

北市大語文學報

第 20 期

- 從擊鉢吟看清代臺灣香奩體的發展
——以《詩畸》與《竹梅吟社詩鈔》為例◆余育婷
- 〈甲骨文斷代研究例〉析議◆吳俊德
- 唐代宗時期杜甫作品所呈現之時代獨特性◆林宜陵
- 從《海東書院課藝》概觀晚清臺灣童生八股文教育◆游適宏
- 歌仔戲《啾咪！愛咋》改編《愛情與偶然狂想曲》
之跨文化編創探討◆楊馥菱

臺北市立大學

中國語文學系・華語文教學碩士學位學程

中華民國一〇八年六月印行

北市大語文學報

弁 言

- 一、《北市大語文學報》為本校中國語文學系暨華語文教學碩士學位學程專業學術刊物。本刊宗旨在於提升研究水準、開拓視域；在範疇上，也包括華文文學、臺灣文學、域外漢學與語文教學、以及跨領域學科相關論文等。我們誠摯邀請前輩時賢，惠賜鴻文。
- 二、為使本刊能成為嚴謹的學術期刊，在專業化、國際化、資訊化上與現今學術論文刊物接軌，本期敦聘校外語文各領域學有專精的校外編審委員七位，按姓氏筆劃排列為，王學玲教授（暨南大學中語系）、李嘉瑜教授（國北教大語創系）、林啟屏特聘教授（政大中文系）、范宜如教授（師大國文系）、許朝陽教授（輔大中文系）、廖棟樑特聘教授（政大中文系）、黃美娥教授（臺大臺文所）及校內編輯委員三位委員，深致由衷的謝忱。未來，我們更期待本刊能在編審會實質運作和功能發揮中，使形式和內容都更上層樓，能進入THCI學術行列，以及A&HCI、SCOPUS等國際學術資料庫。
- 三、本期通過審查刊載的論文共有五篇：余育婷：〈從擊鉢吟看清代臺灣香奩體的發展——以《詩畸》與《竹梅吟社詩鈔》為例〉說明，臺灣香奩體的發展與擊鉢吟的興起息息相關，當清代臺灣擊鉢吟被後人看作是風雅韻事，擊鉢吟中的大量香奩體也被視為是抒發忠憤時，清代臺灣香奩體的時代意義也就此顯現——忠憤之情別有寄託，非單純豔情。吳俊德：〈甲骨文斷代研究例〉析議一文，針對〈甲骨文斷代研究例〉所揭十項斷代標準內容，逐一進行評析，認為董作賓斷代標準的提出，其價值並不在於提出幾項參考標準，而是如何運用這些參考標準。林宜陵：〈唐代宗時期杜甫作品所呈現之時代獨特性〉一文旨在比較中凸顯出大曆時期杜甫與同代詩人的不同風格、歷史定位和文學史價值。他指出，唐代宗時期杜甫詩歌中以關懷朝廷政策錯誤、宦官亂政、地方飢饉、邊疆亂事為主旨；相對於同時期文學史中標舉的大曆十才子多贈別；劉長卿、韋應物多描寫風景與藝術之追求；特顯出杜甫在這一時期的作品，更具鮮明的時代獨特性。游適宏：〈從《海東書院課藝》概觀晚清臺灣童生八股文教育〉一文將海東書院的童生八股文教育

大致歸納為：「體認文道合一」、「熟誦四書文句」、「學習詮題立意」、「膏火獎勵上進」。《海東書院課藝》的「再度問世」，對清代臺灣科舉教育和古典文學的研究而言，都具有重要的意義。楊馥菱：〈歌仔戲《啾咪！愛咋》改編《愛情與偶然狂想曲》之跨文化編創探討〉著重在東西方劇本文本的分析 and 比較。本劇並邀請來自歐洲的盧卡斯·漢柏（Lukas Hemleb），彰顯其跨文化的複雜程度與實驗精神更勝以往。研究者期待能拓展傳統戲曲的視野、充實目前學界的歌仔戲跨文化研究。

四、本期學報得以順利出刊，感謝所有投稿者的支持、審查委員的撥冗審稿，以及編審委員會全體委員、編輯部同仁和聯華打字行的鼎力協助，在此一併致上誠摯的謝意。

《北市大語文學報》編輯部 108年6月

北市大語文學報

第二十期

目次

從擊鉢吟看清代臺灣香奩體的發展 ——以《詩畸》與《竹梅吟社詩鈔》為例	余育婷	1
〈甲骨文斷代研究例〉析議	吳俊德	17
唐代宗時期杜甫作品所呈現之時代獨特性	林宜陵	43
從《海東書院課藝》概觀晚清臺灣童生八股文教育	游適宏	69
歌仔戲《啾咪！愛咋》改編《愛情與偶然狂想曲》之跨文化編創探討	楊馥菱	93

【附錄】

《北市大語文學報》總目錄（含《應用語文學報》）	115
《北市大語文學報》稿約	125
《北市大語文學報》撰稿格式	129
《北市大語文學報》投稿者資料表	135
《北市大語文學報》投稿者聲明及著作授權書	136

《北市大語文學報》第二十期；1-16頁
臺北市立大學中國語文學系 2019年6月

從擊鉢吟看清代臺灣香奩體的發展 ——以《詩畸》與《竹梅吟社詩鈔》為例¹

余育婷*

【摘要】

擊鉢吟在同光時期傳入臺灣，經由唐景崧與蔡啟運的推動，在清末蔚為風潮。透過清代臺灣兩部擊鉢吟集——《詩畸》與《竹梅吟社詩鈔》，看到了1895年割臺前的擊鉢吟有大量的香奩體，流於遊戲、豔情與社交，無關國計民生，也不反映社會現實。然而，不論時人（如施士洁）或後人（如連橫、魏清德），提及光緒時期唐景崧主導的詩酒風流，幾乎都是正面肯定，對於擊鉢吟中大量的香奩體，也同樣視為暗藏志節，不以風花雪月泛泛看待。就在擊鉢吟蔚為熱潮之際，臺灣香奩體也順勢發展，到日治時期甚至大放異彩，形成一股令人不能忽視的綺豔詩風。臺灣香奩體的發展與擊鉢吟的興起息息相關，當清代臺灣擊鉢吟被後人看作是風雅韻事，擊鉢吟中的大量香奩體也被視為是抒發忠憤時，清代臺灣香奩體的時代意義也就此顯現——忠憤之情別有寄託，非單純豔情。

關鍵詞：臺灣古典詩、香奩體、擊鉢吟、香草美人

2019.03.25 收稿，2019.06.25 通過刊登。

* 輔仁大學中國文學系助理教授。

¹ 本文為科技部專題研究計畫（105-2410-H-030-065-）的部分研究成果，並感謝兩位匿名審查委員的指正。

一、前言

清代臺灣詩壇自同光時期以後，開始流行華美綺豔詩風，甚至蔓延到日治時期的臺灣詩壇，令人無法忽視，臺灣文人普遍用一個傳統術語——「香奩體」來指稱它。

「香奩體」一名，來自晚唐詩人韓偓《香奩集》。原本「香奩」特指女性梳妝用的鏡匣，韓偓以此命名自己的詩集，意在彰顯自己大量書寫美人風華的創作傾向。²而後宋人嚴羽在《滄浪詩話·詩體》中有「香奩體」，注云：「韓偓之詩，皆裾裙脂粉之語，有《香奩集》。」³專指「裾裙脂粉之語」，而「香奩體」也被歸屬在中國傳統的「豔詩」範疇中。

細察臺灣古典詩的語境，臺灣文人談及豔詩，喜歡以「香奩體」一詞指稱。如施士洁（1853-1922）〈覽古〉：「韓偓集香奩，不必麗以則；孤忠世豈知？所願清君側。」⁴說明香奩體隱藏志節，未必全是豔情。而吳德功（1850-1924）《瑞桃齋詩話》，更清楚說明了香奩體的特色：

無題詩與香奩異。李義山之詩，無題詩也；韓冬郎（偓）之詩，香奩詩也。蓋無題之什，不必盡寫情懷；而香奩之篇，則竟作膩語，至閒情風懷，則指實事矣。⁵

吳德功指出無題詩與香奩體的差異，在於無題未必全是男女情懷；而香奩體則是通篇「膩語」，尤其寫男女閒情風懷之處，往往是意有所指，非單純豔情。由此來看，無題與香奩同樣都屬於豔詩，也都有「寄託」作為言外之意，兩者之間最大的區別，在於香奩體「竟作膩語」，也就是文字纖巧、輕柔、綺麗的程度，遠勝於無題詩。

此外，連橫（1878-1936）也以「香奩」指稱豔詩。連橫曾經自述年輕時的創作經驗：「少年作詩，多好香奩，稍長便即舍去。」⁶所謂「香奩」，是泛指廣義的豔詩。又，連橫曾教王香禪如何作香奩體：「余謂欲學香奩，當自《玉臺》入手，然運典構思、敷章定律，又不如先學玉溪，遂以義山集授之。香禪讀之大悟，繼又課以《葩經》，

² 若追溯源流，韓偓香奩體的書寫脈絡可上溯南朝宮體，一如韓偓在《香奩集》自序所言：「遐思宮體，……柳巷青樓，未嘗糠粃；金閨繡戶，始預風流。咀五色之靈芝，香生九竅，咽三危之瑞露，美動七情。」參閱〔清〕董誥等奉敕纂修：《欽定全唐文》（臺北：華文書局出版，1965年），卷829，頁11012。

³ 〔宋〕嚴羽著，郭紹虞校釋：《滄浪詩話校釋》（臺北：里仁書局，1987年），頁69。

⁴ 施懿琳主編：《全臺詩》第12冊（臺南：臺灣文學館，2013年），頁5。

⁵ 吳德功著、江寶釵校註：《瑞桃齋詩話》（臺北：麗文文化事業有限公司，2009年），頁119-120。

⁶ 連橫：《臺灣詩薈·餘墨》第2號（1924年3月），收於《連雅堂先生全集·臺灣詩薈》上冊（南投：臺灣省文獻委員會，1992年），頁100。

申以《楚辭》，而詩一變。今則斐然成章，不減謝庭詠絮矣。」⁷其「香奩」的脈絡源流，上溯李商隱詩歌、《玉臺新詠》，乃至《詩經》、《楚辭》。循此，可以看到臺灣文人是瞭解「香奩體」等同於廣義的「豔詩」，卻比較偏愛「香奩」一詞，且認為「香奩」能進一步指涉詩騷精神，非僅僅單純男女豔情。

但，仔細說來，古人對「豔詩」的標準很寬，凡描述與女性相關的詩作常常被視為「豔詩」。因此中國學者余恕誠看待「豔詩」，便改以「綺豔詩」一詞取代傳統「豔詩」的名稱，並定義如下：（1）愛情，包括夫婦、悼亡，以及正式婚姻關係以外的豔情。（2）宮怨、閨怨，包括「擬」、「代」的怨情詩。（3）帶有愛情和脂粉氣息的寫景、詠物。（4）香草美人式的託寓之作。⁸余恕誠所界定的綺豔詩意涵，與臺灣香奩體的指涉幾乎雷同，為了更貼近臺灣古典詩的歷史語境，本文用「香奩體」一名泛指臺灣文人筆下廣義的豔詩，而其界定範疇則是余恕誠為「綺豔詩」所下的定義。

臺灣香奩體的出現，最早可推到乾嘉時期的臺灣詩人章甫（？-？），之後道咸時期陳肇興（1831-？）、林占梅（1821-1868）、施瓊芳（1815-1868）等人都曾作香奩體，但數量甚少，既不是詩人的主要詩風，也沒有形成一股文學風潮。換言之，在清代同光以前，臺灣詩壇其實少有這類綺豔的詩作。臺灣香奩體的發展，要到同光時期才真正開始。而要觀察清代臺灣香奩體的發展，不能忽略同光時期引入臺灣的擊鉢吟。不過，臺灣香奩體的發展固然有因擊鉢吟的熱潮而益發流行，但臺灣香奩體的興起並非全因擊鉢吟，其中還有一個關鍵人物必須提起，那就是清初著名的福建詩人黃任（1683-1768）。⁹黃任，字莘田，詩集《香草箋》全為香奩作品，詩風上承晚唐溫李韓偓，溫婉綺麗又富有情思。黃任的《香草箋》在清代應該極受歡迎，因為在中國詩壇極具影響力的詩人與詩評家袁枚也曾公開坦承自己非常喜愛《香草箋》，如〈仿元遺山論詩〉三十八首之十一：「酷嗜莘田香草齋，芬芳悱惻好風懷。」¹⁰既點出《香草箋》「芬芳悱惻好風懷」的特色，同時反映出《香草箋》在清代已得到時人的高度評價。臺灣與福建一衣帶水，是以黃任《香草箋》傳入臺灣並獲得臺灣文人的欣賞實能想見。除黃任《香草箋》之外，明代王彥泓（1593-1642）《疑雨集》，也是同光時期臺灣文人並不陌生的一部香奩詩集，這些香奩詩集使臺灣文人欣賞華美詩風之餘，也開始接受並書寫這樣的題材。而後，再搭上擊鉢吟的熱潮，這股華美詩風更加盛行，可以說，

⁷ 連橫：《雅堂文集》（南投：臺灣省文獻委員會，1992年），頁266-267。

⁸ 參閱余恕誠：《唐詩風貌及其文化底蘊》（臺北：文津出版社，1999年），頁143-144。

⁹ 林文龍最早關注到黃任《香草箋》對臺灣文人的影響，尤其到了日治時期，《香草箋》還成為詩學教材與燈謎謎條，風靡全臺。參閱林文龍：〈黃任《香草箋》對臺灣詩壇的影響〉，《臺灣文獻》第47卷第1期（1996年3月），頁207-222。

¹⁰ 〔清〕袁枚：《小倉山房詩文集》（上海：上海古籍出版社，1988年），頁689。

臺灣香奩體的發展與擊鉢吟的興起息息相關，不過，擊鉢吟並非推動香奩體的唯一主因。¹¹

同光時期，擊鉢吟傳入臺灣且逐漸受到臺灣文人喜愛，¹²要談臺灣擊鉢吟，不能忽略詩鐘，擊鉢吟與詩鐘密不可分，但詩鐘為聯句，著重在對仗格律；擊鉢吟為一首詩，就詩題發揮，以七絕、七律最常見。兩者同屬限題、限韻、限時的文字遊戲，在清末盛行於臺灣詩壇。¹³從現存的清代臺灣擊鉢吟集——《詩畸》、《竹梅吟社詩鈔》來看，擊鉢吟中不少詠妓、詠美人的題目，內容也離不開遊戲豔情，益發凸顯擊鉢吟與香奩體的相互影響。只是，如何相互影響？具體例證為何？影響的背後又反映了怎樣的文學時代意義？在前行研究中，尚未有深入探討，因此仍有深化空間。是以本文擬從清代臺灣僅有的兩部擊鉢吟集——《詩畸》與《竹梅吟社詩鈔》為中心，先觀察擊鉢吟集的遊戲與豔情，再探討擊鉢吟與香奩體的相互影響關係，期能進一步豁顯清代臺灣香奩體的發展意義。

二、清代臺灣擊鉢吟的遊戲與豔情

目前留存的清代臺灣擊鉢吟集僅有兩本，一是唐景崧（1841-1903）編的《詩畸》，二是由蔡啟運（1862-1911）一手催生的《竹梅吟社詩鈔》，此書坊間較為熟悉的名稱為《臺海擊鉢吟集》。如果要瞭解清代臺灣擊鉢吟的具體情形，必得從這兩本擊鉢吟集入手。

擊鉢吟自同光時期從中國傳來臺灣後，受到臺灣文人喜愛並逐漸蔚為熱潮，其中光緒十三年（1887）來臺的臺灣兵備道最後擔任臺灣民主國大總統的唐景崧，更是推波助瀾的關鍵人物。唐景崧雅好文學，在臺期間成立「斐亭吟社」與「牡丹吟社」，

¹¹ 《香草箋》、《疑雨集》都是同光時期臺灣文人熟悉的香奩體詩集，特別是《香草箋》更加受到喜愛。這些香奩體詩集對同光時期的臺灣文人而言，應是極為普遍的詩集讀本，臺灣文人閱讀它、接受它、並效法它，於是清末臺灣吹起一股華美詩風，直至 1895 年割臺後，華美詩風依舊盛行。促使這股華美詩風興起的因素很多，其中之一便是同光時期興起的擊鉢吟。參閱余育婷：《想像的系譜：清代臺灣古典詩歌知識論的建構》（新北：稻鄉出版社，2012 年），頁 284-293。

¹² 關於臺灣擊鉢吟如何從福建到臺灣，參閱詹雅能：〈從福建到臺灣——「擊鉢吟」的興起、發展與傳播〉，《臺灣文學研究學報》第 16 期（2013 年 4 月），頁 111-166。

¹³ 根據施士洁在《詩畸補遺·自序》所言：「（同治）四年先大夫見背，受業於李崧臣師……師固閩人，雅善詩鐘之伎。傳經餘暇，輒具雞黍，設□□□□□□□□相角。余時壁上觀戰，不禁羨極。……歲甲戌（同治十三年，1874 年），海上事起，沈文肅公□□命渡臺，幕府十餘人，皆詩鐘健者。暇輒作局。……」顯見詩鐘早在同治時期已傳入臺灣詩壇。轉引自黃典權：〈斐亭詩鐘原件的學術價值〉，《成大歷史學報》第 8 號（1981 年），頁 113-141。另，關於詩鐘入臺時間與唐景崧《詩畸》的介紹，參閱向麗頻：〈唐景崧《詩畸》研究〉，《東海大學文學院學報》第 47 期（2006 年 7 月），頁 117-154。

因地位崇高，影響力也廣，臺灣擊鉢吟之所以在光緒時期風行一時，唐景崧厥功至偉。其所編《詩畸》於光緒十九年（1893）刊行，收錄光緒十三至十七年（1887-1891）詩鐘競賽之作，以及擊鉢吟七律39題227首。

除了官方人物唐景崧之外，另一位民間重要的擊鉢吟推手，是新竹文人蔡啟運。蔡啟運非常熱衷擊鉢吟，現存詩作也以擊鉢吟為主，其在光緒十二年（1886）成立「竹梅吟社」就推行擊鉢吟，後來將擊鉢吟集結成書。坊間較為熟悉的《臺海擊鉢吟集》，乃明治四十一年（1908）由蔡汝修奉父親蔡啟運之命所編，但實際編者仍為蔡啟運。就出版時間而言，此書是繼《詩畸》後另一部重要的擊鉢吟集。先看蔡啟運的序文：

光緒丙戌秋（光緒十二年，1886），余與吾竹諸友倡立竹梅吟社，而為擊鉢之舉。初尚吟侶寥寥，繼則聞風至者甚多。月夕花晨，鑪香椀茗，刻燭命題，攤箋鬥捷，僉謂後起風雅不減晉安。己丑（光緒十五年，1889）而後，或則應官遠去，或則作客他方；甚有騎鯨長辭相繼而赴修文之聘者，吟壇樂事於焉終止。¹⁴

蔡啟運在序文中回憶過往種種，可知光緒十二年（1886）倡立的竹梅吟社，擊鉢聯吟推動了當地風雅，直至光緒十五年（1889）才逐漸停止。如是，則日治時期出版的《臺海擊鉢吟集》，部分收錄作品還早於《詩畸》。

近年隨著新史料的出現，詹雅能教授考證出大正三年（1914）刊印的《竹梅吟社詩集》，和《重修臺灣省通志藝文志著述篇》載錄的《竹梅吟社擊鉢吟集》，以及臺灣分館藏的《臺海擊鉢吟集》，三者名稱雖異，所指實為同一作品。在此基礎上，詹雅能更彙集（一）臺中郭双富所藏《竹梅吟稿》、（二）周德三「摩天樓藏卷」抄錄的《竹梅吟社擊鉢吟》、（三）劉克明抄錄的《竹梅吟社詩鈔》、（四）《臺海擊鉢吟集》，在相互比對四本詩集，排除重複以及剔除確定為日治時期的作品後，得出清代竹梅吟社的擊鉢吟共358題684首，重新命名《竹梅吟社詩鈔》。此書的出現有助呈現擊鉢吟在清代臺灣從寥寥到熱絡的情形。¹⁵

¹⁴ 蔡汝修：《臺海擊鉢吟集》，呂興昌審訂、黃哲永主編：《台灣先賢詩文集彙刊》第5輯（臺北：龍文出版社，2006年），頁1。

¹⁵ 詹雅能教授編輯的《竹梅吟社詩鈔》，包含了1.台中郭双富所藏《竹梅吟鈔》抄本211首；2.周德三「摩天樓藏卷」抄錄的《竹梅吟社擊鉢吟》121首；3.劉克明抄錄的《竹梅吟社詩稿》83首，以上總計415首，扣除重複者，共386首。4.《臺海擊鉢吟》在經過比對、排除確認為日治時期的作品後，加上前述386首，共358題684首。而這也是相對完整的清代竹梅吟社擊鉢吟集。參閱詹雅能：《竹梅吟社與〈竹梅吟社詩鈔〉》（新竹：新竹文化局，2011年），頁30-36。

將《詩畸》與《竹梅吟社詩鈔》兩書中收錄的擊鉢吟相比，《竹梅吟社詩鈔》的擊鉢吟全為七絕，《詩畸》的全為七律，體製雖不相同，但夾雜豔色趣味的情形卻是一致的。由於《竹梅吟社詩鈔》收錄的部分作品早於《詩畸》，故以下先看彙集四份書稿編輯而成的《竹梅吟社詩鈔》。

《竹梅吟社詩鈔》共有358題684首，根據詹雅能《竹梅吟社詩鈔》附錄的《閩中擊鉢吟集》對照表，可以明顯看到清代臺灣擊鉢吟的題目多沿襲了《閩中擊鉢吟集》，從中正好反映擊鉢吟從福建到臺灣的發展脈絡。¹⁶如今，再進一步探討這些延續性的舊題，並將之與新題對照，能發現這些舊題雖不乏女性，如〈楊妃病齒〉、〈班婕妤辭輦〉、〈木蘭從軍〉、〈潯陽琵琶〉、〈薛濤箋〉、〈二喬觀兵書〉、〈妓人出家〉、〈雪美人〉、〈文姬歸漢〉、〈宮怨〉、〈老妓〉……等，但整體而言仍以歷史上的女性為主，豔情成分較少。至於新題中的女性面向甚廣，較多豔色趣味，或直寫女性與身體，如〈桃臉〉、〈香腮〉、〈香唾〉、〈新妾〉、〈詩妓〉、〈俠妓〉、〈醉妓〉、〈病妓〉、〈啞妓〉……等，或描摹女性生活與情思，如〈冬閨消寒詞〉、〈冬夜消寒詞〉、〈晚粧〉、〈秋閨怨〉……等。這些涉及女性的詩作，有的較為露骨，如蔡啟運〈冬夜消寒詞〉：「我擁美人權擁被，半床暖玉夢初回。」¹⁷〈晚粧〉：「濃抹新紅唇一點，待郎今夕枕邊嘗。」¹⁸也有筆調含蓄者，如陳濬芝（1855-1901）〈啞妓〉：「盈盈秋水寫風流，相對如何意更投。好借琴心通一語，知音只在不言求。」¹⁹此外，還有少數充滿情色戲謔者，如劉廷璧（?-?）〈題秘戲圖〉：「圖翻秘戲亦消閒，卅六春宮一樣頒。絕好偎肩燈下看，春心一觸上眉彎。」但不管是哪一種，可以看到這些帶有豔色趣味的擊鉢吟，少見比興寄託。

不過，新題中也不乏特殊的題目，有助理解時人對香奩體的認識，如〈題香草箋詩後〉：

一枝健筆儘風流，寫得香閨萬種愁。我欲執鞭為弟子，遲生卻在百餘秋。（連三）²⁰

花作門牆月作樓，澧蘭沅芷韻詩喉。香奩豈襲冬郎格，彷彿離騷屈子謳。（子潛）²¹

¹⁶ 擊鉢吟來臺後的發展，以及蔡啟運如何大力推動擊鉢吟的種種，參閱詹雅能：〈從福建到臺灣——「擊鉢吟」的興起、發展與傳播〉，頁146-151。

¹⁷ 詹雅能：《竹梅吟社與《竹梅吟社詩鈔》》，頁158。

¹⁸ 詹雅能：《竹梅吟社與《竹梅吟社詩鈔》》，頁153。

¹⁹ 詹雅能：《竹梅吟社與《竹梅吟社詩鈔》》，頁181。

²⁰ 詹雅能：《竹梅吟社與《竹梅吟社詩鈔》》，頁146。原收於劉克明抄錄之《竹梅吟社詩鈔》，1955年10月在《詩文之友》陸續刊登，計8期，共83首。

²¹ 詹雅能：《竹梅吟社與《竹梅吟社詩鈔》》，頁146。

前文已提及《香草箋》是福建詩人黃任的香奩體詩集，在中國流傳甚廣，在臺灣影響也很大。第一首是新竹縣附生陳編（?-?）所寫，盛讚黃任憑著一枝健筆寫下《香草箋》流傳千古，將種種閨愁道出。第二首陳朝龍（1859-1903）以「花月」對比「沅芷澧蘭」等香草，並說《香草箋》表面的香奩豔情豈是沿襲韓偓《香奩集》，而是上承屈原賦〈離騷〉的憂愁憂思。這兩首詩簡單明瞭，但意義有二：一是光緒年間的臺灣文人仍然十分喜愛《香草箋》，以致〈題香草箋詩後〉可以成為擊鉢吟的題目，足見《香草箋》在臺灣的影響力。二是臺灣文人看待《香草箋》的視角是落在「香草美人」上，以為別有寄託，非單純豔情。這樣的觀點，與吳德功「香奩之篇，則竟作賦語，至閒情風懷，則指實事矣」的說法相同，顯然《香草箋》在臺灣文人眼裡是豔情中隱藏志節。

如再將目光放到另一本重要擊鉢吟著作——《詩畸》，則香奩豔情的情況也相去不遠。有必要說明的是，唐景崧所編《詩畸》主要以詩鐘為主，擊鉢吟的篇幅較少，僅有七律39題227首。這39題中直接以女性為題者有：〈老伶〉、〈老妓〉、〈五妃墓〉、〈逢舊識妓〉、〈燒香女〉、〈泥美人〉、〈下第別妓〉、〈逃婢〉，但〈五妃墓〉、〈燒香女〉、〈逃婢〉三題基本上不涉豔情；而〈女兒酒〉、〈白燕〉、〈砧聲〉、〈酒痕〉、〈花影〉、〈乞花〉、〈夏閨〉、〈秋閨〉、〈菊枕〉等詠物詩，則多以綺麗的文字描寫景物或閨怨情懷，屬綺豔詩的範疇。以此來看，39題中有14題可歸入綺豔詩的範疇，數量不少。先以丘逢甲（1864-1912）〈酒痕〉限東支庚韻為例說明：

曾記尋歡酒不辭，舊痕重認倍相思。榴花裙污猶留處，杏子輕衫未褪時。環影似分杯底印，麝香疑帶盞中脂。忽忽一醉杭州夢，襟上重題白傅詩。（仙根）

《詩畸》的39題擊鉢吟中，有35題可以看見丘逢甲的作品。更精準的說，《詩畸》227首詩中，唐景崧佔了67首最多，其次是丘逢甲50首，排名第三的則是施士洁（1853-1922）30首。上引詩作內容，丘逢甲寫過往尋歡留下的酒痕，以及因酒痕勾起的相思，全詩最富豔情之處就是「榴花裙污猶留處，杏子輕衫未褪時」兩句，引人遐想。《詩畸》中這樣帶有豔色趣味的詩作不少，不過，若以唐景崧、丘逢甲、施士洁三人相較，唐景崧的擊鉢吟遊戲性質較濃，豔情成分則低於丘逢甲與施士洁。試看〈花影〉限冬江支韻：²²

²² 原書題為「〈花影〉限冬江友韻」，根據韻目，「友」應為「支」之形誤。以下三首詩見唐景崧主編：《詩畸》，收入《臺灣先賢詩文集》第5冊（臺北：臺灣中華書局，1971年），頁3135。

萬花開向影娥池，半入圖中半入詩。香國日高風定後，錦城雲破月來時。殘燈照夢催鶯起，明鏡勾魂惹蝶痴。最好美人簪兩鬢，依稀背面露丰姿。（灃舫）

絕似佳人影裡逢，賞花不獨愛花容。風搖檻曲疏還密，月印窗痕淡復濃。院本新歌雲破弄，宮詞佳句日高重。碧桃更肖離魂女，隔樹亭亭向阿儂。（仙根）

亞字闌干花兩重，花真花假巧相逢。夫人步障宮中影，妃子瑤臺月下容。春謝有時收小照，雨來無處覓芳蹤。是空是色由來幻，誤盡迷香夜蝶蜂。（南注）

〈花影〉一題早在道咸時期就已看到。日治初期王松《臺陽詩話》：「〈花魂〉、〈花氣〉、〈花顏〉、〈花影〉，此潛園吟社題也。時同詠四十餘人，具高才飽學之士，工力悉敵，不易軒輊。」²³可知〈花影〉為舊題。花影，既寫花更寫美人，第一首施士洁「最好美人簪兩鬢，依稀背面露丰姿」，從美人背影收尾，扣合詩題。第二首丘逢甲以「絕似佳人影裡逢，賞花不獨愛花容。」破題，可見花影即美人身影，故丘逢甲結尾人花雙寫，以碧桃之影比擬美人身影，隱約中亭亭而來。第三首唐景崧從花起筆，再由花寫美人，最後「是空是色由來幻，誤盡迷香夜蝶蜂。」轉入理趣。值得補述的是，乙未割臺後的1897年12月4日，鹿苑吟社第一期課題題目也有〈花影〉一題。²⁴而鹿苑吟社詩人洪棄生《壯悔餘集》的第一首詩就是〈花影〉（有感和友），詩中「澧蘭沅芷牢騷意，付與東風寫斷魂」²⁵的意在言外，別具香草美人之思，又與《詩畸》中〈花影〉諸詩的遊戲豔情大不相同了。²⁶

三、清代臺灣擊鉢吟與香奩體的相互影響

擊鉢吟在同光時期傳入臺灣，從兩本代表集子——《竹梅吟社詩鈔》與《詩畸》來看，豔色趣味隨處可見。如果說，詩人的價值觀和時代潮流促使了香奩體數量的增加，那麼改變詩人價值觀與時代潮流的應該就是擊鉢吟。

擊鉢吟的本質在於遊戲與社交，詩酒唱酬，屬風雅韻事，關於這一點，從唐景崧《詩畸·序》中追憶過往的詩鐘盛會可以看出。唐景崧因惋惜過去的詩鐘競賽「稿本散佚，視為遊戲，不復愛惜。」²⁷是以特地編《詩畸》存世，足見當時普遍認為詩鐘為

²³ 王松：《臺陽詩話》（南投：臺灣省文獻委員會，1994年），頁23。

²⁴ 《臺灣新報》第371號，第4版，1897年12月4日。

²⁵ 施懿琳主編：《全臺詩》第17冊，頁406。

²⁶ 關於洪棄生香奩體所隱藏的香草美人之思，參閱余育婷：〈再現風騷：論洪棄生香奩體中的香草美人〉，《成大中文學報》第58期（2017年9月），頁131-158。

²⁷ 唐景崧主編：《詩畸》，頁2755。

一種遊戲；然而此序也說明選錄標準：「凡稀與會者，雖數聯必錄，而羈學如兒子運溥輩，亦採廁其間，所以勵其風雅之志也。」²⁸又反映了唐景崧視詩鐘為風雅之舉，所以鼓舞兒子參與。在這裡，唐景崧雖沒有特別提到擊鉢吟，但擊鉢吟一直與詩鐘息息相關，且《詩畸》一書同時收錄詩鐘與擊鉢吟，足見兩者性質相同，是以唐景崧《詩畸·序》的種種言論，也存在於擊鉢吟身上。而認為詩鐘與擊鉢吟既是遊戲，也是風雅的看法，幾乎是當時與會文人的普遍見解。例如，施士洁在《詩畸補遺·自序》曾回憶年輕時見沈葆楨與幕僚作詩鐘競賽，有「不禁羨極」之感，從中能知他視詩鐘為風雅之事。²⁹故成名後的施士洁熱愛詩鐘與擊鉢吟，可謂其來有自。

再看蔡啟運。《竹梅吟社詩鈔》收錄的擊鉢吟以蔡啟運作品最多，這與他是編者有密切關係。蔡啟運現存詩作以擊鉢吟為主，內容多香奩體，儘管他推動擊鉢吟、主持詩酒風流，也常在擊鉢吟會中拿到第一名，無疑是當時風流人物。但連橫的評論：「櫟社前社長蔡啟運先生，風雅士也，耆年碩德，眾咸敬止。啟運固竹梅吟社員，慣作擊鉢吟詩。每出一題，輒成數首，以誘掖後學。及櫟社議刊同人集，諸友各有佳構，而啟運之詩則大費選擇，以擊鉢吟外少制作也。然則欲學作詩，切不可專工此道，僅爭一日之短長也。」³⁰顯然對蔡啟運慣作擊鉢吟以致無佳作感到遺憾，更提醒作詩者切莫專工擊鉢吟。足見擊鉢吟因遊戲、社交的性質過於明顯，很少被視為是抒發個人胸懷的最佳管道。

正因為擊鉢吟集風雅、遊戲、社交於一身，因此在擊鉢吟中書寫豔情既是遊戲之舉，更是稀鬆平常的事，所以才會有平時不寫香奩體者，如丘逢甲，卻在《詩畸》中留下許多豔詩。至於一向風流的施士洁，則不論是在擊鉢吟或是平時的個人創作，都有大量綺豔詩。香奩體隨著擊鉢吟的興起而開始流行，但此時期的複雜處在於臺灣文人對於香奩體的認識有很大的差異。以同光時期代表詩人丘逢甲、施士洁來看，香奩體可以說是丘逢甲的遊戲、應酬、競賽之作，平時的個人創作少見豔詩；但就施士洁而言，其看待香奩體的角度並不完全出自於遊戲，而是認為香奩體中還有寄託。施士洁早年寫的〈覽古〉一詩：「韓偓集香奩，不必麗以則；孤忠世豈知？所願清君側。」³¹認為韓偓的香奩體不是單純的豔詩，而是藏有志節。事實上，類似的言論施士洁重複了許多次，〈疊次韻答雁汀韻再答〉：「美人在何許，癡想古夷光。試誦莘田句，吟箋草自香。好色本國風，

²⁸ 唐景崧主編：《詩畸》，頁 2755。

²⁹ 施士洁：《詩畸補遺·自序》，因原稿已佚，此處轉引自黃典權：〈斐亭詩鐘原件的學術價值〉，《成大歷史學報》第 8 號（1981 年），頁 113-141。

³⁰ 連橫：〈詩薈餘墨〉，《雅堂文集》，收入《連雅堂先生全集》（南投：臺灣省文獻委員會，1992 年），頁 265。

³¹ 施懿琳主編：《全臺詩》第 12 冊，頁 5。

騷人性不減。所以屈靈均，字字芷蘭擷。草幽香可憐，香幽不可掇。……」³²又如〈復女弟子邱韻香書〉「……他如韓偓『香奩』、徐擒『宮體』，而愛國忠君之念，寄託遙深；其用典尤匪夷所思矣。」³³都是將香奩體視為「香草美人」的寄託，能知他看待香奩體的視角絕非僅是遊戲與豔情。

只不過，矛盾的是施士洁雖沒有將香奩體視為遊戲與社交之作，但他個人的香奩體卻常常看不到嚴肅性。在《詩畸》是如此，在個人詩集——《後蘇龕詩鈔》收錄的早年香奩體也是如此：

今番買得客中春，萬字羅巾不斷紋。取出香奩親手贈，相攜珍重爪尖痕。（〈月津寄答笨津碧玉〉五首之三）³⁴

這是施士洁年輕時寫的贈妓詩，流露對歌妓碧玉的相思，全詩淺白如話，與施士洁一向愛用典故雅字的習慣大不相同，可能是因寫給碧玉，是以文字較簡單。連橫《臺灣詩薈·餘墨》曾說施士洁：「施耐公山長有〈艣津贈阿環〉七律三十首，滯雨尤雲，憐紅惜綠，置之《疑雨集》中，幾無以辨。及後自編詩集，棄而不存，然清詞麗句，傳遍句闌，可作曲中佳話。」³⁵如今《後蘇龕詩鈔》已不見〈艣津贈阿環〉30首，卻留下〈月津寄答笨津碧玉〉，顯見〈月津寄答笨津碧玉〉的豔情程度遠低於〈艣津贈阿環〉，因此才能留下。但不管如何，這些被歸入香奩體的詩作，都沒有施士洁所謂的香草美人之思。由此，可以看到被施士洁高舉出來的「風騷精神」，似乎僅是託詞。換言之，在1895年以前，施士洁書寫香奩體的動機應該非常純粹，多數都是出於遊戲、豔情、社交，但1895年之後，感於易代之悲，或者因為他人的指摘，³⁶開始強調豔情中不忘志節，為自己寫下那麼多香奩體做一個有力的辯解，更為香奩體賦予深意。

擊鉢吟的興起既然與香奩體的流行有關，那麼，為何「豔情」會大量滲入擊鉢吟？箇中原因，當又與藝旦賦詩侑觴有關。臺灣藝旦的出現約是清末同治年間，³⁷而臺灣擊鉢吟也是同光時期興起。藝旦，又稱藝旦，沿襲中國書寓和校書的培訓方式，不同於

³² 施懿琳主編：《全臺詩》第12冊，頁359。

³³ 施士洁：《後蘇龕合集》（南投：臺灣省文獻委員會，1993年），頁376-379。

³⁴ 施懿琳主編：《全臺詩》第12冊，頁37。

³⁵ 連橫：《臺灣詩薈》第2號（1924年3月），收於《連雅堂先生全集·臺灣詩薈》（上）（南投：臺灣省文獻委員會，1992年），頁100。

³⁶ 施士洁在〈復女弟子邱韻香書〉「……他如韓偓『香奩』、徐擒『宮體』，而愛國忠君之念，寄託遙深；其用典尤匪夷所思矣。」之所以特別將忠君愛國與香奩、宮體相提並論，是因為收到署名「陳無忌」的信，批評他寫給女弟子邱韻香的詩中大量引用古代名妓的典故，近於不倫。因此施士洁才特別舉例說明香奩、宮體中，也可以有志節。施士洁：《後蘇龕合集》，頁376-379。

³⁷ 邱旭伶：《臺灣藝旦風華》（臺北：玉山社，1999年），頁12。

一般娼妓，賣藝不賣身。擊鉢吟是文人間遊戲競賽的產物，詩酒風流之際自然免不了藝姐相陪。擊鉢吟風行時，藝旦相陪的情形自然更為常見，這也說明了為何《竹梅吟社詩鈔》與《詩畸》中會有這麼多以女性為主的詩題。當豔色趣味作為詩人取勝的手段時，則香奩體的興起也可以想見。

在時間接近1895年時，擊鉢吟的創作熱潮也達到最高點，施士洁曾回憶這段往事：「我憶中丞開府日，牡丹百本鬥新年（乙未（1895）新正，唐中丞結「牡丹詩社」。）」³⁸1894年7月底，中日甲午戰爭開打，一直到1895年元月，清軍幾乎是節節敗退。然而此時的臺灣，由唐景崧主持的牡丹詩社仍持續詩酒風流，清軍失利的消息似乎沒有影響到這群文人鬥詩遊戲的心情。直到1895年4月17日馬關條約簽訂，乙未割臺造成臺灣天翻地覆的大裂變，此後臺灣文人大量標榜香奩體的言外之意，藉以表達割臺後的孤臣孽子心。至此，與擊鉢吟關連甚深的香奩體，真正有了遊戲、豔情之外的香草美人之思，不再是純然的豔色趣味，而清代臺灣香奩體的時代意義，也由此突顯出來。可以說，清代臺灣香奩體的意義，是受乙未世變激發出來，前文所提施士洁在乙未後反覆強調香奩體的言外之意便是一例。

此外，乙未後的臺灣文人遙想割臺前的擊鉢鬥詩，凡提及斐亭詩鐘，多以為是韻事之始、風雅之舉，如日治時期魏清德（1887-1964）提及斐亭詩鐘，都是正面肯定，〈瀛社觀菊會即事寄懷各社詞宗〉：「回首斐亭鐘，去去忘歸矢。」³⁹藉由「楚弓楚得」的典故，表明從斐亭以來的詩酒酬唱，沒有因改朝換代而終止，難能可貴。也就是說，儘管在客觀面向上，擊鉢吟雖沒有嚴肅主旨也不能反映社會現實，但在日治時期臺灣文人的回顧中，仍是一段風雅韻事。連橫〈南社小集〉：「斐亭鐘斷後，南社復興時。」⁴⁰同樣認為南社延續了斐亭吟社的詩酒風流，反映對斐亭吟社的嚮往。魏清德、連橫不可能沒看過《詩畸》收錄的作品，但對書中的遊戲與豔情卻未曾貶低。由此，可見臺灣雖遭逢割臺之痛，後人仍正面看待同光時期的擊鉢吟，以為擊鉢吟推動了詩酒唱酬，並不在意擊鉢吟中充斥大量的香奩體。

不過，值得追問的是，香奩體因屬豔詩，在過去一直飽受道德批判，最明顯的例子便是南朝宮體詩始終背負著亡國的罪名。⁴¹而在臺灣，儘管清代同光以來興起的擊鉢

³⁸ 施士洁〈意有未盡輒書紙尾〉六首之二，施懿琳主編：《全臺詩》第12冊，頁164。

³⁹ 魏清德著，黃美娥編：《魏清德全集》（臺南：國立臺灣文學館，2013年），卷1，頁132-133。

⁴⁰ 施懿琳主編：《全臺詩》第30冊，頁89。

⁴¹ 「宮體詩」，指由南朝梁簡文帝蕭綱所代表的「宮體詩」，因蕭梁王朝覆滅，是以後世對宮體詩的評價不高，甚至傾向負面論斷，直到近年開始有學者重新省察宮體詩的定位與影響，以澄清歷來對宮體詩的誤解。參閱田曉菲：《烽火與流星：蕭梁王朝的文學與文化》（新竹：清華大學出版社，2009年），頁1-12。

吟幾乎看不到嚴肅主旨，大量的香奩體多的是遊戲與豔情，但日治時期的臺灣文人，仍舊正面肯定，很少批評它。即便是公開反省擊鉢吟與香奩體弊病的連橫，也沒有批評過清代臺灣的擊鉢吟與香奩體。相反的，連橫提及斐亭吟社、乃至清代臺灣香奩體好手施士洁都有正面評價。⁴²為何日治時期的臺灣文人，如此正面肯定清代臺灣的擊鉢吟，且正面看待擊鉢吟中的香奩體呢？下面魏清德的這首詩或許能為我們提供解答：

臺灣懸海外，壇坫孰名家。發祥斐亭鐘，韻事始萌芽。當時戎馬間，志豈在詞華。聊復抒忠憤，遺老寄思遐。有詩科舉盛，八比競浮誇。試帖常忽略，曾不掛齒牙。降及丘與施，藻思浩無涯。仙根騁才力，大鼓雷門搗。濡舫極淹博，為學正而葩。扶輪唐巡撫，獎美日以加。迨夫版圖易，撫綏及瘡痂。崇以揚文會，耆舊皆嘆嗟。果然是同文，聲氣兩無差。蔗庵殿其後，作者猶盤拏。晚近世風變，私地僅鳴蛙。碩果存無幾（作者：「癡仙、月樵、石秋、基六、聯玉、雲石、劍花、伊若、小眉、南強、沁園輩，皆先後捐館。」），後起紛如麻。同能已足稱，何暇論瑜瑕（作者註：「擊鉢吟體盛行，終南捷徑，往往不暇取法乎上。」）。我懷衣洲老，神韻良堪嘉。難得青厓翁，載筆來詩槎。即茲彈指頃，陳跡夢中賒。悠悠綠陰傍，晨興拾殘花。抱殘與守闕，煉石無皇媧。詩人重品格，所貴思無邪。願將忠厚情，一掃調淫哇。（〈臺灣誌囑余作詩並尚論臺灣漢詩因漫賦古風一章應之工拙所不計也〉）⁴³

這首寫於1941年的詩，是一首評論臺灣漢詩發展的論詩詩。魏清德在詩中提到了幾件事：

其一，肯定1895年以前的斐亭吟社與代表文人。魏清德認為臺灣孤懸海外，直到唐景崧成立斐亭吟社，臺灣詩歌才真正進入萌芽發展階段。「斐亭鐘」留下的擊鉢吟集就是《詩畸》，儘管當時中國內憂外患不斷，可是魏清德以「當時戎馬間，志豈在詞華。聊復抒忠憤，遺老寄思遐。」讚美清末臺灣文人的詩歌不是在詞藻上逞才，而是抒發忠憤，並舉丘逢甲與施士洁為例，盛讚丘逢甲才力過人，施士洁博學多聞。但透過前文所舉的詩例能看到，《詩畸》中丘逢甲與施士洁的詩作很多都是遊戲豔情，並無所謂「忠憤」，儘管斐亭吟社的擊鉢吟充斥大量香奩體，卻不被後人看作是低俗

⁴² 連橫：「詩有別才，不必讀書；此欺人語爾。少陵為詩中宗匠，猶曰：『讀書破萬卷，下筆如有神』。今人讀過一本《香草箋》，便欲作詩，出而應酬，何其容易。」「余謂欲學香奩，當自《玉臺》入手。」「施耐公山長有《艤津贈阿環》七律三十首，滯雨尤雲，憐紅惜綠，置之《疑雨集》中，幾無以辨。及後自編詩集，棄而不存，然清詞麗句，傳遍句闌，可作曲中佳話。」以上分見連橫：《臺灣詩薈》第2號，1924年3月（南投：臺灣省文獻委員會，1992年），頁78、100。

⁴³ 魏清德著，黃美娥編：《魏清德全集》，卷2，頁223。

豔情。在魏清德眼中，1895年以前的臺灣詩壇端賴唐景崧提倡才步入萌芽階段，《詩畸》中的遊戲與豔情都是別有寄託，意在抒發忠憤。而且，魏清德對好用典故、好寫香奩體的施士洁，還以「澹舫極淹博，為學正而葩」，肯定了詩人的詩格，呼應了施士洁個人不斷宣示的豔情中仍有志節。比較有趣的是，魏清德清楚揭示科舉所考的試帖詩，並不是提振臺灣詩歌的法門，反而是與科舉無關的詩社與詩社活動，才是振興詩學的關鍵所在。

其二，1895年之後，臺灣被日本殖民，但魏清德同樣肯定日本總督兒玉源太郎與上山滿之進倡導的詩文活動。及至日治中期後，隨著許多臺灣文人先後逝世，後起之輩雖多，卻無法與這些前輩詩人相提並論。為什麼呢？魏清德特以註腳說明擊鉢吟是詩人成名的「終南捷徑」，批評後生晚輩急於作詩成名，擊鉢吟成了最佳管道。是以最後重新呼籲「詩人重品格，所貴思無邪。願將忠厚情，一掃調淫哇。」所謂「淫哇」，泛指淫蕩之曲，指的就是日治時期流行的香奩體。魏清德的詩歌標準是「思無邪」，屬傳統風雅詩教，在這樣的標準上，他肯定1895年之前的臺灣文人，以及1895年之後提倡詩文的日人，而反對當下年輕詩人專工擊鉢吟與香奩體。

由於魏清德在臺灣文壇舉足輕重，因此他的看法其實也反映了當時文人的普遍觀點，不是孤例。早在1924年連橫便曾說過：「今之作詩者多矣，然多不求其本。《香草箋》能誦矣，《疑雨集》能讀矣，而四始六義不識，是猶南行而北轍、渡江而舍楫也。難矣哉。」⁴⁴可知香奩體與擊鉢吟一樣，在日治時期都成為作詩捷徑。此外，魏清德在1929年寫的〈金川詩草序〉也提到「滄桑以還，我臺灣詩學初興，然率多繾綣惻怛，祖述〈離騷〉……」⁴⁵說明乙未之後臺灣詩壇流行的就是具有香草美人之思的香奩體。而這些香奩體的流行，其實正是延續清末臺灣香奩體的創作風潮而來。

或許是因為日治時期的詩歌品質日益低落，甚至擊鉢吟與香奩體都成了年輕詩人求名的捷徑，因此日治時期的臺灣文人回頭去看1895年之前的臺灣詩壇，以及推動詩歌創作風氣的擊鉢吟，都是極力讚美。不論《詩畸》的遊戲與豔情是否真的寄託了言外之意，在後人的眼中，斐亭詩鐘的詩酒風流是風雅韻事，擊鉢吟中的遊戲豔情也可能隱藏忠憤。而這樣的觀點，使清代臺灣擊鉢吟中的豔情有了香草美人之思，回歸了風雅詩教，並賦予清代臺灣香奩體的時代意義——風情與風教的結合展現。

⁴⁴ 連橫：《臺灣詩薈》第1號，1924年2月（南投：臺灣省文獻委員會，1992年），頁28。

⁴⁵ 魏清德著，黃美娥編：《魏清德全集》，卷4，頁152。

四、結語

擊鉢吟在同光時期傳入臺灣，透過《詩畸》與《竹梅吟社詩鈔》兩部擊鉢吟集，可以遙想眾多文人群聚一堂的詩酒風流。擊鉢吟雖為競賽遊戲之作，仍被詩人視為風雅之舉，有鼓舞之功，故樂此不疲。而聯吟盛會除了鬥詩競賽外，藝旦佐酒賦詩，促使擊鉢吟出現許多以女性為主的題目，和描寫女性容貌、神情的作品，致使擊鉢吟逐步走向豔情化。當豔色趣味成為競賽爭勝的利器時，擊鉢吟自然更多香奩體，擊鉢吟越熱烈，香奩體數量也越多，兩者環環相扣，助長香奩體的流行，最終形成一股綺豔詩風蔓延到日治時期。可以說，光緒年間擊鉢吟的熱潮推動了臺灣香奩體的發展。

正因擊鉢吟為鬥詩競賽的遊戲，書寫豔情不過是為了遊戲性與社交性，一如丘逢甲可以在《詩畸》以香奩體爭勝，但平時的個人創作卻少見豔色，反映《詩畸》中的香奩體不被丘逢甲看作是言志之作。不過，與此同時，熱愛創作擊鉢吟與香奩體的施士洁，卻轉從傳統風雅詩教來包裝香奩體，進而提升香奩體的價值。身為擊鉢吟與香奩體的最大愛好者，施士洁很早便標舉香草美人之思來支撐豔情書寫，為自己喜歡書寫豔情作一公開宣示——豔情中仍有志節。

儘管有施士洁如此宣示香奩體的價值，但從客觀面來看，真正的香草美人之思很少體現在1895年之前的香奩體。《詩畸》與《竹梅吟社詩鈔》收錄的作品，說明了乙未以前的香奩體幾乎是純粹的遊戲與豔情之作。有趣的是，不論時人（如施士洁）或後人（如連橫、魏清德），提及光緒時期唐景崧主導的詩酒風流，卻幾乎都是正面肯定，甚至對於擊鉢吟中大量的香奩體，也同樣視為暗藏志節，不以風花雪月泛泛看待。至此，清代臺灣香奩體的時代意義，隨著後人的正面看待而顯現——抒發忠憤別有寄託。可惜的是，隨著時間日久，日治臺灣詩社林立、詩人輩出，香奩體與擊鉢吟仍為時代潮流，卻逐漸變成詩人求名的終南捷徑，而這又是日治臺灣漢詩發展的另一番風景了。

引用書目

- 王松：《臺陽詩話》，南投：臺灣省文獻委員會，1994年。
- 田曉菲《烽火與流星：蕭梁王朝的文學與文化》，新竹：清華大學出版社，2009年。
- 向麗頻：〈唐景崧《詩畸》研究〉，《東海大學文學院學報》第47期，2006年7月，頁117-154。
- 吳德功著，江寶釵校註：《瑞桃齋詩話》，臺北：麗文文化事業有限公司，2009年。
- 余恕誠：《唐詩風貌及其文化底蘊》，臺北：文津出版社，1999年。
- 余育婷：《想像的系譜：清代臺灣古典詩歌知識論的建構》，新北：稻鄉出版社，2012年。
- ：〈再現風騷：論洪棄生香奩體中的香草美人〉，《成大中文學報》第58期，2017年9月，頁131-158。
- 林文龍：〈黃任《香草箋》對臺灣詩壇的影響〉，《臺灣文獻》第47卷第1期，1996年3月，頁207-222。
- 邱旭伶：《臺灣藝姐風華》，臺北：玉山社，1999年。
- 施士洁：《後蘇龔合集》，南投：臺灣省文獻委員會，1993年。
- 施懿琳等編：《全臺詩》，臺南：臺灣文學館，2013年。
- 袁枚：《小倉山房詩文集》，上海：上海古籍出版社，1988年。
- 唐景崧主編：《詩畸》，收入《臺灣先賢詩文集》第5冊，臺北：臺灣中華書局，1971年。
- 連橫：《臺灣詩薈》，南投：臺灣省文獻委員會，1992年。
- ：《雅堂文集》，南投：臺灣省文獻委員會，1992年。
- 黃典權：〈斐亭詩鐘原件的學術價值〉，《成大歷史學報》第8號，1981年，頁113-141。
- 董誥等奉敕纂修：《欽定全唐文》，臺北：華文書局出版，1965年。
- 詹雅能：《竹梅吟社與《竹梅吟社詩鈔》》，新竹：新竹文化局，2011年。
- ：〈從福建到臺灣——「擊鉢吟」的興起、發展與傳播〉，《臺灣文學研究學報》第16期，2013年4月，頁111-166。
- 《臺灣新報》第371號，第4版，1897年12月4日。
- 蔡汝修：《臺海擊鉢吟集》，呂興昌審訂、黃哲永主編：《臺灣先賢詩文集彙刊》第5輯，臺北：龍文出版社，2006年。
- 魏清德著，黃美娥編：《魏清德全集》，臺南：國立臺灣文學館，2013年。
- 嚴羽著，郭紹虞校釋：《滄浪詩話校釋》，臺北：里仁書局，1987年。

The Development of Taiwan's Fragrant Trousseau Style Poetry in Qing Dynasty: Research on *Shiqi* and *Zhumeiyin Sheshichao*

Yu, Yu-Ting^{*}

Abstract

Jiboyin became popular in Taiwan in late Qing dynasty. In *Shiqi* and *Zhumeiyin Sheshichao*, two Jiboyin style collections in Qing dynasty, we find quantity of Fragrant trousseau style poetry, which were wrote before 1895. Though Jiboyin's contents were mostly about playing, romance and social intercourse, many commentators thought it contained ambitions, and had positive view on it. As jiboyin became popular, fragrant trousseau style started to expand, and became popular in Japanese ruled periods. Jiboyin were thought not only about romance, but had lot of conscious of resistance, and had it's significant meaning.

Keywords: Taiwanese classical poetry, Fragrant trousseau style, Jiboyin, The Beauty and Fragrant Grass

^{*} Assistant Professor, Department of Chinese Literature, Fu Fen Catholic University.

《北市大語文學報》第二十期；17-42頁
臺北市立大學中國語文學系 2019年6月

〈甲骨文斷代研究例〉析議

吳俊德^{*}

【摘要】

1933年董作賓發表〈甲骨文斷代研究例〉，標舉斷代是「今後研究甲骨文字一個新的方案」，全文長達101頁，不易速讀，其中明確建構斷代標準十項，並將甲骨時代劃分五期，影響甲骨斷代工作極為深遠。

然該文實草創之作，董氏論述各項標準內涵及其運用，往往語焉不詳，對於斷代標準的建立，似乎並不精準明確，若干說法亦存可商之處。本文針對〈甲骨文斷代研究例〉所揭十項斷代標準內容，逐一進行評析，認為董作賓斷代標準的提出，其價值並不在於提出幾項參考標準，而是如何運用這些參考標準。

綜觀董作賓〈甲骨文斷代研究例〉，其標舉十項斷代標準的意義，並非完備甲骨斷代標準架構，而是呈現董氏對甲骨刻辭內容進行全面且細緻的探索成果。其部分章節安排，與斷定甲骨時代並無直接關聯，顯示其撰寫要點，實不以斷代標準的建構為限，董氏更有興趣者，應在商代歷史的核實。

關鍵詞：董作賓、甲骨、斷代、斷代研究例

一、前言

甲骨卜辭斷代工作的精進，端賴斷代標準的建立。1933年董作賓發表〈甲骨文斷代研究例〉，標舉斷代是「今後研究甲骨文字一個新的方案」，¹全文長達101頁，徵引卜辭439條，製表32張，佐圖24版，資料豐贍，引證詳實，並不易速讀，其中明確建構斷代標準十項，並將甲骨時代劃分五期，影響甲骨斷代工作極為深遠，謂之劃時代鉅作，當之無愧。

然細審該文仍屬草創之作，「對一些卜辭的引用及釋讀不免有所疏漏或差錯，以今日眼光視之，有些說法（包括對某些卜辭的理解）也已顯得不妥，有必要加以說明或改正」，²因此早在廿年前，陳煒湛即專文核校、補正55處，「欲令此文益臻完善，更便初學」，³雖仍有漏網之魚，但陳氏用心著實可佩。

近年，因機緣所賜，筆者有幸反覆閱讀〈甲骨文斷代研究例〉數回，董氏之慧眼獨具、披沙揀金之功，始終令人折服。惟浸淫日久，深覺該文核心——斷代標準的建立，似乎並不精準明確，若干說法亦存可商之處，令人頗有未竟之憾；而通讀全文，董氏論述各項標準內涵及其運用，往往語焉不詳，又枝節橫雜，似是別有用心。爰此，筆者不揣譾陋，擬針對〈甲骨文斷代研究例〉所揭十項斷代標準內容，逐一進行評析，提供同道者參酌，以期掌握斷代工作的核心原則，更有利於甲骨斷代標準的系統化建立與後續科學化運用。

二、關於「斷代十項標準」

董作賓於〈甲骨文斷代研究例〉中提出甲骨斷代的十項標準，分別為：世系、稱謂、貞人、坑位、方國、人物、事類、文法、字形、書體，其斷代功效並不一致，本文爰就所識，逐項平議於下。

（一）世系部分

董作賓對於殷卜辭世系的考察，其說大抵可從，但運用於斷代工作上則明顯有所侷限。以「十示」、「十示又三」、「廿示」判斷時代，只能粗知大範圍，如「武丁

¹ 董作賓：〈甲骨文斷代研究例〉，《蔡元培先生六十五歲慶祝論文集》（上冊）（中央研究院歷史語言研究所集刊外編第一種，1933年1月），頁323。

² 陳煒湛：〈讀《甲骨文斷代研究例》小記〉，《中山大學學報（社會科學版）》1997年第4期，頁99。

³ 同上註。

之後」、「康丁之後」、「文丁之後」之謂，凡此對於斷代雖非完全無益，但多數卻也沒有太大的幫助。董氏分析「十示又三」（見《後》上28.8=《合》34117），知其不能早於廩康時期，又謂：

但從字形考之，自作，未作，當是武乙時物，武乙稱祖己，祖庚，祖甲三人為祖，觀於三人的名稱，可知是武乙時所定，亦可證此片當在武乙時代（第四期）了。⁴

顯而易見，《合》34117被定為第四期武乙之物，並非「十示又三」發揮作用，而是參酌字形、稱謂之後的綜合判斷。

另外，關於先公先王名號的考定，尚有兩點可議，其一是部分名號考定直斷，難以盡信，如判斷「南王即中王」，董作賓認為：

卜辭中帝王名稱，日干上一字，多與後世所傳者異，如示之與主，虎之與沃，羌之與陽，康之與庚，皆是，而其他先祖皆有祭，中壬不能獨無，《春秋經傳集解·後序》引《紀年》“仲壬即位，居亳”亳在殷南，稱曰南壬，或即以此。⁵

言雖有理，論證仍有不足。又如「虎甲」一名，董氏謂：

疑虎，沃音近相通，即是沃甲，丁丁山先生亦有此說，因苦無他證，未敢必。今於第三次發掘所得骨版中，發現虎祖丁一辭，知即沃丁，而虎甲之為沃甲，也同時可以斷定了。⁶

而對於「中己」則稱：

卜辭有中己，疑即雍己，中，雍音近可假。此片（按：《後》上8.5）顯為第三期貞人，在廩辛時，稱祖己為父己，考殷世系中，名己者只有祖己雍己二人，父己既為祖己，則中己當是雍己了。⁷

前者虎甲即沃甲之比附，引以為證的「虎祖丁」並不存在，且兩虎字形完全不類，董氏竟逕自等同，失之草率；後者指中己為雍己，未必有誤，但就殷世系觀之，雍己之前並無其他己日先王，若雍己為中己，則大己何在？董氏於此未置一詞，過於輕忽。此等情事實囿於草探之初，難以周全，而董氏於後亦有覺察，如承認「虎祖丁不為沃

⁴ 董作賓：〈甲骨文斷代研究例〉，頁329。

⁵ 同上註，頁332-333。

⁶ 同上註，頁333。

⁷ 同上註。

丁，呂己之為雍己，虎甲乃陽甲，非沃甲，羌甲方是沃甲」，「舊以虎甲為沃甲，羌甲為陽甲有誤」⁸等，已從善如流，匡正前說，是以春秋責賢，或可休矣。

其二，名號與稱謂有所混淆，定名有瑕。儘管史籍中微、湯、河亶甲諸稱並未見於殷墟卜辭，但對應卜辭所見的周祭施祭順次來看，微、湯、河亶甲分別是上甲、大乙、**𠩺**甲（𠩺甲）的比附，應無疑義，且連帶可以推定《史記》所無的武丁子孝己，⁹即卜辭中的祖己，凡此名號皆屬不易之論。史籍另有一王廩辛，未列周祭，無可比附，卜辭亦不見稱其號，費人疑猜，而董作賓分析第三期卜辭（3.2.0484=《合》27625）的紀錄，斷定其中「兄辛」就是廩辛，進而證實廩辛的存在，其說至確。然「兄辛」僅屬一般稱謂，與前述名號性質不同，並非特定專有的稱號，單就此稱，實難以確知其指涉對象。換言之，卜辭中「兄辛」可以是指稱廩辛，但「兄辛」絕非廩辛之專稱。

董作賓將卜辭所見「兄辛」逕自等同「廩辛」，如此決斷，似以五期卜辭中「兄辛」僅此一家，其實明知「稱兄辛也可以是小乙時卜辭，小乙于小辛可如是稱」，¹⁰卻未能加以權衡考量，予人口實。雖現下武丁前卜辭之存佚猶有疑義，但亦無法完全去除其可能，因此卜辭中「兄辛」還有指稱小辛之可能，逕作廩辛，明顯不妥，董氏於此略有失察，商王名號之考定實未竟全功。

綜上，相關先公先王名號的考定，可透過世系線索探求，但名號本身卻無法建構世系以資斷代，而名號實屬稱謂之一，其斷代價值理當同於稱謂。

（二）稱謂部分

董作賓〈甲骨文斷代研究例〉在稱謂方面的考察只是初步的，部分意見後來亦有所調整，如：

舊舉「高祖夔」，當改「高祖夔」；

妣的稱謂中「妣乙」一例，引傳說以為即契母簡狄，誤，應刪去。今釋河，或以河為殷之先祖，亦非。¹¹

更大的誤解是關於「某王**𠩺**妣某」為祖妣合祭的問題，董氏修正前說：

⁸ 董作賓：《甲骨學六十年》（臺北：藝文印書館，1965年6月），頁75-76。

⁹ 孝己見於《竹書紀年》，武丁「二十五年，王子孝己卒于野。」（見王國維《今本竹書紀年疏證》，《竹書紀年八種》，臺北：世界書局，1989年4月，頁340。）

¹⁰ 董作賓：〈甲骨文斷代研究例〉，頁360。

¹¹ 以上俱見董作賓：《甲骨學六十年》，頁76。

舊以此類卜辭為合祭祖妣，如第一例即庚辰日翌祭先祖示壬與先妣妣庚。今按祭妣庚在庚辰，祭妣甲在甲子，只是卜先妣之祭，妣庚上有示壬，妣甲上有示癸，乃是妻冠夫名，以示區別，並非合祭。猶如後世神主「顯考某府君德配某太夫人」之類。¹²

此言所勘，極為精當，顯示董氏對於殷先祖妣關係的掌握已更深入，其稱謂系統的建立益加完備。

儘管稱謂系統完備，單憑稱謂就要精準的判定甲骨時代，其實還是困難的。稱謂本身並無明確的時代標記，每個時代皆有稱父稱母稱兄者，則被稱父稱母稱兄者絕非一人明矣，因此欲以之斷代，尚須大量參酌甲骨的其他條件。董作賓以稱謂為據的斷代實務，即多見類下斷語：

亘為武丁時貞人，此父庚當為盤庚。同版有父甲為陽甲，亦可互證。此辭全由貞人及字體定之，不然，亦可誤認為第三期物，因在廩辛，康丁之世，祭祖甲，祖庚，亦可稱父甲，父庚。¹³

因允為第三期貞人，故可定此版所稱之父庚，為武丁子祖庚。¹⁴

辭稱祖甲為祖，在武乙之世，又稱父丁，則父丁當指康丁而言。此以坑位及字體為證，不然，如說祖甲父丁為陽甲武丁，而此辭也可以在祖庚祖甲之世了。¹⁵

盤庚以下諸王名辛者，惟小辛，廩辛，帝辛三人，而小辛廩辛皆有弟嗣位。此版出土大連坑，多第三期卜辭，又由字體證之，當為康丁時物，兄辛即廩辛。¹⁶

本來，稱兄辛也可以是小乙時卜辭，小乙于小辛可如是稱，不過此區武丁時物即甚少，不能更有以前卜辭；又第三期卜辭多祀后祖丁（即武丁），父甲（即祖甲，見3.2.0367），父庚（即祖庚見3.2.0676）之文，又有多數貞人皆可為證；更由字形，祀典觀察，亦非一，二之物；故可決定此兄辛為廩辛而非小辛。¹⁷

以上斷代結果顯然皆非純就「稱謂」判定，更參酌「貞人、字體、坑位」等其他訊息，雖互證可得不易之實，但相較之下，後者種種似較前者更具決定性，其中「字體」尤

¹² 董作賓：《甲骨學六十年》，頁76。

¹³ 董作賓：《甲骨文斷代研究例》，頁339。

¹⁴ 同上註。

¹⁵ 同上註，頁340。

¹⁶ 同上註，頁341。

¹⁷ 同上註，頁360。

是關鍵。

上述情事間接說明「稱謂」不是絕對標準，無法直接以之斷定時代。如《合》27611、27612、27613、27614等諸版上皆有「兄己」，《合》27615、27616、27617同版更見「兄庚」，就稱謂論之，根本是標準第二期祖甲卜辭，然《甲骨文合集》將之皆歸於第三期，顯然非以稱謂為據。以《合》27617（=《南明》639）為例，陳夢家注意到其上「“兄己”“兄庚”都是直行分書的，和庚甲卜辭“兄己”之橫行並列者不同」，¹⁸認定為廩康卜辭，島邦男亦將之歸於第三期，並謂「片中的𠂔、𠂔二字，顯然為第三期的特色」，¹⁹兩人著眼點都是字體的特徵，稱謂於此反另須理解成旁系先祖，以符合其字體特色，凸顯稱謂用於斷代工作的困窘，亦動搖既有稱謂系統的建構與運用，讓相關詮釋充滿各種變數。

總而言之，稱謂系統的完備，對於卜辭內涵的分析，乃至商史文化的探究皆有關鍵性的助益，然於斷代工作上，明確的稱謂系統（如：兄己+兄庚）竟可因未符字體及書寫習慣，而須「另眼看待」，表示其斷代功用仍有侷限，而董作賓將之譽為「實為時期劃分的最好標準」，²⁰似有過當。

（三）貞人部分

董作賓於〈甲骨文斷代研究例〉中初步將卜辭所見貞人畫分成若干集團，有效鳩合龐雜散亂的貞人資料，使之統整有秩，並彰顯其時代性，成為日後甲骨時代判斷的主要基石，厥功至偉。然貞人本身不代表時代，換言之，同一貞人可能分屬不同時期，而同一時期顯然貞人亦不僅限於一人。因此，欲以貞人斷定時代，必先確定貞人所屬時代，而貞人時代的確定實仍須借助其他訊息加以輔證。

董作賓論證貞人時代，認為「只有靠著他們替王卜祭祀時對於先人的稱呼」來判斷，方法是「可以由受祭者的稱謂定某王，再定貞人是某王之史」²¹。董氏曾以「貞人亘與子央、父乙同辭」、「貞人𠂔與母庚同辭」為證，說明貞人亘、𠂔屬於武丁時期。又如見貞人尤所貞問之辭中，有「小乙𠂔妣庚、父甲、妣癸、后祖丁、妣辛」等稱號，認為：

稱小乙之配為妣，必在祖甲之後，又稱武丁為后祖丁，為祖，必在廩辛康丁之世，從此也可以說妣辛，妣癸，即武丁之妃，父甲即是祖甲了。若說父甲是陽

¹⁸ 陳夢家：《殷虛卜辭綜述》（北京：中華書局，1988年1月），頁456。

¹⁹ 島邦男：《殷墟卜辭研究》中譯本（溫天河、李壽林譯，臺北：鼎文書局，1975年12月），頁40。

²⁰ 董作賓：〈甲骨文斷代研究例〉，頁341。

²¹ 以上俱見董作賓：《甲骨學六十年》，頁69。

甲，妣辛是大甲之配，妣癸是祖丁之配，尤是武丁時人，則武丁不應稱小乙，也無以解于后祖丁了。所以說尤是廩辛康丁時的貞人。²²

顯見貞人時代確實有賴稱謂系統始能判定，但稱謂系統的穩定與有效卻非絕對（參前）。另外，董氏考釋大龜四版，論其貞人時代歸屬時提及：

我曾就《鐵雲藏龜》、《書契菁華》中所列的同版的貞人，選出有關係的一部分，與四版相較，已可畧知四版的貞人，大概是在武丁祖庚之世。這是從帝王，書體，同時人名等都可以互證的。²³

指出貞人時代亦可由帝王、書體、同時人名等相關訊息確認，其實就是利用世系、字體、稱謂予以斷代。世系與稱謂用於斷代的侷限已如前述，而字體風格的爭議亦往往可見，凡此說明貞人所屬時代的判定，並不是毫無疑義，而現今吾人對於貞人時代的認知，亦非完全不可撼動。

董作賓曾以為貞人扶時代歸武丁期：

一個貞人叫作𠄎的，他所卜的祭祀有父乙，母庚（《甲》2907）於是我們就毫不遲疑的說𠄎是武丁時的史官。即如𠄎所寫的字不類第一期，可是我們無理由不承認母庚是小乙的配偶妣庚，而在武丁時稱母庚；父乙固然可以說是武乙，可是在〈戊辰彝〉中又明明白白是武乙爽妣戊，文武丁的母親，應該是母戊，不該是母庚；因此把貞人𠄎列入第一期。²⁴

後來觀察重點改變，遂認為：

以前我們只看見父乙，母庚，兄丁，王字作𠄎，就斷定是武丁時，現在注意的卻是大乙這個稱呼，由於稱唐為大乙，可以斷定絕對不是武丁時，反過來，這裡的父乙就是武乙，也可以斷定這是屬於文武丁時的卜辭，因而文武丁也可以有一個母庚，一個兄丁，而他把王字，復了古體。²⁵

如此反覆的判斷結果，凸顯運用不同的標準所得斷代結果亦不相同的窘況。面對此類情事，雖能讓相關斷代標準之運用，有交相較量、權衡的機會，進而深化斷代結果的可靠性，但不容否認的是，這也為斷代工作平添若干變數與難度。

²² 董作賓：〈甲骨文斷代研究例〉，頁348-349。

²³ 董作賓：〈大龜四版考釋〉，《安陽發掘報告》第3期（1931年6月），頁439。

²⁴ 董作賓：〈殷墟文字乙編序〉，《中國考古學報》第4冊（1949年10月），頁273。

²⁵ 同上註，頁274。

持平而論，「貞人」是目前甲骨斷代學上相對可靠有效的標準，然實務上以貞人斷代，仍須面對兩項困境：其一，大部分甲骨上並無署貞人名，有時未署貞人名甚至是一種時代習慣，如董作賓曾注意到：

貞人的書名，到武乙時代（第四期）已完全沒有了，有時，貞卜之人就是帝王的自身，憑貞人以定時期的方法，也至此而窮。所以以貞人為標準，只是一種，無貞人的卜辭，便須從字句，書體，文法，坑位等等方面定期時期了。²⁶

對於沒有貞人名號的甲骨，貞人標準自是無法派上用場，而必須依靠其他訊息加以決斷。然所謂字句、書體、文法、坑位者皆屬間接標準，並無絕對的斷代效力，何況此類標準的析分亦難脫主觀之虞，其結論亦未必與貞人為主的斷代結果相符，徒增甲骨斷代的困擾。

其二，縱使甲骨上署有貞人名，貞人們的同版關聯訊息仍不多見，董作賓初步系聯貞人團後，亦深覺：

這不足以包括所有的貞人，因為在這些殘龜斷骨之中，見到他們互相聯絡的機會，實在太少了，所以有許多貞人，還不能用此方法去定他們的時代。²⁷

又謂：

不能確定時期的貞人，還有許多，如逐（前5.28.1），白（前8.42），專（前5.12），喜（鐵48.4），尹（後上15.1），顯（鐵10.1），教（3.2.0549），易（前3.28）等等，將來從各方面研究，總可以找出他們的時代來。²⁸

上述貞人，依董氏線索，或指稱𠄎（逐）、𠄎（白）、𠄎（專）、𠄎（喜）、𠄎（尹）、𠄎（顯）、𠄎（教）、𠄎（易）諸人，其中白出處不詳，𠄎字來自《前》8.4.2，並不作貞人；而𠄎之釋「易」，顯非，陳夢家隸為「派」，歸於第五期，較近之。其餘貞人之時代，陳夢家將「專」列為武丁晚期，「逐」在祖庚期，「喜、尹」屬祖甲期，「顯、教」則入廩辛期（詳後），雖其論可信，後多從之，但具明確同版關係者僅「逐、喜、尹」，顯示部分貞人時代的聯繫仍存在誤差的可能性。

另外，對於貞人身分的確認，反映在貞人數量的考察，董作賓最初於〈甲骨文斷代研究例〉（1933年）列出貞人第一期11人、第二期6人、第三期9人，第五期1人，去

²⁶ 董作賓：〈甲骨文斷代研究例〉，頁344。

²⁷ 同上註。

²⁸ 同上註，頁349。

重出2人，²⁹共25人（詳前），又在「揭穿文武丁時代之謎」後（1949年），加上第四期貞人17人，³⁰得42人。1952年，³¹又增第一期14人、第二期12人、第三期5人、第五期3人，去重出2人，³²共計74人。³³

從貞人數量的變化，可知董作賓最初的貞人考察頗為粗略，而其後雖有近乎三倍的大量增補，似乎仍有所未殆，如陳夢家即能擴增為120人，³⁴第一期73人、³⁵第二期22人、第三期18人、第四期1人、第五期6人，遠遠超過董氏所錄，並更加詳細；另島邦男亦有相關探究，得第一期36人、第二期24人、第三期24人、第四期21人、第五期6人，去其重出4人，³⁶總計107人，³⁷雖不及陳氏豐備，亦較董氏多出許多。以上三人對各期貞人數量的增刪，說明各自對貞人身份掌握的情形並不一致，此必然直接影響貞人的斷代功用。

上述所及三家貞人考證之異同，另文詳論，此處不贅。持平觀之，董作賓身處草創，關於貞人的探索自難完備，然儘管如此，董氏對於貞人發見與整理的貢獻，仍是甲骨斷代學上赫赫之功，無法抹滅。

（四）坑位部分

基於科學發掘的嚴謹，與甲骨出土有關的直接或間接訊息，皆可以成為甲骨學研究的材料，其中出土坑位訊息的釐清，有助於判斷相關甲骨的時代。然董作賓的坑位認知較為原始，亦顯粗略，其所憑恃「坑位」之證，實僅及於南北位置的橫向空間差異，完全未明甲骨坑層的縱向時間關係，明顯有所不足，而人為劃分的勘查區塊並無法反映殷人實際的居住樣貌，因此董氏以坑位斷定甲骨時代的嘗試，充其量只是地理位置的考察，其結果不免流於主觀而有所偏頗。³⁸所幸，依相關甲骨出土分布的情形來看，大致小屯村北與村中南的甲骨年代確實存在差異，因此董氏據以推斷甲骨時代之歸屬，結論並無大誤，多數尚能信從。

²⁹ 兩朝元老「旅」與「口」重出。

³⁰ 董作賓：〈殷墟文字乙編序〉，頁278。

³¹ 董作賓：〈甲骨文斷代研究的十個標準（中）〉，《大陸雜誌》第4卷第9期（1952年5月），頁20-22。

³² 第二期所增「荷」，與「尢」同；第三期新增「旅」則已計於前。

³³ 《甲骨學六十年》（1965年）所錄貞人與此相同，可視為董作賓最終主張。

³⁴ 陳夢家：《殷虛卜辭綜述》，頁205。

³⁵ 涵括白、子、午組貞人。

³⁶ 「口、即、大」並見於第二、三兩期，「彭」則出現在第三、四兩期。

³⁷ 島邦男：《殷墟卜辭研究》中譯本，頁32。

³⁸ 林澐即批評「董氏所謂『坑位』的本義是指發現甲骨的探坑、探溝所在的位置，這種按地點來對甲骨進行分類的想法已證明是行不通的。」（見林氏〈小屯南地發掘與殷墟甲骨斷代〉，《古文字研究》第9輯（1984年1月），頁145。）

第一區 → 第一、二、五期甲骨
 北 第五區 → 第一、二期甲骨
 ↓ 第二區 → 第一、二期甲骨
 南 第四區 → 第一、二、三期甲骨
 第三區 → 第三、四期甲骨

然而儘管甲骨分布位置自北而南，的確存有時代早晚的差異，但其中具體對應關聯卻是混亂的，如第一區位置最北，卻是第五期甲骨的大本營；³⁹再者，各區的範圍南北界線並非平行連續，而是相互錯落，結果造成如偏南的第三區北部區域，較之其北的第四區南部區域，其位置更加北方。因此，董氏所區分的甲骨出土區域在斷代工作上或可參考，但不宜作為判斷甲骨時代的主要依據。

另外，單就「坑位」來看，即使已知某些區塊有若干坑位出土甲骨，僅憑坑位的地理位置仍不足以判定時代，簡言之，坑位本身根本無法斷代。董作賓對於坑位時代的推斷，多據該坑位中甲骨內容而來，如以世系（武丁）、文法（亡尤、往來亡~~中~~）、字形（~~隹~~、~~田~~、~~D~~、~~D~~）等線索判定第一區包含第五期之物；⁴⁰或根據貞人（般）、文法（不~~台~~~~林~~）、字形（~~太~~、~~D~~）等訊息判定第二區包含第一期之物；⁴¹而斷定第三區包含的時期，則明顯是根據稱謂：

村中的卜辭，有些該早到第三期康丁之世，這很明顯的有卜辭中父己（2.2.0418），父庚（2.2.0515），父甲（2.2.0416），三種稱謂可証。稱祖己、祖庚、祖甲為父，這當然要在康丁之世。⁴²

然既能以其他標準確定甲骨時代，坑位資料則無足輕重，換言之，甲骨所從出之坑位時代可據甲骨時代推斷，反之卻不行，甲骨時代並無法據所出坑位時代逕予決斷。因此，嚴格說來董氏所謂之「坑位」標準並不適合用於斷代。

持平而論，甲骨出自地下，即屬考古材料，而其具體明確的出土資訊正是將甲骨學推向科學化研究的基礎，更為甲骨斷代系統的建構提供強大的發動能量，地位至為關鍵。史語所殷墟十五次發掘工作之後，董作賓充分利用相關資料進行甲骨斷代的嘗

³⁹ 董作賓曾謂「這一區出土的甲骨文字甚少，又非常的破碎，但是實際上卻是非常重要的。第五期，帝乙，帝辛時的卜辭，這一區就是他們的大本營；同出的又有第一，二期的卜辭。」（見董氏〈甲骨文斷代研究例〉，頁 352。）

⁴⁰ 詳董作賓：〈甲骨文斷代研究例〉，頁 353。

⁴¹ 同上註，頁 354。

⁴² 同上註，頁 356。

試，其中特別標舉「坑位」，顯然即已意識到甲骨的出土資訊不可被忽視，眼光獨具。然不足的是，董氏對於甲骨出土坑位的認知與主張過於含糊，著重在地理方位的辨異，對於坑位內部甲骨堆積情形的討論付之闕如，無法充分有效地說明或詮釋同坑出土甲骨相互的關係，大大弱化「坑位」在甲骨斷代上的功能，甚是可惜。

(五) 方國部分

董作賓初步設想以敵友關係為準，進行卜辭時代的判定，然實際作業卻是「武丁時的幾個方國」、「帝辛時的“正人方”」的詳細考察，而前者之成果有助於武丁朝地理疆域的掌握，後者則可具體了解商末征伐人方事件的梗概，兩者皆屬商史文化探索之要事，但如此一來，相關方國資訊的斷代功能卻不免為之隱晦。

換言之，掌握武丁時期的方國內涵，並藉此確定第一期甲骨已屬勉強，遑論對其他時期甲骨的辨識區分；而征伐人方固然是大事，稽其始末可補史籍之闕，然「人方」本身並無太多斷代訊息。若以「征人方」此一大事言之，其明確的時代性或有資斷代，但斷代標準的歸屬置於「方國」實不合適，不如改列「事類」為宜。

方國標準運用不足之處，董作賓早有覺知，曾謂：

方國本來不能算作標準，因為在殷代諸侯方國大都是世襲的，名稱也是始終一致的，我們不能說在某一王的時期有此國，以後或以前就沒有了它，我當時列為標準，只是因為殷王室在一個時期和某一方國的交涉特別之多而已。⁴³

僅言「交涉特別之多」，未明敵我關係的變化，此類方國記錄凸顯的是雙方往來頻繁的事實，而其往來頻繁者，或源於如朝貢、征伐等事件之進行，相關時代判定可由事件發生的特殊性考之，卻難以自事件參與者本身（方國或人物）論斷時代。

此外，方國敵友關係雖較其他事類更穩定，與時代關聯性更強，然方國關係變化的考察，亦有其侷限性。其一，所謂敵友，多以征伐與否為主要觀察重點，然征伐前之敵國，征伐後是否堅持頑抗，時時製造事端；抑或棄械臣服，誠心歸順商室，此二者南轅北轍，影響各異卻難以稽察。若為後者，則該敵國同時期亦可易變為友國，以茲逕予斷代，恐有不足。再者，方國敵友關係的釐清，須有可靠的斷代結果作為依據，必先「全部卜辭整理就緒之後才可以專門研究」，⁴⁴然卜辭既可分期整理就緒，則「方國」斷代效用即無關宏旨，在在顯示「方國」斷代之用並不容樂觀看待。

⁴³ 董作賓：《甲骨學六十年》，頁 89。

⁴⁴ 董作賓：〈甲骨文斷代研究例〉，頁 373。

(六) 人物部分

董作賓考察「各時期人物的不同」，明顯將重點置於「史官」之上，並認為貞人即是史官，究其史官名單幾乎就是前述各時期之貞人，因此董氏史官的考察其實就是貞人的考察，而依照史官任職時期斷代，其實就是根據貞人斷代。

整體而言，史官任職時代的考察固然有助於甲骨斷代，然其作用若與貞人無異，特意強調史官之斷代功能則顯多餘，實可摒除。因此，所謂「人物」標準運用之倡議，董作賓似乎錯置重點。

董作賓「貞人即是史官」之說，猶有可取，但其考察尚有二處可商：其一，自骨白刻辭立論的史官行事，並不正確。董氏謂：

武丁的史官們，想出了廢物利用之法，把骨版窠臼之處，拿來用作記事的簡冊。骨版的窠臼，……雖然微窪，却甚光滑，所以當時史官就拿他作記載一樁事體之用，這事體便是“帚矛”。⁴⁵

認為「帚矛體」是一種純粹的記事文字，內容「記載的是頒發各處兵器“矛”的日子，件數，和經手記事的人——史官」。⁴⁶此說不可從，其誤在於董氏錯釋「帚（𠂇）」與「矛（𠂇）」，⁴⁷其後郭沫若引證說明「帚為婦省」，⁴⁸並以為「𠂇」當是「勺」之古文，象有所包裹而加緘縢之形」，⁴⁹即對董說進行修正。一般認為，郭氏對於「𠂇為婦」的考釋，至為允當；而將「𠂇」視為卜骨之包裹，讀為包，則有所不足，「未免隣於想像」。⁵⁰

其二，既然貞人就是史官，但董氏於文中前後二處的相關考察，其結果並不相符，猶見未備。首先，董氏所謂史官計有30人，而前述各期所涉貞人僅見26人，兩者差異顯現董氏對於貞人的考察結果前後有所不同。⁵¹再者，董氏自謂尚有不能確定時期的貞人：

⁴⁵ 董作賓：〈甲骨文斷代研究例〉，頁344-345。

⁴⁶ 同上註，頁345。

⁴⁷ 董作賓初始未意識到這是一種進骨記錄，其後覺察錯誤，另撰〈骨白刻辭再考〉，於「緒言」特意說明「在民國二十年九月，我曾把這一類刻辭寫成了一篇論文，名曰“〈帚矛說〉”，副題是“〈骨白刻辭研究〉”。二十一年八月和二十二年四月，經過兩次改定，發表在二十二年六月出版的“《安陽發掘報告》第四期”。這一篇文章，大標題錯了，應該廢掉，用副標題“〈骨白刻辭研究〉”」（見《中央研究院院刊》第1輯〔1954.06〕，頁455），予以低調修正。晚年董氏再次重申「骨白刻辭研究，我曾定名為『帚矛說』，以為是饒矛，那是錯的，現在應該說是貢納骨版的記載。」（見《甲骨學六十年》，頁68）明確徹底揚棄前說。

⁴⁸ 詳見郭沫若：〈骨白刻辭之一攷察〉，《殷契餘論》（《郭沫若全集·考古編》第一卷，北京：科學出版社，1982年9月），頁415-425。

⁴⁹ 同上註，頁428。

⁵⁰ 于省吾：《雙劍詒殷契駢枝》（北京：中華書局，2009年4月），頁1。

⁵¹ 史官部分較貞人部分，第一期增「史」；第二期增「出」；第三期增「旅」；第五期增「泳」，合增多4人。

逐、自、專、喜、尹、顯、教、易，⁵²此等諸人亦未同步於史官列序中出現，顯有疏漏。

此外，「人物」標準中，除去史官，尚見董作賓對其他諸侯與小臣資料的考察，立意雖可取，然一則為數有限，一則此等人物並無法確知必隨朝代更迭而興廢，故相關人等顯露之斷代訊息其實相當有限。再就武丁諸子的整理，董氏聯繫甲骨與古籍資料的努力有目共睹，欲坐實傳統歷史紀錄的用心亦非常明顯，然具體可聯繫的相關記載實有不足，終不免事倍功半，不易成為確論。

客觀言之，董作賓所謂「從直接的標準，可以考定許多人是某一王的時代生存著，工作著，或者在某一時死去，那麼這許多人都可以作為間接的斷代標準」⁵³的主張無誤，但實務上人物之用為斷代標準，必須著眼其特殊性，因其特殊作為無可複製，時代特質明顯，始有俾於斷代。然卜辭中類此人物畢竟罕見，若董氏考察正確，則其所謂甘盤、傳說者勉可近之，而其他各期諸侯、小臣與子某等，因不及於史籍，皆無具體對象可比附，徒為名號耳，而相同的名號稱呼並不一定指稱相同的人物對象，因此吾人可以根據卜辭特徵辨此名號之時代，卻無法藉由此名號逕自斷定卜辭時代。就此觀之，董氏所舉稱諸位人物，斷代作用其實相當有限。

再者，卜辭中亦見「異代同名」情形，張政烺探索殷代農事，曾特別指出：

犬征在卜辭中常見，也有關於農業生產的記載，如「丙戌卜，貞：令犬征田于京。《殷契卜辭》53」這是第一期卜辭，丙戌這天占問，是否命令犬征在京地從事農田上的工作。又「□寅卜：令犬征田享。《甲骨續存》1853（按：應為1852）」這是第三期卜辭，占問是否命令犬征從事享地的農田工作。這兩片卜辭中間隔兩三個王，時間約半個世紀以上，可見犬征不是一個人的名字而是族名。⁵⁴

除「犬征」外，「皀」也有類似的情形：

如「癸卯〔卜〕，賓，貞：〔令〕皀哀田于京。《殷契卜辭》417」這是第一期卜辭，殷王占問，是否命令皀在京地哀田。又「□卯，貞：王令皀哀田于京。《殷契佚存》250」這是第四期卜辭，占問殷王是否命令皀在京地哀田。這兩片卜辭中間隔著四五個王，相去約數十、百年，可見皀是族名，不是人名，哀田的勞動自然也是由族眾即眾人負擔了。⁵⁵

以上所述，張氏強調皆為異代同名之例，若將同名者都併成一人，實不可能。

⁵² 董作賓：〈甲骨文斷代研究例〉，頁349。

⁵³ 董作賓：《甲骨學六十年》，頁91。

⁵⁴ 張政烺：〈卜辭哀田及其相關諸問題〉，《考古學報》1973年第1期，頁109。

⁵⁵ 同上註，頁109-110。

「異代同名」之可能，對於甲骨斷代影響至鉅，以人物作為依據者尤甚，因此「人物」標準之運用自須更加謹慎。為避免混雜誤識，人物的考察工作勢必兼顧其實際的生平活動，並聯繫其他有關的現象，妥適析合相關材料，斷不可僅以相同名號即逕自等同一人。

總而言之，根據董作賓的考察成果，儘管對於武丁時期人物已有充分的掌握，然以之作為斷代依據仍顯不足。關鍵在於人物的探析若無獨特行徑與之密切結合，其所屬名號只是一種稱謂，以稱謂逕行斷代的侷限在此仍難以避免。簡言之，雖見名號相同，卻不能確認指稱同一人物，或該名號乃為專名，不因時代而變異，凡此糾葛龐雜，足以說明運用人物進行甲骨斷代，效能其實並不強大。

(七) 事類部分

董作賓基於「每一王朝，各有時王的好尚，因而所貞卜的事項，多有不同」⁵⁶的認知，從事卜辭「事類」的探索，初始構想較為深遠，凡祭祀、征伐、卜旬、進骨、田獵等卜辭常見之活動或事蹟，皆是考察之標的，然實際示例者僅有田遊一類，其餘未及，相關斷代主張尚且不清楚，遑論充分運用。

嚴格說來，董作賓對於田獵活動的考察亦非全面，其關注焦點只限於武乙與帝辛兩時期的異同，以之建構的「事類」標準明顯不足，即使熟知此二時期田獵之別，然缺乏其他時期田獵卜辭的分析比較，對於相關卜辭時代的判定，其助益也極為有限。

再者，董作賓分析武乙、帝辛田獵卜辭的特點，前者標舉用語、出土地，後者則明列詞句、字形、書法、貞人、坑位，竟無一涉及田獵活動本身特殊之處，換言之，吾人判定武乙、帝辛田獵卜辭，乃據董氏「貞人、坑位、文法、字形、書體」五項斷代標準，而「事類」標準不在其中。就此觀之，董氏以田遊卜辭為例所建構的「事類」標準，並未能具體彰顯其內涵的時代性，而斷代實務上亦難以有效施用。

總之，董作賓建構「事類」標準的考察，依其舉例觀之，雖能有效區隔武乙與帝辛時期田獵卜辭，但類此的探索，重點卻不在掌握各期田獵活動實質內容的沿革差異，僅在田獵卜辭外在形式上打轉，吾人欲就相關田獵內容特色判定時代實不可得。因此，董氏所謂「事類」的斷代標準在理論上沒有問題，完全可行，但其示例實作者，似有張冠李戴之嫌，名實並不相符，亦未能彰顯「事類」標準在斷代工作上的功效。

⁵⁶ 董作賓：《甲骨學六十年》，頁92。

(八) 文法部分

董作賓曾謂：

卜辭是專為記載貞卜事項的文字，間或附記徵驗的或偶然記事的文字，文詞也極其單簡，並不能代表殷代的歷史文學。不過在晚殷二百七十三年之間卜辭中也可以看出文法的演變，作為區別時期的標準。⁵⁷

此為董氏將「文法」定為斷代標準的基本想法，大致沒有問題，但其「文法」的認知卻極含糊，具體內容不易掌握。董氏將「文學」與「文法」並舉而論，此「文法」內涵似與「章法」較為接近，⁵⁸在〈大龜四版考釋〉中，斷代之法有「文體」而無「文法」，顯示董氏初始的斷代構想，確實自卜辭的體裁或風格著眼，故考察有側重章法之傾向，與文法稍有差異。

實際操作上，董作賓分「篇段」、「句法」、「用詞」三項加以考察，篇段部分注意到卜辭字數多寡，並欲以此特徵決斷時代歸屬，然效用不大。原因在於長篇卜辭不多見，縱使具強烈的時代性，可用時機亦極少，而中短幅者，應以多少字數為界，亦缺乏明確基準，況且卜辭備忘，其文例結構各有不同的減省模式，以致字數多寡並非完全依賴時代風尚而定，換言之，相同時代之同類卜辭，可能因貞辭、命辭、占辭、驗辭或有不同省略，而使卜辭敘述長短有別，根本無法據此斷定時代。又如董氏注意到五期中卜句辭異同，謂：

凡卜句必於癸日，必問『旬亡囧』？其餘則各期不同，有記貞人者，有不記貞人者，卜句之後，如記『王固曰』，必記徵驗之辭；也有於卜句後附記他事者，或兼記月份，或兼記王年者，各期不同。⁵⁹

各期卜句辭之異同大抵如是，董氏觀察正確無誤。儘管如此，卜句辭用於斷代亦非無往不利，董氏曾言「按著以上各時期的公式，一望可以知貞句之辭的時代，如果不能再區分時，則由旬字，干支字，貞人等等，細加判定，便可一覽無餘。」⁶⁰以董氏表列辭例394、396、398為例，其組成單元相同，時代卻不同，區辨的標準是貞人；而辭例400、401更未署貞人名，時代歸屬的判斷，只能從字形著眼或其他。然不管為何，斷

⁵⁷ 同上註，頁94。

⁵⁸ 所謂的「章法」，探討的是篇章內容的邏輯結構，也就是聯句成節（句群）、聯節成段、聯段成篇的關於內容材料之一種組織。（見陳滿銘：《章法學綜論》，臺北：萬卷樓圖書有限公司〔2003.06〕，頁33）

⁵⁹ 董作賓：《甲骨學六十年》，頁95。

⁶⁰ 董作賓：〈甲骨文斷代研究例〉，頁405。

定時代的標準皆不是根據卜句辭例本身，這同時顯示出「文法」斷代的局限。

另外，董作賓整理田獵卜辭，標舉各期田獵用語之異同，以見各時期句法特點，其處理方式略同於卜句辭的考察。然而董氏的說明，猶有可議者二：其一是董氏以「武乙時則省去貞人」⁶¹作為第四期田獵卜辭特徵，忽略第三期田獵卜辭多數亦無貞人署名的事實；其二，第四期「往田」、「獸（狩）」的田獵用語，董氏的比較未置一詞，完全漠視其特殊性，顯然有所疏漏。另外，董氏於此多次提及「災」的不同寫法，其中確有斷代價值者，但並不屬於「句法」範疇，如此一來，混雜為用，只見字形斷代功效，而句法時代性的差異則相對隱沒。

董作賓「文法」斷代標準的建構，尚及「用詞」一類。用詞的討論若與文法有關，則勢必涉及語法組織，然董氏「用詞」所列三例，並無相關結構組織的探究，遑論根據語法特徵區分時代。持平而論，篇幅、段落、語句等單位所包含字數較多，其組合型態自有語法可稽，而用詞所及字數實少，不同組態其義可能迥異，無法類同比較，因此董氏欲求各期用詞習慣之差異，僅能在字形異構中翻檢，此與「文法」根本無關。

類似「卜句辭」辭例的考察，重點在句式結構，其實應屬「句法」範疇，不宜廁身於「篇段」之中；「下上弗若」、「不踣蹢」等語，其實功能與用詞諸例幾無二致，雖字形無異構可說，但歸為「用詞」亦無不可；而文法範疇中，時代表徵較強之「語法」，董氏竟未深究分析，有所偏廢。凡此顯示董氏所謂「文法」者，內涵精確不足，甚至有所混淆，其斷代作用自難充分發揮。

綜之，董作賓以「文法」區分時代的探討，其焦點粗略的集中在卜辭內容篇幅長短，以及較為特殊的用語使用上，對於卜辭文句結構及規律相關特徵的考察，則涉之甚少，與一般認知頗有差距。因此，儘管前述諸例斷代結果多可信從，但實不以「文法」竟其功。

（九）字形部分

董作賓對於「字形」標準的建構，最為顯著者為全面對比各期卜辭干支字形，並製表明之，務求「遞變之迹，可以一目了然」，⁶²以藉此準確掌握相關卜辭的時代。董氏以為「據甲子表中字形的不同，斷定時代，可以說是很好的標準」，⁶³然實際上演化表中各期字形，卻是難以有效發揮斷代功能。貝塚茂樹曾指出：

⁶¹ 同上註，頁 406。

⁶² 董作賓：《甲骨學六十年》，頁 100。

⁶³ 同上註，頁 99。

從表中可見，干支字形第一期到第三期間，全是因襲而無顯著變化，但是，在第四期前半的武乙時代，庚、子、辰、巳、午、未等字就發生了大的變化，到文丁時期，庚、午、未、辰等字體又復古到第一期了。可是，到了第五期，戊、庚、子、寅、辰、申、酉又變成了特殊的字形。……干支字形的變化同貞人一樣，是甲骨文斷代的重要標準，所以，它的演變過程，就必須要十分注意地加以探討。然而，頗為遺憾的是，董先生的干支變化表，今天看來却有著重大的缺陷。⁶⁴

貝塚氏對於董氏干支演化表的質疑，主要是反對文武丁復古之說，意在指陳王族、多子族卜辭（即白、子、午組卜辭）時代應屬第一期。雖其持說並不正確（詳後述），但董氏干支表的斷代局限亦已一覽無疑。

大致而言，董作賓對字形現象的考察，方向正確，結論亦無偏頗，猶有可議者只在時代斷定精確性不足。然字形無法用以精確斷定時代，實乃文字本身特質所致，董氏無可厚非。眾所周知，字形的演變，除由官方強勢介入決斷外，原本就是緩慢漸進的改變，而甲骨文字亦無必隨朝代改換就更寫新形的道理，換言之，字形變化不是也不須配合政權更迭。因此，字形差異的斷代價值只能區分出早、晚或早、中、晚不同階段，而難及於個別君王朝代，吾人對此實無寄予高度期待之必要。

另外，字形本身並不能直接反映時代，董作賓先將「散見於各辭中之干支字，由貞人稱謂等定其時期」，⁶⁵再從中各自歸結字形特徵，用作區分五期卜辭時代的字形標準，因此董氏所考察各期字形的差異，極可能僅是貞人不同所致，與時代並沒有直接聯繫。「貞人」與甲骨斷代密切相關，⁶⁶而「字形」的分類又無法與貞人完全切割，⁶⁷因此甲骨字形差異之現象，通過與貞人時代的繫連，自有其區分時代的功能，但「貞人」斷代所可能遭遇的問題（參前），以「字形」斷代亦難以完全迴避。

綜上，董作賓以字形進行斷代的主張極為可取，甲骨卜辭中若干字形確實具有強烈的時代風格之差異，據以輔助時代的判斷當然有用。然字形的演變漸進，非依朝代而更迭，因此早晚形體差異雖可掌握，但精準區隔相鄰時期的用字卻不容易，欲大行「字形斷代」之道者，仍須多方參酌，謹慎為之。

⁶⁴ 貝塚茂樹：〈評甲骨文斷代研究的字體演變觀〉（楊升南譯），《殷都學刊》1985年第4期，頁5。

⁶⁵ 董作賓：〈甲骨文斷代研究例〉，附表31「干支字演化表」備註。

⁶⁶ 董作賓曾謂「所謂『五期』，是完全為『貞人』關係而劃分的。如以祖庚祖甲為第二期，以帝乙帝辛為第五期，就是因為這兩期前後二王的貞人相同不易再為區分。」（董氏《甲骨學六十年》，頁71。）

⁶⁷ 現以字體作為卜辭分類者，各組類名稱仍以「貞人」作為基準，顯見斷代工作上，字形與貞人關係密切，難以分割。

(十) 書體部分

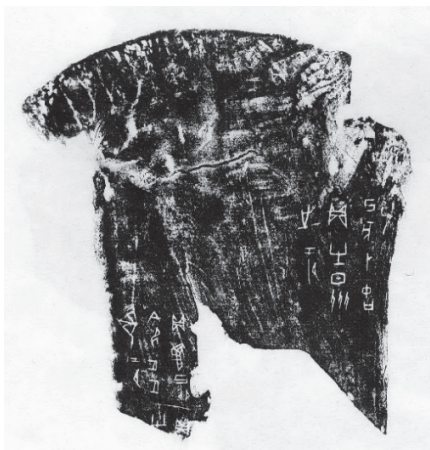
董作賓主張以「書體」斷代，其基本認知在於：

在同一時代，每個人寫字都有他自己個別的作風，考驗字迹，核對『筆跡』，固然是一種專門學問，但在一起稍微熟悉的朋友，往往一見字跡，就可以知道是某人寫的。這道理是古今無二的。⁶⁸

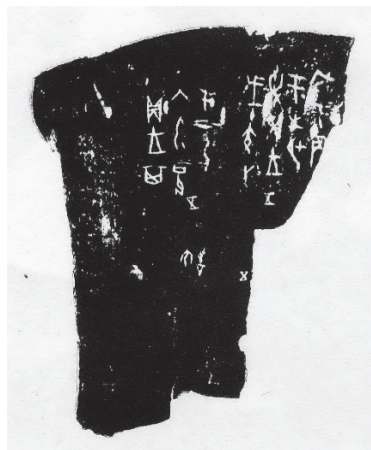
所謂「一見字跡，就可知某人所寫」者，訴之經驗，辨識正確度或許不低，但終究無具體條件為據，實不嚴謹，且主觀太過，經不起科學性的反覆驗證，一有歧議，易流於各說各話，自以為是。

論及各期卜辭書體風格，董作賓分述依序為「雄偉、謹飭、頽靡、勁峭、嚴整」，大致上由盛而衰復盛的遞變，但對比前揭董氏另言五期卜辭「壯偉宏放→拘拘謹謹→趨於頽靡→亦形簡陋→復古皮毛→嚴密整飭」的風格演變，並不相侔，原因是董氏自己對於第四期卜辭之體察，前後有所不同所致，顯見書體風格認定缺乏明確標準，流於主觀，不僅影響考察結果，也削弱其斷代功能。

再者，以董作賓五期斷代主張來看，卜辭書體風格絕無法適好呈現五種類型予以對應，所謂「雄偉、謹飭、頽靡、勁峭、嚴整」等作風，暫且不論是否觀察正確而「名實相符」，類此風格敘述只能是大略模糊的感受，根本難以概括全體實際的風貌。如第一期的雄偉作風，以董氏例《合》10229觀之，確實近之，但同屬第一期卜骨《合》46、1666等，字體較小，不至於秀氣，但與雄偉作風相去亦遠，不宜納入；



《合》46



《合》1666

⁶⁸ 董作賓：《甲骨學六十年》，頁100。

又第一期卜甲小字者比比皆是，其書體風格絕談不上雄偉，其中或見契刻端整者，較之第二期毫不遜色（參《合》536），稱之謹飭亦不為過。



《合》536

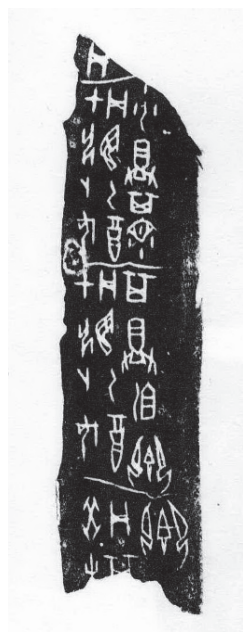
第三期卜辭頹靡作風之存在，董氏之例即能說明，但第三期所見多數卜辭，契劃剛直俐落，行款整齊，則難感受衰頹氣息（參《合》27037、27164、27221），因此第三期當以何種作風為主，頗可再斟酌。



《合》27037

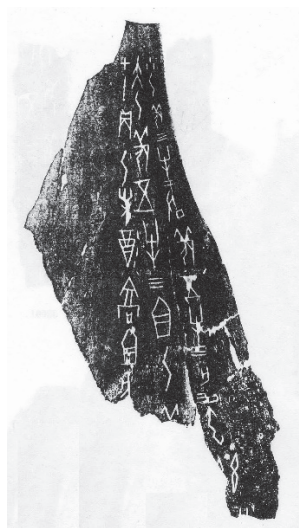


《合》27164



《合》27221

至於第四期卜辭，董氏總體論述時謂之「簡陋」、「不見精彩」，個別例舉時又稱「作風勁峭」，頗見矛盾。客觀言之，第四期卜辭風格確實可分為兩類，武乙期大多勁峭，部分與第一期作風難分軒輊（參《合》32087、32666、《屯》1131）；



《合》32087



《合》32666



《合》1131

文丁期風格則相對柔弱，甚至有些線條滯澀，不夠純熟，精采度的確遠遠不及其他（參《合》32721、32834、34120）。



《合》32721



《合》32834



《合》34120

凡此差異，董氏之主張皆未能兼顧，綜合性描述看似條理明確，而實際上卻難免顧此失彼，混雜一談。

以上所陳實為「書體」斷代標準施用難以跨越的障礙。因此，儘管甲骨上書契文字確實呈現著不同風格，欲以之斷定時代恐須更多的考慮衡量。

三、結語

總合上述，所謂斷代十項標準者，客觀言之，並無一項是可資逕斷時代之絕對標準，其斷代功能實為各項相輔相成的綜合結果，而非任一標準之獨斷發揮。質言之，此標準非科學性界分所據之標準，僅屬各類線索探求途徑，在實務上根本無法據以決辨曲直，尚須多方彙整特點，參酌比較，始得結論。因此，董作賓斷代標準的提出，雖使甲骨時代劃分更為有據，然其價值並不在於提出幾項參考標準，而是如何運用這些參考標準。

儘管董作賓強調其斷代系統以貞人為主，但實際操作上，其他標準的運用仍或語焉不詳，未成體系。其後陳夢家據此提出「三種標準」，⁶⁹主張所謂「三種標準，必須要依照先後次序逐步進行，必須要根據了材料作歸納的工作，必須要在嚴格的管制下尋求條例」，⁷⁰強調其運用步驟，顯然即是補強董說之不足。陳氏持說嚴謹，雖較董氏更為細緻明確，然兩者皆缺乏系統性區辨的結論，難以充分發揮相關斷代標準，仍舊未達一間。

綜觀董作賓〈甲骨文斷代研究例〉，其標舉十項斷代標準的意義，並非完備甲骨斷代標準架構，使甲骨時代益形明確，而是呈現董氏對甲骨刻辭內容進行全面且細緻的探索成果。十項斷代標準，除去坑位，皆緊扣卜辭自身訊息開展，其中世系、稱謂、貞人、方國、人物、事類諸項屬於內容的實際探究；文法、字形、書體則是外顯的綜合觀察，掌握各項標準，即能完全通透甲骨內涵。

甲骨內涵的梳理與商代文化或上古社會的復原，實有密不可分之聯繫，因此董氏於〈甲骨文斷代研究例〉中，論世系，則慮及「見于卜辭的殷先公先王」；⁷¹論稱謂，則慮及「祖與妣的合祀」；⁷²論坑位，則慮及「文丁時的大旱與“瘳于洹泉”」；⁷³論方國，則細究「帝辛時的“正人方”」史實；⁷⁴論人物，則全面探求「武丁時代的人物」，⁷⁵於謀臣、妻、子諸人之稽核鉅細靡遺；論事類，則先考察「無逸篇中所見的殷人田遊」，⁷⁶特別留意「關於武乙，帝辛好田遊的記載」。⁷⁷

以上種種，〈甲骨文斷代研究例〉論述之內容與甲骨時代的判斷並無直接關聯，甚或部分根本無所助益，但卻足以顯示〈甲骨文斷代研究例〉撰寫要點，實不以斷代標準的建構為限，董作賓更有興趣者，應是商代歷史的核實，換言之，董氏對於殷代禮制發決與復原的熱誠，恐遠超過甲骨斷代標準的提出，而後續所謂新舊派禮制的區

⁶⁹ 即「第一標準：A 祖先的世系，B 占卜當時的人對其祖先的稱謂，C 占卜者的名字。第二標準：甲、字體，包括字形的構造和書法風格等；乙、詞彙，包括常用詞，術語，合文等；丙、文例，包括行款，卜辭形式，文法等。第三標準：卜辭內容一、祭祀：對祖先與自然神祇的祭祀與求告等；二、天象：風、雨、啟、水及天變等；三、年成：年成與祈年等；四、征伐：對外戰爭與邊鄙的侵犯等；五、王事：王之田獵、遊止、疾、夢、生子等；六、卜旬：卜夕附之」（詳見陳夢家〈甲骨文斷代學甲篇〉，《燕京學報》第40期，頁4-7）。

⁷⁰ 陳夢家：〈甲骨文斷代學甲篇〉，頁7。

⁷¹ 詳董作賓：〈甲骨文斷代研究例〉，頁331-335。

⁷² 同上註，頁341-343。

⁷³ 同上註，頁358。

⁷⁴ 同上註，頁366-373。

⁷⁵ 同上註，頁375-389。

⁷⁶ 同上註，頁389-390。

⁷⁷ 同上註，頁390-391。

分，乃至《殷曆譜》的問世，方是董氏建構斷代標準之餘，真正關注的內涵。

【本文甲骨著錄專書簡稱對照】

- | | |
|------|-----------------------|
| 《合》 | 《甲骨文合集》 |
| 《屯》 | 《小屯南地甲骨》 |
| 《甲》 | 《殷虛文字甲編》 |
| 《前》 | 《殷虛書契前編》 |
| 《後》 | 《殷虛書契後編》 |
| 《續》 | 《殷虛書契續編》 |
| 《南明》 | 《戰後南北所見甲骨錄·明義士舊藏甲骨文字》 |

引用書目

- 于省吾：《雙劍謠殷契駢枝》，北京：中華書局，2009年4月。
- 王國維：《今本竹書紀年疏證》，《竹書紀年八種》，臺北：世界書局，1989年4月。
- 貝塚茂樹：〈評甲骨文斷代研究的字體演變觀〉（楊升南譯），《殷都學刊》1985年第4期。
- 林雲：〈小屯南地發掘與殷墟甲骨斷代〉，《古文字研究》第9輯，1984年1月。
- 島邦男：《殷墟卜辭研究》中譯本（溫天河、李壽林譯，臺北：鼎文書局，1975年12月。
- 張政烺：〈卜辭哀田及其相關諸問題〉，《考古學報》1973年第1期。
- 郭沫若：〈骨白刻辭之一攷察〉，《殷契餘論》（《郭沫若全集·考古編》第一卷，北京：科學出版社，1982年9月。
- 陳煒湛：〈讀《甲骨文斷代研究例》小記〉，《中山大學學報（社會科學版）》1997年第4期。
- 陳夢家：《殷虛卜辭綜述》，北京：中華書局，1988年1月。
- ：〈甲骨斷代學甲篇〉，《燕京學報》第40期，1951年6月。
- 陳滿銘：《章法學綜論》，臺北：萬卷樓圖書有限公司，2003年6月。
- 董作賓：《甲骨學六十年》，臺北：藝文印書館，1965年6月。
- ：〈大龜四版考釋〉，《安陽發掘報告》第3期，1931年6月。
- ：〈甲骨文斷代研究例〉，《蔡元培先生六十五歲慶祝論文集》（上冊），中央研究院歷史語言研究所集刊外編第一種，1933年1月。
- ：〈殷墟文字乙編序〉，《中國考古學報》第4冊，1949年10月。
- ：〈甲骨文斷代研究的十個標準（中）〉，《大陸雜誌》第4卷第9期，1952年5月。
- ：〈骨白刻辭再考〉，《中央研究院院刊》第1輯，1954年6月。

Detailed Analysis and Discussion on “*A Subject research in Period-classification of Oracle Bones of Shang Dynasty*”

Wu, Jun-De^{*}

Abstract

In 1933, Dong Zuobin published the “*A Subject research in Period-classification of Oracle Bones of Shang Dynasty*”, which was considered a new program for studying oracle bones in the future. The full text is 101 pages long and not easy to read quickly. There were ten standards for period-classification defined, and the era of oracle bone is divided into five. It's a very important foundation of studying oracle bones.

Even though the author's work is ingenious, Dong's discussions of the connotation and application of standards are often inaccurate. This article attempts to analyze and discuss the ten standards Dong mentioned in his treatise one by one. It is believed that the value of Dong Zuobin's notion is not how many standards are proposed, but how to make use of these standards. It also shows that the main points of Dong's treatise are not limited to the construction of the standard of the period-classification. The more concerned in Dong's treatise is historical informations of Shang Dynasty could be verified by way of Oracle Bones.

Keywords: Dong Zuobin, oracle bone, period-classification

^{*} Associate Professor, Department of Chinese Language and Literature, University of Taipei.

《北市大語文學報》第二十期；43-68頁
臺北市立大學中國語文學系 2019年6月

唐代宗時期杜甫作品所呈現之時代獨特性

林宜陵*

【摘要】

杜甫詩歌具有強烈重要的記史文學功用與能量，本文導入歷史研究議題中「文學遺產」價值，探討杜甫因為戰爭、災難記憶藉由詩歌所保留下來的文學遺產價值。

唐代宗時期杜甫詩歌關心朝廷政策錯誤、宦官亂政、描寫地方飢饉、邊疆亂事的作品，相對於文學史中一般所認知的大曆十才子多贈別，劉長卿、韋應物等知名詩人，以描寫風景與藝術追求的風格為作品主要風格，杜甫在這一時期對於戰爭、災難記憶加以書寫作品，使得杜甫的作品更具有文學遺產價值。

本文就唐代宗歷史背景著手，以杜甫詩歌文本為探討主題，看見杜甫詩歌相對於時代在大亂世之後大曆十才子所顯現的詩風，仍然以關懷批評朝政與描寫地方災難為己任，探討在歷史洪流之中杜甫因戰爭、災難記憶所創作的詩歌中，顯現的重要文學遺產的作品意義，得到的肯定更勝於當時主流詩風。

關鍵詞：唐代宗、杜甫、文學遺產、戰爭記憶、災難記憶

一、前言

唐代宗年間（西元762—779年）能夠代表唐代文學風格，在文學史上為人所熟知的一般在於「大曆十才子」，眾人所熟知的大曆詩風主要是是兩個地區群體的詩風，一個是以長安和洛陽為中心的大曆十才子詩人，作品多為題贈送別之作；第二個地區是江南任職的詩人，如劉長卿、韋應物，作品大多描寫山水風景，藝術追求，內容多與剛發生不久的安史之亂群眾集體傷痛無關，一般認為大曆時期詩風，這是繼杜甫社會寫實詩歌之後的文學史的藝術與主題風格。本文所探論的就是當唐代宗時期王朝朝野努力遺忘「戰爭」、「饑荒」與「權臣誤國」等記憶之時，杜甫所關注的主題仍在於災難史事與記憶中，所創作與記載下當時朝野的負面時事，正是今日值得重視的「文學遺產」¹價值。

關於杜甫唐代宗時期的作品風格與內在意義探討，對本文所探討主題有所啟發助益與相互論證的主要近期作品有，廖美玉先生在〈漫遊與漂泊——杜甫行旅詩中的兩種類型〉²文中闡述了杜甫在「漫遊」與「飄泊」中形塑生命版圖與城市印記及緩解「入彀」³的政治困境、書寫出窮山惡水、邊陲寺僧、瓦古民居，描寫出主流文明之外的人性與文化。該文並就杜甫早期的漫遊原因和晚期的飄泊文筆心境作了比較。文中提及王文進先生曾分析了《文選》中「遊覽」與「行旅」作品，「行旅」之作中山水多仕宦生涯的奔動，「遊覽」之作中的山水多寧靜與致遠。該文是以杜甫個人主觀的個體，以杜甫的文化修養紀錄了不同景觀的描寫與心境。以杜甫青壯年期漫遊吳越、齊趙到漂泊東川與兩湖時期，探討杜甫在京城主體文化中，在外地如何探尋更崇高更具意義

¹ 黃龍興：〈於負面遺產中重構創傷記憶從奧斯維辛博物館到景美人權文化園區〉《世界資產保存學刊》，2011年第17期，頁73-88。「所謂『創傷』（trauma），Cathy Caruth在《不被承認的經驗：創傷、敘事與歷史》（Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History, 1996）中指出『創傷』的字源在希臘文本指『身體上的傷害』，其後，在醫學及精神病理學的文獻上，特別是佛洛伊德的精神分析學說（psychoanalysis）中，才將創傷的意涵由身體上的傷害引伸特指精神或心靈方面的傷痛。」（黃心雅，2002；陳佳利，2007；單德興，2008年）這種「內向」的轉變，讓Caruth在《精神創傷：記憶的探索》（Trauma: Explorations in Memory, 1995）中，進一步地對「創傷」提出詮釋，不僅說明「精神創傷」的內涵，還剖析其形成的心理機制；她認為：「精神創傷就是受害人在毫無準備和極其恐懼的狀態下，遭遇某一驚人事件所產生的複雜情感，先前的知識結構無法為它做好準備」（衛嶺，2009）。當精神創傷由某一事件引發出不斷重複的痛苦，受害人所受到的創傷往往不只是身體上的，他會侵入到精神，在精神深處對受害人產生巨大影響，因此，創傷其實就是精神上的創傷。」（頁75）。

² 廖美玉：〈漫遊與漂泊——杜甫行旅詩中的兩種類型〉《臺大中文學報》第33期（2010年12月），頁225-265。

³ 「入彀」一詞在文中指出為〔五代〕王定保《唐摭言·述進士上篇》記太宗：「嘗私信端門，見新進士綴行而出，喜曰：『天下英雄入吾彀中矣！』」出於《唐五代筆記小說大觀》（上海：上海古籍出版社，2000年3月），卷1，頁1578。

的詩人安身立命之道。本文再以該文為基礎，以文學遺產價值另一視角用杜甫的筆來書寫記憶，也是探討杜甫在主流文化外如何留存下不同的文化與資料創造自我的價值。

筆者以此基礎，期望另闢視角用客觀的角度看杜甫所描述的戰爭、災難記憶與文化史事。

陳弱水先生〈思想史中的杜甫〉⁴中分四節探討了杜甫「致君堯舜上，再使風俗淳」政治社會觀特質、心靈中的釋道成分、儒家價值對杜甫生命的具體影響、並比較杜甫及其友朋思想的具體差異。文中對杜甫思想有深入分析，其中提到一個觀念影響杜甫唐代宗時期留存大量對唐代歷史中的創傷記憶解讀，就是杜甫對於胡人外夷的深惡痛絕，因為安史之亂發生對於杜甫生活的影響太過巨大，杜甫詩中有普遍的「狂虜」、「逆胡」及對胡人外夷之亂的描寫，如〈北征〉詩中：「禍轉亡胡歲，勢成擒胡月，胡命其能久？皇綱未宜絕」⁵對於胡人的深惡痛絕的描述強度與當時其他詩人是極為不同的。

此處和筆者所要探討的由於杜甫在唐代宗時期相較於其他詩人，杜甫有著大量戰爭記憶書寫是可以互相印證了解原因的。

又如蘇怡如先生於〈流離中的自我與風景——杜甫湖南紀行詩析探〉⁶分別從「對於自我的凝視」、「移動的風景」及「杜甫湖南紀行詩與謝朓、庾信」等三面向探討，與黃奕珍先生〈「景語」的作用——以杜甫〈秦州雜詩〉中與「邊塞」有關之詩篇為例〉⁷，對杜甫唐代宗時期的寫景詩歌語言與描述方式的成就都有深入描寫，探討主軸主要在風景的描寫成就。

本論文以杜甫的記憶價值為主軸討論，所要呈現的是杜甫唐代宗執政前期（西元762—770年），所呈現相較於同期其他詩人風格更強烈的憂患意識，因為當時唐王室仍然戰亂不斷，在不同地區，又有地方民亂，外夷亂政，杜甫所表現的也正是所處四川、湖南一帶人民的遭遇，呈現出唐代宗執政前期另一代表特色，展現其特有風格作品。

本文就唐代宗時期的歷史背景著手論述，探論唐代宗時期朝廷中央與地方民間所呈現的不同問題，再進一步就杜甫唐代宗時期風格與大曆十才子風格的差異說明，而

⁴ 陳弱水：〈思想史中的杜甫〉《中央研究院歷史語言研究所集刊》第69本第1分（1998年3月），頁1-43。

⁵ 同前註，頁36。

⁶ 蘇怡如：〈流離中的自我與風景——杜甫湖南紀行詩析探〉《東華漢學》第13期（2011年6月），頁1-38。

⁷ 黃奕珍：〈「景語」的作用——以杜甫〈秦州雜詩〉中與「邊塞」有關之詩篇為例〉《東華漢學》第10期（2009年12月），頁61-76。

後進入主題探討杜甫唐代宗時期代表作品所顯現的時事主題，以描寫中央問題與地方民亂為主軸，分點論述。

二、文學遺產價值

廖美玉先生在〈漫遊與漂泊－杜甫行旅詩中的兩種類型〉中也說明唐代宗大歷元年杜甫在夔州，有〈同元使君春陵行〉推崇元結的〈春陵行〉寫安史之亂後的京城景象，是以興起一連串的追憶起京城景象，其序中推元結「比興體制，微婉頓挫之詞」、「都周優黎庶，詞氣浩縱橫」因此有大量的追憶京城之作〈夔府書懷〉、〈往在〉、〈秋興八首〉、〈諸將五首〉、〈八哀詩〉這一類的追憶往昔的作品即是本文所要探討的杜甫所留存的文學遺產價值⁸。

在陳弱水先生〈思想史中的杜甫〉⁹中也提及在杜甫的朋友中元結最具特色，元結的作品〈春陵行〉、〈賊退後示官吏作〉對杜甫影響很深，但是元結的思想是帶有大量道教思想的，這些描寫安史之亂後的文化遺產紀錄無論價值與數量都是無法和杜甫並肩的，主要因素在於杜甫以堅定的儒家思想為本位，賦予自身責任對於君王時代有更嚴格的要求與期許，是以紀錄戰爭與災難記憶方式，以警戒的功用希望能夠提醒君王「致君堯舜上，再使風俗淳」。

同一時間元結更因為本人是拓跋氏的後代，在文章中未提及任何對於胡人與外夷負面的語言與傷害用語，可想而知元結對於外夷入侵的記憶與描述自然比杜甫少。

黃自鴻〈重組杜甫的面孔：從現代傳記到「心史」的回溯式閱讀〉¹⁰中也說到，「正如川合康三所言，中國的自傳文學沒有西方文學的懺悔意識，與西方自傳的另一差異是，中國的自傳裡個人與時代的關係極為密切，有時時代（社會）的重要性甚至在個人之上。〈夔府抒懷四十韻〉、〈往在〉、〈昔遊〉、等詩雖然有自傳性質經歷的回顧，重心卻仍然放在人世的變遷。」這樣的說明可以了解杜甫在寫作這一類創傷記憶中是以自己為主觀出發點，目標是要大家理解詩人記憶中的人世變遷與社會史觀。又說「〈詠懷五百字〉、〈北征〉、〈夔府書懷四十韻〉等有許多提及自己的敘述，卻

⁸ 在世界對於人類文化遺產重視的當代，出現一個專有名詞是「負面遺產」，指群體歷史中共同的創傷記憶，這些記憶有些有建築物與遺跡保存下來。黃龍興所作：〈於負面遺產中重構創傷記憶——從奧斯維辛博物館到景美人權文化園區〉，頁 73-88。

⁹ 陳弱水：〈思想史中的杜甫〉，頁 34。

¹⁰ 黃自鴻：〈重組杜甫的面孔：從現代傳記到「心史」的回溯式閱讀〉《國文學報》第 55 期（2014 年 6 月），頁 67-98。

欠缺自我認知和形象說明。」¹¹這樣的歷史背景敘述遠較我是誰重要的狀況之下，更可以了解主題創作記載史事，保留文學遺產的重要目的。

蘇怡如先生在〈流離中的自我與風景——杜甫湖南紀行詩析探〉一文中「對於自我的凝視」中提及「自我與歷史傳統」、「自我與時代戰亂」中與本文中所要論述的比較有所關聯，蘇怡如先生在文中提及：「似乎不管杜甫走到哪裏，都無法擺脫時代與戰亂的陰影，因為這個陰影一直留存於他的心中，也是造成他轉徙各地，哀傷淪落的主因。詩人一方面躲避戰亂，一方面關切戰亂所造成的國困民疲」¹²注意到此期的紀行詩作之中，隨處流露對於戰亂影響的感傷與自我哀傷。這正與本文所要探討的杜甫此期作品的影響程度至為深刻相關。

三、代宗重要史事

唐代宗時期所面臨的問題是在安史之亂後，朝廷雖然平定了亂世，可是朝廷中央仍舊面臨到內憂外患依舊不斷，內憂問題是宦官為禍，外患問題是外族仗著協助平定安史之亂有功，一再侵擾邊界，甚而攻入京城。

（一）內憂－李輔國政變

唐代宗早在安史之亂之時，就和祖父唐玄宗與父親肅宗出亡至蜀地，並擔任重要領兵任務，與其父唐肅宗及宦官李輔國一起進行奪權政變，將唐玄宗推舉為太上皇，並清除其他與父親爭權的皇子勢力，最終協助唐肅宗奪權成功。

唐代宗從皇子時代就面臨對外要對抗外夷勢力，對內要參與宮廷奪位之爭，的重要軍國大事。此時的唐代已經從開元天寶盛世，轉為內憂外患不斷的局勢，因此真正能表現唐代宗時期風格的作品該是杜甫此期創作描寫的當朝史事。

史書記載唐肅宗由於安祿山之亂玄宗奔蜀，六軍不發，逼迫玄宗讓位，進而繼承皇位。唐代宗為其長子，一直握有統領軍隊的實權，並且有實際平定亂事的戰功，宦官李輔國擁立代宗繼位，在唐肅宗病榻前強拉走張皇后，唐肅宗第二天駕崩後，唐代宗才得以繼位，唐代宗任政之後，唐皇室宦官為禍與干政的問題一直持續到唐朝結束。

宦官李輔國是唐代宗初期主要內憂，史書上記載唐肅宗臥病之時，李輔國等以張皇后欲謀殺太子之罪名，攻打入宮內，捕殺張皇后及越王等人，立當時是太子的代宗

¹¹ 同前註，頁 87。

¹² 蘇怡如：〈流離中的自我與風景——杜甫湖南紀行詩析探〉，頁 13。

為帝。初期的唐代宗政權完全掌握在李輔國手中。代宗尊稱李輔國為「尚父」，封司空兼中書令，代宗對於李輔國是極為憂懼的，再經過一連串的政治努力之後，代宗才利用宦官程元振等人奪回軍權，但是又造成了程元振把持朝政，影響整個大唐政局。這一連串的宦官主導皇宮帝王生死的背景，也種下了大唐晚期宦官為禍，帝王一度成為傀儡的伏筆。

李輔國影響朝廷帝位的繼承從唐玄宗出蜀，肅宗立玄宗為太上皇時已經顯現，可見當時宦官對於朝廷影響力之巨大。杜甫〈杜鵑行〉一詩即是諷刺當時唐肅宗與李輔國一起對付唐玄宗與高力士之作，所以說：「君不見昔日蜀天子，化作杜鵑似老烏。寄巢生子不自啄，群鳥至今與哺雛。雖同君臣有舊禮，骨肉滿眼身羈孤。」¹³以唐玄宗為蜀天子，唐肅宗為杜鵑鳥，百官為群鳥，雛鳥為肅宗。

在宦官主政的史實之下，杜甫仍寫作大量指責當朝宦官的作品，如廣德二年〈釋悶〉¹⁴關心內政，憂心肅宗不殺程元振。在大曆元年〈折檻行〉¹⁵中，對於代宗重用魚朝恩表達不滿。這樣的描述多是因為在杜甫對於安史之亂時期的創傷記憶，從唐玄宗重用高力士開始，認為唐朝的亂源就開始了，在儒家思想中與史書記載之中，自古以來宦官的干政與國家禍患是必然連結的。

(二)外患——以佛經退敵的弱勢

安史之亂仰賴吐蕃、回鶻等外夷平定，各外蕃陸續為亂，外患不斷；安史亂後中央權力變弱，大唐東西南北各有藩鎮割據、吐蕃、回鶻侵擾，廣德元年吐蕃更佔領了長安十五日之久，甚而討論是否遷都。幾次戰亂事件，史書上記載，唐代宗召集群臣念佛，使得長安躲過戰亂。宋人洪邁《容齋三筆》中說：

代宗崇尚釋氏唐代宗好祠祀，未甚重佛。元載、王縉、杜鴻漸為相，三人皆好佛。上嘗問以「佛言報應，果為有無」。載等奏：「國家運祚靈長，非宿植福業，何以致之？福業已定，雖時有小災，終不能為害，所以安、史有子禍，僕

¹³ 本論文以仇兆鰲注：《杜詩詳注》（臺北：里人書局，1980年7月30日初版），頁752-753。為引用版本，參考楊倫編：《杜詩鏡銓》（臺北：藝文印書館，1998年12月初版），及張忠綱等注：《杜甫詩選》（臺北：三民書局，2012年10月）選詩與編年而成。杜甫〈杜鵑行〉：「君不見昔日蜀天子，化作杜鵑似老烏。寄巢生子不自啄，群鳥至今與哺雛。雖同君臣有舊禮，骨肉滿眼身羈孤。業工竄伏深樹里，四月五月偏號呼。其聲哀痛口流血，所訴何事常區區。爾豈摧殘始發憤，羞帶羽翮傷形愚。蒼天變化誰料得，萬事反覆何所無。萬事反覆何所無，豈憶當殿群臣趨」〔清〕仇兆鰲：《杜詩詳注》，頁752-753。詩中所說的正是李輔國宦官造成父子反目的歷史。

¹⁴ 同前註，頁1070-1071。

¹⁵ 同前註，頁1570-1571。

固病死，回紇、吐蕃不戰而退，此皆非人力所及。」上由是深信之，常於禁中飯僧，有寇至則令僧講《仁王經》以禳之，寇去則厚加賞賜。胡僧不空，官至卿、監，爵為國公，出入禁闥，勢移權貴，此唐史所載也。予家有嚴郢撰《三藏和尚碑》，徐季海書，乃不空也，云：「西域人，氏族不聞於中夏，玄、肅、代三朝皆為國師。代宗初以特進、大鴻臚褒表之。及示疾，又就臥內，加開府儀同三司、肅國公。既亡，廢朝三日，贈司空。」其恩禮之寵如此。同時又有僧大濟，為帝常脩功德，至殿中監。贈其父惠恭兗州刺史，官為營辦葬事，有敕葬碑，今存。時兵革未盡息，元勳宿將，賞功賦職，不過以此處之，顧施之一僧，繆濫甚矣！¹⁶

文中寫道唐代宗對於佛教的信仰在於求福，相信因果報應與現世的乞求，不是真正信仰佛教的本意，加上身旁的「元載」、「王縉」、「杜鴻漸」三位宰相都信仰佛教，當代宗擔心國家會有滅亡危機時問元載，元載以預言的方式說眼前所面臨的災難是「小災」可以平安度過，最後君臣與滿朝文武對於吐蕃再次攻陷朝廷，只能以僧人代講《仁王經》求福，更在亂世平定後，厚加賞賜獻策者，更加相信「國家運祚靈長，非宿植福業，何以致之？福業已定，雖時有小災，終不能為害」福業已定之說。《仁王經》又名《仁王護國般若波羅蜜經》¹⁷是佛對十六國國王講說如何護國的經書，是隋代藏吉等隋唐時代多位作家所合撰之作。

這段引文還說到名為胡僧的「不空」在唐玄宗、肅宗、代宗得到尊貴的禮遇，能進出代宗寢室，最後過世時，朝廷還因此「廢朝三日」，可以想見代宗對於外患與國家存亡的擔憂劇烈，只能依靠佛教與僧人的陪伴度過。

這應當是在短暫的安寧之後卻又在回紇之亂時，長安再次失守。《新唐書》記載唐代宗還是皇子時，元配沈珍珠在安史之亂時曾遭俘虜¹⁸，唐代宗繼位後洛陽淪陷，再次失去蹤影。杜甫在唐肅宗乾元元年〈哀王孫〉中「長安城頭頭白烏，夜飛延秋門上呼。又向人家啄大屋，屋底達官走避胡。金鞭斷折九馬死，骨肉不待同馳驅。」¹⁹記載

¹⁶ [宋]洪邁：《容齋三筆》《四部叢刊續編》本，第7卷，第13則。

¹⁷ [唐]智不空譯著：《仁王護國般若波羅蜜經》（臺北：新文豐出版社，1989年3月1日）。

¹⁸ 據《新唐書》記載：「安祿山之亂，玄宗避賊於蜀，諸王妃妾不及從者，皆為賊所得，拘之東都之掖廷。代宗克東都，得沈氏，留之宮中；史思明再陷東都，遂失所在。」

¹⁹ 〈哀王孫〉：「哀王孫（舊書：天寶十五載六月九日，潼關不守。十二日，明皇自延秋出幸蜀，親王妃主俱不及從。）長安城頭頭白烏，夜飛延秋門上呼。又向人家啄大屋，屋底達官走避胡。金鞭斷折九馬死，骨肉不待同馳驅。腰下寶玦青珊瑚，可憐王孫泣路隅。問之不肯道姓名，但道困苦乞為奴。已經百日竄荆棘，身上無有完肌膚。高帝子孫盡隆準，龍種自與常人殊。豺狼在邑龍在野，王孫善保千金軀。」

了這段驚恐的史實，指唐玄宗奔逃，避胡，為了逃生，金鞭折斷了，九匹馬也都累死了，比喻逃生之危急，拋下皇家的公主、嬪妃、王子、王孫更是不計其數。杜甫在唐肅宗繼位之後，依創傷記憶記載了唐玄宗時的史實。

唐代宗的太子李適為天下兵馬元帥，率領郭子儀、李光弼等人，平定亂軍，引此得以繼位為唐德宗。但唐德宗終其一生，未能尋找到生母沈珍珠—「睿貞皇太后」。史書上記載代宗在面對無法處理的局勢時，甚而以聽講佛經，消極放棄的方式面對，可見唐皇室在唐代宗時期前期並未能太平安逸。一國的太后都不知所蹤，這是在多大的民亂之後發生的悲劇。

這和一般認識的大曆十才子、韋應物、劉長卿等人的吟寫山水田園，歌頌太平是不相同的，唐代詩僧皎然創作了《詩式》²⁰一書，他正是大曆時期詩人，整篇作品極為重視格律與音律之美，書中所提到大曆時當時的詩風時曾表示，大曆中詞人，多以青山、白雲、春風、芳草之類為主體，稱美隱居閒逸的風格，這與杜甫詩歌大曆年間的風格是不相同更不寫實的。

細加分析思考後，應當是在安史之亂巨大的悲劇與災難之下，唐代宗晚年當人們發現了短暫的安定生活，今昔相比反而覺得安心與欣慰，所以有一種相對幸福的感覺，所以朝廷與文人文風的主流反倒是在這白雲、春風與閒適之中。至於朝廷應該關心的隱憂，地方局部的戰亂，這些詩人都可以淡化他們，甚而是沒有察覺的。這也正是杜甫唐代宗時期詩歌具有價值與特色之處。

四、杜甫記憶之外的時代紀錄

大曆時期外患不斷，幾次大災難發生時唐代宗甚而只能消極透過佛法講經穩定自己與朝廷慌亂情緒，此時期的大曆十才子風格多不談國事與外患，與杜甫詩歌在代宗年間大量創作關心百姓困苦與朝廷安危的詩風不同。大曆十才子之外也有許多詩人偶爾提及戰爭與災難之作，但是相對於杜甫作品的強度就少了許多。

傅璇琮先生的《唐代詩人叢考》：「我們如果對肅、代宗時期作一個綜合的研究，將會發現，在當時眾多詩人中，除了李白、杜甫、高適、岑參、元結少數傑出的之外，

不敢長語臨交衢，且為王孫立斯須。昨夜東風吹血腥，東來橐駝滿舊都。朔方健兒好身手，昔何勇銳今何愚。竊聞天子已傳位，聖德北服南單于。花門剺面請雪恥，慎勿出口他人狙。哀哉王孫慎勿疏，五陵佳氣無時無。」〔清〕仇兆鰲：《杜詩詳注》，頁310-314。整首詩寫安史亂後經百日，仍舊有皇室子孫流落街頭，朝不保夕，期待傳位的肅宗可以光復京城。

²⁰ 〔唐〕釋皎然：《詩式》，收於《學海類編》為本文選用之版本，共一卷。

大致可以分為兩大群，一是以長安和洛陽為中心，那就是錢起、盧綸、韓翃等大曆十才子詩人，他們的作品較多地呈獻當時的達官貴人。一是以江東吳越為中心，那就是上文所舉的劉長卿、李祐等人，他們的作品大多描寫風景山水」²¹，本文以大曆時期屬於臺閣體的詩人大曆十才子，為與杜甫此時期作品相比較之對應主體。

蔣寅先生的《百代之中——中唐的詩歌史意義》將大曆詩人分成三派：「這些詩人根據他們的身份與活動範圍，明顯可以劃分為三個群體，即地方官詩人，臺閣詩人和方外詩人。」²²，除了大曆十才子之外，蔣寅先生在《大曆詩人研究》²³中討論到地方官員也有非常重視地方經濟理財的作家，這些作家反映出了地方經濟的真實狀況，與臺閣體詩人及方外詩人相比，充滿的動蕩與離散。

大曆十才子文學上的功用反而講究格律，以五言詩歌為宗，與杜甫詩歌「致君堯舜上」風格有極大的差異，這正可以顯現杜甫與大曆十才子所處的地域環境與所見不同，遭受到的衝擊也不同。

中唐詩人姚合編的《極玄集》²⁴，認為十才子李端、盧綸、吉中孚、韓翃、錢起、司空曙、苗發、崔峒、耿湋、夏侯審。主要活動空間在長安，如錢起的〈縣中池竹言懷〉一詩中：「官小志已足，時清免負薪。卑棲且得地，榮耀不關身。自愛賞心處，叢篁流水濱。荷香度高枕，山色滿南鄰。道在即為樂，機忘寧厭貧。卻愁丹鳳詔，來訪漆園人。」²⁵這「官小志已足，時清免負薪」，最擔心中央朝廷任命，打擾自我的優閒生活，與杜甫詩歌這時期所面臨與描述的唐代人民生活是相去甚遠的，也就是說杜甫是時時關心朝廷與民生經濟的，但錢起是沉浸在自己小而悠閒的幸福生活中的。

《全唐詩》²⁶對於大曆十才子的記載分別為，錢起：「錢起，字仲文，吳興人。天寶十載登進士第，官秘書省校書郎，終尚書考功郎中……詩格新奇，理致清贍。」，錢起官途看來是一路順遂的。李端：「李端，字正己，趙郡人。大曆五年進士，……。嘗客駙馬郭曖第，賦詩冠其坐客。初授校書郎，後移疾江南，官杭州司馬卒。」李端曾經住在當朝權貴駙馬郭曖家，與當時權貴賦詩，終老在上有天堂下有蘇杭的美麗杭州。盧綸：「盧綸，字允言，河中蒲人。大曆初，數舉進士不第，元載取其文以進，補閬鄉尉。累遷監察御史，輒稱疾去。」，雖然屢次科舉考試失利，卻得到宰相「元載」的推薦，也一帆風順，所以看不見底層生活的辛苦。

²¹ 傅璇琮：《唐代詩人叢考》（北京：中華書局，1996年2月重印），頁232。

²² 蔣寅先生的《百代之中——中唐的詩歌史意義》（北京：北京大學出版社，2017年5月），頁7。

²³ 蔣寅：《大曆詩人研究》（北京：中華書局，1995年8月），頁17-21。

²⁴ 〔唐〕姚合：《極玄集》，收於《四庫全書·集部八》為本文選用之版本。

²⁵ 〔清〕彭定求編：《全唐詩》（北京：中華書局，1960年4月），卷238，第8冊，頁2652。

²⁶ 同前註，作者小傳。

韓翃：「韓翃，字君平，南陽人。登天寶十三載進士第，淄青侯希逸，宣武李勉相繼辟幕府。建中初，以詩受知德宗，除駕部郎中、知制誥，擢中書舍人卒。---為詩興致繁富，一篇一詠，朝野珍之。集五卷，今編詩三卷。」，韓翃也得到代宗兒子德宗的重視與賞識，韓翃最有名的〈寒食〉：「春城無處不飛花，寒食東風御柳斜。日暮漢宮傳蠟燭，輕煙散入五侯家。」²⁷所寫宦官為禍漢代的狀況，正是寫出唐德宗所面臨的宦官勢力問題。但是仍然是名重一時的「一篇一詠，朝野珍之」，所以詩風所表達的當然也與杜甫不同。

耿湋：「耿湋，字洪源，河東人，登寶應元年進士第，官右拾遺。工詩，與錢起、盧綸、司空曙諸人齊名，號大曆十才子。湋詩不深琢削，而風格自勝。集三卷，今編詩二卷。」也是進士及第，擠身當時主流文壇與眾人唱和。司空曙：「司空曙，字文明，廣平人，登進士第，從韋皋於劍南。貞元中，為水部郎中，終虞部郎中，詩格清華。」也是進士及第，仕途順遂。崔峒：「崔峒，博陵人。登進士第，為拾遺，集賢學士，終於州刺史，藝文傳云：終右補闕。」也是進士及第，仕途順遂。苗發：「苗發，宰相晉卿之子，終都官員外郎。」更是宰相之子，在朝廷中央最高層。吉中孚：「吉中孚，鄱陽人……始為道士，後官校書郎，登宏辭。興元中，歷翰林學士、戶部侍郎。」夏侯審：「夏侯審，大曆十才子之一，官侍御史。」多在京城任職，與杜甫這時期身在四川、湖南一代的遭遇完全不同。

由此可以推知大曆十才子這樣的顯赫為國君、駙馬、宰相所認同的文人團體，自然有多餘的心境悠閒的推敲格律與藝術的境界，對於災難的史實自然描寫不多。

因此大曆十才子的詩風，與杜甫大不相同應當在於杜甫與大曆十才子所處位置遭遇不同，加上杜甫有的安史之亂戰爭記憶，十才子中少有經歷與感受。杜甫在肅宗乾元二年（759）由劍門進入四川，至代宗大曆三年（768），由三峽出，居蜀整整十年，隨之至湖南。大曆五年冬，杜甫病死在湘江舟中，時年五十九歲。一般認定杜甫四十八歲至五十七歲間。蜀地之氣候、風土民情及遭遇所見，是奠定杜甫詩壇千古地位主要養分，本文更以此期杜甫因創傷記憶所描寫的史實為研究主體。

²⁷ 同前註，卷 245，第 8 冊，頁 2757。

五、杜甫以古鑑今記憶主體

唐代宗廣德元年，杜甫為朝廷為徵召，未赴任。二年六月，嚴武薦杜甫為檢校工部員外郎，杜甫在在成都。唐代宗永泰元年四月，嚴武病逝，杜甫離開成都，經嘉州（四川樂山）、戎州（四川宜賓）、渝州（重慶）、忠州（重慶忠縣）至雲安（重慶雲陽），大曆元年次年遷居夔州（重慶奉節），大曆三年，才因為生活困苦，離開夔州，直至大曆五年，杜甫五十九歲病死在湘江舟中。可見杜甫這時期的創作更可以表現出地方的飢饉與朝廷的負面問題。

（一）對朝廷大事的憂心

1. 廣德二年〈釋悶〉此詩主旨為關心內政，憂心肅宗不殺程元振。

詩歌中對於朝廷不誅殺隱匿吐蕃入侵，不報軍情的宦官程元振，感到十分憂心：

四海十年不解兵，犬戎也復臨咸京。失道非關出襄野，揚鞭忽是過湖城。（即今蕪湖），豺狼塞路人斷絕，烽火照夜屍縱橫。天子亦應厭奔走，羣公固合思昇平。但恐誅求不改轍，聞道嬖孽能全生。江邊老翁錯料事，眼暗不見風塵清。²⁸

所說就是十年之間，四海之內戰亂不斷，外夷入侵中原，玄宗、肅宗、代宗都有出逃經歷，百姓死傷無數，全因「豺狼塞路人斷絕」，如程元振一類的豺狼之臣阻礙官員上報，今日聽聞代宗不殺程元振，讓杜甫難以理解，更覺國家安定之日不得見了。

杜甫由聽聞代宗不殺程元振一事，引起詩人本身的戰亂記憶，所以說「四海十年不解兵」在詩人心中國家是沒有一天沒有戰亂的，所以詩人由一件不殺程元振事起，本是應該記載亂平後的安定，詩人的記憶導致詩人轉而記載戰亂前十年來的記憶悲痛，及至亂平仍是覺得只削去程元振職位不殺他，悲觀的認為國家禍亂將再起。

2. 廣德二年杜甫在〈有感五首〉主旨寫吐蕃之亂。

〈有感五首〉寫到戰亂發生後，吐蕃攻陷長安，宦官程元振力主遷都的過往，郭子儀反對，杜甫在詩中明確說明遷都不可行的原因，第一首：

將帥蒙恩澤，兵戈有歲年。至今勞聖主，何以報皇天。白骨新交戰，雲臺舊拓邊。（武德以來，開拓邊境。地連西域，皆置都督府州縣。開元中，置朔方等處節度使以統之。祿山反後數年間，西北數十州相繼淪沒，盡陷河西，隴右之

²⁸ 仇兆鰲注：《杜詩詳注》（臺北：里人書局，1980年7月30日初版），頁1070-1071。

地。) 乘槎斷消息，無處覓張騫。²⁹

此詩主旨中描寫吐蕃為亂危及中央一事，討論長安遷都洛陽，分封地方權力太大的問題。寫出當時新的戰事四起，邊患不斷，此時已苦無如張騫可以出使西域促使和平的人，鎮守領地已經迫在眉睫。「白骨新交戰，雲臺舊拓邊。」在戰爭平定之後，對於過往戰事發生原因在缺乏溝通出使人才的原因，並未得到解決，感到憂心，杜甫一直被一種負面記憶所影響著。

第三首寫到：

洛下舟車入，天中貢賦均。日聞紅粟腐，寒待翠華春。莫取金湯固，長令宇宙新。不過行儉德，盜賊本王臣。(錢謙益曰：自吐蕃入寇，車駕東幸。程元振勸帝都洛陽，郭子儀奏請亟還京師，以為東周土地狹厄，險不足恃，適為戰場。明明天子，躬儉節用。……盜賊自平。甫詩正隱括大意。)³⁰

對於唐代宗想要偏安在洛陽，不回長安一事，提出了與郭子儀相同的看法，認為洛陽雖然是富庶之地，但是在富庶之地，反而容易被群臣蒙蔽民間狀況，不了解民生疾苦，應當在長安行儉德之行，固守京都，處置群臣之中提出錯誤政策導致朝廷危機的程元振，才是安邦定國的方法，絕非遷都。

第五首：

胡滅人還亂，兵殘將自疑。登壇名絕假，報主爾何遲。領郡輒無色，之官皆有詞。願聞哀痛詔，端拱問瘡痍。(錢謙益曰：開元以前，有事於外則命使，否則止。自置八節度、十採訪，始有坐而為使者，其後名號益廣。大抵生於置兵，盛於專利，普於銜命。於是為使則重，為官則輕。天寶末，佩印有至四十。大曆中，請俸有至千貫者，宦官內外悉屬之使。此詩云：登壇名絕假，謂諸將兼官太多，所謂坐而為使也。領郡輒無色，州郡皆權臣所管，不能自達，故曰無色也。之官皆有詞，所謂為使則重，為官則輕也。)³¹

寫出當時藩鎮割據，地方勢力比朝廷還大，互相猜疑，相互攻伐，各地皆為節度使所管轄，民情無法上達，這樣的情況書寫了記憶中的過往史事，將導致地方戰亂再起，甚而因其擔憂戰爭會再發生，希望代宗可以下詔罪己，好好關心民生的詩句。

²⁹ 同前註，頁 971-972。

³⁰ 同前註，頁 973-975。(錢謙益曰：自吐蕃入寇，車駕東幸。程元振勸帝都洛陽，郭子儀奏請亟還京師，以為東周土地狹厄，險不足恃，適為戰場。明明天子，躬儉節用。……盜賊自平。甫詩正隱括大意。)

³¹ 同前註，頁 976-978。

〈登樓〉中所寫正是擔心吐蕃攻入洛陽一事：

花近高樓傷客心，萬方多難此登臨。錦江春色來天地，玉壘浮雲變古今。北極朝廷終不改，西山寇盜莫相侵。可憐後主還祠廟，日暮聊為梁甫吟。³²

全詩寫出了戰亂之時天地變色，國君的哀痛與悲傷。可是當時杜甫並不在洛陽，這樣戰爭引起作者書寫來緩和悲痛，雖然人不在戰爭地，卻仍記載戰爭之地的史實。

3. 大曆元年〈壯遊〉主旨為朝廷鬥爭嚴重造成安史之亂。

〈壯遊〉詩中，對唐玄宗、肅宗、代宗時期中朝廷與社會的不公義，其中：「朱門務傾奪，赤族迭罹殃。國馬竭粟豆，官雞輸稻粱。舉隅見煩費，引古惜興亡」，寫出朝廷鬥爭嚴重，相互殘殺，糧食都供應給朝廷舞馬，鬥雞，由此可以知道朝廷在安史之亂前，就治理失當，這是杜甫反思當時戰亂的主因。

接著寫出安史之亂起朝廷一路奔逃至蜀地：

河朔風塵起，岷山行幸長。兩宮各警蹕，萬里遙相望。崆峒殺氣黑，少海旌旗黃。禹功亦命子，涿鹿親戎行。翠華擁吳岳，螭虎嗽豺狼。爪牙一不中，胡兵更陸梁。大軍載草草，凋瘵滿膏肓。備員竊補袞，憂憤心飛揚。上感九廟焚，下憫萬民瘡。斯時伏青蒲，廷諍守御牀。君辱敢愛死，赫怒幸無傷。聖哲體仁恕，宇縣復小康。哭廟灰燼中，鼻酸朝未央。³³

寫出唐肅宗、代宗父子親領軍隊作戰，更寫出房琯領軍兵敗，胡兵更加猖獗，朝廷局勢危險，唐肅宗回京後對被毀的宗廟痛哭三日的景象。

大曆元年所寫的〈壯遊〉詩，寫的不是大曆元年的時事，主題是對於國君個人戰後賞罰失當的探討，通篇所記載的全是過往因政治失當造成的災難記憶，因此在杜甫「壯遊」一詩對於過往的記憶始終沒離開過戰爭。

4. 大曆元年在夔州所作〈諸將五首〉詩以警惕的詩語說出諸將的失誤。

第一首：

漢朝陵墓對南山，胡虜千秋尚入關。昨日玉魚（漢楚王戊太子死，天子賜玉魚一隻以斂）蒙葬地，早時金盃（盧充與崔少府女幽婚，贈充金碗，乃向時殉葬物也）出人間。見愁汗馬西戎逼，曾閃朱旗北斗殷。多少材官守涇渭，將軍且莫破愁顏。（錢謙益曰：安祿山犯關，繼以吐蕃，焚毀不已，必有發掘陵寢之

³² 同前註，頁 1130-1132。

³³ 同前註，頁 1438-1447。

虞，故告戒諸將以守涇渭也。是春，吐蕃請和，郭子儀遣兵屯奉天。）³⁴

寫於大曆元年戰事平定之時，主要告誡諸將審慎守好邊疆，切莫再發生皇室祖墳遭掘的悲愴往事。在太平之時，明顯的是在記載了以古鑑今的憂心，「多少材官守涇渭，將軍且莫破愁顏」據《杜詩詳註》所載此二句杜甫所指的是永泰元年9月，郭子儀遣請諸節度，各出兵屯要害，諸將猶擊毬為樂³⁵。杜甫在描寫諸將安心和樂生活景象時，運用的是過往悲傷的記憶，對於關內胡人有著戒慎恐懼的警戒，這全是因為過往經驗使然，使得杜甫不得不呼籲危險即將發生。

第二首：

韓公本意築三城，擬絕天驕拔漢旌。豈謂盡煩回紇馬，翻然遠救朔方兵。（郭子儀以孤軍起朔方，澧上之戰，克復長安。新店之戰，再收東都，皆用回紇之力。）胡來不覺潼關隘，龍起猶聞晉水清（唐高祖次龍門，代水清）。獨使至尊憂社稷，諸君何以答昇平。³⁶

寫當時張仁願在黃河北建三城池，以擋外敵，唐朝諸將卻反而請回紇協助打壓對抗安祿山，逼得當時任廣平王的代宗必須要親自身犯險地領兵作戰。對於當前的太平景象杜甫並沒有喜悅感，反而回想當時不該求助於胡兵，造成更深刻的隱憂。

第三首寫洛陽淪陷後諸將各領封地：

洛陽宮殿化為烽，休道秦關百二重。滄海未全歸禹貢，薊門何處盡堯封。（時河北幽、瀛皆安史餘孽盤據）朝廷衰職雖多預（一作誰爭補），天下軍儲不自供。稍喜臨邊王相國，肯銷金甲事春農。（廣德二年，王縉以同平章事，代李光弼都統行營。歲餘，遷河南副元帥。）³⁷

各地將領各自割據，軍糧都不夠自給，只有王縉肯銷兵，令士兵屯田生產，是值得大家學習的。也是思緒始終停留在當時戰爭的記憶，希望諸將隨時要有備戰的準備。都是對於過往記憶的負面影響，導致對於現今安定的不安全感，所以要重複提醒過往的失敗經驗。

³⁴ 同前註，頁 1363-1365。

³⁵ 同前註，頁 1363。

³⁶ 同前註，頁 1365-1366。

³⁷ 同前註，頁 1367-1368。

第四首寫：

回首扶桑銅柱標，冥冥氛祲未全銷。越裳翡翠無消息，南海明珠久寂寥。殊錫曾為大司馬，總戎皆插侍中貂。炎風朔雪天王地，只在忠臣翊聖朝。（錢謙益曰：此深戒朝廷，不當使中官出將也。楊思勳討安南五溪，殘酷好殺，故越裳不貢。呂太一收珠南海，阻兵作亂，故南海不靖。李輔國以中官拜大司馬，所謂殊錫也。魚朝恩等以中官為觀軍容使，所謂總戎也。炎風朔雪，皆天王之地。只當精求忠良，以翊聖朝，安得偏信一二中人。據將帥之重任，自取潰僨乎。）³⁸

此詩指朝廷任用宦官當將領，魚朝恩總攬全權，造成地方戰亂，使得朝廷與地方都無人可以護衛。這樣的評論是否中肯我們不得而知，如朝廷是否有更適合的將領，失敗的原因是否在於本身軍隊不夠。

第五首懷念嚴武治理時的安樂情形：

錦江春色逐人來，巫峽清秋萬壑哀。正憶往時嚴僕射，共迎中使望鄉臺。主恩前後三持節（嚴武一鎮東川，兩鎮劍南），軍令分明數舉杯。西蜀地形天下險，安危須仗出羣材。³⁹

五首組詩寫出了對唐朝中央朝廷治理的憂心與建言，主要在於任用宦官不當，造成地方各地為亂，沒有如嚴武一樣可以治理朝廷與地方的將領。但是五首詩的創作都不是在戰爭之時，都是努力以古鑑今希望可以有助時局。

5. 大曆元年〈秋興八首〉之四寫朝廷外患不斷。

〈秋興八首〉之四：

聞道長安似弈碁，百年世事不勝悲。王侯第宅皆新主，文武衣冠異昔時，直北關山金鼓震，征西車馬羽書馳。魚龍寂寞秋江冷，故國平居有所思。⁴⁰

長安城中宅第一直換主，隴右、關輔的吐蕃、回紇一再來犯，緊急兵書在邊境與長安之間傳遞頻繁，在夔州的杜甫對於長安，用「故國」二字形容，足見杜甫感受到局勢之危險。「故國平居有所思」其中「平居」二字點出重點，因為這是太平之時所作，但是杜甫對於戰爭「直北關山金鼓震，征西車馬羽書馳」的記憶一直揮之不去，這是杜甫在代宗時期詩風不同於當代人之處。

³⁸ 同前註，頁 1368-1370。

³⁹ 同前註，頁 1370-1372。

⁴⁰ 同前註，頁 1489-1490。

6. 大曆元年〈往在〉透過對三朝戰亂的描寫，建議未來國家治理可以步上軌道。

第一段寫到：

往在西京日，胡來滿彤宮。中宵焚九廟，雲漢為之紅。解瓦飛十里，總帷紛曾空。疚心惜木主，一一灰悲風。合昏排鐵騎，清旭散錦幪。（祿山陷兩京，以橐駝運御府珍寶。）賊臣表逆節，相賀以成功。是時妃嬪戮，連為糞土叢。當寧陷玉座，白間剝畫蟲。不知二聖處，私泣百歲翁。⁴¹

在太平之時所寫的〈往在〉，逼真彷彿如身在其地般，寫安祿山之亂，玄宗、肅宗奔逃景象。胡人滿京城，一片燒殺戮掠，王公貴族遭害⁴²，這些景象發生都已經是大曆元年前十二年的往事，杜甫仍是隨時擔心戰事再度發生。

第二段所寫：

車駕既云還，楹桷歎穹崇。故老復涕泗，祠官樹椅桐。宏壯不如初，已見帝力雄。前春禮郊廟，祀事親聖躬。微軀忝近臣，景從陪羣公。登階捧玉冊，峨冕耿金鍾。侍祠慙先露，掖垣邇濯龍。天子惟孝孫，五雲起九重。鏡奩換粉黛，翠羽猶蔥蔥。⁴³

是肅宗回朝後光復的唐朝宗廟景象，都是因為過往記憶想起的創傷事件為基礎，描寫史實中的悲傷記憶，進一步為了避免再次面臨傷害，積極的貢獻出安邦定國的意見。

第三段一轉寫到：「前者厭羯胡，後來遭犬戎。俎豆腐臠肉，罌罍行角弓。」⁴⁴京師再度被吐蕃攻陷的景象。第四段提出了安邦定國的看法：

安得自西極，申命空山東。盡軀詣闕下，士庶塞關中。主將曉逆順，元元歸始終。一朝自罪己，萬里車書通。鋒鏑供鋤犁，征戍聽所從。冗官各復業，土著還力農。君臣節儉足，朝野懽呼同。中興似國初，繼體同太宗。端拱納諫諍，和風日冲融。赤墀櫻桃枝，隱映銀絲籠。千春薦陵寢，永永垂無窮。京都不再火，涇渭開愁容。歸號故松柏，老去苦飄蓬。⁴⁵

作品寫的也是肅宗朝過往戰亂景象的記憶，不是當前的景象。所以此詩也是因為以古鑑今影響下的作品。因為避免戰亂史實再次發生，所以積極建議如果可以調動山東一

⁴¹ 同前註，頁 1428-1430。

⁴² 仇兆鰲注：《杜詩詳注》：「《幸蜀記》：『天寶 15 年 7 月，祿山令張儒通，害霍國公主、永王妃、侯莫陳氏、駙馬楊朮等八十餘人，又害皇孫、郡縣主、諸妃等三十六人。』」，頁 1429。

⁴³ 同前註，頁 1430-1432。

⁴⁴ 同前註，頁 1432。

⁴⁵ 同前註，頁 1432-1434。

帶兵，讓所有有能力的人都效忠朝廷，國君下詔自我反省，讓上諫之路暢通，所有邊疆將領都能聽從朝廷命令，無用的官員各自遣回，各地邊民族都能恢復自我耕農，君臣一起節儉度日。如此京城才能免於災難，得到安定。

7. 在大曆元年〈折檻行〉中表達出對於代宗重用魚朝恩表達不滿。

〈折檻行〉寫的是永泰年間之事：

嗚呼房魏不復見，秦王學士時難羨。青衿胄子困泥塗，白馬將軍若雷電。千載少似朱雲人，至今折檻空嶙峋。婁公不語宋公語，尚憶先皇容直臣。（永泰二年，以觀軍容使左監門衛大將軍魚朝恩判國子監事，故曰青衿胄子困泥塗，白馬將軍若雷電。當時大臣箝口，效婁師德之畏遜，而不能繼宋璟之忠讜，故以折檻為諷。）⁴⁶

此詩寫的是過往朝政缺失的負面記憶，杜甫以漢成帝時朱雲請誅安昌侯，成帝盛怒之下，要斬直諫之臣朱雲，朱雲手攀殿上檻欄，使得成帝知其忠心。而今唐代宗一朝沒有可以冒死上諫的忠臣，全同於武則天稱帝時的宰相婁師德不敢說任何一句話，任由宦官主導國子監。對於魚朝恩當權，國子監中無人敢言深感憂心，其實真正的災難並未發生。

8. 大曆二年〈能畫〉、〈鬪雞〉一再提醒唐皇朝獲得表面的昇平，君王一定要嚴以律己。

〈能畫〉也是追憶往日時君王不理朝政，沉迷於雜技、聲色之中、導致亂事：

能畫毛延壽，投壺郭舍人。每蒙天一笑，復似物皆春。政化平如水，皇明斷若神。時時用抵戲，亦未雜風塵。⁴⁷

又〈鬪雞〉一詩也指君王沉迷於鬥雞舞馬：

鬪雞初賜錦，舞馬解登牀。簾下宮人出，樓前御曲（一作柳）長。仙遊終一闕，女樂久無香。寂寞驪山道，清秋草木黃。⁴⁸

都是追悼往事，請當朝王公貴族切勿自我沉迷於此，寫的不是眼前亂事，是對於天寶年間君王沉迷娛樂造成戰亂的負面追憶。在太平盛世之前，杜甫的以史為鏡的自覺，一再提醒時人和自己這些表面的安定與和平是不可信的是不真實的，君王的娛樂歌舞昇平景象對於杜甫反而都會引起過往的災難記憶與改進思考。

⁴⁶ 同前註，頁 1570-1571。

⁴⁷ 同前註，頁 1522-1523。

⁴⁸ 同前註，頁 1523-1524。

9. 大曆二年〈洛陽〉寫昔日唐玄宗奔蜀後回朝景象。

〈洛陽〉一詩寫的也是天寶十四年的往事：「洛陽昔陷沒，胡馬犯潼關。天子初愁思，都人慘別顏。清笳去宮闕，翠蓋出關山。故老仍流涕，龍髯幸再攀。」⁴⁹描寫往日安史之亂洛陽陷落，玄宗奔蜀再次回來時眾臣感動悲痛之景。

杜甫用一種居安思危，用以古書鑑今方法表達正面建議的筆法寫詩，正是其不同於當時大曆十才子主流詩風價值所在。

(二)對地方災難的描寫

1. 廣德元年在梓州所做〈喜雨〉一詩，表面寫蜀地久旱得雨，卻也寫出了蜀地的糧食短缺。

〈喜雨〉詩描寫：

春旱天地昏，日色赤如血。農事都已休，兵戈況騷屑。巴人困軍須，慟哭厚土熱。滄江夜來雨，真宰罪一雪。穀根小蘇息，沴氣終不滅。何由見寧歲，解我憂思結。崢嶸羣山雲，交會未斷絕。安得鞭雷公，滂沱洗吳越。（原注：時聞浙右多盜。）⁵⁰

詩中寫出蜀地因為四方戰亂未休，必須供應軍需，土地不得休息，已經短缺糧食了，加以近日四方久旱，幸而梓州得雨，詩中並擴及提到吳、越一帶也陷入一樣的境遇，期望能和梓州一樣得已紓解此久旱之苦，這是關心所在之地的作品。所在喜雨的同時，杜甫卻擔心著戰爭再起與其他地方的供需是否完備。這是一種因過往記憶所引起的居安思危，先天下之憂而憂的情感。

2. 廣德元年在閬州所做〈王命〉一詩，寫吐蕃為亂蜀地一事

〈王命〉：

漢北豺狼滿，巴西道路難。血埋諸將甲，骨斷使臣鞍。（廣德元年，李之芳等使吐蕃，被留。）牢落新燒棧，蒼茫舊築壇。（嚴武入朝，吐蕃陷河西、隴右，又圍松州，高適不能制，故思武也。）深懷喻蜀意，慟哭望王官。⁵¹

寫到蜀地特有棧道被燒，高適無法退敵，朝廷任用舊將郭子儀，蜀地百姓仍希望嚴武得以安定地方。「牢落新燒棧，蒼茫舊築壇」詩歌最後回到了過往戰爭中蜀地的多災

⁴⁹ 同前註，頁 1525-1526。

⁵⁰ 同前註，頁 1019-1020。

⁵¹ 同前註，頁 1044-1045。

多難「新燒」的棧道與「舊築」的高壇，都留下不只一次的戰爭災害遺跡。

其中〈西山三首〉也是寫吐蕃為亂蜀地西方屏障岷山的情形：

夷界荒山頂，蕃州積雪邊。築城依白帝，轉粟上青天。蜀將分旗鼓，羌兵助鎗鋌。西南背和好，殺氣日相纏。⁵²

這一段寫蜀地將領與羌族共同對抗吐蕃入侵一事，接著：

辛苦三城戍，長防萬里秋。烟塵侵火井，雨雪閉松州。風動將軍幕，天寒使者裘。漫山賊營壘，迴首得無憂？⁵³（廣德元年，吐蕃陷松、維、保三城，及雲山新築二城。高適不能救，於是劍南、西山諸州亦入於吐蕃。）

寫整個蜀地都淪陷入了吐蕃之手，朝廷中央應當正視這個問題。「子弟猶深入，關城未解圍。蠶崖（蠶崖關在導江西北五十里）鐵馬瘦，灌口米船稀。辨士安邊策，元戎決勝威。今朝烏鵲喜，欲報凱歌歸。」⁵⁴更是寫吐蕃陷松州（四川松潘）、維州（四川理縣）為亂蜀地的情形，此時戰馬瘦弱、軍糧稀少，蜀將只能與西方外邦羌族聯合，才得以轉危為安，地方戰亂不斷景象，是寫地方特有戰亂情況的詩歌。

〈冬狩行〉一詩則寫：

君不見東川節度兵馬雄，校獵亦似觀成功。夜發猛士三千人，清晨合圍步驟同。禽獸已斃十七八，殺聲落日回蒼穹。幕前生致九青兕，駱駝疊嶂垂玄熊。東西南北百里間，仿佛蹴踏寒山空。有鳥名鵩鵒，力不能高飛逐走蓬。肉味不足登鼎俎，何為見羈虞羅中。春蒐冬狩侯得同，使君五馬一馬驄。況今攝行大將權，號令頗有前賢風。飄然時危一老翁，十年厭見旌旗紅。喜君士卒甚整肅，為我迴轡擒西戎。草中狐兔盡何益，天子不在咸陽宮。朝廷雖無幽王禍，得不哀痛塵再蒙。嗚呼！得不哀痛塵再蒙。（時代宗幸陝，詔徵天下兵，無一人應召者，故感激言之。）⁵⁵

詩歌中記載了梓州刺史章彝代理節度使大肆狩獵的場景，這樣好大喜功的場景，一轉回到地方勢力盛大，然而回想到過往吐蕃攻陷長安，代宗逃亡，藩鎮都守住自我勢力不肯救援。

3. 永泰元年〈三絕句〉一詩寫邊疆民族進攻陝西等地，難民入蜀一事。

⁵² 同前註，頁 1045-1046。

⁵³ 同前註，頁 1046-1047。

⁵⁴ 同前註，頁 1047。

⁵⁵ 同前註，頁 1055-1058。

該年吐蕃、吐谷渾，党項羌等，分兵進攻陝西等地，難民流入了四川等地。連劍南節度使郭英乂召部屬反叛，逃至簡州，反而被普州刺使韓澄所殺，從邊疆陝西的亂事，演變成四川境內的亂事。

第一首：

前年渝州殺刺史，今年開州殺刺史。羣盜相隨劇虎狼，食人更肯留妻子？⁵⁶

渝州、開州都在蜀國境內，此詩記載了民亂，二位刺使被殺後，地方完全無人管理，所以盜賊四起，老弱婦孺都不能免於被食的慘況。

第二首：

二十一家同入蜀，惟殘一人出駱谷。自說二女鬻臂時，迴頭卻向秦雲哭。⁵⁷

以一位女人的口述，寫因邊疆兵亂逃入蜀地的人，二十一家只有一人逃出。

第三首更明白寫出唐朝的問題：

殿前兵馬雖驍雄，縱暴略與羌渾同。聞道殺人漢水上，婦女多在官軍中。⁵⁸

大家紛紛逃入蜀地的原因，在於聽說京城中的官兵與邊疆為亂的外夷一樣，殺人無道，任意棄屍，搶奪婦女。

這首記載的是杜甫三年所見的代宗時亂事，詩歌主體是以一位女子的悲傷回憶為主軸，然後回憶起整個災難的起源，竟然只是一個傳說「殿前兵馬雖驍雄，縱暴略與羌渾同」，大家對於朝廷不信任，所以只好往蜀地逃難。是一首透過他人記憶所創作的史詩。

4. 大曆元年〈白帝〉一詩寫夔州地方戰亂後的景象

〈白帝〉詩：

白帝城中雲出門，白帝城下雨翻盆。高江急峽雷霆鬪，古木蒼藤日月昏。戎馬不如歸馬逸，千家今有百家存。哀哀寡婦誅求盡，慟哭秋原何處村。⁵⁹

先描寫了在大雨之下，惡劣的天氣中，戰馬在戰爭之後已經沒有力氣，當地百姓在長期戰亂之後，所存只有十分之一人，寡婦在原野中慟哭，找不到可以寄居的村落。此詩的創作是一種倒敘法，是透過當時戰亂平定的景象，回憶之前戰亂所造成的遺民與

⁵⁶ 同前註，頁 1240-1241。

⁵⁷ 同前註，頁 1241。

⁵⁸ 同前註，頁 1241-1242。

⁵⁹ 同前註，頁 1350-1351。

地景慘況。

5. 大曆三年〈歲晏行〉經湖南岳陽所見是人民無以為生。

〈歲晏行〉詩中寫出了所見岳陽百姓經濟生活的困苦：

歲云暮矣多北風，瀟湘洞庭白雪中。漁父天寒網罟凍，莫徭（長沙雜夷，有名莫徭）射雁鳴桑弓。去年米貴闕軍食，今年米賤大傷農。高馬達官厭酒肉，此輩杼軸茅茨空。楚人重魚不重鳥，汝休枉殺南飛鴻。況聞處處鬻男女，割恩忍愛還租庸。往日用錢捉私鑄，今許鉛鐵和青銅。刻泥為之最易得，好惡不合長相蒙。萬國城頭吹畫角，此曲哀怨何時終。⁶⁰

整體而言所寫為岳陽當地，農民與漁民皆無法得到基本溫飽，原因在於前一年缺收，米貴時，朝廷要求農民捐米糧給中央軍隊，今年豐收，米糧的價格變得便宜，使得米糧所賣的所得難以繳租稅，只好賣兒賣女為僕；更深一層的是朝廷又開始加製貨幣，使得通貨膨脹，漁民捕魚外，還要打獵以增加收入，才能得以溫飽，如果朝廷再不加處理，杜甫憂心如此怎能不擔心民亂再起。

此詩所說的「萬國城頭吹畫角」，災難預言也是還未發生的狀況，是留存在杜甫記憶中的景象。

6. 大曆三年〈登岳陽樓〉在湖南岳州，（今湖南岳陽）西城門樓，俯瞰洞庭湖。

〈登岳陽樓〉：

昔聞洞庭水，今上岳陽樓。吳楚東南坼，乾坤日夜浮。親朋無一字，老病有孤舟。戎馬關山北，憑軒涕泗流。⁶¹

所寫的當是聽聞幽州守將當年又殺了節度使，戰亂又起，「吳楚東南坼，乾坤日夜浮」，寫的正是自己處於地方，看到國家社稷陷入危險，感到擔憂萬分。此時的杜甫並不在戰地現場。

7. 大曆四年〈客從〉一詩寫自己在潭州生活的貧困

在〈客從〉詩中寫到：

客從南溟來，遺我泉客（泉先又名泉客，即鮫人，泣則成珠）珠。珠中有隱字，欲辨不成書。緘之筐笥久，以俟公家須。開視化為血，哀今徵斂無。⁶²

⁶⁰ 同前註，頁 1943-1945。

⁶¹ 同前註，頁 1946。

⁶² 同前註，頁 2035-2036。

寫出基層民眾的辛苦，連杜甫都沒有多餘錢財可以繳稅，只有友人所送的珍珠，需要在需要時繳交，卻已化為粉末，心傷如何應付收斂的官員。這樣的情境也是在中央的大曆十才子未曾體驗到的。另一方面友人送珍珠本是喜樂富足的象徵，但是在喜樂的同時，讓他又擔憂起自己的經濟與百姓的經濟狀況。

8. 大曆五年〈白馬〉、〈風疾舟中伏枕書懷三十六韻奉呈湖南親友〉詩寫臧玠之亂，所在潭州地方兵亂再起。

指當時湖南兵馬使臧玠殺潭州刺史兼湖南觀察使崔瓘所造成的亂事，杜甫剛好在兵亂所在地：

白馬東北來，空鞍貫雙箭。可憐馬上郎，意氣今誰見。近時主將戮，中夜傷於戰。喪亂死多門，嗚呼淚如霰。⁶³

對於地方再陷入戰亂感到萬分擔心，寫的是親身遭遇的亂事。寫的卻反而顯得低調與平靜，比較於對於過往的戰爭記憶，真正的面臨悲傷時反而是低聲的嗚咽。

〈風疾舟中伏枕書懷三十六韻奉呈湖南親友〉一詩中除了描寫自己的老病與傷心：

公孫仍恃險，侯景未生擒。書信中原闊，干戈北斗深。畏人千里井，問俗九州箴。戰血流依舊，軍聲動至今。葛洪尸定解，許靖力還（一作難）任。家事丹砂訣，無成涕作霖。⁶⁴

寫出地方臧玠之亂，得不到中原音訊的慌亂與深沉傷痛。這是親臨戰場的悲傷，這一類的作品是大曆詩人不曾發現與描寫的，應該說當時他們也不知道這樣的資訊。

六、結語

由杜甫所述可以了解唐代宗時期，初期沿續安史時期亂事，二京難以安定，地方天災人禍頻繁都是杜甫所關心的主要議題，及至大曆元年至五年唐代宗政局與亂事稍微得到穩定時間，杜甫詩歌仍舊以提醒者角度提醒朝廷與政府官員，不要輕忽外敵與忽視民生，十才子的詩歌則是顯現出難得安定與穩定的局勢。

探究其原因及所呈現的意義，可以分為二大方向思考。

其一是詩人本身的人格特質，杜甫在士大夫之家的傳統教養之下，經歷了「讀書破萬卷」的養成之後，卻面臨了安史之亂，一切家族基業與人生規畫，最終都歸於零，

⁶³ 同前註，頁 2074。

⁶⁴ 同前註，頁 2096。

加上個人情感儒家中「悲天憫人」的情懷，因此所關心與觀看的多在社會經濟及個人生涯中無法解決的問題，因此記錄下來的史事多是戰亂的史詩，這一部分反而是執政者與史學家「不經意」或「有意」忽略的。

所謂不經意的部份正是因為這些「史實」，往往只是大環境中眾多百姓中一小部分人民的災難與苦痛，執政者與史學家完全沒有留意到，也無從得知。又往往因為其所處地點與見聞所限，有意或無意只紀錄表現時代盛世太平的景象。

另一方面是因為詩人所處的地點與遭遇不同，所描寫的景物與記載的事件自然不同，足以代表唐代宗時期的主流詩風者仍是大曆十才子與劉長卿、韋應物，因為處於朝廷中央，或正任職於官位上，所以對於民生的困苦與邊疆亂事自然有意無意中忽視不加以記錄，往往追求自我感受與純藝術之美。

因此杜甫此時期的作品表現，是能真實呈現社會另一面的困苦與反應朝廷重大缺失，留待後人引以為戒的，這正是杜甫所表現文化遺產的價值。

如〈有感五首〉、〈壯遊〉、〈諸將五首〉、〈秋興八首〉、〈往在〉寫的都不是大曆年間的戰事，卻是對於國君個人戰後不罰程元振，卻加罪房琯，賞罰失當的評論。〈折檻行〉寫的也是對永泰年間宦官主導國子監的不滿。

另一部分珍貴的作品，也是大曆十才子沒有經歷到的地方災亂，〈喜雨〉寫的是對於地方將面臨乾旱與饑饉；〈王命〉寫的是吐蕃為亂蜀地一事；〈三絕句〉寫的是渝洲、開洲刺史被殺，難民逃入蜀地的亂事，寫出了地方上食人的悲劇事。〈白帝〉寫的是夔州楚地一帶，地方災後大雨為患百姓無以為家的地方亂後景象；〈歲晏行〉、〈客從〉寫的是一路所見中央政策失當，楚地一帶地方人民雖然豐收，生活仍然難以為繼的悲慘經濟狀況。

〈登岳陽樓〉、〈白馬〉、〈風疾舟中伏枕書懷三十六韻奉呈湖南親友〉寫的是湖南兵馬使臧玠之亂，地方得不到中央消息與援助，萬分痛苦的悲痛。

這些創傷記憶下所表現的作品，所記載的多是從他人口中或自己對於戰爭記憶的假設情境，顯然不一定是杜甫所親身體驗或已經發生的事實。

從唐代宗初期到大曆年間，整體而言中央朝廷政局是由危轉安的，地方則是寫民亂與飢荒不斷，所以杜甫詩中寫中央朝政是由記錄當代史事戰亂，到追思過往過失，要朝廷引以為戒。杜甫的詩中則一再反省與提醒唐代皇朝要留意朝政，不要再重蹈覆轍，如〈能畫〉、〈鬥雞〉詩中所指應當節儉謹慎。

對於朝廷中央內政上，杜甫不隱諱的直接批評了代宗朝當權的三位宦官，分別為「李輔國」——〈杜鵑行〉批評其偕同肅宗父子架空玄宗。「程元振」——〈釋悶〉

中直指其失職隱匿軍情造成外夷攻入京城，應當殺之、〈有感五首〉對於程元振建議遷都一事更是多加批評，期望國君多檢討自己缺失。「魚朝恩」—〈諸將五首〉對於宦官魚朝恩總攬政權感到不滿、〈折檻行〉不滿國子監中無人敢對魚朝恩干政一事提出諫言，更足以見得此期杜甫詩歌有別於大曆十才子、韋應物、劉長卿的社會現實意義。

在地方上杜甫則紀錄了大曆十才子所未曾注意到的四川湖南一帶民亂與饑荒。大曆四年杜甫在湖南楚地所見，如同〈蠶穀行〉中所說：「天下郡國向萬城，無有一城無甲兵。焉得鑄甲作農器，一寸荒田牛得耕。牛盡耕，蠶亦成。不勞力士淚滂沱，男穀女絲行復歌。」地方的亂事是沒有停止過的。

這樣預言未發生的悲劇，在當時自然是不易傳入君王御前的。杜甫發揮了創傷記憶所表現的聞之者足以戒之的正面價值，但是這樣的手法卻也阻礙了建議能傳到君王御前的可能性，這樣的具有警世功用作品正是杜甫作品的重要文學遺產價值。

臺閣詩人大曆十才子與杜甫是生活在同一時代不同世界的文人，大曆十才子多半年少進士及第為國君、駙馬、宰相權力核心所保護，大曆十才子，眼中所見的多半只有悠閒的生活與豐衣足食的景象，在皇朝巨大的災難後，享受著難得可貴的安逸與滿足，所以是君王眼中的主流詩風，也是能代表當時的詩風。但是杜甫的詩歌卻是能記載當時不為人知的百姓苦難面，更可以提供後世理解中央與地方民生的差距，並且引以為戒的。

引用書目

- 上海古籍出版社編：《唐五代筆記小說大觀》，上海：上海古籍出版社，2000年。
- 仇兆鰲編：《杜詩詳注》，臺北：里人書局，1980年。
- 杜甫著、楊倫編輯：《杜詩鏡銓》，臺北：藝文印書館，1998年。
- 姚合：《極玄集》，收於《文淵閣四庫全書》，第1332冊，據國立故宮博物院藏本影印，
臺北市：臺灣商務印書館，1983年。
- 洪邁：《容齋三筆》，收於《四部叢刊續編》。臺北市：臺灣商務印書館，1966年。
- 陳弱水：〈思想史中的杜甫〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，第69本，第1分，
1998年3月。
- 張忠綱等注：《杜甫詩選》，臺北：三民書局，2012年。
- 智不空譯著：《仁王護國般若波羅蜜經》，臺北：新文豐出版社，1989年。
- 彭定求編：《全唐詩》，北京：中華書局，1960年。
- 傅璇琮：《唐代詩人叢考》，北京：中華書局，1996年。
- 黃奕珍：〈「景語」的作用——以杜甫〈秦州雜詩〉中與「邊塞」有關之詩篇為例〉，
《東華漢學》第10期，2009年12月。
- 黃龍興：〈於負面遺產中重構創傷記憶——從奧斯維辛博物館到景美人權文化園區〉
《世界資產保存學刊》，2011年第17期。
- 黃自鴻：〈重組杜甫的面孔：從現代傳記到「心史」的回溯式閱讀〉，《國文學報》
第55期，2014年6月。
- 廖美玉：〈漫遊與漂泊——杜甫行旅詩中的兩種類型〉，《臺大中文學報》，第33期，
2010年12月。
- 歐陽脩：《新唐書》，臺北：中華書局，1975年。
- 蔣寅：《大曆詩人研究》，北京：中華書局，1995年。
- ：《百代之中：中唐的詩歌史意義》，北京：北京大學出版社，2017年。
- 釋皎然：《詩式》，收於《學海類編》，臺北市：文源書局印行。
- 蘇怡如：〈流離中的自我與風景——杜甫湖南紀行詩析探〉，《東華漢學》第13期，
2011年6月。

The Uniqueness of The Time Du Fu's Works Delivered during The Imperial Period of Tang Dai Zong

Lin, Yi-ling^{*}

Abstract

Du Fu's poems have strongly important function and energy on historical literature. This article talks about the value of "Negative Heritage" in historical research topics. We discuss negative cultural heritage value of Du Fu's poems by his special psychological traumatic memory.

At the age of Tang Dai Zong, Du Fu's poems concern with the wrong court policy, local famine and the frontier chaos. Different from the ten talents of Da Li in history of literature, Liu Chang-Qing, Wei Ying-Wu and other famous poets whose poems describe scenery and artistic pursuit.

This article starts with the historical background of Tang Dai Zong and discusses the text of Du Fu's poems. His poems are different from the mainstream poetry at the age that was temporary peaceful and happy after the troubled times. He still took responsibility of criticizing politics and portraying local disaster. For this reason, the meaning of negative literary heritage from Du Fu's poems in the history is better than the mainstream poetry of that time.

Keywords: Du Fu, Tang Dai Zong, traumatic memory, Negative Heritage

^{*} Associate Professor, Soochow University Chinese Literature Department.

《北市大語文學報》第二十期；69-92頁
臺北市立大學中國語文學系 2019年6月

從《海東書院課藝》概觀晚清 臺灣童生八股文教育

游適宏*

【摘要】

多年來，光緒十八（1892）年刊行的《海東書院課藝》被認為「已經失傳」，但臺灣大學圖書館因戴炎輝先生家屬的捐贈，於2010年獲得此書典藏。「課藝」是書院中的習作，《海東書院課藝》共四卷，全部收錄八股文，計收110位作者的185篇作品，其珍貴的文獻價值來自於它是臺灣現存兩部「書院課藝總集」之一，與《瀛洲校士錄三集》並稱；此外，更是國內目前可見、唯一出自臺灣學子的「八股文總集」。

《海東書院課藝》採「生題」與「童題」分別收錄，故於卷三、卷四可讀到當時肄業於書院的「童生」八股文習作成果，並略窺海東書院的八股文教育。本文將海東書院的童生八股文教育大致歸納為：「體認文道合一」、「熟誦四書文句」、「學習詮題立意」、「膏火獎勵上進」。《海東書院課藝》的「再度問世」，對清代臺灣科舉教育和古典文學的研究而言，都具有重要的意義。

關鍵詞：海東書院課藝，八股文，臺灣古典文學

一、緒說

書院的課藝，係書院中學子們參加各種考課（如月課、季課、官課、師課等）的試卷；這些課藝經匯選而編成的總集，或可視為書院的「學報」、「集刊」¹。魯小俊《清代書院課藝總集敘錄》共著錄了中國大陸各省的現存清代書院課藝總集196種²。而臺灣方面，在清代也有課藝總集的編選，但過去很長的一段時間裡，這些書幾乎都被列進「失蹤者名單」，包括刊刻於光緒十八年（1892）的《海東書院課藝》：

其他官吏也有將校士或書院院課的文章選刻的，以臺灣而言，清雍正六年（1728年）三月，巡臺御史夏之方「因歲試告竣，擇其文尤雅馴者付之梓，而因以發之，益使臺之人知錄其文者之非徒以示人也。」編為《海天玉尺編初集》。翌年（1729年），夏氏留任，乃得於三月舉行科試，於是「多取醇正昌博者，為臺人更進一格，亦俾知盛朝文教之隆、設科取士之法，以光明正大為宗，而不得囿於方隅聞見間也。乃更合歲、科試文得八十首付之梓，以為多士式。」是為《海天玉尺編二集》。清乾隆年間（十八世紀中末期），巡臺御史張湄又集校士之文為《珊枝集》。清嘉慶年間（十九世紀初期），巡臺御史楊開鼎編有《梯瀛集》。清道光年間（十九世紀初中期），臺灣兵備道兼提督學政徐宗幹曾「考錄制義雅馴者」，編為《東瀛試牘》，又集「說經、論史及古近雜體詩文」為《瀛州校士錄》。清光緒年間（十九世紀末、二十世紀初期），臺灣兵備道兼提督學政唐景崧則集海東書院院課文字為《臺灣海東書院課選》。以上均為清代臺灣官方選刻文章之例，目前這些書已經難得一見。³

〈《臺澎海東書院課選》序〉：「道、咸間，崇川徐清惠公以巡道兼督學，雅意振興，如期按課論文外，有背誦經書之課；復加小課，以賦詩雜作相與切磋。風會既開，於是乎有課藝之刻。……臺無課選久矣。自高郵夏筠莊、錢唐張鷟洲兩侍御有「玉尺」、「珊枝」等編，然皆校士之作。惟清惠公院課一集，四十餘年，無有踵而行之者；今方伯唐公、廉訪顧公、郡伯前護道唐公囑檢近年課藝，重為評定，付之手民，猶清惠公意也。校慰之役，則監院翁廣文景藩之

* 本文為科技部專題研究計畫執行成果。計畫執行期間，承蒙國立臺灣大學圖書館特藏組提供協助，謹此致謝。

¹ 魯小俊：〈課藝總集：清代書院的『學報』和『集刊』〉，《湖南大學學報：社會科學版》29卷2期（2015年3月），頁39。

² 魯小俊：《清代書院課藝總集敘錄》（武昌：武漢大學出版社，2015年），〈凡例〉，頁25。

³ 林文龍：《臺灣的書院與科舉》（臺北：常民文化事業公司，1999年），〈科舉下的僵化文體〉，頁215-216。

力為多云。」可知此部課藝是由他主持選文，再交給翁景藩校定，然後開雕出版，可惜今已未傳。⁴

然而，上引「失傳」的研判，完全不該苛責，因為現藏臺灣大學圖書館的《海東書院課藝》，係來自臺大法學院教授、前司法院院長戴炎輝（1909～1992）家屬的捐贈，於2010年後始成為館藏，是以國立臺灣文學館2013年出版的《臺灣漢語傳統文學書目新編》也未及著錄。這部《海東書院課藝》的「再度問世」，即與現典藏於國立臺灣圖書館的《瀛洲校士錄三集》並列為現存兩部「臺灣書院課藝總集」。《瀛洲校士錄》原有初集、二集、三集（初集和二集今均未見）⁵，同樣都是「海東書院」學子們的課藝，唯《海東書院課藝》收錄的全是「八股文課藝」，不同於《瀛洲校士錄》只收「說經、論史及古近體詩文」⁶，故《海東書院課藝》也是國內目前可見、唯一出自臺灣學子的「八股文總集」⁷。

舊址位於臺南的海東書院，為康熙五十九年（1720）時任臺廈道的梁文煊所創設，其後數度遷建。《海東書院課藝》係由光緒十七年（1891）來臺任「鹽運史銜前護理臺澎兵備道兼按察使銜臺南府知府」的唐贊袞⁸與當時的海東書院山長施士洁（1856～1922，光緒三年進士，進士施瓊芳之子）共同編選。唐贊袞在「序」中自云「護攝道蒙，偶於公暇檢閱歷年課作」：

惟課文久無刻本，不足以存其真而式之的。贊袞護攝道蒙，偶於公暇檢閱歷年課作，率多散佚，茲就所存及搜輯者重加評定，與監院翁蔽屏廣文點竄而校勘

⁴ 楊永智：《明清臺南刻書研究》（臺中：東海大學中文系碩士論文，2002年），頁138。

⁵ 由於連橫《臺灣詩乘》曾提及《瀛洲校士錄》收有黃通理有詩數首、陳尚恂〈詠菊〉八首、彭廷選〈孟蘭竹枝詞〉十二首、曹敬〈螺杯〉，但國立臺灣圖書館的藏本卻沒有這些詩，故楊永智《明清臺南刻書研究》（臺中：東海大學中國文學系碩士論文，2002年）推斷，國立臺灣圖書館所藏《瀛洲校士錄三集》可能僅是上卷，另有下卷。但筆者以為，連橫也有可能看到的是《瀛洲校士錄》初集或二集。

⁶ 「今東渡視事未久，歲試屆期，自夏五望至六月朔，竭十餘日之力，次第局試，糾察防閑，爬羅剔抉，得優等及新補弟子員如額，仍惴惴於積弊之未盡除，而真才之未盡獲也。……試竣，集諸生徒於海東書院，旬鍛而月鍊之。解經為根柢實學，能賦乃著作通才，故考錄制藝雅馴者，已編為《東瀛試牘》，而說經、論史及古近體詩文並肄業及之者，哀集二卷，曰《校士錄》，俾庠塾子弟有所觀感，而則效焉為誘掖獎勸之助，藉以鼓舞而振厲之。就文藝而成德行，則上為國家儲黼黻之才，下為海邦廣弦誦之教，將見靈秀煥發、瑰奇挺生、鳳起蛟騰、日華雲爛，必大有人焉，傑出於瀛洲壺嶠間乎！」徐宗幹：〈瀛洲校士錄序〉，收於徐宗幹：《斯未信齋文編》；黃哲永、吳福助編：《全臺文》（臺中：文叢閣圖書公司，2007年），冊5，頁57-58。

⁷ 說「國內目前可見」，是因為透過「國家圖書館網站·古籍特藏文獻資源」，可檢索到美國加州大學洛杉磯分校（UCLA）圖書館也典藏另一部《海東書院課藝》。至於稱「唯一出自臺灣學子的八股文總集」，則因鄭用錫《述毅堂制藝》、洪繡《寄鶴齋制義文集》雖皆難得的保存了八股文集，但均屬「別集」。

⁸ 因為他同時兼臺南府知府，故施士洁的「序」稱他為「郡伯唐公」，有別於另一位「方伯唐公」——指光緒17年任福建臺灣布政使的唐景崧。

之，生、童共得百數十藝，亟付手民，冀開海邦風氣之先，非敢謂諸生之文有以幾於作者，亦取其不悖於理法，俾互相切磋，為集思廣益之一助也。⁹

這些歷年課作經過整理評定，便成為精選「生、童共得百數十藝」的《海東書院課藝》。全書共4卷，也按卷分裝為4冊。卷一119頁、卷二82頁，收錄「生題」；卷三89頁（缺第67頁）、卷四76頁，收錄「童題」；全書4卷共收「題目數」133題，「篇目數」185篇，「作者數」110人。當初撰寫《明清臺南刻書研究》時無緣得見《海東書院課藝》的楊永智先生，於2017年4月至臺大圖書館訪書後寫成〈課藝佳槧幸仍在：臺灣海東書院出版知見錄〉¹⁰；中國大陸的汪毅夫教授也因為《海東書院課藝》中收錄其曾祖父汪春源的八股文，於2017年5月發表的〈汪爺爺講故事之三十七講：清代台灣的制藝〉¹¹中談及此書。

清代臺灣書院的入學考試一年一次，「通過入學考試之學生，分內課生、外課生、附學生等三級，每一等級生員與童生各半」¹²，《海東書院課藝》的「生」、「童」分卷收錄，即反映生員與童生是肄業於書院的兩類成員。童生，就是尚未取得生員資格的學子。「清代應考生員之試者曰童生，亦曰儒童」，「無論年齡大小，壯艾以至白首之老翁，凡入試者統目之為童生也」¹³。童生通過三級童試——「縣考」、「府考」、「院考」，「即成為國家的學生，稱為生員，又稱庠生、茂才、博士弟子，俗稱秀才、相公，之後方能進入府、州、縣學學習。因為學宮中有半橢圓形的水池，也叫泮池，故稱進學為『入泮』」¹⁴。「具備了秀才資格，就增加了不少社會地位，又可享受免徭役、免丁稅，見地方官可站立回話、不得施以笞刑等多項優待」¹⁵，故嚴格來說，童生其實尚未進入「士」的社會階層，又因生員名額相當有限¹⁶，許多童生也難以「入泮」。

⁹ 下文引自此書者，概以夾註標明出處。

¹⁰ 楊永智：〈課藝佳槧幸仍在：臺灣海東書院出版知見錄〉，見網址 http://blog.sina.com.cn/s/blog_929e6b720102x4dm.html，檢索日期：2019年6月11日。

¹¹ 汪毅夫：〈汪爺爺講故事之三十七講：清代台灣的制藝〉，見網址 <http://hk.crntt.com/doc/1046/6/4/5/104664538.html?coluid=7&kindid=0&docid=104664538>，檢索日期：2019年6月11日。

¹² 臺灣省文獻委員會編纂：《重修臺灣省通志》（南投：臺灣省文獻委員會，1993年），卷6「文教志」，頁113。

¹³ 商衍鎰：《清代科舉考試述錄及有關著作》（天津：百花文藝出版社，2005年），頁3。

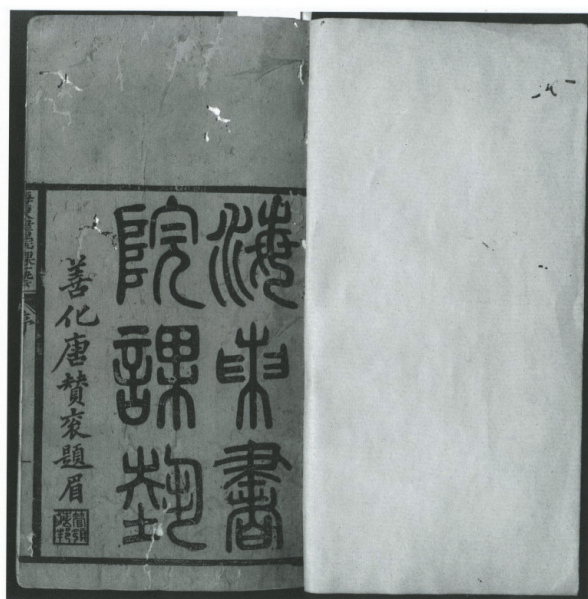
¹⁴ 劉濤：〈清代地方生員「入泮」述概〉，《四川文理學院學報》20卷3期（2010年5月），頁60。

¹⁵ 林文龍：《彰化書院與科舉》（臺中：晨星出版公司，2012年），頁129。

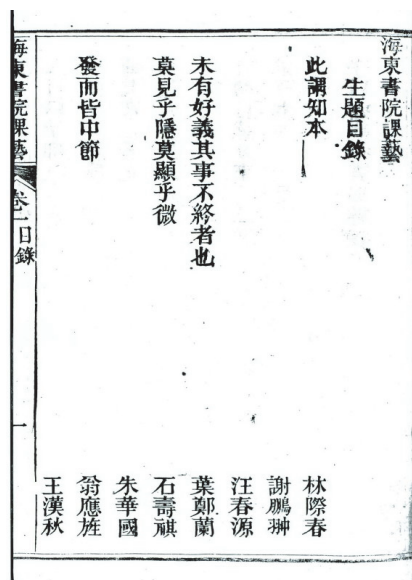
¹⁶ 康熙26年時，取進文、武生各20名，臺灣、鳳山、諸羅三縣各取進文、武生各12名，故文生總數為56名。即使臺灣設省（光緒十一年）後全臺劃分為三府、十一縣、三廳、一直隸州，據王惠琛《清代臺灣科舉制度的研究》（成功大學歷史語言研究所碩士論文，1990年）的統計，光緒16年的文生取進員額也僅132名。

這群沒有功名的人，縱然為科舉而努力，卻近乎無聲無息，唯憑著「課藝總集」中偶然入選而留下些許痕跡。以《海東書院課藝》來說，其中固然有臺灣最後一位進士汪春源（1869～1923，光緒14年中舉人，光緒29年中進士）的作品¹⁷，但其他一百多位沒機會通過鄉試、甚至連生員都還沒考取的人，《海東書院課藝》也保存了一部分他們用功的心思。這正是《海東書院課藝》的可貴之處。

海東書院肄業學子的具體學習表現，過去只能從《瀛洲校士錄三集》窺見。如今，《海東書院課藝》得以再度流傳，無疑能讓後世對海東書院的教育成果有更進一步的認識。本文即以《海東書院課藝》卷三、卷四為素材，略探海東書院關於「童生」的「八股文教育」。



圖一 唐贊袞題「海東書院課藝」



圖二 《海東書院課藝》「目錄」

¹⁷ 《海東書院課藝》至少留存汪春源 7 篇八股文。另卷一的〈子聞之曰是禮也〉，目錄雖列為汪春源之作，但內文卻署為葉鄭蘭之作。

二、體認文道合一

由於政策的影響，清代的書院幾乎取代了官學，成為科舉教育的主要機構，供生員和童生做應考準備。唐贊袞和施士洁在《海東書院課藝》書前的「序」中皆指出，海東書院是培養科舉人才的考課式書院：

粵自海東建立書院，章甫逢掖之儒進德修業，彬彬有鄒魯遺風，每屆賓興登甲科者，指不勝屈。自是觀感興起，赴考者自盛於前。（唐贊袞序）

吾臺之有海東書院也，舊在郡學西偏，為巡道梁公所創建，……道、咸間，崇川徐清惠公以巡道兼督學，雅意振興，如期按課論文外，有背誦經書之課；復加小課，以賦詩雜作相與切磋。（施士洁序）

而在培養科舉人才的各種習作文類中，八股文當然是最重要的。一方面，《欽定大清會典事例》提示了書院課試的主要內容：

書院肄業士子，令院長擇其資稟優異者，將經學史學治術諸書，留心講貫，以其餘功兼及對偶聲律之學。其資質難強者，且令先工八股，窮究專經，然後徐及餘經，以及史學治術、對偶聲律。至每月課試，仍以八股為主，或論或策，或表或判，聽酌量兼試，能兼長者酌賞，以示鼓勵。¹⁸

另一方面，清代鄉試、會試均考三場：「第一場：四書制義題三，五言八韻詩題一。第二場：五經制義題各一。第三場：策問五」¹⁹，其中前兩場都得考八股文，乾隆四十七年（1782）甚至明定「若頭場詩文既不中選，則二、三場雖經文、策、論間有可取，亦不准復為呈薦」²⁰，更強化了第一場的門檻篩選地位，「四書制義題」成為攸關去取的關鍵。

海東書院是臺灣書院中最早頒行學規者。乾隆六年（1741），時任分巡臺灣道的劉良璧建立六條〈海東書院學規〉——明大義、端學則、務實學、崇經史、正文體、慎交遊，其中「正文體」所規範的就是八股文教育：

¹⁸ 崑岡等修：《欽定大清會典事例》卷 317「學校·各省書院」，見沈雲龍主編：《近代中國史料叢刊三編》（臺北：文海出版社，1989 年），冊 663，頁 4022。

¹⁹ 杜受田等修：《欽定科場條例》卷 13「三場試題」，見沈雲龍主編：《近代中國史料叢刊三編》（臺北：文海出版社，1989 年），冊 473，頁 1099。

²⁰ 崑岡等修：《欽定大清會典事例》卷 265「命題規制」，見沈雲龍主編：《近代中國史料叢刊三編》（臺北：文海出版社，1989 年），冊 663，頁 1637。

正文體：自明以帖括取士，成、弘為上，隆、萬次之，啟、禎又次之。我朝文運昌明，名公巨篇，汗牛充棟，或兼收博採、或獨宗一家。雖各隨風氣為轉移，而理必程、朱，法則先正，不能易也。夫不仰泰山，誤止狙狴之高；不窮典謨，妄誇諸子之陋。諸生取法宜正，立言無陂。²¹

乾隆二十七年（1762），時任分巡臺灣道的覺羅四明又擴增為八條學規——端士習、重師友、立課程、敦實行、看書理、正文體、崇詩學、習舉業，其中「正文體」與「習舉業」皆為八股文而發，「習舉業」並就「正文體」可能引起的「文」、「道」衝突加以闡述：

正文體：道之顯著者，謂之文。自有天地以來，蓋已有之。顧代各異尚，體亦數變，……至有明鄉、會兩闈，以八股取士，本荊公經義而參以帖括遺意，學者代聖賢立言，於以發揮天地民物之理。其一定繩尺，比諸詩賦、論策，更宜細意燙貼，故至今遵守而不變也。……我朝氣運昌隆，人才輩出。國初如熊、劉諸公外，張京江、韓慕廬、李文貞公輩，皆能精理內涵，浩氣外達，誠足以日月經天，江河行地矣。即近代以來，風氣稍異，而清真雅正，明訓昭宣，其作文直抒所見者，如桐城方氏、金壇王氏、宜興儲氏、張百川、任翼聖數家，實能以濂、洛、關、閩之理，運王、唐、歸、胡之法者，學者尤不可不奉為主臬。

習舉業：今人分舉業與理義之學為兩段事，謂舉業有妨於理義之學，此說非也。蓋舉業代聖賢立言，必心和氣平，見解宏通，自綱常名教以及細微曲折之理，萬有畢備。然後隨題抒寫，汨汨然來，此正留心理義之學者，乃可因之以發其指趣。朱子曰：「使孔子在今日，也須應舉」，正此意也。²²

所以，《海東書院課藝》的編纂刊行，無疑是海東書院學規「正文體」、「習舉業」的具體實踐成果。施士洁也秉遵覺羅四明所訂學規「習舉業」中「今人分舉業與理義之學為兩段事，謂舉業有妨於理義之學，此說非也」的觀點，在《海東書院課藝》的「序」裡重申「作文」的根柢：

²¹ 范咸等編纂：《重修臺灣府志》卷8「學校」，見高賢志主編：《臺灣方志集成》（臺北：宗青出版社，1995年），冊5，頁289。

²² 余文儀等編纂：《續修臺灣府志》卷8「學校」，見高賢志主編：《臺灣方志集成》（臺北：宗青出版社，1995年），冊8，頁358-359。

伏讀欽定四書文上諭，國家以經義取士，人心士習之端倪，呈露者甚微，而徵應者甚巨。方靈臯先生謂聖謨洋洋，古今教學之源流盡於是矣。……今人分舉業與理義之學為二事，且謂舉業有妨於理學，甚而目之曰「敲門磚」，一離場屋，即鄙棄而不屑為。不知制藝代聖賢立言，非但如今之講家，支支節節，強立一二句書旨，定一間架，妄以聖賢理義相湊泊，大抵為時文立柱穿插起見，其於聖賢立言本意，何翅千里？……學者作文，苟能從經文傳注涵泳而出，而又一體驗於身心，精實之作，自然不可磨滅。「舉業」二字既認得真，以為拜獻之先資可也，以為經傳之羽翼亦可也。（施士洁序）

文中所云：「苟能從經文傳注涵泳而出，而又一體驗於身心，精實之作，自然不可磨滅」，固然是清代官方向來的學術立場，《欽定四書文》書前乾隆諭旨：

國家以經義取士，將使士子沉潛於四子五經之書，闡明義理，發其精蘊，因以覘學力之深淺與器識之淳薄。²³

但「文」與「道」互通合一的看法，也可說是承自朱熹。朱熹的立場，當然還是以「道」為本，但並不像程頤只提「作文害道」一端，他在〈與汪尚書〉中說：「若曰惟其文之取，而不復議其理之是非，則是道自道、文自文也。道外有物，固不足以為道，且文而無理，又安足以為文乎？蓋道無適而不存者也，故即文以講道，則文與道兩得，而一以貫之，否則亦將兩失之矣」²⁴，《朱子語類》亦謂：「道者，文之根本；文者，道之枝葉。惟其根本乎道，所以發之於文皆道也」，「主乎學問以明理，則自然發為好文章」²⁵，也在〈答楊宋卿〉中指出：詩的工拙「亦視其志之所向者高下如何耳，是以古之君子，德足以求其志，必出於高明純一之地，其於詩固不學而能之」²⁶。「文」與「道」既是合一而非互斥，在海東書院學作時文、研習舉業，便不僅僅是「拜獻之先資」，更有「經傳之羽翼」的聖賢理義價值。

²³ 方苞編，王同舟、李瀾校注：《欽定四書文校注》（武漢：武漢大學出版社，2015年），頁1044。

²⁴ 朱熹：《晦菴集》卷30，見永瑤等編：《文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1986年），冊1143，頁660。

²⁵ 黎靖德編：《朱子語類》卷139「論文上」，見永瑤等編：《文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1986年），冊702，頁802。

²⁶ 朱熹：《晦菴集》卷39，見永瑤等編：《文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1986年），冊1144，頁110。

三、熟誦四書文句

《海東書院課藝》共有篇題數目133個。由表一可見，其中5個出自《大學》（佔3.8%），9個出自《中庸》（佔6.8%），68個出自《論語》（佔51.1%），51個出自《孟子》（佔38.3%）。這樣的比重分布，其實頗符合《欽定科場條例》中鄉試、會試「第一場」的「四書制義題」考法：

第一場：四書制義題三，五言八韻詩題一。第二場：五經制義題各一。第三場：策問五。四書題，首《論語》，次《中庸》，次《孟子》。如第一題用《大學》，則第二題用《論語》，第三題仍用《孟子》。

這表示「第一場」的三篇八股文，一定有出自《論語》和《孟子》的題目，《大學》和《中庸》則只考其一。《海東書院課藝》的篇題有近90%集中於《論語》、《孟子》，應該也反映了海東書院學子們的學習傾向。

表一 《海東書院課藝》題目出處比率表

	論語題		孟子題		大學題		中庸題	
	題數	比率	題數	比率	題數	比率	題數	比率
總題數（生題＋童題）	68	51.1%	51	38.3%	5	3.8%	9	6.8%
童題	30	46.2%	29	44.6%	3	4.6%	3	4.6%

至於收錄童生作品的卷三、卷四，共有篇題數目65個。由表一可見，其中3個出自《大學》，3個出自《中庸》，30個出自《論語》，29個出自《孟子》。若分別計算65個「童題」的論語題、孟子題、大學題、中庸題所佔比率，再與133個「童題和生題」的論語題、孟子題、大學題、中庸題所佔比率相較，論語題、孟子題一樣合計佔了90%；唯就全書來看，論語題的數目佔了過半，比孟子題多了不少；但只就「童題」來看，論語題只比孟子題多了一題²⁷。

這65個「童題」，如「長國家」²⁸、「獲」²⁹、「有能一日」³⁰、「必偃」³¹、「潤

²⁷ 「及其更也」一題，《海東書院課藝》置於卷三，顯然是把它當成典出《論語》的題目，但《論語·子張》原文並無「及其」二字，故或應視為典出《孟子·公孫丑下》。

²⁸ 〈大學〉：「孟獻子曰：『畜馬乘，不察於雞豚；伐冰之家，不畜牛羊；百乘之家，不畜聚斂之臣。與其有聚斂之臣，寧有盜臣。』此謂國不以利為利，以義為利也。長國家而務財用者，必自小人矣。」

²⁹ 〈中庸〉：「子曰：『人皆曰「予知」，驅而納諸罟獲陷阱之中，而莫之知辟也。人皆曰「予知」，擇

色之」³²、「而不磷」³³、「耦」³⁴、「試劍」³⁵、「張儀」³⁶、「則熱中」³⁷、「而後喻」³⁸……，多截自完整句子的其中一部分；或如「舜憲章文」一題切在「仲尼祖述堯、舜，憲章文、武」兩句間，「有李螯」一題切在「井上有李，螯食實者過半矣」兩句間，都頗有「截搭題」³⁹的意味。題目這麼藏頭去尾，自然是為了讓準備參加三級「童試」的童生熟背四書章句。這些「簡化的文題，原本就不是要給經書讀得不熟的人看的」，「一篇八股文的簡化文題與文章之間，其實有一段經書原文隱而不宣，但卻是合格的考生都看得到的」⁴⁰。相較於卷一、卷二的「生題」，「童題」更容易出現這種吝字省文的題目形式，表二即以大學題、中庸題為例，不難看出「生題」大多給的是完整的一句，「童題」則大多只給半句，甚至只給一個詞。

乎中庸，而不能期月守也。』」

³⁰ 《論語·里仁》：「子曰：『我未見好仁者，惡不仁者。好仁者，無以尚之；惡不仁者，其為仁矣，不使不仁者加乎其身。有能一日用其力於仁矣乎？我未見力不足者。蓋有之矣，我未之見也。』」

³¹ 《論語·顏淵》：「季康子問政於孔子曰：『如殺無道，以就有道，何如？』孔子對曰：『子為政，焉用殺？子欲善，而民善矣！君子之德風；小人之德草；草上之風，必偃。』」

³² 《論語·憲問》：「子曰：『為命：裨諲草創之，世叔討論之，行人子羽修飾之，東里子產潤色之。』」

³³ 《論語·陽貨》：「佛肸召，子欲往。子路曰：『昔者由也聞諸夫子曰：『親於其身為不善者，君子不入也』。佛肸以中牟畔，子之往也如之何？』子曰：『然，有是言也。不曰「堅」乎？磨而不磷；不曰「白」乎？涅而不緇。吾豈匏瓜也哉？焉能繫而不食！』」

³⁴ 《論語·微子》：「長沮桀溺耦而耕。孔子過之，使子路問津焉。長沮曰：『夫執輿者為誰？』子路曰：『為孔丘。』曰：『是魯孔丘與？』曰：『是也。』曰：『是知津矣！』問於桀溺，桀溺曰：『子為誰？』曰：『為仲由。』曰：『是魯孔丘之徒與？』對曰：『然。』曰：『滔滔者，天下皆是也，而誰以易之？且而與其從辟人之士也，豈若從辟世之士哉？』耨而不輟。子路行以告，夫子憮然曰：『鳥獸不可與同群！吾非斯人之徒與而誰與？天下有道，丘不與易也。』」

³⁵ 《孟子·滕文公上》：「然友反命，定為三年之喪。父兄百官皆不欲，曰：『吾宗國魯先君莫之行，吾先君亦莫之行也，至於子之身而反之，不可。』且志曰：『喪祭從先祖。』」曰：『吾有所受之也。』謂然友曰：『吾他日未嘗學問，好馳馬試劍。今也父兄百官不我足也，恐其不能盡於大事，子為我問孟子。』」

³⁶ 《孟子·滕文公下》：「景春曰：『公孫衍、張儀，豈不誠大丈夫哉？一怒而諸侯懼，安居而天下熄。』」

³⁷ 《孟子·萬章上》：「人少，則慕父母；知好色，則慕少艾；有妻子，則慕妻子；仕則慕君，不得於君則熱中。大孝終身慕父母。五十而慕者，予於大舜見之矣。」

³⁸ 《孟子·告子下》：「人恒過，然後能改；困於心，衡於慮，而後作；徵於色，發於聲，而後喻。入則無法家拂士，出則無敵國外患者，國恆亡。然後知生於憂患而死於安樂也。」

³⁹ 王凱符《八股文概說》（北京：中華書局，2002年）：「截搭題是指截取四書中某些語句中的個別詞語，搭配而成文題。此類題目全在為難士子，不僅題意難明，作法也不易掌握。……截搭題有『有情截搭』與『無情截搭』之分，『有情截搭』即詞語內容有內在聯繫，如「子曰：述而不作，信好古，竊比我於老彭」，『子曰：默而識之，學而不厭，誨人不倦，何有於我哉』，這是《論語·述而》中的兩章，如果文題截搭為『述而不作，學而不厭』，這就是『有情截搭』，這類題目寫起來還較容易；如果截搭為『述而不作，何有於我哉』，則是『無情截搭』了。『無情截搭』的題目，寫起來更不易把握。」（頁46-47）。但「截搭題」是否可如上文舉例般截搭成題，論者或有不同看法，參閱侯美珍：〈明清科舉八股小題文研究〉，《臺大中文學報》第25期（2006年12月），頁163。

⁴⁰ 黃明理：〈八股文的表格化整理——以歸有光的四書文為例〉，《政大中文學報》第11期（2009年6月），頁98。

表二 「生題」、「童題」中的大學、中庸題

童題	生題
1.不遠矣	1.此謂知本
2.是故聚財	2.未有好義其事不終者也
3.長國家	3.莫見乎隱莫顯乎微
4.得一善	4.發而皆中節
5.獲	5.人皆曰予知至人皆曰予知
6.舜憲章文	6.子曰天下國家至中庸
	7.惡其文之著也
	8.知遠之近知風之自

或有基於題目切截的詞語辨識度較低，所以另加提示者，如「是也（武王句）」、「他日（又獨立句）」。此款題目為「童題」特有，其理由應如戴名世〈己卯行書小題序〉所云：「且夫制舉業者，其體亦分為二：曰大題，曰小題。小題者，場屋命題之所不及，而郡縣有司及督學使者之所以試童子者也。」此款題目的特徵有二：一是透過「○○句」協助童生確認題目出自哪本書、哪一章；二是以特別短小、極其平淺的題目，來訓練學子扣題聚焦，樹立文章中心。以出自《論語·季氏》的「他日（又獨立句）」來說，原典是：

陳亢問於伯魚曰：「子亦有異聞乎？」對曰：「未也。嘗獨立，鯉趨而過庭。曰：『學詩乎？』對曰：『未也。』『不學詩，無以言。』鯉退而學詩。他日又獨立，鯉趨而過庭。曰：『學禮乎？』對曰：『未也。』『不學禮，無以立。』鯉退而學禮。聞斯二者。」陳亢退而喜曰：「問一得三，聞詩，聞禮，又聞君子之遠其子也。」⁴¹

題目僅限「他日」而不作「他日又獨立」，「又獨立」只當附加提示，其目的即在教導學子認清：「他日」與「他日又獨立」儘管來自《論語》同篇同章，甚至是同一句，但題目既是「他日」，便絕非「他日又獨立」，多三個字就成了另一題，迥然不侔。本題入選的蔡祖纓之作開篇寫道：

由學詩而復為述芳，難忘於他日矣。夫曰他日，則已非復學詩之日矣。伯魚更為計之，能勿深望於他日乎！若曰：鯉也不敏，亦念夫子誨人所未語於前日者，

⁴¹ 蔣伯潛：《語譯廣解四書讀本——論語》（臺北：啟明書局，1996年），頁259。

應必語於明日矣。不意往訓猶存，曩日之領悟未深，今日之時序更異，光陰其荏苒乎！覺一經追思而謳吟之，歲月至今忽忽已非矣。

他以「由學詩而復為述芳，難忘於他日矣」破題，以「夫曰他日，則已非復學詩之日矣」承題，固然依據「伯魚學詩」做為開展文意的背景，卻緊扣「他日」闡發，不去牽扯「又獨立」。這樣簡淨的題目，無疑可協助學子在寫八股文時有效收攏題意，深入推想原典中一個小細節與全章之間的繫連線索。

四、學習詮題立意

《海東書院課藝》於每篇八股文末尾皆置評語，例如「理法兼到，思筆雙清」、「志和音雅，揣摩純熟」、「法密機圓，取材宏富」等印象式、點悟式⁴²的讚美外，也會特別指出「佳作」在詮題立意上不同於他卷之處，以為學習範本。例如卷四侯志仁〈大貉〉，評語一方面指陳「諸卷、他卷」的缺失，一方面肯定「此卷」認題精審，析論到位：

輕於堯舜之道為「大貉」，欲輕者為「小貉」，自應將題字拆開抉發，對「小貉」說如匣劍帷燈，方為合作。諸卷膠定「大貉」二字，多連上而不能照下，惟此卷沙明水淨，無半點浮烟漲墨犯其筆端，且能以「大」字作「先」字解，不似他卷泛填大國尊大等語，尤為有識。（頁61）

「貉以大名，輕稅之始也」、「輕堯舜之道，貉實開其先」是侯志仁在破題、承題時即先釐清義界，至篇章之末，除了譴責「以大貉為藉口」、「以大貉為厲階」的「小貉」之流，也提及「失於貉而變本加厲，勢不至於桀不止乎」的橫征暴斂，危害尤甚。這便是評語所謂的「連上照下」，透過《孟子》「欲輕之於堯舜之道者，大貉小貉也；欲重之於堯舜之道者，大桀小桀也」的章旨來凸顯「大貉」：

夫然，而大貉之稱，非創論矣。以彼寬征省賦，法制不由乎舊章，則即輕堯舜以類推焉，將禹貢三壤之則，固未易為大貉期，亦周道九夷之通，更不必為大貉望。

⁴² 關於此種文學評論方式，或稱為印象式批評，如黃維樑〈詩話詞話和印象式批評〉（收於黃維樑：《中國古典文論新探》，北京大學出版社，1996年），或稱為點悟式批評，如蔡靜平〈《詩品》「點悟式」批評方法與古代詩話〉（《中州學刊》2001年第4期）。

夫然，而大貉之號，有定評矣。以彼薄斂輕徭，章程不鑒於成憲，則即輕堯舜以起例焉，將虛無清淨之徒，恐以大貉為藉口，亦曲說異端之學，且以大貉為屬階。

何也？則以崇貉道者，適成為小貉也。況夫失於貉而變本加厲，勢不至於桀不止乎。二十取一，子當亦恍然悟矣。（頁62）

又如卷三曾應王〈獲〉，評語也指陳其他試卷「搬衍填砌」、「糾纏不清」，唯此卷懂得理清題意，分層洗發：

「獲」字典實，除《周禮》⁴³、《書經》外，經書亦少，概見作者總以空鑿生發，無中生有，方能出色。通閱試卷，非將「驅」、「予智」話頭搬衍填砌，即將上文「罟」字兩兩對舉，糾纏不清，只求能緊切朱註「機」、「檻」二字，分詮者亦不可得。此作清機徐引，末比將「機」、「檻」分詮，極有生發。（頁13）

此題典出《中庸》第七章：

子曰：「人皆曰『予知』，驅而納諸罟獲陷阱之中，而莫之知辟也。人皆曰『予知』，擇乎中庸，而不能期月守也。」⁴⁴

曾應王之作，開頭先指出「獲」是比「罟」更變本加厲的獵捕器具，故尤暴露出人心的貪婪巧詐：

繼罟驗獲，驅愈工矣。夫獲較罟，其機心尤巧且捷也。繼罟而為此，驅不益工哉？且以人心之詐也，苟非設一至巧之機，神之以至捷之技，則網羅雖云嚴密，驅逐猶未為已，甚也。乃何以變計百出，既設其機以導之，必入復神其技以杜其或出，夫且顯取不已施以詐，夫且正求不已投以貪，蓋未嘗不嘆機心一動，真有出人意料外者爾。（頁12）

末段則如評語所云，依《四書章句集註》的「獲，機檻也」加以發揮：

且夫獲也者，誘其入不使其出，猝以待非緩其圖，其機甚神也，其檻甚固也。蓋械非運之以機，則械未神。獲非機詐環生乎？運用焉則不擊自動，森布焉又自然而然而獲，遂為驅者所知盡而能索。

⁴³ 《周禮·秋官·雍氏》：「春令為阱、獲、溝瀆之利於民者，秋令塞阱杜獲。」

⁴⁴ 蔣伯潛：《語譯廣解四書讀本——中庸》（臺北：啟明書局，1996年），頁7。

抑器非閑之以檻，則器未固。獲非柱檻綺交乎？左之右之防其閑，束之縛之密其隙而獲，遂為斯人所動色而驚心。

合觀陷阱，彼予知其知避乎？（頁13）

這篇〈獲〉不僅懂得用「罟」來襯托「獲」，又直接把用來註解「獲」的「機檻」拆成「機」、「檻」兩股論述，可說是構思縝密，闡發得宜。

《海東書院課藝》有好幾個題目是同時選刊兩篇或三篇，透過「同一題目，不同寫法」的比較，正可引導學子掌握八股文詮題立意的關鍵。例如卷三有兩篇〈不患莫己知〉，共同點是對題中「不患」二字均有深刻的詮解：

後二比詮發「不患」二字，詞意精切，極得題分餘妥。（李占祥卷，頁27）

中後四比用意曲折，詮「不患」二字，語有勛兩。（歐重三卷，頁29）

李占祥對於題中的「不患」，一方面對「身在林泉，心懷魏闕」不以為然，也對「終南捷徑」的矯俗干名予以譴責：

然而不患莫知者，天下未嘗無其人也，世固有委心任運，矯其情於不見不聞，曠達為懷，匿其迹於若遠若近，人世間寂寂無聞，此泯乎人之見，而非己之所先者也，則不患胡為焉。

然而不患莫知者，天下又未嘗無是人也，世固有學問不足服人，乃託山林以藏拙，聲華不足動眾，乃假泉石以文奸，天壤內寥寥無與，此異乎人之為，而非己之所願者也，則不患奚貴焉。

而要非所論於君子之莫己知也。（頁26）

再者，又強調君子對於美譽令名，當然是「患」的，否則怎會「聲聞過情，君子恥之」（《孟子·離婁下》）、「君子疾沒世而名不稱焉」（《論語·衛靈公》）？但若已然盡力「求為可知」，做好自己能做的、該做的，也要明白人間總有無法克服的客觀限制，「成事在天」終究難免，故所謂「不患」，重點在「人之知也聽之，人之不知也亦聽之」、「有知己也任之，莫知己也亦任之」，放寬心胸，保持「不患其所不當患」、「不患其所不必患」的態度：

大抵聲聞之過情，君子恥之，恥之而謂其不患，正其有深於患也。君子知美譽之來，非由倖致，假令朝廷不上賢能之書，何由直達於君相？草野不著修士之行，曷克見原於友朋？念及此，而人之知也聽之，人之不知也亦聽之，而於人

何尤乎？君子所由撫乎己，而不患其所不當患者耳。

抑沒世之不稱，君子疾之，疾之而明其不患，正其有甚於患也。君子知聲稱之播，非可倖邀，假令生前之懿行無聞詩書，何以播為歌詠？身後之榮名隨滅，俎豆曷以薦其馨香？念及此，而有知己也任之，莫知己也亦任之，而於人何咎乎？君子所為返乎己，而不患其所不必患者耳。

蓋惟求為可知而已矣。（頁26）

而歐重三對於題中「不患」的申論，則重在「不患」並非強行壓抑，故作無謂，而是長期的修身養性，已能讓自己懂得安時處順，「不以物喜，不以己悲」，幾近於「無所患」的境界：

且夫不患者非故為強制也，我生得力之處，祇堪自喻，不必有心以制境，而境胥平，并不因境以累心，而心彌快。一日之遇，常若可以終身，是擬議交集於前，而我之心自泰然也，不平何為乎？

抑不患者非故作矯情也，吾儒修省之功，何求真賞，遇之苦者心自甘，而哀懷亦覺廣大，境之逆者心自順，而身體并覺寬舒。意外之遭，常若安之意中，是毀謗日迫於躬，而我之心自坦如也，悲憫何事乎？（頁28）

文中甚至還嘲諷：他人不識君子的才德，其實是他人的遺憾與損失，君子何須自貽伊戚，用他人的錯誤懲罰自己：

知道德裕於己，則庸流之詆毀，有不戚戚於中者，而奚不自適夫懷來乎。蓋人無旌別之識，引咎者自在人也，何患焉！情有所戀者患，情有所擾者亦患，所謂不患者，固有獨喻於不患之中焉。

知仁義修於心，則世俗之刺譏，有不介介於懷者，而詎不克泯夫怨尤乎。蓋人無藻鑑之明，抱憾者當在人也，何患焉！⁴⁵

《海東書院課藝》藉由兩篇〈不患莫己知〉佳作的解說，讓學子觀摩「題目關鍵字」的分析面向——什麼是「不患」、為什麼「不患」、該如何做到「不患」，引導學子認知「深入詮釋題目」的重要。

卷四中兩篇並置的〈是也（武王句）〉，則示範了八股文精確審題的必要性。編選者在黃鳴謙作品之末提示：

⁴⁵ 此段兩股顯然不對稱，或因後股於鈔錄時脫漏，或前股「情有所戀者患，情有所擾者亦患，所謂不患者，固有獨喻於不患之中焉」為衍文。

此題「是」字要還他實際，「也」字要還他虛神，但能將上意倒融於二字中，何難掄縱自如。諸卷多苦虛滑，惟此卷波瀾老成，毫髮無憾。（頁16）

此題典出《孟子·梁惠王下》，齊國擊敗燕國，齊宣王自認進一步吞沒燕國乃上天所賜，「不取」恐有天殃。孟子則提出「民悅則取，民不悅則不取」的標準，前者的例子是周武王，後者的例子是周文王：

齊人伐燕，勝之。宣王問曰：「或謂寡人勿取，或謂寡人取之。以萬乘之國，伐萬乘之國，五旬而舉之，人力不至於此。不取，必有天殃；取之何如？」孟子對曰：「取之而燕民悅，則取之；古之人有行之者，武王是也。取之而燕民不悅，則勿取；古之人有行之者，文王是也。以萬乘之國，伐萬乘之國，簞食壺漿以迎王師，豈有他哉？避水火也。如水益深，如火益熱，亦運而已矣。」⁴⁶

此章其實有兩個「是也」，但題目的附加提示為「武王句」，即強調作文時必須聚焦在「武王是也」，而非「文王是也」。但高手是一方面既鎖定「武王是也」，也善於以「文王是也」映襯。黃鳴謙在開篇的破題、承題，便先指出孟子之意實不在「武王是也」，談周武王根本是「故先為反言之耳」：

先即是以言取之者，意不在乎是也。夫必至是而後可取，以是之為民悅也，然如是者惟武王，孟子故先為反言之耳。對宣王曰，以燕為如是之可取者，不必泛言夫天命也，亦先驗之民情而已矣。（頁15）

其後他對周武王滅商紂是「民悅而取」做進一步的分析——周武王固然動用了武力，但民之所悅，不在征誅討伐，而在征誅討伐之前，周武王已得民心；「民悅而取」和「取而民悅」絕對不同，這是必須辨析清楚的：

如謂稱干比戈，當年叩馬偕來，卒莫逃西山之極諫，則是之功成變伐，或未可信為定評。

如謂六韜三略，當日飛熊入夢，實幸得東海之陰謀，則是之績奏征誅，或有難援為定論。

然而億兆人倒戈相向，覺是之浹髓淪膚者，固已合自西自東自南自北之思，無不於是而率服。

然而三千人同德相成，覺是之恩深澤厚者，原非僅如虎如貔如熊如羆之眾，始

⁴⁶ 蔣伯潛：《語譯廣解四書讀本——孟子》（臺北：啟明書局，1996年），頁47。

克於是而效勞。（頁15）

之後在沿此理路的鋪敘中，作者不斷用「是」來代指「武王之取」，也就是評語所謂的「此題『是』字要還他實際」。「是」雖表面上看似「奪地爭城」，其實是「深恤民瘼」的「救民鋤暴」，「放牛歸馬」的意義遠大於「鷹揚虎賁」，故結尾呼應破題的「意不在乎『是』也」，反而揭露「文王是也」的「是也」才是孟子舉例「武王是也」的真意——「學為文王，則庶乎其近之矣」：

以是知四海永清，「是」有感乎民隱者矣，無論「是」之散財發粟，民皆被其鴻恩，即「是」之封墓式閭，民亦歌其駿績，會朝清明之世，舉千古救民鋤暴者，皆可即「是」以為準繩焉，夫豈若急功近利之流，託言於天眷有屬也哉？

以是知萬方誕告，「是」有深恤乎民瘼者矣，微特鷹揚虎賁，「是」原為民而用武，即放牛歸馬，「是」更為民以修文，武城大告之時，舉萬世之伐罪弔民者，要必即「是」以為坊表焉，夫豈若奪地爭城之主，巧飾於天威肅將也哉？

王而欲取燕也，亦知燕民之果悅焉否耶？不然者，學為文王，則庶乎其近之矣。（頁16）

另一篇林廷岳的〈是也（武王句）〉，也一樣採用凸顯「是」以扣題的寫法：

「是」非強而致也，「是」非威以臨也，「是」非要結乎民心而後得也。蓋其德深平日，早已動萬姓之傾心，故軍前稽首，厥角若崩，即武庚諸臣，亦且向軍門而納款，非深得其心，何能如「是」？往事其堪追也，一為念及乎「是」，能勿即「是」而為王切指之。

「是」蓋應之以自然也，「是」蓋出於不容已也，「是」蓋深愜乎其心而無間也。以彼倒懸待解，久望拯救之有人，故迎師士女，紹王見休，即微子遜荒，亦終受封土而稱藩，非心之寔悅，其肯若「是」？軼事猶如昨也，試為回憶及「是」，安得不即「是」而為王借證之。（頁17）

原典的「是」為表達肯定判斷的動詞，但兩篇文章都巧妙兼用為代名詞，擴充了「武王之取」的討論縱深。唯林廷岳的文章只循原典之意：「有是順民而取，可為勝燕實證之焉。夫是之取，是民悅而取也」，不如黃鳴謙的文章婉轉牽合「文王是也」，以跌宕生姿的筆法，在將孟子塑造為「言在此而意在彼」的譎諫高手同時，也彰顯自身細讀《孟子》的精微體會，故《海東書院課藝》的編者別以「諸卷多苦虛滑，惟此卷波瀾老成」譽之。

五、膏火獎勵上進

李兵《書院與科舉關係研究》引《桂平縣誌》謂：「書院考課，據老師宿儒所傳聞及光緒所見，有官課，有師課。課自縣官者為官課。官課有甄別，有月課。甄別，每歲一次，多以正、二月行之。月課，月一次。課自山長者為師課。師課，每月一次。凡官、師各課，生員分超等、特等、一等；童生分上取、中取、次取。官課超等、特等，皆給膏火、花紅。師課無花紅，但給膏火。」⁴⁷海東書院的情況大致相似，乾隆五年時：

議准臺灣士子遠隔重洋，未能前赴鼇峰書院肄業，今臺灣地方現有海東書院，據貢生施士安願捐水田千畝，以充膏火之資，應照省會書院之例，每學各保數人，擇其文堪造就者送院肄業；令該府教授兼司訓課，酌量田租多寡，以供書院之用。⁴⁸

據臺灣省文獻委員會《重修臺灣省通志》，「月課通常每月兩次，分官課及師課各一次」，「舉行月課時，經常五日前預先告示考題，例如四書文、五言詩各一篇。月課後，依學生文藝優劣分出等第，並依等第高下給予膏火」，「學生參加月課，一來可以磨練文藝，以備他日科舉中式；二來可以領取膏火以糊口度日」⁴⁹。連橫《臺灣通史·教育志》：

康熙二十三年，知府衛臺揆始建崇文書院。五十九年，分巡道梁文瀛亦建海東書院；各縣後先繼起，以為諸生肄業之地。內設齋舍，延師主席，設監院以督之。每月官、師各試一次，取生、童各二十名，每名給膏火銀七錢。課外各四十名，每名三錢七分。⁵⁰

又參考清代鄭鵬雲、曾逢辰纂輯的《新竹縣志初稿》，「明志書院章程」也有依據考課成績核發膏火的規定：

全年考課八期，每月官師二期，生員超等一名給膏伙銀二圓，餘超等均一圓；特等一名給膏伙一圓，餘均五角；一等不給。童生上取一名給膏伙銀一圓，餘

⁴⁷ 李兵：《書院與科舉關係研究》（武漢：華中師範大學出版社，2005年），頁218。

⁴⁸ 崑岡等修：《欽定大清會典事例》卷317「學校·各省書院」，見沈雲龍主編：《近代中國史料叢刊三編》（臺北：文海出版社，1989年），冊663，頁4020-4021。

⁴⁹ 臺灣省文獻委員會編纂：《重修臺灣省通志》（南投：臺灣省文獻委員會，1993年），卷6「文教志」，頁114。

⁵⁰ 連橫：《臺灣通史》，見《臺灣文獻史料叢刊》第一輯（臺北：大通書局，1984年），冊19，頁274。

上取均五角；中取一名給膏伙銀五角，餘中取均二角五瓣；次取不給。⁵¹

又林文龍《彰化書院與科舉》引陳金田譯《臨時臺灣舊慣調查會第一部調查第三回報告書臺灣私法》第一卷，彰化白沙書院也按考課優劣發給膏火：

該院於年初官課時，取生員十二名為內課生，二十名為外課生；另取童生二十名為內課生，四十名為外課生，其餘生童皆為附課生。師課時，生員內課生各給膏火二圓四十錢，外課生各給一圓二十錢；而童生內課生各給一圓二十錢，外課生各給八十錢，附課生則不給。⁵²

總之，「膏火獎勵」是書院教育整體結構中的一環。因此，《海東書院課藝》在收錄諸生試卷時，幾乎都在每篇的「作者」下方標註等第名次，除了彰顯該篇應享有的榮譽與「待遇」，也激勵學子們「有為者亦若是」。

在《海東書院課藝》卷三、卷四收錄的「童題」84篇作品中，除了3篇未標等第外，其餘的81篇，有45篇都是「上取一名」（佔55.5%），18篇是「上取二名」，10篇是「上取三名」，5篇是「上取四名」，3篇是「上取五名」。有11位學子不只一篇入選：盧啟圻4篇，盧啟垣4篇，蘇國祥3篇，蔡祖纓、吳倫煌、曾應王、汪兆瑞、蘇占春、謝鵬雲、顏天壬、邱藻修各2篇。對書院裡的童生而言，作品得以納入教育之用的文學「正典」（*canon*）⁵³，又可獲得膏火挹注，也算是一種「名利雙收」。

⁵¹ 鄭鵬雲等編纂：《新竹縣志初稿》，卷3「學校志」，見高賢志主編：《臺灣方志集成》（臺北：宗青出版社，1995年），冊31，頁97。

⁵² 林文龍：《彰化書院與科舉》（臺中：晨星出版公司，2012年），頁17。

⁵³ 「正典」通常與學校教材密切相關。許經田〈典律、共同論述與多元社會〉即指出：「在今天，文學典律最直接的界說，乃是指學校用的文學教材，它包括被研讀的文學作品以及文學史或文學概論等所提到並推薦的作品、作家。……它規範著，何者為有教養的語文，何者為嚴肅文學，從研讀文學中應發展出何種品味。」見陳東榮、陳長房主編，《典律與文學教學》（臺北：書林出版有限公司，1995年），頁23-24。又Jeremy Hawthorn, *A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory* (New York: Edward Arnold, 1992) 於「*canon*」詞條下亦云：「正典的建立與修改，總是和語文教學密切聯結。那些正典化的作品所以會被選出，是因為它們在各個不同的教育標準和各個不同的歷史時期中，多少都合乎可將人們世故化、社會化的需求。」（頁16）

六、結語

清代臺灣諸多文士的作品，都書寫於他們投入科舉的人生階段，故「科舉文學」可說是「臺灣古典文學」的重要板塊。已「失蹤」多年的《海東書院課藝》，因臺大法學院教授、前司法院院長戴炎輝家屬的捐贈而「再度問世」（現典藏於國立臺灣大學圖書館），其珍貴價值來自於它是國內目前可見、唯一出自臺灣學子的「八股文總集」，也是與《瀛洲校士錄三集》（現典藏於國立臺灣圖書館）並列，現存唯二的「臺灣書院課藝總集」。

由於清代絕大多數的書院皆以培養科舉人才為主要功能，因此，「書院的文學教育」也就成為探討「科舉文學」時勢必會留意的向度。其中，「書院課藝」因直接反映書院文學教育的實施方式與成效，逐漸受到研究者重視，魯小俊〈書院課藝：有待深入研究的集部文獻〉便指出：「與書院研究的巨大成就相比，課藝研究的比重仍然是非常小的。詒經精舍、學海堂、格致、南菁、鍾山、尊經等著名書院的課藝之外，尚有大量課藝很少甚至沒有進入研究者的視野」⁵⁴，若能「將書院課藝文獻納入學術視野，將會有力地拓展清代思想史、學術史、教育史和文學史的研究空間。」⁵⁵雖然《海東書院課藝》所收錄的僅是八股文，但編者的遴選角度與評審觀點、110位作者的用筆運思與經學理解，都是尚待開發的文獻資源，絕對有益於清代臺灣教育史和文學史的研究。

本文透過《海東書院課藝》觀察當時「童生」的八股文教育，大致歸納為：「體認文道合一」、「熟誦四書文句」、「學習詮題立意」、「獲得膏火獎助」。《海東書院課藝》刊刻後沒多久，書中的那群「童生」便遇上乙未割臺，他們雖然不得不停止科舉之路，卻沒有停止生活。例如被收錄兩篇作品的顏天王，據檢索中央研究院臺灣史研究所「臺灣總督府職員錄系統」，他在日據時期（大正九年，1920）曾於臺南地方法院任職雇員⁵⁶。那群晚清就讀於海東書院的「童生」，儘管絕大多數在當時與日後沒沒無聞，所幸《海東書院課藝》保存了一部分他們用功的心思，在百餘年後成為我們溫故知新的瑰寶。

⁵⁴ 魯小俊：〈書院課藝：有待深入研究的集部文獻〉，《學術論壇》2014年第11期（2014年11月），頁100。

⁵⁵ 同前註，頁103。

⁵⁶ 臺灣總督府職員錄系統，見網址 http://who.ith.sinica.edu.tw/s2s.action?viewer.q_fieldStr=dcYear;orgName;dcYear;orgName;%24&viewer.q_opStr=AND;AND;OR&viewer.q_valueStr=192008;%E8%87%BA%E7%81%A3%EF%BF%BD...;%E6%B3%95%E9%99%A2%E3%80%80&pager.objectsPerPage=25&viewer.q_dtdId=000088&viewer.q_viewMode=SimplePage&pager.whichPage=9，檢索日期：2019年6月11日。

引用書目

- 王惠琛：《清代臺灣科舉制度的研究》，臺南：成功大學歷史語言研究所碩士論文，1990年。
- 王凱符：《八股文概說》，北京：中華書局，2002年。
- 方苞編，王同舟、李瀾校注：《欽定四書文校注》，武漢：武漢大學出版社，2015年。
- 朱熹：《晦菴集》，收於永瑤等編：《文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年。
- 杜受田等修：《欽定科場條例》，收於沈雲龍主編：《近代中國史料叢刊三編》，臺北：文海出版社，1989年。
- 余文儀等編纂：《續修臺灣府志》，收於高賢志主編：《臺灣方志集成》，臺北：宗青出版社，1995年。
- 李兵：《書院與科舉關係研究》，武漢：華中師範大學出版社，2005年。
- 林文龍：《臺灣的書院與科舉》，臺北：常民文化事業公司，1999年。
- ：《彰化書院與科舉》，臺中：晨星出版公司，2012年。
- 侯美珍：〈明清科舉八股小題文研究〉，《臺大中文學報》第25期，2006年12月。
- 范咸等編纂：《重修臺灣府志》，收於高賢志主編：《臺灣方志集成》，臺北：宗青出版社，1995年。
- 唐贊袞、施士洁：《海東書院課藝》，光緒十八年（1892）刊本。
- 徐宗幹：《斯未信齋文編》；收於黃哲永、吳福助編：《全臺文》，臺中：文听閣圖書公司，2007年。
- 商衍鎰：《清代科舉考試述錄及有關著作》，天津：百花文藝出版社，2005年。
- 連橫：《臺灣通史》，收於《臺灣文獻史料叢刊》第一輯，臺北：大通書局，1984年。
- 崑岡等修：《欽定大清會典事例》，收於沈雲龍主編：《近代中國史料叢刊三編》，臺北：文海出版社，1989年。
- 許經田：〈典律、共同論述與多元社會〉，陳東榮、陳長房主編：《典律與文學教學》，臺北：書林出版有限公司，1995年。
- 黃明理：〈八股文的表格化整理——以歸有光的四書文為例〉，《政大中文學報》第11期，2009年6月。
- 黃維樑：〈詩話詞話和印象式批評〉，收於黃維樑：《中國古典文論新探》，北京大學出版社，1996年。
- 楊永智：《明清臺南刻書研究》，臺中：東海大學中文系碩士論文，2002年。

- 臺灣省文獻委員會編纂：《重修臺灣省通志》，南投：臺灣省文獻委員會，1993年。
- 劉濤：〈清代地方生員「入泮」述概〉，《四川文理學院學報》20卷3期，2010年5月。
- 蔡靜平：〈《詩品》「點悟式」批評方法與古代詩話〉，《中州學刊》第4期，2001年。
- 蔣伯潛：《語譯廣解四書讀本》，臺北：啟明書局，1996年。
- 魯小俊：〈書院課藝：有待深入研究的集部文獻〉，《學術論壇》第11期，2014年11月。
- ：〈課藝總集：清代書院的『學報』和『集刊』〉，《湖南大學學報：社會科學版》29卷2期，2015年3月。
- ：《清代書院課藝總集敘錄》，武昌：武漢大學出版社，2015年。
- 黎靖德編：《朱子語類》，收於永瑤等編：《文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年。
- 鄭鵬雲等編纂：《新竹縣志初稿》，收於高賢志主編：《臺灣方志集成》，臺北：宗青出版社，1995年。
- 汪毅夫：〈汪爺爺講故事之三十七講：清代台灣的制藝〉，見網址 <http://hk.crntt.com/doc/1046/6/4/5/104664538.html?coluid=7&kindid=0&docid=104664538>，檢索日期：2019年6月11日。
- 楊永智：〈課藝佳槩幸仍在：臺灣海東書院出版知見錄〉，見網址 http://blog.sina.com.cn/s/blog_929e6b720102x4dm.html，檢索日期：2019年6月11日。

“The Exercise Writing Collection of Hai-Dong Academy” and Taiwanese Bagu essay Education in Late Qing Dynasty

You, Shih-Hung*

Abstract

Over the years, “*The Exercise Writing Collection of Hai-Dong Academy*” published in 1892 was considered "lost". Because of Mr. Dai's family donation, Taiwan University's library has preserved this precious book since 2010. This book contains 185 articles of the Bagu essay. The commentary on every essay in this book provide the content of Bagu essay education, including the elements of writing, the ideal style, and the famous predecessors who worth to follow. For the study of Taiwan classical literature, this book provides a valuable resource.

Keywords: The Exercise Writing Collection of Hai-Dong Academy, Bagu Essay, Taiwan Classical Literature

* Professor, Department of Humanities and Social sciences, National Taiwan University of Science and Technology.

《北市大語文學報》第二十期；93-114頁
臺北市立大學中國語文學系 2019年6月

歌仔戲《啾咪！愛咋》改編 《愛情與偶然狂想曲》之跨文化編創探討

楊 馥 菱*

【 摘 要 】

臺灣的「跨文化戲曲」約莫於80年代開始，80年代傳統戲曲走進現代劇場，除了仿效西方劇場的機制與手法，也嘗試將西方文學作品移植於本土。90年代中期臺灣現代劇場歌仔戲也開始進行跨文化的改編，藉著移植西方經典劇作，以一新耳目，拓展新思維。

2017年，一心戲劇團推出《啾咪！愛咋》，改編自馬里伏（Pierre Carlet de Marivaux）的《愛情與偶然狂想曲》（*Le Jeu de l'amour et du hasard*），也邀請來自歐洲的盧卡斯·漢柏（Lukas Hemleb）執導，其跨文化的複雜程度與實驗精神更勝以往。《啾咪！愛咋》所牽涉的跨文化包含劇本與導演兩個部分，整個作品除了實踐國際共製的理念，也經由東西文化藝術的交流，拓展了傳統戲曲的視野。

本文將討論範疇界定在劇本文本的分析，進行原著《愛情與偶然狂想曲》與改編本《啾咪！愛咋》之間的比較。論文將分為三部分進行討論，首先爬梳臺灣戲曲跨文化的脈絡，以了解《啾咪！愛咋》在歷來跨文化戲曲脈絡中的位置。其次，針對原著馬里伏的《愛情與偶然狂想曲》進行討論，並就其特色加以分析。接著再進行《啾咪！愛咋》的論述，分析《啾咪！愛咋》在承襲原著與改編原著上，分別有那些優劣與創新。冀希透過本文的分析，能充實目前學界的歌仔戲跨文化研究。

關鍵詞：啾咪！愛咋、愛情與偶然狂想曲、一心戲劇團、歌仔戲跨文化編創

2019.04.06 收稿，2019.06.24 通過刊登。

* 臺北市立大學中國語文學系專任助理教授。

一、前言

2017年，一心戲劇團推出跨文化作品《啾咪！愛咋》。該齣戲的跨文化不僅是劇本改編自十八世紀法國古典劇作家馬里伏（Pierre Carlet de Marivaux）的《愛情與偶然狂想曲》（*Le Jeu de l'amour et du hasard*），還包括執導這齣戲的導演為來自歐洲的盧卡斯·漢柏（Lukas Hemleb），其跨文化的向度從單純的文本移植改編，擴展到執導的導演皆是借鑑西方，使得整體風格與表現手法，呈現出東西方的揉合與交融，其複雜程度與實驗精神是更勝以往的歷來跨文化作品。歌仔戲的活潑多元特質成了跨文化編創的優勢條件，能涵融能包容，擁有來者不拒的性格，讓歌仔戲得以豐沛的生命力，激盪出更多豐富的想像與無限的可能。國際共製的理念也是歌仔戲得以不同風貌展現劇種特質，藉以吸引不同觀眾群的方式之一。

筆者以為這齣戲所牽涉的跨文化編創包含兩大方向，一為劇本，二為導演。前者所牽涉的問題包含對於原著的承襲與更動、對文本的演繹與再造；後者所牽涉的是導演戲劇觀的注入與東西文化藝術的表現不同，以及在兩方藝術相互交融調合後，所定調、呈現的藝術特色。關於導演的部分，筆者另有〈試探跨文化戲曲《啾咪！愛咋》之跨文化導演的創作及其藝術特色〉¹，專門探討導演的跨文化觀點與改編後的藝術特色。本文將進行前者的討論，將討論範疇劃定在劇本文本的分析，進行原著《愛情與偶然狂想曲》與改編本《啾咪！愛咋》之間的比較，分析改編本對於原著所進行的承襲與更動、演繹與再造。

以下將分為三部分進行討論，首先先爬梳臺灣戲曲跨文化的脈絡，並整理90年代至今現代劇場歌仔戲的跨文化編創作品，作為本文論述的歷史背景，以了解《啾咪！愛咋》在歷來跨文化戲曲脈絡中的位置。其次，針對原著馬里伏的《愛情與偶然狂想曲》進行討論，並就其特色加以分析。接著再進行《啾咪！愛咋》的論述，分析《啾咪！愛咋》在承襲原著與改編原著上，分別有那些優劣與創新。

二、從戲曲跨文化看一心戲劇團的《啾咪！愛咋》

臺灣的「跨文化戲曲」約莫於80年代開始²。80年代傳統戲曲走進現代劇場，除了仿效西方劇場的機制與手法，也嘗試將西方文學作品移植於本土。崛起於1979年的「雅

¹ 該文發表於國立成功大學藝術研究所《戲劇論衡》，復刊第10期，2018年12月。

² 本文所指的「跨文化戲曲」是指以西方劇作或文學作品為文本重作新詮，以符合「戲曲」形式的創作。此處所界義的範圍是指傳統戲曲，戲劇、小劇場或兒童戲劇的「跨文化戲劇」將不在本文的討論範圍內。

音小集」，首先將「現代劇場觀念」引進京劇界，讓導演、燈光布景、服裝設計成為傳統戲曲創作中不可或缺的一環，使京劇性格由「前一時代通俗文化在現今的殘存」轉化成為「現代新興精緻文化藝術」³，「對於敘事之素材（情節）的考慮愈趨多面，衝突矛盾的糾葛與戲劇張力的凝聚，都是刻意講求用力之所在；高潮的營造，更有由『情感高潮』轉為『情節高潮』之趨勢，而十九世紀歐洲寫實主義對於中國傳統戲曲的影響，也隱然可見」⁴。「雅音小集」為傳統戲曲與現代劇場之間開啟了對話空間。1981年空軍大鵬劇隊改編尤內斯科荒謬劇《椅子》演出《席》，開啟傳統戲曲與西方文化的對話。1986年當代傳奇劇場改編自莎士比亞《馬克白》的《慾望城國》，更是跨出改變傳統戲曲的一大步，打響了京劇改革的口號。關於《慾望城國》在傳統戲曲上的指標性意義，朱芳慧教授提到：

當代傳奇劇場從傳統裂縫裡創造了一個現代世界，這個世界不停顛覆觀眾對傳統京劇的認知，以新穎的表現方法，揉合西方經典、現代音樂，並與中國傳統京劇共同發光。《慾望城國》是借鑑西方經典戲劇，調整中國戲曲的傳統程式，透過其創新的表演程式、寫意的舞台形式，向世界劇壇提供不同的戲劇內容。

《慾望城國》不僅賦與《馬克白》新的生命，也豐富傳統戲曲之內涵。同時『當代傳奇』在臺灣和世界舞台上，推出屬於今日臺灣劇場的當代傳奇，也為現代京劇開了新紀元。⁵

此後，傳統戲曲改編國外文本成為劇團的新選擇，一方面藉由陌生西化的題材充實劇種的內涵，藉以吸引觀眾，另一方面透過中體西用的方式，對傳統戲曲進行了一場變革與全新的挑戰。

在現代化與西化的環境刺激之下，90年代中期，現代劇場歌仔戲也開始進行跨文化編創⁶。1996年河洛歌子戲劇團改編果戈里《巡按使》而為《欽差大臣》，首開現代劇場歌仔戲的跨文化演出，緊接著洪秀玉歌仔戲劇團改編莎士比亞的《哈姆雷特》推出《聖劍平冤》（1997年）；同年薪傳歌仔戲劇團改編格林童話《灰姑娘》而為《黑

³ 參見王安祈：《臺灣京劇五十年》（宜蘭：傳藝中心，2002年），頁103。

⁴ 參見王安祈：〈戲曲現代化風潮下的逆向思考——從兩岸創新劇作概況談起〉，《中華戲曲》第二十一輯（1998年5月），頁134-135。

⁵ 參見朱芳慧：《跨文化戲曲改編研究》第一章〈新編京劇《慾望城國》之跨文化改編（1986）〉（台北：國家，2012年4月），頁102-103。

⁶ 所謂「現代劇場歌仔戲」是指歌仔戲於1980年代後進入現代化劇場，如國家戲劇院、國父紀念館、城市舞台（前身為社交館）、大稻埕戲苑、中山堂、各縣市文化中心演藝廳等地的歌仔戲表演。關於「現代劇場歌仔戲」之發展與歷來重要作品，可參考楊馥菱：《台閩歌仔戲之比較研究》（台北：學海，2001年12月），頁95-106。

姑娘》。1999年唐美雲歌仔戲團改編卡斯頓・勒胡小說《歌劇魅影》推出創團作品《梨園天神》。2001年河洛歌子戲劇團挑戰莎士比亞《羅密歐與茱麗葉》推出《彼岸花》；同年秀琴歌劇團改編希臘悲劇《伊狄帕斯王》推出《罪》。2006年唐美雲歌仔戲團再度改編《歌劇魅影》，推出《梨園天神桂郎君》；海山戲館也於同年改編莎士比亞的《馴悍記》，演出《惡女嬌妻》。2007年臺灣春風歌劇團改編卡羅・高多尼的《威尼斯雙胞案》，推出同名作品。2009年，春風再度跨文化編創，改編阿嘉莎・克莉斯蒂的《東方快車殺人事件》，推出《雪夜客棧殺人事件》⁷。2011年3月，尚和歌仔戲劇團改編莎士比亞《奧賽羅》而為《牟尼之瞳》；11月，春美歌仔戲劇團推出《我的情人是新娘》，改編自華格納歌劇《崔思坦與伊索德》；12月，一心戲劇團改編馬婁《浮士德博士悲劇史》而為《狂魂》。隔年，一心再度推出跨文化編創歌仔戲《Mackie踹共沒？》，改編自布萊希特《三便士歌劇》。2017年一心又推出《啾咪！愛咋》，改編自馬里伏《愛情與偶然狂想曲》，共計十五齣現代劇場歌仔戲跨文化作品⁸。現代劇場歌仔戲移植改編西方劇作，無非是想藉由西方的新穎題材與思想主題，帶入傳統戲曲中，以豐富傳統戲曲向來思想較為薄弱的問題。

上述歌仔戲跨文化編創作品中，成立於1989年的一心戲劇團可說是佔有相當高的比例，一個劇團連著製作三齣跨文化戲曲，這在歌仔戲界是極少見的。活躍於外台演出的一心戲劇團，整年酬神演出的民戲不下上百場，又積極投入現代劇場歌仔戲公演，年年製作新戲，嘗試各種不同風格，在臺灣諸多歌仔戲劇團中，可謂是相當努力經營的家族劇團⁹。一向專擅於外台演出的一心戲劇團，自新世紀起開始走入現代劇場，積

⁷ 「台灣春風歌劇團」的《威尼斯雙胞案》（2007年，台大鹿鳴堂台大劇場）、《雪夜客棧殺人事件》（2009年，國家戲劇院實驗劇場）演出地點皆在小劇場，標榜「新胡撇仔戲」，實驗精神強烈，曾入圍第六屆及第八屆「台新藝術獎」，是跨文化戲曲中較為特殊的。

⁸ 本文所討論的歌仔戲跨文化作品是指歌仔戲進入現代劇場，輔以現代劇場技術而演出的室內表演（諸如：國家戲劇院、城市舞台、大稻埕戲苑或各縣市文化中心演藝廳等），以精緻化、文學性為目標的創作。「尚和歌仔戲團」的《醜女的婚禮》（2008年，改編自羅傑・藍色霖・格蘭的《亞瑟王與圓桌武士》，於孔廟大成殿演出）、《慾望當舖》（2010年，改編自馬克・吐溫的《乞丐王子》，於台中元保宮演出）因為是外台演出，因此不納入討論。又所謂跨文化作品是以西方劇本（包含戲劇、音樂劇與歌劇）或文學作品為改編對象，「台灣歌仔戲班劇團」一系列改編自聖經的作品，因聖經之特殊性，亦不列入本文範疇。另外，「尚和歌仔戲團」的《半人》（2015年）雖取材自雨果的《巴黎聖母院》，但因該劇根據劇團自己的定位是「台味歌仔舞台劇」，非傳統歌仔戲，因此也不列入本文。「芝山雅韻戲劇團」的《冤家路窄》（2008年）雖取材自莎士比亞的《無事生非》，演出地點在台灣藝術教育館的南海劇場，然而筆者考量芝山雅韻戲劇團的性質是票友團，又當時演出目的為了推廣傳統文化而免費演出，屬於推廣性質演出，因此也暫不列入考慮。

⁹ 一心戲劇團，迄今成軍近三十個年頭。團長孫榮發藝術修為精進，在台灣歌仔戲界素有武狀元之美譽，近幾年已交棒給子女。新一代挑大樑果然不負眾望，近年來積極參與公辦藝文活動，無論是藝術季、匯演或是歌仔戲製作及發表專案，都有不錯的成績。《戰國風雲馬陵道》、《聚寶盆》、《英雄淚》三齣

極致力於精緻歌仔戲的演出，2011年推出的《狂魂》，取材自西方的浮士德故事並加以改編；2012年《Mackie踹共沒？》改編自西方的《三便士歌劇》；2013年的《斷袖》大膽挑戰同志議題；2014年《烽火英雄劉銘傳》大談土地與國家的認同；2015年改編張曼娟古典新詮的《芙蓉歌》，推出同名作品，將溫庭筠的《華州參軍》傳奇搬上舞台；2016年再度改編張曼娟的《髮的傳奇—刁髮》，推出狹義柔情戲《青絲劍》，演繹唐傳奇《謝小娥》故事；2017年推出《啾咪！愛咋》，改編自馬里伏的《愛情與偶然狂想曲》；2018年的《千年》，改編自趙雪君的〈祭塔〉，將白蛇傳重新詮釋；2019年推出施如芳編劇的跨界作品《當迷霧漸散》。一心戲劇團的努力是藝文界有目共睹的。

關於《啾咪！愛咋》的製作緣起，當年的臺北藝術節藝術總監耿一偉在〈藝術總監踹共，啾咪〉一文中提到：

2012年是我擔任臺北藝術節藝術總監的第一年。那年我邀請一心戲劇團，改編的德國現代劇作家布莱希特的〈三便士歌劇〉，當時劇名為〈Mackie踹共沒？〉。很明顯，這個劇名只有懂臺語，才會知道真正的意思。今年是我擔任總監的最後一年，這次還是邀約一心戲劇團，只是改編作品換成法國古典劇作家馬里伏〈愛情與偶然狂想曲〉，劇名則為〈啾咪！愛咋〉，同樣也是需要懂臺語的，才會明白其趣味。即使從劇名標題來看，這個巧合背後也凸顯了，歌仔戲某種強烈的混種傾向，只要能跟觀眾互動或產生連結，管他是甚麼語言，一切來者不拒。這正是歌仔戲作為傳統戲曲的最大優勢，因為不會像崑曲或京劇，在表演上已經發展的太完整，反而沒有轉化的空間。這次會邀請盧卡斯來跟一心戲劇團合作，當然也有磨合期，但是幾乎沒有碰到甚麼阻礙，我想這也是雙方之前都有跨文化戲劇創作的的原因。只是盧卡斯是從西方到東方，而一心是從東方到西方。我會撮合這個製作的初衷很簡單，讓歌仔戲創作者體驗西方歌劇的演出製作的模式，或許有些不錯的點可以學習。換個角度看，讓一個西方歌劇導演，有機會跟歌仔戲演員一起合作，又何嘗不是一種學習呢？¹⁰

盧卡斯·漢柏曾執導的作品非常多，從古典到現代文學都有。2003年由漢柏製作的緋都（Feydeau）喜劇《火雞》（*Le Dindon*）在法蘭西喜劇院上演，這部作品後來在德法公共電視臺播放；2007年，他的《恨世者》（*Le Misanthrope*）在法蘭西喜劇院上

戲蟬聯財團法人國家文化藝術基金會之「歌仔戲製作及發表專案」，也多次獲行政院文化部評選為「國家演藝團隊發展扶植計畫」之表演團體。

¹⁰ 見《啾咪！愛咋》節目單，頁3。

演。歌劇方面，漢柏的作品涵蓋更廣，從當代創作到經典歌劇，包括韋瓦第（Verdi）和莫札特（Mozart）等人的作品，並受邀到歐洲各大劇院演出，足跡踏遍倫敦、里斯本、維也納、巴黎、馬德里、日內瓦等地。2015年，他執導葛路克（Gluck）的作品《伊菲姬妮在陶里德》（*Iphigénie en Tauride*）在日內瓦大劇院演出；2016年，漢柏與影片製作人盧卡史卡瑞拉（Luca Scarzella）合作歌劇《托斯卡》（*Tosca*）引發熱烈迴響；2017年漢柏與德國藝術家亞歷山大波爾青（Alexander Polzin）合作歌劇《羅恩格林》（*Lohengrin*）於馬德里皇家歌劇院（Teatro Real）上演。對於一心戲劇團而言，此次合作是從東方到西方的取經過程，對盧卡斯·漢柏而言則是從西方的視角探看東方文化藝術的試煉過程，兩者意義雖不同，卻都共同有著跨文化的精神。歌仔戲的活潑多元特質成了跨文化編創的優勢條件，能吸收各種不同藝術的養分，讓歌仔戲得以豐沛的生命力，展現出更多豐富的想像與無限的可能。

三、馬里伏及其《愛情與偶然狂想曲》

馬里伏（Pierre Carlet de Marivaux），1688年生於巴黎，卒於1763年，享年75歲。1743年馬里伏甚至擊敗伏爾泰，成為法蘭西學院院士。終其一生共創作一齣悲劇、三十多齣喜劇、七部小說和無數篇獨立連載散文，其中《雙重背叛》與《愛情與偶然狂想曲》，是馬里伏最受歡迎也是演出紀錄最多的作品。他的劇本經常被收錄於法國各級文學課程中，也在各大小劇院上演，更是法蘭西劇院經年演出的重要劇目。在臺灣，馬里伏的作品也時常搬演於劇場上，2006年國立臺北藝術大學劇場藝術研究所曾以《愛情與偶然狂想曲》作為畢業製作¹¹；2014年2月28至3月2日，法國導演法蘭克·麥迪可（Franck Dimech）應兩廳院之邀，執導結合馬里伏《爭執》（*Disputes*）與莎拉·肯恩（Sarah Kane）《渴求》（*Crave*）並置的《愛情剖面》，剖析愛情的殘酷本質，由2014TIFA—埃梅劇團於國家戲劇院實驗劇場演出¹²。

《愛情與偶然狂想曲》（*Le Jeu de l'amour et du hasard*）發表於1730年，主角是一對即將奉父母之意結婚的年輕人多杭特與席勒薇雅，他們分別在對方不知情的情況下，與自己的僕人交換身分，藉此希望在婚前暗中觀察對方。沒想到兩人同時愛上對方而無法自拔，經過幾番內心的掙扎，最後彼此都接受了愛情，回復原本的身分，一

¹¹ 參見黃齡逸：〈《愛情與偶然狂想曲》演出工作報告〉，國立台北藝術大學劇場藝術研究所導演組畢業製作作品說明，2006年1月。

¹² 參見廖俊逞：〈《愛情剖面》揭露愛情的殘酷本質 馬里伏與莎拉·肯恩兩文本跨時空交會〉，《PAR表演藝術》254期，2014年2月。

切圓滿落幕。

十八世紀是法國喜劇的黃金時代，當時的喜劇不是承襲自莫里哀以來的描寫怪人怪僻的情節劇、風俗劇，就是哲學家為宣揚個人理念而寫的諷刺劇或道德劇，馬里伏卻大膽地擺脫傳統束縛，另闢天地，其作品雖深受義大利喜劇的影響，但他並非一味抄襲義式喜劇，除了截長補短，並成功地將之法國化之外，更大膽地擺脫法國古典喜劇的傳統束縛，開創了空前絕後的法式愛情喜劇。馬里伏的喜劇有別於傳統古典喜劇的五場戲，而為一至三場的中小型喜劇，相較於法國傳統古典戲劇，馬里伏的喜劇充分「內心化」，男女主角所面對的阻力，不再來自外在的人事物，而是屬於個人內心層面的問題。Valentini, P.Brady在“*Love in the theatre of Marivaux*”一書中，將馬里伏劇中人物墜入情網後的歷程歸納為三階段：第一階段是初遇、情緒激動、迷惘（*encounter-emotion-confusion*）；當人物意識到自己情緒的起伏時，便進入第二階段——求助於理智（或驕傲）（*a call for help from his rational self: reason (and/or pride)*）；第三階段則是理智的挫敗（*defeat*），此時人物便陷入死胡同（*impasse*），因迷惘而心情惡劣，必須等到他臣服於愛情時，才能得到完全的釋放，幸福快樂也隨即而來¹³。一齣愛情劇往往是幕起時，男女主角對愛情退避三舍，對追求者漠視不理，對愛情保持高度懷疑，但是當愛情不知不覺佔據心思時，察覺到自己的情緒變化時，又懊惱煩躁、六神無主，迷失在自己所抗拒的愛情裡。《愛情與偶然狂想曲》中男主角多杭特所發出的「我真是不知所措，這件事令我六神無主，我該怎麼辦？」「啊！親愛的麗芷特，我真是苦不堪言」¹⁴的吶喊，正是面對愛情的迷惘的寫照。

馬里伏的喜劇擅長將懸疑、未定與未知拖得又久又長。男女主角內心各種情愫與矛盾交錯浮現。《愛情與偶然狂想曲》中的男女主角多杭特與席勒薇雅，他們都害怕墜入情網，深怕愛情會使人失去自由和平靜的心，而追求幸福的愛情就像是追逐一場不真實的夢。雖然害怕且拒絕眼前的愛情，卻又因虛榮心和自尊心作祟，希望贏得對方的喜愛，進而掌控對方，滿足自我。然而仔細區分男女主角的不同，席勒薇雅是出於自尊、自我保護，以及女性的矜持而遠離愛情；多杭特則是奉行當時上流社會的年輕男子，對愛情和婚姻都抱持著一種桀驁不馴、敬而遠之的態度。而他們對於情感上的反反覆覆、曲曲折折的心路歷程，便是整齣戲的劇情。此外，兩人看待愛情的觀點也不盡然相同，多杭特早已承認並接受自己愛上女僕席勒薇雅的事實，但席勒薇雅卻在得知多杭特的真實身分以後，才肯真正面對自己對多杭特的心意。多杭特早就拋棄

¹³ 見“*Love in the theatre of Marivaux*”，Droz, 1970, p.29-30。

¹⁴ 參見馬里伏（Pierre Carlet de Marivaux），林志芸譯：《馬里伏劇作精選：《雙重背叛》及《愛情與偶然狂想曲》》（台北：聯經，2002年），頁167、190。

階級偏見，不在乎女僕身分而愛上她，但席勒薇雅卻自始自終在乎多杭特的身分地位，即使真相大白之後，她仍然不願透露自己的真實身分，而另外再安排一場戲，希望多杭特在誤以為她是女僕的情況下娶她，藉此滿足了個人的虛榮。

為呈現男女主角的心路歷程，馬里伏在劇中安插了僕役的角色：阿樂甘、麗芷特。阿樂甘、麗芷特和多杭特、席勒薇雅一樣，對彼此有好感，而他們的相遇與相戀，正好作為主人的對照，與之相呼應。相較於多杭特與席勒薇雅之間的含蓄和曖昧，阿樂甘和麗芷特的言詞露骨許多。出身低下的他們，比較有現實感，總是比主人更早看清事實，並能夠迅速接受或適應環境與命運的改變，因此能夠對於抗拒愛情、陷入愛情的主人提供意見，在整齣戲中扮演著「旁觀者」的角色。像麗芷特在第二幕第七場毫不留情的揭穿席勒薇雅心中真正的想法，巧妙地為席勒薇雅理出頭緒，帶她重新面對深陷的感情漩窩：

麗芷特：我猜他一定在您面前造謠生事，想炫耀自己的聰明才智。

席勒薇雅：我裝扮成丫鬟，難道就必須聽他甜言蜜語？是誰招惹妳了？妳為什麼無中生有，任意無賴他？我不得不替他辯護，我不能任你在他們主僕之間挑撥離間，說他騙子，也不能讓別人以為我是傻瓜，任他在我面前造謠生事。

麗芷特：喔！小姐，既然妳氣急敗壞，用這樣的語氣替他辯護，我也無話可說了。

席勒薇雅：我用這樣的語氣替他辯護？那麼你自己的語氣呢？妳這話是什麼意思？妳腦子裡是怎麼想的？

麗芷特：小姐，我是說，我從未見過您這模樣，也不明白您為什麼暴跳如雷。好吧！如果這僕役什麼也沒說，那很好，我相信您，這不就沒事了，您沒有必要為了替他辯解而大發雷霆。您對他印象好，我並不反對啊！

席勒薇雅：妳看妳是怎麼扭曲事實的？根本是存心不良，快……快把我氣哭了！

麗芷特：怎麼，小姐，您認為我在暗示什麼？

席勒薇雅：我認為你在暗示什麼！我為了他而責備妳！我對他印象好！你竟敢如此放肆！天啊！我對他印象好！叫人無言以對。這些話是什麼意思？你自以為在對誰說話？為什麼我會碰上這種事？我們到底怎麼了？¹⁵

¹⁵ 參見馬里伏（Pierre Carlet de Marivaux），林志芸譯：《馬里伏劇作精選：《雙重背叛》及《愛情與偶然狂想曲》》（台北：聯經，2002年），頁185-187。

關於僕人點出主人迷惘的劇情設計，林志芸於〈愛中的徬徨與愛的驚喜〉一文中提到：

馬里伏的喜劇經常是戲中戲：當主人迷失在愛情中，不知所措時，他們的僕役有如導演，冷眼旁觀主人的言行，再熱心地為他們指點迷津，或毫不保留地揭穿他們心中真正的想法，巧妙地將主人引出自設的死胡同；而六神無主的後者就這麼任其擺佈，不知不覺地成為不知情的演員，在旁人的精心設計下，成為愛情戰利品。¹⁶

在作者（編劇家）、劇中配角，以及觀眾的全知與凝視之下，看著他們與陌生情感交戰，心情上的焦慮不安、徬徨無助，直到臣服於愛情才終得以解放。而劇中配角和觀眾也在觀察整個過程之後，不時為手足無措的男女主角，發出會心的一笑，這正是這類喜劇的幽默之處。

有別於西方古典戲劇的對話多圍繞著一個主題加以闡述發揮，並以冗長的台詞陳述，馬里伏以簡短而緊湊的對白，來描述男女主角複雜的心理變化，其中尤其以「重複對話者的台詞」（la reprise des mots）為最大特色，在這類對話中，劇中人物並非用自己的語言圍繞同一個主題，闡述意見或陳述事實，而是以重複對方最後一句話的少數幾個關鍵字或整句話為開始，先評論對方的話再導入自己的意見。這樣的接話方式除了受沙龍談話影響之外，也源自義大利喜劇¹⁷。以下舉《愛情與偶然狂想曲》第一幕第一場的對話為例說明之：（為方便說明，筆者將重複對話的台詞以底線標示出）

席勒薇雅：……人們說他一表人才，這才糟糕呢！

麗芷特：糟糕！糟糕！您的想法可真奇怪！

席勒薇雅：這個想法完全合情合理。我注意到，長得一表人才的男子，通常自命不凡。

麗芷特：噢！自命不凡的確不對，可是他長得一表人才呢！

席勒薇雅：人們還說他身材好呢！算了，別提這個了。

麗芷特：是啊！這情有可原。

席勒薇雅：英俊瀟灑、風度翩翩，全是多餘的外在條件，我並不要求這些。

麗芷特：該死！如果我結婚，這些多餘的東西，全都是我的必要條件。¹⁸

¹⁶ 參見馬里伏（Pierre Carlet de Marivaux），林志芸譯：《馬里伏劇作精選：《雙重背叛》及《愛情與偶然狂想曲》》（台北：聯經，2002年），頁 xii。

¹⁷ 同前註，頁 xiii-xiv。

¹⁸ 參見馬里伏（Pierre Carlet de Marivaux），林志芸譯：《馬里伏劇作精選：《雙重背叛》及《愛情與偶然狂想曲》》（台北：聯經，2002年），頁 140。

重複著對話者的台詞，可以營造戲劇效果，除了讓劇情更加活潑生動，也可以製造緊湊的節奏。再加上對戲者的雙方因身分不同、社經地位不同、思想不同，對於同樣的語言也會有不同的解讀方式，看似文字遊戲般的重複，實則能帶來一定的戲劇效果，這是馬里伏作品的一大特色。

有了「重複對話者的台詞」的對話，人物間一個接一個的精采對話清楚呈現，透過對話觀眾可以清楚看到他們內心情感的波動，陷入愛情時的迷惘與徬徨，以及最後臣服於愛情的喜悅與滿足。這特有的語言風格，也被稱之為馬里伏式的風格（Le Marivaudage）。由於馬里伏筆下人物流露的複雜心境，相當能夠令現代觀眾產生認同與共鳴，在今日法國，除了莫里哀之外，馬里伏的作品是最常被搬演的古典作品。

四、孫富叡、許栢昂及其《啾咪！愛咋》

《啾咪！愛咋》的劇名之意，據節目單上的說明：「『啾咪』原是網路流行用語，從親吻的聲音中演變而來，用以表現本劇主題為『對愛情的嚮往』；而劇中人物對愛情的糾結，語意類似臺語中的『愛咋』，另外引申為『愛怎麼了？』與『愛到底怎麼回事兒？』的意涵。」¹⁹另外，一心戲劇團執行長也是編劇之一的孫富叡也曾對此提過，「啾咪」為網路用語，意為親吻；「愛咋」是法語「愛情」的諧音，其讀音恰好與閩南語的「煩躁」之意接近²⁰。「啾咪！愛咋」四字可以表現愛情來臨時讓人感到煩躁與不知所措，也讓人省思愛到底是怎麼一回事。劇名貼近了原著的精神，也結合了時代流行用語。

《啾咪！愛咋》由許栢昂及孫富叡共同編劇，許栢昂負責消化原著《愛情與偶然狂想曲》，整理出架構，再由孫富叡填上血肉，轉化為閩南語²¹。許栢昂在談到改編這齣戲的想法時提到：

表現形式不一樣。戲曲是以唱念做打舞表演為主，它可以用唱的描述一段非常深刻的感情，西方話劇劇本它最多就是說話，不斷說話，用語言累積很多東西。轉化到我們文化來，我們把跟我們無關或是在我們這邊不合理的東西都修飾掉。保留原本情節關目的趣味，甚至加了更多的表演力在裡面，然後剩下的就是靠傳統戲曲的程式去說明它。²²

¹⁹ 見《啾咪！愛咋》節目單，頁20。

²⁰ 參見《啾咪！愛咋》DVD公視製播版的幕後花絮，訪談孫富叡。《啾咪！愛咋》公視製播版DVD是由一心戲劇團提供，謹此誌謝。

²¹ 參見《啾咪！愛咋》DVD公視製播版的幕後花絮，訪談孫富叡。

²² 參見《啾咪！愛咋》DVD公視製播版的幕後花絮，訪談許栢昂。

孫富勸更是從自己多次改編西方作品的經驗，提到這次改編馬里伏的《愛情與偶然狂想曲》，最特殊的地方在於原著有很多自我內心的對話與矛盾，跟現實反反覆覆、來來回回的糾結，而這是我們傳統戲曲比較沒有的²³。

《啾咪！愛咋》在改編時，大抵是依據原著的情節架構脈絡而來，並汲取其主題思想，深刻探討愛情的本質，然而為了展現傳統戲曲的象徵虛擬特質，在關目情節上做了更動，好讓演員的程式做表，以及戲曲的唱念做打得以發揮。以下將就改編本與原著之間的異同分別說明。

（一）與原著相同的部分

1. 汲取原著的劇情梗概及主題思想

《啾咪！愛咋》在改編《愛情與偶然狂想曲》時，大抵是汲取原著的情節架構脈絡，並承襲原著的主題思想。有趣的是，兩部作品相差兩百八十七年，在東西方文化差異、時間空間的差異與戲劇本質的差異之下，原著與改編之間竟毫無違和感，這不得不讓人佩服馬里伏參透人性的能力與藝術眼界，也說明了「愛情」是亙古以來永不退流行的議題。

為呼應原著中對於愛情的反思與讚頌，改編本直接以戀愛時的兩種極端情緒為題：啾咪（愛得濃烈）/愛咋（愛得煩躁），生動地傳達原著的思想。正如其同劇名的主題曲所描述：「愛情的箭射向何方？有人啾咪熱戀瘋狂，有人愛咋疑惑頑抗，啾咪！愛咋任君品嚐/盡不言中」，《啾咪！愛咋》可說是承襲了《愛情與偶然狂想曲》之主題思想，再透過閩南語與網路流行語加以包裝與想像。

2. 承襲原著的馬里伏式語言

承襲馬里伏所創造的獨特語言風格，《啾咪！愛咋》也運用了「重複對話者的台詞」的語言特色。舉例而言，第二幕（2-2：玄妙觀廂房）花若嫣、風丁、花也采三人的對話：（為方便說明，筆者將重複對話的台詞以底線標示出）

花若嫣：妳不要再講了，妳給我出去……

風丁：叫什麼人出去啊？妳這沒禮貌的賤婢

花也采：（緩頰）你聽錯了！是我叫他出去，（撒嬌）別生氣月哥哥

花若嫣：月哥哥？聽到想要吐

風丁：（裝可愛）好的！嫣妹妹……只要是你說的我都聽（斥責若嫣）欸，

你是銅人喔！還站在這幹嘛？快下去啦……

²³ 參見《啾咪！愛咋》DVD 公視製播版的幕後花絮，訪談孫富勸。

花也采示意她先離開，花若嫣不甘心、怒氣沖沖下。

風丁：嬌妹妹！三分鐘的等待，讓我受盡思念的折磨，現在重逢讓我歡喜假霹靂斗，希望你接受我求婚的大菊花。（獻上大菊花）

花也采：求婚用大菊花？

風丁：這地方只有靈骨塔，我只找得到菊花

花也采：（沒接、黯然離開）出門之前老爺……（警覺）不是，阿爹跟我說，若我願意，你隨時可以向他提親

風丁：提親之前，容我先向你求婚。因為我怕……我實在配不上你

花也采：是我配不上你……（重複數次）

兩人爭執自己配不上對方

風丁：好了！別再配來配去配抹煞，無論海枯石爛，對你感情永遠不變掛，你是風兒我是沙，你甘願嫁給我嗎？²⁴

接著風丁與花也采便以對唱方式繼續重複對話者的台詞：

花也采：【都馬調】

（唱）你的柔情令我受寵若驚，感動甲目屎流抹煞（感激涕零）

答應之前先說實話給你聽，你看這鏡子…（玻璃杯音效）

風丁：（恐懼面對唱）別再看鏡子

花也采：（唱）鏡子裡的人才是真正的我

風丁：（唱）真正的我會讓人慚愧（念：見笑）搥心肝

花也采：（唱）你詳細看鏡子

風丁：（唱）我不敢看鏡子

花也采：（唱）我有勇氣要讓你知恙

風丁：（唱）我沒勇氣因為我會驚

花也采：（唱）你到底在驚啥？

風丁：：（唱）驚你看清真正的我，換你氣甲氣甲搥心肝！²⁵

這種「重複對話者的台詞」，像拋接球似的由劇中人物一個接一個，重複地出現，不僅可以清楚的呈現人物內心的情緒，劇情的推移也一目瞭然，完全不需要演員以長篇獨白向觀眾說明自己的心境或交代劇情的來龍去脈。

²⁴ 參見《啾咪！愛咋》劇本，頁 38-39。《啾咪！愛咋》劇本是由一心戲劇團提供，謹此誌謝。

²⁵ 參見《啾咪！愛咋》劇本，頁 39。

(二)與原著不同的部分：

1. 為因應戲曲的象徵虛擬性而有不同關目情節

原著劇本標示該劇的地點為巴黎奧何岡府邸，也就是整齣戲的場景僅有奧何岡府邸。多杭特與阿樂甘赴約前往奧何岡府邸，與席勒薇雅見面，整個劇情的進展皆在奧何岡府邸內發生。西方戲劇往往是寫實劇場，舞台裝置也以一景到底。中國戲曲是以分場方式連續演出，其藝術形式為非寫實，具有虛擬象徵性和程式性的特質，也唯有這樣才能搬演宇宙間萬事萬物，而自由自在的作時空流轉。曾師永義於〈戲曲的本質〉一文中提到：「大抵來說，虛擬是以虛擬實，將日常生活之種種舉止模樣模擬美化，表現在戲曲演出的身段動作之上；象徵是用具體的事物呈現由此引發的特殊意涵，將人生百態經過藝術化的簡約妝點，表現在戲曲演出中的腳色、妝扮、道具之上。所以象徵也可以說是以實喻虛，虛擬與象徵在本質上都不是寫實而是寫意。」²⁶因具有虛擬象徵特質，舞台上的一桌二椅便可以是一棟宅府，演員的身段做表也足以表現出所處的時空環境與當下心境，所以傳統戲曲不需舞台實景便可以達到時空流轉的目的與效果。

《啾咪！愛咋》為凸顯傳統戲曲的虛擬象徵特質，在關目情節上特地安排參與相親的兩路人馬相約玄妙觀。為前往玄妙觀，一路上便需要騎馬、坐轎、跋山涉水，這其中便可以大大地表現戲曲的象徵虛擬特色了。根據劇本的標示，整部作品分成兩幕，其中第一幕包含了：「1-1：風府花園一隅」、「1-2：花府一隅」、「1-3：郊外」、「1-4：郊野另一隅」、「1-5：廢墟小廟外」、「1-6：小廟外馬廄」、「1-7：郊野」七場。透過演員的身段與唱念，時空便可以流轉，從府邸到郊外、從郊外到小廟、從小廟到郊野，而演員正可以從這流轉的時空裡充分展現身段做表，藉由演員的身段、表演使觀眾體會到實物的存在，也藉由簡單的道具來象徵實物。於是乎，演員手持馬鞭演出上馬、下馬、騎馬、奔馳等樣貌，轎夫抬轎以車旗門簾象徵轎子，加上演員的提腿跨步手肩擺動，如此一來便可以帶動場景的變化與劇情的進展。

《啾咪！愛咋》為能表現傳統戲曲的虛擬象徵藝術特質，因而在原著的主要劇情之下，設計多變的場景，藉以增加劇情的變化，豐富演員的表演，讓傳統戲曲的特質得以發揮。因此原著與改編本在關目情節上是不完全相同的，而這樣的更動事實上是為了因應傳統戲曲的虛擬象徵特質所作的安排。

²⁶ 參見曾師永義〈戲曲的本質〉一文，收錄於《戲曲本質與腔調新探》（台北：國家，2007年），頁50。

2. 劇中扮演「導戲者」的角色不同

《愛情與偶然狂想曲》中的奧何岡老爺，在整齣戲裡不僅戲分重，還扮演著「導戲者」的角色²⁷，主導著劇情的推移。奧何岡老爺是位開明，真心期待女兒幸福，並尊重女兒決定的好父親。當多杭特即將到訪時，奧何岡老爺對女兒席勒薇雅說道：

好了！好了！我不是來和你們談這些的。聽著！寶貝女兒，你知道我有多麼疼你。多杭特要來迎娶妳，這門婚事是我上回去外省時，和他父親商定的。雖然我和他父親是多年至交，這件事你們可以全權做主，必須兩情相悅才行，妳不可以只為取悅我，而答應這門婚事。如果覺得不適合，妳只需實話實說，多杭特就走；同樣的，如果他覺得妳不適合，也會走。²⁸

奧何岡老爺不僅是個通情達理、善解人意的父親，他在整齣戲裡還隨時掌握女兒與多杭特的關係，從中觀察並點醒她，看著女兒步步墜入情網，不干涉也不推波助瀾，以一個旁觀的全知者，主導著一齣戲中戲。當席勒薇雅終於坦承面對自己的內心，在擁抱愛情的一刻，奧何岡老爺對她說：「女兒，只要妳高興，我什麼都同意，妳可以對我毫無怨言了。」席勒薇雅則回答：「啊！父親大人，女兒感激不盡！多杭特即將娶我為妻，他與我注定彼此相屬。他今天為我所做所為，我銘感於心；他的柔情蜜意，我永誌難忘。我們的結合將因此成為美談，今後每當憶及此事，我們會更加鸞鳳情深。您任我為所欲為，成就了我們終身的幸福。這婚姻將是獨一無二，這樣的故事感人肺腑，這是絕無僅有、幸福美滿的姻緣」²⁹一個可以任由女兒耍賴、任性的父親，一位懂得父親寬大胸襟的女兒，這樣一對充滿愛與包容的父女親情，是這齣戲裡特有的溫厚情感。然而這樣的父女之情卻是中國傳統文化裡的嚴父所缺少的，傳統戲曲中要找尋類似這樣的父女動人之情的情節也是少之又少。原著裡的父親形象與華人文化中的父親形象有著明顯的落差，於是《啾咪！愛咋》直接捨棄了原著中英明豁達的父親形象，大刪花老爺的戲分（由孫榮輝扮演的花老爺僅在劇初及劇末出現），而原著中屬於奧何岡老爺的「導戲者」戲分，便改由花若雲來擔任，也就是說花若雲取代原著中奧何

²⁷ 所謂「導戲者」一詞是根據林志芸在〈愛中的徬徨與愛的驚喜〉一文中提到的，《愛情與偶然狂想曲》裡僕人、奧何岡老爺、馬里歐，歷來評論者都稱他們是這齣戲中戲的「導戲者」（也有稱之為「旁觀者」、「目擊者」），而此一「導戲者」的「戲」包含雙重意義，一是遊戲，一是戲劇。（林文參見馬里伏（Pierre Carlet de Marivaux），林志芸譯：《馬里伏劇作精選：《雙重背叛》及《愛情與偶然狂想曲》》（台北：聯經，2002年），頁 xii-xiii。）

²⁸ 參見馬里伏（Pierre Carlet de Marivaux），林志芸譯：《馬里伏劇作精選：《雙重背叛》及《愛情與偶然狂想曲》》（台北：聯經，2002年），頁 144-145。

²⁹ 同前註，頁 219。

岡老爺的角色，一面保有馬里歐（席勒薇雅的哥哥）的戲分，另一方便又代替花老爺執行「導戲者」的戲分，因此戲分頗為吃重。

3. 女主角的形象不同

馬里伏將席勒薇雅塑造成一位具有智慧與膽識的女性。她認為「在婚姻裡，對方是否通情達理，遠比迷人的外表重要。總而言之，我只要求對方是個性情中人，但是，要找到這樣的人，實在沒有想像中容易。人們對他讚不絕口，可是這些人當中，誰和他生活過了？哪個男人不虛假？尤其是那些心思敏銳的才子。這種例子我見多了，在朋友面前，他們可是全天下最好的人呢！他們溫文儒雅、通情達理、幽默風趣，連相貌都是一副品質保證的模樣。……然而出門在外，正如我們所見，他總是笑臉迎人，但這只是他在外人面前所戴的面具而已。」³⁰席勒薇雅在乎的是一個男人是否表裡一致，而如何確認表裡如一，則是需要長時間的觀察。對於觀察一個男人，席勒薇雅是相當有興趣與把握的，所以當她與麗芷特交換身分與妝容時，哥哥馬里歐對他說，貼身僕役鐵定被她迷倒，甚至多杭特也會，她則是自信滿滿的說道：「老實說，我倒不排斥以這副扮像取悅他，也不反對他無視彼此懸殊的身分，為我意亂情迷，我將樂見自己魅力得以施展，對我的千嬌百媚感到心滿意足。除此之外，這麼做還能使我更了解多杭特。至於他的貼身僕役，我不擔心他來追求，那無賴看到我，只會肅然起敬，不敢唉聲嘆氣向我示愛。……若能有幸擄獲他的心，也並非沒有好處。僕役們天生饒舌，何況，愛情使人滔滔不絕，我會設法讓他抖出他主人的一切。」³¹由此可見，席勒薇雅對於愛情與婚姻有著自己的看法與堅持。即使如此，愛情來臨時，她還是深陷在愛的迷惘中無法自拔。不過也因為一開始有著明確的愛情觀，之後在愛情的催化與旁人的作弄之下，我們可以看到她探索自我、追尋真我的過程，在理智與感情的拉扯之中，逐漸明白自己的內心與需求。

席勒薇雅發現自己喜歡上的人，真正身分是多杭特公子，她的一方面喜出望外，另一方面又以理智評估這場愛情遊戲：「……看他這樣付出代價，我的情意將會更更濃，倘若能贏得他的心，我會欣喜若狂。然而，我要的是一場愛情與理智間的鏖戰，我要主動出擊得勝，而非等他乖乖就範。」³²對於愛情對於婚姻，席勒薇雅總是具有勝券在握、胸有成竹的氣勢，她總能在愛情的迷團裡，看清楚自己的位置。即使是已經

³⁰ 參見馬里伏（Pierre Carlet de Marivaux），林志芸譯：《馬里伏劇作精選：《雙重背叛》及《愛情與偶然狂想曲》》（台北：聯經，2002年），頁141。

³¹ 同前註，頁151-152。

³² 參見馬里伏（Pierre Carlet de Marivaux），林志芸譯：《馬里伏劇作精選：《雙重背叛》及《愛情與偶然狂想曲》》（台北：聯經，2002年），頁220。

在愛情中佔了優勢、掌控了全局，席勒薇雅仍然以理智評估自己的得與失。席勒薇雅在得知自己愛上的人就是多杭特公子時，她選擇持續隱瞞自己的真實身分，而繼續以女僕之姿試探多杭特：

如果他就這麼離去，我便不再愛他，而且永遠不會嫁給他……（她目送他離去）可是他停下來了，他若有所思，看我是否回頭。不過我不會叫他回來，絕對不會……可是，我如此大費周章，他不可能離開的！……啊！他走了，一切都完了，我自以為能夠左右他，我錯了。哥哥笨手笨腳，把事情弄砸了，事不關己的人總會壞事。我不是幾乎成功了嗎？孰料結局竟然如此不堪！可是，多杭特出現了，他似乎又走回來。那麼我收回剛才所說的話，我仍然愛他……我假裝要離開，讓他過來阻止，他得為我們的和解付點代價。³³

席勒薇雅此時大可以坦承自己的真實身分，將多杭特留下，然而在虛榮心作祟之下，她為了堅持讓多杭特無視其女僕身分向她求婚，可以不顧自己對多杭特的情意，冒著可能失去他的風險，沒有挽留他。馬里伏筆下的席勒薇雅，總在理智與感性之間盤旋徘徊，是位有理智、有膽識，對愛情懷抱著虛榮的女性。

反觀《啾咪！愛咋》中花若嫣的愛情觀，從一開始花老爺跟她提起將安排她與御史大人的公子相親，她與父親及花也采的對話便可看出端倪。起初花若嫣是立刻拒絕：「呃…我…反正我的心思你們不懂啦（低語心虛）其實我自己也不太懂……」³⁴不確定的語詞代表的是花若嫣有個不確定的愛情觀，因為不確定自己到底要什麼，所以對於大家給予的訊息（文質彬彬、風度翩翩、玉樹臨風、一表人才）她也只能全盤否定，最後歸結出她對於愛情的看法是：「因為長得一表人才的男子思想中，通常有一種自命清高的秀逗！（自命不凡、自我感覺良好）」、「玉樹臨風、一表人才……這些都是外表的條件，我不需要！」、「所以我要追求自己的幸福」³⁵。相較於原著中的席勒薇雅，花若嫣對於愛情的看法則薄弱許多，也因為如此，在面對愛情時，花若嫣時常表現出情緒化的語言與態度：

風清月：我所犯的唯一錯誤，就是初次見到妳時，沒有馬上離開。

花若嫣：（私語）我不想再聽他說話，我不想再聽他說話。

風清月：花也采，如果妳知道我此刻的心情……

花若嫣：我的心情比你複雜！

³³ 同前註，頁 235。

³⁴ 參見《啾咪！愛咋》劇本第一幕（1-2：花府一隅），頁 6。

³⁵ 同前註，頁 7。

風清月：我哪裡做錯了？為什麼不讓我愛你！

花若嫣：（私語）別相信他的話……

風清月：唉！就算得到妳的芳心，我們的未來恐怕……

花若嫣：（私語）我沒愛上你，你沒愛上我，我沒愛上你，你沒愛上我……

風清月：妳真的討厭我？不僅現在不愛我，將來也不會愛我嗎？

花若嫣：當然！

風清月：當然？我真的那麼可怕嗎？親愛的花也采，我要聽你親口講妳永遠不愛我，一百次、一千次……

花若嫣：一萬次也一樣，我已經說得夠清楚了。³⁶

面對愛情所帶來的情緒波動，花若嫣以近乎歇斯底里的語言，來表達自己的困惑與徬徨。舞台上演出時，花若嫣則是在舞台上以跑圓場方式大聲尖叫，以表現人物內心無所適從的焦慮。因為一開始就不清楚自己的愛情觀，在面對愛情時便無法確定自己的感受，無所適從的窘境也就成為必然的了。

4. 以物件貫串戲劇的設定不同

《啾咪！愛咋》與《愛情與偶然狂想曲》還有一個有趣的不同，那就是《啾咪！愛咋》增添了與馬相關的劇情，藉由馬的意象貫串全劇。原著《愛情與偶然狂想曲》中並沒有關於馬的任何劇情，而《啾咪！愛咋》中的馬不僅是有意義的存在，還關係到劇情的進展，甚至在整齣戲裡占有極大戲份。男女主角不約而同都有著一匹心愛的馬，兩位僕役也都負責照顧馬匹，兩位僕役也因為照料馬兒有一樣的唱段：

【南光調】

（唱）顧牠就像顧嬰兒，侍奉祖嬭費心機

修馬蹄、換鐵蹄、刷牙齒、梳鬚毛

身軀洗甲金兮兮，散步之後用餐時

紅蘿蔔先開胃，新鮮牧草才肯入嘴

吃飽要嚼甘蔗枝，一天三餐養肥肥³⁷

這首曲子在演出中反覆出現，舞台上當然是沒有馬，而這兩匹分別屬於男女主角的愛駒，完全是透過演員的身段動作塑造出來的。而這樣的設計與安排，還可以凸顯主僕交換身分後面臨的問題的（主人要如何照料馬匹、僕役如何騎騁馬匹），進而發展出

³⁶ 參見《啾咪！愛咋》劇本第二幕（2-3：玄妙觀大堂一隅），頁42。

³⁷ 參見《啾咪！愛咋》劇本第一幕（1-2：花府一隅），頁5。

滑稽逗趣的情節，歌仔戲的詼諧特質便藉此得以發揮。

舉例而言，第一幕（1-4：郊野另一隅），花若雲騎馬引轎子上，花也采假扮小姐坐轎內，花若雲假扮丫環隨轎一旁。花府一行隊伍，為赴約前往相親，坐轎的花也采、抬轎的轎伕、隨轎的花若嫣以及騎馬的花若雲，全部以一致的身段動作做出過溪、上山、下坡的身段。又如同場，花若嫣與風丁兩人同時以騎馬之姿並陳於舞台上，一個小旦、一個三花，為詮釋兩種腳色、兩種行當的對比效果，兩人演唱同一隻曲調【春去秋來】，花若嫣一邊唱著：「策馬飛奔鐵蹄輕飄，大哥狼狽轎隊遠拋，心花怒放得意歡笑，千金愛駒載千金嬌」，對照風丁的唱段：「踏風火輪，像李哪吒，揪丟鬚髯叫我第一（意：臭屁），對方小姐若煞到我……，從此以後躺著拉、坐著吃，生活攏免驚……」³⁸，兩人因角色不同，身段設計上也不同，花若嫣手執馬鞭以優雅的騎馬身段搭配唱詞，表現出英姿煥發的刀馬旦形象；風丁同樣手執馬鞭，以詼諧逗趣的蹲步、晃頭身段，表現出三花的形象。再如第一幕（1-6：小廟外馬廄）花也采跟風丁同時幫主人的愛駒洗澡，以戲曲程式的做表呈現出梳洗馬匹的過程，讓傳統戲曲的虛擬程式特質大加發揮。

五、結語

承上所述，改編自《愛情與偶然狂想曲》的《啾咪！愛咋》，大抵是汲取了原著的劇情梗概及情節架構而來，在戲中戲裡演出虛實真假的愛情遊戲。承襲了原著的主題思想，深刻探討愛情的本質，與陷入愛情的迷惘。此外，也承襲馬里伏所創造的獨特語言風格，運用了「重複對話者的台詞」的語言特色，呈現人物的內心，創造迂迴的戲劇氛圍。因此，《啾咪！愛咋》是遵循著「貼近原著精義」的原則，盡量注意語言的對焦，對於原著是盡可能的做到移形也移神。

《啾咪！愛咋》為能表現傳統戲曲的虛擬象徵藝術特質，因而在原著的主要劇情之下，設計多變的場景，也在關目情節上做了更動，好讓演員的程式做表，以及戲曲的唱念做打得以發揮。其次，原著裡父親的開明形象因與華人文化中的父親形象有著明顯的落差，於是《啾咪！愛咋》直接捨棄了原著中英明豁達的父親形象，大刪花老爺的戲分，而原著中屬於奧何岡老爺的「導戲者」戲分，便改由花若嫣的兄長花若雲來擔任。人物形象方面，最大的不同在女主角，馬里伏筆下的席勒薇雅，總在理智與感性之間盤旋徘徊，是位有理智、有膽識，對愛情懷抱著虛榮的女性；《啾咪！愛咋》

³⁸ 參見《啾咪！愛咋》劇本第一幕（1-2：花府一隅），頁15。

中的花若嫣則是一位對愛情較沒想法，又容易情緒化的女性，這是本劇較為可惜的地方。《啾咪！愛咋》與《愛情與偶然狂想曲》還有一個有趣的不同，《啾咪！愛咋》劇情裡增加許多關於馬的情節，藉由馬的意象貫串全劇。《啾咪！愛咋》中的馬不僅是有意義的存在，還關係到劇情的進展，甚至還在整齣戲裡占有極大戲份。馬讓男女主角的生命有了交集（兩位都是愛馬人士），也讓戲曲的象徵虛擬性得以發揮，藉著馬的意象，演員得以展現身段做表。

任何作品經過劇場跨文化改編或挪用，勢必受到改編者、導演及演員個人政治、道德信念的影響。而原作者所創造的作品旨趣，也不可能被完全拋棄。原著與改編本之間，因此自然形成一種「互文的關係」（intertext-tual relationship）³⁹。《愛情與偶然狂想曲》與《啾咪！愛咋》之間的關係便是如此。戲曲的跨文化，讓戲曲增添了許多新元素，也讓戲曲界變得更加活躍多元。然而在吸收跨文化元素時，需要考慮很多方向，比方東西文化的差異、原著劇本與改編本的平衡、劇種的特殊性等等，這樣才能讓東西文化更加相容。所謂成功的改編，應當是新意與舊意的完美調和，改編作品必須對原著作品的人物特質以及處境作微調，以求賦予劇情新的角度及意涵。傳統與現代並非徑渭分明的界線，而是相容相承的依附關係，現代由傳統而生，傳統因現代而進化，改編西方經典並非一味的借鑑西方以破除傳統戲曲的程式，而是期盼東西文化的衝突、撞擊、吸收與再融合的過程，能夠回歸審視自身藝術的價值。筆者認為在回歸審視自身藝術價值上，《啾咪！愛咋》已經能夠做到不悖離、不捨棄，並充分汲取西方原著的精神與意涵，而非生硬套用，這在跨文化潮流中已屬難得。

³⁹ Sanders, Julie. 2006. *Adaptation and Appropriation* (New York:Routledge), p2-3.

引用書目

中文：

- 一心戲劇團，《啾咪！愛咋》節目單。
- 王安祈：《臺灣京劇五十年》，宜蘭：傳藝中心，2002年。
- ：〈戲曲現代化風潮下的逆向思考——從兩岸創新劇作概況談起〉，《中華戲曲》第二十一輯，1998年5月。
- 朱芳慧：《跨文化戲曲改編研究》，臺北：國家，2012年4月。
- 馬里伏（Pierre Carlet de Marivaux），林志芸譯：《馬里伏劇作精選：《雙重背叛》及《愛情與偶然狂想曲》》，臺北：聯經，2002年。
- 孫富勸、許栢昂，《啾咪！愛咋》劇本（未出版）。
- 曾永義：《戲曲本質與腔調新探》，臺北：國家，2007年。
- 黃齡逸：《〈愛情與偶然狂想曲〉演出工作報告》，國立臺北藝術大學劇場藝術研究所導演組畢業製作作品說明，2006年1月。
- 楊馥菱：《台閩歌仔戲之比較研究》，臺北：學海，2001年12月。
- 廖俊逞：〈《愛情剖面》接露愛情的殘酷本質 馬里伏與莎拉·肯恩兩文本跨時空交會〉，《PAR表演藝術》254期，2014年2月。

外文：

- Brady, Valentini Papadopoulou, *Love in the theatre of Marivaux*, Geneve: Librairie Droz, 1970.
- Sanders, Julie, *Adaptation and Appropriation*, New York: Routledge, 2006.

影音資料

- 一心戲劇團，《啾咪！愛咋》DVD，公視製播。

Exploring the Cross-cultural Adaptation and Creation in “*Jiu Mi A Tsa*” from “*Le Jeu de l’amour et du hasard*”

Yang, Fu-Ling^{*}

Abstract

When traditional Taiwanese dramas came to the modern stage in the 1980’s, they were an early proponent of transplanting western literary works into Taiwan aside from simply imitating the mechanisms and techniques of western theater. During the mid-90’s, Taiwanese modern theater’s style of “*gezaixi*” dramas had begun to turn a new leaf into cross-cultural drama. Under the influences of these cross-cultural trends, modern theater’s *gezaixi* used the transplanted western theater pieces to become a kind of early adopter and challenge.

In 2017, the Yi-Hsin Opera Group presented “*Jiu Mi A Tsa*,” an adaptation of Pierre Carlet de Marivaux’s “*Le Jeu de l’amour et du hasard*,” inviting director Lukas Hemleb to come from France to direct the opera. The play’s intercultural complexity and experimental spirit was more pronounced than ever. The cross-cultural editing and creation involved in “*Jiu Mi A Tsa*” include the script and the director, and the director’s directing principles have far-reaching impacts on the overall artistic presentation. The piece itself is a result of international co-production, and also drives the development of traditional opera via exchanges in arts and culture between both east and west.

This paper focuses on the analysis of the drama script, conducting an in-depth comparison between the original piece *Le Jeu de l’amour et du Hasard* and the adapted work *Jiu Mi A Tsa*. The paper consists mainly of three parts, beginning with an overview of the history of cross-cultural Taiwanese dramas, in order to position *Jiu Mi A Tsa*’s in the historic context of cross-cultural theater. The second part discusses and analyzes the characteristics of Pierre Carlet de Marivaux’s *Le Jeu de l’amour et du hasard*. The third part explores *Jiu Mi A Tsa* in detail, analyzing the advantages and disadvantages, as well as innovations

^{*} Assistant professor, Department of Chinese Language and Literature, University of Taipei.

presented through the process of adaptation and representation. It is hoped that the analyses can contribute to the existing cross-cultural research on *gezaixi* in the field.

Keywords: “*Jiu Mi A Tsa*,” “*Le Jeu de l’amour et du hasard*,” Yi-Hsin Opera Group, cross-culture *gezaixi*

《北市大語文學報》總目錄

註：《北市大語文學報》改版前題作《應用語文學報》

《應用語文學報》

創刊號 8 篇 (1999.06)

《應用語文學報》發刊詞

論「叢書」

王獻唐先生日記選注

日本漢學研究近況

客語狀聲詞探析

關於〈切韻序〉的幾個問題

二十世紀報導文學的回顧

從黃州詩詞話東坡——談創作的要素

原住民文學的類型與趨向

劉兆祐

劉兆祐

丁原基

林慶彰

古國順

葉鍵得

陳光憲

江惜美

浦忠成

第二號 8 篇 (2000.06)

雜著筆記之文獻資料及其運用

張金吾編《詒經堂續經解》的內容及其學術價值

王獻唐與傅增湘、傅斯年、屈萬里等往來書札標注

如何填等韻圖

「表達、溝通與分享」的基本能力研究

面向未來的本國語文教學體系——試論單元統整教學之建構

史記寫作藝術與現代報導文學

析論蘇軾詩中的想像

劉兆祐

林慶彰

丁原基

葉鍵得

陳正治

馮永敏

陳光憲

江惜美

第三號 10 篇 (2001.06)

劉兆祐教授榮退紀念專號

《文獻通考》之文獻資料及其運用與整理——「政書」文獻資料研究之一
許印林之方志學述評
顧頡剛論《詩序》
客語用字待考錄
類疊與層遞修辭法概論
顧炎武離析《唐韻》以求古音分合析論
客語上古詞彙考
試論九年一貫《國語文課程綱要》內涵與特色
析論蘇軾詩中的形相直覺
臺灣當代文藝思潮引論

劉兆祐
丁原基
林慶彰
古國順
陳正治
葉鍵得
何石松
馮永敏
江惜美
許琇禎

第四號 9 篇 (2002.06)

陳維德教授、江惜美教授榮退紀念專號

元興文署《資治通鑑》版本疑辨
劉逢祿《左氏春秋考證》的辨偽方法
宋代類書的文獻價值
客語用字待考續錄
由黃季剛先生從音以求本字論通假字
析論蘇軾詩中的心理距離
權力意志與符號的戲局——林耀德小說研究
皮日休的儒學思想
論北魏孝文帝的「六宗」說

吳哲夫
林慶彰
丁原基
古國順
葉鍵得
江惜美
許琇禎
劉醇鑫
濮傳真

第五號 11 篇 (2003.06)

屈萬里先生之學術成就及對中國圖書館事業之貢獻

馮琦及其《經濟類編》

上古「韻部」析論

從客語詞彙看君子「好」述

現代漢語的構詞新探

注音符號教學探討及改進研究

析論蘇軾詩中的內模仿

〈十二月古人〉考述（一月至四月）

「俗賦」的名稱、淵源與形成

韓愈文中的孟子

郝敬儒學思想述論

劉兆祐

丁原基

葉鍵得

何石松

何永清

陳正治

江惜美

古國順

楊馥菱

劉醇鑫

張曉生

第六號 12 篇 (2004.06)

施隆民教授榮退紀念專號

鄭樵之文獻學

臺華語相應滋長關係之探微

陳澧系聯《廣韻》切語上下字條例的教學設計與問題討論

現代漢語副詞分類的探究

林海音與兒童文學探究

析論蘇軾詩中的陽剛美

柳宗元貶謫時期詩賦之悲憤主題及其自我治療意義之研究

臺北拱樂社錄音團研究

范仲淹《易》學與革新智慧

臺灣阿美族神話傳說研究——文化內涵與起源的集體思維

陳淳與《北溪字義》

《韓非子·解老篇》對老子「道」的詮釋與運用

劉兆祐

蔡秋來

葉鍵得

何永清

陳正治

江惜美

梁淑媛

楊馥菱

陳光憲

浦忠成

余崇生

張曉生

第七號 11 篇 (2005.06)

古國順教授、陳正治教授、劉醇鑫教授榮退紀念專號

客語無字詞彙文獻探討	何石松
《四庫全書》著錄姓氏類文獻析探	丁原基
《古文觀止》的嘆詞探究	何永清
關於聲韻學的幾個問題	葉鍵得
臺華語相應滋長關係之探微 (二)	蔡秋來
兒童詩修改探討	陳正治
析論蘇軾詩中的陰柔美	江惜美
王國維先生之治學及其學術貢獻	陳光憲
本土思想的萌發：原住民族神話思維的回溯	蒲忠成
吉藏的判教思想	余崇生
韓愈的政治思想論析	劉醇鑫

第八號 7 篇 (2006.06)

王國維之文獻學	劉兆祐
臺華語相應滋長關係之探微 (三)	蔡秋來
《經史正音切韻指南·玉鑰匙門法》析論	葉鍵得
客語生子為降子考	何石松
從《隸釋》、《隸續》看洪适對隸書的研究	吳俊德
臺北市行天宮楹聯的語法與修辭研究	何永清
詩畫藝術中的兩種對差	梁淑媛

《北市大語文學報》

註：《應用語文學報》改版後題作《北市大語文學報》（中國語文領域）

創刊號（改版後） 5 篇（2008.12）

- | | |
|----------------------|-----|
| 聲韻學與古籍研讀之關係 | 陳新雄 |
| 《戰國策》被動句式研究 | 許名璿 |
| 真誠的愛與創造——江自得及其詩作內容析探 | 陳盈妃 |
| 論謝靈運山水詩中理想人格的追求與失落 | 賴佩暄 |
| 國中學生讀、寫能力之因素結構分析 | 林素珍 |

第三期 5 篇（2009.12）

- | | |
|-----------------------------|-----|
| 伊藤東涯〈聖語述〉析論 | 謝淑熙 |
| 李漁《閒情偶寄》女性儀容觀探析 | 陳伊婷 |
| 從美學範疇論《周易》的「立象盡意」 | 張于忻 |
| 花東卜辭時代的異見 | 吳俊德 |
| 閱讀、批判與分析角度的自我省思——論多元開放的治學方法 | 楊晉龍 |

第五期 7 篇（2010.12）

- | | |
|------------------------------|---------|
| 海峽兩岸《易》學工具書編纂之回顧與展望 | 孫劍秋、何淑蘋 |
| 臺灣海陸客家語「來/去」做趨向語的相關研究 | 黃美鴻、鄭 縈 |
| 格不必盡古，而以風調勝——顧璘對格調論的實踐與補充 | 蘇郁芸 |
| 論臺灣兒童自然科普書寫——以《李淳陽昆蟲記》為例 | 陳怡靜 |
| 古典文學的應用與抵抗——蔣渭水的文言散文與古典詩歌作品論 | 黃信彰 |
| 日本室町時代五山禪宗及其僧侶漢詩之析探 | 林均珈 |
| 體驗交流、參與互動的作文教學走向 | |
| ——從命題與批改談作文教學的更新與轉型 | 馮永敏 |

第七期 6 篇 (2011.12)

戰國遣策名物考釋四則	邱敏文
臺灣四縣客家話的幾個音韻問題	劉勝權
彎弓征戰作男兒，夢裡曾經與畫眉 ——《樂府詩集》二首〈木蘭詩〉的互文性分析	林淑雲
相思、悟世與閒適——論關漢卿散曲之春意象	顏智英
文人的自我獨白——解析自祭文與自撰墓誌銘	郭乃禎
篇章邏輯與讀寫教學	陳滿銘

第九期 5 篇 (2012.12)

古文字「龜」、「𠂔」、「𠂔」、「𠂔」論辨	張惟捷
《文心雕龍》「物感」說與「興」義之辨	黃偉倫
林語堂散文的語言美學論析	黃麗容
《國語一字多音審訂表》與語文教學綜合研究	葉鍵得
談 PISA 閱讀素養評量對十二年國教閱讀教學的意涵	孫劍秋、林孟君

第十一期 5 篇 (2013.12)

卜辭商王廩辛存在的考察	吳俊德
陸榮《春秋胡氏傳辨疑》述評	張曉生
〈人間世〉的自處處人之道	吳肇嘉
敦煌寫卷 P2704 及其相關寫卷研究	劉鑒毅
曲莫《父母規》述評	葉鍵得

第十二期 7 篇 (2014.12)

- | | |
|-------------------------------|-----|
| 宋代經書帝王學以義理解經特點初探——以史浩《尚書講義》為主 | 何銘鴻 |
| 殷卜辭「𠂔」字及其相關問題 | 吳俊德 |
| 殷卜辭中「尸」、「人」偏旁相通辨析 | 陳冠勳 |
| 漢初月朔考索——以出土簡牘為線索 | 許名璿 |
| 論顏元事功思想中的「事物之學」 | 王詩評 |
| 集解與輯錄體解題 | 陳仕華 |
| 全臺首著驚書釋疑——兼論《警世盤銘》佚文調查報告 | 黃文瀚 |

第十三期 5 篇 (2015.6)

- | | |
|---------------------------------|---------|
| 近十年 (2003-2012) 兩岸《易》學研究之趨向與展望 | |
| ——以博碩士論文為範疇 | 孫劍秋、何淑蘋 |
| 華語職前教師運用多媒體於線上漢字教學初探 | 鄭琇仁 |
| 歷史關懷與詩性特質的交鋒 | |
| ——李渝《溫州街的故事》與林耀德《一九四七高砂百合》比較 | 侯如綺 |
| 軍旅書寫、詩人和時代——以《家國、戰爭與情懷——國軍文藝金像獎 | |
| 歷屆新詩得獎作品選輯》為討論文本 | 田運良 |
| 巾箱本與澤存堂本《廣韻》俗字比較——兼論與現今常用字關係 | 戴光宇 |

第十四期 5 篇 (2015.12)

- | | |
|------------------------------------|-------------|
| 戲曲經典的詮釋與再現——以《桃花扇》的崑劇改編本為例 | 沈惠如 |
| 在情與欲之間——《紅樓夢》人物中尤三姐、尤二姐、司棋、鴛鴦的身體書寫 | 林偉淑 |
| 國小國語文閱讀摘要教學之實踐與反思 | 馮永敏、賴婷妤、陳美伶 |
| 宋代書法相關論著的書寫特徵與承襲 | 王皖佳 |
| 從視角凸顯論古文中名動轉換的認知策略——以醫療事件框架為例 | 吳佳樺 |

第十五期 6 篇 (2016.6)

介紹教育部五本語文工具書	葉鍵得
《論語》「諸」字用法探討	何永清
凝視與差異：嚴歌苓短篇小說中的移民男身	邱珮萱
畢沅《經典文字辨證書》字樣觀析探	邱永祺
《詩經·魏風》語言音韻風格探析	戴光宇
石成金《笑得好》之寓言研究	林怡君

第十六期 6 篇 (2017.6)

《字鑑》編輯觀念探述	邱永祺
論姚文燮詩學觀：以《無異堂文集》、《昌谷集註》為討論範疇	陳沛淇
試析王國維〈《紅樓夢》評論〉之悲劇美學	陳秀絨
論中國書法「現代」與「後現代」的跨界思維與立論局限	郭晉銓
董仲舒天人思想再論	張伯宇
「比喻」在聲韻學教學上的運用	葉鍵得

第十七期 4 篇 (2017.12)

隙縫中的聲響：嚴歌苓短篇小說中的移民女聲	邱珮萱
老子思想「致虛守靜」章再議——兼述其予太亟拳修煉養上的觀復	張志威
李商隱〈重有感〉晚清模擬析論——以陳玉樹〈擬李義山重有感〉兩組詩為例	張柏恩
論語境與國小國語文教學的關聯面向	黃惠美

第十八期 6 篇 (2018.6)

- | | |
|--------------------------------|-----|
| 台灣童話繪本《生肖十二新童話》之敘事策略探究 | 高麗敏 |
| 無鬼有妖的矛盾 蠡闕王充《論衡》的鬼神觀 | 張志威 |
| 論馮班《鈍吟書要》中「法」與「意」的辯證思維 | 郭晉銓 |
| 山林與城市之間——李東陽園林詩中的仕隱情懷與景觀寄託 | 游勝輝 |
| 論唐、五代視域中的孟郊形象 | 黃培青 |
| 戰爭視野下流亡學生的成長史——論王鼎鈞《山裏山外》的生存體認 | 黃雅莉 |

第十九期 3 篇 (2018.12)

- | | |
|---------------------------|-----|
| 論《翰林筆削字義韻律鰲頭海篇心鏡》之編輯特色與流衍 | 巫俊勳 |
| 文學作品對平仄的迷思 | 金周生 |
| 論廖玉蕙散文中的慈母教養思維 | 黃慧鳳 |

第二十期 5 篇 (2019.6)

- | | |
|------------------------------------|-----|
| 論從擊鉢吟看清代臺灣香奩體的發展——以《詩畸》與《竹梅吟社詩鈔》為例 | 余育婷 |
| 〈甲骨文斷代研究例〉析議 | 吳俊德 |
| 唐代宗時期杜甫作品所呈現之時代獨特性 | 林宜陵 |
| 從《海東書院課藝》概觀晚清臺灣童生八股文教育 | 游適宏 |
| 歌仔戲《啾咪！愛咋》改編《愛情與偶然狂想曲》之跨文化編創探討 | 楊馥菱 |

《北市大語文學報》稿約

內容範圍

本學報每年出版兩期，六月、十二月份出刊，全年收稿，採隨到隨審，歡迎大專院校專兼任〈退休〉教師、博士生投稿。所收學術論文分為「中國語文領域」與「華語文教學領域」兩部分，刊載以下稿件：

- 一、「中國語文領域」登載有關中國文學、中國思想、語言學、文字學、中國語文教育等學術論文。
- 二、「華語文教學領域」刊載與華語文有關的文字學、音韻學、語言結構分析、語言習得、教學理論、教學方法、實證研究、數位學習等中英文學術論文。

投稿須知

一、稿則

1. 來稿以未發表者為限（會議論文請確認未參與該會議後經審查通過所出版之正式論文集者）。凡發現一稿兩投者，一律不予刊登。
2. 稿件內涉及版權部分（如圖片及較長篇之引文），請事先取得原作者同意，或出版者書面同意。本學報不負版權責任。
3. 來稿經本學報接受刊登後，作者同意將著作財產權讓與本學報，作者享有著作人格權；日後除作者本人將其個人著作集結出版外，凡任何人任何目的之重製、轉載（包括網路）、翻譯等皆須事先徵得本學報同意，始得為之。
4. 來稿請勿發生侵害第三人權利之情事。發表人須簽具聲明書，如有抄襲、重製或侵害等情形發生時，概由投稿者負擔法律責任，與本學報無關。
5. 本學報編輯對擬刊登之文稿有權做編輯上之修正。
6. 凡論文經採用刊登者，每一撰稿人致送本學報二本、抽印本十份，不另致酬。
7. 來稿請使用以電腦打字印出的稿件。請避免用特殊字體及複雜編輯方式，並請詳細註明使用軟體名稱及版本。英文以 Times New Roman 12 號字，中文以細明體 12 號字打在 A4 紙上，並以 Word 原始格式（上下留 2.54 公分，左右各 3.17 公分）排版（請勿做任何特殊排版，以一般文字檔儲存即可）。

二、審查與退稿

1. 本學報所有投稿文章均送審，審查完畢後，編輯小組會將審查意見寄給作者。
2. 本學報來稿一律送請兩位學者專家審查，審查採雙匿名制，文稿中請避免留下作者相關資訊，以利審查作業。
3. 編輯委員會得就審查意見綜合討論議決，要求撰稿人對其稿件作適當之修訂。本學報責任校對亦得根據「撰稿格式」作適當之校正。
4. 來稿未獲刊登，一律密退。本學報將通知作者，但不退還文稿，請作者於投稿前自行留存底稿。

三、文稿內容

「中國語文領域」

1. 著者：來稿請附個人簡介（註明最高學歷及畢業學校、所屬學校機構及職稱、學術專長），並附通訊地址、電話、傳真或電子郵件等聯絡資料。
2. 標題：請附中英文標題，文字力求精簡；若加副標題，亦以簡要為尚。
3. 摘要、關鍵字：來稿請附中英文摘要（中文摘要限五百字以內；英文摘要以一頁為限）、中英文關鍵詞（五個為限）。
4. 字數：以中英文稿件為限，中文稿以 10,000 字至 30,000 字（以電腦字元計，並含空白及註解）為原則，英文稿以 15 頁至 30 頁打字稿（隔行打字）為原則。特約稿件則不在此限。譯稿以學術名著為限，並須附考釋及註解。所有來稿務請按本學報「中國語文領域撰稿格式」寫作，以利作業。
5. 撰稿格式：本學報「中國語文領域」論文之撰寫，請依照《中國文哲研究集刊》所定之寫作格式，內容參見
<http://literacy.utapei.edu.tw/files/11-1053-3892.php?Lang=zh-tw>。

「華語文教學領域」

1. 著者：來稿請附個人簡介（註明最高學歷及畢業學校、所屬學校機構及職稱、學術專長），並附通訊地址、電話、傳真或電子郵件等聯絡資料。
2. 標題：請附中英文標題，文字力求精簡；若加副標題，亦以簡要為尚。
3. 摘要、關鍵字：來稿請附中英文摘要（中英文各一頁），各約 500 字；中、英文關鍵字，各 3-5 個。

4. 字數：中文稿，請維持在 10,000-30,000 字，英文稿則為 10,000-16,000 字，含中英文摘要、參考書目與圖表。
5. 撰稿格式：本學報「華語文教學領域」參考資料登錄方式依據 APA 格式，中文排列方式以作者姓名筆劃由少到多排列。

四、文稿交寄

來稿（包括文件稿三份、姓名資料（另紙書寫）及前述內容之電子檔）請寄：

臺北市中正區愛國西路一號

臺北市立大學中國語文學系《北市大語文學報》編輯委員會

電子檔請寄至：utch2013@gmail.com

《北市大語文學報》撰稿格式

引自《中國文哲研究集刊》撰稿格式

為便利編輯作業，謹訂下列撰稿格式：

- 一、各章節使用符號，依一、(一)、1、(1)……等順序表示：文中舉例的數字標號統一用(1)、(2)、(3)……。
- 二、所有引文均須核對無誤。各章節若有徵引外文時，請翻譯成流暢達意之中文，於註腳中附上所引篇章之外文原名，並得視需要將所徵引之原文置於註腳中。
- 三、請用新式標號，惟書名號改用《 》，篇名號改用〈 〉。在行文中，書名和篇名連用時，省略篇名號，如《莊子·天下篇》。若為英文，書名請用斜體，篇名請用“ ”。日文翻譯成中文，行文時亦請一併改用中文新式標號。
- 四、獨立引文，每行低三格；若需特別引用之外文，也依中文方式處理。
- 五、注釋號碼請用阿拉伯數字隨文標示。
- 六、注釋之體例，請依下列格式：

(一)引用專書：

1. 王夢鷗：《禮記校證》（臺北：藝文印書館，1976年），頁102。
2. 孫康宜著，李爽學譯：《陳子龍柳如是詩詞情緣》，增訂本（西安：陝西師範大學出版社，1998年），頁21-30。
3. Mark Edward Lewis, *Writing and Authority in Early China* (Albany: State University of New York Press, 1999), pp. 5-10.
4. René Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature*, 3rd ed. (New York: Harcourt, 1962), p. 289.
5. 西村天因：〈宋學傳來者〉，《日本宋學史》（東京：梁江堂書店，1909年），上編(三)，頁22。
6. 荒木見悟：〈明清思想史の諸相〉，《中國思想史の諸相》（福岡：中國書店，1989年），第二篇，頁205。

(二)引用論文：

1. 期刊論文：

- (1) 王叔岷：〈論校詩之難〉，《臺大中文學報》第 3 期（1979 年 12 月），頁 1-5。
- (2) 林慶彰：〈民國初年的反詩序運動〉，《貴州文史叢刊》1997 年第 5 期，頁 1-12。
- (3) Joshua A. Fogel, “‘Shanghai-Japan’: The Japanese Residents’ Association of Shanghai,” *Journal of Asian Studies* 59.4 (Nov. 2000): 927-950.
- (4) 子安宣邦：〈朱子「神鬼論」の言說的構成——儒家的言説の比較研究序論〉，《思想》792 號（東京：岩波書店，1990 年），頁 133。

2. 論文集論文：

- (1) 余英時：〈清代思想史的一個新解釋〉，《歷史與思想》（臺北：聯經出版事業公司，1976 年），頁 121-156。
- (2) John C. Y. Wang, “Early Chinese Narrative: The Tso-chuan as Example,” in *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*, ed. Andrew H. Plaks (Princeton: Princeton University Press, 1977), pp. 3-20.
- (3) 伊藤漱平：〈日本における『紅樓夢』の流行——幕末から現代までの書誌的素描〉，收入古田敬一編：《中國文學の比較文學的研究》（東京：汲古書院，1986 年），頁 474-475。

3. 學位論文：

- (1) 吳宏一：《清代詩學研究》（臺北：臺灣大學中文研究所博士論文，1973 年），頁 20。
- (2) Hwang Ming-chorng, “*Ming-tang: Cosmology, Political Order and Monuments in Early China*” (Ph.D. diss., Harvard University, 1996), p. 20.
- (3) 藤井省三：《魯迅文學の形成と日中露三國の近代化》（東京：東京大學中國文學研究所博士論文，1991 年），頁 62。

(三) 引用古籍：

1. 原書只有卷數，無篇章名，註明全書之版本項，例如：

- (1) 〔宋〕司馬光：《資治通鑑》（〔南宋〕鄂州覆〔北宋〕刊龍爪本，約西元 12 世紀），卷 2，頁 2 上。

- (2) [明] 郝敬：《尚書辨解》（臺北：藝文印書館，1969 年《百部叢書集成》影印《湖北叢書》本），卷 3，頁 2 上。
- (3) [清] 曹雪芹：《紅樓夢》第一回，見俞平伯校訂，王惜時參校：《紅樓夢八十回校本》（北京：人民文學出版社，1958 年），頁 1-5。
- (4) 那波魯堂：《學問源流》（大阪：崇高堂，寬政十一年〔1733〕刊本），頁 22 上。

2. 原書有篇章名者，應註明篇章名及全書之版本項，例如：

- (1) [宋] 蘇軾：〈祭張子野文〉，《蘇軾文集》（北京：中華書局，1986 年），卷 63，頁 1943。
- (2) [梁] 劉勰：〈神思〉，見周振甫著：《文心雕龍今譯》（北京：中華書局，1998 年），頁 248。
- (3) 王業浩：〈鴛鴦塚序〉，見孟稱舜撰，陳洪綬評點：《節義鴛鴦塚嬌紅記》，收入林侑蒔主編：《全明傳奇》（臺北：天一出版社影印，出版年不詳），王序頁 3a。

3. 原書有後人作註者，例如：

- (1) [魏] 王弼著，樓宇烈校釋：《老子周易王弼注校釋》（臺北：華正書局，1983 年），上編，頁 45。
- (2) [唐] 李白著，瞿蛻園、朱金城校注：〈贈孟浩然〉，《李白集校注》（上）（上海：上海古籍出版社，1998 年），卷 9，頁 593。

4. 西方古籍請依西方慣例。

（四）引用報紙：

1. 余國藩著，李爽學譯：〈先知·君父·纏足——狄百瑞著《儒家的問題》商榷〉，《中國時報》第 39 版（人間副刊），1993 年 5 月 20-21 日。
2. Michael A. Lev, "Nativity Signals Deep Roots for Christianity in China," *Chicago Tribune* [Chicago] 18 March 2001, Sec. 1, p. 4.
3. 藤井省三：〈ノーベル文學賞中國系の高行健氏：言語盗んで逃亡する極北の作家〉，《朝日新聞》第 3 版，2000 年 10 月 13 日。

（五）再次徵引：

1. 再次徵引時可隨文註或用下列簡便方式處理，如：

- 註 1 王叔岷：〈論校詩之難〉，《臺大中文學報》第 3 期（1979 年 12 月），頁 1。

註2 同前註。

註3 同前註，頁3。

2. 如果再次徵引的註不接續，可用下列方式表示：

註9 王叔岷：〈論校詩之難〉，頁5。

3. 若為外文，如：

註1 Patrick Hanan, "The Nature of Ling Meng-ch'u's Fiction," in *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*, ed. Andrew H. Plaks (Princeton: Princeton University Press, 1977), p. 89.

註2 Hanan, pp. 90-110.

註3 Patrick Hanan, "The Missionary Novels of Nineteenth-Century China," *Harvard Journal of Asiatic Studies* 60.2 (Dec. 2000): 413-443.

註4 Hanan, "The Nature of Ling Meng-ch'u's Fiction," pp. 91-92.

註5 那波魯堂：《學問源流》（大阪：崇高堂，寬政十一年〔733〕刊本），頁22上。

註6 同前註，頁28上。

（六）注釋中有引文時，請註明所引註文之出版項。

（七）注解名詞，則標註於該名詞之後；注解整句，則標註於句末標點符號之前；惟獨立引文時放在標點後。

七、徵引書目：

文末所附徵引書目依作者姓氏排序，中文在前，外文在後；中文依筆畫多寡，日文依漢字筆畫，若無漢字則依日文字母順序排列，西文依字母順序排列。若作者不詳，則以書名或篇名之首字代替。若一作者，其作品在兩種以上，則據出版時間為序。如：

王叔岷：〈論校詩之難〉，《臺大中文學報》第3期，1979年12月，頁1-5。

王汎森：〈明末清初的一種道德嚴格主義〉，收入郝延平、魏秀梅編：《近世中國之傳統與蛻變——劉廣京院士七十五歲祝壽論文集》，臺北：中央研究院近代史研究所，1998年。

尤侗：《西堂雜俎三集》，《尤太史西堂全集》，收入《四部禁燬書叢刊·集部》第29冊，北京：北京出版社，2000年。

余英時：《歷史與思想》，臺北：聯經出版事業公司，1976 年。

——：《宋明理學與政治文化》，臺北：允晨文化實業公司，2004 年。
《清平山堂話本》，收入《古本小說集成》，上海：上海古籍出版社，1993 年。

西村天因：《日本宋學史》，東京：梁江堂書店，1909 年。

伊藤漱平：〈日本における『紅樓夢』の流行——幕末から現代までの書誌的素描〉，收入古田敬一編：《中國文學の比較文學的研究》，東京：汲古書院，1986 年。

Sommer, Matthew. *Sex, Law, and Society in Late Imperial China*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2000.

Zeitlin, Judith. "Shared Dreams: The Story of the Three Wives' Commentary on *The Peony Pavilion*." *Harvard Journal of Asiatic Studies* 54.1 (1994): 127-179.

八、其他體例：

(一) 年代標示：文章中若有年代，盡量使用國字，其後以括號附註西元年代，西元年則用阿拉伯數字。

1. 司馬遷 (45-86 B.C.)

2. 馬援 (4 B.C.-49 A.D.)

3. 道光辛丑年 (84)

4. 黃宗羲 (梨洲, 60- 695)

5. 徐渭 (明武宗正德十六年[52]—明神宗萬曆十一年[593])

(二) 關鍵詞不得超過六個。

(三) 若文章中多次徵引同一本書之材料，為清耳目，可不必作註，而於引文下改用括號註明卷數、篇章名或章節等。

九、徵引資料來自網頁者，需加註網址。

十、英文稿件請依 *Harvard Journal of Asiatic Studies* 之最新格式處理。

十一、有關論文註記性質之文字，請置於第一條註腳之前。

投稿序號：

臺北市立大學《北市大語文學報》編輯委員會（中國語文學系）

《北市大語文學報》 投稿者聲明及著作授權書

著作名稱：

- 一、茲聲明本稿件為授權人自行創作，內容未侵犯他人著作權，且未曾以任何形式正式出版，如有聲明不實，願負一切法律責任。
- 二、授權人同意將上述著作無償授權予臺北市立大學及本校認可之其他資料庫，得不限時間、地域與次數，以紙本、微縮、光碟或其他數位化方式重製、典藏、發行或上網，提供讀者基於個人非營利性質及教育目的之檢索、瀏覽、列印或下載，以利學術資訊交流。另為符合典藏及網路服務之需求，被授權單位得進行格式之變更。
- 三、本授權為非專屬授權，授權人對授權著作仍擁有著作權。

此致 臺北市立大學

授權人（第一作者）簽名：【】

身分證字號：

連絡電話：

電子郵件：

戶籍地址：

授權人（第二作者）簽名：【】

身分證字號：

連絡電話：

電子郵件：

戶籍地址：

授權人（第三作者）簽名：【】

身分證字號：

連絡電話：

電子郵件：

戶籍地址：

中華民國 年 月 日

稿件編號：

- 註：1. 本授權書請作者務必親筆簽名；如為合著，每位作者得分開簽名，或有三位以上作者（本表不敷使用），請自行複製本表使用。
2. 本授權同意書填妥後請逕擲刊物編輯者。

北市大語文學報

第 二 十 期

刊期頻率：本刊為半年刊

出版年月：中華民國一〇八年六月

創刊年月：中華民國九十七年十二月

編輯者：北市大語文學報編輯委員會

主 編：梁淑媛 教授

編輯委員：王學玲 教授、余欣娟 助理教授、吳俊德 副教授、李嘉瑜 教授、
林啟屏 特聘教授、范宜如 教授、許朝陽 教授、黃美娥 教授、
廖棟樑 特聘教授
(依姓名筆劃順序排列)

執行編輯：陳怡雅、余詩涵

封面題字：施隆民 教授

發行所：臺北市立大學中國語文學系

地 址：10048 臺北市中正區愛國西路1號

電 話：(02) 23113040-4413

傳 真：(02) 23831139

印刷所：聯華打字有限公司

地 址：臺北市延平南路48號6樓

ISSN：2074-5605

GPN：2009800685

UNIVERSITY OF TAIPEI JOURNAL
OF
LANGUAGE AND LITERATURE
NUMBER 20

The Development of Taiwan's Fragrant Trousseau Style Poetry in
Qing Dynasty: Research on *Shiqi* and *Zhumeiyin Sheshichao*
..... Yu, Yu-Ting

Detailed Analysis and Discussion on “*A Subject research in
Period-classification of Oracle Bones of Shang Dynasty*”
..... Wu, Jun-De

The Uniqueness of The Time Du Fu's Works Delivered during The
Imperial Period of Tang Dai Zong.....Lin, Yi-ling

The Exercise Writing Collection of Hai-Dong Academy” and
Taiwanese Bagu essay Education in Late Qing Dynasty
..... You, Shih-Hung

Exploring the Cross-cultural Adaptation and Creation in
“*Jiu Mi A Tsa*” from “*Le Jeu de l'amour et du hasard*”
..... Yang, Fu-Ling

June, 2019

