

漫畫式分格語言在電腦動畫的應用研究

The Application of Comics Panel Language on Computer Animation

王佳銘*

Chia-Min Wang

鐘世凱**

Shih-Kai Chung

(收件日期 96 年 3 月 2 日；接受日期 96 年 6 月 26 日)

摘要

在最近這幾年高居全球票房的熱門特效影片中，有不少就是來自於經典漫畫的原著改編。然而知名漫畫改編成動態影像，多數以卡通動畫為第一首選，卡通動畫除了視覺表現元素與漫畫相近，在動態及分鏡表現也承襲電影語言。從漫畫、動畫、電影這三者百年來的發展脈絡中，不難發現漫畫為了在靜態紙本中，也能像動態影片一樣呈現敘事劇情及動態效果，它發展出獨特的視覺語言，好讓靜態的紙本也能模擬動作、聲音、分鏡；雖然說有不少影視作品中嘗試著置入速度線、狀聲字等漫畫符號，但是鮮少有人將漫畫中表現時間和分鏡的主要元素—「視框」，納入應用或研究。本研究將藉著分析影片的分鏡手法、時空概念，以及漫畫用「視框」表現時空的形式，了解兩者在表現時間、空間的異同性。最後將分析出的漫畫框格語言套用至動畫中呈現。

關鍵詞：動畫、蒙太奇、誘導力、漫畫視框。

* 國立臺灣藝術大學多媒體動畫藝術研究所研究生

** 國立臺灣藝術大學多媒體動畫藝術研究所副教授

Abstract

Many movies, especially animation films, are actually originated from popular comics. The development history of Comics, Animation and Movie has inseparable relations and their performance forms influence each other.

This paper uses qualitative approaches to discuss the feasibility of applying the form of comic panel to the animation. It studies the development history of animation and comics, the visual element of comics, the montage and time conception of movie, and analyzes the connection way of comic panel, the application to the animation effect and limitation, and even the animation creation.

The conclusion of this study discovers that applying comics panel to animation not only can employ the uniquely connective attribute of panel to animation and represent an alternative style, but also use the visual attraction of the image guiding viewers to watch the sequence of multi panels. Since comics and animation are two different art forms of media, when the panel of comic applying to animation, proper organizing of the panel's quantity, content, size and the retention time is needed to make sure the viewers recognize these attributes completely.

Key words: Comic Panel, Animation, Montage, Visual Attraction.

壹、緒論

一、研究動機

漫畫在西方最早的發展大約是從十七世紀開始，以大量印刷的報紙為媒介開始，一開始是以「諷刺畫」的單格形式存在著，之後也有些畫家試著用較多畫格的形式表現更多的劇情；一直到了影片的敘事手法成熟，漫畫受了電影語言的影響後，才有現在這種具有連續性，像腳本一樣說故事的連環畫 (Comic strip)。

連環漫畫的分格手法受了電影分鏡的影響，但不同的是漫畫在「紙」這種平面媒材上呈現，不同於影片膠捲，它無法呈現連續性的時間動態和聲音。因此，漫畫發展出使用不同元素來說故事的敘事手法，其中有些元素的運用是在漫畫所特有的，這些運用手法經過長期演變後，這些手法變的非常普及，一般大眾也都能辨識這些漫畫元素的使用模式。

有些漫畫特有的敘事手法，頗受一般影視製作人的青睞，譬如：新聞報導中相關議題、不同時空的分格畫面；運動節目轉播中不同攝影角度的畫面呈現，這樣的手法，均有助於觀眾對播出內容的比較瞭解與掌握。而部分電影的製作更是直接就把漫畫的分格帶進電影裡，成功的創造出不同的視覺經驗。例如：蝙蝠俠影集裡從畫面中心蹦出蝙蝠 logo 的過場效果，打中對手時跳出畫面的「Boom」狀聲字等；「綠巨人浩克」的漫畫式分格畫面呈現。伴隨著近年來電腦特效技術的發達，這些漫畫元素進入動態影像的手法有了更多元的嚐試，也做出了些新的氣象。

漫畫形式與影片的結合牽涉到了「漫畫元素語言」與「電影鏡頭語言」，過去已有相關文獻是個別針對這兩種不同媒體做分析；但是結合這兩種藝術媒介的相關應用與研究，卻鮮少有人做過。而動畫的呈現或因非寫實性的多元風格與敘述時間通常較短，若能善用與動畫風格相近的漫畫式分格語言特色，將更有助於動畫創作空間與展現。因此希望藉由本研究了解「電影鏡頭語言」和「漫畫元素語言」的相互關係，以期開創電腦動畫更多元的創作領域。

二、研究目的

漫畫是承襲了繪畫演變而成，所以追溯其發展史是比影片和動畫更為久遠的。在攝影機尚未發明的時期，動畫是使用漫畫的手法來來呈現的。動畫需要大量圖像，而在攝像術尚未發明之前，簡化造型的漫畫技法便提供了一項可行的製作手法；然而在攝影機發明進入電影時代後，觀眾習慣了連續性的視覺經驗，動態影像的鏡頭語言卻反過來影響了漫畫書的表現形式。

連環漫畫變成帶有電影色彩的手法來陳述劇情，但是以平面紙本為傳達媒介的漫畫和聲光影音皆俱的影片有其本質上的不同，所以漫畫經過長期的發展也創出了一些獨特的表現手法。如何將這一些有趣的漫畫表現手法套用在動態的電腦動畫影像，本研究嘗試著：

(一) 歸納漫畫在紙本上有何獨特的表現元素，並討論其在電腦動畫中的適用性。

- (二) 探討漫畫如何運用「分格」表現出動態效果及時間流逝。
- (三) 分析「漫畫分格」套用在動態影像上使用，所造成的風格效果。

三、研究方法及架構

本研究選擇以質化取向，針對漫畫分格對動態影像的適用性做研究，研究基礎架構及進行方法如下：

- (一) 針對漫畫表現元素與動態影像的時間、空間觀念做文獻回顧。
- (二) 針對漫畫的閱讀方式及視框架構作分析。
- (三) 分析動態影像對漫畫時空觀念的影響，及漫畫分格語言應用至動態影像的適用性。

貳、相關文獻探討

一、漫畫表現元素概述

S. McCloud (McCloud,1993) 在《Understanding comics》裡對 Comics 解釋為「漫畫是序列的藝術」(Sequential art)。他對當代的漫畫下了一個定義：漫畫不同於傳統靜態的繪畫，雖然兩者都是依存在 2D 平面的媒材上，但是漫畫是具有序列性的；也就是說漫畫藉著畫面上的分格、文字、符號、效果線等技巧，來演示角色的對話、運動、情緒等效果，它的意圖就是模擬出紙本所無法做到的效果—聲音和運動。漫畫在經歷了二十世紀初映像藝術蓬勃發展的年代後，連環漫畫也發展出特有的漫畫形式及漫畫語言，以序列圖像的方式來演示時間的推移，漫畫本身也可稱為「演示時間」的藝術。

漫畫是一個特殊的藝術形式，蕭嘉猷（蕭嘉猷，2001）將它的元素抽離為三大項：「視框內元素」、「視框與視框間的關係」、「整個版面的編排設計」。漫畫裡「視框與視框間的關係」拿來與動態影像相比的話，就像是一個鏡頭（Cut）和一個鏡頭間的關係，它包含了影片裡「時空」安排及「蒙太奇」運用的概念；漫畫框格與動態影像間的關係是本論文的研究主軸，而「整個版面的編排設計」也在本研究範疇裡。以下針對「視框內元素」的細項作分類：

（一）圖像：

在視框內的圖像元素可分為「主體圖像」與「漫畫符號」：

1. 主體圖像：主體圖像所指的是在畫框內所看到的角色及場景。依其繪畫風格又可分「寫實主體圖像」及「簡化的指示圖像」。「寫實主體圖像」大多是使用在政治肖像，或是新聞諷刺畫上。「簡化指示圖像」，指的是用非寫實性的簡化圖像做傳達，不同於前者的功用，它角色造形無需與真實事件的人物相像，繪製者可依劇情需要自行創造，現今連環漫畫多屬此類。
2. 漫畫符號：漫畫符號可說是漫畫藝術所獨創的，也算是漫畫圖像裡的重要一環。為因應漫畫裡表現需要，而以一種象徵的符號來呈現當下的狀況。而這些符號也是經過了

長久以來的時用，約定成俗後成了一種共通的語言。

(二) 背景：

在《新漫畫語言》一書中對背景大致分成兩種形式：「象徵式背景」和「實體背景」（袁建滔，1992）。「實體背景」，是由實體物件所架構出的場景，利用重疊、近大遠小、透視點、景深及大氣霧化等效果，模擬出人類視覺經驗，使觀者對故事演出的背景時代、氣氛產生認同，更進而溶入故事劇情；「象徵式背景」，以象徵的手法刻劃角色當時的心理狀態，常見的以煙火、彩帶的背景來象徵喜悅，太陽來象徵朝氣，閃電象徵打擊、痛楚，花朵象徵愛情等手法。象徵式背景可算是漫畫常見的表現手法之一。

(三) 文字：

由於漫畫是印製在紙上的形式，所以影片中聲音的部份，就只能以文字來代過。袁建滔 (1992) 將漫畫中的文字分為對白、獨白、旁白與擬音字四大類型。而厲河 (1996) 則是再提出「擬態字」這種文字用法，擬態字在畫框裡的型式就像是擬聲字般，作者會依劇情氣氛不同，在畫格裡繪製出不同的形狀。擬聲字顧名思意是用來模擬聲音的物理狀態，而擬態字則是用來加強畫面的氣氛或是角色的心理狀態。

(四) 對白框：

與文字相同，以紙本為其媒介的漫畫藝術，欲表現人物的對話就只能以文字來做呈現。而對白框的使用可以清楚的指示口白由何人說出，文字包覆在對白框內，更可以和背景做出區隔，讓文字更易讀。而對白框造形的不同，可以加強聲音的語調、角色情緒，更可區隔發聲的來源。

二、動態影像的時間、空間觀念

現在的電影除了娛樂性之外也享有極高的藝術性，但是任何媒材在尚未被稱之為藝術前，都是受到技術所左右的。「靜態攝影」技術的成熟發明，及「視覺暫留」現象被發現，這兩項發明成就了電影這個媒介。最早的電影是連續的靜態照片，它被實驗性的拿來紀錄物體或動物移動的過程，直到膠卷、攝影機及放映機的成熟，才讓攝影師能紀錄更長時間的影像，並且能播放給一般的民衆觀看以獲取實質經濟利益。

1895 年法國的盧米埃 (Lumière) 兄弟自製影片《火車進站》(Arrival of Train) 在巴黎的咖啡廳裡收費放映，只是一部不超過一分鐘的短片。到了 1896 ~ 1906 年間電影的長度、數量和種類才開始有了明顯的進步，除了事件記實外，也開始了「劇情片」的表演形式。義大利文學家卡努多在 1911 年發表的《第七藝術宣言》(Manifesto of Seventh Art) (Canudo, 1911)，他認為電影是不同於文學、繪畫、建築、舞蹈、音樂、戲劇這六項藝術外的另一門，電影是包含前面的六項藝術的綜合，繪畫、建築、舞蹈三者構成在電影的「空間藝術」；音樂、戲劇、文學三者則構成電影的「時間藝術」，所以身為第七藝術的電影是「空間」及「時間」的綜合。

(一) 電影時間

電影藝術融合了空間藝術與時間藝術，空間與時間兩者互為影響，若要對電影時間做分析的話，可以從巴拉茲 (Bela Balazs) 所提出的三個層面來觀察電影的時間：「表面時間」、「心理時間」與「戲劇時間」。「表面時間」即指電影裡一個動作實際拍攝所費的時間長度，和它最後放映在銀幕上所呈現之時間長度，兩者之間可能有所異同的時間觀念；「心理時間」即指觀眾在觀賞電影時所感受之主觀及情感的時間印象；最後「戲劇時間」，即指電影中故事情節前後發生的時間，經過壓縮後在銀幕上所經歷的時間過程 (Stephenson, 1970/ 1982)。

1. 表面時間：

因為視覺暫留的現象讓映在視網膜上舊的影像還未消失前，新的影像就又進來了，因此我們能看見流動的影像在我們的眼前出現，但卻無法分辨這連續流動的單格影像。所以我們所看到的影像動作的時間是可以經過人為所處理的，除了正常速率所表現的時間外，「電影可以在銀幕上對所發生的事件加以重述、延展、節縮甚至還原，時間的過去、現在與未來，可以任意互相穿插，現實世界中有固定的連續性，但在電影中我們可以將之打破，以造成抽象的電影時間。」 (Stephenson, 1970/1982, p. 148) 其主要表現有下面幾種技法型式：

(1) 快動作 (Accelerated Motion)

快動作大多拿來製造喜劇效果。卡通影片中也經常可以看到角色以快動作的形式演出，除了喜劇的營造之外，藉由畫面裡車輛、人物、光線、雲朵等的快速改變，它也可以營造出時間的流逝感。

(2) 慢動作 (Slow Motion)

慢動作最常用於表現「做夢」、「幻想」及「悲劇」場面。快動作的鏡頭因為節奏明快，迷眩我們，容易引起我們發笑，所以是喜劇性的。而慢動作的鏡頭因為節奏緩慢、冗長，容易感染我們哀憐的情緒，所以是悲劇性的。

(3) 還原動作 (Reverse Motion)

這是違反人類在真實世界，順時性的觀影經驗，這種類似影片倒帶的畫面，在影片時代早期，因為逆時性的手法太過奇特，它大多被使用在神怪片、魔術片或是喜劇片上；除了上述效果，它也帶給人感覺事件回溯或是時光回溯的功能。

(4) 靜止動作 (Stopped Motion)

影片裡的靜止動作大致上可分為兩類：(1) 畫面呈現靜止的影像；(2) 畫面在連續動作後呈現靜止的動態。前者大多用來交待事件的發生，利用一連串的影像，或許再加上旁白或字幕來描述這劇情的過程；後者就比較有豐富的變化性，在正常的影片速度中忽然停止動作，可以強調那一瞬間角色的表情動作，或是畫面裡正在發生的事件，也可以讓這一幕停止的畫面直接結束跳接至另一鏡次。

(5) 倒敘 (The flash back)

文學、戲劇和電影裡的常現手法，多半是呈現存在於角色心理的意識，在電影裡的使

用需特別注意，為避免觀影者產生時序上的判別混亂，需要有較約定俗成的電影語言來呈現，「可用淡入、淡出或溶入等技巧代替直接剪接，來表現倒敘事件的前奏，也可用柔焦的畫面或搖攝影鏡頭來交待倒敘的開始；有時透過音樂的運用，以固定的主題曲來帶入倒敘事件，喚發回憶過去的情緒。」(Stephenson, 1970/1982)，所以電影在過場的形式有賴巧妙的安排。

2. 心理時間

在影片裡的心理時間是不一定的，可以是與現實世界相同的過程，也可以是經過處理穿插過的。這種變更時間秩序的穿插運用是透過種種手段的安排，而這種安排的手段雖然以電影技巧為其媒介，但其所表現的時間現象則奠立在內在的心靈活動，而非外在的時間現象上。

在現實世界裡，我們的心理狀態決定周圍時間流動的快慢，而在電影中適巧相反，電影情節的進行決定我們當時的心理狀態，電影節奏進行的快慢影響我們內在情緒的起伏。以下我們要探究影片在什麼樣的情形下影響我們心理對時間進行快慢的認知：

(1) 懸疑 (Suspense)

懸疑，在電影或小說中出現時，最主要的關鍵就是在拖延事件的解決。懸疑的用法主要是讓觀眾能夠對接續的劇情有所期待，期待劇情的接續發展，心理對時間的認知就產生了微妙的變化。電影裡的懸疑可分為三種呈現型式：(a) 劇中人物先知道懸疑點而觀眾不知；(b) 劇中人物與觀眾皆不知懸疑點，兩者後來才知道；(c) 觀眾知道懸疑點而劇中人物不知 (Stephenson, 1970/1982)。

(2) 韻律與節奏 (Rhythm and Tempo)

電影含括融合了前七大藝術類別，而每種藝術形式，都有其本身的韻律形式，要統整各元素本身就是一項大工程，它包括了聲音、鏡位、演員動作、畫面顏色甚至燈光明暗等，處理得當與否皆影響整部電影的效果 (Eisenstein, 1979)。René Clair (Stephenson, 1970/1982, p.156) 認為有三種要素可以決定鏡頭的韻律：(1) 鏡頭的長度；(2) 場景的變換；(3) 鏡頭中的影像活動。由此得知電影上任一元素的使用都會影響到我們對於影片節奏的不同觀感，製片者對於元素之間的關係需謹慎運用。

3. 戲劇時間 (Dramatic Time)

戲劇時間即戲劇中事件所進行的時間，和戲劇表演所需的時間，是沒有太大的差異的；換言之，所有的事件發生時間和劇情時程是近乎一比一的。這是因為早期的人們無法接受戲中的時程與真實時間進行不相符合，之後戲劇經過漫長的演變，大眾早已脫離這種拘絆，一部兩小時的電影可以含括一個人由生到死的時程。影片時間與劇情時程相符合的電影，以現在而言反而是少見。

影片不只可以將長時間的事件濃縮演出，相反的也可以將時間擴大來演出，以製造強化戲劇效果；影片雖然有如此的自由度，但導演卻未必能有效的掌控戲劇時間，因此 Stephenson (1970/1982, p. 167) 提及巴拉茲 (Bela Balazs) 的觀點「長度一定，本身即是一種風格，導演必須精通此道」，電影時間的長短有一定的限度，導演必須在這有限的時間內

適當的處理他的故事；它也成為影片整體應注重的觀念，而整體內容的長度還是關係於一導演有多少東西要表達。

(二) 蒙太奇理論

蒙太奇 (Montage) 一詞最早由蘇聯將它用在影片的剪接上，本來是建築上的術語，用在電影裡則含有組合、組織的意思。針對電影形式主義 (formalism) 的蒙太奇理論，本研究以蘇聯的普多夫金 (Vsevolod Pudovkin) 和艾森斯坦的論述做為闡明的基本論點。

普多夫金的蒙太奇理論述

普多夫金 (1992) 在其一九二六年所著的《電影技術》 (Film Technique, pp.121 ~ 126) 一書中，將電影剪接的操作手段分為三種 (轉引自劉立行，1999，頁 7 ~ 11)：

1. 建構性蒙太奇

一場戲的整體意義，必定是由一個個有關細節部份的鏡頭所累積而成的。這些鏡頭就像磚塊的堆砌，最終建構成一整面的牆。

2. 結構性蒙太奇

指的是畫面的跳動或轉接必須要有「結構」。「結構」的意思就是合情合理，合乎戲中動作的連貫等要求。例如：一演員的動作方向明明是向畫面右邊走出，下一個鏡頭卻接上他往畫面左邊行進的動作，這就是不「連戲」 (Continuity)，是「跳接」 (Jump cut) 的一種。在普多夫金看來，這是屬於結構鬆散的剪接。

3. 關聯性蒙太奇

普多夫金指出，鏡頭的轉換可以製造出許多相關意境或感受。電影製作者可以運用這種關聯性 (Relational) 蒙太奇來激發觀眾聯想 (Association)，普多夫金列舉了五種方式：(1) 對比 (Contrast)，以光亮 / 黑暗、靜止 / 運動、古老 / 現代、直線 / 橫線、遠景 / 長景等等對比性畫面並列，啟發聯想，對比愈強烈其訊息也愈有顯著性；(2) 平行 (parallelism)，以二個或二個以上在敘事上不相關的事件穿插組合，令觀眾能感受它們平行發展，又相互指涉的脈絡；(3) 象徵 (Symbolism)，即用某一具體事物和另一事物並列，用以表現這一事物的某種意義，需謹慎細考各個民族文化的差異，所造的不同認知；(4) 同時 (Simultaneity)，把兩段在不同空間，而又在敘述上互有關的故事段落 (Sequence)，交叉剪輯在一起，製造一種同時發生的緊張情緒，是謂「同時剪接」；(5) 重覆 (Leit-motif)，一個或一組影像反覆的在整部電影中出現，作用在於影像工作者想傳達某一特定的訊息，加強這部電影的題旨。

4. 艾森斯坦的知性式蒙太奇論述

艾森斯坦 (Eisenstein, 1992) 是蘇聯蒙太奇論述者中最重要理論家兼實踐家。他於一九二九年所著的《電影形式》 (Film form) 提出，蒙太奇不全然同於剪接，它強調的是兩畫面經過剪接之後，前後安排放在一起，但是卻能產生不同於，或是更強於這兩個畫面的意涵。所以「剪接要能在觀眾的意識中製造出，或牽引 (attract) 出意義和觀念 (concept)」 (劉立行，1999)；兩個畫面元素間的衝撞 (collision) 可由調子 (tone) 或節奏，選擇一適

當的方式處理畫面構成的元素。「我們的內心也會經由相似、對立的比較而加入那些牽引力中，然後製造出一種高度和協與意義。」(Andrew, 1976/1986)，艾森斯坦這種強調觀眾參與思考的方式便稱之為「牽引式蒙太奇」(montage by attraction) 或「知性式蒙太奇」(intellectual montage)。

(三) 電影的句讀法及轉場效果

電影劇情中為了序事的順暢或是劇情的需要，在鏡頭與鏡頭間的連接效果，如果依照亞斯楚克 (Alexandre Astruc) 所提及的攝影機鋼筆論 (camera-stylo) 來做譬喻，鏡頭與鏡頭的關聯就會像是文章間的句讀與連接。赫理洪 (Arijon, 1976/1990) 在《圖解電影的文法》(Grammar of the film language) 一書中對影片中常見的分鏡轉場手法做分類介紹，製表如下：

表 1、常見的分鏡手法及轉場效果

分鏡手法	技法舉列或說明
切 (cut)	前一影像直接跳切到下一個影像
淡入	銀幕先是全黑，慢慢的影像出現，直到完全明白為止。
淡出	相對於淡入，畫面由通常的亮度漸暗，至全暗到畫消失為止。
溶 (dissolve)	將一個淡山疊在一個淡入上，有時稱為重疊溶入 (lap dissolve)
劃 (wipe)	有許多的使用方式，例如前一畫面面積逐漸縮小，後一畫面面積隨著擴大的一種場影交替技法，前畫面稱為劃出 (wipe out)，後一進來稱為劃入 (wipe in)。
圈	最初為一逐漸縮小的圈，讓人把注意力集中在被圈出的對象或細節上，做為時間或場景的轉換用，也有人單純的將它用於動畫片的收場效果。
暗區	把攝影機搖攝或移動到另一個暗區或形體，直到它布滿整個畫面，然後切入另一場面，以同樣的方法開始。
字幕	使用黑底白字幕來分開兩場戲，默片時代的常用手法。 現在的字幕可以用來識別故事發生的地點、準確的時間或年代。部份片子使用字幕來標誌新的章節段落。
道具	用表示時間的道具用來演示時間的消逝。先表現一個完整的道具，然後化入它最後的，殘缺磨損的狀態。
光線時間	從早晨的光線變到傍晚的光線，藉著長時間的光線轉換來演示出時間的轉移。
語言的重複	一個人物在近景中說出一個字結束這場戲。在下一場戲的開始另一個演員在不同的地點和時間，重覆那個字開始這場戲。
問與答	依靠思想來造成時間推移的效果。一群人物對話，當中一個人提出問句，另外一個在不同時間地點的人回答了他身邊的人前面的問句。
物件的替換	一人手裡拿著酒杯，生氣的往窗外扔，突然切入下一個鏡頭，一扇玻璃被石頭砸碎，那扇碎玻璃後面出現了一張臉，向下張望，一群學生正在對教職員住所扔石頭。

同一方向的運動 一名演員坐在一輛賽車裡，他停在鄉村別墅前，朋友圍著他，之後汽車發動往右側駛出畫面。接到下一幕賽車從左側駛入跑道，以高速駛向遠處。這裡使用的是同一輛車，同樣的運動方向但是地點、時間、情緒都改變了。

(資料來源，自編整理)

以上列舉的是影片分鏡轉景的常用手法，每種手法並非是絕對，彼此是可以相互混用的，此以製表列舉的形式，對一般電影的句讀法做一個大略的統整。

本研究是探討漫畫框格表現形式對應至動態影像間的關係，國內文獻多數只有對於漫畫這單一媒材的元素介紹，或是對於電影的分鏡、時空關係做研討，只有在少數的文獻裡提及連環漫畫的分格是如何受電影分鏡所影響。而且也尚未有人嚐試將漫畫特有的分格形式應用至動畫當中，並做整理分析，因此本研究希冀能對該領域的形式應用做研究，並提出相關貢獻。

參、漫畫視框的連接方式在動畫裡的應用分析

最早期的漫畫是像畫作一樣，以單幅形式發展的諷刺畫（Caricature）時期，在此一時期作者，是以一個單幅的畫面來傳達作品的訊息；後期漫畫受到了電影美學的衝擊之後，試著突破早期以單幅畫格說故事的傳達方式，試著將更多幅畫組合並置來傳達故事，也進入了連環畫時期。除了少數一鏡到底的影片之外，大部份的影片經常會利用鏡頭與鏡頭之間的蒙太奇手法來傳達劇情，在影片中，鏡頭與鏡頭之間的剪接，影響的是整部節影片的節奏、劇情的鋪陳，對於影片的影響甚鉅；而在進入連環畫時期後的漫畫，藉著一個個接連的視框來推展劇情，由這一視框連至下一視框之間的連接關係，與影片鏡頭與鏡頭之間的連結關係，對一部作品的影響同等重要。兩者分屬於靜態紙本和動態膠捲的藝術形式，對動態影像鏡頭的語法分析，亦不能對漫畫一體適用。本研究在此以 McCloud（1993）對於漫畫格與格之間的六種關聯性做分類，並以簡述故事劇情呼應說明：

一、主題至主題（Subject-to-subject）

不同於前者的視框連結關係，視框間強調的不是動作的行進，而是劇情的演進；每一視框就像是鏡頭，找出最能代表當下劇情發展所需的畫面，視框的排置也有前後的因果關係，依照時序的排置；由於並非著重動態的描寫，前後兩視框的內容可能會有大幅度的躍動，以不同的對像主題至入前後視框來呈現。相較於前面兩種視框的連繫關係，此種方式的視框連接需要觀者更多的介入，將前後視框的關連性連結起來。此為「主題至主題」型的連結特色。

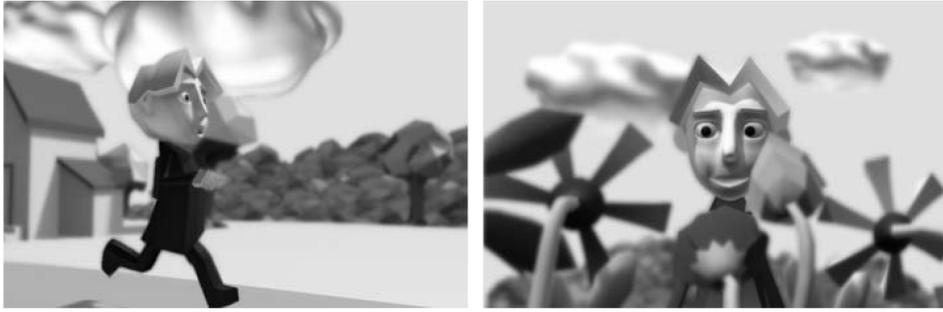


圖 1、主題至主題的視框連結電腦動畫應用。
劇情：主角倉促出門，途遇路旁綻放的花群。

二、動作至動作 (Action-to-action)

此種視框間的連結也是應用在動作的呈現，不同於「瞬間與瞬間」的視框關係著重於細微重作的描繪，此種視框關係是著重一段連續動作裡最重點的姿勢，前後的視框依照時間的時序、因果排列而出，繪製出代表性的幾個動作鋪陳劇情的延展，此種視框間的關係便是「動作至動作」。

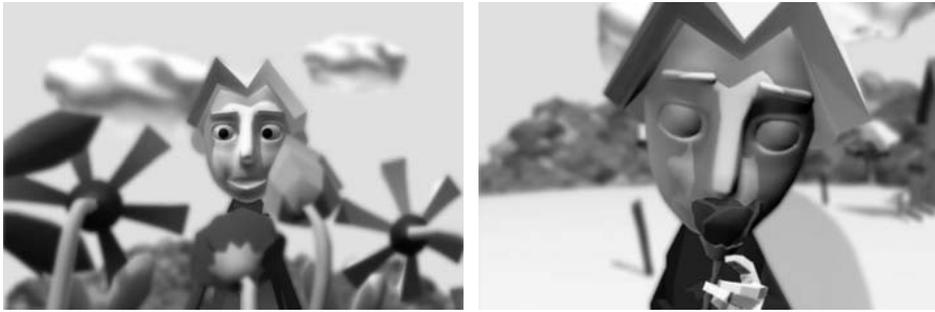


圖 2、動作至動作的視框連結電腦動畫應用。
劇情：由中距離凝視綻放的花群，至折枝近距離賞悅花朵。

三、瞬間至瞬間 (Moment-to-moment)

在視框之間所呈現的，是物理的運動，藉者視框和視框一格一格的推展，演示出物體的運動；此種情形是在強調視框裡的細微動作，藉著多個連續而又有些許不同畫面的視框描繪，來呈現細微的時間流逝及物理動態。觀者可得知這一視框所描繪的內容和前一視框僅有些微的時間和物理動態的運動，在視框之間沒有繪製出的部份只極小的動態差距，這種視框之間就是「瞬間至瞬間」的關係。



圖 3、瞬間至瞬間的視框連結電腦動畫應用。
劇情：由低頭若有所思，至平視遠方。

四、場景至場景 (Scene-to-scene)

此種視框的連結關係是漫畫表現形式中的重要連結方式，一組鄰近視框的內容可能是分屬於不同的「場景」(scene)，場景不僅限於空間的距離，更甚至是時間的距離，但是在不同場景間的跳躍並非沒有義意，彼此是具有象徵意涵的；視框之間的內容也提供一定訊息，讓觀者對於兩個場景的內容進行臆測，進而產生連結意義。

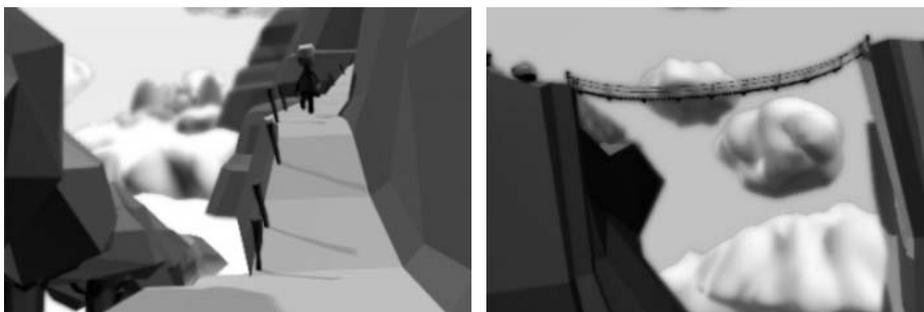


圖 4、場景至場景視框連結電腦動畫應用。
劇情：主角步行於山谷步道，切換至山谷之間的吊橋。

五、觀點至觀點 (Aspect-to-aspect)

此種視框連結關係，指的是用一個第三人稱觀者「游移觀察」的視點，來描繪一個場景、氣氛或是概念。像是在劇情往下推演前，在相同的時間點以不同的視角觀點來詮釋現階段所在位置、狀況、情緒之類的訊息，讓觀者能更了解劇情所處的狀況，此種視框連結的方式，即為觀點至觀點。

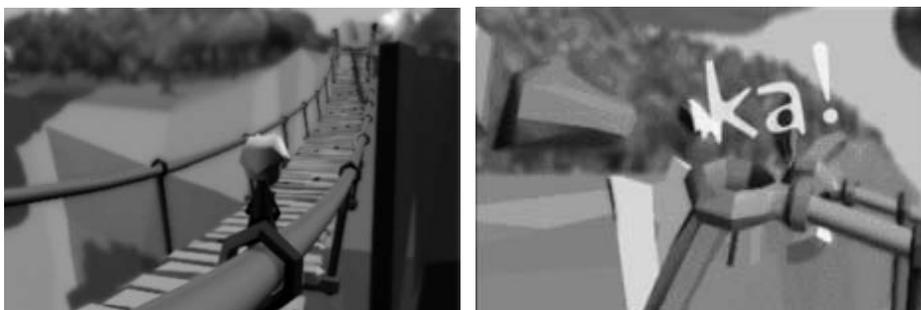


圖 5、觀點至觀點視框連結電腦動畫應用。
劇情：主角步行於吊橋，吊橋的另一端纜線開始斷裂。

六、非序列 (Non-sequitur)

此種視框的連結方式，不在前面所屬的範疇之內，在視框推演之間並未表達出物體的動態、時間的流逝或是「意義明確」的象徵、譬喻，此種手法在漫畫中並不常見。但是觀者能否從非序列性的連結中找出晦澀不明的意義，不同的觀者會從這缺乏邏輯連結的圖框中得到不同的意義，此種連結方式是充滿隨機性而又無法完全預期結果的手法。

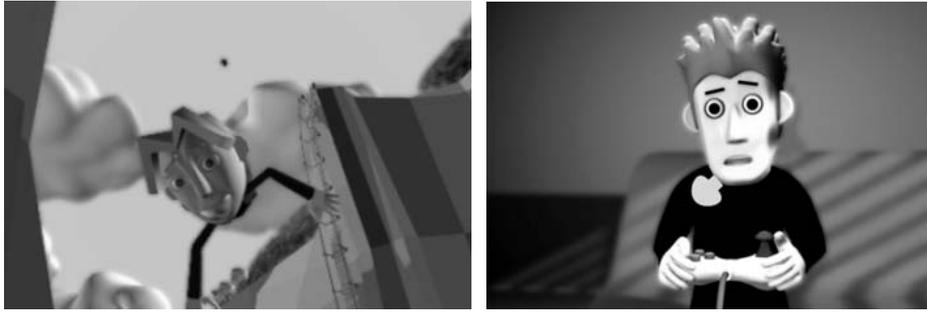


圖 6、非序列視框連結電腦動畫應用。
 劇情：缺乏邏輯連結，觀者可有不同解讀。

上述的幾種圖框連結，我們大致的將它連結的用法分為兩種種類，「動態的模擬」、
 「蒙太奇手法的表現」，如表 2。

表 2、視框連結方式比較對照表。

漫畫視框間的連結方式	對應於動畫裡的表現概念	
動作至動作 (action-to-action)	相似於影像快轉	漫畫對動態的模擬
瞬間至瞬間 (moment-to-moment)	一般動態影像的呈現	
主題至主題 (subject-to-subject)	蒙太奇剪輯手法	蒙太奇手法表現
場景至場景 (scene-to-scene)	蒙太奇剪輯手法	
觀點至觀點 (aspect-to-aspect)	蒙太奇剪輯手法	
非序列 (non-sequitur)	蒙太奇剪輯手法	

上述六項視框間連結的方式，後四種模仿「蒙太奇」剪輯的連結方式，本身就是動態影片中陳述劇情的方式，而前兩種模仿動態「運動」的連結關係，本身又更是動態影像中本身自有的特質。當影片本身能達到漫畫六種視框連結的效果時，把漫畫式分格重新的送回其模仿的對象，本身便不再單純是為了達成敘述劇情的這項功能。當漫畫式的分格視框套用至動畫中，讓漫畫模仿動態影像，而又未能全竟其功的效果，進入動態影像的領域中。其追求的會是另類風格的展現。

肆、漫畫裡的時間性在動畫的表現應用

漫畫為繪製在紙上的創作形式，由最早以單幅畫面傳達意念的表現方式，演變成由多個連續的視框來呈現故事的「連環畫時期」；早期的單一視框所表現出的單一時間點所看到的「現狀」，或許可經由畫面視覺配置、語言傳達等方式來暗示「當下」發生的事件，「當下」之前發生的事件，或是即將要發生的事件，但也僅能夠由提示的方式來傳達；在單一視框的形式後延伸出了以多個視框來陳述劇情的表現方式，它便是引入了「連續時間」的概念進入漫畫的創作形式。

漫畫不同於戲劇、電影等演出形式，演出長度的「戲劇時間」並非像戲劇一樣，是由演出者或是電影導演所決定，連環畫的作者繪製出連串序列的圖像，再經由讀者觀看與閱讀吸收，而「讀者在接觸連環畫時的認知方式，是界於眼觀 (Look) 或心讀 (See) 兩者之間」(McCloud, 1993)，讀者在觀看時本身即介入了漫畫的解碼（解讀），同一部作品面對不同觀者的解碼速度下，自然會造成不同「戲劇時間」的體驗。本文依據漫畫基本的視覺三大元素：「視框內元素」、「視框與視框關係」、「整個版面的編排設計」，來呈現漫畫裡時間的表現手法，並探討其在動畫的應用，以利創作者應用不同的手法掌控觀者「戲劇時間」的體驗，或是「心理時間」的加強。

一、視框內元素所產生的時間感

漫畫為單一傳達介質（視覺）的傳達型式，它在劇情傳達上必須利用靜態的畫面來模擬聲音、動態、對白等平面紙本上所難以達成的目標，經由長期演變之後，漫畫便運用了特殊的視覺符號，來傳達傳統平面圖像所以無法傳遞的訊息，更甚而發展出漫畫特有的符號。朱善傑（朱善傑，2003）將漫畫符號的使用分類分成以下六種型式：

- (1)「情緒輔助」：用以強調角色的情緒狀態。
- (2)「提示輔助」：用線條、箭頭或是其他特殊的符號造形，標示在畫面上傳得注意的地方以提示讀者觀看的焦點。
- (3)「動作輔助」：利用速度線、飛砂走石、運動物體的殘影等符號，對物理的運動做輔助。
- (4)「畫面動態輔助」：相似但不同於第三點意含，它針對於視框內的背景畫面產生作用，利用線條模擬出攝影機對焦在前景，並長時間曝光的鏡頭效果，畫面會呈現出強調動向的線條式背景和前景移動的角色。
- (5)「力量輔助」：該類符號用以表現出快速的物理運動下，兩個物體撞擊瞬間的所產生的撞擊力道。
- (6)「感知詮釋輔助」：利用像徵式的符號更突顯角色在當下情形的知覺，例如角色受到撞擊時，頭上出現的金星；寒冷時，身旁會有顫抖的線條等方式。

上述的六種漫畫符號分類中，以「動作輔助」、「畫面動態輔助」、「力量輔助」這三類型的漫畫符號，配合視框裡的圖像，會讓讀者對於視框圖像運行的時間產生不同的認知。「動作輔助」的線條，早期的使用上是表現出已行進的動作路徑，早期的輔助線條顯得繁雜，經過長期的演變之後，輔助的線條變更精煉，甚至帶有圖解式的使用意涵，來標示行進動作的軌跡。以攝影機拍攝高速動態行進物體時，攝影機移動與否所產生不同的視覺效果為例：當攝影機固定在同一位置，而鏡頭前有一物體快速運行而過，快速運行的物體會因動態而產生模糊；反之，如果攝影機跟隨著物體快速運行，鏡頭前的物體會清楚呈現，背景反而是模糊的景像（如圖 7）。

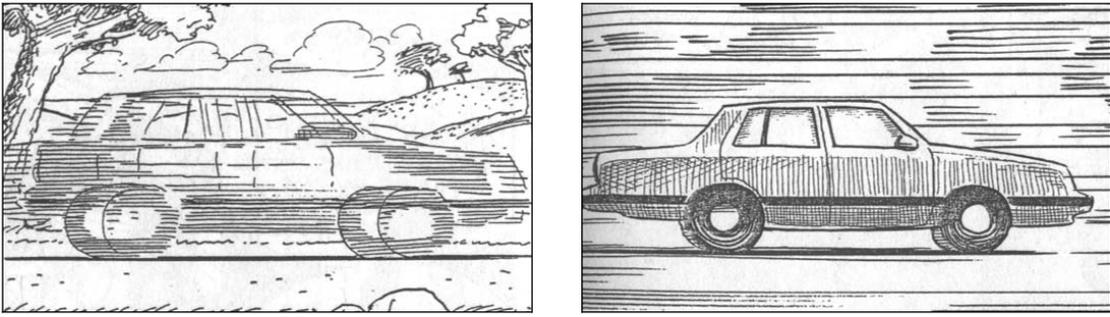


圖 7、攝影機跟隨移動與否，影響最後呈現的效果

(資料來源：Understanding Comics (頁 113)，Scott McCloud，1993，New York：Harper Perennial。)

上圖前者是只有對移動的物體以漫畫符號進行強調，背景或是非移動的角色人物是清晰的圖像；後者是以與物體一起移動的觀點進行繪製，視覺效果正好與前者相反，只有移動的物體是清楚的，此類手法用以強調物體正快速移動，背景的速度線是強調出動勢，更甚至是對於觀者閱讀時的視覺引導。兩者的差異源自於美式漫畫分格和日式風格在處理視框內動態圖像的不同，美式漫畫風格是以攝影機停留在原處的觀點來繪製運動的行進效果，強調行進過後的「動作輔助」符號，而日式漫畫風格衍生出攝影機跟隨行進物體拍攝，背景模糊成速度線的「畫面動態輔助」符號。前者是只有對移動的物體以漫畫符號進行強調，背景或是非移動的角色人物是清晰的圖像；後者是以與物體一起移動的觀點進行繪製，視覺效果正好與前者相反，只有移動的物體是清楚的，此類手法用以強調物體正快速移動，背景的速度線是強調出動勢，更甚至是對於觀者閱讀時的視覺引導。這兩種經由不同攝影機放置觀點，而衍生出對於靜態紙本上的不同動態描繪方式，雖然是由歐美日不同的文化背景所發展成形，但是在現在歐美日三個主流大宗的漫畫作品中，兩種表現方式亦都出現在同部作品中。

漫畫視框裡使用輔助性的漫畫符號，配合圖像本身及背景圖像的運用，可以營造出視覺動感，藉以影響觀者在「心理時間」上，對於該視框所流逝的時間有不同的認知；而此類以圖像為主營造出高速動感的視框，讀者在閱讀上的時間一定也高速於畫面中以文字內容較多的視框，這也是此類畫面能多少能降低「戲劇時間」的原因。

在動畫中，一個分鏡停留多久的「戲劇時間」是由創作者來決定。不受畫框裡的漫畫符號、圖像等因素所影響。時下不少的動畫已經將漫畫符號加入動畫中，其追求的是不同於傳統動畫的視覺展現，而針對時間概念的視覺元素表現，也是藉由影響觀者心理層面對當下時間產生長短不同的認知來達成，此點特性在攝影機運動概念相對靈活的動畫（尤其是 3D 電腦動畫）而言，應用上更讓創作者得心應手。透過景深 (Depth of field) 與動態模糊 (Motion blur) 的攝影機操作，在單一視框內即可影響觀者在時間感的認知。以 (圖 8) 為例，前者未加上動態模糊處理，在清晰的背景之下，主角 Woody 略顯不安的臉部表情彷彿透露出前方即將出現令人驚恐事、物；而後者僅加上動態模糊處理，畫面所呈現的觀感便可能純粹只是賽車高速行駛下主角的不安狀態。



圖 8、動態模糊處理對影像畫面視覺敘述的差異（圖片來源：www.pixar.com）。
左圖未以動態模糊處理，右圖則加上動態模糊處理。

二、視框與視框間所產生的時間感

翻開連環漫畫的書頁，直接可以看見漫畫是由一格一格的視框所組成，漫畫由最早的單格演變成連環畫，蕭嘉猷（2001，頁 39）指出「連環圖畫分鏡與圖框設定，是根據人類思維與表述特性的實際需要而產生，連環圖畫圖框的意義，就是視覺敘述的分節單位」。所以連環畫裡視框所形成的視覺分節，對連環畫的劇情敘事能達成不同作用，讓讀者知覺「時間的流逝」便是其作用之一。

漫畫視框以視覺層面做分析，本身即具有「數量」和「形狀」兩種屬性，數量與形狀兩者之間的排列方式，本身就會影響到觀者對劇情行進時間的查覺，如此的視框特性在移植至動畫的媒材應用上，也同理適用。以圖 9 的電腦動畫為例，在左右兩端視框中間有兩格幾近相同的視框，藉由「數量」上的視框重複明確的呈現主角跑步了很長的一段時間；而在圖 10 的範例中，同樣的劇情場景，將中間的視框拉長，以「形狀」的延長取代圖 9 的兩格中間視框，異曲同工地傳達主角相對上較長時間的跑步。



圖 9、「數量」上的重複視框呈現主角長時間的跑步



圖 10、中間視框「形狀」的延長亦可傳達主角相對上較長時間的跑步。

漫畫視框套用至動畫，應用方式有些微不同，在動畫中無論顯示的視框以何種形狀、尺寸顯現，創作者都能準確的傳達給觀者該畫面的時間長度，因此回歸上述三種漫畫中視框會影響時間認知的因素：「尺寸」與「數量」。

1. 「視框尺寸」在動畫的應用：在視覺傳達的領域中，畫面中會影響我們注目焦點的視覺要素可能有顏色、位置、尺寸等各種因素，在排除其餘的變因不談，較大尺寸的視框較容易得到視線的注目，創作者在安排觀眾視覺動線時，在尺寸較大的視框裡可以適當的放置重要鏡頭或是較長時間演示的分鏡。
2. 「視框數量」在動畫的配置：以「瞬間至瞬間」的概念連結分鏡，大量的視窗堆疊可以營造出時間推演的緩慢；也可以凸顯出細微動作發生的那一瞬間，甚至有類似於慢動作的效果，可成功的聚焦觀眾對於某些細微動作的注目。

三、整體視框版面編排設計所產生的時間感

當人在觀看事物時，是無法對視線所及之處全都投以一樣的觀注，觀看事物時必定有其視覺關注的焦點，例如人在觀看一幅畫時，一定會有優先注意到的焦點，每個人會注意到什麼點，則是非常主觀的因人而異，但是哪些視覺要素會影響人類的優先觀注與否，在經過視覺領域學者長年的研究觀察，仍是視覺焦點等客觀原則，例如：顏色、形狀、構圖、圖像內容、圖像面積…等多種要素會影響人類觀看時的視線。

既然人類的視線無法一次就看遍一幅圖像的所有細節，那觀看圖像時就必然有其先後的順序，隨著視線依先後次序觀看，在觀看前後兩個焦點時必然不在同一個時間點上，被優先注目的焦點的時序上必然比後者更早發生，這種事件發生前後所造成的時間關係即為「經驗時間」(Friedman, 1978)，先觀看到的圖像比後看到圖像先看到，所以在觀看漫畫時，「經驗時間」會讓我們覺得「先看到的是先發生的」。

同樣是在一張紙上的圖像，卻因為人類有焦點先後注意的順序，而產生了「經驗時間」的效應，所以漫畫可以利用視覺動線的流向，讓讀者產生前後次序發生的現象，因而造成時間流逝的感覺。以(圖 11)為例，由於它是日本的漫畫採取右翻頁的閱讀方式，其觀讀方式就是右上、左、右下，事件發生的流向也正如我們所閱讀的一樣。



圖 11、日文漫畫分格

(圖片來源：菅野博之先生的漫願成就—第五回，菅野博之，1993)

而動態影片裡的視框使用方式，由於其本動態媒體的便利性，可以不用依循出版品裝訂的限制。觀者自然會依視框顯現的順序來觀讀影像，以一般視覺經驗來觀讀，先顯現的自然是先發生的段落。但不同於漫畫視框的是，漫畫裡的每一個視框裡都是一段靜止的時間，時間並不會再往前推進，而在動畫裡，就算是先出現的視框裡面的影像還是有可能繼續運動，這時就有可能出現一個畫面裡，有著兩三格甚至更多的視框裡面的影像在運作著。如圖 12 《綠巨人浩克》(Hulk)，三者同一時間的對望片段，以我們的觀影經驗而言，這些同時在不同視框裡運作的影片，會被我們判定為同一時間點所發生的事。以傳統的鏡頭語法，可能會以交錯的蒙太奇接輯，傳達這些同一時間點所正在進行的事件，或是直接以左右分割的雙畫面來詮釋，如圖 13。



圖 12、三者同一時間的對望
(圖片來源：綠巨人浩克，李安(導演)，2003，環球。)



圖 13、雙分割畫面
(圖片來源：追殺比爾 2，崑汀塔侖堤諾，2003，Miramax)

而在此類多個視框裡的影像同時進行時，雖然可以立即的將同一時間點，雙邊或多邊以上事態的進行讓觀者吸收，但是必須考量觀者可否在同一個時間吸收多個視框裡同時傳達出來的大量訊息。在此種情形，觀者勢必無法同時清楚觀讀所有視框內的訊息，觀者只能做出兩種選擇：專心的注目單一視框內的影像，捨棄其他視框內的訊息；或是同時接受多個視框內的訊息，但只能大概的判斷各個視框內所要傳達的訊息。

多重視框影像的同時進行，可能在某些特定的場合中適用，在影片《綠巨人浩克》裡，最後一段軍方派出各路人馬前往追捕綠巨人時，一段多視框分格的效果，其視框雖然有先後出現的順序，但是第一個視框的畫面，卻沒有在第二個出現後而靜止，因此畫面中

呈現的是同時播放動態影像的兩個視框（如圖 14）。在此種情形，由於視框裡運動的影像單純，就算是多個視框的畫面同時運行，觀者同時放眼一望就能接收兩個影片的訊息，而這種多層次同時播放的訊息，更能傳達上下分兵配置，佈下天羅地網的概念。



圖 14、分兵圍捕綠巨人浩克
（圖片來源：綠巨人浩克，李安（導演），2003，環球。）

多重視框影像同時運動的呈現，極易擾亂觀者對畫面資訊的閱讀，然而動畫創作者仍然可以衡量動態影像的訊息量或創作理念的需求，斟酌配置。以下列電腦動畫創作為例：本段落描述了角色面臨了分歧路口，由左至右分別是下坡及上坡的兩條路可以選擇。以常見的動畫分鏡習慣，四平八穩的作法是以三個鏡頭來描述此一段落，它分別是左邊的下坡路、右邊的上坡路及俯視圖帶出主角所處的地理位置，如圖 15。



圖 15、一般影片的分鏡：先呈現左邊的下坡路、繼而右邊的上坡路，然後再以俯視鏡頭帶出主角所處的地理位置，以聯結前面兩個分鏡。

當應用漫畫式分格作法在處理此一段落時，我們先在畫面的左上方帶出一個視框，其內容是左邊的下坡路，再從畫面的右上方帶出一個視框，其內容是右邊的坡路，最後畫面的下方帶出主角所在的地理配置。當左上角的視框出現時，視框線是由中間向左側帶出，而右上視框的視框線則是由中間往右側帶，利用框線移動產生方向的誘導力，讓觀者理解主角正面臨著左、右兩條路的選擇，而在第三個框格上更使用了雙箭頭，利用了「指標性誘導力」的原理強調出主角所面臨的雙向選擇（如圖 16）。

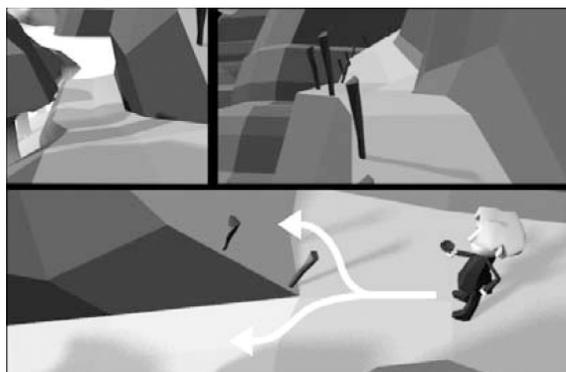


圖 16、漫畫式分格運用：畫面依序由左上、右上帶出走右的兩條路，下面的視框出現時，連結了上面兩個視框的地理位置，以分流的雙箭頭符號加強兩條分流路線的暗示。

以上圖段落為例，因多重視框影像同時運動，如此的呈現無可避免的，便有干擾觀者視覺閱讀清晰度的風險，在編排設計上，我們以下列三點來導引觀者視覺的焦點，關注於畫面的下半部視框：

1. 下半部視框的版面編排設計橫跨上半部左、右視框，在「形狀」與「版面配置」上，凸顯其為主導之視框。
2. 下半部視框擁有相對較多的動態複雜度，動態複雜度可以來自運鏡、場景、角色動作…等。以本段落為例，音效的表現如增加「腳步聲」，配合下半部視框的角色走路，自然凸顯其為主導之視框。
3. 漫畫式的分流雙箭頭符號，在「顏色」與「動態」上相對較具導引力。在意義上則連結了上面兩個視框的地理位置，並加強兩條分流路線的暗示。

伍、結論

一、視框語法、配置及時間要素

本論文對漫畫的分格語法進行分析，探討其應用在動畫中的可能性，整理出三項視框應用至動畫的可行性應用包含：「漫畫視框的連結方式及其應用」、「漫畫視框的版面配置及視覺流向」與「時間性在漫畫裡的表現應用」。研究主要針對此三大要點，分析出它在漫畫的使用法則，以及運用這些影響要素，在動畫中使用的可行性，如表 3。

表 3、視框語法、配置及時間要素列表

視框語法、配置及時間要素		
影響視框分格的三大要素	三大要素的細分研究	
	瞬間至瞬間 動作至動作	漫畫對動態的模擬
漫畫視框的連結方式及其應用	主題至主題	蒙太奇手法表現
	場景至場景	
	觀點至觀點	
	非序列	

	群化原則	親近性 類似性 連序性
漫畫視框的版面配置及視覺流向	方向的張力	比例 傾斜 重覆、重疊、並置
	觀眾閱讀流向的誘導	誘導力 觀眾的閱讀流向
時間性在漫畫裡的表現應用	「視框內元素」對時間性的影響 「視框與視框關係」對時間性的影響 「整個版面的編排設計」對時間性的影響	

二、分格語言在動畫的適用性

本研究分析分析出三項影響視框分格的要素，並且探討其在動畫中適用的可能性；之後實際驗證套用至動畫創作中，在此僅針對動畫中應用漫畫式分格的可能性，提出優缺點比較：

1. 「漫畫視框連結方式」的適用性：藉由上述分析，我們得知了漫畫中，視框與視框間的六項連結方式，我們將其簡化為一「動態的模擬」及「蒙太奇手法表現」這兩種效果。透過漫畫式分格手法，利用不同的「視框的連結方式」，達到視覺效果的強化，或是特殊風格的展現。
2. 「漫畫視框的版面配置及視覺流向」的應用比較：此一要點解釋了視覺群化的形成要點、方向張力（動態）的營造與「視覺流向的引導」，這些規則足以適用於視覺傳達領域中，無論是框格內的影像或者是視框的移動方向，都無法跳脫其範疇。而單一畫面經過視框分格的切割劃分後，更可以打破動畫影片固定的播放比例，增添動畫版面構圖的應用，然而，應當注意的是在同一畫面上視框排列的比例大小及數量是否適於觀看。
3. 「時間性在漫畫裡的表現應用」套用至動畫的適用性：漫畫、動畫分屬兩種不同媒體的藝術形式，我們以不同要素，仔細的分析漫畫裡表現時間性的方式，漫畫與動畫在時間性上的最大差異，即是「戲劇時間」的不同。漫畫的觀看速度由觀者來決定，而動畫的演出速度卻是由導演決定。因此視框應用至動畫中，創作者應留意視框在畫面上停留的時間，是否足夠讓觀者判讀。

另外，本研究發現，視框內的圖像符號（例如：速度線）、視框本身的數量及造形，也是影響觀讀漫畫後時間感認知差異的要素，所以雖然套用至動畫中，即受限於固定的播放時間，然而利用視覺元素來影響觀者「心裡時間」認知的差異，也不失為一個「時間感表現」值得探討的手法。

參考書目

- 朱善傑 (2003)。漫畫表現形式在動畫中的應用研究—以漫畫造型與漫畫符號為中心。國立臺灣藝術大學多媒體動畫藝術研究所。92 年畢業論文。
- 袁建滔 (1992)。新漫畫語言。新店市：尖端。
- 菅野博之生先的漫願成就—第五回，菅野博之，1993，取自：<http://www.celsys.co.jp/community/csd20enjoy/mj05/index.html>
- 劉立行 (1999)。電影理論與批評（二版）（第一章，頁 7～13）。臺北市：五南圖書。
- 蕭嘉猷 (2001)。連環圖畫視框的屬性意義與構成原理：以西方 Comics & Sequential Art 為例。臺中市：弘祥。
- Andrew, D. (1986)。電影理論 (*The major film : Theories an introduction*)（陳國富譯）。臺北市：志文。（原作 1976 年出版）
- Arijon, D. (1990)。圖解電影語言的文法 (*Grammer of the film language*)（二版）（王驥譯）。臺北市：志文。（原作 1976 年出版）
- Canudo, R. (1911). *Manifesto of Seventh Art*, 取自：http://en.wikipedia.org/wiki/Ricciotto_Canudo.
- Eisenstein, S. (1979). *Film sense*, 臺灣：書林。
- Eisenstein, S. (1992). *Film form*, In *ibid* (pp.127~154) Horn, M. 1980), *The world encyclopedia of cartoons*, New York, Chelsea House publisher.
- McCloud, S. (1993). *UNDERSTANDING COMICS -THE INVISIBLE ART*, New York, Harper Perennial.
- Stephenson, R., & Debrix, J. R. (1982)。電影藝術面面觀 (*The cinema as art*)（劉森堯譯）。臺北市：志文。（原作 1970 年出版）

檢視摩西·考夫曼《拉瑞米計畫》劇中，性別角色、恐同、異性戀霸權與克莉絲蒂娃「賤斥」間的關連

The Examination of Gender Roles, Homophobia and Heterosexual Hegemony, and Their Connection to Kristeva's "Abjection" on Moisés Kaufman's *The Laramie Project*

張源勤*

Yuan-Chin Chang

(收件日期 95 年 10 月 11 日；接受日期 96 年 11 月 15 日)

摘要

本文以克莉斯提娃「賤斥」的觀點來檢視考夫曼「拉瑞米計畫」一劇，並試圖說明其理論架構之運用是否有助於釐清實際謀殺（殺人背後的動機）跟後續計畫之間的關係。雖然克莉斯提娃「賤斥」的概念能用來解釋實際犯罪的狀況，但因劇本所採用的形式與呈現方式，而令人無法全然理解作品本身。同時，劇本內缺乏明顯的賤斥情境（如同我們透過拉瑞米鎮民們的眼睛所看到的），也說明了即使是在當今的美國本土，在像如此強調差異與性別歧視的論述中，一種不安全感也依舊瀰漫著。換句話說，這一個「缺乏」的論述，與那明顯「在場」的論述相比，兩者所做的其實差不多。然而，本劇最後似乎並未兌現此計畫原有的承諾——也並未將戲劇裡該有的「對話」帶入高潮。不管是在鎮民的部分或是集體的部分，那種因為探索基本衝突而產生的恐懼似乎是顯而易見的。

關鍵詞：賤斥物、賤斥、拉瑞米計畫、恐同、性別角色

*私立中國科技大學應用英語系講師

Abstract

This paper examines Moisés Kaufman's *The Laramie Project* in terms of Julia Kristeva's "abjection," in an effort to determine how useful this particular theoretical framework is in helping to explain the connection between the actual killing (the underlying reasons for the killing) and the resulting project. It was determined that, while Kristeva's "abjection" did a good job of explaining the actual crime, it did not relate very well to *The Laramie Project* play per se, because of the form and shape the play took on. At the same time, an argument could be made that the lack of an obvious abjection or rejection within the play (as seen through the eyes of the Laramie townspeople) in itself said some important things about the insecurities to be found within a discourse on difference and sexual preference in the United States today. In other words, the absence of such a discourse may have said as much as the obvious presence may have done. However, in the final outcome, it appears that *The Laramie Project* did not fulfill all the promise that such a project held-and it did not bring the "conversation" to a head in the way such a drama should. A fear of exploring the basic conflicts seemed evident-both on the part of the townspeople and on the part of the collective.

Key words: Abject, Abjection, *Laramie Project*, Homophobic, Gender roles

I. Introduction

The horrific 1998 beating, torture, crucifixion and eventual death of Matthew Shepard, a 21-year-old gay student at the University of Wyoming, at the hands of local boys Russell Anderson and Aaron McKinney, became a flashpoint in the United States for the examination of homophobia and hate crimes based on sexual preference. Not only did it grab national media attention, despite the fact it was only one of dozens of such attacks across the country, it actually received comment from then-President Clinton. In fact, in 1998 alone, there were at least another 11 murders designated as hate crimes due to homophobia. Tigner (2002) asks:

Why did Shepard, in particular, become the focus of enormous mainstream media and popular attention? Doubtless, the violence and context of the crime are partly the cause; yet the other victims suffered equally horrendous deaths. Matthew's race, class, and age may have had much to do with the public interest in his story: he was white, attractive, middle-class—he could have been the college-aged son of any stereotypical middle-class American family. However, the other primary factor involved has to do not so much with Matthew himself as with the location of the crime—the West. (p138)

According to court records of what happened, Shepard, Anderson and McKinney were at a Laramie, Wyoming, bar together, at the Fireside Bar. In one account, Shepard asked them for a ride to his home on the outskirts of the city. In another account, after Shepard confided to the two that he was gay, they tricked him into leaving with them.

Claiming that Shepard had made a pass at them, McKinney and Anderson savagely pistol-whipped the 21-year-old, then tied him to a cattle fence in the frigid mid-October weather and continued to beat him. After robbing him and taking his shoes, they left him hanging there suspended for 18 hours until a passing cyclist spotted him. Shepard never regained consciousness and died several days later while in a coma, the result of a blow to the head.

Based on hundreds of hours of interviews with local residents conducted by Moisés Kaufman and the members of his New York City Tectonic Theater Project, *The Laramie Project* resulted first in a live play and then in a movie. Aside from the delicate and sensitive nature of the subject matter itself, *The Laramie Project* also served to blur the lines between fact and fiction, between direct reportage, staged re-enactment, and outright dramatization. In fact, in the live play, the eight actors play themselves interviewing the residents of Laramie, and also play the residents.

According to Kaufman, while the play on the surface is about the brutal killing of a gay student and the subsequent events leading to the sentencing of his two assailants to life imprisonment, there is much more than that to it:

We're interested in doing plays that explore language and form. As a gay man, I'm interested in revealing the structure: Who tells what story, and how, is important to me. How many stories of Oscar Wilde were told by gay writers? Most of the biographers I read referred to him as being “diseased.” How do we tell stories? How do we construct our identity as a person? As a gay person, you're forced to define yourself—that how we learn that identity is a construct. (Cited in Shewey, 2000, p. 14)

In the play, the actors are constantly going in and out of character, often stepping out to remind the audience of who they are and what they are doing: “The audience is let in on everything—from the company's decision to make six trips to Wyoming to conduct hundreds of interviews to their individual fears about the project. It's almost as if dissolving the old theatrical hierarchies is the first step in bringing home … the beating and death …” (Pochoda, 2000, p. 33). For example, right at the start of the play we have theatre company member Greg Pierotti first playing himself and then morphing into a police officer:

Greg Pierotti: My first interview was with Detective Sergeant Hing of the Laramie Police Department. At the start of the interview he was sitting behind his desk, sitting something like this. (He transforms into Sergeant Hing) (Kaufman et al., 2001, p. 5, Act 1, Moment: A Definition)

There is thus an attempt to do away with many of the typical stage conventions in an effort to present a documentary, a reflection of “real life” and reactions: “*The Laramie Project* brings up … questions about the relationship of the stage to reality, and the responsibility of actors to the actual people whom they are trying to impersonate” (Brustein, 2000, p. 29). Adding to the sense of a documentary rather than a staged play was the fact that many of the people from Laramie represented in the play were actually in the audience on opening night:

Although the play factually recounts the events that took place on the night of Shephard's beating, the three-day vigil before he died, and the trials of his assailants, *The Laramie Project* is not primarily a re-enactment of the crime but a portrait of a small town—think of *Our Town 2000*. Its form—open stage, minimal sets, direct address—harkens back to Greek tragedy, in which the outcome is known from the beginning and the play provides an opportunity for the community to talk about things that are on its mind. (Shewey, 2000, p. 14)

Several critics of the play have pointed out this attempt to combine factuality and fiction, as well as how *The Laramie Project* situates the real town of Laramie and its counterpart in the play's re-creation of the town:

In the play the ventriloquized words represent the “real” of the town and the people, while the crafted narrative specifically re-creates Laramie as a site of Western

pastoral myth. Such a depiction generates a tension between nonfictional content and its fictionalized form. The company constructs a rhetoric of authenticity and truthfulness by portraying the "real," simultaneously manipulating the raw information of the "real" into theatrical composition. This process constructs a cohesive narrative out of diffuse stories and focused characters out of actual people. By cutting and editing, the company creates characters that are particularly Western in their outlook and characterization yet maintains that these are the people that one meets in Laramie, and by extension, that these are the people one meets in the West (Tigner, 2002, p. 143).

In its examination of homophobia in America and the often tragic results of that homophobia, *The Laramie Project* serves as a strong launching point for a deeper analysis of the subject and its related corollaries such as the construction of gender roles and heterosexuality hegemony. This article proposes to use Julia Kristeva's notion of "abjection" as a theoretical guidepost in order to discuss the issues of homophobia, gender roles, and heterosexual hegemony as they are treated and explored in *The Laramie Project*.

II. Kristeva's "Abjection" : Its Meaning and Content

Before showing whether the theory of "abjection" can provide us with a strong insight into the crime depicted in *The Laramie Project* as well as an explanation of the reaction to that crime, it is important to try to understand what exactly is meant by this concept. The paper thus examines this concept first in a more general way before trying to link it with the project under discussion.

For Kristeva, "abjection" refers to the state whereby we abject or reject that which we consider other than oneself, a state of creating borders or boundaries between what is "I" and what we come to consider other, a perfectly natural state in terms of becoming fully individual.

Kristeva argues that our first experiences prior to and just following birth are those of oneness with the rest of the world. Or rather, we do not know that we are discrete creatures within the universe. Instead, everything is included in us and we are included in everything. Of course, this can only happen because we have not yet formulated an identity or carved out a self which we can claim as our own.

The commencement of this separation, of this creation of a boundary between the "I" and the other happens, according to Kristeva, even before Lacan's famous image of the infant catching sight of himself or herself in a mirror or other reflecting object and believing that this is what the "I" looks like (1977).

The infant begins to develop a sense of separateness from others when it starts to eject or

reject parts of itself. The material “spit out” is the abject:

Food loathing is perhaps the most elementary and most archaic form of abjection.

When the eyes see or the lips touch that skin on the surface of milk—harmless, thin as a sheet of cigarette paper, pitiful as a nail paring—I experience a gagging sensation and, still farther down, spasms in the stomach, the belly; and all the organs shrivel up the body, provoke tears and bile, increase heartbeat, cause forehead and hands to perspire. Along with sight-clouding dizziness, nausea makes me balk at that milk cream, separates me from the mother and father who proffer it. “I” want none of that element, sign of their desire; “I” do not want to listen, “I” do not assimilate it, “I” expel it. But since the food is not an “other” for “me,” who am only in their desire, I expel myself, I spit myself out, I abject myself within the same motion through which “I” claim to establish myself. (Kristeva, 1982, p. 3)

Kristeva argues that this process of abjection of rejecting and yet longing for pieces of ourselves which we have symbolically expelled is not something that happens once and then it is over. Instead, it is a lifelong process, something that haunts us from the moment we first realize our separateness to the moment when we no longer exist, when we cross that final boundary into non-being. It is constantly lurking in the shadows, as it were, ready to jump out at us. As McAfee (2003) puts it:

Kristeva describes the process by which an infant emerges from the undifferentiated union it has with its mother and surroundings. It does this by expelling, physically and mentally, what is not part of its clean and proper self. In this way, it begins to develop a sense of a discrete “I” even before the mirror stage of development and before learning language. But what the child abjects is not gone once and for all. The abject continues to haunt the subject's consciousness, remaining on the periphery of awareness. The subject finds the abject both repellant and seductive and thus his or her borders of self are, paradoxically continuously threatened and maintained. They are threatened because the abject is alluring enough to crumble the borders of self; they are maintained because the fear of such a collapse keeps the subject vigilant. (p. 49-50)

Thus, it can be argued that the nature of the original abjection will play a huge role in the future development of a person's identity and sense of self. As well, the nature of abjection also plays a major role in the development of society: “Just as we abject the unclean and improper evidences of the body's physicality in order to constitute a clean and proper body, so we abject the unclean and improper, again often on the basis of physicality, in the social realm in order to constitute the boundaries of community and nation” (Coats, 2000, p. 291).

On the other side of the equation, the question needs to be asked: what exactly is the

definition of “clean and proper” when it comes to the creation of a community, social order or nation? According to Grosz (1990), this consists mostly of the expulsion of taboo behavior such as incest, polymorphous sexual behavior that features different forms of sexual arousal other than the standard needed for procreation, and what are termed as perversions as defined within the society itself (pp. 86-87).

Unfortunately, such exclusions most often mimic the fear individuals within a society have of the other, of those who do not appear like themselves. Thus, rather than a simple abjection of qualities or feelings that the individual does not feel is part of his or her identity, this also leads to the exclusion of others because of their race, sexual preferences, and disability (as an imperfection that seems a blight on the subject's idealized world) : “The more or less beautiful image in which I behold or recognize myself rests upon an abjection that sunders it as soon as repression, the constant watchman, is relaxed” (Kristeva, 1982, p. 13).

III. Abjection and *The Laramie Project*

The notion of the abject can serve a multi-purpose role in the examination of (a) what took place in Laramie; and (b) how that event was recreated within Kaufman's *The Laramie Project*. According to Chanter (2006): “Neither object nor subject, the abject designates those unthought, excluded others, whose borderline (non) existence secures the identity of those who occupy authoritative positions in relation to dominant discourses” (p. 88). In this case, the obvious other is Matthew Shepard who represents what has been expelled or abjected in society (at least until very recently).

Also represented is the sheer banality of all this, the propensity of Americans to first negate and then attempt to fit things in once they're called on it. As company member Barbara Pitts puts it in the play:

We arrived in Laramie tonight. Just past the “Welcome to Laramie” sign-
“Population 26,687” -the first thing to greet us was Wal-Mart. In the dark, we
could be on any main drag in America-fast-food chains, gas stations. But as we
drove into the downtown area by the railroad tracks, the buildings still look like a
turn-of-the-century western town. Oh, and as we passed the University Inn, on the
sign where amenities such as heated pool or cable TV are usually touted, it said:
Hate is not a Laramie value. (Kaufman et al., 2001, Act 1: Moment: Journal Entries)

The combination of fascination and repulsion that many feel towards difference comes together in the feelings many have towards homosexuals, even in our so-called sexually enlightened age. The thought of having sexual relations with a partner of similar sex both attracts and repulses. This seems to fit well into the classic definition of abjection. Thus, rather than

seeing Shepard's killers as a blight on Laramie society, losers and social discards, perhaps instead they represent the seething edge of that society's attempts to come to terms with otherness. As Pochoda (2000) puts it: "I wondered whether the secret shame of Laramie might be that in this upright community there's an element of routine and absent-minded moral indifference" (p. 33).

This might help to explain why it seems that all too often the people interviewed by Kaufman and his theatre group spent a lot more time talking about how beautiful and peaceful and calm Laramie was, how different it was from big cities than they did about the actual killing. Or they tried to explain away the killing in terms of "it doesn't happen here" or "It's a good place to live," one of the statements made by Sergeant Hing. Or as the actor playing Rebecca Hilliker, head of the University of Wyoming theatre department is quoted as saying in the play:

Rebecca Hilliker: You have an opportunity to be happy in your life here. I found that people here were nicer than in the Midwest, where I used to teach, because they were happy. They were glad the sun was shining. And it shines a lot here. (Kaufman et al., 2001, p. 6, Act 1, Moment: A Definition)

Overall, the characters of the town are portrayed as living within a self-enclosed space with very strong boundaries—and the killing is seen as an aberration. But not so much an aberration because the person killed was gay but because the ones doing the killing were so "normal." In other words, if there was an object of abjection here, it was Matthew.

The interviews with the townsfolk reveal an overall blandness and an ability to circle round and round without coming to the point—with a few sharp exceptions. One of the exceptions is the character of Jedediah Schultz, a drama student who earned his place at the university by doing a scene from *Angels in America*, a scene he claims his parents refused to view him in.

Jedediah Schultz: If you would have asked me before, I would have told you Laramie is a beautiful town, secluded enough that you can have your own identity.... A town with a strong sense of community-everyone knows everyone.... A town with a personality that most larger cities are stripped of. Now, after Matthew, I would say that Laramie is a town defined by an accident, a crime. We've become Waco, we've become Jasper. We're a noun, a definition, a sign. We may be able to get rid of that ... but it will sure take a while. (Kaufman et al., 2001, p. 9, Act 1, Moment: A Definition)

If Matthew Shepard was seen in abject terms by his killers, then it would explain the fact they spent time with him at the bar (attraction), followed by their vicious attack on him (repulsion). This could be going on simultaneously, like a pair of intersecting waves. On the one hand, the subject has been consciously and subconsciously trained all his or her life to believe that "sexual deviance" is bad, unclean, not proper; on the other, the subject is drawn to this or at the very least fascinated by it (as if staring through a peephole in the wall at forbidden acts).

When you add the voice of the patriarchy, that of God, country and family, the situation becomes even more stressed and stressful: “Her duty as a citizen will be clear—to stand against sexual deviance, to practice benevolent but distant tolerance of the disabled, and to protect the nation's interests and borders against the encroachment of foreign ideas and organized, recognizable enemies” (Coats, 2000, p. 292).

Again, the character of Schultz in the play has some significant things to say with respect to this. In one of the longer speeches in the play, Schultz says, after describing how he told his parents about the scene he wanted to do:

And they brought me into their room and told me that if I did that scene, that they would not come to see me in the competition. Because they believed that it is wrong—that homosexuality is wrong—they felt that strongly about it that they didn't want to come see their son do probably the most important thing he'd done to that point in his life. And I didn't know what to do. (Kaufman et al., 2001, p. 12, Act One, Moment: Angels in America)

And thinking back on it, I think, why did I do it? Why did I oppose my parents? 'Cause I'm not gay. So why did I do it? And I guess the only honest answer I can give is that, well -- (He chuckles) -- I wanted to win. It was such a good scene; it was like the best scene! (Kaufman et al., 2001, p. 13, Act One, Moment: Angels in America)

The results of this dilemma, this attraction/expulsion dyad coupled with the societal voice dividing self from other, are all too often tragic. This is the case both for the abjected object and the subject doing the abjection:

Obviously, the preferred method of working one's way past the abjection of adolescence has traditionally been to repeat the process of repression that stabilized the oedipal identity in the first place. Just as obviously, this has created as many problems for the social as it has solved for the individual. When the choice is so stark as to reject outright the maternal structure of connection and corporeality in favor the paternal structure of independence and transcendence, the subject can only develop an atrophied and one-sided imaginary. (Coats, 2000, p. 299)

The torture and killing of Shepard has been described by some as more a crime of opportunity on the part of two drugged up louts than a deliberate, pre-meditated act of homophobic rage and hatred (Wypijewski, 1999). However, such a description per se does not take into account the interplay between individual tendencies and societal pressures—and how those themselves intermingle with the basic tendencies of human beings to develop barriers between themselves and the rest of the world (as well as how those barriers are originally formed and then subsequently re-enforced) :

The problem of combating discrimination, then, involves gaining epistemic access to habits of which we might not be fully aware, but which require some identities to occupy the position of the jettisoned other. Dominant discourses operate in ways that gain legitimacy for themselves by maintaining the fantasmatic completion of some bodies only by requiring abjection of others, and then denying the completion thereby effected. Racist, sexist, classist, heterosexist, and nationalist mythologies are thus held together through the expulsion or rejection of fragmented, abject bodies. (Chanter, 2006, p. 94)

The fragmented, abject bodies are all too often placed in that state through the sheer avoidance of their existence rather than an obvious denial. In other words, as a society (and one takes the Laramie towns people as an acceptable cross-section of any society), it is not so much the out and out violence against the “other” that causes the most damage as the exclusion of that “other” from everyday conversation and concerns. This is what really tells the “other” that “it” is not wanted. For example, when Sergeant Hing is talking at the start of the play, he is not saying anything untoward or obviously homophobic. He says:

I was born and raised here ... My family is, uh, third generation ... My grandparents moved here in the early nineteen hundreds... We've had basically three, well, my daughter makes it fourth generation ... Quite a while ... It's a good place to live. Good people-lots of space. (Kaufman et al., 2001, p5-6, Act One, Moment: A Definition)

But what does this really mean? The underlying implication is that people such as Matthew Shepard have come around and messed up this “good place to live.” Their outsidersness, their re-introduction of what has been abjected, has caused ordinarily decent people to react in ways that are patently crazy. Similarly, you have the limousine driver, Doc O'Connor saying:

You couldn't put me back in that mess out there back east. Best thing about it is the climate. The cold, the wind. They say the Wyoming wind'll drive a man insane. But you know what? It don't bother me. Well, some of the times it bothers me. But most of the time it don't.

I like the trains, too. They don't bother me. Well, some of the times they bother me, but most times they don't. Even though one goes by every thirteen minutes out where I live ... They used to carry cattle ... them trains. Now all they carry is diapers and cars (Kaufman et al., 2001, p. 7-8, Act One, Moment: A Definition).

The character called Zackie Salmon perhaps comes closest to actually stating the obvious:

Now, in Laramie, if you don't know a person, you will definitely know someone they know. So it can only be one degree removed at most. And for me-I love it! I mean, I love to go to the grocery store 'cause I get to visit with four or five or six

people every time I go. And I don't really mind people knowing my business-'cause what's my business? I mean, my business is basically good. (Kaufman et al., 2001, p. 8, Act One, Moment: Definitions)

There is also the ingrained notion of the other outsiders, the ones who follow in the tracks of the event and come to the town to mess things up. As Sergeant Hing points out:

Hing: It's a good place to live. Good people, lots of space. Now, when the incident happened with that boy, a lot of press people came here. And one time some of them followed me out to the crime scene. And uh, well, it was a beautiful day, absolutely gorgeous day, real clear and crisp and the sky was that blue that, uh ... you know, you'll never be able to paint, it's just sky blue-it's just gorgeous. And the mountains in the background and a little snow on 'em, and this one reporter, uh, lady ... person, that was out there, she said ...

Reporter: Well, who found the boy, who was out here anyway?

Sergeant Hing: And I said, "Well, this is a really popular area for people to run, and mountain biking's really big out here, horseback riding, it's just, well, it's close to town." And she looked at me and she said:

Reporter: Who in the hell would want to run out here?

Sergeant Hing: And I'm thinking, "Lady, you're just missing the point." You know, all you got to do is turn around, see the mountains, smell the air, listen to the birds, just take in what's around you. And they were just-nothing but the story. I didn't feel judged, I felt that they were stupid. They're, they're missing the point-they're just missing the whole point. (p. 9, Act One, Moment: Definitions)

Interestingly, Kristeva's abjection was placed by her as coming before any sexual differentiation of the subject. In other words, when the self is identifying itself originally as separate from the other (the rest of the world), it does not do so in terms of gender but rather in terms of what is clean and what is unclean, what is proper and what is improper:

As prior to sexual difference, abjection can offer a model for thinking about primal differentiation along other lines, as structured by race, class, or sexuality. The positing of the maternal body as the privileged site of abjection takes place within a retroactive economy that constructs women's lack as constitutive of the reign of the phallus. If that retroactive construction is itself underwritten by an unacknowledged racing of subjects that dictates, for example, the racial genealogy of legitimated reproduction--including the racial and class-bound dictates of marriage—the historical and structural complexity of how race has played into the abjection of women and the elevation of the phallus must be confronted. (Chanter, 2006, p. 95)

The relationship between abjection and violence is one that is linked quite clearly in the case

of the killing of Shepard. Violence is one way for psychically fragile individuals to keep their identities intact. In her discussion of abjection and its use in Charles Dickens' *Oliver Twist*, Tatum (2005) argues that the murderer Sikes has to destroy Nancy because he links her sexuality to the fatal potential he sees in her body: "This threatening construction of women's sexuality derives from an imbalanced focus in the male psyche on the repulsion aspect of abjection, a focus socially inscribed as a threatening power, which is used to justify violent usurpations of the feminine in masculine constructions of gender" (p. 239).

In the case of the killing of Shepard, the two defendants claimed that they had to defend themselves because he made a pass at them. According to the girlfriend of one of them, Aaron, Shepard simply walked up to him and his friend Russell and told them he was gay and wanted to have sex with them. That's when they decided to teach him a lesson. But according to the bartender, it was Aaron and Russell who approached Shepard.

The roots of violent behavior, why one person turns to it while another does not under similar circumstances (and even under what seem similar nurture factors), arise from a defence mechanism to deal with the abject:

The defence against the abject is bolstered by symbolic investment in the ego-ideal, which may embody stylized or exaggerated ideas of masculinity or femininity... The difference between the normal and the pathological is primarily one of degree, of a loss of a sense of limits which enables the socially adjusted personality to cooperate with others ... Additionally, although 'healthy' personalities may come to operate social arrangements without undue catastrophe, there remains the possibility that extreme stress or crisis might yet produce regression to earlier and more primitive coping mechanisms for ensuring psychological survival. (Linstead, 1997, p. 1117)

There is a fit here with Kristeva's basic premises involving abjection. The argument, as put forward by Levi-Strauss (1989), is that modern societies, so-called civilized societies, deal with otherness and strangers by rejecting them or casting them out, while primitive societies literally or figuratively ate the strangers among them.

But Kristeva would argue that these two reactions are not mutually exclusive. In fact, at the level of both individuals and societies, either reaction could occur at any given time. That is because of the abject, which is actually an in-between area or category, neither in nor out, neither acceptable nor capable of being totally rejected:

It is not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite ... Abjection ... is immoral, sinister, scheming, and shady: a terror that disassembles, a hatred that smiles, a passion that uses the body for barter instead of inflaming it, a debtor who sells you up, a friend who stabs you

(Kristeva, 1982, p. 4)

Levin (1988) argues that the modern self, the modern sense of identity, rather than eschewing violence, is actually based on it. It is in constant battle against the Other and the forces it believes are ranged against it. It is involved in a daily fight to keep from fragmenting, unwilling to accept or believe that the unity that it prides itself on is temporary and mostly an illusion. Naturally, that self will strike out—and most obviously at others who seem to be a threat to it, either as reflections of what the individual has rejected or what it wants but is prevented from acquiring by societal norms and taboos:

The modern self, the self which appears in the metaphysical texts of modernity, is a self deeply divided, a self in which reason is split off from feeling, from sensibility, and from the innate wisdom of the body. It is also a self moved by the will to dominate. Even our self-knowledge must assume this character: the self exists in self-mastery and in the self-possession of the immediacy of certain knowledge. (p. 20)

According to Kristeva, the creation and use of literature should have only one purpose: to help both the creator and the consumer of the art to better cope with the original “sin” of abjection, that rupture from which we never recover. Rather than being forced to actually act out the various conflicts arising from abjection, the individual (and the society) can work through them in a simulated sense. Thus, literature not only shows us the various ills arising from the act of abjection but also serves as a catharsis. She states:

By suggesting that literature is abjection's privileged signifier, I wish to point out that, far from being a minor, marginal activity in our culture, as a general consensus seems to have it, this kind of literature, or even literature as such, represents the ultimate coding of our crises, of our most intimate and most serious apocalypses. Hence its nocturnal power ... Literature may also involve not an ultimate resistance to but an unveiling of the object: an elaboration, a discharge, and a hollowing out of abjection through the Crisis of The Word. (1982, p. 208)

The Laramie Project consists of a hybrid literary creation. Based on hundreds of interviews, the final product is a distillation of many voices. Some of these voices are strident anti-gay diatribes; others plead for tolerance and understanding; still others do not really know what they are or want to be—like the Reverend in the play who preaches love and peace while at the same time stating that he hopes Shepard had the opportunity to reflect on his lifestyle and what the word of God had to say about such a lifestyle before he slipped into the coma.

It is thus a collective endeavor, closer to a tribal ceremony than a modern authored and scripted piece of literature. Like any tribal ceremony, the recitations overlap with each other. One picks up where the other leaves off. There is no one real moment of epiphany, no one place where the listener or reader can say: “There! That is the essence of the play. That's what I

wanted to say or get across to you.”

Instead, what we get are pieces and fragments: of conversations; of lectures; of movements and actions; of those who were intrinsically involved and those who only serve as chorus, chirping away. Some come forward while others fade into the background.

Like Kristeva's abjections, however, these pieces and fragments never completely vanish, only sink for a while and continue to bubble. Interspersed with these are the conversations of the actors themselves, as actors, as interviewers, as commentators. They make statements about how the project came about, commentary upon commentary, in other words.

The effect, interestingly enough, is the creation of a societal voice, itself a voice with boundaries and borders, of communal meanings. Lost in its midst is the voice of the individual, the original self that we strive so hard to explain. McAfee (2003) states: “All narratives attempt to create a fictive unity, a singular meaning and identity—but insofar as such unity is an effect of abjection it will have to be tenuous and it will be a tale of suffering” (p. 54).

In *The Laramie Project*, that “fictive unity” resides within the society and its multiple voices. In fact, the actual torturing of Shepard is not presented on stage—Matthew Shepard himself never appears. He is simply the creation of all the voices around him, around the void.

In a sense, Kaufman and his ensemble go out of their way to ensure that the abject is not visible, perhaps, because, as Valier (2003) points out, the abject “disgusts, sickens, and inspires loathing, repugnance, nausea. Combining both violent denial and pleasurable fascination, the abject cannot be admitted or assimilated by the subject ... The concept hence foregrounds the ambivalent viewing position of the spectator” (p. 122).

Kristeva has always linked the corpse with the final collapse of boundaries, the one between life and death. She has called it “the most sickening of wastes” (1982, p. 4). The appearance of Shepard's corpse on stage would have completely altered the balance of the play, while re-introducing the visceral set of abjections that society tries so hard to keep under wraps: the desire for revenge coupled with the fascination of decomposition, of the organic reverting to its basic elements. Thus, we get the poignant description of the person who first comes across Shepard's body crucified to the fence and the description of him as a rag doll, as this tiny thing that didn't appear quite human.

According to Nussbaum (1999), one of the strongest elements in the present day criminal law proceedings is the creation of a sense of disgust, the further creating of “others” with whom no respectable self would ever identify. Seltzer (1997) further notes the growing obsession that people have in gravitating towards scenes of blood and gore. As Valier (2003) points out: “The abject aesthetics of punishment in contemporary culture marks the remaking of the practices that constitute both legality and public space. Nowhere is this set of developments played out more dramatically than in ‘emotional’ high-profile criminal cases” (p. 124).

The Laramie Project wanted to avoid that type of purely gut reaction, the sort of false immediacy that is mediated and carefully managed by mass media. Instead, it chose a much more measured approach. It is safer to have the voices of the people of Laramie speak out. These voices come across as sensible and forlorn, as saddened by what took place, as accepting and tolerant, as somewhat confused but above all as human—like the rest of us.

The play thus skirts the primal fears and concerns at the heart of the individual. In particular, we are not shown what lies in the heart of Shepard's two killers. Instead, we hear the voice of Shepard's dad who provides a eulogy for his son and then asks for clemency for the two killers, asks that they be spared the death sentence, and provides a poetic rendition of Matthew's final hours of consciousness:

You, Mr. McKinney, with your friend Mr. Henderson left him out there by himself, but he wasn't alone. There were his lifelong friends with him, friends that he had grown up with. You're probably wondering who these friends were. First he had the beautiful night sky and the same stars and moon that we used to see through a telescope. Then he had the daylight and the sun to shine on him. And through it all he was breathing in the scent of pine trees from the snowy range. He heard the wind, the ever-present Wyoming wind, for the last time. He had one more friend with him, he had God. And I feel better knowing he wasn't alone. (Kaufman et al., 2001, p. 95, Act Three, Moment: Dennis Shepard's Statement)

Unfortunately, while this may be the more reasoned and reasonable approach when it comes to the treatment of a hate crime, it also runs the risk of eviscerating the cathartic experience. The viewer/reader may find that he or she cannot get to the basic condition, the original abjection. That, in turn, tends to negate the purpose of literature. While it might work in a society where the individual does not exist as a single entity, it comes across as platitudinous and unconvincing in a society where such occurrences are so commonplace.

Ironically, it would seem that the citizens of Laramie, acting as a unit, are just as prepared to treat the McKinneys and Hendersons of this world as outsiders and objects of abjection. They do not partake in the general chorus defining the natural beauty and goodness of Laramie. They are seen, not as the natural extensions of so-called ordinary folks simply pushed to the limits but actually people whose fear of being swallowed up if they accept in any way otherness is so strong and so visceral that they can only react in one way: instinctively and violently.

The Laramie Project was not able to get a grip on them, to make us see their true nature, to try to explain and come to terms with how they came to be the way they are.

IV. Conclusions

This paper has examined *The Laramie Project* through a theoretical framework using Kristeva's concept of abjection. Through that concept, the paper was able to show that abjection can explain quite well the interaction that took place between Matthew Shepard and his killers on that October night in 1998. It also explains the fundamentals behind the killers and their motivation—conscious or subconscious. The inability to do completely away with the abject object while at the same time being repelled by it can easily lead unstable individuals to fear a loss of their identity. That in turn can lead to a striking out at the object before them, the one they consider to be unclean or outside the laws of society.

While Kristeva's abjection works well in terms of the actual crime and other similar crimes committed, it does not do as well in the way *The Laramie Project* itself comes across. Kaufman and his theater group chose not to delve into the foundational causes of such actions and focused instead on the community reaction. This may have been because of fears of the type of gut reaction a more personal, psychological focus might have created. Nevertheless, it causes the play to lose some of its cathartic abilities for the viewer, creating instead a state where some healing takes place—for those who seek such healing in the first place. Others are left in much the same state they were before, believing that the killing of Shepard was an isolated incident that in no way reflects the general thoughts of society when it comes to the treatment of the other in its midst.

While it might appear at first that the use of the consensus voices from the town could serve to create an atmosphere whereby agreement can be reached with respect to how to handle otherness, this turns out to be a false hope. The consensus seems to serve only to cover up the seething desire to eject the object of abjection as far away as possible from “civilized” society—be that object someone like Matthew Shepard or those like McKinley and Anderson.

References

- Brustein, R. (2000). “On Theater—The Staged Documentary,” *The New Republic*, June 19: 29.
- Chanter, T. (2006). “Abjection And The Constitutive Nature of Difference,” *Hypatia*, 21(3): 86-106.
- Coats, K. (2000). “Abjection and Adolescent Fiction,” *Journal for the Psychoanalysis of Culture & Society*, 5(2): 290-302.
- Grosz, E. (1990). “The Body of Signification.” In J. Fletcher & A. Benjamin (Eds.), *Abjection, Melancholia, and Love: The Work of Julia Kristeva*. London: Routledge.
- Kaufman, M., and Members of Tectonic Theater Project (2001) *The Laramie Project*. New York:

Vintage.

Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Trans. L.S. Roudiez. New York: Columbia University Press.

Lacan, J. (1977). *Ecrits: A Selection*. Trans. A. Sheridan. New York: W.W. Norton & Company.

Levin, D.M. (1988). *The opening of vision: nihilism and the postmodern situation*. New York: Routledge.

Levi-Strauss, C. (1989). *Tristes Tropiques*. London: Pan Books.

Linstead, S. (1997). "Abjection and Organization: Men, Violence, and Management," *Human Relations*, 50(9): 1115-1145.

Mah, H. (2000). "Phantasies of the Public Sphere: Rethinking the Habermas of Historians," *The Journal of Modern History*, 72(1): 153-173.

Mcafee, N. (2003). *Julia Kristeva*. New York: Routledge.

Nussbaum, M. (1999). "'Secret Sewers of Vice': Disgust, Bodies and the Law" . In S.A. Bandes (Ed.), *The Passions of Law*. New York: New York University Press.

Pochoda, E. (2000). "The Talk in Laramie," *The Nation*, 270(24): 33.

Seltzer, M. (1997). *Serial Killers: Death and Life in America's Wound Culture*. New York: Routledge.

Shewey, D. (2000). "Town In A Mirror," *American Theatre*, 17(5): 14.

Tatum, E.K. (2005). "'Something Covered With An Old Blanket': Nancy and Other Dead Mothers in 'Oliver Twist'," *The American Journal of Psychoanalysis*, 65(3): 239-260.

Tigner, A.L. (2002). "The Laramie Project: Western Pastoral," *Modern Drama*, 45(1): 138-157.

Valier, C. (2003). *Crime And Punishment in Contemporary Culture*. New York: Routledge.

Wypijewski, J. (1999). "A Boy's Life: Psychological Profile of a Gay Man's Murderers," *Harper's*, September.

論漢武帝的選才與任士

The Employment Policy of Emperor Han Wudi

王靖婷*
Ching-Ting Wang

(收件日期 95 年 11 月 6 日；接受日期 96 年 11 月 15 日)

摘 要

在西漢的政治舞臺上，武帝所扮演角色的重要性與活躍程度，並不下於高祖劉邦。在武帝大權獨攬、獨裁專政的運作下，一個龐大帝國自他手中建立了；也由於一意徇私的輕率作風，一手把新興帝國的命脈斷傷了。其中興衰成敗的關鍵，乃繫於武帝個人的政治作風，與舉用人才的得失。

武帝爲了建立個人功業，在人才的舉用上，較之前朝，有很大的突破與改革，班固曾稱許爲「漢之得人，於茲爲盛」。本文所採史料，以《史記》爲主，《漢書》、《資治通鑑》爲輔，將武帝在位五十四年，依人才的任用情形分爲承先、初興、盛興、中衰、中興五個時期，從各期所舉用的文治武功的人才，看武帝一朝的興衰治亂之跡。

關鍵詞：漢武帝、用人政策、文臣、武將

* 中華醫事科技大學 通識教育中心講師

Abstract

On the political stage of the Former Han Dynasty, The importance and the active degrees of the role played by Emperor Han Wudi are no less than that of Emperor Gaozu Liu Bang. In the procedure of Emperor Han Wudi's dictatorship, a huge empire was established by him. However, resulted from Han Wudi's acting willfully and his heady style, the lifeline of the emerging empire was slashed by his own hand. The crucial key to rising , declining, success and failure of the empire is bound to Emperor Han Wudi's own political style and the gain or loss of his employment policy.

In order to set up his own exploits, there are huger breakthrough and innovation in his employment policy than that of former Chin Dynasty. Ban-gu had praised and said “The winning of popularity and support is flourishing at this moment.” The historical material picked by this article is mainly based on 《Shih-chi》 and assistantly based on 《Han Dynasty Book》 and 《Zi Zhi Tong Jian》 . It divides the ruling period (fifty-four years) of Han Wudi into five phases according to the situations of Employment Policy, which are the phase of .inheritance, the early phase of flourishing, the phase of fully flourishing, the phase of growing weak, and the phase of reanimation. It analyses the employment policies including civilian officials, military officials during each phase and therefore we can view the trace of the rise, decline, public orders, and disorders of Emperor Han Wudi's Dynasty.

Key words: Shih-chi, Emperor Han Wudi, Employment Policy, Civilian Officials, Military Officials

壹、緒 論

武帝在位五十四年期間，可說是西漢政治興衰的轉捩點。在對內的興學舉士與對外的武功交通上，固然達到前所未有的顛峰；然而也因戰事頻仍、法令滋章、網密吏酷，而造成社會的疲敝蕭條與騷動不安。西漢一朝的國勢與疆域，在武帝時呈現空前盛況；但內政經濟與民生治安，卻在鼎盛的局面之後，走入下坡。武帝在位最後數年，雖曾力圖矯正以挽救頹勢，卻仍阻止不了西漢由盛而衰的命運。因此，在西漢的政治舞臺上，武帝所扮演角色的重要性與活躍程度，並不下於高祖劉邦。在武帝大權獨攬、獨裁專政的運作下，一個龐大帝國自他手中建立了；也由於一意徇私的輕率作風，一手把新興帝國的命脈斷傷了。其中興衰成敗的關鍵，乃繫於武帝個人的政治作風，與舉用人才的得失。

本文撰述目的，乃在於整理武帝一朝的文臣武將，從中尋繹國勢興衰與人才進用的消長情形，並就兩者關係探究下列問題：（一）何種人才，足以興國安邦？（二）何種人才，足以危國滅家？（三）如何選才，方能免遺珠之憾？（四）如何使才，方能人盡其才？

本文採文獻研究法，所參考之文獻，可分為：（一）有關武帝個人的史料：包括《史記·武帝本紀》¹、《史記·太史公自序》、《漢書·武帝紀》、《漢書·昭帝紀》、《資治通鑑·漢紀卷 17 ~22》，今人所著《漢武帝評傳》、《漢武帝傳》等。（二）有關武帝一朝文臣武將的史料：以《史記》列傳中的本傳為主，如〈魏其武安侯列傳〉、〈韓長孺列傳〉、〈李將軍列傳〉、〈衛將軍驃騎列傳〉、〈平津侯主父列傳〉〈司馬相如列傳〉、〈汲鄭列傳〉、〈儒林列傳〉、〈酷吏列傳〉，佐以《漢書》相關傳記、《資治通鑑·漢紀卷 15 ~24》等。（三）有關歷史、思想、政治、社會、法律的史料：如《史記》〈封禪書〉、〈平准書〉、〈河渠書〉、〈龜策列傳〉、〈匈奴列傳〉、〈西南夷列傳〉；《漢書》〈諸侯王表〉、〈刑法志〉、〈食貨志〉、〈五行志〉、〈藝文志〉；《資治通鑑·漢紀卷 15 ~24》等。今人所著《中國上古中古文化史》、《秦漢史》、《國史舊聞》、《漢唐史論集》、《兩漢思想史》、《秦漢法律史》，及與本文主題相關之單篇論文：〈理想與現實的反差——讀《史記·酷吏列傳》〉、〈《史記》中「酷吏」詞義的文化解讀〉、〈漢初至武帝時用相背景分析〉、〈從《史記》看武帝的用將原則〉等數篇。

上述有關漢武帝用人政策的探討，或集中於文臣（宰相、酷吏）、或偏重於武將，未能全面就文臣武將的舉用情形與國勢興衰做分析比較；而探討漢武帝一生功過的傳記或篇章，多集中於武帝性格上的缺失，對性格缺失造成用人偏差未加著墨討論。本文嘗試綜合前人的研究，探討各類人才進用的消長與國勢興衰的關係，並進一步分析武帝用人觀的偏差對人才舉用的影響，以資後世借鑑。

1 《三國志·王肅傳》：「漢武曾聞其述史記，取孝景及己本閱覽之，於是大怒，削而投之。于今此兩記有錄無書。」褚少孫補《史記》，以〈封禪書〉補之。

貳、漢武帝的文治武功與功過論

西漢自高祖以後，惠、文、景皆是守成之君，主政大臣也多奉行道家清淨無爲之治，在黃老治術的影響下，政治作風趨於保守退讓，既不對外征伐，也無增革損益，七十餘年間，國家無事。然而，自武帝以少年君主即位，卻一改前人的清儉作風，大力從事改革。由種種對內對外的舉措，可看出武帝欲突破傳統作風，以樹立個人功業的野心。

一、漢武帝的文治武功

(一) 文治方面

漢高祖以武力結束了秦末群雄蠱起的紛亂局面，建立了大一統的帝國，然因分封同姓及功臣，使皇權未能集中；武帝在文治上則完成了高祖的未竟之功，建立了政治、文化與經濟大一統的中央集權君主專制帝國。

在政治上，武帝先採行大臣主父偃提出的「推恩令」，表面上恩澤廣披，以法制推動諸侯析地分封諸子，實際上卻達到「衆建諸侯而少其力」的削藩目的²。然後又按「酎金律」³等法律規定奪爵，最多時曾一次奪爵 106 人⁴。並設置十三部刺史，加強對地方的控制，達到政治上中央集權的目的。

在文化思想上，董仲舒曾建議武帝「罷黜百家，獨尊儒術」，但在武帝的融貫下，以儒術爲尊統合了戰國諸子學說，一如司馬遷所形容的：「博開藝能之路，悉延百端之學」（《史記·龜策列傳》）。於是在朝廷中，思想攙和陰陽家的儒者董仲舒被延引爲國師，攙和刑名法家的儒者公孫弘⁵爲丞相，攙和縱橫家的儒者主父偃一歲四遷，以刑法出身的張湯、趙禹「共定諸律令」，並以《春秋》決大獄。戰國時代紛紛擾擾的九流十家，到漢武帝時以儒爲主融貫諸學的作法，形成了文化思想上的大一統。

經濟方面，官鑄五銖錢，將鑄造、發行貨幣之權收歸國有，解決經濟紊亂的問題。鹽鐵官營，不但舒緩了財政困難，有利於抑制兼併，並且打擊分裂割據勢力（《漢武帝傳》，頁 103-108）。頒布「算緡」「告緡」令，徵收富商大賈的稅金，使民間貧富趨於平均。行「均輸」「平準」法，由政府掌管商品運輸、買賣、價格，以防止商人壟斷物資剝削百姓，並增加國家財政收入⁶。武帝藉此種種財政的新舉措，完成了經濟上的中央集權。

2 見《漢書·諸侯王表》：「武帝施主父之冊，下推恩之令，使諸侯王得分戶邑以封子弟，不行黜陟，而藩國自析。自此以來，齊分爲七，趙分爲六，梁分爲五，淮南分爲三。皇子始立者，大國不過十餘城。長城、燕、代雖有舊名，皆亡南北邊矣。」

3 《史記·平準書》注引如淳曰：「侯歲以戶口耐黃金，獻於漢廟。皇帝臨受獻金，以助祭…金少不如斤兩，色惡，王削縣、侯免國。」

4 《史記·建元以來王子侯年表》載：「元鼎五年，諸侯坐獻黃金耐祭宗廟不如法，奪爵者百六人。」

5 《漢書·五行志》：「董仲舒治公羊春秋，始推陰陽爲儒者宗。」《漢書·公孫弘傳》：「習文法吏事，緣飾以儒術」

6 「均輸」「平準」法的本意不惡，乃爲打擊靠屯貨積財的富商大賈，平衡民間經濟，國家也從中取利，卻在執行過程中出現了種種弊端。（《漢武帝傳》，頁 113-114）

（二）武功方面

漢武帝對外採軟硬兼施的策略。對北方虎視眈眈、不斷欺凌的匈奴，他一改高祖以來的「和親」政策，正面迎敵與入侵的匈奴作戰，不但解除了北方的威脅，使「匈奴遠遁，漠南無王庭」，並開發西北、移民設防，置「朔方郡」。征伐匈奴之外，也消滅夜郎、南越，在西南設置七郡；張騫通西域後，打通了絲綢之路，促成後來中西經濟文化的交流；在東方則消滅了衛氏朝鮮，置四郡。藉著連年的爭戰開發，將閩越、蜀、百越、朝鮮等民族與漢民族融合，造成民族上的大一統。

二、漢武帝功過論

武帝身後，有關武帝的評價可分為正面和負面兩派。以下依朝代先後分列時人及後人的意見。

（一）正面評價

1. 西漢司馬遷〈今上本紀〉原文已無法考究，但可從〈太史公自序〉看到對武帝功業的正面評價是：「漢興五世，隆在建元，外攘夷狄，內修法度，（建）封禪，改正朔，易服色。」
2. 西漢末劉歆從攘夷、定制垂範的角度，對漢武有極高的評價：「孔子曰：『微管仲，吾其被發左衽矣。』是故棄桓之過而錄其功，以為伯首。……孝武皇帝愍中國罷勞無安寧之時，乃遣大將軍、驃騎、伏波、樓船之屬，南滅百粵，起七郡；北攘匈奴，……。四垂無事，斥地遠境，起十餘郡。功業既定，乃封丞相為富民侯，以大安天下，富實百姓，其規撫可見。又招集天下賢俊，與協心同謀，興制度，改正朔，易服色，立天下之祠，建封禪，殊官號，存周後，定諸侯之制，永無逆爭之心，至今累世賴之。單於守藩，百蠻服從，萬世之基也，中興之功未有高焉者也。」（《漢書·韋賢傳》）
3. 東漢班固對武帝的文治武功持正面看法：「孝武初立，卓然罷黜百家，表章六經，興太學，修郊祀，改正朔，定曆數，協音律，作詩樂，建封禪，禮百神，紹周後，號令文章，煥焉可述」《漢書·武帝紀》。敘述他對外征伐的影響是：「是時邊境晏閉，牛馬布野，三世無犬吠之警，黎庶無干戈之役」（《漢書·匈奴傳下》）

（二）負面評價

1. 西漢宣帝時夏侯勝論武帝曰：「武帝雖有攘四夷，廣土斥境之功，然多殺士眾，竭民財力，奢泰無度，天下虛耗，百姓流離，物故者過半，蝗虫大起，赤地千里，或人民相食，畜積至今未復……」（《資治通鑑·漢紀卷24》）
2. 西漢元帝時賈捐之則從擴地太大、征伐不休、勞民傷財的角度言之：「至孝武皇帝元狩六年，太倉之粟紅腐而不可食，都內之錢貫朽而不可校。乃探平城之事，錄冒頓以來數為邊害，厲兵馬，因富民以攘服之。……則天下斷獄萬數，民賦數百，造

鹽、鐵、酒榷之利以佐用度，猶不能足。當此之時，寇賊並起，軍旅數發，父戰死於前，子鬥傷於後，女子乘亭障，孤兒號於道，老母寡婦飲泣巷哭，遙設虛祭，想魂乎萬里之外。」（《漢書·嚴殊吾丘主父徐嚴終王賈傳》）

3. 東漢班固評其過失為：「孝武奢侈餘弊師旅之後，海內虛耗，戶口減半」（《漢書·昭帝紀》）「外攘四夷，內改法奄，民用凋敝，奸軌不禁」（《漢書·循吏傳》）
4. 宋司馬光《資治通鑑》對漢武的評價幾乎一無是處，甚至擬於秦始皇：「孝武窮奢極欲，繁刑重斂，內侈宮室，外事四夷；信感神怪，巡遊無度，使百姓疲敝，起為盜賊，其所以異於秦始皇者無幾矣。」（《資治通鑑·漢紀卷 22》）

由以上正反兩面的評價可知，後代史家對武帝在內政、文化思想、經濟、民族上的大一統，多持正面評價；但因連年征戰、廣開疆土，所造成的繁刑重斂、民用凋敝、奸軌不禁等影響，卻持反面看法。然而從「代價論」的角度而言，若不是漢武帝付出「海內虛耗，人口減半」的代價，又豈能造就前所未有的軍事、文化的鼎盛時期？（范文瀾，1958）若真要追究過失，武帝在位最大、最無可挽回的失策，殆在「信感神怪」一事，不但為此耗費無數財力、精神，也因巫蠱一案，造成骨肉相殘、禍延數族的憾事，即使晚年建「思子宮」，也悔之莫及了，實可為後世在上位者之明鑑！

參、武帝一生功過與選才任士的關係

武帝初即位，在人才的舉用上，即開創了迥異於前朝的新格局。首先，他不再滿意朝廷中那些只講無為而治的舊臣，而破格舉用布衣儒生，以儒家冠冕堂皇的理論，來粉飾帝國的門面；同時又任用一批文法深刻的官吏，以嚴明不苟的法律條文，來運作實際的政治。

內政的興革外，武帝也積極從事對外征伐，使漢帝國的聲威遠播。為了應付連年征戰，武帝多方招募武功外交方面的人才，論功行賞，使平民也有封侯的機會。這種不論出身、一體擢用的用人態度，是武帝能開創鼎盛局面的重要原因；然而，因為武帝私心自用，雖致力於拔擢人才，卻無法使人盡其才，在權威的壓迫下，祇能淪為獨裁者恣肆慾望的政治工具而已。

自武帝建元元年至後元二年止，數十年間，隨著不同人才的進用，可反映武帝一朝國勢興衰的消長情形；因此為了尋繹兩者之間的關係，筆者將武帝在位五十四年，分為承先、初興、盛興、中衰、中興五個時期。而分期依據，乃據《資治通鑑》中所載之大事記為準，就中擇取具代表性的事件年代為界。第一、二期的分界，以元光五年張湯窮治陳皇后獄為界，此為酷吏為政之濫觴。第二、三期的分界，以元狩四年官鑄白鹿幣、更鑄三銖錢為界，自此以後，民生經濟更紊亂拮据。第三、四期分界，以元封五年武帝以名臣文武欲盡，下詔求賢為準，可見其時人才凋零。第四、五期分界，以征和二年戾太子事件為界，武帝由此痛改前非。此為各期分界之大概。至於各期名稱的訂立，乃就人才的任用情形而言，同時使各期年限盡量平均。以下分別敘述之。

- (一) 承先期：自建元元年至元光四年（B.C.140~131，武帝 17-26 歲）十年間為第一期，即「承先期」。第一期中的大事，多為招舉人才的措施。武帝即位之初，一方面因為崇黃老、尚清儉無事的竇太后在位，一方面文治武功未興；中央人才的選用，不是景帝舊臣（如衛綰），就是太皇太后、太后之外戚（如竇嬰、田蚡），因此定名為「承先期」。
- (二) 初興期：元光五年至元狩三年（B.C.130~120，武帝 27-37 歲），可歸於第二期。第二期所舉用的人才，大致是由第一期所選拔出來的，不僅貧民出身可使列居三公九卿，且掌有國家大事的決定權，武帝一朝的制度典章，殆成立於此期。再加上竇太后的影響力不再，於是對外的武功交通漸興，人才之需求殷切，因此定名為「初興期」。
- (三) 盛興期 元狩四年至元封四年（B.C.119~106，武帝 38-51 歲）為第三期。元狩四年以後，為了積極開發利源，進用興利之臣；為了嚴密防止反動，大量任用酷吏。於是朝廷中，儒生、酷吏、武將、經濟方面的人才皆備，所謂「漢之得人，於茲為盛」，是武帝選才任士的「盛興期」。此期在文治武功方面雖然人才濟濟，卻屢有更革，天下多事而民間騷動，呈顯中衰的先兆。
- (四) 中衰期 元封五年至征和元年（B.C.105~92，武帝 52-65 歲），為第四期。元封五年以後，衛青卒，汲黯、公孫弘等名臣亦已凋零，初期的名臣武將殆盡，復下詔求賢，此期可說是人才的「中衰期」。因為對外武功不利，對內財政匱乏、社會治安不寧；武帝本人也把建功立業的注意力，全盤轉移至神仙之道的追求上，武帝的輝煌功業至此告一段落。
- (五) 中興期 征和二年至後元二年（B.C.91~87，武帝 65-70 歲）為第五期⁷。征和二年後，由於戾太子事件的影響，武帝悔其既往，於是罷方士神仙之道、休征戰、禁苛暴、止擅賦，思富養民。此期雖僅五年，然因武帝的幡然悔悟，加以用人稱職，所託得人，使政治、社會復走上常軌，因此名為「中興期」，為之後的「昭宣之治」奠立基礎。所舉用的人才，並無特殊才能，以謹厚老成者為上。
- 這五期政事的興衰更迭，對照武帝所舉用的人才，當可清楚看出武帝用人的得失予其一生功業的影響，從而探索西漢由盛轉衰的遞變之跡。

肆、文治方面的人才運用

武帝在文治方面所舉用的人才類別，可分為儒生文士、酷吏與計臣三類。而對於此三類人才的優劣，可於《史記》的人物述評上，窺見端倪。過去雖有人將司馬遷筆下人物，分為道家人物、法家人物與儒家人物（傅樂成，1977），然筆者以為如此分法，不足

7 史記中之記載僅止於第四期「中衰期」，是以第五期「中興期」之政績、人事，只能見於《漢書》。

以盡司馬遷褒貶之意，且易誤導後人對《史記》中所論述人物的偏見⁸。因此，筆者採〈萬石·張叔列傳〉中所云：「皇太后以爲儒者文多質少，今萬石君家不言而躬行……」之「文」（即「言」）、「質」（即「行」）爲判別標準，用以評析武帝所舉用人才的好壞。所謂「文」乃指其人在言論政策方面的才幹；「質」則指在誠意篤行方面的品德。「質有其內」的人物，爲政原則大抵是：「仁心爲質」、「責大指，不苟小」、並敢於犯上直諫；因此居官治民，常能達到「其身正，不令而行」的教化效果。至於「緣飾以儒術」與「舞文弄法」的人物，其爲官則「曲學阿世」以逢迎主意；其治民則慘急嚴酷，天下騷動而百姓不安其生。因此二類人物的當政原則與態度，可看出其在政治上所造成的正、負面影響，並歸結出武帝在文治方面的用人得失。

一、儒生文士的任用情形

漢興以來，儒生文士在政治上的地位，一直受到壓抑。高祖出身鄉曲小吏，不學無術，以武力爭戰得天下，對手無縛雞之力、行動迂闊的儒生文士，自然瞧不起。史書中載其「解儒冠，溲溺其中」，並不時大罵「豎儒」、「鄙儒」、「腐儒」，鄙夷不屑之至！至文帝、景帝雖提倡學術，在政治上則崇尚道家的清儉無爲，對於儒家的繁文縟節不以爲然；影響所及，朝中大臣多習黃老治術而少言儒術禮儀。迨及武帝即位，儒家講究尊卑有序，重視儀節規範的理論，正投其所好，於是儒生文士始在漢朝政壇上展露頭角。這種明顯的轉變現象，在第一期「承先期」的大事記上即可看出。

建元元年，武帝初臨政，即下詔舉賢良方正之士，並親自策問古今治道。在這次選拔人才大會上，表現突出而受到重視的儒生，有董仲舒（任爲江都相）、莊助（爲中大夫）等人；同年又招申公議立明堂事。建元二年，更任用趙綰、王臧爲御史大夫與郎中令。三年，復招選天下文學才智之士，朱買臣、吾丘壽王、司馬相如、東方朔、枚皋等，陸續晉用。其間，雖因竇太后的反對阻撓，在中央方面的大臣仍以列侯爲主，但基層人員卻大量舉用新進的儒生文士。

到了第二期「初興期」時，竇太后的影響力不再，武帝不僅在政治上破格拔擢布衣之儒公孫弘爲相，更在學術上造成罷黜百家、獨尊儒術的局面。此期受到重用的儒生文士，尙有主父偃；而第一期所選舉出的人才，如朱買臣、吾丘壽王、司馬相如、莊助等，多保有政治上的地位，間或與聞政事，不徒以俳優畜之。第三期「盛興期」，爲國家多事之秋，對外爭戰與對內經濟改革、鎮壓群衆，皆不須儒生文士插手。此期在朝廷中唯一位列三公的儒生爲兒寬。第四期以後，朝中的名臣武將且盡，不獨儒生文士日漸凋零，即武將、經濟人才亦有後繼無人的窘境。以上爲儒生文士在武帝政壇上的消長大勢。

武帝雖然獨尊儒術，然而在各項政策與行事上，卻與儒家所標榜的仁政、反戰思想，

8 筆者以爲分儒家、道家與法家人物，不足以盡司馬遷褒貶之意，在於：（1）史記中的儒家人物與儒生應有所區別；司馬遷對儒家人物，如孔子、子貢等推崇備至，而對「文飾以儒術」的儒生則加以筆削。不可一概而論其對儒家人物皆意含譏刺。（2）司馬遷對道家人物的稱許，乃贊其爲政清儉不擾民，至於那些行道委蛇如陳平、塞侯、周文等，語意中多有保留，不盡虛美。因此改採「文」、「質」之觀點，來區分武帝所選用之人才。

背道而馳。所用到的「儒術」，僅止於立明堂、封禪、改曆等無關現實政治之事。由此可見，武帝沿用儒生文士，不過欲藉其文采以揚虛名，純粹是錦上添花的裝飾品，而無實際效用⁹。其中，少數為武帝親幸，數奏事、居高官者，有公孫弘、主父偃、司馬相如、朱買臣、兒寬等人。

公孫弘可謂諸儒生中居官最為顯赫者，也是武帝開先例「至丞相封」¹⁰的第一人。其出身為「少時為薛獄吏。家貧牧豕海上。年四十餘乃學春秋雜說」；為人行事則是「意忌、外寬內深，諸嘗與弘有卻者，雖佯為善陰報其禍。……故人所善賓客，仰衣食，弘俸祿皆以給之，家無所餘」；而居政態度則為「每朝會議開陳其端，令人主自擇，不肯面折庭爭」（以上皆見《史記》卷 121）。因為和柔承上意，所以仕途顯達，累遷至御史大夫、丞相，掌理國家大權；然而論其實際作為卻寥寥可數，僅建置博士弟子員五千人以補士吏掌故一項。主父偃則於元朔元年尚書奏事而得用，武帝曾「一歲中四遷偃」，所奏事多被採用，計有：行推恩制以弱諸侯、徙天下豪傑於茂陵、置朔方郡等。然其為人貪橫，且多發人陰事以報私讎，雖名為儒生，行事卻一如戰國時之縱橫家。司馬相如一生以賦得幸、聞名，武帝雖拜為中郎將，且曾建節往使西南夷以通邊塞；然而其無意於仕宦，所以在政治上既乏建樹、也無影響力。至於朱買臣的為人行事，則與張湯等夤緣之徒不相上下。綜觀這些被武帝所重用而享有高官厚祿的儒吏中，最具儒者風範的，為兒寬一人而已。《史記·儒林列傳》中載其「為人溫良，有廉智自持，手不釋卷而善著書。書奏，敏於文，口不能發明也」，其為官「既治民，勤農業、緩刑罰、埋獄訟、卑體下士，務在得人心。擇用仁厚士，推情與下，不求名聲，吏民大信愛之」（《史記》卷 121）。然而至居三公位，卻「以和良承意從容得久，無有所匡諫」，雖具儒者風範，卻不足以為輔弼之臣。

由上述可看出，武帝固「採儒術以文之」，然所親幸重用的儒生文士，並不全為內外俱備的典型儒者。即使兼學文法吏事的公孫弘，在政治上雖居高位卻無有發揮，處處牽制於主意好惡；是徒有人才而不能盡其才。

二、酷吏的任用情形

「酷吏」的定義，除了《史記·酷吏列傳》中所謂的「武健嚴酷」外，武帝時的酷吏尚有一些共同點，即「不務明政以補上之缺，持爵祿之重，阿順苟合，嚴威酷刑」（《史記》卷 87），這也是他們與文景時酷吏的不同處。而酷吏的才幹與刻轢作風，在武帝第二期「初興期」才受到人主的重用。

元光五年，張湯窮治巫蠱事，深竟黨與，而上以為能；之後又與趙禹共定律令「務在深文，拘守職之吏」，「用法益刻蓋自此始」。到了第三期「盛興期」，簡直就是酷吏政治的全盛時代。首先是「湯每朝奏事，語國家用，日晏天子忘食。丞相取充位，天下事皆決

9 《汲黯列傳》中，汲黯嘗謂武帝：「陛下內多欲而外施仁義，奈何欲效唐虞之治！」而《儒林列傳》載申公勸武帝曰：「為政者不在多言，顧力行何如耳。」於是武帝默然。皆說明武帝不過以儒家當作門面而已。

10 《漢書》卷 58 曰：「先是，漢常以列侯為丞相，唯弘無爵，上於是下詔曰：『朕嘉先聖之道，開廣門路…其以高成之平津鄉，封丞相弘為平津侯。』至丞相封，自弘始也。」

於湯」(《史記》卷 122)，御史大夫的權力竟凌駕於丞相之上。而後又陸續晉用了義縱、王溫舒、杜周等人，變本加厲，以「鷹擊毛摯為治」，較趙禹、張湯有過之而無不及。經過第三期的暴行虐待後，吏民凋敝；而後張湯自殺、義縱棄市、王溫舒族誅，至第四期以後，酷吏人才也零落殆盡，僅剩杜周官至御史大夫。武帝時較重要的酷吏，依任用先後，分別為趙禹、張湯、義縱、王溫舒、尹齊、臧宣、杜周等人。

趙禹「以刀筆吏積勞，稍遷為御史，上以為能，至太中大夫，與張湯論定諸律令」；其為人廉倨，行事「務在絕知友賓客之請，孤立行一意而已。見文法輒取，而不覆案，求官屬陰罪」。但較之其他酷吏，司馬遷予他的評語則是「其治尚寬，輔法而行」，所以能以壽終。

張湯，是武帝酷吏政治中的核心人物¹¹。其出身為長安丞小兒，使為寧成掾，後因治陳皇后巫蠱獄，而遷為太中大夫。其為人行事，《史記》中曾有大篇幅的描寫：「為人多詐，舞智以御人。始為小吏，乾沒……列九卿，收接天下名士大夫，己心內雖不合，然陽浮慕之。……奏讞疑事，必豫先為上分別其原，上所是，受而著讞決法廷尉，絜令揚主之明。……所治即上意所欲罪，予監史深禍者；即上意所欲釋，與監史輕平者。所治即豪，必舞文巧詆；即下戶羸弱，時口言，雖文致法，上裁察，於是往往釋湯所言。」

(《史記》卷 122) 而其仕宦作為有：治陳皇后巫蠱獄、淮南衡山反事；定律令、作見知之法、腹誹之法；鄉上意以古義決大獄。雖然其文深法苛，仍以「至於大吏，內行脩也，通賓客飲食，於故人子弟為吏，及貧昆弟調護之尤厚。其造請諸公，不避寒暑」(《史記》卷 122)，而得聲譽。平心而論，張湯雖然「文深意忌不專平」，凌轢豪門勢家；然而憫羸弱、薦人才，且內行脩絜，輔法而治，不失為一政治專才。因此《史記·酷吏列傳》贊云：「張湯以知陰陽，人主與俱上下，時數辯當否，國家賴其便。」不無公允之處。

張湯之治，也為中期的酷吏政治張目，自此以後，義縱、王溫舒、尹齊、臧宣、杜周等酷吏蠶起，雖治法仿張湯，而廉潔、脩行、聲譽、薦才等，卻無一能及。此輩為人殆皆猾賊陰狠；行事則窮治敢行、微文深詆；治民則如狼牧羊、「好殺伐行威不愛人」；至其為禍乃甚於洪水猛獸，而武帝以為能，甚至累遷至三公之列！

史書的記載可看出，這一批在武帝時大受重用的酷吏，其為政模式大抵是：好興事舞文法、不避貴戚、敢治豪猾；所使用手段陰狠毒辣，甚至快意所為，違法亂紀。除此之外，這些酷吏能在仕途上平步青雲的另一個重要原因，即是「善候伺」。表面上，這一批酷吏在官位封爵上似乎不及前一類的儒生文士；但實際上，他們卻掌握真正的民生、經濟大權。公孫弘固以一介儒生而至封侯拜相，在位其間卻碌碌無所為，即使偶有諫議，都遭到駁斥侮慢¹²。反觀張湯、杜周等人雖僅為御史大夫、廷尉，卻有「丞相取充位，天下事皆

11 《史記集評》吳汝綸曰：「此傳（酷吏列傳）以張湯為主，顧敘湯事獨詳。邳都、寧成，湯之先聲，而寧成、周陽皆湯所事也。王溫舒、尹齊、杜周，皆事湯者。義縱雖未事湯，而縱以造五銖白金而用為內吏，湯所興事也。至趙禹、臧宣則尤與湯相出入也。」

12 《史記·平津侯主父列傳》：「是時通西南夷，東置滄海，北築朔方之郡。弘數諫，以為罷敞中國以奉無用之地，願罷之。於是天子乃使朱買臣等難弘置朔方之便。發十策，弘不得一。」由此見，漢武帝極不喜臣下與他唱反調，表面上廣開言路，實際上卻想盡辦法以杜絕反對意見。

決於湯」的影響力。中央方面如此，郡國、地方上的大小訟獄，更一概委之於酷吏。然而詳觀這些人的能力、作為，除了前期的趙禹、張湯尚具才幹外，其餘類皆不學無術的無行之徒¹³，至如王溫舒之流，簡直可目之為流氓強盜了。以如此的人才治民理政，百姓焉得其所？民生焉能不騷動？天下焉能不亂？

三、計臣的任用情形

《史記·平準書》中有段記載敘述計臣的興起緣由：「……兵連而不解，天下苦其勞，而干戈日滋。行者齋、居者送，中外騷擾而相奉，百姓抗幣以巧法，財賂衰耗而不贍。入物者補官，出貨者除罪，選舉陵遲，廉恥相冒，武力進用，法嚴令具。興利之臣自此始也。」可見計臣之興起，自有其歷史背景，乃配合時代潮流、應運而生的一類人才。武帝於第三期「盛興期」始晉用孔僅、東郭咸陽、桑弘羊等計臣，其主要目的，乃為籌措軍費與補足虧空。因此，表面上這批計臣只是主掌財政的經濟大臣，與治國理民並無關涉；然事實上，這批計臣為武帝所定的經濟政策，如改革幣制、鹽鐵酒專賣、行告緡、均輸、平準等，雖暫時解決了朝廷的財政窘況，卻也破壞了民間原本自給自足的經濟。與民爭利的結果，不僅造成「大農之諸官盡籠天下之貨物」、「富商大賈無所買大利」、「商賈中家以上大率破」等貧富失序的局面，並間接影響社會治安，導致天下騷動、民無寧日。

孔僅、東郭咸陽、桑弘羊等人與朝中其他大臣最主要的不同點，乃在於出身皆屬四民之末的商賈。過去，為了保護農民、防止商賈勢力過於囂張，漢法一直採行賤商政策；然而法律雖賤商人，利益所趨，至文帝時已有商人兼併農民的現象，所以晁錯曾上貴粟疏，欲以粟為賞罰來協調農商間的貧富差距，惜成效不彰。及至武帝，非但農商間的貧富差距更大，且首開先例任用商人為官，使社會趨利之風愈熾¹⁴。其中，孔僅原為南陽大冶，東郭咸陽為齊之大煮鹽，武帝皆遷為大農丞，使領鹽鐵事。桑弘羊則為洛陽賈人之子，「以計算用事侍中」，由為貴幸，武帝晚年更遷至御史大夫，使列三公之位。

武帝重用計臣，固為其用人政策上的一項創舉，然結果弊多於利。司馬遷對計臣曾下「言利事析秋毫」的評語，可見其雖居官位，處事仍不脫緇銖必較的商人行徑。以商人短視近利的眼光，來從事國家的政經大計，所注意的只是眼前的困境，所解決的也只是眼前的問題，無法訂定一套長遠有效的民生經濟方案。而且犧牲民生的經濟基礎，去填補國庫的虧空與耗費，無異於竭澤而漁，只圖一時之利，卻枉顧根本敗壞之弊。如此看來，武帝言利事、進計臣、與民爭利，豈非其政策上的輕率之舉？

四、其他人才的任用情形

武帝所用文官，除上述三類人才外，尚有不歸屬於前三類而身列三公九卿之名臣：

- 13 《史記·酷吏列傳》：「義縱者…為少年時，嘗與張次公俱攻剽為群盜。縱有姊姁以醫幸王太后。王太后問…姁曰：『有弟無行，不可。』…王溫舒者，少時椎埋為姦。…尹齊，木疆少文。」以強盜、椎埋等徒為吏，其治民理政的能力、方法，可想而知。
- 14 《史記·平準書》：「使孔僅、東郭咸陽乘傳舉行天下鹽鐵作，官府除故鹽鐵家富者為吏。吏道益雜不選，而多賈人矣。」

或為景帝舊臣、或為世襲之侯爵、或為外戚、或為敵擄。如武帝前期的汲黯、鄭當時、石慶、張歐等；及武帝後期的霍光、金日磾、田千秋等，皆歸於此類，並加以敘述。

汲黯，《史記》述其人「性倨，少禮，面折，不能容人之過。……然好學、遊俠、任氣節，內行脩絮，好直諫，數犯主之顏色」；其治民採黃老之術「治官理民，好清靜，擇丞史而任之。其治責大指而已，不苟小」（《史記》卷 120），然東海、淮陽因此大治。司馬遷敘述汲黯，重點全在於其「好直諫」，而武帝雖曾許之為「社稷之臣」，卻因「數犯主之顏色」屢黜其位，始終不得重用。鄭當時，為人「推穀士及官屬丞史，誠有味其言之也，常引以為賢於己。未嘗名吏，與官屬言，若恐傷之。聞人之善言，進之上，唯恐後。」（《史記》卷 120）觀其行跡品德，頗有儒家「溫良恭儉讓」的君子風範，唯一的瑕疵，或在於「常趨和承意，不敢甚引當否」；而本身才幹凡庸，居官廉謹、內行脩絮而已。石慶一門素以孝謹聞名，《史記》言其為人「文深審謹，然無他大略，為百姓言」（《史記》卷 103）；任相其間適逢國家多事，「事不關決於丞相，丞相醇謹而已」、「上以為丞相老謹，不能與其議，乃賜丞相告歸」，不但在政治上毫無權力，更因上諫治近臣所忠、九卿減宣罪，而反受其過，贖罪以免。終其一生，雖位為丞相，既不能與聞大事，建言又不被接受，只是備員而已¹⁵。張歐雖治刑名，卻「自為吏未嘗言案人，專以誠長者處官；官屬以為長者，亦不敢大欺。上具獄事，有可卻，卻之；不可者，不得已為涕泣面對而封之。其愛人如此」（《史記》卷 103）。為人雖溫厚愛人，卻非武帝心目中的能臣，因此居官碌碌，對政治上慘急嚴苛的作風，不能有所轉移。

至於武帝最後數年所重用的文官：田千秋「以一言寤意而取丞相位」，為人「敦厚有智，居位自稱」，然無他材能術學與伐閱功勞；《漢書》贊云：「阿意苟合，以說其上」（《漢書》卷 66），其人殆為韓安國一類「取合當世」之人物。霍光，以外戚身份而得用，由於其人沉靜詳審，並且「小心謹慎，未嘗有過」，所以為武帝親信，臨終時並託三尺之孤，使行周公之事。而霍光一生功績，全在輔弼幼主承嗣漢祚的種種作為上，《漢書》敘其一生為「當廟堂、擁幼君、摧燕王、仆上官、因權制敵，以成其忠。處廢置之際，臨大節而不可奪，遂匡國家、安社稷」（《漢書》卷 68），無影響所及，更造成了「昭宣之治」的太平局面。金日磾原為匈奴休屠王太子，後沒入官，任為馬監。其為人非常恭謹守法，目不忤視，行事規矩篤慎，所以能「忠信自著，勒功上將，傳國後嗣，世名忠孝。」（《漢書》卷 68）並受武帝臨終之委託，與霍光俱為輔弼之臣，一生著忠孝節。

上述七人，前期四位皆為溫厚長者，或敢犯上直諫、或能為百姓言、或仁恕愛人；然而在仕途上的遭遇，卻是居高位而不能有所為。而後期三位—霍光、金日磾、田千秋之所以能受到重用，乃由於武帝晚年痛改前非、思贖前過的補救措施；在武帝盛壯時期，未必會看上這些小心謹慎、勤懇忠篤的木訥君子，更不會將國家大事委託給這類人物。

因此，由武帝所重用與冷凍的人才來看，大概可歸納出武帝對文官方面的任用標準，主要在於「緣飾以儒術」與「好興事」二項。所以一班不學無術而「好興事、舞文法」的

15 學者吳儀鳳〈漢初至武帝時用相背景分析〉一文，曾論此為「這真可看做是漢武帝個人獨特的行事風格，他總是不喜歡依循既有的體制，而要另創新局。」

酷吏，卻能掌握國家的行政大權；另一批商人出身，短視近利雖無尺寸之功卻享有高官厚祿。至於那些「不言篤行」、「質有其內」的溫厚長者，武帝雖仍置之廟堂之上，卻「不能與其議」；在武帝眼中，這些人不過是「道不同不相為謀」、冥頑不知時變的老人而已。

伍、武功方面的人才運用

漢代對外的交通與武功，於武帝時臻於鼎盛。武帝一方面憑藉著文景之治所積聚的豐厚資財與安定基礎；一方面大量舉用年輕力壯的軍事人才，不僅對匈奴主動出擊，一雪前朝奇恥，還有餘力爭討東、西、南三方的外族，擴大中國的版圖，聲威遠播至今西亞、南亞一帶。其中最重要的是對匈奴的戰役，而武帝最初對外征討的對象，其實也只有心腹之患的匈奴而已。爲了爭取同盟、取道外國，於是分使西域、打通西南夷；爲了宣揚國威、與之抗衡，於是東征朝鮮、南平南越；因此武帝在位時對三方的用兵，不過是爲了與匈奴對決時能掌握更多的勝算。

自武帝第一期起，即積極準備對匈奴的征討。元光二年，馬邑之謀敗洩，等於是向多年和親的匈奴下了宣戰令。到了第二期，在元光五年、元朔元年、二年、五年、六年，都曾發動對匈奴的戰爭，尤以元朔五年、六年的戰績最卓著，衛青、蘇建、公孫敖、公孫賀等皆於此役中成名，並且封侯。張騫也因此出使大月氏、大宛有功，封博望侯。第三期時，霍去病取代了衛青的地位，並於元狩四年的戰役中大獲全勝。同期，楊僕、路博德於元鼎五年、六年中討伐南越；荀彘與楊僕於元封二年率兵征伐著朝鮮。第四期、第五期由於霍去病、衛青等名將皆已亡故，代之而起的李廣利，才幹愚懦、人物中下，因此對外武功不復當年盛況。

上述爲武帝在位五個時期中，對外武功交通的盛衰情形，與武將的選任有莫大的關係；因此以下分爲：對匈奴戰役的人才運用，與對三方交通的人才運用二類，分別敘述。

一、對匈奴戰役的人才運用

武帝討伐匈奴所用的武將，有二個來源：即外戚與山西軍人。前期的名將中，衛青、霍去病爲衛皇后的外戚，李廣、蘇建、公孫賀等則屬山西軍人¹⁶。後期的李廣利爲李夫人長兄，李陵、蘇武則屬山西軍人。而在武帝的軍事統率系統中，由於任用背景與資歷才幹的不同，外戚軍人與山西軍人間，不可避免地存在著若干心結與似有若無的隔閡。最明顯的是，衛、霍與李廣一門的衝突，及李廣利與李陵的糾紛；造成這些人事糾紛，可說是武帝徇私用人的結果，也可說是武帝用人政策上的失誤。

衛青，姊衛子夫，少爲平陽主家騎，後召爲侍中，並於元光五年始任爲車騎將軍擊匈

16 《漢書》卷69 趙充國·辛武賢傳曰：「秦漢以來，山東出相，山西出將。…漢興，…義渠公孫賀、傅介子，成紀李廣、李蔡，杜陵芳建、芳武，上邽上官桀、趙充國…皆以勇武顯聞。」而傅樂成先生統計，衛青伐匈奴的15員大將中，山西人佔八名，及李廣、蘇建、李息、趙食其、張騫、李蔡、公孫敖、公孫賀等。「山西」所指乃今華山以西，及今之謂關東、關西。

奴；從此數次將兵出擊皆有斬獲，武帝乃遷為大將軍，封長平侯。其為人仁善退讓，「當敵勇敢，為士卒先」，士卒從人曾讚許為：「雖古名將弗過也」（《史記》卷 111）衛青雖頗具才幹，然以外戚得用，不免氣短，因此循循恭謹，廉讓下士，益自惕勵黽勉；但靠著裙帶關係而超任統帥，仍不免落人話柄，是以「天下未有稱也」；不過終其一生，亦無受疵議。霍去病，為衛青姊子，年少自負，英勇敢任，十八歲即因戰功受封為冠軍侯。較之衛青，才氣或有過之，為人處事卻遠不及。史書曾記載云：「其從軍，天子為遣太官，齎數十乘。既還，重車餘棄梁肉，而士有飢者。其在塞外，卒乏糧，或不能自振；而粟騎尚穿域蹋鞠，事多類此。」（《史記》卷 111）由於少年得志，未免狂傲使氣，不恤士卒，因此天子雖貴之而不孚人望。

另外，與衛霍同時的山西派軍人中，以李廣最為聞名。李廣為秦將李信之後，世受射，軍事才幹自超絕過人。然而一生數奇，歷事文、景、武三帝，身被大小七十餘戰，卻終不得封侯，最後竟至飲恨自刎。李廣死後「百姓聞之，知與不知，無老壯皆為垂涕」，可見其雖未受封侯，卻得天下人望。史書載其為人：「訥口少言，與人居則畫地為軍陣，射闊狹以飲。…悛悛如鄙人，口不能道辭」；其御士卒則「行無部伍行陣…舍止，人人自便，不擊刀斗以自衛；莫府省約文書藉事。…得賞賜輒分其麾下，飲食與士共之。…竟緩不苛，士以此愛樂為用。」（《史記》卷 109），諸如此類，皆有名將風範。廣子當戶、李敢亦襲家風，驍勇善戰，卻因與外戚軍人衛、霍發生正面衝突¹⁷，無法建立個人功業，徒然成為獨裁統治下最無辜的犧牲品。李廣之外，蘇建曾隨大將軍擊匈奴有功，封為平陵侯。公孫賀亦於元朔五年封為南侯，太初二年為漢丞相。公孫敖亦曾受封為合騎侯。以上數人皆屬山西軍人。

至武帝晚年，外戚軍人與山西軍人間的糾紛，再度重演在李廣利與李陵的身上。李廣利為武帝寵妃李夫人長兄，無術學才幹，只因武帝「欲侯寵姬李氏」，乃拜為貳師將軍伐大宛。起初，武帝任李廣利為貳師將軍，全憑一時的感情衝動，及貳師屬戰無功而物故者多，武帝雖怨怒，仍使北伐匈奴，終於導致無法挽回的悲劇；且從此以後，漢代的光輝武功告一段落，當年衛霍的盛況不再重現。這樁錯誤的鑄成，主要是因武帝使非其人所致。李廣利的為人，就史書上的記載，不僅畏懦無才智，為人無操守，且貪賂不愛卒；每次戰役「軍非乏食，戰死不能多，而將吏貪，多不愛士卒，侵牟之，以此物故眾」（《史記》卷 123），以如此人才為統帥，既乏軍事才能，又視麾下士卒如草芥，能不全軍覆沒已是萬幸，更遑論斬將奪旗了。反觀山西軍人李陵，其「善騎射，愛人，謙讓下士」（《漢書》卷 54），所以能得人死力；並「常奮不顧身以殉國家之急」，司馬遷許之為「有國士之風」。

而其一生遭遇比起李廣利，真有天淵之別：天漢二年，李陵領五千步兵深入虜廷，以當匈奴百萬大軍，最後因弓折刀盡而被俘；留居塞外數年，而妻子家人盡遭屠戮！諺曰：「天道無親，常與善人」如李廣利、李陵之為人與下場，豈其然乎？

17 《史記·李將軍列傳》：「頃之，（李敢）怨大將軍青之恨其父，乃擊傷大將軍，大將軍匿諱之。居無何，敢從上雍，至甘泉宮獵。驃騎將軍去病與青有親，射殺敢。」

二、與三方（東西南）交通的人才運用

與三方交通的目的，最初仍是爲了對匈奴的戰役。武帝時數遣使往西北大宛、大月氏、大夏、康居等國，乃欲爭取盟國，共伐匈奴；又爲了取道便捷而通西南夷；至於對南越、閩越、朝鮮的平定，乃基於宗主國對藩屬的義務與責任，同時藉機宣揚漢朝的國威。而武帝派任往使三方交通的人才，又多是崛起於對匈奴役中的武將：如平定南越亂事的伏波將軍路博德，於元狩四年曾隨驃騎擊匈奴，有功封侯；元封二年狙擊樓蘭王的浞野將軍趙破奴，曾於元狩二年從驃騎將軍擊胡，有功封侯；至於通使西域的名將張騫，曾留胡地十餘年，與匈奴的關係更是密切。與三方交通的人才，和征伐匈奴的人才，兩者間最大的不同是：前者大部分是屬於臨時的派遣性質：不似後者的長久對峙與出擊頻繁；因此，往使三方的人才，很少能憑藉戰功而封侯，也無需過人的軍事才幹。其中，最爲傑出的特例，殆僅博望侯張騫。

張騫的出身亦屬於山西軍人。建元中爲郎，應募使大月氏，不幸中途爲匈奴所擄，居留胡地十三年，仍持漢節不變，其爲人果敢堅忍，「疆力，寬大信人，蠻夷愛之」（《史記》卷 123）。元朔三年，方自匈奴脫身歸漢，拜爲太中大夫。元朔六年從大將軍伐匈奴，「知善水草處，軍得以無飢渴，因前使絕國功。」而封爲博望侯。張騫一生，自漢至匈奴，由匈奴至大宛、大月氏，又由大月氏至匈奴，最後因匈奴內亂方得以亡歸漢。期間可謂顛沛流離，備嘗艱苦，封侯過程簡直是千難萬難。然而張騫通西域所帶來的影響，卻廣大深遠。就好的一面而言，「其後歲餘，騫所遣使通大夏之屬者皆頗與其人俱來，於是西北國始通於漢。……另外國客偏觀倉庫府藏之積，見漢之廣大，傾駭之」（《史記》卷 123）；就壞的一面則「自博望侯開外國道以尊貴，其後從吏卒皆爭上書言外國奇怪利害，求使。…募吏民毋問所從來，爲具備人眾遣之，以廣其道。…使端無窮，而輕犯法。其吏卒亦輒復盛推外國所有，言大者予節，言小者爲副，故妄言無行之徒皆爭效之。」（《史記》卷 123）當時則民不堪命、盜賊蜂起；百代以後，其拓地遠略、恢鄰版圖之舉，實有功於民族的融合統一¹⁸。其間功過，豈常有定論？

總結上述二類武功外交的人才運用，武帝對武將的選拔，較文臣更無客觀標準。在出使三方的人才方面，由於道遠險阻，只要上書求使，便授與節杖人馬，致使「妄言無行之徒皆爭效之」；至於征伐匈奴的人才方面，武帝全憑一己的感情好惡，只要是貴戚出身，不問人物才具屢獲重任，不需實際歷練即可拜將¹⁹，以致接二連三地發生外戚軍人與山西軍人的人事糾紛，減損了漢軍作戰的實力，最後竟至無力再對匈奴作主動有效的出擊。武帝轟轟烈烈的開邊事業，落得如此下場，不可不謂爲選才任士上的失策！

18 陳登原《國史舊聞》中，曾歸納歷代人士對漢武帝的褒貶意見：其加賦害民、輕啓兵畔、引起盜賊，固爲當時天下人詬病疵議之處；然肅清邊境、開土列郡，其計久長，有功於民族，則爲後世稱道之事。

19 陳念先〈從《史記》看武帝的用將原則〉提到：「(武帝) 偏愛貴戚近臣，由領導權的授予、不需實際歷練即可拜將、不論表現優劣屢畀重任，可知武帝不吝給予這類將領建功機會。」武帝一方面用貴戚近臣擔任將領，一方面令沙場老將負責實際作戰，爲的就是給這類人封侯機會。

陸、武帝用人觀對選才任士的影響

對於人才選任與國家興衰治亂的關係，司馬遷於《史記》論贊中，曾有過幾段語重心長的評語；〈楚元王世家〉贊曰：「國之將興，必有禎祥，君子用而小人退。國之將亡，賢人隱，亂臣貴。……『安危在出令，存亡在所任』，誠哉是言也！」，〈匈奴列傳〉亦曰：「堯雖賢，興事業不成，得禹而九州寧。且欲興聖統，唯在擇任將相哉！唯在擇任將相哉！」說明了人才優劣對國家、人民的重大影響。由此觀點，對照前兩大段的敘述，更可從中得到事實的印證。以下分別從三方面探討武帝任用人才的得失。

一、武帝在位期間各類人才進用的消長情形

武帝在位五個時期中，各類人才的進用情形互有消長，所造成的影響亦有所不同。儒生文士於武帝第一期即大量舉用，因此尊儒、崇儒、習儒、藉儒術以干名求祿的風氣，瀰漫了整個朝廷。《史記》敘其影響為：「自此以來，則公卿大夫士吏斌斌多文學之士。」（〈儒林列傳〉）「上方向儒術，尊公孫弘，及事益多，吏民巧弄。」（〈汲鄭列傳〉）「公孫弘以漢相，布被、食不重味，為天下先。然無益於俗，稍驚於功利也。」（〈平準書〉）比較而言，似乎是貶多於褒。

武帝第二期則致力於對外武功，衛青、霍去病、蘇建、張騫等歷史名將，於此時嶄露頭角；由第一期與第二期不分階級，破格擢用人才的政策上，可看出一個新興帝國在文治武功方面積極開展的局勢。然而重用武將、興兵征伐的結果卻是：「而漢軍之士馬死者十餘萬，兵甲之財、轉漕之費不與焉。於是大農陳藏錢經耗，賦稅既竭，猶不足以奉戰士。……軍功多用越等，大者封侯卿大夫，小者郎吏，吏道雜而多端，則官職耗廢。」（〈平準書〉）雖然對外拓展疆土、國威遠播；對內卻造成了經濟困竭與社會不安。因此，第一、二期興盛開展的局面，到了第三期，卻出現急轉而下的變化。

由第三期所舉用的人才類型可看出，完全是為了補救與防止禍亂的作用。為了供給龐大軍需，解決國用匱乏的窘境，武帝起用了一批「言利事析秋毫」的計臣；為了鎮壓層出不窮的亂事，用了一批「武健嚴酷」的酷吏。而計臣與酷吏的任用，非但沒有解決問題，反而帶來負面的影響。《史記·平準書》述云：「桑弘羊為治粟都尉，領大農……大農之諸官盡籠天下之貨物，而富商大賈無所牟大利……海內之士，力耕不足糧壤，女子紡織不足衣服。」酷吏為政，本為防止變亂，安定人心，但是王溫舒「以惡為治」後，反而群盜蜂起，小至百數，大至千人；作「沈命法」後，更是「上下相為匿，以文辭避法」²⁰了。矯枉過正、用人不當的結果，使得新興的漢帝國逐漸走上衰頹之途。由此可見選才任士在治亂興衰的過程中，是扮演著多麼重要的角色！

20 《史記·酷吏列傳》曰：「自溫舒等以惡為治，而郡守、都尉、諸侯兩千名欲為治者，其治大抵盡放溫舒，而吏民益輕犯法，盜賊滋起。……於是作「沉命法」，曰群盜起不發覺，發覺而捕弗滿品者，二千名以下至小吏主者皆死。其後小吏畏誅雖有盜不敢發，恐不能得，坐課累府，府亦使其不言。故盜賊寢多，上下相為匿，以文辭避法焉。」

表一 武帝各期文臣武將任用情形一覽表

類別	分期	儒生文士	酷吏	計臣	其他文臣	對匈奴戰役的武將	與三方交通的武將
承先期 (B.C.140~131) (武帝 17-26 歲)		董仲舒、莊助、趙綰、王臧、朱買臣、吾丘寺王、司馬相如、東方朔、枚舉等	未有	未有	汲黯、鄭當時、石慶、張敖		張騫 (西)
初興期 (B.C.130~120) (武帝 27-37 歲)		公孫弘(丞相)、主父偃、朱買臣、吾丘寺王、司馬相如、東方朔、莊助等	趙禹、張湯			衛青、蘇健、公孫敖、公孫賀、李廣、李息等	張騫、唐蒙(西)
盛興期 (B.C.119~106) (武帝 38-51 歲)		兒寬	趙禹、張湯、義縱、王溫舒、尹齊、臧宣、杜周	孔僅、東郭咸陽、桑弘羊	莊青翟	衛青、霍去病、李陵	張騫(西)、楊僕(南越)、荀彘、楊僕(朝鮮)趙破奴(西)
中衰期 (B.C.105~92) (武帝 52-65 歲)			杜周	桑弘羊		李廣利、李陵、蘇武	
中興期 (B.C.92~87) (武帝 65-70 歲)					霍光、金日磾、田千秋	李廣利(降匈奴)	

二、武帝的用人觀

(一) 唯才是舉

武帝爲了建立個人功業，在人才的舉用上，較之前朝，有很大的突破與改革，班固曾稱許爲「漢之得人，於茲爲盛」²¹。武帝選拔人才的特點是「唯才是舉」。《史記·龜策列傳》太史公曰：「至今上即位，博開藝能之路，悉延百端之學，通一技之士，咸得自效。絕倫超奇者爲右，無所阿私。」《資治通鑑·漢紀九》亦曰：「上自初即位，招選天下文學

21 見《漢書·公孫弘卜式兒寬傳》贊。

材智之士，待以不次之位。四方士多上書言得失，自眩鬻者以千數。上簡拔其俊異者寵用之。」說明武帝選才的風格。武帝選用人才不拘一格，兼容並蓄，亦反映在人才出身的廣泛性、性格的多樣性、專長的多元化等。人才出身的廣泛性，如：「卜式拔於芻牧，弘羊擢於賈豎，衛青奮於奴僕，日磾出于降虜，斯亦曩時版築販牛之朋矣！」《漢書·公孫弘卜式兒寬傳》，說明武帝不計出身貴賤，一體擢用。人才性格的多樣性，如：「儒雅則公孫弘、董仲舒、兒寬，篤行則石建、石慶，質直則汲黯、卜式」（同上）；人才專長的多元化，如：「推賢則韓安國、鄭當時，定令則趙禹、張湯，文章則司馬遷、相如，滑稽則東方朔、枚皋，應對則嚴助、朱買臣，歷數則唐都、洛下閎，協律則李延年，運籌則桑弘羊，奉使則張騫、蘇武，將率則衛青、霍去病，受遺則霍光、金日磾。」（同上）各種各樣的人才幾乎應有盡有，就是這些專長殊異的人才，為武帝建立了文治武功蔚然彪炳的大帝國。

不過「用人唯才」的另一層涵義，則是重才不重德。元封五年，武帝下了道《求茂才異等》詔，提及「蓋有非常之功，必待非常之人，故馬或奔蹏而致千里，士或有負俗之累而立功名。夫泛駕之馬，跡弛之士，亦在御之而已。其令州、郡察吏、民有茂材、異等可為將、相及使絕國者。」《漢書·武帝紀》，反映武帝的用人觀。他晚年所任用的義縱、王溫舒、尹齊、臧宣、杜周等酷吏，殆皆猾賊陰狠之徒，亦是選才不重德的結果。

武帝「用人唯才」觀也影響了漢朝選拔、任用官吏的制度。武帝時的察舉制，除依循前代已有的賢良、孝廉兩科，又增設了茂材異科。徵召方面則發展成兩種形式：一是個別徵召有專門特長的人，一是在社會上徵召有某種特長和品德高尚的人。另外，武帝也首設大學養士、選士；而前代留下的資選制與納資制，到武帝朝為了廣闢財源成了賣官鬻爵（楊生民，2001）。

（二）視才如器

武帝雖然破格大量舉用人才，但他對待臣下奴畜頤使的態度，造成了人不能盡其才的缺憾。汲黯曾就此事諫武帝曰：「陛下求賢甚勞，未盡其用，輒已殺之。以有限之士恣無已之誅，臣恐天下賢才將盡，陛下誰與共為治乎？」而武帝卻毫不以為然地答曰：「何世無才，患人不能識之耳。苟能識之，何患無人？夫所謂才者，猶有用之器也，有才而不肯盡用，與無才同，不殺何施？」²²

視才如器的態度，使他無法人盡其才。他鼓勵臣下進言、甚至庭辯，卻不喜聽不合己意的建議：公孫弘以三公之尊，諫置朔方、毀西南夷，仍屢遭駁斥；狄山主張和親，與武帝唱反調，立刻招來殺身之禍；卜式諫官作鹽鐵及船算，武帝「由是不悅卜式，貶」（《平準書》）；而汲黯更因「數直諫，不得久居位」（《汲黯列傳》）。因為排斥異己、難以容人之諫，所以雖識得「社稷之臣」²³，卻無法加以重用。反使得一批「善候伺」、干祿利之徒得以趁機夤緣進用、扶搖而上。因此，終武帝之世雖人才濟濟，卻仍失之汲黯、鄭當時、韓

22 此事見於《資治通鑑·漢紀十一》。

23 《史記·汲黯列傳》中，武帝嘗曰：「古有社稷之臣，至如黯，近之矣。」武帝有眼光能識得社稷之臣，仍難以容黯。

安國、石慶、張歐等溫厚長者；即以備受寵遇的公孫弘而言，武帝也無法盡用其才²⁴。

此外，武帝嚴急深刻的個性，臣下稍有過犯，輕者罷官免職，重者非殺即誅²⁵，令人膽寒。太初二年，武帝欲封公孫賀為相，「賀引拜為丞相，不受印綬，頓首涕泣不肯起。上乃起去，賀不得已拜，出曰：『我從是殆矣！』」（《資治通鑑》卷21《漢紀》十三）。人人懼自為用，則人才何從得起？武帝視才如器、任意摧殺的待士態度，到晚年終於自食惡果²⁶。

三、臣下的因應態度

由於武帝對臣下優畜頤使的態度及嚴急深刻的個性，令臣下不敢犯顏直諫，而多曲意逢迎之徒。武帝朝中，曾直言諫上者，除被武帝評為「直而無學」的汲黯屢次犯顏直諫外，有些儒者如：董仲舒、公孫弘、東方朔，亦曾因事諫議，但武帝或令其「下吏當死」²⁷、或當廷駁斥，致使其「不敢復言」。至於酷吏一類，外表雖多「武健嚴酷」，卻專以候伺上意、舞文興獄為事；以致第三期重用酷吏之後，武帝耳畔再不聞逆耳忠言久矣！

柒、結 論

綜上所述，武帝在舉用人才上的得失，有以下數點：（一）唯才是舉、不拘一格的開闊作風，為武帝留下「漢之得人，於茲為盛」的佳評；（二）舉用才德相配之文臣武將，如董仲舒、公孫弘、東方朔、衛青、張騫等，為武帝創立了第二、三期輝煌彪炳的文治武功；（三）選才不重德的輕率作風，在任用一批武健嚴酷卻刻深少恩的酷吏（吳桂美，2004；王緒霞，2006），及徇私舉用力不能勝的武將後，為武帝帶來第四期政經衰敗、社會不寧的中衰現象；（四）武帝視才如器、任意摧殺的態度，造成人不能盡其才，仁義之士盡退、寅緣之徒當道，以至晚期「名臣文武欲盡」的困窘局面。

由此可見，君主若逞己之私、剛愎自用，則雖有人才，雖有求忠賢之心，仍不免受蒙

24 《史記評林》卷112，余有丁曰：「弘亦非專欲諛者，其毀西南夷、卜式黜寧成，皆有大臣之言，但重祿持位，畏忤上旨，故不能不信約阿世耳。」

25 司馬光謂：「上招延士大夫，常如不及，然性嚴峻，群臣雖素所愛幸者，或小有犯法、或欺罔、輒按誅之，無所寬假。」《史記評林》卷120，崔說亦曰：「漢武雄才大略，智臣藻士，或以優畜，或以頤使，一犯禁戒，刑辟無少假借。」而武帝朝十三位丞相，有七位遭免職，五位因下獄治罪或犯罪自殺，兩位還禍延家人，妻梟首或族誅。（參見《漢武帝傳》頁344）另外顏異因「腹誹罪」被處死、張湯坐魯謁居案自殺，誅主父偃、李陵全家，見其為人慘急深刻的一面。

26 《資治通鑑》卷21，《漢紀》十三載：「元封五年，上以為名臣文武欲盡，乃下詔曰：『蓋有非常之功，必待非常之人，故馬或奔蹏而致千里，士或有負俗之累而立功名。夫泛駕之馬、跡弛之士，亦在御而已。其令州郡察吏，民有茂才、異等，可為將相及使絕國者。』」可見武帝晚年人才已被殺戮殆盡。

27 《漢書·董仲舒傳》：「先是遼東高廟、長陵高園殿災，仲舒居家推說其意，草稿未上，主父偃候仲舒，私見，嫉之，竊其書而奏焉。上召視諸儒，仲舒弟子呂步舒不知其師書，以為大愚。於是下仲舒吏，當死，詔赦之，仲舒遂不敢複言災異。」

蔽，導致亡國破家之禍；²⁸唯有既能知人善任、又能節制私欲、謙恭下土的君主，才能使人才的選任，產生正面的影響力，從而達到上下相親、國家大治的和諧局面。

由武帝一朝的選才與任士，可看出人才舉用之當否，影響國家興衰如此之鉅，後世之在上位者，寧能不慎乎！寧能不慎乎！

參考書目

- 王緒霞 (2006)。理想與現實的反差——讀《史記·酷吏列傳》。湖北民族學院學報，22 卷 6 期，93-96。
- 孔慶明 (1992)。秦漢法律史。西安，陝西人民出版社。
- 司馬光撰 胡三省注 (1980)。資治通鑑（一）。臺北，洪氏出版社。
- 吳汝綸評點 (1970)。史記集評。臺北，中華書局。
- 吳桂美 (2004)。《史記》中「酷吏」詞義的文化解讀。鄭州大學學報，39 卷 2 期，144-147。
- 吳儀鳳著 (1997)。漢初至武帝時用相背景分析。中國文化月刊，213，33-50。
- 洪北江主編 (1974)。史記三家注。臺北，洪氏出版社。
- 姚祖恩（清）/ 編著 (2003)。史記菁華錄。臺北，聯經出版公司。
- 范文瀾 (1958)。中國通史間編。北京，人民出版社。
- 班固撰 顏師古注 (1972)。漢書。臺北，世界書局。
- 荀悅撰 (1974)。漢紀。臺北，商務印書館。
- 凌稚隆輯校 (1968)。史記評林。臺北，蘭臺書局。
- 徐復觀 (1975)。兩漢思想史。香港，香港中文大學。
- 陳安仁撰 (1975)。中國上古中古文化史。臺北，華世出版社。
- 陳念先著 (1996)。從《史記》看武帝的用將原則。輔大中研所學刊，6，59-74。
- 陳登原著 (1971)。國史舊聞（上）。臺北，大通書局。
- 莊春波 (2001)。漢武帝評傳。南京，南京大學出版。
- 傅樂成著 (1987)。漢唐史論集（再版）。臺北，聯經出版公司。
- 張維嶽編 (1985)。司馬遷與史記新探。臺北，崧高書社。
- 張大可、安平秋、俞梓華編 (2005)。史記研究集成。北京，華文出版。
- 楊生民 (2001)。漢武帝傳。臺灣，商務印書館。
- 羅義俊 (1988)。漢武帝評傳。上海，上海人民出版社。
- 瀧川龜太郎撰 (1993)。史記會注考證。臺北，萬卷樓。

28 《史記·屈原賈生列傳》云：「人君無愚智賢不肖，莫不欲求忠以自為，舉賢以自佐，然亡國破家相隨屬，而聖君治國累世而不見者，其所謂忠者不忠，而所謂賢者不賢也。懷王以不知忠臣之分…此不知人之禍也。…王之不明，豈足福哉？」

《海浮山堂詞稿》數詞運用探析*

The Study of the Numerals in “Hai-Fu-San-Tang-Chi-Gau”

周碧香**

Pi-Hsiang Chou

(收件日期 95 年 12 月 26 日；接受日期 96 年 12 月 7 日)

摘 要

明散曲是明代文學的支柱，承紹元曲，也發展出自己的特點。馮惟敏為北派曲家之中，兼有眾長而獨成大家者，對散曲有開拓之功。作品集《海浮山堂詞稿》作品題材廣闊、內容豐富、現實性強、語言活潑自然，深具爽朗豪邁之風格，故有「曲中蘇辛」之稱。

數詞，原為客觀的詞類，漢語裡則的數詞在表數之外，又富有文化意涵，運用於文學作品之中，甚至是要求精簡的詩體，形成詩歌語言的特色之一。本文以《海浮山堂詞稿》數詞為觀察對象，如實地分析、描寫運用的情形，期能瞭解數詞在散曲運用的情形，並歸納馮惟敏運用數詞的特點。

關鍵詞：馮惟敏、海浮山堂詞稿、數詞、語言風格、散曲

*本文曾於靜宜大學中文系主辦之「第一屆（中區）古典文學學術論文研討會」宣讀。
（會議主題：古典文學的現代詮釋）承蒙特約討論人徐照華教授指正，及與會學者的鼓勵，特此致謝。

** 國立臺中教育大學語教系助理教授

Abstract

Sanqu is the pillar of the literature in Ming Dynasty. Sanqu is originated partly from the Yuanqu, but it also has its own developments and characteristics. Among the North School Qu writers, Feng Weimin was the one who had all the strengths. He contributed to the beginning of Sanqu, and was considered the great writer. His work collection “Hai-fu-san-tang-chi-gau” contains variety in themes, is abundant in its content, is strongly realistic, and has lively and natural language. Its style is so bright and generous that it is called “Su and Sin of the Qu.”

“Numeral,” originally an objective term, carries a spectrum of cultural meanings in Chinese. When it is used in literary works, even in the poetic genre which demands simplicity, it becomes one of the characteristics in the poetic language. This article takes the antithesis in “Hai-fu-san-tang-chi-gau” as the observation object, through practical and factual analysis and descriptions of the situation of the use of numerals, and hoping to understand the circumstances of the use of numerals in Sanqu and to conclude Feng's language style in his work.

Key words: Feng Weimin, Hai-Fu-San-Tang-Chi-Gau, Numerals, Language Style, Sanqu

壹、前言

一、明散曲與馮惟敏

散曲，與戲劇、章回小說，概為明代文學的三個支柱，它們讓明代與前之元、後之清有絕對之差異性，進而突顯出時代色彩。以往的研究者多以為曲僅元一代，元之後無曲可觀¹；散曲的發展，元代以後是否真無可觀者？

鄭騫曾於〈論詞衰於明曲衰於清〉論及詞在明代乃受制於復古詩文及曲的雙重影響而趨於衰弱，曲在當時是活潑、普遍、有生氣的（鄭騫,1972,P.162-163），肯定了明散曲的價值。數量上，明散曲於作家、作品、編集成書流傳者，皆在元散曲之上²；在音樂上，它一方面繼承元曲，一方面又發展南曲、改進音樂；在內容上，向民間學習、與民歌合流；三者的融合，進而突顯出鮮明的特色，此實為散曲文學流傳重要的因素。然而，對於數量豐富、帶有時代色彩、既能繼承又有開展的明散曲，學術界的關注並不多，甚為可惜，故學者稱其為「被遺忘的珍珠」³，這個處女地，尚待有心志士共同耕耘；此為筆者寫作的動機之一。

再者，弘治、正德、嘉靖三朝（1488-1566）為明散曲創作的第一個高峰期，馮惟敏屬之，且最為重要，是北派作家中兼善眾家之長而獨成大家者，作品題材多樣、內容豐富、語言活潑自然，帶有北方爽朗豪邁，享有曲中辛棄疾之譽（劉大杰,1999,P.1118）。文學作品與作者閱歷息息相關，以下簡要介紹其生平與作品：

馮惟敏（1511-1580）⁴，字汝行，號海浮山人，籍貫山東臨朐。自幼聰穎好學、才華橫溢，父馮裕，為理學名儒，亦喜好吟詠，父兄五人以詩文齊名於齊魯間，與兄惟健、惟重、弟惟訥均有詩名，時稱「臨朐四馮」。二十四歲前隨父任官而遷移，並在長兄惟健的帶領下加入名人文社，從事文學創作活動。長期隨父遊宦，耳濡目染下，對其經世濟民理想的養成、文章風格的涵育有著關鍵性的影響。二十四至五十二歲，居家讀書、交游。嘉靖十三年，父親辭官歸田，惟敏亦隨之回鄉，結束了多年的異鄉生活。嘉靖十六秋試，時年二十七，一舉得中舉人，且得王慎中器重；隔年春闈落榜，後來曾數度入京赴試，卻與功名無緣。後因父母、二兄、幼弟相繼去世，加上惟訥又遠官異鄉，因此，居鄉守家業為首要，仕進之念遂漸淡薄。此期與李開先、王世貞、金鑾、沈仕等文士結交，並與縣令王家

1 此觀念或源於王國維《宋元戲曲考·序》所論「凡一代有一代之文學：楚之騷，漢之賦，六代之駢語，唐之詩，宋之詞，元之曲，皆所謂一代之文學，而後世莫能繼焉者矣。」（王國維,1993,P.3）。唐後無詩、宋後無詞、元後無曲的觀念也就由此而生，自然對明散曲產生排擠效應。

2 元明兩代散曲的數量，依隋樹森所編之《全元散曲》：姓名可考的作家200多人、小令3800餘首、散曲450套；謝伯陽所輯《全明散曲》作家406人、小令10606首、散套2046套（鄭樹平,2001,P.28）。

3 楊東甫（1994,P.38）由現實性、題材廣、運用範圍、藝術特色、數量等多方面肯定明散曲的價值，稱之為「被偏見掩沒的珍珠」。

4 馮惟敏的生卒，多數散曲史記錄多作（1511-1580），惟莊一拂（1992,P.93）作「1511-1590」，但並未特別說明，本文仍持保留態度。

士合作完成《臨朐縣志》，生活大抵閑適安逸。五十二歲時，苦於貪吏，入京謁選，授直隸涑水知縣，後改鎮江儒學教授，再遷保定通判，又調魯王府審理，為官十年，南北三遷，雖勤政愛民，但官場生活的不適、身體病弱，加上企盼與辭官的惟訥兄弟相守，終未至魯王府新任，隆慶六年(1572)致仕，歸隱臨朐，在海浮山下置產；然而，惟訥卻在他歸隱的隔年病逝，此時兄弟五人僅存惟敏一人，這是他最大的遺憾。除此，身為家族的大家長，訓勉子孫、訪友閑居、寄情山水、飲酒作詩，為晚年主要的生活模式。不同時間的生活、心境，亦展現於作品之中。

馮惟敏的文學創作多樣，能詩文、寫雜劇，尤以散曲稱世，曲集《海浮山堂詞稿》共四卷，總計套數 49 套、小令 531 首。⁵《海浮山堂詞稿》對散曲的發展具有重要的意義：在體式上，馮氏以賦為曲、喜作套數、多加序跋，使作品體大容廣，標誌著散曲體式的拓展與創新；題材內容上，馮氏關切農民生活、鞭撻社會黑暗、注意時事、諷刺封建政治、述寫妓女精神的痛楚，這些都突破了前代所能為。至是，散曲之境界寬、堂廡廣、體製內容已臻完備（鄭騫,1972,P.209-211）。

此處列舉曲學權威——鄭騫、任訥二家對馮惟敏的評論，更能瞭解其在明散曲及散曲史的重要性。

鄭騫〈馮惟敏與散曲的將來〉曰：

「有了馮惟敏，散曲這種文體方才從末技小道走上高尚雅正一塗。王灼碧雞漫志批評東坡詞云：『東坡先生非醉心於音律者，偶爾作歌，指出向上一路，新天下耳目，弄筆者始知自振。』在『指出向上一路』這一點上馮惟敏之於曲正如蘇軾之於詞。」（鄭騫,1972,P. 209-210）

任訥《散曲概論·派別》曰：

「馮惟敏《海浮山堂詞稿》四卷，生龍活虎，猶詞中之有辛棄疾，有明一代，此為有生氣、最有魄力之作矣。」（任訥等,1984,P.84）

由鄭、任二氏所言，乃知馮惟敏作品洵「曲之蘇辛」是也。

關於馮氏作品語言的特點，文學史多言「活潑自然」，林慧貞（1989,P.161-168）由口語、修辭技巧研究，修辭技巧上探討了擬聲及重疊二者。筆者認為一位大家寫作技巧應該是多樣的，故在林氏研究的成果之上，另由語言風格學的角度切入，曾探討《海浮山堂詞稿》顏色詞運用的特點（周碧香,2005），本文選以數詞為研究對象，如實地分析、描寫，期能更了解馮惟敏散曲語言的特點。

二、語言風格、數詞與整句

語言風格學（Language stylistics）是二十世紀新發展的學科，隸屬於語言學領域的分

5 本文乃依據《散曲叢刊》（任訥,1984）一一清點統計。對於《海浮山堂詞稿》的數量各家說法不一，如謝伯陽（1994）所編之《全明散曲》未見〔醉太平〕戒弟。

支，為科際整合的產物，帶著明顯的邊緣特性⁶；多運用於文學語言的研究，成為分析文學作品的路徑之一（竺家寧，1994,P.275-298）。文學作品的語言，是語言風格學研究的重點，揭示其規律，描述作家語言的獨特風貌，不但裨益於文學的鑑賞，更能以理性的方法與角度，理解作品特色與作家風格。

一個作家風格的形成，包含非物質與物質性的因素：非物質因素包含時代、地理環境、家世背景、個人經歷等；物質因素，則是運用語言的特點，包括語音、詞彙、句法三者，總稱之為語言風格。故「語言風格是綜合運用語言表達手段所形成的特點的集中表現（黎運漢，1990,P.5）」，語言裡語音、詞彙、句法的各種表達手段，都是語言風格形成的要素，自是語言風格學討論的對象。

以詞彙而言，每個語言的詞彙體系裡，皆有用來表示“數”概念的數詞。數是人類知識的基本功能之一，可與任何事物相聯繫，誠如畢達哥拉斯派的名言：

「數是人類思想的嚮導和主人，沒有它的力量，萬物就都處於昏暗混亂之中。」（恩斯特·卡西勒，1990,P.306-307）

數詞的本質原是客觀的，而漢語的數詞在表數之餘，更帶有豐富的文化意涵。日常口語常用，也大量地運用於文學裡，甚至以精簡為準則的詩歌亦同，如數字對。因此，數詞是觀察作家語言的切入點之一。

就句法來談，漢語的句式有整散之分，「整句指對應整齊、結構勻稱的句式，包括對偶、排比、反複、頂真、回環等」（黎運漢，2000，P.170）、「整句結構勻稱，聲音和諧，富有氣勢，適於表現舒緩的語氣，奔放的感情」（黎運漢，2000，P.170）。《海浮山堂詞稿》正擅用此句式，以表現豪放之情。

從語言風格學角度觀之，整句就是「句式反複」的運用，將結構相同的句子並列，接續出現（周碧香，1998,P.146），故而整句能成為音韻、意義集中的焦點；細究之，歸因於選擇同義形式所致，諸如詞彙、語法和語音都有同義成分，它們彼此屬於平行關係，這些都是作家運用語言的觀察點。整句當中的對偶，向為古典詩歌所嚴格講究，曲亦同。尤其曲律平仄，平上去三聲嚴明，較詩詞來得更加拘謹；然可加襯字，放寬了字數的限制；讓曲家不但能夠自由地、靈活地運用句子，更促成曲的整句不被侷限於兩句相對成聯，衍生多種形式，進而展現曲文學通俗化與自然的特點，此為散曲語言的特點（周碧香，1998,P.48-50）。《海浮山堂詞稿》53%的數詞即運用於這種結構勻整、音韻嚴謹的整句之中，此為馮氏運用數詞的特點之一。

往下談論數詞內部的詞彙結構、數詞在整句裡的運用、數詞在整首作品的運用。以不同的角度，分析、描寫、觀察《海浮山堂詞稿》數詞運用的特點。

6 語言風格學的本質屬於語言學，又具邊緣性，黎運漢（1990,P.23-24）表示「語言風格學與其相關的許多學科如語言學、美學、文藝學、文章學、民俗學、哲學等有著密切的聯繫，它研究語言風格現象要綜合運用這些學科的理论和知識，在文學語言、文藝語體風格和作家風格的研究上又帶有特別明顯的邊緣性。……從本質屬性上決定了語言風格學屬於語言學的範疇，而且是一門既有系统的理論性又有很強的實踐性的科學。」就筆者的經驗，分析以語言的觀念和方法為準則，描寫和詮釋時必須觸及修辭學、文藝美學、文學風格等相關學科。

貳、數詞結構分析

《海浮山堂詞稿》共計 930 個數詞，總計出現 1955 次，詞彙結構分析如下：

一、合義詞

合義詞，指以意義組合而構成的詞，就組合成分不同可分為四類：

1. 數+量：半張、半句、半把、一套、一口、一曲、一塊、一椀、兩下、三番、三盃、三箇、三寸、五斗、五株、六幅、百斛、千條、千丈、千首、萬朵、萬里、幾巡、數首、六十、八百遭、千萬載等。
2. 數+名：一郡、兩字、兩袖、三槐、三鱸、五馬、五柳、五色、六房、八景、九泉、九秋、百穀、千山、萬柳、十二樓、四十年、兩三輩、十二闌干、兩耳朵、三江水、四堵牆、兩漢宮等。
3. 數+動：一捻、一躍、一顧、一航、一擎、一度、一去、一撮、雙飛、三遷、千愁、萬恨等。
4. 數+形：一齊、百媚、千嬌等。
以上四小類結構，數都是內部的修飾成分。
5. 動+數：逢三、道五、累百、爲千等。
數在結構裡爲賓語，接受動詞的支配。

二、重疊詞

重疊詞是漢語較之其他語系，最具特色、兼帶音韻效果的構詞方式。《海浮山堂詞稿》與數詞相關的重疊詞，包含下列幾種類型：

1. AA 式：兩兩、雙雙、一一等。
2. A 一 A 式：撿一撿、捏一捏等。
3. ABB 式：一箇箇、一雙雙、一步步、一處處、一首首等。
4. AABB 式：三三兩兩、兩兩三三。

三、派生詞

派生詞，由詞綴和詞幹組成，詞幹是表義的主要成分，詞綴是一種意義虛化的成分，只有語法作用而無實義。《海浮山堂詞稿》以派生構成的數詞如下：

1. 第～：「第」是表示事物的次序的詞頭，如：第一、第二、第三等。
2. 初～：「初」爲計算日期專用的詞綴，如：初一、初二、初三等。
3. ～兒：「兒」乃名詞的詞尾，由此構詞者，又帶有「小」義，如：半點兒、一搭兒、一坨兒、一線兒、一家兒、兩般兒、兩口兒、雙翅兒、雙眼兒、三般兒、幾樁兒等。

4.~家：「家」可與時間名詞相接，如一會家、幾番家；或接在普通數量詞之後，如一箇家（一箇家喬聲類氣情難忍。），作時間詞使用。所以「家」為時間名詞詞尾。

四、節縮詞

節縮詞，乃擇取詞組重要的部分，重新組合成為一個新的詞彙。與數詞相涉者，乃是數字節縮法所構成者，如：「春、夏、秋、冬」為「四季」、「日、月、星」為「三光」、「二毛」指白髮、黑髮；其它如：兩儀、三生、四海、五侯、六合、七星、八方、九流、十州等類此。語義理解時，必須回歸原型，方得瞭解它的全部所指，不應當單純地視為主從式合義詞，如「十州」，表面結構指「十個地方」，實則代表整個中國。故而，節縮詞是一種概括指稱、意義豐富的詞彙。

分析數詞的內部結構之外，《海浮山堂詞稿》數詞的組成還有幾項特點：

1. 表約數之法：以兩個緊鄰的數字表示「大約」之義，如兩三席、兩三家、三四夥、三四摺、六七年、十數口等。
2. 臨時性的四字格：將數詞嵌入並列式合義詞之中，構成臨時性的四字格，如將數詞“一”加入動詞「折磨」之中，構成“一折一磨”；其他如“一仰一合”、“一談一笑”、“萬了千休”、“萬恨千愁”、“一茶一飯”、“一簑一笠”、“三門四戶”、“萬苦千酸”亦同。
3. 具有豐富意涵的熟語：以兩個主從式合義詞組成熟語，這兩個合義詞彼此的關係對等，如：一官半職、一時半刻、三言兩語、三杯兩盞、三番兩次、三教九流、顛三倒四、七嘴八舌、九紫十赤、千頭萬緒、萬紫千紅等。熟語裡的數字，已無實際的數概念，像“一時半刻”，並非一小時又七分半，實是指稱很短、很短的時間；“七嘴八舌”不是真的有七張嘴和八根舌頭，而是指人多嘴雜的情形。這些詞皆是在表數的功能之上，進一步發展而來的，顯示漢語數詞豐富的文化意涵。

參、數詞在整句的運用

《海浮山堂詞稿》有 1037 個數詞運用於 454 組整句之中，佔總數 53%。往下依句式一一舉例說明之，並將統計組數置於句式後（ ）之中。

一、當句對（17）

一句之中自成對偶者，乃將相同結構的詞並列於同一句中。《海浮山堂詞稿》共有 17 組含有數詞的當句對。

①投至得繞葱嶺轉山腰。敢又早向桃源尋洞口。見了些鴈蕩天臺。碣石龍門。三島十洲。有時節泛槎遊。（【中呂】粉蝶兒·五嶽游囊雜詠〔上小樓〕）

描寫郭山人登岱宗眺海的所見。

②條風谷風。春意花梢動。三鍾兩鍾。春滿筵前奉。銀燭高燒。([朝元歌] 蒙姪家宴)

此為馮惟敏晚年生活的重心，數量詞重複地出現，敘寫著家宴上把酒歡談的和樂景象。

③元宵十五雪花飛。玉映天街火樹圍。從今再顯豐年瑞。萬民安二麥宜。壓遺蝗入地千尺。喜百穀蒙生意。慶三農更足食。拜謝了天地神祇。([仙桂引] 元宵喜雪夜分而止)

元宵節下雪，蟲子在冬眠裡即被寒氣凍死，該年蟲害就能減少，故為「豐年瑞」的好兆頭；作者見如此景象，訴說著心裡的願望。

二、雙句對 (352)

雙句對，為兩句相對的形式，即傳統詩歌對偶的基本形式，又稱「合璧對」、「切對」、「的對」。《海浮山堂詞稿》含有數詞的整句，以此為主體，總計 352 組，從二字句到十四字句均可見，舉例如下：

1. 二字句 (7)

①四方。八窗。高出松梢上。黑甜一枕到羲皇。傲煞陶元亮。([朝天子] 東村樓成四首之四)

由節縮詞與主從式合義詞並列，對樓臺景物直接地描寫。

②黍穀磨殘水上漂。哀哀告。千勞。萬勞。誰承望一年勤苦總無聊。([玉芙蓉] 苦風二首之一)

作者敘述農民們承受風災的悲苦情狀。

③返老還童。虔心有准。按仙方無走滾。一根。兩根。長的快拔不盡。([朝天子] 拔白四首之二)

以緊鄰且遞增的數字，細細數來，顯示對於白髮在意的心情。

2. 三字句 (4)

①書樓。筆疇。調停歲月閑消受。酒三杯。詩數首。有時節高臥東山不可留。念蒼生也索回頭。([南呂] 一枝花·謝少溪歸田 [梁州])

句中例詞為作主語「酒」、「詩」的謂語，說明其狀態，抒寫少溪翁歸隱後生活的愜意。

②追隨陶令白蓮社。嘯傲裴公綠野堂。三山帽。一葦航。得徜徉處且徜徉。([傍粧臺] 效中麓體六首之五)

對泛舟於水雲鄉的描繪，點出作者心境的適意。

3. 四字句 (35)

①不成人販弄了三家。一捏青春。半把年華。也索收心。不消現世。還待撐達。([仙子步蟾宮] 十劣之問年)

②半畝蒼苔。一番紅雨。韶光滿眼拋擲。立盡東風。可能容易收拾。狼藉。〔高陽臺〕落花有感)

兩例四個例詞皆為句中定語，修飾其後的名詞，雖然都是以“一”和“半”相對，但是例①“一”表少，表示娼妓年老色衰、例②“一”表多，對雨後落紅滿地的描寫。

③中年知止。一官如寄。兩鬢成絲。當年無復飛揚志。老更何之。〔滿庭芳〕四首之三)

④小陽春景物清嘉。一水縈迴。萬柳棹牙。直幹穿雲。清波遶砌。幽鳥眠沙。〔仙桂引〕壽賈柳溪)

⑤怎寧耐勞勞攘攘。甘消受踽踽涼涼。雪嵌巖窗。月浸茅堂。四大安然。萬慮俱忘。〔折桂令〕病憶山中四首之二)

以上三例，例詞擔任句中主語，成為被說明的事物，並置於句首，一開始就把主題點明。例③表示在中年「知止」後，對宦宦生涯的反思。例④對隱者居所景色的實寫，賈氏隱居於鳴臯山下，植柳以千數，故以自號。例⑤作者任官後，於病榻懷想過往「投老山村」的生活，寄望來日能歸去田園，讓身心安然。

⑥花枝柳枝。牢把春心繫。鶯兒燕兒。喚得遊人至。粉黛三千。樓臺十二。這的是洞天福地。〔朝元歌〕春遊八首之一)

⑦太真。出塵。畫兒上曾斯認。重重疊疊挽烏雲。薄設設鋪蟬鬢。曉月雙彎。秋波一瞬。窄金蓮尖玉笋。見人。便親。心繫兒擰成緊。〔朝天子〕贈田桂芳八首之三)

⑧欽承明詔。縣郎官新改郡文學。前程萬里。仕路千條。常言道今日不知明日事。俺怎肯這山望見那山高。〔仙呂〕點絳脣·改官謝恩〔混江龍〕)

⑨問通儒。從今至古。不飲豈吾徒。劉伶五斗。阮籍百斛。相如滌器。文君倚壚。陶淵明種黍逢甘澍。〔黃羅歌〕觀雨共酌四首之三)

例⑥記錄春遊，此首為頭曲，具有序曲的作用，運用數詞描述春日人物、景色的豐繁；例⑦數詞是動作「瞬」和狀態「彎」的修飾語，對女子的顏容精緻地描寫；例⑧作者在改任“鎮江教事”一職所作，由“萬里”、“千條”二詞，可知其對教育性職務的滿意，大有一展長才之意；例⑨以古人飲酒的紀錄，以表示對景、對詩，顯示「不飲非吾徒」的豪邁之氣。以上四例的數詞，皆為句中謂語，說明主語的狀態；所在位置的頓歇，都是句末，數詞均佔第二頓歇的頭一個音節。

4. 五字句 (87)

①恰纔朦朧眼兒暝。成就了合歡令。一雙彩鳳飛。兩朵紅蓮並。明知是夢兒中生怕醒。〔清江引〕歸思四首之四)

兩個數詞於句首出現，皆為定語，述寫對於成雙對的殷切。

②雪月風花細裁翦。又喜年成變。三農到處安。五穀殊常賤。愁只愁折官糧難辦錢。〔清江引〕戊寅試筆十首之七)

③八十歲老莊家。幾曾見今年麥。又無顆粒又無柴。三百日旱災。二千里放開。偏俺

這臥午城。四下裏忒毒害。([胡十八]刈麥有感四首之一)

兩例都是對農民生活的描寫，例②是描寫豐年時因物賤價而愁，例③直寫旱災時間的久長與區域的廣闊。

④一會家忒度。百般的怎麼。缺世界實難過。識人多處是非多。懶待起東山臥。明月當頭。清風入座。好相交他共我。拚性命死磨。有多少養活。眼底事都瞧破。([朝天子]解官至舍二十首之十二)

此例為三音節詞，作為句中狀語。

⑤一千里故人。六十度生辰。天涯聚會慰情親。嘆光陰滾滾。乍相逢幾度看衰鬢。自離別數載無音信。喜團圓今日倒清尊。不覺的夜分。([醉太平]庚午郡廳自壽八首之一)

作者六十歲生日時，離家任官於保定，藉由數字的誇張與實寫，寫出故鄉的遙遠、點出自己的孤寂。

⑥觚啊。形從三代前。名傳千載久。曾隨瑚璉陳籩豆。雖然不做模稜樣。却也難將圭角留。醉翁之意誰參透。賽金盃玉罇。勝瓦鉢瓷甌。([中呂]粉蝶兒·五嶽游囊雜詠[煞])

透由數詞的相對，敘述游囊五物之一「觚」的形狀和歷史。

⑦走紅塵偏能易老。觀青山去也非遙。休勞七尺軀。妄想千年調。趁明時好做箇開交。一任頭顱長二毛。再不把煤烟暗掃。([雙調]新水令·庚午春試筆[沉醉東風])

⑧罷清貧一官。受艱辛百般。千里外音書斷。胡塵滾滾路漫漫。急回首無羈絆。灑淚新亭。甘心舊疇。不關情長共短。繞東流綠灣。看西山翠攢。覓幾箇鷗為伴。([朝天子]解官至舍二十首之九)

以上兩首都是作者在棄官回鄉後所作，描寫為官的苦楚，以及自我心理的調適。

⑨讎徒慣放刁。賊官莽要錢。鋪謀定計歪廝戰。非干人命伸冤枉。只要身屍作證間。山東六府都跑遍。少可有一千家發塚。八百處開棺。([般涉調]耍孩兒·骷髏訴冤[八煞])

以誇飾的寫法，藉由骷髏泣訴死後入土仍不得安寧的悲苦遭遇，直寫出賊官要「身屍作證」，而將山東六府的墳墓開遍，不合人情、不合世理的慘狀。

5. 六字句 (41)

①往常時牙印兒摩挲半晌。香盤兒恐怕成瘡。捏一捏骨肉酥。撻一撻心胸漲。沾抹著做勢拿腔。似這等凶神不可當。跳不出天羅地網。([雙調]新水令·十美人被杖[沉醉東風])

以 A 一 A 重疊詞相對，各為句中的述語，由數詞“一”連接，表示動作的連續。

②老太君近九十。老尊堂多半百。壽萱重茂光三代。祖孫空切陳情表。母子遙懸陟屺懷。到如今謝天謝地全恩愛。喜孜孜承顏旦夕。笑吟吟戲綵庭階。([正宮]端正好·徐我亭歸田[七煞])

以徐家二老的年紀入曲，既記錄年齡，更指出徐子歸田的必要性，及預想三代同堂的和樂景象。

- ③歷三朝寵數優。傳四世文風舊。念焚修總是空。要祭掃乾生受。呀。長撇下萬千愁。冷落了四十秋。那里也鱗鴻耗。大拚著狐兔遊。承繼了箕裘。早共晚功名就。撞破了煙樓。遲和疾志願酬。([鴻門奏凱歌]復兒度遼省墓二首之二)

「萬千愁」是誇飾、強調的寫法，「四十秋」則是實寫，從作者年輕時，以迄由兒子省墓，中間間隔四十年，虛實相應的寫法，表示對先塋掛念之情。

- ④那吒每擺兩班。夜叉每列幾行。牛頭馬面狼牙棒。後宮收訖金銀鏢。前殿交盤寶鈔箱。打路鬼來索賤。盡都是張牙餓虎。露爪貪狼。([正宮]端正好·呂純陽三界一覽〔十三煞])

“夜叉每”和“那吒每”的“每”為複數標誌詞，相當於現代漢語的“們”。透過數詞於句末相對，鋪陳出地府陰森的氣氛。

- ⑤賞一春又一春。樂一年又一年。受用足春光如海酒如泉。仙苑春長何處顯。托賴著主人康健。草堂深不弱似小桃源。([商調]集賢賓·題長春園〔醋葫蘆])

曲首處運用同一個數量詞的前後出現，表示時間的接續不斷。

- ⑥俺這裏買山中百畝田。插門前五株柳。一納裏耕田鑿井度春秋。稚子山妻十數口。正值著收成時候。這的是微軀此外復何求。([商調]集賢賓·歸田自壽〔醋葫蘆])

作者晚年歸鄉之後、服完弟喪的頭一年生日，當時已是家族的大家長，此對句表現出歸園田居的情趣和願景。

6. 七字句 (101)

- ①風來月上。共徘徊勸咱舉觴。玩湖山陶寫閑情況。是不是塞滿詩囊。九秋飄墜桂子香。三春掀起桃花浪。問行藏江湖廟堂。費神思沉吟半晌。([玉交枝]閑適八首之五)

以“三春”、“九秋”相對，表示大自然時序的變化。

- ②數十年遮風庇雨。兩三世閉戶讀書。若不是牆堵欹。怎忘了藏修處。記尋常變化龍魚。燕子歸來覓舊居。還認著先生做主。([沉醉東風]繕室四首之一)

以兩個長時間的名詞置於句首相對，表示這間書房歷史的悠遠，以及它的重要性。

- ③妙齡之際。女孩兒天生世奇。嫩生生百樣妖嬈。細條條一捻腰肢。雲情雨意假推辭。燕約鶯期佯不知。([玉抱肚]贈小妓孫曉臺二首之二)

- ④山居幽靜。湖光相映。翠巍巍四面雲屏。碧澄澄一輪銀鏡。聽悠悠數聲。聽悠悠數聲。禪林清磬。動人詩興。信步閑行。雨過沙邊路。風來水上亭。([桂枝香]冶源大十景十首之四)

以上兩例句首皆用 A B B 重疊詞作為全句的修飾語，數詞進一步修飾中心語，能將狀態「妖嬈」、名物「腰肢」、「雲屏」、「銀鏡」細緻且具體的呈現出來。

- ⑤這幾場對三曹。那兩邊列六房。能神惡鬼喬模樣。三番下雨三重濕。一遍求神一上香。腦後眼全不當。有幾箇東洋大海。成不盡實犯真贓。(【正宮】端正好·呂純陽三界一覽〔一煞〕)

前組對句以“三”對“六”，表示增多的概念。後一組則利用相同的數詞前後出現，表示頻率和連接。

- ⑥這人命也不虛。那身屍實有傷。四隣六證難欺誑。李三帽兒張三戴。張四名兒李四當。斷不倒無頭狀。少不的供明的擬罪。平白地招詳。(【正宮】端正好·呂純陽三界一覽〔四煞〕)

以相同的排行而不同的姓氏，表示地府裡張冠李戴錯亂的情形。

- ⑦恰纔慶雨澤。豈料爲民害。一時間旱潦齊來。牆傾屋塌千家壞。水浸風磨五穀災。多奇怪。時乖命乖。歎吾生畢竟是老窮胎。(〔玉芙蓉〕苦雨二首之二)

描寫天災對生民的影響，家毀、糧無的慘狀。由「千家」可知災情地域的廣泛。

- ⑧自古道除了當行都是離。拿到當官也是空。一家兒怎著他人弄。謹按著九宮八卦。認定了六弟三兄。(【中呂】粉蝶兒·李爭冬有犯〔十四煞〕)

- ⑨靜沉沉洞府岩穴。收拾起萬緒千頭。脫離了七嘴八舌。只俺這皓首南來。看了那黃河東去。急回頭紅日西斜。(〔仙桂引〕思歸)

以上兩例都是在句末運用帶有兩個數詞的四音節熟語。

- ⑩暮煙霏。村城四望見應稀。有塵生飯甑。無處覓漁磯。半灣轉過三尺水。一步行來兩腳泥。田園沒。生計微。誰將荒政拯羣黎。(〔傍粧臺〕憂復雨四首之四)

前後兩句相對之中，當句裡又以前少後多相對，表示雨後水患泥濘、寸步難行的狀態。

7. 八字句 (35)

- ①俺本是尋常百姓家。怎件的威嚴九棘臣。霜臺凜凜難投進。幾番家盤詰無夾帶。一迷裏交收有禍因。顯些兒犯了天條禁。怕的是粧污風憲。擅入公門。(【般涉調】耍孩兒·財神訴冤〔四煞〕)

“家”爲詞綴，“幾番”爲不定指，“一迷裏”則爲時間的短促。敘寫當時縣令執法的倉促與不公，以及人民所受之冤屈。

- ②也不說胸藏萬丈虹。也不想腰懸三尺白。課耕教子功勞大。也不求世上千鍾祿。也不羨牀頭萬貫財。但願年年歲歲人常在。受用些粗衣淡飯。準備些細米乾柴。(【正宮】端正好·徐我亭歸田〔四煞〕)

「萬丈虹」、「三尺白」，代表著徐子當初豪情萬丈、經世濟民的理想；「千鍾祿」、「萬貫財」則是富貴的象徵。

- ③每一歲九度生時。辦炷名香。擺列筵席。敬謝神明。虔邀宗祖。敦請親戚。遞一杯添兩件首飾。行一禮奉一套羅衣。今日佳期。來歲休移。俺也有本命元辰。單看你那日回席。(〔仙子步蟾宮〕十劣之賀生)

以四個數詞前後出現，“一”對“兩”，或相同數字的重複，鋪排動作的緊湊性，點寫祝壽

時殷勤的畫面。

8. 九字句 (12)

- ①一箇酒大公將象簡拿。一箇店小兒把金魚掛。一箇打壺瓶使了錫鐵牌。一箇盛碗盞
占了文書架。(【雙調】新水令·縣官賣酒〔鴈兒落〕)

以同一個數詞重複出現於兩組整句。四個“一箇”重複出現於句首，描述縣官將衙門充當為酒舖的荒謬景象。

- ②俺如今度詔華六十三。每年間閱秋光七八九。一時時一處處趁追遊。每日價打呵呵
大家開笑口。也算做功成名就。喜孜孜不離了釣詩鉤。(【商調】集賢賓·歸田自壽
〔醋葫蘆〕)

作者在六十三歲時所作，兩句表面上以數字相對，但所指有別：上句是歲數，下句則指秋季的三個月份。

9. 十字句 (21)

- ①這的是勅封。壽宮。喚良朋。我共你三杯兩盞相傳送。你共我三言兩語敘情悰。索
強如三番兩次空盤弄。(【雙調】新水令·題劉伊坡壽域〔七弟兄〕)

句中相同位置以「三～兩～」的固定結構相對，顯示馮、劉二人情誼的深厚。

- ②論干支應驗如何。子也登科。丁也登科。喬梓聯芳。祖孫繩盛。世沐恩波。準備就
攀月桂當頭一朵。不枉了赴文場鏖戰三合。(〔折桂令〕送琦孫鄉試)

以曲作為臨別之贈，帶有祝福之意，句末以數量詞相對，精確地描寫可預期的辛苦與風光。

- ③笑解歸舟。打疊起麟袍袖。收藏了寶帶鉤。閒時節尋一片繡水漁磯。悶時節訪幾箇
青山道友。(【南呂】一枝花·謝少溪歸田)

句中以數詞對將來的隱居生活細緻地敘寫。

10. 十一字句 (6)

- ①他支蒙著兩耳朵長勾一尺。俺摩弄著七條絃彈了三回。只見他仰天大叫喬聲氣。諛
的宮商錯亂。聒的音律差池。忽的難調玉軫。兀的怎按金徽。(【南呂】一枝花·對
驢彈琴〔梁州〕)

前句點出驢子的特徵，後一句則寫作者撫琴的狀態，兩者相對，形成有趣的畫面。

11. 十三字句 (2)

- ①琴堂中滿泛流霞。喜的是海量寬洪。愛的是民意和洽。醉漢升堂。糟頭畫卯。酒鬼
排衙。五更籌雙雙雙一迷裏投壺打馬。三通擗槩槩都做了擊鼓催花。鈔不科罰。
價不爭差。只圖箇脫貨求財。勝強如害眾成家。(【雙調】新水令·縣官賣酒〔折
桂令〕)

本例在句首用兩個數詞相對，具有突顯語義的作用。

12. 十四字句 (1)

①有一箇執牌的是不是先呈了食既。有一箇上香的來不來又換上初虧。他把那生光食甚都顛置。不分南北。怎辨東西。豈知吞吐（【南呂】一枝花·月食救護〔梁州〕）句首以「有一箇」開頭，描寫著當月蝕發生時，大家在慌亂之中祭拜儀式的情景。

三、三句對 (49)

三句對，以三句爲一組互爲相對，又稱「鼎足對」、「扇面對」、「錦屏對」，俗稱「三槍」，是散曲最具特色的對句形式，既能突出曲的文采，又可增強氣勢，促進音樂美。《海浮山堂詞稿》共運用了 49 組三句對。

1. 四字句 (12)

①任逍遙洛下耆英。曾作鹽梅。爲國調羹。一脈家傳。三齊闕閱。累世簪纓。（〔天香引〕東童信溪）

藉由三個數詞相對，表示任官的連續和世代相傳。

②赤緊的雲鬢鋪蟬。寶髻盤鴉。千里懸情。寸腸掛慮。一世結髮。珠絡索牢拴住心猿意馬。錦纏頭打疊起路柳牆花。你若情雜。休得留他。（〔仙子步蟾宮〕四誓之剪髮）

句首運用數詞，作爲動作的修飾狀語，由多與少的相對，寫出對情人的牽掛。

③山呼萬歲。化比唐虞。聖邁軒羲。一統華夷。贊皇猷四相扶持。萬里乾坤拱帝畿。慶賀了明良際會。見如今八方寧靖。四海昇平。九有雍熙。（【商調】集賢賓·舍弟乞休〔逍遙樂〕）

“九有”即“九州”。三個以節縮構成的數詞均作爲主語，成爲被說明的對象，以鼎足對顯示當時值處太平盛世。

2. 五字句 (1)

①只願的八方黎庶安。萬里烽烟息。四海村田樂。方顯得仁賢是寶。大丈夫志四方。保吾民都是好。（【雙調】新水令·賀鳳渚公鎮易州〔離亭宴歇拍煞〕）

這首是套數的結尾，曲首以前後兩個節縮詞與誇飾的數詞接續出現，重複著作者對鳳渚公政績的信心，以及對天下太平的殷殷切望。

3. 六字句 (3)

①壺中日月長。醉裏乾坤大。非咱。自誇。一不欠起存糧。二不欠京鎮草。三不欠丁夫價。除非人可憎。到了天不怕。（【雙調】新水令·縣官賣酒〔離亭宴歇拍煞〕）

數字依序出現，起細數的作用，寫出爲人處事上的光明磊落。

②故園此日花如繡。蘭舟蕩漾閑春晝。憑君臥遊。抹一帶海浮山。染一溪滄浪水。蘸一點雲門岫。（【雙調】新水令·訪沈青門乞畫〔離亭宴歇拍煞〕）

將國畫的筆法「抹、染、蘸」轉化為句中的動詞，以風景為賓語，數詞作為修飾賓語狀態的定語。

4. 七字句 (19)

①只聽的江左周郎大喝采。不由俺雙手兒齊拍。見了他一字字堪人愛。一聲聲音呂和諧。一句句六朝感慨。一篇篇千古興衰。(【黃鍾】醉花陰·酬金白嶼〔刮地風〕)

例句皆以 A B B 重疊詞開頭，使得音律在一開始即得到回復。語義上，一 B B，等於“一 B 又一 B”，如「一聲聲」就是「一聲又一聲」。

②小壺天玉質冰肌。喜則喜空洞能容。為則為囊括無遺。錦重疊滿紙雲煙。光綉爛一天星斗。圓滴溜萬顆珠璣。(〔仙桂引〕詠詩匏)

本例的頓歇為「三二二」，與上例相同，數詞皆出現於第二頓歇的頭一個音節。

③儘紅塵眯眼。看紫陌摩肩。蠅頭蝸角鬪威權。亂紛紛貴顯。一棚傀儡千根線。一條大路三重塹。一生事業半文錢。問前程近遠。(〔醉太平〕李中麓醉歸堂夜話十八首之十)

④高攀綵鳳一鈎香。嬌染紅羅三寸長。滿斟綠蟻十分量。竅生生小酒囊。蓮花瓣露瀉瓊漿。月兒牙彎環在腮上。(〔仙子步蟾宮〕八美之鞋杯)

⑤好光陰有幾。美心事難齊。定知早晚兆熊羆。聽兒童道喜。南山丹竈千年記。東窗紅日三竿睡。西堂白晝一枰棋。老先生自適。(〔醉太平〕李中麓醉歸堂夜話十八首之六)

此上三例頓歇全為「二二二一」。例③在第一和第三個頓歇運用數詞，在每一句同位置以數詞相對，可達到回復的效果。例④、例⑤數詞與顏色詞共同擔任修飾語，連續修飾中心詞，讓語義精準之外，帶著細緻、豐富的景象。

5. 八字句 (6)

①喬山神愛寶。老土地貪饕。往來君子把香燒。保前途大好。凡人留一貫鴉青鈔。神仙捨一粒靈丹藥。飛禽抽一撮絳紅毛。急回來再找。(〔醉太平〕李中麓醉歸堂夜話十八首之十五)

本例例句的頓歇為「二一二三」，數詞都是“一”，其所修飾的三音節詞，皆與修煉仙道有關，“一”也就帶有“難得、奇特”的意味。

②剛團圓一片月兒斜。正艷冶三秋樣兒別。恰芳菲幾朵花兒謝。順風船下阪車。舊人兒見了情絕。揉著頭姐兒的火者。眇著眼搗兒的候缺。放倒身擗兒的幫貼。(〔仙子步蟾宮〕十劣之下橋)

本例受數詞修詞的中心詞為兒化詞，且數詞由少而漸多。

6. 九字句 (2)

①也曾對西風獨上仲宣樓。也曾乘皓月同登郭泰舟。也曾臥斜陽爛醉劉伶酒。也曾和騷人賦遠遊。也曾度函關穩跨青牛。也曾縮銅章三番結綬。也曾散朝班雙鳧回首。

也曾事先皇百里封侯。(【雙調】新水令·壽馬江南〔水仙子〕)

例詞「三番」、「雙鳧」、「百里」修飾語，擔任狀語的職務，細緻地描述動詞「結綬」、「回首」、「封侯」發生的頻率和狀態。

7. 十字句 (4)

①一箇箇銅錢扣手。一張張寶鈔當頭。青枝翠幹安排夠。官與民兩平買賣。本和利加倍交收。土要厚根深條望。水要勤葉密陰稠。第一年嫩生生大似車軸。第二年圓混混粗如巴斗。第三年直立立好做梁頭。凝眸。倚樓。灞陵橋弄影篩清晝。馬嘶風鶯喚友。飛絮垂絲散客愁。嫵娜輕柔。(【南呂】一枝花·縣官賣柳〔梁州〕)

三個例句，由派生詞構成的序數詞，記錄著柳樹的成長。

②一腔春蘊藉風流。不入山林。不事王侯。過一橋又一橋遠市離塵。訪一回又一回潛踪隱迹。遠一灣又一灣曲徑通幽。只今日倚樹步芳園齊開笑口。待何時上金山遊古寺共豁吟眸。雲樹綢繆。萍水飄流。渭北江東。楚尾吳頭。(【雙調】新水令·訪沈青門乞畫〔折桂令〕)

數詞以副詞“又”連接，於當句自行重複出現，寫出作者為乞畫而不斷地尋覓的波奔情狀。

8. 十一字句 (1)

①跪一攢老師儒斷送了斯文。

臥一簇眾生員歪戴著頭巾。

盼一箇報時人全無有定準。(【南呂】一枝花·日食救護〔梁州〕)

藉由三個十一字句並列，描寫出對於日蝕現象手足無措的狀態。

9. 十二字句 (1)

①俺也曾買綾羅裁了些可身衣。

俺也曾換金寶打了些好首飾。

俺也曾賣莊宅受了些腌臢氣。(〔仙子步蟾宮〕十劣之清賬)

連續以「俺也曾」，細數著作者曾經做過的事。句中三個“些”指數目不定、無可細數，作定語修飾「可身衣、好首飾、腌臢氣」，表示作者曾經付出許多。

四、四句對 (30)

《海浮山堂詞稿》四句對就內在結構而言則有整齊對、隔句對兩種形式。

1. 整齊對 (7)

整齊相對者，四句構成音韻回複的整體，句子間彼此相對。

①折一朵浩然花。啜一盞党姬茶。

搖一把山陰棹。訪一回安道家。(〔鴻門奏凱歌〕喜雪二首之二)

例詞皆是“一”，一一細數著曾經發生過的事情。

②嫩超超百樣嬌姿。細彎彎兩道娥眉。

窈生生三寸金蓮。瘦亭亭一捏腰肢。（【商調】南集賢賓·詠所見〔調角兒序〕）
句首以重疊詞修飾全句，數詞精準地描述女子的體態、模樣。

2. 交叉對 (23)

交叉對，即第一句對第三句、第二句與第四句相對。在數字的安排上不以相同字數者緊連，交錯靈活。

①萬柳千鶯。終朝不住鳴。

一水孤清。通宵不斷聲。（〔對玉環帶過清江引〕初夏）

②鶯燕雙雙。風送春心度畫牆。

芙蓉兩兩。天然秀色映秋江。（【雙調】新水令·十美人被杖〔駐馬聽〕）

以上兩例都是在奇數句使用數詞。例①用於句首，前句以“萬、千”表示熱鬧的氣氛，與下句的孤獨相對；例②句末運用數詞，例詞皆為 AA 式重疊詞，自身即具有音節回複的效果。

③仰荷清朝。七載三遷歷郡曹。

俯慚衰貌。一身千里困塵勞。（【雙調】新水令·庚午春試筆〔沉醉東風〕）

④鳳舞麟遊。雙闕重城十二樓。

龍爭虎鬪。六朝三國幾千秋。（【雙調】新水令·留別邢雉山〔駐馬聽〕）

以上兩組均在偶數句，以數詞連續相對。

⑤哭一聲親娘。五百劫冤業障。

叫一聲情郎。八千人惱斷腸。（【雙調】新水令·十美人被杖〔得勝令〕）

在一、三句重複「一聲」，第二、四句句首運用數詞相對。

五、五句對 (1)

《海浮山堂詞稿》的五句對僅見 1 組。

①半紙功名。六品王官。百樣參差。十分潦倒。一味孤寒。（〔折桂令〕闕除名·四首之二）

五個主從式的數量結構，緊鄰著停頓出現，五個數詞依序為「半、六、百、十、一」，由少而多、再由多而少，似乎象徵著宦宦生涯的起伏不定。

六、六句對 (4)

《海浮山堂詞稿》的六句對運用了 4 組。

①七八歲勉學。淡齏鹽一瓢。

二千里枉勞。路途在九遭。

四十年苦熬。冷板凳兩條。（【仙呂】點絳脣·改官謝恩〔那吒令〕）

本例奇數句相對、偶數句交錯相對，奇數句置於句首、偶數句置於句末；而且前後句子，如第一句和第二句，數詞的用法是以多對少，表示在為官上的努力付出與回報所得不成比例。

②十年來一箇書生。頗擅才名。也擅科名。

五朝中累世簪纓。方顯文星。又顯官星。〔折桂朝天令〕咸姪會試二首之一〕

在一、四句句首運用數詞，具有強調時間的作用。

七、八句對 (1)

《海浮山堂詞稿》的八句對僅見 1 組。

①囊括了三墳五典。八索九丘。

網羅了百家眾技。三教九流。

席卷了兩漢六朝。千篇萬首。

彈壓了三俊四傑。七步八斗。〔仙呂〕點絳脣·李中麓歸田〔混江龍〕

本例共用十六個數詞，亦可視為四音節的固定詞組接續出現，將其安置在句末，緊臨著較大的停頓，故使其皆成為強調的對象。這些數詞的運用，抒寫李氏博覽群書、學問淵博、文才俊奇，充分表示作者對他的讚賞與欽佩。

肆、數詞在整首作品的運用

上節談數詞在整句裡的運用，此處則以整首曲作為例，觀察數詞運用情形。

①一江清。三山秀。白蘋渡口。紅蓼灘頭。深棲學。臥龍遠舉依靈鷲。漢焦光遁迹還如舊。道高一世。名垂萬古。洞隱千秋。〔中呂〕粉蝶兒·五嶽游囊雜詠〔普天樂〕

曲首以三字句相對，曲末則以鼎足對收尾，二者均為語義突顯的地方，曲首的數詞點寫山間風光的怡人；曲末三個誇張的數詞，顯露作者遯隱修道生活的憧憬。

②望雲開。忽驚東北雨聲來。百川齊汜濫。千里盡風霾。甫能六月愁乾旱。恰入三秋告水災。流行到。時運該。家家少米又無柴。〔傍妝臺〕憂復雨四首之二〕

曲中以五字句對，緊連著七字句對，說明著風災、水災、旱災接續而來，「百川」對「千里」以誇飾寫出災域的廣濶，「六月」與「三秋」實寫時間時間，突顯人民的悲苦。

③陰雲萬里無。積雨千山度。拯羣生脫離了泥塗。青天豈有絕人路。赤日還為救命符。沾清處。三壺。兩壺。眼見的樂陶陶醉倒了老農夫。〔玉芙蓉〕喜晴二首之二〕

本例在曲首和曲中運用含數詞的整句，曲首兩個數詞，描寫人民經歷大雨成災。曲中二言相對，「三壺。兩壺。」倒數的數字，點數著裝滿雨水的瓶罐，百姓盼望雨過天青的情狀躍然於紙上。

④大年初一好清明。初二初三氣候清。迎春女士如雲盛。問勾芒仔細聽。願今年五

穀豐登。願今年八方寧靜。願今年糧差輕省。願今年黎庶安生。聽勾芒應答衆生。天有神靈。官又廉明。吏不違條。民不犯法。盜不縱橫。四夷安齊輸款誠。三光正堆驗昇平。從今後歲歲收成。戶戶充盈。託賴著萬曆皇朝。倚仗著九棘公卿。

(〔仙桂引〕甲戌新春試筆)

此曲是作者於新春所作，開頭兩句即細數著開春三天的氣候。曲中以三組七字句整句的交錯出現，一次次許下新年的新希望，從五穀豐收、八方寧靜的內政，到四夷安齊的邊政、三光昇平的景象，最後又回歸政治安穩、國運昌隆，數詞讓願望明確化、具體化。

⑤二十年不足。三百里無餘。偶然又到子雲居。下山來有主。文章不數三都賦。忠誠不忘千秋錄。精通不但五車書。老先生自許。(〔醉太平〕李中麓醉歸堂夜話十八首之五)

曲首時間的實寫、地域的誇大，寫出年少時努力。曲中以「三都賦」、「千秋錄」、「五車書」，寫出作者對李中麓的文才學問的讚許。

⑥一箇筋元戎冀北軍。一箇修世業齊東郡。一箇劍雙揮星斗光。一箇筆橫掃龍蛇陣。呀。一箇折丹桂抱經綸。一箇劄藍田課耕耘。一箇近日月承天眷。一箇走關山望海雲。全不厭清貧。守歲錢賒一分。但款敘情親。交年杯換幾巡。(〔折桂令〕子姪守歲)

整首曲子以八字句整句為主。上片運用兩次雙句對；過片後則以整齊的四句對出現；最後運用交叉對的四句對結尾，讓整首曲子在工整之際，句式錯落變化。八句都以「一箇」開首，細數著子姪們的成就，強調了家業的興盛。「守歲錢賒一分」、「交年杯換幾巡」交錯相對，以少多對，或為晚年過節時滿足心境的寫照。

⑦一箇箇橫攔著白玉橋。一箇箇緊扯定花藤橋。一箇箇攀轅的不放行。一箇箇臥轍的連聲叫。(【雙調】新水令·賀鳳渚公鎮易州〔鴈兒落〕)

全首四句都以「一箇箇」ABB重疊詞開頭，充分寫出百姓對於主角極度的愛戴與不捨。

⑧瑤臺寂靜。銀河耿耿。長空碾萬里冰輪。深院鎖一簾花影。咨歎了幾聲。咨歎了幾聲。芳心不定。凌波露冷步閑庭。欹枕難成寐。憑闌無限情。(〔南桂枝香〕春閨四首之四)

第三、四句為一組整句，以「萬里」對「一簾」，以戶外的「多」對戶內的「少」，顯露主角的孤寂。第五、六句，為同一個句子的重複運用，或因曲律的需要，而作者巧妙地在此運用數詞「幾聲」，更能充分表現「咨歎」的情緒。

⑨過一日少一日耍上一日。省了些閒淘氣。一日十二時。倒在花前睡。及早的風流些便宜你。(〔清江引〕閱世四首之一)

頭句重複了三次「一日」，佔音節數十分之六，有細數和強調的作用；第三句「一日」即「十二時」，就是整日，表現出精算；與第二句的「些」緊鄰，以不定和明確相對。

⑩俺也曾買綾羅裁了些可身衣。俺也曾換金寶打了些好首飾。俺也曾賣莊宅受了些膾贖氣。那些兒虧負你。你須索加減乘除。止不過一時半刻。又不曾通宵整宿。頓忘了昔日平時。頓忘了昔日平時。跌落了錦片前程。折蹬了銅斗家私。你只待累百

爲千。逢三道五。見一成十。我和你一樁樁開除箇端的。小九九打算箇真實。除了穿吃。扣了春資。剩下買兩箇獠兒。零頭兒取一箇娼妓。〔仙子步蟾宮〕十劣之清賬)

開頭前三句爲整句。第六、七句以節縮方式構成的四音節詞「一時半刻」，與非數詞的「通宵整宿」相對，表示自己並無心違誓。下片「你只待累百爲千。逢三道五。見一成十」，三個四音節的數詞緊連出現，明指著情人的無理取鬧。「小九九」指撥弄算盤。曲末「剩下買兩箇獠兒。零頭兒取一箇娼妓」，寫出作者對餘錢的盤算，明示作者的負氣，決心了結這一筆感情賬。

伍、結 論

馮惟敏爲明散曲大家，本文選取其散曲集——《海浮山堂詞稿》的數詞爲研究對象，經由統計有 930 個數詞，總計運用了 1955 次，其中有 1037 次出現在整句之中，佔 53%；餘者，或同一個數詞緊湊出現、或同一字句重複地運用，或散見於各句。經由詞彙結構、數詞在整句的運用、數詞在整首曲子的運用三方面的分析與描寫，歸納特點如下：

一、詞彙的結構特點

《海浮山堂詞稿》的數詞以主從式合義詞爲大宗，除與量詞構成數量詞之外，也與名詞及動詞結合，細數著物品或動作的數，此與數詞本身的特質有關，具有精準的表達效果。可構成重疊詞，產生不同的結構形式，在強調語義之同時，韻律也得到回應，是一種語義與音韻兼美的構詞方法。派生詞由“第”、“初”，表示日期和次第；“兒”構成兼帶有小義的名詞；“家”則構成時間名詞。以統整構成的數字節縮詞，代表多個所指，擁有著豐富的語義，突顯漢語數詞簡潔的特性。

此外，《海浮山堂詞稿》以兩個緊鄰的數字表示「大約」之義，如“三四摺”、“六七年”等。將數詞嵌入常用的並列式合義詞之中，構成臨時性的四字格，有將動作或物品細數的作用，如“一折一磨”、“三門四戶”。以兩個主從式合義詞並列組成四音節的熟語，使得數詞在表數之外，更能展現豐富的文化意涵。

二、數詞在整句的運用

將數詞使用於結構勻稱的整句之中，是《海浮山堂詞稿》數詞運用的特色，整句字數由二字句至十四字句均見，這種句式因著相同句式的接續，自然地成爲韻律和語義凝聚的焦點，充分地展現散曲文學字數靈活、句式多變的特質。數詞於其間主要做爲修飾成分，亦擔任不同語法職務，如主語、謂語。在緊鄰著的相同句式、在相同的位置上出現數詞，或虛實相對、或前後對比、或接續出現，精確地描述、具體地呈述所指，與靈活的句式相映，更展現活潑生動的情趣。

三、數詞在整曲的運用

《海浮山堂詞稿》在整首曲子，大抵將數詞安置在頭一個音節，此與數詞的修飾作用有關，亦與詞彙結構以主從式相應合。將數詞安置於句首、句末，甚至是曲首或曲尾，因緊鄰著較大的頓歇，為音韻明顯之處，能兼具強調語義的效果，數詞自然成為語義的焦點。

在整首曲子之中，以不同整句的交錯，成為作者表情寫事的有利工具，數詞運用於其中，更能充分發揮準確、具體的效果，並成為矚目的對象。

四、數詞的表義特點

《海浮山堂詞稿》整句裡數詞，因著實指的詞彙特性，產生具體、生動的效果。不論在個人處境的觸發、抒寫歸田的情志，還是對於百姓災患的描述、冤情的揭發，數詞都使之生動詳實、準確具體。“百、千、萬”與其他數詞相對，即具有誇飾的作用，或虛實相比，強化文字張力，表現作者巧思。依序排列的數詞，數數的作用，也帶有遞增或遞減的效應。在同一句中重複同一個數字，不但音節回複，亦表示頻率或接續不斷的意象。重複相同音節而構成重疊詞，可視為一詞內的同音重複。同一數詞的反複運用，音節回複之餘，也強化詞彙語義的容量。這些都是馮氏數詞表義的豐富性。

整體而論，數詞擴充了《海浮山堂詞稿》語義的容量、突顯語言的具體程度，無論是抒發個人情志或描寫農民生活，甚至是描述社會現實事件，皆能如實地呈現、精確地敘述，讓人讀來歷歷在目，使得《海浮山堂詞稿》詞彙形象鮮明；輔之以結構勻稱、聲音和諧的整句，適於表現馮氏奔放的感情，突顯出生動活潑、精準細緻的風格，這正是明散曲第一家——馮惟敏運用數詞的特點。

陸、參考書目

- 王國維 (1993)。王國維戲曲論文集。臺北：里仁書局。
- 古遠清、孫光萱 (1995)。詩歌修辭學。潛江：湖北教育。
- 朱自力 (1988)。馮惟敏海浮山堂詞稿的內容與風格。中華學苑, 36, P.181-194。
- 任 訥 (1984)。散曲叢刊 (三)。臺北：臺灣中華書局。
- 任訥等 (1984)。元曲研究乙編。臺北：里仁書局。
- 恩斯特·卡西勒著，甘陽譯 (1990)。人論。臺北：桂冠。
- 莊一拂 (1992)。明清散曲作家匯考。杭州：浙江古籍。
- 竺家寧 (1994)。語言風格學之觀念與方法。收錄於師範大學國文系所主編：紀念程旨雲先生百年誕辰學術研討會論文集。P.275-298。臺北：臺灣書店。
- 周碧香 (1998)。《東籬樂府》語言風格研究。高雄：高雄復文書局。

- 周碧香 (2005)。《海浮山堂詞稿》顏色詞探析。傳播、交流與融合：明代文學、思想與宗教國際學術研討會論文集。P.197-217。臺北：新文豐。
- 林慧貞 (1989)。馮惟敏散曲研究。臺北：臺大中文研究所碩士論文（未出版）。
- 楊東甫 (1994)。被偏見掩沒的珍珠——明散曲簡論。廣西師院學報,1,P.38-46。
- 劉大杰 (1999)。中國文學發展史。臺北：華正書局。
- 黎運漢 (1990)。漢語風格探索。北京：商務印書館。
- 黎運漢 (2000)。漢語風格學。廣州：廣東教育。
- 鄭樹平 (2001)。論馮惟敏散曲的藝術價值。泰安師專學報,7, P.28-31。
- 鄭 騫 (1972)。景午叢編。臺北：臺灣中華書局。
- 韓 偉 (1994)。明曲家馮惟敏生平事跡考述。煙臺師範學院學報,2, P.59-65。
- 謝伯陽 (1994)。全明散曲。濟南：齊魯書社。