# 唐代漁父詞與日本《經國集》十三首〈漁歌〉之比較

蕭麗華 *

漁父題材的詩歌在唐代文學中逐漸形成一個特殊的文學類型。它不僅在詩歌形式上影響唐宋詞的產生，在文化內涵上也有從道家隱逸思想與禪宗引渡思維的融合。漁父詞在唐代開始傳播流傳到日本平安時代，日本《經國集》卷十四所錄嵯峨天皇的〈漁歌〉五首，實際上是張志和（730?-810?）〈漁歌子〉的摹擬之作，為唐詩影響日本平安時代漢詩的具體例證。本文擬從「文化意蘊」與「詩歌形式」上雙重的流衍，來觀察唐代漁父詞對日本〈漁歌〉十三首之影響。

全文分「中國漁父形象的演變與文化意涵」、「唐代漁父詞的內涵流衍與文學特徵」、「日本《經國集》十三首〈漁歌〉的內涵與文學特徵」等三大主要章節加以分析，結果發現，在詞調體製上，日本〈漁歌〉較乏「定格聯章」的體現，句式有誤為「7—7—6—7」的傾向，藤三成〈漁歌〉一首特別歸於整齊化，推測這應該是唐詩律體化的影響。從漁父形象來說，日本〈漁歌〉單純表達遺世獨立的物外之想，其中的「漁父」只是隱者形象的想像；唐代的「漁父詞」則包含著道家隱逸、道教神仙與佛教引渡等多元思想，產生隱士、神仙、禪師等多元形象。

關鍵字：〈漁歌子〉、漁父詞、唐詩、日本漢詩、平安時代

臺灣大學學術期刊資料庫

* 國立臺灣大學中國文學系教授（2014 年 8 月轉任佛光大學中國文學與應用學系教授）

# 一、前言

以漁父形象抒情述志的詩歌起源於《楚辭・漁父》，到唐代出現的張志和（730?-810?）〈漁歌子〉和華亭船子和尚的〈撥棹歌〉等，或描寫漁翁生活，或藉漁父抒發隱逸心志、參禪悟道之類的作品，漁父題材的詩歌在唐代文學中日漸繁盛，逐漸形成一個特殊的文學類型。

漁父詞成為一個獨立的文學類型，具有深刻的文化意蘊與詞史價值，是唐詩抒情文學上值得探究的單元。它不僅在詩歌形式上影響唐宋詞的產生，在文化內涵上也有道家隱逸思想與禪宗引渡思維的融合。

漁父詞在唐代開始傳播進入日本平安朝，從詞體形式特徵到文化意蘊上都深具觀察價值。日本學界早已注意到這點，小島憲之指出：「以嵯峨天皇〈漁歌〉五首（經國集十四）為首，公主有智子內親王（二首）、滋野貞主（五首）亦作有奉和詩。這是模仿時代相近的中唐（相當於奈良朝晚期）詩人張志和〈漁父詞〉五首的作品，此點已由青木正兒博士指出」。又說：「〈漁歌〉等詩的詩體乃模仿被認為是中唐代宗（774 年左右）時期所作的張志和的漁父歌（漁父詞），但此詞是如何傳進平安時代的卻不可知」。[1]

雖然日本這組詩曾受到矚目，卻乏深入研究。張伯偉〈日本漢詩總說〉提到：「有一點值得注意的，就是長短句的創作，《經國集》卷十四所錄嵯峨天皇的〈漁歌〉五首，……實際上是張志和〈漁歌子〉的摹擬之作，其時代在大同四年至弘仁十四年（809-823）之間，上距張志和創作的時代還不到五十年。而這就是日本最早的詞」。[2]張伯偉雖然注意到此，卻只是根據神田喜一郎的觀察，僅提到詞史價值；[3]這種跨國的比較素來乏人問津，日本平安時代的漁父詞只被視為日本詞體文學的開始，尚無人以詩歌作中日的比較研究。

本文擬從「文化意蘊」與「詩歌形式」上雙重的流衍，來觀察唐代漁父詞對照《經國集》所錄嵯峨天皇朝的〈漁歌〉十三首，以全面性地比較二者的異同。

---

[1] 參考小島憲之，《上代日本文学と中国文学・下——出典論を中心とする比較文学的考察——》（東京：塙書院，1965），頁 1750-1751、1758。

[2] 張伯偉，《東亞漢籍研究論集》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2007），頁 421。

[3] 神田喜一郎，《日本における中國文學——日本填詞史話》（東京：二玄社，1965），二「填詞の濫觴」。

臺灣大學學術期刊資料庫

## 二、中國漁父形象的演變與文化意涵

就語詞使用的演進來看，「漁」字起初是作動詞，如《周易‧繫辭》：

> 古者包犧氏之王天下也，仰則觀象於天，俯則觀法於地。觀鳥獸之文，與地之宜，近取諸身，遠取諸物，於是始作八卦，以通神明之德，以類萬物之情，作結繩而為罔罟，以佃以漁，蓋取諸〈離〉。[4]

這是生民有人文的開始。至秦漢時，「漁者」、「漁人」、「漁父」等身分成了名詞，如《管子‧禁藏》云：「漁人之入海」。到了《史記‧范睢蔡澤列傳》云：「臣聞昔者呂尚之遇文王也，身為漁父而釣於渭濱耳」，[5]此時的「漁父」取代了「漁人」身分的單純名詞意義，成為隱逸文化的重要意象。

為「漁父」注入道家思想意涵的是《莊子》，〈漁父〉篇中塑造一位「須眉交白，被髮揄袂」[6]的漁父，這種外型不同於一般漁人，又能訓誡孔子多事、不在其位而謀其政，並向孔子述說「大道」的智者，黃文吉考訂應該就是《莊子》〈刻意〉篇所說「就藪澤，處閒曠，釣魚閒處，无為而已矣」[7]的「江海之士，避世之人」，可說是莊子的化身。[8]

以漁父形象抒情述志的詩歌起源於《楚辭‧漁父》，王逸《楚辭章句》云：「屈原放逐，在江、湘之閒，憂愁歎吟，儀容變易。而漁父避世隱身，釣魚江濱，欣然自樂。時遇屈原川澤之域，怪而問之，遂相應答」：[9]

> 屈原曰：「舉世皆濁我獨清，眾人皆醉我獨醒，是以見放。」漁父曰：「聖人不凝滯於物，而能與世推移。世人皆濁，何不淈其泥而揚其波？眾人皆醉，何不餔其糟而歠其醨？」[10]

屈原並未接受漁父的建議，而堅持「寧赴湘流，葬於江魚之腹中。安能以皓皓之白，而蒙世俗之塵埃乎？」於是「漁父莞爾而笑，鼓枻而去。歌曰：『滄浪

---

[4] 〔宋〕朱熹，《周易本義》（臺北：大安出版社，1999），頁 253。
[5] 〔漢〕司馬遷，《史記》（北京：中華書局，2009），卷 79，頁 2406。
[6] 〔清〕郭慶藩，《莊子集釋》（臺北：河洛圖書公司，1974），卷 10 上，〈漁父第三十一〉，頁 1023。
[7] 郭慶藩，《莊子集釋》，卷 6 上，〈刻意第十五〉，頁 535。
[8] 黃文吉，〈「漁父」在唐宋詞中的意義〉，《第一屆詞學國際研討會論文集》（臺北：中央研究院文哲研究所籌備處，1994），頁 142。
[9] 〔宋〕洪興祖，《楚辭補註》（臺北，大安出版社，1995），頁 275。
[10] 洪興祖，《楚辭補註》，頁 276-277。

臺灣大學學術期刊資料庫

之水清兮，可以濯吾纓；滄浪之水濁兮，可以濯吾足。』遂去，不復與言」。[11]

《莊子》和《楚辭》的漁父，代表隱逸的人生方向與道家的思想背景。以「漁父」為隱逸之士的看法，普遍存在於中國文學中，解釋「漁父詞」之類的作品，往往可以用遁世思想加以概括。中國人的思維模式中，「漁父」一詞已經等於「不同流俗」、「超然物外」、「逍遙自在」之人物的意識形態。然而，這種思想其實有著漫長的文化歷史進展過程，可以說是集體文化記憶累積的結果。尋諸歷史，釣於渭水以干文王的姜太公呂尚；[12]協助勾踐復國後，乘舟浮海，隱身齊國的范蠡；[13]與東漢光武帝同遊學，光武即位後隱身不見，屢召不仕，釣於富春江的嚴光，都曾經過著漁父形態的生活。加上陶淵明（365-427）筆下誤入桃花源的武陵漁人，共同形成漁父的文化意象：足智多謀、功成身退、淡泊名利，乃至於成為仙鄉和凡界的中介者。

明代汪瑗（1515-1556）在《楚辭集解》〈漁父卷〉中所作的注解說：「取魚之人謂之漁父，甫同男子之通稱。漁父者，猶言樵子、牧兒、獵師、農夫之號耳」。[14]假使一個讀書人決定不靠文字知識謀生，「樵子、牧兒、獵師、農夫」都是可以考慮的選擇，「取魚之事」與其他工作有何差別？例如樵夫與漁父並稱「漁樵」，也可以象徵隱逸生活。根據衣若芬的考察，「相對於漁父的智者形象，樵夫有時代表身份低微的賤民」，「捕魚和狩獵比起農耕和畜牧還接近原始生活樣態，一取諸天然，自給自足，不必先付出大量的勞力與時間。漁夫或居於船上，沿江溯河，處處為家，行動的空間又比獵人更為廣闊」。[15]從生活內涵來說，漁父因此代表隱居於江湖之上的智者。

從《楚辭‧漁父》以來的漁父一直以「隱逸形象」為主調，漢魏南北朝文學中出現的漁父也不例外，如張衡（78-139）〈歸田賦〉說：「諒天道之微昧，追漁父以同嬉」；[16]庾闡（?-339 後）〈閑居賦〉說：「滄浪靡濁，黃綺絜其雲棲，漁父欣其濯足」；[17]曹毗〈對儒〉：「安期解褐于秀林，漁父擺鉤于長

---

[11] 洪興祖，《楚辭補註》，頁 278-279。

[12] 〔秦〕呂不韋撰，〔漢〕高誘註，《呂氏春秋》（上海：上海書店，1989），卷 2〈謹聽〉、卷 3〈觀世〉、卷 3〈首時〉；司馬遷，《史記》，卷 32，〈齊太公世家〉。

[13] 《史記》，卷 41，〈越王勾踐世家〉。

[14] 〔明〕汪瑗撰，小南一郎解說，《楚辭集解》（京都：同朋舍，1984），頁 945。

[15] 衣若芬，〈不繫之舟：吳鎮及其「漁父圖卷」題詞〉，《思與言》，45：3（臺北，2007），頁 117-186。

[16] 〔南朝梁〕蕭統編，〔唐〕李善注，《文選》（臺北：華正書局，1984），卷 15，頁 6223。

[17] 〔清〕嚴可均編，《全上古三代秦漢三國六朝文》（上海：上海古籍出版社，2002），〈全

臺灣大學學術期刊資料庫

川」；[18]阮籍（210-263）〈詠懷詩〉：「漁父知世患，乘流泛輕舟」[19]等等，這些作品提到的漁父並非真正的漁人，而是一種「隱逸」概念。

## 三、唐代漁父詞的內涵流衍與文學特徵

到唐詩出現有名的〈漁歌子〉之前，唐人很少寫漁父題材。少數的作品如岑參（715-770）〈漁父〉詩云：

扁舟滄浪叟，心與滄浪清。不自道鄉里，無人知姓名。
朝從灘上飯，暮向蘆中宿。歌竟還復歌，手持一竿竹。
竿頭釣絲長丈餘，鼓枻乘流無定居。
世人那得識深意，此翁取適非取魚。[20]

岑參此詩從五言整齊句過渡到七言整齊句，內容主要仍是承接《楚辭・漁父》「隱逸形象」，漁父是大自然中快意適性的高人，鼓枻乘流，居無定所。再如儲光羲（707-769）〈漁父詞〉：

澤魚好鳴水，溪魚好上流。漁梁不得意，下渚潛垂鉤。
亂荇時礙楫，新蘆復隱舟。靜言念終始，安坐看沈浮。
素髮隨風揚，遠心與雲遊。逆浪還極浦，信潮下滄洲。
非為徇形役，所樂在行休。[21]

李頎（?-757）〈漁父歌〉云：

白首何老人，蓑笠蔽其身。避世長不仕，釣魚清江濱。
浦沙明濯足，山月靜垂綸。寓宿湍與瀨，行歌秋復春。
持竿湘岸竹，爇火蘆洲薪。綠水飯香稻，青荷包紫鱗。
於中還自樂，所欲全吾真。而笑獨醒者，臨流多苦辛。[22]

---

晉文〉，卷 38，頁 1679。
[18] 嚴可均編，《全上古三代秦漢三國六朝文》，〈全晉文〉，卷 107，頁 2076。
[19] 逯欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1998），卷 10，頁 503。
[20] 〔清〕聖祖御訂，曹寅等編，《全唐詩》（北京：中華書局，1999），卷 199，頁 2061。
[21] 《全唐詩》，卷 136，頁 1374。
[22] 《全唐詩》，卷 132，頁 1338-1339。

臺灣博碩士學術期刊資料庫

高適（700-765）〈漁父歌〉云：

曲岸深潭一山叟，駐眼看鉤不移手。
世人欲得知姓名，良久問他不開口。
筍皮笠子荷葉衣，心無所營守釣磯。
料得孤舟無定止，日暮持竿何處歸。[23]

以上四首中，前三首均為五言整齊的古體詩，高適〈漁父歌〉則改用七言古體，四首內涵全不出《楚辭‧漁父》和陶淵明〈桃花源〉詩的宗旨，還加上東漢高士嚴光釣磯的隱士形象，詩中的「漁父」是心不為「形役」、「全真」的隱士，冷冷笑看屈原般執著的「獨醒者」，他們心無所營，舟無定止，無欲無求。

除了上述四首詩之外，唐詩中另有一首劉長卿（?- ca. 785）的〈贈湘南漁父〉詩云：

聞君何所適，暮暮逢煙水。獨與不繫舟，往來楚雲裡。
釣魚非一歲，終日只如此。日落江清桂楫遲，纖鱗百尺深可窺。
沈鉤垂餌不在得，白首滄浪空自知。[24]

此詩為以上四首的綜合，句法用五言與七言，典故加上《莊子‧列禦寇》「汎若不繫之舟」的意象，代表生命的逍遙自在。這種「煙波釣徒」的文人「漁父」形象，終於形成張志和〈漁歌子〉的主調。

張志和〈漁歌子〉又稱〈漁父歌〉，全唐詩中有三組，文句相同，詩云：

西塞山前白鷺飛，桃花流水鱖魚肥。青箬笠，綠蓑衣，斜風細雨不須歸。
釣臺漁父褐為裘，兩兩三三艇艋舟。能縱棹，慣乘流，長江白浪不曾憂。
霅溪灣裏釣漁翁，艇艋為家西復東。江上雪，浦邊風，笑著荷衣不歎窮。
松江蟹舍主人歡，菰飯蓴羹亦共餐。楓葉落，荻花乾，醉宿漁舟不覺寒。
青草湖中月正圓，巴陵漁父棹歌連。釣車子，掘頭船，樂在風波不用仙。[25]

這組詩句式為「7－7－3－3－7」，句法特殊，形成詞調，在中晚唐文人中掀起一股唱和風潮。例如張志和胞兄張松齡（生卒年不詳）〈和答弟志和漁父歌〉詩云：

樂是風波釣是閒，草堂松徑已勝攀。太湖水，洞庭山。狂風浪起且須還。[26]

---

[23] 《全唐詩》，卷 213，頁 2224。
[24] 《全唐詩》，卷 151，頁 1577。
[25] 《全唐詩》，卷 29，頁 418。這組詩在《全唐詩》共收錄三次，又見於卷 308，頁 3491；卷 890，頁 10053。
[26] 這組詩《全唐詩》收兩次，分別見於卷 308，頁 3492；卷 890，頁 10053。

臺灣大學學術期刊資料庫

傳說這是張志和胞兄張松齡擔心張志和放浪不返，因此為他築室越州東郭，和其詞以招之。此外，晚唐五代也有大量和詩，如和凝（898-955）〈漁父歌〉：

白芷汀寒立鷺鷥，蘋風輕剪浪花時。煙冪冪，日遲遲，香引芙蓉惹釣絲。[27]

李珣（855?-930?）〈漁父〉：

水接衡門十里餘，信船歸去臥看書。輕爵祿，慕玄虛，莫道漁人只為魚。

避世垂綸不記年，官高爭得似君閒。傾白酒，對青山，笑指柴門待月還。

櫂警鷗飛水濺袍，影隨潭面柳垂絛。終日醉，絕塵勞，曾見錢塘八月濤。[28]

歐陽炯（896-971）〈漁父〉：

擺脫塵機上釣船，免教榮辱有流年。無繫絆，沒愁煎，須信船中有散仙。

風浩寒溪照膽明，小君山上玉蟾生。荷露墜，翠煙輕，撥刺游魚幾箇驚。[29]

這些「漁父詞」全與張志和一個模子，在句法與漁父形象都與張志和如出一轍，都是擺脫塵機、樂在煙波之上的漁翁。這是中唐以下第一個大量出現的「隱逸」的、道家忘機的「漁父詞」。這一類的「漁父詞」形成「定格聯章」模式，以張志和〈漁歌子〉五首為最突出，且數量最多（五首聯章）。

根據顏真卿（709-785）的〈浪跡先生玄真子張志和碑銘〉，張志和「本名龜齡，東陽金華人。父遊朝，清真好道，著《南華象罔說》十卷，又著《沖虛白馬非馬證》八卷，代莫知之」，「年十六，遊太學，以明經擢第。獻策肅宗，深蒙賞重，令翰林待詔，授左金吾衛錄事參軍。仍改名志和，字子同。尋復貶南浦尉，經量移，不願之任，得還本貫。既而親喪，無復宦情，遂扁舟垂綸，浮三江，泛五湖，自謂『烟波釣徒』，著書十二卷，凡三萬言，號《玄真子》，遂以稱焉」。[30]

張志和與唐代第一類「漁父詞」的詩歌內涵看來並無道教痕跡，但玄真子棄官返回煙波之上的隱逸特徵是很明顯的，這是上節討論的《楚辭・漁父》與《莊子》思想匯聚的中國文化主要的隱逸傳統。唐代第二類「漁父詞」類型則摻入道教的神仙色彩，以呂巖〈漁父詞〉一十八首為代表，這組詩從〈入定〉到〈常自在〉聯章成十八首，其中顯然有學道成仙的次第，詩云：

---

[27] 這組詩《全唐詩》也收兩次，分別見於卷 735，頁 8399；卷 893，頁 10089。

[28] 這組詩《全唐詩》也收兩次，分別見於卷 760，頁 8635；卷 896，頁 10118。

[29] 這組詩《全唐詩》也收兩次，分別見於卷 761，頁 8640；卷 896，頁 10125。

[30] 〔唐〕顏真卿，《文忠集》（收入《叢書集成初編》；北京：中華書局，1985），卷 9，〈浪跡先生玄真子張志和碑銘〉，頁 71-72。

臺灣大學學術期刊資料庫

閉目藏真神思凝，杳冥中裏見吾宗。無邊畔，迥朦朧，玄景觀來覺盡空。
大道從來屬自然，空堂寂坐守機關。三田寶，鎮長存，赤帝分明坐廣寒。
日月交加曉夜奔，崑崙頂上定乾坤。真鏡裏，實堪論，靉靉紅霞曉寂門。
恍惚擒來得自然，偷他造化在其間。神鼎內，火烹煎，盡歷陰陽結作丹。
卯酉門中作用時，赤龍時蘸玉清池。雲薄薄，雨微微，看取妖容露雪肌。
子午常餐日月精，玄關門戶啟還烏。長如此，過平生，且把陰陽子細烹。
會合都從戊巳家，金鉛水汞莫須誇。只此物，結丹砂，反覆陰陽色轉華。
位立三才屬五行，陰陽合處便相生。龍飛踴，虎狌獰，吐箇神珠各戰爭。
四象分明八卦周，乾坤男女論綢繆。交會處，更嬌羞，轉覺情深玉體柔。
運本還元於此尋，周流金鼎虎龍吟。身不老，俗難侵，貌返童顏骨變金。
還返初成立變童，瑞蓮開處色輝紅。金鼎內，迥朦朧，換骨添筋處處通。
那箇仙經述此方，參同大易顯陰陽。須窮取，莫顛狂，會者名高道自昌。
九轉功成數盡乾，開爐撥鼎見金丹。餐餌了，別塵寰，足躡青雲突上天。
舉世人生何所依，不求自己更求誰。絕嗜慾，斷貪癡，莫把神明暗裏欺。
學道初從此處修，斷除貪愛別嬌柔。長守靜，處深幽，服氣餐霞飽即休。
貪貴貪榮逐利名，追遊醉後戀歡情。年不永，代君驚，一報身終那裏生。
萬劫千生得箇人，須知先世種來因。速覺悟，出迷津，莫使輪迴受苦辛。
閉目尋真真自歸，玄珠一顆出輝輝。終日玩，莫拋離，免使閻王遣使追。[31]

詩中提到「崑崙」、「神鼎」、「玉清」等等，是修道人「速覺悟，出迷津」的努力的方向，十八首聯章更是努力的進程。呂巖是傳說的八仙之一的呂洞賓，這組詩顯現唐代道教信仰的求仙風尚。此時，漁父形象也變成染上神仙色彩的仙道憧憬。

第三類「漁父形象」是佛教的。唐代佛教盛行，詞與佛教的關係又極為密切，如敦煌曲子詞中就有許多佛曲，因此在釋徒的作品中，「漁父」又蒙上佛家的色彩。最值得我們注意的是船子和尚〈撥棹歌〉。船子和尚，即釋德誠，為唐元和（806-820）至會昌（841-846）間人，其詩已失傳；施蟄存先生著有〈船子和尚撥棹歌〉專文介紹，[32]並將其作品四十首同時刊出，〈船子和尚撥

[31] 這組詩見《全唐詩》卷 859，頁 9711-9713。

[32] 施文發表在《詞學》第 2 輯（上海：華東師範大學出版社，1983），頁 168-174；〈漁父撥棹子〉原 39 首，又加上明楊慎《藝林伐山》所載 1 首，40 首在同輯刊出，見頁 175-178。此本是清嘉慶九年（1804）法忍寺釋澍雲、達邃續輯《機緣集》重刊本，後與上海圖書館藏元至治壬戌（1322）坦上人原刻本合併影印，書名題為《船子和尚撥棹歌》（上海：

棹歌〉才復傳於世。我們從船子和尚的作品可以發現，漁父不只是隱士，而且已充滿佛教的氣息，如：

靜不須禪動即禪，斷雲孤鶴兩蕭然。煙浦畔，月川前，槁木形骸在一船。

莫道無修便不修，菩提癡坐若為求。勤作棹，慧為舟，者個男兒始出頭。[33]

〈撥棹歌〉的句法和張志和〈漁歌子〉，詞的句法完全相同，但兩者所表現出來的趣味卻大不相同，張志和的作品固然有道家隱逸思想在裏面，但穿戴青箬笠、綠簑衣之後，尚不失純真自然；船子和尚給漁父穿上袈裟之後，字裏行間充滿說教味道，如前一首寫禪坐，達到渾然忘我境界，人的形骸是多餘的。後一首寫修道，要勤奮、發揮智慧，才能渡過苦海。

關於〈撥棹歌〉的出現，是唐宋詞起源的重要線索。〈撥棹歌〉並不見於《全唐詩》，倒是《全唐五代詞》中將之收入正編卷的唐詞之下，本文主要採用坦上人《船子和尚撥棹歌》。葉嘉瑩於〈論詞之起源〉一文曾經考察它的體製說：「唐太宗立十部樂，其中尚有西涼、扶南等以外族胡部為名的樂部，但到了玄宗時，其所設立之『坐部伎』及『立部伎』，便已經不再用外族胡部之名，而僅以『太平樂』、『破陣樂』等樂調之名為樂部之區分了。……所以，唐代的音樂實在可以說是一個集南北漢胡多種音樂之大成的音樂，而『詞』就正是自隋代以來伴隨著這種新興的音樂之演變而興起的，為配合這種音樂之曲調而填寫的歌曲」。[34]新音樂的流行與刺激使民間與文人相繼填詞配合歌唱，這是詞興盛起來的一大原因。林玫儀進一步考證「當時的新聲中，主要是印度音樂，而印度音樂，主要是隨著佛教的勢力傳播的。敦煌曲中占絕大部分的是佛曲，而由五更轉、十二時、十恩德等俗曲中，猶可看出這種關係」。[35]所謂的「新聲」是否主要皆為印度音樂尚有待更豐富的材料證明，不過「敦煌詞曲在《敦煌歌辭總編》中，佛教文學佔了極大的比重，據統計約佔四分之三。佛教詞曲大多數從五更轉、十二時、百歲篇等定格聯章的體裁去表現，它們都是

華東師範大學出版社，1987）。

33 〔唐〕釋德誠撰，〔元〕釋坦輯，上海文獻叢書編委會編，《船子和尚撥棹歌》（上海：華東師範大學出版社，1987），頁 49。

34 參見葉嘉瑩，《唐宋詞名家論集》（臺北：正中書局，2000），頁 6-7。楊海明、吳熊和等詞學研究者又依李清照〈詞論〉等證據，表示詞的成立比相應樂曲的流行稍晚，且受民間孕育影響頗大。詳見楊海明，《唐宋詞史》（天津：天津古籍出版社，1998），頁 46；吳熊和，《唐宋詞通論》（杭州：浙江古籍出版社，1989），第一章「詞源」的考證，頁 1-31。

35 林玫儀，〈由敦煌曲看詞的起源〉，收入其《詞學考詮》（臺北：聯經出版事業股份有限公司，1986），頁 42。

臺灣大學學術期刊資料庫

民間流行歌辭，極易琅琅上口，收到了宣揚佛教的效果」[36]這點是可以肯定的。

其實在敦煌歌辭中早有不少為傳誦佛理而生的作品，如《全唐五代詞》副編匯收之〈禪門十二時〉、〈維摩五更轉〉等多首作品，[37]《唐五代詞紀事會評》載釋真覺所作〈證道歌〉、釋神會所作〈五更轉〉……等，[38]不過對於它們的體製，一般較少認為是「詞」類作品，任半塘於《唐聲詩》中的考證認為：

> 〈五更轉〉之發生，應認真從蕭梁推起，所謂「陳以前曲也」。隋楊廣曾有辭，不傳。至唐，此曲型制有種種殊：或自身組成單複不一、齊雜兼備之定格聯章；或兼〈十二時〉十二首，為「帶過曲」；或由任何曲調五首聯章，標為五更。趙宋教坊及市衢均唱〈五更轉〉，惟文人不染指。[39]

這個說法顯然並非將之視為詞，而是民間傳唱的套曲類作品，且在任氏編著之《敦煌曲校錄》亦歸入「定格聯章」類下，收有更多如〈太子五更轉〉（描述太子成佛故事的〈五更轉〉，「當時或唱入變文，或單行」[40]）、〈太子入山修道讚〉、〈南宗讚〉等佛曲歌辭，可知在唐代或更早之前，已盛行以歌曲傳揚佛理，誠如許多變文的作用，是在說唱中「描寫佛教題材和表現佛教思想」。[41]

那麼，為何〈撥棹歌〉與上述「定格聯章」的佛教曲詞不同，更能夠被納入詞的範疇進一步討論？據《詞牌釋例》、[42]《中國詞學大辭典》[43]與《詞律探原》[44]三書，皆查無〈撥棹歌〉之詞牌，名稱相近的〈撥棹子〉為雙調六十字之體式，顯然與釋氏〈撥棹歌〉不同。據《全唐五代詞》所附考辨，「此組〈撥棹歌〉中有三十六首與張志和〈漁歌子〉（即後所謂〈漁父〉詞調）之句式音節字數完全相同，可證〈撥棹歌〉是可歌之詞」。[45]〈漁父〉之調始於張志和，為「單調，二十七字，五句四平韻，第一、二、五句作七字句，第三、

---

[36] 引自龍晦，〈論敦煌詞曲所見之禪宗與淨土宗〉，收入任半塘編著，《敦煌歌辭總編》（上海：上海古籍出版社，2006）下冊，〈附載〉，頁 1801。

[37] 可參考張璋、黃畬編，《全唐五代詞》（上海：上海古籍出版社，1986），頁 1105-1115；此外副編中亦有不少相似之作。

[38] 參見史雙元編著，《唐五代詞紀事會評》（合肥：黃山書社，1995），頁 24-32。

[39] 任半塘，《唐聲詩》（上海：上海古籍出版社，2006 年新一版）下編，頁 343。

[40] 任二北（任半塘），《敦煌曲校錄》（臺北：盤庚出版社，1978），頁 119。

[41] 項楚，《敦煌變文選注》（成都：巴蜀書社，1990），頁 7。

[42] 嚴建文編著，《詞牌釋例》（杭州：浙江古籍出版社，2004）。

[43] 馬興榮、吳熊和、曹濟平主編，《中國詞學大辭典》（杭州：浙江教育出版社，1996）。

[44] 張夢機，《詞律探原》（臺北：文史哲出版社，1981）。

[45] 張璋，黃畬編，《全唐五代詞》，頁 51。

臺灣大學學術期刊資料庫

四句作六字折腰句」[46]之體製，釋德誠多數〈撥棹歌〉的形式確實與之一致，且大量填製成為聯章三十九首。[47]

《景德傳燈錄》說釋德誠是「唐代禪僧」，「隨侍藥山惟儼三十年，為其法嗣。嘗至浙江華亭，泛小舟隨緣接化往來之人，世稱船子和尚」。元代坦法師輯錄之《機緣集》二卷中，上卷收有〈華亭朱涇船子和尚機緣〉，內載藥山惟儼師對釋德誠之言：「子以後上無片瓦，下無錐地，大闡吾宗，自此韜光」，即為日後釋德誠「至嘉禾上一小舟，常泛吳江朱涇，日以輪釣舞棹，隨緣而度，以接往來，時人號為船子和尚」之因。[48]可知釋德誠在小舟上撥棹渡人，原有禪宗隨緣傳道之用意。

〈撥棹歌〉使用的詞調與張志和的〈漁歌子〉詞形式相同，張志和曾策干肅宗，為中唐人，釋德誠為藥山惟儼（751-834）的法嗣，可見時代略晚於張志和。我們對照〈撥棹歌〉中的一首：

蒼苔滑靜坐忘機，截眼寒雲葉葉飛。戴篛笠，掛蓑衣，別無歸處是吾歸。[49]

與張志和〈漁歌子〉其一：

西塞山邊白鷺飛，桃花流水鱖魚肥。青箬笠，綠蓑衣，斜風細雨不須歸。[50]

兩者不但使用同樣的韻部，詞句上更頗有相似之處，差別僅在釋氏之作的前兩句更多了些禪味。〈撥棹歌〉中尚有「大釣何曾離釣求，拋竿捲線卻成愁。法卓卓，樂悠悠，自是遲疑不下鉤」、[51]「不妨輪線不妨鉤，只要鉤輪得自由。擲即擲，收即收，無踪無跡樂悠悠」、[52]「釣頭曾未曲些些，靜向江濱度歲華」[53]……等詞句，雖寓佛理於其中，[54]亦恰與張志和「每垂釣，不設餌，

---

[46] 馬興榮、吳熊和、曹濟平主編，《中國詞學大辭典》，頁 575。

[47] 言「多數」乃因三十九首〈撥棹歌〉中有三首為齊言的四句二十八字形式，據《全唐五代詞》考辨云：「宋呂益柔總編於〈撥棹歌〉內而不別出另題，當亦可歌」，可能是將體式不同的這三首仍收為一組詞的原因。且諸多記載均未言〈漁父〉有〈撥棹歌〉之別名，或亦與此有關，當為釋氏自行定名採用之。參見張璋、黃畬編，《全唐五代詞》，頁 49。

[48] 參見釋德誠撰，釋坦輯，上海文獻叢書編委會編，《船子和尚撥棹歌》，頁 9-10。

[49] 釋德誠撰，釋坦輯，上海文獻叢書編委會編，《船子和尚撥棹歌》，頁 41。

[50] 《全唐詩》卷 29，頁 418。這組詩在《全唐詩》共收錄三次，又見於卷 308，頁 3491；卷 890，頁 10053。

[51] 釋德誠撰，釋坦輯，上海文獻叢書編委會編，《船子和尚撥棹歌》，頁 39。

[52] 釋德誠撰，釋坦輯，上海文獻叢書編委會編，《船子和尚撥棹歌》，頁 44。

[53] 釋德誠撰，釋坦輯，上海文獻叢書編委會編，《船子和尚撥棹歌》，頁 46。

[54] 如「佛典中常以『筌』比喻能詮之經文語句，以『魚』比喻所詮之義理內涵」；引自佛光大藏經編修委員會，《佛光大辭典》（高雄：佛光出版，1989），頁 5176。史雙元編著之《唐五代詞紀事會評》（合肥：黃山書社，1995）內亦收錄釋德誠傳記資料中引此組詞句

臺灣大學學術典藏庫

志不在魚也」[55]的行徑相類，可見其作可能受到張志和的影響。然而張志和自號玄真子，思想較近道教，後世亦對其有「金華道人」之稱，釋德誠則為佛教禪師，二者思想背景則大不相同。

釋德誠屬於南宗禪一派，鄭阿財曾提到：

> 華亭德誠屬青原法系，禪門漁父詞之作，始於德誠，且以德誠〈撥棹歌〉為禪宗漁父詞之典範……蓋藉行船渡水來譬喻憑藉智慧的力量超越生死苦海，或喻慈悲法船接引眾生，渡生死苦海。今傳世〈漁父撥棹子〉蓋為流行於吳越之曲調，詞作大抵出於南方禪子之手。[56]

如此看來，釋德誠不僅傳南宗禪，其選用之詞調，亦為南方曲調，與敦煌佛曲不相干；但是，前文曾經提及，元代坦法師收錄釋德誠撥棹歌三十九首（及下卷的「諸祖讚」），將書名題作《機緣集》，可見船子和尚隨緣渡人的用意仍與佛曲無異。

釋德誠寫作的〈撥棹歌〉，雖偶有自喻之意，如：「世知我懶一何嗔，宇宙中不管身」、[57]「吾自無心無事間，此心只有水雲關。攜釣竹，混塵寰，喧靜都來離又閑」、[58]「問我生涯只是船，子孫各自睹機緣。不由地，不由天，除卻蓑衣無可傳」，[59]較多的卻是「莫學他家弄釣船」、[60]「一片江雲倏忽開，翳空朗日若為哉。適消散，又徘徊，試問本從何處來」[61]這類導引、設問式的詞句，並非嘗試用文字闡釋教義，因此既是禪宗「不立文字」的本意，又有隨緣宣傳佛教意味，它的功能在於指引一種接觸佛教的路徑，亦即設法拋開外界的干擾羈絆，直向本心探尋真理。

〈撥棹歌〉與佛教思想的關係由是確定，它在詞學發展史上也有更新的意義。其一是〈撥棹歌〉由於形式大致同於「漁父」詞調，且為大量寫作，已可證其進入依調填詞的新階段。其二，詞體在唐、五代時尚未定名，如黃進德所言：「人們通常所說的『唐、五代詞』，確切地說，應該稱之為『唐、五代曲

---

與他人以佛理之喻對答的一些記載，參見該書頁 131-140。

[55] 〔宋〕歐陽修等撰，《新唐書》（北京：中華書局，1975），卷 196，〈隱逸傳・張志和傳〉，頁 5608-5609。

[56] 參見鄭阿財，〈敦煌禪宗歌詩《行路難》綜論〉，《文學新鑰》，3（嘉義，2005），頁 20。

[57] 釋德誠撰，釋坦輯，上海文獻叢書編委會編，《船子和尚撥棹歌》，頁 41。

[58] 釋德誠撰，釋坦輯，上海文獻叢書編委會編，《船子和尚撥棹歌》，頁 47。

[59] 釋德誠撰，釋坦輯，上海文獻叢書編委會編，《船子和尚撥棹歌》，頁 48。

[60] 釋德誠撰，釋坦輯，上海文獻叢書編委會編，《船子和尚撥棹歌》，頁 39。

[61] 釋德誠撰，釋坦輯，上海文獻叢書編委會編，《船子和尚撥棹歌》，頁 44。

臺灣大學學術期刊資料庫

子』。因為在現存的唐代文獻（包括敦煌卷子）裡，它們全都被稱之為『曲』、『曲子』，而不叫『詞』」。[62]在這樣的全面性界定下，將這些「曲子」納入「詞學」的系統內一併探討，更能一窺詞體在唐五代時發展的樣貌，也更能明白〈撥棹歌〉在詞學發展史上，尤其是唐代的詞學裡代表的意蘊。

## 四、日本《經國集》十三首〈漁歌〉的內涵與文學特徵

從上節可知，到中唐以下唐代的漁父詞或稱〈漁歌〉或稱〈棹歌〉，幾乎全以「定格聯章」、「7－7－3－3－7」的形式出現，內涵上則有道家隱逸思想、道教神仙色彩和佛教隨緣傳道（機緣接引）三種典型。這種創始於張志和〈漁歌子〉五首，以「單調，二十七字，五句四平韵，第一、二、五句作七字句，第三、四句作六字折腰句」[63]為體式的詩歌，隨著唐詩的傳播流入日本平安朝時代，最初在平安朝的《凌雲集》、《文華秀麗集》、《經國集》等所謂「敕撰三集」中，只出現在《經國集》中，收有十三首〈漁歌〉。

日本最早的漢詩總集是以學習《文選》為主的《懷風藻》，成書時代在天平勝寶三年（751），根據大曾根章介的研究說：「懷風藻前期（養老以前）大概都沒意識今體詩的平仄格式，但後期則有明顯平仄意識，也有完全的律詩。末期，藤原宇合和石上乙麿等主要詩人的作品幾乎都達到初唐詩水準」。[64]可見在《懷風藻》中還不容易看到唐詩的影響（但已有律化的痕跡），必須到了平安時代的「敕撰三集」，才可以看出較大量的唐詩影響的痕跡。

所謂「敕撰三集」是平安時代初期的敕撰漢詩集《凌雲新集》、《文華秀麗集》、《經國集》的合稱。《凌雲新集》一卷，由小野岑守（作序）、菅原清公、勇山文繼等人編撰，弘仁五年（814）成立。《文華秀麗集》三卷，由仲雄王（作序）、菅原清公、勇山文繼、滋野貞主、桑原腹赤等人編撰，弘仁九年（818）成立。《經國集》二十卷（現存六卷），由滋野貞主（作序）、南淵弘真、菅原清公、安野（勇山）文繼、安倍吉人等編撰，天長四年（827）成立。前二者

62 黃進德，《唐五代詞》（臺北：萬卷樓圖書有限公司，1993），頁 1。
63 馬興榮、吳熊和、曹濟平主編，《中國詞學大辭典》，頁 575。
64 大曾根章介等編，《漢詩・漢文・評論》，《研究資料日本古典文学》第 11 卷（東京：明治書院，1984），頁 7-8。

臺灣大學學術期刊資料庫

是以嵯峨朝文壇為中心的漢詩集。《經國集》是從奈良朝到平安初期的漢詩文總集。主要詩人有嵯峨帝（96 首）、滋野貞主（34 首）、小野岑守（30 首）、巨勢識人（25 首）、賀陽豐年（19 首）、仲雄王、菅原清公（各 18 首）、淳和帝（17 首）、良岑安世（14 首）、桑原腹赤（13 首）、藤原冬嗣（10 首）、有智子內親王、惟良春道、空海（各 8 首）等人。[65]

根據筆者翻檢這些日本早期的漢詩總集，發現「敕撰三集」相較於《懷風藻》，是日本漢詩從六朝轉向唐詩汲取營養的新階段。三書之中又以《經國集》成書最晚，約於天長四年（827），相當於唐代文宗大和元年。從作家與作品數量來說，《凌雲新集》根據序文，共有詩人 23 人、詩 90 首，但現存本是 24 人、91 首，或者依〈文華秀麗集序〉則有 92 首。《文華秀麗集》根據序文，共作者 26 人、148 首，今本 28 人、143 首，可能是下卷卷末脫落。《經國集》所收作品，賦 17 首，詩 917 首（現存 211 首，其中 1 首僅詩題），序 51 篇（佚），對策 38 篇（現存 26 篇）。[66]如取其最大數量來說，「敕撰三集」的詩歌總數 1157 首，現存 445 首。其中律體[67]作品《凌雲新集》有 75 首，《文華秀麗集》有 106 首，《經國集》有 111 首，在 445 首的總數中佔有 292 首，可見其受唐詩體製影響之深。[68]

「敕撰三集」不管在詩歌體製、詩歌題材中都有大量模仿唐詩的痕跡。根據興膳宏〈平安朝漢詩人與唐詩〉一文的討論，平安朝初期《懷風藻》詩人受初唐四傑影響最多，《文華秀麗集》「預示了即將到來的白詩風行時代的最初消

---

65 大曾根章介等編，《漢詩・漢文・評論》，《研究資料日本古典文学》第 11 卷，頁 13。

66 以上數據根據大曾根章介等編，《漢詩・漢文・評論》，《研究資料日本古典文学》第 11 卷，頁 13-16。

67 此處「律體」之說，指有粘對的五七言四句和八句的詩型，實際觀察從《懷風藻》到「敕撰三集」的詩作，可以發現，日本平安時代的律體詩常常有出律的句子，是一種「齊梁體」過度到「律體」的詩歌現象。根據興膳宏的說法，律詩格式「其實是很久以後律詩詩型完全定型時的產物，在被奈良朝詩人尊為典範的初唐詩人時代，還沒有出現如此明確的『詩譜』」，「《文華秀麗集》的『奉和』、『應製』等唱和詩，仍然多為五言八句（五律）的形式，但七言四句（七絕）、七言八句（七律）的形式也常被採用」，「總之，弘仁期詩人的作品，大都是社交場合的應酬之作，詩型則多為五律、七律、七絕」。見興膳宏著，蔡毅譯，〈平安朝漢詩人與唐詩〉，《台大日本語文研究》，6（臺北，2004），頁 35-60。

68 以上為筆者的統計。另外，根據蕭瑞峰的考察：「敕撰三集所錄的 199 首七言中，一篇八句者為 94 首，一篇四句者為 91 首；而在 183 首五言詩中，一篇八句者達 121 首，一篇四句者僅 15 首。兩相比較，表明了七言絕句正在『走紅』、『走俏』的趨勢。不僅如此，它的意義也許還在於從一個側面反映出由模仿六朝詩逐漸過渡到模仿唐詩的詩壇走向」。蕭瑞峰，《日本漢詩發展史》（長春：吉林大學出版社，1992），頁 211-212。

臺灣大學藝術期刊資料庫

息」，空海〈入山興〉則有李白〈山中問答〉的影響痕跡。[69]本研究暫不討論唐詩其他面向的影響，先從〈漁歌〉開始，觀察日本「敕撰三集」的〈漁歌〉，在內涵與文學特徵受唐詩影響的痕跡。

基本上，平安前期是強烈「漢風化」的時期，這種審美傾向，必須透過學習模仿才能完成。日本漢文學的發展到了平安中後期才有擺脫「漢風化」，進入「和魂漢才」的「和風化」走向。[70]這種強烈吸取異文化以壯大自我的發展方式，已經在君臣唱和中形成一種共同的文化審美志向。小嶋菜溫子說：

> むしろ勅撰三集時代に特立する文学史的意義の深さは、まことにパラドキシカルなことだが、「文章」の創作がそのまま国家経営に直結するほどの「大業」であるという認識に支えられ、極めて密度高く集約的にもたらされた、文章そのものの美的価値への志向を介しての、辺塞詩・閨怨詩あるいは「王昭君」ほかの楽府題詩や「鞦韆（ブランコ）」「打毬（ポーロ）」「悲秋」などといった異国的な題材を模擬模倣する中でつちかわれた虚構的な言語による「創造的文学空間」や「観念的な思考性」創立への錬磨の過程そのものにあった。[71]

也就是說，「敕撰三集」的漢文學本身在完成一種文章自身的高度集約，藉由對這種美學價值的志向，來模擬、模仿邊塞詩、閨怨詩或是「王昭君」等其他的樂府題材，又或者是「鞦韆」、「打毬」、「悲秋」這些異國題材，從中培養出虛構的語言，以創立「創造性的文學空間」或「觀念性的思考性」，文學史意義的深度便在此種創立的磨練的過程之中達成。

《經國集》的十三首〈漁歌〉明顯也顯出這種模擬、模仿的痕跡，一種異國題材的想像與虛構，一種「創造性的文學空間」或「觀念性的思考性」的完成。嵯峨天皇〈漁歌〉五首最為顯著：

> 江水渡頭柳亂絲，漁翁上船煙景遲。乘春興，無厭時，求魚不得帶風吹。
> 漁人不記歲時流，淹泊淞洄老棹舟。心自放，常狎鷗，桃花春水帶浪遊。
> 青春林下度江橋，湖水翩翻入雲霄。煙波客，釣舟遙，往來無定帶落潮。
> 溪邊垂釣奈樂何，世上無家水宿多。閑酌醉，獨棹歌，浩蕩飄颻帶滄波。

---

[69] 興膳宏著，蔡毅譯，〈平安朝漢詩人與唐詩〉，頁 35-60。

[70] 葉渭渠、唐月梅，《日本文學史・古代卷》（北京：崑崙出版社，2004），頁 598-599。

[71] 小嶋菜溫子，〈表現としての漢文世界〉，收入久保田淳編，《9・10 世紀の文学》（岩波講座《日本文学史》第 2 卷；東京：岩波書店，1996），頁 213。

臺灣大學學術期刊資料庫

寒江春曉片雲晴，兩岸花飛夜更明。鱸魚膾，蓴菜羹，飡罷酣歌帶月行。[72]

嵯峨天皇的〈漁歌〉構成五首「定格聯章」、「7－7－3－3－7」的形式，在體製形式上與張志和〈漁歌子〉完全一模一樣；內容上明顯是「漁翁」理釣絲、「漁人狎鷗」、「煙波客釣」、「鱸魚膾，蓴菜羹」的漁隱想像，也不脫張志和〈漁歌子〉的思想內涵。蕭瑞峰認為這組詩「無論意趣、手法抑或韻律，都與張氏原詞相同、相近或相似。……嵯峨天皇顯然是以張詞為藍本模擬而成」。[73]

再者，有智子內親王〈奉和漁家〉二首：

白頭不覺何老人，明時不仕釣江濱。飯香稻，苞紫鱗，不欲榮華送吾真。

春水洋洋滄浪清，漁翁從此獨濯纓。何鄉里，何姓名，潭裏閑歌送太平。[74]

此中顯出「仕釣江濱」的相對於仕的隱逸情懷，作者卻是有智子公主，是女流，既不是漁翁也非仕宦文士。又有，滋野貞主〈奉和漁家〉五首：

漁父本自愛春灣，鬢髮皎然骨性閑。水澤畔，蘆葉間，挐音遠去入江還。

微茫一點釣翁舟，不倦遊漁自曉流。濤似馬，湍如牛，芳菲霽後入花洲。

潺湲綠水與年深，棹歌波聲不厭心。砂巷嘯，蛟浦吟，山嵐吹送入單衿。

長江萬里接雲倪，水事心在浦不迷。昔山住，今水栖，孤竿釣影入春溪。

水泛經年逢一浦，舟中暗識聖人生。無思慮，任時明，不罷長歌入曉聲。[75]

此中的「漁父」、「水澤畔」、「蛟浦吟」、「長江萬里」、「水泛經年」都是漁隱的想像。最後，藤三成〈漁歌〉一首：

春春雨後雲天晴，夾岸紅花射水明，獨酌濁醴味魚羹，蘆中飲了向江行。[76]

以上，從嵯峨天皇到滋野貞主的〈漁歌〉，都是「定格聯章」、「7－7－3－3－7」的體式，只是現存版本均誤排為「7－7－6－7」，把原本五句的〈漁歌〉誤為四句。最後這首藤三成的〈漁歌〉明顯變成「7－7－7－7」，成了齊梁體過渡到七絕的形式，與原來歌行長短句走向的〈漁歌子〉完全不同。

從以上十三首〈漁歌〉看來，平安時代初期君臣的〈漁歌〉唱和明顯突顯了「創造性的文學空間」，作者們想像著唐風的漁歌，如何在水浦澤畔形成隱逸世界，進行一種與仕宦相對照的隱逸的「觀念性的思考」，詩中所形容的

---

[72] 与謝野寬、正宗敦夫、与謝野晶子編纂校訂，《經國集》（東京：日本古典全集刊行會，1926），頁 347-348。

[73] 蕭瑞峰，《日本漢詩發展史》，頁 219。

[74] 与謝野寬、正宗敦夫、与謝野晶子編纂校訂，《經國集》，頁 348。

[75] 与謝野寬、正宗敦夫、与謝野晶子編纂校訂，《經國集》，頁 349。

[76] 与謝野寬、正宗敦夫、与謝野晶子編纂校訂，《經國集》，頁 350。

臺灣大學學術期刊資料庫

人物形象非常單純，純粹是隱士形象。這完全是承接《楚辭・漁父》的「隱逸形象」，與道家忘機的隱逸思想，是上一節討論的「烟波釣徒」張志和〈漁歌子〉的流脈，與唐代第二、三類——神仙色彩的呂巖〈漁父詞〉一十八首及船子和尚〈撥棹歌〉的「漁父形象」完全不相干。可見，日本《經國集》十三首〈漁歌〉純是受張志和〈漁歌子〉之影響，然而其體式上卻因流衍過程而突變成為七言四句的整齊形式，這是唐詩影響下的因襲與變異，[77]與唐詩形成有趣的對照。

## 五、結論：中日漁父詞的比較

日本《經國集》十三首〈漁歌〉承自中國張志和〈漁歌子〉應是可以取得共識的。它與唐詩都有詞化的特徵、都受到民間歌謠的影響、都形成長短句的走向，[78]唐詩〈漁父詞〉走向「7－7－3－3－7」的五句單調式的句式，日本《經國集》十三首〈漁歌〉大致上也是如此。

然而，在詞調體製上，日本《經國集》十三首〈漁歌〉有誤為「7－7－6－7」的傾向，藤三成〈漁歌〉一首特別有反歸整齊化的突變，推測這應該是唐詩律體化的影響；在體製上日本《經國集》〈漁歌〉較缺少「定格聯章」的體現，只有嵯峨天皇〈漁歌〉五首和滋貞主〈奉和漁家〉五首差可比擬，其餘都只是單首出現，並未聯章。反觀唐代〈漁歌〉，從張志和〈漁歌子〉五首，到呂巖〈漁父詞〉一十八首，到船子和尚〈撥棹歌〉三十九首，倚聲填詞或聯章體式的效用是很明顯的。

從漁父形象來說，日本《經國集》十三首〈漁歌〉單純表達遺世獨立的物外之想，是日本借漢詩模仿唐風的「文學性空間」創造與思想觀念的模擬，其中的「漁父」只是隱者形象的想像；唐代的〈漁父詞〉則包含著道家隱逸、道教神仙與佛教引渡等多元思想，產生隱士、神仙、禪師等多元形象。

---

[77] 川口久雄認為：「『漁歌子』風格之作，顯示出其對約半世紀前的中唐新興的文類『詩餘』也相當敏感」，「將嵯峨天皇、皇女有智子，以及被認為是詩餘的開端的漁歌子體放在一起思考，便可以理解，當時弘仁期宮廷詩壇呈現進步的傾向，也就是對唐朝詩壇的新傾向相當地敏感」。參考川口久雄，《平安朝日本漢文学史の研究》（東京：明治書院，1964），頁 19-20、25。

[78] 日本學者青木正兒《支那文學藝術考》、神田喜一郎《日本における中國文學——日本填詞史話》都主張《經國集》這十三首〈漁歌〉是日本填詞的濫觴。詳見蕭瑞峰，《日本漢詩發展史》，頁 219。

臺灣大學學術期刊資料庫

## 參考文獻：

一、傳統文獻

〔秦〕呂不韋撰，〔漢〕高誘註，《呂氏春秋》，上海：上海書店，1989。

〔漢〕司馬遷，《史記》，北京：中華書局，2009。

〔南朝梁〕蕭統編，〔唐〕李善注，《文選》，臺北：華正書局，1984。

〔唐〕顏真卿，《文忠集》，北京：中華書局，1985 年《叢書集成初編》本。

〔唐〕釋德誠撰，〔元〕釋坦輯，上海文獻叢書編委會編，《船子和尚撥棹歌》，上海：華東師範大學出版社，1987。

〔宋〕歐陽修等撰，《新唐書》，北京：中華書局，1975。

〔宋〕洪興祖，《楚辭補註》，臺北，大安出版社，1995。

〔宋〕朱熹，《周易本義》，臺北：大安出版社，1999。

〔明〕汪瑗撰，小南一郎解說，《楚辭集解》，京都：同朋舍，1984。

〔清〕聖祖御訂，曹寅等編，《全唐詩》，北京：中華書局，1999。

〔清〕嚴可均編，《全上古三代秦漢三國六朝文》，上海：上海古籍出版社，2002。

〔清〕郭慶藩，《莊子集釋》，臺北：河洛圖書公司，1974。

二、近人著作

（一）專書

史雙元編著，《唐五代詞紀事會評》，合肥：黃山書社，1995。

任二北（任半塘），《敦煌曲校錄》，臺北：盤庚出版社，1978。

任半塘，《唐聲詩》，上海：上海古籍出版社，2006 年新一版。

佛光大藏經編修委員會，《佛光大辭典》，高雄：佛光出版，1989。

吳熊和，《唐宋詞通論》，杭州：浙江古籍出版社，1989。

林玫儀，《詞學考詮》，臺北：聯經出版事業股份有限公司，1986。

馬興榮、吳熊和、曹濟平主編，《中國詞學大辭典》，杭州：浙江教育出版社，1996。

張夢機，《詞律探原》，臺北：文史哲出版社，1981。

逯欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》，北京：中華書局，1998。

項楚，《敦煌變文選注》，成都：巴蜀書社，1990。

黃進德，《唐五代詞》，臺北：萬卷樓圖書有限公司，1993。

楊海明，《唐宋詞史》，天津：天津古籍出版社，1998。

臺灣大學學術期刊資料庫

葉渭渠、唐月梅，《日本文學史　古代卷》，北京：崑崙出版社，2004。

葉嘉瑩，《唐宋詞名家論集》，臺北：正中書局，2000。

與謝野寬，正宗敦夫，與謝野晶子編纂校訂，《經國集》，東京府：日本古典全集刊行會，1926。

蕭瑞峰，《日本漢詩發展史》，長春：吉林大學出版社，1992。

嚴建文編著，《詞牌釋例》，杭州：浙江古籍出版社，2004。

久保田淳編，《9・10 世紀の文学》，《岩波講座日本文学史》第 2 卷，東京：岩波書店，1996。

小島憲之，《上代日本文学と中国文学　下——出典論を中心とする比較文学的考察——》，東京：塙書院，1965。

神田喜一郎，《日本における中國文學——日本填詞史話》，東京：二玄社，1965。

川口久雄，《平安朝日本漢文学史の研究》，東京：明治書院，1964。

大曽根章介等編，《漢詩・漢文・評論》，《研究資料日本古典文学》第 11 卷，東京：明治書院，1984。

（二）論文

衣若芬，〈不繫之舟：吳鎮及其「漁父圖卷」題詞〉，《思與言》，45：3（臺北，2007.9），頁117-186。

施蟄存，〈船子和尚撥棹歌〉，《詞學》，2，上海：華東師範大學出版社，1983.10，頁168-174。

張伯偉，〈日本漢詩總說〉，《東亞漢籍研究論集》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2007，頁413-442。

黃文吉，〈「漁父」在唐宋詞中的意義〉，《第一屆詞學國際研討會論文集》，臺北：中央研究院文哲研究所籌備處，1994，頁139-156。

鄭阿財，〈敦煌禪宗歌詩《行路難》綜論〉，《文學新鑰》，3（嘉義，2005.7），頁1-24。

興膳宏著，蔡毅譯，〈平安朝漢詩人與唐詩〉，《台大日本語文研究》，6（臺北，2004.6），頁35-60。

龍晦，〈論敦煌詞曲所見之禪宗與淨土宗〉，收入任半塘編著，《敦煌歌辭總編》下冊，〈附載〉，上海：上海古籍出版社，2006，頁1801-1818。

臺灣大學學術期刊資料庫

# A Comparison between the "Fisherman Ci" in Tang China and Thirteen "Fisherman's Songs" in the Japanese Kanshi Collection Keikokushu

*Li-hua Hsiao*
*Professor, Department of Chinese Literature*
*National Taiwan University*[*]

Of Tang Dynasty literature, fisherman poetry gradually become a specific genre, which not only gave impetus to Tang and Song ci poetry, but also combined the Taoist reclusive thought and the enlightening concepts of Zen. Since the Tang Dynasty, "Fisherman Ci" had been transmitted to Heian Japan. For instance, Emperor Saga's five "Fisherman's Songs," included in the Kanshi collection Keikokusu, are practically imitations of Zhang Zhihe's work "A Fisherman's Song", showing us the influence of Tang Poetry on Kanshi. This article intends to inspect the influence on thirteen Japanese "Fisherman's Songs" by "Fisherman Ci" of the Tang Dynasty from the perspective of two primary changes: cultural meaning and poetic form.

This article proceeds using three points of analysis: "The transition and cultural meaning of the fisherman figure in Chinese literature," "The content changes and literary characteristics of 'Fisherman Ci' in the Tang Dynasty," and "The content and characteristic of thirteen 'Fisherman's Songs' in Keikokusu." We found that among the "Fisherman's Songs" in Keikokusu, it is relatively rare that they follow the linked chapter ci style, while it is more common to see verses using a different sentence pattern of 7-7-6-7 words—"The Fisherman's Song" written by Fujinari no Mitsunari is composed of four lines with seven words per line. We hypothesize that this has been influenced by the Tang poetry's development toward Lushi. As for the figure of the fisherman, the Japanese "Fisherman's Songs" simply express a reclusive thought, among which the "fisherman" is only the imaginary character of hermits. On the other hand, the "Fisherman Ci" genre in Tang China contains complicated motifs, including the Taoist recluse, the Taoist celestial, and the Buddhist enlightenment, thereby embodying multiple literary figures such as hermits, celestials, Zen masters, and others.

**Keywords: "A Fisherman's Song," "Fisherman Ci," Tang Poetry, Kanshi, Heian period**

[*] As of August 2014, Ms. Hsiao will be a professor of the Department of Chinese Literature and Application at Fo Guang University.

臺灣大學學術期刊資料庫