

論馮夢龍纂評之時調民歌審美意趣

劉淑娟*

〔摘要〕

本文主要以美學中審美之角度探討馮夢龍纂評之時調民歌所具有之審美意趣。在審美過程中，審美情趣受諸多因素影響，如審美感受、審美需要、審美欲望、審美能力、審美理想等。對應於明代市井小民之喜愛喜聞現象，明代文人及馮氏本人之種種評論，配合明代特有之審美風潮與思潮，以探討馮夢龍纂評之時調民歌所具有之審美意趣。所得之要點有：情與真、意與象、俚與俗、諧與隱。

關鍵詞：馮夢龍、時調民歌、掛枝兒、山歌、審美意趣

* 吳鳳技術學院助理教授

一、前言

明代馮夢龍¹於通俗文學上的成就，包括：確認通俗小說、戲曲、民歌、笑話的價值與地位，提出有別於正統文學觀點之獨到見解；搜集、整理民歌及編輯改寫舊作，如《三言》、《新列國志》、《新平妖傳》；歸類分部，整齊篇目，加注眉批、批語，撰作總序、小引，使明、清評點文學的對象涵蓋了通俗文學。而其所纂評之時調民歌²《掛枝兒》與《山歌》³，是其纂編眾文學作品中研究較弱的一環，亦是明代俗文學領域中，較被忽略者。《掛枝兒》十卷十部⁴，除了從民間、市民中搜集，亦有來自歌樓酒館所傳、文人之傳與文人擬作以及從別本收錄而來，總計實存曲調三百七十九首⁵，加上姚本補充的四十首，共計四百三十五首；《山歌》全書十卷，卷一至卷九為「山歌」⁶，卷十為桐城時興歌。總計有三百八十七首，若將評注中說明有異文的別作計算在內，共為三百九十首。此兩本時調集「一方面具有民間戀歌中所特有的明白如話，質樸可愛，

- 1 (1574-1646)，字猶龍，又字子猶、耳猶，別號有：綠天館主人、可一居士（或可一主人）、茂苑野史、龍子猶、墨憨齋主人、詞奴、顧曲散人、香月居主人、詹詹外史等，題署居多者為墨憨齋主人，明代蘇州府長洲縣（屬江蘇省蘇州市）人。
- 2 時調小曲可簡單地指稱為城市中的流行歌曲，其屬於廣義的民間詩歌。所謂「小曲」，是相對於唐宋大曲、明代崑山弋陽等聲腔大曲而約定俗成的名稱。在明代，是泛指流行於民間的曲調歌詞。羅錦堂《錦堂論曲·明代小曲》言道：「（小曲）為明人所獨創的一支。就好像詩詞之在唐宋一樣，無論是販夫走卒，或一般士大夫階級，沒有不醉心於這種「新詩體」來抒寫他們的情感，發揮他們的天才的。」因本文之著重點不在音樂曲調等方面之探討，故以「時調民歌」稱之。
- 3 此外，《夾竹桃》一卷，全名為《夾竹桃頂真千家詩山歌》，為馮夢龍擬作之小曲，上海古籍出版社之《明清時調民歌集》亦收錄，為路工同志所持之浮白主人重輯本，然以其不屬於市井民間所流傳之時調曲，故不為本文之研究範圍。同樣的，《黃鶯兒》一卷亦如是，其原書未見，通行的是浮白主人的輯本，內容為詠妓、嘲妓之作。
- 4 私部一卷、歡部二卷、想部三卷、別部四卷、隙部五卷、怨部六卷、感部七卷、詠部八卷，另外，卷九為謔部，卷十為雜部。
- 5 如果再把評注中說明是經過改訂的十六首原作計算在內，九卷殘書已收三百九十五首。
- 6 卷一至卷四為私情四句，卷五〈雜歌四句〉，卷六〈詠物四句〉，卷七〈私情雜體〉，卷八〈私情長歌〉，卷九〈雜詠長歌〉。

而又秀美動人的風趣；一方面又蘊着似淺近而實懇摯，似直捷而實曲折，似粗野而實細膩，似素質而實綺麗的情調⁷。」擁有如此多元風采的時調民歌，在審美過程中，會帶來哪些審美上的意趣？此是本文探索之重點。

審美趣味作為一種高級心理能力是欣賞心理結構中一個重要因素，是人類結合了無數次審美經驗後積澱的對美的傾向性。個人之審美趣味、審美理想受時代審美趣味、審美理想之影響，時代之審美趣味、審美理想亦反映在個人之審美觀上。每一位讀者（接受者），不論是明代的市井小民、商販或文人學子，或是馮夢龍自己，總是以一己特有的方式來接受作品，這種方式與他的生活經歷、藝術趣味、修養、氣質、理想等聯繫在一起。不同的接受對象，其所強調的與所可能擁有的審美情趣，也許相同，也許不盡然相同，是故，本文總合時人對於時調民歌評論之言辭，並參以時調民歌之藝術特色以及明代特有之審美風潮與思潮，探討馮夢龍纂評之時調民歌所具有之審美意趣。以下分「情與真」、「意與象」、「俚與俗」、「諧與隱」等論之。

二、情與真

（一）詩歌的本質

明代文人對於民歌之審美價值觀皆多提出「真詩在民間」之說法，如李夢陽：「今真詩乃在民間」、「真詩果在民間」；李開先：「風出謠口、真詩只在民間」；袁宗道言：「真詩其果在民間乎」；賀貽孫言：「近日吳中『山歌』、『掛枝兒』，語近風謠，無理有情，為近日真詩一線所存」。其認為時調民歌是所謂的「真詩」，理論的前提雖有不同⁸，然時調民歌被認同的事實是確切不疑的。馮夢龍的評語中，亦一再地提出「真」、「真趣」、「天地間自然之文」、「民間性情

7 鄭振鐸：〈跋掛枝兒〉，《古典文學論文集》，上海：上海古籍，1984年版，頁651。

8 如李夢陽的前提是詩樂一體說，這一命題含有揚〈風〉詩而抑〈雅〉〈頌〉的意味；袁宏道則從倡性靈之真的角度肯定「真詩在民間」。

之響」等言辭以評論《掛枝兒》《山歌》之藝術風格與特色，如《掛枝兒·卷一·私部·調情》第二首第三首：

俏冤家，扯奴在窗兒外，一口兒咬住奴粉香腮，雙手就解雙羅帶。哥哥等一等，只怕有人來。再一會無人也，褲帶兒隨你解。
俊親親，奴愛你風情俏，動我心，遂我意，纔與你相交。誰知你膽大就是活強盜，不管好和歹，進門就摟抱(着)(應為贅字)，撞見箇人來也，親親，教我怎麼好。

詩文後評：

亦真○以上二篇，毫無奇思，然婉如口語，卻是天地間自然之文，何必胭脂塗牡丹也。

此外尚有《山歌·卷二·私情四句·奢遮》：「結識箇姐兒忒奢遮，聽渠唳討荷包唳討鞋。姐道郎呀，你五月端午先掛子荷包去，九月重陽來着鞋。」評：「自有真趣」；《掛枝兒·卷三·想部·打丫頭》：「害相思，害得我伶仃瘦，半夜裏爬起來打丫頭。丫頭為何我瘦你也瘦。我瘦是想情人，你瘦好沒來由，莫不是我的情人也，你也和他有」，評：「揉枕打丫頭，描寫無聊極思，亦奇亦真」；《掛枝兒·卷四·別部·送別》第一首：「送情人，直送到門兒外，千叮嚀，萬囑付，早早回來。你曉得我家中並沒箇親人在。我身子又有病，復內又有了胎，就是要喫些酸酸也，那一箇與我買」，評：「最淺最俚亦最真」；《掛枝兒·卷五·隙部·醋》：「我兩人要相交，不得⁹不醋。千般好，萬般好，為着甚麼。行相隨，坐相隨，不離你一步。不是我看得你緊，只怕你腳野往別處去波。你若怪我喫醋撚酸也，你索性到撐開了我」，行批：「真真」；《掛枝兒·卷八·詠部·

9 此處行批：「真真」。

粽子》：「五月端午是我生辰到，身穿着一領綠羅襖。小腳兒裹得尖尖趂。解開香羅帶，剝得赤條條。插上一梢兒也，把奴渾身上下來咬」，評：「字字肖題，卻又自然。詠物中最为難得」；《山歌·卷一·私情四句·模擬》：「弗見子情人心裏酸，用心模擬一般般。閉子眼睛望空侵箇嘴，接連叫句俏心肝」，評：「是真境，亦是妙境。」以馮氏評為「是真境，亦是妙境」的〈模擬〉一詩為言，本篇將情人的思念之情寫得頗為生動，恰如馮氏的批語所言：「是真境，亦是妙境」。此詩開篇即言「弗見子情人心裏酸，用心模擬一般般」，對情人的思念完全是看不見的、摸不著的心理活動，怎樣形象化地加以形容？作者用見不著情人「心裏酸」的「酸」字，便將對情人的思念之情和構思之苦寫得極為逼真。又為了聊解心酸之苦，用心模擬與情人相會時的種種情景，所謂「閉子眼睛望空親箇嘴，接連叫句俏心肝」，模擬她與情人相會時的表現。在概括性的敘述之後，便進一步加以具體化，因而更加生動化了。這種真和妙，不僅在於將男女私情寫得非常真實、生動，通過酸的味覺，將人物相思之苦感性化，通過「望空親箇嘴」將盼望與情人親熱的心理具象化，果真是妙極¹⁰。無一毫勉強，無半點造作，吐屬天然，不假雕琢，自然而無矯飾下，有純樸天真之美，猶天籟之自鳴。

擁有「純樸天真之美，猶天籟之自鳴」的詩歌，最為明人所讚賞，勝過於文人學士之作。然而，如同馮夢龍所纂輯的時調民歌，這些所謂的「民間真詩」，究竟是具備何種特質而得以譽為真詩？透過袁宏道所言可獲得一些訊息：「故吾謂今之詩文不傳矣，其萬一傳者，或今閭閻婦人孺子所唱〈擘破玉〉、〈打棗竿〉之類，猶是無聞無識真人所作，故多真聲，不效顰於漢魏，不學步於盛唐，任性而發，尚能通於人之喜怒哀樂嗜好情欲，是可喜也。」首先，就創作者而言，閭閻婦人孺子猶是無聞無識之真人，故多真聲；再者，所作之作品必能通於人之喜怒哀樂嗜好情欲，即必能以情打動讀者，產生共鳴。此是就欣賞與批

10 參張夢機主編：《相思千行—明清民歌賞析》，頁123；周中明、吳小林、陳肖人主編：《中國歷代民歌鑑賞辭典》，南寧：廣西教育，1993年版，頁668-669。

評而論。

不論就創作或欣賞，文藝之要求「情」，「情」的推尊，非始於袁宏道之「獨抒性靈，不拘格套」，明復古詩派¹¹關於尊情的論述已十分豐富，如何景明、徐禎卿、李夢陽……等皆提出或約或詳之理論，如「領會神情」「辭以情發」、「真者音之發而情之原也」等等¹²。蓋詩歌本為抒情而作，〈虞書〉言：「詩言志，歌永言。」《史記·滑稽列傳》引孔子語：「書以道事，詩以達意。」所謂「志」與「意」就含有近代語所謂「情感」之意（就心理學觀點看，意志與情感原來不易分開），所謂「言」與「達」就是近代語所謂「表現」。〈詩大序〉中將此解發揮地最為透闢：

詩者志之所之也。在心為志，發言為詩。情動於中而形於言，言之不足，故嗟嘆之；嗟嘆之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。情發於聲；聲成文，謂之音。

朱熹於〈詩序〉中加以引申，並言「此詩之所以作也」。

人生本有情感，情感天然地需要表現，而表現情感最適當的方式莫過於詩歌。因為語言節奏與內在節奏相契合，是自然地「不能已」的¹³。故詩歌本是人類用以表現一己之情感最自然不過的一種文學形式。既是自然不過地表現，自是發自於人類心靈之底蘊，「感於物而動」、「情動於中而形於言」，進一步「情發於聲；聲成文」，故情感之真本為詩歌之本質。而《掛枝兒》與《山歌》等時行曲，即在於以最自然、最本真的方式表現出詩歌之真情。而這些創作者，袁氏譽為「無聞無識之真人」，袁氏所譽「無聞無識之真人」其意為何？於袁

11 復古派力圖恢復古典審美理想與古典詩歌審美特徵，正面主張詩文必須表達真情實感，內容須反映重大社會現實；注重作品的文采和形式技巧，並具有高尚之格與流美之調；學古方面，超宋元而上，以漢魏盛唐為師。

12 參袁震宇、劉明今：《明代文學批評史》，上海：上海古籍，1991年版，第一章緒論。

13 見朱光潛：《詩論》，台北：開明，民國58年版，頁12-13。

氏思想有啟迪之功的李贄，其著名之「童心說」言有道理聞見從耳目入，主於其內而童心失，其所言障蔽童心之道裡聞見即袁氏所謂之「聞」與「識」。李贄「童心說」言：

童心者，心之初也；夫心之初曷可失也，然童心胡然遽失也？蓋方其始也，有聞見從耳目而入，而以為主於其內而童心失。其長也，有道理從聞見而入，而以為主於其內而童心失。其久也，道理聞見日以益多，則所知所覺日以益廣，於是焉又知美名之可好也，而務欲以揚之而童心失；知不美之名之可醜也，而務欲以掩之而童心失。

周志文論道所謂童心，依李贄的解釋是「絕假純真，最初一念之本心也」，因此李贄又直接說童心是「真心」。童心為人人所具有的，因為人人皆有童年；童心又是自然而具足的，否則便無法成為文學創作的真正源頭。人人皆從童年而成年，然而當人一旦成年之後，那原始的童心往往消失了，究竟是什麼原因使得人人具有且具足的童心消失呢？李贄解釋此一現象其以為人由童年而成年的過程中，「聞見、道理」不斷從外而入，逐漸佔領他的心靈，「以為主於其內」，因此童心就消失了；所以他主張要恢復文學創作的真精神，必須將「聞見、道理」從心中掃除，務使「聞見不立、道理不行」，當那個原始初心的「真心」又再度呈現的時候，創作的的能力才會真正爆發，這時創作的文學才是真的文學：

天下之至文，未有不出於童心焉者也。苟童心常存，則道理不行、聞見不立，無時不文，無人不文，無一樣創制體格文字而非文者。詩何必古選？文何必先秦？降而為六朝，變而為近體；又變而為傳奇，變而為院本，為雜劇，為《西廂曲》，為《水滸傳》，為今之舉子業，皆古今至文，不可得而時勢先後論也。

所謂「天下之至文」，不在於它的形式，而是在於它是否具有真心，也就是李贄說的「童心」。所以李贄說「苟童心常存」，則「無時不文，無人不文，無一樣創制體格文字而非文者」¹⁴。

由「童心說」所發展出來的文學創作論，不是增添，而是擺脫¹⁵；外在的知識和規矩形式都不重要，甚至竟是創作的阻礙。格律上、技巧上的講究，所能達到的成就是「氣力限量只可達於皮膚骨肉之間」，更深的心靈就達不到了，因此李贄在《焚書·卷三·雜說》言：「若夫結構之密、偶對之切，依於理道，合乎法度，首尾相應，虛實相生；種種禪病皆所以語文，而皆不可以語於天下之至文也。」當注意力專注於作品所呈現的「真」的時候，文學上其他的一些屬於技巧上的問題自然顯得不重要了，所謂「結構之密、偶對之切，合乎法度，首尾相應，虛實相生」等等皆屬下乘，無須討論¹⁶。依循這個理論發展下來，自然是公安派的性靈說了。袁宏道〈與丘長孺〉云：「大抵物真則貴，真則我面不能同君面，而況古人之面貌乎？」

「真」表現在文學作品的內容方面，就是一己之真情，其言：「大概情至

14 周志文言李贄既以為天下之至文是來自這個絕假純真的原始真心，那麼與「真心」相反的「假心」自然是有害於文學創作，李贄將所謂「假心」形成的現象，稱作「假人」、「假言」、「假事」、「假文」等，他形容在真心消失後的世界是這樣子的：「由是而以假言與假人言，則假人喜；以假事與假人道，則假人喜；以假文與假人談，則假人喜。無所不假，則無所不喜，滿場是假，矮人何辯也？然則雖有天下之至文，其湮滅於假人而不盡見於後世者，又豈少哉！」見周志文：〈「童心」、「初心」與「赤子之心」〉，《古典文學》，第15集，頁75-98。

15 見同上註，頁75-98。

16 方回曾說：「古之人，雖閭巷子女風謠之作，亦出於天真之自然，而今之人反是。惟恐夫詩不深於學問也，則以道德性命、仁義禮智之說，排比而成詩；惟恐詩之不工於言語也，則以風雲月露、草木禽魚之狀，補湊而成詩。以嘩世取寵，以矜己耀能。愈欲深而愈淺，愈欲工而愈拙。此其何故也？青霄之鷲非不高也，而志在腐鼠，雖欲為鳳鳴，得乎？為故詩也者，不可以勇力取，不可以智巧致，學問淺深、言語工拙，皆非所以論詩。」（方回：《桐江集·卷一·趙賓鳴詩集序》）由方回的「學問深淺，言語工拙，皆非所以論詩」看來，李贄〈童心說〉中申論：「故吾固是而有所感於童心之自文也，更說什麼《六經》，更說什麼《語》、《孟》乎？」便可理解其緣由。見同上註。

之語，自能感人，是謂真詩，可傳也。」「情至之語」「是謂真詩」，「情」與「真」不可切割，發乎真情之作，具有恆久的生命力。故袁宏道與李贄如出一轍，以信腕直寄為法，其言：「獨抒性靈，不拘格套，非從自己胸臆流出，不肯下筆。有時情與境會，頃刻千言，如水東注，令人奪魂。」（〈敘小修詩〉）抒寫真情，便不必拘守前人格套，要自寫胸臆，又言：「文章新奇，無定格式，只要發人所不能發，句法字法調法，一一從自己胸中流出，此真新奇也。」（〈答李元善〉）在這方面，袁宏道特別注重主體的情境，其認為勞人思婦鬱勃不遇，乃至病中的沉吟之作最為自然，最為真切。又認為窮愁貧病之時，「痛哭流涕，顛倒反覆，不暇擇音」（〈敘小修詩〉），是真情自然流注，是「迫而呼者不擇聲」的自然之音（〈陶孝若枕中囈引〉）¹⁷。其推服明代流于閭閻百姓的時調民歌，流于閭閻百姓的時調民歌，是具有童心、真心、無聞無識之真人所作，故其真情動人使男女老幼皆喜之，亦使文人學士們愛之惜之。

另外一方面，由《掛枝兒》與《山歌》的命名亦可見意。馮夢龍為《掛枝兒》與《山歌》分別加上「童癡一弄」、「童癡二弄」的標題，其言「癡心便是真心，不真不癡，不癡不真。」（《掛枝兒·卷一·私部·真心》後評語）可見童癡與癡心、真心、童心之關係，其受李贄「童心說」之影響可見一斑。馮氏常以「真趣」、「真境」、「真真」等字眼評價其纂集之時調民歌，旨在強調人們於欣賞此類文學作品時，應將注意力集中於作品所流露出的真情，而不是與聞見、道理相關涉的知識或道德。蓋審美與真實與否及審美與道德基本上皆是兩回事，彼此無甚關涉，然而在一般的審美活動中，經常將美與真(truth)與善(good)的意義相混淆¹⁸，故周志文言李贄之〈童心說〉其謂「聞見不立，道理不行」

17 參周群：《儒釋道與晚明文學思潮》，上海：上海書店，2000年版，頁233。

18 在藝術欣賞（當然包括文學欣賞）時，一般人經常將美與真(truth)與善(good)的意義相混。在文學上，美與真相混的例子是在人面對文學作品時經常問及這類的問題：「這件作品寫的是不是真實的故事？」「故事中的人是影射社會上的那個人？」美與善相混的例子是人在處理作品時經常以道德的立場來干擾它，有時甚至以為文學的價值是在它的諷諭或衛道功能，「文以載道」、「文須有益於天下」、「士必先器識而後文藝」……都是類似的看法。

之意，旨在說明從事審美時，需擺脫審美活動中的外在干擾，就如同童心所引發出來的創作論一般，不是增添，而是擺脫，在欣賞與審美活動中亦然，皆需要擺脫，必須從知識、道德的束縛中追求解脫，將審美之外的一切事物「絕緣」，甚至也將欣賞者本身的意志「絕緣」掉，這種拋棄與擺脫，是進入審美世界的必要手段。其強調審美活動，(包括文學的創造與欣賞)，不在事物的外在的(extrinsic)價值，審美活動是一種純粹而獨立的活動，不依靠任何外緣的事物，它的價值是純然的內在的(intrinsic) 19。

馮夢龍〈敘山歌〉云：「今雖季世，而但有假詩文，無假山歌。則以山歌不與詩文爭名，故不屑假。苟其不屑假，而吾藉以存真，不亦可乎？」正可補充說明，無「假山歌」之「假」非指作品之真贗與否，所謂之假詩文即指復古派之拾人牙慧、情感不真之作品，而山歌「不與詩文爭名，故不屑假」，指其在創作之初並無任何聞見道理的機心所左右，非為爭名而作，是純然的真心真情所發，非為一個目的而作的。由此再觀馮氏所評論之詩歌，《掛枝兒·卷一·私部·調情》第二首與第三首，馮氏評為：「亦真」，又言「以上二篇，毫無奇思，然婉如口語，卻是天地間自然之文，何必胭脂塗牡丹也。」其所贊賞的是詩歌中所流露出的真性與真情。急於成就私情的市井男兒，不顧世人耳目，與略帶羞怯之女子形成反差與矛盾，不具有什麼「奇思」或「雕績滿眼」的字句，而是極盡口語地道出其真性與真情。又《掛枝兒·卷三·想部·打丫頭》中因相思而瘦，攬鏡自照，對比旁人，偶然產生一些想法，若在大腦裏只是一閃而已，稍縱即逝，但如果付之於行動，以詩歌表現出來，便會覺得亦癡亦妙。「半夜起來打梅香」，果真有此事，真可謂「無聊極思」，癡絕至矣。馮夢龍評道：「描寫無聊極思，亦奇亦真」。此「真」字是指感情上的真，而非必然實有其事²⁰。反之，讀者若由詩歌之內容聯想到知識見聞或道德等問題，便無法領會馮氏所謂「自饒情趣」或「亦奇亦真」之意了。

19 見周志文：〈「童心」、「初心」與「赤子之心」〉，《古典文學》，第15集，頁75-98。

20 「奇」則指構思而言，構思之奇正在於拙見巧。

(二) 理欲衝突的出口

詩歌創作，真情與美感兩原則是不能違背的，「詩者志之所之也。在心為志，發言為詩。」²¹「志」本身即含有情感的意義在內，是故人們解釋《尚書·虞書》中的「詩言志、歌永言」時，也說「故哀樂之心感，而歌詠之聲發」（《漢書·藝文志》），承認詩歌是因「哀樂」等情感而發的。「詩言志」（《尚書·堯典》）可說是古代詩論「開山的綱領」²¹，然而「志」本身又可細分為「情」與「理」二義，是故理學家們往往以「詩言志」兜售「文以明道」觀，而將「志」侷限於需合乎禮教的思想²²（一種「和」的美學理想與境界）。然而明代的湯顯祖在〈董解元西廂題辭〉中對「詩言志」作了新的解釋：

《書》曰：「詩言志，歌永言，聲依永，律和聲。」志也者，情也。先民所謂發乎情，止乎禮義者是也。嗟乎，萬物之情各有其志。董以董之情而索崔、張之情於花月徘徊之間，余亦以余之情而索董之情於筆墨烟波之際。董之發乎情也，鏗金戛石，可以如抗而如墜。余之發乎情也，宴酣嘯傲，可以以翱而以翔。

雖然形式上還保留了「發乎情，止乎禮義」的古訓，但直截明快地釋「志」為情，「情」不再囿於哀樂之情，而是「花月徘徊之間」的崔、張愛情。這樣一來，寫「情」成了詩歌、戲曲等文學作品的「不二主題」。「情」的至上地位得到了肯定。湯氏所論，溯其源，實由李贄開其端，李贄云：「非情性之外復有禮義可止也。」（《焚書·卷三·讀律膚說》）湯顯祖雖未直接闡論「情」與「禮義」的關係，但通過對「情」、「志」的闡釋而與李贄的理論殊途同歸²³。李贄之前，晚明文學思潮的先驅著徐渭便揭櫫了文學抒寫真情的原則，其言：「人

21 見朱自清：《朱自清選集·第二卷·詩言志辨序》。

22 參廖可斌：《復古派與明代文學思潮》，上海：上海古籍，1994年版，頁184-186。

23 參周群：《儒釋道與晚明文學思潮》，頁173-174。

生墮地，便為情使。聚沙作戰，拈葉止啼，情昉此矣。…摹情彌真，則動人彌易，傳世亦彌遠」（《徐渭集·補編·選古今南北劇序》）其後之李贄，主要是作為思想家的姿態出現，其著名之「童心說」，即是從突破禮教藩籬的《西廂記》談起，且正是讚揚這一見傾心式的愛情。在李贄看來，《西廂記》正是「童心者之自文」。「童心說」與愛情的禮讚是一致的。而湯顯祖則是在李贄及泰州學派等哲學思潮啟迪之下，直接繼承了古代文學論中「緣情」說的傳統，熱情地謳歌純真自然的情感。湯顯祖論文學的產生源於情，其論戲曲的本源：「人生而有情。思歡怒愁，感於幽微，流于嘯歌，形諸動搖。」（《宜黃獻戲神清源師廟記》）其論詩歌的特質：「世總為情，情生詩歌而行于神」（《耳伯麻姑游詩序》）。其得意之作《牡丹亭》即是一曲情的歌頌。

《掛枝兒》中表現情真的方式，即是以男女間的情愛題材居多。在情愛的國度裏，貪瞋癡惡等一任宣泄，沒有任何的教條與道德說教，在豐富多彩的情愛世界裏，情愛使得主體的注意力集中於所選擇的對象上，並且按照美的法則為完整地感知所選擇的對象創造條件。其刺激人的高級智力——心理領域，使人的情緒組成統一而完整的感受，使本能奇妙地溶於理智，而理智奇妙地溶於本能，使人們直接體驗到快感與幸福的快活²⁴。雖情愛國度裏，有種種的貪瞋癡，然在此世界裏卻有助於豐富精神文明²⁵，加深一個人對世界的感受，並全面刺激其生命力。因此，情愛能在一定程度上（其程度因人而異）使男子與女子精力旺盛，精神煥發，可說是為思想、為社會的精神發展打開了廣闊的天地。體驗到幸福而深厚的愛情的人不知何為抑鬱、寂寞、冷淡，且歡樂的激動和特殊的輕快感，使其彷彿體驗到一種內心的淨化、「靈魂的淨化」。這種心境使人的各種力量都得以充分發揮出來²⁶。男女間之情愛具有如此之效用與價值意

24 見瓦西列夫著、趙永穆譯：《情愛論》，台北：人間，1988年版，頁127-130。

25 昔日的許多偉大思想家（哲學家、社會學家、藝術家）都指出過愛情在人的生活中的巨大作用。文藝復興時代的先驅但丁熱情洋溢地寫道，愛情是「與陽光同在的天上光輝」，它「照亮了人的理性」。見同上註，頁317。

26 見同上註，頁317。

義，沒有「存天理、去人欲」的陰影，是「無理有情」的²⁷，是故以「情」與「理」的有無，用以評論「真詩」，是為「真詩一線所存」。

「無理有情」，所無之「理」，即是道學家「存天理、滅人欲」之天理，即明代理學家曹端「天理人欲」之辯中所謂的「不正之言、非禮之色」²⁸。天理人欲之界上截然限斷，否定人欲以顯天理，人欲的否定往往導致對情的否定，情欲根除才得以恢復至善的本性²⁹。程、朱以來的「道在物先」的哲學本體論和「理在氣先」的人性論使人性顯得卑微而弱小，人欲顯得可憎可怕，而天理則似一巨大的道德網壓得人喘不過氣。朱子從「理一分殊」的觀念出發，認為性是至善的，情則有善與不善：「性猶水之靜，情則水之流，欲則水之波瀾」，故其倡「心統性情」，曰：「心統性情，性情皆因心而後見。心為體，發於外謂之用。」（《朱子語類》卷九十八）其「心統性情」說實質是要人心服從道心的支配，使道心「常為一身之主」（《中庸章句·序》），達到「存理滅欲、以性化情的目的。」

然而這種說法由陸九淵至陽明心學則有所改變，其突出了性與情「體用一源」不可分為兩截的關係，其言：「喜怒哀懼愛惡欲，謂之七情，七者俱是人心合有的。」（《王陽明全集·卷三·傳習錄下》）承認了情為心所固有，良知與情並無根本的乖礙，曰：「七情順其自然之流行，皆是良知之用。」「不可分別善惡，但不可有所著，七情有著俱謂之欲，欲俱為良知之蔽。」（《王陽明全集·卷三·傳習錄下》）王陽明反對的是情之著，但才有「著」時，並不可怕，「良知亦自會覺，覺即蔽去。」（《王陽明全集·卷三·傳習錄下》）其認為自然的七情是與良知完全統一的，其在心與情的關係面上，消除了程朱理論以性化情、存理滅欲的強制色彩，強調了主體的自為能力，將普遍之理內化於個體之心中，強化了主體的意識，削弱了異己的力量、強制的色彩，人只要致一己

27 賀貽孫言：「近日吳中『山歌』、『掛枝兒』，語近風謠，無理有情，為近日真詩一線所存。」

28 其言：「於天理人欲之界上截然限斷，使不正之言、非禮之色不得接吾耳目，則無以侵擾於內，而天理寧矣。」（《語錄》）

29 見周群：《儒釋道與晚明文學思潮》，頁 10-15。

之良知，便可將真、善、美等實踐出來。如此一來，人的地位與尊嚴獲得尊重與提昇，作為個體的人在價值判斷中亦不必依附天理而具有主體作用，「真」與「情」有了落實處。其說對於文學情感論雖無論及，但是在情與心性的關係方面，表現了一些融通的跡象，其良知說提供了晚明文人可以依憑的思想端倪。

《掛枝兒》與《山歌》中所暢言之情，實亦包含了理在其中，情由童心、真心而發，「都在此心，心即理也。此心無私慾之蔽，即是天理，不須外面添一分。以此純乎天理之心，發之事父，便是孝，發之事君，便是忠，發之交友治民，便是信與仁」（《傳習錄》卷上），以此推之，發之夫婦，便是愛。顯見此理已非斷限的天理，而是本來即具有是非之心的良知，即李贄所申說的「非情性之外復有禮義可止也」。故文學不是教化的工具，統治者意志的傳聲筒，文學自可走上依循自身規律發展的道路³⁰。這一有得於陽明及其後學的理論，深化了對文學本質的認識。而湯顯祖、袁宏道、馮夢龍等人在李贄及泰州學派等哲學思潮啟迪之下，繼承了古代文學論中「緣情」說的傳統，謳歌純真自然的情感，更多地著眼於文學的本質。但除了著眼於文學的本質外，更自覺地回歸到人的主體自我，並試圖通過「情」這一路徑追求普遍意義和永恆價值³¹，為理欲的衝突尋找出路³²。馮夢龍言「藉男女之真情，發名教之偽藥」，「真」與「偽」截然相對，猶如道學之口實、假人之淵藪的「理」與「欲」截然相對一般。馮氏透過輯錄道學先生所不錄之時調民歌以發名教之偽藥，是一種手段，猶如湯顯祖創造出杜麗娘般，手段畢竟是一種過程與方法，重點在於他們所著重闡揚的「真情」，可以「發名教之偽藥」的「真情」，「生者可以死、死

30 參同上註，頁 173-174。

31 參傅小凡：〈追求情的普遍意義——試論晚明思潮路向的轉變〉，《蘭州大學學報》（社會科學版），2001 年第 1 期，頁 57-61。

32 在人的主體自我中尋找人類普遍而永恆的價值。而這人的主體自我，不以「理」字規範之，而代以「情」字統之。因「存天理、滅人欲」的提出，使天理成為遙不可及外在規範，而人欲是可怕的；情的提出與追求，成為理與欲之間的橋樑，理本在人情之中，人欲亦是人情之發，人欲亦是親切可愛的。

者可以生」之「情」，「可以事道，可以忘言」的「情」致³³。

三、意與象

意，簡單地說，包括情、理等方面；象則可包括景、物、色、聲等方面³⁴。作為主體意識反映的意，如情、理等，寄託於象（如景、物、色、聲等），並在象中體現出來，便為意與象的結合，並合稱之為意象。意與象二者結合為意象，為古典詩學的基本範疇。意與象的有機統一，是詩人主觀情感與客觀外物的融合³⁵；意與象的有機統一，是寄意於象，將情感化為可感知的形象符號，為情感找到一個客觀對應物，使情成體，便於觀照玩味。就歷時性而言，意象是在言、意之辨中孕育並逐漸成熟起來³⁶，這是意象產生不可缺少的宏觀思維

33 此外，王九思以發自情性的「風情逸調」，「見其胸次」；李開先倡「詞出于一時狂興」、以「樂事繫其心」，並借此「坐消歲月，暗老豪杰」；袁宏道藉「真下俚之語」，「暢幽懷而發興心」，這些都是在理學禁錮下，明代士人階層將七情六欲的天然自適視為自然性情之例，而醉心詞曲小道、自覺擬作民歌，便成為其任意傾瀉自我感情的渠道。見崔曉西：〈明代民歌批評的歷史成就及其局限〉，《廈門大學學報》（哲社版），1996年第3期，頁79-84。

34 參趙永紀：《詩論：審美感悟與理性把握的融合》，桂林：廣西師範大學，1999年版，頁123。

35 主觀情感與客觀外物融合為一，有「移情作用」說與「異質同構」說。移情作用，外射作用的一種。將個人的情感移注到物裏去分享物的生命，物、我的情趣往復交流，也可稱為宇宙的生命化。異質同構，此為知覺的過程。當外部事物的形狀在視域中出現時，人的大腦不是被動地復寫，而是因外部事物的「力的式樣」而受到輕重不同的刺激，形成相應的電化學的力的式樣。在此知覺過程中，大腦皮層與外界事物是不同的媒介體（異質），但兩種力的基本結構是相同的（同構）。

36 《周易·繫辭》在解決「書不盡言，言不盡意」的矛盾時，提出「立象以盡意」的原則。這是一個樸素而深刻的思想，它不僅認識到具象的事物比抽象的「意」更容易被人理解和接受，還朦朧地意識到直觀的「象」具有概念不可框定的多向性。《周易》的卦象是一種「前意象」式的象徵性符號，它「擬諸形容，象其物宜」，具有「其稱名也小，其取類也大」（《繫辭》）的特點。由於卦象的外在形式與客觀物象之間的距離很大，也缺乏具體可感性和生動性，因而還不是藝術形象；但它所體現的美學原則卻和詩的意象很相近似。清人章學誠已明確認識到「易象通於詩之比興」（《文史通義·易教下》）。見吳戰壘：《中國詩學·意象的概括性》，頁26-27。

環境。就共時性而言，意象是主體審美心理活動（包括心物交互作用、想像、情感活動等）的產物，是寓情於象這一審美心理活動的物質表達，這是意象心理生成及其符號化的具體條件³⁷。

鄭板橋的〈題畫竹〉所描述的從眼中之竹到胸中之竹再到手中之竹的過程，正是意象生成的過程，即是由物象到心象再到藝象的過程³⁸。文學領域裏，於知性範圍內，言是可達意的；在知性範圍外，言則無法全然達意，需立象以寄意。在以抒情為主導的文學傾向下，情正是知性不可全然企及的，於是，立象以寄情就成為文學構思與傳達的最佳選擇。由物象到心象再到藝象的過程，詩人主觀情感與客觀外物融合並以符號媒介示現。意象的生成，重點在心象到藝象的過程。心象是藝術構思的產物；藝象則是心象的符號表達，是從主觀的意到現實的言的審美表達的產物。

心象，是在心理活動中形成的，是心物交互作用的結果。《文心雕龍·物色》云：

是以詩人感物，聯類不窮。流連萬象之際，沈吟視聽之區。寫氣圖貌，既隨物以宛轉；屬采附聲，亦與心而徘徊。

詩人感物興發，通過客觀物象與內在精神的有機融合，創造出富於生命情趣的意象。劉勰借此說明，作家要順從事物的客觀特徵和內在精神，摹寫事物的氣貌聲采，通過物象體現物神。是故「隨物以宛轉」有兩個層次：一是隨物象以宛轉，照事物本來的樣子去摹寫它，這是表層的。進一步是隨物神以宛轉。古人之有機自然觀將萬事萬物皆視為有生命有精神的存在，隨物神以宛轉即是人復歸自然，與自然達成和諧的存在，這是深層的。由摹寫物象到體現物神，以象見神，主體意識依順客體形神，是意象營造中「人→物」過程。「與心而徘徊

37 本節關於「意象」之論述，參朱恩彬、周波主編：《中國古代文藝心理學·意象論》，濟南：山東文藝，1997年版，頁275-310。

38 物象、心象與藝象之分際，詳見上註之書，為省篇幅，茲不繁述。

徊」是同時並存的逆向流程。前者以物為主，主體依順客體；後者以心為主，客體隨順主體。主體與客體在這種既矛盾又統一的逆向流程中交融會通，達到和諧默契的最高境界。恰若劉勰在〈物色〉中所說：「目既往還，心亦吐納」，「情往似贈，興來如答」。正是在心物的往返、吐納、贈答中，形成了既有濃郁的主體色彩又突現了客體特徵的意象。

在形成心象的心物交互作用過程中，藝術想像是不可缺少的主體條件。想像可以突破時間和空間的限制，「恢萬里而無闕，通億載而為津」（〈文賦〉）可以「思接千載」，「視通萬里」（《文心雕龍·神思》）想像可以突破個體感性經驗的局限性，創造出一個嶄新的精神世界。這個世界既來源於客觀世界，又與之迥然相別，高於原世界。然附麗在感性物象上的想像活動，非憑空進行，此即劉勰所謂的「神與物游」。同時藝術想像活動常伴隨著強烈的情感，情感賦予意象以內在的生命，使其成為精神世界的組成部分。〈文賦〉言：「情曠曠而彌鮮，物昭晰而互進」，明確指出情與物是互相促進的關係；《文心雕龍·神思》言「神用象通，情便所孕」，則是將情提到支配性的主導地位。《文心雕龍·詮賦》亦云：

原夫登高之旨，蓋睹物興情。情以物興，故義必明雅；物以情觀，故詞必巧麗。……

劉勰明為「立賦」，而實質上是談審美意象的創造。意象必須是「情」與「物」的結合。有情而無物，則情無所寄；有物而無情，則物自為物，無益于我。只有以情觀照的物，灌注了情感的物，才是分享了主體生命的審美存在。情物結合有兩種方式：「情以物興」³⁹、「物以情觀」。「情以物興」中，主體被動地對外界刺激作出反應；「物以情觀」則是主體以固有的情感去觀照外物，將這種

39 《文心雕龍·物色》篇對「情以物興」論述頗多。宏觀言之有「春秋代序，陰陽慘舒。物色之動，心亦搖焉」；微觀言之有「一葉且或迎意，蟲聲有足引心。」

情感彌染到外物，使「物皆著我之色彩」。情物結合的方式，也就是意象營造的方式，其關捩皆在一「情」字。同一物象既可引起人的愉悅之情，又可惹起人悲戚之感，甚至引發幾種並存乃至逆向的情感。反之，同一情感也可被移情到不同的事物中。這種以情為主的意象營造，與「象生于意」的理論有著內在的一致性⁴⁰。

心象亦是「擬容取心」的結果。作家根據表達情感的需要，對藝術想像中呈現的表象加以取捨，這就是「擬容取心」的過程。《文心雕龍·比興》云：

詩人比興，觸物圓覽。物雖胡越，合則肝膽；擬容取心，斷辭必取。攢雜詠歌，如川之澹。

又皎然《詩式》曰：「取象曰比，取義曰興，義即象下之意。凡禽魚草木，人物名數，萬象之中義類同者，盡入比興。」可見，比興者，「皆托物寓情而為之者也。」（李東陽《麓堂詩話》）「托物」即「擬容」，「寓情」即「取心」。《文心雕龍·神思》云：「物以貌求，心以理應；刻鏤聲律，萌芽比興。」「物以貌求」即「擬容」，「心以理應」即「取心」，二者皆「萌芽比興」。「容」與「心」分別對應「象」與「意」。「擬容取心」就是意象營造中，把事物的貌相與主體的情意結合起來，使胡越之物成為肝膽之合，處於不同時空中的事物，在作家腦海中呈現為不同的表象。通過「擬容以取心」，即是對表象的篩選和賦意，亦即是作家透過一己的情感，將適合一己情感的表象從紛繁的表象中分離出來，只保留它們與情感相契合的貌相特徵，形成以「意」統之的意象。

心物交互作用是心象形成的基本過程，想像和情感是心象形成的主體條件，「擬容以取心」則是主體對物象的篩選賦意。經過它們的共同作用，形成象為意顯、意因象著、象意合一的心象。這一心象使得意物相稱，主體因此獲

40 情物論演化為情景論後，情的地位仍很重要。王夫之：《姜齋詩話》云：「夫景以情合，情以景生，初不相離，唯意所從。」正與情物論一脈相承。

得心理滿足，產生與人共享的願望，創作衝動因此產生。此時，作家的藝術構思達到了「意象欲出」的程度，而必須使用一定的語言符號，將「欲出」的心象表達為物質化的文本藝象，文學創作也就由意與物的構思階段進入言與意的表達階段。這一表達的過程就是藝象形成的過程，它使用的語言符號就是藝術符號⁴¹。藝術符號不是為了邏輯推論，而是要表達內心情感，同時，它是具象符號。另一方面，對於普通語詞符號，可以得意忘言，但藝術符號本身就是感性的或詩的形式，因而領會意象符號時，即需緊緊圍繞由此直觀的「浸透著情感的表象」⁴²，它是「文情歸宿之菟裘也，哭斯歌斯，聚骨肉之家室也」。（《管錐編》）作為藝術符號，它表達那些真實的生命感受，那些有想像的、有感情的形象和意味。

從心象到藝象，意象獲得了完整的現實形態，這一過程中，作家使自己的思想感情凝結為心象，並通過文本意象表達出來。無論心象的凝結還是藝象的表達，在根本上都是主體「窺意象而運斤」的結果，同時也是意象生成的過程。在藝象中，意與象不是簡單相加，而是有機的統一，辯證的融合。意與象一經結合，藝象的內涵既大於意又大於象，且大於意與象的機械相加。司空圖《詩品》所謂「超以象外，得其環中」，正是從接受角度對藝象格式塔質「整體大於部分之和」的力證。

意象是概括的，它暗示情感意向和渲染特定的氛圍，它不作細緻刻畫，也不充分展開；而以一種特徵性的情感象徵物喚起讀者的相似情感體驗，從整體上受到浸染，而無意去詳究其細節和所以然。同時意象的概括性，是由詩歌的抒情特徵決定的，它供人吟味，感到言有盡而意無窮。意象的情感具有典型化涵蓋個性化的特點，因而常有普遍性，能喚起許多同類型的相似體驗，而引起情緒共鳴。因而意象的概括性，具有較廣泛的涵容量，言愁不具言愁，言喜而

41 符號，是某一特定事物或特指意義的替代物。就語詞來說，一方面，它是推論性的符號，是概念的載體；另一方面，它又是顯現性的符號，是意象的載體，即所謂的藝術符號。感情的有無和形象的出現是二者的主要區別。

42 對於這種區別，見錢鍾書《管錐編》所論。

不具言喜，而諸凡愁喜之各種情感均可包舉；另一方面也為讀者提供了較寬闊的接納空間，具有一種「空筐」作用，使讀者可以注入相關的情感，甚至「借他人之酒杯，澆自己之塊壘」，從詩的意象中看到自己情感的折光。是故意象的概括性與「空筐」作用，為作品留下空白，言有盡而意無窮，就讀者的鑑賞而言，則是進行「補白」，對其有無限可能的涵容量，從事最大可能之包孕。有些意象經過若干代人的反覆運用和轉述加工，凝聚了多層次的內涵，可以引起豐富的聯想和歷史性的回味⁴³，而形成意象之歷史意蘊的接續。歷史意蘊之不斷接續，形成典故性意象⁴⁴，而典故性意象之運用成功與否，牽涉到意象的隱顯關係問題。意象的隱顯，因詩人的個性、題材、創作意圖等而不同，意象過頭，一眼看穿，了無餘味，反成累贅；意象過隱，難以索解，讀者不得其門，徘徊再三，只得廢然而返。意象顯隱關係的處理需恰到好處，使意象具有深層的蘊蓄，有含蓄之致，不能一覽無餘；但又不可失之隱晦，而須具有可穿透性。這樣才能激活鑑賞力，又不致欲入無門⁴⁵。

意象是主體內心觀照的產物。在詩人之意主宰下，觀照對象呈現為發生了形變的「象」，或者干脆呈現出幻覺中的樣式⁴⁶。被視為古典文學之濫觴的《詩經》，大量運用了比興這種手法，這實際上就是意象的運用。但《詩經》尚未達到理論自覺。在《掛枝兒》與《山歌》中，同樣地，亦多以比興手法顯意象，由於二者多是通過戲曲與散曲等通俗文藝間接接觸，風格大多是大膽潑辣、毫無顧忌的，而在藝術表現上也有著與文人詩歌不同的手法。

43 如楊柳，古人有折柳送別的習俗，因為「柳」諧音「留」，寓「留別」之意，因而在送別詩中常常出現，成為一種象徵性的意象。在具體運用中，卻又有正用、反用、活用之不同。

44 典故性意象之運用，運用入妙者，則成為一絕；炫博逞才者，則成為「掉書袋」的遊戲；或者一味因襲，了無新意，流於熟濫，令人生厭。

45 意象之概括性，參吳戰壘：《中國詩學》，頁 28-37。

46 還有一種詩歌意象，常以極淡然的自然形態出現，呈現一種樸拙美，即所謂自然妙合。實際上，這種羚羊掛角，無跡可求的意象，是詩人之意與自然物象恰相契合的結果，是不露痕跡的主體顯現。由於意象更能鮮明地體現人的主體性，使詩人能在象中直接確立自己的主體地位。

首先，其比喻手法是採取就近取譬的方法，以人們習見的事物來加以表現。如《山歌·卷六·詠物四句》，作者將結識私情這一本體比作骰子、投壺、氣球、毬踢、荷包、帳子、睡鞋、珠子、海青、算盤、扇子、蠟燭、燈籠……等，甚至不避污穢，比作夜壺與畚箕⁴⁷，創意之多，令人耳目一新。這些歌者可謂善譬能手，任何事物信手拈來皆能自成妙諦。同時，這些來自於市井的時調，敢於如此蔑視清規戒律，百無禁忌，將粗俗不堪的事物編織進去。也正因為有這些不雅訓的字面，使得這些時調民歌充滿了生活氣息、生命氣息與市井氣息。飽含著鄉土與市井風味，形成了野性與細膩、諧謔與嚴肅、悲哀與歡愉結合的異樣風格⁴⁸。

以《山歌·卷六·詠物四句·走馬燈》為例：

結識私情好像走馬燈，喫你撥動子箇機關再來裏鬪鬪能。一時間火發喫你騙得團團轉，如今再高閣在暗頭裏子弗分明。

女子後悔自己受了男子欺騙，以「走馬燈」寄寓一己動情上鉤而又被拋棄的景況。「走馬燈」本為燈飾中常見之物，常用以比喻官員的匆匆輪換，與結識私情本無相似之處，而作者拈出機關、火發、團團轉幾個意象，將兩者聯繫起來。當走馬燈機關被撥動火發之時，便團團轉個不停，機關火發指男子採取行動，團團轉指女子動情上鉤後被逗弄得暈頭轉向，分不清南北與西東，走馬燈跑轉之象與女子之昏頭轉向交織混合，私情之使人盲目即如快轉之走馬燈無法認清方向，僅能被動地任由機關擺佈，言下道出深於此情之女子，於私情中受騙之

47 這種只取一點，不及其餘的隔離式的思維習慣，在《詩經》時代就已出現，如：《衛風·碩人》「領如蝨蟻」、「螭首蛾眉」，詩人以白色身長的天牛幼蟲比美人的頸項，以小蟬的頭部比美人的前額，以蛾的觸鬚比美人的眉毛，皆是取其一端。在明代民歌裏這種取譬依然存在，當閱讀「結識私情」諸喻，初看匪夷所思，閱畢卻覺得十分貼切。

48 參劉永翔、李露蕾：〈俗而不濫 淡而有味 拙而亦巧——讀馮夢龍輯《掛枝兒》《山歌》〉，《華東師範大學學報》（哲社版），1992年第2期，頁77-82。

無奈、酸苦。

繁華的市井中走馬燈隨處可見，創作者以情感之盲目與失落賦于「走馬燈」此習見之物以新意，走馬燈便成為女子情感之載體。不同於古典詩歌之凝煉，創作者托物寄情語言符號之表達，以純然口語鋪敘，每個句子單獨地解讀並無特色，連綴後而讀，便味乎其言，所涵括之意蘊遂脫喻而出。非簡單的概念指向，而是「浸透著情感的表象」的符號，同時令人感到譬喻之尖新。新穎的譬喻如〈走馬燈〉所示，而《掛枝兒·卷三·想部·牽掛》此首，可見其以古為新之趣：

我好似水底魚隨波遊戲，你好似釣魚人巧弄心機。鉤鉤兒放著些甜滋味，一時間吞下了，到如今吐又遲。牽掛在心頭也，放又放不下你。

魚兒上鉤之例並不新奇，此詩妙在作者並未停留在此喻普遍的含義上，而是「用盡」此喻，深入一層，著重於魚兒貪餌吞了吐不出來這一現象，比喻「愛」是無法忘記的，是令人牽腸掛肚的，由此可見其點鐵成金之效⁴⁹。同樣的，「蠟燭」此物亦有迥於傳統之喻意。蠟燭此物呈現多樣之貌相，「蠟燭有心還惜別，替人垂淚到天明」，作者於紛繁的表象中篩選蠟芯與蠟油滴下以賦意，此外，尚有芯蕊之「煎熬到底一條心」之賦意⁵⁰，而《掛枝兒·卷八·詠部·蠟燭》第二首第三首則選取不同的表象：

蠟燭兒，你好似我情人流亮。初相交，只道你是箇熱心腸，誰知你被風兒引得心飄蕩。這邊不動火，那裏又爭光，不照見我的心中也，暗地裏把你想。

49 參同上註，頁 77-82。

50 《山歌·卷六·詠物四句·蠟燭》：「姐兒生來好像蠟燭能，煎熬到底一條心。姐道郎呀，我黃昏夜晚滴子若干箇風流淚，再無面前背後弗光明」。其中「我黃昏夜晚滴子若干箇風流淚」，同「垂淚」之取意。

奴本是熱心人，常把冤家來照顧。誰教你會風流拋閃了奴，害得我形消瘦真難過。心灰始信他心冷，淚積方知奴淚多。我為你埋沒了多少風光也，你去暗地裏想一想我。

同是詠燭，前首以第二人稱以燭比附情人，用以喻變心的情人；後首以第一人稱以燭比附自己，用以喻被棄的女子；燭火燭心燭油皆為作者充分利用以取象（擬容），前首藉燭火隨風飄蕩說明情人之心為第三者引逗得飄蕩不定，照不見女子，致使女子僅能於暗處默默思量；後首藉燭火之溫熱光明以喻女子之溫柔深情，女子之光明照耀卻反招致男子拋閃，蠟油滴盡了芯蕊自亦成灰，溫熱之火遂轉為冷，以與心冷呼應，同時光明亦不再，男子只能落得於暗地裏反省思考。前後兩首所賦之意截然相反，但所取之象卻如此妥貼酷肖。

《掛枝兒》與《山歌》中許多詠物之作，實則是以借詠男女之情，而意象之靈活運用即於此類作品中見出。以女性生活梳妝常用之木梳與鏡子為例，《掛枝兒·卷八·詠部·木梳》：

木梳兒，我愛你齒牙乾淨。從小兒梳籠你，要你不染纖塵。向粧臺設箇誓，顯得白頭相並。靠着鏡兒為照證，誰知你油滑太無情，把結髮生梳也，到將他人的鬢兒整。

此首以齒梳齊整喻齒牙乾淨，口齒伶俐，善於應酬；以油垢附著喻男子油滑無情，反將結髮生疏，將別人鬢兒整。齒梳的始終相伴，以喻白頭偕老，齒梳轉為他人所用，以喻情變。全篇詩意皆由木梳「梳籠」生發，木梳之梳籠與否，寄寓一意，梳籠過程中淨染與否，又寓一意，而齒梳本身之形象亦寓一意。木梳此物象所呈現之紛繁表象，與情郎之種種態度環環相扣且契合無間。全篇句句寫木梳又句句喻情郎，女子之憤怒與譴責即在木梳的意象與情郎的態度交錯重疊下顯現。藉由意象既能予人瑰麗繽紛的美感享受，又有足以砥勵人心的作

用⁵¹。

又《掛枝兒·卷八·詠部·鏡》：

鏡子兒，你忒煞恩情淺。我愛你清光滿體態兒圓，那一日不與你相親面。
我悶你也悶，我歡你也歡，轉眼見他人也，你又是一樣臉。

此篇藉由鏡子的特性以喻男子忘恩負義、見貌色變、無主見。詩篇開頭即單刀直入，毫不留情地指出：「鏡子兒，你忒煞恩情淺」。將鏡子擬人化，與鏡子展開對話。首先，切合鏡子的形象，詩中女主人公愛其清光滿，體態兒圓；再者，切合鏡子之實物作用，必每日攬鏡自照的特點，稱其「那一日不與你相親面？」最後，「我悶你也悶，我歡你也歡」，以鏡子照人特性之一，以喻男女心心相映，對方之喜怒哀樂等同於一己之喜怒哀樂，顯現出情感專一與堅貞；「轉眼見他人也，你又是一樣臉」，同樣是以鏡照人，所照對象不同，寓意亦隨著改變，且是一百八十度的翻然旋轉，轉為譴責薄情人兩面三刀的醜惡嘴臉與負心情變。綜觀全篇，將鏡子之物性發揮地淋漓盡致，情人之形象寄寓在其中，不論是體態兒圓、每日相親面、兩面三刀等，皆可見出其別出心裁及情態之生動。鏡子意象之運用，將朝三暮四、忘恩負義者刻畫得精彩，活靈活現，詩人心頭一團憤懣的火燄穿梭其中，字裏行間既有情感之薰陶，又有詩意之美感⁵²。

《掛枝兒》與《山歌》中以生活中習見之物詠私情最為普遍，然亦不乏以自然界景物為情感寄托之對象，如《掛枝兒·卷八·詠部·荷》：

荷葉上露水兒一似珍珠現。是奴家癡心腸把線來穿。誰知你水性兒多更變，這邊分散了，又向那邊圓。沒真性的冤家也，活活的將人來閃。

51 參周中明、吳小林、陳肖人主編：《中國歷代民歌鑑賞辭典》，頁 587-588。

52 參同上註，頁 601-602。

此篇以荷葉上露珠似珍珠般滴溜圓滾，晶瑩剔透，以喻冤家有誘人的外表；欲以線穿珠比喻希冀與情郎穿連一起，心體相合，成為珠聯璧合的情侶。然而露水珠與珍珠畢竟是形似而實異，露水珠屬液體，無法用線將其穿連在一起，不同於屬於固體的珍珠，得以用線穿連在一起。這位少女誤將露水珠視作珍珠一般美好，癡心地愛著他，以露水珠與珍珠的形似而實異，比喻其對情人的認識是錯把表象當作本質，另一方面又以線穿水珠不成，來隱喻她對情人「癡心腸」追求的失敗。詩文至此可謂將比喻運用得生動，機巧有趣，含意雋永，發人深省。「誰知你水性兒更多變，這邊分散了又向那邊圓」，只要一陣風來，荷珠兒會東處撇開西邊合，這邊分散那邊圓，以此喻情郎只要有外來的誘惑，便會發揮其「水性兒」往低處流的本性，這邊沾花，那邊惹草，從未有過一絲真情意，對於愛情如此地不專一，朝秦暮楚。前以露水珠兒喻情人，後以「水性兒」稱之，不僅前後呼應，且以水性之流動，以喻愛情的不專一，朝秦暮楚，也極為生動、貼切。「又向那邊圓」的「圓」字，既合乎露水珠的自然形態，又與情人團圓的「圓」巧合，極為巧妙⁵³。這位癡心女子想必是對虛幻的愛情大徹大悟，由荷珠隨風飄動的景象裏，觸痛了不堪回味的往事⁵⁴。題名雖為「荷」，實則是以荷葉上之露珠喻沒真性的冤家。荷珠之晶瑩剔透，寄寓著少女對愛情的憧憬，荷珠之隨風飄動，如情人捉摸不定，無法掌握。在滾動的荷珠上，似乎可見情郎左拈右惹性情不定的心。

除了「詠物」形式以比喻托物寄情外，《掛枝兒》與《山歌》中亦有以景寫情，將情感寄寓於景象中。如《掛枝兒·卷七·感部·春》：

去年芳草青青滿地，去年的桃杏依舊滿枝，去年的燕子雙雙來至。去年的杜鵑花又開了。去年的楊柳又垂絲。怎麼去年去的人兒也，音書沒半紙。

53 參同上註，頁 624-625。

54 參張夢機主編：《相思千行—明清民歌賞析》，頁 98。

滿眼的青青草地，桃杏滿枝，燕子雙雙，杜鵑花開，揚柳垂絲，興起了作者無限的情思，無限感懷。對於一己的情懷，詩中並無著墨，只有一句「怎麼去年去的人兒也，音書沒半紙」，由此可見詩中主角之愁思，而手法上以反襯法，借種種去年的美景，來反襯作者的愁思之苦⁵⁵。

詩中所描繪的春景畫面，具有相當的感染力，這些景物滲透著詩人的情感，經過詩人心靈之光的燭照，具有了「靈性」與象徵意義。「芳草青滿地」，漢樂府詩「青青河畔草，綿綿思遠道」，滿地的青草綿延如同無盡的相思綿延；「桃杏滿枝」，桃杏涵蘊之意義豐富，此暗寓著女子春情；燕子雙雙象徵儂人雙雙，與主人公的孤單成對比；楊柳垂絲寄寓了作者的情思⁵⁶，不論是多情的惜別或無情的離別，皆令女主人公心煩意亂。主角往日所流連的美好事物，如今卻成為觸愁之媒，乃至感到不能忍受。情與物遇，目擊道存，精神與物態的契合，有時如「一見鐘情」式的拍合，自然而然水到渠成⁵⁷。然此詩以歡景來反襯作者之悲情，悲情倍增，加深了作品的感染力。就審美的情感而言，此詩睹物思人，物是而人非，而所睹之物皆著主人之色彩，充滿無限春思。

四、俚與俗

馮夢龍於《掛枝兒·卷四·別部·送別》末評「最淺最俚亦最真」，馮氏之評語中「真」者，前已論及。所謂最淺者，乃因言物則直指其物，稱人則直道其人，直抒心臆，不假塗飾。就此首民歌（見第二節引）而言，全篇無一比

55 參同上註，頁 635-636。

56 青草、桃、杏、柳絲等意象，具有歷史意蘊的接續，經過若干代人的反覆運用和轉述加工，凝聚了多層次的內涵，可以引起豐富的聯想和歷史性的回味。（此種歷史意蘊的接續，使得意象涵蘊著語言符號之外的民族心理情感，與集體無意識相關，近似於榮格的原始意象。見朱恩彬、周波主編：《中國古代文藝心理學》，頁 294）但在具體運用中，由於意蘊的不斷豐富，有的則分化出新的意義，甚至產生相反的意義，有正用、反用、活用之不同。

57 見吳戰壘：《中國詩學·意象的概括性》，頁 28-37。

喻，以孕婦的口吻直白道來，足以動人憐惜之情。多用賦的手法是《掛枝兒》的特點之一，歌中言直「送到門兒外」，不再遠送，因為身子有病、腹內有胎，要求情人「早早回來」，因為家中沒有其他親人可以照顧。末二句「鹹酸」應「懷孕」，「那一個與我買」應「無親人」，出自至性，語帶情感，平鋪直述的白描中，見出生動的形象。所謂「最俚」⁵⁸者，乃因其呈現出市井細民庸常、庸俗之思想與生活面。不具有什麼深刻的思想與大道理，小市民夫妻離合中有孕婦女冀人照料之心聲淺白道出，反映出市民的生活圖像及其心中的願望，甚至是欲望⁵⁹。俚與俗所指為一，《掛枝兒》與《山歌》中表現出俚俗之趣味，包含了如下幾個面向。基於種種人情與人性之需要，思想上平凡而庸常之一面；生活上配合其區域經濟發展的特色，而有民情風俗之反映；直白淺近的時代語言及方言俗語的靈活運用；粗俗至極或俗不可耐的刻露而呈現出與「雅」相對的鄙俚、鄙俗的風格。這四者實為一有機整體，以《山歌·卷八·私情長歌·求老公》⁶⁰此曲為例，內容說明一市井女子為了一己情愛幸福而怨聲載道，抱怨其老公「又麻又瞎又癡又聾」，無法給予其幸福，故手拿香盒過橋頭，到

58 「俚」具有以下之意義：(1) 聊，賴。《說文》：「俚，聊也。」《漢書·季布樂布田叔傳贊》：「無俚之至。」(2) 鄙俗。《漢書·司馬遷傳贊》：「質而不俚。」(3) 野人之歌，民間通俗歌謠。(4) 種族名，即今廣東黎人。(5) 吳語，稱「他」為俚。(據三民書局大辭典編纂委員會編輯：《大辭典》，台北：三民，民國 89 年版，頁 270)「俗」具有下列之意義：(1) 人群的習慣。《說文》：「俗，習也。」《禮記·曲禮上》：「入國而問俗」，注：「俗謂常所行與所惡也。」(2) 世俗。《漢書·鄒陽傳》：「係於俗，牽於世。」(3) 凡庸。《漢書·王莽傳下》：「今俗人議者，率多若此。」(4) 不雅。如鄙俗，俗不可耐。(5) 佛家稱未出家的人。(據三民書局大辭典編纂委員會編輯：《大辭典》，台北：三民，民國 89 年版，頁 277)「俚」與「俗」意有相通者，「鄙俚」亦可稱為「鄙俗」，「俚曲」亦稱「俗曲」。

59 《釋名》：「俗，欲也，俗人之所欲也。」《禮記·曲禮》疏云：「心所貪愛為欲。」

60 〈求老公〉：「來箇姐兒上穿青，下穿紅，手拿香盒過橋東。路上行人問道，姐兒你在囉裏去？我到處燒香求老公。(白) 別人家嫁箇老公七伶俐，八玲瓏，又長又大又充同。偏有小阿奴奴年災月悔，命犯孤窮，嫁着子介箇烏龜亡八，生得又麻又瞎又癡又聾，上床好似背板縴，下床好似雞踏雄。昨夜一更後，二更中，爬來小阿奴奴頭邊來學打雄。髭鬚搗痛了奴箇嘴，鼻涕流來累子奴箇胸，惹得小阿奴奴心性發，一腳踢倒在裏床東。(歌) 只有五更頭小阿奴奴熬弗得，捉渠全裝只一摸，好似烟燻蘿蔔火燒蔥。(早羅袍) 這般模樣，教我怎容，因此別尋一箇好家公。」

處燒香求老公。思想上反映出女子對於情愛生活的重視與基本合理的簡單要求，並反映出民間信仰中以燒香求佛之方式解決生活中之困境，其中靈動之方言俗語，為此曲增添色彩與變化。在審美距離的觀照之下，整體結合成俚俗之趣味。

以民情風俗而言，《山歌》卷一至卷八為情歌，其中不乏風俗習慣的體現與地方商品經濟的反映。《山歌·卷四·私情四句·被蓆》唱道：「紅綾子被出松江，細心白蓆在山塘。」《山歌·卷六·詠物四句·饅頭》又言：「一發發起來就像錢高阿鼎店裏個主貨」。馮夢龍注云：「錢高阿鼎，吳中饅頭店之有名者」。《山歌·卷一·私情四句·騷》：「姐兒好像杭州一雙木拖隨人套」，歌中所詠之物皆為當地特產。又《山歌·卷八·私情長歌·丟磚頭》言：「我搬來裏子一箇月日，你也弗直得來看看張張。料道弗離箇蘇、松、常、鎮、廬、鳳、淮、揚，奢箇來箇銅關口外，遠處他方。」詩中女子的情人顯然為四處奔走之商人，反映出。明代中後期，社會各階層捲入商品經濟渦流中，其中又以吳中人經商觀念大大增強最著，明末吳江縣「人生十七八，即扶資出商，楚、衛、齊、魯，靡遠不至，有數年不歸者。」（《崇禎《吳江縣志》卷十）。再者，貨幣新詞匯的出現，可測面地窺知當時經商風氣之濃烈。《山歌·卷八·私情長歌·歪纏》敘述一青年男子知趣地追求一姑娘。女子在街上見到賣魚翁，問其價錢，賣魚人答道：「銀子二分半白臉，銅錢要廿七個黃邊。」雙方正在討價還價之際，青年男子趕來搭訕，又過來一個賣草紙青年，男青年便和賣草紙的做起了買賣：「你阿有蕭山，阿有富陽？」賣草紙箇說無得。一頭便是包扎，一頭便是薄光，「那買？」「包扎要二分箇雪去，薄光要八厘冰王。」「咦，弗要介多呵，包扎十個嘉靖，薄光半分冰王。」這首歌裏，銀子稱為「白臉」、「冰王」，銅錢為「黃邊」、「嘉靖」，紙稱作「蕭山」、「富陽」、「包扎」、「薄光」。另外在卷九〈燒香娘娘〉中，白銀又被稱為「放光」，銅錢被稱為「孔方」。蕭山、富陽皆縣名，在今浙江省，以地名代稱草紙，顯見草紙是這兩地的特產。

而最能反映當地社會生活習俗的，當推《山歌》卷九〈雜詠長歌〉之〈鞋子〉、〈破駱帽歌〉、〈燒香娘娘〉。以〈鞋子〉為例說明，〈鞋子〉歌以借物隱事

手法敘述一女子被丈夫遺棄的痛苦境遇。「鞋子」暗指女主人公，初遇情郎時，「驚我松江尤墩襯裏，外蓋綢緞簇新，愛我口兒緊括喜我淺面低跟」，男子一見就喜，不問價錢，當即買下攜回，「鞋子」一到男家，即遭男子妻妾四人的諷刺挖苦，「一箇說我漿丟頭箇遲貨，一箇說我還復個弗是真身，一箇說我客料比弗得松江有趣，一箇說我一出貨到弗得南京轎夫營箇絕精。」且喜男子愛之，常着之到處遊山玩水，無奈此情不長，男子又喜新厭舊，將鞋子給個鎮江皮匠整舊如新，鞋子指望「跟子皮匠雖是肩挑步擔，一夫一婦死也甘心」。不料又遭虐待，歌云：「奉勸姐兒沒要自道是腳力大，就是拖腳蒲鞋還勝子左嫁人。」〈鞋子〉中的「南京轎夫營」、「蒲鞋」、「松江尤墩」，明末松江人范濂《雲間據目抄·卷二·記風俗》中均有記載：

鞋制：初尚南京轎夫營者，郡中絕無鞋店與蒲鞋店。萬歷以來始有男子製鞋，後漸輕俏精美，遂廣設諸肆于郡治東，而轎夫營鞋，始為松江敝帚矣。……宕口蒲鞋舊云陳橋，俱尚滑頭，初亦珍異之，結者皆用稻柴心，亦絕無黃草。自宜興史姓者客于松，以黃草結宕口鞋甚精，貴公子爭以重價購之，謂之史大蒲鞋。此後宜興業履者，率以五六人為群，列肆郡中，幾百餘家，價始甚賤，土人亦爭受其業，近又有涼宕口鞋，而蒲鞋濫觴極矣。

松江府城不僅為製鞋中心，亦是製襪中心。范濂〈記風俗〉中亦有記述：「松江舊無暑襪店，暑月間穿毡襪者甚眾。萬歷以來，用尤墩布為單暑襪，極輕美，遠方爭來購之。故郡治西郊，廣開暑襪店百餘家，合郡男婦，皆以做襪為生。」蘇州府與松江府毗鄰，日常生活用具中大量為松江所產此屬當然。從中亦可看出製鞋補鞋以鎮江人著名。

至於時代語言或方言俚語的運用，《掛枝兒·卷二·歡部·醉歸》第二首：

俏冤家夜深歸，喫得爛醉，似這般倒着頭和衣睡。何似不歸，枉了奴對

孤燈守了三更多天氣。仔細想一想，他醉得時節稀，就是抱了爛醉的冤家也，強似獨睡在孤衾裏。

【馮批】：唐人有辭云：「門外獨兒吠，知是蕭郎至，剗襪下香階，冤家今夜醉。扶得入羅幃，不肯脫羅衣，醉則從他醉，猶勝獨眠時。」此曲意用古而語入今，故自佳。

「曲意用古而語入今，故自佳」，正是肯定時代語言之運用，有著文學進化的觀點。而方言俚語的使用，往往是文人詩歌所避忌⁶¹，其主要為避免沾染塵俗氣。「脫俗」為宋人黃庭堅所努力追求的藝術趣味。蔡絛《西清詩話》云：「山谷詩妙脫蹊徑，言謀鬼神，無一點塵俗氣。」黃庭堅以「無俗氣」評論其所推崇之作品。其稱稽康詩：「稽叔夜詩豪壯清麗，無一點塵俗氣。」贊蘇軾詞「筆下無一點塵俗氣」（〈跋東坡樂府〉）。評夷母李夫人畫竹「人間俗氣一點無，健如果勝大丈夫」（〈姨母李夫人墨竹二首〉）「不俗」為黃庭堅審美的理想境界。黃庭堅所提倡的脫俗主張，為文人士大夫普遍接受，在文藝理論與批評中，忌俗、避俗的呼聲多處可見。如宋人徐度言：「凡作詩，工拙所未論，大要忌俗而已。」（〈卻掃篇〉）宋人嚴羽云：「學詩先除五俗：一曰俗體、二曰俗意、三曰俗句、四曰俗字、五曰俗韻。」（《滄流詩話》）元人楊載云：「詩之戒有四：曰俗意、曰俗字、曰俗語、曰俗韻」（《詩法家數》）清人劉熙載言：「俗意、俗字、俗調苟犯其一，皆古之棄也。」（《藝概·詩概》）⁶²相對地，民歌的作者卻完全不受束縛，《山歌·卷一·私情四句·月上》：

約郎約到月上時，那了月上子山頭弗見渠。唵弗知奴處山低月上得早，
唵弗知郎處山高月上得遲。

61 如楊萬里言方言俗語「須經前輩取熔才敢用」（楊萬里：《誠齋集·卷六十六·答盧誼伯書》）。

62 參孫克強：《雅俗之辨·忌俗避俗與寧俗傷雅》，北京：華文，1997年版，頁38-43。

此歌純用吳語，寫一姑娘約情人於月上山頭時，而情人屆時竟未赴約。癡心的姑娘苦苦猜測，也許情人那兒的山比我這兒的高，月亮上得遲，所以他還沒有來吧。透過方言的外殼，看到了一個姑娘癡情的心。明·田汝成《西湖遊覽志餘·卷二五·委巷叢談》稱此歌「怨而不怒，愈于〈鄭風〉「狂童」之訕」。

「從俗談」正是馮夢龍采集時調民歌的思想原則，《山歌》卷一第一首〈笑〉的尾批中提到「從俗談」的原則：

凡生字、聲字、爭字，俱從俗談叶入江陽韻。此類甚多，不能備載。吳人歌吳，譬諸打瓦拋錢，一方之戲，正不必如欽降文規，須行天下也。

民歌俗曲具有鮮明的地方色彩，如同小孩「打瓦拋錢」，「吳人歌吳」也是一方之戲，不必像皇帝欽定的文規那樣，要求「須行天下」。「從俗談」正是馮夢龍於纂輯民歌俗曲的過程中形成的思想，成為其編輯《山歌》⁶³乃至《掛枝兒》的指導原則，「從俗談」之說雖是針對音韻而言，亦是《掛枝兒》與《山歌》的編纂理念。馮夢龍在編選過程中，以保存吳語之方式，反映有明一代下層民眾的心聲：

約郎約到月上時，
 （那了）月上（子）山頭（弗見渠）
 （唵弗知奴）處山低月上得早，
 （唵弗知郎）處山高月上得遲？

田汝成《西湖遊覽志餘》載這首〈月上〉傳到杭州後之轉變：

63 《山歌》最珍貴之處，即是保留了吳地方言。李素英〈吳歌的特質〉：「…蘇州話嬌囀鶯簧，珠圓玉潤是柔和的美。蘇州話卻是最富音樂性的美麗的方言。」然而，吳中土音甚為難懂，一是生僻，二是拗口，尤其出自山村僻壤的歌謠，更加原始、質樸。

約郎約到月上時
看看等到月蹉西
不知奴處山低月出早
還是朗處山高月出遲。

語言雅致而帶有文人味，失去了原本濃厚的鄉土氣息與民間風情。

對於吳歌，馮夢龍纂輯時是否曾加以改動？是否完全按照吳音忠實地紀錄吳中方言？無法確切地斷言。不過由某些批點的文字中，可知其改動不在詞義與詞句方面，而是做點糾偏補弊的工作。如《山歌·卷一·私情四句·引》：

郎見子姐兒再來搭引了引，好像銅杓無柄熱難盛。姐道我郎呀，磨子無心空自轉，弗知做子燈煤頭落水測聲能。

【馮評】：「引，舊作殷。欠通。今從引，而以平聲為土音，甚妥。」

一般民眾無曲律知識，憑著一己之感覺歌唱，唱詞總有不協的地方，馮夢龍改殷為引，是為了協韻。

就俗語俚語方面，黃慶聲探討《掛枝兒》與《山歌》的俚語之趣⁶⁴，曾引帕佳濟所言十五項使用俚語的動機與目的⁶⁵，十五項理由中多數重疊或類似，也令人懷疑人們是否會為了豐富語言去創造俚語。然而某些動機與目的的確是使用俚語所能擁有的，如戲弄打趣或滑稽談諧，表現幽默，形象逼真，取代高

64 見黃慶聲：〈試論馮夢龍《掛枝兒》與《山歌》的趣味〉，《古典文學》，第15集，頁543-544。

65 1. 戲弄打趣或滑稽談諧。2. 表現機智或幽默。3. 標新立異。4. 形象逼真。5. 引人注目。6. 簡短扼要，避免陳腐。7. 豐富語言。8. 就氛圍而言，以具象取代抽象，以俚俗取代高雅，以親切取代疏離。9. 或化解排斥拒絕人時對方不快的感受，或減輕對話時的嚴肅氣氛，或緩和悲劇的嚴重性，或粉飾死亡、醜陋，悲憫卑鄙悖德者。10. 與卑者打交道時得用口語，用俚語則易令尊者發笑。11. 令社交輕鬆。12. 使友誼更親密。13. 表明某人隸屬某種派系、行業或社會階層。14. 顯示內行或流行。15. 增加隱秘性。

雅、疏離，令尊者發笑等。以《掛枝兒·卷四·別部·送別》為例說明：

送情人，直送到城隍廟，叫道人，開廟門就把香燒。深深下拜低低告。
情人兒在心上轉，籤筒兒在手內搖。若得到底的團圓，菩薩，你便把上
上的籤來繳。

【馮評】若是籤果靈，神到也靠着篾片了。

此首巧妙之處在於「籤筒兒在手內搖」之意象與「情人兒心上轉」相呼應，同時亦推求到愛情在時光流轉中圓滿的結局。其中對菩薩予取予求的態度令人發笑。而馮氏評語中之「篾片」，本義指竹片⁶⁶，「篾片」一詞及其語源見於《掛枝兒·卷八·詠部·燈籠》⁶⁷，吳中呼幫閒為篾片，「篾片」後成為嫖行娼館的行話。馮氏評語中嘲笑神道藉由竹籤證明自己的高明，一語雙關地，藉篾片調侃在富貴人家幫閒湊趣的門客，以及世俗愚信神道卜掛抽籤的行為。除了顯露出馮夢龍不迷信神道外，亦顯現出譏刺的俚俗趣味與幽默感。

從俚從俗之目的乃是為了「諧里耳」。由北宋·釋文瑩在《湘山野錄》裏描述唐末錢鏐為吳越王時回鄉高唱吳歌的情景，可知方言俗語能達到「諧里耳」

66 據丁惟汾：《俚語證古·卷八·器用》云：「竹迷，竹密也，竹篾也。」丁注云：「析竹為縷條謂之竹迷子。竹迷字當作竹密。鄭注土喪禮：『幹，竹密也。』密雙聲音轉為篾。書顧命：『敷重篾席。』孔疏引鄭注云：『篾，析竹青也。』」（丁惟汾：《俚語證古》，見《詒雅堂叢書六種》下冊共三冊，台北：中華叢書編審委員會，民國55年印行，頁182；《俚語證古》重印本，濟南：齊魯書社，1983年版，頁206。）

67 「燈籠兒，你生得玲瓏剔透，好一箇熱心腸愛護風流。行動時能照顧前和後，虧殺那篾片兒幫得好，因此心火上又添油。雖是白日裏不得相親也，到黑夜裏和你走。」【馮評】：「篾片二字入得巧。舊笑話云闕客陽萎，折芭上篾片幫之以入，問妓樂否。妓曰：『客官儘善。嫌幫者太硬掙耳。』吳中呼幫閒為篾片本此。自閒漢無賴，而或妄解為滅騙。謂滅人之德，騙人之錢。又謂滅天理，騙人財，甚有着之丹書者。遂大為此輩不利。名不可不慎也。間或呼為丘剗，其說曰：『泥裏也去，水裏也去，又會唱歌，又會呵浮。』比類亦當。他如笏板蛤刺之名，各有所本。而篾片最着。又或以形偉者為竹片，貌猥者為篾絲。老者為竹根，幼者為新笋，優者為篾青，劣者為篾黃。而篾氏之宗繁衍吳中。遂與朱張顧陸爭盛，吁，可笑已。」

的功效：

開明元年，梁太祖即位，封錢武肅為吳越王。……是年延故老，旌鉞鼓吹，振耀山谷。……（鎰）為牛酒，大陳鄉飲，別張錦為廣幄，以飲鄉人。……鎰起執爵于席，自唱還鄉歌以娛賓。曰：「三節還鄉兮掛錦衣，吳越一王駟馬歸，臨安道上列旌旗。碧天明明兮愛日輝，父老遠近來相隨。家人鄉眷兮會時稀，斗牛光起兮天無欺。」時父老雖聞歌進酒，都不知曉。武亦覺其歡意不甚浹洽，再酌酒，高揭吳音，唱山歌以見意。詞曰：「你輩見儂底歡喜，別是一般滋味子，永在我儂心子裏。」歌闕，合聲賡贊，叫聲振席，歡感閭里。今山民尚有能歌者。

錢鎰王仿照漢高祖的〈大風歌〉，唱出來卻是文人的腔調，文質彬彬而古奧難懂，鄉民「都不知曉」。改成吳音山歌以後，鄉民反應方熱烈起來⁶⁸。可見面對廣大的下層民眾，方言俗語之運用，有其審美上之需要。

最後，關於與「雅」相對的俚俗風格，《掛枝兒·卷三·想部·叫梅香》：

相思病，害得我魂飄蕩，半夜裏坐起來叫梅香。你上床來搥起腿學我乖親樣。梅香道，姐姐，你也是糊塗的娘，沒有那件東西也，娘，怎殺得你的痒。

【馮評】俗矣，正以俗，故存之。

相對於雅文學之溫婉含蓄，此曲於女主人之情思情欲，以其與女婢之對話、要求，形象生動地呈現，馮氏言「俗矣」，別於傳統雅文學之審美趣味，此曲可謂低俗不堪入目，而馮氏卻言：「正以俗，故存之。」市井細民對於情欲的正視與直言無諱，不避俚俗地纂而錄之，只為保存其「俚俗」之一面。同樣地，

68 見聶付生：《馮夢龍研究》，上海：學林，2002年版，頁309。

《山歌》中除卻欣賞性較強的佳作外，不乏庸俗、隱晦、性感與肉欲的作品。產生于商品經濟活躍，文學藝術興盛，社會風俗變化顯著的江南地區，這些被視為不堪入目的民歌在民間風靡傳播，迎合時人口味，保守人物批評道：「浮藻群處，多不依名教。」（顧炎武《天下郡國利病書·松江》）或攻擊道「飛語撰謠，得行胸臆」。（耿定向《耿天台先生文集·卷二·審異同慎舉刺以惜人才疏》）輯集者馮夢龍在「尚俗」的標準下加以纂輯，除了反映鄉村農民、城鎮居民的生活情態、倫理觀念、道德準則外，亦反映出其美學趣味。就市民之審美趣味而言，其接受趣⁶⁹可建構，為空閒時的消遣—緊張後的娛樂—情感（友誼、親情、愛情等）的代償—獲得信息—功利欲（自主性、征服感、權力欲等）的替代性滿足—性意識的宣泄。並包括了感性、理性與淺意識三層面。〈叫梅香〉一曲中符合市井大眾感性層消遣、娛樂、情感代償等需要、理性層的信息進補⁷⁰以及性意識得到滿足的心理。歌曲中對於情人的渴望，喚醒接受趣中感性階層中的感覺，情感在閱讀過程中受到打動；姐兒半夜魂飄蕩喚起梅香的對話，滿足了窺視他人隱私與瞭解社會熱點消息的信息需要；對於禮教樊籬之突破、誇張的性動作幻想，言人所不敢言，帶來情感代償，或是使人感到可笑的消遣娛樂、性意識的滿足。這種種的趣味符合市井大眾的「期待視野」⁷¹。潛伏在人的心理結構深層，在無意識與指向模糊的情形下，閱讀者或聽者其內部

69 蘇曉認為通俗文學一般沒有很多的審美內容，而大眾一般地不具有很高的審美趣味，不將審美作為閱讀的動力源，是故引伸「審美趣味」這個概念，延用某些趣味的共性並用外延更寬泛的「接受趣」以界定大眾閱讀的心理需求。且其接受趣的建構，不是由一些點或板塊組成的多極、多元結構，而是一條在大眾心理垂直展開的由淺入深的等級鏈。見蘇曉：〈通俗文學閱讀過程中的受容與受阻〉，《上海師範大學學報》，1993年第1期，頁52-54。

70 大眾讀者在文學面前，除了尋求娛樂、渲泄、代償以外，還需要實現一種信息進補，但較低的文化層次又決定了他們所希望獲得的理性信息並不是抽象的科學知識，而只是停留在企圖參破自身命運、窺視他人隱私和瞭解社會熱點消息的層次上。

71 大眾讀者在閱讀以前對文本的理解不可能是一塊「白板」。他或多或少已從篇名、封面、內容提要提供的暗示和社會性評論中得到有關這個文本內容框架的信息，並在加以完聚後迅速和自己的接受趣對應尋找契合點。「期待視野」和「接受趣」比較，後者是前者的基礎，前者是後者的外在表現形式。

心理結構與外部事物結構達到某種同形式的契合，使其情感與對象在自然素質與形式上相互對應，也就是外部信息與內在接受趣存在明顯同形度時⁷²，大眾建立起欣賞文本的期待視野。這也就是不論男女老幼，人人喜聽之，人人喜愛之的原因。

五、諧與隱

在以詩文為主的「雅文學」中，由於受「樂而不淫、哀而不傷」及「溫柔敦厚」詩教的規範與制約，表現的多是民族心理矜持、篤厚的一面，那麼在俗文學中，則是詼諧靈動的趣味占主要地位，表現出大眾消遣娛樂的特色。

諧趣是一種愛憎參半、喜怒兼有的風趣，朱光潛曾解釋為「以遊戲態度，把人事和物態的醜拙鄙陋和乖訛當作一種有趣的意象去欣賞⁷³。」而在俗文學中更有以真善美為對象的喜劇人物與事件，這種諧趣其實就是老百姓觀察世相人情的一種獨特心態，也是一種苦中作樂、自娛自慰的方式⁷⁴。以下援引朱氏之說，以便瞭解關於「諧」趣之種種意涵⁷⁵。

諧：文字遊戲的一種，用文字開玩笑通常叫做諧。劉勰釋「諧」字言：「諧之言皆也；辭淺會俗。皆悅笑也⁷⁶。」諧趣是以遊戲態度，把人事和物態的醜拙鄙陋和乖訛當作一種有趣的意象去欣賞，故「諧」最富於社會性，「諧」是雅俗共賞的，雖然所歡喜的諧不必盡同，但諧趣發動，使人與人之間的隔閡渙然冰釋在謔浪笑傲中忘形爾我，揭開文明人的面具，回到原始時代的團結與統一。

盡善盡美的人物不能成為諧的對象，窮凶極惡者亦不能成為諧的對象，引

72 格式塔心理學在人的知覺結構上所提出的同形原理。

73 見朱光潛：《詩論》，頁 32。

74 見吳同瑞、王文寶、段寶林編：《中國俗文學概念》，北京：北京大學，1997 年版，頁 25-26。

75 見朱光潛：《詩論·詩與諧隱·詩與隱》，頁 31-59。

76 劉勰：《文心雕龍·諧隱》。

起諧趣的大半介乎二者之間，多少有些缺陷而這種缺陷又不致引起深惡痛疾，最普通的是形貌的醜拙，如《掛枝兒·卷九·謔部·大腳》所述：

小腳兒生得忒即溜，剪一雙弓鞋面，費了一疋潞紬。拽拔兒零剪了一丈六。四張羊皮金，嵌不來雙鳳頭。拔不上鞋根也，還要拖他拖他走。

在三寸金蓮為美的時代審美觀下，一丈六的大腳走起路來「拖他拖他」，被反諷為「忒即溜」，以此反差產生諧趣。其次，品格方面的缺虧也常成為笑柄，如《掛枝兒》卷九所載粧喬做勢的者妓、口說道德陰求富貴的山人、寄生的小官人、虛有其表的子弟們：

小大姐模樣兒生得儘妙。也聰明，也伶俐，可恨粧喬。一時喜怒人難料，一時甜如蜜，一時辣似椒。沒定準的冤家也，看你者到何時了。

問山人，並不在山中住。止無過老着臉，寫幾句歪詩，帶方巾稱治民到處去投刺。京中某老先，近有書到治民處，鄉中某老先，他與治民最相知。臨別有舍親一事干求也，只說為公道沒銀子。

小官人，在行的，一發測癩。也會妖，也會者，也會肉麻。也會醋，也會唆，也會說句相思話。衣服兒穿去了，好簪兒搶去插，逢着見錢的馬吊豬窩也，動不動抓一把。

子弟們打扮得其實有興。玉簪兒撐出那紗帽巾，白紬衫一色桃紅襯，道袍兒大袖子，河豚鞋淺後根。一箇箇忒起那天庭也，氣質難得緊。

再者，人事的乖訛也是諧趣的對象，事情出乎常理之外，可恨亦可笑，如《掛枝兒》卷九〈鴿兒〉與卷十〈孤孀〉、〈孤孀·又〉：

儻上些活本錢，做些風流生意。豎幾箇肉招牌來賣。問時值估價也^不十分貴，也有三錢的，也有五錢的好件道的東西也，主顧兒不誤你。

俏孤孀頭帶白，身穿着麻孝。手提着男懷抱着女，走到荒郊。對坟瑩哭一聲。我的亡夫來到，孩兒年紀小，家私沒半毫，叫不應的青天也，掉得我這般樣早。

俏孤孀除下白，脫下了麻孝。棄着男撇着女，打扮得嬌嬌。只為門房親戚無依靠，孩兒等不得他大，家私日漸消。只得嫁一箇養家的新人也，天，你在重泉不要惱。

哭天搶地的孤孀，令人一掬同情之淚，但一會兒功夫卻打扮得嬌嬌，只為門房親戚無依靠，並勸重泉下的先夫不要惱；為了討生活，以人肉為招牌的鴛兒，似是可惡的，然又說「好件道地的東西也，主顧兒不誤你」，就買賣而言，有其合情合理處，令人啼笑皆非。在啼笑皆非中帶有幾分譏刺的意味（不過譏刺不一定就是諧），又有模稜兩可的意味。就諧笑者對於所嘲對象，諧是惡意的又不盡是惡意的，所謂「諛而不虐」。其次，就諧趣情感本身，它是美感的也不盡是美感的。它是美感的，因為醜拙鄙陋乖訛在為諧的對象時，就是一種情趣飽和獨立自足的意象。它不盡是美感的，因為諧的動機都是道德的或實用的，從道德的或實用的觀點，看出人事物態的不圓滿，因而表示驚奇和告誡。

就諧笑者自己而言，其所感覺到的是快感也不盡是快感。其是快感，因為醜拙鄙陋不僅打動一時樂趣，也是沉悶世界中一種解放的力量。不過可笑的事物究竟是醜拙鄙陋乖訛，是人生一種缺陷，多少不免引起惋惜的情緒，所以同時伴有不快感。「啼笑皆非的意味」便是其特質之一，以喜劇的外貌寫悲劇的事情，是故歡欣與哀怨、醜與美、失意與安慰往往並行不悖。是故詩歌擁有諧趣時，其趣味是模稜兩可的，在醜中見出美，在失意中見出安慰，哀怨中見出歡欣，故「諧」是人類用以輕鬆緊張情境和解脫悲哀與困難的一種清瀉劑，是「對於命運開玩笑」⁷⁷。

77 對於命運開玩笑隱含兩種心理因素，一種是逃遁，一種是征服，偏於逃遁者以滑稽玩世，偏於征服者以豁達超世。它們都是以一笑置之的態度應付人生的缺陷。豁達者在悲劇中參透人生世相，他的談諧出入於至性深情，所以表面滑稽而骨子裏沉痛。滑稽者則在喜劇中

由此而觀《掛枝兒》卷九與卷十中關於世態人情歌詠的小曲，詩中的主人公不論是鴿兒、者妓、孤孀、大腳的村姑等，面對其人生皆有無可奈何之悲哀，故以開玩笑的方式，滑稽玩世的方式，求得輕鬆與解脫。以妓者為言，其來源複雜，或為罪官妻女沒籍為官妓，或為良家子女強選而納為官妓。娼妓子女，必得承襲母業，代代為娼，除非有重金贖身從良。至於私妓者，主要為生活所迫，如家境貧寒、婚姻不幸等，但亦有受人拐騙落入火坑者。當然也有部分女子追求聲色，看重錢財，不知廉恥而自願下海者。在法律上，妓女只是「物」而不是人⁷⁸。她們不僅可以被人買賣，而且被人當作物品一樣互相贈送。不僅由人買賣贈送，而且還不時遭到強搶之災。無論是被賣被搶，妓女總得以色藝事人，供他人玩樂，而他人稍不如意，輕則打罵，重則戮害，甚至在外貌上以服裝加以區別而有種種特殊的規定，如娼妓在家中或是在妓院裏，盡可打扮得花枝招展，但若欲出門，則須穿著特殊服飾，以示區別⁷⁹。而妓者倚門賣笑的痛苦生活，張岱《陶庵夢憶》中敘揚州妓女的情形，頗能同情妓女的苦況⁸⁰。倚門賣笑的苦痛以平淡的語氣徐徐道來，卻令人隱約地感受到其背後深沉的痛苦。至於其他如大腳村姑之苦楚、孤孀之無奈等亦是，在輕鬆與解脫中，醜中見出美，失意中見出安慰，哀怨中見出歡欣，在苦難多磨的人生中尋得清瀉劑。是故不論是歌者或是聽者，這些市井中的人物，當其吟唱這些小曲時，以此種種諧趣自娛娛人，自嘲嘲人。在輕薄中一笑置之地應付人生的缺陷，就歌者、聽者、輯錄者而言，其出發點是理智的，也因其雅俗共賞，聊慰你我人生之缺

見出人事的乖訛，同時彷彿覺得這種發現是他的聰明、他的優勝，於是嘲笑以取樂這種詼諧有時不免流於輕薄。

78 如唐代法律條文裏明確規定奴婢、娼妓律比畜產、貨財，可由其主人自由處置、買賣，娼妓甚至可以與牲畜等價交換。妓女沒有人身自由，性命也沒有保障。

79 如唐、宋時期的妓女，需身著綠色賤服，以示與平民女子有別；明則規定「樂妓明角冠，皂褙子，不許與民妻同。」明太祖下令，「妓婦戴皂冠，身穿皂褙子，出入不許穿華麗衣服」，同時亦規定娼妓業中的男子「戴綠巾」，除此之外，還必須「足穿帶毛豬皮靴，不許于道中走，只許于道中左右行。」

80 見張岱《陶庵夢憶》卷四，為省篇幅，茲不詳錄。

憾並填充快活劑，故能獲得極大回響。

關於「隱」⁸¹，劉勰《文心雕龍》裏以「隱」、「謎」並列，解「隱」為「遁辭以隱意，譎譬以指事」，「謎」為「迴護其辭，使昏迷也；或體目文字，或圖象品物。」就文體而言，朱光潛言「隱」與「謎」原為相同，只是古今不同名稱罷了。又言其為中國描寫詩的始祖，亦是詩中「比喻」格的基礎。以甲事物影射乙事物，甲乙大半有類似點，可以互相譬喻。有時甲乙並舉，則為顯喻，有時以乙暗示甲，則為隱喻。隱喻則今世歌謠學者所謂之「歇後語」。歇後語是隱語之一種，說話的時候，通常只是將前半截的比方說出來，而把後半截的解釋省去，它可以顯示一般民眾詩的想像力，同時也可以顯示普通語言的藝術性。一個販夫或村婦聽到這個俏皮話，心裏都不免高興一陣子，這就是簡單的美感經驗或詩的欣賞。詩人運用比喻格，不過將此種粗俗的「俏皮話」的技巧加以精煉化，深淺雅俗雖有不同，道理卻是一致。

就含藏在背後的心理因素，「隱」與「謎」其基本的心理質素與所形成的趣味是相同的。其以捉迷藏的遊戲態度，把一件事物先隱藏起，只露出一些線索來，讓人可以猜中所隱藏的是什麼，在心理上，一方面它有所迴避，不敢直說，一方面又要利用一般人對於神秘事跡的驚讚，來激動好奇心，形成樂趣。與諧趣不同的是，「諧」偏重人事的嘲笑，「隱」則偏重文字的遊戲，但有時兩者是混合在一起的。

不論是詩歌或者是謎語、隱語、歇後語，就製造「隱」趣的作者而言，他看出事物中一種似是而非、不即不離的微妙關係，覺得它有趣，值得讓旁人知道。他的動機本來是一種合群本能，要把個人所見到的傳達給社會；同時又有遊戲本能在活動，彷彿像貓兒戲鼠似的，對於聽者要延長一番懸揣，使他的好奇心因懸揣愈久而愈強烈。他的樂趣就在覺得自己是一種神秘事件的看管人，自己站在光明裏，看旁人在黑暗裏繞彎子。就猜解者而言，他對於所掩藏的神秘事件起好奇心，想揭穿它的底蘊，同時又起一種自尊情緒，彷彿自己非把這

81 參朱光潛：《詩論·詩與諧隱·詩與隱》，頁42-54。

個祕幕揭穿不甘休。懸揣愈久，這兩種情緒愈強烈。幾經摸索之後，一旦豁然大悟，看出事物關係所隱藏的巧妙湊合，不免大為驚嘆，同時也覺得自己的勝利，因而歡慰。這種突然見到事物中不尋常的關係，而加以驚讚，是一切美感態度所共同的。苦心思索，一旦豁然貫通，也是創造與欣賞所常有的程序，其中皆帶有幾分的遊戲性。

就意義上，詩中的比喻（詩論家所謂的比興⁸²）以及言在此而意在彼等意象的運用，有「隱」的特色與趣味。《文心雕龍·隱秀》言：「隱也者，文外之重旨也。秀也者，篇中之獨撥者也。隱以復意為工，秀以卓絕為巧：斯乃舊章之懿績，才情之嘉會也。夫隱之為體，義者文外，秘響傍通，伏彩潛發，譬爻象之變互體，川瀆之韞珠玉也。」「隱」是就「意」而言，指「象」中含有豐富意蘊的特徵；「秀」是就「象」而言的，指狀溢目前的形象特徵。意象之「隱」主要表現在以下幾個方面。就意而言，首先，意融滲于象，既隱於象又顯於象。其次，義主文外，有文外之重旨，即有言外之意⁸³。再次，「隱以復意為工」，既指意象的層次遞進性，又指意象的多義歧解性。就象而言，其含蓄朦朧，不直露的象，「如藍田日暖、良玉生煙，可望而不可置於眉睫之前也」（司空圖《與極浦書》引戴容州語）。再則作家取象時遵循了萬取一收的簡化原則，將豐富的意義和多樣化的形式組織在一個統一結構中，「萬取一收」得來的意象只顯現為一，卻能隱萬於其中，形成意象隱的一個重要原因。正如司空圖《詩品·含蓄》中說：

不著一字，盡得風流；語不涉難，已不堪憂。是有真宰，與之沉浮；如
 潦滿酒，花時返秋。悠悠空塵，忽忽海漚；淺深聚散，萬取一收。

82 所隱者有時偏於意象，所引事物與所詠事物有類似處，這就是比；有時偏於情趣，所引事物與所詠事物在情趣上有暗合默契處，可以由所引事物引起所詠事物的情趣，這就是興。

83 意象作為審美創造的結果和審美欣賞的對象，其意蘊是符號的理性內涵無法包容的。因而，不論作者自覺還是不自覺，成功的意象創造有「文外之重旨」；合格的讀者也必能從中獲得「言外之意。」

言外之意不說，所以不著一字。雖不說，已含蓄在所說的話內，所以盡得風流。而「語不涉難，已不堪憂」，指說的話還沒講到苦難，卻已使人憂傷不已。它們都是對隱的描述。末四句「悠悠空塵，忽忽海漚；淺深聚散，萬取一收」主要指以少總多，從有限中顯示無限。意象中，象是意的負載者，具有概念不可框定的多向性。這在一定程度上引生了意的多向性。更重要的，通過意象組合，形成了廣闊的心理空間。在這種空間中，象的多向性得以充分發揮，形成不確定的時空關係；意附于象並向外彌散，形成意象張力。無論是象的多向性，意的彌散性，還是意象的張力性，都涵蓄在心象的匡間內又隱藏在藝象背後。這種種皆形成意象審美「隱」的特徵，也就是所謂的象外之象⁸⁴。

除比喻等意象之運用外，民間通行的歇後語，亦是「隱語」。其「隱」的趣味表現在其含蓄性⁸⁵。這種含蓄性的作用在於增加了語言感情的濃度，如只說「黃連抹豬頭」，便表達了「苦惱」的意思，聽來倍覺親切。再則是增加了語言幽默的成分。如形容母親拘管嚴格，無人身自由可言，直接指出往往效果不好，如果只用半句歇後語，「新出小雞」，便能體現「娘看得緊」的詼諧。

隱語就聲音上的關聯則為雙關。歇後語中有許多兼有諧音雙關者，本身有意義上的關聯又有聲音上的關聯，「隱」的趣味是雙重的，《山歌》中這類例子頗多，如：挾絹做裙——郎無幅【郎無福】、屋簷頭種菜——姐無園【姐無緣】、鉛彈打人——銃出口【衝出口】、小囡兒踏水——暫時車【暫時扯】、浮麥牽來——難見麵【難見面】、泥水匠無灰——磚來等【專來等】、算盤跌碎——滿街珠【滿街知】⁸⁶、裱背店裏蛀蟲——喫畫【喫話】、新妝塑箇天尊——受金【受驚】、灘塌草庵——成弗得箇寺【成不得箇事】等等。除卻歇後語，《山歌》中諧音雙關的運用，將「隱」的特色與趣味發揮地極妙。如〈卷六·詠物四句·饅頭〉：

84 參朱恩彬、周波主編：《中國古代文藝心理學》，頁 297-303。

85 見高國藩：《中國民間文學》，台北：學生，1995 年版，頁 578。

86 吳語「珠」與「知」音同。

結識私情像箇饅頭能，道是無心也有心。郎道姐呀，我為你面生受子多
呵渾悶氣，那間沒要拍破子面皮弗認真。

吳語饅頭餡也稱「心」，「面」與「麵」同音，「氣」既指「蒸汽」之汽，也指「受氣」之氣，三個字皆是一語雙關，皆從饅頭上生發出來，比喻結識私情的經過，般般皆似、處處皆合⁸⁷。又如《山歌·卷六·詠物四句·釐等》：

結識私情好像釐等能，渾身扭捏儕⁸⁸是假星星。姐道郎呀，只有喫箇硬
殼烏龜拘管得我介緊，無錢弗放我自開門。

「釐等」，「等」當作「戩」；「釐戩」，可稱出分、厘的小秤。一般用於秤金銀及金銀飾物。「能」，當書作「恁」，那樣，這樣。「渾身扭捏」，因戩子甚小，用「扭」動稱桿（稱身）來移動秤錘，故有此語。「假星星」，「星」等上標分、厘的「星」，未到一「錢」重的幾分、幾厘的「星」在紐前，叫「不上秤」。故云「假星星」，諧「假惺惺」。此句指妓院裏只認銅錢不認人的烏龜把門把得緊。「錢」，上一「錢」重，秤錘方過紐，上戩上的「花」，謂（到）門；諧音以喻「嫖客無錢，妓院不讓開門」⁸⁹。

其他顯而易見之例子，如《掛枝兒·卷三·想部·倦繡》之「絲」與「思」雙關：「意昏昏，懶待要拈針刺繡，恨不得將快剪子剪斷了絲頭」；《掛枝兒·卷八·詠部·傘》之「情」與「晴」雙關：「雨傘兒……有情懷裏抱，無情便撐開」；《山歌·卷三·私情四句·怨曠》之「讀字」與「獨自」雙關，「箍」

87 參劉永翔、李露蕾：〈俗而不濫 淡而有味 拙而亦巧——讀馮夢龍輯《掛枝兒》《山歌》〉，《華東師範大學學報》（哲社版），1992年第2期，頁77-82。

88 「儕」，「皆」字的吳地方言。

89 見洛地：〈明清時調小曲的音樂系統——答謝桃坊的一封信〉，《四川戲劇》，1996年第1期，頁20-24。

與「孤」雙關：「小阿姐兒無丈夫，二十後生無家婆。好似學堂門相對子箍桶匠，一邊讀字一邊箍」；《山歌·卷三·私情四句·舊人》之「仁」與「人」雙關：「情郎一去兩三春，昨日書來約道今日上我箇門。將刀劈破陳桃核，霎時間要見舊時仁」；《山歌·卷三·私情四句·舊人》之「弗長晴」與「弗長情」雙關：「姐兒說向我郎聽，我聽你也是隔年桃核舊時仁。爾沒要做子桑葉交秋弗採子我，囉匡爾再是黃梅天日出弗長晴」；《山歌·卷十·桐城時興歌·素帕》之「絲」與「思」雙關：「不寫情詞不寫詩，一方素帕寄心知。心知接了顛倒看，橫也絲來豎也絲，這般心事有誰知」；《山歌·卷十·桐城時興歌·葫蘆》之「瓢」與「嫖」雙關：「葫蘆小時生得嬌，引得人來日日瞧。相交莫學葫蘆老時兩開交，東也瓢來西也瓢」；《山歌·卷十·桐城時興歌·西瓜》之「仁」與「人」雙關：「一箇西瓜寄多情，叫姐莫學此瓜身。外面青時還好看，惱你肚裏許多仁，只為人多壞了身」；《山歌·卷十·桐城時興歌·塔》之「磚」與「專」雙關：「一座寶塔七層尖，年深月久造得全。我兩箇相交如造塔，一磚不到枉徒然，人要工夫又要專」；《山歌·卷十·桐城時興歌·天平》之「針心」與「真心」雙關：「郎做天平姐做針，一頭法馬一頭銀。情哥你也不必問敲打，我也知得重和輕，只要針心對針心。」

六、結語

《掛枝兒》與《山歌》等時調民歌的直率明朗，天真爛漫，在以豐富的想像，洋溢的熱情，生動的語言和白描的手法，來表現愛情與私情，諷喻世情。生動而真切的活力是其生命力之所在，它是「為情而造文」的自然產物。高度口語化、俚語化的韻文體，這是時調小曲區別於文人詩詞散曲最鮮明的特點，是「天然」性質最突出的表徵。善於捕捉日常生活中富有特徵的事物形象與情節，通過比喻、象徵以及傳統的諧音雙關等表現手法，將戀愛中的人們的各種思想情感生動地描繪出來，既簡練，又富有含蓄。不同的藝術特質，反映出不同的美學趣味。

為情而造文」的自然產物，是詩歌的本質，亦是時代「理」與「欲」的激蕩下，最佳的出口；主觀情感與客觀外物的融合與有機統一，是寄意於象，意與象的諧協，是詩人之豐富想像與移情作用；俚俗的語言與風格，是徐渭《南詞敘錄》所言「與其文而晦，曷若俗而鄙之易曉？」亦是袁宗道認為「時有古今，語言亦有古今。今人所詫奇奧字，安知非古之街談巷語耶？」「寧今寧俗，不肯拾人一字」（袁宗道《白蘇齋類集》卷二十〈論文〉、〈與馮琢安師〉），更是馮夢龍一再肯定與強調的「話需通俗方傳遠，語必關風始動人」（馮夢龍《警世通言》卷十二）。因為市民的心理趣味必然反映在為他們寫作、供他們觀賞的文藝作品裏，而供他們觀賞、他們所傳唱的文藝裏，也必然反映出他們的心理趣味。在這些作品裏，倘若能看到自我的真實投影，有血有肉、有欲有惡、有思維有行動、和自己一樣活生生的人，便能引發起他們對自身命運的關切，喚起他們具大的共鳴與同情。

諧趣與隱趣雅俗共賞，「諧」使人在醜中見出美，在失意中見出安慰，在哀怨中見出歡欣，是用以輕鬆緊張情境和解脫悲哀與困難的一種清瀉劑，是「對於命運開玩笑」。市井中的人物不論是歌者或是聽者，當其吟唱這些小調時，以此種種諧趣自娛娛人，自嘲嘲人，在輕薄中一笑置之地應付人生的缺陷。歌者、聽者、輯錄者，其出發點皆是理智的，聊慰你我人生之缺憾並填充快活劑，故能獲得極大回響，雅俗共賞。「隱」則以捉迷藏的遊戲態度，激動好奇心，形成樂趣，雖偏重文字的遊戲，有時亦有人事的嘲笑在內。意義上的「隱」，使義主文外，有文外之重旨，聲音上的「隱」，利用諧音與雙關，增添了一份含蓄，也增添了一份幽默。

The Discussions of Aesthetical Intimacy of Mong-Long Feng's Critiques in Contemporary Folk Songs

Liu Shu-Chang*

【Abstract】

The main purpose of this article is to discuss the contemporary folk songs composed by Mong-Long Feng from aesthetic perspectives. Aesthetic is influenced by various factors, such as feeling, demand, desire, capability, and ideology. In comparing and contrasting the preferences of general civilians as well as clerisy and Feng's comments regarding aesthetic in Ming Dynasty and in conjunction with the particular wave of aesthetic, Feng's aesthetic attachment in composing contemporary folk songs was discussed. The conclusions are proposed as the following: love and faithfulness, meaning and image, argotic and slang, assonance and tacitness.

Keywords: Mong-Long Feng, Contemporary Folk Songs, Stern hanging, Mountaineer Folk Songs, Aesthetical Intimacy

* Assistant Professor, WuFeng Institute of Technology