

東 海 大 學

中國文學系碩士班

學位論文

張岱的妙藝觀及其妙藝書寫
The Idea and Presentation of Miao-yi (Fine
Artistry) in Zhang Dai's Writing

指導教授：彭錦堂

研 究 生：吳儒芳

中華民國 104 年 06 月

東海大學中國文學系

碩士論文學位考試審定書

中國文學系碩士班研究生 吳儒芳 君所撰寫之論文

張岱的妙藝觀及其妙藝書寫

經本委員會審定通過，特此證明。

學位考試委員：

費淑娟

許建崑

彭錦堂

指導教授：

彭錦堂

系主任：

阮美慧

中華民國 104 年 6 月 17 日

謝辭

大面積的紅腫及斑點，如岸邊岩石上的青苔，爬滿、侵襲我全身各個部分的皮膚。——非入骨般刺癢，而是皮膚各處如棲息了數萬隻蠱蟲，時而安穩地深眠，時而亂竄啃咬——原因不明，蕁麻疹在我身上大爆發。幾天以來，腫塊及膨疹反覆消了又發，發了又消，如同論文寫作期間的焦慮和失眠，不是如天打雷劈般，讓人一擊斃命、瞬間崩潰，而是如隔靴抓癢，緩慢而長期地與碰觸不到的敵人奮鬥，且你永遠搞不清楚自己的成敗。每完成一個論文的段落，總讓人興奮大叫：「解脫啦！」但等下一次再開啟 word 檔時，字句裡的漏洞錯誤、邏輯上的矛盾缺失，無盡的挫折與失敗感便立馬將你打落谷底，然後焦慮又會再次宣布勝利。蕁麻疹的生發——當你以為藥物的作用已消滅腫塊的滋生，翌日早晨那些痛癢又會於身體各處鳴兵再起——讓我回想起那興奮與焦慮的無限輪迴。

焦慮是我論文寫作時卡關的大魔王，我在白紙上畫滿混亂又絕望的塗鴉和線條，在手指上留下錯落而密集的咬痕，嘴唇與指尖不時滲著點點血滴。我一次又一次地開了又關，關了又開的 candy crush、新接龍、傷心小站，短暫且從不拒絕地分散我的絕望，但明顯地效果不彰。回想起來，是人，身邊或不在身邊人們的分享和鼓勵總在我瀕臨極限的邊緣，斬斷我的鑽牛角尖，讓我大笑，嘲笑自己的無能與脆弱，然後重新再戰，我想未來我將會繼續以此時而懦弱，時而堅強的方式前進。我由衷感謝生命中遇見的人們。

謝謝我的好友兼室友小米，她最常給我一次又一次的當頭棒喝，而且效果十足！「為了奇璋，我要畢業」真是快放棄時的一劑強心針。小米對我來說，比家人還重要。

謝謝好朋友兼戰友正翻天，我常覺得我們很相像，也常覺得我們正好相反。每當我們一起閒晃、吃飯、講冷笑話和八卦，「啊！這也種幸福」之感總會浮上心頭。

謝謝男神奇力大師，老師的威力太強大，往日小女子只能以每日唸神祈禱，時而狗腿表示崇拜的方式來感謝了。

謝謝韋錠 DD，總是如此搞笑又貼心地問候，並時而分享自己的心情和心得，讓我的研究生生活不只有論文。謝謝盲羊學姐，總是熱情地鼓勵並提供多采多姿的訊息給我，我的生活因此色彩斑斕。感謝 Joyce 老師，在我們最絕望的那天，在乳品小站前給我們美好的相遇，以最溫暖、最振奮人心的話語。

謝謝金星老師，一直給我們這麼多的指導和啟發，並給我們無盡的陪伴和關愛。老師退休時，在大家面前深深一鞠躬，爽朗地說：「謝謝大家！」的身影，將一輩子留在我的回憶中，老師是一個「人師」的典範。謝謝芝咖啡的學長學姐一家人。可愛的芝芝讓我重新喜歡上與孩子相處，學長及學姐細微至極的關愛和照顧，讓我覺得東海真是個家了，因為在這裡也有「親戚」長輩照顧我們。

謝謝好朋友傑中，「寫論文的目的就是寫謝辭」一句話，讓我們支撐下來，並發覺到心靈和生命都是如此的豐盛。這是一句充滿智慧的話語，也是對生命的體悟與熱愛，應該建議每個研究生都該把這句話寫在案頭上。

謝謝父母。謝謝弟弟、妹妹，雖然聚在一起的時間很少，但難得相聚的時候，我總是非常開心，覺得自己也還有可回的家。

謝謝如春風般的曹淑娟老師，遠道而來給我這麼好的指導。謝謝許建崑老師這麼認真地翻閱我的論文。

謝謝所有我寫不上這短短頁面的朋友、助教、老師。謝謝所有豐富我心靈也豐富整個世的各類藝術家，因為有你們，我才能走在現在的路途上。

最後要謝謝我的錦堂老師。老師不只給予我論文與知識上的指導，並對我生命與思想等各方面都起了深沉的影響和改變，且我喜歡因老師門轉變後的自己。我將離開東海，開始接受其他的衝擊，把老師在我身上作用的部分遺忘，但相信最本質性的東西將永遠留在所有被老師感動過的學子身上。

在敲下謝誌的第一個字，我腦袋一片空白，不知該寫什麼。一旦開始回想，卻覺得就算有三百頁也不夠我寫。此時，我才感覺到我的生命原來如此美好！

摘要

「妙藝」是張岱史學著作《石匱書》中，載記明代書畫家的列傳名稱。除了〈妙藝列傳〉，張岱尚有許多觸及藝或藝人書寫的作品，種類廣泛，從文人階層的作家、書畫家到民間的各類工匠；書寫形式不拘，史傳、詩歌、小品散文皆可見以藝為主題之作。何謂「妙藝」？「妙藝」包含了哪些內容和觀點？其文化和歷史意義為何？將是本論文要探索的問題。

「妙藝觀」產生於晚明關於「藝」與「道」關係的對立與辯證討論的熱潮中。而「妙藝觀」的特色就在於其脫離了將「藝」／「道」對立的論述方式，而將命題聚焦在「藝」的本身。張岱釐清了「藝」本來在傳統史書中，總是含糊不清的內容和概念，而其「人力」與「天工」的說法，對應了今日所謂「技術性」和「藝術性」的差別，以此拈出「藝」該有的性質，使「妙藝觀」有了現代「藝術」味道。

本論文由第二章進入論述的正文。第二章為張岱妙藝觀前行的背景知識；第三章介紹張岱筆下各種藝人類別；第四章對張岱在不同文類中的藝觀書寫，進行分析與探究；第五章則為張岱的妙藝觀做統整，並點出妙藝觀的歷史與文化價值。

關鍵字：張岱、妙藝、藝觀、藝術觀、晚明、文人文化、藝術性、創造性

Abstract

Miao-yi (understood as fine artistry) is a name derived from the *Chronicle of Miao-yi* (妙藝列傳), a chapter in the Book of *Shikui* (石匱書) by Zhang Dai (張岱). It is a collection of biographies of painters and calligraphers in Ming dynasty. In addition to the Chronicle, Zhang has written extensively on art and artists, including scholarly authors, painters, calligraphers, and various craftsmen among the commoners. He was not limited to any particular type of writing format. Art is a recurring topic in his historical accounts, poetry, and short essays. This thesis revolves around questions such as what Miao-yi means; what its propositions and perspectives are; and, how significant it is culturally and historically.

The idea of Miao-yi was formed late Ming dynasty in the midst of intense debates over the opposition between artistry and rationality (道). Miao-yi stood out with a set of reasoning that differed from the transitional binary view, and, instead, focused the discussion on the value of art itself. Zhang clarified the meaning and concept of artistry, which had been unclear in preceding historical works. The way he distinguished works of inspirations from mere imitations corresponds to the difference between craft and art today. The discussion on the necessary qualities of art in the idea of Miao-yi, to an extent, closely resembles the idea of art in the modern sense.

The main content of this thesis begins in Chapter 2, which covers the background knowledge essential to understanding Zhang's idea of Miao-yi. Chapter 3 discusses the categories of artists in Zhang's works. Chapter 4 analyzes and discusses Zhang's views on Miao-yi in various types of writings. Chapter 5 summarizes his idea of Miao-yi and highlights its historical and cultural values.

Key Words: Zhang Dai, Miao-yi, the idea of art, late Ming dynasty, art, creativity, Literati Culture

目錄

第一章	緒論	1
第一節	研究目標.....	1
第二節	研究成果回顧.....	3
一、	張岱研究概況.....	4
二、	晚明歷史與文化研究概況.....	8
三、	晚明小品研究概況.....	9
第三節	研究方法及架構.....	11
一、	研究材料的選取.....	12
二、	研究方式.....	14
三、	文章架構.....	14
第二章	張岱妙藝觀的時代與個人起源	16
第一節	王綱解紐—晚明社會中變動的時代特性.....	17
一、	奢靡風氣在晚明的普及與「藝」觀的開展.....	19
二、	晚明消費社會與流行文化的形成.....	22
三、	消費社會下等級制度的崩解與文人文化的形成.....	26
第二節	晚明創作思潮與「藝」的連結.....	27
一、	對話與突破.....	29
二、	對創作主體的尊重.....	32
三、	小品精神與妙藝觀的接軌.....	34
第三節	文人文化代表與終身不仕的抉擇.....	36
一、	晚明文人的文化實踐.....	36
二、	「不欲以諸生名」的人生抉擇.....	38
第三章	張岱的「妙藝」觀及藝人類別	40

第一節	「妙藝」的觀念系統.....	40
一、	張岱「藝」命題的涵括範圍.....	41
二、	「妙藝」之起點：「寄而不溺」的深情.....	43
第二節	張岱筆下妙藝人物的類別.....	49
一、	詩人作家.....	50
二、	書畫家.....	54
三、	篆刻家.....	56
四、	茶藝家.....	58
五、	演藝人員.....	62
六、	百工技藝.....	64
第四章	張岱對妙藝人物的多文類書寫.....	67
第一節	史傳—對正統的補充與修正.....	68
一、	《石匱書》與《名山藏》：晚明文人著史的重藝傾向.....	69
二、	「妙藝列傳」：與史傳正統的相悖.....	71
第二節	詩歌—以抒情建立主體性.....	75
一、	張岱詩與文題材的重複.....	77
二、	詩與文的互補.....	79
三、	表現手法的對比.....	83
第三節	小品散文—對形式的突破.....	88
第五章	張岱「妙藝觀」的文化特色.....	93
第一節	「藝／妙藝」層次的劃分.....	94
一、	「藝」涵義的釐清.....	94
二、	創造性主體與風格的產生.....	96
三、	藝進於道：藝術精神對生命之境的落實.....	102
第二節	藝進於道／俗進於雅.....	107

第三節 「藝」命題格局的開展	108
第六章 結論	112
一、 對時代「變」的回應	112
二、 「異質」作為開創的可能性	113
三、 文人生命與藝術精神的結合	114

參考文獻



第一章 緒論

第一節 研究目標

作為一個「晚明小品集大成者」，自五四時期所興起的小品文熱潮以來，經過學者與評論家們持續並以不同角度探索與分析，以單一作家的研究狀況來說，張岱（1597—？）研究已有非常可觀的學術成果。這些研究論述，提供了非常多寶貴的見解及看法。其中也偶有爭論，如針對《陶庵夢憶》、《西湖尋夢》、《柳塘詩集》幾部張岱較具代表性的小品創作，論者對張岱帶著何種心態或意識進行寫作，意見多有紛歧¹。這類討論關係到作家的文學心靈世界，不再僅止於文獻資料上的認識與作品賞析，雖顯示了研究者對研究對象更為深層的同情與理解，有助於提供不同視角並更深刻地感受作品，卻也因涉及心理層面的議題總較為抽象主觀，而難以論定並得出共識。

撰者在閱讀張岱作品的過程，首先注意到的是「情」在其人物傳記中的重量，以及人的平等性。這兩點也普遍受到其他研究者的注意，並常將此二特點並論，如陳萬益謂：

以個人的疵癖為其深情所致，不但不以為病，不以道學的眼光非議，又加以容忍接受，終而欣賞相得，相與悠遊歲月，這是宗子與人交往的基本態度。²

此段引文雖未明確指出「平等」的特色，但也顯示了對彼此不同處的尊重包容，從此出發觀察張岱作品，會發現階級身分的差別也在張岱容忍接受的範圍。吳承學：「張岱的

¹ 陳忠和大致整理出「懺悔悟道」、「沉酣舊夢」、「復國救民」、「弘揚性靈」、「個體自適與群體關懷交融」幾種說法。見氏著，《從劉勰「六觀」論張岱小品文》（國立高雄師範大學國文學系碩士論文，2000年），頁123-131。

² 陳萬益，〈張岱散文論〉，《晚明小品與明季文人生活》（台北：大安出版社，1988年5月），頁155。

眼光與普通文人不同，他特別重視對於世態人情和眾生相的細致考察和描寫，他的許多小品就像一幅色彩明麗的風俗畫。」³胡益民：「張岱是中國文學史上是第一個自覺致力於用散文來表現普通人的生活，表現其對『人』的尊重和現實生活的真摯喜愛之情的作家。」⁴吳承學與胡益民的說法，也顯示了張岱對人「情」的尊崇，使他能給予人平等看待的眼光。

張則桐亦視情與平等為張岱作品特色，雖分論之，但都與「藝」並談：

「一往深情」是張岱詩文中經常出現的詞彙，對它的鍾愛透露了張岱審美理想的深層內容，即以自由舒展的心胸來接受人生的樂哀，它是某一類人的稟性和素質，往往通過對某種藝術和技藝執著愛好和精深把握來體現。⁵

張岱所追求的，是人格的平等和生活的藝術化。⁶

透過對技藝的投入表現「情深」，而人共有的「情」，是打破外在差異，展現「平等」的要素，「平等」與「藝術化」又同是張岱的追求。「技藝」、「藝術化」成了筆者觀照張岱作品的第三個要點。此三個特點是否有相連性呢？有的話，該如何串連？除了以上三點外，對物的賞鑑、對人尊嚴的看重、小品風格的寫作手法等張岱作品展露的面相，也都是學者們的共識，而這些特點間相互的關連，卻未有一個明的連結點。

據以上問題進行思索，撰者發現，「藝」一主題，除了是張岱作品各種面相的媒介，其中所內含的觀點，可展現張岱作品的一致性。張岱的藝觀，便成了本論文考察的核心主題。

書畫於今日的賞鑑者來說，除了給予美學上的享受，觀者亦由此藝術形式評斷創作者的筆力、見識、甚至某種意識型態；書畫進入現代學院體制中，成為一門具獨特性、專業性的藝術形式。張岱為書畫家們在其史學著作《石匱書》中獨立出一個列傳，將原本被認為不足以為道的書畫，提升至歷史的高度，在中國古典傳統中，是十分別具特色

³ 吳承學，《晚明小品研究》（南京：江蘇古籍出版社，1999年9月），頁230。

⁴ 胡益民，《張岱研究》（合肥：安徽教育出版社，2002年5月），頁101。

⁵ 張則桐，《張岱探稿》（南京：鳳凰出版社，2009年7月），頁184。

⁶ 同上註，頁188。

的現象。這並不是說中國古代對書畫缺乏美學上的認識或討論，宋代和明代都設有皇家畫院，但始終僅被視為匠藝或小技，進不了正史殿堂，若間有提及，也和醫卜陰陽等方技雜混，可說是被儒學道統的中心排拒在邊緣外。由《清史稿校註·藝術一》總論的開篇，便可看出此一史學傳統：

自司馬遷傳扁鵲、倉公及日者、龜策，史家因之，或曰方技，或曰藝術。大抵所收多醫、卜、陰陽、術數之流，間及工巧。夫藝之所賅，博矣眾矣，古以禮、樂、射、御、書、數為六藝，士為常肆，而百工所執，皆藝事也。近代方志，於書畫、技擊、工巧，並入此類，實有合於古義。⁷

以上引文透露出中國「藝術」一詞的古義，原本和「方技」混淆，其內容以醫術、占卜、陰陽、術數為主。而今日「藝術」則帶有濃厚的美學意味，內容則是偏向能給予人們美感經驗上的享受、能展現創作者的技巧性或原創性，諸如中西書畫、各類雕塑、音樂戲曲、語言文學等各種美學形式。張岱《石匱書》將書畫家們獨立出〈妙藝列傳〉，另外依然留有〈方術列傳〉、〈名醫列傳〉，代表他已將醫、卜、書畫等範疇劃分開來。藝或藝人，是張岱以不同方式、不同形式，反覆書寫的題材，足以顯示他對此一主題的關懷。張岱在持續以藝為寫作題材的創作過程中，逐步地構建出一套藝觀，張岱對「藝」的關注與藝觀的內容，有強烈的時代特色，亦交織著屬於個人生命史的心靈因素。本論文將試圖系統地統整張岱對藝的看法與論述，以藝為主軸，呈現張岱作品與當代社會文化間的關係，並探討張岱藝之書寫內容、多文類的書寫策略，梳理出一個較完整關於「妙藝」的看法與意義。

第二節 研究成果回顧

⁷ 清史稿校註編纂小組編纂，《清史稿校註·列傳二百八十九·藝術一》卷五百九（台北：國史館，1990年5月），頁11529。

一、「藝」相關研究成果

關於對明代「藝觀」爬梳，林宜蓉的幾篇文章對本論文有很大的啟發與幫助。〈耽溺與超拔的辯證〉⁸說明了晚明文士對「寄物」卻「不溺物」的心態，此論點為藝人超脫「技藝」的侷限，將藝昇華為「藝術」的論述提供了很好的切入點。〈晚明「尊藝」觀之探究〉⁹則梳理了晚明「尊藝」觀內含與社會成因，並指出傳統「重道輕藝」的概念與「尊藝」同時並行於當代的狀況，而〈理想的頓挫與現世的抉擇——陳洪綬「狂士書家」生命型態之開展〉¹⁰則以陳洪綬（1599-1652）為觀察對象，展現出晚明文人在尊藝浪潮中，依然受著「重道」思想牽絆而感到頓挫的明顯例子。另外高居翰《氣勢撼人——十七世紀中國繪畫中的自然與風格》雖是對繪畫的專論，但此作將畫作精采的分析與畫家的畫論作結合，能從中得到不少明代文人對藝思索的啟發，如他論董其昌：「在技法上無法維妙維肖地仿作古代大師的風格——維妙維肖至如張宏一般地得心應手——此一局限性在其畫論中，隨著其所援引的『變』的觀念，以及他對『仿』的吊詭式辯述，都被揚昇為一種極高的美德。……在理論中，董其昌將許多他在實際繪畫中所無從完滿解決、或無法漠視的矛盾，提昇到了哲學性的層面。」¹¹董其昌（1555-1636）畫作中「仿」和「變」的特色，也是張岱在寫作或觀念化用上常用的手法。徐復觀先生《中國藝術精神》¹²對莊子藝術精神有精闢的解析，其文章中所點出的「技術性」與「藝術性」的差別，確實也是張岱「妙藝觀」中劃分「藝」與「妙藝」等級之差時的要點。

一、張岱研究概況

以個別作者及其作品的研究狀況來說，張岱研究絕非冷門的題目，不僅短若干本專論的出版，國內考查張岱的碩、博士論文亦十分豐厚，以下作簡略地分類回顧：

⁸ 收入氏著，《中晚明文藝場域「狂士」身分之研究》（新北市：花木蘭出版社，2010年9月）。

⁹ 林宜蓉，〈晚明「尊藝」觀之探究〉，收入《古典文學》第15集（2000年8月），頁139-178。本論文關於晚明文人「尊藝」觀與「重道輕藝」的看法及討論，皆參照此文。

¹⁰ 林宜蓉，〈理想的頓挫與現世的抉擇——陳洪綬「狂士書家」生命型態之開展〉，《中國學術年刊》第20期（1999年3月）。

¹¹ 〔美〕高居翰（James Cahill）著、李佩樞譯，《氣勢撼人——十七世紀中國繪畫中的自然與風格》（台北：石頭出版社，1994年），頁63。

¹² 徐復觀，《中國藝術精神》（台北：台灣學生書局，1974年5月）。

(一) 張岱生平及作品研究

漢學家史景遷據文獻資料與張岱作品，以較為文學性的筆法寫《前朝夢憶：張岱的浮華與蒼涼》¹³，算得上是一本以張岱為主角的傳記文學，對論文研究的參考價值也許不大，但可幫助讀者快速、輕鬆地了解張岱；此書的出版，亦可看出張岱確實廣泛地受到各方學人的喜愛。

郭秉融《張岱及其散文研究》¹⁴一文，對張岱的生平、處世模式、審美意識和散文特色，做了爬梳與介紹。大陸學者有多部對張岱生平與作品的整體性研究。夏咸淳是研究張岱較早的學者，除了其所點校的《張岱詩文集》，對張岱研究的貢獻很大之外，亦有《明末奇才——張岱論》¹⁵的專著。接著陸續有胡益民《張岱研究》及《張岱評傳》、余德余《都市文人——張岱傳》、張則桐《張岱探稿》等作出版。《張岱研究》、《張岱評傳》二書除了章節編排，內容差異不大，胡益民除了據張岱作品，廣搜各類明代縣誌、史籍、同代人著作等文獻，整理出〈張岱年譜〉。余德余在紹興魯迅圖書館發現《快園道古》殘抄本，並點校出版¹⁶，使《快園道古》能重現於當今讀者眼前。張則桐《張岱探稿》則對於張岱家世、思想、文藝等各方面的淵源都做了釐清於考察，亦針對張岱的文化人格、文藝思想和藝術成就都有細膩的分析。

這類研究皆試圖全面性地呈現張岱個人及作品的面貌，讀者可較快從中掌握到張岱多個面相，其中亦不時有啟迪後輩研究者的精妙論點。但因張岱家世背景龐大、生命史的跨度大、著作等身，且涉及文學、思想、史學等範圍，又是位多文類作家，可考察範疇過於廣闊、缺乏焦點的議題，容易流於概論性陳述，並與同類研究著作有所重複。

(二) 主題性的張岱作品研究

張岱以《陶庵夢憶》、《西湖夢尋》、《瑯嬛文集》幾部散文作品最為後人所熟悉，台灣碩博論文的寫作，亦多集中在這些作品上，因而這裡將張岱研究的狀況粗分為「張岱

¹³ 史景遷著，溫洽溢譯，《前朝夢憶：張岱的浮華與蒼涼》（台北：時報文化，2009年2月）。

¹⁴ 郭秉融，《張岱及其散文研究》（台北師範學院應用語言文學研究所碩士論文，2004年）。

¹⁵ 夏咸淳，《明末奇才——張岱論》（上海：上海社科院出版社，1989年）。

¹⁶ 參見張則桐，《張岱探稿》，頁7。

小品文研究」及「張岱其他作品研究」：

1. 張岱小品文研究

九〇年後的十年間，可視為張岱作品研究的豐收期。郭榮修《張岱散文理論及作品研究》¹⁷率先整理了張岱散落在各文章中的文藝創作觀，嘗試歸納出張岱散文理論的架構，以此基礎探看張岱如何在作品中實踐其文藝觀。陳麗明《張岱散文美學之研究》¹⁸，則以美學角度究察張岱作品中的種種意象與當代文學思潮間的互動，總結其中透散出的審美體驗。蔣靜文《論張岱小品：從生命模塑到形式意義的完成》¹⁹，強調作家主體意識對作品形式的模塑，將晚明特有的社會風氣對張岱的影響，以及張岱個人獨有的性情，兩股力量交融後，張岱選擇「小品」作為文學形式的載體，以此去實踐其自我的生命觀，將作家與作品間的關係較為有機地連結在一起。陳忠和《從劉勰「六觀」論張岱小品文》，援用劉勰「六觀」的批評架構，論析張岱小品文中的藝術表現，將中國傳統古典文論運用在實際的文學批評中，是其別出之處。

近十年的張岱研究尚有江佩怡《張岱小品文由雅入俗研究》²⁰、曾淑娟《張岱小品文中的旅遊休閒》²¹、張志帆《論張岱遊記中人文精神之體現》²²、段正怡《張岱、李漁飲饌小品之考察》²³、黃靜瑜《袁宏道與張岱的西湖書寫---從外緣到文本的考察》²⁴、陳儀玲《張岱的夜晚書寫探析》²⁵、賴俐好《張岱旅遊小品之美學研究》²⁶、曾麗陵《張岱「陶庵夢憶」、「西湖夢尋」中的游藝人生》²⁷ 等作，這幾部著作都嘗試掌握張岱作品中的某種特質，將之作更集中、明晰的論述。

¹⁷ 郭榮修，《張岱散文理論及作品研究》（國立台灣大學中國文學研究所碩士論文，1993年）。

¹⁸ 陳麗明，《張岱散文美學之研究》（國立台灣師範大學國文學系碩士論文，1996年）。

¹⁹ 蔣靜文，《論張岱小品：從生命模塑到形式意義的完成》（國立中正大學中國文學系碩士論文，1997年）。

²⁰ 江佩怡，《張岱小品文由雅入俗研究》（臺北市立師範學院應用語言文學研究所碩士論文，2003年）。

²¹ 曾淑娟，《張岱小品文中的旅遊休閒》（國立彰化師範大學國文學系碩士論文，2005年）。

²² 張志帆，《論張岱遊記中人文精神之體現》（中國文化大學中國文學研究所碩士論文，2007年）。

²³ 段正怡，《張岱、李漁飲饌小品之考察》（元智大學中國語文學系碩士論文，2008年）。

²⁴ 黃靜瑜，《袁宏道與張岱的西湖書寫---從外緣到文本的考察》（國立彰化師範大學國文學系碩士論文，2008年）。

²⁵ 陳儀玲，《張岱的夜晚書寫探析》（國立臺灣師範大學國文學系碩士論文，2009年）。

²⁶ 賴俐好，《張岱旅遊小品之美學研究》（臺北市立教育大學中國語文學系碩士論文，2012年）。

²⁷ 曾麗陵，《張岱「陶庵夢憶」、「西湖夢尋」中的游藝人生》（佛光大學文學系碩士論文，2013年）。

2. 張岱小品文之外的作品研究

因為作品取得之不易，與張岱「小品大家」的招牌，以致宗子雖著作等身，但其散文文集以外的文作，大多只被用來當作認識其生平的「材料」，少有作品全面性的研究。隨著小品文以外著作的刊行，張岱的思想、學識方面等成就才逐漸被注意。

蔡麗玲《從晚明「世說體」著作的流行論張岱的〈快園道古〉》²⁸，由晚明學者們特多評論《世說新語》意見的現象中，注意到了《世說》一書對晚明作家作品的影響，張岱《快園道古》亦即此一風潮下的產物。《快園道古》是張岱晚年隱居於「快園」為兒輩道古，講述前人軼事的記錄，其體例便是仿《世說》編排增修。《快園道古》除了有助於對張岱晚年生活的認識，亦使研究者更可掌握其人生觀和價值觀，蔡麗玲對《快園道古》一書的介紹，展現了張岱「紈褲子弟」以外的不同面相。

徐世珍《張岱「夜航船」研究——兼論晚明文人知識體系與審美意識》²⁹，擴大了張岱研究的範疇，以《夜航船》一書來探看張岱學問駁雜的一面，因《夜航船》的讀者被定為當代文人，可由此理解晚明文人們的知識體系、審美意識方向如何建構。

自《四書》成為科舉的考試定本以來，從各方面來說，對中國士人就是一套重要的典籍，《四書遇》即是張岱對《四書》的詮釋。簡瑞銓《張岱「四書遇」研究》³⁰指出，從文獻的角度，《四書遇》提供了進一步考察張岱整體思想面貌的材料，其中還保留了明季學者們的觀點和著作，提供校勘、考據的史料；思想方面，則可幫助後世研究者考察「宗王」《四書》學的理路。簡瑞銓作的雖是偏向思想史方面的論述，但對理解陽明學對晚明學者、文人們的影響，以及張岱文學外的成果多有助益。

從張岱研究的整體現況來看，早期集中於張岱小品文集的挖掘，可謂是研究之「深度」，近年則慢慢將研究的觸角延伸，目光漸漸延伸到小品以外的作品，由深度擴及到了廣度，筆者以為，這也應是張岱研究未來的方向。

²⁸ 蔡麗玲，《從晚明「世說體」著作的流行論張岱的〈快園道古〉》（清華大學文學研究所甲組碩士論文，1993年）。

²⁹ 徐世珍，《張岱「夜航船」研究——兼論晚明文人知識體系與審美意識》（台北：花木蘭工作坊，2005年12月）。

³⁰ 簡瑞銓，《張岱「四書遇」研究》（台北：花木蘭文化出版社，2008年3月）。

二、 晚明歷史與文化研究概況

不論是張岱小品文的創作，或其對藝所進行的反思，都帶著強烈的時代性。筆者不是要做張岱藝觀的社會文化考察，但不可否認，晚明這樣極富特色、面相豐富的時代，當代的作家及作品，很難不受時代影響，不染上時代色彩。筆者在思考與寫作過程，在這類的研究成果上受益甚多。

晚代社會、文化研究則有陳寶良《明代社會生活史》³¹、王鴻泰《流動與互動—由明清間城市生活的特性探測公眾場域的開展》³²、巫仁恕《品味奢華—晚明的消費社會與士大夫》³³等作。以上著作都試圖較為具體地將明代社會現況闡述出來，陳寶良由明人生活的社會背景、不同階層的社會生活概況，到日常中的服飾、飲食、居住、宗教、節慶各種日常生活百態逐一鋪陳開來，涉及層面寬廣且細膩。巫仁恕、王鴻泰除了皆有較為核心的寫作主題，其內容都有明顯跨領域研究的意圖，皆由史學，涉及至社會學，將格局擴大至明代文化現象的研究。上述幾部晚代社會、文化的專著，都強調了明代經濟快速成長、發達的一面，此一面相促使了社會階級的流動、對物質消費的追求、士商間的合流，以上種種變動最終都指向一個明代特殊文化氛圍——即古典中國邁向世俗化的進程。原本專屬文人或上層士大夫的貴族生活，經濟生活提升的庶民們亦可享有了，明代文人們便建構了其特有的文人文化，但此套極為高雅的文人文化，是為標榜自我之身分價值而刻意塑造出來的，因而又難藏其中的庸俗感，晚明小品便在此一文化現象下產生出來。

當晚明特有的文化傾向被標誌出來，文學研究者也開始從事文學與社會文化間相互關係的考查，諸如毛文芳《明末清初文化書寫新探》³⁴、邱江寧《明清江南消費文化與文體演變研究》³⁵等作。這類著作使得明代文學研究打破了「文學為社會產物」的單一論述，對文學與文化間的交互影響有較為細緻的解析。

³¹ 陳寶良，《明代社會生活史》（北京：中國社會科學出版社，2006年9月）。

³² 王鴻泰，《流動與互動—由明清間城市生活的特性探測公眾場域的開展》（台灣大學歷史學研究所博士論文，1998年）。

³³ 巫仁恕，《品味奢華：晚明的消費社會與士大夫》（北京：中華書局，2008年7月）。

³⁴ 毛文芳，《明末清初文化書寫新探》（台北：台灣學生書局，2001年12月）。

³⁵ 邱江寧，《明清江南消費文化與文體演變研究》（上海：上海三聯書店，2009年9月）。

不論是文學創作中所展現的文化現象，還是為了要強調自身高雅而模塑出來的文人文化，社會歷史與文藝寫作間，靠的還是活動在這之間的人，因而明代文學、文化研究風潮帶出了著重於「文人」、「文士」、或「文人美學」的研究。陳萬益《晚明小品與明季文人研究》、周明初《晚明士人心態與文學個案》³⁶、張維昭《悖離與回歸－晚明士人美學態度的現代觀照》³⁷、林宜蓉《中晚明文藝場域「狂士」身分之研究》都是此類研究的專著。單篇論文有陳寶良〈明代文人辨析〉³⁸、王鴻泰〈迷路的詩－明代士人的習詩情緣與人生選擇〉³⁹、邱德亮〈痴嗜文化：論晚明文人詭態的美學形象〉⁴⁰。此類成果有助於研究者進一步，較為深刻的理解文人們心靈世界，及其美學感受，因而更把握作品內含的意義。

三、 晚明小品研究概況

在歷史時間點，與作品風格特色來說，張岱都與晚明小品的創作思潮有著明顯的承接與開展。筆者對張岱「妙藝觀」的探析的過程，亦發現到張岱藝觀與晚明小品精神特色多有切合，可以說張岱在很大程度上，借助了晚明小品內含的價值觀和理論，對「藝」進行思索。

陳少棠較早對「小品」此一文類作較完整的剖析，有《晚明小品論析》⁴¹一書，而陳書良、鄭憲春《中國小品文史》⁴²則爬梳、統整了「小品」的歷史演進，上列兩部著作雖不儘完備，對小品文之藝術、理論的論述略顯粗糙，但其中亦有不少觀點可作為後輩研究者的借鏡與參考。

曹淑娟《晚明性靈小品研究》⁴³、陳萬益《晚明小品與明季文人研究》則是研究晚明性靈及小品文學的思想內含、創作傾向、體式風格的重要著作，兩位研究皆試圖對「晚

³⁶ 周明初，《晚明士人心態與文學個案》（北京：東方出版社，1997年8月）。

³⁷ 張維昭，《悖離與回歸－晚明士人美學態度的現代觀照》（南京：鳳凰出版社，2009年7月）。

³⁸ 陳寶良，〈明代文人辨析〉，《中央研究院近代史研究所集刊》第50期（2005年12月）。

³⁹ 王鴻泰，〈迷路的詩－明代士人的習詩情緣與人生選擇〉，《漢學研究》第19卷第1期（2001年6月）。

⁴⁰ 邱德亮，〈痴嗜文化：論晚明文人詭態的美學形象〉，《文化研究》2009年第8期

⁴¹ 陳少棠，《晚明小品論析》（香港：波文書局，1981年）。

⁴² 陳書良、鄭憲春，《中國小品文史》（湖南：湖南出版社，1991年12月）。

⁴³ 曹淑娟，《晚明性靈小品研究》（台北：文津出版社，1988年7月）。

明小品」下一定義，在很大程度上奠定晚明小品的研究脈絡，書中亦展示了許多論點和相關議題。曹淑娟從小品寫作狀況中觀照晚明士人與政治、社會所保持的距離，以及在其中所反映的人生理念，並統整出小品作家們的創作精神，最後說明小品創作與外在世界的互動，試圖同時兼具研究議題上的深度和廣度。陳萬益對明季文人們思維方式、生活美學作出整理，可謂是晚明小品研究的開山之作。

由碩、博士論文網對晚明小品的搜尋的結果，李濟雨《晚明小品之文藝理論及其藝術表現》⁴⁴歸納、羅整了晚明小品的寫作手法、形式表現，亦是對文整體的藝術技巧的關懷；此外，陳鴻麒《晚明尺牘文學與尺牘小品》⁴⁵、林德英《晚明清賞小品研究》⁴⁶、陳忠和《晚明山水小品美學研究》、王怡文《晚明旅遊小品文研究》⁴⁷等若干篇文章，則鎖定了晚明小品中不同類型或主題的創作，進行整理與分析，因而晚明小品文類內含的書寫體式、多樣化的寫作主旨漸漸被逐一地抽取出來，有了更清晰、細微的面貌。

吳承學《晚明小品研究》是大陸學界較早研究晚明小品的專著；書中首先將晚明小品的寫作風格、創作成果，與整個明代文學的發展脈絡連結，點出晚明小品作家群對自我主體——諸如「個性」、「意趣」等——追求之因，起於明代文學發展初期「正統」與「復古」之爭，依此說明晚明小品即是這兩者間相互消長的過程中，逐漸衍生、形成的文體，並非一個突然萌生的文化現象。將小品文接上正統與復古明代文學發展脈絡後，先是依派別介紹各家小品——如公安派有袁氏三兄弟及其友；竟陵派有鍾惺、譚元春等人——再依寫作主題羅列各類小品作品，山水遊記、清言小品、尺牘隨筆等，兼顧了文學發展的經與作家作個的緯，編織了較為完整的晚明小品圖象。把明代散文史橫向的發展，和活動於晚明的小品作家的縱向流派交錯起來，具有豐富的參考價值。尹恭弘《小品高潮與晚明文化》⁴⁸則介紹了更多晚明小品作家，有資料搜集上的成就。

另外，羅筠筠在《靈與趣的意境——晚明小品文美學研究》⁴⁹一作中，將強調晚明小品作為富有情趣的「點心」，與「正餐」——傳統古文作對比，以此肯定晚明小品中透散

⁴⁴ 李濟雨，《晚明小品之文藝理論及其藝術表現》（國立臺灣師範大學國文研究所博士論文，1992年）。

⁴⁵ 陳鴻麒，《晚明尺牘文學與尺牘小品》（國立暨南國際大學中國語文學系碩士論文，2005年）。

⁴⁶ 林德英，《晚明清賞小品研究》（東海大學中國文學所碩士論文，2006年）。

⁴⁷ 王怡文，《晚明旅遊小品文研究》（臺北市立教育大學中國語文學系碩士論文，2008年）。

⁴⁸ 尹恭弘，《小品高潮與晚明文化》（北京：華文出版社，2001年5月）。

⁴⁹ 羅筠筠，《靈與趣的意境——晚明小品文美學研究》（北京：北京科學文獻出版社，2001年10月）。

的美學意義。周明初《晚明小品與現代散文》⁵⁰則將晚明散文流派與五四現代散文創作流派作連結，可說是順著五四新文學作家們，建構出一條晚明到五四的文學史脈絡。

第三節 研究方法及架構

本論文以「妙藝觀」考察的主軸，希冀在散文風格的美學研究、作者生平的作家研究，或文學作為社會產物的歷史研究之外，從「藝」的角度重新看待張岱作品，打破文類上的選材限制，將散見在張岱不同著作中關於藝的文本統合成一脈絡，進行爬梳與比對，以求能挖掘張岱藝觀多元的面相和文化意義。

筆者首先將「藝」擺在中國傳統文化道統的脈絡中，將「藝」定位為「小道小技」的邊緣性質。如上引《清史稿》便將卜卦、陰陽、術數、醫學、工巧全混雜在「藝」的內容中，而這些全是在國家道統以外的雜事，如《論語·子張》所說：「雖小道，必有可觀者焉。致遠恐泥，是以君子不為也。」小道雖有可學習之處，但太投入易使人停留在技藝的層次，是「君子不為」之事。而程頤（1033-1107）於《二程遺書》云：「或問作文害道？程子曰：『害也。凡文不專意則不工，專意則志局於此，又安得與天地同其大也。書曰：『玩物喪志』，為文亦玩物也。』」（《二程遺書》十八）「作文」即指文藝創作，即便是屬於士大夫階層的「藝」事，亦會防礙君子在心性上「與天地同其大」的提升。由此可見「藝」在中國傳統中，外圍於主流、中心文化，邊緣、異質、小道的性質。

把握了「藝」本身的性質後，才能揭示出「藝」在一位家世背景顯赫，具有深厚文化涵養的文人筆下，佔有如此重要性的歷史意義。這代表了文人階層的價值觀在晚明有了明顯的轉變，也才能說明本論文論題的可研究性。故本論文的中心議題便是：何謂「妙藝觀」？「妙藝觀」的文化意涵為何？

確定了論文主題後，以下將說明本文的研究方法和架構。

⁵⁰ 周明初，《晚明士人心態與文學個案》（北京：東方出版社，1997年8月）。

一、 研究材料的選取

張岱在〈夢憶序〉中自言：「陶庵老人著作等身」⁵¹，並在〈自為墓誌銘〉中列舉了多部自己當時通行於世的作品：

好著書，其所成者，有《石匱書》、《張氏家譜》、《義烈傳》、《瑯嬛文集》、《明易》、《大易用》、《史闕》、《四書遇》、《夢憶》、《說鈴》、《昌谷解》、《快園道古》、《俠囊十集》、《西湖夢尋》、《一卷冰雪文》行世。⁵²

《瑯嬛文集》收有〈老饕集序〉、〈合采牌序〉、〈陶庵肘後方序〉、〈桃源曆序〉等序文，可知張岱作品不僅〈自為墓誌銘〉中所列書目而已。據陳忠和統計，張岱作品有三十八部之多⁵³，可惜多已亡佚或遭清人刪修，形成後世研究上的窒礙。

今張岱尚留存下來的作品大至可分為幾類：

- (一) 文學著作：《陶庵夢憶》、《西湖夢尋》、《瑯嬛詩集》、《瑯嬛文集》。
- (二) 史學著作：《石匱書》、《石匱書後集》、《史闕》、《明紀史闕》、《有明越人三不朽圖贊》、《古今義烈傳》。
- (三) 思想著作：《四書遇》。
- (四) 其他：《夜航船》、《快園道古》。⁵⁴

以上所列張岱著作，僅有《陶庵夢憶》、《西湖夢尋》、《瑯嬛文集》幾部散文有較多經點校的版本，亦較為通行。詩作部分，自清初乃至一九八〇年代，很長一段時間都未被刊行，直至夏咸淳整理、校點後，而有上海古籍出版的《張岱詩文集》⁵⁵。其它如《夜

⁵¹ [明]張岱，〈陶庵夢憶序〉，《陶庵夢憶》（台北：金楓出版社，1986年12月），頁4。

⁵² [明]張岱著、樂保群注，〈自為墓誌銘〉，《瑯嬛文集》卷五（北京：故宮出版社，2012年3月），頁231。

⁵³ 參見陳忠和《從劉勰「六觀」論張岱小品文·附錄一》，頁223-225。

⁵⁴ 徐世珍將《夜航船》的體裁劃歸為「雜著筆記」。參見氏著，《張岱「夜航船」研究—兼論晚明文人知識體系與審美意識》（台北：花木蘭工作坊，2005年12月），頁1-4。蔡麗玲則言：「《快園道古》是張岱後半生結束家國飄流的歷程以後，隱居紹興府山陰縣臥龍山所編纂的世說體著作。」參見氏著，《從晚明「世說體」著作的流行論張岱的「快園道古」》（清華大學文學研究所甲組碩士論文，1993年），頁79。

⁵⁵ 夏咸淳整理、羅列了幾種張岱詩文集的版本：一、手稿本：即《瑯嬛文集》，為詩、文的合集，分言之

航船》、《快園道古》、《石匱書後集》、《有明越人三不朽圖贊》雖較少受到研究者的關注，但都已被重新校點並流通於世。《石匱書》、《史闕》、《明紀史闕》未被校訂，但可見於《四庫全書》、《續修四庫全書》，亦有從《四庫》中抽出獨立印行的版本。《古今義烈傳》、《瑄朗乞巧錄》僅幾所圖書館藏有手稿本或刻本。

本論文以「妙藝觀」為題，探討張岱對「藝」的觀點及看法，並試圖為之梳理、統整出一個理論框架。理論的統整，需有足夠面相與深度的條理論述，加上具體操作後的成果為範例，相互切合印證後，才可見其較為完整的面貌。故張岱對藝理論性的敘述，以及與藝相關的鑑賞品論、藝人傳記，都是本論文援用的文本。

首先是張岱「余自崇禎戊辰，遂泚筆此書，十有七年而遽遭國變。攜其副本，屏跡深山，又研究十年，而甫能成帙。」⁵⁶的史學著作《石匱書》。雖然是私修的雜傳，但「史」在中國一直有著作為「彰善癉惡，樹之風聲」⁵⁷典範的高度，如此一來，就涉及到「史觀」的價值判斷，哪些可以進入到供人借鏡的歷史？哪些被排除在外？哪些才是歷史畫布的中心？《石匱書》中，〈妙藝〉、〈文苑〉、〈隱佚〉等列傳的總論，皆可見張岱對藝較為理論性的闡述，而「文藝」在史書中可佔這麼多篇章，可視為張岱對藝高度關注的有力證明，故以上幾篇總論將是本文重要的解讀文獻。另外張岱散文文集，如〈與何紫翔〉中，不但有著對藝「熟練還生」理論性的說明，還明白指出此一理論不侷限在某單一領域的技藝中，顯示張岱的藝觀具備了理論的開展性，這類文章亦是筆者界定妙藝觀理論界限的文本。

《陶庵夢憶》、《柳塘文集》中，張岱不僅描摹了各色藝人及藝品的形貌，亦不時在敘事的過程中將「藝」提升到「道」的高度，呼應了理論文字的敘述。王成勉謂張岱：「他的寫作風格自然呈現出文中有史，史中帶文的特色。他的文集中含有諸多歷史的記事與對歷史的看法，而歷史著作中，不僅文辭簡鍊清新，還能突破傳統史寫作的體例，

則曰《瑯嬛文集》、《瑯嬛詩集》。二、鈔稿本：有《張子文牋》十八卷、《張子文牋》五卷，藏於北京圖書館。三、鈔寫本：僅《張子詩牋》，藏於上海圖書館。四、木刻本：有《瑯嬛文集》六卷，有文無詩，內容與《張子文牋》大至相同，編排次序及些許字句和《文牋》略有出入。五、排印本：《瑯嬛文集》，《中國文學珍本叢書》本，據木刻本排印。以上參見〔明〕張岱著，夏咸淳點校：〈前言〉，《張岱詩文集》（上海：上海古籍出版社，1991年5月），頁6-7。

⁵⁶ 〔明〕張岱，〈石匱書自序〉，《瑯嬛文集》卷一，頁3。

⁵⁷ 〔梁〕劉勰著、王更生注譯，《文心雕龍·史傳第十六》卷四（台北：文史哲出版社，1984年3月），頁278。

自由創作與發揮。」⁵⁸這種文中夾藏著近於史觀的論斷，而史中帶著文學創作時力求創新與突破的特色，若集中以藝為核心書寫的作品中探察，更可明顯看出。

除了「妙藝觀」理論內含與架構的統整，本論文也試著釐清張岱藝觀與晚明小品文體，兩者之間特色與內在精神的暗合，並以此印證彼此的內涵。故除了張岱作品，如李贄（1527-1602）、袁宏道（1568-1610）等當代小品作家的作品，也是筆者可運用的材料。

二、 研究方式

筆者以「張岱的妙藝觀」為論題，故其他作家的藝觀，以及「藝」在明代和中國的歷史脈絡，並非本論文的著力之處。既然要考察的是單一作家的藝觀，本文將貼緊張岱藝的文本進行分析，試圖在釐清妙藝觀內涵的同時，亦為張岱作品本身，在參考前人探析的成果上，開展不同的論述空間，正如張岱依然肯定傳統「道」的內容，但以「藝」擴展「道」的邊界。

在具體分析的過程，筆者發覺張岱對「藝」的陳述，並非感受性和單一性的抒發，而是多面且相互連貫的觀點之集合，其中明顯帶有個人評判、理解世界的價值觀。要明白張岱所屬晚明新型態文人階層價值觀，是對哪些意識形態或文化現象做出的回應和批判，就需對時代的社會和文化現況有一定的了解。故本文將援用文學史以外，晚明歷史與社會文化的研究成果，作為說明張岱藝觀的意識形態形成的基礎與條件。

對「藝」之為「小道」性質的把握，以社會文化及文學思潮的精神思索張岱藝觀的內涵，以對話的方式探析藝觀所內藏的價值觀之轉變，為本論文主要的研用方法。

三、 文章架構

本論文由第二章進入論述的正文。第二章分成晚明社會、小品思潮、作家生平三個部分，作為理解張岱妙藝觀，前行的背景知識。邊緣性的藝之所以能成為文人關注的核

⁵⁸ 王成勉，〈文史述情衷——張岱的遺民書寫〉，《氣節與變節：明末清初士人的處境與抉擇》（台北：黎明文化，2012年3月），頁167。

心，勢必要指出的是晚明「變動」的時代特質，政治力量的鬆動加上商業力量的發達，使得晚明的禮法制度有了崩解傾向，多元和異質的事物便得以在此時進入位居文化中心的文人論述中。晚明小品亦是於變動時代中出現的「異端」，在此點上，便與「藝」的特質有了接軌。晚明除了禮法制度逐漸傾頹，傳統士人的科舉之路亦有阻塞的現象，張岱便是放棄仕途的新文化代表之一。

第三章則以〈妙藝列傳總論〉說明張岱「藝」內容涵括的範圍，並介紹張岱筆下各種藝人類別，點出在人在社會中以「藝」建立身分地位，以及「藝」成就作為人內在的價值評判時，人得以跨越階級身分，得到平等的可能性。

張岱是一位多文類的作家，其以藝為主題的作品，可見於史傳、詩歌，和小品散文不同的形式中。第四章便對張岱以不同文類中的藝觀書寫，進行分析與探究。最後說明張岱的藝觀書寫，在不同程度和面向上，都是為史傳和詩歌形式的內容作了擴大和補充，但藝在晚明小品文的書寫中，展現的卻是內容和形式的相符，即張岱藝觀的書寫，正是以小品精神為本位的創作。

經過三、四章對張岱藝觀的分析與探索，第五章將以前文論述的結果，拈出「妙藝觀」的文化意義及特色。「妙藝觀」藝人對藝之深情為起點，藝人全力付出後，方有可能達到「進乎於道」的「妙藝」境界。「妙藝」的最高境界，包含著技術層面以外的天啟，表現在作品中，即與他人獨一無二的相異處，以此點來說，張岱「妙藝觀」已有現代「藝術」對「創造性」、「藝術性」的講究。

第二章 岱妙藝觀的時代與個人起源

本論文將張岱的「妙藝觀」視為一套價值體系，亦可說是看待世界的眼光，以及評判事物時，自覺或不自覺涵帶的主觀意識。此一意識除了根源與受限於特定的時空條件，也受個人在社會中的職業、階級身分、生命經驗的影響，是種種現實因素和文化精神所交會而成的意識型態。關於意識型態，筆者在此借用伊格頓（Terry Eagleton）簡要而清晰的定義：

意識型態不是一套教義，而是指人們在階級社會中完成自己的角色方式，即把他們束縛在他們的社會職能上並因此阻礙他們真正地理解整個社會的那些價值、觀念和形象。⁵⁹

這段話有兩個要點：首先是「在階級社會中完成自己的角色方式」，說明了意識型態不是「社會－意識」粗糙而單一的對應關係，而是包含了整個社會現況、人在社會中的階層或身分，及社會對此身分的看法。第二是「把他們束縛在他們的社會職能上並因此阻礙他們真正地理解整個社會」，強調意識型態不只是一套思維方式的建構，亦是一種限制，這限制來自於人在社會中所扮演的角色。

由上述的定義，若要更全面，且更有層次性地理解張岱的妙藝觀，就不能只停留在張岱的個人生平，或晚明的時代背景，而要將之置於作者的心靈之聲與時代精神的交匯處。

張岱妙藝觀的內容，主要見於張岱的史學著作《史匱書》中〈妙藝列傳〉的總論中，文中開宗明義就指出，《論語》：「志於道，據於德，依於仁，游於藝」中，藝放在德、仁之後，「每為學者所疑」⁶⁰。「每為學者所疑」隱含著特定的訴說對象，那些將「藝」

⁵⁹ 〔美〕特里·伊格頓（Terry Eagleton）著，文寶譯：〈文學與歷史〉，《馬克思主義與文學批評》（台北市：南方出版社，1987年9月），頁20-21。

⁶⁰ 〔明〕張岱，〈妙藝列傳總論〉，《石匱書》卷二百五，頁175。

視為小技，不足以和德、仁並列的學者或價值型態。如此看來，張岱的妙藝觀，不單是個人對「藝」看法或觀點的整理，它連結了文本之外的世界，對著那些看輕藝的「學者」說話。這樣隱含說話對象的狀況，頻繁出現在張岱作品的各處，除了〈妙藝列傳總論〉中，張岱單一作品內的提問、不同作品間相互的對應，以及與當代作家作品的傳承與互文。在作品中隱含說話或相抗衡的對象，正是出現在復古風潮之後，別立於中國古文傳統的晚明小品文的文體特色。

「妙藝」一詞本非張岱獨創，而是承繼早於《石匱書》的另一部史書——何喬遠（1558-1632）所修《名山藏》。張岱不僅延用〈妙藝列傳〉的體例，也保留了《名山藏》中的部分史觀，光在這點上，張岱的妙藝觀就已涵富著強烈的時代性，標誌著特定的意識型態。本章釐出三個與妙藝觀相關的面相，以期更深入、多面地了解張岱的妙藝觀：第一、晚明時代的「變動性」，如何將原本邊緣於主流道統之外的藝，逐漸被推波至文人關注的核心議題；第二、晚明小品內含形式精神與妙藝觀底蘊的重合；第三、張岱出生名門、終身不仕的生命經驗，成為建立妙藝觀的條件。

第一節 王綱解紐—晚明社會中變動的時代特性

士商關係的轉換、流行文化的形成、對個性的尊重、雅俗的辯證與合流等豐富而多面的樣貌，都是晚明研究者所關注，並反覆從不同角度論述的議題，由此可看出晚明不論在政治經濟、社會文化、文學思想各方面都有其鮮明的時代特色。明代是古典中國最末一個漢人政權，從歷史性的時間點來觀照，晚明無疑是一個迎接終點的末世，故晚明文學作品有很大的成分，是作家們將敏銳眼光所捕捉到，外在世界變動對人們所造成之個人或整體文化的心靈波動，再以文字把細微而難以言喻的時代氛圍具現化，充滿社會性行動，因而晚明的文學作品不時透著焦慮不安的情懷。羅宗強便指出明末重實用的文學觀，根源於「一部分關心國家前途之士人，有一種蒼涼情懷。」⁶¹吳承學則認為晚明文人「以文自娛」寫作特色，其實是對時代「籠罩著一種無法解脫的悲劇氣氛」⁶²，所採取的逃避態度。但與此同時，「以文自娛」的文學傾向，又表現出公安派性靈創作精

⁶¹ 羅宗強，《明代文學思想史（下）》（北京：中華書局，2013年1月），頁838。

⁶² 吳承學，《晚明小品研究》，頁387。

神中，對個人內在情感思想的觀照，寫作是為了「自娛」、為了展現人生「趣味」，是極為個人性的書寫行為，肯定社會中不同個體的存在價值，藉此，人的心靈產生自信與自足。悲觀與昂揚的氛圍同時展現在時代中，在不同場域中相互激盪拉扯，使晚明的文化面貌顯得多元而豐富。

「我鹵莽地說一句，小品文是文學發達的極致，他的興盛必須在王綱解紐的時代。」⁶³周作人這話確實說得膽大鹵莽，文學發達是否會有極致，恐怕不會有定論，小品文是否有如此高的成就，也是見仁見智。周作人之所以如此發言，自有其特殊的時空語境，但「王綱解紐」確實精準地切中了晚明的時代特質。「綱」為「綱紀、綱常」之意，「紐」原指繫住器物的繩帶或控制事物的機鍵，兩者都夾帶著井然有序的穩定性和秩序感；而「解」可作「分割、分裂、鬆脫」之意，象徵著穩定和秩序的綱、紐有了鬆動。可以說，「王綱解紐」一詞中代表的「變動性」，正是晚明的時質。陳寶良從社會史的角度說：

明朝人生活在一個社會轉型時期，尤其是明代中期以後的社會，是以極具變化為其特徵的。若將其置諸「社會流動」與「都市化」等範疇下進行考察，其時代的特殊性就更容易顯現出來。換言之，晚明社會是一個轉變過程，舉凡人口的持續增長，經濟的貨幣化和多樣化（諸如農村的商業化，定期集市和小鎮的激增，作物的專門化，手工業的發展，以及國內地區性貿易市場的形成），社會流動的增長，租佃制與經濟競爭的展開，以及政治秩序集權化與系統化的互相聯繫，無不顯示出它與前一時代本質上的不同。⁶⁴

這裡明白指出，晚明各種不同的社會現象，其共通點是「變化」的特徵，而文中所說「將其置諸「社會流動」與「都市化」等範疇下進行考察」，正是王鴻泰針對明清城市生活的研究成果，王鴻泰在梳理了明清城市「資本主義萌芽」命題與公共領域的研究資料後，曰：

明末清初是一個特殊的時代，從比較宏觀的角度來看，可以說，這是一個重要的

⁶³ 周作人，〈導言〉，《中國新文學大系·散文一集》（台北：業強出版社，1990年2月），頁6

⁶⁴ 陳寶良，《明代社會生活史》（北京：中國社會科學出版社，2004年3月），頁1。

歷史轉折點。在這個時期出現了相當激烈的社會文化變動……。⁶⁵

從歷史社會的考察來看，中國社會文化在明清之間所出現明顯的轉變，始於晚明時期。而王汎森則是從思想的層面說明：

南宋以下之思想，基本上走的是內在超越之路。但從明代中葉正德、嘉靖以後，社會、文化、思想一時俱變。在社會方面，商業活動與城市文化的發達，社會身份的分別日漸模糊，習俗世界產生了重大的變化，它的新樣貌及滲透力對內在超越之路產生衝擊，對價值觀念、道德的標準、人性論的最根本成分產生了深刻的改變。⁶⁶

從最深層的思想面相來看，「變動」也是晚明的時代特質。

「藝」作為一種「小技」，在中國傳統的主流價值評判中，一直被排拒在正統之外，即便是士大夫所持的作文之藝，孔子亦曰：「弟子入則孝、出則悌，謹而信，汎愛眾而親仁。行有餘力，則以學文。」⁶⁷文藝是行仁以後，「有餘力」才做的事。張岱卻要人「全力注之」（《妙藝列傳總論》），這樣的鉅變，正是上引王汎森所言晚明社會「價值觀、道德標準、人性論的最根本產生了深刻的改變」。

以下本文將談論，晚明的奢靡的風氣中，消費社會與流行文化的形成，與當「消費」行為超越日常生活的基本需求，轉為追隨時尚的目的，並成為一股帶有普遍性的風潮，象徵階級身分的等級制度瓦解時，有別於傳統士大夫，新文人文化的構成，以及作為「小技」的藝，如何在晚明這股社會轉變的風氣下，進入文人文化論述的內容。

一、奢靡風氣在晚明的普及與「藝」觀的開展

晚明「奢靡」社會風氣形成的原因、逐步發展的過程、具體生發的時間地域、呈現在哪些實際的社會現象，以及奢靡風氣所顯示的歷史意義，皆已有非堂豐碩的研究成

⁶⁵ 王鴻泰，《流動與互動——由明清間城市生活的特性探測公眾場域的開展》，頁 28。

⁶⁶ 王汎森，《晚明清初思想十論·序》（上海：復旦大學出版社，2004 年 12 月），頁 2。

⁶⁷ 《論語彙校集釋·學而》卷一（上海：上海古籍出版社，2008 年 2 月），頁 49。

果。「奢」通常用來形容人誇張、浪費、不知節制的行為，含有「過分」、「過多」的意味。在為某個歷史時期進行論述時，當「奢」的涵括範圍，從個人擴張到群體時，有了什麼樣具體的表徵，才稱得上是「奢靡」的社會風氣呢？爬梳了前輩學者的論述要點，筆者認為在於社會風氣的「轉向」與「普及化」。

若要說某種行為或消費方式「奢侈」，表示有另一個相對「簡樸」的對照，而要說這樣的對照形成一種社會風氣，或被群體認同為其價值觀時，就必須有一個普及化的過程。由簡變奢的現象，各家學者都羅列不少地方縣志和士大夫的敘述作為引證，可再次強調的是奢靡風氣的普及。王鴻泰藉由考察位於山東，經濟情況不算好的滕縣，亦有「閭閻服飾，恣所好美，益僭濫無限度」的現象，說明奢華由「個別性」朝向「一般性」的轉變：

重點並不在於個別人數的多寡或比例高低的問題，而是：市場這種社會機制創造了一個消費環境出來，而在理論上將所有的人包含其中，以致，在此種社會條件下，發展出一套消費文化，這套消費文化收編社會中多數的個人，而成為一種社會風尚，導致個人難以與之抗衡。⁶⁸

巫仁恕則從服飾、宴會、住宅、乘轎等日常生活中，奢侈行為從上層社會，蔓延至中下層的市井小民：

明晚的奢侈風氣與前代比較的話，最大的差別就是過去的奢侈行為，大多只限於上層社會的極少數人，如高官貴族或少數的大富豪；然而晚明的奢侈風氣，是普及到社會的中下層。⁶⁹

指出這樣普及性，除了可顯現晚明奢靡風氣，與其他朝代相比後的特殊性外，涉及到論述者的價值評判。過去有些論者將這樣的奢靡特質，視為風俗的低落或敗壞，但若將之視為整體社會歷史性的演變，那就僅是一個社會現象，此一現象有其政治、經濟上

⁶⁸ 王鴻泰，《流動與互動——由明清間城市生活的特性探測公眾場域的開展》，頁 421。

⁶⁹ 巫仁恕，《品味奢華——晚明的消費社會與士大夫》，頁 30。

的發展脈絡，而不必糾結於風俗的敗德與否。

從〈越俗掃墓〉一文，可看出張岱亦觀察到上所述晚明奢靡風氣的特質。除了可再次印證後人的研究結果，由文中對華靡風氣下，時人逐漸形成對事物有所「講究」敘述中，可發現到「藝」之所以能從逐漸從道統邊緣向內部位移，與奢靡風氣中對外物的講究有關：

越俗掃墓，男女袷服靚妝，如杭州人遊湖，厚人薄鬼，率以為常。二十年前，中人之家尚用平水屋幘，男女分截坐，不坐船，不鼓吹，先輩謔之曰：「以結上文兩節之意。」後漸華靡，雖監門小戶，男女必用兩坐船，必巾，必鼓吹，必歡呼鬯飲。下午必就其路之所近，遊庵堂、寺院及士夫家花園。鼓吹近城，必吹「海東青」、「獨行千里」，鑼鼓錯雜。酒徒沾醉，必岸幘罵嘍，唱無字曲，或舟中攘臂與儕列廝打。自二月朔至夏至，填城溢國，日日如之。⁷⁰

首先，文章明白點出地點是越。第二是掃墓目的變質：張岱由男女華美的服裝、湖上的船隻的綺麗與喧囂寫起，將原本應該肅穆而隆重，緬懷追思先人日子，比作是「如杭人遊湖」的娛樂活動，並謂這種「厚人薄鬼」，失其原本「敬鬼」目的的現象，早已是「率以為常」。既然變相的遊湖已成為一種「常」態，暗示著這不是單一或偶爾為之的特例，而是固定化的生活樣貌。第三，文中指出變質的掃墓活動，顯示的就是社會風氣的轉向：二十年前與二十年後，「不坐船／坐船、男女截坐／男女兩坐船、不鼓吹／必鼓吹」等各方面，都朝向「華靡」的方向變化。

還可注意到的，是文中「必用兩坐船」、「必巾」、「必鼓吹」、「必歡呼鬯飲」、「必就其路之所近」、「必吹『海東青』」、「必岸幘罵嘍」，一連串「必」的內容，暗示著是這股華靡風氣不只是尚在變化的階段，是一系列已被認可之「俗」。除了固定化的活動模式，還有參與在這模式中的不同階層。二十年前，「中人之家尚用平水屋幘，男女分截坐」，發展成「雖監門小戶，男女必用兩坐船」，連一般的平民小戶都參與進來，可見得華靡之風的「普及性」。張岱不說「越地掃墓」，而以「俗」字破題，正表示了跨越了掃墓本

⁷⁰ [明]張岱，〈越俗掃墓〉，《陶庵夢憶》卷一，頁13。

分，「如杭州人遊湖」的行為，已成為根深、且普及於社會內部的風俗。

張岱文中鋪陳的各種「必要」，除了是隨著風俗的確立，群眾們的約定成俗外，也意味著對事物產生了高於基本需求以上的「講究性」。這樣的「講究」代表著人對物品產生了「有」或「用」以上的欲求，掃墓的目的達成了，但一定要順便遊湖才暢快，遊湖一定要有鼓吹才有喧鬧歡騰的氣氛，鼓吹則一定要奏「海東青」等曲才能有完成遊湖的情緒。這樣「必定要」的「講究性」正好與「藝」的本質有了連結。「藝」本來就是在事或物上進行加工，使之產生「用」以上的效果，如〈夢憶序〉所言「方言巷詠、嘻笑瑣屑之事，然略經點染便成至文」⁷¹，可以說是「藝」的本質，僅「方言巷詠」、「嘻笑瑣屑」不足以傳之後世，不足以引起讀者閱讀時的愉悅，必須經由「點染」成為「至文」，如同掃墓後要再加上遊湖，方可得到出遊的暢足。

從研究資料中，研究者們紛紛點出晚明社會，有由滿足基本需求即可的淳樸風氣，轉為鋪張奢靡的現象。張岱〈越俗掃墓〉一文，從專為掃墓而掃墓，演變至以次要的、帶有娛樂性質的遊湖為主要目的行為，再次印證了這樣轉向，而人們在逐漸奢靡化的過程，對事物產生了「實用」以上的價值要求，與「藝」的本質有所切合。不能因此說張岱的妙藝觀就是奢靡風氣下的催生物，但可見得某種觀念的形成，不會是無中生有。反過來看，「奢靡」、「奢侈」這樣原本容易使人帶有負面評價的特質，若將之放到張岱妙藝觀的歷史脈絡中，此風氣的轉向，其實是為中國文人及文化，開啟了新的關懷領域。

二、晚明消費社會與流行文化的形成

〈越俗掃墓〉記載了浙人掃完墓的遊湖活動，張岱另一篇文章〈揚州清明〉則進一步寫遊人們的具體行為和喧鬧景象。值得注意的是，根據文中的敘述，晚明在如清明墓所這樣人潮聚集之處，開始出現了擺設各類貨品、說書賣藝的商業行為：

揚州清明，城中男女畢出，家家展墓。雖家有數墓，日必展之，故輕車駿馬，簫鼓畫船，轉摺再三，不辭往復。監門小戶，亦攜穀核紙錢，走至墓所，祭畢，席地飲胙。自鈔關、南門、古渡橋、天寧寺、平山堂一帶，靚妝藻野，祛服禡川。

⁷¹ [明]張岱，〈陶庵夢憶序〉，《陶庵夢憶》，頁4。

隨有貨郎，路旁擺設骨董、古玩、並小兒器具。……是日，四方流寓及徽商西賈，曲中名妓，一切好事之徒，無不咸集。長塘豐草，走馬放鷹；高阜平岡，鬥雞蹴鞠；茂林清樾，劈阮彈箏。浪子相撲，童稚紙鳶，老僧因果，瞽者說書。立者林林，蹲者蟄蟄。⁷²

「自鈔關、南門、古渡橋、天寧寺、平山堂一帶」顯示繁華熱鬧的景象不是只有小小區塊，由「隨有貨郎，路旁擺設骨董、古玩、並小兒器具」則看出商品的多樣性，且皆不是如鮮花水果、壇香紙錢等掃墓時的用品，而是古董、童玩之類，非實用性、必要性的奢侈品，儼然成為一個流動市集。最後是這繁華盛景中的與會者，「城中男女畢出」已說明了人群的眾多和混雜，「監門小戶，亦攜殼核紙錢」強調了中下階層的參與，「亦」字有一種仿效的意味，暗示著展墓後的飲胙、遊玩活動，是一種潮流和時尚，而「四方流寓及徽商西賈，曲中名妓，一切好事之徒，無不咸集」則說明了，除了階級的差異，各種身分、職業的人們都被席卷到這股風潮中來。

若說〈越俗掃墓〉，寫的是越地掃墓後必定要有遊湖作為娛樂的奢靡風俗，那麼〈揚州清明〉就是勾勒出遊活動的背景及條件。另外從〈西湖香市〉更可確定，像揚州清明這樣遊客、商賈聚集，以至成市的現象，並非偶然而不固定，因人潮或節日活動而出現的市集，在時間和地點上都逐漸被確定下來：

西湖香市，起於花朝，盡於端午。山東進香普陀者日至，嘉湖進香天竺者日至，至則與湖人市焉，故曰香市。然進香之人市於三天竺，市於岳王墓，市於湖心亭，市於陸宣公祠，而獨湊集於昭慶寺，昭慶兩廊故無日不市者。三代八朝之骨董，蠻夷閩貊之珍異，皆集焉。……凡檉殼簪珥，牙尺剪刀，以至經典木魚，孖兒嬉具之類，無不集。……袁石公所謂「山色如娥，花光如頰，波紋如綾，溫風如酒」，已畫出西湖三月。⁷³

配合香客進香的時節，「花朝」是陰曆二月十二或十五，每年二月中至五月初，在

⁷² [明]張岱，〈揚州清明〉，《陶庵夢憶》卷五，頁 72-73。

⁷³ [明]張岱，〈西湖香市〉，《陶庵夢憶》卷七，頁 92-93。

西湖各處景點，都有固定有這樣市集。貨品方面，不只是「繡絨簪珥，牙尺剪刀，以至經典木魚，孖兒嬉具之類」，婦女用品（「繡絨」即「胭脂」）或童玩（「孖兒」即嬰兒、童子）等基礎的娛樂消費品，連「三代八朝之骨董，蠻夷閩貊之珍異」這樣高價商品都陳設在市集中。張岱最後引袁宗道（1560-1600）詩句，謂「已畫出西湖三月」，表示西湖三月士女雜沓的景象，早已成形。本文再度顯示消費性市集的固定化、商品的多樣化、不同階級身分的普及化，都是晚明奢靡風氣下的社會現象。

張岱文章羅列的多元商品，顯現了市場上貨物有非實用、非必需，而多是娛樂和賞玩用目的的傾向，由「門監小戶」寫到「一切好事之徒」，則表現了參與消費行為的人們。從不同階層到不同身分的普及性，再再印證晚明奢靡風氣下，消費社會的形成，如巫仁恕便說：「在此之前中國歷代雖然都出現過奢侈現象，但卻多只是局限在統治階層或富民階層，只有到了晚明的奢侈風氣才是首次波及到社會下階層。……由此，將晚明時期視為中國第一個『消費社會』形成的時期，應不為過。」⁷⁴

上文說明了晚明奢侈風氣的特點之一是「普及性」，這樣的普及性其實是由上層到下層的擴張，如張岱〈揚州清明〉中所謂「監門小戶，亦攜殼核紙錢」，一般庶民跟隨貴族或富豪的出遊風尚，這樣追隨風尚的集體行為，逐漸形成一股流行文化。張岱〈又與毅儒八弟〉中提道：「蘇人巾高袖大，浙人效之，俗尚未遍，而蘇人巾又變低、袖又變小矣。故蘇人常笑吾浙人為「趕不著」，誠哉其趕不著也！」⁷⁵浙人仿效蘇人穿衣時尚的現象，就顯示著流行文化在晚明的出現。

晚明消費社會與流行文化的形成，對張岱妙藝觀有著直接而明顯的關係。張岱的藝人書寫，除了〈妙藝列傳〉的書畫家外，還涵蓋了創作八股文、官樣文字外的寒士文人、曲妓、梨園子弟，及各類工匠。以上各類藝人的「藝」，在消費社會中都得以「商品化」，藝人能藉由商品的出售得名，社會地位也有所提升。巫仁恕便指出家具業在晚明正式獨立，對工匠社會地位的影響：

在明代以前，家具商品化的現象並不明顯，販制家具尚未成為專門行業。到了晚明，在大量的需求之下，家具製造業正式獨立出來，在大城市內蓬勃發展出許多

⁷⁴ 巫仁恕，《品味奢華——晚明的消費社會與士大夫》，頁 40。

⁷⁵ 〔明〕張岱，〈又與毅儒八弟〉，《嫻嬛文集》卷三，頁 164。

民營的家具作坊與店鋪。在生產面可見家具製造技術的提升，在社會面工匠地位亦逐漸提升。⁷⁶

除了實用的家具以外，各類銅器、漆器等匠人，也憑其技藝受到士大夫們的推崇，並將之與文人階層的藝—詩畫並列。袁宏道（1568-1610）有〈時尚〉一文：

古今好尚不同，薄技小器，皆得著名。鑄銅如王吉、姜娘子，琢琴如雷文、張越，窰器如歌窰、童窰，漆器如張成、楊茂、彭君寶，經歷幾世，士大夫寶玩欣賞，與詩畫並重。當時文人墨士名公鉅卿，炫耀一時，不知湮沒多少，而諸匠之名，顧得不朽……近日小技著名者尤多，然皆吳人。瓦瓶如龔春、時大彬，價至二三千錢，龔春尤稱難得，黃質而膩，光華若玉。銅鑪稱胡四，蘇、松人有效鑄者，皆不能及。扇面稱何得之，錫器稱趙良璧，一瓶可值千錢，敲之作金石聲，一時好事家爭購之，如恐不及。其事皆始於吳中，猥子相售受，以欺富人公子，動得重貲，浸淫至士大夫間，遂以成風。⁷⁷

「古今好尚不同」指出，對「薄技小器」的賞鑑，確實是晚明不同於「古」的審美價值。而羅列了鑄銅、琢琴、漆器……等當代匠人之名，則顯示這些匠人的名字，成為了象徵流行品味的「品牌」，只要出自名匠之手，便引起「爭購」的熱潮，從富人公子到士大夫間「遂以成風」。

晚明消費社會和流行風尚的形成，使原本處於社會底層的匠人，有了名聞天下的機會，社會地位也因而得到提升。更重要的是，「藝」因為商品化，與主導流行時尚的士大夫們的認可，不同技藝間的貴賤之差逐漸彌平，即是藝類別的「平等化」，正如袁宏道所謂：「經歷幾世，世大夫寶玩欣賞，與詩畫並重」。在此社會情況下，晚明出現了一股「尊藝」的思潮，與傳統「重道輕藝」的觀點相對立⁷⁸，「妙藝觀」中對藝成為有別於道統中仕進之途以外的新人生依歸，正是從此一討論中生成的。

⁷⁶ 巫仁恕，《品味奢華——晚明的消費社會與士大夫》，頁 244。

⁷⁷ 〔明〕袁宏道，〈時尚〉，《袁宏道集箋校》卷二十（上海：上海古籍出版社，2008年4月），頁 730-731。

⁷⁸ 參見林宜蓉，〈晚明「尊藝」觀之探究〉，《古典文學》第 15 集。

三、消費社會下等級制度的崩解與文人文化的形成

張岱所謂「監門小戶，亦攜殼核紙錢」，就是藉由效法上層社會出遊時尚時，造成的奢侈行為。許多晚明士大夫的文章中，都可看到低階官員或一般百姓對身分等級制度的僭越，這樣的僭越，使得象徵士大夫或官品身分的「特殊性」逐漸消失，動搖了原有的等級制度，至使明代政府甚至發布過 119 次的「禁奢令」，但以如此可觀的次數看來，官方的禁令已抵擋不住強力的社會的風潮。⁷⁹

晚明社會中奢靡風氣的普及，與消費社會中流行文化的形成，都是藉由禮法規範的僭越顯現出來。禮法規範不僅是死板的政令法條，而是為了將不同的層級身分區別開來，以便穩定社會秩序。這套規範了社會階級的禮制架構的淵遠流長，深植在中國文化傳統中，影響著中國思想、文學等各層面的歷史演進。余英時將禮樂傳統視為中國古代文化的特色，並認為中國傳統封建身分的「士」，之所以能成為負擔「道統」的「知識分子」，就是在禮樂制度崩壞後，諸子百家對禮樂的突破⁸⁰。上文曾引周作人所說，小品文的興盛必須在「王綱解紐」的時代，「王綱解紐」其實是一個政治意味濃厚的詞彙，它代表的其實就是官方的禮法綱紀。從以上的論述看來，每當一個社會將迎來新氣象時，通常也是禮法制度面臨挑戰和修正的時刻，而晚明正是這樣一個時代。

消費風潮使得原本以服飾、房屋、轎輿來區別身分的禮教制度受到衝擊，士大夫們原有的身分地位也面臨挑戰，因而試圖建構一個士大夫專屬—能與商品化社會抗衡，維持士大夫特殊身分—「雅」的文化圈。在建構中國新的「雅」文化時，正如余英時所指出，諸子對禮教道統進行的突破與闡述，使他們「士」身分的性質產生了變化。晚明士人的性質也有所改變，王鴻泰如此說：

直至明代中期以後，社會上才更明確地湧現一批有別於學士大夫，而別具普遍社會意義的「文人」，這些文人由於體制性因素，大量地出現在社會上，別有用心地致力於美感生活的經營，由此形成一套「雅」文化。這種雅文化的建構也使他

⁷⁹ 巫仁恕，《品味奢華——晚明的消費社會與士大夫》，頁 35。

⁸⁰ 余英時，〈道統與政統之間——中國知識分子的原始型態〉，《士與中國文化》（上海：上海人民出版社，2010 年 11 月），頁 77-99。

們擁有自己的文化認同與族群意識，他們也因此成為雅文化的擔綱者。這些文人是雅之生活文化的營造者、詮釋者與界定者。⁸¹

筆者認為，張岱正是晚明這種「有別於學士大夫」，新型態的文人代表。張岱妙藝觀雖強調藝人們「為藝而藝」的真情，但張岱身為一位晚明文人文化的營造者，其原本毫無雜質，「為藝而藝」的藝觀，不免沾染上強烈的時代性而變得複雜，卻也更顯得多面且豐富。

第二節 晚明創作思潮與「藝」的連結

明朝自蒙古人統治的元代接手朝政，因而明初的思想、文化各方面都透散著極為強烈的民族意識，官方和主流文化相對地展現了明顯的復古傾向。從此一歷史的角度來看，明代復古主義的出現，原是為了在元朝斷裂的漢文化，能重新復歸於漢民族的正統與道統中。加上明初許多作家，皆經歷過由元入明的時代鼎革、社會動亂，因而復古文學的起始，有著積極、革新的精神與面相。然這樣的精神氣象，逐漸失其初衷，徒留形式與表現手法上的空殼，士人們紛紛對文學中流於剽竊的現況感到不滿。如徐渭（1521-1593）說道：

人之學為鳥言者，其音則鳥也，而性則人也。鳥有學為人言者，其音則人也，而性則鳥也。此可以定人與鳥之衡哉？今之為詩者，何以異於是。不出於己之所自得，而徒竊於人之所嘗言。曰：某篇是某體，某篇則否；某句似某人，某句則否。此雖極工畢肖，而已不免於鳥之為人言矣。⁸²

「某篇是某體，某篇則否；某句似某人，某句則否」顯示復古派的創作，已走入腐朽僵化的窘境。徐渭極為諷刺性地將這樣的寫作喻成是鸚鵡學舌，毫無新意和個人創見，作為一個「人」的主體價值，已消失在文章之中。

⁸¹ 王鴻泰，〈雅俗的辯證——明代賞玩文化的流行與士商關係的交錯〉，《新史學》第 17 卷 4 期（2006 年 6 月），頁 138。

⁸² 〔明〕徐渭，〈葉子肅詩序〉，《徐渭集·徐文長三集》卷十九（北京：中華書局，1983 年 4 月），頁 519。

袁宏道亦針對以「法」為文，制式化的仿摹文章提出批評：

蘇郡文物，甲於一時。至弘、正年間，才藝代出斌斌稱極盛，詞林當天下之五。厥後昌穀少變吳歛，元美兄弟繼作，高自標譽，務為大聲壯語，吳中綺靡之習，因之一變。而剽竊成風，萬口一響，詩道寢弱。至於今市賈傭兒，爭為謳吟，遞相臨摹，人有一語出格，或句法事實非所曾見者，則詆之為野路詩。其實一字不觀，雙眼如漆，眼前幾則爛熟故實，雷同翻復，殊可厭穢。故余往在吳，濟南一派，極其呵斥，而所賞識，皆吳中前輩詩篇，後生不甚推重者。⁸³

「人有一語出格，或句法事實非所曾見者，則詆之為野路詩」可見復古旗幟大盛，且成為作文時的「標準模式」，若不按法式為文，則被貶為「野路詩」，暗示著將所有「異質」思想和創作都隔離在外的排他性，袁宏道因而用了「雷同翻復，殊可厭穢」的強烈口氣。而「皆吳中前輩詩篇，後生不甚推重者」殊異於主流的文學品味。

從徐渭和袁宏道的話中，都發現到對復古派主張的古文作「法」之針砭，顯示了晚明小品家對古文「法式」的「突破」意識，以及晚明小品出現時，實為邊緣於主流文學外的「異端」姿態。據此，曹淑娟便將出現於晚明，且刻意與傳統古文互別苗頭的小品創作，定位為「復古主流的迴流」：

晚明文人曾自覺地另闢蹊徑，反求自家性靈，以寫一代一人之文，造成「小品」的寫作風潮。晚明指萬曆至崇禎的七十二年間（西元一五七三～一六四四年），力主性靈的文學思潮與小品創作，盛起於萬曆之時，而伴隨著明代的亂亡，在明代復古主流中，它是一股獨力逆向的迴流。⁸⁴

在創作意識上，晚明小品作家並非被動地受時代的牽引，而是有「自覺」的。在創作目的上，是在古文傳統上「另闢蹊徑」；創作精神上，是「獨抒性靈，不拘格套」，尊重個性、具突破性的性靈思想。「另闢蹊徑」、「獨抒性靈」可以說是晚明小品研究者們公認

⁸³ [明]袁宏道，〈敘姜陸二公同適稿〉，《袁宏道集箋校》卷十八，頁 695。

⁸⁴ 曹淑娟，《晚明性靈小品研究》，頁 3。

的特色，吳承學以更具攻擊性的「異端」來形容：

正統和復古是明代文學發展初期的特點。把握明代文學的這個起點是十分重要的，我們就不難理解為什麼正統和「異端」、復古與反復古之間的紛爭，貫穿了整個明代文化思想和文學創作之中。⁸⁵

「異端」一詞，強調了與「中心」或「正統」的相對，晚明小品於文學史便有了明確的位置，不論就明代當朝而言，還是整個中國文學史而論，皆是殊途於傳統古文的「異端」。

對於這樣出現於明朝末世的「異端」，魯迅說道：「明末的小品雖然比較的頹放，卻並非全是吟風弄月，其中有不平，有諷刺，有攻擊，有破壞。」⁸⁶這評語下得含糊粗略，卻也在大方向上切中了晚明小品的內在特質。比起氣象開闊的載道文章，篇幅短小、多寫山水器物、抒發個人情志、崇尚閒賞美學的晚明小品，確實較為頹放，但如上文的說明，晚明小品有著對復古文學僵化的不滿，而有「另闢蹊徑」的積極目的。晚明小品的面向豐富而多元，但並非本論文關心的核心，在此只針對晚明小品中，讓魯迅感受到「有攻擊、有破壞」的精神特質，以及這些特質，與張岱妙藝觀間的關連。

一、 對話與突破

「復古主流的迴流」與「異端」兩種說法，已表明了晚明小品對古文傳統的突破，也是魯迅所說的「攻擊」與「破壞」，這是在文學內部的演變而言。另外，晚明小品作者們也試圖衝破現實社會對晚明文人士人帶來的困境，此一現實困境便是文人的「治生」問題。林宜蓉於〈流離與返歸的跨越〉中提及晚明士人所面臨的生存焦慮：

如茅坤所述：「宦途者，天下古今之共轍也。」所有的讀書人最終就是要走上「仕進用世」一途，這樣的文化擬塑出來的主流價值，是狹窄而單一的，而在當時官權體系所提供的職位，卻無法容納天下所有讀書人……大部分身無恆產的讀書人，因為現實的生計，終究要面對「治生」的謀食問題，輾轉流離於文藝場域。

⁸⁵ 吳承學，《晚明小品研究》，頁 8。

⁸⁶ 魯迅，〈小品文的危機〉，《魯迅全集·南腔北調集》（台北：谷風出版社，1980 年 12 月）。

雖此論文考察的核心對象設定為中晚明的「狂士」，然科舉的壅塞和謀生問題，確實是當代讀書人的集體困境。以上引文所顯現的士人困境有二：首先是現實層面的「治生」，第二是以「仕途」為衡量標準的價值判斷。

官權的職位不足，加上「捐納制度」的出現，生員的出路受限，能晉身高官的人少之又少⁸⁸，使士人們的維生出了問題。余英時在分析明清時期士商的消長與合流時，亦提到「治生在士階層中已成一個嚴重的問題」，因而陽明雖不同意「治生為首務」的看法，卻也認為若能使買賣不成為心體之累，依然可成聖賢⁸⁹；思想的轉向，正顯示了「治生」問題的嚴重性。然而，晚明商業的發達，卻也為士人提供了新的謀生方式；讀書人可收費為人作文潤筆、可將詩文或書畫作為商品出售；因出版業的興盛，也可編選符合大眾品味的集子販賣，亦有許多士人開始經商，傳統以舉業為單一出路的狀況有了巨大的改變。現實生活出路的轉變，也影響了文人內在精神的價值取向，並反映在作品形式與創作動機上。誠如江邱寧考察明清文體演變時所說：「當文人創作的精神產品不是為統治者效勞，而是為消費者與消費市場服務時，它深刻地改變了傳統文人『學成文武藝，貨與帝王家』的價值取向與人生選擇，文人的行為方式、作品創作動機、創作方式等等也因之而發生相應的變化。」⁹⁰晚明小品文體創作精神的面相之一，正在突破傳統「仕進」的主流價值，試圖尋求新的生命與心靈依歸。

晚明小品創作者，常將小品作品與為應制而作的八股文對立，如袁宏道便謂：

今夫時文，一末技耳。前有註疏，後有功令，驅天下而不為新奇不可得者，不新則不中程故也。夫士即以中程為古耳，平與奇何暇論哉？王以明先生為余業舉師，其為詩能以不法為法，不古為古，故余為敘其意若此。⁹¹

⁸⁷ 林宜蓉，〈流離與返歸的跨越〉，《中晚明文藝場域「狂士」身分之研究》，頁 213-214。

⁸⁸ 巫仁恕，《品味奢華——晚明的消費社會與士大夫》，頁 56-61。

⁸⁹ 余英時，〈中國近世宗教倫理與商人〉，《士與中國文化》，頁 450。

⁹⁰ 邱江寧，《明清江南消費文化與文體演變研究》（上海：上海三聯書店，2009年9月），頁 9。

⁹¹ 〔明〕袁宏道，〈敘竹林集〉，《袁宏道集箋校》卷十八，頁 701。

這裡雖以王以明的詩為推崇之例，但「以不法為法，不古為古」的精神，和晚明小品是一致的。被袁宏道評為末技的「時文」，指的是舉業應制的八股文；八股文講求嚴謹的章法格式，若忽略創作時的主體意志，便與失去活力後的復古派創作，有著相同的流弊。此段引文中「以不法為法，不古為古」，相對於徐渭所言「某篇是某體，某篇則否」，以及袁宏道批評復古派「人有一語出格，或句法事實非所曾見者，則詆之為野路詩」，皆為同樣的問題。張岱在《石匱書·文苑列傳》最後的論贊中如是說道：

潛溪、青田以文章兼功業，後自北地繼起，弇州歷下，橫據中原，而荆川、鹿門起與犄角，遂謂國朝自科甲以外，更無文章矣。夫唐以詩取士，而李白、杜甫不得與宴曲江，窮達有命，雖不得與爭，然使唐詩無李、杜，尚得為唐詩乎？余故敘次文人半校寒士，亦見文章一道，斷非資格科名，所能限量者也。⁹²

將宋濂（1310-1381）、劉基（1311-1375）、王世貞（1526-1590）等當代兼具科甲和文壇地位的文士，與擁有文學史地位的李白（701-762）、杜甫（712-770）相對照，明白指出文學創作中，科場以外的價值取向。

張岱出身名門望族之後，明朝鼎覆之前，即便不仕，亦無需為謀生煩惱；袁宏道（1568-1610）一生中，於官場三進三出，亦非受挫於科場之人，可見兩人並非只是消極地對現實生活的困境感到不滿，而是積極地建立一套仕途功業以外的價值體系。此一意志，在文學創作上展現為對古文、八股文中死板章「法」的突破，重建寫作者主體的心靈價值。錢謙益（1582-1664）便如此評價以袁宏道為首的文學轉向：

萬曆中年，王、李之學盛行，黃茅白葦，彌望皆是……中郎之論出，王、李之雲霧一掃，天下之文人才士，始知疏瀹心靈，搜剔慧性，以蕩摹擬塗澤之病，其功偉矣。⁹³

「始知疏瀹心靈，搜剔慧性，以蕩摹擬塗澤之病」，以「心靈」與「慧性」救「摹擬」

⁹² [明]張岱，《石匱書·文苑列傳》卷二百三，頁161。

⁹³ [清]錢謙益，〈袁稽勳宏道〉，《列朝詩集小傳》丁集中（台北：明文書局，1992年），頁607。

之病，可見創作者個人意志對「法」之突破，以及對創作主體心靈的價值肯定，是晚明文學風氣的重要轉向。

陳繼儒（1558-1639）於〈媚幽閣文娛序〉中對這一轉向如此說道：

近年緣讀禮之暇，搜討時賢雜作小品題評之，皆芽甲一新，精彩八面，有法外法，味外味，韻外韻，麗典新聲，絡繹奔會，似亦隆萬以來，氣候秀擢之一會也。⁹⁴

「搜討時賢雜作小品題評之」表示這段對小品的評論，非僅是陳繼儒個人的文學創作觀，而是對當時各家小品文章的觀察後，總結出的整體特色。此一特色，便是「新」。從「芽甲一新」到「氣候秀擢之一會」，都在說明晚明小品，是在隆慶至萬曆之間所出現，有別於此前，新的文學創作風潮。「法外法，味外味，韻外韻」，指出了小品寫作家未全盤否定，在原有的文章作法、韻味外「另闢蹊徑」的意圖。晚明小品確實「有攻擊、有破壞」，這攻擊與破壞有著特定針對的對象，即那些被古文、八股的法式和功業價值取向所桎梏的文士。故與其說是單純的破壞，不如說是晚明小品創作精神中的「突破」，包含著與舊有思想體系和創作方式的「對話」。

二、對創作主體的尊重

以「異端」姿態出現的晚明小品，原本就有在復古和舉業的主流寫作模式之外，尋求新的創作精神和文學價值，因而晚明小品本身的質性，就偏屬於正統古文、官樣八股以外的「雜質」。古文與時文作法中強力的規範性和一致性，是晚明小品諸家所極欲衝破的，故他們反過來強調創作時的主觀性，和創作者的個別性，顯現對個性與雜異性的尊重。對此，袁宏道話說得最為明白：

余觀古今士君子，如相如竊卓，方朔俳優，中郎醉龍，阮籍母喪酒肉不絕口，皆世之所謂放達之人也。又如御前數馬，省中闕樹，不冠入廁自以為罪，若此類者，皆世之所謂縝密人也。兩種若冰炭不相入，吾輩宜何居？袁子曰：兩者不相肖也，

⁹⁴ [明]陳繼儒，〈媚幽閣文娛序〉，見鄭元勳輯《四庫禁燬書叢刊·集部·媚幽閣文娛》第172冊（北京：北京出版社，2005年8月），頁2。

也不相笑也，各任其性耳。性之所安，殆不可強，率性而行是謂真人。今若強放達者而為慎密，強慎密者而為放達，續鳧項，斷鶴頸，不亦大可歎哉！⁹⁵

「放達」與「慎密」，要選擇哪一邊較適「宜」呢？袁宏道認為這是兩種截然不同的性格，故「兩者不相尚也，也不相笑也」，不需相互仿效，也不需相互輕視，應「各任其性」，才可為「真」。對人不同個性的尊重，與對「真」的的追求，落實在具體的創作，便有了對「痴」、「癖」、「錯」、「病」的歌詠，袁宏道亦謂：

其間有佳處，亦有疵處，佳處自不必言，即疵處亦多本色獨造語。然予則極喜其疵處；而所謂佳者，尚不能不以粉飾蹈襲為恨，以為未能盡脫近代文人氣習也。

96

「疵」即錯誤、瑕疵，袁宏道卻謂疵處才是「本色造語」，而一般人所言之「佳」，其實是迎合他人口味所作的粉飾，是近人「蹈襲」習氣的遺留。如此說法，正是如上述所說，對過往價值觀和文學品味的突破、對作者主觀意志的賞識和尊重。另外張岱亦謂：

人無癖不可與交，以其無深情也；人無疵不可與交，以其無真氣也。余友祁止祥有書畫癖，有蹴鞠癖，有鼓鉞癖，有鬼戲癖，有梨園癖。⁹⁷

這裡一樣強調「疵」才是「真氣」之處。故張岱為一個人作傳，便從那人的各種痴癖寫起，〈自為墓誌銘〉中，寫照自我形象時，也從各種痴好入文。在張岱藝觀書寫脈絡中，痴、癖除了代表「真」與個性外，更是「情深」的表現，對某事或某物投入義無反顧的熱情，以致於成為痴、成為癖；本論文第五章將說明，對技藝的痴情，即是張岱妙藝觀中，達到登峰造極境界的起點。

痴癖書寫，作為對表現個性的「真」或「本色」，以及人與人間岐異處的包容，引

⁹⁵ [明]袁宏道，〈識張幼于箴銘後〉，《袁宏道集箋校》卷四，頁 193。

⁹⁶ [明]袁宏道，〈敘小修詩〉，《袁宏道集箋校》卷四，頁 193。

⁹⁷ [明]張岱，〈祁止祥癖〉，《陶庵夢憶》卷四，頁 60。

起後世學者們的關注。林宜蓉如此說：

董復亨說「真者，人之精神血脈也」，舉凡源於個人內在精神、血脈裡頭自然帶來的傾向，就是「真」。此種「真」，並不意味「完美無缺」，甚至還是有紕漏、有缺點……所謂紕漏、病處，乃相對於中庸、聖人的完美標準而言，但從全人的角度來看，那正是一個人的精神血脈、殊異他人之所在。⁹⁸

從「聖人」與「全人」對立的角度切入，亦表明了晚明文人不同於傳統價值觀中對「聖」的追求，而更在於貼近自我生命內在的主體性。

整體看來，晚明小品雖建立在對既有的文學體式、價值體系的破壞，但因其所處位於中心人外的「異端」位置，因而富含著對其他非主流、非正統，具個體價值事物的尊重。

三、小品精神與妙藝觀的接軌

上文所說對異質的尊重，更積極地來看，是打破既有框架後，將新舊事物包容在一起的平等態度。這平等態度，便顯示在對人、對文學作品、對不同事物的評價上。誠如曹淑娟所言：

晚明文人標舉詩文發抒性情的主張時，一方面採才性觀念認識人的殊異性，進而品賞詩文的殊異性；一方面因其雜合德性觀念，順承人人皆具良知的平等思想，對人性有同等的評價，延伸到詩文的評價上，也自然地採平等開放的態度。⁹⁹

平等開放的態度，讓各種異雜的內容，不只是受到尊重，還能成為作者關心的核心議題。晚明小品作家群，雖其作品和價值觀，處於當代主流思想和正統文化的「異端」，但他們同時也是「另闢蹊徑」的先鋒，是王鴻泰所謂「新文人文化」的創造者和詮釋者。比起一般百姓，和那些藉著消費力量提升地位，以藝聞名於世的藝人工匠，他們還是佔

⁹⁸ 林宜蓉，〈流離與返歸的跨越〉，《中晚明文藝場域「狂士」身分之研究》，頁 237。

⁹⁹ 曹淑娟，《晚明性靈小品研究》，頁 161。

據著文化發語權的中心地位。階級之異、身分之差，可以隨著奢靡消費風氣的普及而逐漸被瓦解和弭平，但文士們依然可以靠著所佔據的發語位置，重建有別於「世俗」的一套屬於晚明文人的文化。因而階層的高低、職業的貴賤，若要向較為「平等」的可能性靠近，還是需要文人們的發聲與闡述。這樣的論述，確實開始在晚明文人的文章中出現，且看湯顯祖（1550-1616）之言：

世間惟拘儒老生，不可與言文。耳多未聞，目多未見，而出其鄙委牽拘之識，相天下文章，寧有文章乎？予謂文章之妙，不在步趨形似之間，自然靈氣，恍惚而來，不思而至，怪怪奇奇，莫可名狀，非物尋常得以合之。蘇子瞻畫枯株竹石，絕異古今書格，乃愈奇妙；若以畫格程之，幾不入格。米家山水人物，不多用意，略施數筆，形像宛然；正使有意為之，亦復不佳。故筆墨小技，可以入神而證聖，自非通人，誰與解此？¹⁰⁰

引文中一樣強調寫作者要突破「鄙委牽拘之識」，脫離「步趨形似」的寫作手法，而且要補捉主體感受到的「自然靈氣」，如此方能達到「怪奇」的美學價值，顯現個體與他者的殊異性，若創作成果能有此境界，則「筆墨小技，可以入神而證聖」。將文人的文藝，定位為「小技」，而非是用於攀登仕途的舉業工具，便可與其他不同類別，包括民間技藝涵括在「技」或「藝」的相同範圍內。這正是前引袁中郎所說：「古今好尚不同，薄技小器，皆得著名。……經歷幾世，士大夫寶玩欣賞，與詩畫並重。」民間性的「薄技小器」，經過士大夫的賞鑑，並給予肯定，便可打破藝的高等低賤之分，「與詩畫並重」。如此一來，「藝」除了在消費市場的需求下，地位有所提升，也在晚明文人的文化論述中，成為具象化平等精神的媒介，以及文人文化關心的課題之一。

平等開放的精神，亦出現在張岱人物書寫的作品中。對人物形象的建構，便顯著作家的價值判斷和意識型態，在張岱人物傳記中，常透露著他對被排拒在科場外的寒士文人、不同階層和職業人們的同情與關懷。蔡麗玲認為，談論張岱人物作品時，首先要注意到的就是「平等」的胸襟：

¹⁰⁰ [明]湯顯祖著、徐朔方箋，〈合奇序〉，《湯顯祖全集》卷三十二（北京：北京古籍出版社，1998年10月），頁1138。

晚明思潮的衝擊，特別是平等的觀念，使他對人的問題能突破傳統社會的等級觀念，認識在身世潦倒的知識分子間、在低微的市井小民間，潛藏巨大的創造力和許多才略卓異、才智非凡的人物……。於是論及張岱的人物觀點時，首先要提的就是平等觀念。¹⁰¹

張岱的妙藝觀，就在晚明小品對主流價值的突破、對個體與個性的包容尊重所建立起的平等開放的視野中建立起來。張岱藝觀的敘述，散見在各類文體，包了各類藝人，是一套具整體性和系統性的論述，其形成與建構絕非偶然的橫空世出，而是有其深層的精神底蘊，其一部分的根源便與晚明小品與晚明文人化有密切的關聯。

第三節 文人文化代表與終身不仕的抉擇

張岱，字宗子，又字石公，號陶庵，別號蝶庵居士，山陰（今浙江紹興）人，生於萬曆二十五年丁酉（1597年）。關於張岱卒年，後世研究者眾說紛紜，有六十九歲、七十餘歲、八十八歲、九十三歲之說。張則桐綜合各家說法，認為張岱卒年「不早於八十八歲，故而九十三歲的看法可備一說。」¹⁰²張岱曾祖張元汴（1538-1588）、祖父張汝霖（1561-1625）皆有官爵於朝，父張耀芳（1574-1632），為魯王右長史，可謂是出生於名門望族。

張岱生平，對其妙藝觀的塑造，有兩點較直接的影響：一為出生仕宦之家的張岱，有經濟現實上的條件，得以成為晚明文人文化的代表。二是張岱終身不仕的人生抉擇，與妙藝觀中，於功名之外尋求新價值依歸相切合。

一、 晚明文人的文化實踐

張岱於《陶庵夢憶》前的序文如此寫道：

¹⁰¹ 蔡麗玲，《從晚明「世說體」著作的流行論張岱的《快園道古》》，頁 134。

¹⁰² 張則桐，《張岱探稿》，頁 43-44。

老人少工帖括，不欲以諸生名。大江以南，凡黃冠、劍客、緇衣、伶工，畢聚其廬。且遭時太平，海內晏安，老人家龍阜，有園亭池沼之勝，木奴、秫粳，歲入緡以千計，以故鬥雞、臂鷹、六博、蹴鞠、彈琴、劈阮諸技，老人亦靡不為。¹⁰³

這段話簡述了張岱明亡以前的生活。「木奴、秫粳，歲入緡以千計」的優沃環境，使張岱得以浸淫在各種娛樂與技藝中，而顯赫的家世，讓各方名士、伶人工匠皆可齊聚家中。以上條件，使張岱得以實踐晚明文人所建立，強調「閒賞」的風雅文化，也可親身參與藝場，並結識各類藝人。

上節曾說明晚明文人在重構特屬文人階層的雅文化時，常藉由對藝品的鑑賞來進行論述；此鑑賞的行為，實是文人們意圖建立一種專屬文人群體，帶有精英意味的「品味」。用以區別身分的等級制度動搖後，士大夫們只能另尋新的社會資源，來穩固自己位於文化中心的地位。然而如王鴻泰以沈周（1427-1509）為例，所作出的考察結果：

在相當程度上，沈周所承繼的是元末的博雅文化，此種博雅文化頗具精英色彩……沈家雖志不在官職，以致仕途不顯，但卻家世富厚，且文化積累極深，《明史·文苑傳》稱其家「臧獲亦解文墨」，在文化上可謂乃顯赫世家……此類文人性或社會屬性，與元末顧、倪諸人，斯屬同類，皆具菁英色彩、貴族性，而有超逸於現實之意味。¹⁰⁴

沈周和張岱雖處於不同年代，但兩人的家世背景極為相似。首先是沈、張二人同樣富厚的家世，再者張岱謂自己「老人少工帖括，不欲以諸生名」，同沈周的「仕途不顯」，只是張岱在描繪自己不入世版的形象時，背後多了人能跨越外在功名、身分取得平等的精神。張家雖然至張岱父親張耀芳已有衰弱氣象¹⁰⁵，但從張岱自謂「余家三世積書三萬餘卷」¹⁰⁶的藏書狀況來看，依然是顯赫的文化世家，且張岱所說那些「鬥雞、臂鷹、六博、蹴鞠、彈琴、劈阮諸技」等諸多娛樂，都不是一般的清寒士人可負擔得起。張岱的描述

¹⁰³ [明]張岱，〈陶庵夢憶序〉，《陶庵夢憶》，頁4。

¹⁰⁴ 王鴻泰，〈雅俗的辯證——明代賞玩文化的流行與士商關係的交錯〉，《新史學》第17卷4期，頁94。

¹⁰⁵ 胡益民，《張岱研究》，頁126。

¹⁰⁶ [明]張岱，〈三世藏書〉，《陶庵夢憶》卷二，頁31。

看完彭天錫串戲的感想時，如此說：

余嘗見一齣好戲，恨不得法錦包裹，傳之不朽，嘗比之天上一夜好月，與得火候一杯好茶，祇可供一刻受用，其實珍惜之不盡也。¹⁰⁷

這段敘述，確實饒富無盡的餘韻，顯示出晚明文人士共構出來，極為精緻、高雅的鑑賞品味。

張岱對藝場的參與、高雅的文人品味，家族深厚的文化底蘊，說他是晚明文人士文化的代表也不為過。身為新文人士文化共構者，張岱將他的目光集中到「藝」的焦點上，以這點來說，家世背景、生活方式，都是構成妙藝觀非常現實的條件。

二、「不欲以諸生名」的人生抉擇

「老人少工帖括，不欲以諸生名」，說明了張岱並非從未學習過應舉業的帖括，只是後來「不欲」以諸生名——不是不能進仕，而是不想以官銜聞名。張岱這句自白是誇大之詞，還是誠摯之言，恐怕難以斷定。但「欲」字代表的是對人生方向所作的抉擇，表現出對以仕進為人生唯一出路的傳統價值的反抗，這是張岱為自我生命史所選擇的道路，也是晚明文人士的群體精神。林宜蓉認為，「如何將社會主流價值所強加於己的外在框架扔掉，回返到自我內在的生命家園」，是晚明文人士的重要課題。她以張岱為例說明：

正如晚明張岱所言：「人貴自立，甲第科名可豔不可恃」，士人澄清認同價值不在於富貴利達，而在於堅持主體精神的整全與自主，那麼就不必為外在際遇的躓踣而悲，而可以為主體精神自由而喜。¹⁰⁸

「堅持主體精神的整全與自主」是晚明文人士在掙脫道統價值桎梏時，新闢的人生依歸。若後世讀者相信張岱的自表之言，那麼「不欲」以諸生名的原因，就在於張岱追求的是

¹⁰⁷ [明]張岱，〈彭天錫串戲〉，《陶庵夢憶》卷六，頁 78-79。

¹⁰⁸ 林宜蓉，〈流離與返歸的跨越〉，《中晚明文藝場域「狂士」身分之研究》，頁 220。

人個體的「自立」，而非社會的集體認同。

《石匱書·妙藝列傳總論》謂：「若夫妙藝諸君子，皆以書畫得名，極其造詣，斷斷非淺衷薄質之人所能幾。」¹⁰⁹以自我之藝來得名、獨立於世間，正如同張岱在自我人生道路上的抉擇。由此點而言，張岱的妙藝觀，亦有張岱自我的生命經驗的投射。

張岱妙藝觀，試圖將「藝」作為文人建構雅文化時論述的核心，並以藝的成就作為衡量一個人生命價值的評判標準。人與人之間、藝與功業之間的差異不再絕對，在「妙藝」的世界中，有了平等的可能性，此一開放的視野，深化了原本只是在消費社會中，為了維持自我特殊性的文人文化。這樣的一套價值體系，並非由張岱一個人憑空獨創，而是有其濃厚的時代特色，與個人生命經驗的感悟，種種的複雜而多元的面相作為養分，再經由張岱的深思後，生發、構築而成。

從本章的分析來看，張岱妙藝觀在一個商業力量發達，鬆動了各種社會的秩序、變動性強烈的時代，這樣變動的特質，讓本來穩定的「主流／邊緣」、「正統／異質」、「上／下」、「貴／賤」等對立一一被突破，跨越身分、階級的平等性，成為妙藝觀的核心價值之一。但張岱出身名門望族之後，其生活經驗、價值觀念都含帶著強烈的貴族性，使其妙藝觀有著過於理想化、美化的傾向。

筆者認為，張岱的妙藝觀形成於商業氣息強烈的時代，帶有突破舊有以往由政治力量建構出來限制的積極意識，但又受到張岱貴族性主體心靈的限制，其突破性卻非帶著掃蕩一切破壞力，而是以理性的態度，將不同領域的技藝——從文人士夫的書畫創作、詩文寫作，到民間的百工技藝——都納入「妙藝」的範圍討論，其中自有平等、開闊的氣象。

¹⁰⁹ [明]張岱，《石匱書·妙藝列傳總論》卷二百四，頁 175。

第三章 張岱的「妙藝」觀及藝人類別

單從題材的選用上來看，可以說張岱這麼多書寫藝或藝人的作品，顯現出他對「藝」的主題有著濃厚的興味，對藝人抱持著特別關懷。若將這些文本放在張岱全部作品，以及整個時代的脈絡下審視，在數量上、跨文類的狀況上、作品間互文的現象上、對當代思潮的回應上，都可見張岱對「藝」的闡述，非隨筆式、感想式的抒發。這些以「藝」為主軸的作品中，雖未結集成一部專著，但其中確實有著一個緊密而一貫的理路，藉著題材的重複、多文類的書寫策略，貫串在整體的論述中。據此，筆者將試圖為張岱對藝豐富的陳述成果，進行系統性的爬梳與釐清，為其邏輯理路和內容整理出一套觀念體系。

張岱在論述其個人藝觀的過程中，不曾為這套獨有的藝觀，給予一個專有名詞，本文為使論題明確並便於行文，借用《石匱書》中「妙藝」列傳之名，將張岱的藝術觀念，稱之為「妙藝觀」。

本論文已在前幾章分析了「妙藝觀」與時代的關係，以及其中的理念特色。本章將更深入地探析〈妙藝列傳總論〉的觀點，試圖以此為「妙藝」整理出一套觀念體系。「妙藝觀」的建構，其突破與平等的特性，根源於藝人本身能秉持自身之藝，立足於社會上傲氣，此一傲氣相合於晚明小品思潮中，自信昂揚的精神，「妙藝觀」是晚明小品時代思潮的具現，而晚明小品也可反過來作為「妙藝觀」理論塑造的印證，兩者間的互證。以下將勾勒出張岱「妙藝觀」的內容，並介紹其書寫的藝人類別。

第一節 「妙藝」的觀念系統

個別或偶發性的概念，因過於單薄，並無撐起一個理論構成的力度，只能將之視為某個對事物進行反思後的想法或理念。必須在具系統性的觀念推演、具組織性的條理敘述，以及實際的實踐中，才能歸納出一個備具面相豐富、有邏輯規律、跳脫單一事例，而可在某領域中擴及至廣大的個案，為之提供分析和解析模式的思考架構，才能成為一

套獨立的理論。

〈妙藝列傳〉載的是當代書畫家的生平行傳，但「妙藝」一詞，指的應是「技藝高妙之人」，而從「妙藝」在史書中獨立成列傳的文化意義來看，則代表著「以技藝建立歷史身分之人」，如同本紀、世家以君和貴族的政治身分建立歷史地位、貨殖列傳以聚財有成建立歷史地位，書畫家只是以其高妙的畫技作為特色，在史書中建立歷史身分的藝人代表，事實上任何在技藝上有所成的藝人，皆可以「妙藝」稱之。

要達到「妙藝」的成就，是否有該具備的條件，或有可遵循的方法呢？技藝臻至什麼地步，方能以「妙藝」稱之呢？下文將從說明「妙藝」的基本條件，以及「妙藝」的理想境界。

一、張岱「藝」命題的涵括範圍

二十四史以「藝術」、「術藝」等命名的列傳，所載多是醫卜或陰陽術數，與今日帶有美學意味的「藝術」內含不同。而〈妙藝列傳〉記載了有明一代著名的書畫家，除在內容上迥異於其他官修史傳外，更是透露了對書畫家們藝術成就的肯定，扭轉、重塑了「藝」的內在涵義。筆者認為，這是「妙藝列傳」使《石匱書》不同於其他史傳，別具特點之處。以下將先就〈妙藝列傳總論〉，探看張岱對「藝」的看法，以及涵蓋的範圍。

孔子曰：「志於道，據於德，依於仁，游於藝。」聖人立言，以「游藝」列於「據德」、「依仁」之後，每為學者所疑。余觀妙藝諸君子，而知聖人立言之旨矣。世人一技一藝，皆有登峰造極之理，至人必以全力注之，及其通神入化，必待天工，又不全藉人力，蓋使人著力不得，不著力不得，服之、習之，使自得之，故曰「游」也。若夫妙藝諸君子，皆以書畫得名，極其造詣，斷斷非淺衷薄質之人所能幾及，於是知藝與道合，人與天通。諸君子雖藝乎，而實進於藝矣，作妙藝列傳。¹¹⁰

¹¹⁰ [明]張岱：〈妙藝列傳總論〉，《石匱書（三）》，頁175。

此段文字可分別從內容——即藝命題橫向的開展，以及藝的價值——藝命題縱向的高度進行討論。

首先是「藝」所包容的範圍。「妙藝列傳」雖是書畫家們的傳記，但〈妙藝列傳總論〉所言異於〈文苑列傳總論〉。後者以：「故夫六經子史，商彝周鼎也；唐詩元曲，法書名畫也；明之八股，則泥佛綵花也。」¹¹¹開篇，直指明代文章的體式及流變，並接著說明明代文壇如何受仕進取向的八股文桎梏，變得僵化，失去活力與創造力，整篇文章的論點及核心，緊扣「文」的範疇，焦點十分明確。前者則以「游藝」破題，談的是「藝」的高度與境界，未將「藝」的實指內容，限於書畫的理論或流派演變。

張岱接著說明：「世人一技一藝，皆有登峰造極之理。」「世人」可解釋為：普天之下，所有擁有一技一藝之人。這裡完全沒有談及畫派的理論或特色，而將論點擺在：藝人們該如何達到登峰造極——同孔子所謂「游藝」——的境界，即「至人必以全力注之」以下數句。後文又言：「若夫妙藝諸君子，皆以書畫得名，極其造詣，斷斷非淺衷薄質之人所能幾。」「若夫」二字作為承接及轉折語氣，可理解為「至於」、「就像是」，將書畫家們視為達到「游藝」境界的例子。顯示出，張岱對「藝」概念指涉的範疇，並不僅限於書畫一類。可以說張岱打破了品類的限制，將「藝」命題所涵括的範疇，做了橫向的開展。

為何單以書畫家為「游藝」的代表？張岱未多作說明。筆者認為其原因有三：首先，「妙藝列傳」是要傳之於後世的史傳，不論在題材選用或文字風格上，都不似張岱其他文學形式的作品來得清新自在，載備的還是需「得名」於世的諸君子。再者，《石匱書》雖是私修的雜傳，蘊涵了較獨立、寬廣的史觀，但張岱畢竟是文人身分，且為地方名門望族之後，屬於士大夫階層，書畫當然是士大夫們較熟悉、偏愛的藝術形式。最後，正如張岱所說：「法書名畫，具百年之力者，自足垂之百年。」書畫除了是掌握文化發語權的文士眼中高雅的藝術外，加上名家的落款、收藏家的喜好等原因，有較多的作品被保存下來，並流傳於後世，成為歷史的一部分。

再者，是藝命題所負載的高度。「游藝」是「聖人」之立言，張岱開頭便確立了藝的神聖性，為此篇總論立下基調，將藝擺在和「據德」、「依仁」同樣的高度上。結尾更

¹¹¹ [明]張岱，〈文苑列傳總論〉，《石匱書》，頁 88。

明白地說：「藝與道合，人與天通。諸君子雖藝乎，而實進於藝矣。」原本被視作「玩物喪志」、「文人之餘事」的藝，竟可上達道的高度，而持藝之人則可藉此於天相通。

書畫家雖具有被載入歷史的特權，但「與道合」絕不是他們的專利。本章第二節對張岱筆下的藝人類別進行了檢視，從文士階層所習的文章、書畫，到庶民階層的茶藝家、演藝人員、各行工匠，可看出張岱「藝」觀的範疇，不受技藝的品項、藝人的社會身分所限制。〈吳中絕技〉一文，寫治玉、治犀、治扇等小技時，亦言：「蓋技也而進乎道矣！」¹¹²和〈妙藝列傳總論〉「藝與道合，人於天通」都將藝與同置於道的高度。因而，綜觀張岱關於「藝」的討論及實際的創作成果，「妙藝」一詞的概念，指的是技藝已臻熟至「登峰造極」、「通神入化」的「境界」，而非單指聞名於當世的書畫家而已。因而，「妙藝觀」不先考慮藝的品類，重視的是藝之成果，並肯定後天習得的藝，可為藝人帶來自我價值的提升。正如「藝」本身性質與作用—在某原物料上進行加工，或在某種技巧上不斷精進，使藝品或技藝獲得藝術性的效果—經過後天的「加工」，達到完善的境界，便可不分藝品的種類，皆以「妙藝」稱之。歸類，是為了「區隔」物之間的差別，一但對事物進行歸類，就容易產生高低貴賤之分，張岱藝觀「俗工賤藝」提升至「道」的高度，化解了和「商彝鼎彝」的區隔，使兩者間有了平等的可能性。據此看來，張岱亦試圖展開藝命題在縱向之高度與深度上的發展。

二、「妙藝」之起點：「寄而不溺」的深情

自言「生平不喜作諛墓文，間有作者，必期酷尚其人，故多不愜人意，屢思改過，愧未能也」¹¹³的張岱，卻為自己寫了〈自為墓誌銘〉。此文作於明朝覆滅之後，張岱的重要著作也多已完成，回顧自己無功無名，並眼見國破家亡的一生，張岱「甫搆思，覺人與文俱不佳，輟筆者再」¹¹⁴，反覆思索、幾度擱筆後，決定「第言吾之痴錯，則亦可傳也已」¹¹⁵，以自身的「痴錯」作為留給後人的形象。〈自為墓誌銘〉開篇便緊扣「痴

¹¹² 〔明〕張岱，〈吳中絕技〉，《陶庵夢憶》，頁 17。

¹¹³ 〔明〕張岱，〈周宛委墓誌銘〉，《柳塘文集》卷五，頁 234。

¹¹⁴ 〔明〕張岱，〈自為墓誌銘〉，《柳塘文集》卷五，頁 232。

¹¹⁵ 同上註。

錯」的形象：

蜀人張岱，陶菴其號也。少為紈袴子弟，極愛繁華，好精舍，好美婢，好嬖童，好鮮衣，好美食，好駿馬，好華燈，好梨園，好鼓吹，好古董，好花鳥，兼以茶淫橘虐，書蠹詩魔，勞碌半生，皆成夢幻，年至五十，國破家亡，避跡山居。¹¹⁶

食衣住行，再加上象徵情欲的美婢嬖童，張岱無一不好，其半生的繁華世界，可說就是一幅由各種事物的癖好編羅而成綺麗的畫布。「痴」原寫作「癡」，本義作「不慧」解，而「專意一事，類似獸者」亦曰「痴」，如書痴、酒痴等等。不論以上哪種解釋，「痴」都帶有呆傻、愚笨的負面意義。張岱將「痴」與「錯」合併，而有「痴錯」一詞。痴既然已是一種「錯」，張岱卻謂：「可傳也」。

事實上，對「癖」或「癖」相關概念（如「偏」、「病」、「瑕」、「好」等）的推崇，在張岱以前，晚明小品作家群用以表現性格之「真」的寫作脈絡中，已逐漸形成為一個書寫特色，也可說是一種強調某價值觀時的書寫策略。袁宏道便說自己「野性癖石」，每次登山，專尋險峻的山巖攀挑戰，並以飛快的步伐上下其間。旁人看了都覺得是「以為與性命衡」的危險動作，袁宏道卻表明自己「殊無謂，而余顧樂之」，行文間透露著些許驕傲的語氣¹¹⁷，暗示著癖石的「行為」，其實是為了表現自己獨特的「性情」。晚明文士在強調人物的痴、癖，以表性情之真時，同時也拈出「寄物於情」的心態，物只是情「暫寄」之所，故真正的雅士寄於而不溺於物，且人自我的主體性格還能藉由所寄之物展現出來¹¹⁸，如文章和書畫總可透散出作者個人的觀點與個性。

「痴癖」書寫是晚明文學創作中一個明顯的特色，亦是張岱藝觀理路中重要的一部

¹¹⁶ 同上註，頁 229。

¹¹⁷ 〔明〕袁宏道，〈由捨身巖至文殊獅子巖記〉：「野性癖石。每登山，則首問巉巖幾處，骨幾倍，膚色何狀。行莊途數十步，則倦而休，遇嶽嶽轉快，至遇懸石飛壁，下蹙無地，毛髮皆躍，或至刺膚躓足，而神愈王。觀者以為與性命衡，殊無謂，而余顧樂之。……宿天池之再晨，觀捨身巖。巖石偃而出，孤拳絕壑，一旦遂冠諸巖。而山中一少年僧稍解意，云其下有兩巖更遒。旁僧過之曰：「徑迂且仄，不受履。」余大笑，趣之行。」短短數十字，便二度強調為造訪奇山異巖，而使他人「以為與性命衡」的舉動，當事人不僅「樂之」、「趣之」，呼應文章首句「野性癖石」。見《袁宏道集箋校》卷三十七，頁 1140。

¹¹⁸ 林宜蓉認為晚明文士在對進行人物品鑑的過程中，拈出「寄物於情」的心態，此心態有別於俗世庸眾的「耽溺於物」，兩者之間的差異，則可由是「主體精神是否能不住物地超然獨立、呈現其中？」、「癖嗜之中，所流瀉之情感，是否『真』摯？」兩點來判別。見氏著〈狂士縱放寄物的心態〉，《中晚明文藝場域「狂士」身分之研究》。

分。〈妙藝列傳總論〉如此說道：「世人一技一藝，皆有登峰造極之理，至人必以全力注之。」追求目標是要「登峰造極」，而這條登峰之道的起點，在於對藝的「全力注之」。對某事義無反顧地投入，即可謂之「痴」、謂之「癖」了。張岱曾曰：「人無癖不可與交，以其無深情也；人無疵不可與交，以其無真氣也。」這裡可看出其對痴癖的書寫，緣自晚明文人對「真」的重視；另一方面，對藝的「全力注之」不只是為了表現真情，更在於將心寄托於物之後，達至登峰造極的境界。既然要「登峰」，就不能耽溺於物，最終需有超脫技術層面的限制，使身心能自在地悠遊於藝場之中，最終成為「至人」。然在成為「至人」前，「全力注之」是「登峰造極」的起點，而其動力即是對藝的喜愛之情。從以下表格可看出，張岱在描繪藝人時，傳主對事物的喜好與投好是其墨的要點之一：

篇名／出處	作品內容	備註
〈朱楚生〉／ 《陶庵夢憶》	「性命於戲，下全力為之。」 「楚生多坐馳，一往深情。」	
〈眉細恨分明〉／ 《張岱詩文集》	「深情幾百折，屈折與高低。」	傳主應為朱楚生
〈李玉成吹簫〉／ 《張岱詩文集》	「情深一往有誰知，嫵媚何妨帶羞澀。老子狀貌若古松，絲竹之間結孤癖。十六年來無笑顏，為愛佳音且強食。」	
〈曲中妓王月生〉 ／《張岱詩文集》	「一往深情可奈何，解人不得多流視。」	
〈畫中劍客〉／ 《張岱詩文集》	「元亮咏荊軻，深情出紙上。」	
〈古今義烈傳自序〉 ／《張岱詩文集》	「自謂與王處仲之歌『老驥』而擊碎唾壺，蘇子美之讀漢書而滿舉大白，一往情深，余無多讓。」	對前人義烈形象情深嚮往，而有具體的文藝著作
〈王石軍〉／ 《張岱詩文集》	「筆飛在空，鵝浴於水。絲竹山川，終以情死。」	
〈老饕集序〉／	「第水辨澆淄，鵝分蒼白，食雞而知其棲暄半	如同閔汶水

《鄉嬛文集》	露，啖肉而識其炊有勞薪，一往深情，余何多讓？」	精於茶道，味覺感官的鑑賞亦在妙藝範圍內
〈金乳生草花〉／ 《陶庵夢憶》	「金乳生喜蒔草花。」	
〈魯雲谷傳〉／ 《鄉嬛文集》	「自小多藝，凡羌笛胡琴，鳳笙班管，無不精妙，而尤喜以洞簫和人度曲。」	
〈濮仲謙雕刻〉／ 《陶庵夢憶》	「然其所以自喜者，又必用竹之盤根錯節，以不事刀斧為奇，則是經其手略刮磨之，而遂得重價，真不可解也。」	
〈范與蘭〉／ 《陶庵夢憶》	范與蘭七十有三，好琴，喜種蘭及盆池小景。	
〈祭伯凝八弟文〉／ 《鄉嬛文集》	「五歲失明。性皆嗜學，掃淨耳根。倩人誦讀，傾耳以聽。遂成博洽，心史腹經。胸有萬卷，目無一丁。」 「少喜茗戰，日鑄馳名。雪芽空習，瑞草蘭馨。余也桑苧，弟也端明。」	〈五異人傳〉再謂伯凝「癖於書史」
〈五異人傳〉／ 《鄉嬛文集》	「乃好讀書，手不釋卷。其所為文，又細潤縝密。」	
〈自為墓誌銘〉／ 《鄉嬛文集》	「好著書，其所成者，有《石匱書》、《張氏家譜》、《義烈傳》、《瑯嬛文集》、《明易》、《大易用》、《史闕》、《四書遇》、《夢憶》、《說鈴》、《昌谷解》、《快園道古》、《溪囊十集》、《西湖尋夢》、《一卷冰雪文》行世。」	
〈祭周戩伯文〉／ 《鄉嬛文集》	「余好詩詞，則有王予庵、王白嶽、張毅儒為詩學知己。余好書畫，則有陳章侯、姚簡叔為字畫知己。余好填詞，則有袁籟庵、祁止祥為曲學知己。余好作史，則有黃石齋、李研齋為史學知己。」	張岱謂自己「好著書」，又對不同文學形式各有所「好」，顯現在其涵藝範圍甚廣的著作中
〈二十八友銘〉／ 《鄉嬛文集》	「老鐵好古，七客著名。」	老鐵為楊維禎自號，好

		古物而有豐厚的收藏，名所居所為「七客寮」 119
〈魯雲谷傳〉／ 《嫿嫿文集》	「雲谷深於茶理，禊水雪芽，事事精辦。相知者日集試茶，紛至沓來，應接不暇，人病其煩，而雲谷樂此不為疲也。」	
〈五異人傳〉／ 《嫿嫿文集》	「伯凝之癖於書史。」	
〈露兄〉／ 《陶庵夢憶》	「水淫茶癖，爰有古風，瑞草雪芽，素稱越絕。」	
〈閔汶水茶〉／ 《張岱詩文集》	「到得當爐啜一甌，多少深心兼大力。」	
〈印書品彙序〉／ 《嫿嫿文集》	「少年博洽，家有賜書，留心字學，更精篆刻」	
〈隱佚列傳〉／ 《石匱書》	「陳昂，福建莆田人，所居所至，人皆不知何許人，自隱於詩，性命以之。」	
〈妙藝列傳總論〉 ／《石匱書》	「至人必以全力注之。」	

「性命於...」、「深情」、「好」、「喜」、「痴」、「癖」都是張岱用來表現藝人對藝投注的熱情。〈金乳生草花〉描繪了金乳生四季如春的夢幻花園，儼然是一片繁花盛景，而這樣的美景都由金乳生「喜」蒔花開始發展：

金乳生喜蒔草花。住宅前有空地，小河界之。乳生瀕河構小軒三間，縱其趾於北，不方而長，設竹籬經其左。北臨街，築土牆，牆內砌花欄護其趾。再前，又砌石花欄，長丈餘而稍狹。欄前以螺山石累山坡數摺，有畫意。草木百餘本，錯雜蒔之，濃淡疏密，俱有情致。春以罌粟、虞美人為主，……。夏以洛陽花、建蘭為主，……。秋以菊為主，……。冬以水仙為主，而長春佐之。……。乳生弱質多病，早起不盥不櫛，蒲伏堦下，捕菊虎，芟地蠶，花根葉底，雖千百本，一日必一週

¹¹⁹ 樂保群注，見《嫿嫿文集》，頁 261。

之。……事必親躬，雖冰龜其手，日焦其額，不顧也。青帝喜其勤，近產芝三本以祥瑞之。¹²⁰

以「金乳生喜蒔花」破題，後文皆緊扣「喜」字發展。張岱首先勾勒一個具體的空間，從「小軒三間」、「長丈餘而稍狹」、「草木百餘本」的描述看來，至少是一個小型園林大小的規模，這園林即是乳生所打造出來，能夠隨四時腳步推演的魔幻空間。張岱羅列了一年四季盛開的不同花種，使原本具象、靜態的物理空間，因乳生的經營，轉化成一個抽象、動態，如世外桃源般心靈寄托的理想空間。此一繁麗的盛景，非自然生成，得之於乳生因「喜」而「全力注之」的結果。張岱筆鋒一轉，由景色的摹寫，將焦點移至乳生身上：「乳生弱質多病，……事必親躬，雖冰龜其手，日焦其額，不顧也。」乳生體弱多病，要負擔繁瑣而勞累的園藝工作，大為不易，更加說明了乳生的用力和付出。此一由金乳生一手打造出來，如幻境般的花園，都不是以抽象的詞彙和形容再現，而是依著季節的推衍，羅列出花種的名稱，以花具體的種類描繪出園林的藝術之美。然這份美感的，絕非單靠對蒔花（物）的耽溺之情便足以構成，需對花期和花性有深刻而理性的理解，加上個人的品味及喜好，才能將心中理想的園林空間具現出來。這便是上述所說的「寄情於物」，對物投注熱情，卻又可使主體不被淹沒在情中，故「寄物」而不「溺物」的深情，方能使技藝達到藝術性的效果。

對藝人們深情的書寫，重點不在於藝人們的情「真不真」，而在於他以為自己撰寫〈自為墓誌銘〉時，所持「第言己之痴錯，使之可傳」的態度來描繪藝人形象，此一態度正是其藝觀的要點之一。因而，將張岱的藝人書寫及痴癖書寫的脈絡並置後，可以說張岱筆下藝人們的種種「痴」相，不但是對前輩作家表現「真」時寫作策略的繼承，更需說明的是對藝人們面對藝時「寄而不溺」的深情。此一份情，讓藝人可對技藝「全力注之」，但又不過於沉溺於其中，如此才可使藝跨越「技術」層面，向「藝術」的境界提升，而當藝人在習藝的過程中，主體也因「技」到「藝」的提升，而有美感與精神上的體驗，化解「物」、「我」的對立，達到孔子所謂「游藝」，張岱所說「藝與道合，人與天通」的境界。據此，可說張岱論述藝觀的脈絡中，持一份深情，對藝「全力注之」，

¹²⁰ [明]張岱，〈金乳生草花〉，《陶庵夢憶》卷一，頁8-9。

是往「妙藝」之道邁進的起點。

第二節 張岱筆下妙藝人物的類別

「藝人」在張岱的人物書寫中，所佔的比重和份量，吸引了不少研究者們的目光，並將之視為張岱在寫作題材上的特點之一¹²¹。由時代角度來看，晚明的社會風尚確實是引發張岱對藝人關注必要的歷史條件。

首先，是因商業發達形成的一股奢侈消費的風氣。巫仁恕指出：「過去被視為奢侈品的東西，逐漸成為一般庶民的日常用品。」¹²²這些奢侈品包括了時下流行的服飾、高級的家具器物等；原本僅限於上層階級的物品，因市場的擴大，需要量也增加，刺激了手工藝業的進步，出現了一批能工巧匠¹²³，藝人群體便有了明顯壯大。

另一方面，商業社會也使得以禮教建立起來的階級制度逐漸鬆動，士大夫們則強調對技藝、物品鑒賞的品味，試圖建構一個「雅」的文人文化¹²⁴，以此維繫自身的身分地位。這種雅文化不但追求精緻，也隨商品發達而擴充趣味和品項。

然張岱闡述的「藝」，究竟有哪些內容？張岱又在自己作品中寫了哪些藝人？本章將檢視「藝」概念下所寫的不同身分的藝人類別，以及「藝」是否能成為人建構社會身分的價值。

上節針對張岱所使用的「妙藝」一詞為考察的核心，說明了張岱以「境界」為評判標準的藝觀，本節則聚焦於張岱筆下各種各類的藝人，以求在敘述性的理論外，進

¹²¹ 較早開始研究張岱的夏咸淳便說：「張岱散文中描寫人物的對象有以下幾類：……第四類，伶工藝人，出身低微，而品行超奇，身懷絕技，這一類人在張岱作品中佔絕大多數。傳統的文學作品大都寫達官貴人、縉紳大夫，張岱卻以大量的篇什，去描寫、讚美那些市民階級中的各色人等。...在散文中，出現了新的人物、新的題材，開新的領域，這是散文創作的一大進步，一大發展。」見氏著，《明末奇才—張岱論》，頁 142。其他參見張則桐，《張岱探稿》，頁 188、胡益民，《張岱研究》，頁 112。

¹²² 巫仁恕，《品味奢華：晚明的消費社會與士大夫》，頁 29。

¹²³ 巫仁恕，《品味奢華：晚明的消費社會與士大夫》，頁 5。

¹²⁴ 巫仁恕認為晚明諸如《長物志》這類專寫精緻器物書籍的出現，正是由於原本僅士人獨享的消費活動，其特殊性被發達的商業弭平，所產生對「物」的焦慮，因而力圖以「雅」的品味來維持士大夫的身分：「晚明士大夫建構自己的消費文化時，塑造品味的核心觀念就是『雅／俗』的對立與辨證。這樣的觀念出現，很明顯地就是為了與一般人作區隔，來凸顯士大夫群體的身份地位。」見氏著，《品味奢華：晚明的消費社會與士大夫》，頁 295。王鴻泰亦由晚明士人對感官經驗的開發，來說明晚明文人對品味與文化身份的經營：「此『雅』文化成為區隔世『俗』的標誌，成為一種特定的文化符號，可用以界定士人身分。」見氏著，《感官、品味與文化身份—晚明文人的生活經營與品賞文化》，《國文新天地》第 21 期，頁 20。

一步於實際作品中，更具體了解張岱「藝」的內容，以及其對藝人們的某些面相是否有所著重？

一、 詩人作家

《石匱書·文苑列傳》的贊如此說道：

石匱書曰：……遂謂國朝自科甲以外，更無文章矣。夫唐以詩取士，而李白、杜甫俱不得與宴曲江，窮達有命，雖不得與爭，然使唐詩無李、杜，尚得為唐詩乎？余故敘次文人，半收寒士，亦見文章一道，斷非資格科名所能限量者也。¹²⁵

這段文字強調的是文章與功名的不一致，李白、杜甫雖未騰達於官場，但若將二位從唐代詩歌的文學版圖中拿掉，唐詩還能成其輝煌的面貌嗎？事實上，張岱雖是名門望族的後代，稱不上是「寒士」，但本身亦是沒有功名身分的文人，這也是他自認可寫成《史匱書》的優勢¹²⁶。正如〈文苑列傳總論〉所說：「是以我明人物，埋沒於帖括中者甚多，我明文章，埋沒於帖括中者亦甚多，蓋近世學者除四書本經之外，目不睹非聖之書者，比比皆是，間有旁及古文、怡情詩賦，則皆游戲神通，不著要緊，其所造詣，則不問可知矣。」¹²⁷舉業的八股文字與詩賦文章除了體式上的不同，更被許多明清文人視作是人生路途的不同抉擇¹²⁸，加上明代後期科考生員人數與任官職缺比例失衡，不少文人終其一生窮愁潦倒，不用於世。時代因素與個人經驗，使張岱有不少書寫了文人傳記的作品，正如以上引文所言：「余故敘次文人，半收寒士。」除了《石匱書》中的「文苑」史傳文章外，亦以散文形式為文人作傳。如王思任（1574-1646），除名列於《石匱書·文苑下》，〈王謔庵先生傳〉簡介完傳主出身、字號後，便以「謔」的形象作為文章

¹²⁵ 〔明〕張岱，《石匱書（三）》，頁 161。

¹²⁶ 張岱自言：「幸余不入仕版，不顧世情，復無忌諱，事必求真，語必務確，五易其稿，九正其訛，稍有未核，寧闕勿書。」見〈石匱書自序〉，《柳環文集》卷一，頁 3。

¹²⁷ 〔明〕張岱，〈文苑列傳總論〉，見《石匱書（三）》，頁 88。

¹²⁸ 王鴻泰由「生命史」的角度，說明詩藝與舉業為不同的生命歧路，是明代文人的「基本常識」。見氏著：〈迷路的詩——明代士人的習詩情緣與人生選擇〉。

開頭：

先生初縣令，意輕五斗，兒視督郵，偃蹇宦途，二仕三黜。自二十一釋褐，七十二考終，通籍五十年，三為縣令，一為司李，一為教授，兩為臬幕，三為主政，一為備兵使者，直至監國，始簡宮詹，晉秩少宗伯，而國事又不可問矣。五十年內，強半林居，乃遂沉湎麴蘖，放浪山水，且以暇日閉戶讀書。自庚戌遊天台、雁宕，另出手眼，乃作《遊喚》。見者謂其筆悍而膽怒，眼俊而舌尖，恣意描摩，盡情刻劃，文譽鵲起。蓋先生聰明絕世，出言靈巧，與人諧謔，矢口放言，略無忌憚。¹²⁹

王思任為官五十年，自然不能說是「寒士」，但張岱由陶淵明（約 365-427）解印、劉備（161-223）棄官的典故落筆¹³⁰，削落了人物官場身分比重，「意輕」、「兒視」二詞，更是勾勒出王思任善喜諧謔，以至肆無忌憚到了桀傲難馴的內在精神。這樣一個人，寫出的文章是「筆悍而膽怒，眼俊而舌尖，恣意描摩，盡情刻劃」，其大膽而強悍、直白而尖銳、活潑而生動的文藝風格，皆來自於其「聰明絕世，出言靈巧，與人諧謔，矢口放言，略無忌憚」的性格。整篇〈王謔庵先生傳〉以「謔」為焦點，再以多個事例向外幅射，描摹出王思任雖因戲謔常得罪他人，但又能「以一言而解兩郡之厄者，不可謂不得謔之力也」。這樣一個「無不以謔用事」之人，明滅後所做的生命抉擇，卻一點也不戲謔——「不雜髮、不入城」，最後絕食而死。文章開頭「意輕」、「兒視」的詼諧筆調，在鋪排完王思任的完整生命史與人物形象後，轉為厚實與沉重，不僅再只是「謔」一字的平板印象。

足外張岱為友人作的墓誌銘中，亦可見其對文人的刻劃，如〈周宛委墓誌銘〉又是一個別具特色的文人風貌：

¹²⁹ 〔明〕張岱，〈王謔庵先生傳〉，《柳環文集》卷四，頁 221-222。

¹³⁰ 引文前尚有「山陰王謔庵先生，名思任，字季重。年十三，即從漏衡嶽先生館於樵李黃葵陽宮庶家。先生落筆靈異，葵陽公喜而斧藻之，學業日進。萬曆甲午，以弱冠舉於鄉，乙未成進士。房書出，一時紙貴洛陽。士林學究以至村塾頑童，無不口誦先生之文，《及幼》小題，直與錢鶴灘、湯海若爭坐位焉。」一段，但僅是傳主籍貫、字號、頭銜等基本介紹，尚不能表現人物的個性，故筆者才說本文由「意輕五斗，兒視督郵」落筆。

少即穎敏，異群兒，十八為日鑄 董公館甥。董公為越中名宿，弟子數百人，一時英俊，皆在其門。先生自負過高，目諸同門，少所許可。及試有司，以奇文見斥，遂罷棄舉業，下帷稽古，涉獵群書，以此浪蕩不羈，家業日落。先生益蹇傲併狂，見人矯駭愕窒，如野鹿山雞不可與接。家居無事，輒浩歎長吁，其一肚皮怨天尤人、磊砢不平之氣，時時陡發不禁。其性火上騰，妬河中決。凡有著作，詩則昌谷之〈惱公〉，文則韓非之〈孤憤〉，賦則屈原之〈離騷〉。如笑如嗔，如嘲如詈，如斷巖之猿咽，如絕壑之泉悲。後作《史斷》一書，眼前之人，不足以供其唾罵，乃進而評隲千古。雖謀如孫武，智如諸葛，忠如豫讓，廉如伯夷，功業若光弼、子儀，先生洗垢吹毛，尋其癥瘕，熱唱冷嘲，乞一生活地不可得。¹³¹

張岱在文末寫道：「余之佩服先生，猶越王之式怒蛙也，惟取其氣。」¹³²故此篇墓誌銘以「氣」為人物形象的核心。由文脈看來，筆者以為，「惟取其氣」之「氣」，可以解釋為脾氣、或氣焰。周宛委之氣，自求學歲月便十分高漲，張岱直言其「自負過高」，「過」一字說明了周宛委自我評價與現實狀況的不一致，因而「以奇文見斥，遂罷棄舉業。」可說是再當然不過的結果。因滿腹怨天尤人、憤憤不平之氣，寫出來的作品，只能如韓非和屈原見棄於眾人時般的孤寂與悲咽。不若王思任亦收亦放，展演出生命重量的「謔」，周宛委之「氣」時刻上騰，使所遇所見之今人古人皆「乞一生活地不可得」，使自己「軒冕也而視如奴隸，英雄也而輕若兒穉，將相也而賤若狗彘」¹³³，一生如其「氣」一樣虛幻而無著落之處。

不論是王思任、周宛委或作品中所記的其他文人，張岱或許評價不一，但必定對人物某個性格特質有所強調，而認為其作品即是此一個性的展現及延伸。如此看來，文藝成就似乎只是一個人個性的產物，但若沒有此樣「產物」，文人的精神氣魄便無處可發，無可附著；無此樣「產物」，也不成其「文人」的地位與身分了。

除「文苑」外，《石匱書》中的〈隱佚列傳〉，專載沒有功名的文人，傳末的論贊如此說道：

¹³¹ 〔明〕張岱，〈周宛委墓誌銘〉，《嫻環文集》卷五，頁 235。

¹³² 同上註，頁 237。

¹³³ 〔明〕張岱，〈周宛委墓誌銘〉，《嫻環文集》卷五，頁 237。

石匱書曰：余傳隱佚，而諸君子俱以翰墨詩文取重當世，烏在其為隱佚也。蓋諸君子經濟大才淪落不偶，聊復為之，偶以藝見。夫藝誠無所重諸君子也，諸君子能獨廢藝哉？柄造物者，不以日星之貴而薄風雲，不以百穀之用而絕百卉，蓋亦兼所重也已。¹³⁴

上文說明「隱佚」一傳，記的不是傳統認為的隱士，而是不重用於世，而被世間所遺佚的文人。這些文人能被張岱寫下，而不真正被歷史所遺忘，是由於「偶以藝見」，這裡的「藝」指的當然是文章一道。對張岱來說，「藝」是讓一個人在舉業功名與社會階級外，可擁有某種「身分」，成其面貌之道；可以說，「罷棄舉業」的周宛委、隱佚列傳中的諸君子，皆是稟持文章之藝，方有「文人」身分立足於世。而張岱所指的「文藝」，非泛指所有文章，而是相對於「經濟大才」之外的「翰墨詩文」。〈文苑列傳總論〉說明得更加清楚：

世間凡物如商彝周鼎，其精神氣魄，具千年之力者，自足垂之千年；法書名畫，具百年之力者，自足垂之百年……故夫六經子史，商彝周鼎也；唐詩元曲，法書名畫也……若一朝更變屏棄八股，則時文雖如山積，見之者如敝帚敗履，不待秦火而決不復留半字矣。焉能與元曲唐詩共有千古哉？¹³⁵

〈總論〉一樣將詩文與八股文對立，明指詩文之所以能與時間相抗衡而足垂百年，是來源於其中蘊釀的「精神氣魄」。而在張岱所書寫的文人中，文人作品的「精神氣魄」因性格的不同，各有各的風格與樣貌。

「文人」是張岱藝人書寫中最大的一類，不僅是因「文人」是掌握、創造中國古典文化論述的群體，也因張岱本身亦是群體中的一員。當張岱在為這些文人寒士建構性格輪廓與社會身分時，張岱也為自己在中國文學史中掙得了一席之地，不論是「晚明小品

¹³⁴ [明]張岱，〈隱佚列傳贊〉，《石匱書（三）》，頁 175。

¹³⁵ [明]張岱，〈文苑列傳總論〉，《石匱書（三）》，頁 88。

集大成者」¹³⁶，還是「絕代散文家」¹³⁷的稱號，都是得之於他所說的「偶以藝見」。筆者認為，張岱由「文」出發，將其對「文」一藝的思考，延伸到其他領域，將其他的有創造性、可展現「精神氣魄」的「技」納入「藝」的內容中，成就了張岱獨特的視野與價值觀。將文人視為「藝人」的書寫策略，是身為晚明文人階層的張岱，對「藝」內涵意義與深度作出反思與擴充的起點。

二、書畫家

《石匱書》定稿後，張岱又增補了崇禎朝史事，為《石匱書後集》。《後集》為明末史事的補續，所記之人與張岱年代較近，甚至是熟識之人，如《石匱書後集·妙藝列傳》中的畫家姚允在、陳洪綬為張岱好友，張爾葆（1575-1645）為張岱叔叔。除了史傳文學外，亦可在張岱其他形式的作品中找到對幾位畫家的描摹。

〈姚簡叔畫〉記姚允在之畫，亦寫姚允在之人：

姚簡叔畫千古，人亦千古。……簡叔塞淵不露聰明，為人落落難合，孤意一往，使人不可親疏。與余交，不知何緣，反而求之不得也。訪友報恩寺，出冊葉百方，宋元名筆。簡叔眼光透入重紙，據梧精思，面無人色。及歸，為余仿蘇漢臣一圖：小兒方據澡盆浴，一腳入水，一腳縮欲出；宮人蹲盆側，一手掖兒，一手為兒擤鼻涕；旁坐宮娥，一兒浴起伏其膝，為結綉騶。一圖，宮娥盛妝端立有所俟，雙鬢尾之；一侍兒捧盤，盤列二甌，意色向客；一宮娥持其盤為整茶鍬，詳視端謹。

¹³⁶ 〈張岱散文論〉：「民國以後，在白話文學運動中，學者對晚明小品重新作了一番整理和再評價，張岱的散文再度受到肯定，劉大杰的說法最具代表性，他在『中國文學發展史』中說張岱『兼有各派之長，可稱為晚明散文代表』，……而後來的文學史著作以及晚明小品的專門論述大都和劉氏說法一致，異口同聲，成為定論之詞。……事實上，也只有把握張岱『集大成』的苦心孤詣，我們才能夠清楚地認識所謂的晚明『新散文』的真實面貌，了才能由此對晚明小品作出正確的評價。」見陳萬益，《晚明小品與明季文人生活》，頁 144-145。另外如張岱好友祁彥佳，為《西湖夢尋》所作之序文，便指出張岱散文集大成的特色：「余友張陶庵，筆具化工，其所記遊，有酈道元之博奧，有劉同人之生辣，有袁中郎之倩麗，有王季重之詼諧，無所不有。其一種空靈晶映之氣，尋其筆墨又一無所有。」參見〈祁彥佳序〉，引自〔明〕張岱著、周志文導讀，《西湖夢尋》（台北：台北：金楓出版社，1999年4月），頁 26-27。

¹³⁷ 黃裳語，見〈絕代的散文家張宗子〉，收入吳承學、李光摩編，《晚明文學思潮研究》（武漢：湖北教育出版社，2002年10月），頁 195。

覆視原本，一筆不失。¹³⁸

以「姚簡叔畫千古，人亦千古」起筆，將畫與人並列，挑明了千古之畫，必落筆於千古之人。張岱以姚允在憑著記憶將畫作「一筆不失」臨摹出來的例子，表現其畫功如何千古。平時「不露聰明」的姚允在面對畫作時，便換了另個樣貌，仿若要穿透畫紙的眼光、專注深思，像是進入另個境界般露出「無人色」的表情，最後才能做到「一筆不失」的臨摹。《石匱書後集·妙藝列傳·姚允在》中，張岱亦強調其臨摹的功力：

字簡叔，會稽人，姚氏世工圖繪，而簡叔筆下澹遠，一洗畫工習氣；其摩倣古人，見其臨本，真可亂真。久住白下，四方賞鑒家得其片紙，如獲拱璧；而雪景奇妙，可匹關思。¹³⁹

「圖繪」、「摩倣」都是技術上的臨摹，但姚允在還是能在畫作中有其獨特澹遠的風格，因而張岱說他「一洗畫工習氣」。從明代繪畫史的脈絡來看，自沈周、文徵明開創了以「文人畫」主的吳門畫派以來，一直與院畫風格的浙派相互消長、對立¹⁴⁰，這是張岱特別指出姚簡叔「一洗畫工習氣」的原因之一；但從張岱個人藝術的理論來說，僅是如工匠般的仿摩，無法成為〈文苑列傳總論〉所說，有「精神氣魄」、「具百年之力」的法書名畫。姚允在「澹遠」的繪畫風格，正是他「孤意一往」性格的呈現與寫照。

另外，陳洪綬畫《水滸》人物畫像，張岱為之記其作畫緣由，並為之作序：

古貌、古服、古兜冑、古器械，章侯自寫其所學所問已耳，而輒呼之曰宋江，曰吳用；而宋江、吳用，亦無不應者，以英雄忠義之氣，鬱鬱芊芊，積於筆墨間也。周孔嘉丐之，余促之，凡四閱月而成。余為作緣起曰：「余友陳章侯，才足揆天，筆能泣鬼。……畫《水滸》四十人，為孔嘉八口計。因使宋江兄弟，復觀漢官威儀。」¹⁴¹

¹³⁸ [明]張岱，〈姚簡叔畫〉，《陶庵夢憶》卷五，頁65。

¹³⁹ [明]張岱，《石匱書後集》（台北：大通書局，1987年10月），頁486。

¹⁴⁰ 參見單國強，《明代繪畫史》（北京：人民美術出版社），頁1-5、頁26-28。

¹⁴¹ [明]張岱，〈水滸牌〉，《陶庵夢憶》卷六，頁84。

《水滸》的人物畫像是友人周孔嘉的要求，陳洪綬歷時四個月，畫了《水滸》四十人。要讓畫像人物符合《水滸傳》中勾勒的形象，使觀者可接受畫中人物就是吳用、宋江，考驗著畫者對「古貌、古服、古兜冑、古器械」的學問，在「所學所問已耳」後，陳洪綬方使「宋江兄弟，復覩漢官威儀」。

綜觀張岱筆下的書畫家，張岱在個性與軼事上的著墨較為簡要，更集中於畫藝的精深與巧妙。而從調姚允在「一洗畫工習氣」，調陳洪綬「所學所問已」的評論看來，張岱認為好的畫家不能空有技巧，需有學問作為底蘊，才可展現畫家的「精神氣魄」。《石匱書後集·妙藝·李流芳》說得更为明白：「凡看其畫，一種學問文章之氣，在東坡當求之筆墨之間、在長蘅求之筆墨之外。至其學步雲林，更妙在郊寒島瘦。」¹⁴²

由張岱對「學問文章之氣」的看重，可看出他雖認為「一技一藝，皆有登峰造極之理」，但在鑒賞的過程中，還是脫離不了，以文人的眼光論斷作品的高低。

三、 篆刻家

《鄉環文集》中保留不少了張岱的書序，有為自己著作寫的序，也有為各種各類他人著作寫的序。其中有兩篇替印刻家胡蘭渚《印彙書品》寫的序，以胡蘭渚的學養，將之與「俗工」區別：

會稽胡蘭渚，為岡鄉璞完先生之文孫。少年博洽，家有賜書，留心字學，更精篆刻，其鐵筆之妙，實出文三橋、何雪漁之上。而近刻《印彙書品》，凡古今人之精於字學者，人贈一印，以存其姓名。蓋以其沉酣學海，考核精詳，有功於金石者，亦即以金石報之也。近世俗工，字皆杜撰，不足與語。余因憶王太史之評唐寅、周臣畫，謂二人稍落一筆，其妍醜立見。或問臣畫何以不如伯虎，太史曰：「但少伯虎胸中數千卷書耳。」今蘭渚之與俗工，其妍醜相去，確確由此。呵囑諸人其再讀十年書，方可與蘭渚語痛癢也。¹⁴³

¹⁴² [明]張岱，《石匱書後集》，頁486。

¹⁴³ [明]張岱，《印彙書品序（代周元亮）》，《鄉環文集》卷一，頁34。

印刻字體若不能「精詳」，文字字形便不能準確，也可能造成文章文意的闕漏，胡蘭渚因「少年博洽，家有賜書，留心字學」，具備了金石一藝該有的能力與條件，故可有別於「字皆杜撰」的俗工。「考核精詳」原本是外在的技術層面，但文後所舉唐寅（1470-1524）、周臣（1460-1535）之例，「其妍醜立見」則是作品內在境界的層次，更關係到了鑒賞者的眼光及品味。張岱在此顯現的是和王太史相同的士大夫品味，認為「妍醜之別」就在於作品中的書卷氣。《印彙書品》的另一篇序則更明白指出，金石之藝，為才士文人之道：

圖書一道，真為越絕，而求之四方，繼之古人而興起者，亦罕見其人。何者？蓋此道不傳於俗工賤藝，而必傳於才士文人。……蘭渚為世家子，金簡玉字，既發宛委之藏；而鳥跡蟲書，復窮書契之始。乃作《印書品彙》一卷；以上接圖書正統。蓋其搜狩於《訓纂》、《韻會》諸書，吸其精華，以永金石，自非俗工所到。昔王仁裕夢人剖其腸胃，以西江水滌之，見江中砂石皆成篆籀。則是仁裕胸中之篆籀，尚夢幻於砂石，而蘭渚胸中之篆籀，且永壽之金玉也。實恨古人不及見我。

144

開頭便將篆刻說成是「越絕」——南越一地的絕技——既超絕拔卓，其精妙之理又只流傳於越，加上「此道不傳於俗工賤藝，必傳於才士文人」，因而就算遍尋四方，承繼古人成就的，實為罕見。「宛委之藏」為大禹夢玄夷蒼水使者，夢醒後登宛委山，發現金簡之書，得治水之理的典故。此一典故顯示了大禹治水受之於天命，「天命」不僅展現在蒼水使者的神諭，還在於並非人人發揮金簡之書的效用，禹擁有讀懂金簡書中載記的古老治水法的能力，故禹才能負擔天命。由禹的典故看來，胡蘭渚不僅生為可掌握越絕的越人，更重要的是可使其「既發宛委之藏」、「窮書契之始」的「世家子」背景；具此條件，才能如禹承天命治水，蘭渚則承天命「上接圖書正統」，「以永金石」。

從書畫、印刻家兩類藝人的例子中，可看出張岱的藝觀雖以「境界」為主，而使各

¹⁴⁴ [明]張岱，〈又序〉，《柳環文集》卷一，頁35。

種技藝、各類巧匠，有了跨越身分地位的可能性，並反覆說明不同藝或風格間皆有其個別價值的道理¹⁴⁵，但某些「藝」，在現實和操作層面上，還是受限於持藝者本身的家世或階層。即便如此，非得金簡書之人皆可成禹的功業，亦非所有世家子、風流文士都可成胡蘭渚、唐寅，還要有蘭渚「留心字學」、「搜狩於《訓纂》、《韻會》諸書」的熱忱。「考核精詳」顯現出蘭渚對篆刻投入和喜愛，也是蘭渚性格的一個面相，「藝」之風格與人性格的關係，是張岱在勾勒藝人形象時描摹的要點重心。

四、茶藝家

張岱身為一位浸淫於晚明精緻文化的文人，因其對各種技藝所抱持的關注，使他交遊的生活圈跨越了階層的限制，結交了各領域中的藝人，將各種喜好與接觸過的藝，都納入作品的題材中。〈自為墓誌銘〉中，張岱說自己一生「極愛繁華」，其中就包括了「茶淫橘虐」，也在作品中記了茶道家閔汶水、種橘人樊江陳氏。

閔汶水、陳氏既無官職，也非文人階層¹⁴⁶，為普通的平民百姓，然二者對藝的投入、在藝上的成就也很能體現張岱的藝觀。張岱與閔汶水以茶會友，往來頻繁，有共同的交友圈¹⁴⁷，於張岱小品文、詩歌中都可見閔之蹤影。而陳氏僅留姓氏，張岱可能只是他的顧客，然其園所產之橘，讓文士身分的張岱願意為之作文：

樊江陳氏，辟地為果園，枸菊園之。自麥為菹醬，自秫釀酒。酒香冽，色如淡金蜜珀，酒人稱之。自果自蔬，以螯乳體之為冥果。樹謝橘百株，青不擷，酸不擷，不樹上紅不擷，不霜不擷，不連蒂剪不擷。故其所擷，橘皮寬而綜，色黃而深，

¹⁴⁵ 如前文所引的《石匱書·文苑列傳》贊文：「柄造物者，不以日星之貴而薄風雲，不以百穀之用，而絕百卉，蓋亦兼所重也已。」，另外「月之無關於天之生殺之數，眉之無關於人之視聽之官，草花燕蝶無關於人之衣食之類，其無益於世界人身也明甚。而試思有花朝而無月夕，有美目而無燦眉，有蠶桑而無花鳥，猶之乎不成其為世界，不成其為面龐也。」也是同樣道理，見〈祭秦一生文〉，《娜嬛文集》，頁 298。

¹⁴⁶ 中國古典「文人」有長遠的歷史發展和變化，明代文人群體壯大、類型多樣，有其複雜的內涵和特徵，但本文的文本僅限於張岱人物書寫中文人階層的藝人，並無意於文人研究，「文人」在本節的脈絡裡，僅相對於「庶民」階層而言，為一身分或階級的表徵。明代文人的類型和變遷，可參考陳寶良，〈明代文人辨析〉一文。

¹⁴⁷ 周又新、王月生與張岱、閔汶水相識。見〈茶史序〉：「周又新先生每啜茶，輒道白門閔汶水，嘗曰：『恨不令宗子見。』」（《娜嬛文集》，頁 25。）〈王月生〉：「好茶，善閔老子，雖大風雨、大宴會，必至老子家啜茶數壺始去。」（《陶庵夢憶》，頁 109。）

瓢堅而脆，筋解而脫，味甜而鮮，第四門陶堰道墟以至塘栖，皆無其比。余歲必親至其園買橘，寧遲，寧貴，寧少。購得之，用黃砂缸藉以金城稻草或燥松毛收之，閱十日，草有潤氣，又更換之，可藏至三月盡，甘脆如新擷者。枸菊城主人橘百樹，歲獲絹百匹，不愧木奴。¹⁴⁸

從文章來看，陳氏應是一位果農。除作物外，所釀之酒、所製之蜜餞（冥果），皆受消費者親睽，而酒之醇來自麥之好，冥果之佳來自果蔬之好，原料之美則來自採收時的講究。自「青不擷，……，連蒂剪不擷」、「橘皮寬而綜，……，味甜而鮮」至「寧遲，寧貴，寧少」，張岱連用三組排比類句，寫陳氏採擷時的用心、橘子的鮮美、自己的賞識，節奏流暢，含藏的卻是陳氏和張岱雙方對橘耽溺的情感重量。若說輕快的文字，襯托出的情感重量太過抽象，那麼文末謂陳氏「不愧木奴」——草木之奴——和張岱的「橘虐」，皆為具體的形象表現。

離開由文士把持，需潛心造詣，展現文章學問的領域後，張岱以更多、更濃厚的筆墨，描繪身體上的直觀感受及對藝的情感。如寫和閔汶水茗戰的過程，兩人的味覺上的感官開發已到了如〈妙藝列傳總論〉中所說「通神入化」的境界了。這場茗戰在張岱心中，必定是一次帶有傳奇性的交會，〈閔汶水茶〉、〈茶史序〉中都記錄了這件事：

周又新先生每啜茶，輒取白水閔汶水，嘗曰：「恨不令宗子見。」一日，汶水至越，訪又新先生，攜茶具，急至予舍。余時在武陵，不值，後歸，甚懊喪。戊寅，余至白門，甫登岸，即往桃葉渡訪汶水。時日晡矣。余至汶水家，汶水亦他出，余坐久。余意汶水一少年好事者，及至，則瞿瞿一老子，與余敘款曲，愕愕如野鹿不可接。方欲縱談，而老子忽起曰：「余杖忘某所，去取杖。」起席，竟去。余曰：「今日豈可空去？」待其返，更定矣。老子睨余曰：「客尚在耶？客尚在何為者？」余曰：「周又老嘗道閔先生精飲事，願借餘瀝以解渴思。」汶水喜，即自起當爐，茶旋煮，速如風雨。¹⁴⁹

¹⁴⁸ [明]張岱，〈樊江陳氏橘〉，《陶庵夢憶》卷五，頁69。

¹⁴⁹ [明]張岱，〈茶史序〉，《柳環文集》卷一，頁25-26。

文章不直接進入品茶的細節，而從二人的錯過與訪閔汶水之不易入文，為茗戰的前情提要增加一些傳奇感，又為閔汶水「愕愕如野鹿不可接」的形象做鋪陳。即便張岱由早上等到晚上，還是用睥睨的眼光回應之，絲毫沒有一點社交上的和善，此一「不可接」的態度，到了張岱誇獎其茶藝，並謙卑請求對方「願借餘瀝以解渴思」時，才有了轉折。正如「野鹿」的形象，張岱以「喜」、「即起」速寫閔汶水神態的轉變及靈巧的動作，與文章開頭遲遲見不著汶水的緩慢節奏形成對比。情節與文字轉為輕快後，便正式揭開二人茶戰的序幕：

余問老子曰：「此茶何產？」老子曰：「閩苑茶也。」余再啜之，曰：「莫給余，是閩苑製法，而味不似。」老子暱笑曰：「客知是何產？」余再啜之，曰：「何其似羅芥甚也。」老子吐舌曰：「奇！奇！」余問水曰：「何水？」老子曰：「惠水。」余又曰：「莫給余，惠水至此千里，豈有水之圭角毫芒不動，生磊若是乎？」老子曰：「不復敢隱，舍間取水，必俟惠山人靜，夜分涸其井，淘洗數次，至黎明，涓流初滿，載以大甕，藉以文石。舟非風則勿行，水體不勞，水性不熟，故與他泉特異。」又吐舌曰：「奇！奇！」言為畢，老子自去，少頃，持一壺，滿斟余曰：「客啜此。」余曰：「香撲烈，味甚渾厚，此春茶也。向淪者，的是秋採。」老子大笑曰：「余年七十，精飲事五十餘年，未嘗見客之賞鑒若此之精也，五十年知己，無出客右。豈周又老諄諄向余道山陰有張宗老者，得非客乎？」余又大笑，遂相好如生平歡，飲啜無虛日。¹⁵⁰

由兩人水一次又一次的出招與接招，茶之烘焙、產地、水源、季節，皆凝聚在品茶者的舌間打轉，茶之一道隨著對話的進行，逐漸沖刷出其精深與繁複。張岱每通過一道試煉，汶水便不斷反覆著「奇！奇！」讀者彷彿可聽見閔老子不斷上揚的聲調和情緒，最後心甘情願地表示驚喜之情，佩服張岱「賞鑒之精也」。本文可分為前半部周又新引介的緣起，和後半部茗戰的高潮，兩部分在事件的情節結構安排上有著細微的對應。前半部由閔汶水之難見、難親，一轉為喜悅之情；後半部則由閔汶水高姿態的試探，轉為

¹⁵⁰ [明]張岱，〈茶史序〉，《柳環文集》卷一，頁26。

喜佩之情。兩次轉折，交織出整篇文章的起落，與煮茶時應有的流暢與優雅相暗合，而此一悠然的風雅之姿，實則蘊含著精深的茶理，同張岱這篇〈茶史序〉，短小的隨筆，實有著作者匠心的結構。

橘與茶是「食」的內容，是日常生活的一部分，也是十分容易取得的物品，然張岱筆下的橘，是「寧遲，寧貴，寧少」才購得；張岱筆下的茶，是特地「至白門」，由早等到「更定矣」才喝得，正如王鴻泰藉觀察明代不同性質的茶館指出：

茶自唐代以來已被定義成一種「飲料」，但這種飲料在生活上還是兼具兩種性格：一種是柴米油鹽醬醋「茶」的茶，也就是日常生活中作為一般飲料的茶；另一種則是品「茶」的茶，也就是藝術生活中刻意講究品賞的茶。¹⁵¹

橘和茶在陳氏和汶水手裡，都被精緻化為一種「專業」，甚至足以作為商品販賣，已非生活中「家常性」、「一般性」，隨手可得的日用品。因而張岱筆下的「茶淫橘虐」，有別於一般日常生活之「食」，而是「刻意講究」的藝術品，也是價高難得奢侈品。既然茶在此是「品賞的茶」，那麼被「專業」認可的鑒賞能力，便成了「品味」的象徵，而品味的形成，正標誌著一種文化符碼。正如閔汶水對待張岱，從「睨」到「相好」的態度，只有擁有能理解或製造符碼的人，才能進入這講究藝術化、專業化的文化圈中。

從陳氏與閔汶水的例子中，可看出晚明奢靡風氣下，除了基本需求，開始有「刻意講究」，以及生活物品被藝術化和專業化的現象。在此現象形成的過程中，藝人和鑒賞者共同創造出一種文化品味，這樣的文化品味帶有濃厚的商業性質¹⁵²，文人看似高雅的閒賞行為，實則有著世俗化的傾向，而平民身分的藝人則依恃其藝得到聲望，進入文人或士大夫的生活圈中。兩者的社會地位逐漸弭平，以共同對「藝」的喜好建立新形態的文人文化，而張岱可說是此一文化形式中的文人代表。

¹⁵¹ 王鴻泰，〈從消費的空間到空間的消費－酒樓與茶館〉，《流動互動－由明清間城市生活的特性探測公眾場域的開展》，頁 101。

¹⁵² 王鴻泰亦提到文人品化商品化的現象：「茶藝店的出現，顯示文人品味的『商品化』。而文人品味之得以商品化則反映出品茶人口已達到相當程度，品茶已普遍地成為文人生活的一部分，事實上，可以說茶已是文人文化的一種展現，而茶藝館的出現實可視為文人文化更社會化的結果。」同上註，頁 103。

五、 演藝人員

我家聲伎，前世無之，自大父於萬曆年間與范長白、鄒愚公、黃貞父、包涵所諸先生講究此道，遂破天荒為之。有可餐班……。再次則梯仙班……。再次則吳郡班……。再次則蘇小小班……。再次則平子茂苑班……。主人解事日精一日，而僮僕技藝亦愈出愈奇。余歷半百，小僕自小而老，老而復小，小而復老者凡五易之，無論可餐、武陵諸人，如三代法物不可復見；梯仙、吳郡間有存者，皆為佻儻老人，而蘇小小班，亦強半化為異物矣。茂苑班則吾弟先去，而諸人再易其主，余則婆娑一老，以碧眼波斯，尚能別其妍醜。山中人至海上歸，種種海錯皆其眼，請共舐之。¹⁵³

〈張氏聲伎〉記載了張家聲伎的班次之多，歷時之長，在其上付出的心力，確實可說是已成精成道。精通此道的張岱，謂自己是「山中人至海上歸，種種海錯皆其眼」，而其所見皆珍奇美景，故要他人「請共舐之」。「舐眼」是多麼饑渴又徒勞的行為，暗示著張家戲班猶如海外仙景般，非言語能道盡，非常人可觀賞，可見張岱對張家戲班的浩大，感到十分之自信與自得。事實上，戲曲人員及表演藝術者是張岱著墨最多的藝人。

對戲曲如「舐眼」般的饑渴之情，也不時顯現在描寫藝人的篇章中，如〈彭天錫串戲〉，寫彭天錫串戲之妙，也寫張岱看戲時的激情：

彭天錫串戲妙天下，然齣齣皆有傳頭，未嘗一字杜撰。曾以一齣戲，延其人至家費數十金者，家業十萬緣手而盡。三春多在西湖，曾五至紹興，至余家串戲五六十場而窮其技不盡。天錫多扮丑淨，千古之姦雄佞倖，經天錫之心肝而愈狠，借天錫之面目而愈刁，出天錫之口角而愈險，設身處地，恐紂之惡不如是之甚也。皺眉眇眼，實實腹中有劍，笑裏有刀，鬼氣殺機，陰森可畏。蓋天錫一肚皮書史，一肚皮山川，一肚皮機械，一肚皮磔磔不平之氣，無地發洩，特於是發洩之耳。余嘗見一齣好戲，恨不得法錦包裹，傳之不朽，嘗比之天上一夜好月，與得火候

¹⁵³ [明]張岱，〈張氏聲伎〉，《陶庵夢憶》，頁 58-59。

一杯好茶，祇可供一刻受用，其實珍惜之不盡也。桓子野見山水佳處，輒呼「奈何！奈何！」真有無可奈何者，口說不出。¹⁵⁴

以「彭天錫串戲妙天下」開頭，在〈劉暉吉女戲〉也說道：「天錫，曲中南董，絕少許可，而獨心折暉吉家姬，其所賞鑒，定不草草。」¹⁵⁵將彭天錫看作是評判優劣之判準，可見張岱對其欣賞之情。而「妙天下」之處，在於「齣齣皆有傳頭，未嘗一字杜撰」的「一肚皮書史」，以及「串戲五六十場而窮其技不盡」，令人折服的串戲功夫。彭天錫的「一肚皮書史」符合前文所說，張岱強調「學問文章之氣」的文人品味，而「窮其技不盡」則切合以技巧、境界為標準的藝觀，彭天錫的串戲，可說是張岱藝觀和品味具象化的表現。

上文引介過的文人周宛委，「詩則昌谷之〈惱公〉，文則韓非之〈孤憤〉，賦則屈原之〈離騷〉」，無地發洩，特於是發洩之耳」的作品風格，來由於「其一肚皮怨天尤人、磊砢不平之氣」；這裡的彭天錫除了「一肚皮書史，一肚皮山川，一肚皮機械」外，還有「一肚皮礫砢不平之氣」的性格，本性中「無地發洩，特於是發洩之耳」的氣，使他有「皺眉眇眼，實實腹中有劍，笑裏有刀，鬼氣殺機，陰森可畏」的表演風格。藝的形式不同，而藝展現的成果都來源於藝人本身的個性，才能產生各色各樣的作品或演藝風格。

文章結尾將戲與「天上一夜好月」、「火候一杯好茶」並列，皆是「珍惜之不盡也」的體驗。三者本只是短暫「一刻受用」的感官饗宴，張岱以桓子野看見山水佳景時，直呼「奈何！奈何」的反應，將身體的經驗轉為精神上的撫慰。「恨不得法錦包裹，傳之不朽」的想望，和「舐眼」一樣虛幻，戲、茶、月如何能以錦包裹？舌如何舐舐到美景呢？桓子野只能將那「一刻受用」的視覺記憶，濃縮至「奈何！奈何」的感嘆中，張岱則以文字讓彭天錫串戲之藝「傳之不巧」。

張岱曾為家中「吳郡班」裡一位伶人夏汝開寫祭文¹⁵⁶，〈彭天錫串戲〉曰：「至余家串戲」，〈張氏聲伎〉提及：「余歷半百，小僊自小而老，老而復小，小而復老者凡五易

¹⁵⁴ [明]張岱，〈彭天錫串戲〉，《陶庵夢憶》卷六，頁78-79。

¹⁵⁵ [明]張岱，〈劉暉吉女戲〉，《陶庵夢憶》卷五，頁74。

¹⁵⁶ [明]張岱，〈祭義伶文〉，《嫻環文集》卷六，頁299-301。

之」，可見張岱與戲班和戲子們多有相熟。張氏家族和戲班除了主顧、表演者和觀眾的關係外，也親身參與藝場，〈目蓮戲〉便寫張岱七叔張爾蘊搬目蓮戲之事¹⁵⁷。由此看出，在戲曲的藝場中，不同身分和階層的人都參與進來，「藝」的跨階級性和普遍性在此有了具體的實踐。同茶藝家閔汶水一樣，戲班中的伶人，因其「藝」與文士有了交流，共同創造晚明的精緻文化，使技藝成了被認可的專業，「藝」因而得以被提高到「道」的地位。

六、百工技藝

前文筆者已反覆說明張岱「藝」內容的包容性，此一面相在幾篇記雜工「賤藝」的篇章中，最見其代表性。如敘宜興砂罐，砂製罐卻可和錫注品有同等價格：

宜興罐，以龔春為上，時大彬次之，陳用卿又次之。錫注，以王元吉為上，歸懋次之。夫砂罐砂也，錫注錫也，器方脫手，而一罐一注價五六金，則是砂與錫與價其輕重正相等焉，豈非怪事。然一砂罐、一錫注，直躋之商彝、周鼎之列，而毫無慚色，則是其品地也。¹⁵⁸

不論是砂罐還是錫注，各有其專業，各有善製之人。砂原本賤價於錫，但經過藝人們的加工，砂罐和錫注卻能「價其輕重正相等」，這「豈非怪事」？而更怪的是，砂罐和錫注這些日常器物，卻可與商彝、周鼎等禮器同列，且「毫無慚色」，這是由於粗賤的砂、錫，藉由匠人們的琢磨，成岩有「品地」的藝術品了。

「一砂罐、一錫注，直躋之商彝、周鼎之列，而毫無慚色」除了顯示各種藝之間的平等性外，還蘊涵著一股「不自賤」的「傲氣」。〈諸工〉強調的便是一股傲氣：

¹⁵⁷ 〈目蓮戲〉：「余蘊叔演武場，搭一大臺，選徽州旌陽戲子，剽輕精悍，能相撲跌打者三四十人，搬演目蓮戲，凡三日三夜。四圍女臺百什座。」見《陶庵夢憶》卷六，頁 79。余「蘊叔」即〈附傳〉中的「七叔張爾蘊」，見《娜嬛文集》卷四，頁 197。

¹⁵⁸ [明]張岱，〈砂罐錫注〉，《陶庵夢憶》卷二，頁 29。

竹與漆與銅與窰，賤工也。嘉興之臘竹、王二之漆竹、蘇州姜華雨之籊箴竹，嘉興洪漆之漆，張銅之銅，徽州吳明官之窰，皆以竹與漆與銅與窰名家起家，而其人且與縉紳先生列坐抗禮焉。則天下何物不足以貴人，特人自賤之耳。¹⁵⁹

「竹與漆與銅與窰，賤工也」與上文所引「豈不怪哉」，皆代表一般社會的價值觀，如文中所舉「吳明官之窰」，是明代景德鎮的民窰¹⁶⁰，自宋代始，中國瓷器便有官窰、民窰之分¹⁶¹，較之官窰，一般民窰出產品被視為較為粗糙，低賤之器。張岱卻明言這些「賤工」，以其技藝皆可與「縉紳先生列坐抗禮」；「賤工／縉紳先生」，與「砂錫／鼎彝」一樣，皆能以「品地」超越出身及原料的高低之別。「天下何物不足以貴人」明白將所有不同類別、品項的技藝和器物，公平提升至同等的水平線上，人之低賤，是由於「自賤」爾。這裡暗示物之貴賤，來自人為賦予的價值評斷，而非天生的本質論。〈吳中絕技〉有更進一步的闡發：

吳中絕技：陸子崗之治玉，鮑天成之治犀，周柱之治嵌鑲，趙良璧之治梳，朱碧山之治金銀，馬勳、荷葉李之治扇，張寄修之治琴，范崑白之治三弦子，俱可上下百年，保無敵手。但其良工苦心，亦技藝之能事。至其厚薄深淺，濃淡疏密，適與後世賞鑒家之心力、目力，鍼芥相對，是豈工匠之所能辨乎？蓋技也而進乎道矣。¹⁶²

張岱為諸工匠們連名帶姓地記錄下來，認為這些人之藝，可「上下百年，保無敵手」，故以「絕技」稱之；又文中匠人們所持技藝各有不同，將諸雜藝並舉，顯示著「行行出狀元」，再度彰顯張岱「藝」概念下的包容性。但藝人們技藝之的「厚薄深淺，濃淡疏密」，不是工匠自己可評斷，得之於「後世賞鑒家之心力、目力」。故藝之成果，要能傳

¹⁵⁹ [明]張岱，〈諸工〉，《陶庵夢憶》卷五，頁64。

¹⁶⁰ 〈明代瓷器〉：「景德鎮除御窰外，還有許多著名的民窰，如小南街窰、周丹泉窰、吳十九窰、陳仲美窰、吳明官窰等，都是各展所長，在官窰外各樹一幟。」見「中華百科全書」網：<http://ap6.pccu.edu.tw/Encyclopedia/data.asp?id=2990&forepage=1>。

¹⁶¹ 〈兩宋—官窰、民窰的出現〉：「自宋代開始，中國瓷器生產便有了『官窰』與『民窰』之分，這種情況也發生了明顯轉變。一個為清雅、華貴之器，一個則為粗獷、豪放之物，彼此形成截然不同的風格。」見「中國瓷器藝術」網：<http://www.chiculture.net/0513/html/c08/0513c08.html>。

¹⁶² [明]張岱，〈吳中絕技〉，《陶庵夢憶》卷一，頁17。

之不巧，需具備多方條件：藝人的良工、藝人的苦心、還要後世賞鑒家的認可，這部分已非藝人本身可把握，而決定於時間的淬煉、他人的賞識，故張岱將原本被視為「賤工」的「技」，提升至「進乎道矣」的高度，與〈妙藝列傳總論〉所言「諸君子雖藝乎，而實進於道矣」遙相呼應。據此，更可以確定，張岱妙藝觀涵蓋了上至以文人群體為主的書畫家，下至平民百姓工匠，有著跨階層、跨類別的包容性。

跨階級性與包容性雖是張岱藝觀的特色，但身為一位出生在晚明門第之家的文人，在實際書寫、評價藝人的過程中，依然透散出晚明思潮中對個性的強調、品賞的意味，及文人品味。



第四章 張岱對妙藝人物的多文類書寫

不同的文學形式，不僅只是外在表現手法上的不同，自《文心雕龍》起，便已指出文體與風格間的關係：

夫情致異區，文變殊術，莫不因情立體，即體成勢也。勢者，乘利而為制也。如機發矢直，潤曲湍回，自然之趣也。圓者規體，其勢也自轉；方者矩形，其勢也自安，文章體勢，如斯而已。……雖復契會相參，節文互雜，譬五色之錦，各以本采為地矣。¹⁶³

文章之有「體勢」，來自情的「異區」，不同的情感狀態，自然形成各異之「勢」；「文章體勢」是由情感內容逐漸塑造而成。「體勢」成規、成矩後，雖彼此有所契合、相參雜之處，但如五彩的錦布，各自有其底色——「本采」，即各類文章體勢基本的風格面貌。由此可知，內在的精神情感，決定著外在文章載體的選用；反過來說，文體既然有著「相對穩定」的文學風貌¹⁶⁴，那麼文體亦影響著作品內容的呈現，形式與內容的配合有機地影響了作品的整體風格。

張岱的創作橫跨了史傳、散文、詩、詞，可以說是位多文類作家。以藝為主題的作品，散見在各類文學體裁中，有些藝人還重複出現在不同文體的作品中。如王思任被載入《石匱書·文苑列傳》中，亦見於散文〈王謔庵先生傳〉；而柳敬亭說書之精妙，張岱以散文記之，又以詩歌歌詠之。以多種體裁重複書寫相同主題，再一次印證——「藝」確實是張岱關懷的核心議題。

各種文體標誌著形式所劃定的風格與界限，例如史傳多載記軍國大事，且較真實可

¹⁶³ [梁]劉勰著、王更生注譯，〈定勢第三十〉，《文心雕龍》卷六，頁 62-63。

¹⁶⁴ 吳承學：「文體風格，即相同或相近的體制、樣式的作品所具有的某種相對穩定的獨特風貌，是文學體裁自身的一規定性。……這些概念範圍比較廣泛，既指文體風格，也指文體在題材內容、表現手法、結構形式方面的特點。」見氏著《中國古典文學風格學》（北京：北京大學出版社，2011年7月），頁 80。

信，而小說多錄街頭巷議，多不可考徵，故在四庫全書總目中，小說僅被視為有助考證的材料，地位遠低於史傳¹⁶⁵。張岱將「每為學者所疑」的技藝人物寫入史傳，形式的選用在此無聲地訴說著一種價值評判，即是對「一技一藝」的肯定，也是對源遠流長的文體內涵所做的擴展與對話。要如何看張岱這樣跨文類的書寫？或者是說這樣的書寫模式展現了什麼意義？本章將檢視「藝」或「藝人」在張岱史傳、詩歌、小品散文三種文體中的書寫狀況，檢視張岱跨文類書寫中，對史傳及詩歌在內容上的擴充，以及張岱「藝」概念對小品精神回應和發揮。

第一節 史傳一對正統的補充與修正

陶庵國破家亡，無所歸止，披髮入山，駢駢為野人；故舊見之，如毒藥猛獸，愕窒不敢與接。作「自輓詩」，每欲自決，因《石匱書》未成，尚視息人世，然瓶粟屢罄，不能舉火。始知首陽二老，直頭餓死，不食周粟，還是後人粧點語也。¹⁶⁶

崇禎十七年，明朝滅，這年張岱四十八歲，差不多正好過了一半的人生，也是張岱生命史的轉折點，張岱由富豪子弟淪為「無所歸止」的明代遺民。原本靠著家業過著奢靡生活的闊少爺，開始極為清苦、連挑糞都要事必躬親的生活¹⁶⁷；面對國家與生命的鉅變，「每欲自決」絕非誇大之辭。即使如此，張岱活了下來，還靠著一己之力養活全家大小二十三口，「始知首陽二老，直頭餓死，不食周粟，還是後人粧點語也」，淡淡數語，深藏著張岱擔負生命重量時的無限感慨。讓張岱活下來的動因，便是完成歷史著作《石匱書》的志願。

《石匱書》雖是張岱十分看重的作品，卻未引起後世學者太多討論。事實上，研究《石匱書》有其困難之處，筆者發現《石匱書》中若干篇章與何喬遠所作《名山藏》文字相同，或僅略為改動。張岱於〈徵修明史檄〉中包括《名山藏》等多部史著，《石

¹⁶⁵ 見吳承學，《中國古代文體學研究》（北京：人民出版社，2011年3月），頁445-449。

¹⁶⁶ 〔明〕張岱，〈夢憶序〉，《陶庵夢憶》，頁2。

¹⁶⁷ 明亡後，張岱生活困苦的狀況可見於《張子詩批》中，〈種魚〉、〈看蠶〉、〈仲兒分爨〉、〈舂米〉、〈擔糞〉等詩。本文所引張岱詩作，皆出自夏咸淳校點之《張岱詩文集》。

匱書》中哪些部分是張岱直接徵引，哪部分真正出自張岱手筆，恐怕還有待研究者們的考證。各類雜傳前，張岱都為之加上總論，如〈妙藝列傳總論〉、〈醫者列傳總論〉等，傳末則有「石匱書曰」的贊，這些文字可以確定為張岱所作，也是本文主要使用的材料。

一、《石匱書》與《名山藏》：晚明文人著史的重藝傾向

因「崇禎朝既無《實錄》，又失《起居》，六曹章奏，闖賊之亂，盡化灰燼，草野私書，又非信史，是以遲遲，以待論定。」¹⁶⁸《石匱書》僅載修明初至天啟年間，入清後張岱又有《石匱後書》，增補崇禎朝史事。身為一位遺民身分的史家，張岱急欲將明朝翻滅的史實紀錄下來，以保明代歷史的完整，因而除了本紀、世家、晚明重要諸臣的列傳外，《石匱後書》大半篇幅留給〈死難〉、〈殉難〉、〈義人〉、〈死義〉等列傳，可說是一本哀悼亡國之作。在這著一部充滿遺民色彩，以家國情感為中心的著作中，雖篇幅少而簡要，卻還是留有「妙藝」列傳¹⁶⁹，可見藝一直都是張岱所關注主題之一。

「妙藝」列傳非張岱所創，在同樣是私修的明史——何喬遠《名山藏》——中，已有「藝妙記」。張岱保留了載記書畫家的「藝妙」體例，但將之更名為「妙藝列傳」，加上總論，並在人物的分類上有所調動；另外沈周、祝允明（1460-1526）、唐寅、文徵明（1470-2559）等人，被何喬遠列於〈高道記〉，張岱則將之劃歸入「妙藝列傳」。由此看來，《石匱書》對《名山藏》不只是內容上的抄引，在體裁上亦有所繼承。對照這兩部私修的史作，可看出一些晚明文人共有的思想傾向，及對「史」可涵括範圍的擴充。

「高道記」前的總論如是云：

士固有以自好者，狂歌草澤之中，蓬累茨茅之蹊。棄纓冕而混羊豕，甘葵藿而佩蘅夷。或有洗洋猖狂，或有委蛇支離，要皆偶於道而不入於邪衰。甘華采見於言辭，而聲光著於世，亦能使當世之士，跂嚮而從之。以是知狂簡之成斐，德義之游翳，文章之芳潤，而山林之致遠也。¹⁷⁰

¹⁶⁸ [明]張岱，〈與周戩伯〉，《嫺嬛文集》卷三，頁176。

¹⁶⁹ 「文苑」列傳一樣被保留在《石匱後書》中，但所載人物，已見於《石匱書》中，文字內容相同，真正有所添補還是〈妙藝列傳〉。

¹⁷⁰ [明]何喬遠著，張德信、商傳、王熹點校，《名山藏》卷九十六（福州：福建人民出版社，2010年1月），頁2771。

整段論述的核心是「草澤／纓冕」的對立，也就是「仕／不仕」的人生抉擇。以「山林之致遠」作結，說明「高道記」記的是不涉官場之士，之所以「棄纓冕」，是以「士固有以自好者」——因有自己心之所喜好之事物。傳記中的人物，不論是猖狂放肆或委蛇柔順，各有其獨立於世的性格，使他們不仕而流離飄泊。強烈自主的個性，加上「狂歌草澤中」，如此能不入偏邪不正之路，是因其「皆偶於道」。從「狂簡之成斐，德義之游囂，文章之芳潤，而山林之致遠」來看，何喬遠之「高道」，應是包含了性格（狂簡）、德性（德義）、文采（文章），是一個人多面的總合，但使一個棄纓冕，居廟堂外的「山林」之人，可以「致遠」，進入史傳中，則是因「文章之芳潤」，即他們在「文藝」上的成就。「高道記」的評判標準是：草莽中沒有功名、但在文藝一道上有所觀之士。

「高道記」中對不仕與文采的強調，與《石匱書》中「隱佚」一類的內涵無異。〈隱佚列傳總論〉曰：

余遍搜山林韋布之士，得若干人，又皆詩文書畫皆足以自見於世，蓋世不見用，故隱而為佚人，是皆不當遺佚之人，因其隱而佚之，非佚而後隱者也。故曰隱佚。

171

傳末的贊又再說明：

石匱書曰：余傳隱佚，而諸君子俱以翰墨詩文取重當世，烏在其為隱佚也。蓋諸君子經濟大才淪落不偶，聊復為之，偶以藝見。¹⁷²

總論說明本列傳所收為「山林韋布」，世不見用，而以詩文書畫自見於世的文士，與「高道記」中「士固有以自好者，狂歌草澤之中」意思相合；傳末的「偶以藝見」則與「甘華采見於言辭，而聲光著於世，亦能使當世之士，跂嚮而從之」相合。「隱佚」列傳可以說只是換了個名稱的「高道記」，所收如陶宗儀（1329-約1412）、王冕

¹⁷¹ 〔明〕張岱，《石匱書》卷二百四，頁162。

¹⁷² 同上註，卷二百五，頁175。

(1287-1359)、孫一元(1484-1520)等人物也多有疊合。

將「高道記」的總論，與「隱佚列傳」、「妙藝列傳」總論並列檢視，筆者以為，張岱對《名山藏》不只是體裁上的延用，亦是對何喬遠將「藝」納入歷史內容的史觀的肯定，並進一步深化了「藝」蓋括的範圍和價值。「高道記」中，「道」的內容和意義的敘述籠統而含糊，雖有「藝妙記」，卻未對「藝」有所說明。張岱將「藝」與「道」分開，將兩者的關係層次性地條理化：「藝與道合」、「進乎於道」都顯示「藝」和「道」為不同層次的內容，「藝」是人所持的技藝，是形而下的技術；「道」則是人要達到的境界，是形而上的標準。「藝」能登峰造極，則可與「道」合，而持藝之人則可與天通，人的價值可以以因藝而提昇。

《名山藏》已有以人物文藝成就為主的「文苑記」、「藝妙記」，「高道記」卻又強調人物文采。《石匱書》亦有「文苑列傳」、「妙藝列傳」及同樣強調文藝的「隱佚列傳」，兩者似乎皆在體裁的類別上有冗贅重複之疑。實則「文苑」、「妙藝」顯現的是對「藝」的看重，「隱佚」則是對當時文人的「不仕」表示贊同或同情，兩書分類自有道理，綜觀之則見著史時「重藝」的特色，對藝術作為人之基本價值之認定。

正如《中國古典傳記論稿》所指出，明代中後期傳記文的特色之一便是：「傳主幾乎都是聰明多才多藝的人物。他們沒有官職，沒有科舉學歷。」¹⁷³此一傾向即是對「藝」有著濃厚的關注，並肯定文士在官場以外的成就。總結來說，《石匱書》對《名山藏》在體例和史觀上的承繼，展現了晚明文人的思想脈絡和傾向

二、「妙藝列傳」：與史傳正統的相悖

張岱自謂作史之因是：「第見有明一代，國史失誣，家史失諛，野史失臆，故以二百八十二年總成一誣妄之世界」¹⁷⁴，為不使明朝史事有所闕漏，或失其真實面貌，才「不能為史，而不得不為其所不能為，固無所辭罪」¹⁷⁵。著史是要明史不成「誣妄世界」，所以寫作的過程以「求真」為最高原則：

¹⁷³ 陳蘭村、張新科，《中國古典傳記論稿》（陝西：陝西人民教育出版社，1991年10月），頁284。

¹⁷⁴ [明]張岱，《石匱書自序》，《柳塘文集》卷一，頁2。

¹⁷⁵ 同上註，頁3。

幸余不入仕版，既鮮恩仇，不顧世情，復無忌諱，事必求真，語必務確，五易其稿，九正其訛，稍有未核，寧闕勿書。¹⁷⁶

因寫的是當代史，最怕的便是對「世情」的顧慮，張岱認為自己「不入仕版」，少了官場的恩仇，便可無所忌諱，嚴守「求真」的準則，易稿、正訛、寧闕，都是為了貫徹「真」的精神。

劉勰（465-522）《文心雕龍》將「史」與「傳」分論，「史」的要點便是「記」：

史者，使也，執筆左右，使之記也。古者，左史記事者，右史記言者。言經則《尚書》，事經則《春秋》。¹⁷⁷

「史」是將言論或事件如實記下，「紀實」正是張岱所希冀的「無復忌諱」。張岱「事必求真」的史觀，在中國史傳書寫中，早已有其源流和傳統，吳承學論史傳文體時，指出「直筆」正是中國史傳統核心的精神與特徵：「《左傳·宣公二年》：『孔子曰：董狐，古之良史也，書法不隱。』……這種觀念成為後代史書寫作的圭臬。如司馬遷的《史記》，『其文直，其事核，不虛美，不隱惡，故謂之實錄。』後來，劉勰在《文心雕龍·史傳》中倡導『直筆』，劉知幾《史通》卷七中贊頌『真書』，就理論上把孔子的『書法不隱』說法發揚光大了。所以在中國，直筆實錄一直是史傳文學固有的創作精神和藝術特徵。」

178

「直筆」源自「書法不隱」的觀念，而「不隱」除了紀實外，還有著使「亂臣賊子懼」，即「勸戒」的目的性，亦是史傳文體的另一個精神要素。「史」是紀實，而「傳」在劉勰看來，則是將歷史所要規勸的內涵意義說明清楚：

自周命維新，姬公定法，紬三正以班歷，貫四時以聯事，諸侯建邦，各有國史，彰善癉惡，樹之風聲。……昔者夫子閔王道之缺，傷斯文之墜，靜居以歎鳳，臨

¹⁷⁶ [明]張岱，〈石匱書自序〉，《柳塘文集》卷一，頁3。

¹⁷⁷ [梁]劉勰著、王更生注譯，《文心雕龍》，頁277。

¹⁷⁸ 吳承學，《中國古代文體學研究》，頁82-83。

衢而泣麟，於是就太師以正〈雅〉、〈頌〉，因魯史以修《春秋》，舉得失以表黜陟，徵存亡以標勸戒。……然睿旨存亡幽隱，經文婉約，丘明同時，實得微言，乃原始要終，創為傳體。傳者，轉也；轉受經旨，以授於後，實聖文之羽翮，記籍之冠冕也。¹⁷⁹

劉勰認為自周代各國有史以來，國史就是要「彰善癉惡，樹之風聲」。而之所以要「舉得失以表黜陟，徵存亡以標勸戒」，則是因為「王道之缺，斯文之墜」。「史」不單只是紀實，還為填補王政及典章的衰墜，故隱含了許多幽微的意旨；「傳」的出現，則是要將史家微言之終始闡明，負載著重振王道和斯文的任務。傳既然是「聖文」之羽翮，就代表了這是一種具崇高性的文體。

既然「史傳」的形式擔負了記載家國興衰、樹立道德準則的責任及目的，被寫進史傳的內容就必須在正統價值的範圍內。如此一來，便牽涉到正統的標準和界限。《史記》之所以被視為劃時代的作品，其原因之一便是在體例上增加了如「刺客」、「滑稽」等列傳，使平民百姓也能進入象徵典範的史傳中，此一書寫行為實是對當代史觀及道統價值觀的挑戰。《文心雕龍》便對司馬遷（約 BC145-BC86）和班固（32-92）都將呂后（BC241-BC180）列入本紀感到不滿，曰：

呂后攝政，班史立紀，違經失實，何則？庖羲以來，未聞女帝者也。漢運所值，難為後法。牝雞無晨，武王首誓；婦無與國，齊桓著盟……元帝王后，欲為立紀，謬亦甚矣！¹⁸⁰

為呂后立紀一事是「違經失實」。「經」代表官方認同的思想價值，此一價值積澱至長遠的歷史發展，劉勰追溯到《尚書》和《穀梁傳》「婦無與國」的傳統，認為為女后立紀違背自古以來的聖文訓示，簡直「謬亦甚矣！」雖然劉勰對此完全不能認同，但新、舊《唐書》，武則天都名列本紀中，可見班固和司馬遷成功挑戰，並調整了「正統」的範疇界限。

¹⁷⁹ [梁]劉勰著、王更生注譯，《文心雕龍》，頁 278。

¹⁸⁰ 同上註，頁 279。

二十四史中，皆未有以「藝」為主體的列傳，魏書「術藝」列傳同《晉書》「藝術」列傳，皆載陰陽卜筮之術¹⁸¹；《北史》有「藝術」列傳，載的是「天文數術」與「醫方伎巧」¹⁸²；《唐書》有「文藝」列傳，記「與文自名者」¹⁸³，同其他史書的「文苑」。徐復觀認為莊子或孔子說所的「藝」，指的是「生活實用中的某些技巧能力」，「六藝」則是藝觀念的擴大，而自《魏書》將占候、醫卜、堪輿諸人，列為〈藝術列傳〉後，唐以後所修史書便因襲之，皆類同於《三國志》中所創立的〈方伎列傳〉¹⁸⁴。張岱承接《名山藏》的體例，以代表藝人的書畫家獨立為「妙藝」，帶有現代「藝術」的意味，從中國史傳傳統來看，不僅別具特色，且正如班固與司馬遷所做的那般，對正統提出挑戰和擴張。

以上幾部史書，對「藝」實際指涉的範疇各有不同，但大部分同意藝的本質是「紛綸」、是「小道」，勉強將之記入史書，不過是「棄之可惜」（《晉書》）或「以廣見聞」（《魏書》）。《唐書》明白將「文藝」與「君子」相對：

然嘗言之，夫子之門以文學為下科，何哉？蓋天之付與，於君子小人無常分，惟能得之，故號一藝。自中智以還，恃以取敗者有之，朋姦飾偽者有之，怨望訕國者有之。若君子則不然，自能以功業行光明于實，亦不一于立言而垂不腐，有如不得試，固且闡繹優游，異不及排，怨不及誹，而不納君於善，故可貴也。¹⁸⁵

《唐書》史家認為文是一種「藝」，因作文雖是「天之付與」，人人皆可為文，但「惟能者得之」，可見「藝」還是有高下優劣之分。但以此立於世者，其人生價值遠不如君

¹⁸¹ 〔北齊〕魏收，《新校本魏書并附編二種·列傳第七十九·術藝》卷九十一：「往聖標曆數之術，先王垂卜筮之典，論察有法，占候相傳……工藝紛綸，理非抑止，今列於篇。」（台北：鼎文書局，1990年7月），頁1943。〔唐〕房玄齡等，《晉書·列傳第六十五·藝術》卷九十五：「藝術之興，由來尚矣。先王以是決猶豫，定吉凶，審存亡，省禍福。」（台北：鼎文書局，1990年6月），頁2467。

¹⁸² 〔唐〕李延壽，《新校本北史并附編三種·列傳第七十七·藝術上》：「先載天文數術，次載醫方伎巧云。」（台北：鼎文書局，1980年12月），頁2923。

¹⁸³ 〔宋〕歐陽脩、宋祁，《新校本新唐書并附編三種·列傳一百二十六·文藝上》：「今但取以文自名者為文藝篇，若韋應物、沈亞之、閻防、祖詠、薛能、鄭谷等，其類尚多，皆班班有文在人間。」（台北：鼎文書局，1981年1月），頁5726。

¹⁸⁴ 徐復觀，《中國藝術精神》，頁48-49。徐復觀指出，「清初初所修的《圖書集成》，仍視方伎為藝術而將其與書畫等列在一起」，民國時期修的《清史稿·藝術列傳總論》亦曰：「自司馬遷傳扁鵲、倉公及日者、龜策，史家因之，或曰方技，或曰藝術。」

¹⁸⁵ 同上註，頁5726。

子。據「以功業光行光明于實」一句看來，「君子」應是具功名的士大夫；但文中又說「如不得試，固且闡繹優游，異不及排，怨不及誹」，因而也可指有德之士。張岱正是在與這樣的史觀對話，同樣將藝視為「惟能者得之」，《唐書》視藝之成就在功業之下，張岱則肯定藝對個人價值的提昇，和「不仕」的人生抉擇，贊賞不為功名只為藝的痴情。

張岱沿用「妙藝」的體例，認同〈高道記〉中「山林之致遠」的思想，並在此基礎上，有意識地劃分「藝」與「道」的層次，而張岱在劃分道、藝級層時，又同時是對代表「聖文羽翮」的史傳，所負載的「道統」範圍提出異議與修正，故筆者以為，張岱所言的「道」，除自然運行的天道之義，亦包含著傳統典範的「道統」。而「藝」，應該要能進入道統之中。明代詩文經過一場復古與創新之爭，出現一股追求個性、自主的小品文熱潮，「妙藝」列傳將藝視為人物特質的一部分而獨立在史傳中，兩者間的精神在張岱對「藝」的論述中，有了交集與暗合。史傳在中國作為一種象徵道統的崇高體裁，其形式涵括的範圍在晚明此一思潮中再度被挑戰、重劃。

第二節 詩歌—以抒情建立主體性

張岱試圖在史傳形式中，建構一套關於「藝」的理論，此一理論所包藏的價值評判，與「史傳」所承載的正統性與崇高性相悖，激盪出晚明文人與張岱個人與史傳傳統的對抗。史傳是研究張岱的學者較少使用的材料，接下來要處理的詩歌，也是張岱研究探究得較少的體式。但正如張岱自言「不肖生平崛強。巾不高低，袖不大小，野服竹冠，人且望而知為陶庵，何必攀附蘇人，始稱名士哉！」¹⁸⁶不追隨蘇人引領的流行風尚，要做「人且望而知」的陶庵，張岱詩作如同這句宣言，在選材及語言風格上，都有其獨到之處。

中國有「詩言志」的傳統，比起文的實用取向，詩偏向作者心靈意志的抒發。《文心雕龍·原道》開篇便謂：「仰觀吐曜，俯察含章，高卑定位，故兩儀既生矣。惟人參之，性靈之所鍾，是謂三才；為五行之秀，實天地之心。心生而言立，言立而文明。」¹⁸⁷劉勰認為「文章」之生成，是為天地萬物的自然規律發聲，而後韓愈、周敦頤又提出

¹⁸⁶ [明]張岱，〈又與毅儒弟〉，《柳塘文集》卷三，頁164。

¹⁸⁷ [梁]劉勰著，王更生注譯，〈原道〉，《文心雕龍》，頁2。

「文以明道」、「文以載道」。文章為道而立言，一直是中國古典文學的傳統。與「載道」相對的是詩歌「言志」的傾向：

大舜云：「詩言志，歌永言。」聖謨所析，義已明矣。是以「在心為志，發言為詩」，舒文載實，其在茲乎！¹⁸⁸

將心中的意志表達出來，便是詩歌的本質。在文體特色的劃歸上，「文以載道」、「詩以言志」的對立雖然粗淺簡要，但確實是詩、文兩種形式的本色。這裡進一步要討論的是「詩言志」，「志」涵括的內容。

「志」是志向、意志，是詩人內在的情志，而情志的產生，則源於對外在世界的感受：

人稟七情，應物斯感，感物吟志，莫非自然。¹⁸⁹

詩是「感物」後，「自然」地將情與志抒發出來的產物，因而詩是直觀的、是感受性的。孔子道：「詩三百，一言以蔽之，曰：思無邪。」「無邪」可解讀為政教或道德上的思想正確，但也可以理解為「雅正」、「精純」之義。不論是「感物」或是「無邪」，都強調了詩歌此一形式本質上的純粹性，作為中國古典詩人們的精神寄托，詩一直是中國古典文學中的主流文體，正如吳承學所說：

詩不僅是一種愛好與藝術，更是高尚的精神寄托，是承載苦難、超越功利的神聖信仰。¹⁹⁰

由此看來，詩的作用是精神寄托，詩的性質是神聖而高尚的。

現今留存的《張子詩牋》五卷，多作於入清之後，除了對故國追思的底蘊，最令人印象深刻的，是那些印證〈自為墓志銘〉中「布衣蔬食，常至斷炊」艱困生活的寫實之

¹⁸⁸ 〔梁〕劉勰著，王更生注譯，〈原道〉，《文心雕龍》，頁 83。

¹⁸⁹ 同上註

¹⁹⁰ 吳承學，《中國古代文體學研究》，頁 111。

作。從游閑公子淪為破落戶，「貧窘遂已極」的生活，讓張岱看盡現實的繁華起落。國亡的傷痛，貧困的勞苦，沉痛的氛圍瀰漫的張岱的詩作中，張岱以詩抒發傷痛，卻不讓這股愁思過於美化，而將諸如舂米、擔糞等，最卑微、瑣碎現實狀況也譜進詩中，彰顯出其面對苦難時，直視且不逃避的態度。

張岱勇於接受生命重擔的精神，也可從歌詠往日親參與藝場經驗的詩作中窺見。詩人不迴避讓當下的自己顯得悲慘的回憶，選擇將「藝」所體現的精神保留下來，持續寫作不斷的張岱，持續著對「藝」的關懷與著墨。

這些書寫「藝」的詩歌，內容上，不少詩作的題材與文多有重複。表現手法方面，則有詩與文互文的現象，詩歌中不完整的事件，可於小品散文中補足，而散文中模糊不清的情感，則可在詩作中感受到。以下將探索張岱詩文的互文現象，帶給讀者哪些更多詮釋的可能性。

張岱以藝為主題的詩歌，因文體的轉變，這些詩作將本來屬於「載道」的藝觀，轉化為對藝的主觀感受，成為「言志」的心靈產物，也是本節所要處理的主要材料。

筆者將張岱的詩、文並列、對讀，發現這二者間有著明顯的互文性。首先是題材的重複，其次為情節和主題上的互補，最後是表現手法上的對比。

一、 張岱詩與文題材的重複

張岱的詩歌與小品散文的題材多有重複，據筆者比對的結果，共有十二首詩與文的內容互相重合，請見下頁表格：

詩名	文章篇名	備註
〈快園十章〉	〈快園記〉	
〈孔子手植檜〉	〈孔林〉	
〈眉細恨分明〉	〈朱楚生〉	詩作未點明歌詠對象，但詩中「孤意在疎眉」、「深情幾百折」與〈朱楚生〉所描繪楚生「其孤意在眉」、「一往深情」特色相合。加上張岱在詩、文題材選用上有重複的現象，筆者認為，〈眉細恨分明〉的主角便是伶人朱楚生。
〈魯雲谷醫痘〉	〈魯雲谷傳〉	醫者（醫道在張岱藝觀中可被納入「藝」的範疇） ¹⁹¹
〈白洋看潮〉	〈白洋潮〉	
〈木寓龍〉	〈木猶龍〉	藝品
〈木猶龍〉二首（缺一）	〈木猶龍〉	藝品
〈閔汶水茶〉	〈閔老子茶〉 〈茶史序〉 〈與胡季望〉	茶藝家
〈曲中妓王月生〉	〈王月生〉	曲藝家
〈柳麻子說書〉	〈柳敬亭〉	說書人
〈詠方物〉二十首（缺十）	〈方物〉	
〈小蓬萊奔雲石〉	〈奔雲石〉	

¹⁹¹ 張岱藝觀以是否有「主體創造性」作為「藝」內含的性質，〈名醫列傳總論〉曰：「語云：『詩有別腸，酒有別腸。』余言：『醫亦有別腸。』」「別腸」即是技術以外，屬藝術層面的「創造性」，故醫者應可被為在張岱藝觀的範疇內。

根據上表，可以發現與「藝」相關的作品，兩相重複的比例最高，其中茶藝家閔汶水，人文亦入詩，其事跡甚至還見於三篇文章中。這樣的現象，又可再次確認「藝」是張岱一再關注的主題，也可看出「藝」在張岱生命史與心靈史的重要性。

除了寫作對象有所重疊外，亦有文字上的類似或相同。如〈砂罐錫注〉一文記當時名匠所製的砂罐，曰：「一砂罐、一錫注，直躋之商彝、周鼎之列，而毫無慚色。」¹⁹²〈龔春壺為諸仲軾作〉寫的是壺，亦曰：「質地一瓦缶，何以配鼎彝？躋之三代前，意色略不愧。」¹⁹³兩相對照，僅是語法上些許的不同。另外還有〈彭天錫串戲〉寫道：「余嘗見一齣好戲，恨不得法錦包裹，傳之不朽，嘗比之天上一夜好月，與得火候一杯好茶，祇可供一刻受用，其實珍惜之不盡也。」¹⁹⁴而詩作〈祁奕運鮮雲小伶歌〉也有相同句子：「世間何事堪搯腕？好月一輪茶一碗。更有清謳妙入神，三事雖佳難落款。」¹⁹⁵

題材的重合顯現的是作家關注議題的重心，而文意上的相合，則是作品內含精神的一致性。

二、詩與文的互補

在小品散文中，張岱多以外在的行為來表現藝人們對藝的喜愛，常輕描淡寫地以「好」、「喜」、「情」帶過，如〈金乳生草花〉即以「金乳生喜蒔草花」開篇，接著便是乳生對花園經營的用心與成果；寫范與蘭，是一樣用「好琴，喜種蘭及盆池小景」作開頭，加上具體行動來表現「好」與「喜」。可以說，藝人們對藝，以及張岱對藝或藝人的深情，在張岱文中顯得較為模糊而簡潔。

詩歌原本就是詩人「感物」後，抒發情志或感觸之作，比起文的載道或敘事，在文體的作用和特點上，主觀及抒情的成分較多。說張岱的詩比文更側重心靈層次的表現，似乎是理所當然之事，但筆者在此要挖掘的是不同體裁的文本，在經由比較、對讀後，

¹⁹² [明]張岱，〈砂罐錫注〉，《陶庵夢憶》卷二，頁 29。

¹⁹³ [明]張岱，〈龔春壺為諸仲軾作〉，《詩岱詩文集》，頁 28。

¹⁹⁴ [明]張岱，〈彭天錫串戲〉，《陶庵夢憶》卷六，頁 78。

¹⁹⁵ [明]張岱，〈祁奕運鮮雲小伶歌〉，《張岱詩文集》，頁 48。

更多解讀的可能性。

張岱在多處提及與閔汶水的茗戰，過程的曲折情節在其散文中可說是精采絕倫，二人心理層面的情感則見於〈閔汶水茶〉¹⁹⁶一詩：

十年茶淫徒苦刻，說向餘人人不識。牀頭一卷陸羽經，彼用彼法多差忒。
今來白下得異人，汶水老子稱水阨。燒鼎烹天尚取渣，劈開混沌尋香色。
咬山咀土嚼細霞，不信古人信胸臆。細細鑽研七十年，草木有身藏不得。
茶性孤危取者難，如行棧道耐其仄。剛柔燥濕必身親，下氣隨之敢喘息？
到得當爐啜一甌，多少深心兼大力。余知領略復貪饕，常恐人天滅福德。
痛癢說與過來人，老子開頤不敢匿。逃形空谷已有年，誰知此客能作賦？

「十年茶淫徒苦刻」是習藝之困苦；「說向餘人人不識」，則是內心寂寥之苦。首聯由茶藝一道的各種辛酸之情入詩，詩題雖是「閔汶水茶」，然這兩句的主詞卻非閔汶水，而是「今來白下得異人」的詩人張岱；接著由「燒鼎烹天尚取渣」到「多少深心兼大力」，全詩一半的篇幅，主語一變為閔汶水；然詩的終章，又轉回「余」的第一人稱敘述。詩人自身習藝的冷暖甘苦，與閔汶水的經驗和心境，以主語轉換的方式，混雜交織成一個以茶藝作為交流的心靈場域；張岱的苦刻、人不識的孤寂，閔汶水的「深心兼大力」在此交會。兩人都是長年浸淫於茶道的「過來人」，張岱對汶水茶的「領略」，閔老子的「不敢匿」，雙雙劃規出一條界限，將「不識」茶藝之人排拒於外。

相知之情外，對茶藝的用情亦是本詩所要展現的情深。本詩以「十年」對茶藝的浸淫作為開頭，歲月的重量，暗示著詩中將要訴說的情感重量。「今」是第二個時間語彙，且是一個時間點，從「今」的點，到「十年」的線，歲月的長度在詩中被展現出來，時間的推衍演繹著事件的開展，詩人與閔汶水的相遇，將時間的跨度延伸至七十年。面對同是「過來人」的張岱，老子述說起習藝的「痛癢」：「燒鼎烹天尚取渣，劈開混沌尋香色。咬山咀土嚼細霞，不信古人信胸臆。」「烹天」到「咀土」，時間的向度橫跨至空間的廣度，而天地未分時的「混沌」至當下自我的胸臆，又是一次時間跨度的擴張。茶藝

¹⁹⁶ [明]張岱，〈閔汶水茶〉，《張岱詩文集》，頁45。

家便在這古至今、天到地的遼闊時間中，付出一輩子的「深心」和「大力」。詩末以「誰知此客能作賦？」的問句作尾，「知」者當然就是寫下此詩的張岱，以藝之情深開展出的空間，得以與兩人彼此相知而建構的心靈場域相疊合。

本詩如「茶淫徒苦刻」、「燒鼎烹天」、「如行棧道」、「深心兼大力」都是較抽象、概括性的描繪，而非具體行動或成果的勾勒，偏重於「情」的展現。小品散文中以「性命為之」或「一往深情」帶過，被輕量化的內在情志，於詩歌中都有了深沉的重量。

〈李玉成吹簫〉一詩中的情，更是等同於藝人生命的重量：

己亥三月，坐王譽素齋頭，聽李玉成吹簫。姜無幻出白香山〈簫歌〉見示，余亦效顰為之，其中痛癢，則問玉成。

技入妙來皆造極，粗疎之中有細密。素甕香茗在花籬，玉成老子吹簫。簫吹來細若絲，一線輕微轉咽逼。有氣在喉出不敢，有涎在口嚥不得。妙處在唇更在頤，中欲吐時復半喫。只此挹拊淺深中，微茫用盡千鈞力。咽如楂李喀喉間，逼若莎雞鳴土壁。聽者竹肉不能分，反多箏箏其中隔。有時裂石而穿雲，觸手稜稜皆節勒。譬諸綽注在冰絃，譬諸草書留渴筆。情深一往有誰知？嫵媚何妨帶羞澀。老子狀貌若古松，絲竹之間結孤癖。十六年來無笑顏，為愛佳音且強食。¹⁹⁷

全詩可分為四個段落、三個轉折。首先「技入妙來皆造極，粗疎之中有細密。素甕香茗在花籬，玉成老子吹簫」，是詩意的總論，也是背景的交代，明顯是詩人以第一人稱訴說的語調。

第二個段落，由「簫吹來細若絲」至「微茫用盡千鈞力」，似吹簫人自道「痛癢」的口吻。若張岱能吹奏簫，便可能是他的心得，但回頭考察詩前小序，序文除說明本詩為與友人姜無幻同聽李玉成吹簫時，仿白居易（722-846）〈小童薛陽陶吹簫歌〉之作外，並謂「其中痛癢，則問玉成」，此註將是解詩的關鍵。「痛癢」二字，讓人回想起〈閔汶水茶〉中「痛癢說與過來人」一句：對閔汶水來說，張岱同是知道「痛癢」的

¹⁹⁷ [明]張岱，〈李玉成吹簫〉，《張岱詩文集》，頁54。

過來人，而本詩的「痛癢」則是詢問李玉成得來的，加上也不見張岱其他詩文提及吹奏或學習鬚篳之事，故可以推測，張岱應不會吹奏鬚篳。如此，如〈閔汶水茶〉的敘述方式，詩句的主語已非張岱，而為李玉成。「妙處在唇更在頤」以下四句，為吹鬚人講述演奏鬚篳的「竅門」，即張岱自李玉成請教而來的「痛癢」，在敘事方法上省略了「李玉成說」，此一段落，其實是演奏家李玉成的心得。

「咽如植李喀喉間」至「譬諸草書留渴筆」八句，為詩的第三部分，離開了鬚篳的吹奏方式，轉為聆聽鬚篳的感想。鬚篳細長又幽咽之聲，在詩中以各種具體的聲響或形象表現，像喉間不能順暢的嗚咽、莎雞（蟋蟀）足以撼動土牆般尖銳、似有竹皮卡在篳管中逼仄感、如裂石穿雲的爆裂聲、有稜有角的聲調、如搓揉琴弦與草書運筆般乾枯而悠長。此段文字是身為詩人，更是身為觀眾的張岱之敘述口吻，像是主觀感受的抒發，又似客觀的轉述，正如詩中對鬚篳細長又澀塞的描繪。鬚篳又名悲篳¹⁹⁸，詩中亦兩度以「咽」形容鬚篳聲，為李玉成的演奏添上深遠的悲悽之感，接引出下段李玉成對鬚篳的深情。

「情深一往有誰知」到詩末，為全詩最後的部分。敘述的語調至此又是一變，由聽者的身分跳出，轉為一位作家對書寫對象的客觀陳述。比起〈閔汶水茶〉一詩，本詩「情」的比重放置得較少，但若是分段來看，對李玉成的勾勒，亦是建立在「深情」的形象上。「狀貌若古松」、「十六年來無笑顏」，寫的是李玉成的外貌，然這樣一位肅穆而不苟言笑的之人，卻有一顆細膩的音樂之心。「絲竹之間結孤癖」、「為愛佳音且強食」則是李玉成表象下對鬚篳的用情，不僅成癖，也成了生命的目標。對鬚篳一藝的深情，等同於人生的重量。

為事物無功利性地全力以赴，以致於「痴」、「癖」的深情，為張岱藝概念下的核心精神，在小品文中被輕量處理的這份「情」，補足在詩歌作品中。除此之外，張岱詩文的互補，還在於情節與詩作共有的內在精神。如上文分析〈閔汶水茶〉藉著時空的開展、藝場內與外，為詩作框圍出一道邊界，詩人像是建構了一個屬於詩歌內部，封閉而完整的心靈世界；但如「今來白下得異人」一事的發生、之後所引發的茗戰、張岱與閔汶水

¹⁹⁸ 「鬚篳，為具有雙簧蘆哨吹嘴的管樂器，也有寫作篳篥的，一名悲篳，也名筊管，為羌胡龜茲樂所用之樂器，隋唐時已很普遍而受重視。」見中華百科全書數位典藏版：http://ap6.pccu.edu.tw/Encyclopedia_media/main-art.asp?id=9985。

的相交等情節，都需憑恃〈閔老子茶〉一文才可填補。如此，詩歌自我的圓滿便被破壞，屬於散文中的帶著藝觀的「載道」流入詩歌中，詩末「誰知此客能作賦？」的問句也不再僅是自問自答，而是同張岱藝觀中回應「每為學者所疑」的對話性，對著那些將藝視為小道的君子或傳統發出的疑問。

〈李玉成吹簫〉雖沒有與之題材相同、可相互對照、補充的散文，但首句「技入妙來皆造極」，其意涵同等於〈妙藝列傳總論〉所說：「世人一技一藝，皆有登峰造極之理」，而詩中「情深一往」的說法亦多次出現在如〈朱楚生〉：「楚生多坐馳，一往深情」¹⁹⁹、〈五異人傳〉：「一往深情，小則成疵，大則成癖」²⁰⁰、〈西湖〉詩：「奈何呼不已，一往有深情」²⁰¹等諸作中，對人事、技藝的用情，不受文體限制，成為張岱作品內含的精神底蘊。「情深一往有誰知」的問句，亦脫逸出詩歌原有的脈絡，朝向〈妙藝列傳總論〉所要回覆的對象。

整體來說，張岱詩歌集中表現藝人的情感面相。從上章各類藝人的分析中，可看出張岱以文書寫藝人時，以較多的筆力用心在藝人們藝的成果和個性的勾勒上，藝人們的情感和內心世界的刻劃常輕淡帶過。然在張岱詩作中看到的，是一個個真情真意的人物，「藝」是他們情感的寄托，也可以是他們將中原有的深情展現之處。

三、 表現手法的對比

〈龔春壺為諸仲軾作〉，寫的是諸仲軾的紫砂壺：

仲軾龔春壺，兩世精神在。非泥亦非沙，所結但光怪。
應有神主之，兵火不能壞。質地一瓦缶，何以配鼎鼐？
躋之三代前，意色略不愧。當日示荊溪，僕僕必下拜。²⁰²

¹⁹⁹ [明]張岱，〈朱楚生〉，《陶庵夢憶》卷五，頁75。

²⁰⁰ [明]張岱，〈五異人傳〉，《詩岱詩文集》，頁205。

²⁰¹ [明]張岱，〈西湖三首〉，《詩岱詩文集》，頁74。

²⁰² [明]張岱，〈龔春壺為諸仲軾作〉，《詩岱詩文集》，頁28。

〈砂罐錫注〉則記當時名匠砂罐，對象與體裁不同，文字與態度多有疊合之處，在表現手法上則兩兩相對：

宜興罐，以龔春為上，時大彬次之，陳用卿又次之。錫注，以王元吉為上，歸懋次之。夫砂罐砂也，錫注錫也，器方脫手，而一罐一注價五六金，則是砂與錫與價其輕重正相等焉，豈非怪事。然一砂罐、一錫注，直躋之商彝、周鼎之列，而毫無慚色，則是其品地也。²⁰³

一詩一文，同樣在勾勒，以泥、砂製成的壺、罐，與鼎彝等金石古器同列卻毫不遜色的姿態。〈砂罐錫注〉以「是其品地也」一句，說明砂罐的價值是由於「品地」，並為全文收尾，其簡潔的文字風格與本詩形成對照。

詩以「仲軾龔春壺，兩世精神在」開頭，點明此壺可以「配鼎彝」、「躋之三代」，是源自於壺的「精神」。「精神」在此與「品地」遙相對應。「品地」可簡單解釋為「物品的質地」，也可視為上品、官品之品，即「等級、位階」之意，這兩者都圍繞在事物的外在層面；但品也有人品、品性，指人事物的內涵道德。由「夫砂罐砂也，錫注錫也」來看，文章原本是指器的原物料而言，「品地」一詞在此傾向於「物品的質地」而言，但相對來說，「品地」一詞的涵括性、詮釋性較大，但在語義上也較為模糊、隨意，而「精神」則明確地強調出器物的內含價值。

〈龔春壺為諸仲軾作〉以「精神」為主軸，全詩依此發展，讓詩意愈來愈明確，和〈砂罐錫注〉文意的破碎及不明形成第二個對比。從「質地一瓦缶」到終篇，在篇幅及結構的轉折上，都可視為詩的後半部分，也是全詩的總結。「質地」一詞再度與「品地」呼應；而此前「非泥亦非沙，所結但光怪，應有神主之，兵火不能壞」，是針對「質地」的鋪陳。龔春壺是由明代陶藝家龔春所創製的一種紫砂壺，其原料產於宜興的天然紫砂泥礦，罕見而珍貴，此種壺的特色是仿樹瘤之形²⁰⁴，故詩曰：「非泥亦非沙，所結但光怪」，是據壺的原料與外貌而言，也對是壺進一步的說明，正可與「精神」相映襯。「應

²⁰³ [明]張岱，〈砂罐錫注〉，《陶庵夢憶》卷二，頁29。

²⁰⁴ 紫砂陶的原料及龔春壺的簡介可參考韓其樓編著，《紫砂壺全書》（台北：韜略出版社，1996年5月）頁24-26、頁86-96。

有神主之，兵火不能壞」接續著「光怪」推衍，區區陶泥製成的壺，竟可躲過兵火的肆虐，豈不是件「光怪」之事？應是超越自然及人為範疇的神明之力吧？之所以能得到神的眷顧，則是由壺蘊藉著製壺者的「精神」。自「精神」一句始，詩意線性的延展，且逐漸清晰。〈砂罐錫注〉正好與上述的線性結構相反。此文篇幅極短，可簡要分作三個部分。首先羅列宜興罐與錫注的當代名匠，接著是指出砂、錫竟等價的怪事，最後又以「品地」將砂與錫雙雙推上商彝、周鼎之列作結，文意簡要而斷裂。

一詩一文，兩者都強調藝品中飽含的，藝人創作時的內在精神，以及俗工雜藝與鼎彝並列時「意不愧」、「無慚色」的傲氣。作品的主旨相同，張岱的詩歌偏向挖掘事物表相底下，深層的內在情感或精神；在表現手法上，則有著條理且流暢的敘事方式。〈曲中妓王月生〉亦有此特色：

金陵佳麗何時起？余見兩事非常理。乃欲取之相比倫，俗人聞之笑見齒。
今來茗戰得異人，桃葉渡口閔老子。鑽研水火七十年，嚼碎虛空辨渣滓。
白甌沸雪發蘭香，色似梨花透窗紙。舌間幽沁味同誰？甘酸都盡橄欖髓。
乃余一晤王月生，恍見此茶能語矣。蹴三致一步吝移，獨潔幽閒意如冰。
依稀籜粉解新篁，一莖秋蘭初放藥。穀霧猶嫌弱不勝，尖弓適與湘裙委。
一往深情可奈何，解人不得多流視。余惟對之敬畏生，君謨嗅茶得其旨。
但以佳茗比佳人，自古何人見及此？猶言書法在江聲，聞者噴飯滿其几。²⁰⁵

首先是茶意象與王月生形象「兩事」的並列。詩人藉著與閔汶水茗戰之事，將「茶」引介出場。閔老子「鑽研水火七十年，嚼碎虛空辨渣滓」，鑽研茶道七十年，將味覺感官開發到極致，才將茶本身最精髓的「渣滓」，其中蘊涵的蘭花香、梨花色燒煮出來。王月生「獨潔幽閒意如冰」的外表下，實則有著如新竹（新篁）、秋蘭的嫵媚。一茶一人，都有嚐不盡的幽沁韻味，如同〈龔春壺為諸仲軾作〉中所謂的「精神」。然要理解出「此茶能語」之意，張岱對月生「敬畏生」之因，讓詩意不只停「韻味深遠」的抽象感受，則要跨越本詩的框架。

²⁰⁵ [明]張岱，〈曲中妓王月生〉，《詩岱詩文集》，頁45-46。

「今來茗戰得異人，桃葉渡口閔老子」與〈閔汶水茶〉詩中「今來白下得異人，汶水老子稱水阨」，僅些許的改動，「嚼碎虛空辨渣滓」亦同於「燒鼎烹天尚取渣」；兩詩的對應性顯著且強烈，讓人可大膽地將〈閔汶水茶〉中，「茶性孤危取者難，如行棧道耐其仄」的脈絡，移至本詩，作為解詩的金鑰。「孤危難取」講的是茶的本性，放置到本詩，則可視為王月生的性情，也呼應了「獨潔」、「敬畏生」——因獨潔而孤，因孤而敬畏生。再對照〈王月生〉一文，又更可印證茶性之「孤」，亦是王月生之孤：

矜貴寡言笑，女兄弟閒客，多方狡獪，嘲弄哈侮，不能勾其一絮。……月生寒淡如孤梅冷月，含冰傲霜，不喜與俗子交接，或時對面同坐，起若無覩者。有公子狎之，同寢食者半月，不得其一言。²⁰⁶

文中的「矜貴寡笑」、「起若無覩者」、「同寢食者半月，不得其一言」都顯示了王月生的「孤」。同寫王月生，小品文中，較多的是如這類行動的描繪，而詩則以茶作為意象，含蓄卻深刻地扣緊「孤」的特性。「孤」可以是性格之孤、道德之孤、情感之孤，張岱似乎試圖將月生「孤」的各層各面都展出來。「依稀籜粉解新篁」應出自元稹〈新竹〉詩：「新篁才解籜，寒色已青蔥」²⁰⁷，除了文字上的化用，寒色也對應著本詩強調的「孤」，元詩以「惟有團團節，堅貞大小同」作結，取的是竹貞節的意象；下句「一莖秋蘭初放蕓」，蘭於中國文化中，亦常被視為君子的象徵，以竹、蘭暗示著王月生在道德上的孤。「一往深情可奈何，解人不得多流視」，難以確定是詩人謂自己對月生深情與不解，亦或是月生的深情與他人的不解，但不論是何者，都明顯是在表現情感上的孤。

王月生性格與情感的「孤」，是因「傲」而孤，雖身為曲妓，卻能堅持著「不與俗子交接」的傲氣。張岱在詩中毫不保留自己對月生的敬重，「余惟對之敬畏生，君謨嗅茶得其旨」，賞識與尊重之情甚到到了「畏」的地步。張岱看見了王月生雖為一曲中之妓，但在其孤冷外表下，蘊藉的獨潔與自重。

在結構安排上，本詩一樣持線性敘事的手法。以「金陵佳麗何時起？」，帶議論性質的句法開頭；「今來茗戰得異人」的「今」，作為事件及詩中主題的起點，進入閔汶水

²⁰⁶ [明]張岱，〈王月生〉，《陶庵夢憶》卷八，頁108-109。

²⁰⁷ [唐]元稹，〈新竹〉，《元稹集》（台北：漢京文化出版社，1983年10月），頁158。

孤仄難行的烹天取茶之途；逗引出茶性的幽沁後，以「乃余一晤王月生」作轉折，「乃」作為轉折性連接詞，可理解為「等到、然後、才」，亦帶有時間流逝之意，在內容和語義上都承繼著上段的「今」；最後「一往深情可奈何」回到客觀陳述的語調，總結王月生與閔老子烹天取得的茶渣，一樣堅潔孤傲的特質。全詩讀來，幾乎可說與文章「起、承、轉、合」，條理且緊密的敘事結構相同，充滿理性的情節線路，要彰顯的卻是王月生深重的情感與孤高。另外，「聞者噴飯滿其几」與「俗人聞之笑見齒」兩句的首尾呼應，如張岱其他作品，隱含著一個對話的對象。

從上文的分析看來，張岱的詩與散文在表現手法上的特點上，有著兩點明顯的對比：首先是遣詞於意象的選用，詩歌偏向事物內在性、本質性，且相較下更為精準的詞彙或比喻，比如「精神」與「品地」、茶的意象與外在行為的鋪陳。第二是敘事手法上的相對，張岱詩歌以條理性、連接性的線性方式推行情節或詩意，而散文則常以事件、行為的堆疊組成文章。

藉由將相同題材、主題，或文字內容相似的詩、文並讀，筆者發現張岱的詩、文有著相互補足，又相互對比的現象，此一現象讓詮釋作品的角度與可能性變得較為寬廣多樣。詩文的互補，有作者具體人生經驗對詩或文意的補充，亦有作品透散出的情感及精神對作者生命史的深化；不同作品間相互的添補，展現了張岱與自我的對話與抽離——時而訴說豐沛的情感，時而客觀地記錄，時而理性地思維。更要指出的，張岱詩作因詩文互文、互涉的現象，使小品文與不斷與時代對話、尋求突破的特質，混夾進詩歌原有的統一性中，使得詩歌文體本有的特質變得複雜而不穩，詩中的問答也因而脫離單一詩作的心靈答辯，轉為與外在世界的回應。而詩文的對比，則由表現手法上的差異，影響到了作品整體的風格。詩歌更為內在性的用詞特點、線性而層層推衍詩意的方式，使得張岱詩作顯得厚實又深重，相較之下，小品散文隨意簡要的鋪陳，變得瀟灑又輕盈，除了本小節二詩二文的分析，〈閔老子茶〉文中，一來一往、節奏性十足的茗戰過程，與〈閔汶水茶〉詩中研習茶藝的孤寂艱苦亦是十分明顯的對比。

文與詩，雖原本就有文體風格上的差異，但張岱的作品，不論在題材或主體上都有高度的重複性，尤其當筆者以其藝觀作為考察作品的核心時，這樣的疊的現象又更明顯。張岱的詩作，確實承擔了中國「詩言志」傳統，展現了抒情的本色，但若將之放在

張岱詩文互涉的脈絡下觀察，其詩作的抒情成分，不只是情感的述說，亦建立了人的主體性。詩人張岱的情感，如「人不識」的品茶之苦、聽李玉成吹簫的感想、對王月生的敬畏，在詩中更明顯地展現出來；而藝人們的內心世界也在詩中得到補足，閔老子的「深心兼大力」、王月生的「獨潔幽閒意如冰」，都可見在抒情時所建立的主體性。

綜合以上所論，經由不同作品的對讀與拆解，筆者發現相同的話語，不斷出現在張岱不同形式作品的各處，如尊嚴與傲氣、對事物的情深、與世界的對話、超越形式的書寫，這些話語的脈絡事實上與晚明小品特殊的語境密切相關。

第三節 小品散文一對形式的突破

張岱以不同文體書寫藝人，卻並非所有的內容都與形式的特點相符。「藝」在傳統的價值評判中，是被排拒在「功業」之外，相對於正統「大道」的小道，而張岱竟然將之寫入代表「聖人羽翮」的史傳中，甚而為之獨立「妙藝」一列傳，變更了史傳劃定的道統界線；而詩歌與小品散文的互文，則打破了詩歌特有的內在完整性。「藝」的書寫，放置在以上兩種文體中，都在某種程度上與形式相悖，本節則要探看張岱的小品文作品。

張岱有「晚明小品集大成者」的稱號，而晚明小品的研究成果已有極為豐碩的成果，在閱讀這些相關的論述或著作時，可以發現學者們一再嘗試由各種角度為「晚明小品」標誌一明確的定義，以圖為此文體劃定一個可供陳述的標準及界限。在反覆定義的行為中，研究者們的意見雖時有疊合，但總在邊緣或源頭處有所分歧，這樣的狀況顯示了，當「晚明小品」作為一文體時，具有邊界上的不穩定性、與文體特色的模糊性。

不少研究者指出，「晚明小品」代表的是一種「時代風尚」或「文學品味」，較具代表性的，是陳萬益將其視為一種晚明「風尚符號」²⁰⁸的說法。陳萬益從晚明文人對蘇東坡文選評品味的轉向作為考察起點，發現萬曆年間出現了兩種不同的選文傾向：鋒穎迅捷的單文小記、經世實用的制科論策。其間東坡小文小說廣受歡迎的二十年，正是李贄「童心說」、三袁與鍾譚性靈文學運動最活躍的期間，爾後，王納諫以此一文學思潮的

²⁰⁸ 陳萬益：「『小品』代表了追求遣興抒情、排斥應制經濟文字的風尚，這個風尚的符號為時人所認同，而且成為吸引讀者的『名牌』，所以從明末到清初，不僅選家以『小品』稱呼其選集；作者個人的別集，也紛紛以『小品』命名，以博青睞。」，見氏著：《晚明小品與明季文人生活》，頁 24。

觀點，道先使用「小品」稱指對立於高文大冊的「小文」，刊選《蘇長公小品》，因而「小品」一詞，代表了李贄以來評選東坡文的「眼光」與「典範」。最後，陳萬益為「晚明小品」下的結論是：「小品」是相對於「春容大篇」而言，而非以篇幅或文類（序、跋、制、尺牘或詩、詞、文）界定，只要作品內在精神，是追求對立於應制經濟大文之外，雋異而趣韻悠遠審美價值，即在晚明小品的範疇內。此一看法，將「小品」的興起，視為晚明性靈思潮的時代現象，故不同於其他時期的「小品文」，是特定時空的產物²⁰⁹。

陳萬益為晚明小品的界定，特別是在形式長短的爭議上，研究者們的看法各有異同，曹淑娟「篇幅長短極其自由，而與傳統崇論弘議相較，顯得偏多短幅。」²¹⁰的說法便與之兩相接近，陳忠和則認為晚明小品的作者雖不以篇幅為限，但創作者普遍有著簡斂短小的審美意識，且以「小品」名稱而言，在定義上便不能採無限開放的態度²¹¹。但綜觀來看，「晚明小品」文體的不確定性，為不少學者的共識。這一點吳承學說得很清楚：

「小品」是一個頗為模糊的文體概念，要為「小品」下一個準確的定義，恐怕不是一件容易的事。它不像小說、戲曲、詩詞等文體，在藝術形式上有某些鮮明具體的標誌與特點；其實更準確地說，「小品」是一種「文類」，它可以包括許多具體的文體。事實上，在晚明人的小品文集中，許多文體，如序、跋、記、尺牘乃至駢文、辭賦、小說等幾乎所有的文體都可以成為「小品」。不過，綜觀大多數被稱為「小品文」的作品，仍然有其大體上的特點，但這種特點不是表現在對於體裁的外在形式的規定，而主要在於其審美特性，這種特點一言以蔽之曰：

「小」。這便是篇幅短小，文辭簡約，獨抒性靈，而韻味雋永。用晚明人形容晚明小品的話便是「幅短而神遙，墨希而旨永」。²¹²

²⁰⁹ 陳萬益的論證考察，見〈蘇東坡與晚明小品一談「小品」詞語的衍生與流行〉一文，收入氏著：《晚明小品與明季文人生活》。

²¹⁰ 曹淑娟《晚明性靈小品研究》，頁 75。

²¹¹ 陳忠和：「如果採取無限開放的態度，在定義上使長短篇幅兼容並蓄，則『晚明小品』與其他文學類型的區隔更加曖昧。」見氏著：《從劉勰「六觀」論張岱小品文》（國立高雄師範大學國文學系，2000年），頁 101。陳忠和在篇幅長短上的顧慮，是希望可由此限制，將「晚明小品」與其他文類區分開來，此一顧慮，更反過來映證了筆者所要說明的一「晚明小品」文體邊界的模糊性。

²¹² 吳承學《晚明小品研究》，頁 6。

吳承學認為「小品」雖然帶有「文體」的概念，卻模糊而難以定義。與陳萬益相反，吳承學特別強調篇幅短小的特點，如此才能有「幅短而神遙，墨希而旨永」的風格，但一樣指出晚明小品需由審美特點來把握。另外陳少棠也有差不多的說法：

晚明文壇上的「小品」，並不是一種文學體裁的名稱，但卻是某一種文學的通稱。這應從作品之風格及體性方面去了解，不能單從形式方面加以判別。²¹³

從以上各家的陳述中，完全可看出「晚明小品」不受限於文體範圍的特色並共同指出，作品本身的風格或精神，才是辨認「晚明小品」小文體特徵。如此一來便有種迫使讀者需更加積極感受作品內含氣韻的意味。這個形式所造成的特點，與晚明小品中，常見的對周遭事物品賞的主題暗合。

曹淑娟與上述諸家持類似看法，並點出晚明小品作家們對於形式與內容的新嘗試：

文類的分辨對晚明「小品」作家而言意義不大，因「小品」作家的寫作精神既不願接受傳統成規的限制，亦無意去塑造某些文類的典型……即晚明小品之文類是處一種流動的狀態之中，在舊有的文類名目之下，作者可能嘗試新的形式與內容的結合，而產生相互包容、重疊的現象。²¹⁴

這裡說晚明小品「處一種流動的狀態中，在舊有文類的目名下，嘗試新的形式與內容的結合，產生相互包容、重疊」的現象，暗示著不同形式與內容的混雜。

筆者於上一節將張岱的詩與文並讀，在相對的情況下，張岱的小品散文有簡要、斷裂的特點，這與上述所提，晚明小品作家群對於「雋永」、「幅短神遙」的審美追求有關。如〈砂罐錫注〉一文，文意被切割為三個段落：當代砂錫藝品名匠的羅列、砂、錫等價的怪事，砂、錫藝品躋身於古器鼎彝的高度。乍看文意簡潔而跳躍，然文末「是其品地矣」一句，實則起了貫穿全文的效用。由此章法結構看來，各段落的鋪陳都是為了表現一種「印象」，首先是砂、錫雖低賤，匠人卻可憑此藝聞名天下；第二是砂、錫藝品價

²¹³ 陳少棠：《晚明小品論析》（台北：遠流出版社，1982年），頁18。

²¹⁴ 曹淑娟《晚明性靈小品研究》，頁42。

位上的平等，粗鄙的原料經由加工可以鹹魚翻身，顯示了「藝」的神奇魔力；最後以「品地」打破原有的貴、賤之別。如此側重於印象式的寫法，類似於詩歌中意象與象徵的表現手法，而張岱喜用大量排比，造成的句法上的韻律感，也使散文染上了濃厚詩歌的味道。由中國正統的文學批評眼光來看，晚明小品既非詩，卻追如詩般的纖巧，卻反倒失去了文該有的「載道」氣勢與本色：

「以詩為文」之弊可能就是因為形式上有所拘束，因此不夠自由開闊，顯得過於工巧纖弱。在中國古代尚沒有人大力提倡以詩為文，而在創作上，像晚明小品，獨抒性靈，清新工巧，富有詩情畫意，似乎可稱為以詩為文的作品，但在正統的文學批評看來，晚明小品過於小巧，只能算旁門而非正宗散文。在《四庫全書總目》集部與子部的提要中，對於晚明這類文章幾乎都是強烈貶斥的，這也反映出以詩為文在人們心目中的地位。²¹⁵

雖不受四庫館臣的認同，但正如前文所述，「晚明小品」的出現，為的就是與強調載道與實用的「高文大冊」別具苗頭。因而，晚明小品對審美意趣的強調，其實有著與時代和傳統進行對話的意圖。

張岱以各種文體寫作「藝」的主題，此一書寫現象，表現了他對藝的深情與關懷。然正如〈妙藝列傳總論〉所指出，藝列於仁、德之後，「每為君子所疑」，在傳統概念中，藝屬於在道統邊緣的「小道小技」。因而對以藝為題材，寫入各種文學體裁時，就有了形式與內容不合的狀況出現。

《文心雕龍》認為「史傳」有著記載家國大事與作為傳承聖訓戒的作用，因為具有一神聖與崇高性，為了維持史傳的權威，便必需劃定傳代表的道統範圍。張岱在其史傳作品《石匱書》、《石匱後書》中，為書畫家們獨立出「妙藝」一列傳，把「小道小技」寫進史傳中，挑戰了舊有的道統標準，顯現了與傳統的對話。

張岱詩歌有著與張岱散文相為互補、對比的現象，形成作家自我心靈的對話，也將小品散文中的對話色彩帶進詩歌作品中，此一現象，雖擴張了作品的詮釋角度和廣度，

²¹⁵ 吳承學《中國古典文學風格學》，頁 131-132。

但也破壞了詩歌原有的內在圓滿性。

以上兩類作品，皆對選用體裁的內容範圍有所擴充。〈妙藝列傳〉的出現，如同司馬遷和班固將女后列入本紀，突破了選材的侷限，以歷史事實為判準，而不拘泥於「婦無與國」的道統訓示，代表「小技小藝」的書畫家傳記，脫離了「文苑」或「文藝」傳的附屬地位，獨立成傳，增補了「史」的內容。而張岱的詩歌，除了題材上的開展，詩文互文的寫作方式，也讓形式本身在詩文傳統中別開生面，雖杜甫、韓愈等前代作家，早有「以詩寫文」筆法²¹⁶，但在相同題材上，同時有內容的互補、寫作手法的對比，還是少見的特色。另外張岱身為一位晚明小品出的出色寫手，不能不將晚明小品內含的突破與對話精神，一同考慮進張岱跨文類書寫的現象中。

張岱對「藝」的闡發，在史傳、詩歌中，展現了在形式上對內容的突破，而他的小品作品，本身內含的精神，就與他對藝的看法緊密貼合。並不是說「藝」的主題只適合以小品的形式書寫，但張岱史傳和詩歌作品中明顯的對話意味，以及內容對形式的超越，再再顯示了張岱其實是以「晚明小品」的精神本色來進行不同文體的創作。張岱藝觀的跨文類書寫，實則包藏了「晚明小品」試圖開新格局、尊重情感個性的意識型態。

²¹⁶ 見吳承學，《中國古典文學風格學》，頁 126-132。

第五章 張岱「妙藝觀」的文化特色

晚明雖在文藝商品化的情況下，出現「價錢增值→名利聲望增加→社會地位提升→成功而有價值的人」的思考邏輯²¹⁷，此邏輯瓦解了傳統士大夫經科舉進入官場而享有利名利的社會制序，也有不少文士「以藝成名」，因而開始有「尊藝」的觀念出現。此時的文人開始對原本被識為「文人之餘事」的藝提出不同的討論，袁宏道曰：「世俗諱談藝，自其常態，若舉世喜談之，藝亦不足重矣。」²¹⁸可見「談藝」風氣於此時開始濫觴。林宜蓉指出，李贄「何必兼談道德！」的說法，「已然跳說傳統『重道輕藝』觀中『唯德是尊的思考模式。』」²¹⁹但與此同時，也依然還有不少士人持著「重道輕藝」的心態，其中亦包括了「以藝成名」的士人，並不以自己的因藝得到的名聲為榮。故晚明雖出現「尊藝」概念，卻還是不斷地與「重道輕藝」的傳統價值觀對抗。

對「尊藝」與「重道輕藝」兩個觀念的對壘來看，藝或藝人的社會評價雖已有所提升，但文士們的討論還是集中在「道」和「藝」之間的關係。即便李贄說「何必兼談道德？」實際上還是以「道」為談論的主軸，對「藝」關注還是附屬在「道」的範疇之中。

「妙藝觀」和晚明大多「尊藝」討論最大的不同，就是在於跳脫「道／藝」之間二元的相合或對立，而在命題直接聚焦在「藝」的範疇上。這樣的命題方式，有別於晚明諸家對道德與技藝關係的辯證，也不同於莊子一開始便在「道」的高度中展現藝術的精神與工夫，自有其論述理路。此論述的最大特色，則在於將「藝」區隔出「技藝」與「妙藝」的層次之別，以及將「藝」議題的哲學化。

²¹⁷ 見林宜蓉，〈晚明「尊藝」觀之探究〉一文，《古典文學》第15集，頁150。

²¹⁸ 袁宏道，〈王百穀〉，《袁宏道集箋校》卷五，頁238。

²¹⁹ 林宜蓉，〈晚明「尊藝」觀之探究〉一文，《古典文學》第15集，頁168。

第一節 「藝／妙藝」層次的劃分

從張岱對「妙藝」境界的討論來看，「藝」確實有「技術」性和「藝術」性層次的不同，但在「技」與「藝」詞彙的使用上，如〈妙藝列傳總論〉將技、藝並列：「一技一藝，皆有登鋒造極之理」，曾被拿來當作「生鮮之氣」藝術理論的琴藝，與鬥雞等娛樂同稱為「技」：「故鬥雞、臂鷹、六博、蹴鞠、彈琴、劈阮諸技，老人亦靡不為。」（〈陶庵夢憶序〉）技和藝同樣可進於道：「蓋技也而進乎道矣。」（〈吳中絕技〉）「藝」有時還與「匠」合稱：「沈梅岡先生忤相嵩，在獄十八年，讀書之暇，傍攻匠藝。」²²⁰等諸多例子中可看出，張岱在進行藝觀論述時，「技」或「藝」指的都是某種技能或專長，兩者沒有明顯的區分。筆者在此根據張岱行文時的用語，將「技術」、「藝術」的差別，以「藝」和「妙藝」作為劃分，僅作為實用性的技能稱為「藝」；能在技巧之外，兼具附加性的藝術效果稱為「妙藝」。「妙藝觀」對「藝」和「妙藝」的區別，其特色可從以下幾點視之：

一、「藝」涵義的釐清

張岱沿用了《名山藏》中「妙藝」體例的名稱，避開了《魏書》的〈術藝列傳〉或《晉書》、《北史》的〈藝術列傳〉之名，此一做法對「藝」內涵意義的釐清有兩點幫助：

其一是藝內容上的確立與劃界。《清史稿》是最後一部古典中國史，其看法可作為對歷代各家史觀回顧與統整的參考，〈藝術一〉的總論如此說道：

自司馬遷傳扁鵲、倉公及日者、龜策，史家因之，或曰方技，或曰藝術。大抵所收多醫、卜、陰陽、術數之流，間及工巧。夫藝之所賅，博矣眾矣，古以禮、樂、射、御、書、數為六藝，士為常肄，而百工所執，皆藝事也。近代方志，於書畫、技擊、工巧，並入此類，實有合於古義。²²¹

²²⁰ [明]張岱，〈沈梅崗〉，《陶庵夢憶》卷二，頁29。

²²¹ 《清史稿校註》，頁11529。

醫卜、陰陽、術數、工匠皆被納入「藝術」範圍，可看出實指對象的紛雜。而「六藝」是有明確內容的「專有名詞」，卻被與書畫、技擊、工巧等技能的「品項」並提，則顯示了概念上的含混。在指涉的對象上，〈妙藝列傳〉只收書畫家之傳記，且另外立有「文苑」、「方術」、「名醫」等列傳，這可看出張岱有意識地將這些原本一同被視為「小道」而混雜在一起的技能各自獨立、區別開來。《唐書》有「文藝」列傳，專記文人作家，雖專記書畫家，《石匱書》卻用「妙藝」而不用「畫藝」之名，且在總論中陳述了「妙藝」境界的內涵，說明了要從「一技一藝」成為「妙藝」必須兼具技術性的「人力」與藝術性的「天工」兩個條件，賦予「妙藝」一詞有明確的概念。「妙藝觀」不求「合於古義」，反倒對古代「藝術」一詞的內容和概念進行了修正。張岱雖不用「藝術」之名，其藝觀實際的內在精神，卻更皆近今日所謂的「藝術」。

其二是性質上的轉化。朱光潛說：「中國民族向來偏重實用，他們不歡喜把文藝和實用分開，也猶如他們不歡喜離開人事實用而去講求玄理。『文』祇是一種『學』，而『學』的目的都在『致用』。一個人的第一要務是效用於家國；沒有機會效用於家國，或是效用於家國之外還有剩餘的時間和精力，纔去弄文學，所以孔子說：『行有餘力，則以學文』，揚雄以文章為『雕蟲小技，壯夫不為』。」²²²此一說法可明顯地見於中國古典各史書中「藝術」類的總論中，《魏書·術藝列傳》：「工藝紛綸，理非抑止，今列於篇，亦所以廣聞見也。」²²³《晉書·藝術列傳》：「詳觀眾術，抑惟小道，棄之如或可惜，存之又恐不經。載籍既務在博聞。」²²⁴《北史·藝術上》：「歷觀經史百家之言，無不存夫藝術，或敘其玄妙，或記其迂誕，非徒用廣異聞，將以明乎勸戒。」²²⁵「以廣聞見」、「務在博聞」、「明乎勸戒」強調的都是藝的「實用性」。作為「小技」、「小道」的藝，之所以能在存於史中，正是其多少還有點「實用價值」，否則「存之不經」的事物，何以需要記載呢？張岱對「藝」的肯定正好與上述觀點相反，「藝」之所以能入史傳的殿堂，便在於技藝實用功能以外的美感效果。美感效果對技能本身並沒有實際的「作用」，如「桑林之舞」之於庖丁解牛、「勾留之妙」之於彈琴，正是由於這種「多餘」、「無用」的效果，藝才可成其之「妙」，因而對張岱來說，「藝」的性質，不是在技或藝本身的類

²²² 朱光潛，《文藝心理學》（台北：台灣開明書局，1999年1月），頁111-112。

²²³ 〔北齊〕魏收，《新校本魏書并附編二種·列傳第七十九·術藝》卷九十一，頁1943。

²²⁴ 〔唐〕房玄齡等，《晉書·列傳第六十五·藝術》卷九十五，頁2467。

²²⁵ 〔唐〕李延壽，《新校本北史并附編三種·列傳第七十七·藝術上》，頁2922。

別或價值，而是在於能從藝提升為「妙藝」的可能性。所謂「一技一藝，皆有登峰造極理」，並不是無條件地將「藝」的疆界擴大，而是那些可經由不斷琢磨提煉出技術之外的，「無用」之藝術創造性的技藝。

二、 創造性主體與風格的產生

「藝」晉升為「妙藝」、「技藝」變成「藝術」、「匠人」成為「藝術家」，最重要的轉換點在於死板技巧之外的「創造性」的出現。藝人若能將情寄於藝而不泥於藝，使「自我」獨立於「物」之外，個人的美感和創作意識便能具現在藝品中，而使創作成果具有獨特性而有別於他人。此「獨特性」來自於創作者的「創造性主體」。

〈妙藝列傳總論〉提及了習藝過程中，「人力」與「天工」的結合：「世人一技一藝，皆有登峰造極之理，至人必以全力注之，及其通神入化，必待天工，又不全藉人力，蓋使人著力不得，不著力不得，服之、習之，使自得之，故曰『游』也。……於是知藝與道合，人與天通。」²²⁶筆者認為，張岱所謂的「人力」與「天工」即是「技術性」和「藝術性」的差別。「技術性」的技巧可透過不斷地練習而掌握，「藝術性」的天工則使人「著力不得，不著力不得」，只能「待」之而無法強求。這樣看來，「天工」似乎可與「人力」分論，且比「人力」更來得重要，但張岱雖說「不全藉人力」，卻又謂「不著力不得，服之、習之，使自得之。」難以捉摸的「天工」其實是得之於不斷琢磨的「人力」，即藝人主體在鍛鍊技巧的過程中，油然而生的「創造性」。張岱在談論琴藝時，對此點有更清楚的陳述：

昨聽松江何鳴台、王本吾二人彈琴。何鳴台不能化板為活，其蔽也實；王本吾不能練熟為生，其蔽也油。二者皆是大病，而本吾為甚。何者？彈琴者，初學入手，患不能熟；及至一熟，患不能生。夫生，非澀勒、離歧、遺忘、斷續之謂也。古人彈琴，吟揉綽注，得手應心，其間勾留之巧，穿度之奇，呼應之靈，頓挫之妙，真有非指非弦、非勾非剔，一種生鮮之氣，人不及知，己不及覺者。非十分純熟，十分淘洗，十分脫化，必不能到此地步。蓋此練熟還生之法，自彈琴撥阮、蹴鞠

²²⁶ [明]張岱，〈妙藝列傳總論〉，《石匱書》二百五，頁 175。

吹簫、唱曲演戲、描畫寫字、作文作詩，凡百諸項，皆藉此一口生氣。得此生氣者，自至清虛，失此生氣者，終成渣穢。吾輩彈琴，亦惟取此一段生氣已矣。²²⁷

何鳴台和王本吾彈琴皆有蔽，一是不能「化板為活」，一是不能「熟練還生」。這兩種蔽病針對都是技術層面而言，但張岱認為後者的問題更為嚴重，因為「生」是使「技術性」轉化為「藝術性」關鍵點。

「熟」是習藝者初學時的基本要求，但若要將讓藝的境界有所提升，則需要一股「生鮮之氣」使「技術」昇華為「藝術」。光會「彈奏」，僅是一種技「藝」，要能在演奏時有使聽者感覺到「勾留之巧，穿度之奇，呼應之靈，頓挫之妙」的「藝術效果」，才可稱之為「妙藝」。進一步區分，可以說「熟／人力」是技術性、物質性的，而「生鮮之氣／天工」，指的是藝術性、感官性的。而藝術性的效果，得之於「十分純熟，十分淘洗，十分脫化」的技術，純熟以後又能超越技巧物質性的限制，達到感官上的美學享受，便是張岱所謂的「熟練還生」，亦即〈妙藝列傳總論〉中拈出的「游」。

徐復觀以《莊子·養生主》中，「庖丁為文惠君解牛，手之所觸，肩之所倚，足之所履，膝之所踣，砉然騞然，奏刀騞然，莫不中音；合於桑林之舞，乃中經首之會。」²²⁸一段來說明莊子的藝術觀：

同樣技術，到底是藝術性的，抑是技術性的？在其精神與效用，實有其區別；而莊子，非常深刻而明白地意識到了此一區別。就純技術的意味而言，解牛的動作，只須計較其實用上的效果。所謂「莫不中音，合於桑林之舞，乃中經首之會」，可以說是無用的長物。而一個人從純技術上所得的享受，乃是由技術所換來的物質性的享受，並不在技術自身。莊子所想像出來的庖丁，他解牛的特色，乃在「莫不中音，合於桑林之舞，乃中經首之會」，這不是技術自身所須要的效用，而是由技術所成就的藝術性的效用。²²⁹

²²⁷ [明]張岱，〈與何紫翔〉，《嫻嫻文集》卷三，頁170-171。

²²⁸ [戰國]陳鼓應註譯，《莊子今註今譯》（台北：台灣商務印書館，1991年），頁106。

²²⁹ 徐復觀，《中國藝術精神》，頁52。

「解牛」原本是一種實用的技術，但莊子筆下的庖丁，比起解牛一事，更追求解牛時「莫不中音，合於桑林之舞，乃中經首之會」的優雅姿態。技術性的解牛，因庖丁加入了實用以外的美感效果，便轉變為一場具個人特色的藝術性表演。筆者認為徐復觀所點出的「藝術性效用」，亦可用來說明張岱拈出的「天工」、「生鮮之氣」。

當作品具備了藝術性的美感效果時，就可使該件作品顯得獨一無二，展現獨有的風格，而風格的不同則來源於創作者各自獨運的匠心，即創作者的「創造性主體」。在張岱諸多描寫藝品或藝人的作品中，可看出張岱費了許多心力在描寫藝品別出心裁之處。

〈名醫列傳總論〉說道：

語云：「詩有別腸，酒有別腸。」余言：「醫亦有別腸。」余嘗見世之名醫，其智慧識見多與人殊，故其刀圭所及，必洞胸穿扎，發必有應，否則庸庸曠曠，其殺人也必矣。……故知世之學醫者，非具異稟、遇異人、讀異書，人命至重，慎毋輕言醫學也。²³⁰

詩要有「別腸」，行醫也要有「別腸」。「別腸」指別於他人的創意或見解，「別腸」得之於個人的才氣（異稟）、人生經歷（遇異人）、所學知識（異書），即一個人性格的總合，亦正是人的「主體性」。並非每個人都適合學醫，就在於人主體性格的不同。

〈王謔庵先生傳〉的「手眼」亦同樣意思：

自庚戌遊天台、雁宕，另出手眼，乃作《遊喚》。見者謂其筆悍而膽怒，眼俊而舌尖，恣意揣摩，盡情刻劃，文譽鵲起。蓋先生聰明絕世，出言靈巧，與人諧謔，矢口放言，略無忌憚。²³¹

「聰明絕世，出言靈巧」是王思任的「異稟」，「遊天台、雁宕」是其「遇」，「矢口放言，略無忌憚」是其個性。總總條件構成了王思任的主體性，此主體性經由創作過程。展現為「筆悍而膽怒，眼俊而舌尖」的「文風」，而「文風」便是王思任可以「文譽鵲起」

²³⁰ [明]張岱，〈醫者列傳總論〉，《石匱書》卷二百五，頁 208。

²³¹ [明]張岱，〈王謔庵先生傳〉，《娜嬛文集》卷四，頁 222。

的原因。不同作者的不同性格主體，構成了不同作品的「創造性」與「藝術效果」。從藝術的角度來論主體，「創造性」產生了作品獨特的「風格」。而觀者在論斷藝品「精神」時，便是藉由作其中的「風格」來推敲。有獨立「風格」的作品，就有作者主體精神，作品就有了「實用」以外的內在價值。

〈濮仲謙雕刻〉更明確展現了作者主體性格與作品風格互為表裡的關聯：

南京濮仲謙，古貌古心，粥粥若無能者，然其技藝之巧，奪天工焉。其竹器，一帚一刷，竹寸耳，勾勒數刀，價以兩計。然其所以自喜者，又必用竹之盤根錯節，以不事刀斧為奇，則是經其手略刮磨之，而遂得重價，真不可解也。仲謙名噪甚，得其款，物輒騰貴。三山街潤澤於仲謙之手者數十人焉，而仲謙赤貧自如也。於友人座間見有佳竹、佳犀，輒自為之。意偶不屬，雖勢劫之，利啖之，終不可得。

232

濮仲謙擁有古者般的外在樣、古樸的心性，下句「粥粥若無能」，指柔弱而沒有能力的樣子。由此看來，濮仲謙應為一位性格謙遜和氣之人。濮仲謙竹器的特色，在於「必用竹之盤根錯節，以不事刀斧為奇」，以其獨具的慧眼，選擇其他匠人可能反而覺得難以處理，「盤根錯節」的竹材，保留材料本然的風貌，而不多加雕琢。雖有「奪天工」的巧藝，卻不在竹器上炫技，反倒以「勾勒」、「刮磨」的樸實工夫成名。「以不事刀斧為奇」，是濮仲謙製竹器獨特的手法，此一技法使其竹器產生了樸拙的風格，此樸拙之風正好與其「古貌古心」的主體性格相輝映。

再看〈朱楚生〉一文，張岱分別就科白、音律、楚生和班次的整體搭配三個部分，來呈現朱楚生唱戲之「妙」：

朱楚生，女戲耳，調腔戲耳，其科白之妙，有本腔不能得十分之一者。蓋四明姚益城先生精音律，與楚生輩講究關節，妙入情理，如《江天暮雪》、《霄光劍》、《畫中人》等戲，雖崑山老教師細細摹擬，斷不能加其毫末也。班中腳色，足以鼓吹

²³² [明]張岱，〈濮仲謙雕刻〉，《陶庵夢憶》卷一，頁17-18。

楚生者方留之，故班次愈妙。楚生色不甚美，雖絕世佳人無其風韻，楚楚謾謾，其孤意在眉，其深情在睫，其解意在煙視媚行。性命於戲，下全力為之，曲白有誤，稍為訂正之，雖後數月，其誤處必改削如所語。楚生多坐馳，一往深情，搖颺無主。一日，同余在定香橋，日晡煙生，林木宵冥，楚生低頭不語，泣如雨下。余問之，作飾語以對。勞心，終以情死。²³³

第一為「科白之妙」：每位出色的戲曲演員應具備的基本條件，為曲藝的「技巧」層次，此得自楚生「性命於戲，下全力為之」，故使其調腔可達到「有本腔不能得十分之一」，此部分強調的是技藝的「熟練」。第二為「妙入情理」：楚生透過對音律中每個關鍵及細節的推敲講究，掌握住戲曲內在的情感和哲理，而可做出「雖崑山老教師細細摹擬，斷不能加其毫末也」的演出，進一步勾勒出曲藝的「藝術」層次，即他人模仿不來的「生鮮之氣」，亦是楚生個人的表演風格。第三為「班次愈妙」：班次之所以愈妙，是因「班中角色，足以鼓吹楚生者方留之」，可以說整個班次的展演是以楚生為主體，因楚生的科白和音律已超越「技巧」，連老師傅都不能「加其毫末」，而有了個人的藝術表演風格。

最後看〈阮圓海戲〉如此寫道：

阮圓海家優講關目，講情理，講筋節，與他班孟浪不同。然其所打院本，又皆主人自製，筆筆勾勒，苦人盡出，與他班鹵莽者又不同。故所搬演，本本出色，腳腳出色，齣齣出色，句句出色，字字出色。余在其家看「十錯認」、「摩尼珠」、「燕子箋」三劇，其串架鬥筭、插科打諢、意色眼目，主人細細與之講明。知其義味，知其指歸，故咬嚼吞吐，尋味不盡。至於「十錯認」之龍燈、之紫姑，「摩尼珠」之走解、之猴戲，「燕子箋」之飛燕、之舞象、之波斯進寶，紙札裝束，無不盡情刻畫，故其出色也愈甚。阮圓海大有才華，恨居心勿靜，其所編諸劇，罵世十七，解嘲十三，多詆毀東林，辯宥魏黨，為士君子所唾棄，故其傳奇不之著焉。如就戲論，則亦鏤鏤能新，不落窠臼者也。²³⁴

²³³ [明]張岱，〈朱楚生〉，《陶庵夢憶》卷五，頁75。

²³⁴ [明]張岱：〈阮圓海戲〉，《陶庵夢憶》，頁111。

張岱認為阮圓海（即阮大鍼，1587-1646）的好，在於其戲「鏃鏃能新，不落窠臼」。「多詆毀東林，辯宥魏黨」為阮圓海的政治傾向，也是其所持的「道德立場」，但張岱的目的在於「就戲論戲」，故雖阮圓海「為士君子所唾棄」，也不掩蓋其劇本與戲班的種種「出色」，而種種出色，來自於主人的「自製」，此「自製」就是阮圓海的「創造性」。創作的過程，「串架鬥筭、插科打諢、意色眼目，主人細細與之講明」也構成其劇作「盡情刻畫」的細膩風格。

李卓吾說「何必兼談道德」時，亦是強調文章與道德同有內在的「精光」：

說學問反理卻種種可喜可樂之趣。人生亦自有雄世之具，何必添此一種也！如空同先生與陽明先生同世同生，一為道德，一為文章，千萬世後，兩先生精光具在，何必更兼談道德耶？²³⁵

要對方別談「學問」，並舉王陽明為「道德」的代表，表示卓吾所謂「道德」，除了指合宜的行為舉止與規範外，尚有更高的「道學」之意。「精光」可理解為人內在的主體精神，文章和道德皆人立足於世的外在功業，外在功業會同生命的逝去而殞落，「精光」才是能讓人可突破時空的侷限，將生命內在之價值精神流傳於千萬後世的所在。這裡李贄認可了「藝」與「道」同樣有載具「精光」的高度，並進一步肯定「藝」能脫離「道」而自有雄世之具，但其論述的核心還在在於道德和文藝的對立。相較之下，張岱妙藝觀的特色就在直接就「藝」本身的成就，贊揚藝人主體的創造性，並由此涉及到主體獨特性與藝術風格間的連結。以上數例皆強調作品中藝人的創作主體，即文中所謂的「別腸」、「手眼」、「奇」、「妙」等，作品「風格」的生發，就在於藝人們創作主體之不同。而「風格」正是「藝」擺離死板的「匠氣」，使作品有「藝術美感」，可稱之「妙藝」的重要條件。

²³⁵ [明]李贄，〈與管登之書〉，《李贄文集·焚書》增補一（北京：社會科學文獻出版社，2000年5月），頁259。

三、 藝進於道：藝術精神對生命之境的落實

張岱筆下的藝人，他們所持之一技一藝，就是他們生命中的熱情與深情寄托之處；雖寄於此，卻又不耽溺於其中，才能從中挖拙主體的自我價值，進而在作品中展現個人獨有的風格，並給予自我和觀者美學上的感受和體驗，此即所謂「妙藝」之境界。〈妙藝列傳總論〉說道，若可臻及此境，藝便「可與道合」，而人「可與天通」；〈吳中絕技〉亦曰：「蓋技也而進乎道矣！」張岱並未言明「道」的內涵究竟為何，經由對張岱妙藝書寫作品的爬梳與理解，筆者認為張岱所謂「道」，指的是將藝術美感落實於生活之中，正如藝人們以「性命為之」的嚴肅與熱情面對藝術，人們也該以此態度正視生命的價值和意義。是以，「藝與道合」、「技進乎道」應是將藝術境界昇華為一種生命境界，或者說是一種生活方式及生活態度。筆者的詮釋，立基於以下兩點：

（一）妙藝觀對莊子藝術觀的繼承：

在說明張岱妙藝觀取經自莊子藝術觀繼承之可能性前，需先補充張岱對「創造性」的看法。〈瑯嬛詩集自序〉一文，張岱自言其習詩的過程：

余少喜文長，遂學文長詩，因中郎喜文長詩而並學，喜文長之中郎詩。……張毅儒言余詩酷似文長，以其似文長者姑置之，而選及余之稍似鍾、譚者。余乃始自悔，舉所為似文長者悉燒之，而滌骨刮腸，非鍾、譚則一字不敢置筆。刻苦十年，乃問所為學鍾、譚者，又復不似。蓋語出胞胎，即略有改移亦不過頭面，而求其骨格，則仍一文長也。……余既取其似文長者而燒之矣，今又取其稍似鍾譚而終似文長者又燒之，則余詩無不當燒者矣。余今乃大悟，簡余所欲燒而不及燒者悉存之，得若干首，鈔付兒輩，使兒輩知其少年亦曾學詩，亦曾學文長之詩，亦曾燒詩之似文長者，而今又復存其似文長之詩。存其似者，則存其似文長之宗子；存其似之者，則並其宗子所似之文長矣。²³⁶

²³⁶ [明]張岱，〈瑯嬛詩集自序〉，《張岱詩文集》，頁406-407。

因喜徐渭之詩而學之，接著陸續學了袁宏道、鍾惺（1574-1624）、譚元春（1586-1637）之詩，後來欲追求完全沒有前人影子，完完全全僅有張岱自我風格的詩作，只要稍似他人之作，便全數燒燬，最後才領悟到，追求「純粹的獨創」將沒有任何作品能夠留下。對他人的模仿、學習，是創作的進程，也將成為豐富生命的養分。故張岱的「熟練還生」、「必待天工」，指的是學習並熟練以後主體風格產生的習藝過程，也是一種生命的進程。

也許有了此翻「大悟」，張岱並不避諱直接援引或挪用他人作品的內容。除了本論文第四章所指出，《石匱書》對《名山藏》內容的抄引外，〈葑門荷宕〉²³⁷幾乎是袁宏道〈荷花蕩〉²³⁸的擴寫，另外〈隱佚列傳總論〉²³⁹的內容也與王世貞〈文先生傳〉²⁴⁰的段落重複。

這算不算是一種剽竊？古人有沒有剽竊的概念？這並非筆者所要討論議題。筆者較傾向漢學家高居翰分析董其昌仿古的畫作時所說：「仿古也能提供畫家相當的自由，使他們對眼前所見的意象進行創造性的轉化。」²⁴¹的觀點，來理解張岱多處沿用或改寫他人作品的現象。總的來說，張岱在援引他人文章時，許多時候都是在與原著不同的脈絡之下，而使內容有了新一層的意義。

據以上說明，當張岱於〈妙藝列傳總論〉寫道：「諸君子雖藝乎，而實進於藝矣。」²⁴²以及〈吳中絕技〉：「蓋技也而進乎道矣！」時，與《莊子·養生主》中，庖丁所說：

臣之所好道，進乎技矣。²⁴³

²³⁷ [明]張岱，〈葑門荷宕〉，《陶庵夢憶》卷一，頁12-13。

²³⁸ [明]袁宏道，〈荷花宕〉，《袁宏道集箋校》卷四，頁170。此條資料為林宜蓉〈山光／粉黛共消遙？——晚明文人江南歷遊之文藝再現與敘述策略〉一文所指出。

²³⁹ [明]張岱，〈隱佚列傳總論〉，《石匱書》卷二百四，頁162。

²⁴⁰ [明]王世貞，〈文先生傳〉，收入文徵明《甫田集》，見《景印文淵閣四庫全書》1273冊（台北：商務印刷，1983年）。

²⁴¹ 較完整的敘述為：「那些事仿古的畫家並不因此就比較不具原創力，董其昌應當是最好的證明。以古人的風格為師，而不以自然為參考的對象，並不見得就會給畫家更多的限制，仿古也能提供畫家相當的自由，使他們對眼前所見的意象進行創造性的轉化。換言之，董其昌和張宏或塞尚都不相同，他作品中的清新感和原創性並不是因為他用『前所未見的方式繪畫了青弁山』，而是他在傳統的風格中，『仿』人之所未曾『仿』，所以觀畫者得以自其中發現清新、且不容置疑的潛在力。」見氏著，李佩樺譯，《氣勢撼人：十七世紀中國繪畫中的自然與風格》（台北：石頭出版社，1994年），頁89。

²⁴² 「諸君子雖藝乎，而實進於藝矣。」一句，既已是「藝乎」，又為何「進於藝」呢？前後兩個「藝」的意思是否相同或不同？根據上句「藝與道合，人與天通」，以及〈吳中絕技〉中「蓋技也而進乎道矣！」一句，筆者猜測〈妙藝列傳總論〉「而實進於藝矣。」可能為「而實進於道矣」之誤寫。

²⁴³ [戰國]陳鼓應註譯，《莊子今註今譯》，頁106。

兩相對看後，就不能簡單識為巧合。另外，《莊子·天道篇》謂：

得之於心，應之於手。²⁴⁴

而〈與何紫翔〉中，張岱則說：「得手應心。」同樣相似的句法，形上與形下的運作方向卻剛好相反。再加上前文所提及的，庖丁解牛時「桑林之舞」韻律上的美感效，可與張岱「天工」、「生鮮之氣」的說法相互印證說明，筆者認為張岱妙藝觀的基本理念，很可能就是受到莊子藝術觀的影響或啟發。

若妙藝觀確實取經自莊子，但莊子「得之於手，應之於心」是先成就形上「心」的高度，再將之呈現於形下之「手」，由上而進的過程正好與「得手應心」相反²⁴⁵，也可看出「妙藝觀」對形下技巧修為的看重。這應是由於莊子欲闡述的是生命之寬廣與開闊，屬於形而上思想層面的議題，而張岱論述的「藝」，不論是藝品本身、藝術創作中斷不可少的技術與技巧、鑑賞者的感官享受，都需貼緊形下「物質」層面的事物進討論。故莊子說「得心應手」、「道也，進乎技矣。」皆是從上而下的進程，庖丁的心與物（牛）的對立之所以能夠消解，是因為他從「道」的高度來解放技術對心的制約²⁴⁶；而張岱謂「得手應心」、「技也而進乎道」，則是從下而上的工夫，藝人在技巧上「全力注之」以至通神入化後，才待「天工」與「生氣」來消弭心、手間的距離。

²⁴⁴ 〔戰國〕陳鼓應註譯，《莊子今註今譯》，頁 394。

²⁴⁵ 筆者認為張岱「得手應心」、「藝進於道」和莊子「得心應手」、「道進乎技」的對比，除了是根據「藝」本身偏向形下、器、物的特質所做的調整，但也受到陽明心學到泰州學派「百姓日用之學」思想發展的影響。葛兆光說：「當王學在短短幾十年中，在士人中風靡開來的時候，另一種思路和取向，卻更迅速地發酵膨脹起來，其內在的自然主義和追求自由的精神，漸漸越出了王陽明設定的極限，也超越了主流意識和政治秩序允許的邊界。……他們把俗人與聖人、日常生活與理想境界、世俗情欲與心靈本體彼此打通，肯定日常生活與世俗情欲的合理性……。」「妙藝觀」中強調形下之「物」上昇為形上之「心」的進程，便類於上述所說「日常生活與理想境界、世俗情欲與心靈本體彼此打通」的思想理路。余英時謂「朱子學是專對『士』說教的，而陽明之學提供通俗化的一面，使新儒家可以直接通向社會大眾。這確實是陽明學的歷史意義之所在。」張岱「妙藝觀」不完全直接面向社會大眾，但他確實是在為晚明新興邊緣於官僚體系之外的文人階層，甚至是庶民身分的技藝人士開擴出新一的人生依歸。正如王學是對程朱理學的修正（葛兆光之說），「妙藝觀」以陽明思想作為根據，對莊子藝術觀進行的進正。以上引文參見葛兆光，《中國思想史》（上海：復旦大學出版社，2001年12月），頁 302、316-317。余英時，《中國近世宗教倫理與商人精神》，頁 92。

²⁴⁶ 徐復觀謂庖丁解牛，與莊子追求之道有兩點相合：「第一，由於他『未嘗見全牛』，而他與牛的對立消解了。第二，由於他的『以神遇而不以目視，官知止而神欲行』，而他的手與心的距離消解了，技術對心的制約性消解了。」見氏著《中國藝術精神》，頁 53。

「妙藝觀」的論述，隱約藏著對莊子藝術觀的承接與回應。莊子的「道」從生命之境旁及藝術之境，謂「道也，進乎技矣」，張岱則反過來言「藝進乎道」。由此可知，「妙藝觀」揭示出從「技術」上達「藝術」創造的進程，也有著將藝術精神，落實至生命境界的意圖。

（二）以藝術美感化解遺民之悲：

張岱不少重要著作的完成於明亡之後，《西湖夢尋》便是一部明顯帶有黍離之悲的作品。《陶庵夢憶》雖載記了許多晚明的繁華喧騰，但依舊不時透散著沉痛的遺民傷感，而《石匱書》本就是為了避免讓明史「二百八十二年總成一誣妄之世界。」²⁴⁷

〈李玉成吹簫〉一詩寫於順治 1659 年，即順治 16 年，全詩以「十六年來無笑顏，為愛佳音且強食」作結。李玉成十六年「無笑顏」的生活，即是自明清鼎革以來的十六年，悲痛的不只有吹奏簫箏的李玉成，當然還有聽者張岱。面對如此沉重的哀慟，李玉成靠著對音樂藝術的熱愛活了下來，而張岱則是「因《石匱書》未成，尚視息人世。」這裡張岱抒發的不只是李玉成對簫箏的深情，也是所有明代遺民共同的心緒。「為愛佳音且強食」，表明了詩中作為表演者與鑑賞者的二人，同樣共享著悲悽的音樂之美，苟活於世。

〈舂米〉一詩寫遺民的勞苦生活，更寫面對生命苦痛時的任達態度：

身任杵臼勞，百杵兩歇息。上念梁鴻才，以助縛雞力。
余生鐘鼎家，向不知稼穡。米在困廩中，百口叢我食。
婢僕數十人，殷勤伺我側。舉案進饗飧，庖人望顏色。
喜則各欣然，怒則長戚戚。今皆辭我去，在百不存一。
諸兒走四方，膝下皆哇泣。市米得數升，兒飢催煮急。
老人負甬來，甬米敢遲刻？連下數十舂，氣喘不能吸。
自恨少年時，杵臼全不識。因念犬馬齒，今年六十七。

²⁴⁷ [明]張岱，〈石匱書自序〉，《柳塘文集》卷一，頁2。

在世為廢人，賃舂非吾職。膂力詎能加？舉杵惟於邑。

回顧小兒曹，勞苦政當習。²⁴⁸

以「勞」開頭，以「苦」終篇，詩中的今昔對比、各種辛酸，看似都在表現生活的勞苦；然而如同張岱的文，愁思之情雖散漫在文章的各處，卻不是整體作品的主調。詩人對「勞苦」的叨絮僅是本詩的前景，看清並接受此一勞苦是生命的真相與責任，才是支撐本詩基調。

「身任杵臼勞」，動詞「任」已點破「杵臼勞」是詩人的任責，由「諸兒走四方，膝下皆哇泣。市米得數升，兒飢催煮急」，讀者知曉了為何年已六十七的張岱還要任杵臼勞，膝下還嗷嗷待哺，因飢餓而哭鬧的兒孫們，兒輩的離家讓老人持續擔負養家之責，呼應了首句的「任」。面對這樣的責，詩人不是抱怨命運的捉弄，而是「自恨少年時，杵臼全不識」，感嘆年少時過於安逸的生活方式，之所會如此勞苦，是因「賃舂非吾職」——舂米這樣需要體力的工作實在非我天生之職啊！從「余生鐘鼎家」的脈絡，寫到賃舂之「職」，故這裡的職應指的是「天職」，有「本分」之意，搗米的粗活非富家公子的本分，接著詩的語調一轉，「回顧小兒曹，勞苦政當習」，看著待扶養的兒輩們，還是拾起應擔之「任」，好好學習吧。

梁鴻的典故更告訴讀者，詩中的語調不僅是對勞苦的怨懟。「上念梁鴻才，以助縛雞力」指的是東漢梁鴻偕妻孟光至霸陵山隱居之事，這裡的「才」，除了是梁鴻隱居的耕織能力，更多是對梁鴻才德的指涉——梁鴻隱居後作〈五噫歌〉，哀嘆百姓生活之苦而得罪章帝，便改名換姓到皋伯通為僕，雖為奴僕，孟光依然對梁鴻行禮如儀——即著名的「舉案齊眉」典故，伯通料此舉必非凡夫俗子，便禮遇之，梁鴻在皋伯通的供養下完成多部著作——「舉案進饗飧」一句便證實了這點。「舉案齊眉」顯現了孟光的女德，夫婦的相處，也勾勒出梁鴻在貧困時，不自賤、珍惜自我之「才」的尊嚴。梁鴻於困窘時接受「舉案」之禮，張岱移接此事到詩中，卻是在富裕之時，恰好與梁鴻情況相反，

²⁴⁸ [明]張岱，〈舂米〉，《張岱詩文集》，頁35。

暗示著人的尊嚴具有超越窮達力量。

不論是對「任」的接受，或是典故是蘊藏的傲氣與尊嚴，都彰顯了張岱在詩作中所要表達的曠達。其他如〈種魚〉寫本想養魚買賣，無奈成本過高，反使得生活「夏糧遂不足，山廚竟斷炊」的窘境，最後張岱仿若了悟般，選擇「夜半陡然省，開圍縱所如」²⁴⁹，索性將魚全數放生，而不被「致富」之念所煩。又敘家中人口眾多，使生活陷入貧困，身為前朝遺民，兒子們卻「兒輩慕功名，撇我若敝帚，持此一管筆，思入麟鳳藪」，張岱勸之「不若且歸來，父子得聚首。挈瓶往灌畦，捕魚編竹筍」，可見其安在自得的心境，詩末又曰：「溫飽得一年，一生亦不負」²⁵⁰，再再顯現著闊達的襟懷。

面對國亡家貧的痛苦，張岱能持如此曠達的心胸面對，正是他能珍惜自己的「才」，堅信自己能在漂泊中完成《石匱書》的纂修，如其他藝人一樣「全力注之」、「性命為之」，並以自身所持之藝而自信、自重。事實上，不僅《石匱書》的完成，張岱為後人所賞識的作品也都完成於入清之後，張岱別具一格的散文成就確實受到文學史家的認同。李玉成與張岱分別以對音樂的深情，和以對著書的熱情，來面對生命的課題，使藝術精神能落實在生活之中，他們明白了無實用性的藝術可以是一種生活目的，而藝術帶給人的美感體驗也可以是一種生活的態度，讓苦痛的生命找到出路。「技也進乎道矣」，藝術可以是一種道，正是因為藝術精神，不只可為提讓技藝登峰造極，也能讓生命更開闊從容。

第二節 藝進於道／俗進於雅

「藝」要成為「妙藝」，需「得手應心」，讓純熟的技巧轉化出個人獨有的風格。風格是藝人自我主體具現，不同的主體使藝品展現出不同的藝術效果，此藝術效果即是所謂的「妙」處。若可將藝術境界昇華為生命境界，藝便可「與合道」，人則可「與天通」。

「藝進於道」的觀點對藝造成兩種影響：

其一，上述說明過的，技術上至「藝術」的境界後，藝的價值在於其藝術美感的價值與主體精神的獨立，技藝便不分品類，如〈與何紫翔〉一文所說：「蓋此練熟還生之

²⁴⁹ [明]張岱：〈種魚〉，《詩岱詩文集》，頁 29-30。

²⁵⁰ [明]張岱：〈甲午兒輩赴省試不歸走筆招之〉，《詩岱詩文集》，頁 31-32。

法，自彈琴撥阮、蹴鞠吹簫、唱曲演戲、描畫寫字、作文作詩，凡百諸項，皆藉此一口生氣。」技藝品項的分殊被「生氣」所消融，交會在鑑賞者直觀性的美感體驗中。如此本來纖瑣雜亂的小道小技，格局便雄渾開闊了起來，李贄所謂「道德文章皆具雄世之具」便不再只是理想，而有了落實之道。進一步來說，誠如〈諸工〉一文：「竹與漆與銅與窰，賤工也。……且與縉紳先生列坐抗禮焉。則天下何物不足以貴人，特人自賤之耳。」竹、漆、銅、窰本來都屬於民間的工匠，卻可與士大夫階層的縉紳先生「列坐抗禮」，就在於由「藝」變為「妙藝」的昇華，袁宏道亦曰：「凡藝到極精處，皆可成名，強如世間浮泛詩文百倍。」²⁵¹「藝術性」的創造來自藝人的主體精神，而當主體創作出藝術性效果時，藝的成就便能為藝人帶來「自貴」、「自傲」的精神，反過來成為支持主體的力量。如此一來，在實際的社會評價、技藝的品類，乃至於藝人精神上的自我認同都展現了一種「平等性」。此「藝進於道」的「平等性」，亦再度展現了「妙藝觀」和莊子生命之道同等的思想高度，莊子〈秋水〉篇如是云：「如以道觀之，物無貴賤；以物觀之，自貴而相賤；以俗觀之，貴賤不在己。」²⁵²莊子認為「道」的高度觀物，物無貴賤之別，但若從「物」的角度觀「物」，便受世間對「物」的分類與評價的影響，則物產生貴賤之別。張岱於此又再一次與莊子唱了反調，「妙藝觀」從「物質性」的藝出發，要藝人們將精神寄於「物」上，使物的本質因創作主體發生變化，憑其「藝術性」上升至「道」的高度，「物」便足以「貴人」。物之「貴人」，在於「與縉紳先生列坐抗禮」

第三節 「藝」命題格局的開展

「藝進於道」／「道進於技」、「得手應心」／「得心應手」、「何物不足以貴人」／「以物觀之，自貴而相賤」從以上幾組「妙藝觀」與莊子藝術觀的對照中可知，張岱藝觀的思想根源於莊子但有所修正——從「藝」的角度出發，連結上莊子對生命的討論，使得「藝」此一在晚明因「尊藝」觀而形成的命題，格局更為具開闊性。

李贄對「藝」已有非常明顯的肯定，也將「藝」溯源並上至莊子〈庖丁解牛〉中技與道的討論：

²⁵¹ [明]袁宏道，〈寄散木〉，《袁宏道集箋校》卷五，頁202。

²⁵² [戰國]莊周著、陳鼓應註譯，〈秋水〉，《莊子今註今譯》，頁462。

鑄石，技也，亦道也。文惠君曰：「嘻！技蓋至此乎？」庖丁對曰：「臣之所好者道也，進乎技矣。」是以道與技為二，非也。造聖則聖，入神則神，技即道耳。技至於神聖所在之處，必有神物護持，而況有識之人歟？且千載而後，人猶愛惜，豈有身親為之而不自愛惜者？石工書名，自愛惜也，不自知其為石工也。神聖在我，技不得輕矣。……鑄者或未甚工，而所鑄之字與其文，或其人之賢，的然必傳於世，則鑄石之工亦必鑄石以附之。所謂交相附而交相傳也。藝技巧神聖，人自重之。能為人重，則必借重於人。²⁵³

李卓吾「藝巧神聖，人自重之。能為人重，則必借重於人」的觀點已接近於「妙藝觀」。「一砂罐、一錫注，直躋之商彝、周鼎之列，而毫無慚色」的說法。只是卓吾將「道與技」說成是同一東西，或者說是同一種層次，曰：「技即道耳。」雖打破了傳統視「技藝」與「道德」的對立和分殊，但如此一來技藝只是成為「道」的依附品，既然「技即道耳」，那討論道即可，何必探究藝？藝本身的命題也失去了開展的空間，雖其目的是在肯定「藝」有「道」的高度與價值，但如此一來論題的核心又回到「道」上，談論的還是「道德」、「性命」之學。

張岱則保留了「藝」與「道」層次的差異，作為藝能夠成為「妙藝」的途徑。徐復觀如此看待老莊之「道」：

老莊所建立的最高概念是「道」：他們的目的，是要在精神上與道為一體，亦即是所謂「體道」，因而形成「道的人生觀」，抱著道的生活態度，以安頓現實的生活。……他們所說的道，若通過思辨去加以展開，以建立由宇宙落向人生的系統，它固然是理論地，形上學的意義；此在老子，即偏重在這一方面。若通過工夫在現實人生中加以體認，則發現他們之所謂道，實際是一種最高地藝術精神；這一直要到莊子始為顯著。²⁵⁴

他們由工夫所達到的人生境界，本無心於藝術，卻不期然而然地會歸於今日之所

²⁵³ [明]李贄，〈樊敏碑後〉，《李贄文集·焚書》，頁203。

²⁵⁴ 徐復觀，《中國藝術精神》，頁48。

謂藝術精神之上。²⁵⁵

莊子無心於藝術，卻在涵養「道」的過程中，體踐出藝術精神，這或許是為明代文士在援引莊子藝觀時，總要將道、藝合流的原因之一。張岱「妙藝觀」則正好與莊子從「道」命題的確立，旁及藝術精神的論述過程相反，而是以「藝」作為命題的主軸，先系統與理論性地探討「技藝」本身的性質與概念、技藝「技術性」向「藝術性」的轉化，接著由藝術的主體性與創造性，連結至莊子「道」豐富的內涵與生命境界。

張岱「妙藝觀」將「藝」哲學化和思想化，讓藝的「小道」性質能有所轉化，使「藝」的命題能夠更大地開展出來，並讓「藝術」成為晚明社會中，文人人生價值的依歸。當「藝術境界」能與「生命境界」有機地結合，並明確「人力」的途徑，便可使此套藝觀跨越階級和時代，甚至是民族文化的限制，帶給每一個在人生路途中迷茫的生命安頓或指引的可能性。因而，「藝」可討論的面向與深度之開展，可說是「妙藝觀」重要的文化意涵與特色。

²⁵⁵ 同上註，頁 50。



第六章 結論

張岱為何選擇「藝」作為關懷的主題？妙藝觀的內容是什麼？有哪些面相？其藝觀的特色為何？張岱以何角度在看待「藝」？又以什麼樣的形式書寫「藝」？這樣的書寫方式展現了什麼樣內在精神？張岱的藝觀是否含有特定的價值批判？這些價值批判又是否是針對特定對象所做的回應？以上這些都是本文所思考的問題，若要將這些問題的回答串連起成一中心議題，即是：張岱對藝多面的思考所構成的系統論述，有著怎樣的文化意涵？

張則桐如此評價張岱：「對於張岱來說，『天崩地解』的明清易代使他面對士人傳統的生存困境，在生死出處之中作出選擇。張岱以邊緣化的人生取向表達了士文化傳統和晚明市民文化精神優勢整合的價值觀念，給傳統語境注入新鮮的內容。」²⁵⁶這段話雖是對張岱從個人到作品的全面性的論述，一個作家的全部畢竟難以概括，但若集中到他的藝觀書寫上，便能展現張岱如何對雅、俗文化精神進行整合，又如何給傳統語境注入新的內容。以下將總結本論文對張岱妙藝觀的論述，以顯現其藝觀中雅俗交流、探索傳統文人文化新開展的特點。

一、對時代「變」的回應

晚明時代「變」的特質，確實是作為小道的藝能夠進入文人論述中心的重要原因之一。藝不僅是在時代變動過程中，邊陲的文化位置有了移動而已，藝也成了人新價值依歸的表徵。以文藝創作來說，士人寫作，不再只能創制舉業文字，雖不是在此之前都沒有文學性的創作，但比較起來，科舉的僵化及禮法制度的崩壞，加上商業的發達，種種條件和變因的集合下，使得寫作有了更多的可能性，文人可配合市場品味纂寫或編纂文集，有了新的治生方式，還能以此搏得文名，得到名士或山人的身分建立社會地位。妙

²⁵⁶ 張則桐，《張岱探稿》，頁 126。

藝觀中對藝人的褒揚與肯定，和藝人在商業社會中地位的提升，有著一定的影響與關係。我們可以在張岱作品中看到他對時代風氣奢靡化的覺察，朝代更迭使他的生活方式遭受巨變，但他對藝的思考與寫作卻是持續不斷，使「妙藝觀」的內涵愈來愈完整。「妙藝觀」內在觀點的統一性和一致性，對比著歷史社會的不安穩。

《石匱書》泚筆於崇禎元年（1628），張岱從 32 歲撰寫至 58 才完書，其中幾篇論及藝觀的總論，可能作於明亡之前，也可能寫於之後，而《陶庵夢憶》、《柳塘文集》中與藝相關的創作，都完成於入清之後，可看出張岱對藝關懷的深遠。妙藝觀中明顯帶著對人價值評斷的標準，代表著張岱面對環境的不安和變動時，試圖為生命找尋一個安定而穩固的心靈歸所。

二、「異質」作為開創的可能性

妙藝觀的形成與時代因素有著緊密的關連。張岱可說是有別於傳統士大夫，不以仕進為人生主要取向，而以形構高雅文化建立自我身分，是晚明新文人階層的代表之一。這類文人又多為晚明小品的創作者，張岱本身亦一位重要的晚明小品作家，其妙藝觀的特色和晚明小品文體精神有高度的相合。

妙藝觀不以類別來劃分容括的界限，而以藝的成果決定，任何技藝，只要能達到登峰造極的程度，皆可以「妙藝」稱之。故妙藝有著突破品類，並使各領域的藝品和藝人相互平等的開闊性。此和晚明小品的出現，是為了打破古文和時文僵化的寫作「章法」，以「異端」姿態與之對抗，在形式和作法上都不受文章體式的限制，僅求在古文傳統之外另闢新的寫作空間，有密切關係。

蔣靜文認為「晚明政治的黑暗與商業氣息的庸俗化，令小品家強烈地想用『雅』的生活方式來對抗『俗』化的侵蝕，最明顯者，如他們退入山水園林之中，過著品賞山水的雅致生活。」使作者、作品與讀者衍出一種「退離而不離」的複雜關係²⁵⁷。筆者在此大膽借用此一說法來概論張岱的妙藝觀和晚明小品的共性。晚明小品創作中雅俗的合流、品賞的特性，學者們雖說法稍有不同，但大致上已成為共識。張岱面對著世界的變

²⁵⁷ 蔣靜文，《論張岱小品：從生命模塑到形式意義的完成》，頁 52-53。

動，謂成為明代遺民的自己「無所歸止，披髮入山，駢駢為野人；故舊見之，如毒藥猛獸，愕窒不敢與接。」將自己描寫披髮入山，故舊皆認不得的野人，把自己隔離於世外。另外又勸人清後赴省試科考的兒輩：「阿堵與薦剡，均非爾所有。不若且歸來，父子得聚首。挈瓶往灌畦，捕魚編竹筍。」²⁵⁸亦表現出隱居繁世之外的樣貌。但從張岱 76 歲參與了《會稽縣志》的編撰²⁵⁹，可知他並沒有真的成為「野人」。另外張岱 69 歲寫了〈自為墓誌銘〉，證明了他依然希冀留下一個自我圖象給後世讀者，而此一圖象正是以對各類事物的痴好開始建立；痴癖，除了是「妙藝」的起點，同時也是文人藝術化美學生活的建構方式。雖說自己一事無成，任世人視為「廢物」，但文後又列舉了他著述的作品，正是〈隱佚列傳〉中所說的「蓋諸君子經濟大才淪落不偶，聊復為之，偶以藝見。夫藝誠無所重諸君子也，諸君子能獨廢藝哉？」²⁶⁰藝雖然是淪落時才為之的小道，但傳中的君子是因其藝才能被歷史流傳於世，「君子能獨廢藝哉？」是張岱對讀者，也是對自己的藉詰問而做的肯定。

晚明小品雖然依其獨有的特色，在中國文學史上的掙得一席之地，但論者們對此一文類能開展的「氣闊」遠不如「載道」的古文。藝雖有可觀之處，但卻也是君子們「聊復為之」的小道，兩者同樣展現了「異質」的開創性。筆者認為，張岱的妙藝觀，巧妙地貼緊時代與文學思潮的特性，加入張岱個人對生命和文化出路的思索，兩相交融結合後成果。

三、 文人的生命與藝術精神的結合

張岱在勾勒自我形象時，常將自己形容成「廢物」、「無用之人」，但將「廢物」的形象放置到他整體作品的脈絡中考察，會發現「廢物」其實是指一種社會「身分」。述事者則是外圍於晚明新文人文化，那些以科舉功名決定個人價值的他者。且看張岱幾則自述：

²⁵⁸ [明]張岱，〈甲午輩赴省試不歸走筆招之〉，《張岱詩文集》，頁 32。

²⁵⁹ 張則桐，〈張岱年譜簡編〉，《張岱探稿》，頁 289。

²⁶⁰ [明]張岱，《石匱書·隱佚列傳》卷二百四，頁 175。

功名耶落空，富貴耶如夢，忠臣耶怕痛，鋤頭耶怕重，著書二十年耶而僅堪覆甕，
之人耶有用沒用？（〈自題小像〉）²⁶¹

禪既懶參，仙亦不學。八十一年，窮愁卓犖。……忠孝兩虧，仰愧俯忤。聚鐵如
山，鑄一大錯。（〈蝶庵題像〉）²⁶²

學書不成，學劍不成，學節義不成，學文章不成，學仙、學佛、學農、學圃俱不
成。任世人呼之為敗子，為廢物，為頑民，為鈍秀才，為瞌睡漢，為死老魅也已
矣。（〈自為墓誌銘〉）²⁶³

〈蝶庵題像〉說自己「禪既懶參，仙亦不學。」，與〈自為墓誌銘〉中「學仙、學佛、
學農、學圃俱不成。」的說法相同，並謂自己八十一年只是「鑄一大錯」。〈自題小像〉
精簡了自己不入仕版、明滅後為落地平民、未為明殉國、遺民勞苦生活的一生，將自己
的著述說成「僅堪覆甕」，最後「有用沒用？」的問句，究竟是自己的詰問，還是對世
人的探問，可在〈自為墓誌銘〉得到解答。「為敗子，為廢物，為頑民，為鈍秀才，為
瞌睡漢，為死老魅」，不是張岱的自評，而是「世人呼之」。

將「廢物」的自述，與和張岱有類似生活經驗的人物相比，卻是「不俗」的：

身在朱門耶，而神游嶽瀆。跡混市廛，而胸存松菊。貌若仙人邪，而心持金粟。
其所嗜好耶，米顛石，子猷竹，桑苧茶，東坡肉。其所住家邪，舟居非水而陸處
非屋。之人邪不俗。²⁶⁴

明明出生於相同家庭，一樣身在朱門，跡混市廛，一樣嗜於各種器物美食，張山民得到
的是「之人邪不俗」的評價。表示張岱對自己對各事物的講究喜好、著述的成就，並不
真的認為是「廢物」和「無用」，反而帶有「不俗」自信。

從〈自為墓誌銘〉看來「廢物」的形象，從由功名的落空與對事物的各種痴癖寫起。
但沒有功名，對社會的「無用性」與對事物投入近痴「情」，都是張岱藝過中重要概念。

²⁶¹ [明]張岱，〈自題小像〉，《嫿嬛文集》卷五，頁 273。

²⁶² [明]張岱，〈蝶庵題像〉，《嫿嬛文集》卷五，頁 279。

²⁶³ [明]張岱，〈自為墓誌銘〉，《嫿嬛文集》卷五，頁 230-231。

²⁶⁴ [明]張岱，〈季弟山民像〉，《嫿嬛文集》卷五，頁 276-277。

張岱捉住自己這樣兩個主體特色，創造出一個自我的人物形象，其實就是在進行一種藝術創作，而對藝的書寫，多作於明滅之後。張岱在落魄的遺民生活中，以寫作來作為精神的支柱與生命的依歸，在寫作的過程，其「妙藝」觀的內容越來越豐富、完善，留予一套關於「藝術境界」與「生命境界」的論述，此一論述與他倍受後人推崇的小品創作，一同成為他的「藝術成果」，他自己也成為〈隱佚列傳〉所說的「經濟大才淪落不偶，聊復為之，偶以藝見。」的最好寫照。不僅是「妙藝觀」中關於藝的精湛見解，張岱個人的整體生命，落實了他藝觀中所勾勒出，深情寄物卻可超脫於物，從主體與物的交流創作出別具風格的藝術作品，並以此安頓生命，上達「道」的高度。張岱以自我的生命厚度，展現了其「妙藝觀」豐富的內在精神。



參考文獻

一、古籍文獻

- 〔戰國〕莊周著、陳鼓應註譯，《莊子今註今譯》，台北：台灣商務印書館，1991年2月。
- 〔梁〕劉勰著、王更生注譯，《文心雕龍·史傳第十六》，台北：文史哲出版社，1984年3月。
- 〔北齊〕魏收，《新校本魏書并附編二種》，台北：鼎文書局，1990年7月。
- 〔唐〕房玄齡等，《新校本晉書并附編六種》，台北：鼎文書局，1990年6月。
- 〔唐〕《新校本北史并附編三種》，台北：鼎文書局，1980年12月。
- 〔唐〕元稹，《元稹集》，台北：漢京文化出版社，1983年10月。
- 〔宋〕李延壽，《新校本新唐書并附編三種》，台北：鼎文書局，1981年1月。
- 〔明〕徐渭，《徐渭集》，北京：中華書局，1983年4月。
- 〔明〕李贄，《李贄文集》，北京：社會科學文獻出版社，2000年5月。
- 〔明〕湯顯祖著、徐朔方箋校《湯顯祖全集》，北京：北京古籍出版社，1999年。
- 〔明〕何喬遠著，張德信、商傳、王熹點校，《名山藏》，福州：福建人民出版社，2010年1月。
- 〔明〕袁宏道著、錢伯城箋校，《袁宏道集箋校》，上海：上海古籍出版社，2008年4月。
- 〔明〕張岱，《石匱書》（《續修四庫全書》史部別史類318-320冊），上海：上海古籍出版社，2002年。
- 〔明〕張岱，《石匱書後集》，台北：大通書局，1987年10月。
- 〔明〕張岱著、夏咸淳點校，《張岱詩文集》，上海：上海古籍出版社，1991年5月。
- 〔明〕張岱，《陶庵夢憶》，台北：金楓出版社，1986年12月。

〔明〕張岱，《西湖夢尋》，台北：金楓出版社，1999年4月。

〔明〕張岱著、欒保群注，《嫵嬛文集》，北京：故宮出版社，2012年3月。

〔明〕鄭元勳輯，《媚幽閣文娛》（《四庫禁燬書叢刊》集部第172冊），北京：北京出版社，2005年8月。

〔明〕文徵明，《甫田集》，（《景印文淵閣四庫全書》1273冊），台北：商務印刷館，1983年。

〔清〕錢謙益，《列朝詩集小傳》，台北：明文書局，1992年。

〔民〕朱劍心選注，《晚明小品選注》，台北：台灣商務，1964年12月。

〔民〕清史稿校註編纂小組編纂，《清史稿校註》，台北：國史館，1990年5月。

陳蘭村、張新科，《中國古典傳記論稿》，陝西：陝西人民教育出版社，1991年10月。

〔民〕黃懷信主撰，《論語彙校集釋》，上海：上海古籍出版社，2008年2月。

二、近人專著

（一）專書

〔美〕特里·伊格頓（Terry Eagleton）著、文寶譯，《馬克思主義與文學批評》，台北市：南方出版社，1987年9月。

尹恭弘，《小品高潮與晚明文化》，北京：華文出版社，2001年5月。

毛文芳，《明末清初文化書寫新探》，台北：台灣學生書局，2001年12月。

王成勉，《氣節與變節：明末清初士人的處境與抉擇》，台北：黎明文化，2012年3月。

王汎森，《晚明清初思想十論》，上海：復旦大學出版社，2004年12月。

史景遷著，溫洽溢譯，《前朝夢憶：張岱的浮華與蒼涼》，台北：時報文化，2009年2月。

余英時，《士與中國文化》，上海：上海人民出版社，2010年11月。

吳承學，《中國古代文體學研究》，北京：人民出版社，2011年3月。

吳承學，《中國古典文學風格學》，北京：北京大學出版社，2011年7月。

- 吳承學，《晚明小品研究》，南京：江蘇古籍出版社，1999年9月。
- 吳承學、李光摩編，《晚明文學思潮研究》，武漢：湖北教育出版社，2002年10月。
- 巫仁恕，《品味奢華：晚明的消費社會與士大夫》，北京：中華書局，2008年7月。
- 周作人編，《中國新文學大系·散文一集》，台北：業強出版社，1990年2月。
- 周明初，《晚明士人心態與文學個案》，北京：東方出版社，1997年8月。
- 林宜蓉，《中晚明文藝場域「狂士」身分之研究》，新北市：花木蘭出版社，2010年9月。
- 邱江寧，《明清江南消費文化與文體演變研究》，上海：上海三聯書店，2009年9月。
- 胡益民，《張岱研究》，合肥：安徽教育出版社，2002年5月。
- 夏咸淳，《明末奇才——張岱論》，上海：上海社科院出版社，1989年。
- 徐世珍，《張岱「夜航船」研究—兼論晚明文人知識體系與審美意識》，台北：花木蘭工作坊，2005年12月。
- 高樹藩編纂，《中正形音義大辭典》，台北：中正書局，1974年，8月。
- 張則桐，《張岱探稿》，南京：鳳凰出版社，2009年7月。
- 張維昭，《悖離與回歸—晚明士人美學態度的現代觀照》，南京：鳳凰出版社，2009年7月。
- 曹淑娟，《晚明性靈小品研究》，台北：文津出版社，1988年7月。
- 郭紹虞，《照隅室古典文學論集》，上海：上海古籍出版社，1986年9月。
- 陳少棠，《晚明小品論析》，香港：波文書局，1981年。
- 陳平原《從文人之文到學者之文》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2004年6月。
- 陳書良、鄭憲春，《中國小品文史》，湖南：湖南出版社，1991年12月。
- 陳萬益，《晚明小品與明季文人生活》，台北：大安出版社，1988年5月。
- 陳寶良，《明代社會生活史》，北京：中國社會科學出版社，2004年3月。
- 陳寶良，《悄悄散去的幕紗—明代文化歷程新說》，西安：陝西人民教育出版社，1988年12月。
- 單國強，《明代繪畫史》，北京：人民美術出版社。
- 葛兆光，《中國思想史》，上海：復旦大學出版社，2001年12月。

樊樹志，《晚明史（1573-1644年）》（上下卷），上海：上海復旦大學出版社，2003年10月。

魯迅，《魯迅全集》，台北：谷風出版社，1980年12月。

韓其樓編著，《紫砂壺全書》，台北：韜略出版社，1996年5月。

簡瑞銓，《張岱「四書遇」研究》，台北：花木蘭文化出版社，2008年3月。

羅宗強，《明代文學思想史》，北京：中華書局，2013年1月。

羅筠筠，《靈與趣的意境—晚明小品文美學研究》，北京：北京科學文獻出版社，2001年10月。

龔鵬程，《晚明思潮》，北京：商務印書館，2005年8月。

朱光潛，《文藝心理學》（台北：台灣開明書局，1999年1月）

〔美〕高居翰（James Cahill）著，李佩樺譯，《氣勢撼人——十七世紀中國繪畫中的自然與風格》，台北：石頭出版社，1994年。

徐復觀，《中國藝術精神》，台北：台灣學生書局，1974年5月，四版。

（二）學位論文

王怡文，《晚明旅遊小品文研究》，臺北市立教育大學中國語文學系碩士論文，2008年。

王鴻泰，《流動與互動—由明清間城市生活的特性探測公眾場域的開展》，台灣大學歷史學研究所博士論文，1998年。

江佩怡，《張岱小品文由雅入俗研究》，臺北市立師範學院應用語言文學研究所碩士論文，2003年。

李濟雨，《晚明小品之文藝理論及其藝術表現》，國立臺灣師範大學國文研究所博士論文，1992年。

林憶英，《晚明清賞小品研究》，東海大學中國文學所碩士論文，2006年。

段正怡，《張岱、李漁飲饌小品之考察》，元智大學中國語文學系碩士論文，2008。

張志帆，《論張岱遊記中人文精神之體現》，中國文化大學中國文學研究所碩士論文，2007年。

郭秉融，《張岱及其散文研究》，台北師範學院應用語言文學研究所碩士論文，2004年。

郭榮修，《張岱散文理論及作品研究》，國立台灣大學中國文學研究所碩士論文，1993

年。

陳忠和，《從劉勰「六觀」論張岱小品文》，國立高雄師範大學國文學系碩士論文，2000年。

陳萬益，《晚明性靈文學思想研究》，國立臺灣大學歷史研究所博士論文，1977年。

陳儀玲，《張岱的夜晚書寫探析》，國立臺灣師範大學國文學系碩士論文，2009年。

陳鴻麒，《晚明尺牘文學與尺牘小品》，國立暨南國際大學中國語文學系碩士論文，2005年。

陳麗明，《張岱散文美學之研究》，國立台灣師範大學國文學系碩士論文，1996年。

曾淑娟，《張岱小品中的旅遊休閒》，國立彰化師範大學國文學系碩士論文，2005年。

曾麗陵，《張岱「陶庵夢憶」、「西湖夢尋」中的游藝人生》，佛光大學文學系碩士論文，2013年。

黃靜瑜，《袁宏道與張岱的西湖書寫---從外緣到文本的考察》，國立彰化師範大學國文學系碩士論文，2008年。

蔡麗玲，《從晚明「世說體」著作的流行論張岱的〈快園道古〉》，清華大學文學研究所甲組碩士論文，1993年。

蔣靜文，《論張岱小品：從生命模塑到形式意義的完成》，國立中正大學中國文學系碩士論文，1997年。

賴俐好，《張岱旅遊小品之美學研究》，臺北市立教育大學中國語文學系碩士論文，2012年。

(三) 期刊論文

王鴻泰，〈感官、品味與文化身份—晚明文人的生活經營與品賞文化〉，《國文新天地》第21期，2010年4月。

王鴻泰，〈迷路的詩—明代士人的習詩情緣與人生選擇〉，《漢學研究》第19卷第1期，2001年6月。

王鴻泰，〈雅俗的辯證——明代賞玩文化的流行與士商關係的交錯〉，《新史學》第17卷4期，2006年6月。

林宜蓉，〈山光／粉黛共逍遙？——晚明文人江南歷遊之文藝再現與敘述策略〉，《國文

學報》第 47 期，2010 年 6 月。

林宜蓉，〈理想的頓挫與現世的抉擇--陳洪綬「狂士畫家」生命型態之開展〉，《中國學術年刊》第 20 期，1999 年 3 月。

林宜蓉，〈晚明「尊藝」觀之探究〉，《古典文學》第 15 集，2000 年 9 月。

邱德亮，〈痴嗜文化：論晚明文人詭態的美學形象〉，《文化研究》第 8 期，2009 年。

陳寶良，〈明代文人辨析〉，《中央研究院近代史研究所集刊》第 50 期，2005 年 12 月。

曹淑娟，〈痴人說夢，寧恆在夢--論張岱的尋夢情結〉，《鵝湖》第 19 卷 3 期，1993 年 9 月。

曹淑娟，〈從自敘傳文看明代士人的生死書寫〉，《古典文學》第 15 期，2000 年 9 月。

張鴻愷，〈從莊子到王國維--談「物我雙會」的藝術觀照〉，《中華人文社會學報》第 6 期，2007 年 3 月。

三、網頁資料

「中華百科全書」網：<http://ap6.pccu.edu.tw/Encyclopedia/data.asp?id=2990&forepage=1>。

「中國瓷器藝術」網：<http://www.chiculture.net/0513/html/c08/0513c08.html>。