依違於二元之間的中道和諧—— 張潮《幽夢影》創作模式下的精神內涵

黃雅莉*

摘 要

晚明時期，小品文流行，這種創作風潮也影響到清初文人，張潮《幽夢影》作為晚明小品文在清初的繼承，從表面看是承襲晚明小品文特有的日常性與閒適性，然而張潮生活的時代畢竟是在傳統文化集大成的清初，是儒家的道德觀念全面復歸的大一統時期，每個時代都有契合該時代的主導觀念和文化主題，在吸納前代文化異質元素之後，重新改裝，從而取得融會統一的新形態，《幽夢影》即能展現明、清兩個不同時代的文化思想的碰撞與交匯，形成矛盾對立中的聯繫統一。本文擬從「依違於二元之間的中道和諧」的角度對《幽夢影》進行析論，以見其所反映當時文人的生活美學與人生哲思，並將之置於散文發展史上見其如何拓展傳統散文的美學空間。

關鍵詞：張潮、幽夢影、明清小品、中道和諧

* 國立新竹教育大學中國語文學系教授。

The Unity and Harmony in a Contradiction -- the Mental Outlook Presented on the Creation of *Dream Shadows* by Chao Chang

Huang Ya-Li

Professor, Department of Chinese Language and Literature,
National Hsinchu University of Education

Abstract

In late Ming Dynasty, notebooks were so popular that they influenced the literati in the early Ching Dynasty. *Dream Shadows*, created by Chao Chang, was the succession to notebooks in the late Ming Dynasty. Seemingly, it followed the specific everydayness and comfort of notebooks in the late Ming Dynasty. However, Chao Chang was living in the feudal culture of Ching Dynasty, when Confucian morality was grandly unified. Each era presented the leading concept and cultural topic matching the time that it would integrate the previous cultural heterogeneity and rebuilds a new form. *Dream Shadows* could present the impact and connection of cultural thoughts between two different dynasties of Ming and Ching and create the unity in a contradiction. The aim of this study was to analyze the *Dream Shadows* from the aspect of “from a contradiction to the unity and harmony”, to inspect the life aesthetics and life examination of the literati at the time, and to realize how to expand the aesthetics of traditional prose for the development of prose.

Keywords: Chao Chang, *Dream Shadows*, notebooks in Ming and Ching Dynasty,
The unity and harmony

依違於二元之間的中道和諧—— 張潮《幽夢影》創作模式下的精神內涵¹

黃雅莉

一、前言

晚明時期，小品文流行，這種創作風潮也影響到清初文人，《幽夢影》²是清初

¹ 本文投稿的過程，歷時一年半，其間有賴多位匿名審查老師的賜教指正，俾使拙文得以一次又一次地修繕至更完善的境地，在此向幾位匿名審查委員辛苦地為拙文指瑕抓疵，提出寶貴意見與修正建議，其中所付出的用心與辛勞令我十分感念，藉此向諸位審查老師們致上最高的謝忱。

² 張潮《幽夢影》有一卷本和二卷本，為《昭代叢書》、《晨風閣叢書》、《嘯園叢書》等所收錄，並有清代刊本二卷。中華民國中央研究院傅斯年圖書館典藏線裝書，張潮輯：《昭代叢書·甲集》（清道光 29 年，世楷堂藏版）。《幽夢影》的坊間俗本甚多，如下所列：清·張潮著：《幽夢影》，《歷代小品清言》（北京：崇文書局，2010）。明·洪自誠、清·張潮著：《菜根譚·幽夢影》（南京：鳳凰出版社，2002）。清·張潮著：《白話幽夢影》（太原：山西人民出版社，1994）。清·張潮著：《幽夢影》（鄭州：中州古籍出版社，2006）。清·張心齋著，王名稱校：《新校本幽夢影》（臺北：頂淵文化事業，2005）。清·張潮原著，呂自揚編註：《眉批新編幽夢影》（高雄：河畔出版社，2004）。清·張潮著，吳紹志編：《幽夢影附續幽夢影》（臺南：祥一出版社，1997）。清·張潮著，林語堂譯，黎明編校：《林語堂中英對照 / 幽夢影》（臺北：正中書局，2008）。清·張潮原著，林政華評註：《幽夢影評註》（臺北：駱駝出版社，1997）。清·張潮著，周慶華導讀：《幽夢影》（臺北：金楓出版社，1980）。清·張潮著，段干木明譯注：《幽夢影》（合肥：黃山書社，2005）。清·張潮著，章衣萍校，方雪蓮注釋，王櫻芳校訂：《幽夢影—附幽夢續影》（臺南：漢風出版社，1994）。清·張潮著，許福明校注：《幽夢影》（臺北：新潮社文化事業，2007）。清·張潮原著，陳勻編著：《尋幽訪夢逐影》（臺中：耕書園出版公司，2007）。清·張潮著，郭俊峰、張菲洲譯評：《國文珍品文庫——幽夢影》（長春：吉林文史出版社，2004）。清·張潮著，馮保善注譯，黃志民校閱：《新譯幽夢影》（臺北：三民書局，2000）。清·張潮著，黃慶來、任辛、陳定華注釋：《幽夢影——文化修養篇》（南昌：江西教育出版社，1993）。清·張潮著，羅剛、張鐵弓校：《幽夢影》（北京：中央文獻出版社，2001）。清·張潮著，李安綱評：《幽夢影》（北京：中國社會出版社，2005）。……在這麼多的坊間俗本中，本文採用的版本是謝芷媿註譯：《幽夢影·附續幽夢影》（臺南：文國書局，2003），之所以選擇此版本的原因，是因為它採用《昭代叢書》為底本，與清刊本進行了對校。註譯者為保持原書原貌，原評語均予以保留，仍附在每則正文之後。若是清刊本中收錄，而《昭代叢書》中沒有的評語，註譯者便不再補入。本文所引《幽夢影》原文，皆採用此版本，不再一一標註，只在正文中標號則數。

文學家張潮的一部以文藝格言為主的筆記隨感小品集，其形式類同於現代的「手記式散文」³，全書共收錄 210 則格言、箴言、清言、韻語、警句，談論範圍遍及自然與日常生活的各個層面，如對自然風物的賞愛、對人物姿彩的品評、對修身養性與交遊之道的體會、對飲酒品茶和聲響樂聲的感悟、對字畫創作與讀書學問之理的探討等等，內容豐富多元，考察其主要論題，大體不出文人清雅的生活美學、處世哲學與生命感悟，作者信筆寫來，揮灑自如，無不閃耀著人生智慧的靈光。相較於傳統的載道篇什，《幽夢影》雖然只是古典散文史長河中的一朵小浪花，但透過這冊小品文所能見到的明末清初的社會生活及士人思想、人格、追求等精神生活的林林總總卻不可謂不豐，所以，筆者以為應把它放到更廣闊的時代思想與文化背景中做更深刻的探討。

張潮《幽夢影》作為晚明小品文在清初的繼承，從表面看是承襲晚明小品文特有的日常性與閒適性，然而張潮所處的時代畢竟是在傳統文化集大成的清初，是儒家的道德觀念全面復歸的大一統時期，是傳統理學與經學被推向「經世致用」軌道的時期，不免對小品文無法承載經世功能而有所蔑視。每個時代都有契合該時代的主導觀念和文化主題，在吸納前代文化的異質元素之後，重新改裝，從而取得融會統合的新形態，《幽夢影》一書即能展現明、清兩個不同時代的文化思想的碰撞與交匯。雖然全書是記錄一己一些吉光片羽式的體悟與哲思，重在對生活的品味，但亦能展現出明、清之交的作家其精神風貌與人生態度。它與《論語》或宋明語錄體旨在傳授做人道理的格言警語式的理性條文不同，這部作品並不大聲疾呼，不說教宣理，也不在於強人接受自己的觀點，而是在表現作者對生活的多感多思，關注自我內心世界的豐滿，雖然缺少社會現實性，但在表現文人內在心境上卻更為深刻細緻。遺憾的是，如此一部如珠玉般精品美質的小品文集，學界對它的研究卻仍嫌不足，近年來雖有幾本學位論文以之為題⁴，或著墨在清言形式及修辭技巧上，或關注其在

³ 「手記式散文」一詞乃參考自楊昌年：《現代散文新風貌》（臺北：東大圖書公司，1988），頁 137。楊昌年先生下定義曰：「類同於『日記』或『札記』，表現的是人類生活中因閱讀或經歷偶然獲致的認知心得；不同的是，刪除了日記中的記事、備忘等瑣碎成份，也不似札記那樣，以層次條理表現其學術性。」

⁴ 以《幽夢影》為論的學位論文，碩士論文方面計有：許佳涓：《張潮《幽夢影》研究》，民國 101 年

教學上的應用性，對其內在的精神意蘊論述相對於修辭等藝術手法而言是較為不足的；對其弘揚審美的個性意識、更新傳統散文的觀念、拓展散文的表現空間等文學史地位、還有張潮以清初作家追攀晚明小品文的獨特性，筆者以為仍有值得再探究的空間。⁵《幽夢影》的獨特處並不僅是文字的華美與技巧的嫻熟，更在於其內蘊的豐厚。它之所以內蘊豐厚，按筆者的觀察，乃有一獨特的藝術構思模式，即「**依違於二元之間的中道和諧**」。二元論是人類社會最古老的一種哲學思辯，二元論強調世界所有的一切都是由對立的兩種要素所組成，例如黑與白、山與谷、晝與夜、靈與肉、文明與野蠻、本質與現象，而人類的思維往往通過對立性來把握兩端的差異，此乃二元對立。西方的結構主義論者，在處理文學作品時，也習慣從多元項目中找到基本的二元對立，作為尋找作者創作的結構或意義的來源。結構主義試圖從現象背後去分其二元對立，以揭示出事矛盾中的統一。筆者以為，張潮所處時代是清初，從晚明到清初，這是一個過渡的時代，也是一個分裂的社會，處在這個交界後的時代與社會的人們，其內心也是處在一種依違於二端之間的分裂，相應的文學創作也體現了二元論的思想。時代與社會發生巨變，《幽夢影》恰可以展現處於社會巨變時期人們內心世界的變化，張潮不僅關心外在世界的變化，更關注於內心世界的變化，便通過內心世界來折射出外在世界。晚明與清初雖然時代有先後，其文化思潮不僅僅是對立的，在某種程度上也相輔相成，張潮也在反覆的思索中取找外在生活與內

高雄師範大學國文教學碩士論文。詹敏佳：《〈幽夢影〉的詩性智慧與傳播接受》，民國 100 年臺灣師範大學國文學系教學碩士班碩士論文。張筑婷：《〈幽夢影〉與〈幽夢續影〉之比較研究》，民國 99 年彰化師範大學國文所碩士論文。謝雪曼：《張潮〈幽夢影〉在國中國文教學上之運用》，民國 99 年高雄師範大學國文教學所碩士論文。藍立穎：《〈幽夢影〉融入國民中學「生命教育」之研究》，民國 98 年高雄師範大學回流中文碩士論文。黃榮甲：《張潮〈幽夢影〉的美感經驗研究》，民國 97 年銘傳大學應用中文所碩士論文。李嘉華：《〈幽夢影〉美學之建構與研究——兼論〈幽夢影〉美學可賦予華文現代詩的新觀點》，民國 93 年南華大學文學研究所碩士論文。高旖璐：《張潮〈幽夢影〉研究》，民國 91 年彰化師範大學國文學系在職進修專班碩士論文。黃文星：《張潮〈幽夢影〉修辭藝術研究》，民國 90 年南華大學文學研究所碩士論文。博士論文方面，有鄭幸雅：《晚明清言研究》，民國 89 年中正大學中文系博士論文。

⁵ 目前的研究成果中，僅有劉和文：〈徘徊於崇儒與尚道之間——從張潮小品《幽夢影》探新順康士人心跡〉，《蘇州大學學報》1（2009.1），頁 49-51。一文從張潮在《幽夢影》一書中的「立品須法宋人之道學，涉世宜參以晉代之風流」一句所反映的人生態度與精神境界來探討清初士人的心跡，其中已有述及此一面向。筆者以為仍可藉由《幽夢影》的內容與文思建構模式來探討這個問題。

在生命的平衡，他的內心也經歷了一個從二元對立到了二元一體的發展過程。在二端的對舉中不偏不倚，即是一份中道的和諧，這種合適與恰到好處的思維，正可用到對人生的理念中，如以下二則：

作文之法，意之曲折者，宜寫之以顯淺之詞。理之顯淺者，宜運之以曲折之筆。題之熟者，參之以新奇之想。題之庸者，深之以關係之論。至於窘者舒之使長，縟者刪之使簡，俚者文之使雅，鬧者攝之使靜，皆所謂裁制也。（第171則）

養花膽瓶，其式之高低大小須與花相稱，而色之淺深濃淡又須與花相反。（第61則）

此乃張潮從自己的「作文」和「養花膽瓶」的經驗中體悟出「損有餘而補不足」的平衡法則，其中的「曲折」與「顯淺」、「熟」與「新」、「庸」與「深」、「窘」與「長」、「縟」與「簡」、「俚」與「雅」、「鬧」與「靜」等，皆為相對而立的因素，然其「相濟」之後的結果，便能透過對立中的互補來達到「相因而成」的和諧。正是因為你中有我，我中有你，才成為互補共生，展現了進退自如、和諧理想的人生境界。儘管這些概念的提出只是片言隻字的陳列，缺乏系統的理論闡述，但其中卻包含了深刻豐富的美學思想。筆者定題於「**創作模式下映現之精神內涵**」，乃因在文學創作和藝術構思中，每一位作家都是從生活中「發現」美，進而在創作中「表現」美。「藝術發現」⁶意味著對於未來作品感性和理性的領悟，另一方面「藝術發現」又促使作家對未來作品作進一步的思考，從而按照自己的審美理想置構出一套理性和感性的預定標準和圖式，使得生活中的材料在腦中、心中糅合成為一個有機藝術形象的過程。

筆者首先思考的是，創作過程是怎樣開始和從何開始呢？常常是作者經歷了長期的創作準備之後，由某種動機的勃發才開始進入具體的創作過程。作者在現實生活中，受到某一客觀現實的觸發，產生了情感體驗，這種情感體驗一旦成為一種審美意識，便產生一種創作欲望，當這種種欲望非一吐為快的時候，便會馬上進入創

⁶ 所謂的「藝術發現」，參考自歐陽友權：《文學理論》（北京：北京大學出版社，2006），頁265。「所謂藝術發現，是指作家對外界事物進行觀察和認識所得到的一種獨特的感知和領悟。」

作過程。作家在社會生活中，應比一般人具有更為敏銳的觀察力、審美感受力、思想開掘能力、藝術表現力，特別是張潮這樣一位時常在生活中尋美、創作美的藝術家，他的藝術發現必然是在長期積累之後，心靈的驀然領悟，是內心醞釀之後的破土而出。筆者所謂的「創作模式」意指：作者依據個人的創作原則、審美理想，從日常生活所觀察的事物中，獲取的一種獨特的感知，它是建立在作者對生活材料積累的基礎之上，加之以自己的藝術之眼去觀照，從別人熟視無睹的事物中，獨具慧眼地發掘出美的因素，並以此為突破口，進行文學的創造活動。作者在創作之前總是有目的、有意識地試圖去表達一種「意」，在這樣的創作模式下必然反映了自己的精神面貌。換言之，張潮在經營《幽夢影》之前，必然有著自我的「創作預期」，此「創作預期」意味著張潮對所要苦心經營的作品的意向性的期待，無論是推動創作緣起的動因，還是作家有意的書寫，都顯現了作家主體精神決定一切的突出地位，所以「創作模式」必然可以映現作者之「精神面貌」。這種精神面貌正展現了作者心靈的和諧，而這份和諧是建立在恰當比例關係上的一種優美效果。它的特點是在「對舉」中取得「互補相融」的「統一」、「和諧」。不但全書內涵思維構建如此，而且不論是從作者成書的背景（以處於清初時代背景吸納晚明思潮的相融）與創作動機（從宣揚自我內在「立品」與外在「涉世」準則的同流），或是《幽夢影》文體特質（個人箴言語錄與特定群體對話的結合），人生態度（生活在世俗中，仍能對現實生活的抽離，化平凡世俗為藝術化與精神化）、精神風貌（鬧中求靜、忙中求閒、俗中求雅、平凡中有韻致）、創作旨趣（展現了世俗的生活情趣和藝術詩情的結合），皆可見在張潮在二元的兩極中走向統一和諧，由此可見張潮雖然吸納晚明思潮，卻能復歸清初作家崇儒尚德，從傳統普遍的倫理體系中尋找個人的精神依歸，最終實現了「儒、道互補」⁷下的辯證統一，從而更新散文的創作觀：從載道的事功追求內化為對人生的深度透視與心跡之蕩漾。

《幽夢影》以其獨到的審美視角，對生活、社會、自然和人生作深層的思考 and

⁷ 李澤厚：《美學三書·美的歷程》（天津：天津社會科學院出版社，2003），頁45。李氏認為對後世中華文化影響最大的是孔子的儒家，而道家作為儒家的對立和補充，在塑造中國人的世界觀、人生觀、藝術理想和審美趣味上，與儒家一道，起了決定性的作用。儒道互補是兩千多年來中國文化思想的一條基本線索。

審美透視，無論是憑藉山水景物、自然風情抒發內心的感觸和嚮往自然的胸懷，還是以現實世界的人與事為觀照，描寫心跡，抒寫對生活的感悟或人生的體驗，都無不銳意追求新的審美突破，開拓散文的美學境界與哲學內蘊，這對傳統舊有的散文思維模式和書寫策略，是一重大的突破，對於促進散文更新作了有意義的拓展。筆者以為探討《幽夢影》具有一定的認識價值和審美價值，擬以本文對《幽夢影》進行析論，以見其所展現順康之際文人的生活美學與精神境界，並將之置於中國散文的發展史上，以見其辯證哲思為傳統散文帶來了嬗變與更新的文學史意義。

二、異時中的同構：處清初之際，追攀晚明思潮

所謂「異時」即指明清兩個不同時代的背景，所謂「同構」是指不論晚明或清初，都同時存在追求個性張揚和遵循道德信念的雙重性。文學與文化的發展，未必與政治易代同步轉折。文學思潮的生成必與此前的藝術積澱有關，所有的文學思潮甚至直接是在其企圖超越的文學思潮那裡衍變而來的，也可以說，每一個新的文學思潮都是在它以前舊思潮的產物，與過去的思潮有著千絲萬縷的種種聯繫，此即張潮雖然身為「清初」作家，卻仍不泯「晚明」個性張揚的特質。

（一）晚明、清初的「異時」，清言風行的「同構」

清言作為小品文的一種類型，在明清之際風行一時，產生了許多篇作，如屠隆《娑婆館清言》、吳從先《小窗自紀》、陳繼儒《太平清話》、洪自誠《菜根譚》、董斯張《朝立玄閣雜語》等，或謂「清言」、「自紀」、「清話」、「雜語」，用詞雖異，其指則同，其實質乃是一種格言式、語錄體的小品。異名同實，易生混淆，「為了方便稱呼，以利統觀，以為文學史的考察，應選擇寫作較早而出色的屠隆《娑婆館清言》所用的『清言』二字，作為這一類文字的專有名稱」⁸，「清言」二字作為這一類文

⁸ 引自程不識編著：《歷代小品清言·前言》（北京：崇文書局，2010），頁1。

字的專有名稱便得到學界的認同。

「清言」這種文學樣式，並非突然而生，它的源頭，可以上溯到《老子》、《論語》。格言體散文《老子》在藝術上主要是以精粹的語言見長，它以韻、散相間的格言式散文在諸子散文中獨樹一幟。語錄體散文《論語》是孔子的言行錄，由其弟子及其後學所記。「清言」在語言形式上發揚了《老子》、《論語》那種整飭又靈活的句式，但所表現的精神又滌除了《老子》、《論語》等經典的嚴肅性、議論性、說教化，而展現出一種交流對話的親切感。

「清言」之所以能在明清之際風行一時，可以從時代背景和文學發展兩方面以窺其端倪。正因為明清之際是異族入侵、戰亂頻仍的時代，面對亂世，有些人勇於進，有些人安於退，中國文人向來就有堅持維護正義的「英雄」和只求獨善其身的「隱士」兩種人格傾向，在動蕩不安的亂世，既可以產生反映時代本質的偉大現實主義的作品，也可以產生逃避現實、追求自我安逸的作品。隨著經濟商業的發展，在明清之際，形成了一個特殊的隱逸階層，這一類作者，他們多為定慧俱足的高士、幽人，具有高度的藝術修養，正如《菜根譚》的作者洪應明，總在賞看人世風景中，沉澱心靈，在朝花夕拾中涵納天地，思考人生。

不同於晚明，在大一統的清初是一個極為強調道德關懷的時代。清人入主中原大勢底定後，清廷便開始了箝制思想的政策。清初學人探究明朝覆亡教訓，希望形成一種有益於社會的文風，重視文學的時代意義、社會作用，清初順治年間，其文學思潮是強調經世致用、汲古返經。強調文學具有裨世補缺的目的和提倡批判現實的精神，開始對儒家思想全面恢復和闡述，並且對於晚明文人狂傲的異端傾向作了抨擊。錢謙益、顧炎武、黃宗羲、王夫之等莫不呼籲文人回到古代經學的立場來審視文學的價值與意義，清初的散文特色，正如劉師培所言：

順康之文，大抵以縱橫文淺陋；制科諸公，博覽唐、宋以下之書，故為文稍趨於實。及乾嘉之際，通儒輩出，多不復措意于文；由是文章日趨于樸拙，不復發于性情。然文章之徵實，莫盛此時。⁹

⁹ 劉師培：〈論近世文學之變遷〉，收入戴舒蕪等編選：《中國近代文論選》下冊（北京：人民文學出版社，1981），頁 580。

指出了清初散文趨向實證經世，不講文采與性情，使晚明文學思想中滋生起來的個性意識和世俗傾向受到了明顯的抑制，並以醇雅做為衡量文學的標準。張潮身為清初作家，當不免受到時代的影響而言理崇雅，但他對晚明文人追求獨特個性的興趣遠遠大於追求完美的道德人格，他雖然是清初的散文作家，卻不承繼清初學者所提倡把傳統的理學及經學推向致用的軌道，達到以文章干預世務的路線，不孜孜於治國平天下之道，卻追攀明人關注自我、追求個性自覺的風潮。從程朱的「倫理」本體轉向晚明心學的「心理」本體，穿梭於出世與入世之間，依違於儒家視域與道家思路之間。

人生百態，有各種各樣的生活態度，就會有各種各樣的思想境界，於是有各種各樣的作品境界。不論是哪種境界，只要作家善於挖掘、集中和提煉，能深入地展示出某方面的生活真實，就能給人以美感享受。特定的社會思潮會選擇「最佳」的文體來得到「最適」的表現，此即明清之際的作家，通過人情、物理、世態來表達自己的生活體悟，首先考量的是，如何能讓讀者毫無壓力地入耳入心入眼地接受自己的闡述？如何能在可親可近之餘中又給讀者留下許多思考回味的內涵？明清文人借鑑了《論語》、《老子》等經典之作的「語錄體」發展為「清言」，同時又在敘述語言和表現技巧上注入情韻之美，走「世俗化」、「人情美」的路向——有時侃侃而談，有時娓娓道來；有時以輕對重，有時觸類旁通；有時因病發藥，隨時處方，有時周規折矩，特意立言；有時言之深深，有時感之切切；透過世俗化的交流，使得一般讀者都樂意看，也樂意深入思考。

法國藝術史家丹納在談到文學思潮興衰的原因時說：「自然界有它的氣候，氣候變化決定這種、那种植物的出現；精神方面也有它的氣候，它的變化決定這種、那種藝術的出現。」¹⁰這段文字正好說明了時代與社會思潮決定了文學作品，在一定的歷史時期，必有相應於這個時期的文學思潮。在特定的社會歷史運動或時代變革的推動下，一些文化思想相近、創作主張和審美追求相似的作家共同形成的帶有廣泛的社會傾向性的文學運動。「晚明」與「清初」雖為「異時」，但因文學思潮之間

¹⁰〔法〕丹納(Hippolyte Adolphe Taine)著，楊學友譯：《藝術哲學》(北京：人民文學出版社，1981)，頁9。

的繼承與影響，形成了「清言」文體風行的「同構」。此即明清之際，「清言」之作風行的原因。

以上乃從宏觀的視角分析「清言」之體在明清風行的「同構」，以下則從張潮個人的「微觀」視角——分別從「幽夢影」的定題、張潮的生平、書中的「夫子自道」三點分析，張潮為何以「清初」作家的身分而追攀「晚明」精神的背景。

（二）「一簾幽夢影人生」：「幽夢」與「夢影」人生

《幽夢影》書名蘊涵了「幽」人、「夢」境、幻「影」三義。「夢」是人們在生理與心理上受到現實某種刺激而產生的精神現象。夢境是客觀世界或現實生活的變形與反映。夢也是人心中潛意識活動的表現，最易表現人們真實的情感。張潮以「幽夢」為名，夢可以是每個人心中的秘密，是夢者心理獨特的體驗，夢中的潛意識基本上與外界沒有交往，被我們鎖在內心深處。文學作品是「人心」的產物，「幽人」之「夢」，即幽人之「心」，何嘗不是一顆幽微細膩、深密無垠之心？許多在現實生活中尚未實現或無法實現，以及曾經實現但又失去的心願，往往會在夢中得到短暫的滿足。這種滿足由於彌補了現實生活中的缺憾，所以最易在夢中表現內心真實的企盼。任何時代和任何作家，所面對的都是現實世界，既定的政治現象與社會制度、規範常會限制我們，然而一旦進入夢境，通過想像的翅膀，我們常能突破現實中的種種障礙和界限，創造和建構心中的理想世界，以突出個體的精神追求及其超越性。張潮既以「幽夢」為題，則全書注重內在挖掘，則必然超脫於客觀世界與社會功用，而更多關注內在精神世界，從「微觀」的視角關注自我生活，表現對政治的疏離。夢不必受到現實的限制，作者可以寫自我之夢，也可以寫他人之夢，也可以寫實有之夢，也可以寫虛構或杜撰、合成之夢，所以，夢的體驗已不只是夢者個體的獨特經歷，而成為人們之間相互交流、共同關注和思考的文化現象，形成一種夢境文化。

夢之為物，本身就是如真似幻，夢的真實性與虛幻性交融為一體，夢影人生，一切只不過如夢般的虛幻不實。人生如夢，夢如人生，我們身處這個世界本身就是如真似幻，正如《莊子·齊物論》所云：「方其夢也，不知其夢也」，人生有時夢幻得如此清醒，卻又清晰地何其迷離，難以劃清夢與非夢的界限。佛教也認為娑婆世

界如夢如幻，人生苦短，現實人生本身即是苦難，所以主張出世，捨離此岸。張潮的「幽夢」之意，乃取其如迷離夢境、如朦朧幻影的人生之感。或許也蘊涵著破人夢境、抉微警醒、明心見性之用心，以表達自己對美感和情趣的享受，展現自己對理想人生的追求。張惣識在為《幽夢影》作跋時說：

昔人云：「梅花之影，妙於梅花。」竊意影子何能妙於花？惟花妙則影亦妙……。
凡一切文字語言，總是才人影子，人妙則影自妙。¹¹

影之為物，是附庸在人們身上的虛象，影子之所以妙於實體，在於形成一種距離的美感，影子的虛幻與模糊性在於把現實推遠、抽離而具有藝術美。其次，光影也是剎那間會消失的東西，正如江之蘭的跋語：「心齋之幽夢影，非病也，非夢也，影也，影者惟何？石火之一敲，電光之一瞥」¹²，石火電光之短暫的火花，正如《幽夢影》的短小篇幅、簡短有力的文字，令讀者印象深刻，也回味無窮。雖然只是片段的出現或即興出現，但卻有如黑夜的火焰，在剎那的心境顯影，對於讀者，是理性的開啟，也是感性的觸動，令人有意想不到的驚奇感和震撼力。

（三）「人生幾何？誰堪屢誤」：從坎坷境遇而澈悟虛幻人生

張潮（1650-1707 之後），字山來，號心齋、又號三在道人，安徽歙縣人，生於清世祖清順治 7 年（1650），卒年不詳，著作包括《心齋雜俎》、《花影詞》等共計二十多種。張潮出身書香世家，自幼勵志勤學，在家庭教育的薰陶下，十三歲（康熙元年，1662）始學八股¹³，早期曾致力於舉業，卻屢試不中¹⁴，這對於一個出身在官宦人家、接受正統儒家教育的青年來說，無疑是沉重的打擊，他在〈八股詩自序〉中表達了這樣的失落：

¹¹ 清·張惣識：〈《幽夢影》跋〉，見《幽夢影》，頁 9。

¹² 清·江之蘭：〈《幽夢影》跋〉，見《幽夢影》，頁 10。

¹³ 清·張潮：《心齋聊復集·八股詩自序》，收入《四庫禁燬書叢刊補編》第 85 冊（北京：北京出版社，2005），頁 1345。該文中說：「予十有三歲始為八股。」

¹⁴ 關於張潮的生平參考自劉和文：〈張潮年譜簡編〉，《安徽師大學學報》31：6（2003.11），頁 732-736。據劉和文此譜所載，張潮在十四歲（1663）初試不第，十七歲（1666）再試不中，二十歲（1669）再試不第，二十三歲（1672）再試不中。

嗟呼！遙計自乙卯溯于甲辰，積十又二載，星次為之一周，時物可茲迭變，人生幾何？誰堪屢誤，又況此十二年間，苦辛坎坷，境遇多違，壯志雄心，消磨殆盡，此是而後，安能復低頭占畢以就繩墨之交為哉？¹⁵

晚明的風氣是崇尚個性的放縱，而八股恰好是束縛個性思想的一種文體，雖然八股文是獲取功名利祿的唯一途徑，但卻是以犧牲個性自由為代價，「胸羅星宿，筆花繚繞」¹⁶的張潮，當然不會傾力於僵化程式的八股制藝，他深感八股文對自己天性的束縛，所以在八股舉業的道路上，並沒有堅持而取得多大的成功，終其一生，為歲貢資格；仕途上，也僅只做過翰林孔目這樣的九品小官。雖然他經歷多年的苦讀方得以步入仕途，但此後，張潮遷居揚州，仕進之心日淡，便致仕棄官開始追求生活中的自娛與閒適。張潮的一生，遊歷過不少地方，尤與江蘇如皋、揚州，因緣更深。他在如皋有「別業」，同冒辟疆為鄰；在揚州，度過了許多歲月，並在此完成了他的許多著述。張潮交遊甚廣，如黃周星、冒辟疆等著名文人，皆與他常常往還；自然科學家梅文鼎也與他友善。由《幽夢影》之書成，為之作評者甚多，大致估計，約有百數，這足可見出他交遊的廣泛。

對於中國文人來說，每當經世致用之路一旦受挫，便會尋找心靈依歸，或隱居遁世，或宗教寄託，或溫柔鄉的撫慰。由於張潮在多次科舉應試不順遂，後雖得以官位，然位階並不高，之後便揚棄功名，以著書、印書、編書為業。其個性中崇尚自由、追求隨意適性的一面便發展至極，這使得身為清初作家的他，並不強調創作的經世致用、倫理教化之功效，其心理卻傾向於晚明性靈派，文學創作也傳承了公安派的「獨抒己見、回歸性靈」的一流。

社會價值是群體的，人生理想是個體的，張潮對於「幽夢影」之立名，或有欲藉由夢境無所限制之特徵，以凸出個體的精神追求及其超越性。《幽夢影》一書不是夢境文學，而是借夢之字面，集中而具體地展現了他的人生理想。夢中世界與現實世界是互相滲透、互相轉換的，人們在理想中嚮往悠閒、寧靜、優雅的韻致，然而真正悠閒、寧靜的夢想，其實是要植根於現實生活，來自紅塵俗世。

¹⁵ 清·張潮：《心齋聊復集·八股詩自序》，收入《四庫禁燬書叢刊補編》第85冊，頁1345。

¹⁶ 清·余懷：《幽夢影序》，見《幽夢影》，頁5。

(四)「宋人道學」與「晉代風流」並蓄

張潮在思想上接受晚明個性解放進步思潮的影響，也同樣受到清初諸大師古雅端正思想的薰陶，《幽夢影》在理性與感性之間擺蕩的印記正能見出這種影響，張潮在《幽夢影》中說：

律己宜帶秋氣，處世宜帶春氣。(第 80 則)

對自我要求嚴謹，對他人要求則溫潤。又如：

立品須法乎宋人之道學，涉世宜參以晉代之風流。(第 155 則)

張竹坡說這是「夫子之道也」，即謂這是張潮本人思想的寫照。「立品」乃對自我內在的修身追求，以宋人之道學為主，乃追求一種高風亮節；「涉世」則是外在與人的交流，面對統治者的高壓政策，為名哲保身，則參晉代風流，追求狂放任縱的思想解放。正如他所言：

願在木而為樗（不才終其天年），願在草而為蓍（前知），願在鳥而為鷗（忘機），願在獸而為麕（觸邪），願在蟲而為蝶（花間栩栩），願在魚而為鯤（逍遙遊）。(第 18 則)

當為花中之萱草，毋為鳥中之杜鵑。(第 46 則)

上則展現了他不求突出與外顯的涉世態度，下則表現了他追求的是樂以忘憂的人生觀。「晉代風流」與「宋人道學」，原是格格不入，然而這種互相對立的兩種思想，卻在張潮身上得到了奇妙的統一，這不只是張潮本人的寫照，也可以視為當時士大夫的處世原則和人生態度，以及「當時文化價值體系的總體特徵」¹⁷，從《幽夢影》看來，道學味不重，倒是多情有才之風流氣息較為鮮明。他又說：

入世須學東方曼倩，出世須學佛印了元。(第 10 則)

東方朔為漢武帝侍郎，雖處在朝廷，卻能全身遠禍，這與他始終以一種幽默的態度保持對政治、人生的遊戲心情不無關係。佛印為宋代名僧，個性瀟灑無羈，無沾無礙。這兩人的共同點是無心自在，不為外物所拘。張潮原本具有明顯的儒家積極用

¹⁷ 引自彭一平：〈論張潮《幽夢影》創作的內向性視角〉，《中國古代文學研究》8（2008.8），頁 39-40。

世的志意，但在科考失敗後，他了解現實的無奈與虛無，選擇了樂以忘憂，寧靜以致遠的心理調節方式，正如石天外所評「入得世然後出得世，入世出世打成一片，方有得心應手處」¹⁸，正是這種入世與出世的自由轉換才會形成一種平和從容的人生境界，體現了張潮的生活智慧。張潮在入世中訴說世俗之事，卻依然可以用出世之心超脫其上，在張潮來看，不管是入世或出世，都是一種生命態度、生存方式、生活方法。思想可以具體化為一種人生藝術的存在方式，生存方式來自於人的思想，如何看待生命，自然會形之於外的生活方式。張潮是從一種在主觀精神上構建一種「第二自然」——我們不妨稱之為人的精神家園，在這個家園裡，人在精神上超越了現實的有限時空，也超越了有限生命給人帶來的種種苦悶和煩惱，關注於心的超越性，使心性得到最大的滋養，這既是心性修養的過程，也是審美過程。作家本人的生活態度，自然影響了他的創作旨趣。

三、複調結構的選擇：個人語錄與群體對話的並置

前已述及，張潮以「立品須法乎宋人之道學，涉世宜參以晉代之風流」為生活態度，此不但影響他的創作旨趣，也展現在作品的創作形式中。晚明小品文以獨具特色的藝術生命感染著清初文人，《幽夢影》因富有情韻美與哲理美而成為其中一部較為特別的作品，後人常將其與洪應明的《菜根譚》、陳繼儒《小窗幽記》、王永彬《圍爐夜話》並稱。但若深入分析，則可以發現《幽夢影》與其他幾部作品在創作旨趣與風格上仍是有所不同的。《幽夢影》重在對生活的品味，正如論者所言：「此與《菜根譚》等旨在傳授做人道理的格言警語式理性條文不同，這部作品主要不在傳達教化與道德修養，其要旨也不是要他人接受自己的理性認知，而是在對自己的生活進行玩味與反思」¹⁹，展現對生活清賞的心態。

¹⁸ 清·石天外評語，見謝芷媿註譯：《幽夢影》，頁 19。

¹⁹ 彭一平：〈論張潮《幽夢影》創作的內向性視角〉，頁 39-40。

（一）作者與讀者交流：從個人靈源中開掘人生情懷

前已述及，明清小品文在言理、說情、道性各方面都有所表現，但作家為了傳達自己的思想情性，首先必須讓自己的作品具有足以吸引讀者的藝術特質，便借鑑了《論語》、《老子》等經典之作的「語錄體」、「格言體」，但明末清初的語錄與格言，已不同於先秦時期純哲理性、不同於唐宋時期禪宗和理學家講學性的語錄體，而有了更新的發展。唐、宋的語錄形式，旨在說明某種道理，闡發某個見解，語言明快，寥寥數語，《幽夢影》在形式上也偏向格言體，但並不在說理，而是在營建一種自然的審美心境。所以，不同於唐、宋語錄的抽象拘謹，正襟危坐，道學氣十足，而是「以風流為道學，寓教化於詼諧」²⁰，內容更見活潑，語言更顯生動，融進了魏晉清言的某些特徵，從而取得了新變，成為此時期的佳作。張惣識說「此冊一行一句，非名言，即韻語，皆從胸次體驗而出。故能發人警省，片玉碎金，俱可寶貴。」²¹由此可見所謂「清言」，其實是種小品文體，在明清之際風行，它取材廣泛，隨意書寫，而篇幅精悍，多則數則，少則數字，小而質輕的閑語短章，彷彿是作者在人生這部大書岸邊上所作的注釋，寫的眉批評點，畫龍點睛地皴染著並提昇著人生苦旅的人文內涵，藝術化地展示了那份超然物外、靜觀世事、悠然恬淡的裊裊情韻，這不啻為生活於各種人生紛擾之中的芸芸眾生開出了一帖清涼劑。

《幽夢影》它能幫助人們認識生活現象，展現個性與自我，這種特質，即是從世俗生活中抽離而出，而進入精神的審美境界。生活活動以直接的功利目的為中心而展開，而審美活動則必須在一定程度上超越直接的功利目的才能展開。作者只有在一定程度上擺脫各種實用功利的欲求，以審美的態度去擁抱生活，才能將生活個性提昇為創作個性，進而才能創造出美的藝術世界來。

（二）作者與朋友的對話：一人兼有眾妙，形成多聲部語錄

《幽夢影》的體制有一種前人所未有的創新，即以「一人兼有眾妙」，突破傳統散文只以作者書寫之模式，以友人評語參錯書中，形成多聲部的對話語系。張潮性

²⁰ 清·石龐：〈幽夢影序〉，見謝芷媿註譯：《幽夢影》，頁8。

²¹ 清·張惣識：〈《幽夢影》跋〉，見謝芷媿註譯：《幽夢影》，頁9。

情曠達，交游甚廣，與他交往密切前輩文人有黃周星、冒襄、余懷等，同輩友人有孔尚任、王暉等，晚輩有張竹坡。作者個人的交遊的部分側面也展現在《幽夢影》的內容中。全書並非只有作者單一聲調的「概述」陳列，而是以友人的評語參雜於書中，不但達到與讀者之間的交流，也構成了文本之外的作者個人與友人的對話關係，此則為《幽夢影》在體制上獨創性，而為其他清言所無，正如論者指出：

每則清言雋語之後，許多友人隨即對此加以生發、辯駁、補充，顯現出靈動的風格與爭辯的智慧。其立論、申論和辯論構成一組簡單而生動的話語程序。……作者首先亮出自己的論題，接著讓友人參與討論。前置箴言話語是有感而發，而友人的評論話語是各抒己見。這種形式顯示的是豐富的知識和睿智的經驗，它的魅力同單純的雋語不同，它具有體系的開放性廣泛的包容性。作者的目的是盡可能多地匯集不同見解，不同觀點，在敘述和演繹過程中縱橫捭闔、瀟灑自如。²²

在言語活動中，人成為以自我實現的現實存在，個人通過對話將自身融入社會大環境，而「對話」展現了人生體驗的群體交流，更有系統化了的的思想情意的碰撞溝通，人物對話的豐富性也使得小品文產生戲劇性特徵。彭一平也說：

從形式上看，這樣一種對話與討論的為文方式相對於一家之言來講，具有極大的交互性與開放性。……他們對某些論點發表的看法，也大大豐富了文本內容，形成紛繁複雜的「對話體」模式。但是，話語豐富性承載的內在心理卻表現出一致性，這與張潮的創作心態也形成了呼應。同樣的階層構成使他們具有大致相同的知識背景，而張潮原文作為行文範本也使得其後的評論不出此格式之外。²³

由此可見張潮著《幽夢影》並非自我的心靈囈語，而是直面人群，不論是古今人事、自然萬物、三才之理，均進入了他的思考，對於這種獨特的思考並不是私藏，而是公之於世，伎求以自我省思與好友分享，伎求能引發他人的共鳴，進而提供調適的參考。舉例來看：

²² 侯敏：〈論張潮《幽夢影》的文體特色〉，《寫作》21（2004.1），頁14-16。

²³ 彭一平：〈論張潮《幽夢影》創作的內向性視角〉，頁39-40。

為濁富不若為清貧，以憂生不若以樂死。(第 37 則)

他把友人的想法臚列於後：如李聖許曰：「順理而生，雖憂不憂；逆理而死，雖樂不樂」，乃從張潮的論述中尋繹出宇宙運行的規律。吳野人曰：「我寧願為濁富」，乃表現了與張潮相異的人生旨趣與追求，傳達出人性自由的即興舒展。張竹坡曰：「我願太奢，為清富，焉能遂願？」則是由張潮之言而參悟了「清」與「富」二者得兼之難，也在一定程度上修正或補充了張潮之語。由此我們可見由於每位朋友關注角度和認知背景的差異，對同一事物的理解自然會呈現出個性化、多元化，而所列的意見並不全是認同或讚揚自己，甚至有反駁，有詭辯，有調侃，有揶揄，這意味著開放性的對話中多元意見的呈現，張潮放下「自己的觀點不容質疑」的偏盲，展現了做為一個生活在社會環境中與他人互動的真實主體，個人與他者、與社會之間有著不可分的牽繫，進而尊重他者的觀點，讓正面的情感傳遞開啟了對話的可能。

對話語體展現了思想火花的瞬間迸發，也是人性自由的即興舒展，是兩種或幾種思想的交鋒，也是明清之交的文人「雅集」或「結社」中的重要活動內容。有時話中有話，語帶玄機、奧義，有時暗中較勁，惟莫逆知情者方能會其意，也正是在這種話言的對壘中，展現出小品文人機智的「銳感」與幽默的「巧思」。張潮將友人與自己思想中對立的部分公諸於文本，並不掩蓋和抹煞差別與不同，則意味著一種「交流」。人需要不斷與外界交換信息，才能保持心理狀態的穩定和心理機能的正常發揮，「對話」就是一種信息的交流和思想的交換，其核心精神就是自由平等與和諧自在。由於這樣的話語建構的背後其最大的特色在於彰顯了多元意見交流的一種「妙悟」，而非個人意見的獨大，這樣多聲部的對話性，展現了參與對話的各個友人的意見分歧或對立，最後也非簡單地調和或調解其差別而趨於一致，而是在一個比較高的位置上來呈現各方意見，形成一種互補、互相生發的格局。「個人箴言語錄」和「群眾對話」合一的特點在於開放性、反饋性，二者構成依存的關係，它突破了常規寫作結構。這樣一來書中所展現的見解就不會定於一隅，不會只屬於獨斷的一偏之見，而是一種放射式、輻射式的思維，由一點而生發，構成了人際對話的模式、共生的精神大餐，且對話也強調交際雙方的包容修養，包容不僅允許差異存在，還意味著不同的意識具有同等的價值。人，只有透過與他者的對話與合作才能達到相互理解、

完成信息交流和情感互動的前提。且從友人的隨意調侃和輕鬆批評中，體現了當時文人批評意識的覺醒，形成了眾聲共鳴的風采，在某種程度上，它與現代的網路交流、臉書交友具有類似的模式。網路是一個公眾對話、交流意見的系統，網路是交流內容的「世俗化」和交流形式的「狂歡化」。《幽夢影》中的友人交流，乃因為熟識親密結成的天然形態的文人群體，由於身分的相同，人脈關係相近，自然形成一個「知交群落」，而明顯地區別於周圍其他無關的人，以群落的整體姿態高談闊論和馳騁縱橫。對話的內容具有雅緻與藝術美，由於對話的寫作模式，也使得本該是嚴肅的話題成為輕鬆的對話隨感，形成自由靈活形式與智慧理性內容在矛盾對立中的統一。

四、異質創作旨趣的調停：世俗情趣和藝術詩情的兼容

前已述及，《幽夢影》體制特質有二：一是作者從個人靈源中開掘人生情懷，二是作為作者與朋友的對話。前者具有內向性的挖掘，即使後者是屬於開放性的對話語系，然而這一群體是屬於特定的知識份子階層，畢竟是「一個獨立內向的心靈交流平台」，「對內心世界的觀照也由張潮個人延展到參與創作的知識份子階層，成為一個特定群內部進行的自我重審與愉悅」²⁴，加上作者在創作時並非居於指導涯岸高層，於是《幽夢影》指向內在精神世界的挖掘，從微觀的視角關注自我生活，表現對政治的疏離，在題材上以生活閑適與自然花木為主，在審美趣味上趨向幽林曲澗、小橋流水，展現了世俗生活與藝術詩情的結合，以詩性生命實現對世俗生活的抽離——於是閒適、清靜、韻致，皆來自日常世俗，在矛盾中實現了和諧統一，茲分以下五點說明。

（一）靜為噪君²⁵，鬧中思靜

²⁴ 引自彭一平：〈論張潮《幽夢影》創作的內向性視角〉，頁 39-40。

²⁵ 戰國·老子《道德經》二十六章云：「重為輕根，靜為躁君」，提出兩對矛盾的現象：輕與重、躁與

《幽夢影》處處充滿了常人難以企及的平和與適意，時時流露出靜默的觀照。儘管在嘈雜的世俗生活中，但張潮仍在內心尋找一方生活和心靈的淨土，正如洪應明《菜根譚》所謂的「熱鬧中著一冷眼，便省許多苦心思；冷落處存一熱心，便得許多真趣味」²⁶；袁宏道所謂的：「寂寞之時，既想熱鬧；喧囂之場，亦思閑靜。」²⁷世俗的喧噪與文人性靈的靜雅，不可思議地糾結於張潮身上，似乎只心動於眼前之景，只動情於剎那間所悟，在剎間即成永久的境界，使《幽夢影》呈現了空靈靜遠的情趣。這種靜遠的趣味正是虛靈與現實的調合、隱隱透出一份祥和幽靜之美，成了《幽夢影》不離「世俗」的「空靈」之美。以靜克噪，一旦訴諸文字表達，便變得不鬧，變得靜遠起來，此即《幽夢影》即使訴諸世間瑣碎俗事，卻依然令人感到充滿若有若無的靜逸之美。例如：

胸藏丘壑，城市不異山林；興寄煙霞，閭浮有如蓬島。（第 151 則）

雖處城市與煙塵人間，但內心仍然嚮往靜謐，在鬧中取靜，用內心的平靜來平衡化解現實的喧囂。儘管身處嘈雜，也可以在內心世界擁有一席靜逸之地，寧靜可以撫平外在噪動，成為精神的慰藉。在這裡，人為之噪，天籟之美，在對立矛盾中成為生活的律動，大千世界已為我們的感官開啟了一個色香聽觸皆全的世界，只要用寧靜的心就能捕捉，從而感受到人與自然的終極和諧。

靜從鬧中來，張潮在動中取靜，唯有自發地獲得心靈的澄靜，躁動的心靈才能在幽獨寂靜中得以平靜。這種鬧中取靜，喧中求逸，正因為出自世俗的嘈雜而彌足珍貴，真正的意涵是大隱隱於市，展現人生的修養正是在馬車喧囂中仍然可以擁有片刻的寧靜。靜穆恬淡，不僅可以養性怡情，擺脫世俗虛名浮力的誘惑，更給文人帶來閑適的享受，於噪雜中尋找讓心靈靜謐安定之方。正是靜從鬧中而來，且做了「靜為噪君」，才使得《幽夢影》筆下的「人為之噪」免於流俗，展現了「蟬噪林

靜，在重與輕關係中，重是根本，輕是其次，只注重輕而忽略重，則會失去根本；在動與靜的關係中，靜是根本，動是其次，只重視動則會失去根本。本文在這裡取用老子的「靜為躁君」說，化「躁」為「噪」，非取躁動意，乃取世俗喧囂意。

²⁶ 明·洪應明：《菜根譚》（北京：中國社會科學出版社，2007），頁 21。

²⁷ 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，1981），卷 21〈蘭澤、雲澤兩叔〉，頁 187-188。

愈靜，鳥鳴山更幽」（王籍〈入若耶溪〉）的效果。噪與靜、鳴與幽由衝突而和諧、協調，構成了動與靜、有聲與無聲的奇妙契合。此外，動靜不二，動中極靜，靜中極動，靜穆的觀照與飛躍的生命構成藝術的兩元，在虛靜中觀照，在冷靜中致遠，惟有自發地獲致內心的澄靜，才能在躁動吵雜中得到平衡與和諧，直探生命的本原，而對客觀世界做出最全面最深刻的體認。

《幽夢影》娓娓道來，少有世俗的氣息，反而有一種與世隔絕的空曠和靜謐，看似與明末文人那種放蕩不羈的世俗生活相悖，但這其實是張潮在清初的時代背景下承襲晚明的恣意隨性，但內心卻依然掩飾不住對靜遠的渴求，張潮他追求的是一種心靈的閑靜，這是傳統中國文人所追求的精神品質，寧靜致遠，靜中尋樂，可以使自己暫時忘卻了人生的坎坷和憤懣，淡化了心中的悲愁，一切的衝突、失衡、無序，都可以獲得平撫的力量從而在生命中獲了一種昇華的樂趣，同時，這也是中國傳統文化中「靜為噪君」傳統在文人身上的延續，並以這份寧靜來平衡外在的狂放恣肆。

（二）閑世人之所忙，忙世人之所閑

《幽夢影》展現了一種閑適的人生觀，據李烽所說：「閑適人生，作為中國文化心理結構中的重要主題，它主要表現為『減』去內心名利物欲，在琴棋書畫自然山水中獲得個人價值的肯定和情感體驗，其內涵就是順應自然的自由精神。也就是說，它是建立在現實人生的基礎上又力圖賦予人生超越現實的意義，並在這種過程中獲得對自我精神的肯定和自由自在的精神愉悅。」²⁸由此可見，閑適作為一種生命的自覺，已不再只是生理體能、生存消費的需要，更是文化精神的訴求，即從物質的需要進入精神的必須，正如張潮所言：

人莫樂於閑，非無所事事之謂也。閑則能讀書，閑則能遊名勝，閑則能交益友，閑則能飲酒，閑則能著書，天下之樂孰大於是？（第 96 則）

張潮的「閑」，「不是忙不忙的問題，而是與生活與創作的道德的態度和美感能力有

²⁸ 李烽：〈閑看庭前花開花落 漫隨天外雲舒雲卷——試析《菜根譚》閑適人生觀〉，《江西金融職工大學學報》20：1（2007.2），頁 153-158。

關的問題」。²⁹很多時候，我們往往被生命中的人為東西所左右了，而將與生俱來的美好天性壓抑著，張潮要我們回過頭來，在忙碌中尋找生命的解脫之路，只有心能悠閒、閒適、閒淡，則不論處在什麼情境，都可以出離塵世，遠離了利害是非，沒有得失分辯，不就是人間「無事」了？一個可以用「無事」之眼看待世事的人，離真正的解脫也就不遠了。然而，「閒情」非無所事事、醉生夢死，而是生命的自覺，生命的關懷，正因為有閒，生命才能得到真正的享受，正因為得閒，生命才能承擔更多的壓力與責任，不論是讀書、遊覽、交友、飲酒，都必須有悠閒的心情，所以它是一種內心的愉悅和快樂。閒情既是人的生命自覺，在不同的生命狀態下，對於閒情便有不同的安排與追求：

忙人園亭宜與住宅相連，閒人園亭不妨與住宅遠。(第 126 則)

閒情對忙人而言，或有放不開的奢侈，然而閒情對於人的生命而言就像機器的維修一樣，是人的自然生理的需求，只要住宅中有園亭，當下即能偷得浮生半日閒，所以「忙人園亭宜與住宅相連」，正如閒情與生命不可分割，休閒的本身就是生命的一部分，愈忙的人愈需要有閒情。「閒人園亭不妨與住宅遠」，張竹坡評曰：「真閒人必以園亭為住宅」，不論居住何處，不過都是俯仰於宇宙之間，這裡反映了一種「歸真返璞」的自然與自由，「宇宙便是吾心，吾心即是宇宙」，展現了生命的和諧。又如：

能閑世人之所忙者，方能忙世人之所閑。(第 209 則)

「忙世人所閑，閑世人所忙」，看重別人所輕視的，看輕別人所追逐的，正是一份超凡脫俗、不隨俗浮沉的表現，所以他在忙碌中仍可以擁有悠閒的心境，在塵俗中仍可擁有清明的時刻。閒，是心無牽掛，身無束縛，悠遊自在，清淨的生活，從容的步調，平和的心境，方可之為「閑」，心閑之人觀物，物皆著「閑」之色彩：

有地上之山水，有畫上之山水，有夢中之山水，有胸中之山水。地上者，妙在丘壑深邃；畫上者，妙在筆墨淋漓；夢中者，妙在景象變幻；胸中者，妙在位置自如。(第 84 則)

春雨宜讀書，夏雨宜奕棋，秋雨宜檢藏，冬雨宜飲酒。(第 86 則)

²⁹ 劉千美：〈日常與閒適：小品散文書寫的美學意涵〉，《哲學與文化》9（2010.9），頁 119-131。

雨之為物，能令晝短，能令夜長。（第 43 則）

閑情的放鬆與恬淡，為人們的自我創造活動營造了輕鬆自在的氣氛，使人的思維處於敏感、直覺的狀態，山水、風雨，莫不因詩人之閑情之眼觀之，而體現出自在寫意、隨性自然的風貌。一切自然萬物在作者筆下，無不染上詩情畫意，於清靜中感到一種淡淡的生命之喜，一顆無染的清淨之心，無執無求，無束無縛，才能放任心神，一任本然。

（三）雅俗交融，平凡中有韻

「雅」與「俗」一直被認為是兩種對立的審美趣味，「雅」的概念從《詩經》以來即被視為是正位，反映了上層社會維護統治秩序的審美規範，其深層精神是清逸、重大、崇尚、嚴肅、深刻、優美等。「俗」的概念即是民俗、風俗，《詩經》中的「風」即就是統治中心之外的其他地方的風俗民情，其含義就是平民的生活與娛樂，其精神在於樸實、率真、鮮明、簡單。雅文學最初作為社會統治者或貴族精英的審美趣味，發展到了近代，體現為對整體社會的關注，終極價值的追尋，主要目的不在娛樂，而在啟蒙、陶冶、求索，實現其對人的終極關懷。俗文學是「為民眾所寫作，且為民眾而生存的」³⁰，俗文學總是表現對人的日常關懷，表現世俗凡人的心中渴求，人們可以通過世俗的娛樂來保持心理的平衡，為平淡生活保持活力與熱情。

從雅、俗不同的基本價值出發，二者展現了截然不同的特徵，「雅」文學對思想深度有刻意的追求，「俗」文學則不刻意追求思想深度，基本上與大眾的思想水平保持一致。我們也可以看到，「雅」對人的作用是長遠、深刻的，它實現了日常生活的審美超越，展現了終極關懷，使人可以超越人性弱點，情感得到昇華，實現精神的自由。「雅」雖不是人們時時需要的，卻是對人的精神起著實質的作用。「俗」對人的作用則是淺層的日常、維持性的，它滿足了人們的日常娛樂關懷，代表了平民的審美趣味，帶給人們直接而簡單的愉快，這種愉快不需要經過深度思考與道德上的超越就能獲得，它帶來的不是思想啟示與情感昇華，而是純粹的精神放鬆與愉快的刺激，因此它需要是經常性的而不是終極性的。

³⁰ 鄭振鐸：《中國俗文學史》（北京：作家出版社，1954），頁 4。

張潮以為藝術來自世俗，雅從俗中來，於是日常生活在張潮的藝術點化下，便顯得超塵脫俗：

春聽鳥聲，夏聽蟬聲，秋聽蟲聲，冬聽雪聲，白晝聽棋聲，月下聽簫聲，山中聽松風聲，水際聽欸乃聲，方不虛生此耳。若惡少斥辱、悍妻詬誶，真不若耳聾也。(第7則)

日常生活中的各種聲響，都可以別具韻味，可是是透露生命信息的靈魂，千壑萬境在眼前心上流走，頓生頓滅，雲去無影，船過無痕，四季流走幻滅，在天時地理的世界中，既看得清生命之美，也看得明衰亡之致，張潮在這種心境的引導下，也漸漸安時而處順，珍惜與賞愛大自然的賜予，鳥聲、蟬聲、蟲聲、雪聲，無一不洋溢著高情遠韻，而棋聲、簫聲、松風聲、欸乃聲，又恰恰是機心滌去才能捕捉的美律。日常生活，自然風物，處處都有澄明本心的悟境。《幽夢影》把日常生活與審美世界合而為一，現實中雖避免不了「惡少斥辱、悍妻詬誶」的嘈雜，但亦不乏清美的自然聲響、悠閒的棋聲、淒咽的簫聲、划槳的欸乃聲。又如：

居城市中，當以畫幅當山水；以盆景當苑囿，以書籍當朋友。(第211則)

城市生活，乃紅塵俗世，生活在世俗中人，也不可沒有雅緻的生活。山水畫幅、盆花種植、書籍紙香，處處可以體味到美，無不令人獲得精神和心靈的自由舒展。在這裡展現了世俗生活與精神超越的兩重性，一方面，張潮將世俗生活高度藝術化，日常生活中的平常畫幅、盆景在他的藝術之眼點化下，便異彩紛呈，另一方面，張潮筆下的藝術風情也並非虛無飄渺，而是建立在具體的現實生活中。又如：

芰荷可食，而亦可衣；金石可器，而亦可服。(第104則)

荷之為物，既有厚生實用的經濟效益，同時也可內在化為一種精神節操，如屈原〈離騷〉所言：「制芰荷以為衣兮，集芙蓉以為裳」，透過植物之風情來展現人的品質。金石可以為形而下之器用，也可以成為一種精神糧食的賞玩與收藏，雅、俗之用，精神與物質之不同，運用存乎一心。又如：

景有言之極幽，而實蕭索者也，煙雨也；境有言之極雅，而實難堪者，貧病也；聲有言之極韻，而實粗鄙者，賣花聲也。(第23則)

自然演化著它本來的生動，而我們在這樣的平凡景象中，只要用心體會，就會發現平凡中自有不平凡的感動力量，極「幽」、極「雅」、極「韻」的境界竟是來自於「蕭索」、「難堪」、「粗鄙」的現實生活，但經過自己心靈的轉換，便能掃除凡俗庸碌。張潮深得其中之理，他不寫什麼驚天動地的偉大事業和高尚博大的人品，只是寫出凡夫俗子生活的享受，平凡而普遍的生活本真。在《幽夢影》中，我們可以看到「雅」與「俗」從價值上來說並不是對立的，相反，它對人們的精神需要具有互補性，兩者的共同作用正好以審美的方式全面滋養人們的精神。從張潮的《幽夢影》雅、俗合流的趨勢正說明，「雅」或「俗」並非可以截然被分屬於某一階層或某一類人的審美需要，而是每一個個體潛在的、兼容並蓄的精神需要。雅士幽人也需要生動鮮活的俗趣，凡夫俗子也渴望領略清風明月的雅意。只是在明清之前，雅士可能基於文化心理的障礙不肯接受俗；俗人則因為雅文藝過度追求思想高遠與藝術創新而變得玄虛，因理解力與接受力的限制而對「雅」敬而遠之。但明清以來，我們可見二者能打破積習已久的地位角色的偏見，以健全開放的心態對待審美對象，認為雅、俗皆是生活中不可或缺的部分。

生命必然有情，生活必須有夢，張潮能用詩、情與夢，編織出部分自己的五感細膩，正如他所言：

山之光、水之聲、月之色、花之香、文人之韻致、美人之姿態，皆無可名狀，無可執著，真足以攝召魂夢、顛倒情思。(第 29 則)

人求可入詩，物求可以入畫。(第 14 則)

現實不會如文人所願望的那般美好，於是「以韻相求」往往可以從「現實」人生翻轉為「實現」人生，從而將平凡的生活藝術化，溝通世俗與藝術之間的橋樑。此二則皆以美感的靈敏性而展對現實的穎悟與超越，由物而想到人，對於人與物中相同韻味的追求正是人的審美需求所發出的一種召喚，共同實現一種有韻味的姿彩。張潮源自一份對生活的玩味和清賞的心情，多能從平凡中事物中挖掘其內在的情韻。例如：

樓上看山，城頭看雪，燈前看月，舟中看霞，月下看美人，另是一番情境。

(第 28 則)

玩月之法，皎潔則仰觀，朦朧則宜俯視。(第 116 條)

賞花宜對佳人，醉月宜對韻人，映雪宜對高人。(第 11 則)

美感是與現實保持一定的距離方能形成，只要願意調整自己觀看世界的角度，抽離或隔離都可以通過一種感官上的轉移而達到心靈超越的極處。張潮從平凡世俗中展現了對高格遠韻的追求，也展現了人與自然的相襯。嬌花與佳人同美，醉月與韻人同頻，皓雪與高人的同調，展現了人與自然的「異質同構」。人生的浮繁喧囂經過了這山月氤氳的陶冶終於融入空明的境界，作者的主觀情感已隱退，取而代之的是靜默觀照，獲得的是人生本有的清淨自然，是一種物我兩忘，非空非有、似有還無的一種自然狀態，對一切不生悲喜憂樂之心，萬物自然，心亦隨之，體驗放下一切塵俗的悠然。又如：

昔人云：若無花月美人，不願生此世界。予益一語云：若無翰墨棋酒，不必定作人身。(第 17 則)

松下聽琴，月下聽簫，澗邊聽瀑布，山中聽梵唄，覺耳別有不同。(第 82 則)

風流自賞，只容花鳥趨陪；真率誰知，合受煙霞供養。(第 103 則)

張潮以單純卻真摯的情感面對萬事萬物，這些本無情感的自然之物在他的渲染中頓時有了可觀的美，這就是一種韻致逸品的生活，讓我們見到瑣碎的生活也可以如此不凡，月亮、樹木、雲霞、蝴蝶、花鳥，這些尋常事物，在張潮的靜觀內省、體悟之後，皆足以成為生命的學問，給人以美的觀照。又如：

窗內人於窗紙上作字，吾於窗外觀之極佳。(第 34 則)

此正如同李漁《閑情偶寄》說：「同一物也，同一事也，此窗未設以前，僅作事物觀；一有此窗，則不煩指點，人人俱作畫圖觀矣。」「此窗不但娛己，兼可娛人。」「以內視外，固是一幅便面山水；而以外視內，亦是一幅扇頭人物」³¹，就對象和主體之間的關係來看，窗子的這一隔，一通，也在對象與主體之間造成了距離，使對象

³¹ 明末清初·李漁：《閑情偶寄：居室部》（長沙：岳麓書社，2006），頁 342。

和主體相對之間抽離開來。出現在窗框範圍內的對象，正是作家進行審美選擇的結果。

由上述可見，《幽夢影》所品評的都是日常生活中的平常景物，所體現的卻是一種完全超出世俗的藝術化人生，作者藉著藝術之眼將此身與現實世界隔絕開來，著力表現內心體驗和個人的生命情懷，如此一來，景物成為作者內心觀照下之景物，情境亦為作者感覺創造之情境。一切世俗的追求與話題，在一位遺世獨立的幽人心中絕沒有安放的位置。在清明朗淨的心靈空間，方可容納淡定、超遠。張潮認為藝術來自世俗，美感來自現實，他的人生態度自然顯現出「世俗」與「超越」的兩重性，一方面他將世俗生活高度藝術化，追求精神上的逍遙，日常生活在他藝術之眼的點化之下，異彩紛呈，超塵脫俗；另一方面，他的自然觀指向日常生活，化虛為實，在條分縷析中，把明清之交的文人生活具體化了——此即是，取法自然，怡然人間。

（四）物我相通，人與自然諧和

如果一片天光雲影、一片樹林山水的集合是美麗的，實則不是自性為之，而是透過人們的眼光、情感投入，透過人們加給它的移情賦予而美。春天的花，夏天的山水，秋天的月，冬天的雪，標誌著時序的運轉，展現出自然界的美姿美景，而這種時序變化的客體美其實就映現在人的主觀世界裡，經過人的能動感受和藝術釀化之後，在文人的筆下就會變成鮮活的藝術生命，形成主體與客體融合後浸潤著文人主觀情志的藝術美。例如：

文章是案頭之山水，山水是地上之文章。（第 97 則）

若無詩酒，則山水為具文；若無佳麗，則花月皆虛設。（第 188 則）

張潮從內在本心出發對周圍事物進行品評，使得山水景物也打上了深刻的個人烙印，成為個性化、性靈化的山水景物。張潮他對高格遠韻的追求具體地表現在他對自然界的讚美。他賞愛自然界的各種風花雪月，除了姿態之外，更高層次在於其韻味與品格。在自然山水中得到的性靈陶冶，體現的就是一種人格精神，張潮對大自然中的風雪山月、花木竹石，具有精細的感悟力、審美力、品鑑力，借花木品格來暗喻

人品。人在與大自然的交往中，從對自然的觀照中找到了自我的人格價值與意義，這種把「花木品格」喻為「人品」，展現的不論是哲理也好，性情也好，意態也好，所寓示的文化意義不全是社會的產物，大自然也參與了工作並引起了反饋，二者辯證結合。從本心出發，對周圍事物進行品評，使自然景物具有人格的標誌，成為「虛化」了的自然景物。本心是一種不可言說的清澈之美，佳人、韻人、高人，皆非俗人粗人，這樣的一份清深幽遠的心境，更貼切地顯示了對世俗生活的抽離性。作家筆下的自然正是人格的外化，也可以使我們深思自然所體現的美學道理。正如張潮所言：

因雪想高士，因花想美人，因酒想俠客，因月想好友，因山水想得得意詩文。
(第 40 則)

張潮重視個人修養，認為士人應以「高士」為榜樣，以「高士」行為來約束自己，展現高風亮節，所以，因清明朗淨的雪而聯想「高士」。他也把這種唯美的人格追求表現在人與自然的和諧上：因花而想美人，因酒而想俠客，因月而引發對好友的想念，因山水而想自己的得意詩文，由此而到彼，關聯開去，顯得一往情深。自然景觀與宇宙人生疊合，自然圖象與個人情思交織，外物的美與內在的美融注，在自然與人生、宇宙與生命的藝術同構中發掘出一種同頻共振的深層意蘊，流露出對人生世相的關懷。他淡去了強烈的主觀情緒，我也成了自然，成了風景，寄情自然風物，便成了他用以表達對現實的抽離與對生活理想的執著的一種曲折的表現方式。又如：

善讀書者，無之而非書，山水亦書也，棋酒亦書也，花月亦書也，善游山水者，無之而非山水；書史亦山水也，詩酒亦山水也，花月亦山水也。(第 147 則)

縱橫在山水之間，才能識山水之趣，在天時明理的世界中，隨緣自適。善遊山水風物的人，自然也是善讀書的人，並且可以達到忘形與忘知的境界，「忘形」可以品酒、品茗、品月、品山水，「忘知」才能將山水棋酒花月都看成是書與文，亦可將書史、花月、詩酒都看成寧靜的山水，人的自由是經過心理調整而達到虛靜的結果，惟有「虛靜」這一心態才能真正擁有純真的自然心境，不知悅生，不知惡死，達到「一

切皆為文章，萬物皆為山水」³²的真淳境界。又如：

所謂美人者，以花為貌，以鳥為聲，以月為神，以柳為態，以玉為骨，以冰雪為膚，以秋水為姿，以詩詞為心，以翰墨為香，吾無間然矣。（第 135 則）

這樣博喻周密地比況出幾種事物之間的內在聯繫，描畫出它們的總體風貌，能形成一幅多種事物相互映襯、相互依存的圖畫，而且這種聯用的「比論」還具有化腐朽為神奇的功效，具有新奇之美。用喻過於熟、過於陳舊，是難以引人聯想的；但滿篇皆為新穎的比喻又會顯得太過雕琢，博喻可以解決這兩難之題，將新奇的「比論」與人所共知的「比喻」搭配起來，即能造成整體上的新意。如「以花為貌，以鳥為聲，以月為神，以柳為態，以玉為骨，以冰雪為膚，以秋水為姿」，較為陳舊熟識，已不能使人感到新鮮；但後面的「以詩詞為心，以翰墨為香」，卻獨出心裁，在前面畫出了美人的外在形態之後，又將前面比喻的陳舊全然洗去，點石成金地煥發出新穎動人之姿。將花、鳥、月、柳等意象集於一個美麗清秀的概念之中。這已不是以觀人的角度來鑑別美，而是用超脫的意識來定義美，將容貌體態的客觀描寫淡化，凸出風月的百態和空靈澄明的質性，繁雜的欲念頓時消失，也彰顯了品人乃從風神氣韻的角度入手。又如：

天下有一人知己，可以不恨。不獨人也，物亦有之。如菊以淵明為知己，梅以和靖為知己，竹以子猷為知己，蓮以濂溪為知己，桃以避秦人為知己。（第 4 則）

為月憂雲，為書憂蠹，為花憂風雨，為才子佳人憂命薄，真是菩薩心腸。（第 5 則）

以愛花之心愛美人，則領略自饒別趣；以愛美人之心愛花，則護惜倍有深情。（第 32 則）

以上數則皆可見人與大自然之間的相親相知，作者彷彿已與大自然融為一體，「不知何者為我，何者為物」，有情天地內，有一種物我相知相惜的愉悅。《幽夢影》全書文字多為對景物的賞玩、對生活境界的品鑑，重在從多角度挖掘其內在的精神品質，

³² 王凱：《自然的神韻》（北京：人民出版社，2006），頁 111。

正如林語堂所言：「我們已經知道大自然的享受不僅限於藝術和繪畫，大自然整個滲入我們的生命裡。大自然有的是聲音、顏色、情趣和氛圍，人類憑自覺的藝術家的資格，開始選擇大自然的適當情趣，使它們和自己協調起來。」³³英國著名作家勞倫斯亦曾說：「如果我們考慮一下就會發現，我們的人生是要實現我們自身與周圍充滿生機的宇宙之間的純潔關係而存在的。」³⁴大自然的聲音、顏色、情趣和氛圍，整個滲入我們的生命裡。我們選擇大自然的適當情趣，使它們和自己的內在協調起來。當我們能領略到宇宙充滿生機時，我們自身生命也將充滿純潔的靈性。

五、對立思想的轉化：實現儒與釋道互補下的辯證統一

張潮身為清初作家，自覺地沐浴著時代與社會的規範，朝向人們普遍認同的價值系統尋找精神的依歸，此即儒家傳統的理想人格，以修身為本，力求獲得盡善盡美的人格。清初的文學思潮乃崇尚正統古文而攻伐晚明狂狷的文風，然而張潮因個人性情使然又深受明末追求個性張揚、自由心境風氣的影響，追求生活的自在自娛，自適自得，對外在客觀現實得以一種抽離其外、凌駕其上的姿態出現。使得他閒適清靜的生活態度呈現出「世俗化」和「超越化」的兩重性，也就是儒、釋道思想互補下的辯證統一。中國思想是儒釋道三家並存，晚明的文人也多是三家思想融合。從這種融合來看，儒與釋道並不是全然對立，而是釋道可以做為儒家思想的補充。儒家強調入世，若不能兼善天下則獨善其身。進而為儒，退而為釋道，儒釋道互補，儒釋道圓融，儒家的倫理之道和釋道的超越之道，構成了中國人進退自如、和諧理想人生境界。張潮就是這樣的人，張潮即使仕途受挫，也不哀怨洩氣，而是以「窮則獨善其身」的修身養性，不問功名事，在自然中證得吾身。然而，張潮體悟人間美的存在，卻不是對「超世拔俗」生活的嚮往，作者追求的也不是遺世獨立、離群

³³ 林語堂：《生活的藝術》（上海：上海書店，1989），頁 328。

³⁴ 引自〔英〕塞爾登（Raman Selden）編，劉象愚等譯：《文學批評理論》（北京：北京大學出版社，2000），頁 551。

索居、不聞車馬喧的心靈幻境，而是塵世與自然、物質與精神、肉體與心靈的和諧統一的藝術哲學美的境界，這個境界不是虛無縹緲的幻境，而是有可能實現的，因為尋找精神家園絕不是排斥物質的家園，就像嚮往自然也不必貶低現實一樣。關於此點，以下從「承襲明人」與「拓展新局」兩點來看《幽夢影》的精神思想：

（一）承襲明人關注自我，探求個體生命意義

千百年來，散文是正統雅文學，它正襟危坐，中正平和，給人一種垂紳正笏、凜然不可侵的感受，極少看重日常世俗的生活，然而這種局面至晚明被徹底打破了。周作人說：「小品文的興盛，必然在王綱解紐的時代」³⁵，「中國歷史上每一次小品文的勃興都是在大一統的王朝帝國崩潰之際，漢魏、東晉末期、晚唐、晚明直到民國無不如此」³⁶，晚明是一個大廈將傾、梁木崩解的時代，明清異代之際，儒家文化衰退，不再成為統治思想，社會腐敗，政治黑暗，也使得多數文人的心態複雜，失去了對政治與現實的熱情關切，加上經濟活躍、城市繁榮，政治控制薄弱，社會追求享樂自娛，個性解放的風潮興起，封建文人把目光轉向世俗人性，張潮所關注的多為自己感情的細漪，極少留心於外界的社會巨瀾，例如：

閑人之硯，固欲其佳；而忙人之硯，尤不可不佳。娛情之妾，固欲其美；而廣嗣之妾，亦不可不美。（第 189 則）

對於微小的硯之器物做了美學評斷，對於儒家傳統所貶抑的「妾身」也做了分析。又如：

如何是獨樂樂，曰鼓琴；如何是與人樂樂，曰奕棋；如何是與眾樂樂，曰馬吊。（第 190 則）

對於鼓琴、奕棋、馬吊等專為娛樂之用的器物做了比較評析。又如：

游玩山水亦復有緣，苟機緣未到，則雖近在數十里之內，亦無暇到也。（第 176 則）

³⁵ 周作人：〈苦雨齋序跋文〉，《近代散文抄序》（石家莊：河北教育出版社，2002），頁 13。

³⁶ 丁晨：〈世俗生活中的溫情——論晚明小品文中的人性關懷〉，《河南商業高等專科學校學報》19：5（2006.9），頁 100-102。

認為遊山玩水的機緣與地之遠近無關，而在於「有暇」、「無暇」，「有緣」與「無緣」，苟無暇、無心，雖近在咫尺，亦無緣可到。

天下無書則已，有則必當讀；無酒則已，有則必當飲；無名山則已，有則必當游；無花月則已，有則必當賞玩；無才子佳人則已，有則必當愛慕憐惜。
(第 165 則)

痛可忍，而癢不可忍；苦可耐，而酸不可耐。(第 184 則)

提出自己對於書、酒、名山、花月、才子佳人的賞愛，乃個人私心偏好。提到「知痛癢、辨苦酸」，亦是個人獨特之悟處。

由以上諸例可見，張潮肯定自我的人性、人情、人欲、品味，字裡行間常常充斥著世俗的喧囂。張潮承襲明末小品文的創作路向，徹底地擺脫了「文章，經國之大業」(曹丕《典論·論文》)、「文章千古事」(杜甫〈偶題〉)的框架，出於對內心自由的選擇，出於對閑適自娛的需要³⁷，與前代出現過的小品文有所不同的是，重新向內在發現個人豐富的情感世界和價值，這是傳統散文從未出現過的新質素。散文無需長篇大論，寓教載道，只要動心於眼前之景，只要動情於剎那間的領悟，片刻即成永久。這是文人尋求藝術生活的表現，生活品質儼然成為人們關心的話題。重視人的生命和個性，追求個體內心的精神陶冶，人與自然的和諧澄明，人與世界的自在生成，這正是釋道思想的展現。

(二) 復歸清初作家崇儒尚德的精神要求

儒學與道釋，一出世一入世，看似各異其趣，但自宋元以來，儒學本身受到禪宗的影響，晚明的狂禪之風即是從陸九淵、王陽明的心學而來，然而陸、王的心學理論歸宿是誠意正心，到了明中葉之後，文人們的自覺意識漸漸加強，形成一種與世俗環境強烈衝突的個性，到了李贄等人，則是蔑視一切世間禮法，對傳統道德、儒學權威，持強烈的懷疑和否定的態度。對傳統倫理綱常具有強大的破壞力，人們

³⁷ 晚明文人求「閑」(閒)已成為當時的一股潮流，如李贄〈答周二魯〉云：「士貴為己，務自適」，見《李贄文集》(北京：北京社會文獻出版社，2000)，第1卷，頁251。袁宏道身在官場，在〈答梅客生〉中表示自己卻追求「不唯官閑，而心亦閑」的生活，明·袁宏道著，錢伯城箋校：《袁宏道集箋校》，卷21，頁113。

謂之「狂禪」。³⁸顛狂不但是晚明文人傾向的人格模式，而且是一種推崇的理想，這與儒家的中和理念是不相合。³⁹晚明世人享受物質生活，並從中得到樂趣，他們放棄了對以往被高度概括的道德的理性追求，而把目光轉向了自己身邊的世俗生活，作為文化主流和社會菁英的文人開始追個自我的欲望、現世的樂趣、生命的享受，恣狂放蕩，好聲色之欲與犬馬之好，並且毫無顧忌地將之訴諸筆端。⁴⁰張潮受到晚明的心學的影響，自然看重自我個性的張揚，然而他仍無法完全擺脫傳統儒學的束縛。因為長期影響人們的傳統道德、倫理規範也絕不可能僅靠一次的思想解放運動就能完全根除，它仍然具有相當大的歷史慣性。張潮的思想，不僅有傳統文學觀的烙印，而且還遵循著自己對於審美的創作原則。他雖出世但並不棄世，認為只重物質享受而沒有更高的精神和審美追求，是有所欠缺。因為體會到生活中除了柴米油鹽之外，還有精神空間，對精神層次的把握，顯然已超越了物質層面的需求，從而進入到審美的領域，而且在藝術審美的這個領域裡，所求的往往不是事物的實體，而是含蘊於其中的韻致，一種超脫、寧靜、和諧和審美的層次。

儒家思想是在改革社會，但引發我們思考的是，《論語》中的辯證法則，孔子在《論語·公冶長篇》，向學生談到自己的人生志向，便問了在場的學生顏淵、子路說：「盍各言爾志？」當兩位學生表白完各自的志向後，子路對孔子說：「願聞子之志。」子曰：「老者安之，朋友信之，少者懷之」⁴¹，孔子的人生志向是使天下所有的老人生活安逸，朋友信任，孩子得到關懷，這是他最終的理想，也是他改革社會的目標。另外一則是《論語·先進篇》中的〈子路·曾皙、冉有、公西華侍坐〉，記述的是孔子和他的學生們談論自己的人生志向，孔子贊同的是那種「暮春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，風乎舞雩，詠而歸」⁴²的人生追求，這是一種擺

³⁸ 可參考趙偉：《晚明狂禪思潮與文學思想研究》（成都：巴蜀書社，2007）。

³⁹ 《論語·子路》說：「不得中行而與之，必也狂狷乎？狂者進取，狷者有所不為也。」狂者與狷者都不合於中庸。見糜文開、斐普賢校訂：《四書通釋》（基隆：中華倫理教育學會，1986），頁 475。

⁴⁰ 如明·袁中道：《東遊記》二十二中云：「少年時，煙霞粉黛，互戰而不相降；邇煙霞，則入煙霞；近粉黛，亦趨粉黛」，見袁中道：《珂雪齋集》（上海：上海古籍出版社，1989），卷 13，頁 603。在文中毫不掩飾地表達自己對情欲追求的快樂。

⁴¹ 《論語·公冶長篇》，見糜文開、斐普賢校訂：《四書通釋》，頁 268。

⁴² 《論語·公冶長篇》，見糜文開、斐普賢校訂：《四書通釋》，頁 427。

脫任何現實的拘禁，心靈獲得徹底的自由自在的追求。這兩則乍見之下似乎相互矛盾，尤其第二則似乎與孔子長久以來對改革社會的理想是相矛盾的，我們又當如何去理解這樣的矛盾呢？原因在於人的生命活動呈現多元性，人有生命的追求與實踐，然而人在實踐的活動之外，更有一種超越性的精神追求，它可以擺脫現實中的一切障礙，展現生命中最高的自由境界。孔子的人生理想是建設一個老百姓能安居樂業的和諧社會，而獲得心的自由是他超越性的人生追求，從實現理想的實踐性層面來看，孔子一生都在忙碌，從沒有停止過追求的脚步，然而從生命超越性的追求層面來看，一生都在現實中奔走忙碌的孔子，也同樣一直追求他生命的自由，並最終使自己的生命活動達到了自我圓成的境地，他在《論語·為政篇》說：「七十而從心所欲，不踰矩」⁴³，就是一種生命活動得到自由的真正體現。孔子一生致力於培養君子的人格，然而君子的人格內涵是多側面的，不僅包括齊家、治國、平天下的現實內涵，也包括了超越名利束縛的精神內涵，孔子強調的就是君子亦有超越性的自由境地，如《論語》中關於「孔顏樂處」的記載就說明了一點。為了改革社會，孔子擔負了教化天下的重任，而孔子的教化活動是遵循著人類的生命活動規律而進行的。他主張修德，其過程是對於人們的欲望進行合理規範，而不是全面否定。

中國傳統文人向來把文學和政治二者合而為一，「學而優則仕」、「士志於道」的人生道路早已滲入傳統文人的精神空間，成為文人與生俱來的文化理想。晚明文人追求精神的自由，某種程度上便意味著文人和政治的疏離，也意味著文人不再執著追求政治理想的實現。張潮雖然承襲晚明文人追求逍遙閑適自在的生活，以此來彌補生命的不得志的鬱悶，然而身為清代作家的他，在承受崇儒重道的時代風氣下，無可避免地展現了以儒家思想為根基的「獨善其身」的人生態度：

富貴而勞悴，不若安閑之貧賤；貧賤而驕傲，不若謙恭之富貴。（第 50 則）

聖賢者，天地之替身。（第 198 則）

天極不難做，只須生仁人君子有才德者二三十人足矣。（第 199 則）

恥之一字，所以治君子；痛之一字，所以治小人。（第 217 則）

⁴³ 《論語·為政篇》，見糜文開、婁普賢校訂：《四書通釋》，頁 208。

不治生產，其後必致累人；專務交遊，其後必致累己。（第 145 則）

寧為小人之所罵，毋為君子之所鄙；寧為盲主司之所擯棄，毋為諸名宿之所不知。（第 180 則）

傲骨不可無，傲心不可有。無傲骨則近於鄙夫，有傲心不得為君子。（第 180 則）

黑與白交，黑能污白，白不能掩黑；香與臭混，臭能勝香，香不能敵臭。此君子小人相攻之大勢也。（第 211 則）

儒家傳統的理想人格乃以修身為本，通過誠意正心的修養成為仁人君子、聖賢正人，由上文所列可知，張潮仍然以仁人君子、有才德者來自勉與勉人。強調君子的人格品質。儒家強調「道不同不相為謀」，但張潮並不認為君子和小人一定要「相攻」，君子與小人可以結識但不結盟，可同行但不交心，君子自有君子的格調，自不會被小人給混淆同化。這正是它有別於當時板滯的文以載道為主流的行文方式，與《論語》等儒家語錄不同的是，它避開說教，去掉學究氣，更與百姓生活密切相關的生活智慧，自有一種灑脫之姿。

張潮具有豐富的閱歷，智性體悟的頭腦，深厚的學養和洞悉社會百態的敏銳，也是一位認真生活、感受細膩的人，其實也是積極熱愛人生的人，他以清初作家的身分追攀晚明的生活風貌，使得儒家文化在知識份子的身上延續下來，始有懷有一種崇高的生命意識，始終和社會保持著一種理智的和諧，《幽夢影》中的閑靜淡定正來源於此，基於對自然世界的衷情熱愛，對人間妙事的深情投入，張潮消解了原本積極與出世之間判然有別二極對立，而以一种積極卻出世的態度，在喧嘩的世俗間創造、探索藝術美的邊界。

（三）理性與感性兼美

情感向來被視為與理性對立，且被認為是屬於個體可以自主的真實體驗，然而理性與感情兩者無法絕對二分，理性的溝通可以溫暖而充滿情感；看似非理性的情感，也可以透過思考而來。儒家重道德理性，重人為，重事功；道家重內心感受，重精神自由，兩派雖然不同，各有特色和偏重，但並不全然對立，在精神上正好可

以相互補充協調。張潮雖然背離經世，卻並不否定生命，更是對自然生命抱有尊重和珍惜的態度，《幽夢影》處處靈動的姿態彰顯縷縷禪思，用清風明月、空林松風來引發禪意幽思，其創作格調和對生命的體悟都進入別樣的禪地畫境，有一種繁華逝去、事理始見的淡淡滄桑。這是一種明心見性、徹見心性的「本心」，「本心」是一種不可言說的清澈之美，張潮在追求感官娛目之「美」的同時，尚能兼及「真」、「善」的理想追求，在《幽夢影》中，建構出一個幽賞自愜的美學世界，提出了一種「以輕對重」的生活方法和原則，更在「追光攝影」的片段格言間抽繹出對生命、道德、美感的深刻體會。例如：

少年人須有老成之識見；老成人須有少年之襟懷。(第 15 則)

這段文字在剖析人之性情，作者站在理性的視角，以敏銳的目光洞穿人性百態；少年人易輕薄浮躁，跳蕩躍動，性格中缺少老成人的練達與沉穩；老成人易板滯沉悶，性格中缺乏少年人的揮灑與熱情。少年人若有老成人之識見，在凡間紅塵中不被迷惑，在波瀾起伏的江湖中仍能安然渡岸；老成人若有少年人之襟懷，雖然歷遍人間，看透虛無，卻仍對生活充滿追求的熱情與活力，這便是理性與感性兼長並美的人生。又如：

藏書不難，能看為難；看書不難，能讀為難；讀書不難，能用為難；能用不難，能記為難。(第 92 則)

照正常的理解，對書的態度由淺到深、由易至難，應是能藏、能看、能懂、能記、能用，但是張潮卻把「能記」放在最難的事情上，他這樣安排，應有他的道理。其實，張潮所謂的「能記」，並不是能不能背下來的那種記性，而是說一輩子都認記住書中的智慧，銘記書中的原理與原則，而且能身體力行的那種記性，使得書中的智慧成為一輩子永誌難忘的準則。真正的讀書，正是取其精華，去其糟粕。由看到讀，需要一個領悟的過程，實踐是檢驗真理的唯一標準，力行是活用知識的最好方式。又如：

善讀書者，無之而非書。山水亦書也，棋酒亦書也，花月亦書也；善游山水者，無之而非山水，書史亦山水也，詩酒亦山水也，花月亦山水也。(第 146

則)

梅令人高，蘭令人幽，菊令人野，蓮令人淡，春海棠令人豔，牡丹令人豪，蕉與竹令人韻，秋海棠令人媚，松令人逸，桐令人清，柳令人感。(第 130 則)

物之能感人者，在天莫如月，在樂莫如琴，在動物莫如鴉，在植物莫如柳。
(第 132 則)

張潮以為山水、花月、棋酒都是令人百讀不厭的書本，他筆下的花卉各有其性情，山水有不同的精神與姿彩，既能給人感動，也能予人啟示，物不是簡單的形象描繪，而是一種理性的概括，提供給讀者的是理性的聯想——可以使我們悟出作者筆下的山水自然正是作者人格的外化，也可以使我們深思自然所體現的美學精神。這正是道家「道法自然」觀的發展，道家重視的是個體生命的自由。此外，他常使用多個喻體，緊緊相連地比喻同一本體，對本體的性狀、特徵作全面的描寫，使人獲得強烈的形象美感、思想啟發和情緒感染，綜合起來，淋漓盡致地寫出了形、情、理。《幽夢影》雖然具有清幽之美，但在言簡意賅中卻閃爍著理性光芒與生活的智慧。

本書反映了明清文人生活趣味的轉變，也勾勒出當時閒雅士人嶄新生活的歷史形貌，共通的心境，集體的意欲，映射中國哲學的性靈。因此，《幽夢影》不僅是中國文學，也屬於中國美學、中國哲學。哲學的概念化、認知性，美學的原理性、判斷性，與文學的「照燭三才，輝麗萬有」⁴⁴的情感性、超越性並相對立。從另一個角度來看，《幽夢影》又何嘗不是一部談精神修養的小品？它所尋求的是一種人的藝術存在方式，以這種精神方式來修身養性，調節個體在世俗社會中的心理失衡狀態，求得自我愉悅。這是張潮尊道貴德的思想。

⁴⁴ 南北朝·鍾嶸：《詩品》（臺北：文華書局，1987），頁 12。

六、在變與不變之間：《幽夢影》對古文的傳承與拓展

若從繼承與發展的角度來看《幽夢影》的體制，亦實現了「依違於二元之間的和諧中庸」，以下從繼承與拓展的角度說明如下：

（一）在「師造化，法自然」中，延續傳統散文之美

張潮生於清初，正當中國傳統學術總結之際，他在作品中延續的是傳統散文的「師造化，法自然」的模式。古人對自然的認識、歌詠、審美品鑑，無不體現著中國傳統的審美精神。「智者樂水，仁者樂山」（《論語·雍也》），從孔子時代起，在儒家的思想中，對山水的態度無不反映了個人的愛好，更體現著人們的道德素養和思想品格。《老子》說：「人法地，地法天，天法道，道法自然」，對於古代中國人來說，自然山水不僅具有美學上的意義，還給人以哲學上的啟迪，山水成了人們生活中一個重要的組成部分，他們要從自然山水中領悟自然規律、領悟人生哲理。又常常要通過自然山水意象將領悟到的「道」傳達出來。《楚辭》用植物來寄寓懷抱，以香草比擬君子，此後，在中國「志潔物芳」的「比德」審美意識下，道德觀念便被賦予到自然花木之上，梅蘭竹菊、松柳梧桐、牡丹芍藥等豐富的花卉文化無不體現在古代文學作品當中。鋪張揚厲、體物寫志的漢賦，如枚乘之〈七發〉、司馬相如的〈上林賦〉亦喜以自然物象為描寫的對象。陶弘景〈答謝中書書〉說：「山川之美，古來共談」⁴⁵，洪邁《容齋隨筆》說：「江山登臨之美，泉石賞玩之勝，世間佳境也，觀者必曰如畫。」⁴⁶騷人或幽人，往往比一般人更會欣賞自然山水之美。所謂的「草木人格」與「花卉性情」，其中的「人格」與「性情」，不全是來自人類社會的產物，大自然也參與了工作並引起了反饋，正如人類本身也是自然美的組成部分，自然美也是社會影響的一個動態環節，二者的辯證結合，「合自然之樂，成人性之心」，講求物我同一逐漸形成了宇宙間的自然生命相互依存的文化心態。在「天人合一」的

⁴⁵ 南朝·陶弘景：〈答謝中書書〉，收入清·許梈編，黎經誥注：《六朝文絜箋注》（臺北：世界書局，1985），卷7，頁8。

⁴⁶ 南宋·洪邁：《容齋隨筆》（北京：中華書局，1987），頁123。

生命情調中，人即從人與自然的親和關係中尋求美。大道俱往，生生不息，在《幽夢影》中，自然風情占的比重甚大，春天的繁花，夏天的綠葉，秋天的月，冬天的雪，標誌著時序的運轉，展現出自然界的美姿美景，而這種時序變化的客體美映示在人的主觀世界裡，經過作家的能動感受和藝術釀化之後，就會變成鮮活的藝術生命，形成主體與客體融合後的浸潤著文人主觀情志的藝術美。由此可見《幽夢影》對傳統散文的繼承。

（二）更新古文「載道」創作觀，化為逍遙的生命情懷

如果說創作觀念是文學作品產生的根本原因，那麼創作觀念的不同必然導致作品在題材內容上的不同。長久以來，在儒家思想主導下的傳統散文，內容多為治國之策或載道之論，抒寫自我性情的作品微乎其微，即使有也不可避免地籠罩了一層崇高的色彩，即使是如蘇軾對日常生活記述如〈記遊松風亭〉、歐陽修〈伐樹記〉等記體文也往往由小見大，由生活瑣事中生出一番大道理來。總體來看，傳統散文在題材上顯得博大，道理顯得厚重，相對於明清散文，是比較缺乏對個人內在性靈的抒發。而《幽夢影》的「小品」精神則有異於傳統散文的文統，它不再披上一層神聖的外衣，而是把注意力內在地定位於本心，既然注重個體的自由，便與仁義道德、封建秩序、克己復禮、大濟蒼生的思想並不相同。它自由地抒發個性，真實地展現日常生活和個人細微的感受，比傳統的古文更為靈活自如，從而實現了對傳統散文的突破。

（三）從長篇矩製的體制突破重出，拆解有機結構而為吉光片語

《幽夢影》全書皆為片段的即興發揮，這種短小精悍的文學形式以札記式的體悟，成為生活批註的心靈手稿，為歲月與光陰記錄的筭記，打破了那種為公眾接受的箴言警語的模式，自創格局，這也是古代雜文所無的。日常生活的所見所思、所感所悟，信手拈來皆以流利簡鍊的筆調，化作詩般語句記錄下來，雖然在結構上不足以宏偉觀之，但在思理上的點破也為迷茫的人生開啟了一方天窗。以閑散的方式，與友人對話，也讓讀者閱讀人生這一本書，看盡世間人情。其次，《幽夢影》是個人

語錄和友人評論參錯，二者構成依存的關係，突破了常規只以作者一人發聲的寫作結構，形成了一種對話語系，此乃其他「清言」小品文所無的獨特，類似現代臉書平台上的交流方式，因而得以摒除傳統散文慣常的學究氣而顯得輕鬆灑脫。它不以長篇大論進行說教，雖隻字片語，卻自放異彩。

《幽夢影》或許只是古典文學史長河中的一朵小浪花，但透過這小品文所能見的明末清初的社會生活、士人的思想人格、內心追求等精神生活的林林總總卻不可謂不豐富。《幽夢影》以其獨到的審美視角，對生活、社會、自然和人生做著深層的思考 and 審美透視，無論是憑藉山水景物、自然風情抒發內心的感觸和嚮往自然的胸懷，還是以現實世界的人與事為觀照，描寫心跡，抒寫對生活的感悟或人生的體驗，都無不銳意追求創新的審美突破，開拓散文的美學境界與哲學內蘊，這對傳統舊有的散文思維模式和書寫策略，是一種重大的突破，對於促進散文更新作了有意義的拓展。

七、結論：和諧就是「依違於二元之間的中道」

綜合上述，我們發現《幽夢影》有一獨特的思想置構模式，即——矛盾的對立，可以互相轉化，進而走向統一和諧。

若從作者成書的背景來看，展現一種「異時」中的「同構」。所謂「異時」即指明、清兩個不同時代的背景，所謂「同構」是指不論晚明或清初，都同時存在追求個性張揚和遵循道德信念的雙重性。文學與文化的發展，未必與政治易代同步轉折。從「晚明」與「清初」的異時背景，卻有著「清言」風行的「同構」，此即張潮雖然身為「清初」作家，卻仍不泯「晚明」個性張揚的特質。張潮處於清初時代，其時統治者竭力提倡程朱理學，企圖控制人心，但張潮仍然不受傳統道德的約束，在精神層面上追求道家的超越，以清初作家吸納晚明思潮，使得明、清文化思潮相互交融。

就成書的動機來看，張潮自道「立品須法乎宋人之道學，涉世宜參以晉代之風

流」，宣揚自我內在「律己」與外在「涉世」準則，二者之間雖格格不入，但也在矛盾中互相轉化為張潮的人生態度。

就文體特質而言，《幽夢影》是個人箴言語錄與特定群體對話的結合，不但是從個人靈源中開掘人生情懷，同時也實現了作者與朋友的對話：以一人而兼眾妙，形成多聲部的語系。

從作品的內在精神而言，張潮不但生活在世俗中，還能對現實生活的抽離：化平凡世俗為藝術化與精神化。在鬧中求靜、忙中求閒、俗中求雅、平凡中有韻致，在創作旨趣上展現了世俗的生活情趣和藝術詩情的結合。他將平凡的事物藝術化，在平淡之中獲得審美愉悅。在平凡的生活之中發現不平凡的一面。從思想模式來看，可見它實現儒道互補下的辯證統一。

就體制與結構來看，《幽夢影》由幾個隨意的札記組成了必然，由無數個自然的意象組成了一個極大的易感磁場，展現了一種既整齊又錯落變化之美，既自然流走又有所遮蔽之美，實現了創作上的繼承與創新之美，他在承繼傳統散文精華的同時，極大地拓展了散文的表現空間，增加了散文的藝術感染力。在實現對傳統古文審美追求的繼承和意蘊的挖掘，也以其獨特的話語方式建構了屬於散文的詩意世界，使散文成為一種擺脫載道工具的自由文體，它是傳統散文的轉變，也是現代散文中的手記式散文的開啟。

從風格來看，《幽夢影》也展現了情與理的統一之美，即詩情與哲思、感性與理性兼長並美，同時也展現了藝術世界與人的生命境界的統一，美感與道德的統一，從而形成了讀者與作者的會心冥合。

就精神境界來看，《幽夢影》實現了中國文學、哲學、美學三位一體的合流。藝術是美的精神的再現，而美的實質在於發現，在於創造，藝術因此成了對慣常事物的一次新發現。人經常糾纏在物質與精神的矛盾中，追求實利的生存奮鬥，以物質利益為目的，以肉體的勞役和精神的折磨為代價，久而久之，在一切事物面前，人漸漸變得麻木不仁，凡事惟問有用無用，不論美醜與否，而《幽夢影》反映了明清文人生活趣味的轉變，也勾勒出當時閒雅士人嶄新生活的歷史形貌、共通的心境、集體的意欲，映射了形而上的性靈世界。它所尋求的是一種人的藝術存在方式，以

這種精神方式來修身養性，調節個體在世俗社會中的心理失衡狀態，求得自我愉悅。

「須知相反者，正欲其相稱也」⁴⁷，「依違於二元之間的和諧中道」，是一個美學和哲學的新思路，辯證的存在帶給我們難以言傳的美的感受，把握兩端對立中的統一，要承認矛盾的客觀性，藝術張力就是由不和諧而生成的和諧藝術美。可見和諧是對立面的統一，對立總是相斥又相依、相反又相成，因為辯證在兩極之間既對立又依存，所以，也就避開了僅存對立一面的凝澀與板滯，從而獲得了一種相反相成的寬鬆自在、輕靈流暢，這一豁達與流暢，使作者外在與內心的生活獲得了藝術的、哲學的、美的存在，辯證之美就是哲學、就是藝術。

張潮在追求感官娛目之美的同時，尚能兼及真、善的理想追求，在《幽夢影》中，建構出一個幽賞自愜的美學世界，提出了一種「以輕對重」的生活方法和原則，更在追光攝影的片段語錄間抽繹出對生命、道德、美感的深刻體會。《幽夢影》的生活美學展現了晚明士人跨向俚俗之美後至清初向傳統閑雅價值體系的回歸，且能穿梭於入世與出世之間，游離於世俗與心靈之間，在拓逸與收斂之間擺盪游走，從《幽夢影》可映照出明清之際文人思想世界中的「變」與「不變」。

然而，不容諱言的是，《幽夢影》全書旨在抒發性靈；抒發性靈，當然是文學創作應有的內涵，閒適的生活固然令人嚮往，然而文學表現的對象絕不止於此，如果只是獨抒性靈而不及於其他，只談閒適而遠離人寰，只追求幽人的雅韻高致，卻不關注外界社會的巨瀾，過分的清高自賞則易流於「真」而不「摯」，這些都不能不說是《幽夢影》的局限，甚至是嚴重的局限。

⁴⁷ 此乃王宓草評《幽夢影》第 61 則「養花膽瓶，其式之高底大小須與花相稱，而色之淺深濃淡又須與花相反」一則所語，見謝芷媿註譯：《幽夢影》，頁 65。

引用書目

一、原典文獻

- 南北朝·鍾嶸：《詩品》，臺北：文華書局，1987。
- *南宋·洪邁：《容齋隨筆》，北京：中華書局，1987。
- *明·李贄：《李贄文集》，北京：北京社會文獻出版社，2000。
- 明·袁中道：《珂雪齋集》，上海：上海古籍出版社，1989。
- 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，1981。
- 明末清初·李漁：《閑情偶寄》，長沙：岳麓書社，2006。
- *明·洪應明：《菜根譚》，北京：中國社會科學出版社，2007。
- *清·張潮著，謝芷媿註譯：《幽夢影》，臺南：文國書局，2003。
- 清·張潮：《心齋聊復集》，收入《四庫禁燬書叢刊補編》第85冊，北京：北京出版社，2005。
- 清·許梈編，黎經誥注：《六朝文絜箋注》，臺北：世界書局，1985。
- 程不識編著：《歷代小品清言》，北京：崇文書局，2010。
- 糜文開、斐普賢校訂：《四書通釋》，基隆：中華倫理教育學會，1986。

二、近人論著

- 丁晨：〈世俗生活中的溫情——論晚明小品文中的人性關懷〉，《河南商業高等專科學校學報》19：5（2006.9），頁100-102。
- *王凱：《自然的神韻》，上海：人民出版社，2006。
- *李澤厚：《美的歷程》，天津：天津社會科學院出版社，2003。
- 李烽：〈閑看庭前花開花落 漫隨天外雲舒雲卷——試析《菜根譚》閑適人生觀〉，《江西金融職工大學學報》20：1（2007.2），頁153-158。
- *林語堂：《生活的藝術》，上海：上海書店，1989。
- 周作人：《近代散文抄序》，石家莊：河北教育出版社，2002。
- 侯敏：〈論張潮《幽夢影》的文體特色〉，《寫作》21（2004.1），頁14-16。
- 彭一平：〈論張潮《幽夢影》創作的內向性視角〉，《中國古代文學研究》8（2008.8），

頁 39-40。

*楊昌年：《現代散文新風貌》，臺北：東大圖書公司，1988。

趙偉：《晚明狂禪思潮與文學思想研究》，成都：巴蜀書社，2007。

鄭振鐸：《中國俗文學史》，北京：作家出版社，1954。

劉和文：〈張潮年譜簡編〉，《安徽師範大學學報》31：6（2003.11），頁 732-736。

劉和文：〈徘徊于崇儒與尚道之間——從張潮小品《幽夢影》探析順康士人心跡〉，《蘇州大學學報》1（2009.1），頁 49-51。

劉千美：〈日常與閒適：小品散文書寫的美學意涵〉，《哲學與文化》9（2010.9），頁 119-131。

*戴舒蕪等編選：《中國近代文論選》下冊，北京：人民文學出版社，1981。

*歐陽友權：《文學理論》，北京：北京大學出版社，2006。

〔法〕丹納著，楊學友譯：《藝術哲學》，北京：人民文學出版社，1981。

〔英〕塞爾登編，劉象愚譯：《文學批評理論》，北京：北京大學出版社，2000。

（說明：書目前標示*號者已列入 Selected Bibliography）

Selected Bibliography

- [*Qing*] Chang Chao. *Dream Shadows*. Tainan: Wen Kuo Book Shop, 2003.
- Dai Shu-Wu et al., *Zhong Guo Jin Dai Wen Lun Xuan* (Selected Works of Modern Chinese Literary Theory). Beijing: People's Literature Press, 1981.
- [*Sung*] Hong Mai. *Rong House Essay*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1987.
- [*Ming*] Hung Ying-Ming. *Cai Gen Tan* (Daily Essay). Beijing: China Social Sciences Publishing House, 2007.
- [*Ming*] Li Zhi. *Li Zhi Collection*. Beijing: Beijing Social Academic Publishing House, 2000.
- Li Ze-Hou. *Beauty History*. Tianjin: Tianjin Academy of Social Sciences Publishing House, 2003.
- Lin Yu-Tang. *Art of Life*. Shanghai: Shanghai Book Store, 1989.
- Ouyang You-Quan. *Literary Theory*. Beijing: Peking University Publishing House, 2006.
- Wang Kai. *Natural Charm*. Shanghai: People's Literature Publishing House, 2006.
- Yang Chang-Nian. *The New Style of Modern Prose*. Taipei: Grand East Book Company, 1988.