，具備一定程度上的權柄意義，與理論上不能走出內闈的鞋子不可等同而語。

<sup>37</sup> 引自田曉菲：《秋水堂論金瓶梅》，頁 279。

無歸。

## 結語

透過文本細讀梳理，本文嘗試復原《金瓶梅》中西門氏家內的經濟系統，以及「鑰匙」的象喻意義。在西門慶並不詳細區隔內外的經濟運轉過程中，吳月娘顯然並不如舊有研究或文本所宣稱那樣的弱勢，縱使西門慶對六房妻妾仍舊有情感和性慾上的偏愛，吳月娘作為西門慶的保險金庫仍有一定的尊重，在正室大婦的職責中她則展現少部分女主人的能動性，並且在開門落鎖之間充實了她保險箱的經濟資財。此外，陳經濟的相關情節中體現了「鑰匙」作為經濟的樞紐與父家長支配的象徵意義，但他的實踐無疑是一種失敗的範例。陳經濟的命名與遭遇深具諷刺性，<sup>38</sup>從錢財的經營、經濟權的掌握乃至男性的尊嚴上考察，陳經濟均難以與西門慶相提並論，而他的挫折卻也反襯出西門慶運用「鑰匙」的成功。西門家這把男性的鑰匙最後竟落入到小廝玳安的手上、成為了新任繼承者「西門小員外」，與其說這把鑰匙還能有父家長權力的象徵意義，不如說是整部小說超現實收尾的一種反諷。<sup>39</sup>「鑰匙」作為出入空間的關鍵以及財物貨寶的取用權柄，整體上與西門家的情節起伏和經濟系統息息相關，更在象徵意義上透過吳月娘和陳經濟等人物情節展現出豐富的內涵層次，實則是解讀《金瓶梅》性別、權力政治的重要入手處。本文對「經濟」一語採寬泛解釋，意在詮釋《金瓶梅》二位要角吳月娘與陳經濟和內具象徵意涵之「鑰匙」的互動關係，至於《金瓶梅》一書所展現的時代物質文化或西門家的商業經營圖像，尚有待學者開拓之。

---

<sup>38</sup> 引自田曉菲：《秋水堂論金瓶梅》，頁 279。

<sup>38</sup> 部分版本將其命名為「陳敬濟」，本文則試圖以夢梅館校本作為依前後照應的完整文本進行討論，並且援「經濟」之名考較他參與其中的西門氏經濟活動，故暫且忽略版本的問題。有學者指出，潘金蓮與陳經濟的偷情故事即反映了敘述風格與版本的差異，如史小軍：〈《金瓶梅詞話》的敘述風格變異及作者問題——以潘金蓮與陳經濟的偷情故事為例〉，收

<sup>39</sup> 西門慶死後，女婿陳經濟被逐，有血緣的第一順位繼承者孝哥幻化出家，吳月娘竟將玳安改名西門安「承受家業」，最後「養活月娘到老」。在徽、欽二帝被擄的大時代背景下，以玳安為嗣這種法律上應當不容許的以賤為良除了可笑亦是可悲了，是故題詩有「西門豪橫難存嗣，經濟顛狂定被殲」之句。玳安在小說中與鑰匙的關係多半是出入跑腿取物，即使階級不可躡等，他卻也曾與書童發生曖昧關係，可看出是對西門慶的一種諧仿。本文礙於篇幅有限，恕不深入討論。

## 徵引書目

### 一、古籍

【明】蘭陵笑笑生著，梅節校訂：《金瓶梅詞話》（臺北：里仁，2007年）。

【清】張竹坡：《皋鶴堂批評第一奇書金瓶梅》（長春：吉林大學出版社，2011年）。

### 二、專著

田曉菲：《秋水堂論金瓶梅》（天津：天津人民出版社，2002年）。

白馥蘭（Francesca Bray）著，江湄、鄧京力譯：《技術與性別：晚期帝制中國的權力經緯》（南京：江蘇人民出版社，2010年）。

胡衍南：《金瓶梅到紅樓夢——明清長篇世情小說研究》（臺北：里仁，2009年）。

孫述宇：《小說內外》（香港：牛津大學出版社，2010年）。

浦安迪（Andrew H. Plaks）著，沈亨壽譯：《明代小說四大奇書》（北京：三聯，2006年）。

陳翠英：《世情小說之價值觀探論——以婚姻為定位的考察》（臺北：臺大，1996年）。

滋賀秀三著，張建國、李力譯：《中國家族法原理》（北京：法律出版社，2002年）。

黃衛總（Martin Huang）著，張蘊爽譯：《中華帝國晚期的慾望與小說敘述》（南京：江蘇人民出版社，2012年）。

黃霖主編：《金瓶梅資料彙編》（北京：中華書局，1997年）。

蔡國梁：〈金瓶梅反映的明代商業〉，《金瓶梅考證與研究》（西安：陝西人民出版社，1984年）。

蔡國梁：〈金瓶梅反映的明後期城市經濟生活〉，《金瓶梅研究》（上海：復旦大學出版社，1984年）。

鄭慶山：〈金瓶梅反映的明代經濟和社會生活〉，《金瓶梅論稿》（瀋陽：遼寧人民出版社，1987年）。

魏子雲：《金瓶梅札記》（臺北：巨流圖書公司，1983年）。

### 三、期刊、研討會論文

史小軍：〈《金瓶梅詞話》的敘述風格變異及作者問題——以潘金蓮與陳經濟的偷情故事為例〉，《文藝研究》第七期（2008年）。

林偉淑：〈《金瓶梅》家庭宅院的空間隱喻〉，《輔仁國文學報》第三十期（2010年4月）。

高彥頤：〈空間與家——論明末清初婦女的生活空間〉，《近代婦女史研究》第三期（1995年）。

陳寶良：〈正側之別：明代家庭生活倫理中之妻妾關係〉，《中國史研究》第三期（2008年）。

劉淑娟：〈父權凝視下的女性情欲——《金瓶梅》中潘金蓮之媚道的再詮釋〉，《臺灣金瓶梅國際學術研討會論文集》（臺北：里仁，2013年）。

鄭志良：〈明名士陳經濟與《金瓶梅》中陳經濟關係考〉，《明清小說研究》，2015年第1期。

#### 四、學位論文

李梁淑：《金瓶梅詮評史研究——以萬曆到民初為範圍》（臺北：臺灣大學中國文學研究所博士論文，2003年）。

張筱婉：《金錢·性愛·孩子：《金瓶梅》的家庭關係研究》（臺北：元智大學中國語文學系碩士論文，2010年）。

# 道南論衡

## 讀清華簡《祝辭》探究—論三、四、五簡之語法與意涵\*

歐貞君\*\*

### 摘要

2008年入藏於清華大學所藏的戰國竹簡已陸續集結成冊出版。清華簡是其簡稱。清華簡被鑒定為是戰國中期偏晚的重要文物。本文所欲探討的範疇為《清華大學藏戰國竹簡（叁）》<sup>1</sup>當中所收的《祝辭》該簡中的三、四、五簡——即射箭相關之祝禱辭，射戎、射禽及射函，以及「童以心」、「童以目」和「童以戩」所指的內容意涵、傷敵輕重程度為何。

**關鍵字：**清華簡、祝辭、語法、傷重程度

---

\*\* 發表時為國立臺灣師範大學國文所碩二學生

<sup>1</sup> 《清華大學藏戰國竹簡（叁）》總共收入八篇文獻，分別是已失傳兩千多年的《傳說之命》3篇、《周公之琴舞》、《芮良夫毖》、《良臣》、《祝辭》以及《赤鵠之集湯之屋》。

## 一、前言

清華簡（參）的《祝辭》有簡五枚，各書與巫術相涉的祝辭一則。根據原考釋，《祝辭》與記載黃帝至春秋著名君主的《良臣》此二篇章原由同一書手寫在一邊相連的竹簡上，《良臣》有簡十一枚，加以《祝辭》的五枚，共十六枚簡，無篇題。因兩者所書性質截然不同，因此擬題為「良臣」、「祝辭」，視為兩篇處理。

首先，本文所欲探討的是《祝辭》中的三、四、五簡當中提及的「童以心」、「童以目」和「童以戠」，原整理者將「童」讀為「同」，意指矢發方向與射者之心齊平，後「同以目」、「同以戠」類推。筆者以為簡文中「童以心」等與其相同的句式，應與上文所書「將注為……」之句式及下文「射……」之對象彼此對讀，筆者將於下文中對其所指意涵做進一步的說明闡釋。

其次，就三、四、五簡的內容來看，在文句中言明所欲射擊之部位，並且期望命中物件的口吻來看，應該是在無法避免的戰爭下，所欲用來使敵人負傷，以求勝利的戰前的祭禱詞。筆者以為祝禱者祝禱的目的在於引弦發矢後所欲傷敵之部位，及傷勢輕重之程度。因此，本文將先對引弦發矢後傷及的部位「心」、「目」和「戠」三個部位之傷亡程度作一說明，並徵引文獻作為例證。其次再說明此三者與戎、肉和禽間的關係。

## 二、「童(同)以…」句式探討

踵（隨）弓：「𦏧（將）<sup>戠</sup>（注）為死，陽（揚）武即救（求）尚（當）。」  
引虞（且）言之，童（同）以心，<sup>戠</sup>（撫）𦏧（額），<sup>發</sup>（射）戎也。

外弓：「𦏧（將）<sup>戠</sup>（注）為肉，陽（揚）武即救（求）尚（當）。」引虞  
（且）言之，童（同）以目，<sup>戠</sup>（撫）𦏧（額），<sup>發</sup>（射）禽也。

踵弓：「𦏧（將）<sup>發</sup>（射）<sup>得</sup>（干）音（函），陽（揚）武即救（求）尚（當）。」  
引虞（且）言之，童（同）以戠，<sup>戠</sup>（撫）𦏧（額），<sup>發</sup>（射）音（函）也。

上所舉為清華簡（參）《祝辭》該篇簡文第三簡至第五簡的原文，此處對疑難字之標註採用原整理者對簡文的標註。<sup>2</sup>這三簡看似彼此獨立，但實則可相互補足該句簡文之不足之處，又此三簡先敘寫弓名，引號內是祝誦內容，最後末句呼

<sup>2</sup> 此處所引之簡文以原整理者所整理的釋文為主，簡文中的疑難字也以原整理者標註在括號中的字為根據。

告射殺對象，而一、二簡的避溺及救火的祝辭，在形式上也包含引號所訴求的念誦內容及相配合的儀式行為及對應的呼告目標「恐溺」、「救火」，所以此簡三至簡五筆者以為較似戰場臨敵時，欲用來射殺敵人並其以中傷身體部位目標的殺敵祝禱詞。

《祝辭》一篇不乏學者討論，<sup>3</sup>所論焦點多集中在一、二則防溺水、救火的禱詞上，針對三、四、五簡的祝禱詞也多著重在其內容為射箭時，期以命中目標的祝禱之詞及弓的形式、功能，鮮少論及此三簡的句式，因此筆者將先針對句式的訓讀作一討論，在論述句式之前，筆者將先對「童以心」的「以」字，作字義上的解釋，並且藉由語法的角度來看待它們在句式當中的位置及其解釋，如此一來在句法上的討論上也較能具精確性。

### (一)「以」字釋義和「童(同)以…」句式

「以」字在先秦書籍的篇章文句中，是一個被使用頻率相當高的字。根據文意語境的不同，「以」字可以作為實詞的用法，如作動詞釋作「令、使」有《戰國策·秦策一》：「向欲以齊事王，使攻宋也。」<sup>4</sup>；也可以作為虛詞使用，如當連詞釋作「而」，有《詩經·邶風·燕燕》：「瞻望弗及，佇立以泣。」<sup>5</sup>上述二例說明「以」字釋義、語法功能全視其在句中所佔的位置而定。此節筆者將針對「以」字最有可能的二種解釋，進行較詳細的敘述，並給予較為適切的釋義，力求貼合上下文之文義。

#### 1. 「以」作介詞，表「在於」

胡寧在〈清華簡《祝辭》弓名和射姿考論〉中論及「同以心」指引弦之手位置正當心，並以此類推「同以目」、「同以戣」<sup>6</sup>。若根據其說法此處，便是將「童(同)以目」視作「童(同)於目」，將「以」字視作「於」字，把「以」字視作引進施事所在之處。「以」字在古漢語並非沒有作介詞使用之例，且「以」在先秦時期就已經有由動詞虛化為介詞的用法。<sup>7</sup>其中，用法與「於」字相當的文句不少。在文獻當中，「以」字作「於」字使用的例子如下：

- (1)A. 其弟以千畝之戰生，命之曰成師。《左傳·桓公二年》
- B. 齊以甲戌嚮之。《史記·齊太公世家》
- C. 韓說……以太初三年為游擊將軍。《史記·衛青列傳》

<sup>3</sup> 研究《祝辭》之相關篇章有：江林昌〈清華簡《祝辭》與先秦巫術咒語詩〉、胡寧〈清華簡《祝辭》弓名和射姿考論〉、黃傑〈初讀清華簡(叁)《良臣》、《祝辭》筆記〉、高一致、余朝亭〈讀清華簡(叁)祝辭淺見〉及王寧〈清華簡三《祝辭》“亢亢”、“堂堂”補說〉。

<sup>4</sup> 【漢】劉向編，【宋】鮑彪注，【清】紀昀總纂，王雲五主編：《欽定四庫全書珍本·戰國策·秦策》，頁32。

<sup>5</sup> 【漢】毛詩傳、鄭玄箋，【唐】孔穎達疏，【清】阮元校刻：《十三經注疏·毛詩正義》，（北京，中華書局，1991年6月），頁298。

<sup>6</sup> 胡寧：〈清華簡《祝辭》弓名和射姿考論〉，《古代文明》第8卷第2期（2014年4月），頁38。

<sup>7</sup> 原文詳見《王力文集·第十一卷》，（山東，山東教育出版社，1990年），頁203。

- D. 其賤妾有子名文，文以五月五日生。《史記·孟嘗君列傳》  
E. 時定陵侯淳于長坐大逆誅，長小妻迺始等六人皆以長事未發覺時棄去，或更嫁。《漢書·匡張孔馬傳》

上述(1)所列「以」字例句，皆可作為「於」字解，作為介詞使用，表示行動發生的時間，存在的範圍、方面，與名詞、代詞及各類短語組成介賓結構，用於動詞前後。<sup>8</sup>但是，例句中「以」字皆是作為引進時間之介詞，簡文「童以心」的「以」字並非作為引進時間介詞，故不當作此解。

再者，用「以」作為表示引進行動開始的處所、事情發起的介詞，並非沒有，相關例句如下：

- (2)A. 今以長沙、豫章往，水道多，絕難行。《漢書·西南夷傳》  
B. 明法度，定律令，皆以始皇起。《史記·李斯列傳》  
(3)紹遂以渤海起兵，將以誅卓。《三國志·魏書·袁紹傳》

根據上述引文，我們可以發現，即便「以」作為行動開始的處所，例(2)A 所表示的意思相當於「從」、「由」，作為引介地點的介詞使用，例(2)B 的「以」字所表明的是「法度、律令的明訂」這二者事件發生的時間點，並非作為「在」字使用。例(3)作「在」字用，用於謂語之前，作為引介地點的介詞，表示施事者該行為的發起的所在之處，而馬貝加在《近代漢語介詞》提及「以」作為例(3)一類的用法在漢代以前相當罕見<sup>9</sup>。「以」字作為引介時間、處所介詞的時候，都是用在該行為或行為發生的引介地點，且從所引之例句可以發現例(2)例(3)的「以」字作為引介時間或處所介詞時，在句式上的安排，都是將「以+N」的介賓結構短語放置於述語前，但筆者認為除了將「以」作為「在於」，用以表示引介處所介詞的解釋之外，應該會有他種解釋在語義、句法結構上，更貼近簡文的說法。

雖然，簡文中的「童以心」等句式釋作「童於心」，就承接上句「引且言之」且與下句「撫額，射戎也」來看，似乎也行得通，但在句法的結構上卻是漢代以前較不常見的句式，故筆者認為將「以」字作為「於」表示「在於」，用以引介處所介詞之解釋，持保留態度，留待後文再行討論。

## 2. 「以」作介詞，表「連及、連同」

部分實詞虛化作介詞後，其動詞性還是容易被察覺出來，在先秦時期語義尚未分化得十分嚴密透徹時，常常有兼類的情況。一般來說介詞受制於動詞、上下語境及所帶賓語的限制。然就「以」字來說，為一較特殊的例子，其身具有較實的語義存在，因此不完全以動詞等因素為轉移，也就是說，就其本身的含義還可

<sup>8</sup> 陳霞村：《古代漢語虛詞類解》，（山西，山西教育出版社，1992年），頁441。

<sup>9</sup> 馬貝加：《近代漢語介詞》，（北京，中華書局，2002年），頁32。



以作為理解動詞含義乃至整個句意的參考。<sup>10</sup>筆者以為「童以心」句式中的「以」字屬此。

就「童以心」之結構來看，「童」字不論作「齊」解或作「同」解都只能將其視作動詞，而「以」字放於動詞後又位於所領之名詞的「心」字之前，故此處的「以」字便只能視作介詞。此處我們也許可以將「以」視作具有補足動詞含義之兼類介詞。這樣的用法在文獻中所用例句如下：

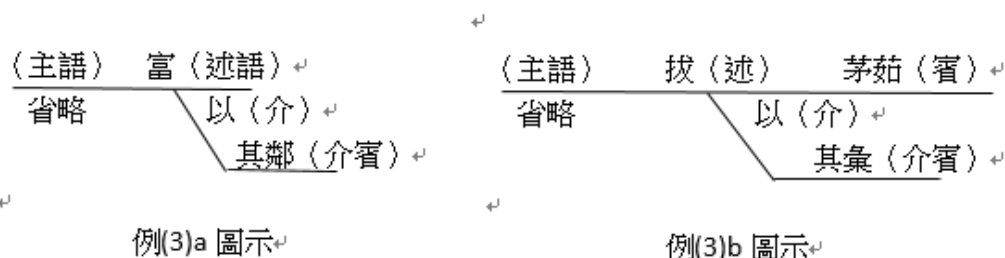
- (4)A. 富<sup>以</sup>其鄰。《周易·小畜九五》  
 B. 拔茅茹<sup>以</sup>其彙。《周易·泰初九》  
 C. 剝牀<sup>以</sup>足。《周易·剝初六》  
 D. 剝牀<sup>以</sup>膚。《周易·剝六四》  
 E. 曾遺火延<sup>及</sup>它舍。《後漢書·逸民列傳》  
 F. 時焉被天火燒城，車具蕩盡，延<sup>及</sup>民家。《三國志·蜀書·劉二牧傳》

經觀察可以發現上述所引例(4)A~D 四句，「以」字在句中的位置都位於動詞後方，唯例(4)A~D 四句在句式的結構上有略微的差異。

首先，例(4)A 的語法結構是主語(省略)+述語+賓語(省略)+「以」+介詞賓語，用於述語及介詞賓語中間的「以」作介詞作「連及」，此文句本應作「君子富己，連及他的旁鄰」，「其」為指稱詞「他的」，稱代前面所指的人，可知此句省略的主語。

再者，例(4)B 是一省略主語的句式，其語法結構為主語(省略)+述語+賓語+以+介詞賓語。茅之為物拔其跟而相牽引之者也；茹相牽引之貌；彙，類也。在此是指茅草根莖相連，同類聚集，連根拔起一株茅草會連及同類，「其」為指稱詞「它的」，稱代前面所指之茅。

最後，例(4)C「剝牀以足」和例(4)D「剝牀以膚」句式一致，《周易正義》：「剝者，剝落也。牀者，人之所以安處也。」，根據例(4)D《周易正義》所云：「牀既剝盡及其人身。」，筆者以為此句式應為述語+主語+介詞+賓語。若將上述句式以圖解方式呈現，則圖示如下：



根據上面論述及圖示，可以明顯看出當「以」放置於述語後方時，是用來補充

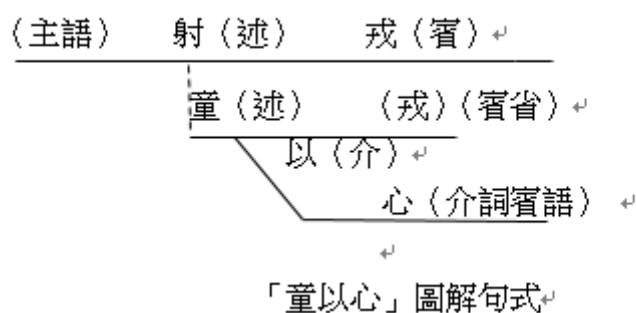
<sup>10</sup> 楊伯峻，何樂士：《古漢語語法及其發展》，（北京，語文出版社，1992年），頁444。

說明前一動詞所造成的結果的連帶關係。因此，「以」大多作為介詞「連及」來使用。

因此觀及「童以心」一句，原整理者將「童以心」作「同以心」指「矢發方向與射者之心齊平」，並以此類推「童以目」、「童以戢」。但簡帛論壇上帳號「暮四郎」認為原整理者將「以」理解為「與」。若將原解釋代入簡文，「童以心」即「齊與心」，原注理解為「與心齊」，但古漢語中「與心齊」不會寫成「齊與心」，也沒有「齊與心」這種表達方式，原注難以成立。<sup>11</sup>筆者以為暮四郎之說法可從。

暮四郎以為該句式難以理解故而未作討論，故筆者試以「童以心」一句闡述其所呈現的語法結構，若將「以」解釋為「連及」，將「童」釋為「中」，即「射中」解，將其語法結構視為述語+「以」+介詞賓語<sup>12</sup>，在「VP+以+N」的句子中「以」所引介的物件是前面述語發生的伴隨性物件，如前文的例(4) A~D屬此例，例(4)E和例(4)F雖不用「以」字作介詞引介述語發生伴隨的物件，但句中的「及」和「以」所扮演的功能相同。依此來看，則此句語義的重點不是「以」字本身，而是「以」後方所連接的內容。「以」字擺在述語後方且連接一介詞賓語時，此句子的語義重點在於——陳述某一動作行為發生的事件，並且隱含著表達某種肯定性，此時「以+N」在語句中變成為了一介賓結構，「童以心」一句省略主語，而「童」雖為述語，然在句中的作用相當於謂語性質，「以+N」的介賓結構則為補充動詞「童」字所強調的連帶性，語法上屬於補語性質，補充說明使句子更加完整。

因此，筆者大膽地推論若「以」當作「連及」，而「童」字後缺少的賓語為「死」字，而「死」字則是引弦發矢所要敗傷使之傷亡的對象就是敵人，即「戎」，所指當為「射戎也」的「戎」。那麼，若以圖解句式的方式進一步說明其關係，則圖解應如下圖：



簡文中的「童以心」在語法結構上和「富以其鄰」句式相仿，當然除了「以」作連及的用法外，也有「及」作為連及的用法，如例(4)E、(4)F 在句式上也都是

<sup>11</sup> 簡帛論壇「暮四郎（黃傑）」說見魚游春水：〈清華簡三《祝辭》初讀〉<http://www.Bsm.org.Cn/BBS/simple/?t3034.html>，討論欄第7欄，引用時間104年6月18日。

<sup>12</sup> 圖示法為根據黎錦熙《新著國語文法》之句式圖解公式。「介詞的賓語」即為書上所標示之「副位」的概念，而根據其說法，在副位的名詞，就是用作述語的附加語的。詳見黎錦熙《新著國語文法》，（北京，商務印書館，2000年6月），頁43。

述詞後省略了述詞賓語。所以若將「童以心」還原其完整句式應為「童戎以心」，以白話來說可以看成是「不僅使箭矢射中敵人，還要連及其心也要有所損傷。」，若要使簡文中的句子語意完整呈現應將「射戎也」、「童以心」對看並合讀，所以第三簡簡文應該要讀為「將注戎為死，揚武即救尚。」引且言之，童戎以心，射戎也；第四簡的「將注為肉」、「童以目」及「射禽也」此三句也應該比照第三簡的句式來解釋，其完整句式則為「將注禽為肉，揚武即救尚。」引且言之，童禽以目，射禽也。如此一來，才能較為貼合簡文的主旨。

另外，值得注意的是，「將射干函」的語法結構與前二者略有不同之處，較為特殊，也沒有前二者的繁複，句式上為「述語+賓語」其賓語並未省略，因此無需再將「射函也」的「函」字代入，可以理解為「將射穿敵人所穿的鎧甲，射中它且連及鎖骨、頸項之處」。

藉由上述對「以」字之釋義，及句法上的討論，可以看到「童(同)以…」的句式，若從「以作介詞，表在於」以及「以作介詞，表連及、連同」兩方面來作疏通解釋，尚能貼近簡文之義。然將句法的表現也一同考量，則「以作介詞，表連及、連同」會更貼近簡文時代的句法表現方式，故作為「連及」解會更為適當。

## (二)「為」字，釋作「成為、作為」

筆者認為「為屍」、「為肉」的「為」字用法，用在補足語裡，有「作為」的意思，<sup>13</sup>也就是說「戎」、「禽」是「注」字目的，是「為」字的主格，在句式上呈現的樣貌是「述語+為+賓語」，又「將注為屍」、「將注為肉」的「為」字前面放

置是述語「注」，黃傑在〈初讀清華簡（叁）《良臣》、《祝辭》筆記〉<sup>14</sup>中提及似當讀為「誅」，意為誅殺。《說文解字》釋誅曰：「誅，討也。凡殺戮糾責皆是。从言朱聲。」<sup>15</sup>又筆者以為此簡文為臨戰射敵之禱詞，加之秦簡中用「述語+為+賓語」的句法，書寫「懲處、糾責」等律例簡文的動詞不少數，而且放置於「為」字前方的動詞也多有「懲治、糾責」等意，如：黥、耐、髡等字，因此將「注」解釋作句有「殺戮」之意的「誅」字，是可從的。那麼「為」字在此作為補足「注」字語義的補足語，筆者認為簡文中的「為」字同王力所說的動詞義涵較淺，因此視為補足語並無不妥；在形式上亦同於例(5)所列例句。

筆者也在《睡虎地秦墓竹簡》中發現不少表面形式所呈現的句式都是「述語+為+賓語」的用法，《法律答問》<sup>16</sup>中的數量尤為可觀。以下所列《法律答問》之

<sup>13</sup> 為字最初被用為動詞的時候，必是「作為」之意，後來行為的意義漸漸變得輕淡，然後有「變為」、「成為」……等諸意。而王力認為「為」字所有的一切意義，在先秦都已完成，且將「為」字分為多種形式。筆者認為簡文此處「為」字的用法較近於王力所分類的「型戊」，王力認為這類型的「為」字用作補足語，有「作為」的意思，不省去兼格的句例如：使韓安國、張羽等為大將軍；省去兼格（對於前一動詞是目的，對於為字是主格）的句式如：武王載木主，號為文王。詳見王力《語言學論文集》，（北京，商務印書館，2000年），頁381~385。

<sup>14</sup> 黃傑在〈初讀清華簡（叁）《良臣》、《祝辭》筆記〉，武漢大學簡帛研究中心，2013年1月7日。

<sup>15</sup> 見【清】段玉裁著《說文解字注》，（台北，藝文印書館，2007年8月），頁101。

<sup>16</sup> 《法律答問》位於墓主頸右，計簡二百一十支，多採用問答形式，對秦律的某些條文、術語

例句如下：

- (5)A. 「擅殺子，黥為城旦舂。其子新生而有怪物其身及不全而殺之，勿罪。」今生子，子身全也，毋怪物，直以多子故，不欲其生，即弗舉而殺之，可論？為殺子。(四三九—四四〇簡)
- B. 司寇盜百一十錢，先自告，可論？當耐為隸臣，或曰貲二甲。(三七八簡)
- C. 「隸臣將城旦，亡之，完為城旦，收其外妻、子。」(四八六簡)

例(5)所列舉的例句都是和刑法相關的例句，(5)A 所引為庶民殺子而處以黥刑的資料，律文規定，小兒生下「有怪物其身及不全」<sup>17</sup>而將其殺害，不予治罪。若小孩身體健全，只是因為孩子太多，而將他殺死，得視為「殺子」，需服黥刑且作為城旦舂。<sup>18</sup>黥，《說文》：「黥，墨刑在面也。」，在秦律中是肉刑中較輕的刑罰<sup>19</sup>；(5)B 所引述的資料是，司寇盜錢自首，應當判其耐刑並作為隸臣，耐刑是剃光犯人鬚毛的刑罰。耐，《說文》：「耐，罪不至髡也。」，從意義來看體去犯人鬚毛的耐刑，可以看成肉刑，是秦象徵性刑罰之一；<sup>20</sup>(5)C 被判決的人為本應服「築城」之刑的隸臣，逃走不服徒刑，得被剪除鬚髮且成為需服徒刑之囚。完刑可能是髡刑或是髡刑的替代刑。<sup>21</sup>

以上句式其表面形式都是「述語+為+賓語」，但若細究其深層的結構可以發現例(5)的結構實際上應該是作為「述語+(賓語省略)+謂語」，也就是說「為+NP」是前面動作所要達到的目的或結果。舉例來說(5)A「黥為城旦舂」一句，黥字之後其實省略了「殺子之人」這一個賓語，城旦舂是刑罰最終的目的，又如(5)B「耐為隸臣」一句，「耐」字後面所省的賓語是「盜錢之司寇」，「為」字所跟隨的「隸臣」是為字的主格卻是前一動詞的所要得到的結果。(5)C「完為城旦」一句，省略了受完刑的賓語「將要服徒刑的隸臣」，城旦是為字的主格也是前一動詞「完」所要的結果。

根據前言，「將注為屍」、「將注為肉」分別蒙後省略「射戎也」、「射禽也」的「戎、禽」二賓語，故筆者試以將其句式還原，應作「將注(戎)為屍」、「將注(禽)為肉」，由此看來其句式便與例(5)的結構相同，都是「述語+(賓語省略)+謂語」的語法結構。

---

以及律文的意圖做出明確解釋。詳見《睡虎地秦墓竹簡》，(台北，里仁書局，1981年)，頁425。

<sup>17</sup> 「有怪物其身及不全」，指嬰兒有先天畸形。詳見《睡虎地秦墓竹簡》，頁452。

<sup>18</sup> 本文的解釋是參閱《睡虎地秦簡研究》中對「黥為城旦舂」視為黥刑與徒刑中的城旦舂的結合刑的說法，詳見徐富昌：《睡虎地秦簡研究》，(台北，文史哲出版，1993年)，頁228。

<sup>19</sup> 徐富昌：《睡虎地秦簡研究》，頁223。

<sup>20</sup> 徐富昌：《睡虎地秦簡研究》，頁273。

<sup>21</sup> 徐富昌認為完刑是一個很具爭議的刑名。完刑不等於耐刑，若要解釋秦簡中髡字出現率低的現象，唯有將其解釋為髡刑或是髡刑的替代刑。詳見《睡虎地秦簡研究》，頁293。

### 三、詛咒對象及其傷勢

按祝辭三、四、五簡祝禱的內容可以確切知道是射箭時所祝禱的禱詞，而討論此篇簡文的研究者大多就禱詞的內容探討，然卻未能詳細闡述祝禱之人所詛咒的對象。所以筆者在這裡試著輔以句式的結構來看此三則簡文間的關係，以求較為貼近簡文的解釋。

#### (一)射取對象

江林昌〈清華簡《祝辭》與先秦巫術咒語詩〉中提及隨弓則的「死」通屍，及下文的「戎」敵之身，外弓則的肉，即指下文的「禽」。踵弓則的「干函」則從原整理者所說「甲革」<sup>22</sup>，筆者以為其說從字面上來說無大礙，但其不足之處，在於該說無法解釋「童以心」「童以目」及「童以戢」三句。雖然江林昌在文中提到「童以心」等相同句式是指發矢時能達到隨心所致的境界，而「童以戢」則是隨穴位發力一致。此處筆者略作質疑，蓋因三簡句式及語法結構相同，在描述上應該不至於如此迂曲；加之，此三簡都有相當明顯的祝禱內容及其儀式上的行為動作，因此筆者大膽推測可能是在無法避免的戰爭下，臨敵之前所欲用來使敵人負傷，以求勝利用的祝禱文詞，<sup>23</sup>因此筆者以為此三簡所要傷的對象都是「人」，只是依其所使用的弓箭不同而有不一樣的瞄準位置，而目的在於致敵人於死或重傷。以下為筆者的推論：

第一點，在前文說明「童以心」的句式及「以」字的釋義時，筆者根據語法結構將「以」作為介詞——「連及」又若「童」視為「同」當「射中」解，則第四、第五簡的「童以目」、「童以戢」為相同句式，所以「童以……」句式中的「以」都應作「連及」，那麼「童以心」、「童以目」及「童以戢」所說的應該是希望所傷對象身上被箭射到的部位，分別為心、眼及頸項鎖骨之處。<sup>24</sup>

第二點，就語法的角度來看，「將注為死」、「將注為肉」表現形式上的語法結構都是「述語＋賓語（省略）＋補語」，就第二章所提及的句式來看，「射……也」句式中所標示的賓語，也是此二句及「童以……」句式中放置於述語後方但被省略不寫的賓語。「為肉」一詞筆者認為「肉」字其義同於《史記·項羽本紀》：「且

<sup>22</sup> 江林昌：〈清華簡《祝辭》與先秦巫術咒語詩〉，《深圳大學學報》第 31 卷第 2 期（2014 年 3 月），頁 55。

<sup>23</sup> 筆者以為《祝辭》簡三~五為戰前的祭禱詞，其用意在於藉由祝禱文句中期望射傷敵方身體之部位，來表示所想要敵方受到多大的傷害，以達到無法避免的戰爭的勝利。

<sup>24</sup> 簡帛論壇「暮四郎（黃傑）」說見魚游春水：〈清華簡三《祝辭》初讀〉，<http://www.Bsm.org.Cn/BBs/rEAD.php?tiD=3034>，討論欄第 8 欄，針對簡 3-5 的作補充：「『誅為肉』即誅殺將成為肉的物，即禽。」若依暮四郎所言，既欲射禽且誅殺它成為肉，此言與簡文下文所言「童以目」做文義上的連結，在邏輯上略顯矛盾，因禽鳥的頭部相較於人小上許多，要特地瞄準眼睛略有難度。然，若將簡文視為是戰前的祝禱，祈以命中敵人眼睛，導致重傷乃至死亡，用以祈求勝利一說較說得通，因眼睛在顱部，史書中不乏箭矢射中眼睛，貫穿腦部而死的例子，《清史稿·列傳二百九十七·烈女三》：「志達徒手與鬪，眾騎且仆且起，環射之，矢中志達目，貫腦死。」

人方為刀俎，而我為魚肉」<sup>25</sup>一句中「魚肉」之肉字的用法，以砧板上之魚、肉意來比喻任由他人宰割之人，因此，「將注（禽）為肉」一句，可以理解為「將誅殺所要捕捉的人使其成為任人宰割的對象」。

此處，「肉」為名詞，而與其句是相同之「為死」的「死」也應作名詞使用，筆者認為此處「屍」字應作屍體，文獻中「死」字通「屍」字解釋的例子亦有所見，例句如下：

漢遣使三輩至康居，求谷吉<sup>死</sup>。<sup>（《漢書》）</sup>

生拘石乞而問，白公之<sup>死</sup>焉。<sup>（《左傳·哀公十六年》）</sup>

《漢書》所述為鄧支單于殺害谷吉，漢廷三次派遣使節向鄧支索求谷吉等人之屍身；《左傳》所述為葉公生擒石乞追問白公勝的屍體所藏之處。因此筆者此處從原整理者之說法將「為死」作「為屍」。值得注意的是，「將射干函」的語法較為特殊，不似前二者那樣繁複，為「述語+賓語」且賓語並未省略，因此無需再將「射函也」的「函」字代入，可以理解為「將射穿敵人所穿的鎧甲，射中它且連及鎖骨、頸項之處」。

最後，三、四、五簡的最後一句分別是「射戎也」、「射禽也」和「射函也」，筆者以為此三者應該皆是對於敵人的稱呼，戎可以作為敵人的代稱，而「禽」又通「擒」，可作為欲將擒獲之人；「函」所指應為敵軍穿戴在身上的鎧甲、甲革或箭袋。簡帛網帳號暮四郎以為第三種是：「『射翰音』、『射音』，『射音』應是『射翰音』之省，《禮記·曲禮下》：『凡祭宗廟之禮……羊曰柔毛，雞曰翰音』，『射翰音』可能是為宗廟祭祀射取雞作為祭品。」<sup>26</sup>筆者以為暮四郎所說在語意上不僅無法解釋「童以戢」一詞之意義，在這三簡的對照上來看更顯突兀，既然無法給予簡文作一完整且連貫的解釋，則不從此說。

筆者認為三、四、五簡是以間隔重複形式出現的重章句式，解釋時把上下句的意思互相補足，才能解釋得更透徹：

隨弓：「將注為死，揚武即求當。」引且言之，同以心，撫額，射戎也。

外弓：「將注為肉，揚武即求當。」引且言之，同以目，撫額，射禽也。

踵弓：「將射干函，揚武即求當。」引且言之，同以戢，撫額，射函也。

《祝辭》一篇共有五簡，除去「恐溺」、「救火」的前兩簡，簡3~5則皆與射箭有關，首句的隨弓、外弓和踵弓，筆者以為是射程遠相異的弓箭名，雖使用弓箭不同，但所追求的效果及希望能加諸在敵方身上的傷害程度應是一致的。祝禱之人為表達能夠在箭矢射出時就命中的心情，故而一再重複、強調可以「揚武即求當」，

<sup>25</sup> 【漢】司馬遷著，瀧川龜太郎注：《史記會注考證》，（台北，萬卷樓，2006年2月），頁148。

<sup>26</sup> 簡帛論壇「暮四郎（黃傑）」說見魚游春水：〈清華簡三《祝辭》初讀〉，<http://www.Bsm.org.Cn/BBs/rEAD.php?tiD=3034>，討論欄第8欄，引用時間104年6月18日。



隨著距離射程的漸遠，由近至遠層層帶出足以給予敵人的致命程度及致命傷的部位，前者以「誅為屍」→「誅為肉」→「射干函」至於禱詞內，表示所欲獲得的結果；後者所言的致命部位則是以「心→目→戣」表示所愈射傷的位置。如此一來，便能將所欲「射殺之敵」、所欲「擒捉之人」或所欲「射穿鎧甲等防護之物」三者連結在一起同指「敵人」，故不管是「將誅為屍」、「將誅為肉」或「將射干函」，目的都在於誅殺敵人使其致死，因此「心、目、戣」三者是同位概念。

## (二)傷勢位置

此三簡若作為強兵巫術的禱詞，那麼雖然簡文分別以「射戎」、「射禽」或「射函」三簡所書雖不同，但所指其實都是指敵人。而簡文中的「童以目」「童以戣」就是箭矢要傷及的地方，之所以會將傷及頸項的戰事列入考慮，是因為原整理者根據《玉篇》將「戣」作「缺盆骨」，並引王念孫《疏證》中王氏引用王冰注：「缺盆，穴位名，在肩上橫骨陷者中。」為其解釋，缺盆是在鎖骨附近的一個穴位<sup>27</sup>，如果傷及此則頸項、喉嚨也無法避免不受到傷害。為了佐證簡文中，祝禱的目的在於希望藉由射中「心、目、戣」等位置，使敵人致死或身受重傷，不堪再戰。筆者爬梳史書上所記載的戰事中，將有涉及戰傷傷及目、傷及頸項的事件羅列出來以此為例證，作為傷勢嚴重程度的依據，<sup>28</sup>用以說明雖然祝禱之人用了三種不同的祝禱詞，但是祝禱人希望敵方所受的傷害程度是相同——即希望敵方重傷乃至死亡。

### 1. 中目

歷代史書當中，不論是先秦時期，抑或是距今年代較不甚遠的元明清，皆不乏記載歷代君主、將領和士兵在作戰過程中被砍傷或是被射傷的描寫及其傷勢情形。《祝辭》中第四簡中的「童以目」應與第四簡上文的「將注為肉」及下文的「童以目」、「射禽也」二句對讀，可以理解為「將誅殺所欲捕捉之人，使其成為任人宰割之對象，射傷他並連及其目。」，所以筆者將「童以目」理解作為射箭者所希望獵物被箭矢所射中的部位，此外，筆者亦認為祝禱者希望能夠射傷敵人

<sup>27</sup> 此處筆者是參考《黃帝內經素問直解》一書中對「缺盆」的說法為「項側兩開，鎖骨缺陷如盆。」所說的作為本文此處對缺盆的說明，原文詳見〔清〕高士宗著、吳坤注、孫國中、方向紅校點：《黃帝內經素問直解》，（北京，學苑出版社，2001年3月），374頁。

<sup>28</sup> 兵器的精銳程度尚不在筆者考慮範圍，愈至後代，如元明清時期，其箭鏃的精密度必然較先秦時代精銳不少。然，筆者以為《左傳》中所記成公十六年，晉楚鄆陵之戰記載「癸巳，潘尪之黨與養由基蹲甲而射之，徹七札焉。」從這段文句就可以知道，即便在先秦時期，箭手射出的箭也是能貫穿厚重的防護鎧甲。故筆者於此將不對兵器的精銳度作析論。詳見【周】左丘明傳，【晉】杜預注，【唐】孔穎達疏，【清】阮元校刻，《十三經注疏·春秋左傳正義》，頁1918。此外，筆者在此並未將箭矢射中心臟的例證列入本文中，蓋因為筆者以為心臟為人體要害，屬於身體致命處，故一般狀況下，箭矢若射中心臟或胸腔，致死率比箭矢射中眼睛、頸項相對大上許多，《清史稿·卷二百八十·列傳六十七》：「賊渡濠來犯，郎坦射其酋，貫心，殪，遂敗賊。」又，《清史稿·卷三百四十七·列傳一百三十四》：「嘉慶三年，從玉春追張漢潮、詹世爵、李槐等，由漢中入川境，諸軍合剿於隘口，棟雲據高俯擊，斷槐手，箭貫世爵胸，皆斃。另外，礙於古代醫療水準，不乏中箭後感染的案例，因此有「創甚」等明確指出傷口嚴重，卻未喪命之案例者，筆者則未加以收錄。

的眼睛，目的在於使敵人致死或身受重傷。

### (1) 中傷眼睛，不堪再戰

史書所記載的戰事中被流矢所傷及眼睛的，或被敵軍射中眼睛的兵將因此身受重傷的例子如下：

高敖曹攻洛州，企令仲遵率五百人出戰。時以眾寡不敵，乃退入城，復與企力戰拒守。矢盡，以杖棒扞之，遂為流矢中目，不堪復戰。《周書·列傳三十六·仲遵》

上文所引是周書記載，高敖曹進攻上洛之時，泉企命泉仲遵率領士卒五百人迎戰，因兵力甚少，寡不敵眾，退入洛州城堅守。然而，東魏軍力堅強，兵將眾多，四面圍攻。箭矢用盡，用棍棒禦敵，卻在守城時被流矢中傷眼睛，因而無法再戰。身負重傷的事例不只一例，又如：

大清樹旗招降，且遣使來說，一貫不從。又明日，騎益眾，環城力攻。一貫流矢中目，不能戰。《明史·羅一貫》

明史一段所述的是，清朝勸降，羅一貫凜然拒絕。次日，金兵蜂擁而至，將城重重包圍住，準備大舉攻城。羅一貫一眼被飛來的箭矢所傷，無法繼續指揮作戰。最後火藥用盡，乃北面再拜，自刎而死。以上所舉都是身受重傷而無法再戰的例子。

### (2) 中傷眼睛，命危致死

除了重傷不復再戰的事例，眾多文獻的紀錄中也不乏因為將士被箭射傷眼睛而致死的事例，例子如下：

仲至自齊，季孫欲立之，南遺曰，叔孫氏厚，則季氏薄，彼實家亂，子勿與知，不亦可乎，南遺使國人助豎牛，以攻諸大庫之庭，司宮射之，中目而死。《春秋左傳·昭公五年》

上述引文講的是，仲壬回到魯國，季武子想要立仲壬做叔孫氏的繼承人。南遺反對，他認為若叔孫氏強大，則季氏就會削弱。因此，南遺讓國人幫助豎牛在府庫的庭院裡攻打仲壬，司宮用箭射仲壬，仲壬被射中眼睛而死。又如：

麻吉，銀術可之弟。……以兵援蒙刮勃董，大破敵兵，變敗恩州兵五萬人。討平遼人聚中京山谷者，降三千餘人。戰於高州境上，伏矢射之中目，遂卒。《金史·列傳第十》



此段引述《金史》的紀錄所講述的是金國將領完顏麻吉，在高州疆界之處打戰時，被箭射中眼睛而身亡。又如下例：

任福陷圍中，望見麾幟猶在，珪欲援出之，軍校有顧望不進者，斬以徇。乃東望再拜曰：『非臣負國，臣力不能也，獨有死報爾。』乃復入戰，殺數十百人，鞭鐵撓曲，手掌盡裂，奮擊自若。馬中鏃，凡三易，猶馳擊殺數十人。矢中目，乃還，夜中卒。（《宋史·列傳第八十四》）

《宋史》這則是在描述任福陷入敵軍包圍中，王珪帶領宋軍馳援，望見統帥的旗幟還在，想要將任福救出。無奈西夏兵多，陣堅不可蕩破。王珪心之大勢已去，東望再拜以示必死的決心，說了：「不是我要辜負國家，實在是因為我的能力不夠，僅能靠死報效國家了。」便又衝入敵陣，殺了數十人、上百人，就算貼邊彎曲、手掌裂開，依舊像原來一樣奮勇殺敵。直到眼睛中箭，才回軍，當天夜裡便因傷重不治而死。

總結上述，可知戰事中被箭弩射中眼睛因而重傷或因此致死的事例並不罕見，因此簡文中的「童以目」或許可以推論是祝禱者希望射箭時，不僅能射中敵人，而且最好能夠傷及眼睛，讓他生命垂危或氣絕身亡，在沒有反抗能力的情况下，便能如同砧板上的魚、肉任人宰割。

## 2. 「中戣」可視作「中項」、「中頸」

簡文中「童以戣」的戣即缺盆一詞，不僅在《史記》有提及就連不少與醫學相關的典籍中都有提到，史記索隱曰：「缺盆，人乳房上骨名也。」<sup>29</sup>也有提及到缺盆，清代高士宗在《黃帝內經素問直解·氣府篇》中對缺盆的釋名為：「缺盆左右二穴」注為「項側兩開，鎖骨缺陷如盆。」<sup>30</sup>、《針灸甲乙經》的釋名則是：「缺盆，一名天蓋，在肩上橫骨陷者中」<sup>31</sup>，所以原整理者在根據《玉篇》將「戣」作「缺盆骨」，並引王念孫《疏證》為其作註解，可從。若用現在的話來說，缺盆骨所指的就是鎖骨，缺盆為鎖骨附近的穴位，位於人體的頸部。因此，筆者以為若箭矢射中鎖骨之處則與射中頸、項無異，加上人體的頸部常有許多重要的血管（動、靜脈）、氣管、喉部，以及肌肉、神經、結締組織等，所以如果傷到頸部極有可能會造成極大的傷害，甚至危及性命。

### (1) 中傷頸項，身受重傷者

首先，要談論的是中傷頸項不堪負戰的例子。根據史書所記載的戰事，我們

<sup>29</sup> 原文為齊王侍醫遂病，自煉五石服之。意往過之，遂謂意曰：「不肖有病，幸診遂也。」意即診之，告曰：「公病中熱。論曰『中熱不洩者，不可服五石』。石之為藥精悍，公服之不得數洩，亟勿服。色將發臃。」……意告之後百餘日，果病疽發乳上，入缺盆，死。詳見《史記會注考證·扁鵲倉公傳》，（台北，萬卷樓，2006年），頁1154。

<sup>30</sup> 【清】高士宗著、吳坤注，孫國中、方向紅校點：《黃帝內經素問直解·氣府篇》，頁374。

<sup>31</sup> 【晉】皇甫謐《針灸甲乙經》，自動產出古籍電子書，頁59。

可以找到不少將士作戰中被飛箭射傷脖、頸負傷的文獻紀錄，事例如下：

羅科射太祖，穿甲中項，拔箭鏃卷，血肉迸落，拄弓徐下，飲水數斗，創甚，馳歸。（《清史稿·太祖本紀》）

這一段文字敘述的是羅科用箭射中清太祖——努爾哈赤的情形，羅科射中努爾哈赤，箭弩不僅貫穿太祖鎧甲並且射傷頸部，箭鏃彎屈如鉤，太祖將它拔出時，血肉迸落，受到重創的努爾哈赤因為傷勢過於嚴重，只能拄著弓慢慢下馬，連飲數斗的水，然後馳騁而返。

及延孫被害，法保乃率所部，據延孫舊柵。頻與敵人交兵，每身先士卒，單馬陷陣，是以戰必被傷。嘗至關南，與東魏人戰，流矢中頸，從口中出，當時氣絕。輿至營，久之乃蘇。（《周書·卷四十三》）

李延孫被害後，法保率領部屬，佔據李延孫舊有營柵。接連與敵人交戰，每次作戰都是親自帶頭，衝在士兵前面，進入敵陣，所以每次作戰都勢必受傷。曾經到關南與東魏人交鋒作戰，被飛箭射中脖子，箭從口中穿出，當時斷氣。被抬回營地後，過了許久才蘇醒過來。此段引文所列舉的都是流矢中及頸部所造成的重傷。

## (2) 中傷頸項，氣絕身亡

除了重傷不復再戰的事例，眾多文獻的紀錄中也不乏因為將士被箭射傷頸項命危致死的事例，事例如下：

王召養由基，與之二矢，使射呂錡，中項伏弋，以一矢復命。《春秋左傳·成公十六年》

楚共王召養由基前來，給他兩支箭，讓他射殺呂錡。養由基射中呂錡的脖子，呂錡伏在弓套上死去。養由基拿著剩下另一支箭向楚共王復命。

虜分眾為三，且休且戰，以騎負草燒車營。康祖率屬將士，無不一當百，虜死者太半。會矢中頸死，於是大敗。（《宋書·列傳第十》）

康祖與眾將士奮戰一整日，殺了魏軍萬多人，戰意仍高，但卻被流矢射中頸部，自馬上摔下戰死，眾軍因而潰散，全軍覆沒。

嗣按劍叱之曰：「今日之戰，蕭嗣効命死節之秋也。」及戰，遇流矢中頸，不許拔，帶箭手殺數人，賊退方命拔之，應時氣絕。（《南史·列傳

#### 四十二》)

蕭嗣在戰中奮力殺敵，雖被飛箭射中頸部，當下不只未將箭鏃拔出，甚至在負箭重傷的狀況下手刃多名敵軍，直至寇賊離開，將箭取下之際氣絕身亡。

藉由所舉歷代史書當中將士在作戰中受傷部位、傷勢情形的描寫記載，可以得知箭弩極具殺傷力，因此簡文中可以理解為「發箭射穿敵人鎧甲」的「將射干函」一句，並非不會發生，後代史書《清史稿》就能證明，箭矢具有射穿厚重鎧甲的穿透力，還能同時射中脖子、頸部的地方。可知戰事中被箭弩射傷頸項，因而重傷或身亡的事例不算少，因此簡文中的「將射干函」、「童以戢」等句，所以筆者以為可以大膽推論是祝禱者希望射箭時能射穿敵人穿戴在身上的防具鎧甲，並連及脖子也一同射傷，而使對方遭受致命的創傷。

#### 四、結論

綜合前文所述筆者提出幾點意見作為總結，首先，若就語義來說「童(同)以…」的句式，可以從「以作介詞，表在於」以及「以作介詞，表連及、連同」兩方面來解釋。然，若就句法的表現也一同考量，則「以作介詞，表連及、連同」會更貼近簡文時代的句法表現方式，故作為「連及」解會更為適當。依此，則筆者以為「童以心」、「童以目」和「童以戢」三句可以視為是祝禱者射箭時箭頭瞄準要射傷的目標、部位；又，上文所書「將注為死」和「將注為肉」二句中的「為」字可解釋成「作為」，在句中作為補足語，也就是說「戎」、「禽」是「注」字目的，是「為」字的主格，也是其目的格。若以其句式來看應該可視為「述語+賓語(省略)+補語」，那麼述語「注(誅)」後所省略的賓語極有可能因為下文的「射……」字句已經提及賓語「戎」、「禽」，因此蒙後省略，而只呈現最精簡的祝禱文詞。從前文講述句式的段落來看，原整理者在《祝辭》一簡中所標注的疑難字大致上暮四郎所論述的字義與句式精確度上較高，也較為符合古代漢語句式；相較之下，胡寧所論述的字義或是所解釋的句式與古漢語文獻所呈現的面貌相差較遠。

其次，「為肉」在簡文中的語義近於「為死(屍)」，因此筆者以為若將三、四、五簡視為臨敵時刻以箭殺敵的祝禱辭，而祝禱者祝禱的目的在於引弦發矢後希望射傷祝詞中所禱告的部位，以及帶給敵方足以危及其生命的傷害。因為，我們從歷代史書的記錄中可以看到，不論弓箭是射中「心」、「目」或「戢」所帶來的傷害輕者尚能保命，但重者則足以致死，而筆者以為從第一簡「為死(屍)」、「童以心」等句來看，簡文的主要內容應是期望敵人身亡的目的為主。

最後，《祝辭》簡三至簡五雖然看似各自獨立，然則實際上互相援立、互補不足，因此筆者認為應將此三簡視為重章互足的句式。如此一來，便能將所欲「射殺之敵」、所欲「擒捉之人」或所欲「射穿鎧甲等防護之物」三者連結在一起同指「敵人」，故不管是「將誅為屍」、「將誅為肉」或「將射干函」，目的都在於誅

殺敵人使其致死。此外，筆者更認為簡文所列出隨弓、外弓和踵弓，從內容、目的及行動來看，這三者可能都是用於軍事行動的弓名；而「心、目、戢」三者祝禱上是同一層次上的概念。於此，筆者簡單對《祝辭》簡文作一語意詮釋，祝禱之人不論手持隨弓、外弓或是踵弓，祝禱之詞是「將誅為屍、為肉或射穿防具，舉起手拉弦放弓就希望能命中」，拉弓並說出祝辭，希望所射中的是敵人的「心、目或甲革」。

## 參考書目

### 古籍

- 【漢】司馬遷著，瀧川龜太郎注，《史記會注考證》，台北，萬卷樓，2006年。
- 【漢】劉向編，【宋】鮑彪注，【清】紀昀總纂，王雲五主編，《欽定四庫全書珍本·戰國策·秦策》。
- 【清】阮元校刻：《十三經注疏》，北京，中華書局，1991年6月。
- 【清】高士宗著，吳坤注；孫國中、方向紅校點，《黃帝同經素問直解·氣府篇》，北京，學苑出版社，2001年3月。

### 專書、期刊（按姓氏筆畫排列）

- 王力，《王力文集·第十一卷》，山東，山東教育出版社，1990年。
- 王力，《語言學論文集》，北京，商務印書館，2000年。
- 江林昌，〈清華簡《祝辭》與先秦巫術咒語詩〉，深圳大學學報，2014年3月，第31卷第二期。
- 胡寧，〈清華簡《祝辭》弓名和射姿考論〉，古代文明，2014年4月，第8卷，第2期。
- 徐富昌，《睡虎地秦簡研究》，台北，文史哲出版，1993年。
- 馬貝加，《近代漢語介詞》，北京，中華書局，2002年。
- 張萍，〈「以」的「用」義動詞用法研究——兼論「(VP+NP)也／不／必（以+N）」中「以」的性質〉，寧夏大學學報，2015年1月，第37卷，第1期。
- 清華大學出土文獻研究與保護中心編，李學勤主編，《清華大學藏戰國竹簡（叁）》，上海，中西書局，2010年。
- 陳霞村，《古代漢語虛詞類解》，山西，山西教育出版社，1992年。
- 黃傑，〈初讀清華簡（叁）《良臣》、《祝辭》筆記〉，武漢大學簡帛研究中心，2013年1月7日。
- 楊伯峻，何樂士：《古漢語語法及其發展》，北京，語文出版社，1992年。
- 睡虎地秦墓竹簡整理小組編，《睡虎地秦墓竹簡》，台北，里仁書局，1981年。
- 黎錦熙，《新著國語文法》，北京，商務印書館，2000年6月3刷。

### 網站

- 簡帛論壇「暮四郎（黃傑）」說見魚游春水：〈清華簡三《祝辭》初讀〉  
<http://www.Bsm.org.Cn/BBs/simple/?t3034.html>



道南論衡

政大中文研究生漢學學術期刊

第一期

編輯者／道南論衡政大中文研究研究生漢學學術  
期刊編輯委員會

發行者／國立政治大學中國文學系  
臺北市文山區指南路二段 64 號 百年樓後棟 3 樓  
電話：(02)2938-7041

中華民國一〇六年十二月出版

ISSN 2413-3760



政大中文研究生學會 編印

