

## 第八期 目 錄

### 【第十九屆得獎作品】大學生組

盧啟聰

《詩傳綱領》與朱熹《詩》學思想..... 002

劉欣韋

荀子身體觀考察..... 026

曾令愉

「三昧」與「神韻」：論王士禎的詩學理論..... 046

### 【第十九屆得獎作品】研究生組

呂焜霖

今我來思：《詩經》中戰爭詩的回憶敘事..... 066

姚育松

《春秋繁露》的政治理念：調適道德意志和權威標準..... 088

邱偉雲

疾病圖譜、醫者想像、公共參與：試論《點石齋畫報》中民間宗教之文化展演..... 112

陳昱齊

1971年中華民國對聯合國代表權之因應策略..... 140

# 陳百年先生學術論文獎論文集

【第十九屆】

大學生組

第十九屆(民國九十九年)大學生組

第一名

盧啟聰

政治大學中國文學系



得獎感言：

於畢業前夕得悉獲得論文獎的首獎，心情既是興奮，同時亦深感慚愧。記得此作撰寫期間，正值大專生國科會成果報告繳交的限期前夕，同時也是研究計劃趕工期，更是對岸研究所入學考試的日子。在忙亂和焦慮之下，撰寫的工作難免不受影響，故文中各種錯漏以及不妥之處，只能期待日後能夠繼續修改。

感謝「陳百年先生學術基金會」提供論文發表的園地，也感謝審查老師們對拙作的批評和指正。

最後需要說明的是，要是沒有車行健老師的啟發和指導，這篇論文是絕無可能獲獎，在此一併致謝。

## 《詩傳綱領》與朱熹《詩》學思想

### 提要

《詩傳綱領》是朱熹晚年的《詩經》學著作，可視為朱熹歷年來治《詩》經驗的總結。然而由於偽書的疑慮，此作在過去很長的時間中沒有受到應有的注意。在《詩傳綱領》中，朱熹採用以「述」代「作」的寫作方式，在論述上先摘引前人成論，再以注解來對這些引文加以詮釋，而透過前人成論的選取與注解之中，朱熹實已從中已表達出其「詩教觀」、「諷詠說」以及「六義說」等《詩》學思想，並對傳統儒家詩論作出嶄新的解釋，並賦予其理學意涵。因而此作在朱熹《詩經》學體系中，實有特殊的重要性。本文從探究《詩傳綱領》的論述方法展開，進而分析其中的思想特色，嘗試為朱熹《詩經》學研究提供新的方向。

**關鍵字：**朱熹、詩傳綱領、詩經學、詩教觀、諷詠、六義

## 一、前言

《詩傳綱領》是朱熹（1130-1200）晚年的《詩經》學著作，可視為朱熹歷年治《詩》經驗的總結。<sup>1</sup> 此作在宋、元時期，原是《詩集傳》的一個附錄。明中葉以後，更確切的說則是「坊刻所併」而成的八卷本《詩集傳》出現以後，《詩傳綱領》開始自《詩集傳》中被分離出去。<sup>2</sup> 清代以來，由於宋、元舊刻的《詩集傳》散失不傳，久而久之，

<sup>1</sup> 據朱傑人先生的考證，《詩傳綱領》並非某些人認定的偽書，而是朱熹晚年之著作，約撰於紹慶元年至慶元五年之間（約 1190-1199 年），此作後來又被輔廣《詩童子問》以及元代的《詩》學著作：如劉瑾《詩傳通釋》、朱公遷《詩經疏義會通》、羅復《詩集傳名物鈔音釋纂輯》等所收錄；明朝永樂年間官修的「五經大全」之一的《詩傳大全》中有收錄此作，此外明正統十二年司禮監刊本《詩集傳》也附有《詩傳綱領》，可說明當時《詩傳綱領》在官方認定中，是朱熹著作。至於《詩傳綱領》的撰述時間，朱傑人先生則以為是其晚年之作，其理據主要是從《朱子語類》卷 80 中朱熹與其學生葉賀孫、呂濤、潘時學的對答內容，因與《詩傳綱領》中包括對「興」體的解釋、「三經三緯」、變風「止乎禮義」等部分的內容相同，而根據這些學生師從朱熹的時間所推斷出來，參見氏著：〈朱子《詩傳綱領》研究〉，收入《朱子學的開展—學術篇》（臺北：漢學研究中心，2002 年），頁 40-41。而黃忠慎先生則認為這個說法「未必十分精確」，原因是朱熹於 1186 年完成《詩序辨說》時已有「說見《綱領》」之語，但認為《詩傳綱領》並非偽書則絕無可疑。說見氏著：《朱子《詩經》學新探》（臺北：五南，2000 年），頁 9-10。然而朱熹撰寫《詩序辨說》時，其《詩》學觀念大體上亦已迥異於早年的觀點而趨於成熟，況且朱熹自述其自二十歲時已開始讀《詩》，故將《詩傳綱領》視為朱熹的晚年《詩》學觀念之代表亦未嘗不可。

<sup>2</sup> 關於《詩集傳》版本的問題，現存有八卷和二十卷兩套系統，《四庫總目經部詩類》云：「《詩集傳》八卷，宋朱子撰。宋志作二十卷，今本八卷，蓋坊刻所併。」據朱傑人先生的考證，宋、元流行二十卷本《詩集傳》中有《詩傳綱領》以及《詩序辨說》附錄。而流行於明、清時期的八卷本《詩集傳》則為民間坊刻所印，除對經文夾注大量刪改外，亦無任何附錄。關於八卷本《詩集傳》的流行，學界普遍認為是源於明代將《詩集傳》列為科舉考試的指定參考書，在需求大增的情況之下，民間的書商因為成本以及印刷方便等因素，一方面對二十卷本的內容刪汰，同時亦將原來附錄的《綱領》、《序辨》等部分自書中分離出去。事實上，《詩傳綱領》後來被視作偽書，即與八卷本的出現，有很大的關係。關於版本方面的問題，可參考朱傑人：〈論八卷本《詩集傳》非朱子原帙兼論《詩集傳》之版本〉，收入《中華文史論叢》第 57 輯（上海：上海古籍出版社，1998 年）、朱傑人：〈詩集傳·點校說明〉，《朱子全書》第一冊，（上海：上海古籍出版社，2002 年）頁 327-333；麋文

《詩傳綱領》竟成爲罕見的著作。以及後人各種輯錄、匯編、注釋以至僞書的出現，人們反不能置信其真僞，終認爲是僞作，非出於朱熹之手。

雖然這部專論的篇幅非常短小（全文不足四千字），但其蘊含的思想內涵卻相當豐富。朱熹以提綱挈領的方式，網羅儒家歷來《詩經》研究的主要理論以及相關論爭的焦點。同時《詩傳綱領》亦記錄了朱熹對這些重大問題的意見，因而這是一份對了解朱熹《詩經》學精神很有幫助的綱領性文獻。

然而回顧歷來對朱熹《詩經》學的研究，此作往往被忽視。大陸學者朱傑人先生曾在〈朱子《詩傳綱領》研究〉一文中，歸納其原因爲三：「首先，《詩傳綱領》的撰述體例主要是摘引前人的論詩主張，加以詮釋。這不同於作者的系統論述，所以往往被人忽視。其次，《詩傳綱領》是《詩集傳》的附屬物，未曾單獨刊行過，因而流傳不廣。第三，最主要的原因是，人們對《詩傳綱領》的真僞存有疑慮。」<sup>3</sup> 蓋朱熹在《詩傳綱領》中採用注解的方式，在承襲前人的說法之中表達自己的觀點。而在注解的過程中，又往往表現出自己的哲理特色。譬如《詩大序》首章：「詩者，志之所之也。在心爲志，發言爲詩。情動於中，而形於言。」朱注：「心之所之，謂之志，而詩所以言志也」、「情者，性之感於物而動者也。」<sup>4</sup> 朱熹在這裡雖然特別舉出「心」、「志」、「情」、「性」來對詩歌的產生進行說明。惟《大序》原文之中並未觸及「性」的思想，讀者若沒有預先理解朱熹「心統性情」

---

開：〈詩經朱傳本經文異字研究〉，《詩經欣賞與研究》第四冊（臺灣：三民書店，1987年）頁409-480；以及陳文采：《兩宋《詩經》著述考》（臺北：花木蘭文工作坊，2005年），頁54-55等。

<sup>3</sup> 朱傑人：〈朱子《詩傳綱領》研究〉，收入《朱子學的開展—學術篇》（臺灣：漢學研究中心），頁28。

<sup>4</sup> 朱熹撰，朱傑人點校：《詩傳綱領》，收入《朱子全書》第一冊（上海：上海古籍出版社，2002年）頁343-349。

等理學思想，反而未必能夠很確切地了解以「性」釋「情」的意涵。<sup>5</sup>

其次是《詩傳綱領》與《詩集傳》之關係。由於朱熹認為《詩序》「非經本文」，故將《詩序》自經中刪去，別於《詩集傳》篇後自成一篇，又撰《詩序辨說》來對《詩序》的各種詩說加以批判。<sup>6</sup>但在《詩序辨說》中，朱熹並未對《詩大序》進行辨說，而是在其底下標注「說見《綱領》」，此《綱領》，指的就是《詩傳綱領》。又，朱熹《詩傳綱領》在「至于王首衰」一節底下注曰：「然正變之說，經無明文可考，今姑從之，其可疑者，則具於本篇云。」則這裡的本篇，指的就是《詩集傳》，而《朱子語類》中亦有「大綱」等語，都不難看到《詩傳綱領》與《詩集傳》的關係。

至於「綱領」的性質，主要是作為一種提綱挈領的作用，通常置於

<sup>5</sup>《詩集傳序》云：「或有問於予曰：詩為何而作。予應之曰：人生而靜，天之性也。感於物而動，性之欲也。」朱熹認為，詩的產生除了是心物交感外，還由於人類「天之性」的而來，以「性」作為詩歌本源，是朱熹的創見。又，《朱子語類》卷五云：「心之全體湛然虛明，萬理具足，無一毫私欲之間；其流行該備，貫乎動靜，而妙用又無不在焉。故以其未發而全體者言之，則性也；以其已發而妙用者言之，則情也。然心統性情，只就渾論一物之中，指其已發、未發而為言爾；非是性是一個地頭，心是一個地頭，情又是一個地頭，如此懸隔也。」「性」為未發之時，感物已發則為「情」。

<sup>6</sup>《詩序辨說序》：「《詩序》之作，說者不同，或以為孔子，或以為子夏，或以為國史，皆無明文可考。唯《後漢書儒林傳》以為衛宏作《毛詩序》，今傳於世，則《序》乃宏作明矣……然計其初，猶必自謂出於臆度之私，非經本文，故且自為一編，別附經後……至於有所不通，則必為之委曲遷就，穿鑿而附合之。寧使經之本文繚戾破碎，不成文理，而終不忍明以《小序》為出於漢儒也。愚之病此久矣，然猶以其所從來也遠，其間容或真有傳授證驗而不可廢者，故既頗采以附《傳》中，而復并為一編以還其舊，因以論其得失云。」朱熹認為《詩序》本來附於《詩經》本文之後，至毛公撰《毛詩》，才將諸《序》引入經中。由於朱熹反對《詩序》對詩旨的詮釋，認為《詩序》使詩文「繚戾破碎，不成文理」。故主張將《詩序》從經文中移除，改別附於書後，並自認為這是「復還其舊」。同時《詩序辨說》也是批評《毛詩序》的專論，但其針對的《詩序》並不包括《大序》，朱熹將原來《關雎·序》中「詩者，志之所之也。在心為志，發言為詩」至「是謂四始，詩之至也」這一段文字稱為《大序》，在《詩序辨說》中，並未對《大序》作評論。

全書之首。朱傑人先生指出「宋人著書、講學一般都先有『綱領』以提領全局。呂祖謙《呂氏家塾讀詩記》以『綱領』置於全書之首。朱鑿《詩傳遺說》以『綱領』開篇。而《朱子語類》中《大學》、《論語》、《孟子》、《中庸》、《易》、《尚書》、《詩》、《春秋》、《禮》諸經，其第一章均為『綱領』。」<sup>7</sup>已可見「綱領」一詞在宋人著作中並非罕見。<sup>8</sup>

由此看來，已可見《詩傳綱領》絕非偽作，然而人們並卻未對它產生興趣。值得注意的是，過去在討論朱熹《詩經》學時，焦點主要都集中在其「反《序》」、「淫詩」等方面，其所徵引佐證的資料不外乎是《語類》、《文集》、《集傳》、《序辨》、《遺說》等。事實上學者對朱熹《詩》學特色的詮釋，亦多自這些資料中去歸納，但這些資料一則數量龐大，內容過於詳實，難免以偏概全，其次這些著作撰寫時間先後不一，在思想上未必能夠連貫。則因《詩傳綱領》是晚年之作，所以除了記錄的是其晚年定見，對於一些重要問題，在《詩傳綱領》中都有更進一步和完滿的討論。其次，《詩傳綱領》既有綱領之名，同時也具有學《詩》綱要的義，故《詩傳綱領》可說是學者治《經》的前提需知。可以說，無論在寫作密度或思想深度上，《詩傳綱領》都擁有其他材料所沒有的特殊性。本文即嘗試通過對《詩傳綱領》的論述方式，以及其思想內容的分析，來彰顯朱熹《詩》學之特色，以及其與朱熹《詩》學的關係。

---

<sup>7</sup> 同注 3，頁 36。

<sup>8</sup> 按：這裡將此作稱為《詩傳綱領》其實是稍有不妥的，若按照朱熹的意見，則更應該稱為《綱領》或者「大綱」，但為了顯示他與《詩集傳》的關係，以及其與宋代其他《綱領》的分別，這裡仍使用《詩傳綱領》作為標題。

## 二、《詩傳綱領》的論述方式

朱熹在《詩傳綱領》中採取以「述」代「作」的著述方式，<sup>9</sup> 以兩種方法來進行論述：先摘引前人論《詩》之成論，再透過注解的方式來對這些引文加以詮釋。前者揭示學者治《詩》之要義，以作為讀詩、學詩以至用詩之前提，後者則代表朱熹對這些問題的看法。首先，《詩傳綱領》中所引用的前人成說，凡九家共三十一章，其先後次序如下：一、《詩大序》全文十章；二、《尚書·舜典》「夔命汝典樂」一章；三、《周禮·春官》「大師教六詩」一章；四、《禮記·王制》「天子五年一巡狩，命大師陳詩以觀民風」一章；五、《論語》凡十章；六、《孟子·萬章上》「咸丘蒙問曰」一章；七、二程共三章；八、張載共三章；九、謝良佐一章。若按類型則可分為三類：一、《詩大序》全文；二、先秦文獻包括《書》、《禮》、《論》、《孟》等共十四章；三、宋代以來先賢學者成論，包括二程、張載、謝良佐共七章。其中，以《詩大序》及《論語》徵引最多。其實歷來儒家論《詩》之說多不勝數，而《詩傳綱領》獨取其中九家之說作為代表，對前人成說的徵引，是經過考慮的，是有意為之。《詩大序》作為儒家《詩》學最經典的文獻，其思想（以至文字）是由先秦以來不同的儒家經典中繼承過來。<sup>10</sup> 儘管朱熹對《詩大序》的某些說法有是所不滿，但大

<sup>9</sup> 語出《論語·述而》篇，朱熹主要是繼承孔子「述而不作」的思想。朱熹《論語集注》注云：「述，傳舊而已。作，則創始也。故非聖人不能，而述者可及。」這裡的「作」，指的是制禮作樂，是聖人所為；而「述」在時間上在後，是繼承闡述。陳昭英教授指出，儒家所理解的「經典性」的第一個特質是「原創性」（即是「作」），從「述」來看後人與經典的關係，則可以發現「經典性」的第二個特質是「被詮釋性」，即經典具有被不同時代的後人進行解釋的空間。然則朱熹以「述」代「作」，就是一種經典詮釋的行為。參見氏著：《儒家美學與經典詮釋》（臺北：臺灣大學出版社，2005年），頁2-4。

<sup>10</sup> 據郭紹虞《中國文學批評史》的分析，《詩大序》主要是沿襲周、秦舊說，包括《論語》、《樂記》、《荀子》、《虞書》等，本身並沒有什麼創見。參見氏著：《中國文學批評史》（上海：百花文藝出版

體對之仍是相當尊重。

至於《論語》，其涉及《詩經》的論述不少，有談論詩的本質，詩教的作用，學詩之要，也有引詩作證。而朱熹僅執取其中的十章，其先後次序並不同於《論語》原來篇次，對注解的部分，有時一個完整話語當中僅有一兩句注語，也有較長的論述，以下按《詩傳綱領》之先後順序，臚列理整出來（以下《綱領》指朱熹的注語）：

1. 《論語》，孔子曰：「吾自衛反魯，《雅》、《頌》各得其所。」（《子罕》）

《綱領》：「《前漢·禮樂志》云：「王官失業，《雅》、《頌》相錯，孔子論而定之。」故其言如此。《史記》云：「古者詩本三千餘篇，孔子去其重，取其可施於禮義者三百五篇。」孔穎達曰：「按《書》《傳》所引之詩，見在者多，亡逸者少，則孔子所錄不容十分去九。馬遷之言，未可信也。」愚按：三百五篇，其間亦未必皆可施於禮義，但存其實，以為覽戒耳。」

2. ○子所雅言，詩、書執禮，皆雅言也。（《述而》）
3. ○嘗獨立，鯉趨而過庭。子曰：「學《詩》乎？」對曰：「未也。」「不學詩，無以言。」鯉退而學詩。（《季氏》）
4. ○子曰：「興於詩。」（《泰伯》）  
《綱領》：「興，起也。詩本人情，其言易曉，而諷詠之間，優柔浸漬，又有以感人而入於其心。故誦而習焉，則其或邪或正，或勸或懲，皆有以使人志意油然而興起於善，而自不能已也。」
5. 子曰：「小子何莫學夫《詩》？《詩》可以興，可以觀，可以羣，可以怨。邇之事父，遠之事君，多識鳥獸草木之名。」（《陽貨》）
6. ○子曰：「《詩》三百，一言以蔽之，曰：『思無邪』。」（《為

政》)

《綱領》：「凡詩之言善者，可以感發人之善心；惡者，可以懲創人之逸志，其用歸於使人得其情性之正而已。然其言微婉，且或各因一事而發，求其直指全體而言，則未有若「思無邪」之切者。故夫子言《詩》三百篇，而惟此一言足以盡蓋其義。」

○南容三復「白圭」，孔子以其兄之子妻之。（《先進》）

《綱領》：「白圭，《大雅·抑》之五章也。」

7. ○子曰：「誦詩三百，授之以政，不達；使於四方，不能專對；雖多，亦奚以為？」（《子路》）

8. ○子貢曰：「貧而無諂，富而無驕，何如？」子曰：「可未若貧而樂，富而好禮者也。」（《學而》）

《綱領》：「子貢蓋自謂能無諂無驕者，故以二者質之夫子。夫子以為二者特隨處用力而免於顯過耳，故但以為可。蓋僅可而有所未辭也。又言必其理義渾然，全體貫徹，貧則心廣體胖而忘其貧，富則安處善樂，循理而不自知其富，然後乃可為至爾。」

子貢曰：「詩云：『如切如磋，如琢如磨。』其斯之謂與？」（《學而》）

《綱領》：「治骨角者，既切之而復磋之。治玉石者，既琢之而復磨之。治之之功不已，而益精也。子貢因夫子告以無諂無驕，不如樂與好禮，而知凡學之不可少得而自足，必當因其所至而益加勉焉，故引此詩以明之。」

子曰：「賜之，始可與言《詩》已矣。告諸往，而知來者。」（《學而》）

《綱領》：「往者，其所已言者來。來者，其所未言者。」

9. 子夏問曰：「『巧笑倩兮，美目盼兮，素以為絢兮』，何謂也？」（《八佾》）

《綱領》：「此逸詩也。倩，好口輔也。盼，目黑白分也。素，粉地，畫之質也。絢，采色，畫之飾也。言人有此倩盼之美質，而又加以華采之飾，如有素地而加采色也。子夏疑其反謂以素為飾，故問之。」

10. 子曰：「繪事後素。」（《八佾》）

《綱領》：「繪事，繪畫之事也。後素，後於素也。《考工記》曰『繪畫之事，後素功』是也。蓋先以粉地為質，而後可施以五采，猶人有美質，然後可加以文飾。」

曰：「禮後乎？」子曰：「起予者商也，始可與言詩已矣。」（《八佾》）

《綱領》：「禮必以忠信為質，猶繪事必以粉素為先。起，猶發也。起予，言能起發我之志意。」<sup>11</sup>

以上十段內容，元代朱公遷《詩經疏義會通》認為第 1 章的內容是明「聖人論定之功」、第 2 章是「以見詩為教人之常法」、第 3 章是「以見詩為為學之先務」第 4 章「以見學詩之效驗」、第 5，6，7 章是「明詩之用」、第 8，9，10 章則「明學詩之法」。<sup>12</sup> 而當中部分注語的內容則與《論語集注》相同，譬如第 4 章「興於詩」、第 9 章「子夏問曰」、第 10 章「繪事後素」等數節，其內容即與《論語集注》完全一致或部分相同；第 6 章「南容三復白圭」一節的則注明其出處；第 2，3，5，7 章無注、第 8 章子貢「貧而無諂，富而無驕」一節，其用辭雖與《論語集注》不同，但大意相近、而第 1 章言孔子論定刪詩之事，《史記》認為「古者詩本三千餘篇，孔子去其重，取其可施於禮義者三百五篇」但朱熹則明確表示不同的意見而認為「其間亦未必皆可施

<sup>11</sup>以上十條見朱傑人點校：《詩傳綱領》，頁 346-348。按：引文之括弧內，是該句原來在《論語》之篇目，為筆者所補充。

<sup>12</sup> 朱公遷：《詩經疏義會通》（臺北：臺灣商務印書館，1986 年，影印文淵閣四庫全書本）經部七十七冊，頁 2-13。

於禮義」。而這裡各章先後次序之安排，劉瑾《詩傳通釋》就曾對這個問題作討論，其謂：

愚按：此引《論語》言《詩》凡十章，而言不仍其先後之次，朱子於此得無意乎？切以淺見之，『雅頌各得其所』一章，首明《三百篇》之定體也。詩體之音節既定，則可學矣，故次兩章記夫子常以《詩》為教也。既學則必有成效，如所謂『興觀群怨』之類是也。故以次二章次之。然學貴乎知要，善讀《詩》而有得，雖『思邪』之一言，『白圭』之一章，用之有餘。不善讀者，雖三百其篇而無用也。故此二章又次之。若子貢、子夏之問答，又皆得詩人以外意者，故以此二章終焉。但未知朱子之意然否？<sup>13</sup>

雖然劉瑾的說法未必然，但從中已可見朱熹在處理這些文獻資料時，已是考慮到材料的重要與優先性等問題，因此這些資料的排列應該是有有一定內在的邏輯依據，是經過考慮，有意為之的。

文獻資料的選擇，同時也能夠達到補充證明的效果。《大序》：「情發於聲，聲成文謂之音。治世之音安以樂，其政和；亂世之音怨以怒，其政乖；亡國之音哀以思，其民困。」朱熹對此節的解釋是「聲不止於言，凡嗟嘆永歌皆是也。成文，謂其清濁高下、疾徐疏數之節，相應而和也。然情之所感不同，則音之所成亦異矣。」<sup>14</sup>而為了更清楚解釋「聲」、「音」、「清」、「濁」等概念，在《詩大序》之後，朱熹又引用《尚書·舜典》中「詩言志，歌永言，聲依永，律和聲。」一節來補充說明「音」的意義。在此條下朱注曰：「聲謂五聲：宮、商、角、徵、羽。宮最濁，而羽極清，所以叶歌之。上下律謂十二律：黃鍾、大呂、大簇、夾鍾、姑洗、仲呂、蕤賓、林鍾、夷則、南呂、

<sup>13</sup> 劉瑾：《詩傳通釋》（臺北：臺灣商務印書館，1986年，影印文淵閣四庫全書本）經部七十四冊，頁276。

<sup>14</sup> 同注4。

無射、無射、應鍾。黃最濁，而應極清，又所以旋相爲宮而節其聲之上下。」<sup>15</sup>於此則可達到補充說明的效果。

除了文獻的徵引用以及排列外，注解則是用來對這些文獻進行二度的詮釋。朱熹的注解方向，除了文字音讀，語義說解，引據印證外，同時亦透過注解的文字，來對一些重要的問題進行解析，並從中賦予這些論述有一嶄新的意涵。這種依據於他人論述系統底下的詮釋行爲，將注解文字作爲載體，而進行思想再創造，這種現象在中國傳統學術發展與演進中是相當普遍的，學術思想的創新往往就是由此而帶動。故文獻的徵引以及注解，其實都屬於對問題或事物詮釋的結果，前者並非僅僅羅列資料，後者也並非單純的描述。

### 三、《詩傳綱領》的《詩》學思想

透過文獻的徵引以及注解，朱熹對歷來儒家《詩》論的一些重要問題，作出討論，當中既有承繼前人的說法，更多是提出自己的創見。而當中包含的問題相當廣泛，包括詩歌的產生，詩歌的本質，詩教的問題，六義的問題等，這裡按朱熹論述的側重處，分爲三點作討論，但三者實有相互關係，分項說明實爲論述方便而爲。

#### （一）強調諷詠

朱熹在對《詩大序》的注解中，指出詩歌「聲成文謂之音」的音樂性。《詩傳綱領》云：

**聲不止於言，凡嗟歎永歌皆是也。成文，謂其清濁高下、疾徐疏**

---

<sup>15</sup> 同注4。

數之節，相應而和也。然情之所感不同，則音之所成亦異矣。<sup>16</sup>

強調聲音與成文的關係，是爲了指出詩歌的音樂性，指出詩歌的音樂性，是爲了表達詩歌能夠相應而和的「諷詠」特點。《詩傳綱領》又云：

事有得失，詩因其實諷詠之，使人有所創艾興起。至其和平怨怒之極，又是足以達於陰陽之氣，而致祥召災。蓋其出於自然，不假人力，是以入人深而見功速，非他教之所及也。<sup>17</sup>

聲音既因情之所感而有不同，而情之所感則受事或物的改變而影響，因而形成不同的音樂。朱熹注重詩歌「諷詠」特點的傾向，亦能見於《朱子語類》中，如謂「但須是沉潛諷誦，玩味義理，咀嚼滋味，方有所益」<sup>18</sup>、「讀《詩》之法，只是熟讀涵味，自然和氣從胸中流出，其妙處不可得而言。」<sup>19</sup>、「如看《詩》，不須得著意去裡面訓解，但只平平地涵泳自好。」<sup>20</sup>不論是「諷詠」、「諷誦」、「涵味」、「涵泳」，詩歌透過的諷詠，在君臣之間，能夠起「經夫婦，成孝敬，厚人倫，美教化，移風俗」的教化作用，而且「入人深而見功速，非他教之所及也」。這自然是繼承孔子「興觀群怨」的詩教思想而來。<sup>21</sup>《詩傳綱領》中對《論語》「興觀群怨」的解釋是：

凡詩之言善者，可以感發人之善心；惡者，可以懲創人之逸志，

<sup>16</sup> 同注 4。

<sup>17</sup> 同注 4。

<sup>18</sup> 朱熹撰，朱傑人、嚴佐之、劉永翔主編：《朱子語類》卷 80，收入《朱子全書(第十七冊)》(上海：上海古籍出版社，2002 年)，頁 2759。

<sup>19</sup> 同前注，卷 80，頁 2760。

<sup>20</sup> 同注 18，卷 80，頁 2761。

<sup>21</sup> 朱自清在《詩言志辨》中指出孔子的時代由於雅樂敗壞，詩樂分家，而古代獻詩和賦詩的傳統都不行，除宴享祭祀還用詩爲儀式歌外，一般只將詩用在言語上；這造成「只重義而不重聲」的傾向，將《詩》賦予德化、教化的意義，正是重詩義的結果。參見《詩言志辨》(臺北：漢京，1983 年)，頁 24-31。

**其用歸於使人得其情性之正而已。<sup>22</sup>**

諷誦詩歌，一方面可以感發人之善心，另一方面則是使人得其情性之正。而詩教之所以能夠「見功速」，指的就是詩歌能夠諷詠的本質。這是由於詩歌不在文獻上流傳，而總是在人們的諷誦之中。<sup>23</sup> 正因為這種特質有利於教化思想的傳播，因而其與詩教是互為因果。而詩之所以能夠「見效速」則是透過「興」的生發，《詩傳綱領》在引《論語》「興於詩」一節下注曰：

**興，起也。詩本人情，其言易曉，而諷詠之間，優柔浸漬，又有以感人而入於其心。故誦而習焉，則其或邪或正，或勸或懲，皆有以使人志意油然興起於善，而自不能已也。<sup>24</sup>**

所謂「興」就是聯想，詩歌透過聯想作用，提供人們一個意識流動的空間，來對概念進行重新思考和創造。這正是詩歌文學性之所在，因此朱熹在這裡標舉「興起」，實已涉及到對《詩經》文學性的理解。

而「興」和「諷詠」結合，則共同造成「入人深而見功速」的效果。對這個特質的重視，除了見諸於注解之中，同時也出現在對先儒成說的徵引上。《詩傳綱領》引分別摘錄二程、張載的《詩》論作說明：

**程子曰：「詩者，言之所述也。言之不足而長言之，詠歌之所由興也。其發於誠感之深，至於不知手之舞，足之蹈，故其入於人也亦深。古之人，幼聞歌誦之聲，長而識美刺之意，故人之學，由詩而興。後世老師宿儒，尚不知詩之義，後學豈能興起乎？又曰：「興於詩者，吟詠情性，涵暢道德之中而歆動之，有『吾與**

<sup>22</sup> 同注 4。

<sup>23</sup> 朱自清又指出「《漢書·藝文志》云：『凡三百五篇，遭秦而全者，以其諷誦，不獨在竹帛故也。』《詩》因諷誦而全，因諷誦而傳，更因諷誦而廣傳。」同注 18，頁 118-131。

<sup>24</sup> 同注 4。

點也』之氣象。」又曰：「學者不可不看《詩》，看《詩》便使人長一格。」<sup>25</sup>

張子曰：「置心平易，然後可以言《詩》。涵泳從容，則忽于自知而自解頤矣。若以文害辭，以辭害意，則幾何而不為高叟之固哉！」又曰：「求《詩》貴平易，不要崎嶇求合，蓋詩人之情性，溫厚平易老成。今以崎嶇求之，其心先狹隘，無由可見。」又曰：「詩人之志至平易，故無艱險之言，大率所言皆目前事，而義理存乎其中。以平易求之，則思遠以廣；愈艱險，則愈淺近矣。」

26

可見自北宋以來，重視「諷詠」和「興」對《詩》的作用，其思想實非始於朱熹，而朱熹則把它們作一統合，強調兩者的重要性，則《詩傳綱領》可謂開風氣之先。朱熹認為在諷詠固有其重要性，但諷詠僅為一種工夫，若沒有方法來輔助，則讀詩就無從入手，更談不上教化。因此，朱熹特別標出「六義」來作為諷詠詩歌之前題。

## （二）六義說

朱熹在《詩傳綱領》中將「六義」提高到作為「三百篇之綱領管轄」的高度中。在對《詩大序》「故《詩》有六義焉」一節的解釋中，朱熹下了一個很長的注，其謂：

此一條本出於《周禮》大師之官，蓋《三百篇》之綱領管轄也。《風》、《雅》、《頌》者，聲樂部分之名也。《風》則十五《國風》。《雅》則《大小雅》。《頌》則《三頌》也。賦、比、興，則所以製作風雅頌之體也。賦者，直陳其事，如〈葛覃〉、〈卷耳〉之類是也。比者，以彼狀此，如〈蠡斯〉、〈綠衣〉之類是

<sup>25</sup> 同注4。

<sup>26</sup> 同注4。

也。興者，託物興詞，如〈關雎〉、〈兔置〉之類是也。蓋眾作雖多，而其聲音之節，製作之體，不外乎此。故大師之教國子，必使之以是六者三經而三緯之，則凡《詩》之節奏指歸，皆將不待講說而直可吟詠以得之矣。六者之序，以其篇次。《風》固為先，而《風》則有賦比興矣，故三者次之，而《雅》、《頌》又次之，蓋亦以是三者為之也。然比興之中，〈蠡斯〉專於比，而〈綠衣〉兼於興，〈兔置〉專於興，而〈關雎〉兼於比。此其例中又自有不同者，學者亦不可以不知也。<sup>27</sup>

朱熹這裡中對賦、比、興的解釋，與其早年的說法略有不同。《詩傳綱領》中對賦、比、興的解釋是「賦者，直陳其事」、「比者，以彼狀此」、「興者，託物興詞」。而《詩集傳》的解釋則是「賦者，敷陳其事而直言之者也（〈周南·葛覃〉）」、「比者，以彼物比此物也（〈周南·蠡斯〉）」、「興者，先言他物以引起所詠之詞也。（〈周南·關雎〉）」。其中對賦和比的解釋，僅為字面表達上的精簡，但將「興」稱作「託物興辭」，這說法明顯跟《詩集傳》的不同，對於這個問題，《朱子語類》中曾有記錄相關的疑問：

問「詩傳說六義，以『託物興辭』為興，與舊說不同。」曰：「覺舊說費力，失本指。如興體不一，或借眼前物事說將起，或別自將一物說起，大抵只是將三四句引起，如唐時尚有此等詩體。如『青青河畔草』，『青青水中蒲』，皆是別借此物，興起其辭，非必有感而見於此物也。有將物之無，興起自家之所有；將物之有，興起自家之所無。前輩都理會這箇不分明，如何說得詩本指！只伊川也自未見得。看所說有甚廣大處，仔細看，本指卻不如此。若上蔡怕曉得詩，如云『讀詩，須先要識得六義體面』，這是他識得要領處。」

可知新解是因為朱熹認為其舊說未妥而提出的。相類的內容亦能見於

<sup>27</sup> 同注4。

《楚辭集注》：「按周禮，太師掌六詩以教國子，曰風；曰賦、曰比、曰興、曰雅、曰頌。而《毛詩大序》謂之六義，蓋古今聲詩條理無出此者。風則閭巷風土男女情思之詞，雅則朝會燕享公卿大人之作，頌則鬼神宗廟祭祀歌舞之樂，其所以分者，皆以其屬辭命意之不同而別之也。賦則直陳其事，比則取物爲比，興則託物興詞。其所以分者，又以其屬辭命意之不同而別之也。誦《詩》者先辨乎此，則三百篇者若在網在綱，有條而不紊矣。」<sup>28</sup> 蓋《楚辭集注》是朱熹晚年之作，可見「託物興辭」也是朱熹晚年思想。

而「託物興辭」與「先言他物以引起所詠之詞」的分別，除了朱熹自覺舊說費力，失本指外，兩者最大的不同之處，在於內涵上前者較後者更爲寬廣，「興起其辭，非必有感而見於此物也。」這就將「興」的內涵加以擴大。而所謂「興，起也」的解釋，實與這個解釋相同，只是一體兩面的分別。朱傑人先生認爲「託物興辭」是創作主體的意識活動，而『興，起也』則是創作受體的意識能動。」<sup>29</sup> 擴大「興」的內涵，同樣是爲了配合「諷詠」特質而論。

此外朱熹將風、雅、頌限定爲「聲樂部分之名」而把賦、比、興限爲「製作風雅頌之體也」，進而析「六義」爲「三經三緯」。這個說法亦能見於《朱子語類》：

或問「《詩》六義」，注「三經三緯」之說。曰：「『三經』是賦、比、興，是做詩底骨子，無詩不有，才無，則不成詩。蓋不是賦，便是比；不是比，便是興。如風雅頌卻是裏面橫串底，都有賦、比、興，故謂之『三緯』。」<sup>30</sup>

朱熹特別指出限定風、雅、頌作爲「聲樂部分之名」，主要是彰顯出

<sup>28</sup> 朱熹撰，朱傑人等點校：《楚辭集注》，收入《朱子全書》第十九冊（上海：上海古籍出版社，2002年），頁20。

<sup>29</sup> 同注3，頁45。

<sup>30</sup> 同注18，卷80，頁2740。

詩歌的音樂本質，而賦、比、興作為一種功能性質的認識，與風、雅、頌三經結合，使詩歌能有「節奏指歸」，最終「皆將不待講說而直可吟詠以得之」。朱熹在《詩傳綱領》最後引用謝良佐論《詩》之語：

上蔡謝氏曰：「學詩須先識得六義體面而諷詠以得之。古詩即今之歌曲。今之歌曲往往能使人感動。至學《詩》卻無感動興起處，只為泥章句故也。明道先生善言《詩》，未嘗章解句釋，但優游玩味，吟哦上下，便使人有得處。如曰『瞻彼日月，悠悠我思。道之云遠，曷云能來』，思之切矣。『百爾君子，不知德行。不忮不求，何用不臧』，歸于正也。」又曰：「明道先生談《詩》，並不曾下一字訓詁，只轉卻一兩字，點掇地念過，便教人省悟。」

31

而在此注曰：「愚按：六義之說，見於《周禮》、《大序》，其辨甚明，其用可識。而自鄭氏以來，諸儒相襲，不唯不能知其所用，反引異說而汨陳之。唯謝氏之說，為庶幾得其用耳。」<sup>32</sup> 蓋六義在朱熹以前，並未得到系統的解釋，《詩大序》雖然標出詩六義的名稱，但並沒有對「賦、比、興」作說明，只有在「主文而譎諫」中暗示「比、興」的手法，而未能將之形成系統的論述。《詩大序》對六義的說法，其實是源自《周禮》六詩的說法，但《詩序》的作者未能分辨六詩與六義在性質上的差別，導致後人對六義的解釋產生紛歧。而朱熹則以「三經三緯」的概念套在「賦、比、興」之上，其實是對原來未成架構的六義說加以系統化。<sup>33</sup> 而將六義歸結為「三百篇之綱領管轄」，

<sup>31</sup> 同注4。

<sup>32</sup> 同注4。按：朱熹對「學詩須先識得六義體面」頗為推崇，《朱子語類》中亦數次引用此句。

<sup>33</sup> 六義之說，朱熹認為是本於《周禮》「六詩」，然考其實，「六詩」與「六義」所指各不相同，而《詩大序》中「六義」說實未不討論賦、比、興的名、義問題，為了調和當中的爭頌，往後又產生出「三體三用之說」，其系統的表述首見於唐代孔穎達《毛詩正義》。朱熹「三經三緯」的思想，應是由此傳統轉化而來。關於詩六義之原始，可參見王小盾：〈詩六義原始〉，收入《經典的形式、流傳與詮釋》第一冊（臺灣：學生書局，2007年）頁227-350。

其實是提供學者一條治《詩》的門徑，透過對六義的認識，讀者才能真正理解詩歌創作手法（例如兼於比或兼於興的詩文）從而掌握詩歌本身內蘊的意涵，要確實掌握詩歌的本義之所以重要，是因為《詩經》中有所謂不合乎禮義的篇章。

### （三）變風未嘗止乎禮義

傳統儒家《詩》論中又指出政治、道德、風俗等與詩歌有不可分割的聯系。認為詩歌和時代政治有密切關係，而不同的時代會產生有不同的作品，政治的良窳決定了作品美刺的內容。這是由於《詩大序》認為詩歌的作者為國史，其「明乎得失之迹，傷人倫之變，哀刑政之苛，吟詠性情以風其上，達於事變而懷其舊俗者也。」朱熹則反對這個觀點，並抨擊《詩大序》的說法而在《詩傳綱領》中指出：「詩之作，或出於公卿大夫，或出於匹夫匹婦，蓋非一人，而《序》以為專出於國史，則誤矣。」其實這個觀念在其早期思想中已然存在，〈詩集傳序〉中云：「吾聞之：凡詩之所謂風者，多出於里巷歌謠之作，所謂男女相與詠歌，各言其情者也。」<sup>34</sup>朱熹認為詩歌多發於男女之間，或出於匹夫匹婦，而非國史或太師。朱熹在《詩傳綱領》中又繼續批評道：「說者欲蓋其失，乃云國史紬繹詩人之情性而歌詠之，以風其上，則不唯文理不通，而考之《周禮》，大史之屬掌書而不掌詩，其誦詩以諫，乃太師之屬，瞽矇之職也。故《春秋傳》曰：史為書，瞽為詩。說者之云，兩失之矣。」<sup>35</sup>

朱熹這裡除了否定《詩大序》的說法外，又否定了《春秋傳》的看法。究其原因，則是由於對《詩大序》「止乎禮儀」之說的不滿而發，其又注曰：「情者，性之動，而禮義者，性之德也。動而不失其

---

<sup>34</sup> 同注 5。

<sup>35</sup> 同注 4。

德，則以先王之澤入人者深，至是而猶有不忘者也。然此言亦其大概有如此者，其放逸不止乎禮義者，固已多矣。」<sup>36</sup> 因而，朱熹對《詩大序》「正、變」之說亦抱持懷疑的態度。變詩之說，最早見於《詩大序》「王道衰，禮義廢，政教失，國異政，家殊俗，而變風、變雅作矣。」但《詩大序》未曾對「正、變」作明確的區別，及至鄭玄《詩譜·序》始區分「風、雅、正、變」的基本架構，此外又將「正、變」當作對立概念，與世次之說結合，而構成一嚴極之說《詩》系統。<sup>37</sup> 但朱熹對「正、變」之說持懷疑態度。蓋朱熹並不否認詩歌中的確存在發乎於情而能夠止乎禮義的詩歌，但他明確的指出這只是「大概有如此者」而未能止乎禮義者「固已多矣」。蓋朱熹認為《詩》中一般的官職俸祿，男女婚姻，是人之常情，自然之事，但與道理並不相悖，因而對對這些詩情作出肯定，但其前提是限於文王之化下而論，而對於那些違背禮義的，淫奔者自述男女之的「淫詩」朱熹是反對的。

「淫詩」的提出，是朱熹《詩》學理論中一個相當重要的命題，朱熹將《三百篇》中的二十三首詩的詩旨定為淫詩，認為這些詩歌不合於禮義之法，並批評漢儒強將這些淫詩當作刺詩。相關的批評亦能見於《朱子語類》如「《大序》亦有未盡，如發乎情，止乎禮義，又只是說正詩，變風何嘗止乎禮義！」<sup>38</sup>、「問：止乎禮義。曰：如變風《柏舟》等詩，謂之止乎禮義，可也。《桑中》諸篇曰止乎禮義，則不可。蓋大綱有止乎禮義者。」<sup>39</sup>、「止乎禮義」，女《泉水》、《載馳》固「止乎禮義」；如《桑中》有甚禮義？《大序》只是棟好底說，亦未

---

<sup>36</sup> 同注 4。

<sup>37</sup> 張寶三：〈《詩經》詮釋傳統中之「風雅正變」說研究〉，《中國經典詮釋傳統（三）：文學與道家經典篇》（臺北：財團法人喜瑪拉雅研究發展基金會，2002年），頁 43-47。

<sup>38</sup> 同注 18，卷 80，頁 2743。

<sup>39</sup> 同前注。

盡。」<sup>40</sup>等。對「止乎禮義」說責難，是朱熹對《詩大序》最爲不滿之處。其在《論語》「雅頌各得其所」一節中又云：「愚按：三百五篇，其間亦未必皆可施於禮義，但存其實，以爲覽戒耳。」<sup>41</sup>然而一部「思無邪」的《三百篇》當中，竟然存在悖逆天理的內容，這與聖人思想明顯存在悖反，是難以解釋的。《詩序辨說·桑中》篇謂：

曰：然則《大序》所謂「止乎禮義」，夫子所謂「思無邪」者又何謂邪？曰：《大序》指《柏舟》、《綠衣》、《泉水》、《竹竿》之屬而言，以爲多出於此耳，非謂篇篇皆然，而《桑中》之類亦「止乎禮義」也。夫子之言，正爲其有邪正美惡之雜，故特言此，以明其皆可以懲惡勸善，而使人得其性情之正耳，非以《桑中》之類亦以無邪之思作之也。曰：荀卿所謂《詩》者中聲之所止，太史公亦謂《三百篇》者，夫子皆弦歌之，以求合於《韶》、《武》之音，何邪？曰：荀卿之言固爲正經，而發若史遷之說，則恐亦未足爲據也，豈有哇淫之曲而可以強合於《韶》、《武》之音也耶！<sup>42</sup>

朱熹在《詩傳綱領》中批評《史記》的說法而謂「三百五篇，其間亦未必皆可施於禮義，但存其實，以爲覽戒耳。」而提出「存變詩以爲覽戒」的說法，在《詩經》研究史上有重要的意義。朱熹認爲聖人保存這些不合乎禮義的詩篇，是要提供一些反例，以詩爲戒。因而，對「思無邪」的認識，就不再是作詩者以無邪之思去進行創作，而是要求讀詩者要有無邪之思去諷詠詩篇。故《朱子語類》又云：「只是『思無邪』一句好，不是一部《詩》皆『思無邪』。」<sup>43</sup>而《詩傳綱領》在《論語》「思無邪」一節下注曰：

<sup>40</sup> 同前注。

<sup>41</sup> 同注4。

<sup>42</sup> 朱熹撰，朱傑人點校：《詩序辨說》，收入《朱子全書（第一冊）》（上海：上海古籍出版社，2002年）頁364-365。

<sup>43</sup> 同注18，卷80，頁2734。

凡詩之言善者，可以感發人之善心；惡者，可以懲創人之逸志，其用歸於使人得其情性之正而已。然其言然其言微婉，且或各因一事而發，求其直指全體而言，則未有若「思無邪」之切者。故夫子言《詩》三百篇，而惟此一言足以盡蓋其義。<sup>44</sup>

正是由於詩歌「其言微婉」，故需要仔細諷詠，來分辨《詩經》中合乎禮義以及不合乎禮義的詩歌。由於《詩大序》的「正、變」之說不成系統，故《詩序》作者就將變詩按「上以風化下，下以風刺上」的原則，將變詩皆當作刺詩。對此《詩傳綱領》指出：

凡風刺上者，皆不主於政事，而主於文詞，不以正諫，而託意以諫，若風之被物，彼無此心，而能有所動也。<sup>45</sup>

朱熹認為變詩與風刺並無絕對的關係，而更應該觀察詩歌的文詞。因而朱熹極為反對《詩序》中對刺詩的詮釋，即所謂「妄生美刺」的來源。去除「刺」與「變」的關係，則對詩歌的解讀，必然回歸到文詞之上，所以朱熹質疑變風變雅的说法，否定止乎禮義的絕對性，以及淫詩說的提出，溯其本源，乃本於其對詩歌的諷誦涵泳，在諷誦之中推敲文義而得來。

#### 四、結論

《詩傳綱領》中的一個明顯思想，就是強調詩歌的諷詠之功。但強調諷詠之功的原因，除了是揭示讀詩方法外，更是爲了要學者不因循前人成說。朱熹認為詩本極易明，而爲後來各家說辭所遮蔽，尤其是《小序》對詩旨的錯誤解釋。「反序」自然是朱熹《詩》學中最重要的精神，但其反《序》觀念的形成，是來自對詩歌的直接諷誦；而「六義」作爲「綱領管轄」，朱熹對六義的解釋，也是其長期治《詩》

---

<sup>44</sup> 同注4。

<sup>45</sup> 同注4。

之心得。雖然《詩傳綱領》中涉及的《詩》學思想相當龐雜，但經過朱熹的處理，卻顯得理路分明。而透過諷詠說和六義說的有機結合，亦頗能代表朱熹的《詩》學風格。但不論是諷詠說或六義說，事實上仍是傳統儒家底下「詩言志」的觀念。

而透過對淫詩，「正、變」以及「止乎禮義」的釐清，朱熹一方面承繼傳統儒家說《詩》的特色，同時亦對這些說法賦予理學成分，一方面使原來的說法更自成系統，另一方面也表現出理學家解經的特色。

《詩傳綱領》雖然未必是朱熹最重要的《詩》學著作，但其蘊含的能量卻相當可觀。事實上我們研究朱熹《詩》學，除了注意他說過什麼，同時也應該了解他為何要說，其立論之基礎為何，而《詩傳綱領》的出現，對相關問題的討論，可謂彌足珍貴。

## 師評：

本論文的旨意，在於從朱熹的《詩傳綱領》探討朱熹的《詩》學思想。文中對於《詩傳綱領》的書本情況、論述方式、詩學思想，均有簡明扼要的論述，可見作者不但已掌握短篇論文的寫作技巧，也掌握論述的核心問題。

第三節下分三項細目，條目清楚，此節為全文的重心，若能加強論述，則有增價效果。

建議：

1. 「第一節、第二節、第三節、第四節」等標目改為「一、二、三、四」。
2. 增加「參考書目」。

第十九屆(民國九十九年)大學生組

第二名

劉欣韋

政治大學中國文學系



得獎感言：

首先感謝評審老師厚愛，使我的努力得到肯定；而系上許多老師在課堂上不遺餘力的引導學生思考、尋找問題，更是這篇文章的源頭，謝謝老師。特別感謝啟屏老師對學期報告的建議與補充，才讓這篇文章內容更豐富；此外，對於偉雲學長的幫助與激勵，我也深深感謝。自知文章尚有許多問題等待處理與改進，我會繼續學習，謝謝。

## 荀子身體觀考察

### 提要

中國傳統的身心關係並不是如同西方那般身與心、精神與物質這樣的兩分法，僅將身體視作自然的、如同工具般的血肉形軀，而是將身心視作一個整體、彼此是連接而且相互影響的，而且「儘管身體是個生理學的概念，自然的現象，可是他同時也是文化的建構」，並且在文化的建構之下，「身體」的範圍亦有超過「肉體」的可能。

而當我們談論到儒家的「禮」之時，身體受文化建構的那一面就將凸顯出來，進而使人看出身、心與禮、道德彼此之間的交雜影響。所以孔子答顏淵問禮以「非禮勿視，非禮勿聽，非禮勿言，非禮勿動」，以「視聽言動」表達合禮與否；而孟子以為人心之中有四端，四端之發動而為道德行為，如見孺子之將入井，心將動而有行，此時心與身體是在一個連貫的行為之中呈現出道德的樣態；到了荀子，在其〈修身〉篇中說：「凡有血氣志意知慮，由禮則治通，不由禮則勃亂提侵」，此語涵蓋了人的身體、心理與社會三個面向，而「修身」的要求是要統一這幾個面向，讓「身體」成為荀子所認為的「君子」或「士君子」應有的樣態。

本文試圖透過荀子對身體一詞的運用，考察語意以及語脈，討論身與心、身與禮之間的彼此影響，進而推展到身體、士君子姿態與威儀間的互動，梳理出荀子的身體觀。

**關鍵詞：**儒家身體觀、荀子、君子、威儀

## 一、前言

老子說：「吾所以有大患者，爲吾有身」，我們依靠著實質的身體生存在這世間，身體使抽象的想法得以呈現、表現在外，而老子所說的「患」，無論是生老病死、名利權勢，也都是因爲身體而來，只是前者基於實際的血肉形驅而來，後者則是基於身體作爲人心思想與物質世界的中介特性而來，權勢滿足心理，進而表現在身體的舒適安養，由內而外，亦或相反的由外而內，透過追求形體的安逸使內在滿足，於是，老子所說的大患便與「身體」切割不開。

在身體與憂患的簡單討論上，即可看到「形軀」及「形軀與心」這兩種層面，「身」之一字所表現的不僅是形軀的意義，而更有著與心中思想連接所呈現的整體意涵，如同近年來資料漸多的中國傳統身心研究中所闡明的，中國傳統的身心關係並不是如同西方那般身與心、精神與物質這樣的兩分法，僅將身體視作自然的、如同工具般的血肉形軀，而是將身心視作一個整體、彼此是連接而且相互影響的。

龔鵬程先生曾以「體氣：感諸萬物」<sup>1</sup>爲題，專章討論了希臘、印度、中國在傳統思維中對身體的看法與審美方式，藉此梳理出中國「不以形體爲崇拜對象」、「不以人體爲審美對象」、「不以心體爲二元對立」、「知覺體驗與氣類感通」四個中國人對「人」的理解，而且談到：

**「中國不但不像古希臘、古印度那麼重視體相之美，認為應重心而不重形；甚且我們認為形體非審美之對象，衣裳才是。赤身裸體，那種原始形體，相對於衣裳冠冕黼黻，乃是可羞的。」**

---

<sup>1</sup> 見龔鵬程：〈體氣：感諸萬物〉，收於《中國傳統文化十五講》，北京：北京大學出版社，民97，頁1-16。龔鵬程先生於本文中以印度古籍中對婆羅門相人之術及希臘亞里斯多德的《體相學》爲材得知兩大古國對身體的評判由來已久，而中國目前僅存的最早相人術書卻晚在《漢書·藝文志》中才有，而最早的相術記載也只到《左傳》文公元年，且荀子在其〈非相〉篇中亦有：「相形不如論心，論心不如則術。形不勝心，心不勝術」的說法，以此說明中國傳統中對「形」的不重視。

這種不以人體，反而以衣物、配飾為美，而衣物配飾加於人體之時，所起之用是掩蓋無文化的赤身裸體，加之以文化的外罩，轉變人的感覺，並以此呈現的整體感為審美的對象，可見中國傳統對身體的概念不僅肉體本身，而是在其外（衣飾）與其內（心）的作用下，形成一個整體，成為我們關注的對象。

由此我們可以得知，「儘管身體是個生理學的概念，自然的現象，可是他同時也是文化的建構」<sup>3</sup>，並且在文化的建構之下，「身體」的範圍亦有超過「肉體」的可能<sup>4</sup>。

在儒家之中亦是如此，更重要的是，當談論到「禮」之時，身體受文化建構的那一面就將凸顯出來，而可以讓我們看出身、心與禮、道德彼此之間的交雜影響。所以孔子答顏淵問禮以「非禮勿視，非禮勿聽，非禮勿言，非禮勿動」，以「視聽言動」表達合禮與否<sup>5</sup>；而孟子以為人心之中有四端，四端之發動而為道德行為，如見孺子之將入井，心將動而有行，此時心與身體是在一個連貫的行為之中呈現出道德的樣態；到了荀子，在其〈修身〉篇中說：「凡有血氣志意知慮，由禮則治通，不由禮則勃亂提侵」，「血氣、志義、知慮」涵蓋了人的身體、心理與社會的三個層面<sup>6</sup>，而「修身」的要求是要統一這幾個面向，讓「身體」成為荀子所認為的「君子」或「士君子」應有的樣態，即：「其冠進，其衣逢，其容良；儼然，壯然，祺然，蕤然，恢恢然，廣廣然，昭昭然，蕩蕩然」<sup>7</sup>，這種儀態氣度的展現正是他所認

<sup>2</sup> 見龔鵬程：〈體氣：感諸萬物〉，收於《中國傳統文化十五講》，北京：北京大學出版社，民 97，頁 6。

<sup>3</sup> 見楊儒賓主編：《身體與社會》，台北：唐山，民 93，頁 40。

<sup>4</sup> 筆者在此段論述中將「身體」與「肉體」作一區隔，「身體」為人身受文化、人為文飾等等後天作用之下所展現的樣態，而「肉體」為生理學的、解剖學的、自然的現象。

<sup>5</sup> 見祝平次：〈從禮的觀點論先秦儒、道的身體／主體觀念的差異〉，收於《中國古代思想中的氣論與身體觀》，楊儒賓主編，台北：巨流印行，民 82，頁 263-264。

<sup>6</sup> 見祝平次：〈從禮的觀點論先秦儒、道的身體／主體觀念的差異〉，收於《中國古代思想中的氣論與身體觀》，楊儒賓主編，台北：巨流印行，民 82，頁 267-269。

<sup>7</sup> 《荀子·非十二子》，北大哲學系注釋，台北：里仁出版，民 72，頁 88。

為的「士君子之容」。

此外，荀子於〈非相〉篇中明言「相形不如論心，論心不如則術。形不勝心，心不勝術」，認為單純觀察容貌形體是不夠而且無用的，在容貌形體之外，更重要的是他的思想，以及如何選擇正確的思考方式，其後續言「術正而心順之，則形相雖惡而心術善，無害為君子也」，明白的說明了外在容貌形體並不影響一個人能否成為荀子所認為的「君子」，可知荀子之君子除了在〈非十二子篇〉中以儀態氣度為標準外，其心術（內在思想）也是一個重要的指標，由此可看出，荀子對於君子的界定是以後天所培養、修養出來的身心為區別。

本文試圖透過荀子對身體一詞的運用，考察語意以及語脈，討論身與心、身與禮之間的彼此影響，進而推展到身體、士君子姿態與威儀間的互動，梳理出荀子的身體觀。

## 二、身、體、形：荀子「身體觀」的文本論述分析

楊儒賓先生在《儒家身體觀》一書中，曾將儒家傳統身體觀定位為「四體一體」，以「身體」為高層級的共名，其下涵攝了「意識的身體」、「形軀的身體」、「自然氣化的身體」與「社會的身體」四個面向<sup>8</sup>，但此四者並非清楚劃分的四個區域，而是彼此交融、互動的，而也是從這四者的交流運作之下才產生了儒家傳統，抑或可以說是中國先秦思想中的身體觀<sup>9</sup>，是貫穿了意識與形軀與社會的獨特身體觀，再加上對於自然氣化與人身血氣的認知所開展出人與自然天地實有不可切割的交流互動這樣的醫家觀點，總合成渾圓、整體的身體觀。

這樣的身體觀不僅止於西方解剖學所見，而更著重於在中國思想中重要的「體知」觀點所開展出來的身與心、身與天地的交互作用，

<sup>8</sup> 見楊儒賓：《儒家身體觀》，台北：中研院中國文哲研究所，民 85，頁 2-9。

<sup>9</sup> 本書雖是以「儒家身體觀」為名，但筆者認為由書中討論的儒家身體觀原型可知，文章所闡述的其實是對先秦身體觀念的統整進而去梳理由先秦過渡到儒家思想的過程中，傳統的身體觀念是如何被改動抑或保留於儒家思想之中。

如杜維明先生所言「體知」一詞所含有的是「外在經驗」與「內在德性」兩種層面，若以張載的用語來說，便是「聞見之知」與「德行之知」兩者兼具<sup>10</sup>，可見身體作為我們接觸經驗世界的途徑，在「體知」的觀點之下，不只是形上與形下、道與器之間的區隔，而更有著結合形上形下、道與器，且兼具著經驗與先驗、並且在最後調和體現的用途在。

以下將焦點放在荀子文本上，在其文本之中關於身或身體的用語有「身、體、形」三者，但三者的用法各有不同，有時卻又有所重疊，而表達的意涵有的可能表現出「四體」其中之一，有的卻又呈現出彼此疊合甚至最後統整的那一個「身體」，以下將透過梳理三者的用法與涵義，企圖整理、歸納出荀子在面對「身體」時所運用的文字與意涵是如何傳達荀子對身體的認知與觀感<sup>11</sup>。

### （一）「身」之論述

「身」之也者，《說文》釋為「躬也，象人之身」，《爾雅·釋詁》解為「我也」，從這些字書的解釋可見，身所代表的是人外在可見的這一整個身體，可以借指為「我」，在這個借指的過程似乎可以看見對於「身」的重視，以身為可以代替整個「我」的存在，下文便考察荀子文本之中關於「身」的運用模式：

#### 1. 形軀身體

「昔者衛靈公有臣曰公孫呂，身長七尺，面長三尺。」（〈非相〉）

「是故窮則不隱，通則大明，身死而名彌白。」（〈榮辱〉）

「比周而譽俞少，鄙爭而名俞辱，煩勞以求安利，其身俞危。」（〈儒

<sup>10</sup> 見杜維明：〈論體知〉，收於《杜維明文集·卷五》，武漢：武漢出版社，民91，頁364-366。

<sup>11</sup> 此處並非要逐字逐句尋找荀子文本中所有出現身、體、形的地方，而只是希望透過較多資料的對照、考察整理歸納荀子的用法與意義所在，藉以方便本文討論，但為免繁瑣，以下每項歸納最多僅保留五條例文。原文與注釋皆參考《荀子新注》，北大哲學系注釋，台北：里仁出版，民72。

效〉)

「割比干，囚箕子，身死國亡，為天下之大僂。」（〈正論〉）

「鬥者，忘其身者也，忘其親者也，忘其君者也。」（〈榮辱〉）

## 2.行爲舉止

「禮者，所以正身也；師者，所以正禮也。無禮何以正身？」（〈修身〉）

「仁人之用國，將脩志意，正身行，伉隆高，致忠信，期文理。」（〈富國〉）

「誠義乎志意，加義乎身行。」（〈王霸〉）

「曾子曰：『同游而不見愛者，吾必不仁也；交而不見敬者，吾必不長也；臨財而不見信者，吾必不信也。三者在身，曷怨人』。」（〈法行〉）

## 3.生命

「君子，其未得也，則樂其意，既已得之，又樂其治，是以有終身之樂，無一日之憂。」（〈子道〉）

## 4.精神與軀體、行爲等整體而言

「君子之學也，以美其身；小人之學也，以為禽犢。」（〈勸學〉）

「君子絜其身而同焉者合矣，善其言而類焉者應矣。」（〈不苟〉）

「君子務脩其內，而讓之於外；務積德於身，而處之以遵道。」（〈儒效〉）

「請問為國？曰：聞修身，未嘗聞為國也。」（〈君道〉）

「身日進於仁義而不自知也者，靡使然也……身且加於刑戮而不自知者，靡使然也。」（〈性惡〉）

## （二）「體」之論述

「體」之也者，《說文》釋為「總十二屬也」，《釋名》解為「第也。骨肉毛血表裏大小相次第也」，由此可以看見「體」字所代表的肉體的、軀體的面向，但在古典文獻中「體」字卻又通常與「體知」、「體行」等等知識性、實踐性的用法相關，如《易·文言》中言「君子體仁」，《疏》曰「體包仁道」，體字便可看出認知與實踐的面向。以下便梳理荀子文本中的「體」之運用：

### 1. 形軀身體

「君子之學也，入乎耳，箸乎心，布乎四體，形乎動靜」（〈勸學〉）

「萬物同宇而異體，無宜而有用為人，數也。」（〈富國〉）

「疏房棧貌，越席床第几筵，所以養體也。」（〈禮論〉）

「故人之情，口好味而臭味莫美焉……形體好佚而安重閒靜莫愉焉，心好利而穀祿莫厚焉。」（〈王霸〉）

### 2. 行爲舉止

「君子貧窮而志廣，隆仁也；富貴而體恭，殺勢也。」（〈修身〉）

### 3. 物體形體

「致明而約，甚順而體，請歸之禮——禮。」（〈賦〉）

### 4. 常規(較無道德涵義)

「榮辱之大分，安危利害之常體」（〈榮辱〉）

### 5. 天道影響下的人道、道德

「天有常道矣，地有常數矣，君子有常體矣。君子道其常，而小人計其功。」（〈天論〉）

## 6. 體知而行、體用

「體恭敬而心忠信，術禮義而情愛人」(〈修身〉)

「好法而行，士也；篤志而體，君子也。」(〈修身〉)

「夫道者體常而盡變，一隅不足以舉之」(〈解蔽〉)

### (三) 「形」之論述

「形」之也者，《說文》釋為「象形也」，《釋名》解為「形有形象之異也」，而〈大學〉有謂「誠於中，形於外」，可見形字與外在形貌、成形等等概念的連接，並可由此推至「差異」的形成。下文便歸納荀子文本中關於「形」字的運用：

#### 1. 形軀身體

「天職既立，天功既成，形具而神生。」(〈天論〉)

「耳不欲蒸聲，口不欲蒸味，鼻不欲蒸臭，形不欲蒸佚。」(〈正論〉)

「故葬埋，敬藏其形也；祭祀，敬事其神也。」(〈禮論〉)

「故目視備色，耳聽備聲，口食備味，形居備宮。」(〈解蔽〉)

「心者，形之君也，而神明之主也，出令而無所受令。」(〈解蔽〉)

#### 2. 表現

「君子之學也，入乎耳，箸乎心，布乎四體，形乎動靜。」(〈勸學〉)

「誠心守仁則形，形則神，神則能化矣。」(〈不苟〉)

「故人不能無樂，樂則必發於聲音，形於動靜。」(〈樂論〉)

「執一如天地，行微如日月，忠誠盛於內，賁於外，形於四海。」(〈堯問〉)

「禮樂則脩，分義則明，舉錯則時，愛利則形。」(〈彊國〉)

### 3.容貌體態

「故相形不如論心，論心不如擇術。形不勝心，心不勝術。」（〈非相〉）

### 4.物體形體

「形體、色理以目異，聲音清濁、調竽、奇聲以耳異。」（〈正名〉）

### 6.可見之形

「故聲無小而不聞，行無隱而不形」（〈勸學〉）

「萬物莫形而不見，莫見而不論，莫論而失位。」（〈解蔽〉）

## （四）身、體、形所表現的身體層面

透過以上的整理，可歸納荀子對於身、體、形的用法有以下幾個方向：

1.三者各有表形軀身體的含意所在。

2.「身」之一字，以指行為舉止和指精神與軀體、行為等整體的用法為多。

3.「體」之一字，用以表形軀身體的用法為多，但較特殊者是用於表示體知而行、身體力行的用法，以及與「常道、天道」這種形上意義的道德規範有所承接的「常體」，可見「體」字蘊含的關於認知、實踐到最後甚至傳達了與超越性的天道並行的意義。

4.「形」之一字除了表形軀身體為多外，亦多用於「表現」、「呈現」之處。其用法著重在「具體成形」之意以與「未形之時」對比，以及

描繪性的「形體容貌」，不同於「身」、「體」所表示的身體整體或四肢肉體，而較重於外形的含意；此外，形字又強調了「成形」、「顯現」這種動態意義。

由以上歸納可以發覺，荀子所謂的「身、體、形」的概念其實涵蓋甚廣，而以「身」與「體」的重疊較高，「形」的用法就不太相似。

而「身」與「體」的用法，皆可由最原初的形軀身體出發，涵蓋存在顯現、體知、體行、體現道德等等意義在內，即以形軀身體為中心，向外含攝了一切以身體為本的活動、事件，即可以表現出「身體」以及人處於社會之中所展現的「身」的樣貌，以及「身體」所能體現的抽象道德規範。如同上文所整理的，身之一字所表現的意義，包含了形軀身體與行為舉止甚至決定行為舉止的思想精神，便如同以形軀為中心，將精神的發動而後牽引身體的動作而成為人的行為舉止，這樣的一連串過程視為同一字所可以表現的不同層次，亦即此字之內包含了這一連串過程的一切涵意在內。

此外，「體」字用以表「體知而行」的用法，亦表現出這樣的想法，而體知一語更可表現出中國古典思想中，身體的概念並不僅僅只是解剖學上的身體而已，於中更大的部分包含了「以體驗之，而又驗之於體」<sup>12</sup>的意涵在，其概念不僅僅只是知覺，而更有著主體涉入對象之中「在主客交融狀態中達成理解」<sup>13</sup>的含意在，此種認知不同於一般理解的「認知」，而是有著「變化氣質」<sup>14</sup>這樣的由理解認知而實際運用的過程在內，表現了身體不是作為一個死的、與思考感知二分的對象，而是彼此連貫的一體，知與體是不分的。

<sup>12</sup> 見龔鵬程：〈體氣：感諸萬物〉，收於《中國傳統文化十五講》，北京：北京大學出版社，民97，頁13。

<sup>13</sup> 見龔鵬程：〈體氣：感諸萬物〉，收於《中國傳統文化十五講》，北京：北京大學出版社，民97，頁13。

<sup>14</sup> 如杜維明先生所言：「這種知識預設了一個很奇特的東西，我稱之為"knowing as a transformative act"（了解同時又是轉化的行動）。這就是受用，是一種對人有轉化功能的認知，如張載所說的『變化氣質』。」見杜維明：〈論體知〉，收於《杜維明文集·卷五》，武漢：武漢出版社，民91，頁371。

除此之外，每個字出現在哪些句子之中，整個句子所表現的意涵也是有所差別的，仔細觀察可以發現，當荀子使用「身」或「體」表示行為舉止、或體知而行的時候，整句的語境通常是在期許君子的行為，如「君子務脩其內，而讓之於外；務積德於身，而處之以遵道」、「仁人之用國，將脩志意，正身行」、「君子貧窮而志廣，隆仁也；富貴而體恭，殺勢也」等等；或者是以禮、德、恭敬等有道德涵意的期許，為此行爲的準則或方向，如「禮者，所以正身也」、「誠意乎志意，加義乎身行」、「體恭敬而心忠信」等等，此時的身與體是待「化」與「正」的，在道德或禮儀的環境之下，讓身體化、正之後而可以為君子。

但當荀子改變用法，而以「身」、「體」、「形」來表示形軀身體之時，一是整句的語境是單純描述性語言，不涉價值評斷，如「身長七尺，面長三尺」、「萬物同宇而異體」、「形具而神生」、「心者，形之君也」等等；二則整句語境在危亡之時，如「煩勞以求安利，其身俞危」、「鬥者，忘其身也」、「身死國亡，為天下之大僂」等等；三則以與自然人性、人情搭配使用，如「故人之情，……形體好佚而安重閒靜莫愉焉」、「故目視備色，耳聽備聲，口食備味，形居備宮」等等。

綜合觀之，當荀子談形軀身體之時，看到的多是其自然人性慾望與身體的連結以及生命喪失的可能，可見其以形軀身體為人性的原始代表、生命災害的主體，而通常這樣的災害又是因人之原始慾望衝動而來的好利、好爭、好鬥等，如荀子於性惡篇中所言：

「今人之性，生而有**好利**焉，順是，故爭奪生而辭讓亡焉；生而有**疾惡**焉，順是，故殘賊生而忠信亡焉；生而有**耳目之欲**，有**好聲色**焉，順是，故淫亂生而禮義文理亡焉。然則從人之性，順人之情，必出於爭奪，合於犯分亂理，而歸於暴。」

可見此自然人性慾望所帶來的爭亂與窮困；但當荀子談到行為舉止等

身體於社會之中，後天培養所展現的面貌之時，他所著重之處卻又偏向了道德意涵所能帶來的人文化成、「美身」、「正身」的功用，而期許君子能以此為準則，使其身合於此規範，才能是一個君子所應有的身體樣貌與氣度風範。

### 三、君子、威儀與身體

由以上的討論可以發現，在荀子的語境之中，存在著對原始形軀的不信任，因其代表著原始的慾望，放入社會脈絡之中將有可能引起自身或他人的災害，如同前引〈性惡〉篇中所言；而這樣的原始形軀，有待於禮樂、仁義、恭敬、忠信等等符合社會規定的道德規範加以約束、化成，於此可見荀子之「化性起偽」中「化」的功能性概念於身體的運用，而這個化的過程中蘊含了荀子對於身體姿態的期許，而此期許盡歸於君子之身。此君子之身透過了工夫修養而成，展現獨特的姿態，亦呈現出荀子身體觀中的特殊思維，值得進一步深入討論。

#### （一）君子與禮義師法之化

荀子曾言：「性者，天之就也」（〈正名〉），又言：「性者，本始材朴也」（〈禮論〉），以「性」為不可學不可事之自然，人性之自然本無善無惡，但人性之自然，放於社會、群體之間，則必將因資源之不平等而有爭奪、殘暴之惡，使得禮義辭讓等種種美好德行喪失。故人必受禮義師法之化，才能成就其美好德行，此中的「化」，代表的是一個轉換與提升的過程，將人性中可能引起災難、有害他人的質地經由禮義師法使其得到控管，並更進一步的將禮義師法知中所蘊含的道德意涵帶入人身之中，形成荀子所贊賞、認同的君子姿態。

轉換的過程之中，「化」的最大關鍵存乎一「心」。荀子謂：「人何以知道？曰：心知道。心何以知道？曰：虛壹而靜。」（〈解蔽〉），

心虛壹而靜的功用是人可以知「禮義之道」的原因，能知道，才能以化以起，而當心能虛壹而靜達到大清明的境界之時，則能「**疏觀萬物而知其情，參稽治亂而通其度，經緯天地而材觀萬物，制割大理而宇宙理矣**」（〈解蔽〉），心的大清明境界使人能明於萬物知情、宇宙大道，此是一心志澄明的境界，由此而能知道，知道而後體行，便能化性而起偽。

但在「化」的過程中心與身之間又是如何互動的？荀子謂：「**性者，本始材朴也；偽者，文理隆盛也**」（〈禮論〉），解蔽心所起的功用，使我們能起文理隆盛之偽，文理隆盛代表的即是禮，而禮體現天道，尊禮而行則能調和人文與自然，使性偽相合，「**性偽合，然後成聖人之名**」（〈禮論〉）、「**天地合而萬物生，陰陽接而變化起，性偽合而天下治**」（〈禮論〉），性偽之合，如同自然的形軀身體接受了禮文之化而成君子之身。

荀子於〈勸學〉中曾言：「**君子之學也，以美其身**」，此處之「學」，便是基於此一解蔽心的作用之下的「起偽」過程，以虛壹而靜之心積學，「**積善成德，而神明自得，聖心備焉**」（〈勸學〉），而達到「美其身」的功用，這是荀子於其致知論底下所蘊含的工夫，是君子之身的修養過程，而且「**容貌、態度、進退、趨行，由禮則雅，不由禮則夷固僻違，庸眾而野**」（〈修身〉），解蔽心使人達大清明境界，在思辯、權衡之下明白天地之道、道德之理，使人心不蔽，體而行之，人身行於道德禮義之中，合於文雅而不野，才能成爲一個理想的君子樣態。而君子之身的養成，有賴於「化」的工夫修養，使我們能在原始的形軀身體之上加上禮義文理的文化薰陶，不至於庸眾而野。

荀子曾言「**君子博學而日參省乎己，則知明而行無過矣**」、「**言有召禍也，行有招辱也，君子慎其所立乎**」（〈勸學〉）、「**君子養心莫善於誠，致誠則無它事矣**。」（〈不苟〉），在在顯示出荀子對於君子的期許，要求修養、日省、養心、致誠，通過這些「化」的工

夫，成就出一個最後的君子姿態，無論是內在心理抑或外在容貌或內外交融而出儀態氣度皆然。

## （二）威儀與身體<sup>15</sup>

上述的君子之身，其所實際展現的姿態為何？荀子於〈非十二子〉篇中首先言之：「士君子之容：其冠進，其衣逢，其容良；儼然，壯然，祺然，葦然，恢恢然，廣廣然，昭昭然，蕩蕩然——是父兄之容也。」（〈非十二子〉），此外「君子不傲、不隱、不瞽，謹順其身」（〈勸學〉）、「君子寬而不慢，廉而不劌，辯而不爭，察而不激，直立而不勝，堅彊而不暴，柔從而流，恭敬謹慎而容。」（〈不苟〉）、「君子無爵而貴，無祿而富，不言而信，不怒而威，窮處而榮，獨居而樂，豈不至尊、至富、至重、至嚴之情舉積此哉」（〈儒效〉）等等，都表達了理想的君子姿態，要求君子是一個從容、不卑不亢、謹守乎中庸的氣度，而其氣度是由內在而影響到外在行為的，充分展現出君子作為「禮義師法」之化後的存在所蘊含的文理隆盛之感，進退合度、談吐得宜；此外更透過衣飾、容貌、氣質的管控，呈現出令人望之儼然的威儀氣度。

但這樣的威儀從何而來？<sup>16</sup>。威儀所代表的是「宗法政治秩序的體現，它表徵著，禮樂文化並非僅僅是誦詩樂舞，它也包含了政治權威的嚴肅性」<sup>17</sup>，如左傳中北宮文子所說：「君子在位可畏，施舍可愛，進退可度，周旋可則，容止可觀，作事可法，德行可象，聲氣可樂，

<sup>15</sup>杜正勝先生於《從眉壽到長生》中的〈威儀篇〉言：「我們發現封建貴族極其關注內在的『德』和外表的『威儀』，二者匯集於『敬』，是精神和行為的最高法則與境界。」，見杜正勝：《從眉壽到長生》，台北：三民書局，民 94，頁 205。從這個觀點出發，筆者認為荀子在「禮以正身」、「學以美身」的觀念之下，對於身體樣態、氣度的描寫上，皆有可與此互相參照者，故以此為標題展開接下來的討論。

<sup>16</sup>楊儒賓先生歸納西周時君子的兩個化成方向所啟發，一者「攝威儀」，二者「治血氣」，以前者與本文欲討論者較為相關，故僅討論威儀一項。可參見楊儒賓：《儒家身體觀》，台北：中研院中國文哲研究所，民 85，頁 28-43。

<sup>17</sup>見陳來：《古代思想文化的世界》，北京：三聯書店，民 98，頁 254。

動作有文，言語有章，以臨其下，偽之有威儀也」<sup>18</sup>，有著很強烈的政治象徵與權威性，但也有其「將人生理的存在轉為道德的存在」<sup>19</sup>的意涵，人身「內在的『德』和外表的『威儀』，二者匯集於『敬』」<sup>20</sup>，德內而儀外，又「『敬』和『德』是一種氣質，具有某種程度的抽象性，但都從行為舉止顯現出來」<sup>21</sup>，敬與德是周代人文躍動的精神產物，將權威的威儀與德相配，讓「威儀」成為由內而外的氣度氣象，是人性必得之以化為可敬可畏的道德、地位標準。

到了荀子之時言：「威有三：有道德之威者，有暴察之威者，有狂妄之威者。」（〈疆國〉），將威儀分之為三，而以道德之威為尚，可見荀子所著重的君子及其樣貌，不同於以往所說的以威儀為統治者的威儀，不再是由血緣構成的權威，而是可學可事，後天的道德威儀，而敬、德與威儀三者，乃藉由形軀身體溝通內外，進而呈現出君子的整體身體樣態與氣象，是以道德為重的身體觀。

由上述內容可以得知，荀子所期許的君子姿態，除了蘊含著內在的道德操守之外，也要求能將內在之德與外再的威儀配合，使道德意涵落實於人身，在行立坐臥、言談舉止等行為、人際互動上表現出經師法之化後的「文」，不在是以往的直、野。

而在君子之威上，則是內在道德透過身體行為所呈現而出的氣象，於此的身體可以說「身體成了精神的具象化」<sup>22</sup>，而此道德精神來自於荀子的修養工夫之下的解蔽心所體知的禮義之道，以此道為精神、為準則而形乎四體，使自然的形軀身體能化而成為依於禮義道德的身體，進而呈現出君子的威儀感，但深入思考，此種威儀所含的道德，並非

<sup>18</sup> 《左傳》襄公三十一年。

<sup>19</sup> 見楊儒賓：〈支離與踐形—論先秦思想裡的兩種身體觀〉，收於《中國古代思想中的氣論與身體觀》，楊儒賓主編，台北：巨流印行，民 82，頁 429。

<sup>20</sup> 見杜正勝：《從眉壽到長生》，台北：三民書局，民 94，頁 205。

<sup>21</sup> 見杜正勝：《從眉壽到長生》，台北：三民書局，民 94，頁 209-210。

<sup>22</sup> 見楊儒賓：〈支離與踐形—論先秦思想裡的兩種身體觀〉，收於《中國古代思想中的氣論與身體觀》，楊儒賓主編，台北：巨流印行，民 82，頁 415。但文中乃指孟子、莊子之身體觀，著重於其在精神、人格上的開展，不同於荀子所談的身體，著重它的自然與社會面向。

是心性開展的道德，而是社會脈絡之下的道德意涵<sup>23</sup>，進退、言語無一不是與他人相關的動作，進退得宜，語言得體，恭敬自持，使人望之儼然，便是這種社會化的道德意涵落於人身所化成的君子身體樣態。

## 五、結論

透過對荀子文本中「身、體、形」的語意梳理，可以看到荀子的身體觀點是以形軀身體為待化的原始本質，代表的是人性自然的慾望衝動，而需要透過荀子對解蔽心的作用，去察知天地禮義之道，將原始本質的形軀身體放入社會脈絡之中，配合解蔽心所察之道，將人性論中的「化性起偽」運用至身體修養之上，使性偽相合，將自然形軀置入禮義的框架，使身體舉止行為無一不合乎禮義，將「人的生理存在轉化為道德的存在」，這種社會倫理性質的道德，使得君子的身體樣態自然而然散發出道德的威儀感。

於是，荀子的身體觀成為了「禮義的身體觀」<sup>24</sup>，「君子之學也，入乎耳，箸乎心，布乎四體，形乎動靜」（〈勸學〉），君子的姿態要通過學習社會禮義、道德，所學所感來自於外在道德規範，體現天地運行中所有的道德禮義原理，而後轉化、體現於身體的動靜之上，因為：

「他在看身體，甚至看任何人文現象，都是從社會性的禮義角度入手。因為他認為人的定義即是社會的人，更確實地說，人即是禮義之人。」<sup>25</sup>

於是人的身體是社會的身體，必得體現社會的規範原則方可謂理想的身體，所以荀子對於君子的要求便是如此，完全的價值來自於禮，所以君子進退必須合禮、言談必須合理，而後呈現出整個身體進退合度、

<sup>23</sup> 可參見楊儒賓：〈支離與踐形—論先秦思想裡的兩種身體觀〉，收於《中國古代思想中的氣論與身體觀》，楊儒賓主編，台北：巨流印行，民 82，頁 429。楊儒賓先生言威儀觀所帶來的道德意涵並非是心性性質的道德，而是一種社會的規範（禮）在人身上的體現，是一種倫理性質的道德規範。

<sup>24</sup> 見楊儒賓：《儒家身體觀》，台北：中研院中國文哲研究所，民 85，頁 67-80。

<sup>25</sup> 見楊儒賓：《儒家身體觀》，台北：中研院中國文哲研究所，民 85，頁 17。

言語得體、容貌恭敬的姿態，使自然的身體能化爲禮義的身體，進而能有人身盡合於道德禮義之後所自然體現的「威儀」，而此威儀所展露的不僅止於四體、容貌、衣飾三者各自所傳達的意涵，而是著眼於整體散發的氣象、氣度。

這樣的身體觀點，顯現了中國古典思想之中的身體觀點，並非是單純的身心二分，而是蘊含了身心一體，精神、行爲、氣質合一的面貌，身體是認識外界的媒介，但同時也是認知表現出來的場所，通過這種「體知」意義的展現將形軀的身體轉化爲道德化的身體，而在荀子的思想之中，這樣的道德化其實有著很強的社會規範性，顯現了社會文化、禮義制度與人心人身的交互影響作用，使其對君子身體觀點的期許涵蓋身體、心理與社會，而身體的概念便成爲人在社會之中、一個由內到外無不合禮的修養工夫的具體顯現。

## 參考書目

### 專書

1. 北大哲學系注釋：《荀子新注》，台北：里仁出版，1983年。
2. 杜維明：《杜維明文集》卷五，武漢：武漢出版社，2002年。
3. 龔鵬程：《中國傳統文化十五講》，北京：北京大學出版社，2008年。
4. 楊儒賓主編：《身體與社會》，台北：唐山，2004年。
5. 楊儒賓：《儒家身體觀》，台北：中研院文哲所，修訂二版三刷，2008年。
6. 杜正勝：《從眉壽到長生》，台北：三民書局，2005年。
7. 陳來：《古代思想文化的世界》，北京：三聯書店，2009年。

### 期刊論文

1. 祝平次：〈從禮的觀點論先秦儒、道的身體／主體觀念的差異〉，收於《中國古代思想中的氣論與身體觀》，楊儒賓主編，台北：巨流印行，1993年。
2. 楊儒賓：〈支離與踐形－論先秦思想裡的兩種身體觀〉，收於《中國古代思想中的氣論與身體觀》，楊儒賓主編，台北：巨流印行，1993年。
3. 黃俊傑：〈先秦儒家身體觀中的兩個功能性概念〉，收於《文史哲》總期第313期，2009年。
4. 張豔豔：〈先秦儒家“禮以美身”的觀念辨析〉，收於《學術論壇》第7期，2007年。

## 師評：

- 一、本論文的旨意，在於探討荀子的「身體觀」，文中許多論點參考現代學者楊儒賓及其他人士的見解，進而消化吸收，寫作成文，可見作者具備收集資料和研讀資料的能力。
- 二、本論文的第二、三節是論文的主要部分，第二節舉出荀子文本中的「身、體、形」三者加以討論。第三節則討論由身體「化性起偽」，產生君子、禮儀師法、威儀的化成過程。
- 三、整體而論，作者由荀子「身、體、形」的考察，進而連結討論荀子的人性學說與禮教思想，理路清楚，見解正確。

第十九屆(民國九十九年)大學生組

第三名

曾令愉  
政治大學中國文學系



得獎感言：

感謝廖棟樑老師在「古典文學理論」課程中的指導與鼓勵，讓我有勇氣投稿文章；感謝去年在中文系大學部論文發表會中給予我鼓勵的曾守正老師以及林佳儀學姊，讓我擁有繼續嘗試寫作的決心；感謝邱偉雲學長及俶萍、淳介、啟聰幾位學友，在過去半年的讀書會時光予我極多啟發。最後感謝評審老師給予這篇文章肯定，這對我來說是一個微小卻重要的開始，希望未來能繼續在學術之途努力。

## 「三昧」與「神韻」：論王士禎的詩學理論

### 提要

本文試著跳脫單論「神韻」二字意義的框架，以《唐賢三昧集》的「三昧」一詞為線索，在一般為神韻說定位的「詩歌境界論」之外，建立起「修養工夫論」的內涵。除此之外，並取《唐賢三昧集》的選詩標準作為參考，破除一般將「神韻詩」與「清澹派」完全畫上等號的成見，藉此說明「神韻說」追求的並不只侷限於清靈飄渺的詩歌風格，而是超越各種風格題材，以禪學中的「三昧」為詩人心靈的修養基礎，並在此基礎上突破「看」的主觀限制，將視野提升到「觀照」的境界，在這種條件下完成的詩作，才是王士禎所謂的「神韻說」。

**關鍵字：**三昧、神韻、王士禎

## 一、前言

### (一) 研究動機

在中國文化中，宗教思想與文學、藝術之間一直存在著相互影響、融通、整合的情形。其中一個顯著的例子，即是印度佛教傳入中國後，經過中國本土化、並與道家莊學融通後所形成的「禪宗」。大體來說，禪宗與其他的佛教派別相比，更講究平常心與實踐工夫，對一般大眾而言更容易親近；而禪宗與莊學結合後，其精神層次的超越追求亦潛移默化成爲一種心靈美學的概念，對中國藝術精神頗具影響。

說到禪與文學，大概會令人直接聯想富有禪理的「偈詩」、「禪趣詩」等等，但是這只能稱爲禪宗文學，是「以詩明禪」的文學型態，談這類的詩，實際上還是在談「禪宗」，而不是談文學。本篇文章所討論的，是禪宗超越性的精神層次或潛心修養的實踐工夫，對於中國的詩人產生了什麼樣的影響？禪的美學境界是否成爲中國古典文學理論的一種審美標準或創作靈感來源？

在中國古代文學理論中，有很多將詩與禪並論的例子，例如宋代嚴羽《滄浪詩話》，他的「妙悟說」提出「以禪論詩」及「以禪喻詩」的說法<sup>1</sup>，影響後代許多詩人及評論家將禪的境界與詩的境界相互比擬。清代的王士禛也是其中之一。他認同嚴羽以禪喻詩的說法，並提出相關論點，例如「嚴滄浪以禪喻詩，余深契其說，而五言詩尤爲近之。如王裴輞川絕句，字字入禪」（〈蠶尾續文〉）、「詩禪一致，等無差別」（〈香祖筆記〉）<sup>2</sup>等等。前一句評論王裴唱和詩，所謂「字字入禪」者，說明了王維詩歌當中表現出來的佛家思想；然而後一句評論，卻直接將詩與禪兩個概念並舉齊觀，而不只是「以禪入詩」或「以

<sup>1</sup> 參考自郭紹虞：《中國詩的神韻、格調及性靈說》（臺北：華正書局，1975年4月），頁10。

<sup>2</sup> 錄自王士禛著、張宗柟纂集、戴鴻森校點：《帶經堂詩話》（北京：人民出版社，1982年）。

詩明禪」的禪詩形態。在王士禛的詩話中，此類評論數量極多，他並拈出「神韻」二字，做為詩歌藝術的美學標準。

綜上所述，從嚴羽的「妙悟」到王士禛的「神韻」，都可以看出禪宗對中國詩歌美學的深刻影響。這種影響主要表現在兩個層面：第一，是題材上的影響：「禪」的妙趣成為詩歌中的重要主題，形成了「以禪入詩」的詩歌類型。第二，是修養與境界層次的影響：禪宗的修養工夫與美學境界影響了許多詩人的創作，這些詩人的詩歌不一定是談論禪的問題，但卻同樣運用了禪宗的修養工夫來進行詩歌創作。筆者認為，嚴羽的詩歌理論中對於第一種影響是有自覺的，而對於第二種影響則還停留在潛在的、模糊的自覺。清代的王士禛則不像嚴羽一樣那麼明顯地談禪，或是直接將許多禪宗術語套進詩學理論中，筆者認為，他是真正融貫了前人說法與禪宗、道家的思想內涵，進而轉化為詩學理論，比較接近本文所想要探討的目標，也就是前述所說的「第二種影響」：禪宗的修養工夫與美學境界對於中國詩人的影響。因此本文選擇王士禛的「神韻說」作為主要討論的對象。

## （二）研究方法

王士禛雖然提倡「神韻」，但卻沒有一篇明確的「神韻論」；他對神韻的論述散見於大量的詩話中，唯一明確以「神韻」為名的作品，卻是一部詩選集《神韻集》；但《神韻集》後來被大量竄改而失去原貌，於是王士禛重新編輯了《唐賢三昧集》，將《神韻集》納於其中。這不免會讓人產生好奇：既然王士禛如此重視詩歌的神韻，為什麼不寫一篇「神韻論」，卻只留下分則論述的詩話與詩選？會不會是神韻本就無法以文字明之，只有實際閱讀作品，才能「參悟」？因此，筆者認為要深刻認識王士禛的「神韻」，除了從王士禛大量的詩話中搜取與神韻相關的理論，《唐賢三昧集》更是不可忽略的資料。本文即

以王士禎的神韻說為討論對象，並實際閱讀《唐賢三昧集》，觀察王士禎如何選詩、選詩標準為何，再與他的詩話相互對照，試圖從中理解神韻說的意義。

本文分成以下幾個部分，首先討論「神韻」與「唐賢三昧」的命題內涵，從中探討詩與禪與莊學之間的關聯，以初步了解王士禎對詩歌寫作的工夫論與審美境界觀。其次，以《唐賢三昧集》所收詩歌與詩人為例，與王士禎的神韻說相互對照，以明其選詩之審美標準。最後，從外緣的文學史角度探討王士禎為什麼要提出神韻說，神韻說與《唐賢三昧集》又對文學史造成什麼樣的影響。

## 二、「神韻」與「三昧」的意義

幾乎所有研究王士禎「神韻說」的學者，都會在「神韻」二字上反覆論證其意義。而除了王士禎的神韻說之外，中國畫論、藝術理論中也常常出現神韻二字，指涉意義相當豐富，更讓學者費盡心思。有學者認為神韻二字本為一義、也有學者主張將「神」、「韻」二字拆開來解釋；眾說紛紜，莫衷一是。黃景進先生在《王漁洋詩論之研究》中蒐集了多位學者對於「神韻」的不同解釋，並有詳細分析，他在比較了現代學者的解釋與王士禎詩話中與神韻有關的材料後，得出以下的結論：

**神韻乃承襲六朝以來畫論中「傳神」與「氣韻生動」的觀念。凡是談到「神」的地方都是指與「形」相對而言的精神，而凡是談到「韻」的地方一定要求有一種筆墨之外特殊性質，神韻連言集指某種無形的精神。就一首詩而言，如果能讓讀者感受到某種語言之外的性質，即是有「韻」，而如果這種無形的性質是表達某**

種精神時就叫做「神韻」。<sup>3</sup>

黃先生的解釋可以說是較全面地綜合了各家的說法，但「某種無形的精神」仍然讓人覺得相當抽象。在黃先生的論述中，提到「從畫論裡去理解神韻」，這一點倒是提供了吾人一個具體的思考方向。而若要從中國畫論或藝術理論中去理解「神韻」，徐復觀先生的《中國藝術精神》可以說是相當完整地解釋了這個問題。在徐先生的書中，較多使用的是「氣韻」這兩個字。不過，徐先生自己也說，「氣韻生動」也就是「傳神」的進一步說法；因此筆者認為可以將徐復觀先生所說的「氣韻」視同於王士禛語境中的「神韻」。不過值得注意的是，徐先生在解釋「傳神」一詞時，特別拈出了「寫照」二字，他說：

「寫照」，即係描寫作者所觀照到的對象之形相。「傳神」，即係將此對象所蘊藏之神，通過其形象而把它表現(傳)出來。「照」是可視的，「神」是不可視的，神必須由「照」而顯。<sup>4</sup>

透過「觀照」、「寫照」，才能超越所描寫對象「外表形似」的局限，不是只把握對象之「形」，而是把握對象之神，也就是對象之真。這一部分的論述雖然只有提到「神」，但其實「韻」的道理也是相同的，大致都是指「透過觀照的工夫，超越外表的形似，以表現出對象本質上的形似」。

由徐復觀先生的論述中，我們知道「神韻」是透過「觀照」、「寫照」所表現出來的。因此，我認為對於「神韻」的解釋，不一定要執著於「神韻是什麼」，因為神韻本來就是一種意會、一種不可名之的形態；如果我們擺脫名詞解釋的包袱，而從「如何表現神韻」的角度探討神韻的內涵，或許更能把握其意義。而在此脈絡中，「觀照」是

<sup>3</sup> 黃景進：《王漁洋詩論之研究》（臺北：文史哲出版社，1980年6月），頁119。

<sup>4</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》（臺北：學生書局，1998年5月），頁158。

一個相當重要的關鍵；而觀照之所以重要，原因正在於王士禛不只重視「神韻」，在他的語境中，還提到了另外一個重要的名詞：即《唐賢三昧集》的「三昧」二字。

「三昧」一詞本屬於佛家語，是梵語 *samadhi* 的音譯，意譯為禪定。這本是一種使意志集中起來，不向外發散的修行。在三昧的修習中，「意志的純化」是最重要的功課，修行者必須強化自己的意志，不對外界起分別意識，不與外界做主客的對立，以達到心靈的凝定階段。在完成純化的工夫之後，心靈方可從凝定的狀態中躍起，在世間自在無礙地進行種種作用<sup>5</sup>。「三昧」可以說是禪宗的基本修養工夫，禪的遊戲必須在三昧的修養基礎上，使禪心在日常生活中自由起動，才能達到整全的禪實踐。

不過，一般提及禪與美學之間的關係，多半會聯想到與禪宗相關的、風格取向以寧靜悠遠為主的題材。但其實禪宗美學不只侷限與此，只是這一類的題材較易排除衝動與激情，而從較高的角度觀照事物。三昧的禪定工夫最重要的是凝定意志，達到外物與主體地泯一狀態，心自身不作心想，也不對物作物想，達到「物我混一」或「物我雙忘」的境界。因此，「三昧」之美或「禪」之美不一定單指與禪宗相關題材的藝術，只要能夠「如如地表現自己」、「自己表現自己的真面目」，不滯於物之外形、不滯於我之情感，那麼不論是何種風格類型的題材，都可以是「三昧」所表現的藝術境界。

王士禛是否完全理解禪家所謂的「三昧」、或者我們對「三昧」的理解是否與王士禛相同，不得而知；但是四庫全書的編纂者在《唐賢三昧集·提要》中說：「名曰三昧，取佛經自在義也。」這裡的「自在」，其實也有「自由自在（自己由自己之存在）」的意義，與前文所討論的「自己表現自己的真面目」相當接近。但是這與之前解釋神韻時所提到的「觀照」又有何關聯呢？其實在禪宗的語境中常常強調

<sup>5</sup> 參考自吳汝均：《遊戲三昧：禪的終極實踐與關懷》（台北：學生書局，1993年2月），頁164。

觀照這兩個字，意思是對外物不能「看」，「看」有主觀意志的活動，而「照」是一種本性決定的自然的反映<sup>6</sup>。

進入道家的語境脈絡，也可以發現「觀照」的美學。在莊子的語境中，他對於外物的「觀照」，實際上就是在心齋、坐忘的狀態下，達到物我合一、亦即「物化」的境界。在此種境界下觀照外物，便不會滯著於主觀的情感，或者是說讓主觀的情感與外物合而為一，而看見「物之真」、「我之真」，亦即萬物現象之本真。這與禪宗所說的「游戲三昧」實際上是相通的。因此，不論從道家或從禪宗的角度來看，「觀照」都是一個在物我雙忘的境界下自然反映本質的一種觀法，可以說在三昧的凝鍊狀態下方能觀照事物，也可以說唯有透過觀照才能表現出三昧的工夫。

在了解三昧的內涵之後，再回到王士禎的語境脈絡，可以推知「神韻」其實是在「三昧」的修養狀態下，透過「觀照」而精準地捕捉對象的本質，這種本質是不拘泥於外在的形似，而是內在精神的「神韻」。從審美角度來看，一件符合神韻標準的作品，可以讓觀者透過物我共感的觀照與想像而得其「自己的本質」，而不是只看見其精美雕琢的外表。因此，在王士禎的語境裡，神韻與三昧實際上密不可分，兩者互相對照，才能使意義更加明朗。該如何印證這種解釋方式呢？讓我們實際看幾則王士禎的詩話：

- (一) 嚴滄浪論詩，特拈「妙悟」二字，及所云「不涉理路，不落言筌」，又「鏡中之象，水中之月，羚羊掛角，無跡可循」云云，皆發前人未發之秘。
- (二) 世謂王右丞畫雪中芭蕉，其詩亦然。如「九江楓樹幾回青，一片揚州五湖白」，下連用蘭陵鎮、富春郭、石頭城諸地名，皆寥遠不相屬。大抵古人詩話，只取

<sup>6</sup> 孫昌武：《詩與禪》（台北：東大出版社，1994年8月），頁61。

興會神到，若刻舟緣木求之，失其指矣。

- (三) 越處女與勾踐論劍術曰：妾非受於人也，而忽自有之。司馬相如答盛覽論賦曰：賦家之心，得之於內，不可得而傳。詩家妙諦，無過此數語。
- (四) 史記如郭忠恕畫天外數峯，略有筆墨，然而使人見而心服，在筆墨之外也。右王楙《野客叢書》中語，得詩文三昧，司空表聖所謂「不著一字，盡得風流」者也。<sup>7</sup>

第一則詩話常常被學者引用，作為王士禎認同嚴羽詩學理論的證明。不過在這邊要強調的是，「不涉理路」、「不落言筌」、「無跡可循」實際上就是要擺脫外在形似的創作方法，而是直取其中神韻，以達妙悟之境。第二則所說的「雪中芭蕉」是現實中不可能出現的景象；而揚州、蘭陵等地相距遙遠，也不可能有相關之處；王士禎引此例正是為了說明「興會神到」的妙處，拘泥於「刻舟緣木」的形似之法，反而會失其所指本質。而第三、第四則也都是說明神韻必須拋開外在形似，或「得之於內」、或「在筆墨之外」，總之就是不滯於物之形似，而專取其精神。從「三昧」的修養基礎上，來看這幾則詩話的「神韻」，就可以知道王士禎是站在不滯於物我的角度上，以觀照的方式求詩之意象神韻。

藉由以上的論述，筆者認為如果忽略了三昧與觀照這兩個詞，而單純深究「神韻」此一名詞，則王士禎的詩話理論很容易被解讀為空靈寂靜的美學範疇，而從類型上被歸為清遠詩；不過有了「三昧」的深厚修養與「觀照」（在王士禎的語境裡，與「觀照」比較相似的是「神會」二字）的審美角度，就能知道王士禎選詩的標準不是以類型而言，而是以其能否擺脫形式與情感束縛，得其精神本質，方為神韻

<sup>7</sup> 同註 2。

詩派之佳作標準。

### 三、《唐賢三昧集》的審美標準

《唐賢三昧集》為王士禎晚年所編，可以視為他對神韻說的一個總結心得。且前文已經提過，王士禎早先所編的《神韻集》遭竄改，所以在《唐賢三昧集》中也容納了《神韻集》的內容，因此要研究王士禎的神韻說，《唐賢三昧集》是不可忽略的一份資料。

許多學者在研究神韻說時也注意到了這一點，但是實際觀察《唐賢三昧集》，卻又發現似有與神韻說相悖之處。例如王小舒先生《神韻詩學論稿》對《唐賢三昧集》做了相當清楚的整理，不過在論及《唐賢三昧集》的選詩標準時，王先生的意見是：

神韻作為一種詩體、一種風格、一種審美理想，……其中有一些作家是以神韻詩為主的，比如王維、孟浩然、儲光羲、祖詠等；另一些作家則以寫作其他題材、風格的作品為主，如高適、李頎、岑參等。……意在體現神韻詩創作的普遍性，並不意味著入選者皆為神韻詩人。……這種現象我們稱之為神韻的泛化。<sup>8</sup>

王先生並舉出黃培芳的評點為例：

可知此選渾成者即收，其實不名一格。世以悠、淡之作目為漁洋三昧，何曾窺見？<sup>9</sup>

有「並不意味著入選者皆為神韻詩人」這樣的意見出現，原因在

<sup>8</sup> 王小舒：《神韻詩學論稿》（桂林：廣西師範大學出版社，2001年9月），頁154。

<sup>9</sup> 同前註。

於「神韻」經後人輾轉詮釋後，已經被定義成「清遠詩」、「清澹派」一類的風格詩體。可是實際上《唐賢三昧集》收的詩類極為廣泛，不只收王維、孟浩然等人所作風格清遠的山水詩、田園詩，也收境界雄渾的邊塞詩（如岑參〈走馬川行奉送出師西征〉）與情意哀婉的閨怨詩（如王昌齡〈長信秋詞〉）等等，實在與一般對於神韻詩「悠遠之作」的想像大相逕庭。這又該如何解釋呢？

這類不符合清澹風格的選詩，王小舒先生稱爲是「神韻的泛化」，以此解釋王士禎的選詩標準。筆者認爲，這是因爲學者對於「神韻詩」已先有了基本認知，以爲神韻詩即屬於清澹派詩體，在這樣的成見下來評斷王士禎的《唐賢三昧集》，才有這樣的解釋，以至於必須以「神韻的泛化」來爲王士禎選詩的「標準不一」打圓場。

在我看來，王士禎的神韻說脈絡中，「神韻」本來就沒有特定的風格或類型，而單純是一種審美的高度。正如前文所言，「三昧」之美不一定特指具有禪味的題材，只要是能「直指本質」的作品都屬於三昧之美；而「神韻」道理相同，只要作者能夠突破外在形似的窠臼，而觀照出物象之神，又能不落入主觀情感的氾濫，那麼就可以稱得上是神韻佳作。而且，王士禎對於「神韻」的定義本來就散見於詩話理論中，並無完整的明確論述，我們又何有準確標準來判斷其選詩是否符合「神韻」之定義？因此，要體會神韻之妙，必得從《唐賢三昧集》中入手，先全盤認識王士禎所認定的神韻詩、三昧詩，再與詩話理論對照，才能領悟；但如果事先對神韻說懷有成見，或以爲後人所詮釋的「神韻說」就是王士禎所指的神韻，反而回過頭質疑王士禎《唐賢三昧集》的選詩標準不一，我認爲這是犯了基本邏輯上的錯誤。

但如果王士禎選詩不是以「悠遠詩」類型作爲標準，那麼其審美標準究竟爲何呢？由於《唐賢三昧集》所收作品與詩人數目都相當多，因此黃培芳以「渾成者即收」來質疑王士禎選詩不夠嚴謹，似乎也有其道理。不過王士禎在《唐賢三昧集·序》中已經將其選詩標準說得

很明白了：

日取開元、天寶諸公篇什讀之，於二家之言（嚴羽、司空圖）別有會心。錄其尤雋永超詣者，自王右丞而下四十二人，為《唐賢三昧集》……。不選李杜二公者，仿王介甫《百家》例也。張曲江開盛唐之始，韋蘇州墊盛唐之終，旨不錄者，以入予五言選詩，故不重出也。<sup>10</sup>

由此可見王士禛選詩有幾個特色：

第一，是以能表現神韻的詩為主，雖然他並未明確點明「神韻」二字，但從他說「於二家之言別有會心」即可得知；而具有神韻特點的詩，之所以會給予讀者「雋永超詣」的感覺，這是因為作者之心凝練沉靜，觀照事物能直指本質，方能予人脫俗不凡的感受。綜觀《唐賢三昧集》的選詩，篇篇皆雅而不俗。其中山水詩與田園詩本來就具有清新脫俗、超凡物外的悠遠特質，而詩集中所選的邊塞詩則多以景物描畫出邊塞壯闊之神與軍旅之艱；集中的愛情詩、閨怨詩則可以令人感受到情意凝鍊而不濫、寄物托思的含蓄之美。總之，不論是哪一類型的詩，共通的特點就是詩人能在詩中展現收放自如的情感，寫物時也不落入雕琢刻畫的窠臼，而是表現物中有我、我中有物，以此逼出詩之神韻。這就是王士禛所說的「雋永超詣」，也是王士禛所真正要推崇的盛唐佳作。

第二，王士禛特別推舉王維的詩，這一點從他將王維放在四十二人之首就可以看得出來。但就是因為王士禛將王維的詩放在第一位，很容易讓人以為《唐賢三昧集》就是一本「以王維一類清澹派詩風為主」的詩選集。但是王士禛之所以特別推舉王維，是因為他的詩最能代表盛唐詩人體物入微的優點，正如他在《漁洋詩話》中評王維：「王

---

<sup>10</sup> 同前註。

摩詰看花滿眼淚，不共楚王言，更不著判斷一語，此盛唐所以為高。」  
「看花滿眼淚」，是說明王維能夠進入物我兩忘的境界，而準確觀照物之本質；「不著判斷一語」則是稱讚王維能不拘泥於刻畫雕琢，直寫神韻，正如同司空圖所說的「不著一字，盡得風流」一樣。而且王士禛認為，王維這種準確捕捉物之神韻的特點，才是盛唐詩所以為後世所推崇的原因，所以王士禛標舉王維的神韻詩，其實也就是在糾正當時文壇口號「文必秦漢，詩必盛唐」、只一味模擬形式，卻未學得古人精神的弊病。

這雖然是王士禛選詩的一種策略，卻也讓後人對神韻詩產生了刻板的印象，但其實神韻詩是不必有類型之別的。因此，筆者認為王士禛這樣的策略實有利有弊，正如郭紹虞先生所言：

**我以為漁洋之詩即在於標舉神韻，標舉神韻即立一門庭，門庭一立，趨附者固然來了，而攻擊者也有一目標。……立了門庭以後，趨附者與攻擊者都產生了誤會，誤會一生，流弊斯起。<sup>11</sup>**

筆者認為郭先生所說的「誤會」也就是後人以為「神韻詩屬於清遠風格詩」的刻板印象，雖然王士禛特別標舉神韻，讓他成為一代宗主；但偏偏他對於神韻詩又沒有完整的論述，只有分散的詩話與詩選讓後人識其輪廓，是很容易被誤解的。

第三個特點，是《唐賢三昧集》不收李杜。而王士禛之所以不選李杜，並不是因為李白、杜甫的詩不具神韻的特點。他在《分甘餘話》中提到：「或問『不著一字，盡得風流』之說。答曰：太白詩『牛渚西江夜，青天無片雲；登高望秋月。空憶謝將軍。余亦能高詠，斯人不可聞；明朝挂帆去，楓葉落紛紛。』……詩至此，色相俱空，正如

<sup>11</sup> 郭紹虞：《中國詩的神韻、格調及性靈說》（臺北：華正書局，1975年4月），頁43。

羚羊掛角，無迹可求，畫家所謂逸品是也。<sup>12</sup>」從王士禛舉李白詩為「不著一字，盡得風流」的例子，就可以看得出來王士禛也相當欣賞李白詩中的神韻特質。

那麼《唐賢三昧集》「不收李杜」原因究竟何在？王士禛在序中已經很清楚表示，不收李杜的原因是效仿王安石《唐百家詩選》的體例。正如《滄浪詩話》云：「荆公《百家詩選》，……李、杜、韓、柳以家有其集，故不載。」王安石的《百家詩選》不收李杜韓柳，是因為他們名氣已經夠大了，且各有專集，因此王安石便不再收錄；而王士禛就是效仿這種精神而作《唐賢三昧集》，以他獨特的「神韻」審美觀來檢視盛唐詩歌，並選擇具有神韻美感的詩收錄集中，以讓世人了解盛唐詩之所以為美的真正原因。黃景進先生認為，這是因為王士禛能夠擺脫「大家」的壓力，而「就詩論詩」：

他（王士禛）取詩頗及無名詩人，他說：「古今來詩佳而名不著多矣，非得有心人及操當代文柄者表而出之，與煙草同腐者何限？」……這種態度純是就詩論詩，力求客觀公正，不受作者之社會地位影響。……漁洋自己是詩人，又兼批評家，深知客觀立場之重要，觀其《感舊集》及《漁洋詩話》皆留下許多布衣的詩，可知其用心之良苦。<sup>13</sup>

從這點來看，王士禛的貢獻除了在於標舉神韻以糾正擬古之風氣，他力求客觀、針對作品本身的藝術性而批評也是一大貢獻。他不崇拜名家、但也不刻意貶低名家，而是以自己的審美標準作客觀的判斷。這樣的評詩風格，不但發掘了許多無名佳作，也提供後人一個新的批評視野。

---

<sup>12</sup> 同註 2。

<sup>13</sup> 同註 3，頁 168。

#### 四、結論

王士禛的神韻說，一直以來都是古典詩歌理論的熱門話題。本文試著跳脫單論「神韻」二字意義的框架，以《唐賢三昧集》的「三昧」一詞為線索，在一般為神韻說定位的「詩歌境界論」之外，建立起「修養工夫論」的內涵。除此之外，並取《唐賢三昧集》的選詩標準作為參考，破除一般將「神韻詩」與「清澹派」完全畫上等號的成見，藉此說明「神韻說」追求的並不只侷限於清靈飄渺的詩歌風格，而是超越各種風格題材，以禪學中的「三昧」為詩人心靈的修養基礎，並在此基礎上突破「看」的主觀限制，將視野提升到「觀照」的境界，在這種條件下完成的詩作，才是王士禛所謂的「神韻說」。因此，筆者認為「神韻」一詞不僅代表著王士禛心目中的詩歌理想境界，同時也具有修養工夫的意涵，兩者是互相發明的關係。從這個角度來理解神韻說，或許能呈現較為立體而豐富的面貌。

最後，筆者想從文學史的角度討論神韻說形成的背景，及其在文學史上的重要地位，冀能使其輪廓更為分明，並以此作為本文的結論。

清代詩論的最基本的歷史特徵，就在於它是中國古代傳統詩歌理論的總結<sup>14</sup>。元明時期是通俗文學大盛的年代，此時期的古典詩文在各派系的爭論中，處於「模擬／反模擬」的角力拉鋸；時至清代，文人們不再只困在二元對立的角力戰中，而是從中摸索出各自的線索，提出神韻、性靈、格調等等不同的立論。此時期各派的詩歌理論為了能成「一家之言」，各自提出了明確的主張與具體的詩選集或詩歌創作，同時也對前代的詩歌理論脈絡進行梳理、繼承、詮釋。而王士禛所代表的「神韻派」，代表的是繼司空圖《詩品》、嚴羽《滄浪詩話》以來的詩歌境界說，這是神韻說形成的學理基礎。

<sup>14</sup> 黃保真、成復旺、蔡鍾翔：《中國文學理論史·明清鴉片戰爭前時期》（臺北：洪葉文化，1994年6月），頁441。

然而在學理基礎之外，筆者認為神韻說之所以形成，更大的原因是在於當時王士禛有所要反動、對治的對象：其一是拘泥於文字形式的格律派，其二是放任個人性情的性靈派。從反動的對象來說明「神韻說」的內涵，也可以得到很清楚的答案：因為要跳脫文字形式的窠臼，故標舉「神韻」來強調「言外之意」的美感；又因為要超越個人的主觀好惡，故以「三昧」為詩家真工夫，冀能達到更普遍的境界高度。筆者以為，從這兩方面來討論神韻說，才是王士禛詩學理論的真正用意。

不過，在王士禛之後，其追隨者各各對神韻說進行更多的闡發與詮釋，使神韻說漸漸發展出新的面貌，同時卻也鑽入牛角尖而出現了盲點與流弊，遭人批評為「空疏浮泛」。筆者以為，神韻說之所以會遭後人誤解，實在是因為它牽涉到禪宗修行法門與道家超越境界。這兩者本來就不好懂，王士禛將之融入詩話與詩選，又未有專論加以解說，再加上其選詩策略直取詩佛王維為第一人，使其理論輪廓更模糊，無怪乎後人有所誤會，將其神韻說直接理解為「清澹派風格」了。而試圖釐清這個誤會，正是本文書寫的主要目的。

## 參考書目

### 專書

1. 王士禛著、張宗柟纂集、戴鴻森校點：《帶經堂詩話》，北京：人民出版社，1982年。
2. 台灣商務印書館：《文淵閣四庫全書·集部三九八·總集類·唐賢三昧集》，台北：台灣商務印書館。
3. 黃保真、成復旺、蔡鍾翔：《中國文學理論史·明清鴉片戰爭前時期》，臺北：洪葉文化，1994年6月。
4. 郭紹虞：《中國詩的神韻、格調及性靈說》，臺北：華正書局，1975年4月。
5. 郭紹虞：《中國歷代文學論著精選》，臺北，華正書局，2007年9月。
6. 王小舒：《神韻詩學論稿》，桂林：廣西師範大學出版社，2001年9月。
7. 黃景進：《王漁洋詩論之研究》，臺北：文史哲出版社，1980年6月。
8. 徐復觀：《中國藝術精神》，臺北：學生書局，1998年5月。
9. 吳汝均：《遊戲三昧：禪的終極實踐與關懷》，台北：學生書局，1993年。
10. 孫昌武：《詩與禪》，台北：東大出版社，1994年8月。

## 師評：

一、本論文的旨意，在於論述王士禎的詩學理論，文中以王士禎的言論和《唐賢三昧集》為素材，展開論述。本論文的論述路徑，與一般論述王士禎詩學理論的方式不同，作者從「三昧」入手，與禪宗、觀照、修養工夫等等議題結合，跳脫一般相關論文以「神韻」為焦點的模式，因此論文給人耳目一新的感覺。

二、建議：

（一）短篇論文的「前言」之下不必再分細項，所以「（一）研究動機、（二）研究方法」可刪除，文章內容則保留。

（二）文中「在我看來」、「我認為」等句子宜作修正。