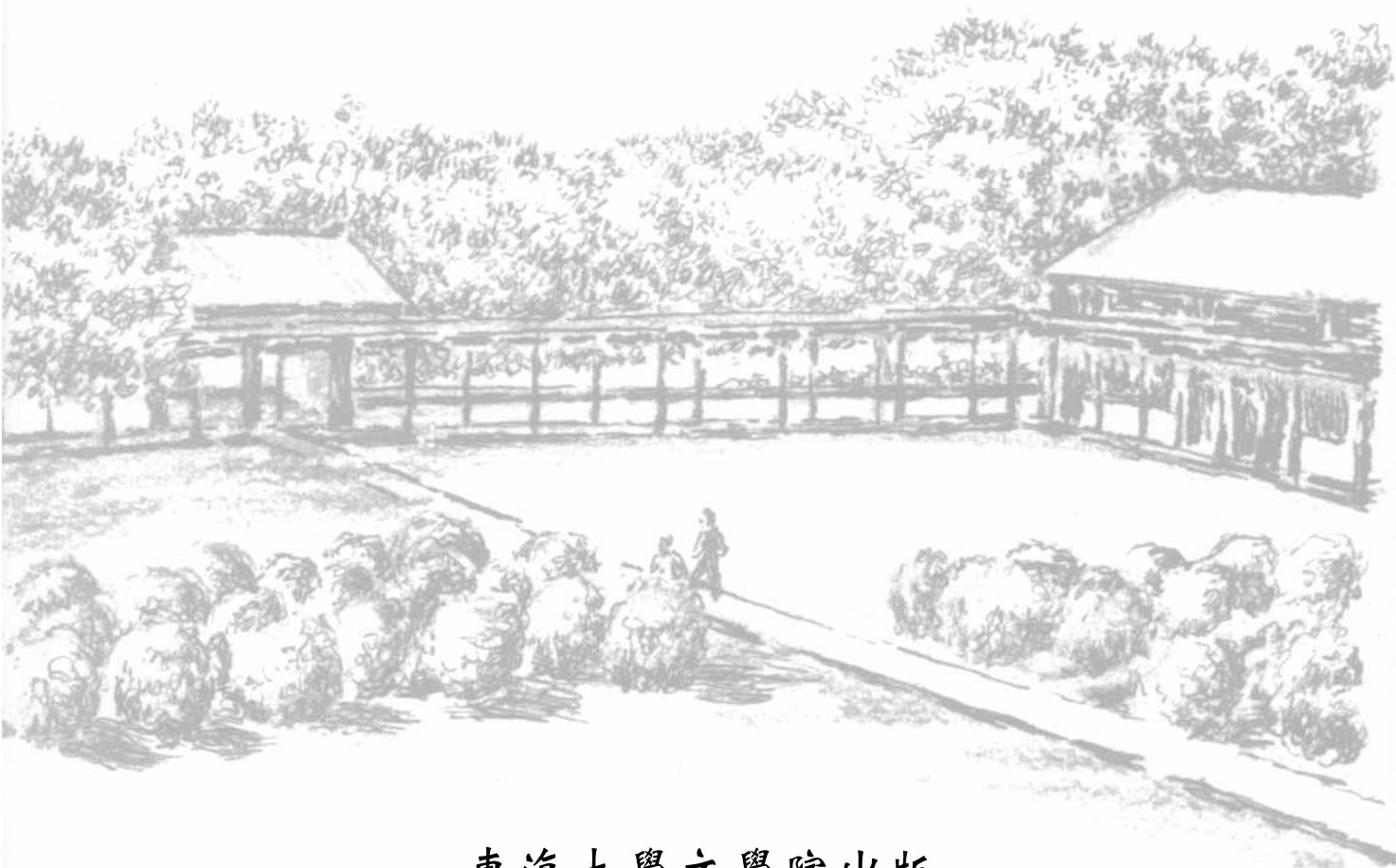


東海大學文學院學報

第五十三卷



東海大學文學院出版

中華民國一〇一年七月

東海大學文學院學報

Tunghai Journal of Humanities

第五十三卷

Volume 53

發行人	Publisher	: 程海東 Chen, Hay-dn H.D (東海大學校長)
編輯委員會	Editorial Board	
召集人	Chair	: 丘為君 Chiu, Eugene W (東海大學歷史學系教授兼文學院長)
執行編輯	Editor in Chief	: 劉榮賢 Liu, Jung-Hsien (東海大學中國文學系教授)
編輯委員	Editors	: 幸雅各 James Sims (東海大學英語中心副教授) 嚴瑋泓 Yen, Wei-Hung (東海大學哲學系助理教授) 王政文 Wang, Cheng-Wen (東海大學歷史學系助理教授) 世沼俊曉 Sasanuma Yoshiaki (東海大學日本語文學系助理教授) 郭宜蕙 Guo, Yi-Haey (東海大學外國語文學系助理教授) 李建崑 Lee, Chien-Kun (東海大學中國文學系教授)
助理編輯	Editorial Assistant	: 黃湄娟 Huang, Mei-Chung
中華民國一〇一年七月出版	Published in July, 2012	
封面、封底繪圖	陳瑞州	
刊名	清陳鴻壽書體 陳菽玲集字	
出版者	東海大學	Published by Tunghai University
印刷者	逢甲電腦排版事業有限公司	
	台中市西屯區逢甲路 19 巷 5 號	04-24518187
	E-mail	: fctpc@ms71.hinet.net

※ 本期學報共收來稿 13 篇，經審查後刊登 7 篇，退稿率為 54%。

東海大學文學院學報

第五十三卷

目 錄

〔論文〕

1. 當代「中國古典詩學研究」的反思及其轉向…………… 顏崑陽 …… 1
2. 後世變的詩人述作空間——同榜異軌的沈德潛與袁枚…………… 廖美玉 …… 33
3. 當代華人影像敘述中「似有似無的技巧」…………… 簡政珍 …… 65
4. 姚合詩歷代批評資料述論…………… 李建崑 …… 83
5. 王船山對於《孟子·公都子問性章》的詮釋——心性情才之分立…………… 蔡家和…………105
6. 論道家式「中庸」—探析《老子》「正言若反」思維模式
的核心意義與價值…………… 白恆旭 ……129
7. 關錦鵬電影《紅玫瑰白玫瑰》：意象美學和感官互動…………… 黃千芬 ……175

《東海大學文學院學報》
第 53 卷，2012 年 7 月
頁 1-32
Tunghai Journal of Humanities
Vol.53, July 2012
pp.1-32

當代「中國古典詩學研究」 的反思及其轉向

顏崑陽*

Reflections on “Contemporary Studies of Traditional Chinese Poetics” and Its Turns

by
Yan, Kun-yang

關鍵詞：中國古典詩學、文學本質、歷史性主體、自體完形結構系統、純粹性審美、
文化社會詮釋視域

Keywords: traditional Chinese poetics; essence of literature; historical subjectivity; self-contained unified system; pure aesthetics; socio-cultural interpretive perspective

* 淡江大學中文系教授

〔提要〕

晚清以降，中國知識分子追求現代化已歷百年；而中國古典詩學的研究，就在這一歷史情境中，與總體文化、社會變遷各環節同一軌跡。如今正是反思、批判而尋求「轉向」之可能的關鍵時刻。

反思當代中國古典文學的研究，有二個最值得深思的基本問題：一、一個當代學者如何自覺而建立兼具「傳統意識」與「社群意識」的「歷史性主體」？二、當代中國古典文學研究，如何從「理論消費」走到「理論生產」；以超離過度仰賴西方理論的困局，而建立一個民族文學知識的「自體完形結構系統」？

近幾十年，臺灣中文學術界的古典詩學研究，大致以「純粹性審美」的詮釋視域為主流。這一詮釋視域所預設的詩歌本質論，是將詩歌孤立在古代人們社會文化生活之外，看做是一種「靜態化」的有機性語言形構，而藉由聲律與意象表現詩人審美經驗的抒情性作品；必須是「無關實用」而以表現「自身之美」為目的之詩，才是藝術性的「純詩」。

近些年，兩岸學界對中國古典詩學的研究，已展現一種新的轉向：相對於「純粹性審美」的詩學而言，所關注的問題已從主體內在審美經驗及作品語言形構，轉向外在文化、社會情境；甚至從內外彼此滲透的新視域，詮釋在這情境中，人之與人與物與事的存在「關係」，以及文本的生產過程及其符碼化的機制與形式。詩的文化性、社會性意義取代純粹審美性意義，而成為被關注的焦點。

Abstract

It has been more than one hundred years since Chinese intellectuals engaged on the pursuit of modernization in the late Qing period. As part of this historical change, the study of traditional Chinese poetics has undergone the same process. However, it is time at this point for us to reflect, to re-evaluate, and to search for new turns of change. In this process of reflection, two basic problematques deserve our close attention: (1) how can a modern academic mind

consciously cultivate a sense of tradition while at the same time without losing his community consciousness, that is, how to keep his “historical subjectivity”? (2) how can we go beyond “consumption of Western theories” to reach the state of “producing our own theories,” that is, not to be colonized by western theories and instead to build up a self-contained unified system of our own?

In the past decades, the study of traditional Chinese poetics tended to concentrate on the aesthetic analysis of poetry. This approach sees poetic texts as self-contained entity that can be detached from the extrinsic socio-cultural elements. Poetry is an organic linguistic form containing the beauty of sound and imagery. It therefore becomes a kind of “pure poetry.” However, the study of traditional Chinese poetics has undergone a turn of change from the above-mentioned pure formalistic aesthetic perspective to cultural, social situations and to consider the experience how a subject in this scenario comes to interact with outside world. The process of textual production and the mechanism of its codification as signs presentation is also emphasized. Cultural and social significance has therefore come to replace pure aesthetic considerations and becomes the point of focus in the study of traditional Chinese poetics.

一、反思、批判、對話以至論述衝突、衆聲喧嘩， 乃是文學歷史轉向、發展的動力

文學研究——包括實際批評、文學史與文學理論，其意義絕對不在於找尋唯一「放諸四海而皆準，等百世而不惑」的某種文學真理。揆諸人類文學的歷史，從來沒有這樣的真理。

文學創作及其研究之所以有「歷史」，就是因為它並沒有可做為絕對、普遍真理之依據的先驗本質。文學是什麼？這個一般被當做「本質論」的問題，只能置入不同文化區域、不同歷史時期的存在情境中，由當代的文學家給予回答；而任何回答，都只能限定在已實現的某一種文體——詩、賦、詞、曲等，做出重新定義；即使其答案所強調的是對傳統的因承，也已融合文學家由當代文化、社會經驗所生成的詮釋視域，做了重新的定義，而不是絕對客觀的複製。

「總體文學的本質」乃是一個純屬理論的抽象概念而已。因此，文學是什麼？事實上是一個沒有確定答案的問題。文學假如真有所謂的「本質」，也始終懸置在「待創」的歷史情境中。「待創」即是等待被重新定義並付諸創造性的實現；而只有當其經由重新定義並依此定義而創造性的實現為某種新體文本時，此文體才事實的存在於歷史；而所謂文學的「本質」其實只能相對於諸多文體存在的事實，經由最大共類的範疇化而獲得確認。

文學哪有超越特定時空之絕對、普遍的真理？

文學研究乃以第一序文學創造、生產的過程及其成果，做為詮釋或認知的對象；它是飽涵存在經驗的「內容真理」。假如文學研究不流於純粹抽象概念之「形式真理」的表述，則其所獲致的文學意義或知識，也就不可能是一種絕對、普遍的真理。各個歷史時期的文學研究者必須自覺地處在「文學本質待創」的存在情境中，從文本詮釋或認知的主客視域融合，獲致相對性文學意義或知識的建構。

假如我們不預設單一、固態的文學本質觀，而進入文學創作及其研究的歷史情境，虛心傾聽衆聲喧嘩的話語，將可以發覺到，不同歷史時期的文學家及文學群體，甚至同一歷史時期之不同的文學家及文學群體，他們因依著當代文化、社會經驗因素及條件，

從而「反思」歷史傳統，針對既成的文學創作及其研究，提出各種「批判」，彼此「對話」，甚至「論述衝突」而「衆聲喧嘩」；這無疑就是文學歷史轉向、發展的動力。

我們之所熟知，裴子野的「法古」與蕭綱、蕭繹的「新變」，二種文學本質觀的對話，甚至論述衝突；以及劉勰之超越這種極化的對立，而提出「望今制奇，參古定法」的「文體通變觀」¹，這正是六朝文學之得以多元分流發展的異向性動力。另外，我也曾分析詮釋宋代「詩詞分流」與「詩詞同源」二種對立性的「論述衝突」現象，從而揭明：詞體不是一種固態的文化產物，而是一種具有內容意義卻又流變不定的文學形式，有其漫長、動態的「構成」歷程。在這歷程中，詞體的「本質」不斷經由對傳統的反思、批判，以至不同社群之間彼此對話，而被重新定義，並付諸實踐；因此從體製、體式到功能、效用，都是一種動態性的流變現象，沒有人能為詞體做出絕對、唯一的定義²。

面對這樣紛雜的文學歷史經驗現象，假如我們能擺脫預設著評價立場之單一、固態的文學本質觀，而將它視為一種詮釋學境域，就能傾聽到喧嘩的衆聲、各種衝突的論述實踐，都有其可理解的發生因素及條件，而文學創作及其研究之所以有「歷史」，也正是出於這樣多元分立而彼此交涉的動力因。故而文學創作及其研究，「定乎一尊」的意圖無疑是人們之知識權力欲望的超限妄想。當任何文學家果真實現了這種意圖，也就是文學歷史的停滯。因此在文學創作及其研究的發展歷程中，「反思」是必要、「批判」是必要、「對話」是必要、「論述衝突」是必要，而「衆聲喧嘩」更是開拓多元視域、豐饒文學世界之必要。

晚清以降，中國知識分子追求現代化已達百年。中國古典詩學的研究，就在這一歷史情境中，與總體文化、社會變遷的各個環節同一軌跡。如今正是反思、批判而尋求「轉向」之可能的關鍵時刻；東海大學中文系就在這關鍵時刻，舉辦「中國古典詩學學術研討會」。主事者充分認識到：台灣中文學術界幾十年來，衆多不同背景的研究者，投入中國古典詩學研究，不論舊議題的深化、新議題的掘發，或新舊理論的探索與實踐，都使得中國古典詩學研究，呈現多樣的遷化。因此，他們試圖追問：新理論如何提供詩

¹ 參見裴子野：〈雕蟲論〉、蕭綱：〈與湘東王書〉、蕭繹：《金樓子·立言》、劉勰：《文心雕龍·通變》。

² 顏崑陽：〈宋代「詩詞辨體」之論述衝突所顯示詞體構成的社會文化性流變現象〉，中正大學《中文學術年刊》，2010年第一期（總第十五期），2010年6月。頁71。

歌解讀？傳統資料有何全新解讀視角？並期望藉由此次會議，會通新舊，讓與會學者提供全局性的資訊及持續研究的方向，而對中國古典詩學研究，能有所貢獻。

依循這次學術會議的主題與目的，我就以上述「反思、批判、對話以至論述衝突、衆聲喧嘩，乃是文學歷史轉向、發展的動力」做為基本觀點，對「中國古典詩學研究」表述若干意見。在這短短的幾十分鐘，我表述的重點不可能放在台灣中文學界這幾十年所有古典詩學研究的微觀性檢討，而僅能宏觀地反思過去古典詩學研究的主流性境況，提出幾個基本問題及相應的回答，指出學術研究之得以創造、開拓的基本主觀條件，以及近些年中國古典詩學所展現「轉向」的主要客觀趨勢。

我的演講分成二個部分：前半部分，對「當代中國古典詩學的反思、批判」，因為關係到整個古典文學研究的學術語境，而「詩」是中國古典文學最主要的類體；是故我打算將「古典詩學研究」置入整個「古典文學研究」的學術語境中，進行一般原則性的反思、批判；後半部分，才特別針對「古典詩學研究」，指認其「轉向」的現況與前景。

二、做為當代學者必須自覺朗現一個兼具「傳統意識」與「社群意識」的歷史性主體

我們做為一個當代學者，應該自問：我是否已覺知一個兼具「傳統意識」與「社群意識」的「歷史性主體」？這是做為一個具有存在感的學者首先必須回答的基本問題，也是學術研究之能獲致創造、開展的基本主觀條件。學術研究不是工業生產線上機械性的行為；「問題意識」必然是研究的開端、創造的起點。而「問題意識」不是憑空想像而生，它必然生自於對原典深切的閱讀、理解，以及對相同或鄰近學術領域之傳統與社群研究成果的反思、批判，二者交互詰詢，以逼顯創發性的議題。而這種閱讀、理解以及反思、批判，則又必然原自於一個兼具「傳統意識」與「社群意識」的「歷史性主體」。

文學家與他的著作乃是「歷史性」(historicity)之存在。「歷史性」指的是使得存在者之所是所為的「事實」能成為「歷史」存在的基礎性因素及條件。因此，「歷史性主體」不是形上學理論所陳述那種抽象概念之絕對、普遍的先驗性主體，而是在特定歷史時空的文化、社會情境中，具體實在之相對、個殊的經驗性主體。我們不可能離開特定歷史時空的文化、社會情境，純然抽象地談論孔孟老莊、李杜蘇黃的主體性。孔孟老

莊、李杜蘇黃之創造地實現其生命存在意義而成爲歷史事實，也必然出於自覺朗現一個兼具「傳統意識」與「社群意識」的「歷史性主體」，從而爲自己的生命存在貞定了「歷史時間位置」與「社群關係位置」，並在這一適分的存在位置上，善用傳統與當代的文化、社會因素條件，以實現其創造性的精神生產。

在「五四新文化運動」之後幾十年，針對陳獨秀等新知識分子激烈之「反傳統」，我們應該反思、批判這樣非理性的論述，而重新定義「傳統」。我曾經在幾篇論文中，一再提出「有機性傳統」的觀點。所謂「有機性傳統」指的是由「文化」各種因素、條件所混融形成人們之「歷史性」存在的總體情境。就人之「在境」的實存而言，所謂過去、現在、未來的三維時間，其實不可切分；所有「現在」的存在情境都包含著「過去」流衍下來的成素，也都預存著構成「未來」之存在情境的成素。因此，從人們切身的歷史性存在體驗而言，「傳統」不是固態物，不是可以用概念性名言說明的知識客體，因而也就不是未經當代人們之深切理解、詮釋而被封存在故紙堆中的「文獻」。它一直就是動態歷程性結構而整體混融之有機性的「存在情境」本身³。

準此而言，所謂「傳統意識」，不是指將「過去」的歷史文化視爲客觀對象，只是經由文獻的考察、解釋所獲致的知識。而是將歷史文化視爲過去、現在、未來三維時間不可切分之總體存在情境，並且主觀地意識到自我乃存在於這一動態歷程結構的「有機性傳統」之中，就如淡水河一滴水，無法自外於淡水河而獨存；「我」這一滴水乃當域地存在於每一滴水所共成的「關係」網絡中，被他們影響，也影響他們。

這是個殊「歷史性主體」切實的存在感。經由這種存在感，一個學者才能貞定自己的「歷史時間位置」，而明確覺知到「我」就站在二十世紀晚期到二十一世紀初期，這個「當代」的時間位置上從事學術研究。而置身「當代」的存在情境中，我能觀察、理解、體驗到，這個文化、社會涵蘊著什麼一般或特殊的因素及條件？這些因素、條件相應於「過去」的歷史文化有何所「承」、又有何所「變」？它的「未來」相應於「現在」

³ 參見顏崑陽：〈中國古代原生性「源流文學史觀」詮釋模型之重構初論〉，《政大中文學報》第十五期，2011年6月。又參見顏崑陽：〈「文學自覺說」與「文學獨立說」之批判芻論〉，收入《慶祝黃錦鉉教授九秩嵩壽論文集》（台北：洪葉文化公司，2011年）、《文心雕龍》做爲一種「知識型」對當代之文學研究所開啓知識本質論及方法論的意義，宣讀於2011年3月，武漢大學文學院主辦「百年龍學國際學術研討會暨中國文心雕龍學會第十一次年會」，刊登於武漢大學《長江學術》，2012年第一期。

將可能有何所「承」、又有何所「變」？甚至面對當代無法避開「全球化」的潮流，還必須觀察、理解、體驗到，眼前這個社會已滲透了什麼樣的異域文化？湧進了什麼樣的他方學術？而我能做出什麼適當性的選擇及接受？

一個當代學者就在這種對大時代觀察、理解、體驗的基礎上，進而更明切地將「傳統意識」發用於自己所從事的學術研究。他必須經常詢問自己：我的前面有哪些學者在做研究？我對他們的研究成果能有何所「因承」、又能有何所「創變」；而接著我後面會有哪些學者繼續在做研究？我對他們又能有何所「開啓」而值得他們「因承」？甚至，更必須詢問：面對當代這個異域文化及學術橫向傳輸的存在情境，我能做何適當的參照、接受，以開啓新的詮釋視域與方法而獲致創變？總之，貞定自己的「歷史時間位置」，繼往而開來、擇外以化中，乃是當代學者必須自我覺知的「傳統意識」。

文學家在當代的社會結構中，必然要經由身分的認同而歸屬於某一生產關係所形成的社會群體。「中文學界」就是這一社會群體的常識性名稱，而某些特殊學術次領域的團體，例如唐代文學學會、宋代文學學會、中國古典詩學學會、中國語言文字學會、文心雕龍學會等。它們雖然不存在於一個特定地理範圍的社區中，卻存在於意識的認同以及學術交流的活動中，而得以想見之、感知之。他們由於所從事的專業學術工作，在意識上認同某些相近的文化傳統、遵循某些共識的學術倫理與規範，建立特定的關係而彼此交往，一起經驗著各種學術活動；「文學社群」於焉可以想見、感知其存在。

一個當代學者在其社群中，必須要有敏銳的「社群意識」，明確地覺知到自己的「社群關係位置」。學術研究不是一種可以「遺世獨立」進行的工作；任何一個學術「問題」，是否具有研究的價值？相應這個問題所提出來的「答案」，也就是他的論點，是否具有創新的意義？都必須置入學術傳統與學術社群的關係脈絡中，加以檢別及評定。因此，一個論題的導出，都必須經過對前行或同儕之研究成果的反思、批判，而問明：除了我，還有誰在做同領域或鄰近領域的研究？他們已獲致哪些成果？我如何能與他們對話？如何適當的藉用他們的成果，而又提出他們所沒有提過的問題，並相應給出他們所沒有給過的答案？這就是當代學者所必須具有的「社群意識」。

從一個當代學者這樣的「歷史性主體」言之，「傳統意識」與「社群意識」乃是學者之所以能夠切實於身處的歷史情境，以進行反思、批判而提出創發性問題的內在動力。既如前述，文學研究的意義絕對不在於找尋超越時空的某種絕對、普遍的真理。那麼，

面對當代，面對「後五四」已數十年，中國新知識分子追求「現代化」，而中國古典文學研究也必須「現代化」的今日，我們真正的問題應該是：站在二十世紀晚期到二十一世紀初期，這個「當代」的時間位置上做研究，相應於我們所貼切的存在情境，有著什麼不同於前一個歷史時期之文化、社會因素及條件，而能讓我們藉之以提出什麼新的問題？開顯什麼新的詮釋視域？又能以什麼新的方法解決問題、實行詮釋？並且從而建構哪些由中國文學之歷史語境自身所衍生的基礎理論，而反過來轉用於中國文學的研究？換言之，乾嘉既往、五四已去，我們應該如何在二十一世紀完成中國文學研究的「典範遷移」⁴，如何建構有別於「五四」歷史時期的新「知識型」(Épistème)⁵？這是當代中國文學研究的學者們，所最應該關懷的基本問題。

近些年來，我對於台灣當代學者，尤其年青學者之中國文學研究，普遍缺乏深切的「傳統意識」與「社群意識」，很覺得憂慮。能醒覺一個繼往開來的歷史性主體意識，而將學術關切到自我存在意義，並將它視為終身志業者，實在不多。由於資本主義社會，高等教育已被當權者營造成為惡性競爭的場域，學術也異化為知識經濟的工具；而疲於應付各種短程性評鑑的學者更被架空在煩瑣的數據表格中，成為量化生產論文的「工具人」。學術不再是一種可以安身立命的理想存在情境，而與一般生產線的工作無異；很多學者為求短程性的評鑑成績，自顧尚且不暇，哪有剩餘的心力關注到深廣的學術傳統與社群？然而，這樣的困境可以同情的理解，卻不能自諒為不可超越的陷落；「傳統意識」與「社群意識」的覺知，必然是做為一個繼往開來之傑出學者的基本主觀條件。

晚清以降，中國人文學術研究開始邁向現代化。梁啟超、胡適等學者雖然力求新變，接受西方知識，講究科學方法；但是，他們卻同樣具有強烈的「傳統意識」與「社

⁴ 「典範」(paradigm)之說，參見孔恩(Thoms.s.Kuhn)著、王道還等編譯：《科學革命的結構》(台北：允晨文化公司，1985年)。「典範」是學術上某種可以被社群普遍取法的系統性知識，包括研究對象本體論的假定、關鍵性概念、基本問題及由此所建立的基礎理論、方法學。當這些構成典範的因素、條件已經改變，也就展現了「典範遷移」的學術處境。

⁵ 「知識型」(Épistème)是傅柯(M. Foucault)《詞與物》(Les mots et les choses)一書的核心概念。他考察了文藝復興、古典主義以及近現代幾個歷史時期所建構的知識，發現在同一個歷史時期之不同領域的科學話語之間，都存在著某種「關係」。那就是在同一歷史時期中，不同科學領域的話語，人們對於何謂「真理」，其實都預設了某種共同的本質論及認識論，以做為基準及規範，從而建構某些群體共同信仰的真理，以判斷是非，衡定對錯。參見傅柯著、莫偉民譯：《詞與物——人文科學考古學》(上海：三聯書店，2001年)。

群意識」。梁啟超撰寫《中國近三百年學術史》，反思明末到晚清的學術成果，終究肯定清學的價值，認為在科學方法上，對中國人文學術之現代化，有它可以資借的效用⁶。胡適在引進西學之餘，也大力「整理國故」，並且肯定、吸收清人的治學方法，尤其推崇戴震⁷，以與西方「科學方法」結合使用，而促進中國人文學術的現代化。對他們而言，學術研究不是一般人賴以維生的工作，而是知識分子站在關鍵性的歷史時刻，自覺地為文化、社會之變革，承擔繼往開來的使命，同時也實現自我的存在價值。在他們的論述中，我們總能清楚的感知到一個特殊的「歷史性主體」，那樣元氣淋漓地展現在他們的種種論述中。

大陸中文學界，一九九〇年代以來產生「學術史熱」，已出版多本反思近現代學術史的著作⁸，其意圖應該是從傳統找尋未來學術發展可能的方向，效用尚待觀察。反觀台灣學界，不管文、史、哲，對於近現代人文學術傳統全面的反思，以明其承變，這等要務仍然還未開始受到關注。而學術社群的交流，以彼此了解既得的研究成果，也做得不夠深切。每個人都似乎只自囚在象牙塔中，孤獨地量化生產價值不明的論文。

三、建置「自體完形結構系統」的民族文學知識， 乃二十一世紀中國文學研究重要的任務

近些年來，對於中國古典文學的研究，另有一個讓我非常關切的問題：如何從「理論消費」走到「理論生產」，以超離過度仰賴西方理論的困局，而建立一個民族文學知識的「自體完形結構系統」？我認為這也是一個具有存在感的當代學者所必須回應的學術基本問題。並且，我更將它當做二十一世紀中國文學研究重要的任務之一。

所謂民族文學知識的「自體完形結構系統」，是指一個民族文學知識的總體，必須形成實際批評、文學史、文學理論三個層位之知識，彼此支援、相互為用的完形體系。因

⁶ 參見梁啟超：《中國近三百年學術史》（台北：華正書局，1989年）。

⁷ 參見胡適：《戴東原的哲學》（上海：商務印書館，1927年）。

⁸ 例如王瑤主編《中國文學研究現代化進程》，陳平原接續做了二編。又例如王斯德、童世駿主編《現代化進程中的中國人文學科》，分為哲學、文學、史學三卷。另外，陳平原自己獨立寫了一本《中國現代學術之建立》。

爲任何文學作品都是「歷史性的存在」；作者不詳，並非意謂它根本沒有作者；既有作者，則必有它被實現而存在的歷史「時間性」與「空間性」；就連作品的語言形式，也是一個民族的歷史性產物，標示著此一民族某種不同於他族之觀看世界、建構秩序、判斷價值的獨特思維模式，絕非他族的思維模式可以完全取代。中國的詩歌，尤其律詩的語言形式，就是典型的例子。因此，歷史「時間性」與「空間性」是文學作品意義之可理解的存在經驗基礎。

文學作品的「實際批評」，必然要以「文學史」的知識做爲基礎。相對而言，「文學史」知識的建構，必然也要以實際批評對各家作品之意義的詮釋及體格的的評判做爲基礎，進而探討其源流、正變的歷程。而「文學理論」不是沒有經驗內容的形式真理，絕非憑空想像而生。它是一個民族的文學作品及相關歷史經驗現象，經由意義詮釋而加以概念化、系統化的產物；因此，「實際批評」與「文學史」知識，乃是建構「文學理論」的基礎。相對而言，「實際批評」與「文學史」知識的建構，也不能僅做缺乏「理論」基礎的常識性表述。這三者之間本就涵具一個民族所共享文化社會存在經驗與價值觀的同體性關聯，可以建立相互支援、彼此爲用的「自體完形結構系統」。

然而，這一中國文學知識的「自體完形結構系統」，卻至今尚未完成；其因在於支援「實際批評」之二種基礎知識——「文學史」與「文學理論」，仍然非常薄弱，而顯露著這一「自體完形結構系統」有待填補的缺口。

先說「文學史」知識薄弱的問題。清光緒三十年(1904)左右，林傳甲、竇警凡、黃人等各自撰作章節體的「中國文學史」⁹。這門知識乃逐漸形成特定的學科，開始邁向現代化之路。至今百年間，「中國文學史」之著作，累計已近千餘種¹⁰。然而，合格而質優者爲數不多。其因在於文學史知識之本質論、認識論與方法學的匱乏或失當。其中，尤

⁹ 竇警凡：《歷朝文學史》，線裝鉛印本，未標明出版單位。林傳甲於京師大學堂編撰「中國文學史」講義，原署名林歸雲。其後正式出版《中國文學史》（武林謀新室，又廣東育群書局，1910年）。台北學海書局曾翻印出版，1986年）。黃人《中國文學史》（上海：國學扶輪社，約1905年）。

¹⁰ 根據陳玉堂《中國文學史書目提要》（合肥：黃山書社，1986年）的蒐集、統計，截至1949年止，約有346種。而吉平平與黃曉靜合編《中國文學史著版本概覽》（瀋陽：遼寧大學出版社，1996年），接續陳玉堂之後蒐集、統計，從1949年到1991年，僅是大陸地區便有580種左右。至於黃文吉《中國文學史書目提要》（台北：萬卷樓圖書公司，1996年）的統計，截至1994年止，約有1606種。

以「文學史觀」更爲焦點問題：大約從上述林傳甲等人的第一本文學史出現，到一九二〇年代所出版的「中國文學史」著作，除了黃人提出借自西方的「螺旋型進化史觀」之外，其他大抵都是文獻的編排、鋪陳，並無自覺、特定的文學史觀。

這種現象，至一九二二年間，便受到鄭振鐸嚴厲的批判，認爲諸作少有合格者¹¹。一九二〇年代之後，隨著新文化運動與白話文學革命的展開，「中國文學史」書寫更形熱烈，一直延至一九四〇年代，名家輩出，除鄭振鐸之外，其他如魯迅、胡適、胡雲翼、陸侃如、馮沅君、劉大杰、林庚等，皆有著述。這一時期，已明顯自覺地提出特定的文學史觀：晚清以降，因爲追求現代化而引進西方達爾文生物學以至斯賓塞社會學的「進化論」，這個觀念影響「中國文學史」書寫甚深。此一期間，幾乎大部分著作都秉持這種西方舶來的「文學進化史觀」，其中又鍛接了西方十九世紀末以來普遍流行的「有機體比論」。一時之間，「文學進化史觀」蔚爲風潮¹²。

降及一九四九年之後，中國共產黨統治大陸，「文學進化史觀」又逐漸被馬列思想以經濟勞動生產及階級鬥爭爲信條的「唯物辯證文學史觀」所取代，形成「中國文學史」書寫之政治教條化的詮釋框架。

這二種史觀乃時代環境之產物，並且都挪借自西方。其適當性，已備受批判。一九九〇年代，大陸及台灣中文學界，對這門百年學科之大量生產，卻又始終缺乏本質論、認識論與方法學基礎，開始不滿而進行全面的反思、批判，乃逐漸形成探討、撰述「文學史理論」的熱潮，而出現許多這方面的著作¹³。但是，至今都還是破而不立，只側重

¹¹ 參見鄭振鐸：〈整理中國文學的提議〉，《文學旬刊》五十一期，1922年10月。

¹² 有關西方生物學及社會學「進化論」對中國文學史書寫的影響，詳見顏崑陽所指導王文仁：〈近現代中國文學進化史觀的生成與影響〉（台灣：東華大學中文系博士論文，2007年）。本論文正式出版，書名爲《啓蒙與迷魅－近現代視野下的中國文學進化史觀》（台北：博揚文化公司，2011年）。

¹³ 對「中國文學史」書寫的批判，此一風潮發端於1985年間，黃子平、陳平原、錢理群聯合在《文學評論》第五期刊載長篇論文〈論二十世紀中國文學〉，稍後又於《讀書》雜誌討論〈二十世紀中國文學的文學史觀〉。大約同時，台灣學者龔鵬程也撰寫〈試論文學史之研究——以劉大杰「中國文學發展史」爲例〉，刊載於《古典文學》第五集（台北：學生書局，1983年），對晚清以降，諸多「中國文學史」書寫的方法學提出強烈批判。影響所及，九〇年代以來，文學史理論成爲學術熱潮，這方面的著作已累積甚多，例如陶東風：《文學史哲學》（河南人民出版社，1994年）、陳伯海：《中國文學史之宏觀》（北京：中國社會科學出版社，1995年）、陳平原：《文學史的形成與建構》（南寧：廣西教育出版社，1999年）、林繼中：《文學史新視野》（北京大學出版社，2000年）、戴燕：《文學史

在對前代著作的批判，指摘其匱乏與謬誤；或以現代的文學經驗與知識，進行個人規範性的論述；或介述、挪借西方的理論。其中，有關「文學史觀」的論述，很少有學者能深入中國古代繁富的史料中，考察、詮釋第一手文本，以重構種種支配、影響中國文學歷史發展之「原生性文學史觀」的實質內容，以建立源自傳統文化內在的「詮釋模型」(interpretive model)，轉而應用於中國文學史的書寫。

目前，這個重構中國古代「原生性文學史觀」的工作，我已陸續展開，提出研究計畫，也正式發表了一篇論文了¹⁴；期望能引導更多學者的參與，最終目標是能見到真正合格的「中國文學史」書寫，而為「實際批評」建立良好的基礎知識。

次說「文學理論」知識薄弱的問題。長期以來，中國文學研究，在實際批評層位，由於我們缺乏自覺、自信，未能用心、致力於「內造建構」，以生產民族自體性的文學理論，轉而應用到實際批評；因此至今仍停滯在挪借西方理論、消費西方理論的階段，而挪借又不明其法，生硬支離者多矣。

中國文學研究，在晚清以降追求現代化的歷史處境中，最薄弱的一環恐怕就是「文學理論」了。由於古代傳統的學術論述，其表達形式本非抽象概念分析性語言之表層化的「顯性系統」，而多是直觀體悟綜合性語言之深層化的「隱性系統」¹⁵。因此，除了少數如《文心雕龍》這種體系完備的文學理論專著之外，大致以文話、詩話、賦話、詞話、曲話做為主流性的表達形式，片言隻語皆直觀體悟而得，因此一向缺乏「顯性系統」的「文學理論」；而「顯性系統」卻正是現代化學術的表達形式特徵之一。古代傳統

的權力》(北京大學出版社，2002年)、王鍾陵：《文學史新方法論》(台北：文史哲出版社，2003年)、陳國球：《文學史的書寫型態與文化政治》(北京大學出版社，2004年)等。台灣學界也在2002年，由中國古典文學研究會、輔仁大學中文系聯合舉辦「建構與反思——中國文學史的探索學術研討會」，並出版論文集(台北：學生書局，2002年)。

¹⁴ 顏崑陽：〈中國古代原生性「源流文學史觀」詮釋模型之重構初論〉，《政大中文學報》第十五期，2011年6月。

¹⁵ 「系統」指一事物之各部分、層面以具有秩序的關係連結成整體。一種知識如果其內在在各部分、層面在邏輯上，以具有秩序的關係連結成整體，即是系統性知識。「顯性系統」指這種系統明顯表現於語言陳述的形式上，現代章節體的論著，其邏輯嚴格者都屬顯性系統；「隱性系統」則指一種知識之內容具有系統性，而語言陳述之形式卻未表現出來。古代能成一家之言的思想，卻以語錄、格言、隨筆、漫談、札記、散論等文體表述之，皆屬「隱性系統」，例如《論語》、《老子》、《孟子》以及某些文話、詩話、詞話、曲話等。

之「隱性系統」的諸多文學理論，至今大多未經學者加以「顯題化」而重構其系統。我們既缺乏自體生產的文學理論，因此在實際批評之時，只好挪借西學了。再加上晚清以降，追求現代化的過程中，「反傳統」幾乎成為很多新知識分子共持的文化意識形態，而現代化就是西化，現實的文化社會情境也果已殊異於傳統，很多文學所關聯到的生命存在經驗及意義的問題，似乎也非傳統思想所能有效詮釋。因此挪借西方文學理論，更是不少學者所感受到的迫切需求。相對的，也有不少學者沒有這樣的需求，甚至抱持反對的態度。

近數十年來，在中國文學研究的場域中，是否挪借西方理論？又應該如何挪借？確是一個頗受關注而曾經發生爭議的問題。最有名的例子，一九七三年間，出身中文系的葉嘉瑩教授對於某些學者挪借西方新批評及佛洛伊德精神分析的理論，以詮釋中國古典詩而導致的偏頗之見，視為一種危機而甚感憂慮，乃撰文批判；出身外文系的顏元叔教授也回應了一篇針鋒相對的文章¹⁶。似乎挪借西方文學理論的爭議，是中文學界與外文學界之學術立場及詮釋視域的對立！其實，在外文學界本身，對於西方理論是否適合應用於中國古典文學的研究以及如何應用得當？早期劉若愚、葉維廉、袁鶴翔、周英雄、鄭樹森等學者也有頗為深切的反思、討論¹⁷。中國學術邁向現代化，面對西學如潮湧入，這是必然會遭遇到而不能不解決的問題。然而，這個問題歷經前述學者的探討，至今也還未有定論。

這幾十年，台灣中文學界挪借西方文學理論，約可通觀理解如下：早期，中文學者所接觸到的西方理論，其實相當有限而粗淺；最常見的是經由朱光潛與略晚的宗白華所介述唯心主義的美學：美是無關心的滿足、直覺即表現、移情作用、審美對象孤立等，一時成為流行的話頭；康德、黑格爾、席勒、克羅齊、李普斯等名字因此時常被提及。

¹⁶ 參見葉嘉瑩：〈漫談中國舊詩的傳統—為現代批評風氣下舊詩傳統所面臨之危機進一言〉，《中外文學》第二卷四、五期。顏元叔：〈現代主義與歷史主義—兼答葉嘉瑩女士〉，《中外文學》第二卷七期。上列二篇論文皆收入李正治主編：《政府遷臺以來文學研究理論及方法之探索》（台北：學生書局，1988年）。

¹⁷ 參見劉若愚：〈中西文學理論綜合初探〉，收入氏著《中國文學理論》（台北：聯經出版公司，1981年）、葉維廉：〈東西比較文學中模子的運用〉、袁鶴翔：〈他山之石：比較文學、方法、批評與中國文學研究〉、周英雄：〈結構主義是否適合中國文學研究〉、鄭樹森：〈結構主義與中國文學研究〉。上列五篇論文皆收入李正治主編：《政府遷臺以來文學研究理論及方法之探索》（台北：學生書局，1988年）。

這種美學理論，曾經很長時期主導中國古典詩學的研究；後面再詳作討論。

現象學、存在主義以及詮釋學，相當長期影響著台灣中文學界；尤其詮釋學，雖然沒有一套可操作的技術，但是它反對科學實證，以「理解」做為人文研究之獲得意義的基本法則，卻與中國傳統儒釋道思想很容易會通，因此廣被引藉¹⁸。於是，現象、直觀、本質、存在、歷史性、文本、語境、理解、詮釋、意義、成見、傳統等術語，時常可見。而胡塞爾、海德格、沙特、葛達瑪、里克爾等，也被台灣中文學者們所熟知。

另有一些學者頗好馬克斯主義及其所影響的文學社會學，於是唯物主義、唯物辯證法、經濟生產關係、上下層建築、社會衝突、階級鬥爭、意識形態，以及文學交流圈、過程形式、機構形式¹⁹、世界觀、精神結構、意涵結構等²⁰，就成為這一路數論文常見的術語。而馬克思、盧卡奇、郭德曼、埃斯卡皮也被許多學者所熟識。

此外，結構主義與符號學、敘事理論、新批評，在台灣中文學界曾經頗為流行；尤其是運用在詩歌與小說的詮釋。這類論文經常可見二元對立、形式、結構、有機體、文學性、陌生化、母題、時間秩序、敘述秩序、發訊人、受訊人、訊息、代碼、元語言、符碼、能指、所指、象徵、隱喻等術語²¹。而索緒爾、李維史陀、雅各布森、什萊格、

¹⁸ 現象學、詮釋學與文學批評的譯介甚多，例如馬格廖拉著、周正泰審譯：《現象學與文學批評》（台北：結構群文化公司，1989年）；加達默爾（葛達瑪）著、洪漢鼎譯：《真理與方法》（台北：時報文化公司，1993年）；里克爾著、林宏濤譯：《詮釋的衝突》（台北：桂冠圖書公司，1995年）；帕瑪著、嚴平譯：《詮釋學》（台北：桂冠圖書公司，1992年）；哈伯瑪斯、里克爾、海德格等著、洪漢鼎譯：《詮釋學經典文選》（台北：桂冠圖書公司，2002年）；洪漢鼎：《詮釋學史》（台北：桂冠圖書公司，2002年）等。

¹⁹ 文學交流圈、過程形式、機構形式，是法國埃斯卡皮文學社會學理論重要的概念，參見埃斯卡皮著、顏美婷編譯：《文藝社會學》（台北：南方出版社，1988年）。又可參見何金蘭：《文學社會學》（台北：桂冠圖書公司，1989年）。

²⁰ 世界觀、精神結構、意義結構，是羅馬尼亞裔、法國籍郭德曼文學社會學理論重要的概念，參見瑪麗·伊凡絲著、廖仁義譯：《郭德曼的文學社會學》（台北：桂冠圖書公司，1990年）。又可參見何金蘭：《文學社會學》，同上注。

²¹ 這類理論譯介之書甚多，例如羅蘭·巴特著、洪顯勝譯：《符號學要義》（台北：南方出版社，1988年）；T·霍克思著、陳永寬譯：《結構主義與符號學》（台北：南方出版社，1988年）；羅伯特·休斯著、劉豫譯：《文學結構主義》（台北：桂冠圖書公司，1995年）；高辛勇：《形名學與敘事理論》（台北：聯經出版公司，1987年）等。「新批評」理論的引介、提倡，則是以顏元叔、高友工等人為主，他們以《中外文學》為媒體，刊登很多這方面的文章，並集結成書。又王夢鷗也接受並應用新

格睿瑪、托多洛夫、艾略特、李察茲、蘭色姆等，也成為這一路數論文常見的名字。

精神分析、神話原型的批評，在方法上雖然很難操作，卻一直不少學者對它感到興趣，時常掛著一些難以論證或證明的概念²²：潛意識、集體無意識、性衝動、性壓抑、伊底帕斯情結、陽具崇拜、閹割的焦慮、希冀、原型、象徵等；而佛洛伊德、榮格等，也成為中文學界耳熟能詳的名字。

近些年來，後現代、後結構、新歷史主義的思潮成為主流；現象學、存在主義、馬克斯主義以及詮釋學、精神分析也還繼續延伸它們的影響力。符號學、接受美學、閱讀理論、人文地理學，以及文化研究的各種議題性論述，大量被譯介進來²³。於是，現代性、後現代性、解構、性別、後殖民、他者、身體、空間、地方、地景、離散、召喚、解疆域、去中心、編碼、再現、論述實踐、論述形構、知識權力、凝視、擬像、文化再製、場域、互文性、文化霸權、身分認同、意識形態、東方主義、想像社群、接受、期待視域、對話、隱含讀者、真實讀者、誤讀、影響焦慮等名詞，充斥在中國文學研究的

批評理論，撰寫《文藝技巧論》、《文學概論》、《文藝美學》等書。

²² 精神分析理論的譯介甚多，例如佛洛伊德著、賴其萬與符傳孝譯：《夢的解析》（台北：志文出版社，1972 年）；榮格著、鴻鈞譯：《榮格分析心理學—集體無意識》（台北：結構群文化公司）；Murray Stein 著、朱侃如譯：《榮格的心靈地圖》（台北：立緒文化公司，1999 年）；宮城音彌著、李永熾譯：《精神分析導引》（台北：水牛出版社，1969 年）等。《中外文學》刊登很多精神分析、性別論述與文學批評的相關論文，甚至第二十二卷十期出版「精神分析與性別建構」專輯。

²³ 這種種紛雜的理論譯介，多至應接不暇，聊舉數例：傅柯著、王德威譯：《知識的考掘》（台北：麥田出版社，1993 年）；紀登斯著、趙旭東與方文譯：《現代性與自我認同》（台北：左岸文化公司，2002 年）；薩依德著、王志弘等譯：《東方主義》（台北：立緒文化公司，1999 年）；Mike Crang 著、王志弘與余佳玲譯：《文化地理學》（台北：巨流圖書公司，2004 年）；克里斯多福·諾里斯著、劉自荃譯：《解構批評理論與應用》（台北：駱駝出版社，1995 年）；格蕾·格林與考比里亞·庫恩編著、陳引馳譯：《女性主義文學批評》（台北：駱駝出版社，1995 年）；伊麗莎白·弗洛恩德著、陳燕谷譯：《讀者反應理論批評》（台北：駱駝出版社，1994 年）；羅勃·C·赫魯伯著、董之林譯：《接受美學理論》（台北：駱駝出版社，1994 年）；Jeff Lewis 著、邱誌勇與許夢芸譯：《文化研究的基礎》（台北：韋伯文化公司，2005 年）；巴特·摩爾—吉爾伯特著、彭淮棟譯：《後殖民理論》（台北：聯經出版公司，2004 年）；詹明信著、吳美真譯：《後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯》（台北：時報文化公司，1998 年）；Barry Smart 著、李衣雲等譯：《後現代性》（台北：巨流圖書公司，1997 年）；詹姆斯·施密特著、尚新建與杜麗燕譯：《梅洛龐蒂》（台北：桂冠圖書公司，1992 年）；哈羅德·布魯姆著、徐文博譯：《影響的焦慮》（台北：久大文化公司，1990 年）；加斯東·巴舍拉著、龔卓軍與王靜慧譯：《空間詩學》（台北：張老師文化公司，2003 年）等。

論文中；尤其有關現代性、後殖民、性別、身體、空間、地方、離散、身分認同、意識形態、接受史、閱讀的論述，更是幾近氾濫。尼采、傅柯、德希達、巴赫金、羅蘭·巴特、紀登斯、班雅明、梅洛龐帝、詹明信、李歐塔、薩依德、威廉斯、霍爾、霍克海默、馬庫色、阿多諾、哈伯瑪斯、布希亞、段義孚、姚斯、布魯姆等。一顆顆閃耀的西方學術明星，錯雜在中國文學研究的許多論文中；而強烈的對抗性立場、觀點乃成為論述聚焦，至於認識論及方法學上所宜遵循的客觀規範，似乎已不重要了。

總而觀之，近幾十年中文學界之引藉西方理論，風氣甚盛。其中，能適當藉用而獲致良好的論述成果者固然有之；但是，不少雜食式、硬套式的挪借，更隨後起者之學養的淺薄而變本加厲。這是非常值得反思、調適的問題。

對於西學，我非但不排斥，而且廣泛涉獵；雖非專業，卻也識其大體。因此，對於引藉西方理論，原則上從不反對。然而，面對方法學荒忽的中文學界，我在審查研究計畫及論文時，經常可以看到不少學者直接就將引藉西方理論等同於研究方法，更且有些人還併湊了好幾種理論，完全不考慮它們彼此是否「相容」。其實，預設某種理論做為基礎，只是整體方法學的一個環節而已，甚且並非絕對必要；如屬必要，則如何實際操作，而運用適當？這是論述者自己必須說明清楚的問題。

人文知識，所謂「理論」包含了三個基本條件：（一）、論述主體的立場與觀點。（二）、論述對象的限定性內容。（三）、在學術規範上，符合邏輯程序的系統性表述形式。因此，所有的「理論」都有特殊的發言立場與觀點，展示一種認識或詮釋事物的框架。引藉一套理論，其實也就是接受那位理論家的立場與觀點、接受他所建立的認識或詮釋框架。而且人文知識都是以人類所建構之文化、社會世界可經驗的事物為基礎，涵具特殊的實質內容，必然有其歷史時期及社會區域的限定性。「是」於此者，或「非」於彼；「是」於彼者，或「非」於此；實無絕對普遍的真理。至於凡可稱為「理論」者，都是「系統化」的知識。此一系統，彼一系統，往往相互排斥，未必能夠相容。因此，「理論」的引藉並非可以那麼隨心任意。我認為對西方文學理論的引藉，從方法學而言，必須具備二個基礎條件，四個操作原則：

二個基礎條件：（一）、明確、堅定的歷史性主體意識；也就是論述者必須很明確的覺知自己乃站在當代台灣這個地區的文化傳統及社會情境中，從事「中國文學」的研究。這個歷史性主體能明確覺知，並挺立得住，才不會被西方理論帶走而迷失文化自

體；(二)、在「理論」還未進駐到論述者的認知或詮釋視域之前，對所研究的原典文本必須涵泳反復、體悟精切而能獲致深層的意義；對原典文本直接的閱讀經驗永遠都優先於所引藉的理論。

當代中國古典詩學研究，有些學者引藉西方理論之所以失當，根本原因就是缺乏這二個基礎條件。尤其讓人憂心的是，某些年青世代的學者們由於真正進入中國古典詩學研究的時間很短，又往往太早或過度專業化，對原典文本之直接涵泳、體悟，既狹隘又淺薄；因而進行論述時，只是站在文本的皮相之外，卻急切地放任「理論先行」，故多落入詮釋學所謂「仙蒂拉玻璃鞋的誤謬」，外行地誤讀、曲解文本意義，以符合所預設的理論格套，其詮釋結果往往僅是「想當然」的絕對主觀意見表述而已，終究無法獲致相對客觀有效性。

四個操作原則：(一)、相應原則：即所引藉的「理論」，必須與自己的論述對象、主題互相符應。上文說過，人文知識是以人類所建構文化、社會世界可經驗的事物為基礎。因此必然有其歷史時期及社會區域的限定性，並非可以隨意套用到任何論述對象上。理論的引藉，首要原則就是選擇、衡度此一「理論」與自己的論述對象、主題，在形式或內容上，彼此是否互相符應。(二)、調適原則：所引藉的理論未必「完全」適用，因此不宜整體套借，必須對這一「理論」進行批判，以掌握它與論述對象、主題的切合程度，而找出彼此的「差異」處，並進行必要的修改、調適。(三)、統整原則：同一個論題中，如果引藉二種以上的理論，就必須考慮它們的「相容性」問題。完全不能相容者，便只宜擇其一而用之。如果可以相容，則如何相容？就必須建立「統整原則」。二種理論的統整，以彼此「互濟」或「辯證」為原則。(四)、可操作原則：理論的引藉，必須考慮其可操作性，亦即能夠以文本為依據，而藉用分析、綜合、歸納、演繹、分類、比較等一般方法實際操作，以進行意義的詮釋及系統的建構，而獲致相對客觀有效性的論證；能這樣實際操作的理論，才值得引藉。否則，「理論」終必流於立場與觀點的假借而已。

如何在方法學層次，做到西方文學理論引藉的適當性？這固然是現階段還沒有完全解決的問題；但是，更重要的問題是，我們當前已必須追問：如何從消費西方文學理論轉進到生產中國文學理論，而使得中國文學知識建置「自體完形結構系統」？雖然在一個民族建置其文學知識之「自體完形結構系統」的發展過程中，資藉外來的理論以做為

研究的基礎，本是無須排斥的方便進路；但是，這畢竟不是終極的理想。一個民族假如想要創造獨立自主的第一流學術，則不能永遠停滯在依賴外來理論的歷史階段；因此，建置中國文學知識的「自體完形結構系統」，是我近些年最為關懷而也在很多場合籲請學界朋友共同關懷的學術問題。

中國文學知識「自體完形結構系統」的建置，其要者就是「文學批評」與「文學史」書寫的基礎理論；這在方法學上，可稱之為「內造建構」，以有別於引藉外來的西方理論。我早已在幾篇論文中提出這種「內造建構」的原則性方法²⁴，強調中國古典文學的研究假如想要從一味挪借西方理論，那種「格義式」的知識型蛻變出來，而達到現代化的成果，則「內造建構」應該是最重要的基礎工作。

「建構」意指建造構成某一非現成之事物，乃是人類特有之生產意義或知識的行為方式；也就是人類秉持著主體意識相即於客觀現實世界，而去詮釋或認識物、我存在的經驗現象及意義價值，並依藉特定符號形式加以指涉、象徵，從而建造構成一個有秩序、系統的意義或知識的世界，就稱之為「建構」。任何一種有效性的「文學理論」都不是純粹抽象概念的空言，而是經由對既存之文學經驗現象的認識及意義價值的詮釋，揭示其隱涵的相對普遍本質、結構、規律，而加以抽象化、概化所完成的知識建構。這些隱涵的相對普遍本質、結構、規律，假如出於一個民族文學內在之所具而散置於各篇文本中，我們將它揭而明之，並賦予現代化之系統性理論意義，就稱之為「內造建構」。

中國古典文學內在所涵有之「隱性系統」的基礎理論非常豐富，只是由於其話語形式不符現代化的學術型態，因此必須經由「內造建構」而揭明之。例如體製、體貌、體式、體格、體要等諸概念所構成的文體學；源流、正變、通變、代變等諸概念所構成的文學史觀；感物、言志、緣情等諸概念所構成的詩歌發生論及本質觀；興觀群怨、美善刺惡、吟詠情性、酬酢贈答等諸概念所構成的詩歌功能論；複雜的「比興」概念所構成的詩歌創作論；和、韻、律、調等諸概念所構成的詩歌聲音美學；自敘、擬代等諸概念所構成的詩歌敘述學。這種種中國古典文學理論，其實有些議題的研究成果已頗豐碩，只是都屬斷片式的描述及詮釋，還未能顯發其「隱性系統」，連結各相關部分或層面的概

²⁴ 參見顏崑陽：〈從反思中國文學「抒情傳統」之建構以論「詩美典」的多面向變遷與叢聚狀結構〉，《東華漢學》第九期，2009年6月、〈從應感、喻志、緣情、玄思、遊觀到興會——論中國古典詩歌所開顯「人與自然關係」的歷程及其模態〉，《輔仁國文學報》第二十九期，2009年10月、〈中國古代原生性「源流文學史觀」詮釋模型之重構初論〉，《政大中文學報》第十五期，2011年6月。

念以構成有機性的「總體」，而賦予現代化的理論意義及系統性的論述形式，並建置為可資應用於實際批評或文學史書寫的「詮釋模型」。我所謂經由「內造建構」的進路，以達成民族文學知識的「自體完形結構系統」，仍是有待當代學者們共同努力的理想。

四、「文化」與「社會」詮釋視域下，中國古典詩學研究的轉向

在反思當代「中國古典詩學研究」之後，接著我想指出近些年它所呈現「轉向」的現況，以及可能的前景。有關這個問題，我已陸續寫過幾篇文章，展示可以開拓的新路徑，下文將做詳切的說明。

近幾十年來，臺灣中文學術界的古典詩學研究，固然品目繁多，議題雜沓；但是，卻大致以「純粹性審美」的詮釋視域為主流。這一詮釋視域所預設的詩歌本質論，是將詩歌孤立在古代人們社會文化生活之外，看做是一種「靜態化」的有機性語言形構，而藉由聲律與意象表現詩人審美經驗的抒情性作品；必須是「無關實用」而以表現「自身之美」為目的之詩，才是藝術性的「純詩」，當然也才是有價值的好詩。因此，作品本身之聲律、修辭、結構、意象及其所表現的審美趣味，乃是批評的重要主題。這就是學界一般所謂「內部研究」。至於，一碰觸到詩與社會、文化的關係，尤其事涉政治、道德，這種被學界認為「外部研究」的問題，站在「純粹性審美」觀點而致力於「內部研究」的學者，往往只需幾句話就可將問題排除掉：「以詩為實用工具，缺乏藝術性！」

這種「純粹性審美」的詩歌本質論，以及「內部」與「外部」截然為二的研究取徑，可以是中國古典詩學研究的詮釋視域之一，卻不是唯一。從上述所提出「反思、批判、對話以至論述衝突、眾聲喧嘩，乃是文學歷史轉向、發展的動力」之基本觀點來看，我們的問題即是：跳脫這個已歷數十年的主流性詮釋視域，中國古典詩學研究有何「轉向」的可能而另外開拓什麼樣新的詮釋視域？

這種「純詩」的美學詮釋視域之所以成為幾十年來中國古典詩學的主流，有二個重要的歷史成因：

第一個成因是：由於晚清新知識分子追求現代化以至五四新文化運動所形塑「反儒家傳統」的文化意識形態，以致凡涉及政治、道德教化的物事，都被負面化。在這一社

會、文化情境中，晚清以降，諸多學者對古典文學的詮釋，將「實用性」與「藝術性」截然二分，已成固定的框架：「實用性」的文章都不美，沒有「藝術性」。而具有「藝術性」的文章，則都沒有「實用性」²⁵。在「反儒家傳統」的文化意識形態下，所謂：儒家文學觀只知「尚用」而不知「尚文」，將詩歌當做實用性的政教工具，當然不能產生或欣賞具有藝術性之美的詩歌——這種見解，幾乎是晚清，尤其「五四」時期以降，一般學者對儒家文學觀未審先判的定讞之論，例如郭紹虞、羅根澤、王運熙等所著的「中國文學批評史」，都持此說。其極端者，甚至語出驚人：「孔子並不真正懂得詩」、「他沒有把詩當作文學作品」²⁶。孔子不懂詩，難道現代學者才懂詩？妄哉此言！

第二個成因是受到下列西方美學的影響：康德（Kant）、歌德（Goethe）、席勒（Schiller）、黑格爾（Hegel）等德國客觀唯心主義古典美學；受康德、黑格爾影響卻轉向主觀唯心主義的克羅齊（B.Croce）美學，以及布洛（E.Bullough）、李普斯（T.Lipps）、谷魯司（K. Groos）、浮龍李（Vernon Lee）、閔斯特保（H. Münsterberg）等心理學派美學。這些路數的美學，大體都屬唯心主義，其關鍵概念是審美主體的感性直覺、審美客體的表象形式、美必背離功利實用、審美對象孤立、內模仿與感情移入等。在十八世紀末到二十世紀初，它是西方美學的主流；而正逢中國追求現代化、反對「儒家傳統」之際，乃適時被引進而影響到新文學觀念之美學基礎的建立。

這些西方美學大部分經由朱光潛的譯介而傳播開來。台灣從國民黨政府遷臺之後，學界所認識的西方美學，大體就是上述由朱光潛所引進的唯心主義美學。稍後，宗白華所引進的西方美學，大體也屬德國客觀唯心主義一路。朱光潛所翻譯克羅齊的《美學原理》，介述李普斯「移情說」等美學的《文藝心理學》，二本小書《談美》、《談文學》，以及他對中國詩歌的美學見解《詩論》。這些著作，在政治禁忌的年代，仍然以隱去作者的真實姓名，在台灣出版。到了政治比較開放的八〇年代，台灣更出版了他所翻譯的《西方美學史》²⁷。宗白華則到了一九七〇年代，他的美學論著才被收集成書，在台灣出版

²⁵ 詳見顏崑陽：〈論「文類體裁」的「藝術性向」與「社會性向」及其「雙向成體」的關係〉，《清華學報》，新三十五卷第二期，2005年12月。

²⁶ 參見毛毓松：〈孔子詩學觀的評價〉，收入《中國古代文學理論名著探索》（桂林：廣西師範大學出版社，1989年）。

²⁷ 朱光潛：《西方美學史》（台北：漢京文化公司，1982年）。

28，也開始對學界產生影響。朱光潛有關西方美學的著作，台灣中文學界很多人讀過；雖然未必得其精義，但是一九六〇到一九八〇年代前後，「美是無關利害的滿足」、「美是形象直覺的快感經驗」以及「移情作用」、「審美對象孤立」等，一時成為學界流行的話頭；並且引為詮釋中國古典詩，模模糊糊的美學基本假定。

其中，如論對這一流派的美學認識最為精深、應用最具系統而所得最有成效的中文學者，當推王夢鷗。他依據這類理論，建立自己一套「語言美學」，以解決文學「本質論」的問題。他的《文藝技巧論》、《文學概論》、《文藝美學》²⁹，就是這一路數之美學理論的產物。

上述二種歷史成因所匯聚代表性的文學詮釋典範，就是「文學自覺」與「文學獨立」之說。此說由日本學者鈴木虎雄啓其源，魯迅紹其流，影響所及，其波瀾延續至今，而蔚為眾聲喧嘩的開放性論題。這個論題的主要觀念是：中國文學發展到魏晉時期，才有了文學的自覺，懂得「為藝術而藝術」，文學因此也才脫離儒家的道德文學觀與政治附庸而取得獨立的地位³⁰。這個說法，「五四」之後數十年，一直就是很多學者所共同信仰的主流性詮釋典範，並被廣泛應用於中國古典文學史、文學批評史的書寫。平心而論，這個詮釋典範不是毫無所見，也不是完全誤謬；但是，它對中國古代多元、複雜而流變不居的文學歷史現象，截取片面，而以單一、固態的本質觀去進行詮釋，並建構為封閉性、排他性的典範。其窄化中國古典文學的詮釋視域，已展現了明顯的弊病。我

²⁸ 宗白華的美學論著被引進台灣，較早者是由秦賢次編輯：《美學的散步》（台北：洪範書店，1981年）。隨後，未標明編者的《美從何處尋》（台北：成均出版社，1985年），是以《美學的散步》為基礎所做的擴編。

²⁹ 王夢鷗：《文藝技巧論》（台北：重光文藝出版社，1959年），再版更名《文藝論談》（台北：學英文化，1984年）。《文學概論》（台北：帕米爾書店，1964年；藝文印書館，1991年），新版更名《中國文學理論與實踐》（台北：時報文化公司，1995年；里仁書局，2009年）。

³⁰ 鈴木虎雄「魏晉文學自覺」之說，見於1920年間發表在《藝文》雜誌的〈魏晉南北朝時代的文學論〉一文，其後收入1924年所出版《中國詩論史》。台灣有洪順隆譯本（台北：商務印書館，1972年）；大陸有許總譯本（南寧：廣西人民出版社，1989年）。魯迅紹述此說，見於1927年，廣州夏期學術演講，題為：〈魏晉風度及文章與藥及酒之關係〉。演講記錄稿原發表於《國民日報》副刊〈現代青年〉，改定稿1927年11月發表於《北新》半月刊第二卷第二號。收入《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，1981年），卷三。有關「魏晉文學自覺」這一論題，可詳參黃偉倫：《魏晉文學自覺論題新探》（台北：學生書局，2006年）。

去年寫了一篇論文，對它進行反思、批判³¹，用意也就是讓我們對中國古典文學的研究，能從這流行幾十年的套路解放出來，而轉出其他的可能。

另外，有一個產生於美國及台灣的論題，大約同一歷史時期，與「文學自覺」之說東響西應。那就是由旅美漢學家陳世驥在一九七〇年間所提出的「抒情傳統」論述。近半世紀以來，接續陳世驥之說而以「抒情傳統」為中國文學之特質的論述非常多；高友工、蔡英俊、呂正惠、柯慶明、張淑香、龔鵬程、鄭毓瑜、蕭馳、孫康宜、宇文所安(Stephen Owen)、林順夫等，名家輩出，儼然建構了一個論述譜系。甚至，影響所及，呂正惠、黃錦樹、王德威、郝譽翔等，更將「抒情傳統」的論題擴展到現代文學的批評³²。這一論題，雖然沒有明顯的「反儒家傳統」，卻悄悄地取消了儒家「詩言志」觀念所強調詩歌社會性的政教功能，更且泯除了中國各種文學類體的內容與形式差異，一概收攝、內化到未經分析、定義模糊的單一本質——主體之「情」，而中國文學的「抒情傳統」便和以古希臘荷馬史詩為典律的「敘事傳統」相對，突顯了他的特徵。這個論述譜系之對於中國古典文學詮釋視域的遮蔽，因而簡化其多元範型美典與多面向變遷；我在幾年前已寫了二篇論文，提出反思、批判，並指出「轉向」的可能³³。

上述主導著中國古典詩學研究幾十年的詮釋典範，其中雖有些差異，卻都是「五四」以降這一歷史時期所產生的「知識型」。他們大致上是將歷史「靜態化」，並且把「詩」從總體文化、社會情境孤立出來，而以取諸西方「純文學」的觀點，認定文學必然有個超越、絕對、唯一的本質，以做為文學意義及價值的根源，可持以詮釋、評斷古今一切不同類體的文學；然而，他們卻不明文學乃人為創造物，非自然之固有，實無超越、絕對的先驗本質。文學也不可能割離文學家所存在的文化、社會情境，獨立成物而

³¹ 詳見顏崑陽：〈「文學自覺說」與「文學獨立說」之批判芻論〉，收入《慶祝黃錦鈺教授九秩嵩壽論文集》（台北：洪葉文化公司，2011年）。

³² 參見黃錦樹：〈抒情傳統與現代性：傳統之發明，或創造性的轉化〉，《中外文學》第三卷第二期，2005年7月。呂正惠：〈抒情傳統與中國現代文學〉，《清華中文學報——抒情美學專題》第三期，2009年12月。王德威：《現代「抒情傳統」四論》（台北：台灣大學出版中心，2011年）。郝譽翔：〈〈抒情傳統的重審與再造——論楊牧《奇萊後書》〉〉，收入《楊牧文學國際學術研討會論文集》（台北：政治大學台灣文學研究所，2010年）。

³³ 顏崑陽：〈從反思中國文學「抒情傳統」之建構以論「詩美典」的多面向變遷與叢聚狀結構〉，《東華漢學》，第九期，2009年8月。又〈從混融、交涉、衍變到別用、分流、佈體——「抒情文學史」的反思與「完境文學史」的構想〉，《清華中文學報》，第三期，2009年12月。

以語言形構表現不雜人間煙火的「純粹性審美」。文學之歷史更是流變不居，不同時期的文學家對「文學是什麼」，亦即「文學本質」的問題，往往有不同的回答，而重新給出不同的定義，並依其定義付諸實踐，以創造新變的文學作品。詮釋文學歷史或歷史上的文學，不能將歷史「靜態化」、文學「孤立化」而預設某種超越、絕對、唯一的本質；應該想像地進入詮釋對象之實在、動態的語境中，做「同情的理解」，文學及其歷史才可能向我們開顯它未被固態化、孤立化的多元性意義。

觀察近些年兩岸學界對中國古典詩學研究的現況，相對於上述主流性的詮釋視域，已展現一種新的轉向；並且可以預期的是，這個新轉向的詮釋視域，往後將會有相當寬廣的開拓空間：

台灣中文學界近些年的古典詩學研究，明顯受到上述西方理論所影響，尤其有關性別論述、殖民論述、身體論述、空間及地方論述、知識權力、身分認同、文化霸權、意識型態、場域、文化再製、接受美學、閱讀理論等，更是經常被引藉，以做為詮釋框架及觀點。相對上述的主流性詩學而言，其所關注的議題很明顯的是從所謂文學內在的審美心理經驗及作品的語言形構，轉向外在的文化、社會情境，探討在這情境中，人之與人、與物、與事的存在「關係」，文本的生產過程及其符碼化的機制與形式。詩的文化性、社會性意義取代純粹審美性意義，而成為被關注的焦點。不過，台灣自由、開放的學風以及如潮湧入的西方理論，學者各取所需、各尚其道，因此論述取向及議題非常紛雜，沒有明顯的主流。這種「眾聲喧嘩」的局面，並非不好；但是，值得反思的是：一則西方理論的引藉應用之適當與精熟，仍有很大的求進空間；二則雖眾聲喧嘩，卻多屬喃喃自語，缺乏明切的「對話」關係。

大陸地區由於受到西方新馬克思主義、俄國維謝列夫斯基「歷史詩學」、巴赫金（M.Bakhtin）「社會學詩學」（或被稱為文化詩學）以及新歷史主義、文化研究的影響；因而在一九九〇年代開始提出「文化詩學」的研究路向，二〇〇〇年之後已成熱潮。

劉寧譯介了俄國維謝洛夫斯基的《歷史詩學》³⁴。這個理論認為文學藝術的本質是人類在歷史變遷中之社會文化生活的反映，因此必須在社會化生活中找尋理解文學的鎖鑰。巴赫金的「對話理論」在七〇年代被挖掘而流行起來，甚至成為西方後結構主義、新歷史主義的先驅。九〇年代以前，他的理論影響大陸學界主要在於「複調小說」這部

³⁴ 俄國維謝洛夫斯基著、劉寧譯《歷史詩學》（天津：百花文藝出版社，2003年）。

分。其實，巴赫金的「社會詩學」與中國古典詩學的研究更有適切的關係；他批判形式主義詩學與庸俗化的社會文藝理論，而融整了這兩種理論的要義，兼攝詩歌語言藝術形式的內在因素（節奏、韻律、音調等）與對社會現實之經濟基礎及意識型態的「雙重反映」³⁵。新歷史主義之「文化詩學」的基本觀點，泯除文學內、外在之分，與巴赫金這種「社會詩學」的理論頗為相近。近年來，其「社會詩學」已和新歷史主義的「文化詩學」接軌，影響到大陸學界³⁶。

「新歷史主義」之名首見於美國學者葛林伯雷（S.Greenblatt）於一九八二年為《文類》（Genre）雜誌專刊撰寫的〈前言〉。其後，他在〈通向一種文化詩學〉一文中，除了再闡釋「新歷史主義」之外，對「文化詩學」（the poetics of culture）的研究進路也做了確切的說明。他提出以文化人類學的視域，從整體文化的觀點去研究文學，而不能將文學從整體文化孤立出來看待。因此，歷史學、人類學、藝術學、政治學、經濟學、文學等學科界限必須打破，無所謂前景、背景或內在、外在之分，各種因素、條件都融整在「文化」的有機體中，構成相互滲透、彼此關聯的隱喻系統。文學研究必須從這樣的視域，去詮釋政治、經濟、社會、藝術等各種因素、條件如何與文學彼此滲透、交相作用而形成文本。這種思潮，大陸學界已多所引介³⁷。

大陸學界引進「文化詩學」這個術語及其觀念，明顯受到上述西方學術思潮的影響；不過，此一理論從西方旅行到中國，大陸學者之所認知未必盡符其義，故學界至今對於「文化詩學」尚無一致的界義；但是，目前應用「文化詩學」於中國古代詩歌之研究，這方面已出現不少成果。單篇論文繁多，姑且不做討論；至於專書，比較重要的著作，可舉數例：張孝評《詩的文化闡釋：關於文化詩學構想》、李咏吟《詩學解釋學》、童慶炳主編《文化與詩學》、李春青《詩與意識形態》、翁禮明《禮樂文化與詩學話語》

³⁵ 參見劉康：《對話的喧聲－巴赫汀文化理論述評》（台北：麥田出版社，1995年）。

³⁶ 參見程正民譯介：《巴赫金的文化詩學》（北京：北京師範大學出版社，2001年）。

³⁷ 例如《世界文論》編輯委員會所主編：《文藝學和新歷史主義》（北京：社會科學文獻出版社，1993年）、張京媛主編：《新歷史主義與文學批評》（北京：北京大學出版社，1997年）、美國詹明信著、劉進譯：《弗雷德里克詹姆遜文化詩學研究》（成都：巴蜀書社，2003年）、胡金望主編：《文化詩學的理論與實踐研究》（北京：中國社會科學出版社，2004年）、蔣述卓主編：《文化詩學：理論與實踐》（北京：人民文學出版社，2005年）等。

等³⁸。凡此著作，對於「文化詩學」還沒有一致的界義，而個人所研究的主題、詮釋的觀點也各有不同。然而大體都是從「文化學」的觀點，例如禮樂制度、民俗文化、士人階層的社會生活、意識形態等，去詮釋詩的生成、發展、本質、功能以及文本的意義。因此，其研究對象仍然是「詩」，只是一反過去僅從詩的語言形構及純粹審美經驗詮釋詩歌的意義及評判其藝術價值，而改由整體社會、文化的觀點去研究中國古典詩歌。不過，這種「文化詩學」的進路，當前都還在第一序的現象描述或文本意義詮釋階段；甚至有些學者仍然還持著內、外在切分的研究進路，所謂「詩的文化闡釋」往往只流於以詩做為史料，考察外在的文化社會事況而已。至於到達第二序之分析、綜合以建構一套精密的系統性理論，仍然還有一段距離。「文化詩學」的詮釋視域，未來仍有很大的發展空間。

在大陸學者開拓「文化詩學」的同一時期，我也提出了「中國詩用學」的另一種詮釋視域。「中國詩用學」也可以稱它為「社會文化行為詩學」。「社會文化行為詩學」與上述「文化詩學」並不同。我採取的是「詮釋社會學」的視域與進路，研究中國古代以「詩」做為中介符號的社會互動行為模式。我在幾年前發表了〈用詩，是一種社會文化行為模式—建構「中國詩用學」初論〉³⁹，在反思、批判「五四」以降的這個知識型之後，另外提出一個轉向性的詮釋視域：

當我們暫且離開上述取諸於西方美學所預設的詮釋視域或價值立場，而通過諸多文本，進入歷史文化情境中，涉身處地對中國古代詩文化做出同情的理解，便很容易發現，在古代知識階層的社會活動場域中，「詩」無所不在；知識分子普遍地將它當作特殊的言語形式，「用」於各種社會「互動」行為。因此，「詩之用」是中國古代既普遍又特殊的社會文化現象。依此而言，在中國古代，「詩」不只是一種文學「類體」，而且更是一種不離社會生活的「文化」活動現象或產物，可稱為「詩文化」。尤其從先秦以至漢代的詩學，其思考、發言的位置，都是「讀詩者」或「用詩者」的位置；「詩之用」才是顯

³⁸ 張孝評：《詩的文化闡釋：關於文化詩學構想》（西安：陝西人民教育出版社，1993年）、李咏吟：《詩學解釋學》（上海：人民出版社，2003年）、童慶炳主編：《文化與詩學》（上海：人民出版社，2004年）、李春青《詩與意識形態》（北京大學出版社，2005年）、翁禮明《禮樂文化與詩學話語》（成都：巴蜀書社，2007年）。

³⁹ 顏崑陽：〈用詩，是一種社會文化行為模式—建構「中國詩用學」初論〉，《淡江中文學報》，第十八期，2008年6月。

題，所論述的都是「如何讀詩」、「如何用詩」的問題；而且不僅論述，更重要的是「詩」乃整體社會文化的一個面向，也是文人階層「存在情境」的一部分；「讀詩」、「用詩」根本就是一種社會文化實踐。至於「詩之體」反而只是隱涵性的預設。這一歷史時期的詩學可稱為「社會文化詩學」。

魏晉之後，以辭章寫作為專業的文人階層興起，而「文體」觀念也在歷史反思中形成。這歷史時期才開始從「讀詩者」、「用詩者」轉到「作詩者」的位置去思考、發言，將「詩之體」顯題化，去論述「如何作詩」、「如何作好詩」的問題；以及「詩之體有何特徵」、「詩之體對創作與批評有何規範作用」的問題。這種詩學可稱為「文體詩學」。但是，「文體詩學」產生了，甚至成為主流；「社會文化詩學」卻仍然延續未絕，只是恍惚被「文體詩學」所遮掩了。

近現代很多學者，在書寫中國文學史、文學批評史時，因為沒有歷史語境的觀念，很本位地站在後起的「文體詩學」立場，並且挪借西方所謂「純文學」的評價性觀點看待漢代以前的「社會文化詩學」，自然無法理解古人在想什麼、做什麼？又為什麼那樣想、那樣做？

我這個詮釋視域受到顧頡剛〈詩經在春秋戰國間的地位〉一文所啓發。這篇文章其中專節討論「周代人的用詩」⁴⁰，歸納了周代人在四類的場合中「用詩」：一是典禮、二是諷諫、三是賦詩、四是言語。顧頡剛是較早重視到先秦時代「用詩」現象的學者；但只做了這個現象的歸類描述，還做不到從「社會學」的視域去詮釋這種現象，並據以建構一套可資再應用的理論。

一九九六年，我發表了〈論詩歌文化中的「託喻」觀念〉，提出從「社會文化行為」的基本假定去論述詩歌文化中的「託喻」⁴¹。次年，梅家玲教授出版《漢魏六朝文學新論——擬代與贈答篇》一書⁴²。她未必見過我那篇文章，卻不約而同地從「儀式行為」的社會學意義去論述贈答詩「自我呈現」之外的另一質性。

⁴⁰ 顧頡剛：〈詩經在春秋戰國間的地位〉一文，一九二三年發表於《小說月報》十四卷三—五號，原題為〈詩經的厄運與幸運〉。其後，略加修改，易題為今名，並收入《古史辨》第三冊下編。《古史辨》於1970年間，台北明倫出版社曾經翻印，因政治禁忌，書名改為《中國古史研究》。

⁴¹ 顏崑陽：〈論詩歌文化中的「託喻」觀念〉，收入台灣成功大學中文系《第三屆魏晉南北朝文學與思想學術研討會論文集》（台北：文津出版社，1996年）。

⁴² 梅家玲：《漢魏六朝文學新論——擬代與贈答篇》（台北：里仁書局，1997年）。

一九九〇年代以來，從社會、文化視域研究中國古典詩歌，這一學術轉向的趨勢，兩岸學界事先並沒有相互交通。這就顯示了中國古典詩歌的確富含著可以開發的社會學或文化學意義。近些年，我一直致力於「中國詩用學」的建構，期望學術社群能有更多人一起開發這個領域，逐漸建構中國古典詩學創新的「詮釋典範」，而從前述「五四」歷史時期轉出另一種「知識型」；目前我已完成幾篇論文：〈論詩歌文化中的「託喻」觀念〉、〈論唐代「集體意識詩用」的社會文化行為現象〉、〈論先秦「詩社會文化行為」所展現的「詮釋範型」意義〉、〈從〈詩大序〉論儒系詩學的「體用」觀〉、〈用詩，是一種社會文化行為模式－建構「中國詩用學」初論〉⁴³。「中國詩用學」的理論，我計劃將來會以專書完成整體系統化的建構。在這次演講中，我僅能將這種理論所研究之對象的基本假定、關鍵性概念、基本問題以及研究方法，做出簡要的說明。比較詳細的內容，請參見上列我已發表的幾篇論文：

「詩」是「意義」的複合體，築基於人們生命存在之事實經驗、價值實現與無限可能的創造。其「意義」有如角度繁多的圓球體，無法只由一個固定的「視域」完全揭明。因此，我們必須轉換各種不同的視域，才能看到它各種層次或面向的意義。「中國詩用學」所提示的是完全不同於上述「純粹性審美」的詮釋視域；既不以詩的「純粹性審美」為預設立場與觀點而對詩的社會文化性進行價值批判；也非取代「純粹性審美」而預設另一種「美學」立場與觀點。

「中國詩用學」的研究主題無關乎「什麼是詩之美的本質」與「如何審美」的論述；而是將古代知識階層普行的「詩式社會文化行為」當作一種特殊行為模式，尤其是先秦時期的賦詩、引詩、獻詩，以及歷代都可見以詩歌相互酬贈、寄與、賦呈等行為；我們就針對這類「詩式社會文化行為」，總體地進行後設性研究，以詮釋他們這種互動行為的「結構規式」與「實踐規程」，究竟如何能因此獲致意義的相互詮釋？。因此，其研

⁴³ 顏崑陽：〈論詩歌文化中的「託喻」觀念〉，收入台灣成功大學中文系《第三屆魏晉南北朝文學與思想學術研討會論文集》（台北：文津出版社，1996年）、〈論唐代「集體意識詩用」的社會文化行為現象〉，《東華人文學報》第一期，1999年7月、〈論先秦「詩社會文化行為」所展現的「詮釋範型」意義〉，《東華人文學報》第八期，2006年1月、〈從〈詩大序〉論儒系詩學的「體用」觀〉，收入政治大學中文系《第四屆漢代文學與思想學術研討會論文集》（台北：新文豐出版公司，2003年）、〈用詩，是一種社會文化行為模式－建構「中國詩用學」初論〉，《淡江中文學報》，第十八期，2008年6月。

究方法必須在直接性文獻考察、訓詁的基礎上，想像契入歷史語境中，經直觀具體解悟後，出而進行文本分析性詮釋，終而「內造建構」成整體的系統性理論。

我們關於研究對象的基本假定是：「用詩，乃中國古代知識階層一種特殊而普行的社會文化行為方式；而詩，就是這種行為方式的中介符號」。

這個論題先序所要解答的基本問題是：

- (一)、什麼是「詩式社會文化行為」？
- (二)、這種行為方式為什麼會在中國古代社會中產生而普行？
- (三)、這種行為方式有什麼「社會文化性功用」以及哪些次類型？
- (四)、這種行為方式有什麼基本「結構規式」與「實踐規程」？亦即結構中的諸要素有什麼特性而彼此的關係有什麼特定的規式？其實踐又依循什麼規程才能獲致「意向性」(intentionality)行為意義的相互詮釋？

這些問題，都不是「美學」的問題，而是「社會學」中有關個人在社會群體中「互動」(interaction)的方式及其意義詮釋(interpretation)的問題。其中最為關鍵的理論內涵是這種行為方式的基本「結構規式」與「實踐規程」。「結構規式」乃並時性地探討這種行為方式在結構上，其諸多要素的特性與彼此的關係，究竟形成何種規則化的模式？而「實踐規程」則歷時性地探討這種行為方式在實踐上，究竟依循何種規則性的程序？這二個最關鍵性的基本問題，我在〈用詩，是一種社會文化行為模式—建構「中國詩用學」初論〉一文中，已提出回答，並建立輪廓性的系統。

前面說過，我近些年倡說當代中國古典文學研究應該取向「內造建構」，以有別於套用西方理論或模型的「外造建構」。如此，我們當代的中國古典文學研究也就不僅停滯在消費西方理論，而更能做到自家理論的生產了。

不過，我所提出這個「中國詩用學」的詮釋視域，其實質內容固以中國古代「詩社會文化」內在的結構規式與實踐規程做為依據，而進行「內造建構」；卻由於中國本無學科化的「社會學」，因此有關社會本體的假定、關鍵性的基本概念，以及相應的方法學，只得適度借助西方「詮釋社會學」(interpretive sociology)中，諸如：韋伯(M.Weber)、米德(G.H.Mead)、湯瑪斯(W.I.Thomas)、布魯默(H.G.Blumer)、舒茲(A.Schutz)等社會學家的某些說法⁴⁴。這些說法，當擇其相應者，並做必要的調適而用之。

⁴⁴ 這些說法大體是「詮釋社會學」對「社會是什麼」的基本假定，以及某些關鍵性的基本概念，例如

這一路數的社會學，對「什麼是社會」的本體論假定是：「社會」乃是個體與個體，或個體與群體，或群體與群體所產生具有「意向性」(intentionality)的互動行為關係。而所謂「意向性」是指行為所隱含指向他人而具有某種特定原因與目的之動機。因此，人類互動的社會行為，都是行為者彼此對中介性符號做出意義詮釋而後採取的相互反應。

韋伯、米德等社會學家，將「社會行為」(social act)界定為具有特定動機而指向他人的行為，這種行為的特徵就是有其「意向性」，不同於心理學上將人從群體孤立出來，僅單純看作個體本身「刺激—反應」的制約性行為。舒茲《社會世界的現象學》在韋伯的界說基礎上，進一步區分「行動」(action)與「行為」(act)。他將「行動」界定為兼具目的性與計畫性而正在進行過程中的行為，而「行為」則界定為已完成的行動。由於我們論述的是古人已完成行動的所謂「行為」，故使用「行為」這一關鍵性概念。又美國的菲利普·巴格比(F.Bagby)在《文化—歷史的投影》一書中，將「文化行為」(cultural act)界定為並時性或歷時性地有多數人在反覆操作而形成模式化的行為⁴⁵。中國古代知識階層以「詩式語言」進行互動，既是具有「意向性」的「社會行為」，又是並時性甚而歷時性多數人反覆操作的「文化行為」，故我將它們複合為「詩式社會文化行為」(poetry as sociocultural act)概念。

社會行為、社會行動、符號互動、社會情境、意向性、理解、詮釋等。凡此概念，皆具有論述形式上的廣延性或人類社會文化經驗的普遍性，比較不受限於區域、民族或歷史時期的差異性。上述社會學家的相關專著，有些曾在台灣或大陸翻譯發行，例如米德(G.H.Mead)著、胡榮、王小章譯：《心靈、自我與社會》(Mind, Self, and Society)(台北：桂冠圖書公司，1995年)。舒茲(A.Schutz)著、盧嵐蘭譯：《社會世界的現象學》(The Phenomenology of Social World)(台北：久大、桂冠文化公司聯合出版，1993年)。韋伯(M.Weber)著、顧忠華譯：《社會學的基本概念》(桂林：廣西師範大學出版社，2005年)。另外，諸家所涉基本概念，其大要可參見宋林飛：《社會學理論》(台北：五南圖書公司，2003年)。

⁴⁵ 菲利普·巴格比(F.Bagby)著、夏克及李天綱、陳江嵐譯：《文化—歷史的投影》(台北：谷風出版社，1988年。)

五、「後五四」時期，中國古典詩學研究應該建構當代的「新典範」

最後，我想提出一個期許，與台灣當代中國古典文學研究者共勉：學術的發展，不能百年不變地侷限在同一種固定視域之下，複製著同一類的論題；必須反思、批判而轉向，以開拓新的詮釋視域，才能形成「典範」(paradigm)的遷移，而學術也才有不同歷史時期「新知識型」的發展。

一種知識「典範」必須包含研究對象之存有本體或知識本質的基本假定、所採取的基本立場與觀點、由若干基本主題所建立而成的基礎理論，以及解答這些基本主題的方法學。這幾個基本層面都有了新變的定義，並且獲得學術社群普遍的共識，「新典範」也就跟著產生了，而一個「新知識型」的歷史時期也就來臨了。如今，後「五四」已幾十年，中國古典詩學的研究也該有一種「新典範」產生了。

近些年，中國古典詩學研究，「社會」與「文化」的詮釋視域的確是一種現在進行式的轉向。它提供了不同於「純粹性審美」的另一研究進路，但並不表示它是取代「純粹性審美」而唯一確當的研究進路。每一種研究進路，都能回答若干問題；卻有更多的問題，它只能啞口無言。「詩」默然而存，如同一顆涵古覆今的圓球體，其「意義」永遠比我們用言語說出來、用文字寫出來的還要多得太多。因此，歷代的學者們，只能不斷在彼此對話，甚至論述衝突、衆聲喧嘩的境域中，創造性地詮釋更多元的意義，卻無所終窮。

因此，做為當代學者，正如我在前面說過，我們真正的問題不是妄想找到唯一、絕對正確的文學真理，而是應該自問：我們站在二十世紀晚期到二十一世紀初期，這個「當代」的時間位置上，能夠因應文化、社會因素、條件的變遷，而提出什麼新的學術問題？開顯什麼新的詮釋視域？又能以什麼新的方法解決問題？並且從而建構哪些由中國文學之歷史語境自身所衍生的基礎理論，而反過來轉用於中國文學的研究？換言之，乾嘉既往、五四已去，中國古典文學研究的「典範遷移」，正是我們面對二十一世紀，無法規避的責任！

《東海大學文學院學報》
第 53 卷，2012 年 7 月
頁 33-64
Tunghai Journal of Humanities
Vol.53, July 2012
pp.33-64

後世變的詩人述作空間 ——同榜異軌的沈德潛與袁枚

廖美玉*

The space for writing of the poet in “Post-devastating transition of dynasty” period
——The comparison between Shen De Qian and Yuan Mei

by
Liao, Mei-Yu

關鍵詞：後世變 仕／詩 沈德潛 袁枚 述作空間

Keywords: Post-devastating transition of dynasty , Official / Poet, Shen De Qian, Yuan Mei,
the space for writing.

* 逢甲大學中國文學系教授

〔提要〕

明、清異族易代的撕裂性局勢，知識分子的抗拒徵召乃至逃禪、入海，促成詩歌創作的異彩紛呈。隨著高宗盛世的來臨，詩人如何在統治者馴化與懲罰的制約之中取得述作空間？又如何護持統治階層所亟欲去除的「我」的主體性？就成了有識之士最重要的議題。沈德潛與袁枚成為同榜進士，各有過六、七年的仕宦經歷，都具有詩／仕殊途的根本觀念，也都在強調詩的專業性與獨立性上，各自尋繹、測試抗衡帝王馴化的有效距離，又都同享高壽，足以完成其詩學理念之建構與實踐，「詩教」說與「性靈」說更成為乾、嘉詩壇最具影響力的兩大詩派，本文嘗試由「後世變」的視角切入，探討詩人不再流亡之後的不同選項與述作空間。

Abstract

During the devastating change of the Ming-Qing transition, the intellectual who still remained loyal to the former dynasty began to resist the calling for the new empire, even retire from the world or escape to the far away island on the sea. In this circumstance, it not only broadened the horizon of the intellectual but also resulted in the spectacular achievement in the writing of poetry. However, as the rulership consolidated, the intellectual encountered some new problems as followed: How the intellectual as a poet strive for the space for writing in resistance to the adaptation and operant conditioning of the new empire? How the intellectual still maintain their own ideology? Thus, endeavoring to maintain their independent thoughts becomes a vital issue for the intellectual.

Shen De Qian and Yuan Mei passed both the imperial examination in the same year, and both of them became the official for six to seven years. Therefore, they both know that poetry as a basic mean against the officialdom, and emphasized on the maintenance of independence of the poetry. Besides, they both lead a long life and have enough time to fulfill their concept of poetics. Thus, the poetics of “Shi Jiao” (The Confucian Poetics) led by Shen De Qian and

the poetics of “Xing Ling” (The poetics which emphasizes on free spirit) both became the most influential poetics school in the period of Qian Long and Jia Qing. In this research, it elaborates the argument in the viewpoint of “Post-devastating transition of dynasty”, and discusses the various options offered by the poets and the space for writing in this period of time.

一、前言

明、清異族易代的撕裂性局勢，知識分子的抗拒徵召乃至逃禪、入海，處境就如薩依德（Edward W. Said, 1935-2003）在《知識分子論》中所稱的流亡者與邊緣人：「對於過去難以釋懷，對於現在和未來滿懷悲苦」。隨著高宗盛世的來臨，「秀民」主動應舉是一個很大的轉折，當知識分子不再「流亡」，如何依然保有世變所衍生的「邊緣性、不被馴化」，持續以「雙重視野」在文化慣習之外「看到一些事物」¹。沈德潛（1673-1769）與袁枚（1716-1798）於乾隆 4 年（1739）分別以 67 與 24 之年成為同榜進士，無論是身居朝廷要職卻被帝王斥為「毫無建白」的沈德潛，或外放地方擁有「能吏」之稱的袁枚，任官時間都不足七年，又各自選擇以不同的方式宣示「詩人」位置，朱東潤直指「沈袁之爭，乾隆年間詩壇一大事」²，兩人曾經各自在政壇與社會發揮影響力並獲得成就感，又都同享高壽，足以完成其詩學理念之建構與實踐，是探討世變後詩人處境的重要觀察點。而沈、袁二人對詩壇上學杜與宗唐宗宋之爭的主導與回應，更關係到「詩人」的不同定位。沈德潛一生以詩為事業，在長達五十年的選詩作業中，完成回歸傳統的詩歌史建構，其隱喻性與歷史性值得關注；至其與高宗的互動，由《清史稿》所稱「憐其晚遇」、「稠疊加恩」，轉而「罷祠削諡，仆其墓碑」³，未幾而文字獄大興，其間轉折，自是關係到知識分子的處境。袁枚則是因「習滿文不合格」而導致政治上的「失語」，年方 33 即辭官鄉居，五十年間致力構築「詩城」，男、女弟子半天下，章學誠斥之為「名教之罪人」，林語堂則稱其人生觀「最是現代思想之特徵」⁴，一生毀譽功過更是

¹ 詳見艾德華·薩依德著（Edward W. Said）、單德興譯：《知識分子論》（臺北：麥田出版社，2000 年），頁 85-102。

² 詳見朱東潤：《中國文學批評史大綱》（臺北：臺灣開明書店，1975 年），頁 360。

³ 詳見柯劭忞等總纂：《清史稿》（北京：中華書局，1991 年），卷 350，頁 10511-2。

⁴ 分見章學誠：〈附錄〉，《文史通義·詩話》（北京：中華書局，2005 年），頁 568；林語堂：〈再談小品文之遺緒〉（原載《人間世》第 24 期（1935 年 3 月 20 日），收入夢琳等編《林語堂散文經典全編》（北京：九州圖書出版，1997 年），頁 224-228。筆者另有〈記憶蘇小——由袁枚詩看情欲理的攙合與肆行〉，收入中國文哲專刊 37《明清文學與思想之情、理、欲——文學篇》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2009 年）。

耐人尋味。本文嘗試由「世變之後：以『詩』為角力場的朝／野抗衡」、「清高宗與沈德潛、袁枚的際會離合」、「仕／詩對話——回歸聖賢教化的『詩教』傳統」、「自我之浮現——以性靈為主體的『詩城』建構」、「異軌同奔——反馴化與學杜的復古／有我」五個角度切入，探討詩人不再流亡之後的不同選項，並對隆依德論知識分子的本質有所回應。

二、世變之後：以「詩」為角力場的朝／野抗衡

滿清入主中原，歷經世祖（愛新覺羅·福臨，1638-1661）順治（1644-1661）、聖祖（愛新覺羅·玄燁，1654-1722）康熙（1661-1722）、世宗（愛新覺羅·胤禛，1678-1735）雍正（1722-1735）、高宗（愛新覺羅·弘曆，1711-1799）乾隆（1735-1785）而達全盛時期。聖祖、世宗尚處艱辛的開拓階段，高宗即位已是建國 90 年，政局相對穩定，異族統治與集權已是不可挑戰，主政者一方面「享盡太平之榮」⁵，另一方面更極力表現出英明有為。中原士人的挑戰反抗既已失去著力點，而帝王的強勢有為，知識分子的機會與空間看似增加，實則失落感也同步加深。尤其異族之間如何在融合、共生中依然保有自己的本位優勢，是漢／滿族群共同關注卻又必然不同調的議題，形成武力征服之後的另一種文化戰爭，同步考驗著統治者與知識分子的處世智慧與論述能力。

統治者的優勢與焦慮，表現在皇室對「漢化」的訓飭警惕與勤勉學習，使他們很快就掌握並且參與了漢文化的遊戲規則，如順治 11 年（1654）曾下令宗室永停「習漢書」，以免「入漢俗，漸忘我滿洲舊制」；而康熙 42 年則諭群臣「朕素嗜文字，爾諸臣有以詩文獻者，朕當留覽焉」；趙翼（1729-1814）形容乾隆「或作書，或作畫，而詩尤為常課，日必數首」⁶，可見一斑。甚至在政策上步履唐風，恢復以詩取士。究其心態，乃

⁵ 詳見孟森《清代史》：「世宗操勞，且戕賊諸兄弟，亦覺少暇豫之樂；高宗則享盡太平之榮，位祿名壽直可侈擬舜之大德。」（臺北：正中書局，1974 年），頁 189。

⁶ 分見張廷玉等奉敕撰：《清朝文獻通考》（臺北：臺灣商務印書館，1987 年），卷 63，頁 5436、趙翼：《聖學二》，《簞曝雜記》（北京：中華書局，1997 年）卷 1。趙翼《皇子讀書》又記其於乾隆 21 年以內閣中書入直軍機處見五鼓皇子入書房事，云：「吾輩窮措大專恃讀書為衣食者，尚不能早起，而天家金玉之體乃日日如是。既入書房，作詩文，每日皆有程課。未刻畢，則又有滿洲師傅教國書、習國語及騎射等事，薄暮始休。然則文學安得不深？武事安得不嫺熟？宜乎皇子孫不惟詩文書畫無一不擅其妙，而上下千古成敗理亂已了解于胸中。以之臨敵，復何事不辦？」（北京：中華書

是一種馴化的政治策略，試以乾隆〈咏絡緯〉詩為例，其序云：「皇祖時，命奉宸苑使取絡緯種，育于暖室，蓋如溫花之能開臘底也。每設宴，則置繡籠中，唧唧之聲不絕，遂以爲例云。」詩曰：

群知絡緯到秋吟，耳畔何來唧唧音？卻共溫花榮此日，將嗤冷菊背而今。夏蟲乍
可同冰語，朝槿原堪入朔尋。生物機緘緣格物，一斑猶見聖人心。⁷

生物學上所謂馴化（Adaptation），係指人們把野生動、植物透過誘導／強制安置等過程，逐漸改變物種原有習性，從而具備適應新環境的能力，以符合豢養人的需求。乾隆記憶中的年少經驗，即有藉「暖室」設備以改變花期，使春花綻放於寒冬；而秋天的絡緯也可循相同模式加以馴化，隨時提供蟲鳴唧唧的宴聚點綴。這種改變動、植物生態的作爲，除了滿足人們賞玩自然的雅趣，宰制自然的慾望更自我膨脹成「生物機緘緣格物」的「聖人心」。

對於社會菁英的士人而言，由朝廷開設科目、士人自由報考的科舉考試，成了最有效的制約。唐太宗「入我彀中」的私心竊喜⁸，滿清入主中原後的諸帝更是發揮得淋漓盡致。首先，順治在即位詔書中即宣示辦理科舉以釋放善意，惟順治一朝的科場案即有乙酉、丁亥、壬辰、甲午、丁酉諸案，徐珂探討「至本朝乃興科場大案」的緣由時指出：

蓋滿人旁觀極清，籠絡國中秀民，莫妙於中其迷信。始入關，則連歲開科，以慰
蹭蹬者之心；繼而嚴刑峻法，俾伎求之士稱快。丁酉之獄，主司、房考及中式之
士子，誅戮及遣戍者無數。⁹

局，1997年），卷1，頁9。

⁷ 見愛新覺羅·弘曆：《御製詩二集》，收入《清高宗御製詩文全集》（臺北：國立故宮博物院，1976年），第3冊，卷1，頁17-18。

⁸ 五代王定保《唐摭言》記載唐太宗「嘗私幸端門，見新進士綴行而出，喜曰：『天下英雄入我彀中矣。』」（收入《唐五代筆記小說大觀》，上海：上海古籍出版社，2000年），卷1，頁1578。

⁹ 所引科舉資料詳見楊學爲等編《中國考試制度史資料選編》（合肥：黃山書社，1992年）。徐珂語見〈順治丁酉順天科場案〉，《清稗類鈔·獄訟類》（臺北：臺灣商務印書館，1983年），第3冊，頁383。

一方面連歲開科以籠絡秀民之心，甚至由皇帝親自主持殿試而成爲最高位階的「座主」；另一方面則藉機展開大規模的懲罰，包括恫嚇性質濃厚的刑罰，以及具有毀滅性的誅戮與遣戍，意圖徹底破壞長期以來由科舉所建構的士人社會網絡。其次，康熙從誘導的角度，藉著這種以文取人的選才制度，一再訓示群臣：「文章以發揮義理、關係世道爲貴」、「凡其指歸，務期於正」，藉由文章建立「世道」的指導原則。其三，針對主考官與考生之間的「座主」、「門生」與「同年」網絡關係，雍正〈御制朋黨論〉明白指出：「師生同年之聯絡聲氣，徇私滅公，惑人聽聞之邪說，其害于世道人心者更大」，以世道人心的「大眾」破解師生同門的「小眾」網絡。其四，乾隆 22 年恢復的「試帖詩」，其意義正如商衍鎰《清代科舉考試述錄》所云：

試律雖原於近體，但近體與試律實不相同。古近體義在於我，試帖義在於題；近體詩不可無我，試帖詩不可無題。此其所以異者。¹⁰

試帖詩除了採用近體詩的平仄格式，尚得依題敷陳，因此，詩的抒情主體「我」完全被抽離，取而代之的是符合命題者所預設的「世道」與「義理」。整體而言，清初四帝在科舉上所採用的策略，不論是遏阻性的懲罰與毀滅，或是籠絡性的引導與馴化，都是屬於制約的手段。猶如西方學者所提出的「操作制約」(operant conditioning)，透過環境塑造對於個體所產生的影響，使無效行爲的出現頻率會逐步遞減而被剔除(stamped out)，成功的經驗會被不斷複製而被置入(stamped in)，從而引起個體行爲的改變¹¹。誠如施閏章(1619-1683)〈汪舟次詩序〉所云：「嘗見前輩言，隆、萬之間，學者窟穴帖括，捨是而及它文辭，則以爲廢業。」¹²即可見科舉制度所發揮的制約效果。

面對統治者的馴化與制約，有識之士所能尋求的破解空間，必然就在前述制約的馴

¹⁰ 見商衍鎰：《清代科舉考試述錄及有關著作》(天津：百花文藝出版社，2004年)，頁261。

¹¹ 操作制約由美國心理學家愛德華·桑代克(Edward .Lee. Thorndike, 1874-1949)所提出，觀察貓爲了離開迷宮並獲取食物，發現能使行爲發生頻率提升的現象，由此形成操作制約理論。斯金納(B. F. Skinner, 1904-1990)進而建立關於增強(reinforcement)、懲罰(punishment)之所以能夠塑造(shaping)並控制行爲的原理。參見Jerry M. Burger 撰、林宗鴻譯：《人格心理學》(臺北：揚智文化公司，2003年)，頁472-477。

¹² 詳見施閏章：《施愚山文集》(安徽：安徽古籍，1992年)，卷5，頁92。

化與懲罰之中：如何在帝王所極力倡導的「世道」、「義理」中取得論述空間？又如何護持統治階層所亟欲去除的「我」的主體性？就成了身處乾隆之際士人最重要的議題。值得注意的是這個議題在詩歌上的發展，北大學者張健即指出「明代詩歌在世人心目中地位甚低，作之者多為應酬之用」，明末產生了巨大的轉變：

士人們的憂時憫亂之意，傷親弔友之情，家國興亡之感，哀怨激憤，郁焉於中，長歌當哭，詩歌乃成了一種最合適的形式。¹³

亡明遺民大量以「長歌當哭」的模式，藉詩寄寓不能自己的身世之感，朝廷彷彿為了制衡一般，隨後興起了龐大的詩歌創作風潮，如嚴迪昌所分析：

在康、雍、乾三朝間即已建構成龐大的朝闕廟堂詩歌集群網絡，覆蓋之面極為廣闊，從而嚴重地影響並改變著清初以來的詩界格局，導引著詩風走向：淡化實感，扼殺個性。¹⁴

由遺民的「哀怨激憤」到廟堂的「淡化實感」，朝廷有意爭取詩歌主導權的態勢極為明顯，甚至出現詩人自主與朝廷介入的對立現象。親身經歷改朝換代的詩人，如何在朝／野相互抗衡的詩歌角力中，藉由詩學建構掌握詩歌詮釋權與發言權，葉燮（1627-1703）具有指標性意義：歷經明亡後隨父流亡（抗拒）→康熙 9 年進士出仕（置入）→15 年罷官築居吳縣二棄草堂（剔除），變動劇烈的身／世際遇，因而選擇以「詩」作為柢柱，25 年撰成《原詩》，強調「時變而失正，詩變而仍不失其正」，以「變」作為詩與時的連結，突顯「詩」超越「時」而具有永恆性的指標地位。故沈珩序葉燮（1627-1703）《原詩》云：

非以詩言詩也，凡天地間日月雲霧、山川類族之所以動蕩，虬龍杳幻、鼉鼉悲嘯之所以神奇，皇帝王霸、忠賢節俠之所以明其尚，神鬼感通、愛惡好毀之所以彰其機，莫不條引夫端倪，摹畫夫毫芒，而以之權衡乎詩之正變與諸家持論之得

¹³ 張健：《清代詩學研究》（北京：北京大學，1999 年），頁 24。

¹⁴ 詳見嚴迪昌：《清詩史》（杭州：浙江古籍出版社，2002 年），頁 20。

失。15

揭櫫「非以詩言詩」的詮釋視角，使詩具備涵攝萬有的無限容受度，跨越天地、神明與人世諸界限。值得注意的是：「皇帝王霸」與「忠賢節俠」的各有所尚，如何藉由「言詩」而「明其尚」，涉及「詩」的詮釋權與「詩學」建構能力，在弟子沈德潛以及青年詩人袁枚身上即有不同的展現，同時也更為積極而顯得旗幟鮮明。

三、清高宗與沈德潛、袁枚的際會離合

面對異族統治的馴化與制約，朝／野聚焦在「詩」的角力，關涉著個別士人的優遇與失落，以及詩學的建構與解構，依循政治主流而取得「世道」的論述權，或解構皇權制約以追尋「抒情自我」，關係到回歸傳統與面向未來的不同選項，其中最引人注目的是老成持重的沈德潛¹⁶與年少輕狂的袁枚¹⁷。乾隆 4 年沈德潛與袁枚成為同榜進士，13 年袁枚自動解職退歸隨園之時，正是沈德潛上書房行走、充會試副考官之時；14 年沈德潛休致，在籍食俸，仍獲優遇。沈、袁俱以詩聞名，如徐珂《清稗類鈔》中所說：

乾嘉之際，海內詩人相望。其標宗旨，樹壇坫，爭雄於一時者，有沈德潛、袁

¹⁵ 收入葉燮：《原詩》（北京：人民文學，1998 年），頁 85。

¹⁶ 沈德潛（康熙 12 年～乾隆 34 年，1673-1769），字確士，號歸愚，長洲（今江蘇蘇州）人。著有《沈歸愚詩文全集》（乾隆教忠堂刊本，現存臺灣國家圖書館），包括自訂《年譜》1 卷、《歸愚詩鈔》14 卷、《歸愚詩鈔餘集》6 卷、《竹嘯軒詩鈔》18 卷、《矢音集》4 卷、《黃山遊草》1 卷、《歸愚文鈔》12 卷、《歸愚文續》12 卷、《說詩碎語》2 卷、《浙江省通志圖說》1 卷、《南巡詩》1 卷等。下引沈德潛著作悉出自本書，為避繁瑣，不再加註。另有《古詩源》、《唐詩別裁集》、《明詩別裁集》、《國朝詩別裁集》等詩歌選本。

¹⁷ 袁枚（康熙 55 年～嘉慶 2 年，1716-1798），字子才，號簡齋，晚號隨園老人，浙江錢塘（今杭州）人。著作有《小倉山房詩集》、《小倉山房文集》、《小倉山房外集》、《隨園詩話》、《補遺》、《子不語》、《續子不語》、《隨園隨筆》、《袁太史稿》、《論語》、《小倉山房尺牘》、《隨園食單》等。王英志點校《袁枚全集》（南京：江蘇古籍出版社，1997 年）附錄有袁枚年譜、傳記、評論等資料。為避繁瑣，下引袁枚著作凡出自本書者，僅於引文後標明《詩集》、《文集》、《詩話》、《尺牘》、《年譜》等簡稱及卷頁，不再加註。

枚、翁方綱三家。……故其時大宗，不能不推沈德潛。¹⁸

朝／野共同關注「詩」的結果，造成乾嘉詩壇的盛況。同榜的沈德潛與袁枚在三家中即佔了兩家，而沈德潛更是脫穎而出成為「大宗」。這樣的發展，高宗以「詩」為抉擇點的政治操作手法，在同榜進士中極力揄揚年老的沈德潛，與完全冷落年輕的袁枚，帝王的角色扮演固然具有關鍵性影響，而沈、袁二人的學／仕抉擇，顯然更為耐人尋味。

沈德潛的「詩人」屬性極為分明。祖父沈欽圻為遺民詩人，沈德潛自訂《年譜》云：「年五歲，先祖教以平上去入之聲及反切諧聲會意轉注。」當其 6 歲時，祖父已許以「是兒他日可成詩人」。康熙 27 年從施星羽學習舉業，於時科舉論題仍以《孝經》、性理為主，《年譜》記 29 年（18 歲）事云：

間讀曾詠絕句四章，師止之曰：「勿荒正業，俟時藝工，以博風雅之趣可也。」

科舉主導了當時社會的教學方向，沈德潛也在 33 年（22 歲）學院試取為長洲博士弟子員，並於次年承父業開始教館生涯。直到 37 年（26 歲）從葉燮（時年 72）學詩，沈德潛的詩人屬性才獲得施展，在創作上曾兩度詩社，刊刻《竹嘯軒詩稿》18 卷；在詩學方面更先後完成並刊刻《唐詩別裁集》、《古詩源》、《明詩別裁集》及《說詩啐語》2 卷。相形之下，仕途就顯得坎坷，在踏省門 17 回後，終於在乾隆 3 年（66 歲）中省試第二名，次年殿試二甲，欽點庶吉士。在沈德潛與乾隆相遇合之前的三分之二歲月裡，沈德潛早已在詩壇擁有一席之地，且其選詩、論詩宗旨也多已完成，詩歌創作與詩學理念俱已臻成熟。在仕途上，乾隆 7 年沈德潛以古稀之年留館，8 年御試以二等第五晉侍講學士，9 年欽點湖北正主考，11 年進摺假歸，次年以 75 高齡返京任禮部侍郎，入上書房輔導諸皇子，有諭「以身教不專以言教」。13 年欽點會試總裁，14 年校閱御製詩稿畢，許其歸里享林泉之樂，時年 77，諭指「汝回去與鄉鄰講說孝弟忠信，便是汝之報國」，並賜予「詩壇耆碩」匾額，期許「不食以後更發榮滋長」。總計沈德潛立朝時間不足 7 年，乾隆明言君臣之遇合係「以詩始，亦以詩終」，可見沈德潛出仕的意義不在「兼善天下」的政績。16 年乾隆為作《歸愚集·序》，有云：

¹⁸ 詳見徐珂：《詩學名家之類聚》，《清稗類鈔》（臺北：臺灣商務印書館，1983 年），第 8 冊，頁 50。

德潛老矣，憐其晚達而受知者，惟是詩。余雖不欲以詩鳴，然于詩也，好之習之，悅性情以寄之，與德潛相商榷者有年矣。¹⁹

出仕期間沈德潛有不少和御製詩，總計乾隆 23-30 年間有御賜詩文及恭和御製詩凡 6 卷，可見君臣之間的交會主要是在詩的創作。值得注意的是，這一段期間沈德潛完全沒有評選之類的詩學專著刻行。致仕後，即先後完成《杜詩偶評》、《國朝詩別裁集》及重訂《唐詩別裁集》20 卷。其《國朝詩別裁集》上呈後，乾隆不滿，諭曰：

國朝詩選不應以錢謙益冠籍，又錢名世詩不應入選，慎郡王詩不應稱名，今已命南書房諸臣刪改重刻，外人自不議論汝。

君臣對於選詩原則有著明顯的差距，而乾隆以政治力介入選詩專業的意圖極為清楚。因此，沈德潛評選詩歌的「志業」，始終保持在「仕」以外的距離，以確保詩學理論的超越性與獨立性。

相對的，袁枚的「詩人」屬性則是在致仕後越發顯露。依袁枚自撰〈隨園老人遺囑〉，由於家境清寒，15 歲遵父囑遠赴廣西投靠叔父，以才華蒙金撫軍、王星望、趙橫山賞識，始得上京獲選而踏入仕途。乾隆 3 年中順天舉人，4 年中二甲第五名進士，改庶吉士，入翰林院。同年皆一代名臣，而袁枚則「以年少故派習清書」。由於不耐習滿文，2 年後考試不及格，成為政治上的「失語」，而於 7 年（27 歲）年外放江蘇溧陽知縣，轉調江浦、沭陽，其〈子才子歌示莊念農〉有云：「強學佞盧字，誤書靈寶章，改官江南學趨蹌」（《詩集》，卷 15 頁 271）。10 年（30 歲）移知江寧縣，有〈答曾南村論詩〉云：「憐予官退詩偏進，雖不能軍好論兵」（《詩集》，卷 4 頁 62）。13 年「蒙總督尹文端公保薦高郵州知州，部承不准。我心不樂，適老母患病，遂乞養歸山」，於 33 歲以盛壯之年辭官歸隱隨園。17 年雖曾再起並赴陝西任事，未幾即返家，從此絕意仕途，總計任官 6 年多。孫星衍（1753-1818）《澄清堂稿》對袁枚的仕宦表現有詳細的剖析：

¹⁹ 乾隆 27 年（92 歲）尚獲賜「九裘詩仙」的匾額。以上見沈德潛自訂《年譜》（收入《沈歸愚詩文全集》）。

散館以未嫻清字，改知縣分發江南。初試溧水，調江淵流陽，再調江寧。枚常言爲守令者，當嚴束家奴吏役，使官民無壅隔，則百弊自除。其爲政終日坐堂皇任吏民白事，有小訟獄立判遣，無稽留者。多設耳目方略，集鄉保詢盜賊及諸惡少姓名，出所簿記相質證，使不能隱，則榜其姓名，許三年無犯，湔雪之。奸民皆斂跡。²⁰

袁枚深諳守令的作爲在於除弊安民，文中引數案例稱其「敏而能斷」，確實做到「官民無壅隔」、「奸民皆斂跡」，可見袁枚應屬官場能吏。惟如袁枚在〈巡視臺灣監察御史李公墓志銘〉一文中引述雍正之語曰：「如李元直者，可保其不愛錢，但慮任事過急耳」、「如李某豈非眞任事人？但剛氣逼人太甚！」即使能獲得君主知遇，卻以積極作爲而被議罪，從此退出政壇家居 27 年而卒（《文集》，卷 25 頁 441），也可見帝王用人另有其特殊考量，並不單憑操守、能力、政績等表現。對照袁枚年未弱冠時，萬松書院山長楊繩武已評其〈高帝〉、〈郭巨〉爲「文如項羽用兵，所過無不殘滅」（《年譜》，頁 4），應是近於「剛氣逼人太甚」之流。³³ 歲自動選擇離開政壇的袁枚，返家又出現另一種「失語」，其〈歸家即事〉有云：「離鄉忘鄉音，入耳翻俯張」（《詩集》，卷 6 頁 91），熟悉了官場所用的官方語言，對於「母語」竟然產生了陌生感。「詩人語言」乃成爲袁枚雙重「失語」後的選項，如〈自嘲〉所云：「有官不仕偏尋樂，無子爲名又買春。自嘆匡時好才調，被天強派作詩人」（節，《詩集》，卷 16 頁 323），無論是「有官不仕」的自覺性，或「被天強派」的被動性，「成爲一個詩人」彷彿是袁枚的天職，其肆力於詩，如潘瑛、高岑《國朝詩萃初集》所云：

聚書數萬卷於小倉山房，吟誦不輟者四十餘年。詩自漢魏以下，迄於本朝，無所不窺，亦無所依傍。驚才絕艷，殊非株守繩墨者所能望其項背。（《袁枚評論資料》，頁 7）

雙重「失語」使袁枚在辭官後並沒有回到故鄉杭州居住，反而在南京小倉山買得隨園，

²⁰ 引自張維屏：《國朝詩人徵略》（北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2004 年），頁 302-303。

全力打造一個自外於「株守繩墨」的詩歌國度，如其〈詩城詩〉四首所云：「但教詩將文房守，四面雲梯孰敢攻」（《詩集》，卷 37 頁 922）。同時更廣收男／女弟子，《隨園詩話補遺》記何道生（1766-1806）詩云：「願署隨園詩弟子，此生端不羨封侯」（卷 4 頁 638），記席佩蘭詩云：「慕公名字讀公詩，海內人人望見遲」、「一編早定千秋業，片語能生四海春」（卷 8 頁 741），又記韓廷秀詩云：「隨園弟子半天下，提筆人人講性情」（卷 8 頁 760），可見一斑。姚鼐（1731-1815）〈袁隨園君墓誌銘并序〉指袁枚極肯讚美人：「見人善，稱之不容口。後進少年詩文一言之美，君必能舉其詞爲人誦焉」，故「四方士至江南，必造隨園投詩文，幾無虛日」，其評論袁枚詩云：

于爲詩尤縱才力所至，世人心所欲出不能達者，悉爲達之。士多效其體，故《隨園詩文集》上自朝廷公卿，下至市井負販，皆知貴重之。海外琉球有來求其書者。君仕雖不顯，而世謂百餘年來極出林之樂、獲文章之名，蓋未有及君也。²¹

政治上「失語」的挫折感，使袁枚由政治邊緣走向文學主流，傾其才力揮灑在「詩語」上而有更傑出的表現，具備能達「世人心所欲出不能達者」的語言表述能力。憑藉著如此出色的語言能力，生生所資，除清俸盈餘外，主要是「賣文潤筆，竟有一篇墓志送至千金者」（〈隨園老人遺囑〉，《文集》卷首，頁 2），因而能夠經營隨園並廣納四方賓客，加上樂於獎掖後進的包容性態度，以及不分性別、身份的開放性態度，連《清史稿》都稱其「談諧詼蕩，人人意滿」²²。袁枚憑藉個人詩文能力所開拓的文學天地，成爲清朝建國以來第一個能跳脫「仕」的羈束，同時擁有「極出林之樂、獲文章之名」的個人成就。嘉慶 2 年（82 歲）袁枚去世前，作〈詩城詩〉四首，序曰：

余山居五十年，四方投贈之章幾至萬首。梓其尤者，其底本及餘詩無所安置，乃造長廊百餘尺，而盡糊之壁間，號曰「詩城」。（《詩集》，卷 37 頁 922）

這座用四方投贈詩篇構築而成的「詩城」，象徵著滿清異族統治時期中原士人與朝廷權力相抗衡的化外世界，有其獨特的存在意義。

²¹ 見姚鼐：《惜抱軒詩文集》（上海：上海古籍出版社，1992 年），頁 202。

²² 詳見〈文苑二·袁枚〉，《清史稿》（北京：中華書局，1991 年），卷 485，頁 13383。

四、仕／詩對話——回歸聖賢教化的「詩教」傳統

沈德潛選擇以評選詩歌為終身「志業」，並且刻意保持在「仕」以外的距離，形成仕／詩的對話關係，以突顯詩學理論的超越性與獨立性。沈德潛的選詩工作，開始於康熙 54 年（43 歲）批選《唐詩別裁集》，終止於乾隆 28 年（91 歲）重訂《唐詩別裁集》，前後將近 50 年²³。就選詩範圍來看，從《古詩源》的溯及古逸，到《國朝詩別裁集》的選評當代作品，除宋詩外，幾乎是一部具有「歷史性」與「價值觀」的詩歌史，而「詩教」則是一以貫之的選詩指標。如張健所云：

沈德潛的詩歌史建構有兩重意義，一是歷史意義，他通過對詩歌史的清理建立詩歌傳統；一是價值意義，這個詩統既是歷史的統，更是價值的統，他在歷史傳統中彰顯並確立儒家詩學的價值系統。²⁴

沈德潛所企圖建構的傳統價值體系，在入仕前與致仕後藉由不同時期的詩歌選本，逐步展開與現實政治權勢的對話。

康熙 46 年刊刻的敕編《佩文齋詠物詩選》，御製序言已明確標舉「詩教」的編選宗旨：「即一物之情而關乎忠孝之旨」、「將使之由名物度數之中，求合乎溫柔敦厚之指……而不負古聖淳復詰訓之心，其於詩教有裨益也夫。」²⁵這是官方版的「詩教」說，選擇以「詠物詩」為載體，把孔子論詩的多元面向導入「多識鳥獸草木之名」的附加價值上，更在名物訓詁中寄寓忠孝之旨。因此，沈德潛著手編選《唐詩別裁集》，同樣以「詩教」為其評選標準，除了擴大選詩範圍，尤重人倫日用、感時傷事之作，更從詮釋的角度破解官方版的「詩教」說，〈凡例〉云：

²³ 康熙 54 年開始批選《唐詩別裁集》，56 年《唐詩別裁集》10 卷刻成；58 年編成《古詩源》；雍正 3 年開始選編《明詩別裁集》，9 年輯成《說詩啐語》2 卷，12 年《明詩別裁集》書成；乾隆 18 年《杜詩偶評》刻成；19 年評選《國朝詩別裁集》（22 年成書，24 年刻成，25 年重刻），26 年增訂《國朝詩別裁集》；28 年重訂《唐詩別裁集》20 卷。

²⁴ 詳見張健：《清代詩學研究》（北京：北京大學出版社，1999 年），頁 524。

²⁵ 詳見康熙御定、張玉書等編錄：《佩文齋詠物詩選》（臺北：廣文書局，1970 年），頁 1-9。

讀詩者心平氣和，涵泳浸漬，則意味自出。不宜自立意見，勉強求合也。……此物此志也，評點箋釋，皆後人方隅之見。……如唐人中少陵固多忠愛之詞，義山間作風刺之語，然必動輒牽入，即小小賦物，對境詠懷，亦必云某詩指某事，某詩刺某人，水月鏡花，多成粘皮帶骨，亦何取耶？²⁶

詩人創作有其本心，讀者不必預設立場，才能夠深入領略其中意味。他引董仲舒「詩無達詁」來說明文本的開放性，後人評點箋釋都只是一得之見，更不贊成「勉強求合」、「動輒牽入」的過度詮解方式，把「小小賦物、對境詠懷」都當成忠愛或諷刺之作。因此，沈德潛選詩乃帶著深刻的使命感，初刻《唐詩別裁集·序》一再強調選編詩集的責任：「分別去取，使后人心目有所准則而不惑者，惟編詩者責矣。」、「夫編詩者之責，能去鄭存雅，而誤用之者，轉使人去雅而趨乎鄭，則分別去取之間，顧不重乎！」甚至慨言「詩教之衰，未必不自編詩者遺之也。」既然要藉由選詩來確立學詩准則，就不能「拘于方隅」、「入主出奴」，必須做到「取其宏博」，才能得其本源，並且確立「人之作詩，將求詩教之本原」的選詩宗旨，云：

既審其宗旨，復觀其體裁，徐諷其音節，未嘗立異，不求苟同，大約以去淫濫以歸雅正，於古人所云微而婉、和而莊者，庶幾一合焉。此微意所存也。（頁151）

沈德潛透過全面性溯源的工作，除了「審其宗旨」之外，另外加入「體裁」、「音節」等專業的素養，以取得「詩教」的詮釋權，建立一套以「雅正」、「微而婉」、「和而莊」為指標的評選標準。《古詩源·序》即延續這個觀點，更進一步指出：「既以編詩，亦以論世，使覽者窮本知變，以漸窺風雅之遺意。」（頁3）把「編詩」與「論世」結合起來，企圖引導讀者回歸「風雅」傳統，藉由對聖賢教化的完整建構，進一步取得詩學領域的發言權。《說詩啐語》開章明義即指出：

²⁶ 參見《唐詩別裁集·凡例》，收入沈德潛等編選：《中國歷代詩歌別裁集》（山東：山東文藝出版社，1995年），頁151。為避繁瑣，下引沈德潛各選本悉出自本書，僅於引文後註明頁碼，不再加註。

詩之爲道，可以理性情，善倫物，感鬼神，設教邦國，應對諸侯，用如此其重也。（卷上）

一方面極力強化「詩」的份量，把「詩」推尊到可以涵攝一切人情物理、國家關係的位階，成了超越時間上的古往今來與政治上的盛衰興亡中惟一不變的指標。另一方面也賦予詩更嚴肅的角色，確立「溫柔醇厚，斯爲極則」的最高典範，明確要求「有第一等襟抱，第一等學識，斯有第一等真詩」，在「詩教」的標準下，反對把詩當作「嘲風雪、弄花草、遊歷燕衍之具」（卷上），即使詩歌技巧再好，也都成了批評的對象。

乾隆 3 年沈德潛已是中省試第二名，在《明詩別裁集·序》論明詩發展時，更直言「詩教衰而國祚亦爲之移」，再藉由檢視各家明詩選本而提出「備一代之掌故」、「示六義之指歸」的詩學主張，爲符合學者「問道以親風雅」的訴求，所選「皆深造渾厚，和平淵雅，合于言志永言之旨；而雷同沿襲，浮艷淫靡，凡無當于美刺者屏焉」，而於「勝國遺老，廣爲搜羅，比宋逸民《谷音》之選」，甚至明白表示「編詩之中，微具國史之義」、「因詩存人，不因人存詩」（頁 681-682），以詩爲基點建構人、史交會的時代網絡。由此可見，沈德潛正是抱持著這樣的理念踏入仕途。

沈德潛入仕時期惟一評選作品爲《杜詩偶評》²⁷，所評選杜詩多爲後來的《重訂唐詩別裁集》所採用。致仕後所選的《國朝詩別裁集》與重訂《唐詩別裁集》，都可看出他並沒有改變「詩教」的主張。《國朝詩別裁集》又作《清詩別裁集》，序文在用詞上刻意複製「以詩存人，不以人存詩」、「編詩之中，微存史意」，宣示延續明詩選對詩、人、史的關注，把「入仕」的經歷完全從選詩的志業中抹去。序文更強調：「惟取詩品之高」、「惟祈合乎溫柔敦厚之旨，不拘一格」，把選詩的判別依據嚴格規範在專業認定上，特別拉開文學與政治的距離：「惟殷璠所云權壓梁、竇終無所取者，敢竊比焉；高仲武所云苟悅權右、取媚薄俗者，庶幾免焉」（頁 843），並於〈凡例〉中批評當代詩選的弊端在於「或尊重名位，或藉爲交游結納，不專論詩也」，反覆陳詞，目的在於去除政治權位的干擾，強化「詩」的專業性與獨立性。沈德潛把「詩」的專業性指標，推源於聖人教化，

²⁷ 《杜詩偶評》於乾隆 12 年（1749）評選，乾隆 18 年（1753）刊刻。又作《杜詩評鈔》（臺北：廣文書局影印京都文求堂藏本，1976 年），附錄大家合評。

〈凡例〉指出：

詩之爲道，不外孔子教小子教伯魚數言，而其立言一歸於溫柔敦厚，無古今一也。……詩必原本性情，關乎人倫日用及古今成敗興壞之故者，方爲可存，所謂其言有物也。（頁 845）

明確揭示孔子詩教的永恆性，並且進一步闡示以「人」爲核心的詩質思考，既是極生活化的人倫日用，又是古今成敗興壞的最高原則，賦予「詩」超越政治而具有永恆性的地位。重訂《唐詩別裁集》更成最後的心事，序文除了重提初刻時所標示的詩歌專業性：「先審宗旨，繼論體裁，繼論音節，繼論神韻，而一歸於中正和平」，另外增加詩人小傳與詩話，評釋更爲詳細，教學的功能性也更爲清楚，序云：

俾學者讀其詩知其爲人，抑因評釋而窺作者之用心，今人與古人之心，可如相告語矣。

沈德潛的意圖，在於以詩爲媒介，建立一個古／今作者／讀者的互動網絡。在個人所處的現實環境中，時間不停流逝，生命無常，而朝代的盛衰興亡，造成政權不斷在更迭。如何在身與世的諸多變化中尋求真理？沈德潛選擇以「選詩」作爲個人發言的方式：「詩雖未備，要藉以扶掖雅正」，以不求完備性的選詩策略，著重在突顯「扶掖雅正」的特殊訴求，進而提高詩的位階：「至於詩教之尊可以和性情、厚人倫、匡政治、感神明」（頁 155），既走入人群、走入政治，同時又要能夠超越政治、超越凡俗。這種思考，正好與孟子的「爲王者師」相謀合：

設爲庠序學校以教之。庠者養也，校者教也，序者射也，夏曰校，殷曰序，周曰庠，學則三代共之，皆所以明人倫也。人倫明於上，小民親於下，有王者起，必來取法。是爲王者師也。²⁸

從人倫教育的角度把政、教分離，「教育」是維繫人倫的穩定力量，不管政權如何更迭，

²⁸ 詳見孟子：《孟子·滕文公章句上》，（十三經注疏本，臺北：藝文印書館，1982年），頁 90。

都必須尊重教育的獨立性與永恆性。特別是清朝以異族入主中原，這樣的訴求更為殷切，顧炎武（1613-1682）〈立言不為一時〉舉唐李叔明、元虞集等人為例，以「立言」成為跨越朝代的另一種教育，云：

是皆立議之人所不及見，而窮則變，變則通，通則久，天下之理固不出乎此也。……有王者起，必來取法，是為王者師也。嗚呼！天下之事，有其識者必不遭其時；而當其時者，或無其識。然則開物之功，立言之用，其可少哉？²⁹

無論是立言或立議，都屬於文字與論點的陳述，即使不能在當時發生作用，也必然影響未來。有這樣覺知與自信的詩人，成為沈德潛重訂唐詩所亟欲彰顯的對象，〈凡例〉即特別標舉杜甫的「要其為國愛君，感時傷亂，憂黎元，希稷卨，生平總總抱負，無不流露於楮墨中」；其所增加的詩以白居易最多，在於「白傳諷諭，有補世道人心，本傳所云『箴時之病，補政之缺』也」（頁 155）。沈德潛刻意拉開文學與政治的距離，卻沒有走向出世的隱逸之路，反而更著力於人倫日用與政治興壞上，亦可推知其選詩旨趣正在於發明詩人的生平抱負，尤重在以詩來補世道人心，使「詩」成為世變紛擾中的一股穩定力量。

沈德潛致仕後編成的《國朝詩別裁集》36 卷本，有意抹去仕宦的記憶，直接延續入仕前選編明詩的「以詩存人」、「微存史意」，自然引起乾隆的不滿，有諭云：「錢謙益諸人為明朝達官，而復事本朝，草昧締構，一時權宜。要其人不得為忠孝，其詩自在，聽之可也，選以冠本朝諸人則不可。錢名世者，皇考所謂『名教罪人』，更不宜入選。」更直接介入選詩作業，由翰林院刪定重刊本為 32 卷，乾隆親為作序明白表達出對沈德潛選詩的不滿：「今之所選，非其宿昔言詩之道也」，直指沈德潛在致仕後與仕宦期的判然不同，特別是對選入錢謙益等人作品，措辭愈加嚴厲：「身為明朝達官，而甘心復事本朝者，雖一時權宜，草昧締構所不廢，要知其人則非人類也」。甚至在沈德潛死前一個月，還密諭兩江總督高晉探詢沈德潛是否收藏有錢謙益《初學》、《有學》兩集，若有即「委曲令其繳出」。是以當乾隆 43 年徐述夔《一柱樓詩集》案發，乾隆閱讀到沈德潛所作徐

²⁹ 詳見顧炎武：《日知錄》（臺南：唯一書業中心，1975 年），卷 21，頁 550-552。

述夔傳，不但撤去沈德潛諡號、仆御筆題碑³⁰，並有諭云：

恩施至爲優渥……理宜飾躬安分，謹慎自持，乃竟敢視悖逆爲泛常，爲之掄揚頌美，實屬昧良負恩……玷辱縉紳。

嚴厲的措辭，可以感受到帝王的強烈忿怒，甚至完全抹煞沈德潛的仕宦表現：「伊自服官以來，不過旅進旅退，毫無建白，並未爲國絲毫出力，衆所共知」，乾隆的震怒，源自於企圖藉「詩」籠絡士子的馴化策略終究落空，而君臣之間所上演的仕／詩對話，畢竟是無法同歸的殊途，「詩教」所標舉的聖賢教化傳統，更成了超越政治而得以抗衡權勢的詩學論述。

五、自我之浮現——以性靈為主體的「詩城」建構

相對於沈德潛在政績上的「毫無建白」，袁枚堪稱「能吏」，已見前述。可惜政治上的「失語」，使他喪失了中央任職的機會，連帶也影響到升遷之路。當乾隆 13 年沈德潛獲欽點會試總裁之際，袁枚也以 33 歲的盛壯之年退居隨園；次年沈德潛致仕並繼續選詩以建構詩史的志業，袁枚則走向解構詩史的道路，藉「詩」開拓出體制外的另一片更遼闊天地。

離開官場的袁枚，並沒有在傳統隱逸的「君平既棄世，世亦棄君平」（李白〈古風〉）中忘懷自己，反而在失意／自在的對照中更清楚地映現自我。乾隆 10 年（30 歲）移知江寧縣時，已有「憐予官退詩偏進」之句，退居後更直言「自無官後詩才好」，明確把仕／詩完全切割開來。其〈解組歸隨園〉之一有云：「櫪馬負千鈞，長鞭挾以走。一旦放華山，此身爲我有」（節，《詩集》，卷 5 頁 87），以脫卸羈縻的自在，消解政治上的失意。不僅如此，袁枚辭官而不棄世，歸隱而非安貧，其〈示送行吏民〉坦言「登山臨水少年事，果然衰老將焉歸？三十休官人道早，五更出夢吾嫌遲」（《詩集》，卷 5 頁 88），

³⁰ 以上詳見《清史稿》〈沈德潛列傳〉，有云：「四十三年，東臺縣民訐舉人徐述夔《一柱樓集》有悖逆語，上覽集前有德潛所爲傳，稱其品行文章，皆可爲法，上不憚，下大學士九卿議，奪德潛贈官，罷祠削諡，仆其墓碑。」（北京：中華書局，1991 年），卷 350，頁 10512。

因而大力經營隨園，廣收男／女弟子，交接四方賓客，孫星衍〈袁君枚傳〉稱：「自皇華使者，下至淮南賈販，多聞名造詣，請交歡者」、「經略大僚，馳書甘贄門下者，一時名譽傾動四海」（《袁枚傳記資料》，頁 5），在袁枚所營造的詩歌國度中，突破了仕／商以及男／女的分際，同時跨越階級與性別的界限，展現更為豐富多姿的社會模式。年方 38 的袁枚，就給了自己一個肆行無礙的空間，〈秋夜雜詩〉十五首之五云：

至人非吾德，豪傑非吾才。見佛吾無佞，談仙吾輒排。謂隱吾已仕，謂顯吾又乖。解好長卿色，亦營陶朱才。不飲愛人醉，不醉愛花開。先生高自譽，古之達人哉！（《詩集》，卷 10 頁 197）

坦然面對一個不完美的「我」，才能夠真正貼近生活面，也才能夠從聖賢書中脫身，其十五有云：「少小氣蓋世，於書無不窺」，轉而體悟到「方策雖宛在，詩書多余欺」（頁 198），因而能夠昂然豁然走自己的道路。對照臨終前的〈示兒〉詩：

可曉爾翁用意深，不教應試只教吟。九州人盡知羅隱，不在科名記上尋。（《詩集》，卷 37 頁 917）

在一個以科舉仕宦為士人惟一出路的年代，袁枚以自身的經驗，宣示一條以「詩」為憑藉的道路，跳脫出政權宰制而建構了一個詩人的國度。

袁枚打造以「性靈」為主體的詩歌國度，不僅將詩歌與政治分離，還進一步將創作與學術分離。因此，袁枚另一個要面對的課題是沈德潛所極力建構的詩教傳統。約在乾隆 26-34 年間，袁枚先後作了〈答沈大宗伯論詩書〉、〈再與沈大宗伯書〉³¹，對沈德潛展開一場關係詩史建構與解構的喊話。〈答沈大宗伯論詩書〉（《文集》，卷 17 頁 283-284）明白指出：

³¹ 據吳宏一考證，「袁枚的這兩封書信，應該寫成在乾隆二十六年到乾隆三十四年之間。和〈續詩品〉三十二首的寫作年代極為相近，都是袁枚五十幾歲的作品。」、「而《隨園詩話》成書於袁枚七十歲以後，所代表的是他晚年的論詩主張。」詳見〈袁枚《隨園詩話》考辨〉，收入吳宏一：《清代文學批評論集》（臺北：聯經出版公司，1998 年），頁 278。

嘗謂詩有工拙，而無今古。自葛天氏之歌至今日，皆有工有拙；未必古人皆工，今人皆拙。即《三百篇》中，頗有未工不必學者，不徒漢、晉、唐、宋也。今人詩有極工極宜學者，亦不徒漢、晉、唐、宋也。然格律莫備於古，學者宗師，自有淵源。至於性情遭際，人人有我在焉，不可貌古人而襲之，畏古人而拘之也。

沈德潛企圖透過綿亙古今的全面選詩工作，建構以「詩教」為核心的詩歌傳統，袁枚則對詩歌傳統展開全面性批判，以「性情遭際，人人有我在」的作者獨特個性，宣告「詩」具有超越時代界限的獨立性，並以此進行對傳統詩歌慣習的破解，文中明確指出：「當變而變，其相傳者心也；當變而不變，其拘守者跡也」，能精確掌握詩歌要素，則可充分發揮人人各異的性情遭際，不必固守傳統典範而抹殺詩歌異彩紛呈的豐富面向。對於時人標舉特定典範所形成的門派之見，袁枚更是大力抨擊：

大抵古之人先讀書而後作詩，後之人先立門戶而後作詩。唐、宋分界之說，宋、元無有，明初亦無有，成、弘後始有之。其時議禮講學，皆立門戶以為名高。七子狃於此習，遂皮傳盛唐，扼腕自矜，殊為寡識。然而牧齋之排之……惟其有意於摩壘奪幟，乃不暇平心公論，此亦門戶之見。

既然強調詩無古今，分唐界宋自然沒有意義，因此標舉盛唐的明七子成了扼腕自矜的「寡識」之人，而自許特識的錢謙益，也不免陷溺在「摩壘奪幟」的另一種偏頗中。由此對於沈德潛「詩教」所強調的詩必關乎人倫日用，袁枚提出不同見解：

孔子之言，《戴經》不足據也，惟《論語》為足據。子曰「可以興」、「可以群」，此指含蓄者言之，如〈柏舟〉、〈中谷〉是也。曰「可以觀」、「可以怨」，此指說盡者言之，如「豔妻煽方處」、「投畀豺虎」之類是也。曰「邇之事父，遠之事君」，此詩之有關係者也。曰「多識於鳥獸草木之名」，此詩之無關係者也。僕讀詩常折衷於孔子，故持論不得不小異於先生，計必不以為僭。

同樣以孔子論詩為討論基點，而得出的結論卻迥然有別，關鍵在於一個要努力把詩教傳統建構得更為縝密，一位則極力要解脫傳統束縛以求個性發展空間，因此，沈德潛採取

對典範的純化與強化以符合「詩教」的詩學主張，而袁枚則在同一個典範中揭示更開放與多元的面向。袁枚〈再與沈大宗伯書〉（《文集》，卷 17 頁 285-286）特別針對選詩的「拘見而狹取」而發，強調「詩之道大而遠」，而人人各有所長，不能以一把尺裁量所有詩人作品，云：

且夫古人成名，各就其詣之所極，原不必兼眾體。而論詩者，則不可不兼收之，以相題之所宜。……天地間不能一日無諸題，則古來不可一日無諸詩。人學焉各得其性之所近，要在用其所長而藏己之所短則可，護其所短而毀人之所長則不可。

袁枚進一步以對舉的方式呈現唐詩的多元樣貌，說明詩人的各依其性、各詣其極，各成一家，如郊、島不能為沈、宋之廟堂典重，溫、李不能為王、孟之山水閑適，王、孟不能為李、杜之邊風塞雲、名山古跡，韋、柳不能為韓、孟之雄奇恣肆，錢、劉不能為張、王、元、白之傷往悼來、感時記事，韓、孟亦不能為溫、李、冬郎之「題香襟，當舞所，弦工吹師，低徊容與」。各家諸題的相互輝映促成了唐詩的盛況，因此袁枚強調學詩要依性之所近，對於自己所不擅長的，不必勉強去牽就或否定，更不必苛求兼備眾體。袁枚還特別針對沈德潛《清詩別裁集·凡例》所云：「尤有甚者，動作溫柔鄉語，如王次回《疑雨集》之類，最足害人心術，一概不存」，從孔子論詩所依據的《詩》三百篇中指陳證據：

聞《別裁》中獨不選王次回詩，以為豔體不足垂教。……夫〈關雎〉即豔詩也，以求淑女之故，至于「展轉反側」，使文王生于今，遇先生，危矣哉！……豔詩宮體，自是詩家一格。孔子不刪鄭、衛之詩，而先生獨刪次回之詩，不已過乎？

袁枚一再引述聖賢言行展開與沈德潛的對質，確認豔詩宮體為「詩家一格」的地位，從而論定「豔體宜收，即險體亦宜收，然後詩之體備而選之道全」，反之，不選豔體就成了「詩之體不備而選之道不全」，在策略上有效破解了沈德潛傾全力所建構的詩教傳統。惟若對照袁枚 70 歲以後所作的《隨園詩話》，一再嚴辭批判固守門派的局限，如：

老學究論詩，必有一副門面語。作文章，必曰有關係；論詩學，必曰須含蓄。此店鋪招牌，無關貨之美惡。（《詩話》，卷 7 頁 228）

由強烈措辭來看，沈德潛詩教說在當時仍有相當程度的影響力。袁枚〈再答李少鶴〉（《尺牘》，卷 10 頁 206-209）寫於沈德潛「墓木已拱」之時，特別提到兩人之間的糾葛：

老人與歸愚，鄉會同年，鴻博同年，最爲交好；然平時論詩，向彼嘿無一語，知其迂拘自是，而不可與言也。然深知其居心端厚，未發之前，《竹嘯軒集》中，頗有佳篇，未可一齊抹殺。

袁沈二人的同年交好，並沒有成爲科舉朋黨，袁枚只願意肯定沈德潛入仕前的作品，在論詩上則毫無交集，甚至直指「詩教」說已成「枯木朽株」，藉此揭櫫「詩有詩之奧，詩有詩之妙」，強化詩的真正獨立性，再進一步闡述：

《禮記》一書，漢人所述，未必皆聖人之言，即如「溫柔敦厚」四字，亦不過詩教之一端，不必篇篇如是。二雅中之「上帝板板，下民卒殫」、「投畀豺狼」、「投畀有北」，未嘗不裂眦攘臂而呼，何敦厚之有？故僕以爲孔子論詩可信者，「興、觀、群、怨」也；不可信者，「溫柔敦厚」也。

由於李少鶴憂慮溫柔敦厚產生「卑靡庸瑣」的負面效應，故袁枚直接從《詩經》、《禮記》等聖人著作上辯證「溫柔敦厚」的不可採信，企圖從根源上把「溫柔敦厚」與聖人切割開。乾隆 60 年（80 歲）袁枚作〈讀《論語》有感〉二首之二，云：

公西東帶登朝日，點也嬉游沂水天。同在聖門心事別，至今瑟響尚鏗然。（卷 36 頁 868）

把聖門心事畫分爲仕與遊兩類，進而突顯春遊舞雩的鏗然瑟響，映現一個自外於「仕」的詩意天地。在以詩意爲核心的思維中，把聖人著作從後學者所塑造的絕對性主導地位

中釋放出來，回歸具有可抉擇性的本然面貌，與仕對立的嬉遊舞雩顯然更契合於詩的質性，其〈續詩品·神悟〉云：

鳥啼花落，皆與神通。人不能悟，付之飄風。惟我詩人，眾妙扶智。但見性情，不著文字。宣尼偶過，童歌滄浪。聞之欣然，示我周行。（《詩集》，卷 20 頁 421）

聖人本是活潑多元的，以性靈為主體的詩人創作更應如此，故《隨園詩話補遺》即批評論詩者「必欲繁其例，狹其徑，苛其條規，桎梏其性靈，使無生人之樂，不已愼乎」（卷 3 頁 605），援引古人未必然的諸多限制，使詩人壓抑了原有的性靈，更失去了生人之樂，如何能有好詩？袁枚極力要使人從「詩教」的桎梏中解脫出來，乃引孟子「盡信書不如無書」語，以為是「晚年悟道之言」，並辨析《尚書》、《論語》二書之可被質疑處，最後自記有句云：

雙眼自將秋水洗，一生不受古人欺。（《詩話補遺》，卷 3 頁 617）

「學習」是自我成長中很重要的工夫，也是凝聚群體、型塑傳統很重要的過程，卻也在無形中抹殺了自我的主體性與獨特性。袁枚論詩明白標舉「凡詩之傳者，都是性靈」（《詩話》，卷 5 頁 141），因而意識到自我主體性的浮現，必須仰賴自身的「自覺」，把從「學習」中得來的種種學問，逐一加以汰洗，才不致於陷溺在古人桎梏中而失去了自我。這是自我成長的另一層更具關鍵性的工夫，卻向來被人所忽略，特別是在「詩教」的氛圍籠罩下，袁枚這兩句詩就具有石破天驚的力道而顯得格外不尋常。袁枚晚年論詩詩更不斷強調自我主體性的重要，乾隆 56 年（76 歲）作〈遣興〉24 首，其中以連續三首絕句自道作詩旨趣，云：

愛好由來落筆難，一詩千改始心安。阿婆還是初笄女，頭未梳成不許看。
獨往獨來一枝藤，上下千年力不勝。若問隨園詩學某，三唐兩宋有誰應？
但肯尋詩便有詩，靈犀一點是吾師。夕陽芳草尋常物，解用都為絕妙詞。（卷 33 頁 807）

三首詩分別指涉詩歌創作的三項要素：其一是不受年齡拘限，永遠帶著初笄少女的愛美情懷；其二是勇於挑戰歷史，堅持個人的特性，昂然出入古今，才能與各朝典範相抗衡；其三是回歸自我性靈，天地萬物亙古如斯，惟有性靈可點化成詩意的存在。因此，袁枚對「詩」的護持也就不遺餘力，去世前作〈詩城詩〉四首，云：

十丈長廊萬首詩，誰家門富敢如斯？請看珠玉三千首，可勝珊瑚七尺枝？
推襟送抱好辭章，四海風人聚一堂。不待恭王來壞壁，早聞絲竹響宮牆。
不用烏曹磚一片，不須伯鯨造成功。但教詩將文房守，四面雲梯孰敢攻？自註：
劉文房號五言長城，又贈某云：遙聞詩將會南河。
城下梅花千樹栽，羅浮春到一齊開。參橫月落群仙降，定與詩魂共往來。（《詩集》，卷 37 頁 922）

把詩從世俗所追求的富貴、功業中獨立出來，提供給詩人一個不被世俗評比的环境，讓詩人可以盡情盡性地從事創作，這樣的國度，是人與自然雙贏的國度，必然也是神仙都嚮往的國度。袁枚企圖在人間打造一個詩的國度，自然要能夠超越一切詩派紛爭，甚至招降納叛，展現高度的包容力，如《隨園詩話補遺》所云：

人有訾余《詩話》收取太濫者。……嘗見（方正學）先生手書〈贈俞子嚴溪喻〉一篇云：「學者之病，最忌自高與自狹。自高者，如峭壁巍然，時雨過之，須臾溜散，不能分潤。自狹者，如甕盎受水，容擔容斗，過其量則溢矣。善學者，其如海乎？早九年而不枯，受八洲水而不滿：無他，善爲之下而已矣。」……然則《詩話》之作，集思廣益，顯微闡幽，寧濫毋遺，不亦可乎？（卷 4 頁 634）

不同於詩歌流派的旗幟分明，詩歌國度則要容納百川，「集思廣益，顯微闡幽」就成了詩話的基本任務，甚至「寧濫毋遺」，才能成其大。因此，袁枚的「性靈」乃是人人都具有的，如〈何南園詩序〉所云：「詩不成於人，而成於人之天。其人之天有詩，脫口能吟；其人之天無詩，雖吟而不如其無吟」（《續文集》，卷 28 頁 494），是以聖人有詩，童子有詩，婦女有詩，販夫走卒亦皆有詩，而詩人的國度也就成了一個「不失其赤子之心」的

國度³²，但能盡情，不作一切分別觀。

六、異軌同奔——反馴化與學杜的復古／有我

薩依德（Edward W. Said）把一個社會成員的知識分子分為圈內人（insiders）與圈外人（outsiders）。圈內人指「完全屬於那個社會的人，在其中飛黃騰達，而沒有感受到強烈的不合或異議，這些人可稱為諾諾之人（yea-sayers）。」入仕時期的沈德潛或可歸於此類型，卻不能涵攝入仕前或致仕後的詩學論述。相對地，圈外人則可稱為「謬謬之人（nay-sayers）」，「流亡就是無休無止，東奔西走，一直未能定下來，而且也使他人定不下來。無法回到某個更早、也許更穩定的安適自在的狀態；而且，可悲的是，永遠無法完全抵達，永遠無法與新家或新情境合而為一。」³³袁枚的反制約性與目空一切似乎與此相當，卻又能安居在詩意盎然、賓客不絕的隨園。這個差異，恰可呈現東方之所以不同於西方之處。

就詩／仕殊途的根本觀念而言，沈德潛與袁枚可謂「異軌同奔」³⁴，各自尋繹詩的專業性與獨立性，並藉以抗衡帝王的馴化。刻意與政治保持一定的「距離感」，使詩人能夠擁有理性清明的判斷力；距離感越強，越能夠達到獨排眾議、逆流而抒論的地步。以此來檢視沈、袁二人，沈德潛比袁枚早生 44 年，時代環境仍未脫離艱辛的開拓期，又以教學為業，其詩學主張較為溫和婉順，如其〈施覺菴考功詩序〉所云：

詩之為道也，以微言通諷諭，大要援此譬彼，優游婉順，無放情竭論，而人徘徊自得於意言之餘，三百以來，代有升降，旨歸則一也。（《文鈔》，卷 11）

故能得到帝王的刻意獎掖，御制詩至云：「我愛德潛德，淳風挹古初」，上諭直稱：「沈德潛誠實謹厚，且憐其晚遇，是以稠疊加恩，以勵老成積學之士。」即使因徐述夔事件而

³² 如《隨園詩話》即云：「詩人者，不失其赤子之心者也。」（卷 3，頁 71）

³³ 詳見艾德華·薩依德（Edward W. Said）著、單德興譯《知識分子論》（臺北，麥田出版公司，2000 年），頁 90-91。

³⁴ 「異軌同奔」一詞借用沈約《宋書·謝靈運傳》所云：「王褒、劉向、揚、班、崔、蔡之徒，異軌同奔，遞相師祖。」（臺北：鼎文書局，1984 年），卷 67，頁 1778。

遭仆碑，同年御製〈懷舊詩〉，仍列沈德潛爲五詞臣末，且代爲開脫「設曰有心爲，吾知其未必」，都可見乾隆的一廂情願與用心良苦³⁵。惟帝王的容忍度與耐性終究是有限的，因此隨後的文字獄轉趨慘烈³⁶，以及編纂《四庫全書》（乾隆 37-58）過程中的刪削禁燬，影響所及，如嘉慶年間李祖陶〈與楊蓉渚明府書〉所云：

今人之文，一涉筆惟恐觸礙天下國家，……人情望風覘景，畏避太甚，……消剛正之氣，長柔媚之風，此于世道人心實有關係。³⁷

沈德潛提倡優游婉順的溫厚詩教，與政治上雷厲風行的構獄禁燬，導致文壇上的柔媚風氣，如此「世道人心」的走向，實非沈德潛始料所及。

相形之下，由政治邊緣到文學主流的袁枚，嚴迪昌稱他爲清代惟一的「專業詩人」³⁸，由於政治上的失語而開拓出詩的國度，徹底跳脫政治的拘牽，甚至不惜遭致物議，「目空儒釋道，故常肆無忌憚，大放厥辭」³⁹，以悖離一切的姿態，大幅拉開詩與政／教的距離，引起章學誠（1738-1801）斥之爲「非聖無法」、「名教罪人」、「人倫蠹賊」，甚至牽連到詩話，云：

³⁵ 嚴迪昌《清詩史》指出：「沈德潛『晚遇』隆眷的事實很像一個標本似地存在著，表明詩不一定『窮而後工』，更不『窮』人；詩人的窮通與否，全看你自己是否『背而今』了！這樣的示恩示威的認識意義在當時無疑是不小的。」（杭州：浙江古籍出版社，2002年），頁677。

³⁶ 乾隆朝文字獄，除20年胡中藻《堅磨生詩鈔》案、閻大鏞《侯侯集》案，主要出現在沈德潛卒後，如40年澹歸和尚《遍行堂集》案、43年徐述夔《一柱樓詩集》案、陶汝鼎《榮木堂文集》、陶煊、張燠《國朝詩的》案、44年石卓槐《芥園詩鈔》案、李麟《虬峰集》案、45年戴移孝《碧落後人詩集》案、王仲儒《西齋集》案，尤以47年卓長齡家族四代之詩文集案最爲慘酷。

³⁷ 詳見李祖陶：《國朝文錄續編》附《邁堂文略》，（續修四庫全書本，上海：上海古籍出版社，2002年），第1676冊，卷1。

³⁸ 嚴迪昌《清詩史》云：「如果說詩史上曾經有過本來意義上的『專業』詩人，即以畢生心力集注于詩的理論與實踐，持之爲唯一從事的文學文化事業的話，那麼袁枚就是這樣的專業詩人和詩學理論家；而且，在清代他是惟一全身心投入詩的事業者，整個清代二百七十年間的所有大家、名家詩人中找不出類似袁枚的第二個。」（頁731）

³⁹ 引自嚴志雄：〈書評：J. D. Schmidt（施米特）“*Harmony Garden: The Life, Literary Criticism, and Poetry of Yuan Mei (1716-1798)*”（London: Routledge Curzon, 2003）〉，《漢學研究》第23卷第2期（2005年12月），頁512。

前人詩話之弊，不過失是非好惡之公；今人詩話之弊，乃是爲世道人心之害。失在是非好惡，不過文人相輕之習氣，公道久而自定，其患未足憂也；害在世道人心，則將醉天下之聰明才智，而網人於禽獸之域也。⁴⁰

寧可包容是非好惡之不公，卻無法容忍袁枚《詩話》的有害「世道人心」，甚至直接指斥爲「禽獸之域」，亦非袁枚所能心服。衡情論理，詩教與性靈的詩學主張大相逕庭，卻共同背負「世道人心」的責難，可見標舉詩的專業性與獨立性所引發的社會期待，實已超過「詩」本身所能負荷。

如欲客觀討論「詩」的適當位置，沈、袁都涉及的唐宋之爭與學杜論題是另一個觀察點。沈德潛編選歷代詩而獨缺宋詩，乃在「復古」二字。《唐詩別裁集·凡例》明指「詩至盛唐，菁華極盛，體制大備」，而「宋、元流于卑靡」，故初編序文敘明「學者知唐爲正軌」、「有志復古」爲其選編緣起，〈凡例〉與重訂序文更直指「是集以李杜爲宗」、「取杜韓語意定《唐詩別裁》」（頁 153-159），其聚焦杜甫的指標性極爲明顯。而沈德潛的推尊杜甫，在於「轉益多師」的集前人之大成，有詩云：「何事爾曹談墨守，少陵詩法已多師」，仍是就「復古」而論；惟所取杜詩乃在「讀杜子美詩如見其憂時愛國」（〈東隅兄詩序〉，《文鈔》卷 13）的性情面目，故潘森千爲沈德潛《杜詩偶評》作〈凡例〉即指出：

欲知人論世，當於許身稷契、致君堯舜。念松柏於邱山，哭故交於旅櫬。與夫悵弟妹之流離，懷妻孥之阻絕，一切興觀群怨、事父事君之處求之。先生所選所評，總之不失此意。（頁 6）

則所謂「復古」，實在於聖人垂教的忠愛之忱。《明詩別裁集》序文開章明義就指出：「宋詩近腐，元詩近纖，明詩其復古也」，特別是經過汰除「無當於美刺者」，所選者皆能「陵宋躐元而上追前古」（頁 681），仍是以「美刺」、「追前古」爲指標。《清詩別裁集·凡例》嘗試對不選宋詩作說明：「唐詩蘊蓄，宋詩發露……愚未嘗貶斥宋詩，而趣向舊在

⁴⁰ 詳見章學誠：《文史通義·詩話》（北京：中華書局，2005 年），卷 5，頁 560。

唐詩，故所選風調音節，俱近唐賢，從所尚也。」惟證諸開章明義所云：

詩之爲道，不外孔子教小子教伯魚數言，而其立言，一歸於溫柔敦厚，無古今一也。（頁 845）

則沈德潛所企圖建構的詩史，實乃固著在「溫柔敦厚」的聖賢教化上，因而泯滅了古今演變的印跡，以致於如張健所稱「是一個總結，也是一個終結」⁴¹。因此，袁枚自述 9 歲學詩雖由「始〈古詩十九首〉，終于盛唐」（《詩話》卷 6 頁 182）之《古詩選》入門，仍以「但肯尋詩便有詩，靈犀一點是吾師」自許，強調詩人主體的獨特性，認為「抱韓杜以凌人」是另一種形式的「權門托足」，並引明林貞恆之言「時非天寶，官非拾遺，徒托于悲哀激越之音，可謂無病而呻」爲學杜者之戒⁴²。至於宗唐宗宋之爭，其〈答施蘭垞論詩書〉首先回應「昌宋詩以立教」的提議，以爲其惑「更甚於宗伯」，更明白指出：

夫詩，無所謂唐、宋也。唐、宋者，一代之國號耳，與詩無與也。詩者，各人之性情耳，與唐、宋無與也。若拘拘焉持唐宋以相敵，是子之胸中有已亡之國號，而無自得之性情，於詩之本旨已失矣。（《文集》，卷 17 頁 286）

國家會滅亡，把唐宋視爲「已亡之國號」，而詩人的性情則透過詩歌載體永久保存下來，這種覺知，不斷出現在袁枚筆下⁴³，個人主體性也就越發顯現，如《隨園詩話》所宣稱：「最愛周櫟園之論詩，曰：詩以我言我之情也，故我欲爲則爲之，我不欲則不爲。原未嘗有人勉強之、督責之，而使之必爲詩也。」（卷 3 頁 70）甚至直言「作詩不可以無我，無我則剿襲敷衍之弊大」（卷 7 頁 209），認定詩是最具有個人鮮明色彩的載體，完全由自己作主宰，不能也不必勉強。林語堂即以現代性解釋袁枚的人生觀，〈再談小品文

⁴¹ 張健《清代詩學研究》評沈德潛詩教說爲：「從宋末以來綿延數百年的回歸傳統的思潮到這裡是一個總結，也是一個終結。此後再也沒有能形成一個大的回歸傳統的詩學運動。」（北京：北京大學出版社，1999 年），頁 511。

⁴² 前者指：「抱韓杜以凌人而粗腳笨手者，謂之權門托足。」（《詩話》，卷 5 頁 143）。後者見卷 6 頁 189。

⁴³ 相關論點又見《隨園詩話》，云：「詩分唐宋，至今人猶恪守，不知詩者，人之性情；唐、宋，帝王之國號。人之性情，豈因國號而轉移哉？」（卷 6，頁 190）

之遺緒〉云：

笠翁、子才之人生觀，又可以說是現代的人生觀，是觀察的、體會的、懷疑的、同情的，很少冷豬肉氣味，去載道派甚遠。這種懷疑的、觀察的、體會的、同情的人生觀最是現代思想之特徵，甚足動搖人心，推翻聖道。子才、笠翁雖然表面上站在儒家方面，持此態度以往，實足以動搖儒教的基礎。⁴⁴

如果說沈德潛是總結傳統的詩人，往上探尋詩歌的源流，努力把傳統詩學建構得更為縝密；袁枚則是走向現代的詩人，從政治場域的「失真無我」走向尋找真我之路，當時的「名教罪人」，乃預示了時代的發展，走上一條更長遠的未來。

七、結語

同樣身處異族入主的乾隆盛世，如何在統治者馴化與懲罰的制約之中取得論述空間？又如何護持統治階層所亟欲去除的「我」的主體性？就成了有識之士最重要的議題。沈德潛與袁枚成為同榜進士，也都有過六、七年的仕宦經歷，「詩教」說與「性靈」說成為乾、嘉詩壇最具影響力的兩大詩派，在當時已是壁壘分明，近人研究仍多著墨於兩人的論爭。細繹兩人論詩本末，可知沈德潛在入仕前與致仕後所極力建構的詩教傳統，企圖超越政治而使「詩」成為世變紛擾、政權更迭中的一股穩定力量；袁枚強力標舉性靈以宣告詩歌超越時代界限的獨立性，企圖超越政治、超越詩歌流派而打造一個具有永恆性的詩歌國度。兩人看似「同榜異軌」，實則「異軌同奔」，都具有詩／仕殊途的根本觀念，也都在強調詩的專業性與獨立性上，各自尋繹、測試抗衡帝王馴化的有效距離。

詩教與性靈的詩學主張大相逕庭，卻共同背負「世道人心」的責難，可見標舉詩的專業性與獨立性所引發的社會期待，實已超過「詩」本身所能負荷。以沈、袁都涉及的唐宋之爭與學杜論題作為觀察點，有助於客觀討論「詩」的適當位置。沈德潛透過選詩

⁴⁴ 見林語堂著，夢琳等編：《林語堂散文經典全編》（北京：九洲圖書出版，1997年），第1冊，頁225。

所建構的詩史，實乃固著在「溫柔敦厚」的聖賢教化上，其推尊杜甫仍是就「復古」而論，且其所謂「復古」實在於聖人垂教的忠愛之忱，因而泯滅了古今演變的印跡，造成傳統詩學的總結／終結。袁枚因仕宦而出現雙重「失語」的經驗，乃自覺地選擇以詩人語言發聲，突顯詩人主體的自主性與獨立性，把唐宋視為「已亡之國號」，惟有詩人情性可以超越政權興亡而長存，以「無病呻吟」為學杜者戒，強力宣導「作詩不可以無我」的觀念，使林語堂稱他為「最是現代思想之特徵」。無論是回歸傳統或面向現代，沈、袁兩人都非蔭依德「圈內人」或「圈外人」所能涵攝，成為了解東方很重要的兩個具指標性的詩人。

參考書目

1. 〔戰國〕孟子：《孟子》，（十三經注疏本，臺北：藝文印書館，1982年）
2. 〔梁〕沈約：《宋書》（臺北：鼎文書局，1984年）
3. 〔五代〕王定保《唐摭言》，收入《唐五代筆記小說大觀》（上海：上海古籍出版社，2000年）
4. 〔清〕顧炎武：《日知錄》（臺南：唯一書業中心，1975年）
5. 〔清〕施閏章：《施愚山文集》（安徽：安徽古籍，1992年）
6. 〔清〕葉燮：《原詩》（北京：人民文學，1998年）
7. 〔清〕康熙（愛新覺羅·玄燁）御定、張玉書等編錄：《佩文齋詠物詩選》（臺北：廣文書局，1970年）
8. 〔清〕愛新覺羅·弘曆：《清高宗御製詩文全集》（臺北：國立故宮博物院，1976年）
9. 〔清〕張廷玉等奉敕撰：《清朝文獻通考》（臺北：臺灣商務印書館，1987年）
10. 〔清〕沈德潛：《沈歸愚詩文全集》（乾隆教忠堂刊本，現存臺灣國家圖書館）
11. 〔清〕沈德潛：《杜詩評鈔》（臺北：廣文書局影印京都文求堂藏本，1976年）
12. 〔清〕沈德潛等編選：《中國歷代詩歌別裁集》（山東：山東文藝出版社，1995年）
13. 〔清〕袁枚撰，王英志點校：《袁枚全集》（南京：江蘇古籍出版社，1997年）
14. 〔清〕趙翼：《簞曝雜記》（北京：中華書局，1997年）

- 15.〔清〕姚鼐：《惜抱軒詩文集》（上海：上海古籍出版社，1992 年）
- 16.〔清〕章學誠：《文史通義》（北京：中華書局，2005 年）
- 17.〔清〕李祖陶：《國朝文錄續編》（續修四庫全書本，上海：上海古籍出版社，2002 年）
- 18.〔清〕張維屏：《國朝詩人徵略》（北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2004 年）
- 19.徐珂：《清稗類鈔》（臺北：臺灣商務印書館，1983 年）
- 20.柯劭忞等總纂：《清史稿》（北京：中華書局，1991 年）
- 21.楊學爲等編：《中國考試制度史資料選編》（合肥：黃山書社，1992 年）
- 22.朱東潤：《中國文學批評史大綱》（臺北：臺灣開明書店，1975 年）
- 23.吳宏一：《清代文學批評論集》（臺北：聯經出版公司，1998 年）
- 24.張健：《清代詩學研究》（北京：北京大學，1999 年）
- 25.嚴迪昌：《清詩史》（杭州：浙江古籍出版社，2002 年）
- 26.孟森：《清代史》（臺北：正中書局，1974 年）
- 27.林語堂著，夢琳等編：《林語堂散文經典全編》（北京：九洲圖書出版，1997 年）
- 28.商衍鎏：《清代科舉考試述錄及有關著作》（天津：百花文藝出版社，2004 年）
- 29.艾德華·薩依德（Edward W. Said）著、單德興譯《知識分子論》（臺北，麥田出版公司，2000 年）
- 30.Jerry M. Burger 撰、林宗鴻譯：《人格心理學》（臺北：揚智文化公司，2003 年）
- 31.嚴志雄：〈書評：J. D. Schmidt（施米特）“*Harmony Garden: The Life, Literary Criticism, and Poetry of Yuan Mei (1716-1798)*”（London: Routledge Curzon, 2003）〉，《漢學研究》第 23 卷第 2 期（2005 年 12 月）
- 32.廖美玉：〈記憶蘇小——由袁枚詩看情欲理的攙合與肆行〉，收入中國文哲專刊 37《明清文學與思想之情、理、欲——文學篇》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2009 年）

《東海大學文學院學報》
第 53 卷，2012 年 7 月
頁 65-82
Tunghai Journal of Humanities
Vol.53, July 2012
pp.65-82

當代華人影像敘述中「似有似無的技巧」

簡政珍*

“Seemingly Non-Existent Technique” in Contemporary Chinese Filmic Narrations

by
Chien, Cheng-Chen

關鍵詞：「陌生化」、「似有似無的技巧」、翁恩、海德格、布萊

Keywords: Defamiliarization “seemingly non-existent” technique Ong Heidegger
Poulet

* 亞洲大學外文系講座教授

〔提要〕

俄國史克勒夫斯基（Viktor Shklovsky）在〈藝術就是技巧〉（Art as Technique）一文指出，類同與重複掏空了藝術的本質；創作宜產生「陌生化」的效果，才能展現作品的生命。

但是爲了展現不同，「陌生化」經常被誤解成標新立異。刻意強調「陌生化」的技巧，有時是爲了遮掩創意的不足。有時「陌生化」變成一種模式，一種爲了展現「不同」而因循的模式。

相較於刻意的技巧，「似有似無的技巧」所展現的技巧更值得注意，因爲幾近完美的技巧才可能似有似無。本文嘗試以翁恩（Ong）的解析與對話，海德格（Heidegger）的「詮釋與瞭解」，以哲（Iser）的空隙與布萊（Poulet）的主客交感，作爲「似有似無的技巧」的立論基礎。

本文的立場是，刻意展示技巧的影像敘述，技巧因爲太明顯，已經失去應有的重要性。技巧似有似無的，反而要說出其技巧，因爲這是對觀眾洞察力最大的檢驗。

Abstract

Shklovsky in “Art as Technique” wisely remarks similarity and repetition empty out essentials of art; therefore the life of art can be refreshed through technique of defamiliarization. But for the effect of difference, “defamiliarization” is oftentimes misunderstood as intended extreme bizarre effect, and sometimes forced defamiliarization actually serve as a mask for the lack of creativity. Sometimes, defamiliarization becomes a pattern, a repeated pattern to showcase extreme difference.

As opposed to obvious technique, “seemingly non-existent technique” deserves more attention. Technique can hardly be “seemingly non-existent” unless it becomes nearly perfect. In the discussion of cinematic viewing, this paper will expound on the theoretical ground of the “seemingly non-existent” technique based on Ong’s idea of dialogue, Heidegger’s concept of

understanding and interpretation, Iser's blanks and Poulet's intersubjectivity.

This paper tries to point out the technique intended for extreme defamiliarization because of its obviousness has already lost its impact as a technique. On the other hand, with Chinese filmic narrations as examples, the “seemingly non-existent” technique is hardly perceptible; therefore the viewing should focus on the subtlety of its technique. This is a test of the viewers' insight and sensibility.

一、「似有似無」在於「自然」

當今各種藝術，由於已經發展幾個世紀，甚至是一、兩千年，要展現新意，是對創作者極大的考驗。延續的創作有時只是一種重複，而重複正是藝術的輓歌。因而二十世紀初期，史克勒夫斯基（Viktor Shklovsky）在〈藝術就是技巧〉（Art as Technique）（1989: 54-66）一文指出，類同與重複掏空了藝術的本質；創作宜推陳出新，讓讀者或是欣賞者有所驚覺，讓熟悉、習以為常的產生「陌生化」的效果，而新的技巧，就是「陌生化」的必要條件。

「陌生化」打破慣性思維，是創意的代言人。人生與藝術，若是一再重複，生命將成一潭死水。「假如我們知道明天是今天的重複，我們怎能活下去？」技巧與陌生化使我們注意到生命繽紛的樣貌，讓我們看到表像沈滯的物質，呈現動態的質性。這是生命得以成長，文化得以演進最重要的憑藉。

但是「陌生化」卻經常被誤解成是「標新立異」的同義詞。粗糙而刻意為之的技巧，被誤以為是創意，呆滯沈悶的「陌生化」被詮釋成藝術。「陌生化」因而經常成為拙劣技巧的遮掩，變成二、三流藝術家的面具。¹

相較於有些刻意「陌生化」的導演，八〇年代之後，海峽兩岸有些導演所呈現的是「似有似無」而動人的技巧。技巧「似有似無」的關鍵，在於自然。宋朝姜夔的《白石道人詩說》對於自然不造作的詩學論述多有著墨，他所提的「自然高妙」幾乎是「似有似無」的技巧的相似語。他說：「非奇，非怪，剝落文采，知其妙而不知其所以妙，曰自然高妙。」（臺靜農 1974：1369）兩者主要的差別在於，觀眾要「知其妙且知其所以妙」。他具有高度的靈敏度與細緻的人生體驗，而且觀賞時要像白石道人（姜夔）說的：「難說處一語道盡，易說處莫便放過」（同上 1368），不因為影像自然，而等閒視之。

另一方面，「自然」還要展現創意才有意義，不是「標新立異」的創意，而是需要觀

¹ 如詩創作上故意做文字的拼貼扭曲、形式的戲耍，影像上故意搖晃鏡頭或是刻意長時間讓畫面停滯不動等等。有關刻意顯現不同而製造枯燥無味的影像，卻被詮釋成藝術的討論，請參酌簡政珍〈「第三種觀眾」與華語「傳統寫實」的影像敘述〉，《電影藝術》（*Film Art*），2009 年第 5 期，頁 135-140。

衆的慧眼，在看似平凡的影像中洞察到其中的不平凡。「似有似無」的技巧是對觀眾鑒賞力極大的考驗，也是對編導極大的考驗，因而是極其困難的技巧。宋朝葛立方在《韻語陽秋》強調詩的「平淡有思志」時，引用梅盛俞和晏相的詩：「作詩無古今，欲造平淡難」（同上 1366），正是此意。

「似有似無」的技巧之所以困難，在於其技巧能「恰到好處」。表面上，所謂「恰到好處」可能流於主觀認定，因人而異。美學的認知，觀眾不一定是大學教授或是理論家才有此能力。他不一定要有很高的文憑，但一定感受細膩，對電影的影像語言也許有基礎的認知，也就是我所說的「第三觀眾」。這樣的觀眾能輕易分辨「感情」與「濫情」的差異，能體會到以知識看電影和以感覺看電影的差別。

以這樣的觀眾看電影，技巧「恰到好處」的檢驗點在於：在觀賞中，他不會意識到導演在運用什麼技巧，在播散什麼意識型態。假使編導「刻意」展現如此的命題，一定會進入觀眾的意識，會在瞬間取代原先觀賞時的「感覺」。反過來說，「自然」，更不是隨意。「隨意」是技巧的崩解，讓觀眾強烈意識到其技巧的不足。

無可諱言，影像可能是某種知識或是哲學理念的化身，但是影像的傳輸中，若是「知識」或是「哲學」或是「理論」沒有適當的轉化，都很可能讓觀眾意識到其目的論的企圖，以及技巧的運用。有趣的是，運用理論或是技巧的痕跡太明顯，與技巧太「隨意」，都會提醒觀眾意識到其技巧。更有趣的是，當「第三種觀眾」看到「太明顯的技巧」時，會有一種被迫行銷的反感時，有些以文化理論看電影的「學者」卻經常拍手稱慶，因為又有了套用理論的機緣。

二、技巧的存在與「消失」

進一步說，技巧似有似無，影片更能讓觀眾渾然忘我。因為技巧在觀眾的意識之外，類似不存在已經消失。有趣的是，放諸四海人生，美好的東西，經常在消失後才被意識到它一度的存在。而技巧明顯的東西，則是一出現就馬上引導觀眾的注意力，但感覺細膩的觀眾卻迫切希望它能儘快消失。

假如技巧展現的當下，在觀眾的意識之外，技巧透明，有如虛像。因為透明，填滿觀眾意識的是，影像敘述本身的吸引力，借助技巧，但似乎又讓技巧自我遁形。試舉一

例：

張毅導演的《我這樣過了一生》，描寫桂美經由媒婆介紹，要和想續弦的老侯結婚。結婚前，桂美有一次來老侯家，老侯正穿著內褲在幫小孩上廁所，有點狼狽。桂美坐在客廳，看到牆上老侯的全家福照片，照片裡是老侯與三個小孩，以及已經過世的太太。老侯穿好衣服出來，桂美講出此行的用意。她要告訴他，當年已經訂過婚，已經有了（性經驗），問他還要不要她？這時老侯和桂美都在畫面上，老侯面向桂美，觀眾看到他的側面與部分的正面，桂美不是逼視鏡頭，卻是面向鏡頭。一般編導會著眼老侯的答覆，因為他的答覆是情節進展的關鍵。既然是關鍵，老侯的臉孔會以正面的特寫鏡頭處理。但這裡，編導讓老侯與桂美的臉孔同時佔據畫面的中央，他是核心，因為他的答案是桂美與觀眾的焦點。桂美也是核心，因為編導要讓觀眾看到他等待老侯的心境與表情。因此，整個畫面包含雙層重心。此外，編導用中景鏡頭，不是特寫。中景鏡頭的使用，一般是編導想與影像保持相當的距離，儘量不介入。此景如此安排，當然要讓觀眾同時看到兩個重心，鏡頭必須適度拉遠。另一方面，老侯的答案當然是關鍵，但編導並不想刻意牽引觀眾的注意力。稍微細心的觀眾會「注意」到這一景的細緻，但粗心的觀眾或是覺得沒有文化論述可以套用的觀眾，卻可能匆匆略過，因為技巧在似有似無之間。編導讓技巧同時存在與「消失」。

事實上，以上老侯穿著內褲從廁所出來，以及桂美在客廳看到牆上的照片，都隱藏著一種動人的似有似無的技巧。老侯穿著內褲幫小孩上廁所，看在桂美的眼裡，以後她就是替代他的角色。同樣，桂美看著牆上的照片，可能也想到很快就要替代他的亡妻。這兩個小事件組合在一起變成：她很快就要替代他與他的亡妻幫小孩上廁所；而上廁所只是千頭萬緒裡的一個小線頭，這就是她要體認的婚姻。假如觀眾感受到當下桂美如此的認知，緊接著她問老侯要不要她時，更能體會到她對這個婚姻所抱持的宿命感與悲壯性。²

觀眾要感受桂美這些內心的感受，才能感受到影像的細緻。但影像敘述在似有似無的技巧下，顯得飄忽。反過來說，因為飄忽不刻意，變成對觀眾的邀約，而更能感受其動人。

² 有關《我這樣過了一生》的閱讀，請參閱簡政珍，〈《我這樣過了一生》裡的時間與修辭〉，《明道文藝》，419期，（2011年2月），頁72-76。

因此，要體驗影片的動人，觀眾所仰賴的不是可以分析的技巧，而是技巧幾近完美自然，觀眾不會意識到要分析其技巧。自然或是似有似無的技巧，使技巧變成透明沒有障礙，能讓觀眾暢行無阻，進入影片動人的堂奧。

三、對話

翁恩（Walter J. Ong）在其著名的〈聽覺與客觀疊影的辯證〉（A Dialectic of Aural and Objective Correctives）裡說，詩在消溶視覺空間的類比中展現了聲音的世界。聲音是「我一你」的牽繫。文字是語音的吐納，要進入文字的內在（interior），要把文字視為一種呼喊（cry）。翁恩說：「所有的文字化，包括所有文學，極端地說都是一種呼喊，一種從人內心發出來的聲音」，而聲音和呼吸牽連，和生命的牽連，「因為誰喪失呼吸，誰就喪失言語與生命」（Ong 1971: 1160）。³翁恩接著說：「所有從說話者投射出來的文字，都來自於他的內在，是對其他人、其它內在的邀約，邀約和其共享他的內在，邀約對方進入，而非在外面觀看」（同上 1971: 1162）。

「在外面觀看」經常是把物件視為物體，有些批評家因而在「觀看」後分析。翁恩說，面對具有生命力的作品，讀者或是批評家不是仰賴慣常的分析或是解釋（elucidation），而是對話（dialogue）。所謂對話，就是「你我的互換」（同上 1971: 1163）。對話的瞬間，就是人生歷史上文字與文字相互交織的瞬間。在對話中，讀者或是批評家不是以他者的身份，對作品作分析解釋，而是融入文本，和其中的敘述者、說話者經歷類似的情境。因為「你」的經驗，變成「我」的經驗，讀者特別能敏銳地聽到文本中的「呼喊」。

翁恩的對話與呼喊極能體現一些技巧似有似無的電影的動人。在影像敘述自然的流動中，有時觀眾幾乎被「著迷」（possessed），有時甚至默默流下淚來。被問為什麼被感動，觀眾也說不出所以然來。並不是慣性反映的「劇情感人」，因為所謂的「劇情感人」，可能有一點濫情傾向。仔細深思，這些動人的影像，像一個強而有力的磁場，將觀眾吸引到其「內在」，而在一瞬間，觀眾的「我」不知不覺中已經處在影片中「你」的立場。

³ 本文所有的中文譯文，都是本人權宜性的翻譯。

張揚的《洗澡》描寫北京傳統澡堂的消失，澡堂主人老劉逝世，最後澡堂面臨拆除。最後一景，老劉的大兒子大明和三兩位朋友，以及澡堂以前的老顧客，看到老劉智慧不足的小兒子二明站在澡池中間高處，隨著配戴的隨身聽唱義大利民謠「我的太陽」。這時有感覺的觀眾可能感覺到自己的眼角的潤濕。現場的聽者一臉肅穆，想必悲從中來。讀者能感受其動人的先決條件是，在那一瞬間，他融入二明的意識裡，二明的處境，觀眾因而感同身受；照顧二明的父親已死，賴以維生的澡堂即將夷成平地。所唱的曲子，「我的太陽」是先前一位澡堂的老顧客送的，老顧客以前來這裡，必然在淋浴中唱這首曲子。但他已經搬走了，臨走前，送給他這首曲子的隨身聽。我的太陽只存在於歌聲，歌聲與陽光的亮麗只是意味未來的黯淡。

有趣的是，當觀眾融入二明的意識，而想到他未來的處境感到悲哀時，二明唱歌的當下，也許並沒有自哀自憐。他在歌聲中陶醉，在歌聲瞬間忘掉現實的冷酷無情。也就是因為如此，編導在呈現這一景時，用了小角度的仰角鏡頭。表像的中景似乎要淡化悲淒的情緒，仰角鏡頭卻隱約呈顯二明沈迷於樂聲心境。但編導無意操控觀眾的意識，因為展現畫面的，不是刻意強調的大幅度仰角鏡頭。

但假如觀眾體會二明的自我陶醉瞬間即逝，更感受到歌聲的悲涼，雖然它所描述的溫暖的陽光。這是觀眾在「你—我」位置交換後，又回到我的觀照點。透過「進、出」的動作，觀眾經由「你」的體驗，增加了「我」的人生體認。從「感同身受」到「智慧的成長」都來自於編導似有似無的技巧。

再舉一例。徐耿的《草房子》藉由倒敘，描寫敘述者念小學虎年的那一段日子。童年有歡笑也有悲傷。他的最好的朋友杜小康成績極為優秀，但家道中落輟學。杜小康渴望再回到學校念書，卻只能幫忙家裡養鴨還債。有一景，杜小康在小溪裡划著小船，先是在水中撿到一本課本，視為珍寶。接著他划船慢慢朝一座橋靠近，這時橋上是學童唱著歌從左到右移動，小船經過橋下，頭上的橋樑變成一條暗影，暗影之後，小船穿過橋，杜小康的視角改變，橋上的小朋友似乎又從另一個方向走回來（從右到左）。然後，小船漸漸遠離橋與歌聲。

在這一景中，小船與橋成 90 度正交的線條接近，這是一般河流與橋樑必然的景象，景象的呈現自然但可能不會引起觀眾的注意。假如觀眾進入杜小康的意識，小船的靠近橋樑必然成為杜小康渴望讀書的影像化，因為橋上正是小朋友的歌聲。但橋樑變成一個

暗影，暗示希望的不可得。小船穿過橋樑，遠離橋樑與歌聲，也是小船自然的動向，但是觀眾經由「我—你」的關係，感受到希望的遠離，雖然學童的歌聲縈繞耳際。

後來，《草房子》的敘述主人翁桑桑生病了，父親背著他到處找醫生。有一景在父親背上，一位老先生正在幫他把脈。桑桑別過頭來，原來遠方有小朋友似有似無的歌聲。假如觀眾進入桑桑的意識，他應該能體會到桑桑在這一瞬間必然想到自己是否能再回到學校，也會想到他的最好的朋友杜小康能否繼續念書。觀眾能想到桑桑在想杜小康，必須經由「我—你」關係的互換。觀眾的瞭解不是靠「解釋」，而是「對話」，進入桑桑的意識，以他的意識為意識。

四、瞭解與詮釋

海德格在《存有與時間》裡有關瞭解與詮釋的論述裡，寫了一句極為傳神但拗口的話：詮釋時，「瞭解將所瞭解的瞭解地處置」（the understanding appropriates understanding that which is understood by it”）（Heidegger 1962: 188）。海德格重複了三次瞭解，強調詮釋時瞭解的重要性。其次，海德格要說的是，詮釋並沒有讓瞭解有所不同，而是讓瞭解真正展現。詮釋在於展現原有的瞭解；基於瞭解的詮釋才有意義。

海德格如此的思維，也有助於觀眾對動人而似有似無的技巧的影像敘述的體認。海德格的瞭解不是知識論的「知道」，而是類似本體論存有的認知。瞭解的基礎在於由衷的關懷，是人性的感知。上述《草房子》，老人為桑桑把脈時，觀眾從桑桑聆聽小朋友的歌聲，想到他與杜小康的處境，是一種進入桑桑意識後的瞭解。沒有這一層瞭解，也就不能感受影像的動人。電影的閱讀與詮釋，不是知識性的探索，而是「道出」（articulate）瞭解與感受。換句話說，不是像上述翁恩所指陳的，有些批評家在外觀看，將對方當作物體分析。

海德格在《存有與時間》對人與人之間「瞭解」的剖析，影響了文學與藝術的詮釋。類似如此現象學的閱讀，最能深入人心，也最能與「似有似無」的技巧相呼應的是以哲（Wolfgang Iser）與布萊（Georges Poulet）兩人。嚴格說來，兩人仍然略有不同。以哲強調的是藉由文本的空隙，激發想像力；閱讀時，讀者心思瞬間自我騰空而能容納他人，進入他人的意識。以哲說讀者在填補文本的空隙時，「他必須以有別於自身經驗的

經驗思維，事實上，只有將自己熟悉的經驗先擺一邊，讀者才能真正參與文本所提供的冒險之旅」（1974：282）自我經驗的騰空是瞬間自我暫時的懸置，先由懸置，讓自我開放，容納異己，而最後變成想像力的發揮，成為自我的肯定。如此閱讀的過程，事實上就是讀者對自我潛藏能力的發現與驚覺。

布萊則是著重瞬間觀眾與文本的交融狀態，他著名的句子：「你在文本中，文本在你心裡；因此不再有內在與外在之分。」（“You are inside it; it is inside you; there is no longer either outside or inside”）（Poulet 1972: 57）。在讀者與文本的交融中，讀者瞬間忘掉自己是主體，而且以文本裡的意識為主體。由於能互為主體，觀眾對文本能有觸動心弦的感知。閱讀與詮釋，對布萊來說，不是作品分析，而是傳達深入其中的瞭解，傳達讀者的意識如何感知作品裡的意識。

面對影像，假如讀者或是批評家想要「分析」，「批評」，他永遠「在外觀看」，他永遠會意識到影像敘述的「技巧」，永遠沒辦法進入影片裡的意識。只有觀眾進入影片的內在意識，他才能瞬間「忘記」要去注意技巧。

但正如上述，「似有似無的技巧」，並不是沒有技巧。以哲和布萊都強調瞬間自我的遺忘，但最後都會回復到自我的主體性。因此「似有似無的技巧」應該分成兩個階段。進入影像的意識時，技巧「似有似無」，觀眾在這個當下不會意識到技巧。但回返到自我的主體性時，觀眾會意識到其中的確有「技巧」，觀眾更會意識到技巧的渾圓自然，幾近「似有似無」。

很多動人的場面，在進行的過程中，觀眾緊緊被吸引，在吸引的當下，觀眾「忘記」分析，直到場景結束後，自我意識的返復，才能傳達出當下融入影像意識裡的情境。《過年回家》描述一對再婚夫婦，各有一個前次婚姻生的女兒，年齡相仿。有一次為了遺失人民幣五元，雙方爭吵，彼此暗示是對方的親生女兒偷的。女的親生女兒陶梅被誤會，與男的親生女兒小琴爭執後誤殺了後者。陶梅入獄，十七年後，即將過年，陶梅在監獄裡表現良好，特別被容許回家與家人團圓。回到家，陶梅與母親與繼父，從尷尬與心情的矛盾開始，最後三人相擁而泣。

影片中最後三人能和解，有一景極關鍵。陶梅跪在繼父前說，當年的五塊錢是她偷的。觀眾聽到她這樣講，一定和繼父一樣感動。但是觀眾對於這樣的感動，很難分析出所以然，是將其歸諸技巧呢？還是一般陳腔濫調的情節感人？

對於這一景的詮釋，首先，這不是情節感人可以輕易打發，也非明顯的技巧可以支撐。而是觀眾感動之後，自我意識返復後回味審視到當時意識的流動，觀眾而因而發現到其中似有似無的技巧。觀眾意識到：當陶梅講那五塊錢是她偷的時候，那是個謊言，一個撩撥心弦的謊言。她要讓繼父在記憶裡保持對自己親生女兒的完美。但對繼父來說，十七年中，也許他已經知道是自己的女兒小琴偷了錢。在陶梅講謊言的當下，繼父瞬間進入她的意識，感受到她的用心，感受到這個謊言的令人動容。也許繼父不僅動容，而且可能羞愧，因為她爲了這個「沒有偷錢的動作」所造成的悲劇已經服刑了十七年。

善意的謊言與前後景細緻的銜接也甚具關鍵性。這裡，繼父的動作很值得回味探討。陶蘭和陪他回家的女隊長進入客廳後，繼父走進另一個黑烏烏的房間，不久，陶蘭與母親走進房間，陶蘭對著繼父跪下。繼父要她起來，並要她們兩人出去，不久，繼父走出來，倒一杯水給女隊長，並問她年齡。接著，繼父說他本來要在陶蘭回來前搬出去的，沒想到陶蘭回來這麼快，這樣他就可以賴著不走了。接著，母親在繼父前面跪下，接著陶蘭也跪下，說出偷五塊錢的謊言。

以上的動作，可以看出繼父剛開始不想面對陶梅回家所面臨的問題，所以走進烏黑的房間，但陶蘭第一次在那個房間跪下，已經開始軟化他的心意。接著繼父走出房間，意味他想好好面對。走出來後，一時不好開口，先倒杯水給女隊長；接著說自己可以賴著不走已經暗示他和她們母女共處的心願了，此時母親也感受到繼父的軟化，她下跪帶動陶蘭也下跪，然後陶蘭善意的謊言將和解帶來高潮。

以上三個角色都是自我融入他者的意識，才能感知對方真正的心意。而觀眾也是要進入角色的意識，才能體會角色與角色、觀眾與角色的心神交感。這些小動作的變化都展現在似有似無的技巧中。

以上翁恩的對話，海德格的瞭解，以哲的自我騰空與容納他者，以及布萊的互為主體，都有其共通性，那就是：動人的文本或是影像，不是分析的物件，而是主體交互對話的對象。

只有透過主體交感與對話，才能感受影像敘述似有似無的技巧。因為技巧自然似有似無，編劇的重點也許不是動人的故事，而是動人心弦的人性表徵。導演鏡頭擺設的位置，人物的場景安排，鏡頭的長短，以及敘述的聲音，都是非常細膩的安排，而讓觀眾

感覺不到刻意安排。職業性或是非職業性的演員並不是關鍵，重點是演員入戲，而不會讓人覺得在演戲。除外，要有讓觀眾入戲的能力，要有讓觀眾暫時忘記「真實觀眾」的能力。⁴觀眾感受人性的共通點中，暗藏匱缺的填補，以及暗藏潛意識的完成。總之，「似有似無」的技巧是幾近完美的技巧。

綜上所述，觀眾觀賞力與想像力的展現，因為電影似有似無的技巧或是刻意耍弄技巧而有所不同。對於後者，觀眾最不必討論的就是技巧，因為技巧太明顯了；對於前者，因為技巧自然，幾乎不著痕跡，對觀眾最大的挑戰就是講出其中的技巧。

五、《推手》

在大陸電影中，張揚的《落葉歸根》與李楊的《盲井》是「技巧似有似無」極震撼的映現。這兩部影片曝顯了一般電影分析的慣性問題。首先，套用文化論述的無法呈顯其影像的魅力與感動力。其次，兩部影片再次不言自明，刻意耍弄鏡頭，或是快速變化鏡頭、慢動作鏡頭，都會讓原來質地渾厚的影像受到污染。最好的鏡頭也是張揚與李楊在影片中用得最多的水平鏡頭與近景鏡頭，類似新寫實主義時代的鏡頭運用，因為這樣的鏡頭最能勾勒人與人之間的關係。

但是討論《落葉歸根》，很容易被誤解成因為「故事感人」所以不必有技巧。一個人為了先前一句承諾，背著朋友的屍體走了上千里路，一心想讓朋友的肉體與靈魂「落葉歸根」，故事本身就出奇的感人。再則，和《盲井》相比，《落葉歸根》偶而有配樂出現，音樂可以煽動情緒，因而會比較感人，音樂也會提醒觀眾：這是一種技巧。⁵因而要面對「似有似無的技巧」的美學，《盲井》的導演歷經更嚴苛的檢驗，因為這部電影不是以「感人的故事」取勝；而且全片沒有任何一個片段有配樂烘托情緒。本人曾經專文討論《盲井》，指出本片動人充滿張力，技巧卻「似有似無」的驚人成就。⁶

台灣某些導演「刻意」以呆滯沈悶至極的影像，誘引套用理論框架的評論者將其詮

⁴ 請參閱註2〈「第三種觀眾」與華語「傳統寫實」的影像敘述〉，頁136。

⁵ 需要說明的是，和其它很多影片相比，《落葉歸根》的配樂已經很節制。

⁶ 本人曾經撰寫〈《盲井》的空隙與似有似無的技巧〉一文，發表於《明道文藝》，第409期，（2010年4月），頁72-77。

釋成藝術，當然不可能讓技巧「似有似無」。楊德昌與李安是台灣最值得世人尊敬的兩位導演。前者的《一一》，後者的「家庭三部曲」（《推手》、《囍宴》、《飲食男女》）都在處理「常理的」現實⁷中展現「淡中見奇」⁸的魅力。既然風格「淡中見奇」，敘述技巧自然趨近「似有似無」。本文擬以李安《推手》片頭的十分鐘為例，因為這個片段中，幾乎完全沒有對白，影片進展無聲，讓觀眾更能專注影像敘述，雖然技巧「似有似無」。

李安是全世界最能處理人際關係的導演之一。李安也是全世界最不想說教的導演之一，是伍迪艾倫最大的對比。電影《推手》前面約十分鐘的影像，幾乎全部在沈默之中。人無聲，只有偶爾物的聲響。由於無聲，語言淡出，影片在「沈默」中顯現(映象)「語言」的豐厚感，在默默中展現家庭中的人與人的關係與文化差異。

在討論「似有似無」的技巧時，本文無意強調完全尊崇中景、鏡頭甚少變化的影像處理，如上述李楊的《盲井》。嚴格說來，《盲井》的拍攝方式有更大的困難度，在有限的鏡頭變化中，觀眾不但不會感到沈寂，且不時富於緊張感。但李安在《推手》中鏡頭的變化仍然非常節制，鏡頭的運用大部分的觀眾都會覺得非常熟悉「平凡」。他絕不會刻意讓攝影機晃動讓人覺得是鏡頭的戲耍，也不會刻意讓鏡頭長時間靜止不動，讓呆滯的影像誘導一些批評家將其詮釋成「藝術」，也不會像典型好萊塢的導演，頻頻改變鏡頭，刻意操弄觀眾的情緒的反應。總之，他用觀眾非常熟悉的平凡鏡頭，讓影像顯現不平凡。

《推手》這段大約十分鐘幾近沒有言語的影像敘述，開始是郎雄打太極拳，各有一個手與腳動作的小特寫。一般特寫，是編導有意導引觀眾注意，很難「似有似無」，如一對被驚嚇的眼睛，一隻藏在身後血淋淋的手。郎雄打太極拳的手特寫，因為是焦點，但它不是為了驚悚，也非刻意戲劇性的佈局。導演此處特寫郎雄的手，是因為這個推手的動作是電影的核心，從開始主角個人靜態展示，到後來電影即將結束時制服黑幫，這個核心貫穿整部影片。推手一開始也引發媳婦對中國文化的誤解，到後來演進為對該文化的認同。當代觀眾已經非常熟悉特寫的運用甚至是濫用，而郎雄這段推手因為在寂靜無聲中進行，印證其戲劇性的份量，不僅不是「刻意引導」觀眾，甚至是趨近語言的「淡

⁷ 常理的現實也就是我們一般人日常可能經歷的現實情境，而不是有些導演刻意製造怪異、極其稀有的題材——如父子同性戀——來吸引觀眾。

⁸ 「淡中見奇」是林耀德討論簡政珍的詩作所用的措辭，請見《觀念對話》一書。

化」(understatement)。

接著，是一個電腦螢幕的特寫，上面有幾行打出來的英文字，到了「老爺鐘」(grandfather clock)停止。接著觀眾看到電腦鍵盤上兩隻特寫的手，和上述郎雄的手對應與對比。這一雙手的主人是一個外國女子。前者的手打太極拳，後者的手敲擊鍵盤寫英文小說。影像瞬間勾勒本片的文化命題。

再接著，觀眾在景深鏡頭中，看到近景的郎雄打太極拳，遠景另一個房間，外國女子面對電腦。景深鏡頭有極高的影像容量，展現了現在人生並時性的生活情境。李安也是全世界最會使用景深鏡頭的導演之一。⁹景深鏡頭在現代電影中也出現頻繁，但一般導演強調的是其「容量」潛能，以景深展現群眾聚集的縱向，以及大場面的深度與廣度，進一步稍微細緻的處理，包括角色的「見」與「不見」空間前後的對比¹⁰所營造的戲劇張力等等，這些都是觀眾耳熟能詳的例子。《推手》這裡則呈現幾近同一個空間裡兩個南轅北轍的動作。近景的主角郎雄打中國拳，遠景的用英文寫小說。由於影像無聲，中西文化在默默中對比存在。觀照後續發展，在這種生存情境中，劇中人已經陷入一種黏滯的悲劇性氛圍。

假如有些讀者或是觀眾仍然認定上述的《推手》的「特寫」與「景深鏡頭」，技巧的痕跡偏向「似有」，下面的各景則是「似無」，也就是「似有似無」。

上述外國女子打鍵盤，打到了老爺鐘(grandfather clock)停下來，「老爺鐘」的英文字是由「祖父」(grandfather)和「鐘」(clock)組成。「祖父」這個字對觀眾特別搶眼。觀眾不免好奇，她寫的小說是否和他有關？假如他已經進入她的書寫，那會是怎樣的故事？在鍵盤上打下這個字的當下，她的意識裡是否閃現在客廳打太極拳的他？

女子停下來，看看郎雄，再看看另一個方向，一種無奈的表情。是不是思緒被干擾，小說寫不下去？值得注意的是，郎雄推手打拳並沒有聲音，干擾她的不是聲音，是他的影像，是他存在的事實，也是生存情境下，存有必須面對另一個迥然不同的存有的事實。

接著，女子打開冰箱，用手指沾了一點蛋糕放在嘴裡。對於一般大而化之的觀眾來

⁹ 請參見簡政珍在〈景深和電影的二度空間〉一文裡對李安《冰風暴》的分析。

¹⁰ 如一個稍微遠離鏡頭的角色帶著純真的笑容面對近景中背對鏡頭的另一個角色，但觀眾看到後者的背後手上拿著一把刀。

說，這一景似乎沒有太大意義，似乎只是填塞時間／情節的過場。但是被認為沒有意義，是因為技巧太「似有似無」。既然「似無」，就極需要觀眾的想像力加以填補。而所有填補，也只是個人的想像，因為對於類似的影像，觀眾的反應都不是壟斷式、權威式的詮釋。女子打開冰箱，也許是上述寫作無法順利繼續的調節動作；可能是書寫中斷後的無聊反應，而不是飢餓，因為她不是拿起整塊蛋糕，而是用手指沾了一點蛋糕。

和上述女子用手指沾蛋糕的動作相對應的是，郎雄打完拳上樓，坐在床上背對觀眾看著窗外幾秒鐘。鏡頭映顯的是他的背部，觀眾看不到他臉上的表情。導演似乎留下一個觀眾想像的空間，想像他在一個無聊的瞬間眼看明亮的窗外，感受一種蒼茫。身在國外，動作與動作的間隙是無聊。「無聊」是《推手》重要的潛在情境。無聊靜寂地存在，沒有語言的出口。動作之後無聊，但無聊更需要動作的填補。

接著，郎雄下樓，準備吃中餐，用錫箔紙包食物放微波爐，引起爆炸聲與火花，女子趕來制止，大聲說了一句英文後，強調兩個英文字：“No metal”（不能放金屬的東西）。這是這個片段唯一的語言，卻是英文對著全然不懂英文的老先生所發出的語言。火花與爆炸聲類似一種隱喻，與女子的大聲斥喝對應，是內心累積的衝突或是不適應的外現。假如沈默是一種語言，此時英文的語氣則是內心沈默不滿的瞬間傾瀉。

接著，兩人對坐吃中餐，完全不同的食物，郎雄一大碗，菜色豐富，女的生菜沙拉。郎雄專注吃，女子看了一眼他的食物的表情。也許是女的很羨慕，但需要節食；也許心想怎麼吃那樣的東西。兩人對坐，隱藏對峙與對比。文化在吃中更顯現差異，在默中散發緊張感。觀眾幾乎不會意識到導演的技巧。導演只是讓人物並置，讓影像的並置成為沈默的語言。

午飯後，女的外出慢跑，一面跑一面用手做打拳的動作，呼應郎雄先前的打太極拳。郎雄在屋內看到女的這個動作，不自覺地微笑了一下。他為什麼笑？也許他心裡想這也是打拳？他是頂級功夫師傅，不論中國拳西洋拳，絕大部分人都和他的功夫差一大截。印證電影快結束前，在餐館和黑幫對打與警察對峙，他的笑是有理由的，當然他的笑並不表示輕蔑。

接著，郎雄看錄影帶，從武打片到張愛玲《怨女》改編的電影，一直換帶子，因為難以找到讓自己定心的節目；最後，換了一卷平劇才安心看下去。平劇讓他安心，當然也意味他在老舊的文化傳統裡才能安心，但有感覺的觀眾在這一瞬間強烈意識到人在他

鄉異國的處境。

問題是，郎雄在頻頻換影帶時，為何編導讓《怨女》一個毫不起眼的畫面出現於影幕——兩老在銀娣家飢餓吃飯的畫面？這又是一個意義似有似無的過場。影像敘述也許顯現中國人因為時代不同，問題也不同。過去可能是飢餓，現在到國外的老年人可能是無聊與孤獨。

但郎雄看平劇，女的過來，請他戴耳機。戴耳機，意思是將聲音隔離，跟外在的世界隔離，也讓聲音不干擾外在的世界；而所謂外在，就是他的洋媳婦。此處，帶耳機意味深遠。耳機裡有豐富巨大的聲響，但這些聲響只能讓個人的耳朵聆聽。耳機裡的聲音對不帶耳機的人毫無意義，因為它幾近寂靜無聲。聲音讓自己承受，是一個海外寂寞的老人的存在情境，他在空間中已幾近瘖啞，即使他喜歡的聲音也不能在所處的空間裡出聲。

不久，外國女子的朋友來訪，對白打破影像的沈默。來訪的女子叫一聲「老爺爺」（grandfather），郎雄帶著耳機回過頭來對著訪客，一副無奈的表情，一副無聲但凝聚多少心靈滄桑的表情。

值得注意的是，在上述大約十分鐘的影像中，有兩次鏡頭拉到屋外，以小遠景鏡頭呈現屋內與屋外的景觀。屋內郎雄在窗口隱約的身影，在時間的間隙裡等待時間，屋外有一個塑膠溜滑梯，一個倒在草地上的小腳踏車。觀眾知道這個家裡有小孩，這個小孩是男的，是下一代的展望。但他應該是中西混血兒，一個被關注的焦點，也可能是文化認知差異的觸發點。影像的後續發展果然如此。

六、小結

大部分的觀眾或是影評者經常只意識到當下電影的兩種製作方式，一種是刻意煽動觀眾情緒，另一種是刻意強調技巧¹¹以彰顯其「藝術性」。觀眾與評者經常忽視在這兩者之外，有些影片技巧「似有似無」。這些影片細緻幽微，觀眾需要敏銳的觀察力與想像力，才能品嚐其悠遠動人的影像。史克勒夫斯基強調「陌生化」，主要是有些創作因循既

¹¹ 有些導演一再重複讓鏡頭長時間靜止不動，因而宣稱不要弄技巧。但事實上，故意重複讓鏡頭長時間不動本身就是明顯的技巧。

有模式，意象的呈現喪失新鮮感，讀者因而慣性反應，「陌生化」的用意在於「去除慣性理解後所創造的視境」（to create the vision which results from that deautomatized perception）（Shklovsky 1989：63）。當大部分的導演操控觀眾情緒，讓電影重複賺取眼淚的基本模式，當另外一些電影製作者耍弄技巧，頻頻晃動鏡頭或是讓鏡頭長時間呆滯不動，而將「陌生化」渲染成怪異、刻意與眾不同時，一部技巧似有似無的電影是「陌生化」細緻的展現；它打開了一扇毫不起眼的藝術之窗，同時也默默地開啓了觀眾的心眼。影像的力度不在於言說；技巧「似有似無」的影像是一種沈默。「沈默不是啞巴式的無言，而是語言趨於飽滿的狀態」（簡政珍，1990：171）。¹²

參考書目

1. 林耀德。1989。〈以書寫肯定存有：與簡政珍對話〉收錄於《觀念對話》，頁 163-192。台北市：漢光文化。
2. 臺靜農編，《百種詩話類編》，台北縣：藝文印書館，1974 年。
3. 簡政珍。2009。〈「第三種觀眾」與華語「傳統寫實」的影像敘述〉，《電影藝術》(Film Art) 5 期，頁 135-140。
4. 簡政珍。2006。〈景深和電影的二度空間〉收錄於《電影閱讀美學》增訂三版，頁 150-151。台北市，書林出版公司。
5. 簡政珍。1991。《詩的瞬間狂喜》。台北市：時報文化出版公司。
6. 簡政珍。1990。〈詩人與語言的三角對話——林亨泰、簡政珍、林耀德會談〉收錄於《歷史的騷味》，頁 161-206。台北市：尚書文化。
7. Heidegger, Martin. 1962. *Being and Time*. Trans. John Macquarrie and Edward Robinson. New York: Harper & Row.
8. Iser, Wolfgang. 1974. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: John Hopkins University.
9. Ong, Walter J. 1971. "A Dialectic of Aural and Objective Correlatives," in *Critical Theory*

¹² 這是本人在〈詩人與語言的三角對話——林亨泰、簡政珍、林耀德會談〉一文裡的發言。此文後來分別收錄於簡政珍的詩集《歷史的騷味》與《詩的瞬間狂喜》一書。

Since Plato. Ed. Hazard Adams, pp. 1160-64. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc.

10. Poulet, Georges. 1972. "Criticism and the Experience of Interiority," in *The Structuralist Controversy: The Language of Criticism and the Sciences of Man*, edited by Richard A Macksey and Eugenio Donato, pp. 56-72. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
11. Shklovsky, Viktor. 1989. "Art as Technique," in *Contemporary Literary Criticism*, edited by Robert Con Davis and Ronald Schleifer, pp. 54-66. New York and London: Longman. The Johns Hopkins University Press.

《東海大學文學院學報》
第 53 卷，2012 年 7 月
頁 83-104
Tunghai Journal of Humanities
Vol.53, July 2012
pp.83-104

姚合詩歷代批評資料述論

李建崑*

Historical Review of the Relevant Data About Yao He's Poetry Criticism

by
Lee, Chien-Kun

關鍵詞：姚合、極玄集、武功體、姚少監詩集

Keywords: Yao He, Jixuan Ji, Wu Gong Style Poem, Yao Shaojian Poetry

* 東海大學中文系教授

〔提要〕

姚合以「武功體」著稱於世，在晚唐詩壇有「詩宗」之美譽；不但編選一部《極玄集》為後世所稱，也有別集《姚少監詩集》流傳至今。

筆者近年來研閱姚合詩，陸續對歷代詩話、文集、序跋、箋注中論及姚合之資料留意蒐集，雜史、筆記所載之相關軼事，亦所關注。已集結一小批論述姚合的資料，在此打算從賞鑑、解讀的視角，對這些資料呈現的議題，分就「唐人交往詩之揄揚」、「晚唐兩宋論者開展之議題」、「元明清詩家對姚合詩之宏觀考察與微觀論析」等項，進行分析察考，或許不無詮釋史的意義，敬請海內方家不吝指教。

Abstract

Yao He's poems of the "Wu Gong Style" are world famous. He lived in the middle and late Tang Dynasty, and in his lifetime published an anthology of Tang dynasty poems called "Jixuan Ji", considered at the time and through history as a reference for generations of poets. It is included in his collected works, "The Yao Shaojian Poems", which survives as the reference for his works.

In recent years there has been a body of criticism of his works reflected in various papers, including, "Tang people contacts poems of praise", "Criticism of Yao's poems in the Tang-Song period", and "Ming and Qing critic-in-poetry micro-criticism and macro perspectives".

This author reviews the above papers and the literary significance of their analysis, as the basis for his thesis that follows. Please let me know your thoughts on my paper.

一、前言

姚合以「武功體」著稱於世，在晚唐詩壇有「詩宗」之美譽；不但編選一部《極玄集》為後世所稱，也有別集《姚少監詩集》流傳至今。姚合詩重要傳本有明毛晉汲古閣刻《唐六名家集》本《姚少監詩集》十卷、民國十八年（西元 1929 年）上海商務印書館據上海涵芬樓藏明刊本景印《姚少監詩集》十卷；重要的新校本有 1997 年劉衍所整理之《姚合詩集校考》¹；但至今仍未見較為可靠的箋注問世。大陸重要的專著以曹方林《姚合考論》、張震英《姚賈詩派研究》²最受到學者之注目。

臺灣約有四種以姚合為研究對象之學位論文，其中以簡貴雀教授之博士論文：《姚合詩及其極玄集研究》³較有可觀。此外，筆者也曾針對「武功體」藝術性、姚合的「體派地位」、「姚合詩集之考釋」等議題撰成論文，在臺灣的學術會議與期刊發表⁴。

筆者近年來研閱姚合詩，陸續對歷代詩話、文集、序跋、箋注中論及姚合之資料留意蒐集，雜史、筆記所載之相關軼事，亦所關注。已集結一小批論述姚合的資料，在此打算從賞鑑、解讀的視角，對這些資料呈現的議題，擇取若干項目，進行粗淺的察考，或許不無詮釋史的意義，敬請海內方家不吝指教。

二、唐人交往詩之揄揚

唐人的交往詩，不僅是情感的載體，也是詩人往來互動的史料。從文學批評的角度

¹ 曹方林《姚合考論》（成都：巴蜀書社，2001 年出版。）

² 張震英《姚賈詩派研究》（北京：中國社會科學院博士後研究工作報告，2006 年 8 月提交。）

³ 簡貴雀《姚合詩及其極玄集研究》（國立高雄師範大學國文研究所博士論文，2000 年。）

⁴ 筆者曾發表發表三篇姚合研究論文：(1)、〈論姚合武功縣中作三十首〉，國立中興大學中國文學系主編，《興大中文學報》，第 17 期，頁 93 至 114，2005 年 6 月。(2)、〈姚合在晚唐詩人體派地位之評議〉，行政院國科會中文學門 90 至 94 年專題研究成果發表會論文，2006 年 11 月 25 日。3、〈姚合詩之考校與詮釋〉，東海大學中文系主辦「語言文字與文學詮釋國際學術研討會」，2010 年 11 月 20-21 日。收入東海大學中文系主編《語言文字與文學詮釋的多元對話》論文集，頁 479-492，2011 年 2 月初版。

來看，詩人交遊的網絡、創作的活動、社會的聯繫，盡在其中。尤其部份內容，涉及理念宣示與創作感興，更可供後代讀者賞鑑之參考。

在姚合的仕宦生涯中，特別喜好與文士遊宴、會宿、飲酒、賦詩。往來交遊的對象，據吳汝煜主編《唐五代人交往詩索引》統計，總數超過兩百人⁵。其社會層面涵蓋公卿大夫、知名文人、寒士小吏、僧徒道士及後學請益者。當然這些詩，絕大多數以情感交流為目的，未必具備文學批評意識；然而吾人卻可由其往來互動、彼此揄揚中，看到姚合在當時的文學聲譽與創作影響。

（一）主流文人方面

茲以姚合與中晚唐時期主流文人白居易、劉禹錫、張籍、賈島往來為例，說明姚合在中晚唐詩壇的活動能量。

文宗大和八年（835）姚合除杭州刺史，白居易曾以過來人身份贈詩。其〈送姚杭州赴任因思舊遊〉有云：「笙歌縹緲虛空裏，風月依稀夢想間。且喜詩人重管領，遙飛一醆賀江山。」⁶。姚合在回贈詩中，提及白居易晚年逍遙閒適的生活，正是自己企羨的型態；所以晚年山居，索性仿效白居易的生活方式。

至於劉禹錫對姚合的觀感，可以舉開成四年（839），姚合出鎮陝虢觀察使，劉禹錫所作〈寄陝州姚中丞〉一首為例。詩中有云：「留滯悲昔老，恩光榮徹侯。相思望棠樹，一寄商聲謳。」⁷詩中以「賦甘棠」相比，從中看到彼此交契之深厚，一如姚合與白居易。

姚合與張籍，同樣相互欣賞。姚合批評張籍詩的名句：「妙絕江南曲，淒涼怨女詩。古風無手敵，新語是人知。」（〈贈張籍太祝〉）正是研究張籍重要的文獻。敬宗寶曆元年（825）姚合辭京兆府萬年尉，張籍也曾作〈贈姚合少府〉一首相贈，後半謂：「詩成添舊卷，酒盡臥空罇。閣下今遺逸，誰占隱士星？」⁸。對於姚合之推崇，也十分明顯。

⁵ 見吳汝煜主編《唐五代人交往詩索引》，A 類頁 981 至 992、B 類頁 992 至 994。（上海古籍出版社，1993 年出版。）

⁶ 中華書局版《全唐詩》卷 455，第 14 冊、頁 5157。

⁷ 中華書局版《全唐詩》卷 354，第 11 冊、頁 3972。

⁸ 中華書局版《全唐詩》卷 384，第 12 冊、頁 4314。

姚合與同時文人唱和，以贈賈島之作數量最多，往來時間最久。賈島大約在憲宗元和十二、三年，遊荊州、鳳翔時結識姚合；元和十五年，姚合罷武功縣主簿，暫居長安，處境窮窘，賈島曾作〈酬姚少府〉一詩相慰。其後半說：「枯槁彰清鏡，臆愚友道書，刊文非不朽，君子自相於。」⁹勉勵姚合切莫因罷官而失志，蓋君子自有「相於之樂」。此詩雖非評論姚合而作，然而彼此理念之相契，灼然可見。

姚賈交往近三十年，詩歌唱和，不曾稍歇。就其詩體而言，以五律、五古居多。姚合早年宦途蹇蹇，晚年貴為秘書監；而賈島卻始終匍匐下僚，兩人之友誼，終始如一，不曾少損。患難之交，堪稱典型。姚合賈島的友誼關係，絕非白居易、劉禹錫、張籍之可比；因為兩人的生活處境類似、價值觀念相契。筆者以為，欲知「姚賈」何以齊名？「姚賈體」、「姚賈詩派」何以形成？都不能忽略兩人的交往詩。

（二）後學文士方面

茲再以後學文士致贈姚合之作，考察姚合在其心中的形象。這些後學文士，以劉得仁、周賀、方干、李頻投贈之作比較具有文學批評意義。

劉得仁雖為唐皇室公主之子，卻困於名場二十年，是史上有名的苦吟人。劉得仁與姚合交往，約在文宗大和間。茲以文宗開成元年（836）姚合入朝為諫議大夫，劉得仁〈上姚諫議〉為例。詩云：

高文與盛德，皆謂古無倫。聖代生才子，明庭有諫臣。已瞻龍袞近，漸向鳳池新。卻憶波濤郡，來時島嶼春。名因詩句大，家似布衣貧。曾諳投新軸，頻聞獎滯身。照吟清夕月，送藥紫霞人。終記依門館，何疑不化鱗¹⁰。

劉得仁在這首詩，述及姚合詩文成就、地位與人格；提到他地位日隆、詩名愈著，守貧的生活態度，卻一如往昔。劉得仁提及自己曾以詩文投謁，榮獲姚合的賞譽。因此在慶幸聖世出現才子、朝廷擁有諫臣之餘，也堅信自己依託在姚合門下，必有「化鱗」之望。

⁹ 中華書局版《全唐詩》卷 572，頁 6633。

¹⁰ 中華書局版《全唐詩》卷 545、16 冊，頁 6301。

在周賀的詩中，也有類似的話語。周賀在姚合出任杭州刺史時，攜卷投謁。大約文宗太和八、九年之際（834-835）曾作一首〈贈姚合郎中〉。詩云：

望重來爲守土臣，清高還似武功貧。道從會解唯求靜，時造玄微不趁新。
玉帛已知難撓思，雲泉終是得閒身。兩衙向後長無事，門館多逢請益人¹¹。

此詩也論及姚合清高的生活態度、好道、好詩、好提携後學。僅由劉得仁、周賀這兩首詩的內容來看，姚合在文宗太和、開成之際，是以望重、清高的「詩宗」地位受到當時貧寒文士之推許。

至於有「鏡湖詩人」美稱之方干，與姚合往來留存的交往詩，也有相當高的參考價值。早在文宗太和六年（832），方干二十二歲時，就曾以〈送姚合員外赴金州詩〉投贈，但直至三年後，姚合擔任杭州刺史，始有機會面謁。據孫郃〈方元英先生傳〉所載：「始謁錢塘守姚公合，公視其貌醜，初甚侮之。坐定覽卷，駭目變容而嘆之¹²。」自此姚合以門客相待，登山臨水，往往同行。

方干在〈上杭州姚郎中〉提及姚合：「身貴久離行樂伴，才高獨作後人師。」又說姚合：「春遊下馬皆成醺，吏散看山即有詩¹³。」這些資料是有關姚合生活與創作最直接的觀察，十分寶貴。姚合辭世之後，方干還作〈哭秘書姚少監〉、〈過姚監故居〉等詩悼念。〈哭秘書姚少監〉後半四句惋歎：「寒空此夜落文星，星落文留萬古名。」「家無諫草逢明代，國有遺篇續正聲¹⁴。」不能只作感情的表述看，因為此詩真切地反映晚唐文人的評價觀點。

三、晚唐、兩宋論者開展的議題

晚唐時期，張爲作《詩人主客圖》，在「清奇雅正主：李益」下，提及：「…入室十

¹¹ 中華書局版《全唐詩》卷 503、15 冊，頁 5731。

¹² 中華書局版《全唐文》卷 820。

¹³ 中華書局版《全唐詩》卷 650、19 冊，頁 7465。

¹⁴ 中華書局版《全唐詩》卷 650、19 冊，頁 7467。

人：劉畋、僧清塞、盧休、于鵠、湯洵美、張籍、楊巨源、楊敬之、僧無可、姚合。」這是最早從「流派角度」論及姚合歸屬的材料。《詩人主客圖》一書，誠如紀昀所言，或有「分合去取之間，往往不愜人意」之問題；而且張爲在「清奇雅正主」所列二十七位詩人中，又有十餘人與姚合並無交往詩留存；張爲《詩人主客圖》的傳本，又已殘缺，所以無法進一步考察如此分派的理由。不過，如從「入室十人」遺存的作品觀察，其風格大體相近。因此張爲的分派，仍有重要意義。

姚合、賈島齊名，是一個歷史事實。宋人如范晞文，在討論「永嘉四靈」時，往往「姚賈並稱」；作爲「江湖派」詩論家劉克莊，論詩也常「姚賈並稱」。如：

△四靈，倡唐詩者也，就而求其工者，趙紫芝也。然具眼猶以爲未盡者，蓋惜其立志未高而止於姚、賈也。（宋·范晞文《對床夜語》）

△亡友趙紫芝選姚合、賈島詩爲《二妙集》，其詩語往往有與姚、島相犯者。按賈太雕雋，姚差律熟，去韋、柳尚爭等級。（宋·劉克莊《後村詩話》）

「姚賈」作爲一個流派概念，雖始自元·辛文房的《唐才子傳》，然而上述文獻顯示，在南宋的詩論資料中，已「姚賈」連言；「姚賈齊名」是時人的共識。

南宋重要的詩評家嚴羽，在《滄浪詩話》也曾論及姚合。嚴羽論詩的基本態度是以盛唐爲法，所以並不看重姚合。如謂：

（宋詩）至東坡、山谷始自出己意以爲詩，唐人之風變矣。山谷用工尤爲深刻，其後法席盛行，海內稱爲江西宗派。近世趙紫芝、翁靈舒輩，獨喜賈島、姚合之詩，稍稍復舊清苦之風，江湖詩人多效其體，一時自謂之「唐宗」，不知止入聲聞辟支之果，豈盛唐諸公大乘正法眼者哉！（宋·嚴羽《滄浪詩話·詩評》）

這段評論，牽涉的層面很多，並非三言兩語所能闡明。大體以盛唐爲典範，衡量宋詩之演變，論斷「四靈」學姚之不當、江湖詩人所效法的對象，並非真正的「唐宗」。嚴羽對於時人學姚賈，持相當負面的態度，自然影響到後世論者對姚合詩的觀感。

姚合在世編纂的《極玄集》，歷來與殷璠《河嶽英靈集》、高仲武《中興間氣集》相提並論。姚合編纂《極玄集》的時間，約當開成元年（836）至開成三年（838）之間，

時任諫議大夫，年約五十六至五十八歲，已在開成詩壇，擁有相當的地位。此書標舉大曆詩風，簡選王維等二十一家，共一百首詩（按：實存 99 首），自序謂：「此皆詩家射雕之手也。」此書所選的作品，大體彰顯姚合「清幽」、「閒雅」的審美理想。

從今人的角度來看，此書強化了姚合在當時的「詩宗」地位。唐代詩僧貫休〈姚合極玄集〉一詩，是最早的批評材料。詩云：「至覽如日月，今時即古時。髮如邊草白，誰念射聲□（第四句缺一字）。好鳥挨花落，清風出院遲。知音郭有道，始爲一吟之¹⁵。」齊己也有〈寄南徐劉員外〉論及：「畫公評眾製，姚監選諸文。風雅誰收我，編聯獨有君。餘生終此道，萬事盡浮雲。爭得重攜手，探幽楚水濱¹⁶。」尤其齊己在詩中，將姚合《極玄集》與皎然《詩式》並觀，更可見證此書深受時人關注。

關於姚合各體詩篇之評析，唐宋論者最常用「摘句批評」的方法進行。晚唐僖宗間，范攄《雲谿友議》曾記錄：「姚郎中苦吟〈道旁亭子〉詩云：『南陌遊人迴首去，東林道者杖藜歸。』不謂『亭』字，稱奇矣。」這兩句詩，往往成爲後人討論「含蓄」的範例。宋人更留下不少論析姚合詩句的資料，例如王楙《野客叢書》卷十九論「詩句相近」，有以下之紀錄：

△唐人詩句不一，固有採取前人之意，亦有偶然暗合者。如…姚合詩「文字當酒杯」，賈島詩「燈下南華卷，祛愁當酒杯」。（宋·王楙《野客叢書·詩句相近》）

△賈島詩曰：「鳥宿池邊樹，僧敲月下門」。或者謂句則佳也，以鳥對僧，無乃甚乎？僕觀島詩又曰：「聲齊雜鳥語，畫卷老僧真」。曰：「寄宿山中鳥，相尋海畔僧」。薛能詩曰：「槎松配石山僧坐，蕊杏含春谷鳥啼」。杜荀鶴詩曰：「沙鳥多翹足，巖僧半露肩」。姚令詩曰：「露寒僧出梵，林靜鳥巢枝」。曰「幽藥禪僧護，高窗宿鳥窺」。曰「夜鐘催鳥絕，積雪阻僧期」。陸龜蒙詩曰：「煙徑水涯多好鳥，竹床蒲倚但高僧」。司空曙詩曰：「講席舊逢山鳥至，梵經初向竺僧求」。唐人以鳥對僧多如此，豈特島然？僕又考之，不但對鳥也，又有對以蟲對、以禽對、以猿對、以鶴對、以鹿對、以犬者，得非嘲戲之乎？又有「時間

¹⁵ 中華書局版《全唐詩》卷 833、23 冊，頁 9397。

¹⁶ 中華書局版《全唐詩》卷 841、24 冊，頁 9500。

啄木鳥，疑是扣門僧」。出東坡《佛印語錄》。（宋·王楙《野客叢書·以鳥對僧》）

王楙的論詩資料，大半是摘句批評，所論範圍也不甚廣。然而姚合的詩篇受到公正的對待、細緻的品評；姚合的寫作才能、姚詩之美感特徵，都有所闡發。有了如此的啓導，才會出現元·方回《瀛奎律髓》、清·賀裳《載酒園詩話》那種更為深細、更貼近詩歌藝術的論析。

至於姚合詩的總體風格，南宋理宗寶祐（1253 年-1258 年）年間，姚勉（1216-1262）〈贊府兄詩稿序〉曾說：「晚唐詩姚秘監為最清妙。¹⁷」此外則無更多資料。南宋劉克莊在《後村詩話新集》中引二孫（孫何、孫僅）敘杜詩時，曾提及姚合「得杜詩之清雅」。這是另一則值得重視的材料。按孫僅說：

公之詩支而為六家：孟郊得其氣焰，張籍得其簡麗，姚合得其清雅，賈島得其奇僻，杜牧、薛能得其豪健，陸龜蒙得其瞻博。皆出公之奇偏爾，尚軒軒然自號一家，嚇世烜俗。後人師擬不暇，矧合之乎？（宋·蔡夢弼《草堂詩箋·傳序碑銘》引）

學界在討論杜甫對中晚唐詩人的影響時，也經常引用這段資料。從姚合的研究視角來看，其實也間接表明姚合與杜甫的「詩學淵源」關係。姚合的詩風，在同一根源裡，與孟郊、張籍、賈島、杜牧、薛能、陸龜蒙諸家相評比、相區隔，很有文學批評的意義。

總體而言，晚唐以迄宋元，有關姚合的流派歸屬、姚賈齊名現象、四靈與姚合、《極玄集》之編選、姚詩風格、詩史定位、姚詩的評析，這些議題均已展開。而且都有資料流傳，值得後世持續關注。

肆、元明清詩家對姚詩之宏觀察考與微觀論析

兩宋之後，姚合詩所有詮釋議題都得到進一步檢討。論者的心胸開闊，視角多元，

¹⁷ 宋·姚勉《雪坡文集》卷 37，轉引自陳伯海編《唐詩論評類編》1338-1342 頁。

既有宏觀之查考，也有微觀之評析，留下不少精采論見，逐項論列如次。

（一）姚賈詩風與姚合體派歸屬

元代論述姚合的資料，以方回（1227-1306）《瀛奎律髓》最受注目。方回論詩宗奉杜甫，是江西詩派的末裔，也是元代詩壇的要角。《瀛奎律髓》專選唐宋五、七言律詩 370 餘家，分爲 49 類，各有品評。宋代諸集，不盡傳於今者，頗賴此書以窺其鱗爪。在《瀛奎律髓》卷十「春日類」，有一段評語論及姚賈詩云：

姚少監合，初爲武功尉，有詩聲，世稱爲「姚武功」，與賈島同時而稍後，似未登昌黎之門。白樂天送之杭州有詩。凡劉、白以後詩人集中皆有姓名，詩亦一時新體也。而格卑於島，細巧則或過之¹⁸。

這條資料提及姚合世稱「姚武功」，是沿襲《新唐書》卷 124：「合，元和中進士及第，調武功尉，善詩，世號姚武功者」的說法。接著說到「格卑於島，細巧則或過之」，則爲後世「姚賈比較觀」之濫觴，此一議題，明、清詩論者還有後續討論。

方回在《瀛奎律髓》卷十「春日類」下〈游春〉第二首，還有一段著名的評語，論及姚詩的特徵：

予謂詩家有大判斷，有小結裏。姚之詩專在小結裏，故「四靈」學之，五言八句皆得其趣，七言律及古體則衰落不振。又所用料不過花、竹、鶴、僧、琴、藥、茶、酒，于此凡物，一步不可離，而氣象小矣。是故學詩者必以老杜爲祖，乃無偏僻之病云¹⁹。

方回曾將姚合〈游春〉詩與杜甫〈東屯北崦〉相比，認爲：「詩至於此，自是新美」。此雖引發清人查慎行、紀昀之反駁。但是方回關於「姚合詩專在小結裏」及姚詩素材之偏於「細小平凡事物」，則是十分正確的看法。所謂「結裏」，意謂「裝束」、「打扮」。考

¹⁸ 李慶甲《瀛奎律髓彙評》，上冊，上海古籍出版社，2005 年出版、頁 341。

¹⁹ 詳見李慶甲《瀛奎律髓彙評》第一冊，上海古籍出版社，2005 年 4 月出版。頁 341。

宋·嚴羽《滄浪詩話·詩法》：「詩難處在結裏，譬如番刀，須北人結裏，若南人便非本色。」也曾用「結裏」論詩，可見「結裏」二字是宋元習用語。

姚合詩既然專以「花竹鶴琴僧藥茶酒」作為詩材，又以五言八句的固定體式寫詩，所營造出來的氣象，自然是偏狹的。方回的評語，成為後世評騭「武功體」重要的論點。

稍後於方回之辛文房，在《唐才子傳》卷六〈姚合〉中，也曾針對姚賈詩風提出他的看法，略謂：

（姚合）與賈島同時，號「姚賈」，自成一法。島難吟，有清冽之風；合易作，皆平淡之氣。興趣俱到，格調稍殊，所謂方拙之奧，至巧存焉。蓋多歷下邑，官況蕭條，山縣荒涼，風景凋弊之間，最工模寫也²⁰。

雖然「多歷下邑」、「官況蕭條」之語，並非辛文房所獨創，早在歐陽脩《六一詩話》即已言之；然而辛文房論及賈島「有清冽之風」；姚合「皆平淡之氣」，則確有其解讀層面的洞見。

至於明清討論姚合「流派歸屬」的材料，以明代楊慎《升庵詩話》以及乾隆、嘉慶間，高密詩人李懷民所作《重訂中晚唐詩主客圖》²¹一書最為重要。按楊慎《升庵詩話》卷十一謂：

晚唐之詩分為二派：一派學張籍，則朱慶餘、陳標、任蕃、章孝標、司空圖、項斯其人也；一派學賈島，則李洞、姚合、方干、喻鳧、周賀、「九僧」其人也。其間雖多，不越此二派，學乎其中，日趨於下。其詩不過五言律，更無古體。五言律起結皆平平，前聯俗語十字，一串帶過；後聯謂之頸聯，極其用工。又忌用事，謂之點鬼簿。惟搜眼前景而深刻思之，所謂『吟成五個字，撚斷數莖鬚』也。余嘗笑之，彼視詩道也狹矣，三百篇皆民間仕女所作，何嘗撚鬚？今不讀書

²⁰ 見傅璇琮主編《唐才子傳校箋》第三冊〈姚合〉，頁124，北京中華書局，1990年出版。

²¹ 李懷民《重訂中晚唐詩主客圖》，中央研究院傅斯年圖書館藏影印本。此影印本為中央研究院歷史語言研究所，借國立中央圖書館藏清嘉慶（壬申）17年刊本影印。

而徒事苦吟，撚斷筋骨亦何益哉？……彼學張籍賈島者，真處禪之風也。²²

楊慎論詩之措辭，一向不避尖酸刻薄，在這一段詩話中，批評晚唐五律「起結平平」、「忌於用事」，的確十分苛刻。尤其引盧延讓〈苦吟〉之句，挖苦一番，最惹人訾議。李懷民不得不針對「苦吟」與「忌於用事」兩方面，提出駁正。他說：

據用修此論，真是粗心浮氣耳。雖聞二派之名目，實未覩二派之實也。《三百篇》民間仕女，不曾撚鬚作詩，亦曾切合平仄、較量詩律乎？且如文公多才，演成雅頌，其國風所陳，不盡出文人。凡變風淫辭，悉可尤而效之乎？（〈圖說〉）

有關中晚唐人好「苦吟」，李懷民認為凡是追求卓越的詩人，無不如是。他列舉「杜工部詩苦致瘦」、「孟浩然眉毛盡脫」、「王右丞走入醋甕」這些盛唐大家「苦吟」入神的事證為例，反問楊慎：這些大家，「且謂獨不撚鬚乎？」甚至楊慎所最反感的：「前聯俗語十字，一串帶過」，李懷民非但不以為意，反倒認為是「中晚善學初盛處。」

李懷民《重訂中晚唐詩主客圖》之寫作目的是修正晚唐張為《詩人主客圖》之錯謬，並重訂中晚唐詩人體派為兩派：一派是五律「清真雅正主」張籍，上入室：朱慶餘。入室：王建、于鵠。升堂：項斯、許渾、司空圖、姚合。及門：趙嘏、顧非熊、任翻、劉得仁、鄭巢、李咸用、張孝標、崔塗。另一派是五律「清真僻苦主」賈島，上入室：李洞。入室：周賀、喻鳧、曹松。升堂：馬戴、裴說、許棠、唐求。及門：張祜、鄭谷、方干、于鶚、林寬。

李懷民《重訂中晚唐詩主客圖》上卷收錄「清真雅正」一系，收詩 442 首，下卷續錄「清真僻苦」一系收詩 460 首，就收詩之數量與規模而言，不能算小。李懷民論及姚合的流派定位時，說道：

五律「清真雅正主」張籍之及門者武功詩集，古今體存遺甚多。其五言律樸茂新奇，酷似王仲初。仲初故與水部合體，而姚君與水部為友，其得于漸摩者深矣。佳篇美不勝收，然無逾《縣居詩》者，且君以武功得名，未必不由此詩起也。次

²² 參見楊慎《升庵詩話》，（丁福保輯《歷代詩話續編》下冊，木鐸出版社，1988 年 7 月），頁 851。

爲升堂第四。(清·李懷民《重訂中晚唐詩主客圖》上卷)

李懷民就姚合五律之風格特色，將姚合納入「清真雅正」一系；原因是姚合所作之五律與王建酷似；又認定王建、張籍合體，這種體派分類，與後世論者因交遊密切、理念相近，而將姚賈視爲一派，側重點不同。然而李懷民以「清真僻苦」概括賈島詩風，又將姚合納入「清真雅正」一系，這對於研究「姚賈詩風差異」，頗具參考價值。

(二)「江湖派」、「四靈」、「九僧」與姚合關係之討論

有關姚合與江湖詩派的關係，南宋·嚴羽《滄浪詩話·詩評》提及：「江湖詩人多效其體，一時自謂之唐宗。」又《南宋六十家小集》本《秋江煙草》丁煇跋云：「(張奕)專意於詩，每以賈島、姚合爲法，所著僅成帙。清深閑雅，晚有唐人風致。²³」可知江湖詩人每以姚賈爲典範，是個歷史事實；只是以姚賈爲「唐宗」，則另有反對江西詩派之用意在。又此「唐人風致」，當是指以姚合、賈島爲代表的「清雅」、「淺切」詩風。《四庫全書總目》卷一百六十五《葦航漫遊稿》論及宋末曾說：「南宋末年，詩格日下。四靈一派，摭晚唐輕巧之思，江湖一派，多五季衰颯之氣。」所謂「輕巧之思」意義容易明白；「五季衰颯之氣」則較無恰當解釋²⁴。又江湖詩人也不僅學姚賈，其實許渾也是江湖詩人重要的學習典範²⁵

這些議題，明清論者皆未能見及，大致只作到對姚合苛刻批評而已。例如清·紀昀在《四庫全書總目》批評姚合：

爲詩刻意苦吟，工于點綴小景，搜求新意。而刻畫太甚，流於纖仄者，亦復不少。宋末江湖詩派，皆從是導源者也。

²³ 轉引自張宏生教授《江湖詩派研究》第六章詩歌淵源。北京：中華書局，1995年出版，頁173。

²⁴ 據張宏生教授之研究，「五季衰颯之氣」指：「張籍以還以迄晚唐五代的日益淺切平俗的詩風」。又江湖詩人學姚賈之目的，是企圖「由姚賈進入老杜之詩境」，此皆極有見地之看法。以上論點，皆取自張教授大作。詳見其大作，頁176至187。

²⁵ 參見前書。頁177。

又說：

武功詩語僻意淺，大有傖氣，惟一二新異之句，時有可采，然究非正聲也。

又清末雲南名詩人朱庭珍（840—1903）也曾在《筱園詩話》卷一痛批：

江湖一派，鄙俚不堪入目。九僧、四靈、以長江、武功爲法，有句無章，不惟寒儉，亦且瑣碎卑狹。明末鍾、譚，及此種之嗣音。（清·朱庭珍《筱園詩話》卷一）

所謂「刻意苦吟」、「刻畫太甚」、「流於纖仄」、「語僻意淺，大有傖氣」、「有句無章」這些評語，雖言之成理，卻十分嚴苛，相當程度反映清人憎惡姚詩的態度。不過，清代仍有論者，以較爲客觀公正的態度評騭姚合詩。例如賀裳便是一個典型的例子。賀裳是清聖祖康熙時期的詩評家，大約清聖祖康熙二十年前後在世。其《載酒園詩話》五卷，論詩自唐始，略于初唐而詳於中晚。其卷一論「末流之變」曾說：

詩家宗派，雖有淵源，然推遷既多，往往耳孫不符鼻祖。如鄭谷受知于李頻，李頻受知于姚合，姚合與賈島友善，兼效其詩體。今以姚、鄭並觀，何異皋橋廡下賃舂婦與臨邛當壚者同列，始知凡事盡然，子夏之後有莊周，良不足怪²⁶。

儘管這段話，遭受到黃白山反駁，說：「姚詩亦未必美如彼，鄭詩亦未必醜如此，何其軒輊過甚耶！」（按：此爲詩話所附評語。）畢竟能夠就詩論詩，不預設成見。而賀裳另有《載酒園詩話又編》，在其中卷對姚合名篇有不少評析，下文再加論列。

（三）《極玄集》之價值

姚合所編《極玄集》到了南宋後期，深受文人重視。如宋·吳沆《環溪詩話》曾建

²⁶ 清·賀裳《載酒園詩話》卷一（郭紹虞編《清詩話續編》本第一冊，頁215，臺灣木鐸出版社，民國72（1983）年12月出版。

議學者：「作詩且以《二妙集》、《極玄集》、《重妙集》熟看，亦差可見矣。」宋·計有功在《唐詩紀事》中，凡姚合《極玄集》所載，均「特予標注」，凡此皆可見證《極玄集》在當時的聲望。

元·蔣易在《極玄集·後序》，對於姚合詩去取之嚴，鑑識之精，十分推崇。嘗云：

唐詩數千百家，浩如淵海。姚合以唐人選唐詩，其識鑒精矣。然所選僅若此，何也？蓋當是時以詩鳴者，人有其集；製作雖多，鮮克全美。譬之握珠懷璧，豈得悉無瑕類者哉！武功去取之法嚴，故其選精，選之精，故所取僅若此。宋初詩人猶宗唐，自蘇黃一出，唐法幾廢。介甫選《唐百家》，亦惟據宋次道所有本耳。《又玄》、《粹苑》，世已稀覯，況其他乎？易嘗采唐人詩幾千家，萬有餘首。視此有愧。蓋憫作者之苦心，悼後世之無聞，故凡一聯一句，可傳誦者悉錄不遺，亦不以人廢。固知博而寡要，勞而無功。知我罪我，一不敢計。業欲並鉉諸梓，而力有未逮。姑先此集，與言詩者共之。時重紀至元之五年三月既望、建陽蔣易題²⁷。

蔣易在元世祖至元五年（1268）三月刊刻《極玄集》二卷，附上姜白石的評點與跋語，元刊本《極玄集》因此得到比較廣泛之流傳。蔣易在這一篇跋語中，論到唐詩之數量浩如淵海，而姚合選詩態度卻十分嚴謹，故所取僅僅百篇。蔣易坦承自己也曾編纂唐詩選集，卻自感「博而寡要、徒勞無功」，而且梓行困難，故建議學者以《極玄集》相商論。這一條材料，大致可以見證元代文人對此書之好感。至於明·許學夷《詩源辨體》則另從編選者之身分，提出他的看法：

然以較《搜玉》、《國秀》、《英靈》、《間氣》、《御覽》、《才調》等集，風調猶有可觀者。蓋挺章、殷璠、仲武、令狐楚、韋穀本非詩人，合雖淺僻，實亦詩人之列也。（明·許學夷《詩源辨體》卷三十六）

編選者之身份與見識，可能影響詩歌選取標準，此為吾人所共知。許學夷認為：前此所

²⁷ 轉引自傅璇琮主編《唐人選唐詩新編》所載《極玄集·序》。

見唐人選集，未必都是詩人所編；而姚合以一「詩人身份」編纂《極玄集》，使此書彌足珍貴。清·紀昀《四庫全書總目》《極元集二卷》提要也讚許：「選錄是集，乃特有鑒裁。所取王維至戴叔倫二十一人之詩，凡一百首，今存者凡九十九。合自稱為詩家射雕手，亦非虛語。」²⁸可見明、清論者，對於姚合編選《極玄集》的鑑識眼光，均不吝給予肯定。

其實姚合編選《極玄集》影響到五代韋莊編纂《又玄集》，是詩史上另一個值得探討的議題。可惜明、清論者皆未能及。今人簡貴雀教授對於《極玄集》與《又玄集》兩本選集在詩體、詩人、詩篇三方面，做成精湛之比較，值得學界研究參考²⁹。

（四）姚合詩之評價與詩史定位

明初對姚合詩持肯定態度者，其實並不多，高棅是其中較著者。高棅（1350-1423）編選《唐詩品彙》，明確將唐詩分為初、盛、中、晚四期，特重盛唐，每種詩體內又分為九格，以初唐為正始，盛唐為正宗、大家、名家、羽翼，中唐為接武，晚唐為正變、餘響，方外異人為旁流。其崇尚盛唐、區分流變的意見，對於明代之「尊唐詩風」影響深遠。

高棅編選《唐詩品彙》，肯定「賈島、姚合後出，格力猶有一二可取。」明初詩論家瞿佑（1347-1433）也在《歸田詩話》論及姚合：「唐詩前以李、杜，後以韓、柳為最。姚合而下，君子不取焉。」從兩人的評語，可以觀察到姚合在明代的聲譽，僅止於此。質實而言，在高棅、瞿佑心中，姚合其實並非一流詩人，只是部分詩歌作品仍有可取而已。

明代中期之後，許學夷（1563-1633）、胡應麟（1551-1602）、胡震亨（1569-1645），都曾針對姚合詩，發表評論。許學夷在《詩源辯體》中，先引述胡應麟、方回的意見；然後藉由前代唐詩選本所選姚合詩為據，提出他個人的評價。他說：

胡元瑞云：「晚唐二家：一家學賈島，一家學姚合。」方虛谷云：「合詩有左無

²⁸ 見紀昀《四庫全書總目提要》（集部卷一八六、集部三九、總集類一《極元集二卷》 p-1689

²⁹ 見簡貴雀《姚合詩及其極玄集研究》國立高雄師範大學國文研究所博士論文，民國 89 年（2000 年）稿本。第九章，頁 540 至 542。

右，有右無左，前聯佳矣，或後不稱，起句是矣，繳句或非，有小結裏無大涵容，其才與學殊不及浪仙也。」予考《才調》、《三體》、《律髓》、《品彙》、《類苑》諸書，合諸體僅得四五十篇，五言律如「馬隨山鹿放，雞雜野禽栖」、「移花兼蝶至，買石得雲饒」、「移山入院宅，種竹上城牆」、「棋罷嫌無月，眼遲聽盡砧」、「馬爲賒來貴，童因借得頑」、「裁衣延野客，剪翅養山雞」、「嚼花香滿口，書竹粉粘衣」、「無竹載蘆看，思山疊石爲」等句，僅入晚唐纖巧，中亦間有近島者。但其人既在元和間，先已逗入晚唐纖巧，故晚唐諸家實多類之，非有意學之耳³⁰。

有關晚唐詩之「流派」分合，楊慎（1488-1559）《升菴詩話》中已有晚唐詩「兩派說」；只是許學夷所謂「兩派」的內涵，與胡應麟所陳不同而已。至於方回所謂「姚合才學不及賈島」這一點，許學夷並無意見。許學夷只是檢索前代流傳唐人選本，拈出姚合八對聯語爲證，批評姚合在元和時期，「先已逗入晚唐纖巧」。

至於胡震亨在《唐音癸籤》中，則是對於姚合詩風，作準確的描述。這是一段極富於批評意義的材料。他說：

姚秘監詩洗濯既淨，挺拔欲高。得趣浪仙之僻，而運以爽氣；取材于籍、建之淺，而媚以蒨芬：殆兼同時數子，巧撮其長者。但體似尖小，味亦微醺，故品局中駟爾。（明·胡震亨《唐音癸籤》）

胡震亨認爲姚合詩有賈島之「偏僻」、張籍王建之「淺切」，卻另有獨到的美感；唯其體格較「尖小」、韻味較「醺薄」，以致品局只合「中駟」，無法躋身大家之林。

清代乾隆時期的翁方綱在《石洲詩話》、清代嘉慶間胡壽芝《東目館詩見》、清代光緒間宋育仁《三唐詩品》論及姚合時，頗能分體評論，彰顯各體詩的成就。如謂：

△姚武功詩，恬淡近人，而太清弱，抑又太盡，此後所以漸靡靡不振也。然五律時有佳句，七律則庸軟耳。大抵此時諸賢七律，皆不能振起，所以不能不讓樊

³⁰ 詳見明·許學夷《詩源辯體》。

川、玉溪也。(清·翁方綱《石洲詩話》)

△姚武功五律，脫灑似不作意，而含蘊不盡。七律亦新脆可喜。(清·胡壽芝《東目館詩見》)

△其源蓋出左太冲，而馳騁害體，已開宋派。律體典潤，故得名重當時。武功三十首，特見清華，然方之孟從事、劉隨州，則神情頓減。(清·宋育仁《三唐詩品》)

這些評論資料，凸顯幾個特色：其一、採用比較眼光，準確評斷姚合詩不如杜牧、李商隱。其二、分體說明姚合詩成就在五律、七律。其三、從整個文學史的角度，討論姚合的成就。有關姚合以五言律體為典範、〈武功縣中作〉三十首特見清華，前此論者，或多或少都有提及，然而宋育仁提到「姚合源自左思」，卻是極富創意的看法，有待後人持續探討。

(五) 姚合各體詩篇之微觀論評

歷代有關姚合各體詩篇的評點資料，分佈在不同典籍。有些收在詩文選之中、有些見諸詩話著作、更有一部分在文人的文章、書信呈現。其具體數量，未經全面蒐集，無法確定。在此僅就個人所見四十餘筆資料，徵引賀裳《載酒園詩話》、《載酒園詩話又編》、李懷民《重訂中晚唐詩主客圖》、紀昀《瀛奎律髓勘誤》若干條目為例，說明清人的評析與詮釋的成果。

清·賀裳《載酒園詩話》卷一論及〈武功縣中作三十首〉說：

凡摹擬最忌入俗。姚合形容山邑荒僻，官況蕭條，曰「馬隨山鹿放，雞雜野禽棲」，真刻畫而不傷雅。至「縣古槐根出」猶可；下云「官清馬骨高」，「官清」字太著痕跡，「馬骨高」尤入俗譚。梅聖俞乃言勝前二語，真是顛倒³¹。

賀裳所謂「摩擬」，意指「描摩」、「擬寫」。「馬隨山鹿放，雞雜野禽棲」，為姚合五律代

³¹ 清·賀裳《載酒園詩話·宋人議論拘執》(郭紹虞編《清詩話續編》本第一冊，頁252，臺灣木鐸出版社，民國72年12月出版。

表作〈武功縣中作三十首〉第一首名句。歷來討論姚合善於書寫「官況蕭條」時，莫不徵引此句作為論據。賀裳認為此二句勝過「縣古槐根出，官清馬骨高」，並糾正了梅聖俞之評斷。

按：歐陽修《六一詩話》引用「縣古槐根出，官清馬骨高」時，並未說明作者，近來有部分學者對其出處提出質疑。根據汪少華之研究，認為：「此二句當是杜甫的佚詩³²。」然而賀裳顯然認為二句是姚合作品。賀裳在《載酒園詩話又編》另有一段論及姚合〈楊柳枝〉說：

凡作熟題，須得新意乃佳。〈楊柳枝〉曰：「江亭楊柳折還垂，月照深黃幾樹絲。見說隋堤枯已盡，年年行客怪春遲。」此詩頗脫窠臼。

按：秘書與閑仙善，兼效其體。古詩不惟氣格近之，尚無其酸言。至近體如「酒熟聽琴酌，詩成削樹題」，「過門無馬跡，滿宅是蟬聲」，「看月嫌松密，垂綸愛水深」，「弄日鶯狂語，迎風蝶倒飛」，俱為宋人所尊，觀之果亦警策³³。

在此條詩話中，賀裳提出「作熟題須得新意」之論，認為姚合〈楊柳枝〉一首，頗能擺脫窠臼。他認為姚合作詩，是受到賈島影響。但是，姚合詩並無賈島之「酸言」。他提示〈過楊處士幽居〉：「酒熟聽琴酌，詩成削樹題」、〈閑居〉：「過門無馬跡，滿宅是蟬聲」、〈閑居遣懷十首·其五〉：「看月嫌松密，垂綸愛水深」、〈遊春十二首·其十一〉：「弄日鶯狂語，迎風蝶倒飛」這些宋人最欣賞的四對詩聯，讚嘆這些詩聯，都是警策之句。此外賀裳在《載酒園詩話又編》中還討論到姚合〈征婦歎〉「最有諷諭。…此詩哀傷慘惻，殊勝平日溪山雲月之作³⁴。」「〈子規〉詩『疏煙明月樹，微雨落花村』，真入唐人三昧，惜全篇平平³⁵。」賀裳在論及馬戴詩，也不忘與姚合賈島相互比論。賀裳論析姚合詩，對文獻考證未能多加留意，以致受到質疑；然其賞析意見，仍然值得參考。

至於紀昀論析姚合詩的資料，則見諸《瀛奎律髓勘誤》一書。紀昀對於姚合詩的觀

³² 詳見汪少華〈「縣古槐根出，官清馬骨高」出處之謎〉，載《古籍整理研究學刊》2003年6月。

³³ 清·賀裳《載酒園詩話又編·姚合〈楊柳枝〉評語》（郭紹虞編《清詩話續編》本第一冊，頁364，台北：木鐸出版社，民國72年（1983）12月出版。

³⁴ 清·賀裳《載酒園詩話·俞靖》（郭紹虞編《清詩話續編》本第一冊，頁379。

³⁵ 清·賀裳《載酒園詩話·俞靖》（郭紹虞編《清詩話續編》本第一冊，頁411。

感比較負面，然而紀昀卻是清代的大家。在李慶甲教授所輯《瀛奎律髓彙評》中，幾乎將紀昀的意見全數轉錄；此外還收錄清人馮舒、馮班、錢湘靈、陸貽典、查慎行、何義門、許印芳、趙熙等人之評析資料，這批資料對於姚合研究，助益甚大。

紀昀論析姚合作品，大致以方回所選五言三十九首、七言三首為限。紀昀對於方回之評箋意見，既有讚許，也有批評，並非照章全收。如姚合〈送李侍御過夏州〉一首，方回以為此詩：「『虜近少閑兵』一句，能道邊塞間難道之景，故取之。」紀昀不客氣地認為：「此詩佳在末二句。『虜近少閑兵』句殊不見工。」然後批評方回：「（方回）評摘武功疵病皆是；所謂細潤而工者，則不盡然³⁶。」再如姚合〈送喻覺校書歸毘陵〉：

方回謂：「姚少監合詩選入《二妙》者百二十一首，比浪仙為多。此「四靈」之所深嗜者。送人詩三十餘首，以余再選，僅得三首。為武功尉時詩八首最佳。其餘有左無右、有右無左。前聯佳矣，後或不稱。起句是矣，微句或非。有小結裏，無大涵容。其才其學，殊不及浪仙也。此詩「鄉中賦藉除」，疑登第人免役不免賦，合考。」

紀昀曰：「評武功是，而以浪仙壓之則非。浪仙亦有小結裏，無大涵容也。」又云：「起二句野調，三、四鄙惡至極。」³⁷

凡此，皆可見到紀昀的評論態度。當姚合詩有勝美處，並不吝於讚美；然而姚合詩之病處，紀昀的用語便十分嚴苛。方回在評論姚合〈山居寄友人〉、〈閒居〉、〈山中述懷〉、〈罷武功縣將入城〉、〈遊春十二首〉、〈賞春〉、〈過天津橋晴望〉等詩的意見，紀昀都或多或少提出修正。吾人通讀這些評箋意見，可以加深姚詩的賞鑑層次，此於姚合詩之研究，助益不淺。

至於高密詩人李懷民《重訂中晚唐詩主客圖》上卷將姚合〈武功縣中作〉三十首全數選錄（改題名為〈縣居詩三十首〉）。在第二首評曰：「此等隨興之什，初無先後倫次，但於起首、結首略加鈎勒而已。」第十四首評曰：「名句。此自與仲初近，與樂天疏（「病多」二句下）。苦搜可想（「夢覺」二句下）。」第二十一首評曰：「諧妙。然須觀其內象

³⁶ 見李慶甲《瀛奎律髓彙評》下冊，頁1054至1055、上海古籍出版社，2005年4月出版。

³⁷ 見李慶甲《瀛奎律髓彙評》下冊，頁1053。

方可學。」第二十五首評曰：「古之詩人必到的少人看其詩始高，安得使時流人人悅之。」都是言簡意賅，極有見地。其第三十首末尾，附了一段總評說：

此等體，與水部〈秋居〉、司馬〈原上詩〉一例。隨景觸興，無倫次、無章法，而自有天然妙趣。後世不知，則以爲破體矣。（《重訂中晚唐詩主客圖》上卷·姚合）

又說：

三十首中，皆於諧處見胸次骨格。所以見重處，正在此耳。（《重訂中晚唐詩主客圖》上卷·姚合）

李懷民論詩意見，在其《重訂中晚唐詩主客圖》前言〈重訂中晚唐詩主客圖說〉中有更爲完整論述。大體重申「中晚唐詩兩派說」，肯定張爲《詩人主客圖》論詩之功，力主「學詩當從五律始」，然後「由中晚唐以造盛唐之堂奧」。所以，雖然李懷民評析姚合詩僅此三十首，基於中晚唐體派之建構，對於姚合詩的維護與推崇，也是空前的。

伍、結語

姚合以詩歌馳名於寶曆、大和、開成之間，成爲一個重要的詩人。此當與其地位日隆，又好提攜後進有關。晚唐人張爲，將姚合列爲「清奇雅正主李益」之「入室者」，自此有關姚合文學流派的定位，受到論者關注。從南宋人的論述資料，已見「姚賈」連言，姚賈作爲一個流派觀念，已基本成形。

南宋人對於姚合編纂的《極玄集》十分看重，但是對其詩歌作品，呈現愛憎參半之狀況。既有嚴羽的極端輕視；但也有九僧、江湖派詩、永嘉四靈的高度推崇。南宋人開始對姚合詩作細緻的評析，也對姚賈詩風，有進一步地掌握，留下不少關於姚合詩風、流派、詩史定位的論述資料。

元明清以來，有關姚合的討論，既有宏觀的察考，更有微觀之評析。姚賈詩風與體

派歸屬，都獲得進一步確認；姚合與南宋詩人的關係，也有更加深入的討論。姚合詩雖然在清代受到紀昀嚴苛的批評；然而也獲得高密詩人李懷民的多方維護與高度推崇。

姚合以「武功體」詩在晚唐詩壇擁有一席之地，其獨善其身、流連風物之「閒適情懷」、「清峭」卻不流於「僻澀」之詩歌風格、「以吏爲隱」之生活態度，學者如欲研究晚唐人之「從政心態」，姚合無疑是一個極佳的樣本。唐代詩人「詩意地棲居」在衙衛、郡齋中，以吏事、宦情爲題旨者雖然不少，姚合卻是其中極爲突出者。也許正是這些因素，使後世論者，願意持續研究姚合的作品。（完）

（本文曾在南京大學主辦第二屆「漢學與東亞文化」國際學術研討會上宣讀 2011.10.07-2011.10.09）

《東海大學文學院學報》
第 53 卷，2012 年 7 月
頁 105-128
Tunghai Journal of Humanities
Vol.53, July 2012
pp.105-128

王船山對於《孟子·公都子問性章》 的詮釋——心性情才之分立

蔡家和*

Wang Chuanshan's Interpretations of *Mencius – Gong Du's Questions about Man's Nature*——Differences in Mind, Nature, Feeling, and Talent

by
Tsai, Chia-He

關鍵詞：性、情、才、惡、變合

Keywords: nature, feeling, talent, wickedness, transformation and integration

* 東海大學哲學系副教授

〔提要〕

本文對於《孟子·公都子問性章》做一解釋，而主要以王船山的詮釋為主。船山於《讀孟子大全說》中，對於朱子的詮釋，做出了一些修正。原本於孟子此章，心、性、情、才都是隱含著談性善之說，然而到了朱子學，以理氣二元、性發為情的說法言之，此是朱子的中和新說後的看法，天命之性發而為喜怒哀樂。然而到了船山，對於心、性、情、才也有自己的一套看法，雖不見得是孟子的原意，但也與朱子的見解不同。故船山詮釋孟子此章，一方面有承自朱子學處；一方面有船山自己的體會，此乃船山的兩端一致之背景理論不同於朱子所致。本文即是對孟子此章中的一些心、性、情、才等主要概念，做一解說，而以王船山的詮釋為依循之脈絡。

Abstract

This paper interprets “Mencius – Gong Du’s Questions about Man’s Nature” based on Wang Chuanshan’s interpretations. Wang made several revisions to Zhu Xi’s interpretations in “Instructions on Reading Mencius.” Originally, mind, nature, feeling, and talent discussed in this section of Mencius implied the good nature of mankind. However, Zhu Xi suggested that nature is the exhibition of feeling from the perspectives of Li and Qi by integrating his idea with that of Neo-Confucianism. He suggested that the joy, anger, sorrow, and happiness expressed by people are the exhibitions of nature. However, Wang developed his own perspective about mind, nature, feeling, and talent. Although it might not be consistent with the original meanings in Mencius, it was different from the interpretations of Zhu Xi. Therefore, Wang interpreted this section of Mencius not only based on what he had learnt from Zhu Xi’s ideas, but also his own perspective. The reason that Wang interpreted them in this way was that the theoretical background of his idea of “consistency between the two extremes” was different from that of Zhu Xi. This paper expounds the main concepts of mind, nature, feeling, and talent based on Wang’s interpretations.

一、前言

孟子於〈公都子問性〉章¹，可謂對於性善的說明，一方面區別出與告子等人的不同²；一方面就自己的「性善」見解，是在什麼條件，是就何種論點下成立，做一解說。然於孟子的辯說中，用了很多概念，這些概念非常重要，也是解通孟子的關鍵³。故吾人對於此章中的一些重要概念，例如心、性、情、才⁴，做一解說；而孟學詮釋，若依於船山《讀孟子大全說》的解釋，至少有三層意思，一是孟子的原意，二是朱子的意思，而最後是船山的觀點，吾人依此以檢視船山學對於此章的詮釋扮演了什麼重要角色。⁵

又心、性、情、才等概念是解通孟子的關鍵，而孟子此章中，剛好對於這幾個概念都談到了，⁶故可見此章的重要，也是歷來研究孟子所不可不精讀的一章。然於其中，

¹ 孟子此章之章名，吾人乃參考黃宗羲的《孟子師說》。見（黃宗羲，2005：136）。

² 孟子原文中有四種主張，除了孟子的性善之主張外，有告子的性無善無不善，又有或曰的主張，性可以為善，可以為不善，第四種，或曰有性善，有性不善。孟子原文中，乃是面對此四種主張，誰是誰非，做一回答（朱熹，1984：328-329）。

³ 心、性、情、才等概念，幾乎是宋明理學不可或缺的大課題。

⁴ 戴震於《孟子字義疏證》中，對於性與才字，做一解釋，亦可見心、性、情、才等意思，於孟子中乃是重要的概念，也是解通孟子的關鍵（1982：25-43）。又孟子的性善學特色，由心善證性善，故心性都很重要，又，情與才其實是性的意思，故情才也是重點。

⁵ 船山的《讀孟子大全說》的孟學詮釋，一方面，承繼於宋明理學的心性架構，一方面又開新局，而有明末清初的重氣義理，甚至可能影響了戴震。蒙培元言：「戴震是宋明理學演變中的最後一位影響巨大的哲學家。他的思想，是王夫之思想的繼承和發展。他並沒有全面結束理學，但是他完成了王夫之所未能完成的任務」（1990：554）。這意思是，王夫之影響了戴震，而且王夫之還保有宋明理學的義理，可謂介於漢宋之間的學者。吾人謂王夫之影響戴震，也許有人認為，其間的傳承性不夠，但吾人的看法是，其二人之間雖不能說有絕對必然的影響，但很多戴震的見解，船山已先言之，其二人的相似性如下，第一，就學習觀點而言，戴震反對學以復其初（朱子、陽明），船山亦反對之。第二，船山認為人性與犬牛之性絕不同（反對朱子），與戴震相似。

⁶ 「『今日性善，然則彼皆非歟？』孟子曰：『乃若其情則可以為善矣，乃所謂善也。若夫為不善，非才之罪也。惻隱之心，人皆有之。』」（《孟子·告子上》）。這裡談到性善，又談到其情可以為善，也說不善非才造成的，又說人有惻隱之心。可謂心、性、情、才都談到了，於此章是最為完整，故可見此章的重要性。

心、性、情、才，本來在孟子的意思，並無重大區分，雖用了四個概念，然只是寫作技巧所造成，雖有四種概念，但其實於此章中隱含著同一思想，即心、性、情、才四個概念，其實所談者，都是在講性善。⁷然而到了程朱學，則有了變化，朱子依於「心統性情」⁸的架構、「性發為情」的架構而開展。⁹朱子於中和新說後，以心統性情架構，性是理，是形而上；而惻隱等是情，是形而下，而心可以具性，但心不是性。故心、性、情、才到了朱子詮釋時已有相當的程度的概念分解。而船山順著朱子學的分析，有些接受，有些則有自己的見解而不同於朱子。吾人此章亦順著孟子答公都子問性之言，而就

⁷ 牟宗三言：「乃若其情之情非性情對言之情。情，實也，猶言實情（real cause）。『其』字指性言，或指人之本性言。……本當說非性之罪，但孟子何以忽然想到一個才字，而說非才之罪？此並無何嚴重之理由，只變換詞語而說耳。『才』是材質、質地之意，即指『性』言。……故在孟子，心、性、情、才是一事。心性是實字，情與才是虛位字。性是形式地說的實位字，心是具體地說的實位字。性之實即心。性是指道德的創生的實體言，心是指道德的具體的本心言。」見（牟宗三，1969：416-417）。牟宗三先生認為孟子此章談的心、性、情、才，其實指的是一事，都就性善說，此吾人肯定之，認為很能接近孟子的原意。然而牟先生的解法之接近孟子原意，此乃吾人的判斷，亦有人不同意，如黃彰健認為：「程朱謂，性即理也，理則堯舜至於塗人一也，『非天之才爾殊』合。至其謂『才則有善有不善』，此才字相當於『得天下英才而教育之』、『才也養不才』，也與孟子並不抵觸。」見（黃彰健，1976：239）。亦是說，若依於黃彰健的看法，不完全同意牟先生的看法，而反而接近朱子的意思。吾人可以綜合牟先生與黃教授的看法認為，若以孟子公都子問性一章中的才字，是指性，但若就孟子一書全部而言，才字因文脈而改變，不一定都要指性。又黃宗義亦反對朱子的詮釋，因為朱子以性發為情，性與情是形而上與形而下的區別，而黃宗義認為「是故性情二字，分析不得，此理氣合一之說也。體則情性皆體，用則情性皆用，以至動靜已發未發皆然」（2005：136）。黃宗義的講法認為性情不可分析，反對朱子析之為二。

⁸ 「心統性情」乃張子之語，然朱子用來發展自己的理氣心性概念，不見得合於張子，乃是一種創造詮釋。

⁹ 性、情在朱子而言，一個是形上，一個是形下，而朱子何以有性發為情的看法呢？吾人認為乃因為其思考《中庸·首章》的中和問題，然後融合自己理氣論，所形成的見解。因為《中庸》談喜怒哀樂之發與未發，而喜怒哀者，情也；發者，天命之性，中也。故有性發為情之說，朱子把這性發為情之說用到《孟子·公都子問性》一章，故「乃若其情」一語，則是就形下所發出之情，而回溯未發之情，此乃朱子的創造性詮釋，非孟子原意。又朱子的「性發為情」之義理，可見其〈仁說〉，朱子言：「吾之所論，以愛之理而名仁者也。蓋所謂情性者，雖其分域之不同，然其脈絡之通，各有攸屬者，則曷嘗判然離絕而不相管哉？吾方病夫學者誦程子之言而不求其意，遂至於判然離愛而言仁」（1996：3543）。此朱子本著伊川思想的「愛情仁性」之說及「不可以愛為仁」，來談「性發為情」的思想。性與情雖不同，但不是沒有相關。

其中的心、性、情、才做一解析，然而吾人主要談船山的詮釋，至於朱子，或是孟子原意，亦會提及，然而都是次要的，只做為一個對照參考用。而吾人的資料主要鎖定在《讀孟子大全說》上，也因為把船山詮釋與《四書大全》（朱子學）做一比較，故更能突顯出船山學的特色。這裡指的是兩派（船山、程朱）對於孟學詮釋，若再縮約，則是兩派對於〈公都子問性章〉中，心、性、情、才概念之比較，或可以說是，船山如何修正朱子學。

而就章節之分配而言，吾人於第二節談船山論孟子此章中的「性」義，而第三節談「情」，第四節談「才」，第五節談「惡」。關於惡的部分，乃因為這是孟子此章中討論「為不善」的可能之重點，船山亦多有發揮，不可不顧及；至於此章中，船山論孟子的心義，吾人省略，因為船山視惻隱之心為性¹⁰，故心與性於第二節中一起發揮。

二、船山此章對「性」的詮釋

因為孟子此章中，有四種性義的主張，故吾人先對於船山於此章的性義，作一個恰當理解；船山的孟子學，是依於孟子本義、朱子的架構，及船山自己的體會而成。就程朱學而言，認為性只是理，亦是說天地之性不包括氣；然而到了船山，性不只是理，而是理氣合，亦是說性不是獨立於氣質之外¹¹。除此之外，程朱有「本然之性」與「氣質之性」區分的講法，本然之性只是理，而氣質之性，則是理落於氣質之中。例如於《論語》的「性相近章」，朱子依於程子的意思，認定此為氣質之性。¹²那麼天地之性是理，

¹⁰ 「孟子云『存其心』，又云『求其放心』，則亦『道性善』之旨。其既言性而又言心，或言心而不言性，則以性繼善而無為，天之德也；心含性而效動，人之德也。乃其云『存』，云『養』，『苟得其養』。云『求』，則以心之所有即性之善，而為仁義之心也」（王夫之，1996：6，893）。船山認為孟子言心，有時是不好之心（如待正之人心），但大多數是好的心，即性善，故所存仁義之心，就是性善。

¹¹ 船山言：「性只是理。『合理與氣，有性之名』，則不離於氣而為氣之理也。為氣之理，動者氣也，非理也」（1996：6，1108）。船山此義是，性是理，然是即於氣中之理，非離氣而獨為理。

¹² 朱子認為：「此所謂性，兼氣質而言者也。氣質之性，固有美惡之不同矣。然以其初而言，則皆不甚相遠也。但習於善則善，習於惡則惡，於是始相遠耳。」朱子又引程子之說：「此言氣質之性，非言性之本也。若言其本，則性即是理，理無不善，孟子之言性善是也。何相近之有哉？」（1984：175-176）。於此看出程朱有本然之性與氣質之性的區分。然程朱的詮釋不見得合於孔子的意思，例如徐

是純善的，氣質之性就可能有善有惡了。但在船山的認定，氣質之性還是善，因為船山認定的氣質之性是耳目口鼻天生本有之資具。¹³故性還是善，有惡者情、才也¹⁴，惡與性無關。

以上對於性與氣質之性的見解，是船山晚年注解《正蒙》時，六十七歲左右的見解，而如今談的是船山四十七歲作品，《讀孟子大全說》中的見解，其實義理相近，沒有太大變化。在此我們可以看一下船山於此章詮釋中，性義的詮釋，首先，船山認為性與情是不同的，此乃接近朱子，而不同於牟先生所言孟子的心、性、情、才一例的意思，船山言：

孟子不曾將情、才與性一例¹⁵，竟直說箇「善」字，本文自明。曰「[情]可以為善」，即或人「性可以為善」之說也；曰「若夫為不善，非才之罪」，即告子「性無不善」之說也。彼二說者只說得情、才，便將情、才作性，故孟子特地與他分明破出，言性以行於情、才之中，而非情、才之即性也（1996：6，1064）。

復觀先生就不同意朱子的看法，徐先生言：「狂、侗、惺惺、愚、魯、辟、嘑、中行、狂、狷、生而知之、學而知之、困而知之、狂、矜、愚等等，都相當於宋儒所說的氣質之性；能得出氣質之性是相近的結論嗎？」（2005：50）。吾人亦認為朱子的詮釋未必合於論語；然吾人可對朱子與徐復觀的見解作一合會，徐先生所言的是「氣質」不相近，而朱子所言的是「氣質中表現出本然的性善」，這一點上是相近。又朱子對於氣質之性之說可參見其言：「先生言氣質之性，曰：『性譬之水，本皆清也。以淨器盛之，則清；以不淨之器盛之，則臭；以汙泥之器盛之，則濁。本然之清，未嘗不在。但既臭濁，猝難得便清。』」（朱熹，1986：72）。氣質之性指本然之性落於氣中，受到障蔽，而有參差。

¹³ 「程子謂天命之與性氣質之性為二，其所謂氣質之性，才也，非性也。張子以耳目口體之必資物而安者為氣質之性，合於孟子，而別剛柔緩急之殊質者為才，性之為性乃獨立而不為人為所亂。蓋命於天之謂性，成於人之謂才，靜而無為之謂性，動而有為之謂才，性不易見而才則著，是以言性者但言其才而性隱。張子辨性之功大矣哉！」（王夫之，1996：13，129-130）。此看出船山視耳目口鼻為氣質之性。

¹⁴ 視才有惡，乃船山《張子正蒙注》的再三強調。船山詮釋孟子此章，「才有惡」的意思較不明顯。

¹⁵ 船山論證情才與性不可一例的理由在於，性一定是善；而情者，可以為善，則亦可以為不善；而為惡非才之罪，亦非才之功，故才無善、無不善。故告子談的是才，或曰者談的是情。而孟子談的是性，不可與告子、或曰者一例。

在此船山認為性與情、才是不同的，因為性只是善，情才不見得都善，因為情可以為善，亦可以為不善。然而「情亦可以為不善」是船山自己推論而出，孟子並未明言之。原本情是實情，隱指性，而船山依著朱子的「性發為情」¹⁶之說，故情為形而下，情¹⁷可以為善，可以為惡，視其是否依於性。而船山對於其中之一的「或曰」者的看法，即「性」「可以為善，可以為不善」¹⁸與「情」「可以為善可以為不善」¹⁹相互配比，故「或曰」者的講法，其實談的是情，不是性，而整個論辯談的是「性」，故孟子是勝方，此乃船山的詮釋策略。故論性而言，孟子是正統，而「告子」與「或曰」之所以會認為「性可以為善，可以為不善」等，乃錯在「認情為性」，因為性只是善，無有不善；不善者，情也，非性也。而告子所言「性無善無不善」，船山視之為，所言者「才」也，不是性；因為不善非才之罪，則「才無不善」，然才無不善只是強調某一側面的講法，而才亦無善²⁰，故才無善、無不善，等同於告子的「性無善無不善」；故告子之誤，誤在於「認才為性」，亦是說告子認為性無善、無不善，其實只談到才無善、無不善。故船山認為性行於情才之中，然性不是情才。在此可以看出船山詮釋孟子回答公都子之文²¹，吾人分之為三段：「1、乃若其情，則可以為善矣，乃所謂善也。2、若夫為不善，非才之罪也。3、惻隱之心，人皆有之。」其把孟子這文字分為三段，前段是在談情，是「或曰」者的意思；中段談才，是告子的意思，而最後談惻隱之心，正是孟子自己的看法。然而其實孟子這三段都在談自己的性善說，船山的詮釋是創造性的詮釋。把心、性、情、才分殊地詮釋之，如此之分解，則近於朱子，因為船山此時四十七

¹⁶ 朱子視情為情感，其實若依於孟子的原意是解不通的，因為孟子言情，共出現四次，例如孟子認為「物之不齊，物之情也。」此中的情，不能是情感。

¹⁷ 船山定義的「情」指的是「喜怒哀樂」，而不是惻隱、羞惡等；前者（喜怒哀樂）同於朱子，後者（惻隱等）不同於朱子。

¹⁸ 原文：「或曰：性可以為善，可以為不善。」

¹⁹ 孟子原文：「乃若其情可以為善。」船山卻認為，可以為善，則可以為不善。故船山視情「可以為善，可以為不善。」而與「或曰者」可相比配。

²⁰ 船山的推論是，惡者，非才之罪，則善亦非才之功，故才無功亦無罪，故才無善無不善。

²¹ 孟子原文：「乃若其情則可以為善矣，乃所謂善也。若夫為不善，非才之罪也。惻隱之心，人皆有之；羞惡之心，人皆有之；恭敬之心，人皆有之；是非之心，人皆有之。惻隱之心，仁也；羞惡之心，義也；恭敬之心，禮也；是非之心，智也。仁義禮智，非由外鑠我也，我固有之也，弗思耳矣。」（朱熹，1984：328）

歲，表面上用著朱子的架構，然內容上稍有轉化。²²且《讀四書大全說》，也是順著朱子學而回應，有相似於朱子學之處，亦有不同之處。船山不同於朱子學之處，其認為：

孟子言「惻隱之心，仁也」云云，明是說性，不是說情。仁義禮智，性之四德也。雖其發也近於情以見端，然性是徹始徹終與生俱有者，不成到情上便沒有性！性感於物而動，則緣於情而為四端；雖緣于情，其實止是性。如人自布衣而卿相，以位殊而作用殊，而不可謂一為卿相，則已非布衣之故吾也（1996：6，1064-1065）。

船山認為孟子談「惻隱之心，仁也」。既然說仁，則為四德之一，則為性，故惻隱之心不是情，這種說法與朱子不合，在朱子而言惻隱是情，性只是理，是仁，仁之發端於外，則為惻隱之情²³，朱子認為孟子是從情之已發為善而逆推吾人有性善作為源頭。當然朱子也是創造性的詮釋，而不是孟子本意。就本意而言，孟子言「乃若其情」，「情」是實情，不是朱子說的情感的意思。而朱子的性發為情之說，亦不是說性發後，就只有情，因為理氣不離不雜，故有性便有情。然而船山認為，已發之情，若能依於性，則為善，若有變合²⁴而為物欲所引，則為惡。既然可有善的保證，則其重點在於性，而不在情，故船山視惻隱之心重點在性而不在情；然船山亦非視心等同於性理，若

²² 一般認為船山晚年歸宗張子，然於此時中年四十七歲，已有歸宗之傾向，船山言：「天固為理之自出，不可正名之為理矣，故《中庸》之言誠也曰一，合同以啟變化，而無條理之可循矣。是程子之竟言『天一理也』，且令學者不審而成陵節之病，自不如張子之義精矣」（1996：6，1111）。船山重氣化的意思，合於張子，而不同於程朱的理氣論，故船山反對程子的「天一理也」，即天以理為本的意思，而認為理以天為本，而且此天是氣所成。又從這一段看出船山以張子為宗。

²³ 孟子的原文講惻隱之心，亦是惻隱是就心上講，而為何朱子視惻隱是情呢？因孟子的「乃若其情則可以為善」，故朱子視此惻隱便是此情。又孟子有「惻隱之心，仁之端也」之語，而朱子視為性發於外的端緒，乃情也。而朱子又要如何面對惻隱與心的連用呢？朱子認為心統性情，故惻隱之情不離心而言。

²⁴ 變合指的是，性發而為情，這時的性表現在情上用，而性之善無法全顯，有時為情變所蓋，故有善有惡。船山言變合，在天道、人道都言變合，情之變合，比配於天道的氣化，天道本然之氣為善，而一旦開始生化萬物、演化萬物時，則有善有惡。變合在天道上而言，即是指陰陽交錯而生化的意思。

如此詮釋船山，則是把船山詮釋為陸王心學，因為船山反對陸王心學²⁵，故不該如此視之。船山認為心乃有善也有不善²⁶，以大體為本，則心亦善，若不思而蔽於物，只剩知覺聰明，則心為待正之人心。故船山認為惻隱之心，此心即性，而為善之端，且此情之發為必善，乃因性善所造成，整個重點在於性，不在情。²⁷故可見，船山認為性是仁義禮智，惻隱等雖不離情，然惻隱之情具於心之所以能必善，乃在於性，故船山認為惻隱之心是重在「性」，不在「情」。

依於此，船山對於朱子的講法作了批評，船山言：

《集注》謂「情不可以為惡」²⁸，只緣誤以惻隱等心為情，故一直說煞了。若知惻隱等心乃性之見端於情者而非情，則夫喜怒哀樂者，其可以「不可為惡」之名許之哉！（1996：6，1070）

朱子於《四書章句集注》裡詮釋「乃若其情」一段認為：「人之情，本但可以為善而不可以為惡，則性之本善可知矣」（1984：328）。朱子的意思是，從形下之情的發見，可以推知背後的形上之性理。而船山特舉此段歸納，而認定朱子視「情不可以為惡」，在船山而言，情是喜怒哀樂，可為善亦可為惡，故船山反對朱子「情不可以為惡」的講法，其認為朱子之所以視情為善，乃因視惻隱等為情，惻隱是愛之情²⁹，是好的情感，既然能惻

²⁵ 「王氏之學，一傳而為王畿、再傳而為李贄，無忌憚之教立，而廉恥喪，盜賊興，中國淪沒，皆惟怠於明倫察物而求逸獲，故君父可以不恤，膚髮可以不顧。陸子靜出而蒙古興，其流禍一也。」（1996：12，371）

²⁶ 船山言：「邪說之生於其心，與君心之非而待格謂之心者，乃「名從主人」之義。以彼本心既失，而但以變動無恒，見役於小體而效靈者為心也。若夫言『存』，言『養』，言『求』，言『盡』，則皆赫然有仁義在其中，故抑直顯之曰『仁，人心也』」（1996：6，893-894）。

²⁷ 船山於《中庸》首章處認為要改「喜怒哀樂」為「仁義禮智」，因為發能中節在於性，而不在情，故主詞是性理，是仁義禮智，而不當為喜怒哀樂。船山言：「乃喜、怒、哀、樂，情也。延平曰：『情可以為善。』可以為善，則抑可以為不善，是所謂惟危之人心也。而本文不言仁、義、禮、知之未發，而云喜、怒、哀、樂，此固不能無疑」（1996：6，472）。

²⁸ 朱子認為惻隱等情是為善情，所謂的四端，是為善情；而七情者，則可善可惡。朱子分四端與七情之不同，引起了韓儒的四七之論辯。

²⁹ 朱子言：「惻隱、羞惡、辭讓、是非，情也。」（1984：238）。船山認為朱子還有漢儒、韓退之等視惻隱等為情。

隱，則此情爲善情，船山依此批評朱子，認爲朱子把側隱視爲善情是錯的，因爲情是可以爲惡的，而其之所以能皆善，在於側隱之心是性所致，非情能致。

故從以上的講法看出，船山視「性」是仁義禮智，也是側隱之心，乃因心具性，故側隱之心談的是性，不是情。看出船山解析了心、性、情、才的不同概念，類於朱子，但又不全同於朱子。朱子的性，只是理，只是仁義禮智；而側隱之心等，船山視之爲性，朱子視側隱爲情而統之於心。此乃二人對於側隱之心的不同定義，至於二人對於情的定義如何，下文談之。

三、船山於此章對「情」³⁰的詮釋

首先對於船山論「情」做一個界說，船山的思想還是從朱子的架構反省而來，朱子的情是形而下者，喜怒哀樂是情，側隱、羞惡、辭讓、是非等亦是情。然而孟子原文，「側隱之心，仁也」，孟子把側隱比配於心，是所謂爲「仁」，故側隱豈能視之爲情呢？朱子之所以如此，理由在於，孟子此章雖說「側隱之心，仁也」，但於另一章卻言「側隱之心，仁之端也。」³¹朱子於《孟子·不忍人章》的詮釋是「惻隱、羞惡、辭讓、是非，情也。仁、義、禮、智，性也。心，統性情也。端，緒也。因其情之發，而性之本然可得而見，猶有物在中而緒見於外也」³²（1984：238）。這意思是，側隱等是情，而仁義禮智是性，因爲發端於外之情，可以推其所以然，則可以知其性善，故朱子的詮釋，一方面用了「心統性情」的講法，也用了「性發爲情」的講法。然而於〈公都子問

³⁰ 孟子此章的情，吾人認爲是實情，然朱子論情時，是形而下，是氣，指的是情感，而朱子又有四端與七情之說，四端爲善，乃因依性理而發，以形上之理以指導情，故善；而七情，乃發而不正，故只有形下的氣義，可能爲不善。至於船山的情，則指可以爲善，可以爲惡之情感，與必善之性不同。

³¹ 《孟子·公孫丑上》。此乃〈不忍人章〉

³² 又朱子於注〈告子·公都子問性章〉，詮釋「側隱之心」時認爲：「前篇言是四者爲仁義禮智之端，而此不言端者，彼欲其擴而充之，此直因用著其本體，故言有不同耳」（1984：328-329）。此意思乃，朱子認爲爲何孟子有時言側隱之心是仁，有時認爲是仁之端呢？理由在於談「仁之端」，乃是爲了由一點以擴充，而談「仁」乃是因爲本體之發用於情上而言，故兩章意思是一樣的，只是偏重處不同。

性章》中，孟子只講「惻隱之心，仁也。」並未講是「仁之端」也。但由於此章中，孟子有言，「乃若其情則可以爲善」。其中的情字，若視爲情感，則剛好符合於朱子的理氣架構，於是朱子把情解爲情感，然而情者的原意，實也，不是朱子的意思，朱子在此是一種創造性的詮釋。

然而船山面對朱子的詮釋，又有什麼判斷與認定呢？在此可以看船山之言：

若夫情，則特可以爲善者爾。可以爲善者，非即善也，若杞柳之可以爲桮棬，非杞柳之即爲桮棬也。性不可戕賊，而情待裁削也。前以湍水喻情，此以杞柳喻情。蓋告子杞柳、湍水二喻，意元互見。故以知惻隱、羞惡、恭敬、是非之心，性也，而非情也。夫情，則喜、怒、哀、樂、愛、惡、欲是已。（1996：6，1065）。

「情」在船山的系統裡，定義爲喜怒哀樂，這一點是同於朱子的，朱子於注解《中庸》「喜怒哀樂之未發」一段言：「喜怒哀樂，情也。其未發，則性也，無所偏倚，故謂之中。發皆中節，情之正也，無所乖戾，故謂之和」（1984：18）。朱子視喜怒等是形下、是情，所以然之理則爲性，這與朱子視惻隱等是情，是一致的。而船山視情爲喜怒哀樂，這一點是同於朱子，然不同處，乃在於朱子視惻隱等也是情，而船山認爲惻隱是心，心中有性的意思，而不是情。故可見船山所認定的情者，乃喜怒哀樂，而無關於惻隱、羞惡等。依於此則可知，船山對於「公都子問性」章中，「乃若其情」是如何詮釋了，乃若其情，講的是喜怒哀樂之情，而不是惻隱等等。而「乃若其情，則可以爲善」，這句話又如何詮釋呢？船山認爲可以爲善，是舉一邊來說，另一邊也隱含於其中，可以爲善，則亦可以爲不善。故孟子此句話，是在重覆「或曰：性可以爲善，可以爲不善」者的話，又因爲這些或曰者，其實都是在講情，而不是性，所以就性而言，只有孟子是正確的，因爲孟子認爲性善，而「或曰」者的話，其實是「情可以爲善，可以爲不善，是故文武興，則民好善。……」或曰者根本認情爲性，根本未觸及於性。

船山認爲情可以爲善，可以爲善則亦可以爲惡，故情非只是善情，亦可能爲惡情。³³能一於善者，是性，情則不然。「情可以爲善」的語句，就如同杞柳之可以爲桮棬，

³³ 陳祺助言：「情之成爲不善之所從來，最初是因性體和物往來之交，鑠成不善之情。繼之，不善之情未獲舒導，駐留性體，形成狂亂盲動的留情。最後，留情未加疏理化解，即使未與外物緣感，私意私情也無感而發，便薰染成情習，習與性成，遂若固有。」（2002：32）。

然杞柳不是桮棬³⁴，故情不等同於善，明矣。而性總是善，故不可戕賊之，而情則待裁削也，亦是說情之發，不皆一於善，則於其過不及之間，要有節制、制裁之，否則流為泛濫，而不可收拾。而告子之喻，最多只能談到情才，總是談不上性，其「性無善無不善之說」，談的是才，而〈告子上篇〉的第一章，以杞柳喻性，其實只是談到情，而不到性，因為杞柳可以為桮棬，亦可以不為桮棬，如同情可以為善，亦可以不為善，杞柳喻情，故告子只是談情，而不是性。而湍水之喻也是談及情，不是性。因為湍水可以決之東或決之西，如同情可以往善與不善處走。故船山對於「情」下定義，則是「喜怒哀樂」是也。然而如明儒戴山、韓儒李退溪等人³⁵，有四端與七情不同的講法，四端者，喜怒哀樂；而七情者，喜怒哀懼愛惡欲，而船山的情指的是四端還是七情呢？其實船山對於四端七情分別的講法並不明顯，在船山而言四、七之情都是情³⁶，情則有善有惡。雖其有善有惡，然亦不可因其為惡，而排斥之，若排斥之，則類為佛學之摒情³⁷。在此船山有言：

若不會此，則情既可以為不善，何不去情以塞其不善之原，而異端之說繇此生矣。乃不知人苟無情，則不能為惡，亦且不能為善。便只管堆塌去，如何盡得才，更如何盡得性！（1996：6，1069-1070）。

情既為喜怒哀樂，人也不可能沒有喜怒哀樂，故要節情，而不是去情。去了情，則惡也許沒有，善也因以亡。故船山認為，若不能於此有所理會，即理會「不善雖情之罪，而

³⁴ 杞柳可以作為桮棬，亦可不作桮棬；同理，情可以為善，亦可以不為善。

³⁵ 此可參見《四端與七情——關於道德情感的比較哲學探討》一書中，第五、六、七章。（李明輝，2008：126-236）

³⁶ 船山似有四、七之別，其實不然，船山言：「義之發有羞、惡兩端：『無欲穿窬』，羞也；『無受爾汝』，惡也。羞則固羞諸己，即此用之而義已在。惡則於物見惡，於物見惡而無其實，不反求之己，而但以加物，將有如為郡守則傲刺史，為刺史則陵郡守，一酷吏而已矣。故孟子於惡必言其『實』。無實之惡，七情中之惡，非四端中之惡也」（1996：6，1141）。表面看來，船山有七情之惡與四端之惡之別，然四端者，羞惡之心也，是性，不是情，故不是兩種情感之比較。當然若把船山的四端視為道德情感，此情中有性又有情，則與七情之惡是有別的。

³⁷ 情在船山的眼中地位，不高不低，不高，故以性導情；不低，乃情雖可為不善，然無情亦為不得善，故亦不可廢情。

爲善則非情不爲功。」（1996：6，1069），情固然有變合，有爲惡的可能，然而吾人因此以去情，則淪爲異端佛學的見解了；因爲無情雖可免於惡，善也沒有了，若不爲善，怎能說是盡性之學呢？性與情是不同的，性總是善，而情可善可惡，性情雖有不同，然性離於情，亦不能有所表現，去情則性善將只是潛能而發揮不出來。故情不可去之，只可導引之，以大體引小體，而使之爲善。

故船山於此做個總結認爲：

愚於此盡破先儒之說，不賤氣以孤性，而使性托於虛；不寵情以配性，而使性失其節。竊自意可不倍于聖賢，雖或加以好異之罪，不敢辭也（1996：6，1068）。

在此船山批評先儒之說，一方面指的是朱子後學，一方面指的是漢代之後的儒者，³⁸如韓愈、朱子等，因爲這些人的詮釋，有淪爲異端的可能。因爲若如朱子的詮釋，以情爲善，則不善又歸之於何呢？船山歸不善於情，而朱子詮釋「乃若其情則可以爲善」，視情爲善，都是善，何有不善呢？³⁹朱子的詮釋是「人之爲不善，乃物欲陷溺而然，非其才之罪也」（1984：328）。船山認爲這是推責任，其言：「《集注》云『乃物欲陷溺而然』⁴⁰，而物之可欲者，亦天地之產也。不責之當人，而以咎天地自然之產，是猶舍盜罪而以罪主人之多藏矣」⁴¹（1996：6，1066）。船山認爲，惡的責任在於情感的變合不

³⁸ 「學者切忌將惻隱之心屬之於愛，則與告子將愛弟之心與食色同爲性一例，在兒女之情上言仁。『漢以來儒者不識仁字』，只在此處差謬。惻隱是仁，愛只是愛，情自情，性自性也」（王夫之，1996：6，1066）。漢以來之儒者不識仁，只因以愛爲仁，如韓愈認爲「博愛之謂仁」，然船山認爲惻隱之心是性，而愛是情，兒女之情如何是仁呢？愛是情，只是喜怒哀樂之情，不是性。

³⁹ 朱子並非視情都是善，而是就此章中的惻隱是善情。又船山批評朱子的賤氣之說，乃因爲朱子認爲：「告子不知性之爲理，而以所謂氣者當之。」（朱熹，1984：326），而船山認爲：「若貴性賤氣，以歸不善於氣，則亦樂用其虛而棄其實，其弊亦將與告子等。夫告子之不知性也，則亦不知氣而已矣。」（王夫之，1996：6，1055）。此明顯批評朱子對於告子的詮釋不恰，而且亦批評朱子的賤氣之說。

⁴⁰ 朱子視惡的原因在於物欲陷溺而然，其看法，本亦來自於孟子，《孟子·富歲子弟多賴章》中認爲「非天之降才爾殊也，其所以陷溺其心者然也。」朱子於「陷溺」之前，加了「物欲」兩字，讓船山認爲歸咎於對象，而主體反而不負責任。

⁴¹ 船山的原文，此段中，認爲罪在情，實則才亦有份。

正，故不該歸罪於物上，若歸罪於物，則乃類於異端之說，如老子的「五色令人目盲」之說⁴²，不歸罪於自己，而怪罪於外物。故船山的解法與先儒之說是有不同，船山視氣不低⁴³，因為是一陰一陽之實，也可謂是本體的意思，以氣為本體，理只是氣的條理；而情不高，因為情有善有惡，在此不怪罪於天地之物，而責成於人的自覺與否，能否控情以自制。

四、船山論「才」⁴⁴

孟子言「乃若其情，則可以為善矣，乃所謂善也。若夫為不善，非才之罪也。」⁴⁵其實這句話，本是回答告子與兩位「或曰」的議論，即公都子之問，「孟子講性善，難道其他的人的講法全錯嗎？」孟子的回答是，先對自己的性善義做定義，乃是他的性善義是就可以為善不為惡的自我抉擇而言性善，若不善呢，不是本有之才能負責，是後天習染負責。故「才」字也是隱指性善。「非才之罪」指的是，並非天降本有之才能所要負責，而本有之才能是隱指性善。而朱子的詮釋是「人有是性，則有是才，性既善則才亦善」（1984：328）。又曰：「蓋孟子專指其發於性者言之，故以為才無不善」（1984：329）。朱子對此，知道孟子與程子論才⁴⁶是不同的，而孟子之所以視才為善，乃因其發於性而言，故才善，乃因於性善，朱子詮釋「才」字，其實很能合於孟子。而船山視才

⁴² 「乃以歸之於物欲，則亦老氏『五色令人目盲，五音令人耳聾』之緒談。抑以歸之於氣，則誣一陰一陽之道以為不善之具，是將賤二殊，厭五實」（王夫之，1996：6，1068）。

⁴³ 船山論氣，其實範圍很大，如陰陽是氣，氣之變化，一陰一陽之變化也是氣，朱子視之為形下的氣，而船山不敢貶低之，故於孟子詮釋中，小體亦不可去之、利、巧、貨色、霸、欲、情等，都與氣有關，而船山不至於貶的太低。

⁴⁴ 唐先生認為船山視才的定義是：「思此理，行此理，以顯此理之能，為才。」（唐君毅，1990：564）。

⁴⁵ 這句話的詮釋，亦可參見於牟先生的講法，其言：「此一正說是先就人之為人之實情，……而言其可以為善，意即實有其足可為善之能力以為善，猶如烘雲托月，虛籠地把性善之義烘托出來，然後再落實於仁義禮智之心，由之以明人之為善之能之發源，並藉以直明人性之定善」（1984：22-23）。

⁴⁶ 程子論「才」是可為惡的。伊川言：「才有美惡者，是舉上天之言也。若說一人之才，如因富歲而賴，因凶歲而暴，豈才質之本然邪？」（程顥、程頤，1983：207）伊川認為本然之才是善，但表現出來的一般通人之才，則有美惡。

不是全善，如同於情，情可以爲惡，才亦可以爲惡。因此船山言：「言『不善非才之罪』，而不言『善非才之功』，此因性一直順下，從好處說。……言『不善非才之罪』，則爲善非其功也亦可見矣」（1996：6，1064）。在孟子而言，性與才是同義語；在船山而言，爲善非才之功，則可見船山視才與性不同，如同船山視性與情是不同的，在此吾人可以先看船山對才的定義，其言：

蓋惻隱、羞惡、恭敬、是非之心，其體微而其力亦微，故必乘之於喜怒哀樂以導其所發，然後能鼓舞其才以成大用。喜怒哀樂之情雖無自質，而其幾甚速亦甚盛。故非性授以節，則才本形而下之器，蠢不敵靈，靜不勝動，且聽命于情以爲作爲輟，爲攻爲取，而大爽乎其受型於性之良能（1996：6，1067）。

這意思是說，性體微，故要乘於情才以發用。喜怒哀樂之情雖無必善之本質，然其氣力盛大而甚速，如同水般，能載舟，也能覆舟，爲了避免情之爲惡，故要有性體於背後以節之，此節之者，性也，不是才；才是形下之器，既是形下，則不同於性，性是理氣合，至少有形上之理；又性必善，才不一定皆善，故可見性與才不同。又爲善是性之功，而不是才之功，故可知性、才之不同。才者，天生之材質，有聰明、不聰明，好靜或好動之別，其聽命於情，而爲攻取，故不同於性之良能。

在此船山對才的定義，其實同於晚年《張子正蒙注》的意思，船山視氣質之性爲耳目口鼻之欲，亦無有不善；不善者，才也，非性也，才也者，可善可不善。在此船山言：

性藉才以成用，才有不善，遂累其性，而不知者遂咎性之惡，此古今言性者皆不知才性各有從來，而才爲性爾。商臣之蠹目豺聲，才也，象之傲而見舜則忸怩，性也；舜能養象，楚頑不能養商臣爾。居移氣，養移體，氣體移則才化，若性則不待移者也。才之美者未必可以作聖，才之偏者不迷其性，雖不逮合於聖，而固舜之徒矣，程子謂天命之性與氣質之性爲二，其所謂氣質之性，才也，非性也。張子以耳目口體之必資物而安者爲氣質之性，合於孟子，而別剛柔緩急之殊質者爲才，性之爲性乃獨立而不爲人爲所亂，蓋命於天之謂性，成於人之謂才（1996：12，129-130）。

此船山有名的論點，把「性」與「才」分別開來論述，認為程子視氣質之性有惡，其實是才有惡，非氣質之性有惡，因為氣質之性在船山而言，還是性，性則為善，才則有善有不善。此乃語意定義的問題。性要藉形下之才以成用，然有不善，不知者以為是性所造成，其實才也。才者，材質是也，如天生而有豺狼哭聲者，天生之才也。而舜之弟象，見舜而忸怩，乃性之羞惡，非才也。才者，後天可以感化，感於善則善，感於惡則惡，而性不待感化，總是善。才美者，是為聰明人，可能只是有才華，而不見得於德行上表現為必聖之人，而才偏者，不失其性，雖為魯參，可以為禹也。可見才與德性上的成聖之間，無必然的關係；成聖之必然關連者在性。故船山定義氣質之性，乃耳目口鼻之欲，亦善，惡者不歸於物欲，而責成於人；而才者，剛柔緩急的個性是也。天命之性，獲之於天；而才者，成之於人，故雖愚可明，雖柔可強。以上之所言，可謂船山對於性與才之不同的定義，於中年與晚年，並無不同。⁴⁷

在此看出船山對才的看法，有其自己的定見，而不同於朱子⁴⁸、孟子。然船山為何如此視之，其理由於結語處討論之。接下來，吾人談惡的問題。

五、惡如何可能

善惡一直是倫理學的大問題，儒家談論道德也不能例外，孟子也不例外，而孟子此章，所論者，性善不善的問題，又說「乃若其情可以為善，若夫為不善，非才之罪」，故為不善者，在心、性、情、才中誰要負責，乃成為本章的重點之一了。在孟子而言，於此〈公都子問性章〉中，誰該為惡⁴⁹負責呢？孟子並未明言之，因為孟子的心、性、情、才都在談性善，故此章中，孟子的回答，只有正面言善，而未談及不善（頂多只說不善非才之罪），而於下一章，〈富歲子弟多賴章〉中，認為是陷溺其心所造成惡。⁵⁰而

⁴⁷ 吾人所謂的中年，乃指船山四十七歲，寫作《讀四書大全說》前後為中年，六十七歲作《張子正蒙注》前後為晚年。

⁴⁸ 朱子對才的見解不見得全合於孟子，但就此章對才的詮釋而言，是合於孟子的。

⁴⁹ 若不光只是以船山此章論惡之說，而放在船山的整個體系上來看不善之來源，則可以有如下的可能，此亦可參見曾昭旭之言：「1 物來之幾與吾之往幾不相應以正；2 情之離性緣物而動；3 心之不盡其才。」（曾昭旭，1983：483-503）。

⁵⁰ 孟子曰：「富歲，子弟多賴；凶歲，子弟多暴。非天之降才爾殊也，其所以陷溺其心者然也。」《孟

朱子的詮釋，於情、於才處順著孟子的脈絡而視之爲善，然朱子的情是情感，是善的情感，故無惡，但非謂朱子視情感全善，而是朱子於此章中的情是善情，於他處則並非都如此。情既爲善情，惡誰負責呢？朱子說是「物欲陷溺而然」，此爲船山所批評，認爲是找無罪者以頂罪，然而我們可以爲朱子辯解，朱子雖說惡是物欲造成然而並非怪罪於物，而人不用負責的意思。

然而船山的詮釋，異於朱子，也異於孟子，其視惡當該是誰負責呢？上文中，吾人討論了船山的性情才的見解，性者必善，不爲惡負責；又惻隱之心是性，也是善；又船山反對朱子把罪歸咎於物欲，故只剩下情與才與惡有關。船山認爲情雖可爲善，亦會爲惡，故船山把惡歸於情者，這是明顯的，反倒是船山視「才」，似乎反覆⁵¹，有時說其有罪，有時說其無罪，較難確定其說，先看船山視情之可以爲惡之說，船山言：

孟子曰：「若夫爲不善，非才之罪也。」不善非才罪，罪將安歸耶？《集注》云「乃物欲陷溺而然」，而物之可欲者，亦天地之產也。不責之當人，而以咎天地自然之產，是猶舍盜罪而以罪主人之多藏矣。毛嬙、西施，魚見之而深藏，鳥見之而高飛，如何陷溺魚鳥不得？牛甘細草，豕嗜糟糠，細草、糟糠如何陷溺人不得？然則才不任罪，性尤不任罪，物欲亦不任罪。其能使爲不善者，罪不在情而何在哉！（1996：6，1066）

船山此段中，順著孟子而言，不善不是才所造成，於是用消去法，試圖於才之外，找出不善的來源，而朱子認爲不善是「物欲陷溺而然」，其實朱子的詮釋是順著孟子〈公都子問性〉的下一章〈富歲子弟多賴章〉中云：「其所以陷溺其心者然也。」故可見朱子以孟子解孟子，應該不至於有太大的缺失；而吾人發現船山對於〈富歲章〉，於《讀孟子大全說》中，卻隻字未提。然而朱子與孟子的講法還是稍有差別，因爲孟子只講「陷溺」，而朱子卻說是「物欲陷溺」，於是引起船山的反感。船山認爲物之可欲者，亦天地之產，不

子·告子上》。

⁵¹ 船山於晚年《張子正蒙注》時，視才有爲惡的可能，然此孟子此章的詮釋中，似乎詮釋的不清楚。似乎可以爲惡，又不可爲惡。理由在於才是形下之資具，可以爲惡；然又要照顧孟子的「非才之罪」，故不可罪才，可見船山講的亦渾淪。

當認罪⁵²，亦是說罪在人而責之物，這是不當的。依於此，才不認罪，物欲不認罪，則只剩性與情可能有罪，而且是罪在人身上的，不在外物。然而性一定是善，故性亦不認罪，則罪在情，是明顯的了。這是船山的推論。其實不是孟子的原意，因為孟子的情，是實情，也是指性，故性善則情亦善，而非船山的解法。至於朱子，雖不見得視情皆善，然於此章，朱子認為孟子所講的情，是善情，如惻隱、羞惡等情，故於形下的情善以推形上的性善。故以朱子而言，至少此章的「情」是「不認罪」的，而改歸罪於「物欲陷溺」。而船山之重氣，故不認物欲有罪，轉而回到情、才處找惡的根源，而孟子言「非才之罪」，於是只剩下情可能有罪。船山正是歸罪於情，然也不是說情一定為罪，而是情有善有惡，情於「變合」之時而產生了惡⁵³；又情只是「喜怒哀樂」，在此船山言：

惟于其喜樂以仁禮為則，則雖喜樂而不淫；於其怒哀以義智相裁，則雖怒哀而不傷。故知陰陽之撰，唯仁義禮智之德而為性；變合之幾，成喜怒哀樂之發而為情。性一於善，而情可以為善，可以為不善也（1996：6，1069）。

情不皆惡，情可以為善情，可以為惡情，情若能依於性之指導，則情為善情；然情若不依於性，而於變合之幾，而成喜怒哀樂，然其發不一定中節，則情就有為惡可能。故在此船山詮釋孟子「乃若其情，則可以為善」的講法，視之為正面之說，而有正面必函反面，其所謂的反面則是「情亦可以為不善」。故可見船山視惡就在情之變合而不得其正者為惡。

⁵² 船山言：「涸陰沍寒，刑殺萬物，而在地中者，水泉不改其流，艸木之根不替其生，蟄蟲不傷其性，亦可以驗地之不成乎殺矣。天心仁愛，陽德施生，則將必於此有重拂其性情者。乃遜於空霄之上，潛於重淵之下，舉其所以潤洽百昌者聽命於陰，而惟其所制，為霜為冰，以戕品彙，則陽反代陰而尸刑害之怨。使非假之冰以益其威，則開闢之艸木，雖至今存可也。治亂相尋，雖曰氣數之自然，亦孰非有以致之哉！故陰非有罪而陽則以愆，聖人所以專其責於陽也」（1996：1，834）。船山這意思是坤不為惡負責，同樣地，人欲比配於坤卦，故人欲、物欲亦不為惡。以大體導小體，則人欲不為惡。

⁵³ 用唐先生的話是「察此船山之唯在情才之流之交上，說惡之地位之說」（2006：509）。此變合之惡，唐先生以之流之交時始有惡。又船山言：「乃耳目之小，亦其定分，而誰令小人從之？故曰小不害大，罪在從之者也。」（1996：6，1089）。此意思是罪不在小體，而在「從」小體，亦是說情之流而為惡。

若如此，我們於船山處可以說已找到了不善的根源，在於情，在於情之變合而不依善。然而前面我們看到了，船山視「才」無惡。⁵⁴然而船山有時又似乎反覆，有時認為「才」亦為惡，在此我們可以先從推論處著手，船山於前文言：「曰『若夫為不善，非才之罪』，即告子『性無不善』之說也」（1996：6，1064）。船山認為若夫為不善，非才之罪，這是孟子在回辯告子之言，告子之言為「性無善無不善也」。因為不善非才之罪，同樣地，善亦非才之功，因為功在性，不在才。而告子言性，其實只是言到才，所以與孟子不同，因孟子言性一定善，而告子言性則無善、無不善也。船山認為，其實告子言的是才不是性，故告子的「性無善無不善」⁵⁵之說法，其實是「才無善無不善」，因為不善非才之罪，善也非才之功，故才無善無不善。若依於此處推論下手，發現才是無善無不善，故歸之其有惡不可，歸之其有功亦不可。故船山的惡，只在「情之變合」，而不在「才」了。因為船山對於孟子論才的看法，於此章中，除了言「非才之罪」外，孟子又言：「或相倍蓰而無算者，不能盡其才者也。」船山亦順此句以詮釋之，船山言：

鑠之不善，則不善矣，率才以趨溺物之為，而可以為不善者其罪矣。故曰「或相倍蓰而無算者，不能盡其才者也」，而不可云「不能盡其情」。若盡其情，則喜怒哀樂愛惡欲之熾然充塞也，其害又安可言哉！（1996：6，1067）

船山認鑠之善則善矣，鑠之不善則不善矣，然而性不是外鑠，則情才為可外鑠矣。不善

⁵⁴ 「乃雖其違禽獸不遠，而性自有幾希之別，才自有靈蠢之分，到底除卻者情之妄動者，不同於禽獸。則性無不善而才非有罪者自見矣。故愚決以罪歸情，異于程子之罪才也。」（王夫之：1996：6，1072）。又船山言：「程子全以不善歸之於才，愚於《論語說》中有笛身之喻，亦大略相似。然笛之為身，縱不好，亦自與簫管殊，而與枯枝草莖尤有天淵之隔。故孔子言其『相近』，孟子亦言『非才之罪』，此處須活看。既是人之才，饒然差異，亦未定可使為惡。《春秋傳》記商臣讎目豺聲，王充便據以為口實，不知使商臣而得慈仁之父、方正之傳，亦豈遂成其惡哉！舜之格瞽瞍及免象於惡，其究能不格奸者，亦瞽、象之才為之也，又豈舜之於瞽、象能革其耳目，易其口體，而使別成一底豫之才哉！」（1996：6，1071-1072）。以上二段所舉的意思認為，程子罪才，而船山不罪才。若只依於此二段之言看來，船山似不認為罪在才。

⁵⁵ 告子的性無善無不善，其實等同於其自己另一段的話，「人性之無分於善不善也，猶水之無分於東西也。」見《孟子·告子上》第六章及第二章。

者是爲情，而才也者，只是智愚、蠢靈形下之材質義，無關乎道德。有智者不見得有德，參之魯也不見得無德，故才只是中性義，然而性之發用，須借助於情才，爲善要有情才，爲惡也要有情才。才只是奴僕義，若依於本有性善，則才可以爲善，若依於惡情之變合，則才亦爲惡。若如此可以解釋，一方面船山又認爲才不認罪；另一方面才又要認罪。理由是才也者，無關於道德，而爲中性義，才也者，無善、無不善之謂也。既然才無關於善惡，則才不任罪；然而才之表現是看是從於大體，或是小體，若依於大體而爲善，依小體就爲惡，故「才」只是執行的才幹、功能，可上可下，可善可不善。若知此則船山一方面說「才」無罪，又說才有罪⁵⁶，則得以澄清了，在此可以解釋何以船山有時視才有罪，其言：

人之爲惡，非才爲之，而誰爲之哉！唯其爲才爲之，故須分別，說非其罪。若本不與罪，更不須言非罪矣。如刺人而殺之，固不可歸罪於兵，然豈可云兵但可以殺盜賊，而不可以殺無辜耶？（1996：6，1070-1071）

人會爲惡，是才爲之，才有其「材質」義，又有其「能力」義，所謂的才幹、才能，故惡是才之所爲，然而真實言之，「才」只是一個「聽命之能」，故真正爲惡是在人不自覺而從情，因著「情之變合」而不依於性之正時，情便爲惡。然情之爲惡，亦要依靠於「才」不可，單依於主人而無僕人之助，爲惡有限；單依於情變，爲惡亦有限，故說才有罪、才無罪，都是對的，理由在於，真惡在於主人，而不是才，這時可說才無罪；然而既然爲惡，才亦參與之，不得脫罪。若知此，則船山詮釋「若夫爲不善，非才之罪」的意思是，說其非罪時，其實是包括著有罪而並言，若本無罪，則不用談非罪，故可見才有罪亦可，才無罪亦可，它本是無善、無不善，才無罪，乃因罪在依從於情流，罪在主人；才有罪，乃因其亦接受吩咐而參與犯罪。故船山舉例以言之，如同殺人，罪不在兵，而在於上位者之吩咐所造成，故才無罪。然而上位者之吩咐，豈都下了正確之命令嗎？有時不正，則兵亦殺無辜，則上位犯罪，兵亦參與之。

故可見船山順孟子之言，不能盡其才者，表示不能把天生之才能發揮到最好，若天

⁵⁶ 在此可以說才無善無不善，因爲才只是中性義；非才之罪，故才不爲罪負責，然才是從於主人，主人爲惡，才亦惡，才亦難脫身。故因爲船山有時說才有罪，有時說無罪。

生的聰明才智用於善，則是盡才；用於不善，則不能盡才。船山言：

才之所可盡者，盡之於性也。能盡其才者，情之正也；不能盡其才者，受命於情而之於蕩也。惟情可以盡才，故耳之所聽，目之所視，口之所言，體之所動，情苟正而皆可使復於禮。亦惟情能屈其才而不使盡，則耳目之官本無不聰、不明、耽淫聲、嗜美色之咎，而情移於彼，則才以舍所應效而奔命焉（1996：6，1067）。

盡才者，乃依於性善，而且把天賜之才能發揮到極致。能盡才乃依著性善，而喜怒哀樂得正者，才亦得以盡；不能盡才者，乃因著情之變合、蕩越於性，而不得其正。亦是說才聽命於情，情正則才正，情惡則屈才而為惡，情移於物欲而不能自己，則才亦捨其所應效於性善之正，而為惡情疲於奔命，而為惡。

在此船山清楚的認為造成惡的原因，乃「情之蕩」、「喜怒之不得正」者；而才者，可以說無與於惡，也可以說其助長於惡。此說法到了晚年的《張子正蒙注》中，亦不相違背，只是《正蒙注》情處談的少，而用心於區分氣質之性與才之不同，性者必善，無論本然之性或是氣質之性都是善；而才者，天所賦予，且為後天人為所致，無善、無不善，可以為善亦可為不善，故惡不在性，而在於才。晚年視才可以有惡，而中年時已發此端倪了。

六、結語

吾人於結語處，試著對於船山此章為何對於性情才如此詮釋做一背後的義理說明，首先船山視惻隱之心為性，不同於朱子的惻隱是情，因為船山視情不一定必善，然船山不是重情嗎？船山的確不貶低情，然船山的兩端一致⁵⁷之見解，性情並建的看法，使得情若只有偏孤，而不依從於性，則情有流蕩之危險，故船山視情（指偏孤之情）為喜怒哀樂，不必為善；然惻隱等必為善，主要理由在於性善，不在情上，這也是依於孟子的

⁵⁷ 船山的兩端一致之說最早出於《老子衍》，其言：「天下之變萬，而要歸於兩端。兩端生於一致。」（王夫之，1996：13，18）。

性善之說所致。又，船山認為心性常是必需連讀，船山曾反對龜山的「正人心」一語⁵⁸，可見心不見得都是待正的，而是心中有本其性，性正心亦正。離性而言心，船山視為頓悟之學，明心而見性空，是為佛學。亦是說船山之所以視惻隱之心為性，怕的是只有心而無性，則將淪為明心見性的禪說；然惻隱若只是情的話，則無必善之說，故如此的背後義理，使得船山視惻隱之心為性，乃其不得不然的結論。

又，船山視情，只有喜怒哀樂，而不像惻隱之心皆善，其理由，吾人認為可用船山的話以說明之，船山言：「慕天地之大而以變合之無害也，視情皆善，則人極不立矣」（1996：6，1072）。以天地之大而陰陽之化的變合皆為善，而落於人上，則視情皆善，則人道廢，因為情皆善則人不用節制，五倫上的抉擇即是人道的努力，於此努力上，人的抉擇是堅苦的，人要節文之以防其情的過於不及，而面對萬事萬物，以恰當中節。這裡都要有人道的努力，而不可流於自然⁵⁹，恃其天生之才，而忘其不容已的憤發。故船山不依於朱子的情善的講法，而視惻隱為性，喜怒等處始是情，而情者則要節文之，不足者文飾之，過之則刪節，此人道的禮義，正在此用心。故可見船山的擔心，擔心流為放縱之學，而人道廢，可見船山的重德、重人極的用心。

又於才處，船山視之為形下之聰愚、賢不肖等之資質，一方面不貶低才，乃於「乾坤並建」義理中，形下之才亦不可廢。另一方面才之為中性，需要性善的領導，若依於不善之情的領導，則流於惡，故才高者不必為聖人，才低者也不必不能為聖人；可見船山不重其天生處，因為天生者才也，雖有才已成定局，然才的聰明、愚靈等不能決定人的一輩子，因為「性日降，命日成」，而日降日成者，不是天生之才所能決定之，而是後天的人成之努力、修德之努力，更較其才為重要。故可見重在人成，而不決定於天。也因為船山的儒學思想重德，故才無與於德⁶⁰，而才高才低，事業大或小，都不是最重要者；重要在於有德與否。

故可見船山的心、性、情、才之詮釋，其於此章的心性情才之說與其孟學詮釋中的心性情才相一致，故吾人可以由小見大，可知者是其性必是善，比配於天道之誠，故船

⁵⁸ 「龜山云「孟子一書，只是要正人心」，此語亦該括不下。向聖賢言語中尋一句作紐子，便遮蔽卻無窮之理。以此為學，博約之序已迷；將此釋經，紕戾不少。到不可通處，又勉強挽回搭合去，則雖[與]古人之精義顯相乖背，亦不惜矣」（王夫之，1996：6，892）。

⁵⁹ 「唯恃其自然，忘其不容已，則乾不絕小人而小人絕乾」（王夫之，1996：1，822）。

⁶⁰ 船山把才比配於陰陽，而陰陽未分之時，無善惡可言，所謂的才無善無不善（1996：6，1072）。

山以思誠爲工夫之極，以人道法天道；而情才者乃善惡之幾，不可不慎；於心，其實是本有善性之心，故惻隱等心便是善性。而船山之所以如此詮釋，有其關心，此關心發端於《周易外傳》，如性日成，命日降，重人的日新其德，也不要佛老的詮釋加入於儒學思想中；以及船山重乾坤並建⁶¹，情之不偏孤等，都決定了船山的孟子詮釋，故也看出船山的義理用以領導訓詁，而其義理乃是一種方向健康純正之學，而爲成德之教，指引人入於儒而別於佛，而開出人文化成的教義。

參考書目

古籍：

1. 王夫之（明）。《船山全書》，第一，六，十二，十三冊，湖南：嶽麓書社，1996。
2. 朱熹（宋）。《朱熹集》，成都：四川教育出版社，1996。
3. 朱熹（宋）。《四書章句集註》，台北：鵝湖出版社，1984。
4. 朱熹（宋）。《朱子語類》，台北：文津出版社，1986。
5. 黃宗羲（明）。《黃宗羲全集》，杭州：浙江古籍出版社，2005。
6. 戴震（清）。《孟子字義疏證》，北京：中華書局，1982。
7. 程顥、程頤（宋）。《二程集》，台北：漢京文化有限公司，1983。

專書：

1. 牟宗三（1969）。《心體與性體（三）》，台北：正中書局。
2. 牟宗三（1984）。《圓善論》，台北：學生書局。
3. 徐復觀（2005）。《中國人性論史》，上海：華東師範大學出版社。
4. 李明輝（2008）。《四端與七情——關於道德情感的比較哲學探討》，上海：華東師範大學。
5. 唐君毅（2006）。《中國哲學原論·原性篇》，台灣：學生書局。

⁶¹ 船山的乾坤並建之說出於《周易外傳》，如船山言：「方建乾而即建坤。」（王夫之，1，1996：1097）。

6. 唐君毅（1990）。《中國哲學原論·原教篇》，台灣：學生書局。
7. 蒙培元（1990）。《理學的演變——從朱熹到王夫之戴震》，臺北：文津出版社。
8. 曾昭旭（1983）。《王船山哲學》，臺北：遠景出版社。
9. 陳祺助（2002）。〈王船山論惡的問題——以情、才為中心的分析〉（《鵝湖月刊》，第327期，9月）
10. 黃彰健（1976）。〈釋孟子公都子問性章的「才」字「情」字〉（《經學理學文存》，臺北：臺灣商務印書館。

論道家式「中庸」 —探析《老子》「正言若反」思維模式 的核心意義與價值

白恆旭*

An essay (dissertation) on the Middle path
of thought from the Taoist's viewpoint
—to probe into the innate essence
of Lao-Zi's 「Words that are strictly true
seem to be paradoxical」

by
Bai, Heng-xu

關鍵詞：中庸、中庸之道、中道、中道思維、道家式、正言若反

Keywords: The middle path, Zhongyong (中庸), Taoism, Taoistic, Words that are strictly true seem to be paradoxical (正言若反)

* 東海大學中文系兼任助理教授；東海大學華語文中心助理教授

〔提要〕

在傳統中國思想研究中，「中庸之道」向來被認定為是儒家思想中最為重要的內容之一，並以為此種「思維模式」是儒家思想體系中所特有，且認為儒家發揮得最為淋漓盡致；但是，詳細觀察先秦材料發現，探討「中庸」或是相關「中道意識」的文獻資料，不只古典儒家所專有，以中國思想中另一大體系－古典道家而言，就有許多文獻材料可以進行全面性的相關探析與研究。在道家思維體系之下，「道家式中庸」提供了幾項重要且具價值的思考向度：（一）具自我「反省意識」。（二）具「客觀精神」與「中性品質」。（三）具「創造力」與「永續性」。（四）具「超凡而入世」的生命情態。（五）具有一種經「超越群體」，然後再度「群體超越」的精神向度。

Abstract

The middle path of thought has been long regarded as one of the most important and exclusive vintage of the Confucianism , which interprets best for sure this thinking approach . Nonetheless , verified closely with the Pre-Qin literary heritages and literal findings , the classical Taoism , another mainstream of the Chinese philosophical system , is now proven to have developed an even wider and more progressive dimension regarding the rendition of the middle path of thought , such as

1. The awareness of self-examination.
2. A neutral quality and objective spirit way of thinking.
3. Creativity and Permanence in both theory as well as the execution.
4. Divine yet down-to-earth attitude toward life.
5. The spiritual transcending from the entire group at first , then the quest for group-transcending .

一、前言

（一）問題的發想

在傳統中國思想研究中，「中庸之道」向來被認定為是儒家思想中最為重要的內容之一，並以為此種「思維模式」是儒家思想體系中所特有，且認為儒家發揮得最為淋漓盡致；但是，詳細觀察先秦材料發現，探討「中庸」或是相關「中道意識」的文獻資料，不只古典儒家所專有，以中國思想中另一大體系—古典道家而言，就有許多文獻材料可以進行全面性的相關探析與研究。¹在這些材料中不乏對「中庸課題」的關注。誠如：

¹ 在一九八八年一次新加坡儒學群英會的學術研討會中，龐樸曾對儒家「中庸思想」的意義與其價值提出這樣的看法：「中庸之道通常被看作是儒家的倫理思想，是一種思想和行為上的不偏不倚態度。其實，精確地說，中庸之道，原來是整個儒家學說的方法論，是儒家人物對待事物的思想方法，是一種認識世界的方法。」他進一步指出：「在先秦，可以說有三種主要的認識世界的方法：道家的相對主義的方法、法家的絕對主義的方法和儒家的中庸主義的方法。它們各自強調了世界的一個側面，發揮了人的一種認識力，創造了理論上的一定成就，並對後世產生種種影響。」他對老、莊的思維模式，有這樣的見解：「老子的口號叫『反者道之動，弱者道之用』，一切都向對立方面轉化，因而守柔用弱是自處之道。莊子更進一步，發出『果且有彼是乎哉？果且無彼是乎哉？』的奇問，相信『彼是莫得其偶，謂之道樞』，完全否定了對立（更勿論其他差別）的實在性，並以此作為觀察世界的方法。」依此論據，又言：「同道家的用弱、法家的用強都不同，儒家主張用中；同道家的誇大對立的相對性、法家的誇大對立的絕對性也都不同，儒家主張對立的同一性，即相信對立在一定條件之下的依存與轉化，人的能動作用則在於創造或消除這些條件，達到安身保家定國的目的。」參見其作：〈作為思想方法的中庸之道〉收錄於《儒學發展的宏觀透視》杜維明 主編（台北：正中書局，1997），頁 72 至 79。以上所論，大致上是可以被參考的，然而在其簡略、化約的分類討論之下，所謂的：「一切都向對立方面轉化」的思維歷程與切實內涵是甚麼？而「完全否定了對立（更勿論其他差別）的實在性」之分析是否得宜，都將有待進一步的探究；所以「道家用弱」、「法家用強」，而單單只是「儒家主張用中」的說法，更是需要商榷、審酌的。又如所謂的：「儒家主張對立的同一性，即相信對立在一定條件之下的依存與轉化」之說，只是儒家思想所專有嗎？難道在深具辯證思考模式的道家思想中沒有值得深究的相關思維嗎？還是我們因為簡易的歸納與分化，而忽略了道家「正言若反」思維的核心價值與意義？這是需要深入探討的重要課題。

與會的蔡仁厚也對儒家的「中庸之道」提出重要且精闢的見解。他以為儒家的整體生命是深具「鮮活之氣」的「文化生命」。在其論述中，分別以底下幾點來說明：「一、活看儒家。二、守常應

《老子》所謂「道沖而用之，或不盈，淵兮似萬物之宗」²的「沖」與「用」，或是「多言數窮，不如守中」³的「守中」意象，或是「三十輻，共一轂；當其無，有車之用」⁴

變—理道與道理之表現。三、順時制宜—因革損益以得時中。四、守經通權—經須通權，權不離經。五、儒家的鮮活之氣。」文中蔡仁厚認為：「當常道遭受破壞或常道的維護發生困阻之時，就必須採取應變的步驟。但應變只是手段，它本身不是目的。應變的目的，事實上正是為了守護常道，使常道換一個方式來繼續表現它的意義和價值。所以，徒知『變化以求新』，而不能『體常以盡變』（荀子解蔽），是不能『本立而道生』的。」其又論及儒家的「時中」有其三大重點：「一、時中的『中』，是不變的常道。二、時中的「時」，是應變的原則。三、時中之道，雖是常道，但卻不是固定的。」參見其作：〈儒學的常與變—從經權原則看儒家的鮮活之氣〉收錄於《儒學發展的宏觀透視》杜維明 主編，頁 80 至 88。此等「體常以盡變」、「雖是常道，但卻不是固定的」之論述不禁使人聯想思索到《老子·十六章》所謂：「夫物芸芸，各復歸其根。歸根曰靜，是謂復命。復命曰常，知常曰明。不知常，妄作凶。知常容，容乃公，公乃王，王乃天，天乃道，道乃久，沒身不殆。」之論述的真切意義與價值，這實可以引領我們深入思考古典道家在「中」的議題上的見地與觀察。另外蔡仁厚也就「經」、「權」問題，提出儒家在此思想上的發揮，他說：「有『經』而後有『權』。權只是一種運用，是用來實現經的。公羊傳桓公十一年云：『權者，反於經然後有善者也。』反於經而行，是權宜之計，是手段，其目的仍在回歸於以成其善。可見經之實現必須通權，權之運用不可離經。」亦參見其作〈儒學的常與變—從經權原則看儒家的鮮活之氣〉收錄於《儒學發展的宏觀透視》杜維明主編，頁 86。其論述中的「權宜運用」之思考內涵，實讓我們連結思考到《莊子·逍遙遊》中所謂：「今子有五石之瓠，何不慮以爲大樽而浮乎江湖，而憂其瓠落無所容？則夫子猶有蓬之心也夫！」、「今子有大樹，患其無用，何不樹之於無何有之鄉，廣莫之野，彷徨乎無爲其側，逍遙乎寢臥其下。」等相關思維：這可刺激我們對古典道家在其所謂「經」與「權」、「中」與「用」等見解上進行相關之研究。按：《公羊傳桓公十一年》中所謂：「權者，反於經然後有善者也。」的「反」，在其思維歷程上具有甚麼特殊意義呢？而其中所謂的「善」，其意旨又是爲何？這都是值得深入思考的問題。

「中」，這項思維，本來就是中國思想文化裡一個重要的核心問題，其思想淵源已久，並非只能單靠詮釋儒家思想而全盤概括之；這一種尋求生命整體之平衡而得以運作的實證課題，是各家思想所關注的，所以從道家的視野重新認識這項生命課題，是本文所特重的焦點。然而本文的撰寫目的與意義，並非就此而強調「道家式中庸」可以凌駕或取代各家相關思想之內容，站在學術研究的客觀角度上，本文將有心挖掘並企圖補充說明於整體中國思想中有關「中庸思維」研究裡一個被遺漏的區塊—「道家的中庸觀點」（道家是如何用道家的生命觀點來詮釋「中」與「庸」（用）的？）。

² 《老子·四章》。道沖而用之，或不盈，淵兮似萬物之宗；挫其銳，解其紛，和其光，同其塵，湛兮似或存。吾不知誰之子，象帝之先。

³ 《老子·五章》。天地不仁，以萬物爲芻狗；聖人不仁，以百姓爲芻狗。天地之間，其猶橐籥乎？虛而不屈，動而愈出。多言數窮，不如守中。

的「一轂」與「用」之討論，以及「萬物負陰而抱陽，沖氣以為和」⁵的「負陰而抱陽」與「和」的思考，乃至整部《老子》思維核心—「正言若反」⁶之思想內涵等，都具有其相關闡發的空間。而就《莊子》來說，其相關內容更是豐富；誠如：「莫若以明」⁷、「彼是莫得其偶，謂之道樞。樞始得其環中，以應無窮」⁸、「唯達者知通為一，為是不用而寓諸庸。庸也者，用也；用也者，通也；通也者，得也；適得而幾矣。因是已。已而不知其然，謂之道」⁹、「是以聖人和之以是非而休乎天鈞是之謂兩行」¹⁰、「至人之用心若鏡，不將不迎，應而不藏，故能勝物而不傷」¹¹等思維觀點，都能進行一番全新的對應（對應「中道思維」）闡釋。若能詳細對這些道家材料進行觀察與探析，其研究意義與價值實可補充、填寫中國整體思想發展中「中道思維」之領域裡的一個空位。然礙於篇幅所限，本文先就《老子》為探討對象，並希冀從中建立起一基本且全新的研究向度，以承繼日後之相關研究。

⁴ 《老子·十一章》。三十幅，共一轂，當其無，有車之用。埴埴以為器，當其無，有器之用。鑿戶牖以為室，當其無，有室之用。故有之以為利，無之以為用。

⁵ 《老子·四十二章》。道生一，一生二，二生三，三生萬物。萬物負陰而抱陽，沖氣以為和。人之所惡，唯孤寡不穀，而王公以為稱。故物或損之而益，或益之而損。人之所教，我亦教之。強梁者不得其死，吾將以為教父。

⁶ 《老子·七十八章》。天下莫柔弱於水，而攻堅強者莫之能勝，以其無以易之。弱之勝強，柔之勝剛，天下莫不知，莫能行。是以聖人云：「受國之垢，是謂社稷主；受國不祥，是為天下王。」正言若反。

⁷ 《莊子·齊物論》。道隱於小成，言隱於榮華。故有儒墨之是非，以是其所非而非其所是。欲是其所非而非其所是，則莫若以明。參見郭慶藩：《莊子集釋》（台北：貫雅文化，1991），頁 63。

⁸ 《莊子·齊物論》。是以聖人不由，而照之於天，亦因是也。是亦彼也，彼亦是也。彼亦一是非，此亦一是非。果且有彼是乎哉？果且無彼是乎哉？彼是莫得其偶，謂之道樞。樞始得其環中，以應無窮。參見郭慶藩：《莊子集釋》，頁 66。

⁹ 《莊子·齊物論》。其分也，成也；其成也，毀也。凡物無成與毀，復通為一。唯達者知通為一，為是不用而寓諸庸。庸也者，用也；用也者，通也；通也者，得也；適得而幾矣。因是已。已而不知其然，謂之道。參見郭慶藩：《莊子集釋》，頁 70。

¹⁰ 《莊子·齊物論》。名實未虧而喜怒為用，亦因是也。是以聖人和之以是非而休乎天鈞，是之謂兩行。參見郭慶藩：《莊子集釋》，頁 70。

¹¹ 《莊子·應帝王》。參見郭慶藩：《莊子集釋》，頁 307。

（二）論題的說明

就論題而言，「道家式中庸」，即是「道家」的「中庸思維」，是建立在道家「思維模式」底下所推演出來的思想內容。「道家式中庸」這一發想，是援用於美國社會心理學家馬斯洛（A. H. Maslow）所論述的「道家式」（Taoistic）之概念而來。馬斯洛的創發原意，乃是透過對道家思維方式的觀察與探究，進而歸納出來的思維主體，並藉此主體之特色接連社會種種之現象以開展新的解讀向度。馬斯洛曾根據他對老子哲學的理解創造了「道家式科學」，「道家式客觀性」，「道家式接受性」，「道家式父母」，「道家式教授」，以及「道家式情人」等一系列新概念。¹²「道家式」這一概念，正是以道家之思維「模式」與其「觀點」所建立出來的新種學說，實企圖透過道家的雙眼來重新詮釋生命中的種種課題，並藉此來拓展全新的生命視野。「Taoistic」一詞，是一個整體性的思維方式與生命呈現，它意旨道家思想有其獨特性，並且是其它思想、宗教，乃至他種意識型態所不能取代的——這即是說明：道家對生命有其特有的詮釋方式。透過「道家式」的思考方式來對應生命的整體，即可體現出不同的生命價值與意義。本文即是站立在這種「新視野」來檢視傳統中的研究，希望經由這樣的研究方向來開展並找出道家在「中庸課題」上的認知、詮釋與其實踐方式。嘗試論述「道家式中庸」的另一主要原因，正是要補充過去研究中對道家思想主體的誤解，即以爲道家是避世、消極、漫無章法、矛盾論證等片面認知；另外也希望能透過對「道家式中庸」思想的建立來充實中國思想發展中之「中道思維」的實質內涵。

二、對既有認知的打破與重構——知不知上

「中庸之道」的實證歷程，首先面臨的實際考驗，便是思索原有的條件狀態，並重

¹² 參見劉笑敢：〈試論道家式責任感〉陳鼓應主編《道家文化研究第二十二輯——「道家與現代生活」專號》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2007），頁 35。劉笑敢在此文中正以此新觀點來重新挖掘並詮釋道家思想中對生命之責任之呈現與實踐；據此，他深入地提出所謂「道家式責任」的三大特點：（一）關切的對象性。（二）廣泛的包容性。（三）價值的中立性或道德的超越性。其論述題材與思考方向，實影響筆者對本文題目之發想。

新調整其原有的基準點，且尋得全新的發展方向。即思考最為適宜的發展方向。《老子》「正言若反」的思維，首先提供我們一場對「認知」本身的自我思索與重構¹³；在《老子》文本裡，大量的語境與思索顯示，從「不同方向」（反面或反向）進行思考，是淬煉生命的重要模式。從另一個角度切入，即是從另外一個角度推出；《老子》的「正反」思維，實提供我們一處可以進行自反的思考空間；而更大的意義是：這是對生命整體和諧性－「中」－的一種意識探尋。對於自我生命的全然獲知，正依循在並體認到沒有一刻能完全達到「全然」的思維基礎上才能持續進行；能洞悉到自我認知上的侷限與缺失，才能健全我們自身的認知。

《老子》對此，提出深入的觀察：

知不知上，不知知病。夫唯病病，是以不病。聖人不病，以其病病，是以不病。

14

「知不知」不是讓「思維」停止，而是希望「思維」持續保有延伸與拓展的可能；透過對原有「認知」的重新檢視，讓「思維」本身的品質明朗起來。確切地說，「知不知」的意涵是希望我們的思維能盡可能地朝向「保持平衡」的狀態前進－這是一場朝向梳理自我，並且是面對真實自我的狀態；這實質也呈顯出中國思想中所謂的「工夫」意義。¹⁵我們如何從中揭穿我們的「無知」，那便是須要從我們既有的「已知」開始，即從我們「所知道」的地方開始進行思考；即從每一個自身所知、所處、所能、所得的地方開始

¹³ 倘若我們一直無法揭穿我們的「無知」，那麼，我們本身就等同於處在一種莫大的「無知」狀態中；然而值得注意的是，當我們意識到我們有這項「無知」的狀態時，「無知」正在慢慢地被我們揭開、消去；其實能揭穿我們「無知」的真實源頭，正是從我們自認並且以為的「知」而開始的－我們正在檢閱我們的「已知」。

¹⁴ 《老子·七十一章》。

¹⁵ 本文所論述之焦點實著重於「思維模式」的探討，特別是針對深具思辨性、辯證性的《老子》文本進行探析；固然如此，而在此「思維模式」的研究與分析底下，實不能脫離中國思想中固有的「工夫」實證傳統與其意義。正因為《老子》思想本身是有其「證量」的（生命的實踐），在對此思辨系統進行梳理的過程中，實可相為呼應其實證工夫與修養境界之意義；所以本文之研究不單單只是停留在一般所謂「語言思辨系統中」之研究而已，其實際意義也在於要彰顯《老子》其生命歷程中的工夫義。

（現在就可以開始）。這隱含著一個相當重要的生命品質，即我們應當面對我們所處的生命狀態進行反省；以《老子》的術語而言，正是「聖人不病」。

所謂的「病病」，不單只是直線性或單向性的思考模式，它採取的方式，正是由它自身對自身所提出的「反問」開始－「知不知」實際的企圖是讓自身回到與自身進行反覆對話。而反思的意義正是在這場「迴轉式」（返－回歸）的思考上步步成型。因此，單向性的「目的論」，只是另一種「限定」而已；真實的反思，猶如拿著一面鏡子看著鏡中的自己（病病）。這顯現另一項事實，即「知不知」實同時意味著對自身以外的事物進行關懷，它實際朝向的是一種「全然性」的整體「觀照」－參照於他者，正如同也在進行自我的檢視。

在這段「知不知」的歷程中，實際體現了幾項重要的思維意涵：

- （一）「知不知」的思考意義實際上是源自於對自身「所知」在其限定上的省思與突破。「知不知」是爲了下一個「所知」而預備的。
- （二）其省思的啓動，是參照於自身所知以外的「不知」。所以，「不知」成爲一種可以不斷被認知的常態，一個時時保持淨空的狀態。對這一個「不知」狀態的省思，將引領我們獲得更多的「知」；同樣的，此「不知」的精神體驗，也將引領我們持續獲得更多的「不知」。這樣的獲得是非常平實的，這與孔子所言：「不知爲不知，是知也」的義理相通。
- （三）「知」顯然沒有因爲「不知」而被訴諸於一種停止的狀態；它不但沒有停止，反而能藉由這樣的反思能力來蓄養「知」的活力。換言之，「不知」不是「無知」；「不知」最大的回饋就是再度建立起新的「知」，即重新排列並組合我們原有的「知」。因爲有外界聲音進入（我們所不知道的），使得「已知」的成分必須進行調整。
- （四）由此得知，「知」的真實品質是一種「啓發」作用，而不是滯留在一種既定的形式上，或者是強化要「知道什麼」或「擁有什麼」；它沒有爲了要「知」其「不知」而走向永無止盡的「追尋」狀態（這極有可能會讓自身侷限在自己的限定中）。「知」其「不知」是一一次次「迴轉式」的自我檢視（《老子》稱之爲「反」

¹⁶)。正因如此，所以「知」同時使我們了解到「知」它自身的「不足」與「侷限」，以及洞視到它可以被再造的可能性；它不是一味地往前行進的意識，它更重要且必須的是，時時照見自己與群體可被啓發的條件。

(五) 倘若我們只是固守在永無止盡的追尋上，那麼「知」的自身就極有可能被此種狀態給限定，這只是一種「假象」而已；在這些表面看似豐富的獲知上，充其量也只是造成更多的障礙而已。「蒙蔽」就顯現在「自以為是」的狀態中。所以，「知」必須從自身自以為的狀態中抽離才能是「知」，「抽離」是爲了「進入」而準備的。這才能真正進入到所謂的「真知」。「真知」就是「知不知」。「知不知」即是「欲其正」而「先其反」的道理，也就是「正言若反」此種思維模式的底蘊。

在不斷進行「迴轉式」思考的語境中，其實際表露出來的意涵已經不再只是對外在「對象」（包含事物本身與連帶產生的議題）的關注；在歷程中，「對象」回歸到「自我本身」，關懷的核心由外圍現象的變化轉化爲內部本質的確立（這裡的內部本質不是抽象的理論，而是真實可感的體證）。確切地說，「知不知」的「知」已經不在只是停留於對「知道」與「不知道」的判別，或是從中思辨兩者之間的差異而已；此時的「知」所展露的是，對「全面性」與「整體性」的關懷，並且保有並開啓對一切事物的「對話空間」，這種「對話空間」即能呈現出一種具有思維能力的品質，一種「中性品質」。

「上」是使生命朝向「中性」的狀態，而「病」則是使之朝向「失衡」的狀態。《老子》所謂「知不知上，不知知病」的陳述，當屬於思辨程序上的第一層次；而真正進入省思狀態的乃是：「以其病病」的程序，這理當是屬於思辨程序上的第二層次。在這第二層次的思維活動中，才能真正啓動察覺自我的「不知」，這才是獲得「真知」的開始。據此，「不知」的本身不是一件錯誤的事情，不去認清且面對「不知」的事實才是問題的根源；換言之，「病」的出現並不代表問題的癥結，沒有進行對「病」的內部檢閱才是失衡的開始。所以，「病」可被視爲是通往「上」的一個基本條件，而這一個通往與轉化的過程就是「病病」（知曉自身的不足），這是極爲重要且必須的歷程。

「中性品質」的產出，是對自我與其整體的再認識；這不是一種自我孤立的狀態，

¹⁶ 有物混成，先天地生。寂兮寥兮，獨立而不改，周行而不殆，可以爲天下母。吾不知其名，字之曰道，強爲之名，曰大。大曰逝，逝曰遠，遠曰反。《老子·二十五章》。

而是謙沖爲懷的展現。它將原先所具的「對立」轉化爲「應對」的狀態，它保有對其它對象的互動精神；它所啟動的不是針對「對象」的判別（判斷我與非我之間的相同或不同）而已，它已經由「對象」回到了「自身」，讓「自身」處於可以「靈活運用」的群體狀態中。「中性品質」的呈現，實際就是一種爲了「因應」所有「因運而生」的活潑狀態。所以「中性」不等於「中立」。「中立」近似平等，但卻有所游離；反觀「中性」，雖顯現其不定，但卻是能有所抽離、觀照而予以參與、生成。「中立」可能淪爲僵化而沒有思考的支點，但「中性」卻是能常使生命進行吐納的活化姿態。誠如「知」沒有一刻被停止過，但「知」也沒有因爲持續的前進而進入所謂「分化」與「孤立」的狀態。沒有停止，是因爲「知」一直在「知其不知」的狀態中被喚醒；沒有進入分化與孤立，是因爲「知」一直在進行「知」與「不知」的調合。道家式中庸，首要展現的是，全面性的省思機制。

學者王淮，就此提出這樣的觀察：

所謂「知不知上」，即莊子「知止其所不知，至矣」（齊物論）之義，蓋「不知」所暗示的是「知」之限度，一切之「知」在本質上皆是相對而有限的，莊子大宗師所謂「夫知有所待而後當，其所待者特未定也」，即其義。能知「不知」，即是知「知」限度，能知「知」之限度，即能保證「知」之有效性，而不致產生謬誤。¹⁷

無庸置疑的，因爲察覺到自身的不足，所以才能讓自身處於時時可被更新與能所運用的效能當中。我們可以說，「上」的真實呈現，正是對「病」進行深入的檢討；嚴格地說，「上」的成就必須從「病」的體悟開始。由此可知，「對比關係」的提出，實際上是在顯現一體總有它兩面的道理，這樣「一體」才是聖人所要關懷的。因爲，就一方而言，「上」的真實狀態，並沒有因爲在「上」而產生「自居」的態度，反倒是在其「上」的同時，則能時時檢視自己的「病」；因爲「上」的品質是：自謙的、中性的。就此，以另一方而言，「病」則沒有造成在進路上的障礙；「病」使之自我有了深刻的警覺，「病」反倒能成爲進步的資源。因此，「知不知」正是一種「客觀中立」的狀態，它實際依循在

¹⁷ 參見王淮：《老子探義》（台北：台灣商務印書館，1982），頁 269。

「知」與「不知」的兩種平衡上，「知」將立足在對「不知」的反芻過程中¹⁸。所謂的「有效性」與「不致產生謬誤」的觀察，正可以與我們所提出的「中性品質」之概念相為呼應。

「真知」正是依循在沒有一刻能完全達到「真知」的思維基礎上才能持續進行；換言之，「真知」不是在刻意保有其「有效性」上而努力；它所需對應的，是下一個無效性的到來。所以，「知」的真切意義也就不是站在能推翻之前的有效上而自喜，因為面對下一個無效性的可能才是「真知」的意義。這種「中性品質」沒有沉寂，而是活絡的狀態。讓「參照」不斷在新的體認中喚醒，讓全體的參照值朝向更為健全方向前進；從而轉化並提升全面性的新的認知層次，讓各自得以展演無限的潛能。與其說保有一定的「有效」品質，倒不如說，是常處於一種「靈活」狀態。「知不知上」之立論—「中性品質」的呈現，實際釋放出可為接納任一條件的參與，且能與之協同創造的可能性。

對既有的「認知」進行解構，實同時在進行建構，「靈活空間」的釋出，不是矛盾的循環論證，而是深具「超越意義」的自我精神訓練。這種一般所謂的「相反」觀點，或是稱之為「相對性」觀點，其思維推演的核心意義與價值，實際是在於「因應」所有可能因其「對立關係」所帶來的「緊張性」底下所孕育而生的協同智慧與創造能力。「知不知上」的思維模式，正是要如實地接應這種「緊張性」；實引領出思辨能力的良性循環，進而能推展出更多的創造力。正如《老子》所言：

天下皆知美之為美，斯惡已。皆知善之為善，斯不善已。故有無相生，難易相成，長短相較，高下相傾，音聲相和，前後相隨。是以聖人處無為之事，行不言之教；萬物作焉而不辭，生而不有，為而不恃，功成而弗居。夫唯弗居，是以不去。¹⁹

¹⁸ 這種反芻，正如所謂「謙受益」的道理。「謙」的體會就是保持在這種平衡點上，讓自身可以接納他者，並從中尋得平衡的機制。所以，對「受益」的理解就不容簡化地解釋成為所謂接受到某種「好處」；所謂「受益」理當是讓自身有其更多的「學習空間」，讓自身與他者之間在彼此關係上有更多的思考與互動。據此，「受益」的意義可以被理解為是一種可以不斷增加與推展的狀態，這也同時意味著需要不斷進行關係上的調度與整合。

¹⁹ 《老子·二章》。

這些「對立」觀點—「有無」、「長短」、「難易」、「高下」、「前後」、「音聲」等關係，正提供一項自我檢視與群體學習的參照價值。「因應」這些「緊張性」是生命所必然的。一旦「對立」成為我們自身思索的另一個「對象」時，我們的謙卑態度才真正開始被啓迪，生命的平穩狀態也同時才能獲得支持，並依此而持續地進行。儘管這些所謂的「對象」極有可能與我們的意見歧異乃至相左，但正是這些相左與歧異讓我們自身也能同時洞視到我們的自視與固執。自我的調整不是單就於他者的存在而調整，也不是單就於我自身的存在而調整，恰恰這種關係不是衝突的，反而是在這樣的歷程中形成某種程度上的相容；依此，我們的調整就是我們之間的調整（「我」與「非我」之間的相互調整）。確切地說，我們所要思考的正是生命與生命之間的「平衡」關係，因為一切的本來狀態就是「一體」的。事實上，《老子》所要突破的，正是我們站在各自「對立」思維上的盲點；深入而言，《老子》企圖從一般所謂「對立」的關係中去尋得關係之間原有的平衡與其本具的和諧，並藉此提升此等原有之平衡與其本具之和諧的關係，以發創造。《老子》正以察覺「對立」之關係來解消「對立」本身，並透過「解消」來「重構」。

據此，「相生」、「相成」、「相較」、「相傾」、「相和」、「相隨」的狀態才是《老子》所要思辨與轉化的中心；因為，「相」是有其「對象」的，「相」是有所「互動」的，「相」也是關係上的「平等」。有了「對象」的存在，則使我們在思索的同時，有一定的參考價值；而所謂「互動」，則提供我們所謂相互調整的可能；至於「平等」，則時時在提醒我們應當培養生命中的謙遜品質以及相互尊重的態度。更加深刻地說：正因為有了「對象」，我們才有照見自我的可能；正因有了「互動」，我們的生命才有繼續生成的可能；正因為有了「平等」，我們的思維才能健全。我們能欣賞彼此之間的特質，進而在這些彼此都沒有的特質當中，砥礪、促成、茁壯彼此各自所擁有的特質，並以此相互激發出來的新有向度來重新認同各自原有的生命質地。當我們無時無刻的在進行調整時，事實上正是在進行「自我改造」，積極地說，是一種「整體創造」。

最終，思維的向度產生轉化，「中性」的品質不斷被喚起—「知不知上」。《老子》透過這層自我轉化以及群體調整，生命竟可以在所謂「衝突」的氛圍中找到「協力」的進路，在所謂「緊張」的關係中洞視到「平衡」、「調整」且能「運作」的機制；這正是道家式「中庸」的重要思維基石。

三、正反觀點的交融與整合－多言數窮，不如守中

我們確實暫可將《老子》「正言若反」的思維模式界定在一種所謂「辯證邏輯」當中來進行，我們亦可將這種認知暫時理解為是一種「相對主義」；但這樣的界定似乎太過於簡易，甚至無意地或不免地讓《老子》思想核心中的「反」受到某種程度上的詮釋侷限。澄清這種錯誤認知的理由與意義相當簡單，因為《老子》所建立的是「全面性」的生命自我證成，而不是「為反而反」的消極論證。誠如前段所論述，確切「全面性」的生命自我證成乃在於「真知」的呈顯－正是對「不知」（未知）的尊重，以及對「知」（已知）的再提升；反向思考的策略，其目的在於整體的超越；正反之間的關係不是敵對與衝突，而是參照與學習。生命的自我證成實際重在全體性的包攬而不是重重的分化與撕裂。正如《老子》所言：

天地不仁，以萬物為芻狗；聖人不仁，以百姓為芻狗。天地之間，其猶橐籥乎？
虛而不屈，動而愈出。多言數窮，不如守中。²⁰

「正言若反」的思考，主要在於提供不同的視野觀察，以及培養全盤性的省思能力。「正言若反」不是「反對」而是「反思」，不是「正面」而是「全面」。聖人以百姓為「芻狗」，然並非就此視之以為「草芥」，實在於聖人視百姓為平實、自然，而無所造作、無所求，更以為百姓與聖人同為一體，亦如己身也；故聖人正以無私，而展現出「大仁」的生命情態。²¹「正言若反」的思維模式，就此重新思索何謂「仁」與「不仁」，所以並非一味地反諷、駁斥「仁義」本身，反倒是能進而思考、深化並提升「仁」的真正價值與意涵。「聖人不仁」之「大仁」，實際彰顯出對生命全體之關照與包攬，以及思索如何

²⁰ 《老子·五章》。

²¹ 呂吉甫言：「夫道冥於象帝之先，而不知誰之所自出，則體此道者，仁惡足以名之哉？夫仁，人心而已矣。天地，體此道者也，無所事仁，以萬物為芻狗。聖人，體此道者也，無所事仁，以百姓為芻狗。芻狗之為物，無所事仁而畜之者也。萬物者，與天地同體者也。百姓者，與聖人同體者也。天地聖人自視猶芻狗，則其視萬物百姓亦若是而已，則生之畜之，長之育之，何所事仁哉？夫唯不仁，是之謂大仁。」參見明 焦竑著 黃曙輝點校《老子翼》（上海：華東師範大學，2011），頁14。

掌握其平衡運作之整體向度；正如同天地一樣，視生死爲一事，視消長爲一體；²²那麼保有這種融通的體質，也如同之前所論，是一種「中性品質」的展現。「不仁」的提出，並非否定「仁」，而是藉此體現出生命運行中最爲重要的平衡感與和諧度。所以「宇宙天地」的體質在古典道家的思索中，它必須保有「中性」的質地，它實際上是一個靈活的底蘊，一個可以包容（協同）與化生（創造）的底蘊；故能「虛而不屈，動而愈出」。故此，提出「反」的辯證理路是爲了取得協同的開始，而與「正」的對等依存關係則是爲了證明與落實創造的可能；「反」並非是「多言」的撕裂，或是「多言」底下的巧言與機心，「反」是朝向得以發展爲「中」而能使之生命全體有所前進的方案；這個「方案」隨時都在進行雙向（正與反）的對話與溝通。《老子》最終的語境，使其保持在「中性」的狀態上；這是《老子》在生命歷程中的工夫展現。據此，「多言數窮」並不是在於反對語言本身（虛而不屈），而是在於檢討語言的弊病，並重新認識、建構語言的新價值（動而愈出），故能藉此「探尋」而「活化」整體生命發展的機制；也因此，「不如守中」也就並非保守、停滯，「守中」正是一個不斷可以帶動火炬燃燒的靈活風箱。所以，「正反」時時整合，「虛實」互爲依存；那麼，對應於「仁」的呈顯，就在於對「仁」的解構（聖人不仁一虛而不屈一無爲）與重現（以萬物爲芻狗一動而愈出一而無不爲）。

學者劉笑敢對「正反關係」，有這樣的看法：

以大量例證充分說明老子的辯證觀念有一種非世俗、反常規的傾向，有突出的價值色彩。老子的辯證法雖然有對自然現象的觀察與概括，有對世界普遍規律的關懷，但重心或意向卻在於一種與世俗或常規不同的價值和方法，因此與一般的辯證法理論有鮮明不同。認識這一點，對於我們把握老子之辯證法的特點是有重要意義的。²³

可以被認同的，即《老子》的「辯證法」將有別於一般世俗或常規，《老子》的思維模式確實不同於大眾心理。當然，這項觀察將有助於我們深入思索《老子》對生命的解讀與

²² 蘇子由言：「天地無私，而聽萬物之自然，故萬物自生自死，死非吾虐之，生非吾仁之也。譬如結芻以爲狗，設之於祭祀，盡飾以奉之，夫豈愛之，時適然也。既事而棄之，行者踐之，夫豈惡之，亦適然也。」參見明 焦竑著 黃曙輝點校《老子翼》，頁 14。

²³ 參見劉笑敢：《老子古今：五種對勘與析評引論》（北京：中國社會科學出版社，2006），頁 670。

應對。然而，我們卻可以再進一步思考，即《老子》的思維並沒有因為他的「非世俗」或「反常規」的特質而離開人間舞台；雖然不同於大眾心理，但也不至於曲高和寡、標新立異。恰恰可以相容的，《老子》是暫時性地站立在舞台之外，但其心境卻是隨時凝視這舞台的全貌。「正」與「反」不是兩種決然的獨立事物，而是在整體狀態中的兩種觀察取向。換言之，《老子》對所謂「世界普遍規律的關懷」實質上是一種「再認識」的歷程（對自我與他者，以及自我與他者之關係上的再認識）；《老子》所謂「正反若反」的思想成就，不是表面化的理論陳述，而是具體地參與以及深切的實踐精神。也就是說，《老子》思想必定要再度回到這可實證及必須實證的人間舞台，這也才能使其所具備的所謂「關懷」與「創造」有其實質上的意義。唯有如此，這一「傾向」才可以再度回歸到世俗與常規中，而所謂的「突出的價值色彩」也才有成立之條件與被肯定之價值；實際上《老子》思維的本質一點都不會讓人感到歧異，因為他並沒有站在脫離群眾的心態上來進行思考。相反的，《老子》能對生命「本然」的狀態進行實際的觀察並投入其中；因為，他察覺到一項事實，事理都有其相對的一面（這層察覺相當簡單但也不易）。換言之，這是一種相當平凡且自然而然的思維轉化與體驗歷程。

對《老子》正反關係的互動，劉笑敢提出這樣的觀點：

老子說過「正言若反」（第七十八章），也說過「玄德深矣，遠矣，與物反矣，然後乃至大順。」「順」相當於「正」（第六十五章）。正和反的概念很能代表老子關於事物對立雙方的相互關係的理論。²⁴

正和反是對立的雙方，也是相互有其關係的雙方，這是可以肯定的；但是，劉氏所謂的：「順相當於正」的見解與推論，似乎在論述歷程上過於簡化，而稍嫌模糊；其中所謂「順」是否能等於「正」，而「順」的實質義涵與其思維的轉折核心到底為何？這將是必須審慎評析的要點。誠如劉笑敢的另一項觀察：

「正反觀」或許可以作為代表老子之辯證觀念的術語。「正」是一切常規的現象，也是世俗的價值、標準或方法，「反」是超越常規或看起來與常規相反的情

²⁴ 參見劉笑敢：《老子古今：五種對勘與析評引論》，頁 671。

況，是表面上與世俗觀念相反的價值、標準、觀點和方法。²⁵

對於這樣的觀察與二分，大致是可被接受的；但我們似乎也能意識到，其論述歷程需要再深入闡釋。所以，所謂：「表面上與世俗觀念相反的價值、標準、觀點和方法」將必須再度接受分析，並找出其思維核心之意義²⁶。

回到思維的推演上，當「正言若反」的思考被啟動時，思維的確切核心理當是在其相互之間的激盪，這一句話的思考重點在於一個「若」字；所謂「正」與「反」的確切關係，即是各自能照見對方與自己。這與所謂「知不知上」之真義一致。就我們的觀察，《老子》的「正言若反」有其三個層次之推演歷程：

第一層次：從發現「正」與「反」的對等關係開始；《老子》並沒有偏向於任何一邊，其思考的基礎即是「正」與「反」都是平等的；正因為有其「相對性」的存在，所以對話的平台與空間才能被開展出來，各自之間才有需要進行自我檢視的必要。

第二層次：進而在思考相對關係的同時，「正」與「反」之間的各自「反思意識」也已經被開啓；當一端見識到另一端時，其真實的意義還有一處，即檢閱到自我這一端。正方思考反方，反方思考正方；這種各自因其各自的存在而開啓的「反思意識」之「思考」才是真正所謂的「反」；「反」的真實意義在此時得到了提振與深化（不但在進行自我檢視，也同時在觀察他者）。所以，此時的「正」，不可視之為「常規」，也不可就此易言之為是屬於「正常性」的；相對而言，此時的「反」，便不可視之為「非常規」，不可就此而言之為是「反常性」的。此時的正、反關係嚴格說來，是就其「互等」性質而言，而不是常態或非常態的界定。

第三層次：當「正」與「反」相互思索時，也意味著：在「正」與「反」之間即將

²⁵ 參見劉笑敢：《老子古今：五種對勘與析評引論》，頁 672。

²⁶ 事實上，劉笑敢的看法相當明白地為我們指出《老子》思維中之「反向思考」的意義，其所謂的「超越」見地，十足地指出思維的核心；但是，對於其中的思維轉折與其思維模式的推演歷程卻需要深入探討；問題就在於，這個「超越」是如何「超越」的？我們切實要問的是：所謂的「正」，何以能就此而易言之為「常規」或「世俗價值」、「世俗標準」、「世俗方法」呢？而所謂的「反」，又何以能就此因其彼此的相對關係而推論言之為「超越常規」或「超越世俗」呢？進而，這一所謂「超越」的真實意義與其中所能包含的意味又是什麼呢？以及，其所謂「超越」之義之意味所帶給我們的真實啓示到底又是什麼呢？最終，我們還得連結之前的思考，「順」就能等於「正」嗎？這些都將需要進一步探索。

可能出現第三種聲音（或言「新的情狀與局勢」），此時的「聲音」將代表某種新的方向；就某種程度而言，這將有別於之前彼此之間的看法，或是各自原先的看法；嚴格說來，這會是相互之間所碰觸、激盪之後所產生的「新共識」。就此而言，「正言若反」的最終思考與意義，正是在「兩者」當中找出平衡的機制，以及就此找到得以依靠且讓事物發展下去的動力；有了此思維上的推演，才可稱之為所謂的「超越」。確切地說：「正」所超越的，是「正」自己；同樣的，「反」所超越的，是「反」自己；然而更為重要的是，當「兩者」在超越各自的同時，彼此之間的群體超越也開始啟動；彼此重新認識彼此，彼此也重新認識各自的自我；「兩者」之間正同時在開創新局。所以，所謂的「超越精神」理當是經由各自省思，以及群體自覺之後所呈現出來的。這種「全體性超越」才是真正的「反」的精神所在；這種「反」的狀態，已經超越原先正、反之間各所自是的立場，其實質上是「開創新局」的實踐歷程。

據此，這種「辯證邏輯」是一個必然歷程，是一種方案推演。對於這種方案的正確態度必須是建立在所謂「全體性超越」之意義上才能顯其價值；當自我能感受並體察到所謂「知不知上」時，「正言若反」的意義才能朝向「圓融」的狀態。如果我們的探索無誤，那麼《老子》所謂「正言若反」，便不是遊走於形式上的分析，或是純然的反對性聲浪，以及那些所謂權謀論者所信奉的某種統治教義；它具體的意義是：「中」的狀態。倘若我們只是將「正言若反」視之為一種為達到某種目的而所建立的一種假性方便與順從，那麼所謂的「欲擒故縱」或「以退為進」的觀點，就會走入偏頗、異化的思維模式中。

對於「平衡」的掌握與實證，就在其面對原有且據實的「不平衡」。「反」的提出，並不是為了取代「正」的位置；《老子》所謂的「反」（返），是一種「整體性」的「反思歷程」；這種「反思歷程」將指向「中」的狀態前進。「中」的狀態是：「正」思索著「反」，「反」思索著「正」，兩相之間是一種思維與思維的接觸，以及其思維可以被重新統合而再創發的歷程。我們可以這麼說，真正的「超越」是：「正」與「反」都產生了「自省意識」，它們都有了「退讓」；正當它們有所「退讓」，所以「正」與「反」也才能有所「進展」。「退讓」中的「正」與「反」，讓情狀回歸至「中性狀態」；而「進展」中的「正」與「反」，則產出「全新的作用性」。「退讓」是能各自回歸至「中」，而「進展」則是能各自發而為「庸」（用）；乃至於是經由協同而發其創造的「大用」（各自有了

全新的生命面貌)。

從以上的論述中得知：劉笑敢所謂「超越常規」的思考，就不可輕易的放在正、反之間的相反意義上來談；換言之，就相融意義上看，「正」不可專指於是「世俗常規」，「反」也不可專指於是「超越常規」。若輕易就此而劃分，則容易將《老子》的「正言若反」簡化，並誤以為是「反世俗的」，甚至認為其思想的本質是「避世傾向」的。

因此，劉笑敢就「超越觀點」所界定的「反」理當不是單就相對關係而推展出來的正、反的「反」，這樣的「超越」應當是建立在「兩者」之間各自因其「反省意識」所帶動出來的「反」，這才有其思維轉化上的意義；至少才有「健康」的思維品質存在，以及朝向健全方向發展的意義。這樣的「反」是「整體性」的，是環顧到整體中的兩面，是彼此之間的相互調和，以及尋得其可以永續發展的機制。「正言若反」不是相互的對立，或只為對立而持續生成的對立。所謂「以退為進」的精神意涵，是能「進退相互融合」而顯現其生氣與生機。

英國漢學家葛瑞漢 (A. C. Graham) 對《老子》正反語境的思維模式有這樣的見解，其言曰：

《老子》「反」不是由偏愛 A (即有、有為、有知、雄、實) 轉向偏愛 B (即無、無為、無知、雌、虛)，旨在變成弱、柔、下而非強、堅、上。由於人類的努力都是為了抵制朝向 B 的下滑，那個方向最初接近於自然過程的「道」，繼而被調整為從 B 的繁殖力旺盛的底部新生後向上推動。這種「反」摧毀了 AB 的二分法，聖人並非停止於柔弱的選擇上，而是轉向剛強，因為他意識到，順從強力而保存自我，是待其大勢已去而戰而勝之途徑。²⁷

事實如此，「反」的提出，並非只是一味的「相反」或是「反對」，不是由一方轉向於另一方；「反」的提出實際上是讓二分之兩端有足夠的空間來加以對話，並觀覽整體的發展，以此才能推出「正」的意義，與呈現「反」的真切意義與價值。然而值得注意的是，葛瑞漢在接續的分析中之所謂「聖人並非停止於柔弱的選擇上，而是轉向剛強」一語，理當探究商榷。根據之前的分析：從「柔弱」的提出，到轉向「剛強」的應對，其

²⁷ 參見〔英〕葛瑞漢《論道者：中國古代哲學論辯》(北京：中國社會科學出版社，2003)，頁 266。

實是一場「剛柔相互調合」的歷程，是一次整體反思而推向新局的歷程，這其實必須是尋找到剛柔之間最為合宜之狀態才能推行的；所以，思維之核心，理當是「中」，而不是「轉向剛強」。倘若將「轉向剛強」視為以「剛強」為其目的，那便會窄化《老子》的原意，進而忽視了其中深具豐富性的思維闡釋。事實上，「道」之所以能持續推展，正是在其「剛」與「柔」能尋得彼此之間可以相互依存的位置，而不是單面向的「順從」與「戰勝」。

美國漢學家安樂哲（Roger T Ames）為此（《老子》正反語境的思維模式）提出他的看法：

「道」追求平衡與和諧，當這種秩序遭到破壞時，道的作用是幫助恢復它。同樣的，作為對佔主導地位的「陽」姿態的反應和糾正，《老子》提倡將「陽」外延，而將「陰」的特點包容進去，以此作為對人的世界不平衡的一種適當的矯正方法。《老子》並不是提倡以「陰」的價值觀念來取代居主導地位的「陽」的價值觀念。²⁸

外延與包容之說，使得《老子》所謂「反」的真實精神有了彰顯的空間，其思維的價值性也有了更深遠的意義；至少，「陰」與「陽」各自之間都是立足在平等的基礎上。在所謂的平等基礎點上，彼此之間才有進入調整的可能，在融合的歷程中，整體的相互尊重是必要的，而所謂的合作關係也依據於此。其「矯正」的可能性，是依據於「陰」、「陽」兩種價值觀念的互助與相成。

這樣的所謂「恢復」的品質，誠如我們所言，是朝向於「健康」的，是關注其「全面」的；「陰」與「陽」在此狀態上，才能找到彼此之間可以發展的空間，而所謂的「共識」才有可能達成；更重要的是，各自之間對自我生命的認同也才能從中建立起來。「陰」與「陽」需將自身回到「中性」的狀態上，以承接新局之發展。真實的平衡與和諧的關係不是單就於犧牲某一方而能獲取，對於這種秩序的恢復需要透過彼此之間的省思才能完成，以及最終自我與群體的再肯定而能得以圓滿；「反」猶如全新的再造工程，

²⁸ 參見〔美〕安樂哲著 彭國翔譯《自我的圓成：中西互鏡下的古典儒學與道家》（河北：河北人民出版社，2006），頁458。

它使之彼此之間產生自省的機制與相互參照的精神，所以「反」就是「正」。據此，「陰」與「陽」在此狀態中，便可以找到且站立在「全新」而「適宜」的位置上。

爲此，安樂哲依據他所謂「陰」、「陽」共存的論述進一步將《老子》思想中的「母性」特質作了一番融通性的闡釋：

《老子》原文中那些被認定爲女性化象徵的符號系統更經常地表達了女性和男性之間的協調統一，這一點對我們所採用的雌雄同體（androgynous）的解釋方法相當重要。比如，「母親」是受孕的婦女；「子宮」之所以有生殖力是因其受精（fertilized）的緣故。²⁹

這等詮釋可以思考到：《老子》所提出的「反」（包容了「正」），有其深刻而切中的「居中」意味。「陰」、「陽」之間的問題是一場共同學習的歷程，這基本上是「中性」的思維與狀態，是「中道思維」的基本特質。在這種「協調統一」之前，我們勢必需要對各自的「差異」進行認識，正當認識彼此的同時，實已在進行自我的觀照（無形中，這就是一種「統一」、一種「協調」）。這種對外的認識，同時已經也是在表明著對自己的檢閱，這種雙向互通的思維方式正是「正言若反」的實質精神；唯有如此，才能促進「協調」的機制，也才有「創發」的可能性。那麼，所謂的生成與變化（生殖力）才能有其進行的理據；這正是有其「中」，而有其「用」之狀態。

深入而言，「正」與「反」它們各自「超越」自我（退），也同時「超越」了原有的狀態，因而能使之事物之活動得以運行（進），並以「和諧」的姿態繼續在相互認同的關係上持續推展。³⁰所以，《老子》的「陰」、「陽」兩極思維並不單就指向於「男性」、「女性」的概念；所謂的「生殖力」，應當隱含相當豐富的詮釋內容；至少，我們可以將「生殖力」引申爲是一種「創造性」，並依此來推展更爲豐富性的思想闡述。從「男」、「女」生理的概念出發，以及在古老生殖崇拜與信仰的基礎上，《老子》的思維體系，實已爲此提出莫大的思維轉化；古老的神話隱喻將體現在切實的生活事物上，如果將這樣隱喻放置在思維的運作上來思考，《老子》的「母性」形象，實際意味著是一場人對生命的覺

²⁹ 參見〔美〕安樂哲著 彭國翔編譯：《自我的圓成：中西互鏡下的古典儒學與道家》，頁 459。

³⁰ 持續地再進行所謂的「退」，又同時可以不斷繼續地「進」。

醒，其所呈現出來的孕育、生成與再造之意義，將合乎對於「中」的基本闡釋。它們「超越」了原先的狀態，也就意味著，它們將有所「成長」；這種「成長」可被賦予更深刻的哲學語言，也就是「協同」與「創造」。在「道」的整體上，我們察覺其中的「柔」，也體會其中的「剛」，然而這事實上是「中」的整體展現。

「陰」、「陽」兩極的思維方式可以被推演成為「兩大概念」來進行，這種思考模式實包含著對所有兩種可能形成的相對形式進行理解與認識；在兩種差異極為甚大的條件中，《老子》要我們認識到事物的寧靜與變動，在一體之中有其兩面。在詮釋中，我們可以察覺到，這是一場開展思維內涵的精神訓練，也是思考如何重新進行建構思維的精神訓練。從思維的角度去延伸這樣的隱喻內容，我們當有一個重要的體會：正值要達到所謂的「生殖力」之前，我們必須學會進行「參照」，再來我們必須行走在「和諧」的發展進程上；那麼，最後的「生殖力」才有其最為健全的型態。這種思維歷程，即是《老子》對「中」的觀察；我們認為，這就是道家對「中」的特有詮釋方式。

正因為有了這一層省思與轉化，觀點與觀點之間才能互補、互相調整、互相包容，乃至最終的相互成長。《老子》認為：

知其雄，守其雌，為天下谿。為天下谿，常德不離，復歸於嬰兒。知其白，守其黑，為天下式。為天下式，常德不忒，復歸於無極。知其榮，守其辱，為天下谷。為天下谷，常德乃足，復歸於樸。樸散則為器，聖人用之，則為官長，故大制不割。³¹

當我們對某種觀點產生「認知」乃至「認同」時，《老子》告訴我們，另一個相對觀點也同時俱在；這層認知將誠摯的提醒我們，真正的「平衡」是在其接納原有且據實的「不平衡」。在「知道」雄的同時，我們也必須「持守」雌的存在，就黑、白以及榮、辱之間的關係而言，也是同理可證的。³²知曉這一面向的同時，我們必須培養包容另一面向的

³¹ 《老子·二十八章》。

³² 據此，平衡的機制可以展開，在兩種相對關係的參照中，事態得以發展，事理得以推行，生命得以進行對自我之認同，與對他者之間的相互認同。過去對於「為天下谿」、「為天下式」、「為天下谷」的解釋，往往偏就於《老子》的「柔弱觀點」而簡化解讀，並偏頗地指向為是一種「保守主義」，以至於認為《老子》思想中的成分當以「柔性」為主調；這是必須被釐清的要點。

情操。確切的說，當我們思考著並建立起某種觀點時，我們必須思考著另一個與我們同時存在的觀點，甚至是與我相反或衝突的觀點；因為，這存在著一種可以前進的動力。呼應「多言數窮，不如守中」的思維理路：「多言」只是爲了反對而反對的撕裂，而「守中」則是爲了在有所創發之前的傾聽與相互關係之間的反省；「守中」不但沒有放棄多元的聲音，反而更能藉此消化並提振發展中的種種多元條件，使其穩健而平衡。

所以，《老子》所謂「谿」、「谷」、「式」之狀態，理當是兩種對等關係之兼容與並蓄；這些意象群，實展現出「消」與「長」的統一性－「中」的思維。「谿」包容著雌雄，「谷」蘊含著榮辱，而「式」則並蓄著黑與白。換言之，一個真實的全然生命體必須展現出「柔弱」與「剛強」兩種相對關係。從「反省意識」來看，「谿」、「谷」、「式」的型態不只是單向思考之下的柔弱狀態，它們是兼具「兩種」對等思考下的「反思」型態。雌雄、黑白、榮辱之間共同關係，理當有其一定的形式存在，但不至於走向一種制式與硬性規則；因為，雌參照雄，雄參照雌，所以是一個可以源源不斷生化的「式」（方法不斷推陳出新）。雌雄、黑白、榮辱之間有其相互依據的條件，所以它們各自有其各自形象，但不至於走向自我爲是的狀態；因為，黑突顯白，白突顯黑，所以是一處時時不斷可以返照的「谿」（看到他者，等同照見自我）。雌雄、黑白、榮辱之間有其相容而又相成的作用，它們就此行走在平緩而穩健的狀態上，雖有各自的聲音，但不至於走向雜亂而無章的地步；因為，當「榮」與「辱」彼此洞視彼此時，相互成立也就等於可以相互消解，處於「不驚」的狀態才能往新局前進，所以是一個與時相容的「谷」（具備著接納，也具備著推出）。

就「全體超越」到「超越全體」的視野出發；所謂的「爲天下谿」之意義是：呈現一項「孕育」的歷程，因為它具足雌雄之條件；所謂「爲天下谷」則是：具備「含融」的品質，因為它蘊藏榮辱之間實爲一體之兩面的反思；而所謂「爲天下式」則是：培養「參照」的精神，因為它可以同時吐納黑白之間的意見。這等思索，即是有「中」而能「庸」（用）的狀態。「知其白，守其黑」是「協同合作」（守中的歷程－調整步伐）；「爲天下式」是造就多彩繽紛世界之「創造」與「生成」的方式（守中的價值與意義－開出新局）。

那麼對所謂「復歸於嬰兒」的解讀，就不再只是回到一種所謂原始的狀態可以說明，而對「復歸於無極」的理解，也就不再只是回到一種所謂形上的狀態可以概括，至

於對「復歸於樸」的詮釋空間，則不能再只是以回到一種所謂簡單的狀態來解釋；因為這些所謂的「復歸」，事實上都深具「再生」的潛能，這些「復歸」實充滿著任何的可能性。所以，我們對「嬰兒」、「無極」、「樸」的詮釋是：這種「簡單」、「形上」與「原始」的思索，實質上正顯現出其「可能性」、「多元性」與「變化性」。這種「復歸」精神實際上是深具「創造」之意義與價值，而不是決然性的片面反向思考；這種「復歸」是察覺其對立面，並吸收轉化其對立性，進而繼續延展各自性命的生命力。所謂「樸散則為器」的狀態，是僵化的狀態，是有其「用」但卻失其「中」的制約狀態；而所謂「大制不割」的精神，卻是能有所「用」，而又能觀覽其「中」的活絡狀態。呼應「多言數窮，不如守中」的思維理路，「反」的辨析之價值與精神不是為了「反論」的完成，在更為寬闊的視野中，生命中最為確切的「理路」證成是在其「正反」關係的交融，而不是在其各自語言機巧之下的破裂與分化；「中性品質」的展現，便是這「整體性」之超越，正因為超越所以認識了生命的中性質地（有機體被開啓一知「用」有「中」），也因為超越所以能施展生命中的可用之用（大用於無用中—能所「用中」）。嚴格說來，「守中」是「明中」、「知用」，以及最為重要的「如何用於其中」。

綜述之，「谿」、「谷」、「式」的型態，事實上是「居中」的，是將生命的品質回歸到「中性」的狀態上，並藉由這些不同聲音的相互激盪，進而引領且轉化生命的品質；其狀態謙卑地展現出生命原有的智慧。這正是《老子》對「中道思維」的確切詮釋。

回顧《老子》所謂「大順」之意，實是一種不斷進行「調和」的狀態，是一種不斷接受「碰撞」並進行「轉化」的狀態；不是奢求「最好」，而是朝向「更好」前進。所以，「順」就不能易言之等於「正」；所謂的「順」，以及其中之所以能「順」，理當是因為立足於有其「正」、「反」之間不斷相互調和之基礎上才能被呈現出來的。所謂「大」，正是吸收了正面觀點與反面觀點；而所謂「順」，則是兩相觀點所相互激發出來的進路。其道理如同：當思索著「黑」時，同時也能思索著「白」；其中並隨時調整著「雌」與「雄」之間的關係；它更能轉化所謂「榮」與「辱」之間的對立問題。「大順」之所以可以持續展演下去，是因為它掌握了「中」，它展現出「中性品質」的特性與精神。「大順」的本質，正是不斷回歸至「中」，而能發為所「庸」（用）的推展歷程。

劉笑敢在論述中則有一項重要說明與本文所論相符：

但是，老子絕不是從世俗的層面反對世俗價值的取向，而是從超越世俗價值觀的

高度反對世俗的簡單的價值取向。所謂以反彰正，以反求正，就是要超出正反之對立，達到不同於世俗的「正」，或曰包容了「反」的「正」。³³

誠如我們所論證的，唯有「整體性」的「反」才能從所謂「超越」之領域來界說；所謂的「超越」，即是建立於正、反之間的「反省意識」，更是建立在兩者之間相輔相成的「創造機制」裡；當然，也包含兩者之間不可預知的未來發展。「超越」的意義即是不斷在進行生命中的自我與群體之創新。所謂「達到不同於世俗」的「正」，並不是「不同於世俗」；這裡的「正」，是經由「調整過後」的「正」，這一個「正」非但沒有不同於世俗之心態，恰恰相容的，它還能在這一個世俗舞台上展演自己與欣賞他者。所謂「包容了『反』的『正』」，正是「中」的呈現，是能有所超越而又能落實於世俗的生命情狀。

據此而論，《老子》第四十章中有一句話，便有其重要且全新的闡發價值。

《老子》說：

反者道之動，弱者道之用。

事物的發展（動）以及所呈現的現象（用），之所以能不竭，實際正在於能處於回歸至「中」，進而能發為所「庸」（用）的狀態上。此時的「反」，是「超越意義」上的「反」，是深具「檢視作用」的「反」。而這樣的「弱」，是「超越意義」上的「弱」，是意涵「蓄勢待發」的「弱」。「道」之「反者」與「弱者」的內涵，實際已包含「整體性」的超越意義；「道」的活動性（動）與作用性（用），將證實「正反」兩面及「強弱」之間的協同與和合。「檢視作用」，開啓了正、反兩方的視野；而「蓄勢待發」，則統合了強、弱兩面的條件。「道」之所以「動」，之所以「用」，正是處在一種「和諧」的基點上；所謂「和」是回歸至「中」的統一，而「諧」是發為所「庸」（用）的合作。所以，《老子》「柔弱勝剛強」³⁴的智慧，不是「取而代之」的偏頗思維，它真正所採取的方案是相互「協同」與「創造」。因為，剛強的外延性格，將需要柔弱來引導；而柔弱的內斂質地，也將需要剛強來推進。柔弱與剛強的協同創造，使之全體進入「平衡」且

³³ 參見劉笑敢：《老子古今：五種對勘與析評引論》，頁 672。

³⁴ 《老子·三十六章》將欲歛之，必固張之；將欲弱之，必固強之；將欲廢之，必固興之；將欲奪之，必固與之。是謂微明。柔弱勝剛強。魚不可脫於淵，國之利器不可以示人。

「穩固」的發展機制中。

而學者陳鼓應在針對《老子》之「相對思維」的型態分析中，則提出四項觀察：

一：相對的事物和概念是相互依存的關係（如「有無相生，難易相成，高下相盈，音聲相和，前後相隨」等）；二：矛盾、對立的雙方會相互轉化（如「禍兮福之所倚，福兮禍之所伏」）；三：對立面的一方發展到極限就會顯現出對立的另一面的特徵（如「明道若昧，大成若缺」）；四：注意事物向相反方向發展的徵兆——「微明」。³⁵

並且據此有了這樣的觀點：

老子辯證法沒有擺脫循環論的侷限，並且也未強調向對立面轉化過程中的主觀條件。³⁶

事物的本質與其展現的型態其實是相互依存，並有其相互轉化的條件，這是可以肯定的。然而，「相對思維」的深層義理如果只是被定位在「對立」或「矛盾」的循環體系中，那實在不足闡明《老子》的「反」，也無法從中洞察《老子》思維中的生命大格局。

《老子》確實沒有堅持「主觀條件」，但卻不能就此而認知為這是「循環論的侷限」；若依據「整體超越性」的反省意識來思索，《老子》是有主觀意識的，但這種「主觀意識」卻必須時時站立在對此「主觀意識」進行檢討時才能成立。因為，「知不知上」。在正反、強弱之間的「對話」中，此模式能激發改造的可能性；歷程中，各自本身必須相互參照，以求得在整體結構中比例適當的位置。重要的是，在正反消長的歷程中，「新的」平衡的機制不斷地被喚醒，創新的力道一直被提振；這當中，原先的「正」就已非昔日之「正」，而本來的「反」也就非昨日之「反」；在一「正」一「反」之中，它們已經產生一種良性向度（不以自我觀點為觀點），即學習如何「欣賞」彼此之間的特質；這正是「反者道之動」的「反」（包容正向觀點的「反」，這便是「中」）。這種「欣賞」即能將自身融入彼此當中，並且感受、認同與提振彼此之間的關係，這等關係即能回歸至

³⁵ 參見陳鼓應《老莊新論》，頁 82。

³⁶ 參見陳鼓應《老莊新論》，頁 82。

「中」而發揮所「用」；這正是「剛柔並濟」的健康向度，也就是「弱者道之用」的「弱」（包容強者觀點的「弱」，這亦是「中」）。據此，本文以為，《老子》的「正言若反」是有其「方向」的，但卻「不居」於其自身的方向為方向；《老子》是有其「主見」的，但確時時在檢視這「主見」中的品質。

所以，「微明」沒有停止在爭辯上（相對主義下的循環論證），「微明」也沒有論證說自己就是「明」了（「明」將建立在對自己「不明」的洞視上），「微明」將持續不斷與事物的發展同步（各種光影隨時都在活動與改變）；因為，「微明」還須朝向另一「微明」前進。「微明」不是立竿見影的效應，它必須不斷經歷輾轉與揉合，才能顯現其健全狀態——「明」。所以，《老子》不是虛無主義、不是相對主義、不是消極意識，其思想所呈現的是「中性」的品質。它真實的思考核心是：如何提升並轉化我們生命的品質，讓生命朝向健康與圓融的質地前進。「微明」的意義是：因為生命將持續地發展，所以事理也將必須接應更多的叩問與反思，「微明」是深具持續不斷活化的體質；所謂「微明」，即是保持在隨時可以調整的「中性」狀態上。

深入剖析，這種「以反彰正」或「以反求正」的思維，正是在「超出正反之對立」上進行努力；然而，這種思維的本質並沒有脫離世俗，反倒是能藉由這種「超越世俗」的思維轉化，來「應」、來「用」於這個世俗。事實上，從另一個角度來看，我們也可以進行「以正求反」，這也是一種「反向」的思考，另一種可使之事物有其更多參照價值的「反向」思考。

依此而深思，《老子》所謂「正言若反」，實際上所要推展的是「正反達和」的進程，以及時時保有這種「達和」的狀態；更重要的是，再藉由不斷「正反達和」的相互調和歷程下，持續朝向「以和」而「至中」的全然向度前進；在「正反達和」的歷程中，「中」的實質精神與品質已透過這樣的思維模式在不斷地被喚醒與更新。然而，「至中」並非是終點，因為「至中」的意義將有待「致用」而呈顯其完整；「道」之所以能「動」與「用」，正是處在這樣的轉化與創發的歷程中相續而成的。據此，《老子》「正言若反」的核心價值是在於思維的第二義（相對思考所帶來的啟發意義），而不是只停留於第一義（單指相對性）。第一義展現出各自自我的價值，而第二義，則呈現出全體性的完整自覺。這種完整自覺，起由於「反向思考」推出，進而接連「正反達和」的狀態，繼之以相互參照的模式呈顯出「以和至中」的質地，最終則落實在能「以中致用」的生命

歷程裡。

「正言若反」的精神訓練，實際上是體悟正反交融進而相互創發的思維；交融與創發則呈現出這場精神訓練的「整體性」－「道」是不容許被切割的。這種「整體性」將成為生命發展歷程中可被依循的方向，但這處方向卻沒有制式化的規則，也沒有獨斷性的方式，這個形式一直行走在不斷自我修正的進程上；「中性品質」的精神，正是在於能時時朝向下一個「中」的狀態前進而顯其可貴；因為，「道」將不斷持續反思其自身，正所謂：「道法自然」³⁷。

四、各種聲音可以齊響－沖氣以為和

從對「相對關係」的體認上再度持續擴充，《老子》之「正言若反」的精神訓練，實旨在培養、推動生命的永續性。「正」、「反」思維是一種持續處於動態歷程中的思維，它將從此時的「平衡」朝向更為「平衡」的狀態前進。切實的「平衡」樣貌，不是靜處於兩端中央的支撐點；一個真實能展露其「平衡」的「平衡點」，正在於它沒有所謂的固定樣貌。它真正所處的位置，是在事物之不同條件的參與、移動與變化上。生命多元且複雜的聚合與分散，將提供我們更多的思考；所謂「沖氣以為和」的思索，正是意味著由此「中」朝向另一「中」的進路。所謂「和」是整體事物得以永續發展的重要條件及其實際且必須保持的歷程，而「沖氣」則反照出此狀態、歷程中所需的碰撞、調整，以及最終有所磨合的必然情態。

當我們將「兩端」的假定拓展為三或四種，乃至各種不同聲響出現時，思維的廣度與深度就必須進入真正所謂的「整體」考量，所謂「整體」考量將觸及更多無法預知的變化與種種之可能。「全面向度」不因反對而反對，不因提出相對思維而顯現其自身的極端，更不會因此使自我之論證朝向矛盾的循環論證之中；「全面向度」的思維模式不是消極的相對主義（兩者皆可而沒有主見與方向），也不是極端的相對主義（只為了反對而存在）。「全面向度」的實質精神正在於我們深知一件事實，即隨時認清「知不知」的道

³⁷ 《老子·二十五章》有物混成，先天地生。寂兮寥兮，獨立而不改，周行而不殆，可以為天下母。吾不知其名，字之曰道，強為之名，曰大。大曰逝，逝曰遠，遠曰反。故道大，天大，地大，王亦大。域中有四大，而王居其一焉。人法地，地法天，天法道，道法自然。

理，以及對自我持續進行叩問的品質。「正言若反」的價值正在其有其「永續經營」的意義。

《老子》說：

萬物負陰而抱陽，沖氣以爲和。³⁸

事物有其最爲簡單的兩個面向，在陰陽兩極的關係中，《老子》告訴我們，陰陽兩極同時都在我們生命個體中具足，只是顯現的比例不同而已；每一個生命體都有他自身的具足能力，這種能力正是要在這種簡單的兩個面向中不斷思索其多變的樣態，並給予調整，進而找到生命中最合宜的狀態。所謂「沖」，正是之前所言的「協同合作」與「創造生成」。

「負陰」與「抱陽」，可暫時被看成兩種狀態：即「陰」，是柔弱的精神；即「陽」，是剛強的精神。然而，當兩種狀態相互參照並進行融合時，關照的核心將移轉到對任何事物在發展與進行時的變動狀態上；因爲，歷程中有其「負」、有其「抱」；他們之間的實際狀態是「相輔」、「相成」的，整體關係呈現出一種「呼應」的節奏，並且依據其整體之變動而從中調整彼此之間的位置。彼此之間的位置若能「到位」，則萬物必然可以生成永續。實可藉此推出，「陽」必須有所「負陰」；「陰」，亦當有所「抱陽」。原先陰、陽彼此之間的「分別」與「定位」，在「負」與「抱」的思索下，就不至於將自身的「分別」與「定位」鎖定在一種僵化的形式上。

這種變動的狀態與條件的重組（沒有僵化的形式），正能呼應所謂「沖氣以爲和」的思考。陰、陽之間之所以顯現相容，實在於一項共通的堅持，那就是對「和諧」的尊重與維護。此時則進入到《老子》所謂「沖氣」的狀態。「柔弱」將參考「剛強」的觀點，「剛強」也能體會「柔弱」的立場—這便是「和」；它們將重新檢視在彼此調整狀態下所要面對的下一個可能轉變的事實—這正是「諧」。兩兩交融，而又能不斷推出新局—這是「負陰」與「抱陽」兩者之間最爲重要的「共通」點，也是能被視爲一個整體的主要原因。陰、陽之間的關係正建立在對等的互動上，而不是相互排斥，或化約成兩相加總除以二的情態；它們即能隨時保有相互「進退」的機動品質，它們的活絡關係事實上是整

³⁸ 《老子·四十二章》。

體上的「比例原則」；這即是「氣」能有所「沖」的道理。

根據《老子》另一條材料得知，生命在其根本質地上就涵蓋了這種「全面性」。《老子》說：

含德之厚，比於赤子。蜂蟄虺蛇不螫，猛獸不據，攫鳥不搏。骨弱筋柔而握固。未知牝牡之合而全作，精之至也。終日號而不嗄，和之至也。知和曰常，知常曰明。益生曰祥。心使氣曰強。物壯則老，謂之不道，不道早已。³⁹

「赤子」（嬰兒）之所以能展現生命的純然與其厚度（深具及大的潛能），乃是在於它本身具足了「牝牡之合」的條件，但卻不受限於條件中的分化與不同而干擾其中。所謂：「全」，是指嬰兒的生殖器官；帛書《老子》乙本作「未知牝牡之會而媵怒，精之至也」；「媵」字亦作「峻」字，河上公本作「峻作」。而所謂：「媵作」亦作「峻作」。⁴⁰其原意是指：赤子在其不懂男女交合的情形下，卻能全然保有其勃起的狀態。其意味著陰、陽各具，卻能相為交融而無所妝飾與作態；其中所呈現的生命狀態是：全整而飽滿的生理與心理，其精神將不受事物之干擾而左右。從思想的寓意來看，「全」實包含兩種對等條件的參與，即是陰、陽的持平與調和，以及相互之間的創發性。深入而言，這是生命平衡之自然狀態。《老子》藉此象徵來說明生命中的一種全然性（自然的狀態），以及在這種全然意義底下的一種平衡與穩定。所以，相較而言，一旦各自偏頗於一方，執著於男女各別之情慾作用時，則生命的全然性便會受到干擾，最終則既不知調和其中，亦會同時走向破裂。

³⁹ 《老子·五十五章》。

⁴⁰ 高明論及：「媵」、「峻」同字別體，「媵」、「全」同音相假，在此均指男性嬰兒之生殖器。河上公注：「赤子未知男女之合會而陰作怒者，由精氣多之所致也。」猶謂尚不知而且無兩性交媾之理與欲之赤子，生殖器何以充盈翹起，乃因體內精氣之充沛，純屬生理之自然現象。參見高明：《帛書老子校注》（中華書局，1996），頁94。

王弼本作：「骨弱筋柔而握固。未知牝牡之合而全作，精之至也。」參見王弼：《老子王弼注》。日石田羊一郎刊誤（台北：河洛圖書出版社，1974），頁77。

陸德明《經典釋文》曰：全，如字。河上作「峻」，子和反。本一作「媵」。說文：子和反。又子壘反。云：赤子陰也。字垂反。參見陸德明：《經典釋文》。孔子文化大全編輯部編輯（濟南：山東友誼書社，1990），頁1413。

可以得知，萬物實有其相互交融的品質，這種品質可以引領出生命的強度與韌性。從「強度」與「韌性」來形容只是方便之語，所謂：「骨弱筋柔而握固」、「終日號而不嗟」，實際只是思維推論上的第一義；其思維之第二義，仍在其「精之至也」與「和之至也」的狀態上；因為，唯有兩者相融平衡才能呈現其中的「生命力」。我們可以這麼說，「精」是歷程中經由相互（陰陽關係）調整之後得以發展的條件，而「和」則是歷程中相互調整的態度與狀態。

據此，「沖氣」的第一層意義，是針對「陰陽」之間的調和進行觀察，但「沖氣」的第二層思維啓示，則是對「各種聲響」給予包容力，以及持續對這種包容精神的培養與訓練。第一層的意義是建立在思想的推演上，是將事物的運行基礎提顯出來；而第二層意義則落實到生活中的運用，同時又能認清事物運行的複雜性與多樣性。所以，「沖氣」正意味著更多條件的參與，以及從中接手並因應其必然變化的狀態。藉由這層思維的推演，將可能介入的條件轉化為參照的聲音，讓生命的質地提升至更為豐富的狀態；「沖氣以為和」的思維，實際提供了相互思索的基礎，進而能促進彼此的調整機能，乃至從中建立起不斷需要進行更新的依存關係。然而，「沖氣以為和」的思索，首要在於「豐富」生命的品質，而不是追尋「完美」的空洞假設；「沖氣」是一種進行式，而不是一種完成式；而所謂的「以為和」，則是朝向能永續發展且和諧的狀態前進。真正的「平衡點」即是「因時制宜」的；就道家語言來說，正是「應」—生命必須因應這變化萬千的「氣」。那麼「平衡」不再只是兩個端點的「中心」，這一個「平衡點」隨時都有可能移動，自然而然地移動；因為，外來的條件隨時可能參與其中，進而改變事物的發展。「沖氣」將持續保持在「中性」品質的呈現上，而「以為和」則時時接應事物的轉變；整體而言，是一種「協同」的態度，是「創造」的精神，也是一種據實面對事物之不定且具變化的最佳「方式」。

正值不是一個被格式化的特定模式，所以「功能」沒有走向僵化，「功能」實際是一種「機能」的呈現。「機能」的呈現，正如能發揮其「能」，卻可以不居其「功」；永續經營的精神（沖氣以為和）不斷擴充所見的視野，並從中調整組成條件之間的適當位置；這個「立足點」（各種條件相應之後的參照值）終將永遠地佇立在面對事物的變化上。那麼，「能」可以不斷被喚起，「功」則有無限之可能。正如《老子》所言：

道沖而用之或不盈，淵兮似萬物之宗。⁴¹

參照王弼的訓解：

夫執一家之量者，不能全家；執一國之量者，不能成國；窮力舉重，不能為用。故人雖知萬物治也，治而不以二儀之道，則不能贍也。……沖而用之，用乃不能窮。滿以造實，實來則溢，故沖而用之，又復不盈，其為無窮亦已極矣。⁴²

所謂「一家」與「一國」，似乎不能進入「全面性」的思考，單一性的空洞與缺漏容易造成自我膨脹，以及對多樣性的不尊重；唯有思維之整體轉向相互參照時，作用才可能被啟動，而作用本身也才有「活化」的動能，與「健康」的品質。「二儀」之道，採取了相互學習的態度，站在此處而思索彼處，這樣的態度不僅能豁養自身的品質，也能充實全體的成長。「道沖」，顯現出生命「整體」的謙遜。深入而言，所謂「二儀」不在只是陰、陽兩種條件或概念；誠如我們所論及的，「二儀」所開啓的意義，是從面對自我的「省思」出發，並藉由這種省思作用所接連帶動而起的整體合作意識；所以，才能「用之不盈」。從王弼的解釋中得知，事物的成就實際源自於它自身的「謙受益」而不是「滿招損」的停擺狀態。

王淮就此指出：

所謂：「道盅而用之或不盈」者，蓋言「道」以「虛無」為其性用，故似或非「實有」也。嘗試言之：所謂「虛無」者相對於「實有」而言者也。實有，指具體之「事物」；虛無，指深微之「玄理」。此言道以虛無而深微之玄理為其性用，故似或非實有具體事物也。世俗固多知老莊貴「虛無」，鮮能識其深義。⁴³

⁴¹ 道沖而用之或不盈，淵兮似萬物之宗；挫其銳，解其紛，和其光，同其塵，湛兮似或存。吾不知誰之子，象帝之先。《老子·四章》。

⁴² 參見王弼：《老子王弼注》，頁5。

⁴³ 參見王淮：《老子探義》（台北：台灣商務書局，1982），頁20。

王淮正以「體用如一」的觀點來說明「道沖」的狀態，並且認為老莊「虛無」有其「性用」之價值，而非虛無主義。具體而言，「虛」、「實」並不能視之為二。可依此引申而論：「用之」，所呈現的是「道」的實質作用（這是落實於事物中的種種作用）；而「不盈」，則是能說明「道」有其含藏的意義（含藏於事物發生作用前任何一種可能的作用性）。就整體而言，可以跟我們論述接軌的是，「道」是深具啟發意義的總體，而「沖」是一種可以不斷進行重組的生命情態；「道沖」這種型態，正是所謂的「活潑」。在這項隱喻中，「沖」正意味著「道」必須進入「傾聽」與「消化」的狀態，「道」必須有所吐、有所納，吐納各種不同的聲音與觀點。在各種聲音的交融下，誠如一個和諧的演奏，各種聲音將一一呈現各自所擁有的特質，且必須在此場演奏中尋得應有的位置；「沖」，正是這場調和狀態，「道」正是這場演奏的呈現。任何一種樂音（觀點）的存在，都將顯現其必要性（「用之」的意義），但任何一種樂音（觀點），將不會以突顯自我的存在而存在，而顯得各據一方且自持（「不盈」的態度）。呼應「沖氣以為和」的道理，這種和諧狀態正是「負陰而抱陽」的「中性品質」；歷程中，因「不盈」所以能時時「用之」，因「用之」所以能時時「不盈」。所以，「道沖」的狀態是：「體用為一」、「虛實兼容」的（用之或不盈）。正因「不盈」，所以「虛藏」創造力；正因「用之」，所以「實顯」作用性；「虛」與「實」即能同步且能同構，即是顯現其永續經營之意義，這便是「中」。

就陳鼓應的詮釋是：

「道沖」即是形容「道」狀是「虛」體的。這個「虛」狀的「道」體，像是萬物根源。它不但是萬物的根源，而且它所發揮出來的作用是永不窮竭的（這可見老子所說的「虛」，並不是空無所有的）。這和第五章上的說法是一樣的：天地之間，其猶橐籥乎！虛而不出，動而愈出。「橐籥」是形容虛空的狀態。天地之間雖然是虛空狀態，它的作用卻是不窮盡的。⁴⁴

⁴⁴ 參見陳鼓應：《老莊新論》（上海：上海古籍出版社，1997），頁30。

陳鼓應就此也提出這樣的引申論述：

「道」體是虛狀的。這虛體並不是一無所有的，它卻含藏著無盡的創造因子。因而它的作用是不窮竭的。這個虛狀的「道」體，是萬物的根源。在這裡，老子擊破了神造之說。⁴⁵

可以肯定的是，「沖」所呈現的作用狀態是無限且具活力的。所謂「擊破了神造之說」，正還給每一事物在其自我認同上的基本尊嚴，讓一切的運作回到事物與事物的互動上，讓各自自身彼此之間產生對話機制，使之創發意義與能力能全然托出。「神」的主宰性與其絕對性，似乎在此已被穿透；《老子》正以反省的質地來觀看生命的本質，《老子》讓生命認知回到一種「客觀性」，這種「客觀性」即是「用之或不盈」，即是「中」的品質。⁴⁶「道」的品質是謙卑的，它不以主導性的位置來看待事物，其唯一堅持的方向是在於它能不斷地自我充實（道法自然—觀照自我）；回到事物各自彼此的發展中，每項事物本身即是「道」，「道」正是在事物彼此之間的相互調整與融合歷程中施展開來。⁴⁷深入言之，因為「道」實際涵蓋生命的「整體」意識，所以「道」並不只是一個「虛體」，這個「虛體」應當被正名之為是一種「中性品質」，「道」其實包含著「虛實的統一」。這一個「橐籥」，既能「藏虛」，而又能「顯實」；所謂「虛而不出」正是「不盈」，而「動而愈出」便是「用之」；「用之而不盈」，正是能永續發展的「中性」狀態。據此，「道體」才能取代「神造」。

⁴⁵ 參見陳鼓應：《老子註譯及評介》（北京：中華書局，2007），頁 77。

⁴⁶ 徐復觀以為：老子思想最大的貢獻之一，在於對此自然性的天的生成、創造，提供了新的、有系統地解釋。在這一解釋之下，才把古代原始宗教的殘渣，滌蕩得一乾二淨；中國才出現了由合理思維所構成的形上學的宇宙論。不過，老學的動機與目的，並不在宇宙論的建立，而依然是由人生的要求，逐步向上面推求，推求到作為宇宙根源的處所，以作為人生安頓之地。參見徐復觀：〈文化新理念之開創—老子的道德思想之成立〉《中國人性論史》（台北：台灣商務印書館，1999），頁 325。在《老子》一書充滿「正言若反」的思維模式中，「反」理當不是一味的抨擊，更不是因為反對而反對的無謂聲浪；站在重新檢閱這場「失序」的歷史轉變裡（禮壞樂崩），以及走出絕對神權的思想蛻變上，《老子》的「反」，正是對生命的「平衡」提出由衷的叩問。

⁴⁷ 我們要如何保護一座森林？其最好的方法並不是造林；最好的方法是「不要干預」這座森林，並還給森林「自身」去調整。

綜述之，所謂「虛無」，實際上是超越、包容了實與虛的狀態，它同時具備了實與虛的條件，以及持續處於相互揉合的狀態中。因此，「虛無」才有它發揮作用的可能，才具足創造的活力。那麼，這種所謂「爲其性用」的狀態，也就相當「活化」，這種特質是「中性」的；這種「性用」包含自謙的品質、相容的能力，以及轉化的機制。這種特質將持續保持在平衡的狀態中，並且隨時接迎任何一種條件的參與。所以「虛」能「顯實」，「實」又能「藏虛」，一體不二。

這種得以永續發展的「中性品質」，正在生命的歷程中，時時調和。阻力可以轉化爲助力，而助力可以提昇爲協力，進而協力可成爲一種創造力。《老子》說：

曲則全，枉則直，窪則盈，敝則新，少則得，多則惑。是以聖人抱一爲天下式。不自見，故明；不自是，故彰；不自伐，故有功；不自矜，故長。夫唯不爭，故天下莫能與之爭。古之所謂曲則全者，豈虛言哉！誠全而歸之。⁴⁸

這項「平衡」基點隨時都在「調整」，它不是「靜止」於天秤兩端的中心點，它是隨時「因應」於兩端有其變化而「活動」的支點。相互傾聽的特質說明了各自尊重的態度，而全體性的思維則能顯現其和諧運作的機能。在這些「曲」、「枉」、「窪」、「敝」、「少」的姿態中，它們呈現了包容與接納的精神，在那些原先只是被視爲是柔弱的形容詞裡，事實上已經相融了剛強的元素；所謂的「全」、「直」、「盈」、「新」、「得」，正是柔弱與剛強相應的結果，它們指向的其實是「中」的全面狀態。

誠如觀點與觀點之間的互動，以及更新的觀點可以再被提出一樣，「抱」的意象所顯現的是整體性的參照與融合，以及在參照與融合之下所開立而生的全新格局；正與「負陰而抱陽」的思索一致。所以，「抱一」的真實意涵是站在兩種相對觀念之中，並且隨時進行相互之間的對等反思。「一」很顯然地不是唯一，也絕對不是自我；相當明確的，「一」是全體互動的關係，「一」是相互傾聽的原則，「一」是全體再造的動向。如果了解這點對生命的觀察與體驗，我們才能真切地去感悟《老子》所謂的「柔弱勝剛強」的真諦。事實上，這個「勝」，必須建立在「中」的思維上，才能「全勝」。

所以，「不自見」則點明：在正與反的相應中，各自將不以自我爲自我；而「不自

⁴⁸ 《老子·二十二章》。

是」則說明著：在正與反的相應中，各自將不以自我觀點為唯一觀點；那麼「不自伐」的意旨是：在正與反的相應中，各自將不以其功而自居；所以其「不自矜」則意味：在正與反的相應中，各自將不以其成就而自矜。因此，《老子》所言及的「明」、「彰」、「功」、「長」，是觀點與觀點之間在經兩相平衡思考之後的「真實」狀態。事理與萬物的進行是有其「方向」的，而不是「盲從」，因為其中有所「明」；事理與萬物的進行是有其「意義」的，而不是「消沈」或「無物」，因為其中有所「功」；事理與萬物的生成與變化是有其「動力」的，而不是「停滯」，因為其中有所「長」；事理與萬物將展現他們最為「自然」的一面，而不是「虛假」與「做作」，因為其中有所「彰」。

所謂「明」、「彰」、「功」、「長」，正是一種永續能量，是經由各種觀點相應與調和之後的狀態，它們持續走在「和諧」的進程上，這種品質是「中性」的。正因「道」不以任何一種觀點為觀點，不以任何立場為立場，所以它能時時保持「沖和」的狀態（沖氣以為和）－「道」的品質將保持在「中」的立場上。某個意義說來，「道」一點都沒有自身的色彩，可是卻能因此而大放異彩。正如所謂「多言數窮，不如守中」⁴⁹；亦如同所謂的「有道者不處」⁵⁰。

五、活絡的生命總體－吾不知其名

從所謂「知不知」的基礎思維之精神訓練開始，《老子》的思維本質正是讓事物的詮釋權交還給事物本身，讓詮釋的空間保留在能有所活化的狀態裡；而所謂的「定義」（名），將因此而必須時時接受多方條件的參入與檢視。「定義」的最高精神意義正在其不斷的檢閱「定義」的質地。換言之，「定義」必須真實地面對自己。誠如《老子》所言：「『道』，正是不斷地在進行自我的檢閱與超越」（這是本文對「道法自然」的另一種創造性詮釋）。呼應所謂「中性品質」的養成，道家對「中庸」的闡釋，正是不斷地進行「超越」；《老子》「正言若反」的思維核心正是希望生命的「方法」能「大方無隅」，生

⁴⁹ 《老子·五章》。天地不仁，以萬物為芻狗；聖人不仁，以百姓為芻狗。天地之間，其猶橐籥乎？虛而不屈，動而愈出。多言數窮，不如守中。

⁵⁰ 《老子·二十四章》中，也有同樣的思維方式與見解。所謂：企者不立，跨者不行，自見者不明，自是者不彰，自伐者無功，自矜者不長。其在道也，曰「餘食贅行」。物或惡之，故有道者不處。

命的「形式」能「大象無形」。⁵¹這便是「道家式中庸」最為確切的精神所在－「用」於「無形」。對於方法、形式，《老子》不是予以唾棄，也不是加以排擠，更不是因此而對生命採取虛無與放任的態度；因為，所謂的「完善」，就是在於體認到其中之「不完善」而圓融；而所謂的「常態」，正是察覺其「無常」而得以確立。《老子》「正言若反」的思維核心，將提供我們一個以「沒有形式」為「形式」的活絡思維空間（沖－盅－中）。

針對這種「全面向度」的關懷、體認與實證：《老子》有這樣的思考：

吾不知其名，字之曰道，強為之名，曰大。大曰逝，逝曰遠，遠曰反。⁵²

《老子》表明了對事物的一種基本觀察，即許多事物是「語言」無法掌握的，而事物的種種變化更是無以預知與定案的；站在「中性品質」的涵養歷程上來說，《老子》不但採取了「還原」的姿態，它更藉由「還原」的歷程來「開展」出新的格局（這種態度正是對於自身加以觀察）。「吾不知其名」將顯示出「知不知」的謙卑精神，這讓自身保持在一種基本態度上，即隨時處於「中」的狀態裡。「沒有定義」，不是為了成為「一種定義」而提出的一種目的論述；「沒有定義」的態度，也不是要摒棄「定義」的實質意義與價值而提出的循環辯證法；「沒有定義」，更不是一味的如同「懷疑論者」所信奉的「一切之不可信」的反對浪潮。「沒有定義」的確實要義是：為了要接應更多的可能性，以及讓自身所堅持的獨斷意識、主觀立場的主導性質降到最低。在「沒有定義」之中去尋求「最佳的定義」，《老子》極為細膩地去「定義」生命的總體－「強為之名，曰大」。

「大」，不僅涵蓋了事物豐富的多樣性，也同實體現出事物在本質上的共通性。從多樣性的意義來看，則能提供我們對許多事物在其不同狀態中彼此可以參考與學習的條件及價值；而就其共通性來說，則能回歸到事物可以相容的基本原則上來進行調和。「大」的思維，正表明生命可以無限擴充的基本調性，所以《老子》附帶以「逝」來說明事物

⁵¹ 《老子·四十一章》。上士聞道，勤而行之；中士聞道，若存若亡；下士聞道，大笑之。不笑不足以爲道。故建言有之：明道若昧，進道若退，夷道若類，上德若谷，廣德若不足，建德若偷，質真若渝，大白若辱，大方無隅，大器晚成，大音希聲，大象無形，道隱無名。夫唯道，善貸且成。

⁵² 《老子·二十五章》。有物混成，先天地生。寂兮寥兮，獨立而不改，周行而不殆，可以爲天下母。吾不知其名，字之曰道，強為之名，曰大。大曰逝，逝曰遠，遠曰反。故道大，天大，地大，王亦大。域中有四大，而王居其一焉。人法地，地法天，天法道，道法自然。

的變化，更以「遠」來呈現事物的浩瀚；而「大」，也同時指向對自我的收攝與叩問，所以亦可稱之為：「反」（返）。因為，越見其「大」，越顯自身的「渺小」。這種「大」（反）的精神，實呼應著「中性品質」的基本思維模式：一方進行「協同」、「合作」，一方推出「創造」、「生成」。

根據裘錫圭的看法，「逝」在古本有「衍」的聲音與意義，並且可以訓詁為「溢」，有其延伸、擴大、超越等引申意義；而廖名春則以為，「遠」在古本中，應當讀為「轉」字異構，而且有其轉變的思考與意涵。⁵³如果這是一個成組並且深具意義的意象群，那麼「逝」，就不單單只是一味的變化與擴充，它尚且需要「反」來加以整合（每次的擴充，就是一次自省；每次的外在條件參與，就是一次的重新組合狀態）；換個議題來說，所謂的「遠」，就不只是無限性的自得與意滿，因為「遠」必當在學習的基本態度上進行自我的「轉化」，也才能顯現其「大」的真義（「大」其實是縮小自我，而含納他者）。也就是說，在這樣一個「大曰逝，逝曰遠，遠曰反」的成組意象群中，《老子》希望生命能不斷接受淬煉，在每一次的吸收與推出的過程中，都能擴充自身的條件並反哺自心的思考內容，進而讓整體思維朝向更為完善與全面的向度前進。所謂的「形式」就在「沒有形式」（活動與轉化的歷程中）之中而獲得確立（形式是活化的）。

《老子》使用了大量的形容詞來描述生命中這種「全面向度」，而「大」極可能是最終且最為理想的選擇。勉強為之「定義」，正是在其「沒有定義」的狀態中來尋得最為恰當的「定義」，這樣的方便之語，事實上蘊含著在思維歷程上的揉合與轉化；也就是說，「定義」必須隨時接受「再定義」，這樣的狀態正是對所謂「沒有定義」的最佳註解。所以，「道」體現了整體，有其「大制」但「不割」。因為「不割」，所以「定義」沒有被制約，沒有走向僵化；因為「大制」，所以必須時時接受「再定義」。「大制不割」呈顯了多元聲響的參與，卻沒有就此走向「多言數窮」的破裂；「大制不割」保有形式的精神，卻不受形式的桎梏；「大制」的品質是「中性」的，它隨時隨地吸收（納）與釋出（吐）；它是活動的，所謂的「道」，正是如此。

⁵³ 參見劉笑敢《老子古今：五種對勘與析評引論》，頁 287。同參見裘錫圭〈郭店《老子》簡初探〉《道家文化研究（第十七輯）「郭店楚簡」專號》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，1999）頁，48。同參見廖名春《郭店楚簡老子校釋》（北京：清華大學出版社，2003）頁，223。

劉笑敢對此認為：

「道」是確實性與模糊性的統一，是我們無法確知的世界之總根源和總根據的一個不會過時的象徵符號。對於世界的總根源和總根據的任何確切的解說都會被補充和替代，而總根源和總根據的符號確可以容納任何新的發現、新的理解，因此永遠不會過時。⁵⁴

劉笑敢之見地與我們的論點相謀合，然就本文之論述核心深入以為，「大」的實質性質理當是「中性品質」的展現；因為「中性」可以隨其時空的不同，進而開展出它活絡的生命。「中性品質」將站穩一項原則，即面對任何一個特例的出現，都能成為可以學習與參照的對象；所以，在每一次的補充或擴增歷程中，自我得以超越，群體得以發展，這正是「大」（反）的精神，這便是對「道」的另一種、另一層次的最佳詮釋。這與之前所論，「知不知上」為一種常保靈活姿態的意義相通；「知」的穩固與豐榮，正是依據它自身不斷地「自反」。

相當成功的，《老子》正是站立在「知不知」的精神訓練上，讓事物的詮釋權還給事物本身，讓詮釋的空間保留在能有所活化的狀態裡。更加精確地說，這樣的詮釋空間是站立在自身與他者當中，並且讓這樣的空間放置在自身與他者的平衡互動上而得以證成的。「反」，讓生命在擴增的基石上，都能隨時保有「謙卑」的態度（自我檢視）；而「大」，則使之生命的自我檢視，能因應許多無可預知的變化（參照他者）。「大」與「反」正是一體，即是「自我檢視」與「參照他者」；有「反」則能「協同」，為「大」所以「創造」；「形式」沒有限定在「形式」之上。

《老子》並沒有引領我們走向因分析而形成的分化之中，《老子》相當清楚地在分析歷程中得到思維的統一與融合。「反」絕對不是單指在「相反」思維中的「靜止」，「反」的提出正是為了開展生命可以「前進」的向度；破除「形式」，是為了建立更為完善的「形式」。誠如《老子》所言：

致虛極，守靜篤。萬物並作，吾以觀復。夫物芸芸，各復歸其根。歸根曰靜，是

⁵⁴ 參見劉笑敢《老子古今：五種對勘與析評引論》，頁297。

謂復命。復命曰常，知常曰明。不知常，妄作凶。知常容，容乃公，公乃王，王乃天，天乃道，道乃久，沒身不殆。⁵⁵

思維的統一與融合正展現在「虛」與「靜」的形容上；因為，「虛極」與「靜篤」絕對不是滯留在「虛無」與「靜止」的情況裡；所謂「虛極」必須對於「實」的內容要有所理解，而「靜篤」也必須對於「動」的條件要有所接應。嚴謹地說，「致虛極」是能在其「虛」與「實」的相輔位置上維持最多的參照條件；而所謂的「守靜篤」是能在其「靜」與「動」的相成關係下保留最佳的對話空間。所以，「萬物並作」的道理是這樣的：因為「虛」與「實」、「動」與「靜」都能進行反觀，它們各自「退讓」，卻也因此而能彼此「前進」，當事物進入相互參照與調和時，即是所謂的「並作」。所以，「觀復」（返）的精神就不是一味的「轉向」與「回返」；「觀復」實際上是為了「生成」而準備，是一場整體性的「觀照」活動。誠如「吾不知其名」，是為了通曉其「名」而準備。這便是「正反達和」，進而「以和至中」，終能「以中致用」的狀態。

《老子》相當清楚地說，「知常」的基本態度是「容」。從「容」的引申意義來說，實包含著「傾聽」、「接納」與「調和」；如果要達到「明」（知常），我們必須要先懂得「包容」一切事理（有所吐、有所納）。所謂「吐納」絕對不是無條件的接受一切，「吐納」是讓一切可能參與的條件相互激盪；在看似破裂的歷程中，找到成立的可能，更可在每一次的成立當中，力求下一次創新的到來。真實的「吐納」精神是相當「公允」的，這不單單只是對於外在條件上的「公允」，這等「公允」還需時時反自我；「公允」正建立在「自我省思」與「參照他者」的對等平衡上。據此，「知常曰明」的「明」必須是站立在「通曉一切」的意義上才能呈顯其思維的意義與價值。在更為深層的引申意涵上，「明」必須同時觀覽「黑暗」與「光明」互存的道理（事理總有兩面，也就是所謂的「一切」），因為這是「中肯」的思考，是「全面」的維度；而更重要的，也因此才能在這樣的基礎上不斷檢閱事物的「常理」。所以，「知常曰明」的「明」，不再只是「光明」的意義而已，它的「光明」必須要對應於「黑暗」的存在才能成立；我們可以這麼說，真實的「明」，正是能時時叩問自身的「不明」（黑暗），以此才能證得其「明」。同理，「歸根曰靜」的「靜」，正是掌握「動靜」之下的平穩狀態，所以才能有所「復命」。所

⁵⁵ 《老子·十六章》。

謂「歸根」（打破「形式」）即是為了展演更為豐富的生命力（創造「新局」）。「歸根」是「協同」、「合作」，「復命」是「創造」、「生成」。打破「形式」與創造「新局」，成為一個良性的循環；正所謂「大曰逝，逝曰遠，遠曰反」。

所謂「有容乃大」（公），正是一個持續不斷讓自身成長的歷程，正因其「不自滿」所以才能有所「受益」；「公」則顯現一項事實，即「中性品質」將以其最大原則－靈活性－持續前進。從「正反達和」，進而「以和至中」，終能「以中致用」的思緒來說；所謂「和」、「中」、「用」的意義，便是讓所謂「形式」可以持續不斷被活化。藉由「知常容，容乃公，公乃王，王乃天，天乃道，道乃久，沒身不殆」的整體論述中得知，《老子》體現了「中性品質」的最終意義；其最為可貴的本質，即能不斷接受新的評價與詮釋。那麼，「方法」就在持續破除「方法」上繼續前進。這顯現的是：「調和機制」（和）、「客觀中性」（中）、「無用而大用」（用）的精神。

《老子》對「中道思維」的韜養與呈顯，其最終可由底下四個字來說明：

大方無隅。⁵⁶

「舉一隅」而「三隅反」，是古典儒家在「中庸」意識之思維方法上的重要觀點；在四方形中，任何一個角度，都須接受其它三者的檢視；這是孔門「中庸」思想中最為重要的基本觀念（誠如「三人行，必有我師焉」）。被檢視者當以謙卑的態度虛心接應，檢視者則以趨向客觀的立場面對實際的課題；這種「四方」狀態，實確立了某種程度上的狀態穩固。然而，在其思維論證的歷程中，《老子》則更為深刻的進行自我檢視。關於這項檢視的開始，正是建立在於：此「方」，是否可以「無方」？

《老子》進一步思考：「四方」可不可以再度接受突破，「方」可否能真正再度接受挑戰，並進而走向除了「自我超越」以外的「群體超越」。如果這項假定可以成立，那麼生命的真正價值與其實際的體驗將有一段更為長遠的進路需要努力。這也同時可以證明並突顯一項事實，那正是：「中道」它自身必須是一條永無止盡的學習之路。《老子》並不否定「有方」，「有方」的確可以提供某種程度上的參考價值；但是，兩線相交可能有其不可避免的死角；這樣的死角，極可能走向形式化，並且日趨僵化。為了解決這項問

⁵⁶ 《老子·四十一章》。

題，我們必須保有接受另一種聲音加入的基本態度－「方法」或「形式」必須不斷被更新。

《老子》不是反對「隅」，也不是反對某種「觀點」的出現，或是任何一項「觀點」的存在。在所謂「無隅」的思考中，正是要更為深切地觀察任何一種「新思維」與「新表述」的存在意義與價值；透過「無隅」的思維訓練，反到能尊重各種不同聲音的表述，以及對群體聲響的再檢視。「無隅」是削弱自我的功夫，是群體再超越的進程。換言之，即能尊重各種不同的「思維運作」，以及接迎多元的「價值表述」。「無隅」的思維，不但沒有走向「虛無主義」的偏執，並且還可以在各種迴響當中彼此學習、彼此相容、彼此成就，使之「方」能在各種聲響的相應狀態底下進而朝向「圓」的型態發展。我們可以將《老子》所謂「大方」的隱喻思考視為是一個可以持續不斷被劃分的「多邊形」；當「多邊形」被持續進行無限劃分時，它的型態（生命的樣態）將一步步趨近於「圓形」。而這正也呼應所謂「大」的思維模式；因「反」而「大」，因「大」而持續能「反」。據此，所謂「大」，正意味著生命將有其無限生成的可能，而所謂「方」，則意味著生命將有著各種不同外來條件之參與及轉化；正當各種不同條件相遇、進行調整，乃至重新組合時，此「方」就不再只是執著於「一隅」之方，此「方」正是不斷在成長中的「圓融」之「大方」。

「大」是《老子》思維的方便語言，「大方」的終究期盼，即是要達到「無隅」的狀態；對於「無隅」的最終理解，我們也可以稱之為「無方」。據此，這項假設的推演如果可以成立，那麼所謂的「無方」就不能等同於是「沒有方」。思維似乎進入到了第二階段，也就是要思考到「無方」的超越意義。「無方」絕非只是純然地處於一種所謂無意識的狀態，或輕易地被與虛無主義畫上等號；畢竟，「無方」還是「方」，只是此時的「方」，是一個可以不斷自我消融、自我充實，與自我超越的「方」。甚至可以說，這是一個不斷進行群體消融、群體充實，與群體超越的「方」。因此，引申而論：因為時時涵養「無隅」的品質，所以才能有其「大方」的體現－涵養「無隅」，便是不執著於己見；體現「大方」，則是能在人間靈活地運用我們有限的生命，以發揮它無限的價值。深切的說，這即是能活用於人間，而又可以超越於人間；而所謂的超越人間，正是回返於人間而予以因應的實證精神（即是歸根，即是復命）。

一個思想的可貴終究需要回到實際的人間運作當中才能顯現其「圓融」－「大方無

隅」。所謂「方」，就是「人間」—能進入人間、參與人間，並體會各種不同狀態的發生；而所謂的「大」，即是「運作」—能處於多變的世態（事態）中進行自我調整。「大方」即是「無方」，即是能夠體會生命的變化。「無方」的思維體現出一種「整體性」，即是：所有的聲音都將參與其中，它們之間卻能相容和諧同步演奏。參與其中是「有」，和諧同步演奏是「無」；有無之間能相生相成。所以「無方」的「無」正是超越於有、無之間的「無」；「無方」正是「中道」的體現。「無方」不但能包含有、無的雙向條件，並且也能秉持經由有、無相互調和之後的共識而持續超越。所以，「無方」才能顯其「大」，「無方」才能深具創造力。「大方無隅」，正體現出一種不斷超越自我、超越群體的生命品質與精神。

綜述之前的論述內容，《老子》的正、反相對思維其最終精神理當是「中」的狀態；《老子》的「正言若反」，事實上不是矛盾與對立的循環論證，《老子》所展演的是對自我的再認識與相互之間的學習，「正言若反」讓自身呈現在「中性」狀態中。而「中」的觀點並沒有「分化」的質地，也沒有意圖要「異化」這世間成為「常」或「不常」的對立；《老子》「正言若反」的思維模式，不但深具「中」而且具足「庸」（用）的內涵，更能據此以「超凡」而「入世」的型態來展性其生命價值；因為，其「形式」就在萬物自身裡（以形式的超越回歸於生命的運作之中）。《老子》這種「中性品質」的思維方向，是一位「自身體驗」者，其展演的是生命本然的狀態；在其表述中，《老子》正不斷以謹慎且具反省意識的態度再對自我進行檢視；所謂「中」，必須朝向更為完善的「中」前進。正如與《老子》所謂「多言數窮，不如守中」的思考一致；「守中」不是一個靜止不動的狀態，「守中」正是將自我投入這實際可以運作的狀態中來展演生命的多樣性，並藉此來發揮其永無止盡而可延續的生命（真實可以施行的「形式」，正是在變換及轉化中的「形式」）。

六、結論：道家式「中庸」之特色與其研究價值

綜述之前所論，「道家式中庸」提供了幾項新的思考向度：

其一：深具自我「反省意識」。而此「反」，是一種朝向整體轉化的「自我省思」；其省思內涵是從生命中自然因應而喚起的「中性」力道與精神。其二：具備「客觀精神」

與「中性品質」。其「反省意識」不單只停留在「超越自我」，此「反省意識」更具「超越群體」之動力，故兼備謙沖、協調、合作與相互認同的精神；所謂「正言若反」的思維核心理當是「中道精神」（和諧的生命觀）的呈現與實證；此等「道家式」的「中道精神」（中庸），實際能深切地拓展出我們對生命整體有其不同的思考向度。其三：深具「創造力」與「永續性」。從「自我超越」到「群體超越」，「道家式中庸」具備極高的「生命創造力」與「永續經營的精神」；其思維精神實提供了生命整體之潛能在其發展歷程中一個最佳的檢視平台。因為，有了「中」的認識與提振（中一虛而不屈），才能進一步發而為「庸」（用一動而愈出），而持續良性循環而不斷創發。其四：「超凡而入世」的生命情態。「道家式中庸」最終的思維模式即能提生、轉化至「形式的突破」以及「方法的活用」，這不只讓「身體」能得到更大的詮釋空間（大用），也能讓所謂自由意識的解讀更為深化，進而使其「精神意志」轉為超越而獲得真實的自在（逍遙）。在既有的「形式」中，不斷檢視並調整「形式」，而不為「僵化」；使既有的「中」朝向更為完善的「中」前進，讓生命不斷認識自我與群體而擴充其深度與高度，進而實證「身體」與「精神」的自由與自在。⁵⁷其五：建立起一種經由「超越群體」後，而又能再度「群體超越」的精神向度。《老子》的「正言若反」不同於西方哲學中「正反合」的思維模式，其更加深化「合」的意義；其意旨不單單只是在於「合」，更為重要的，是從實際的生命面向進行所謂「和」的操作；並且持續從中「超越」既有的現況，以「中」持續「涵養中」，使其生命更為豐足而飽滿。「道家式」的「中」不是所謂的「理想主義」或是「完美主義」，更不是「現實主義」，它實質是在應對所有可能「發生」的「常」，也就是因應「變化」；以此應變來涵養其生命質地，使之「常容乃公」。這種「超越性」的思維模式，實際提供、展現了在中國思想中之「中道思維」的發展歷程裡一個更為豐富的思索根源以及更為深化的精神內涵。

就此反觀傳統中的研究與詮釋，「道家式中庸」的提出與闡發有與其幾項研究價值與意義：

⁵⁷ 這正與《莊子·齊物論》中所謂：「其分也，成也；其成也，毀也。凡物无成與毀，復通為一。唯達者知通為一，為是不用而寓諸庸。庸也者，用也；用也者，通也；通也者，得也；適得而幾矣。因是已。已而不知其然，謂之道。」之思維理路相為呼應。此亦能同證於《莊子·逍遙遊》中所謂：「今子有大樹，患其无用，何不樹之於无何有之鄉，廣莫之野，彷徨乎无為其側，逍遙乎寢臥其下。不夭斤斧，物无害者，无所可用，安所困苦哉！」的道理。

其一：在道家的思維模式裡，若以「中道」或言「中庸」等有關「中」的思想意識來進行探析，其材料中實具有相當豐富的研究內容。這是值得再度深究的範疇。其二：就《老子》「正言若反」的思維模式來說，其思維核心理當是對「中道」的關懷，是對和諧性的整體生命運作提出一種可以操作的方案。所謂「正言若反」的思維模式，不是一味的相對主義、懷疑主義或虛無主義，而是對「中」這項課題的討論與其精神的再呈現。其三：相較於儒家的中庸思想，道家在其「思維模式」的方法論上實際提供了更多思維的刺激與反思，特別是當我們在進行研究中國思想史中有關「中道思維」的內容時，道家的「中庸觀點」是不容小覷的寶貴區塊。其四：以魏晉「格義學」而言，中國知識人已嘗試並開展出一套詮釋方法來接迎佛學知識的到來，就道家本身思維模式來說，道與釋的思想結合並非偶然；所以，在面對佛學思想裡「中觀」理論等知識與其如何消化的歷程中，「道家式中庸」的思維模式理當扮演重要的思想參照角色，而非獨儒家中庸思想所能包攬。這是另一個值得相互接連參照且研究的重要課題。其五：唐宋之後，中國思想的整體思維架構日愈完備，在儒、道、釋三家思想匯流之後，更是成熟與融通。以探討「中庸意義」的課題而言，宋明之後等儒者學人更是不遑多讓；倘若學者在此範疇有所研究，理當探析「道家式中庸」所帶來的影響性，以明三家思想匯流之學術意義與思維價值。

參考書目

◎古籍文獻：

1. 〔魏〕王弼等著：《老子四種》（台北：大安出版社，1999）。
2. 〔魏〕王弼：《老子王弼注》。日 石田羊一郎 刊誤（台北：河洛圖書出版社，1974）。
3. 〔唐〕陸德明：《經典釋文》。孔子文化大全編輯部編輯（濟南：山東友誼書社，1990）。
4. 〔明〕焦竑：《老子翼》。黃曙輝點校（上海：華東師範大學，2011）。
5. 〔清〕郭慶藩：《莊子集釋》（台北：貫雅文化，1991）。

◎現代著作：

1. 王淮：《老子探義》（台北：台灣商務印書館，1982）。
2. 〔美〕安樂哲·羅思文：《自我的圓成：中西互鏡下的古典儒學與道家》彭國翔 編譯（河北：河北人民出版社，2006）。
3. 吳怡：《新譯老子解義》（台北：三民書局，1994）。
4. 沈善增：《還吾老子》（上海：上海人民出版社，2004）。
5. 杜維明 主編：《儒學發展的宏觀透視》（台北：正中書局，1997）。
6. 高明：《帛書老子校注》（北京：中華書局，1998）。
7. 徐復觀：《中國人性論史》（台北：台灣商務印書館，1999）。
8. 徐儒宗：《中庸論》（杭州：浙江古籍出版社，2003）。
9. 陳滿銘：《中庸思想研究》（台北：文津出版社，1989）。
10. 陳鼓應：《老莊新論》（上海：上海古籍出版社，1997）。
11. 陳鼓應：《老子註譯及評介》（北京：中華書局，2007）。
12. 陳鼓應：《道家文化研究（第十七輯）：「郭店楚簡」專號》陳鼓應編（北京：生活·讀書·新知三聯書店，1999）。
13. 陳鼓應：《道家文化研究（第二十二輯）：道家與現代生活專號》陳鼓應編（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2007）。
14. 楊儒賓 黃俊傑：《中國古代思維方式探索》楊儒賓 黃俊傑編（台北：正中書局，1996）。
15. 〔英〕葛瑞漢：《論道者：中國古代哲學論辯》（北京：中國社會科學出版社，2003）。
16. 廖名春：《郭店楚簡老子校釋》（北京：清華大學出版社，2003）。
17. 劉笑敢：《老子古今：五種對勘與析評引論（上）（下）》（北京：中國社會科學出版社，2006）。

《東海大學文學院學報》
第 53 卷，2012 年 7 月
頁 175-202
Tunghai Journal of Humanities
Vol.53, July 2012
pp.175-202

關錦鵬電影《紅玫瑰白玫瑰》： 意象美學和感官互動*

黃千芬**

Symbolic Aesthetics and Multi-Sensory Interaction in the Film *Red Rose and White Rose* by Kwan Kam-Pang

by

Huang, Chian-Fen

關鍵詞：梅茲、梅洛龐蒂、關錦鵬、意象、感官

Keywords: Christian Metz, Maurice Merleau-Ponty, Kwan Kam-Pang (Stanley Kwan), symbol,
sense

* 筆者感謝台灣大學外文系張小虹教授在本文初稿給予修改意見，和實踐大學應外系蕭瑞莆教授在本文於 2010 年 6 月 29 日輔大舉辦的「98 學年度外語學院第二屆研究生研究成果」會議中宣讀，擔任講評，並提供建議。(原論文初稿題目為——解讀關錦鵬電影《紅玫瑰白玫瑰》：意象符號和感官之旅)現在這篇論文承蒙三位匿名審查教授所提供的寶貴意見修訂，在此謹致謝忱。

** 輔仁大學跨文化研究所比較文學系博士班研究生。現職靜宜大學英文系講師

〔提要〕

在電影《紅玫瑰白玫瑰》，關錦鵬導演運用影像的隱喻性，技巧地細緻連結影像構圖和情節發展，發揮意象的隱喻功能，並同時持續散播、延異隱喻的指涉性。因此，意象的運用成為本部電影重要的美學特色。他透過電影語言，讓影像重疊、穿梭過去和現在的時空；借用一般生活常接觸，看似平凡的事物，去觸動片中人物內心深處的情感，誘引回溯潛藏許久的記憶，再現懷舊氛圍。觀影者同時也能藉由觀影過程，投射自我內心錯綜複雜情感，與電影產生情感共鳴效應。本文討論重點將探討關錦鵬如何在電影《紅玫瑰白玫瑰》中，利用電影語言：意象的隱喻性，和細膩的影像展演方式，詮釋男女間的愛情關係及情慾議題。運用理論部分包含梅茲（Christian Metz）的電影符號學概念，企圖整理構成電影文本的符碼及其顯現意義的模式。另一方面，並結合梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）的現象學理論和葛恩斯（Jane M. Gaines）的電影視覺理論，去說明在意象展現隱喻的過程中，關錦鵬如何同時將電影場景（filmic scene）轉換成真實情境（realistic scene），使觀影者彷彿身歷其境，藉以引導他們享受電影帶來多重的感官鏈結互動，包含：感知、視覺、聽覺、嗅覺、味覺和觸覺等。最終期望觀影者能與電影產生情感共鳴，和關注自身對愛情、情慾議題的態度。

Abstract

In the film *Red Rose and White Rose*, Director Kwan Kam-Pang (Stanley Kwan) uses screen metaphors to connect the film imagery and narrative development. In this way, Kwan can develop the metaphorical function of symbols and consistently spread and prolong their references. Thus, the application of symbols as artistic narration is one of the significant aesthetics in this film. Using film language, he overlaps the past and present spaces by utilizing common daily objects to inspire the characters' inner emotions, tracing back their memories and revealing aura sense of nostalgia. In this way, the audience's emotions will have resonance with the film.

This essay aims to discuss the following questions: How does Kwan apply subtle portrayals and the symbolic metaphors of film language in *Red Rose and White Rose* to interpret the romantic relationships between men and women and sexuality? Christian Metz's film semiology theory is applied to establish the foundation of film codes and their usage. In addition, Maurice Merleau-Ponty's theory of phenomenology and Jane M. Gaines's concept of film vision are connected to illustrate how the director uses symbols to transfer the filmic scene to the realistic scene for the audience. This paper explores how the director offers the audience multi-sensory interaction through the interweaving of emotion, vision, hearing, smell, taste, and touch. In these ways, the audience is able to resonate with the film and reflect upon their own inner desires of love and sexuality.

一、前言

(一)電影簡介

關錦鵬導演的電影《紅玫瑰白玫瑰》¹改編自張愛玲小說《紅玫瑰與白玫瑰》。綜觀整部電影，劇本、服裝造型、演員含蓄而富張力的演技、電影語言詮釋，鏡頭美學掌握、和電影音樂協調運用，讓此電影更富有藝術欣賞的價值。這部電影主要描述三〇年代中國一位留英學成歸國的男子佟振保（趙文瑄飾演），如何在他生命中兩位代表性重要女人間穿梭，一個是婚前的情人王嬌蕊（陳沖飾演），象徵熱情美艷的紅玫瑰；另一個是妻子孟煙鵬（葉玉卿飾演），象徵淡雅潔淨的白玫瑰。關錦鵬細膩婉約地用電影視覺影像的方式，再現原著作者張愛玲筆下的男女情愛、角色特質、和小說精華文雅的對白，投射真實生活中的男女情愛、和矛盾複雜的情慾渴望。

洛楓分析關錦鵬的電影特色：「他的電影能細膩地呈示女性生活和感情的細節，有時候甚至能藉著這種呈示，透過歷史，探測女性於特定處境中的內心世界」²。因此，關錦鵬藉由鏡頭捕捉女性的掙扎，讓觀眾了解她們的生命，聽見她們的聲音。黃淑嫻認為關錦鵬的電影語言是陰柔的「女性書寫」³模式：利用細密美術設計、幽暗光影、和細緻場面去表達人物含蓄情感⁴。

¹ 曾獲頒幾項金馬獎殊榮，包含最佳改編劇本、最佳造型設計、最佳美術設計、最佳電影音樂、最佳女主角等。參見段貞夙，〈紅玫瑰與白玫瑰—男人的喜，女人的悲〉，《影響電影雜誌》第 1 期（1995 年），頁 68。

² 見洛楓，〈陰柔與陽剛：論關錦鵬的女性電影與酷異觀照〉，《文學世紀》第 16 期（2002 年），頁 13。

³ 「女性書寫」(feminine writing) 概念始自二十世紀六〇年代的法國女性學者西蘇 (Hélène Cixous) 的觀點。西蘇在 1975 年的文章〈美杜莎的微笑〉(“The Laugh of the Medusa”) 提出女性書寫的概念。她在寫作方面的嘗試可理解為打破理性和感性的二分 (典型的男性和女性二分)，將兩種元素同時放入文本，不是矛盾對立，而是彼此產生對話。參見 Cixous, Helene. Keith Cohen and Paula Cohen, translators. “The Laugh of the Medusa.” *Signs* 1.4 (1975): 875-893.

⁴ 黃淑嫻認為：電影的「書寫」能讓片中低調的女性有發聲機會。電影敘事用抒情和自省的方式讓女主角發抒心事。電影的「女性」(femininity) 來自書寫本身。例如華語電影的導演：侯孝賢、關錦鵬

除了拍攝女性議題的電影外，關錦鵬也拍攝同志議題的電影，例如：《男生女相》⁵（1996）、《藍宇》（2001）、《念你如昔》（1997）等，藉以折射他步入中年後對自己同志身份認同的心路歷程，並大膽透過影像和戲劇化場面去建構那些心路歷程，展示男性身體的存在與慾望⁶。朗天認為：關錦鵬電影語言的陰柔特質正是一種藝術內窺鏡——「鏡中鏡」的展演。他故意製造雙重距離，利用片中演員的角色去投射鏡中自我的慾望，而自己卻能站在鏡頭後那個安心和安全的位置。因此，擅拍女人戲的關氏，在某意義上正是把自己的陰柔內面置到鏡頭那面。他需要更多的鏡中鏡，讓這個片中的「自我」成份更美，令自己和觀眾更清楚，最後反照演員或角色藉其形體音容表現出作者的思想、感情、愛慾，和那待認同的「自我」⁷。

綜觀上述評論家的觀點，關錦鵬的電影不論是描述男性或女性的情慾世界，和男性或女性心路成長的歷程，大都能細膩深刻地捕捉人物特質。誠如他個人說明：透過電影，無非是要表現人性、社會與生活中最觸動人心弦的因素。有時是特意去發掘那些我們經常接觸、但被遺忘、或人們刻意遺忘的人與事⁸。

對照電影《紅玫瑰白玫瑰》，筆者認為關錦鵬在影片中，投射兩性面對世俗禮教的禁錮時，如何超越個人情感、情慾慾望，提出開放式的探討空間。關錦鵬運用影像的隱喻性，技巧地細緻連結影像構圖和情節發展，發揮意象的隱喻功能，並同時持續散播、延異隱喻的指涉性。因此，意象的運用成為本部電影重要的美學特色。他透過電影語言，讓影像重疊、穿梭過去和現在的時空；借用一般生活常接觸、平凡事物，去觸動片中人

都以不同故事和手法詮釋女性書寫。參見黃淑嫻，〈兩岸三地新電影的低調女性：試論關錦鵬的女性書寫〉，收於張美君主編《關錦鵬的光影記憶》（香港：三聯，2007年），頁100-101。

⁵ 洛楓說明《男生女相》是導演關錦鵬「走出衣櫃」（come out）的性向宣言與影像呈示。他坦率表明身為男同志電影工作者的父權心結，藉以引申「父親」在酷兒文化中不可或缺和忽視的議題。關錦鵬對父親、男體的想像與追思，和他在尋父不得的過程中，借用片中哥哥角色的替代性與性別易裝的遊戲，寄寓他個人的酷兒身影。參見洛楓，〈尋找他爸的故事：論關錦鵬的父性追求與男性景觀〉，收於張美君主編《關錦鵬的光影記憶》（香港：三聯，2007年），頁84-85。

⁶ 見洛楓，〈陰柔與陽剛：論關錦鵬的女性電影與酷異觀照〉，《文學世紀》第16期（2002年），頁13-19。

⁷ 參見朗天，〈鏡裡的男孩：關錦鵬電影的慾望構作〉，收於張美君主編《關錦鵬的光影記憶》（香港：三聯，2007年），頁158。

⁸ 見陳家琪，〈與導演關錦鵬在上海對談錄〉，《電影雙週刊》第398期（1994年），頁35。

物內心深處的情感，誘引回溯潛藏許久的記憶，再現懷舊氛圍。觀影者同時也能藉由觀影過程，投射自我內心錯綜複雜情感，與電影產生情感共鳴效應。

本文討論重點將探討關錦鵬導演如何在電影《紅玫瑰白玫瑰》中，利用電影語言：意象的隱喻性，和細膩的影像展演方式，詮釋男女愛情關係及情慾議題，探討兩性面對世俗禮教的框架，與個人情感、情慾欲望時，如何抉擇。運用梅茲（Christian Metz）的符號學理論說明構成電影文本的符碼及其顯現意義的模式，分析關錦鵬如何在電影《紅玫瑰白玫瑰》，善用影像的隱喻性，連結影像構圖和情節發展，發揮意象的隱喻功能，並同時持續散播、延異隱喻的指涉性。同時為了闡釋關錦鵬如何運用這些意象帶給觀影者多重感官體驗，引用梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）的現象學理論（phenomenology）涉及對身體、感官、空間的概念討論主體的觀影經驗。此外，說明葛恩斯（Jane M. Gaines）如何延伸梅洛龐蒂的身體概念去討論觀影經驗，將觀影比擬如穿衣的觀念，讓觀眾藉由影片中的角色扮演，進入一個「虛擬」的影像空間，並與其交織（interweave）融合，彷彿身歷其境。將電影場景轉換成真實情境。期望藉由現象學理論探討觀影主體進入電影虛擬影像空間時的身體經驗，打破舊有觀影經驗產生的感官思維框架，提供新的探討面向。在意象展現隱喻的過程中，關錦鵬如何同時將電影場景（filmic scene）轉換成真實情境（realistic scene），使觀影者彷彿身歷其境，藉以引導他們享受電影帶來多重的感官鏈結互動，包含：感知、視覺、聽覺、嗅覺、味覺和觸覺等，和最終期望觀影者能與電影產生情感共鳴。

（二）理論闡釋：觀看、被觀看的關係與感官互動

梅茲在《電影語言：電影符號學》（*Film Language: A Semiotics of the Cinema*）中闡釋電影符號和電影美學的概念：在語言系統中，記號是記號，意義卻是另一種東西。電影是傑出的「現象學藝術」（phenomenological art），意符和符意同時存在，現象本身就具有其意義，符號就不重要⁹。在電影中，介於內容（content）和表現（expression）間的距離是短的。影像本身是指示意義的記號，也是被記號所指示的那個事物¹⁰。在電影場

⁹ Metz, Christian. *Film Language: A Semiotics of the Cinema* (1974a). Trans. Michael Taylor. New York: Oxford UP, 1974. p.43.

¹⁰ 同上注，p.62.

景呈現外在物質現實的具體影像，可視為它們表面意義的「能指」（signifier of denotation）。影像所指示的意義，即所謂的「指涉」（referent），是被再現出來的整體場景。

因此，電影符號的顯意過程（process of signification）必須藉由場景中呈現外在物質的具體影像。例如：運用不同燈光效果去呈現碼頭的特定景觀／能指（signifier of denotation），使整個場景極具有電影感效果（filmic effects）和電影美學¹¹。此外，梅茲在《語言和電影》（*Language and Cinema*），提出電影有五大類符碼的觀點：影像、音樂、對白或言詞、音效和各項字幕¹²。研究符號學者可循著這些符碼去研究電影具有「歷時性」（diachrony）與「共時性」（synchronicity）方面的功用。

梅洛龐蒂在《知覺現象學》¹³（*Phenomenology of Perception*）中提出感官經驗的理論能呼應梅茲的符號學理論，電影是傑出的「現象學藝術」觀點並延伸說明電影如何具有「歷時性」（diachrony）與「共時性」（synchronicity）的功用，並讓觀影者（主體）在觀影過程中，讓真實世界主體的身體彷彿進入另一個空間（電影的虛擬空間）般真實。

基本上，梅洛龐蒂的現象學中心思想是身體主體，是肉身化的主體性（incarnate cogito），亦即肉身化（incarné）「在世存在」（être-dans-le-mond）的概念，並聚焦於三個主題：「自我」、「世界」、和「他人」。三者呈現有三重關係：一為肉身化的自我和世界的關係，二為知覺意識和語言表達的關係，三為肉身化自我與他人的關係¹⁴。他反駁笛卡兒（Descartes René）提出心靈／身體，主體／客體的二元論述，強調科學的理性；他反對將身體（body）和心靈（mind）視為互不相依附的實體，認為心身之間的關係應是一體¹⁵。梅洛龐蒂提出的身體概念，是把身體當作心靈和外界的中介，介在主體和客體之

¹¹ 同注 9，p.97.

¹² Metz, Christian. *Language and Cinema* (1974b). Trans. Donna Jean Umiker-Sebeok. The Hague: Mouton, 1974. p.16.

¹³ 梅洛龐蒂說明：自己的現象學取向，主要來自後期的胡賽爾概念，但卻又是一種力圖超越主觀和客觀的二元對立立場。他認為現象學最重要的優點是將關於世界或關於理性的觀念中，把極端主觀主義和極端客觀主義結合。見 Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. Trans. Colin Smith. London: Routledge & Kegan Paul, 1962. p. XiV.

¹⁴ Low, Douglas. "Merleau-Ponty on Truth, Language, and Value." *Philosophy Today* 45(2001):71.

¹⁵ Merleau-Ponty, Maurice. *The Primacy of Perception and Other Essay* (1964 a). Ed and Trans. Edie, J. M. New York: Northwestern UP, 1964. p.4.

間。身體 (body) 是化身 (embodiment)，而主體是被具體化的主體 (embodied subject)。基本上，他的論點強調主體和客體間彼此互相依存的關係。主體存在世界，並非只是具有感知能力的存有，而其行動是被周遭環境指引，主體會透過自身的慣性身體 (habitual body) 和世界產生互動交流。簡言之，對梅洛龐蒂而言，所謂的主體，永遠是主體間性 (intersubjectivity)，強調對關係的認知 (perceptual relationships)。空間不是中性，而有意向性 (directional) 和磁性的 (magnetized)，主體在空間的行動 (movement)，會被身處環境指引 (oriented)，空間本身具有磁性，當主體受到吸引，便極力使自己與空間平衡 (geared)，成為慣性身體與世界互動¹⁶。

梅洛龐蒂將現象學概念應用於繪畫和藝術作品，企望在藝術創作的「超反思」(sur-réflexion) 經驗中找到藝術實證性的存有學根基。例如：他借用賽尚 (Cézanne) 的畫作為例說明主體知覺 (perception) 的統一性，和世界的統一性，而非區分的感官。畫家必須是超然的觀察者，才能真正和自然交融，畫出其整體體驗。賽尚的畫作能體現知覺統一性，並呈現所畫物件的味道、深度、柔軟、和堅硬等¹⁷。

筆者認為運用上述主體和客體間互相依存的關係，和賽尚繪畫創作的概念去比擬電影創作，導演必須是位超然觀察者，才能使演員表演和其環境交融一起，利用鏡頭和電影語言拍攝能體現知覺統一性的影片，呈現角色情感 (affection)，場景氛圍，和物件的味道、深度、紋理、明亮等。而作為有感知能力的觀影者 (主體) 在觀影過程，將身體當作心靈和電影虛擬空間 (客體) 的中介，透過慣性身體受到電影空間吸引，在其空間行動，產生交流互動。觀影者身體具有知覺統一性，透過不同感官鏈結，體驗事物，向電影空間不斷開展自己身體，藉以感受彼此的內部結構，去甦醒其他感官經驗。因此，即使在電影的虛擬空間只提供影像和聲音，但觀影者身體仍能藉著自身感官間的鏈結，對影像產生感知、視覺、聽覺、觸覺、嗅覺、和味覺等體驗。

此外，電影投射在銀幕上的任何影像，即具有「真實」和「存在」相似的本質¹⁸。

¹⁶ Langer, Monika M. *Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception*. London: Macmillan, 1989.p.83-84.

¹⁷ Merleau-Ponty, Maurice. *Sense and Non-Sense* (1964 b). Trans. H. Dreyfus and P. Dreyfus. New York: Northwestern UP, 1964. p.19-20.

¹⁸ 梅洛龐蒂在〈電影與新心理學〉(“The Film and the New Psychology”) 這篇講詞中，將電影的現象學視為「時間的完形」(temporal gestalt)，它可以觸知現實性比真實世界還真實；電影是被感知而非被思索；他將完形心理學和存在主義現象學共同運用在電影詮釋，去建立電影經驗心理學，作為介於

「真實」表示觀影者感知為具體、眼睛看到，和觸摸物體。「存在」表示透過影像敘事處理和剪接技巧，將原物體加以改造、扭曲、重建等，使成為電影美學。此外，當主體欣賞影片，觀看（see）和眼睛的生理反應及主體內在的心理過程有關連，如同觀賞畫作時，觀看不只是真實世界的注視（look），還涉及選擇性的觀看，與心理層面的情感作用（affection）。

關於主體的觀影經驗，葛恩斯（Jane M. Gaines）在〈穿著電影〉（“On Wearing the Film”）一文沿伸梅洛龐蒂的現象學概念討論。梅洛龐蒂認為觀影經驗是身體和身體之間的回饋性（reciprocity）¹⁹，觀看的身體必也是可看見的身體²⁰。此觀點能詮釋其他超越觀眾和影像的看和被看的關係。因此，葛恩斯進一步將梅洛龐蒂的「肉身」（flesh）觀念分析電影、電影服裝和觀影經驗。她認為：影像中穿著戲服的女性形象和女性觀眾其實互為鏡像關係（a gesture of mirroring），如同在螢幕前豎立鏡子，彼此不斷回映/回應（mirrored back/re-mirrored），這種互為鏡像關係，視作視覺和觸覺的聯合關係，觀看是可被觸摸（she looks and sees herself touching），觸摸是可被觀看（touching herself seeing）。女演員穿上訂製服裝被觀看，這種被看是觸覺的感官，而女性觀眾在看電影時也被回看，並看見自己正在觸摸電影的質地。換言之，觀影時影像和觀眾的關係，如同穿衣服和觀看的辯證²¹。

借用葛恩斯「觀影如穿衣」的觀念（the wearing/seeing dialectic），筆者延伸觀影主體觀看電影時彷彿穿上衣服，嘗試穿不同虛擬角色的服裝，扮演其人物特質，並同時無

電影經驗和真實世界經驗中的媒介。見 Merleau-Ponty, Maurice. *Sense and Non-Sense* (1964 b). Trans. H. Dreyfus and P. Dreyfus. New York: Northwestern UP, 1964. p.48-59.

¹⁹ 葛恩斯引用舒巴切克（Vivian Sobchack）在《眼睛的陳述：電影經驗的現象學》（*The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*）中，有關梅洛龐蒂的現象學說明：藉著直接和反射的（reflective）感知經驗的符碼和結構，電影經驗不但「再現」電影創作者之前直接的感知經驗，並「呈現」電影作為一種感知與表述性的存在，所隱含的直接和反射經驗（p.9）。此外，舒巴切克認為影像和觀眾互為主體，他們彼此間具有一種雙向的回復性和對抗性，因此影像（客體）和觀眾（主體）之間成為一種來回的轉換和拉扯張力的情況（p.24）。參見 Sobchack, Vivian. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton UP, 1992.

²⁰ 原引用文 “the principle of reciprocity between body that sees and the body that is visible”。

²¹ Gaines, Jane M. “On Wearing the Film--Madam Satan (1930).” *The Threshold of the Visible World*. Ed. Kaja Silverman. New York & London: Routledge, 1996. p.170.

意識地與電影空間的人、事、物產生連結互動。

二、意象符號和感官體驗

筆者歸納《紅玫瑰白玫瑰》一片中幾個較具代表性的意象進行詮釋，例如：玫瑰、光、水、食物、身體、服裝、家和音樂等。這些意象能呈現關錦鵬如何將張愛玲原作〈紅玫瑰與白玫瑰〉作「視覺再詮釋」，發揮他個人的影像美學、視覺創意，和呈現獨特的拍片風格。此外，他能藉以引導觀影者享受電影帶來多重的感官鏈結互動，包含：感知、視覺、聽覺、嗅覺、味覺和觸覺等，並期待能與電影產生情感共鳴。

（一）玫瑰意象：視覺、觸覺、嗅覺、與感知體驗

在《紅玫瑰白玫瑰》中，關錦鵬善用花朵作為影片的重要意象，藉以發展故事情節。例如，在片頭設計部分，置放於萬花筒內不同花色的花，包含玫瑰（紅、白、粉）和其他花種，透過三菱鏡面折射，使花朵產生多重面貌，更顯生動亮麗。林文淇說明此安排：「暗示女性複雜多樣的主體性，更藉由類似三菱鏡的效果，暗示表面看似完整一致的視覺或敘述真實性，其實反射與折射的結果」²²。關錦鵬讓振保生命中的兩個女人「出軌」，妻子不忠與情婦從良，呈現女性有獨立主體性的事實，成為振保體認自我錯誤的「發現」（recognition）。片中藉由自以為主人的振保，和兩位女性形成明顯對比，嘲諷中國國家民族主義的虛幻，也暗示香港主體性與尊嚴²³。朗天認為：「紅玫瑰白玫瑰不止是男人心理曾記掛著的兩種女性典型（娶了一個，情婦便找另一類），而是男人內心深處的兩種陰柔面向。《紅玫瑰白玫瑰》是從慾望對象這邊分裂」²⁴。但筆者認為，《紅玫瑰白玫瑰》片頭的三菱鏡面折射花朵設計部分，不但暗示女性複雜多樣的主體性，男性的兩種陰柔面向，還有呈現片中三位男女主角（振保、嬌蕊、煙鸛）彼此間互為投射內

²² 林文淇，〈變色的玫瑰·雜種的中國：《紅玫瑰白玫瑰》中關於性別與國家認同的嘲諷〉，收於張美君主編《關錦鵬的光影記憶》（香港：三聯，2007年），頁29。

²³ 同上注，頁32。

²⁴ 朗天，〈鏡裡的男孩：關錦鵬電影的慾望構作〉，收於張美君主編《關錦鵬的光影記憶》（香港：三聯，2007年），頁159。

心，所期望被建構成的慾望對象（object of desire），三者間形成一股身體、情慾、愛情掌控權的抗衡張力。片頭玫瑰花的畫面安排，呈現關錦鵬利用視覺影像方式和張愛玲原作〈紅玫瑰與白玫瑰〉產生對話互動，企圖將原著的意涵，探討男女情愛和情慾渴望的議題，與張愛玲的文字意象美學再現。

此外，在《紅玫瑰白玫瑰》中，「玫瑰」具有象徵性的外延意義（denotation）和內涵意義（connotation），去連結影片脈絡，使具有電影感和美學功能。如同梅茲引用羅蘭·巴特（Roland Barthes）的「玫瑰」概念說明符號體系，用意符與指涉的相互關係模式，去分析電影符號的顯意過程。羅蘭·巴特解釋作為符號的玫瑰，包含「r-o-s-e」的寫法與「rouz」的唸法，兩者構成指示「玫瑰」的意符（signifier）。記號本身所表示植物的概念，稱為符意（signified）。但在一般文化脈絡中，玫瑰被解釋為愛意（love）。因此符意有雙面性，包含外延意義，和內涵意義。當玫瑰要意指到「愛意」，在符號操作上就須產生意指作用（signification）的過程或脈絡（context）²⁵。但梅茲進一步詮釋影像所指示的意義，即「指涉」，是「被再現出來的整體場景」，使整個場景極具有電影效果和電影美學。換言之，當意符同時扮演指示意義的符意和指涉時，內涵的意符才會成立²⁶。

對照《紅玫瑰白玫瑰》，關錦鵬運用「玫瑰」具有象徵性的外延意義和內涵意義，作為意符去連結影片脈絡，使電影呈現美學和引導觀影者進入影片中感性的氛圍（aura）。在世俗文化中，「玫瑰」被視為愛情的象徵；火紅的玫瑰如同情人內心渴望浪漫的戀情，被轉化成愛情的化身，為情人傾訴愛慕之情。但另一方面，玫瑰外觀雖然美麗，蓓蕾散發芳香氣味，誘惑旁人接近，卻隱藏「帶刺」危險，使採花者心生成懼，被帶刺的蓓蕾刺傷。

片中男主角振保將玫瑰視為「女性」的化身，他將先前在英國留學遇到的華僑女友名字「玫瑰」（Rose），作為紀念追悼自己年少擁有過段纏綿悱惻、難忘的愛情；同時彰顯自己有「坐懷不亂」柳下惠的「君子標誌」。振保（慾望主體）在自己的慾望對象（女友玫瑰）失去後，透過回憶和戀物情懷（fetishistic affection），沉浸在「失落愛情」的狀態。

²⁵ Barthes, Roland. *Mythologies*. Trans. Annette Larers. New York: Moon day, 1992. p.112-113.

²⁶ Metz, Christian. *Film Language: A Semiotics of the Cinema* (1974a). Trans. Michael Taylor. New York: Oxford UP, 1974. p.97.

態，於是在失落和痛苦中，產生自我慾望的想像活動，表達對失落慾望對象的遺憾。「玫瑰」對於振保而言，不但是女性的身體，散發迷人氣味，誘惑他接近、佔有，作為他個人情慾發洩、渴望的客體對象，也是投射他內心冀望一份真摯男女的情愛。之後振保將生命中遇到的女人命名為「玫瑰」，藉以紀念前女友。在那些泛稱「玫瑰花」的女性中，最重要的有兩位，一個是他婚前不倫戀的情人——王嬌蕊，命名「紅玫瑰」，表示她的外表嬌艷動人、儀態風情萬種，身上散發有如紅玫瑰般濃郁熱情的香氣。另一位是他的妻子——孟煙嬋，稱作「白玫瑰」，象徵她的外表白淨純潔、性情溫柔婉約，身上散發有如白玫瑰般恬淡清雅的香氣。

「玫瑰」意涵振保舊有記憶的憑藉，將他過去片段零碎、稍縱即逝的記憶，緊密連結一起，建構完整的歷史脈絡和個人情感經驗。「玫瑰」的意象遂成為充滿情感氛圍，和個人記憶軌道的結合體。對於觀影者而言，「玫瑰」的意象在影片中的詮釋，能產生刺激觀影主體和影片串連出融合視覺、觸覺、嗅覺、與情感的多重感官體驗的效果。

（二）光的意象：視覺、感知體驗

在《紅玫瑰白玫瑰》中，關錦鵬刻意在影片映象中安排數次不同光線的場景，具體呈現影片中的氛圍，男女主角的內心情境和慾望流動。誠如先前有關梅茲的理論說明²⁷的說明：運用不同燈光效果去呈現特定景觀／能指，能使整個場景呈現電影效果和電影美學。這些運用光線的場景同時也引導觀影者進入影片中的氛圍，與它融合一體，並產生視覺、感覺／知覺的互動體驗。

分析出現在《紅玫瑰白玫瑰》片中一些特意安排燈光效果的場景，筆者發現電影開始時，關錦鵬安排主角振保走進一家旅社嫖妓，此時影像畫面呈現點亮的街燈，明亮的旅社招牌。相較於其他週遭的環境，可感覺些許光線明亮的視覺效果，和蒙上一層神秘而朦朧的色彩。此處場景，使電影借由人為機械的再造品呈現「氛圍」的要素，引導觀影者被電影空間吸引，在其空間行動，進入片中人物身處之情況，產生交流互動，了解人物心境的可能性。因此，「光」的意象在視覺效果上，期望投射出振保內心渴望愛情滋潤，和情感慰藉的慾望，和引導觀影者進入想像的影像空間，去回應被製造出來的空間

²⁷ 梅茲的理論說明參見本文，頁 178-179。

和美學特質，和影片產生視覺、感覺／知覺的互動體驗。

當振保第一天到王士洪家（嬌蕊前夫）作客，走進王家夫婦的浴室，此時整個浴室正瀰漫水汽，吊掛在鏡子前的一盞燈光也與周圍的水汽交融，呈現光影的效果。此處光的意象揭露振保內心壓抑的孤獨感和愛情失落感，心理渴望情人的情感慰藉和家庭溫暖。雖然浴室中的「鏡子」充滿霧氣，但在燈光的突顯下可隱約看見振保的臉。當他照鏡子看著自己，「鏡子」映射他內心真實想法，卸下虛假「面具」，傾聽內心情感空虛的聲音。誠如林文淇看法：「在電影《紅玫瑰白玫瑰》中，利用鏡子的意象，暗示振保的自戀與主體性的分裂。片中常出現振保攬鏡自照，有時攝影機則先呈現他的鏡像，再移至他的本人。片中鏡子的意象凸顯了振保封閉的自戀世界。女人只是他投射自我的影像」²⁸。在此場景，光的意象和鏡子的意象互為投射、回應振保臉部的紋理、表情轉換、和內心情境。

在另一場景，當女主角嬌蕊與振保相約出外看戲，兩人走在街道，此時街燈亮起，周圍環繞些許薄霧。因此，在微暗朦朧的場景中，透露「光」的氛圍，暗示他們兩人脫離世俗不倫身分之拘束，跨越禮教禁忌，彼此內心交融，渴望擁有單身自由身分和情人關愛。

綜觀上述影片中運用「光」的意象，隱喻男女主角的內心情境和慾望流動，並引導觀影者進入影片氛圍與之融合一體，沉浸在角色人物身處的空間，感受其情感，和激發心理層面的情感作用，並產生視覺、知覺的感官體驗。

（三）水的意象：聽覺、觸覺、嗅覺、感知體驗

在《紅玫瑰白玫瑰》中，可觀察到導演使用「水」的意象連結電影情節，達使兩個段落（sequence），或兩個景（scene）的剪接，產生溶（dissolve）、劃（wipe）、及淡出淡入（fade）等效果。這些「水」的表意，可敘述情節的「句段」（paradigm）發展，呼應前後情節安排，傳達弦外之音的訊息。並能象徵男女主角面對愛情和情慾誘惑時，內心情慾的流動，與投射他們面對不倫戀時，內心道德良知與本能慾望的拉鋸掙扎。

在《紅玫瑰白玫瑰》中出現幾場下雨場景的鏡頭。筆者認為「雨水」在本片中，象

²⁸ 林文淇，〈變色的玫瑰·雜種的中國：《紅玫瑰白玫瑰》中關於性別與國家認同的嘲諷〉，收於張美君主編《關錦鵬的光影記憶》（香港：三聯，2007年），頁29。

徵男女主角（振保和嬌蕊）內心情慾流動的狀態。其中，當雨水特寫畫面，靜置在地面不動，即可比擬為男女面臨情慾慾望時，當下冷靜處理的狀況，雙方處在理智勝於情感的層面。但當雨水畫面呈現動態、持續下不停時，則好比男女激情發洩內心的慾望；直到雨水停止，天氣轉晴，雙方再度回歸現實層面，理智戰勝情感的狀態，服膺社會道德的規範與禮教約束。

另一場景，當振保寄宿在好友王士洪（嬌蕊前夫）家中，借用嬌蕊剛沐浴完的浴室，他冷靜看著浴缸的「水」稀瀝流著（聽覺），旁邊擺放一條濕毛巾。此時浴室的空間中，充滿嬌蕊剛沐浴完後，停留她身體香氣的水汽（嗅覺）。他撿起嬌蕊沐浴後掉落在浴缸內的頭髮（觸覺），間接回憶英國認識的前愛人「玫瑰」（Rose），身體散發的香味（嗅覺）、肉體（flesh）的誘惑、和男女情慾結合的愉悅（觸覺）；於是同一時間，他開始對嬌蕊的身體產生遐想，希望能一親芳澤，發洩內心情慾的渴望。誠如劉紀蕙認為：「嬌蕊浴室中的蒸騰水汽應浮動於全片中、不斷重複出現、代表情慾流動的水的意象：上海的雨水、街道上的水、踩在腳下的反映出人臉的水、沖馬桶的水聲、男性公共澡堂的水、映在牆上晃動的水影、音軌上嘩嘩一夜的雨聲」²⁹。之後當振保和嬌蕊發生肌膚之親（觸覺），關錦鵬接續將影像轉移特寫拍攝屋外地上的「一潭水」畫面。這一小潭靜止不動的水，在陽光照耀下，更顯得平靜與清澈，似乎能投射人性內心真實慾望，並能與渴望情慾慰藉產生無限聯想。

為了說明在本片中「水」的意象如何和情慾產生關聯性，不同型態的水彼此間的轉換，如何呈現情慾張力的影像效果。筆者借用佛洛伊德（Sigmund Freud）在《夢的解析》（*The Interpretation of Dreams*）中，將人的心理結構分成「本我」（id）、「自我」（ego）、和「超我」（super-ego）三個部分作詮釋。「本我」是原始慾望（libido）匯集的場所，代表個體潛意識中的強大力量儲存處，會隱沒在潛意識中隨時想表現的本能衝動。「自我」像「本我」一樣，但因「自我」本質上是文明的產物，因而能控制我們有是非分辨能力，合乎現實環境要求。「超我」是意識、道德、法規，和社會規範的機制，它隨時在壓抑自己的「本我」，監督我們走向更高尚行為的途徑³⁰。

²⁹ 劉紀蕙，〈《紅玫瑰白玫瑰》中的女性聲音〉，收於張美君主編《關錦鵬的光影記憶》（香港：三聯，2007年），頁355。

³⁰ Freud, Sigmund. *The Interpretation of Dreams*. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Vol. IV. Trans. James Strachey. New York: Vintage, 2001.

利用上述概念去分析《紅玫瑰白玫瑰》中的男女主角在面對自己的情慾慾望時，內心將可能產生的掙扎，理解人在心理層面上，渴望情慾滿足和情感慰藉的本能。對於嬌蕊而言，雖然已婚身分，應遵從中國傳統的倫理規範和禮教，控制心理層面的情慾慾望，理智面對婚外情誘惑，壓抑內心情慾的流動。但是她向來勇於表達自我情感需求，在男女愛情關係中握有掌控權。因此在婚前，她嚮往無拘束的戀愛關係；婚後她仍勇敢面對自己內心真實的情慾慾望及愛情歸屬，無法將這股強大慾望能量隱藏壓抑。因而選擇捍衛自己情慾的自主權，背離禮教道德的規範，背叛丈夫「出軌」，對婚姻不忠。嬌蕊可比擬為人類心理結構中「本我」部分的典型代表。

對於振保而言，他陷入「本我」和「超我」的掙扎，表面上是「超我」的代表典範，成為一個符合社會期望、國家理想的自我；但實際上當他面對嬌蕊時，他的內心真實狀況卻陷在「本我」的原慾和「超我」間兩股力量的拉鋸戰，難勇於面對自己情慾自主權的慾望。振保的妻子煙鵬，性情沉默壓抑、傳統保守的特質，則可視為「超我」的形象。她行為舉止合乎社會禮教和現實規範要求。已婚婦女遵從傳統倫理規範和三從四德的價值觀，迫使她要控制自己情慾慾望，執行自我審查作用（*censorship*），防止婚外情的不軌行為。因而她將這股強大的情慾慾望，退縮到內心深處，犧牲情慾自主權。即使面對丈夫背叛婚姻的行徑，冷淡的夫妻關係，都須忍耐等待丈夫回頭，回歸家庭。

綜觀本片中「水」的意象運用，對觀影者而言，能作為媒介引導真實世界主體的身體彷彿進入電影的虛擬空間般真實。觀影者聽見下雨的雨聲、浴缸的水流聲，嗅到浴室的空間中，充滿角色剛沐浴完後，停留其身體香氣的水汽。身體感受男女情慾結合時的肉體誘惑和壓抑情慾渴望時的心理衝突。

（四）食物意象：味覺、聽覺、觸覺體驗

除了上述運用「水」的意象，傳達男女主角面對愛情和情慾誘惑時，內心情慾的流動；關錦鵬也利用食物意象傳達男女情慾慾望和曖昧情愫的引誘。他以食物去象徵情慾暗示，並同時藉以呈現蘊含味覺、聽覺、和觸覺的影像。例如：關錦鵬利用嬌蕊餐盤中的羊肉特寫鏡頭，和她率性恣意在他面前拿起糖核桃往嘴裡吃的畫面，去暗示她擁有「秀色可餐」的美貌外表，對異性極具吸引力和誘惑，和受到西式教育影響她主動開放的性觀念。此外，有一場景當嬌蕊的先生外出，她邀振保一起喝茶，嬌蕊對振保撒嬌，

請求他幫忙抹吐司上的花生醬。嬌蕊不顧形象淘氣將抹醬棒直接放入花生醬的罐子中，隨手挖了幾口便往嘴裡送，並對振保嬌羞說：「我是個粗人，粗人只吃粗食」。隨後藉故請振保幫她抹花生醬在吐司上，避免自己貪吃太多花生醬發胖。此時關錦鵬將影像移到振保手中抹上花生醬的吐司，持續幾分鐘的特寫鏡頭。這個吐司特寫畫面的安排，其實暗喻男女發生情慾關係時的肌膚之親。嬌蕊刻意請求振保幫忙的舉動，好比在情慾關係中採取試探性的意圖，和主動積極的立場，對振保進行挑逗與誘惑行為。當振保答應幫忙她，等同間接默許與她發生進一步的男女曖昧關係，體現情慾慾望，和認同出軌行徑。

關錦鵬巧妙用食物去象徵情慾暗示，將食物本身的味道（味覺）外延到男女情慾關係中，彼此在言語（聽覺）的誘惑，身體肌膚碰觸的挑逗（觸覺），和滿足出軌的快感、興奮（感覺）。關錦鵬特意將食物作放大的特寫，在視覺效果上能呈現所拍攝食物的味道、顏色、柔軟、和堅硬等，使觀影者彷彿和影片中的角色一起在餐桌用餐，眼睛能看見食物，手能觸摸到食物，也能享用到食物的味道。因此，關錦鵬運用電影語言，食物意象作為影像符碼，不但能引導觀影者感受蘊含味覺、聽覺、和觸覺的影像效果，也能產生感受男女曖昧情愫關係時所作情慾暗示的可能性。

（五）身體意象：視覺、嗅覺、觸覺體驗

在《紅玫瑰白玫瑰》中，關錦鵬也大量運用「身體」意象，發揮意符本身具有外延和內涵雙面性的意義。藉此能引導觀影者進入電影的氛圍中，感受片中男女主角的內心慾望活動。為了說明本片「身體」的意象如何產生引導觀影者產生視覺、嗅覺、觸覺體驗的視覺效果，借用先前葛恩斯³¹延伸詮釋梅洛龐蒂的現象學概念：人類感官的身體可簡化為物質身體的概念，是身體和世界的交集。將肉體（flesh）的概念，從表面皮膚（skin）層面，轉換成物質和感官系統。

觀察《紅玫瑰白玫瑰》一片，當振保和弟弟第一天寄宿在王士洪家，關錦鵬先將鏡頭安排嬌蕊在浴室洗頭的畫面，之後出來和振保見面，鏡頭特寫她用沾滿泡泡的手和振保握手。當振保走進王家夫婦的浴室，當時整個浴室正瀰漫著水氣。這團水氣引誘振保

³¹ 葛恩斯的理論說明參見本文，頁 181。

沉浸在他想像的慾望活動中，對著鏡子去回味先前嬌蕊殘留的女人香和影像。因此浴室正瀰漫一股殘留「女人肉體」的香氣與情慾氛圍。例如：嬌蕊剛洗完頭的「髮香」停留在整個浴室間；觸摸她洗頭後殘留在浴缸的「頭髮」。想像她洗澡碰觸過的浴缸，停留在浴缸的「體香」；她照鏡子時，遺留鏡子上美麗「容顏」(face)的痕跡等。如同振保自述：「男人在憧憬一個女人身體的時候，就關心到她的靈魂。自己騙自己說，是愛上了她的靈魂。唯有佔領她的身體之後，才能夠忘記她的靈魂。」於是，振保持續沉溺在他的想像慾望中，之後將對嬌蕊身體的慾望想像，轉向真實上演在兩人不倫出軌的情慾中。

婚後由振保主導與相親認識的煙鵬所建立的家庭，並未能達到他想像中的理想完美。他抱怨煙鵬木訥、不善表達、思想傳統，期望她能從無線台學習新時代婦女的新思維，了解外在環境的新事物。然而她因受制中國傳統儒家思維教育的影響，消極被動表達內心對情慾渴望和愛情憧憬，結果長期情感壓抑影響身體健康。有一場景當煙鵬坐在浴室的馬桶，因長期便秘，停留浴室許久，因而遭振保抱怨發怒。關錦鵬先將鏡頭拍攝她掀開上衣，手指觸摸肚皮，將畫面轉向「肚皮」的特寫鏡頭，再恢復她的臉部近照。煙鵬身體遭受「便秘之苦」，暗示她長久壓抑自己的情感，找不到適當的抒發管道，也得不到旁人關懷。因此「便秘」在此有雙重意涵，除了表示她身體承受疼痛外，還有心理壓抑的痛苦。對照振保處境，他長期在家無法得到真正情慾滿足，情感關懷，於是便將慾望對象轉向外面的娼妓，尋求慰藉與快感滿足。

另一場景，當煙鵬和振保在床上睡覺時，振保忽然對熟睡的她發洩情慾需求，此時鏡頭近照她的臉部，蒼白、呆滯、無表情；但觀影者彷彿可察覺她身體正承受某種痛處與承載重量。隨後她的眼睛轉望牆壁上玫瑰與天使的浮雕，此時鏡頭也隨她的眼睛轉移注視目標，為玫瑰和天使浮雕作特寫畫面。之後煙鵬將手放到枕頭後面，拿出一條預留乾淨的白色手帕。此處牆壁上的「玫瑰浮雕」象徵煙鵬的青春美貌與潔淨身體的化身；「天使浮雕」則意涵她的性情純潔無瑕、和預告新生命女兒慧芬將誕生的訊息。「白色手帕」則象徵她與振保發生情慾後的印記(mark)，因此她會在浴室牆壁上，整齊張貼這些與振保發生情慾後的「白色手帕」，記錄夫妻之實的歷程。當振保走進浴室，看到牆壁上這些曾擁有佔據煙鵬身體的「戰利品」，顯得自滿得意，影射他成功捍衛男性在家庭、兩性關係中的主導權。

綜觀上述片中「身體」意象的運用，不但隱喻男女主角內心情慾慾望的壓抑，和沉

浸在個人想像的慾望行為。關錦鵬也能藉由身體的視覺影像，讓觀影者彷彿嗅覺到角色人物所散發的身體氣味，手觸摸到角色人物的身體，如頭髮、肚皮、臉部；感受其身體的疼痛，心理承受壓抑情感和情慾需求的痛苦。因此，觀影者能被引導進入影片的想像空間中，並與之產生交流互動，產生視覺、嗅覺、和觸覺的感官體驗。

（六）服裝意象：觸覺、視覺、感知體驗

關錦鵬導演在《紅玫瑰白玫瑰》中也運用男女主角在劇中的服裝造型作為一種電影符碼，塑造男女主角的形象、個性和特色。葛恩斯說明：電影中的服裝是具有肖像的服裝（iconic clothes），能夠用視覺符號插入電影中正常的真實性³²。此外，我們看到的身體和可看見的身體，兩者其實是相關聯的。看到身體和觸摸它，同時是身體的美學³³。對於女性服裝所隱含的特殊文化功能，則須借楊格（Iris Marion Young）在〈重獲我們女性衣服〉（“Women Recovering Our Clothes”）的概念：女性所穿的衣服和「它」所投射穿衣者的心裡慾望。將衣服的觸感轉換成感覺，因此「衣物」也會對主體產生「回看」（back）的雙重互動關係³⁴。

回顧分析《紅玫瑰白玫瑰》中男女主角的服裝造型，筆者發現煙鸛穿著的旗袍，緊密連結傳統中國女性的形象：纖細和柔弱。在片中她穿著的服裝特色，造型典雅、花色素雅，和嬌蕊穿著的西式華麗服裝有明顯差異。當討論兩位女主角所穿著的旗袍和西式的服裝，不能侷限賞析衣裳表面的美感而已，而要從另一個文化面向去探討象徵涵義。因為它們不單只是電影中的服裝，更是具有深度、力度的視覺和感官符碼。關錦鵬運用煙鸛的服裝、典雅細緻的造型作為一種電影的符碼，讓觀影者認知所塑造的女性形象，是位身材瘦弱、年輕貌美、渴望情感關愛，在個性和情慾方面，極度壓抑的中國傳統婦女。另一方面，服裝也代表國家文化的符碼，包覆在中國傳統服裝；旗袍下的身體，必

³² Gaines, Jane M. “On Wearing the Film--Madam Satan (1930).” *The Threshold of the Visible World*. Ed. Kaja Silverman. New York & London: Routledge, 1996. p.159.

³³ 同上注，p.167.

³⁴ 楊格引用伊麗格瑞（Luce Irigaray）在《其他女性的窺視》（*Speculum of the Other Woman*）中的概念：女性在父權社會中只是被動的「被觀看者」，去迎合男性的視覺慾望（desire of male-gaze）。參見 Young, Iris Marion. “Women Recovering Our Clothes.” *On Fashion*. Ed. Shari Benstock & Suzanne Ferriss. New Brunswick & New Jersey: Routledge, 1994. p.202-204.

須承受旗袍設計要求身材的標準，纖細柔弱，才能穿出穠纖合度，增一分則肥，減一分則弱的美感。此外，旗袍也象徵中國傳統儒家思想和父權制度下的社會，對於女性的壓迫束縛。此觀點可對照煙嬭和振保兩人婚前單獨約會吃飯的情景，煙嬭總是表現非常保守、含蓄，婚後的家庭地位也被振保駕馭掌控，作個無聲音的好女人，順從的妻子，謹守三從四德，只能在家庭中，完成作妻子和母親的職責，專心在生育、養育、服侍人，過著毫無人生目的，默默自我奉獻的生活。片中煙嬭身穿的旗袍顏色大多單調、線條簡潔也暗喻她個人對於情慾渴望的心理壓抑和被動態度。

對照嬌蕊在片中的穿著和造型，關錦鵬用西式華麗服裝和多變鏡頭展現她的風情萬種，突顯其性格特質是外放而艷麗。當振保第一次與她會面時，她正穿著「浴袍」從浴室走出，頭上殘留未沖洗的泡泡與他握手問好。此外，也在和振保吃飯一景中，穿著「睡袍」，包著頭巾，不拘小節又俏皮地和大家吃飯聊天。關錦鵬安排這些場景可讓觀影者認知嬌蕊的個性，外放率直，異於當時的中國女性。在片中多數出現嬌蕊的場景，穿著西式的洋裝和大衣，踩著高跟鞋，襯托其豐腴、婀娜多姿的體態。同時，透露她曾留學英國的背景，受過西方自由民主的教育，間接影響到她個人對情慾自主權的態度，和生命價值觀。因此，基本上嬌蕊的服裝形象是充滿濃厚的個人主義和生命力。但關錦鵬在片中刻意安排一個場景，嬌蕊穿著新訂作的中國旗袍邀請振保看電影。她對他說：「你不是喜歡我穿規規矩矩的中國衣服嗎？今天做了，出去走走。」此舉表示當嬌蕊與振保相識後，得知他喜好女人穿旗袍的模樣，於是附和他，訂做一套素雅的深色旗袍，迎合他的品味喜好，成為消極的「被觀看者」，滿足男性的視覺慾望（desire of male-gaze）。藉此，她能擷獲振保更多關愛，穩定兩人愛情關係。

振保在片中的服裝，關錦鵬在多數的場景中，安排他穿傳統唐裝，隱約暗示振保內心保留中國傳統儒家思維，期望自己外在的言行舉止能符合社會規範，成為「最合理的中國現代」精英份子。但另一方面，在某些特殊公開的社交場合，他卻穿西式套裝，彰顯專業背景，曾留學英國，接受西方高等教育的薰陶。穿著西裝身分，間接建構他個人內心「不合理想性」的心理矛盾情結，想突破中國禮教束縛，嚮往西方文化的個人自由主義。因此，由振保的中式服裝和西式服裝的並列安排，可得知他矛盾、分裂的主體性。

綜觀上述片中關錦鵬對於「服裝」意象的運用，藉以投射男女主角不同的個性、螢

幕形象、和人格質，並且暗示他們面對個人情慾慾望和世俗禮教規範時將可能採取的態度和心境的轉變。此外，觀影者也能藉由服裝意象的視覺呈現，進入電影的想像空間中，幻想穿上不同角色的服裝，觸摸到衣物的紋理、質感，看見衣物的色調、明亮深淺，模擬扮演不同角色，展現其獨有的個性特質，沉浸在角色身處的時空中，並與其產生觸覺、視覺、和感知的體驗。

（七）家場域意象：視覺、聽覺、感知體驗

在《紅玫瑰白玫瑰》片中，關錦鵬除了運用先前討論過的玫瑰、光、水、食物、身體等意象，作為隱喻片中男女主角的情慾慾望外；關錦鵬也細膩安排「家」的空間場域，藉以隱約暗示女主角嬌蕊、煙鸞和男主角振保內心情慾的流動、壓抑，和男女主角在兩性情感和社會中的主導和弱勢地位。

首先，討論嬌蕊和振保間的情慾和愛情關係。兩人相識的場景是在嬌蕊的「家」，座落於舊公寓樓上。振保比擬嬌蕊的心房好比一座「公寓」，隨時可能會有其他不同的男人進出和居住。這種比喻，暗示嬌蕊的情愛歸屬沒有安全感、無穩定感。所以他與嬌蕊的不倫關係，比擬公寓的主人和房客關係，可能在短時間有變化。在嬌蕊的「公寓」房子，導演刻意將整個空間場域的光線呈現幽深、陰沉的氛圍，隱射兩人不倫戀情無法公諸於世，受到眾人祝福，因此只能隱密進行不能曝光，否則將會受到社會輿論的譴責。

對照嬌蕊面對此段婚外情關係的態度，內心忐忑不安。好比是公寓裡的「電梯」，上上下下、起伏不定移動。有時還須擔心「它到了這一層樓，但是卻不停下來」的窘境。片中「電梯」影像，上下移動的特寫鏡頭，具體再現兩人內心對此段感情深感焦慮不安、游移不定的最佳寫照。電梯上下移動時所發出吵雜、巨大、令人不悅的噪音，投射兩人內心良知與情慾需求搏鬥的聲音，令人恐懼、焦躁與不安。

接近影片結尾部分，關錦鵬利用振保弟弟篤保的結婚典禮，讓振保上台擔任主婚人致賀詞，作為電影結束之安排。在宣讀賀詞時，振保再次體會「家庭」完整性和對家庭承擔責任感的重要性。某天當振保與嬌蕊在電車不期而遇，他主動和她問候近況，得知她已改嫁，成為朱太太，並育有一子；嬌蕊對他說：「愛是從你才開始學會的，學會總是好的，以後還是會用的到。以前年紀輕，長的好看時，到社會做事，遇到的總是『男人』，但是年紀大了，總還會有別的。」嬌蕊的這番話深深打動振保的心，他的表情無

奈、無語應答，最後低頭哭了。誠如劉紀蕙說明：「在《紅玫瑰白玫瑰》中，關錦鵬雖然表面上是呈現張愛玲的小說，背地裡卻操縱種種電影手法，玩弄語言的遊戲與敘述的遊戲，以挑戰的姿態與張愛玲對話，改寫張愛玲的小說，使得故事變成一個不一樣的故事，一個女性得以成長的故事」³⁵。隨著歲月流逝，嬌蕊從人生體驗中找到生命的價值，體認愛情並不能代表生命全部。她勇敢面對自己的情慾慾望，掌控情慾自主權，走入婚姻與家庭，並從中體悟到家庭對一個人的重要性。但反觀振保的處境，他只是一味地迎合世俗的標準，難以勇敢面對自己內心真實的情感需求，戴著虛假「面具」，生活在虛假「表面」之中，假裝一切行為合乎理想與道德規範。

接著，討論關錦鵬如何借用振保與煙鵬兩人共組「家」的場域去揭露振保與煙鵬兩人間的情慾與愛情關係？振保與煙鵬建構的「家」是間獨棟樓房，滿足振保對愛情的憧憬：希望女人的心房如同是棟獨立透天的樓房，可讓他完全佔有、控制、和來去自如。在這個家的場域中，他是絕對的主人，擁有完全的主導權。他與煙鵬的「家」正符合他的需求與標準，空間寬敞、採光良好、牆壁充滿淡雅玫瑰和天使的浮雕；家裡擺設整齊規矩、一塵不染。導演刻意將整個空間場域的光線呈現明亮、溫馨的氛圍。整個空間的色調以白色為主，包含客廳、房間、浴室等。房子外圍也種滿「白玫瑰」，讓人有一種清新、明亮、自然的感覺，彷彿嗅到白玫瑰恬淡、純淨的氣味。這是一個「理想的家」，住著一對「理想的男女主人」。

但真實世界的情況與振保期望情景不符。婚後隨著振保在外出軌次數頻繁，在家對煙鵬情感的冷漠態度，煙鵬一反往常沉默行為，發洩壓抑不滿的情緒；開始對振保的同事及弟弟篤保抱怨、批評振保在外胡來的行徑，指責其對家人和家庭沒有責任感，提出「離婚又怎麼樣」的言詞。劉紀蕙認為煙鵬的改變行為：「從約會與婚禮中的沉默，轉向發展到提議離婚、或在社交場合的太太圈中發揮議論，煙鵬學會了慾望，也學會了語言。她不再是如白色一樣單純而無個性的女性，卻發展出了她多菱角的個性與情慾」³⁶。因此，由振保建構「理想的家」，逐漸鬆動男女主人的穩定關係，和顛覆男性在家中是「絕對主人」的操控權。在篤保結婚的典禮上，煙鵬手中把玩陶瓷的結婚玩偶，才能

³⁵ 劉紀蕙，〈《紅玫瑰白玫瑰》中的女性聲音〉，收於張美君主編《關錦鵬的光影記憶》（香港：三聯，2007年），頁354。

³⁶ 同上注，頁356。

讓她重新感受從前結婚時的喜悅與對「家庭」的憧憬。

關錦鵬安排「家」的空間場域作為影像的意象詮釋，作為有感知能力的觀影者在觀影過程，將身體當作心靈和電影虛擬空間的中介，透過慣性身體受到電影空間吸引，在其呈現「家」的空間場域行動，產生交流互動。觀影者眼睛看到真實「家」的場域空間「存在」，包括：家的外部、內部的裝潢擺設，空間場域的光線、色調運用、呈現的氛圍。耳朵聽到電梯上下移動的聲音；手能碰觸在家的場域中所擺置物件的質地、柔軟、和堅硬等。並從外在眼睛注視物件的視覺，昇華到心理層面的情感作用，和空間環境、氛圍交融在一起。

(八) 音樂意象：聽覺、觸覺、感知體驗

關錦鵬導演在《紅玫瑰白玫瑰》中，除了先前分析過運用和「水」相關的意象去連結電影情節發展，以傳達弦外之音的訊息，象徵男女主角面對愛情和情慾誘惑時，內心情慾的流動。此外，關錦鵬也善用音樂具有電影符碼的意象功能，呈現影像敘事的功能，連結不同段落的情節發展。

借用先前梅茲提出電影有五大類符碼的觀點去研究電影的「歷時性」與「共時性」³⁷的概念為基礎；筆者將分析關錦鵬導演如何在電影《紅玫瑰白玫瑰》，善用「音樂」意象的隱喻性，呈現影像敘事的功能，連結不同段落的情節發展，並同時持續散播、延異音樂的指涉性。因此觀影者在觀影過程中，不但能用「眼睛」欣賞影片，同時也用「耳朵」聆聽電影，打破表面真實與想像的空間限制，去模擬片中主角人物的情感，再現影片中的氛圍。

羅展鳳認為：關錦鵬在電影音樂的運用方面，不同於王家衛的特色。關錦鵬常以一首重要的人聲主題曲，作為他電影中重要的標記。王家衛雖喜愛以音樂作為「情意結」運用，但其電影主題曲（title song／theme song），大多是流行歌曲。此外，在關錦鵬的電影作品中，流行歌曲是重要元素。他熱愛使用情歌作為主題歌曲，用來煽情、煽惑觀眾情緒³⁸。除了上述提及關錦鵬對於電影音樂運用的特色外，筆者認為在《紅玫瑰白玫

³⁷ 梅茲的理論說明參見本文，頁 179。

³⁸ 羅展鳳，〈世俗情歌：關錦鵬的映畫主題曲〉，收於張美君主編《關錦鵬的光影記憶》（香港：三聯，2007年），頁 178-181。

瑰》中，關錦鵬善加運用主題情歌的不同變形音樂去延異音樂的不同指涉性，藉以投射不同的影像情境和人物心境的變化轉折。

在《紅玫瑰白玫瑰》中，有一場景表述，當嬌蕊在彈奏〈玫瑰香〉（Blue Babe）一曲時，她企圖故意讓振保從外面進來時聽到。鏡頭畫面先是嬌蕊臉部近寫，再轉移彈奏鋼琴的手指。當振保回家時，聽見扣人心弦的琴聲，不自覺走近嬌蕊，翻亂琴譜，試探性碰觸她的手指和臉頰。此時鏡頭帶到鋼琴內部，正在觸動琴弦的特寫畫面，琴弦快速撥動，音樂節奏也加快。接著兩人在琴旁親吻撫弄對方。此時背景音樂〈玫瑰香〉也正播放著，音樂呈現琴音和背景音樂交織的共時性功能。接著，鏡頭轉接兩人激情的床戲。關錦鵬刻意運用背景音樂〈玫瑰香〉，作為暗示嬌蕊對振保的情慾誘惑，和兩人產生肌膚之親的過程。

當嬌蕊向振保坦誠想和丈夫離婚並和他在一起的意願他嚴厲駁斥。之後他發生車禍意外，嬌蕊到醫院探視他。鏡頭先由牆上聖母畫像的特寫，轉向到兩人在病床邊哭泣的鏡頭。他不自覺回溯從前在英國的女友「玫瑰」離去的情景。接著鏡頭轉向兩人在病床激情的畫面。此時，背景音樂正播放〈玫瑰香〉交響樂曲，激烈震撼的樂音如同隱射兩人內心對於分手決定，產生激烈抗拒的情感。激情過後，振保看著枕頭殘留嬌蕊的頭髮，睹物思人。多年後，兩人在電車偶遇，他以無奈、沉默的表情述說生活狀況後，卻低頭哭了。她也在目的地下車。當時背景音樂〈玫瑰香〉響起，用樂音詮釋這對失聯已久的戀人，久別重逢後，得知兩人各自有新的家庭和生活重心，當下內心產生複雜唏噓的情感，空間瀰漫懷舊氛圍，和追悼逝去愛情、青春歲月的感傷。

另有一場景：當振保在家看報，聽到女兒慧芬正學著彈奏〈玫瑰香〉一曲，煙鵬在旁監督看著，他好奇回頭望一眼。女兒慧芬的琴音，再次觸動他內心壓抑許久的情慾慾望，與感傷慾望對象的失落（情人玫瑰和嬌蕊）。影片結尾，鏡頭特寫振保家外面整排的白玫瑰，接著轉移到窗戶，拍攝煙鵬陪女兒彈奏〈玫瑰香〉的表情。此時振保正對著鏡子梳著整齊側分的西裝頭。同一時間，關錦鵬運用〈玫瑰香〉的交響樂曲去呼應振保女兒彈奏〈玫瑰香〉的樂音，也暗示振保內心歷經掙扎過後，決定將情感慾望回歸理智現實面，決定重新成為「好人」，展開新生活，維持家庭和樂。之後場景轉換到振保自信穩重走在庭院的樹叢中，面帶嚴肅的表情走出家門，準備上班。片尾的配樂正播放歌手林憶蓮人聲唱的〈玫瑰香〉。

綜觀本片，關錦鵬細膩運用情歌〈玫瑰香〉作為主題歌曲，利用不同型態的主題歌〈玫瑰香〉去串連，從片頭、片中、片尾到結束，呈現電影的組織性和完整性。此外，主題歌曲〈玫瑰香〉用來暗示男女主角情慾的流動，情感的記憶，對於觀影者也能達到煽惑觀眾情緒，使其沉浸在影像浪漫的氛圍中，藉以和電影產生聽覺、觸覺、感知方面的互動體驗。

三、結論

對於關錦鵬而言，改拍張愛玲原著〈紅玫瑰與白玫瑰〉，利用視覺影像呈現張愛玲的小說要不失原味，又要將「意在言外」的部分呈現是一大挑戰。誠如蕭雁芳認為：張愛玲早期的作品喜愛用獨創的文字明喻去描述人物心理或場景，造成許多影像的意象都被她寫盡。因此導演很難將視覺影像逃離張愛玲文章的侷限。在無法解決下，只好由演員「唸」出他的內心感受，或用「字幕卡」讓觀眾自己「讀」³⁹。回顧電影《紅玫瑰白玫瑰》，可發現關錦鵬利用男主角振保的旁白，和字幕卡去串連敘事脈絡，試圖突破張愛玲華麗的文字魔障和再現其語言文字的意象。雖然大部分評論認為關錦鵬的拍攝服膺張愛玲原著，較少發揮他個人影像創意，展現視覺詮釋美學，但筆者認為其實不然。關錦鵬的電影敘事風格和張愛玲原著有些許差異性，電影不是小說文本的複製品，而是文本的視覺再詮釋，呈現多重的視覺意象美學風格。

關錦鵬改編文本的電影敘事和張愛玲原著之間的差異性，筆者認為關錦鵬在電影《紅玫瑰白玫瑰》中，表面上電影敘事忠於張愛玲原著，保留其小說細緻優美的文學語言。但在串連電影架構方面，關錦鵬為突顯個人強調的意象美學，而拆解、重組構張愛玲小說。他改寫、增加或刪除原著部分內容和角色人物的對白，利用影像的意象符碼，技巧細膩地重新串連電影情節發展，使原小說活起來，呈現獨特的影像敘事風格，和展現電影創作的藝術美學。例如：小說結尾，振保和篤保一起搭公車為買禮物給廠裡的副經理，在車上巧遇嬌蕊帶兒子要去看牙。振保無意識地在心裡激起忌妒，卻不自覺對著窗戶哭，流下眼淚來。後來由嬌蕊提醒他：是否在此站下車⁴⁰？當時車外的場景並未下

³⁹ 蕭雁芳，〈文本與視覺的詮釋〉，《明道通識論叢》第7期（2009年12月），頁66。

⁴⁰ 張愛玲，〈紅玫瑰與白玫瑰〉，《傾城之戀》（台北：皇冠，1996年），頁86-87。

雨。但對照電影節尾，振保和嬌蕊在電車重逢一景。關錦鵬並無安排篤保和嬌蕊的兒子出現在同一場景。當時外面正下大雨。後來嬌蕊先於振保下車並對他道別。筆者認為關錦鵬在此場景的鏡頭安排，是想突顯主角振保和嬌蕊重逢後的心路轉折，因而刻意忽略其他角色的對白和互動。

此外，在電影中關錦鵬對鏡頭運作的技巧也非常出色，此特點也突破張愛玲小說的文字限制，展現視覺再詮釋的影象美學、創意。當呈現振保和嬌蕊關係，他刻意使兩人身旁背景的光線呈現昏黃或幽暗，並在幽暗的空間場域，利用打光（spotlight）和特寫鏡頭突顯角色的臉部表情和身體動作，藉以暗示兩人違背世俗倫理，不可公諸於世的地下戀情，並揭露他們內在焦慮不安、充滿罪惡感的心境。相較於此，對於呈現振保與煙鵬關係，兩人背景的光線卻是明亮、清晰；角色與周圍環境，在視覺上呈現平衡效果，藉以呼應兩人行爲舉止合乎社會道德規範，和內心光明磊落的心境。關錦鵬也利用文字旁白、日常事物、或簡單動作來表述，例如：牆上的玫瑰浮雕、佣人打掃、窗外花園等，作為連結電影情節、不同場景間的「過橋」（bridge），掌控影像進行時間和速度（tempo），使電影敘事和影像流（screen flow）進行順暢。

關錦鵬在《紅玫瑰與白玫瑰》中，藉由視覺意象的運用，包括：玫瑰、光、水、食物、身體、服裝、家和音樂等，與現代藝術影像的方式，細膩處理三〇年代男女的愛情與情慾關係，呈現電影影像美學。他在處理兩性如何超越世俗禮教的框架，當面臨個人情感、情慾慾望時如何抉擇的問題，他採取開放的探討空間讓觀影者思索。此外這部影片能引導觀影者在觀影過程中，借由身體的知覺統一性，鏈結多重感官，向電影空間不斷開展自己身體，去甦醒其他感官經驗，無意識地沉浸在充滿記憶與感性的影像空間，與電影空間的人、事、物產生交流互動。將個人情感與想像力沉浸在主題歌曲〈玫瑰香〉的浪漫情調與懷舊的氛圍。觀影者也能在電影的空間中自由穿梭，享受多重感官饗宴：視覺、嗅覺、觸覺、聽覺、味覺、與感知的體驗。

參考書目（依出版或刊登先後排序）

一、中文部分：

1. 索緒爾（高名凱譯），《普通語言學教程》，台北：弘文館出版社，1985年。

2. 陳家琪，〈與導演關錦鵬在上海對談錄〉，《電影雙週刊》第 398 期，1994 年，頁 35。
3. 關錦鵬導演，《紅玫瑰白玫瑰》（關錦鵬和林奕華改編張愛玲小說，主演：趙文卓、葉玉卿、陳沖），巨登育樂有限公司、第一機構有限公司，1994 年。
4. 段貞夙，〈紅玫瑰與白玫瑰——男人的喜，女人的悲〉，《影響電影雜誌》第 1 期，1995 年，頁 68-70。
5. 張愛玲，〈紅玫瑰與白玫瑰〉，《傾城之戀》，台北：皇冠，1996 年，頁 51-97。
6. 洛楓，〈陰柔與陽剛：論關錦鵬的女性電影與酷異觀照〉，《文學世紀》第 16 期，2002 年，頁 13-19。
7. 林文淇，〈變色的玫瑰·雜種的中國：《紅玫瑰白玫瑰》中關於性別與國家認同的嘲諷〉，張美君主編，《關錦鵬的光影記憶》，香港：三聯，2007 年，頁 20-37。
8. 洛楓，〈尋找他爸的故事：論關錦鵬的父性追求與男性景觀〉，張美君主編，《關錦鵬的光影記憶》，香港：三聯，2007 年，頁 83-98。
9. 黃淑嫻，〈兩岸三地新電影的低調女性：試論關錦鵬的女性書寫〉，張美君主編，《關錦鵬的光影記憶》，香港：三聯，2007 年，頁 99-111。
10. 朗天，〈鏡裡的男孩：關錦鵬電影的慾望構作〉，張美君主編，《關錦鵬的光影記憶》，香港：三聯，2007 年，頁 153-160。
11. 羅展鳳，〈世俗情歌：關錦鵬的映畫主題曲〉，張美君主編，《關錦鵬的光影記憶》，香港：三聯，2007 年，頁 179-213。
12. 劉紀蕙，〈《紅玫瑰白玫瑰》中的女性聲音〉，張美君主編，《關錦鵬的光影記憶》，香港：三聯，2007 年，頁 354-356。
13. 蕭雁芳，〈文本與視覺的詮釋〉，《明道通識論叢》第 7 期，2009 年 12 月，頁 61-72。

二、英文部分：

1. Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. Trans. Colin Smith. London: Routledge & Kegan Paul, 1962.
2. Merleau-Ponty, Maurice. *The Primacy of Perception and Other Essay* (1964 a). Ed and Trans. Edie, J. M. New York: Northwestern UP, 1964.
3. Merleau-Ponty, Maurice. *Sense and Non-Sense* (1964 b). Trans. H. Dreyfus and P. Dreyfus.

- New York: Northwestern UP, 1964.
4. Merleau-Ponty, Maurice. *The Visible and the Invisible*. Trans. Alphonso Lingis, Evanston, Ill. New York: Northwestern UP, 1968.
 5. Metz, Christian. *Film Language: A Semiotics of the Cinema* (1974a). Trans. Michael Taylor. New York: Oxford UP, 1974.
 6. Metz, Christian. *Language and Cinema* (1974b). Trans. Donna Jean Umiker-Sebeok. The Hague: Mouton, 1974.
 7. Langer, Monika M. *Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception*. London: Macmillan, 1989.
 8. Barthes, Roland. *Mythologies*. Trans. Annette Larers. New York: Moon day, 1992.
 9. Sobchack, Vivian. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton UP, 1992.
 10. Young, Iris Marion. "Women Recovering Our Clothes." *On Fashion*. Ed. Shari Benstock & Suzanne Ferriss. New Brunswick & New Jersey: Routledge, 1994. 197-209.
 11. Gaines, Jane M. "On Wearing the Film--Madam Satan (1930)." *The Threshold of the Visible World*. Ed. Kaja Silverman. New York & London: Routledge, 1996. 159-177.
 12. Luo, Feng. "Memory, Female and History: On the Female Sensibilities." Stanley Kwan's Films. *Taipei: Golden Horse Film Festival*, 1996. 146-149.
 13. Freud, Sigmund. *The Interpretation of Dreams*. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Vol. IV. Trans. James Strachey. New York: Vintage, 2001.
 14. Low, Douglas. "Merleau-Ponty on Truth, Language, and Value." *Philosophy Today* 45(2001): 69-76.

