

# 本文章已註冊DOI數位物件識別碼

## ▶ 癖嗜文化：論晚明文人詭態的美學形象

The Culture of Hobby (pi): On the Grotesque Figure of Literati in the Ming-Ching Era

doi:10.6752/JCS.200903\_(8).0002

文化研究, (8), 2009

Router: A Journal of Cultural Studies, (8), 2009

作者/Author：邱德亮(Der-Liang Chiou)

頁數/Page：61-100

出版日期/Publication Date：2009/03

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

[http://dx.doi.org/10.6752/JCS.200903\\_\(8\).0002](http://dx.doi.org/10.6752/JCS.200903_(8).0002)



*DOI Enhanced*

DOI是數位物件識別碼（Digital Object Identifier, DOI）的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



The Culture of Hobby (*pī*): On the Grotesque Figure of  
Literati in the Ming-Ching Era

Der-Liang Chiou

癖嗜文化：  
論晚明文人詭態的美學形象

邱德亮

感謝匿名審查人非常令作者受益的批評意見，也在此感謝阮芸妍的悉心校稿。

邱德亮，交通大學社會與文化研究所助理教授

電子信箱：dlchiou@mail.nctu.edu.tw

## 摘要

**癖**，非病之病，變味的品味，存在的補遺，社會生存無用的習性，卻成為有癖之人不可或缺的生存條件。癖也許是文人階級的文化贅物，然而癖文化卻是文人形象建立不可或缺的一部分。明代以後中國文人對癖嗜的態度有明顯的轉變，此一轉變可以解釋為個人主義自我表述的社會實踐。本文視文人為一種藝術品，將這個文化商品放置在其文化生產的社會場域，檢視上述之假說。明清(1500-1800)之際，大量堵塞於仕途的文人形成一個特殊的社會階層，並大量投入文化商品市場。他們與士大夫和商人之間，在文化品味上相互競爭又模仿欽羨，共同成就了明清文化景致的新氣象。

文化商品市場下的文人以其文化素養所培植的文化資本，一方面試圖對具有特權的官員展示其業餘理想的閒賞美學，另一方面，又拒斥並否定來自商賈的任何文化善意學習。品味的競爭投注於癖嗜之上，明清文人透過養癖，相互標榜並確認其身分特權。一方面，以癖的非生產性無用，與俗人大眾區判(distinction)——「余觀世上語言無味面目可憎之人，皆無癖之人耳。」（〔明〕袁宏道）另一方面，文人之癖又以象徵性文化資本的炫耀展示，與商賈富家之附庸風雅區隔，分辨雅俗、真假之癖。最後，還必須以變味作為品味區判，以「怪」的詭態為美學，偏離了主流文化（辟，偏也，避也，闕也），但不意謂脫離了主流文化，而是反叛仕宦階級主流文化的品味，另創一種主導性的品味。

本文試圖勾勒癖文化的歷史，探討明清文人如何透過癖好的關注，展演其自身形象的問題意識，以及歷來文人如何透過養癖來將自己塑造成一件藝術作品。什麼面貌的藝術品？又展現了什麼樣的政治與美學行動？最後，在清初民初整個舊社會文明崩解的時候，這種癖的文化經歷了什麼樣的變化？

**關鍵詞：**癖嗜、業餘理想、品味競爭、詭態美學，變味的品味

## Abstract

*Pi* (the obsession, the idiosyncratic habit, the hobby, the addiction)-the illness of not-being-ill, the taste of the degenerate taste, the supplement of being, and the useless habit for the social existence-becomes the indispensable condition of existence for those who have *pi*. It is perhaps a cultural appendix to the literati culture, but it is also a *sine qua non* for the construction of their figures. The attitude toward *pi* of Chinese literati had an obvious transformation in the Ming era. This transformation could be explained by the hypothesis to consider *pi* as the self expression of individualism in their social practices. This article examines this hypothesis by viewing the literati itself as a work of art, which is a cultural commodity produced in the socio-cultural field. In the Ming-Ching era (1500-1800), a mass of "unofficial literati" failing in civil examinations formed a particular social class. Together with the officials and the merchants, they emulated the cultural taste and competed with one another, and thus a new scene in the cultural landscape was created.

These literati, whose cultural capital came from their cultural literacy, rivaled the officials by showing their amateur ideal of leisure aesthetic on the one hand, and rejected the merchants by negating their good will of culture learning on the other. They cultivated their *pi* in order to identify themselves and to maintain their privilege status. This practice of "cultivation of *pi*" revealed the competition of taste. In one way, the cultivation of *pi* distinguished the literati from the common people with its unproductive uselessness. In the other way, the literati's *pi* displayed a symbolic cultural capital which distinguished the elegant from the vulgar and the true from the false. Thus, it further distinguished themselves from the merchants. Finally, they had to let their taste degenerate and become as grotesque as possible, and this uncanny aesthetic could separate the literati from the current culture dominated by the titled officials without leaving the mainstream culture. In this way, *pi*, which in Chinese also means "to separate, to avoid, and to clear a path," created another dominant taste.

This article tries to draw a history of the culture of *pi* and discusses the problematic of how the Ming-Ching literati performed their figure through their focus on *pi*? How did they, through the cultivation of *pi*, create themselves as a work of art? What image did this work of art have? What political and aesthetic actions did they display? Finally, when the civilizations of old society of the Ming and Ching Empires collapsed, what change was brought to this culture of *pi*?

**Keywords:** *pi* (the obsession, the idiosyncratic habit, the hobby, the addiction), amateur ideal, competition of taste, grotesque aesthetic, degenerate taste

凡人有所好癖者，鮮有不為物所役，杜預有左傳癖，和嶠有錢癖，王武子有馬癖，梁簡文有詩癖……觀國案諸家所嗜好，雖皆不免役於物，而校其優劣，則好聚書者為勝也……失人惟恐不傷人，函人惟恐傷人，巫匠亦然，擇術不可不慎也如此。（王觀國 2004）

宋王觀國（生卒不詳）羅列史上各式嗜癖，凡五十種。作為莘莘學子常用的工具書，《學林》不只概括文人著名的癖好，以使讀書人具備基本的文學常識，同時也耳提面命告誡學子們，其間之道德陷阱。「凡人有所好癖者，鮮有不為物所役」，此句已揭示癖嗜文化該有的倫理規範，以及理解這些案例應有的態度。就中國傳統官僚「亦主亦奴」（張分田 2002）特性而言，王觀國的警語似乎蘊含著某種古人智慧，對作為帝國未來官僚儲備人才的學子們而言，沾染任何癖好，不僅是為物所役、玩物喪志等個人道德問題，更將成為他人投其所好，藉以變相賄賂的肇端所在，因「為物所役」，而「為人所役」，進而威脅整個官僚體系。然而，王觀國不免為文人最高雅的癖好辯護：「雖皆不免役於物，而校其優劣，則好聚書者為勝也」。在此也洩露了士大夫身上，「文人」與「官僚」兩種角色之間結構性的矛盾與衝突。

此一緊張關係，就癖嗜文化的倫理問題上，似乎在明代得到稍許舒緩。癖好在明代文人之間，不再只是附庸地倚靠援引古賢逸士藉以正當化的嗜好，而進一步能理直氣壯地高聲宣稱，並以此為榮為傲。他們以不同方式，不同語藝為癖好辯護，袁宏道（中郎，1568-1610）曾言：

稽康之鍛也，武子之馬也，陸羽之茶也，米癩之石也，倪雲林之潔也，皆以僻而寄其磊傀儻逸之氣者也。余觀世上語言無味面目可憎之人，皆無癖之人耳。若真有所癖，將沉緬酣溺，性命死生以之，何暇及錢奴宦賈之事。（袁宏道 1990：21-22）

文人辯護中最為著名並成為經典名句，莫過張岱(1597-1679)：「人無癖不可與交，以其無深情也；人無疵不可與交，以其無真氣也。」（張岱 1984：39）除此之外，馮夢龍(1574-1646)《古今譚概》仿《世說新語》說故事的傳統，增列「嗜癖部」（馮夢龍

1985），成爲當時膾炙人口的讀物之一。閔于忱（生卒不詳）的《癡癲小史》則全書記錄古人癡事（閔于忱 1995：291-310），四庫全書的校閱官評爲「總不出明季佻纖之習」<sup>1</sup>因而存目不錄。

在文人對於癡好評價的問題上，我們在這裡看到一個明顯的轉折<sup>2</sup>，從宋代介於告誡與容忍的緊張到明代的鼓舞倡導，乃至具有倫理暗示的強制意味，如「性命死生以之」、「深情」、「真氣」等。我們好奇的是這個轉變所引發的文化與社會的意義爲何？首先是歷史性的問題，爲何是明代，尤其是中期以後出現轉變？其次，此一轉變是否呈現個人或集體的社會關注？如何解釋此一現象？

## 一、個人主義假說

近數十年來，諸多學者紛紛指出：中國社會與文化似乎在明代中期後對自我重新重視，即明代個人主義再興之說。在思想方面，有陳獻章(1428-1500)的「自得」、王陽明(1472-1528)的「良知」哲學之強調，和狂禪流等派爲基礎的個人主義(Theodore de Bary 1970: 1-27; 145-225)；在文學上，李贄(1527-1602)「童心說」及受其影響的公安三子都在其個別作品裡著重強調自我的表述。(Chave 1985: 123-150)同樣地，在藝術史領域中，明末清初的幾個古怪(eccentric)畫家，如八大山人（朱耷，約1626-1705），不論在行爲舉止、生活方式或繪畫風格上都極度表現個人特異的風格。(Loehr 1961: 147-158; Cahill 1967; Giacalone 1990)文以誠(Richard Vinograd)對中國肖像畫史研究發現，從明代中期以後，在傳統紀念性家族畫像或崇拜性宗教畫像之外，出現藝術家用以表現自己獨特性的個人肖像，由傳統靜止莊嚴、

---

1 [清]永瑤、紀昀等編纂，《四庫全書總目提要》卷132子部42雜家類存目9。引自「百度國學」網站：<http://guoxue.baidu.com/page/cbc4bfe2c8abcae9d7dcc4bfcce1d2aa/131.html>。

2 當然，本文無意一概而論明代此一變化乃是普遍的現象，尤其是中期以後，持「道德嚴格主義」者還是大有人在。然而，這並無法否認明代中期以後對癡好態度的轉變以及鬆動的現象。

令人敬仰的人物形象，轉而為在日常生活場景的悠閒輕鬆、自得其樂的個人形象。(Vinograd 1992: 29)

上述研究成果都共同指出「個人主義」以及「自我意識」在明代中期以後有再興（再度興起，reemergence）的歷史趨勢。<sup>3</sup>這個趨勢似乎可以提供我們思考癖嗜文化在同一時期轉變的巧合：癖好作為個人生活風格的展現方式，是否可以說是自我在社會中的文化實踐？相應於思想、文學、藝術表現的個人主義式自我展演，癖嗜在明代中期以後的轉折，是否是一種社會與文化領域的自我實踐方式？換句話說，隨著明代個人主義式自我意識再興之歷史潮流，癖嗜是否成為個人在文化層次上的社會展現，一種自我認同的象徵性政略(symbolic politics)？

蔡九迪(Judith Zeitlin)在其一篇〈癖〉(obsession)的專文中似乎確認上述假設，她從中國文學和醫學作品發現，癖嗜概念在11世紀被知識分子視為「個人理念之出口」而受到重視，到16世紀已經成為自我表達工具的主導模式。(Zeitlin 1991: 7-8)林宜蓉的博士論文亦有類似的論點，她說：「是以『嗜癖』行徑，若為『寄寓外物』的有跡可循者，其最核心的意義在於彰顯主體『我』之精神，並同時互視物／我的存在意義，而絕非主體我之精惑溺而奔放散逸於物質中。」（林宜蓉 2003：181）

癖嗜，對傳統中國文人形象而言，屬於不登大雅之堂的文化，然亦是無傷大雅的習慣。正是此既不值一提，沒有重要意義，但也沒什麼不可以，多無增益，少無減損的特性，使之歸入文人形象裡附屬的位置、附帶的「飾物」。正是其可有可無的地位，使之在文人的歷

---

3 個人主義在晚明再度興起的問題值得進一步討論。其他研究指出歷朝歷代在文化的諸多領域也都有個人主義的展現，然而，上述不同領域研究結論都指出個人主義「同時」在明代中期聚合在一起，卻有其歷史的重要意義。其他時期的個人主義出現，見Donald J. Munro(1985)；Hegel and Hessney(1985)；陳寶良(1988: 51-66)。另外，感謝匿名審查人的提醒：狄百瑞(William Theodore de Bary)對於晚明個人主義思潮的說法，學界批評甚多。本文亦依其建議將「個人主義」改為「個人主義式」。

史中「幾乎」缺席。幾乎缺席，但又不是完全沒有，歷史記載之中總是少不了一些文人的怪癖或嗜好。這些癖好不是他們事蹟的主要部分，然而沒有它又好像少了些什麼，少了些說不上來的東西，因此在文獻上，關於文人癖好的記載總是以野史、佚事、傳說、異聞的方式存在著。這些素材都不是言之成理的論文足以立言，不是正氣浩然的言行足以立德，更非足以立功的英雄事蹟。於是，承載癖好的書寫都屬文人文化的殘餘、附件，沒有用處的補遺。這些書寫都是文人士大夫閒暇之餘，賞玩的「小品」；正經八百的經世致用論述以外的「長物」。癖的文化，就這樣以殘餘、附加和補遺的方式黏附於文人的形象，揮之不去。即使清代四庫全書的偉大文化政治工程，亟欲匡正文人於經世致用的框架之內，鏟除前明閒賞文化的文人「惡習」。然而類似癖嗜這種看似無足輕重的惡習卻很快地反過來渲染了清代的文化風景。因此，無傷大雅的癖嗜文化，反而使文人形象顯得更雅致、迷人，為後人所津津樂道。

文人癖好是多靠茶餘飯後的閒談，傳詠、渲染，乃至於仿效而形成一種獨特文化。傳統上，歷代先賢的雅癖向來都是讀書人文學常識(literary memoria)的一部分。宋代以降的童蒙書，如孫奕（生卒不詳）的《示兒編》裡，〈癖〉一則記載性癖之經典供學童背誦：

性癖之不同如人面焉，阮籍有酒癖，〔晉〕陸羽有茶癖，〔唐〕和嶠有錢癖，王濟有馬癖，〔並晉〕李愷有地癖，杜牧有睡癖，王福時有譽兒癖，〔並唐〕蔡師魯有勇癖〔杜甫送師魯詩，蔡子勇成癖〕，張遼養勇銳成癖，〔東坡說〕皆無足貴者。惟杜預有左傳癖，〔晉〕簡文帝有詩癖，〔梁〕楊欽有文癖，〔唐〕白樂天云：我癖在章句〔山中吟〕，杜子美云：為人性癖耽佳句，李建中云：我亦生來有書癖〔李西臺建中師楊凝式書而作此詩〕，至於今稱之。〔唐相中崔郎中以三癖詩寄劉禹錫，自言癖於詩與琴、酒，禹錫以詩答云：視事畫屏中，自稱三癖翁〕（孫奕 2004）

癖的文學經典例子屬於讀書人潛移默化的文化素養之一。同樣地，作為文人文化養成的工具書，如宋代王觀國的《學林》便羅列五十種歷代著名嗜癖。另一種文人養成教育不可少的工具書：辭書，如清字典《御定佩文韻府》同樣引經據典地羅列近七十種不同的癖

好<sup>4</sup>，以供查閱。從童蒙書、工具書或辭書的記載，可知癖嗜的典故，早已是讀書人的老生常談，是他們茶餘飯後談話的殘渣。若再翻開歷代詩集、文集或節慶應景祝文、傳記、尺牘等，各樣雅癖已是他們讚賞別人或表述自己時慣用的修辭習性。而且，雅癖援引要求能不點明出處，抹去所有學習或教育痕跡，達到信手拈來般地挪用／再挪用，便是所謂「涵養」或「學養」。而讀者自然也應能很快地會心一笑領會左傳癖是擬杜預(約222-284)；馬癖指晉王濟(約246-291)或引自杜甫(712-770)〈驄馬行〉詩：「鄧公馬癖人共知，初得花驄大宛種」；譽兒癖語出《唐書·王助傳》等等。<sup>5</sup>然而，癖嗜典故既已成傳統士人文化教養的一部分，何以在16世紀以後的明代社會成為被關注的文化議題呢？為何明清之際士人會再次對已是茶餘飯後的殘渣如此嚴肅地看待？是否在「個人主義式的自我表述」此一解釋外，亦能從社會結構的變化來討論以癖嗜作為自我表述方式的可能性？

## 二、文化商品市場下的文人

明代中期以後出現了兩個結構性的剩餘：過餘的白銀造就蓬勃的消費市場，也帶動了文化商品的需求大量增加，文化商品的追求也從士大夫下移到商人和一般平民；人口過剩以及大量具有識字能力和功名的讀書人，未能如願進入仕途，出現一批新興的社會階層，或等待三年一次的各級科考，或放棄進入政府官職的機會，從事其他行業，如私塾、醫生、商人，或以文字和書寫能力販售字畫或書籍等「文化事業」。兩者密切相關，也因此兩種「剩餘」衍生出一連串的社會問題。本文僅就這兩種結構性剩餘如何成為明代中期以後的三百餘年間文化生產動力的條件，亦即消費性商品經濟的出現與人口增長如何使得明清時期的閒賞消費文化成為可能？而癖的文化作為一種純粹的消

4 [清]康熙五十年聖祖仁皇帝御定，《御定佩文韻府》，收入《文淵閣四庫全書》網絡版，卷110。

5 同上註。



費文化的嗜好必須放入這種結構性條件來考察。

這些文化商品市場下的文人，當然不只是考不上科舉或放棄官途的「棄儒」，也包括在職官員可是心不在宦位，而同時致力於從事經世致用以外的小品或清賞文學、其他藝術的「創作」<sup>6</sup>，還有大批歸鄉經營「閒適生活」的退職縉紳／鄉紳。如袁宏道在吳縣縣令任內，叫苦連天，極欲嚮往閒隱的生活：

作吳令，無復人理，幾不知昏朝寒暑矣，何也？錢穀多如牛毛，人情茫如風影，過客積如蚊蟲，官長尊如閻老，以故七尺之軀，疲於奔命，十圍之腰，綿於弱柳，每照鬚眉，輒爾自謙，故園松菊，若復隔世。夫伯鸞傭工人耳，尚爾逃世，彭澤乞丐子耳，羞見督郵，而況鄉黨自好之士乎？（袁宏道 1990：4）

當他退職後，也敬告其弟袁中道（小修，1575-1630）：「及入宦途，簿書鞅掌，應酬柴棘，南北間關，形瘁心勞。」（袁中道 1989：623-624）這些文人也不見得與其官員身分的經世救民志業相抵觸，毋寧說是同一個人的兩個身分，或是左右兩隻手所從事的不同事業。像王士禎(1634-1711)在揚州任官時，游刃於繁忙的公務間，尚有餘暇遊山玩水，從事與當地文人集結、清言賦詩等休閒文化活動。（李孝悌 2005：81-116）此外，在職官員不只是文化商品的買主和消費者，也通常是文藝創作的贊助者。在朝為官的文人不離此市場，甚至也是出售文才的販賣者。明清筆記諸多記載「文士潤筆」的故事（李詔 1982：16；楮人穫 1978：5750-5751；王士禎，《香祖筆記》；姚之駟，〈學士·潤筆資〉），其中葉盛(1420-1474)《水東日記》記載：「三五年前，翰林名人送行文一首，潤筆銀二三錢可求，事變後文價頓高，非三五錢一兩不敢請，迄今猶然，此莫可曉也。」（葉盛 1980：3-4）又同朝的俞弁（生卒不詳）在其《山樵暇語》更詳盡整理了明代各朝翰林潤筆的價格：

劉教正《思齋雜記》云：天順初，翰林各人送行文一篇，

---

6 「創作」一詞，就如同Craig Clunas也注意到，中國「書」的意義並不像西方與作者的概念緊密連結在一起，可以是集結或編撰，重述前人或當代人的著作或部分著作。見Clunas(2004: 10)。

潤筆錢二三錢可求也；葉文莊公云：時事之變後，文價頓高，非五錢一兩不敢請；成化間，則聞送文求翰林者，非二兩不敢求，比前又增一倍矣。則當初士風之廉可知。正德間，江南富族著姓，求翰林名士墓銘或序記，潤筆銀動數二十兩，甚至四五十兩，與成化年大不同矣，可見風俗日奢重，可憂也。（俞弁 1995；陳萬益 198：61）

依此看來，這種文化市場下的文人，並非指涉仕宦以外的文人，而是同時從事儒家教育所著重的「文以致用」、「政治實踐」框架以外，那些以經營文化素養和品味等「自我修養」為主要的文化活動的文人。從此觀點來看，這裡著重在強調文人角色裡，以文學為政治實踐理念的剩餘、附加的、補遺，不事「生產」的文化生產；讀書人不務正業所附帶的副業，「左手」所順便做的事，屬於「休閒」生活所從事的活動：琴棋書畫、考古鑑賞、遊山玩水、養花弄鶴等，培養性情的非生產性消費活動（特別是時間的消費／消耗）。於是，這些文人，不在於區分是否有官職，是否有功名。然其他們卻往往是具有相當程度文化修養的讀書人，並且都起碼具有生員（即秀才）的資格。有些是迫於無奈販賣知識的教書匠或私塾教員、或轉儒為醫、轉儒為商；有些則入幕為賓成為各級政府機構的幕僚（師爺）<sup>7</sup>。

堵塞於仕途的文人裡，嚷嚷叫囂最烈而引人注目的一群人則是所謂的「山人」或「狂士」。這方面的研究已有相當成果（陳萬益 1988：37-83；牛建強 1994：30-36；林宜蓉 2003），在此僅強調這些文人的出路在文化商品市場的關係。「山人」原是中國士人傳統介於「隱」與「仕」之來回進退辯證關係的表現，明代中期以後山人風氣的普遍化，更說明大量堵滯的文人投入文化商品市場的競爭。透過「棄巾」（棄儒）的社會性動作(social gesture)（陳國棟 1992：69-94），宣告棄絕科舉考試的正途，另闢周作人所謂的「歧途」（周作人 1982：49），以其所習之文藝技能投入文化商品的市場，或將自身塑造成藝術品，以「山人」形象企圖獲得仕宦或商賈的青睞，進而

7 有時「幕賓」和「教讀」或「門館先生」並不分，私人府中的授業的先生，東家也會視之為心腹，而與其共商行政事務，或代辦處理非正式的事宜。見陳寶良(2001:135-147)；王慶成(1996)。

重用為家塾或奉養成清客。其中著名者如陳繼儒(1558-1639)、袁文榮門下的王穉登(1535-1612)、華亭門下的沈明臣(生卒不詳)、申吳門則有陸應陽(生卒不詳)。當時諸多關於山人習風的批評,如薛岡(生卒不詳)在其〈辭友人稱山人書〉所描述的種種惡行劣狀(薛岡 2000: 657; 陳萬益 1988: 46-47)在在說明當時山人作為文化商品在市場的充沛活力。山人之氾濫,一如贗品之充斥,都表示龐大市場的需要,真正山人或名畫真跡無法滿足不同社會階層對此類商品的大量渴求。沈德符(1578-1642)在《萬歷野獲編》〈山人愚妄〉一則記載中,非常真確地記載山人在文化商品市場中活躍的可能性:

近來山人徧天下,其寒乞者無論。稍知名者如余所識陸伯生,名應陽,雲間斥生也。不禮於其鄉,少時受知於申文定相公。申當國時,藉其勢攫金不少。吾鄉則黃葵陽學士,及其長公中丞稱莫逆,代筆札。然其才庸腐,無一致語。時同里陳眉公方以盛名傾東南,陸羨且妬之,詈為呶啞小兒,聞者無不匿笑,乃高矜重。一日忽寫所作詩餉余,且曰:「公其珍之。」持出門即有徽人手十金購去矣。(沈德符 2004: 586-587)

山人作為文人「歧路」的出路,從寒乞到騰達如陳繼儒者都有;其潛在的顧主,從有權勢的宦家到商賈(徽人)<sup>8</sup>都有。

於是,這些文人的「歧途」相對於仕門的「正途」而言是不得已的補充,結構性剩餘造成的衍生物。這些「殘餘」的人為求在社會生存,產出許多日用生活「多餘」的文化產物:文集、筆記、小品、雜劇或小說等等。加上另一種結構性剩餘配合,大量的白銀資本支撐起日益擴大的文化商品市場,古物、玩物、園林、書畫等藝術品和其他文學作品,此間不但需要創造者,更需要其他周邊的鑑識者、考據專家,乃至「好事者」、遊走於市場之間的掮客、兜售贗品的藝術販子等等。兩種結構性剩餘的「巧遇」,使得明代中葉以後的文化景致產生巨大變化,也構成了明清兩代三、四百年來文化生產的基本社會場域。

---

8 沈德符此處指的「徽人」也許不盡然都是徽州商人,而可能是一種貶抑的代稱,泛指暴發富有而又汲汲營營提昇文化水準的商人。

### 三、文化生產的動力

清代趙翼(1727-1814)在其《廿二史劄記》中曾評述前代諸朝的文化發展趨勢：

唐、宋以來，翰林尚多書畫醫卜雜流，其清華者，唯學士耳。至前明則專以處文學之臣，宜乎一代文人，盡出於是。乃今歷數翰林中，以詩文著者，如……祝允明、唐寅、黃省曾、瞿九思、李流芳、譚元春、艾南英、章世純、羅萬藻，則並非進士而舉人矣；並有不由科目而才傾一時者：王鈞、沈度、沈粲、劉溥、文徵明、蔡羽、王寵、陳淳、周天球、錢穀、謝榛、盧柟、徐渭、沈明臣、余寅、王穉登、俞允文、王叔承、沈周、陳繼儒、婁堅、程嘉邃，或諸生，或布衣山人，各以詩文書畫，表見於時，並傳及後世，迴視詞館諸公，或轉不及焉，其有愧於翰林之官多矣。（趙翼 1963：717-718）

很明顯地依趙翼看來，明代中期以後在文化場域引領風騷的，不再是在朝為官的士大夫（尤其是翰林學士），而是那些舉人或僅有低階功名的文人。這股新興的勢力原本也許只是在仕宦這條「正途」外，不得已的「歪路」或「歧途」，以薄操一技，賣其文藝，卻在明末為中國文化帶來一個重大的轉變：文學品味的支配與主導者，不再是為官的士大夫階層，而是文化市場中的文人。生活於當世的謝肇淛(1567-1624)也察覺到明代在繪畫創作方面不再為士大夫所獨善，而布衣處士和山林之士才是「擅其美」之人：

自晉、唐及宋、元，善書畫者往往出於紳士大夫，而山林隱逸之蹤百不得一，此其故有不可曉者。豈技藝亦附青雲以顯耶？抑名譽或因富貴而彰耶？抑或貧賤隱約，寡交罕援，老死牖下，雖有絕世之技，而人不及知耶？然則富貴不如貧賤，徒虛語耳。蓋至國朝而布衣處士以書畫顯名者不絕，蓋由富貴者薄文翰為不急之務，溺情仕進，不復留心，故令山林之士得擅其美，是亦可以觀世變也。噫！（謝肇淛 1975：3717-3718）

如果明代中期以後的社會開展出一番新的文化氣象的話，那麼我們好奇的是這種文化生產的動力從何而來？是在什麼樣的社會力量關係的場域之中孕育而生？當然，這樣的問題過於龐大且複雜，非本文所能處理。在此，提出這個問題目的在於指出其重要性。職是，以下

的論述與其說是給予一個解釋，倒不如說是一個引領思考的工作性假設，而針對此種文化生產動力的假設性思考，也許可以從另一種面向來思考「癖好」與文人生活及其形象建立的之間的關連。

在上述的討論中，可發現文化商品消費市場，在明代興起並達到史無前例的高峰，而「文化市場中的文人」這個新興且日益眾多的社會群體在當時社會，尤其是文化生產場域有著一定的影響力。這股新興的社會勢力加上明代商人社會地位的攀升，使得原本以官員士大夫為主要文化生產者和創造者的傳統結構有了新的發展。此時仕商之間的界線雖愈趨模糊，但並不影響他們之間不同身分的差異以及競爭的關係。從這個觀點看來，文人、商人和士大夫（官員或稱文臣、學士以及縉紳）三者文化景致的舞台上，同樣扮演著主導此時文化生產的關鍵角色。他們彼此交游、相互仿效，當然也在文化品味上相互競爭、區判或貶抑。必須進一步解釋的是，這三種身分的區分與其說是社會類別，毋寧說是不同的社會角色或是部分兼有官員身分或商人身分的文人可能不同面目的表現。事實上明代中期以後，仕商交融非常普遍，這點已多有著述討論，在此不再贅述。（Ho 1954：130-168；Li 1989；張仲禮 2001；陳寶良 2004）而士大夫與文化市場下的文人之間模倣—欽羨—競爭的複雜關係可以從以下幾個方面來看。<sup>9</sup>首先，據《四庫全書》校閱官評論明末文人如：王世懋(1536-1588)、朱維藩(?-1596)、凌義渠(1591-1644)等人著作「山人習氣，漸染及士大夫。」（陳萬益 1988：48）可見儘管士大夫在傳統上擁有莫大的社會地位，同時具有經濟資源和長期儒家道統的教養，然就文化修養以及生活品味上，他們還是欽羨這批文人，尤其是山人的生活趣味：建別業、築園林、徜徉其中，讀書、吟詩、焚香、煮茗、鑑賞書畫等。其次，從文人畫傳統以貶抑和排斥職業畫家以確立業餘理想在畫壇和書

---

9 一如士大夫與商人之間的交融又有區隔一樣，這裡所指的文人與士大夫之間同時是重疊又區分的。陳寶良在其文〈明代文人辨析〉清楚地指出明代中期以後文人集團的強大，並漸漸從文臣和學士中區分開來。然而，他們之中也不乏兼具官員或是學士身分者。但是這些重疊的身分卻不妨礙他們呈現其文人的特質與生活模式。

論的主導地位來看，以賣畫治生爲文人的出路選擇，並非是不與士大夫階層（以董其昌〔1555-1636〕爲例）發生競爭而產生衝突的緊張關係。陳萬益敏銳地察覺到這些文人（以山人爲代表）與士大夫之間共同創造了明代萬曆以後的文化生活：

實際上，晚明人生活的習氣和趣味，究竟是由山人影響及於士大夫，或者是山人迎合士大夫所求，是很難論定的，平心而言，晚明人日常生活的趣味，姑不論今人評價之高低，乃山人與士大夫共同締造的，誰都不能獨居其功，也不必獨任其咎。（陳萬益 1988：49）

然而，陳萬益沒有進一步說明其間競爭以及衝突的緊張關係恰可能是明代文化生活創造的動力之一。而且，就文化生產者的觀點，在陳萬益的解釋架構裡，商人作爲附庸風雅的追求者，文化商品被動的附庸者，並不主動參與文化生產的結構。

於是，我們發現此時社會結構關係裡，支配文化生產的主要角色包括：文人、士大夫以及商人，包括紳商，三者共處文化生產的支配階層。他們彼此之間相互依賴：商人以其經濟資產購買文人的文化產品晉升其社會地位，進而與士大夫和文人交游。缺乏財富的新興文人，卻以其雄厚的文化財富成爲品味生活的創造者，「借士大夫以爲利」（永瑢、紀昀 1983：1626），尋找其庇護與贊助，也需要商人實質經濟的支援。同時具有較高經濟財富和文化能力的士大夫，國家雖然在政治上賦予其社會特權，一方面他們可能透過這些特權獲得更多實質或非實質的經濟利益，但也負擔官場生活的種種繁務和限制以及政治生活的風險與憂慮，另一方面也排拒現實物質生活的庸俗，反而羨慕文人的悠閒雅致的野趣生活。除了上述的支配文化生產場域中，文人、士大夫和商人三者之間占支配主導關係外，文化市場中還有幾類人物：所謂「山人」，似乎具有或自認爲有較高的才華。清客和幕客隨著他們進入幕僚體系，其經濟收入隨著增加，而其聲譽可能增加（清客）或減少（幕客），他們基本上是根據幕主的信賴而游動著。而塾師也隨著其文藝技能和被重視程度不同，從單純的在私人府中授業的私塾、館師，到兼具各級官員的師爺或成爲東翁心腹策士等，其才能與受重視的程度依其「游幕」狀況會有很大的差異。另外，堵滯

於各級科考的生員階層，都是國家潛力的行政官僚，具有特權和基本的收入，但也可能在舉人或進士階段入仕，但也可能在未取得功名時或已有功名後，轉向各種職業或出路。儘管社會流動主要還是透過科舉考試的功名之梯向上移動，但明清時期的文化生產的動力卻可能是來自於這些文化商品市場下的「文人」，包括部分的各級官員士大夫、縉紳等。這些文人在業餘生活從事文藝創作或閒賞美學生活的經營，所生產出來的文化商品，成為廣大讀者兼消費者所競相追逐的對象。而在此社會場域裡，文人、士大夫和商賈共同形構相互依賴，但也因相互競爭而產生拉鋸。也因此種複雜的力量關係形成文化生產的結構性動力，創造出晚明時期獨特的文人美學。

#### 四、業餘理想與文人美學

明代中葉以後新興文人集團大量投入文化商品市場，形成文化生產場域的新興力量，使得當時的文化景致有了一番新氣象。當然，也對原本支配這個生產場域的士大夫構成某種程度的競爭與威脅。就文化生產與創造而言，士大夫與文人的關係相當複雜，儘管互別苗頭，然又相互欣賞或憐惜，陳繼儒與董其昌或李日華(1565-1635)等文人雅集的關係無疑是這類的關係。

在這種關係之下，「業餘理想」(amateur ideal)成為文人美學的基調。向來傳統士大夫的養成教育裡，都不是以未來官員行政或技術的專業知識養成為主，詩文能力以及博學素養(Levenson 1957: 320-341)不只為科舉考試所強調，也被視為養成一個完整「士人」的基本條件。歷朝的重要政治改革都曾經以不同面向問過帝國官員是否應該具備行政技能與專業知識，然而，中國官員「非專業化」的特性似乎每一次都取得主導位置。這樣的發展一方面使他們免於成為技術官僚，另一方面也構成獨特文化，其中之一即兼具「士大夫—文人」雙重身分的矛盾，以及在職或退休官員身上追求「業餘文化」的理想。於是，傳統士大夫必須自處於兩種不同卻又往往相互重疊的生活：一方面必須從習得的博學知識裡，尋找經世致用的可能對策，以解決職位

上所面臨各種迫切的實務問題；另一方面卻渴望悠游於字畫、詩文、山水的閒隱生活，畢竟這才是他們文化養成所熟悉的習性。因此，一旦政治局勢不利時（明代宦官當權即是一例），業餘理想的特性就使許多「士大夫」轉向「文人」，逃隱於詩文的創造，抒發生不逢時的鬱悶。作為一個完整的士人，除了儒家經典、博學知識和詩文能力的基本要求之外，琴棋書畫以及其他雜學也都被視為修身養性的必要「補充」，「左手」閒來即興的創造，卻成為中國文學與藝術創作的命脈。

高居翰(James Cahill)論及中國繪畫史的「業餘主義」(amateurism)時強調明代中後期以前，雖有業餘文人畫家貶抑職業畫家之情形，也有地方意識而尊吳派抑浙派之成見，然此皆僅個人的偏好，並未構成繪畫美學的教條式評論。於是結合顯要官員、富豪地主、藝術收藏家、業餘畫家、畫評家一身的董其昌及其追隨者慢慢主宰整個畫壇的論述後，藝術品味的多元和相互平衡的關係漸漸消失，中國「文人畫」自此支配了後來的整個繪畫史。（高居翰 1994：69）而文人畫的美學判斷又與「業餘畫家」排斥職業畫家的「匠氣」有著密切的關係。順著高居翰的論點，我們進一步提出一個簡單又基本的歷史問題：為什麼是明代中後期以後？而董其昌以後確立業餘文人畫在繪畫史的支配地位，是否與文化生產場域中文人以畫筆維生，投入藝術市場形成競爭的緊張，進而對所產生的焦慮之反映有關？

在此我們藉由高居翰在繪畫史的研究，試圖進一步將「業餘理想」的概念從繪畫史的脈絡轉置到文化生產，探討此一概念在此脈絡裡所扮演的角色以及它與文人美學的關係。也就是說，有關「業餘」與「專業」之間的競爭關係和對前者的偏好，可能不止於繪畫領域，而是明代以後文化場域的普遍現象。若大量的新興文人集團投入文化商品市場的競爭，面對這些「以文墨治生」，多多少少以此為業（即「專業」）的文化生產者，士大夫業餘主義的習性可能有兩種截然不同的反映：憐惜而欽羨他們得以專注於詩文書畫的創作或貶抑其鬻文賣畫的俗氣。兩種反映也都可能反過來強化這些文化活動「業餘」的優位性：不為金錢所污，不為權勢所役，一種「純粹」非生產性、無



目的性指涉的美學價值。相對地，同樣具有雄厚文化財富的文人面對這種「純粹」美學的區判，也將更著重其閒暇之餘的即興之作。唐寅(1470-1524)的詩坦誠以鬻畫為生，「不煉金丹不坐禪，不為商賈不耕田，閒來寫幅青丹賣，不使人間造孽錢」（唐伯虎 1966：235；1995：373）。值得注意的不在其「清高」（不使造孽錢）的風範，而在於其「清閒」的身段。即使唐寅當時已是著名專業畫家（賣畫已足以維生），但他乃在其專業之餘，「閒來」順手地創作，這凸顯的是一種業餘文人般的雅趣，非汲汲營營的賣畫。然而，不論士大夫或文人的創作，儘管以這種「業餘主義」為「純粹」美學的標準，但他們卻又常以饋贈的形式，為朋友、長輩或其他權貴、商賈寫序跋、碑記、誌銘等各式祝賀文章或畫作，並以「非實物」或非金錢的方式交換聲望、名譽、賞識或人情、聯帶之強化。<sup>10</sup>

於是，我們可以察覺所謂「業餘理想」的概念，並非相對於「專業」（專精於某一領域的知識和技藝），亦非無涉於文化商品市場的「交易」，也與現代生活裡以「非工作」時間劃分「休閒」的概念相異其趣。它是建立在某種以非生產性、非目的性消耗／消費之「純粹」美學堅持之上。而此堅持卻僅是象徵性價值或論述上的執著，並不意謂在實踐上與世俗生活無涉<sup>11</sup>，此乃業餘之所以為「理想」之意義。「業餘」的文人美學表現在繪畫上是抽象山水畫的偏好，排斥具體的花鳥、動物或人物等主題的「低俗」，也貶抑寫實主義畫法的「匠氣」；在文學上強調表達作者「真氣」的性靈小品等「純文學」，拒斥仿古或其他服膺於任何目的指涉的文學作品；在生活風格上，崇尚「閒賞」、「清玩」的幽雅生活，拒斥生產性的俗世生活或折腰屈膝的官場生活。然而，弔詭的是這種以業餘主義的純粹美學價值創造出來的作品恰恰與其初衷相反，尤其是上述文人的生活風格，成為商賈或權勢等消費者趨之若鶩，極欲追求的對象。

---

10 高居翰對明代畫家的生活實踐研究也發現，他們並非如想像的神秘，不涉足於世俗的商品交易。請參見Cahill(1994)；Li(1989)；Li and Watt(1987)。

11 最明顯的例子莫過當時園林建造多在城郊而非山林。

毛文芳在《晚明閒賞美學》裡，以「閒賞」概念概括明末文人美學的審美活動。所謂「閒賞」，她認為「閒」是界定「賞」的先決條件，需有燕閒之情始能賞。（毛文芳 2000：42）此一解釋充分說明「業餘理想」作為文人美學的重要意義。意即，須在前述「業餘」或「休閒」的範疇內，審美活動才有可能，也只有不以官職所繫，閒雲野鶴的「文人」才能具備美學的判斷力。業餘文人美學能「閒」而「賞」的基本條件下，根本地排斥汲汲營營於官場的士大夫或商場的商人成為美學判斷主體的可能性，也揭示了自己品味區判時，注定了處在優勢的位置。再一次，「閒」不是現代意義下「非工作」的時間，也並非相對於忙碌的概念，若按袁宗道賞花應有的情趣：

夫賞花有地有時，不得其時而漫然命客，皆為唐突。寒花宜初雪、宜雪霽、宜新月、宜暖房。溫花宜晴日、宜輕寒，宜華堂。暑花宜雨後、宜快風、宜佳木蔭、宜竹下，宜水閣。涼花宜爽月、宜夕陽、宜空階、宜苔徑、宜古藤巉石邊。若不論風日，不擇佳地，神氣散緩，了不相屬，此與妓舍酒館中花何異哉？如飯事理物來須識破。（袁宏道 1990：22）

或隨李漁(1610-1680)《閒情偶寄》〈居家〉、〈器玩〉、〈頤養〉等部的二十四時令指示生活來看，我們發現「清閒」的生活是何等忙碌。時而焚香茗茶，時而法帖觀畫、時而種花賞魚、時而泛舟遊山，出出入入，一刻不得「閒」。於是，作為「賞」之先決條件的「閒」不是時間的餘裕，更不只是「消閒」的殺時間，而是在於所從事的活動必須是完全沒有任何目的，並且不具任何生產價值的活動。閒雅的生活，不是在學習任何知識、技能，純粹只是為了「修身養性」。遊山不能像徐霞客寫實記錄，只能徜徉山水之間，不為什麼，只為山水之趣。如王鴻泰(2002)所言：

時間不是用來積累相關的社會資源，如求富與求貴，時間回復到只是時間本身，它不是一種換取社會資源的財富，更具體一點的講，時間不具有任何生產性的意義，無所用於社會資源的增殖，它只是被用來消耗，用來遊賞用的。

「時間無所用」的具體表現不只是一要使「時間回復到只是時間本身」，更是時間的消耗／消費，將時間轉化成為一種類似象徵性財富的東西盡情揮霍，透過不生產的活動展示、炫耀其時間的剩餘，盈滿。

如同經濟性財富的炫耀消費(conspicuous consumption)，時間這個象徵性財富的炫耀性消費有不同等級、品味區隔。同樣是時間的消費/消耗，卻有雅俗高下之分。張岱區辨五種不同賞月的情趣和其間的雅俗品味：

西湖七月半，一無可看，止可看看七月半之人。看七月半之人，以五類看之。其一，樓船簫鼓，峨冠盛筵，燈火優優，聲光相亂，名爲看月而實不見月者，看之。其一，亦船亦樓，名娃閨秀，攜及童僕，笑啼雜之，環坐露臺，左右盼望，身在月下而實不看月者，看之。其一，亦船亦聲歌，名妓閒僧，淺斟低唱，弱管輕絲，竹肉相發，亦在月下，亦看月，而欲人看其看月者，看之。其一，不舟不車，不衫不幘，酒醉飯飽，呼群三五，躋入人叢，昭慶、斷橋，噉呼嘈雜，裝假醉，唱無腔曲，月亦看，看月者亦看，不看月者亦看，而實無一看者，看之。其一，小船輕幌，淨幾暖爐，茶鐺旋煮，素瓷靜遞，好友佳人，邀月同坐，或匿影樹下，或逃囂裏湖，看月而人不見其看月之態，亦不作意看月者，看之。(張岱，《西湖七月半》1984: 63)

高濂(生卒不詳)《燕閒清賞牋》序道：

心無馳獵之勞，身無牽臂之役，避俗逃名，順時安處，世稱曰閒，而閒者，匪徒尸居肉食，無所事事之謂，俾閒而博奕、樗蒲，又豈君子之所貴哉？孰知閒可以養性，可以悅心，可以怡生安壽，斯得其閒矣。余嗜閒，雅好古。稽古之學，唐虞之訓；好古敏求，宣尼之教也。好之，稽之，敏以求之，若曲阜之鳥，岐陽之鼓，藏劍、淪鼎、兌戈和弓，制度法象，先王之精義，存焉者也。豈直別異搜奇，爲耳目玩好寄哉？故余自閒日遍考鐘鼎貞彝，書畫法帖，窰玉古玩，文房器具，纖悉究心，更校古今，鑿藻是非，辨正悉爲取裁。若耳目所及，真知確見，每事參訂補遺，似得慧眼觀法，他如焚香鼓琴，栽花種竹，靡不受正方家，考成老圃，備註條列，用助清歡，時乎坐陳鐘鼎几，列琴書榻字松牕之下，展圖蘭室之中，簾櫳香靄，欄檻花妍。雖咽水餐雲，亦足以忘飢永日，冰玉吾齋，一洗人間氛垢矣！清心樂志，孰過於此，編成牋曰：燕閒清賞。(高濂 2004)

高濂揭示燕閒「應該」從事的活動絕非「匪徒尸居肉食，無所事事之謂，俾閒而博奕、樗蒲……」等低俗的消磨時間，而是「可以養性，可以悅心，可以怡生安壽，斯得其閒矣」。若仔細考量這些活動都不是僅將時間投注於「無所用之處」，這些活動都要求相當高度的

文化涵養或多年古典知識的訓練，甚至幾個世代積累的家學淵源，諸如：「稽古之學，唐虞之訓，好古敏求」、「曲阜之爲，岐陽之鼓，藏劍、淪鼎、兌戈和弓，制度法象，先王之精義」、或是「遍考鐘鼎卣彝，書畫法帖，窰玉古玩，文房器具，纖悉究心，更校古今，鑒藻是非，辨正悉爲取裁」，甚至「焚香鼓琴，栽花種竹，靡不受正方家，考成老圃，備註條列，用助清歡」等。試想「博雜學風」、「名物訓詁」之活動，特別必須在無所用的閒情之下，博覽群書、考察精研、尙奇好古，務博雜學，才能使「文人們用自己的方法與見解採用整理，優遊而爲上自天文、下至地理、無所不知的雜學家」（毛文芳 2000：115）。透過這類雜家著述，晚明文人展示其浩瀚的博學知識以及藏書之豐富。而這類博雜學風又必須是「無所爲而爲之」，不爲什麼，僅爲「生活情趣」。如〈周習鼎〉一則除展示其閱世之廣，所聞所見，日積日多，也信手拈來，旁徵博引各類古籍典故：

鎮洋畢秋帆先生巡撫陝西時得此鼎，高漢尺二四寸，兩耳，三足，中有銘文二十四行，共計四百又三字……案說文曰：「習，出氣詞也，象氣出形。」籀文從口，今無此字，皆作忽。余謂象人言時口中出氣易于散也。春秋傳曰：「其亡也忽焉。」楚詞：「忽而來兮。」洛神賦：「飄忽若神。」漢樊敏碑：「奄習藏形。」皆言易散之義。古人命名，自有意見，不必定吉祥語，如論語之仲忽，春秋之鄭太子忽，皆名忽也。先生既得此鼎，久置經訓堂之東樓。（錢泳 1997：29）

作爲「賞」這個文人美學先決條件的「閒」，無目的性和非生產性的餘裕時間不足以說明文人美學的基本特性。因爲類似現代的「有閒階級」，有閒之外，還必須有「錢」，在此的「錢」當然不是指經濟財富，而是「文化能力」。亦即，所謂「文人美學」，必須是具有雄厚文化資產的人，長期的古典文學素養，甚至世代積累的「家學淵源」才能夠有「審美」判斷之能力。相對於商賈的暴發戶常以炫耀性消費展示其經濟財富，文人則透過這種非目的性、非生產性的業餘閒賞美學展示其文化資產的炫耀性消費／消耗。因此，清閒生活最聒噪的品味創造者，往往出身名門（如張岱、文震亨〔1585-1645〕或張丑〔1577-1643〕），或爲曾受業於某一世家（李日華、董其昌、袁公三子）的寒士。陳其元(1812-1882)的〈庸閒齋筆記序〉就是一例：

近年歸老於家，泉石優游，居多暇日，乃娛情翰墨，著《庸閒齋筆記》一書，首述家門盛蹟、先世軼事，次及游宦見聞，下迨談諧游戲之類，斐然可觀。昔宋范公偁為仲淹之孫，所撰《過庭錄》，多述祖德，間及詩文、雜事，此書殆其流亞乎？……讀是書者，當歎王氏青箱具有家學，叢談瑣語亦見典型，固與寒門素族殊也。（陳其元 1989：1）

在此，「泉石優游，居多暇日，乃娛情翰墨」而成的《庸閒齋筆記》（書名已展示其旨趣），自擬《過庭錄》，其叢談瑣語卻是異於「寒門素族」，另一個文化財富炫耀性展示的「典型」，一種文人之間品味區判的實踐。然迥異於商賈之炫耀性消費，文人的文化財富展示卻弔詭地以簡樸為精緻 / 教養 / 世故 (simplicity as a way of sophistication)，以淡泊展演最多彩多姿的閒隱生活，以無光暗淡的內斂臻於爐火純青的璀璨。總之，若像于連 (François Jullien) 所言「平淡」 (baldness) 作為中國文人美學之無上價值 (Jullien 1991)，那麼能夠在美學上感受文學、藝術和清閒生活「無味」之韻味，卻是文化財富擁有者專有的特權。

## 五、文人作為藝術品

面對商人追求文人生活之仿效，面對「寒門素族」進仕新貴之競爭，傳統世家和布衣文人不斷地透過其文化修養創造新的品味以及美學判斷的標準。一方面，為滿足庸俗卻極欲變身的商賈或文化品味薄弱的寒門新貴，一系列培養生活品味的著作成為明代出版事業的盛況，例如宋代趙希鵠（生卒不詳，約公元1231年前後在世）的《洞天清錄》、明初曹昭（生卒不詳）的《格古要論》、屠隆 (1542-1605) 的《考槃餘事》、張應文 (1535-1593) 的《清秘藏》、文震亨的《長物志》、高濂的《遵生八箋》、李漁的《閒情偶寄》。<sup>12</sup>正如華淑（生

---

12 這類書籍在傳統目錄學裡並沒有特定的範疇，當代研究者依其研究旨趣命名歸類，如 Craig Clunas 將之歸類於「Books on things」，毛文芳則以「閒賞」文獻稱之。

卒不詳)〈題閒情小品序〉所言：「長夏草廬，隨興抽檢，得古人佳言韻事；隨意摘錄，適意而止，聊以伴我閒日，命曰：《閒情》。非經非史、非子非集，自成一種閒書而已。」(華淑 1969：71)非經非史、非子非集的「閒書」也許不是莊語足以警世、曠語足以空世、寓言足以玩世、淡言足以醒世(華淑 1969：71)，但卻是適合閒暇之餘，努力學習文人生活品味的好書，更是展示文化品味的好書。這些大量文化學習的著作回應社會大眾普遍對文人生活風格的追求，同時展現文化學習的急躁，也洩露文化馴服的焦慮<sup>13</sup>。另一方面，文人閒雅生活經營的精心布置已經不足作為他們品味區判的籌碼，到了明代後期在文學作品、藝術鑑賞或生活風格上，漸漸表現另一層次品味競爭。更上一層樓的競爭，表現在美學上則是以越往抽象、難以捉摸的「趣」為雅，以區隔易仿易得的「俗」；也表現在狂癲、癖疵、拙憨等人物形象之「稚心真情」，以明辨擬仿、矯情、造作之「偽」。

字畫、古玩、鼎彝真偽之爭，原本就是文化素養與社會身分的嚴峻考驗，也是在雅俗之爭的關鍵一搏。同樣的，訴諸童心真情「自然而然」的流露，也成為區隔世俗擬仿的「文人之趣」的關鍵。袁宏道曾做如此表述：

今之慕趣之名，求趣之似，於是有辨說書畫，涉獵古董以為清。寄意玄虛，脫跡塵紛以為遠。又其下則有如蘇州之燒香煮茶者，此等皆趣之毛，何關神情？夫趣得之自然者深，得之學問者淺。當其為童子也，不知有趣，然無往而非趣也。……孟子所謂不失赤子，老子所謂能嬰兒，蓋指此也。趣之正等正覺最上乘也。品愈卑所求愈下，或為酒肉，或為聲伎，率心而行，無所忌憚，自以為絕望於世，故舉世非笑之不顧也。此又一趣也。迨夫年漸長，官漸高，品漸大，有身如桎，有心如棘，毛孔骨節，俱為聞見知識所縛，入理愈深。然其去趣愈遠矣。(袁宏道 1990：5)

於是，不論在人生或官場的旅途上，不論是生活所迫或物慾所蔽，涉世愈深，離「趣」愈遠。抽離時間和空間返樸至童趣的「純真」(王鴻泰 2002)，以否定俗世社會，摒棄肉慾享樂(酒肉、聲

13 「文化善意」和「文化馴服」是布迪厄(Pierre Bourdieu)在論及小資產階級對支配文化學習過程中的兩種反應，見Bourdieu(1979: 366-431)。

伎)、物質之樂(書畫、古董)以及任何具有實用功能性的社會使用,拉開美學的社會距離。童心之真趣成爲人品雅俗高下,「純粹」且具有「眞理」價值的尺度。然而,標示文人美學如此重要的「趣」是什麼?袁宏道如此回答:「世人所難得者唯趣。趣如山上之色,水中之味,花中之光,女中之態。雖善說者不能下一語,唯會心者知之。」(袁宏道 1990: 5)是故,上山者未必能察山之色,飲水者未必能嘗水之味,賞花者未必能觀花之光,好色者未必能懂女之態。誰是具有美學鑑賞能力的「會心者」?當然不會是汲汲營營於擬仿、追求文化財富的凡夫俗子,也不會是不懂得生活情趣的新貴仕宦(如顧公燮筆下的狀元呂蒼臣〔顧公燮 1985: 121〕),更不會是庸俗的商賈。誠如陳繼儒所言:「有野趣而不知者,樵牧是也;有果窰而不及嘗,茶傭牙販是也;有花木而不能享者,達官貴人是也。」(陳繼儒 1995: 101)因此,非但必備因「閒」而後「賞」的美學判斷力,而且還需具有高度文化教養的人方能散發這種文人之趣,更進一步,也必須具備相同能力的人才能欣賞這種不能言說、無以名狀的文人之趣,進而「會心」一笑。

文人生活作爲一種社會生存的方式,除了漫不經心、不著痕跡、熟稔地展演了高度文化修養的品味習性,也「自然而然」地在其言談舉止,一顰一笑,舉手投足之間散發某種雅韻,一種彷彿是與生俱來的美學秉賦。一方面,具備某種別人學不來的審美鑑賞能力,另一方面也因此滿溢出一種難以形容的「氣質」。項元汴(1525-1590)在其《蕉窗九錄》解釋「琴」對營造雅致生活,修身養性以生產文人之趣的重要性:

琴爲書室中雅樂,不可一日不對清音。居士談古,若無古琴,新者亦須壁懸一牀。無論能操,縱不善操,亦當有琴。淵明云:但得琴中趣,何勞弦上音。吾輩業琴,不在記博,惟知琴趣,貴得其眞,若〈亞聖操〉,〈懷古吟〉,志懷賢也。〈古交行〉、〈客窗夜話〉,思尚友也。〈猗蘭〉、〈陽春〉,鼓之宣暢布和;〈風入松〉,〈御風行〉,操致涼颺解愠。〈瀟湘水雲〉、〈雁過衡陽〉,起我興薄秋穹,〈梅花三弄〉、〈白雪操〉,逸我神遊元圃。樵歌漁歌,鳴山水之閒心,〈谷口引〉、〈扣角歌〉,抱煙霞之雅趣。詞賦若〈歸去來〉、〈赤壁賦〉,亦可咏懷寄興。清夜月明,操弄一二,養性修身之道,不外是矣,徒以絲桐爲悅耳計

哉！（項元汴 1968：113）

即使無古琴，退而求其次也須掛一具新琴，縱使不會操琴，也當日日撫之，「不可一日不對清音」。因為，雅樂的重點不在「於絲桐為悅耳」，而是「但得琴中趣，何勞弦上音」？無弦之音，表現雅韻生活的文人之趣，也同時洩露了平淡的繁複、精緻，乃至於世故，也展演了極致無上的品味，韻味悠遠，餘音三日不絕。透過精心布置所經營出來的閒情意境，他們所呈現出來的不只是生活的美學，根本就是一件藝術作品。彷彿是一幅詩意的山水畫，也許人物非常渺小，但絕對是構成雅韻和意境的靈魂所在。畫見其人，文如其人，同樣的耳聞或「閱讀」（事實上大都只在他們的閒情小品中閱讀到）他們生活布局，就好像見到燕閒的這個人一般，如同一件藝術作品，平淡卻耐人尋味，餘韻悠長。因而，張潮(1650-?)言道：「山之光，水之聲，月之色，花之香，文人之韻致，美人之姿態，皆無可名狀，無可執著。真足以攝召魂夢，顛倒情思！」（張潮 2004：217）山之光、水之聲、月之色、花之香是大自然創作出來最簡單卻最複雜的藝術品，並列其間的文人之韻致，亦當是渾然「天成」的藝術品。最高尚的品味是以最繁瑣精緻、最世故的區判達到自然的簡約與樸素，文震亨的《長物志》，乃至李漁的《閒情偶寄》都是這種「世故的簡樸」之最佳例證。這種渾然天成的文人之趣，也只有具備這種童趣的人才能體會和理解，換句話說，真正的藝術品只有藝術家可以瞭解，真正有品味的人只有另一個有品味的人才能體驗。透過文人之趣的「會心」，一旦展露品味或審美判斷力，他立即成為被判斷和「會心」的對象，閒賞者又瞬間成為被消賞的對象，一個藝術品。

也許，在三不朽的傳統之上，明代中期以後的新興文人已經悄悄地在立德、立行、立言之外，為中國文化另闢了第四個不朽：「立美」。陳眉公（繼儒）顯然是這種「立美」——文人將其自身建構成一件藝術品——最典型的代表。<sup>14</sup>不僅其作品受時人喜愛，也同樣

---

14 關於陳眉公的研究，見陳萬益(1988: 85-115)；吳承學(2003: 1-7; 2005: 68-81)。



受到朝野士大夫的垂青。新興的文人不以聖賢為典範，不以出仕為志向，而是成為一個藝術家。透過清供、清玩、清賞、清閒生活美學的經營，為後世塑造文人的形象，將自己轉化成一件藝術作品，且是「為藝術而藝術」的藝術品，以「真情」的自我表達打造出「純藝術」。即使後人批評陳眉公：「翩然一只雲間鶴，飛來飛去宰相衙」，也說明陳眉公作為一件活生生藝術品的市場價值。名門權貴競相邀約，以襯托其身分地位和藝術鑑賞能力；富人乞其字畫以附其風雅，書商假其盛名出版書籍（李斌 2005：147-150），因為對那些沒有機會或能力見識真人與真品的人來說，「陳眉公」之名，已經成為文化產品Ⓢ字標記的保證。幸好這隻野鶴飛來飛去都沒有飛出宰相門，能夠往來山林和相門之間，出入雅俗之間，卻也正好構築起文人形象的美學典範。「陳眉公」作為一件「清閒」的藝術品，成為競相邀約為「清客」的對象，一起「清供」修行、一起「清賞」書帖字畫，當然也一併被放在「清玩」之列。藝術的創造者同時是藝術的鑑賞者，也變成藝術品本身；品味的創造者同是品味的鑑賞家，也成為被品味的對象，「文人」這個藝術品，尤其需要具有高品味的藝術水準和文化品味者才能懂得欣賞，其最高的藝術價值，也是品味最精緻的部分即是「文人之趣」：

談藝家所爭重者，百千萬億不可窮，總之，不出兼情與法以為的。予獨謂不如并情與法而化之於趣也。非趣能化情與法，必情與法化而趣始生也。豈止此也，即神識玄詣亦必盡化而趣始生也。中庸曰：「夫焉有所倚。」……夫趣生於無所倚，則聖人一生，亦不外乎趣。趣者其天地間至妙至妙者與？子輿氏有云：「生則烏可已？」烏可已，則不知足之蹈之手之舞之，此非趣而何？癡生於世，無所嗜而獨嗜乎文，於文無所不嗜而尤嗜乎文之趣，趣不足而取致，致不足而取興，均非癡生之得也，益見癡生嗜趣之癖也。（袁宏道 1990：54）

袁宏道這段「藝評」道盡了「文人」這個藝術品的價值在於「百千萬億不可窮」的趣。情與法都不足以成之，既非意志可達，亦無規則可循，「趣生於無所倚」。在此，不論文章之趣、藝術之趣、文人之趣都排除了任何文化善意的學習，也抹去了任何曾經學習過、教育過、修養過的痕跡。讓人以為這都僅是渾然天生的自然秉賦，

「性之所至，趣之所生」，而從以「天生」自然的稟性作為美學鑑賞的品味區判的具體實踐之一便是「嗜趣之癖」。

## 六、詭態的美學形象

回到我們一開始提出的問題：癖嗜是否成為個人在文化層次上的社會展現，一種自我認同的象徵性政略(symbolic politics)？也就是說，癖好是一種文人在面對整個生產文化場域裡，諸如寒士士大夫或商賈轉仕的競爭關係，或是山人充斥氾濫所產生的混淆時，他們以變味的品味作為真性情的自我表達。這裡所謂象徵性政略指的是這些文人面臨著這種緊張關係，在確立自己在社會位置時，投注於象徵符號意義時，選擇和經營的生活策略。如果，癖好是文人「個人主義式」的社會實踐，那麼這種自我表達不會沒有其社會生成的基礎。作為一個文化表現的方式，癖好也涉及應該被放置於前述文化生產的社會場域裡被檢視，亦即牽涉複雜美學品味的競爭，以及反美學的美學區隔。

據《漢語大字典》，「癖」有二義：其一、潛匿在脅間的積塊。在醫分為食癖、飲癖、寒癖、痰癖、血癖等。《玉篇·疒部》：「癖，食不消。」其二、嗜好。《字彙·疒部》：「癖，嗜好之病。」由此看來，癖從疒部，從第一個意義衍生出第二個意義，其間都蘊含著病變的字源，而且是因量過多而病變。現代西方醫學的普及似乎也使「癖」字在現代漢語中只剩下第二個意義，並慢慢將脫離了過多不散而病變的意義。「癖」字演變的歷史本身就是值得注意的文化現象，歷朝字典裡，向來都只有第一個意義，醫學病變的一種，某一體外之物在體內形成積塊。一直要到明代《字彙》才出現第二個意義，但依舊以病視之，「嗜好之病」。以「癖」形容個人獨特嗜好固然由來已久，然此字於明代「入典」（列入字典）則有另一層文化上的意義：經典化，銘刻於經典，使之正當化，被接受認可成為正統語言使用的一部分。當然，以癖指稱嗜好的用法其來有自，至少始於魏晉。《晉書·杜預傳》可能是中國癖嗜文化的原型：「預常稱王濟有

馬癖，和嶠有錢癖。武帝聞之，謂預曰：卿有何癖？對曰：臣有左傳癖。」從這個原型開始，附加於醫學原義的第二個意義，也是從此出來的文化概念，本身即帶有強烈雅俗區判的色彩：杜預指稱王濟與和嶠(?-292)之流的俗癖，以襯托自己的雅癖。對馬和錢病態的嗜好，被成功地轉化為對儒家經典的熱愛偏好。然而，晚明文人所標榜認同的嗜癖，卻不見得是杜預正經八百的左傳癖，而是「稽康之鍛也，武子之馬也，陸羽之茶也，米癩之石也，倪雲林之潔也，皆以僻而寄其磊傀儻逸之氣者也。」（袁宏道 1990：21-22）癖嗜之所以可以原諒，乃至於讚許，是因為它被規範於支配文化的框架之內。於是，從其字源意義的轉變來看，將癖視之為個人式認同的象徵性政略，必須預設著一種癖的「去病化」(depathologilisation)。這裡「去病化」並不意謂不再將癖視為病，而是相反地以此「非病之病」為傲為榮，一種「非疔之病」。這種「無病呻吟」著名的例子也許是白居易(772-846)：「人各有一癖，我癖在章句，萬緣皆已消，此病獨未去。」（愛新覺羅玄燁 2004，〈山中獨吟〉），文人之癖常常正是以此方式除去社會污名化以及所有負面的文化意義，並以此病為個人在社會中的自我認同方式。

張大復為這種去病化的詭態(grotesque)美學做了最佳的註腳：

木之有癭，石之有鵝鶻眼，皆病也。然是二物者，卒以此見貴於世也。非世人之貴病也，病則奇，奇則至，至則傳。木病而後怪，不怪不能傳形；文病而後奇，不奇不能駭於俗。吾每與圓熟之人處，則膠舌不能言；與驚時者處，則唾；與迂癖者處則忘；至於歌謔巧捷之長，無所不處，亦無所不忘。蓋小病則小佳，大病則大佳，而世乃以不如己為予病，果予病乎？亦非吾病，憐彼病也。天下之病者少，而不病者多，多者吾不能與為友，將從其少者觀之。（張大復 1979：3253）

因此，「病」之所以為明季世人所稱頌以為美，乃在於其「怪」與「奇」。然怪與異何以能成為美學之內涵？「木病而後怪，不怪不能傳形」，在此就像木之癭病一樣，美在於其形之奇異，因而不俗，進而能駭俗，區隔「健康」但庸庸碌碌的凡夫俗子，高人一等。除此之外，晚明文人對於這種付諸「病」的美學，主要因為「病」乃真性所致，而非矯情作態地學習與擬仿，面對大批商人對生活風格之文化

學習，以及以士大夫所主導的文化支配，作為品味創造者的文人，必須以其僅有的文化品味與他們區隔，另闢一種品味區判的方式。「吾每與圓熟之人處，則膠舌而不能言；與驚時者處，則唾；與迂癖者處則忘；至於歌謔巧捷之長，無所不處，亦無所不忘。」其實，前兩者與後兩者之間，可能與「常態／病態」的區分無涉，而是「庸俗／真趣」的區分。非病之病的美學政略在將文人形象的美感寄於「奇」和「怪」之「真性」表露。有病，才有個性，才有情趣，才有鋒芒，有與世俗不同之處，不受世俗所污影響，沒有世故之態的人格。程羽文為這種文人寄寓於「病」，以區判主流文化和世俗品味的詭態美學，做了以下的說明：

一曰癖：典衣沽酒，破產營書，吟髮生歧，嘔心出血，神仙煙火，不斤斤鶴子梅妻；泉石膏盲，亦頗頗竹君石丈，病可原也。

二曰狂：道旁荷鍤，市上縣壺，烏帽泥塗，黃金糞壤，筆落而風雨驚，長嘯而天地窄，病可原也。

三曰癩：蓬頭對客，跣足為賓，坐四座而無言，睡三竿而未起，行或曳杖，居必閉門，病可原也。

四曰癡：春去詩惜，秋來賦悲，聞解佩而踟躕，聽墮釵而愴恍，粉殘脂剩，盡招表塚之魂，色艷香嬌，願結藍橋之眷，病可原也。

五曰拙：志惟對古，意不俗諧，飢煮字而難糜，田耕硯而無稼，螢身脫腐，醞氣穢酸，病可原也。

六曰傲：高懸孺子半榻，獨臥元龍一樓，鬢雖垂青，眼多泛白，偏腰骨相抗，不為面皮作綠，病可原也。（程羽文 2007：2783）

於是，從這個觀點，癖同狂、癩、癡、拙、傲一樣都是另一種品味和社會姿態的展示方式。當然這種以怪、奇、異為美的詭態美學在中國其來有自，但未曾以此觀點被討論過。至少從《世說新語》開始，即透過佚聞、異事等接近傳說形式描繪的生活小故事，開啓素描人物文類。這種文類異於正史的人物志以功業聲譽為主的傳記，表現出對描寫人物強烈的美學評價。不但將人作為藝術品般地品頭論足，從容止到言語和德行，也對判斷者的鑑賞能力（如〈鑑識〉篇）一併評論。其中「任誕」、「怪誕」一直都是這類文學的重要範疇。如果

我們把類似「世說新語」這種文類的著作視為人物形象的藝術評論，將人物形象成為藝術品般地評賞，那麼「任誕」或「怪誕」，這種以「怪」、「異」為美的詭態美學也一直都存在於中國文學之中。

延續這個傳統，晚明時期對這類詭態人物(grotesque figure)有著特別的偏好，甚至某種集體的「嗜癖」。江盈科(1553-1605)《皇明十六種小傳》裡有〈怪類〉(江盈科 1997: 983-999)列舉元末明初異人六名，周暉(生卒不詳)《金陵瑣事》之〈史癡逸事〉(周暉 2007: 157-161)、馮夢龍《古今譚概》之〈怪誕部〉和〈癡絕部〉(馮夢龍 1993: 31-62, 172-199)只不過是不勝枚舉之偶舉而已。張岱為其族人立〈五異人傳〉，將詭態美學的形象寄寓於癖嗜上：

余家陽瑞之癖於錢，鬚張之癖於酒，紫淵之癖於氣，燕容之癖於土木，伯凝之癖於書史，其一往深情，小則成疵，大則成癖。五人者皆無意於傳，而五人之負癖若此，蓋亦有不得不傳之者矣，作五異人傳。(張岱 1995: 235)

另外一個文人張獻翼(幼予，生卒不詳)的詭態形象最為世人所樂道，許多當時的文人如袁宏道、沈德符、陳繼儒等都驚艷於他的「怪誕」行徑：

任情肆志之士，固禮法之所大繩也。然其人則皆跡弛磊落，非世途齷齪者，比史曰：應諧似優，穢德似隱，豈是之流乎？雖言行不純，猶足以滌除鄙俗矣。……有張救幼予者，亦狂士，顧嗜讀書，書無所不丹鉛，晦明寒暑，著述不休，以結客故。盡散其產，老不得意，益以務誕，至於冠紅沙巾，自祭而歌挽歌，行乞於市，斯幾而蕩矣。然所著書皆翼經史佐禮樂，非漫然也。余嘗謁先生於白公石下，先生遽易葛巾，屏持妓而後與余揖，余乃知先生之誕固與世牢騷抹搨而託焉者也。(文震孟 1995: 374-375)

張幼予也許是因其文化修養(「所著書皆翼經史佐禮樂，非漫然也」)而病可原，進而以其怪誕而美。身為一個文化資產雄厚世家之後代的文震孟(1574-1636，文徵明之曾孫，文震亨之兄)的這段評論正是對詭態形象的藝術評論，能鑑識出張幼予，「其人則皆跡弛磊落，非世途齷齪者」，亦需要深厚的文化修養才能明辨其真情。

明代對於狂誕人物之情有獨鍾又與前期略有不同。就《世說新語》裡的「任誕」，強調的是不拘禮法、超越名教的「風流」。然

而，明代山人氾濫，刻意風流的文人比比皆是，不拘禮法已不足為奇。在此風氣之下，「性情本身」成為任誕這種詭態形象區判矯情虛假的擬仿作態。於是，明辦真假之顛、癖、狂、癡等病態成為當時著墨最多的議題之一。如袁中道：

凡古來醉後弄風作顛者，固有至性，其中亦以為豪爽而欲作如是態者。若阮籍之醉，王無功之飲，天性也。米元章之顛，有欲避之而不能者。故世傳米老〈辨顛帖〉，而世人乃以其為美，欲效之，過矣！雲林之癖潔，正為癖潔所苦，彼亦不樂有之，今以癖潔為美而效之，可嘔也。（袁中道 1989：903-904）

原來，癖癡狂狷等只是詭態美學之「形」，其基本精神或稱內涵的，是真情至性的表達。「舉世皆鄉愿也，集癖集顛，不幾誕矣。……癖有至性，不受人損，顛有真色，不被世法，顛其古之狂歟！癖其古之狷矣！不狂不狷，吾誰與歸？寧癖顛也歟！」（閔于忱 1995：308）而這種真情至性的表述正也是不斷地透過「真」與「假」的競逐和區判而達成的。摯情的癖嗜乃真病，「雲林之癖潔，正為癖潔所苦，不樂有之」，但卻是文人雅趣所在，然而鄉愿之集癖集癡只是非病之病的庸俗作態，「今以癖潔為美而效之，可嘔也」。於是，另一層次品味區判在「真／假」癖嗜與「真／假」病態之間進行著。因為透過癖癡表現的真性，可能成為個人主義式的社會實踐，但這種卻不能不以「真／假」的雅俗區辦為其先決條件。

晚明文化生產場域裡，癖嗜人物形象的美學鑑賞，或許可以放在文人作為藝術品的視角檢視，透過癖嗜人物的系譜回溯，新興文人在主流支配文化以外，另闢以「奇」、「異」為美的詭態人物形象。也同時，透過「真／假」的區判，又於文人內部中區隔任何文化善意學習的模仿。癖嗜的詭態美學，雖然訴諸於個人真性的表現，但也是文人階層集體展示另一種品味的區判。

## 七、癖：變味之品味

癖嗜的詭態美學成為晚明時期文人雅趣的一部分。寄寓於病癖的

真情至性，也許展示文人的個人性格，而這種個性的展演卻不能不透過對社會或政治等「俗事」或「俗物」的徹底否定，某種發自五臟六腑的噁心和不可容忍，對俗世社會的拒斥，卻「大隱」於最繁華的江南市鎮；寄情於物的癖嗜也許是這種「真隱」具體而微的社會實踐，同時也是對凡夫俗子最根本的社會否定。透過這種處於俗世卻不容忍的噁心，正是真情至性、不經思考地流露出高人一等的美學品味的鑑賞力的展現。「異」於常人的奇人、癖人的詭態美學，一旦成為個人品味的社會區判，就已經成為個人的美學範疇進入倫理的社會範疇。對癖病人物形象引發的惺惺相惜之美感經驗，也因此轉化成文人精神的社會習氣。「人無癖不可與交，以其無深情也；人無疵不可與交，以其無真氣也。」作為品味的社會分類，不只是透過文化能力的有無，也透過鑑賞能力相似的美學經驗（癖疵）而物以類聚，形成一個以文化象徵性系統（深情真氣）為基礎的社會集體的美學經驗。從癖嗜的經驗，我們發現倫理的強制性並非來自任何道德的制約，而是來自美學的區隔，集體否定其他不同類屬的品味。透過癖嗜在文化場域裡對品味的社會競爭，晚明文人創造了另一番文化景致。

與品味不同的是，癖乃是以變味為品味，以「怪」和「異」為美的社會區判，也許以怪或異偏離了主流文化（辟，偏也，避也，闕也），但不意謂脫離了主流文化，而是反叛主流文化的品味，另創一種主導性的品味。不脫主流的支配文化之最好註腳莫過癖的階層特性。因為就算同為「有癖之人」，但也不全是性情中人，不見得有文人雅趣，其間還有雅癖與爛癖之別。癖之貴者，高尚者依舊是傳統支配文化裡的文字、詩、章句、書；次者琴、棋、畫、硯墨、金石古玉、山林野壑；再次者茶、酒、花、鳥之屬；下等者錢、地、兒、睡、勇、懶；最賤爛者嗜痂癖、金蓮癖、淫癖等等。真情之癖正是不斷地區判雅與爛，好與壞，高與低，入流與不入流，在文化場域裡所投注的政略鬥爭。

古今中外，怪癖之多，無奇不有，難道事事可成癖，人人可養癖？也許任何事情都可成癖之對象，成為文化財富投資的對象。但是癖之所成癖，其對象必須是非生產性，無用的，用美學的術語來

說，亦即沒有目的性指涉的，是業餘理想的文人美學，深情真氣的「純粹」美學。袁宏道〈瓶史〉之好事者：「古人之負花癖者，聞人譚一異花，雖深谷峻嶺，不憚蹶躄而從之，至於濃寒盛暑，皮膚皴鱗，汗垢如泥，皆所不知。一花蔣萼，則移沉攜襍，睡臥其下，以觀花之由微至盛，至落至於萎地而後去」（袁宏道 1990：21-22）。另一方面，一個花農爲他的花長臥其側，日思夜想，爲伊消瘦，甚至「性命死生以之」。我們不會稱他花癖。而花癖與花農之間，不也都是「濃寒盛暑，皮膚皴鱗，汗垢如泥，皆所不知」？其間之差，不過養花不爲任何目的，癖爲其唯一目的，爲花而活，非以花而活。又虞集(1272-1348)〈城南春曉圖〉詩：「天台先生有山癖，臥起無山朝不食。」（張玉書、陳廷敬 2004）而「臥起無山朝不食」的大有人在，山居之民不也都是如此？爲何後者無山癖？雅士與野人之間界線不遠，但卻有著不可跨越的鴻溝。山是山居人和原住民「有用」的生存條件，卻是天台先生「無用」的生存條件，同樣是無山不能活，但山之所能癖，必須是在其無用與非生產性休閒生活最根本的部分。即使，古典之癖如「地癖」和「錢癖」者，也都必須將土地和金錢視爲無用之物，無止盡地收集，因爲若是資本家或土地販子無止盡的投資，也都不能「癖」。也許僧齊己（約860-937）的詩〈寄江居耿處士〉最能說明其間的差別：「野癖雖相似，生涯即不同」。

若我們仔細「品味」這些癖嗜人物，其中許多都是具有強勢文化品味者。讓張岱驚嘆出「人無癖不可與交，以其無深情也；人無疵不可與交，以其無真氣也」此一名句的人物是祁止祥（生卒不詳）和他的族人。前者有「書畫癖，有蹴鞠癖，有鼓鈸癖，有鬼戲癖，有梨園癖。」他即祁豸佳(1595-1670)，殉國明臣祁彪佳(1602-1645)之從兄，藏書樓澹生堂主人祁承燦(1526-1628)<sup>15</sup>之侄子，明末清初畫家、書法家、戲劇家，「書法絕類董文敏，山水宗北苑、惠宗，出入於襄陽、橡林，蒼秀盪溢，雖率筆草草，神韻自足。」（徐泌 1994：88）至於張岱的族人，我們可從《陶庵夢憶》自序中，發現張氏乃明朝世

15 關於祁承燦及其家族見Carrington and Fang(1976: 216-220)。



家，少時曾是紈袴子弟，交遊廣闊，「大江以南，凡黃冠、劍客、縑衣、伶工，畢聚其廬。」陳萬益論及張岱的文學做了如此評述：「記錄在『文集』、『夢憶』、『夢尋』中的人物，包括長輩、兄弟、朋友、匠人、伶人等等，大具任何功名與事業，不足以留垂青史，但是，宗子（按：即張岱）與他們共享清福，親炙既久，深情來往，真氣凜凜，特別為其所不能忘懷。」（陳萬益 1988：154）張岱所描繪的人物，包括他的族人(Hummel 1943: 53-54; Carrington and Fang 1976: 110-111)，都不具有功名與事業，不名留青史，正是文人的業餘美學的焦點。而只有類似張岱這個文人，才能以其閒賞雅趣為關照，將這些不入流於傳統傳記的人物，將他們建構成詭態的美學形象，以區隔並抗拒支配的主流文化。

由此可見，癖之養成必須是在業餘理想的「休閒」生活，亦即有閒文人階層的產物，也是這個階層的生產者。作為「有閒」階級，以養癖展演其異於官仕與商賈和工匠，「不工作」的身分特權。這正是癖嗜文化常在特定的人身上發展出來的原因：晚明文人、18世紀歐洲貴族以及具有休閒時間的19世紀布爾喬亞和當代消費大眾。與品味的運作邏輯相同，也都是在有閒階級裡，作為特權身分的社會區判，在於區分我與你不同，區分我高你低。有癖者也都挾其癖自視有品味，自視高人一等，與凡夫俗子不同？無癖者都只是為生活汲汲營營者，為「錢奴宦賈之事」無暇自顧生活經營者？文人階層的生產者，透過癖嗜的培養，展示其文化修養的炫耀性消費/消耗，創造出一套純粹只為消閒而生活的美學，將自己塑造成藝術品而藝術的生活美學。「深性真性」的癖嗜是某種為藝術而藝術(*art for art*)純粹美學在日常生活的實作，用以區判那些將文化資產投資於任何有目的性的生產，如科考入仕或鬻文賣書等之行爲。然而，矛盾的是，這種為藝術而藝術，詭態癖嗜的純粹生活美學，卻是當時文化市場裡最受歡迎，最炙手可熱的形象之一。

在此癖的文化角力戰場裡，傳統中國文人的癖嗜文化當然也是成為消費社會確立「癖之理由」時最好的個性政略。一種「癖好」系譜追溯，一種歷史的政治再挪用(*reappropriation*)。張岱名句的援引

並非偶然，從魏晉以降各種怪癖不斷地被引述，作為文人自我形象建立中，一個「品味的美學政治」，到了明代已經形成某種支配性的文化。以至袁宏道說：「稽康之鍛也，武子之馬也，陸羽之茶也，米顛之石也，倪雲林之潔也，皆以僻而寄其磊傀備逸之氣者也。余觀世上語言無味面目可憎之人，皆無癖之人耳。」無癖之人，各個「語言無味，面目可憎」！於是，晚明以後文人不斷地發掘、培養、經營各式各樣的雅癖或怪癖，作為文人階級身分的文化認同。清代的《欽定佩文韻府》甚至已經羅列六十幾種癖，而這些僅止於有經典可循者，更何況還有更多不堪入典的癖好。

## 八、癖之升貶

由以上的討論我們可以發現，明代中期以後癖嗜文化在文化場景的崛起和發展，這個新型文人階層和文化商品市場的形成，是與當時社會結構的剩餘有關。大量蹉跎於科舉仕途的文人或不滿於官場生活的文人，將其文化教養所積累的象徵性財富投注於癖嗜這種非生產性、非目的性的個人修養之上。而這種源自於傳統醫學病態意義的癖嗜，卻成為文人挪用為區隔庸庸俗人和碌碌仕人或商人，以「怪」、「誕」為藝術的美學政略。詭態美學不只建立在必須有「清閒」的雅致才能具有美學鑑賞能力的基礎上，也藉癖之「真病真性」的怪異，在支配文化的主流之外，另「闢」蹊徑，開創另一種特殊的文化形式。而這種癖嗜的詭態形象，也許是「個人主義式」真情至性的自我表達，但這種自我表達作為一種日常生活的實踐，正是文人階層集體的社會自我表述。文人以「消閒」、「業餘」等純粹美學為基礎，透過真／假，高／低，雅／俗品味的區判，進行社會自我的表述。從美學生活的文化展演，到具有倫理強制性的社會習氣，癖嗜文化在明代中期以後出現，可以視為文人社會自我的集體表述。他們以變味之品味，表達了一種雙重的品味區判：一方面在美學上展示他們異於傳統士大夫支配三不朽價值的文化表徵，另一方面在社會階級上表達他們優於商賈市儈的文化學習與馴服。於是，文化場域的社會競爭之中，

寄情於物的癖嗜成爲文人以詭態美學展現高人一等的自我表述。

誠如林宜蓉所言：

士人論癖嗜而至此境地，那麼又與「沉緬縱溺」形跡士人以及市井屠沽賭徒之間有區辨，其最後底線究竟在哪？即使是載浮載沉於「寄」與「住」之間，區辨高下仍有個判準——其一是「我」的主體精神是否能不住物地超然獨立，呈現其中？其二是癖嗜之中，所流瀉之情感，是否「真」摯？（林宜蓉 2003：178）

在社會競爭的力量關係場域裡，我們不必懷疑癖嗜文人所流瀉情感的「真」摯，因爲投注於象徵性文化體系的品味區判裡，爲了其社會生存，社會行動者絕對是全力以赴的認「真」，也因爲只有「深情真性」的自然流露才能區判集癖集癡擬仿之俗。癖嗜形象的文人與市井屠沽賭徒「區判高下」的另一個判準：「我」的主體精神是否能呈現在放情寄物，但又不爲物所繫的戀物固著。此一判準無異於大隱於市的即境修行，具體而微地寄情於物的自我修行。透過放「深情」、縱「真性」的熱愛一物，但又不爲此物所役，進而「以僻而寄其磊傀備逸之氣者」。也就是說，癖嗜是一種寄而不住於物的「自我修行」（self-cultivation）。袁宏道爲這寄而不住的自我修行辯護道：

或曰：……今山人之十九市塵，其於名勝，寓目而已，非真能嗜者也。余曰：不然，善琴者不弦，善飲者不醉，善知山水者不巖棲而谷飲。孔子曰：「知者樂水」，必溪澗而後知，是魚鱉哲士也。又曰「仁者樂山」，必巒而仁，是猿獠皆至德也。唯於胸之浩浩，與其至氣之突兀，足與山水敵，故相還則深相得。縱終身不遇，而精神未嘗不往來也，是之謂真嗜也。（袁宏道 1981：1582）

倘若癖嗜「真的」是一種自我修行，那可也「真的」是對儒家修身傳統最詭態的反諷吧！

癖，不只是個人偏好的傾向，更是標示社會階級的習癖（habitus），文化養成的第二天性，社會存在的遺補，外加於一個人存在之社會附屬品。「花不可以無蝶，山不可以無泉，石不可以無苔，水不可以無藻，喬木不可以無藤蘿，人不可以無癖。」（張潮 2004：215）生於1650年清初的張潮，依舊沿襲了以癖爲美的文人美學。蝶之於花，泉之於山，苔之於石，藻之於水，藤蘿之於喬木都不是其本

身的一部分，而是「自然生成」的衍生物和裝飾品（文震亨在《長物志》裡還教導如何讓新石在短時間內長出青苔，以製造古韻的效果）。癖之於人是附加、附帶的補遺，是文人之雅趣所在，亦是其韻味之所在，同時是文人作為文人的社會存在不可或缺的附屬品。將生命寄寓於某物、某事，以期存在有所寄託，也正是以存在的遺補取代存在本身，亦即以癖為生存的理由，為生命之目的，「性命死生以之」，以第二天性的外物取代性命。無癖不足活，此「真癖」也。癖的真假之判，也是文化鬥爭中的社會區判。

再說，凡以一癖聞名，永垂丹青者，都以其癖識其人。杜預何者？若非其左傳癖，後世可能根本不屑一提。杜牧若非其睡癖，還不足顯其灑脫。倪瓚不正其潔癖，使其人更為傳奇。於是，嗜癖者透過「怪」或「異」的經營與投資，將其人創造成一件藝術品，詭態美學的藝術品。此怪人也，有癖者聽來，也許是一種欣賞的讚譽，就像對藝術品的驚嘆！然而，就像所有藝術品的投注，有其市場與風險。尤其在文明崩解或社會巨變的文化價值裡貶值，原本的雅癖者可能一夕之間成爛癖，金蓮癖和芙蓉癖（鴉片癖）都曾於清末民初成為亡國滅種的替罪羊。相對的，也有升值之癖，20世紀同性戀的雅癖還不斷地漲停板呢！與黃金一樣最具有永恆價值的依舊是書癖。因此，以癖作為生活美學性格政略者，切記選對癖好投資！

## 引用書目

### 一、中文書目

- 〔明〕文震孟。1995。〈張夢晉先生附張救先生〉，《姑蘇名賢小記》，收錄於《續修四庫全書·子部》卷541。上海：上海古籍出版社。
- 〔明〕江盈科。1997。《皇明十六種小傳》卷3，收錄於《江盈科集》，黃仁生輯校。長沙：岳麓。
- 〔明〕李詡。1982。〈文士潤筆〉，收錄於《戒庵老人漫筆》卷1。北京：中華書局。

- [明] 沈德符。2004。《萬曆野獲編》。北京：中華書局。
- [明] 周暉。1979。《金陵瑣事》，收錄於《筆記小說大觀》編16冊4。
- [明] 俞弁。1995。《山樵暇語》，收錄於《四庫全書存目叢書·子部》第152冊卷9。台南縣：莊嚴文化。
- [明] 唐伯虎。1966。《唐伯虎全集》。台北：水牛。
- 。1995。《唐伯虎全集（白話全譯）》。成都：巴蜀。
- [明] 袁中道。1989。〈硯北樓記〉，收錄於《珂雪齋集》中冊卷14；下冊卷21。上海：上海古籍出版社。
- [明] 袁宏道。1981。〈題陳山人山水卷〉，收錄於《袁宏道集箋校》卷54。上海：上海古籍出版社。
- 。1990。〈瓶史〉、〈狂言·癖嗜錄敘〉，《袁中郎隨筆》；〈沈博士〉，《袁中郎尺牘》；〈敘陳正甫會心集〉，《袁中郎文鈔》，收錄於《袁中郎全集》，楊家駱主編。台北：世界書局。
- [明] 張大復。1979。〈病〉，《梅花草堂筆談》，收錄於《筆記小說大觀》編29冊6，卷3。台北：新興書局。
- [明] 張岱。1969。〈五異人傳〉，收錄於《晚明小品選注》，朱劍心選注。台北：台灣商務印書館。
- 。1984。〈祁正祥癖〉，《陶庵夢憶》，收錄於《四部刊要·子部》。台北：漢京文化事業。
- [明] 張潮。2004。《幽夢影》。太原：山西古籍出版社。
- [明] 陳繼儒。1995。〈花史跋〉，收錄於《晚明小品選注》，朱劍心選注。台北：台灣商務印書館。
- [明] 程羽文。2007。〈刺約六〉，《清閒供》，收錄於《筆記小說大觀》編5冊5。江蘇：廣陵古籍刻印社。
- [明] 華淑。1969。〈題閒情小品序〉，收錄於《晚明小品選注》，朱劍心選注。台北：台灣商務印書館。
- [明] 閔于忱輯。1995。《忱函小史》，收錄於《四庫全書存目叢書·子部》第149冊，頁291-310。台南縣：莊嚴文化。
- [明] 項元汴。1968。《蕉窗九錄》。台北：廣文書局。

- [明] 馮夢龍。1993。《古今譚概》，收錄於《馮夢龍全集》第六冊，魏同賢主編。南京：江蘇古籍出版社。
- [明] 馮夢龍著，劉德權點校。1985。《古今譚概》。揚州：海峽藝文出版社。
- [明] 葉盛。1980。《水東日記》卷1。台北：中華書局。
- [明] 薛岡。2000。〈辭友人稱山人書〉，《天爵堂文集》，收錄於《四庫未收書輯刊》輯6卷25。北京：北京出版社。
- [明] 謝肇淛。1975。《五雜俎》，收錄於《筆記小說大觀》編8冊6-7卷7。台北：新興。
- [清] 永瑤、紀昀等編纂。1983。《牒草》提要，收錄於《四庫全書總目提要》卷180。台北：台灣商務印書館。
- [清] 徐泌。1994。《明畫錄》，收錄於《明代傳記叢刊》冊72，周駿富輯。台北：明文。
- [清] 陳其元。1989。《庸閒齋筆記》。北京：中華。
- [清] 趙翼。1963。〈明代文人不必皆翰林〉，收錄於《廿二史劄記》下冊卷34。北京：中華書局。
- [清] 錢泳。1997。〈閩古·周習鼎〉，收錄於《履園叢話》上卷。北京：中華書局。
- [清] 顧公燮。1985。〈名妓蔣四娘〉，收錄於《丹午筆記》。南京：江蘇古籍出版社。
- [清] 楮人獲。1978。《堅瓠廣集》，收錄於《筆記小說大觀》第23編第10冊卷1。台北：新興書局。
- 毛文芳。2000。《晚明閒賞美學》。台北：台灣學生書局。
- 牛建強。1994。〈明代山人群的生成所透射出的社會意義〉，《史學月刊》1994年第2期，頁30-36。
- 王慶成。1996。《官府、幕友與書生：紹興師爺研究》。北京：中國社會科學出版社。
- 王鴻泰。2002。〈明清士人的生活經營與雅俗的辯證〉(A Dialogue “Ya” and “Su” – A study on the Life Style Management of Ming- Qing Literati)，發表於「中國日常生活的論述與實踐」(Discourses

and Practices of Everyday Life in Imperial China)國際學術研討會，美國哥倫比亞大學東亞系(The Department of East Asian Languages and Cultures, Columbia University)、中央研究院歷史語言研究所(Institute of History and Philosophy, Academia Sinica)、蔣經國基金會校際漢學研究中心(Chiang Ching-kuo Foundation Inter-University Center for Sinology)合辦，2002年10月25-27日。

- 吳承學。2003。〈清人眼中的陳眉公〉，《中山大學學報(社會科學版)》卷1期43，頁1-7。
- 。2005。〈隱逸與濟世：陳眉公與晚明的士風〉，《中國文化研究》2005春之卷，頁68-81。
- 李孝悌。2005。〈士大夫的逸樂：王士禎在揚州(1660-1665)〉，《歷史語言研究所集刊》76卷1期(2005年3月)，頁81-116。
- 李斌。2005。〈陳眉公著述偽目考〉，《學術交流》第5期(2005年5月)，頁147-150。
- 周作人。1982。《周作人回憶錄》。湖南：湖南人民出版社。
- 林宜蓉。2003。《中晚明文藝場域「狂士」身分之研究》。國立台灣師範大學國文研究所博士論文，未出版。
- 高居翰(James Cahill)。1994。《氣勢撼人：十七世紀中國繪畫中的自然與風格》。台北：石頭出版社。
- 張分田。2002。《亦主亦奴：中國古代官僚的社會人格》。台北：星定石文化。
- 張仲禮著，費成康、王寅通譯。2001。《中國紳士的收入》。上海：上海社會科學院出版社。
- 陳國棟。1992。〈哭廟與焚儒服——明末清初生員層的社會性動作〉，《新史學》卷3期1(1992年3月)，頁69-94。
- 陳萬益。1988。《晚明小品與明季文人生活》。台北：大安出版社。
- 陳寶良。2001。〈明代幕賓制度初探〉，《中國史研究》第2期，頁135-147。
- 。2004。〈生員層的社會職業流動〉，《明代儒學生員與地方社會》第六章。北京：中國社會科學出版社。

## 二、外文書目

- Bourdieu, Pierre. 1979. *La distinction*. Paris: Seuil.
- Cahill, James. 1967. *Fantasies and Eccentrics in Chinese Painting*. New York: Arno Press.
- . 1994. *The Painter's Practice: How Artistes Lived and Worked in Traditional China*. New York: Columbia University Press.
- Chave, Jonathan. 1985. "The Expression of Self in the Kung-an School: Non-Romantic Individualism," in *Expression of Self in Chinese Literature*, edited by Robert E. Hegel and Richard C. Hessney, pp.123-150. New York: Columbia University Press.
- Clunas, Craig. 2004. *Superfluous Things: Material Culture and Social Status in Early Modern China*. Hawaii: Hawaii University Press.
- Giacalone, Vito. 1990. *The Eccentric Painters of Yangzhou*. New York City: China House Gallery, China Institute in America.
- Goodrich, L. Carrington and Fang Chao-ying eds. 1976. *Dictionary of Ming Biography, 1368-1644*. New York: Columbia University Press.
- Hessney, Richard C. and Robert E. Hege. 1985. *Expression of Self in Chinese Literature*. New York: Columbia University Press.
- Ho, Ping-ti. 1954. "The Salt Merchants of Yang-Chou," in *Harvard Journal of Asiatic Studies* 17.1/2 (Jun. 1954): 130-168.
- Hummel, Arthur W. 1943. *Eminent Chinese of the Ch'ing Period(1644-1912)*. Taipei: SMC Publishing Inc.
- Jullien, François. 1991. *L'Elodge de la fade: à partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*. Paris: P. Picquier.
- Levenson, Joseph. 1957. "The Amateur Ideal in Ming and Early Ch'ing Society: Evidence from Painting," in *Chinese Thought and Institutions*, edited by John King Fairbank, pp. 320-341. Chicago: The University of Chicago Press.
- Li, Chu-ting et al. ed. 1989. *Artists and Patrons: Some Social and Economic Aspects of Chinese Painting*. Lawrence, Kan: Kansas City in Association with University of Washington Press.
- Li, Chu-ting and James C.Y. Watt eds. 1987. *The Chinese Scholar's Studio: Artistic Life in the Late Ming Period- An Exhibition from the Shanghai Museum*.



New York: Thames and Hudson.

Loehr, Max. 1961. "The Question of Individualism in Chinese Art," in *Journal of the History of Ideas* 22.2(Apr.-Jun., 1961): 147-158.

Theodore de Bary, William. 1970. "Introduction", "Individualism and Humanitarianism in Late Ming Thought," in *Self and Society in Ming Thought*, edited by William Theodore de Bary, pp.1-27&145-225. New York: Columbia University Press.

Vinograd, Richard. 1992. *Boundaries of the Self: Chinese Portraits 1600-1900*. Cambridge: Cambridge University Press.

Zeitlin, Judith. 1991. "The Petrified Heart: Obsession in Chinese Literature, Art and Medicine," in *Late Imperial China* 12.1 (June, 1991):7-8.

### 三、網路資料

- [宋] 王觀國。2004。《學林》，收錄於《文淵閣四庫全書》網絡版，卷5。香港：迪志文化。
- [宋] 孫奕。2004。《示兒編》，收錄於《文淵閣四庫全書·子部》網絡版，卷17。
- [明] 高濂。2004。《遵生八箋》，收錄於《文淵閣四庫全書·子部》網絡版，卷14。
- [清] 王士禛。2004。《香祖筆記》，收錄於《文淵閣四庫全書·子部》網絡版，卷4。
- [清] 永瑤、紀昀等編纂。？。《四庫全書總目提要》卷132子部42雜家類存目9，「百度國學」網站：<http://guoxue.baidu.com/page/cbc4bfe2c8abcae9d7dcc4bfce1d2aa/131.html>。
- [清] 姚之駟。2004。〈學士·潤筆資〉，《元明事類鈔》，收錄於《文淵閣四庫全書·子部》網絡版，卷9。
- [清] 張玉書、陳廷敬等。2004。《御定佩文韻府》，收錄於《文淵閣四庫全書·子部》網絡版，卷110。
- [清] 愛新覺羅玄燁（清聖祖）。2004。《御定全唐詩》，收錄於《文淵閣四庫全書》網絡版，卷430。